

קונפליקטים סמיוטיים במדיום האופראי

שי כהן
2003

תוכן עניינים:

3	הקדמה
4	מבוא: מרכיבי החוויה האופראית
5	פרק א: החוויה התיאטרלית התקשורת החזותית (1) השימוש בסימנים (2) הביצוע הבימתי (3) דוגמאות
8	פרק ב: המימד הטקסטואלי רבדים בליברטו (1) משמעויות שונות בשפה (2) אמצעי התקשורת הסמויים בליברטו
10	פרק ג: המוסיקה תפקודה של המוסיקה במדיום האופראי (1) המוסיקה כ"ריגוש האינטלקט" (2) דוגמאות מוסיקליות
12	סיכום
13	ביבליוגרפיה

הקדמה

סמיוטיקה היא הדיסציפלינה החוקרת מערכות סימנים. כל ישות, חומרית או לא חומרית, טבעית או לא טבעית, שהאדם מפיק ממנה מידע ומכוון את התנהגותו לפיה, יכולה להיתפס כ"סימן". המחקר הסמיוטי שואף לגלות את יחסי הגומלין בין מערכות סימנים, שהתמסדו

בחברה האנושית. אין מטרת המחקר לגלות את המציאות - לפי ההיגיון הקונסטרוקטיביסטי אי-אפשר להשיג מטרה זו, שהרי אין מציאות אחת מוחלטת ונכונה - אלא לחקור ולבדוק פרשנויות שונות של אותה המציאות, באמצעות בניית זיכרון חווייתי ברור, אשר יסייע לנו לתאר ולהסביר את הדברים בצורה מתוחכמת יותר.

ההנחה הבסיסית היא כי על-מנת להבין את משמעותו של כל חלק ביצירה או בטקסט (אפילו מלה או משפט בודד), יש להבין את משמעותו של ההקשר הכללי, ולהיפך. לפיכך, פרשנות משמעותית מחייבת מעבר מתמיד מן השלם אל חלקיו וחוזר חלילה. בפרספקטיבה הרמנויטית, הניסיון האנושי הוא תלוי הקשר: לא יכולה להיות שפה מדעית ניטרלית או נטולת הקשר, שבאמצעותה אפשר לתאר את מה שמתרחש בעולם החברתי או בעולמו החווייתי של היחיד. לכל היותר יכולים להיות לנו חוקים שאפשר ליישם רק בהקשר מוגבל ולתקופה מוגבלת.

קנדינסקי, בספרו "על הרוחני באומנות" מעיד על עצמו שגילה את כישרונו המיוחד לחוש את הצבעים בעת האזנה לאופרה "לוהנרין" של וגנר: "יכולתי לראות באופרה את כל הצבעים שלי. הבנתי אז שלצורך יש אותו הכוח כמו למוסיקה".

מבוא

אלפרד אינשטיין, בספרו "The Mortality of Opera" מתאר את האופרה: "יציר של ניגוד ומחלוקת, נושאה של תחרות נטולת הכרעה בין דרישותיהם הסותרות של פיוט ומוסיקה, קורבנה של תלות מתמדת בזמרים, במנצחים, במפיקים ובתפאורנים – בקצרה: 'יצירת אומנות בלתי אפשרית'". כאשר אנו צופים ומאזינים לאופרה, מחשבות מתרוצצות בראשנו יחד עם מראות וצלילים בלבד. נפתלי גולומב כותב בספרו "ללא כותרת": "המחשבה ניזונה מתחושותינו. היא אינה מוזנת באופן בלתי אמצעי מהדבר כך שאין לה אפשרות להשוות את התחושה אל הדבר עצמו". כיצד אם כן נוכל להתמודד עם החוויה האופראית, והאם אנו יכולים בכלל לקלוט מסר קוהרנטי מהמפגש הרב תחומי ביצירה מסוג זה.

לדוגמא, המרכיב התיאטרלי באופרה מוגבל מבחינת יכולתו לנסח במפורש את הצדדים הלא מוחשיים של התנהגות הדמויות, מוגבל ביכולת לנסח 'בקיצור' את החלקים הלא מוצגים של העלילה, ומוגבל בניסוח המפורש של המימד הערכי-אידיאי של המעשים. אופן ייצוג המציאות על ידי המרכיב הטקסטואלי, כפי שנכתב בליברטו, והאמונה במטאפיזיקה של השפה, שבה מבנה רציונאלי, היכול לדווח באמינות על קשת ההתנסויות האנושיות, מעלה שאלות לגבי הקשרים המתוחים בין מסמנים למסומנים, היוצרים מגע עם רבדים סמויים מתחת "לפני השטח".

והמוסיקה, שאינה מסוגלת לייצג צורות או צבעים חזותיים, גם אין היא מסוגלת לתאר את העולם באמצעות מושגים כפי שעושה השפה, כיצד אם כן ניתן להסביר את רמת הריגוש וההשפעה שלה על הקומפלקס האופראי?

בעבודה זו, אבקש לבדוק את הקונפליקטים הנוצרים ממיזוג מרכיבי החוויה האופראית, וכיצד הם מעצבים את היצירה הדרמטית. לשם כך, אשתמש בעקרון דקונסטרוקטיבי, אפרק את מרכיבי האופרה העיקריים ואתבונן בכל אחד בנפרד; החוויה התיאטרלית, הטקסטואלית והמוסיקלית. כל זאת תוך התייחסות לאופרות שנכתבו על ידי מוצרט.

פרק א – החוויה התיאטרלית

התקשורת החזותית

השימוש בסימנים

הדיון בקשר בין התקשורת לאומנות, מבחין בין תיאור העולם הממשי לעולם הבדיוני – פרי דמיון היוצר. הצופה ביצירת אומנות אינו קולט את העולם של היוצר, הוא מתבונן דרכו. אמנם, לפעמים, מציאותו של היוצר מזכירה את המציאות הקיימת, מכיוון, שהקיום בעולם הממשי, משותף לשניהם. שפת התיאטרון, שהיא "איקונית" במהותה, מעבירה את משמעותה באמצעות סימנים. שפה זו, נקלטת ומפוענחת ללא צורך בלימוד או הכשרה מיוחדת, זו דרך החשיבה הטבעית לנו. הסימן "האיקוני" מופיע בכל ביצוע בימתי וכולל הבעות פנים, תנועות גוף ודיבור, חיקוי של אובייקטים מהעולם הממשי ושל כל עצם בעל משמעות קרובה (Similarity).

התיאטרון, בדומה לפיסול ולקולנוע, משתמש גם בדימויים (שאינו מקיים את הצד החומרי הממשי) לשם חיקוי אובייקטים על ידי אובייקטים אחרים. כאמור, העולם הבדיוני של היוצר מתקשר, באמצעות תחושה של קיום ממשי, העלאת דימוי ומה שמוצג על ידו, בדמיון הקולט על יסוד מילולי או "איקוני".

בתיאטרון, רוב הסימנים הם אינדקסים טבעיים ומוסכמים שמקורם בשפת הגוף. מערכת תקשורת זו מציגה את מידת הקירבה ואת מידת השמחה או הצער, כאשר אנשים נפגשים או נפרדים. חיקוי סימני שפת הגוף בביצוע בימתי, מפוענח על ידי הצופים על סמך היכרותם עם סימנים כאלה בחיים הממשיים.

במודל הסמילוגי, הסימן הוא הזיקה בין המושג לדימוי. המסמן – הוא זה המושג, המוליך המוחשי של המסומן, והמסומן – הוא הדימוי, שהוא עיקרו של הסימן. בשפת התיאטרון המסמן של הסימן "האיקוני" הוא חיקוי הצדדים המוחשים של מודל ממשי, והמסומן הוא הדימוי, בדומה לשפת הלשון. הסימן "האיקוני" משלב מוחשיות והפשטה. במישור המסמן הוא בעל אופי מוחשי, ובמישור המסומן הוא נושא יסוד של הפשטה.

אלי רוזיק בספרו "שפת התיאטרון" כותב "ביחודו של הסימן התיאטרוני, בעושר הדקויות שהוא מאפשר, נוסף ליחס הדמיות במישור הדימויי והחומרי, טמון גרעין של חיות, היוצר אשליה של עולם ממשי".

הביצוע הבימתי משתמש בטקסט, המתאר את העולם הבדיוני, פרי דמיונו של היוצר, ולא העולם הבדיוני עצמו.

הביצוע הבימתי

הביצוע הבימתי מציג את מכלול הסימנים שעל הצופה לפענח. השחקן מייחס לדמות הבדיונית את הסימנים שהוא מפיק. סימנים אלו מתארים, מזהים ומייחדים אותה מיתר הדמויות, ובעיקר מהשחקן עצמו. לפעמים, תכונות השחקן הופכות לחלק מסימני ההיכר של הדמות אותה הוא מעצב, אך ההפרדה בין שחקן לדמות לעולם קיימת. דמות בדיונית נוצרת בדמיון הצופה על סמך המצאת סימנים מסוימים והפקתם בקביעות וברציפות, ועל ידי כך נוצרת אשליה של ישות שהיא מעבר לניסוח וללא תלות בו.

היסוד המילולי בתיאטרון מצרף מרכיבים השייכים לשתי מערכות שונות המבוססות על עקרונות פענוח שונים. לדוגמא, דיאלוג "מודפס" מקבל משמעויות שונות בהפקות שונות בהתאם לשוני שבאינטרפרטציה. כלומר, שוני בתפיסת אפיון הדמויות והמצבים העלילתיים. ייחודה של האינטרפרטציה מועבר ביסוד לא מילולי, ולגבי הצופה הוא מכריע, והיסוד המילולי הוא המשני. כאמור, הדיאלוג "המודפס" נתון בהקשר לא מילולי מוגדר, ולכן מהווה טקסט פגום, שחסר בו היסוד, ההופך אותו לחד משמעי.

במטאפורה בימתית, דמות המציגה אפיון בסיסי נתון, סוטה ממנו על ידי התנהגות הזרה לאפיון זה. ההתנהגות הלא מילולית של הדמות יכולה להיות מתוארת על ידי המטאפורה המילולית בהוראות הבימוי. ולעיתים, ההשראה למטאפורה זו באה מתוך הטקסט "המודפס". עקרון המטאפורה הבימתית אינו מוגבל לדמויות אנושיות, מרכיבי התפאורה והתאורה משחקים, אף הם, כעצמים בעולם הבדיוני, ומקבלים משמעויות על ידי הבימוי.

עקב הרחבת עקרון הדמיות (Similarity) נוצר קושי בביצוע בימתי של חלק מהסימנים "האיקונים", ובעקבות כך נוצרים סימנים מוסכמים מן הסוג החומרי שאינם פוגמים ביכולת הפענוח של הצופה. רוב המוסכמות, שבגדר זה, נוגעות לדמויות לא אנושיות של העולם הבדיוני, ובעיקר לתפאורה.

הרעיון של חיקוי הצד המוחשי של המציאות בשיטה "האיקונית" מאפשרת לצופה להסיק על המתרחש בנפש הדמות. הבעות פניהם של השחקנים, לדוגמא, משדרות מסרים כגון; עצב, שמחה, ביטחון, דאגה, החלטיות, הססנות וכו'. אולם, ישנם מקרים, בהם ההתנהגות הנצפית של הדמות אינה אמורה לשקף את המחולל בנפשה, כמו במקרה של העמדת פנים, העלול להטעות את הצופה. לכן נוצר הצורך בהשאלה ממדיומים אחרים; הטקסט או המוסיקה במקרה של האופרה.

דוגמאות

במימד הריאליסטי האופראי, הדמות שמשחקת ושרה, מקבלת משמעות קומפוזיטורית עמוקה. "בחיים הרגילים", יתכן שמישהו ישיר קומפוזיציה שאחר הלחין. באופרה, לעומת זאת, הדמות ששרה מקושרת ישירות ל"שיר" ולתכניו, כאילו והיא הלחינה את השיר, שהרי השחקן מעצב את דמותו הבדיונית של הדמות ויוצר את האשליה.

לדוגמא, באופרה "נישואיי פיגארו" של מוצרט, כרובינו שר שיר שהוא עצמו כתב לסוזאנה והרוזן, "Voi che sapete", כחלק מהתסריט האופראי, אבל גם שר לסוזאנה ברגש עז "Non so piu". כמובן שבמישור הבדיוני-תיאטרלי, לא נייחס את הארייה למוצרט, כי אם לכרובינו, שהרי הוא ה"יוצר" של החוויה המוסיקלית. כלומר, הדמות של העולם הבדיוני, במובן הרחב, מפיקה פסוקי זולת, האמורים להפוך בתהליך הצפייה לפסוקי אני.

מערכת היחסים המוסיקלית-תיאטרלית, באה לידי ביטוי גם בתחילת המערכה השנייה של האופרה "נישואיי פיגארו". המערכה נפתחת ב – 17 תיבות הכוללות הקדמה מוסיקלית, שיכולות באופן פשטני, להיחשב כמוסיקת רקע המקדימה את הטקסט של הרוזנת. אך על הבמה רואים את הרוזנת יושבת ליד שולחנה, ובעוד רגע היא תבטא את מחשבותיה ורגשותיה. אם כך, המוסיקה לא יכולה להיחשב כפרלוד לרוזנת, אלה כהתחלת "דבריה". הצד התיאטרלי, תנועות גופה, והג'סטות הוויזואליות שלה המשולבות עם המוסיקה, מספרות את הלך רוחה ומחשבותיה, לפני שהיא מתחילה לדבר בפועל, והבימוי של הצד התיאטרלי נובע ישירות מ – 17 התיבות הפותחות שמציע מוצרט. כלומר, נוצר מצב של היפוך תפקידים; המוסיקה, שהיא מופשטת במהותה, היא המסמן. והצד התיאטרלי - בימתי הוא המסומן.

פרק ב - המימד הטקסטואלי

רבדים בליברטו

משמעויות בשפה

נפתלי גולומב כותב בספרו "ללא כותרת": "שפה, כל שפה, מורכבת מסימנים וסמלים, הגיים, אותיות, אוצר מילים וכללים, תחביר ודקדוק ומסורות המראים לנו, כיצד ואיך לחבר מאוצר זה משפטים". באופרה, הטקסט מצוי ברצי'יטיב ובאריה. הרצי'יטיב מיועד לקדם את מהלכה של העלילה באמצעות הצגה ברורה ורצופה של הטקסט, ובנוי לעתים כפרוזה. האריה, לעומת זאת, מייצגת את המשמעות הרגשית של הטקסט באמצעים מוסיקליים.

שפת הדיבור נרכשת, לפני הבנת כללי הדקדוק ומשמעויות הנגזרות מכך. נעם חומסקי מציין בספרו "לשון ורוח" כי "המערכת התחבירית של כל שפה טבעית היא כל כך מורכבת ומיוחדת בצורתה שבניגוד למיני ידיעה אחרים שום ילד לא היה מסוגל ללמוד אותה, לולא הייתה כבר כאילו-מתוכנתת לתוך רוחו". הסימנים המוסכמים הם המייחדים את השפה. המרכיב השרירותי בין הסימן למסומן מחייב הבנה, המצריכה הסכמה, על משמעות המילים. השפה בה אנחנו מדברים קובעת את תפיסת המציאות שלנו. מבנים דקדוקיים מכוונים מחשבות והתנהגויות (דטרמיניזם לשוני - הקשר בין שפה, תרבות וחיבה).

מאחר שמכלול הסימנים המוסכמים המשמשים את הקומוניקציה הוא גדול מאוצר המילים של השפה, הסימן הראשוני יהווה אחד המרכיבים של החוויה, הרגש או המחשבה אותה הוא משדר. הסימן המשני, לעומת זאת, המשולל כל קשר פנימי לחוויה, רגש או מחשבה עליה הוא מורה, מובן רק לאלה המכירים את "הצופן המוסכם" דבר המחייב למידה.

ההבדלים בין הסימנים הראשונים למשניים קובעים את ההבדל באופן ריכוז תשומת הלב בעת השימוש בהם. השימוש בסימן המשני מחייב מיקוד בסימן המשדר תוך התעלמות יחסית מכל שאר הגירויים. אך האם זו משימה אפשרית באופרה? ככול שיהיה הליברטו פשוט וכתוב בלשון הדיבור, קליטת הטקסט ברבדיו השונים אינה דבר של מה בכך. ובנוסף, צריך לזכור ששיטת ההפקה הצלילית האופראית המקובלת ברצי'יטיב ובאריה מכבידה על הבנת הנאמר או המושר. עניין נוסף הוא התרגום של הליברטו. כאשר נוצר צורך לתרגם את הטקסט (כמו באופרה הישראלית) יש להבחין בין הכתוביות, שמטרתן להקל על הצופה להבין את ההתרחשויות, ובין תרגום הטקסט הפיוטי. העברת שירה על מרכיביה – משקל, צירופי צלילים, מצב רוח, רגישויות מיוחדות משפה לשפה, מהווה למעשה שירה חדשה המשנה את כללי המשחק!

אמצעי התקשורת הסמויים בליברטו

רוב ההוגים חילקו בתיאוריות שלהם את השפה, או את אמצעי הקומוניקציה בכללותם, לשתי קבוצות בעלות פונקציות שונות. הפילוסוף רודולף קרנפ, הבדיל בין הפונקציה האקספרסיבית לבין הפונקציה הרפרזנטטיבית של השפה, וראה באומנויות את התגשמותה של הפונקציה הראשונה, ובמדעים של השנייה. הפילוסוף האנגלי, ברטרנד ראסל, סבר, שהשפה משרתת שלוש מטרות: (1) להורות על העובדות (2) להביע את מצב הדובר (3) לשנות את מצבו של המאזין. והפילוסופית סוזאן לנגר מתייחסת לשפה כאל מערכת סימבולים, חלקם בעלי משמעות ברורה ומוסכמת, וחלקם חסרי משמעות ברורה ומוסכמת.

כאשר אנו קוראים או שומעים את הטקסט מהליברטו נוצרות אסוציאציות מילוליות המחוברות את החוליות של החשיבה – מילים, דימויים, רעיונות – לשרשרת רציפה. מידת התפרשות האסוציאציות מכל מילה בודדת בשרשרת הרעיונות תלויה, כמובן, במספר המשמעויות בהן ניתן להבין מילה זו. וככול שהמילה עתירת משמעויות כך היא תעורר יותר אסוציאציות הן בכמות והן באיכות.

יצירת שפה משותפת עם הקהל במישור הלשוני הייתה שיקול מרכזי של מוצרט ודה-פונטה, בהעדיפם את אפקט החיוניות התקשורתית של ז'אנר ה"אופרה בופה" על פני ה"אופרה סרייה".

לדוגמא: האופרה "דון ג'ובאני", הדואט של צ'רלינה והדון, *La ci darem la mano*.

הדואט מציג את דון ג'ובאני כמאהב, המפתה את נערת הכפר התמימה, ומושך אותה לרשתו. החלק הפותח, מורכב מדיאלוג המחולק לשלושה בתים, ומציג את שלב הפיתוי. החלק המסיים, במשקל 6/8, מורכב משירה במרווחים מקבילים, המציגה את החלטתם להיות ביחד. הרובד הראשוני בטקסט הפותח, הוא הפניה של דון ג'ובאני לצ'רלינה "הבה נשלב ידיים; עתה תאמרי לי – כן; הרואה את, אין זה רחוק; הבה נלך יקירתי, מכאן". שילוב הידיים היא הצורה הפורמאלית ביותר של מגע גופני, המסמן את כוונותיו המפתות של הדון. הרובד המשני הוא הסימן-האובייקט השלישי הכולל את היחס בין שילוב הידיים, והכוונות המסתתרות מאחוריו. המסמן הוא ריק, הסימן הוא מלא, הוא מהווה את המובן. למעשה, ניתן לפרש את הטקסט גם במישור המיתוס, שהרי הדימוי של דון ז'ואן קיים ומוכר כמיתוס בתרבות האירופאית – דמות "המורד הגדול": לא רק נגד נשים ומוסדות החברה, אלא גם נגד המוות עצמו. רולאן בארת בספרו "מיתולוגיות" כותב "המיתוס מהווה מערכת מיוחדת בכך שהוא נבנה על בסיס של רצף סמילוגי הקיים לפניו: זוהי מערכת סמילוגית בדרגה השנייה". כלומר, מה שמהווה סימן – ההצעה לשילוב הידיים והכוונות המסתתרות של דון ג'ובאני, הופך למסמן פשוט במערכת המשנית, המצביע על מסומן חדש, שאינו קשור ישירות לאופרה.

פרק ג – המוסיקה

תפקודה של המוסיקה במדיום האופראי

המוסיקה כ"ריגוש האינטלקט"

את המקום הראשון בין אומנויות "טהורות" תפסה תמיד המוסיקה. הנסליק, מבקר מוסיקה מהמאה ה-19 מצטט מ"הלקסיקון האוניברסאלי": "מוסיקה היא אומנות של ביטוי רגשות ומצבי חוויה באמצעות קולות מהנים. היא עולה על השירה, מאחר שהאחרונה מסוגלת לתאר רק את אותן החוויות הנתפסות על ידי האינטלקט, בעוד שהמוסיקה מסוגלת לבטא אף את הרגשות והתחושות המעורפלים והבלתי מוגדרים". הגישה למוסיקה כ"קומוניקציה", "ביטוי אישי", או "רגש", היא חדשה יחסית ומקורה ברנסנס באיטליה. קודם לכן, שלטה "האומנות המונומנטאלית" זו חתרה לגעת בבלתי אפשרי: בנית הבניינים והפסלים הכבירים ביותר, ציור הדומה ככול האפשר למציאות, ויצירת מבנים מוסיקליים פוליפוניים כה מסובכים עד אשר יתפסו כאילו היו בלתי אפשריים להרכבה. אך מתקופת הרנסנס ואילך לא הספיקה למאזין ההתפעלות ממורכבות מבנה היצירה, נוצר צורך בסיפוק צרכים אחרים. האופרה, מראשית היווסדה, ענתה על צרכים אלו והתפתחה כצורת אומנות המבטאת את הגוון הרחב של רגשות ותשוקות האדם. ריכרד וגנר בספרו "אופרה ודרמה", מתאר את פעילותו של מלחין האופרה כ"ריגוש האינטלקט". כלומר – המלחין מקבל לידי את הליברטו של האופרה ותפקידו, בחיבור המוסיקה, להצמיד לסיפור את הביטוי הרגשי המתאים. על ידי השתחררותה של המוסיקה מצמידותה למילה המושרת, נפתחה הדלת לניצול הרב קוליות לצורך חיזוק הביטוי, וביטוי הניגודים הדרמטיים האופייניים כל כך במדיום האופראי. בהקשר זה כתב שופנהאואר: "... זו הסיבה שהשפעת המוסיקה היא חזקה וחודרת יותר מאשר כל יתר האומנויות. הללו מדברות רק על הצלילים בעוד שהמוסיקה מדברת על הדברים עצמם".

כיוון חשיבה אחר מציג המוסיקולוג דריק קוק, שטוען כי למוסיקה יש תוכן, שהיא מביעה רגשות וכי אפשר למצוא בסיס אובייקטיבי להבנתה, "מכיוון שהמוסיקה היא, למעשה, שפת הרגשות וקרובה לדיבור". המסמנים הבסיסיים של שפת המוסיקה, ה"מילים" שלה כביכול, הם הצלילים המרווחים והסולמות, ולכל אלה "אופי רגשי המוטבע בהם". סוזן לנגר, לעומת זאת, יוצאת מנקודת הנחה, שניסיון מובנה ומקושר הוא תוצאה של תהליכי עיבוד בשכל של נתונים, שנקלטו בחושים, ובהתבוננות האדם בחוויות הפנימיות שלו. לכן, היא דוחה את ההשקפה (שבה מחזיק קוק, למשל), שמוסיקה היא שפה, שכן המוסיקה לא מספקת את אמות המידה של לנגר לשפה, מאחר שהיא אינה כוללת יסודות בעלי משמעות קבועה. מוסיקה, על פי השקפתה, היא סמל מציג, שבאמצעותו אנו מבטאים או מבהירים לעצמנו, את חיי הרגש שלנו.

דוגמאות מוסיקליות

תיאוריות אודות החשיבה היצירתית ייחסו לכושרה של החשיבה לגלוש באופן חופשי מהקשר אחד למשנהו חשיבות מרכזית, אם לא בלעדית להסבר היצירתיות. מוצרט, בקוויטינה בפה מינור של ברברינה בפתחת המערכה האחרונה של "נישואי פיגארו", הלחין אריה - שיר קינה המופיע בהקשר טיפשי של איבוד סיכה שניתנה לברברינה על ידי הרוזן להשיבה לסוזאנה. האם רצה מוצרט לומר לנו משהו בזה? האם הוא סתם חמד לצון? או האם פשוט עלתה בראשו מנגינה יפה אשר לא נמצא לה ההקשר המתאים? וברור שבבסיס כל השאלות הללו עומדת האמונה המוצקה – שאי אפשר לחרוג מההקשר המחייב אלא אם יש לך סיבה חשובה לעשות זאת!

ייצוג על ידי ניגודים או שימוש בהיפוך מופיע ברפרטואר המוסיקלי, ובתדירות גבוהה במוסיקה של מוצרט. פנחס נוי בספרו "הפסיכואנליזה של האומנות והיצירתיות" כותב: "אין התהליך הראשוני מכיר בניגודים ובסתירות, אינו מבדיל בין כן ולא, מוקדם ומאוחר, לפנים ולאחור, למעלה ולמטה, וחלק גדול מאותם ניגודים המאפיינים את התפיסה החושית – חם וקר, רך וקשה, וכו'. זו הסיבה שהתהליך הראשוני נוהג להחליף ביניהם, ועלול לייצג כל דבר על ידי היפוכו, או להתייחס להיפוך כאילו היה זה הדבר עצמו". לדוגמא, האריה של דונה אלבריה "Ah chi mi dice mai" מתוך "דון ג'ובאני" עושה שימוש באנסמבל קולי, המשתף את דון ג'ובאני ולפורלו. מוצרט, מציג את הדמויות על ידי שימוש בניגודים מוסיקליים. דונה אלבריה מיוצגת על ידי ג'סטות מרובות, וקפיצות בעלות מנעד רחב, המשקפות את כעסה על הדון ש"בגד באמונה". דון ג'ובאני, המנסה לנחמה, מיוצג על ידי היפוך, היוצר אירוניה, המחזקת על ידי דבריו של לפורלו, שחושפת את הזיוף בכוונתו. כביכול ניתן לחשוב כאילו "טוב הלב", שמציע דון ג'ובאני, הוא הדבר עצמו.

כאשר מנתחים ומפרקים את היצירה למרכיביה, חוזרים לעסוק בחומרי הגלם שלה, ואז עולה שאלה מעניינת לגבי תפקידה של המוסיקה. האם היא אמצעי למטרה – כלומר הבנה והערכה של ההתנסות מובילה את המאזין להשגת המטרה האומנותית הכוללת. או אפשר, שהמוסיקה היא התכלית עצמה, כלומר מעמדה מרכזי יותר בחוויה האומנותית באופרה. (כדי לזכור, שאת הקרדיט באופרה מקבל המלחין ולא כותב הליברטו, הבמאי או השחקנים המבצעים). מעניין בהקשר זה להתייחס לפתיחה האופראית, שהרי היא הגורם הזר ביותר לעלילה, בהיותה יצירה תזמורתית עצמאית, המנוגנת בעוד המסך סגור. ישנן פתיחות המהוות אמצעי קישור לתמונה הפותחת את האופרה ולעיתים אף מפרשות ומציגות את הדימוי הצלילי של החוויה; כדוגמת האוברטורה בדון ג'ובאני, ואחרות בלתי תלויות, שתפקידם בהכרזה חגיגית על פתיחתה של האופרה, ובאיסוף ריכוז יכולת הקליטה של הקהל.

סיכום

לצורך הבנת החוויה האופראית, אפילו והינו עוצמים את עיננו, לצרכים מתודולוגיים, ומתעלמים מהעובדה, שישנם בעת ובעונה אחת אופציות שונות זו מזו, סותרות או אף מתחרות בין מרכיבי היצירה, מחויבים אנו לגלות מי הם הכוחות היוצרים את התוצר המוגמר, ומה הם החוקים המכתיבים את התופעה. בשיח הסמיוטי אי אפשר לתפוס את מכלול האופציות הסימניות כמין מערכת סטטית, שיש בה לכאורה חוקיות אחת, כי אם מכלול דינאמי המכיל אופציות מתחרות. ההכרה בקיום הדינאמי של המערכת מאפשרת לבנות את המודל התיאורטי ותיאורי, שיהיה מסוגל לטפל ב"מציאות" מקרוב. מערכת כזו, הכוללת התבוננות רחבה, מאפשרת להגדיר את היחסים בין המערכות במושגים של יחסי פונקציות, ולא במושגים של 'מקרויות', 'ללא קשר' או 'מבחוץ'.

התבוננות רחבה זו, הופכת את מרכיבי היצירה השלמה, לחומרי גלם. אומנות פלסטית, קול, דרמה, ריקוד, ציור, ארכיטקטורה וכו', הם השותפים ליצירה האופראית ומפרשים את המציאות בכך שהם מראים מה אפשר להפיק מהחומרים, וכיצד ניתן ליצור עולם חדש בעל משמעות חדשה. על פי אריסטו האמן מראה, לא את מה שכבר התממש בחומרי ההתנסות, כי אם את מה שאפשר לעשות בהם.

יצירת אומנותית בסדר גודל כשל אופרה, היא **מפגש החירויות**. ליצירת חוויה חדשה ומקורית צריך המעשה האומנותי להיעשות מתוך חירות עשייה, וכמוה הצפייה והשמיעה.

ביבליוגרפיה

1. בארת רולאן, (1957), מיתולוגיות, הוצאת כבל, 1998.
2. גולומב הרי, דון ג'ובאני - נוסח עברי, הוצאת אור-עם 1990.
3. גולומב נפתלי, ללא כותרת, הוצאת איתאב, 1987.
4. הירשברג יהואש, מוסיקה ודרמה באופרה, הוצאת בצלאל צ'ריקובר, 1974.
5. הירשפלד אריאל, "אתן היודעות", הוצאת זמורה ביתן, 1994.
6. חומסקי נעם, לשון ורוח, ספרית פועלים, 1979.
7. לורנד רות, על טבעה של האומנות, הוצאת דביר, 1991.
8. נוי פנחס, הפסיכואנליזה של האומנות והיצירתיות, הוצאת מודן, 1999.
9. קאנדינסקי, וו. על הרוחני באומנות, בייחוד בציר, ירושלים: מוסד ביאליק.
10. רוזיק אלי, שפת התיאטרון, הוצאת דביר, 1991.
11. Einstein A. The Mortality of Opera in: Essays on Music, New York Norton, 1956.
12. Hanslick, E. The Beautiful in Music. Liberal Arts Press, 1957
13. Richard W. Opera and Drama. Richard Wagner's Prose Works. Vol. 2. London: Kegan Paul
14. Kivy P. The Fine Art of Repetition. Cambridge University press 1993.
15. Kivy P. Philosophical Reflection on Opera, Drama, and Text, Princeton university press, 1988.
16. Slavoj Z. and Mladen D. Opera's second Death, Routledge, 2002.