

**אופרה אנטישמית?**

## הסדרה לאמנויות

### עורכי הסדרה

ד"ר יצחק בנימיני

עידן צבעוני

### חברי הוועדה האקדמית

פרופ' אליעזר (אד) גרינשטיין

פרופ' רבקה פלדחי

ד"ר יותם חותם

## **אופרה אנטישמית?**

בחינה מחודשת של אמנותו של ריכרד וגנר

עירד עתיר

**רסלינג**

# Antisemitic Opera? Re-examination of the Art of Richard Wagner

Irada Atir

## Arts series

Series Editors: Dr. Itzhak Benyamini and Idan Zivoni

Academic Board: Prof. Ed Greenstein, Prof. Rivka Feldhay, Dr. Yotam Hotam

Language Editor: Ella Golan

Graphic Design: Yael Nagar

Cover Design: As We Design

All Hebrew rights reserved by

© RESLING Publishing, 2023

Resling, Sderot Yehudit 35, Tel Aviv 6701637

[www.resling.co.il](http://www.resling.co.il)

Printed in Israel, 2023

אין לשכפל, להעתיק, לצלם, להקליט, לאחסן במאגר מידע,  
לשדר או לקלוט בכל דרך או בכל אמצעי אלקטרוני,  
אופטי או מכני או אחר - כל חלק שהוא מהחומר שבספר זה.  
שימוש מסחרי מכל סוג שהוא בחומר הכלול בספר זה  
אסור בהחלט אלא ברשות מפורשת בכתב מהמוציא לאור.

עריכת לשון: אלה גולן

סדר דפוס: יעל נגר

עיצוב עטיפה: As We Design

[www.resling.co.il](http://www.resling.co.il)

רסלינג, שדרות יהודית 35, תל אביב 6701637

נדפס בדפוס קורדובה בע"מ, חולון

© כל הזכויות שמורות להוצאת רסלינג

נדפס בישראל, 2023



## תוכן עניינים

הקדמה / 11

- 1 יחסו של ריכרד וגנר ליהודים בראי המחקר / 25
- 2 יהדות וגרמניות בכתביו העיוניים ובהתבטאויותיו של ריכרד וגנר / 39
- 3 יהדות וגרמניות בדרמות המוזיקליות של וגנר / 145

סוף דבר / 451

ביבליוגרפיה / 477

מפתח מושגים / 481

מפתח שמות / 487



מוקדש לאימי,  
מעיינה



## תודות:

הוריי, אירית מנטש, פרופ' משה צוקרמן, ד"ר  
בני פרל, פרופ' יהודית פריג'ישי



## הקדמה

בבואי לכתוב ספר זה עלו בראשי כמה מחשבות סותרות, המשולבות ברגשות רבים וחזקים. ראשית, אני מכיר בקושי ובאחריות הגדולה שאני מקבל על עצמי בכתיבתו; השם ריכרד וגנר<sup>1</sup> מעורר בכל איש תרבות, ובאנשי מוזיקה בפרט, קונוטציות רבות, מנוגדות, חריפות וקיצוניות, על אחת כמה וכמה בישראל.

וגנר הוא מצד אחד המלחין הנחקר ביותר מכל בחינה שהיא, אך מצד אחר, באותה המידה, גם הסתום והמעורפל ביותר. המחקר עליו הוא מהמקיפים שנכתבו על אדם או אמן כלשהו ומתפרש על פני תחומים רבים הכוללים מחקרים היסטוריים, ביוגרפיים, פילוסופיים, אמנותיים ומוזיקליים. שמו של וגנר מופיע או מוזכר בספרים רבים בדרכים שונות, במישרין או בעקיפין. הדומיננטיות של דמותו, אישיותו הכריזמטית, דעותיו השנויות במחלוקת ואמנותו המהפכנית היו מעיין שופע ומקור בלתי נדלה למחקרים, לדיונים ולוויכוחים. מעטים הם האישים שגרמו להדים וגלים כאלו של הערצה ולצד זה להתנגדות כה חריפה. וגנר עצמו, על אישיותו הבעייתית והמורכבת, חפץ במחלוקת זו עוד בחייו, ונראה שגם כיום, כ-140 שנים לאחר

---

1. וילהלם ריכרד וגנר (Wilhelm Richard Wagner).

מותו, דמותו ממשיכה לעורר עניין וויכוח בקרב בני סמכא וחובבי תרבות ומוזיקה בכל רחבי העולם. אפשר לומר באירוניה שיותר מכל מלחין אחר, וגנר "עשה חסד" עם החוקרים בכך שחיבר הכול בסיבוך ובערפול שהותירו מקום איך-סופי לפרשנויות מורכבות וסותרות. אחת הסיבות לריבוי המחקר על אודותיו היא הקושי להסיק מסקנות חד משמעיות ביחס לאופיו וליצירתו, ובנוסף לכך הגרמנית שבה כתב את כתביו העיוניים ואת הטקסטים לאופרות שלו מסובכת, והאלגוריות בדרמות שלו מורכבות.

מעריצים נלהבים לצד מתנגדים חריפים כתבו והתווכחו עליו מכל זווית אפשרית, במדינות שונות ובתקופות שונות. בדבר אחד וגנר בוודאי הצליח בחזונו: להיות איש אשכולות, איש "יצירת האמנות הכוללת" שידו נוגעת בכל תחום ובעלת השפעה מכרעת עד היום (כפי שמעיד היקף המחקר על אודותיו). אפשר לומר שההשפעה העצומה של וגנר על בני זמנו ועל הבאים אחריו הייתה תמיד נקודת המוצא בהתייחסות אליו, עד כדי כך שבליט ברירה נוצרו שני מחנות: המעריצים, שהמשיכו את דרכו, והמתנגדים, שבחרו ללכת בדרך שונה לחלוטין, כריאקציה נגדו. גם מסיבה זו, בין השאר, נחשב וגנר למבשרה של המאה ה-20, לאחר שהביא את הטונליות המורחבת לשיאה ולגבולות קיצוניים שלא היה ניתן להמשיך מהם, ולמלחינים לא נותרה ברירה אלא לחפש דרכים חדשות, לעיתים חוץ-מערביות (כגון השפעת תזמורת הגמלאן והמזרח הרחוק על דביסי והאימפרסיוניזם), לעיתים חזרה למוראליות ולמוזיקה עממית (כגון בלה בארטוק), או לשיטת שנים-עשר הטונים, שהייתה אמורה להוות תחליף מודרני לשיטה הטונלית ששלטה יותר משלוש מאות שנים במוזיקה האירופית. כמה ציטטות משעשעות ידועות עשויות לשקף את יחסם של מעריציו ושל מתנגדיו למוזיקה שלו:

- המוזיקה של וגנר טובה מכפי שהיא נשמעת (משויך למארק טווין. למעשה הקומיקאי ביל ניי אמר זאת, וטווין ציטט אותו).



- לזוגגנר יש רגעים נפלאים, אך יש לו גם רבעי שעות אימים (ג'ואקיניו רוסיני).
  - לא ניתן לשפוט את האופרה של וגנר לזוגגנרין לאחר האזנה ראשונה, אך אני לבטח לא מתכוון להאזין לה פעם שנייה (רוסיני).
  - ניסיתי לנגן זאת גם בתווים הנכונים, אך גם אז זה לא נשמע טוב יותר (רוסיני, לאחר ששמע במקרה תלמיד שניגן בשגיאות רבות את הפתיחה לטנהויזר).
  - הזמנתי לאופרה של וגנר. היא התחילה בשעה שמונה. לאחר שעתיים הסתכלתי בשעון, השעה הייתה שמונה ורבע (מקור לא ידוע, כנראה בילי ווילדר).
  - וגנר הוא מרעיל זקן שמעולם לא שירת את המוזיקה ואף לא שירת את גרמניה (קלוד דביסי).
  - העולם מלא באנשים שלווים ואינם מחזירים, שגונבים נשים, בנות ואהובות של גברים אחרים. אבל רק אחד מהם כתב את טריסטן ואיזולדה (מכר יהודי של וגנר שטען שאבותיו הלכו לזוגגנר כסף, והוא מעולם לא הוחזר).
  - אני אוהבת את המוזיקה של וגנר יותר מכל מוזיקה אחרת. היא כה חזקה שאפשר לדבר כל הזמן מבלי שאנשים ישמעו מה אתה אומר (ליידי הנרי, דמות בתמונתו של דוריאן גריי מאת אוסקר ווילד).
  - אינני מסוגל כל כך להאזין לזוגגנר, אתה יודע? אני מתחיל לקבל את החשק לכבוש את פולין (לארי ליפטון, דמות בסרטו של וודי אלן תעלומת רצח במנהטן). הוא אומר זאת בצאתו מביצוע של ההולנדי המעופף).
- וציטטות של וגנר אודות עצמו:
- החיים שלי הם ים של סתירות שמהן יכול אני רק לקוות לצאת בדרך המוות (ממכתבו של וגנר לאוטו זונדונק ב־10 בספטמבר 1856).

- לעולם יש את יצירותיי, תן לעולם להשלים עם השטויות שלי (ממכתבו של וגנר לד"ר יוזף סטנדהרטנר, 12 באפריל 1864).

דמותו של ריכרד וגנר ריתקה אותי תמיד, ראשית כגאון מוזיקלי, אך לא פחות מזה ככותב, משורר, מחזאי, הוגה דעות ופילוסוף, שבמובנים רבים הקדים את זמנו ושדבריו רלוונטיים ביותר גם היום.

באומרי רלוונטי אני מתכוון, כמובן, למסר החברתי-פוליטי חוצב הלהבות שווגנר כתב עליו גם בכתביו העיוניים, וכפי שאראה להלן – עוד יותר ביצירתו האמנותית. במהלך שנות ההיכרות שלי עם וגנר, שהתהוותה דרך הביוגרפיה שלו, כתביו העיוניים ומעל לכול – הדרמות המוזיקליות שלו, עלו במוחי רעיונות רבים ומחשבות, וככל שהתעמקתי בו יותר, כך הם התרחבו ורכו. גם היום מתעוררים בי רעיונות חדשים ביחס ליצירתו האמנותית המעמיקה, הסבוכה והגאונית, שהיא עבורי כאוצר בלום של מידע ומסרים. ספר זה יעסוק ביחסו של ריכרד וגנר ליהדות ולגרמניות ביתר הרחבה ומנקודת מבט שטרם נחקרה. ליתר דיוק, אראה כיצד האידיאולוגיה שלו לגבי היהודים קיבלה ביטוי אמנותי בדרמות המוזיקליות שלו. למעשה, רעיונות שנותרו מעורפלים בכתביו מחוזקים ומובהרים בדרמות באמצעות העלילה והטקסט, ומעל לכול – באמצעות המוזיקה.

ברצוני לבחון אם יש ביצירותיו מסרים הקשורים ליהדות ולגרמניות, ואם כן – כיצד הם מתבטאים. אעשה זאת דרך בחינת היצירות הן במישור התוכני-אידיאולוגי שיתבסס על פרטי חייו – אלה מראים את יחסו האישי והפומבי ליהודים ואת התהפוכות הרבות שעבר ביחסו זה מצעירותו עד מותו, כפי שעולה מכתביו העיוניים ומעלילות הדרמות שלו, והן במישור המוזיקלי, שכן עבורו המוזיקה, הטקסט והתוכן חד הם – תלויים זה בזה ומשרתים ומשלימים זה את זה.

דרך ניתוח יצירותיו והיצמדות לכתביו העיוניים אראה כיצד תפסה המוזיקה תפקיד מכריע ביותר ביצירתו הכתובה, עד שבלעדיה לא ניתן להבין אותה, ואת המסרים שבה, במלואם. במשפט אחד אפשר לומר שהספר מתכוון להראות כיצד יצירתו האמנותית של וגנר שופכת אור על כתביו ועל האידיאולוגיה שלו. יחסו של וגנר ליהודים תלוי במידה רבה ביחסו לגרמנים, וכפי שהבחין בין יהודים ליהדות כך הבחין בין גרמנים לגרמניות. נראה כי האובססיה הכמעט פרנואידיית שלו לעיסוק ביהודים וביהדות העסיקה אותו כל כך שלא היה יכול לעזובה כל חייו, כשיגעון רדיפה כמעט.

לאחר מלחמת העולם השנייה והשוואה התעורר הפולמוס בנושא האנטישמיות והלאומנות הגרמנית של וגנר, בייחוד בישראל, אף שגם קודם לכן היו מי שפירשו את יצירתו כגזענית ולאומנית, בהם חתנו יוסטון סטיוארט צ'מברליין (Chamberlain). הקונצנזוס כלפיו יציב כל כך, עד ששמו נקשר רבות בדרך מעוותת למשטר הנאצי. אם תשאלו בישראל מי זה וגנר, סביר מאוד להניח שתקבלו את התשובה "המלחין הנאצי שתמך בהיטלר". ואולם וגנר היה בן המאה ה-19 ומת שש שנים לפני הולדת היטלר וחמישים שנים לפני עליית הנאצים לשלטון בגרמניה. הקישור לנאציזם הוא אפוא אנכרוניזם היסטורי בה"א הידיעה; ב-1879 טבע וילהלם מאר (שלמרכה האירוניה היה יהודי מומר) את המושג "אנטישמיות". הוא והכומר אדולף שטקר היו מהראשונים שפרסמו כתבים אנטישמיים, ווגנר, שהיה בסוף ימיו, התוודע אליהם ולתנועה האנטישמית שקמה איתם, אך סירב להיות חבר בה ולחתום בעד הגבלת זכויותיהם של היהודים ברייך השני.

תחילתו של החרם על יצירתו של וגנר אף היא סופרה פעמים רבות; באופן רשמי החל החרם בנובמבר 1938, לאחר ליל הבדולח. המנצח ארטורו טוסקאניני היה אמור לנצח על הפתיחה להמייסטרזינגר מנירנברג (*Die Meistersinger von Nürnberg*)

בנגינתה של התזמורת הפילהרמונית הישראלית. כשהגיעו הידיעות על זוועות ליל הברדולח ביטל המנצח את הפתיחה של וגנר ולא כלל אותה בקונצרט.

הקשר של וגנר לנאציזם היה ידוע אז – הערצתו של היטלר לווגנר הייתה גלויה וכנסים רבים של המפלגה הנאצית לוו במוזיקה שלו, בייחוד בפתיחה של המייסטרזינגר, שבמובנים רבים הייתה האהודה ביותר על הנאצים מבין יצירות וגנר, בשל ההקשר של האלהת האמנות הגרמנית שבה (ליטוין ושלה, 1984: 290). למרבה האירוניה, בסופו של דבר החרימו הנאצים מחצית מיצירותיו; כאשר הבינו את משנתו האמיתית חדלו לבצע בכיירויות<sup>2</sup> את פרסיפל (*Parsifal*) והטבעת כאות להפסיק לבצע אותן ברחבי גרמניה; פרסיפל נתפסה כיצירה נוצרית ופייסנית מדי, וסופה של הטבעת בהתמוטטות הוואלהאל<sup>3</sup> הזכיר את התמוטטות הנאציזם והבזו למשטר דיקטטורי וכוחני (הכהן־פינצ'ובר, 1997: 475-496). לטענתי, על מנת להבין את וגנר בדרך הטובה ביותר יש לבחון אותו בראי תקופת חייו, ולהימנע מראייה אנכרוניסטית. הספר יבהיר כיצד האידיאולוגיה של וגנר לגבי היהודים והגרמנים קיבלה ביטוי אמנותי בדרמות המוזיקליות שכתב; לא זו בלבד שיישם ביצירותיו המוזיקליות את רעיונותיו מכתביו העיוניים, גם רעיונות שנתרו מעורפלים בכתבים מחוזקים ומובהרים בדרמות באמצעות העלילה והטקסט, ומעל לכול באמצעות המוזיקה. הטקסט הסמוי של היחסים בין גרמניות ליהדות, המצוי בדרמות

2. עיר קטנה בכוואריה שבה נבנה בית הפסטיבלים עבור יצירותיו של וגנר בלבד, והן מוצגות בו מהצגת הבכורה של טבעת הניבלונג (*Der ring des Nibelungen*) ב-1876 עד עצם היום הזה.
3. בגרמנית Wallhall, בלועזית Valhalla, בנורדית עתיקה Valholl, שפירושו "היכל המתים/נופלים", היכלו של האל אודין (ווטאן) ומקום מושבם של הלוחמים שמתו מות גיבורים בשדה הקרב. ההיכל שוכן באזור הקרוי גלארסהיים ("אזור האושר") באסגארד.

של וגנר, יארוג את ניתוח המשמעות הדרמטית והמוזיקלית של האופרות שלו. דמויות מפתח באופרות שלו מייצגות מושגים חברתיים, אתניים, אידיאולוגיים או אסתטיים המתקשרים לגרמנים או ליהודים, וייצוגים אלו חושפים את המשמעות הדרמטית של האופרות; כל דמות מציגה כמה פנים, ואלה עשויות להיות גם חיוביות וגם שליליות. כך בטבעת כל דמות תורמת את חלקה להתמוטטות של הוואלהאל. ביחס לדמויות הגרמניות הדבר קל בהרבה שכן הן שאולות מהמיתולוגיה הגרמנית ומההיסטוריה הגרמנית (למשל הנס זקס, וולפראם פון אשנברך). גם הסביבה הגרמנית שבה מתרחשות האופרות מוגדרת בפירוש (הריין, נירנברג, ורטבורג וכו').

הבעייתיות עולה עם הזיהוי של דמויות כלשהן כיהודיות – בהקשר זה, וגנר לא קרא לילד בשמו. בפרשנות יצירותיו ניכרת מגמה שמזהה בדמויות כגון בקמסר מהמייסטרזינגר, קונדרי מפרסיפל, אלברייך ומימה והאגן מהטבעת מאפיינים יהודיים. עם הפרשנים שפירשו כך את יצירותיו של וגנר נמנים תיאודור אדורנו (Adorno, 1952), הרטמוט צלינסקי (Zelinsky), שהציע את אחת הפרשנויות המקיפות ביותר לכל הדמויות שהוזכרו לעיל, פאול לורנס רוז (Rose, 1992) ומארק ויינר (Weiner, 1995). בארי מילינגטון (Millington) ורויד לוין (Levin) פיתחו את התזה של אדורנו שלפיה האנטישמיות קיימת גם באופרות של וגנר. נינו של המלחין, גוטפריד, אף הרחיק לכת וטען שהוא ניבא את הפתרון הסופי. חוקרים אלה, להוציא את ויינר, פירשו זאת רק על סמך הטקסטים של האופרות, ובדברם על המוזיקה עשו זאת באופן מילולי-תיאורי בלבד ובקצרה, ללא ניתוח מפורט של הפרטיטורה וללא דוגמאות תווים. כל החוקרים האלה שייכים לתקופה שלאחר מלחמת העולם השנייה, ופרשנותם – במודע או שלא במודע – מושפעת מההיסטוריה שהתרחשה שנים רבות לאחר מותו של וגנר. כאמור, דמות אחת שניתן במפורש להצביע עליה כדמות

יהודית היא קונדרי מפרסיפל, שווגנר תיאר אותה כ"יהודי נורד" (Rose, 1992: 172). בטקסט האופראי, במערכה השנייה של פרסיפל, קלינגסור מזכיר לקונדרי שבחייה הקודמים היא הייתה הרודיה (Herodias) – נסיכה משושלת בית הורדוס בימי בית שני. דמות אחרת שמסורת ארוכת שנים של פרשנות מזהה אותה כדמות יהודית היא בקמסר מהמייסטרזינגר; הוא נתפס כמעין קריקטורה של המבקר אדוארד האנסליק (ידועה פרשנותו של וגנר בנוגע לכך, כולל שיחותיו עם ליסט, שבתחילה אף חשב לקרוא לדרמות זו הנס ליק). האנסליק, שביקר בחריפות את וגנר, היה בעל שורשים יהודיים, ווגנר נהג לציין אותם (צוקרמן, 2002: 34). שתי דמויות אלו הן בעלות סגנון שירה ייחודי, כולל התזמור שבא עם שירה זו, המבדיל אותן משאר הדמויות (כגון המוזיקה של פרסיפל, אמפורטס, וכל הדמויות האחרות במייסטרזינגר).<sup>4</sup> סוג המוזיקה מתיישב היטב עם תיאורו של וגנר את דרך הדיבור היהודית והשירה היהודית במאמרו "היהדות במוזיקה".<sup>5</sup> וגנר ייחד שפה מוזיקלית שונה לכל אחת מהאופרות שלו, אך את הדמויות שנושאות קונוטציות יהודיות מלווה מוזיקה דומה, שניתן לזהותה בנקל ולמצוא בה קווים משותפים בכל האופרות.

יש לזכור: הדרמות של וגנר לא נוצרו בוואקום אלא בסביבה תרבותית מוגדרת, ששאבה את מקורותיה מהעבר, וכל הסטריאוטיפים שהוא מעלה על הבמה, הן בהיבט החיצוני והן בהיבט המוזיקלי, היו מוכרים לקהלו בגרמניה של המאה ה-19 הרבה יותר משהם מובנים לנו כיום. יתר על כן, הבימויים המודרניים לאופרות של וגנר מוחקים כליל את כוונותיו המקוריות של המחבר. וגנר הכיר היטב את הסטריאוטיפים האלה, ולא היה הראשון להשתמש בהם. ידוע שכבר מגיל צעיר העריץ את שייקספיר, ומחזה כמו

4. להרחבה על הדמויות של הרודיה והאנסליק, ראו להלן בפרק הרביעי.

5. "Das Judentum in der Musik" (1850), Wagner Sämtliche Schriften und Dichtungen/V/66-85

הסוחר מוונציה בוודאי היה מוכר לו, על כל המשתמע מכך, כמו גם המחזה נתן החכם מאת גוטהולד אפרים לסינג.

אם כך, אפשר לשאול: מדוע וגנר לא תיאר שום דמות יהודית במפורש, אלא בחר להסוותן? לדעתי, התשובה נעוצה בכך שלא התכוון ליצור דרמה על אודות יהודים; כוונתו הייתה ליצור דרמה שדנה בחברה הגרמנית, בצירוף מסר אוניברסלי. במובן כלשהו, הדמויות באופרות שלו אינן גרמניות בלבד – הן קונספציות, האנשה של רשת של תפיסות ורעיונות. "יהדות" ו"גרמניות" מתפתחות אפוא במהלך הדרמה כקו רקע בטקסט הסמוי שאינו בא לייצג יהודים כטיפוס אתני. אף שאני מביא בחשבון שווגנר עצמו ראה בכמה דמויות ייצוגים של טיפוסים יהודיים מסוימים, הרלוונטיות של עניין זה משנית לטיעוניי ואינני מתכוון להשתמש בתארים "יהודי" ו"גרמני" כביטוי לקבוצות אתניות, שכן כוונתי אינה להוכיח בפשטנות אם דמות כלשהי מתארת יהודי או גרמני.

באופרות ישנם פרמטרים דרמטיים, טקסטואליים ומוזיקליים, המזוהים עם עולם אחד, בעוד אחרים מזוהים עם עולם אחר. האינטראקציה בין שני העולמות יוצרת טקסט סמוי שעובר כחוט השני בין היצירות השונות. לדוגמה, המעבר בין סוף הסצנה הראשונה לתחילת הסצנה השנייה בזהב הרין (*Das Rheingold*), מחקרים כבר הראו כי המוטיב של וואלהאל הוא טרנספורמציה שבאה ממוטיב הטבעת, הקשור לאלברוך. מעניין לציין שלשתי דמויות אלו – ווטאן ואלברוך – אין לייטמוטיב, אלא המוטיבים המזוהים איתן הם של עצמים גדולים יותר שהם קשורים אליהם: ווטאן מיוצג על ידי המוטיב של טירת הוואלהאל, ואלברוך מיוצג על ידי מוטיב הטבעת; אצל וגנר אין שום גיבור חיובי באופן מוחלט – עולמו של אלברוך נקשר באופן אסוציאטיבי בפרשנות המסורתית לחטא הממון, התאוה והצד האפל שבאדם, ואילו עולמם של ווטאן והאלים נקשר לשליטי האור העליונים. מטרתי אינה להוכיח היררכיה בין השניים, אלא להראות את הקווים השבירים

של המוסריות של שניהם ואת יחסי הגומלין ביניהם. לדוגמה, ויינר טוען שהמילה "אור", שנקשרת לווטאן, והמילה "שחור", שנקשרת לאלברייך, מרמזות על הפרדה גזעית. ואולם לעולמו של אלברייך (ה"יהודי", לצורך העניין) מתקשרים גם רבדים חיוביים רבים, ולעולמם של הגיבורים והאלים (ה"גרמנים") נקשרים רבדים שליליים שאינם נראים על פני השטח.

עוד חשוב לציין שלא אחלק באופן פשטני וגס את הדרמות של וגנר לשני צדדים קיצוניים של "דמויות טובות" ו"דמויות רעות"; הטקסט הסמוי היהודי-גרמני אינו בא ליצור "מנצח" בתחרות של מי מוסרי יותר ומי פחות, אלא לבחון אילו כוחות חברתיים ופסיכולוגיים מופעלים בכל סיטואציה דרמטית. החלוקה ל"טוב" ו"רע" אינה רק פשטנית, אלא מובילה לפרשנות מוטעית של המסר של וגנר. וגנר יצר קשת רחבה ומורכבת של רעיונות מוסריים ביצירתו, ומטרתו להראות שהמסר העיקרי של יצירות אלו הוא אמביוולנטיות, במיוחד בכל הקשור ליהדות ולגרמניות כמושגים חברתיים.

נושא זה מביא אותי לנקודה חשובה נוספת: התפיסה הישראלית את ריכרד וגנר. בכחינת הטקסט הסמוי שביצירות אראה כיצד היהדות והגרמניות מוצגות שתיהן באור חיובי ושלילי כאחד וסופגות ביקורת חריפה מצד המחבר באופן שמייצר אמביוולנטיות ביחסו כלפי שתי הקבוצות. נקודת מבט זו מאפשרת הערכה מחדש של התפיסה שרווחה בישראל לגבי וגנר עד היום.

כיום ישנה הסכמה על כך שהוא היה אנטישמי ולאומן גרמני, ויש אף הטוענים שהוא אחד מראשוני האנטישמים המודרניים שקשרו את שנאת היהודים לגזע ולא לדת. זאת על פי מאמריו העיוניים והתבטאויותיו הפומביות בנושא היהודים, ובראשם המאמר "היהדות במוזיקה" שפרסם לראשונה ב־1850 תחת הפסבדונים קרל פרייגדאנק, כששהה בגלות, ובשנית ב־1869, תחת שמו המלא בצירוף הערות ותוספות. בנוגע לתכנים אנטישמיים



ביצירותיו, הדעות חלוקות – חוקרים ובהם אדורנו, צלינסקי, רוז וויינר ניסו להציג תכנים כאלה באופרות שלו, ואחרים טענו כי למרות דעותיו, ביצירותיו אין ביטוי לאנטישמיות, ולכל הפחות לא ניתן להוכיח זאת.

יש לזכור שיחסו של וגנר ליהודים עבר תהפוכות רבות מצעירותו עד מותו. ההתעמקות ביצירותיו ובכתביו הובילה אותי למסקנה שהאנטישמיות שלו הייתה ייחודית ביותר, שלא כמו האנטישמים בתקופתו ובהיסטוריה בכללותה; יחסו ליהודים וליהדות היה מורכב ואמביוולנטי, ותלוי גם ביחסו לגרמנים. אין עוד מלחין בתולדות המוזיקה שהיה בקשר כה הדוק עם מספר רב של יהודים כמו וגנר, מיום הולדתו (הוא נולד ברובע היהודי בלייפציג) עד מותו.

הטענה שווגנר שימש השראה לרעיונותיו של היטלר, שאמר כי "מי שמעוניין להבין את הנציונל-סוציאליזם צריך קודם להכיר את וגנר", היא נושא לדיון נפרד. אמרתו של תומאס מאן: "יש הרבה היטלר בווגנר" מבטאת גם היא אנכרוניזם שמראה כיצד וגנר התפרש אצל רבים כמבט לאחור ובעקבות עליית גרמניה הנאצית. אך מאן הודה שהוא נותר אמביוולנטי ביחס לווגנר. הניסיון לכפות את ההשפעה הפוליטית של וגנר הגיעה לעיתים לממדים קיצוניים ובלתי הגיוניים. כך למשל המשורר וההיסטוריון פיטר ויירק (Viereck) זיהה את וגנר ב-1939 כ"אולי המקור החשוב ביותר של האידיאולוגיה הנאצית", ובספרו מטאפוליטיקה ראה בו "פרוטו-נאצי", ויואכים קוהלר (Köhler) בספרו מ-1997 היטלר של וגנר: הנביא ותלמידו טען ש"הקמפיין של היטלר להשמדת היהודים היה חלק מאהבתו לווגנר". אולם להיטלר הייתה אידיאולוגיה אנטישמית גדושה משלו והוא לא היה זקוק לווגנר כדי להעשיר אותה. ריצ'רד ג'יי אוונס (Evans), בספר הרייך השלישי בשלטון, קבע שהטענה על השפעתו של וגנר על היטלר לעתים קרובות מוגזמת. יואכים פסט (Fest), בביוגרפיה שלו על היטלר הגיע

למסקנה שטענות כמו של קוהלר מבלבלות את תוכן העובדות עם ההיסטוריה של ההתקבלות שלהן. קוהלר קיבל בשלב מאוחר יותר את הביקורת וחזר בו מהתזה שלו. ויניפרד וגנר, אשת זיגפריד, בנו של וגנר, השתמשה בדימוי החרב הנשלפת מהעץ ואמרה שהיטלר יהיה "האיש שישלוף את החרב מעץ האפר הגרמני", כמו שזיגמונד שולף בולקיריה. היטלר עצמו השתמש בדימוי זה כשכתב לזיגפריד מכלא לנדסברג "ראשית דרך המאסטר ושנית דרך צ'מברליין חושלה החרב הרוחנית שאיתה אנו נלחמים כיום". חיטול החרב בזיגפריד גם הפך למשל כאשר באוגוסט 1914 המגזין *Kladderadatsch* הציג את זיגפריד עם הטקסט: "כעת הנפש הגרמנית הגדולה / חישלה את החרב מחדש" (Ross, 2020: 405). בהמשך יהיו כאלה שיראו גם בהיטלר את אותו גיבור שחישל את החרב השבורה של עמו, לאחר שזה הושפל בתבוסה של מלחמת העולם הראשונה. רומן רולאן כתב ב־1944, שהיטלר "חיבר את האפוס הווגנרי שלו", טרגדיה שבסופה הוא התכוון למות.

ואולם אם אנו טוענים להשפעה, הרי עלינו לדעת שגם הרצל טען שהמוזיקה של וגנר השפיעה עליו ודרבנה אותו להאמין ברעיונותיו, כשלעיתים לא היה בטוח בהם. באוטוביוגרפיה שלו סיפר הרצל כי את מדינת היהודים, הספר ששינה את פני ההיסטוריה היהודית, כתב בהשפעת וגנר. לדבריו, כאשר שהה בפרזיז וכתב את הספר, הלך ערב־ערב לאופרה של וגנר, וכאשר לא הועלתה הצגה לא היה מסוגל להמשיך בכתיבת הספר למחרת היום. מוזיקה מטנהויזר הושמעה בקונצרט לכבוד הקונגרס הציוני השני בבאזל ב־1898.

בישראל הגיע הפולמוס לשיאו בעיקר בעקבות הדרישה להשמיע את וגנר בפומבי כמו כל מלחין אחר; המתנגדים טוענים כי וגנר האנטישמי הגזען שימש השראה וסמל להיטלר, שסגד לאיש וליצירתו, ואילו המצדדים טוענים שאמנם היה אנטישמי, אך אינו אשם בכך שחמישים שנה לאחר מותו נישא כסמל למשטר

הנאצי, ובעיקר שיצירותיו המוזיקליות אינן כוללות כל תוכן אנטישמי, ולכן יש להפריד בין חייו הפרטיים ואמונותיו לבין יצירתו המוזיקלית.

הבעייתיות נובעת משני הצדדים. לדעתי, לא ניתן להפריד בין האיש ליצירתו, שכן כאמן היווה שלם כולל אחד של כלל רעיונותיו, ממש כפי שכל האמנויות התמזגו בדרמות שלו. זו הייתה שאיפתו העליונה של וגנר, ולכן הנחת היסוד של הפרדה במקרה זה היא בעייתית. אינני סבור שישנו אמן שניתן להפריד באופן מוחלט את הביוגרפיה מיצירתו; במקרה של וגנר, רעיון "יצירת האמנות הכוללת" (Gesamtkunstwerk) אינו מסתכם ביצירה שבה מתמזגות כל האמנויות יחדיו אלא ביצירה שטמונה בה משמעות חוץ־מוזיקלית: זו יצירה אמנותית, אך גם יצירה פילוסופית, פסיכולוגית, ובמקרה זה גם פוליטית־חברתית. במובנים רבים, המסרים החוץ־מוזיקליים הם סיבת הקיום (raison d'être) של הדרמות המוזיקליות שלו.

וגנר רואה לחיוב ולשלילה לא רק את היהודים, אלא גם את הגרמנים. אנסה להמחיש את יחסו האמביוולנטי לאלה ולאלה באמצעות ניתוח יצירותיו, אגב היצמדות לכתביו העיוניים, ולהראות כיצד המוזיקה ממלאת תפקיד מכריע ביותר במסר שעניינו היהודים והיהדות אל מול הגרמניות. אדון גם בשאלה אילו דרמות של וגנר הן פוליטיות־חברתיות ואילו מהן לא, שכן לא כולן עוסקות בנושא הגרמני־יהודי.



## יחסו של ריכרד וגנר ליהודים בראי המחקר

הנושא הנדון כאן – יחסו של וגנר ליהודים ביצירתו – זכה אמנם להתייחסות, אך לא בהכרח בהיבט המוזיקלי; היבט זה היווה נדבך בפרשנות הכללית של הדרמות המוזיקליות שלו או במשמעותן ההיסטורית, שלמרבח הצער ניתנה בדרך אנכרוניסטית. ספרים רבים שדנו באנטישמיות של וגנר דנו בה בהקשר החברתי-היסטורי, במסכת הכללית של המאה ה-19 וכחלק אינטגרלי מחייו, בעיקר בהתייחסות לכתביו העיוניים ולהתבטאויותיו הפומביות והאישיות בנושא. הבעייתיות העיקרית היא שרוב החוקרים אינם מוזיקאים אלא היסטוריונים ופילוסופים.

שני הספרים הבולטים שפירשו את הדרמות של וגנר בדרך חברתית-פוליטית הם של ג'ורג' ברנארד שו, הווגנריסט המושלם (Shaw, 1967) ושל רוברט דונינגטון, הטבעת וסמליה (Donington, 1974) – בשניהם ניתנות משמעויות פילוסופיות ופסיכולוגיות רבות ועמוקות, אך לא מנקודת מבט של הנושא היהודי. האנכרוניזם של הנושא היהודי צמח לממדים כה גדולים עד שנכתבו ספרים שהתייחסו לווגנר כאב קדמון וכנביא של היטלר והנאציזם, ואף

השוו ביניהם. נקודת המוצא לספרים אלו הייתה תמיד מאמרו של וגנר "היהדות במוזיקה", כמסמך המושמץ והעיקרי להוכחת האנטישמיות שלו, לצד התבטאויותיו בגנות היהודים והיהדות. נטען גם שווגנר התייחס ליהודים כגזע ולא כדת, ולכן הוא נחשב מראשוני האנטישמים המודרניים, מאלו שנטעו את תפיסת העולם ההרסנית שלבסוף הובילה להשמדתם הפיזית של היהודים.

מחקרו של אדורנו (Adorno, 1952) הוא אחד המחקרים הראשונים והבולטים על וגנר שנקודת המוצא שלהם היא ההיבט האידיאולוגי. סטיוארט צ'מברליין (Chamberlain, 1923) ניתח אף הוא כמה מיצירותיו של וגנר בתחילת המאה ה-20 במגמה להראות כיצד מתגלמת האידיאולוגיה הגזענית ביצירותיו, שכן הוא היה מעריץ נלהב של וגנר וגזען קיצוני שלימים תמך בנאציזם. מובן שמחקרו מסולף ומעוות למען האידיאולוגיה הגזענית, ולכן אינו אובייקטיבי כלל ועיקר. אדורנו, שחי בתקופת מלחמת העולם ולאחריה, טוען שישנה אידיאולוגיה אנטישמית גזענית ביצירותיו של וגנר, והוא אף מבחין בשני סוגי יהודים: לדוגמה, בטבעת – אלברוך כיהודי של הבורסה (כינוי שגם ניטשה השתמש בו), ומימה כיהודי של הגטו; גם קלינגסור וקונדרי מפרסיפול נכללים בדמויות היהודיות לפיו. אדורנו אף טוען כי במוזיקה של וגנר ישנם אלמנטים נאציים, כגון המוזיקה של חישול החרב בסיום המערכה הראשונה של זיגפריד (Siegfried) ומארש האבל של זיגפריד בדמדומי האלים (Götterdämmerung), שלצד הפן ההרואי בו כולל גם פן אלים ביותר. אדורנו אף הוא די משוחד, מאחר שחי בתקופת גרמניה הנאצית וקשר קשר הדוק בין המשטר הנאצי לווגנר, ששימש לו כסמל. למרות זאת, הוא אינו מביא במחקרו דוגמאות מוזיקליות להוכחת טענותיו.

ספרו של רוז וגנר – גזע ומהפכה (Rose, 1992) הוא אחד הספרים המובילים בנושא וגנר והאנטישמיות. תפיסתו היא שווגנר היה אנטישמי וגזען שדעותיו המהפכניות והאנטישמיות הן שני

צדדים של אותו המטבע, ושאפשר למצוא ביצירותיו ובמוזיקה שלו עקבות של השמדה. כך לדוגמה בחלקים מהמוזיקה של בקמסר אפשר למצוא מעין קריקטורה למוזיקה של בית הכנסת, כפי שווגנר כותב עליה בבוז במאמר "היהדות במוזיקה". רוז מרחיק לכת וטוען שאף בטריסטן ואיזולדה (*Tristan und Isolde*) אפשר למצוא רמזים אנטישמיים כגון דמותו של מלוט הבוגד, ואולם גם מחקרו אינו כולל דוגמאות מוזיקליות אלא נותר במישור התיאורטי.

מחקרו של צלינסקי (Zelinsky) מרכזי גם הוא בחקר האנטישמיות של וגנר וביטייה ביצירותיו; הוא כולל כמה ספרים ומאמרים, אחד מהם – המאמר "ניוון, השמדה, פרישה מן העולם" תורגם לעברית ופורסם בכתב העת זמנים (2001). צלינסקי מעלה את הטענות בדבר קיומה של אנטישמיות השמדתית בדרמות המוזיקליות של וגנר, מביא ציטוטים ומסביר את הטענה שהאנטישמיות של וגנר משמשת מרכיב מובהק ביצירותיו, המגלמות השקפת עולם שלמה שבה נועד לאנטישמיות בכלל ולאנטישמיות ההשמדתית בפרט תפקיד מרכזי ביותר. ואולם גם מחקר זה הוא תיאורטי-פילוסופי ואינו מנתח במישרין שום דוגמה מוזיקלית, למעט הערות קצרות כגון "צליל ההשמדה של התוף" בסיום של פרסיפל והטענה שהדמויות של אלבריד, מימה, האגן וקונדרי הן קונספציות יהודיות על סמך המוזיקה שווגנר נותן להן – אך ללא ניתוח מפורט.

לעומת רוב המחקרים האחרים, ספרו של ויינר (Weiner, 1995) כולל גם דוגמאות וניתוחים מוזיקליים. הוא גם המאוחר מביניהם ומביא התייחסויות לכל המחקרים הקודמים בנושא. ויינר מחלק את ספרו לחמש קטגוריות שבהן הוא בוחן את הופעת היהודים מול הגרמנים בדרמות של וגנר בקטגוריות של עיניים (eyes), קולות (voices), ריחות (smells), רגליים (feet) וניוון (degeneration). בפרק שעוסק בעיניים ויינר טוען כי הדמויות הגרמניות ניחנות ביכולת לזהות את אחיהן לגזע באמצעות הראייה, למשל זיגמונד וזיגלינדה, וכי ההופעה של המילה "עין" מתקשרת תמיד להבחנה

גזעית וגם כאלגוריה למראה חיצוני: הדמויות הגרמניות נבדלות במראה החיצוני מהדמויות היהודיות, הן נאות ובעלות חזות חיצונית מרשימה, כגון זיגפריד, לעומת הדמויות היהודיות, כגון אלברוך ומימה, שהופעתן כעורה ומעוררת דחייה.

בפרק שמתייחס לקולות נטען כי התפקידים הווקאליים שניתנים לדמויות הגרמניות מאופיינים גם בגוון קולי ובשימוש שונה מאלו שניתנים לדמויות היהודיות. לדוגמה, התפקיד של מימה הוא טנור שמשתמש ברגיסטר העליון בדרך "נשית" שמתקשרת לסטריאוטיפ של היהודי הנשי, לעומת הטנור ההרואי (Heldentenor), שנאמר כי וגנר המציאו, שהוא טנור שנדרש ממנו לשיר ברגיסטר התחתון בעוצמת קול חזקה מטנור רגיל. תכונה זו הוא מייחס גם לבקמסר מהמייסטרזינגר, ומוסיף כי התפקיד שניתן לבקמסר משתמש בקולורטורה, המסמלת את האמנות הישנה, הווירטואוזית, שכל מטרתה להרשים את הקהל והיא חסרת עומק, ובכך מקשר זאת למוזיקה של היוצרים היהודים. בפרק על הריחות נאמר כי וגנר מאפיין גם את הדמויות השונות בריחות ייחודיים, לדוגמה, המילה "מסריח" מופיעה בטקסט בהקשר של בקמסר, וכך גם עבור הדמויות בטבעת. בפרסיפ, לעומת זאת, כאשר קלינגסור וקונדרי מאופיינים בריחות הססגוניים של הגן המכושף, הוא טוען כי אלו ריחות מפתים שאמורים להפיל בפח את הבאים, וכך הוא מקשר זאת ליהדות. ישנה הבחנה בין הריחות של הדמויות הגרמניות לבין אלה של היהודיות. ויינר מעלה את השאלה המעניינת אם וגנר, לו היה יכול, היה משתמש בריחות כחלק מ"יצירת האמנות הכוללת", על מנת ליצור חוויה רב חושית אצל הקהל, שלא רק ישמע את המוזיקה ויראה את הבמה, אלא גם יריח ריחות שתואמים את העלילה.

הפרק שעוסק ברגליים מתייחס אף הוא לסטריאוטיפים של יהודים – היהודים מדדים וצולעים, לעומת ההליכה הגאה והאיתנה של הדמויות הגרמניות. ויינר מביא כמה דוגמאות מוזיקליות כגון



הפיגורה של מקצב שמינית וחלק שש־עשרה, המזוהה עם אלברך ומימה, המתאר את הצליעה שלהם כתכונה סטריאוטיפית המוענקת להם כדמויות יהודיות. הכותב גם מציג את אמנות המחול כחלק מיצירת האמנות הכוללת שווגנר כתב עליה ב"יצירת האמנות של העתיד" – מוזיקה ומחול הן שתי אמנויות אחיות שבהן העין והאוזן נפגשות במשולב, שכן אנו צופים בתנועה המתבצעת לצלילי המוזיקה הנשמעת.

בפרק האחרון, העוסק בניוון, ויינר, כצפוי, מדבר על התפיסה של וגנר שלפיה היהודים והיהדות מסוכנים ומנוונים את התרבות הגרמנית, ומביא דוגמאות לכך בדרמות. אך בניתוח שלו מפתיעה בעיקר עמדתו מרחיקת הלכת בנושא המיניות. ויינר טוען שאצל וגנר ישנה התייחסות סמויה לאוננות, כמובן במובן הרע והמנוון, שכן בתקופתו היה נהוג לחשוב על האוננות כמעשה שלילי שגורם נזקים נפשיים וגופניים. לדוגמה, הוא מתאר את קלינגסור כמסורס ואת הדחייה של פרסיפל את קונרדי בגלל מיניותה. הוא טוען כי דמותו של האגן צעירה, בת גילו של זיגפריד בערך, אך התנהגותו היא כשל אדם מבוגר הרבה יותר – הוא מתואר כעייף. תיאור זה של אדם עייף מזכיר את תיאורו של וגנר כשדיכר על ידידו טאוזיג היהודי. נוסף על עייפות והתנהגות מבוגרת מכפי גילו, האגן מתואר כדמות בעלת עיניים בעייתיות – נועצות מבט דוקרני, נוטפות (עיניו של מימה גם כן) ובוהות בלא תזוזה.

אין ספק שספרו של ויינר הוא המקיף ביותר בנושא האנטישמיות באמנותו של וגנר, אך עדיין נשען ברובו המכריע על מסקנות של מחקרים קודמים, ונראה שוויינר ניסה להוכיח את המסקנות שכבר הכרנו בעזרת ניתוח מעמיק יותר וכמה דוגמאות מוזיקליות.

מה שמאחד את כל המחקרים הללו הוא שרובם ככולם טוענים לאנטישמיות של וגנר, המתבטאת ביצירותיו. אף לא אחד מהם טוען אחרת, וגם מי שמתייחסים לטענה של אדורנו בדבר קיומם של יהודי בורסה ויהודי גטו אינם מבחינים בין סוגים שונים של יהודים

או ביחסו האמביוולנטי של וגנר ליהודים וליהדות. כולם יוצאים מנקודת הנחה דומה, המעצימה את הפרסונה של וגנר כאנטישמי ואף כנביא לעתיד לבוא בגרמניה – אנטישמי שמקור שנאתו בגזע ולא בדת. מכאן, שהניסיון להראות תכנים אנטישמיים ביצירותיו מתוך נקודת הנחה זו היא למעשה ציור המטרה סביב החץ.

ספרו של אלכס רוס וגנרזים: אמנות ופוליטיקה בצל המוזיקה הוא סקירה מקיפה אודות וגנר והשפעתו על עולם התרבות וההגות במאה ה-20 ועד ימינו. זהו ספר חשוב מאוד להבנת וגנר כתופעה כלל תרבותית, על השפעותיה הרבות מחוץ לתחום המוזיקה. השפעתו של וגנר על מלחינים ידועה ונחקרה על ידי מוזיקולוגים רבים, אולם כאן, רוס מתייחס להשפעתו על משוררים (כגון בודלר), סופרים (כגון ג'יימס ג'ויס, תומאס מאן ואחרים), ציירים, קולנוענים (הדוגמה הידועה מהסרט אפוקליפסה עכשיו של פרנסיס קופולה), פילוסופים (פרידריך ניטשה), פוליטיקאים (ההתקבלות של וגנר ברוסיה בתקופות שונות; הנאציפיקציה של וגנר בתקופת השלטון הנאצי בגרמניה וכדומה) והתרבות הפופולרית לאחר 1945, למשל ספרי וסרטי פנטזיה. רוס טוען בצדק שהאוניברסליות של וגנר התבטלה בתרבות ושמך נקשר לזוועה של רצח עם. הוא מציג את וגנר כדמות בעלת רבדים שונים ולעיתים מנוגדים: מלחין, מנצח, דרמטורג, משורר, פולמוסן, אנרכיסט, לאומן, אנטישמי, פמיניסט, פציפיסט, צמחוני, פעיל זכויות בעלי חיים, איש יחסי ציבור בלתי נלאה, ומעל לכול יוצר עצמאי וטוטלי. ניתן להזדהות עם סטפן מלרמה שתיאר את "האל ריכרד וגנר", וגם לקבל את תיאורו של ו.ה. אודן של וגנר האדם כ"חרא מוחלט". אני מסכים עם טענתו של רוס שווגנר היה קל לניכוס מפני שרוב האנשים לא חוו את וגנר כפי שהוא תכנן, כלומר בבית האופרה. אך כפי שהוא טוען, האשמה של וגנר בזוועות שבוצעו לאחריו היא תגובה לא מספקת למורכבות ההיסטורית. אין כיום אפשרות לעשות אידיאליזציה לווגנר, ואין להתעלם גם מהצדדים הפחות נעימים אצלו. על מנת להבין את

תופעת וגנר כולה יש ללמוד את כל הפרטים. אם וגנר לא היה כה מורכב, הוא לא היה יוצר תהודה כזו בעולם התרבותי והפוליטי של זמנו ולאחריו עד ימינו.

הספרים שנכתבו בעברית על וגנר הם מי מפחד מריכרד וגנר, קובץ מאמרים שערכו רנה ליטוין וחזי שלח (1984); הספר ריכרד וגנר בסבך האנטישמיות, ספר של יעקב כ"ץ (1986) המציג היבטים שונים של דמות שנויה במחלוקת; טבעת המיתוסים, ספרה של נעמה שפי (תשנ"ט); והמונוגרפיה המקיפה של עמי מעייני (1995), שגם ערך עם דיטר בורכמאייר וסוזנה פיל קובץ מאמרים בגרמנית (Borchmeyer, Dieter und Maayani, 2000). פרופ' משה צוקרמן אף הוא חקר את וגנר והתייחס אליו פעמים רבות בכתביו ובהרצאותיו לקהל הרחב. בספרו מוזיקה ומה שמסביב לה (1994) מביא צוקרמן חלק מטיעונו ביחס לווגנר, בין השאר הוא טען שהחרם על וגנר הוא "טריוויליזציה אידיאולוגית של השואה". קובץ המאמרים שערכו רנה ליטוין וחזי שלח מכתביו של וגנר ומכתבי חוקרים מציג מרחב דעות על המלחין, האמן והאדם, ומשרטט תמונה מקיפה של המצב העדין שנוצר סביב דמות זו בישראל. למי שאינו מכיר את וגנר זה ספר מצוין, כתוב בשפה מובנת לכול, מתומצת ועם זאת מעמיק ומרתק ורלוונטי, בייחוד לישראלים. הוא כולל את תרגומו לעברית של אברהם כרמל למאמר "היהדות במוזיקה" עם כל הערות השוליים מהגרסה של 1869. האוסף אינו כולל דוגמאות מוזיקליות ואינו מתיימר להיות מחקר אקדמי.

ספרו של כ"ץ מצוין להבנת מקומו של וגנר בתוך עליית האנטישמיות הגזענית בגרמניה ובאירופה במאה ה-19. הספר מביא ציטוטים וניתוחים של דעותיו והתבטאויותיו בנושא היהודים, הן ביחסו האישי ליהודים שבא איתם במגע בחייו והן בדעותיו הפומביות. הוא טוען גם לפרשנות שלפיה וגנר רצה בהתבוללות מוחלטת של היהודים ולא בהשמדתם הפיזית, ושאינו זה נכון לפרש

את וגנר במונחים של גרמניה הנאצית, שכן זו עלתה לאחר מותו. עם זאת, הוא עדיין טוען שהתבטאויותיו האנטישמיות של וגנר אינן מוסריות. הספר מתאים לקהל הרחב המגלה עניין בווגנר, ואולם הוא מחקר היסטורי וכלל אינו מביא דוגמאות וניתוחים מוזיקליים. אין התייחסות ישירה לשום יצירה של וגנר, לא טקסטואלית ולא מוזיקלית, אלא רק התייחסות לביוגרפיה שלו, לכתביו העיוניים ולהתבטאויותיו.

ספרה של נעמה שפי טבעת המיתוסים כתוב גם הוא בסגנון שפונה לקהל הרחב, אך מתמקד פחות בכתביו וביצירותיו של וגנר ויותר בתולדותיו של הפולמוס הישראלי והחרם בהקשר ההיסטורי. המונוגרפיה של עמי מעייני דנה בווגנר מהיבטים שונים, והיא מעין סיכום נרחב של הידע שהצטבר על אודות המלחין. המחקר כולל דוגמאות מוזיקליות. הספר מורכב משלושה חלקים: הראשון – סיכום תולדות חייו של וגנר; השני דן בטבעת הניבלונג, ניתוח שלה ופרשנויות שונות לה; והשלישי הוא מקבץ דעות וניתוחים על אודות וגנר בכלל, ובין הכותבים תומאס מאן, פרידריך ניטשה ולב טולסטוי. לאנטישמיות של וגנר מוקדש פרק אחד. זה הספר היחיד בסדר גודל זה בשפה העברית. החרם על וגנר גרם לכך שמעטים בלבד מכירים את וגנר המלחין, ולכן בישראל המחקר עליו מועט. רות הכהן-פינצ'ובר חיברה אף היא שני מאמרים על וגנר: האחד, "על משמעות מובחנת ומסר מעורפל במוזיקה של וגנר" (1997), דן בלוהנגרין (*Lohengrin*), אך אפשר בהחלט להבין ולהשליך מכך על דרך כתיבתו של וגנר, שמעביר במוזיקה את אותו מסר מעורפל שהוא מעביר במלל. כבר בראשית המאמר הכותבת טוענת שהקשר של וגנר לאנטישמיות ולנאצים הוצא מהקשרו, וגם אם ישנם יסודות אתנוצנטריים בדרמות שלו, הרי יש בהן במידה רבה יותר יסודות הפוכים. המאמר השני, "מוזיקה פולחנית ופולמוס החמלה: היהודי כקטגוריה אסתטית אצל ריכרד וגנר וג'ורג' אליוט" (2000) דן ביחסו של וגנר ליהודים ובחמלה בפרסיפל, אגב התייחסות

למאמרו "היהדות במוזיקה" ולדרך כתיבתו על אופן שירתם של היהודים בבית הכנסת. לדעתי, המשפט החשוב ביותר במאמר זה, שפותח בפנינו אפיקים חדשים להסתכלות על וגנר ובהחלט רלוונטי ביותר למחקר שלי, הוא הטענה שמביאה הכהן-פינצ'ובר ולפיה לא פעם ראה וגנר ביהודי כוח תרבותי נעלה על זה הגרמני, וחש שרק היהדות היא שוות-ערך לגרמניות בהיסטוריה העולמית. למעשה לאופרות הראשונות של וגנר – הפיות (*Die Feen*), איסור האהבה (*Das Liebesverbot*) וריאנצי (*Rienzi*) לא ניתנה כל פרשנות בהקשר היהודי. רק סופר, בהיבט אנכרוניסטי, על התלהבותו של אדולף היטלר הנער מן האופרה ריאנצי, ששמע לראשונה ב־1905 עם חברו אוגוסט קוביצק (השניים נהגו לבקר רבות באופרות, בייחוד של וגנר. לעיתים ניצח עליהן גוסטאב מאהלר, המלחין והמנצח היהודי המומר); היטלר אמר שגם הוא חפץ להיות מצביא כמו ריאנצי, שיוביל את עמו לחופש. סופר אף שעד יומו האחרון החזיק היטלר את הפרטיטורה של האופרה כבונקר שבו הסתתר. אולם יש לקחת בעירבון מוגבל את זיכרונותיו של קוביצק שסופרו בדיעבד. היטלר אמנם צפה באופרות של וגנר בתקופה זו, החל מ־1901 או 1902 בלינץ, ולוחגרטן עשתה עליו רושם רב. סבסיטאן וור מציין שהמנצחים של לוהנגרין באותה תקופה היו יהודים, וכך גם זמרים שעבדו עימו, כגון יוסף וילנסקי, הטנור ההרואי ששר את התפקיד הראשי. למרבה האירוניה, ראת'ר (Rather, 1990: 284) כותב כי תיאודור הרצל עצמו הודה שבהאזינו לווגנר, ובמיוחד לטנהויזר (*Tannhäuser*) שלו, חש רגשות חזקים שחיזקו את אמונתו ברעיון להקים את מדינת היהודים. לאופרה ההולנדי המטופף (*Der Fliegende Holländer*) ניתנה פרשנות שלפיה כוונתו של וגנר הייתה ליהודי הנודד. מבחינה עלילתית הדבר לא פורש לעומק, קל וחומר לא מבחינה מוזיקלית, שכן בהיבט המוזיקלי וגנר לא אפיין את דמותו של ההולנדי באופן ייחודי משאר הדמויות, מה גם שקולו הוא בס־ברייטון איתן וחזק,

כלי כל המאפיינים שניסו לתת לקולות המזוהים עם המויות יהודיות אצל וגנר. האופרות טנהויזר ולוהנגרין אף הן לא קיבלו שום פרשנות במובן היהודי, אלא הודגש דווקא היבט ה"גרמניות" של שתי היצירות, ועם זאת רואים בהן את הניצנים הראשונים של הלאומיות הגרמנית ביצירותיו.

טריסטן ואיזולדה היא הבודדה מבין יצירותיו המאוחרות שלא פורשה בהקשר היהודי, מלבד פרשנותו הקצרה של רוז (1992) שאינה כוללת כל התייחסות מוזיקלית. שלוש היצירות הגדולות שזכו למספר הרב ביותר של פרשנויות ומאמרים בהקשר היהודי, או ליתר דיוק האנטישמי, הן טבעת הניבלונג, המייסטרינגר מנירנברג ופרסיפ. בטבעת הדמויות שזוהו כיהודיות הן אלברוך, מימה והאגן. הניבלונגים קיבלו את הכבואה של היהודים. אלברוך הוא היהודי הקפיטליסט, חסר האהבה ורודף הבצע הבלתי נלאה, שכל עניינו בזהב ובשליטה על העולם. מימה, אחיו הנכלולי, אף הוא חמדן. הוא לוקח את העולל של זיגלינדה ומגדל אותו כדי שבכגרותו יילחם בפאפנר הדרקון, אז הוא (מימה) יהרוג אותו וייקח את אוצרו של פאפנר לעצמו. אך הוא חלש מאחיו ולכן משאלתו נותרת בגדר חלום בלבד, ולבסוף הוא נקטל בידי זיגפריד. האגן, בנו של אלברוך, בן לאב יהודי ולאם "גרמניה" (גרימהילדה), הוא הרשע בהתגלמותו, שלבסוף תוקע את החרב בגבו של זיגפריד והורג אותו. (אגדת "הסכין בגב" אף היא קיבלה משמעות אנכרוניסטית – היהודים כבוגדים וככאלה שנעצו את החרב בגבה של האומה הגרמנית וגרמו לכניעתה ולתבוסתה של גרמניה במלחמת העולם הראשונה). גם הוא "מושמד": בסיומה של הדרמה האחרונה בטטרלוגיה, דמדומי האלים, בתולדות הריין מטביעות אותו בנהר.

בשיחה עם פרופ' משה צוקרמן הוא העלה את הטענה והציע פרשנות ברוחו של ברנרד שו, שלפיה אין לראות את הניבלונגים דווקא ככבואה של היהודים, אלא כשכבה החלשה של החברה,

מעמד הפועלים, העניים הנרמסים תחת השכבות העליונות – הבורגנות והאצולה. כל "גזע" בטבעת מסמל מעמד חברתי ולא גזע אנושי.

המייסטרזינגר מנירנברג קיבל את הפרשנות האנטישמית של דמותו של בקמסר, שהיא קריקטורה על דמותו של המבקר האוסטרי ממוצא יהודי אדוארד האנסליק. ואלטר הוא האמן האמיתי, המקורי (שווגנר מזדהה איתו, כאמור), אווה מסמלת את האמנות שהוא מנסה להשיג, ובקמסר מסמל את היהודי שבכוונתו לנכס לעצמו את האמנות הגרמנית, אך הוא עצמו אינו מסוגל ליצור אמנות כזו אלא רק לזייף ולסלף אותה, כפי שהוא עושה בגונבו את השיר של ואלטר. בסוף הוא מובס, כפי שנטען שווגנר מביס את היהודי שהוא אויבו בלב ובנפש, ומרומם את ואלטר, הגרמני. לרברי צוקרמן אין לפרש את דמותו של בקמסר במובן יהודי דווקא, אלא במובן של נציג המוזיקה האבסולוטית, שיוהנס בראהמס היה נציגה הבלתי מעורער, ואף ידוע כי האנסליק השתייך למחנה שלה ושיבח את בראהמס לצד ביקורתו הנוקבת כלפי וגנר. מכאן, שהפרשנות שהוא רואה היא ההתנצחות של שתי האסכולות. וגנר בז לאסכולה הראשונה, והוא וידידו ליסט (שנטען כי הנס זקס הוא דמותו באופרה) נמנים עם קהלה של האסכולה השנייה. המוזיקה האבסולוטית דגלה במוזיקה חסרת קשר לתוכן חוץ־מוזיקלי, ולעומתה המחנה של וגנר וליסט השתייך למוזיקה התוכניתית, שהושתתה על ביטוי של אלמנטים חוץ־מוזיקליים כגון סיפור, ציור או רעיון פילוסופי וכדומה.

פרסיפל קיבלה אף היא פרשנות דומה לטבעת ולמייסטרזינגר. הטבעת הייתה החפץ שהכול חפצו בו; אווה הייתה האישה שוואלטר ובקמסר התחרו עליה; בפרסיפל הכול חומדים את הגביע הקדוש. מושג הדם שעובר בו (וגם בטבעת) קיבל משמעות גזענית, בייחוד במובן של טוהר הדם. קלינגסור וקונדרי פורשו כדמויות היהודיות באופרה. קלינגסור הוא המכשף הרשע שחפץ להשיג

את הגביע מאבירי ההיכל, שמשמלים את הגרמנים. פרסיפל אינו מתפתה מגנו ומהנשים שמנסות לפתות אותו, וגם לא מנשיקתה של קונדרי, והוא ממוטט את ארמונו של קלינגסור לתל חורבות באמצעות סימן הצלב שהוא מחווה. קונדרי היא הדמות היחידה שווגנר תיאר כסוג של "יהודי נודד", ומכאן התפתחה הפרשנות. אקט ההטבלה במערכה השלישית, ויותר מכך – צניחתה של קונדרי ללא רוח חיים על הארץ בסיום הדרמה – קיבלו משמעות של השמדה: קונדרי מושמדת – מכאן שהיהדות מושמדת והנצרות מנצחת. ליתר דיוק, המושיע הנוצרי, ישו, מוחלף כאן בפרסיפל, שהוא גרמני טהור דם. צלינסקי מדבר על קלינגסור כנציגם של "הישועים", שווגנר רחש גם כלפיהם יחס עויין ואיבה לא מעטה, נהג להזכירם בנשימה אחת עם היהודים וטען שהכנסייה שלהם "מיהדת" ומשפיעה לרעה על העולם הנוצרי.

אם כן, כאשר אנו נחשפים לפרשנויות שניתנו עד היום לאופרות של וגנר כמובן היהודי, אפשר להבחין במגמה ברורה שניתן לחלקה לשניים: החלת חלק מדבריו של וגנר על היהודים והיהדות על הדרמות המוזיקליות שלו, והחלת האידיאולוגיה הנאצית על משנתו של וגנר, כך שנוצר הרושם שבאופרות שלו הניח את הבסיס האידיאולוגי להיטלר ולנאציזם. במילותיהם של הקיצוניים האופרות של וגנר הסיתו את היטלר ועוזריו לנדות לחלוטין את היהודים מהחברה הגרמנית ולבסוף להביא להשמדתם הפיזית. כפי שאמרתי, זה אנכרוניזם במלוא מובן המילה, ולא ניתן בשום מצב להחיל לאחור, לימיו של וגנר, אידיאולוגיה שהתפתחה עשרות שנים מאוחר יותר. במקרה כזה התוצאות ידועות מראש, וכך בסיכומי של דבר נראים המחקרים בנושא. לפיכך, כאמור, עלינו להתמקד בנושא היהודי כפי שהוא מתבטא ביצירתו האמנותית של וגנר.

אכן, ישנו בנמצא מחקר מקיף ביותר שתוקף את וגנר בהיבט ההיסטורי. הדוגמה המובהקת לכך בעברית היא ספרו של כ"ץ (1986). במקרה שהתוצאה ידועה מראש, הכול מכוון למקום



זהה – להוכיח כיצד וגנר אנטישמי גם ביצירותיו. עוד נטען כי ניתנים תפקידים ידועים מראש לדמויות השונות, שרק מחליפות שמות ותפקידים מאופרה לאופרה. לדוגמה, הרשעים שבסיפור, דוגמת אלברוך, מימה והאגן, הם כמובן יהודים, והטובים – האלים והוולזונגים, הם הגרמנים. דבר זה ניכר גם במייסטרזינגר – בקמסר, האנטגוניסט הוא יהודי, ואלטר, הפרוטגוניסט, הוא הגרמני. בפרסיפל – קלינגסור וקונדרי הרעים הם היהודים, וכל אבירי ההיכל ובראשם פרסיפל הם הגרמנים. ה"חפץ" שחומדים היהודים התחמנים והנכלוליים משתנה מיצירה ליצירה, אך הרעיון זהה – בטבעת אלה הטבעת והאוצר, במייסטרזינגר זו אווה, ובפרסיפל זה הגביע הקדוש. לפיכך, נראה שווגנר שכתב ומחזר את אותו הרעיון וכמעט את אותה העלילה פעמים מספר, רק במיקום שונה, בזמן שונה ועם דמויות אחרות.

ואולם לא יעלה על הדעת שאמן בסדר גודל כזה יטרח למחזר את אותו הרעיון בדיוק בדרך כה דומה. הייתה מספיקה לו דרמה אחת לו חפץ בכך. מה גם שאם נבחן את המוזיקה, נגיע שוב למסקנה הידועה זה מכבר, שכל אופרה של וגנר מאופיינת בסגנון מוזיקלי ייחודי לה. אם המוזיקה שונה – יש לכך סיבה הקשורה גם לתוכן הטקסטואלי ולמסר. התפיסה שנוצרה בעקבות הפרשנויות של יצירותיו בהקשר היהודי היא של טוב ורע – ישנן הדמויות הטובות והנעלות, שהן כמובן הגרמניות, והדמויות הרעות הנחותות, שהן היהודיות. כפי שאראה להלן, לא זו בלבד שווגנר לא היה חר משמעי, אלא היה רב משמעי, ואין אצלו אף לא דמות סטריאוטיפית אחת שניתן להגדירה ולשייכה למחנה כלשהו.



## יהדות וגרמניות בכתביו העיוניים ובהתבטאויותיו של ריכרד וגנר

וגנר הותיר אחריו כתבים עיוניים רבים בנושאי מוזיקה, תרבות, פוליטיקה ופילוסופיה, ובכך ייחודו כאיש אשכולות לצד היותו מוזיקאי דגול. המאמר המרכזי המפורסם בנושא היהודי הוא "היהדות במוזיקה", שבו אדון ובאמצעותו אדגים כיצד המלחין מיישם בעלילות של הדרמות שלו את מה שכתב. נוסף על כך, אשתמש במגוון מאמרים שלו הדנים בעניין היהודים ובאידיאולוגיה שלו בעניינם.<sup>6</sup> ממאמרים אלו אנו למדים שווגנר היה בעל ידע רחב גם בנושא היהדות והכיר לעומקם את התנ"ך והתלמוד, שהוא

---

6. מאמרים כגון: "היהדות במוזיקה" (,"Das Judentum in der Musik"), (1850) "מה זה גרמני?" ("Was ist Deutsch?", 1878), "מודרני" ("Modern", 1878), "רע את עצמך" ("Erkenne dich Selbst", 1881), "דת ואמנות" ("Religion und Kunst", 1880), "אמנות גרמנית ופוליטיקה גרמנית" ("Deutsche Kunst und Deutsche Politik", 1868), "גבורה ונצרות" ("Heldentum und Christentum", 1881). המאמרים פורסמו במהדורה הגרמנית של כל כתבי וגנר (Wagner, 1912).

מזכיר במאמרו "מודרני" ("Modern", 1878). וגנר מסביר בדרך אינטלקטואלית את יחסו ליהודים ואת דעותיו עליהם, ומכתבים אלו עולה שהוא היה אמביוולנטי לגביהם ובהחלט הבחין בין סוגים שונים של יהודים ובין יהודים ליהדות.

מלבד בכתביו העיוניים, וגנר התבטא בעניין היהודים והיהדות גם בהזדמנויות אחרות, כגון במכתבים שונים, בהתבטאויות שתועדו על ידי אשתו קוזימה ביומניה, ובאוטוביוגרפיה שלו חיי (*Mein Leben*) משנת 1870. ברצוני להתייחס לכמה התבטאויות של וגנר בנושא היהודים והיהדות שאינן קשורות למסות ולמאמרים העיוניים שלו. אפשר בהחלט למצוא קשר בין מה שכתב באופן רשמי לבין התבטאויותיו האחרות.

וגנר נולד וגדל ברובע היהודי בלייפציג, אזור הידוע בשם "Brühl", ולפיכך נחשף ליהודים כבר מגיל רך והכיר אותם מקרוב, ולא רק משמועות סטריאוטיפיות. באוטוביוגרפיה שלו מתוארים יחסיו עם יהודים רבים לכל אורך חייו. נטען שאפשר להסביר את איבתו ליהודים על רקע מקרים שהתרחשו בחייו האישיים, כגון עבודתו אצל המו"ל היהודי שלזינגר בפריז, שניצל את וגנר הצעיר והאנונימי והעניק לו עבודות בשכר נמוך שלא תאמו את כישוריו. פרשנות זו נתנו ביוגרפים לאומנים, ולמעשה היא מסתמכת לכל היותר על התבטאות מאוחרת יותר באוטוביוגרפיה, שבה הוא מתאר את שלזינגר כטיפוס יהודי דוחה, הגם שהוא אינו תולה בו את האחריות למצוקתו. נראה שיש כאן הקדמה כרונולוגית לרגשות שפקדוהו לאחר התפנית ביחס ליהודים, וכפי שקרה במקרים רבים אחרים שבהם סילף את זיכרונותיו בדיעבד.

קשה לדעת מהיכן הגיע יחסו זה. ייתכן, אך סביר הרבה פחות, ששנאה זו החלה מגיל צעיר, אבל הגיוני יותר שהחלה בשלב מאוחר בחייו, בעקבות יחסיו עם המלחין היהודי ג'אקומו מאיירבר (*Meyerbeer*). בתחילה וגנר העריצו, ראה בו גרמני לכל דבר, ומאיירבר מצידו סייע לווגנר להעלות את ריאנצ', הצלחתו הגדולה

הראשונה שהביאה לו את פרסומו המהיר. אך לאחר מכן, כשנוצר נתק ביחסיהם ומאירבך היה הכוכב העולה של ה"גראנד אופרה" הצרפתית בפריז, התעוררו קנאתו של וגנר וכעסו על כך שמאירבך אינו ממשיך לסייע לו כבעבר, ואז התהפכה דעתו, לפחות בכתובים. לכן "היהדות במוזיקה" הוא גילוי הדעת האנטישמי הראשון של וגנר. אפשר גם לראות ביחסו של וגנר ליהודים תהליך שהחל בעקבות מפגשים איתם. ידוע הסיפור על סבלו של וגנר מתסביך שלפיו האמין שלודוויג גאייר היהודי היה אביו. אביו הרשמי של וגנר היה פקיד משטרה בלייפציג בשם קארל פרידריך וגנר, ואמו יוהאנה הייתה בתו של אופה. גאייר היה ידיד קרוב של המשפחה, ומסתבר שדבק ביוהאנה וניהל עימה רומן. קארל פרידריך מת ב־2 בנובמבר 1813, כחצי שנה לאחר הולדת ריכרד, ואז גאייר לקח תחת חסותו המוחלטת את יוהאנה האלמנה ואת משפחתה. שנה לאחר מכן גאייר ויוהאנה נישאו, חצי שנה לפני שנולדה בתם צציליה. הדמיון של ריכרד לגאייר, הדבקות במשפחה והעובדה שתמונתו של גאייר ולא של קארל פרידריך הייתה תלויה בביתו של וגנר בעת בגרותו אומרות דרשני. ארנסט ניומן, שכתב ביוגרפיה על וגנר, גילה שני מסמכים המחזקים את הסברה. אחד מהם מראה שיוהאנה ובנה התינוק ריכרד נסעו מלייפציג לבקר את גאייר כשקארל פרידריך עוד היה בחיים. על מנת להגיע לטייפליץ היה על יוהאנה לעבור דרך מחנות הצבא של נפוליאון. קשה להאמין שהייתה מסתכנת במסע כזה עם תינוקה אלמלא הקשר עם גאייר. המסמך השני הוא מכתב שכתב וגנר לאחותו החורגת, ובו הוא כותב על "אבינו גאייר" ומתאר ברגשנות את הקורבנות שהלה הקריב, שנראים לווגנר כדבר שמכפר "על מעשה אשם", כלומר על הרומן שניהל עם אמו כאשר הייתה נשואה לאחר. נוסף על כך, ניתן גם לומר שדמותו של גאייר השפיעה על וגנר רבות בילדותו. גאייר היה שחקן וגם חובב ספרות, סופר וצייר דיוקנאות. הוא העביר למשפחה את אהבת התרבות והאמנות בשנות ילדותו

של וגנר, עד שמת כשריכרד היה בן שמונה. אווירה זו עיצבה את שנות ילדותו של וגנר והשפיעה על העתיד לבוא. מלבד זאת, אבהותו הביולוגית של גאייר מעולם לא הוכחה באופן רשמי. הסיפור התבסס על אמונתו האישית של וגנר ועל אמרותיה של אשתו, שראתה דמיון בין בנם זיגפריד לבין גאייר, ובשל כך טענה שגאייר היה אביו האמיתי של וגנר. ניטשה היה האישיות המרכזית שהאמינה בסיפור זה מלבד וגנר, והוא שהפיץ אותו. הוא אף העלה את השאלה אם וגנר היה בעצם גרמני, וטען שהוא למד לחקות דברים גרמניים, אך הוא עצמו כלל אינו גרמני. גם החוקרים פיטר ברבידג' והרטמוט צלינסקי דבקו בסיפור זה. דברים דומים אמר הפילוסוף הגרמני ארתור שופנהאואר, כאשר נרתע מצורת כתיבתו של וגנר בשפה הגרמנית. וגנר השתמש במילים כרצונו לא תמיד בדרך המקובלת, ואהב צירופי מילים חדשים שהעניקו משמעויות חדשות. שופנהאואר העיר כי "זוהי אינה גרמנית של גרמנים".

ואולם לטענת אנשי המחנה השני מדובר בסיפור בדים ותו לא; הוא לא הוכח מעולם, וגם אם גאייר אכן היה אביו, הרי בדיקת השושלת שלו הוכיחה שהוא היה פרוטסטנטי, ולא היה במשפחתו אף לא יהודי אחד. יש שקשרו את הבלבול לשם משפחתו: "גאייר" (Geyer) פירושו נשר (עוף אוכל נבלות), והשם "אדלר" (Adler) פירושו עיט (עוף דורס טורף). ייתכן שבגלל הדמיון בפירוש שני השמות – שניהם שמות של עופות דורסים גדולים ומרשימים, נוצרה הטעות. אדלר הוא שם יהודי טיפוסי, אך לא גאייר. גם כאן המקור הוא כנראה ניטשה; בהערת שוליים בספרו של ניטשה פרשת וגנר הוא עורך חשבון עם המלחין הנערץ עליו לפנים, ושואל: "ההיה וגנר גרמני כלל? אביו היה השחקן גאייר. גאייר הוא כבר כמעט אדלר". ניטשה הציג את אבהותו של גאייר כעובדה קיימת, בכצעו אגב כך דילוג אסוציאטיבי מגאייר לאדלר. קפיצה מחשבתית זו היא שרירותית לגמרי, שכן, כאמור, השם גאייר אינו מצוי כלל בקרב יהודים. נטען כי הסיפור הוביל לשנאתו של וגנר ליהודים,

ושמדובר בשנאה עצמית שחוו יהודים רבים במהלך ההיסטוריה. גם וגנר עצמו התקשה להודות בכך, וביומנים של קוזימה אשתו היא כתבה שיחה ביניהם על כך. לאחר שהצביעה על דמיון בין בנה פידי (זיגפריד) לבין אביו החורג של וגנר, אמרה: "אבא גאייר היה בוודאי אביך". ריכרד: "אינני מאמין בזה". – "מהיכן אם כך הדמיון?" – ריכרד: "אמי אהבה אותו אז, קרבה שבכחירה".<sup>7</sup>

האמת בכל הסיפור הזה היא שווגנר עצמו האמין כי הוא בנו של גאייר, ושגאייר היה יהודי. כפי שאראה, רבות מאמונותיו של וגנר, שגרמו לפולמוסים כה רבים, התבססו על אמירות מעורפלות ומשתנות, ולכן הן כה מורכבות ורב משמעיות. אופיו הוביל אותו כל העת לקונפליקטים פנימיים, לדעות קיצוניות ולשינוי דעתו מן הקצה אל הקצה; ניתן לומר כי וגנר ניסה פעמים רבות לאחוז בחבל בשני קצותיו. כאן מתחילה אישיותו הבעייתית להתקשר לנושא שלנו – ואם נפתח את המסך בהסתכלות זו, הדרך פתוחה לפנינו. מה שתמיד מצוטט ומובא לדיון הוא אמרותיו של וגנר בגנות היהודים והיהדות. אך לאחר עיון מעמיק בכתביו, במכתביו ובכתבים נוספים, התוודעתי לאמרות רבות ומפתיעות המדברות בשבח ואף ביראת כבוד כלפי היהודים והיהדות. כמוכן, מדברים כאלה נוטים החוקרים להתעלם או שהם מתייחסים אליהם בקלות דעת, אם הם בכלל מודעים להם.

ספק אם וגנר היה מעוניין שיזכרו אותו היום בעיקר כאנטישמי, שלא לומר כאב הקדמון של הנאציזם. וגנר היה אדם הפכפך כשם שהיה נוקשה; הוא הרבה לשנות את עמדותיו, לפעמים מטעמי אופורטוניזם ולפעמים כי באמת גיבש תובנות ששינו את תפיסת עולמו. כפי שאנו יודעים, הוא היה מלחין מתפתח שלא קפא על שמריו ולא שמר על סגנון מוזיקלי אחיד לכל אורך הקריירה שלו;

7. בחירת המילים "קרבה שבכחירה" מרמזת לספר של יוהן וולפגנג פון גתה בשם זה.

כל אופרה שלו היא בעלת סגנון מוזיקלי ייחודי לה. הוא תר כל העת אחר חידושים, והמסר של יצירתו תלוי במישרין בחוויותיו האישיות בתקופת חיבורה (כגון טריסטן ואיזולדה, שהושפעה מאהבתו למתילדה וזנדונק). לכן, גם באידיאולוגיה שלו בנוגע ליהודים חלו תמורות, והיא הגיעה לכדי גיבוש מלא ביצירותיו הבשלות, כפי שאראה.

שני המלחינים היהודים, פליקס מנדלסון<sup>8</sup> וג'אקומו מאיירבר, שאת שניהם משמיץ וגנר במאמר "היהדות במוזיקה", היו נערצים עליו בצעירותו, והוא אף שיבח אותם במאמרים ובהתבטאויות שאינן זוכות לתשומת לב כיום. לצד דברי הביקורת החריפים על מנדלסון ב"יהדות במוזיקה", הוא מהלל אותו ומודה שהיה בעל כשרון בלתי רגיל. אפילו בתקופה שבה החל לבטא אנטישמיות בכתביו לא היה מסוגל שלא לשבח את מושא הערצתו. נטען שווגנר השמיץ את מנדלסון ומאיירבר כי רצה להתכחש לטענה שהוא מושפע מהם. ידוע גם שווגנר העריץ את האופרה היהודייה של ז'אק פרומנטל הלוי, וגם ממנה לא חסך דברי שבח. נאמר שהפרטיטורה שלה הייתה מונחת בקביעות על פסנתרו.

וגנר היה כל חייו ביקורתי, לא רק כלפי יהודים אלא ביחס לכל מלחין ומוזיקאי שלא הלך בדרכו ולא גילה סימני הערצה כלפיו. בגיל עשרים ושתיים ביטא את השאיפה שיצליח להלחין כמו מנדלסון, בכותבו אל ידיד נעורים: "אולי אצליח ליצור דבר דומה למנדלסון". כבר בשהותו במאגדבורג ב-1836 התקרב אל מנדלסון, שהתמנה אז למנצח ה"גוואנדהאוס" בלייפציג והעפיל בסולם ההצלחה, ושלה לו יצירת נעורים כתשורה – סימפוניה שחיבר בגיל שמונה-עשרה כדי לעורר את עניינו ולהתקרב אליו. סימפוניה זו אבדה, דבר שווגנר האשים בו לימים את מנדלסון ואף

8. נכדו של משה מנדלסון, הפילוסוף היהודי-גרמני, מאבות תנועת ההשכלה היהודית.



חשד בו שהשמיד את כתב היד במתכוון. אחד הביוגרפים טען שבכך מקור טינתו כלפי מנדלסון, אך סברה זו מופרכת על ידי העובדות, שכן גם אחרי שובו מפריז, בניסיונו להתמקם בברלין או בדרזדן, הוסיף וגנר להשליך את יהבו על עזרתו של מנדלסון, "שקיבלני בידידות רבה בכל המובנים".

רק כשהתעלם עיתון המוזיקה הכללי, "אותו עיתון של מנדלסון" כדברי וגנר, שראה אור בלייפציג, משתי האופרות – ריאנצי וההולנדי המעופף – שלמעשה גם במקומות אחרים לא נתקלו בהבנה רבה, התעוררה בווגנר מורת רוח כלפי מנדלסון. נראה שווגנר הסיק מכך על "טיבו האמיתי" של "נסיך המוזיקה הנערץ בכול", וידע "ממקור מהימן" שהתנהגותו מקורה בקנאה. זמן קצר לאחר מכן נקלע וגנר למעין תחרות עם מנדלסון: כל אחד מהם הגיש לחן משלו לטקס הסרת הלוט מאנדרטה לכבוד פרידריך אוגוסט מלך סקסוניה. מאותה תחרות יצא וגנר בתחושת הצלחה וסיפר לאשתו, לאחיו ולאחותו: "שוררת רק דעה אחת יחידה, והיא שיצירתי, שהייתה פשוטה ומרוממת נפש, הייתה מכה מוחצת את זו של מנדלסון שהייתה מסובכת ומלאכותית". בפגישתם הבאה שהתקיימה לאחר העלאתה בהצלחה של ההולנדי המעופף בברלין, התפוגגה המתיחות. "מנדלסון [...] עלה אחרי ההצגה על הבימה, חיבקני וברכני מקרב לב", כתב באיגרת לאשתו. ב־1843 כתב במכתב של שלוש שורות למנדלסון: "מנדלסון היקר, אני שמח מאוד שאתה מחבב אותי. אילו רק יכולתי להגיע קרוב יותר אליך, זה היה הדבר היפה ביותר במסעי לברלין".<sup>9</sup>

לאחר קריאה בכתביו ובביוגרפיה שלו נוכחתי לדעת שלצד אמרותיו המעליבות של וגנר כלפי היהודים ישנן אמירות פוגעניות

9. התרגומים והציטוטים בפרק זה מסתמכים בחלקם על ספרו של יעקב כ"ץ ריכרד וגנר בסבך האנטישמיות, על המונוגרפיה של עמי מעייני על וגנר, ועל הספר Rather L. J., *Reading Wagner, a Study in the History of Ideas*. שאר התרגומים בספר הם שלי, אלא אם כן צוין אחרת.

גם כלפי הגרמנים. הסתירות הרבות בכתביו וביצירותיו נבעו מסיבות פסיכולוגיות של פרנויה מהיהודים.

וגנר חוזר על הטענה בדבר כוחה של הרוח היהודית על הרוח הגרמנית, אך לפי דבריו, אין אלו יחסים סימביוטיים או פרזיטיים, ואם מדובר בפרזיטיות, אזי הגרמנית היא שמוצגת כפרזיטית ולא היהודית. ב־24 באוקטובר 1882 כתב וגנר לקוזימה: "אנו טיפשים ולקחנו הכול מהיהודים". בשיחה עם הרמן לוי הרחיק לכת וטען שאם המפגש בין יהודים לגרמנים היה מתקיים במועד נוח יותר, היה "היסוד האנושי הכללי שהיה עשוי להתפתח מן המהות הגרמנית [...] פועל לטובת כל מה שהוא יהודי". וב־23 בפברואר 1881 כתב לארנסט ניומן: "אני עומד רחוק מאוד מהתנועה האנטישמית הנוכחית ואני מכין מאמר שיוכיח זאת בצורה כה ברורה, ששוב לא יזכירו עוד את שמי בקשר לתנועה זו. הניבלונגים שלנו לא נועדו למאבק עם אצילי החצר והיהודים גם יחד – וזאת כתוצאה מאי־הבנות תפלות רבות!".

קשריו של וגנר עם יהודים רבים, ובראשם הרמן לוי, שניצח על פרסיפל, ידועים. ספרים על אודות קשריו האישיים עם יהודים מפרטים את העניין לפרטי פרטים, כגון ריכרד וגנר והיהודים מאת מילטון ברנר, וכמובן, ספרי הביוגרפיה של וגנר. ברנר מתאר באופן מפורט גם את התבטאויותיו של וגנר על אודות היהודים ואת יחסיו המורכבים ורוויי הסתירות עימם. ראוי לזכור את שאמר הרמן לוי לאביו על וגנר, שהעלה את הרעיון שלוי יעבור טבילה נוצרית לפני הבכורה של פרסיפל, ואת התעקשותו של וגנר שגם אם לא יעבור טבילה, "בכל מקרה אתה הוא מנצח פרסיפל שלי", מה שאכן קרה. וגנר התבקש פעמיים ב־1880 לחתום על העצומה של התנועה האנטישמית על מנת להגביל את זכויות היהודים, ובשתי הפעמים סירב, מה שעורר את זעמו של האנס פון בילוב, הגרוש של קוזימה. יהודים רבים העריצו אותו, ורוב הקהל של וגנר, במיוחד בתחילת הקריירה שלו, היה יהודי. בתחילה אכן הפריעה לו העובדה

שהיהודים מעריצים אותו, אבל לאחר מכן זה הפך לדבר שבשגרה והוא השלים עם כך. ידועה ההלצה שווגנר אמר לקוזימה, שביירוית נראית כבית כנסת כשכל היהודים שם.

מילטון ברנר מספר בספרו על שמועה שנפוצה על מוצאו היהודי כביכול של וגנר. השמועה הופיעה לראשונה בסוף שנות ה-70, אם כי כבר ב-1869 אלברט האן טען שאפו של וגנר אינו גרמני. כמו שלוי נתפס על ידי אחדים כבוגד בעמו, כך וגנר נתפס לא רק כהשפעה מסוכנת על המוזיקה והתרבות הגרמנית, אלא גם כיהודי, ומנוגד לגרמניות הטהורה שהיה אמור לדגול בה. עיתונים בווינה ובמינכן הובילו זאת. בשנת 1876, שנת הבכורה של הטבעת, הופיע מאמר של לודוויג שפיידל, שהיה עוזר לווגנר עוד מ-1872. הוא טען שמוצאו של וגנר יליד הרובע היהודי בלייפציג הוא יהודי. בהמשך הופיעו מאמרים וקריקטורות. וגנר כונה בלעג "הרבי של ביירוית" בכתבי עת רבים. ארבע שנים לאחר הפסטיבל הראשון פורסמה קריקטורה המציגה אותו יושב ליד פסנתר שעליו פסל של ז'ול אופנברך, מלחין יהודי, מוקף בילדים בעלי מאפיינים "יהודיים" מוגזמים. אפו של וגנר מובלט בקריקטורה זו על פי הסטריאוטיפ המיוחס ליהודים. ציור משנת 1882 בעיתון אחר בווינה, קארקיקי, הציג קהל של יהודים מוחא כפיים לפרסיפל. ב-1880 פרסם דניאל שפיצר, מבקר וינאי, רומאן הומוריסטי וגנריסטים מאוהבים, שבו המלחין, גולדשטיין, הוא ללא ספק יהודי ונראה כקריקטורה של וגנר. הוא דיבר על "אפו מרחרח התלמוד" של וגנר. הנובליסט גוסטב פרייטג אמר שאם ישפטו את וגנר על רקע התכונות שאותן הוא מייחס למלחינים היהודים, אז "הוא בעצמו נראה היהודי הגדול מכולם" (Ross, 2020: 244).

ב-5 באפריל 1882 כתבה קוזימה: "התמיכה ביצירותיו מגיעה רק מיהודים ומצעירים". ב-27 ביוני וגנר התייחס לאחד הדברים הקבועים בחייו: הוא מעולם לא איבר את רגשות הידידות או ההערצה המוקדמים שלו למלחין היהודי הלוי. באותו יום כתבה:

“בארוחת הצהריים הוא מעיר על היופי של היהודייה, הפזמונים האחרונים, גם המערכה הראשונה האחרונה, ולדבריו היא מכילה את הביטוי הטוב ביותר של האופי היהודי”. לנגבן טען שווגנר הוא איש ראווה (showman) ריק מתוכן, חסר את הענווה והעומק של שייקספיר. הוא גם טען שווגנר תואם לפרופיל של יהודי חסר מנוחה וחסר שורשים (Ross, 2020: 205).

פרופ' משה צוקרמן אמר בשיחה עימו כי לשנוא יהודים בכתב זה דבר אחד, אבל בחיים האמיתיים זה כבר משהו אחר. וגנר עצמו טען שהוא מפריד בין הפרסומים שלו לבין דעותיו בחיים האישיים. הוא לא יישם הלכה למעשה את איבתו הכתובה ליהודים בחייו האישיים, ונראה שהעריץ לא אחד ולא שניים מהם. בית האופרה של המארקגראף חלק קיר משותף עם בית הכנסת של הקהילה היהודית של ביירוית, שנבנה לראשונה בשנת 1760. בטקס הנחת אבן הפינה בביירוית ביצע וגנר את הסימפונייה התשיעית של בטהובן באולם האופרה השכן. לקראת הביצוע שאל מבית הכנסת את מנורת הנרות הגדולה, כדי להאיר את המשטח האפל. מסתבר עוד שבשעותיו הקשות קיבל וגנר הלוואה בסכום של 350 טאלרים זהב מהקהילה היהודית הקטנה והעשירה. לא הכסף ולא המנורה הוחזרו לבעליהם עד עצם היום הזה, ואיש אינו יודע היכן נמצאת המנורה כיום (מעייני, 1995: 159). האם הסיבה לשימוש בה היה אך ורק על מנת להאיר, או שמא הייתה בכך סמליות כלשהי עבור וגנר, שבחנוכת בית מקדשו האמנותי, שהקדיש לו את כל חייו, לקח את הסמל היהודי המובהק של המנורה? כאשר קיבל את מענקו של לודוויג השני, בסכום של 40,000 טאלרים, השקיע כסף זה בבנק היהודי של פרנקפורט, הוהנמסר (Hohenemser). לבסוף, ביצירתו האחרונה – פרסיפ – התעקש שהרמן לוי היהודי ישמש כמנצח. ידועה התבטאותו של וגנר “שיישרפו כל היהודים בהצגה אחת של נתן החכם” (הכוונה למחזה של לסינג), שנודעה כהלצה שהשמיע בחברת קוזימה כשנודע לו שבעת שריפה בתיאטרון

בווינה נספו גם יהודים. אך את אמיתות אמרותיו של וגנר שצוטטו בפי קוזימה, שהייתה אנטישמית גדולה גם "בזכות" הבית הקתולי שבו גדלה, צריך לקבל בעירבון מוגבל. מילטון ברנר מציין בספרו וגנר והיהודים שהערותיו האנטישמיות של וגנר לוו לרוב במגע הומוריסטי, לעומת הערותיה של קוזימה שלא היה בהן שמץ הומור וקלות דעת. יש לזכור שגם מלחינים אחרים, כגון פרנץ ליסט, התבטאו באנטישמיות. בפרסום משנת 1881 בשם "הצועני במוזיקה", כינה ליסט את היהודים "זועפים, עבדים, אכזריים וקמצנים". קוזימה מוסיפה נימה אישית כשהיא כותבת ש"העובדה ש-416 בני ישראל מתו בשריפה לא מגבירה את הדאגה של ריכרד מהאסון". ואולם גם אם נכונה אמירה זו, הרי וגנר נהג לדבר בבוטות גם בהזדמנויות אחרות, כשזעם על אחרים שלא הסכימו עם דרכו. בשנת 1870 התנגד לביצוע ז'הב הריין והוולקיריה וביקש לבטלו. ההחלטה על הביצוע התקבלה בהוראת המלך לודוויג, בניצוחו של פרנץ וילנר, מנצח שולי ממינכן ומורה לשירת מקהלה בבית הספר למוזיקה. באותו הלילה כתב וגנר מכתב כעוס לוילנר, שכלל התבטאות דומה ל"שריפת היהודים", אף שכאמור, הכוונה כלל לא הייתה ליהודים:

קבל את עצתי, אדוני, והתרחק מהיצירות שלי, או השטן יכריע אותך. נצח על "החברה למקהלה" או על "המועדון הצוהל של שירת המקהלה". אם אתה רוצה לבצע אופרות בכל מחיר, לך וקבל אותן אצל חברך פרפאל, ובאותה הזדמנות אמור לו שאם לא יסכים לדעתי, שהמלך אינו מוכשר להחליט על ביצוע יצירתי, אשרוף אותו בלהבה שתבעיר ותכלה אותו ואת כל העיתונאים עושי דברו, שהוא משלם להם מהתקציב שנועד לביצוע ז'הב הריין. ואם אתם, שני הג'נטלמנים, לא תלמדו את הלקח, לא תתפסו את העובדות ותכירו במוגבלותכם – שום טובה לא תצמח לכם מכך.

מכתב זה מוכיח שווגנר השתמש בכיטוי "לשרוף" כאשר זעם על מישהו, ללא קשר למוצאו, והדבר שם בפרספקטיבה את ההלצה האמורה. גם בעת המצור על פריז במלחמת גרמניה-צרפת קיווה וגנר כי "פילגש זו של העולם" תהיה למאכולת אש. כפי שמצטט ברנר בספרו, גם לגבי רוסיה וגנר התבטא באופן דומה. הוא הסביר לקוזימה: "אני יודע כיצד ניתן לעזור לרוסיה אך אף אחד לא שאל אותי לדעתי. הצאר צריך להצית את סנט פטרבורג במו ידיו, להעביר את מקום מגוריו קודם כול לאודסה, ולאחר מכן לנסוע לקונסטנטינופול. זו הדרך היחידה להראות מה יש בגזע הסלבי. אך כדי לעשות זאת יש צורך בבחור אמיץ, והסוג הזה לא קיים יותר".

אחת האמירות החריפות של וגנר בגנות הגרמנים, שמוכיחה שהיה אמביוולנטי גם כלפיהם, היא כי "הגרמנים אינם מבינים דבר ואינם רגשניים. הסקסונים הם גזע ארור ומקולל, מטונף, עצלן ופראי. מה לי ולהם?". לקראת סוף חייו קרא בעיקר בצרפתית וטען שהספרים הגרמנים גורמים לו לחשוב על חדר מתים שאינו מסודר. הוא אינו מהווה מודל לגרמניה, והוא גם היה גולה חלק לא מבוטל מחייו. גם כששב אליה הדבר נעשה מתוך ספקות רבים וחוסר אמון, ובשלב מסוים אף שקל להגר לארה"ב.

כפי שאנו רואים, התבטאויותיו בגנות היהודים והיהדות, שגם השתרבו לספרו חי, הן ללא ספק ביטויים ספונטניים ואופורטוניסטיים הכוללים רגשות מעורבים. כלומר, ברגעים של זעם ותסכול עזים הרשה לעצמו וגנר להשתלח ביהודים ולכרוך את בעיותיו וכישלונותיו בהם, אך כפי שראינו, הוא עשה זאת גם נגד אישים אחרים שאינם יהודים כלל וכלל, כך שקשה להסיק מכך בלבד על האידיאולוגיה שלו. כמו כן, פעמים רבות קוזימה, אשתו האנטישמית הקתולית, הייתה זו שכתבה בשמו דברים. העדויות ה"מסודרות", שניתן לקשור אותן לפן אידיאולוגי הן כתביו העיוניים, שכתב לאורך כל חייו. כעת נפנה אל כמה מהם ונראה

איזו אידיאולוגיה מצטיירת לעינינו בעניין היהודים והיהדות. לאחר מכן אתייחס לאישיותו ההפכפכה של וגנר ולכמה אישים ממוצא יהודי שעיימם היה בקשר הדוק. כמו כן, אעסוק בעמדותיו ביחס ליהדות וליהודים ולגרמניה ולגרמנים; תוך כדי כך יתגלה יחסו מלא הסתירות ליהודים, ליהדות ולגרמניות.

### 'היהדות במוזיקה' (1850)

עד המאמר "היהדות במוזיקה" אין בנמצא התבטאויות אנטישמיות של וגנר (כך גם טוען כ"ץ, 1986). זהו המאמר המפורסם ביותר שלו, שהאפיל על כל השאר. המאמר פורסם פעמיים: פעם ראשונה בעילום שם – פרייגדאנק, שנה לאחר הבכורה של הנביא של מאירבר, ונטען שהסיבה העיקרית לכך היא יחסיו המורכבים עם מאירבר ורצונו של וגנר שיינתן למאמר צביון לאומי ולא אישי. ככל הנראה, זו הסיבה שווגנר אינו מזכיר את מאירבר בשמו במאמר, אלא מכנה אותו "מחבר אופרות ידוע שם". וגנר גם פחד ששמו יתגלה בעת ששהה בגלות, לאחר שברח מצו המעצר נגדו בעקבות מהפכת דרזדן 1848, שבה לחם למען חברה שוויונית ורמוקרטית. המאמר פורסם דווקא בתקופה שבה הלך הרוח כלפי היהודים היה אמנציפטורי. מבחינה אידיאולוגית הוא היה לא בעיתו, מה שמחזק את הטענה כי הוא נכתב על בסיס אישי. ליסט שאל את וגנר אם נכונה השמועה שהוא מחבר המאמר. וגנר המרוגז השיב: "כמובן שאתה יודע שאני כותב המאמר, מדוע אתה עוד שואל?!". אז פירט את מניעיו בכך שהוא רוחש "מזה זמן רב טינה כבושה להפקרות היהודית הזאת, וטינה זו נחוצה לטבעי כמרה לדם". התפרצות הטינה נעוצה ב"שרבוטיהם הארורים" המעלים את חמתו. הוא גם הוסיף שהמתקפה נגד היהודים לא תועיל, כי "עכשיו לא הנסיכים שלנו הם אדוני הארץ אלא הבנקאים והזעיר-בורגנים", ואז הגיע להיבט האישי של יחסיו עם מאירבר. כאן, באופי של וידוי, וגנר

אמר שהוא אינו רוחש לו שנאה אך הוא "נתעב עליו בלי גבול", מעורר אצלו את זכר "תקופת התעתועים" כשביקש לפלס דרך להצלחה. העובדה שמאירבר לא סייע לו בסופו של דבר אף היא לטובה, כך הוא פטור שלא כאחרים זולתו להחזיק לו טובה מרובה. לדבריו, "לא מתוך פחד, אלא כדי למנוע מהיהודים אפשרות לגרור את השאלה אל התחום האישי הטהור, פרסמתי בשם בדוי". לפיכך נוצר החיבור "היהדות במוזיקה" מתוך צורך נפשי להתמודד עם יחסו עם מאירבר. אין כאן התייחסות לשאר היהודים המוזכרים במאמר – מנדלסון, היינה וברנה (Börne), משום שהם אינם הגורמים לחיבורו. שמותיהם צורפו על מנת להעניק להסתייגות האנטי־יהודית ממאירבר בסיס רחב יותר ולהסתיר את הכוונה האמיתית. וגנר חשש שישוו אותו למאירבר, ויותר מזה, שיחשדו שהוא נתון להשפעתו המוזיקלית. רוברט שומאן הכיר במקוריות של וגנר, אך סבר שיש בה יסודות מאירבריים, והוא לא היה היחיד. וגנר דחה בלהט חשד זה. מעריך אלמוני התייחס לריאנצי ולטנהויזר וראה אצל וגנר את "הרכבתם של ובר ומאירבר". וגנר היה יכול לפרסם ביקורת נגד יצירותיו של מאירבר באופן פומבי, אך לא רצה להיראות כפוי טובה לגומל טובתו לשעבר. כדי לא ליצור רושם של אי־נאמנות פרסם את מאמרו בעילום שם, לא הזכיר את מאירבר בשמו במאמר, ונתן להסתייגותו הנמקה עניינית – הוקעת ההשפעה היהודית על האמנות הגרמנית. כשקוראים את המאמר בלי לדעת את קורות חייו, נראה שהביקורת על היהדות היא תכליתו ושמאירבר משמש רק כמשל, אך למעשה ההיפך הוא הנכון: יחסיו המעיקים והמתוסבכים עם מאירבר, ורצונו להתנער מהם, הם שגרמו לו וגנר לחדור אל תחום ביקורת היהדות, שעד אז היה ממנו והלאה. בגלל ששמו של וגנר לא נזכר במהלך הוויכוח על "היהדות במוזיקה", רק יודעי דבר בחוגי המקצוע ידעו שהוא המחבר. הוא נדפס אז בכ־800 עותקים.

בפעם השנייה המאמר פורסם ב־1869 בשם המלא בצירוף הערות



ותוספות. בין השאר נטען כי וגנר פרסם שוב על מנת להסביר את כישלונותיו האמנותיים עד לאותו הזמן. למעשה רק כשהתפרסם המאמר מחדש בפעם השנייה נקשר שמו של וגנר עם כתב השטנה. חיסול החשבונות הפומבי למחצה שערך עם מאירבר לא ריפא אותו מהתסביך אלא רק החריף אותו. כשהופיעה ביקורת שלילית על יצירותיו בפריז הוא כתב לתיאודור אוהליג: "מאירבר מתעורר סוף־סוף, הוא חושש מתעמולתי המגיעה עד פריז, החמור".

ההקדמה ודברי הסיום למאמר "היהדות במוזיקה" נועדו אפוא לשמש מבוא והנמקה להוצאתו מחדש לאור. בוודאי לא נעלם מעיני הקורא שיש כאן בעת ובעונה אחת משום המשך המערכה האנטי־יהודית של וגנר, שמשמשת לו גם הזדמנות לחיסול חשבונות עם מתנגדיו היהודים החדשים או עם מי שהוכרזו על ידו כיהודים. ואולם אין המדובר במקדימיו המוזיקליים של וגנר או במתחריו, כדוגמת מנדלסון ומאירבר, אלא במבקרים ובעמיתים שהעלו את חמתו בעיקר משום שבתחילה נמנו על מעריציו או תומכיו, אך פנו לו עורף מסיבות שהוא לא הבין לגמרי. שכן, מה הניעם לכך אם לא הצטרפותם לקנוניה שנרקמה נגדו? עם אלה נמנה אותו מבקר רב השפעה על חיי המוזיקה בווינה – שלא נזכר בשמו, אך זוהה באמצעות אזכור "קונטרסו על היופי במוזיקה" – "שתחילה הכריז באהדה נלהבת כמעט על תמיכתו בי", אך כעבור זמן התגייס "למען המטרה הכללית של יהדות המוזיקה". הוא היה "פתוח לכך במיוחד בשל מוצאו היהודי, אף שזה היה מוסווה למדי" – הערה שנועדה לרמוז על אמו היהודייה כביכול של ד"ר האנסליק (כ"ץ, 1986: 68).

ואולם, בעובדה אחת לא יכול וגנר לכפור, והיא שגם יהודים נמנו על מחנה חסידיה הנלהבים ביותר של מגמתו האמנותית, בהם טאוויג ולוי, תועמלנים מסורים כמו היינריך פורגס ואחרים. כאן באה לעזרתו של וגנר התיאוריה שבנוסח הראשון של מאמרו "היהדות במוזיקה" הודגמה דרך המקרה של ברנה, והיא שישנה

אפשרות להתגבר על המהות היהודית דרך תמורה עמוקה באישיותו של היחיד. קביעה זו אינה מובאת עוד כמו בנוסח הראשון כמעין הרהור שוליים, אלא נדונה בהרחבה בפתח המהדורה החדשה, במכתב הלוואי ובסופו של הנספח. בפרסום המחודש היא משמשת אפוא כמסגרת רעיונית לחיבור כולו. וגנר מדבר על "ידידים סימפטיים מאין כמותם מבני אותו בית אב (היהודי), שהגורל הקרה לי בדרכי", אך היה צורך בכל זאת להעביר אותם את אי־הנעימות שבפרסום המאמר בגלל "תכונותיהם, שהן בעוכרי תרבותנו ואשר קשה כל כך לבערן". לדבריו, אותם ידידים לא ייפגעו מדבריו, היות שהם נמנים על אלו שבזכות "התפתחות הומנית אמיתית" השילו מעליהם את אותן התכונות. ידידים אלו ניצבים יחד איתו "על אותה הקרקע", והם "יודעים סבל עמוק יותר, משפיל יותר". אקט משחרר זה של התנערות מהיהדות אינו מוגבל בשום פנים למעטים שכבר ניסוהו. אדרבה, ראוי להמליץ עליו בפני היהדות בכללה, כפי שכותב וגנר בסיום הגיגיו. כאן הוא מנסה ליטול מרעיונותיו את הנימה האישית ולהקנות להם משקל של אבחנה אוניברסלית (שם: 70).

לדבריו, ראה לו כזכות את העובדה שהמציא בספרון את החומר הדרוש לטיפול ב"עניין התרבותי החשוב ביותר שלנו", בראותו זאת כעניינם של היהודים עצמם לפעול בנושא זה באומץ לב. את המברק מברלין הבין כך "שספרוני נתפס כמעשה שבחופזה, ובתור שכזה הוא נמחל לי". ואולם מכך לא תצמח לו תועלת מרובה. "טוב לב ידעתי בשפע שאין דוגמתו גם מידי יהודים. גבורת נפש צריך אדם לגלות, אזי ישמח לבבי" (שם: 75). שוב מתגלה כאן הנימה הפייסנית של וגנר. בסתר ליבו ראה את פרשת פרסום המאמר ככישלון, והדבר עולה מהערה שהשמיע מאוחר יותר, שפרסום המאמר "היהדות במוזיקה" שייך לאותם עניינים שבהם היה מוטב שיסמוך על האינסטינקט המתריע של אשתו. לטענתו של וגנר כי שלילת המוזיקה שלו היא נקמתם של היהודים על מאמרו מלפני

כמעט שני עשורים הגיבו יודעי דבר כי מימיהם לא שמעו על דבר קיומו של המאמר. אדוארד האנסליק הדף את המתקפה נגדו. הוא שמע את התיאוריה של וגנר, לפיה לא רק גורלו שלו אלא גם זה של פרנץ ליסט ורוברט שומאן נגזר על ידי מאמרו על היהודים שאיש לא שמע את שמעו, וקבע: "לניתוח אופיו של וגנר יש בו [בספרון] בעצם עניין פסיכיאטרי בלבד. ההאלהה העצמית ללא שיעור העפילה כאן לגבהים אשר אדם בעל פעילות תקנית של המוח אינו מסוגל לנשום בהם עוד". התייחסויות לשיגעון הגדלות של וגנר חזרו גם בדברי מבקרים אחרים. וגנר הסתמך בדבר "היהדות במוזיקה" על מקרה מנדלסון המומר, כמו על מקרה מאירכר הנאמן ליהדות. באופן מקביל בעולם הספרות והפובליציסטיקה שימשו לו המומרים היינה וברנה. בפרסום המחודש בחר את המומרים הילר ויואכים וכן את היהודי הגאה אוארבך והיהודי למחצה (לדבריו) האנסליק. וגנר חש כי כל האישים האלה וקהל היהודים היו שותפים לקשר שנתקם נגדו. עם זאת, כאמור, בני הזוג וגנר לא מנעו עצמם ממצע עם יהודים. קוזימה מזכירה פעמיים איש בשם זליגסברג, כנראה אספן או סוחר אמנות שהיא מכירה לו תודה על שהעניק לה חפצי אמנות. את פרופ' מיכאל ברנייס, בנו המומר של רב מוכר מהמבורג, שאחיו, הבלשן הקלאסי הידוע יעקב ברנייס נשאר יהודי שומר מסורת קפדן אף שבשל כך לא קיבל פרופסורה מן המניין כל חייו, קוזימה כינתה "בר הסמכא הגדול בימינו לגתה", והוא היה אורח רצוי בביתם, משום ש"דומה שהאיש הבקיא התוסס והנפלא הזה מבין באמת לליבו של ריכרד". בנוגע להרמן לוי, שיחסיו עם וגנר יפורטו בהמשך, פעמיים מצטטת קוזימה את דברי וגנר באומרו שהוא רוחש כבוד למנצח, כבר בשל העובדה "שהוא באמת קורא לעצמו לוי, ככתוב בתנ"ך, ולא לווה (Loewe) Lewy וכיו"ב שמות [...]". אופייני הוא, שבעת אחד מביקוריו הראשונים של לוי בביירוית פרץ בין השניים ויכוח על חוק הישועים, שנחקק בהשראת ביסמרק בדבר גירושו של מסדר זה. לוי גינה את הצעד

שנקט קנצלר הרייך. וגנר, לעומתו, דיבר בלהט על "הנזק שהסבה הכנסייה הקתולית לגרמניה", דבר שמתבטא בטנהויזר ובייחוד בפרסיפל. לוי לא נרתע מהטחת ביקורת בכתב העת דפי ביירוית (*Bayreuther Blaetter*) שהחל להופיע בתחילת 1878, כנראה בתגובה לאמירות האנטי־יהודיות שפורסמו במאמריו של וגנר ואחרים. קווימה כתבה ב־2 באוגוסט 1878: "ריכרד אמר למנצח לוי בנוגע לדפי ביירוית, אין בחפצי להסתכסך עם אף אחד, אבל את כל העולה במחשבתי אני אומר ללא התחשבות". כאן אנו עדים לרגע של מודעות עצמית אצל וגנר – הוא יודע שדבריו מעוררי הרתיעה נאמרים מתוך חוסר טאקט ומבטאים פרץ רגשות רגעי.

בחצר מלך פרוסיה הכוונה להעלות את טנהויזר נתקלה בהתנגדות, ווגנר אמר אז שדבר שכזה "אינו מתרחש סתם ככה; זה מעשה ידיו של מאירבר". וגנר לקה במעיין שיגעון רדיפה של קנוניה ממשית נגדו ש"הפכה בידיו של בר סמכא גדול בעניינים כאלה לשיטה מתוכננת, שאותה ביצע ביד בוטחת עד יומו האחרון". כשניסה לקצור הצלחה בפריז עם טנהויזר, ייחס וגנר כל קושי וכן את כישלונו הסופי לתחבולות הערמומיות של מאירבר. הקנוניה נראתה בעיניו יהודית־אוניברסלית ובין־לאומית. אם נרצה לדעת מה באמת חשב מאירבר על מאורע הכישלון של טנהויזר, נוכל לראות כי כתב ביומניו:

קיבלתי היום ידיעות על ביצוע הבכורה של טנהויזר... מה שנראה לי ככישלון חרוץ וכולל. מסתבר, שהקהל צווח, צרח ואף שרק במספר קטעים באופרה, זאת במלוא משמעותן של מילים אלו, והביע כך את יחסו למוזיקה ולליברית. זאת התייחסות יוצאת דופן בכל המובנים, ובאה להביע התנגדות וחוסר הסכמה ליצירה, אשר בכל מקרה ראוייה לתשומת לב ומעידה מעל לכל ספק על כשרונו של יוצרה. תגובה זו נראית לי כמזימה וכקנוניה של בעלי קנוניות, יותר מאשר איזשהו שיפוט הגיוני ושכלתני (מצוטט אצל מעייני, 1995: 491).

באביב 1855, כשההצלחה המקווה בלונדון לא באה לידי מימוש, כתב וגנר לידידו ארנסט בנדיקט קיטץ בפריז: "העיתונות קוטלת אותי ברובה, בגינם של מנדלסון ושאר היהודים המאחלים לי חי נצח". מאירכר שהה אף הוא בלונדון באותה עת, ובמקרה השניים נתקלו זה בזה פנים אל פנים, בפעם האחרונה בחייהם. על רקע המתיחות ביחסיהם, לא הוציאו באותו מעמד מילה מפהים, לפי דברי וגנר עצמו. הידיעה על מותו של מאירכר הגיע לונגנר ב־3 במאי 1864, כשחגג עם ידידים את בשורתו המפתיעה של המלך לודוויג השני, שנראתה כישועה משמים למצוקתו ונקודת מפנה בגורלו: "בשבתני אל השולחן הגיעה הידיעה הטלגרפית על מותו זה עתה בפריז של מאירכר: ויינהיימר, אחד הידידים פרץ בצחוק של בן איכרים כששמע את צירוף המקרים הנפלא הזה, נגיד האופרות, שהסב לי נזק כה רב, לא זכה לראות את היום המיוחד הזה".

וגנר חש תחושת ניצחון על יריבו שסולק כעת מדרכו. גם במותו של מנדלסון התגלו אצל וגנר רגשות דומים, אם כי מוצנעים יותר. כאשר מנדלסון מת ב־1847, כתב וגנר לאחד מידידיו: "מה אמרת אתה על מותו של מנדלסון? מי ייתן ונחיה שנינו עוד זמן־מה". הדבר המוזר הוא שכותרת מאמר זה כביכול מכוונת לעניינים מוזיקליים, אך במאמר עצמו סוטה וגנר מהנושא אל עבר הלאומי־פוליטי.

באותה שנה, ב־25 באפריל 1869, שלח וגנר מכתב מלוצרן לצרפת, ככל הנראה אל הסופר, הפילוסוף והמוזיקולוג הצרפתי אדואר שורה (Schure), שזמן קצר לפני כן פרסם בכתב עת צרפתי מאמר בשם "הדרמה והיצירה המוזיקלית של ריכרד וגנר". התחלת המכתב עוסקת באותו המאמר, לכן משערים שהוא מופנה אל שורה. המשך המכתב עוסק בהשקפתו של וגנר בנושא היהודים והשפעתם על התרבות הצרפתית והגרמנית. נראה שהדיון מתנהל סביב המאמר "היהדות במוזיקה", ווגנר מבהיר לכן שיחו את התכנים של המאמר שפרסם באותה שנה ואשר היכה גלים. הוא

טוען במכתב ש"היטמעותם של היהודים בחברה הצרפתית מונעת מהצרפתים להבחין בהשפעתה ההרסנית של הרוח היהודית על התרבות המודרנית", מדגיש את חשיבות ההבחנה בין יהודי־גרמני לגרמני, ומעיר: "ההתייחסות אל היינה, אל גתה, אל מאירבר, ואולי גם אליי כאל מקשה אחת מובילה לבלבול שממנו סובלת תפיסתם של הצרפתים את האופי הגרמני". בהמשך הוא גם אומר כי "העיתונות הגרמנית נמצאת כולה בידיים יהודיות". מהמכתב אכן נראה שווגנר מנסה להסביר את כישלונותיו האמנותיים ושופך את מרירותו. באומרו שהעיתונות הגרמנית נתונה בידיים יהודיות, הוא מסביר את הביקורת השלילית שנמתחה עליו בעיתונות זו.

מובן שהמבקר אדוארד האנסליק, שמוצאו היהודי חלקי, הוא הדמות המרכזית שווגנר מגחיק במייסטרזינגר, שהוצגה באותה עת. כשהתכוון להוציא מחדש את חיבורו, במכתב אל האנס פון בילוב מ־27 בדצמבר 1868 סיפר וגנר על מאדאם מוכנוף ששאלה אותו בתמיהה על דברי השטנה הבלתי פוסקים המופיעים נגדו בעיתונות. וגנר המשיך לראות עצמו נרדף על ידי התקשורת: "דברי הבלע המחפירים בעיתונות הווינאית לרגל העלאת המייסטרזינגר, מסע השקרים הבלתי פוסק [...] הביאו אותי בסופו של דבר לצעדי חסר הפשרות", כתב וגנר לקארל טאוזיג באפריל 1869, כשהסערה סביב הספרון "היהדות כמוזיקה" שהופיע חודש קודם כבר געשה. בפברואר בישר ליוליוס לאנג באיגרת את דבר הופעת הספרון: "מנוי וגמור עימי, גם למעני, להשיב מלחמה כעת על דברי הרשע. סבלתי מספיק מכדי שלא אחשוב בסופו של דבר גם להגן על יצירת חיי מפני דברי רשע אלה".

וגנר משתמש במאמר במונח "ייהוד" ("Verjüdung"); נטען שזהו מונח חדש שנטבע על ידו. אך רוס טוען בספרו שווגנר לא טבע מונח זה, אלא הוא הופיע כבר בפירושים של כישלון מהפכת 1848. בכל זאת, וגנר סייע להתקבעות המונח בשיח האנטישמי, כולל ב"מיינ קאמפף" (Ross, 2020: 236). לדעתי, כשם שהאמנות

והחברה הגרמנית יכולות "להתייחד", כך גם היהודים יכולים להסיר מעליהם את היהדות. דבר שאתה יכול לאמץ לעצמך ולהיות מושפע ממנו, אתה יכול גם להסיר. בעת הכנת המאמר לדפוס כתב לתיאודור אוהליג, שהיה בדרודן בעת שווגנר נודה ממנה ושמר על קשר עם העורך ברנדל: "האם ישלם לי שכר סופרים בעד היהדות? תסלח לי על השאלה היהודית הזאת, אלא שהיהודים אשמים בכך שנאלץ אני לחשב כל פרוטת שכר".

מספר ציטוטים מ"היהדות במוזיקה" עשויים להבהיר את יחסו המורכב של וגנר ליהודים:

ברת מכבר אין היהודים לנו אויבים הראויים לשנאה. וזאת הודות למתחסדים ולישועים שבתוכנו, אשר משכו אל עצמם את כל שנאת העם בתחומה של הדת, ולכן יש לשער, כי עם נפילתם הצפויה של אלה תאבד גם הדת בצורתה הנוכחית – שהולם אותה יותר השם דת השנאה מאשר דת האהבה! כפוליטיקה כשלעצמה מעולם לא הגענו לידי סכסוך של ממש עם היהודים. אפילו היו מקימים את מלכות ירושלים, עיננו לא הייתה צרה בהם (מצוטט אצל ליטוין ושלח, 1984: 204).

מעניין לתהות על העניין שווגנר מזכיר כאן בעניין מלכות ירושלים. האם התכוון למעשה למדינת היהודים? מדינה שבה יתקבצו היהודים כמו בתקופה שלפני הגלות? אם כך הדבר, אפשר לומר שווגנר למעשה לא התנגד למדינה כזו, ואולי אף חשב עליה כרעיון לשיבתם של אותם היהודים שאינם מסוגלים או רוצים להיטמע בחברה האירופית. ייתכן שגם כאן הרצל הושפע מרעיונו של וגנר.

בעוד אנו שקועים במלחמתנו הליבראלית כנוצרים טובים (בגרסה השנייה הושמטו המילים "נוצרים טובים"). לפי מצב העניינים בעולם כיום הרחיק היהודי מעבר לאמנציפציה, הוא שולט וימשיך לשלוט כל עוד הכסף יוסיף להיות שררה שבפניה יפוג כוחן של כל עשייה ופעילות. למותר לציין כאן כי שררה זו ממש נמסרה לידי בני ישראל כתמורה על סבלם ההיסטורי של היהודים

והנגישות האכזריות של הגרמאנים הרומיים-נוצריים [בגרסה השנייה – הנגישות האכזריות של השליטים הנוצריים-גרמאניים] (שם: 205).

ניתן לראות כאן קשר לסצנה של בנות הריין עם אלברייך, אכזריותן שבגללה הוא גונב את הזהב, וגם התעמרות של זיגפריד במימה – שריד לאכזריות זו שנותרה בגרמנים כלפי היהודים.

היהודי, שכידוע יש לו אל שהוא כולו שלו, מזדקק לעינינו בחיי יום יום ראשית לכל על ידי מראהו החיצוני, שיש בו משהו משונה עד לזרא בעינינו, תהא אשר תהא האומה האירופית שאליה נשתייך (שם: 206).

כאשר וגנר מדבר על המראה החיצוני שמבחינן יהודים כוונתו ליהודים האורתודוקסים שלבושם ומראם ייחודיים (הוא הורה לעצב את דמויות הניבלונגים בדרך דומה, ובייחוד את מימה, השייך לאותו זן של יהודי פשוט הנאמן לשבטו).

שפה, על ביטוייה והתפתחותה, איננה מפעלו של יחיד, אלא של צוותא היסטורית. רק מי שגדל וצמח באורח טבעי בצוותא זו ייטול חלק באותה יצירה. ואילו היהודי עמד מחוץ לצוותא זו, בודד עם האל שלו, בן לשבט מפוזר ומפורר, נטול קרקע, מנוע בהכרח מכל התפתחות, שאפילו השפה המיוחדת לאותו שבט (העברית) נשתמרה לו כשפה מתה בלבד!

מאידך, לא מצאנו יצירת אמת שנכתבה בשפה הזרה למחברה; והרי כל הציוויליזאציה ואמנות האירופית שלנו הייתה והינה שפה זרה ליהודי. לא היה לו חלק לא בעיצובה של האחת ולא בפיתוחה של האחרת. לכל המרובה לא יכול היה האומלל חסר המולדת אלא להסתכל בהתפתחותן בעין אדישה ואפילו עוינת. בשפה זו ובאמנות זו יכול היהודי רק לדבר כמו, ליצור כמו – אך בשום אופן לא יוכל לדבר שירה או ליצור אמנות (שם: 207).



בביטוי "האומלל חסר המולדת", מבטא וגנר את הבנתו כי היהודים, לפחות מקצתם, חשו אומללים וחסרי מולדת, ומכאן צמחה הסתכלותם העוינת – הדבר מגולם בדמותו של אלברריך בטבעת, שהלעג והרחייה של בנות הרייך הפכוהו לאומלל וחורש נקמה, ומימה, שסבל מנחת זרועו של אלברריך כתוצאה מנקמה זו, גם כן הפך לאומלל ועוין. מילטון ברנר מצטט בספרו את דבריו של וגנר לקוזימה על אלברריך: "ריכרד מספר לי שהוא חש פעם אהדה כלפי אלברריך, המייצג את הכמיהה של האדם המכוער ליופי. באלברריך, הנאיביות של העולם הלא-נוצרי". וכפי שווגנר עצמו אמר, לאלברריך היו תלונות מוצדקות כלפי האלים. בחזותו החיצונית וגנר יכול היה להזכיר את אלברריך או את מימה. הוא היה יחסית נמוך, חסר מנוחה ותזזיתי בתנועותיו. קיימת עדות ישירה עוד יותר על אודות מימה מיומניה של קוזימה. בנובמבר 1882, בוונציה, בחופשה לאחר פרסיפלה, כתבה: "הבוקר עברנו על כל הדמויות של טבעת הניבלונג מנקודת מבט של גזע: האלים הלבנים; הגמדים צהובים (מונגולים); השחורים אתיופים; לוגה בחצי הקסטה". וגנר לא ראה ביהודים חלק מהגזע הצהוב. ב-3 במאי 1881, לאחר שהשתתף בחזרה של זיגפריד בברלין לקראת הופעת הטבעת שם, מסר וגנר את התרשמותו לקוזימה: "מימה, גמד יהודי, אבל מצוין". המבצע של מימה היה יוליוס ליבן, בנו של חזן יהודי. המילה "אבל" יכולה להעיד על יחסו האמביוולנטי של וגנר ליהודים. בהמשך לכך,

במיוחד מעורר בנו סלידה הביטוי המוחשי של השפה היהודית. לא עלתה בידה של התרבות לשבור את עקשנותו התמוהה של הטבע היהודי באשר לתכונותיו הסגוליות של ההיגוי השמי – על אף הקשרים עם אומות אירופיות במשך אלפיים שנה. זר ומוזר ובלתי נעים לאוזנינו הוא ההיגוי השרקני, צורמני, מזמני, נרגני, של צורת הדיבור היהודית. לכך נוספים שימושי לשון ועיוותי מלים וצורות ודוניים, הזרים לגמרי לשפתנו הלאומית והמשווים

להגיייה זו אופי של לעלוע מכולבל, אשר לשמעו מתעכבת תשומת לבנו יותר על ה"איך" המסליד מאשר על ה"מה" התוכני של הדיבור היהודי. עלינו להכיר ולשנן לעצמנו עד מה רבה חשיבותו של דבר זה לשם הסבר התרשמותנו מיצירות מוזיקה של יהודים מודרניים.

לשמע דיבורו של היהודי נצרמת אוננו מהעדרה הגמור של הבעה אנושית כלשהי. שום נסיבה לא תרומם את האדישות הקרה והמלמלת לידי התעוררות של רגשת לב לזהות. ואם יקרה שנוקטים אנו רמת הבעה כזו בשיחתנו עם יהודי, יתחמק הלה תדיר, משום שאינו מסוגל להיענות לה. לא תמצא יהודי מדבר בהתעוררות תוך חילופי רגשות עמנו, אלא למען אינטרס אנוכי, כגון היהירה או הרווח. התעוררות מעין זו, המלווה נוסף על כך ביטוי מעוות של אופן הדיבור, לובשת תדיר אופי של גיחוך ואינה עשויה לעורר בנו אהדה לאינטרס של הדובר. אפשר, כשמדובר באינטרסים משותפים בינם לבין עצמם, ובייחוד כשמתעוררים רגשות אנושיים פשוטים בתוך המשפחה – יתכן שאז יהא יהודי מסוגל לתת ביטוי לרגשותיו, ביטוי הפועל פעולה הולמת ביחסים שביניהם. אך דבר זה אין להעלותו על הדעת בשעה שעלינו להאזין ליהודי המדבר במישרין אלינו תוך מגע בענייני יום יום או בענייני אמנות.

אם בדיבור אינו מסוגל היהודי להבעה אמנותית של רגשות בשל צורת הדיבור האמורה – בזמרה על אחת כמה וכמה. הזמרה הנה דיבור המתעורר ומתרומם לידי להט רגשי עילאי, המוזיקה היא שפת הרגש. יהודי המגביר את נעימת דיבורו (המעוררת בנו אך גיחוך ולא אהדה) ומרוממה לידי זמרה, ממש אין לסבלו. כל אותן התכונות הדוחות שבמראהו ובדיבורו – בזמרתו הן פועלות עלינו באופן שנבקש להימלט על נפשנו, אלא אם כן מרותקים אנו על ידי הגיחוך המושלם שבהופעה. אופייה המיוחד של הישות היהודית המעורר בנו סלידה מגיע כדרך הטבע לשיאו בשעת זמרה, שהרי היא ללא ספק הביטוי הערני והאמיתי ביותר של חיי הרגש האישיים, ולכן, פחות מבכל תחום מתחומי האמנות ניתן להעלות על הדעת שיהודי יהא מוכשר לאמנות הזמר.

[...]

מעשה מופיע היהודי המשכיל בחברתנו, ועלינו להבחין היטב בינו ובין היהודי הפשוט, מחוסר ההשכלה. היהודי המשכיל טרח טרחות קשות להתפשט מכל הסימנים הבולטים המציינים את אחיו לאמונה [בגרסה השנייה: של אחיו לאמונה הירודים]. במקרים רבים אף ראה למועיל לטשטש כל עקבות מוצאו על ידי טבילה נוצרית. אך שקידה זו לא הצמיחה ליהודי המשכיל את הפירות המקווים. זו רק גרמה לכידודו הגמור ולהפיכתו לאדם קשוח וחסר לב מכל, עד שאברה לנו אף אותה מידה של אהדה שחשנו כלפי גורלו הטראגי של שבתו. תחת קשרי הזיקה לאחיו לסבל המנותקים, לא עלתה בידו לקשור קשרי זיקה חדשים עם החברה שאליה עלה. הוא עומד בקשרים עם אלה הנוזקים לכספו, אך מעולם לא יצליח הכסף לחבר לכבות אנשים. עומד אפוא היהודי המשכיל כזר ולא שייך בתוך חברה בלתי מובנת לו, אשר עם שאיפותיה ומאבקה אינו מזדהה, שתולדותיה והתפתחותה אינם נוגעים אל לבו (ליטוין ושלח, 1984: 207-209).

כשווגנר כותב "השפה היהודית", הוא מתכוון ליידש, ששאבה הרבה מן הגרמנית, אך היגויה שונה מהגרמנית המקורית. גם כאן, בכותבו " [...] אברה לנו אותה מידה של אהדה שחשנו כלפי גורלו הטראגי של שבתו", הוא מבטא את תחושותיו האישיות: אכן הוא חש אהדה כלפי היהודים, והוא מכיר בכך שגורלם טרגי בשל היותם גולים, אך המרת הדת היא רק אקט חיצוני, והפכה את היהודים המשכילים לבעלי אופי קשוח וחסר לב, דבר שאינו גורם לרצות לסייע להם, אלא להיפך – מוביל לכידודם של היהודים שנותרו נאמנים ליהדותם.

אנו יכולים לראות בטיפוס כמו האגן בטבעת את אותו יהודי קשוח וחסר לב, שמסווה את עצמו כחלק מהחברה הגרמנית, אך בתוך־תוכו נשאר נאמן ליהדותו ולאביו אלברוך. מימה, אחיו של אלברוך, מייצג את היהודי הפשוט, הירוד. בגרסה השנייה של המאמר "היהדות במוזיקה" וגנר מציין במפורש שהיהודים

הפשוטים הם ירודים, כלומר פחותים מ"היהודי המשכיל", שנטמע חלקית בחברה הגרמנית.

האפשרות לדבר את שפת האמנות בלי לומר דבר של ממש ניתנת כיום במוזיקה בשפע רב יותר מבכל אמנות אחרת, שכן גאוני המוזיקה כבר אמרו כל הניתן לומר בה בחינת אמנות העומדת לחלוטין בפני עצמה [מכאן המשפט הושמט עד סופו במהדורה השנייה] – הלא היא הוכחת כושרה המושלם להבעה מגוונת ורבת פנים – אלא שאין זה דבר הראוי להבעה כשלעצמו. משנעשה דבר זה, הרי כל דיבור נוסף שאין בו משום אמירת דבר מסוים, אינו אלא חיקוי סר טעם, משל לתוכיים הממללים מלים ודיבור של בני אדם בהעדר כל הבעה והרגשה של ממש, וכדרך אותן ציפורים שוטות. אך כאשר לשפת הקופים של עושי המוזיקה היהודיים שלנו, נוספת לה סגולה מיוחדת, שהיא אופן הדיבור היהודי, המתואר לעיל בפרוטרוט. סגולה מיוחדת זו של אופן הדיבור והזמרה של היהודי על מוזרותו הצורמנית שייכת אמנם בעיקר ליהודי הפשוט והנאמן לשבטו, והיהודי המשכיל שואף להתנער ממנה ברוב עמל ויגיעה, אך זו דבקה בו בעקשנות מחוצפת. אף כי ביש מזל זה ניתן להסבר פסי בלבד, יתבהר מקורו תוך עיון במעמדם החברתי של היהודים המשכילים, הנזכר לעיל.

[...]

הביטוי המוזיקלי היחיד המוצע לו למוזיקאי היהודי על ידי עמו היא הזמרה של עבודת ה' שלו. בית הכנסת הוא המקור היחיד שממנו ניתן ליהודי לשאוב מוטיבים עממיים המובנים לו, לשם אמנותו. ככל שנבקש לראות תפילה מזמרת זו בטהרתה המקורית, האצילית והנעלה, נאלצים אנו להודות בכנות, כי טהרה זו לא הגיעה אלינו אלא כשהיא עכורה ומעוררת סלידה. שכן זה אלפי שנים לא נתפתח כאן דבר תוך צמיחה שופעת והכל נשאר על קפאוננו, הן כאשר לתוכן והן כאשר לצורה – ככל דבר ביהדות. אך צורה שאין מחיים אותה בתוכן חדש מתפוררת. ביטוי שחדל להיות רגש חי זה עידן ועידנים סופו מתעוות. וכי מי לא נזדמן לו להיות נוכח בהעווייה זו, בזמרת התפילה של היהודים? מי לא

נתמלא רגש בחילה, המעורב זוועה וגיחוך, לשמע אותו גרגור, אותה צהילה, אותו פטפוט, המבלבל חושים ודעת ואשר שום קריקטורה זדונית לא תצליח לעוותה לכדי מה שהיא?

[...]

תופעות חיצוניות ומקריות ביותר בתחום חיינו המוזיקאליים והאמנותיים ייחשבו בעיניו באין ברירה כמהותן של התופעות הללו, ובכואו לשקפן לעינינו כאמן, ייראו לנו זרות, קרות, אדישות, משונות, לא טבעיות ומעוותות. לפיכך נתרשם תכופות מיצירות מוזיקה של יהודים, כאילו היו קוראים שיר של גתה בעגה היהודית.

[...]

רק לרגעים, כשהלך רוחו של מנדלסון חדור הרגשה מעיקה של אין אונים המניעה אותו להבעה רכה של נכאים ויאווש, עשוי המחבר להיראות לנו כאופייני – אופייני במובן הסובייקטיבי, דהיינו של אישיות המודה כי היא חסרת אונים להשיג את מבוקשה. זהו כאמור הקו הטראגי באופיו של מנדלסון, ואילו ביקשנו, בתחום המוזיקה, להעניק מאהדתנו לאישיות בלבד, כי אז אסור היה לנו למנוע אותה לחלוטין ממנדלסון, אף כי אהדתנו נחלשת בשל ידיעתנו כי היסוד הטראגי כרוך בעיקרו במצבו של מנדלסון ולא הגיע אצלו לידי מודעות מדאיבה וממשית. ברם, שום יהודי אחר אינו מסוגל לעורר בנו אהדה מעין זאת. פלוני מחבר מוזיקה [כאן התכוון וגנר למאירבר, שמרוב קנאה על הצלחתו וחוסר רצונו לגרום לכך שיבינו שהוא המניע לחיבור המאמר אין וגנר מזכירו בשמו], יהודי מפורסם החי עמנו, הציע תוצרתו לחלק מסוים מקהלנו המוזיקלי, אשר טעמו המבולבל אך ציפה למנצלו. קהל האופרות שלנו נגמל אט אט מן הדרישות המחייבות יצירת אמנות דראמטית לפי טבע ברייתה. אולמות הבידור מתמלאים אותו חלק מחברתנו הבורגנית המחפש עיסוק להפגת שיעמומו. אך מחלת השיעמום אינה ניתנת לריפוי בהנאה אמנותית, אין היא ניתנת לריפוי מכוון כלל, יכול אתה רק לרפאה למראית עין, על ידי צורת שיעמום אחרת. הספקתה של אחיזת עיניים זו עשה לו אותו מחבר אופרות לייעוד חייו [הערת

שוליים שהוסיף וגנר: מי שהתבונן בפזיזור הדעת ובאדישותה החצופיים של קהילה יהודית בשעת תפילתה בבית הכנסת, יכול להבין מפני מה אין מחבר אופרות יהודי נפגע בהיתקלו בתופעה זו בין קהל התיאטרון, ומוכן הוא להוסיף ולעמול למענו, שכן בעיניו פוגעת כאן התופעה פחות מאשר בבית התפילה.

למותר לציין בפירוט את כל האמצעים שבהם הוא משתמש לשם השגת משימתו. די לנו שהשכיל לאחז עיניים להפליא – אם לדרך לפי הצלחתו. בעיקר הצליח להטעות את קהל שומעיו המשוועמם על ידי הדבקות תווית של מודרניות מפולפלת על גבי הז'רגון המתואר לעיל, על כל אותן נדושות שכבר הושמעו לפניו פעמים כה רבות בתפלות המקורית. בל יתמה איש על שקומפוזיטור זה אף להוט להציג תמונות מזועזעות לב ונפש, שכן ידוע עד כמה נחוצות ודרושות כגון אלה לקהל משועמם. וכל היודע את הנסיבות המיוחדות להצלחתו בכל מעשי ידיו, לא יתפלא.

כה גדול כוחו של אותו קומפוזיטור מאחז עיניים, עד שהוא מצליח לאחז אף עיני עצמו, אפשר באותה זדוניות שהוא מטעה את צופיו המשוועממים. אין לנו ספק כי רוצה הוא ליצור יצירות אמנות, אך יודע הוא כי אינו מסוגל לכך. וכדי לחמוק מסתירה מצערת זו בין רצון ליכולת, כותב הוא אופרות למען פריז ומוסרן להצגה על פני שאר ערי תבל – כיום אמצעי בדוק להגיע לפרסום באמנות בלי להיות אמן. בהיותו נתון בלחץ אותה הטעיה עצמית כמעט שהיינו נוטים לראותו באור טראגי, אלא שהבחינה האישית בלבד שבשאיפה הנכזבת עושה את התופעה לטראגית-קומית – כפי שבכלל התכונה המאפיינת את היחס של הקומפוזיטור היהודי המפורסם אל המוזיקה היא הגיחוך שאינו נוגע את ליבך.

כן אופייני יחסם של שאר המוזיקאים היהודים, ושל המשכילים היהודים בכלל, אל שני עמיתיהם המפורסמים ביותר. לחסידיו של מנדלסון – אותו מחבר אופרות ידוע שם הוא תועבה. ניחנים ברגש כבוד דק יותר, חשים הם עד כמה הלז מבייש את היהדות לעיני הקהל המשכיל ולפיכך דנים הם אותו ללא רחמים. אך

כסופו של דבר, היהודים פיקחים מכדי שלא ידעו מה מצבם לאמיתו! וכל הפיסקה מתחילתה, "כן אופייני", עד סופה "מצבם לאמיתו", ניתנת במהדורה השנייה כהערה (שם: 210-216).

כאן למעשה מבקר וגנר גם את החברה הלא־יהודית, שכן היא והמעמד הבורגני שלה צורכים את אותה תרבות ריקנית שעליה הוא מדבר, שמיועדת להפיג שעמום ותו לא. מאירכר למעשה, לדעתו, ידע לנצל את טעמו של הקהל וחיבר לפיו את יצירותיו. אם החברה הלא־יהודית הייתה ברמה שווגנר שואף אליה, היא לא הייתה צורכת את אותה תרבות שהוא מבקר. בתיאור מתכונתן הלקטנית של האופרות של מאירכר משתמש וגנר במילה "עגה" (ז'רגון), המזכירה את הלשון האידית. כאשר בהערת השוליים הוא מדבר על "מחבר אופרות יהודי" ש"פיזור הדעת והאדישות" בקרב קהל הצופים אינם מטרידים את שלוותו – וגנר מתכוון בדברים אלו לא־השקט ולהפרעות, שלהן היה עד בהעלאת האופרות בפריז – שהרי הוא מורגל בתופעות דומות המתרחשות בכל "קהילה יהודית בשעת תפילתה בבית הכנסת".

אי היכולת של סוג אמנותי זה מוכחת לנו במפעלו האמנותי של מנדלסון, בעל הכשרון המיוחד והגדיר. היהודים לא היו מצליחים להשתלט על האמנות שלנו אלא משנתגלה הדבר שהוכח על ידם והוא – אי יכולתה הפנימית לחיות. כל עוד היה בה באמנות המוזיקה רצון חיים פנימי אמיתי, דהיינו עד זמנם של מוצרט ובטהובן, לא יכולת למצוא קומפוזיטור יהודי. אי אפשר היה שיסוד זר לחלוטין לגוף חי זה יהיה לו חלק בעיצובם של חיים אלה. רק משנגלה לעין מותו הפנימי של גוף ניתן הכוח בידי יסודות חיצוניים להשתלט עליו ולפוררו. או אז נתפרד בשר הגוף לידי ריבוי חיים שורץ תולעים. ומי ידמה, נוכח מראה זה, כי הגוף עצמו עודנו חי? הרוח, שהיא החיים, פרחה מגוף זה אל רעהו, ורק בחיים האמיתיים נוכל למצוא שוב את רוח האמנות, ולא בפגר האכול תולעים.

אמרתי לעיל כי היהודים לא הוציאו מקרבם שום משורר אמיתי.

כאן המקום להזכיר את ה. היינה. אמנם בימי גתה ושילר לא ידוע לנו על קיומו של יהודי משורר, אך מאז הפכה אצלנו השירה לשקר, משהווי חיינו הבלתי פיוטי נעשה עקר ואינו מסוגל עוד להצמיח משורר – הייתה זו משימתו של היהודי בעל הכשרון השירי הבלתי רגיל לחשוף שקר זה ולשים ללעג ולשמצה אותה צביעות ישועית מפוכחת של תעשיית השירים שלנו, המנסה עדיין להתלבש באיציטלה פיוטית. גם את בני עמו המוזיקאים המפורסמים ייסר בשוט על התיימרותם להיחשב אמנים – שום אחיזת עיניים לא יכלה לעמוד בפניו. רדוף בידי דמון השלילה חסר החמלה, שלל כל הראוי לשלילה, ללא לאות, תוך שמחה לאיד, סותר על ימין ועל שמאל את כל האשליות של הונאה עצמית מודרנית (גרסה שנייה – ואילו את דברי השקר שלו עצמו חשפו היהודים שלנו בחברם להם מוזיקה). הוא היה מצפון היהודים, כשם שהיהודים הם מצפון (בגרסה השנייה – המצפון הרע) הציוויליזאציה המודרנית שלנו.

עוד יהודי אחד עלינו להזכיר, שחי בינינו כסופר. הוא יצא ממערדו המיוחד כיהודי ועבר אלינו כדי לבקש גאולה. אותה לא מצא ונתחוויר לו שרק עם גאולתנו אנו והפיכתנו לבני אדם אמיתיים ימצא אותה. היות לאדם יחד עמנו, פירושו לגבי היהודים – קודם כל לחדול להיות יהודי. ברנה חדל להיות יהודי. אך דווקא ברנה בא ללמדכם, שאין להגיע אל גאולה זו בדרך הרוחה והנחותה הקרה והאדישה, אלא שעליכם להיאבק למענה כמונו, ביוע, במצוקה וברוב כאב וייסורים (בגרסה השנייה מ-1869 – אלא שתעלה לכם כמונו, ביוע, במצוקה, וברוב כאב וייסורים).

תנו יד ללא הסתייגות למאבק דמים זה תוך איבוד עצמי – ואז נהיה מאוחדים ודבר לא יפריד בינינו (בגרסה השנייה מ-1869 – תנו יד ללא שיקולים למעשה גאולה זה, המחיה תוך איבוד עצמי – ואז נהיה מאוחדים ובלתי ניתנים לפירוד). אך שימו אל לבכם: תיתכן רק גאולה אחת מן הקללה הרובצת עליכם, גאולתו של אחשוורוש<sup>10</sup> – האברון! (שם: 217-218).

10. על פי דבריו של אברהם כרמל, אחשוורוש או האסוורוס, על פי מסורת נוצרית



כפי שכתב יעקב כ"ץ בספרו ריכרד וגנר בסבך האנטישמיות, כוונתו של וגנר בהזכירו את ברנה הייתה כנראה למאבק שניהל ברנה למען חברה חופשית וטובה יותר במדינה דמוקרטית, בלא התחשבות באינטרסים האישיים שלו. וגנר הזדהה בשעתו עם אידיאל פוליטי-חברתי זה, ושמר בזיכרונו כאידיאל מזוכה את דיוקנו של ברנה, חלוץ המאבק, שאיתו לא נפגש פנים אל פנים מעולם. כך היה יכול להציג את דמותו של ברנה כניגוד חיובי לשאר היהודים. החיובי שבו היה ההסתלקות המוחלטת כביכול מהיהדות וההצטרפות לאנושות המתהווה. וגנר השאיר דרך זו פתוחה גם בפני יהודים אחרים, והוא מסיים את דבריו חוצבי הלהבות בקריאה אל היהדות כולה ליטול חלק במאבק הנטוש עדיין למען גאולת האנושות. בדבבד מוזהרים היהודים, שהשתתפותם מותנית בויתורם המוחלט על יהדותם. יש כאן חזרה למושג הגאולה הנוצרי ודימוי הקללה הרובצת על היהודי, וכן לדמות היהודי הנצחי המסמלת את היהדות. אנו מופנים שלא במתכוון למקור שממנו נובע הסבל הקיומי היהודי. בעולמו הרוחני של וגנר מושגי הנצרות עוטים לכוש חילוני וכך הוא גם תופס את גאולת היהודי. אין הכוונה לטבילה אישית או להמרת דת קיבוצית לנצרות, כמו שחווה אגדת אחשוורוש לאחרית הימים. הטבילה איבדה כאן את משמעותה הפולחנית ואיתה גם את כוחה לשנות את מהותו של היהודי. העובדה ששלושת היהודים המוזכרים בשמם – מנדלסון, היינה וברנה – נטבלו לנצרות לא מבדילה אותם בעיני וגנר ממאיירבר, שעמד ביהדותו. שחרורו של היהודי מן היהדות ניתן, אבל לא באמצעות האקט החד-פעמי של הטבילה אלא רק מקץ תהליך של איבוד עצמי, שכמעט אין עין חיצונית שולטת בו. לכן נותרת הדרך לשחרורו העצמי של היהודי פתוחה, אולם ההכרעה

---

מאוחרת, הוא היהודי שהתאכזר לישו ועל כן הוטלה עליו הקללה להיות נודד נצחי שאינו יכול להיגאל מייסוריו בעולם הזה כדרך כל בני תמותה.

אם הדבר אכן התרחש במקרה מסוים תלויה בעין הבוחנת של הצופה, כפי שהיה ביחסו של וגנר למעריציו ולמכריו היהודים. מפסקה אחרונה זו אפשר בהחלט להבין שגם את הגרמנים וגנר אינו רואה כמושלמים ("שרק עם גאולתנו אנו והפיכתנו לבני אדם אמיתיים"). הוא רואה גאולה על ידי מאבק לשני העמים – הגרמני והיהודי; הדבר יחיה אותם ויגרום לאיחודם, ואז הקללה תוסר. הביטוי "מן הקללה הרובצת", מבטא את דעתו של וגנר שעל היהודים רובצת קללה עתיקת יומין, והוא מציע להם פתרון שיסיר אותה ויחליף אותם ממצבם הקשה הממושך.

האירוניה היא בכך שווגנר כותב ב"יהדות במוזיקה" על כך שהמלחינים היהודים הלחינו את היינה – והרי הוא עצמו היה מן הראשונים שהלחינו את שני הגראנדירים ב־1840! אותו לודוויג ברנה (ששמו היה לוב ברוך, Lob Baruch), הוא דוגמה שווגנר מביא לכל שאר היהודים בדבר היכולת והצורך להיטמע בחברה הגרמנית. ברנה משך את וגנר באמונתו הנלהבת באנושות אוניברסלית וחופש, בלהט הפטריטי והמהפכני שלו, בשנאתו לממון ולשביעות הרצון העצמית של הבורגנות ובאמונתו בגאולה דרך אהבה.

לדעתי גם ברנה נמנה על קהלם של היהודים שהשפיעו על האידיאולוגיה של וגנר, ואולי אף בדרך המשמעותית ביותר, משום שהנושאים של אנושות אוניברסלית וחופש, מהפכנות, שנאה לממון ולבורגנות, וגאולה דרך אהבה הם תמצית האידיאולוגיה הווגנרית, שעברה בכל כתביו ובייחוד בדרמות המוזיקליות שלו. לפיכך אפשר להבין שווגנר ראה בברנה אות ומופת לא רק כיהודי שנטמע בגרמנים, אלא כדמות מופת אידיאולוגית שעליה ביסס לא מעט מרעיונותיו. בתוספות של 1869 הוא כותב ש"היהדות יכלה להכות שורש בתוכנו הודות לחסרונות ולחולשות השיטה החברתית שלנו [...] היהודים החליטו לחיות לא רק עימנו, אלא בתוכנו".

אם כן, ברצונו לא לשאת ארשת של הסתרה תמידית בכל הקשור ליהסו ליהדות. את המילה האחרונה בכתב הפלסטר שלו – "אונטרגאנג" יש להבין לא כ"אבדון" וגם לא כ"שקיעה", אלא כ"הסתלקות", כמשמעותה בספרו של הקומוניסט היהודי אוטו הלר *Untergang des Judentums* (אבדונה של היהדות), שבוודאי לא ביקש אבדון לעצמו, אלא ליהדות.

עוד יהודי שנראה בהחלט שהשפיע על וגנר ברעיונותיו היה קרל מרקס. ראוי לציין, שאפשר שווגנר לא היה מחבר את כתב הפלסטר ככתבו לולא היה לנגד עיניו הספר לשאלת היהודים – כתב השמצה מאת קרל מרקס, שראה אור שש שנים קודם לכן, ב־1844. בנוסחו של וגנר ניתן לזהות את הדוגמה של מרקס. עם זאת, כידוע, כתב פלסטר זה לא גרם אצלנו להחרמתו של קרל מרקס (ליטוין ושלח, 1984: 292). בשנת 1843 טען מרקס בסדרת מאמרים שהופיעו בעיתונות הגרמנית כי היהודים סוגדים לממון ולתגרנות, והחברה המתוקנת שתקום תיצור מציאות שבה לא תתקיים עוד היהדות. התייחסות נוספת של מרקס ליהדות אפשר ללמוד מחיבורו המפורסם "על השאלה היהודית" שפורסם גם הוא ב־1844. טענתו המרכזית שם היא שהיהדות מייצגת את השתקפותן של הכלכלה הקפיטליסטית והחברה הבורגנית.

הדבר מתקשר גם למסר של הטבעת. מרקס כותב: "כסף הופך נאמנות לבגידה, אהבה לשנאה... משרת לאדון, אדון למשרת". שינויי הצורה מופיעים בטבעת באמצעות הקסדה טרנהלם. מרקס כותב שמי שאוגר סחורות מקריב את התשוקה לגוף בעבור הפטיש לממון. זו בשורת הוויתור. המילה של מרקס "Entsagung" היא אותה מילה שבה וגנר משתמש כשאלברייך מוותר על האהבה (der sel'ger Lieb' entsagt). רק מי שמוותר על האהבה יכול להחזיק בזהב. במאמר "אמנות ומהפכה", אומר וגנר ש"אלוהינו הוא הכסף, הדת שלנו היא עשיית כסף" (Ross, 2020: 23, 434). יהודי סוציאליסט אחר שהושפע ממרקס היה פרדיננד לסל,

שלימים וגנר יגיד עליו ש"ראיתי בו דוגמה טיפוסית לבן האנוש של העתיד, שבו חייב אני לסמנו כגרמני-יהודי". וגנר ראה בלסל מודל לדמות מהעולם העתידי שייחל לו, יהודי שנשמע בחברה הגרמנית לחלוטין. ברנר מציין שבהזדמנות אחרת, במכתב, וגנר טען ש"בגלל עיסוקם בציור, בתכשיטים ובריהוט, יש ליהודים אינסטינקט מה אמיתי ומה בעל ערך, אינסטינקט שהגרמנים איבדו כל כך עד שנתנו ליהודים את מה שאמיתי בתמורה לכל מה שלא". זה סותר את הטענה במאמר "היהדות במוזיקה", שם הסביר באריכות שליהודים אין כל הערכה למה שאמיתי. כנראה, לאחר שראה שיהודים רבים כל כך מעריצים את אמנותו, לא יכול היה לטעון שהם לא יודעים מה אמיתי ובעל ערך.

מעניין לציין את התייחסותו של וגנר למלחין יהודי מומר נוסף, גם הוא יליד גרמניה, שרוב פועלו היה בצרפת, הלוא הוא ז'אק אופנבך. אופנבך היה הגאון של האופרטה הצרפתית, ומצליח מאוד, בערך כפי שמאירכר היה הגאון של הגראנד-אופרה הצרפתית. מן הסתם, גם הצלחה זו עוררה את קנאתו של וגנר, ונראה שאופנבך גם הוא לא חיבב אותו במיוחד. ב־1860 יצר אופנבך פרודיה על מוזיקת העתיד של וגנר ביצירתו *Le Carnaval des revues*. וגנר הכריז כי האופרטה אורפיאוס בשאול של אופנבך מדיפה "את החום של ערמות הזבל שבהן מתפלשים כל חזירי אירופה". וגנר התפאר שלהצגת הבכורה של הטבעת בכיירית הגיעו אנשי רוח, מלכים, נסיכים, פוליטיקאים ואחרים, ואמר ש"שום אמן לא זכה לכבוד כמו זה שאני זכיתי לו. כאמן אני יודע, שהאמנים נקראים לעלות מדי פעם אל מושבם של קיסרים ומלכים. אולם לא זכור לי, שאי פעם באו קיסרים ונסיכים אל האמן" (מצוטט אצל מעייני, 1995: 176). וגנר התעלם ביודעין ובמתכוון מהיחס המיוחד והמלכותי שזכה לו אופנבך. מנגד, אופנבך חשף את רגשותיו האמיתיים כאשר חיבר אופרה רצינית תחת הכותרת הווגנריאנית בתולדות הרין (*Die Rheinixen*), שהוצגה בווינה ב־1864 וצוטטה ביצירתו

המפורסמת ביותר (שנותרה בלתי גמורה עם מותו) – סיפורי הופמן. חלק הברקרוּלה מצטט יצירה זו, ולמעשה, כיום זה אחד הקטעים המוכרים ביותר מסיפורי הופמן.

### **'מה זה גרמני?' (1878)**

בין כל המאמרים, במאמר זה בלבד וגנר משתמש במונח "Israelites", כלומר ישראלים, וקושר את היהודים לשם ישראל. לדבריו, זו תופעה יחידה – אלמנט זר משתלט על התרבות הגרמנית – ויש בה יותר מהנגלה לעין. בכל מקום מתגלה שחובת היהודי היא לגלות לאומות אירופה המודרנית נכס שלא שמו אליו לב או לא השתמשו בו. היהודי השתלט על היתרונות שהאחרים לא גילו, הוא לוקח עבודה גרמנית אינטלקטואלית לידו.

### **'מודרני' (1878)**

במאמר זה ניתן לראות שווגנר מתייחס ליהודים לא כדת, אלא כלאום, כגוף לאומי: "למען האמת העולם הזה חייב עכשיו להופיע בצורה חדשה לגמרי, חסרת תקדים ליהודים, שגוף לאומי עדיין עמדו רחוק מכל המאמצים התרבותיים שלנו רק עד לפני חמישים שנה. זה עולם שבו הם נכנסו אליו כה בפתאומיות, וניכסו אותו לעצמם עם צבירת כוח כזו".

וגנר כותב על כך שהיה מופתע שהיהודים בכל אירופה מבינים גרמנית, אך דוברים בה בז'רגון שהם יצרו בעצמם (הכוונה ליידיש). הוא רואה בכך בעיה, כי אם היהודים ממשיכים לדבר בז'רגון זה, הדבר יקשה עליהם להשתלב ולדבר את הגרמנית המקורית. זה עוד נדבך שווגנר מביא כתנאי לכך שהיהודים ישתלבו בחברה: למעשה, הם צריכים גם להתגבר על עניין השפה, שמאפיין ומבדיל אותם מהלא יהודים. במאמר זה וגנר מבחין בכך שישנם יהודים שיכולים בהחלט להשתלב בחברה הגרמנית, ועשו מאמץ לשם

כך. כפי שכתב בסיום "היהדות במוזיקה", על הגרמנים והיהודים להיאבק ביזע, במצוקה ובכאב וייסורים: "הכרתי מספר אנשים ממוצא יהודי רציניים ומוכשרים, שהתאמצו להתקרב לאזרחים הגרמנים והשקיעו מאמץ להבין ביסודיות אותנו הגרמנים, שפתנו וההיסטוריה שלנו, עם כמה מהם היו לי קשרי ידידות רציניים, אך אלה התרחקו מכובשי העולם המודרני".

וגנר מתייחס גם ליהדות האורתודוקסית, כלומר הדתית, מה שמראה שוב את יכולתו להבחין בין סוגי יהודים שונים. לדבריו, היהדות הליברלית (הכוונה לחילונית) מעוניינת לסייע לעם הגרמני. על אלה המשתלבים בחברה הוא מדבר במגמה חיובית: "אם להתייחס ליהדות האורתודוקסית, יש לקחת בחשבון את לימודי התלמוד, מה שלא רצוי שיופסק עבור האזרחים היהודים שלנו; כפי שאנו יודעים בשל כך, שמירה על לימודים אלה צריכה ליצור חברות בריאה עימנו, שלעיתים נדירות היא קשה עבורם. אך אין זה כלל נוגע לעם הגרמני, שהיהדות הליברלית מעוניינת לסייע לו; ועניין שכזה, על היהודים לסדר עם עצמם".

לדעתי, עיקר המאמר בסיומו, שם וגנר מודה בתכונות השליליות של הגרמנים: "לגרמני, גם, ישנה האהבה והשמחה שלו: הוא שמח בנזק של האחר והוא 'אוהב להשחיר את הזורח'. איננו (הגרמנים) מושלמים".

בהמשך ניתן להבחין בבקיאותו של וגנר בתנ"ך, כשהוא מזכיר את סיפורו של שבט אפרים, שבו בדקו אם אדם כלשהו שייך לשבט שלהם בעזרת ההגייה של המילה "שיבולת". אם אמר "סיבולת", היה זה סימן שאינו שייך אליהם, והרגו אותו:

בואו ונתייחס לכך כאל נושא גורלי, שעדיף לנו להשאיר ללא נגיעה כיום; אותו הדבר עם "פופולריות", ש"הקול החשוב" מקיים כשיבולת של זמננו. אכן חווה אני זאת בהנאה גדולה יותר, כשם ש"שיבולת" מעורר בי אימה: לאחר בחינה מדוקדקת יותר של משמעות המילה למדתי כי אף שאינה בעלת חשיבות

כשלעצמה – שימשה כפי היהודים הקדמונים סימן לזיהוי בניו של שבט שנהגו להכחידו; מי שביטא את השין בהגייה של סמך – נשחט. אכן, סיסמה גורלית במאבק על הפופולריות, ובעיקר אצלנו הגרמנים, שהיעדרם של הגאים שמיים מסוימים עלול להיות לנו לרועץ כאשר יינטש אי-פעם קרב של ממש על הפופולריות שמנהלים היהודים הליברלים-מודרניים.

וגנר מסיים את המאמר בשורה מפזמון משעשע ששמע, ולמעשה מסכם את האידיאולוגיה שלו, שהעולם הישן צריך להיעלם עם כל אלו שדבקים בו, כי אלו שהוא מחשיב הם כולם מודרניים: "לכן אסיים בפזמון משעשע שפעם נתקלתי בו. הוא הולך כך: 'בזהירות תן לזקן להירקב, אנשים מעולים הם כולם מודרניים'".

#### **'דת ואמנות' (1880)**

העמודים המסיימים של "דת ואמנות" מתמצתים את הוויכוח הקודם נגד הטבע הצבאי של מדינת הכוח המודרנית במושגים פציפיסטיים. וגנר מציג דוקטרינה נגד אלימות, כוח ומלחמה. רעיונות דומים ניתן למצוא במאמרו של משה הס מ-1845, שבו נעשה שימוש בהיסטוריה של הדם אצל בעלי חיים והאדם כדי לסמל את האופי המסוכך של החברה המודרנית: כסף, קניין ואגואיזם; מלחמה, שליטה ואלימות; מדינת הכוח הבורגנית-קפיטליסטית (Rose, 1992: 149). מהמאמר "דת ואמנות" אפשר להבין שווגנר התנגד למיליטריזם הפרוסי. המאמר מבטא גם את ביקורתו כלפי העם הגרמני, כך שהתנגדותו ליהדות היא למעשה רק פן אחד, לצד התנגדותו לאורח החיים הגרמני של זמנו. דבר זה מאיר את ביקורתו כלפי היהודים באור מורכב. אפשר לראות גם את ההשפעה הרעיונית של היהודי משה הס על וגנר; הס היה יהודי אחד מני רבים שהשפיעו על האידיאולוגיה של וגנר ועל אמנותו. מבין שלושת המאמרים, גם "מניע הגדול ביותר לצמחונות" ניתן למצוא את דבריו:

למידה זו [על חטאנו של רצח עמיתינו היצורים החיים] הייתה נוצאה של הכרה מטפיזית עמוקה של אמת; ואם הברהמן<sup>11</sup> הביא אלינו את התודעה של התופעה הבולטת ביותר בעולם החי, עם זאת מתעוררת התודעה שהקרכתו של אחד מקרובי משפחתנו היא, באופן כלשהו, שחיטה של אחד מעצמנו; שהחיה הלא אנושית מופרדת מהאדם רק על ידי מידת ההקדש הנפשי, שהיא בעלת יכולות של הנאה וכאב ואותו רצון לחיים כמו החלק המוגן ביותר של האנושות. כבוד האדם מתחיל לטעון את עצמו רק בנקודה שבה ניתן להבדיל את האדם מהחיה על ידי הרחמים עליה.

### 'דע את עצמך' (1881)

במאמר זה וגנר מחדד כמה טענות שלו בנוגע ליהדות ולגרמניות. אפשר לסכם זאת כך: היהודים הם ייחודיים ביותר, היותם ללא מולדת ושפת־אם אינה פוגעת בהם – גם התבוללות אינה מזיקה להם: "היהודי, בניגוד לכך, הוא הדוגמה המדהימה ביותר לעקביות גזעית שאי־פעם הייתה קיימת בהיסטוריה של העולם. ללא מולדת, שפת־אם בכל ארץ שהוא נמצא בה [...] אפילו עירוב הדם אינו פוגע בו; תן ליהודי או ליהודייה להינשא עם הגזע הברור ביותר, יהודי תמיד ייוולד מכך".

בכך שוב ניתן לראות, שהעניין של השתלכות בחברה הגרמנית הוא תהליך פנימי שהיהודים צריכים לחוות. כשם שטען ב"יהדות במוזיקה" שטבילה נוצרית בלבד אינה פתרון, כי היא יכולה להיות רק אקט חיצוני, כך עירוב דם והתבוללות יכולים להיות גם כן חיצוניים, כי יהודי או יהודייה יכולים להינשא ללא יהודי ועדיין להעביר הלאה את המסורת היהודית. נושא עירוב הדם מושפע מדבריהם של דיזרואלי ומשה הס ומחוקי היהדות עצמה ועל כך עוד בהמשך. וגנר גם טוען שלמעשה היהודים חסרי דת – הם מאמינים

11. מושג הלקוח מכתבי הרת ההינדואיים, המתאר אלוהות אין־סופית, "נשמת היקום" וכן את "השלם האחד הנצחי".



בהבטחות מסוימות של אלוהיהם רק בעולם הזה. במאמר חשוב זה הוא מקשר את חטא הממון ליהודים ולטבעת, מה שבהחלט מסייע לנו לפרש את הטבעת במובן זה ואת נקודת המבט של הניבלונגים בתור כבואה של היהודים. הוא טוען טענה חשובה, שלגזע הגרמני יש חסרונות לעומת היהודי, כלומר הוא רואה ביהודים אלמנט נעלה וחזק מן הגזע הגרמני. מרטין גרגור דלין (Gregor-Dellin) סיכם מאמר זה כתחזית של וגנר ש"יהיה אפשרי מתישהו להתקיים יחד עם היהודים משום שהם היו האצילים מכולם ביסודם".

### **'אמנות גרמנית ופוליטיקה גרמנית' (1868)**

במאמר זה דן וגנר בכך שהנסיכים הגרמנים נותנים לתרבות הצרפתית לנצח את הרוח הגרמנית – דברים דומים לאלה שכתב על אודות היהודים. כלומר, הוא החזיק בדעות כאלו לא רק ביחס ליהודים אלא גם ביחס לצרפתים. וגנר דן ב"צביעות הנוצרית", בבעייתיות של הנצרות ובכל מחלותיה: "הנצרות מסגלת את החולי של קיום חסר כבוד, חסר תועלת ומלא צער של האנושות בעולם". דברים אלה מציגים את דעתו על היהדות בפרספקטיבה של התנגדות כוללנית לדת באשר היא.

### **התבטאויות של וגנר ושל אחרים על אודותיו**

מלבד כתביו העיוניים, התבטאויות של וגנר בהזדמנויות שונות מאירות את יחסו ליהודים ולגרמנים, וכן התבטאויות של אחרים שהיו מקורבים אליו או חקרו אותו. הביוגרפיה של וגנר רצופה מפגשים עם יהודים ויהודים מומרים שפעלו למענו כל העת, עזרו לו ותמכו בו בתקופות קשות הודות להערכתם למפעלו האמנותי, בהם אוגוסט לוואלד (Lewald), שעזר לו בפרסומיו, המו"ל מוריס שליזינגר, המלחין פרומנטל הלוי, מכרו סמואל להרס וידידיו

פרדידאנד הילר, ברטהולד אוארבך, פליקס מנדלסון וג'אקומו מאיירבר. להברדיל מאלה היו גם הקשרים הלא מוצלחים, כגון הקשר עם היינריך היינה, ובתקופות מאוחרות יותר עם המנצח הרמן לוי והפסנתרן יוסף רובינשטיין (מעייני, 1995: 488).

בכל התקופה שקדמה לכתיבת המאמר "היהדות במוזיקה" לא הזכיר וגנר שום אכזבה מיהודי כלשהו, ואם אמר זאת בשלב מאוחר יותר בחייו היה זה סילוף זיכרונותיו בהתאם לאידיאולוגיה שלו, שהשתנתה, והשלכת רגשות מאוחרים על מעשי העבר. הוא אף לא הזכיר את יהדותם של אלה שהכיר ולו ברמז. את לוואלד ראה וגנר גם כן כגרמני, כאשר קיווה שיסייע לו ואמר שיוכח "מה יכול גרמני לעשות למען גרמני". על המלחין פרומנטל הלוי אמר: "הוא אדם גלוי לב וישר, ולא נוכל ערמומי בזדון כמאיירבר". סמואל להרס נפטר משחפת שנה לאחר עקירתו של וגנר מפריז. וגנר תיאר בזיכרונותיו את ידידותו עם להרס כאחד "מיחסי הרעות היפים ביותר בחיי", ומילים אלו מוצאות אישור בחליפת מכתביו עם להרס, ובפרט בהתעניינותו מלאת הדאגה בגורל ידידו החולה, המובעת במכתבים עם ידידים אחרים בפריז. יהדותו אינה מוזכרת בפי וגנר. על אוארבך כתב וגנר ב־9 באוקטובר 1846 לידיד: "אל אוארבך נקשרתי לפני ימים מספר בידידות נפש: הוא קרא לפנינו את סיפורו החדש, ואני הצגתי לפניו בראשונה את טנהויזר. זהו משורר מצוי, ואיזו שמחה הוא מוצא בעצמו ובשירתו".

### ערפול והפכפכות

אנשי רוח שונים התייחסו לאמביוולנטיות של וגנר, לאי־הבהירות ולסתירות שבאישיותו וביצירתו:

- שיטתו של וגנר היא מין בריחה מנטלית, נטישה של כל דבר שהוא חד משמעי (תיאודור אדורנו).
- גדול המיניאטוריסטים שלנו, הדוחס לתחום מצומצם ביותר אין־סוף של משמעויות; אמנותו היא אי־הבהירות, משחקי

החיפוש בין מאות הסמלים, ריבוי האידיאלים, הגאוניות שבערפול (פרידריך ניטשה).

- [...] את וגנר ואמנותו מאפיינת הכפילות, הבורזמניות, הנטייה לסתירות ולריאקציה (תומאס מאן).  
ואילו וגנר עצמו כתב, אל תרשה שישפילו את מאיירבר כל כך; לאיש זה חייב אני את הכול ובעיקר את פרסומי המהיר (ריכרד וגנר אל רוברט שומאן, 29 בדצמבר 1840).

אנו למדים על הערצתו והוקרתו של וגנר אל מאיירבר בצעירותו לפני מה שכתב עליו ב"יהדות במוזיקה", וגם כאן ניכרת האמביוולנטיות ביחס אליו. במכתב לרוברט שומאן הוא מכנה אותו "נוכל ערמומי מרושע", אך מצרף לכך את האזהרה: "אבל אל לך לדבר בגנותו! הוא הפטרון שלי – ובכל הרצינות – אדם חביב".

יוליאן שמידט הצביע על השלבים הסותרים בהזיות מתקנות העולם שפקדו את המלחין, על חזונות בדבר האמנות שנישאת על כתפי התנועה העממית הדמוקרטית, ולאחר מכן על שיתוף הפעולה ההרמוני בין מלך אידיאלי לאמן גאוני הניצב לימינו, וכן – כך אפשר להוסיף בהתייחס לשנים המאוחרות יותר – על אמונתו בהבאת אושר לאנושות על ידי איסור ניסויים בבעלי חיים והתחייבות אוניברסלית לתזונה צמחונית (כ"ן, 1986: 77).

לוגנר היה קשר אישי קרוב, שידע תהפוכות עם השנים, עם כמה אישים יהודים, ביניהם מלחינים, משוררים ואנשי רוח שהשפיעו על יצירתו ועל עמדותיו ביחס ליהדות, ליהודים, לגרמניה ולגרמנים. מתוך מערכות היחסים שייסקרו להלן תעלה תמונה מורכבת וסוערת למדי של אהבות וסלידות, השפעות ודחייתן. אך הרעיון המרכזי העולה מסקירת קשריו של וגנר עם יהודים הוא קבלתו את אותם יהודים שהיו מוכנים להיטמע בתרבות הגרמנית הצעירה העתידה לבוא לאחר שקיעתו של העולם הישן, ודחייתו את היהודים השומרים על יהדותם והמזוהים עם העולם הישן.

## היינריך היינה

היהודים סובלים משלוש מחלות: עוני, מכאובים ויהדות. המחלה האחרונה היא הקשה מכולן; אי־אפשר לרפאה בתרופות, באמבט אדים או בטיפולים כירורגיים. זו מחלה תורשתית שהם סוחבים עוד ממצרים (היינריך היינה).

ציטוט זה של היינריך היינה, המשורר היהודי־גרמני המומר, מבטא דעה דומה ביותר לדעתו של וגנר (ייתכן שמפאת היכרותם הם השפיעו זה על זה בדעותיהם). גם הוא, כווגנר, רואה ביהדות את הבעיה, לא ביהודים כבני אדם. ציטוט מעניין נוסף הוא מהפואמה של היינה טנהויזר, שהשפיעה רבות על האופרה טנהויזר של וגנר. הפואמה של היינה נכתבה ב־1836. בבית הראשון שלה נאמר: "נוצרים טובים, בתחבולות שטן אל יפתה אתכם! שיר־טנהויזר לכם אשיר כדי להזהיר נשמותיכם" – יש כאן בסיס משותף עם האופרה של וגנר: שירו של טנהויזר באופרה הוא השיר ששר טנהויזר לוֹנוס בתמונה הראשונה במערכה הראשונה כאשר הוא רוצה להשתחרר ממנה, וזהו גם השיר שהוא שר בתחרות הזמר בוורטבורג במערכה השנייה, שמסעיר את כל הנוכחים על חטאו של טנהויזר ששהה עם ונוס. האופרה מעבירה מסר של אזהרה לגרמנים ומציגה אותם באור שלילי בשל שמרנותם. בהמשך הפואמה כותב היינה: "בצלה בכלא יושבים אך ורק אנשי הנוכר – הו, גרמנים שלנו! לנו חסר בית כלא לאומי ושוט משותף חסר לנו!" – זה רמז על הצורך באיחוד גרמניה, כפי שנרמז גם בגרמניה, אגדת חורף. ההשפעה מהיינה חדרה גם לאופרות של וגנר: כאמור, טנהויזר נכתבה בהשפעת פואמה בשם זה של היינה. הכותרת דמדומי האלים לקוחה מפואמה של היינה מ־1824.

וגנר כתב: "היינה המעורר הגדול של השכל הגרמני, כישרון דומיננטי זה [...] המסוגל להשתוות לשמות הגדולים של ספרותנו, בדרך מבישה אינו ידוע לקהל הגרמני". בציטוט זה אנו רואים

את הערכתו הרבה של וגנר לכישרונו הגדול של היינה, וליכולתו להשתלב בין האמנים הגרמנים ואף לעורר אותם ולהשפיע עליהם. וגנר נתוודע אל היינה באמצעות היינריך לאובה (Laube). עבודות מחקר על וגנר זיהו את חיקוי סגנונו של היינה ביצירותיו הספרותיות של וגנר מאותה תקופה. וגנר לימד סנגוריה על היינה באחד ממאמרי העיתון הרבים שהרבו להתקיף את היינה המשורר. בעזרת המאמרים כלכל וגנר את עצמו בימי מצוקתו בפריז. המניע לכתיבת המאמר שהתפרסם באוגוסט 1841 בעיתון הערב של דרזדן היה העימות בין היינה לסולומון שטראוס (בעלה של ידידתו של לודוויג ברנה). וגנר הוכיח את הגרמנים על גירושו של כישרון "שגרמניה לא נתברכה אלא במעטים כמותו" ואשר "בטיפוח מוצלח יותר היה עשוי להצטרף לשמות הדגולים ביותר בספרותנו". מאוחר יותר וגנר זעם על חזרתו של היינה ליהדות, ולכן במאמרו "יהדות במוזיקה" כינה אותו "מצפון היהודים".

היינריך היינה הוא היהודי השלישי שהצליח להעביר את וגנר על דעתו. מהגר גולה זה, שמילא תפקיד מכריע בחיי התרבות והאמנות של פריז, התסיס את וגנר והכביד עליו (וגנר ביקר את השפה הגרמנית שבפי היינה). מערכת היחסים ביניהם ראויה אפוא לתשומת לב מיוחדת. האוטוביוגרפיה של וגנר מלאה באמירות מלגלגות כלפי היהודים. ככל אלו, שמו של היינה אינו מופיע כלל. ההיפך הוא הנכון: וגנר מהלל את היינה כיוצר שממנו למד כיצד להתבטא בדרך ייחודית.

המעייין בחיבוריו של וגנר יבחין עד מהרה כי הוא מושפע מסגנון הכתיבה של היינה. וגנר כתב, כאמור, מוזיקה לשיריו של היינה שני הגראנדיירים. וגנר הצעיר ניסה לחקות כאן את סגנון כתיבתו של שומאן, וכן שאל מהיינה מוטיבים ליצירות כגון ההולנדי המעופף, המבוססת על אגדה עתיקה שמופיעה אצל היינה בזיכרונותיו של האדון פון שנאבלוופסקי, וטנהויזר (הבלדה של טנהויזר). הקרבה ביניהם מתבטאת גם בשיפוטם הזהה כמעט את הקומפוזיטורים

אובר, הלוי, דוניצטי, ובר, מנדלסון ומאירבר. ואולם ביקורתו של היינה הייתה, ככל הנראה, אלגנטית יותר מביקורתו של וגנר. השפעתו של היינה על וגנר הייתה עמוקה מכפי שנראה לעין. הקובץ *Elementargeister* של היינה משנת 1837, המשמש בסיס להולנדי המעופף ולטנהויזר, הוא בסיס משמעותי מאוד גם לכתיבתה של טבעת הניבלונג. הוא עוסק ברוח הגרמנית, במיתוסים ובאגדות הגרמניות, בענקים, בגמדים, בוולקיריות ובזיגפריד הצעיר. כמו כן, מופיעים בקובץ כל אותם אביזרי עזר כגון הקסדה טרנהלם, הנקרא שם "Tarn-Kappen" ופועל כפי שפועל הטרנהלם בטבעת. אין ספק שגם וגנר המבוגר והבשל עדיין מושפע מאוד מהיינה, וביצירתו פרסיפל דמותה של קונדרי מזכירה לנו את הפואמה האפית של היינה אטה טרול (*Atta Troll*), האפוס הסאטירי-אלגורי משנת 1840 (מעייני, 1995: 493).

להיינה ווגנר היו גם דעות משותפות, שהתבטאו בכמה מאמירותיו של היינה, כגון: "כסף הוא האלוהים של זמננו"; "שום יהודי לא יוכל להיות נוצרי ממש. כיצד יהיה מוכן להאמין שיהודי אחר הוא בן האלוהים?". רעיונות שיכולים להתקשר עם רעיונותיו של וגנר בטבעת, כגון המיליטריזם הגרמני ואזהרה לקראת אסון שיפקוד את גרמניה, אפשר למצוא בספרו על ההיסטוריה של הדת והפילוסופיה בגרמניה משנת 1834, שהיו שראו בו מעין נבואה למה שהתרחש בגרמניה בתקופת הנאצים. מלבד המשפט הידוע של היינה מהמחזה אלמנסור (1821), "במקום שבו שורפים ספרים, שם ישרפו בסוף גם בני אדם", ישנו ציטוט חשוב הלקוח מספר זה:

הנצרות – וזוהי תרומתה היפה ביותר – מיתנה במידה מסוימת את תשוקת הקרב הברוטלית של הגרמנים, אלא שלא עלה בידה להרוס אותה. אם ישתבר באחד הימים הקמע המביית, הוא הצלב, שוב תסתער במלוא עוזה פראותם של הלוחמים הישנים, שיגעון הקרב [...] המחשבה מקדימה את המעשה כפי שהברק מקדים את הרעם. הרעם הגרמני הוא כמובן גם גרמני ואינו גמיש

במיוחד והוא מתגלגל באיטיות כלשהי; אלא שהוא בוא יבוא, וכאשר תשמעו אותו רועם כפי שלא קרה אף פעם בדברי ימי העולם, אז דעו: הרעם הגרמני הגיע סוף-סוף אל יעדו. בהישמע הרעש הזה ייפלו העיטים מתים מן השמים, והאריות במדבריות אפריקה הרחוקים יכנסו את זנבותיהם וישתופפו במאורותיהם המלכותיות. בגרמניה יוצג מחזה שכנגדו תיראה המהפכה הצרפתית כאידיליה בלתי מזיקה.

דברים ברוח דומה אמר פרידריך ניטשה על אודות המוזיקה הגרמנית:

וכי מי לא שקע אי פעם במחשבות נוגות על מה שיכלה להיות הרוח הגרמנית? אך הנה, העם הזה טימטם את עצמו מרצון מזה אלף שנים בקירוב. בשום מקום בעולם לא נעשה שימוש נפשע יותר בשני הסמים האירופיים – האלכוהול והנצרות. באחרונה אף נוסף דבר שלישי, שהוא בלבד יש בו כדי להביא כליון על העידון וההעזה של רוח תוססת. דבר זה הוא המוזיקה, המוזיקה הגרמנית שלנו, הסתומה והסותמת (מצוטט אצל מעייני, 1995: 636).

## הרמן לוי

בשנת 1870 סירב לוי לנצח על ביצוע בלתי מורשה של הוולקירה במינכן, עובדה שהרשימה את וגנר. פולין גארסיה־ויארדו ופרידריך ניטשה המליצו על לוי לפני וגנר, ובשנת 1871 נפגשו השניים. וגנר שיבח את לוי על סירובו לשנות את שמו, היהודי בעליל. ב־30 ביוני 1881 שלח וגנר טלגרמה להרמן לוי ובה כתב: "אתה הוא מנצח פרסיפל שלי!" ובאוקטובר הכריז: "אתה הנציג המוסמך שלי, האלטר אגו שלי, להכנות המוזיקליות לביצועים של פרסיפל בשנה הבאה!". אין ספק שווגנר ראה בלוי יהודי שנשמע בחברה הגרמנית. לא נראה שווגנר, שתמיד היה נחוש שהכול יהיה בשליטתו, כתב אי־פעם מכתב כזה או נתן סמכות כזו למישהו אחר. הוא גם הכריז, שאף אדם לא הבין את יצירתו פרסיפל טוב

יותר מלוי. ב־28 באפריל 1880 העיר וגנר בנוגע למכתב מאת לוי, שיש לשער כי עסק בהעלאת פרסיפל: "בהיותו יהודי שלא נטבל, אין הוא רשאי לנצח על פרסיפל, אולם אני אטביל את שניהם ויחדיו נשתתף בסעודה הקדושה". כשאמר "אטביל את שניהם" התכוון ללא ספק גם ליוזף רובינשטיין, שהתגורר בוואהנפריד מעת לעת. הואיל והיצירה פרסיפל לא נועדה להיות מחזה מוזיקלי גרידא כי אם חיזיון קדושה נוצרי, היה נראה בלתי הולם בתכלית להניח למי שלא נטבל לנצרות למלא תפקיד מרכזי בהעלאתה; השתתפותו של יהודי הייתה עומדת בסתירה למגמתה של היצירה ומבטלת את ההשפעה המצופה של החוויה הדתית-נוצרית. וגנר לא ראה מוצא אחר מן הדילמה אלא בהמרת דתו של לוי, ואולם הוא חש קושי לומר לו זאת. על מפגשם הבא, שהתקיים בנובמבר, מספרת קוזימה: "בהתרגשות רבה הוא אומר ללוי תוך כדי שיחה, שהוא – כיהודי – שומה עליו ללמוד עתה למות, דבר שלוי מיטיב להבין". משפט זה מחזק את הטענה שלפיה אותו "מוות" או "אברון" אינו מוות במונח הפיזי, אלא מוות כיהודי, כלומר היכולת להשיל מעליך את התלות והקשר לדת ולתרבות היהודית. השקפה נוצרית קדומה גורסת שהיהודים, כיוון שלא נגאלו, צופים לקראת המוות בחיל ורעדה, ופרסיפל נועד דווקא להמחיש גם את חסד הגאולה שבמוות הנוצרי. וגנר התכוון להאיר את עיני לוי בנוגע למגרעה זו שבקיומו היהודי.

ימים מספר אחר כך דיבר וגנר בנוכחות לוי "על השפעתם המצערת של היהודים על מצבנו". על לוי היה להכיר במישור הקיום הממשי ביתרון הטמון בהתרחקות מן הקיבוץ היהודי. שבועות אחדים לאחר מכן, הפעם לא בפני המנצח, אמר וגנר: "אין לשער כלל מה תהיה השפעתה של המערכה השלישית של פרסיפל". מסתבר שכוונתו הייתה להשפעתה הדתית המקווה של פרסיפל. מיד אחר כך הוסיף ושאל: "אם ניתן למצוא את הנוסחה [...] כדי להטביל אדם אומלל כמו לוי – אני מאמין שהיה עולה



בידי למוצאה". וגנר לא העלה בדעתו לבקש מלוי כי יקבל עליו את הנצרות הקפואה בדוגמות הכנסייתיות, נצרות שהוא עצמו דחה ותיעב. ואולם במאמרו "דת ואמנות" הוא צמצם את הנצרות והעמידה על "אמונה, אהבה ותקווה", אגב שמירה על פולחניה הסמליים. אותה נצרות וגנריאנית ביקש עתה להעניק ל"איש האומלל לוי" ולמצוא לשם כך נוסחה מתאימה.

ברנר מפריך את הטענה שלוי נכפה על וגנר על ידי המלך לודוויג. לפי תנאי החוזה של 1878, הפסטיבל היה אמור להשתמש בתזמורת ובצוות האופרה של מינכן, באדיבות המלך לודוויג, שכן וגנר לא היה יכול להרכיב צוות שכזה בעצמו באופן אחר. נאמר שלוי כמנצח ראשי של האופרה של מינכן הגיע עם התזמורת. וינגרטנר כתב שלוי נדחה בתחילה על ידי וגנר בגלל יהדותו, ואם וגנר לא היה חוזר בו מההתנגדות, המלך לודוויג לא היה מתיר לתזמורת מינכן להופיע. הומפרדינק טען שללוי לא היה קל להתגבר על ההתנגדות הראשונית של וגנר, אבל על ידי מסירותו ואמינותו הבלתי פוסקים הוא זכה במאסטר והפך לחברו האינטימי ביותר. אנו זוכרים כיצד תקף וגנר מנצח לא יהודי בשם וילנר כאשר התנגד לביצועים של זהב הריין והוולקריה במינכן, והורה לו "להוריד ידיו מהפרטיטורה שלו, או שהשטן יכריע אותי". אם וגנר באמת לא היה רוצה את לוי, לא המלך ולא אף אחד אחר היו מצליחים לשכנעו ולהכריחו לקבל אותו. מלבד זאת, אילו קוזימה רק הייתה חושדת שלוי נכפה על וגנר, היא לא הייתה נותנת לו לדרוך בתיאטרון. לאחר מותו של וגנר, ולאחר מות המלך לודוויג ב-1886, קוזימה הזמינה את לוי לנצח שוב על פרסיפל בארבע הזדמנויות שונות בין 1889 ל-1894. הוא ניצח גם ב-1886, כאשר לודוויג הודח בכוח מכס מלכותו. קשה להבחין בראיה משכנעת יותר מאשר תמיכתה של קוזימה בלוי כדי להפריך את הרעיון שלודוויג או כל אחד אחר כפה את לוי על וגנר. קוזימה העריכה שלושה מנצחים: לוי, מוטל וריכטר. את לוי כינתה "מאג'ור", מי

שנחשב למנצח הראשי, כי לא רק שהיה הטוב ביותר, אלא כדבריה, "הרוחני ביותר". אלן אברכך כותב בספרו הרעיונות של ריכרד וגנר, שווגנר קיבל את ההחלטה להעסיק את לוי שלוש שנים לפני הבכורה. הוא טוען שווגנר נהנה מהשמועה הכוזבת שלא הייתה לו ברירה ולוי נכפה עליו.

לבסוף, ב-19 בינואר 1881, גילה וגנר ללוי את כוונתו. קוזימה מדווחת: "אחר כך הוא מבשר למנצח, להפתעתו של זה, כי הוא שינצח על פרסיפל; אך תחילה נבצע בכ אקט מסוים. מי ייתן ואצליח למצוא נוסחה שבעזרתה תרגיש את עצמך בינינו כאחד משלנו. – פניו הקודרות של ידידנו גורמות לריכרד להרפות מן הדבר". לאחר צאתו של לוי התייחס וגנר למאמרו האחרון, שבו "ציין בערך מהי הנוסחה האפשרית". אין ספק; וגנר שיחק ברעיון שטבילה ברוח הנצרות המתומצתת תערב לחיכו של לוי, אלא שלוי התנגד לכך ולא התפתה להמיר את דתו. לפרשה היה גם ספיח. ב-19 ביוני, בעת שהרמן לוי שהה שוב בכיירוי, הגיע אל וגנר מכתב בעילום שם שתבע ממנו "לשמור על טוהר יצירתו ולא להרשות שיהודי ינצח עליה". בנוסף, נטען שם שללוי יש רומן חשאי עם קוזימה. כמובן שאין ביסוס לטענה זו והיא מופרכת לחלוטין, וגם וגנר עצמו לא האמין בה. כשהראה את המכתב ללוי, אולי בכוונה להניעו להמיר את דתו למרות הכול, "אין הוא יודע את נפשו, באשר דומה שמעשים מחפירים שכאלה הם חידוש עבורו". למחרת נסע לוי לבמברג וביקש משם בכתב כי "ישחררוהו מן הניצוח על היצירה". וגנר ענה במברק: "חבר, הינך מתבקש מאוד לשוב אלינו במהרה כדי להוציא לפועל את העניין המרכזי". לוי הגיב וחזר שוב על רצונו להשתחרר מתפקידו. וגנר, שהוסיף לקוות כי יעלה בידו לשכנע את לוי לשנות את דעתו, הבטיח לו: "אך יהא אשר יהא – אתה הוא מנצח פרסיפל שלי. עכשיו, קדימה! קדימה!". על סמך זה, לאחר היעדרות בת יומיים, חזר לוי לכיירוי. וגנר ביקש לשוות לפרשה נימה של הומור, בבקשו בשעת הסעודה "יין עברי". הוא

גילה ללוי "כי חשב להטבילו לנצרות וללכת יחד עימו לסעודה הקדושה", ויודי שדומה כי וגנר סותם בו את הגולל על ניסיונותיו להביא את לוי להמיר את דתו.

לוי עצמו הבין את וגנר ואת דעותיו ביחס ליהודים, והביע זאת בגלוי: עם זאת, הוא ראה בווגנר את הטוב והאציל שבבני האדם. הוא טען שהעולם אינו מבין אותו, שרבים מנסים להשחיר את פניו, אך "הוא לא גרוע מגתה". במכתבו לאביו, הרב הראשי של הקהילה מגיסן, כתב לוי:

הוא הטוב והאציל שבבני האדם. זו טעותם וחוסר הכנתם של בני דורו, אשר התייחסו בדרך כה רצינית ומחייבת לאמירותיו הלועגות וללעז שבביטוייו, דבר שעבורו הוא בהחלט טבעי וברור. גתה הגדול לא היה טוב ממנו. רק הדורות הבאים יכירו בעובדה שווגנר היה אדם גדול, כפי שהיה אמן גדול, דבר שרק הקרובים לו ביותר יודעים כבר היום. גם בנושא הטעון אצלו טינה ועוינות רבות כל כך, נושא שהוא מכנה "היסודות היהודיים" בספרות החדשה ובמוזיקה, נובעת הטינה ממניעים אציליים. למעשה, הוא נסמך בעניין זה על נטיותיהם הקטנוניות ודלות הערך של ה"יונקים" (בני האצילים בגרמניה) ועושה את מה שהוא עושה בהעמדת פנים ובצביעות פרוטסטנטית. כל הדברים שחשבתיו ושאמרתיו נשענים על טיב יחסו אלי ואל יוסף רובינשטיין ועל קשריו בעבר עם קארל טאוויג, שכלפיו היו לו רגשות חיבה עמוקים וכנים. ההזדמנות הגדולה של חיי ניתנה לי בהיותי קרוב אליו, ועל כך אני מודה לאלוהים מדי יום ביומו (מצוטט אצל מעייני, 1995: 190).

### קארל טאוזיג ויוסף רובינשטיין

בדומה למרבית האידאות הפילוסופיות שלו, כך גם שנאתו של וגנר ליהודים היא תיאורטית ברובה. כאשר וגנר ורעיו היהודים עומדים פנים מול פנים, כאשר הם צופים יחדיו אל המציאות, נעשה וגנר גמיש ורך, כפי שאפשר לצפות מכל אחד אחר. ביחסו אל המוזיקאי הצעיר והמצוין קארל טאוזיג, שנהג לבקר בביתו לעיתים מזומנות, הפגין וגנר שכחה מוחלטת של מוצאו היהודי, וכל דעותיו הקודמות לגבי היהודים אף הן כמו נשכחו מליבו לחלוטין. וגנר טיפל באורחו בסבר פנים יפות, בנועם הליכות ובנחת רוח אבהית. ברנר מתאר כיצד וגנר התרגש כאשר טאוזיג הפגין את רגשותיו ואף אמר שכמוזיקאי הוא מוכשר ביותר, ונגינת הפסנתר שלו גורמת לו לרעד. וגנר אמר גם לקוזימה: "כשהגרמנים מצבם טוב, הם הופכים ליהודים, אלגנטיים ואדישים!". דומה לזה היה גם יחסו לפסנתרן הרוסי הצעיר יוסף רובינשטיין, שזמן קצר לפני שמונה לפסנתרן המקומי בווייליה ואהנפריד<sup>12</sup> כתב לווגנר במפורש: "אני יהודי, ועבורך זה אומר הכול. כל אותן תכונות הניכרות ביהודי בן זמננו היו גם בי [...] מצבי מחמיר והולך, משום שהגעתי להכרה שסופם של היהודים להיכחד; וכיצד לא אכחד גם אני, הרי בעצמי אני יהודי". את אי-יציבותו הנפשית הוא מתאר בעזרת מונחים של "היהדות במוזיקה". הוא רצה להירפא על ידי השתתפות במפעלו של וגנר תוך שהייה במחיצתו. קוזימה תיארה ש"ריכרד נוהג באיש הצעיר בנדיבות ללא קץ, מיעץ לו להינפש ומציע את חברתו בכיירות". רובינשטיין היה בן לווייתו הקבוע של וגנר, זמן קצר לפני עקירתו של וגנר לביירות, למעט הפסקות קצרות. בהיותו נתמך כספית על ידי אביו, יכול היה להתגורר בקרבת הזוג וגנר. הוא התארח

12. ויילה "ואהנפריד" היה השם שנתן וגנר לוויילה שלו בכיירות. השם הוא הלחם של המילים "Wahn" (אשליה, טירוף) ו-"Fried(e)" (שלום, חופש). וגנר אמר ש"כאן אשלייתי מצאו שלום, תנו לי לכנות בית זה ואהנפריד".

בביתם כמעט כל יום, נהנה מהדרכתו של וגנר ושימח מצידו את בני הבית ואורחיהם בנגינתו. וגנר גילה בו התחשבות בשל מועקתו הנפשית, יותר מקוזימה. לאחר שנפרדו בפעם הראשונה לאחר שישה חודשים, כתבה קוזימה ביומנה: "בערב בא רובינשטיין הטוב להיפרד, ריכרד קובל כנגדי שנפרדתי ממנו בקרירות יתרה, דבר שאני מצטערת עליו מאוד". לאחר חזרתו של רובינשטיין חל שיפור ביחסיהם, קוזימה חגגה עם ילדיה את יום הולדתו של רובינשטיין ותמיד הזכירה אותו כ"ידידנו רובינשטיין". וגנר עצמו היה מוכן לכתוב לאביו של רובינשטיין כדי ליישב מחלוקות בין האב לבן. שמונה-עשר חודשים לאחר שווגנר מת ב-1883, רובינשטיין חזר ללוצרן, שם פגש במלחין לראשונה, וירה בעצמו למוות.

מלבד זאת, וגנר עצם את עיניו ברצון לנוכח יהדותו של קארל טאוזיג. במכתב לרעייתו הסביר וגנר שאביו של טאוזיג הוא "איש ישר דרך מבוהמיה, נוצרי מכול וכול" (כ"ץ, 1986: 63). ולאחר מותו החטוף אמר: "סיבת מותו נראית לנו מטפיזית; ברייה אומללה שקמלה בלא עת, אדם חסר אמונה בעצמו, שעל אף כל אשר מקרבו אלינו, חש בכת זאת [היהודית] זרות פנימית עמוקה". וכעבור יומיים: "שיח ושיג על חייו האומללים של טאוזיג; כה בשל בטרם עת, בגיל שש-עשרה כבר סיים את כתבי שופנהאואר; חש את קללת היהדות". מכיוון שאין בנמצא עדויות נוספות על מועקה שייסרה את טאוזיג בשל יהדותו, בהחלט ייתכן שמדובר פה בהשלכה מהרהורי ליבו של המדווח. ייתכן גם שתחושת הזרות כקללת היהדות גם אצל טאוזיג וגם אצל רובינשטיין נוצרה לא רק על ידי התבוננות עצמית אלא גם מהשפעתו של וגנר עליהם. נראה שבשני המקרים הדבר הוביל את וגנר לייסורי מצפון כלשהם, עד שאמר יומיים לפני מותו: "למעשה היה אסור לקיים יחסים עם היהודים! הם נפגעים מכך בתחלואי הדיכאון או שהדבר מביא אותם לכדי התנשאות כבמקרה של י. רובינשטיין".

## לודוויג ברנה

וגנר השתמש ברוגמה של לודוויג ברנה כיהודי שחדל להיות יהודי ב"יהדות במוזיקה". ברנה כתב במאמר "היהודי הנורד" (1821):

לא אגן על עולם העסקים שבו יהדות (Judentümlichkeit) – שהיא התגלמות שטן-הממון, ההשתוקקות המתעצמת לחמדנות, שד יפה זה של זהב – שאני שונא אותו עד לעמקי נשמתי, בין שאני פוגש אותו בדמות יהודי, מוסלמי או נוצרי. אך האם היהדות הזאת היא רק בושה ואשמת היהודי? האם אין זה האוויר המשמים שמעצב את האווירה של כל עולם העסקים, משמר חיים כאשר הוא חונק חיים אלו באופנה מתה?

אפילו ברנה קשר בין היהודים לבין תאוות הממון וקיבל את הסטריאוטיפים של פכטה וקאנט על היהודים כסמל לכסף ולחוסר אהבה. היהודיות שעליה מדבר ברנה יכולה לחלוף מהעולם, ואדם יהודי יכול לחדול ולהתנער ממנה, ואז הוא יכול להתאחד עם השאר. וזאת משום שה"יהדות" כאן אינה אלא סמל לתאוות הממון המשתלטת על עולם העסקים כולו. התנערות מן היהדות במובן זה משמעה התנערות מן העולם הישן של החמדנות. כך יהודי יכול להחליט להתנער מיהדותו ולחדול להיות יהודי, ולא להיות מושמד פיזית.

## ג'אקומו מאירבר

רובנו מכירים רק את השמצתו של וגנר את המלחין היהודי ג'אקומו מאירבר ב"יהדות במוזיקה", אך אין מכירים את ההערכה העצומה שרחש לו בצעירותו, ולא ייפלא הדבר שריאנצי בהחלט מושפעת מסגנון הגראנד-אופרה של מאירבר. יש מי שיטענו שההערכה של וגנר את מאירבר הייתה צבועה ונבעה מטעמים אינטרסנטיים, כי היה זקוק לעזרתו כדי להתקדם, אך אם מאמצים הנחה כזו, אפשר גם לראות את התקפותיו נגד מאירבר והיהודים כבעלות

אינטרסים ומניעים – בקיצור: אופורטוניזם. כך למשל ב־1873, כאשר ביסמרק לא השיב לבקשתו של וגנר לממן את פסטיבל ביירוית, וגנר התבטא נגדו: "הוא יוצר אחדות אך אינו מבין את טבעה". התבטאויות כאלה חושפות את האופורטוניזם הרב שטמון בהן ואת הסיבות הרגעיות שבעטיין נאמרו. כאשר מישהו לא הוכיח את נאמנותו לווגנר, מיד נהג זה להשמיצו ולפנות נגדו, ולהיפך – מי שתמך בו זכה להתבטאויות אוהדות מצידו, כך שלעיתים אין חשיבות אידיאולוגית יתרה בהתבטאויות. בכל מקרה, הפכפכות דעותיו היא תכונה שיש להכיר בה.

במאמרו "ההוגנוטים של מאיירבר" מ־1837 כתב וגנר:

מאייירבר כתב במוזיקה שלו את תולדות הלב והרגש של תבל. הוא שבר לרסיסים את המחיצות המלאכותיות של הדעות הלאומיות הקדומות; הוא הרס את כל גבולות האידיומים הלשוניים שחנקו את העולם במשך דורות. מאייירבר לא כתב מוזיקה לשמה, אלא את המעש שבה. כפי שכתבו לפניו הנדל, גלוק ומוצרט. הם היו גרמנים וגם מאייירבר הוא גרמני. נשאלת השאלה: כיצד כתבו מוזיקה בלי לקשרה לרגשותיהם ונטיותיהם הלאומיות, ועם זאת לא איבדו את הברק הגרמני ולא הפכו לעבדים של השפעות זרות? מאייירבר שמר על המורשת הגרמנית. בד־כבוד אנו מוצאים במוזיקה שלו את כל אותם הקווים של נאיביות, צניעות־בתולים וגאון השירה, גניוס של בעל מצפון לא מוכתם והכרה פנימית נאצלת. יצירת הענק של מאייירבר, בדקות ההרגשה שבה וברב גוניותה, שולחת את קרניה הזוהרות בברק מסנוור ובעדנה כאחד. יצירתו כולה היא תהומות של יצרים ושאילות, אשר ממנה פורצים ועולים בסער גלים אדירים של גדלות, מתוך ימה העצום של האמנות.

כדי לראות בביורר את המפנה בהלך מחשבותיו ובדעותיו של וגנר על מאייירבר, כדאי לצטט כאן מדעותיו של וגנר לפני המפנה ולאחריו, אלו לעומת אלו:

• אותו מאייירבר, שהיה בעיני וגנר "אחד שכתב במוזיקה שלו

תולדות הלב והרגש של תבל [...]”, הפך ל”אחד שאינו מסוגל ליצור מוזיקה”.

- אותו מאיררבר, שעליו כתב וגנר שהוא ”שבר לרסיסים את המחיצות המלאכותיות של הדעות הקדומות הלאומיות”, שייך לאלו ”היודעים רק לחקות ולהעתיק”.
- אותו מאיררבר, ש”הרס את כל גבולות האידיומים הלשוניים שחנקו את העולם במשך דורות”, הפך אצלו ל”בנקאי עלוב שהיה לכותב אופרות, כביכול!”.
- אותו מאיררבר, ”שכתב את המעש של המוזיקה כפי שכתבו לפניו הנדל, גלוק ומוצרט”, הפך ל”אחד שהיה רוצה ליצור יצירות אמנות, אך יודע גם יודע שאינו מסוגל ליצור אותן”.
- אותו מאיררבר, ש”במוזיקה שלו אנו מוצאים את כל אותם הקווים של נאיביות, צניעות בתולים וגאון השירה, גניוס בעל מצפון לא מוכתם והכרה פנימית נאצלת”, יודע אחר זמן ”לעשות לעצמו פרסומת של אמן, בלי להיות בעצמו אמן”.
- ואותו וגנר, שכתב לפניו כי ”יצירת הענק של מאיררבר, בדקות ההרגשה שבה וברב גוניותה, שולחת את קרניה הזוהרות בברק מסנוור ובעדנה כאחד”, כותב לאחר זאת כי ”יצירות מוזיקה יהודיות אלו מולידות את הרושם כאילו מדקלמים לפנינו שיר של גתה בז'רגון יהודי” (גוליניקין, 1961: 27).

מכתבו של וגנר למאיררבר מ־3 במאי 1840 חושף את הערצתו העמוקה אליו בצעירותו:

אתה בקלות תבין אותי כשאומר לך שדמעות זולגות לי מעמקי נשמתו כשאני חושב על האדם שהוא הכול בשבילי, הכול... אבל ראשי וליבי אינם שלי עוד כדי לוותר – הם בבעלותך, אדוני; מה שנותר לי הן שתי ידיי, התרצה להשתמש בהן? הגעתי למסקנה שאני חייב להיות עבדך, בגוף ובנפש, על מנת למצוא מזון וכוח ליצירתי, שיום אחד יבשרו לי על הכרת תודתי. אהיה עבד נאמן וישר, כי אני מסכים באורח חופשי, שהנני בעל מזג



נקלה ומשועבד... בבקשה ממך, קנה אותי אדוני הטוב (שם: 27).

בניגוד לכך, מאוחר יותר, כשהתעוררו הקנאה והכעס על מאירבר, וגנר ניסה להסביר את יחסיו עם מאירבר לליסט, במכתב אליו מ-18 באפריל: "עמדתי לגבי מאירבר היא ייחודית. אינני שונא אותו אך הוא דוחה אותי מעל לכל מידה. איש נעים ואדיב זה מזכיר לי את התקופה העכורה ביותר, שלא לומר אכזרית של חיי, כשהוא העמיד פנים שהוא המגן שלי" (שם: 27). כלומר, הטינה שרוחש וגנר למאירבר נובעת מסיבה אישית.

מאירבר נראה לווגנר כמתחרהו המסוכן ביותר. "הנוכל הרמאי", כפי שנהג לכנותו, "יחד עם המנהלים של האופרה בפריז, היה בוודאי האחראי לכישלון הגדול של טנהויזר שלי בעיר זו". נראה כי וגנר נתקף בפרנויה בקשריו עם מאירבר ובכל הנוגע לתבוסה הגדולה של טנהויזר בפריז. יש לזכור שבשנת 1841, בעת שווגנר שימש מבקר מוזיקלי של עיתון הערב של דרזדן, הוא כתב, בין השאר, את השורות הבאות: "רוברט הוא בן האלמוות". דברים אלו נאמרים ונכתבים בערך בזמן שבו וגנר מחפש דרכים לזכות בחסותו של בן דורו המפורסם, ולצורך זה אף כינה את מאירבר "בנה האמיתי של גרמניה". עוד הוא כותב: "בעורקיו זורם דם גרמני טהור ומעודן". בזמן הזה, מאירבר הוא עבור וגנר "ראש ואדון – שמשמעותו היא הכול מכול, אליו ייחל והעתיר" (מעייני, 1995: 491). בתקופות מאוחרות יותר וגנר מבקר את אהבת הבצע והחמדנות היהודית, אך באשר לו עצמו, הרי בכל אירופה אין דמות אחרת שמצטיינת יותר ממנו בכישרון של "היות בעל חוב".

### פליקס מנדלסון

ב-1843 חיבר וגנר את המאמר "האורטוריה פאולוס מאת מנדלסון-בארטולדי" (Das Oratorium Paulus von Mendelssohn Bartholdy), שממנו ניתן להבין את ההערכה

העמוקה שרחש לאורטוריה ולמחברה, ואף טען שיש להכניס אותה כחלק בלתי נפרד לסדר התפילה בכנסייה. אנו מבינים שבמקור רחש וגנר הערכה רבה לשני המלחינים היהודים מנדלסון ומאייכר, שלאחר מכן השתלח בהם ב"יהדות במוזיקה", אך את מנדלסון העריץ אף יותר, שכן גם במאמר הזה לצד דברי הביקורת הוסיף דברי שבח עליו. במוזיקה אנו ניווכח עד כמה הייתה משמעותית השפעתו של מנדלסון על וגנר, ועד ליצירתו האחרונה ניתן לראות בבירור את עקבותיו של מנדלסון בציטוטים שווגנר שאל ממנו.

בנוגע למנדלסון, וגנר גילה דעה אמביוולנטית: הוא סיפר לקוזימה על הפתיחה של מנדלסון ההיברידים (או בשמה השני מערת פינגאז) (ששימשה השראה לחלק הפתיחה במערכה השלישית של הוולקיריה, המכונה "דהירת הוולקיריות"), שזו יצירה של "צייר נוף, שאינו מסוגל לתאר אדם אנושי [...] כה צלול, כה מעודן, כה מלודי, ממש כמו קריסטל, אך עם זאת גם קר; כישרון כה עצום כמו זה של מנדלסון הוא מפחיד; אין לו מקום בהתפתחות של המוזיקה שלנו".

ברנר מתאר כיצד הפכפכותו של וגנר התבטאה גם בהתבטאויותיו על מנדלסון: בספטמבר 1878 אמר שהוא מפזם לעצמו לעיתים קרובות נושאים של מנדלסון. בנובמבר שיבח את הפתיחה ים שקט ודרך צלחה והזכיר את "החוש הטוב של התזמור" של מנדלסון, אך ביוני לאחר מכן מצא בו רגשות חולשה. בדצמבר התייחס אליו כ"מוזיקאי טוב". בינואר שלאחר מכן טען שכשהיה צעיר היה מוכשר, אך נהיה טיפש כשכוחו גדל, וראה היבטים מהסוויטה של מנדלסון אנטיגונו כטיפשיים. ביוני טען כי פתיחת ההיברידים "מופתית באמת" וימים לאחר מכן טען שזו יצירת המופת שלו. חלום ליל קיץ קיבל ביקורות סותרות. השירים ללא מילים "מדהימים אותנו עם דלות ההמצאה שלהם והאיטלקיות שלהם", כתבה קוזימה.

## השפעת קרל מרקס

סביר להניח שדעתו של קרל מרקס על הקשר בין הממון ליהודים השפיעה על וגנר. באואר קבע: "הניכור והשעבוד של האדם מאפיינים את הדת הנוצרית, ביטול הדת ושחרור האדם יהוו כעין יציאה מעבדות לחירות וניצחון האמת על האשליות והשקר שבדת". מרקס מסכים עם באואר, ומשתמש במושגים הקשורים לממון כאשר הוא דן בשאלת הדת: "הממון הוא אלוהיהם הקנאי של ישראל, ואין אלוהים אחרים על פניו. הממון משחית את כל אלוהיהם של בני האדם". ואולם בניגוד לבאואר, שמתנגד לאמנציפציה ודורש מהיהודים לבטל את יהדותם על מנת לזכות באמנציפציה האנושית, מרקס קובע "שהאמנציפציה החברתית של היהודי היא האמנציפציה של החברה מהיהדות" (מעייני, 1995: 486) (ובכך השפיע על מה שכתב וגנר ב"יהדות במוזיקה"). מרקס גם הרבה לדבר על משלח ידו של היהודי כסוחר או תגרן, עיסוק שהוא תולדה של הקפיטליזם. וגנר נהג לציין ברבים שכל גרמניה נמצאת בדיהים של הקפיטליסטים היהודים, ואולם כאשר קיבל את מענקו של המלך לודוויג השני בסך 40,000 טאלרים, השקיע כסף זה בבנק היהודי של פרנקפורט, הוהנמסר. מרקס הדגיש את הרעיון הבאוארי, שהדת היא "אופיום להמונים" וגורמת לאשליות ולאטימת עיניו של האדם למציאות של הסבל, הפחד והאימה, הסובבים אותו כל העת: "הדת היא שיכרון ואשליה, שבאמצעותם נוצרת השלמה והסכמה עם המציאות". כך מונעת הדת מהאדם באורח כמעט מוחלט, כל אפשרות למימוש עצמי: "הדת הינה היבט מעוות ודמיוני של המציאות, היא אינה יכולה להשתחרר מאותם דימויים אנושיים וארציים שנקבעו על ידי בני האדם השונים". ממחשבות אלו נובעת ביקורתו החריפה של מרקס על הדת ועל כתבי הקודש ובעקבות אלה, על המדינה. ביקורת זו מביאה אותו לתפיסת עולם אתאיסטית ברורה, המבטלת כל אפשרות לדמיונות שווא אשר מדגישים את חולשותיו, את אפסותו ואת אדישותו של

היצור האנושי. מרקס סבור שאופייה של הדת הוא אנטי־הומני ונלחם בכל גילויי השנאה הדתית, כולל של הדת הנוצרית, הגורמת בהכרח לזלזול עצמי, לכניעותה ולהשפלתה של הרוח האנושית. "גילויים אנטי־אנושיים ותכונות פסולות אחרות מאפיינים את הדת", קובע מרקס, וחווה משום כך את התמוטטותה הכללית של החברה המושתתת על עקרונות הנצרות. הוא מצפה לקיצה של הדת ולתפיסת מקומה על ידי חברה אתאיסטית, שעקרונותיה ותכליתה השתחררות מוחלטת מכבלי הדת. איונה המוחלט של הדת יחזיר לאדם את המשמעות המיוחדת המאפיינת אותו ויבטל את תהליך הניכור ההולך ומתחזק אצלו בעקבות השתלטות הדת עליו ועל דרך חייו. לדעת מרקס, בעיית הניכור קשורה ישירות עם התפיסה של הדת, והיא פועל יוצא של תפיסה זו (מצוטט אצל מעייני, 1995: 483, 485).

מתוך יחסיו של וגנר עם מקורביו היהודים ועם אנשי הרוח היהודים שהשפיעו על עמדותיו עולה כאמור יחסו המורכב ליהודים וליהדות. יחס זה קשור קשר בל יינתק לעמדותיו ביחס לגרמנים, למדינה הגרמנית, לנצרות ולצרפת. דעותיו ודבריו ביחס לאלה יובאו כעת ביתר פירוט.

### הרס הציוויליזציה

וגנר כתב: "שירה גרמנית, מוזיקה גרמנית ופילוסופיה גרמנית מוערכות כיום בכל העולם. אך בכמיהה ל'ניצחון גרמני' הגרמני יכול רק לחלום על חזרה למשהו כמו האימפריה הרומית, וכאן גם הגרמני טוב המזג מונע על ידי תשוקה לשליטה וכיסופים להפעלת כוח על אנשים אחרים. הוא שוכח כמה מזיק לרווחת הגרמנים הוא הרעיון של מדינה רומאנית, שהראה את עצמו זה כבר". וגנר מבטא את התאוה לכוח אצל הגרמנים, ולמעשה את התנגדותו לדיקטטורה ולעריצות. השאלה "מדוע, במקום לרצות אהבה, כל

הציוויליזציה שלנו מובלת להרס? מעידה על התנגדותו לכלל הציוויליזציה של זמנו, המובילה לאסון.

במכתב מדצמבר 1851 הוא כתב: "המדיניות שלי אינה מאומה מלבד שנאה יוקדת של הציוויליזציה שלנו בכללותה, בוז לכל אשר יצרה וגעגועים לטבע [...] רק מהפכה איומה ורבת הרס יכולה להפוך את המפלצות המתורכחות שלנו ל'בני אדם'" (זמנים, 2002: 36). בחירתו במושג "ציוויליזציה" מעידה כי התכוון לא רק לעולם הפריזאי, עולם האופנה והאופרה – בעיקר של מאירבר – של הממון, אלא לכלל העולם העויץ. באוקטובר 1882 מזכירה קוזימה בשיחה את יישוב הדעת האמנותי של וגנר, אשר "ויתר על דמותו של ישו ולעומת זאת יצר את פרסיפול" (שם: 37). וגנר כתב עוד: "אינני רפובליקן, דמוקרט, סוציאליסט וגם לא קומוניסט, אבל – בעל יישות אמנותית; ובהיותי שכזה, בכל מקום שאני מביט, תשוקתי ורצוני יתעצמו, [אני] מהפכני, ההורס של הישן באמצעות יצירת החדש (וגנר, 1851).

כמה חודשים מאוחר יותר כתב:

כל אמונתי הפוליטית אינה מתבססת על דבר זולת השנאה התהומית לכל הציוויליזציה שלנו, זלזול בכל הדברים השואבים ממנה, וכמיהה לטבע. איש בצרפת אינו יודע שאנו אנשיים, להוציא אולי את פרודהון, וגם הוא לא ממש. אך בכל אירופה אני מעדיף כלבים על פני האנשים דמויי הכלבים האלה. עדיין אינני נואש מעתיד טוב יותר; רק מההפכה החזקה וההרסנית תוכל להפוך את הבהמות המתורכחות שלנו ל"אנושיות" שוב (שם, שם).

קוזימה כותבת: "ריכרד מתחרט שהטקסטים שלו לא נדונו בנקודת מבט רחבה יותר – הטבעת, לדוגמה, בקשר לייצוג של זהב והרס הגזע שנגרם בעקבותיו".

על פי יומניה של קוזימה, ב־27 ביולי 1880, שנתיים וחצי לפני מותו של וגנר, הוא מספר לה על רצונו להגר לאמריקה, כנראה

כדי להישאר שם על מנת לשים את בנו "רחוק מהישג ידו של עסק החייל האיום" (במובן הצבאי). דבר זה מעיד על כך שווגנר חש שלא בנוח בגרמניה.

### התנגדות למדינה הגרמנית

הגרמנים, יותר מכל גזע אחר, חייבים להתעורר, לאלץ את עצמם לעזור לעצמם, לפעול למען עצמם, ובעת הזאת יותר מאי-פעם. אך למרבה הצער, הנסיכים והשלטונות הגרמנים עשו למעשה את ההיפך (וגנר מצוטט אצל מעייני, 1995: 598).

וגנר רוצה חברה אידיאלית וחופשית: "המדינה הומצאה מתוך אכזריות טיפשית [...] התשוקה לחופש אינה יכולה לשרוד זמן רב" (שם: 504). וגנר מאמין שיצירת אמנות אמיתית תתאפשר רק לכשתיכון אנושות חדשה וחופשית (שם: 530). לדבריו, "הגרמנים עצמם הם ללא עתיד" (שם: 646).

הברית הישנה ניצחה, טען וגנר והתכוון לדת היהודית, המבוססת על הברית הישנה: "האם עלינו לחכות שההקרכה למען ה'תועלת' תצמח עד לניסויים בבני אדם גם כן? האם הצורך של המדינה הוא מעל לצורך של הפרט?". ציטוט זה של מעיד על הסתכלותו ההומנית על הפרט, כלומר לדעתו המדינה אינה אמורה להיות גוף השולט בפרט, אלא יש לשמור על זכויות הפרט בתוך המדינה.

קווים מדמותו של פרידריך "ברברוסה" ומלחמתו באפיפיור נגד הדת ישנם בזיגפריד אצל וגנר. קארל הגדול (Charlemagne) פרידריך ומלחמתו באפיפיור מתוארים בהרחבה בכתביו. וגנר החזיק בגישה ליברלית אתאיסטית וטען שהאדם יצר את האלים והוא זה שיהרוס אותם (שם: 206). במכתב לליסט מ-1853 כתב: "אני מאמין בבני אדם ואינני זקוק לדבר מעבר לכך!" ובכך ביטא הסתכלות שוויונית על בני האדם. ב-1881 הוא כתב באירוניה שהיהודים וקבוצה חברתית בעם הגרמני, היונקרים (Junker),

מגיעים עתה להסכמה על בעלות בעולם – דבר שמבטא סימביוזה גרמנית-יהודית.

בציטוט מ-21 באוקטובר 1848 הסביר וגנר ש"כעת גרמניה מאוחדת אינה מספיקה עוד עבורי [...]". הוא חפץ ב"אירופה מאוחדת שבה מין אנושי מאוחד יהיה חופשי". זה הביטוי שלו להרס הקפיטליזם ויצירת עולם חדש וחופשי לכולם.

אולם נראה שעולם חדש וחופשי לחלוטין יחייב מחיקה של הציוויליזציה הקיימת, ובכלל זה הגרמנית, שעוותה, לטענתו של וגנר, על ידי הרוח הצרפתית והיהודית. הרוח הגרמנית הייתה חלשה, חדשה בעולם בתחילת המאה ה-19. האימפריה הצרפתית הייתה ותיקה, ממוסדת, בעלת תרבות משלה מימים ימימה, ואילו גרמניה נוצרה על ידי הרפורמציה במהלך מלחמת שלושים השנים. היהודים, אף שלא הייתה להם מדינה משלהם, אוחדו על ידי רוח היהדות. "אנו טיפשים ולקחנו הכול מהיהודים", התלונן וגנר לקוזימה ב-24 באוקטובר 1882.

באשר לצרפת, וגנר חפץ במלחמה נגדה מכיוון שלטענתו היא איימה על כבודה של גרמניה. במכתב המהפכני מ-1850 טען שהמהפכה האמיתית צריכה להתחיל בשריפת פריז, שסימלה עבורו את העולם הישן השנוא, הבירה הקפיטליסטית שבה מאירבר הוא הכוכב, שבה בילה בצעירותו ובה חווה מפח נפש ממשי. שריפת העולם הישן התבטאה בשריפת הוואלהאל בטבעת.

ב-1859 כתב וגנר למתילדה וזנרונק: "הנפוליאונים והקיסרים של העולם, המכונים כובשים, הם שנואים, קטנוניים, אינם יודעים שובעה", ובכך הוא שוב מעיד על התנגדותו לכלל צורות השלטון בעולם. וגנר גרס שהדת הנוצרית אינה שייכת לשבט לאומי, ולעומת זאת עם השנים הלכה וגברה שנאתו לקתולים, בייחוד לכמורה הישועית, שייצגה את העולם הישן. גם בגרמנים, ובעיקר בפרוסים, מיקד לא פעם את זעמו, במיוחד כאשר ייצגו גרמניות חלושה, הטבולה בהשפעות זרות, גרמניות שאיננה אותנטית,

שקשורה בעצמה בעולם הישן ולא בזה האוטופי שתיאר לעצמו.

### **פטריוטיזם גרמני**

במסע קונצרטים בבודפשט בשנת 1863 חיבר וגנר פיוט השמצה בשם "המולדת הגרמנית", שהיה יכול להיכתב בידי היינה. בפיוט זה הוא מביע ביקורת קשה על החברה הגרמנית, ויחד עם זאת, מובלע בפיוט חיפוש אחר גרמניות מקורית ואותנטית, גרמניה צעירה עתידית שתצמח על חורבות זו הקיימת:



**המולדת הגרמנית**

מהי המולדת הגרמנית?  
האם היא ניבלהיים? קרווינקלאנדר?  
היכן שהיהודי מעכיר את עצמו,  
הנבל בהעזה שמח לאיד?  
במקום שאלו שמכריזים על עצמם רציניים ומעמיקים,  
אוכלים את אשר השליך השכן?  
היכן שהבינוניות פורחת,  
לאיש הנאצל יורקים בפנים?  
חייבים להיות שם בני מאה עד שזוכים להכרה?  
היכן שלאילו שנרדפים עד מוות,  
נושאים נאומים ומציבים אנדרטה?  
וכו' וכו' וכו'  
הו כן! הו כן! הו כן!  
מולדתו, הנה היא!<sup>13</sup>

*Des Deutschen Vaterland | Richard Wagner*

.13

Was ist des Deutschen Vaterland?  
Ist's Nibelheim, Krähwinkelland?  
Ist's wo der Jud' sich mausig macht,  
Der Lump sich kühn in's Fäustchen lacht?  
Ist's wo man Ernst und tief sich preis't,  
Mit Nachbar's Wegwurf doch sich speis't?  
Wo Mittelmässigkeit gedeiht,  
Dem Edlen man in's Antlitz speit?  
Wo hundert Jahr man alt muss sein  
Eh' Anerkennung sich stellt ein?  
Wo dem, den sie zu todt gehetzt,  
Man Reden halt und Standbild setzt?  
Etc. Etc. etc.  
O ja! O ja! Ja! Ja!  
Sein Vaterland, da ist es, da! -  
(Pest, Juli 1863)

אולם, ב־11 בספטמבר 1865 כתב וגנר ביומנו דברים המביעים דווקא פטריטיזם רומנטי ורגשני:

הנני האדם הגרמני ביותר, הנני הרוח הגרמנית. חקרו בקסם שאין־ערוך לו את יצירותיי, השוו אותן עם כל השאר: לא תוכלו לומר אלא זאת – זה גרמני. אך גרמני זה מהו? חזקה עליו שהוא דבר מופלא, שכן בדרך אנושית יפה הוא יותר מכל דבר אחר! הה, אלי! היכן שורש "גרמני" זה? האמצא את עמי? איזה עם נהדר הוא, מן הסתם! שהרי רק לעם כזה יכולתי להשתייך (מצוטט אצל ליטוין ושלח, 1984: 45).

ועל נהר הריין: "כאשר ראיתי את הנהר לראשונה בחיי, עלו דמעות בעיניי. ברגעים אלו נדרתי נדר להיות נאמן לנצח למולדתי, גרמניה".

מראה נוסף שלא מש מזיכרונו היה מראה מצודת ורטבורג שליד אייזנך שבתורינגיה: מצודה ענקית שצריחה נישאים מעלה. היא הסעירה את נפשו "כשמש העולה בחיי". הוא ינציח מצודה זו בטנהויזר. מנגד, לאכזבתו, דרזון לא קידמה אותו במאור פנים. הסקסונים, שווגנר היה בן עמם, הם, לדבריו, אנשים גסים, חסרי טעם ותרבות, גשמיים ומלוכלכים, ובראש ובראשונה משעממים ועצלנים. לאחר הביקור הקצר בלייפציג הוא יצא לברלין, שם ניסה להסדיר ביצוע של ההולנדי המעופף. בקשת העזרה שלו ממנדלסון, ששנים קודם לכן הכיר אותו בלייפציג, נותרה בלא מענה (מעייני, 1995: 37). הוא כותב: "הגרמנים אינם מבינים דבר ואינם רגשניים. הסקסונים הם גזע ארור ומקולל, מטונף, עצלן ופראי. מה לי ולהם?" (מצוטט אצל מעייני, 1995: 745).

הרוח הרומנטית שסחפה את וגנר הובילה הן לשאיפתו לחברה חדשה וקוסמופוליטית, והן לשאיפה הסותרת אותה – לחזרה אל גרמניות מקורית ואותנטית. בדומה למיכאיל באקונין, וגנר התעניין ברומנטיקה וחש כמיהה לאנושות מושלמת יותר, ששיתוף פעולה בין בני האדם, ללא הברדל, גזע, דת ועם, מציין אותה. תמיכתו של

באקונין במאבק אלים ובטרור אינדיווידואלי על מנת למגר את שלטון הממסד הקיים, ושאיפתו להחליפו בארגון סוציאלי חופשי יותר, סחפו את וגנר, ובתקופת המהפכה ברזודן, בשנת 1849, שיתפו השניים פעולה בהקמת בריקדות ברחובות העיר. באקונין נקט בעמדות עוינות כלפי היהודים הגרמנים, שבהם ראה בורגנים, טפילים ונצלנים. הוא טען שהעולם היהודי מתפשט מעבר לגבולות ולימים, ובכך טמונה הסכנה. אין ספק שחלק מרעיונות אלה השפיעו על וגנר, שבאותם ימים פעל בשיתוף פעולה מלא עימו (מעייני, 1995: 47, 48).

יחסו של וגנר ליהודים קשור, כאמור, ליחסו לגרמנים ולתפיסתו את העולם הישן כמה שאמור להיעלם. אתמקד כעת ביחסו ליהודים, שכפי שנראה נע בין קבלה יחסית של היהודים שיהיו מוכנים להיטמע בחברה ובתרבות הגרמנית החדשות, לבין חוסר אמון ביחס לאפשרות זו של טמיעה ודחייה של היהודים שאינם מוכנים להיטמע. כמו כן, נראה כיצד התבטאויותיו נעו בין סלידה מן ה"אנטישמיים המקצועיים" לבין התבטאויות אנטישמיות שנאמרו בעיקרן מתוך מניעים אפורטוניסטיים ואישיים ובעידנא דריתחא.

### האגודה האנטישמית

הזדמנות לעמוד במבחן כאנטישמי נקרתה לווגנר כאשר ד"ר ברנהארד פרסטר (Förster), שאותו הכיר כתורם מפרי עטו לכתב העת דפי ביירות (*Bayreuther Blätter*),<sup>14</sup> קרא לו לחתום על מה שכונה "עצומת היהודים" או "עצומת האנטישמים". העצומה תבעה לחזור ולבדוק את האמנציפציה היהודית – לא לבטלה, אך

14. עיתון שווגנר יזם את הקמתו ב-1878. עורכיו היו הנס פון וולצוגן והיינריך פורגס היהודי. כתב העת היה אמור להיות מיוחד לווגנר ויצירתו בלבד. התוכן שפורסם היה חייב להיות פרי עטו, או תואם לאידיאולוגיה שלו.

לצמצם את זכויות האזרח של היהודים – והייתה אמורה להימסר לידי קנצלר הרייך. היא זכתה ל-225,000 חתימות, אך אישים בעלי שיעור קומה כמעט לא תמכו בה. העובדה שהנס פון בילוב נעתר לבקשותיו של ד"ר פרסטר ולהפצרותיו של הנס פון וולצוגן וצירף את חתימתו לעצומה נחשבה להישג נכבד. פעילים מרכזיים בחוג של ביירוית נמנו אפוא עם יוזמי העצומה, והפנייה לווגנר, אלילם של חברי החוג, הייתה דבר מובן מאליו. אכן, ב-16 ביוני 1880 הגיעה אל ווגנר פנייה כזו. ווגנר סירב לחתום על "העצומה ההמונית נגד התגברות היהדות" של פרסטר. אכן כך הדבר, ווגנר דווקא שנא אנטישמים "מקצועיים". את יחסו אל היהודים יהיה נכון לכנות יחס אהבה-שנאה שמקורו, בין השאר, בסיבות אישיות. דוגמה מובהקת לכך הייתה כאמור פרשת יחסיו האמביוולנטיים עם הרמן לוי, שלבסוף, באיגרת מאוקטובר 1881, מונה לאיש המפתח בפסטיבל ביירוית (הרמן לוי והיינריך פורגס, עורך כתב העת החדש למוזיקה בלייפציג, אף הוא יהודי וידיד קרוב של ווגנר – היו בין שנים-עשר נושאי הארון בלוויה הממלכתית של ווגנר בביירוית).

ביוני 1880 ביקש פרסטר מווגנר לחתום על עצומה ובה פנייה לביסמרק להגבלת הזכויות של היהודים ברייך החדש. קוזימה כתבה: "ריכרד הוזמן לחתום על עצומה לרייכסקנצלר, הדורשת חוקי חירום נגד היהודים. הוא אינו חותם עליה, הוא אומר (1) הוא כבר עשה מה שהוא יכול; (2) הוא שונא לפנות לביסמרק, שכעת הוא רואה בו חסר אחריות והולך בעקבות הקפריזות שלו עצמו; (3) ושום דבר נוסף אינו יכול להיעשות בעניין".

כעבור חודש קיבל ווגנר בקשה שנייה מפרסטר. הוא רתח מזעם: בקשה מחודשת לחתום על העצומה לביסמרק נגד היהודים מעצבנת אותו. 'ואני אמור לחתום על זה!', הוא קורא, בעודו קורא בקול את הביטויים הקנאיים והמגוחכים. ווגנר כתב לד"ר פרסטר שמאז דינה של העצומה נגד ניסויים בבעלי חיים, הוא החליט לא לחתום עוד על עצומות (6 ביולי 1880). שישה חודשים מאוחר

יותר שוב פנה פרסטר לוווגנר, הפעם בבקשה לעזרה כספית בהקמת עיתון אנטישמי, ושוב סירב וגנר לשתף פעולה. אנג'לו נוימן היהודי שאל את וגנר אם הוא באמת היה חבר בקבוצה האנטישמית בברלין. וגנר הכריז: "חבר יקר ופטרון, אין לי שום קשר לתנועה האנטישמית העכשווית. מאמר שלי בנושא שיופיע בקרוב ב-*Bayreuther Blätter* יוכיח זאת מעל לכל ספק לאנשי האינטליגנציה, שלא יחברו עוד את שמי עם תנועה זו"<sup>15</sup>. וגנר אכן רצה לשמור על יחסים טובים עם היהודים. הוא גם היה מודע למחיר שישלם אם יהרוס את קשריו איתם. הוא כתב במכתב להנס פון וולצוגן: "משום שהעניין ייוודע ברבים – הרי זו המטרה – עליי להיערך למסע כלשהו של השמצות בעיתונות וירידה בהכנסותיי מקונצרטים בשיעור של 50% לפחות. עובדה שהוכיחה עצמה בכל מסעותיי היא שבני שם וחברון הם הקהל הפתוח והנדיב ביותר הבא לקונצרטים. יתרה מכך, השתתפות הציבור הלא שמי תלויה לגמרי בהשתתפותם". כך למעשה הודה וגנר על התפקיד המכריע של המיעוט היהודי בחיי המוזיקה של התקופה, וזו הסיבה שלא חפץ להופיע ברבים במופגן כאנטישמי. יש כאן גם הודאה בכך שהקהל היהודי הוא הנדיב ביותר, העומדת בסתירה להתבטאויות אחרות של וגנר. ביחס לבנקאי ארלאנגר מפריז אמר פעם: "האיש הזה, כמו כל שבטו מחפש ומוצא לו תירוצים, השפלה עמוקה וכעס; יהודה נשאר לעולם כשהייתה". וכשנשלחה לוווגנר הצעה מלונדון לביצוע המארש מטנהויזר תמורת 20 ליש"ט, ציטטה קוזימה את תגובתו: "אף זו אשמת היהודים, שמשלמים רע כל כך עבור הכול". כשנודע להנס פון בילוב על סירובו של וגנר לחתום על העצומה האנטישמית, הגיב "במבול של דברי בלע נגד ביירוית [...] בפרט נגד וולצוגן, שהשיאו לחתום על עצומת היהודים, בעוד הוא נוכח לדעת שריכרד משך את ידו ושומר על יחסים טובים עם

15. הכוונה למאמר "דע את עצמך" ("Erkenne dich selbst") מ-1881.

היהודים". ב־14 במרץ 1881 קוזימה דיווחה על "לחץ מצד עיתון אנטישמי", שווגר הגיב עליו כפי שהגיב על פנייתו של פרסטר: "אין לו רצון בשום שייכות לעניין הזה".

לאחר התבססות התנועה האנטישמית בשנים 1879-1881, משביקשו מנהיגיה לפתוח בפעולות פוליטיות קונקרטיות, הם נזכרו בהתבטאויותיו האנטי־יהודיות של וגנר וניסו לרותמו לתנועתם כאישיות נכבדת. האירוניה שבדבר הייתה שווגנר – חרף יומרותיו לזכות ראשונים – סירב לשתף עימם פעולה; עובדה זו היא בעלת משקל רב בהערכת אופיו, יותר מיחסו הדו־ערכי למיטיביו היהודים.

### השלכת היהדות לאבדון

וגנר, אם כן, לא היה אנטישמי "מקצועי". עמדתו המרכזית ביחס ליהודים הייתה, כדבריו, "היות לאדם יחד עימנו, פירושו לגבי היהודים – קודם כול לחדול להיות יהודי" – מה שנדרש אפוא מן היהודים הוא לעקור מעצמם את יהדותם – תהליך של הסתגלות רדיקלית, אלא שההסתגלות אינה לעולם הבורגני הקיים כי אם למרקם החברתי והפוליטי החדש שמרחף מול עיניו של וגנר כאוטופיה מהפכנית. הוכחה חד משמעית לכך שהכוונה כאן אינה לכליה פיזית היא הדוגמה הקונקרטית של הצלחת הגלגול מיהודי לאדם במקרהו של לודוויג ברנה; ברנה זכה בגאולתו לא "בדרך הרווחה והנוחות הקרה והאדישה", אלא במחיר של "יזע, מצוקה, רוב כאב וייסורים".

כפי שנוכחנו, ישנה הקבלה בין אורח המחשבה של וגנר לבין מחשבתם של שניים מבני תקופתו, ברוננו באואר וקרל מרקס (שכידוע היה יהודי). גם שני הוגי דעות אלו היו מוכנים להבטיח ליהודים מקום של כבוד בעולם, בתנאי שיגלו נכונות ליטול חלק בבניין האוטופיה שעמדה לנגד עיניהם. עיקר האוטופיה של

באואר היה המדינה הדמוקרטית, המשוחררת מכל הדתות, ואילו האוטופיה של מרקס הייתה החברה האנושית שעומדת ברשות עצמה, משוחררת מעול המדינה הכפופה לשלטון הקפיטליזם. ואולם את האוטופיה של וגנר קשה יותר להגדיר בבירור; תמציתה – הסרת כל המכשולים החברתיים והמדיניים שמונעים מן האמונות הגואלות (של וגנר) להתפתח בחופשיות. בעולם דמיוני זה יותר גם ליהודים ליטול חלק, בתנאי שיגלו נכונות לעמוד למען כינונו.

כמעט כל מבקרי היהודים מבני התקופה, אף כאלה שלא ראו את עצמם כמתנגדיהם, דבקו בדימוי שלילי של הדת היהודית וקיוו לתהליך של עקירת היהדות. הליברלים, שהיו עמודי התווך של החברה הבורגנית המתהווה, השתמשו בדימוי השלילי כתמריץ להסתגלותם המקווה של היהודים לדגם האזרח המכובד. האוטופיסטים השתמשו בו רק בקוראם ליהודים להצטרף למאבק למען חברת העתיד (כ"ץ, 1986: 122).

המסר הסמוי למחצה של וגנר הוא שיהודים שייטמעו יישארו, ובאשר ליהודים שלא ירצו להיטמע וימשיכו לדבוק ביהדותם בגלוי (היהודי הפשוט) או בסמוי (לדוגמה, ייטבלו לנצרות אך יישארו נאמנים לעמם ולמסורת התרבותית שלהם), אלה יועמדו בפני אפשרות של הפעלת כוח נגדם, כגון גירוש, שכן הם מהווים סכנה לחברה.

היהדות שייכת לעולם הישן, ולכן צריכה להיחרכ עימו. הנצרות גם כן מושתתת על היהדות, וזה אסונה, שכן כל עוד היא מושתתת על חוקי הברית הישנה, העולם חי לפי חוקי העולם הישן. הברית הישנה כוללת את חוקי העולם העתיק כגון חוק הנישואים (שווגנר דן בו בולקיריה) – חוקי החברה. בפרסיפל מוצג הפן הדתי – הנצרות הקתולית היא שלילית (קלינגסור); היא מושפעת מרוח היהדות של העולם הישן, שפצעה את החברה המודרנית. וגנר התנגד לישועים, שכן הם באו לשמור על הנצרות הקתולית, שגם לה התנגד בתוקף.

הוא היה אנטי־דת, התנגד לשליטה של הדת בחיי האדם, בין שזו הדת היהודית ובין שזו הדת הנוצרית הקתולית. הוא החזיק בתפיסת עולם ליברלית שרואה בדת גורם לא ליברלי, שמרני וחשוך, ואילו בעולם החדש אין מקום לאורח חיים כזה ולתפיסות כאלה.

וגנר אמר ללוי ש"כיהודי, עליו ללמוד למות" – מוות במובן הסמלי. מהתבטאות שכזו לבדה אנו יכולים להבין את האידיאולוגיה של וגנר: הוא ראה בלוי אדם ואמן גדול שמסוגל וראוי להשתלב בחברה הגרמנית, אך לשם כך עליו לוותר לחלוטין על יהדותו – זו הכוונה במונח "למות". זו הייתה אמונתו של וגנר לגבי היהודים בכללם: יהודי שמעוניין לוותר על יהדותו ויעשה כן, הרי הוא ראוי ומסוגל להשתלב בחברה הגרמנית.

דברים אלה באים לידי ביטוי גם ביצירותיו של וגנר. אחד הנושאים המובאים בפרסיפּל הוא השמדתה של קונדרי. הוא דיבר עם קוזימה במפורש על "צליל ההשמדה של התוף" בעת תהליך הטבילה של קונדרי כפי שהוא מופיע בטיטה המיועדת לתזמורת, וצליל זה אף נשאר מודגש בפרטיטורה. ברשימות בכתב יד על ביצועים של פרסיפּל בשנים 1882-1883, שקוזימה השתתפה בכתיבתן, אפשר לקרוא: "עם הטבילה הגשימה קונדרי את משאת לבבה; השמדתה המוחלטת (כפי שניתן אף להבין דרך המוזיקה – באסים, פיציקאטו – כאשר היא נופלת אל האדמה)" (זמנים, 2002: 40).

בפרסיפּל מופיע גם מסר נוצרי. את פרסיפּל וגנר לא תפס כיצירה מוזיקלית רגילה; הוא הכתיר את האופרה בתואר "חיזיון בימתי של התקדשות" (Buehnenweihfestspiel), ברומזו על מגמתו הדתית. ואמנם, האופרה עומדת בסימן רעיון הגאולה אגב שימוש בסמלים המרכזיים של הנצרות, כגון הצליבה ומות הקורבן של האלוהים ביום השישי הטוב (Karfreitag). כך למשל ישו הקורבן מוחלף בקונדרי, המסמלת את היהדות. היהדות מקריבה את עצמה למען האחדות עם הנצרות ולמען העולם החדש. ככל ששיוך מערכת



הסמלים הנוצריים לאגדת הגביע הקדוש (הגראל) עשוי להיראות בעינינו מלאכותי, הרי וגנר התייחס בכובד ראש להחייאת החוויה הנוצרית הראשונית. על תפקידה הדתי של האמנות – של אמנותו שלו – הוא הביע דעות ברוח זו במאמרו "דת ואמנות" בשנת 1880. גם אם מבקשים להמעיט מחשיבותו של מאמר זה בנימוק שאינו אלא הצדקה בדיעבד של רעיון אמנותי, הרי יומניה של קוזימה מעידים על כך שווגנר, בעשור האחרון של חייו, דבק ברעיון של ישו כמתווך – "האדם הנעלה ביותר שהאנושות הצמיחה מקרבה" – ובסמלי המיסטיקה הנוצרית כדוגמת הטבילה והסעודה הקדושה. לפני הקונפירמציה של בלנדינה, בתה של קוזימה, וגנר שוחח עימה "על משמעות הווידוי והסעודה הקדושה, בהציגו לפניה באלו את כל מהותה של הנצרות – ההתוודות והגאולה". אל חיוב עיקרי הנצרות התלוותה שלילת היהדות, דבר שהעניק לאיבה האנטי־יהודית של וגנר נימה נוצרית דתית בלתי מוסווית. ואולם אין בכך משום חזרה לתורת הכנסייה, שרואה את ייעוד היהודים בהמרה לנצרות. בשיחה אחרת עם מלווידה פון מייזנבוך אומר וגנר במפורש שאקט הטבילה מחייב אך ורק את אלו ש"נולדו באחדות הזאת". הוא מודה "שמי שנולד מחוץ לאחדות זו, אין טעם כי יבקש להצטרף אליה, שכן מצב הכנסיות הוא בכי רע". ואמנם, דומה כי למעט הרמן לוי לא עלה על דעתו של וגנר להוביל איש מבין מקורביו היהודים לנצרות.

לוי היה זה שביטא בשיחה עם בני הזוג וגנר את התקווה שבתוך עשרים שנה היהודים "יושמדו לחלוטין וקהל הטבעת יהיה עם אחר [...] יוסף רובינשטיין, אחד מ"יהודי הבית" (Hausisraeliten) של וגנר, חיפש את קרבתו של וגנר במכתב שנשלח מחארקוב בפברואר 1872, ובו ביקש "עזרה דחופה" והודה: "מצבי הולך ורע, מכיוון שאני מכיר בכך שסופם של היהודים מוכרח להיות אבדון [...]". וגנר שוכנע באמיתות רעיונותיו גם בגלל שיהודים צעירים העריצו אותו ועמדו מאחוריו. הפילוסוף היהודי אוטו ויינינגר ראה בווגנר

את "השני אחרי ישו", ואת פרסיפל תיאר כיצירה שצריכה להישאר לעד ויש למנוע גישה של יהודי אמיתי ודתי אליה ואל ביצועה (מעייני, 1995: 490).

לעמדה זו של וגנר התומכת באבדון הרוחני של היהדות ישנן עוד דוגמאות רבות בכתביו, בהתבטאויותיו וביצירתו. כך למשל ב-30 במאי 1875 כתב וגנר ללודוויג השני על זמריו בביירוית: "[...] אותם עליי להטעות: גילוייה של מטרתי האמיתית היה מטיל עליהם מורא!", כלומר זה המסר החברתי-פוליטי המוסווה ביצירותיו. צלינסקי מדבר על כך שווגנר ביקש להסתיר את מטרתו. אמנותו נועדה ליודעי דבר ומוצאת את ביטויה ביצירות – בהן טמונים רעיונות שלא נכתבו בכתבים בפירוש.

הציטטה הבאה ממכתב של וגנר לליסט מיום 11 בפברואר 1853, שנשלח מציריך עם הוצאה מהודרת של הטקסט של הטבעת, מוכיחה כי הנושא המרכזי של הטבעת הוא היהודים: "[...] בשבילי אין גאולה מלבד המוות! שים לב לשירתי החדשה, היא כוללת את התחלתו וסופו של עולם! עליי להלחין אותה למען יהודי פרנקפורט ולייפציג, היא עשויה כולה למענם!". ניתן לשמוע כאן אירוניה, אך גם להבין מכך שהנושא היהודי הוא מרכזי בטבעת, שיש בה עצות ליהודים כיצד להיגאל מהקללה שלהם על ידי התנערות מהחמדנות לממון, וכיצד להיטמע בגרמנים. הדבר מוכיח שווגנר שמר על המסר האידיאולוגי שלו בנושא הגרמני-יהודי סמוי, והוא מופיע כאלגוריה בדרמות.

במאמר שחיבר בתחילת שנת 1881 תחת הכותרת "דע את עצמך" החליט וגנר להבהיר את עמדתו. הנמען שאליו פנתה הכותרת היה העם הגרמני, שנקרא להיזכר בתולדותיו שלו, למען יגלה את המשמעות העמוקה "של התנועה העכשווית נגד היהודים [...] שהיא בבחינת יקיצתו של אינסטינקט באיחור". חושו הטבעי של העם מתקומם אפוא נגד "הזכות המלאה שניתנה ליהודים לראות את עצמם כגרמנים לכל דבר – בדומה כמעט לשחורים

במקסיקו, שהורשו על פי אישור שבכתב לראות עצמם כלבנים". ראשית, הזיקה בין הנצרות למסורת המקראית מעניקה ליהודים אותן זכויות שבני כתות דתיות אחרות נהנים מהן. משהעניקה הכנסייה ליהודים את הלגיטימציה הדתית, מקבלת עליה המדינה המודרנית את תפקיד הערב לנכסים, לכסף ולאשראי, והנהנה העיקרי מערבות זו הוא בהכרח מי שכל הדברים האלה שייכים לו – היהודי. שנית, כל זה התאפשר בגין הניכור העצמי של הרוח הגרמנית, אף שנעשים כבר מאמצים להביא להתחדשותה, וזאת באמצעות מפעל חייו האמנותי של המחבר. עם התעלות הרוח הגרמנית מחדש על ידי קיום הצו "דע את עצמך", ייעלמו כל העיוותים של המשטר הקיים כחלום בלהות. אך אז "שום יהודי לא יימצא עוד" (כ"ץ, 1986: 110), אמירה שמחזקת את הטענה שמדובר באברון רוחני.

דוגמה שלישית מופיעה בהתבטאותו כנגד בתי הכנסת והחגים היהודיים. בדפי ביריות חזר וגנר שוב ושוב לנושא היהודי, פעם כדי לתקוף את היומרה היהודית למקוריות בהנהגת העולם המודרני ופעם כדי להטיף לטיהור הנצרות מן הגורם היהודי ולשלול כל זיקה בין "מושיענו" לבין "האלוהים השבטי של ישראל". בהתבטאויותיו כאן הוא מגיע לשיאים של דמגוגיה: "נגזר עלינו לראות במו עינינו כיצד אלוהי הנוצרים נדחק לכנסיות ריקות מאדם, בעוד ליהוה מוקמים בקרבנו היכלות המתגאים והולכים". סלידתו של וגנר ממראה בתי כנסת נחשפה בביקורו בנירנברג ביולי 1877; הסיור בכנסיות העיר השרה על בני הזוג את "אוירת המייסטרזינגר", ובהמשך נאמר: "לראובן הלב בכיכר הנס זקס הפריע לנו בית הכנסת מאוד, שחצני ומתפאר". החוויה הותירה בו את רישומה, שכן במאמרו "הבה נקווה" מספר וגנר על כישלון מאמציו לממן מהכנסות המייסטרזינגר הקמת אנדרטה לכבודו של הנס זקס, והוא מסיים במילים: "אך מול האנדרטה של הנס זקס בנירנברג ניצב בית כנסת מרשים בסגנון מזרחי טהור". לימים,

משהציעו האנטישמים לחוקק חוקים מיוחדים נגד היהודים, וגנר סבר ש"עתה לא ניתן לעשות מאומה" זולת דבר אחד: "הוא [ריכרד] היה אוסר את החגים היהודיים [...] ואת בתי הכנסת הרברכניים". לדעתי, וגנר רצה לאסור את החגים היהודיים בהשפעת קוזימה; מכאן, שוב, שרצה לבטל את היהדות, לא את היהודים כבני אדם, שכן בית הכנסת הוא הסמל הדתי וגם בית התפילה היהודי. דבר לא היה נגרע מכך, אם כדי להפיס את דעת תומכיו היה וגנר מאשר מדי פעם בפעם שישנם יהודים יוצאים מן הכלל: "אבל אלו פנו עורף למלחמות המודרניות לכיבוש העולם, שאחיהם לאמונה לשעבר עורכים, ואיתי, למשל, אפילו התיידדו בכל נפשם" (כ"ן, 1986: 107).

ב־1879 גברה מרירותו של וגנר, ואז קוזימה תיארה כמה מהתבטאויותיו החריפות ביותר נגד יהודים. כשקרא במגזין טבע על טורפים ונטרפים, למד שגם ההרואיים ביותר חייבים לגווע בסוף, בני אדם כבעלי חיים, ומה שנשאר הם החולדות והעכברים – היהודים. הוא היה מרוצה מתיאורו של מישהו את היהודים כחיות טרף מחושבות. הם אופיינו גם כ"מגפה אמיתית", טריכינות וכדומה. בדיון על הקומונות הרוסיות אמר שהיו צריכים לתלות כמה רוטשילדים. לאחר שקרא ספר על יהודי התלמוד ועל "הלכותיהם המוזרות", רצה שכל היהודים יפלו ממנו כמו יבלות שאין להן מרפא, "אין צורך לבדוק אותם, פשוט להתעלם מהם". כשז'וקובסקי דיבר על כישלון טנהויזר על ידי הצרפתים, וגנר אמר שאלה לא הצרפתים אלא היהודים הגרמנים אשמים. כשדיברו על ההתקשרות של וגנר ליהודים כה רבים אמר: "כן, הם כמו זבובים, ככל שמבריחים אותם יותר הם באים יותר" (Brener, 2005). ב־11 באוקטובר כתבה קוזימה ביומנה: "אני קוראת נאום טוב ביותר של הכומר שטקר על היהדות. ר' [ריכרד] בעד גירושם המוחלט. אנו צוחקים על כך שדומה כי מאמרו על היהודים היה אכן הפתיחה למאבק הזה". לדעתי, אם נכון הדבר שווגנר היה

בעד גירושם המוחלט, הכוונה היא ליהודים שמסרבים בכל תוקף להיטמע בגרמנים ושומרים בקנאות על דתם ועל זהותם היהודית. ב־1881, כשהגיעו ידיעות על פרעות ביהודים ברוסיה, כתבה קוזימה שהוא אמר: "זו הדרך היחידה שהדבר יכול להיעשות. על ידי השלכת הבחורים האלה החוצה, ולתת להם תבוסה הגונה". אלה ציטוטים של קוזימה האנטישמית בעצמה, ויש לזכור שבאותה התקופה היהודים ברוסיה חיו בתחום המושב, ורובם ככולם היו אורתודוקסים – יהודים מתבדלים ששומרים על דתם ואינם נטמעים בחברה סביבם; אלו היהודים שווגנר מדבר עליהם ורואה בהם את הסכנה האמיתית.

### **אפשרות הטמיעה**

התבטאות חשובה של וגנר מ־1878 מראה את אמונתו ביכולת של יהודים כלשהם להיהפך לגרמנים ולהשתלב בחברה הגרמנית: "היהודים המצטרפים לצבא האזרחי הגרמני, או שייעלמו או שיהפכו לגרמנים אמיתיים. מסקנה חשובה והרת גורל!". הנה התבטאות נוספת של וגנר על מה שייעשה ביהודים ועל היטמעותם בחברה הגרמנית:

האם הרס תרבותנו יכול להיעצר על ידי מיגור האלמנט הזר באמצעים אלימים? אינני יכול להחליט, משום שזה ידרוש כוחות שאת קיומם איני מכיר. אם, לעומת זאת, אלמנט זה יוטמע בנו בדרך כזו כך שיתאחד עימנו, הוא יבשיל למצב שבו התכונות האנושיות האציליות תפתחנה לרמה גבוהה יותר – אזי יתבהר ששום הסתרה של הקשיים שבטמיעה שכזאת לא תועיל, ורק חשיפתם באופן הגלוי ביותר תוכל לעזור.

מאחר שסילוקם בכוח לא בא בחשבון, הדרך הפתוחה היחידה היא ההתבוללות. כתב השטנה משרת בסופו של דבר מטרה נעלה – להתוות בפני היהודים את דרך הייסורים של ההתבוללות. המחבר

רואה עצמו זכאי לרחשי תודתם של בני תקופתו היהודים והלא יהודים. יוליוס לאנג אמר שזה היה "פחות הרת מאשר האלמנט הלאומי, שמנע התקרבות בין הנוצרים ליהודים בגרמניה". כלומר, היהודים בהתבדלותם יצרו מעין לאום בתוך לאום – חברה בתוך חברה, ובכך הם יוצרים את הפירוד בינם לבין הנוצרים. וגנר ראה בפירוד זה סכנה: החברה היהודית היא חברה שיושבת בתוך החברה הגרמנית, ובמקום להיטמע בה היא מתחרה בה ומנסה להשתלט עליה.

ניתן גם כאן לראות את השפעתו של היינריך לאובה על וגנר. לדעתו של לאובה, "קיימים היו שני אמצעים בלבד לפתרון השאלה היהודית: יש להשמיד את היהודים עד אחד או להעניק להם אמנציפציה מוחלטת". משפט זה צוטט במהלך הפולמוס סביב וגנר, בשנת 1869, על ידי אחד ממחנה תומכיו של וגנר כמקבילה של ההשקפה הווגנריאנית. האמנציפציה הגמורה משמעה כאן היעלמות כל עקבות המנטליות והמהות היהודיות. דבריו של לאובה נראה שהקדימו והשפיעו על וגנר גם בדברים שנשא על ג'אקומו מאיירבר. לבר משלילה כללית של כל מה שנחשב ליהודי, קיימת התבטאות מפי לאובה, המאפיינת אותו כמקדימו הישיר של וגנר בסכסוכו עם מאיירבר ובדברי השטנה האנטי-יהודיים שלו. התבטאות זו מצויה בהקדמתו של לאובה לדרמה שטרואנזה (*Struensee*), משנת 1847. מחזה דומה חיבר גם מיכאל בר, אחיו של מאיירבר שנפטר בדמי ימיו. שני המחזות נקלעו למעין תחרות. לאובה פעל למען העלאת מחזהו, וסבר שהצלחתו קופחה בגלל תכניו של מאיירבר לטובת המחזה של אחיו. לאובה טען שצורת התנהגותו של מאיירבר נוגדת את הסגנון הגרמני: "אנו סולדים בכל נפשנו מסחר-מכר גלוי בדברי אמנות ומדע, שמתחרה כביכול – עצם המילה היא לזרה לנו בספרות – ימצא מקופח בנינו". לאובה אמר שהתנהגותו הנלוזה והבלתי גרמנית של מאיירבר מקורה ביהדותו: "יסוד זר פולש באחרונה בכל מקום

למעגלי חיינו, ובתוך כך אף לספרות. זהו היסוד היהודי. אני מכנה אותו זר במודגש; שכן היהודים הם עדיין אומה אוריינטלית השונה מאיתנו בתכלית השוני, כשם שהיו לפני אלפיים שנה". הוא מציע את התיאוריה בדבר היחס הרצוי ליהודים: "עלינו להיות ברברים ולגרש את היהודים עד האחרון שבהם, או שאנו חייבים להטמיע אותם בתוכנו". הוא בחר באפשרות השנייה וציין את האמצעי שיש לנקוט בו: זו "חובתנו הקדושה לחשוף שוב ושוב ובלי רחם את הדברים שאינם מתאימים לנו בעקרונות חייהם המהותיים ביותר".

### **גזענות והסתייגות מאפשרות הטמיעה**

בינואר 1879, כלומר, כאשר חזר למנהגו הקודם להוקיע את היהודים בפומבי, בשיחה עם הרמן לוי פיתח וגנר את עניין המכשולים המונעים הטמעה כוללת של היהודים. הסיבה, כך אמר, נעוצה בכך, "שהם התערבו בשלב מוקדם מדי בעולמנו התרבותי, שהיסוד האנושי האוניברסלי, שהיה אמור לצמוח מן המהות הגרמנית, ואשר גם המהות היהודית הייתה יוצאת נשכרת ממנו, נבלם בהתפתחותו בעטייה של ההתערבות בטרם עת בעניינינו, וזאת עוד קודם שידענו מי אנו". זו לא הייתה פליטת פה, שכן שבועות אחדים קודם לכן אמר וגנר: "אישית, ידידי הטובים ביותר היו יהודים, אך האמנציפציה ושוויון הזכויות שהוענקו להם, בטרם אנו הגרמנים היינו משהו, היו הרסניים".

בעקבות ניסיונו הכושל לשכנע את לוי להתנצר הסיקו וגנר וקוזימה כי "גזע נוכרי זה לעולם לא יכול להיטמע בנו עד תום" (כ"ץ, 1986: 115). בכך וגנר ביטא את תחושתו שיהודים רבים אינם מעוניינים להיטמע ולוותר על זהותם היהודית. אם וגנר העלה בדעתו רעיונות בנוגע למה שיעשה ביהודים, הוא התייחס ליהודים שלא יקבלו את האפשרות להיטמע אלא ימשיכו לדבוק ביהדותם. אל לנו לשכוח שבדרמות המוזיקליות שלו וגנר דן לחורבן גם את

אותם הגרמנים והנוצרים שלא יעברו טרנספורמציה לעולם החדש. את התפיסה שהיהודים לעולם יהיו זרים למולדותיהם האירופיות, ושבקשרים מיסטיים שאינם ניתנים להתרה הם קשורים לשבטם ולאדמת אבותיהם הרחוקה, אפשר למצוא בכתבי הקודש היהודיים, לדוגמה, בהגדה של פסח, שבה נאמר "לשנה הבאה בירושלים". כך, על אף שב-1881 הצהיר וגנר למלך לודוויג ש"אם זו שאלה אם להיות הומני כלפי היהודים, אני יכול רק לשבח זאת". על רקע התבטאויותיו האחרות, יש להבין שהוא תמך בפתרון הומני ביחס ליהודים שיקבלו את אפשרות ההיטמעות בתרבות הגרמנית, ולא ביחס ליהודים שיוסיפו לדבוק ביהדותם.

קוזימה כותבת ביומנה: "ר' [ריכרד] סיפר לי (ואני רושמת כאן את דבריו, מכיוון שחזר ואמר את הדברים שוב ושוב בלא שמץ לגלוג ובמלוא כובד הראש), שכאשר קרב אליו ידידנו בענווה ונישק את ידו, חיבקו ר' [ריכרד] בחום וברגש, ומשחש אגב כך בהאצלה בממשות שאין למעלה ממנה, הבין לפתע מה משמעות השוני והחציצה בין גזעים". קוזימה חתמה את רישומה במשפט: "וכך נגזר על היהודים הטובים שבקרבנו תמיד גורל עצוב". כל זאת לאחר כישלון ניסיונו של וגנר לקשור את לוי ביתר שאת לחוג חסידיו באמצעות טקס הטבילה (שם: 116). נראה שווגנר רצה שלוי ייטמע כליל בגרמנים, אך לאחר שזה סירב חשש שלוי כלל אינו מעוניין בהיטמעות זו, ולכן התבטא כך. וגנר חש לעיתים נואש שלא ניתן לעשות דבר בשאלת היהודים, שהם יביאו לחורבנם של הגרמנים וייתכן שהגרמנים אכן ראויים להיחרב. גם כאן, הכול תלוי בעולם הממון: "כל הדיבורים והצעדים לחינם הם, כל עוד יוסיף הרכוש להתקיים", וגם "אם תרד תרבותנו לאבדון לא יהיה בכך שום נזק, אך אם היהודים הם שיחריבוהו הרי זו חרפה".

במאמר "קהל ופופולריות", שראה אור ב-1878, כתב וגנר: "המחשבה, שיש להבין את אלוהיו של מושיענו על פי זיקתו לאלוהי השבט היהודי היא אחת ההטעיות הנוראות ביותר בדברי



ימי האנושות". ב"דע את עצמך" הוא כתב: "לאמיתו של דבר אין לו [ליהודי] שום דת, כי אם אמונה בלבד בהבטחות אחדות של אלוהיו, שבניגוד לכל דת אחרת אין להן נגיעה לחיים על-זמניים שמעבר לחייו הארציים, אלא הן מתייחסות אך ורק לחיי ההווה בעולם הזה, שבו אמנם מובטחת לשבטו השליטה על כל אשר חי ואשר אין בו רוח חיים". באותו פרק זמן הופיע בעולמו הרעיוני של וגנר מושג הגזע, שהעמיד לרשותו כלי חשיבה חילוני צרוף שהיה בו כדי לעשות את מערכת הנימוקים הדתית שלו לאנטישמית. כמוכן, מושג הגזע לא היה זר לווגנר גם קודם לכן; כמו יתר בני זמנו הוא השתמש בו לפרקים כבמושג נרדף לשבט, לעם, למין האנושי וכיו"ב, ולא דווקא בזיקה מיוחדת ליהודים. כרעיון שנוקקו לו במועד לפירוש תהליכים היסטוריים פגש וגנר את מושג הגזע רק בדצמבר 1876 באיטליה, בעקבות התוודעותו לרוזן גובינו (Comte de Gobineau). אבל רק בשלהי שנת 1880 חלה התקרבות של ממש בין השניים, אז וגנר החל להתעמק בכתביו של גובינו. מאותה עת ואילך נשאו ונתנו בבית וגנר ב"תורת הגזעים" לעיתים תכופות, אך תורה זו לא התקבלה בלא השגות: "בעת הסעודה הוא יוצא ממש מגדרו בזכות תורת הנצרות לעומת רעיון הגזע" (שם: 113).

במאמר "גבורה ונצרות", המוקדש לתורתו של גובינו, הוא כותב: "דמו של ישו מושיענו, ששתת מראשו ומפצעיו על הצלב, מי יחלל את הקודש וישאל אם ישתייך לגזע הלבן או לכל גזע אחר". למרות שהוא שולל שלישו יש יוחסין יהודיים, שאלת גזעו נותרת ללא מענה. וגנר מצא את ספרו של גובינו משכנע, אך הוא חלק על ממצאים רבים מתוכו. הוא הטיל ספק בשאלה אם האנושות עתידה להתנוון ואם גזעים מסוימים עדיפים על אחרים. התנוונותה של האנושות נמנתה בלאו הכי עם הרעיונות החביבים עליו, אבל הוא השלימה בתורת הגאולה הנוצרית, שבה דבק זה כבר. בצד אמונה זו, שהתייחסה לכלל תולדות המין האנושי, במאמרו "דע את עצמך" הוא כפר בטוהר הגזע של העם

הגרמני, שכן אינוסן של נשים גרמניות על ידי כנופיות נוכרים בימי מלחמת שלושים השנים היה בו כדי לפגום בטהרת הגזע הגרמני. מה ששרד הוא "רוח אנושיותו", שבהיותה נישאת על ידי "שפת אבותיו" שלא נקטעה, פותחת פתח "לשאוב מבאר טבענו שלנו". ואם תנוצל אפשרות זו, כך וגנר, אזי יוכל הגרמני לראות את עצמו "לא עוד כגזע, כסוג אחד של המין האנושי, אלא כשבט בראשית של האנושות". משימה זו מוטלת על "גדולי האנשים ועל גיבורי הרוח", שבראשם ניצב, כמוכן, וגנר עצמו. כמו ישו הנוצרי של העת הקדומה, מופיע עתה גואל ההווה, אשר גם פועלו שלו חורג מעבר לגבולות הגזע ומקיף את האנושות כולה. רק ענף אחד של האנושות – היהודים – אינו שותף לתחייה, כשם שלא זכה להיכלל בגאולה הקדמונית. לדברי וגנר, אלו הם ה"דוגמה המדהימה להתמדת הגזע [...] לאינסטינקט הבטוח של ייחודיותו המוחלטת והבלתי ניתנת לטשטוש". הואיל ולא זכו להיגאל ולהתחדש, הם מציגים לפנינו את ה"דמון המוחשי של הסתאבות האנושות בכיטחון מתפאר" (שם: 114).

למרכה האירוניה, בנושא הטמיעה הגזעית וגנר הושפע ככל הנראה גם משני אידיאולוגים יהודים של התקופה, בנימין דיזראלי ומשה הס. דיזראלי היה יהודי מומר, שאמר בספרו סיביל (או שתי האומות) (1845), ש"הנצרות היא יהדות שהשלימו אותה או שהיא שום דבר". בטאנקרד (1847), הגיבור היהודי הספרדי אומר לאנגלי ש"הכול גזע; אין אמת אחרת". דיזראלי כתב שהיהודים הם גזע עליון ולא ייהרסו לעולם על ידי נחותים; הנטייה הטבעית של הגזע היהודי היא גאוות הדם שלו, המנוגדת לעיקרון של שוויון בין בני האדם. הוא מזהיר את הרפובליקה האנגלו-סקסונית בצפון אמריקה לשמור על דם טהור.

לדעתי, נראה שווגנר שאב מדיזראלי את המושג "הגזע היהודי", ואת הקשר לרמות של האגן בטבעת – האגן גאה בדמו ומבריל עצמו מן הדם של זיגפריד וגונתר, אינו לוקח חלק בשבועה ולא

מערכב את דמו עם דמם. זה בא ממנו, כחצי יהודי שעודנו נאמן לפן היהודי שבו ומבדיל את עצמו מן הגרמנים הלא יהודים. אחד כהאגן חייב להיעלם, שכן הוא מסוכן לחברה הגרמנית.

משה הס אומר ש"הגזע היהודי הוא גזע ראשוני", והיהודים הם "עם אחד, עם אחד". יהודים אינם יכולים לשחרר עצמם מהגזע היהודי דרך התכחות לדת היהודית. הם מתעקש ש"יהודי נשאר יהודי במקור הגזעי שלו, אפילו אבותיו נהיו כופרים [...] היטמעות אינה רצויה וגם בלתי אפשרי לגזע היהודי להיהרס על ידי נישואי תערובת עם הגזע האינדרו־גרמני". איננו יודעים אם וגנר קרא את משה הס, אך ככל הנראה דברים שכתב הס אף קיצוניים יותר מאלו של וגנר בנושא ההיטמעות.

לפני וגנר וגובינו, שלושה הוגי דעות יהודים השתמשו במושג "גזע" כלפי היהודים, ונראה שהשפיעו על האידיאולוגיה של וגנר: "הכול גזע, אין אמת אחרת", כתב דיזראלי ב־1847, ועמד על העליונות של טוהר הדם של הגזע העברי מעל כל השאר. עבור מרקס, שכתב ב־1844, כל רעיון הגזע היה דמיוני. עבור משה הס, לאחר היפרדותו ממרקס, הגזע היה גורם דינמי בהיסטוריה של החברה האנושית. אפשר להסיק מכך שווגנר הושפע מיהודים (מקצתם מומרים) שלדעתו נטמעו בחברה הלא יהודית: מנדלסון במוזיקה; היינה בטקסטים; מרקס, דיזראלי ומשה הס באידיאולוגיה.

יחד עם זאת, אין אצל וגנר כל סימן לכך שאימוצו את מושג הגזע השפיע על תפיסתו המתלבטת בשאלה מה צריך להיעשות ביהודים. ב"דע את עצמך" שלל את "עירוב הדם" ("יתערבכו גבר או אישה עם גזעים זרים להם ככל שיתערבכו, תמיד ישוב ויצא יהודי לאוויר העולם"). למעשה, כבר ב־1873 התבטא נגד נישואי תערובת. בסוגיה זו ניטש ויכוח בינו לבין הכומר הראשי של כנסיית ביירוית, אשר גרס ש"נישואים מעורבים הם הפתרון לבעיה. ר' [ריכרד] טוען: אזי לא ייוותרו עוד גרמנים, הדם הבלונדיני הגרמני

אינו חסון דיו לשרוד ב'תמיסה מאכלת' זו, שהרי רואים אנו כיצד נעשו הנורמאנים והפרנקונים לצרפתים, והרי הדם היהודי הוא בעל כוח מכרסם רב לאין־שיעור מן הדם הרומאני". וגנר מושפע כאן מהתיאוריות של דיזראלי והס ושל חוקי הדת היהודית המחשיבים את ילדיה של אם יהודייה כיהודים. על היהודים לעבור אבדון פנימי, נישואי תערובת גם הם משהו חיצוני בלבד, כמו טבילה נוצרית, אך עדיין היהודי יכול להישאר נאמן ליהדותו ולשבתו ולבגוד בגרמנים. דמותו של האגן היא הדוגמה המאלפת לרעיון זה ביצירתו האמנותית של וגנר: אף שהאגן הוא חצי גרמני וחצי יהודי, הוא נשאר נאמן לצד של אביו, אלברוך. לכן וגנר האמין שנישואי תערובת אינם מספקים. יהודי יכול להיות יהודי שלם ולעבור הטמעה, ויהודי יכול להתערב עם שאינו יהודי ולהישאר נאמן ליהדותו. הכול תלוי בו, כל מקרה לגופו.

### יחס הפכפך ליהודים

יחסיו המורכבים והמעיקים עם מאירבר ושאיפתו להתנער מהם הם שהניעו אותו לחדור אל תחום ביקורת היהדות, שככל שהיה ידוע אז היה ממנו והלאה. כמקור הידע שלו על הפרובלמטיקה היהודית המודרנית ציין בספרו חיי את קשריו בדרזדן עם ברטולד אוארבך, "היהודי הראשון שפגשתי, שעזמו יכולתי לשוחח על היהדות הזאת בגילוי לב ובלי מבוכה". אוארבך סיפר לווגנר על ההשפלות שספג כנער יהודי בבית הספר, ניסיונות ש"נסכו בנפשו רק צער והניעו אותו למחשבה, אך לא הצמיחו בו מרירות... היו אלה מעלות שמילאו את לבי אהדה אליו". לדעתו של וגנר, אוארבך יכול היה לפעול למענו כסופר. שמו אינו מופיע באחרית דבר, אך תיאורו לא היה יכול להשתמע לשתי פנים בעיני בני התקופה: "סופר בעל רוח וברוך כישרונות ממוצא יהודי, ללא ספק מחונן מאין כמותו, שדומה כמושרש באורחות חייו הייחודיים של העם הגרמני".

לאמיתו של דבר, הסתייגותו מיהודים הייתה הן סלקטיבית והן הפכפכה, ולעיתים תכופות למדי נבעה ממניעים שקופים. דוגמה בולטת לכך מצויה ביחסו לפרדיננד הילר. באוגוסט 1850, בעיצומה של מלאכת הדפסת מאמרו "היהדות במוזיקה", שימשה לוונגנר הולדת בתו של הילר עילה לחידוש ידידותם: "על השקפותיי הכלליות נודע לך בוודאי בעת האחרונה. איני סבור שאתה שותף להן לגמרי. ואולם לא יעלה על דעתי לחבבך בשל כך פחות משחיבבתיך עד כה" (כ"ץ, 1986: 61). מאז פרסום מאמרו וגנר התעלם מיהדותם של מכריו לעתים נדירות, אבל לא היה שום סימן לנטייה להימנע מקיום יחסים חברתיים או מקצועיים עם יהודים. לא רק שוונגנר היה מוכן לקבל עזרה ששיווע לה מיהודים, אין גם עדות שהיה עליו להתגבר לשם כך על עכבה נפשית כלשהי. לאחר הפרסום לראשונה של המאמר הוא לא נדון בציבור היהודי. הוא לא מנע מהציבור היהודי שאהד את המוזיקה של וגנר מלזכותו בתשואות. וגנר העיד על כך כשתיאר קונצרט שנערך בברסלאו ב־1863: "לתדהמתי נוכחתי שכמעט כל האולם, בייחוד קדמתו, תפוס על ידי יהודים". בעובדה שאת הצלחתו בברסלאו הוא "חב רק לאהדתו הנלהבת של חלק זה באוכלוסייה", הוא נוכח למחרת היום בסעודת צהריים שנערכה לכבודו, ש"רק יהודים נכחו בה". תדהמה זו של וגנר למראה החזות היהודית של קהלו מעידה על התסביך היהודי ששרר בנפשו.

בשיחה של לוי עם וגנר ב־1878, השנה שבה פורסמו המאמרים "מה זה גרמני?" ו"מודרני", הגדיר לוי את יהדותו כ"אנכרוניזם מהלך", הגדרה שנועדה, כנראה, לרמוז לקושי בהנמקה האידאולוגית של דבקותו ביהדות. נרגש לנוכח נאמנותו הבעייתית של לוי ליהדות, אמר לו וגנר: "אם הקתולים חושבים את עצמם למיוחסים מאיתנו, הפרוטסטנטים, הרי היהודים הם המיוחסים מכולם, הקדמונים מכולם" (מצוטט אצל כץ, 1986: 97). בינואר 1879 ציין לוי בשיחה עם וגנר וקוזימה שאביו הוא רב.

דבריו הניעו את וגנר לגולל לפניו את הרעיון שפיתח זמן קצר קודם לכן ואחר כך חזר והשמיעו לעיתים תכופות – הרעיון שנתלוותה לו נימה פייסנית מעט יותר כלפי היהדות: "אילו כתבתי עוד פעם על היהודים, הייתי אומר שאין לטעון נגדם דבר, אלא שהם ניגשו אלינו, הגרמנים, בטרם עת, כאשר לא היינו מחושלים דיינו כדי להבליע יסוד זה בקרבנו". בשיחה עם לוי אף הרחיק וגנר לכת ואמר כי אילו התקיים המפגש בין יהודים לגרמנים במועד נוח יותר, "היסוד האנושי הכללי שהיה עשוי להתפתח מן המהות הגרמנית [...] היה פועל לטובת כל מה שהוא יהודי". האשמה תלויה ב"התערבות בטרם עת בעניינינו, עוד קודם שידענו מי אנחנו". בהמשך עברה השיחה מן המישור התיאורטי לקונקרטי: "המנצח מספר על התנגדות רחבה ליהודים בכל התחומים; במינכן מבקשים לסלקם ממועצת העיר – הוא מקווה שבתוך עשרים שנה ישמידום עד אחד, וקהל צופי הטבעת (הניבלונגים) יהיה עם אחר, אנו 'מיטיבים לדעת'". אם צוטטו דבריו של לוי נכונה, הרי ניסה לתלות בתנועה האנטי־יהודית את התקווה שהתכוננה היהודיות המזדקרות לעין תיעלמנה בלחץ מתנגדי היהודים – תקווה שבני הזוג וגנר לא האמינו באפשרות התגשמותה (שם: 97). ביקורתו על היהודיות עומדת כביכול בסתירה ליחסיו עם היהודים. בעיה זו פתר וגנר במילים: "ואהנפריד (Wahnfried) שלנו [משכנם שהלך ונבנה] ייהפך לבית כנסת". קוזימה העידה שקשריו עם היהודים מיתנו את התבטאויותיו הפומביות, אך לא רק לגביהם אלא גם לגבי הנצרות – וגנר רטן שמתוך התחשבות במלך בוואריה ובחמיו הקתולי פרנץ ליסט, מנע עצמו מלתקוף את הכנסייה הקתולית במאמריו בדפי ביררויות.

אמירה פייסנית אף יותר כלפי היהודים, שאף מטילה את האשמה במצב האומה על הגרמנים, לקוחה אף היא מיומניה של קוזימה, ולפיה אמר וגנר: "לא ניתן להרשות שאנשים אלו (היהודים) שמופרדים כל כך מאיתנו על ידי דתם, תהיה להם הזכות לקבוע

לנו את חוקינו. אך מדוע להאשים את היהודים, אלו אנו שחסרה לנו כל תחושה כלפי זהותנו העצמית וכל תחושה של כבוד".  
וגנר עצמו אמר כי "המנהל אנג'לו נוימן (זמר בריטון במקור, ואמרגנו היהודי של וגנר ואחד המעריצים הראשיים שלו, שהסדיר ביצועים של האופרות שלו בכל רחבי אירופה) רואה לו כייעוד לזכותני בהכרה בעולם כולו.<sup>16</sup> אין לי עוד להתערב בכך ועלי להשלים עם המרץ של החסות היהודית, כל כמה שהדבר נוסך בי תחושה מוזרה". מוזרה, משום שבר-בזמן נאלץ וגנר להודות, "שאני חושב את הגזע היהודי לאויב מלידה של האנושות הטהורה ושל כל הנאצל שבה, עד שאין בליבי ספק שבמיוחד אנו, הגרמנים, נלך בעטיים לאבדון, וייתכן שאני הגרמני האחרון שידע לזקוף את קומתו כאמן אל מול היהדות שכבר שולטת בכול".  
וגנר מעוניין שהיהודים יעברו אבדון דתי ותרבותי, שכן דתם ותרבותם החזקה מסכנות את הדת הנוצרית ואת התרבות הגרמנית, שנראות חלשות ביחס אליה. ב"יהדות כמוזיקה" נאמר אמנם שליהודי "יש כידוע אלוהים שכולו שלו", אך שם וגנר אינו מסיק מסקנות מאותה ייחודיות דתית של היהודים, אדרבה, הוא ממעיט בחשיבותו של הניגוד הדתי בין יהודים לנוצרים – "בכל הנוגע לדת אין עוד היהודים אויבינו הראויים לשנאה" – כשם שבשלב שבו היה נתון להשפעתו של פוירבאך לא ייחס לדת כוח מעצב (שם: 112).

### הזדהות היהודים עם וגנר

דומה ששנאתו של וגנר ליהודים השאירה את היהודים עצמם בלתי פגיעים לה, וכאשר השתוקקו לאמנציפציה ולעשייה תרבותית, כזו

---

16. נכדו, הבריטון קרל אוגוסט נוימן, שר את תפקידו בקמסר בנוכחותו של היטלר ב-1933. הוא שרר את המלחמה, אך אשתו אירמה גרווי נספתה באושוויץ (Ross, 2020: 557).

שהיו מורגלים בה כל העת, הזדהו עם הגיבורים הטבטוניים של וגנר. היהודים הם אלו שקראו לעצמם בשמות זיגמונד וזיגפריד, עד כי לא עבר זמן רב ושמות אלו היו לשמות יהודיים, ואילו אצל הגרמנים, למרבה האירוניה והגיחוך שכדבר, הם נעלמו עם מותם של גיבורים אלו בטטרלוגיה.

לבסוף, כאשר תיאודור הרצל שהה בפריז וכתב שם את ספרו מדינת היהודים, הוא הצליח להרגיע את עצביו המתוחים בהאזינו למוזיקה של וגנר. לימים הסביר הרצל שהמוזיקה של וגנר תרמה להתפתחותו האינטלקטואלית בתקופה זו: "רק באותם ערבים שווגנר לא היה מבוצע באופרה, הייתי נתקף ספקות בנוגע לתקפותם של רעיונותיי ושל האידאות שלי".

ב"מוזיקת העתיד" כתב וגנר: " [ואכן,] גדולתו של משורר נמדדת בייחוד במה שהוא מתנזר מלהגיד, כך שנוכל לומר לעצמנו בשתיקה את מה שאין להביע בקול, ואולם המוזיקאי הוא זה שמשמיע בקול בהיר את מה שלא נאמר, וצורת שתיקתו המצלצלת ברמה היא המנגינה האין־סופית". מכאן אנו מבינים שווגנר אכן נתן למוזיקה מקום לבאר את הטקסט, ושכאמצעותה אנו יכולים להבין משמעויות לעומקן, יותר מאשר באמצעות המילים לבדן. הדבר רלוונטי ביותר בנושא הגרמני־יהודי, שבא לידי ביטוי מובהק במוזיקה.

אם כן, אפשר לראות עד כמה היה וגנר אמביוולנטי בכתביו ובהתבטאויותיו לגבי היהודים וגם לגבי הגרמנים. הוא היה הפכפך בדעותיו, והן השתנו לא אחת לפי הסיטואציה של חייו בנקודת זמן כלשהי. לפיכך, אפשר לראות בו אופורטוניסט ולא אידיאולוג, מי שביטא רעיונות כלשהם למען מטרות אישיות כלשהן, וכאשר השתנתה המציאות הוא שינה את התבטאויותיו. הגיגיו חסרו יישוב דעת ועקיבות, אלה היו הברקות רגעיות, תכופות ביטוי למקוטעות התפתחותו הרוחנית, וגם תגובות מלאות התפעלות ורתחה למאורעות וחוויות. יחסו ליהודים הוא תולדה של חוויה



אישית בנקודת מפנה ביוגרפית שניתן לזהותה במדויק. היא מילאה אצלו תפקידים כגון מקום להשלכת רגשותיו על תודעת אחרים, והסבר לאי־ההכרה בהישגיו המוזיקליים, בפרט על ידי הביקורת המקצועית, תופעה שלא מצא לה הסבר אחר. הוא הושפע מאישים שהכיר אישית ומכאלה שלא, וכן מתורות קיימות, ולכן היו שראו ברעיונותיו המשך למסורת אנטי־יהודית רציפה, אולם על רקע תקופתה, ימי עליית הליברליזם בשנות ה־50 וה־60 של המאה ה־19, היא נראתה מנוגדת לרוח הזמן. הערכה זו הייתה נותרת בעינה אלמלא הופיעה זמן קצר לאחר מכן, מאמצע שנות ה־70 ואילך, תנועה אנטי־יהודית חדשה, שנקראה עד מהרה התנועה האנטישמית. כך נוצרה השפעת גומלין בין ההתרחשות הציבורית לבין דבריו של וגנר. תמיכת ציבור הולך ומתרחב דחפה אותו להתבטאויות שהלכו והחריפו – תהליך שנתן תקווה בלב מנהיגי התנועה החדשה כי יעלה בידם לרתום את וגנר, שפרסומו העולמי הלך וגדל, כמבשר תורתם. רתיעתו של וגנר מפני התוצאות המעשיות שהיו עלולות לנבוע מדבקות בדעותיו וממעשיה של התנועה האנטישמית מעידה על כך שהיה מודע לקיצוניותו הרטורית, וידע באיזושהו שלב לשים את הגבול בין המאמר למעשה. ואולם מכל הסבך הזה אפשר להבין שווגנר היה אדם בעל דעות מתקדמות הרבה מעבר לזמנו, והוא רצה שינוי משמעותי בסדרי החברה שבה הוא חי, למען עולם חדש וטוב יותר. הוא רצה שייעלמו הגורמים שמעצבים את העולם הישן ובכללם גם היהדות כדת, כלאום וכקטגוריה חברתית לא ליברלית ומסוכנת, לצד החברה הגרמנית הלא יהודית, שחיה לפי מוסכמות שמרניות ולא ליברליות גם כן. הוא רצה עולם חדש וחברה אנושית מתוקנת ומאוחדת.

עירד עתיר



הרמן לוי (מימין), עם אביו הרב בנדיקט לוי. מתוך *Zwischen Brahms und Wagner* מאת Frithjof Haas



קריקטורה של וגנר ב"אבולוציה" כיהודי

II 12

8.

Das Judenthum in der Musik.  
1850.

In der neuen Zeitschrift für Musik: kam unter dem Namen "hebräisches  
Kunstgeheimniß" eine Operette: eine Aufstellung und eine Kritik,  
die sich als Ausdruck des Komischen und Trübsen nicht ausbleiben.  
Es handelt sich nicht um eine nicht unwichtig, sondern über die Grenzen,  
von der Kritik immer nur nach nachvollziehbare, oder von Kunstwerk ohne  
gewissen Zwecklichkeit beizubehalten Gegenstand näher zu untersuchen?  
Kritik wird es nicht darauf: bestimmen, als ob es Neues zu sagen,  
sondern die unheimliche Zugespinnung, die sich im Werke als unheimlich,  
welche Abweisung gegen jüdisches Wesen kundgibt, zu erklären,  
sonst etwas wirklich Vorhandenes deutlich auszusprechen,  
Kunstempfinden oder etwas Neuwindliches durch die Kraft irgend  
welcher Einbildung, künstlerisch behalten zu lassen. Die Kritik  
verfährt wieder ohne Mitleid, wenn sie den Angriff des Kritikers,  
die gegen etwas anderes war.

Es wird dem Grund der volkstümlichen Abweisung auch dieses  
Zeit gegen jüdisches Wesen und ihre Abweisung den Bezug auf  
die Kritik, und namentlich die Musik, erklären wollen, haben  
und die Erklärung derselben Erklärung auf dem Reich der  
Religion und Politik gänzlich zurückzuführen. In der Religion  
gibt uns die Juden keine tatsächlichen Feinde mehr,  
denn alle Völker, welche innerhalb des christlichen Reiches  
selbst den Volkhaas auf sich gezogen haben! In der reinen  
Politik sind wir mit den Juden nicht im wirklichen Konflikt ge-  
fallen, wir können ihnen selbst die Einleitung eines jenseitigen  
beidseitigen Abtrübseln, und hatten in ihrem Bezugsfeld zu dem  
jüdischen Volk die Möglichkeit zu gestalten, was sich durch den König der  
Juden zu machen, mag es es beabsichtigt es selbst: der Jude  
des Königs zu bleiben. Anders verhält es sich, wo die  
Politik und Frage der Gesellschaft wird: die hat uns die  
Vordemstellung der Juden seit ebenso lange als Aufforderung  
zu menschlicher Gleichberechtigung gegeben, als in dem selbst  
des Mannes der jüdischen Einweisung ist deutlicherem Bewusstsein,  
sein aufzuheben. Als wir für Ehrung, haben die Juden schritten,  
wenn wir aber doch eigentlich mehr Könige für sie ab:  
starkes Bezugs, als für den jüdischen Fall: wie all unser  
Kulturismus sein will sehr jüdisches

העמוד הפוחח של המאמר "היהדות במוזיקה" בכתב ידו של וגנר

Post. Juni 1863

Was ist des Deutschen Vaterland? <sup>1</sup>  
 Ist's Nebel kein, Knechtswaldland?  
 Ist's wo der Jude sich man sie macht,  
 Der Lügge sich Rühn in's Stänstolen lacht.  
 Ist's wo man einst ... die's ist die's  
 mit Nachbar's Wagraum sich nicht spaziert.  
 Wo Mittel und Zeit gebricht,  
 Dem Edlen man die's Giltigkeit speit?  
 Wo hundert Jahr man all nicht sein,  
 eh' Auserkennung sich stellt ein?  
 Wo denn, den die's hart gehalten,  
 man Reiden hält und Ständchen selb?  
 eh. eh. eh.  
 O ja! O ja! Ja! Ja!  
 des Vaterland, des Vater, da! —

Beim Besuchen auffgefunden, und  
 für gelegentliches Ergötzen empfahlen.  
 Kommt heute Abend noch einmal  
 zu uns: - nicht wahr?  
 aus

(2)

פיוט ההשמעה "המולדת הגרמנית" שחיבר וגנר

אופרה אנטישמית?

איורים מטבעת הניבלונג של ארתור רקהאם:



אלבריך מאיץ בניבלונגים

עירד עתיר



אלבריך מראה לוֹוטאן וללוגה את כוחה של הטרנהלם ועוטה צורת נחש ענק

אופרה אנטישמית?



פאפנר הורג את פאטולט

עירד עתיר



זיגפריד ומימה



אופרה אנטישמית?



פאפנר הדרקון שומר על האוצר

עירד עתיר



זיגפריד הורג את פאפנר הדרקון

אופרה אנטישמית?



אלבריק ומימה רביס על האוצר כשגופת פאפנר הדרקון על הקרקע



אלבריק והאגן

אופרה אנטישמית?

עיצובים של יוזף הופמן לטבעת:



וטאן, לוגה והניבלונגים בזהב הרין

עירד עתיר



זיגפריד ומימה במערותו של מימה במערכה הראשונה של זיגפריד

אופרה אנטישמית?



זיגפריד הורג את פאפנר הדרקון ביער, מערכה שנייה בזיגפריד

עירד עתיר



הפיוס בפרטיפל, משמאל לימין: קונדרי (Amalie Materna), גורנמאנץ (Emil Scaria)  
ופרטיפל (Hermann Winkelmann) בהצגת הבכורה של פרטיפל (1882)



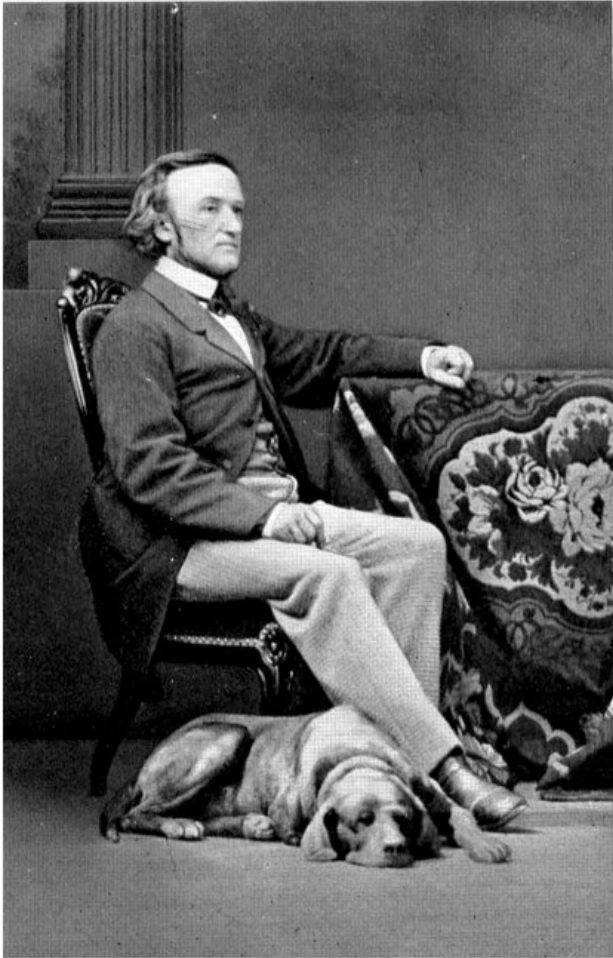
אופרה אנטישמית?



עירד עתיר



אופרה אנטישמית?



עירד עתיר



מימין לשמאל: ריכרד וגנר, הבן זיגפריד וקוזימה

## יהדות וגרמניות בדרמות המוזיקליות של וגנר

אפשר לחלק את את יצירתו של וגנר לשלוש תקופות: (1) האופרות המוקדמות – הפיות, איסור האהבה, ריאנצי; (2) האופרות האמצעיות – ההולנדי המעופף, טנהויזר, לוחגריין; (3) הדרמות המוזיקליות המאוחרות – טבעת הניבלונג, טריסטן ואיזולדה, המייסטרזינגר מנירנברג ופרסיפל. אחת השאלות המרכזיות והבלתי פתורות עד היום היא שאלת הקשר בין כתביו העיוניים של וגנר לבין התבטאויותיו בנוגע לדרמות המוזיקליות שלו. ניתנו לא מעט פרשנויות, בעיקר לדרמות המאוחרות שלו, ובראשן מחזור טבעת הניבלונג. למעשה, לרוב הפרשנויות רק חיזקו את מה שחיבר וגנר בכתביו, ועסקו בעלילות ובטקסט, ופחות בדוגמאות מוזיקליות. דוגמאות מאלפות לכך הן הספר וגנר – גזע ומהפכה מאת פאול ל' רוז וכל כתיבי המחקר של הרמוט צלינסקי (Zelinsky). כמוכך, ישנה ספרות מחקר ענפה שעוסקת בניתוח מוזיקלי של יצירות וגנר, אך לא בהיבט היהודי-גרמני.

כאשר התעמקתי ביצירותיו של וגנר לא ניסיתי רק לחזק את מה שכבר ידוע מכתביו, אלא ביקשתי לגלות אמירות חדשות ביצירות, שיבהירו דברים שנותרו מעורפלים בכתביו. כמוכך, התבססתי גם

על כמה מכתביו המרכזיים שנדרונו כאן – מכתבים והתבטאויות – אך השתדלתי להיות ניטרלי ולהימנע מהדעות הקדומות שכבר רווחות לגבי וגנר בנושא היהודים והגרמנים. בפרק זה אנתח את הדרמות של וגנר מבחינה מוזיקלית.<sup>17</sup> למרות אורכן המופלג של יצירותיו, אין בהן רגע דל. צריך להתעמק בכל מילה ובכל צליל, בכל קטע וקטע, ואז מבינים את הפסיפס המופלא של וגנר – אמנם אדיר ממדים, אך מרתק. חוויית האורך היא חלק מהתהליך שחוה המאזין בכל האזנה או צפייה. אפשר לומר שדווקא הזמן אצל וגנר מציאותי יותר, מפני שבאופרה לרוב אירועים מתרחשים במהירות, ודווקא סצנה שבה שתי דמויות משוחחות זו עם זו כארבעים דקות מעניקה תמונה קרובה יותר למציאות. כשם שווגנר השתית את הדרמה על ה"דיבור השירי" כדי לתת תחושה מציאותית יותר, שכן במציאות הדמויות מדברות ואינן שרות, כך עניין הזמן עשוי גם הוא להיות דרך לחקות את המציאות.<sup>18</sup>

לפני קריאת הניתוח, מומלץ לקרוא את תמצית העלילה של כל אופרה ולהצטייד בפרטיטורה המתאימה לכל יצירה ויצירה.

### **ניצנים של גרמניות וביקורת חברתית באופרות המוקדמות**

מאחר שהאופרות המוקדמות – הפיות, איסור האהבה, ריאנצי – נחשבות בוסריות ביצירתו של וגנר, והעלאתן או הקלטתן נדירות ביותר, גם המחקר עליהן מצומצם מאוד. אין בהן תגליות מרעישות בנוגע לסגנונו של וגנר, אך בכל זאת מצאתי לנכון לכתוב עליהן מעט, על מנת שנבין כיצד התפתחה חשיבתו בתחום הביקורת על

17. ההפניות לפרטיטורה בדוגמאות ובניתוחים מפנות להוצאת Dover Publication INC., New York, המבוססת על ההוצאה המלאה (The Complete Edition) של יצירותיו של וגנר.

18. מלבד זאת, קיימות דוגמאות לאופרות ארוכות לפני זמנו של וגנר, כגון חלק מהאופרות של גיאורג פרידריך הנדל, וילהלם טל מאת ג'ואקינו רוסניני, ההוגנוטים מאת ג'אקומו מאיירבר, הטרויאנים מאת הקטור ברליוז ועוד.

החברה הגרמנית שבה חי – נושא שתופס מקום מרכזי באופרות הבשלות שלו.

באופרות המוקדמות אינני מוצא סגנון מוזיקלי בשל כמו זה שהתגבש בדרמות שלאחר מכן, מההולנדי המעופף עד פרסיפל. הסגנון באופרות המוקדמות עדיין בוסרי, וחוץ מנושא מוזיקלי אחד, ה"אמן של דרזדן" המצוטט באיסור האהבה, שווגנר ישתמש בו גם מאוחר יותר בטנהויזר ובפרסיפל, הסגנון המוזיקלי של יצירות אלו אינו מרמז על סגנונו המאוחר. מנגד, כבר ביצירות אלו, בייחוד בפיות וגם באיסור האהבה, רוחו של פליקס מנדלסון נוכחת בבירור, מה שמעיד על השפעתו הרבה על וגנר מצעירותו ולכל אורך חייו ויצירותיו. ואולם, מבחינה עלילתית מצאתי ביצירות אלו כמה יסודות הקשורים לגרמניות, שווגנר עתיד להשתמש בהם בדרמות המאוחרות שלו ביתר שאת.

שתי האופרות הראשונות של וגנר, הפיות (*Die Feen*) (1834) ואיסור האהבה (*Das Liebesverbot*) (1836), מושפעות מסגנונות של אופרות בנות התקופה כגון של קארל מריה פון ובר (*Weber*) ווינצ'נצו בליני (*Bellini*). הפיות היא אגדה מאת קרלו גוצי האיטלקי ואיסור האהבה הינה קומדיה. כבר באיסור האהבה ניכר מסר חברתי ביחס לחברה הגרמנית.

כבר מצעירותו החל וגנר לכתוב את כתביו העיוניים, כמו גם את יצירותיו המוזיקליות. בכתביו מהתקופה אפשר למצוא התייחסות למוזיקה הגרמנית ולאופרה הגרמנית, ולהבין את השפעותיהם של בטוהובן ושל ובר עליו. על האופרה הגרמנית הוא כותב במאמר "על אודות אופרה גרמנית" (1834); על המוזיקה הגרמנית הוא כותב במאמר "על אודות מוזיקה גרמנית" (1840); על יחסו לאופרה ולמוזיקה האיטלקית אפשר ללמוד מהמאמרים "פסטיש" (1834) ו"בליני: מילה בעונה" (1837), ועל יחסו לבטוהובן אפשר ללמוד,

בין השאר, במאמר "עלייה לרגל לבטהובן" (1840).<sup>19</sup> מבחינה רעיונית, כבר בפיות האישה היא זו שגורמת באהבה לגבר לצאת מעורו, לחצות את הגבולות של אבות-אבותיו ולעמוד בבחינות הקבלה לממלכת הפיות – מהלך שבאמצעותו הוא מתוודע לחיי הנצח שלו (זמנים, 2002: 64). בכך מתחיל וגנר להשתמש ברעיון ה"גאולה באמצעות האהבה", שמופיע עם הדמות הנשית כבר באופרה הראשונה, אמנם בדרך מרומזת ובוסרית. יש לציין שמקומה של דמות נשית כמצילה היה דבר נדיר ביותר, וכמעט לא היה קיים באופרות עד לתקופתו. הדמות הקרובה ביותר לכך היא ליאונורה מפידליו של בטהובן, שגורמת לשחרורו של פלורסטן מהכלא, וייתכן שווגנר הושפע מרעיון זה. אין רמזים לכך בכתביו, אך אנו יודעים בפירוש שבטהובן הוא אחד מעמודי התווך שהשפיעו על וגנר. וגנר הפך את עניין הגאולה (Erlösung) למרכזי ביצירותיו, והעניק לדמות הנשית חלק מרכזי בגאולה. פרסיפל מסתיימת במשפט "גאולת הגואל" ("Erlösung dem Erlöser"), המושר מפי המקהלה, שיכול לשמש משפט מכתיר לכלל יצירתו של וגנר. ה"גאולה" במקורה היא מהדת, אך וגנר משתמש בה ביצירותיו לא במובן דתי אלא בכך שהאדם/החברה השתנו לכיוון החיובי – העולם הישן נמוג ובמקומו בא החדש. מבחינה מוזיקלית, ישנם רמזים מועטים בלבד לסגנונו הבשל של וגנר, כגון שיטת ההלחנה המתמשכת (Durchkomponiert), שמאפיינת את הדרמות המוזיקליות שלו שאנו מכירים כיום.

Richard Wagner, "Die deutsche Oper" (1834), "Über deutsches Musikwesen" (1840), "Pasticcio" (1834), "Bellini, Ein wort zu seiner Zeit" (1837), "Eine Pilgerfahrt zu Beethoven" (1840), "Beethoven" (1870) in Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1912): XII/1-4, I/149-166, XII/5-11, XII/19-21, I/90-114, IX/61-126



נושא נוסף שמופיע לראשונה בפיות הוא נושא היחס לבעלי חיים. קוזימה וגנר כותבת ביומנה ב־13.12.1873:

בעוד (וגנר היה) עדיין בפרבונין [1832, גיל 19], למשל, הוא שוכנע להצטרף למסיבת ציר. הרברים הבאים השפיעו עליו כל כך עמוק שהוא עדיין זוכר את זה אחרי ארבעים ואחת שנים. הוא וקוזימה [41 שנים אחר כך] אוכלים ארנבת צלוייה לארוחת הצהריים, ולפני שהם הולכים לישון באותו לילה היא כותבת ביומנה: ר' אומר שכשהיה צעיר הוא יצא פעם לצוד בבוהמיה, באחוזתו של הרוזן פצ'טה. הוא ירה באקראי, מבלי לכוון למטרה, ואמרו לו שהוא פגע ברגלה האחורית של ארנבת רצה. בתום הציד גילה כלב את החיה המסכנה וגרר אותה. זעקות האימה שלה פילחו אותו עד היסוד. אנשים אמרו לו, "זו הארנבת שלך", והוא נשבע לעצמו שלא ישתתף שוב בכידור שכזה (Sabor, 1987).

אף שזה לא מנע ממנו לסעוד ארנבת צלוייה... בקרוב הוא יכתוב באופרה החדשה שלו *Die Feen* (הפיות), שבה אנו נתקלים בקטע זה:

אתם, ציידים, צאו לדרך!  
הו, תקע בקול רם בקרן שלך  
הו ראה, כמה עייפה החיה!  
כוון! החץ, הוא עף!  
ראה איך הוא עף! המטרה שלי הייתה טובה!  
אבל ראה, החיה יכולה לבכות!  
דמעה נוצצת בעינה!  
במבט שבור היא מסתכלת עליי!

וגנר כתב זאת בהיותו בן תשע־עשרה. חמישים שנה אחר כך יחזור נושא דומה בפרסיפ, כאשר גורנמאנץ יוכיח את פרסיפל הצעיר על שזוה עתה ירה בכרבור מעופף. מוטיב מוזיקלי יחיד שמופיע לראשונה באיסור האהבה, ויופיע גם באופרה טנהויזר מהתקופה האמצעית ואף ברומה המוזיקלית

האחרונה שלו פרסיפל, הוא מוטיב ה"אָמֶן (Amen) של דרזדן", שמנדלסון השתמש בו בסימפוניה החמישית שלו (פרק ראשון, תיבות 33-41). הדוגמה המוזיקלית מובאת כאן (ראו דוגמה 1) כדי להראות שנושא מוזיקלי זה נכח כבר באופרה מוקדמת. מאחר שהנושא מקיים זיקה לגרמניות בשמו, ולאור העובדה שהיה נפוץ בכנסיות בגרמניה באותה התקופה, וגנר משתמש בו במובן של התייחסות רעיונית לגרמניות ולעולם הגרמני, או ליתר דיוק, לעולם הדתי-הגרמני. כאן השימוש עדיין לא מגובש, אך בטנהויזר יהפוך משמעותי הרבה יותר, כאשר החברה הגרמנית השמרנית והדתית עומדת במרכז, ובפרסיפל נושא הדת מרכזי (ראו דוגמה 49). המוטיב היה ידוע לקהל הרחב, שכן הוא הושמע תכופות בכנסיות, ומכאן שווגנר התכוון שהקהל יזהה את המוטיב וישייך לו את משמעותו הרווחת, בין במודע ובין שלא במודע.



דוגמה 1. ה'אמן של דרזדן'

מוטיב זה נכתב במקור על ידי יוהן גוטליב נאומן (1741-1801) עבור כנסיית החצר בדרזדן, והיה כה פופולרי עד שנפוץ על פני כנסיות רבות בסקסוניה, קתוליות ופרוטסטנטיות.<sup>20</sup> באיסור האהבה וגנר מתחיל ברעיון של חופש האהבה, שלא היה מקובל בחברה השמרנית של ימיו. ב-1871 חיבר מאמר על איסור האהבה<sup>21</sup> ובו הסביר את הרעיונות שעומדים מאחורי יצירה זו. משם אפשר

20. ראו הערך בוויקיפדיה [http://en.wikipedia.org/wiki/Dresden\\_amen](http://en.wikipedia.org/wiki/Dresden_amen)  
 21. Richard Wagner, "Das Liebesverbot", Bericht über eine erste  
 Opernaufführung (1871), Wagner Sämtliche Schriften und Dichtungen

ללמוד בדרך מהימנה מה היו כוונותיו. איסור האהבה היא אופרה שתוקפת את ההתחסדות והצביעות המינית בגרמניה, כלומר, את מוסד הנישואים השמרני, שנמצא בזיקה ברורה לחוקי הדת. כבר כאן אנו רואים שווגנר מתנגד לשמרנות, שהוא בעד אהבה חופשית ונגד נישואים על פי חוקי הדת, שאין בהם אהבה. האפיון של וגנר ב-1879 את איסור האהבה כ"טרנספורמציה פראית, פזיזה וחושנית" של מידה כנגד מידה של שייקספיר כתוב בהשפעתם של היינריך לאובה ואסכולת הספרות החדשה של "גרמניה הצעירה". וגנר העביר את מקום ההתרחשות מווינה לפאלרמו. חוץ מפרידריך, מושל סיציליה בזמן שהמלך נעדר, כל הדמויות באיסור האהבה הן סיציליאניות. פרידריך הוא גרמני, ווגנר כתב באוטוביוגרפיה שלו ששמו נבחר על מנת לאפיין אותו כגרמני. הדבר יתבטא עוד יותר בדרמות המאוחרות, שבהן כמעט לכל שם משמעות תוכנית.

לפי ראת'ר (Rather), פרידריך הוא גרמני טיפש וצבוע. איזבלה מציגה אותו כצבוע, אך פרידריך משיב שאיש אינו מאמין לו שהוא מסוגל לאהוב כי הוא גרמני, והגרמני נתפס כאדם קר. פרידריך גם מוצג כאדם אכזר שמתעקש שההוצאה להורג של אחיה של איזבלה תתבצע בכל מקרה. ואולם איזבלה מצליחה לבטל את הפקודה ומצילה את אחיה. היא קוראת להמון שירים את נשקו כלפי העריץ הגרמני. בסופו של דבר פרידריך מבקש רחמים, והמקהלה קוראת שהחוק הישן בוטל והם חפצים להיות רחמנים יותר ממנו. הוא זוכה למחילה, והכול בא על מקומו בשלום. לפי ראת'ר, איסור האהבה היא "אפולוגיה לתיאוריה המועדפת של גרמניה הצעירה, שיקום של הבשר [...]. והגרמני המתחסד והצבוע חש בושה ומכיר בכך שההתחסדות הגרמנית אין לה מקום באיטליה השמחה, ארץ המבורכת בשמש, בעליות ובאהבה".

כבר ביצירה מוקדמת זו אפשר לראות שווגנר רואה בבחירת השמות דרך לאפייין את הדמויות, וכי ניתן להסיק מכך על דמויות

נוספות ביצירותיו, כגון הדמות של דוד במייסטרזינגר מנירנברג ושל קלינגסור בפרסיפל. אך יותר מכך, אנו עדים כאן לדמותו של פרידריך, דמות של גרמני שווגנר מעצב אותו כשליילי, קר ואכזר. כבר בשלב המוקדם הזה של חייו ושל יצירתו וגנר מציג תמונה שליילית של החברה הגרמנית, גם אם בדרך מוצנעת יותר מאשר בדמות המאוחרות.

האופרה המוכרת מבין שלוש האופרות הראשונות שלו היא ריאנצי (1840); זו גם היצירה הראשונה שהקנתה לו הצלחה. מאיררבר, המלחין היהודי, אחראי להצלחה, שכן הוא סייע לווגנר להעלותה. היא מושפעת במבנה מהגראנד-אופרה הצרפתית, שמאיררבר היה כוכבה, וגם פרומנטל הלוי נמנה על כותבי הז'אנר. יש לציין שהאופרה שלו היהודייה הוערכה מאוד על ידי וגנר, שכתב עליה ביקורת נלהבת בעיתונות הגרמנית לאחר הבכורה בפריז.<sup>22</sup>

אפשר למצוא בריאנצי גם רמזים לעתיד, הן מבחינה דרמטית והן מבחינה מוזיקלית. מבחינה דרמטית מוצג ריאנצי, הגיבור בעל הכושר הרטורי החזק שסוחף את ההמונים, דמות של מנהיג כריזמטי לעתיד לבוא ששם את כל יתרו על רומא. באריה שלו במערכה החמישית הוא אף אומר שהכלה שלו היא רומא בכבודה ובעצמה.<sup>23</sup> ריאנצי הוא הגואל שמשחרר מהשלטון הרומי המדכא, אך בסופו של דבר הוא נכשל במשימתו, וההמון יוצא נגדו עד למותו בקפיטול. היצירה עוסקת בעידוד מהפכנות, אך מראה שדרכו האלימה של המהפכן מובילה אל סופו. ביצירה זו עדיין אין התייחסות ברורה לגרמניות.

מבחינה מוזיקלית, האופרה כוללת גם רמזים לעתיד. חלקים כמו הפתיחה, תפילתו של ריאנצי והמארשים, בתוספת מקהלות הגברים, צופים אל טנהויזר ולוהנגרין, בעיקר מבחינת התזמור

22. ראו פרק 2.

23. "Ich liebte glühend meine hohe Braut"

הססגוני והאופי הגרנדיוזי והמרומם שלהם, כמו השימוש הבולט בכרומטיקה ובכלי המתכת. אפשר גם למצוא ניצנים של רעיונות פילוסופיים-חברתיים ביצירה זו, בייחוד בדמותו של ריאנצי המשחרר, או, לכל הפחות, השואף לשחרר את רומא באמצעות מרד ולהחזירה לגדולה של ימים עברו.

לטענתי, ריאנצי מתנגד לאצולה ורוצה להציל את עמו, וזו ראשיתו של המסר של וגנר בדבר העריצות של המעמד העליון והרצון הסוציאליסטי להביא לביטול מעמד זה. אפשר גם לראות ביצירה זו את ההתחלה של המרד בעולם הקיים והרצון להחליפו בעולם חדש, אף שרעיון זה מופיע כאן כרעיון כללי מאוד ועדיין חסר גיבוש סופי.

הסיפור של ריאנצי נסב על שאיפתו של האדם לטהר בכוח אמונתו את החברה, לחסל את השחיתות, להשליט את הסדר והחוק התקינים ולהבטיח את חזרתה של רומא לגדולתה. דרישתו של ריאנצי, שרומא תבחר את הקיסר שיעמוד בראשה, מקוממת נגדו את הכנסייה ואת האפיפיור העומד בראשה ומביאה ליחסי עוינות בלתי נסבלים בין הכנסייה לקיסרות. בעקבות מאבקי הכנסייה בדרישתו זו של ריאנצי, רבים מפנים לו עורף והוא נעזב לגורלו המר.

### **האופרות האמצעיות: 'ההולנדי המעופף', 'טנהויזר' ו'לוהנגרין'**

באופרות אלו התגבש סגנונו הבשל של וגנר לצד מוזיקה מורכבת ביותר מבחינה מלודית, מבחינה הרמונית ומבחינת התזמור, והן נכנסו לרפרטואר האופראי של כל בית אופרה עד ימינו. אפשר להבחין כיצד מאופרה לאופרה וגנר מגבש את סגנון הדרמה המוזיקלית באמצעות שילוב העלילה הדרמטית במובן של רעיון חברתי-פוליטי-פילוסופי.

אופרות אלו עדיין מכונות "אופרות" ברוב המקרים, ולא דרמות

מוזיקליות, שכן בתקופת חיבורן התחיל וגנר לגבש הלכה למעשה את סגנונו הבשל, לצד המאמרים העיוניים שכתב ובראשם "אופרה ודרמה".<sup>24</sup> יחסו של וגנר ליהודים בתקופה זו לא רק שלא קיבל ביטוי ביצירותיו, אלא אף לא היה מגובש באידיאולוגיה שלו. כזכור, הוא הליל ושיבח את מאירבר כממשיכה של המסורת הגרמנית של גלוק ומוצרט, וראה בו גרמני לכל דבר.<sup>25</sup> בחינה מעמיקה של הביוגרפיה של וגנר ושל כתביו העיוניים בתקופה זו מעלה שהנטייה לחפש ביצירות אלו יחס ליהודים שגויה מבחינת הזמנים. את מאירבר ומנדלסון הוא רואה כמוזיקאים מעולים כשלעצמם, ללא התייחסות למוצאם האתני-לאומי.

לטענתי, מה שמתחיל להופיע ביצירות אלו הוא היחס לגרמנים ולגרמניות. באיסור האהבה זה היה ראשוני ביותר – אך ורק על ידי דמות אחת (פרידריך), אך בטנהויזר ובלוהנגרין זו כבר תפיסת עולם שלמה. וגנר מגבש לעצמו דעה על מולדתו גרמניה ואינו חוסך ממנה את ביקורתו החריפה, את עמדתו הלאומית ואף את רעיונותיו לשיפור המצב הקיים. מבחינה מוזיקלית הוא משרבב למוזיקה שלו אלמנטים המזוהים עם הגרמניות, כגון ה"אמן של דרזדן", שירים בעלי אופי של שירי עם גרמניים, מארשים ואף ציטוטים מקארל מריה פון ובר, שהוא ראה בו את הגרמני מכל המלחינים. מעניין אף יותר שהשפעתו של מנדלסון ניכרת גם היא בחלקים מיצירות אלו. אמנם ההשפעה אינה באה לציין יחס ליהודים וליהדות, והיא ניכרת בעיקר באופי המלודיות, התזמור והמצלול הכולל. נראה כי וגנר אכן העריך את יצירתו של מנדלסון והושפע ממנה, גם אם לא במודע, שכן באותם ימים הוא העריך את מנדלסון בגלוי. יש מן האירוניה בכך שהתשבחות השופעות ביותר ליצירה של מנדלסון היו לאורטוריה פאולוס (*Paulus*, אופוס 36) (1836).

Richard Wagner, "Oper und Drama" (1852), *Wagner Sämtliche Schriften und Dichtungen*, III/IV

25. ראו פרק 2.

דעתו של וגנר על האיכויות הרוחניות והמוזיקליות של פאולוס עשויה להימצא בטיטה המוזיקלית והטקסטואלית שלו מ-1843 לסצנה התנ"כית, שכותרתה "הסעודה האחרונה של השליחים" (*Das Liebesmahl der Apostel*, WWV 69). תגובותיו של וגנר נכתבו ב-21 באפריל 1843, בעקבות ביצוע של היצירה בדרזדן. וגנר כה נפעם מהיצירה, שהוא הציע שהיא תבוצע כחלק מהפולחן הפרוטסטנטי בכנסיות. ההשפעה של פאולוס ניכרת במוזיקה של טנהויזר ומאוחר יותר בלוהנגרין. ההשפעה המוזיקלית והאינטלקטואלית של מנדלסון על וגנר ניכרת במונחים של רעיונות מוזיקליים, תחבולות רטוריות והרחבתן המוזיקלית. הסיום של טנהויזר ומעמד ההופעה והעזיבה של לוהנגרין מזכירים את פאולוס. ברצ'יטיביים מס' 13 ו-20 (בחלק הראשון של פאולוס, כאשר פאול ואנניאס שומעים את קול אלוהים) ובמקהלה העוקבת נוכל למצוא הקבלות לווגנר.

מאחר שבהולנדי המעופף לא מצאתי יחס כלשהו לגרמניות וליהדות, אין גם מה לחדש בנושא זה, אך ישנן נקודות מספר שיש לשים לב אליהן על מנת להבין את דרך יצירתו של וגנר, ורעיונות אחדים המופיעים בה לראשונה. בנוגע לטנהויזר, שום מחקר לא התייחס בכירור לרעיון הביקורת של וגנר על החברה הגרמנית באותם ימים, שמופיע ביצירה זו באופן משמעותי וגלוי לראשונה. כך הדבר גם בנוגע ללוהנגרין, שכפי שנראה בהמשך מהווה צעד נוסף בביקורת זו. גם ההשפעה המוזיקלית של מנדלסון על יצירות אלו לא נחקרה לעומקה. להלן אפנה לניתוח היבטים אלו ביצירות עצמן.

### 'ההולנדי המעופף'

זו האופרה החשובה הראשונה של וגנר (1843). בגרסה המקורית היא נכתבה בשלוש מערכות נפרדות, ובגרסה המאוחרת חיבר

וגנר את שלוש המערכות האלה כך שינוגנו ללא הפסקה ביניהן, ומעתה ואילך מבנה שלוש המערכות יהיה קבוע בכל האופרות שלו. אופרה זו קצרה לעומת שאר האופרות, ואורכה הכולל כשעתיים וחצי. שיטת ההלחנה ביצירה זו היא ההלחנה המתמשכת (Durchkomponiert); המוזיקה מנוגנת מההתחלה עד הסוף ללא הפסקה (להוציא את הפתיחה). נעשה כאן שימוש מרומז בלייטמוטיבים, אך עדיין במידה מצומצמת הן מבחינת מספר המוטיבים והן מבחינת השימוש בהם לפענוח העלילה. התזמור עשיר, רב-גוני, עוצמתי ובעל ניגודים רבים. במקומות לא מעטים טכניקת השירה עוטה את הטכניקה של הדיבור השירי, שהוא הבסיס לכל האופרות המאוחרות של וגנר.

המוזיקה כשלעצמה שואבת ברוחה השפעות מהאופרות של ובר (הקלע החופשי, [*Der Freischütz*], אוריאתה ואוברון), ואף מהתזמור של פליקס מנדלסון. תומאס גריי בספרו ההולנדי המעופף הצביע על דמיון בין החלק שבו נפרד דאלאנר מההולנדי לבין המוזיקה של הפתיחה, ים שקט ודרך צלחה מאת מנדלסון, מבחינת התזמור עם הארפג'ים בכלי הנשיפה מעץ והטרמולו ב-divisi בכלי הקשת (מערכה ראשונה, תיבות 529-534). זו השפעה סגנונית כללית יותר, ובאופרות הבאות שלו נראה שהשפעה הגיעה עד לציטוטים ממלודיות של מנדלסון. נראה שתחילתו של המוטיב של סנטה, שמופיע כבר בפתיחה, מושפע משני מקורות: מהמנגינה של "Psalm 42" מאת פליקס מנדלסון, ומהנושא של פלורסטן בפידליו מאת בטהובן, המופיע בקלרינטים בפתיחות לאונורה 2 ו-3, וגם באריה של פלורסטן בתחילת המערכה השנייה.



אופרה אנטישמית?

Andante. (♩ = 100.)  
*pp* Cor anglais, Hus. & Bsn. *ritard.*

דוגמה 2. הנושא של סנטה בהולנדי המעופף

ru - hig in mir? Har - re auf Gott! Har - re auf Gott!  
 ru - hig in mir? Har - re auf Gott! Har - re auf Gott!

דוגמה 3. המנגינה מ-"Psalm 42" מאח מנדלסון

Adagio cantabile  
 dir! In des Le-bens-Früh-ling's  
*kl. Fg. p dolce*  
*Hrn. p str.*

דוגמה 4. הנושא מהאריה של פלורסטן בפדליו

ההשפעות מתבטאות לפעמים אפילו בניואנסים דקים יותר, כגון מלודיה דומה בתזמורת בסיום הדואט של סנטה ואריק במערכה השנייה (עמ' 231 סיסטמה ראשונה תיבות 7, 8), אל מול המלודיה

למילים "Der Menschheit Stimme" באריה של ליאונורה במערכה הראשונה בפידליו.

העובדה שווגנר כורך בכפיפה אחת את ההשפעות משני המלחינים האלה, בטוהובן ומנדלסון, מראה על הערצתו הגדולה לשניהם, ללא ההבחנה בין גרמני ליהודי. אפשר לציין גם את הדמיון של שני המצבים: בפידליו לאונורה מצילה את פלורסטן מהכלא ומגזר דין מוות, וסנטה מחלצת את ההולנדי, הכלוא בקללה שלו. עניין משותף נוסף לפידליו ולהולנדי המעופף הוא המסר שממון אינו קונה אושר. ההולנדי הוא בעל עושר רב, והוא מדוכא וחפץ למות. אך אצל וגנר הדמויות מתות, והמוות מייצג ניצחון וגאולה – רעיון שישוּב ביצירותיו הבאות. קריאות המלחים עם עלות המסך בתחילת האופרה: "Hojohe! Hallojo!" מזכירות את קריאות רוחות הרפאים הבלתי נראות: "Uhui! Uhui!" בסצנת "בקעת הזאב", הפינאלה של המערכה השנייה בקלע החופשי של ובר. בהמשך גם כן אוירת המסתורין והרפאים של ובר תשפיע על עיצוב ספינת הרפאים של ההולנדי המעופף, שצוות המלחים שלו למעשה מורכב ממלחים שהם מעין רוחות רפאים. שיר הטווייה במערכה השנייה, שסנטה שרה עם נערותיה, שואב מ"שיר הכלולות" בקלע החופשי של ובר, הנושא אופי של שיר עם גרמני (ראו דוגמה 5). זו דוגמה להשפעה מוזיקלית כללית בלבד, ללא משמעות פילוסופית נלווית במובן של "גרמניות".

אופרה אנטישמית?

Solo.

wieder. (ab durch die Mitte.)

V. 1.	Wir	win - den	dir	den	Jung - fern. kranz	mit	viel. chen. blan - er
V. 2.	La -	ven - del,	Mirh	und	Ty - mi - an,	das	wichst in mei - nem
V. 3.	Sie	hat	ge - spon - nen	sie -	ben	Jahr	den gold. nen Flachs am
V. 4.	Und	als	der	schmucke	Frei - er	kam,	war'n sie. ben Jahr ver -

Violone.

דוגמה 5. "שיר הכלולות", הקלע החופשי

הבלדה של סנטה במערכה השנייה, מיד לאחר שיר הטווייה, נפתחת בקריאות "Jo-ho-hoe! Jo-ho-ho-hoe! Ho-ho-hoe!" המטרימות ברוחזן את קריאות הקרב של הוולקיריות "Jo-hoe! בטבעת: "Hojotoho!". כפי שציינתי, ההשראה ליצירה זו נלקחה מסיפור בשם זה של היינריך היינה. סיפור זה הוא הפרק השביעי מזיכרונותיו של האדון פון שנאבלוופסקי (*Memoirs des Herr von Schnabelewopsky*) (1831). הסערה שחוו וגנר ומינה (אשתו הראשונה) על ספינה בים הבלטי הותירה על וגנר רושם שהתבטא גם הוא ביצירה זו. אך מקור ההשראה הגדול ביותר עבורו היה סיפור האגדה ההולנדי המעופף, כפי שהתבטא בחיבורו של היינה שיצא לאור בשנת 1834. בחלוף השנים ובהזדמנויות שונות טען וגנר שחיבורו של היינה היה המקור החי שהצית את דמיונו הפורה. מהעדות האוטוביוגרפית של וגנר הנרדף והנעקר ממולדתו, יותר מכול בשל היותו טיפוס שאופיו לא אפשר לו להתחבב על אנשים, מסתבר שהוא הזדהה עמוקות עם סיפור האגדה על גורלו

האכזר של ההולנדי. נוסף על תיאורו בחיי, במכתבו לליסט מ־12 בפברואר 1853 וגנר מתאר את ייאושו ובדידותו ומזהה את מצבו האישי עם דמותו המלנכולית של ההולנדי (מעייני, 1995: 829, 830). הטעות הנפוצה ביותר שייחסו ליצירה זו בהקשרה היהודי היא כי ההולנדי המעופף הוא אלגוריה ליהודי הנודד. ככל הנראה, טענה זו מקורה בפרשנותו של ניטשה ליצירה. וגנר עצמו תיאר את ההולנדי כ"נודד של האוקיינוס", אך לא בהקשר יהודי. היינה עצמו כינה את ההולנדי "היהודי הנצחי של האוקיינוס", ומכאן כנראה נעשה ההקשר לוגנר, למרות שווגנר לא התייחס לכך. כפי שנראה בהמשך, דמות הנודד, המופיעה כאן לראשונה, תופיע כמעט בכל יצירותיו הבאות של וגנר. ברם, אופרה זו היא אחת האופרות הבודדות של וגנר החפות מכל פרשנות חברתית-פוליטית. זו אגדת רפאים לשמה, מלאת מסתורין ועוצמה, אך היא אינה אלגוריה פוליטית. העלילה מתרחשת בנורווגיה של המאה ה־18, ובטקסט ובמוזיקה אין אזכור ליהודים, לגרמנים, לגרמניה או לגרמניות. האופרה נכתבה בתקופה שבה וגנר טרם גיבש את דעותיו הפוליטיות.

מה שראוי לתשומת לב ביצירה זו הוא יחסו של וגנר לדמויות במוזיקה ובמצבים דרמטיים. אפשר לראות איך אופני התייחסות אלה יעברו ליצירותיו המאוחרות, בייחוד לטבעת הניבלונג. אפשר אף לומר שביצירה זו טמונים זרעים רבים המרמזים על העתיד ועל סגנונו המאוחר של וגנר, לא רק מבחינת טכניקת ההלחנה אלא אף בדמיון המרקמי והמוזיקלי. הספינה של ההולנדי, השוקעת למצולות לאחר שסנטה קפצה מן הצוק, והים הסוער שנרגע אט־אט כאשר הזוג עולה על פני המים ומתאחד, מזכירים את הסיום של דמדומי האלים, כאשר ברינהילדה מזנקת עם סוסה גראנה אל תוך הלהבות, הוואלהאל מתמוטטת ולבסוף נהר הריין נרגע (עמ' 402-408). הדמיון מתבטא בתזמור, שמתחיל בשיא כאשר הספינה שוקעת, ואט־אט נחלש כאשר הים והגלים נרגעים, ממש כמו הנהר.

אפשר לומר שאופרה זו היא מעין תמצית של וגנר. היא כוללת כמה תכנים שמעטה יהוה בסיס לדרמות המוזיקליות שלו – דמות הנורד, שכאן היא, כמובן, דמותו של ההולנדי; החיפוש אחר גאולה, שמתממשת באמצעות האהבה ובאמצעות האישה, אותה אישה ששמה את נאמנותה המלאה במושיע שלה, ולכסוף אף מקריבה את חייה למענו ולמען אותה גאולה, שמופיעה במלוא הדרה רק לאחר המוות. בכך היא מציבה את היתד לאופרות הבאות כמו טנהויזר, שגם כן תסתיים במות אליזבת האהובה ולאחר מכן במות טנהויזר עצמו, שרק עם מותו יזכה במחילה ובגאולה. בלוהנגרין הגיבורה אלזה מצפה גם היא לגיבור שיושיע אותה, שאותו ראתה בחלומותיה ממש כמו את ההולנדי, אך אהבתם אינה מתממשת במלואה שכן לזהנגרין נוטש אותה בעקבות הפרת הנדר של שמירת שמו בסוד, ואז היא צונחת מתה לעיני כול, בטבעת הניבלונג ברינהילדה הגיבורה מקריבה את עצמה למען העולם החדש לצורך טיהור מקללת הטבעת, ומאבדת את עצמה לדעת, בדומה לסנטה, ובפרסיפֶל קונדרי צונחת מתה עם רדת המסך, ועם מותה גאולתו של פרסיפֶל מושלמת. הקריאה של מקהלת המלחים עם הנשים במערכה ג' בהולנדי המעופף – "שוכבים הם היטב במקומם, כמו דרקונים שומרים הם על האוצר" (Sie liegen fest auf ihrem Platz, wie Drachen hüten sie den Schatz) – מטרימה את פאפנר, הדרקון השומר על האוצר בטבעת.

מעניינת ההתייחסות לרעיון רדיפת הבצע בהולנדי המעופף: הכפר של סנטה מקבל את הספינה רק כהזדמנות לעשות עסקים, ואילו ההולנדי מחפש גאולה באמצעות אהבה. הסאב־טקסט הוא שהתאוה של הכפריים לכסף מבטאת את מאווייה של החברה הבורגנית. רוז טוען בספרו שדבר זה מושפע מרוח היהדות, וכבר כאן ניתן לגלות מסר אנטישמי סמוי. אינני מסכים לכך, היצירה כאמור נכתבה לפני התקופה שבה וגנר ביטא דעות כלשהן כלפי היהדות, וגם המוזיקה אינה מבטאת הקשר זה. לדעתי, האופרה

נכתבה כסיפור אגדה ברוח ובר והיינה, ללא מסר חברתי מובהק. גם העובדה שווגנר עצמו הביע הזדהות עם דמותו העגומה ומלאת הצער והסבל של ההולנדי היא סיבה לא לזהות אותה בהקשר היהודי.

למעשה, דאלאנד מוכר את בתו סנטה כאשר הוא מסתנוור מעושרו של ההולנדי, וזו הסיבה לכך שהוא מעוניין להשיא לו אותה. דאלאנד אומר שלא תהיה הזדמנות שנייה כזו, ובאופן אירוני אכן אין, כי לבסוף היא למעשה תלך אל מותה. כמוכן, אביה אינו יודע זאת. כבר כאן ניתן לראות התחלה של ביקורת כלפי השובניזם של אב כלפי בתו, שתתעצם ביצירותיו המאוחרות, כמו היחס של פוגנר לאווה, בתו במייסטרוזינגר, ושחרור האישה בטבעת. יש לציין שגם כאן התגלו אצל וגנר סתירות. ביצירותיו נראה שהוא מעצים את הכוח הנשי וקורא לשחרר את האישה מדיכוייה על ידי הגבר, אך בחיים האמיתיים לא תמיד התנהג כך. ביומניה של קוזימה היא כתבה שאמר למשל ב-1869: "האב קיים כדי להגן על האם ועל הילד, כלומר, לדאוג לדברים החיצוניים, לאישה אין כל קשר לעולם החיצון. כמוכן שיש לה השפעה בלתי ניתנת למדידה, אך לא על ידי הצבעה וניסיון להפוך עצמה לגבר, מה שלעולם היא לא תוכל לעשות" (Ross, 2020: 281). מאידך, וגנר היה רחוק מלהיות שגרתו בהרגליו כגבר. למשל היה לו פטיש לבדי משי וסאטן, במיוחד ורודים. הילכו שמועות, אך כמוכן אין כל סיבה להאמין בהן, על קשר רומנטי בין וגנר לבין המלך לודוויג (שהיה הומוסקסואל). הדבר נעוץ אולי בהתבטאויותיו של וגנר אל המלך כ"חברי הנערץ והמלאכי", ו"נחמתי היפה ביותר, העליונה והיחידה", "כל כך אחזה בי השתאות על הנס של הצעיר המלכותי הזה שהייתי קרוב לכרוע על ברכיי ולסגוד לו". וגנר מעולם לא התייחס לנטיותיו המיניות של המלך (Ross, 2020: 295).

כפי שאנו רואים כאן ונראה ביצירות מאוחרות שלו, תאוות הממון אינה רק נחלתם של יהודים, על פי וגנר. אף שאופרה זו

יכולה להוות בהחלט תמצית של מרבית רעיונותיו, הוא עדיין לא הביא אותם כאן לכדי משמעות אלגורית חברתית-פוליטית. יצירה זו היא אגדה, ואם רוצים לייחס לה משמעויות נוספות אפשר לייחס לה משמעויות אוניברסליות. לדוגמה, מקצת האופרות של ורדי עוסקות גם בהיבטים פוליטיים כגון נושא הריסורג'ימנטו, עצמאות ואיחוד איטליה, ומקצתן עוסקות גם בנושאים אוניברסליים וחברתיים. מעניין לראות כיצד וגנר יישם רעיונות אלו הלכה למעשה באופרות המאוחרות שלו, במשמעות רבת עומק עוד יותר. לדעתי, הטענה שדמותו של ההולנדי מייצגת דמות של יהודי אינה מבוססת, ובכל מקרה דמותו של ההולנדי אינה שלילית כלל וכלל; היא דמות טרגית שווגנר הזדהה איתה, וזה אינו הרעיון המרכזי של היצירה. רעיון הנודד מופיע כאן לראשונה לצד הגאולה באמצעות האהבה ודמות האישה שמקריבה את עצמה למענה, דבר שיהווה את השלד והבסיס לדרמות הבאות של וגנר עד לפרסיפּ. אנו נבחין בקווי דמיון רבים שעוברים כחוט השני בין האופרות של וגנר בשלמות אמנותית שאין לה אח ורע. גם נושא הממון מרומז כאן לראשונה: ההולנדי מוכן לוותר על אוצרותיו ועושרו החומרי תמורת אהבת אמת נאמנה של אישה. המוות בסופה של היצירה מביא לאחרינו את הגאולה – ומעתה ואילך ביצירתו של וגנר תמיד אחרי המוות תבוא גאולה – המוות מתפקד כמעין טיהור ומעבר לעולם טוב יותר.

### **'טנהויזר': גרמניות ברורה לראשונה והצגת החברה הגרמנית באור שלילי**

אופרה זו מ-1845 מסמנת עליית מדרגה נוספת בכתיבתו הדרמטית-מוזיקלית של וגנר. היא מכונה "אופרה רומנטית גדולה", אף שבמבנה שלה היא דרמה מוזיקלית לכל דבר. אורכה כשלוש שעות ורבע והיא מתפרשת על פני שלוש מערכות –

המבנה הקבוע של אופרה וגנריאנית. התזמור ביצירה זו סגנוני, מקורי ועשיר ובעל גוון סגנוני אישי ביותר, עד שלעיתים קשה להצביע על השפעות של מלחינים אחרים, שכן סגנונו האישי של וגנר פורח כאן באופן עצמאי ומשכנע. השימוש בלייטמוטיבים עדיין מצומצם, כמו בהולנדי המעופף, אך הטכניקה של הדיבור השירי, שהופיעה כבר בחלקים של ההולנדי המעופף, ממשיכה כאן די בבידור, בייחוד במערכה השלישית, שבה מגולל טנהויזר בפני וולפראם את מסעו לרומא. הדיבור השירי יהווה את השתי וערב של הדרמה המוזיקלית.

כמו ההולנדי המעופף, גם ההשראה ליצירה זו שאבה מהיינריך היינה, שחיבר פואמה בשם זה. אני רואה בכך את יכולתו של וגנר להעריך את היינה כאמן, אף שנולד כיהודי, כפי שקרה עם מנדלסון מבחינה מוזיקלית. על שניהם הוא כותב, כזכור, ב"יהדות במוזיקה". ביצירה זו לראשונה, בגלוי, וגנר מכניס את הפן הגרמני. העלילה מתרחשת בטירת ורטבורג בתורינגיה. וגנר מיזג כמה אגדות גרמניות מימי הביניים ושילב בהן דמויות היסטוריות. דמותו של וולפראם פון אשנבאך היא דמות ספרותית-היסטורית, וכך גם המינזינגר ולטר פון דר פוגלווידה.

שתי דמויות אלו קשורות לדרמות מאוחרות יותר של וגנר: וולפראם פון אשנבך הוא אחד הכותבים של הסיפור של פרסיפל, שממנו שאב וגנר את מקורו, ודמותו של ולטר פון דר פוגלווידה תוזכר במייסטרזינגר מינרנברג כמי שמשיריו למד ושאב השראה גיבור האופרה, ולטר פון שטולצינג. את טנהויזר עצמו זיהה וגנר עם המינזינגר היינריך פון אופטרדינגן.

דמות הנודד מופיעה כאן שוב בדמותו של טנהויזר, שאינו מוצא את מקומו. הוא נודד מהחיים הארציים להר ונוס ואז שב לתורינגיה, וגם שם אינו מוצא מנוח, ומת מיד לאחר מותה של אליזבת. אין ביצירה זו התייחסות או אזכור כלשהו ליהדות או ליהודים, אך לגרמניות ולגרמנים בהחלט כן. אפשר לומר שהגרמניות ניצבת



כאן כאלמנט מרכזי ביצירה, הן מבחינה טקסטואלית והן מבחינה מוזיקלית. אופרה זו מציגה צעד משמעותי בהתפתחותו של וגנר לא רק כדרמטורג מוזיקלי אלא גם כאמן של "יצירת האמנות הכוללת", שכוללת מסרים עמוקים יותר מכל אופרה אחרת שלו עד אז – מסרים פוליטיים-חברתיים שמותחים ביקורת חברתית חריפה ואף מציגים אוטופיות פוליטיות.

לראשונה באופרה זו מביא וגנר ליצירתו שחור על גבי לכן את הנושא הגרמני, לא רק כרקע אלא כמשמעות חברתית; השיר הגרמני מקבל כאן מקום ייחודי, וכך גם תחרות הזמר; בכך מטרים וגנר את תחרות הזמר שתופיע ביצירתו המאוחרת יותר, המייסטרזינגר מנירנברג. השם המלא של היצירה הוא טנהויזר ותחרות הזמרה *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg*, אך המילה "Krieg" בגרמנית פירושה מלחמה. מכאן, שווגנר מרמז לא רק על כך שתחרות הזמרה היא מלחמה ובכך הוא מוקיע אותה, אלא שמה שמתרחש שם הלכה למעשה זו מלחמה בין טנהויזר לנוכחים, שהם נציגי החברה הגרמנית. זו מלחמה של האדם הבודד נגד הממסד השמרני. ליתר דיוק, מאבק שווגנר קורא לנהל אותו, שכן כבר בשלב זה בחייו הוא מתנגד לשמרנות הדתית של החברה הגרמנית.

בתמונה השנייה של המערכה הראשונה, שבה חוזר טנהויזר לוורטבורג, אנו שומעים את הרועה, שמזכיר בשירתו את הולדה (עמ' 105 בפרטיטורה). הולדה הוא שמה השני של פריה, אלת האהבה במיתולוגיה הנורדית. כמוכן, בטבעת הניבלונג נפגוש את אותה פריה-הולדה על הבמה, ואולם כבר כאן אנו יכולים לראות את האפיון הגרמני של הולדה ברמות של וגנר, שמאזכר אותה כאן לראשונה. יש לציין שונוס היא המקבילה להולדה הגרמנייה, כפי ששר הרועה. ונוס היא אלת האהבה הרומית, והולדה (פריה) היא אלת האהבה הנורדית. טנהויזר שהה בנכר, לכן בחר וגנר בדמותה של ונוס לייצג את האהבה שחוהה שם, בעולם שאינו שייך לעולם

הגרמני. כעת טנהויזר חוזר למולדתו גרמניה, ולכן וגנר מתאר זאת כבר באמצעות שירת הרועה ששר על הולדה, שגם היא אלת האהבה, אך משויכת לגרמניה ולא לנכר. המעבר בין התרבויות מתבטא גם בשוני המוזיקלי בין המוזיקה החושנית, המשתפכת ורווית הכרומטיות והאקזוטיקה של ונוס, לבין המוזיקה הטונלית הצלולה, שמייצגת את העולם הגרמני.

המערכה הראשונה מסתיימת כאשר טנהויזר מצטרף לחבורת המינזינגרים, והקרנות משמיעות תרועות שמאפיינות את האבירים המינזינגרים הגרמנים (עמ' 110). קרן היער מתקשרת לצייד, המופיע הרבה בתרבות הגרמנית, ולפיכך הקרן בעצם מסמלת את הגרמניות, שווגנר מחזק אותה כאן מבחינה מוזיקלית. טנהויזר חזר לגרמניה ולוורטבורג לאחר שזעק את שמה של מריה הקדושה בהר ונוס. ההר התמוטט והוא מצא את עצמו בוורטבורג. משתמע מכך שכדי לשוב לגרמניה הוא צריך לזעוק את שמה של הקדושה שגרמניה מזוהה איתה; ליתר דיוק, על פי וגנר, גרמניה מזוהה עם הנצרות ועם הדת. לדעת אדורנו, רצונו העז של טנהויזר לברוח מהעינוגים החושניים והמחניקים של ונוסברג ומן הקשר עם ונוס הוא מן הביטויים הפוליטיים האותנטיים ביותר בכל יצירותיו של וגנר. יש לזכור שהשקפת עולמו החברתית והפוליטית של וגנר התפתחה בעקבות שהייתו בפריז בשנות ה-30, וסבלו הרב בעת ההיא נבע בעיקר מהעלייה הניכרת של המעמד הבורגני והשתלטותו על חיי האמנות והתרבות. מצב דומה שרר גם בגרמניה, שאליה הוא שב עם תום שהייתו בפריז. כל אלו עוררו אצלו מודעות חברתית, כריאקציה למבנים הפיאודליים שהיו קיימים בחיים ובאמנות ושלדעתו היה צורך לשים להם קץ (מעייני, 1995: 849).

התמונה שווגנר מציג לנו באופרה זו אינה מחמיאה כלל וכלל לחברה הגרמנית; וגנר מלעיג את האפיפיור בסיומה של האופרה, כאשר מטהו מצמיח עלים ירוקים לאות ישועתו של הגיבור, לאחר שכאשר הגיבור הופיע לפניו כדי לבקש מחילה, האפיפיור קילל

אותו באומרו שכשם שמטהו לעולם לא יצמיח עלים חדשים, כך הוא לעולם לא יזכה למחילה מידי שמים. לעג זה הוא לא רק לעג אפיקורסי לדת ולכנסייה הקתולית אלא לעג לחברה הגרמנית הנטועה עמוק בשורשי הדת החשוכים. יש לזכור שההמון הוא שקרא בסוף המערכה השנייה לטנהויזר לבקש מחילה מהאפיפיור באולם ורטבורג. לבלובו של מטה האפיפיור הוא גם רמז תנ"כי למטה אהרון, שלבלובו סימל את ישועתו של הגיבור.

ההגחכה של האפיפיור מראה גם שלמעשה אין לו קשר ישיר לאלוהים שהוא אמור לייצג עלי אדמות, והוא אינו יודע מה רצונו האמיתי, שכן הוא אינו סולח לטנהויזר אבל אלוהים כן סולח לו, בסופו של דבר. נראה שאילו נשאר טנהויזר עם ונוס, כל הטרגרדיה לא הייתה מתרחשת, כי למעשה, החזרה לעולם האדם הרסה אותו – הוא נודה מהקהילה והאפיפיור לא סלח לו, וזה שבר את רוחו.

נוסף על כך, גם אליזבת היא קורבן של חזרתו של טנהויזר, מאחר שלמעשה היא מתה משברון לב בגללו. מנגד, ייתכן שהמוות היה הכרחי למחילה, כי המחילה באה רק לאחר המוות. אני רואה בשירו של טנהויזר בפני הקהל התרסה מוחלטת נגד השמרנות הגרמנית, כשלמעשה זה קולו של וגנר עצמו, כמובן. השירים של שאר המינזינגרים הם מכובדים ושמרנים, ווגנר בונה אותם במוזיקה טונלית על סף הבנאליות. שיר ההלל לוונוס של טנהויזר נשמע לידם מלא חיים, תוסס וחושני. הטקסט "אמנות ושלום", המופיע במארש שהמקהלה שרה במערכה השנייה, והשירים של המינזינגרים, מקצתם שוחרי קרב, כגון זה של ביטרולף, עומדים באירוניה עם ההכרזה לשלום של האורחים ושל הלאנדגרף. טנהויזר עצמו אף מכנה את ביטרולף "זאב" כמילת גנאי; בכך מילה זו מקבלת משמעות מלחמתית, תוקפנית ואכזרית. בהתייחסות דומה לזאב ניתקל גם בטבעת.

וגנר מציג לפנינו גיבור נודד, שאינו מוצא את מקומו בשום מקום – לא בחברה הגרמנית השמרנית שעזב עוד לפני תחילת

האופרה לטובת תענוגות הבשר של ונוס, ולא אצל ונוס, שכן הוא נאלץ לעזוב גם אותה כי הוא חש ניתוק עז ממולדתו. מסתבר שבמידה כלשהי הוא כן חש קרבה ואהדה למולדתו, אך הוא קרוע בין העולמות, הגופני והרוחני, והכוחות המקובעים הגרמניים עומדים לו לרועץ.

בטנהויזר ניכרת השפעה ברורה של הפואמה של היינה. באופן אירוני טנהויזר קץ בחיי התענוגות ובחופש האהבה המוחלט – וגנר מראה שיש צורך בחופש, ואולם האהבה אינה כה שלילית כפי שהיא נתפסת בחברה הגרמנית של ימיו. ונוס מייצגת את חופש האהבה. בהיבט המוזיקלי ניכרת השפעתו של יהודי-גרמני נוסף – מנדלסון. השפעתה של האופרה פידליו מאת בטהובן ניכרת גם היא. דמות האישה החזקה המושיעה את אהובה מצליחה לעשות כן בפידליו, אך נכשלת בטנהויזר, וכך מתבטא גם רעיון הגאולה באמצעות האהבה, באמצעות האישה. גם מבחינה מוזיקלית ורעיונית ניכר דמיון – האריה של וולפראם על כוכב הערב במערכה השלישית מושפעת מהאריה של ליאונורה בפידליו במערכה הראשונה. בשתי האריות מוזכר אלמנט הקשור לשמים, וגם ניכר דמיון מלודי ותזמורי של כלי הנשיפה מעץ. השוו את המשפט של ליאונורה בפידליו, הפותח במילים: "כך מאירה לי קשת צבעונית" ("So leuchtet mir ein farben bogen"), למשפט של וולפראם בטנהויזר, הפותח במילים: "שם מאיר אתה, הכוכב האהוב ביותר" ("Da scheinst du, O lieblichster der Sterne").

אופרה אנטישמית?

Adagio. Colla parte. Poco sostenuto. a tempo.

Wah, so leuchtet mir ein Für-heu-bogen, der hell auf dun-ke-lu Wolken ruht. Der blickt so

דוגמה 6. האריה של ליאונורה בפידליו

hängt. Du scheinst du, o lieb-lich-ster der Ster-ne, dein sanft-tes Licht ent-sen-dest du der

דוגמה 7. האריה של וולפראם בטנהויר

בשתי האופרות הגיבורה משמיעה "זעקה בולמת" כאשר האוהבה נתון למתקפה, וזעקתה, הנשמעת היטב במוזיקה, בולמת ומקפא את ההתרחשות לרגע קט, כמו מבקשת לעצור הכול לרגע ולהשמיע את קולה ואת דעתה הנחרצת. זעקה דומה נשמעת בסיומו של הדואט של סנטה לאריק במערכה השנייה של ההולנדי המעופף (עמ' 228 בפרטיטורה של ההולנדי המעופף). בפידליו זה

עירד עתיר

קורה במערכה השנייה, בתמונת תאו של פלורסטן ככלא, כאשר לאונורה ושני הגברים, רוקו ופיזארו, מאיימים להרוג את בעלה והיא עוצרת הכול ונחשפת בזהותה האמיתית כאשתו. בטנהויזר זה קורה לקראת סיום המערכה השנייה, כשהכול מבקשים לנדות את טנהויזר לאחר שחשף שהיה בהר ונוס, ואליוזבת משמיעה את זעקתה על מנת לעצור את הטירוף של המתקפה נגדו. בפינאלה של שתי האופרות ישנו רגע מהורהר, שעוצר לרגע את הזרימה המהירה לקראת הסיום: בפידליו האבוב נשמע ועוצר את הקצב המהיר ואת עוצמת הקול הגבוהה בפינאלה הנמרץ של הסולנים והמקהלה, וכך גם בטנהויזר, לפני הסיום המפואר.

Sostenuto assai.

Fl. *sf*

Ob. *sf*

Clar. in B. *sf*

Fag. *sf*

Cor. III. in E. *sf*

Cor. II. in E. *sf*

Viol. *sf*

Viola *sf*

Violoncello *sf*

Contrabasso *sf*

Organo *sf*

Chor. *sf*

(Leonore nimmt die Schlüssel, löst in grüster Bewegung, Florestan die Ketten ab; er sieht in Leonore's Arme.) **Leonore.**

Freu'n. O Gott! o Gott! welch ein Augenblick!

Viol. *sf*

Viola *sf*

Violoncello *sf*

Contrabasso *sf*

דוגמה 8. הפינאלה של פידליו

אופרה אנטישמית?

Hob. I. riten. a tempo  
 Klar. in B. I. p *espr.*  
 Fag. p  
 Viol. I. riten. a tempo  
 Viol. II. p  
 Br. p  
 Ten. welchem Elisabeths Leiche von ihnen getragen wird, der Landgraf, Ritter und Edle folgen dem Sarge. Hier macht Wolfram eine Gebärde, welche  
 eint göttlicher Schar vor dem E-wi-gen steht! Se-lig der Sun-der, dem sie ge-  
 die nun in göttlicher Schar vor dem E-wi-gen steht! Se-lig wem  
 4 Pos.  
 Viol. K. B.

דוגמה 9. הפינאלה של טנוויור

בפידליו פלורסטן זוכר כל העת את לאונורה אשתו; למעשה, זה מה שמחזיק אותו בחיים, והוא רואה בה את המלאך המושיע שלו (הוא גם מכנה אותה "מלאך" באריה שלו בתחילת המערכה השנייה). טנהויזר הוא מעין היפוך שלו, שכן הוא שוכח את אליזבת, ובכל פעם וולפראם צריך להזכיר לו. וולפראם אומר לטנהויזר לפני מותו ש"מלאך מתפלל למענו על פני האדמה". מקצת הנושאים המוזיקליים מושפעים ממנדלסון, ואף אם אינם מצטטים אותו הרי הם עוטים עליהם את רוחו. בנושא עולי הרגל (עמ' 5), שבו נפתח האופרה בתיבות הראשונות, יש מן המשותף עם התזמור והסולם של הנוקטורן בחלום ליל קיץ מאת מנדלסון (ראו דוגמה 10): שניהם במי מז'ור. שירו של וולפראם על כוכב הערב נושא אופי של ליד (Lied), והמבוא לשיר (עמ' 363-367) מזכיר בתזמורו את הפתיחה לחלום ליל קיץ מאת מנדלסון (ראו דוגמה 11).

עירד עתיר

*Andante tranquillo*

דוגמה 10. הנוקטורנו בחלום ליל קיץ מאת מנדלסון

*Allegro di molto*

דוגמה 11. הפתיחה לחלום ליל קיץ מאת מנדלסון

זו יכולה לשמש מעין אוטוביוגרפיה של וגנר עצמו, שהיה קרוע בין העולמות: הוא חש קרבה עזה לגרמניה מולדתו; כששב מפריז וראה לראשונה שוב את מולדתו גרמניה, התרגש עד דמעות ונשבע שהוא גרמני. לצד זאת הביע מורת רוח מהחברה הגרמנית באותם ימים. ביצירה זו אנו מתוודעים לאמביוולנטיות של וגנר – תכונה שמעתה תופיע בכל יצירותיו ולכל אורך חייו. גם ונוס וגם גרמניה זוכות כאן ליחס דו-ערכי. עבור טנהויזר ונוס משמשת בריחה מנטלית



מגרמניה, אך עבור הגרמנים היא מסמלת חטא ותועבה, ובסופו של דבר טנהויזר רוצה לעזוב אותה. דמותו של טנהויזר נושאת עימה לא מעט מהאוטוביוגרפיה של וגנר עצמו, שחש שלא בנוח בחברה הגרמנית של אותם ימים והיה קרוב יותר לעולם החילוני החופשי מלערכי הדת השמרנית. גרמניה עצמה היא עניין חיובי, גם בהיבט המוזיקלי (שירת עולי הרגל והמארש בוורטבורג במערכה השנייה, שלא לדבר על אליזבת), אך החברה הגרמנית מוצגת כאן כחברה שמרנית, סגורה ומקובעת בערכי הדת.

במערכה השלישית וגנר משרבב את מוטיב "האמן של דרזדן", המתקשר להשגחה העליונה ומייצג את הקשר לנצרות הגרמנית. מוטיב זה שב ומופיע במונולוג שבו מגולל טנהויזר מפי וולפראם את קורות מסעו לרומא (עמ' 340, 342 סיסטמה ראשונה, 344 סיסטמה ראשונה בכינורות) ובמונולוג של טנהויזר (עמ' 380 סיסטמה שנייה, 381 סיסטמות ראשונה ושנייה, 382 סיסטמה שנייה, 383 סיסטמה ראשונה, 386 סיסטמה שנייה, 387 סיסטמה ראשונה). הוא משולב במבוא התזמורתי ובמונולוג של טנהויזר, שבו הוא מגולל בפני וולפראם את מסעו לרומא, כסמל גרמני מובהק המתקשר לדת. "האמן של דרזדן", שווגנר השתמש בו לראשונה באיסור האהבה, מקבל כאן משמעות אידיאולוגית: הוא מייצג את הנצרות הגרמנית או, ליתר דיוק, את גרמניה הדבקה בדת הנוצרית, שכן מוטיב זה חובר על ידי נאומן לכנסיית החצר בדרזדן, והיה פופולרי מאוד בכנסיות בכל סקסוניה. לכן ראה בו וגנר מוטיב מוזיקלי אותנטי המסמל את הדת הנוצרית בגרמניה. התזמור שנותן וגנר למוטיב זה במבוא למערכה השלישית הוא לכלי המתכת – בסגנון כורל, שהולם למדי את הגרמניות של המוטיב.

המחילה שטנהויזר זוכה לה בסיום האופרה, כאשר המוטיב של עולי הרגל נשמע במלוא הדרו, מאפשרת מעין פתרון והשלמה – אפשר לומר שאם טנהויזר זכה למחילה, הרי שוונס לא הייתה חטא כה נורא, אולי אפילו צעד חיובי, והלעג לאפיפיור משמש מסר

לגרמניה שעליה להתנער מהשמרנות הדתית וללמוד מדמותו של טנהויזר החופשי. מבחינה מוזיקלית המוזיקה שוונס מקבלת היא הססגונית ביותר באופרה – מלודיות חושניות, הרמוניה כרומטית ותזמור רב גוני שמאופייין גם במקצבים חושניים, בייחוד במחול הבכחנליה שפותח את המערכה הראשונה (עמ' 11, סיסטמה שנייה ואילך). שירו של טנהויזר לוונס הוא שיר אהבה מלא ערגה ולהט, בעל נוכחות מרשימה ששמה בצד את כל המלודיות האחרות, בייחוד את המלודיות של שאר הזמרים בוורטבורג (מערכה ראשונה, עמ' 76, ומערכה שנייה, עמ' 258). הוא שר שיר זה בהתרסה באולם ורטבורג. זה השיר בעל הנוכחות החזקה ביותר, שמתעלה ביופיו ובחושניותו על כל השירים ה"קורקטיים" של שאר משתתפי התחרות ששרים לפניו. זה השיר שאנו זוכרים מהאופרה.

הדמות היחידה שבה טנהויזר רואה את ההגשמה של שני העולמות בר־בזמן היא אליזבת, היחידה שעומדת לצידו לכל הדרך. אך בגלל אותם שמרנים הוא נאלץ ללכת לרומא לבקש מחילה דתית. בקשתו אינה נענית, ומצב זה מביא בסופו של דבר לאסון – למותה של אליזבת משברון לב ולמותו של טנהויזר בעקבותיה, ורק עם מוות כפול זה מופיעה הגאולה הסופית, ששמה ללעג ולקלס את הדת ואת החברה שבה הכול מתנהל "לפי כללי הטקס". אליזבת היא גרמנייה חיובית, אך גם היא דבקה בדת, ודבקות זו מביאה אסון על כולם – עליה וגם על טנהויזר. טנהויזר מייצג במידת־מה את האדם הרגיל, ורק אליזבת יודעת מהי אהבה. וולפראם הוא ההיפך מטנהויזר – אדם יציב, ישר, מתון, מיושב בדעתו ומאופק, לא אימפולסיבי וחסר יושרה כמו טנהויזר. וולפראם הוא הדמות החיובית באופרה, שמגשרת בין טנהויזר לאליזבת, הדמות החיובית השנייה. הכוכב שמופיע באופרה הוא כוכב הצפון שמנווט – אליזבת מזוהה עם הכוכב שמסמל את הדרך הנכונה. מבחינה דתית, אליזבת היא כמו ישו: היא הקריבה את עצמה למען החוטא.

טנהויזר הוא חסר תקנה – אליזבת אוהבת אותו כל העת, ואילו הוא נדרש פעמיים לתזכורת של אהבתה (כשהוא חוזר מהר ונוס במערכה הראשונה, וכשהוא חוזר ממסעו לרומא). בחוזרו מהאפיפיור, הדבר הראשון שהוא מבקש הוא לחפש שוב את הדרך להר ונוס.

באופרה זו לראשונה וגנר מכניס את הגרמניות בגלוי, על ידי מיקום העלילה והדמויות ההיסטוריות הגרמניות. כאמור, וגנר מזוהה עם דמותו של טנהויזר. כמוהו הוא אינו חש שייך בשום מקום, ומרגיש אי-נוחות לנוכח החברה הגרמנית ומוסכמותיה, בייחוד בנוגע לקתוליות. הניגוד בין שני העולמות, של ונוס ושל החברה הגרמנית, מתבטא בהיבט המוזיקלי: המוזיקה של ונוס חושנית וססגונית, מלאת כרומטיות ותזמור צולל, לעומת המוזיקה הרשמית, המכובדת והטונלית-פונקציונלית, שמייצגת את החברה הגרמנית. הדבר מגיע לשיא בסצנת התחרות, שבה כל השירים של שאר המינינגרים נשמעים חיוריים ומשממים לעומת שירו הלוהט והחושני, מלא החיים של טנהויזר לונוס, שבעקבותיו הכול מגדים אותו.

### 'לוהנגרין'

אופרה זו מ-1849 מייצגת סיום של תקופה והתחלה של תקופה חדשה, לא רק ביצירתו של וגנר אלא בעולם האופרה בכלל. לא בכדי אמר פרנץ ליסט שאופרה זו מציינת את תחילתו של עידן חדש בעולם האופרה; היא מסמנת את המעבר מהאופרות האמצעיות של וגנר למאוחרות, בעלות הסגנון הבשל. יש בה סממנים מוזיקליים ודרמטיים שבהחלט מרמזים על העתיד, על הטבעת ועל פרסיפל. מאמר כגון "אמנות ומהפכה"<sup>26</sup> מסביר את הקשר שעושה וגנר

---

Richard Wagner, "Die Kunst und die Revolution" (1849), *Wagner* .26  
*Sämtliche Schriften und Dichtungen*, III/8-41

בין מהפכה אמנותית למהפכה חברתית, הניזונות זו מזו. המאמר נכתב בשנה שנכתבה לוחגריין, דבר שמסביר רבות את המסר הרעיוני של יצירה זו וגם את היצירות לעתיד, בייחוד את טבעת הניבלונג, שבה יתבטא המסר החברתי במלוא השכלול והמורכבות. אורכה של לוחגריין קרוב לארבע שעות תמימות, אורך ממוצע של אופרה של וגנר. חשיבות התזמורת והשימוש בלייטמוטיבים עדיין לא נקבעו במסורות, אך נעשה בהם שימוש בכל דפי היצירה. המסר שמתייחס לגרמניות מופיע גם כאן בדרך בולטת וגלויה לעין אף יותר מבטננהויר. אף שהעלילה של לוחגריין מתרחשת באנטוורפן, עם עלות המסך מופיעים המלך הגרמני וההמון התומך בו; וגנר אף משתמש בביטוי "מלך גרמני" ("Deutscher König"). הוא מתייחס כאן לשאלת הזהות של הגיבור, שמסתיר אותה עד לסיום – אלמנט שיחזור על עצמו בגיבור זיגפריד, שיחקור את מימה בדבר מוצאו. יש הגורסים שכאן שילב וגנר אלמנט מחייו האישיים, שכן כל חייו התחבט בדבר זהותו של אביו והאמין כי היה זה לודוויג גאיר. באופרה זו נעשה שימוש ברעיונות מאופרות קודמות וגם ברעיונות המרמזים על העתיד. לוחגריין הוא גם מעין דמות של נודד שבא מארץ רחוקה עלומת שם אל אנטוורפן על מנת להושיע את אלזה, שראתה אותו בחלומה, ממש כמו סנטה בהולנדי המעופף.

פרשנותו של פאול ל' רוז (Rose, 1992), שלפיה בלוחגריין מבוטא הרעיון של סולידריות גרמנית ושל מהפכה, משכנעת אבל כללית מדי. אכן, אני מבחין בחברה גרמנית המורכבת מגרמנים נאיביים ונאמנים כאלזה וההמון, אך גם מגרמנים שליליים כגון פרידריך ואורטרוד. הם אינם "רעים" שמעוררים אנטגוניזם אך יש בהם כדי לצקת משמעות לאמירה על החברה הגרמנית. קרוב לוודאי שווגנר מעצב את הדמויות הגרמניות השליליות של פרידריך ואורטרוד בדמות הגרמנים השמרנים, אלו שהכשילו את מהפכת דרזדן, שהיה שותף לה ב-1848. כל דמות מייצגת קבוצה בחברה

הגרמנית, שכוללת קבוצות תמימות (אלזה), נאמנות ומובלות על ידי המנהיג (ההמון), וקבוצות שליליות ומסוכנות (פרידריך ואורטרוד). הדמות החיובית היא דמותו של לוהנגרין, והוא אינו בא מתוך החברה הגרמנית אלא מבחוץ. לוהנגרין הוא גיבור חיובי משום שהוא מגיע להציל את אלזה התמימה מאי־הצדק המרושע שפרידריך ואורטרוד נהגו בה בהאשימם אותה לשווא ברצח אחיה על מנת לסלק אותה מדרכם בדרך לשלטון. לוהנגרין נלחם בכוח השלילי – בפרידריך – ומנצח. לפיכך, זה כוח שבא להציל את החברה הגרמנית מהכוחות השליליים שבה. וגנר תיאר את אורטרוד כ"אישה פוליטית", שיצר האהבה אצלה מוחלף ב"פנאטיות רצחנית" (Ross, 2020: 284).

המחקרים על וגנר בכללותם אינם נותנים דעתם על לוהנגרין וגם לא על טנהויזר כאלגוריה לחברה הגרמנית, אולי מפני שהן נחשבות לאופרות מוקדמות יחסית. החברה הגרמנית מיוצגת כאן על ידי כל הדמויות, להוציא את לוהנגרין. המלך הגרמני הוא היינריך הראשון (דמות היסטורית). העלילה מתרחשת בין השנים 919-933, בזמן מלחמתו של מלך זה במגיירים. העם הגרמני בכללותו מיוצג על ידי ההמון (אנשי ברבאנט). אלזה מברבאנט מייצגת את הגרמנים החיוביים אך הנאיביים שאינם מודעים לסכנה המרחפת על ראשם. סכנה זו מגולמת ב"זוג המרושע" פרידריך מטלראמונד ואורטרוד, המייצגים את הגרמנים השליליים בחברה הגרמנית ומהווים אנטגוניסט לזוג החיובי, לוהנגרין ואלזה. רעיון זה של שני זוגות מנוגדים מושפע ללא ספק מאוריאנתה של קארל מריה פון ובר, המלחין הגרמני שנערץ על וגנר מצעירותו. באוריאנתה ניצבים הזוג החיובי אוריאנתה ואדולר מול הזוג המרושע ליזארט ואגלנטין. וגנר גם ראה בוובר את "הגרמני שבין המלחינים הגרמניים". להלן אראה שהוא הושפע ממנו גם מבחינה מוזיקלית, וכדי להמחיש את ה"גרמניות" הוא מצטט מוטיבים מוזיקליים מאוריאנתה ומשלבם בלוהנגרין. מקהלות הגברים שכבר פגשנו באופרות הקודמות של

וגנר גם הן מלמדות על השפעתו של ובר. המלודיה של המקהלה שמסיימת את המערכה הראשונה דומה מאוד בתחילתה לנושא מהפתיחה של אוריאנתה (ראו דוגמה 12). הסולם הכרומטי היורד שמופיע בתחילת המערכה השנייה מושפע מהסולם היורד באוריאנתה של ובר, ומטרים את מוטיב התנומה של ברינהילדה בטבעת (ראו דוגמה 13).

דוגמה 12. מוטיב מהפתיחה של אוריאנתה מאת ובר (שורה ראשונה, חיבה אחרונה, ושורה שנייה, אקורד ראשון)

נשווה זאת עם התמה של המקהלה בלוחנגרין, המבוססת על המוטיב של שלושת האקורדים מהפתיחה של אוריאנתה (עמ' 95 עד סוף המערכה הראשונה, על המילים: "תהילה למסעך! השבח לבואך! יחי מוצאך, מגן הצנועים!")<sup>27</sup>. המוטיב הקצבי – חצי, רבע מנוקד, שמינית ורבע – מופיע אצל מנדלסון בפרק האחרון של הסימפוניה השלישית הסקוטית, ב"אליהו" וגם ב"מזמורי תהילים", ובמארש החתונה בחלום ליל קיץ. זה הבסיס למקצב של מארש החתונה בלוחנגרין במערכה השלישית, וגם לקטע המקהלה כאן, המסיים

<sup>27</sup>"Ruhm deiner Fahrt, Preis deinem Kommen! Heil deiner Art, Schützer der Frommen!"

אופרה אנטישמית?

את המערכה הראשונה, והמקצב מולבש על המוטיב מאוריאנתה של ובר. אצל וגנר מקצב המארש נעשה שכיח.

will ich mir den Tod erlehnen, mein stilles Grab mir bauen.

דוגמה 13. הסולם הכרומטי באריה של אוריאנתה במערכה השלישית, כשהיא ננטשת על ידי אדולאר בשממה

נשווה זאת עם הסולם הכרומטי היורד בסצנה של אורטרוד ופרידריך במערכה השנייה (עמ' 126, סיסטמה שנייה, סימן חזרה 9). זו הפעם הראשונה שבה וגנר משתמש בחומרים מוזיקליים ממלחין אחר בדרך כה ברורה כדי להמחיש את התוכן החברתי-פוליטי של יצירה. ואולם בניגוד לאוריאנתה, לואנגרין מסתיימת בסוף טרגי שהמסר שלו מאיים עוד יותר. פרידריך ואורטרוד הם שמות גרמניים. במערכה השנייה אורטרוד מתפללת לאלים ווטאן ופריה שיעזרו לה במזימתה להכשיל את אלזה, שתשאל את לואנגרין לסוד מוצאו (עמ' 146, סימן חזרה 20, עד עמ' 147). בכך אנו מבחינים לראשונה אצל וגנר באלים הנורדיים, שיכבו, כמובן, בטבעת. מכאן, שהאלים הגרמניים אינם חיוביים לגמרי, כי מי שסוגר להם הם גרמנים שמרנים וחשוכים באופיים ובאמונותיהם, כמו אורטרוד. המוזיקה של פרידריך ואורטרוד אפלה, קודרת ואחוזת פלצות, ובדואט שלהם בתחילת המערכה השנייה אפשר למצוא קווי דמיון לסצנה "בקעת הזאב" מהקלע החופשי של ובר, בעיקר בגוונים של המנעד התחתון של כלי הנשיפה מעץ והטרמולו המסתורי והמאיים של כלי הקשת. פרידריך ואורטרוד חפצים

לתפוס את השלטון בברבאנט, ולכן הם "תופרים" את הסיפור על אלוה, שרצחה את אחיה כי היה מיועד להיות הדוכס של ברבאנט. בסצנה הראשונה במערכה הראשונה, במונולוג של פרידריך בפני המלך, הפותח במילים: "תודה לך, מלך, שבאת לשפוט!"<sup>28</sup> פרידריך מאשים את אלוה שרצחה את אחיה ובכוונתה לתפוס את השלטון עם האהוב המסתורי שלה: "מובן שהיא חשבה, שברגע שנפטרה מאחיה, היא כדוכסית ברבאנט יכולה בצדק לסרב לתת את ידה לוואסאל, ולטפח בגלוי את אהובה הסודי".<sup>29</sup>

פרידריך הוא המקורב אחרי אחיה של אלוה, ולכן בכך הוא מקווה שהמלך יאמין לסיפורו ויאשים את אלוה ברצח אחיה, ואז הוא ואשתו אורטרוד יזכו בשלטון. הקרן, הטבעת והחרב גם כן מופיעים כאן, אמנם רק כאביזרים של ליהנגרין ועדיין לא במשמעות דרמטית סמלית כמו בטבעת, אך גם הם תורמים לאווירת ההרואיות הגרמנית העתיקה שתופיע במלוא הדרה בטבעת.

הרקע ההיסטורי שנחשב בעיניו מאוד, ובייחוד בתקופת יצירתו זו, גרם לכך שהבחירה של המלך הגרמני המופיע בתחילת האופרה היא בהיינריך הראשון מסקסוניה, שכונה גם "לוכד הציפורים" (Heinrich der Vogler), משום שעל פי המסורת עסק באותה עת בתיקון רשתות הצייד לציפורים. הוא שלט בין השנים 919-936. נוסף על כך, ההבחנה הברורה בין העמים הסקסוניים לברבאנטיים, שעבור וגנר הייתה עניין מהותי וחשוב, מציגה את האנטיזה שבין העולם העתיק, כפי שהתבטא בפגניזם הגרמני (והתגלמותו האנושית בדמותה של אורטרוד), לבין העולם החדש של הנצרות החדשה, הנאורה. ב"הודעה לידידי" ישנם רמזים ברורים להשפעתה של הפילוסופיה של פוירבאך עליו, בדרכי

<sup>28</sup> "Dank, König, dir, dass du zu richten kamst!"

<sup>29</sup> "Sie wähte wohl, wenn sie des Bruders ledig, dann könnte sie als Herrin von Brabant mit Recht dem Lehnsman ihre Hand verwehren, und offen des geheimen Buhlen pflegen"



עם הרעיונות והאידיאות של הגרמנים הצעירים. גם מבחינה מוזיקלית ישנם באופרה זו רמזים לעתיד: המוזיקה הרוחנית של הגביע הקדוש, שתופיע גם בפרסיפל באותו הקשר של הגביע, נשמעת כאן לראשונה. שני הסיפורים שואבים מאותו המקור של וולפראם פון אשנבך (שהופיע כדמות בטנהויזר). לוהנגרין הוא בנו של פרסיפל. המוזיקה הקורנת רוחניות ושמימיות של לוהנגרין אינה מתארת את הגרמנים, אלא את הגיבור שבא מן החוץ – את לוהנגרין. לפיכך, הגרמנים זקוקים לטוהר הזה, שחסר אצלם. לוהנגרין בא מטירת הגביע הקדוש, הממוקמת במונסאלבה שבספרד. המוזיקה של הגביע הקדוש כוללת פראזה מהנושא של "מארש החתונה" בחלום ליל קיץ מאת מנדלסון, שבעתיד יהווה בסיס ללייטמוטיב של פריה בטבעת, וגם מאוריאנתה מאת ובר (ראו דוגמאות 14 ו-15).

עירד עתיר

Allegro vivace

2 Flauti  
2 Oboi  
2 Clarinetti (C)  
2 Fagotti  
2 Corni (G)  
3 Trombe (C)  
3 Tromboni ed Eufonioidi  
Timpani (G, C)  
Piatto

Violini I  
Violini II  
Viola  
Violoncelli  
Contrabbassi

דוגמה 14. המשפט הראשון של מארש החחונה בחלום ליל קיץ מאת מנדלסון (מחיה 6)

Fl.  
Clar. dolce

דוגמה 15. חלק מהפראזה מהאריה של אדולאר במערכה השנייה באוריאתנה מאת ובר (הרבע השלישי בחיבה 4 וחיבה 5)

אופרה אנטישמית?

Basso: La Sol# Fa# Mi# Fa# Re# Re# La# Si Si#

דוגמה 16. מוטיב הגביע הקדוש (הגראל) בלוחנגרין

תחילתו של נושא מארש החתונה מחלום ליל קיץ מופיעה בתיבות 3, 6 ו-8, עם טרצה בין הצליל השני לשלישי במקום קוורטה; התיבה האחרונה דומה להפליא לסיים הפראזה באוריאנתה – בפרטיטורה, עמ' 1 תיבה 7 (מנושא מארש החתונה), ועמ' 2 סיסטמה ראשונה, תיבה 3 (מהפראזה מאוריאנתה). בהופעה הראשונה של המוטיב קשה להבחין בו מיד, מפני שהוא משורבב בתוך פראזה מוזיקלית ארוכה. גם ההרמוניה, התזמור והאווירה שונים, אך בהמשך נראה שגרעין הנושא חוזר שוב ושוב, כולל בשיא של הפתיחה, כשכל התזמורת מתפרצת בפורטיסימו (בפרטיטורה, עמ' 5 תיבות 2-5). ישנה משמעות עמוקה לכך שווגנר משתמש בחומר התמטי משני מלחינים אלו – ובר הגרמני ומנדלסון היהודי – שהוא רואה בהם מופת ומושא להערצה. הנושא של הגביע הקדוש, המרומם והשמימי, המסמל אוטופיה חדשה שווגנר מייחל לבואה בגרמניה, מסומל בדרך מקורית ומוחשית זו בשימוש בחומר נושאי של שני המלחינים הנערצים. מארש החתונה המפורסם, המופיע במערכה השלישית, מושפע בהחלט גם הוא ממארש החתונה בחלום ליל קיץ מאת מנדלסון. מארש זה מושמע בחתונות נוצריות, כמו המארש

עירד עתיר

של מנדלסון. הנושא של מארש החתונה בלוחנגרין דומה מאוד לנושא של הפרק האחרון מהסימפוניה השלישית הסקוטית של מנדלסון, אלא שאצל מנדלסון הוא במינור, ובלוחנגרין הוא במז'ור (ראו דוגמה 17).



דוגמה 17. הנושא בפרק המסיים של הסימפוניה השלישית מאת מנדלסון (אבובים וקלרינטים ב-לה)

השוו עם מארש החתונה בלוחנגרין (עמ' 281-290).

אופרה אנטישמית?

7 *Mässig bewegt.* Erste Scene. 281

*Auf der Bühne:*

1. u. 2. Flöten.  
3.

2 Hoboen.

2 Clarinetten in B.

2 Fagotte.

1. u. 2. Hörner.  
3. u. 4.

2 Trompeten.

Triangel.

Harfe.

1. Flöten.  
2. u. 3.

1. Hoboen.  
2. u. 3.

Clarinetten in B.

Fagotte.

1. u. 2. Hörner.  
3. u. 4.

Trompeten.

Harfe.

1. Violine.

2. Violine.

Bratsche.

Sopran.

Alt.

Tenor.

Bass.

Violoncell.

Contrabass.

7 *Mässig bewegt.*

חצילת המארש בלוהגורין

נוסף על כך, חלקים אחדים בהחלט מטרימים לא רק את המוזיקה של פרסיפל, אלא גם את המוזיקה של הטבעת: בתמונה הראשונה במערכה השנייה, המוזיקה האפלה שמאפיינת את פרידריך ואורטורד מקדימה את הרגעים האפלים בטבעת. המבוא התזמורתי

למערכה השנייה בהחלט מזכיר את הפרלוד למערכה הראשונה בזיגפריד ואת המוזיקה שמייצגת את פאפנר הדרקון (עמ' 110). לקראת סיומה של האופרה לוהנגרין נותן לאלזה שלושה חפצים ומורה לה להעביר אותם לגוטפריד אחיה: קרן, חרב קרבות וטבעת (על מנת שייזכר בו). חפצים אלו הם החפצים המרכזיים בטבעת, החשובים בייחוד לדמות הראשית זיגפריד. הוא טוען, שאם היה בה הכוח להמתין שנה אחת, אחיה היה שב אליה. לוהנגרין הוא איש שלום; הוא קורא למלך כי לא יוכל להוביל אותם אלי קרב, ואינו בא אליהם על מנת להיות חבר לנשק. זו האוטופיה של הגביע הקדוש, שיונה מסמלת אותו (לפי האגדה, בכל שנה מתעופפת יונה למרומים מעל הגביע) – אוטופיה של שלום. יש לזכור שבנצרות רוח הקודש מתוארת כיונה. נושא השלום עובר מלוהנגרין לפרסיפל כיצירה של פיוס. למרות רוח הקרב המפעמת בהמון בלוהנגרין, הוא עצמו איש שלום. הגביע הקדוש בלוהנגרין אינו סמל דתי אלא אוטופיה לעולם של שלום ונשגבות; הדבר יתבטא ביתר שאת בפרסיפל. יש לזכור את הקשר בין לוהנגרין לפרסיפל – כאשר לוהנגרין חושף את זהותו, הוא אומר כי הוא בנו של פרסיפל, אביר הגביע הנושא את הכתר. הגביע הקדוש הוא אחד הסמלים המובהקים של הנצרות, ובכך הוא עומד בניגוד לאלים הפגאניים שאורטרוד מאמינה בהם. סוף המערכה השנייה, הסצנה של החתונה, שבה לוהנגרין ואלזה נכנסים לכנסייה, גם כן מגייד את הזוג החיובי מול הזוג השלילי, פרידריך ואורטרוד. אנשי ברכאנט מוצגים כאנשים השומרים על המולדת הגרמנית באמצעות החרב, ואף שרים את הסיסמה בתמונה השנייה של המערכה השלישית: "למדינה הגרמנית, החרב הגרמנית! כך יהיה כוחו של הרייך מוכח!" ("Für Deutsche Land, (das Deutsche Schwert! So sei des Reiches Kraft bewärt!" ומכאן שהרוח המפעמת בה היא של לאומנות כוחנית. לוהנגרין, כאיש של שלום, מייצג מעין אוטופיה שוונגר מציע לחברה הגרמנית של זמנו, והדבר גם מתיישב עם דעותיו כסוציאליסט.

וגנר עצמו אמר: "האווירה הייחודית שלוהנגרין שלי צריכה ליצור היא שאנו רואים לפנינו ממלכה גרמנית עתיקה במצבה הטוב ביותר, בהיבט האידיאלי ביותר". מצד אחד יש כאן את המלך הגרמני האדיב, התומך באלזה, ואת ההמון ההולך בעקבותיו, שזה הפן החיובי שלה, ומצד אחר התמונה שמתקבלת על אודות החברה הגרמנית אינה מחמיאה וכוללת גם כוחות אפלים ומרושעים כמו פרידריך וטלראמונד, שמסמלים את הצד האפל והמסוכן בחברה, המאיים על החדש והחיובי.

לאורך כל הדרמה המלך וההמון תומכים באלזה ובלוהנגרין, מהללים אותו כמושיע בסוף המערכה הראשונה, מגנים ומגרשים את פרידריך ואורטרוד מהארמון כשהם מופיעים לקראת סוף המערכה השנייה, ומלווים בשמחה את הזוג הטרי ללוהנגרין ואלזה בחתונתם. מכאן שלפי וגנר, במובן זה, רוב החברה הגרמנית היא חזקה וחיובית, אך ישנם בה גורמים מסוכנים. שמחתם של לווהנגרין ואלזה נהרסת, והכוח הרע של פרידריך ואורטרוד מנצח בכך שאלזה מתפתה לשאול את לווהנגרין בדבר זהותו ומוצאו, שכן היא אינה יכולה לקבל את אהבתו בלי לדעת זאת, ובשל כך הקשר ביניהם נקטע. לווהנגרין שומר את סוד מוצאו כי הוא דוגל בחברה חדשה, שבה המוצא האתני חסר חשיבות. בכך המסר של שמירת השם משול לאהבתם של לווהנגרין ואלזה, המשולים לאוטופיה הגרמנית החדשה שבה אין חשיבות לזהות. בהציגו רעיון זה, וגנר מתגלה כאדם ליברלי. הסתרת המוצא כאן היא מעין מבחן: האם האדם יכול להתייחס לאדם אחר בלי לדעת את מוצאו? ואולם המבחן הזה נכשל, כשם שנכשלה מהפכת דרודן.

יש להזכיר גם שאצל וגנר האישה היא כוח גואל ומציל בכוח האהבה, אך עם זאת באה גם הקרבה: סנטה הקריבה את עצמה בסוף ההולנדי המעופף; אהבתה הטהורה של אליזבת לטנהויזר; וכאן, אלזה צריכה לאהוב את לווהנגרין במחיר של שמירת סוד מוצאו והעבר שלו, וְלא – לא תוכל אהבה זו להתקיים. ועוד נראה להלן

כיצד האהבה וההקרבה יופיעו בדמותן של ברינהילדה בטבעת וקונדרי בפרסיפל.

האמירה של אורטרוד: "אם זה ייכשל, תמיד יש את האפשרות להשתמש בכוח!" ("Missglückt's, so bleibt ein Mittel der Gewalt!") (סצנה ראשונה, מערכה שנייה) מראה את הכוחנות של הדמות הזאת, שמסמלת את הגרמנים הכוחניים השלייליים. פרידריך גם הוא שמרן וכוחני ודוגל בתפיסת עולם זו. במערכה הראשונה איננו מוכן לוותר על הקרב עם לונהגרין ואומר כי עדיף להיות מת מלהיות פחדן. במערכה השנייה, בסצנה שלו עם אורטרוד, כאשר היא רוצה להשפילו היא קוראת לו פחדן. אורטרוד היא המרשעת, שכן היא גם משקרת לפרידריך ואינה מגלה לו את האמת על אודות הברבור. למעשה, היא משפיעה הן על פרידריך והן על אלזה. בין הסצנות השנייה והשלישית במערכה השנייה עולה השחר לפני החתונה, ואחר כך גם לפני התמונה השלישית במערכה השלישית, שבה לונהגרין מגלה את זהותו לכולם, המלך עומד מתחת לעץ האלון, סמל גרמני.

במערכה השלישית לונהגרין הורג את פרידריך כאשר הוא נמצא בחדר עם אלזה, ובסופה של האופרה הוא מסיר מהברבור, אחיה של אלזה, את הכישוף שהטילה עליו אורטרוד, שגם האשימה את אלזה ברצח. בסיומה של האופרה אנו נוכחים לדעת כי רשעותו של הזוג פרידריך ואורטרוד כפולה ומכופלת, שכן אורטרוד כישפה את אחיה של אלזה, הפכה אותו לברבור והטילה על אלזה את האשמה של רציחת אחיה, וזאת לאחר שלכל אורך האופרה לא ידענו מה עלה בגורלו של האח. בתמונה הראשונה במערכה השנייה היא אף אומרת לפרידריך, בעלה, שראתה כמו עיניה את אלזה מטביעה את אחיה. לונהגרין אומר לאלזה, שלמעשה רצה לחוות עימה רק שנה אחת של אושר, ואז אחיה, שחשבה אותו למת, היה חוזר אליה מלווה בחברת הגביע הקדוש.

אורטרוד מגלה בפני כולם שהיא זו שכישפה את אחיה של



אלוה לברבור. אורטרוד אומרת שאם לווהנגרין היה נשאר יותר, הוא היה מסיר גם את הכישוף שהפך את גוטפריד לברבור ומחזיר אותו להיות אדם. בסוף היא אומרת: "תראו כיצד האלים מביאים עליכם נקמה – אתם, שאינכם סוגדים להם יותר". זו דוגמה לגרמנים שמעריצים את האצולה ואת העבר ורוצים להתנקם בגרמנים החדשים, שאינם מכבדים אותם. הדבר שם אותה ואת תפיסת עולמה ללעג, שכן בסופו של דבר לווהנגרין מנצח.

אם כן, האהבה והמהפכה אינן יכולות להתממש. ככל הנראה, זו אחת הסיבות שווגנר תיאר את לווהנגרין כאופרה העצובה ביותר שחיבר. העצב בהחלט ניכר במוזיקה, במיוחד בסיום, במונולוג שבו הוא מגלה את זהותו, ובפרידה מאלוה. אלוה לא הייתה מוכנה לקבל את לווהנגרין כפי שהוא בלי לדעת את מוצאו, שכן המוצא היה הבסיס בחברה הגרמנית של אותם ימים. בכך וגנר אומר שהמוצא והמעמד החברתי הם חסרי כל חשיבות; הוא דוגל בשוויון לכול. הזוג הרע, פרידריך ואורטרוד, שמייצגים את הכוח השמרני בחברה הגרמנית, תובעים לדעת את מוצאו של לווהנגרין ומפילים את אלוה במלכודת שטמנו לה. לבסוף לווהנגרין משחרר את האח מהכישוף ומובל בסירתו על ידי היונה של הגביע, סמל השלום. אורטרוד צועקת כאשר הכישוף מוסר וגוטפריד, אחיה של אלוה, מופיע. השם גוטפריד פירושו שלום האלוהים, ולווהנגרין אומר שגוטפריד יהיה מנהיגם – דבר בעל ערך סמלי רב עבור החברה הגרמנית שווגנר מייחל לה. האופרה מסתיימת בתקווה קטנה זו עם הופעת גוטפריד, אך אלוה צונחת ללא רוח חיים שבורת לב כאשר לווהנגרין מתרחק ועוזב, ומסיימת את האופרה בעצב טרגי.

הזוג פרידריך ואורטרוד מטרים דמויות גרמניות שליליות ואפלות בטבעת, כגון הפן הרע של פריקה והונדינג. נוסף על כך, יש כאן קריאה למהפכה מצידו של וגנר. וגנר מראה כי כוחות שמרניים ואפלים כאלו בחברה הגרמנית מובילים לאסון קולקטיבי, הם הורסים את ה"צעיר המושע", בדמותו של לווהנגרין, שהוא

מעין אלגוריה לעולם חדש, לגרמניה הצעירה. בעצם זה שווגנר "הורג" את פרידריך במכת חרבו של לוהנגרין הוא רומז לכך שיש להילחם עד חורמה בכוחות כאלה שבחברה, עד לביטולם הסופי. אך יש לזכור שהריגתו של פרידריך בידי לוהנגרין נעשתה כהגנה עצמית ותו לא – פרידריך התפרץ לחדר על מנת להרוג את לוהנגרין. ונזכור נקודה חשובה נוספת: בדו-קרב שהתנהל בין לוהנגרין לפרידריך במערכה הראשונה, לוהנגרין היה יכול להרוג את פרידריך כשהיה מוטל לרגליו, אך הוא הצהיר בכירור שהוא חס על חייו; לוהנגרין הוא איש שלום ולא איש מדון ודמים. ואם לא די בכך, הוא מסיים את האופרה בחשיפת פרצופה המרושע של אורטרוד במלוא התגלמותו – השקר ששיקרה והאשמת השווא שטפלה על אלזה, בנוסף על כך שהביאה להרס נישואיהם של השניים. אורטרוד היא המרשעת הגדולה בסיפור, שכן היא רימתה גם את בעלה פרידריך באומרה שבאמת ראתה את אלזה רוצחת את אחיה. למעשה, אורטרוד משפיעה על פרידריך וגם על אלזה. היא דמות האישה המכשפת והמשפיעה לרעה, כפי שתהיה פריקה בטבעת, שתשפיע על ווטאן לגרום לזיגמונד להפסיד ולמות בקרב מול הונדינג.

יש צורך במהפכה, אומר וגנר, אך קודם כול יש לסלק את הכוחות המאיימים והמסוכנים מבית, שמסמלים בני הזוג פרידריך ואורטרוד, שהם גרמניים למדי, וכמובן, אין לשייכם בשום אופן, לא מבחינה עלילתית ולא מבחינה מוזיקלית, ליהודים. לאחר שהכישוף מוסר מגוטפריד, אחיה של אלזה, והוא הופך מברבור לאדם, לוהנגרין קורא לו להיות המנהיג. על בסיס זה אפשר גם להבין את הדרמות המאוחרות יותר של וגנר. אכן, אצל וגנר הכוח הגרמני הוא כוח חזק, אך הוא כולל גם פן מסוכן והרסני, ופעמים רבות גם שלילי, אכזר, אפל ומתועב לחלוטין, שיש למגרר ולהחליפו בטוהר העליון של לוהנגרין, הלא-גרמני. המסר של העולם הגרמני כרעיון פילוסופי משתכלל בלוהנגרין ובאופרות

של וגנר; הביקורת גם היא ממשיכה כרעיון מרכזי, אך כאן מוצג כוח שלילי בתוך החברה הזאת, המיוצג על ידי פרידריך ואורטרוד, וה"גאולה" מגיעה, או לכל הפחות מתקרבת, בדמותו של לונהגרין, שמגיע מעולם אחר ומחברה אחרת. גם כאן אפשר לזהות את וגנר עם לונהגרין, האיש שזהותו מעורפלת.

יש לציין שאופרה זו השפיעה גם על מאזינים יהודים, שהזדהו עם דמותו של לונהגרין. האופרה מציגה באור חיובי את דמות האוטסידר שנמצא מחוץ לקהילה, כפי שהיהודים רבים ראו את עצמם בחברה הגרמנית. יש כאן הצעה לחתונה בין שתי דמויות מעולמות שונים. זוהי הצעה של שילובו של הזר בחברה, שילוב שאמור לגאול אותה.

השפעתם של מנדלסון וובר ניכרת בכירור באופרה זו הן מבחינה עלילתית (אוריאתה) והן מבחינה מוזיקלית, כאשר וגנר מצטט חלקים של פראזות של שני מלחינים אלו. שלוש האופרות האמצעיות האלה מתוות את תחילת סגנונו הבשל של וגנר בכל המובנים. סגנונו הדרמטי והמוזיקלי אישי ומגובש, חשיבותה של התזמורת במסכת הכללית עולה, וישנה התחלה של שימוש בלייטמוטיבים. עדיין אין התייחסות ליחסי הגומלין בין יהדות לגרמניות, ובהולנדי המעופף אף אין עדיין התייחסות לגרמניות, אך יצירה זו מהווה מעין שלד ליצירותיו המאוחרות: לראשונה מופיעות בה דמות הנורד, הגאולה באמצעות האהבה והדמות הנשית שמקריבה עצמה למען גאולה זו. בהולנדי המעופף ובטנהויזר ראויה לציון במיוחד ההשפעה של שני יוצרים יהודים על וגנר: היינריך היינה בתחום הספרותי ופליקס מנדלסון במוזיקה. עדיין אין התייחסות ישירה למנדלסון דרך ציטוטים ברורים כפי שיהיה בטבעת, לדוגמה, אך מדובר בהשפעה סגנונית שמעידה על ההערכה הרבה שווגנר רחש ליוצרים אלו. נוסף על כך, לטענתי, דרך השפעה זו אפשר להבחין בתפיסת עולמו של וגנר: הוא רואה ביוצרים אלו את התגלמות התרבות הגרמנית, והוא שופט אותם לפי התוצר האמנותי שלהם בלבד; רוצה לומר, עבורו

ובר הגרמני הוא מופת לתרבות הגרמנית כמו מנדלסון וכמו היינה בספרות. בטנהויזר לראשונה וגנר מכניס בגלוי את הגרמניות, הן מבחינה תוכנית והן מבחינה מוזיקלית, כשהוא מותח ביקורת נוקבת על החברה הגרמנית ועל הקתוליות. בלוחנגרין המסר הזה מתעצם דרך חלוקת החברה הגרמנית לגורמים חיוביים ושלייליים מסוכנים (פרידריך ואורטרוד), בעוד הגואל לחברה זאת מגיע דווקא מבחוץ. מבחינה מוזיקלית, באופרה זו נוכחת השפעתו של ובר יחד עם זו של מנדלסון, כפי שהיה באופרות הקודמות, ואולי אף ביתר שאת, שכן וגנר מכניס כאן כמה ציטוטים כמעט מדויקים של נושאים של שני מלחינים אלו, ואף באופן משולב, כמו למשל מוטיב הגראל (הגביע הקדוש) המכיל הן גרעין מלודי המצוטט ממנדלסון והן גרעין מלודי המצוטט מוובר. יש לציין שבלוחנגרין הנצרות מוצגת ככוח חיובי לעומת האלילות השליילית, ואילו בטנהויזר היא מוצגת כאור שליילי.

### 'טבעת הניבלונג'

המחזור הענק של טבעת הניבלונג, הכולל ארבע דרמות מוזיקליות, הוא במוכנים רבים פסגת הישגיו האמנותיים של וגנר. היצירה העסיקה את וגנר כחצי יובל: תחילת כתיבת הליברית ב־1848, סוף ההלחנה ב־1874, והעלאתה ב־1876. אפשר למצוא בו כמעט את כל רעיונותיו האידיאולוגיים בדבר הגרמניות והיהדות לא רק מבחינת הגשמת רעיונותיו בדבר הדרמה המוזיקלית, אלא גם מבחינת המחקר הנוכחי. כאן לראשונה שרכב וגנר לתוך הדרמות שלו את הנושא היהודי וביטא אותו כמעט מכל היבט אפשרי. וגנר, למרות קווי הדמיון הרבים שאנו מוצאים באופרות שלו, לא חזר על עצמו בנושא האידיאולוגי, אלא הראה אותו מזוויות שונות ואף נתן לו כמה פירושים, בהתאם לתקופה שבה נכתבה היצירה. כמה כתבים עיוניים חשובים שנכתבו לפני כתיבת המחזור

ובמהלכו נקשרים למסר החברתי של יצירה זו. "הוויבלונגים"<sup>30</sup> ו"מיתוס הניבלונגים כעיצוב לדרמה"<sup>31</sup> נכתבו ב-1848, השנה שבה החל בכתיבת הליברית לטבעת. הם מבססים את רעיונותיו של וגנר השואבים מן המיתוס ואת החשיבות שהוא ראה בו להסבר העם והחברה הגרמנית. אפילו המאמרים שנכתבו לאחר השלמת הטבעת: "מה זה גרמני?"<sup>32</sup> ו"מודרני"<sup>33</sup> שניהם מ-1878, מסבירים הקשרים רבים שמתבטאים בטבעת וגם במייסטרזינגר. אך המאמר המפורסם והחשוב ביותר שנכתב בתקופה זו, המסביר את כניסת הנושא היהודי ליצירתו של וגנר מנקודה זו ואילך, הוא המאמר "היהדות במוזיקה"<sup>34</sup> מ-1850, שב-1869 זכה לתיקון ולתוספות.<sup>35</sup> בטבעת לקח וגנר כמה עלילות מהמיתולוגיה הנורדית והגרמנית, עיבד אותן לצרכיו ובנה מהן משל אלגורי רחב ממדים על אודות החברה בגרמניה של זמנו, ובו הוא מראה את המצב הקיים ומזהיר מפני העתיד ואף מייעץ כיצד להתמודד עם המצב ולשנותו למצב החיובי שאליו הוא שואף. המחקר על הטבעת מקיף ביותר ועולה על היקף המחקר של יתר האופרות של וגנר. חוקרים כאדורנו וצלינסקי זיהו בה דמויות יהודיות כגון אלברוך ומימה, וצלינסקי הוסיף גם את האגן.

- 
- Richard Wagner, "Die Wiebelungen. Weltgeschichte aus der Saga" .30  
(1848), *Wagner Sämtliche Schriften und Dichtungen/II/115-155*
- Richard Wagner, Der Nibelungen-Mythus als Entwurf zu einem .31  
Drama" (1848), *Wagner Sämtliche Schriften und Dichtungen*
- Richard Wagner, "Was ist deutsch?" (1878), *Wagner Sämtliche* .32  
*Schriften und Dichtungen/X/36-53*
- Richard Wagner, "Modern" (1878), *Wagner Sämtliche Schriften und* .33  
*Dichtungen/X/54-60.*
- "Das Judenthum in der Musik" (1850), *Wagner Sämtliche Schriften* .34  
*und Dichtungen/V/66-85*
- Richard Wagner, "Aufklärungen über "Das Judenthum in der Musik" .35  
(1869), *Wagner Sämtliche Schriften und Dichtungen/VIII/238-260*

אינני סותר טענות אלו, אבל אני מוסיף עליהן טענות אחרות שמשנות את התמונה. לדוגמה, גם דמותו של לוגה מתקשרת אצלי ליהדות, והאגן הוא חצוי – חציו גרמני וחציו יהודי, על פי הוריו בעלילה (אלברוך אביו וגרימהילדה אמו). העמקתי את הדיון בכל פרט ופרט בדמויות ובעלילה, ועל כן בהמשך אתיחס לעלילה בדב-בכר עם הניתוח, שכן יש לעקוב אחרי העלילה והדמויות וכך להבין את המסר במלואו. גם ניתוח של אפיון הדמויות הגרמניות מול הדמויות היהודיות מבחינה מוזיקלית לוקה בחסר במחקר. אמנם ישנם אזכורים של הציטוטים של וגנר את מנדלסון בטבעת, לדוגמה, לארי טוד (Todd) כתב על כך, אך לא בדרך בולטת ומשמעותית, גם לא מבחינת ההקשר הדרמטי והאידיאולוגי, דבר שאני מוצא כמרכזי ביותר להבנת המסר של האופרה, בייחוד בשל העובדה שהיא נכתבה לאחר המאמר "היהדות במוזיקה".

אפשר להבחין כאן באמביוולנטיות החזקה של וגנר בנוגע ליהדות ולגרמניות – לשניהם צדדים חיוביים וצדדים שליליים. וגנר משתמש בסטריאוטיפים שהיו ידועים לקהל של זמנו על מנת לזהות דמויות יהודיות, בעיקר על פי מראה חיצוני ושפת גוף, אלמנטים שרווחו בדעת הקהל באותם ימים, כפי שכותב על כך ויינר בספרו ריכרד וגנר והדמיון האנטישמי. אולם, אין לטעות ולחשוב שחשיבתו של וגנר לגבי היהודים והגרמנים היא סטריאוטיפית, נהפוך הוא – היא מורכבת, אמביוולנטית ולעיתים קרובות סותרת ומעלה שאלות רבות. הסטריאוטיפים הם אמצעי שבעזרתו וגנר מתקשר עם הקהל שלו, מדבר איתו בשפה שלו על מנת שיבין, אך מנגד מוליך אותו לקראת הבנה של מטרה אחרת לגמרי. לדוגמה, הסטריאוטיפים של היהודים אינם מחזקים את מה שהוא כבר יודע וחושב לגביהם, אלא הם בבחינת כלי שמאפשר לקהל לזהות את הדמויות האלה כיהודיות – אך המסר לגביהם שונה בתכלית. את ה"גרמניות" של הדמויות בטבעת לא קשה לזהות, ולו רק בזכות המקור הספרותי שממנו נלקחו. השמות הם גרמניים, כגון

זיגמונד זיגפריד, ויתרה מכך, אין עוררין על השורשים הספרותיים הגרמניים של המיתולוגיה הנורדית, "שירת הניבלונגים" והסאגה של הוולזונג. וגנר מפריד בין "משפחות" (Geschlecht) שונות כגון הניבלונגים, הענקים והאלים, על מנת להפריד בין הקבוצות השונות המופיעות במחזור זה. אפשר לראות הפרדה זו בכירור במערכה הראשונה של זיגפריד, כאשר ווטאן עונה על השאלות של מימה על אודות הניבלונגים, הענקים והאלים, ולכל אחת מהקבוצות מצמיד את המילה "משפחה".

לגבי הדמויות היהודיות, שום דמות בטבעת אינה מכונה במישורין "יהודית", ואף אין כל סימני זיהוי שיכולים להצביע בפירוש על יהדותה. מכאן החל הפולמוס הגדול, שמאפשר לראות בדמויות של הניבלונגים את הבכואה של היהודים. אדורנו אף זיהה שני סוגים של יהודים: את אלברייך – יהודי של הבורסה, עשיר רודף בצע וממון, ואת מימה – יהודי של הגטו, חלש ועלוב. אפשר לפרש את הגזעים גם כשכבות שונות של החברה, כפי שעשה ברנרד שאו בספרו הווגנריסט המושלם (Shaw, 1967). כך ניתן לראות בניבלונגים את השכבה החלשה. צלינסקי חידד זאת וראה גם בהאגן דמות יהודית, אולי אפילו הגרועה מכולן, שכן הוא זה שנועץ את החרב בגבו של זיגפריד והורגו. הדבר התאים להפליא לאגדת "הסכין בגב", שלימים הפכה לסיפור הנפוץ שלפיו היהודים תקעו סכין בגב האומה הגרמנית.

כפי שנראה להלן, על סמך הניתוח המוזיקלי אפשר לראות קשרים בין דמויות שונות; אלה אינם נגלים מיד לעין, ובמקומות אחדים ההגדרה של יהודי וגרמני מיטשטשת עד כדי ערפול מוחלט. וגנר לא רצה ליצור דרמה פשטנית של דמויות טובות ודמויות רעות שבסופה הטובים מנצחים. על פניו, קל מאוד לפשט את העניין ולומר שאכן ישנן כאן דמויות גרמניות (חיוביות) ויהודיות (שליליות), אך כפי שנראה, הן מבחינת הטקסט והן מבחינת המוזיקה זה אינו המקרה כלל וכלל. זו אינה תחרות של מוסר.

כל הדמויות בטבעת מרובות פנים. וגנר מציג אלגוריה בעלת אופי גרמני, אך גם בעלת קווים אוניברסליים. הוא היה מודע לכך, כפי שעולה מכתביו, לדוגמה ב"יהדות במוזיקה" (על היהודי – "תהא אשר תהא האומה האירופית שאליה נשתייך"), והדבר נכון לא רק בנוגע לגרמניה. כך הוא הופך את היהדות לא לדת, לא לגזע ולא למוצא אתני, אלא למושג חדש – קטגוריה אסתטית. על פי קטגוריה אסתטית זו, האדם מגדיר את עצמו כיהודי או לא יהודי. על כך הוא מדבר בסיום של "היהדות במוזיקה": לחדול להיות יהודי כמו הסופר ברנה, והאבדון, שהוא הדרך היחידה לגאולה מהקללה שרובצת על היהודים.

כפי שנבחן, הדמויות בטבעת משויכות לקטגוריות חברתיות שונות המאופיינות על פי אופן הדיבור, ההופעה החיצונית על הבמה וכמובן – המוזיקה הייחודית הניתנת להן. המוזיקה מגדירה את עולמה של הדמות, ומה שווגנר עושה במוזיקה שלה, באמצעות שילוב עם מוזיקה אחרת ושינוי, מגדיר את הפוטנציאל שלה, מהיכן היא באה ולהיכן היא מסוגלת או אינה מסוגלת ללכת. הדמויות שאינן בעלות יכולת השתנות נותרות עם אותה המוזיקה לכל אורך המחזור, ואילו דמויות שחלים בהן שינויים משתנות מבחינה מוזיקלית. בדרך זו נוכל גם להקיש על האידיאולוגיה החברתית-פוליטית בנוגע ליהדות ולגרמניות על פי וגנר: את מה יש למגר עד תום, ואת מה אפשר ויש לשנות, וכיצד.

דמויותיו ורעיונותיו של וגנר רחוקים מלהיות חד משמעיים, אף שקל לטעון זאת בהסתכלות ראשונית. גם בהתבטאויותיו ניכר שהוא מעוניין להסתיר את כוונותיו האמיתיות, ולכן הוא משאיר בטקסט ערפול רב. רמזים על כוונותיו הוא משאיר ליודעי ח"ן בלבד, באפשרו לכישרונו המוזיקלי הכביר לבטא ולהשלים את המלאכה. גם בנוגע למייסטרזינגר מנירנברג, בטקסט של הדרמה לא נאמר במישרין דבר על מוצאו היהודי של בקמסר, שזוהה עם האנסליק, שמוצאו יהודי. בתחילה, כפי שציינתי, בסקיצה משנת



1861 וגנר קרא לדמות זו "Veit Hanslich", אך הבין שהדבר יהיה גלוי ופשטני מדי, ולכן קרא לה בשם בקמסר. כך עשה גם בטבעת לגבי הניבלונגים, שלא קרא להם במפורש יהודים.

בטבעת ישנו מגוון הכלים הרחב ביותר אצל וגנר: חטיבת כלי המתכת מורחבת ונוספים לה חצוצרת בס, טרומבון קונטרבס, טובת קונטרבס ובייחוד טובות וגנר, שמייצגות הרחבה של קרן היער – המהוות סמל גרמני. המצלול שלהן משלב גוון בין קרנות היער, הטרומבונים וטובת הקונטרבס. קרן היער קשורה לאופי הפגני העתיק והברברי של הגרמניות, לפי שהגרמנים הקדמונים היו משתמשים בכלי זה לציד וכדומה. העובדה שווגנר מעניק לחטיבה זו ייצוג רחב ביותר מעידה על כך שהרעיון העלילתי והפילוסופי עובר גם דרך המוזיקה וכלי הנגינה. טובות וגנר נבנו במיוחד ליצירה זו, והן בשימוש אך ורק בטבעת, מה שמעיד על ייחודן הסמלי עבור וגנר.

מעניין להזכיר שכמהפכן אוטופי וגנר סיים את הסקיצה הראשונה של דרמת הטבעת בכך שהאלים ממשיכים לשלוט בעולם, אבל זיגפריד, שנושא את חטאם של האלים, מטהר כמותו את החוקים שחוקקו האלים מהשחיתות ומהריקבון, מהמרמה ומהאלימות שעליהם התבססו. הטבעת מושבת לריין, והניבלונגים משוחררים מכבלי עבדותם ויוצאים לחופשי, ועימם אלבריך (מעייני, 1995: 406). זה בהחלט יכול להיות רמז שכך יפסיקו היהודים להיות מעין עבדים בשלטון המונרכיה הגרמנית, ויזכו לאמנציפציה ושוויון אזרחי.

היו שמצאו היגיון בשמות שווגנר משתמש בהם בטטרולוגיה: ווטאן משמעו טיראן, עריין, אלים, הארון הרע; זיגפריד – ניצחון השלום; ברניהילדה – נערת המגן; מימה – חקיין. ואולם השמות נלקחו מהמיתולוגיה הנורדית, ולא תמיד אפשר לומר בכיורר אם השם פשוט הושאל משם או נלקח בכוונה בשל הרלוונטיות של המשמעות שלו לייצוג הדמות.

**'זהב הרייך'**

זהב הרייך הוא הפרולוג לשלוש הדרמות המוזיקליות של הטבעת: הוולקיריה, זיגפריד ודמדומי האלים. הוא קצר יחסית (כשעתיים וחצי) ובנוי מארבע תמונות המבוצעות ברצף ללא כל הפסקה. בבחינת היותו הפרולוג, הוא מסמל את המצב הקדמון של האומה הגרמנית, כיצד הגיעה למצב שבו היא נמצאת בהווה, מאילו אלמנטים היא בנויה ואילו כוחות פועלים בה. שורש יחסי הגומלין בין הגרמנים ליهودים אף הוא מוצג כאן בדרך עניינית ומעוררת סקרנות.

**תמונה ראשונה**

תמונה זו, הפותחת את הטטרלוגיה הענקית, כוללת במובנים רבים את תמצית הדרמה כולה, את הבסיס – הן מבחינה עלילתית, הן מבחינה מוזיקלית והן מבחינה אידיאולוגית. משתתפות בה ארבע דמויות: שלוש בנות הרייך ואלברוך הניבלונג. היא מתרחשת במעמקי נהר הרייך, שהוא, ללא כל ספק, סמל גרמני מובהק, מלבד הביסוס המיתולוגי. זה הנהר הגדול והחשוב בגרמניה, והוא הוזכר רבות ביצירות ספרות. בנות הרייך אף הן סמל גרמני. בתולה מסוג זה מוזכרת בשירו הנודע של היינריך היינה "לורליי" ("Loreley", שם נשבה הספן בקסם שירתה של הנימפה, ובגללה טבעו הוא וסירתו. שמותיהן של בנות הרייך אף הם גרמניים למדי: וולגונדה, ווגלינדה ופלוסהילדה – לכולם משמעות בנושא המים והנהר: "Welle" פירושו גלים, ו-"Flosse" פירושו הזימים של הצב, וכד'. גם כאן, תפקידן של בנות הרייך הוא לפתות את מי שיתקרב לזהב. התנאי הוא שמי שיחשל את זהב הרייך לצורת טבעת יהיה לשליט העולם, אך יהיה עליו לוותר לתמיד על האהבה. היות שאיש לא יהיה מוכן לוותר על האהבה לאחר שכונת הרייך יפתו אותו, הזהב נשמר אצלן.

המבוא הגאוני בנוי כולו על אקורד מי במול מז'ור בודד, שמתחיל במעמקים באמצעות הקונטרבסים, ואט-אט צומח

בתזמורת שכוללת שמונה קרנות יער שבונות ארפג' ענקי כמעין הדהוד של היקום האינסופי, ואט-אט בקרשנדרו רחב המבוא מתגעש עד לנקודת השיא, שבה כל התזמורת מנגנת ומתארת את גלי המים – ואז נכנסת שירתן של בנות הרייזן. אפשר להצביע על דמיון לסימפוניה התשיעית של בטהובן, שגם בפתיחה שלה נעשית מעין "בריאת עולם" בצלילים, מן הקווינטה הפתוחה עד לשיא שבו נכנס הנושא הראשי בנגינת התזמורת כולה. הסימפוניה התשיעית של בטהובן השפיעה עמוקות על וגנר, שחיבר גם מאמר על אודותיה. במובן מסוים, הוספת הטקסט והקולות האנושיים בפרק האחרון שלה מבשרת את הדרמה המוזיקלית הווגנרית. בטהובן אמר בכך כביכול, שהמוזיקה לבדה לא יכולה להביע את כל מה שהוא חפץ, הוא היה זקוק למילים על מנת להעביר את המסר בצורתו השלמה ביותר. מבחינה מוזיקלית, נראה שיש חשיבות לייצוג של סולמות אצל וגנר, נוסף על הלייטמוטיבים. ב"אופרה ודרמה" וגנר דן ביחסים של סולמות במוזיקה בהשוואה ליחסים החברתיים בין קבוצות של בני האדם. מעניין לציין שהסימפוניה מס' 3 מאת רוברט שומאן גם היא בסולם מי במול מז'ור, ומכונה הריינית, על שם נהר הרייזן. אך רבים כלל אינם מודעים להפתעה המוזיקלית ולהשלכה הרעיונית שבאה בעקבותיה ולסיבתה. מלבד אקורד המי במול מז'ור שעליו בנוי כל המבוא, מוטיב נהר הרייזן בנוי על מלודיה בולטת לאוזן מהרגע הראשון שבו היא נשמעת בצ'לי. זו אינה אחרת מהמלודיה של הפתיחה מלחינה היפה מאת פליקס מנדלסון, שגם היא מתארת פיית מים משתכשכת (ראו דוגמה 18).

עירד עתיר

Allegro con moto. Comp. 1833.

Flauto I.  
Flauto II.  
Oboe I.  
Oboe II.  
Clarinetto I in B.  
Clarinetto II in B.  
Fagotto I.  
Fagotto II.  
Corno I in F.  
Corno II in F.  
Tromba I in B.  
Tromba II in B.  
Timpani in F.C.  
Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
Violoncello.  
Basso.

M.R.40. Original-Verleger: Breitkopf&Härtel in Leipzig.

דוגמה 18. הנושא הראשי של הפתיחה מלווינה היפה מאת מנדלסון

אופרה אנטישמית?

19

Fl.

Ob.

Clari

Fagott

Tromp.

Horn

Tromb.

Bass

Viol.

Cb./Cb.

(tutti)

דוגמה 19. נושא נהר הריין (בפרטיטורה של ז'וב הריין, עמ' 2-15)

עירד עתיר

Andante. Composit 1831.

Flauto I.  
Flauto II.  
Clarinetto I in B.  
Clarinetto II in B.  
Fagotto I.  
Fagotto II.  
Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
Violoncello I.  
Violoncello II.  
Soprano.  
Alto.  
Tenore.  
Basso.  
Basso ed Organo.

Andante.

דוגמה 20. גם תן לנו שלום ("Verleih uns Frieden") של מנדלסון, שנכתבה ב-1831, מטע לפני הפתיחה מזוינה היפה, מזכירה אותה במקצח בקו הליווי שלה בצילי. גם כאן ניכרה השפעה על המבוא לזהב הריין: גם כאן הסולם הוא מי במול מז'ור, וקו הבס מי במול מתפקד כנקודת עוגב

מדוע אפוא בחר וגנר, שלא חסר את הכישרון והדמיון המוזיקלי, לתאר את נהר הריין בהעתק מדויק של הנושא של הפתיחה הנודעת של מנדלסון, ובייחוד ברגעים הראשונים של הטטרלוגיה הענקית שלו, כאשר מהצלילים הראשונים הוא משתמש במלודיה של המלחין

ששלוש שנים קודם לכן כתב עליו ב"יהדות במוזיקה" דברים לא מחמיאים אגב אזכור יהדותו, לצד הודאה בכישרונו הנדיר? ואם לא די בכך, הנושא שלו מתאר כאן את הדבר הגרמני-שורשי ביותר שניתן להעלות על הדעת – את נהר הריין. המלודיה בוודאי הייתה מוכרת לקהל של אותם ימים, כך שהדבר נעשה כנראה במודע. כבר נתקלנו בהשפעה של מנדלסון על וגנר באופרות הקודמות שלו, השפעה שהתבטאה בעיקר בסגנון המוזיקלי כגון מלודיה, הרמוניה ותזמור, אך עדיין לא נתקלנו בציטוט מדויק של מנדלסון, כפי שנעשה כאן. יש לזכור שווגנר החל את ההלחנה של זחב הריין ב-1853, כלומר לאחר המאמר "היהדות במוזיקה". אנו רואים, שההערכה שלו למנדלסון והשפעתו עליו, שניכרה באופרות הקודמות שלו, לא זו בלבד שלא פגה, אלא זוכה כאן למשמעות סמלית-אידיאולוגית בציטוטים ממשיים.

אפשר בהחלט להניח שווגנר סבר שהקהל מכיר היטב את יצירותיו של מנדלסון, וציטט אותו על מנת ליצור את האסוציאציה אליו. ואם אנו מניחים שאלברוך אכן מייצג קטגוריה אסתטית של יהודי מול בנות הריין, שמסמלות את הטוהר הגרמני, הרי היינו מצפים שווגנר יאפיין בנושא של מנדלסון דווקא את אלברוך, על מנת להמחיש את ההקשר, אך הנה, ההיפך נעשה כאן – הנושא של מנדלסון בא לייצג את הטבע הגרמני – את נהר הריין. ההקשר העלילתי ברור: הנושא הספרותי של הפתיחה של מנדלסון מדבר על נימפת מים טובת מראה, ואצל וגנר מדובר בבתולות הריין. מכאן, שאין ספק שכבר בשלב זה וגנר רואה את מנדלסון כגרמני לכל דבר.

המוזיקה שווגנר נותן לבנות הריין היא טונלית לחלוטין, פונקציונלית, שירתית ובעלת גוונים בהירים וזוהרים בתזמור. כך גם המוטיב של זחב הריין, שבנוי מאקורד משולש מזוירי. כאמור, המוזיקה הניגודית לכך מייצגת את אלברוך, ומרגע כניסתו היא מובלטת על ידי שימוש בצבעים כהים בתזמורת וריבוי השימוש

ברגיסטר הנמוך. כפי שוויינר מתאר בספרו, צליעתו של אלברוך אף היא מתוארת במוזיקה על ידי המקצב המקרטע בוויולות, שקושר אותה לעוד סטריאוטיפ שרווח באותה התקופה בנוגע למראם החיצוני של יהודים. מקצב הצליעה של אלברוך (חלק שש־עשרה ושמינית) בוויולות עם כניסתו (עמ' 19, סיסטמה שנייה, ועמ' 20, סיסטמה ראשונה), המלווה את כניסתו, הוא סקונדה קטנה בצ'לי, שכפי שנראה יהווה מרווח דיסוננטי. זה אחד המרווחים שיאפיינו את דמויות הניבלונגים ואת הדמויות שקשורות אליהן.<sup>36</sup>

הסקונדה הקטנה שמאפיינת את אלברוך והניבלונגים מופיעה לראשונה בצ'לי (עמ' 21, סיסטמה שנייה), ושירתו של אלברוך, שמרובה בשימוש בעיצורים השורקים, מתארת את דרך הדיבור שווגנר כתב עליה ב"יהדות במוזיקה" ומתחילה במשפט "Stör ich eur Spiel, wenn staunend ich still hier steh?" ("האם אני מפריע למשחק שלכן כאשר אני עומד כאן נדהם?") (עמ' 21, סיסטמה שנייה תיבות 4, 5). אפשר להבחין בכך גם בהמשך, כמו בעמ' 22, סיסטמה שנייה, או בעמ' 24, 25. בעמ' 28, 29 נוסף לקו של אלברוך רקע זמזמני בצ'לי בסקונדות קטנות בחלקי שש־עשרה, שמדגישות את דרך דיבורו. כך גם בעמ' 34, סיסטמה שנייה, עמ' 38, סיסטמה שנייה, וכן הלאה. אפשר מיד להבחין בהבדל בין המוזיקה הטונלית הבהירה והסימטרית יחסית שניתנת לבנות הריין ובין המוזיקה הכרומטית הסבוכה מבחינה ריתמית, שניתנת לאלברוך.

קריאתן השמחה של בנות הריין "זהב הריין!" ("Rheingold!") מתאפיינת גם כן בסקונדה, אבל בסקונדה גדולה, ובהמשך טונלי

36. הגוון התזמורתי עושה שימוש בכלי הנשיפה מעץ כגון הקלרינטים והבסונים, והוא יאפיין למעשה את הדמויות היהודיות השליליות לא רק בטבעת, אלא בכל הדרמות המוזיקליות של וגנר. הגוון הצלילי הנוצר הוא של צליל "מאנפף", זמזמני וצורמני, שתואם את תיאור צורת הדיבור היהודית עליו כתב ב"יהדות במוזיקה". בהמשך נראה שגם שימוש בקרנות מעומעמות היוצרות צליל צורמני ישמש ככלי זיהוי לדמויות כאלה.



על סף הבנאליות של הפראזה המוזיקלית, המושתתת על המהלך הקלאסי הנפוץ של סקסטה קטנה, קווינטה זכה וטרצה גדולה, שמאפיין את הסולם המז'ורי ונודע גם כמהלך טבעי של קרנות היער.

הסקונדה הקטנה של אלברוך מבטאת גם את הכאב והסבל שלו מהדחייה האכזרית של בנות הריין (עמ' 37, סיסטמה שנייה, תיבה אחרונה, ועמ' 38, סיסטמה ראשונה). המילים "השלישית כה מעזה" ("Die dritte so traut") מולחנות בקו מלודי של מה שמאוחר יותר יהיה המוטיב של פריה. קו זה מבוסס על נושא מארש החתונה מחלום ליל קיץ מאת מנדלסון. אלא שכאן זו קריאת כאב, ואילו המוטיב של פריה יהיה מלא ערגה ונועם. מנגד, נשמעת הסקונדה הגדולה מהקריאות של בנות הריין (עמ' 49). בהמשך נראה, בהקשר של המוטיב של לוגה, שהסקונדה הקטנה מזוהה עם הניבלונגים – העולם היהודי, והגדולה – עם זהב הריין ובנות הריין – עם העולם הגרמני. מוטיב הסקונדה הגדולה מתאר שמחה אצל בנות הריין. הסקונדה הקטנה, לעומת זאת, מתארת כאב וייסורים אצל אלברוך (ראו דוגמה 21).

Alberich: We - he! ach we - he!

דוגמה 21. הסקונדות אצל בנות הריין ואצל אלברוך

ואולם בהקשר זה אין לטעות שהסקונדה כאן עטופה באופי של מקצב הניבלונגים, שיאפיין בהמשך את הלמות הפטישים ונשמע

לראשונה כמוטיב הנקמה בתזמורת (עמ' 45). מבחינה מוזיקלית זה שונה לחלוטין, והמשך הפראזה מעיד על כך. הקווים המלודיים של אלבריך הם אריוזיים ברובם, קרובים אל הרצ'יטיטיב, ומבליטים את העיצורים השורקים, אגב מתן תחושה של אותה "קשקשנות מכולבלת", שעליה כתב וגנר במאמר "היהדות במוזיקה" בתארו את דרך הדיבור היהודית (ראו פרק 2). הדבר מתבטא במשפטים שבהם חזרה מרובה על עיצורים שורקים וכולטים, כגון:

Stör' ich eu'r Spiel, wenn staunend ich still hier steh'?  
 Wie **scheint** im Schimmer  
 ihr hell und **schön!**  
 Wie gern umschlänge der **Schlanken** eine mein Arm,  
**schlüpfte** hold sie herab!<sup>37</sup>  
 Mir **zagt**, **zuckt**  
 und **zehrt** sich das Herz,  
 lacht mir so **zierliches** Lob.<sup>38</sup>

וכך הלאה. וגנר מתמיד בדרך זו, המבליטה ומבדילה את שירתו של אלבריך מזו של בנות הריין, שכן הם שייכים לעולמות שונים. פלוסהילדה אף צוחקת בפני אלבריך ומתארת את דמותו הקרפדית (Deiner Stimme) ואת קולו החורק (Deine Krötengestalt). הן קוראות "אויבנו מאוהב", מכנות אותו "התיש המקומט הזקן" שאביהן הזהיר אותן מפניו. מראש הן מחשיבות אותו כאויב, עוד לפני שהן מכירות אותו. אנו ניתקל ביחס דומה גם כלפי קונדרי בפרסיה<sup>29</sup>, ואצל גורנמאנגן, שיגער בנושאי הכלים

37. האם אני מפריע למשחק שלכן, כאשר אני עומד כאן נדהם? כמה בהיר ויפה את זורתת בוורה! כמה רוצות זרועותיי לכרוך את הרזה, החליקי אותן בעדינות!

38. ליבי רועד, מתעוות, ונאכל, צוחק עליי שבחים כה עדינים.

שמתייחסים אליה בדרך זו. מוטיב הנקם, שמופיע לראשונה לאחר שבנות הרייך לועגות לאלברריך ולפני שזהב הרייך מנצנץ במעמקים, בנוי על המקצב שמאוחר יותר יאפיין את מוטיב הניבלונגים, מקצב "הלמות הפטישים". מוטיב הטבעת עצמו גם הוא עוטה אופי מסתורי והוא מעורפל מבחינה טונלית, בנוי על טרצות עולות ויורדות.

אלברריך הניבלונג מייצג כאן דמות ניגודית לחלוטין לבתולות הרייך. הן טהורות ונאות למראה, ואילו הוא גמד כעור, שעיר ושחור. אך ההבחנה אינה פשטנית וברורה, כפי שנראה לכאורה. כבר מהרגע הראשון אין כאן הבחנה בין בתולות הרייך הטובות, ה"גרמניות", ובין אלברריך הרשע, "היהודי", שהן מכנות אותו אויב. מהרגע שהוא נכנס לבמה הן נגעלות ממנו, ווגלינדה וולגונדה מכנות אותו דוחה, "Pfui! Der Garstige!".

בקריאה "Pfui!" של בנות הרייך הקרנות מעומעמות ומשמיעות צליל צורם, שיאפיין את הניבלונגים במקומות רכים בטטרלוגיה (עמ' 21, סיסטמה ראשונה). פלוסהילדה קוראת להן לשמור על הזהב, כי אביהן הזהיר אותן מאויב כזה – זו השנאה והדחייה כלפי היהודי, שהייתה טבועה בגרמנים. אביהן, שלא ידוע מיהו ואינו מופיע בדרמה, הוא דוגמה לרגש זה שעובר מדור לדור. דחייה ראשונית זו, לפי מראה חיצוני בלבד, מתוארת במאמרו של וגנר "היהדות במוזיקה".

האמביוולנטיות מופיעה כאן לראשונה בשני סוגי הדמויות: בנות הרייך מופיעות כדמויות חיוביות, טהורות, נאות למראה ומוזיקליות. הן נעימות ושובות לב, אך מנגד הן מופיעות כמרושעות ולעגניות. אלברריך לא ביצע מעשה נפשע כלפיהן אלא חיזר אחריהן בדרך המקובלת. הוא זוכה ללעג והתעללות מצידן, תחילה בצחוק ישיר של וולגונדה ווגלינדה, ולאחר מכן מפלוסהילדה, שתחילה מעמידה פנים שהיא מעוניינת בו ואז צוחקת ומשפילה אותו כמו השתיים האחרות. התגובה של

אלברריך לכך היא הקריאה מעוררת הרחמים "הו, כאב, הו כאב" ("O Schmerz"), המתאפיינת בסקונדה הקטנה היורדת ובקריאת "O Wehe" שמאירה את דמותו כמגוחכת ודוחה אך גם כמעוררת רחמים והזדהות. מוטיב האהבה, שמאוחר יותר יהיה המוטיב של פריה, נשמע לרגע בקו המלודי של אלברריך, שמקונן על כך שגם פלוסהילדה דחתה אותו במילים: "Die dritte so traut". בהמשך היצירה נראה שווגנר ביסס מוטיב זה על הנושא של מארש החתונה בחלום ליל קיץ מאת מנדלסון. כרגע הדבר מופיע במרומז וקשה להבחין בו. אפשר לטעון ולומר שבנות הריין לועגות לאלברריך בצדק, כי הוא גמד דוחה וכיעורו הפיזי מצביע על כיעור פנימי, על פי המוסכמות של סיפורי אגדה ומיתולוגיה. ואולם לעגן הוביל לכך שגנב את הזוהב, ובכך מסומלת תחילתה של סדרת הפורענויות בטבעת, שבנות הריין כביכול אחראיות לה. הן מביאות את גניבת הזוהב על עצמן כשהן דוחות את אלברריך בכוז ולועגות לו שלעולם לא ימצא אהבה. הוא מבין שאין לו מה להפסיד ובתגובה להשפלה ולתסכול הנוראים שחוהה, לאחר שבנות הריין מגלות לו את סודו של הזוהב, הוא מקלל את האהבה (עם הלייטמוטיב הבולט, שופיע בהקשרים שונים בהמשך הדרמה). הוא עוקר בכוח את הזוהב מן הסלע וגונבו לקול צעקותיהן החרדות. מכאן, שהגניבה לא נעשתה מרוע לב פשוט אלא בתגובה לאותו לעג אכזרי ולתסכול על כך שבנות הריין לא השיבו לו אהבה. כך, חטא קדמון זה מוצג כאן לא כחטא בלתי מוצדק לחלוטין אלא כחטא שבבסיסו סיבה ברורה, והאשם נופל כאן כמובן, לראשונה, על בנות הריין – ראשית על יחסן המשפיל אל אלברריך, ושנית על תמימותן וטיפשותן על שגילו לו את הסוד הטמון בזהב. אלברריך הגיח מניבלהיים ארצו, כפי שהוא מעיד במשפט הראשון שלו אל בנות הריין, וניסה לזכות באהבה מהן. הדבר משול ליהודי שהגיע ממולדתו אל גרמניה בעבר הרחוק או, נכון יותר, בתקופה שהיהודים יצאו מהגטו בגרמניה (מקצתם) והחלו להשתלב בחברה הגרמנית, בסוף

המאה ה־18. ואולם כאמור, ההשתלבות לא הייתה פשוטה והם לא התקבלו באהדה ובשוויון על ידי הגרמנים. זו אותה אמנציפציה שמקורה במהפכה הצרפתית ושמהפכת דרזדן היא המשך עקיף שלה. וגנר כותב ב"יהדות במוזיקה" שהם לחמו למען אמנציפציה לעם היהודי, למעשה, בלי להכיר את העם הזה. כעת הוא מציג זאת בדרמה שלו כאשר הוא מראה לנו את היהודי שיצא מהגטו וניסה להשתלב, ומציג גם את אופיו הבעייתי ואת מעשיו, שנבעו בין השאר מיחסם של הגרמנים כלפיו. לפי דונינגטון, בתולדות הריין הן יצורים המלאים בהערכת עצמם ויופיים – אופי שלילי שמעיד על אחת התכונות הרעות אצל הגרמנים על פי וגנר (מעייני, 1995: 277).

בסופה של התמונה, במעבר לתמונה הבאה, חלה טרנספורמציה במוטיב הטבעת, המקושר לאלברייך ולעולם היהודי, ולמוטיב הוואלהאל, המקושר לעולם הגרמני המפואר אך המנוון (עמ' 82, סיסטמה שנייה, עד עמ' 84). מוטיב הטבעת נשמע פעמים מספר בתזמורת, בבסונים ובקרנות, ועם תחילת התמונה השנייה הוא הופך למוטיב של הוואלהאל. על משמעות הדבר אעמוד בניתוח התמונה השנייה. מבחינה מוזיקלית, אנו מבחינים כאן בשיטה שתלווה את וגנר מכאן ולכל אורך הטבעת: ציטוטים ממנדלסון לצורך הבהרות רעיוניות, אפיון מוזיקלי של הדמויות שמייצגות את העולם הגרמני ואת העולם היהודי, ולייטמוטיבים שיעברו בין שני עולמות אלו.

מבחינה אידיאולוגית יש כאן אמביוולנטיות כפולה, שכבר מהתמונה הראשונה נותנת לנו את היסוד והתמצית של הדרמה שתיכנה: מוצגים כאן שני עולמות, לכאורה האחד אסתטי ביותר, יפה וטהור (עולמן של בנות הריין), והאחר מרושע, אפל ודוחה (אלברייך). ואולם העולם האפל אינו מבצע מעשה מרושע אלא רק לאחר שהעולם ה"טוב" דוחה אותו בגסות ופוגע בו בלי כל סיבה. אם אלברייך היה מרושע וחסר רגשות, הוא מלכתחילה לא

היה אמור לרצות לקבל אהבה ותשוקה מבנות הריין, ובוודאי לא היה אמור להיפגע מדחייתן. ככל הנראה, הוא לא היה כה אפל וחסר רגשות מהתחלה. הוא סבל מגורמים פיזיים והתנהגותיים שעוררו סלידה ראשונית בבנות הריין. מכאן, שלמן ההתחלה, גם העולם החיובי אינו כה חיובי, אלא כולל יסודות אפלים, מרושעים ותמימים. על בסיס אמביוולנטי זה, וגנר פותח את הדרמה רבת המשמעות שלו.

#### תמונה שנייה

בתמונה זו אנו פוגשים לראשונה באלים. כאן ובתמונה הרביעית המסיימת מופיעים כל האלים, וכמה מהם מופיעים רק בזהב הריין, ולאורך כל הדרמה מקצתם רק מוזכרים, ללא הופעה על הבמה. התמונה נפתחת במוטיב הוואלהאל, שכאמור הוא מעין גלגול טרנספורמטיבי של מוטיב הטבעת מהתמונה הראשונה. מוטיב הטבעת היה טרציאלי וללא מרכז טונלי ברור ומבוסס, מה שנתן לו את אופיו המסתורי והמעורפל. לעומת זאת, מוטיב הוואלהאל הוא בעל טונליות ברורה ופונקציונלית, שלא לומר ראשונית, ומבוסס על סולם רה במול מז'ור ועל הדרגות הראשונה, הרביעית והחמישית. מוטיב החנית של ווטאן מופיע כאן לראשונה אף הוא, ושני המוטיבים בעלי אופי מוצק, מכובד ומרשים. מנגד, מוטיב החנית, שמעתה יופיע מספר רב של פעמים לאורך הטטרלוגיה, נושא אופי כוחני ואלים, המתוזמר לרוב בכלי הנשיפה הנמוכים ממתכת, שמקנים לו את הפן הכוחני של אבי האלים, ווטאן, שבתמונה זו נפרשת לפנינו לראשונה האמביוולנטיות שלו הן מבחינה טקסטואלית והן מבחינה מוזיקלית.

גם הקונפליקט ביחסים בין ווטאן לאשתו פריקה מתגלה כאן לראשונה, כשהיא מאשימה אותו שהוא ושאר האלים הגברים סגרו את העסקה עם הענקים מאחורי גבן של האלות, הנשים. גם האידיאולוגיה של וגנר בנוגע לאמנציפציה לנשים דוברת

בהקשר זה, שמתקשר לחברה הגרמנית של אותם ימים, שהייתה שוביניסטית ולא שוויונית.

ההיבט הביוגרפי של יחסיו הבעייתיים של וגנר עם אשתו הראשונה מינה נכנס גם הוא לתמונה, אך נועד להשליך על החברה כולה, שכן וגנר רואה את עצמו חלק ממנה ואף דוברת. מוסריותו הבעייתית של ווטאן מוצגת כאן מעל לכל ספק דרך העסקה המפוקפקת עם הענקים, שבעבורה הסכים לוותר על פריה אלת האהבה תמורת טירת הוואלהאל. במילים אחרות, הוא ויתר על הרגש האנושי, האהבה, בתמורה לכוח.

כאשר ווטאן מהרהר בהקיץ על הטירה, הוא אומר: "שער ודלת שומרים על האולם הקדוש של שמחתי, כבוד האדם, עוצמה נצחית, מובילה לתהילה אין־סופית!" – עניין שבהחלט מבטא את שאיפתו לכוח. המושג "כבוד האדם" כמעט אירוני בהקשר זה של האלים, שמסתתרים כביכול מאחורי מוסריות, אך מוסריותו הרעועה של ווטאן נפרשת לפנינו מיד בהתחלה, ואז מתגלה בפנינו העסקה הנמהרת שעשה עם הענקים. פריקה מטיחה בווטאן את האשמותיה על כך שהם, הגברים (כלומר האלים הזכרים), חתמו את העסקה עם הענקים מאחורי גבן של האלות. היא טוענת שזה הצימאון לכוח של הגברים – טקסט שחושף את פרצופו האמיתי של ווטאן. ווטאן אומר לפריקה כי היא זו שעורדה אותו לבנות את הוואלהאל, והיא משיבה לו שקיוותה שזה ישים קץ לנדודיו בעולם ולחיפושיו אחר אהבות נוספות. ווטאן עונה לה: "את חייבת להיענות לי, כאל, שאפילו תחום במבצר, חייב אני להשיג את העולם שבחוץ לעצמי. כל מי שחי אוהב שוטטות וגיוון, אינני יכול לוותר על כך". ווטאן מוצג לפנינו כשליט מתאווה לכוח בלתי מוגבל, הרומס הכול על מנת להשיגו. בדרך זו אפשר לראות את ווטאן כשלילי אף יותר מאלברריך: אלברריך פנה אל הכוח לאחר שנדחה ולא קיבל אהבה; לעומתו, ווטאן לא קיבל שום דחייה כזאת, והוא רודף אחר הכוח כי זה טבעו.

ההפתעה המוזיקלית המופיעה ממשיכה את הקו של הפתיחה לתמונה הראשונה ולמוטיב הרייץ. כאמור, מוטיב הרייץ, סמל הגרמניות המובהק, תואר באמצעות ציטוט מדויק של מוטיב מהפתיחה של מלחינה היפה מאת מנדלסון. כעת, בדרך בולטת פחות אך ישירה, וגנר משתמש בחלק הפותח של הנושא של מארש החתונה המפורסם מחלום ליל קיץ מאת מנדלסון כדי ליצור את המוטיב של אלת האהבה פריה. חמשת הצלילים הראשונים לא רק זהים לנושא של המארש במקצבים ובמרווחים שלהם, אלא אף כתובים באותם התווים (ההתחלה בדו). המשך המוטיב בנוי מגרעין זה בסקוונצות יורדות. ההקשר אינו בעייתי להבנה – מארש החתונה מתקשר לאהבה ולסמל האהבה – האלה פריה. יש לציין, שמרגע הופעתה של פריה על הבמה היא מוצגת כרמות חלשה, די עלובה, כמעט נלעגת, והתנהגותה אינה תואמת את מעמדה כאלה; היא מביעה חולשה, מייבבת וקוראת לעזרת שאר האלים שיגנו עליה מפני הענקים. אלת האהבה, שמצד אחד מסמלת את הרוך והנועם שבאהבה, מציגה גם את השבריריות והחולשה שבה. היא חרדה וחלשה מול כוחם הפיזי של הענקים ואינה יכולה להגן על עצמה לבד – יש בדמותה פן שמבקר את השוביניזם, שמציג באור שלילי את התופעה שבה האהבה, המיוצגת על ידי אלה נשית, היא כנועה ונרמסת מול כוחו של הגבר.



אופרה אנטישמית?

דוגמה 22: מוטיב פריה (השוו עם נושא מרש החחונה מחלום ליל קיץ, דוגמה 14)

אותם אלים שאורטרוד המרשעת בלוהנגרין סגדה להם וקראה בשמם על מנת שיעזרו לה בנקמתה באלוה מופיעים כעת על הבמה. הם מוצגים כשכבה העליונה של החברה הגרמנית, המעמד הגבוה, האצילי, אך הכוחני והדיקטטורי, אותו מעמד מלוכני שווגנר התנגד לו בתוקף יחד עם עמיתיו במהפכת דרזדן הכושלת של 1848. זו הפעם השנייה שנושא של מנדלסון משמש את וגנר לייצוג אלמנט גרמני מובהק, וכפי שנראה שני מוטיבים אלו של הריין ושל פריה הם מהמרכזיים והמושמעים ביותר בטבעת. הענקים גם הם מייצגים שכבה בחברה הגרמנית, שהיא חברה בעלת עוצמה כלכלית. ייתכן שהם מייצגים מעין מעמד בורגני כלשהו, שנמצא מתחת למעמד העליון של האצולה.

מוטיב הענקים מותאם להפליא למראם החיצוני – עוצמתי, מגושם, כבד ואיתן. מוטיב זה מבוסס על הקוורטה הזכה סול־דו

ומקצב המארש של שמינית מנוקדת, חלק שש־עשרה ותו ארוך, המשייך את הענקים לעולם הגרמני (עמ' 99). המוזיקה שניתנת להם נוטה גם היא לכיוון הטונלי והאיתן, כמו המוזיקה של האלים, מה שמשייך אותם לאותו מקור גרמני, בשונה מהמוזיקה של הניבלונגים. מוטיב הענקים הוא טונלי בצורתו, ושולט בו מרווח הקוורטה הזכה (סול־דו). שאר המוטיבים המופיעים גם הם בעלי אופי טונלי, שכן הם מתקשרים לאלים או לענקים, כגון מוטיב תפוחי הזהב של פריה, המבוסס על המהלך של קרנות היער. מוטיב זה, בעל אופי טונלי עד כדי בנאליות של רה מז'ור, מנוגן בקרנות ומסמל בבירור את העולם הגרמני (עמ' 106, סיסטמה שנייה, מתיבה 4 ועמ' 107). המוטיב של פרו אל האור, המופיע בהמשך (עמ' 109), קשור אף הוא למוטיב זה וגם הוא באותו הסולם, ומקשר אותו בבירור לאלים הגרמניים. המוטיב של פרו דומה למוטיב של תפוחי הזהב, ואופיו הטונלי ותזמורו האיתן הם בעלי אופי גרמני מובהק, אפשר לומר בטהובני למדי. כאשר דונר מאיים על הענקים בפטישו, ווטאן אומר לו באיום: "עצור פרא אדם! שום דבר על ידי אלימות!" ("Halt, du Wilder! Nichts durch Gewalt!") – ביטוי לסלידה של אבי האלים מאלימות. זה קולו של וגנר עצמו. הדבר נראה מגוחך, כי כפי שאנו רואים ונראה בהמשך, ווטאן עצמו הוא שליט כוחני.

הדמות שמופיעה בהמשך התמונה היא הדמות המסקרנת ביותר בסצנה ואחת הדמויות המיוחדות ביותר בטבעת כולה, שלא זכתה לתשומת לב רבה מבחינה פרשנית: דמותו של אל האש לוגה. על סמך תמונה זו אנו מבינים שכוחו בשכלו. הוא יצור ערמומי וחמקמק המכונה "נוכל" בפי האלים וטבעו אינו ברור. רק הוא יכול להציל את ווטאן מהתסבוכת שנקלע אליה בעסקתו הנמהרת עם הענקים, ולפי סיפורו אנו מבינים שהוא נוהג לנדוד בעולם. הוא מגלה לווטאן בעניין אלברייך ובנות הריין, על גול הזהב ועל חישולו לטבעת המעניקה לו כוח שלטון בעולם. וגנר מרמז על

אופרה אנטישמית?

טבעו באמצעות המוזיקה – הוא מעניק לו שלושה לייטמוטיבים בווריאנטים שונים. המוזיקה של לוגה רוויה כרומטיות וסקונדות שמשייכות אותו לעולם היהודי, אך גם לעולם הגרמני שאליו הוא עבר (עמ' 112-114). אפשר לחלק את המוזיקה שלו לכמה מוטיבים הנארגים למסכת אחת.

דוגמה 23. המוטיבים של לוגה

The image shows a musical score for 'Luga's Theme' (מוטיב א'). It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Str.' and features a complex, chromatic texture with many accidentals. The second system continues this texture with similar chromatic patterns. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4.

מוטיב א' – "לוגה החמקמק" – הסקונדות הקטנות בעלייה

The image shows a musical score for 'Luga's Theme' (מוטיב ב'). It is a single system of piano accompaniment featuring a dense, rhythmic texture of chords. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4.

מוטיב ב' – הבהוב להבות האש – בסקונדות

The image shows a musical score for 'Luga's Theme' (מוטיב ג'). It is a single system of piano accompaniment featuring a sparse texture with long, sustained chords. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4.

מוטיב ג' – מוטיב הסקונדה של הניבלונגים, קטנה וגדולה לטירויגן, מראה את הקשר בין לוגה לניבלונגים. זהו מוטיב מרכזי במוזיקה של "אש הקסם", בסיום של הוולקריה. מקצב של צליל קצר וצליל ארוך לאחריו בא ממקצב "הצליעה" של אלבריק והניבלונגים, ששמענו בתמונה הראשונה. כאן זו אינה צליעה, אך הדבר מקשר את לוגה לניבלונגים (גם סקונדה וגם מקצב דומה)

עירד עתיר



מוטיב ד' - לוגה הערמומי והחמקמק, מעין ראי של מוטיב א', הסקונדות בירידה



מוטיב ה' - סקונדות בקו כרומטי



מוטיב ו' - וריאציה על מוטיב ג' - מוזיקה האש הקסומה, גם כן מורכב מסקונדות המשייכות אח לוגה לניבלונגים

לפיכך, אנו שמים לב לכך שמדובר בדמות רבת משמעות עבור וגנר. המוזיקה שניתנת ללוגה היא כרומטית ביותר, ומוטיב אל האש מבוסס על מרווח הסקונדה (קטנה וגדולה) שנשנית כמה פעמים. כפי שראינו בתמונה הקודמת, הסקונדה הקטנה זוהתה עם אלברייך והגדולה עם בנות הרייך. המוטיב של לוגה אל האש מכיל את שני סוגי הסקונדות, הקטנה והגדולה, המופיעות לסירוגין זו אחר זו, ובכך משייכות אותו לשני העולמות: היהודי והגרמני. אכן,

לוגה הוא יהודי שכבר השתלב כמעט לחלוטין בסביבה הגרמנית. עצם הופעת הסקונדות זו אחר זו מגלה את חלקלקותו, הוא "פעם פה ופעם שם", כלומר פעם בעולם היהודי ופעם בעולם הגרמני. יש בו משני העולמות אך הוא אינו מרגיש שייך לאף אחד מהם. בכך וגנר מקשר את לוגה, בינתיים רק מבחינה מוזיקלית, לאלברך, שבו נתקלנו בתמונה הקודמת, במוזיקה הכרומטית שניתנה לו מול הטונליות של בנות הריין, ויותר מכך – למרווח הסקונדה, שמאפיין את הניבלונגים. קולו של אלברך הוא באס־ברייטון חזק וחורק, וקולו של לוגה – טנור לירי מסתורי. שניהם מציגים שירה אריוזית.

מכאן, שאם אלברך הוא דמות המשתייכת לקטגוריה החברתית של יהודיות, לוגה אף הוא מתקשר לקטגוריה זו, אך בשינוי כלשהו. רוצה לומר יהודי, אך מסוג אחר. השוטטות שלו בעולם מייצגת את הנודות שלו, אף שהוא כבר חלק מפנתיאון האלים. קולו אינו צורם כמו קולו של אלברך, ודרך דיבורו אינה של עיוותי מילים ואינה שרקנית כמו של אלברך. הוא מדבר כשאר האלים, בגרמנית רהוטה, והוא פיקח יותר מכולם. ווטאן מציג את העוינות של שאר האלים כלפיו וטוען שהוא לבדו חברו של לוגה מבין האלים. כלומר, סוג של יהודי שחדר לחברה הגרמנית בדרך משכנעת, עדיין בעל תכונות סטריאוטיפיות שהקהל מזהה ביהודים מסוימים (ערמומיות, תככנות), אך גם בעל שכל חריף, ששאר האלים אינם מסוגלים להתקיים בלעדיו.

מוטיב ההרהורים, שמאוחר יותר מתקשר למימה (עמ' 172, סיסטמה שלישית מתיבה 5 וסיסטמה רביעית), מופיע לראשונה בהקשר של לוגה, כאשר ווטאן אומר לשאר האלים שיש לו עצות עשירות (עמ' 119, סיסטמה שנייה, תיבות 5-9). הדבר מקשר גם את לוגה לניבלונגים, שכן גם מקורו בהם, כלומר בעולם היהודי. מוטיב זה בנוי אף הוא מהמרווחים הדיסוננטיים ביותר – טריטון, ספטימה ונונה, לצד הסקונדה שפגשנו עד עתה. לוגה הוא היחיד

שאינו מושפע לרעה כאשר הענקים לוקחים את פריה בשבי. שאר האלים מזדקנים לנגד עיניו ונחלשים, כלומר הם זקוקים לתפוחים שלה על מנת להתקיים ולשמור על נצחיותם, ואילו הוא שייך לגזע אחר ואינו זקוק להם.

לוגה אומר: " [...] זה לא מפריע לי כל כך, תמיד בנוקשות התייחסה אליי פריה, לא נתנה לי את פירותיה היקרים. מכיוון שרק חצי אל אני בהשוואה אליכם, מבורכים, אבל אתם הייתם תלויים לגמרי ברענון שנותן הפרי" – ביטוי של וגנר להתייחסות נוקשה ליהודי מצד הגרמני ולהגבלות שהטילו עליו בחברה הגרמנית. הוא עצמו מגלה להם מדוע הם נחלשים כאשר פריה נלקחת בשבי. בסיפור של פריה והתפוחים ישנו רמז תנ"כי לסיפור גן העדן, בדומה למיתוס הנורדי. לוגה ערמומי ומלא תככים ואינו ידידותי. הוא מבודד מהאלים ומבני האדם כאחד, וזאת בשל לשונו החדה והעוקצנית ומפני שהוא נתפס כרמאי ונוכל מטבעו, המוליך את כולם שולל; אך הוא אינו כזה. הוא נתפס כך על ידי האלים, שהם שליילים בעצמם, והם שגורמים לו להתנהג כך, אך למעשה הוא הפיקח והיעיל מכולם. יש כאן קווים מדמותו של וגנר עצמו, וכמובן מדמות היהודי שלוגה מייצג. כאשר האלים נחלשים וגנר משמיע את מוטיב האנחה, שהופיע בתמונה הראשונה בפי אלברייך (Wehe) וכעת הוא מעביר אותו מהקטגוריה של היהודי, אלברייך, אל הקטגוריה של הגרמנים – אל פריקה הנאנחת (ראו דוגמה 24).

דוגמה 24. מוטיב הכאב של אלברוך (מדוגמה 21) אל מול מוטיב הכאב אצל האלים

ALB. *ALB.* *langsam.*  
 We-he! ach we-he! o Schmerz! o  
 Woe's me! ah wo'e's me! a - las! a -  
 Schmerz! Die drit-te, so traut, be-trog sie mich auch? Ihr - schmäählich schlaues,  
 las! The third one's de-ar, doth she too be - tray? Ye shame-less shift-ing,  
 Wieder schnell.  
*pp* *lento* *ff*

מוטיב הכאב של אלברוך

FRICKA. *p*  
 We-he! We-he! Was ist ge-scheh'n?  
 Woe's me! Woe's me! What has be-fall'n?  
 DONNER.  
 Mir sinkt die Hand!  
 My hand doth sink!  
*sempre pp*

מוטיב הכאב אצל האלים

מוטיב הכאב אצל האלים (עמ' 145 בפרטיטורה): לוגה רוקם את התוכנית שלפיה ווטאן ירד אל הניבלהיים, ייקח בכוח את הטבעת מאלברוך וייתן אותה לענקים במקום את פריה. בלית ברירה ווטאן

מסכים, וכך מסתיימת התמונה השנייה. בתמונה זו למדנו להכיר את המוסריות הבעייתית של אבי האלים, שמייצג את השכבה העליונה של החברה הגרמנית ואת ריקנותם של שאר האלים, ופגשנו בסוג נוסף של יהודי, שונה מאלברריך אך בעל קווי דמיון כלשהם אליו, ובעל כוח והשפעה על חבורת האלים.

באינטרלוד התזמורתי בין התמונה השנייה לשלישית (עמ' 152-160) שולטים המוטיבים של לוגה. בכך וגנר מעניק ללוגה חוזק ומשמעות יתרה, למעשה הוא העוזר היחיד והמשמעותי של ווטאן (לוגה הוא דמות היהודי שהשתלב בחברה הגרמנית ומסייע לגרמנים). החלק מהמוטיב של פריה, ששמענו לראשונה בסצנה הראשונה אצל אלברריך בכאבו, מתפתח כאן לכאב, לסבל ולאימה חזקים באמצעות כלי הקשת (עמ' 155), ובשיא – בכלי המתכת (עמ' 156, סיסטמה שנייה, עד עמ' 158, סיסטמה שנייה).

וגנר נותן לתזמורת ולמוזיקה להתעצם ולהביע את עצמן מעבר למילים, ובכך גם מיישם את מקומה המרכזי של התזמורת בדרמה המוזיקלית, שאינה נופלת בחשיבותה מהזמרים ואף מתעלה עליהם ברגעים אחדים. באינטרלוד זה, כאשר ווטאן ולוגה יורדים אל בטן האדמה אל הניבלהיים, מתעצמים המוטיבים של לוגה ובכך נותנים לו מרכזיות מוזיקלית שמעידה על מרכזיות רעיונית בדרמה. להוציא את ווטאן, שהתוודענו אליה בתמונה השנייה, לוגה הוא הדמות הבולטת ביותר ובאינטרלוד הוא השולט. יש לציין ששום מוטיב שמתקשר לווטאן אינו נשמע בחלק זה, שכן לוגה הוא זה שמוביל את ווטאן לניבלהיים ולא להיפך; הוא העלה את הרעיון, הוא מכיר מקרוב את הניבלהיים, וכפי שהמוזיקה מתארת לנו, הוא גם שייך לעולם זה כי מקורו ממנו, דבר שעדיין איננו יודעים מהדרמה.

לצד המוטיבים של לוגה, האינטרלוד כולל את מוטיב הסקונדה בדרכים שונות. הופעתו בתמונה הראשונה בהקשר של אלברריך מתקשרת למוטיב האנחה והכאב. החלק השני של האינטרלוד



נסוב סביב הטונליות של סי במול מינור, שהיא הטונליות המזוהה עם הניבלונגים. זה המינור שמקביל לרה במול מז'ור, שמייצג את הוואהאל. מוטיב האנחה והכאב של אלברוך מופיע בטונליות זו כאן, כמו שהופיע בתמונה הראשונה, ומיד לאחר מכן מתפתח מוטיב האהבה של פריה בכלי הקשת במעין אוסטינטו חסר מנוחה ומטריד שמזכיר לנו את מצבו של אלברוך לאחר הדחייה המשפילה שספג מבנות הריין ושגרמה לכך שקילל את האהבה וגנב את הזהב. וגנר מזכיר לנו באמצעות המוזיקה מהו שורש המצב: מקורו בדחייה שספג אלברוך ובכאבו. מוטיב אהבה זה מתעצם עד לשיאו של האינטרלוד, כשהוא מנוגן בכלי המתכת. מוטיב זה הריין משתרבב גם הוא למסכת זו, והמוטיב של פריה, שהוא גם מוטיב האהבה, מופיע כאן בעוצמה רבה בגוון מאיים. המוזיקה נושאת אופי מתוח, מאיים, רווי ייסורים וכאב ובעל טמפו נמרץ. בסוף האינטרלוד אנו שומעים את מוטיב הניבלונגים: מקצב הלמות הפטישים, שכבר הופיע בתמונה הראשונה בהקשר של אלברוך, לפני שזהב הריין נצנץ במעמקים. וגנר משתמש כאן באופן חדשני למדי ב־18 סדנים המקישים מאחורי הקלעים, מחולקים ל־3 גדלים שונים. שימוש בסדן עשה גם ג'וזפה ורדי באופרה הטרובדור, במקהלת הצוענים בתחילת המערכה השנייה, שבמקרה נכתבה באותה השנה (1853). הסדן יחזור באופרה השלישית בטבעת (בזיגפריד). רעש הלמות הפטישים מתאר את הניבלונגים הכורים את הזהב עבור אלברוך, שהוא האוצר הטמון באדמה שאלברוך מצא באמצעות הטבעת. אנו רואים בטבעת אזהרה מפני המורניזציה התעשייתית שהזינה את כוחה של האימפריה הבריטית באמצע המאה ה־19 ומהתעצמותה של ארה"ב. חזונו של וגנר על לונדון היה סיוט: "זהו חלומו של אלברוך שהתגשם – ניבלהיים, שליטה עולמית, פעילות, עבודה, בכל מקום התחושה המעיקה של קיטור וערפל" (Ross, 2020: 113). אינטרלוד זה קושר בין המוזיקה של אלברוך למוזיקה של לוגה ואף של האהבה (פריה). נזכור שהמוטיב של פריה לקוח

ממנדלסון, כפי שהשתמש בנושא שלו לתיאור נהר הריין. מכאן שפריה אינה שייכת לגזע הניבלונגים אלא לגזע האלים שמייצג את השכבה העליונה של החברה הגרמנית, אך גם אצלה נעשה קישור אל ממנדלסון, או נכון יותר – רגש האהבה מחובר למנדלסון, שווגנר מבחין בינו לבין שאר היהודים. כאמור, מוטיב הניבלונגים נסוב סביב טונליות של סי במול מינור, שהוא המינור המקביל של רה במול מז'ור, שאפיין את הוואלהאל. בכך קושר וגנר את שני העולמות, הגרמני והיהודי, לשתי הקטגוריות החברתיות. כשם שמוטיב הטבעת התגלגל למוטיב הוואלהאל, כך גם קישור זה בין שני הסולמות – הם שונים והפוכים (האחד מז'ור והאחר מינור) אך חולקים בסיס משותף – מציג אותם כמקבילים. יש לציין גם את הדמיון של גרעין המוטיב של נושא הפרק השלישי ברביעיית המיתרים המוות והעלמה מאת פרנץ שוברט. כאן גם עולה תהייה: אם וגנר רצה לקשור את נושא הניבלונגים ליהודים, הרי היה יכול להשתמש בנושא של מלחין יהודי על מנת לאפיין אותו. ואולם שוב וגנר מפתיע אותנו ובוחר דווקא בנושא של שוברט האוסטרי לשמש השראה למוטיב הניבלונגי שלו.



דוגמה 25. תחילת הסקרצו של רביעיית מוות והעלמה מאת שוברט

אופרה אנטישמית?

דוגמה 26. מוטיב הניבלונגים

תמונה שלישית

תמונה זו מתרחשת בבטן האדמה בניבלהיים, ארצם של הניבלונגים. אין ספק שהמיקום שווגנר נותן ל"גזעים" השונים שמייצגים מעמדות נושא משמעות רבה: השכבה העליונה היא האלים, ומיקומם בשמים; האמצעית היא הענקים על פני האדמה, שאפשר להוסיף להם את בנות הריין, שליטות עולם המים, והנהר שגם הוא על פני האדמה; והניבלונגים, השכבה הנמוכה, שנמצאת בבטן האדמה. אם הניבלונגים מייצגים קטגוריה חברתית של היהודים, אזי אפשר להגדיר את הניבלהיים כמעין כבואה של גטו יהודי, שבו חיים כל היהודים יחד במנותק משאר החברה, מעין רובע יהודי כמו זה שבו נולד וגנר בלייפציג. האווירה הכללית שווגנר מתאר בניבלהיים היא דוחק, לחץ, מקום מחניק ושחור שאור יום אינו חודר אליו – כפי שראה את הגטו היהודי כמאיים ואת היהודים החיים בו כאנשים פשוטים שומרי דת. מקום שהממון שולט בו ומאיים על החברה הגרמנית ועל השלטון, המיוצג על ידי האלים. אלכריך, שחישל את טבעת הזהב, מאיים בכוחו על שאר העולם, כשם שווגנר ראה ביהודים אחדים איום על החברה הגרמנית. אותו אלכריך הוא כעת "יהודי של הבורסה" כדברי אדורנו, כלומר יהודי בעל ממון, בעל שררה. הוא כולל את הסממנים של שאר הניבלונגים, היהודים,

מבחינת מראה חיצוני, ומייצג אותם גם מבחינה מוזיקלית. עם פתיחת התמונה אנו עדים להתכתשות בין אלברוך למימה אחיו; כל אחד מהם חומד לעצמו את הקסדה טרנהלם, מה שמעיד על אופיים של היהודים, שגם בינם לבין עצמם הם יריבים חסרי רגש.

בדיאלוג בין אלברוך למימה חוזרות הסקונדות הקטנות במקצב הצליעה של חלק שש-עשרה ושמינית מהתמונה הראשונה (עמ' 161-165). הוראת השירה למימה היא "צורם" (grell) – (עמ' 162, סיסטמה שנייה, תיבה 5, וכך גם לאלברוך, עמ' 167, תיבה 2). מוטיב קסדת הטרנהלם אף הוא מבוסס על הסקונדה הקטנה של הניבלונגים (עמ' 163, סיסטמה ראשונה מתיבה 7 וסיסטמה שנייה), ומנוגן בקרנות מעומעמות – תזמור שמאפיין את הניבלונגים. מימה מייבב באופן מגוחך "Ohe! Ohe! Au! Au!" (עמ' 162, סיסטמה ראשונה, תיבות 4, 5; עמ' 165, סיסטמה ראשונה, תיבות 1-4), ולאחר מכן, כשווטאן ולוגה מופיעים, הוא ממשיך (עמ' 171, סיסטמה שנייה, תיבה 4; עמ' 172, סיסטמה ראשונה, תיבות 1, 2, וסיסטמה שנייה, תיבות 1, 2). ברקע היבבות, הסקונדה הקטנה ומקצב הצליעה, המופיעים לכל האורך (גם בצורה של פורשלאג [צליל סמך קצר], עמ' 168-172). צורת דיבורו השרקנית של אלברוך נשמעת כאשר הוא פונה למימה בעיצורים שורקים של "Z": "היי מימה! גמד פזיז! מה מכריח ומאלץ אותך?" (Hei, Mime! Muntreter Zwerg! Was Zwingt und Zwackt dich den so?) (עמ' 172, סיסטמה שנייה, תיבות 3, 4).

אנחותיו המגוחכות של מימה בנויות על הסקונדה שמאפיינת את הניבלונגים. מוטיב הטרנהלם אף הוא בנוי על הסקונדה ועוטה אופי מסתורי, כמו רוב המוזיקה שמאפיינת את הניבלונגים. הטרנהלם גם באה לכטא אצל מקצת היהודים היבט של צביעות ויכולת להפוך את עורם על פי הנסיבות, בגלל היכולת שלה להפוך את החובש אותה לכל צורה שיחפוץ. הפראזה שבה אלברוך קורא בלעג למימה כי העבודה שעשה הייתה טובה (כלומר, כשחישל את

הקסדה) כתובה בפראזה מלודית עם סקונדות מוגדלות, שנותנות גוון מזרחי-יהודי לטקסט (עמ' 165, על המילים "תודה, טיפש, מלאכתך עובדת כראוי!" "Hab Dank, du Dummer, Dein") "Werkbewährt sich gut!". הקטע שבו אלברייך נעשה בלתי נראה בזכות הטרנהלם וקורא שהוא השולט בכל הניבלונגים והם עבדיו לתמיד מזכיר את האל של היהודים, האל האחד שאינו נראה ושולט בכל. הוא קורא במילותיו: "השתחוו לאלברייך, כעת הוא מביט בכם בכל מקום [...] עליכם לעבוד עבדו על אף שהוא בלתי נראה, צפו לו כאשר אינכם תופסים אותו, אתם עבדיו לעולם!". מילים אלו תואמות להפליא את עבודת ה' של היהודים, שמדי יום ביומו סוגדים ומתפללים לאל שאינו נראה אך קיים בכל מקום ובכל זמן. קולו של מימה הוא טנור לירי, כאמור, עם הוראת ביצוע "צורמני", שתואמת ביותר את דרך הדיבור היהודית שעליה כתב וגנר ב"יהדות במוזיקה". מימה חלש בהרבה מאלברייך והדבר מומחש גם בקולו, הגבוה וחלש יותר מקול הבס-בריטון החזק של אלברייך. וגנר אף אמר שאלברייך מותיר רושם חזק יותר ממימה. בתמונה זו אנו רואים את הרוע המובהק אצל אלברייך, הרוע שמקורו ביחס המשפיל שספג מבנות הריין. מימה אף הוא דמות נבזית, מרושעת ונכלולית, אך גם מסכנה ומעוררת רחמים, לפחות בהופעתה הראשונה כאן, כשאלברייך מכה בו ומתעמר בו. בהמשך הוא מספר לווטאן וללוגה על אודות אלברייך המתעלל בניבלונגים ובו, וגם בתחילת זיגפריד זיגפריד מתעמר בו (אך לאחר שאנו שומעים את המונולוג שלו, שבו הוא מספר על שהוא מגדל את זיגפריד כדי שיהרוג את פאפנר, אנו מבינים שהוא כלל אינו תמים). בהקשר זה מעניינת התבטאותו של מאהלר בנוגע לדמותו של מימה, שמראה שגם הוא בעל דעה ברורה ביחס לקשר שלו ליהדות:

אין ספק שבדמותו של מימה התכוון וגנר להגחיק את היהודים בכל המאפיינים – אינטליגנציה קטנונית וחמדנות – מבחינה טקסטואלית ומוזיקלית הז'רגון מוצג בדרך כה מתחכמת, אבל

בשם האל, אין זה צריך להיות מוגזם ומובלט כמו שיליוס שפילמן עושה זאת [...] אני מכיר רק מימה אחד, וזה אני [...] אתם לא תאמינו מה יש בתפקיד זה ומה אני מסוגל לעשות ממנו (Rose, 1992: 71).

אדורנו מציין שתיאורו של וגנר את מימה ב־1851 בטקסט הסופי של הדרמה המוזיקלית דומה מאוד למראהו של וגנר עצמו:

מימה, הניבלונג, לברו. הוא קטן וכפוף, מעוות וצולע במקצת. ראשו גדול מהרגיל, פניו כהות ומקומטות, עיניו קטנות ונוקבות, בעלות שוליים אדומים, זקנו האפור ארוך וסבוכך, ראשו קירח ומכוסה כובע ארום. הוא לובש חלוק אפור כהה עם חגורה רחבה מסביב לחליים: רגליים חשופות, עם סוליות עבות וגסות. אסור שיהיה שום דבר המתקרב לקריקטורה בכל זה: הבעת פניו, כאשר הוא שקט, צריכה להיות פשוט מסתורית: רק ברגעים של התלהבות יתרה הוא נעשה מגוחך מבחינה חיצונית, אך לעולם לא גס רוח יתר על המידה. קולו צרוד ונוקשה; אך שוב, אין זה אמור לעורר את המאזין לכדי צחוק (Weiner, 1995: 6).

העובדה שווגנר לא ראה בדמות זו קריקטורה מעידה על כך שרצה שמימה יציג תיאור מדויק של סוג מסוים של יהודים, ולא באופן מוגזם. מקרה שאירע בחזרות להצגת הבכורה של הטבעת ב־1876 מגלה שווגנר ראה במימה יצור שמריח רע. כאשר קארל שלוסר, הזמר שגילם את הגמד, לא הצליח לצלוע ולגרד את גבו בדרך משכנעת בתמונת הניבלהיים בזהב הריון, וגנר אמר לו: "אתה יכול להרחיב את הגירוד מגבך ומכל הלב לגרד את ישבנך! לפיקולו יש טרילרים חשודים כאלו ממילא". עוד ידוע, שקוזימה אכן כינתה פעם את מימה יהודון (ein Jüdchen)<sup>39</sup>, בין שהייתה זו אסוציאציה שלה ובין ששמעה זאת מפי וגנר עצמו.

Berthold Hoeckner, "Wagner and the Origin of Evil", *Opera Quarterly* 23 (2-3) (2007): 165

מבחינת התזמור, בתמונה זו וגנר משתמש הרבה בקרנות מעומעמות, שכאמור יוצרות גוון צורמני שמאפיין את הניבלונגים (לדוגמה עמ' 167-171, 180, 181 סיסטמה שנייה, 206 תיבה 5; 237 סיסטמה שנייה, תיבה 5, סיסטמה שלישית והלאה – מוטיב שנאת הניבלונג). וגנר משתמש באפיון זה של הניבלונגים לכל אורך הטבעת. גם במייסטרדינגר ובפרסיפל הוא משתמש באפקט זה בהקשר של דמויות השייכות לעולם היהודי. לפיכך, בהקשר של היהדות, מבחינה מוזיקלית ישנם מאפיינים שחוזרים על עצמם ביצירות שונות ומאפשרים ליצור ביניהן קשר אף מעבר לטקסט. מוטיב ההרהורים מופיע כאשר ווטאן ולוגה מגיעים לניבלהיים ורואים את מימה שרוע חסר אונים נוכח הצלפותיו האכזריות של אלברייך. מבחינה מוזיקלית, מוטיב זה, שהופיע לראשונה בתמונה הקודמת בהקשר של ולוגה, מקושר כעת למימה. בכך וגנר קושר בין שתי הדמויות, המייצגות שני סוגי יהודים מנוגדים לחלוטין. מימה הוא היהודי הפשוט הנאמן לשבטו, וכל הסממנים החיצוניים והקוליים מעידים עליו בבירור, ולוגה הוא היהודי שנטמע בחברה הגרמנית והשיל מעצמו סממנים אלה. בנוסף, המוטיב של ולוגה, אל האש, בנוי סקונדרות, ובכך הוא קושר אותו לניבלונגים. ולוגה ומימה שניהם בעלי קול טנור, אך קולו של מימה צורם יותר, ובכך וגנר קושר אותו לייצוג של היהודי הפשוט, שבנקל ניתן לזהות את יהדותו על סמך מראהו, גינוניו ושפתו. אלברייך חוזר ומבחין בווטאן ובלוגה, ובמהלך שיחתם הוא קושר את ולוגה אל אלברייך גם בטקסט: ולוגה מכנה את אלברייך בן דוד (Vetter), וטוען שפעם היה חברו. הקשר המשפחתי מקרב את ולוגה אל הניבלונגים. בתחילת התמונה הרביעית ולוגה שוב יכנה כך את אלברייך, ובכך ישוב וידגיש את הקשר של ולוגה לניבלונגים. הוא גם מזכיר לאלברייך שבזכות האש שלו הוא מחמם את המערה הקרה שלו ומעניק אש לכל התנורים שמשתמשים את הנפחים שלו. כוחו והשפעתו של ולוגה על אלברייך רבים אפילו עתה, כאשר

הטבעת והשליטה בידיו. אלברריך זקוק ללוגה כפי שוואן זקוק לו. בשיחתם של לוגה ואלברריך, אלברריך אומר שכעת לוגה שמח עם האלפים של האור (האלים), ואם הוא חברים כעת, כמו שפעם היה חבר שלו, הוא שמח, כי כעת אין לו כל סיבה לפחד מהאלים. אלברריך גם הוא מביט בלוגה בחשדנות ומכנה אותו נוכל ערמומי, וטוען שהוא מאמין באי-נאמנותו, לא בנאמנותו. כלומר, גם הוא חושד בו כמו האלים. מכך אנו מבינים את טיב הקשר של לוגה לאלברריך, שכעת קל לפרשו במונחים של הקטגוריה החברתית של היהודים: שניהם יהודים במקורם, אחד מהם – אלברריך – נשאר נאמן ליהדותו, ניסה להתחבב על החברה הגרמנית ולהשתלב בה ונרחה באכזריות (על ידי בנות הרייזן), וכעת הוא מתמסר לצד האפל שבו, הרודף אחר ממון ושררה; ואילו האחר – לוגה – הוא יהודי שהסיר מעצמו את השתייכותו ליהודים (הוא עבר תהליך של איבוד פנימי, חלקי) והצליח להשתלב בשכבה העליונה של החברה, אך עדיין מביטים בו בחשדנות, משני הכיוונים: הן הגרמנים (האלים) והן היהודים (אלברריך), כי בשל אופיו הערמומי ומפני שעבר ממחנה למחנה הם אינם בטוחים למי הוא נאמן. כאשר אנו מבינים זאת ומכניסים את לוגה לקטגוריה החברתית של סוגי היהודים השונים המופיעים בטבעת, הפרשנות משתנה בהחלט ומקבלת פנים חדשות, כפי שנראה בהמשך. שאר המוטיבים בתמונה זו מבוססים על הסקונדה: מוטיב האוצר/השעבוד של הניבלונגים (ראו דוגמה 27).



אופרה אנטישמית?



דוגמה 27. מוטיב השעבוד של הניבלונגים – הסקונדה הקטנה והטריטון (עמ' 184-185), סיסטמה שנייה) – מבוסס על הקריאות של בנות הריון, אך בסקונדה קטנה, כי הפעם הוא משויך לניבלונגים

מוטיב השעבוד, הבנוי מסולם המטפס בסקונדות במבנה של שלב-שלב (שתי סקונדות בעלייה, סקונדה בירידה, וחוזר חלילה), ומוטיב הדרקון, כאשר אלברייך הופך את עצמו לדרקון כדי להראות את כוחה של הטרנהלם ללוגה, הם וריאנט על מוטיב הטרנהלם. מוטיב הסקונדה הקטנה, שמקשר אותו לניבלונגים, יהיה בעל משמעות רבה בהמשך, כשפאפנר יהפוך את עצמו לדרקון (עמ' 205).

וגנר אינו משתמש במילה "Drache" לדרקון, אלא במילה "Wurm" כאשר אלברייך הופך את עצמו לדרקון לעיני ווטאן ולוגה, וגם את פאפנר הוא מכנה כך. פירושה של המילה הוא גם תולעת, וכך הוא מבטא את סלידתו ממה שאלברייך ופאפנר מייצגים – בעלי הון. בתחילה בדמותו של יהודי, אלברייך, ולאחר מכן בדמותו של בעל הון גרמני – פאפנר. הונדינג אף הוא משתמש במילה זו כאשר הוא מבחין בדמיון בין זיגלינדה לזיגמונד, ואומר שאותו "Wurm" נוצץ מעיניהם. בדיגפריד ישמש גם מימה במילה זו לתיאור גופו של התינוק, כשיתאר לזיגפריד כיצד גידל אותו בינקותו. מכאן שווגנר משתמש במילה זו לתיאור דברים שליליים. אלברייך כבעסו מכנה את לוגה טיפש, אך כמובן, בסופו של דבר, מי שמתברר כחכם יותר הוא לוגה, שבערמוניותו מצליח להערים

אפילו על אלברריך, שהופך לקרפדה זעירה כדי להראות ללוגה כי כשם שהפך לדרקון המאיים הוא מסוגל להפוך גם למשהו זעיר, ואז לוגה מורה לוּוטאן ללכוד אותו. כך מסתיימת התמונה. כשווטאן ולוגה לוכדים את אלברריך, התזמורת מריעה את מוטיב לוגה – ובכך נותנת לו לגיטימציה ואפיון חיובי. לוגה מתגלה כעוזר של ווטאן – הוא עוזר לו ללכוד את אלברריך.

מלבד ההתפתחות העלילתית, תמונה זו מבהירה כמה דברים חשובים: היא מיטיבה לקשר את לוגה לניבלונגים, לא רק מבחינה מוזיקלית אלא גם בטקסט, ומציגה לנו שלושה סוגים של יהודים שוונגר הבחין בהם: אלברריך, היהודי בעל הממון שנוטר טינה לחברה שדחתה אותו; מימה, היהודי הפשוט, הכנוע, הסגור בגטו מרצון; ולוגה, היהודי שעקבות היהדות כבר כמעט אינן ניכרות בו מלבד אופיו הערמומי, והוא החזק מכולם הודות לשכלו. הוא עזב את הגטו ואת הקבוצה שממנה בא (הניבלונגים בניבלהיים) ועבר אל האלים. בדבריו של לוגה, מוטיב הוואלהאל משולב עם המוטיב שלו ומבטא את השתלכותו של היהודי בעולם האלים, בחברה הגרמנית (עמ' 198, סיסטמה ראשונה, תיבות 7, 8, וסיסטמה שנייה, תיבות 1, 2). אם מימה ממוקם בתחתית הסולם בקטגוריה החברתית היהודית, ואלברריך באמצע, לוגה מוצב בראש הסולם.

#### תמונה רביעית

בתמונה זו מסכם וגנר את המבוא שלו לטטרלוגיה. כאמור, המבוא בא להציג בפנינו את מקורות החברה הגרמנית, מאילו שכבות או גזעים היא מורכבת וכיצד הגיעה למצבה הנוכחי. כל זה הרין מייצג את העבר, את המרכיבים של החברה הגרמנית, ולכן, לדעתי, הוא המבוא לטטרלוגיה כולה. לוגה אומר לאלברריך הכפות: "שם, בן־דוד, תפוס מושבך! הסתכל סביבך, שם מונח העולם שחמדת לעצמך: איזו פינה תעניק לי בו?" ("Da, Vetter, sitze du fest!") Luge, Liebster, dort liegt die Welt, die du Lungrer gewinnen

dir willst: welch Stellchen, sag', bestimmst du drin mir zum Stall?"). בכך אנו רואים את לוגה, היהודי שהשתלב בגרמנים, לועג לאלברריך כאשר הוא מראה לו את העולם שאלברריך רצה לעצמו: רמז לכך שהיהודי שהשתלב יודע את רצונו של יהודי אחר, שלא השתלב ומעוניין להשתלט. הדבר מראה שלוגה השתלב, שכן הוא יודע לזהות את תוכניותיהם של יהודים כאלברריך, והאינטרס של לוגה זהה לזה של הגרמנים.

בתמונה זו מתעצם העימות בין הניבלונגים לאלים, וליתר דיוק – בין ווטאן לאלברריך, כשאלברריך מקלל את הטבעת בעקבות הגנולה של ווטאן. וגנר מוסיף כאן את מוטיב הכיליון וההשמד, שישנם מי שמכנים אותו מוטיב השנאה, שגם הוא בנוי מדיסוננסים: אקורד משולש מוקטן במצב יסודי, שבולט בו הטריטון החשוף שאופיו הסקוונציאלי וההרמוני נותן לו את ערפולו הטונלי, נוסף על המקצב הסינקופטי שלו, שמערפל את מקצבו ואת תחושת הפעמה. כל אלו משווים למוטיב זה אופי מאיים וחסר מנוח (מעמ' 237, סיסטמה שנייה, תיבה 5, עד עמ' 238, סיסטמה ראשונה, תיבה 1). הענקים מוכנים לוותר גם הם על האהבה תמורת ממון, אך לא בחפץ לב (פאסולט עושה זאת בלית ברירה, ועד הסוף עדיין מגלה עניין בפריה יותר מבזהב). ווטאן עושה כעצתו של לוגה ולוקח בכוח את האוצר והטבעת מאלברריך. בכך הוא מדרדר שוב את מוסריותו, נוסף על העסקה המפוקפקת שעליה חתם עם הענקים, לתת את פריה תמורת הוואלהאל. בתמונה השנייה לוגה משכנע את ווטאן כי הגונב מגנב פטור, שהרי אלברריך גנב את הזהב מבנות הריין, ואילו לוגה הבטיח להן להשיבו אליהן. בכך הוא משתכנע שאין בעיה מוסרית בגניבת הטבעת מאלברריך. לאחר שווטאן ולוגה כופתים את אלברריך, ווטאן מכריח אותו לתת לו את האוצר, הקסדה והטבעת. אלברריך מקלל את הטבעת, שתביא כליה ומוות על כל מי שיהיה ארונה. לבסוף ווטאן משחרר את אלברריך וצוחק על קללתו; הוא אינו מוכן לוותר על הטבעת, הוא עדיין רודף שררה. רק כאשר

ארדה מופיעה פתאום הוא משתכנע לוותר על הטבעת ולתת אותה לענקים, ואז פריה מוחזרת לאלים. המוטיב של ארדה מבוסס על מוטיב הריין, העתק כמעט מדויק שלו, רק בסולם מינורי, בעוד מוטיב הריין הוא מז'ורי. המוטיב של ארדה הוא ברו דיאז מינור (עמ' 263, 264, ובעמ' 265, תיבה 6, הוא מביא את המקביל המז'ורי – מי מז'ור, שמעניק קישור ברור למוטיב הריין).

כזכור, מוטיב הריין מבוסס על הנושא של מנדלסון בפתיחה למלחינה היפה. אם כך, מה המשותף בין שתי היצירות ומדוע בחר וגנר "לאחר" את שני המוטיבים? לדעתי הסיבה היא ששתי האושיות האלה, נהר הריין וארדה, מייצגות משהו ראשוני ובראשית: נהר הריין מסמל את הטבע הקדום, וארדה, אלת האדמה, מייצגת את אדמת העולם מראשיתו. במונולוג שלה היא גם מציגה את עצמה כמי שיודעת הכול, כל מה שהיה, מה שהוזה ומה שיהיה, והיא דוברת מהאלמנט הקדמון ביותר (Urwala).

אפשר להקיש מכך שהקשר למנדלסון ברור, בשני המובנים: המקור שלו הוא העם היהודי, הקדמון ביותר (ראו את התבטאותו של וגנר על אודות היהודים כעם הקדמון מכולם בפרק 2), והוא רואה בו גם שייכות גרמנית: כשם ששייך את הנושא שלו לנהר הריין, סמל הגרמניות, כאן הוא משייך אותו לארדה, אחת האלות הקדמוניות ביותר, ומסתבר שגם החכמה והידענית מכולן. היא בפנתיאון האלים ומשויכת לחברה הגרמנית, אך היא מעין כוח רדום, שכן רוב הזמן היא ישנה. שלוש בנותיה הן הנורנות. היא מזהירה אותן כי מה שקיים כעת יסתיים ביום מן הימים, והאלים ישקעו. מוטיב דמדומי האלים הוא מעין המשך בהיפוך בירידה של המוטיב שלה, סקונדות יורדות במקצב של רבעים מנוקדים ושמיניות. הוא מופיע כהמשך ישיר של המוטיב של ארדה.

בתחילה ווטאן מהסס אם להאזין לה, והוא עדיין לא מכיר אותה, ולבסוף, בעזרת עידוד של פרו, הוא מאזין לה ונותן לענקים גם את הטבעת. מריבה פורצת בין הענקים, ולוגה, הערמומי, אומר

לפאסולט שיחזיק רק בטבעת וישאיר לפאפנר את האוצר והקסדה. הוא עושה כדברו, מה שמעצים עוד יותר את הוויכוח וגורם לכך שפאפנר הורג את אחיו פאסולט, ובכך הוא הקורבן הראשון של הקללה של אלברייך. רצח זה מרמז לרצח הראשון עלי אדמות, הרצח של קין את אחיו הבל. בכך וגנר קושר גם את התנ"ך כמקור ראשוני למיתולוגיה שבה הוא משתמש.

בסצנה זו אנו שוב עדים לערמומיותו התככנית של לוגה, שבמידה כלשהי מסכסך בין שני הענקים ובכך גורם לקטטה. מנגד אנו עדים לאופי האלים של הענקים בכלל ושל פאפנר בפרט, שהטבעת חשובה לו יותר מאחיו, ובלי ניד עפעף הוא הורג אותו. העימות ביניהם התחיל עוד לפני עצתו של לוגה לפאסולט שייקח לעצמו רק את הטבעת, מפני שפאפנר החל לוקח לעצמו את האוצר בלי לחלקו שווה בשווה עם אחיו. הוא קרא לאלים לעשות צדק, שהאוצר יחולק באופן שווה. כך וגנר משרטט שוב באופן אלגורי את התמונה של היהודי שאופיו התככני נותר אף שמבחינה רשמית נטש את יהדותו והוא משתייך עתה לאלים, אך הוא גם מראה לנו את הפן האלים באופי הגרמני, שכן הענקים מייצגים את השכבה הבורגנית בחברה הגרמנית.

עד כה ראינו שבכל השכבות בחברה הגרמנית שולט מוסר כפול ואופי אלים ואכזרי – החל בכתולות הריין שהתעמרו באלברייך, עבור בשתלטנות ובמוסריות הבעייתית של ווטאן וכלה באלימות של פאפנר. אפילו בין שני הענקים, שכביכול מייצגים של אותו הדבר, וגנר מבדיל: פאסולט רגשי יותר, ואילו פאפנר חומרני יותר. פאסולט מעוניין פחות באוצר ויותר בפריה ובאהבה. פאפנר נוהג אי-צדק עם אחיו פאסולט וטוען שהחלק הגדול של האוצר מגיע לו, שכן פאסולט היה מעוניין בפריה יותר מבאוצר, ולכן לא היה לפאפנר קל לשכנע אותו להחליף את העסקה. המוטיב של דונר, כמו כל הקטע שלו, מייצג באופן מוחשי את הרוח הפגאנית הקדומה, בקריאות הברבריות השבטיות של ה־"Heda Hedo",

שבאות גם כן לייצג היבט נוסף באופי הגרמני: חזק, גרנדיזוי ובעל חשיבות עצמית, אך גם ברברי ופרימיטיבי (עמ' 280-291).

בכך וגנר שוב מציג לפנינו את הגרמניות כפי שהוא רואה אותה. המוטיב של דונר אף הוא פותח בקוורטה זכה (פה – סי במול), שנותנת קונסוננטיות, האופיינית לגרמניות גם היא. בתמונה זו וגנר מציג שני מוטיבים חדשים לצד המוטיב של דונר: מוטיב הקשת בענן ומוטיב החרב. שלושת המוטיבים האלה בנויים על האקורד המשולש המז'ורי, המעניק להם את הצביון הטונלי הברור ביותר, הראשוני והטבעי. מוטיב דונר נשמע כהכרזה תרועתית המחוזקת על ידי כלי הנשיפה ממתכת; מוטיב הקשת בענן הוא ארפג' עולה ויורד (כמו הקשת), שמבוסס על המשולש המז'ורי, ומוטיב החרב אף הוא בעל אופי אמיץ, מבריק ותרועתי, שבנוי על אקורד משולש מז'ורי של דו מז'ור, הסולם הטבעי ביותר. הוא מופיע בדו מז'ור מבריק, ומתקשר לסולם זה בהקשר הגרמני-בטהובני שמסמל ניצחון (כגון הסיום של הסימפוניה החמישית של בטהובן), ומתקשר גם לפראזה מהאריה "אוקיינוס, מפלצת אדירה" מאוברון של ובר – גם כן קישור ואפיון גרמני (עמ' 305, מסיסמה ראשונה, תיבה 3). גם שם הפראזה נשמעת בחצוצרה. גם כאן הקישור של הגרמניות לחרב מובן דיו.

המקצב השולט במוטיבים אלו, כמו בשאר המוטיבים המשתייכים לעולם הגרמני, הוא המקצב של שמינית מנוקדת, חלק שש־עשרה ורבע – מעין מקצב בעל אופי מארשי. וגנר משתמש במקצב זה לייצוג הגרמניות בכל האופרות שלו, לא רק בטבעת. ואולם בטבעת הניבלונג מיוצגים על ידי מקצב של חלק שש־עשרה ושמינית החוזרים על עצמם, שנותנים אופי של "צליעה", כפי שוויינר מתאר בספרו (Weiner, 1995), כחלק מייצוג דרך ההליכה של דמויות אלו, ששימשו כסטריאוטיפ לדמויות של יהודים עבור הקהל בימיו של וגנר.

אחד הקטעים החזקים ביותר בזהב הרין וייתכן שגם בטבעת

כולה, הוא המונולוג הקצר של לוגה לקראת סיום הדרמה. לפי מונולוג זה אנו בהחלט יכולים להבין את עמדתו של וגנר: מה האלים מייצגים עבורו ומיהו לוגה באמת. להלן המונולוג:

אל קיצם הם ממהרים,  
אף שהם חושבים את עצמם חזקים ונצחיים,  
כמעט מתבייש אני לקחת חלק במעשיהם,  
דמיוני מפתה אותי להפוך את עצמי שוב ללהבות מהבהבות,  
לשרוף אותם, את אלו שפעם ריסנו אותי, במקום להיספות עם  
העיוורים,  
אף שהם אלים שבאלים, לא נראה לי העניין טיפשי.  
אחשוב על כך: מי יודע מה אעשה?

בכך לוגה מנבא את קץ האלים, כפי שרמזה על כך ארדה קודם לכן, וזה מה שמקשר בין שתי דמויות אלו, שהן בעלות בסיס בקטגוריה החברתית היהודית: לוגה הוא בן דודו של אלברוך, וגם מבחינה מוזיקלית ראינו את הקשר שווגנר קושר בין הניבלונגים ללוגה. המוטיב של ארדה דומה דמיון עז למוטיב הריין, שבנוי על נושא מאת מנדלסון. אמנם על פניו קשה להבחין בקשר של דמויות אלו ליהדות, שכן הוא מעורפל ורחוק במתכוון; לוגה הוא יהודי שמזמן השיל מעצמו את עול היהדות, והוא חלק בלתי נפרד מהאלים הגרמנים. למרות זאת, האלים זוכרים לו את מקורו ובמידה חלקית הוא מנודה ומנוכר מהם, כפי שמתבטא גם במוזיקה שלו, החמקמקה והכרומטית, לעומת הטונליות והאיתנות של שאר האלים. נתקלנו גם בתיאור שלו את עצמו: "אני לוגה האל הנע ונר, בלא בית ובלא מקום של קבע. ניחנתי באי־שקט, וברוב חמקנות, שמאפיינת את יסוד האש המתפשטת כאפר לכל עבר" (מעייני, 1995: 288). תיאור זה תואם למדי את דמות היהודי הנודד ללא מקום קבוע. בהמשך יוזכר שוב לוגה כנודד, כמערכה השנייה של הוולקיריה, בשיחתו של ווטאן עם ברינהילדה. כאמור, לוגה הוא היהודי שהשתלב בחברה הגרמנית, אך החברה הגרמנית עדיין

לא נותנת בו את אמונה. בסופו של דבר, ניכור זה יזיק לה ויביא לחורבנה. הוא מודע לחולשתם של האלים, שחושבים שהם איתנים ונצחיים, אך מי כמוהו יודע שהם אינם כאלה (הרי הם זקוקים לתפוחי הזהב של פריה על מנת לשמור על נעוריהם הנצחיים, דבר שהוא כלל אינו זקוק לו). הוא אומר שהוא מתבייש לקחת חלק במעשיהם, אבל הוא מוכרח לעשות כן כי עכשיו הוא חלק מהם. זה בהחלט קולו האישי של וגנר עצמו, שהתבייש בחברה הגרמנית של זמנו ושאף לשינוי. לוגה אומר שדמיונו מפתה אותו לשרוף אותם – ביטוי שווגנר השתמש בו רבות, לא רק בהלצה לגבי היהודים, אלא גם ביחס לחוגים אחרים שהיו שנואים עליו. זה קולו של היהודי המתבולל בגרמנים וגם קולו של וגנר עצמו. לא פעם השתמש וגנר במילה "לשרוף" בנוגע לאנשים שתיעב. לוגה פועל רק למען אחרים ולא למען עצמו, והאלטרואיזם הזה הוא החיוביות שלו בהתגלמותה. הוא אינו מעוניין בטבעת, אלא רק להשיב את הסדר על כנו ולהשיב את הטבעת לריין. בכך ניתן לומר שמכל האלים, לוגה מוצג כאל החיובי ביותר, ואילו ווטאן מוצג כאל השלילי ביותר.

לא מעט דובר בדימוי של שריפת הוואלהאל לשריפתן של פריז ובירות אירופה, שהיווה מעין אוטופיה לשאיפה של חורבן העולם הקיים למען עולם חדש. "את אלו שפעם נידו אותי" – המילה בגרמנית המופיעה כאן היא "gezähmt", בעלת כפל המשמעות: לביית, כלומר לסגור משהו או מישהו במקום כלשהו, ולאף. כלומר: כיהודי במקור, לוגה אכן בודד בגטו על ידי החברה הגרמנית, ומנגד, הוא גם אולף על ידה כאשר חבר אליה. פעם הוא לא היה חלק מהחברה הגרמנית, אלא השתייך לניבלונגים (ליהדות), וכעת הוא עבר צד, אל הגרמניות. הביטוי "סוף טיפשי בעיורון" מייצג את דעתם של לוגה ושל וגנר הדובר דרכו על הגרמנים: הם עיוורים לגורלם, שכן אין הם יודעים שכוחם מוגבל. המונולוג מסתיים באי־דאות, הוא אינו יודע כרגע מה יעשה



בעתיד. הוא אינו חש בנוח עם האלים, אבל גם לעוזבם אינו מסוגל. כמו אותו יהודי שניסה להשתלב בחברה הגרמנית, ואפילו כמו וגנר עצמו, שחש לא בנוח בגרמניה. גם וגנר עצמו רוצה לשרוף את מה שקיים לטובת משהו חדש. כאן אנו מגלים נקודת הזדהות בין וגנר לבין סוג מסוים של יהודים. האמונה של וגנר בדבר אבהותו של גאייר גם היא מתבטאת כאן: וגנר עצמו רואה את עצמו כמי שאביו יהודי כלשהו, מרוחק ומעורפל, כמו ערפול מקורו של לוגה. גם מקורה של ארדה מעורפל, במידה כלשהי אף יותר ממקורו של לוגה. לוגה וארדה הם הדמויות החכמות ביותר בטבעת, וכפי שנראה בהמשך ווטאן יהיה זקוק לסיוע שלהם ברגעים קריטיים. שניהם מעין נוכחים־נעדרים: לוגה מופיע על הבמה רק בזחב הריין, וארדה תופיע שוב רק בתמונה הראשונה בויגפריד. בנותיה הנורנות יופיעו בפרולוג של דמדומי האלים. זהות אביהן, אגב, אינה ידועה, כך שגם המקור שלהן מעורפל.

מבחינה מוזיקלית, ארדה ולוגה יופיעו שוב ושוב לאורך הטטרלוגיה. לוגה יקבל חשיבות מוזיקלית עליונה שתחזק את קיומו והשפעתו, אף שלא יופיע שוב על הבמה. המעמד שמסיים את זהב הריין מחזיר אלינו כמעין סגירת מעגל את בנות הריין, המקוננות מהמעמקים על אוברן הזהב. ווטאן שואל את לוגה מה פשר הקולות האלה, וכשלוגה אומר לו שאלו בנות הריין המקוננות, הוא מהסה אותן בבוז (כמובן, בשלב זה הוא אינו יודע שהן מבין היחידים שיישארו בחיים בסיומה של הטטרלוגיה לאחר התמוטטות הוואלהאל, ויחזיקו בניצחון בזהב שיוחזר אליהן). המשפט האחרון שלהן, לפני המוזיקה המרשימה של כניסת האלים לוואלהאל, הוא: "נועם ואמת שוררים עתה רק במעמקים, שקרנים ומוגי לב הם אלו החוגגים למעלה!". כלומר, גם בנות הריין שותפות לדעתו של לוגה שהאלים השמחים במרומים מושתתים על שקר והם מוגי לב, והאמת נמצאת במעמקים, כלומר אצל בנות הריין. יש לזכור שארדה אף היא נמצאת במעמקים, בבטן האדמה. כניסת האלים

לוואלהאל לצלילי מוטיב הקשת בענן נשמעת בתזמורת מלאה ברה במול מז'ור – הסולם שמאפיין את הוואלהאל. מצד אחד זו מוזיקה בעלת יופי ועוצמה מרשימים, ומצד אחר היא מבוססת כולה על אקורד משולש של רה במול מז'ור, שמבטא גאווה עצמית המכסה על ריקנות, ביטוי ההולם את תחושתו של וגנר ביחס לגרמניה (עמ' 315-320).

לסיכום, ראינו במבוא מרשים זה כיצד וגנר פורש לפנינו את תמונת המצב של גרמניה של זמנו, ליתר דיוק – כיצד הגיעה גרמניה למצב הנוכחי, ומאילו כוחות ודמויות היא מורכבת. הוא מצייר תמונה שאינה מחמיאה ואף מסוכנת ומאיימת על העתיד של האומה. את השורה התחתונה של האמת של וגנר אפשר לשמוע מפייהן של שתי דמויות בלבד: ארדה ולוגה. לוגה הוא אחת הדמויות המרכזיות והמרתקות בטבעת כולה, אולי דווקא בשל היעדרו מהבמה, אך נוכחותו המוזיקלית המגוונת תופיע בהמשך.

### 'הוולקיריה'

הוולקיריה היא הדרמה המוזיקלית הראשונה בטטרלוגיה, לאחר המבוא זהב הריין. היא כוללת שלוש מערכות, כמו כל האופרות של וגנר. זהב הריין תיאר את העבר, כלומר איך הגיעה גרמניה למצבה הנוכחי, ואילו בולקיריה אנחנו בהווה. האלים נכנסו זה כבר לוואלהאל, שיכול להצטייר כבית המלוכה. השלטון המונרכי, הממון והשררה נמצאים כעת בידי המעמד הבינוני, הבורגני, שמיוצג על ידי פאפנר, שבכוח הזרוע ובאלימות רבה רצח את אחיו על מנת לזכות בכול לעצמו, וכעת, בדמות דרקון, הודות לקסדה טרנהלם, הוא שומר על האוצר במערה ביער.

רצח פאסולט בידי אחיו מתאר את הכוחניות של המעמד הבינוני, שמוכן לחסל אפילו את שותפיו מאותו המעמד על מנת לזכות בממון ובשליטה לעצמו, והוא גם מסמל את מותו של האח

שהתעניין בפריה יותר משהתעניין באוצר, כלומר, האח שהאמין באהבה יותר מבכסף. מי שנותר בחיים הוא פאפנר, שכל מאווייו נתונים לאוצר ולטבעת. מה שהביאו לכך היא קללתו של אלברוך, כלומר קללתו של היהודי בעל הכוח, שבאה בעקבות גזלת האוצר בכוח על ידי ווטאן. ואל נשכח את ההתחלה: את הדחייה האכזרית והלעג של בנות הריין, שבגללן ויתר אלברוך על האהבה וגנב את הזהב. מכאן שהן העולם הגרמני – בנות הריין ווטאן, והן העולם היהודי – אלברוך, אחראים למצב הנוכחי ואף לכך שהעולם הגרמני דחה על הסף את אלברוך, ומשם התחילו כל הפורענויות.

עוד מהאירועים שהתרחשו בין עלילת זרב הריין לולקיריה ומעידים על המצב העכשווי: ווטאן הכיר בכך שהוא והאלים מאוימים על ידי פאפנר, שאוחז באוצר ובטבעת. לכן הוא ירד אל בני האנוש והביא לעולם את גזע הוולזונגים, את התאומים זיגמונד וזיגלינדה. זיגמונד אמור להיות הגיבור שיילחם בפאפנר, יהרוג אותו ויזכה בטבעת. גזע הוולזונג מסמל עבור וגנר את רוח "גרמניה הצעירה", היא הרוח המהפכנית שלו ושל עמיתיו למהפכה. רוח צעירה ומהפכנית זו שייכת ללא ספק לימיו של וגנר, שכן הוא הזדהה איתה ולקח בה חלק; זוהי רוח לאומית באופייה ומעלה על נס את הגרמניות, אך בהבמידה דורשת שינוי וקוראת לסדר חדש בגרמניה. זה ביטוי ליחסו של וגנר לגרמנים ולגרמניות: הוא קשור למולדתו ולעמו, אך מתעב את ההווה ומבקש להביא גאולה. ישנם כוחות שחייבים להיהרס. איך, למה ואילו כוחות? זאת נראה בהמשך הטטרלוגיה. אכן, זה מטבע אחד בעל שני צדדים, כפי שתיאר פאול לורנס רוז בספרו (Rose, 1992).

וטאן לא הסתפק בהקמת גזע חדש, אלא הביא לעולם גם את תשע הוולקיריות שנולדו לו מאלת האדמה ארדה, שעל טבעה כבר דנו בזהב הריין. אין ספק שהן גרמניות לחלוטין בהווייתן וברוחן. הן הלוחמות שאוספות את גוויות הגיבורים שנפלו בשדה הקרב ומביאות אותם אל הוואלהאל, שם הם קמים לתחייה ושומרים על

המצודה. הן ללא ספק ביטוי מובהק לרוח הלאומית הלוחמת של הגרמנים המאמינים במיליטריזם, והמשל המיתולוגי הזה שווגנר עיבד אותו ועושה בו שימוש כאן תואם להפליא את כוונותיו: באצולה הגרמנית יש רוח מיליטריסטית הששה אלי קרב, כי לפי תפיסתה המוות למען המולדת מבורך ועוזר להגן עליה, או ליתר דיוק, באירוניה גסה – על מצודת הוואלהאל, שהיא סמל השררה שאינה יודעת גבול. כלומר, המעמד העליון תמיד שמח שאותם גיבורים מקריבים את עצמם עבורו, על מנת להמשיך לפאר את עצמם ולהנציח את שלטון הכוח המונרכי.

הגיבורים שמתים בשדה הקרב הם משל לעם הגרמני, שמקריב עצמו (לא רק במובן צבאי) למען האצולה. בהשאלה, הכוונה היא שכל ההקרבות של העם הגרמני למען שליטיו הדיקטטוריים נועדו רק להנציח אותם ואת חיי הפאר שלהם על חשבון האוכלוסייה כולה. זה מסר סוציאליסטי למדי ומהפכני מצד וגנר, ומאיר אותו כאדם שמתנגד לדיקטטורה ולשלטון הכוח ודוגל בשוויון מעמדי. ניתן לראות גם ביטוי של פמיניזם וכוח נשי בכך שווגנר משתמש בדמויות הנשים הלוחמות, אך יש לזכור שהן למעשה משרתות את אביהן ווטאן ועושות את רצונו. ברינהילדה, בכירת הוולקיריות, היא האישה ה"מודרנית" האמיתית, הלוחמת והמורדת שניתקל בה בהמשך. היא למעשה "נערת הרצון" (Wunschmaid), בכך שהיא עושה את רצונו של ווטאן, וזה למעשה השם האיסלנדי העתיק למילה "ולקיריה".

#### מערכה ראשונה

מהסיום של זהב הריין למערכה הראשונה של הולקיריה נוצר כביכול נתק מוחלט בעלילה, שכן אנו מוצאים את עצמנו במקום חדש לגמרי, ושום דמות מהדמויות שהופיעו בזהב הריין אינה מופיעה כאן. הדבר מעיד על הפרשי הזמנים, ומבחינה רעיונית ממחיש לנו שמה שהוצג בזהב הריין אכן היה קשור לעבר הרחוק, וכעת אנו

בהווה. תמונת הסערה הפותחת כוללת את המוטיב של דונר, אל הרעם, המקשר המוזיקלי לזחב הריין. הוא אינו מופיע על הבמה, אך בשל היותו אל הרעם הוא אחראי למזג האוויר ולסערה, וזו מהות המוטיב. האופי הנמרץ והסוער של המבוא מתאר גם את המנוסה של זיגמונד מפני אויביו ביער. המערכה מתרחשת בבקתה ביער. שלוש הדמויות הן גרמניות לחלוטין, וכפי שנראה בהמשך הדרמה, הולקיריה כולה דנה בעולם הגרמני ואינה מערבת במישרין את העולם היהודי. הדמויות של הניבלונגים אינן מופיעות בדרמה זו. הרוח השורה על מערכה זו היא גרמנית מובהקת. אפשר אף לחדד ולומר שרוחו של בטהובן שורה עליה בבירור. וגנר משתמש ב"בטהובניות" על מנת לתאר את העולם הגרמני. הפתיחה שמתארת את הסערה שואבת לא מעט מן הפרק הרביעי בסימפוניה השישית הפסטורלית של בטהובן, הן באופי והן בתזמור. הסולם הוא רה מינור, שגם הוא מייצר קונוטציה לבטהובן – זה הסולם של הסימפוניה התשיעית שלו וגם של הסונטה לפסנתר מס' 17 הסערה, שבהמשך וגנר מצטט ממנה כמעט במדויק (ראו דוגמה א28).

עירד עתיר

Largo.

con espressione e semplice

sehr ausdrucksvoll

I. Klar. in B.  
II.  
Fag. I.  
I.  
Viol.  
II.  
Vcl. u.  
K. B.

öffnet sie den Schrein, füllt ein Trinkhorn, und schüttet aus einer Büchse Würze hinein. (Dann wendet sie das Auge auf Sigmund, um seinem Blicke zu begegnen, den dieser fortwährend auf sie heftet.)

pp

ausdrucksvoll

Hob. I.  
Engl. H.  
I.  
Klar. in B.  
II.  
I. II.  
Fag.  
III.  
Baßtrp.  
in Es.  
Viol. II.  
Br.  
Vcl. u.  
K. B.

öffnen sie die Thür, und wenden sich zugleich zum Schlagmann. (Auf den Stufen kehrt sie sich noch einmal um, heftet das Auge sehnsuchtsvoll auf Sigmund und deutet mit dem Blicke andauernd und mit sprechender Bestimmtheit auf eine Stelle

mf dim. piu p

דוגמה 28א. מעין אזכור לרצייטיב מסונטה מס' 17 לפסנתר הסרה מאת בטהובן, משולב במוטיב האהבה של זיגמונד וזיגלינדה: הפראזה מהסונטה של בטהובן (רק שמי' החיבור האחרונה, המצליל סול עד דו דיאז), והפראזה בולקריה (בפרטיטורה של הולקריה, עמ' 59, טיסטמה רביעית, מתיבה 5 עד עמ' 60, סוף הטיטמה הראשונה)

אופרה אנטישמית?

פראזה דומה ובאותם הצלילים כמו אצל בטהובן, ניתן למצוא בתחילת הפרק הרביעי של רביעיית המיתרים מס' 2 בלה מינור אופ. 13 מאת מנדלסון

דוגמה 228. חומר חמטי מפראזה מוחר הפרק השני של הסימפוניה מס' 5 מאת בטהובן (חיבות 3-5)

עירד עתיר

**Sehr gemessen und bestimmt.**

2 Ten.-Tb.  
in Es.

2 Baß-Tb.  
in B.

K. Baß-Tb.

I.  
Viol.

II.  
Viol.

Br.

Vcl. u.  
K. B.

*etwas lebhaft*

*f*

*dim.*

**Sehr gemessen und bestimmt.**

(Sie geht hastig zur Türe und öffnet.)

(Hunding, gewaffnet mit Schild und Speer, tritt ein, und hält unter der Türe, als er Siegmund gewahrt.)

2 Ten.-Tb.  
in Es.

2 Baß-Tb.  
in B.

K. Baß-Tb.

I.  
Viol.

II.  
Viol.

Br.

Sl.

Vcl. u.  
K. B.

*p*

מוטיב הונדינג, שימו לב לסינוח (חיבוך 5-6)



בהמשך הסצנה, בפגישתם של זיגמונד וזיגלינדה, ישנן כמה פראזות שכמעט מצוטטות מבטהובן, כגון המוטיב של זיגלינדה וסיומו של מוטיב הונדינג, שמזכירות חומר תמטי מהפרק השני של הסימפוניה החמישית של בטהובן (ראו דוגמה 28ב). המוטיב של זיגמונד הוא מעין סולם יורד, שהיו שהצביעו על הקשר שלו למוטיב החנית של ווטאן, שמרמז על הקשר ביניהם, אך גם מבחינה מוזיקלית הקשר רופף מאוד ומעורפל, שכן שני המוטיבים נשמעים שונים זה מזה. הרמז הברור ביותר בנוגע למוצאו של זיגמונד יינתן כאשר זיגמונד יספר על עצמו לזיגלינדה ולהונדינג. אז יישמע בתזמורת מוטיב הוואלהאל, שמתקשר לווטאן. מאוחר יותר, כאשר תספר זיגלינדה לזיגמונד על הזר בעל העין האחת שתקע את החרב בעץ, שוב יישמע מוטיב הוואלהאל, שיקשר גם אותה אל אביה ווטאן. המוטיבים של זיגלינדה, צערר של הוולזונג, הונדינג (עמ' 31) והמוטיב של גזע הוולזונג כולם כוללים את מקצב המארש של שמינית מנוקדת וחלק שש-עשרה, שמאפיין את מקצבי הדמויות והנושאים מהקטגוריה החברתית הגרמנית בטבעת. ההרמוניה כשלעצמה טונלית מורחבת, ובעלת הגוון המאפיין את הגרמניות, ואולם להבדיל מן המוזיקה של האלים בזהב הריון, המוזיקה כאן רכה יותר ומבליטה את הפן האנושי של הדמויות – הם העם ("Volk") במובהק, העם הגרמני מהמעמד הבינוני-הנמוך. אם הענקים הם המעמד הבינוני בעל הממון, אזי הוולזונגים הם המעמד הנמוך, שהוא רוב העם הגרמני. עם זאת, זה גזע חדש שהוליד ווטאן, כלומר, אותם גרמנים צעירים נלהבים שמשתייכים ללאומיות של "גרמניה הצעירה", שווגנר תולה בהם תקוות לשינוי ולעולם חדש. הונדינג עצמו משתייך לגזע ה"ניידינג" (Neiding), שגם הוא בעל מקור גרמני, אך שונה (השמות של הוואלה והניידינג מקורם בסאגה הנורדית). כלומר, שניהם גרמנים, אך מסוג אחר. אלמנט מרתק נוסף הוא שמוטיב האהבה, שמתקשר כאן לאהבה של זיגמונד וזיגלינדה, מבוסס בצליליו הרכים והרומנטיים על המוטיב

של פריה, שכזכור מושתת על הנושא של מארש החתונה מחלום ליל קיץ מאת מנדלסון (בפרטיטורה של הולקיריה, עמ' 20, סיסטמה 4). הקישור מובן, שהרי היא אלת האהבה, אך מנגד עלינו לזכור שמקורו בנושא של מנדלסון, והנה שוב יוצק וגנר נושא מנדלסוני לסביבה גרמנית "טהורה", שלא רק העלילה והטקסט שלה מעידים על כך אלא גם המוזיקה, וכל התמונה רוויה רוח גרמנית (כפי שראינו את השפעתו של בטהובן). אהבתם של זיגמונד וזיגלינדה היא האהבה הטהורה והטבעית ביותר. מקורה ברגש, ובחירתו של וגנר שוב בנושא של מנדלסון לתיאורה מעיד על יחסו הייחודי למלחין זה למרות מקורו היהודי.

מסיפורו של זיגמונד על עצמו אנו עדים למאפיינים גרמניים נוספים: כשהיה נער הוא יצא לציד עם אביו. סיפורו מצער, שכן אמו מתה עליו וביתה של המשפחה עלה באש, והוא אינו יודע מה עלה בגורל אחותו. כאמור, רק בסופה של המערכה הוא מגלה שזיגלינדה היא אחותו. הוא מספר כי אינו יכול לכנות את עצמו "שלום" ("Friedmund"), הוא היה רוצה להיקרא "שמח" ("Frohwal"), אך שמו חייב להיות "צער" ("Wehwalt"); צער זה, ייתכן שהוא הצער האישי של וגנר ושל שותפיו, אותם צעירים שהשתתפו במהפכת דרזדן הכושלת. השמחה והשלום (Fried) ימצאו בעתיד בכנו של זיגמונד, זיגפריד. הוא מכנה את אביו "זאב" (Wolfe), והוא ידוע ברבים בתור "גור הזאבים" (Wölfling). בכך מתחזקת הזיקה הסמלית של הזאב לתרבות הגרמנית. הזאב מופיע במיתולוגיה<sup>40</sup> וכמובן גם אצל ובר בסצנת "בקעת הזאב" בקלע החופשי. הזאב היה בעל חיים נפוץ מאוד ביערות, שהם כשלעצמם סמל גרמני. הזאב מסמל עוצמה וכוח, וייתכן שבמובן השלילי גם אכזריות. מוטיב גזע הוולזונג מופיע לראשונה בדו מינור, סולם

40. לצידו של ווטאן (המכונה גם אודין) ישבו צמד הזאבים גרי ופרקי (חמדן ורעבתן). כששהה בוואלהאל הם ישבו לידו. ווטאן, שהתקיים רק על שיכר ותמד, האכיל אותם במזון שהוגש לו.

שגם נושא קשר חזק לבטהובן – זה הסולם שבטהובן נהג לציין כמוזיקה קודרת, מוזיקת אבל. הוא פותח בקוורטה (סול-דרו) וכולל את מקצב המארש, שמשייך אותו בבירור לעולם הגרמני (עמ' 55, מתיבה 5).

הסונטה לפסנתר מס' 8 ברו מינור ("הפתאטית"), הפרק השני, מארש האבל מן הסימפוניה השלישית הארואיקה והסימפוניה החמישית הן דוגמאות מאלפות לכך. סולם זה בא גם כניגוד לרו מז'ור, שמסמל חוסן, עוצמה וברק, ומופיע גם הוא לאורך הטבעת ברגעים שקשורים לעולם הגרמני ומבטאים תכונות אלו. נזכור שמוטיב החרב, שהופיע לראשונה במעמד הסיום של זהב הרין, הופיע ברו מז'ור מבריק בחצוצרה. גם רו מז'ור הוא בעל סמליות אצל בטהובן, אך אצלו מייצג ניצחון. דוגמה לכך היא הסימפוניה החמישית, שמתחילה בגוון טרגי ברו מינור, אך מסתיימת בפרק הרביעי ברו מז'ור הרואי ומנצח.

הונדינג עצמו הוא דמות של גרמני שלילי – ההיבט הרע ביחסו האמביוולנטי של וגנר לגרמניות. הנישואים שלו לזיגלינדה נערכו בדרך "הישנה" והנתעבת בעיני וגנר – שידוך, שהיה כפייה עבור זיגלינדה. בהמשך היא עצמה מספרת על כך לזיגמונד. אלו אינם נישואי אהבה, אלא נישואים שנקבעו באופן שוביניסטי, כשידו של הגבר עליונה, ודבריו של הונדינג כאשר הוא נכנס לבית מעידים על כך; הוא מצווה על זיגלינדה: "הכיני לנו הגברים את הארוחה". כאשר הוא רוצה שזיגמונד יספר על עצמו, הוא אומר לזיגמונד שיבחין כיצד זיגלינדה שואלת ומבקשת לדעת את סיפור חייו, ורק אז זיגלינדה שואלת את זיגמונד בכניעה, כי היא משועבדת לבעלה. הונדינג עצמו הוא דמות אפלה וקודרת, והמוזיקה מאפיינת אותו. המוטיב שלו עוצמתי ורשמי, חסר כל רוך ונעימות, אך טונלי לחלוטין. מילות הכניסה של הונדינג "Du labtest ihn?" הן במרווח ה"שטני" של הטריטון. זיגמונד מספר שיום אחד יצא להציל עלמה שבני שבטה לקחה בעל-כורחה לביתו של הגבר

שייעדו לה כבעל. לאחר קרב סוער שבו נהרגה הנערה, הוא נאלץ להימלט על נפשו. כך הונדינג מגלה כי זיגמונד משתייך לשבט אויב שלחם איתו ביער, ומשם נמלט והגיע במקרה לבקתה זו. האנשים שהתקיף זיגמונד היו בני בריתו של הונדינג, ועתה חוסה זיגמונד אויבו בצל קורתו. הונדינג אומר לו: "מכיר אני משפחה פראית, אינו קרוש לה כבודם של אחרים, שנואה היא על כולם וגם עליי" ("Ich weiss ein wildes Geschlecht, nicht heilig ist ihm, was andern hehr: verhasst ist es allen und mir"). בכך וגנר מבטא שוב את תפיסת עולמו של הונדינג, שמייצג סוג של גרמני מהעולם הישן – הוא רואה בגרמנים הצעירים והמהפכנים בני אדם פראיים שדבר אינו קרוש להם, וכולם (כל הגרמנים חוץ מהגרמנים המהפכנים) שונאים אותם. הסיפור של העלמה שנהרגה מזכיר את סיפורה של זיגלינדה – נישואים ללא אהבה שנכפים על ידי החברה. זיגמונד ניסה להצילה, כי הוא עצמו משתייך למחנה המנוגד, לאלו שרוגלים באהבה ולא בנישואים מכורח.

לפני צאתו פוקד הונדינג על אשתו זיגלינדה בקרירות מתנשאת, שמבטאת את יחסו הכוחני לאשתו, שתעזוב את החדר, שלא תעמוד באפס מעשה, שתכין את משקה הלילה שלו ותמתין לו שיבוא למיטה. הוא לוקח את נשקו ומסנן: "עם הנשק מתגונן לו הגבר" ("Mit Waffen wehrt sich der Mann") – משפט זה מבטא את המיליטנטיות של הגרמני, שרוח הקרב מפעמת בו כל העת ושפותר כל סוגיה באמצעות כוח ונשק. ווטאן אף הוא אל של כוח השולט באמצעות חניתו, והוא העביר מורשת זו לבנו: העניק לו את חרב הנוטונג על מנת שישתמש בה ביום מן הימים. הונדינג אומר לו שלפי מנהג הכנסת האורחים ייתן לו להישאר ללילה, ואולם למחרת עליו להיות מוכן לקרב איתו. הדבר מעיד שוב על אופיו של סוג זה של גרמני: נאמן לחוקי החברה ומנהיגיה, לטוב (הכנסת האורחים) ולרע (קרב נגד האויב, אף שכעת הוא כבר אינו אויב ולא יום שום מתקפה נגדו).

הרוח המלחמתית של הונדינג בולטת גם כן, ואפלה, קרירות ורוע שורים בה. רגע זה מבהיר לנו שוב שווגנר אינו מציג לפנינו רק סוגים שונים של יהודים (כפי שהתחלנו לראות בזהב הריין), אלא גם סוגים שונים של גרמנים. זו מהות האמביוולנטיות שלו: כשם שישנם יהודים שליליים ומסוכנים וגם יהודים חיוביים, ישנם גרמנים חיוביים וגם גרמנים שליליים ומאיימים שחיים לפי חוקי העולם הישן והשנוא, נטול החום והאהבה. בהמשך המוזיקה בעלת גוון הרואי ברור, עם רוח של אופטימיות חלקית שמאפיינת את הזוג הצעיר. השפעת הרוח ההרואית והחירות הבטהובנית ניכרת כאן בבידור מבחינה מוזיקלית, כמו האקורדים המודגשים בכלי הקשת, שמזכירים את הספורצנדי שבטהובן השתמש בהם הרבה ביצירותיו (עמ' 91, תיבות 3, 4).

יש לזכור שווגנר העריץ את בטהובן. הוא חיבר גם מאמר על אודות הסימפוניה התשיעית שלו, השואבת מרוח המהפכה הצרפתית. הפרק המסיים שלה, לטקסט של פרידריך שילר האודה לשמחה, הוא מעין המנון לחירות האדם ברוח מהפכנית זו, שהשפיעה עליו עמוקות לא רק בכתביו, אלא גם מבחינה מוזיקלית. "כל בני האדם אחים הם" ("Alle Menschen werden Brüder") מריעה המקהלה בתשיעית של בטהובן. כך המוזיקה מוסיפה גם משמעות פוליטית-חברתית, שווגנר הושפע ושאב ממנה רבות. שני האחים מתאהבים אהבה אמיתית. לתפיסתו של וגנר, הזוגיות שלהם נעשית בדרך חדשה ונכונה – לא עוד נישואים כפויים. היו שראו בכך גם סמל אוטוביוגרפי לווגנר עצמו, שבשל אמונתו באהבה החופשית לא פעם לקח אישה מחיק בעלה (כמו במקרה של מתילדה וזנדונק, בתו של אוטו וזנדונק שסייע לו, ובמקרה קודימה, אשתו של האנס פון בילוב, פסנתרן ומנצח בין-לאומי ואחד מידידיו הקרובים ומעריציו הנלהבים ביותר. בהזדמנות אחת אמר בילוב, שאם זה היה מישהו אחר ולא וגנר, הוא היה יורה בו. בהזדמנות אחרת, כשיצא מהצגה של טריסטן ואיזולדה, אמר

"האם לא צריך לסלוח הכול לאיש שכתב יצירה זו?". זו אותה אמנציפציה לנשים שלראשונה נתקלנו בה בזהב הרין.

חרב הנוטונג, שוואן שם בעץ ורק זיגמונד בנו מסוגל לשלוף אותה, ואכן עושה כן, היא סמל המאבק החדש – המאבק העתירי בפאפנר. הרוח הגרמנית הצעירה לוחמת למען עתיד חדש וטוב יותר. שמה של החרב נוטונג, שנגזר מהמילה מצוקה (Not), מעיד על כך שהיא באה להציל ממצוקה, כלומר אותם גרמנים צעירים זקוקים לחרב על מנת לנצח, ומי שנתן אותה היה וואן, אבי האלים.

זו נקודה ראשונה לזכותו. כעת אנו רואים שוואן, שבזהב הרין מוסריותו התבררה כבעייתית, מתחיל לגלות גם פן חיובי, אך כרגע ברור לנו שהמטרה היחידה שלו היא לנצח את פאפנר ולהוציא מידיו את הטבעת. מטוטלת זו של אנושיות לצד חוסר אנושיות ומוסריות פגומה תמשיך ללוות את וואן עד סוף הטטרלוגיה.

רק גרמנים כגון זיגמונד וזיגלינדה מסוגלים לחולל מהפכה. וגנר מקווה שהם ינצחו, שכן שורש המילה "Sieg" ("ניצחון") מופיע בשמש, ויופיע כמובן גם בשם של בנם זיגפריד. וגנר לא המציא את השמות, הם לקוחים מן המיתולוגיה, אך הוא התאים אותם ונתן להם משמעות חדשה. שירו המפורסם של זיגמונד "סערות החורף נעלמו לפני ירח מאי" (Winterstürme wichen dem Wonnemond) הוא בעל אופי עממי-גרמני מובהק, כמעט שיר עם גרמני הן מבחינת הטקסט והן מבחינת המוזיקה (עמ' 99-111). המנגינה היא בעלת אופי מלודי פשוט שמעניק לה גוון עממי, והטקסט גם הוא ברוח שירי עם גרמניים המרוממים את הטבע – שירת הציפורים מוזכרת בו לצד האביב, היער, הפרחים הנפלאים ועוד. הרוח המרוממת, ההרואית והמנצחת שבה מסתיימת המערכה אכן מוכיחה את הזדהותו של וגנר עם דמויות אלו, שבהן ובדמות להן הוא רואה את עתיד גרמניה החדשה. הדו מזויר המנצח הבטהובני מופיע שוב במלוא עוצמתו כאשר זיגמונד שולף את החרב מהעץ (עמ' 144). כאן יש השפעה מאגדות המלך

ארתור: בסיפור הארתוריאני המלך שולף את החרב מהאבן, וכאן זיגמונד שולף את נוטונג מהעץ.

מעניין שמוטיב הוויתור על האהבה, שלראשונה הופיע בתמונה הראשונה בזהב הריון, מופיע כעת לפני זיגמונד שולף את החרב מהעץ וקורא הלל לאהבה המפעמת בקרבו. זה בדיוק הפוך לויתור על האהבה שנעשה בזהב הריון, שהיה מקור הפורענויות שבאו לאחר מכן. וגנר ממחיש את השוני ואת החשיבות של רגש האהבה, שכל הגיבורים בזהב הריון – הן היהודים והן הגרמנים מהעולם הישן מלבד זיגמונד – לא ייחסו לו חשיבות. קריאתו המסיימת של זיגמונד – "תפרח לך, דם הוולזונג!" ("So blühe denn, Wälsungen-Blut") מעידה על רצונו של וגנר שירבו גרמנים מסוג זה.

עניין טוהר הדם עלה בניתוחים של הדרמות שלו בהקשר האנכרוניסטי של טוהר הדם הגרמני. ישנם מי שטענו שהזיווג של זיגמונד וזיגלינדה, שממנו נולד זיגפריד, הוא של גרמנים טהורים, שרק כך מגיעים ל"אדם העליון". אך כאן אפשר לראות שהכוונה אינה לטוהר של כל העם הגרמני באשר הוא, שכן ישנם גם גרמנים כהונדינג, שווגנר אינו מכליל אותם כגרמנים טובים. גרמנים כמו זיגמונד וזיגלינדה הוא מעוניין לשמר למען עתיד האומה. מכל מה שנחשף על עברו של זיגמונד עולה כי הוא אינו מוצא לעצמו מקום בחברה האנושית או בעולם. קורותיו ואופיו מזוהים עם וגנר. זיגמונד אומר:

עד לאותה עת, הייתי במחיצתם של גברים ונשים, אבל מאז האירוע הגורלי איני יכול למצוא לי חבר ואף לא אמונה כלשהי [...] המזל הרע רובץ עליי. כל מה שנראה לי נכון, אחרים שופטים כאסון [...] כל מה שבעיניי נתעב, אחרים אומרים יפה [...] אני נרדף על ידי טיפוסים צמאי נקמת דם. במקומות שבהם התגוררתי עוררתי רק זעם וחימה [...] בחפשי אחר שמחה, רק צער מצאתי. "שקוע יגון" תקרא לי, שכן כולי מלא צער ויגון.

במכתב שכתב וגנר לחברו משכבר הימים אנטון פזינלי הוא מתאר את עצמו כמי שאין לו כל תמיכה ואף לא מקום משלו בעולם. הוא נע ונד ואינו מוצא מנוח. כשהוא מציג את עמדותיו האמנותיות, הפוליטיות, החברתיות והאחרות, הוא נתקל תמיד בהתנגדות עזה שאינה מובנת לו.

הקשר האינטימי שלי עם זיגמונד הוא באמצעות הווידויים שלו, בייחוד במה שנוגע ליחסו לאביו, לאמו ולאחותו האהובה, שהקשר בינו לבינה ניתק. כל ההתרחשויות האלה קרו לי עוד בהיותי אדם צעיר, והחיפושים אחר הקשרים שאבדו לי ואחר הבתלי נודע בחיי הם בעלי השפעה רבה ונמשכים בהתמדה בלא לאות, ממש כפי שקורה לזיגמונד.

במכתבו לליסט מ־17 בדצמבר 1853 מתוודה וגנר על כך ש"אין שום צער וכאב וסבל בעולם שאינם מוצאים את ביטוים הכואב אצלי". לימים חוזר וגנר על דברים אלו במכתבו לירידו אוגוסט רקל מ־23 באוגוסט 1856: "העיסוק שלי בולקרייה בנושא הסבל והצער משפיע עליי יתר על המידה, משום ההזדהות האישית שלי עם נושאים אלו" (מעייני, 1995: 321, 322). כאמור, נקודה מעניינת להתייחסות היא שמה של החרב, "נוטונג" ("Nothung"), שנגזר מהמילים "מצוקה" ו"צורך". כלומר, זו חרב שנוצרה מצורך להציל ממצוקה ולא מתאוות דם וקרב. זיגמונד אינו צמא דם ושש לקרב; הונדינג הוא זה שמעוניין בקרב עימו – ואכן בסופה של המערכה זיגמונד בורח עם זיגלינדה. גם בסיפור מתחילת המערכה שבו מספר זיגמונד על הקרב שהשתתף בו, אנו שומעים כי היה זה קרב של הגנה עצמית על מנת להציל נערה ולא קרב יזום לשם כיבוש או שליטה. בהקשר הגרמני, משמעות הדבר היא שזיגמונד הוא הגרמני החדש, החיובי, המהפכן ששם את כל מעייניו באהבה, וקרבות ותאוות דם אינם נחלתו כלל ועיקר; הם נחלתו של הונדינג, הגרמני הישן והשלילי, הגרמני המסורתי המצוי, שהנשק והקרב הם



חלק מהותי בחייו וכך הוא נוהג בסובבים אותו: מתייחס בהתנשאות לאשתו זיגלינדה כאשר הוא פוקד עליה להכין את הארוחה לו ולזיגמונד, ומכריז ש"עם הנשק מתגונן לו הגבר".

### מערכה שנייה

הפרלוד הפותח סוער ונלהב ומתאר את אהבתם הלוהטת של זיגמונד וזיגלינדה. מוטיב האהבה, הגזור ממוטיב פריה, נשמע כאן בלהט אדיר בכלי הקשת, והאקורד שתומך בו הוא קווינטססקסטאקורד מוקטן, והתו לה משמש כקו בס, בדיוק אותו אקורד לאותם צלילים של מארש החתונה של מנדלסון (עמ' 163). בכך וגנר מעצים את הקשר בין הנושאים.

The image shows a musical score for piano. It consists of two systems of music. The first system is marked 'Strepitoso.' and 'PIANO'. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Both hands are marked with a forte dynamic 'ff'. The second system continues the same musical ideas.

דוגמה 29. הדמיון במלודיה ובהרמוניה של נושא האהבה של זיגמונד וזיגלידה לנושא מארש החתונה בחלום ליל קיץ מאת מנדלסון

השוו עם המלודיה וההרמוניה של מארש החתונה מחלום ליל קיץ מאת מנדלסון.

עירד עתיר



מוטיב הוולקיריות מגיח בשיא העוצמה של הפרלוד, ואיתו עולה המסך. אופי המוטיב כאופי הוולקיריות – מלחמתי והרואי ביותר. בתחילת המערכה השלישית, אז יופיע המוטיב בשיאו, יובהר הקשר שלו למנדלסון, אך בשלב זה, וגם בשלב שבו ברינהילדה מופיעה בפני ווטאן, ההקשר עדיין אינו ברור. יש לציין שמוטיב הוולקיריות הוא אחד הרעיונות הראשונים שווגנר חיבר לפרויקט הטבעת, עוד לפני שהחליט להכניס את ווטאן כדמות. אנו מגלים נוף הררי וסלעי ואת ווטאן, שלא הופיע לכל אורך המערכה הקודמת. בחלק זה ווטאן וברינהילדה תומכים זה בזה ומחכים לניצחוננו של זיגמונד בקרב בינו לבין הונדינג, ושבעתיד הקרוב יילחם זיגמונד ויכניע את פאפנר. אר־אז נכנסת פריקה לתמונה, ובסצנה הבאה מוכיחה את ווטאן ומתקוממת נוכח אהבתם של זיגמונד וזיגלינדה. היא אלת הנישואים ולכן שומרת את חוק הנישואים, כמו "עקרת בית" ("Hausfrau") גרמנייה טיפוסית באותם ימים. יש להניח שאשתו של וגנר, מינה, הייתה כזו, בייחוד נוכח פרשיות האהבים התכופות של בעלה, שדמותו של ווטאן מזכירה אותן. בכך מופיע הצד השמרני של פריקה, שלבסוף מכניעה את ווטאן. הוא נענה לבקשתה להמית את זיגמונד, וכניעתו לאשתו חושפת את חולשתו. לכאורה נחשף בפנינו כאן פן חיובי באישיותו של ווטאן – הליברליות שלו. כאשר פריקה שואלת אותו ממתי נשמע כדבר הזה שאח ואחות יהיו זוג נאהבים, הוא עונה לה: "מהיום". ווטאן אומר לפריקה שאינו מחשיב נישואים ללא אהבה (תפיסת עולמו של וגנר עצמו). הוא מקבל את המהפכנות של בניו, ויותר מכול הוא אוהב את גזע הוולזונג. האם הוא אוהב אותם בשל אופיים, או מפני

שהוא מקווה שהם היחידים שיוציאו מפאפנר את הטבעת? איננו יכולים לדעת. אך אין ספק שהוא חש כלפיהם רגשות חמים יותר מלאחרים. מוטיב הזעם של פריקה מציג בכירור את מקצב המארש, שמאפיין את הגרמניות, וליתר דיוק את ההחלטיות והקשיחות הגרמנית. לגבי וגנר, פריקה מייצגת את הגרמניות השמרנית של אותו עולם שאליו משתייך הונדרינג. ווטאן גם הוא שייך לעולם זה, אך הוא ניחן ביכולת לראייה פתוחה יותר. הוא בעל לא נאמן שהביא לעולם את זיגמונד וזיגלינדה מבת אנוש, ואם לא די בכך, גם את תשע הוולקיריות מהאלה ארדה. הדבר מגחיק גם את פריקה: איזו מין אלת נישואים היא, אם כך נראים נישואיה?

המוטיב המופיע בצ'לי, שלעיתים מכונה מוטיב כורח האלים, אף הוא מושפע ממקצב המארש, שקושר אותו ואת האלים לגרמניות (עמ' 255, סיסטמה שלישית). ווטאן מוצג גם כאל מלחמה. הוא משוחח על כך עם בתו ברינהילדה, והיא מכנה אותו "אב הניצחונות" ("Sieg Vater"). הוא מהרהר בדבריה של ארדה מזהב הרין על הקץ שהיא הזהירה אותו מפניו, ומנגד אומר שאלברוך אינו חרד עוד. הדבר מעיד על כך שכעת כל מעייניו נתונים להוצאת הטבעת מפאפנר, כלומר, האצולה חושבת שהמעמד הבורגני מאיים עליה. מוטיב הקללה של אלברוך נשמע בתזמורת ומרמז על כך שסכנת הקללה טרם חלפה – סכנת היהדות עדיין אורבת.

אחת הסצנות המרתקות בהקשר הגרמני-יהודי היא זו שבה ברינהילדה באה לבשר לזיגמונד על מותו הקרוב בקרב עם הונדרינג. לראשונה נשמע כאן מוטיב הגורל, והוא בנוי מסקונדה קטנה בירידה וטרצה בעלייה (ראו דוגמה 30).

עירד עתיר



דוגמה 30. מוטיב הגורל, שבסיסו בפתיחה לקלע החופשי מאת ובר, ובייחוד בפתיחת הפרק השני של הסונטה לפסנתר מס' 26 במי במול מז'ור המכונה פרידה, היעדרות ושיבה מאת בטהובן

מוטיב דומה נמצא בשירו של מנדלסון, "האמת הדבר?" ("Frage" "Ist es wahr?" –), אופוס 9 מס' 1, הבנוי גם כן מסקונדה יורדת וטרצה עולה (עמ' 329).

בריאנצי פעמים רבות השתמש וגנר בפרגמנט זה בסיומי משפטים. מוטיב הגורל מופיע גם בפתיחה לקלע החופשי מאת ובר, שהשפעתו על וגנר ידועה, וכך גם תפיסתו של וגנר את ובר כ"גרמני" שבין המלחינים הגרמנים. אם הקשר לבטהובן או לוובר נעשה במודע, הרי הוא מוסיף לפן הגרמני, כלומר, אם זה מוטיב הגורל, אזי הגורל הגרמני, גורל גרמניה, הוא שעומד על הפרק. ואכן, בשורה התחתונה הטטרלוגיה עוסקת בגורל של גרמניה לאור הכוחות הפועלים בה. ואולם העניין המרתק אינו הופעת המוטיב הזה דווקא, אלא המוטיב שמופיע מיד לאחריו: מוטיב המוות, או בשורת המוות (ראו דוגמה 31).

אופרה אנטישמית?

Andante con moto. M.M. ♩ = 72

Flauti.  
Oboi.  
Clarineti in A.  
Fagotti.  
Corni in C.  
Corni in E.  
Trombe in D.  
Timpani in A.E.  
Violini I.  
Violini II.  
Violen.  
Violoncelli.  
Bassi.

Andante con moto. M.M. ♩ = 72.

דוגמה 31. מוטיב בשורת המוות, הלקוח מהפרק הראשון של הסימפוניה השלישית הסקוטית מאת מנדלסון. פתיחת הפרק הראשון מהסימפוניה

83

pp

pp

מוטיב בשורת המוות (בפרטיטורה עמ' 329, מסיסמה ראשונה, חיבה 9, ומופיע לסיירגיון לאורך הסצנה של ברינהילדה וזיגמונד)

שני הצלילים האחרונים אינם כמו הסיום של מנדלסון, כי וגנר משלב בנושא את מוטיב הגורל (מסומן בתווים כ-A).

זה אחד הנושאים שבהם הציטוט ממנדלסון בולט וחשוף ביותר. הדבר נעשה באחד הרגעים האינטימיים ביותר בטבעת – ברינהילדה, שכמו אביה גם היא אוהבת את זיגמונד הוולזונג,

עומדת לבשר לו בשורה איומה. המילים נעתקות מפיה, ובאותו הרגע נשמע המוטיב המלנכולי הכאוב של המוות. לא זו בלבד שווגנר בחר שוב בנושא של מנדלסון לסצנה שבה מופיעות רק דמויות הקשורות לקטגוריה החברתית הגרמנית (ברינהילדה, זיגמונד וזיגלינדה), אלא הנושא מתאר את אחד הרגעים המרגשים והכואבים ביותר. ברור לנו שווגנר היה יכול להלחין מוטיב משלו, ולא חסר לו הכישרון המוזיקלי לכך, אך הוא מוסר לנו בכך שהוא רואה במנדלסון דבר-מה גרמני חיובי, וכי במודע או שלא במודע רגשותיו העזים ביותר נתונים למלחין שהוא נצר לעם היהודי. באחד הרגעים הכואבים הוא מעלה את מנדלסון במוזיקה, והדבר חזק הרבה יותר מכל תיאור טקסטואלי או בימתי.

הוואלהאל מתגלה גם כאן כמקום לא חיובי במיוחד – זיגמונד מסרב בתוקף ללכת לשם עם ברינהילדה. הוא מעדיף למות על פני חיים בלי זיגלינדה, שמסמלת עבורו את האהבה האמיתית, והיא, כמובן, עדיפה על הוואלהאל, משכן האלים הכוחני וחסר האהבה. זיגמונד הוא הגיבור שמת ללא כל תקווה, והוא זה ששומר על אמינותו. הוא זה שרוחה באמת את האידיאל ההרואי, מעדיף את האהבה האמיתית ומגשים אותה יותר מכל הגיבורים והמנצחים במערכה.

המוזיקה שמלווה את התעוררותה של זיגלינדה מחלום הבלהות שלה (עמ' 388, סיסטמה שנייה, תיבות 1-4) מזכירה את הנושא הפותח של סימפוניית פאוסט מאת ליסט. כאן, הווילות משמיעות אקורדים משולשים שבורים בעלייה, וגם הנושא הפותח הוא באקורדים משולשים בעלייה, המנוגנים בוויולות ובצ'לי במקצב דומה ביותר. ההבדל היחיד הוא שאצל ליסט אלו אקורדים מוגדלים. הונדינג מלווה ב־Stierhorn (קרן שור) – מעין קרן עתיקה שהייתה בשימוש בימי קדם לקריאות בשעת ציד ובעולם השבטי, ומבחינה מוזיקלית מספקת אופי פרימיטיבי ביותר לדמותו, מזכירה את הקריאות של דונר בוחב הרין: "Heda Hedo", שלא רק באות

להמחיש בפנינו את העולם הקדום שבו אגדות אלו מתרחשות, אלא כמובן, נושאות משמעות עמוקה יותר של תיאור הצד הפרימיטיבי והברברי אצל סוג מסוים של גרמנים, שווגנר מציירם באור מגוחך (עמ' 385, סיסטמה שנייה).

ברינהילדה היא אמנם ולקיריה וקשורה לאביה ווטאן ולצו שלו, אך ברגע שהיא מפרה את הצו ובוחרת לסייע לזיגמונד בקרב עם הונדינג כדי שינצח, היא עוברת לצד שלו, כלומר לצד של הגרמנים המהפכנים, המורדים, שהולכים עם צו הלב, האהבה והרגש ולא על פי החוקים הישנים והנוקשים. ברגע האחרון ווטאן מתערב בקרב ומנפץ את חרבו של זיגמונד באמצעות החנית, כך שהוא נותר חשוף והונדינג הורגו. כאן ווטאן מתגלה לא רק כחלש שנכנע לדרישתה של פריקה, אלא גם כאכזר ומרושע, שגורם במישרין למות בנו. ווטאן, כאבי האלים, זועף על ברינהילדה על שהעזה להמרות את פיו. מנגד הוא פונה בסרקזם להונדינג ואומר לו שילך לפריקה וידווח לה שהקרב הסתיים כפי שרצתה, אבל הוא לא נותן לו ללכת, אלא מרים את זרועו וממית אותו מיד. הטימפני משמיעים קוורטה זכה ריקה (רה־לה) כאשר הונדינג שוכב מת על הארץ (עמ' 405). הקוורטה, עלינו לזכור, היא מרווח קונסוננטי אצל וגנר. הקוורטה הזכה מאפיינת את מוטיב הענקים, וגם המוטיב של גזע הוולזונג נפתח בקוורטה. כלומר, הקישור לעולם הגרמני באמצעותה די ברור. בכך וגנר חותם את דמותו של הונדינג, בהזכירו לנו שוב את מוצאו הגרמני. כאשר ווטאן הורג את הונדינג אנו מבינים שאחרי ככלות הכול, הוא לא אהב אותו ולא היה לצידי; הוא העדיף את זיגמונד. מנגד, אפשר לומר שלמעשה זיגמונד גילה פחדנות כשברח עם זיגלינדה. אם הוא לא היה בורח, הונדינג לא היה מתפלל לפריקה, וזיגמונד היה יכול לנצח ולהרוג אותו וגם לזכות בזיגלינדה, והכול היה קורה אחרת מכפי שקרה. זיגמונד גם לא כיבד את הונדינג, שאירח אותו, ולכן, ככל הנראה, הוא אינו הגיבור העשוי ללא חת.

## מערכה שלישית

מערכה זו נפתחת ב"דהירת הוולקיריות" המפורסמת, שבה וגנר מעבד את מוטיב הוולקיריות ששמענו במערכה הקודמת לקטע תזמורתי מזהיר. כאן נוכל לעמוד על ההשפעה של מנדלסון פעם נוספת. אמנם מוטיב הוולקיריות עצמו אינו מצוטט במדויק ממנדלסון, כפי שעשה במוטיב הריין, במוטיב של פריה ובמוטיב המוות, אך ניכרת בהחלט זיקה מעניינת לפתיחה מערת פינגאל (או ההיברידיים). שניהם כתובים בסי מינור, והליווי בטרמולו, המשמש כרקע למוטיב שמנוגן בכלי הנשיפה ממתכת, בהחלט מזכיר את התזמור בחלק הרפריזה במערת פינגאל; גם שם מלווה את הנושא טרמולו דומה בתזמור דומה. המוטיב עצמו מתחיל במהלך ההרמוני של I-III-V, שהוא גם המהלך במערת פינגאל, והמקצב של המוטיב, המתאר דהירה, מושתת בבירור על המקצב של הנושא הראשי בה. קשה לומר שווגנר התכוון שוב לצטט את מנדלסון בהקשר הגרמני-יהודי, שכן הקשר כאן מעורפל ומטושטש יותר ואין כאן ציטוט מדויק אלא רק השפעה מוזיקלית כללית, אך הקשר בהחלט מעיד על כך שמנדלסון שימש מודל קומפוזיטורי עבור וגנר גם בשלבים המתקדמים של חייו, ושווגנר הושפע ממנו הן בתזמור והן בהרמוניה, עד כדי חיקוי כמעט בקטעים מסוג זה (ראו דוגמה 32).



אופרה אנטישמית?

דוגמה 32. הרקע החזמורתי ברפריזה של מערת פינגאל (השוו עם הירח הוולקיריות, בפרטיטורה, מעמ' 413)

עירד עתיר

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony. It features multiple staves of music, including a vocal line with Hebrew lyrics. The score is marked with various dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano), and includes performance instructions like *rit.* (ritardando) and *francioso*. The page is numbered 29 in the top right corner. At the bottom of the page, there is a small signature or publisher's mark: "M. H. S."

מבחינה אידיאולוגית אפשר לומר שסצנה זו מתארת את הרוח הלוחמנית הברורה שמאפיינת את גרמניה של אז, כפי שכבר צוין בנוגע לתפקידן של הוולקיריות והמשמעות האלגורית של איסוף גוויות הגיבורים על מנת להביאם לוואלהאל, שם ישמרו על המצודה. המשמעות היא שהמעמד העליון מנצל את העם הגרמני שעובד ונלחם למענו, רק כדי לשמור על יוקרתו, עושרו וכוחו.

לא לשווא שימש הקטע בסרטי מלחמה, שכן עוצמתו הכבירה, ההרואית והמפחידה אכן מתארת כוח עצום, מאיים, מפלצתי ורומס שאין לעמוד בפניו. שמותיהן של הוולקיריות ממחישים את השתייכותן לעולם הגרמני. קריאות הקרב שלהן – "Hojotoho!" – גם הן בעלות רוח לוחמנית אך ברברית ופרימיטיבית, אף יותר מקריאות ה-"Heda! Hedo!" של דונר בזהב הרין. היחידה שאינה משתתפת בחלק זה ומאוחר יותר מופיעה במנוסה מאביה היא, כאמור, בכירת הוולקיריות דווקא – ברינהילדה. כל הוולקיריות מזועזעות כאשר הן שומעות מפיה כי המרתה את הצו של ווטאן, "אב המלחמות", כפי שהן מכנות אותו – כינוי שאין הולם ממנו לתיאור המעמד ששלט בגרמניה ובפרוסיה. היא העזה להפר את הצייתנות. בשיחתן של הוולקיריות נשמע שוב מוטיב הדרקון, אך הפעם בהקשר של פאפנר, כאשר הן מציעות לזיגלינדה ללכת ליער שבו הוא שוכן. בזהב הרין פאפנר תיאר את אלברוך שהפך את עצמו לדרקון כדי להראות ללוגה את פלאי הטרנהלם, וכעת הוא עצמו הופך לדרקון כדי לשמור על האוצר והטבעת. כך, המוטיב שקודם לכן היה מזוהה עם הניבלונג אלברוך בעולם היהודי, עבר לפאפנר הגרמני (עמ' 531, מסיטמה ראשונה, תיבה 5). בהמשך מתברר שזיגלינדה הרה, ואז נשמע לראשונה מוטיב זיגפריד, שגם הוא מתחיל בקוורטה והוא טונלי לחלוטין, לציון מקורו הגרמני (עמ' 535, סיסטמה שנייה, מתיבה 2).

מקצב המארש גם כן קיים במוטיב של זיגפריד בדרך סמויה, עם השימוש בתבנית הצלילית ארוך-קצר-ארוך. זהו אחד המוטיבים המרוממים ששמענו עד כה, מה שמרמז על טבעו לעתיד לבוא: אותו גרמני "מושלם", חדש, שווגנר מיחל לו, יוצא חלציהם של זיגמונד וזיגלינדה, שמציינים סוג חדש של גרמנים אמיצים, ליברלים ושוברי מוסכמות.

מוטיב הגאולה שבאהבה מופיע מיד לאחריה, וגם הוא מרומם לא פחות מקודמו. זיגלינדה מהללת את ברינהילדה במילים: "O

"hehrstes Wunder! Herrliche Maid!" (הו הפלא האציל ביותר! אישה מפוארת!). לאחר מכן, כשהוא מופיע, עוצמת האלימות המתפרצת של זעמו של ווטאן מתוארת באופן מוחשי להפליא במוזיקה: אימה המשולבת בכוח הרסני ומפחיד. בזעמו דן ווטאן את ברינהילדה לנידוי מוחלט מהוולקיריות ומעולם האלים, וקורא כי היא תיפול לשינה עמוקה, עד אשר יבוא הגבר הראשון שיעירה, והוא יהיה אדונה. שוב וגנר מציג בפנינו את הצד הרע שבאותה גרמניות, הרוויה בשוביניזם. את טיב היחסים הכפויים ששררו בין הונדינג לזיגלינדה ווטאן עומד לתת לכתו כעונש על שהפרה את צוו. סביר להניח שלא מעט נישואים בגרמניה בימיו של וגנר היו נישואים מסוג זה, שככלו את האישה לגבר חזק ששלט בה. הוולקיריות מזועזעות מחומרת העונש, ווטאן מאיים עליהן שאם לא יסתלקו מן המקום יחלקו גם הן את גורל אחותן. ווטאן מתגלה כאן בשיא אכזריותו, ושלטונו הוא שלטון של כוח והפחדה, כמו השלטון המונרכי ששרר בנסיכויות גרמניה ובפרוסיה. זאת, בינתיים לפחות, כלפי חוץ.

בהמשך המערכה ווטאן וברינהילדה מתקרבים זה לזה, והיא מזכירה לו שרצונו היה שזיגמונד ינצח. היא יודעת שהוא אהב אותה יותר מגזעים אחרים. לבסוף הוא נענה לבקשתה להקיף את עצמה בחומה של אש, שרק הוולזונג, הוא זיגפריד, יוכל לעבור דרכה ולהעיר אותה. כאשר ברינהילדה מדברת על חומת האש אנו שומעים את מוטיב האש של לוגה, המרמז על העתיד לבוא, אך מלוא המשמעות טרם נחשפה לפנינו. היא תופיע בסיום. ברינהילדה מבקשת חומת אש ובכך נרמז לנו שהיא בוטחת ביכולת של האש, השייכת ללוגה, לסייע לה (היא בוטחת באותו סוג של יהודי כלוגה ויודעת על יכולתו). וגנר מייחד אפילו מוטיב לאהבת הוולזונג, שמבחינה מוזיקלית מבטא את רגשותיו של ווטאן כלפי גזע זה ומעיד כי לצד הפן הכוחני ישנו גם פן אנושי וחיוכי בנפשו, והוא מוכן לקבל, ולו באופן חלקי, את מהפכנותה ומרדנותה של

בתו. הדבר מתבטא במונולוג המסיים שלו, שבו הוא נפרד ממנה על סף דמעות: "היי שלום, ילדה נפלאה!" ("Leb' wohl, du kühnes, herrliches Kind!").

בחלק זה וגנר נותן למוזיקה להביע את הרגשות העזים והאנושיים ביותר של ווטאן לכתו, בהיפוך לפן האלים ששמענו בתחילת המערכה כאשר זעף והטיל עליה עונש. הוא אף מודה בכך שמי שיעיר אותה לבסוף יהיה חופשי ממנו, האל. הוא מכיר בגרמנים הצעירים שעתידים לרשת אותו, איש האצולה, ובסתר ליבו ייתכן שהוא חושב שהם ראויים לכך. בכך וגנר נושא את עיניו אל האצולה והמעמד העליון בציפייה שיכירו בלאומיות החדשה ובגרמנים החדשים של "גרמניה הצעירה", המהפכנים, ולא ימשיכו את צורת השלטון הישנה והמתועבת.

ברינהילדה היא רצונו האמיתי של ווטאן, ובסופו של דבר, מכך שהוא התפשר והקיף אותה באש על מנת שזיגפריד יהיה זה שיחלץ אותה, היא מבינה שלמעשה זה רצונו. מוטיב השינה הקסומה, שהוא אקורדים משולשים בירידה כרומטית, קשור לא מעט לפראזה דומה באופרה אוריאנתה של ובר, כששוב עומדים על טיבה של הקטגוריה החברתית הגרמנית של ברינהילדה ווטאן. מוטיב השינה של ברינהילדה, שבא בעקבותיו, גם כן משויך לגרמניות במבנהו הטונלי ובמקצב המארש שבו; אמנם ברכות ובהתאמה לנושא המוטיב, אך אין לטעות בהשתייכותו. מוטיב זה של שינה קסומה מבוסס על המהלך הכרומטי היורד באוריאנתה, שנתקלנו בו בדוגמה 13 (עמ' 638, סיסטמה שנייה, מתיבה 4 עד עמ' 639, סיסטמה ראשונה, תיבה 2). באריה של אדולר במערכה השנייה באוריאנתה, בסצנה שבה מופיע המהלך הכרומטי הזה, ניכר דמיון בין המצבים באוריאנתה ובולקיריה: אדולר נוטש את אוריאנתה למות לבדה בשממה, ווטאן נוטש את בתו לבד בסלע הוולקיריה.

שיאה של הדרמה מופיע בסיום הסצנה האחרונה. ברינהילדה

נפלה לשנת הקסם; ווטאן, באחד מרגעי החולשה שלו, ניצב בודד מול בתו הישנה וקורא ללוגה להקיף אותה בחומת אש. בחלק זה מופיעים כל המוטיבים של לוגה ששמענו בזהב הריזן, אך בעוצמה ובגיוון תזמורתי גדולים יותר. מוטיב האש מסתכם במוזיקת האש המפורסמת, שהיא אחד הקטעים המוכרים בטבעת. הסצנה המסיימת עם המוזיקה של "אש הקסם" מדגישה את דמותו של לוגה אל האש, ששוב מסייע לווטאן בכך שהוא מקיף את ברינהילדה בחומת אש (מעמ' 678). כך אומר וגנר שווטאן שוב זקוק ללוגה כדי למלא את רצונותיו – הוא זקוק לאש שלו על מנת להגן על בתו. כמוכן, לוגה אינו מופיע על הבמה, הוא אינו מופיע עוד בטבעת, אך דרך המוזיקה הוא נוכח מעל כל דמות בסצנה זו. רק המוטיב של זיגפריד משתלב בעוצמתו לקראת הסוף. אכן, האלגוריה שוב מוסרת לנו כי ווטאן, בן מעמד האצולה הגרמני, זקוק ל"יהודים" כמו לוגה, המשולבים באצולה, על מנת להתפתח. וגנר עצמו כתב במאמר "מודרני" כי היהדות הליברלית מבקשת לסייע לגרמנים. לוגה הוא מסוג זה של יהודים. ללא לוגה, הוא לא היה יכול להקיף את ברינהילדה בחומת האש המגינה, שתכין את בואו של זיגפריד אליה. בלי יהודים כאלה לא יוכלו הגרמנים להתקדם לקראת עתיד חדש. כאשר ווטאן קורא ללוגה הוא אומר: "כפי שכרתי איתך ברית, כך היום אני מעלה אותך!" – הברית מעידה על היהודים שחברו לגרמנים, שלוגה מייצג אותם. מוטיב הגורל, שנשמע פעמיים ממש בסיום, אך הפעם עם פתרון לאקורד מי מז'ור, מחזק את המסר שגורל גרמניה תלוי בגורמים אלו: בלוגה, בברינהילדה ובזיגפריד שטרם נולד.

## 'זיגפריד'

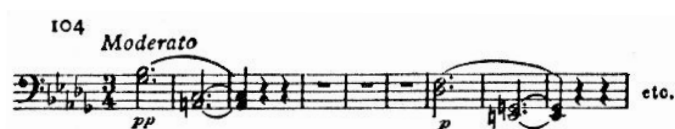
### מערכה ראשונה

בין סיום עלילת הולקיריה לזיגפריד זיגלינדה ילדה את זיגפריד ביער ומתה. על סף מותה מסרה אותו למימה, אחיו הערמומי והחלש של אלבריד, המוכר לנו מזהב הרין. מכאן ניתן להסיק שמימה, אותו "יהודי של הגטו" כרכרי אדורנו, עזב את הגטו בשלב כלשהו מאז פגשנו בו לראשונה בזהב הרין, ושוטט לו על פני האדמה. העניין משול לאותו יהודי שהיה בגטו ויצא ממנו, וכעת הוא חי עם הגרמנים (עם זיגפריד). הוא זקן, וזיגפריד צעיר – מתאים לתיאור של היהודים, שהם העם העתיק ביותר, לעומת הגרמנים, על אחת כמה וכמה גרמנים כזיגפריד, שהם בני דורו של וגנר, הדור של "גרמניה הצעירה", הצעירים המהפכנים נוסח באקונין.

ווטאן הופך לנווד ומשוטט על פני האדמה. בכך מחזיר וגנר את דמות הנווד שפגשנו בהולנדי המעופף, בטנהויזר ובלוהנגרין לדרמות שלו. הפיכתו של אבי האלים לנווד מעידה גם על היחלשות כוחו. הוא אינו אל כול-יכול היושב במרומים, אלא מחליט לתור אחר החוכמה, שכה חסרה לו, דווקא על פני האדמה, היכן שבני האדם שוכנים. דרך האציל שיורד אל העם וגנר מציג את הניצנים הראשונים של חיסול המעמדות. המערכה נפתחת בפרלוד בעל אופי מסתורי ומאיים במקצת בעל קווים משותפים לפרלוד שבמערכה השנייה בלוהנגרין, שגם הוא נפתח ברדרור בטימפני ובצלילים אפלים כמשלב הנמוך שבתזמורת, כמוטיב ההרהורים (ראו דוגמה 33).

הסולם הוא סי במול מינור, המקושר לניבלונגים. מוטיב ההרהורים מובלט כאן, כולל הדיסוננטיות שלו, שכוללת את המרווחים טריטון, ספטימה ונונה (הוא מושתת על הנונאקורד שנוצר מכך, שהוא הבסיס למוטיב הטבעת הבנוי מטרצות, וכך מתקשר למוטיבים רבים שקשורים לטבעת). הסקונדה הקטנה

שמאפיינת את הניבלונגים חוזרת ונשנית, ומתחילה בקרן האנגלית (בפרטיטורה של זיגפריד, עמ' 2, סיסטמה שלישית, מתיבה 4). כאשר המסך עולה הסקונדה הקטנה חריפה ומודגשת בתזמורת (עמ' 6-8), שירתו האריוזית של מימה בולטת מאוד גם היא וממקמת אותו בכירור בעולם שאליו הוא שייך, העולם הניבלונגי (יהודי).



דוגמה 33. מוטיב ההרהורים כולל את הספטימה, הטריטון והנונה

מוטיב ההרהורים נשמע כאן בצורתו המלאה, עם הפסקות – זה המוטיב שכבר פגשנו בזהב הרין. צרימתו מובלטת, כאשר הבסונים מנגנים אותו חשוף על רקע טרמולו בטימפני. המוטיבים שבונים את הפרלוד הזה הם מוטיב ההרהורים, מוטיב האוצר, מוטיב הלמות הפטישים (מוטיב הניבלונגים) והסקונדה הקטנה היוורת, בעלת אופי של אנחה, שגם כן פגשנו בזהב הרין, וכאן היא חוזרת ונשנית כמעין אוסטינטו כמעט. מוטיבים אלו קושרים אותנו שוב לעולם הניבלונגים האפל ורווי הכאב והצער שתואר בזהב הרין. הסיבה לכך ברורה: שיבתו של מימה לעלילה. ואכן, עם עלות המסך אנו פוגשים במימה כשהוא מחשל חרב ומקיש במקצב הלמות הפטישים על הסדן. המוזיקה של מימה לכל אורך המערכה תתאפיין בטונליות מורחבת רוויה כרומטיקה ודיסוננסים הנפתרים אל דיסוננסים אחרים, שיוצרים רושם של צרימה. קו הזמרה הוא אנטי-מלודי בעליל, אריוזו על גבול הרציטיטיב, וקולו של מימה, שכבר פגשנו בו בזהב הרין, מונחה לשיר בטנור צורם. וגנר כותב על מימה:



מצבו הנפשי והגופני בלתי נסבל. על התזמורת להביא לידי ביטוי את האופי הדואלי של המסתוריות האופפת קטע זה (הפרלוד לזיגפריד מערכה א') ואת צבעיו הכהים. התיאור המוזיקלי חייב אפוא לפרש את הסיטואציה: כוחות שאין לעמוד בפניהם גורמים לפעולתה של ישות כלשהי שהיא עדיין מבולבלת, חלשה ונבוכה, נשלטת על ידי חששות וחסרת יכולת לפעול. מהאווירה העכורה שמבטאת את המחשבות וההרהורים השונים החולפים בראשו של מימה נובעות התעוררות ותשוקה עזה לחשל את החרב, ובסופו של דבר, הן מביאות את הגמד לסף של טירוף והתמוטטות כללית (מעייני, 1995: 358-359).

ניזכר שוב בתיאורו של מימה: הוא מתואר כבעל ראש גדול מהרגיל. בהוראות הביצוע ביקש וגנר שדמותו של מימה לא תהיה כעין קריקטורה: "אין הוא חלש ותשוש, ובוודאי לא מעורר רחמים. מבטו חייב להיות בדרך כלל שקט, אפוף מעטה של סודיות, והוא כולו מלא תעלומות. מומנטים של התרגשות יתרה וקיצונית מצידו עלולים להיראות מגוחכים. מימה אינו טיפוס מוזר, אך גם אינו בן תרבות, קולו צרוד וצורמני, ובהחלט אינו ערב לאוזן, אך אסור שפגמיו יעוררו במאזין צחוק ולעג" (שם).

מימה הוא דמות שירדה מגדולתה, דמות מושפלת שאיבדה את עמדת הכוח שלה ועקב כך פנתה אל הרע והמושחת. אפשר לראות את מצבו הנפשי של מימה מתואר במוזיקה, מבוטא בסינקופות במוטיב שמופיע בכלי הנשיפה מעץ ותואם להפליא את תחושותיו של וגנר עצמו. דרישתו של וגנר, שלפיה מימה לא יהווה מושא ללעג, מראה שהצגתו אינה צריכה להיות מוגזמת. שאט הנפש והגיחוך שבדמות מבטאים את תפיסתו של וגנר את היהודי הפשוט, כפי שתיאר ב"יהדות במוזיקה" (ראו פרק 2). הוא אף טען שתפילת היהודים כה מזויעה ומגוחכת, ששום קריקטורה זדונית לא תצליח לעוותה לכדי מה שהיא. כלומר, אין שום הגזמה קריקטוריסטית בדמות זו שעל הבמה. מעניין לציין, שבגרמנית המילה "קומי"

(Komisch) דומה להפליא למילה "מוזר" (Komische), אולי גם בגלל הרעיון שדבר-מה שהוא מוזר יכול גם להצחיק. וגנר מציין באותה הנשימה שדמותו של מימה אינה טיפוס מוזר וגם לא אמורה להצחיק, למרות מה שכנראה היינו מצפים מדמות זו במבט ראשון. הוראותיו של וגנר לגבי אלברוך היו דומות, פחות או יותר: "זו דמות גרוטסקית טהורה, אך למרות כיעורו [של אלברוך], צריך שיהיה בו משהו מהעוצמה ואולי אף מהגדולה. אלברוך ומימה הם אחים והם דומים, אלא שהרושם שאלברוך משאיר עלינו מרשים יותר, רציני יותר וגדול יותר" (שם).

כאשר מימה מזכיר את פאפנר הדרקון, נשמע בתזמורת מוטיב הדרקון שכבר פגשנו בזהב הריין (עמ' 9, מתיבה 7). כעת, הכוח וההפחדה שאפיינו את אלברוך עברו לפאפנר. המוטיב הזהה מעיד על כך שהדרקון אף הוא עבר מאלברוך, השייך לעולם היהודי, לפאפנר, השייך לעולם הגרמני. כעת מוטיב הדרקון מופיע בצורתו הרחבה.

אם כן, מימה מוצג לפנינו כיצור דוחה, כעור פיזית, צולע, קולו חורק והוא שח דברים ערמומיים ונכלוליים. הוא מקווה שכוחו הצעיר של זיגפריד ינצח את פאפנר הדרקון, וכך הוא יזכה בטבעת לעצמו. חוסר היכולת של מימה לאחות את שכרי נוטונג מסמל את חוסר היכולת של היהודי הפשוט לסייע למאבק של הגרמני החדש. אין הוא מסוגל לבצעו, מפני שהוא דבק ביהדותו. וגנר משרבב לדבריו של מימה אזכור מהמוטיב של לוגה (כפי שהופיע בזהב הריין בתמונת הניבלהיים), ששוב קושר אותו לניבלונגים, למרות ההבדל הנראה לעין בין השניים (עמ' 11, תיבה 1).

כמו במקרים רבים אצל וגנר, רגע הכניסה של הדמות מלמד עליה רבות. כניסתו של זיגפריד מציגה את רוחו בדרך המשכנעת ביותר – מצד אחד בעלת רוח בטהובנית מוזיקלית ומצד אחר פראית וברברית (עמ' 13, מסיסטמה ראשונה, תיבה 4). בתזמורת הוא מלווה במוטיב שלו – לא המוטיב ששמענו במערכה השלישית

של הולקיריה, אלא מוטיב נמרץ במשקל 6/8, שמתאר את רוח הנעורים של זיגפריד הצעיר (במקור התכוון וגנר לקרוא לאופרה "זיגפריד הצעיר", שם שדי מכוון ל"גרמניה הצעירה"). מוטיב זה מוצג בסול מז'ור, בכלי הקשת, כאשר הכינורות מתחילים במשלב הנמוך שלהם ומטפסים מעלה. הסגנון מושפע לא מעט מבטהובן ודרך תזמורו, המקשרים שוב את זיגפריד עם בטהובן ועם העולם הגרמני. נמרצותו של זיגפריד גם היא מתוארת במוזיקה ברוח בטהובנית ובקוורתות זכות שמאפיינות את העולם הגרמני (עמ' 18). מאוחר יותר יהפוך נושא זה למוטיב הקרן של זיגפריד.

בניגוד למוזיקה של מימה, הרוויה כרומטיות ודיסוננסים, המוזיקה של זיגפריד טונלית, בטהובנית והרואית ומשלבת רעננות נעורים. הדבר בולט ביותר כאשר זיגפריד נכנס לאחר שמימה מסיים את המונולוג שלו והמוזיקה משתנה מיד. עוד בטרם נולד זיגפריד, הוא תואר על ידי ווטאן וברינהילדה בולקיריה כגיבור שבגיבורים, חופשי אף יותר מווטאן האל בכבודו ובעצמו, ולפיכך אנו מצפים למצוא גיבור שכזה כאן. במיוחד במוזיקה, זיגפריד תואר במוטיב ההרואי והמרומם שלו בולקיריה, בתזמור מלא, שהותיר בנו רושם בל-יימחה. אפשר כמעט לומר שאנו מצפים בקוצר רוח לאותו זיגפריד, בנוסח לוהנגרין הגיבור הגואל, אך מי שמופיע לפנינו כאן שונה לגמרי: המוטיב ההרואי אינו נשמע מיד, ובמקומו נשמע מוטיב נמרץ, שאמנם מתאר עליצות ורעננות, אך בעקבותיו נכנס זיגפריד הנער, חסון למראה, וזועק בברבריות בעודו גורר דוב לבמה: "הויהו! הויהו! קדימה! קדימה! טרוף אותו! טרוף אותו, את הנפח המעוות!" (Hoiho! Hoiho! Hau' ein! Hau' ein!) ("Friss ihn! Friss ihn, Den Fratzenschmied!"). כמוכן, הכוונה היא למימה, שהיה אמור לחשל עבורו חרב חדשה, וכך הוא מנסה להפחיד אותו שלא יתחמק מהמלאכה.

הפועל "Friss" פירושו לטרוף, וגם הוא מעיד על יחסו הברברי של זיגפריד למימה. מימה נבהל וקורא לזיגפריד להרחיק את הדוב

ממנו, ולבסוף הוא עושה זאת. זיגפריד מתגלה כאן כנער ילדותי, טיפש, מרושע ואכזר. יש לזכור שעוד מזהב הריין מימה זכור לנו כיצור חלש ומסכן, עלוב ונרמס תחת מכותיו של אחיו אלברייך, החזק לעומתו. אז התעמר בו אלברייך וכעת מתעמר בו זיגפריד, שמאוחר יותר אנו למדים שהוא גידלו מאז היותו תינוק. זיגפריד אינו יודע על התוכניות הנכלוליות של מימה, שמגדל אותו על מנת להרוג את פאפנר ולזכות בטבעת, ומכאן שהתעמרות זו נראית מרושעת וחסרת מניעים, כמו ההתעמרות של בנות הריין באלברייך, שחזרו אחריהן בתחילת הטטרלוגיה. שוב, הגרמני מתאכזר ליהודי, ומאופיין בתכונות שליליות ורוחות למן הרגע הראשון להופעתו.

אני מבחין בסוגים שונים של יהודים וגרמנים בטבעת, ומימה אינו מייצג של כל היהודים, אלא את היהודי הפשוט המסורתי. אם נראה את מימה כיהודי פשוט ונשווה את דמותו והתנהגותו לאלברייך, לוגה ולבסוף האגן, נבחין בהבדלים ניכרים. את משמעות הקשר של מוטיב הדרקון, שהופיע בזהב הריין אצל אלברייך וכעת מזוהה עם פאפנר, יש לראות בהקשר אידיאולוגי, וכך גם הצד השלילי של הדמויות הגרמניות.

וגנר מפגיש בין שני קצוות של עולמות מנוגדים: הגרמני החדש והיהודי הזקן, הפשוט, הנאמן לשבטו, גם לאחר שיצא מהגטו. יהודי כזה מתואר, כאמור, גם ב"יהדות במוזיקה". מעניין להבחין שהמוטיב ההרואי של זיגפריד, שכבר שמענו אותו בולקיריה, מופיע כאן לראשונה כאשר זיגפריד מרוגז ומנתץ את החרב שמימה חישל עבורו, אך אופיו המוזיקלי שונה לגמרי מאופיו בולקיריה: כאן הוא מופיע עצבני, כמעט צורמני בכלי הנשיפה ממתכת, בטמפו מהיר וחסר נינוחות שמבטא את מצבו הרגשי באותו הרגע ואת אופיו הנמהר. כלומר, אותו מוטיב מופיע כאן בדרך שלילית. ידוע שהמוטיבים של וגנר משתנים על פי הסיטואציה הדרמטית, אך ברגעים כמו זה המשמעות של השינוי מאירה באור אחר את הדמות. כך וגנר יכול להציג במוזיקה שלו את האמביוולנטיות

של הדמויות, בייחוד כאשר יש לכך משמעות בעניין טיבם של העולם הגרמני והיהודי – שתי הקטגוריות החברתיות המרכיבות את הטבעת.

מימה מתייפח בפני זיגפריד על היחס שהוא סופג ממנו לאחר שטיפל בו מאז שהיה תינוק. הפזמון החוזר שהוא שר בפניו: "כילד מייבב הבאתי אותך, חיממתי בבגדים את התולעת הקטנה" (Als "zullendes kind zog ich dich auf, wärmte mit kleiden den kleinen Wurm") נשמע מתחנחן ובא להציג את מימה כמסכן אך גם כערמומי ובעל רגשות מזויפים כלפי זיגפריד (עמ' 24). אפשר להבין שדמותו הנלעגת של מימה אינה יכולה לבטא באמת רגשות, שהרי הוא מגדל את זיגפריד על מנת להרוג את פאפנר, כך שלמעשה אינו אוהב אותו באמת. מנגד, אפשר לומר שגם אם מימה רחש רגש כלשהו לזיגפריד, התנהגותו של זיגפריד כלפיו רק חיזקה את רצונו שימות. כמו במקרה של אלברייך ובנות הריין, גם כאן שנאתו של זיגפריד למימה והתעמרותו בו לא הותירה למימה כל ברירה.

מוטיב "האהבה", שמופיע גם כן בסצנה זו, בנוי כפראזה רומנטית בכלי הקשת, אך זו בעלת מהלכים כרומטיים שמעניקים לה אופי של זיוף. כלומר, באמצעות המוזיקה וגנר מספר לנו שאהבתו של מימה לזיגפריד אינה אמיתית. זיגפריד עצמו אומר למימה שאכן הוא לימד אותו דברים רבים, אך דבר אחד לא לימדו: איך לסבול אותו. כל חיות היער יקרות לליבו של זיגפריד יותר ממימה. כלומר, זיגפריד חש רגשי דחייה טבעיים ובלתי מוסברים למימה, על אף שהוא גידל אותו. הוא מתאר את צורת גופו והבעותיו הרוחות, הפיזיות המבחילה שלו שמעוררת בו את התחושה שכל מה שמימה עושה הוא רע. הוא מתייחס לשפת גופו, לתנועות ראשו ולמצמוצי העיניים המבחילים שלו:

[ seh' ich dich stehn,...]	[... רואה אני אותך עומד
gangeln und gehn,	מתרוצץ והולך,
knicken und nicken,	זוחל ומהנהן,
mit den Augen zwicken:	בעפעפיים ממצמץ:
beim Genick möcht' ich	בגרון משתוקק אני
den Nicker packen,	לתפוס את החנפון,
den Garaus geben dem	ולמחוץ את חייד,
garst'gen Zwicker!	מהנהן מתועב!

צילילי השפה שנוצרים עם המילים: (gangeln und gehn, knicken und nicken) מעוררים גיחוך. ייתכן אף שההנהון מרמז על הקידות המרובות הנהוגות בשעת התפילה היהודית. מלבד הקשר לרגשות הדחיייה, דבריו של זיגפריד שכל החיות יקרות לו יותר ממימה מלמדים על אהבת הטבע שלו ועל הקשר העז של וגנר אליו. נראה שלעיתים קרובות העדיף וגנר את הטבע ואת בעלי החיים על פני בני האדם. דעותיו בנוגע לזכויות בעלי חיים מעידות על כך, הקשר שלו לכלבו רוס (Russ) מעיד על כך, וגם דבריו: "כיצד מביטה עינו של הכלב! לעיניהם של רוב האנשים אין את עוצמת המבט הזה". במכתב שכתב לאשתו הראשונה מינה פלאנר לאחר שביקר בגן החיות בלונדון הוא מציין עד כמה הוא מעריך את אהבתה לבעלי חיים.

ההיסטוריון והמוזיקולוג ז'אן ז'אק נטיה (Nattiez) הצביע על כך שהקו המלודי עם האפוג'טורה של פזמונו של מימה מחקה בפרודיות מזמור יהודי של בית הכנסת. בכך מקושר מימה ליהודי של הגטו. מימה חוזר שוב ושוב על הפזמון, וכאשר זיגפריד קוטע אותו בכעס ואומר: "הס עם הפזמון הישן!" ("Still mit dem alten Staarenlied!") יש לכך כמה משמעויות: במישור העלילתי הוא מעוניין שמימה יפסיק לחזור עליו בכל פעם בניסיונו להראות לו עד כמה היה מסור אליו כל השנים; זה גם קולו של וגנר עצמו,

שכמו אומר ליהודים: "מספיק עם המזמורים שלכם, שמאפיינים כל כך את ההתברלות. המזמורים הם, מן הסתם, ישנים, כי היהדות היא עתיקת יומין, אבל הגיע זמנם לעבור מן העולם ולהתקדם למקום חדש ומודרני. אותם המזמורים שמשאירים אתכם, היהודים, מנותקים מהחברה שבה אתם חיים ואינם מאפשרים לכם להיטמע בה". זיגפריד חוקר באגרסיביות אלימה את מימה לגבי מוצאו, שכן הוא אינו מאמין שהוא אביו, מה גם שאת אמו טרם ראה. הוא שם לב לכך שכל היצורים דומים להוריהם, ואילו הוא שונה ממימה – הדבר משול להשוואה בין דג זוהר לקרפד, כדבריו.

יש שהצביעו על הקשר ביוגרפי של וגנר לסצנה, כפי שהיה בלוהנגרין בנושא הזהות. לדבריהם, כשם שווגנר התחבט בשאלה מיהו אביו האמיתי והאמין שהיה זה גאייר, כך אנו רואים את זיגפריד חוקר את סוד מוצאו. בסיומה של הסצנה זיגפריד עולץ לאחר שהוא יודע כי מימה אינו אביו האמיתי וכי שבירי החרב שמימה הציג לו כהוכחה לסיפורו הם למעשה החרב שהוא רוצה שמימה יחשל עבורו. אז הוא יצא סוף-סוף מהמערה אל העולם הגדול ולא יראה שוב את מימה השנוא עליו.

כאן מתהווה לראשונה המוטיב של זיגפריד החופשי (בפרטיטורה, עמ' 53, סיסטמה שנייה, ועמ' 54), שיופיע במערכה הבאה כאשר הנודד יאמר לאלברוך שהוא מאפשר לזיגפריד לפעול כראות עיניו. זיגפריד מתחיל לחוש לראשונה את רוח החופש, ולכן נושא זה מופיע במוזיקה: החופש שלו יתחיל קודם כול כאשר ייפטר מחסותו של מימה. במילים אחרות: בתחילה על הגרמני הצעיר להיפטר מהשפעתו המזיקה של היהודי הפשוט. נושא מוזיקלי זה של זיגפריד החופשי לקוח מהפזמון המתחנחן שפיוזם מימה לזיגפריד כל העת: "כילד מייבב הבאתי אותך" (Als zullendes "Kind zog ich dich auf") (בפרטיטורה, עמ' 24), אך במקצב שונה ובטמפו מהיר, מלא חיים ותוסס, ולא הטמפו הזוחל וה"מנדרנד" שמימה שר בו. מבחינה אוטוביוגרפית, כשם שזיגפריד רוצה לצאת

לחופשי ממערתו של מימה, כך עזב וגנר את הרובע היהודי שבו נולד בלייפציג. מימה גידל את זיגפריד, ווגנר גדל בין יהודים.

בסצנה השנייה וגנר מפגיש שוב בין שני קצוות משני העולמות: הוא מפגיש את ווטאן עם מימה, אלא שהפעם ווטאן אינו מופיע בתור אבי האלים שראינו בזהב הרין ובולקיריה, אלא בתור נווד, והפעם וגנר קורא לילד בשמו ומכנה את ווטאן "הנווד". כפי שטענתי, עשויה בהחלט להיות סיבה לכך שווטאן מאבד ממעמדו וכוחו נחלש מאז עזב את ברינהילדה. בדמדומי האלים הדבר יתברר לנו ביתר שאת מפיה של ולטראוטה. הוא מגיע למסקנה שימיו כשליט העולם לא יהיו נצחיים, ומי שיירש אותו יהיה זיגפריד. מוטיב הנווד מקבל אופי מוזיקלי הולם: רצף אקורדים משולשים ללא בסיס טונלי מוגדר, שמעניקים תחושה של שוטטות (בפרטיטורה, עמ' 58). בהמשך הפראזה ישנם קווים כרומטיים, והרוח הכללית היא אנושית יותר מהמוזיקה שליוותה את ווטאן האל. נעשה שימוש רב יותר בכלי הקשת ובלגאטו על מנת ליצור רכות וחום. ווטאן נעשה אנושי יותר, לטוב ולרע – מאז פרידת בתו הוא גילה כלפיה רגשות אנושיים של חמלה וצער, ועם זאת כוחו נחלש. הוא החל להיחלש לא רק כאשר מסר לענקים את האוצר והטבעת, אלא עוד קודם לכן, כאשר סיכם איתם את העסקה הראשונית, כשהיה מוכן לוותר על פריה תמורת הוואלהאל, וכשבכלל העלה על דעתו לבנות טירה זו, שכול-כולה משדרת כוח חסר מעצורים והתנשאות. אז החלה ההידרדרות המוסרית שהחלישה אותו, ולבסוף תביא לנפילתו. עם זאת, וגנר מציג גם היבטים חיוביים להיחלשות: האנושיות שהייתה חסרה לו לפני כן באה בעקבות היחלשות זו, והוא מפנה מקום למישהו שהוא מקווה שיהיה משובח יותר.

בסצנה של הנווד ומימה אנו מתוודעים יותר לאופיו של מימה: הוא אינו מעוניין בחברתו של הנווד ושולח אותו לדרכו. הנווד טוען שמזל ביש יחוש רק המיזנטרופ, ואילו מימה טוען שגם ככה הוא חסר מזל ומסכן (וגנר מתאר בטקסט את מימה כמי שחש מסכן



וחלש, וכדמות לא חברותית). מימה אומר שהוא מעוניין להישאר לבדו: "רוצה אני להיות בודד ונפרד" ("Einsam will ich und einzeln sein") – אמירה שהולמת בהחלט את תיאורו את היהודים המעוניינים להתבדל ואינם מסבירים פנים ללא יהודים. הדבר מזכיר את הבדלנות של יהודי הגטו. ניתן לקשור זאת גם לפסוק התנ"כי שבו אומר בלעם על עם ישראל "הן עם לבדר ישכון ובגוים לא יתחשב" (במדבר כג, 9).

מימה גם אינו מזהה את ווטאן, אף שפגש אותו בניבלהיים בזהב הרין, כלומר הוא פיקח, אבל סובל מעיוורון לסובב אותו. הנווד עצמו מכנה אותו "נפח פיקח" מרגע כניסתו, ובכך מחזק את תפיסת היהודי הפשוט הפיקח והמתבדל. ב"יהדות במוזיקה" כתב וגנר באירוניה כי היהודים פקחים מדי מכדי לא להכיר במצבם (ראו פרק 2). הנווד מאתגר את מימה למשחק של חידות שבו כל אחד מהם יחוד חידה לרעהו, וההתערבות תהיה כל אחד על ראשו של האחר. חלק החידות מבהיר לנו, מלבד פרטים בעלילה, את יחסו של וגנר אל הדמויות: הוא מכנה את כל אחת מהקבוצות (הניבלונגים, הענקים והאלים) במילה "משפחה" (Geschlecht), כלומר מתייחס לעולמות הגרמני והיהודי במובן של משפחות, וגם בתוך העם הגרמני הוא רואה אבות-טיפוס שונים.

האלים והענקים הם שני מעמדות שונים. מעבר לכך, הוא מכנה את אלברריך "אלברריך השחור" (Schwarz Alberich) (בפרטיטורה, עמ' 67, סיסטמה ראשונה), ואת ווטאן "שליט האור" (Licht-Alberich) (בפרטיטורה, עמ' 71, סיסטמה ראשונה). יש כאן משחק מילים על שמו של אלברריך, שפירושו "שליט". ווטאן מציג כאן את הבוז לאלברריך כאשר הוא מכנה אותו "שחור", ומהלל את עצמו בכינוי "שליט האור". – ווטאן ואלברריך הם שני ניגודים שמייצגים את שני הקצוות של העולם הגרמני והעולם היהודי. ויינר בספרו טוען שהכוונה במילה "שחור" היא במובן גזעי, שישנו גזע לבן וגזע שחור, והיהודים משתייכים לגזע השחור (Weiner, 1995).

אכן, וגנר השווה את היהודים לשחורים במקסיקו כאשר דיבר על "הזכות המלאה שניתנה ליהודים לראות את עצמם כגרמנים לכל דבר – בדומה כמעט לשחורים במקסיקו, שהורשו על פי אישור שבכתב לראות עצמם כלבנים" (ראו פרק 2 כאן).

אפשר לומר שיש כאן ביטוי של שני הפכים שווגנר מבחין בהם: הסטריאוטיפ של השחור כשלילי ואפל, והלבן, האור, כמסמל משהו חיובי. הנודד מתאר כיצד ווטאן בנה את חנייתו מהענף הקדוש של העץ הקדמון, ואז נשמע לרגע המוטיב של ארדה – שהרי היא מסמלת את הקדמוניות. בסיפורן של הנורנות בפרולוג לדומי האלים נראה כיצד הדבר מתקשר לחטא הראשוני של ווטאן, בשילוב שתיית מים מהמעייץ, שעדיין איננו יודעים עליו.

לאחר שהנודד פותר בנקל את שלוש שאלותיו, מימה מתחמק מלענות על שלוש שאלות בעצמו, ואז אומר לו הנודד כי הכנסת האורחים שזכה לה לא הייתה מסבירת פנים, מה ששוב מראה כי אותו סוג של יהודי אינו ידידותי ללא יהודים. וגנר מפנה כאן אצבע מאשימה גם כלפי היהודים על כך שגם הם אשמים במצבם בשל דבקותם ביהדותם והתבדלותם; לפיכך יחסי הדחייה הם הדדיים.

בנות הריין דחו את אלברוך, האלים לא הראו סולידריות עם לוגה, אך גם מימה דוחה את הנודד. במילים פשוטות: היהודים שניסו להתקבל על ידי הגרמנים נדחו – אלברוך נדחה לחלוטין באכזריות שגרמה לו להפוך לאותו "יהודי של הבורסה", יהודי בעל עוצמה וחסר לב; לוגה התקבל בחבורת האלים, אך עדיין רובם מתנכרים לו וחושדים בו; ואילו היהודי הפשוט והמסתגר כלל אינו מעוניין בקשר עם הגרמנים. מימה אומר לנודד שחלף זמן רב מאז עזב את ארצו ומולדתו – שוב, בפרשנות של היהודי שעזב את ארצו וכעת הוא בגלות, אך ניתן גם לומר שזה היהודי שנשטש את הגטו ונכנס לחברה הגרמנית. מימה אף הוא עזב את ארצו, אך עדיין נשאר נאמן ליהדות, הוא חי עם זיגפריד למטרה אנוכית – לנצלו על מנת לזכות בטבעת. זה היהודי הנצלן והנכלולי, החושב

לנצל את הגרמני למטרותיו שלו על מנת להשתלט. לבסוף, מימה מצליח לענות על שתיים מהשאלות, אך לא על השלישית. הנורד משיב לו עליה, כי רק זה שאינו יודע פחד מהו יוכל לחשל את נוטונג; זה ביטויו של וגנר לגרמני החדש. הנורד אומר לו בלעג שהוא מותר לו, ומשאיר את ראשו של מימה לזה שאינו יודע פחד. בכך הוא מתחיל להעניק לזיגפריד ירושות: את מעשה הריגתו של מימה הוא נותן לזיגפריד, כלומר לדור הצעיר, לגרמני החדש.

הנורד מכנה את מימה "גמד שירד מגדולתו" (verfall'ner Zwerg), כינוי שמעיד על שנאתו לאופיו. זה גם קולו של וגנר עצמו, שרואה ביהודים מסוג זה אנשים בעלי טבע רע ומושחת. לכל אורך סצנת החידות הוא מכנה את מימה "גמד", לא רק בגלל השתייכותו לגזע הניבלונגים הגמדים, אלא על מנת להבליט את הסטריאוטיפ החיצוני שמעיד גם על פנימיותו – דמות קטנה, דוחה ושלילית באופן שלם ומוחלט, שהגרמנים חשים כלפיה שנאה ובוז. וגנר ללא ספק ראה את עצמו כחלק מאותם גרמנים בני הדור הצעיר, היחידים שערים לשאלה היהודית ובעלי היכולת לפתור אותה. זיגפריד הוא זה שמייצג אותם, אך כפי שכבר ראינו גם הם אינם כליל השלמות, ועוד ניווכח בכך בהמשך.

כאשר הנורד עוזב את מימה לבדו, מימה שוקע לסצנת שיגעון. כאשר האור במערה שלו מהבהב הוא נחרד ושוקע בהזיה שבה הוא רואה את פאפנר הדרקון קם עליו לכולעו. מלבד הביטוי לכך שהיהודי הפשוט חרד לגורלו מפני הגרמני הבורגני, וגנר מציג כאן את מימה כדמות חרדה, כמעט מטורפת. גם קודם לכן, כאשר הנורד, ווטאן, הרים את חניתו ובעקבות זאת נשמע רעם, מימה נחרד כולו. מימה מתואר כדמות מלאת פחדים; הוא הניגוד המוחלט לזיגפריד שאינו יודע פחד.

המוזיקה בחלק זה היא מהמעניינות במערכה: התקף הטירוף של מימה והזיותו מלווים במוטיב האש. לכאורה אפשר לטעון שהבהוב האש במערה מתואר על ידי מוזיקת האש. אך כמו כל

פרשנות ראשונית ושטחית אצל וגנר, גם כאן טמונה משמעות אידיאולוגית עמוקה: הרי מוטיב האש קשור לאל האש לוגה. המוזיקה והמוטיבים של לוגה מבטאים את עניין ה"נוכח-נעדר". בסצנת ההזיות של מימה המוזיקה של לוגה תופסת את מרכז ההתרחשות המוזיקלית (עמ' 89-95), וכך גם בהמשך הסצנה של זיגפריד ומימה (עמ' 98, 102-105, 108, 109, 120, 121, סיסטמה שנייה, תיבות 7-9, וסיסטמה שלישית).

אם כך, מדוע בחר וגנר במוטיב זה דווקא כאן? ציינתי שנוכחותו של לוגה אמנם תיעדר מהבמה, אך הוא ימשיך להופיע במוזיקה לכל אורך הטטרלוגיה בעמדה של "נוכח-נעדר", שהיא אולי העמדה החזקה והמשמעותית יותר מעמדתן של כל הדמויות האחרות. מימה ולוגה הם שני קצוות, במובן של שני סוגי יהודים: מימה היהודי הפשוט, שאמנם יצא מהגטו אך נשאר נאמן וקל לזהות בנקל את יהדותו, ואילו לוגה הוא היהודי שיצא מזמן מהגטו (בן דודו של אלברוך), התנער מיהדותו ואף תפס מקום של כבוד בחברה הגרמנית. ראינו שוואן זקוק לו ברגעים החשובים ביותר, בעצתו בזהב הריון לאחר שנחתמה העסקה הבעייתית עם הענקים, וכאשר וואן היה זקוק לאש שלו על מנת להקיף את סלע ברינהילדה. כעת וגנר מזכיר אותו באמצעות המוזיקה, אף שהוא נעדר מהבמה ומהטקסט. הוא כוח מניע מאחורי הקלעים, בעל עוצמה רבה הרבה יותר מפאפנר, שכעת מימה פוחד ממנו ומדמיין שהוא בולע אותו. כמובן, מימה אינו מבין זאת, למרות פיקחותו, כשם שאותו יהודי נאמן לשבטו לא ראה את הכוח של היהודי שהתערבב בחברה הגרמנית. דרך המוטיב של לוגה וגנר מזכיר לנו את עליונותו על מימה הפחדן. בשיא ההזיה קוטע אותה זיגפריד כאשר הוא קורא למימה ונכנס למערה, ואיתו משתנה גם המוזיקה לבלי הכר: מהמערכולות הכרומטיות, הצורמות והמצמררות של התזמורת כולה חוזרת המוזיקה הטונלית ה"נקייה" של זיגפריד. קריאותיו למימה "הדה! עצלן!" ("Heda! Du Fauler!") הן כמעט אותן

הקריאות שקרא דונר בזהב הריין ("Heda! Hedo!"), המזוהות עם הגרמניות, וליתר דיוק עם הברבריות הגרמנית. מסתבר שברבריות זו עברה גם לזיגפריד, וראינו אותה מהרגע הראשון להופעתו על הבמה, כאשר גרר את הדוב להפחיד את מימה.

המוטיב העולץ ששמענו בתחילת המערכה עם הופעתו של זיגפריד, שמאוחר יותר יתגלגל להיות מוטיב הקרן של זיגפריד, מקבל כאן צורה חדשה שתלווה את כל הסצנה השלישית של מערכה זו. וגנר משתמש במקצב של שלושת הצלילים הראשונים של המוטיב ובונה ממנו חזרה עוקבת שיוצרת תחושה של תנועה מתמדת, שגם תלווה את עבודתו של זיגפריד כאשר יחשל את נוטונג: מקצב של שמינית, שמינית מנוקדת וחלק שש-עשרה, החוזרים שוב ושוב זה אחר זה. בסצנה השלישית וגנר מעצים ומביא לשיא את הקונפליקט בין שתי הדמויות, זיגפריד ומימה, סביב האמביוולנטיות של שתי הקטגוריות החברתיות. אפשר לומר שבחלק זה וגנר מראה הן את הגרמניות והן את היהדות באור השלילי ביותר שאפשר להעלות על הדעת.

כדרכו לעיתים, וגנר משחק משחקי מילים: זיגפריד מכנה את מימה מוג לב, ובגרמנית: "Mime, du Memme!" (בפרטיטורה, עמ' 97, סיסטמה ראשונה). בכך הוא גם מאיר עוד תכונה באופיו של היהודי הפשוט: פחדן ומוג לב, שהרי הוא שרוי בחרדה מתמדת ונבהל מרעם חניתו של הנודד ונתקף בהזיות שפאפנר שעומד לבלוע אותו. כאשר מימה מספר לזיגפריד על הפחד אנו שוב שומעים את מוטיב האש, משולב במוטיב התנומה של ברניהילדה – רמו לעתיד: את הפחד ילמד זיגפריד רק מברניהילדה.

מימה מספר לזיגפריד שהוא ילמד אותו לפחד מפאפנר הדרקון הנורא, השוכן ב"מערת הקנאה" – "Neidhöhle" (בפרטיטורה, עמ' 111). כבר נתקלנו בשורש המילה "קנאה" אצל הונדינג, שהיה בן לגזע הניידינג. בכך קושר וגנר את השניים: הונדינג הוא גרמני מהסוג השלילי, הישן, שווגנר מתנגד לו, והקנאה היא אחת התכונות

המאפיינות סוג זה; קנאה זו גורמת לאיבה בין גרמנים לגרמנים, כפי שהיה בין שבטו של הונדינג לשבטו של זיגמונד, הוולזונג. כאן וגנר משייך את פאפנר לאותו סוג – פאפנר, מגזע הענקים, הוא סמל לגרמנים בני המעמד הבינוני, הבורגני, שגם הוא שלילי ביותר, וכעת הוא מחזיק באוצר ובטבעת, כלומר בממון ובשררה. הוא מעורר קנאה ומונע מקנאה – בזהב הריון הענקים הציגו את עצמם כמסכנים שחיפשו אישה שתהיה עימם, ולכן רצו את פריה. פריה הוחלפה באוצר הניבלונגים, וכעת הוא בידי פאפנר. עובדה זו מחזקת את הקשר בין הונדינג לפאפנר במונח הרחב, ווגנר מציג לנו את הגרמני השלילי.

ויינר טוען כי יש מי שקישרו את המזרח עם היהדות, אך הקשר אינו ברור וחסר ביסוס, שכן פאפנר, שאינו שייך לעולם היהודי, שוכן שם כעת, בחלק המזרחי של היער (Weiner, 1995). ייתכן שהעובדה שהאוצר והטבעת שוכנים שם יכולה להתקשר ליהדות, ששמה את מבטחה בממון ובשליטה.

דיבורו השרקני של מימה נמשך ומתבטא בשימוש תכוף בעיצורים השורקים, כמו במילים "הקסם הקשוח ששום כוח גמדי לא יכול להביס" (*den zähen Zauber bezwingt keines Zwergen*) ("עמ' 113 בפרטיטורה). זיגפריד ומימה מתווכחים ומגלים צדדים שליליים באופיים. מימה טוען שזיגפריד היה עצלן בשיעורי הנפחות שהוא לימד אותו, ואילו זיגפריד מזלזל במימה שאינו מסוגל לחשל את נוטונג, וקורא לו לא להתערב בעבודתו פן ימצא גם את עצמו בתוך האש – ביטוי נוסף ליהירותו ולאלימותו של זיגפריד, הגרמני הצעיר. מימה מופתע מיכולתו של זיגפריד לחשל את נוטונג, וטוען שהחוכמה לא תועיל כאן, אלא הטיפשות לברכה. ציניות זו שוב מתייחסת לזיגפריד הגרמני ככסיל. מימה מוטרד בשאלה כיצד יוכל זיגפריד לנצח את פאפנר אם הוא אינו פוחד ממנו, ובהשאלה, כיצד ינצחו הגרמנים את המעמד הבורגני, אם הם כלל אינם חוששים מהם? אור־אז מימה רוקח שיקוי מוות

שהוא מתכנן לתת לזיגפריד לאחר שיהרוג את הדרקון. זיגפריד יירדם, ואז הוא יהרוג אותו ויזכה בטבעת לעצמו. זה ביטוי לאותו יהודי ערמומי ונכלולי, המתכנן להשתלט על הגרמני עד לחיסולו המוחלט. הוא חולם להשתלט על העולם מתוך דבקות ביהדותו. החלק האחרון, שבו מחשל זיגפריד את החרב ושר את האריה שלו, אם אפשר לקרוא לה כך, הוא אחד החלקים המשמעותיים והחזקים בטבעת. העימות המוזיקלי בין זיגפריד למימה מגיע לשיאו כאשר המוזיקה נעה בין טונליות ברורה עד כדי בנאליות לכרומטיקה דיסוננטית צורמת, וכך גם בתזמור. התזמור שמלווה את זיגפריד מזכיר בגווניו את התזמור ההרואי של זיגמונד, והתזמור שמלווה את מימה הוא התזמור שפגשנו בתמונה השלישית בזהב הריון, בניבלהיים, כמו ריבוי קרנות מעומעמות שיוצרות צליל חריף וחורק. קרנות מעומעמות (סימן + מראה שיש לסתום את הקרן בעזרת היד) הן הצבע הצורם שנוסף למימה, וכפי שכבר ראינו זה הגוון שמאפיין את הניבלונגים השליליים (עמ' 111, סיסטמה שנייה, תיבה 7, סיסטמה שלישית, תיבה 6, עמ' 121 סיסטמה ראשונה, תיבות 9-11, עמ' 132, תיבות 1-4, על רקע קווים כרומטיים בבס, עמ' 134, סיסטמה ראשונה מתיבה 3, יחד עם עוד כלי נשיפה ממתכת מעומעמים, עמ' 155, תיבות 4-9, חצוצרות מעומעמות, נוסף על השימוש ב-"col legno" עם הקשת הפוכה כך שהעץ מקיש על המיתרים בכלי הקשת להדגשת החריקות בקולו של מימה, בעמ' 153-155).

למן תחילת האריה של זיגפריד "נוטונג! נוטונג!" הסולם הוא רה מינור, הסולם שאפיין את הוולזונגים ואת זיגמונד בפרט בולקריה ושוב קושר אותנו לבטהובן, כפי שקשר קודם לכן (מעמ' 124). בולט כאן במיוחד האקורד המשולש המוגדל, החוזר ונשנה (מתחיל בעמ' 124, סיסטמה ראשונה, תיבה 5, ומתעצם בסיסטמה שנייה, תיבה 9), שהוא בעל משמעות תוכנית ומוזיקלית: כשם שאקורד זה נשמע חדשני, ייחודי ומהפכני, כך הוא מייצג גם

את רוח המהפכנות שמפעמת בזיגפריד המחשל את החרב (נראה ששימוש זה יחזור גם במייסטרזינגר בייצוג הסנדלרים).

אל מול המוזיקה הטונלית הבהירה ברה מינור של זיגפריד, אנו מיד מבחינים במוזיקה הכרומטית, הלא סימטרית והצורמנית של מימה (מתחיל כשמימה נכנס בעמ' 132 על רקע הצליל הצורם של הקרנות, שמיד מסיט את תשומת ליבנו להבדל בצלילים). סולם זה נושא משמעות בטהובנית – הסימפוניה התשיעית שלו פותחת ברה מינור, וכפי שראינו, המוזיקה של הוולזונג מושפעת ברוחה מבטהובן, שגם בו ראה וגנר גרמני מהדרור היחסית צעיר, המושפע מרוח המהפכה הצרפתית ואחוות האדם. האקורד המשולש המוגדל מאפיין את נושא הנוטונג, שהוא בעל משמעות מיוחדת בעולם הגרמני. הוא בעל גוון חריף ועוצמתי ומסמל כוח חדש רענן וחסר מעצורים. ליסט השתמש רבות באקורד זה, בייחוד בפתחה לסימפונית פאוסט שלו, בפרק הראשון שמתאר את פאוסט. זיגפריד מגלה רגע של פיקחות כאשר הוא מגלה שמימה רוקח משהו עבורו, אבל אומר כי לא יטעם ממטבחו (בפרטיטורה, עמ' 141). הקטע האחרון בסצנה זו מבטא בדרך הוולגרית ביותר את מה שראינו זה כבר: את הברבריות הפרימיטיבית והכסילה של זיגפריד, ואת הרוע הערמומי והנכלולי של מימה החולם להיות מלך ולשלוט בכול.

חישול החרב, והמוזיקה הטונלית והברברית שניתנת לזיגפריד, המגלה צד שלילי באישיותו, עומדים אל מול האופי הנכלולי והערמומי של מימה, שגם הוא שלילי לחלוטין (מעמ' 142, סיסטמה שנייה, עד עמ' 165). גם כאן, לכל האורך אפשר להבחין בהבדל בין הטונליות של זיגפריד לכרומטיקה הסבוכה של מימה (לדוגמה, המעבר בין עמ' 145, סיסטמה ראשונה, לכניסתו של מימה בסיסטמה זו בתיבה 6, עד עמ' 147, ואז זיגפריד שב בעמ' זה בתיבה 2 עם המוזיקה האלימה, הטונלית והברברית שלו, הן בשירה והן בתזמורת). לכך נוספה, כרגיל, ההבלטה בשימוש



בעיצורים השורקים אצל מימה, שמבליטה את חיתוך דיבורו, לעומת הצעקות הגסות של זיגפריד. לסצנה זו משתרבב גם וריאנט של אחד המוטיבים של לוגה, שמזכיר לנו את נוכחותו (עמ' 151, סיסטמה שנייה, עד עמ' 153). הסצנה מסתיימת ברה מז'ור מזהיר, שמזכיר בהחלט את הסיום המנצח של הסימפוניה התשיעית של בטהובן (מעמ' 160, תיבה 4, עד עמ' 165).

תומאס מאן תיאר את הפן האלים שבמוזיקה בחלק זה, כאשר זיגפריד מְקִישׁ על הסדן. הוא צועק את קריאות ה־"Hoho! Hoho!" ו־"Hohei! Hohei!", שדומות להן נשמעו עם כניסתו הראשונה של זיגפריד לבמה בתחילת המערכה. זיגפריד, בעל הטנור ההרואי והדרמטי, זועק את המילים, מלווה בקו מלודי בעל אופי עממי ובתזמור מסיבי שהולם באוזננו ותוקף בברוטליות. המכות שניתכות על הסדן מומחשות היטב במוזיקה ומעידות על אופיו האלים של האיש המכה. מנגד, אנו שומעים את קול הטנור הצורם, כמעט שבור, של מימה הזקן, ששר בקווים רצי"טטיביים-אריזויים בכרומטיקה, בהבלטת העיצורים השורקים (sch, s, z, f):

Er schafft sich ein scharfes Schwert,	הוא יוצר לו חרב חדה,
Fafner zu fällen,	להפיל את פאפנר,
der Zwerge Feind:	אויב הגמדים:
ich braut' ein Truggetränk,	מבשל אני שיקוי מוות,
Siegfried zu fangen,	לקטול את זיגפריד,
dem Fafner fiel.	כאשר פאפנר יובס.

נתקלנו בכך גם בשירתו של אלברִיך, שהרי גם הוא ניבלונג, והמוזיקה של שתי הדמויות הללו תואמת להפליא את התיאור של דרך הדיבור היהודית ב"יהדות במוזיקה". שירתו של מימה בחלק זה מהירה ויוצרת את אותה התרשמות של "קשקשנות מבולבלת", שמושכת את תשומת הלב לצורה יותר מאשר לתוכן. זה העימות

החריף ביותר בין העולם הגרמני לבין העולם היהודי, כפי שזוגנר מבטא אותו במוזיקה.

זיגפריד מחשל את נוטונג באמצעות האש והמים, יסודות מנוגדים שאפשר אף לשייכם לשני העולמות, הגרמני והיהודי: את המים פגשנו כסמל של בנות הריין ונהר הריין, המסמל את הגרמניות, ואת האש פגשנו באמצעות לוגה, שהוא סוג של יהודי חיובי לעומת מימה. ובהשאלה: נוטונג מסמל את המאבק, ואת המאבק יש להוביל באמצעות שילוב של הגרמנים והיהודים (אבל מסוג היהודים של לוגה! ולא יהודים כמו מימה, המהווים סכנה). המוטיב של לוגה משתרבב אף הוא לתוך המוזיקה כמעט במסווה, ומקשר שוב את הסיטואציה אל אותו נוכח-נעדר. למעשה, האש של לוגה מסייעת לזיגפריד לחשל את החרב – ללא האש הוא לא היה מסוגל לחשלה – וכאן שוב מתבטא הרעיון של היהדות הליברלית, החפצה לסייע לגרמנים להתאחד ולהיאבק למען העולם החדש.

הניצחון שזיגפריד חש כאשר הוא מסיים לחשל את נוטונג מובע במוזיקה, כאשר הסולם משתנה מרה מינור לרה מז'ור. הקונפליקט בין זיגפריד למימה נשמע עד הרגע האחרון: פעם זיגפריד משמיע משפט או כמה משפטים, ומיד נשמע מימה, לסירוגין; הם נכנסים זה לדבריו של זה משני קצוות הבמה. זיגפריד סיים לחשל את החרב ומימה סיים להכין את השיקוי. הרה מז'ור המנצח מסיים בשמחה ובעוז אדיר את המערכה, בהתרוממות רוח שמזכירה את סיום הסימפוניה התשיעית של בטהובן. גם ברגע האחרון וגנר אינו חוסך בביטוי אופיו הברברי-אלים של זיגפריד: הוא מנתץ באבחת חרב את הסדן ובוקע אותו לשניים, בעוד מימה נופל ארצה מפחד.

#### מערכה שנייה

המערכה נפתחת במבוא איטי וממושך, באווירה מנוגדת לחלוטין לאווירה שבה הסתיימה המערכה הקודמת. המבוא מסתורי, קודר ומבשר רעות. האווירה עוטה מסתורין ואימה, ויש בה גם מן הרוח

הקודרת של המבוא למערכה השנייה בלוחנגרין, המתארת את הזוג המרושע פרידריך ואורטרוד. על רקע טרמולו בוויולות נשמע מוטיב הענקים בכלי הקשת הנמוכים ובטימפני, אלא שהפעם הוא השתנה: הקוורטה הזכה סול־דו שאפיינה אותו משתנה לטריטון סול במול־דו בקונטרבסים ופה דיאז־דו בטימפני, בהתאמה אנהרמונית. השינוי מתאר את פאפנר, שכעת שינה צורה והפך לדרקון, אך נוספת לכך משמעות עמוקה יותר: הטריטון מייצג את פאפנר, שהפך לדרקון ובכך "ייהר" את עצמו, כאשר הוא שומר על האוצר – הטריטון שייך במקור לעולם היהודי, לניבלונגים, והמרווח המקורי של מוטיב הענקים היה קוורטה זכה (עמ' 166 בטימפני).

כזכור, טריטון הוא אחד המרווחים הצורמניים שמאפיינים את העולם היהודי בטבעת. הוא כבר הופיע במוטיב ההרהורים, שזוהה עם לוגה ועוד יותר עם מימה. כעת הטריטון חשוף, והוא מחליף את הקוורטה הזכה, שגם לה תפקיד בעולם הגרמני (המוטיבים של הענקים, דונר, החרב, הוולקיריות, הוולזונג וזיגפריד פותחים כולם בקוורטה זכה). במילים אחרות, אפשר לומר שכניסת הטריטון למוטיב הענקים נועדה לבטא את ה"התייהדות" החלקית של פאפנר. וגנר השתמש בפועל "התייהדות" (Verjudung) בכתביו (ראו פרק 2). הוא דיבר רבות על ההשפעה של היהדות על הגרמניות, וכאן ניתן לראות זאת גם ברמז מוזיקלי. מאז שקיבל פאפנר את האוצר, הטבעת, והשתמש בקסדה טרנהלם של הניבלונגים, הוא קיבל משהו מהניבלונגים, כלומר משהו מהעולם היהודי. לא במקרה הטטרלוגיה כולה מכונה טבעת הניבלונג כדי לשייך את מקורה לניבלונגים, כלומר ליהודים. זהב הריין כשלעצמו היה חסר כוחות, ורק לאחר שאלכריך ויתר על האהבה ויצק ממנו את הטבעת ניתנה לזהב העוצמה; הטבעת היא השליטה, ומקורה בניבלונגים, כלומר בעולם היהודי. השפעתה של היהדות חזקה ביותר, והיא מבוטאת בטבעת. כזכור, וגנר אמר שהטבעת שלו עשויה כולה

למען יהודי פרנקפורט ולייפציג, והכותרת טבעת הניבלונג כורכת אותה אל היהודים. מלבד זאת, מרווח הטריטון כונה "מרווח השטן" (diabolus in musica) ונחשב מאות שנים למרווח איום וצורם שמזמין צרות למשתמש בו, בגלל אי־היציבות שהוא משרה. זהו מרווח דיסוננטי הדורש פתרון. בהשאלה ניתן לומר שתאוות הממון והקישור לעולם היהודי הם בהחלט שטניים בעיני וגנר, והמצב החברתי, כמו המרווח, דורש פתרון.

כפי שהמבוא למערכה הראשונה החזיר לתודעתנו את הניבלונגים ובפרט את מימה, מבוא זה מחזיר לתודעתנו את פאפנר, את אלבריק וקללתו. כפי שצוין, המוזיקה אפלה ומאיימת וניכרת השפעה לא מעטה מהסצנה של "בקעת הזאב" מהקלע החופשי מאת ובר (ראו דוגמה 34). שתי הסצנות מתרחשות ביער גרמני עבות, ושתיהן קודרות ובעלות רוח אגדתית גרמנית עתיקה. שוב מחזק וגנר את העולם הגרמני במוזיקה מאת ובר. גם ב"בקעת הזאב" שלט טרמולו ארוך בכלי הקשת, ומרווח הטריטון במשלב הנמוך שבתזמורת, כאשר הטימפני הולמים בדינמיקה שקטה ומסתורית. בקלע החופשי זה ספטאקורד מוקטן לצלילים לה־דו־מי במול־סול במול, שכולל את אותו הטריטון שאנו פוגשים כאן – דו וסול במול. גם בהמשך המערכה ישתמש וגנר בהשפעתה של "בקעת הזאב". המערכה השנייה כולה מתרחשת ביער, ליד מערתו של פאפנר, וכך ההקבלה לבקעת הזאב של סמיאל בקלע החופשי הגיונית למדי. הסצנה הראשונה במערכה זו מפגישה את שני ה"חזקים" משני העולמות, הגרמני והיהודי – ווטאן ואלבריק. כשהמסך עולה אנו פוגשים שוב באלבריק, לראשונה מאז זהב הריין. לאחר שווגנר הפגיש בין ווטאן למימה, כעת הוא מפגיש אותו עם אלבריק, שהוא כוח חזק ומסוכן הרבה יותר ממימה החלש. שניהם בס־בר־טון, האחד עוצמתי ועמוק והאחר חזק אך צורמני, כמעט כמו הסצנה שסיימה את המערכה הקודמת, של שני הטנורים המנוגדים משני העולמות, זיגפריד ומימה. אנו רואים באיזה תחכום מפגיש וגנר בין

הדמויות ומדוע, והבנת הסכמה של יחסי הכוחות מתחזקת באמצעות המוזיקה. כאמור, ווטאן מופיע כנווד, זו דמותו החיצונית החדשה. אלברוך הוא חדר־הבחנה יותר ממימה, והוא מזהה מיד את ווטאן, שגזל ממנו את הטבעת לפני שעטה על עצמו את דמות הנווד שלו. אף כי שניהם דמויות חזקות משני העולמות, מאז זהב הרין נחלש כוחם. הטבעת והאוצר נגזלו מאלברוך על ידי ווטאן, ואילו ווטאן ויתר עליהם לענקים. כלומר, שניהם במשבר קיומי – השליטה המלאה אינה בידיהם. בסצנה מתגלע שוב העימות בין שניהם, אך נראה שהנווד אינו מודאג ממנו, הוא השלים עם גורלו. אלברוך שואג כי הוא ינצח את השחקים של הוואלהאל עם צבא הגיהנום, ואז הוא ישלוט בעולם: "מסתער אני על השחקים של הוואלהאל עם הצבא של האלה: אז אשלוט בעולם" (Walhalls Höhen stürm' "ich mit Hellas Heer: der Welt walte dann ich!"). ממשחק המילים בין וואלהאל להאלה מובן שהן חולקות בסיס משותף: שתי האושיות שייכות לעולם הישן. בתזמורת נשמע המוטיב של לוגה בעוצמה, וכך מקשר שוב את הנוכח־נעדר לתמונה: אלברוך זקוק לכוחו של לוגה על מנת לנצח. זו דוגמה נוספת לנוכחות המוזיקלית של לוגה – המוטיב שלו מופיע בתזמורת על רקע דברי אלברוך ומקשר אותו שוב אליו ואל הניבלונגים (עמ' 180, תיבה 5, עמ' 185, תיבות 3, 4). עוד נראה שבסופה של הטטרלוגיה הוא ולוגה יהיו מהבודדים שייותרו בחיים.

רצונו של אלברוך לשלוט בעולם הוא רצונו של אותו יהודי בעל כוח לשלוט. הנווד מגיב ואומר שאת זאת הוא מכיר היטב (כלומר, הגרמנים המכירים היטב את רצונם של יהודים מסוג זה), אך הוא אינו מודאג מכך. הוא אומר לאלברוך שכעת העימות אינו איתו, אלא עם מימה אחיו, המוביל את זיגפריד למערה של פאפנר. כלומר, אותו יהודי צריך להיזהר מאחיו היהודי, שכן שניהם חותרים אל אותה מטרה, והם אינם מאוחדים. וגנר מפליא להמחיש כיצד היהודים אינם גוף מלוכד, אלא מפוצלים לשלושה: אלברוך,

מימה ולוגה, וכל אחד חותר לכיוונו ואינו אוהב את אחיו; כל אחד מתחרה באחר במישור הסמוי והגלוי.

הנושא של "זיגפריד החופשי" נשמע כאשר הנודד אומר שהוא משאיר את זיגפריד לגורלו כי הוא אוהב אותו והוא מסייע רק לגיבורים. בכך וגנר מעביר את המסר שהמעמד העליון צריך להתיר לגרמנים החדשים לפעול בדרכם, ללא התערבות וללא תכתיב מגבוה. העם הגרמני צריך להיות חופשי מהשלטון שהוא כבול אליו. אלברריך שואל אם הוא לברו צריך להתעמת עם מימה, והנודד עונה לו שחוץ ממנו, רק מימה מעוניין בזהב. בכך שוב מדגיש וגנר את העוברתה ששני האחים הניבלונגים הם היחידים המעוניינים בזהב, כלומר, עולם הזהב/הכסף הוא עולמם של היהודים מסוג זה; רק הם באמת ובתמים מעוניינים בו כל כך. הנודד מעיר את פאפנר, ושניהם מנסים להוציא ממנו את הטבעת.

מבחינה מוזיקלית, קטע זה שוב מחזיר אותנו להשפעה של התמונה "בקעת הזאב" מהקלע החופשי, שם קולו של סמיאל נשמע מהדהד וסמיאל עצמו בלתי נראה, וכאן זהו קולו העמוק של פאפנר מתוך מאורתו, גם כן בלתי נראה. וגנר מורה לפאפנר לשיר לתוך מעין חצוצרה גדולה, על מנת שהקול יישמע מהדהד כמו מתוך מערה. בהמשך, כאשר פאפנר מופיע על הבמה, וגנר מורה לו גם כן לשיר לתוך חצוצרה דומה, אך קטנה יותר, שכן אינו בתוך מערה עוד. ניכר שווגנר חשב על כל פרט כאשר עיצב את הדרמה. פאפנר, מתוך מאורתו, מסרב לווטאן המזהיר אותו מפני זיגפריד הקרב, ולא מוכן לוותר על הטבעת, אפילו כשמוצע לו להשאיר לעצמו את יתר האוצר. כלומר, גם המעמד הבינוני הגרמני אוהו חזק באוצרו ואינו מוותר עליו. פאפנר מייצג שכבה בגרמניות, אך עלינו לזכור שהוא "מיוהד", כפי שזה מתבטא במוזיקה, כאשר הטריטון שולט במוטיב שלו כעת. כך הוא מראה לאלברריך שאינו יכול לשנות דבר, הכול הולך בדרכו שלו, כדבריו, ואז נשמע המוטיב של ארדה בתזמורת. היא היודעת-כול והמכוונת, היא הנוכחת-נעדרת השנייה בטבעת,

לאחר לוגה. המוטיב שלה מבוסס על הנושא של מנדלסון, שעליו מבוסס מוטיב הרייזן. לאחר שהנודד עוזב את אלברייך לבדו, אלברייך משמיע מונולוג קצר ובו הוא אומר " [...] תצחקו, קלי הדעת, אלים רודפי תענוגות! עוד אחזה בנפילתכם!":

-Doch lacht nur zu,  
ihr leichtsinniges,  
lustgieriges  
Göttergelichter!  
Euch seh' ich  
noch alle vergehn!

כאן אנו שומעים גם את הפן החיובי של אלברייך, שקולו של וגנר דובר מתוכו: אלברייך מבקר את האלים ומייחל לקיצם, כפי שווגנר מבקר את המעמד העליון בגרמניה ומייחל לקיצו ולחורבנו של העולם הישן שהוא מייצג. כך, אותו יהודי מסוגל לסייע לגרמנים להיפטר ממעמדם, שכן שניהם סובלים ממנו. הוא נוטש את הבמה, השחר עולה, ואנו עוברים לתמונה השנייה, כאשר זיגפריד ומימה נכנסים לבמה. בעלות השחר טמונה סמליות רבה אצל וגנר: זה זמן שמגשר בין שני עולמות: יום ולילה, אור וחושך. החושך מייצג את העולם היהודי, את הניבלהיים ואת אלברייך השחור, ואילו האור מייצג את העולם הגרמני, את פרו, אל האור, וכדומה.

בסצנה שבה זיגפריד ומימה מגיעים למערה של פאפנר אנו שוב עדים ליחסים הגומלין בין שתי הדמויות לבין מה שהן מייצגות: מימה מזכיר לזיגפריד את אהבתו אליו, ואומר לו שזיגפריד עוד יודה לו על השיעור שילמד, משום שאחרי שיפגוש בפאפנר ירגיש וילמד פחד מהו. השורה שבה מימה אומר לו שהוא יודה לו על אהבתו אליו, "dann dankst du mir, der dich führte, gedenkst, wie, Mime dich liebt" מולחנת בנימה צינית, מעין מנגינה טונלית שמזכירה את הפזמון ששר מימה לזיגפריד במערכה הראשונה, "Als zullendes Kind zog ich dich auf", המבטא את רגשותיו המזויפים

של מימה אל זיגפריד. וגנר מבטא זאת במוזיקה בפראזות בעלות מבנה מלודי וטונלי. הקו השירי של מימה הוא אריוזי-רצ'יטטיבי לכל אורכו, וכאשר וגנר שוזר לתוכו קו מלודי יותר, הוא מבליט את הגיחוך של הרגש המזויף, שכן מימה הוא חסר רגש, וביטויי הרגש שלו מזויפים וכל מטרתם חנופה לזיגפריד. זיגפריד מתחלחל ממימה ואומר שאינו רוצה שהוא יאהב אותו. הוא מזכיר שוב את תנועות הראש הדוחות ומצמוצי העיניים של מימה, כפי שציין במערכה הראשונה, ושואל מתי כבר לא יזכה לראותם יותר. בכך שוב מתאר וגנר את הדחייה העזה של גרמני ליהודי פשוט. מימה עוזבו, ואז זיגפריד מהרהר בו לבדו. הוא מתרכז במראה החיצוני שלו, ואומר שהוא שמח שהוא אינו בנו, ואם היה למימה בן, בטח הוא היה נראה כמוהו. אז הוא מפרט את מראהו הדוחה של מימה, ולבסוף מצייין כי אינו מעוניין לראותו יותר:

Denn wär' wo von Mime ein Sohn,	אם למימה היה בן,
müsst' er nicht ganz	לא היה אמור להידמות
Mime gleichen?	לו לחלוטין?
Grade so garstig,	פשוט כה מגעיל,
griesig und grau,	מעוקל ואפור,
klein und krumm,	קטן ועקום,
höckrig und hinkend,	גיבן וצולע,
mit hängenden Ohren,	עם אוזניים שמוטות,
triefigen Augen	עיניים נוטפות?
fort mit dem Alp!	הלאה עם האלף!
Ich mag ihn nicht mehr seh'n.	מי ייתן ולא אראהו עוד.

חזרות אלו, שבהן זיגפריד מתאר שוב ושוב את מראהו החיצוני המבחיל של מימה, מחזקות בקהל את הזיקה לסטריאוטיפים של היהודים, אך עלינו לזכור שמימה אינו מייצג את כל היהודים, אלא



יהודי מזן מסוים. וגנר מדגיש תיאורים פיזיים אלו רק לגבי מימה. הוא עשה זאת פעם אחת עם אלברוך, בהתחלה, כאשר כנות הרייך לעגו לו, ועם לוגה נמנע מכך לחלוטין. זה מחזק את השליליות המוחלטת שווגנר רואה בדמותו של מימה. אילו רצה וגנר להציג דימוי אחד של יהודי היה מסתפק בדמות אחת, ולא בכמה דמויות בעלות מאפיינים דומים ושונים. כך גם לגבי הדמויות הגרמניות. זיגפריד מהרהר בהוריו, כיצד נראו, ושואל את עצמו אם כל האמהות של בני האדם מתות בלידתן. שאלה ילדותית זו מחזקת את הצד התמים באופיו. זיגפריד כמעט אינו יודע דבר על עצמו ועל אודות העולם. הוא מקשיב ליער, ואז מתחיל הקטע המפורסם שנקרא "רחשי יער", ובו וגנר מקרב את האדם לטבע, או ליתר דיוק את הגרמני אל מקורותיו – היער. מרגע עזיבתו של מימה נשמע בתזמורת הנושא של רחשי היער, הבנוי מסקונדות (מעין טרמולו איטי) בכלי הקשת, וההשפעה ברורה: וגנר מחקה כמעט במדויק את המוזיקה שנשמעת בסצנת "בקעת הזאב" מהקלע החופשי מאת ובר, שגם היא מתרחשת ביער. כך, שוב, וגנר מקרב את תיאור היער לגרמניות, באמצעות המלחין הגרמני ובר (ראו דוגמה 34). נושא רחשי היער מבוסס על נושא הטבע הקרום מזהב הריין.

עירד עתיר

Sostenuto.

Flauti piccoli.

Flauti.

Oboi.

Clarineti in A.

Fagotti.

Corni in D.

Corni in C.

Trombe in D.

Timpani in C.A.

Tromboni.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Sopran.

Alt.

Tenor.

Bass.

Violoncello e Basso.

Ober- und unterer Teil der verschiedenen Stimmen

Milch des Mondes

דוגמה 34. השפעת הסצנה של "בוקעת הזאב" מהקלע החופשי על המערכה השנייה של זיגפריד: פתיחת הסצנה "בוקעת הזאב" בטרמולו בכלי המיתר ובכלי הנשיפה הנמוכים

אופרה אנטישמית?

12/8

Ob. a 2.

Clar.

Fag.

Corni 3, 4. in C.

Timp.

Tromboni.

Caspar.

pizz.

pp

הספטאקורד המוקטן והטימפני ההולמים ב"בקעת הזאב"

השוו עם תחילת המערכה השנייה בדיגפריד, בטימפני ההולמים את מוטיב הענקים (מעמ' 166).

עירד עתיר

Clarinet, Horn in C, Timpani, and Piano accompaniment. Tempo: *Allegro moderato*. Lyrics: Caspar, Blei, segn' es Sieben, Neun und Drei, dass die Kugel tüchtig sei! Samiell Samiell'her, heil Voello (Die Masse in der Gless kelle fängt an zu gähren und zu sächen, und giebt einen grünlich weissen Schein. Eine Wolke läuft über den Mondstreif, dass die ganze Gegend nur noch von dem Herdfeuer, den Augen der Räte und dem fallen Volke des Baumes beleuchtet ist) Caspar (gieset, lässt die Kugel aus der Form fallen und ruft:..... (Das Echo) Eins! wiederholt Eins!)

תיאור היער בכלי הקשת ב"בקעת הזאב"

השוו עם הקטע של "רחשי היער" (מתחיל בעמ' 208 ומתעצם בעמ' 210, מסיסמה ראשונה תיבה 5).

זיגפריד מקשיב לקולה של הציפור, שנשמע בכלי הנשיפה מעין. נושא שירתה של הציפור יש בו מן המשותף עם המוטיב של בנות הריין מזהב הריין, וההקשר מובן – הן הציפור והן בנות הריין קשורות לאותו הטבע ולגרמניות: בנות הריין – לנהר הריין, והציפור – ליער הגרמני. זיגפריד מנסה לשוחח עם הציפור באמצעות קנה, ונכשל בדרך קומית (אנו עשויים להיזכר בדמות נוספת מאופרה גרמנית ידועה של מוצרט, הריהו פאפאגנו, איש

הציפורים בחליל הקסם, ובסיום הפרק השני של הסימפוניה מס' 6 הפסטורלית מאת בטהובן, המשרבב חיקוי של שלוש ציפורים). הוא מוציא את הקרן שלו, ומשמיע ללא ליווי פראזה מרשימה לצלילי המוטיב של זיגפריד הצעיר, ששמענו מרגע הופעתו במערכה הראשונה. מעתה אפשר לכנותו גם "מוטיב הקרן של זיגפריד". תמונת הקרב הידועה בין זיגפריד לפאפנר, מלבד היותה לקוחה מהמיתולוגיה, באה לכטא, גם במוזיקה, את אומץ ליבו של זיגפריד הצעיר, שנלחם בכוח החזק ממנו בהרכה ומנצח אותו. וגנר בוודאי ראה את עצמו ואת הגרמנים החדשים של זמנו כאותו כוח צעיר, נאיבי במוכח כלשהו (וגנר הביט בהם כנאיביים, כמוכח), שאמור להילחם במעמד הבינוני המחזיק בכוח ובהשפעה, אך האמין שבסופו של דבר ניתן לנצחם. לפני מותו, פאפנר מזהיר את זיגפריד שמי ששלח אותו למשימה הזאת מתכנן כעת את מותו שלו. כך פאפנר יודע שלא זיגפריד הגה את הרעיון להורגו, וכפי שנראה בהמשך, וגנר מראה לנו כי הסכנה האמיתית באה מכיוון מימה ולא מפאפנר, שמלבד כוחו הפיזי אין לו דבר. בסופו של דבר, מותו הוא תוצר של קללתו של אלברוך (היהודי). כך מלמדת המוזיקה כאשר נשמע בתזמורת מוטיב הקללה (בפרטיטורה, עמ' 230, סיסטמה שנייה, תיבות 4-7). את ההקשר הפוליטי אנו יכולים לראות גם בכתביו של וגנר: וגנר סיים את מאמרו בתיאור ברברוסה היושב בקיפהויזר ושומר על האוצר, ו"לצידו החרב החדה אשר טבחה בשעתה את הדרקון הפראי [...] מתי תשוב בשנית, פרידריך, הו זיגפריד המהולל, ותכריע תחתך את הדרקון הרשע המכרסם באנושות?" (ליטוין ושלח, 1984: 39). אפשר לראות בדרקון ובאוצר את סמל הקפיטליזם, שיוגנר מתנגד לו.

זיגפריד שולף את חרבו מגופו של פאפנר. אז ניתן דמו של פאפנר עליו, ומפני שדמו שורף, מכניס את אצבעותיו לפיו, ובאמצעות טעימת דם הדרקון הוא מסוגל להבין את שירת הציפור. הציפור מספרת לזיגפריד את שלא ידוע לו על האוצר שבמערה, וכפי

שנראה גם מזהירה אותו מפני מימה. המסר הוא שהריגת פאפנר היא עוד שלב בהכרה של הגרמנים את גורלם, או ליתר דיוק, ביחס שלהם לגורלם – ההיפטרות מהמעמד הבורגני, שיוצג על ידי גזע הענקים. כעת הם מוכנים לשלב הבא. הבנת שירת הציפור משולה למודעות. רעיון הציפור המדברת מחזיר אותנו שוב להסתכלותו של וגנר על בעלי החיים כבעלי רגשות ויכולות תקשור. זיגפריד מאבד אט-אט את תמימותו הילדותית ומתחיל להבין את שמתרחש סביבו. בעקבות דבריה של הציפור הוא נכנס למערה, ואז אנו עוברים לסצנה השלישית, שנפתחת באחד הקטעים המשמעותיים בטבעת, ועניינה הקטגוריה החברתית והעולם היהודי – דיאלוג בין אלברייך למימה, הרבים על האוצר. הדיאלוג מביא למעין שיא את תיאור אופן הדיבור היהודי ב"יהדות במוזיקה": הסולם סי במול מינור, שמאפיין את הניבלונגים, חוזר; מקצב הצליעה מזהב הריין של חלק שש-עשרה ושמינית חוזר ונשנה; הטונליות כרומטית-דיסוננטית צורמת למדי, כמעט א-טונלית; העיצורים שורקים והשירה האריוזית צעקנית; הטמפו מהיר והמרקם הרתמי הסבוך וה"מבולבל" מתאר את ה"קשקשנות המבולבלת" של דרך דיבור זו (מעמ' 239, סיסטמה שנייה, עד עמ' 247, שם זיגפריד יוצא מן המערה, מוטיב שירת בנות הריין נשמע והטונליות הדיאטונית חוזרת). התזמורת עצמה מעצימה את ה"חרקנות" הזאת, שוב, על ידי שימוש בכלי נשיפה מתכתיים מעומעמים (עמ' 243, סיסטמה ראשונה, תיבה 4), וכלי הקשת מנגנים לעיתים בקשת הפוכה, עם העץ "col legno" (עמ' 243, סיסטמה שנייה, מתיבה 3) וגם על ידי שימוש בכלי הנשיפה מעץ, הקלרינטים והבסונים באופן זמזמני. ריכרד שטראוס בסלומה יאפיין את היהודים במוזיקה בעלת מאפיינים דומים, כרומטית, צורמנית ומבולבלת. לאפיון המוזיקלי של מימה תהיה השפעה ניכרת על דמותו של הורדוס בסלומה: שניהם בעלי קול טנור לירי, בעל מאפיינים צורמניים, רציטיביים ונלעגים.

מימה מחכה שזיגפריד ייקח את האוצר והטבעת, ואז מגיח אלברריך ופוגש אותו. שניהם, כמובן, מעוניינים באותו הדבר. אנו רואים כאן מריבה בין שני אחים. יש לזכור שמריבה כזו כבר פרצה בזהב הרײן בין הענקים, והסתיימה בקורבן. אמנם במריבה זו לא הורג אח אחד את רעהו, אך בסופו של דבר יומת מימה על ידי זיגפריד, ואלברריך יתגלגל מצחוק מאחורי הקלעים. כפי שאצל הגרמנים שוררת איבה בין אחד לאחר, כך גם אצל היהודים, וזה צד נוסף באמביוולנטיות שמציג וגנר בטבעת. כאשר מימה מגלה את אלברריך לידו הוא מכנה אותו "אח מקולל" ואלברריך מצידו מכנה אותו "רשע", כלומר שוררת איבה בין שני האחים היהודים השונאים זה את זה, מקנאים זה בזה ומתחרים זה בזה. איבה זו התחילה בזהב הרײן, כאשר אלברריך נהיה מלך הניבלונגים ושלט בכול באמצעות הטבעת, כפה את רצונו על הניבלונגים ועל מימה, התעמר בו והיכה אותו. הדיאלוג בין אלברריך למימה מציג בדרך מוחשית ביותר את צורת הדיבור היהודית שעליה כותב וגנר ב"יהדות במוזיקה"; הדמויות הללו שרות בסגנון זה במהלך היצירה כולה, אך בדיאלוג זה הוא מוקצן אף יותר. סימני ההיתק של סי במול מינור (הסולם שמאפיין את הניבלונגים) שבים, אף שבקטע זה אין כל תחושה טונלית ברורה. המקצב שמאפיין את אלברריך ומימה ומתאר את צליעתם והליכתם המדרדה, שהופיע בזהב הרײן, של שמינית וחלק שש־עשרה החוזרים בזה אחר זה, מופיע בתזמורת, ואף נשמע כמו "זמזום" בכלי הנשיפה מעץ, שהולם למדי את הזמזום שמאפיין את דרך הדיבור היהודית, לפי וגנר. וגנר מקצין כאן את כל האלמנטים שמאפיינים דמויות אלו: העיצורים השורקים, דרך השירה הרציטיטיבית והצורמת, והקולות שנשמעים כנהמות צעקניות.

שפתם אף היא מבולבלת במתכוון, כמעט מעוותת, וישנן חזרות על עיצורים והברות על מנת להמחיש את העיוות של השפה היהודית. משפטים כמו "איזו מלאכה אתה הבנת אי־פעם, כשל

שכמותך? טבעת הקסם לימדה את הגמד את מלאכתו" (Was hättest du Stümper je wohl zu stampfen verstanden? Der Zauberring zwang mir den Zwerg erst zur Kunst), כתובים במכוון בדרך שמגחיכה את השפה. התזמורת עצמה מעצימה זאת עוד יותר, והסגנון המוזיקלי המתקבל הוא כמעט א-טונלי. אין כאן סולם מוגדר, והמעברים הכרומטיים נשמעים חסרי בסיס וכיוון, אפילו במושג של טונליות מורחבת. צרימות נשמעות בכלי הנשיפה מעץ ובכלי הקשת, שמשמיעים פסאז'ים חורקים, והמרקם אינו ניתן להגדרה, אינו ממש הומופוני (אך אין כאן מלודיה ותמיכה הרמונית), ואינו פוליפוני (קשה להגדיר את הקווים הנוצרים כקולות).

את ההבדל בין שני האחים, שני סוגי היהודים, אפשר לראות גם בדבריו של וגנר: "הדיאלוג בין אלברך למימה נשלט על ידי אלברך. תאוות בצע אכזרית ופראית, מלווה ברצון עז לכוח ולשליטה, מניעה אותו ואינה נותנת לו מנוחה", הסביר וגנר בכייריות, "הוא מזלזל במימה ולועג לו מתוך תחושת עליונות. מימה לעומתו, שרוי במבוכה, שמקורה בחרדה ובדאגה. בסופו של דבר, הוא רוגש וזועם בעקבות הדיאלוג המרגיז שלו עם אלברך, אבל הוא חלש וחסר אונים לחלוטין" (מעייני, 1995: 386). אפילו מימה רוצה להרגיש שייכות, באומרו לאלברך שהוא מוכן לוותר על הטבעת, ובלבד שאלברך יכנה אותו שוב אחיו.

ויינר כותב בספרו שבמאמר "אמנות גרמנית ופוליטיקה גרמנית" (Deutsche Kunst und Deutsche Politik) (1868) וגנר משווה מבחינה חברתית את מימה המרושש לקוף (Weiner, 1995). ויינר מסביר גם שהמוטיב של מימה כקוף מופיע בגרסת הפרוזה הראשונה של "זיגפריד הצעיר", ממאי 1851, בתשובתו המכפישת של אלברך לניסיונותיו של מימה להתפייס עם אחיו: "תראו, הקוף חפץ להיות מלך" ("Seht doch, will der affe Könk [sic] sein"). קטע זה מופיע בגרסת הפיוט של אותה יצירה, שהושלמה ביוני 1851, כאשר אלברך קורא:



dem rüdigsten Hund	לכלב חולה בגרדת
Wäre der Ring	עדיף שהטבעת תגיע
Gerath'ner als dir;	מאשר אליך;
Nimmer erringst	לעולם לא תזכה
Du Affe den Herrschenreif!	קוף, בטבעת השליטה!

בגרסה הסופית שינה וגנר את המילה "Affe" (קוף) למילה "Rüpel", שפירושה בריון. אין פלא שווגנר תיאר את הדיבור היהודי ב"יהדות במוזיקה" כ"דרך דיבור של קופים" כאשר הוא כותב: "אך באשר לשפת הקופים של עושי המוזיקה היהודיים שלנו, נוספת לה סגולה מיוחדת, שהיא אופן הדיבור היהודי, המתואר לעיל בפרוטרוט". כאמור, וגנר ראה במימה את היהודי הפשוט והשלילי ביותר. אלברריך בעצמו קורא למימה קוף, כלומר הוא אינו כמוהו, הוא יהודי מסוג אחר.

הדיאלוג מסתיים, וכדרכו של וגנר הוא מבליט את השוני בין האחים הניבלונגים לזיגפריד באמצעות המוזיקה: זיגפריד יוצא מהמערה עם האוצר, בתזמורת נשמע מוטיב זהב הריין ושירת בתולות הריין מזהב הריין בקרנות (כלי המזוהה עם הגרמניות), והמרקם ההרמוני הטונלי מנוגד לקטע הא-טונלי שאפיין את הדיאלוג בין אלברריך למימה. שירתו של זיגפריד אף היא מנוגדת בכירור לשירתם של הניבלונגים: הטמפו נהיה איטי יותר מהדיאלוג המהיר, הנמרץ והנרגן של אלברריך ומימה, שירתו מלודית ונינוחה והגרמנית שלו תקינה וצלולה (בפרטיטורה, עמ' 247, מתיבה 3). זיגפריד התמים אינו יודע למה האוצר אמור לשמש אותו, אף שלפני כניסתו למערה אמרה לו הציפור על האוצר, הקסדה והטבעת שתעשהו לאדון העולם. עבור "אדון העולם" וגנר משתמש במילים "Walter der Welt" – שבהן ישתמש גם בדומה המייסטרזינגר, כשיקרא בשם זה לדמות של ולטר פון שטולצינגר. ציפור היער שבה לשיר לזיגפריד ומזהירה אותו מפני מימה

הבוגד, שכן מאז טעם את דם הדרקון הוא מסוגל גם לקרוא את מחשבותיו של מימה מבעד לדבריו הערמומיים. מימה מתקרב לזיגפריד ומתחיל בדיאלוג הארוך שלו עימו, שבו הוא מנסה לפתותו לשתות את המשקה שהכין, על מנת שיירדם ואז יוכל להורגו ולקחת ממנו את הטבעת. מבחינה מוזיקלית, זה גם חלק מעניין וייחודי ביותר.

הסצנה שבה מימה מנסה להגיש לזיגפריד את השיקוי, המלווה במוזיקה טונלית ומעט דיסוננטית, מלווה גם כאן בטכניקות פליות המזכירות לנו שמימה שייך ליהודים הפשוטים שחיתוך הדיבור שלהם צורם וייחודי, כגון אפקט הנגינה ב-"col legno" (מעמ' 257, סיסטמה שנייה, תיבה 8), שימוש בכלי הנשיפה מעץ, שימוש בקרנות מעומעמות (עמ' 255, סיסטמה שנייה, תיבות 4-4), ובאופן השירה: הצחוק החורק של מימה, בהוראה "kichernd" (מצחקק) (עמ' 255, סיסטמה שנייה, תיבות 1, 2; עמ' 259, סיסטמה ראשונה, תיבות 5, 6; עמ' 261, סיסטמה ראשונה, תיבה 6). המוטיב החלקלק של לוגה אף הוא משורבב כאן וקושר את הערמומיות שלו לערמומיות של מימה הנכלולי, ושוב מחזק את המקור המשותף לשניהם – הערמומיות היהודית, כולל ההברל (הגרול) בין שני סוגי יהודים אלו (עמ' 258, סיסטמה ראשונה, תיבות 4-6; סיסטמה שנייה, תיבות 7, 8). וגנר מקצין כאן את האפקטים המוזיקליים על מנת להבליט את שונותו של מימה, על ידי הוראות השירה והצחוק, המלוות בנגינה בצד ההפוך של הקשת, אפקט היוצר צליל נקישתי. עיצוב מוזיקלי זה של דמותו מראה לנו עד כמה דמותו – דמות היהודי הפשוט – מעוררת סלידה.

שירתו של מימה, שהתאפיינה כרצ'יטיביית-אריזונית, מקבלת כאן לכל אורכה קו מלודי. זה אותו קו מלודי שפגשנו ב"פזמון" של מימה במערכה הראשונה, כאשר תיאר לזיגפריד כמה דאג וטיפל בו כשהיה תינוק: "כילד מייבב הבאתי אותך, חיממתי בבגדים את התולעת הקטנה" – אותו פזמון מתחנחן וחנפני שמאחוריו

מסתתרת ערמומיותו המרושעת של מימה. מימה חיכה כל העת לרגע הזה, שבו יוכל לנצל את כוחו ואומץ ליבו על מנת לזכות בטבעת מפאפנר. שירתו נפתחת במילים: "ברוך הבא, זיגפריד!" ("Willkommen, Siegfried"). המוזיקה בחלק זה טונלית ורצ'יטיביית הרבה פחות, ומבליטה את תכונותו של מימה בשיאה. זיגפריד אומר לו כי יותר מששנא את הדרקון הוא שונא את מי ששלח אותו להילחם בו. את דבריו של מימה אנו שומעים כפי שזיגפריד שומע אותם, כלומר, את מחשבותיו ולא את מה שהוא אומר באמת. מימה אומר לו שאותו ואת שכמותו הוא שנא מאז ומתמיד – כלומר, יש כאן גילויי שנאה הדדית. יהודי נאמן זה אינו חש חלק מאותם גרמנים, הוא רק מעמיד פנים על מנת לנצל את הגרמני לטובתו האישית, עד שלבסוף יוכל להביא לאובדנו ולזכות בשליטה. כפי שאנו רואים כאן, מדובר בסוג מסוים של יהודים שווגנר רואה בהם את האויב הגדול ביותר של הגרמנים, ומאמין שהגרמנים ילכו לאבדון בעטיים. וגנר מוסר לנו כאן שהגרמנים צריכים לפקוח את עיניהם ואת אוזניהם ובאמת להקשיב לאותם יהודים, כלומר למה שמסתתר בליבם, שכן כל רצונם הוא חורבנם של הגרמנים. אם לא יאזינו ולא יבינו את כוונותיהם האמיתיות, תרחף מעליהם סכנה ממשית.

רשעותו של מימה מודגשת במוזיקה הן ב"התייפפות" שלה והזיוף של הרגשות שהיא מעבירה והן בצחוק החורק והלעגני שנשמע שלוש פעמים בדבריו של מימה. לעיתים הקו הקולי של מימה מגיע למעין פאלצט, כמו במשפט "אני רוצה רק לכרות לילד את הראש" ("Ich will dem Kind nur den Kopf abhau'n!"), שהטונים הגבוהים שלו מציגים את מימה כרוחה במיוחד, גמד מבחיל ומרושע. אנו כצופים כבר מזמן איבדנו כל תחושת חמלה כלפיו, ורק מחכים לרגע שזיגפריד יעשה מעשה. מימה מכנה את זיגפריד "בן הזאב" (Wolfssohn), מה שמזכיר לנו את מקורותיו ואבותיו ואת הקשר של הזאב לתרבות הגרמנית (כאן שוב ניכר

הקשר התרבותי מ"בקעת הזאב" בקלע החופשי). ואכן בשיא דבריו, לקול צחוקו הלעגני המתגלגל של מימה, הוא שולף את נוטונג ובאבחת חרב ממית את מימה ומפיל אותו ארצה. באותו רגע ממש אנו שומעים את צחוקו של אלברייך מאחורי הקלעים – ביטוי לשנאתו לאחיו, שכעת קיבל את המגיע לו. כעת לא ברור מי שונא יותר את מימה, זיגפריד או אלברייך, אך נראה ששניהם תמימי דעים לגביו. רק מוטיב ההרהורים נשמע בשקט בכסונים. ללא ספק, אנו מקבלים את הרושם שמעשהו של זיגפריד היה מוצדק למדי, כמו "הקם להורגך השכם להורגו", ובהשאלה: על הגרמנים להיזהר מסוג זה של יהודים. הכוונה היא שיהודים שדבקים ביהדותם כגון מימה, המתחזים לאוהבי גרמניה, אין להם מקום בגרמניה בקרב העם הגרמני; על יהדות הרסנית מסוג זה להיעלם. בכך מימה משמש לא רק דמות של יהודי אלא פרמטר בקטגוריה החברתית היהודית. הוא מסמל דרך חיים וחשיבה המסכנות את הגרמנים הצעירים שבתמימותם עלולים בקלות ליפול למלכודת של יהודים אלו.

כאמור, וגנר תיאר במפורש גם בהוראות הביצוע ובחזרות שדמותו של מימה אינה אמורה להיראות כקריקטורה. ויינר (Weiner, 1995) כותב שהכוונה היא שזו צריכה להיות דמות מימטית מדויקת של יהודי – כך וגנר ראה את היהודי הזה במציאות. "שום קריקטורה זדונית לא תוכל לעוותה לכדי מה שהיא", כתב וגנר על השירה היהודית בבתי הכנסת ב"יהדות במוזיקה". כלומר, דמות היהודים המסורתיים מגוחכת כל כך, שאין באפשרותנו להגחיק אותה עוד יותר. מכאן, שמה שמעצב את מימה הוא הזיקה העקשנית שלו למסורת היהדות, שמשאירה אותו יהודי לכל דבר, בכל מצב, ובכך הוא מהווה אויב לגרמניות.

זיגפריד קורא: "נוטונג משלמת כך על הקנאה, לכן הייתי צריך לחשל אותה" "Neides Zoll zahlt Notung; dazu durft' ich ihn" (schmieden) – בכך אנו שוב נתקלים במילה "קנאה", שממלאת

תפקיד חשוב בטבעת ומשולה ליחסים בין גרמנים לגרמנים אחרים, בין יהודים ליהודים אחרים, ולבסוף, גם בין הגרמנים ליהודים. חרב הנוטונג, שמסמלת את המאבק של הגרמנים החדשים, אמורה לשסף קנאה זו, המשרה סכנה ואובדן בחברה הגרמנית. אכן, וגנר רואה ביהודים חלק מהחברה הגרמנית. כשם שישנם בעם הגרמני מעמד עליון, מעמד בורגני ומעמד נמוך, גם היהודים הם חלק מחברה זו והם מנהלים יחסי גומלין מורכבים ביותר עימה.

זיגפריד מבקש מהציפור שתשיר לו שוב. הוא חש כה בודד, הוא אומר, ללא הורים, ללא אחים. היחיד שהיה בחברתו היה הגמד המבחיל, שבסופו של דבר הוא היה חייב להרוג אותו. הוא לא קיבל אהבה אמיתית מעולם. הדבר משול לאותו גרמני בודד בעולם – הגרמנים בודדים, הם צריכים לבדם להתעורר ולטפל בבעיותיהם, איש לא יסייע להם, וכמובן אל להם לסמוך על יהודים כמו מימה, שמסכנים אותם. ללא ספק, יש כאן שוב אלמנט אוטוביוגרפי של וגנר, שבוודאי ברגעים לא מעטים בחייו חש בודד, הן כאדם כה מיוחד והן כאמן פורץ דרך בעל שפה אישית ומסר משלו. וגנר, כפי שכבר שמנו לב, רואה את עצמו כנציגו של העם הגרמני, זה האוחז בפתרון לבעיותיהם של הגרמנים; הוא חש שהם כלל אינם מודעים להן, וכמובן, אינם יודעים כיצד לפתור אותן. לכן האוטוביוגרפיה שזורה במסרים הפוליטיים-חברתיים שלו, שמתחברים זה לזה בדרך כה מרתקת. כשזיגפריד אומר שהוא היה חייב להרוג את מימה, הוא מספק הצדקה נוספת למותו – הוא לא רצה להרוג אותו, הוא היה מוכרח לעשות כן לשם הגנה עצמית.

הציפור אף היא מריעה לזיגפריד: "היי! זיגפריד חיסל את הגמד הרשע!" ("Hei! Siegfried erschlug nun den schlimmen Zwerg!"), כלומר, זו אינה רק נקודת מבטו של זיגפריד, גם הציפור מסכימה איתו, ואין על כך עוררין – מימה היה רשע, הוא אנטגוניסט שלם – סמל לאותו יהודי שלילי. הציפור מספרת לו

על ברינהילדה, שרק זה שאינו יודע פחד מהו יוכל לחצות את האש ולהעירה, וזיגפריד שמח ומודיע לה שאותו נער טיפש שאינו יודע פחד הרי זה הוא עצמו. בכך שהוא מכנה עצמו נער טיפש – "Dummen Knab", הוא מתחיל את תהליך ההתבגרות שלו. מודעותו העצמית גוברת, היא החלה מאז שטעם את דם הדרקון. השלב השני היה הריגת מימה, ועכשיו הוא מוכן להמשך – לפגוש בברינהילדה, שבמקום שפאפנר לא הצליח ללמדו פחד, אולי היא תלמד אותו. מוטיב האש (של לוגה) נשמע גם כתזכורת לברינהילדה, הן בתור האש המפעמת עתה ברוחו של זיגפריד (על פי הטקסט שהוא שר) והן כאזכור לנוכחות העקיפה של לוגה בעלילה – גם לו יש חלק בהתפתחות של זיגפריד, שהולך לפגוש בברינהילדה. הרי בלעדיו ובלעדי האש שלו זה לא היה מתרחש. המערכה מסתיימת ברוח עליזה ואופטימית.

#### מערכה שלישית

במערכה זו שלוש תמונות, וכל אחת מתארת מצב ותהליך שעל גרמניה לעבור, על פי וגנר. התמונה הראשונה היא פגישה בין הנודד, הוא ווטאן, לארדה. כבר מהמבוא התזמורתי אנו מבינים את המתרחש – לחץ איום, סערה פנימית וחרדה קשה אוזנים בנווד, שחש שעוצמתו מידרדרת מיום ליום. המבוא מעמת את המוטיבים של ארדה: החנית (המסמלת את שלטונו הכוחני של ווטאן), הסקונדה של הניבלונגים, שמתפרצת בשיא עם התזמורת כולה, הגזורה ממוטיב השעבוד של הניבלונגים, והמוטיב של דמדומי האלים, שהוא מעין ראי בירידה של המוטיב של ארדה. אלו גם עימותים של שני העולמות: הגרמני והיהודי, המונחים כעת על כפות המאזניים. כוחם של הגרמנים החדשים מתעצם (זיגפריד), כוחם של הגרמנים הישנים נחלש (וטאן), מימה הוכחד, אך העולם היהודי נותר שאלה בלתי פתורה. מהמבוא, לכל אורך הסצנה עם ארדה, המוזיקה של הנודד נשמעת עוצמתית, כפי שזכרנו אותה

מזהב הריין ומהולקיריה. זו אותה עוצמה הרסנית, מתפרצת ואלימה שמאפיינת את אבי האלים.

המבוא למערכה השלישית (עמ' 189-281), שמחזיר את המוטיב של ארדה, המתקשר אצלנו לנושא נהר הריין ואף לנושא של מנדלסון, משולב במוטיבים נוספים של הצער של ווטאן ודמדומי האלים, אך בשיא מתפרצת התזמורת בסקונדה הקטנה של מוטיב השעבוד של הניבלונגים (ראו דוגמה 14) (מעמ' 287, תיבה 5, עד עמ' 288, תיבה 4). בהמשך משולב המוטיב של פריה, שגם הוא מוטיב השייך למקור מנדלסוני (עמ' 292, תיבות 1, 2), ויופיע גם הלאה. אמנם נכון שמלחין שמתמשש במוטיב כלשהו מספר רב של פעמים לאו דווקא קושר אותו כל העת למקור שלו, וכאשר וגנר משמיע את מוטיב האהבה, המבוסס על המוטיב של פריה שמקורו במנדלסון, לא תמיד הוא מתכוון לקשור את הסיטואציה הדרמטית במישרין למנדלסון, אך מרכזיותו של מוטיב זה והחזרות הרבות מלמדים על חשיבותו, וברור שווגנר לא היה בוחר בנושא של מנדלסון על מנת לייצג נושא מרכזי כל כך אלמלא ראה בו את היהודי המתקדם שהשתלב באופן מלא בחברה הגרמנית.

המוטיבים של אבי האלים מופיעים עם המוטיב של ארדה (המבוסס על מוטיב הריין, הלקוח ממנדלסון). ואם לא די בכך, מרגע הופעתו של הנודד על הבמה בתמונה זו, וגנר משרבב לתזמורת באופן בולט את ארבעת הצלילים הראשונים של מוטיב פריה המנדלסוני. ארבעה צלילים אלו יהוו מוטו חוזר ומרכזי בסצנה זו של הנודד וארדה, וכמובן, אין בסצנה כל אזכור והקשר לאהבה במובן הזוגי, אלא ההקשר הוא בבירור הנושא המנדלסוני. בכך ממזג וגנר שני נושאים מרכזיים של מנדלסון, המשמשים מוטיבים בטטרלוגיה: מוטיב ארדה ומוטיב פריה. ארדה היא מעין כוח חיצוני ניטרלי שמכוון את שני העולמות, ויש בה משניהם. היא מהווה דמות מופתית ושלמות שאפילו אבי האלים כורע ברך לפניה. אנו כבר יודעים שארדה היא הנוכחת-נעדרת השנייה

בטטרלוגיה, והיא ניצבת במרכז העולם הקדמון, מעין אושיה כמעט חיזונית למתרחש, אך ידה בכול. היא החכמה מכולם, מלבד לוגה הערמומי. היא ישנה שנת נצח, ומופיעה רק פעמיים לאורך הטטרלוגיה, אך מדי פעם היא נוכחת ומוזכרת במוזיקה. עצם העובדה שאבי האלים זקוק לעצתה של ארדה מראה על היחלשות כוחו; הוא זקוק לה בדומה להזדקקות שלו ללוגה. הוא אינו כול-יכול, הוא תלוי באחרים. אופיו אינו חזק כפי שנראה – הרי הוא נכנע לאשתו פריקה בקרב של זיגמונד והונדינג. ארדה, כמובן, אינה מייעצת לו, לא כי אינה מסוגלת אלא כי אינה מעוניינת בכך. בזהב הריון, בהופעתה הראשונה, ניסתה לסייע לו ויעצה לו לוותר על הטבעת, אך ראתה שהוא המשיך לנהוג במוסר כפול גם לאחר מכן, והחליטה שכבר אינה בצד שלו. היא מפנה אותו לברינהילדה, בתם המשותפת, וטוענת כי היא אמיצה וגם חכמה (תכונות שווגנר מאחל לגרמנים). היא מאשימה אותו במה שעשה לברינהילדה; היא טוענת שתמיד דגל בהתרסה ולימד התרסה, והנה, הוא העניש את ברינהילדה המורדת: "Der den Trotz lehrte, straft den Trotz?" ("זה שלימד התרסה, מעניש את המתריס?"). היא מראה לו שהוא בנוי משבועות שקר ושהוא חסר עמוד שדרה. החלטותיו נמהרות, והוא נכנע כל העת לסובבים אותו. הוא לא הוציא אל הפועל שום החלטה שקיבל על עצמו, כפי שחפץ בתחילה: את העסקה עם הענקים, את הקרב של זיגמונד ואת ההענשה של ברינהילדה. ההענשה של ברינהילדה – עד שלבסוף הוא נכנע לבתו ומילא את בקשתה לחומת האש סביבה – היא היחידה שניתן לקבלה כביטוי של אנושיות מצד אב לבתו. אין מעשה אחד של אבי האלים שאנו יכולים לומר שאנו מרוצים ממנו, חוץ ממילוי משאלתה של בתו בסיומה של הולקיריה, שם לראשונה התגלה האל כאנושי. אמנם הוא דגל במהפכנות באופן חלקי והיה מוכן לקבל את המעשה של זיגמונד וזיגלינדה, אך מיד נכנע לפריקה. כמובן, הכול התחיל במעשה הראשון שלו (לכל הפחות, הראשון שאנו יודעים עליו עד



עתה; בדמדומי האלים יתברר לנו מעשה קדום בעייתי נוסף שלו), שהיה בניית הוואלהאל, והעסקה עם הענקים תמורת מסירתה של פריה להם.

ארדה אומרת לנודד שהוא אינו מה שהוא מכנה את עצמו, כלומר הוא אינו אל במובן של אל חזק וכול-יכול, בעל ביטחון ושררה. בסופה של הסצנה הוא פורש לפניו את רצונו: הוא מודיע שנפילתם של האלים אינה מטרידה אותו יותר, שכן בכך חפץ. כלומר, במובן כלשהו, אבי האלים מתחיל להשלים עם גורלו. הוא מוריש את העולם לוולזונג, הריהו זיגפריד, שכן הוא נקי מרגש הקנאה (Neid), שנתקלנו בה שוב ושוב בטרגדיה. בכך הוא שוב מתחיל לגלות אצילות נפש, כפי שגילה עם בתו ברינהילדה. הוא מבין שזיגפריד יהיה יורשו, הוא משלים עם כך ואף מתחיל לרצות בכך באמת. זה המסר של וגנר: הגרמנים הישנים, המעמד העליון, צריכים להשלים עם גורלם ולפנות את כיסאם לגרמנים הצעירים הליברלים, הסוציאליסטים.

בסצנה השנייה וגנר מפגיש לראשונה את שני הקצוות, את הגרמנים הישנים והחדשים: הוא מפגיש בין אבי האלים לזיגפריד. זיגפריד ממשיך להיות אותו נער נמרץ, חצוף וילדותי, ומתייחס בבוז לנודד, אף שהוא מבוגר ממנו, כי הוא זוכר את מימה, הזקן שרצה לנצלו. הוא לועג למראהו ולכובעו של הנודד. הנודד מגלה כאן שוב צד שלילי באופיו: בסיומה של התמונה הקודמת הוא הצהיר בפני ארדה שאינו מוטרד מנפילת האלים והוא אף חפץ להוריש את העולם לזיגפריד. והנה, אנו נוכחים לראות שכאשר מגיע רגע האמת והוא פוגש בזיגפריד בעודו עושה את דרכו לצוק של ברינהילדה, הוא מנסה לעצור בעדו. הוא אינו מעוניין שזיגפריד ינשל אותו משלטונו – הוא עדיין רודף שררה כפי שהיה מאז ומתמיד. הנודד אומר לזיגפריד שהציפור שלו נמלטה כי הרגישה

בנוכחותו, בנוכחות "אדון העורבים" ("Den Herrn der Raben"),<sup>41</sup> ונמלטה על נפשה. העורבים, שימלאו תפקיד גם בדמדומי האלים, נושאים משמעות סמלית של מוות. בכך שאבי האלים מכנה את עצמו "אדון העורבים", הוא מקשר את עצמו במישרין למוות, כמעט כמו אומר "אדון המוות". בעזרת דימוי המוות הוא מנסה לאיים על זיגפריד ולהראות לו מי עדיין שולט, ואף מנסה להפחידו. זה עוד ביטוי לצד השלילי והאפל שלו – שלטונו מבוסס על כוח, על הפחדה ועל מוות. וגנר אינו מעוניין בשלטון כזה לגרמניה. הוא מראה לו את הצוק מרחוק, ואז מוזיקת האש של לוגה חוזרת לסצנה (עמ' 340, 341, 349-359), ובשיאה, כאשר הוא מגלה שהנורד היה אויבו של אביו, הוא מנתץ את חניתו של ווטאן.

כאן התחילה שקיעתם של האלים באופן רשמי. המוטיב של ארדה נשמע בסולם מינורי, שמתחבר למוטיב של דמדומי האלים, ואבי האלים עוזב את זיגפריד לדרכו באומרו "לך! אינני יכול לעצור בערך!" ("Zieh hin! Ich kann dich nicht halten!"). בכך שילם אבי האלים על יוהרתו: שוב הוא התגלה כשקרן, כמי שפיו וליבו אינם שווים. הוא הודה כביכול בפני ארדה שהוא השלים עם נפילתו ועם הורשת העולם לזיגפריד, אך ניסה בכל כוחו למנוע מזיגפריד להגיע אל הצוק, אגב הפגנת יוהרה והפחדה – ועל כך הוא שילם בניתוח חניתו, המסמלת עוד שלב באובדן כוחו ושלטונו. זיגפריד מגיע לצוק וחוצה את הלהבות. מוזיקת האש של לוגה גועשת בתזמורת יחד עם מוטיב הקרן של זיגפריד. הסצנה של זיגפריד וברינהילדה היא אחת הסצנות הסטטיות בטבעת, ועם זאת אולי המרוממת והשמחה ביותר. כמעט דבר אינו מתרחש על הבמה זולת המונולוג של זיגפריד והדואט שלו ושל ברינהילדה לאחר שהיא מתעוררת. זו גם סצנה ארוכה יחסית הנמשכת כארבעים

41. לווטאן (אודין) במקור המיתולוגי, היו זוג עורבים, בשמות הוגין ומונין (חשיבה וזיכרון), והם נשלחו על ידו בכל יום לעוף מעל העולם ולדווח לאדונם על המתרחש, לכן נקרא אודין גם בשם רפנגוד (אל עורב).

דקות. בתמונה זו מביא וגנר את המיזוג המושלם עבור העולם הגרמני: את הגרמני הצעיר, האמיץ והנועז, עם הגרמנייה המורדת, ההחלטית ומלאת הלהט.

זיגפריד מהסס וכלל אינו יודע מיהו ששוכב מולו. בתחילה הוא חושב שזה גבר, בגלל המגן, השריון והקסדה. הדבר מוצג בדרך נלעגת ומציג גם את טיפשותו של זיגפריד, שמעתה ואילך מתחיל למעשה תהליך התבגרותו. כאשר הוא מגלה שזו אישה, לאחר שהוא מסיר את לבוש המתכת מעליה, הוא נבהל ולראשונה חש פחד. כפי שאמר בסוף המערכה הקודמת, פאפנר לא לימד אותו מהו פחד, ולכן ברינהילדה תלמד אותו. פחד זה הוא עוד שלב בהתבגרותו של זיגפריד, הוא הולך ונעשה אנושי יותר ויותר ומרגיש רגשות אנושיים כמו פחד. הפחד משול כאן לפחד של הגרמנים להתאחד למען השינוי בחברה הגרמנית, שמיוצג על ידי הזיווג של זיגפריד וברינהילדה. אפשר לראות כאן מסר חברתי-פוליטי, וזו אינה סצנת אהבה אופראית שגרתית. זה אינו ביטוי לאהבה של זוג, אלא לאחווה של אותם גרמנים חיוביים, חדשים ומהפכנים, שמאסו בעולם הישן (בטטרלוגיה זה עולם האלים, הענקים והניבלונגים), ומחפשים עולם חופשי חדש. אך רק כאשר הם מאוחדים, הם מסוגלים להגיע לכך. מקורה של ברינהילדה גם הוא באותו עולם אלים ישן, והיא הייתה בכירת הוולקיריות, אלא שמרדה ובכך עברה צד. היא הזדהתה עם זיגמונד וזיגלינדה ותמכה בהם עד הסוף, גם במחיר הפרת הצו של אביה. ברגע שברינהילדה מתעוררת כאן, היא כבר אינה אותה ברינהילדה, היא אינה ולקיריה. היא בת תמותה אנושית כזיגפריד, ואף אומרת שהציוד ששימש אותה (הכוונה למגן, לקסדה ולשריון) לא ישמש אותה עוד. זהו הביטוי להיפרדות מהעולם הישן.

גם המוזיקה בתמונה זו מבטאת זאת: מצד אחד היא עוצמתית ומצד אחר מלאת רוממות רוח. סוף-סוף אנו מרגישים שאנו מתקרבים אל המנוחה ואל הנחלה. נראה שזה השלב האחרון במסעו

של זיגפריד. זיגפריד מבטא את להט אהבתו לברינהילדה, ואומר שהאש הבוערת המקיפה את הסלע בוערת בחזהו:

die Glut, die Brünnhilds                      הגחלת הבוערת של סלע ברינהילדה,  
Felsen umbrann,                                      בוערת לי כעת בחזה!  
die brennt mir nun in der  
Brust!

יש לזכור שברינהילדה היא אחותם למחצה של הוריו של זיגפריד, זיגמונד וזיגלינדה, ובתחילה זיגפריד שואל אותה אם היא אמו. היו שהצביעו על תסביך האם הארוטי מבחינה פסיכולוגית. מעניינת התייחסותו של ניטשה לכך: "לידתו של זיגפריד היא כבר קריאת תיגר על המוסר – הוא מובא לעולם מניאוף וגילוי עריות [...] הוא משחרר את ברינהילדה (שחרור האישה). זיגפריד וברינהילדה, פולחן האהבה החופשית, התחלת עידן הזהב, דמדומי האלים של המוסר הישן" (Rather, 1990).

גם זיגפריד חושש מהתלהטות זו, ומבקש מברינהילדה להשקיט ולכבות אותה. היא נבוכה, ומבקשת מזיגפריד שיעזוב אותה. היא מרגישה שאינה מוכנה לאהבה זו, ושואלת אותו אם אינו מפחד ממנה, נערת הצוקים הפראית. ביטויי הססנות אלו מראים כיצד אותם גרמנים מהססים להתאחד, וזה מה שמעכב את בוא העולם החדש. היא חשה כי עולמה נחשך לרגע. א־אז נשמע מוטיב הקללה בתזמורת, ומזכיר לנו את אלברִיך – עדיין ישנם יהודים מסוגו שיש להיזהר מהם, והם עלולים לסכן גרמנים מסוג חדש זה. הקללה תמיד ממשיכה לרחף, אפילו ברגע מרומם שכזה.

היא מכנה את זיגפריד "גיבור ילדותי" ("O kindischer Held!"), כינוי שמבטא שוב צד באופיו – הוא גיבור אמיץ אך ילדותי, כמו הגרמנים, בעלי פנים שונות. הביטויים ילד (kind) ונער (knabe) דבקים בזיגפריד לכל אורך הדרמה מפי הדמויות

השונות ומחזקים את זהותו ואופיו – הוא צעיר ונאיבי ובכך מסמל את הגרמנים החדשים, בעלי פוטנציאל אך מאופיינים גם בתכונות שליליות. כפי שנראה בדמדומי האלים, התכונות השליליות האלה מתבטאות לא רק ביחס שלילי לדמויות שסוכבות אותם אלא הן שיגרמו לבסוף לנפילתם. לקראת הסיום, ברינהילדה קוראת בלהט לשקיעת האלים (זהו המקום היחיד בטטרלוגיה שמופיע בטקסט הביטוי "רמדומי האלים"):

[Fahr' hin, Walhalls...]	[...] היה שלום, עולמו הזוהר של
leuchtende Welt!	הוואלהאל!
Zerfall in Staub	התפוררי לעפר, טירה גאה!
deine stolze Burg!	היי שלום, תפארת זוהרת של האלים!
Leb' wohl, prangende	לו יהא סופכם מאושר, משפחה נצחית!
Götterpracht!	אתן הנורנות, קרעו את חבל הגורל!
End' in Wonne,	רמדומי האלים, תנו לחשיכה שלכם
du ewig Geschlecht!	לרדת!
Zerreisst, ihr Nornen,	ליל השמדה, תן לערפל שלך ליפול! [...]
das Runenseil!	
Götterdämm'ung,	
dunkle herauf!	
Nacht der Vernichtung,	
neble herein! [...]	

אכן, אנו רואים שנפילתם של האלים אינה משאת נפשו של אלברוך, בן העולם היהודי, לברו, אלא גם של ברינהילדה, בת העולם הגרמני. זה בהחלט קולו של וגנר עצמו. לבסוף, שניהם נופלים זה לזרועות זו ונראה שאהבתם ואיחודם התממשו – הדואט מגיע לשיאו המנצה ולדו מז'ור (שכאמור, מסמל ניצחון בעולם הגרמני) זוהר וגרנדיוזי.

אהבתם היא ביטוי למיזוג ולאחדות הגרמנים, ולא אהבה רומנטית רגילה. אין ספק שווגנר חש הזדהות עם ברינהילדה שמרדה באביה, ועם זיגמונד שהלך עם אחותו, כפי שהוא השתתף במרד במהפכת דרוזן. מהפכה זו נכשלה, והוא נידון לגלות, כשם שברינהילדה נודתה וחרבו של זיגמונד נותצה על ידי חניתו של ווטאן והוא נפל. ואולם הוא מקווה לנצח ביום מן הימים, כשם שזיגפריד חישל מחדש את החרב השבורה, הרג את פאפנר, ניתן את חניתו של ווטאן והתאחד עם ברינהילדה, שגם היא מורדת במוסכמות, אמיצה וחיובית להפליא.

ב־25 בינואר 1854 כתב וגנר במכתב לאוגוסט רקל:

זיגפריד אינו אדם מושלם [...] ובוודאי אינו כזה עד אשר ברינהילדה מצטרפת אליו [...] כך הוא נעשה לגואל ולמשחרר. האישה הסובלת הזאת מקריבה את עצמה מכורח פנימי־רצוני, וזאת על מנת להביא לגאולה ולשחרורה של ההכרה הממשית. היא עושה זאת מכוחה של האהבה, שהיא ביטויה של הנשיות הנצחית. הגאולה הסופית, כפי שהיא מתבטאת על הבימה, מבטאת את האיחוד שבין הנשיות הנצחית והגבריות הנצחית, באקט של הקרבת העצמי (מעייני, 1995: 454).

זה אותו איבוד עצמי שמופיע ב"יהדות במוזיקה". כמו פרסיפל, שרחוק מלהיות מושלם עד לנשיקה של קונדרי, שמביאה לו את ההכרה.

עלינו לזכור שבתחילה רצה וגנר לכתוב דרמה אחת בשם "מות זיגפריד", אך כאשר הבין שלא יספיק להגשים את כל רעיונותיו בדבר הדרמה המוזיקלית ויצירת האמנות הכוללת בדרמה אחת, החליט לכתוב כמה דרמות. הוא הוסיף את "זיגפריד הצעיר", שמאוחר יותר הפך לזיגפריד, אך כאשר גם זה לא הספיק, כתב את הולקיריה ואת זהב הריון. עבודתו החלה מהסוף, בתחילה כתב את הטקסט ל"מות זיגפריד" ואף החל במתווים מוזיקליים ראשונים. לאחר מכן הפך "מות זיגפריד" לדמדומי האלים. בדיעבד,

אם אנו רואים את הקשר של הכותרת "זיגפריד הצעיר" ל"גרמניה הצעירה", אותה תנועה שווגר מזהה עימה את הוולונגים ומעל כולם את זיגפריד; הרי "מות זיגפריד" הוא החשש הגדול מהכחדתה של תנועה זו, ואם נרחיק לכת – חשש למותה של גרמניה בכלל. החשש של וגנר מפני אובדנה של התרבות הגרמנית בא לכיטוי בכתביו ובהתבטאויותיו לאורך השנים, וכאן, בדרמה, הדבר מומחש בבהירות מאיימת. הכותרת הסופית שבחר וגנר, דמיומי האלים (שכזכור לקוחה מהמשורר היהודי המומר, היינה), מסבה אותנו מהמוות של זיגפריד, שאמנם הוא רעיון מרכזי, אך עדיין חלק מהמסכת הכללית, אל עולם האלים. כפי שראינו בסיום של זיגפריד, גם ברינהילדה, ששייכת בהחלט לעולם הגרמני, מצפה בקוצר רוח לנפילתם של האלים.

ניטשה פירש זאת לפי תפיסת עולמו האישית כ"מות האלוהים", כלומר, במונח האורתודוקסי של המילה; הגיעה העת שהאנושות "תמית" את האל שלה, כלומר את סגידתה העיוורת והנאיבית לאלוהים, ותשתחרר מהשקר הזה, שלפיו הוא השקר הארוך ביותר שלה. אפשר לומר שטבעת הניבלונג אינה עוסקת במובהק בדת; את זאת וגנר משאיר לדרמה האחרונה שלו, לפרסיפל. האלים בטבעת משולים למעמד הבכיר והעליון של החברה הגרמנית. על סמך הדרמות הקודמות של וגנר, כגון טנהויזר, אפשר לראות שהוא זיהה את החברה הגרמנית כחברה דתית מיושנת. אך בטבעת הוא אינו עוסק בכך במישרין; העולם של הטבעת הוא עולם פגני קדום בהרבה ששם את שורשי העם הגרמני במיתולוגיה, עוד לפני שהשתלטה עליו הנצרות. מכאן, שגם היחס ליהודים וליהדות בטבעת אינו בהכרח יחס דתי, אלא יחס של קטגוריה חברתית, של תרבות. וגנר רואה ביהדות תרבות, לא רק דת. ב"יהדות כמוזיקה" הוא כתב שמבחינת הדת, היהודים כבר מזמן אינם אויבם של הגרמנים. הגרמניות בטבעת אינה מזוהה עם הנצרות, והדמויות היהודיות אינן מזוהות עם הדת היהודית, אלא עם הלאום היהודי

והקטגוריה החברתית היהודית. ואולם אותו עולם ישן שווגנר רוצה שייעלם כולל את האמונה והדבקות הדתית, הן של הגרמנים והן של היהודים, ואפשר בהחלט לומר גם שאותו "מות האלוהים" של ניטשה שזור בזה. חלק מהתמוטטות הסדר הישן כולל את מות האלוהים, כלומר את מות האמונה הדתית, שלא מעט מחוקי החברה ומנהגיה מושתתים עליה. כפי שהאלים בטבעת מייצגים את המעמד העליון ואת העולם הישן, כך הכותרת דמדומי האלים מציגה את השאיפה הגדולה של וגנר לשקיעה של העולם הישן. בשל כך, אנו יכולים להסיק שבדמדומי האלים נמצא שיאו של הרעיון של הטטרולוגיה, שמביא אותה לידי סיום אפוקליפטי מהדהד.

### 'דמדומי האלים'

#### פרולוג

הפרולוג נפתח באקורדים הלקוחים מהמוזיקה של התעוררות ברניהילדה בסצנה האחרונה בזיגפריד. כשם שהתעוררות ברניהילדה בישרה על פוטנציאל להתחלה חדשה עבור זיגפריד, ובהשאלה עבור גרמניה, כך דמדומי האלים היא השלב האחרון בהתעוררות זו, ולכן הפרולוג נפתח באקורדים אלו. לתוכם שוזר וגנר את נושא הטווייה של הנורנות, המבוסס אף הוא על מוטיב הריין בהקשר של הטבע הקדום. הדבר אינו מפתיע, בהתחשב בכך שהנורנות הן בנותיה של ארדה (בפרטיטורה של דמדומי האלים, עמ' 1-3).

נזכור גם שמוטיב הריין מבוסס על נושא מנדלסוני ממלחמה היפה, כך שזו התחלה של סגירת מעגל דרך מתן חשיבות יתרה למקור המנדלסוני. הנורנות מצטרפות לשורה של דמויות שאביהן אינו ידוע, ובכך שוב וגנר מחזיר אותנו לכיוגרפיה של עצמו. זיגמונד איבד קשר עם אביו; זיגפריד לא הכיר את הוריו; לנורנות יש אם – היא ארדה, אך אביהן אינו ידוע. מוטיב הגורל שב ומופיע,



ומזכיר לנו כי גורל גרמניה עומד על הפרק. במבט ראשון הסצנה של הנורנות עשויה להיראות די שולית, שכן אין בה כל התפתחות עלילתית, אך זו אחת הסצנות החשובות בטבעת. לא בכדי בחר וגנר לכתוב פרולוג לדרמה זו. אמנם הפרולוג אינו מקדם את העלילה, לא בחלקו הראשון (של הנורנות) ולא בחלקו השני (מעין המשך לדואט של זיגפריד וברינהילדה, ששמענו בסיום של זיגפריד), אך הוא בעל חשיבות רעיונית מכרעת. הנורנות, בנותיה של ארדה, מתקשרות לישות של ארדה, האלה החכמה היודעת-כול.

ברטולד הוקנר (Hoeckner) הציג פרשנות שלפיה הנורנות היו מצויות בדרמה כל העת, רק נסתרות מן העין, וכעת לראשונה אנו רואים אותן (Hoeckner, 2007). יש בכך מן האמת, שכן הן טוות את חוט הגורל של העולם, ומן הסתם הן עשו זאת מאז ומתמיד. כמו ארדה, במידה כלשהי הן חיצוניות לעלילה, אחראיות לגורל העולם אך אינן מעורבות בו במישרין.

בפרולוג לדמומי האלים מספרת הנורנה הראשונה שווטאן, אבי האלים, בא יום אחד לשתות ממימיה הטהורים של הבאר והשאיר במים את אחת מעיניו כאות תודה לעוצמת החוכמה שרכש שם (יש כאן סטייה מהסיפור המקורי של ווטאן לפריקה, המופיע בזחב הריין בתמונה השנייה, שם נאמר שווטאן משכן את אחת מעיניו בעת חיזוריו אחרי פריקה כאות וכהבטחה לאהבתו הגדולה אליה – נוסח המקובל באגדות ובמיתוסים קדמוניים). בהיותו שם ליד המעיין שבר ווטאן עץ גדול ויצר ממנו את חניתו הכול-יכולה, שעליה גילף וחרט את הרוגות, העדות לסמכותו הגדולה. הגדם גרם לריקבון בלב-ליבו של העץ. לא חלף זמן רב והעץ קמל והתנוון, עליו נשרו והמים שבמעייניו יבשו – רמז לכך שתאוות הכוח מביאה לקמילה ולהרס. בטירה מוצא את עצמו ווטאן רם ונישא עם גיבוריו הקדושים והנערצים. הוא כינס אותם אליו וציווה עליהם לכרות את עץ העולם ופארותיו הסבוכות ולהפכם לעצי בעירה. את אלו ציווה לערום מסביב לוואלהאל ולהכינם לקראת

השריפה הגדולה שתבער שם ביום מן הימים. כאשר עצים אלו יעלו בלהבות, הוואלהאל כולה תקרוס תחתיה.

הזיכרון העמום והמעורפל של הנורנה שייך לזמנים שבהם לוגה רץ בחופשיות ובזריזות, משחר לאהבה. עתה הוא כלוא שם על הסלע של ברינהילדה, המוקף בלהבות האש. הוא מנסה לזכות בחירותו עם הכרסום בכוח חניתו המנותצת של ווטאן. לדעתי, סיפור זה, שכלל אינו מוכר לנו, מרמז על היהודים שמנסים לזכות באמנציפציה לאחר התמוטטותה של המונרכיה.

"אבל ווטאן הכניע אותו" טוענת הנורנה השנייה, "אמנם לוגה כרסם ברונות שעל ידית החנית על מנת לזכות בחירותו, אך בכוחו של חוד החנית קשר אותו האל בלהבות האש שהקיפו את ברינהילדה". וממשיכה הנורנה השלישית: "באמצעות שבר החנית והידית שבידו חדר ווטאן אל תוך חזהו של לוגה, עד שאש יצאה ממנו ואחזה בערימות ענפי עץ האשור שסביב הוואלהאל". לדברי וגנר, שלוש הנורנות מסמלות את שלושת מצבי הזמן: עבר, הווה ועתיד. בתמונה זו שבה דמותו של לוגה ותופסת מקום מרכזי, לאחר שווגנר אינו מזניח את נוכחותו לכל אורך הטטרלוגיה. כבר במשפטיהן הראשונים של הנורנות הן מזכירות אותו, והמוטיב שלו מופיע בווריאנט, אך נוכחותו המוזיקלית בולטת ביותר (עמ' 5, סיסטמה שנייה). בכך וגנר שוב מראה לנו שחשיבותו של לוגה כרוכה בגורל גרמניה – אותו סוג של יהודי נצרך לגרמניה על מנת לסייע לה במעבר לעולם החדש. ואם לא די בכך, וגנר מחזיר את מוטיב המוות ששמענו בולקיריה, שכזכור מצוטט מהסימפוניה השלישית הסקוטית מאת מנדלסון (עמ' 12, סיסטמה ראשונה, תיבות 4-9; עמ' 14, סיסטמה שנייה, תיבות 4-1; עמ' 19, סיסטמה ראשונה, תיבות 4-7; עמ' 21 תיבות 4-6). וגנר מצמיד מוטיב זה לשאלות של הנורנות, "יודעת את, מה יקרה?/מה קרה לו?", שמעצימות את ההקשר של העולם הגרמני והיהודי גם יחד. שאלות אלו רלוונטיות לשני העולמות, כל עולם משפיע על האחר

ותלוי באחר. גורל הגרמנים תלוי ביהודים, ולהיפך. הן מזכירות גם את אלברייך, שכן גם הוא עודנו בגדר בעיה לא פתורה. אחת התגליות החשובות בתמונה זו היא לגבי עברו של ווטאן; עד עתה ידענו שמעשהו הבעייתי הראשון היה בניית הוואלהאל והעסקה עם הענקים, אך בתמונה זו מגלות הנורנות מידע חדש: עוד לפני כן ביצע ווטאן שני מעשים לא מוסריים בהחלט, שבצורתם עלה למעמדו ולשלטונו: הוא לגם ממעיין החוכמה ושילם באחת מעיניו, וכרת ענף מעץ העולם העתיק ויצר ממנו את חניתו. בעקבות זאת התייבש המעיין והעץ קמל. בדרך זו אנו מתוודעים לכך שהתהווותו של ווטאן כאבי האלים נקבעה בעזרת מעשה נצלני ולא מוסרי, שהחריב שני מקורות חשובים: מעיין החוכמה, המסמל את התבונה, והעץ. כלומר, המעמד העליון בחברה הגרמנית נולד בחטא, לאחר שהחריב ועשק את היסודות הבסיסיים של המוסריות האנושית ולא הותיר לאחרים ליהנות מהם.

התשלום ששילם ווטאן באחת בעיניו מסמל את העיוורון: מאז תפס המעמד העליון את השלטון בגרמניה הוא איבד מכושף ראייתו ונותר חצי עיוור לגורלו ולגורל עמו. בכך מחזק וגנר את הפן השלילי של ווטאן, כאשר הוא פורש לפנינו חטא קדמון שעשה עוד לפני שכנה את הוואלהאל. שלטונו הכוחני היה מלכתחילה לא מוסרי ומשחית, ודינו כיליון. ואכן, הנורנות מרמזות על עתיד קרוב זה – חורבן האלים מתקרב. השיא מגיע כמובן בסיום התמונה של הנורנות, כאשר חוט הגורל נקרע לצלילי הקללה של אלברייך בתזמורת. הנורנות יורדות אל האדמה, והשחר עולה. שוב מוטיב השחר אצל וגנר, המסמל את המעבר מהחושך לאור: במקרה זה, הנורנות סימלו את החושך הקרב אל עולם האלים הישן, וכעת השחר עולה ומביא איתו שוב את זיגפריד וברינהילדה, שמסמלים את היום החדש, הוא העתיד שווגנר מייחל לגרמניה. מבחינה מוזיקלית, וגנר מכניס כאן שינוי מעניין: הוא מביא את המוטיב של זיגפריד החדש, שהוא המוטיב של זיגפריד הצעיר, אך בשינוי

ריתמי ובתזמור הרואי מלא במי כמול מז'ור הבטהובני (עמ' 29, תיבות 4-6, והמשך בעמ' 30) ואת המוטיב של זיגפריד החופשי (עמ' 57). לכך מתווסף מוטיב נוסף: המוטיב של ברניהילדה החדשה (עמ' 27, סיסטמה ראשונה, תיבה 11 בקלרינט, עובר דרך קלרינט הבס והכינורות, עד עמ' 29, תיבה 4). דרך המוזיקה וגנר מבשר לנו על השינוי שחל בשתי דמויות אלו מאז חברו זה לזו: זיגפריד עבר תהליך של התבגרות וברניהילדה אף היא נהייתה אנושית ומחויבת למטרה חדשה: להתאחד עם זיגפריד ולהביא את העולם החדש לידי מימוש.

שוב המוזיקה של שניהם עוטה את הרוח ההרואית, שלעיתים יש בה סממנים בטהובניים, המחזקים את הזיקה שלה לגרמניות החדשה, ההומנית והליברלית, כמו הזיקה במוזיקה של זיגמונד וזיגלינדה בולקיריה. המוטיב של זיגפריד החופשי, שכבר שמענו בזיגפריד, מופיע עתה בהרחבה ובתזמור מלא, ומעיד על החופש שזיגפריד הגיע אליו בכוחות עצמו, וכעת הוא זוגתו ברניהילדה חולקים אותו. זה החופש העתידי של גרמניה, שנראה שזיגפריד השיגו, והוא מתחיל לרשת את מקומו של אבי האלים ווטאן, כפי שנאמר לנו בדרמות הקודמות.

הפרולוג מסתיים בתחושת אופטימיות וניצחון, כאשר זיגפריד נפרד מברניהילדה על מנת להמשיך במסעותיו: כאשר הגרמנים יתאחדו לא יהיה זה סוף פסוק, שכן עליהם לבצע עוד כמה מהלכים על מנת להשלים את המלאכה. את המהלכים הדרושים לכך ואת הסכנות האורבות להם מגולל וגנר בשלוש המערכות הבאות, שמסיימות את הטטרלוגיה.

עדיין, דמותו של זיגפריד אינה מושלמת: הוא אינו חכם, הוא אנוכי ויחסו לזקנים ממנו מפוקפק, הוא רודף תהילה ולכן עוזב את ברניהילדה לאנחות, ובכך מבטא קו משותף עם ווטאן, שבנה את הוואלהאל למען פאר וכוח. זיגפריד חוזר על הטעות של סבו, ובסופו של דבר זה מה שיביא לחורבנו שלו.

בין סיום הפרולוג לתחילת המערכה הראשונה נשמע בתזמורת האינטרלוד המכונה "מסע הריין של זיגפריד", שמאזכר חומרים מוזיקליים מן העבר, ויותר מכך, מבהיר ומדגיש את המתרחש ואת הכוחות הפועלים. הוא כולל את מוטיב האהבה ומוטיב הריין המנדלסוניים ואת המוטיב של לוגה בעוצמה – שלושתם מקושרים למקור היהודי שנשמע (עמ' 73-90). מוטיב האהבה, מוטיב פריה, נשמע אף הוא בתחילת האינטרלוד, והמוטיב של לוגה, אל האש, מפעם ברוח עליזה ורעננה גם הוא ומזכיר לנו את נוכחותו ואת תרומתו להתרחשות: הרי בלעדיו זיגפריד וברינהילדה לא היו מתאחדים. שאר המוטיבים קשורים, כמובן, לריין: מוטיב הריין, זהב הריין והמלודיה של שירת בתולות הריין שבה קראו: "זהב הריין!" בתמונה הראשונה של זהב הריין. מוטיב הטבעת נשמע לקראת הסוף, והאינטרלוד מסתיים באופי אפל ומאיים שמעלה את מוטיב השעבוד של הניבלונגים ומרמז על התמונה הבאה.

#### מערכה ראשונה

בעת החזרות בכייריות ציין וגנר שבמעבר מהפרולוג למערכה הראשונה אנו נוטשים את הטבע הקדום ועוברים לעולם שבו ישנם חוקים ומנהגים. כלומר, זה העולם של שבט הגיביכונגים, ובהשאלה: החברה הגרמנית העכשווית. התמונה הראשונה במערכה הראשונה מתרחשת במשכן הגיביכונגים, ובראשיתה נגלות לעינינו שלוש דמויות חדשות שטרם פגשנו: גונתר, מלך הגיביכונגים, אחותו גוטרונה, והאגן. על קיומו של האגן נודע לנו כבר בולקיריה, כאשר ווטאן סיפר לברינהילדה שאלברוך מצא אישה והוליד ממנה בן. כעת אנו פוגשים בו על הבמה, ושמור לו מקום של כבוד כגיבור בחצרו של גונתר. מילותיו הראשונות של גונתר הן שאלתו אל האגן: האם שלטונו על הריין מבוסס? כלומר, הוא רואה בהאגן סמכות ומבקש ממנו אישור לשלטונו. גונתר מאופיין בעיקר בכך שהוא חסר כישורים להיות המושל של הגיביכונגים,

שכן האגן הוא השולט העיקרי. גונתר אינו אציל ברוחו, ומעל לכול הוא מתגלה כחבר לא אמיץ. הוא אינו רע או אכזר, הוא פשוט טיפוס חלש ותמים. אין בו שום תכונה של גיבור. משמע – החברה הגרמנית בנויה מרשעים כהונדינג ומתמימים ושוטים כגונתר. לגונתר חשוב לדעת רק עד כמה הוא מפורסם, ולכן הוא מתחתן עם ברניהילדה, האישה הידועה בתבל. אף שבתחילה הוא מהסס בנוגע לרצח זיגפריד, שאיתו כרת ברית, הוא בהחלט מרוצה מכך ורוצה לשים ידו על הטבעת. נודע לנו שגונתר והאגן הם אחים למחצה: גרימהילדה היא אמם המשותפת, אך אביו של גונתר הוא גיביך ואביו של האגן הוא אלברוך. את ההקשר הזה יצר וגנר בעצמו. שמות הדמויות לקוחים מהמיתולוגיה ומשירת הניבלונגים, אך הייחוס שלהם הוא פרי המצאתו של וגנר, בהתאמה לצרכיו העלילתיים והאידיאולוגיים. כאמור, הגיביכונגים הם ייצוג נוסף של שכבה בחברה הגרמנית. המוטיב של האגן, שנשמע מיד עם עלות המסך, נשמע טונלי ומשתלב במסכת הכללית של המוזיקה של התמונה – המסכת של הגרמניות.

המוטיבים של האגן ושל הגיביכונגים כוללים את מקצב המארש והם טונליים, ומקשרים אותם לגרמניות. האגן מוצג במסווה של נאמן לגרמנים (עמ' 91), והדבר בא לבטא את ההשתלבות המדומה שלו בחברה הגרמנית. האגן הוא בנם של אלברוך (השייך לעולם היהודי) וגרימהילדה (השייכת לעולם הגרמני). כלומר, הוא בן כלאיים של יהודי וגרמנייה, ובכך מסמל עבור וגנר את היהודי שנוולד בעקבות ההתבוללות של אלברוך. אם נרחיק לכת, נראה כאן קשר אף לוונגר עצמו, שהאמין, כזכור, שאביו היה לודוויג גאיר, ושגאיר היה יהודי, כלומר שהוא בן לאם גרמנייה ולאב יהודי, כמו האגן. ויינר בספרו מדבר על האבסורד בכך שלמעשה תיאורו החיצוני של מימה על פי הוראות הבימוי של וגנר מזכיר מאוד את וגנר עצמו – נמוך קומה, בעל ראש גדול יחסית למבנה הגוף. שתי הדמויות אלו, מימה והאגן, מסמלות את הדמויות היהודיות

השליליות ביותר, שאין להן ולו צד אחד חיובי, בשונה מאלברריך ולוגה. את מימה ואת האגן וגנר ממית בידי דמויות גרמניות (זיגפריד הורג את מימה, ובנות הריין מטביעות את האגן בריין). אין לדעת אם זה נעשה במודע, אך ניכרת לכך השפעה מסקרנת: וגנר עצמו מעוניין להשיל מעצמו כל קשר ליהדות. מבחינה מוזיקלית, קולו של האגן גם וצעקני, ובכך מספק לדמותו את האפיון השלילי.

בתחילה איננו עומדים על טבעו של האגן, ונראה לנו שהוא אכן השתלב היטב בחברה הגרמנית, וגונתר רואה בו אח לכל דבר ואף מתייעץ איתו. גונתר וגוטרונה מסמלים את הגרמנים הפשוטים, שהנאיביות שלהם בהחלט עמוקה, בייחוד בנוגע ליהודים. הם אינם עומדים על טבעו האמיתי של אחיהם למחצה האגן, וחושבים שהוא נאמן להם. המוטיב של הגיביכונגים מתאפיין אף הוא במקצב המארש, שמייצג את העולם הגרמני לכל אורך הטטרלוגיה. מוטיב זה רך יותר, חסר את העוצמה וההרואיות של המוטיבים של האלים ושל זיגפריד, ואפשר לומר שהוא מייצג את הגרמנים הפשוטים, לא הגיבורים, לא אותם גרמנים חדשים שמייצגים הוולזונגים ובראשם זיגפריד, וכעת גם ברינהילדה. כך גם המוטיב של גוטרונה טונלי לחלוטין ואף כולל באופן מעודן את מקצב המארש, שמבטא את גרמניותה (עמ' 127).

משיחתם עולה שזיגפריד כבר קצר את תהילתו ושמנו נודע למרחוק כגיבור הגדול מכולם, כולל אצל ברינהילדה, האישה הנאוה בתבל. האגן אומר שזיגפריד גדל והתחזק ביער. זהו רמז לעם הגרמני שמקורו ביער. האגן מתכנן להשיא את זיגפריד לגוטרונה ואת גונתר לברינהילדה. עדיין לא ברור לנו מדוע, אך השניים נופלים בפח, מאמינים להאגן ומודים לו מקרב לב על העסקה. כאשר האגן מציע להם להשתמש בשיקוי השכחה על מנת להשכיח מזיגפריד את ברינהילדה, אנו מתוודעים לראשונה לאופיו הערמומי ומבינים כי אינו אדם ישר.

כאשר זיגפריד מופיע, מוטיב הקללה של אלברריך נשמע

ומזכיר לנו את הגורל הצפוי: השפעת הקללה טרם פגה, והיא עדיין מאיימת על העולם הגרמני. זיגפריד פוגש בגונתר ומציע לו להילחם בו או להיות חברו. גונתר מקדם אותו בכרכה כידיד. כך וגנר מציג את שני סוגי הגרמנים האלה: החדשים והמהפכנים (זיגפריד) וה"רגילים" (גונתר). שתי אפשרויות עומדות בפניהם: להיאבק זה בזה או לחבור זה לזה (מה שווגנר מייחל לו). האגן מגלה שלזיגפריד יש את הטרנהלם, ואת הטבעת השאיר בידי ברניהילדה. זיגפריד עדיין אינו מודע ליכולות של הטבעת, מה שמעיד על כך שהוא עודנו תמים, למרות תהליך ההתפתחות שלו. גם הוא נופל בפח שטומן האגן. זיגפריד שותה את השיקוי, ומיד מתחיל לחזר אחר גוטרונה. כידוע, לבסוף הוא וגונתר מחליטים לבצע את העסקה שלפיה זיגפריד יעטה את דמותו של גונתר ויביא לו את ברניהילדה על מנת להינשא לה, וזיגפריד יינשא לגוטרונה. השניים נשבעים שבועת נאמנות בדואט מלא עוצמה – עוד מאפיין גרמני ידוע: הנאמנות שאין עליה עוררין והיא מעל לכול. הדואט בין זיגפריד לגונתר והסצנה שאחריו (עמ' 138-153) כוללים את המוטיבים של לוגה ואת הטריטון הצורם המבשר רעות, המשויך לניבלונגים (עמ' 140, תיבה 3). כאשר האגן אומר שדמו אינו כדמם של זיגפריד וגונתר, נשמע מוטיב תפוחי הזהב (עמ' 148, תיבות 3-7) הקושר את הסצנה לזהב הריין – גם שם לוגה אמר שפריה התייחסה אליו בקשיחות ולא נתנה לו את תפוחי הזהב. בכך מודגש כי מוצאם של האגן ולוגה משותף: הניבלונגים (היהודים). תפוחי הזהב מסמלים את הגרמניות, בייחוד בפשטות ובטונליות הברורה של מוטיב זה.

בדואט עולים שני מוטיבים: מוטיב הנאמנות, המיוצג באוקטבה החלטית (כמו המוטיב של הנוטונג), ומוטיב החנית של ווטאן. כמובן, הכוונה כאן אינה לחניתו המנופצת של ווטאן וגם לא לוטאן עצמו, שכבר איבר מכוחו, אלא הקשר הוא השבועה והנאמנות הגרמנית. כשם שהחנית סימלה את שבועותיו של ווטאן ושלטונו



בעולם, כך מוטיב זה עובר כאן לזיגפריד, שכעת הוא היורש של ווטאן, והוא נשבע אמונים לגונתר. המוטיב של זיגפריד החופשי משורבב אף הוא לתוך הדואט.

זיגפריד וגונתר שורטים בבשרם ונותנים לדמם לנזול אל תוך קרן המשקה. עירוב דמם מסמל ברית נאמנות ואחוזה. זהו אלמנט ברברי, המציג את הצד הפרימיטיבי של דמויות אלו. זיגפריד שואל את האגן מדוע הוא לא לקח חלק בשבועה, והאגן משיב כי דמו אינו טהור ואצילי כדמם של זיגפריד וגונתר, ולכן הוא מתרחק משבועות כאלה, כביכול אין הוא ראוי לערבב את דמו בדמם. מוטיב תפוחי הזהב מלווה את המשפט הזה ומזכיר לנו את שייכותם לעולם הגרמני – הם סמלי העולם הגרמני. לוגה הוא היחיד מבין האלים שלא אכל מהתפוחים, שכן גם מקורו אינו גרמני אלא יהודי. האגן אמנם גרמני למחצה, אך אינו משייך את עצמו לעולם הגרמני, בייחוד בנקודה זו, כאשר הוא מצהיר בגלוי שדמו אינו כדמם.

ויינר בספרו הצביע בנקודה זו על טוהר הדם: וגנר מראה כי האגן, שבעורקיו זורם הדם היהודי, אינו שייך ואינו משתווה לזיגפריד וגונתר, שדמם גרמני (Weiner, 1995). אך אני טוען אחרת: מי שמנע את עצמו מהשבועה הוא האגן עצמו, לא זיגפריד ולא גונתר, כלומר, מי שטוען כי דמו אינו טהור הוא האגן – כבר אנו נוכחים לדעת שאמנם האגן מחציתו יהודי ומחציתו גרמני, אך הוא עדיין אינו מזהה את עצמו כליל עם הגרמניות, וביודעין מנכר את עצמו מהם. גם התוכנית הזדונית שהגה זה עתה משאירה אותו בחוץ. האגן מסרב לערבב את דמו עם דמם של זיגפריד וגונתר, כסמל ליהודי שמסרב להיטמע בגרמנים, שלא כמו אביו אלברוך, שניסה להיטמע ונדחה, והתנקם בגרמנים בשל כך. מפני שהאגן מסרב, הוא "יהודי שלילי", הוא נשאר נאמן לצד היהודי שבו, ולכן בסופו של דבר מחוסל בידי בנות הרייך.

כאמור, גונתר וזיגפריד עדיין אינם חושדים בו. המוטיב של

לוגה נשמע בתזמורת לאורך הדואט ולקראת סיום הסצנה, כאשר זיגפריד וגונתר עוזבים ומשאירים את האגן לשמור לברו על הארמון. שוב עולה מוטיב האש של לוגה במוזיקה, והוא מופיע גם כאשר גונתר וזיגפריד נשבעים אמונים זה לזה. האגן נותר לברו, ופרצופו האמיתי נחשף במלואו לראשונה במונולוג שלו. המונולוג של האגן לברו כולל את הטריטון הבולט בבס ומקשר אותו היישר לניבלונגים וליהודים. בקטע זה הוא חושף את פרצופו ואת נאמנותו לגזע של אביו אלברריך (עמ' 154, סיסטמה שנייה, מתיבה 7 עד עמ' 162). כאן חוזרת ומודגשת במיוחד הסקונדה הקטנה ממוטיב השעבוד של הניבלונגים, בהירמון חדש שמבליט אותה ומבשר לנו על הזדהותו האמיתית של האגן, לא עם גונתר והגיביכונגים אלא עם אלברריך והניבלונגים (עמ' 155, סיסטמה ראשונה, תיבות 6, 7, וממשיך בסיסטמה שנייה).

גם מבחינה מוזיקלית, כעת המוטיב שלו עוטה את הגוון האפל ולא את הגוון הטונלי הקונסוננטי, שכן עד עתה הוא כביכול השתלב בערמומיות מדומה בחברה הגרמנית, אך כעת אנו נוכחים לדעת שהכול היה העמדת פנים. כעת המוטיב שלו מקבל את מרווח הטריטון בבסיס, שמשייך אותו לעולם היהודי השלילי, ומדי פעם מגיח מעליו מוטיב הקרן של זיגפריד, המרמז על מזימותיו של האגן נגד זיגפריד ומבטא מעין אירוניה של אותו יהודי למחצה, שלכאורה מתאחד עם הגרמנים ורוצה בטובתם, אך מתחת לפני השטח נותר נאמן לצד היהודי שבו. הטריטון מופיע כאן כקווינטה מוקטנת.

מוטיב הידידות והמוטיב של גוטרונה שניהם נפתחים כקווינטה זכה, כך שניתן לראות את הקווינטה המוקטנת השטנית הזאת, המזוהה עם האגן, כאנטיתזה לקווינטה הזכה שמסמלת את התמימות הריקה של זיגפריד, גונתר וגוטרונה, שנפלו כולם בפח של האגן. כמו כן, נראה שווגנר מפתח את מוטיב הסקונדה הקטנה, שמקבלת כאן הירמון חדש והמשך חדש, כמעין גלגול רחוק של

מוטיב השעבוד של הניבלונגים. בכך המוזיקה מחזקת את הזיקה של האגן לניבלונגים – לעולם היהודי, שאליו הוא נשאר נאמן. כל העסקה הזאת נעשתה למען מטרה אחת בלבד: כדי שזיגפריד יביא לו את הטבעת הנכספת, וכך היא תשוב במהרה לבעליה המקוריים, לניבלונגים, והשליטה תחזור אליהם. נראה שכעת הוא חולם להיות השליט, כפי שחלם מימה. אך כוחו של האגן חזק בהרבה משל מימה, שכן אביו אלברריך עומד מאחוריו. הוא מסיים את המונולוג שלו במילים: "אתם אנשי החופש, חבורה מאושרת, בשמחה שוטו לכם! אף שאתם מחשיבים אותו כנחות, אותו תשרתו, את בן הניבלונגים".

[Ihr freien Söhne,...]  
frohe Gesellen,  
segelt nur lustig dahin!  
Dünkt er euch niedrig,  
ihr dient ihm doch,  
des Niblungen Sohn.

בכך האגן מבטא את רצונו האמיתי: הוא בז לגרמנים, הוא מודע לכך שהוא נחשב שפל בעיניהם (אף שעל פניו לא ראינו כל יחס מזלזל כלפיו מצד גונתר, גונטרונה וזיגפריד). הוא מעוניין לשלוט בהם, ושהם יהיו משרתיו. הוא מכנה את עצמו "בן הניבלונגים", כלומר מזהה את עצמו עם אביו אלברריך, עם הניבלונגים, ולא עם אמו הגרמנייה גרימהילדה.

האגן הוא הסוג הרביעי, והאחרון, של יהודי שמופיע בטבעת. זה יהודי המעורב בדמם של הגרמנים, הוא תוצר של התבוללות אך הוא המסוכן מכל סוגי היהודים שפגשנו עד עתה: הגרמנים מתקשים להבחין בשוני, שכן הוא גרמני למחצה, והם בטוחים כי הוא נאמן להם אך למעשה ההיפך הוא הנכון: התבוללות זו של אלברריך עם גרימהילדה, שהולידה את האגן, הייתה מזימה שמטרתה להפיל

כפח אותם גרמנים תמימים וכסילים, וכפי שאנו רואים, הם כבר נפלו ברשתו. את מימה זיגפריד ניצח בנקל. מימה היה יהודי בכל רמ"ח איבריו, וגם מבחינה חיצונית היה קל לזהותו ככזה. את האגן זיגפריד כבר אינו מזהה כיהודי, וכפי שנראה, הוא גם לא יוכל לנצחו. גם מבחינה מוזיקלית וגנר ממחיש זאת, כשרוב הזמן האגן משתלב במסכת המוזיקלית שמאפיינת את העולם הגרמני, ורק כאשר הוא לבד אנו נוכחים לדעת למי הוא נאמן באמת. קולו אינו צורמני, חרקני ושוורק כמו קולו של מימה, ואף לא כמו קולו של אלבריד. יש בו את העומק והכוח של קולו של אלבריד, שירתו קרובה גם כן לשירה של הדמויות הגרמניות, אך הוא גם וצעקני.<sup>42</sup> וגנר משלב במוזיקה באופן מופלא בין שני העולמות, הגרמני והיהודי, בדמות זו, שממחישה להפליא את טבעו ואופיו של האגן. גם שמו, האגן, הוא שם גרמני לכל דבר. ניכר שהדמויות של גונתר וגוטרונה חלשות, ואילו האגן הוא דמות דומיננטית ובעלת עוצמה. לעיתים עוצמתו משתווה לעוצמה של זיגפריד, בייחוד בעוצמה המוזיקלית שלו. קולו קול בס עמוק ומרשים, דרמטי לא פחות מהטנור ההרואי (Helden-Tenor) של זיגפריד. האגן הוא גם הדמות האחרונה שניחנה בתכונת העורמה והפיקחות. על פניו, נראה שתכונה זו מוצמדת לדמויות היהודיות כחלק מהסטריאוטיפים שרווחו באותה עת לגבי היהודים, ולעומת זאת לדמויות הגרמניות מוצמדת תכונה הפוכה – תמימות הגובלת בטיפשות גמורה ובעיוורון ביחס למצבן ולגורלן. כמובן, וגנר משתמש בסטריאוטיפים האלה כדי לתקשר עם קהלו, אך הוא מפתח תכונות אלו בדרך מתווכמת הרבה יותר: ראינו את תכונת הפיקחות והחוכמה אצל אלבריד, מימה, לוגה,

42. וגנר משתמש במעין "הסוואה אקוסטית" – הדמויות החיוביות נשמעות מבחינה מוזיקלית במסכת הכללית בהרמוניה ובתזמור. הדמויות שאינן נשמעות חברתית כגון מימה, נשמעות בצורה צורמנית שאינה משתלבת גם מוזיקלית. האגן הוא מעין יצור כלאיים, לכן ניתן לומר שהוא גם משתלב וגם צורמני מבחינה מוזיקלית.

ארדה וכעת גם אצל האגן. אך אצל כל דמות המימוש שלה שונה והתוצאות אחרות, כי היא תלויה בתכונות נוספות ובתפיסת עולמה של הדמות, ולא כולן נכלוליות וחורשות מזימות.

בסצנה הבאה אנו שבים לסלע הוולקיריה, שם ולטראוטה הוולקיריה מבקרת את ברינהילדה ומבקשת שתשיב לה את הטבעת כדי שתחזור לבנות הריין והקללה תוסר מהאלים. למעשה, ולטראוטה מבקשת את הטבעת מברינהילדה לא רק כדי להזהיר אותה אלא גם כי היא עצמה נמשכת לטבעת ורוצה לשמור אותה אצלה. סצנה זו מוסרת לנו מידע חיוני נוסף בנוגע לווטאן. ולטראוטה מספרת שמאז שהוא נידה את ברינהילדה, הוא לא שלח את שאר הוולקיריות לשדה הקרב וכלל אינו נוגע עוד בתפוחים של הולדה. היא מספרת על מצבו הנפשי הקשה של האל שכמעט אינו מדבר, על חניתו שנותצה על ידי גיבור, על השוטטות שלו בעולם כנווד ועל מועצת האלים שכינס. המוזיקה בקטע שבו היא מספרת על מועצת האלים תופיע גם בסיום הדרמה, כאשר יקרוס הוואלהאל ויעלה באש, ובכך היא מקדימה את הסוף. המסר הוא שמאז שווטאן נידה את ברינהילדה תש כוחו. הוא הכיר במעשיו הלא מוסריים, ואת הצעד הנכון שהיה אמור לעשות – לאפשר לזיגמונד לנצח – לא עשה, וכשהעניש את ברינהילדה המהפכנית נענש בעצמו. הוא פינה את המקום לזיגפריד. זה מחזק את הרעיון של וגנר שאם הגרמנים המשתייכים למעמד העליון יתכחשו לצעירים (הרי ברינהילדה היא בתו של ווטאן, דור צעיר יותר) ולמהפכנים, סופם יהיה מר. עליהם לפנות את המקום לצעירים, כשם שעשה ווטאן כשהקיף את סלע הוולקיריה באש ובכך מסר אותה לזיגפריד. הדבר מזכיר את מילות הסיום שווגנר כתב במאמרו "מודרני": "בוהירות תן לזקן להירקב, אנשים מעולים הם כולם מודרניים". ברינהילדה מגלה נאמנות מלאה לזיגפריד ואינה מוכנה לוותר על הטבעת, שמסמלת עבורה את אהבתו. היא מכנה את ולטראוטה אישה חסרת רגשות, כי היא אינה מבינה מהי אהבה. תכונה זו מאפיינת את כל עולם

האלים שווגנר מציג לפנינו ושכאמור הוא המעמד העליון בחברה הגרמנית. היא אינה מוותרת על אהבה, כשם שהיו מוכנים לעשות לפניה האלים והענקים. בכך היא מצטרפת לזיגמונד ולזיגלינדה, שאף הם לא ויתרו על האהבה, התאחדו, וכך נולד זיגפריד. אך גם כאן ישנה אמביוולנטיות: ברינהילדה אף היא נמשכת לכוחה של הטבעת ואינה מוכנה להחזירה לבנות הריין. בכך גם היא מצטרפת לקודמיה, שלא הבינו את הרוע הטמון בטבעת. אפילו ווטאן כבר מכיר בכך ומוכן לוותר. מיד לאחר שוולטראוטה עוזבת, זיגפריד מופיע בדמותו של גונתר ולוקח את ברינהילדה בכוח. כשזיגפריד בדמותו של גונתר חוצה את הלהבות, שבה מוזיקת האש ועימה המוטיב של לוגה (הוא מוטיב האש) – שוב בולטת המוזיקה שלו אף שהוא אינו נוכח (עמ' 216-222).

ברינהילדה רואה זאת כעונש מידי ווטאן על כך שלא ויתרה על הטבעת, אך עדיין אינה יודעת שהאגן מסתתר מאחורי מזימה זו. אפילו היא, כזיגפריד, על כל החיוביות שבה, תיפול קורבן למזימה של האגן ותהיה תמימה להאמין שזיגפריד כגד בה. מוטיב חדש מופיע בסצנה זו – הזעם של ברינהילדה (עמ' 228, סיסטמה שנייה, תיבה 4, עד עמ' 229, סיסטמה ראשונה, תיבה 2). מוטיב זה בנוי מסקונדות וספטימות, וכך מקשר את זעמה של ברינהילדה לעולם של הניבלונגים. הרי זעמה של ברינהילדה על מה שנעשה לה נגרם בעקבות מזימתו של האגן, שמזוהה עם העולם הניבלונגי, כלומר עם העולם היהודי. העולם הזה מיוצג במרווחים אלו, ובכך מעביר את האחריות למה שהתרחש לא לוטאן, אלא להאגן. אכן, כעת איומו של האגן על הדמויות האחרות נראה ממשי ביותר. מזימתו צולחת, לא כמו מזימותיו של מימה, שנותרו בגדר חלום.

מוטיב הנאמנות, שכבר שמענו אותו בדואט בין זיגפריד לגונתר, נשמע כעת ברמה בתזמורת, כאשר זיגפריד שולף את חרבו (עמ' 241). זה מוטיב של אוקטבות, בדומה למוטיב של הנוטונג. הוא עשוי בהחלט להזכיר את ההתחלה של הפרק השני בסימפוניה התשיעית

של בטהובן, שמתחיל גם הוא באוקטבות דומות. הקישור הבטהובני מובן מאליו, שכן הנאמנות משויכת לעולם הגרמני. מוטיב החנית אף הוא ממוזג עם מוטיב זה (גם את מוטיב החנית שמענו בדואט של זיגפריד וגונתר), והוא, כמובן, לא בא לקשר אותנו לווטאן, שכבר איבר שליטה על הנעשה, אלא לנושא שבועת הנאמנות הגרמנית. מוטיב זה משותף הן לחנית, שמסמלת את השבועה של ווטאן והן לרונות החרוטות על החנית. החנית, כאמור, נופצה זה כבר בזיגפריד. ווטאן נמצא בתהליך השקיעה שלו, ולכן גם שבועתו כבר אינה תקפה. כעת השבועה היא של זיגפריד וגונתר; המוטיב עבר למעשה מייצוג השבועה של ווטאן לייצוג השבועה של זיגפריד וגונתר. כאן שוב עולה נושא השוכניזם בחברה הגרמנית: כאשר זיגפריד נופל למזימתו של האגן, הוא מממש את הצד השלילי שבו. הוא עוקר בכוח את הטבעת מידה של ברינהילדה ולוקח אותה בניגוד לרצונה אל גונתר. התוכנית של הגברים האגן, גונתר וזיגפריד להשיא את גונתר לכרינהילדה ואת זיגפריד לגוטרונה בלי לשאול לרצונן מחזיר אותנו לעולם הנישואים הכפויים שראינו בולקריה עם זיגלינדה והונדינג, כלומר, לסמלי העולם הישן.

השיקויים ושינוי הצורה באמצעות הקסדה טרנהלם מעלים מחשבה גם בדבר הטכנולוגיה של העתיד. אלה אמנם רווחים באגדות ובסיפורי עמים, אך ניתן לראות בהם גם שאיפה לטכנולוגיה שלא קיימת, ליכולות שלא היו קיימות באותה התקופה. שינויי הצורה בטבעת משמשים את הדמויות השונות כדי להערים על זולתן: אלבריק הופך לבלתי נראה וכך מטיל אימה על מימה והניבלונגים ולאחר מכן הופך לדרקון ולקרפדה כדי להראות לווטאן את היכולות של הקסדה טרנהלם. פאפנר הופך עצמו לדרקון מטיל אימה על מנת לשמור על האוצר ועל הטבעת במערה ביער. כאן, השימוש בשיקוי גרם לזיגפריד לשכוח את ברינהילדה וגרם לזיגפריד להשתמש בקסדה כדי לעטות את דמותו של גונתר ובכך להערים על ברינהילדה.

ייתכן גם, בגלל כל ההשלכות השליליות של השימוש בשיקוי ובקסדה, שווגנר מרמז שטכנולוגיה שכזו יכולה להיות גם הרסנית. וגנר קרא לאמנתו "אמנות העתיד" ולמוזיקה שלו "מוזיקת העתיד", ויש כאן גם משמעות של הסתכלות לעתיד על הקדמה.

#### מערכה שנייה

המערכה השנייה נפתחת באפלה, בליל ירח. הטונליות של הסצנה היא בסי במול מינור – הסולם המזוהה עם הניבלונגים (עמ' 246-265). גם כאן נעשה שימוש בקרנות מעומעמות כחלק מהצבע התזמורתי שמאפיין את עולם הניבלונגים (עמ' 252, סיסטמה שנייה, תיבות 3-5), ומרווח הסקונדה הקטנה (עמ' 265).

האגן ישן, ואלברריך מופיע. פגישה זו מבהירה לנו היטב את טיב הקשר ביניהם: אב ובן. הבן עצמאי, ואלברריך בא להזכיר לו את מחויבותו בדבר הטבעת. אנו גם נוכחים לדעת שאלברריך הוליד אותו למטרה זו, כפי שוואן הוליד את הוולזונגים. לשני הצדדים אותה מטרה: להשיג את הטבעת ובאמצעותה את השליטה והכוח. כשאלברריך פונה להאגן, הוא עונה לו: "אני שומע אותך, אלבה האיום: מה יש לך לומר לי בשנתי?" (Ich höre dich, schlimmer Albe: "was hast du meinem Schlaf zu sagen?"), הוא מכיר, בתכונותיו השליליות של אביו, אך למרות זאת מחליט להישאר נאמן לו ולצד שלו, כלומר ליהדות.

אלברריך מזכיר לו את אומץ ליבו, שירש מאמו. וגנר שוב מציג כאן משחק מילים: "Gab mir die Mutter Mut" ("נתנה לי האמא אומץ"). הוא מוסיף שהוא אינו מודה לה על כך שנפל קורבן לפיקחות של אלברריך. בכך אנו רואים שהאגן פועל על דעת עצמו ומעוניין בטבעת לעצמו, לא בדיוק בשביל אביו. תכונות אומץ הלב והפיקחות מזוהות כל אחת עם שני העולמות: אומץ הלב מזוהה עם העולם הגרמני (ששיא התגלמותו הוא, כמובן, ביזגפריד), והפיקחות מזוהה עם הדמויות היהודיות (אלברריך, לוגה, מימה,



שווטאן כינה אותו החכם באדם, וכעת גם האגן). מפני שהאגן הוא תוצר של שני העולמות, הגרמני והיהודי, הוא זכה בשתי התכונות, והוא יודע לנצלן לטובתו. אלברייך פוחד מכך שכעת הבן שהוליד למען עצמו יתחרה בו וירצה את הטבעת לעצמו. לכן הוא בא, מספר לו את שהתרחש לאחרונה ומבקש ממנו להיות נאמן לו. שוב, זו דוגמה להתנהלות בין שני סוגי יהודים שיש להם מן המשותף: האב עזב את הגטו ובעורמתו השיג כוח ואף יצר בן מאותה חברה שהוא מתעב ושהוא עצמו נכשל להשתלב בה בעבר. במקום שהאב נכשל, נראה שהבן מצליח: הוא משתלב להפליא בחברה הגרמנית, תופס עמדה בכירה ואף מצליח לנצל אותה למטרותיו הוא. מנגד, המוזיקה משמיעה פעמים רבות את מוטיב הקללה של אלברייך, כך שלא תמיד ברור מי שולט יותר: האגן או הקללה של אביו. נראה שהאחד מזין את האחר. קשר מיוחד זה של האב והבן, אלברייך והאגן, מעיד על יחסו של וגנר ליהודים מסוג זה: יהודים מהסוג של אלברייך הם המסוכנים מכולם.

מתחילת הטטרלוגיה ראינו כיצד הדחייה שספג מבנות הרייך הפכה אותו למעין מפלצת, שברוח הנקם פגעה בכל הסובב אותה. הקללה היא הביטוי המוחשי ביותר, וגם היא נעשתה באשמת העולם הגרמני: באשמת ווטאן. האגן אף הוא תוצר של זה, וייתכן שאף התוצר המוצלח והמשפיע ביותר. אותו יהודי שנכשל בהשתלבותו בחברה הגרמנית ונדחה על ידה הצליח לבסוף להכניע אישה למטרותיו הוא, ולהוליד ממנה את האגן, שיסייע לו בהמשך נקמתו באלים ובהשבת הטבעת לידיו. עם זאת, הוא מזכיר להאגן שזיגפריד עדיין אינו מודע לכוחה של הטבעת, ולכן הוא פוחד שקללתו לא תשפיע עליו. זיגפריד מגיע עולץ ומספר לנוכחים שהתוכנית הצליחה, ברינהילדה נתונה בידי של גונתר והם בדרך. גם כאן נוכחותו המוזיקלית של לוגה (האש) מורגשת בבירור (עמ' 270-282). גוטרונה מאושרת, שכן היא חושבת שכעת זכתה בזיגפריד כבעל ומאחלת לו שהאלה פריה תברך אותו בשם

כל הנשים. בכך אנו רואים שגוטרונה סוגדת לאלים האלה, כלומר היא שייכת לאותם גרמנים "רגילים" שחיים בצל המעמד העליון וסוגדים לו.

בתמונה הבאה השחר עולה ומסמל את המעבר מהעולם האפל של הניבלונגים (אלבריק והאגן) לעולם הגרמני. האגן קורא לווסלים להתייצב עם נשקם, והמוזיקה שווגנר מעניק לו בהחלט מבטאת את דמותו בהקשר הגרמני-יהודי: הוא "נוהם" בקריאות "Hoiho! Hoihohoho!, שמזכירות את הקריאות של הדמויות הגרמניות עד עתה: קריאתו של דונר, קריאות הקרב של הוולקיריות וקריאותיו הפראיות של זיגפריד. קריאותיו הברבריות של האגן מבוססות על הסקונדה הקטנה, מה שמתפתח להיות מוטיב הנקם (עמ' 283-288) שלתוכו משורבב מעין וריאנט של מוטיב גוטרונה, שבהמשך ייצג את החתונה. מוטיב זה בעל טונליות ברורה ואופי איתן, ומקצב המארש משייך אותו לגרמניות – שילוב שמבטא את האגן החצוי בין שני העולמות, כלפי חוץ נאמן לגרמניות אך בפנים נאמן לאביו אלבריק וליהדות.

גם כאן נעשה שימוש ב"Stierhorn", כמו הונדינג בולקיריה, שמוסיף לרושם הפרימיטיבי המוזיקלי שמקרין על אופי הדמויות. אל אופיו הברברי מתווספים הווסלים הגרמנים, שאף הם מוצגים כברברים למדי (עמ' 288-324), בין השאר, בתיפוף שבטי-ברברי בטימפני (עמ' 290, תיבה 7; עמ' 291, תיבות 1, 2; עמ' 292, תיבות 4-2). הלמות התופים והקריאות "Hagen! Hagen! Hoiho!" הם במרווח הטריטון, שמייצג את האגן, וכאמור זה אחד המרווחים הדיסוננטיים שמייצגים את העולם היהודי (עמ' 290-292).

אופרה אנטישמית?



דוגמה 35. מוטיב הנקס, המבוסס על הסקונדה הקטנה בשילוב הטריטון

כך הוא משלב את עצמו היטב בסביבה שהוא חי בה: הוא מצליח לחקות את דפוסי ההתנהגות הברבריים של הסובבים אותו. קריאות אלו מולבשות על מרווח הסקונדה הקטנה, החוזר ונשנה לאורך הקטע וקושר אותו היישר אל הניבלונגים. שילוב מאלף זה מבטא את אופיו של האגן בתמצית: הוא ברברי כמו אותם הגרמנים, אך נשאר נאמן ליהדותו. נראה שלא זו בלבד שהוא משתלב בחברה הגרמנית, הוא אף שולט בה: הוא קורא לווסלים והם מיד מתייצבים ורואים בו סמכות עליונה, ממש כפי שראינו שגונתר רואה באחיו למחצה דמות מופת של גיבור שעליו הוא סומך וזקוק לעצותיו ולעזרתו.

הוא קורא להם להתייצב עם נשק, כי נשקפת סכנה. למעשה, הוא מרמה אותם, כי לאחר שהם מגיעים ושואלים מה הסכנה, הוא מספר להם על החתונה הקרובה של גונתר. הם צוחקים ומאושרים מכך שאין כל סכנה ושגונתר השיג כלה. ואולם ישנה סיבה לכך שהוא משתמש בקריאות קרב וקורא להם להתייצב עם נשק (אצל וגנר כל פרט קטן נושא משמעות בפרשנות הרחבה יותר): הווסלים, שמייצגים את הגרמנים הרגילים, חיים על חרבם ומתאחדים רק ברגעי קרב. הם רגילים לקריאות מסוג זה. כך, מתחת לפני השטח, וגנר מציג שוב את התמונה של החברה הגרמנית, שהיא במידה

רבה מיליטריסטית והנשק והקרב הם עבודה דבר שבשגרה. האגן, כיהודי למחצה וגרמני למחצה, מכיר היטב את החברה שהוא חי בה, ויודע כיצד לתמרן אותה. לכן הוא מסוכן עוד יותר מאביו אלברוך, שכן הווסלים, הגרמנים, רואים בו אחד משלהם ואינם מודעים למזימותיו הזדוניות, אף שבעצם הוא נשאר נאמן לצד של אביו כל העת. הוא קורא להם להקריב קורבנות לאלים, לווטאן, לפריקה, לדונר ולפרו (יש לשים לב שלוגה אינו נכלל!). כל האלים הוזכרו: פריה בידי גוטרונה, והשאר כעת בידי האגן. הם האלים הגרמניים, שמייצגים את המעמד העליון. כאשר האגן אומר להם להקריב למענם קורבנות, הוא מצד אחד מוכיח להם את נאמנותו להם (אף שאנו יודעים עם מי הוא מזדהה באמת), ומצד אחר מראה למי הם בעצם סוגדים, כמו גוטרונה – לאלים של העולם הישן, למעמד העליון, כמו הרוב המכריע של החברה הגרמנית בימיו של וגנר, שראה במלוכה את מוסד השלטון הבלתי מעורער. היו שהצביעו על המוזיקה של הווסלים, מקהלת הגברים העוצמתית, כמוזיקה בעלת אופי "פשיסטי". כמובן, זה אנכרוניזם היסטורי, אך האחדות הכוחנית הזאת של הווסלים מייצגת את החברה הגרמנית כפי שווגנר ראה אותה: ראינו זאת ברוח הקרב של הוולקיריות, שהן נשים, וכעת בווסלים, הגברים. האגן מבין אותם היטב, ולכן מצליח לשלוט בהם. הוא פיקח יותר מהם. המוזיקה של הווסלים בעלת אופי ברברי – הטימפני הולמים במקצב לא סדיר כמו במוזיקה שבטית וקולותיהם הצעקניים והרועמים של הווסלים משדרים כוח מרשים אך אלים.

אפילו ברינהילדה, המזועזעת כאשר היא מגלה את זיגפריד עם גוטרונה, פונה לאלים שבשמים. נראה שהיא עדיין רואה בהם סמכות עליונה, היא לא השתחררה לגמרי משלטונם. נושא הרצח בנוי כווריאנט של מוטיב לוגה, שנוכחותו שוב מוזכרת במוזיקה. ברינהילדה זועקת על הבגידה, ומרווח הנונה, אחד מהצורמניים המשויכים לעולם היהודי, מבטא את האיום של ניצחון עולמם

של היהודים השלייים כדוגמת האגן. מרווח זה, שמופיע ברגע שבריינהילדה זועקת על הבגידה, מבטא את שיא האיום – מזימתו של האגן מצליחה, והפן היהודי השליי הוא שיא הסכנה עבור העולם הגרמני (עמ' 345 ועמ' 353, תיבות 2-4). כך גם מרווח הסקונדה הקטנה עם הקרנות המעומעמות (עמ' 346, תיבות 3-6, עמ' 351), המשוך גם הוא לניבלונגים. מרווח הסקונדה שולט בסצנה ומבטא את הצלחתם של האגן ושל העולם הניבלונגי השליי (עמ' 360-363) ואת מוטיב הדכדוך, שבנוי ממרווחים דיסוננטיים (עמ' 364, 365) וכולל גם את הטריטון של האגן (עמ' 364, תיבה 12). בשיא זעמה של ברינהילדה, וגם בדבריו של זיגפריד לאחר מכן, לרגע קט משמיעה התזמורת את מוטיב ההרהורים ואת המוטיב של לוגה, שאף הוא מתקשר לעולם היהודי, ובנקודה זו הכול מתחיל להתחבר: כדי להציל את המצב אנו שוב זקוקים ללוגה, כפי שאירע בפעמים הקודמות בטטרלוגיה. מוטיב ההרהורים משורבב לדבריו של זיגפריד (עמ' 376, סיסטמה שנייה, תיבות 1, 2), ומיד לאחר מכן המוטיב של לוגה נקשר לסלע של ברינהילדה, המוקף באש (מעמ' 376, סיסטמה שנייה, תיבה 4, עד עמ' 377, סיסטמה שנייה, תיבה 2).

זיגפריד עוזב את הבמה וקורא "הניחו לפטפוטי נשים" – קריאה שמעידה על הפן השוכניסטי באופיו ועל עיוורונו למה שעומד להתרחש (לכל אורך הדרמה וגנר מציג גם את תכונותיו השליליות). מוטיב חדש שמופיע במערכה זו הוא מוטיב הנקם (ראו דוגמה 21), הבנוי מסקונדה קטנה, ובכך נקשר מיד לניבלונגים, להאגן. מזימתו של האגן יוצאת לפועל, ונראה שידו על העליונה. הוא מצליח לסכסך בין כל הדמויות של העולם הגרמני: גונתר, גוטרונה, זיגפריד וברינהילדה, ולשכנען שמגיע לזיגפריד למות. הוא מחליץ מברינהילדה את המידע על נקודת התורפה בגבו, שבה הוא מתכוון לנעוץ את הכידון. הם מתכננים לספר לגוטרונה שזיגפריד נהרג בידי חזיר בר במהלך ציד. כך מסתיימת המערכה.

אכן, האגן הוא המסוכן מכולם. הוא מצליח להערים על ברינהילדה וזיגפריד ולנצל את התכונה הבולטת שלהם ושל שאר הגרמנים, שווגנר מבליט כל כך לאורך הטטרולוגיה, נוסף על הברבריות – התמימות. גונתר וברינהילדה קוראים לוטאן, אל הנקמות, לסייע להם, שכן הוא המגן של השבועות. בכך ברינהילדה מראה שהיא עדיין מכירה בכוחו של אביה, ואף שיחלה לנפילת האלים בסוף של זיגפריד, היא מצטרפת לגרמנים ה"רגילים" כגון גונתר, הסוגדים לאלים. גונתר קורא לוטאן האל שיציל אותו, והאגן קורא לאלברוך – האחד לסמל הגרמני והאחר ליהודי. גונתר, כמו אורטרוד בלוהנגרין, סוגד לוטאן; כגרמני הפשוט מהעולם הישן, הוא מאמין בוטאן. המערכה מסתיימת בדו מז'ור איתן, שמעצים את הגרמניות, הנתונה בסכנה איומה.

מוטיב הנקם של הסקונדה מהדהד עם רדת המסך ומבליט את יחסי הכוחות. מוטיב זה מבוסס על הסקונדה הקטנה והטריטון, השולטים בסצנה ומבטאים את השתלטותו של האגן על מהלך העניינים, ולצידו מוטיב השנאה של הניבלונג. אף שהמערכה השנייה מסתיימת בדו מז'ור מזהיר, מוטיבים אלו מאפילים ומאיימים על האווירה הכללית עד לצלילים האחרונים שלה (עמ' 419). המוטיב של לוגה מופיע גם כאן, אמנם לא בהבלטה, אלא בווריאנט (עמ' 415, תיבות 6-9).

#### מערכה שלישית

המערכה השלישית נפתחת במוטיב הקרן של זיגפריד, ומיד לאחריו נשמע מוטיב הנקם ומזכיר לנו שכעת האגן מאיים עליו. בסצנה הראשונה אנו פוגשים שוב את בנות הרין, שפגשנו בתמונה הראשונה בזהב הרין. זו מעין סגירת מעגל. בתחילת הטטרולוגיה הן פגשו באלברוך, וכעת הן פוגשות בזיגפריד – שני הפכים משני העולמות, היהודי והגרמני. הטונליות היא של פה מז'ור, שזו הטונליות בפתחה של מלז'ונה היפה מאת מנדלסון, שעליה מבוסס

מוטיב הרייך (עמ' 421, 422).

בתמונה הראשונה של זהב הרייך הטונליות הייתה של מי במול מז'ור. וגנר מפתח את שירת בנות הרייך ומוסיף להן מוזיקה נפלאה של סלסולים, המשקפת את מצב רוחן של בתולות אלו – הן שמחות אך עודן מקוננות על אוכרן הזהב. הנקודה המרכזית בסצנה היא שהן מבקשות מזיגפריד להשיב להן את הטבעת ומספרות לו על הרע הטמון בה – על הקללה. לדבריהן, כשם שהוא הרג את הדרקון, כך ימות עוד היום. הוא אינו שומע להן, והן צוחקות לו, אומרות שהוא כה יפה וחזק, אך כמה חבל שהוא קמצן. הוא אינו מאמין להן ואינו נותן להן את הטבעת. הן אומרות לו שהוא מחשיב את עצמו נבון וחזק, אך הוא עיוור לגורלו. הוא נשבע שבועות ולא עומד בהן, הוא ידע סודות ולא שם לב אליהם. בכך וגנר מבליט את טיפשותו של זיגפריד ואת יוהרתו – הוא אינו רואה את הכתובת על הקיר, ואף אומר שהדרקון הזהיר אותו מהקללה, וכעת גם לאזהרות של בנות הרייך אינו מקשיב.

אף שזיגפריד עבר את כל המסע הזה, כמובנים אחדים הוא נשאר אותו נער פראי ואווילי שהכרנו בתחילת זיגפריד. וגנר אינו מוותר עד הסוף על הצד הרע שבאופיו, שמעיד על הצד הרע שבאופי הגרמני, גם בגרמני "מושלם" כזיגפריד. בנות הרייך מזהירות אותו מקללת הטבעת, ואילו הוא מבטא את סלידתו מעצת נשים (הוא אף הביע יחס דומה לפני שעזב את הבמה במערכה השנייה והותיר את ברינהילדה, גונתר והאגן, כאשר ניסה לחפות על המצב באומרו "הניחו לפטפוטי נשים", כשהכוונה הייתה לדבר הבגידה שלו כביכול). בכך זיגפריד מתגלה גם כשוביניסט שמפגין יחס מזלזל לנשים, תכונה שפגשנו בדמותו של "גרמני רע" – הונדינג. בדרך זו וגנר שוטח לפני קהל את המגרעות שבאופי הגרמני, שיובילו לבסוף לחורבנם של הגרמנים. לאחר מכן האגן וחבורת הציידים שלו פוגשים בזיגפריד, שמספר את קורות חייו. זיגפריד שותה את המשקה שהאגן נותן לו ואשר מחזיר לו את זיכרון ברינהילדה,

ואז, לאחר שהאגן הראה כביכול לכולם שזיגפריד נשבע בשקף על חנייתו, הוא דוקר אותו בגבו והורגו. גם בסצנה זו נוכחים המוטיב של לוגה (עמ' 486, 487) וצחוקו הצורם של האגן, שמבחינה מוזיקלית משייך אותו ליהודים השלייליים (עמ' 498, סיסטמה שלישית).

אכן, וגנר לקח את המקור המיתולוגי ויצר ממנו מסר עבור מטרותיו שלו: האגן הוא אכן הרשע בהתגלמותו, והוא סוג היהודים-גרמנים המסוכן ביותר בטבעת. הוא יצור כלאיים של יהודי-גרמני שנאמנותו מופנית כלפי הצד היהודי שבו. יש בו גם מן המשותף עם דמותו של הונדינג, שסימל סוג של גרמני מהעולם הישן, בקול בס אפל וקודר, מרושע, שחותר תחת הגיבור הצעיר והחיובי: במקרה של הונדינג הגיבור היה זיגמונד, ובמקרה של האגן הגיבור הוא זיגפריד. האגן נושא בתוכו את התכונות השלייליות ביותר הן של היהודים והן של הגרמנים.

שני עורבים חגים מעל זיגפריד בסמלם את המוות שמופיע, ואז עפים הרחק אל הריין. מוטיב הקללה נשמע כאשר זיגפריד נדקר למוות, ודרך המוזיקה נמסר לנו שקללתו של אלברריך לא נוצחה, והיא תקפה גם במקרה של זיגפריד, שכמו כל קודמיו משלם ביוהרתו ובתמימותו על שלא הסכים לוותר על הטבעת. זיגפריד משמיע מעין מונולוג פרידה, נזכר בברינהילדה וקורא בשמה לפני מותו, כפי שטנהויזר קורא בשמה של אליזבת כשהוא נזכר בה. וגנר כתב מארש אבל מופלא לזיגפריד, שמעיד על הזדהותו עם גיבור זה חרף מגרעותיו ותכונותיו השלייליות. הטונליות של מארש זה היא של דו מינור, כמו מארש האבל של הפרק השני בסימפוניה השלישית הארואיקה מאת בטהובן. כמו אצל בטהובן, באמצע יש חלק בדו מזור', והוא מסתיים במי במול מזור' הרואי (עמ' 521-533). המבנה הקשתי של המארש אף הוא מזכיר במבנהו את המארש של בטהובן, שמתחיל בדינמיקה חלשה, מתגעש אט-אט לקראת שיא ואז דועך. אפשר גם להיזכר בפרק השלישי בסונטה לפסנתר מס'



12 אופוס 26 של בטהובן, שאף נקרא בכותרתו "מארש אבל למותו של גיבור". את ההקשר של זיגפריד לגרמניות ולבטהובן ראינו זה כבר.

דמותו של זיגפריד מתגלה כמורכבת ואמביוולנטית הרבה יותר מכפי שנדמה לנו בתחילה. לדעת רבים הוא הדמות המרשימה ביותר בכל המחזור של הטבעת. ואולם, דמות זו מוצגת בעלילה, כפי שהתווה אותה וגנר, כדמות שלילית. מהרגע הראשון להופעתו ראינו את הילדותיות, גסות הרוח, האלימות והיעדר הגבולות שמאפיינים אותו. אך גם לאחר שהוא פוגש ברינהילדה, וכביכול הופך מנער ילדותי לגיבור ומאהב בוגר, הוא אינו זונח את דרכו השלילית, ולא זו בלבד שהוא זונח את ברינהילדה לטובת מסעותיו, הרי שיא השליליות שלו מגיעה כאשר הוא בוגד בה אחרי שנשבע לה אהבת נצח, ונושא לאישה את גוטרונה. אין לתלות את הבגידה הזאת בשיקוי שנתנה לו גוטרונה, שכביכול השכיח ממנו את ברינהילדה. אם היינו מקבלים זאת, היינו צריכים לייחס את כל אהבתם האלמותית של טריסטן ואיזולדה רק להשפעתו הכימית של השיקוי ששתו במערכה הראשונה של האופרה. מטרתם של שיקויים כאלה אצל וגנר היא להעלות על פני השטח דחפים שממילא נמצאים בנפשו של הגיבור. השיקוי מייצג את העצמת הרגשות, כשם שהמוזיקה בדרמה המוזיקלית מעצימה את הטקסט ואת העלילה. סיכום מעלליו של זיגפריד מציג לפנינו דמות שלילית, שגם לאחר התבגרותה חוזרת לסורה.

ההסבר לכך שזיגפריד הפך לגיבור נערץ, סמל לאומה הגרמנית המתחדשת, נמצא במוזיקה שכתב לו וגנר. לא זו בלבד שזכה במוזיקת האשכבה המפוארת ביותר שנכתבה אי פעם אחרי מותו, גם שאר הפרקים בשתי האופרות האחרונות של המחזור שבהן הוא מככב צובעים את דמותו בצבעים זוהרים: ממוטיב הקרן, דרך מסעו על הריין, מוזיקת היער והדו־שיח עם הציפור. גם סצנת השחזת החרב בסוף המערכה הראשונה, שכפי שתאירתי יש בה מן

הברבריות, עשויה להיתפס אטרקטיבית מאוד מבחינה מוזיקלית ולעורר הזדהות עם הגיבור. בכך זיגפריד הוא גם האמביוולנטיות במיטבה, שווגנר ברוב גאוניותו מצליח לעצב; ניתן לראות אותו באופנים כה שונים, ולכן לעיתים נוצר פער בין הרעיונות המקוריים שהיו במוחו של וגנר לבין התקבלותו המאוחרת יותר בקרב הקהל. בתמונה השלישית והאחרונה מגיעה הטטרלוגיה לסיכומה הכביר, ומבהירה לנו סופית את מסרו הייחודי של וגנר. וגנר מעצים את העימות בין הדמויות. בהתחלה אומרים לגטרונה, כמתוכנן, שחזיר בר הרג את זיגפריד, אבל לאחר מכן גונתר מגלה לה שהחזיר שהרג את זיגפריד הוא האגן בעצמו. גונתר מקלל את אחיו למחצה האגן בקוראו לו "בנו של גמד", ובכך חושף את שנאתו לגזעו של האגן, שאותה הדחיק עד לנקודה זו.

האגן הוכיח נאמנות לגזעו של אביו, וכעת גונתר מגלה את שעשה כאשר הרג את זיגפריד, והוא חפץ בטבעת. השניים נלחמים והאגן הורגו. זו פעם נוספת שבה איכה בין אחים על רקע הניסיון להשיג את הטבעת מביאה לרצח אח את אחיו, כמו הענקים בזחב הריין ושמחתו של אלברוך כאשר זיגפריד הורג את אחיו מימה. נראה שהאגן מנצח במאבק, אך ידו של זיגפריד המת מתרוממת לאות אזהרה מן הטבעת.

ב־7 בפברואר 1870 וגנר מתאר שיחה על אודות דמויות אלו, גונתר והאגן: "כל הגיבורים האלה מופיעים לנגד עיניי כאסופה של חיות, אריות, טיגריסים וכו'; הם גם טורפים זה את זה, אך ללא מוסכמה, כללי התנהגות וכדומה, המעורבים בכך – הכול נאיבי". ציטוט זה מראה לנו שוב שווגנר ראה בכל הדמויות האלה, הגרמניות השליליות והיהודיות השליליות, דמויות ברבריות וחיתיות. המילה "נאיבי" עשויה גם להצביע על כך שווגנר ראה בהן גם דמויות עיוורות לגורלן, כמו אותם גרמנים.

ברינהילדה אומרת שהיא שמעה ילדים הבוכים לאמם שהחלב נשפך, אך לא שמעה בכי על גיבור שכזה. ברגע כאבה של

ברינהילדה נשמע מוטיב בשורת המוות המנדלסוני (עמ' 550, סיסטמה ראשונה, תיבה 6; סיסטמה שנייה, תיבות 1-3), וכן במונולוג המסיים שלה (עמ' 565, סיסטמה שנייה, תיבות 5-10; עמ' 566, סיסטמה ראשונה, תיבה 9; סיסטמה שנייה, תיבות 1, 2). כאן שוב מקשר וגנר את הנושא המנדלסוני אל זיגפריד, שאין דמות גרמנית מובהקת יותר ממנו. לאחר שגוטרונה מגלה לברינהילדה את האמת ואת התרמית של האגן, שהשקה את זיגפריד בשיקוי השכחה, משמיעה ברינהילדה את המונולוג הארוך המסיים שלה. בחלק זה היא מגיעה להכרה הסופית שכל הדמויות כבר היו צריכות להגיע אליה: היא אומרת לאלים להביט במעלליהם, מספידה את זיגפריד, ובכך מראה לנו את סלידתה מהעולם הישן של האלים, שהמיט אסונות על הכול. מוטיב המוות מופיע שוב עם השאלה של ברינהילדה "יודעים אתם, כיצד זה היה?" (Wisst ihr, wie das ward?), כפי שהופיע עם השאלות הרטוריות של הנורנות בפרולוג. ברגע אינטימי זה, המהווה את השיא והסיום של הטטרלוגיה, וגנר מביא את המוטיב שמוכר לנו כמצוטט ממנדלסון, ובכך שוב אומר לנו רבות על אודות יחסו אליו. ייחודו של מוטיב זה בכך שהוא מופיע בשלושה מקומות בלבד לאורך הטטרלוגיה. הוא אינו כשאר המוטיבים החוזרים ונשנים לאורך המחזור, וגנר שומר אותו לרגעים מיוחדים: לרגע האינטימי שבו ברינהילדה עומדת להודיע לזיגמונד על מותו הקרב, לפרולוג שבו הנורנות חושפות את עברו של אבי האלים ווטאן ואת חטאיו הראשוניים, וכעת, במעמד הסיום, כאשר ברינהילדה ביגונה הנורא מספידה את אהובה זיגפריד ומאשימה את האלים.

היא אומרת שסוף־סוף תחזיר את הטבעת לבנות הריין ואומרת לעורבים לכוון את לוגה, שהאש שלו עדיין מקיפה את הסלע, אל הוואלהאל. בכך היא עושה יד אחת איתו: הוא חלק מהאלים וגם אינו, והיא זקוקה לו כדי לסיים את המלאכה. מוטיב האש גועש ועולה בתזמורת לכל אורך הסיום ומביא אותו לשיאו. המוזיקה של

לוגה מגיעה לשיאה בסיום של דמדומי האלים ומראה שלוגה הכרחי על מנת לסיים את הסיפור, להעלות באש את משכן הגיביכונגים ואת הוואלהאל השנוא, וברינהילדה נזקקת לו, ליהודי ליברלי זה, על מנת לסייע לה (עמ' 555-562, 575-579, 582-588, 593-596).

לפני ההתמוטטות הסופית, הדמות השלילית האחרונה בטבעת, אולי השלילית והמסוכנת ביותר, צריכה למות. אראז מזנק האגן לעבר בתולות הריין וזועק כלפיהן: "השיבו את הטבעת!" ("Zurück vom Ring!"), והן מטביעות אותו במעמקי נהר הריין. מוטיב הקללה נשמע ומבשר לנו שגם האגן נופל קורבן לקללה של אביו, הקורבן האחרון, ומיד וגנר מתאר בכישרון רב באמצעות כלי הקשת את הברעות שעולות במי הנהר כאשר האגן מוטבע בו.

הפעם, האש של לוגה ממלאת את משאלתה של ברינהילדה – ללחך את גופו של זיגפריד, להצית את משכן הגיביכונגים, ולבסוף, להעלות באש את הוואלהאל. הקריסה של משכן הגיביכונגים מסמלת את קריסת החברה הגרמנית העכשווית, והוואלהאל עולה באש מסמלת את קריסת המעמד העליון. כל העולם הישן עולה בלהבות, והאנשים שעל הבמה מביטים במתרחש. לוגה מסייע לברינהילדה למוטט סופית את האלים ואת משכנם, כי ללא האש שלו לא היה אפשר להצית את המדורה של זיגפריד, שברינהילדה דוהרת לתוכה עם סוסה ומקריבה את עצמה, וללא האש הוואלהאל לא היה עולה בלהבות. וגנר שוב מראה שהגרמנים החדשים זקוקים ליהודים הליברלים על מנת לחסל את העולם הישן השנוא.

גם כאן משרבב וגנר את נושא יחסו לבעלי החיים, כאשר ברינהילדה פונה לסוסה גראנה כחבר ושואלת אותו אם הוא יודע לאן הוא הולך. הוא הולך לאדונו זיגפריד, היא אומרת. גראנה, סוסה של ברינהילדה, הוזכר כמה פעמים לאורך הטטרלוגיה, גם בפי זיגפריד, שהשתמש בו. בתחילת המערכה השלישית בולקיריה ראינו התייחסות לשאר הסוסים של הוולקיריות גם באופן קומי. אל מוטיב הוולקיריה שנשמע מצטרף מוטיב הגאולה שבאהבה,

המשדר נשגבות ואופטימיות ללידה מחדש. זו המנגינה ששמענו כבר בולקיריה במערכה השלישית, כאשר זיגלינדה הביעה את התפעלותה לבשורה של ברניהילדה שבישרה לה שברחמה גדל תינוק, הריהו זיגפריד. וגנר כינה זאת "האדרת ברניהילדה", והדבר מזכיר לנו את אהבתה האלטרואיסטית של זיגלינדה, שמתקשר כאן להקרבתה האלטרואיסטית של ברניהילדה למען עולם חדש של אהבה. ההתאבדות של ברניהילדה מסמלת את הקורבן שעל הגרמנים להקריב כדי להחריב את העולם הישן – דרוש אומץ לב ויתור על כל מה שהם רגילים אליו בהווה – אורח חייהם, המשטר, ותפיסת עולמם. רק הקרבה כזו תביא את הגאולה – זו הגאולה המתרחשת באמצעות האהבה. האהבה היא אהבת האומה והתרבות, שזוקקה לגאולה מגורמים שליליים כמו יהודים הדבקים ביהדותם וגרמנים הדבקים בסדרו של העולם המלוכני, עולם המעמדות.

כמובן, וגנר ממית גם את האגן במים (שמסמלים את העולם הגרמני, והאש מסמלת את העולם היהודי), לצלילי מוטיב הקללה. מוטיב הריין המנדלסוני נשמע בתזמורת גם לאחר שהאגן מוטבע, ומזכיר לנו שהריין נשאר, כמו הנושא המנדלסוני שלו, שווגנר רוחש לו כבוד ומשאיר אותו כמעט עד לתיבות הסיום של הטטרלוגיה. המוזיקה שמלווה את התמוטטות הוואלהאל אינה קודרת, נהפוך הוא – היא מפוארת מאין-כמוה ונוסכת בקהל תחושה של אופטימיות עצומה על כך שסוף-סוף התממשה המשאלה והעולם הישן עולה בלהבות.

המוזיקה המפוארת ומלאת התקווה שמלווה את שקיעת האלים מחזירה אותנו לסולם של הוואלהאל, רה במול מז'ור, ומשרה תחושה שהתמוטטות הוואלהאל היא הדבר הנכון, ולאחריה יבוא עתיד טוב יותר ועולם חדש (עמ' 603-615). מוטיב הריין המנדלסוני משולב ברקמה עשירה זו (עמ' 596 בצ'לי, הוויולות מצטרפות בעמ' 597 ולאחר מכן גם הכינורות עד עמ' 600. המוטיב מתחדש שוב בעמ' 602, סיסטמה שנייה, ונמשך עד עמ' 607). דרך

ההתעלות ורוממות הרוח שמובעת במוזיקה האופטימית ומלאת השמחה ההרואית וגנר מראה שהתמוטטות זו מיוחלת וחיובית, כי על חורבות הוואלהאל יקום עולם חדש וטוב יותר; עולם האהבה של המהפכנים ניצח בזכות גרמנים כברינהילדה ויהודים כלוגה. המנגינה האחרונה והמסיימת הנשמעת היא המוטיב של הגאולה שבאהבה.

בסיומה של הטטרלוגיה נותרות בחיים שתי דמויות מרכזיות – אלברריך ולוגה – לאחר שכל היתר מתו. וגנר מכוון כאן לעולם חדש, שהוא עולם ללא סוג מסוים של יהודים, וגם, אל לנו לשכוח, ללא סוג מסוים של גרמנים. הטטרלוגיה מסתיימת בטונליות של רה במול מז'ור – הטונליות של הוואלהאל, ואנו מצפים לעולם חדש שיקום על חורבות העולם הישן שזה עתה קרס. הדמויות שנתרו בחיים מכל החורבן הזה הן הדמויות שווגנר נותן להן "הזדמנות" לפעול לטובה בעולם החדש. את הרעות, שלא הייתה להן תקנה, הוא המית. נותרו רק אלברריך, לוגה, בנות הרייך, ארדה ובנותיה הנורנות. יש שטענו שהישארותו של אלברריך מעידה על הישארות יסוד הרע בעולם, אך אל לנו לשכוח שרשעותו של אלברריך נוצרה בעקבות היחס המשפיל של בנות הרייך. לוגה עזב את יהדותו וקיווה להשתלב בין הגרמנים, אך גם מה שראה אצלם לא עשה אותו מאושר (אל כמו ווטאן, הדוגל בכוחניות ובשליטה ללא מצרים ומוכן לוותר בקלות על אהבה). גם הוא דמות טרגית, אמנם לא כמו אלברריך, אך גם הוא לא התקבל לחלוטין לחברה הגרמנית ולא מצא בה את מקומו. בנות הרייך קיבלו בחזרה את הזהב שלהן, עם תקווה שאם שוב יתחיל הכול, הרי בעולם החדש הן לא יתעמרו ביצורים כאלברריך, שכן יחס שכזה גורר מעגל של נקמות ואסונות אינ־סוף. ארדה היא החוכמה הנצחית, שתמיד קיימת, רק צריך לדעת כיצד להשתמש בה ולנצל אותה, לא כפי שעשה ווטאן ובכך הביא על עצמו חורבן. ככל הנראה, בנותיה הנורנות יצטרכו להתחיל לטוות חוט גורל חדש לעולם חדש.

בדמדומי האלים מערכת השלטון המושחתת והחולנית של האלים הגרמניים מופקרת לחורבנה עם שריפת הוואלהאל. כך יכולה להיווצר חברה חדשה, חברה שהורתה באהבה אנושית. במוטיב האהבה הגואלת שחותם את הטטרולוגיה מהדהד המנונה של זיגלינדה, אשר בכיטחונה בכך שאהבת זיגמונד תמשיך לחיות בבנה משבחת את זו שהצילה את החיים האלה, ברניהילדה: "הו [את] פלא נשגב / עלמה מפוארת!" (הולקיריה, מערכה שלישית) (זמנים, 2002: 68).

אפשר בהחלט לראות קשר ישיר בין סיומה של הטבעת לסימומו של המאמר "היהדות במוזיקה":

[...] עוד יהודי אחד עלינו להזכיר, שחי בינינו כסופר. הוא יצא ממעמדו המיוחד כיהודי ועבר אלינו כדי לבקש גאולה. אותה לא מצא ונתחוויר לו שרק עם גאולתנו אנו והפיכתנו לבני אדם אמיתיים ימצא אותה. היות לאדם יחד עימנו, פירושו לגבי היהודים – קודם כול לחדול להיות יהודי. ברנה חדל להיות יהודי. אך דווקא הוא בא ללמדכם שאין להגיע אל גאולה זו בדרך הרווחה והנוחות הקרה והאדישה, אלא שעליכם להיאבק למענה כמונו, ביזע, במצוקה וברוב כאב וייסורים [בגרסה השנייה מ-1869 – אלא שתעלה לכם כמונו, ביזע, במצוקה, וברוב כאב וייסורים].

תנו יד ללא הסתייגות למאבק דמים זה תוך איבוד עצמי – ואז נהיה מאוחדים ודבר לא יפריד בינינו [בגרסה השנייה מ-1869 – תנו יד ללא שיקולים למעשה גאולה זה, המחיה תוך איבוד עצמי – ואז נהיה מאוחדים ובלתי ניתנים לפירוד]. אך שימו אל ליבכם: תיתכן רק גאולה אחת מן הקללה הרובצת עליכם, גאולתו של אחשוורוש – האברון!

כלומר, התאבדותה של ברניהילדה היא אותה הקרבה של הגרמנים הצעירים והחיוביים, זה סימומו של המאבק שמביא בסופו לחורבן העולם הישן לטובת עולם חדש. יש שרואים בסיום זה מעין "מבול"

שמחריב את האנושות למען עולם חדש. אין לדעת אם וגנר התכוון לכך בסיום הזה, אבל בכל מקרה המבול הוא של מים, והסיום של דמדומי האלים הוא באש (בקריצה למים בריין, העולה על גדותיו), ואם נשווה זאת לסיפור המבול, שבו רק נח הצדיק נותר בחיים, אזי אלברייך, לוגה, בנות הריין, ארדה והנורנות הם הצדיקים. אמנם אין כאן זהות מוחלטת, אך ניכר דמיון ברעיון הכללי של חורבן אפוקליפטי של היסודות הרעים (היהודיים השליליים והגרמניים השליליים) למען צמיחה מחודשת של היסודות החיוביים. בסיפורי השמדה וסוף העולם תמיד הושאר פתח להמשך – במבול נותרה תיבת נח, ובסיפור סדום ועמורה נותר לוט. כאן נראה שאלברייך ובנות הריין נשארים כמו על מנת להתחיל הכול מחדש, שהרי הם גם הדמויות שפתחו את זהב הריין. לכן הכינוי "מחזור" מתאים גם לטבעת הניבלונג.

ברינהילדה היא הסמל של אותה לוחמת שנאבקת ברוב כאב וייסורים למען מטרתה. אותה הפיכה לבני אדם אמיתיים, כפי שווגנר כותב, היא הביטוי המושלם עבורה, שהפכה מבת אלים לבת תמותה בעלת רגשות, שלבסוף מנצחים את עולם הכוח הקר והאלים.

ניטשה, כאמור, ראה בדמדומי האלים סמל גם למות האלוהים. וגנר לא התכוון לכלול במישרין ביצירה יסודות שמתייחסים לדת בטבעת; האלים מייצגים מעמד חברתי. הבסיס שלה הוא פגני וטבוני, עוד לפני שהנצרות השתלטה על גרמניה. עם זאת, החברה שווגנר מתאר את חורבנה בטבעת היא החברה הגרמנית אשר היסוד הדתי-נוצרי שולט בה ואשר וגנר מעוניין למגר, אך הוא אינו מופיע במישרין בטטרלוגיה. הטטרלוגיה עניינה בסדר החברתי ובאופי של האנשים הפועלים בחברה זו ומסכנים אותה, והדת והאמונה הם חלק מהיסודות שמנחים את הקודים החברתיים והמוסריים של העולם הישן שווגנר מעוניין בכיליונו. מות האלוהים מעלה על נס גם את ההומניזם, שבעת החדשה הלך והתגבש. ניתן



גם לראות בהומניזם מעין דת חדשה, שכן בכל אידיאולוגיה ניתן לראות גם דת, ללא קשר לאמונה באלים או בכוחות עליונים. כל האידיאולוגיות והאמונות, כמו גם לאומים, מדינות, כסף, רכוש, חוקים וכדומה הם סדרים מדומיינים שהאדם יצר לעצמו לאורך הדורות, וכל פעם שהחליט לוותר סדר על אחד, החליף אותו באחר. אצל וגנר מות האלוהים מעלה את ההומניזם, ששם את האדם ורגשותיו במרכז, והרגש העליון כאן הוא כאמור האהבה, אך אהבה זו כוללת לא רק את האדם אלא גם את בעלי החיים והטבע ככוח מאחד.

בטבעת הניבלונג מגיע המסר הפילוסופי-חברתי של וגנר לשיאו ולמיצויו, הן מבחינה דרמטית והן מבחינה מוזיקלית. כאן הוא מציג לראשונה ובדרך המשוכללת והמשכנעת ביותר את העולם היהודי על רבדיו השונים – סוגי יהודים שונים אל מול סוגי גרמנים שונים, חיוביים ושלייליים – ואת יחסי הגומלין ביניהם. ישנם הבדלים מוזיקליים ברורים בין שני העולמות, וההשפעה של מנדלסון מקבלת משמעות סמלית עם ציטוטים מדויקים של כמה מהמוטיבים המרכזיים ביותר במקומות קריטיים. זו יצירתו המורכבת ביותר של וגנר, ואפשר למצוא בה את כל המסר החברתי שלו בשלמותו, במסגרת של עבר, הווה ועתיד.

### **'טריסטן ואיזולדה'**

טריסטן ואיזולדה קנתה לעצמה מקום ייחודי בין האופרות/הדרמות המוזיקליות של וגנר. הסיבה הראשונה, המיידית, היא היותה מצבת ענק לאהבה, והמוזיקה שווגנר חיבר לה היא מהחושניות, הרומנטיות והססגוניות שחוכרו לאהבה. מעטים המלחינים שהצליחו להביע בדרך מוחשית כל כך, כמעט פלסטית, את הרגשות המשתפכים, החיוביים והשלייליים, של האהבה, כפי שהצליח וגנר להביע ביצירה זו, והיא אכן שימשה השראה ליצירות רבות שנכתבו אחריה.

הסיבה השנייה, המוזיקולוגית יותר, היא שווגנר הביא ביצירה זו שפה טונלית מורחבת כרומטית, עד כדי טשטוש וערפול מוחלט של הטוניקה. לאחר שוטטויות, מתחים ודיסוננסים שנפתרים לדיסוננסים אחרים ונערמים זה על גבי זה, רק בסיומי המערכות אנו מזהים טוניקה מסוימת. שפה זו בעצם סללה את הדרך למוזיקה של המאה ה-20, שכן היא יצרה מיצוי של השפה הטונלית עד לקצה גבול היכולת, לצד שוויוניות של כל שנים־עשר צלילי הסולם, שהובילה לא־טונליות ולשיטה הדורקפונית.

את שתי אלה אנו יכולים למצוא בשאר האופרות של וגנר: מוזיקה רומנטית משתפכת רוויה ברגשות חיוביים ושליליים קיצוניים ישנה בכל יצירותיו, מההולנדי המעופף עד פרסיפל. גם את שפתו הטונלית הייחודית אפשר למצוא ביצירות האחרות, בייחוד במאוחרות, מהטבעת עד פרסיפל. אין יצירה שבה וגנר אינו מטשטש את הטונליות ועורם מהלכים כרומטיים זה על גבי זה. ייתכן שבטריסטן ואיזולדה יצא המוניטין של שפה זו בעיקר הודות לפתיחה, שנותחה כה רבות ודובר בה בהקשר המוזיקולוגי ההרמוני, בעיקר בספרי הרמוניה וניתוח מוזיקליים.

הסיבה השלישית קיימת לרוב בתת־מודע של רבים מאיתנו, ואולי היא החזקה והאמיתית מבין השלוש; היא רלוונטית בעקיפין גם לעניין שבמוקד ספר זה. קודם כול, יש להיזכר בנסיכות המיוחדות של כתיבת היצירה – וגנר קטע את הלחנת הטבעת ופנה לכתבתה. הוא היה בלב־ליבה של הדרמה שלו, הוא סיים את התזמור עד סוף המערכה הראשונה של זיגפריד ואת תכליל הפסנתר עד סוף המערכה השנייה. פרשת האהבים שלו עם מתילדה וזנרונק ידועה כהשראה ליצירה, או כפי שאמר ארנסט ניומן, אולי להיפך: פרשת האהבים נוצרה בגלל היצירה שעליה עמל וגנר באותם ימים. מתילדה הייתה אשתו של אוטו וזנרונק, סוחר משי עשיר, שהתעניינותו בווגנר הייתה כה גדולה עד שבשנת 1853 מימן מכספו קונצרטים של וגנר בציריך שכל הכנסותיהם היו קודש

לו. ארבע שנים מאוחר יותר נתן למשפחת וגנר בית מגורים נהדר בשם "אזיל" בקרבת הווילה שלו. מעשיו של וגנר, כמו במקרים רבים אחרים עם אלו שהיטיבו עימו, לא הראו הכרת תודה, אלא להיפך: הוא קיבל את התשורות כמובן מאליו והמשיך למשוך את תשומת לב מתילדה. פרשת האהבים לא הייתה סודית: גם אוטו וגם מינה, אשתו הראשונה של וגנר, ידעו על כך. בשלב כלשהו וגנר ומינה עזבו לפריז במימונו של אוטו, ווגנר ניסה לשכוח את מתילדה ולשקם את נישואיו. כמה מהנושאים המוזיקליים של טריסטן ואיזולדה מקורם בשירים שחיבר וגנר עבור אהובתו מתילדה וזנדונק, והם ידועים כשירי זנדונק. מה שבטוח הוא שווגנר נזקק לשינוי יצירתי במהלך העבודה המפרכת על הטבעת, ובאותם ימים לא ידע אם כלל יזכה לראותה מבוצעת על הבמה בחייו, בשל האתגרים הטכניים הכרוכים בכך.

וגנר הרגיש צורך לכתוב יצירה מסוג אחר, יצירה שתעסוק באופן מוחלט באהבה ותהיה חפה מכל רעיונות פוליטיים-חברתיים גרנדיזויזים כפי שעשה בטנהויזר, בלוהנגרין וכמובן בטבעת, שהייתה השיא של כל רעיונותיו החברתיים עד אותה התקופה. מאז ההולנדי המעופף לא חיבר וגנר יצירה שעסקה אך ורק באהבה וביחסי אנוש ארציים. כל נושאי האהבה שהופיעו בטנהויזר, בלוהנגרין ובטבעת היו רק סמלים לנושאים החברתיים, כמו המסר של האמנציפציה לנשים בזהב הריין ובולקיריה; נושא האהבה החופשית בולקיריה: אהבתם שוברת המוסכמות של זיגמונד וזיגלינדה, שמעלה על נס את האהבה ולא את הנישואים הכפויים חסרי האהבה; ואהבתם של זיגפריד וברנינהילדה המסמלים את איחודם של הגרמנים החדשים, המהפכנים, הדוגלים בהרס העולם הישן ובכניית העולם החדש, המושתת על האהבה ולא על הממון ותאוות הכוח.

אכן, כפי שראינו, גם בנושאים החברתיים וגנר משרבב את האוטוביוגרפיה שלו לעלילות, אך בטריסטן ואיזולדה הדבר מוחשי עוד יותר. אותה אהבה אסורה, בלתי אפשרית, מבוטאת כאן

בגלוי, והיא מרכז הסיפור, או ליתר דיוק היא כל הסיפור. העלילה בטריסטן ואיזולדה פשוטה ויסודית ביותר; וגנר פינה את הבמה למוזיקה שלו על מנת לבטא את אותם רגשות עזים ומסחררים. זוהי יצירת מופת ייחודית, כתובה בסגנון הדרמה המוזיקלית ויצירת האמנות הכוללת, בסגנונו הבשל והמאוחר של וגנר, ועם זאת היא עוסקת בנושא האהבה לברו, ובכך ייחודה מכלל יצירתו של וגנר. הוא משתמש כאן בתזמורת גדולה, אך לא מורחבת כפי שבטבעת. העלילה מבוססת על המיתולוגיה הקלטית, מאגדות המלך ארתור, והטקסט של וגנר עוסק בפרשת האהבה הזאת ונמנע מכל נושא חברתי-פוליטי. העלילה מתרחשת באנגליה ובאירלנד, ואין בה שום דמות גרמנית.

פאול ל' רוז הרחיק לכת וטען שגם בטריסטן ואיזולדה ישנו יסוד אנטישמי: לדבריו, דמותו של מלוט, שהלשין למלך מארק על הזוג, היא דמות היהודי הבוגד (Rose, 1992). לדעתי טענה זו מופרכת, שכן דמותו של מלוט היא דמות משנית ביותר. הוא אומר כמה משפטים בודדים לאורך כל היצירה, ואין לו כל ביטוי מוזיקלי ייחודי שמבליט אותו ומייצג אותו כמו את שאר הדמויות. כפי שנראה בהמשך, במייסטרזינגר ובפרסיפל, הדמויות היהודיות זוכות לייצוג מוזיקלי די מוגדר שחוזר באופרות השונות, כפי שהופיע לראשונה בטבעת, אף שהסגנון המוזיקלי הכללי של כל אופרה של וגנר ייחודי ושונה.

בטריסטן ואיזולדה אין חשיבות יתרה לדמויות חיוביות ושליליות, וגם לא לאמביוולנטיות שלהן. היצירה באה להציג את הנסיכות שבהן אהבה נוצרת, ועד כמה דק הגבול בין איבה לאהבה. היא מראה כיצד גובר הרגש על ההיגיון כשמדובר באהבה, עד שהאדם מביא על עצמו – ובכך גם על סביבתו – הרס בלתי נשלט. ללא ספק, הפילוסופיה של שופנהאואר תפסה מקום נכבד ביצירה זו, הוא הפילוסוף שווגנר העריץ בתקופה זו של חייו. נושא הציטוטים של וגנר מהווה כאן עניין מרכזי. כפי שראינו

ביצירות קודמות, וגנר משתמש בטכניקת הציטוט כדי להעביר מסר שמתייחס לא רק לנושא היצירה שממנה הוא מצטט אלא בעיקר למלחין המצוטט. לדוגמה, בטבעת ראינו שהמלחינים המצוטטים מסמלים את ייצוג העולמות שלהם: בטהובן וובר כמייצגים את העולם הגרמני, ומנדלסון את היהודי שהשתלב בגרמניות עד כדי כך שאת הדמויות והנושאים הגרמניים ביותר וגנר מייצג באמצעותו. בטריסטן ואיזולדה וגנר מצטט את רומיאו ויוליה מאת הקטור ברליוז, ונוסף על כך ניכרת השפעתם של רוברט שומאן ופרנץ ליסט. למעשה, ההשפעה הכפולה היא על אלמנט בורד – אקורד טריסטן המפורסם. אפשר למצוא אותו בתחילת הקונצ'רטו לצ'לו מאת רוברט שומאן בלה מינור (בתיבה 11 מההתחלה), באותם הצלילים, שכן הפתיחה של טריסטן ואיזולדה כתובה למעשה גם בלה מינור, אלא שאקורד הלה מינור אינו מופיע בה, כסמל לאהבה שאינה ממומשת. אפשר אף למצוא אקורד כמעט זהה (כל הצלילים זהים חוץ מהצליל רה הראשון, שאצל ליסט הוא בקר ואצל וגנר הוא רה דיאז ש"נפתר" לרה בקר), כולל המוטיב הכרומטי שעולה במלודיה יחד עם אקורד טריסטן, במקצב זהה, בשירו של פרנץ ליסט "ברצוני ללכת" ("Ich möchte hingehn") (S296):



דוגמה 36. המוטיב מהשיר של ליסט

עירד עתיר

מול המוטיב בפתיחה של טריסטן ואיזולדה מאת וגנר



"אקורד טריסטן" בקונצ'רטו לצ'ילו מאת רוברט שומן

השפעה של שני מלחינים על אלמנט בודד כבר פגשנו בהולנדי המעופף, שם על מוטיב סנטה מצאנו השפעה של פידליו מאת בטהובן ומזמור תהילים מאת מנדלסון. ההשפעה של ברליוז על וגנר גלויה וידועה, בעיקר בתחום התזמור והלייטמוטיב. ברליוז היה המלחין שהרחיב את התזמורת הסימפונית של זמנו לצורה

שאנו מכירים כיום. הוא הוסיף את הנבל, הטובה, הקרן האנגלית והטימפני השלישי. סקציית כלי ההקשה התרחבה אצלו, והתזמורת נעשתה מגוונת ועוצמתית יותר בזכותו. בסימפוניה הפנטסטית הוא השתמש בנושא החוזר שמתאר את האהובה, המופיע בכל הפרקים ומכונה "אידאה פיקס". רעיון זה הניח את היסוד לטכניקת הלייטמוטיבים, שווגנר שכלל והביא לשיא בדרמות המוזיקליות שלו. קארל מריה פון ובר, שכאמור השפיע רבות על וגנר, השתמש בנושאים מוזיקליים חוזרים שלעתים מזכירים את הלייטמוטיב. גם ברומיאו ויוליה של ברליוז ניכר השימוש בטכניקה זו, ואף אצל מאירבר, למשל באופרה ההוגנוטים. שימושים מוקדמים יותר ניתן למצוא באופרה ריצ'רד לב־הארִי (Richard Coeur de Lion), מאת אנדרה ארנסט מודסט גרטי (André Ernest Modeste Grétry), ואצל מוצרט בדון ג'ובאני.<sup>43</sup>

וגנר לא חסך את שבטו מהצרפתים, וגם אותם ביקר בחריפות במהלך חייו, אף שפעם אחת הודה שהם אחראים לרגעים מופלאים בחיינו. למשורר הצרפתי בודלר אמר וגנר בתגובה למאמר האוהד שלו על טנהויזר, שלא היה מאמין אף פעם שמשורר צרפתי יוכל להבין דברים רבים כל כך בקלות (Ross, 2020: 122). ואולם לברליוז שמר מקום של כבוד והערכה, ללא קשר למוצאו, מה שהוכיח שוב את יכולתו להתייחס לאמנים שהעריך במנותק מהשתייכותם הלאומית. אפשר בכנות לומר שווגנר לא היה ידוע בתור אדם שמחלק שבחים לעמיתיו למקצוע. אם נקרא את כתביו השונים נראה שנהג להשמיץ לא מעט לאומים, מלחינים ועמים

43. מעניין לעמוד על העניין, שמוזיקה בכללותה היא אמנות שהחזרות בה הן קו מנחה, מאז ומעולם. הרבר קשור בין השאר לכך שחוש השמיעה שלנו מתקשה לקלוט אינפורמציה רבה לאורך זמן, ונדרשת חזרה על תבניות על מנת שייקלטו במוחנו. עניין נוסף הוא ההנאה שבחזרה למוכר ולידוע. במוזיקה, כנראה יותר מכל אמנות אחרת, אנו חפצים ונהנים לחזור למוכר, להאזין ולחוות שוב ושוב את הצלילים שכבר שמענו בעבר ואשר גורמים לנו הנאה בכל פעם מחדש.

שהיוו איום כלשהו על מעמדו ופרסומו, ביניהם המלחין הגרמני יוהנס ברהמס, שווגנר אמר עליו ש"הרע מתחיל רק כאשר מלחין מנסה להלחין מעבר ליכולתו". כאשר ניטשה הציג בפניו את יצירתו של ברהמס שיר ניצחון ("Triumphlied") ואמר: "הנדל, מנדלסון ושומן נאספו יחדיו תחת מעטה מחוספס וגס". הוא לא יכול היה לשאת שיצירתו של ברהמס תנוגן בביתו וטען ש"אין אני מתעניין כלל ביצירותיו של הלז" (מצוטט אצל מעייני, 1995: 169). לקול ולפסנתר בהזדמנות אחרת, לפי ציטוטו של מקס קלבק, וגנר דווקא הגיב בחיוב על יצירתו של ברהמס ואריאציות על נושא של הנדל אופ. 24, באומרו שיצירה זו "מראה מה עדיין ניתן לעשות עם הצורות הישנות". ידועה ההקדשה ששלח וגנר בגלוי לברליוז על התכליל של טריסטן ואיזולדה: "למחבר רומיאו ויוליה ממחבר טריסטן ואיזולדה". מהקדשה זו אנו לומדים על הקשר שראה וגנר בין שתי היצירות, סיפור על אהבה בלתי אפשרית שמסתיים בטרגדיה, סמל לכל סיפורי האהבה עלי אדמות. מן הסתם, המקור של טריסטן ואיזולדה הוא העתיק יותר, שכן הוא נכתב בימי הביניים, הרבה לפני ששייקספיר חיבר את רומיאו ויוליה. וגנר, שאהב לחפש שורשים, ראה בסיפור של טריסטן ואיזולדה את שורש סיפורי האהבה המיתיים. למעשה, הנושאים המוזיקליים המרכזיים ביותר בטריסטן ואיזולדה מצוטטים כמעט במדויק מרומיאו ויוליה מאת ברליוז. גם המלחין, הפסנתרן והמנצח ליאונרד ברנשטיין דיבר על כך בהרצאותיו. להלן השוואה בין היצירות:



אופרה אנטישמית?

Andante malinconico e sostenuto. (♩ = 66.)

Flauto piccolo.  
Flauti.  
Oboi.  
Clarinetti in B (Si b).  
Corni I e II in F (Fa).  
Corno III in D (Re).  
Corno IV in C (Ut).  
4 Fagotti.  
Trombe in F (Fa).  
Cornetti in B (Si b).  
(Cornets à Pistons.)  
Tromboni I e II.  
Trombone III.  
Timpani I e II  
in C (Ut) G (Sol).  
Timpani III e IV  
in A (La) E (Mi).  
Gran Cassa e Cinelli.  
2 Triangoli e 2 Tamburini.  
(Tambours de basque.)  
Arpa I.  
Arpa II.  
Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
Violoncello.  
div.  
Contrabbasso.

Andante malinconico e sostenuto. (♩ = 66.)

דוגמה 37. רומיאו ויוליה מאת ברליוז, ההתחלה של הפרק השני, "רומיאו לבדו - עצוב"

Lento

pp  
p

טריסטן ואיזולה, מוטיב הגעגועים (בפרטיטורה עמ' 7 מבוטס על שתי התיבות הראשונות מפרק זה רומיאו ויוליה, ומיד לאחריו מוטיב החשוקה, המבוטס על תיבה 6 מפרק זה)

עירד עתיר

The image shows a page of a musical score for 'עירד עתיר' (Ezer Ezer), measures 35-38. The score is arranged in two systems. The first system (measures 35-38) includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), four Cornets (Cor. I-IV), Violins (Viol.), and Cellos/Double Basses (Cello/Bass). The second system (measures 39-42) includes parts for Flute (Fl.), four Cornets (Cor. I-IV), Violins (Viol.), and Cellos/Double Basses (Cello/Bass). The score features various dynamic markings and performance instructions, including 'pochissimo animato' (measures 35, 39), 'cresc. poco' (measures 36, 37, 40, 41), 'dim.' (measures 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42), 'canto espress.' (measures 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42), and 'pizz.' (measures 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42). The tempo is marked as '♩ = 100'.

דוגמה 38. רומיאו ויוליה, הנושא מקטע האדג'ו (מסיסמה ראשונה, חיבה 6)

אופרה אנטישמית?

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system begins with a measure marked '2', followed by a section labeled 'A' and a section labeled 'B'. The second system continues with a section labeled 'B'. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. Dynamics such as *sf*, *p*, and *dim.* are indicated throughout the score.

מוטיב האהבה של טריסטן ואיזולדה (B) בפרטיטורה עמ' 8, מסיסטמה ראשונה, חיבה 7), המבוטס על נושא האדג'ו מרומיאו ווליה

עירד עותיר

44

Fl. I.  
Fl. II.  
Ob.  
Clar.  
Cor. I. II.  
Cor. III.  
Cor. IV.  
Fag.  
P.  
poco  
poco  
poco  
poco  
div  
rit.

דוגמה 39. רומיאו ויוליה, נושא המשוקה מאותו הפרק, "רומיאו לבדו - עצבות"

טריסטן ואיזולדה – הנושא המסיים של דואט האהבה, שבסיום שיהווה את "מות האהבה" (Liebestod),<sup>44</sup> שואב מנושא התשוקה ברומיאו ויוליה, אלא שאצל ברליוז המרווח הוא טרצה, ואצל וגנר – קוורטה (בפרטיטורה עמ' 387, ו"מות האהבה" עמ' 633, סיסטמה שנייה, תיבה 5, עד עמ' 655).

42 ISOLDA

So star-ben wir, um un-ge-treunt,

TRISTANO

e-wig ein-ig oh-ne End;

גרעין מלודי נוסף המשורבב בתוך נושא "מות האהבה", מושפע כנראה מהוואלס של פרדריק שופן במי מינור, הראשון שפורסם לאחר מותו.

נושא הסקוונצה הכרומטית היורדח מהוואלס של שופן

44. במקור התכוון וגנר שהביטוי "מות האהבה" יתייחס למשפט הפותח בפתיחה, המתאר את החלפת שיקוי המוות בשיקוי האהבה. לסיום העדיף את הכותרת "ההשתנות של איזולדה". למעשה בזכות הפופולריות של הפרפרוזה לפסנתר שפרסם ליסט על המוזיקה של וגנר בשם "מות האהבה" ב-1868, דבקה הכותרת לבסוף גם בזו המקורית של וגנר. במקור "מות האהבה" תיארה את ההפיכה של מוות מתקרב, לאהבה. בסופו של דבר קרה ההיפך, האהבה הפכה למוות (Ross, 2020: 68).

עירד עתיר

From his lips in  
Wie den Lip - pen,

*dolce*

*p*

heav'n - ly rest sweet -  
zion - nig mild, su -

*dolce*

*p* *dim.* *p*

- est breath he soft -  
- sser A - them sanft - ly  
ent -

*p* *p dolce*

*espress.*

sends. Heark - en,  
weht: Freun - del

*pp* *p dolce*

הגרעין המלודי ב"מות האהבה" מטריטטן ואיזולדח, שימו לב לחיבות 2, 4, 6, ו-8

אופרה אנטישמית?

אחד המוטיבים, המכונה לעיתים "המוטיב של מינה כמקור וסמל האהבה", שזור בתוכו את תחילתו של הנושא של מנדלסון ממארש החתונה בחלום ליל קיץ (ראו דוגמה 14), הנושא ששימש בסיס למוטיב של פריה והאהבה בטבעת. הקשר למינה מעיד על הזיקה החזקה של יצירה זו לחייו של וגנר. האם הדבר נעשה במודע? אין לדעת, אך הקשר של שני הנושאים די דומה, שניהם קשורים לאהבה (שימו לב לתיבה השנייה).



דוגמה 40

דוגמה 41. נושא המופיע לראשונה במבוא למערכה השנייה בטריסטן ואיזולדה, ומושפע מנושא דומה ברומיאו ויוליה מאת ברליוז:



הנושא ברומיאו ויוליה מאת ברליוז

עירד עתיר

227

הנושא בתחילת המערכה השנייה בטריטון ואיזולדה מאח וגנר

הרבה מהקטעים ביצירה בנויים בצורת קשת, המתחילה בשקט, ואט-אט, בקרשנדרו, מתגעשת לקראת שיא, שנרגע בשלווה לבסוף. דובר לא מעט בחושניות ובמיניות של היצירה, שווגנר מתאר אותה בצורה משכנעת ביותר במוזיקה, כך שנדמה שמתוארת לפנינו אורגזמה. ולא אורגזמה אחת, אלא כמה וכמה הנשמעות במהלך היצירה בצורה הזו, של התגברות לקראת שיא, הנרגע לבסוף. ניתן להבחין בכך בין השאר בפרלוד הפותח, בסצנה השנייה במערכה השנייה, בפגישה של טריטון ואיזולדה (החל בעמ' 258 בפריטורה), בדואט שלהם באותה המערכה, וכמובן בסיום, ב"מות האהבה" (Liebestod) של איזולדה.

אנו למדים על דרך שימושו של וגנר בציטוטים ממלחינים אחרים לשם הענקת משמעות של זיקה תוכנית בין היצירות.



אנו רואים שגם בטריסטן ואיזולדה, יצירה שאין בה משמעויות חברתיות-פוליטיות, וגנר מתכתב עם מלחינים שהעריץ וכך מחזק את המסר שהוא מעוניין להעביר לקהלו. טריסטן ואיזולדה היא אבן בוחן נוספת להבנת טכניקת ההלחנה של וגנר, המרכזית להבנת המסר האידיאולוגי שלו.

### 'המייסטרזינגר מנירנברג'

וגנר חש שכטרם ישוב ויחדש את עבודתו על הטבעת עליו להעלות על הכתב יצירה נוספת בעלת חשיבות אידיאולוגית, כזו שניתן יהיה להעלותה על הבמה. כמובן, הוא אינו משתמש כאן בתזמורת המורחבת של הטבעת, וגם לא בתזמורת של טריסטן ואיזולדה, הכוללת קרן אנגלית וקלרינט בס. על מנת לבטא את הרוח המסורתית, התזמורת ביצירה זו היא סטנדרטית בכל המובנים.

כשם שעשה בטנהויזר, גם כאן וגנר משתמש ברעיון הזמרים ותחרות הזמר לשם המחשת התופעה המאפיינת את התרבות הגרמנית של ימים עברו. ביצירה זו הוא שב לרעיונותיו החברתיים-פוליטיים, אך פחות מהכיוון הפוליטי ויותר בהיבט האמנותי. באותו הזמן הוא חיבר את המאמר "על אודות מדינה ורת" (1864),<sup>45</sup> שכלל רעיונות חברתיים.

וגנר מתייחס בכל אחת מן היצירות לעניין שעל הפרק בדרך שונה ומזווית אחרת, כפי שמתבטא גם בסגנון המוזיקלי הייחודי שהוא יוצר לכל יצירה ויצירה. במייסטרזינגר הוא יוצר שפה מוזיקלית טונלית יותר, פחות גרושה בכרומטיקה מזו שהשתמש בה בטריסטן ואיזולדה, ופחות קיצונית וברוטלית מהשפה שהשתמש בה בטבעת על מנת לבטא את העולם הקדום הברברי. המייסטרזינגר מתרחשת במאה ה-16 בנירנברג, וכך וגנר גם משחזר במקצת את

---

Richard Wagner, "Über Staat und Religion" (1864), *Wagner Sämtliche Schriften und Dichtungen/VIII/3-29*

הסביבה המוזיקלית של הזמן, כדי לזכות במשהו מרוח התקופה. זו הקומדיה היחידה שחיבר וגנר, והטקסט שלה אינו אפי ומליצי כמו בדרמות האחרות, אלא הוא טקסט אנושי, מתובל בהומור רב ונושא אופי של שיחות יום-יומיות בין אנשים בשר ודם. עם זאת, נראה בכירור שגם ביצירה זו שורה רוחו המוזיקלית של מנדלסון.

המראות המרהיבים של הערים העתיקות הגרמניות ויפי הטבע סביבן היו מוקד משיכה לדמיון הרומנטי הגרמני. וגנר בחר בנירנברג של הרנסנס כזירת ההתרחשות ליצירתו. עיר זו סימלה עבורו את החיים האמנותיים של גרמניה כולה; זו הייתה העיר החופשית המלכותית, סמל לאוטונומיה של המדינות הגרמניות ומקור השראה למעמד ה-Burger במאבקהם נגד הכוחות הפיאודליים. מוקד עניין נוסף של וגנר ושל אנשי רוח אחרים היה המאבק בעולם התעשייתי האכזר והמשיכה הנוסטלגית אל העבר.

שנות ה-60 של המאה ה-19 – התקופה שבה כתב וגנר את הליברית ואת המוזיקה של המייסטרזינגר – הן שנים חשובות לעם הגרמני, השרוי בחוסר ביטחון עמוק ונע בין ייאוש לתקווה. גרמנים רבים אף אינם מתענגים על ההצלחה והשגשוג הכלכלי הגדולים שבאו בעקבות פיתוח התעשייה הכבדה בין השנים 1848-1873 ומילאו את לבבות הבורגנים רגשות גאווה לאומית. הדחף לאיחודה של גרמניה נעשה בלתי נמנע. השוביניזם, צרות האופקים, הקסנופוביה והתנועה לאחדות גרמניה הגבירו את הדרישה לממשל חוקתי כצעד חיוני לביסוס ערכי התרבות הגרמניים. באווירה זו כותב וגנר את חיבורו "מהו גרמני?" ("Was ist Deutsch?") (1865), שבו הוא מצדיע לרוח הגרמנית, תר ללא לאות אחר היופי והאצילות ורוחה בשאט נפש את התועלתנות והשיטתיות (מעייני, 1995: 881). תוכן המאמר מתבסס על רעיונו של פיכטה בנוגע למקוריות הרוח הגרמנית שנשתמרה טהורה יותר מזו הצרפתית עד אשר הייתה לכבואה מעוותת של דמותה המקורית בשל חדירת היהדות. היהודים נתברכו בכישרון לנצל לתועלתם יתרונות סמויים וגלויים

רק להם בחיי עמי אירופה. בפולין ובהונגריה המסחר נתון בידיהם. היהודי תיקן את אוזלת היד של הגרמנים בהשתלטו על היצירה הרוחנית הגרמנית. בהיותו מותאם לטעמו של מלך בוואריה, יש במאמר ביקורת פוליטית של ה"דמוקרטיה הצרפתית-יהודית שהושתלה בגרמניה", שנאכפה על ידי העיתונות "על רוח העם הגרמני הזנוחה והפגועה". כאן אנו עדים לכך שווגנר כורך את ביקורתו על היהודים גם בביקורת על הצרפתים. בכל מקרה, בעת פרסום המאמר "מהו גרמני?" הייתה כבר התנועה האנטי-יהודית בהתעצמותה. מאמר שפורסם בכתב עת שנועד לחוג המצומצם של חסידי וגנר לא יכול היה להיות בעל משקל משמעותי. התנועה האנטישמית הייתה עושה את דרכה גם ללא סיועם של דפי ביירוית. הפן הגרמני של המייסטרזינגר ברור מאליו ומופיע בגלוי, ומבוסס בעיקר על הדעה הרווחת שבקמסר הוא קריקטורה של המבקר האנסליק, ובשל כך של היהודים. ויינר בספרו מתייחס לשירתו המליסמטית (שירה של כמה צלילים על הברה אחת) של בקמסר באופן קריקטוריסטי, כמעין "סלסולים" של השירה בכתבי הכנסת, שווגנר כבר הוקיע ב"יהדות במוזיקה". למעט ויינר, המחקרים מפרטים פחות בעניין זה ואינם מתייחסים לדמויות משניות כדוד ומגדלנה, או לדמיון המוזיקלי בתיאור של בקמסר, הנושא קווים משותפים עם המוזיקה של הניבלונגים בטבעת. כן איננו רואים התייחסות מיוחדת לכך שאחד המוטיבים המרכזיים הקשורים להנס זקס מושתת אף הוא על הנושא של מארש החתונה מחלום ליל קיץ של מנדלסון, כמו המוטיב של פריה והאהבה בטבעת. ושוב, כמו בפרשנויות שניתנו לטבעת עד היום, המסקנות תמיד העצימו את האנטישמיות של וגנר וראו במייסטרזינגר אופרת קרב אנטישמית, שבה ה"רע" – בקמסר, היהודי, מובס, וה"טובים" – ואלטר בעזרת זקס, הגרמנים, מנצחים.

להלן אציג את התמונה בדרך שונה ומורכבת יותר, בהתייחסות לפרטים רבים יותר בעלילה, בטקסט ובמוזיקה. ככלל, אפשר

לסכם את נושא היצירה כביטוי האמנותי של הגרמנים מול הביטוי האמנותי של היהודים בגרמניה, שטומן בחובו גם נגזרות חברתיות. בטבעת וגנר עוסק בגרמנים וביהודים בגרמניה, ביחסי הגומלין ביניהם מבחינה חברתית, ואילו במייסטרוזינגר הוא עוסק ביחסים אלו בתחום האמנות ובפרט במוזיקה. לא יקשה אפוא להבין מדוע הפעם, ב־1869, בחר לפרסם שנית את מאמרו "היהדות במוזיקה" תחת שמו המלא סמוך להצגת הבכורה של המייסטרוזינגר. הנושא המוזיקלי עומד כאן במרכז היצירה, ווגנר שם את עצמו במרכז ההתרחשות, שכן הוא רואה את עצמו כמלחין הגרמני החשוב של זמנו. גם כאן, כמו שעשה בטנהויזר, הוא מכניס לעלילה דמות היסטורית גרמנית – הנס זקס. הקטגוריה החברתית הגרמנית ברורה וגלויה, ואילו זו היהודית, כהרגלו של וגנר, גלויה פחות, אך אנו יודעים באילו נסיבות עוצבה דמותו של בקמסר; פרשנים רבים זיהו דמות זו כדמות יהודית, ויש לכך סימוכין בהתבטאויותיו של וגנר, שעיצב את הדמות כמעין קריקטורה של המבקר האוסטרי ממוצא יהודי אדוארד האנסליק, שהיה ממתנגדיו הבולטים. האנסליק עצמו לא היה יהודי שלם; אמו הייתה יהודייה למחצה. גם דמותו של בקמסר באופרה אינה דמות יהודי אלא דמות בעלת סטריאוטיפים ותכונות שווגנר מזהה כיהודיות, כפי שעשה בטבעת. ברור לכול את מי מייצגים ואלטר, הנס זקס ובקמסר; של מי המוזיקה ששברה את כל הכללים והחוקים ואת המבנים הצורניים המסורתיים; מיהו זה המזלזל במבקרים, שהיצירה האמנותית שלו מהווה אתגר לקהל; מיהו המבקר האכזר שבו מדובר (הדבר שקוף עד כדי כך, שבעת קריאת הפואמה בפני קהל מצומצם ב־23 בנובמבר 1862, קם אדוארד האנסליק ממקומו ועזב את המקום בשאט נפש). האנסליק כתב על המייסטרוזינגר: "מלודיות בלתי מעוצבות, טיפול הרסני בצורות המוזיקליות המסורתיות, המוביל למשהו חסר צורה. ים משכר של צלילים המלווה בעלילה שדופה. כל אלו מביאים לתוצאה אחת – עייפות... מגושמות חסרת טעם

הרצופה התחכמויות [...] היצירה היא פרי־עטו של חצי משורר חצי מוזיקאי. כמוזיקאי, אינו אמיתי ואינו גאון [...] הוא הפכפך כזיקית [...]” (מעייני, 1995: 146). ארנסט ניומן העיר שביקורתו המשוחדת של האנסליק על המייסטרזינגר מזכירה את ביקורתו על טריסטן ואיזולדה, שם כתב: “הפרלוד לטריסטן ואיזולדה מזכיר לי את הציור האיטלקי הישן של קדוש מעונה שמעי נפרם אט־אט מגופו על גלגל”. גם פה, סיפור האהבה בא לסמל משהו רחב יותר, מעבר לאהבה רומנטית. וגנר עצמו טען שדמותה של אווה מסמלת עבורו את האמנות שאליה הוא משתוקק. דמותו של ואלטר היא במובנים רבים דמותו של וגנר עצמו, שתר אחר האמנות המושלמת שמייצגת אווה, וההתאחדות עימה מביאה לתוצאה הנכספת. היו שראו בדמותו של זקס את פרנץ ליסט, ידידו של וגנר, שסייע לו רבות בהגשמת אמנותו. כל אלו פרטים ביוגרפיים, אך המסר האמיתי חורג מכך.

וגנר רואה את עצמו כמייצגה של האמנות הגרמנית החדשה, כפי שראה את עצמו כגרמני החדש הפוליטי בטבעת בדמויותיהם של זיגמונד וזיגפריד. ואלטר מייצג את האמן החדשן המהפכני שנאלץ להתמודד עם השמרנות העיקשת של המייסטרזינגרים, הרבקים בחוקים הישנים של האמנות. בקמסר כביכול מנסה לייצגם בדרך הקיצונית ביותר, ובהתחלה מראה להם את נאמנותו, אך בסופו של דבר מתברר שאינו אלא חקיין כושל שאינו מסוגל ליצור אמנות לשמה, אף לא במסגרת החוקים של אמני הזמר באמנות הגרמנית. הנס זקס ניצב באמצע. הוא מבכירי אמני הזמר, אם לא הבכיר שבהם, וכל נירנברג מוקירה אותו. הוא בעל חוש לאמנות טובה והוא הראשון שמכיר בכישרונו של ואלטר, בעוד השאר מוקיעים אותו. וגנר מביא כאן ביטוי נוסטלגי, מבט אל העבר, אל תרבות ישנה ומנוונת, בצד התחדשות ורענון של האמנות החדשה.

## מערכה ראשונה

הפרלוד התזמורתי עשיר ומפליא בעוצמתו וכולל כמעט את כל הנושאים החשובים של האופרה עצמה. הסגנון המוזיקלי של היצירה ניכר כבר בפתיחה. נושא המייסטרזינגר הוא נושא מכובד ומרשים, שהטונליות של דו מז'ור שולטת בו באופן פונקציונלי וברור. בדו מז'ור בטהובני מנצח הנושא פותח בקוורטה זכה, המייצגת את הגרמניות, ובעל קו מלודי של מנגינה גרמנית עתיקה (בפרטיטורה של המייסטרזינגר, עמ' 7; האופי המארשי, עמ' 12-14). אפשר להבחין בקדנצות הרנסנסיות-בארוקיות בסיום פראזות בפתיחה (עמ' 10, תיבות 4, 5; עמ' 15, תיבות 1, 2; עמ' 19, תיבות 1-3). הוא נושא אופי גרמני מובהק, הן בדו מז'ור, שהיה אחד מהסולמות שייצגו את העולם הגרמני בטבעת, הן במקצב המארש, המאפיין את הנושאים הגרמניים בטבעת.

ויינר בספרו אף הצביע על זהות מסוימת בין ההתחלה של נושא המייסטרזינגר לבין מוטיב של הוולזונג בטבעת – שניהם מייצגים אושיות גרמניות. אלא שכאן אופי המוזיקה תואם את רוח התקופה שבה מתרחשת היצירה, ונושא המייסטרזינגר נושא אופי מלודי טונלי נקי בעל מקצבים פשוטים וסקוונצות מרובות. וגנר מעשיר את המרקם בפוליפוניה, המופיעה בפתיחה זו ותופיע גם בהמשך היצירה כחלק מהסגנון המוזיקלי המאפיין של התקופה. יש לזכור שהסגנון הגרמני התאפיין בפוליפוניה מרובה ובחיקויים, שהגיעו לשיאם במוזיקה של יוהן סבסטיאן באך, שגם השפעתה ניכרת ביצירה זו. נוסף על כך, וגנר משתמש בקישוטים בכמה מהמלודיות שלו, וכמה מהקדנצות באופרה עצמה נשמעות בארוקיות למדי – וגנר מחקה אותן במודע. נושא הגילדות והמלך דוד מתבטא במארש מבריק ועוצמתי בדו מז'ור, שמתאפיין גם הוא בטונליות בסיסית ופונקציונלית. בין אלו מכניס וגנר את המוטיבים המזוהים עם ואלטר, המובחנים בכירור. הנושא של שיר הפרס של ואלטר, בעל האופי הרומנטי, הכרומטי והרגשני, מעומת עם נושא אמני

הזמר הסימטרי והטונלי-פונקציונלי (עמ' 20, סיסטמה שנייה עד עמ' 23, סיסטמה ראשונה, תיבה 5). הנושאים שנקשרים לאמני הזמר, לגילדות ולנירנברג הם בעלי אופי שמרני ומעט מיושן ההולם את התקופה, ואילו הנושאים של ואלטר חופשיים יותר במקצבם, בפרישה המלודית שלהם ואף בטונליות החופשית יותר. וגנר מכניס כרומטיקה לקווים של ואלטר, שהם בעלי אופי רגשני, משולח רסן ונלהב יותר מהאופי המאופק וירא הכבוד של הנושאים הגרמניים האחרים. המייסטרזינגר מייצג את האמנות הגרמנית השמרנית של ימים עברו ואת המלחינים ההולכים בעקבותיה, וואלטר מייצג את וגנר עצמו, האמן הגרמני החדשן שנותן לרגשותיו ולרעיונותיו המהפכניים לחלחל ליצירותיו. הבדלים אלו ניכרים כבר בפתחה. המבנה המוזיקלי של הפרלוד מזכיר את מבנה הפואמות הסימפוניות של ליסט. זה פרק אחד, הכולל את ארבעת המאפיינים של פרקי הסימפוניה הקלאסית: האלגרו – הנושא המרכזי של הזמרים; האנדנטה שאחריו – מוזיקת האהבה של ואלטר; הסקרצו – המוזיקה של השוליות – כעין פיתוח של הנושא הראשי, והפינאלה – שהוא מעין חזרה, כתוב בסגנון קונטרפונקטי וירטואוזי ומתבסס על כל החומר המוזיקלי שהוצג קודם לכן. המרקם הפוליפוני של הפרלוד משלב את הנושאים של המייסטרזינגרים ומנגינת שיר הפרס של ואלטר, שילוב המבטא את האוטופיה שווגנר שואף אליה – איחוד הישן עם החדש והתקבלות אמנותו של ואלטר בקרב אמני הזמר, ולהיפך (מעמ' 29, תיבה 3). הרקמה הקונטרפונקטית היא בעלת אופי מיוחד ומושגים פואטיים משלה, בצרפה יחד את הנושא המרכזי של האופרה עם הנושאים המוזיקליים האחרים. בדרך זו מבטאת המוזיקה את אחדות האידיאלים והאידיאות של האמנים-זמרים השונים המופיעים בתחרות הזמרה. המערכה נפתחת בכנסיית סנטה קתרונה בנירנברג. אנו שומעים מקהלה שרה כורל לותרני בסגנון בארוקי מובהק, המייצג את הרוח הדתית הישנה של הגרמנים, ובין משפט למשפט התזמורת משלבת משפט רומנטי

המתאר את רוחו הנסערת של ואלטר, בניגוד לרוח הדתית-סטטית של הכורל (עמ' 45-48). הכורלים של באך שימשו בוודאי השראה לכורל זה. כבר בהתחלה וגנר מציג שילוב מאלף, כאשר המקהלה שרה את הכורל הלותרני, ואילו התזמורת, בפיאנו, מנגנת את נושא החיזור של ואלטר. למן ההתחלה וגנר מתחיל למסור את רעיונותיו באמצעות המוזיקה: המקהלה מייצגת את השמרנות הגרמנית, היציבה והחזקה, ואילו וגנר מרגיש לא בנוח איתה ומשבץ בה את הנושאים המוזיקליים החופשיים של ואלטר, שהם בעלי רוח שונה לחלוטין. הכורל הוא רשמי והנושא של ואלטר ענוג ורגשני. בטנהויזר הציג וגנר את החברה הגרמנית כחברה שמרנית הדבקה בדת הנוצרית עד תום, וכאן גם, עם עלות המסך, אנו רואים את הגרמנים מתפללים בכנסייה. במובנים רבים זו הסביבה הטבעית שלהם, ולא בכדי הוא בוחר להציגם בה כבר בתחילת היצירה. ואלטר נראה כמי שאינו מזוהה עם האווירה הדתית, ובאופן קומי ניגש לאווה ושואל אותה אם היא כבר מאורסת. מגדלנה גוערת בו שאין זה המקום לשאול זאת, ואומרת בחיוך כי היא אכן מאורסת, אך עדיין לא נבחר החתן. אופיו של ואלטר אף הוא מוצג בהתחלה כמי שאינו חש יראת כבוד לכנסייה שבה הוא נמצא, ואווה היא משאת נפשו. הפנייה של ואלטר לאווה מתנהלת בדרך קומית, כאשר כל רגע מגדלנה, המטפלת שלה ובת לווייתה, קוטעת את ואלטר ומפריעה לו בדבריו. ניתן לראות בכך ייצוג של השמרנים (מגדלנה) שמהרגע הראשון מפריעים לוואלטר (וגנר) להגיע אל משאת נפשו (אווה). הזוג השני, דוד ומגדלנה, אף הוא ראוי להתייחסות על תפקידו בעלילה – הוא מייצג את הזוג הגרמני השמרן, המהוגן. דוד הוא השוליה של אמן הזמר הגדול מכולם, הנס זקס, והמוטיב שלו פשוט ומדויק (ראו דוגמה 42).



אופרה אנטישמית?



דוגמה 42. המוטיב הפשוט והמדויק של דוד (בפרטיטורה, עמ' 64, סיסטמה ראשונה)

גם שמותיהם מעידים על אופיים: דוד מזוהה עם דוד המלך התנ"כי. בשיחה הראשונה של אווה, מגדלנה וואלטר, אווה מעירה באופן קומי כי ואלטר דומה לדוד המלך המנגן בנבל בתמונה של דירר, המתארת את דוד לאחר ניצחונו. כמובן, לשם מגדלנה קונוטציה רליגיוזית של מריה מגדלנה. ייתכן שזה זוג גרמני אופייני, המאמין בדת ובסדר הטוב. דוד הוא זה שמסביר לוואלטר את חוקי תחרות הזמר, ומיהו אמן זמר אמיתי. המוטיב של דוד אף הוא בעל אופי שמרני ופשוט למדי, כמו האיש הפשוט והצנוע שהוא מתאר. האם שמו של דוד מרמז על זיקה כלשהי של הדמות ליהדות? בהחלט ייתכן, אך מכל מקום, דוד הוא דמות חיובית ודי ניטרלית – בתור גרמני הוא שמרן וצייתן לאדונו זקס (אך בסוף המערכה השנייה מסתבר שהוא גם קנאי, כאשר הוא חושד שבקמסר שר סנדה למגדלנה). גם הזיווג שלו עם מגדלנה עשוי להוות סמל לאיחוד בין היהדות לנצרות (מגדלנה).

וויט פוגנר והנס זקס משתייכים לגרמנים המכובדים השמרנים, אך כפי שנראה בהמשך, זקס נבון מכולם ומוכן לקבל רוח חדשנית. דוד הוא השולייה של זקס, ושוב חוזרת התבנית של הגרמני החזק ובעל המעמד, ולצידו דמות בעלת סממנים יהודיים המסייעת לו: בזהב הריין ווטאן זקוק לעצות של לוגה ויורד איתו לניבלהיים, ובולקיריה הוא יוצא להקיף את הסלע באש; מכאן שלוגה הוא

מעין עוזר של ווטאן. להלן נראה שבפרסיפל קונדרי משרתת הן את אבירי הגביע והן את קלינגסור. לפיכך, אפשר לראות בדמותו של דוד, השולייה של זקס, את אותה דמות בעלת סממנים יהודיים המסייעת לדמות הגרמנית (לדמותו של זקס).

גם מבחינה קולית ניכר קשר בין ווטאן-לוגה לזקס-דוד: לוגה מסייע לווטאן, דוד הוא השולייה של זקס, והם בעלי אותם סוגי קולות: לוגה ודוד טנורים ליריים, ווטאן וזקס בריטונים. המוזיקה שווגנר מעניק לבקמסר מבליטה אותו מהשאר: מבחינה מוזיקלית, בתיאורו של וגנר את הניבלונגים בטבעת אנו מוצאים מאפיינים הזחים להפליא למוזיקה של בקמסר. המוטיב שלו דיסוננטי ושולט בו מרווח הסקונדה הקטנה, שאפיינה את הניבלונגים בטבעת (ראו דוגמה 43).



דוגמה 43. המוטיב של בקמסר

המוטיב של בקמסר, הסקונדות (גדולות וקטנות, שכן בקמסר מתיימר להשתלב בחברה הגרמנית, אך עדיין נותר נאמן ליהדותו ולתכונותיו השליליות היהודיות), ההרמוניה הכרומטית-דיסוננטית והמקצב של חלק שש-עשרה ושמינית, כלומר תו קצר ותו ארוך אחריו, מעין פורשלאג ("מכה מקדימה") – המקצב שתיאר את הצליעה של הניבלונגים בטבעת, שיש לו מן המשותף עם מוטיב דוד, אך בעיוות קל (בפרטיטורה עמ' 186, סיסטמה ראשונה). הוא בנוי מאותם הצלילים של מוטיב דוד (פה-מי במול-רה-דור-סי במול-לה ברידה), אך במקצב שונה ובהירמון אחר. לפיכך,

המוזיקה מבחירה כי אם דוד מגלה זיקה כלשהי לעולם הגרמני והיהודי, הרי היא חיובית, ואילו זו של בקמסר היא שלילית. גם אופי השירה של בקמסר רציטיבי-אריזי, בעל נטייה להבלטה של העיצורים השורקים, כמו השירה של אלברך ומימה בטבעת. אופיו זדוני ושלילי כלפי הסוכבים אותו, בייחוד כלפי ואלטר, שאליו הוא מגלה עוינות מהרגע הראשון. הוא עצמו מעוניין לזכות בתחרות ולקבל את אווה כאישה. עם זאת, הוא דמות שהשתלבה מאוד בחברה הגרמנית: בקמסר הוא מזכיר העירייה, כלומר משמש בתפקיד בכיר בחברה שבה הוא חי. בגדול, הוא מייצג את אותו האנסליק, שכוכו לא היה יהודי שלם, אך מעבר לכך הוא מייצג את היהודים המשכילים שהשתלבו בחברה הגרמנית, אך נותרו נאמנים לעצמם ולא נפטרו מתכונותיהם היהודיות השליליות. כלומר, בקמסר משתייך ליהודים שלא עברו את האיבוד העצמי שעליו כותב וגנר ב"יהדות במוזיקה": דמותו מתאימה לתיאורו של היהודי המשכיל שתיאר וגנר, שניסה להשיל מעצמו את המאפיינים היהודיים אך נכשל בכך, מה שגרם "לבידודו הגמור ולהפיכתו לאדם קשוח וחסר לב, עד שאבדה לנו אף אותה מידה של אהדה שחשנו כלפי גורלו הטרגי של שבטו". צורת השירה של בקמסר גם כן תואמת את שכתב וגנר: "אופן הדיבור והזמרה של היהודי על מזודותו הצורמנית שייך אמנם בעיקר ליהודי הפשוט והנאמן ליהדותו, והיהודי המשכיל שואף להתנער ממנו ברוב עמל ויגיעה, אך הוא דבק בו בעקשנות מחוצפת".

אפשר לראות זאת בניגודיות בין הדמות של זקס, הגרמני המכובד, החיובי והפתוח, לדמות של בקמסר, הקנטרן והנכלולי. וגנר משתמש כאן בשיטה שכבר השתמש בה – הוא נותן לשניהם את אותו מנעד קולי (זקס ובקמסר הם בריטונים) אך בצבע קולי ובטכניקת שירה שונה, המבדילה בין הקול העמוק, המכובד והלירי של זקס ובין הקול הצורמני, המציק והאריזי של בקמסר. בהמשך הוא אף נותן לו הוראת ביצוע "צורם", כפי שנתן למימה והאגן

בטבעת (עמ' 210, תיבה 3), ונותן בסיס מוזיקלי משותף לדמותו של בקמסר ולדמויות הניבלונגים. מכאן, שהם שייכים לאותה קטגוריה חברתית של העולם היהודי. וגנר עשה דבר דומה בטבעת, עם ווטאן ואלברוך, וגם עם זיגפריד ומימה הטנורים. כך, מבחינה קולית לפחות, הוא מבדיל בין הדמויות בעלות הזיקה לגרמניות לדמויות בעלות הזיקה ליהדות.

פוגנר, אביה של אווה, הוא דמות נוספת של גרמני טוב ומהוגן מהסוג הישן, וגם הוא בריטון, ובכך הוא ניצב בין זקס לבקמסר. המונולוג שלו מכיל מליסמות, טרילים וקדנצות מסורתיות לתקופה בתזמורת, המשייכות אותו לגרמנים מהדור הישן, הדוגלים במסורת (עמ' 189, סיסטמה שנייה, תיבה 3 עד עמ' 194; תיבה 1; ובמערכה השלישית, עמ' 645, סיסטמה שנייה, תיבה 4 עד עמ' 646, סיסטמה ראשונה, תיבה 1).

ואלטר מספר שלמד מאמן הזמר ואלטר פון דר פוגלווידה (שכבר פגשנו בטנוהויזר) וכן מהטבע ומשירת הציפורים. בקמסר לועג לו על כך, שהרי פוגלווידה מת מזמן (משחק המילים של השם פוגלווידה – "Vogel" פירושו ציפור). כפי שראינו, וגנר משתמש בציפור כסמל בדרמות שלו. ישנן שתי דמויות באופרה ששמן מבוסס על הציפורים: אחת דמות היסטורית אמיתית בשם קונרד נכטיגל (Konrad Nachtigall), "נכטיגל" פירושו "זמיר", והשנייה פרי המצאתו של וגנר, בשם קונץ פוגלגזנג (Kunz Vogelgesang), "פוגלגזנג" פירושו "שירת ציפורים". הוא מנסה להוכיח את נאמנותו המופלגת לאמני הזמר בכך שהוא פוסל בחומרה את שירו של ואלטר, שאינו עומד בקריטריונים ובחוקים שלהם, אך בזאת מעיד גם על חוסר הבנתו באמנות אמיתית.

שירו המהפכני של ואלטר, בעל הסגנון הרומנטי, הלא סימטרי והמשתפך, בא מיד אחרי המונולוג הקצר של פוגנר, בעל הרוח המוזיקלית המסורתית-שמרנית (מעמ' 196). בתיבות 4-7 יש מן המשותף לנושא הפותח של מלחינה היפה מאת מנדלסון, גם כן

בפה מז'ור, וסיומה של הפראזה הראשונה מזכיר את סיומה של הפראזה הראשונה שבפתיחה של מנדלסון. שירו של ואלטר לכל אמני הזמר במערכה הראשונה מתאפיין באותה מוזיקה משולחת רסן, רגשנית ושוברת מוסכמות. הטונליות שלה רוויה בכרומטיקה, ומבנה המשפטים חופשי וזורם כמו בסגנון ההלחנה המתמשכת של וגנר עצמו, בדגש ברור על הרגש ולא על המבנה. יש הברל ברור בין מוזיקה חופשית זו לבין המוזיקה והמוטיבים המאפיינים את המייסטרזינגרים – פיסוק ברור וסימטרי, חוסר רגשנות, איפוק, טונליות ברורה ודיוק ריתמי ומלודי. ייתכן שגם כאן וגנר מעיד על השפעת המוזיקה הייחודית של מנדלסון עליו.

בקמסר פוסל לחלוטין את שירו של ואלטר וקוטע אותו בברוטליות. הוא אומר לו שהוא יכול לשיר לאנשים בשוק, אבל כאן עליו לשיר אך ורק על פי החוקים. דבריו אלה מהווים משפט מוזיקלי שיחזור במערכה השנייה בדבריו של זקס, הבריטון ההפוך לבקמסר (עמ' 226, סיסטמה ראשונה, תיבה 1, עד סיסטמה שנייה, תיבה 2). השוו עם המנגינה במשפט של זקס (עמ' 319, סיסטמה ראשונה, תיבות 3-5, וסיסטמה שנייה, תיבות 1, 2). המוטיב המשווין לזקס הוא מוטיב הסנדלר, המתאפיין באקורד משולש מוגדל (ראו דוגמה 44).



דוגמה 44. האקורד המוגדל, המזוהה עם הסנדלר (בפרטיטורה, עמ' 233, סיסטמה ראשונה, תיבה 5 וסיסטמה שנייה)

המשולש המוגדל מופיע כבר בהתחלה, כשאווה אומרת למגדלנה שהיא רוצה רק את ואלטר (עמ' 61, סיסטמה ראשונה, תיבות 3, 4; סיסטמה שנייה תיבות 4, 5; עמ' 62, סיסטמה ראשונה, תיבה 1; וגם בתחילת המערכה השנייה, עמ' 237 סיסטמה ראשונה תיבות 2-4). אקורד כזה הופיע גם באריה של זיגפריד "Nothung!" צבעו המיוחד של האקורד מבליט אותו מסביבתו הטונלית, שכן בחלקו הוא מטשטש את הטונליות ובחלקו מבסס אותה. הדיסוננטיות שלו מעניקה לו צבע בעל כוח רב. באריה של זיגפריד הוא הבליט את אישיותו האמביוולנטית כמי שמייצג את הגרמני החדש ומנגד הבליט את הפראיות והאכזריות שלו. כאן הוא מבטא את אישיותו הייחודית של זקס הסנדלר, איש פשוט אך גם אמן, זמר מהמעלה הראשונה, איש מכובד שכל נירנברג מוקירה. הוא מבליט גם את השוני שלו מאמני הזמר האחרים: הוא בא מתוכם ומכבד את חוקיהם, אך פתוח לחידושים ומכיר בייחודיותו של שירו של ואלטר.

אמני הזמר הגרמנים, שווגנר העניק להם שמות גרמניים מובהקים, כולם פה אחד מסכימים לדעתו של בקמסר שהשיר של ואלטר אינו ראוי להיקרא מוזיקה, והם פוסלים אותו לחלוטין.

היחיד שטוען שיש לתת לוואלטר הזדמנות ורואה את שירו חדשני אך מעניין הוא הנס זקס. בכך וגנר מפריד את זקס מהשאר: האחרים מייצגים את רוב־רובה של החברה הגרמנית, או את דעת הקהל של האמנים הגרמנים, הדבקים במוזיקה שמרנית ומתנגדים לחדשנות, ואילו זקס מייצג את הגרמנים הבודדים שמבינים אמנות אמיתית מהי, שפתוחים לרעיונות חדשים ואינם דבקים בציות עיוור לחוקים כתובים. האנסמבל שמסיים את המערכה הראשונה מתאר את המהומה שאמני הזמר מקימים בשל חוסר שביעות רצונם ואטימותם לשירו החדשני של ואלטר בקונטרפונקט סבוך ומבולבל שמדגיש את אופיים הרע של אמנים גרמנים אלו (עמ' 235-258).

#### מערכה שנייה

במערכה זו מוסיף וגנר למוזיקה עוד אלמנטים גרמניים. במערכה הקודמת הוא בנה את הנושאים המתקשרים לאמני הזמר השמרנים כנושאים מוזיקליים סימטריים, טונליים, עם קריצה לבארוק, הוסיף כורל לותרני בתחילת המערכה והמחיש את ההבדל בין כל אלו לבין שירו של ואלטר, שסגנונו רומנטי. עתה הוא מוסיף שירים בעלי נופך עממי, המציירים תמונה של העם הגרמני כאשר אינו קשור לדתו. לעומת הכנסייה מן המערכה הקודמת, מערכה זו מתרחשת ברחוב בנירנברג, עם שיר בסגנון עממי גרמני ששרים השוליות, כולל דוד ששר לעצמו (עמ' 263-265). השוליות מתחילים את שירם על "היום של יוחנן" ("Johannistag"), מה שמעיד על זיקתם הדתית עדיין. זקס נוזף בדוד על כך שהוא מתקוטט. הדבר בהחלט קומי, אך גם מעיד על האופי הגרמני, שנראה שיגיע לשיאו בקטטה בסוף המערכה. המוטיב של נירנברג אף הוא עולה פה (ראו דוגמה 45), הוא בנוי מטרצות וקוורטות שמדגישות את הטונליות שלו, במקצב המארש השכיח אצל וגנר – צליל קצר וצליל ארוך זה אחר זה (כאן אלו חלק שש־עשרה ושמינית מנוקדת לסירוגין), שמבליט את רשמיותו של המוטיב ואת זיקתו לגרמניות.

34 *Moderato molto*

*p dolce*

Basso: Fa \_\_\_\_\_ Sol La

דוגמה 45. המוטיב של נירנברג, במקצב המארש הגרמני (בפרטיטורה, עמ' 281)

וגנר מציג את גרעין המשפחה הגרמנית, שמתבטא ביחסי פוגנר ובתו אווה – יחסים של כבוד וצייתנות. לדוגמה, כאשר פוגנר שואל את אווה מדוע אינה אומרת דבר, היא עונה לו שילדים ממושמעים מדברים רק כאשר הם נשאלים. בשיחה בין אווה לזקס, כאשר היא שואלת את זקס אם ואלטר הצליח במבחן, זקס משיב לה שהוא לא צלח, הוא לא ישתלב עימנו (אמני הזמר), אך הוא מקווה שהגורל יחייך לו במקום אחר: "dabei lasst uns in Ruhe verschnaufen, hier renn' er uns nichts über'n Haufen; sein Glück ihm anderswo erblüh'!". הלחן כאן זהה ללחן של המשפט שאמר בקמסר לוואלטר במערכה הראשונה, שישיר לעם בשוק ושכאן עליו לציית לחוקים. כך וגנר מקשר בין שני המצבים. כאשר זקס מבטא עמדה הדומה כביכול לעמדתו של בקמסר, גם המוזיקה זהה. הזהות המוזיקלית גם ממחישה את הניגוד שבין שתי הדמויות – לשתיהן קול בריטון, אך בעל גוון שונה לגמרי. אווה מגיבה בכעס ומשיבה שאכן, הגורל יחייך לו במקום אחר, ולא אצלכם, אנשים קטנים, מגעילים וקנאים; הגורל יחייך לו היכן שהלב עדיין משרד חום, ולא בין אמני הזמר המרושעים. התבטאות זו של אווה כלפי אמני הזמר מבטאת את עמדתו של וגנר כלפי אויביו והמתנגדים לאמנותו, ביניהם, כמוכר, גם גרמנים, אך כמו בטבעת, אלו גרמנים שליליים הדבקים בחוקי האמנות הישנה. בטבעת הם ייצגו את הגרמנים הדבקים בעולם הישן, וכאן את האמנים הדבקים במוסכמות האמנות ואינם פתוחים לחידושים.



אופרה אנטישמית?

וגנר מצטט שירים גרמניים עממיים במערכה זו: שירו של שומר הלילה מבוסס על שיר מאמצע המאה ה-16 (ראו דוגמה 46).

Hört ihr Leut' und lasst euch sa-gen, die Glock' hat  
zahn — ge - schla-gen;

דוגמה 46. השיר של שומר הלילה כפי שמופיע באופרה (בפרטיטורה, מעמ' 347, סיסטמה שנייה, חיבה 9, עד עמ' 348, סיסטמה שנייה, חיבה 7, ופעם שנייה מעמ' 458 עד עמ' 459, סיסטמה שנייה)

Lost ir herrn und lasst euch sagn, es hat vie - re ge-schlag'n.

השיר המקורי של שומר הלילה מאמצע המאה ה-16

וגנר שאל שתי מנגינות מספר מנגינות שיצאו לאור בנירנברג במאה ה-17. הפזמון ששר זקס על מנת להפריע לבקמסר שמופיע עם הלאוטה כדי לשיר לאווה מתחת לחלונה – "Jerum! Jerum!" – אף הוא נושא אופי של פזמון רחוב גרמני.

*Molto espressivo*  
s ff dim.

דוגמה 47. מוטיב ההתחשות

שיר הסנדלר של הנס זקס, המושתת על האקורד המשולש המוגדל המאפיין אותו, מתקשר לגרמני בעל אופי פתוח ומהפכני, כשם שהשימוש של וגנר באקורד זה היה חדשני (עמ' 358). בהמשך השיר מופיע מוטיב ההתכחשות (ראו דוגמה 47), שהתחלתו כמעט מצטטת את הנושא של מארש החתונה מחלום ליל קיץ מאת מנדלסון (ראו דוגמה 14), אלא שכאן, בין הצליל השני לשלישי ישנה קווינטה ולא קוורטה (בפרטיטורה, מעמ' 373, תיבה 3). רמז ראשון שלו נשמע כבר לקראת סוף המערכה הראשונה, כאשר זקס קורא לאמני הזמר להירגע ולהיות סבלניים לשירו של ואלטר (עמ' 223, סיסטמה שנייה, תיבה 2, עם טרצה בין הצליל השני לשלישי, ואז קוורטה בין הצליל השני לשלישי בתיבה 5, ובעמ' 224, סיסטמה ראשונה, תיבה 4, גם כן בקוורטה). בסצנה זו, כשבמסר נכנס לשירו של זקס, ניתנת לו הוראת ביצוע בשירה: "Kreischend", שפירושה – צרחני, צווחני, חרקני, מקרקר – תואם להפליא את אופי השירה המתאימה לבקמסר כיהודי שלילי לפי "היהדות במוזיקה" (עמ' 383, סיסטמה שנייה, תיבה 4). וגנר מבסס אותו על מוטיב הסנדלר בעל האקורד המשולש המוגדל. הטקסט עצמו תנ"כי, ובכך שוב מחבר את הזיקה הגלויה של הדת לגרמניות. זקס שר על אדם וחוה בגן עדן, וההקבלה של אווה (שהיא המקבילה הגרמנית לחווה) התנ"כית לאווה בתו של פוגנר ברורה.

באופרטה של מנדלסון השיבה מן הניכר ("Die Heimkehr aus der Fremde"), התמונה שבה שירתו של הרמן נקטעת בלי הרף על ידי הרוכל מזכירה מאוד קטע זה (רדקליף, 1990: 119). יש לציין שסמוך לשירו של הרמן מופיע גם שירו של שומר הלילה בפי קאוץ (Kauz), בדומה לדרך שבה השתמש וגנר בשיר זה מאמצע המאה ה-16; לפיכך הצירוף של שני הדברים, הן השימוש בשירו של שומר הלילה והן הקטיעות של שירתו של הרמן, כלל אינו מקרי, ושוב אנו עדים להשפעה של מנדלסון על וגנר. שירו של בקמסר

עם הלאוטה<sup>46</sup> – "Den Tag seh' ich erscheinen, der mir wohl – gefall'n tut" – אף הוא ציטוט של שיר גרמני עממי בן התקופה שווגנר שאב לתוך היצירה כדי להמחיש את הגרמניות המקורית של התקופה ובכלל (ראו דוגמה 48).



דוגמה 48. מוטיב ההכאה, מבוסס על הקוורטה, שהיא סמל לגרמניות אצל וגנר

הסרנדה של בקמסר מבוססת על שיר גרמני מקורי, אך בקמסר שר אותו בעיוות עם קולטורות רבות שזקס מסמך כטעויות בפטיש שלו, ובעקבות זאת פורצות מהומה וקטטה שמציגות את בקמסר והאחרים (חוץ מזקס) באור מגוחך ושלילי. גם כאן, כמו בסוף מערכה ראשונה, אך בחריפות יתר, וגנר מבטא את המזג השלילי מבחינה מוזיקלית בהצגת מקהלה פוליפונית סבוכה ומבולבלת שנשמעת כשאון והמולה בלתי תרבותיים בעליל (עמ' 406-460). במערכה זו, בין בגלוי ובין בסמוי, הדמויות כולן יוצאות נגד בקמסר, בייחוד זקס. הם מרמים אותו כאשר מגדלנה לובשת את בגדיה של אווה כדי שהוא יחשוב שזו היא וישיר לה את שירו. השיר שבקמסר שר עם הלאוטה שלו, כאשר זקס באורח קומי מקיש בפטישו על כל השגיאות של בקמסר, מראה לנו שאפילו הוא, הסמן (merker), אינו מצליח לשיר את השיר הגרמני כראוי. הרי הוא עדיין דבק ביהדותו, שמתבטאת בדרך שירתו המגוחכת. הוא אינו מסוגל לשיר כהלכה את השיר הגרמני אף שהוא מתיימר

46. קתרוס, כלי פריטה. הלאוטה המודרנית התפתחה מהעוד הערבי, ושמה נגזר גם משמו הערבי של העוד: אל-עוד.

לדעת את כל החוקים על בוריים.

וגנר מקביל זאת עם סיטואציה מהמערכה הראשונה, כפי שעשה קודם לכן: כאשר זקס מסיים להכין את הנעליים עבור בקמסר, בעוד בקמסר שר את שירו, הוא שואל אותו בלעג: "האם סיימת?" – בהקבלה לקטע במערכה הראשונה, שבו שאל בקמסר את ואלטר אם סיים לשיר את שירו מול אמני הזמר, מפני שהלוח שלו כבר מלא בסימוני השגיאות בשירתו. כאן – כל שגיאותיו של בקמסר בשיר סומנו במכות הפטיש של זקס שהכין את הנעליים, וכך סיים מהר את הכנתן.

מזמורי בית הכנסת המוזכרים ב"יהדות במוזיקה" מתבטאים בפרודיה בסרנדה הלילית של בקמסר ובכורל הלותרני, שווגנר דן בו במאמר "על הוויית המוזיקה הגרמנית" ("Über Deutsches Musik-Wesen"), והוא פותח את הדרמה המוזיקלית של ה"עם" (Volk), המופיעה בקטע ה-Festwiese (יריד) בתמונה השנייה במערכה השלישית.

הקו המלודי של הלאוטה של בקמסר בנוי מקוורטות, וכך גם הסלסולים בקולו. הקוורטה, כבר ראינו, ממלאת תפקיד ייצוגי חשוב בנושאים המוזיקליים הגרמניים אצל וגנר. גם בסגנון שירתו של בקמסר אפשר לראות מעין חיקוי נלעג וסאטירי לשירת ה"קולרטורה" הווירטואוזית, שבאה להדגיש את היכולות הטכניות של הזמר – סגנון שווגנר התנגד לו בתוקף ואשר סימל עבורו את הסגנון המוזיקלי המיושן של התקופה: התפארות ראוותנית ללא רגש. סגנון זה משויך גם למוזיקה שאינה גרמנית, לאיטלקים, לצרפתים ולאנגלים. במליסמות הארוכות של בקמסר אפשר לשמוע מעין חיקוי של שירת היהודים בבתי הכנסת – סגנון החזנות מרובה במליסמות ובסלסולים האופייניים לדרך שירתם של היהודים, שעליה וגנר כותב בפירוט רב ב"יהדות במוזיקה". נראה שבקמסר, בעל הסממנים היהודיים, מנסה לשיר שיר גרמני, אך אינו מסוגל לעשות זאת, כפי שווגנר כותב ב"יהדות במוזיקה". ואלטר

ואווה מגלים מרדנות בכך שהם מתכננים לברוח מהמייסטרזינגרים ומרצונו של אביה של אווה, שחתנה יהיה אמן זמר בלבד. כאן שוב משתרכב נושא השוביניזם בחברה הגרמנית בימיו של וגנר – אביה של אווה, פוגנר, מעוניין להשיא אותה לאמן זמר, זה שיזכה בתחרות הזמרה, ללא התחשבות ברצונה שלה. המוזיקה שווגנר מעניק לאווה, פוגנר וזקס אף היא בעלת רכות רומנטית, אך עם זאת מיושבת ולא רוויה בכרומטיקה, ובכך מעידה על מקומם במסכת הכללית: הם משתייכים לגרמנים השמרנים אך מגלים פתיחות לחדש, והם ניחנו ברגש האנושי שחסר אצל רוב הגרמנים הדבקים בחוקים יבשים ובקרירות רגשית.

כאשר פורצת המהומה בעקבות שירו של בקמסר, שמעיר את השכנים, וגנר מציין שהמסר שלה פונה לשני העולמות. מוטיב ההכאה, שנגזר מהקו המלודי של הלאוטה של בקמסר, בנוי אף הוא מקוורטה חוזרת ונשנית, שמשייכת אותה לעולם הגרמני. מצד אחד מוצגת התמונה של היהודי, שכאשר הוא מרים את קולו בשירה הוא הופך לבלתי נסבל, כפי שמתואר ב"יהדות במוזיקה". הוא יעצים זאת בתמונה האחרונה במערכה השלישית, כאשר בקמסר יתמודד בתחרות עם שירו שלו. שירתו כה איומה, שהיא מעירה בחריקותיה ובצעקותיה את השכנים, ואלה מקימים מהומה. השכנים זועקים שיפסיק לצרוח ומכנים את שירתו "צעקות חמור" (Esel schreit). תיאור כזה תואם להפליא את התיאור של וגנר לשירתם של היהודים ב"יהדות במוזיקה". אך מצד אחר המהומה הפראית שהם מקימים האלימות, המכות והצעקות שלהם, שמקבלים מרקם פוליפוני סבוך, דיסוננטי וצורמני כשלעצמו, מעיד גם עליהם, כלומר על העם הגרמני עצמו, שמתואר באופן קומי למדי כפראי ונוטה להתנהגות לא נאותה. הם מחליפים מהלומות מילוליות זה עם זה, דוד אינו מהסס להשתמש באלימות נגד בקמסר, האיש שהוא חושב שחזיר אחרי מגדלנה. התמונה המתקבלת מההמון הזועק, המקלל והמכה אינה מחמיאה כלל וכלל ומציגה לנו פן שלילי של הגרמנים.

כאשר המהומה שוככת, שומר הלילה מסיים את המערכה בהכרזתו על השעה ועל הוראתו לתושבים לשמור על נפשם מפני רוחות רפאים רעות שיחדרו לנשמתם. הוא מסיים את הכרזתו בשבח לאל ("Lobet Gott, den Herrn!"), דבר שמוסיף אלמנט קומי לתמונה הכללית, שמציגה את הגרמנים, את אמונותיהם התפלות ואת מנהגייהם באור מגוחך למדי.

### מערכה שלישית

המבוא נפתח במוטיב ההתכחשות, שכבר הופיע בסצנה השישית של המערכה הקודמת. אווה רמזה לזקס בדבר זיווג בין שניהם, אך נראה שהוא אינו מעוניין לקלקל לוואלטר את עתידו עם אווה אהובתו. הנושא הפותח בצ'לי, שישמש מוטו גם בהמשך, מייצג את הנס זקס (עמ' 461 תיבות 1-3). זה מוטיב ההתכחשות, שהופיע במערכה הקודמת (ראו דוגמה 29). בהמשך מופיע נושא הכורל "עורו!" ("Wacht auf") בכלי המתכת, שנפתח בקוורטה (סיסטמה שנייה, מתיבה 5).

מוטיב זה מזכיר בתחילתו את מוטיב האהבה, המוטיב של פריה מהטבעת, אלא שכאן, במקום הקוורטה, בין הצליל השני לשלישי מופיעה קווינטה. בכך הנושא מתקשר מוזיקלית גם למארש החתונה מחלום ליל קיץ מאת מנדלסון, וגם כאן, כמו בטבעת, וגנר נותן את הנושא לא לדמות בעלת זהות יהודית, אלא לדמות שהיא אולי בעלת הזהות הגרמנית ביותר באופרה – מוטיב זה קשור במישורין להנס זקס. לאחר מכן נשמע נושא חדש, כורל בכלי המתכת, הנושא שישמש כהמנון בתמונה האחרונה, המנון ה"עורו!" – "Wacht auf!"

בתמונה הראשונה נפגשים דוד, זקס והשוליייה שלו. גם כאן דוד שר שיר בנוסח עממי גרמני (מעמ' 476, סיסטמה שנייה, תיבה 4, עד עמ' 478). בתחילה דוד מתבלבל ומתחיל לשיר שיר זה למנגינה של הסרנדה ששר בקמסר במערכה הקודמת, לתדהמתו של זקס,

אך מיד מתקן את עצמו למנגינה הנכונה. נראה שווגנר עושה לרגע קט קישור בין דמותו של בקמסר לבין דוד, אך מיד "מתקן" קישור זה, כי דוד הוא דמות חיובית יחסית לבקמסר. שיר זה מקשר בין שמו של יוחנן המטביל על גדת הירדן, לשמו הגרמני – הנס, שבנירנברג הוא על גדת נהר הפגניץ. דוד לפתע שם לב ששכח, שהרי זה שמו הפרטי של הנס זקס, והיום הוא החג של יוחנן. לאחר לכתו של דוד, זקס נותר לבדו. בתמונה זו משמיע זקס את המונולוג הידוע שלו "Wahn! Wahn!" ("טירוף! טירוף!"), שבו הוא מבטא את אי־שביעות רצונו מטירופם של בני האדם. לדעתי, המסר שווגנר מוסר בפי זקס הוא יחסו למה שמתרחש בגרמניה. זקס רואה את אטימותם העיוורת של אמני הזמר, שפסלו על הסף את שירו של ואלטר, וייתכן שבמונולוג זה הוא מבטא את אי־שביעות רצונו מהחברה הגרמנית; וגנר מוסר את קולו האישי, המבקר את התנהלותם של רוב הגרמנים כטירוף מוחלט. מעניין שהמוטיב שמלווה את זקס הוא מוטיב ההתכחשות, שבדומה למוטיב פריה בטבעת נושא זיקה לנושא של מנדלסון ממארש החתונה (עמ' 500, סיסטמה שנייה, תיבה 2). כך הוא יופיע גם בהמשך. עם זאת, הוא מגלה את חיבתו לגרמניה ומהלל את העיר נירנברג, השוכנת בליבה. כמו וגנר, הוא אוהב את גרמניה, אך דעותיו על הגרמנים אמביוולנטיות. תיאוריית ה"אשליה, טירוף" ("Wahn") מופיעה בין השאר במאמרו של וגנר "על מדינה ודת" ("über Staat und Religion") מ־1864, זמן חיבור אופרה זו.

בתמונה השנייה נפגשים זקס וואלטר, ובה הוא מציג לו את שירו, שנגלה לו בחלומו. בכך שוב וגנר מכניס פרט אוטוביוגרפי, ומזהה עצמו עם דמותו של ואלטר: ידוע כי וגנר חלם כמה נושאים מוזיקליים ושילבם ביצירותיו, למשל המבוא לזהב הריון של האקורד המשולש הבודד. בתמונה זו מתחילה להתהוות הפשרה בין ואלטר החדשן ובין אמן הזמר הוותיק המכיר בכישורו, זקס. ואלטר שר לו את שירו, וזקס מכוון אותו כיצד להלחינו בדרך הגיונית, שני

בתיים זהים ובית שלישי קצת שונה. כלומר, גם אמן חדשן צריך ללמוד מהעבר ומהמסורת. זקס מעיר לוואלטר על חופשיות הקצב במנגינה שלו, אומר שזו אינה טעות אך יהיה קשה לזכור את הלחן והדבר עלול להרגיז את הזקנים. כאן ברור לנו שמדובר במוזיקה החדשנית של וגנר עצמו, בעלת החופש המוחלט, שהדור המיושן והשמרן מסרב לקבלה.

בתמונה השלישית מגיע בקמסר אל זקס. בתמונה זו מתגלה אופיו הערמומי והנכלולי של בקמסר – הוא לוקח בלי רשות את הדף שעליו השיר משולחנו של זקס, ואף חושד בו שהוא מעוניין להשתתף בתחרות ולהתחרות עימו על ליבה של אווה. בחלק זה מבליט וגנר מבחינה מוזיקלית את דרך דיבורו של בקמסר, שתואמת מאוד את תיאורה של דרך הדיבור היהודית ב"יהדות במוזיקה": קולו רועם וצעקני, גס, חורק ומבליט את העיצורים בגסות. גם התזמורת מדגישה זאת. ישנם קווי דמיון בין קטע זה לבין דרך שירתם של אלברייך ומימה בטבעת. מופיעות כאן טכניקות לתיאור היהודים השלייליים שכבר פגשנו בטבעת: קרנות מעומעמות, מוטיב הסקונדה של בקמסר עם מקצב "צליעה", ושירתו של בקמסר, המבליטה עיצורים שורקים וחורקים בשילוב קריאות.

נראה זאת בפרטיטורה: קרנות מעומעמות מדגישות את המוטיב של בקמסר, כמו הטכניקה של הניבלונגים בטבעת – ביטוי מוזיקלי דומה לקטגוריה החברתית של העולם היהודי (עמ' 548, סיסטמה שנייה), מוטיב הסקונדה של בקמסר עם מקצב "הצליעה" של חלק שש-עשרה ותו ארוך יותר לאחריו (עמ' 552-553), ואף באותו המקצב, חלק שש-עשרה ושמינית, שמתאר את הניבלונגים בטבעת (עמ' 558, 559, 576, 577).

את המשך הסצנה של זקס ובקמסר, שמתארת את דרך הדיבור היהודית, הצעקנית והנרגנת אצל בקמסר (מעמ' 561, סיסטמה שנייה, עד עמ' 568), בטמפו מתוח, בקו מלודי שמבליט את ההברות והעיצורים שיוצרים רושם של חריקה ושרקנות, מבליטה התזמורת



כפורשלאגים וברגשים, ובקמסר אף קורא קריאות מגוחכות של צחוק ושל "Au au!" (עמ' 565, סיסטמה שנייה, תיבה 3), הדומות להפליא לצעקות הכאב של מימה בתחילת התמונה השלישית בזהב הרין. זה קושר את שתי הדמויות לאותה הקטגוריה הן מבחינה מוזיקלית והן מבחינת התוכן. בקמסר הוא ללא ספק יהודי שלילי ודוחה שאינו מכיר בכישרונם של גרמנים כמו ואלטר. אך בקמסר אינו מגלה תכונה של פיקחות, אלא טיפשות לשמה. זקס חכם בהרבה ואף מתיר לו לקחת את השיר שכתב, כי הוא יודע שבקמסר לא יהיה מסוגל לבצעו כיאות. בקמסר מצידו משתחצן ואומר: "בקמסר! אין טוב ממנו!" בנימה קומית: (Beckmesser! Keiner "besser!") בקמסר אינו דמות מסוכנת בשלב זה. הוא היה מסוכן יותר במערכה הראשונה, שבה החזיק בדעה של אמני הזמר האחרים ביחס לשירו של ואלטר. בשלב זה הוא מתגלה כטיפש ומרושע. כמובן, זקס עומד על טיבו של בקמסר ומבטא את סלירתו מרשעותו. בתמונה הרביעית מפגיש וגנר בין כל הדמויות הגרמניות החיוביות, זקס ושני הזוגות: ואלטר ואווה, דוד ומגדלנה. בסצנה זו הוא מכניס ציטוט מטריסטן ואיזולדה (עמ' 641, סיסטמה ראשונה, תיבות 5, 6 וסיסטמה שנייה, תיבות 1-3). כאשר אווה מגלה לזקס את חיבתה אליו, הוא אומר לה שהוא מכיר את הסיפור של טריסטן ואיזולדה, ואינו חפץ בגורלו של המלך מארק. זקס עצמו מאוהב באווה, אך מוותר עליה לטובת ואלטר. ניתן כאן לראות דמיון לדמותו של וולפראם בטנהויזר, שלמעשה מוותר על אליזבת לטובת טנהויזר.

ציטטה זו נושאת שני מובנים: האחד, כמובן, מוסיף לקומיות של היצירה באמצעות הומור עצמי, כאשר וגנר מצטט מיצירה של עצמו, כפי שמוצרט ציטט את האריה של פיגרו מנישואי פיגרו בודן ג'ובאני. המובן האחר הוא שהאמנות הגרמנית שעליה הוא מדבר כל העת ביצירה זו היא אמנותו של וגנר עצמו. הוא עומד במרכז של יצירה זו, והציטוט מטריסטן ואיזולדה, שהיא יצירה שלו, מרמז

בהחלט על כך שווגנר והמוזיקה שלו עומדים לדיון כאן, והוא רואה את עצמו כמייצג של האמנות הגרמנית בהתגלמותה. שיאה של התמונה בחמישייה המפורסמת, שהיא מעין ביטוי מוזיקלי לאוטופיה שבה רואה וגנר את אותם גרמנים חיוביים כדוגמה לכל הגרמנים. הוא מאחד אותם ויוצר הרמוניה נפלאה ומוזיקה מלאת רוח ורגש, שהם הביטוי המושלם לגרמניות החיובית. כמוכן, בקמסר נמצא מחוץ לתמונה ואינו שייך לאידיאל הזה. החמישייה שמסיימת את התמונה הרביעית במערכה השלישית, בעלת האופי המוזיקלי הרומנטי, הרגשני והמשתפך שממשיך את רוח "שיר הפרס" של ואלטר שהוצג לנו קודם לכן, מוצגת בסצנה לפני האחרונה של האופרה בשלמותה, ובכך אנסמבל זה מבטא סולידריות ואוטופיה מלאות תקווה של כל הדמויות החיוביות בדרמה (עמ' 651-660).

בתמונה החמישית והמסיימת, על הנהר פגניץ, וגנר מביא את סיכומה המהדהד של היצירה ואת המסר הסופי שלה – המסורת הגרמנית, שמתבטאת בשיריהם העולצים והמבדחים של חברי הגילדות השונות: הסנדלרים, החייטים, האופים ולבסוף, הגעתם המכובדת של אמני הזמר. שירת בעלי המקצוע השונים לפני הופעת אמני הזמר מבטאת את הפן המסורתי-עממי המפואר של הגרמניות, אך בהומור (מעמ' 673), לצד מחול השוליות העליון, המבוסס על קוורטות (מעמ' 693, סיסטמה שנייה, עד עמ' 699, תיבה 8). מחול השוליות בנוסח הלנדלר, הריקוד העממי, מוסיף לפולקלור של התמונה ומסמל את הגרמניות החיובית, המסורתית והזוהרת. המקהלה פוצחת בהמנון "עורו!", שכבר הופיע בתחילת המערכה ככורל בכלי המתכת, וכאן זה כורל המושר בפי המקהלה, בסגנון לותרני אך רומנטי משתפך שמביע מעין תקווה לעתיד (מעמ' 716, תיבה 4, עד עמ' 723). המנון זה אף הוא מעין אוטופיה של גרמניה חדשה ומקדים את בואו של הנס זקס, שיש לו יד בהצלחתו של ואלטר והוא שותף להבאת האמנות החדשה שלו לגרמניה.

בקמסר אומר לזקס שהוא בטוח שאיש לא יבין את השיר, אך הוא בונה את תקוותו על הפופולריות של זקס. בכך וגנר מציג תכונה נוספת אצל בקמסר: הוא רואה חשיבות בפופולריות יותר מבאמנות לשמה, ובכך מציג את רדידותו. לא קשה לקשר זאת למאמרו של וגנר "הקהל והפופולריות", שבו הוא דן בכינוניות של האמנות שמטרתה להשיג פופולריות, וגם לאופרות של מאיררבר, שהיו כה פופולריות בזמנן ווגנר ראה בהן בידור ותו לא. לפני שבקמסר עולה לשיר אנו שוב שומעים בבידור את דיבורו השרקני בשילוב מקצב הצליעה בתזמורת (מעמ' 735 עד עמ' 737, סיטמה ראשונה, תיבה 2). במערכה השנייה שמענו את שירתו המגוחכת שעוררה את המהומה ברחוב, אך כאן וגנר מעצים עוד יותר את כישלוננו המוזיקלי כאשר הוא מסלף ומעוות לחלוטין את השיר שלקח מזקס. מבחינה מוזיקלית זו מנגינת הסרנדה ששמענו במערכה השנייה, אך היא מעוותת עתה. כל זה מודגש עם הרקע התזמורתי, שמבליט את העיוות על ידי טרמולו זממני וטורדני בכלי הקשת ובהדגשות מפעם לפעם (עמ' 748-755). הטקסט מעוות ויוצר גיבוב שטויות חסרות שחר, המזכירות את אותה "קשקשנות מבובלת" שווגנר מתאר ב"יהדות במוזיקה", ואילו הלחן שבקמסר מלביש על מילים אלו הוא עיוות הלחן של השיר הגרמני ששר במערכה השנייה מתחת לחלונה של אווה. גם כאן שר בקמסר את השיר בסלסולים "חזניים", אלא שכאן זה מודגש עוד יותר, שכן הלחן המקורי מעוות ונעשים בו מעברי סולמות שגויים (לדוגמה, ממז'ור למינור), חוסר סימטריה וקו מלודי שבור לחלוטין. התזמורת אף היא שותפה ומדגישה זאת, על ידי טרמולו צורמני בכלי הקשת, שמתאים לתיאורו של וגנר את דרך השירה היהודית ודרך הדיבור היהודית כזממנית. וגנר כותב שכאשר יהודי מזמר אי-אפשר לסובלו, והקהל רוצה להימלט על נפשו, אלא אם הוא מרותק לגיחוך המושלם שבהופעה זו. תיאור זה מתאים להפליא לשירתו המגוחכת של בקמסר. המסר הוא שבקמסר אינו

מסוגל לשיר את השיר הגרמני, הוא יכול רק לעוות ולסלף אותו כפי שמוזיקאים יהודים עושים, ובראשם מאירבר, שעליו מדבר וגנר במאמרו.

במידה כלשהי, בקמסר דן את עצמו לגורלו, ובשירו המעוות אנו שומעים אותו אומר " [...] בקושי נתלה אני על עץ" – "auf [...] luft'ger Steige kaum, häng' ich am Baum!" "בקרוב ייתלה הוא על הגדרום, אנו רואים זאת כבר!" – "Bald – hängt er am Galgen. Man sieht ihn schon!"

בקמסר משתמש בשירו בביטוי "מצמוץ עיניים" – "mit Augen zwinkend" הזכור לנו ממימה בטבעת, וכך שוב אנו יכולים לראות את הקשר בין שתי הדמויות: שתיהן מייצגות את היהודי השלילי שניכרות בו תכונות פיזיות דוחות. אף שבקמסר כביכול השתלב בחברה הגרמנית, עדיין לא הסיר מעליו את התכונות השליליות של שבטו, שדבקו בו בעקשנות מחוצפת, כפי שכותב וגנר ב"יהדות במוזיקה" על היהודי המשכיל.

שיאה של הסצנה הוא שירו של ואלטר "שיר הפרס" המושר בסגנון הרומנטי המשתפך ומבטא את סגנונו של וגנר עצמו. הוא מלווה בהערות נלהבות מהקהל, שלבסוף שר בעצמו את המנגינה ובכך משתלב בדרך יפהפייה שמבטאת את הגעתו למקום חדש – מעין הזדהות עם ואלטר, שהיא הזדהות עם וגנר והאמנות החדשה (עמ' 774, סיסטמה שנייה, עד עמ' 795). נקודת מבט אמביוולנטית מעניינת בנוגע לשירים של בקמסר וואלטר היא שניתן לראות זאת במהופך: שירו של בקמסר הוא אוונגרדי, ושירו של ואלטר הוא קיטש רומנטי.

אכן, במאה ה-20 ישתמש הזרם האוונגרדי בדאדא (נונסנס) כאמצעי לקריאת תיגר על המוסכמות, ויפנה לשכלתנות ולאנטי-רגשנות כגון שיטת שנים-עשר הטונים ("דודקפונייה") של ארנולד שנברג, שיחד עם שני תלמידיו העיקריים, אלבן ברג ואנטון ווברן, יצרו את "האסכולה הווינאית השנייה" (האסכולה הווינאית

הראשונה מתייחסת להיידן, למוצרט ולבטהובן. לעיתים מתווסף גם שוברט לאסכולה זו). הם פיתחו את השיטה לקראת ה"סריאליזם הטוטלי" שיבוא בעקבותיו אצל מלחינים כגון אוליביה מסיאן, פייר בולז, לוצ'יאנו בריו וקרלהיינץ שטוקהאוזן. בכך ניתן גם לראות את המוזיקה של הניבלונגים בטבעת ושל קונרדי בפרסיפל כמוזיקה מתקדמת ואוונגרדית שכוללת שימוש רב בכרומטיקה וטשטוש הטונליות באופן מובהק.

ואלטר מלא באותו נופך רומנטי רגשני ששמענו לראשונה במערכה הראשונה. אמנם זה שיר אחר, מיושב ומאורגן הרבה יותר, בזכות העצה שקיבל מזקס. אמני הזמר מעירים בעת השיר: "זה אמיץ ומזר, אולם החריזה טובה וזו שירתתי" – *s ist kühn und – seltsam, das ist wahr; doch wohlgeremt und singebar*. בכך לראשונה הם מכירים באיכות של שירו של ואלטר, אף שהוא חדשני. פוגנר מעוניין להעניק לוואלטר את המדליה, המעוטרת בתמונתו של דוד המלך עם הנבל. ואלטר מסרב, שכן הוא עדיין נוטר טינה לאמני הזמר שדחו אותו בתחילה. ייתכן שגם כאן ישנו קשר לעולם היהודי, שכן המדליה של אמני הזמר מעוטרת בתמונתו של דוד המלך, וגם אם לא, הדבר מבטא את הזיקה בין שני העולמות – אמני הזמר מעוטרים בתמונתו של דוד המלך דווקא – או נכון יותר מיזוג של שני העולמות. בכל מקרה, ואלטר דוחה את הפרס, כי הוא זוכר את הדחייה המשפילה שספג מהם כאשר בראשם עמד בקמסר, בעל הזיקה לעולם היהודי. כעת אנו עדים לאופיו של ואלטר, המכונה "Walther von Stolzing": "ואלטר" פירושו שליט (וגנר השתמש במילה Walter במשמעות של שליט או אדון כאשר ציפור היער אמרה לזיגפריד שהטבעת תעשה אותו לאדון העולם), ו"Stolzing" גזור מהתואר "Stolz", שפירושו גאה. גאוותו אינה מאפשרת לו לקבל את הפרס מפי אלו שלא הכירו בו. זקס מתערב ומשמיע את המונולוג המסיים שלו, שכולל את המסר של היצירה כולה: עלינו להוקיר ולכבד את האמנים הגרמנים ואת אמנותם.

המונולוג המסיים של זקס והמקהלה החותמת אותו, החוזרת על החלק האחרון של מילותיו ומריעה לו (עמ' 802-823), מבטא את הסיכום לדרמה כולה, בייחוד במיזוג המוטיבים של נירנברג, אמני הזמר ושיר הפרס, ומהווה מעין השלמה ופיוס בין הכול – זו השאיפה הנעלה של וגנר בעולם האמנות הגרמני, בדומה לדרך שבה הופיעה בפתיחה לאופרה (עמ' 808-813).

זקס מזהיר כי "ישנם כוחות המאיימים עלינו, אם ייפלו הגרמנים וממלכתם תחת שלטון זר ושקרי, עד מהרה לא יבין שום נסיך את אנשיו, וערפל והבל זרים יצמחו בארץ הגרמנית, ואז מה שגרמני טוב איש לא ידע, אם הדבר לא חי וקיים בכבוד האמנים הגרמנים. גם אם תעלה בעשן האימפריה הרומית הקדושה, לנו תיוותר האמנות הגרמנית הקדושה". משפט זה מראה את חשיבות האמנות לעיצובו של העם בעיני וגנר, כי כאשר האמנות נותרת נותר גם העם הסוגד לה כמו לדת, וניכר שהיא חזקה יותר מכל דבר אחר, אפילו מהמדינה ומהאימפריה. אין ספק שבכך הוא צדק. יצירותיו מושמעות עד עצם היום הזה, על אף השינויים הדרמטיים שהתחוללו בגרמניה. הקהל חוזר על סיום המונולוג ומריע לזקס. ואלטר ניאות לקבל את הפרס כאות הבנה ופיוס, והכול בא על מקומו בשלום. ואלטר הוא אכן שליט בדרכו, וכעת הוא גם גאה, אך לחיוב: לא גאוותן יהיר, אלא גאה באמנותו ובייעודו. מוטיב הסקונדה הקטנה בירידה והטרצה הקטנה, שווגנר השתמש בו לרוב ביצירותיו ושימש כמוטיב הגורל בטבעת, מופיע גם כאן במונולוג על המילים "Deutsches Land". להלן המונולוג המסיים של הנס זקס:

Verachtet mir die Meister nicht,  
und ehrt mir ihre Kunst!  
Was ihnen hoch zum Lobe spricht,  
fiel reichlich euch zur Gunst.  
Nicht euren Ahnen noch so wert,  
nicht eurem Wappen, Speer noch  
Schwert,  
dass ihr ein Dichter seid,  
ein Meister euch gefreit,  
dem dankt ihr heut' eu'r höchstes  
Glück.  
Drum denkt mit Dank ihr dran  
zurück,  
wie kann die Kunst wohl unwert  
sein,  
die solche Preise schliessest ein?  
Das uns're Meister sie gepflegt  
grad' recht nach ihrer Art,  
nach ihrem Sinne treu gehegt,  
das hat sie echt bewahrt:  
blieb sie nicht adlig, wie zur Zeit,  
da Höf' und Fürsten sie geweiht,  
im Drang der schlimmen Jahr'  
blieb sie doch deutsch und wahr;  
und wär' sie anders nicht geglückt,  
als wie wo alles drängt und  
drückt,  
ihr seht, wie hoch sie blieb im  
Ehr':  
was wollt ihr von den Meistern  
mehr?  
Habt Acht! Uns dräuen üble  
Streich':

אל תזלזל באמנים, אני מפציר בך,  
וכבר את אמנותם!  
מה שמדבר גבוה בשבחם,  
נפל בשפע לטובתך.  
לא לאבותיך, ראוי ככל שיהיה,  
לא לסמל הנשק שלך, לחנית או לחרב,  
אך לעובדה שהינך משורר,  
שאמן הכיר בך,  
לזה חייב אתה היום את אושרך הגבוה  
ביותר.  
אז, חשוב על כך בתודה:  
איך האמנות עלולה להיות לא ראויה  
למי שחובק פרסים כאלה?  
שהאמנים שלנו דאגו לכך  
בצדק בדרכם,  
טיפחו באמת במחשבתם,  
ששמרה על כך אמיתי:  
אם אין זה נותר אריסטוקרטי כמו של  
פעם,  
כשכתי משפט ונסיכים בירכו זאת,  
במתחן של שנים רעות  
נשאר זה גרמני ונכון;  
ואם זה פרח בשום מקום  
אבל היכן שהכול דוחק ולוחץ,  
רואה אתה כמה נותר הדבר בכבוד -  
מה עוד היית מבקש מהאמנים?  
היזהרו! ישנם כוחות המאימים עלינו:  
אם ייפלו הגרמנים וממלכתם תחת  
שלטון זר ושקרני  
עד מהרה לא יבין שום נסיך את אנשיו,

zerfällt erst deutsches Volk und Reich,	וערפל והבל זרים יצמחו בארץ הגרמנית,
in falscher wälscher Majestät	ואז מה שגרמני טוב איש לא ידע,
kein Fürst bald mehr sein Volk versteht,	אם הדבר לא חי וקיים בכבוד האמנים הגרמנים.
und wälschen Dunst mit wälschem Tand	לכן אומר אני לך:
sie pflanzen uns in deutsches Land;	כבד את האמנים הגרמנים שלך,
was deutsch und echt, wüsst' keiner mehr,	ואז הינך מעלה רוחות טובות!
lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'.	ואם מעדיף אתה את מאמצייהם,
Drum sag' ich euch:	גם אם תעלה בעשן האימפריה הרומית הקדושה,
ehrt eure deutschen Meister!	לנו תיוותר האמנות הגרמנית הקדושה!
Dann bannt ihr gute Geister;	
und gebt ihr ihrem Wirken Gunst,	
zerging' in Dunst	
das heil'ge röm'sche Reich,	
uns bliebe gleich	
die heil'ge deutsche Kunst!	

ממונולוג זה אנו מבינים, שקולו של וגנר הוא הדובר אלינו: הוא אומר לנו לכבד את האמנים הגרמנים, שהוא רואה את עצמו בראשם וחלק בלתי נפרד מהם, ומזהיר מפני כוחות שמאיימים על התרבות הגרמנית. כמוכן, זו היהדות, אך גם אותם גרמנים שאינם מוקירים את האמנות הגרמנית האיכותית מסכנים את הגרמניות. כלומר, גרמנים מסוימים אחראים אף הם לגורל גרמניה ולאמנותה. אפשר בהחלט לראות את בקמסר לא רק כמייצג את היהודים, אלא כמייצג את כל מי שמתנגדים לאמנותו של וגנר עצמו, גרמנים ויהודים כאחד. כפי שראינו בכתביו, וגנר האשים גם את הצרפתים בהשפעה מזיקה על



התרבות הגרמנית. וגנר התנגד גם לנציגי המוזיקה האבסולוטיסטית, שיוהנס ברהמס היה נציגה המרכזי, והמבקר האנסליק העריץ אותו, אל מול התנגדותו לווגנר ולאנטון ברוקנר, לדוגמה. בכל אלו הוא רואה אויבים ולהם הוא בז ביצירה. יש לזכור גם שהתפקיד הרשמי של בקמסר הוא של מזכיר העירייה, ובמאה ה-16 תפקיד זה לא היה נגיש ליהודים. רוס מציין גם בספרו, שהוראת הבמה האחרונה של וגנר לבקמסר היא "להיעלם לתוך הקהל". הדבר מרמז שהוא למעשה בא מתוך העם והוא חלק מהמרקם שלו, וזה בעייתי לראות אותו כיהודי (Ross, 2020: 242). לדעתי, גם אם בקמסר מיוצג כיהודי, עצם זה שלבסוף הוא "נטמע" בקהל מראה את תקוותו של וגנר של היטמעות היהודים. מעניינת גם הבחירה של וגנר בכך שמלבד "תחביבם" של זקס ובקמסר כאמני זמר, המקצוע הרשמי שלהם מנוגד במעמדו: זקס הוא סנדלר ובקמסר מזכיר העירייה. הדבר בא להבליט את צניעותו ופשטותו כביכול של זקס, שלמרות הסטיגמה של מעמדו הוא אדם מיושב, חכם ופתוח, ולעומתו בקמסר, בעל תפקיד מכובד בחברה, הוא אדם נבזה, נוקשה ושחצן. בכך וגנר מכוון לעניין המעמדי בחברה, וכפי שראינו, המעמדות הגבוהים והנכבדים למיניהם לוקים בקיבעון וחוסר מוסר, ובמקרה דנן, זה מי ששולט באמנות ומכתיב את דרכיה. בשורה התחתונה הוא אומר: אם לא תכבדו את האמנות שלי ושל אמנים גרמנים מסוגי, הגרמניות שלכם בסכנה. אתם נותנים יד לכוחות הרעים, והאמנות הגרמנית שלכם תיהרס אם לא תכבדו אותה.

בתחילה הוכיחו אמני הזמר את אוזלת ידם כאשר בזו לשירו של ואלטר, אך בסופו של דבר, בהשפעת זקס, אחד מהם, הם הכירו בחדשנות אך גם באיכות של שירו, ולכן עליו לקבל את הפרס מידם, כי הם חלק מגרמניה ומהאמנים הגרמנים. וגנר מאחד את המוטיבים של נירנברג, אמני הזמר ו"שיר הפרס" כפי שעשה בפתיחה לאופרה, כסמל של איחוד ופיוס. זה הפיוס שייחל לו – פיוס בין ואלטר לאמני הזמר, כלומר פיוס בינו לבין שאר האמנים הגרמנים, גם אלו

שאינם מכירים בו. ברגע שאלה יכירו בו הוא יהיה מוכן לתת להם יד ולהתאחד עימם, ובכך להבטיח את שלמותה של האמנות הגרמנית. הפיוס נוגע גם לבקמסר, שיש לזכור שגם הוא אחד מאמני הזמר. וגנר אינו אויב של איש כל עוד איש אינו האויב שלו; הוא מוכן לפייס את אויביו אם הם יכירו בו. סיום זה מראה לנו שווגנר הוא איש של פיוס, בסיכומו של דבר. כאשר מישהו מתנגד לו, כמו האנסליק, הוא מוקיע אותו עד חורמה, אך הוא מוכן להתפייס אם אותו אדם ישתנה ויעבור לצד שלו. סיום זה הוא מה שווגנר מאחל לעצמו ולגרמנים – פיוס והתאחדות המובילה לניצחון. כמוכן, אפשר בהחלט להבחין בקשר בין כתביו העיוניים של וגנר לבין הדרמות שחיבר בתקופות שונות, וכאן ניכר הקשר של המאמר "אמנות גרמנית ופוליטיקה גרמנית" למייסטרזינגר – האמנות והקשר שלה לתרבות ולמדינה. וגנר מתגלה כמהפכן הן באמנות והן בפוליטיקה.

### 'פרסיפל'

יצירה זו, הדרמה האחרונה של וגנר (1882), קיבלה כותרת ייחודית מפי מחברה. וגנר כינה אותה "מחזה בימתי מקודש" ("Ein Bühnenweihfestspiel"). בטנהויזר ובלוהנגרין וגנר כבר דן ברעיון החברה הגרמנית והכוחות השליליים הפועלים בה, ובטבעת הביא אותם לשיא, בהציגו את הכוחות הגרמניים החיוביים והשליליים יחד עם הכוחות היהודיים החיוביים והשליליים בחברה, את הסכנות הצפויות מהם ואת הפתרון שהוא חותר אליו. במייסטרזינגר הוא דן באמנות הגרמנית, שהוא נציגה המרכזי, ובאויבים שלה מבית – יהודים שליליים וגרמנים שליליים שכל רצונם להרוס אותו ואת אמנותו, ואילו בפרסיפל הוא חש צורך לבטא את הפיוס בין העולמות האלה. בטבעת לא היה פיוס של ממש, אלא חורבן שבזכותו אמור לקום עולם חדש וטוב יותר. במייסטרזינגר היה פיוס, לצד סילוק חד משמעי של האויב.

ביצירה זו התבטא בקיצוניות המחקר על הנושא היהודי והגרמני, והחוקרים ראו בה יצירה גזענית למדי. חוקרים בולטים, ביניהם רוז, צלינסקי וויינר, רואים בדמותו של פרסיפל מעין גואל ארי שבא לתקן את העוול שנגרם לאחר שטוהר הדם ניזוק על ידי קלינגסור. קונדרי, שמסמלת את היהדות, צונחת ללא רוח חיים בסופה של היצירה ובכך מסמלת את תבוסתה ואובדנה של היהדות אל מול הגואל הארי.

בפרסיפל מבהיר וגנר את המסר האחרון שלו, זה המסר של הפיוס בין העולמות. בייחוד במוזיקה אנו עדים כאן לפיוס ושלווה, לעומת המוזיקה של הדרמות הקודמות שלו, שהייתה רוויית מאבקים ומלחמות בלתי פוסקות. למרות הנושא הדתי-נוצרי שהיצירה עוסקת בו לכאורה, משמעותה עמוקה הרבה יותר, וכמו תמיד אצל וגנר המשמעות האמיתית נסתרת ואינה נראית לעין בתחילה. הנושא המקודש אינו הקדושה הדתית של היצירה בלבד, אלא הקדושה של המסר שווגנר מעביר. בטבעת הסתיר וגנר את המשמעות האמיתית של יצירתו מעיני המבצעים מחשש שתטיל עליהם מורא, כדבריו. בפרסיפל החרף הדבר עוד יותר: וגנר תבע שהיצירה תבוצע אך ורק בביירוית, מסיבה אידיאולוגית: היצירה מיועדת להצגה רק בתיאטרון הייחודי שנבנה למען יצירותיו. תיאטרון זה, שיועד אך ורק ליצירותיו של וגנר, נבנה בהוראתו באקוסטיקה מיוחדת, כך שהתזמורת והמנצח נסתרים מעיני הקהל, על מנת לא להסיח את תשומת ליבו ולאפשר לו להתרכז רק במתרחש על הבמה. הוא לא רצה שהקהל יראה את תנועות הנגנים, והלחיים הנפוחות של נגני כלי הנשיפה ממתכת נראו לו דוחות במיוחד. הוא רצה למקסם את אשליית המציאות על הבמה. התיאטרון עצמו לא היה אמור להיות מעוטר. גם מבחינה צלילית, המצלול של התזמורת מוקרן לבמה, "אוסף" את קולות הזמרים, ואז עובר לקהל. התזמורת נשמעת מעומעמת במקצת, ובכך אינה מכסה על קולות הזמרים, שנשמעים בבירור. וגנר ראה חשיבות בכך שהטקסט יובן במלואו,

לכן הזמרים לרוב אינם שרים יחד. הוא גם היה הראשון שתבע את החשכת האולם בזמן ההצגה. הוא עמעם את האורות כדי שהקהל ייעלם אל תוך היצירה, דבר שהיה הפוך מהלך הרוח עד לתקופתו, שבה אנשים באו לאופרה כדי לראות ולהיראות. בדרמה המוזיקלית, התזמורת אינה בתפקיד מלווה לזמרים (שהיו במרכז, בעיקר באופרה האיטלקית), אלא היא שוות-ערך בחשיבותה להם, ואף עולה עליהם ברגעי השיא. התזמורת מתפקדת כמעין מקהלה יוונית המעירה על המתרחש ומבארת את העלילה. המוזיקה זורמת מתחילת המערכה עד לסופה על מנת לא להפריע את רצף ההתרחשות, ואינה מחולקת לקטעים שבסיומם כל אחד מהם הקהל יוכל להריע. התשואות שמורות רק לסיום.

וגנר גם ראה קשר ישיר בין יצירתו זו, המקודשת, לבין בית הפסטיבל בכיירוי, שאף הוא היה בנוי כבית מקדש של האמנות שלו. פסטיבל כיירוי שמר מונופול על הפקות פרסיפל עד 1903, אז בוצעה לראשונה מחוץ לכיירוי, במטרופוליטן אופרה בניו יורק, ומאז היא מבוצעת כמו שאר האופרות של וגנר בכל העולם. בתקופה זו חיבר וגנר כמה כתבים עיוניים רבי משמעות הקשורים ביצירה. כפי שראינו, וגנר תמיד עוסק באופן סימולטני בכתיבת כתבים עיוניים ודרמות מוזיקליות תואמות. בתקופה זו הוא חיבר את הכתב העיוני "דת ואמנות" (1880),<sup>47</sup> את "דע את עצמך" (1881)<sup>48</sup> ואת "גבורה ונצרות" (1881)<sup>49</sup> – לכולם קשר ברור למסר של פרסיפל.

נושא הגרמניות והיהדות מתבטא כאן בדרך ייחודית למדי,

Richard Wagner, "Religion und Kunst" (1880), *Wagner Sämtliche Schriften und Dichtungen/X/211-252*

Richard Wagner, "Erkenne dich selbst" (1881), *Wagner Sämtliche Schriften und Dichtungen/X/263-274*

Richard Wagner, "Heldenthum und Christenthum" (1881), *Wagner Sämtliche Schriften und Dichtungen/X/275-285*

ובדרך מהופכת ליצירותיו האחרות: וגנר מעולם לא הסביר כיצד היהדות מתבטאת בדרמות שלו, אך כאן הוא נתן רמז ברור לגבי דמותה של קונדרי, שאותה תיאר בהתבטאויותיו כ"יהודי נודד".<sup>50</sup> וגנר כותב: "קונדרי חיה חיים בלתי נתפסים של השתנות תמידית מקללה עתיקה שמגנה אותה, כמו 'היהודי הנצחי', היא תוכל לגרום זאת לגברים, בדמויות חדשות, את הסבל של פיתוי האהבה" (Ross, 2020: 243). חוץ מאזכור זה, אין בכל הספרון בן ארבעה עשר העמודים שום אזכור ליהודים. הרמז הזה מוכיח דברים רבים לא רק ביחס ליצירה זו אלא גם ביחס ליצירותיו הקודמות. המוזיקה שהוא מעניק לקונדרי ייחודית ובעלת סממנים דומים ביותר למוזיקה של הניבלונגים בטבעת ושל בקמסר במייסטרוזינגר. מכאן, שהתבטאות יחידה זו של וגנר בנוגע ליהדותה של קונדרי עוזרת לפענח דמויות אחרות אצלו, לא באמצעות הטקסט אלא באמצעות המוזיקה, שהיא דרך הביטוי החזקה ביותר אצלו ובה טמונים סודות רבים שהקהל היה מסוגל להבין, אך רק אנשי מוזיקה יכולים להבחין בהם בפרטיטורה ובשמיעתם הרגישה. בהקשר ביוגרפי, כשם שניתן לקשר את איולדה למתילדה וזנדונק, כך ניתן לקשר את קונדרי לז'ורית גוטייה, שסיפקה לווגנר את בדי המשי והבשמים שאהב כל כך להקיף את עצמו בס. לא ברור אם התנהל ביניהם רומן קצר בשנות ה-70 של המאה ה-19. גוטייה הייתה יהודייה למחצה מצד אמה.

אפשר בהחלט לומר שקונדרי מהווה נדבך חשוב בניסיון להוכיח את הקשר בין הקטגוריה החברתית שאליה היא משתייכת לבין הקטגוריות שאליהן משתייכים הניבלונגים בטבעת ובקמסר במייסטרוזינגר. דווקא נושא הגרמניות מטושטש כאן למדי, לעומת הבהירות הרבה שבה הוא מופיע בכל הדרמות האחרות של וגנר.

---

Richard Wagner, *The Diary of Richard Wagner: The Brown Book*, 50 pp. 46-51

עלילת פרסיפל אינה מתרחשת על אדמת גרמניה, ואין בה שום דמות גרמנית, לא לפי השם ולא לפי הטקסט – המילה "גרמני" או "גרמנייה" אינם מוזכרים בה כלל. לדעתי הסיבה נעוצה בכך שאמנם יש כאן יחס כלשהו לגרמניות, כפי שניווכח, אך היא מהווה כאן סמל; רוצה לומר, המסר שווגנר שאף להעביר כאן הוא אוניברסלי, ולא מקומי.

ביצירה זו ניכרת השפעה של שלוש דתות מרכזיות: הנצרות, היהדות והבודהיזם. ידוע שווגנר התעניין בבודהה, קרא ספרים על בודהיזם ואף חשב לחבר אופרה שתוקדש לנושא זה בשם "המנצחים" ("Die Sieger"), אך זנח את הרעיון. רעיון הרגיעה, החמלה, ההימנעות מאלימות, השלווה והפיוס, וקדושת בעלי החיים, שמתבטאים בפרסיפל, מעידים על השפעת הבודהיזם. תרבות האסלאם אף היא נזכרת במרומו על ידי קונרדי, שמביאה את בושם המרפא שלה לאמפורטס מערב (Arabia). הרושם הכללי המתקבל הוא של אוניברסליות. הנצרות והיהדות עומדות במרכז, שכן העולם האירופי הוא העולם שהיה מרכז עולמו של וגנר. שמות כל הדמויות מאזכרים שמות לטיניים, והעלילה עצמה מתרחשת במשכנו של הגביע הקדוש, במונסלבה שבספרד של ימי הביניים.

הגרמני היחיד שקשור במישרין הוא, כמובן, מחבר הסיפור פרסיפל, וולפראם פון אשנבך, שמופיע כאחת הדמויות בטנהויזר. את הרעיון לפרסיפל הגה וגנר כבר ב־1845, בדומה לכל הרעיונות לאופרות שלו, שצצו במוחו שנים רבות לפני שהועלו על הכתב כדרמות מוזיקליות. בכך נמצא קשר גם ללוהנגרין, שגם היא נסבה סביב אגדת הגביע הקדוש, ולוהנגרין הוא בנו של פרסיפל. ואולם לוחנגרין שימשה את וגנר כאלגוריה לחברה הגרמנית, והגביע הקדוש ולוהנגרין אבירו מסמלים את האוטופיה שווגנר ייחל לגרמניה. כאן, אגדת הגביע מקבלת משמעות אוניברסלית והעולם הנוצרי שלה מתייחס לכל מאמיני הדת הנוצרית בעולם; כך, המסר מתרחב מגרמניה לעולם כולו.

מהטקסט של הדרמה עצמה איננו יכולים להבחין בקשר לא ליהדות ולא לגרמניות. הדבר שגלוי לעיני כול מהרגע הראשון הוא הזיקה לעולם הנוצרי. לפיכך, ניטשה, בחיפזון, פירש את פרסיפל כיצירה דתית שמעצימה את הרגש הרוחני הדתי ומהווה מעין נפילה לברכי הצלב, אך כפי שטענתי וכפי שאראה בהמשך, המסר עמוק הרבה יותר ולא מדובר בעוד יצירה בעלת תוכן דתי; הדת הנוצרית היא רק אמצעי שבאמצעותו וגנר מעביר את המסר המלא שלו. רוז דן בכך וטוען שהמסר הוא של נצרות ארית (Arian Christianity), כלומר שפרסיפל הוא גואל ארי לגרמניה, קלינגסור הוא מעין גרמני המורעל ביהדות, וקונדרי היא היהודי הנודד. בסיומה של הדרמה שניהם מושמדים, טירתו של קלינגסור קורסת וקונדרי נופלת ארצה ללא רוח חיים, ואז באה הגאולה (Rose, 1992). רוברט גוטמן (Gutman) פירש את היצירה כמסר אנטישמי וכאלגוריה למפלה והגאולה של הגזע הארי, המיוצג על ידי אבירי הגביע. קלינגסור הוא סמלם של היהודים ופרסיפל הצליח להתנגד לקונדרי, כי היא עצמה נפלה קורבן ליהדות. את מה שלא ביסס על כתבי וגנר פירש מדמיונו. מילטון ברנר בספרו מדבר על כך שחוץ מהתיאור של קונדרי כיהודי נודד אין שום אזכור ליהודים אצל וגנר. להיפך, וגנר אמר לקוזימה במרץ 1878: "בקלינגסור התכונה המיוחדת שהנצרות הביאה לעולם; בדיוק כמו הישועים, הוא אינו מאמין בטוב, וזה כוחו, אך גם מפלתו, שכן לאורך הדורות צץ מדי פעם אדם טוב אחד!". לדעתי, המסר מורכב הרבה יותר ואף שונה מפרשנות זו. כפי שנראה, פרסיפל היא יצירה של פיוס, שלום ואחוה המושגים במאבק רווי כאב וייסורים שבמהלכו אנו נפטרים מהאלמנטים השליליים בדרך אל הגאולה. הסמלים הנוצריים הברורים ביצירה הם טקס הגביע במערכה הראשונה שלקוח מסעודת ישו. הסצנה שקונדרי החוזרת בתשובה רוחצת את רגלי פרסיפל ומנגבת בהן את שיערה במערכה השלישית מתכתבת עם מרים מבית עניה מהברית החדשה.

המוטו של "גאולת הגואל" מזכיר את הפורמולה "Salvator salvandus", או את המושיע נושע בכתבים הגנוסטיים. קסמו של יום שישי הטוב מתקשר לחגיגת טבע פגנית, התחייה מתקשרת למוות ולידה מחדש. קונדרי מקבלת כינויים כגון "Urteufelin" (שטנית קדמונית) ו" Höllenrose" (ורד מהגיהינום). וגנר אמר כבר ב-1859: "לצערנו, לכל האגדות הנוצריות שלנו יש מקור חיצוני פגני". העקבות של ההינדואיזם והאסלאם גם כן צפים. רונלד פרלביץ' טוען שהריגת הברבור על ידי פרסיפל במערכה הראשונה מבוססת על קטע באפוס בסנסקריט בשם "Ramayana", אשר מגנה רצח של עגור. וולפרם פון אשנבך הוא המקור העיקרי ליצירה, והגביע לובש צורת אבן יקרה; וגנר השווה זאת להערצת הכעבה במכה. אך טעה למעשה כשחשב שמקור השם פרסיפל בפרסית ופירושו "שוטה טהור". השילוב של מזרח ומערב ביצירה קיים כבר בסיפור של וולפרם פון אשנבך: אחיו החורג של פרסיפל פיירפיוז (Feirefiz) הוא בנה של מלכה מורית (Ross, 2020: 160). (161, 353).

#### מערכה ראשונה

הפרלוד<sup>51</sup> מעלה את המוטיבים המרכזיים של היצירה. המוזיקה קורנת בשמימיות ויש באופייה מן המשותף לפרלוד של לוחנגרין. הפרלוד משרה אווירה של עוצמה, אך גם של שלווה ופיוס, שהם הנושא המרכזי של היצירה. לעומת הטבעת, שבה חשנו מאבקים מתמידים ורוח קרב אימתנית ששרתה על המוזיקה רוב הזמן, כאן אנו מקבלים רושם של שלווה ורוגע, המכוונים לקראת שלום והשלמה, לא מאבק דמים אלים אלא אפותיאווה של רעיונות מנוגדים, כאב וייסורים המובילים לקראת השלווה הסופית. להלן

51. דיטר בורכמאייר, חוקר מהידלברג, סיפר על מקרה שסיפר לו המלחין הישראלי יוסף טל: בנוכחות אביו הרב טל ניגן את הפרלוד לפרסיפל, ואז הרב המופתע הכריז: "זו קבלה (Kabbalah) מוזיקלית".



אראה כיצד המסר של וגנר מועבר בייחוד דרך המוזיקה ובמה הוא שונה ומוסיף על המסר של שאר הדרמות שלו. המוטיבים כולם טונליים וקונסוננטיים, חוץ ממוטיב הייסורים, הבנוי על סקונדה קטנה. אלו אותם ייסורים המביאים לגאולה, כפי שכתב וגנר ב"יהדות במוזיקה", והיהודים, כמו הגרמנים, צריכים להגיע אליה באמצעות יזע, מצוקה ורוב כאב וייסורים. ייסוריו של המושיע על הצלב מתחברים לייסורים אלו כסמל – כשם שהוא הגיע לגאולה באמצעות ייסוריו, כך הגרמנים/הנוצרים והיהודים צריכים להגיע להשלמה. מוטיב הסעודה האחרונה, שפותח את הפרלוד, בנוי משלושה מוטיבים המחברים יחדיו: מוטיב הסעודה, מוטיב הסבל ומוטיב הרומח (או החנית). מוטיב הגביע הקדוש הוא המוטיב המרכזי ביצירה, והוא מושתת על מוטיב האמן של דרזון, שכבר פגשנו באופרות המוקדמות של וגנר, באיסור האהבה המוקדמת ובטנהויזר (ראו דוגמה 49).

דוגמה 49. מוטיב הגראל, הגביע הקדוש, המבוסס על האמן של דרזון מאח נאומן (בפרטיטורה, עמ' 18, חיבור 5-1, ובכלי הקשת, עמ' 20, חיבור 5-2)

נקודה מעניינת נוספת היא שאפשר להשוות את שלושת האקורדים הראשונים של המוטיב לשיר של ליסט "מעל כל הפסגות שורר שלום" ("Über allen Gipfeln ist Ruh") (גרסה ראשונה מ-1848, גרסה מאוחרת מ-1860) למילים של גתה. שלושת האקורדים הפותחים שלו חוזרים בשיר כמה פעמים כמוטו במהלך הרמוני של I-VI-IV, וגם החיבור המלודי ביניהם זהה.

עירד עתיר

Franz Liszt.  
(Spätere Fassung, veröffentlicht 1860,  
die erste 1848.)

Langsam, sehr ruhig. *p* *sotto voce*

Singstimme.  
Tenor oder  
Mezzosopran.

Ü-ber al-len Gip-feln ist Ruh,

Klavier.

*pp*  
*una corda*

ניתן להשוות שלושת אקורדים אלו גם ליצירה אחרת של ליסט, לפסנתר, פרק ה"Eclogue" מתוך ה"Années de Pèlerinage".

נראה שווגנר חיבר אקורדים אלו למוטיב האמן של דרזדן כדי למצוא את מוטיב הגביע הקדוש. בנוגע למשמעות האידיאולוגית, אפשר לייחס זאת לכך שהטקסט של גתה לשיר זה מבטא פיוס, כמו הרעיון הכללי של פרסיפל. כמו כן, עולה המחשבה שבערוב ימיו נעשה ליסט אדוק יותר באמונתו הדתית, ואף הלך למנזר; אך בראש ובראשונה, זו השפעה מוזיקלית. את השפעת השיר של ליסט על וגנר כבר ראינו באקורד טריסטן בטריסטן ואיזולדה. מהלך הרמוני זה של מוטיב הגראל מופיע ביצירה נוספת של ליסט, בקטע שנקרא "Invocation" מבין עשרת הקטעים לפסנתר בשם "10 הרמוניות פואטיות ודתיות" ("Harmonies poetique et religieuses 10").

אופרה אנטישמית?



כעת נסתכל במוטיב האמן של דרוזן בסימפוניה החמישית מאת  
מנדלסון



המשמעות של מוטיב זה, שהיה נפוץ בכנסיות רבות בגרמניה בתקופתו של וגנר, הייתה ביטוי הרוח הדתית השורה בחברה הגרמנית, בייחוד בטנהויזר. ואולם כאן הוא מקבל משמעות עמוקה עוד יותר. מוטיב הגביע כאן בנוי ממוטיב האמן, אך בתוספת של שלושה צלילים מקדימים: סקונדה גדולה וטרצה קטנה. המוטיב של הסקונדה הגדולה והטרצה הקטנה חוזר בכמה מיצירותיו של מנדלסון, כגון במזמורי תהילים אווה מאריה ובפרק המסיים של הסימפוניה השלישית הסקוטית. יתרה מזאת, מוטיב האמן של דרזדן מופיע בנושא מוטו בסימפוניה החמישית שלו (הרפורמציה). ייתכן אף שווגנר שאל אותו מהסימפוניה של מנדלסון ולא מהתפילה בכנסייה, שכן מן הסתם הכיר את יצירותיו של מנדלסון על בוריין מגיל צעיר. בפרלוד זה לפרטיפל הוא מתזמר מוטיב זה פעם לכלי הנשיפה ממתכת, ככורל, ופעם לכלי הקשת. התזמור לכלי הקשת מזכיר במידה רבה את התזמור למוטיב זה בסימפוניה החמישית של מנדלסון. שוב אנו עדים להשפעת מנדלסון על וגנר, עד ליצירתו האחרונה והמקודשת ביותר, ושוב מדובר במוטיב מרכזי ביותר, כפי שראינו לגבי כמה מוטיבים מרכזיים בטבעת.

כאשר וגנר בוחר במוטיב האמן של דרזדן בתור מוטיב הגביע, הוא משיג מסר אמביוולנטי: מבחינה מוזיקלית זה הקישור המוזיקלי הברור ביותר לגרמניות ביצירה זו, שהגרמניות אינה בולטת בה כמו בדרמות הקודמות שלו, ומנגד שוב מוצג נושא מנדלסוני כנושא שאינו מקושר ליהדות. הגביע הקדוש הוא הסמל הנוצרי ביותר שניתן להעלות על הדעת, ווגנר מקשר אותו כאן לשני גורמים: הגורם הגרמני, על ידי מוטיב האמן של דרזדן, והגורם היהודי, על ידי יהודי מומר שהשתלב בחברה הגרמנית (מנדלסון). בכך וגנר מחבר וממזג את השניים למוטיב אחד, שמהווה את האוטופיה: אחוות הגביע היא האמונה החיובית, המאוחדת.

התמונה הראשונה מתרחשת ביער בקרבת המקדש של הגביע. היער אצל וגנר זכור לנו כסמל גרמני, כחלק מהטבע הקדמון, אך

הוא אינו ממוקם בגרמניה אלא במונסלבה. כבר מוצג בפנינו יסוד מהעולם הגרמני, אך במשמעות אוניברסלית יותר. גורנמאנץ נראה על הבמה כאשר הוא קורא לשומרי היער להתעורר. גורנמאנץ הוא דמות מרכזית ביצירה וממלא תפקיד חשוב בפיוס בין העולמות. הוא עצמו אחד מאבירי הגביע, כלומר הוא שייך לעולם הגרמני, או נכון יותר, הלא יהודי, שהרי הגביע מסמל את העולם הנוצרי. נושאי הכלים נאמנים ומגלים טינה כלפי קונרדי, הם מכנים אותה סוסה פראית ושטנית ("Teufelsmähre") עוד לפני שנכנסה לבמה, כלומר, מציגים אמונות תפלות. המוטיב של טיטורל, אביו של אמפורטאס, הוא בעל טונליות בהירה במקצב המארש, שמייצג את הגרמניות, את האמונה הישנה של העולם הישן (עמ' 32).

לעומת זאת, המוזיקה שוונגר מעניק לקונרדי (ראו דוגמה 50) דומה בגווניה למוזיקה שהעניק לדמויות יהודיות באופרות הקודמות שלו: כרומטיקה, דיסוננסים רבים ושימוש במרווחים דיסוננטיים ובמיוחד הסקונדה הקטנה. היא מביאה את הבאלזאם, שיקוי שאמור לסייע לכאבו של אמפורטאס, כלומר מנסה לעזור למלך אבירי הגביע הפצוע, ומשרתת את האבירים. נראה שהיא עושה דברים בפקודתו של גורנמאנץ.

המוזיקה שמלווה את הופעתה הראשונה של קונרדי רוויה כרומטיקה וסקונדות שמזוהות עם הקטגוריה החברתית היהודית אצל וגנר (עמ' 36-41). בקלרינטים נשמע מעין מוטיב בירידה בטרצות, שמזכיר את מוטיב הטבעת, הקשור גם הוא לעולם היהודי (עמ' 40, סיסטמה שנייה, תיבות 4-7) ובהמשך גם המרווחים סקונדה קטנה וטריטון (עמ' 43), וכן הלאה. הופעתה הראשונה של קונרדי על הבמה מאופיינת במוזיקה רווית כרומטיקה וקו מלודי של סקונדות, בייחוד סקונדות קטנות בירידה. מוזיקה זו תאפיין אותה לכל אורך האופרה.

עירד עותיר

2<sup>r</sup> RITTER.  
2<sup>nd</sup> KNIGHT.

Da schwingt sich die Wil - de her - ab.  
See, Kun - dry has stung her-self off.

KUNDRY. (sie eilt auf Gurnemanz zu und dringt ihm ein kleines Krystallgefäss auf.)  
(Asstening up to Gurnemanz, and forcing into his hand a small crystal vial.)

Hier!  
Here!

KUNDRY.

15

GURNEMANZ.

Nimm du! — Bal - sam...  
Take thou! — Bal - sam...

Wo - her brach - test du diess?  
Say, whence broughtest thou this?

KUNDRY.

Von wei - ter her als du den - ken kannst: hilft der Balsam nicht, A - ra - bi - a  
From farther hence than thy thought can reach: should the balsam fail, A - ra - bi - a

Etwas langsamer.

דוגמה 50. המוזיקה המלווה את הופעתה הראשונה של קונדרי

כשורה האחרונה אפשר להבחין במוטיב הטרציאלי, שיופיע גם בהמשך, הדומה להפליא למוטיב הטבעת מטבעת הניבלונג.



כשאחד מנושאי הכלים קורא לקונדרי "חיה פראית", המשפט מודגש על ידי קרנות מעומעמות, אפקט שכבר נתקלנו בו בהקשר הצורמני השלילי אצל וגנר (עמ' 56, סיסטמה ראשונה, תיבות 3, 4), וכאשר גורנמאנץ מזכיר את קסמו הרע של קלינגסור (מעמ' 88, סיסטמה שנייה, תיבה 4, עד עמ' 89, סיסטמה שנייה, תיבה 1). הוא מופיע גם במערכה השנייה, במרווח הספטימה הדיסוננטי, כאשר קלינגסור קורא לקונדרי (עמ' 242, סיסטמה שנייה, תיבה 8), ובתחילת המערכה השלישית (עמ' 452-463). כמו בשאר יצירותיו של וגנר, האלמנטים האלה חוזרים לכל אורך היצירה.

המוטיב המוזיקלי המכונה גם מוטיב השירות של קונדרי בנוי מטרצות יורדות, מעורפלות מבחינה טונלית, שמזכירות את הטרצות של מוטיב הטבעת בטבעת הניבלונג וגם את מוטיב ההרהורים, שהתקשר אף הוא לדמויות בעלות זיקה ליהדות, כמו לוגה ומימה. התזמור בכלי הנשיפה מעץ דומה גם הוא. מבחינה מוזיקלית בולט ההבדל בין המוזיקה שווגנר נותן לדמויות שמתקשרות ליהדות, והוא משתמש באותם האמצעים באופרות שונות. חשוב לציין שכל אופרה של וגנר היא בעלת סגנון מוזיקלי ייחודי משלה, תזמור משלה ומוטיבים משלה, אך אפיון הדמויות האלה נשאר זהה בכל האופרות. גורנמאנץ מגלה אמפתיה רבה לכאבו של אמפורטאס, ואומר לו שנכמר ליבו לראות ארון רם מעלה ממין נעלה עבד לייסורים כאלה. הדבר מרמז אף הוא לעם הגרמני או לאדם האירופי הנוצרי. אמפורטאס משמיע את המשפט שיהפוך למוטו ביצירה:

"ידיעה דרך חמלה, הכסיל הטהור" (Durch Mitleid wissend der) "הטהור" (reine Tor) (ראו דוגמה 51).

10  
Durch Mit - leid wissend, der rei - ne Tor,

The first system of the musical score is for the vocal line. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts on a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The lyrics 'Durch Mit - leid wissend, der rei - ne Tor,' are written above the notes. The music ends with a double bar line.

har - re sein, den ich er - kor.

The second system of the musical score continues the vocal line. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The lyrics 'har - re sein, den ich er - kor.' are written above the notes. The music ends with a double bar line.

דוגמה 51. מוטיב "הכסיל הטהור" (בפרטיטורה, עמ' 99, 100)

הכסיל הטהור הוא כמובן פרסיפל (parisi) פירושו טהור ו-fal פירושו טיפש), כלומר הכסיל הטהור יביא את הגאולה לאמפורטאס, דרך החמלה. השגת הגאולה דרך הבעת חמלה לייסורים מתקשרת לסיום של המאמר של וגנר "היהדות במוזיקה", שבו הוא כותב שעל היהודים להיאבק למען הגאולה כמונו (הגרמנים) ביזע, במצוקה וברוב כאב וייסורים. כלומר, במקרה הזה הגרמנים, או נכון יותר הנוצרים, צריכים לעבור את דרך הייסורים כדי להגיע לגאולה על ידי הכסיל הטהור, שהוא מעין סמל לדור הצעיר, מעין זיגפריד אוניברסלי. בהמשך נראה עוד נקודות חיבור ודמיון בין זיגפריד לפרסיפל, גם מבחינה מוזיקלית. אמפורטאס מכיר תודה לקונדרי על שהביאה לו את שיקוי המרפא, בניגוד לכל נושאי



הכלים המגדפים אותה. אמפורטאס אף הוא נוצרי חיובי, קורבן לגחמותיו של קלינגסור, שפצע אותו ולקח את החנית אל ארמונו. אחד מנושאי הכלים שואל את קונרדי מדוע היא שוכבת כמו חיה פראית. המילים חיה פראית (Wildes Tier) מתוזמרות עם צליל נוקב בקרן יער מעומעמת, תזמור שמזכיר את התזמור בטבעת לניבלונגים ובמייסטרזינגר לבקמסר. היא שואלת אם החיות כאן אינן קדושות (קדושת בעלי החיים היא ערך בודהיסטי והינדואיסטי שווגנר מכניס ליצירה), והוא עונה שעדיין אינם יודעים אם היא קדושה או לא. אחר מעיר שבאמצעות הכשפים שלה היא תמוטט את אדונם כליל. אנו רואים כיצד הטינה כלפיה נמשכת בקרב נושאי הכלים. גורנמאנץ הוא היחיד שמגונן עליה, ושואל את נושאי הכלים אם אי פעם היא פגעה בהם. הוא מוסיף שהם אינם תומכים בה, אין לה דבר משותף עימם (כמו היהודים, שאין להם דבר משותף עם הנוצרים), אך בעת סכנה היא מסייעת להם, ולעולם אינה דורשת תודה בחזרה. כאן אנו עדים ליחס חיובי כלפי קונרדי מצד גורנמאנץ. כלומר, גרמני או נוצרי כמוהו אינו רואה ביהודי אויב, הוא רואה כיצד הוא יכול לסייע לו, וזה מחזיר אותנו להתבטאות של וגנר על כך שרצונה של היהדות הליברלית לסייע לגרמנים.

גורנמאנץ מנסה לפייס אותם עם קונרדי. נושאי הכלים ממשיכים בשלהם ואומרים לגורנמאנץ שהיא שונאת אותם, היא עוברת אלילים, מכשפה. יחס עוין זה, המתובל באמונות תפלות, מאפיינ את יחסם של נוצרים מסוימים כלפי יהודים – הם מסיקים מראש שהיהודים שונאים אותם ורואים בהם מעין מכשפים. בימי הביניים נהגו לצוד מכשפות ולהעלותן על המוקד. וגנר משווה זאת ליחס כלפי קונרדי, שמסמלת עבורו את היהדות. כל התיאורים והכינויים האלה מעלים את הסטריאוטיפים ליהודי, שהיו שראו בו סוג של שטן (לדוגמה, שייקספיר בסוחר מוונציה). כמוכך, דימויים אלו היו מוכרים לווגנר ולקהלו. גורנמאנץ אומר שאכן

ייתכן שהיא מקוללת, וכעת היא מכפרת על חטא מחייה הקודמים. הקללה מתקשרת לקללה שרובצת על היהודים, שבה מסיים וגנר את מאמרו "היהדות במוזיקה". ואולם עדיין לא ברור מה חטאה של קונדרי, הדבר יתברר לנו במערכה השנייה.

גורנמאנץ מספר על קלינגסור שחטא ולכן אינו יכול להשתייך למסדר אבירי הגביע, השמור רק לטהורים. המוטיב של קלינגסור אינו צורמני לחלוטין, הוא פותח בקוורטה (המשויכת לגרמניות), אך הקו המלודי הוא בעל היבטים כרומטיים ואף סקונדות מוגדלות, המשייכות אותו לשליליות (מעמ' 86, סיסטמה שנייה, תיבה 2).

הדמויות בפרסיפלא אינן מתארות אנשים בשר ודם או סוגי אנשים כפי שהיה בטבעת, אלא אידאות: קונדרי אינה אישה יהודייה אלא היהדות, אבירי הגביע הם הגרמנים/הנוצרים, גורנמאנץ הוא הכוח המפייס שבא מתוך הגרמניות/הנצרות, קלינגסור הוא כוח שניסה להיות חלק מאותה אחווה אך בשל מעשיו – הוא סירס את עצמו בגלל יצרו המיני – הוא נודה. רוז מתאר אותו כגרמני "מיוהד", כלומר גרמני שחי בהשפעת היהדות (Rose, 1992), והרטמוט צלינסקי קושר אותו למסדר הישועים (Zelinsky, 2001).<sup>52</sup> ידוע שווגנר התבטא לא אחת על אודות הישועים והזכיר אותם לעיתים בנשימה אחת עם היהודים. לפי מה שעולה מהטקסט, וגם מבחינה מוזיקלית, קלינגסור מסמל כוח רע שפשט על העולם הדתי, פצע אותו וכעת הוא אוהז בחנית, כלומר אוהז בשליטה ומאיים להשתלט על הגביע, שמסמל את השליטה באמונה. קלינגסור פצע את אמפורטאס, מלך הגביע, וכעת אוהז בחנית המרפאה. וגנר מתכוון לומר שכיום העולם הדתי נשלט על ידי כוח שלילי שפצע אותו, כלומר פגע בו, ואורבת הסכנה שהוא יתפשט ויתפוס את השלטון בעולם. אם כך, יש בקלינגסור הן מהיהדות והן מהנצרות,

52. הרטמוט צלינסקי, "ניוון, השמדה, פרישה מן העולם", זמנים 11: 34. הרצאות שנישאו בכנס על ריכרד וגנר שנערך באוניברסיטת תל אביב,

נובמבר 2001.

כלומר, האמונה שהוא מייצג היא אמונה פנאטית של עולם העבר. יש לזכור שהנצרות מקורה ביהדות, ווגנר ידע זאת. ווגנר מאמין בעולם חדש של פיוס וחמלה, ולא של אמונה פנאטית, כמו זה שמייצג קלינגסור. לכן גם מבחינה מוזיקלית הוא נמצא באזור שבין הטונליות הפונקציונלית לכרומטיות המעורפלת. גורנמאנץ אומר שקלינגסור שולט על אלו שהוא פיתה, ו"רבים מאיתנו הוא כבר הרס" ("Schon viele hat er uns verdorben"). "מאיתנו" – הכוונה לנוצרים, שכן גורנמאנץ הוא מאבירי הגביע. בדרמות הקודמות שלו כבר ראינו שווגנר אינו רואה בעין יפה את דרכי האמונה של הגרמנים בזמנו. גורנמאנץ חוזר על המשפט המלא שאמפורטאס שמע בחיזיון: "ידיעה דרך חמלה, הכסיל הטהור, חכה לו, לאשר בו בחרתי" ("durch Mitleid wissend, der reine" "Tor, harre sein', den ich erkor"). ארבעת נושאי הכלים חוזרים על המשפט, כביכול הם מקבלים את המסר החדש בדבר הגואל. אז בדיוק נכנס פרסיפל לתמונה, והזעקות נשמעות לאחר שירה בברבור. המוטיב של פרסיפל טונלי, עם היבט מסוים של הרואיות, וכולל את מקצב המארש שאנו מכירים אצל ווגנר (עמ' 101).

יש באופיו של המוטיב מן המשותף עם אופי המוטיב של זיגפריד, וגם הדרמות שמתגלה לפנינו בעלת קווים משותפים עם זיגפריד – פרסיפל מתגלה כאלים, ברברי, תמים, טיפש, שאינו יודע דבר על אודות עצמו ועל מוצאו. הוא הרג את הברבור מחוסר ידע מובהק על החטא שבמעשה זה, וגורנמאנץ גורם לו להכיר בחטאו. בעקבות דבריו של גורנמאנץ, פרסיפל מכיר בעוול שעשה, והוא שובר את החץ והקשת שלו. ווגנר משרבב לכאן גם את האידיאולוגיה שלו בדבר הגנה על בעלי חיים. ווגנר נותן בפי גורנמאנץ מונולוג מרגש ובכך מראה את חשיבות הנושא עבורו:

Unerhörtes Werk!	מעשה חסר תקדים!
Du konntest morden, hier im	איך יכולת לרצוח, כאן ביער
heil'gen Walde,	הקדוש,
des' Stiller Friede dich umfing?	היכן ששלום רגוע מקיף אותך?
Des Haines Tiere nahten dir nicht	האם חיות היער לא התקרבו אליך
zahm,	בבת-אחת,
Grüssten dich freundlich und	ובירכו אותך בתמימות ובידידות?
fromm?	מה שרו לך הציפורים מן הענפים?
Aus den Zweigen, was sangen die	מה עשה לך הברבור הנאמן?
Vöglein dir?	תר אחר זוגתו, הוא עף,
Was tat dir der treue Schwan?	להקיף עימה את האגם ממעל,
Sein Weibchen zu suchen, flog	ובתפארת לקדש את המרחץ.
er auf,	זה לא הרשים אותך? זה רק פיתה
mit ihm zu kreisen über dem See,	אותך
den so er herrlich weihte zum	לירייה פראית ילדותית מקשתך?
Bad.	נעם הוא לנו, מה הוא עבורך כעת?
Dem stauntest du nicht? Dich	כאן, הבט! כאן פגעת בו,
lockt' es nur	הדם עדיין נקרש, הכנפיים חסרות
zu wild kindischem	החיים שמוטות,
Bogengeschoß?	הנוצות הצחורות כשלג מוכתמות
Er war uns hold: was ist er nun	בצבע כהה,
dir?	העיניים מזוגגות, רואה אתה את
Hier, schau her! hier trafst du ihn:	המראה?
da starrt noch das Blut, matt	
hängen die Fluegel;	
das Schneegefieder dunkel	
befleckt,	
gebrochen das Aug', siehst du	
den Blick?	

במערכה השלישית יימנעו אבירי הגביע מאכילת בשר.<sup>53</sup> וגנר היה ידוע בדעותיו ואף חתם על עצומה נגד ניסויים בבעלי חיים. אפשר להבחין ביחס זה גם במכתביו; באחד המכתבים הוא מתאר בפני מתילדה תמונה מזעזעת שהתרחשה ליד חנות לממכר עופות, כאשר אדם תפס בציפור וערף את ראשה. זעקת הציפור החרידה אותו מאוד ולא הרפתה ממנו לזמן רב: "החיים סובבים סביב האכזריות והסבל [...] מטרת הסבל לעורר את האדם לסבל הזולת, וכך הוא כולא גם את קיומה הלוקה בחסר של החיה האנושית, הסובלת נעשית לגואלת העולם, בהכירה בטעויות ובשגיאות המלוות את כל הקיים בעולם" (מעייני, 1995: 901). גורנמאנץ הוא מעין דמות של מחנך ביצירה זו, הוא מביא את הידע שלו לשאר הדמויות ומוקיע אותן על מעשיהן הרעים, כמו הדעות הקדומות של נושאי הכלים כלפי קונרדי, וכעת הרג הברבור בידי פרסיפל. המוטיב של הברבור זהה כמעט לחלוטין למוטיב הברבור בלוהנגרין, וכך, באמצעות המוזיקה, הוא קושר בין השניים (ראו דוגמה 52).



דוגמה 52. מוטיב הברבור דומה להפליא למוטיב זה בלוהנגרין (עמ' 120, 121). מוטיב הברבור מלוהנגרין (בפרטיטורה של לוהנגרין, עמ' 56, סיסטמה שנייה, חיבות 5-9)

לוהנגרין עוסקת בצורך בתיקון חברתי על ידי גורם חיצוני כלוהנגרין, ופרסיפל עוסקת בצורך בתיקון דרכי האמונה הדתית. בשתי האופרות הברבור הוא קורבן של החברה: בלוהנגרין זה היה הנסיך גוטפריד, שכושף על ידי אורטרוד המרשעת, וכאן הברבור מומת בידי עלם צעיר ותמים שאינו מודע לסביבתו. פרסיפל מסמל

53. הלחם הקדוש נעלם מהאולם של הגראל, ובנצרות הוא מסמל את בשרו של ישו.

עבור וגנר את הגרמני, או נכון יותר את האדם בן התקופה, העיוור למתרחש סביבו ואינו מכיר את עצמו. עליו לחוות תהליך של הכרה וידיעה מפי יודעי דבר כגורנמאנץ על מנת לגאול את עצמו ובכך להביא את הגאולה לחברה. הוא אינו יודע לענות על שום שאלה של גורנמאנץ על אודותיו ועל מוצאו, אפילו את שמו אינו זוכר, רק יודע לומר שהיו לו שמות רבים. הדמות הגברית פרסיפל הוא "גולם, דל שכל עד כדי בעתה" (מעייני, 1995: 903). גורנמאנץ אומר שכסיל כמוהו עוד לא פגש, חוץ מקונדרי. בכך הוא מותח קו מקשר בין שתי הדמויות, היהודית והלא יהודית – שתיהן צריכות לחוות תהליך ושתיהן תגאלנה לבסוף את הגביע. כרגע שתיהן טיפשות ואינן מודעות לגורלן. גורנמאנץ בתפקיד מאיר העיניים והמפייס. העולם זקוק לאחד כמוהו, שכן בלעדיו עולם האמונה בסכנה – כוחו של קלינגסור יישאר וישלוט.

הדבר היחיד שפרסיפל יודע לספר על עצמו הוא ששם אמו הרצליידה (Herzeleide), שפירושו כאב לב, ושהם גדלו ביער. אפשר לומר ששמה הגרמני של אמו הוא הרמז הגרמני היחיד המקושר בטקסט לפרסיפל. פרסיפל הוא שם קלטי, מה שמעניק לו נופך אוניברסלי.

שני שמות נוספים בעלי אוריינטציה גרמנית הם גורנמאנץ וקלינגסור. גורנמאנץ מייצג אביר גביע נאור ופתוח, ליברלי יותר מאחרים, ואם נרצה, סוג של גרמני ליברלי מהסוג שווגנר ראה את עצמו. קלינגסור יכול לייצג גרמני מסוג שלילי ומסוכן, בדומה לגרמנים השליליים שפגשנו בדרמות הקודמות שלו, אך יש מי שטוענים שהוא גם מקושר ליהדות. קשה לשפוט רק לפי השם, שכן ראינו שגם האגן, שהיה גרמני למחצה ויהודי למחצה, היה בעל שם גרמני, שהיווה עבורו הסוואה בחברה הגרמנית שבה קנה לו מקום של כבוד ושליטה. פרטים אלו מזכירים את סיפורם של זיגפריד ושל זיגמונד, ששניהם גדלו ביער הפראי, וזיגמונד כינה את עצמו ושל "Wehwalt" ("שהכאב שולט בו"). קונדרי מוסיפה פרטים לסיפור

ומספרת שאביו גאמורט (Gamuret) נפל בקרב ואמו גידלה אותו ללא אב במדבר, כדי שגורלו לא יהיה כזה של אביו.

פרטים אלו מזכירים את סיפורם של הוולזונג ושל זיגפריד. המשותף לפרסיפל ולזיגפריד הוא ששניהם כסילים תמימים, ברבריים, אלימים, שגדלו ביער והוריהם מתו בילדותם. קונדרי יודעת אף יותר מגורנמאנץ, ומספרת שאמו של פרסיפל מתה. היא ראתה אותה ומסרה לה את ברכתה האחרונה עבור בנה. קונדרי מכנה את פרסיפל שוטה (Tor), ובכך כבר נרמז לנו שהשוטה שהוזכר בהתגלות של אמפורטאס הוא פרסיפל. פרסיפל מתנפל באלימות על קונדרי לאחר שסיפרה על מות אמו, ובכך מגלה שוב את אופיו הפראי, הברברי והאליים, שמזכיר את אופיו של זיגפריד הצעיר.

גורנמאנץ, כדמות המחנך, מתערב גם כאן, תופס את פרסיפל וקורא: "ילד מטורף! שוב אלימות?" ("Verrückter Knabe!") "Wieder Gewalt?" ולאחר מכן מוסיף: "מה עשתה לך, האישה? היא אמרה את האמת, קונדרי לעולם אינה משקרת, כי היא ראתה הרבה". שוב גורנמאנץ מתערב כאן לטובת קונדרי, משמע, כמחנך וכמפייס אין לו דבר נגדה, והוא עצמו נגד אלימות. קונדרי מוצגת אף היא כחיובית – גורנמאנץ מעיד עליה שלעולם אינה משקרת, כלומר, היא אמינה, ובאותו המשפט אומר שזה מפני שראתה הרבה – כלומר היא חכמה ובעלת ידע. אם היא מייצגת את היהדות – נאמרים כאן דברים חיוביים לזכותה: החוכמה, הידע והאמינות, אף שלרוב האשימו האנטישמים את היהודים כשקרנים ורמאים. פרסיפל עצמו מתחיל את דרכו כמו זיגפריד, בעל תכונות שאינן חיוביות כלל: תמימות וטיפשות, חוסר מודעות, אלימות ופראיות פרימיטיביות, המסמלות את הגרמני/האדם החדש של העולם, שגם הוא אינו נקי מתכונות רעות, ועליו להשתנות בטרם יביא לעולם שינוי.

לאחר שגורנמאנץ הפריד בין קונדרי לפרסיפל שתקף אותה, קונדרי אומרת שהיא מתעלפת. למרות זאת, היא מבינה את מצבו

של פרסיפל ומגישה לו מים בקרן. גורנמאנץ מגיב ואומר: "טוב הדבר, לפי ערך החמלה של הגביע: מנצחים רעה תחת טובה". בכך הוא חושף את עקרון החמלה, מהמרכזיים ביצירה זו: אף שפרסיפל עשה מעשה רע ותקף אותה, קונדרי גמלה לו טובה על מנת שיתאושש ויירגע. קונדרי שוב מגלה צניעות ואומרת שאינה "עושה טובות" אף פעם, ושהיא זקוקה לשינה. שינה זו מזכירה את שנת הנצח של ארדה בטבעת ואת שנתה של ברנהילדה, ומבטאת את המעבר שלה מהיותה בת אלים לבת תמותה, כלומר, מגרמניה שמשרתת את העולם הישן לגרמניה המרדנית שמבשרת את העולם החדש. מרגע שהיא מורדת בצו של אביה היא מתחילה במעבר הזה. נראה שקונדרי אף היא זקוקה למעבר כזה. הן קונדרי והן ארדה הן נשים קדמוניות ויודעות כול, אלא שקונדרי מתאפיינת גם באופי פרימיטיבי, המתואר ככסילות בפי גורנמאנץ.

כחלק מתהליך החניכה של פרסיפל, גורנמאנץ מחליט לקחת אותו לצפות בטקס הגביע הקדוש במקדש. פרסיפל אומר לגורנמאנץ: "אני בקושי צועד, אך הגעתי כבר רחוק" (*Ich schreite kaum*), וגורנמאנץ הכול-יודע עונה לו ומסיים את הסצנה במילים: "רואה אתה, בני, הזמן הופך כאן למרחב" (*Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit*). נראה שהכוונה היא שעם הזמן תתרחב דעתו של פרסיפל, וטקס זה ירחיק אותו שלב נוסף מהיותו ילד יער ברברי ואווילי. המושג "זמן ומרחב" מופיע במאמרו של וגנר מאותה התקופה, "הקהל בזמן ובמרחב" (*"Das Publikum in Zeit und Raum"*) (1878).<sup>54</sup> ביטוי

54. במאמר זה דן וגנר ברעיונותיו לגבי התנאים האידיאליים לביצוע והאופן שבו התקבלו הרמות המוזיקליות שלו. וגנר טען שהקהל צריך להיות מסוגל לשקוע בחוויה האמנותית ללא כל הסחות דעת או הפרעות מהעולם החיצון. הוא ראה בעיני רוחו תיאטרון מיוחד שייצור תחושת אינטימיות ואחדות בין המבצעים לצופים, וכן במה גמישה שתאפשר אפקטים חזותיים שונים. וגנר מתח ביקורת על בתי האופרה והתיאטראות של זמנו על היותם



הזמן והמרחב הוא גם מפתח למוזיקה של פרסיפל. בפתחה שמענו לראשונה את מוטיב הסעודה האחרונה בצורה מונופונית, השייכת למושג הזמן. כאשר המוטיב חזר על עצמו נוספו לו שכבות חדשות בתזמור שהעניקו למנגינה ה"צפה" את הפעמה ואת המאפיינים המרחביים שלה. יחד עם זאת, הדבר דמה ליצירת מעין "הילה" סביב המוטיב (כפי שאמר תיאודור אדורנו), שבעקבותיה דועך הצליל אט-אט. כאשר מאזינים לפרסיפל, צריך להיות מוכנים לדרך ארוכה של חוויית המוזיקה וההדר שלה.

התזמורת מתחילה לנגן את נושא המארש, שמוביל אותנו לתמונה הבאה, תמונת המקדש במערכה הראשונה, המושתתת על הקוורטה (עמ' 138), ובהמשך הפעמונים של המקדש, הבנויים משתי קוורטות זכות, דר-סול, לה-מי (עמ' 154, סיסטמה ראשונה). זה מארש מכובד, רגוע, שיהווה נושא חשוב בתמונה הבאה. הצלילים דר-סול ולה-מי הם הצלילים של פעמוני המקדש במונסלבה, שאנו שומעים בהמשך.

כבר הבחנו בסמליות של מוטיב הקוורטה הזכה אצל וגנר, שלרוב סימלה זיקה לגרמניות, והמוטיבים המבוססים על מרווח זה או הפותחים בו שייכים לעולם הגרמני. גם כאן אפשר שהקוורטה

---

גדולים מדי, רועשים ומעוצבים באופן גרוע שאינו תואם את יצירותיו. הוא קיווה שהתיאטרון שלו בביירוית, שנבנה לקראת הבכורה של מחזור "טבעת הניבלונג", יגשים את חזונו האמנותי ויצור צורה חדשה של תיאטרון מוזיקלי. מכאן ניתן גם לקשור את מילותיו של גורנמאנץ לדבריו של וגנר, הנותן כאן אמירה גם לגבי אמנותו. יש לזכור, שהדרמה המוזיקלית של וגנר משלבת בתוכה את כל האמנויות, גם את המוזיקה, שהיא אמנות של זמן, וגם את התיאטרון, שהוא אמנות של מרחב. כאשר הזמן הופך למרחב, למעשה ניתן לראות זאת שהמוזיקה הופכת לדרמה התיאטרלית. כלומר, המוזיקה משרתת את הדרמה, וזו למעשה המהות של הדרמה המוזיקלית בשונה מהאופרה של זמנו, שבה העלילה הייתה רק ה"תירוץ" לחבר את המוזיקה, שעמדה במרכז, שלא לדבר על כך שהזמרים היו הכוכבים ואף התזמורת שימשה רק כמלווה לרוב.

מסמלת את העולם הגרמני, אך יותר מכך היא מסמלת את העולם הנוצרי. האורגנום של ימי הביניים היה מבוסס על קוורטות, קווינטות ואוקטבות מקבילות. מוטיב הגראל (הגביע הקדוש) בלוהנגרין אף הוא פותח בקוורטה מי-לה. יש לזכור, שהתיאטרון בביירוית הוא מעין בית מקדש, כך שהתמונה של המקדש על הבמה היא מעין מקדש בתוך מקדש, ולכן לא בכדי רצה וגנר שפרסיפל תבוצע אך ורק בביירוית.

התזמורת מנגנת קטע מעבר לסצנה הבאה, כשהתפאורה מתחלפת (Verwandlungsmusik). במוזיקה ניתן גוון של ייסורים מזה ושל רוממות רוח מזה, שהרי רק באמצעות ייסורים ויזע אמורים הגרמנים ואנשי העולם הזה להביא את השינוי. כל הסצנה השנייה, בתוך המקדש, שופעת מוזיקה מרוממת ורוחנית מאין כמותה, ששולטת בה הטונליות הבהירה והפונקציונלית, המשרה תחושה של טוהר וזוך. המקהלה שרה: "האמונה חיה, היונה חגה" ("Der Glaube lebt; die Taube schwebt"). היונה של המקדש, שנתקלנו בה גם בסיפורו של לוהנגרין, מסמלת את השלום והשלווה המאפיינים את המסדר, ואנו ניתקל בה שוב בסיומה של הדרמה. כזכור, מקורה בסמל הנוצרי של רוח הקודש, המיוצגת על ידי יונה.

אנו עדים לחילוקי הדעות בין אביו של אמפורטאס, טיטורל, הדבק בעולם הישן של האמונה ורוצה לבצע את הטקס כהלכתו, כלומר לגלות את הגביע, לבין אמפורטאס, השוקע בייסוריו ומעוניין להשאיר את הגביע מכוסה. המקהלה משמיעה את משפט המוטו: "ידיעה דרך חמלה [...]", שמביע את הרעיון שהגאולה תבוא רק דרך הכסיל הטהור. בשיאו של הטקס נשמעות שתי קבוצות אבירים שרות בעוצמה רבה, שמבטאת את האחדות סביב הגביע. הראשונה שרה:

אופרה אנטישמית?

Nehmet vom Brot, wandelt es kühn zu Leibes Kraft und Stärke; treu bis zum Tod; fest jedem Mühn, zu wirken des Heilands Werke!	קחו מהלחם, הפכוהו בבטחה לגוף חזק ובעל כוח, נאמנים עד המוות, מוצקים במאמץ, לעבוד את רצון הגואל! ממיד אחריה שרה הקבוצה השנייה:
--	--

Nehmet vom Wein, wandelt ihn neu zu Lebens-feurigem Blute	קחו מהיין, הפכוהו ללהט דם החיים
---	------------------------------------

ואז שתי הקבוצות שרות יחד:

froh im Verein, brudergetreu zu kämpfen mit seligem Mute!	שמחו באחדות, נאמנות אחים, להיאבק באומץ מקודש!
---	--

ולבסוף הם מכריזים: "מבורכים באמונה! מבורכים באהבה!" ("Selig im Glauben! Selig in Liebe!") – האמונה היא משהו דתי, והאהבה לא, כלומר, צריכות להגיע אמונה ואהבה שיאחדו את כולם תחת כיפה אחת. וגנר עושה כאן שימוש בסמלים של הלחם והיין, הידועים מהטקסים הנוצריים – הלחם מייצג את בשרו של ישו והיין את דמו. חלק זה נשמע עוצמתי ואופטימי, ומזכיר באופיו את מקהלת עולי הרגל מטנהויזר – קבוצת מאמינים המאוחדת יחדיו. אך יש לזכור שווגנר אינו מעוניין בחיזוק האמונה הנוצרית, הוא מציג אותה כאן כאמונה חזקה ומאחדת ביותר כפי שאכן הייתה בימיו באירופה, לא רק בגרמניה. האמונה חזקה ומאוחדת,

אך היא אינה מביאה לעולם חיובי וטוב יותר, והיא זקוקה לשינוי שיביא באמת לגאולה – גאולה חרשה, ולא הגאולה הישנה שעל פי האמונה הביא ישו לעולם. אבירי הגביע הנוכחיים אינם מסוגלים להביא גאולה זו, אינם מסוגלים לנצח את קלינגסור, לקחת מידיו את החנית ולרפא בה את פצעו של אמפורטאס. דבקתו של טיטורל באמונה הישנה ובטקס חשיפת הגביע אינה מביאה ברכה לאמפורטאס. זה יהיה תפקידו של הכסיל הטהור, ועדיין איש אינו יודע שפרסיפל הוא הכסיל המיועד.

בסיומו של הטקס גורנמאנץ שואל את פרסיפל אם הבין מה שראה, ופרסיפל עומד במקומו ללא תנועה. גורנמאנץ כועס ואומר לו שהוא רק שוטה, ומשלח אותו לדרכו. הוא מורה לו לעזוב את הברבורים לנפשם, ומצווה עליו בלעג: "חפש לך, שוטה, את האווזים" ("und suche dir, Gänser, die Gans!") (וגנר משתמש כאן במשחק המילים גנסר ו-Gans). נראה שאפילו גורנמאנץ הנבון עדיין לא הבחין שפרסיפל הוא השוטה הטהור שאמור לגאול את הגביע הקדוש. עוד נראה שפרסיפל צריך לעבור כמה שלבים נוספים עד לכיצוע המשימה הזאת בסיומה של המערכה השלישית. המערכה הראשונה מסתיימת בשלווה מלאה יראת כבוד, בטונליות הבהירה של דו מז'ור, שעל פי הדרמות הקודמות של וגנר טמונה בו זיקה לגרמניות ולטוהר.

#### מערכה שנייה

וגנר הושפע מהשהייה בווילה רופולו בראוולו באיטליה (Villa "Rufolo, Ravello"), וכשראה את גני הווילה הכריז: "גנו הקסום של קלינגסור נמצא". איטליה שימשה השראה לווגנר ולמלחינים רבים נוספים. את המערכה הראשונה של פרסיפל חיבר בארמון במונדלו, מערבית לפאלרמו, את המערכה השנייה בווילה רופולו, ואת המערכה השלישית חיבר בוונציה. וגנר ביקר פעמים רבות באיטליה, ולבסוף גם מת בה, בוונציה, ב-1883. בלה ספציה,

ליגוריה (La Spezia, Liguria) עלה בראשו הרעיון של אקורד המי במול מז'ור שהיווה את הפרלוד לז'הב הר"ן. את המערכה השנייה של טריסטן ואיזולדה סיים כששהה בגלות בת שמונה חודשים בוונציה, בארמון ג'וסטיניאן (Palazzo Giustinian), וכדומה. במערכה זו אנו פוגשים בקלינגסור על הבמה. אפשר להבחין בהבדל המוזיקלי הניכר בין המוזיקה של המערכה הראשונה לבין המערכה הזו. המערכה הראשונה התאפיינה ברובה במוזיקה טונלית בהירה, שכן רוב הזמן המוזיקה אפיינה את הדמויות הנוצריות. במערכה זו אנו פוגשים בקלינגסור ובקונדרי, שנמצאת כל העת על הבמה, ולכן המוזיקה מתאפיינת בדיסוננסים, בכרומוטיקה סבוכה ובתזמור חריף.

במערכה זו, שבה קלינגסור עם ארמונו וגנו הוא הדמות/האידיאה המרכזית, שוררת לרוב הטונליות של סי מינור, בעיקר בתחילת המערכה ובסיומה (ראו בהתחלה, בעמ' 228, ובסיום, בעמ' 439-445). בטבעת זו הייתה הטונליות של דהירת הוולקיריות, ובמקומות נוספים כגון סיום המערכה הראשונה בדמדומי האלים, כאשר זיגפריד חוטף את ברינהילדה מהצוק. המשמעות היא שסולם זה, בין השאר, משויך להיבט השלילי הכוחני של הגרמניות (הוולקיריות מסמלות את הכוח המיליטריסטי), ולקלינגסור, שמייצג גרמני שלילי. גם כאן ניתנת הוראת ביצוע שירה "צורם" לקונדרי, הצוחקת צחוק צורמני ("grell lachend"), וגם קלינגסור שמשיב לה מקבל הוראה לשיר צורם ככל האפשר, ובכך מתבטא הצד השלילי של שניהם (עמ' 254). קלינגסור אומר שטירתו המכושפת מושכת את הכסיל, וקורא לקונדרי להתייצב לשירותו. לאחר הקריאה אליה "herauf!", קרנות היער המעומעמות משמיעות ספטימה קטנה חריפה, שמבליטה את הקשר לעולם שבו נמצאת דמותה של קונדרי – העולם היהודי. קונדרי מופיעה בצרחה, נאנחת, ואינה מעוניינת לשרת את קלינגסור אלא רוצה לשוב לשנתה. הוא מכנה אותה "שטנית קדמונית" – "Urteufelin" – כינוי שגם הוא מתקשר

לסטריאוטיפ של היהודי כשטן כפי שראינו במערכה הקודמת, כשגם נושאי הכלים כינוה כך, והקדמוניות מזכירה את הקדמוניות של ארדה בטבעת, שהייתה קשורה לעולם הקדמון – "Urwala". קלינגסור אומר ששם היא הייתה הרודיה (Herodias), גונדריגיה (Gundryggia), וכאן קונדרי. מכך אנו מבינים שהייתה לה זיקה ליהודה, שכן הרודיה הייתה נסיכה משושלת בית הורדוס בימי בית שני. גונדריגיה הוא משחק מילים של וגנר בשם המיתולוגי "Gunn", אחת הוולקיריות המועדפות על האל אודין (ווטאן). רעיון גלגול הנשמות הוא רעיון בודהיסטי שחודר כאן לדרמה, ושוב נותן לה נופך אוניברסלי רב תרבותי.

שוב אנו רואים את הקשר בין האופרות השונות של וגנר, כלומר, כפי שקונדרי נודדת ומשרתת את אבירי הגביע במערכה הראשונה, כאן היא פתאום אמורה לשרת גם את קלינגסור. היו לה כמה פנים, כמו ליהודי הנודד, שכעת הוא באירופה, גם בגרמניה, ומנסה להשתלב בחברה, ומכאן התיאור של קונדרי כגונדריגיה. אפשר להבחין בדמיון בין השם של גונדריגיה לקונדרי, מעין וריאנט של אותו שם. אנו יכולים להסיק מכך שכאשר היא משרתת את אבירי הגביע, או את העולם הגרמני, היא הופכת לגונדריגיה, כמו היהודים שהיגרו לגרמניה, השתלבו בחברה ומקצתם עטו על עצמם את הרוח הגרמנית. באגדות עם גרמניות הרודיה נקשרה לאלה הולדה, שפגשנו בטבעת כפריה, המקבילה לוונוס אלת האהבה הרומית. הרודיה מוזכרת בכרית החדשה כאחראית למותו של יוחנן המטביל, ושימשה כדמות בשלומית של אוסקר ווילד ובאופרה של ריכרד שטראוס. וגנר קרא את חיי ישו של רנאן (Renan), ומשם ידע על כך שהייתה ידועה בנישואיה בתוך המשפחה ובכזו שרכשה לדת. קלינגסור רוצה להעביר אותה לצד שלו וטוען שאבירי הגביע מתייחסים אליה כאל חיה ולכן עדיף לה להיות עימו. הדבר מתקשר ליחס של הנוצרים כלפי היהודים שמנסים להשתלב בתוכם ומתקבלים בכזו. היחידים שהתייחסו אליה בדרך מסבירת פנים היו

גורנמאנץ ואמפורטאס. אמפורטאס אף הודה לה על שהביאה לו את שיקוי המרפא.

המוזיקה שמאפיינת את קלינגסור היא בעלת סקונדות מוגדלות, והגן שלו מתואר בהוראות הבמה "בסגנון ערבי". הערכים גם הם משתייכים לגזע השמי, וליתר דיוק הגוון האוריינטלי מורגש בהחלט בייצוג המוזיקלי והבימתי שווגנר יוצר לעולם זה. ברור שקלינגסור מייצג תרבות שונה מזו של אבריי הגביע, אך הוא מעוניין לתפוס את הגביע, כלומר את השליטה. בטבעת ניטש המאבק על הטבעת, וכאן זה הגביע. אלא שהטבעת הייתה ביסודה שלילית, ואילו הגביע אינו כזה.

הגביע אינו מייצג שליטה כוחנית אלא אוטופיה רוחנית. קונדרי אינה בעלת אופי שלילי ביסודה, אולם קלינגסור מייצג את האמונה הרעה, המושתתת על שנאה, פיתוי, כישוף וכוחניות. מילותיו הראשונות לקונדרי מעידות על יחס כוחני – הוא קורא לעצמו האדון שלה ודורש ממנה לציית לו. הוא האנטיטזה לדמותו של גורנמאנץ. גם כאן משתמש וגנר בקול זהה לשתי דמויות מנוגדות: גורנמאנץ וקלינגסור שניהם בסיים, אך בגוון שונה. גורנמאנץ הוא בס לירי בעל גוון בהיר, וקלינגסור הוא בס עמוק ומאיים בסגנון קולותיהם של אלברייך, הונדינג והאגן בטבעת.

קונדרי שואלת את קלינגסור אם הוא טהור, וצוחקת צחוק צורמני, לפי הוראת הביצוע ("grell lachend"). השימוש במילה צורמני (grell) זכור לנו מהוראות הביצוע בטבעת לדמותם של מימה והאגן, ובכך אנו רואים דמיון בין הדמויות הקשורות לקטגוריה החברתית היהודית. היא מוסיפה ואומרת ש"הם חלשים כולם, הכול נופלים קורבן לקללתי" – בכך היא מבטאת את היחס של היהדות בעיני וגנר, שרבים, כולל הגרמנים, נופלים לה קורבן. כאשר פרסיפל מתקרב לטירתו של קלינגסור, קלינגסור קורא לאבריים בעזרת קרן. זה מזכיר לנו את הדמויות הגרמניות בטבעת שהשתמשו בקרן, כלי בעל קונוטציה גרמנית ברורה, ועם זאת

קשור גם בפרימיטיביות וברבריות, שהן מנת חלקו של קלינגסור. נערות הפרחים מקוננות שפרסיפל הרג את אהוביהן בדרכו לטירתו של קלינגסור, מה שמוסיף לפן האלים באופיו שנתקלנו בו זה כבר, אך מיד לאחר מכן מנסות לפתותו במקהלה חנינית. קונדרי היא הראשונה (והיחידה!) שקוראת בשמו של פרסיפל ומפרשת את שמו כ"כסיל טהור". פרסיפל חוזר על השם ואומר שאמו כינתה אותו כך. קונדרי ללא ספק נחשפת בפנינו כיודעת-כול, או לפחות יודעת הרבה מאוד, כפי שגורנמאנץ תיארה במערכה הקודמת. בכך וגנר נותן לה, כמסמלת את היהדות, כבוד של קדמוניות וידע, מאחר שהכיר ביהודים גם כקדמונים מכולם וחכמים – ראינו שלעיתים לשלילה (מימה) ולעיתים לחיוב (לוגה). כעת קונדרי מייצגת את הקדמונית החכמה, ודמותה מכילה שילוב של החיובי והשלילי. כאשר היא מופיעה, שאר הנערות המפתות נעלמות. כוחותיה עולים על אלה של נערות הפרחים, כפי שהיהדות בעלת כוח השפעה מפתה ומסוכן. בהמשך קונדרי מספרת לפרסיפל על אביו גאמורט, שנפל בערב (Arabia) והעניק לו את שמו. הוא נפל בקרב בעולם שהקונוטציה שלו מזרחית ושגם היהדות, כמובן, קשורה אליו.

היא אומרת לו שמולדתה רחוקה מאוד, בדומה למימה בטבעת, שסיפר שעזב את ארצו מזמן. במקרה זה, מדובר ביהודי שזנח את מולדתו וכעת הוא נע ונד בעולם. קונדרי מייצגת את היהודי הנודד הזה. וגנר בחר בקונדרי כאישה כדי להציג את האלגוריה כפיתוי, כאשר קונדרי מפתה את פרסיפל. קונדרי מנשקת את פרסיפל כדי שיטעם לראשונה את טעם האהבה. וגנר שוב משתמש באהבה לא כביטוי של אהבה רומנטית אלא כסמל לאיחוד בין שניים שאמור להוביל אל הגאולה. הנשיקה מביאה את פרסיפל להיזכר בפצעו של אמפורטאס, והוא חש את ייסוריו מאותו הרגע. זה ביטוי לתודעה שמגיעה רק עם הייסורים, ובה מסיים וגנר את "היהדות במוזיקה". ללא הנשיקה של קונדרי הוא לא היה חש רגש זה ולא נזכר בפצע,



ולא היה מבצע את שליחותו. קונדרי מסייעת לו להיפטר מתמימותו על מנת שיוכל להמשיך במסעו ולהביא את הגאולה. מעניין שווגנר כולל נשיקה במוכן הפיזי דווקא ביצירה רוחנית זו ולא בטריסטן ואיזולדה החושנית, שעוסקת רובה ככולה באהבה רומנטית. ייתכן שרצה להמחיש כאן חיבור פיזי בין היהודים ללא יהודים, ואולי אף לרמוז על הרומן שלו עם ג'ודית גוטייה. קונדרי, שמסמלת את היהדות החיובית, מסייעת לגרמני/האדם החדש. שוב ניזכר בהתבטאותו של וגנר ש"היהדות הליברלית רצונה לסייע לגרמנים". קונדרי מעניקה לפרסיפל את ההכרה בייסוריו של אמפורטאס הפצוע, וזהו שלב נוסף בדרך לגאולה. כמו זיגפריד, גם הוא עובר מסע שמורכב משלבים. היא קוראת לו לזנוח את הטירוף: "הימלט מן הטירוף!" ("Entflieh dem Wahn!"). אנו רואים את הקשר בין טירוף זה לבין הטירוף שעליו שר זקס במונולוג שלו במייסטרוינגר. היא ממשיכה ומספרת לו שראתה "אותו" וצחקה, ומאז היא תרה אחריו בעולם. נראה שהכוונה היא לישו הגואל. בגלל צחוק זה רובצת עליה אותה קללה. מכאן אנו מבינים את הקשר לאגדה של אחשוורוש, שווגנר מזכיר במשפט המסיים של "היהדות במוזיקה". אחשוורוש היה היהודי שהתאכזר לישו, ובשל כך נגזר עליו לנדוד לנצח, ללא יכולת להיגאל מייסוריו. כך גם אנו רואים את הקשר בין דמותה של קונדרי לבין היהודי הנודד. וגנר מוסיף פרט על גבי פרט בדרמות שלו, כך שאט-אט אנו רואים את התמונה המלאה ומבינים את המסר. הוא אינו מוסר את המידע השלם על הדמויות בהתחלה, ורק עם התפתחות העלילה אנו מבינים מי הן ומה הן.

פרסיפל רוחה את קונדרי וקורא לה להתרחק ממנו לנצח. היא זועמת עליו ואומרת שאם הוא גואל, עליו להבין גם את כאבה. הוא אומר לה שהוא נשלח, בין השאר, לגאול גם אותה, אם היא תשים קץ לתשוקותיה ("עבור גאולתך נשלחתי, אם תשימי קץ לתשוקותיך"; "Auch dir bin ich zum Heil gesandt, bleibst";

"du dem Sehnen abgewandt", ומוסיף: "החנינה לעולם לא תבוא אליה עד שהמקור ייסגר"; "das Heil wird nimmer dir gespendet, eh' jener Quell sich dir nicht schliesst". בהשאלה, היהודי צריך להיפטר מהמקור, כלומר מהיהדות, על מנת להגיע לגאולה. פרסיפל מציע לה אהבה וגאולה אם תראה לו את הדרך לאמפורטאס, אך היא מסרבת. בתגובה הוא דוחה אותה. בפיתוי של קונדרי את פרסיפל היא כביכול מנסה להעביר אותו לצד שלה, כלומר לצד של היהדות. פרסיפל שואל מי העז לפצוע את אמפורטאס בחנית המקודשת, וקונדרי עונה לו שזה הוא שהעניש אותה על צחוקה. מכאן אנו יכולים להסיק שקלינגסור אינו דמות בעלת זיקה ליהדות, שכן לא הגיוני שיהודי (קלינגסור) העניש יהודי (את קונדרי) על הצחוק שצחקה לישו. אלו הנוצרים שנטרו טינה והענישו את היהודים לאורך כל הדורות, והדבר מתיישב עם ייצוגו של קלינגסור כישועי או כמייצג הנצרות הקתולית שווגר התנגד לה. הוא אינו מתפתה. היא קוראת לחסום את דרכו. קלינגסור מופיע, אך פרסיפל גובר על החנית, ובאמצעות סימן הצלב שהוא מסמן הארמון והגן של קלינגסור קורסים. זה עוד שלב בדרך לגאולה – הגרמני/האדם החדש מחריב את הכוח הרע, את הכוחנות של קלינגסור. אף שקודם לכן דחה פרסיפל את קונדרי, לאחר שהחריב את ארמונו של קלינגסור הוא פונה אליה ואומר שהיא יודעת היכן למצוא אותו. כלומר, בסופו של דבר, הוא לא דוחה אותה. הפיתוי של קונדרי נעשה מפני שבאותו הזמן היא הייתה קשורה לקלינגסור, וכעת, לאחר שקלינגסור הובס, קונדרי אף היא חופשייה מאותו יסוד רע, ופרסיפל מוכן לשתף עימה פעולה. שוב חוזר המוטו שרק האדם החדש יכול להרוס את הכוחות השליליים על מנת להביא את הגאולה לעולם החדש, וכאשר היהודי אינו משרת את הכוח השלילי ששולט בו, הוא יכול להתאחד עם הלא יהודי. גם כאן, כמו בזיגפריד, אפשר להבחין בתסביך האם הארוטי בין קונדרי לפרסיפל.

פרסיפל דוחה את קונדרי לאחר הנשיקה כי הוא חש את הכאב של פצעו של אמפורטאס ומגלה חמלה אמפתית כלפיו. הוא מבין שהיא פיתתה אותו בעבר, ובגללה בעקיפין הוא נפצע מהחנית. היא הייתה נתונה אז להשפעתו של קלינגסור, את זה הוא מבין בהמשך, ולכן בסופה של המערכה הוא אומר לה שהיא יודעת היכן למצוא אותו. בסופו של דבר הוא חומל גם עליה, ובמערכה הבאה מטביל אותה וגואל אותה.

מלבד מוטיב האמן של דרזון, שאמנם מנדלסון לא חיבר אותו אך השתמש בו גם בסימפוניה החמישית שלו, הרפורמציה, אין בפרסיפל ציטוטים מוזיקליים ממנדלסון. מעניין עוד יותר שניכרת השפעה סמויה של ג'אקומו מאיירבר על המערכה השנייה של פרסיפל. וגנר אינו מצטט את מאיירבר, אך מושפע מהמבנה הדרמטי של רוברט השטן (*Robert le diable*) מאת מאיירבר, וגם הסולמות המוזיקליים בהקשרים הדרמטיים מתקשרים לכך. ואלטר קלר (Keller) הצביע על כך, ולדעתי הדבר מחזק את עניין ההשפעה של היהודים על יצירתו של וגנר, במיוחד באופרה האחרונה שלו, המקודשת ביותר. וגנר העריץ את מאיירבר הערצה עיוורת בצעירותו, ולאחר מכן השמיץ אותו ב"יהדות במוזיקה", אך כמו במקרה של מנדלסון, נראה שהערכתו אליו לא פגה, וביצירתו האחרונה ניכרת השפעתו עליו. קשה לדעת אם הדבר נעשה במודע או שלא במודע, אך יש לזכור שווגנר חיבר את הסקיצה הטקסטואלית של פרסיפל ב-1865, כשרוברט השטן הייתה טרייה בראשו, משום שצפה בה בפעם האחרונה באופרה של פריז ב-1860. וגנר הכיר מקרוב את היצירה מתקופת שהותו בפריז, וב-1838 אף ניצח עליה. בעמודים הבאים נראה את ההקבלות הדרמטיות והמוזיקליות בין שתי האופרות. תחילה נראה את ההקבלות הדרמטיות בין רוברט השטן למערכה השנייה של פרסיפל:

רוברט השטן	פרסיפל
אולם במנזר סט. רוזאלי ההרוס, טירתו המכושפת של קלינגסור, עם אכסדרות בצד ימין ובית קברות בציד שמאל. במרכז הבמה ניצב פסל שיש של סט. רוזאלי עצמה אוזחת חשיכה עץ ברוש ירוק בידיה	
Scène et évocation – סצנה	בעזרת כוחותיו המאגיים, קלינגסור והעלאה באוב
ברטראם, נסיך החשיכה, מעלה באוב את הצללים של הנזירות שלא היו נאמנות לשבועתן: "Nonnes qui reposez sous cettetroide pierre, relevez-vous!"	רוחה מופיעה בצללים "Herauf! herauf! Zu mir!" – קדימה! קדימה! אליי!"
הנחות תחת אבן קרה זו, קומו!"	
Procession des nonnes – תהלוכת נזירות	באור הכחול מופיעה דמותה של קונדרי. היא נראית ישנה. היא נעה עטופות בתכריכים. הנזירות עולות אט־אט מקבריהן, מתעוררות לרגע לחיים, ומתאספות באולם
Récitatif – רציטיביב	קלינגסור מכריז על הגעתו הקרובה של פרסיפל ומצווה על קונדרי של רוברט ומצווה על הנזירות לפתות אותו

סצנת נערות הפרחים. מכל צד מופיעות חיש קל נערות הפרחים, עטויות צעיפים, תחילה כל אחת לחוד, לאחר מכן בקבוצות, ויוצרות התקהלות ססגוניות. נראה כאילו זה עתה התעוררו משינה	Bacchanale – בכחנליה הנזירות משילות את צעיפיהן וחושפות תלבושות ריקוד מפתות. הן רוקדות יחדיו בכחנליה, אבל מפסיקות לרקוד עם הגעתו של רוברט
פרסיפל מזנק לגן	Récitatif – רצי'טטיב רוברט מופיע מבעד לאכסדרות
הנערות מכסות את עצמן בפרחים. הן רוקדות בחיגניות וילדותיות בפני פרסיפל, מלטפות אותו בעדינות. בתחילה פרסיפל נלהב, ולאחר מכן דוחה אותן: "Lasst ab! Ihr fangt mir nicht!" – "שחרר! אינך תופס אותי!"	Premier air de ballet – אריית באלט ראשונה. הנזירות מנסות לפתות את רוברט כשהן משתמשות במשקה, Deuxième air de ballet – אריית באלט שנייה הנזירות מנסות לפתות את רוברט בהימורים, Troisième air de ballet – אריית באלט שלישית. מנסות לפתות אותו באהבה
פרסיפל מגיע להכרה הודות לנשיקה של קונדרי. הוא דוחה אותה	אף שאם המנזר הלנה מצליחה לשכנע את רוברט לשתות ולהמר, הוא נרתע מענף עץ האשוח. לבסוף, כאשר הוא שיכור מאהבה, הוא גונב נשיקה מאם המנזר ואז קורע את הענף מידי הפסל ונעלם מבעד לאכסדרות

Choeur dansé – ריקוד מקהלה פרסיפל תופס את החנית שמוטלת שדים מגיחים מהקרקע, תופסים את הנזירות ונעלמים איתן מתחת לפני הקרקע. התכריכים של הנזירות נשארים על רצפת הבמה קונדרי צונחת בצעקה. פרסיפל נחפו ונעצר בחלק העליון של החומה ההרוסה, ומסתובב חזרה לקונדרי. "Du weisst, wo du mich wieder finden kannst!" – "יודעת את היכן את יכולה למצוא אותי שוב!", ועוזב

מפתיעות אף יותר הן ההקבלות הסולמיות בין המערכה השנייה של פרסיפל לפינאלה של המערכה השלישית של רוברט השטן

פרסיפל	רוברט השטן
תיבות 1-131, כישוף, סולם סי מינור	כישוף, סולם סי מינור
תיבות 132-193, התעוררות, סולם מי במול מז'ור	
תיבות 194-213, סירוב ראשון, סולם דו מינור	תהלוכה, סולם דו מינור
תיבות 214-267, ההתגאות של קלינגסור, סולם סי מינור	
תיבות 268-298, כישוף, סולם סי מינור	
תיבות 299-386, פרסיפל מגיע לטירה, סולם מי במול מז'ור	רצ'יטיב, סולם מי במול מז'ור
	בכחנליה, סולם רה מינור

תיבות 396-426, ההזיות של קלינגסור, סולם סי מינור	בכחנליה, סולם רה מז'ור
תיבות 427-498, ההגעה של הנערות, סולם סול מינור	
תיבות 499-520, "Noch nie sah ich – "מעולם לא ראיתי", סולם דו מינור	רצ'יטיב, סולם מי במול מז'ור
תיבות 521-702, הנערות מפלרטטות עם פרסיפל, סולם לה במול מז'ור	
תיבות 703-735, "Du Zager und Kalter – "ביישן אתה וקריר", סולם לה במול מז'ור	
תיבות 736-805, הנערות עוזבות, סולם סול מז'ור	Premier air de ballet – אריית באלט ראשונה, סולם סול מז'ור

### מערכה שלישית

הפרלוד למערכה השלישית כולל מוטיבים מוזיקליים הקשורים לשני העולמות: עולמם של אבירי הגביע והעולם של קונדרי. לקראת סוף הפרלוד וגנר מביא וריאנט על המוטיב של הכסיל הטהור במקצב חדש. המבוא למערכה השלישית (עמ' 446-452), בסי במול מינור (טונליות שפגשנו בה בטבעת בהקשר של הניבלונגים), ומוטיב הכסיל הטהור, שמקבל כאן וריאנט חדש במקצב חדש, שמסמל את השינוי של פרסיפל (מעמ' 448, תיבה 2). אפשר אף למצוא רמז דק למוטיב מארש החתונה מחלום ליל קיץ מאת מנדלסון, כאשר קונדרי מתעוררת (עמ' 456, סיסטמה שנייה, תיבות 4, 5; עמ' 457, סיסטמה ראשונה, תיבות 3, 4). אין לדעת אם הדבר נעשה במודע על מנת לקשר את קונדרי ליהדותה. בשלב הזה היא בתהליך של טרנספורמציה לפני ההטבלה וההיעלמות שלה,

שתגיע לבסוף. העניין מתקשר גם למנדלסון, אשר נטבל ונטמע בגרמנים.

שינוי במוטיב על ידי שינוי מקצב כבר פגשנו בטבעת, כאשר במוטיב של זיגפריד הצעיר חל שינוי מקצב למוטיב של זיגפריד החדש, שביטא את השינוי שחל בגיבור מהמצב הנערי התמים למצב החדש. גם כאן, כמו זיגפריד, פרסיפל חווה תהליך התבגרות, וכעת הוא מגיע לשלב הסופי, לפני שיביא את הגאולה. בולט השימוש בקווינטה זכה אל מול קווינטה מוקטנת בתיבות הראשונות, אך כל המארג נשמע קונסוננטי ואינו צורם לאוזן – יש תחושה מוזיקלית של חיבור והשלמה, והתזמור הרך של כלי הקשת מוסיף לכך. הקווינטה הזכה מסמלת את הקונסוננטיות, כלומר את עולם הגביע, שמתאפיין במוזיקה זכה ורגועה, והקווינטה המוקטנת, שהיא טריטון, מתקשרת לעולם של קונדרי, לעולם היהודי. בהמשך אנו שומעים את מוטיב התעייה, שמתאפיין במקצב של שמינית וחלק שש-עשרה. עם זאת, הפרלוד מתאפיין גם בתחושת ייסורים מופנמת וטהורה. אלו הייסורים ששני העולמות צריכים לסבול בדרך לגאולה – הן העולם הנוצרי והן היהודי – הייסורים של אמפורטאס ושל קונדרי.

מוטיב קלינגסור עדיין נשמע בתזמורת בהמשך, שכן קונדרי עדיין לא השתחררה לחלוטין מהשפעתו. גורנמאנץ מעיר אותה, והיא, כמו תמיד, נאנחת בכאב. קונדרי תמיד משמיעה אנחות, ואף צרחות (כשהופיעה אצל קלינגסור) כאשר היא מופיעה – אנחות אלו מתארות את הייסורים והכאב שהיא חווה, אותו כאב וצער של היהודי הנודד, שעדיין שרוי בעולמו ובזהותו היהודיים. המערכה מתרחשת באביב, ביום שישי הטוב של חג הפסחא. גורנמאנץ מעיר את קונדרי משנתה לתוך האביב, עונת פריחה ושגשוג בעלת משמעות בשתי הדתות – הנוצרית (הפסחא) והיהודית (חג הפסחא). יש כאן גם סמליות בנושא ההקרבה: יום שישי הטוב הוא היום שבו על פי המסורת הנוצרית ישו נצלב. כאן הגואל אינו ישו אלא



פרסיפל, וההקרבה היא של קונדרי, שמקריבה עצמה למען העולם החדש. קונדרי הייתה מותשת עוד בעבר, אך כעת נראה שהיא מותשת עד לשיא. וגנר כותב שהיא נראית כמו במערכה הראשונה, רק פניה חיוורות יותר והפראיות נעלמה ממראה ומהתנהגותה. היא מתעוררת בזעקה. במערכה הקודמת כבר פגשנו באנחותיה ובזעקותיה, כאשר קלינגסור קרא לה להופיע. האנחות מקושרות ליהדות שבדמותה ומייצגות ייסורים ואימה אפלה, וגם בהן כבר פגשנו בדמותו של מימה, שנאנח בטבעת. המילים היחידות שהיא מוציאה מפיה בתגובה לגורנמאנץ הן "לשרת... לשרת" ("Dienen... Dienen") – זה התפקיד שהיא התרגלה אליו – לשרת את עולם הגביע או את קלינגסור. קונדרי, שמייצגת את היהדות, היא היהודי שמשרת. פגשנו ברמות היהודי המשרת, או נכון יותר המסייע – לוגה, שמשרת את ווטאן, ודוד, שמשרת את זקס (אם אנו מחשיבים את דוד כבעל זיקה כלשהי ליהדות). מבחינה ביוגרפית, היו לווגנר "יהודי הבית" (לוי, טאוזיג ורובינשטיין), ובראשם לוי, ששירתו אותו, סייעו לו וקידמו אותו. הדבר נמשל גם ליהודי הנודד, שגם הוא קרוע בין עולמות: האם לשרת את הלא יהודי או לשרת את הכוחות השליליים, שהם היהדות המתבדלת. הכוחות השליליים מתייחסים גם לחלקים בחברה הלא יהודית, המיוצגים על ידי דמותו של קלינגסור.

אפשר להעלות את השאלה אם דמותו של קלינגסור אף היא יהודית, או שמא הוא ישועי או גרמני נוצרי המושפע מהיהדות, כמו הכנסייה המיוהדת של הישועים. לדעתי, קלינגסור מסמל דמות גרמנית לחלוטין, אך גרמני שלילי. אם נבדוק את שמות המיניזינגרים שפעלו בוורטבורג, אותם האבירים ששימשו השראה לווגנר עבור טנהויזר (ואחד מהם היה וולפראם פון אשנברך, שחיבר את האפוס פרזיבל (Parzival) במאה ה-13) נמצא אחד מהם המכונה "קלינגסור מאונגרלאנד" (Klingsor von Ungerland). הדבר אינו מקרי כלל ועיקר. המיניזינגרים הם סמלים גרמניים מובהקים, וכפי

שראינו, וגנר בוחר בדמויות מההיסטוריה הגרמנית ומהמיתולוגיה על מנת לייצג דמויות גרמניות. מכאן שבחירתו בשם קלינגסור מכוונת לשייך דמות זו לעולם הגרמני ולא היהודי. עלינו לזכור את הסמל ששימשה ורטבורג בהתפתחות הנצרות, וכך היא מקושרת למה שקלינגסור מסמל בדרמה הזאת – הדת והקתוליות שווגנר התנגד להן בתוקף. אם ברור לנו שקונדרי מסמלת את היהדות, קלינגסור מסמל את הכוח הרע בהתגלמותו, שלעיתים היא נאלצה לשרת אותו. היא כבר בשלב שהיא לא רצתה לשרת אותו והעדיפה את אבירי הגביע על פניו, אך הוא כפה את עצמו עליה, ובשל כך שילם בחורבנו – פרסיפל החריב את ארמונו ואת גנו הקסום. קונדרי שאנו פוגשים במערכה זו, שמתרחשת זמן רב מאוחר יותר, היא קונדרי חלשה ומותשת הזקוקה לכוחות מחודשים על מנת להיגאל.

מעניין לציין שלפי המקור הראשוני אמפורטאס פצוע באיבר מינו. בסקיצה המקורית מ־1865 תכנן וגנר שקלינגסור יסרס את אמפורטאס, אך היה מוגזם להראות זאת על הבמה. אם קלינגסור מקושר לעולם הגרמני, אזי כמובן הכוח הדתי־קתולי, ייתכן ישועי, הוא זה שסירס את העולם הגרמני כולו. קונדרי תופיע על הבמה לכל אורך המערכה, אך למעט המלמול "לשרת... לשרת" שהיא משמיעה, היא לא תוציא הגה. זו החלטה גאונית של וגנר, לתאר כך את הטרנספורמציה של דמות זו. קונדרי הייתה חייבת להיעלם על מנת להיגאל בעצמה. "כל אחד מוצא עשבים ושורשים לעצמו, אנו למדים זאת מחיות היער", אומר גורנמאנץ. תפיסה זו מראה שכל אדם זכאי לקיום בפני עצמו, יש מקום לכולם בעולם. שוב מתבטאים כאן האהבה והקשר של וגנר לבעלי החיים וכיצד בני האדם יכולים ללמוד מהם.

גורנמאנץ מבחין בשינוי שחל בקונדרי ומעיר שהיא מתנועת בדרך שונה, ותוהה אם יום שישי הטוב גרם לכך. פריספל מופיע לבוש שריון שחור, חובש קסדה סגורה, חמוש בחנית. גורנמאנץ

מברך אותו ואומר לו שלא נהוג להיכנס חמוש למקום מקודש זה (האזור של טירת הגביע הקדוש). בכך מבטא וגנר הלך רוח פציפיסטי שאחז בו – כלומר, העולם החדש, עולם האמונה המיוצג על ידי ממלכת הגביע, הוא עולם של שלום נטול מלחמות ומאבקי דמים. המוזיקה אף היא עוטה אופי פייסני ושלֵו מאין כמוהו – דינמיקה שקטה וטמפו איטי ומרווח. רוח המאבק מעולמו של קלינגסור במערכה הקודמת כלל אינה מצויה כאן, ובכך יוצר וגנר את הניגוד באמצעות המוזיקה. גורנמאנץ ממלא תפקיד מרכזי בתמונה זו, רוב הזמן הוא זה ששר, וכבר ראינו במערכה הראשונה שווגנר מעניק לו תפקיד מרכזי חשוב. הוא דמות המחנך, כעת הוא כבר זקן, ובמידה כלשהי הוא מעין קול חיצוני שמנחה את הדמויות האחרות במעשיהן, ולכן, כנראה, וגנר לא נתן לו שום לייטמוטיב או מאפיין מוזיקלי שמבחינ אותו מהשאר. הוא מעין תת־מודע של הדמויות, כמו פסיכולוג שחושף אותן לעומקי הנפש שלהן, מכוון אותן ומבקר אותן, כשם שביקר את דרכי החשיבה של נושאי הכלים במערכה הראשונה, שראו בקונדרי אויבת, הוכיחו את פרסיפל שנהג באלים כלפי הברבור וכלפי קונדרי, כיוונו אותו לטקס בטירת הגביע וגירשו אותו משם כאשר המשיך להפגין את טיפשותו וחוסר ההבנה שלו למתרחש סביבו. אפשר לראות בו את קולו של וגנר עצמו, שהוא חלק מאותה חברה נוצרית, כמו שגורנמאנץ הוא מאבירי הגביע אך בעל דעות שונות ותפיסת עולם מפוכחת וליברלית יותר. כפי שהוא אומר לדמויות מה לעשות, כך וגנר מראה את תפיסת עולמו ונותן את עצותיו לפעולה ביצירותיו ובכתביו. יש לזכור שווגנר חיבר את היצירה בשלהי חייו, כשגם הוא כבר היה איש מבוגר, בערך כבן גילו של גורנמאנץ הזקן שאנו פוגשים במערכה זו.

גורנמאנץ מופיע כאן כדמות מאחדת גם כן – הוא מאחד בין קונדרי לפרסיפל, כלומר בין היהודי הנורד לגרמני/האדם החדש שאמור להביא גאולה. גורנמאנץ מכוון את קונדרי כיצד להטביל

את פרסיפל, לא באמצעות מים רגילים אלא באמצעות מי המעיין הקדוש. היא מטבילה את רגליו ולאחר מכן גורנמאנץ מטפטף אף הוא מים על ראשו של פרסיפל. קונדרי מושחת את רגליו במשחת הזזה שלה ואז מנגבת את רגליו בשערה. בכך היא גם מושחת את עצמה באותו החומר. כל העת היא כורעת לרגליו, סמל ליהודי הנודד, שצריך לקבל את האדם החדש כגואלו ולסייע לו להגיע לגאולה זו. כעת קונדרי משרתת את האדם הנכון – את פרסיפל. גורנמאנץ מסיים את תהליך המשיחה כאשר הוא מרוקן את בקבוק המשחה על ראשו של פרסיפל. קונדרי וגורנמאנץ משחו את פרסיפל יחדיו – הנוצרי הליברלי והיהודי הכירו באדם החדש כמי שיביא את השינוי בעולם וחברו יחדיו למשימה. האחד אינו יכול בלי האחר, הם זקוקים זה לזה. לבסוף, פרסיפל שופך מים על קונדרי ואומר לה לקבל את ההטבלה ולהאמין במושע (כלומר, בו). כאשר קונדרי מוטבלת משמיע הטימפני טריטון בכבודות בהוראת ביצוע ("כבד") ("Schwer"), אות לכך שקונדרי מוותרת על יהדותה. המרווח המנוגן על ידי הטימפני הוא טריטון, שכפי שראינו הוא אחד המרווחים הדיסוננטיים שמייצגים את הקטגוריה החברתית של העולם היהודי (עמ' 523, תיבות 3, 4). כאמור, הטימפני הוא אחד המרווחים המשויכים ליהדות אצל וגנר. צלינסקי במאמרו "ניוון, השמדה, פרישה מן העולם" מזכיר זאת כ"צליל השמדה של התוף" (Zelinsky, 2001), אך כמובן, אין זו השמדה, אלא הבהרה שקונדרי נפטרת מזהותה היהודית, לא רק במובן דתי. על פניו אפשר לומר שהדבר מסמל את היהודי שנטבל לנצרות על מנת להתאחד עם הנוצרים ולהסיר מעצמו את עול היהדות, אך נראה שהדבר עמוק הרבה יותר, בייחוד אם אנו לוקחים את קונדרי, כמו את שאר הדמויות, כאידאה ולא כאדם בשר ודם. לאקט ההטבלה כאן אין מובן דתי אלא מובן של מעבר לאמונה החדשה, ההתאחדות עם הגרמני החדש – עם פרסיפל. פרסיפל עצמו אינו נוצרי טהור אלא סוג של אדם חדש, שהאנושות זקוקה לו על מנת

להיוושע. תהליך המשיחה וההטבלה של שניהם אמור לקרב אותם ולאחד אותם על ידי פיוס והכרה זה בזה. קונדרי שוקעת בדמעות; הבכי שלה מסמל את הייסורים שגם היהודים אמורים לחוות בדרך אל הגאולה מהקללה שרובצת עליהם, כפי שכתב וגנר ב"יהדות במוזיקה". אנו רואים כיצד כל העת וגנר מדגיש נושא זה וחוזר עליו ביצירתו בדרכים שונות.

פרסיפל אומר שראה את אלו שפעם לעגו לו, ושואל אם הם חפצים בגאולה היום. הדבר מסמל את אותם גרמנים/נוצרים מהעולם הישן, שלועגים לגרמנים הצעירים, המהפכנים, אך זקוקים לגאולה, כלומר, למעבר לעולם טוב יותר, כדי לא להביא על עצמם חורבן. הוא אומר לקונדרי: "דמעותיך אף הן ברכה, את בוכה והאחו מחייך" – שוב, ביטוי לייסורים של היהודי, אך המטרה היא חיובית, בדרך לגאולה – האחו מחייך לנוכח דמעות אלו. וגנר מדלג כאן בין הבכי לצחוק – כעת קונדרי בוכה, וזה עומד בניגוד לצחוק שצחקה לישו על הצלב, שבעטיו היא קוללה להיות נודדת לנצח. אבירי הגביע לעגו לפרסיפל, השוטה התמים, וכעת הם זקוקים לו. כולם קיבלו את מנת חלקם בייסורים – החנית נלקחה מאבירי הגביע; אמפורטאס, העומד בראשם, נפצע; קונדרי קוללה בשל הצחוק שצחקה לישו ושימשה כמשרתת הן של אבירי הגביע והן של קלינגסור, וכעת היא בוכה בדרך לגאולה; ופרסיפל עצמו עבר מסע ארוך וחש ייסורים לאחר הנשיקה של קונדרי. פרסיפל, ספק תם ספק בור וטיפש, עשוי לבדו לגאול את אבירי הגביע הקרוש מן הקללה שנפלה עליהם ועל מלכם, אבל רק אם ברגע הנכון יביע חמלה (Mitleid) כלפי האישיות הנכונה, הסובלת והמתייסרת – קונדרי. פרסיפל מפגין חמלה כלפיה, כלומר, כלפי היהודי. הסבל שלה הוא הסבל של העם היהודי, שווגנר מזכיר אותו כ"גורל טרגי" ב"יהדות במוזיקה". קונדרי היא מעין קדושה מעונה שפרסיפל חומל עליה, נוסף על החמלה שהוא חש כלפי אמפורטאס.

שיאו של הפיוס והאיחוד בין פרסיפל לקונדרי מגיע כאשר הוא מנשק אותה בראשה. הנשיקה שהיא נישקה אותו במערכה הקודמת גרמה לו להיודע לכאב של אמפורטאס ולחוות את הייסורים בדרך לגאולה. כעת, כאשר הוא מנשק אותה בראשה, הוא מבטא את הפיוס בינו, הגרמני/האדם החדש, לבין היהודי. וגנר משתמש ברעיון הנוצרי של גאולה באמצעות ייסורים, כפי שישו בייסוריו כיפר על עוונות בני האדם והביא את הגאולה, על מנת להעניק צביון חילוני יותר לרעיון זה – הגרמנים/הנוצרים והיהודים צריכים להיאבק בייסורים על מנת להתאחד. עבור וגנר, המשיח, זיגפריד ופרסיפל הם היבטים של אותה דמות מיתית: "יש לראות בגביע הקדוש את הייצוג האידיאלי היורש של אוצר הניבלונג" (Rather, 1990).

כמו במערכה הראשונה, גם כאן נשמע קטע מעבר תזמורתי מרשים, המכונה "מוזיקת טרנספורמציה" (Verwandlungsmusik), כאשר התפאורה מתחלפת. מוטיב פרסיפל נשמע בפעם הראשונה מרשים ועוצמתי בכלי המתכת, זה פרסיפל החדש, שעבר מסע ארוך בדרך להיות הגואל, וכעת סוף־סוף מגיע למעמד הגאולה, שבו ירפא את הפצע ויגאל את הגביע.

טיטורל, זקן האבירים, מת, ותהלוכת אבל נשמעת לכבודו. פרסיפל הגיע בדיוק ברגע הנכון – כאשר מסדר הגביע כבר בשפל המדרגה. מוות זה מסמל גם את המעבר לעולם החדש, שכן טיטורל ייצג את המסדר בימים עברו. וגנר שוב מבטא את המעבר לעולם החדש לאחר מותו של העולם הישן. האמונה הנוצרית הישנה צריכה להיעלם לטובת האמונה החדשה שמביא פרסיפל. זו אינה דת חדשה, אלא אמונה של פיוס ושלוש בין הכול. וגנר חש שהעולם של זמנו נמצא בשפל המדרגה מבחינת האמונה, הן הנוצרית והן היהודית, והעולם זקוק לגואל מסוג חדש שיבוא מגרמניה, אך דמותו לא תהיה של הגרמני הישן. לפני כן הוא צריך לעבור כמה שלבים – להיפטר מתכונותיו השליליות כגון

הברבריות, האלימות, התמימות והכסילות, לנצח ולהחריב את הכוחות הרעים שכעת אוחזים ושולטים באמונה (שאותם מייצג קלינגסור), וכך לשחרר גם את היהודים מכוחות אלו, להטבילם לקונספט החדש, ורק אז יוכל לרפא את הפצע ולהביא את הגאולה. רק אז פרסיפל נוגע בחנית בפצעו של אמפורטאס ומרפא בכך את פצעו, מחזיר את החנית לבעליה ומביא את הגאולה. פרסיפל אומר שרק החנית שפצעה יכולה לרפא אותו. זה מזכיר את המשפט של המשורר הגרמני היידגר הדרלין: "היכן שיש סכנה, שם גדל גם זה שיציל". היונה שחגה מעל ראשו של פרסיפל בסיום מסמלת את היונה של המסדר, זו היונה שהוזכרה במערכה הראשונה וגם בלוחהנגרין, והיא מייצגת את רוח השלום והפייסנות. פרסיפל עובר מסלול של התבגרות, שראשיתו באדישות לסבל, המשכו בהתנסות בכאב אישי ובהתבוננות תמהה בקיומו אצל הזולת, וסופו בחיבור השניים ברגע נדיר של תודעה מצרפת, שמביאה אותו למעשה של חמלה גואלת (הכהן-פינצ'ובר, 2000: 43).

קונדרי צונחת ארצה ללא רוח חיים לפני פרסיפל, ועיניה מורמות אליו. כך מסיים וגנר את יצירתו האחרונה. מותה של קונדרי הוא אחת הנקודות המעניינות לפרשנות. פרשנים שרנו בדבר האנטישמיות ההשמדיתית אצל וגנר, כמו צלינסקי או רוז, פירשו את מותה כסמל להשמדה פיזית של היהודים. אך עלינו לזכור שהדמויות בפרסיפל אינן דמויות בשר ודם, אלא אידאות. אם כך, מותה של קונדרי הוא מותה של היהדות. בשלב זה, לאחר שקונדרי סייעה להטביל את פרסיפל והוטבלה בעצמה, כלומר עברה לעולם החדש, הכירה בפרסיפל כגואל ואף עזרה לו להגיע לשלב שבו יוכל לגאול בכך שהתפייסה איתו ומשחה והטבילה אותו יחד עם גורנמאנץ, מותה אינו מסמל מוות במובן של חורבן אלא במובן של מעבר מלא לעולם החדש, לעולמו של פרסיפל. המוזיקה אף היא כוללת רק את המוטיבים של הגביע ושל האמונה. המקהלה מסיימת עם המשפט החותם את היצירה:

"נס ישועה עליון! גאולת הגואל!" ("Höchsten Heiles Wunder! Erlösung dem Erlöser!"). היצירה מסתיימת בסולם לה במול. מז'ור, הסולם שבו החלה. צלינסקי פירש זאת במובן הנוצרי, כטיהור דמותו של ישו מכל זיקה יהודית. מובן שזוהי פרשנות מרחיקת לכת, אך כמו שראינו, הנצרות היא רק אמצעי שווגנר משתמש בו להעביר את המסר האוניברסלי שלו. הגואל כאן איננו ישו אלא פרסיפל בעצמו, המחליף את דמותו של ישו בנצרות. לאחר שגאל את אבירי הגביע ואת העולם מקלינגסור (את הנוצרי הישועי), גאל את קונדרי בהטבלתה ובמותה (את היהדות) וריפא את פצעו של אמפורטאס, הוא גאל גם את עצמו. כך הושלם מסעו מילד כסיל ואלים שגדל ביער, לאיש המייצג את העתיד

אם נאמץ את הפרשנות שלפיה קונדרי מסמלת דמות של יהודי בשר ודם, היא תוביל אותנו למשמעות הבאה: קונדרי הטבילה את פרסיפל עם גורנמאנץ, היא עצמה הוטבלה לנצרות, כלומר התנצרה, פרסיפל נישק אותה ואז היא מתה. אם כך, אם מלכתחילה היא נידונה למוות, מדוע היה עליה לעבור את ההטבלה? אם וגנר היה רוצה לכטא השמדה פיזית שלה, הוא היה יכול להמית אותה על ידי דמות אחרת. כשם שזיגפריד הרג את מימה, או שבנות הריין הטביעו את האגן, היה אפשר שגורנמאנץ או פרסיפל יהרגו אותה, כמו שפרסיפל החריב את ארמונו וגנר של קלינגסור בסוף המערכה השנייה. אבל במקום זאת שניהם, פרסיפל וגורנמאנץ, פייסו אותה, הטבילו אותה, ופרסיפל אף נישק אותה. בסוף קונדרי מתה מעצמה – כלומר זה מוות סמלי, מוות של אידאה. בכך שווגנר מציין שקונדרי נופלת ארצה ללא רוח חיים ועיניה מורמות אל פרסיפל, הוא מבטא את ההתאחדות שלה עם פרסיפל. קונדרי שהייתה איננה עוד, ורק במותה, כלומר עם ביטולה של היהדות, באה הגאולה. כפי שווגנר כותב ב"יהדות במוזיקה", לא רק הטבלה לנצרות תגרום ליהודי לחדול לחלוטין להיות יהודי; זה רק טשטוש של המוצא. אם יהודי רוצה לחדול להיות יהודי, כמו הסופר ברנה, עליו לחוות



תהליך של איבוד פנימי, מאבק מלווה בייסורים, על מנת להתאחד עם הגרמנים/הלא יהודים. ראינו את תהליך הייסורים של קונדרי, ומותה בסיום הוא האיחוד עם פרסיפל – זו הגאולה של אחשוורוש, האבדון, שבו מסיים וגנר את "היהדות במוזיקה". ראינו את הקשר בין קונדרי לאחשוורוש בכך ששניהם צחקו למושיע על הצלב ונידונו לקללה של נדרדים נצחיים. כך מבטא וגנר את האבדון הזה, שבא לאחר הייסורים וההתאחדות: רק לאחר שהאידיאה של היהדות תיעלם לאחר מסע ההתאחדות עם הגרמני החדש, על כל הכאב הכרוך בויתור על היהדות, תבוא הגאולה לעולם, והעולם החדש יפציע. בסיכומו של דבר נראה שקונדרי אינה רעה ושלילית, ואפשר אף לומר שיש בה מן הפתטיות – היא זוכה ליחס מנוכר ועוין מרוב הדמויות עוד לפני הופעתה על הבמה. להוציא את גורנמאנץ, פרסיפל אף הוא דוחה אותה לאחר הנשיקה שנשקה לו, ורק בסיומה של המערכה השנייה, לאחר שמוטט את ארמונו של קלינגסור, הוא מתחיל להתקרב אליה באומרו שהיא יודעת היכן למצוא אותו, ולבסוף, במערכה השלישית, אף נושק לה לפני שהוא נכנס למקדש לרפא את אמפורטאס.

הדמות השלילית ביותר היא ללא ספק קלינגסור, שמנסה לכפות את עצמו עליה בדרישה שהיא תשרת אותו ולא את אבירי הגביע. לכן וגנר דן אותו לחורבן – פרסיפל מחריב את ארמונו וגנו. מותה של קונדרי אינו אלים אלא פייסני. אם ניזכר בכמה מדמויות הנשים אצל וגנר נראה כי הגאולה אצלו באה באמצעות האהבה ובאמצעות האישה: בהולנדי המעופף התאבדותה של סנטה גרמה לה ולהולנדי להיגאל לאחר שספינתו שוקעת, מותה של אליזבת הביא את מותו של טנהויזר ואז הוא זכה במחילה ובגאולה, והתאבדותה של ברינהילדה מביאה לבסוף לשקיעת האלים. מותה של ברינהילדה הוא הקרוב ביותר למותה של קונדרי בהקשר הרעיוני של מוות כמוות סמלי, צעד שמבטא הקרבה בדרך לגאולה. כשם שמותה של ברינהילדה בסיום הטבעת אינו

מבטא את חיסולו של הגרמני הצעיר והמרדן כמשהו שלילי שיש להיפטר ממנו, אלא כהקרבה טוטלית שמובילה לגאולה, כך מותה של קונדרי אינו מוות אלים אלא מוות של הקרבה שבלעדיו לא יכולה לבוא הגאולה, כמעט כמו שקיעתה של איזולדה בסיום "מות האהבה" (Liebestod) בסוף של טריסטן ואיזולדה. לא במקרה בחר וגנר לראשונה לייצג את היהדות בדמותה של אישה, שכן על ידי האישה המקריבה עצמה הוא מביא את הגאולה. מותה של קונדרי אינו מבטא חיסול פיזי של העם היהודי, אלא את הקרבתה של היהדות כאידיאל למען עולם חדש ואמונה חדשה.

בפרסיפל האישה הגואלת היא קונדרי. הגאולה באה באמצעות האהבה, או ליתר דיוק באמצעות הפיוס בין פרסיפל לקונדרי, אלא שבטבעת האישה הגואלת הייתה ברינהילדה, ממיצגי העולם הגרמני, וכאן קונדרי מייצגת את העולם היהודי. וגנר, בתור מלחין מקורי ויצירתי, מבטא את האידיאולוגיות שלו בדרך שונה ומגוונת ככל דרמה ודרמה, ואינו חוזר על אותו רעיון באותה הדרך.

אפשר לראות בפרסיפל את המסר האחרון של וגנר לעולם, שהוא גם מעין סיכום לכל יצירותיו הקודמות. הפיוס בפרסיפל אינו פיוס בין בני אדם בלבד, אלא פיוס בין אידאות. בסיום נוצרת השלמה בין תרבויות ודתות, שמובילה לדת חדשה המסתייעת במושיע ובגואל חדש: במקום ישו מופיע פרסיפל הגואל, שהוא מעין אדם חסר אמונה מצד אחד, אך בעל אמונה חדשה מצד אחר. הוא צמח משום מקום, מנותק משורשים של אמונה כלשהי, כאדם ברברי שבא מן היער, לומד להתחנך אצל בני תרבות, ולבסוף גם גואל אותם מהאידאות השליליות שכבר פצעו אותם ומאיימות להשתלט עליהם. במעמד הסיום של פרסיפל אנו חשים סוף־סוף שהגענו למנוחה ולנחלה. וגנר מיחל שהעולם יבין את המסר שלו, יאמץ אותו, יפעל לפיו ואז גם יביא את השלום והפיוס. כבר ב־1849 וגנר חלם על "דת חדשה", שתנפץ את הערכים החומרניים הכולאים את האמנות, הפוליטיקה והרוחניות כאחד.

היצירה היא ביטוי לתקוותו של האמן לעולם אידיאלי ותמים, טהור וזך משנאה ומאכזריות שמקורן ברוע המשחית את עולמנו. במרכזו של מחזה-בימה זה עומד יצור תמים, חסר כל ידע ויכולת הבחנה במתרחש סביבו. הוא נזקק לאקט ארוטי (נשיקתה של קונדררי) על מנת להתעורר למציאות של הסבל בעולם, ולאחר נדודים רבים הוא זוכה בהשראה שמאפשרת לו לגאול את עצמו ואת הקהילה כולה (מעייני, 1995: 898).

פרסיפל אינה יצירה שמרוממת את הנצרות, אלא היא מעבירה אותנו מהעולם הנוצרי לעולם חדש, שלוקח מהעולם הנוצרי את רעיון הייסורים לגאולה והחמלה, אך מחליף את המושיע הישן (ישו) באדם החדש, המיוצג על ידי פרסיפל. וגנר מעלה על הבמה את קודש הקודשים של העולם הנוצרי – החנית של לנגיגוס, שפצעה את ישו על הצלב, ואת הגביע הקדוש, ובכך מבטא אקט של אדם חילוני שמעוניין להעביר את זרם האמונה הנוכחי לאמונה חדשה אוניברסלית. בכתיבתו העיונית, בתקופת המהפכה של דרזדן ולאחריה, בשנים 1849-1851, הוא מבקר את הנצרות על הדוגמטיות שלה, שמובילה את האדם לחיים של צער וייסורים ולתחושות השפלה וקלון, בעודה מעתיקה לעולם הבא את התקווה לעונג ואת האושר והשמחה הנצחיים (שם: 901). היו גם מי שראו בפרסיפל את חילול הקודש, כגון הכומר פרקהורסט (C. H. Parkhurst) מניו יורק, שקרא ליצירה "חילול קודש מטופש" (Ross, 2020: 141).

השלמה זו בין הדתות ובין העולמות אפשר לראות בבחירתו של וגנר בהרמן לוי היהודי לנצח על יצירה זו, שהייתה יצירתו המקודשת ביותר. איזה אקט יכול להיות פייסני יותר מבחירתו בלוי למנצח של הבכורה של פרסיפל? וגנר הכיר בכישרונו המוזיקלי הגדול של לוי, אך לדעתי יש סמליות בכך שבחר דווקא בו לנצח על שירת הברבור שלו, שהרי שנים רבות לפני כן החליט וגנר שזו תהיה יצירתו האחרונה. וגנר ראה בו אותו סוג של יהודי שהתנער

מיהדותו ולכן השתלב לגמרי בחברה הגרמנית הלא יהודית, הוא חווה את אותו אבדון פנימי שעליו כתב ב"יהדות במוזיקה" והתאחד עם הגרמנים.

ניזכר בפסקה המסיימת את "היהדות במוזיקה", לגבי ברנה והאבדון, ונראה שהדבר מתאים להפליא גם לפרסיפל – קונרדי חווה את התהליך הזה דרך הייסורים, וגם פרסיפל חווה תהליך דומה, וכשהיא נופלת ארצה ללא רוח חיים זה מבטא את אותו הרעיון שאמר וגנר ללוי, שכיהודי עליו למות (במובן הסמלי). להלן הפסקה המסיימת את "היהדות במוזיקה":

עוד יהודי אחד עלינו להזכיר, שחי בינינו כסופר. הוא יצא ממעמדו המיוחד כיהודי ועבר אלינו כדי לבקש גאולה. אותה לא מצא ונתחוויר לו שרק עם גאולתנו אנו והפיכתנו לבני אדם אמיתיים ימצא אותה. היות לאדם יחד עימנו, פירושו לגבי היהודים – קודם כול לחדול להיות יהודי. ברנה חדל להיות יהודי. אך דווקא ברנה בא ללמדכם שאין להגיע אל גאולה זו בדרך הרווחה והנוחות הקרה והאדישה, אלא שעליכם להיאבק למענה כמונו, ביזע, במצוקה וברוב כאב וייסורים [בגרסה השנייה מ-1869 – אלא שתעלה לכם כמונו, ביזע, במצוקה, וברוב כאב וייסורים].

תנו יד ללא הסתייגות למאבק דמים זה תוך איבוד עצמי – ואז נהיה מאוחדים ודבר לא יפריד בינינו [בגרסה השנייה מ-1869 – תנו יד ללא שיקולים למעשה גאולה זה, המחיה תוך איבוד עצמי – ואז נהיה מאוחדים ובלתי ניתנים לפירוד]. אך שימו אל ליבכם: תיתכן רק גאולה אחת מן הקללה הרובצת עליכם, גאולתו של אחשוורוש – האבדון!

ההתבודדות וההסתגרות האידיאולוגית של חוג המעריצים של וגנר בוילה ואהנפריד שבכירורית בעשרים השנים האחרונות של המאה ה-19 ובראשית המאה ה-20 נובעות היישר מפרסיפל ומ"המסדר של הגראל". קוזימה העניקה לחוג את הכינוי "הבונים

החופשיים של ביירוית", ווגנר, שבאחרית ימיו נראה כמי ששואף ל"שלוש בית", הטיפוס המתון והמתחסד, לא הצליח להטביע את רישומו בוויילה ואהנפריד, שמיד לאחר מותו נעשתה מיליטנטית – "החיילים של האידיאליזם הביירויתי". הפיכתה של ביירוית למרכז רוחני מתחזקת בעקבות האיסור על הצגת פרסיפל מחוץ לביירוית והפיכתה של עיר זו למקום פולחן קדוש לדת חדשה (מעייני, 1995: 904).

ביצירה אחרונה זו מביא ווגנר את האידיאולוגיה שלו לעולם הדתי-רוחני, כאשר הוא מביא דת חדשה גואלת במקומן של שתי הדתות שהוא מתנגד להן, היהדות והנצרות. גם כאן, כמו בטבעת ובמייסטרזינגר, נהרסים הכוחות השליליים לטובת החיוביים, גם כאן הוא משתמש באמצעים מוזיקליים דומים לייצוג שני העולמות, וגם כאן השפה המוזיקלית היא ייחודית, כבכל דרמה של ווגנר.



## סוף דבר

כתיבת הספר הזה הייתה עבורי תהליך ארוך ומורכב הן מבחינה טכנית והן מבחינה רגשית. בייחוד קשה הדבר בישראל; הנושא כה טעון, רווי בדעות קדומות ובמיתוסים שאפילו מביני דבר מתקשים להתנער מהם ולגבור על הדעות הרווחות בציבור הרחב, שברוב המקרים מקורן באי ידיעה. עצם העובדה שעד היום אנשים כה רבים סבורים שווגנר חי בתקופה הנאצית ותמך בשלטון בגרמניה מעידה על חוסר ידע, ואלו שיודעים שחי במאה ה-19 זוקפים לחובתו את האנטישמיות שלו ואף טוענים ששימש השראה למה שהופיע אחריו. השתדלתי לגשת למחקר מנקודת מבט ניטרלית, נקייה מדעות קדומות, ולבחון באופן סיסטמטי את האדם והאמן השנוי במחלוקת. כפי שאפשר להבחין, התוצאות מפתיעות ובלתי צפויות למדי.

וגנר היה אדם מורכב, רב סתירות ובעל אידיאולוגיה מורכבת. כתביו הרכיב כתובים בלשון מליצית ואינם מקלים על הקורא. הוא התפרסם בראש ובראשונה בזכות הגאונות המוזיקלית שלו ולא בזכות כתביו העיוניים, אף לא בזכות הטקסטים שלו. לכן, קריאה בכתביו ובהתבטאויותיו לאורך חייו מניבה הפתעות שרובנו

אינם מודעים אליהן כלל ועיקר. רק כך ניתן לקשור את רעיונותיו האידיאולוגיים אל יצירתו האמנותית, ולראות כיצד הם משלימים זה את זה; לא אחת יצירתו האמנותית אף מחזקת ומבהירה את כתביו.

המוזיקה הייתה כלי חשוב בניתוח שהובא כאן. כפי שכתב וגנר ב"מוזיקת העתיד", אנו יכולים בהחלט להיווכח בתפיסת עולם זו, שמרוממת את המוזיקה לאמנות שבכוחה לפרש מעבר למילים: "וואכן) גדולתו של משורר נמדדת בייחוד במה שהוא מתנזר מלהגיד, כך שנוכל לומר לעצמנו בשתיקה את מה שאין להביע בקול, ואולם, המוזיקאי הוא זה המשמיע בקול בהיר את מה שלא נאמר, ושתיקתו המצלצלת ברמה היא המנגינה האינ־סופית".

מסקנותיי הן שווגנר מצטייר מתוך בחינה זו כרמות אמביוולנטיות מאין כמוה ולא כלאומן גרמני ואנטישמי. כשם שהיה דמות ייחודית ואישיות יוצאת דופן, כך גם האידיאולוגיה שלו. יחסו ליהודים היה מיוחד במינו ואמביוולנטי, שונה ומורכב הרבה יותר מיחסו של כל אנטישמי או הוגה דעות בזמנו, לפניו או אחריו, וכך גם יחסו לעם הגרמני, מה שמלמד כי לרוב הוא נתפס באופן שגוי. יצירתו האמנותית חיזקה עבורי את מסקנותיי, והרעיונות של פיוס, איחוד והיטמעות, המובילים לעולם חדש וטוב יותר, נראים לי כחזונו האמיתי.

מחקר מעניין שערך לאחרונה ד"ר בני פרל וכותרתו "מוצרט והלאומיות הגרמנית" חושף צד לאומני של מוצרט בהתבטאויותיו, שערד עתה לא נדון בדרך מעמיקה, ומציב בפרספקטיבה חדשה גם את ה"לאומנות הגרמנית" של וגנר. עבודתו המחקרית הביאה אותו לעיסוק אינטנסיבי במכתביו של מוצרט. המכתבים משקפים את חייו ואישיותו של מוצרט בהיבטים רבים, ובהם מצא פרל שוב ושוב קטעים שמבטאים את יחסו החם לאומה הגרמנית, את תחושת השייכות שלו אליה ולעיתים גם ביטויים של תחושת עליונות של הגרמנים וביטויי עוינות כלפי עמים אחרים. לכאורה,



יש כאן רוח לאומית, ואפילו לאומנית, בתקופה שבה הגרמנים עדיין היו מפוצלים מבחינה מדינית, ורעיונות מסוג זה טרם נשמעו בקול. בולטת במיוחד הסתירה בין התבטאויות אלו לבין הדימוי העל-לאומי והכלל-אנושי של מוצרט הן בקרב הציבור הרחב והן בקרב החוקרים. נראה שפן זה באישיותו לא זכה לתשומת לב, ואולי אף הועלם במתכוון. דבקותו של מוצרט ברעיון של אומה גרמנית שעולה על עמים אחרים, בד-בבד עם ביטויים של זלזול ואף עוינות כלפי עמים אחרים, באה לידי ביטוי לאורך תקופה בת שבע שנים בחייו הבוגרים. קשה להסיק באופן נחרץ על השקפת עולמו של מוצרט – האם מכריע בה היסוד הכלל-אנושי הקוסמופוליטי או הלאומי הפרטיקולרי? – אך יש כאן פתח למבט חדש ומורכב יותר על אישיותו, ולבחינה של מכלול האמירות שלו בנושאי חברה, מדיניות ומוסר. ייתכן בהחלט שאם נתקל וגנר במכתבים אלו וקרא בהם, הדבר השפיע גם על תפיסת עולמו ביחס לגרמניות. בכל מקרה, עניין זה מציג באור חדש את התבטאויותיו של וגנר בנושא. בדומה לכך, החוקר טרוסקין מדבר על כך שיוהנס ברהמס, בן המבורג שחי רוב שנותיו בווינה, היה גרמני לאומי מובהק והיצירה המקהלתית הקצרה "שיר ניצחון" ("Triumphlied") משנת 1871, לכבוד הניצחון של פרוסיה על צרפת, היא ביטוי מוחץ לכך. יצירה נשכחת זו, כפי שטרוסקין טוען, הייתה הפופולרית ביותר בימיו. וגנר החזיק בדעה אמביוולנטית בנוגע לשני העמים, הן הגרמני והן היהודי – את שניהם הוא דן לכף חובה והציע להם חלופות לשיפור מצבם על ידי חיסול כל הגורמים השליליים בכל אחד מהם ואיחוד של שניהם. דבר זה התבטא בדרך המוחשית ביותר ביצירותיו, אף יותר מכתביו, מפני שווגנר ידע את כוחה של ההשפעה של "יצירת האמנות הכוללת", הפועלת על כמה חושים. הרושם הרגשי וההשפעה התבונית שלנו חזקים הרבה יותר כאשר אנו חווים זאת בתיאטרון, רואים שחקנים פועלים על הבמה, מאזינים לטקסט, ומעל לכול – מאזינים למוזיקה רבת העוצמה

שחיבר, שהיא שפה כשלעצמה, חזקה יותר מכל דבר אחר. אם וגנר היה גזען אנטישמי כמו רבים אחרים בני זמנו, הוא היה יוצר סוג אחד של יהודי בדרמות שלו.

העובדה ש"יצר" כמה סוגים של יהודים, נתן לכל אחד מאפיינים משלו ודן כל אחד לגורל אחר מראה את יחסו המורכב אליהם, כמו יחסו לדמויות הגרמניות, שגם בהן ראה חיוביות ושליליות והעניק לכל אחת גורל אחר. וגנר לא היה טורח להציג כמה דמויות "יהודיות" אם התכוון לסוג אחד של יהודי, ואם היה בעל דעה גזענית כלפי יהודים באשר הם יהודים. הוא שם לב לסוגים שונים של יהודים, ולכל אחד מהם העניק יחס וגורל אחר גם בכתביו, ויותר מכול – ביצירותיו. כך גם לגבי הדמויות הגרמניות; אילו רצה להציג את הגרמנים רק כחיוביים לא היה מציג דמויות גרמניות שליליות. יצירותיו מציגות את הפן השלילי של היהודים ואת הפן השלילי של הגרמנים, אך גם את הפן החיובי בהם.

וגנר מעולם לא טרח לפרש את יצירותיו, הוא חפץ בערפול הזה, שכל צופה/מאזין יבין את המסר הכפול והסותר שלו בדרכו. זו גם דרכו של אדם דרפרצופי כווגנר, אופורטוניסט שמנסה להתחבב על הכול למען האינטרסים האישיים שלו ומוכן לשנות את דעתו מן הקצה אל הקצה בכל עת. אך יחסי האהבה-שנאה של וגנר ליהודים היו משהו עמוק הרבה יותר מאופורטוניזם. נראה שהוא מקנא בהם ושונא אותם, אך גם מעריץ את מקצתם ושואב מהם השראה. בין שהתקשה כל כך כיוון שכל חייו נאלץ להסתיר את זהותו, שייתכן שחשד בה כיהודית למחצה מצד אביו החורג לודוויג גאייר (דבר שעד עצם היום הזה לא הוכח למעשה), ובין שלא, וגנר עצמו האמין שהוא בנו של גאייר, ועניין הזהות מרומז אינן ספור פעמים ביצירותיו. המקום היחיד שבו הוא מגלה את הפן הנסתר הזה אינו בכתבים תיאורטיים (שכן מילים מסגירות בקלות הרבה יותר), אלא בנבכי יצירותיו. לאורך ההיסטוריה, מלחינים לא מעטים הטמינו ביצירותיהם משמעויות נסתרות על חייהם האמיתיים. לדוגמה,

לאחרונה התוודתה תלמידה של דימיטרי שוסטקוביץ', ששמה אלמירה נזירובה, שארבעים שנה שמרה בסוד את העובדה שבפרק השלישי של הסימפוניה העשירית שלו הנציח שוסטקוביץ' בתווים לא רק את שמו, אלא גם את שמה. שוסטקוביץ' ניהל עימה יחסים אינטימיים בזמן נישואיו הפתוחים עם נינה וורזר. מלבד זאת, שוסטקוביץ', שפעל בימי סטלין והממטר הסובייטי הטוטליטרי, נאלץ להסתיר את ביקורתו ביצירותיו. דוגמה נוספת היא המלחין אלבן ברג, שניהל בעת נישואיו רומן עם חנה פוקס-רובוטין, ויצירתו סוויטה לירית, שהוקדשה באופן רשמי למלחין אלכסנדר פון זמלינסקי, נשאה גם הקדשות מוצפנות בקודים מוזיקליים לאהובתו. וגנר היה ידוע בהפכפכות דעותיו ובשינויים שלהן מהקצה אל הקצה, כמו דעתו על המוזיקה האיטלקית: בתחילה התלהב מבני קרולט ובני מונטגיו מאת בליני ואמר שבמוזיקה האיטלקית ישנם חום ורגש שנעדרים מהמוזיקה הגרמנית, ובשלב מאוחר יותר הצהיר שהמוזיקה האיטלקית חסרת חשיבות בעיניו. כך גם התבטא על הצרפתים, שהיה משמיץ לעיתים קרובות, אך בפני ז'ודית גוטייה אמר ש"הצרפתים הם מקור לרגעי אושר רבים בחיינו", ובערוב ימיו הרבה לקרוא צרפתיים. בושם צרפתי הובא במיוחד לסלוננו כדי לעורר את השראתו בכתיבת פרסיפל. יחסו זה לצרפתים היה כמעט כמו יחסו האמביוולנטי ליהודים. אם מכנים את יחסו של וגנר "אנטישמיות", הרי זו אנטישמיות ייחודית מאוד, סלקטיבית ואינטרסנטית. הוא אינו "סתם עוד אנטישמי". הדבר מעלה גם את השאלה החשובה: מהם ליברליזם והומניזם? ברור שבעיני עצמו, וגנר היה ליברל והומניסט וראה בגרמנים השמרנים וביהדות כוחות מיושנים, אנטי-ליברליים ואנטי-הומניסטיים, שיש למגרם לטובת עולם טוב יותר.

כפי שראינו, וגנר מצטט את מנדלסון בדרך מחמיאה למדי, ומעניק לו את המוטיבים והנושאים החיוביים ביותר. גם אם לא תמיד הושפע ממנו במודע, הדבר מעיד על הערכתו אליו, שכן

אם היה מזלזל ביצירתו האמנותית, היא לא הייתה חודרת ליצירתו שלו בדרך כה מובהקת. כפי שציינתי, בצעירותו התלהב וגנר מהאורטוריה פאולוס מאת מנדלסון וטען שהיא צריכה להיות חלק מן התפילה בכנסייה, ואף חיבר עליה מאמר מיוחד ב-1843 ("האורטוריה פאולוס מאת מנדלסון בארתולדי", "Das Oratorium" (Paulus von Mendelssohn Bartholdy)). יש לזכור שהקהל המעריץ הראשון של וגנר היה קהל של יהודים, בזמן שהאחרים דחו אותו. וגנר התנגד לדתות, הן היהודית והן הנוצרית, ושאף לחברה שוויוניות ודמוקרטית, נטולת מעמדות וחילוניות.

כפוליטיקאי היה סוציאליסט השואף לאוטופיה של תרבות יותר מלאומן הדבק בעוצמה מדינית. הוא חלם על חברה חסרת מעמדות המושתתת על אהבה, משוחררת מן המותרות ומקללת הזהב, שאף תהיה קהל אידיאלי ליצירתו האמנותית. ליבו היה עם העניים; הוא שאף לחברה סולידרית של ערבות הדדית, שבה טובת הכלל עדיפה על הפריבילגיות ועל הרווחים של מעטים. באחרית ימיו, כאשר ניסה כמיטב יכולתו לראות בממלכת ביסמרק את הגשמת חלומותיו והתבייש באופטימיזם ה"מתועב" שלו, מיעט בחשיבותה של השתתפותו במאורעות המהפכניים של 1848, שעלתה לו בגלות מענה בת שתיים-עשרה שנים, ואף הכחישה. הוא הלך בדרכה של הבורגנות הגרמנית: מן המהפכה אל האכזבה, אל הפסימיות, אל ההפנמה שנובעת מהשלמה, בחסות השלטון. ואף על פי כן נמצא בכתביו את המשפט, שהוא כמובן כלשהו מאוד לא גרמני: "מי שמתחמק מן הפוליטיקה מרמה את עצמו!". אדם בעל רוח חיונית ורדיקלית כשלו היה כמובן מודע לכך שבעיית האנושות אחת היא, שרוח ופוליטיקה אינן ניתנות להפרדה. הוא לא דבק בהונאה העצמית של הבורגני הגרמני, שלפיה אפשר להיות איש תרבות בלתי פוליטי – אותו תעתוע שהמיט פורענות על גרמניה. יחסו למולדתו, עד לייסוד הרייך ועד להשתקעותו בביירוית, מלא ביקורת ובוז. זה יחסו של הבורד, הבלתי מובן והמנוודה. "הו, מה

נלהב אני לברית הגרמנית!" הוא כותב מלוצרן בשנת 1859, "בשם אלוהים, שלא יעז הכופר לואי נפוליאון לגעת בברית הגרמנית היקרה שלי. הייתי נפגע עד עומק נשמתי אם משהו היה משתנה פה!". למרות געגועי המולדת המכלים אותו בניכר הוא נכזב מרה ממצאות השיבה: "זו ארץ עלובה", הוא קורא, "וצודק בדבריו אחד ששמו רוגה באומרו שהגרמני הוא שפל" (ליטוין ושלח, 1984: 147).

לכל אלו המצדדים בהשפעה של וגנר על היטלר, אומר כי היטלר עיוות וסילף למטרותיו האישיות לא רק את וגנר, אלא גם את התיאוריות של ניטשה (האדם העליון) ושל דרווין (הבריירה הטבעית). בכל ספרו מלא השנאה מאבקי (*Mein Kampf*), בן אלף העמודים, יש רק אזכור אחד לווגנר. גם לפי יעקב כ"ץ, הרבה מהפרשנויות המוטעות ליצירותיו של וגנר נוצרו בדיעבד. תפיסתו של וגנר כמבשר של השקפת העולם הנאצית אינה מקרית; הנאצים חיפשו בעברו של העם הגרמני אנשי מופת שיתנו לתורתם לגיטימציה היסטורית, ולא יכלו לדלג על וגנר. רבים מהנושאים של וגנר שאובים מעולם המיתוסים הגרמני והנורדי, שהגרמנים ראו בהם את הגזע העליון, ועולם זה העלה את זכר מקורות העוצמה הטבטוניים הקדם-נוצריים של האומה הגרמנית. מאז שלנאצים הייתה אחיזה נוחה להציג את עצמם כמגשימי רעיונותיו של וגנר, האנטי־יהדות שלו נראתה קיצונית עוד יותר. לא במקרה הסמלים האנטי־יהודיים שביצירותיו התגלו רק לאחר שהנאצים הפקיעו אותם לעצמם, בדיעבד.

עמדנו כבר על הניסיון לייחס לעמדתו האנטי־יהודית בסיס גזעני וראינו כמה מופרך הדבר לאור הבחינה הכרונולוגית של התפתחות רעיונותיו. זהו בהחלט ניסיון השלכה לאחור, תליית המשכם וגלגוליהם של רעיונותיו על ידי צ'מברליין והיטלר. דוגמה מובהקת לסילוף שכזה היא הבנת פסקת הסיום של "היהדות במוזיקה". וגנר מציע ליהודים להיגאל על ידי "הכחדה עצמית",

והמילה המסיימת את הפסקה היא "אברון". מונחים כמו הכחדה עצמית ואברון בהקשר ליהודים מעוררים בנו, כקוראים בני התקופה, אסוציאציות הקשורות לשואה. ואולם עלינו להשתחרר מאסוציאציות אלה ולהתייחס לטקסט בהקשרו המקורי ולהבין אותו ברוח הרעיונות של תקופתו. את אותה "הכחדה עצמית" שווגנר מדבר עליה במאמרו "היהדות במוזיקה" נקראים היהודים לבצע על מנת שיוכלו לקחת חלק ב"מפעל הגאולה המוליד מחדש". וגנר ראה בחורבן העולם הבורגני תנאי הכרחי, אם לנקוט בלשונו של תומאס מאן – להיווצרות "חברה נטולת מעמדות, משוחררת ממותרות ומקללת הממון ומיוסדת על אהבה, כפי שראה בעיני רוחו את הקהל האידיאלי לאמנותו".

וגנר הכתיר עצמו לעיתים כ"מבשר החורבן". קוזימה הוסיפה לכך במשפט מוסגר: "שאותו הוא רואה כבלתי נמנע", כלומר, דינו של העולם נחרץ לחורבן ווגנר אינו אלא מבשר של הבלתי נמנע. בשורת חורבן זו מתייחסת למין האנושי כולו באופן אוניברסלי, והניסיון לייחודה רק ליהודים ולקשור זאת למזימות ההשמדה של היטלר מהווה פרשנות שרירותית ואנכרוניסטית. המשפט של תומאס מאן המצוטט לעיל מקורו בנאום ההערכה הידוע שלו על וגנר בפברואר 1933, כלומר, בעת תחילת אינוסה הפוליטי של גרמניה על ידי הנאצים. כבר אז, ביום השנה החמישים למותו של וגנר, ראה תומאס מאן תהום פעורה בין זמנו של וגנר לבין ההווה, וראה לו כחובה להתריע מפני התעלמות ממנה: "אסור בתכלית האיסור לייחס למחולותיו ולדבריו הלאומיים של וגנר משמעות עכשווית – אותה משמעות שהיו מבטאים כיום. זה סילוף הדברים וניצולם לדעה, הכתמת טוהרם הרומנטי". כידוע, דברי אזהרתו לא הועילו. תהליך האימוץ של וגנר על ידי הנאצים התרחש במלוא התנופה. הוא החל בביקוריו הראוותניים של היטלר בפסטיבלים של בייירות בשנות מאבקו והגיע לשיא לאחר תפיסת השלטון על ידו בחסות הממלכתית שהוענקה לביירות. אזהרתו של תומאס מאן

נגדה את רוח התקופה והזעיקה את נושאי האמנות הנאצים להביע את מחאתם וסימנה את התחלת הנידוי שלו מהתרבות הגרמנית. ויניפרד וגנר, כלתו של וגנר (אשת בנו זיגפריד), ניהלה את פסטיבל ביירוית בשנים 1930-1944. היא הושמצה בשל קשרי הידידות שלה עם היטלר, שהיה אורח קבוע בביתם. עם זאת, היא השתמשה בעמדתה ובהשפעתה על מנת להגן על מוזיקאים וזמרים יהודים באותה עת.

בנו של וגנר זיגפריד תמך בהשתתפות היהודים בפסטיבל וכתב עוד ב־1921 במכתב לפוררינגר, שהתלונן על מספרם הרב של האמנים והפטרונים היהודים בפסטיבל:

אני חייב לומר שאינני שותף לדעותיך כלל. יש לנו מספר רב של חברים יהודים נאמנים, ישרים ולא אנוכיים. לעיתים קרובות נתנו לנו הוכחה למסירותם. אתה דורש שנפנה את כל האנשים האלה מדלתנו בלי סיבה אחרת מלבד היותם יהודים? זה אנושי? זה נוצרי? זה גרמני? אם היהודים מוכנים לתמוך בנו, הם ראויים להערכתנו המיוחדת, שכן אבי תקף אותם בכתביו. הם זכאים לשנוא את ביירוית, ובכל זאת רבים מהם מכבדים את יצירותיו של אבי בהתלהבות אמיתית [...] אם בין מאה אלף יהודים לא יהיה יותר מאחד שיאהב את יצירותיו של אבי בכל ליבו ובכל נפשו, הייתי מתבייש להפנות לו עורף, רק בגלל היותו יהודי. אנו אדישים לחלוטין אם אדם הוא סיני, כושי, אמריקאי, אינדיאני אדום או יהודי. אך בהחלט נוכל לקחת שיעור מהיהודים בסולידריות ובסיוע אחד לשני. ביירוית חייבת להיות משכן אמיתי של שלום.

ברנר מצטט מכתב זה בספרו, וכותב שהעובדה שהוא נכתב ב־1921 עוד יותר מדהימה, שכן אין פה ניסיון להכות על חטא לאחר פשעי הנאצים. וגנר לא היה שונה כל כך מבנו, הוא מעולם לא סירב לעזרה או לידידותו של אדם בשל היותו יהודי או על בסיס גזעי או דתי אחר. וגנר שפט את כולם אך ורק לפי הכישרון

האמנותי שלהם או נכונותם לסייע לו למטרה גדולה. ב־1924 זיגפריד הציב כרוז מעל הכניסה לתיאטרון הפסטיבל: "מטרתנו היא אמנות". אלפרד רוזנברג, האידיאולוג הנאצי, ביקר את פרסיפל כ"היחלשות רבה של הכנסייה לטובת ערכים שאולים". הוא ביקר גם את רעיון החרטה של הגיבורים טנהויזר ופרסיפל, שסותר את האתיקה הנאצית. וילאנד וגנר, אחיו של זיגפריד, לא אהב לשמוע שהיטלר אמר שהוא רוצה ש"פרסיפל תבוצע על מנת לדבר כנגד המפלגה שלו עצמו".

פרידלינד וגנר, בתם של זיגפריד וויניפרד, עזבה את גרמניה וכתבה לטוסקניני ב־1940: "בגלל שאני גרמנייה, אני לא בגרמניה כעת – כי זאת לא גרמניה עוד". כשהגיעה לארה"ב ב־1941, היא יצרה קשר עם ילדיו של תומאס מאן בארה"ב – קלאוס ואריקה. פרידלינד הוזמנה ב־1942 לדבר בשידור של טנהויזר מהמטרופוליטן, ששודר לקהל דובר גרמנית באירופה. היא אמרה: "ריכרד וגנר, שאהב חופש וצדק אף יותר משאהב מוזיקה, לא היה מסוגל לנשום בגרמניה של היטלר... סבי מת ולא יכול להילחם בעוול. אך אני, נכדתו, מדברת ברוחו ובהיגיון כשאני אומרת לכם: אהבתה הטהורה של סנטה, הגואלת את ההולנדי הנודד; דמותו הבהירה של לוהנגרין; והסבלנות הנוצרית של פרסיפל מגיחים מנוף ששום מגף נאצי לא דרך בו מעולם". ווטאן בטבעת, בניגוד מוחלט להיטלר, התחרט על המגלומניה שלו: "בליבי אני משתוקק לכוח... נהגתי באי הוגנות... לא השבתי את הטבעת לריין... הקללה שברחתי ממנה לא תברח ממני כעת". המנצח כריסטוף פון דוהנני, שאביו נטל חלק בהתנגדות לנאציזם, אמר: "כשאני באמת חושב על וגנר, אינני מגלה שום דבר שהוביל להיטלר. ומה שקורה כאן (הכוונה לפרטיטורה של הולקיריה, כשווטאן זועק בבושה), זה לא דבר שאיזשהו פשיסט היה כותב [...] וגנר ניצל כוח אבל שנא את המדינה". ב־1961 ליהק וילאנד וגנר להפתעת רבים את המצו סופרן האפרו־אמריקאית גרייס במברי, 65 שנים לאחר שקוזימה ליהקה



את לוראנה אדריג' כוולקיריה. אך מעט לפני מותו ב־1966 אמר וילאנד שוואן, אלבריק ומימה היו כולם דמויות פרוטו־פשיסטיות, וניבלהיים היה מחנה הריכוז הראשון בהיסטוריה (Ross, 2020: 550, 561, 613). כמו כן, נכדו של וגנר, וולפגנג, אמר בריאיון לעמי מעייני ש"ווגנר מעולם לא היה אנטישמי שלם, ועל כך יש עדויות בחיבורים ובמאמרים רבים" (מעייני, 1995: 768).

כל מי שמכיר את תוכני יצירתו האמנותית של וגנר יודע היטב כי זו דווקא ניבאה את מפלתם של הנאצים, באשר ניבאה את התמוטטותו של כל משטר רודני. בשנת 1942 אף הוחרמה מחצית יצירתו של וגנר על ידי הנאצים. יהודים רבים שהבינו את המסר שביצירתו הלכו גם בימי הנאצים, כל עוד הותר להם, לבקר בתיאטרון של עירם, לראות את טבעת הניבלונג וליהנות, לפחות על הבימה, מחזון מפלת שלטון הצורר (ליטוין ושלח, 1984: 286). מעניין כי רדיו הבי.בי.סי. התמיד בימי הרייך השלישי בשידורי הטבעת, ובעיקר דמדומי האלים, לגרמניה, וללא ספק תרם להחלטת הנאצים לאחר 1942 להוריד את הטבעת מן הבימה בביירוית – אות לתיאטראות אחרים בגרמניה שלא להציגה עוד. מן הסתם, דמדומי האלים היו סימבוליים למפלת הרייך השלישי. לעומת זאת, פרסיפל כבר לא הוצגה בביירוית שלאחר 1939 מפני שהיצירה נמצאה נוצרית מדי, וגם רעיון החמלה והפיוס שעומד במרכזה לא עלה בקנה אחד עם רעיונותיו של היטלר. גבלס, רוזנברג והימלר היו בעד הסרתה מהבמה וכך הוטל חרם על מחצית יצירתו האמנותית של וגנר בגרמניה הנאצית. ב־1951, בביירוית שלאחר המלחמה, חזרו והבליטו יורשי וגנר את המגמה האנטי־רודנית של טבעת הניבלונג. עוברות אלו מעלות ספק בעניין הסמליות של וגנר אצל הנאצים. לכן, הטענה שיש להחרים את וגנר לא בגלל הנושא האנטישמי אלא בגלל הסמליות גם היא ניתנת להפרכה, שכן גם הנאצים עצמם התנערו מווגנר בשלב מסוים.

בארה"ב דווקא, בזמן המלחמה, וגנר נוגן יותר מתמיד. המבקר

של הטיימס אוליין דוונס כתב שהאופרות של וגנר הן "האנטיטזה להיטלר, וגינוי מוחלט לכל מה שההיטלריזם מייצג". בעונת 1941-1942, וגנר היה המלחין המנוגן ביותר במטרופוליטן ניו יורק. הוא השפיע על תעשיית הסרטים ההוליוודית של שנות ה־30 וה־40 יותר מאשר על סרטים נאציים. הערה על דהירת הוולקיריות, שתיארה את קריאות הקרב הצוהליות שלהן כשהן רכובות על סוסיהן בעננים, צורפה לתצלום של מפציצי ה־B17, שהפציצו את ערי גרמניה. גם בגרמניה, מבצע ניסיון ההתנקשות הכושל בהיטלר ב־1944 שיזם קלאוס פון שטאופנברג כונה "מבצע ולקירי".

אפשר לראות ביצירתו האמנותית של וגנר סאטירה על החברה הגרמנית והיהודית, וגם אזהרה לשתייה בנוגע לעתידן, אם לא ישנו את ההווה ואם ייכנעו להיבטים השליליים שבהן. וגנר משתמש בסטריאוטיפים ביחס ליהודים ולגרמנים, מפני שסטריאוטיפים אלו הובנו בנקל בקרב הקהל של אותם ימים, אך האידיאולוגיה של וגנר לגבי היהודים והגרמנים אינה סטריאוטיפית אלא אמביוולנטית ומורכבת. שנים רבות לפני וגנר נטתה דעת הקהל בכיורר לכיוון האנטי־יהודי, וזה היה הלך הרוח גם בתקופתו. וגנר לא הסיט לשום כיוון, אלא לקח חומר גלם קיים ועיבד אותו, בניסיון להביא לפתרון. ניסיון זה הביא ללבטים ולסתירות רבות לאורך השנים, והאמביוולנטיות של וגנר גרמה להוגים כמו ניטשה לתארם כדור־פרצופי ובשל כך להתנגד לו. מצד אחד היה כופר מוחלט, כגון בטנהויזר ובדמדומי האלים, ומצד אחר התייחס לאמונה בפרסיפול כדי להראות את האבדון של היהדות וההחלפה של הנצרות בדת חדשה, המפייסת בין כולן. אם אדם דגול כמו ניטשה פירש כך את וגנר, לא ייפלא שעד היום רבים מאיתנו מפרשים את וגנר בדרך כה שלילית.

לדעתי, המסר של וגנר הוא במוכן כלשהו שכלול של המסר של הסימפונייה התשיעית של בטהובן – אחווה כלל אנושית ללא הבדל דת, גזע ומין, וביטול ההיבטים השליליים שמאיימים על אחווה זו.

וגנר היה טיפוס קיצוני שלא בחל בדרכים בוטות וקיצוניות להיפטר מהדברים שראה בהם איום, והשנאה לדברים אלו הביאה אותו לביטויים החריפים שלו נגד היהודים, הגרמנים ואף הצרפתים. הוא מצא נחמה בפולקלור הגרמני והאמין ביכולתם של יחידים בעם הגרמני וגם היהודי ליצור אמנות טובה ולסייע לכינון העולם החדש שייחל לו. כשם שיצירת האמנות הכוללת מהווה מיזוג מושלם של כל האמנויות, הצעתו של וגנר היא מיזוג מושלם בין הגרמני ליהודי – בני אדם המאוחדים תחת כיפה ואמונה אחת, מעין הרחבה של המסר של הסימפונייה התשיעית של בטהובן. נושא החופש אצל בטהובן (כמו שמתבטא, לדוגמה, בפידליו), השיבה אל הטבע והשחרור מכבלי המסורת המקובלים עבר גם הוא לווגנר, כמובן. לדוגמה, כשם שווגנר טען שלאמנויות הפלסטיות לא צריך להיות קיום כאמנויות נפרדות, אלא רק בתוך יצירת האמנות הכוללת, כך נראה שהאמין שאין צורך בקיום של דתות שונות ונפרדות, אלא כאיחוד ומיזוג. הדמויות המומתות באכזריות אצל וגנר הן אלו שמתבלות ומסרבות להתמוזג, כמו מימה, האגן וקלינגסור. ליהודים יש זכות קיום, אך כבני אדם בתוך האומה, ולא כנבדלים ממנה. וגנר, שהושפע רבות מיוון העתיקה הן ברעיון הדרמה המוזיקלית והטטרולוגיה של טבעת הניבלונג (שהושפעה מהטטרילוגיה אורסטיאה מאת אייסכילוס) והן במבנה התיאטרון בביירוית (בהשראת האמפיתיאטרון היווני), הושפע מאמרתו הנודעת של סוקרטס: "אינני אתונאי או יווני. אני אזרח העולם". כך ראה וגנר את עצמו ואת העולם האוטופי שייחל לו ביצירותיו. מנגד, אפשר לשאול אם ישנה סימטריה בין יחסו ליהודים ליחסו לגרמנים, ואם ביקורתו על שני העמים מאוזנת. אם אנו מבינים את הפתרון שמוצע ליהודים על ידי וגנר כוויתור על יהדותם והתערות מוחלטת בקרב הגרמנים, הרי הגרמנים אינם נדרשים בשום מקום לוותר על גרמניותם. על כך אענה שהיהודים היו מיעוט לעומת הגרמנים, שהיו הרוב המוחלט של העם, ולכן נראה שהוויתור

שהיהודים צריכים לנקוט הוא גדול יותר, שכן עליהם להשתלב בחברה הגרמנית, ולא להיפך. היהודים כדת, לאום וקטגוריה חברתית צריכים להיעלם אגב התערות בחברה הגרמנית. החברה הגרמנית כשלעצמה אינה צריכה לוותר על גרמניותה, אבל צריכים לחול שינויים לא מבוטלים באורח חייה ובתפיסת העולם שלה בטרם תגיע למה שווגנר מייחל לו. היהודים הרבקים ביהדותם מסוכנים לעם הגרמני, אך הגרמנים השמרנים מסוכנים לא פחות. כשם שווגנר רצה שהיהדות תיעלם, כך רצה שהמעמד העליון האריסטוקרטי, בעלי ההון והמיליטריזם הפרוסי ייעלמו. אכן, בשלב מאוחר יותר בחייו לא סירב לקבל מהם טובות הנאה לעצמו, כשהיה בן חסותו של לודוויג מלך בוואריה ומימן את הקמת בית האופרה בביירוית מתרומות של האצילים והתעשיינים הפרוסים שהוקיע ביצירתו האמנותית. אך לדעתי הסיבה לכך לא הייתה אידיאולוגית, כלומר אין משמעה שווגנר כבר לא הזדהה עם הרעיונות המהפכניים של צעירותו, אלא פשוט מטעמים אופורטוניסטיים: הוא קיבל בברכה כל מי שהעריץ אותו והיה מוכן לתרום לו כסף. כזכור, גם הקהילה היהודית בביירוית תמכה בו, והוא חב את הצלחתו ליהודים רבים שתמכו בו הן מבחינה כספית והן מבחינה אמנותית.

אפשר לראות בווגנר נביא ואיש חזון לעם היהודי והגרמני, אולי אף אחד האישים החשובים ביותר בהיסטוריה של עמים אלו, שהוא היטיב להבינם. וגנר ניצב בין היהודים לגרמנים (והגויים בכלל), הבין את בעיותיהם ואת מצוקותיהם והציע לשני העמים דרך לשפר את מצבם ולצאת ממצב הקללה ההיסטורית שבה נמצאו היהודים שנים כה רבות, מאז צליבתו של ישו. במידה כלשהי, הוא צפה בעתידם של שני עמים אלו. וגנר היה כנביא היסטורי ובעל חזון, הוא רצה לפתור את השאלה היהודית ואת הבעייתיות הגרמנית לטובת שני העמים. אם יממשו את רעיונו, ייגאלו מקללתם ומבעיותיהם. הוא התריע מפני אסון שעתיד לפקוד עמים אלו – ואכן פקד. אפשר לפרש את רעיונו של וגנר בסיסמה: "אם אינך רוצה, אינך

יכול", כלומר, אם יהודי דבק ביהדותו ולא רוצה לוותר עליה, הרי הוא סוג של יהודי שאינו מסוגל לבצע איבוד עצמי, והוא נשאר לנצח יהודי, גם אם כלפי חוץ ימיר את דתו מטעמים אינטרסנטיים. אפשר בהחלט לראות זאת, לדוגמה, בהתבטאות שלו מ־1878 בנוגע לצבא: "היהודים המצטרפים לצבא האזרחי הגרמני יעלמו או ייהפכו לגרמנים אמיתיים. מסקנה חשובה והרת גורל!". וגנר ראה, כאמור, את היהדות כלאום, תרבות וקטגוריה חברתית, ולא רק כדת. היטמעות מבחינתו הייתה ויתור מוחלט על שתייהן. זה האיבוד העצמי שעליו כתב ושאותו אנו פוגשים בדרמות שלו.

מבחינה אמנותית, משנתו של וגנר אקטואלית גם כיום – כיצד להלחין ועל מה לשים דגש ביצירה, איך מוזיקה יכולה לטמון בתוכה ידע ולהשפיע על החברה. גם הפילוסוף והסופר וולטר (1778-1694), אחד האישים הבולטים של עידן הנאורות, שהביע בסאטירות שלו ובכתביו הפילוסופיים סלידה מהנצרות ומהשלטון הרודני, ביקר בחריפות את היהדות. ייתכן בהחלט שהוא ראה בה גורם אנטי־ליברלי, בדומה לווגנר. וולטר ראה בספרות את כלי התחבורה של השינוי החברתי, ווגנר הגדיל לעשות כשיצר את "יצירת האמנות הכוללת" ככלי זה.

האמביוולנטיות של וגנר יצרה דר־משמעות, שבמקרה שלו היתרגמה ליחסי אהבה־שנאה הן לגרמנים והן ליהודים; וזה בדיוק הדבר שמשנה את כל התמונה עבורנו. אפשר לראות בווגנר את אחד מראשוני הפלורליסטים – אדם בעל ריבוי דעות ורעיונות המתגבשים לשלם אחד כולל.

ליהודים קשה מאוד להתנתק מההיסטוריה, שגרמה להם לגלות רגישות לכל ביקורת ולו הקטנה ביותר כלפיהם. דעותיו של וגנר, שבשל אישיותו הקיצונית נוסחו פעמים רבות בחריפות ובכוותו, הרתעו רבים. וגנר רצה לעורר את תחושת הפחד מהמציאות החברתית שתיאר בכתביו ועוד יותר ביצירותיו, והוא עשה זאת בקיצוניות ובכוותו, על מנת לחולל שינוי. דעותיו הן במידה רבה

ביקורת בונה, הן לגרמנים והן ליהודים.

המנצח והפסנתרן דניאל ברנבוים ציין שהמלחין היהודי ארנסט בלוך, לדוגמה, התנגד לניכוס של וגנר על ידי הנאצים: "המוזיקה של הנאצים אינה הפרלוד למייסטרזינגר [...] אלא 'שיר הורסט וסל' (המנון המפלגה הנאצית); זה כל הכבוד המגיע להם, כבוד גדול מזה לא יכול להינתן ולא יינתן להם".<sup>55</sup> ברנבוים מוסיף ומספר כי האנטישמיות הייתה נורמה שגורה בגרמניה של המאה ה-19. על היהודים הוטלו מגבלות עיסוק ותנועה רבות, כמו גם מיסים שאותם נאלצו לשלם עבור כל אירוע בחייהם, ולו הפעוט ביותר. האנטישמיות לא כוונה רק כלפי אלה המזוהים מבחינה חיצונית ודתית כיהודים, אלא גם כלפי יהודי האמנציפציה שנשמעו באירופה. ברנבוים מציין התבטאות אנטישמית כזו של המנצח השווייצרי ארנסט אנסרמה שכתב על ארתור שנאבל שגם אם הוא מכיר באיכויותיו כפסנתרן וכמוזיקאי, הרי שהוא מנגן כיהודי, וזאת, כדברי ברנבוים, "מפני שהוא מלהטט במוזיקה כשם שהיהודים מלהטטים בכסף". וגנר, אם כן, חי ופעל בסביבה ובאווירה אנטישמיות באופן מובהק, ובמובנים רבים אין הוא אלא בן תקופתו.

למעשה, התנגדותו של וגנר ליהודיות היא חלק מהתנגדותו למציאות הסוציו-פוליטית והתרבותית של תקופתו בכלל, שכפי שראינו כוללת בתוכה היבטים רבים: התנגדות למוסכמות החברה ולמציאות הגרמנית הלא-יהודית, לנצרות הקתולית ולדת בכלל, למיליטריזם, לשמרנות, וגם להתבדלות החברה היהודית.

תקוותי שהספר הזה מאיר היבטים חדשים בדמותו של וגנר, וכי במבט ניטרלי ולא אנכרוניסטי ניתן בהחלט להבינו אחרת. לדעתי, יש לבחון אדם על פי מעשיו ולא על סמך דבריו, ומבחינה מעשית

55. בתוך: דניאל ברנבוים, "כיצד קשור הוויכוח על וגנר לפלסטינים ולזהות הישראלית", הארץ, 26.6.2013.

וגנר לא היה אנטישמי. ניזכר בדבריו במאמר "היהדות כמוזיקה":  
"אפילו היו מקימים את מלכות ירושלים, עינינו לא הייתה צרה  
בהם" – משפט שייטכן שהשפיע על הרצל ומרמז על הקמת מדינת  
היהודים. וגם דבריו של וגנר בערוב ימיו: "אילו כתבתי עוד פעם  
על היהודים, הייתי אומר שאין לטעון נגדם דבר, אלא שהם ניגשו  
אלינו, הגרמנים, בטרם עת, כאשר לא היינו מחושלים דיינו כדי  
להבליע יסוד זה בקרבנו".

ניזכר גם בדבריו הכנים של הרמן לוי על וגנר:

הוא הטוב והאציל שבכני האדם. זו טעותם וחוסר הכנתם של  
בני דורו, אשר התייחסו בדרך כה רצינית ומחייבת לאמירותיו  
הלועגות וללעז שבכיווייו, דבר שעבורו הוא בהחלט טבעי  
וברור. גתה הגדול לא היה טוב ממנו. רק הדורות הבאים יכירו  
בעובדה שווגנר היה אדם גדול כפי שהיה אמן גדול, דבר שרק  
הקרובים לו ביותר יודעים כבר היום [...] ההזדמנות הגדולה של  
חיי ניתנה לי בהיותי קרוב אליו, ועל כך אני מודה לאלוהים מדי  
יום ביומו.

הרמן לוי גם ניצח, כאמור, על המוזיקה בהלווייה של וגנר, והיה  
אחד מנושאי ארונו. יהודי נוסף שהיה מנושאי הארון, היינריך  
פורגס, היה מקורב לווגנר ועבד עימו במסירות. כזכור, אמרגנו  
היהודי של וגנר, אנג'לו נוימן, הפיק מופעים לאופרות של וגנר  
בכל רחבי אירופה.

המוזיקה של וגנר נוטה לצד הרגשני באופן מוקצן, ושבירת הצורה  
לטובת הרגש היא אחד מעמודי התווך של התקופה הרומנטית, אך  
באופן קיצוני יותר. כפי שראינו, וגנר התבטא גם בכיקורתיות נגד  
המוזיקה הגרמנית נטולת החום והרגש, ובאופן אירוני, רגשנות יתר  
היא דווקא מאפיין שלעיתים קרובות הוצמד ליהודים.

השפעתו של וגנר על עולם התרבות עצומה מאין כמותה; מלבד  
השפעת האידיאולוגיה שלו על הוגי דעות בתחומים שונים, השפעתו  
על הקולנוע ההוליוודי ועל התרבות הפופולרית גדולה יותר משנהוג

לשער. רק כדי לסבר את האוזן, בסאגות הספרותיות והקולנועיות הגדולות של המאה ה-20, בייחוד אלה השייכות לז'אנר הפנטזיה, כגון ההוביט ושר הטבעות של ג'.ר.ר. טולקין (Tolkien), סדרת סרטי מלחמת הכוכבים ומוטיבים רבים בסדרת שודדי הקריביים, ניכרות השפעות תמטיות ומוזיקליות של האופרות של וגנר. בדומה לאופרות, ספרים וסרטים אלה שואבים מהמיתולוגיה הנורדית: האדה הפואטית, שהיא אסופה נורדית עתיקה של פואמות מיתיות, והאדה הפרוזאית, שהיא אסופה של שירה עתיקה שנערכה במאה ה-13, הסאגה של הוולונג, שירת הניבלונגים והסאגה של טידרקס (Thidreks). אפשר למצוא הקבלות רבות בין נושאים, דמויות ואף חפצים המופיעים בספרים ובסרטים אלו לבין האופרות של וגנר. כך למשל, במיתולוגיה, מידגארד מחוברת לאסגארד על ידי גשר הקשת בענן המופיע בזהב הריין ועליו עוברים האלים אל טירת הוואלהאל, מה שהופך להיות "הארץ התיכונה" בשר הטבעות; אלבריק הניבלונג (ניבלונג הוא, כזכור, גמד קטן ומכוער), הופך אצל טולקין לגולום, היצור הקטן המכוער שמוצא לראשונה את הטבעת בנהר. אפשר לראות גם את דמותו של מימה בדמותו של גולום, בצידה העלוב ומעורר הרחמים. הקרב בין האחים הענקים, שבו הורג פאפנר את פאסולט ולוקח את הטבעת לעצמו, וגם האיבה השוררת בין האחים הניבלונגים אלבריק ומימה, מוצאת את ביטויה אצל טולקין בדמויותיהם של סמיאגול ודיאגול בן דודו, שסמיאגול התייחס אליו בחיוב, עד אשר דיאגול גילה את הטבעת במהלך דיג. סמיאגול התאהב בטבעת וחמד אותה לעצמו מיד לאחר שדיאגול מצא אותה, הרג את דיאגול ולקח לעצמו את הטבעת; חרב מנופצת ומחושלת מחדש (נוטונג מול נרסיל); עץ עתיק נובל; אישה מאבדת את האלמוות שלה (ברינהילדה מול ארוון); דרקון ששומר על האוצר (פאפנר מול סמאוג); ציפור מדברת; מימה מוביל את זיגפריד כדי להילחם בפאפנר הדרקון ומקווה ששניהם יהרגו זה את זה וכך יוכל הוא לקחת לעצמו את הטבעת; וגולום מוביל את פרודו



ואת סאם למאורה של העכבישה, על מנת שזו תאכל אותם והוא יוכל לקחת את הטבעת לעצמו. סופו של גולום מזכיר את סופו של האגן: האגן מנסה ברגע האחרון לחטוף את הטבעת מידי בתולות הריין, ואלו מטביעות אותו בנהר; אצל טולקין גולום מתנפל על פרודו, נושך את אצבעו שעליה הטבעת ולוקח אותה ממנו, אבל לאחר שהוא רוקד וצוהל על קצה הצוק שבלב הר הגזירה הוא מועד ונופל אל האש, וכך מושמדת הטבעת וסאורון מובס סופית. בשני המקרים הטבעת חוזרת למקומה המקורי. כוחה של הטבעת, שהופך את בעליה לעבד והיא נחשקת על ידי האחרים, מופיע אצל טולקין כמו אצל וגנר. אצל וגנר הקסדה טרנהלם יכולה להפוך את מי שחובש אותה לבלתי נראה, ואצל טולקין הטבעת יכולה להפוך את העונד אותה לבלתי נראה. אצל וגנר ווטאן מאתגר את מימה למשחק של חידות, ואצל טולקין בילבו מאתגר את גולום למשחק שכזה. אצל וגנר הנודד בעל הכובע רחב השוליים מתגלה כווטאן, ואצל טולקין הדמות המסתורית בעלת הכובע הדומה מתגלה כגאנדאלף, רעיון שעבר מהמיתולוגיה הנורדית לווגנר, משם לטולקין, ולבסוף, להופעתו הראשונה של אוֹבִּי־וואן במלחמת הכוכבים. הקבלות אלה ורבות אחרות מופיעות בסרטים ובספרים שהוזכרו כאן. נוספות להן הקבלות מוזיקליות.<sup>56</sup> כך למשל, המוזיקה של מלחמת הכוכבים מושפעת לא מעט מזו של וגנר, ואף ניתן למצוא דמיון בין הלייטמוטיבים של הדמויות השונות. הטכניקה הלייטמוטיבית של וגנר השפיעה רבות על עולם הקולנוע, וניכרת כבר אצל מלחיני "תור הזהב" כמו מקס שטיינר ואריך וולפגנג קורנגולד. ג'ון ויליאמס השיב את השימוש בטכניקה זו במוזיקה הקולנועית ושילב אותה בעגה מוזיקלית מודרנית יותר מזו של שנות ה־30

56. רבות מהן מפורטות במאמר המקוון מאת דאנפה (Dunfee), שבו נערכת גם השוואה מוזיקלית בין מוטיבים המושמעים בסאגות הקולנועיות שהוזכרו לבין מוטיבים מהאופרות של וגנר. "The Star Wars series and Wagner's *Ring*: structural, thematic and musical connections"

וה־40 של המאה ה־20. בדומה לווגנר, הלייטמוטיבים של ויליאמס מייצגים דמויות (לוק, ליאה, ויידר, יודה) אך גם אובייקטים (כוכב המוות) ורעיונות (אהבתם של האן סולו וליאה, הכוח). המוטיבים משתנים גם בהתאם לסיטואציה הדרמטית, בהשפעה ישירה של וגנר. עם זאת, מספר המוטיבים המופיעים במלחמת הכוכבים מצומצם לעומת עשרות המוטיבים בטבעת. לא ניתן לדעת בוודאות אם ויליאס הכיר את הטבעת כאשר הלחין את המוזיקה למלחמת הכוכבים, או אם הושפע ממנה ישירות. ניכרת גם השפעה של הסוויטה התזמורתית כוכבי הלכת מאת גוסטב הולסט. עם זאת, ניתן למצוא דמיון בין כמה מהמוטיבים המרכזיים בטבעת לאלו שבמלחמת הכוכבים. המבקר הצרפתי אמיל ויירמו כתב ב־1927: "אם וגנר היה נולד חמישים שנה מאוחר יותר, הוא היה כותב את הטטרלוגיה שלו לא לבמה אלא לקולנוע". מקס שטיינר, המלחין של קינג קונג וקזבלנקה אמר: "אם וגנר היה חי במאה הזו, הוא היה מלחין הסרטים מספר אחת". אפילו נכדו של וגנר, וולפגנג, אמר ש"אם סבי היה חי היום, הוא ללא ספק היה עובד בהוליווד".

בהמשך לכך, השפעתו של וגנר ניכרת על עולם המוזיקה והאופרה של זמנו וגם לאחוריו. אין מלחין שלא הושפע ממנו במישרין או בחר דרך מנוגדת לו במתכוון. המוזיקה שלו השפיעה על מלחיני מוזיקה לסרטים כמו ברנרד הרמן, ואף נעשה בה שימוש ישיר במאות סרטים, כמו ב"דהרת הוולקיריות" שנשמעה בפסקול של הסרט אפוקליפסה עכשיו (1979), שבזמן ההופק בידי פרנסיס פורד קופולה, שם המפקד משמיע אותה מרמקולי ענק בזמן תקיפת מסוקים. עיבוד קומי של "דהרת הוולקיריות" הופיע בסדרת באגס באני, בפרק בשם "What's Opera, Doc?" משנת 1980, כאשר הצייד אלמר פאר שר את המילים "הרגו את הארנב" ("Kill the Rabbit") למנגינה של דהרת הוולקיריות. הסרט המצויר ראגנו עשה גם כן שימוש במנגינה זו, ועוד.

לצד, כיום מרבית הביצועים מתרחקים במתכוון מכוונותיו

המקוריות של וגנר ומנסים לכפות משמעות חדשה על המסר המקורי שלו. בביקורי בביירוית עיינתי בכתבי יד מקוריים של וגנר, בשלוש הגרסאות שכתב ל"יהדות במוזיקה" (שתיים מ-1850 ואחת מ-1869), שם מצאתי גם את הפיוט "מולדתו של הגרמני" מ-1863 וגם צפיתי בשש הפקות בבית האופרה של וגנר בפסטיבל. ההפקות שנעשות שם גם הן מודרניות-עכשוויות, אך הביצועים המוזיקליים מעולים, וכך גם הייתה תגובת הקהל. אינני סבור שבימויים מודרניים תמיד מייטיבים עם יצירות של כל מלחין שהוא, אך אצל וגנר לעיתים קרובות הדבר מפריע במיוחד. הדבר שקול לבימוי של התמוטטות הוואלהאל בליווי תצלומים של קריסת מגדלי התאומים. זו יכולה להיות משמעות חדשה אקטואלית בנוגע למצב החברה האנושית, אך אין לה דבר עם המסר המקורי שווגנר חפץ להעביר לנו. היו גם אלה שלא העניקו לטבעת משל כלכלי על הבורגנות או על לאומיות וגזענות, אלא פרשנות של משבר סביבתי אפוקליפטי – סיפור של האדם המנסה לשלוט בטבע. ניתן לראות את הדיסטופיה הסביבתית הזו בהפקות של שרו, קופפר, פרידריך, ניקולס לנהוף, קיית וורנר, פרנצ'סקה זמבלו ועוד. עץ האפר העולמי החולה בדמדומי האלים ופרסיפל שהורג את הברבור הם דוגמאות. הוגים סביבתיים ותומכי זכויות בעלי חיים ראו בווגנר מבשר. המוזיקולוגית קירסטן פייג' דיברה על המאמר של וגנר "אמנות ואקלים" מ-1850 שבו וגנר מדבר על "טבע שלם" שהאנושות צריכה לשאוף אליו, ומכתב מ-1860 "Lettre sur la musique" שמראה את הניגוד בין רעשי העיר למנגינת היער. הועלתה הטענה שווגנר חשב שהגרמנים ניחנו ברגישות לקולות הטבע, בניגוד ליהודים. יש לזכור שווגנר היה אמן רב תחומי שידו הייתה בכול, והוא נתן הוראות מפורטות לכל פרט ופרט. נסיגה מהוראותיו פוגעת במסר הכללי של אמנותו, ואז היצירות מתפרשות בדרך שונה. דווקא חזרה לבימוי המקורי עשויה להאיר דברים שרבים נוטים לשכוח. ביקורי בטירת ורטבורג באייזנאך תרם רבות, בייחוד כאשר מצאתי את שמו של המיניזנגר

קלינגסור פון אונגרלנד בין שאר המינזינגרים המצוינים שם בזנגרסל (אולם הזמרים), ואישש את טענתי שדמותו של קלינגסור בפרסיפל היא בעלת זיקה לגרמניות ולא ליהדות, שכן הוא היה אמן זמר גרמני חשוב המזוהה עם הגרמניות. בביקורי בנירנברג חיפשתי את כנסיית סנטה קתרינה, שבה מתרחשת המערכה הראשונה של המייסטרוינגר מנירנברג, אך גיליתי שהיא נהרסה בהפצצות על העיר ב־1945, ואף שהעיר העתיקה שוחזרה ברובה לאחר המלחמה, כנסייה זו נותרה בהריסותיה.

בישראל זיהויו של וגנר עם הנציונל־סוציאליזם הוביל להתנגדות הציבורית לביצוע יצירותיו בפומבי, כמעין חוק בלתי כתוב. בתקופת המנדט הבריטי תפסו יצירותיו של וגנר מקום של קבע ברפרטואר של התזמורת הפילהרמונית מיסודו של ברוניסלב הוברמן. ארטורו טוסקניני, שהפנה עורף זה כבר לביירות במחאה על ההתעללות במוזיקאים יהודים בידי הנאצים, ביקש עוד בסתיו 1938 לנצח על הפתיחה של המייסטרוינגר על מנת להמחיש את ההפרדה בין פוליטיקה לאמנות. מיד לאחר מכן הגיעו הידיעות על הפוגרומים של "ליל הברדלח" ועל השתלטותו המוחלטת של המשטר הנאצי על ביירות. עם התגברות מעשי הזוועה בשנים הבאות, ובידיעה כי המוזיקה של וגנר קנתה לה מקום מרכזי בחייו של היטלר ובטקסים החגיגיים של המפלגה הנאצית, התחזקו האסוציאציות השליליות, והחרם על ביצוע יצירותיו כרבים היה לדבר המובן מאליו, עד לימינו אנו.

מילטון ברנר מצטט בספרו את הנס קלר, פליט יהודי ומוזיקולוג אוסטרי שכתב: "אנו נאחזים נואשות בחולשותיו של וגנר, כמו באנטישמיות שלו... או בעמדה האנטי־צרפתית שלו, שתיהן מתגלות כל כך מטופשות ומשעממות, הכללות כל כך חסרות מחשבה של חוויות אישיות לא נעימות, שגורמות לסופר יהודי עכשווי ומודע לפיהוק ולא יותר. הן למעשה צעות מהאופי של דמותו המורכבת, ובולטות כמו איים מדבריים חסרי חיים מתוך

הים הרותח של דמיונו חסר המנוחה”.

וגם, גבריאל מונוד, היסטוריון צרפתי ומכר של וגנר כתב: “אם אתה יהודי, אתה נוטה לסלוח לו על הספרון ‘היהדות במוזיקה’, אם אתה צרפתי, על הפארסה שלו על כניעת פריז, אם אתה גרמני, על כל העלבונות שהוא הטיח בגרמניה [...] אתה לוקח אותו כמו שהוא, מלא בפגמים – ללא ספק כי הוא שופע גאונות”.

לוגנר היה מוח קורח ותוהו ובוהו מחשבתי של רעיונות, ונראה שהיה חייב לאזן אותן עם איזשהן נוסחאות מקובעות. ייתכן שזה מה שיצר אצלו את ההתבטאויות הגזעניות וההכללות נגד קבוצות, על מנת “לארגן” את מחשבתו בשעת תסכול וזעם, ולא מפני שהוא באמת ובתמים האמין במה שאמר.

וגנר הוא למעשה ראי של הנפש האנושית, וכמו בכל נפש, יש בה צדדים חיוביים וגם שליליים. אנו יכולים ללמוד על עצמנו דרך ההתבוננות בו ובאמנותו. וגנר מורכב, כמו שנפש האדם היא דבר מורכב. ללא המורכבות שלו, ונראה שגם ללא הצדדים הפחות נחמדים שלו, הוא לא היה משפיע בצורה כה כבירה על יוצרים ואישים רבים כל כך ויוצר תהודה רחבה כזו. צדדים אלו רק מוסיפים עניין והופכים אותו לאמן עמוק ואף אמיתי יותר, המציג את הנפש האנושית כמות שהיא על כל רבדיה וצדדיה. כפי שהאידיאולוגיה ורעיונותיו הפילוסופיים מורכבים, כך גם המוזיקה שלו מורכבת, סבוכה וכבדה, ולחלקנו קשה להתחבר אליה, בלי קשר לרגשות שמעוררות בנו דעותיו השנויות במחלוקת.

בעניין החרם על וגנר בישראל, כבר נאמר שכאשר מדובר ברגשות אנושיים, ובמקרה זה ברגשותיהם של ניצולי השואה ומשפחותיהם, שום הסבר רציונלי אינו יכול לעמוד כנגדם, וההתחשבות בהם היא הסיבה העיקרית לחרם, למרות שהיו וישנם לא מעט ניצולים שהעריכו ואהבו את המוזיקה של וגנר. טענה נוספת שהועלתה היא שהמוזיקה של וגנר הושמעה במחנות ההשמדה. על כך הדעות חלוקות. הפואמה הסימפוניית של פרנץ ליסט הפרלודים שימשה

כפתיח ברדיו של גרמניה הנאצית, בין השאר לפני נאומים של היטלר, וכך גם יצירותיהם של מלחינים נוספים. בטהובן אף הוא זכה לביצועים רבים באותה תקופה, בייחוד הסימפוניה התשיעית, על רוממות הרוח והגרנדיוזיות שלה. אנטון ברוקנר קיבל מקום של כבוד בגרמניה הנאצית גם כן. היטלר אף הזדהה עם ברוקנר, שהגיע ממשפחה של איכרים, לא הוערך דיו, ועל אף זאת הצליח כמוזיקאי. המוזיקה של ברוקנר קדמה לנאומים בעצרות נירנברג, והוא הפך לאחד המלחינים המושמעים ביותר בתקופת השלטון הנאצי. תוכנן אף פסטיבל מוזיקה שנועד להתחרות בפסטיבל וגנר בביירוית.

מנגד, החרם על גרמניה, שהורגש בשנים הראשונות שלאחר השואה ולאחר הקמת מדינת ישראל, הוסר מזמן. גרמניה וישראל מנהלות יחסים דיפלומטיים מלאים וגם יחסי מסחר, והישראלים אינם מחרימים שום תוצרת גרמנית, מטיילים בגרמניה, מקיימים עימה קשרי מסחר, משקיעים ומשתקעים בה ואף מהגרים אליה. הגותו של הפילוסוף הגרמני מרטין היידגר נלמדת למרות שהצטרף למפלגה הנאצית, וכך גם מחקריו של חוקר הטבע האוסטרי קונרד לורנץ, אף שהצטרף למפלגה הנאצית ב־1938 ופרסם מאמרים שתמכו בשמירה על טוהר הגזע ונסמכו על תצפיותיו באווזים. חברות רבות תמכו ושיתפו פעולה עם הנאצים, כמו מרצדס ו־IBM, והוגו בוס שעיצבו את מדי הנאצים, הנרי פורד יצרן המכוניות, וולט דיסני יוצר הסרטים האגדי, אך הדבר מעולם לא הפריע לאיש לצרוך את שייצרו. ישנן כמובן גם דוגמאות רבות נוספות: בתחום המוזיקה, את המלחין קארל אורף ויצירתו הפופולרית כרמינה בוראנה, שהוזמנה על ידי המפלגה הנאצית, לא מחרימים אלא מבצעים בפומבי, אף על פי שהיה חבר מפלגה. זו למעשה היצירה המפורסמת ביותר שנכתבה בגרמניה הנאצית, והמשטר הנאצי אימץ אותה אל חיקו כתהילה ושבח לתרבות הארית הקדומה. כשהוצגה בישראל לראשונה, ב־1966, ספגה ההצגה ביקורת עקב

פעילותו האמנותית של אורף בימי המשטר הנאצי, אך זו התפוגגה חיש מהר. כך גם פרנץ להאר, שהנאצים ובייחוד היטלר אהבו את האופרטות שלו. היטלר אף העניק לו את מדליית גתה, ולהאר לא סירב לקבלה. להאר אף הוא הוחרם בישראל, אבל העובדה שהיה פסיכי ולא נאצי או אנטישמי מוצהר (אשתו הייתה יהודייה) הביאה לביטול החרם עליו בראשית שנות ה־70. דבר דומה קרה גם עם ריכרד שטראוס – כאשר רדיו ירושלים השמיע מיצירותיו בשנת 1947 התקבלו בתחנה תלונות רבות מהציבור. במהלך מלחמת העולם השנייה ועד 1952 נמנעה התזמורת הפילהרמונית הישראלית לנגן את יצירותיו, מפני ששנה אחת היה ראש לשכת הקומפוזיטורים של הרייך השלישי, אך בשל חילוקי דעות הופסק שיתוף הפעולה. הוא עצמו התנגד לנאצים וביקר אותם, והמשיך לשתף פעולה עם סטפן צוויג היהודי. בנו של שטראוס היה נשוי ליהודייה, והוא אף ניסה להציל את קרובת משפחתו. בסוף 1952 בחרה התזמורת הפילהרמונית לנגן את אחת מיצירותיו, דבר שעורר מחלוקת בארץ.

היו כמה ניסיונות לנגן מיצירותיו של וגנר בישראל, ביניהם של זובין מהטה בשנת 1981. דניאל ברנבויס הכריז על קונצרט של וגנר בתל אביב ב־1991 אך ביטל, מנדי רודן ניגן את אידיליית זיגפריד עם תזמורת ראשון לציון בשנת 2000, ודניאל ברנבויס ניגן שוב ב־2001, וכלל כהדרן את הפתיחה לטרסטן ואיזולדה ואת הפרק המסיים מות האהבה לאחר שיחה עם הקהל. ברנבויס הציע למי שאינם מעוניינים לשמוע לעזוב את האולם. כמה עשרות אנשים אכן עזבו, ואילו האחרים הריעו בתשואות. למחרת מספר פוליטיקאים העניקו לאירוע את הכינוי "שערורייה" והדבר הצית ויכוח המתעורר כל פעם מחדש, למשל כאשר קונצרט במימון פרטי בניצוחו של אשר פיש בשנת 2012 בוטל ברגע האחרון. בספטמבר 2022 היה ניסיון לתכנן פסטיבל של יצירות וגנר שאמור היה לכלול מספר קונצרטים. לעומת זאת, במוסדות לימוד מוזיקליים שונים,

כגון אקדמיות למוזיקה ומוזיקולוגיה, וגנר תמיד נלמד ככל שאר המלחינים. הסיבה לכך נעוצה גם בעובדה שמוזיקה קלאסית בכלל ויצירותיו של וגנר בפרט הן נחלתם של מעטים בישראל, ולכן קל להחרים אותו. וגנר הוא כעלה תאנה ליחסי גרמניה-ישראל. היה רצון להשאיר איזשהו חרם על גרמניה וסמליה מתקופת השואה, ווגנר הוא הדבר שנותר מחרם זה. מלחין שמעטים אוהבים ומכירים את יצירותיו הוא השעיר לעזאזל של אותו חיפוש אחר אובייקט שישראל תמשיך להחרים כזכר לשואה, אף שהוא מת ב-1883, שש שנים לפני שהיטלר נולד וחמישים שנים לפני עליית הנאצים לשלטון בגרמניה. כאמור, רוב הציבור אינו מודע לכך וסבור כי וגנר חי בתקופתו של היטלר ותמך בו.

כולי תקווה שספר זה יהווה פריצת דרך, נקודת מפנה והתחלה של עידן חדש בתפיסה של וגנר, לא רק בישראל. רוב המצדדים בהשמעת יצירותיו של וגנר מבקשים להפריד בין וגנר האדם לווגנר האמן, או לטעון שאין תכנים אנטישמיים ביצירותיו, ומקווים כי כך יתאפשר להאזין להן באין מפריע, מבלי שדעותיו ישמשו כרעשי רקע. הדבר נעשה גם בגרמניה, שגם בה הרכו לנסות למתוח קו מפריד בין וגנר לנאצים או בין עיזבונו האמנותי לבין השקפת עולמו. מכיוון שמקצת ממאמצים אלו נראו כניסיונות טיוח, קמה תגובת-נגד שהובילה לזיהוי רעיונותיו של וגנר עם מגמות נציונל-סוציאליסטיות. אולם, כפי שנוכחנו לדעת בספר זה, המצב הפוך – התעמקות בכתביו, התבטאויותיו, ומעל לכול בתוכן של יצירתו האמנותית, מלמדת כי דעותיו היו מורכבות ואמביוולנטיות, וכי האידיאולוגיה שלו הייתה נפתלת ושונה מכפי שנהוג לחשוב. התוודעות למציאות המורכבת והסבוכה יכולה ללמד משהו על התקבעותם של מיתוסים בקרב הציבור הרחב.



## ביבליוגרפיה

- גולינקין, מרדכי. ההיסטוריה באופרה, עריכה: א' קוצר, תל אביב: מסדה, 1961.
- הכהן-פינצ'ובר, רות. "על משמעות מובחנת ומסר מעורפל במוזיקה של וגנר", הרייך חסר המנוחה: הרייך הגרמני השני, עריכה: עודד היילברונר, ירושלים: מאגנס והמרכז להיסטוריה גרמנית, 1997, עמ' 475-496.
- 
- "מוזיקה פולחנית ופולמוס החמלה: היהודי כקטגוריה אסתטית אצל ריכרד וגנר וג'ורג' אליוט", תיאוריה וביקורת 17 (סתיו 2000): 35-74.
- כ"ץ, יעקב. ריכרד וגנר בסבך האנטישמיות, ירושלים: מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל, 1986.
- ליטוין, רנה וחזי שלח. מי מפחד מריכרד וגנר, ירושלים: כתר, 1984.
- מעייני, עמי. ריכרד וגנר – מונוגרפיה, ירושלים: fons music foundation והוצאת המוזיקה הישראלית בע"מ, תשנ"ה 1995.
- מרקס, קרל. לשאלת היהודים: כתבים מוקדמים כרך א, תרגום: רועי בר ואורי זילברשייד, תל אביב: רסלינג, 2016.
- צוקרמן, משה. "ריכרד וגנר: המהפכן הריאקציונר", זמנים 12 (קיץ 1983): 61-73.
- 
- מחיקה ומה שמסביב לה, תל אביב וירושלים: הקיבוץ המאוחד ומכון ון ליר, 1994.
- 
- חרושת הישראליות: מיתוסים ואידיאולוגיה בחברה מסוכסכת, תל אביב: רסלינג, 2001.
- 
- "וגנר ומה שמסביב לו", זמנים 79 (קיץ 2002).
- 
- חפצון האדם, תל אביב: רסלינג, 2003.
- 
- "ריכרד וגנר", זמן יהודי חדש. תרבות יהודית בזמן חילוני כרך רביעי, ירושלים, 2007, עמ' 87-90.

רדקליף, פיליפ. מנדלסון, תרגום: גבי פלג, ירושלים: כתר, 1990.  
שפי, נעמה. טבעת המיתוסים, הנאציזם והישראלים, חיפה: אוניברסיטת חיפה,  
תשנ"ט.

- Adorno, Theodor W. *Versuch über Wagner*, Berlin und Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1952.
- Botstein, Leon. "Songs without words: Thoughts on Music, Theology, and the Role of the Jewish Question in the work of Felix Mendelssohn", *The Musical Quarterly* 77 (4) (Winter, 1993): 561-578.
- Borchmeyer, Dieter und Ami Maayani und Susanne Vill. *Richard Wagner und Die Juden*, verlag J. B. Metzler Stuttgart Weimar, 2000.
- Brener, Milton E. *Richard Wagner and The Jews*, Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company Publishers, 2005.
- Chamberlain, Houston Stewart. *The Wagnerian Drama: An Attempt to Inspire a Better Appreciation of Wagner as a Dramatic Poet*, London: John Lane the Bodley Head, 1923.
- Donington, Robert. *Wagner's Ring and it's Symbols*, London: Faber & Faber, 1974.
- Evans, Richard J. *The Third Reich in Power 1933-1939*, London: Penguin, 2005.
- Fest, Joachim E. *Hitler*, Ullstein, 1997.
- Fischer, Jens Malte. *Richard Wagner's Das Judentum in der Musik*, Insel Verlag, 2000.
- Grey, Thomas. *Richard Wagner – Der Fliegende Holländer*, Cambridge: Cambridge University Press Opera Handbooks, 2000.
- HaCohen Ruth and Naphteli Wagner. "The communicative force of Wagner's leitmotifs: Complementary relations between their connotations and denotations", *Music Perception* 14 (4) (1997): 445-476.
- Hamilton, James. *Arthur Rackham: A life with Illustration*, London: Pavilion, 1990.
- Hoeckner, Berthold. "Wagner and the Origin of Evil", *Opera Quarterly* 23 (2007): 2-3.
- Katz, Jacob. *The darker Side of Genius: Richard Wagner's Anti-semitism*, Hanover: University Press of New England, 1986.
- Köhler, Joachim. *Wagners Hitler: Der Prophet und sein Vollstrecker*, Berlin: Verlag, 1997.

- Kreis, Rudolf. *Nietzsche, Wagner und die Juden*, Würzburg: Königshansan & Neuman, 1995.
- Lenrow, Elbert. *The Letters of Richard Wagner to Anton Pusinelli*, New York: Nienna House, 1972.
- Mann, Thomas. *Wagner und Unsere Zeit*, Berlin: S. Fischer Verlag, 1963.
- Millington, Barry. *The Wagner Compendium: a Guide to Wagner's Life*, London: Thames & Hudson, 1992.
- Rather L. J. *Reading Wagner, a Study in the History of Ideas*, Louisiana: Louisiana State University Press Baton Rouge and London, 1990.
- Rose, Paul Lawrence. *Wagner: Race and Revolution*, London and Boston: Faber and Faber, 1992.
- "The Noble Anti-semitism of Richard Wagner", *Historical journal* 15 (1982): 18-20.
- *Revolutionary Antisemitism in Germany from Kant to Wagner*, Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Ross, Alex. *Wagnerism: Art and Politics in the Shadow of Music*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2020.
- Sabor, Rudolph. *The Real Wagner*, London: A. Deutsch, 1987.
- Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Christian Bashford, London: Macmillan press limited, 1992.
- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed.), ed. John Tyrrell, London: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- Shaw, George Bernard. *The Perfect Wagnerite: A Commentary on the Niblung's Ring* (4th ed.), London: Constable & Co. 1923; repr. New York: Dover, 1967.
- Todd, R. Larry. *Mendelssohn and His World*, Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Viereck, Peter, 1941. *Metapolitics: From Wagner and the German Romantics to Hitler*, London: Routledge, 2017.
- Wagner, Cosima. *Die Briefe Cosima Wagners an Friedrich Nietzsche*, ed. Erhart Thirbach, 2 vols., Nietzsche-Archiv, 1940.
- *Diaries*. ed. and annotation: Martin Gregor-Dellin and Dietrich Mack, trans. Geoffrey Skelton, 2 vols., New Haven: Harcourt Brace Jovanovich, 1978-1980.
- *Die Tagebücher*, eds. Martin Gregor Dellin and Mack R. Dietrich, Piper & Co. Verlag n. d.

- Wagner, Richard. *My life*, ed. Mary Whittall, trans. Andrew Gray, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- . *Letters of Richard Wagner*, ed. John N. Burf, New York: the Macmillan Company, 1950.
- . *Selected Letters of Richard Wagner*, trans. and eds. Stewart Spencer and Barry Millington, London and Melbourne: J. M. Dent & sons Ltd., 1987.
- . *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1912.
- . *The Diary of Richard Wagner: The Brown Book*, 46-51.
- Weiner, Marc A. *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.
- Zelinsky, Hartmut. "Die Deutsche Lösung Siegfried: oder die 'Innere Notwendigkeit' des Jüden-Fluches im Werk Richard Wagners", in *In den Trummern der Eigenen Welt: Richard Wagners Der Ring des Nibelungen*, ed. Udo Bernbach, Berlin: Reimer, 1989, pp. 201-250.
- . "Die 'Feuerkur' des Richard Wagner oder die 'Neue Religion' der 'Erlösung' durch 'Vernichtung'", in *Richard Wagner: wie Anti-Semisch darf ein Künstler sein?*, eds. Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn, Musikkonzepte 5, Munich: Text& kritik, 1978.
- . *Der Plenipotentiarius des Untergangs*, 1982.
- . "Rettung ins Ungenaue: zu M. Gregor-Dellins Wagner-Biographie", in *Richard Wagner: Parsifal*, eds. Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn, Munich: Text& Kritik, 1982.
- . *Richard Wagner: ein Deutsches Thema: Eine Dokumentation zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners 1876-1976*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1976.
- . "Richard Wagners Kunstwerk der Zukunft und Säeine Idee der Vernichtung", in *Geschichtsprophetien im 19 und 20 Jahrhundert*, eds. Joachim H. Knoll and j. H. Schoeps, Stuttgart: Burg Verlag, 1984.
- . "Richard Wagners Letzte Karte", in *Parsifal: Texte, Materialien, Kommentare*, eds. Attila Csampai and Dietmar Holland, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1984.
- . "Der Verschwiegene Gehalt des Parsifal", in *Parsifal: Texte, Materialien, Kommentare*, eds. Attila Csampai and Dietmar Holland, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1984.

## מפתח מושגים

221, 210, 207, 205-201	א
241-237, 234, 230, 226	אופרה
255, 251-249, 247, 245	(ה)הולנדי (ה)מעופף 13, 33, 45,
270, 268-266, 263, 258	153, 147, 145, 102, 82, 81
283-280, 277, 276, 272	176, 169, 164, 161-155
298, 296, 293, 289-287	351, 350, 267, 191, 187
314, 308, 307, 301-299	445, 354
339, 338, 324-321, 17	אורינתה 156, 179-177
387, 373, 351, 348, 342	265, 191, 183-181
468, 425, 389	איסור האהבה 33, 147-145
195, 186, 61, 26, 22, זיגפריד	405, 173, 154, 151-149
237, 229, 225, 221, 198	389, 355, דון ג'ובאני
317-314, 295, 268, 267	80, 34, 26, דמדומי האלים
350, 339, 338, 331, 320	276, 237, 232, 198, 160
475, 430	310, 309, 307, 306, 278
חליל הקסם 297	348, 347, 344, 317-312
טבעת הניבלונג 16 (הע' 2), 32	471, 462, 461, 425
160, 145, 129, 82, 61, 34	198, 94, 85, 83, 49, (ה)וולקיריה
234, 192, 176, 165, 161	329, 2365, 238, 235, 215
349, 348, 315, 288, 287	461, 34
463, 461, (הע' 52), 421, 411	זהב הרייזן 19, 198, 137, 85, 49

עירד עתיר

- 422, 421, 417, 414, 408  
 443, 434, 432, 431, 424  
 462-460, 455, 449-449  
 472  
 [ה]קלע [ה]חופשי 159, 158, 156  
 290, 288, 256, 246, 179  
 304, 294, 293  
 ריאנצי 145, 90, 52, 45, 40, 33  
 256, 153, 152, 146  
 [ה]שיבה מן הניכר 382  
 אמנציפציה 115, 114, 103, 95, 59  
 318, 250, 210, 209, 197, 123  
 466, 351  
 אנטישמיות 31, 29, 27-21, 17, 15  
 69, 51, 49, (הע' 9), 45, 44, 32  
 466, 455, 451, 443, 367, 103  
 (ביבליוגרפיה) 477, 472
- ב**
- ביירוית 86, 72, 56, 55, 48, 47, 16  
 88 (וגם הע' 12), 91, 103-105  
 321, 300, 122, 119, 111, 110  
 367, 399, 400, 421 (הע' 52),  
 459, 458, 456, 449, 448, 422  
 474, 472, 471, 464, 463, 461  
 בעלי חיים 112, 104, 79, 75, 30, 30  
 471, 417, 415, 274, 149  
 ברבריות 334, 284, 281, 271, 233  
 443, 428, 342, 338
- ג**
- [ה]גביע [ה]קדוש 181, 109, 37, 35  
 405, 402, 192, 188, 186, 183  
 439, 424, 422, 420, 408, 406  
 447, 442, 441
- טנהויזר 56, 52, 34, 33, 22, 13  
 105, 102, 93, 82-80, 78  
 150, 149, 147, 145, 112  
 165, 163, 161, 155-152  
 181, 177, 176, 170, 168  
 351, 315, 267, 192, 191  
 402, 398, 389, 376, 372  
 460, 437, 423, 408, 405  
 462  
 טריסטן ואיזולדה 4, 34, 27, 13  
 354-349, 341, 249, 145  
 365-361, 359, 357, 356  
 429, 425, 406, 389, 369  
 475, 446  
 לאונורה 171, 170, 158, 156  
 לדהגריין 145, 34-32, 13  
 179-171, 161, 155-152  
 189, 187, 186, 184, 181  
 275, 267, 213, 192, 190  
 402, 398, 351, 338, 287  
 443, 422, 417, 404  
 [ה]מייסטרוינגר מנירנברג 15  
 165, 164, 152, 145, 35, 34  
 472, 365, 196  
 סיפורי הופמן 73  
 פידליו 158-156, 148  
 463, 354, 171-168  
 [ה]פיות 165, 149-145, 33  
 פרסיפל 32, 28-26, 18-16  
 56, 48-46, 37, 35, 34  
 108, 107, 97, 86-82, 61  
 152, 150-147, 145, 110  
 181, 175, 164, 163, 161  
 227, 206, 188, 186, 185  
 393, 374, 352, 350, 315  
 406, 403, 402, 400-398

השלישית מאת בטהובן 247,	ה
340	ה[ה]הוביט 468
ה[ה]הברידיים - מערת פינגאל,	הרומניות 54, 96, 98, 116, 320, 348,
מאת מנדלסון 94, 260	355, 349
הלום ליל קיץ 94, 171, 172,	היטמעות 58, 113, 116, 119, 397,
178, 181-183, 205, 208,	465, 452
212, 213, 246, 253, 363,	ה[ה]מיתולגיה ה[ה]נורדית 3 הע' 16),
367, 382, 386, 435	165, 179, 193, 195, 197, 218,
ה[ה]טרובדור 221	245, 468, 469
ים שקט ודרך צלחה - פתיחה	ה[ה]עולם ה[ה]חדש 99, 108, 116, 125,
מאת מנדלסון 94, 156	153, 161, 180, 190, 236, 245,
מלוזינה היפה - פתיחה מאת	312, 318, 320, 348-345, 351,
מנדלסון 199, 200, 202,	398, 415, 420, 430, 437, 439,
212, 232, 316, 338, 376	442, 443, 444-447, 452, 463,
ה[ה]סונטה לפסנתר מס' 17 מאת	ה[ה]עולם ה[ה]ישן 75, 79, 90, 99, 100,
בטהובן 241	103, 107, 125, 148, 248, 249,
ה[ה]סונטה לפסנתר מס' 26 מאת	251, 289, 291, 311, 316, 331,
בטהובן 256	336, 338, 340, 343-348, 351,
ה[ה]סימפוניה התשיעית של	380, 409, 422, 441, 442,
בטהובן 48, 199, 241, 249,	
284-286, 330, 462, 463,	
474	
סימפונית פאוסט מאת ליסט	וואלהאל 16, 17, 19, 99, 160,
284, 258	209-211, 222, 230, 231,
ה[ה]סקוטית - הסימפוניה	236-240, 245, 246 הע' 40),
השלישית מאת מנדלסון	258, 262, 276, 289, 309, 313,
408, 178, 184, 257, 318,	317-319, 320, 329, 343-347,
עשר הרמוניות פואטיות ודתיות	468, 471
מאת ליסט 406	ורטבורג 17, 80, 102, 164-167,
ה[ה]פסטורלית - הסימפוניה	173, 174, 437, 438, 471
השלישית מאת בטהובן 241,	
297	
רביעיית המיתרים המוות	יצירות מוזיקה
והעלמה מאת פרנץ שוברט	ה[ה]אורטוריה פאולוס מאת
222	מנדלסון 456
רביעיית המיתרים מס' 2 בלה	ה[ה]אוראיקה - הסימפוניה

204 (וגם הע' 36), 206, 207,  
209, 225, 269, 272, 277,  
285, 298, 299, 301, 304,  
314, 315, 347, 367, 368,  
375, 382, 384, 385, 388,  
391, 392, 405, 412, 414,  
428, 429, 431, 441, 444,  
445, 448, 457, 458, 467,  
471, 473

מה זה גרמני 39 (הע' 6), 75,  
121, 193

מורדני 12, 18, 20, 26, 39 (הע'  
, 40, 48, 58, 62, 66, 68,  
73-75, 107, 111, 112, 120,  
121, 193, 221, 240, 266,  
275, 329, 383 (הע' 46),  
470, 471

מוזיקת העתיד 72, 124, 332,  
452

על אודות אופרה גרמנית 147

על אודות מוזיקה גרמנית 147

עלייה לרגל לבטהובן 148

פסטיש 147

קהל ופופולריות 116

מלחמת הכוכבים 468-470

מעמדות 223, 267, 277, 345, 397,  
456, 458

המעמד העליון 153, 240, 262,  
265, 290, 291, 309, 316

319, 330, 334, 336, 344,  
464

1

נאציזם 15, 16, 25, 26, 36, 43, 460,  
478 (ביבליוגרפיה)

מינור אופ. 13 מאת מנדלסון  
243

הוריינית – הסימפוניה השלישית  
מאת שומאן 199

תן לנו שלום – מאת מנדלסון  
202

יצירת האמנות הכוללת 12, 23, 28,  
29, 165, 314, 352, 453, 463,  
465

ל

ליברליום/ליברליזם/ת/ות 74, 75, 98,  
107, 108, 125, 187, 254, 263,  
266, 280, 309, 320, 344, 413,  
418, 429, 439, 440, 455, 465

מ

מאמרים וכתבים מאת ריכרד וגנר  
אמנות גרמנית ופוליטיקה  
גרמנית 39 (הע' 6), 77, 300,  
398

בליני: מילה בעונה 147

גבורה ונצרות 39 (הע' 6), 117,  
400

דע את עצמך 39 (הע' 6), 76,  
105 (הע' 15), 110, 111,  
117, 119, 400

דת ואמנות 39 (הע' 6), 75, 85,  
109, 400

הוריהות במוזיקה 18, 26, 27,  
31, 33, 39 (וגם הע' 6), 41

44, 51-55, 57-59, 63, 70

72, 74, 76, 78, 79, 81, 88

90, 94, 95, 121, 123, 127

164, 193, 194, 196, 203



אופרה אנטישמית

נירנברג 15, 17, 34, 35, 111, 145,  
152, 164, 165, 196, 365, 366,  
369, 371, 378-381, 387, 394,  
394  
472, 474, 397, 394  
נצרות 36, 39 (הע' 6), 69, 77,  
82-87, 96, 107-109, 111, 117,  
118, 122, 166, 173, 180, 186,  
192, 315, 348, 373, 400, 402,  
403, 414, 415, 417 (הע' 53),  
447, 449, 462, 465, 466

ר

רצ'יטטיב 155, 206, 242, 268, 285,  
292, 298, 299, 302, 303, 375,  
432-435

ש

שודדי הקריביים 468  
שירת הניבלונגים 195, 322, 468  
שר הטבעות 468



## מפתח שמות

<p style="text-align: center;">475</p> <p>ברנה, לודוויג 52, 53, 55, 68-70, 81, 90, 103, 106, 196, 347, 444, 448 ברנשטיין, ליאונרד 356</p> <p style="text-align: center;"><b>ג</b></p> <p>גאייר, לודוויג 41-43, 176, 237, 275, 322, 454 גוטייה, ז'ורדית 401, 429, 455 גתה, יוהאן וולפגנג פון (הע' 7), 55, 58, 65, 68, 87, 92, 405, 406, 467, 475</p> <p style="text-align: center;"><b>ד</b></p> <p>דיזראלי, בנימין 76, 118-120 דוניצטי, גאטאנו 82</p> <p style="text-align: center;"><b>ה</b></p> <p>היטלר, אדולף 15, 16, 21, 22, 25,</p>	<p style="text-align: center;"><b>א</b></p> <p>אוארבך, ברטולד 55, 78, 120 אוונס, ריצ'רד ג'יי 21 אויפנבך, ז'ק 47, 72 אנסרמה, ארנסט 466</p> <p style="text-align: center;"><b>ב</b></p> <p>באך, יוהאן סבסטיאן 370, 372 בטהובן, לודוויג ואן 48, 67, 147, 148, 156, 158, 168, 199, 234, 241-243, 245-247, 249, 256, 271, 283-286, 297, 331, 340, 341, 353, 354, 393, 462, 463, 474 בלוך, ארנסט 466 ברהמס יוהנס 356, 397, 453 ברוקנר, אנטון 397, 474 ברליוז, הקטור 146 (הע' 18), 353-357, 361, 363 ברנבוים, דניאל 466 (וגם הע' 55),</p>
---	--

- ל** ,462-457, (הע' 16), 36, 33  
 476-474, 472  
 היינה, היינריך 52, 55, 58, 68-70,  
 160, 159, 119, 100, 82-80, 78  
 ,198, 192, 191, 168, 164, 162  
 315  
 הלוי, ז'ק פרומנטל 44, 47, 77, 78,  
 152, 82  
 הרצל, תיאודור 22, 33, 59, 124,  
 467, 418
- 1**
- ת** ,177, 154, 147, 147, 147, 147, 147,  
 355  
 וגנר, וולפגנג 470, 461  
 וגנר, וילאנד 460  
 וגנר, ויניפרד 22, 459, 460  
 וגנר, זיגפריד 42, 144, 250, 459  
 וגנר, יוהאנה 41  
 וגנר, קרוזימה 40, 43, 46-50, 55, 56,  
 99, 97, 94, 89, 88, 86-84, 61  
 ,113, 112, 109, 108, 106-104  
 ,149, 144, 122, 121, 116, 15  
 ,458, 448, 403, 249, 226, 162  
 461  
 ויינר, מארק 17, 20, 21, 27-29,  
 300, 282, 277, 234, 204, 194  
 399, 370, 367, 325, 322, 304  
 ורדי, ג'וזפה 163, 221
- ט**  
 טאוזיג, קרל 29, 53, 58, 87-89, 437,  
 טולקין, ג'.ר.ר. 468, 469  
 טוסקאניני, ארטורו 15  
 מנדלסון, פליקס 93 (כותרת)  
 מעייני, עמי 31, 32, 45 (הע' 9), 48,  
 95, 93, 87, 83, 82, 78, 72, 56  
 ,160, 110, 103, 102, 98, 96  
 ,255, 252, 235, 209, 197, 166  
 ,369, 366, 356, 314, 300, 269  
 477, 461, 449, 447, 418, 417  
 (ביבליוגרפיה)  
 מרקס, קרל 71, 95, 96, 106, 107,  
 (ביבליוגרפיה) 477, 119

אופרה אנטישמית

נ

ניומן, אנג'לו 105, 123 (הע' 16),  
467  
ניומן, ארנסט 41, 46, 350, 362  
ניטשה, פרידריך 26, 30, 32, 42, 79,  
83, 160, 312, 315, 316, 348,  
462, 457, 403, 356

פ

פורגס, היינריך 53, 103 (הע' 14),  
467, 104

צ

צ'מברליין, היוסטון סטיוארט 15,  
457, 26, 22  
צוקרמן, משה 18, 31, 34, 35, 48,  
477  
צלינסקי, הרטמוט 17, 21, 27, 36,  
42, 110, 145, 193, 195, 399,  
444, 443, 440, 414

ר

רובינשטיין, יוסף 78, 84, 87, 88,  
437, 109, 89  
רוזן, מגדי 475

ש

שוברט, פרנץ 222, 393  
שומאן, רוברט 52, 55, 79, 81, 199,  
353  
שופן, פרדריק 361  
שטראוס, ריכרד 81, 298, 426, 475