

הצגת-בכורה עולמית במינכן של "הנסיון" האופרה ליוסף טל

כמה קשה ליצור אדם «טוב יותר» — זה נושא האופרה של המלחין הישראלי יוסף טל, בן ה-66, יליד גרמניה. קבוצת אנשים צעירים, חמישה גברים ואשה אחת, עייפים מהישגי הציוויליזציה, עוזבים את העיר ויוצאים להרים כדי לחיות שם חיים חדשים ההולמים את הרעיונות המפעמים את רוחם ללא כל זיקה וקשר לחברה העירונית. שם מוצאים הם אדם, שאינו יודע לדבר ואין לו כל מושג על התרבות העירונית. הם מחליטים לעשותו אליל להם, עשוי לפי מושגיהם. האסופי שומע מפיהם ארבעה «שיעורים» בנושאים של כסף, אלוהים, אהבה ושלטון. לרגע קט תרופת אותו אימה — בהשפעת התורה שהוא סופג מתעורר בלבו חשש, שיטל עליו עתה לעמוד בנסיון נורא, והוא מבקש מ«מחנכיו» להמיתו. אבל הם מוקסמים מפרי מעשיהם, מחזירים את הגולם יציר-כפיהם העירה, לאותה עיר עצמה שהם ביקשו להימלט ממנה לבל-ישוב. מקהלה מוסרת מעין הצופים מסיימת בשירה אדירה את המערכה הראשונה, והבית החוזר בפיה — «הללויה! חירות, כוח, חיים, שוויון, הו סמל-הנצח!» — נהפך לסיסמת התקווה לדמות חדשה של האדם, והתקווה מתקשרת עם שיבת קבוצת האידיאליסטים העירה. עלילת המערכה השניה היא תיאור הכשלון הגדול. האיש ה«חדש» אינו עומד בנסיון — בבקשו קודם למות הביע את החרדה מפני הפיתוי, אבל הוא נכנע לכל מה שבא בעקבותיו.



הבמאי ג'ן פרידריך (שמאל) והמלחין יוסף טל בעת החזרות במינכן.

הוא נהפך למפלצת, הרחיב יותר ויותר את השלטון שבידו בכל תחומי חיי העיר, בעסקים, בחברה, בצבא, נעשה דיקטאטור שהטרור נשקו ה"עיקרי, ועתה השמיד בעריצותו את הסוגדים לו בזה אחר זה, או שהושבים בבית-משוגעים. הוא רואה את משטר עריצותו פועל "כמכונה משומנת" ו- הוא רוצה להיסוג (לאן?). נתקל ב- אחרון מבני הקבוצה שאספה אותו ב- הרים ושעוד נשאר בחיים, והלה מש- מיע באזני המפלצת את הקריאה: "עתה יודע אני כי חטאנו, נאמר לנו 'לא תעשה לך פסל', ואתה אדם חוטא, אם לא עשית כאשר נצטווית, נגזר גם דין הגולם שיצרת. גם אתה, הע- ריץ, מות תמות ולא תמלט נפשך!" ואז מתעוררת תקווה חדשה, וכבר- שונה באה קבוצת אנשים צעירים ששבועו אכזבות, ועתה מחפשים הם שוב אדם חדש. סלולה הדרך לאשליה הבאה, לנסיון החדש בתור...

אירוניה מרה? ציניזם של יאוש? ציפייה משיחית? את התמליל כתב ישראל אלירז (יועקב מיטלמאן הל- בישו לבוש גרמני). מן הטקסט רשאי הצופה להסיק הרבה — או לא-כלום. אבל הנושא הבסיסי של הדרמה — הוא הסכנה שבעשיית פסל שעושהו מאמין בו — אם כי הוא ברור לגמרי, נעלם מאחורי רקמה הגותית מפותלת בסיבוכים רעיוניים. המשל מתפצל להרבה משלים גם חיזורים גם בוטים, מצד אחד סתומים ומצד אחר פשוטים עד כדי באנאליות. המוסיקה, עם היותה מתוחכמת מאוד ומרתקת, אינה עושה דבר לפיענוח החידות הרעיו- ניות, גם אם היא "רושמת" אותן בתערובות שונות של הרכבי-צלילים. מוסיקה זו כתובה בצורות-טון העו- שות רושם ניאוראימפרסיוניסטי, ויש

מהן שמקורן בצורות אלקטרוניות; כמה קבוצות-צליל הן אטונליות, ועם זאת נוחות מאוד לביצוע זמרתי הו- דות למלודיקה שבהן. מתוך המכלול לים הצליליים הסגורים בתוך עצמם מתבלטים בכל זאת קטעים כדוגמת המנגינה דמויית הוואלס המושמעת בשעה שהאשה מעוררת את הגולם- האסופי ל"חיים", או נוסח מורחב של בלוז בשעה שהיא מפתה אותו לאהבה. ציורים מוסיקליים מדגישים יפה כל מומנט במתי (או שהם שופ- כים עליו רק אור צלילי), אבל אין הם עושים אותו לשקוף יותר מבחינת תפיסתו של הצופה, כפי שזה היה באופרה "אשמדאי" של יוסף טל, שהועלתה לפני חמש שנים בהצגת- בכורה עולמית בהאמבורג, ואף בה הונח משל (על שלטון הרע) ביסוד המוסיקה.

על ביצוע "הנסיון" בתזמורת ה- פילהרמונית של מינכן ניצח גארי ברתני; הוא השכיל למסור את לשו- נו המוסיקלית של יוסף טל (כידוע, העלה ברתני גם את "אשמדאי" ב- האמבורג). הפארטיטורה של האופרה החדשה לטל עשויה בכלים מעודנים של אינטלקט אמנותי רב-יכולת, וה- ניצוח מחייב דיפרנציאציה דקה-מך- הדקה במרקמי חלילים וכינורות, צ'מבלו, צ'לסטו וגיטארה, בד"בבד עם מאסות אגרסיביות של כלי-מתכת מופעלים ברוב ברוטליות רעשנית ו- רעמי תופים.

עם זאת אין ספק, כי הבימוי הדר- מטי של ג'ן פרידריך הוא שהפך את ביצוע-הבכורה היחיד הזה בפסטיבל- האופרה 1976 של מינכן לאירוע תי- אטרוני בלתי-שכיח. אמנם, עד-מהרה מוותר הצופה על כל מאמץ לרדת לסוף רזי המתרחש על הבימה, אבל

כל הזמן הוא מוסיף להיות מתוח ו- שבו בעליות ובירידות-פתאום של העלילה.

במערכה השניה מתפתחות סצנות- המונים עתירות-תנועה עשויות בכוח מוסיקלי מרהיב — למשל, עם הת- גלות הסימנים הראשונים להסתלפו- תם של ערכי תורת בני הקבוצה, כפי שזו השתקפה ב"שיעורים" שקיבל האסופי, או ב"מעשי-הריפוי המופ- לאים" שמראה האליל בעיור ובפיסה, וגם בדיכוי הצבאי של אזרחי העיר, או בצורות שטיפת-המוח הנקוטות בבית חולי-הרוח לגבי אחד, שהיה מ"ראשי" קבוצת בעלי הכוונת ה- טובות בראשית העלילה. שמו של זה הוא, אגב, יוחנן קולומבוס, וברור לגמרי הרמוז ליוחנן המטביל כסולל דרכו של ישו ולמגלה העולם החדש על אנשי החדשים; בתמליל של יש- ראל אלירז, שכה מרובה בו הסתום, בולטים הקטעים המעטים החד-מש- מעיים.

יסוד מהותי ברושם הסוגסטיבי שעשתה ההצגה התיאטרונית, מקורו בדינמיקה שמפתח בחלל הבימה יו- צר-התפאורה אנדריאס ריינהארדט. לעיני הצופה מתחלפים שילובים שו- נים של מתח הנוצר מחמת תנועות המסכים הפלאסטיים, שכולם שקופים- כמבעד-ערפל. תנועות מתחלפות אלה מעלות בלי הרף תמונות עזות, ו- פרידריך ידע לנצל יפה גם מן הצד הכוריאוגרפי, ובצורה משכנעת, את התכונות שהיו טבועות בחילופי המס- כים, למשל בסצנות שבמוסד לחולי- הרוח.

יוסף טל מודע ודאי לעובדה, כמה תודה הוא חייב לזמרים, שעליהם הוטל ביצועם של תפקידים, שמקצתם קשים עד-מאוד. לא-בנקל תימצא לו עוד

להקה כזו למילוי תפקידים של האי- דיאליסטים, וקודם כל אמן כדוגמת וולפגאנג שאַנַּא לתפקידו של יוחנן קולומבוס, או בעל הבאריטון השופע תומאס תומאשקה ששר את תפקיד ה"איש" (גם מבחינה תיאטרונית יצר תומאשקה דמות משכנעת ביותר של האסופי הפראי, שנעשה למנהיג רדוף — תאוות שלטון). ראויים לציון גם וילי ברוקמיאָר, קלאס ה. אהנסיאָ, הורסט הופמאן, האנס וילברנק, ול- בסוף קאתרינה גייאָר, השחקנית-הו- מרת שהיתה תחילה כמעט גברת מ- סוגרת בגאותה, אחר-כך נהפכה ל- אשה המשתמשת בנכלים אָרוטיים כדי לפתות את בן-ההרים, ובמערכה ה- שניה ל"אשה" טרופת-דעת. גייאָר יצ- רה פרסונאזים תיאטרוניים מובהקים ושלטה בשלמות שווה בכל התכונות השונות שנדרשה להפגין בתפקידיה המגוונים מבחינה מוסיקלית. בתפ- קידי-מלל אָפיוזורים, אף אלה לא תמיד פשוטים, הופיעו הילדה ברנדט, קארל זיבולד, האנס קטנר, פריץ קלארוויין ואָרנסט לינארט. התשואות שבהן נתקבלו המלחין ו- התמלילן היו סוערות בהרבה מש- אפשר היה לצפות על-פי מיעוט יכולתם אף של צופים בעלי קשב איטלקטואלי מפותח לשתף עצמם ב- מתרחש על הבמה. הבימוי הנוקב, ה- ניצוח המוסיקלי המרשים, השתת- פותם ה"מגוייסת" של הזמרים, המק- הלה והתזמורת היו משכנעים ביותר ו"הציתו" את האולם בהצגת-בכורה עולמית זו שבה הובטחה הצלחתה של היצירה, שהומונה על-ידי בית-האו- פרה הממלכתי של באוואריה במינכן. כאן ראוי להוסיף, כי מוסד זה נוהג רק לעתים רחוקות מאוד להמין ק.ה. רופל יצירות.

"הניסיון" שעלה יפה

רעיונות עמוקים בתיאטרון, תוך דחיית כל שטחיות. טל מעמיק ב"הניסיון" ומגיע לרצון נות געלה, על אף הבורלסקיות הסארקאזם שביצירה זו. זהו מוסיקה עם לחץ גבוה, כשה ליברית של אלירז עוסקת ב" דברי נצח": אנשים שיצאו לחפש תיקוה — ומצאו את ה" פחד. עם התזמורת הפילהרמונית של מינכן יצא גארי ברייניני להתקפה כוללת על היצירה — והבלית את ההתפרצות יות השונות, אגב העמקה אל תוך הרכיבים הצליליים השכבכות הקומפוזיטוריות של טל. תחת ידיו של המנצח — הפכה התזמורת לעוגב, הוא משך מ" תוכה את כל הרגיסטרים במ" לוא. גן פרידריך יודע לנצל במלואן את הסצינות הברוטאיות ליות והשיגעון ההמוני, בסיוע זה של תפאורת הבימה של ה" צייר אנדריאס ריינהארדט..."



כ"הצלחה בלתי מעוררת" הוכתרה האופרה "הניסיון", מאת יוסף אלירז, שהועלתה בימים אלה — בביצוע בכורה עולמי — במיסגרת פסטיבאל האופרה של מינכן

אין עוד יצירה אמנותית מאופרה שביצועה תלוי בגורם מים מה רבים. למרות הקשיים ולמרות הסיכויים המוגבלים להצגתה של זו — שלחו מל" הינים ישראלים ידם בז'אנר זה, מהם שכתבו יותר מאופרה אחת. בין אלה, אריך אלפר שטרנברג — שתיים, קראל שלמון — שלוש, מנחם אבידום — חמש ויוסף טל — חמש. ה" המוסיקה של טל "הניסיון", הועלתה זה העתה — בביצוע בכורה עולמי — במיסגרת פסטיבאל האופרה של מינכן, ש" נכתיים בשבוע שעבר.

יוסף טל מתמצא היטב ב" אלמנטים המרכיבים אופרה. יצירתו הראשונה בתחום זה — "שאלו בעין דור" (1955) — לא נועדה אומנם להצגה על בימה, כי אם לביצוע קונצרט סונטי — אך יש בה כל היסודות האופראיים. השניה — "אמנון ותמר" (1958) — גם היא קצרה, בעוד שמשך ביצור ע"ש של אחת משלוש האופרות הבאות — ערב שלם, שלוש תן נכתבו על ידי הזמנה, חברות לליבריתות מאת י"ש ראל אלירז ובשלושתן השתמש המלחין באמצעים אלקטרוניים. "אשמדאי" הוזמנה על ידי ה" אופרה הממלכתית בהאמבורג, והוצגה שם ב" 1971. "מצדה 967" — על ידי הפסטיבאל ה" פשראלי 1973. "הניסיון" — על ידי האופרה הממלכתית ה" באוראריה, והפקתה היתה ה" בכורה היחידה בפסטיבאל מינכן.

הלמוט שמידט-גארה כתב ב"מינכר מרקור": "הצגת ה" בכורה של האופרה, הניסיון" מאת יוסף טל וישראל אלירז בפסטיבאל של מינך — הפכה לאירוע נדיר. לטל ולאירז יש אומץ לעצב מיבצע ענק, והם ניגשו לביצועו באמצעים בלתי מקובלים בניגוד לכל שיגור רה תיאטראלית מקובלת. במורסיקה מפגיש טל את הצלילים האלקטרוניים עם צילילי התזמורת הסימפונית, ולמדת ה" מנגנון הגדול — נשאררת המורסיקה שלו שקופה ובהירה. ה" מוסיקה מבססת את ההתרחשות ה"הימיתות בתיאורים מוסיקאליים רגישים ועדינים. גן פרידריך מגיש את העלייה באופן בדור ורבי-משמעותי כ" אחד, כך שהצופה משתתף ב" אורח פעיל בפיתרון שאלות ה" מוצגות במהלך העלילה. גארי ברייניני הוא המתאם רבי-היכולת"...

כתב קה. רופל ב"ידידיטש צייטונג": "בימיו של גן פרידריך הפך את הבכורה ה" יחידה בפסטיבאל האופרות ב" מינכן — למאורע תיאטרלי מקסים... הקהל היה מרותק ל" התרחשויות השונות, שהופיעו חליפות על הבימה... לא במה" רה ימצא אנסאמבל קולי כפי שהיה באופרה זו... עבודתם של הבמאי המנצח, הזמרים, המק" הלה והתזמורת — פרצה דרך, הדליקה את הקהל וגררה הצל" חה בלתי-מעוררת, מיקרה נדיר במינכן..."

סצינת בית-המשוגעים

רצון ההכבדה גולש אל מעבר לאמצעים המקובלים. טל מנורסה ביותר בכתיבה לקולות זימרה. הן הקולורטורות המהירות של האשה הן הדקלאמציות הפאטטיות של המקהלות ושל הגברים-הסולנים — מכב" דות את חוקי-הלשון, רק לעיתים נדירות מופרעת הבנת ה" מלים על-ידי מיצולל יתיר. ה" סצינה לזימרה הגדולה ביותר והמרתקת ביותר במבצע, היא הסולו לבאריטו לפני תמונת בית-המשוגעים. כאן מאומץ סיגנון דרמאטי חדש, המצביע הרחק אל מעבר לאסכולה ה" ווינאית המודרנית... על דוכן הניצוח עמד גארי ברייניני, ה" מפורסם מכבר בשל עבודתו עם התזמורת הקאמרית הישראלית — בעוד שהוא חסר-ניסיון יח" סית באופרה. מפליא משום כך הביטחון בו הצלית לתאם — תיאום קשה ומסובך — בין ה" תזמורת, הסרט המאגנטי, המק" הלה והסולנים."

כסף ואת המימסד — ויוצרים... מיפצת. תלמידים המוכשר הופך לרודן, המסדר את "מוריו" אחד אחד. דרך בית-משוגעים חוזרת העלילה אל מוצאה: החבורה מוצאת ב" שעת עלייה על הר שומם עיקר בות אים. לחפש אותו או ל" התעלם ממנו?...

סיפור אחר הוא תגובות ה" קהל ודעת המבקרים. מן העיתונות הגרמנית ניתן ללמוד, כי "הניסיון" עלה יפה. האופרה נתקבלה בתשואות רמות ו" ממושכות, כשהמשתתפים נק" ראים לבימה למעלה משלוש שים (!) פעם.

כתב, בין היתר, המבקר ה" מפורסם האנס היינץ שטוקנש" מיד ב"פראנקפורטר אלגמין צייטונג": "בתזמורת שכנים אלה עם אלה — צבעים של כלי-נשיפה נמוכים וכלי-הק" שה ססגוניים, עם החלוקת על מיתרי-פסנתר וכלי-קשת סול" ניים: קטעים עדינים נוסח מורסיקה קאמרית וגם קטעים אדי" רים סימפוניים הינם פרי רצון נו של אמן בעל מחשבה פור" ליפנית. טל מדבר תמיד בשפה משלו. שפה המובנת — גם אם

בביצוע אופרה אחרונה זו, נטלה-חלק — שלא כרגיל — התזמורת הפילהרמונית של מינכן בניצוחו של גארי ברייניני. ביים — גן פרידריך, ה" עומד להתמנות לבמאי ראשי של בית-האופרה המלכותי "קובנט גארדן" בלונדון.



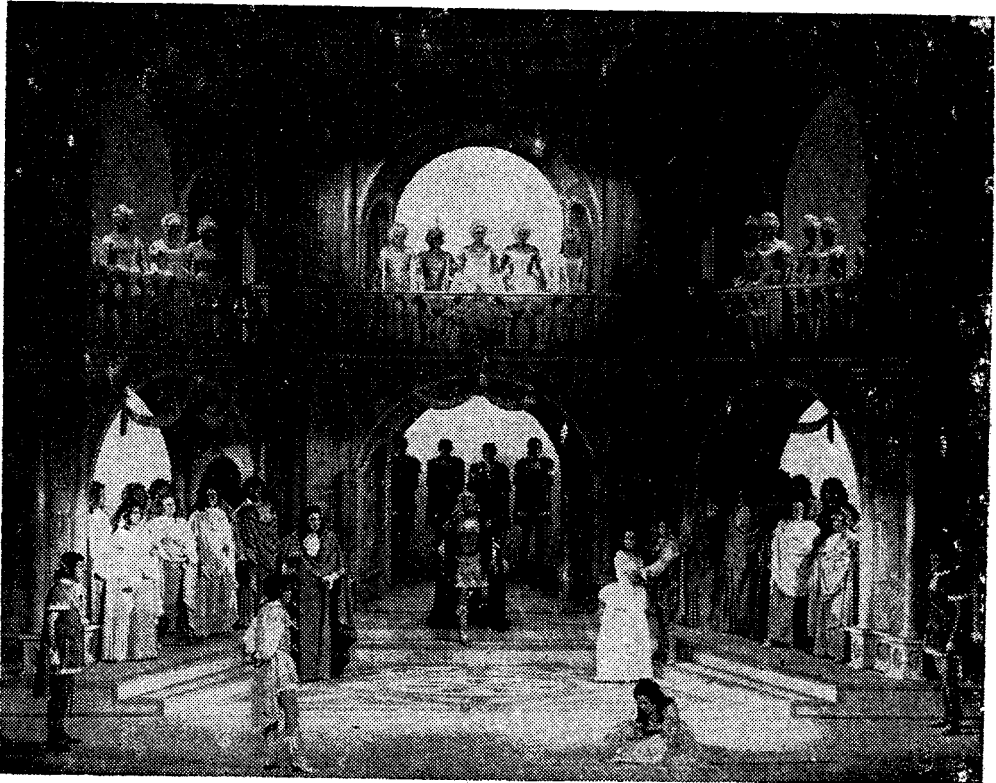
סיפור האופרה "הניסיון" הוא מעשה בחבורת צעירים, שנמאסה עליהם הציביליזציה ושעזבו משום כך את עירם. אגב עלייה על הר שומם — הם מוצאים איש מתור, שאינו יודע אפילו את שמו. הם מחנך כים אותו על-פי דרכם — מלמדים אותו לשנא את ה"

חוויות אופראיות במינכן

באירתה הנוכחית של מינכן המושך אליה צעירי גרמנים המרגישים עצמם לחוצים באווירה הנוקשה יותר של צפון גרמניה, וכנראה ש" בשל כך קשה גם למנות את מספר היוצרים הגדול בשטחים שונים שמצאו בה את מקומם. אוצרות האומנות העצומים העצורים במוזיאון גים ובארמונות מפוארים והמסורת המוסיקלית העשירה בת מאות שנים, מעניקים ליוצרים ולצרכני האמנות אמות מידה המחייבות התמודדות רצינית. בשל דברים אלה ואחרים ובי" ודאי אף בשל ההכרה של מנהיגי העיר ומדינת בוואריה בחשיבותה של תרבות, גמנית מינכן כיום בין מרכזי המוסיקה החשובים בעולם. בית האופרה הגדול של מינכן מהווה מטבע הדברים נקודת מוקד של הפעילות המוסיקלית הכוללת.

העילה הראשית לביקורי בעיר מינכן היתה ביצוע הבכורה של האופרה "הנסיון" מאת יוסף טל (לברית: ישראל אלירז). אין אנו בישראל עתירי נסיון בשטח זה וחשבתי שקני המידה של הבקורת יהיו מדויקים יותר כשאשמע ואראה את "הנסיון" על רקע כל פסטיבל האופרה הנערך במינכן בחודשי יולי ואוגוסט. שגרירות גרמניה, בית האופרה של מינכן ועתון "הארץ" תמכו בנדיבות ברעיון וזימנו לי בכך חוויה עשירת תוכן ובלתי מצויה לגבי ישראל.

חששתי מפגישה עם עיר שאינה זכורה לטוב והתבדיתי בפגישותי הרשמיות והבלתי רשמיות ובלתי צפויות מצאתי חמימות אנושית טבעית, נכונות לעזור לזר, אי הסתגרות מן העבר ואהדה לישראל של היום. יש משהו



הוא מנוהל על ידי הבמאי פרופ' ד"ר גינטר רנארט ומנצחו הראשי הוא פרופ' וולפגאנג סאוואליש. כ־600 אנשי מקצוע (21 מנצחים, 18 במאים, 19 תפאורנים, 138 זמרים סולנים, 96 זמרי מקהלה, 139 נגנים, 75 אנשי מחול וכ"ו) מועסקים בהעלאת האופרות הגדולות ו־ ערבי מחול) בתיאטרון הגדול, האופרות הקא־ מריות בתיאטרון קוביליה הקטן והמקסים, ו־ אופרות נסיוניות באחד המבנים השייכים לבית האופרה.

השעור הראשון אותו למדתי בבית אופרה זה היה דבר קיומו של שילוש שאין אנו מוד־ עים לו — מוצארט, ואגנר וריכרד שטראוס. הורגלנו באולם הקונצרטים לקשר האמיץ ש־ בשילוש, "היידן־מוצארט־בהובן" והתעלמנו מן הקשרים שהביאו לכך שהשילוש, "מוצארט־ ואגנר־שטראוס" מהווה את חוט השדרה של כל פעילות אופראית במרכז אירופה.

הבולט שבין קשרים אלה, אם כי בשום פנים לא היחיד, הוא משקלה המכריע של התזמורת הסימפונית כפרשנית של הדרמה. כל מה שלא יכול להראות ולהאמר על הבמה, מו־ בא על ידה. היא מוסיפה קווים לדמויות ומג־ דירה מצבים ופעילויות דרמטיות. היא מרמזת על שעתיד להתרחש ומעירה על דברים שכבר קרו. תוך כדי כך גוצרת מורכבות זמנית גבוהה יותר מזו שבאולם הקונצרטים ושבאולם ה־ תיאטרון. מורכבות זו של מה שראוי אולי להיקרא זמן פסיכולוגי, ואשר נמצאת בדרגה גבוהה ביותר ביצירות השלושה, היא גם אחת הנקודות האופייניות והמרתקות ביותר של צו־ רת האופרה. אין להתפלא על כן שעשר מיציי־ רות השלושה היוו את חלק הארי של מכלול 17 האופרות שבפסטיוואל — טיטוס, חתונת פיגארו ודון גיובאני של מוצארט, טבעת ה־ ניבלונגים (זהב הרהיין, וולקירה, זיגפריד, שקי־ עת האלים) של ואגנר, אביר הורדים, אלקטרה ושלומית של שטראוס.

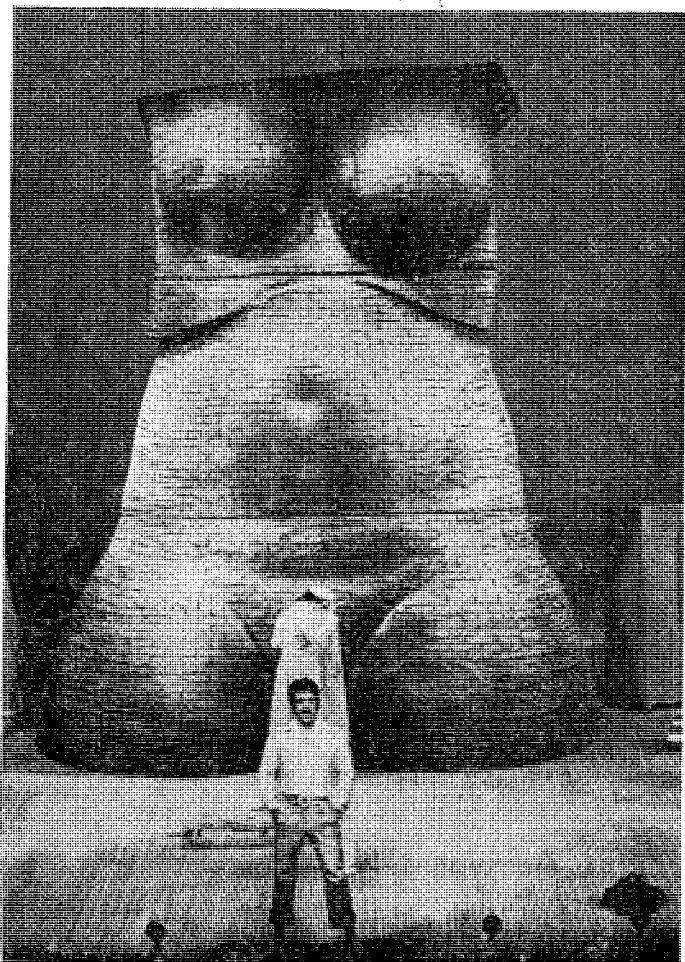
שבע הנתורות — בוריס גודונוב (מוסורג־ סקי), פלסטאף (ורדי), הספר מסביליה (רוסיני), מבית המוות (ינאצ'ק), אנטיגונה (אורף), דרכו של פוחז (סטראווינסקי) ובכורת, "הנסיון" (טל),

מעידות בבירור על איכות הרפרטואר הגבוהה. ארבע האחרונות, שלוש אלו של שטראוס וכן שני ערבי הבאלט שנעשו בידי כוריאוגרפים בני זמננו, מצטרפים יחד לכמחצית הרפרטואר, ומחצית זו היא כולה פרי השנים 1910—1975. עובדה זו, שאיני יכול לציינה לגבי הרפרטואר באולמות הקונצרטים בישראל, מקרבת אותי לנושא השעור השני אותו למדתי במינכן — האופרה וההווה.

מכמה וכמה בחינות גדולים בהרבה קשריה של האופרה עם ההווה מקשריה של המוסיקה הקונצרטית. כשמדובר באופרות הנכתבות כיום מתברר שבנוסף לקשר הטבעי שלהן עם ההווה, הן ממלאות תפקיד היסטורי שהמוסיקה הקונ־ צרטית מתקשה למלאו. הלשון המוסיקלית ה־ חדשה כפי שהיא נשמעת באולם הקונצרטים מעורטלת עדיין במידה רבה מאסוציאציות ה־ מרמזות על משמעויותיה. הבאלט מוסיף למו־ סיקה החדשה אסוציאציות תנועתיות ומקל ב־ כך על תפיסתה. האופרה מספקת לצליל החדש מלה ועלילה, תנועה, בימוי, תאורה ותפאורה, ופותחת בפני המאזין עולם אסוציאציות עשיר שבכוחו לגשר על פני הפער שבין המוסיקה העכשווית והמאזין. תפקיד זה נתבצע במינכן בחלקו על ידי האופרות של ינאצ'ק, סטרא־ ווינסקי ואורף, ובעיקרו על ידי הבכורה של "הנסיון" מאת טל. ההצלחה הגדולה של "הנס־ יון" מהווה עדות חותכת לכך.

דבר מפתיע הוא שגם האופרות הישנות מעו־ גנות בהווה יותר מן הרפרטואר הקונצרטי ה־ מקובל, וזאת הן מבחינת הביצוע המוסיקלי והן מבחינת הבימוי. לכאורה אין הבדל בין ביצוע מוסיקלי קונצרטי ואופראי שהרי שניהם מת־ קיימים בהווה מסויים. למעשה קיים הבדל, ה־ מתגלה כששמים לב למשתמע מכך ששכבת הצליל העליונה באופרה היא בעיקרה קולית־ סולנית. קול האדם הוא הכלי המוסיקלי הטבעי ביותר ועל כן גם המיידי ביותר בהעברת ה־ ביטוי המוסיקלי אל המאזין.

נראה לי שהקול מייצג קודם כל אדם, ורק אח־כ רעיון מוסיקלי; הקול האנושי רגיש ו־ פגיע יותר מכל כלי לכל מצב: לאוכל שלא



על המאוזין בחזקה ומביאים אותו לתגובות ספונטאניות ביותר המתבטאות במחייאות כף ורקיעות רגליים רועמות, שריקות, קרי-אות בוז ובראו. ואגב, המערכת המורכבת של קידות התודה בסופי מערכות מאפשרות למאזינים לבטא את עמדתם לא רק לגבי הביצוע בכללותו, אלא אף לגבי מאמצו המיוחד של כל זמר ושל המנצח; ובהצגת בכורה, אף לגבי הבמאי והתפאורן. יש לראות על כן כחשובה את העובדה הנדירה ש"הנסיון" של טל עורר מחייאות כף וקריאות התלהבות, בעוד ששריקות וקריאות בוז לא נלוו אליהן. בסיכום נקודת הביצוע המוסיקלי, עלי לומר שמינכן הוכיחה

נתעכל כראוי ולמצב רוח אישי. דברים אלה מאלצים את הזמר לפעול בהתאם למצב המש-תנה של קולו באותו יום ובאותן שעות ההר-פעה. כתוצאה, נוצר בין הצפוי והבלתי צפוי בזמרה מירווח שהוא גדול יותר מאשר אצל נגנים סולנים. מנצח שלנגד עיניו פתרון מוסיקלי אחד ויחיד, נדון לכשלון מוחלט באולם האופרה. עליו לראות את הביצוע כתהליך של התהוות הצופן בקרבו סודות; עליו להיות דרוך ומוכן לנצל את החיוב בשעת התגלותו, ולאזן את תוצאת התקריית השליליות על ידי תגובות נכונות מצדו. המיידיות, הרגישות, הפגיעות והתגובות המוסיקליות המשתנות פועלים גם

העלילה). אך כיוון שהשקפותינו על העבר-מן הבחינות ההיסטוריות, החברתיות, הפסיכולוגיות והמוסריות, וכן דרישותינו האמנותיות לגבי משחק, תפאורה, תאורה ואביזרי במה, נמצאות בהשתנות מתמדת, הכרח הוא לומר שאין ב- נמצא פתרון אחד ויחיד. משום כך גם מה שנראה כפתרון הטוב ביותר, המשכנע והמושג-לם ביותר, אינו יכול לספק אלא בזמנו בלבד. זוהי כמובן הסיבה לדרישותינו הטבעיות ל-חידוש פני היצירה.

הגישות המעניינות והמאלפות ביותר של במאים לחידוש פניהן של יצירות, היו לדעתי אלה של פרופ' רנרט ושל רות ברגהאוס. פרופ' רנרט מדגיש את הנושאים הכלל-אנושיים וה-על-תקופתיים שבעלילות האופראיות. הסבל, המצוקה, האשם, האמביציה, התקוה, שמחת ה-חיים ועוד, הם הגיבורים הראשיים שבאופרות „מבית המוות“, „בורוס גודנוב“ ו„פאלסטאף“. נושאים אלה זוכים להגדרה ברורה ולהתגשמות מרשימה במאות פרטי התנועות וההבעות של כל זמר-שחקן ובכוריאוגרפיה של כלל המש-תפים על הבמה. הנעשה על הבמה אינו מפ-תיע בחידושו, אך אתה חש שרנרט מעמיד אותך בפסגות של אנושיות, בשיאה של ראייה חדה של התנהגות בני האדם; ובכך הוא מאפ-שר לך לתפוס את האמת שבדברים. הוויה זו שרנרט מציג אינה רק פרי דמיון אישי, היא פרק סיכום של תרבות. זוהי מעין קשת הנמ-תחת לאחור מעל ומעבר לזמני העלילה וה-יצירה, אך שמתחתיה מוצבים בעזרת התפאורן שני עמודי זמן קבועים — תלבושות של תקופת העלילה מכאן, ותפאורה ברוח אמנות זמננו המדגישה את אוירת המוסיקה והעלילה מכאן. התוצאה הכללית היא לדעתי חוויה עמוקה ב-יותר.

בניגוד לקשר הישיר שבין ההווה והעבר ה-קיים אצל רנרט, נמצא אצל רות ברגהאוס ניי-תוק ואולי אף זלוול מכוון בעבר. ברגהאוס אומרת כביכול: אין שום צורך להעלות מחדש אופרה כמו „הספר מסביליה“, אך אם זהו רצונ-כם הבה ונעשה מכך חגיגה, הילולה שבה יש-תתפו ויגעו לא רק הזמרים אלא אף חלקי ה-

לי שהנקודה הקובעת בכוח הריתוק של ה-ביצוע אינה בשלמות, הטומנת בחובה סכנת סטאטיות, אלא ביכולתם וכשרונם של הזמרים והמנצח ליצור תחושת התהוות, הסוחפת את המאזין מרגע אחד אל משנהו. בכך מתקרב הביצוע האופראי (גם של אופרות ישנות) אל האידיאלים הצורניים של ימינו — צורות פתו-חות המעניקות מקום לבלתי צפוי, והמצפות מן המבצעים לתגובות מיידיות על מה שקורה. הדוגמאות המופתיות לביצועים שכאלה נודמנו לי בשמיעת „מבית המוות“ של יאנאצ'ק עם צוות מעולה של זמרים גברים בניצוחו של רפאל קובליק; ב„פאלסטאף“ של ורדי עם פישר-דיסקאו, תומאס טיפטון, קלאס ה. אנס-ז'ט, גרהארד שטולץ וקיט אנגן, ליאונורה קיר-שטיין, הרטה טופר ובריגיט פאסנבנדר בניצוחו של פרופ' וולפגאנג סאוואליש; ובשמיעת „ה-נסיון“ של טל בניצוחו של גארי ברתני.

בצד תחושת ההווה וההתהוות הנובעת מפעי-לות הזמרים והמנצח והמושפעת כאמור לא רק מכשרונם המוסיקלי אלא אף מתכונות המיו-דות לקול ומארועים פרטיים בלתי צפויים וחסרי חשיבות אמנותית כשלעצמם, עומד הזוה רעיוני הנוצר במודע על ידי הבמאי וכן על ידי התפאורן והתאורן. בידי אלה, יותר מאשר בידי המוסיקאים, מצויות התשובות לדרישות הטב-עיות לחידוש פני היצירות. הבמאי, התפאורן והתאורן אינם יכולים בשום פנים להותעלם מ-שאלות כגון מה ל„בוריס גובונוב“ או ל„פאלס-טאף“ ולנו כיום. כיצד להציג את „אנטיגונה“, „דון גיובאני“ או „אביר הורדים“ כך שהדב-רים יגיעו ויגעו באנשים המבקרים באופרה ב-1976. משום כך חייבים הם לנקוט עמדה ברורה כלפי הבעיה המרכזית והמורכבת של „הזמן“. במרבית המקרים זמן כתיבת היצירה שונה מן הזמן בו מתרחשת העלילה, ושני אלה שונים מן הזמן בו מתבצעת היצירה. היצמדות במאי לאחד מזמנים אלה יוצרת בהכרח דיס-הרמוניה עם שאר הזמנים. פתרון מושלם אחד ויחיד של בעיה זו, יכול היה אולי להיות מושג אילו נצטמצמה הבעיה בשני הזמנים הבלתי משתנים של העבר (זמן כתיבת היצירה וזמן

התוצאה של בימוי זה אני יכול להעיד שהוא מביא להצגה מבריקה, וירטואוזית, מפתיעה, מרתקת ומשעשעת במידה בלתי רגילה. אך בסופו של דבר חשים שהקשרים של חגיגה במתית זו, של הלילת הווה זו עם העלילה ועם המוסיקה הם צורניים חיצוניים, ושלמעשה יש כאן פשוט יצירה חדשה.

לקני מידה אלה — ההתהוות שבביצוע מוסיקלי אופראי וההווה הרעיוני שבביצוע הבמתי, שנרמזו לי בשעות הביקור בהצגות הרבות ושנתבררו לי בשעות ההרהור שבשבועות שלאחר מכן, ישנם סיכויים מעצם טיבם להיות נוכחים בעוצמה הגדולה ביותר ביצירה אופראית שתוכנה הדרמטי ולשונה המוסיקלית הם בני ימינו. משום כך כנראה, קיבלתי את „הנסיון“ של טל ואלירו בניצוחו של גארי ברתיני ובבימויו של ג'ן פרידריך כחווית השיא שבפסטיבאל כולו.

תפאורה; וגם לתאורה ניתן לצאת במחול. העבר הוא ממילא מגוחך והרוס, ומיותר בהחלט לבנות על הבמה בשלמות את ביתו של באר-טולו. מוטב לחפור מן העתיקות תלבושות, שרידי די מבנים ושרידי רהיטים שצבעם כצבע עצמות מתים שהלבינו בשמש, ולהניחם על הבמה. אהבה? — אנו יודעים בדיוק מה טיבה. הנה ראו! אני מציבה על הגמה טורסו ענק של אשה, ומה עושה הגבר האוהב? — מטפס כדי להגיע לנקודת המוקד של התאוה. מוטב שגראה את המציאות כפי שהיא. ה„אריות“ הן פרקי זימרה קונצרטטים, וטוב יותר שיומרו כהלכתם מעל לבמה קטנה ומיוחדת שתוצב מול המנצח ומעל לראשי הנגנים. ההגיון אינו חשוב כאן, חשוב הדמיון, ואותו ננצל בשעת ביצוע הרציטיטיבים עד תום. אנהנו בתיאטרון, ותיאטרון במקרה זה פירושו קיום עכשווי, תחולת חיים, שפע של דמיון והומור סאטירי! על

