"הנבל האמיתי הוא ואגנר": על מופעיו של ריכארד ואגנר בסיפורת[1]

נפתלי וגנר

תקציר: ואגנר הוא אורח רצוי בסיפורת כי הסיפורת חובבת דמויות של רשעים. למען האמת, הסיפורת מרבה להתאנות לו ולהציג את כל הכרוך בו ובמורשתו מנקודת ראות שלילית. ואגנר, נביא יצירת האמנות הכוללת, מכר את עצמו לעולם כעסקת חבילה מורכבת, ואין תמה שמי שעומד מול מורשתו מתקשה להפריד את יצירתו מתכונות אישיותו, אופיין הפולמוסי החריף של כתביו התיאורטיים והשקפותיו האנטישמיות. אך גם אם נבודד את יצירתו מכל המרכיבים הנלווים אליה, נוכל לזהות בה את הפוטנציאל להפוך לחומר ספרותי "דמוני". את התכונה המקוממת הטבועה ביצירתו של ואגנר אפשר לכנות הבעת-יתר, עודפות-אמנותית, השגבה-בלתי-מידתית וכיוצא באלה. צבירת ארסנל של אמצעי הבעה קיצוניים ופיתוחם וחידודם עד קצה גבול היכולת, נתפסת לעתים, בצדק או שלא בצדק, כאמצעי להאדרה עצמית של אישיות כוחנית ומגלומנית הכופה את עצמה על העולם.

המאמר סוקר דוגמאות מגוונות ורב-תקופתיות של ייצוגיו של ואגנר בסיפורת. מוצגות ונדונות בו מובאות משל הרמן הסה, תומאס מאן, תומס ברנהארד, א"מ פורסטר, הארוקי מורקמי, שולמית הר-אבן ואחרים. המכנה המשותף לכל הדוגמאות מתבטא בקונוטאציה השלילית המתקשרת לדמותו ולמורשתו של ואגנר. כותב שורות אלו רואה לנכון לציין שהוא עצמו חובב מושבע של הדראמות המוזיקליות של ואגנר.

מילות מפתח: ואגנר, סיפורת, דמוני, הסה, מאן, פורסטר, ברנהארד

אפתח באנקדוטה ספרותית מתוך רומן של ז'ירי וייל (Jiri Weil) ***מנדלסון עדיין על הגג*** *(Mendelssohn is on the Roof)*, שעלילתו מתרחשת בפראג, הנתונה תחת הכיבוש הנאצי. בפתיחה המבריקה של הרומן, מצווֶה פקיד העיריה יוליוס שליזינגר – מועמד לשירות נמוך-דרג בSS – להסיר את פסלו של מנדלסון מגג היכל הקונצרטים העירוני, הוא ה"רודולפינום" (Rudolfinum). שליזינגר המסכן, הסובל מפחד גבהים והנוטה לאמונות טפלות, איננו שש לקראת ביצוע המשימה שהונחתה עליו. הוא גם מתלבט באשר למשמעות הדתית-מוסרית של המבצע: להבנתו אין כל דופי בניפוץ פסלו של מלחין יהודי, ואין מפני מה לחשוש, שהרי פסל איננו רשאי להתלונן בפני בית-דין של מעלה. אולם לעולם אין לדעת את דרכי האל, שהרי חטאים כבדים מזה, אשר נאלץ לבצע בצוו הממונים עליו, רובצים על מצפונו הקתולי, ואולי דווקא עליהם יאלץ לתת את הדין. וכבר היו דברים מעולם: הוא נתקל פעם, באחת האופרות, בפסל-אבן שהופיע על מפתנו של חוטא. אמנם אין זה סביר שדברים כאלה יתרחשו לאור היום, אך הזמנים משונים ואין לבטל את האפשרות שתשתרר לפתע חשכה בצהרים.

שליזינגר, שסבל מפחד גבהים, לא הרהיב עוז בנפשו לעלות על הגג ולפקח מקרוב על ביצוע המשימה. הוא הדריך ממרחק בטוח את שני עובדי-העירייה חסרי-העניין שהביא עמו. לאחר שהללו הסתובבו על הגג ללא תכלית, חמושים בחבל עבה שלולאה בקצהו, החלו לדרוש מה"בוס" שלהם שיכוון אותם לפסל שיש להסירו. הוא הורה להם לצעוד לאורך המעקה ולקרוא את השמות החקוקים על הלוחיות הצמודות לכנות הפסלים, עד שיתקלו בשמו של מנדלסון. "אין לוחיות, בוס" הודיע לבסוף אחד מהם. "איך נדע מי מהם הוא מנדלסון?". שליזינגר היה שרוי במבוכה. איש לא אמר לו כיצד אמור להיראות אותו מנדלסון, מה עוד שכל הפסלים דומים אחד לשני. אפילו אם יחרף נפשו ויעלה על הגג

[1] זוהי גרסה מורחבת של הרצאה, שנשאה כותרת זהה, והושמעה במסגרת כנס שנערך ב-15 למאי 2014 באוניברסיטת ת"א - **"בעקבות ואגנר": הפוליטיקה של המוזיקה הגרמנית במאה העשרים**.

בעצמו, לא יוכל לזהות את הפסל המבוקש. אך הפקודה נחתה ישירות מגבוה (מוצאה בריינהארד היידריך, הרייכספרוטקטור של בוהמיה ומוראביה מטעמו של היטלר) ומוראו של השלטון נפל עליו במלוא עוצמתו.

לפתע הבליחה בו התושייה. הוא נזכר בתלמודו ב"תורת הגזע". במהלך אחת ההרצאות, שנדרש להאזין להן, הקרינו לעיניו שיקופיות רבות של חוטמים, שכולם מדודים בקפידה, שהרי מדובר במדע עמוק, מורכב ומדויק. אך כעומק הדיוק - פשטות הממצאים: הארוכים שבחוטמים מתנוססים על פרצופיהם של יהודים. והנה נפלה לידו ההזדמנות לתרגם את התיאוריה לשפת הפרקטיקה. הוא ממהר לשלוח את פועליו לסקור את הפסלים שנית, במטרה לזהות מי מהם ניחן בחוטם בולט במיוחד. "זה בעל האף הגדול ביותר הוא היהודי". אחד מהם, שהיה נגר בהכשרתו, שלף סרגל מתקפל והחל למדוד את האפים בזה אחר זה. חברו, שהיה חסר סבלנות ממנו, הפגיע בו לחדול ממלאכתו, שהרי אין קושי לאתר את ארך-החוטם באמצעות טביעת עין גרידא. ואכן, כשמדובר בזיהוי יהודים ואיתורם, אפשר לסמוך על החושים, בין אם מדובר בחוש הראיה ובין אם מדובר בחוש הריח, מה עוד שכאן מדובר באיבר המריח כשהוא מזדקר מייד לעין (בניגוד לאיברים יהודיים הסמויים מן העין).

"ראה", צעק לפתע הראשון, "זה ששם, עם הבֶּרֶט, לאף אחד מהאחרים אין אף כמו שלו." והשניים נחלצו מייד לכרוך את הלולאה על צווארו של הקומפוזיטור החוטמני והפסל כבר החל להתנודד על כנו, כששליזינגר המבועת החל לצווח לעברם שיחדלו. שליזינגר, שהיה מסגר פשוט, לא היה מסוגל לזהות איש מהקומפוזיטורים הנודעים לתהילת עולם, אך את האחד והיחיד הזה אפילו הוא ידע להכיר. צלמי-גבס כאלה כבר נקרו בדרכו לא פעם, שהרי הם מתנוססים לתפארה על כל פסנתר בכל בית גרמני שמכבד את עצמו: "אלוהים אדירים, **זהו וואגנר**, הגדול במלחיני גרמניה; לא סתם מוזיקאי, אלא אחד מהגדולים שעזרו להקים את הרייך השלישי."

* * * * *

פעם ידידה ניסתה להסביר לי מדוע היא בוחלת בוואגנר: "אני לא אוהבת שעושים עלי מניפולציות" היא אמרה. האזנה לוואגנר, כך השתמע מדבריה, הקנתה לה את התחושה שהיא קורבן לאונס רגשי: הוא משליט עצמו בכוח המוזיקה על עולם הרגשות הפרטי שלה ועושה בו כבתוך שלו. את התכונה המקוממת הטבועה ביצירתו של וואגנר אפשר לכנות הבעת-יתר, עודפות-אמנותית, השגבה-בלתי-מידתית או ככל שתאֹבה נפשכם. צבירת ארסנל של אמצעי הבעה קיצוניים ופיתוחם וחידודם עד קצה גבול היכולת, נתפסת לעתים, בצדק או שלא בצדק, כאמצעי להאדרה עצמית של אישיות כוחנית ומגלומנית הכופה את עצמה על העולם. הרמן הסה, ב***זאב הערבה*** מייחס את העודפות הוגנריאנית לתקופתו. התיאור שלהלן מצוטט מתוך אחד מחזיונותיו הנרקוטיים של גיבור הסיפור:

<u>ציטטה מס' 1:</u> מתוך *זאב הערבה* להרמן הסה, עמ' 191 (מגרמנית: עדנה קורנפלד)

> תחתנו השתרע מישור מדברי. על מישור זה ראינו אדון קשיש הדור פנים וארוך-זקן הצועד בפנים נוגות בראש מחנה עצום ורב של כמה רבבות גברים לבושי שחורים. פניו הפיקו מפח נפש וחוסר תקווה, ומוצרט אמר: 'הבט, הנה זה ברהמס. הוא נכסף אל הגאולה אבל עוד חזון למועד.' נודע לי שרבבות לובשי השחורים היו נגני אותם הקולות והתווים אשר על פי פסק דין אלוהי היו מיותרים בפרטיטורות שלו. אינסטורמנטאציה גדושה מדי, יותר מדי חומר בוזבז לריק.' ומיד לאחר מכן ראינו בראש מחנה גדול לא פחות מזה הראשון את ריכרד וואגנר וחשנו, כיצד משקלם של הרבבות מכביד עליו, מכלה כוחו: עייף, בצעדי סובל ומעונה ראינו גם אותו גורר עצמו קדימה.

מוצרט, הקלסיקאי האולטימאטיבי, הוא מורה הדרך שמוביל את המספר לחזות בעונש הנצחי שנגזר על שני הרומנטיקנים הקוטביים לכאורה. הם אינם נענשים על חטאי עצמם, אלא על חטאי הרומנטיקה המאוחרת שהייתה נגועה ביותר מקורטוב של היבריס ושיגעון גדלות. התזמור הנפוח לא היה אלא אחד מביטויי המגלומאניה שהגיעה לשיאה בשלהי העידן הרומנטי, ולפי שיפוטו של הקלסיקאי חייב אמן לתת את הדין על כל המיותרות שנמצאה באמנותו. נגזר עליו שעומס היתר שהעמיס על קהלו עתיד לרבוץ כאבן-ריחיים על צווארו הוא. הרמן הסה, שנחזור אליו בהמשך, איננו ייחודי בנגיעותיו הספרותיות בואגנר. היוצר הנורא מנכיח את עצמו בסיפורת, כפי שהוא מסעיר את הרוחות בכל נגזרת אחרת של חיי התרבות, אלא שהסופרים עטים בחדווה על השלילה שבו כמוצאי שלל רב, ומתדלקים בחדווה את הדמוניזציה שלו.

הכותרת המתנוססת מעל המאמר הנוכחי – "הנבל האמיתי הוא ואגנר" - מצוטטת מ***אחוזת הוואר"ד*** מאת אדוארד מורגן פורסטר. די סמוך לתחילת הרומן, כמעין אקספוזיציה מעוכבת, מתואר קונצרט שבמסגרתו מוצגות לקורא כמה מהנפשות הפועלות. כל אחת מהן מייצגת אופן האזנה אפשרי לסימפוניה החמישית של בטהובן. בולטות במיוחד שתי האחיות הלן הצעירה ומרגרט הבכירה. בעוד שמרגרט, הישירה והמעשית קולטת את המוזיקה כמות שהיא מבלי להיתפס לאסוציאציות חוץ-מוזיקליות, הרי שהלן, בעלת הדמיון העשיר והמבנה הרגשי המתוחכם והנפיץ, מאמצת אופן האזנה נראטיבי: היא זקוקה להמחשה ויזואלית מדומיינת של הצלילים, ונוטה לרקום את חזיונותיה לעלילה המשכית, המתקשרת במחשבתה לקורותיה היא. ובלשונו של פורסטר: "[הלן] יכולה לראות גיבורים וספינות טרופות בשטף המוזיקה" בעוד שמרגרט "יכולה רק לראות את המוזיקה". לא צריך להיות ניחן באוזן רגישה במיוחד מכדי להבחין כאן בהדהודה של השאלה הנצחית בדבר "המוזיקה האבסולוטית". ואכן בהמשך (ראו ציטטות 2א' ו-2ב') אנו מקבלים מפיה של מרגרט התקפה חזיתית על אופן ההאזנה הרב-חושי של אחותה:

<u>ציטטה מס' 2א':</u> מתוך *אחוזת הוואר"ד* מאת א"מ פורסטר, עמ' 57 (מאנגלית עודד פלג)

> מה התועלת באמנויות אם אפשר להחליף אותן זו בזו? מה התועלת באוזן אם היא מספרת לך אותם דברים כמו העין?" "מטרתה היחידה של הלן היא לתרגם לחנים לשפת ציור, ותמונות לשפת המוזיקה. זה מחוכם מאוד, והיא אומרת כמה דברים יפים תוך כדי כך, אבל מה השגנו, הייתי רוצה לדעת? כל אלה שטויות, כל זה בטעות יסודו. אם מונה הוא באמת דביוסי, ודביוסי הוא באמת מונה, אף אחד מהאדונים הללו אינו ראוי לשכרו – זו דעתי.

ומהכחשת הסינסתזיה עוברת מרגרט להכחשת הנרטיביות:

> ובכן, סימפוניה זו עצמה ששמענו זה עתה – היא לא מוכנה לעזוב אותה במנוחה. היא מדביקה לה תוויות של משמעויות מההתחלה ועד הסוף; הופכת אותה לספרות. [...] אני שואלת את עצמי אם ישוב אי-פעם היום שבו יתייחסו למוזיקה כמוזיקה. אך אינני יודעת.

וכמו בכל עלילה דרמטית טובה צריך להופיע עכשיו האיש הרע, האשם בכל הרעות החולות הללו, ואכן הוא אינו מאחר להופיע. למעשה הוא ניצב שם כל העת ברקע הדיון:

<u>ציטטה מס' 2ב':</u> מתוך *אחוזת הוואר"ד* מאת א"מ פורסטר (המשך), עמודים 57 ו-58

> אבל כמובן **הנבל האמיתי הוא ואגנר**. הוא עשה יותר מכל אדם במאה התשע-עשרה להכנסת ערבוביה באמנויות. אני אכן חשה שהמוזיקה נמצאת במצב חמור מאוד עכשיו, אם כי מעניין במידה יוצאת דופן. בהיסטוריה אכן מגיעים מדי פעם הגאונים הנוראים האלה, כמו ואגנר, המסעירים את כל מעיינות המחשבה בעת ובעונה אחת. זה נהדר לרגע; שכשוך שמעולם לא היה כמותו. אך לאחר מכן – כל כך

הרבה בוץ; והמעיינות – כביכול, הם מתחברים זה עם זה בקלות רבה מדי עכשיו, ואף אחד מהם אינו מפכה בצלילות ממש. זה מה שואגנר עשה.

כאן נוטשת מרגרט את מלחמתה בתרגום של אמנות אחת לאחרת ויוצאת חוצץ כנגד ערבובן. הגזמטקונסטוורק, לפי מרגרט, איננו רוורסאבילי. ואגנר חולל מין אנטרופיה שאין ממנה דרך חזרה, כי הרבה יותר קל לבחוש ולערבב מאשר להפריד ולזקק. בעיניה איחוד האמנויות הוא גאוני אך זוהי גאוניות הרסנית המניבה אפקט רב רושם אך קצר טווח. כזה שגם אחרי שמאסת בו אתה מוסיף לדשדש בו כבמדמנה טובענית.

אם אצל הרמן הסה דרו ואגנר וברהמס בכפיפה אחת וחלקו עונש משותף על חטא משותף, הרי שאצל פורסטר, במובלע, הם לעומתיים, שהרי ע"פ משנתו של אדוארד האנסליק, ברהמס מפיק מוזיקה העומדת, כראוי, ברשות עצמה בעוד שוואגנר, בזדון לבו הרע, חותר לשלול את עצמאותה ולאחד אותה עם אמנויות אחרות. לפי הַעֲמָדָה זו, השקפותיה של מרגרט הן פרו-ברהמסיות (על אף שאין הוא מאוזכר כלל וכלל בדבריה) ואילו ואגנר הוא "הנבל האמיתי".

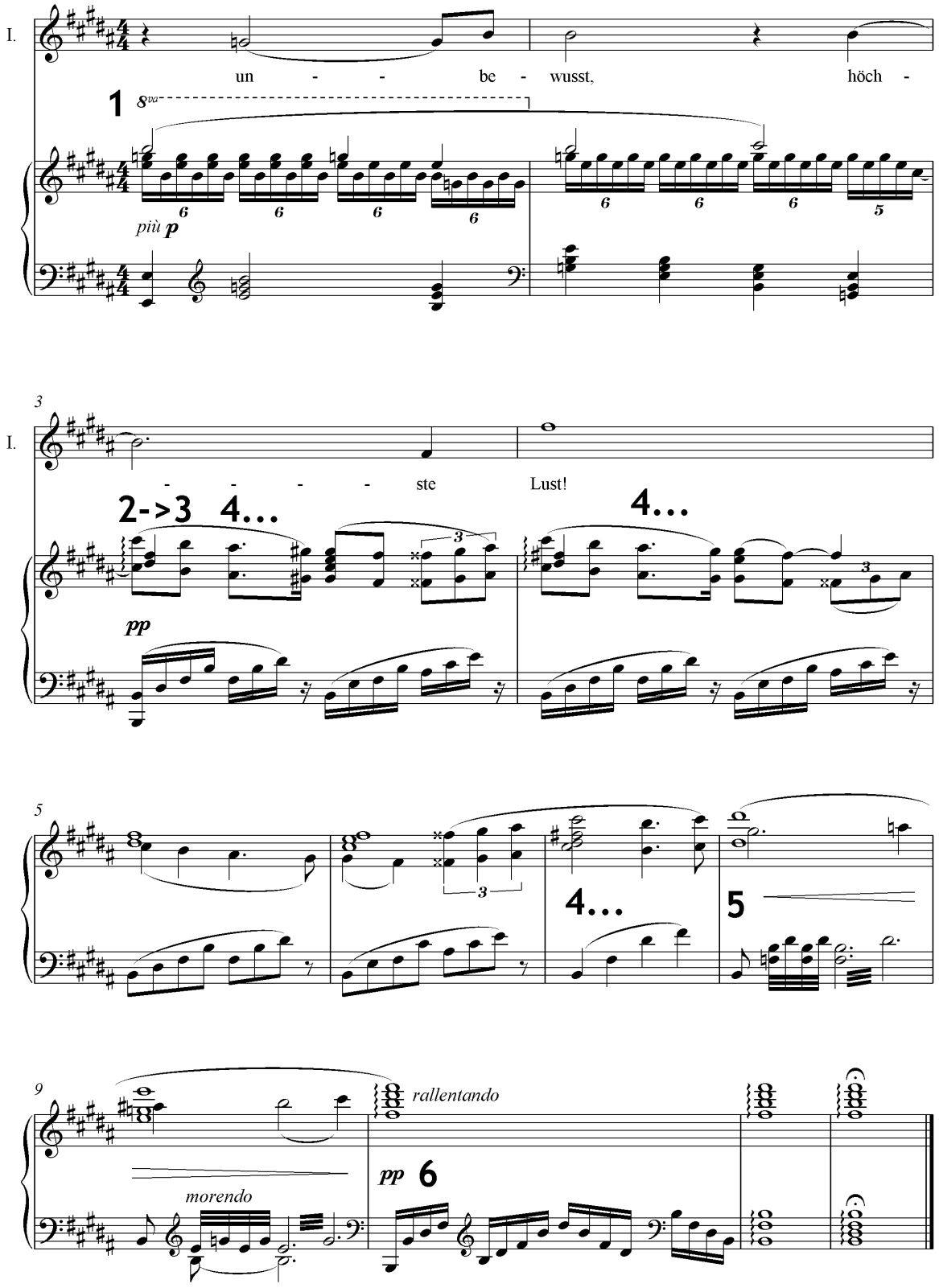
מכאן שסופר עשוי לאפיין את הנפשות הפועלות לא רק לפי אופן ההאזנה שלהן אלא גם לפי יחסן הערכי - האוהד או שוטם - למלחין, והמלחין השנוא או הנערץ הוא לעתים קרובות לא אחר מאשר ריכארד ואגנר. כך למשל ב***בית בודנברוק*** של תומס מאן: גרדה (אשתו של תומס בודנברוק) ואדמונד פְּפּוּל (המורה למוזיקה) חלוקים ואפילו הופכיים ביחסם למוזיקה של ואגנר. גרדה, המנגנת כינור, נמנית על שוחרי ואגנר ואילו העוגבר פפול עוין אותו ומהלל את באך כמיילד את ההרמוניה המודרנית מתוך הקונטרפונקט. הוא מביע את הזדעזעותו מהפתיחה ל"טריסטאן ואיזולדה", אך מתרצה ל"מייסטרזינגר", יצירה המדברת אל הקונטרפונקטיסט שבו.[2] פפול הוא המורה למוזיקה של האנו, בנה של גרדה, כך שחילוקי הדעות ביניהם נוגעים לחינוכו של הילד. פפול מוקיע את אי-מוסריותה של המוזיקה הוואגנרית ומגונן על נפשו הרכה של הילד מפניה, כמו מפני חומר פורנוגראפי. "הרוצה את להרעיל את נפשו?" הוא מטיח בפניה.

האנו בן השמונה מחבר לכבוד יום הולדתו יצירה בת שתי דקות לכינור ולפסנתר, המעידה על כך שבדמו כבר מפכה התרעלה הוואגנרית, היצירה המיניאטורית זוכה לתיאור תומס-מאני היאה לרצף מוזיקלי ואגנרי ארוך נגן, ותיאור הקדנצה המסיימת ארוך פי-שניים ויותר (264 מילים) מתיאור שאר היצירה (124 מילים). בתיאורו ההולך והמתמשך לא פוסח המחבר על כל הסממנים הוואגנריים הסטריאוטיפים, כמו דחיית הקדנצה המשולה לדחיית האורגזמה. את הסיום הפלגאלי המז'ורי, המושג באמצעות סובדומיננטה מינורית מעל גבי נקודת עוגב טוניקאית (ציטטה מס'3א), נוכל לאתר ב"וולקירה" וב"דמדומי האלים" – אך לפי הסולם – סי מז'ור - ניכר שהילד משחזר אותו מתוך דמדומי הסיום של טריסטאן ואיזולדה, למורת רוחו של מורהו ולמשוש ליבה של אמו (ראו דוגמת-תווים מס' 1).[3]

[2] האזנה לגלן גולד מבצע גרסת פסנתר משלו לפתיחה למייסטרזינגר, עשויה להבהיר, באורח בלתי אמצעי, מדוע אדמונד פפול - מעריצו של באך ואויבו של ואגנר - התייחס ליצירה וגנריאנית זו בסלחנות.

[3] כמובן שהתיאור המילולי איננו עוקב במדויק אחרי התיווי, אך נקודות ההשקה מאפשרות לזהות בתיבות הסיום של "טריסטאן" את מקור ההשראה לתיאור קטע הסיום מתוך יצירתו של האנו, או אם תרצו - מקור ההשראה המציאותי ליצירה הבדיונית המתוארת.

<u>דוגמת תווים מס' 1</u>: תמצית-פסנתר של תיבות הסיום של "טריסטאן ואיזולדה" מאת ריכארד ואגנר.
הספרור מאפשר להסתנכרן עם ציטטה מס' 3א.



ציטטה מס' 3א': מתוך *בית בודנברוק* לתומאס מאן, עמודים 2-461 (מגרמנית: נילי מירסקי)

מקרא: צירופי המילים המסופררים תואמים את הספרור בדוגמת תווים מס' 1. הספרור מאפשר לסנכרן את התיאור הספרותי עם המוזיקה, או במילים אחרות – את יצירתו הבדיונית של האנו עם התיבות המסיימות את "טריסטאן ואיזולדה"

והנה בא קטע הסיום, משוש-נפשו של האנו, גולת הכותרת של השגב התם, הפשוט, הטבוע בחיבור הקטן כולו. חרש-חרש, אפוף בצלילי הכינור הפנייים, המתזזים מעלה-מטה כרצי גלים, צלולים כענבלי פעמונים, מרעיד בפיאניסימו האקורד מי מינור[1]... הוא עולה וגואה וגובר אט-אט, עוד ועוד, ובפורטה עובר האנו לדו-דיאז הדיסוננטי[2], המוליך בחזרה אל צליל היסוד[3], בעוד הסטרדיוריוס מתנחשל ומצטלצל ושוטף בגליו גם את הדו-דיאז הזה, אוזר הילד את כוחו ומעצים את הדיסוננס עד לפורטיסימו. הוא מונע מעצמו את הפורקן, הוא משהה אותו[4], לעצמו ולשומעיו. מה יהיה הפורקן הזה, הצלילה הזאת הקסומה, המשחררת, אל הסי מאז'ור?[6] אושר שאין משלו, עונג שאין כמותו למתיקות. שלווה! ישועה! מלכות שמים!" "עוד לא... עוד לא! עוד רגע אחד של ציפיה, של השהיה, של דריכות,[4] שעוד שומה עליה להגיע לשיא שאין לשאתו, על-מנת שיהא הסיפוק מענג שבעתים... עוד מיצוי אחרון, כן, אחרון, של הערגה הזאת הדוחקת ומתפרצת,[4] של התאווה הזאת המרעידה את הנפש כולה, של המאמץ הכביר הזה לאזור את כל כוח הרצון ולדחות עוד לרגע מפרפר אחד את הגאולה, שהרי יודע האנו: האושר אינו אלא הרף עין... גוו נמתח אט-אט כלפי מעלה, עיניו נפערו לרוחה, שפתיו החשוקות רטטו, אבריו פירכסו, נחיריו שאפו את האויר בחזקה... ואז לא עצר כוח עוד. נחשול החמדה בא עליו ושטפו, והוא לא מנע בעדו. שריריו נתרפו, ראשו צנח על כתפו המום, מותש, עיניו נעצמו וחיוך נוגה, כאוב כמעט, חיוך של אושר שאין להביעו במלים רפרף סביב פיו, בעוד רגליו לוחצות על שתי הדוושות ואצבעות ימינו מפיקות את הטרמולו,[5] הנתמך רק בתרוצות של בס ועובר אל הסי מז'ור,[6] נשטף כולו בתרוצות הכינור ההומות ורוחשות וסואנות ומתנחשלות סביבו, עולה וגובר במהירות עד לפורטיסימו – מתגעש קצרות, שוצף ועמום, ונפסק בבת-אחת.

בדיעבד, הסיומת הוואגנרית הזאת היא בשורת דעיכתה של שושלת בודנברוק המפוארת. יוהן הנער, הוא הנצר האחרון לבית בודנברוק. נהייתו אחר המוזיקה וחוסר התעניינותו בעולם המעשה הכלכלי מבטאים את דעיכתה של השושלת ואת סופה הקרב ובא. הנשאית הראשונית של הנגע המוזיקלי הנוכרי שפקד את בית בודנברוק היא גרדה לבית ארנולדסון מאמסטרדם, אשת הסנטור תומס בודנברוק, המפליאה לנגן על הסטרדיוואריוס שלה. המוזיקה מנכיחה את עצמה בזירה העלילתית בשלב מאוחר למדיי ומובילה באורח דטרמיניסטי לאחריתה של השושלת. את שירת הברבור המוזיקלית של הנער יוהאן (האנו) בודנברוק, המאלתר עצמו לדעת, נמצא בשלהי הרומן. שמו של ואגנר איננו מוזכר במהלך התיאור הספרותי עתיר הממדים של המוזיקה המאולתרת, אך רוח ואגנרית מנשבת בתיאור כולו:

ציטטה מס' 3ב': מתוך *בית בודנברוק* לתומאס מאן, עמ' 680

החלה גיאות עצומה, התנחשלות אטית שאין לעצור בעדה, והיא עולה מעלה-מעלה עוד ועוד, מתנשאת בסולם כרומטי של כיסופי-נפש פראיים, משתוללים, ונקטעת פתאום בצלילי פיאניסימו מבועתים, גרויים, כאילו נשמטת הקרקע תחת רגליו והוא צולל אל תהומות התאווה... פעם אחת דומה היה כאילו צפים ועולים ממרחקים ורומזים חרש האקורדים הראשונים של תפילת התחנונים הזכה; אך מיד השתער עליה נחשול הקקופוניה הגועש, המתפרץ, וצליליו רגשו והתגלגלו וגאו ונסוגו והתרוממו ושקעו ושבו והשתערו אל איזה מחוז חפץ נעלם, שיש לבוא אליו ולמצוא בו פורקן מיד, עכשיו, בעצם הרגע הזה, בפסגה האיומה הזו, כשאין לשאת עוד את מצוקת הערגה... **והפורקן בא**, לא היה אפשר לעצור בעדו, לא היה אפשר לעמוד עוד בחבלי התשוקה וכליון הנפש – הוא בא משל נקרעו מסכים, נבקעו שערים, נפרצו משוכות-קוצים, נפלו חומות של אש... באו הפורקן, הגאולה, הישועה, התאווה באה על סיפוקה, ובצהלת גיל נפעמת התפוגג הכול בצליל אחד של מתיקות ונועם שגלש מיד בריטרדאנדו ערב, מלא כיסופים, וצלל אל משנהו...

מה יותר ואגנרי מזה? ובפרק הבא ברומן לוקה האנו בטיפוס ונפטר מהעולם והקיץ הקץ על בית בודנברוק. באופן פרדוקסאלי, השושלת הלכה והתנוונה ככל שהיא הלכה והתעדנה. האם ואגנר רק מתזמר את שקיעתה או שמא הוא מחולל אותה. אם נסמוך על האינטואיציה של אדמון פפול, העוגבר הקשיש, הרי שואגנר הוא שהגמיע את האנו הילד מקובעת התרעלה שלו. אין תמה ששירת הברבור המאולתרת שלו מהדהדת את הנימות הוגנריאניות שביצירת הילדות שחיבר בגיל שמונה.

אם עדיין נותרו בנו ספקות לגבי השפעתו של השיקוי הטריסטאני על הבריאות, נוכל לעיין בסיפור קצר, גם הוא של תומס מאן המוקדם, הקרוי ***טריסטאן*** ונקבל חיזוק מה לחשדותינו. זירת ההתרחשות היא סנטוריום (שם הסנטוריום – 'איינפריד' – מתחרז עם 'ואנפריד' – הוילה של ריכארד ואגנר בביירות); הדמויות הראשיות הן של מאושפזים. דמויות אלו הן קריקטורות די מרושעות של הדמויות מתוך "טריסטאן ואיזולדה" בגרסתו של ואגנר:

- הר ספינל, המקביל לטריסטאן, הוא סופר דקדנטי, בלתי פורה (אימפוטנט), בעל שיניים רקובות (נתון פיזיולוגי שהמחבר לא חדל להזכירו במהלך הסיפור) ואשר פניו אינן מסוגלות להצמיח זקן (חוסר-גבריות או חוסר בגרות – תינוקיות מגודלת או ילדותיות מזדקנת),[4] ואם לא די בכך הוא מתגלה כחסר תעוזה. אך כמוהו כטריסטאן הוא שוחר את השחור (הוא מבטא את שביעות רצונו מהלילה המקדים לרדת). מר ספינל אינו מסוגל להישיר מבט בפניהן של הבריות, ובמיוחד בפניהן של נשים. הוא אינו רוקם קשרים חברתיים, ויוזם מגע עם זולתו רק כאשר הוא נתון ב"הלך רוח אסתטי" ועז רצונו לשתף אי-מי בהתפעמותו מחפץ או מראה שמצא בו נוי או תואם הרמוני. הר-ספינל הוא סופר של ספר משעמם אחד, וספק אם הוא כותב עוד דבר-מה מלבד מכתבים, שאינו זוכה כמעט למענה עליהם. את דבר עבודתו של מר ספינל מכניס המחבר למרכאות: הר ספינל ישב בחדרו ו"עבד".
- אשתו של הר קלוטריאן - כך היא נקראת כל אימת שהיא מוזכרת בשמה, להזכירנו שכמוה כאיזולדה מקבילתה היא אשת איש - היא אמנם יפה ובעלת נפש אמנותית, אך בעוד שאיזולדה נחנה בסגולות ריפוי, מרת קלוטריאן היא פציינטית, הסובלת ממחלה נשימתית. וריד כחלחל מעל גבת עינה מסגיר את מצבה הבריאותי המתדרדר והולך והמחבר מרבה להזכירו בדומה לריקבון השיניים של הר ספינל. מרת קלוטריאן מזכירה את אנטוניה מתוך *היועץ קרספל* של א.ת.א. הופמן, אשר גם עליה הייתה אסורה השירה מטעמים של פגם בריאה וגם היא הפרה את האיסור, בהשפעת נוכחותו של מאהב, ושילמה על כך בחייה. גברת קלוטריאן היא למעשה הדמות הנאצלה והאמנותית היחידה בין גיבורי הסיפור, ועל כך עליה לשלם בחייה, שהרי היכן מצאנו אמן אמיתי שלא יהיה שחפן טרמינאלי?...
- פראו שפאץ (אשת היועץ שפאץ) - המקבילה לברנגנה (אומנתה של איזולדה) בכך שהיא משמשת בת-לוויה לאשתו של הר קלוטריאן - היא זקנה משועממת ואטומה הסובלת מחולי במערכת העיכול שלה (מחלה חסרת הילה אמנותית). היא מנוגדת לברנגנה חדת החושים ורבת התושיה.
- הסיטונאי העשיר הר קלוטריאן הוא בהכרח המקביל למלך מארק. והוא היחיד בכל המערך הזה שניחן בבריאות איתנה. אולם שלא כמו המלך מארק, אציל הנפש, הנבגד ונפגע ומוחל, הרי שהר קלוטריאן הוא עצמו רודף שמלות (השתובבותו עם החדרנית נצפתה ע"י הסופר). העימות בינו לבין הר ספינל אינו נובע מתפיסת טריסטאן בקלקלתו אלא עקב התגרותו הפחדנית של האחרון, כפי שבאה לידי ביטוי במכתבו לראשון. היפוך נוסף הוא שאין טריסטאן מביא את

[4] לפי נתן זך, דמותו היא מעשה כלאיים בין נעורים לזיקנה. ראה *קווי אויר: על הרומנטיקה בסיפורת הישראלית ועל נושאים אחרים*, הוצאת 'כתר', ירושלים: 1983, עמוד 73.

איזולדה, בעל כורכה, אל ארמונו של המלך מארק, אלא להפך, קלוטריאן-מרק הוא שמביא את רעייתו-איזולדה לארמון-סנטוריום בו שוכן ספינל-טריסטן.

- טיול המזחלות, שהותיר בסנטוריום את הר ספינאל ואת גברת קלוטריאן, מקביל למסע הציד בתחילת המערכה השנייה, שהותיר מאחור את טריסטן ואיזולדה. כמו מסע הציד, כך גם הטיול תרם להיווצרות הנסיבות שאפשרו את "דואט האהבה".
- הסנטריום "אינפריד" עצמו מחליף, כזירת התרחשות, הן את טירתו של המלך מרק בקורנוול, הן את טירתו של טריסטן בבריטני (Brittany).
- המחלה הריאתית האומללה מחליפה את פצעי הקרב ההרואיים של טריסטאן, שאיזולדה נקראת להעלות להם ארוכה. אמנם גברת קלוטריאן, המאושפזת בעצמה בסנטוריום, איננה שמאנית כאיזולדה אך היא מוזיקאית, והר ספינאל כאילו מצפה ממנה שתושיע אותו ותביא צרי לנפשו בכוח המוזיקה.
- את מקומו של שיקוי האהבה ממלאת כאן המוזיקה עצמה. המבע המוזיקלי השולט באופרה מתקשר לשיכרון האהבה הכפייתי שהשיקוי עוררו. יוצא אפוא שהמסמן הופך למסומן, כלומר אם המערך הלייטמוטיבי מתפקד באופרה כ"מסמן איקוני" של שיקוי האהבה ותוצאותיו, הרי שבסיפור הוא הופך למסומן עצמו: הנפשות הפועלות גומעות את המוזיקה כמו הייתה שיקוי-קסמים וכך הן גם חושפות את עצמן לכל תופעות הלוואי הכרוכות בו.

טריסטאן ואיזולדה המקוריים נוכחים בסיפור לא רק באמצעות בבואותיהם המעוקמות אלא גם באמצעות ייצוגם המוזיקלי הואגנרי המקורי. גברת קלוטריאן, בהשפעתו המזיקה של האדון ספינאל, מסכנת את בריאותה בנגינת להיטים נבחרים מתוך "טריסטאן" באוזניו. המספר מפליג, בתיאוריו המוזיקליים, ברוממותה של היצירה הואגנרית וכך מעצים את הפער בין הדמויות הוואגנריות לבין בבואותיהן התומס-מאניות. הפער בין המיתי למציאותי לועג לואגנר המתאמץ למזג את השניים. הדראמות המוזיקליות שלו מכוונות היו לחנך את העם הגרמני אם לא את האנושות כולה לחיים המתנהלים לאורו הנשגב של המיתוס. הטרגדיות של אייסכילוס, ותרומתן הערכית לאנשי אתונה, עמדו תמיד לנגד עיניו. ניתן להניח שלא היה שובע נחת מתיאור העולם האמיתי כהשתקפות מעוותת של יצירתו.

לספרות הגרמנית אין מונופול על ואגנר ואפילו לא על טריסטאן. הרוקי מורקמי מרחיב את קשת הייצוגים הספרותיים של הפיתוי הטריסטני. בסיפורו החידתי – ***המתקפה על המאַפייה*** – הפיתוי הוא בגדר מעשה מיסיונרי. שני צעירים מורעבים (המספר וחברו הטוב) מתכוונים לפלוש למאפייה חמושים בסכינים ולבצע בה שוד מזוין של לחם. הם מוצאים את האופה שקוע בהאזנה למוזיקה של ואגנר. האופה נעתר להם ומתיר להם לאכול די שבעם עוד לפני שהם מאיימים עליו בסכיניהם. הצעירים טוענים כלפיו שזה משבש את תוכניותיהם, שהרי אינם מעוניינים לנצל את טוב ליבם של אחרים, ולפיכך עליהם לבצע פשע כדי להשביע את רעבונם. האופה מגלה הבנה לרתיעתם מלקבל לחם חסד ומציע להם להטיל בהם קללה בתמורה ללחם שיאכלו. חברו של המספר איננו מוכן לעסקה ומאיים להרוג את האופה. בשלב זה מציע להם האופה פיתרון אחר: בתמורה ללחם יהיה עליהם להאזין עמו לקלטת של "טריסטאן ואיזולדה" מאת ריכארד ואגנר: "זה נשמע כמו סיפור של מיסיונר ביבשת השחורה, אבל קפצנו על ההצעה מיד. עדיף על קללה." תוך כדי האזנה ואכילת לחם בשפע מקריא באוזניהם האופה מתוך הדף המצורף לקלטת דברים בשבח היצירה ותקציר של העלילה ולכאורה הכול בא על מקומו בשלום.

אלא שלסיפור זה צירף מורקמי סיפור המשך - ***המקרה השני של תקיפת המאפייה*** – כשהמספר ורעייתו סובלים מהתקף רעב פתאומי אחרי שתיים בלילה, והמקרר בדירתם ריק. המספר מספר לאשתו (הוא נשוי לה מזה כשבועיים) על התקף הרעב הקטלני הקודם שלו ועל תקיפת המאפייה. עכשיו מסתבר לקורא שהפרשה הותירה אחריה תחושה של טעות נוראה, שככל הנראה הביאה לפירוד בין החברים. הרעייה מגיעה למסקנה שהאופה, בדרכו הפתיינית הערמומית, בכל זאת הצפין קללה במוזיקה הוואגנרית שהשמיע באוזניהם. כחוויה מתקנת, האמורה לבטל את השפעתה של הקללה, היא משיאה את המספר לצאת עמה לפשיטה מזוינת נוספת, נטולת פשרות ובלתי "צמחונית", אשר אמורה לבטל את השפעתה של הקללה. בהיעדר מאפייה פתוחה בשעת לילה מאוחרת זאת הם תוקפים סניף של מקדונלד, כשעל פניהם מסכות סקי, ובידיו של המספר רובה ציד, ומאלצים את צוות העובדים להכין עבורם שלושים "ביג מק". לכאורה המעשה השיג את מטרתו, אך כך נדמה היה לנו גם בתום הסיפור הראשון...

למרות שהסיפור מותיר אחריו שובל של עמימות, ניתן להבין די בקלות את מערכת האסוציאציות שהוא מושתת עליה, וזאת בסיוע מערכות הלייטמוטיבים של ואגנר עצמו. מוטיבים של פיתוי ושל קללה אינם נדירים בדרמות המוזיקליות שלו. מוטיבים אלו בולטים במיוחד דווקא ב"טבעת הניבלונג". מוטיב הקללה, הוא מוטיב רב עוצמה, העובר כחוט השני לאורך הטטרלוגיה כולה. זוהי קללתו של הננס אלבריך, שנִטלה ממנו הטבעת, אותה טבעת שעוצבה מזהב הריין שגנב והקנתה לו כוח שליטה הולך וגובר. "מוטיב הפיתוי" מופיע רק ב"דמדומי האלים" - הדרמה האחרונה במחזור – בהקשר של רשת המזימות הסבוכה שנפרשת לרגליו של זיגפריד. המוטיב מציין את הכישוף המופעל עליו להתפתות לגוטרון, במטרה לקפד את פתיל אהבתו הנאמנה לברונהילדה. אולם בסיפור שלפנינו נעשה שימוש במוזיקה של ואגנר כפיתוי מיסיונרי שתכליתו לצרף את הצעירים למסדר נאמני ואגנר, או אם תרצו – לדת הוואגנריאנית. המיסיונרים מציעים בהתחלה "שוחד" – חרוזי זכוכית או מזון – אך סומכים על כוחה המפתה של הדת עצמה שבסופו של דבר תכבוש את ליבותיהם של הפגאנים. המוזיקה של טריסטאן היא אכן המתאימה ביותר לצוד נפשות בכוח הכישוף הכרומטי של צליליה, אך כמו שיקוי האהבה הטריסטאני, שהביא בכנפיו בגידה ומוות, כך גם בסיפור שלפנינו הוא זרע פירוד בין שני החברים הנאמנים והביא למעשה פשע נוסף.

אין זה מפתיע שטריסטאן פולש גם לספרות העברית.[5] נפגוש אותו עכשיו ב***עיר ימים רבים*** של שולמית הראבן. הרופא, פרופסור ברזל עורך במעונו ערב-שוברט ("שוברטיאדה") לכבוד הצלחת נטיעתו וקליטתו של עץ ארז בחצרו. הימים הם ימי המנדט הבריטי והקרואים הם נציגים של האליטות הירושלמיות על כל גוניהן – בני "האצולה" הספרדית הוותיקה (אחד מהם תובע במערכת המשפט המנדטורית), קצין משטרה בריטי, סוחרים אמידים ערבים, בונה כינורות גרמני, מטרוניתה יוונית, בני הארץ ממוצא אשכנזי והמארח עצמו – יֶקֶה, רופא ואיש-רנסנס. הרעות שוררת בקרב הקרואים כולם והמוזיקה מעצימה אותה. המוזיקה מנוגנת בתחילה ע"י חובבים, למרות נוכחותו של פסנתרן מקצועי, המגיע לידי ביטוי מאוחר יותר. על קרבת הלבבות בין המוזמנים בחסות המוזיקה אפשר ללמוד מנאום הפתיחה של המארח (ראו ציטטה מס' 4):

---

[5] על זיקה בין ספרות עברית מודרנית לספרות גרמנית, בהקשר המוזיקלי, ראו –

Ben-Horin, Michal, "Musical Discourse and Historical Narratives in Hebrew Literature: Kenaz's *Musical Moment* and Shaham's *The Rosendorf Quartet*", *Israel Studies Forum – An Interdisciplinary Journal* 21:2 (Winter 2006): 85-101.

וכן- זך, נתן. קווי אוויר: על הרומנטיקה בסיפורת הישראלית ועל נושאים אחרים. ירושלים: הוצאת כתר, 1983. ראו במיוחד את הפרק "סכנה מוזיקה" (עמודים 67 עד 69).

<u>ציטטה מס' 4</u>: מתוך *עיר ימים רבים* מאת שולמית הראבן, פרק 4, עמ' 68

"ידידים יקרים," נאם פרופסור ברזל ליד הארז והכוס בידו. "אני אוהב את כולכם, אחד-אחד וכולם יחד. אני רואה את משתה-האהבה הזה כאחת הפינות האחרונות של תרבות בעולם שבו, לצערנו, מתגבר והולך הברבריסמוס. אינני יודע אם הדור הצעיר שיבוא אחרינו תהיה לו עוד אותה תחושה שיש לנו היום, של רעות וידידות, לכבוד כולנו, ולכבוד הארז שהתגבר על כל המכשולים והוא מכה שרשים וחי".

השוברטיאדה של פרופ' ברזל אמנם נפתחת בפרק אלגרו מתוך "סונטה"[6] לכינור ולפסנתר בלה מינור של שוברט, אך ממשיכה בנתיבים מוזיקליים אחרים. ערבי ממוערב בסגנון לבנטיני שר, בקול נוטף דבש, מפזמוני התקופה האנגליים. בשלב זה חשה שרה אמריליו, דמות מרכזית בספר, שהיא איננה יכולה עוד להכיל את כל המתיקות הזאת שהרעות, המוזיקה, השקיעה וריחות הפריחה מפיקים. היא מרגישה שכל אלה חברו להתהוותו של רגע שלא יחזור עוד; שתור הזהב הגיע לשיאו ומעתה תחול נסיגה והתפוררות. בד בבד נשמע "נושא האהבה של טריסטאן ואיזולדה בעיבוד מאולתר"[7] בארבע ידיים. וכך אותה מוזיקה שסימלה יותר מכל את שלהי העידן הטונאלי ובישרה, מבלי דעת, את שיברו, אומצה כאן כדי ללוות את דמדומי הסיום של עידן האחווה בין יהודים, נוצרים ומוסלמים מבני העילית הירושלמית. (יתר על כן, בהיותה חלק ממכלול יצירתו של ואגנר, היא מצאה את עצמה מזוהה עם ה"ברבריסמוס המתגבר והולך", עליו דיבר המארח בנאום שנשא בתחילת האירוע.)

ואכן, לקראת סוף האירוע הקסם פג ותכפו הסימנים להתפרדות החבילה: היהודים מדברים ביניהם על ביאליק ועגנון, האורחים הערבים אינם מתמצאים בנושא השיחה ומתכוננים לעזוב והקצין הבריטי "נראה לפתע לגמרי גוי, שתוי קמעא ולא פיקח". מעם הפסנתר נשמעים עכשיו צלילים קולניים וטורדים של ליסט, שנועדו לפוגג את האויפוריה הוגנריאנית. אם נעקוב אחר המומנטים הפסנתרניים ניווכח שחלה בהם התפתחות מפסנתרנות חובבנית לפסנתרנות מקצועית. בפרק השוברטי השתתף הקצין הבריטי, שהיה פסנתרן חובב מובהק; בנגינה הואגנרית המאולתרת בארבע ידיים חבר אליו הפסנתרן המקצועי; לבסוף "גירש" הפסנתרן המקצועי את החובב מעם הפסנתר כדי לבצע מוזיקה של ליסט. הנגינה החובבנית והמאולתרת שימשה פס-קול מוזיקלי לליכוד החברתי והנגינה המקצועית – לדעיכתו.

ואגנר, כלייטמוטיב-ספרותי של שקיעה, מחזיר אותנו לספרות הגרמנית עם ***הקיץ האחרון בחייו של קלינגסור***. קלינגסור של הסה הוא דווקא צייר. "שירת הברבור" של הצייר קלינגסור היא, כמצופה, שירה חזותית ולא שירה קולית. היא מתוארת לפרטי פרטיה בפרק האחרון של הנובלה - "דיוקן עצמו". אולם ערב חייו של קלינגסור כרוך, לפחות בתודעתו הוא, בשקיעת המערב כולו: "אצלנו באירופה הישנה, מת כל מה שהיה פעם טוב ויפה בעינינו ואשר אותו ראינו כרכושנו. ההיגיון הישר שלנו הפך לטירוף הדעת; כספנו הפך להיות פיסות נייר, נטולות ערך; המכונות שלנו מסוגלות עוד אך ורק לירות ולהתפוצץ; והאמנות – אינה אלא איבוד עצמי לדעת. אנחנו שוקעים תהומה, ידידים, שוקעים והולכים. [...] אירופה זו הישנה שלנו, שבמשך אלפיים שנה האמינה שהיא מוחו של העולם כולו. אירופה זו שוקעת." המוזיקות המבשרות את שקיעת המערב בסיפור אינן קשורות לואגנר, אך שמו של קלינגסור – המכשף מהמערכה השנייה של פארסיפל – קשור גם קשור. כך שמוטיב שקיעת המערב איננו יכול שלא לעורר אסוציאציות וגנריאניות. אך הסה מזמן לנו נוכחויות מוצקות יותר של ואגנר ביצירותיו, כמו למשל בסיפורו ***קליין וגנר***.

---

[6] הכוונה, ככל הנראה, לסונטינה בלה מינור D. 385.

[7] לא ברור מהכתוב באיזה "נושא" או "לייטמוטיב" מדובר.

קליין עורק מביתו, נוטש משפחתו, מועל בכספים במקום עבודתו, מזייף את שמו (לא מצוין שמו התחליפי), חוצה גבולות ומגיע למחוזות הדרום (איטליה). וגנר הוא מורה שרצח את כל בני משפחתו. קליין מגנה את עצמו מגנה את וגנר. הוא מגיע לתובנה שכבר בצעירותו, כשהביע את סלידתו וזעזועו ממעשהו של וגנר, כבר אז, בתת-הכרתו, הבין ללבו. המונח תת-מודע איננו מופיע בסיפור, ובמקומו מופיע הניגוד בין הידע השכלי לבין זה החבוי במעמקי הלב. יחסו לריכרד ואגנר התהפך באופן הפוך:[8] בנעוריו העריץ את המוזיקה של ואגנר ללא סיג ומאוחר יותר התנער מהערצתו זו. הוא תעב את זיכרון התלהבותו מואגנר. בהווה הסיפורי מתהפך כיוון השבשבת שנית ויחסו לואגנר המלחין מתלכד עם יחסו לוגנר הרוצח. הוא מגיע לתובנה זו כאשר הוא מתנער מהסלידה האוטומטית שהתעוררה בו לנוכח מיניותה המוחצנת של צעירה בלונדית שחלפה בקרבתו. את כל הסלידות הללו הוא מייחס לנקודת ראותו של האדם ההגון. כיוון שהפקיע עצמו מכלל האנשים ההגונים הרי שכל סלידותיו המהוגנות הפכו ריקות. גינוי אורחותיה והופעתה של האישה הוא בגדר אימוץ עולם המושגים של אשתו, הוא העולם ממנו הגלה את עצמו. הוא ממקם עצמו מעבר לטוב ולרע (במובן של ההגון והבלתי הגון) "אני שייך לעולם אשר בו אין משמעות להגינות או אי-הגינות; ואשר בו מבקש כל אחד לחיות את חייו הקשים לעצמו." כאזרח בעולם זה עליו לעדכן את יחסיו לאזרחים האחרים. הוא חש "שהבוז שהוא רוחש לאותה צהובת שער הינו שטחי ובלתי-כן, ממש כהתמרמרותו פעם על וגנר, המורה הרוצח; וכן גם התמרמרותו על ואגנר האחר, אשר את המוסיקה שלו מצא כרווית חושניות-יתר."

כעת מתפרשת לנו זהות השמות – וגנר הרוצח וואגנר המלחין. את שניהם ממקם קליין, באורח רסקולניקובי, במחוזות שאינם נשלטים ע"י המוסר המקובל. יוצא אפוא שהמוזיקה של ואגנר המלחין איננה 'הגונה'. היא רווית חושניות ממש כמו אותה אישה. מעניין שמוצאה המעמדי של אותה אישה איננו רלוונטי: היא יכולה להיות יצאנית או אשת-חברה הדורה; יהא מוצאה אשר יהא היא מקרינה ביטחון וחוצפה בהופעתה המגרה. ככזאת נתפסת גם המוזיקה של ואגנר. עולם זה של חושניות נבצר עדיין מהשגתו של קליין, אך הוא מאמין שיוכל לפענח אותו "אם רק יצליח להשליך מעליו פעם את הכבלים ואת ההתחזות החיצונית כאיש מוסרי וכאזרח הגון". קליין שואף להפוך לוגנר בתהליך הפוך לתמונתו של דוריאן גריי: דיוקנו הדהוי ילך וילבש צבעים זוהרים.

ובכן, כבר קשרנו את מופעיו הספרותיים של ואגנר עם פשע, חולי ודקדנס וטרם קשרנו אותו עם הטירוף. לשם כך נפנה ל***אחיינו של ויטגנשטיין*** מאת תומס ברנהארד: תהליך השתגעותו, אשפוזו והחזרתו לאיתנו של פאול ויטגנשטיין מלווה בספר ב"פס קול" מוזיקלי. בפס הקול של התפתחות המחלה ניכר היה מקומו של המדיום האופראי, בעוד שפס הקול של תהליך ההחלמה היה בעיקרו אינסטרומנטאלי. כשהלך פאול ויצא מדעתו, ואגנר הוא שנתן לו את הטון: "בכל מקום שהלך או עמד שם היה שר בקולו השביר לא רק אריות של ואגנר, אלא גם את חצי זיגפריד או ואליקירה, בלי להשגיח כלל בסביבתו." רבים יסכימו שאין זה קשה להשתגע עם ואגנר או מתוך השתקעות בואגנר או בעקבות היכרות הדוקה עם ואגנר, עד כדי זכירה בעל-פה של חצי *הטבעת*. ואם ריכארד שטראוס הוא הממשיך האולטימאטיבי של הדראמה המוזיקלית הואגנריאנית הרי שלא קשה להשתגע גם במחיצתו של שטראוס ובמחיצתן של גיבורותיו המטורפות – סלומה ואלקטרה.

מטבע הדברים שהפסיכותרפיה המתבקשת היא היגמלות מואגנר: "היינו חותמים את היום בארוחת ערב צנועה שהכנתי בעצמי, ואחריה הסעתי אותו במכוניתי דרך הלילה אל ביתו. לא אשכח

[8] מכאן ואילך אאיית את שמו של המלחין (ואגנר) באופן שונה משמו של הרוצח הבדיוני (וגנר), למרות שבסיפור הם מאויתים באורח זהה (הן במקור, הן בתרגום).

את ערבי המוזיקה האילמים האלה שביליתי בחברתו." המתכון להחלמה כולל אפוא את מוצרט ובטהובן, את ארוחת הערב הצנועה, את הנסיעה דרך הלילה ובעיקר את השתיקה. ידוע לנו שהרעות בין פאול והמספר הוזנה ברוב מלל, מלל החובק עולם ומלואו. שיחות בתי הקפה שלהם לא היו חפות מרכילות ארסית. שיחות כאלה ואחרות לא היה בהן, כנראה, כדי לתרום לתהליך ההחלמה. התהליך התרפויטי דרש אפוא השעיה של המלל כפי שדרש את הרחקתם של ואגנר ושטראוס. עניין זה מחזק את ההשערה שגם המוזיקה שהאזינו לה בצוותא הייתה נטולת מלל, דהיינו – כילית ולא קולית.

המוזיקה מופיעה בספר כחולי וכמרפא. למען האמת לא כל כך ברור האם היא המחלה או הסימפטום; האם האובססיה המוזיקלית היא מסימניו של הטירוף או שהיא-היא הטירוף עצמו. כשהמחלה מחמירה גם ההתנהגות המוזיקלית מקצינה (פאול מזמר מערכות שלימות מתוך *הטבעת* של ואגנר). האם ואגנר הוא שם המחלה או אחד מגילוייה? ואולי הוא בכלל סיבת המחלה? אפשר גם לראות זאת אחרת: כאשר מדובר ב"אדם המוזיקלי" שהוא גם "משוגע מוזיקלי", הרי שאצלו המוזיקה היא שמעוררת את השיגעון, היא שמתדלקת אותו והיא שמשככת אותו. היא מלווה אותו בכל אשר יצא ויבוא ובכל אשר בא בו ויוצא ממנו. הוא משתגע עם ואגנר ומחלים עם מוצרט. לפחות באופן זמני...

בנובלה המיזוגנית של יוזף רות ***נצחון היופי*** (1935) מתהפך סיפורה של התרפיה המוזיקלית על פיו, הן מבחינה מגדרית, הן מבחינה מוזיקלית. הנובלה מבוססת על קונפליקט מגדרי שנתפס כמובנה בחברה הבורגנית: טובי הגברים נופלים קורבן לגחמותיהן של נשים המורידות אותם ביגון שאולה. הניגוד בין המינים כרוך בשורה של ניגודים הנגזרים ממנו: יושרה גברית ומניפולטיביות נשית, נאמנות גברית ובגידה נשית, יציבות גברית וקפריזיות נשית ו...מוצרט לגבר וואגנר לגברת. הדובר, במובאה הבאה (ציטטה מס' 5), הוא רופא נשים בעיירת מרפא. הוא מספר על ידידו - דיפלומט צעיר הנשוי לגוונדולין הסובלת מהתקפים של שיתוק היסטרי, עוויתות, הריון מדומה ושאר תסמינים פסיכוסומטיים.

<u>ציטטה מס' 5</u>: מתוך מתוך *אפריל, בית הפאר ממול, נצחון היופי* מאת יוזף רות, עמודים 71 ו-72

> הוא סיפר לי שכבר במהלך ירח הדבש התעוררו כמה חילוקי דעות בין גוונדולין ובינו. זה החל במוזיקה. היא אהבה את ואגנר. הוא גינה אותו. דבר לא יכול להרגיז יותר מוזיקאי מסוגו – וגם מסוגי – מאשר חיבה לוואגנר. אין ספק, חובבי ואגנר גם הם אנשים מוזיקלים. אך את האנשים המוזיקלים אפשר לחלק לשתי קבוצות עוינות זו לזו: חובבי מוצרט וחסידי ואגנר. שמת לב שכבר אינני יכול לומר חובבי ואגנר? אני אומר 'חסידים'. אנשים עם טעם לטרומבונים ולתופי דוד – ואנשים עם טעם לצ'לו, כינור וחליל. בין שני חרשים-אילמים אפשר שתהיה יותר הבנה מאשר בין אוהב מוצרט לאוהב ואגנר. לאהוב את שניהם, לעניות דעתי, אי אפשר. אני חושב שמי שאוהבים את שניהם הם ביסודו של דבר חירשים. ואם הם דווקא שומעים, אז הם ודאי מנצחי תזמורת. ובכן, אינני צריך לספר לך עוד דבר: הם התאימו זה לזה כמו מוצרט וואגנר. ידעתי מיד שהנישואין האלה כבר הרוסים.

לכאורה החלוקה למחנה המוצרטיאני ומחנה וגנריאני חוצה את גבולות המגדר, אך בנובלה שלפנינו הגיבור והמספר כאחד שייכים ללא סייג למחנה המוצרטיאני והגיבורה (אם אפשר לקרוא לה כך) נמנית עם חסידי ואגנר. במובאה דלעיל (ציטטה מס' 5) מסתמן ששורש הניגוד הוא בין מעודנות מוצרטית ובומבסטיות ואגנרית, מה שלכאורה הופך את השיוך המגדרי הסטריאוטיפי על פיו, אלא שאין הדבר כך. באוזניים אנטי-וגנריאניות המוזיקה של ואגנר עלולה להישמע היסטרית, במיוחד כאשר זמרות הסופרן המגלמות את ברונהילדה וקונדרי "מצווחות" אותה ברגיסטר הגבוה של קולן; וההיסטריה, כידוע, נחשבה באותם ימים נחלתן של נשים. ואכן גוונדולין, שהייתה שוחרת ואגנר, נטתה ללקות במחלות ושיתוקים כל אימת שמהלך העניינים לא התנהל בהתאם לרצונותיה. כיוון שהמספר הוא רופא-עיירת-מרפא והנובלה היא "רפואית", הרי דגש רב מושם על ההיבט ההיסטרי של מחלותיה של גוונדולין, ובד בבד, ההיסטריה הוגנריאנית מופיעה כאן כניגודו הגמור של יישוב הדעת המוצרטיאני.

גם הפעם ואגנר איננו רק המחלה אלא גם המַרפא. השיתוק ההיסטרי שאחז ביד ימינה של גוונדולין מפשיר עד מהרה באמצעות להיט ואגנרי ידוע:

<u>ציטטה מס' 6:</u> מתוך *נצחון היופי* מאת יוזף רות, (עמודים 92 ו-93)

...אתמול עוד פרפרו עפעפיה. היום יכלה להושיט לי רק את ידה שמאלית, כי ידה הימנית הייתה משותקת. [...] 'קומי!' פקדתי, [...] בואי אל הפסנתר. ננסה לנגן!' [...] ואז הקרבתי למען ידידי קורבן בל ישוער. תאר לעצמך: אני, אני ניגנתי - נו, מה לדעתך ניגנתי? - ואגנר! - ומה של ואגנר? - את מקהלת הצליינים מ'טנהויזר'! - וידה הימנית יכלה פתאום לנוע. - 'ואגנר הוא אמן גדול!' אמרה כשסיימנו. 'אכן, גבירתי הנכבדה! בתור מַרפֵּא לגברות חולות אין שני לו,' השבתי. 'אין עוד רופאים כמוך בעולם!' צהל ידידי. תאר לך, הוא אפילו לא הבחין שבפעם הראשונה בחיי ניגנתי ואגנר!

מחילופי הדברים האחרונים הללו אנו למדים שלפחות בסיבוב הנוכחי ידו של ואגנר הייתה על העליונה. הרופא המוצרטיאני נזקק לתרופה ואגנרית, שהייתה נצורה באמתחתו מבעוד מועד, וכך הקדים את הרפואה העכשווית הדוגלת בהתאמת התרופה לתכונותיו האינדיבידואליות של הפציינט. ואכן התרופה פעלה את פעולתה והשיתוק ההיסטרי התפוגג לו.

מקהלת הצליינים מתוך טנהויזר מציינת את סיומו המוצלח של אקט תירפואיטי גם באופרה גופה. שהרי שירתה מגיעה לאוזניו של טנהויזר בתמונה השלישית מתוך המערכה הראשונה, מייד לאחר שעולה בידו להיחלץ מאחיזתה של ונוס, כלומר ההמנון מציין את החלמתו מהשיכרון הארוטי המתמשך שהתמסר לו במחיצת האלה הפגאנית ושיבתו לחיק הנצרות. אלא שעד מהרה - במערכה השנייה - חזר טנהויזר לסורו כנרקומן שנגמל אך נסחף חזרה להתמכרותו. בתחרות הזמר הוא שוכח את עצמו, הוא מפגין בוז לשירי האהבה החצרנית החסודה שמשמיעים חבריו המינזינגרים ופוצח בשיר הלל לוונוס. עתה נגזר עליו לערוך מסע צליינות סגפני לכס הקדוש ולקבל את מחילתו, על מנת שרפואתו תהיה שלימה ועוד נכונו לו מניעות ותלאובות עד שיגאל. תהפוכות נכונות גם לגוונדולין.

* * * * *

"אני לא אוהבת את ואגנר כי אני לא אוהבת שעושים עלי מניפולציות", כך אמרה פנינה איסרוב, היא ידידתי המנוחה שהזכרתי בתחילת הדברים. והרי המוזיקה, מטבע ברייתה, נועדה לעשות עלינו מניפולציות. מאז ומתמיד מנצלת המוזיקה באורח מניפולטיבי את עקרון התגובה האמפטית. מיטיב לבטא תחושה זו פוזדנישב, ***בסונטת קרויצר*** מאת טולסטוי:

<u>ציטטה מס' 7:</u> מתוך *סונטת קרויצר* מאת ל. נ. טולסטוי, עמ' 103

בהשפעת המוזיקה נדמה לי שאני מרגיש דבר מה שלמעשה אינני מרגיש אותו, שאני מבין משהו שאינני מבין, שאני מסוגל לדברים שאינני מסוגל להם. היא, המוסיקה, תיכף ומיד, באורח בלתי-אמצעי, מעבירה אותי לאותו מצב נפשי שבו היה שרוי מי שכתב את המוסיקה. נפשי מתמזגת עם נפשו, ואני מרחף אתו ממצב למצב, אבל לשם מה אני עושה זאת – אינני יודע.

אלא שפוזדנישב, שלא כמו פנינה איסרוב ופרידריך ניטשה, הגיע לתובנותיו בהשפעת לודוויג בטהובן ולא בהשפעת ריכארד ואגנר. מדוע אפוא להפוך את ואגנר למניפולטור האולטימאטיבי? כדי לענות על כך יהיה עלינו לגלגל סדרת מאמרים ארוכת נגן בהמשכים. לפיכך נסתפק באותו קומץ של רשמים ספרותיים שהפרחנו כאן לחלל האוויר, ונדחה את האמירה הקדנציאלית הנחרצת לאחרית הימים כפי שלמדנו מוואגנר, שאינו מניח לנו לנפשנו עד עצם היום הזה.

רשימת יצירות הספרות שאוזכרו:

ברנהרד, תומס. **אחיינו של ויטגנשטיין**; מגרמנית: נילי מירסקי. תל אביב: עם עובד, תשנ"ו, 1996.

הסה, הרמן. הקיץ האחרון בחייו של קלינסגור, **הקיץ האחרון בחייו של קלינגסור: וספורים אחרים**; מגרמנית: בצלאל וכסלר. ירושלים: שוקן, 1978.

הסה, הרמן. קליין ווגנר, **הקיץ האחרון בחייו של קלינגסור וספורים אחרים**; מגרמנית: נילי מירסקי. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, תש"ן, 1990.

הסה, הרמן. **זאב הערבה**; מגרמנית: עדנה קורנפלד. ירושלים ותל אביב: שוקן, 1977.

הראבן, שולמית. **עיר ימים רבים**. תל-אביב: עם עובד, תשל"ג, 1972.

טולסטוי, לב ניקולייביץ'. **סונטת קרויצר**; מרוסית: פטר קריסונוב. 'הספריה הקטנה': הוצאת הקיבוץ המאוחד וספרי סימן-קריאה, 2006.

מאן, תומס. **בית בודנברוק: שקיעתה של משפחה**; מגרמנית: נילי מירסקי. תל אביב: עם עובד, תשס"ג, 2003.

מאן, תומס. טריסטאן, **סיפורים מוקדמים**; מגרמנית: יעקב גוטשלק. תל-אביב: ספרית פועלים, תשנ"ז, 1997.

מורקמי, הרוקי. **המתקפה על המאפייה**; מיפנית: עינת קופר. אור-יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, תשע"ג 2013 .

פורסטר, אדוארד מורגן. **אחוזת הווארד**; מאנגלית: עודד פלד. תל-אביב: משכל, 2005.

רוֹת, יוזף. **אפריל, בית הפאר ממול, נצחון היופי: שתי נובלות וסיפור מאת יוזף רות**; מגרמנית מרט וינטראוב. ירושלים: תשע נשמות (2017).

Weil, Jiri. *Mendelssohn is on the roof;* translated from the Czech by Marie Winn. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1998, c1991.