**עיבודו של טקסט אמביוולנטי לאופרה: העיבוד של דוד זבה ל-*Alice's Adventures in Wonderland* מאת לואיס קרול כמקרה מבחן**

עבודת מחקר לתואר מוסמך

יעקב סמרה, התש"ף, אוניברסיטת בר אילן

המנחה: פרופסור רחל ויסברוד

# תקציר

האופרה העומדת במרכזה של עבודה זו, *אליסה בארץ הפלאות* מאת דוד זבה, היא עיבוד עברי לספר *Alice's Adventures* *in* *Wonderland,* שפרסם לואיס קרול (שמו הספרותי של צ'רלס לוטוויג' דודג'סון) באנגלית ב-1865. ספר זה זכה למעמד גבוה בספרות הילדים, אף על פי שאת ההומור המתוחכם שלו ואת הדיונים הפילוסופיים והמדעיים הטמונים בו סביר שהם אינם יכולים להבין. יש הטוענים שקטעים מסוימים בספר מובנים רק למתמטיקאים, לפיזיקאים וללוגיקנים. החוקרת זהר שביט, שהתבססה על תאוריית הרב-מערכת, קבעה כי הספר התקבל בו-זמנית למערכת ספרות הילדים ולמערכת ספרות המבוגרים והחשיבה אותו בשל כך לטקסט אמביוולנטי בהסתמך על מושג שהציע יורי לוטמן (Lotman, 1977). שביט מצאה בספר ארבע תופעות המייצגות את האמביוולנטיות שלו, שכן הן ייחודיות לגרסה שפורסמה ב-1865 ולא הופיעו בעיבוד לילדים קטנים מאת קרול עצמו שפורסם לראשונה ב-1890. ראשית, קרול שילב בספר ארבעה דגמים. סיפור הרפתקאות, פנטזיה ואיגיון הם דגמים שהתקיימו בספרות הילדים בתקופתו ופרודיה היא דגם שנועד לקורא המבוגר. שנית, הסיפור יוצר עולם פיזיקלי דמיוני אך קוהרנטי, בלי להצדיק את עצמו במסר חינוכי, ובכך חורג מחוק מקודש בספרות הילדים של זמנו. שלישית, הסיפור מטשטש בין עולם המציאות לעולם הדמיון ויוצר שוויון-ערך ביניהם, שלא כמקובל בכתיבה לילדים באותו זמן. רביעית, גם הזמן והחלל בטקסט מתוארים לפי הגיונו של הסיפור, ואי-אפשר לפרשם מתוך הכרת חוקי העולם שלנו. רחל ויסברוד הוסיפה כי מאפיין נוסף של האמביוולנטיות הוא משחקי המילים (Weissbrod, 1996).

הטענה העיקרית של העבודה היא שהאופרה של זבה משתייכת לתרבות הילדים, וכך היא נתפסת בעיני הקהל והמבקרים. אמנם המעבד שאף לשמר בה כמה מהתכונות של המקור, כגון העיסוק בשאלות מדעיות ופילוסופיות ומשחקי מילים, אך המגמה השלטת שלו ושל הבמאים שביימו את שתי ההפקות של האופרה הייתה להנגיש את האופרה לעולם התרבותי של הילד הישראלי במאה ה-21.

השאלות הנדונות בעבודה זו הן: מה היו ההחלטות והשיקולים של יוצרי העיבוד בנוגע לטיפול במאפייני האמביוולנטיות בספר? מה ממאפיינים אלה נותר בה וכיצד הם משפיעים על שיוכה מערכתי של האופרה? כיצד הגיבו הקהל והמבקרים על הטיפול של היוצרים במאפיינים אלה?

ההשערה שעמדה ביסוד המחקר היא שהיות שקהל היעד של האופרה הוא ילדים, סביר שהיוצרים צמצמו את מאפייני האמביוולנטיות בליברית ופיצו על כך במאפיינים מוזיקליים וחזותיים. ניתן היה לצפות שכמו בעיבוד מאת קרול ובעיבודים מודרניים יותר יתגלו גם באופרה זו קיצורים בעלילה, השמטה של דמויות, התאמה של ההומור לעולם המושגים של ילדים ישראלים והוספת מסרים דידקטיים. השערה ראשונה הנוגעת להתקבלות הייתה שהסוגיה העיקרית שתעסיק את הקהל ואת המבקרים היא מידת התאמתה של האופרה לילדים. מהבחירה של בית האופרה לעבד קלאסיקה ספרותית נגזרה השערה שהעיבוד טומן בחובו סיכוי לחשיפה לקהל רחב ובד בבד סיכון שיישפט בחומרה על-סמך ציפיות גבוהות.

 התשתית התאורטית לעבודה משלבת תאוריות מחקר התרגום, העיבוד והספרות. חקר התרגום תרם לעבודה זו את מושג הסקופוס, המבטא את מטרתו של המתרגם ואת הדרכים למימושן. החוקרים שפיתחו אותו, ובראשם הנס ורמר, טענו שתנאי יסודי להצלחתו של תרגום הוא אפיון מדויק של מטרתו הנקבע במשא ומתן בין המתרגם לבין מזמין התרגום Vermeer, 2000)). על סמך ההנחה שמושג זה רלוונטי לחקר העיבוד, נבדקו בעבודה זו המטרות שניסו להשיג הגורמים השונים שהיו מעורבים בכתיבת האופרה ובהפקתה: הנהלת האופרה, הליבריתאי-מלחין והבמאים בשתי ההפקות. על סמך התאוריה של חוקר התרגום גדעון טורי (Toury, 2012) נבדק העיבוד כתוצר שההזחות שלו מהמקור הן פונקציה של איזונים בין שתי מגמות סותרות: אדקווטיות המכוונת להתאמה של העיבוד למקור וקבילות, שהיא חתירה להתאים את התוצר לתרבות היעד. טורי הגדיר את המושגים האלה ביחס לתרגומים, אך כאן הם הותאמו לניתוח טקסטואלי של הליברית תוך התחשבות בתרומתם של אמצעים חזותיים ומוזיקליים.

ההנחה שמיקומה של כל תופעה בתרבות נקבע על-פי זיקתה לתופעות אחרות, שמקורה בתאוריית הרב-מערכת, הובילה לבדיקת השוואתית של *אליסה בארץ הפלאות* לסקופוסים של שלושה סוגי יצירות רלוונטיות: 1) אופרות למבוגרים המוצגות באופרה הישראלית; 2) המקור הספרותי, תרגומיו ועיבוד שסיפק השראה למלחין-הליבריתאי; 3) אופרות אחרות שחוברו בישראל בשני העשורים הראשונים של המאה ה-21, שילדים הן קהל היעד העיקרי שלהן. ההשוואות חידדו את הסקופוס הייחודי של אופרה זו. היא קצרה יותר מאופרות למבוגרים ומשולבים בה דיאלוגים שאינם מושרים. היא מושפעת מדגמי הפנטזיה, סיפור ההרפתקאות והאיגיון שמוזגו במקור הספרותי, אלא שיוצריה העידו על ניסיונם לקרבה לעולם התוכן של הקהל. שלא כאופרות אחרות לילדים שעובדו מטקסטים עבריים המשויכים לתרבות הילדים הישראלית, נכתבה *אליסה בארץ הפלאות* על-פי מקור אנגלי שהוא טקסט אמביוולנטי. עדותם של יוצריה של אופרה זו על המשא ומתן שקבע את מטרת העיבוד הדגישה שהוא נועד בראש ובראשונה להרחיב את קהל היעד של האופרה ולהנחיל מדיום זה גם לילדים קטנים. במהלך הכנת עבודה זו התברר שיצירותיו של קרול זכו גם לעיבודים אופראיים בשפה האנגלית. השימוש של המעבדים בשפה שבה נכתב המקור הספרותי עשוי להצדיק את השוואתם של העיבודים האנגליים לאופרה של זבה – ולו כדי לשלול את הבדלי התרבות כהסבר להזחות בעיבוד לעברית. אחד מעיבודים אלה, האופרה *Alice in Wonderland* את אונסוק צ'ין לליברית שכתבה עם דייוויד הנרי ואנג, זמין לצפייה באתר יוטיוב. אולם מכיוון שהמלחינה קוריאנית ושותפה לכתיבת הליברית הוא אמריקני, לא ניתן לראות באופרה זו מקרה מייצג של תרבות אנגלית, מה גם שהיא הופקה עבור קהל גרמני והועלתה בבית האופרה של בוואריה. בחירת נקודות ייחוס מתרבות אחת מגבילה את הדיון בהבדלים תרבותיים, אך ממקדת אותו במעמדה של האופרה בתוך המערכת שאליה נועדה להשתייך.

חקר העיבוד תרם שני רעיונות מנחים לעבודה. הרעיון הראשון שהעלה טימותי קוריגן הוא שמחקר מקיף של עיבוד צריך להתחשב בשלושה ממדים: התהליך, העיבוד וההתקבלות (Corrigan, 2017). היות שהאופרה חוברה כבר בשנת 2010, לא יכולתי להתחקות אחר תהליך כתיבתה בזמן אמת. ממד התהליך נחקר אפוא באמצעות מושג הסקופוס, הקושר בין מאפייני העיבוד לבין יעדו. יעד זה התברר מנסיבות יצירתו ומדברי המעורבים בהפקתו בראיונות לעיתונות ובשיחות עמי. *אליסה בארץ הפלאות* היא האופרה הראשונה שכתב המעבד, בעל תואר שני בקומפוזיציה ובזמרה מהאקדמיה למוזיקה בתל אביב. אולם על-פי אתר האופרה הישראלית, קדמו לעיבוד "תרגומים לכתוביות של *עלייתה ונפילתה של העיר מהגוני* (וייל), ו*בילי באד* (בריטן), תרגומים לשירה על הבמה של *העטלף* (י. שטראוס), *חליל הקסם* (מוצרט), ו*המבול של נוח* (בריטן) ותרגומים/עיבודים לשירה על הבמה להפקות הקהילתיות של האופרה הישראלית.[[1]](#footnote-1) נראה שהצלחתם של פרויקטים אלה, שנועדו לחשוף את המדיום לקהלים חדשים, הניעה אותו לכתוב אופרה משלו. הרעיון השני, השאוב ממחקרה של לינדה הצ'ון, הוא שתכונות המדיום מגדירות את האמצעים שהעיבוד משתמש בהם, אך אין לגזור מהן את עצם האפשרות או האי-אפשרות של עיבוד למדיום מסוים (Hutcheon, 2012). לפיכך בנוסף לניתוח הליברית נבדקת בעבודה תרומתם של ערוצים נוספים שהאופרה פועלת בהם, כגון: מוסיקה, תפאורה, תלבושות ומשחק על הבמה, לשחזור העולם שנוצר בספרו של קרול באמצעות טקסט מאויר.

החלק המרכזי של העבודה עסק בבחינת האופרה כתוצר למול המקור הספרותי ועיבודים רלוונטיים, ובפרט העיבוד של קרול עצמו לילדים קטנים. ההזחות שהתגלו בעיבוד חולקו לשלושה נושאים שהם טאבו בכתיבה לילדים. לפיכך אוצר המילים באופרה מצומצם וחזרתי, המבעים פשוטים ויש בה סממנים רבים של לשון דיבור. מאפיינים אלה מבטאים את ההתחשבות במגבלות ההבנה של ילדים, אך מלבד זאת החזרתיות והשימוש במילות רחוב תורמים ליצירת הומור. החריזה נועדה אף היא להקל על ילדים קטנים להבין את האופרה ולהתאים אותה לסוג הטקסטים הספרותיים שהם מכירים. בחטיבת ההזחות שעסקה ברכיבים של המקור הספרותי כיצירת פרוזה נבדקו ההזחות בסיפור המעשה, שבלטו בהן השמטות, תוספות דידקטיות וניפוי הפרודיות, שעמדו במרכזם של אחדים מהמפגשים בין הגיבורה לכמה דמויות בספר. מספר הדמויות צומצם ביחס לספר, והגיבורה הוצגה כבוגרת וטובת לב, ניגוד מוחלט למלכת הלבבות המרשעת והאינפנטילית. הנימה האירונית שהוסיפה לספר דמות המספר נעלמה עם ביטולו באופרה.

ההומור באופרה כולל רמזים לאיגיון שבספר, אך הוא מתוחכם פחות והוצאו ממנו מרכיבי הפרודיה ורוב העיסוק במדע ובלוגיקה. רוב משחקי המילים באופרה מתבססים על שירי ילדים ישראליים מתוך חתירה לקבילוּת. באופרה שולבו סוגי הומור המקובלים בכתיבה לילדים והמבוססים על הפתעה והפרת ציפיות, המעידים אף הם על חתירה לקבילות. הממצאים איששו את ההשערה שההשמטות, המסרים הדידקטיים והשינויים בסוגי ההומור תורמים לשיוכה של האופרה למערכת תרבות הילדים.

בדיקת התקבלותה של האופרה התבססה הן על היקף חשיפתה לקהלים שונים ביחס לאופרות אחרות לילדים והן על רשימות ביקורת ותגוביות. האופרה זכתה לתהודה תקשורתית רבה יחסית, אף על פי שלא השתתפו בה כוכבי תרבות ילדים. העיסוק הנרחב של מבקרים ומגיבנים רבים בסוגיה כיצד הגיבו הילדים בקהל על האופרה אישש את ההנחה שסוגיה זו תעמוד במרכז הדיון הביקורתי. *אליסה בארץ הפלאות* ו*איתמר פוגש ארנב* הן היחידות מבין אופרות הילדים שהוצגו בישראל בפני אלפי צופים לכל הפחות (ועדיין מוצגות ב-2019). אחד ההסברים הבולטים להצלחתן הוא שלאחר שירדו מהבמות בהפקתן היקרה, המלווה באנסמבל נגנים במקרה של *אליסה* בארץ הפלאות ובתזמורת פילהרמונית במקרה של *איתמר פוגש ארנב,* הופקה גרסה מצומצמת וחסכונית יותר של שתי האופרות האלה. נראה שהפקות אופראיות יקרות ומרובות משתתפים אינן מתאימות להצגה לאורך זמן. תמיכה ציבורית בשתי האופרות שאפשרה את הצגתן לפני תלמידי בתי ספר היא הסבר נוסף לחשיפתן הרחבה יחסית. מרשימות הביקורת והתגוביות ניכר שהדעות חלוקות על מידת ההצלחה של הליבריתאי בשימור מאפייני האמביוולנטיות של המקור. גם מבקרים שסברו שמאפיינים אלה השתמרו בעיבוד פקפקו ביכולתם של ילדים קטנים להבינם. כזכור, הדיון בסקופוס העלה שהמטרה העיקרית של היוצרים של העיבוד הייתה להרחיב את קהל האופרה ולאו דווקא לשמר את האמביוולנטיות של המקור. מספר הצופים הגדול והעדויות על הנאתם של הילדים שצפו בה מראים שמטרה זו הושגה בעיקרה. מאמר שכתבה מורה בבית ספר יסודי על חווית הלמידה של תלמידיה שעברו מפגשי הכנה לפני שצפו באופרה עשוי להצביע על דרך אפשרית לתווך את מדיום האופרה ובד בבד להתגבר על קשיים של ילדים להבין את מאפייני האמביוולנטיות בספרו של קרול ואת הרמזים שנותרו מהם בעיבוד.

סוגיית האמביוולנטיות עלתה בכל אחד מהיבטיו של העיבוד – התהליך, התוצר וההתקבלות, וסיכומם משקף את מערכת האיזונים העדינה בין אדקווטיות לקבילות שנדרשה כדי להתמודד עם האתגר בעיבוד טקסט אמביוולנטי, הטומן בחובו סיכוי להתקבל לשתי מערכות שונות ובה-בעת סיכון שלא להתקבל אף לאחת מהן.

1. israel-opera.co.il/?CategoryID=181&ArticleID=428 [↑](#footnote-ref-1)