

מוסיקה פולחנית ופולמוס החמלה: היהודי כקטגוריה אסתטית אצל ריכארד וגנר וג'ורג' אליוט

רות הכהן-פינצ'ובר

החוג למוסיקולוגיה, האוניברסיטה העברית בירושלים

מנקודת מבט היסטורית, כל הדתות הגדולות בעולם הן בצדק מושאים של הערצה עמוקה וסימפטיה — הן העדות של מאבקים רוחניים, שהן התבניות שלנו עצמנו. זה, בעבורי, נכון במיוחד ביחס לעבריות ולנצרות, שמהן ניזונו נעורי (ג'ורג' אליוט). שום דבר לא ישיבנו לשביל הצדק כה בנועם כמו התמונה המנטלית של הצרה, היגון והקינה של מי שאיבד עולמו (ארתור שופנהאואר). אמפתיה דורשת מידה של רוגע ויכולת קליטה שיאפשרו לנו לקבל ולחקות את הסימנים המעודנים של הרגש הבאים מאדם אחר במוח הרגשי שלנו (דניאל גולמן).

1. השיחה שלא נתקיימה

היהודי כקטגוריה אסתטית נתגנב אל תוך השיח האסתטי האירופי של המאה ה-19 דרך הדלת האחורית. איש לא הכריז עליו כך, או חשב למקמו בבירור במרחב האסתטי הקיים. בתוך כך הוא נמצא מערער קטגוריות "נאורות" מושרשות, בייחוד של היפה והנשגב. האוניברסליות והמופשטות שהללו ביקשו להציב במרכז השיפוט האסתטי הוארו בגינו באור של ערכי חוויה, זיכרון ותפיסה של קולקטיבים בדולים לעצמם. גם אם היו אחרים — נשים, צוענים ושלל אוריינטלים — שהטביעו חותמם במהלך המאה על האמנות ועל הקשריה, נודע ליהודי, מאז האמנסיפציה, מקום מיוחד בתוכם כפנימי-חיצוני, כזר מוכר-מנוכר, שבלל את הלשון האמנותית ואת הלשון אודותיה, ולא רק בשוליה. מתוך שלל הבכאות של אופני ההוויה של היהודי — כיוצר, כצורך, כבן קהילה וכנבדל ממנה, כתימה, כסגנון וכלשון — חולצו דרכי מחשבה, סימול ועיבוד שהפכו מזוהים עמו או, לחלופין, עם תשלילו. אלה העמידו קריטריונים חדשים של הכללה והרחקה — מורכבים, חמקמקים, נזילים, שפיתוחם נעשה תוך זיקה לעניינים אחרים שזכו באותו הזמן להבלטה מחודשת בדיון האסתטי, בייחוד החמלה והפולחן. אופני הצירוף של אלה האחרונים, עם

"היהודי כקטגוריה אסתטית" והמערכת רבת-העוצמה שהפיקו לעיצוב, לשיפוט ולחוויה של האסתטי הם ענייני במאמר זה.¹

כוונתי היא לבחון את התממשותה של מערכת זו בשני הקשרים שונים ומנוגדים: האחד – הקשר גרמני, שבתוכו פעל ריכארד וגנר (1813–1883), והאחר – הקשר אנגלי, שבו יצרה ג'ורג' אליוט (1819–1880). ההקבלה בין נסיבות חייהם של יוצרים אלה, המפגשים שהיו-לא-היו ביניהם, הם הרקע לדיון הזה. במיוחד חשובה לענייננו פגישה שקיימו השניים בלונדון בשנת 1877, בערוב ימיהם, מיד לאחר פרסום הרומן האחרון של הסופרת, דניאל דרונדה, בעת שווגנר עצמו היה עסוק בסיום ההלחנה של פרסיפל, אף היא יצירתו האחרונה. הימים היו ימים של התגברות האנטישמיות בגרמניה. גם אם התחרט וגנר במידת מה על הפרסום המחודש (ב־1869) בחתימת שמו המלא של כתב הפלסטר "היהדות במוסיקה" בשל הנזק שפרסום זה עשה לו אצל קהל אוהדיו היהודים, הרי לא פקפק לרגע בנכונות טיעוניו, ואף המשיך לראות בהם תרומה של ממש להבנה "מדעית" של הנושא (כ"ץ תשמ"ו, 67–77). לא ברור כמה היתה אליוט בקיאה בכל נפתולי הפרסום של קונטרס זה, אולם יש להניח ששמעו הגיע לאוזניה.² הפער בהשקפותיהם בכל מה שקשור לשאלת היהודים היה עמוק ביותר. אליוט התמסרה, בסוף חייה, לעיסוק בסוגיית היהודים מתוך הבנה אמפתית עמוקה, היסטורית ופולחנית, ותוך ביקורת נוקבת על האינולות האנטישמית, בעוד שווגנר נאחז אחיזה עיקשת, שהלכה והעמיקה, ב"תיאוריית הסלידה" שהעמיד ביסוד התייחסותו כמעט לכל עניין שיש בו שמץ נגיעה ביהודיות.

כפי הנראה, וגנר ואליוט לא החליפו ביניהם דברים באותה הפגישה באשר לשאלת האנטישמיות, ובוודאי לא שוחחו על החיבורים שבהם הביאו את השקפותיהם לידי ביטוי. את השיח שלא קיימו השניים על שאלת היהודים אני מבקשת לקיים באמצעות דבריהם שלהם, מן הפרספקטיבה שהעניק הזמן לדברים אלה, ומתוך מרחבי הפרשנות שנתקשרו עם רעיונותיהם ועם יצירותיהם. ביסוד העימות הדמיוני הזה מצויות כמה הנחות יסוד מטפיסיות ופסיכולוגיות, בתחום האמנות ומחוצה לה, שהשניים היו שותפים להן, ושעם זאת, הובילו כל אחד מהם למסקנות מנוגדות. ההנחות נוגעות למושג החמלה (כפי שנודע בשמותיו השונים: sympathy, compassion, pity, Mitleid, על ההבדלים שביניהם, שבחלקם יתבררו בהמשך), למרכזיותו האתית והאסתטית של מושג זה ולמכניזם הפסיכולוגי המתקשר להפעלתו בהתנהגות האנושית. שימוש כה מנוגד באותה מסגרת התייחסות מאפשר לעמוד

¹ במקורות של אלה ובהקשרים הרחבים יותר שלהם אני דנה בספר הנמצא כעת בכתובים. תודתי נתונה לטרנס קייב מאוניברסיטת אוקפורד, שהפנה את תשומת לבי לרלוונטיות של דניאל דרונדה לחקר החמלה והסימפתיה, למיכל בן-נפתלי ולירון אורחי ולהערותיהם מאירות העיניים לכתב היד.

² המאמר פורסם לראשונה בשם עט ב־1850; במאמרה "The Modern Hep Hep Hep!" (Eliot [1879]) (1994) באה אליוט חשבונית עם טיעונים אנטישמיים נפוצים, אך אינה מזכירה את שמות האנשים שעמם היא מתפלמסת. מכל מקום, ברגישותה לנושא ובבקיאותה בנעשה בחיי התרבות של גרמניה בכלל ובהקשר של וגנר בפרט, נראה יותר מסביר שלפחות שמעה על מאמרו, גם אם לא קראה אותו.

מקורו על האופן שבו נוצק היהודי לקטגוריה אסתטית מרחיקה מזה, ומכלילה מזה. הביקור שווגר ואליוט או נציגיהם הדמיוניים עורכים בבית הכנסת היהודי, והאופן שבו הם ממקמים חוויה מוסיקלית זו של פולחן "אחר" ביחס למוסיקה "משלהם", מדגימים זאת היטב.

בשנים האחרונות אנו עדים לניסיונות שונים לבלוש אחר כל גילוי אנטישמי אפשרי אצל וגנר, בעיזבונו הפובליציסטי וביצירות האמנות שלו. ניסיונות אלו מתרחקים לעתים מפשט הטקסט ומניסיון להתחקות אחר התפקוד של מכלול הרעיונות, הרגשות והלכי הרוח שנכרכו בפיתוחן ובהפצתן של אוריינטציות אנטישמיות במערך התרבותי שבתוכו נתהוו. התחקות מסוג זה היא עיקרו של מאמר זה. בבסיסה עומד הניסיון להצבת הרעיונות, הרגשות והלכי הרוח שנתלוו להם על מבנה המשמעות העקרוני שביסודם. ההשוואה בין וגנר לאליוט תיערך לפיכך הן מנקודת המבט של ההקשר האידיאולוגי-פוליטי שהזין את השקפותיהם והן מזווית הראייה של העולמות הפיקטיביים שביקשו לכונן מתוכן. עולמות אלו ייבחנו ביחס לטיב קשריהם למציאות ההיסטורית והפוליטית של זמנם כמו גם ביחס לטיבה של החוויה המעורבת בהפנמתם. שני המקרים, של אליוט ושל וגנר, מאירים זה את זה בכל אחד מעניינים אלה. עם כל ההקבלות שביניהם, ההצטלבויות שבהשקפותיהם, האלוזיות המשותפות והתימות החוזרות ביצירותיהם, התמונה המתקבלת בסופו של דבר אינה רק של שימושים מנוגדים לחלוטין ביהודי כקטגוריה אסתטית, אלא של שני יקומים שונים בתכלית – חברתית, פוליטית, תרבותית – שבהם הוא ממוקם.

הדיון שלהלן מתמקד בטקסטים תיאורטיים, אידיאולוגיים-פילוסופיים, ובשתי היצירות המוזכרות לעיל – דניאל דרונדה ופרסיפל. אף שיצירות אלה תחומות בשני מדיה שונים, רב המשותף להן, וזאת לא רק בעצם היסוד הנרטיבי-עלילתי המשותף לרומן ולדרמה מוסיקלית, אלא אף בשל היסוד המוסיקלי המובהק של הרומן המסוים הזה ובשל האופי הנרטיבי המיוחד של הדרמה המוסיקלית הנדונה. ברוחם של שייקספיר ומילטון ייחסה אליוט למוסיקה ולרגישות לדקויותיה את המפתח לסודות הנפש ולתואם הנשמה. בהתאם, היא שיבצה יצירות מוסיקליות ממשיות ומדומות במערך הבדיוני של דמויותיה, והטמיעה בתוך המרקם הנרטיבי אופנויות ודרכי חשיבה מוסיקליות. וגנר, מצדו, ידע את סוד היתוכם של אגדות ומיתוסים לכדי נרטיבים הדוקים, ואת מלאכת הטענתם ברובדי משמעות נוספים – פסיכולוגיים ותיאולוגיים – באמצעות שרשרים לייטמוטיביים. מתוך אלה נטווים, בכל אחת מן היצירות הנדונות, מערכות מנוגדות של זיקות שבין החלק לשלם, בין היחיד לקהילה, בין הטקס להבעה, ובין דחף לא-נשלט לבין שיקול והכרעה. במקרה של אליוט זיקות אלו מתייחסות להשקפה ליברלית-שמרנית, ובמקרה של וגנר להשקפה מלוכנית הנבנית על חורבות השקפה ליברלית. למרות יסוד קונסרבטיבי הנראה כלפי חוץ משותף לשניהם, רובץ הבדל תהומי בין השקפות העולם שלהם: ללא אמיתות מוחלטות בונה אליוט תשתית לעולם של חסד זורם ומתמיד, שגיבוריו, גם אם אינם נבחרים, בוחרים בגורלם. בצלו של המוחלט, מפיח וגנר רגעי חמלה בודדים, סלקטיביים. הם זוכים בשל כך לעוצמה מיתולוגית, המאפילה על הצורך בהתחדשותם ועל מומנט הבחירה הכרוך בהפעלתם.

2. הולדת האסתטיקה הווגנרית מתוך "אי-רוחה" של היהדות

אפתח בווגנר לא רק משום שהיה הראשון מבין השניים שנתן את דעתו על סוגיה זו של שאלת היהודים, ושאוּלי משום כך הפך לנקודת התייחסות לטיפול של אליוט בנושא, אלא משום שדיונו בשאלה מנותק, לפחות לכאורה, מן המעשה האמנותי, בעוד שאליוט כורכת את השניים יחדיו. דבר זה יאפשר לי, ולו זמנית, לבודד את השאלה הפילוסופית-אידיאולוגית ממימושה האמנותי.

בימי כתיבת הפמפלט "היהדות במוסיקה" היה ווגנר ספק ליברל ספק סוציאליסט, גולה הנושא עוון השתתפותו באירועי הפעילות החתרנית בדרזדן בשנים 1848–1849 עם חברו הרוסי בקונין. פעילות זו היתה בעיניו משום תרומה לניסיון לערער את תהליך הקפיטליזציה של האמנות. בחיבור על היהודים מתחדדת מגמה זו: ווגנר מבקש לתקוף את העולם שמתנכל לו, לדבריו, מזווית המאפשרת לו ניסוח מחודש של מערך של התקבלות (reception) אמנותית. אמנם הוא מתרחק מעקרונות הסוציאליזם, אך כליברל הוא מותר משקל רב לחוויה הסובייקטיבית ומנסה לגזור ממנה מערכת ערכים חדשה. המוסיקאים היהודים בעלי הכוח, שווגנר פגש בנסיכות משפילות מבחינתו – מנדלסון ומאירבר מעל כולם – ייצגו לדיו נורמות חדשות לגבי מקור הסמכות של המצוינות האמנותית, פועל יוצא מתהליכי הליברליזציה והאמנסיפציה שעברו על האוכלוסייה הגרמנית והצרפתית של ראשית המאה ה-19. נורמות אלו נעוצות היו בתהליכים של החלפת זכויות מלידה בהישגים הנקנים באמצעות עשייה, וכן המרת יציבות והיררכיה חברתית במערכת דינמית של שינוי ותחרות. הצלחתם של מלחינים אלה, כפי שהבין ווגנר, שיקפה את המעגליות של מערכת ההתקבלות שלתוכה יצרו ושמתוכה עיצבו את שיפוטי הטעם של זמנם. חריצת משפט כנגד מלחינים מסוג זה, סבר ווגנר, משמעה דחייתה של מערכת התקבלות זו ושל התשתית הכלכלית-חברתית העומדת ביסודה.

אכן לא במקרה מפרסם ווגנר את מאמרו בכתב העת החדש למוסיקה (*Neue Zeitschrift für Musik*) מיסודו של רוברט שומן, מעריצו הגדול של מנדלסון (!), כתגובה למאמר ביקורת אנטישמי אחר, שכוון נגד מאירבר, ובו נטבע המושג "טעם אמנותי עברי" (*hebräischer Kunstgeschmack*). ק. פרייגדנק (הלא הוא ריכארד ווגנר, ש"מחשבתו חופשית") אינו עושה שקר בנפשו כשהוא מעיד על עצמו שעמדת המוצא שלו ביקורתית. אין המסגרת שבה נתונים דבריו, זו של כתב העת, בבחינת הצגת הטלפיים (הטהורות) של הטֶרְפֶּה הפוליטית שהוא מבקש למכור, כי אם באמת ובתמים בית גידולה האמיתי, המקום שבו נוסחו האבחנות הביקורתיות והיעדים האסתטיים מרחיקי הלכת ביותר באותה עת. ואכן, באותו הזמן שבו ווגנר מנסח את כתב הנאצה שלו נגד היהודים, הוא גם שוקד על עיבוד המפורט של הפרוגרמה האסתטית שלו, שביקשה לכונן מהפכה ביסודות המכוננים של המעשה האמנותי.³ ווגנר היה משוכנע שבחיבורו על אודות היהודים הוא מנכש את השטח

³ רוז (Rose 1992) טען טענה דומה, אולם החמיץ לדעתי את השלכותיה מנקודת מבט תרבותית כללית,

הציבורי של האמנות מעשבי הטעם השוטים, כדי לאפשר לזנים הראויים לגדול באין מפריע; את ההצדקה לעצם מעשה הניכוש הוא נותן בתוך התיכור עצמו, הטומן בשל כך את היסודות העמוקים ביותר של תפיסתו האסתטית.

שלוש הנחות מרכזיות עומדות ביסוד תפיסה זו:

1. יחידים, בזיקתם לקבוצות התייחסות בעלות הגדרה אתנית, מקיימים בתוכם מעין "עצמות (סובסטנציה) קיומית" העומדת ביסוד הווייתם. היא מוגדרת במושגים מעולם הנפש, כגון רגש, להט ואצילות, השבים ומאויכים במונחים של עוצמה. וגר מדבר על "רוח עם אמיתית" בדברו על הגרמנים, מצד אחד, ועל "עקרות מושלמת" ו"קפיאה מתנוונת" בדברו על היהודים, מצד אחר. על יחידים מתוך הקבוצה הראשונה הוא אומר: "אדם מושלם וחם לב", "נפש המבקשת להתמזג עם האנושות", ולעומת זאת, את מי שמשתייך לקבוצה השנייה הוא מכנה "אישיות חסרת אונים" או "קומפוזיטור מאחז עיניים". האבחנות שווגר בוחר להציג אינן אפוא בין עוצמה חיובית לעוצמה שלילית או בין רגש חיובי לרגש שלילי, אלא בין עצם קיומם של עוצמות או רגשות כאלה לבין העדרם החלקי או המלא. בהעדר רגש אמיתי ממלאים הדמיון ה"שרירותי" או המלנכוליה ה"נרפית" את הריק ההכרתי.⁴

2. עצמות זו נודעת באמצעות מסרים הנוצקים בתוך מערכות סמלים: לשון, מוסיקה, שירה, פיסיונומיה, תנועה (ומאוחר יותר גם מיתוס). באופן המובהק ביותר משקפות הלשון והמוסיקה את העצמות ה"טבעיות" של קבוצה ושל יחידים בתוכה, אולם מבין השתיים המוסיקה חשובה יותר, "היא ללא ספק הביטוי העירני והאמיתי ביותר של חי הרגש האישיים". התהוותן של הלשון והמוסיקה כשפות נפש תלויה בהשתייכות היסטורית מתמידה בין היחיד או העם למקום מושבו הגיאוגרפי.

3. הרגשות המתעוררים בלב קולטי הביטוי הסימבולי הם, בהתאם, משני סוגים: על ישות בעלת עצמות מגיב השומע באמפתיה ואף בחמלה, ועל "אינות" בדחייה ובתיעוב. לפי פירוש הדברים המוצע כאן, תכונות כמו כיעור חיצוני, דיבור צווחני או מוסיקה קלוקלת (המיוחסות ליהודים) אינן דוחות כשלעצמן, אלא בשל מה שהן מייצגות (או אינן מייצגות). מכאן נובע גם רעיון הטפילות: ישויות נעדרות עצמות מבקשות להן נפשות בעלות עצמות, כדי לחיות על חשבון הווייתן הפנימית. טענתו של יעקב כ"ץ (תשמ"ו, 38),

בשל היותו מרכז בשאלת האנטישמיות כשלעצמה, בהדגשה הגזעניים. לעומתו, מדגיש ז'יז'ק (Žižek, 1996, 13) כי דחייתו של וגנר את חברת החליפין שסיפקה את הבסיס לאנטישמיות שלו, הסתכמה בניסיון להשיב לחברה מעין איזון גן-עדני (prelapsarian), וקושר זאת עם מבנה המשמעות הכולל של היצירה הווגנרית.

בנקודה זו סוטה וגנר ביודעין מן האסתטיקה של ההשכלה. עם דחיית הדמיון הוא גם דוחה את ההרמוניה הקאנטיאנית שבין השכל לדמיון, הבאה לידי ביטוי באופנה הטהור, מבחינתו של קאנט, בקטגוריה של "היופי הבלתי תלוי". לדידו של וגנר קטגוריה זו אינה קיימת כמעט. העקרות המשכילית שוות הנפש ונטולת האינטרס, בעיניו, פינתה את מקומה אצלו לתסיסת הנפש והרוח בהיבטיה הגלויים והסמויים. תסיסה זו יוצאת מגבולותיו של היחיד אל מרחבי התודעה המיתית וההיסטורית של הקבוצה.

כי לאור התקדימים האנטי-יהודיים בכתביהם של מרקס, ברונו באואר ואחרים אפשר לראות גם את חיבורו של וגנר כמתמקד ב"יהודי המופשט", מקבלת מתוך דברים אלה משמעות נוספת. אם היהודי המופשט של מרקס חותר להשלטת המערכת הקפיטליסטית הגורמת להיפוך המבנה החברתי-כלכלי-תרבותי האידיאלי על פניו, הרי היהודי המופשט של וגנר מחליף את ערכי האמת של התקשורת האמנותית בערכים כוזבים: דמיון או מצב רוח במקום רגש, בידור במקום פנייה למעמקים, אפקט מוסיקלי במקום סיבה סימבולית עמוקה. בשני המקרים התוצאה היא ריקבון והשחתה.

אפשר לזהות את הבסיס הרעיוני של וגנר בכתביהם של הוגים נאורים כמו רוסו והרדר, שטענו לקשר שבין הוויה "עצמותית" להבעה לשונית ראשונית. אולם בעוד רוסו קשר ראשוניות זו למצב פרימורדיאלי בהתפתחות האדם, והרדר זיהה אותה עם שלבים מוקדמים בהתגבשותו של עם, הרי לא זה אף לא זה ראו כמודלים שיצרו משום תיאור אדוקוטי לקבוצה כלשהי בהווה אפשרי, וממילא לא ראו כיצד הקשר בין הוויה להבעה מתייחס לריאליה היסטורית-פוליטית בעלת מאפיינים ברורים. במידה שהמודל שיצרו חתר לעיצוב מציאות, נגע הדבר, מנקודת מבטו של רוסו, לחילוצו של היחיד מן החברה, לחתירה אחר הנביעה האותנטית, השקופה, של הסובייקט שהתכסה במסכות של חיצוניות חברתית מעושה, וכן לצירוף החברה מחדש על יסוד תקשורת רגשית, שאלה הם מעיינותיה. מנקודת מבטו של הרדר נגע הדבר לחשיפת עושר התכנים והאפשרויות האוניברסליות כפי שהם מתגלמים בווריאנטים פרטיקולריסטיים של קבוצות אתניות, בעבר הרחוק ובהווה המרוחק גם יחד; ועוד, לכינון אופנים חדשים של הבעה נפשית, לשם העשרת הווייתן הרוחנית-תרבותית של קבוצות קיימות.

התפנית המהותנית (אסנציאליסטית) שמבצע וגנר ברעיונות אלו נעשית תוך גיוס, כביכול, של השיפוט האמפירי, האינטרוספקטיבי, של קוראיו – מידת הסלידה שהם, כגרמנים טובים, חשים כלפי כל דבר שהוא יהודי. סימפתיה או סלידה הן, כאמור, הפן הפסיכולוגי של המסר, המצוי (או אינו מצוי) בביטוי הסימבולי של מבע, הפתוח רק בפני בעלי "עצמויות" זהות. הטיעון הווגנרי מצלצל טאוטולוגי; זה צלצולו של ההד, המשיב לדובר את קולו שלו. "מיתר סימפתטי", עשוי מסובסטנציה אקוסטית דומה לזו של המיתר המנגן, נענה לצלילו, מהדהד בסימפתיה. כיצד זה עולה בקנה אחד עם אמירות של וגנר, כגון אמונתו ש"המאזין מוסר עצמו, ללא התנגדות, כביכול, למשיכה כוללת, וכך מטמיע באופן בלתי רצוני גם מה שהוא זר ביותר לטבעו" (Wagner 1987, 322)? התשובה פשוטה: מה שנראה רחוק לכאורה, למעשה קרוב. אין זו קרבה קונטינגנטית, כי אם קרבת המהות; סימפתיה, כידוע, מכווצת מרחקים (Foucault 1972). לכאורה, אין בכל אלה חידוש. הסברים סימפתטיים ושלל דימויים מהדהדים ליוו את הניסיון להבין את כוחה האפקטיבי של המוסיקה לפחות מראשית המאה ה-17: בתפקדה כמיתר מתווך וסימפתטי, כך נאמר, פועלת המוסיקה במישרין על הנשמה. היא מבטאת את שהוטבע בה, וכך מעוררת את רגשות השומע, שנפשו עשויה מאותם החומרים של יוצר הרשמים הצליליים. אך וגנר מעקר את

היסוד האוניברסליסטי של הרעיון המקורי. ה"וריאציה" הפרטיקולריסטית-אסנציאליסטית שלו ל"נושא" הסימפתיה תוחמת את נמעניו הפוטנציאליים בגבולות של הקולקטיב הנבחר. תשובתו של וגנר לתהפוכות האמנסיפציה גלומה אפוא בניסוח מחודש של יחסי הכוח הקובעים את הקריטריונים האסתטיים הראויים לקבוצה שאליה הוא משתייך כתחליף למבנים הקיימים. הוא פונה למאזין ואומר לו, אתה השופט ובך מצוי הכוח להבחין בין טוב לרע, בהנחה שאתה מחובר אל היסודות האמנותיים-ספיריטואליים הראויים של הקולקטיב⁵ — ספונטניות ודמוקרטיה לכאורה; אך למעשה וגנר מפחד מאלה פחד רב, ומעגנס, באחת, בתפיסה פטרונית מאין כמותה: למאזין יש הכוח לחוש אינטואיטיבית באמיתות הביטוי האמנותי, אולם רק אם הוא מסופק לו על ידי האינסטנציה הראויה — האמן מורה הדרך, המחובר ביתר ישירות למקורות ההשראה האמיתיים (הכהן-פינצ'ובר 1998).

3. בין חמלה טרנסצנדנטית לסימפתיה אימגנטית

נניח כרגע לסימפתיה הווגנרית ונתמקד במושג החמלה, כפי שווגנר עצמו עושה בשנים שלאחר כתיבת "היהדות במוסיקה". כמו ביחס לתורת ההכרה של שופנהאואר בכללותה, כך גם ביחס למושג החמלה, רואה וגנר בתורתו של שופנהאואר מעין העצמה של רעיונות שהתגבשו בבית היוצר שלו עצמו, מתוך מצוקותיו ולבטיו כאמן.

החמלה, שאצל מנדלסון ולסינג שימשה בעיקרה במסגרת תיאוריה של הדרמה, מופקעת אצל שופנהאואר מהקשריה האסתטיים והופכת לעיקרון אתי יחידאי, המחליף את האדם מן האגואיזם (לשון אחרת, הרצון; Wille) שלתוכו נולד ושמתוכו הוא פועל. ככזה, הוא מתגבש אצל שופנהאואר על רקע הרצון לטהר את הנצרות, שהעמידה את ההזדהות עם סבל האל במרכזה, מן היסודות היהודיים, האנטי-חמלתיים, שדבקו בה ועל יסוד השאיפה להחלפת האינדיבידואל הקאנטיאני, הפועל מכוח ציווי רציונלי-קטגוריאלי, באינדיבידואל הפועל מתוך מוקד רגשי וולונטרי, קוואזי-רליגינזי (Schopenhauer 1974; 1995). מושפע מרעיונות אלו מצביע וגנר במכתבו למתילדה וזנרונק משנת 1858 על "התהום ללא תחתית של מסכנות אכזרית המצויה בבסיס הוויית חיינו", תוך שהוא מעיד על עצמו שכל דבר נוגע בו בעומק "רק כאשר הוא מעורר בי תחושת זולת (Mit-gefühl), כלומר חמלה" (Mit-Leiden). באלה הוא רואה את המאפיין הבולט יותר של הווייתו המוסרית ואת מקור היצירה שלו (Wagner 1853–1871, 84).

טוב ויפה, אלא שבהמשך כותב וגנר שבניגוד לחוויית האהבה, אין החמלה נקבעת

⁵ כ-70 שנה לאחר וגנר זוכה מסכת רעיונית זו לפירוש ברור במשנתו של יונג. עוד יותר מווגנר, שולל יונג את אוטונומיות היצירה של האינדיבידואל, ורואה את מקור היצירה האמנותית במורשת אבותיו וגזעו. בשל כך, טען יונג, יהודים אינם יכולים להיות שותפים למיתוס ה"ארי" הנצחי. מעבר לכך, הם ניסו ועודם מנסים להדיח את בני הגזע ה"ארי" מעולמותיהם על ידי הרציונליזם הדתי היהודי חסר המיתוס (Noll 1997).

על פי טבעו האינדיבידואלי של האובייקט הסובל, כי אם על פי תפיסת הסבל. לטענתו, אין אנו מעוניינים למעשה באישיות של הסובל, שבנסיבות אחרות היתה עשויה לעורר בנו אנטיפתיה. מה שחשוב לגבי החמלה אינו מה מרגיש הסובל, אלא מה אני חש או מדמה ביחס אליו בהתאם ליכולתי לחוש בעומק של מהות הסבל. בעבורי, כותב וגנר, אין דבר משמח יותר מן ההתאמה שבחמלה (Übereinstimmung im Mitleiden), המסלקת את מחסומי האישיות, הן שלנו והן של הסובל. אמנם ככל שאדם נעלה על רעהו, כך פוחת הצורך לגלות כלפיו חמלה, בשל יכולתו להתגבר על סבלו באמצעות פרישה שמתוך ויתור (Resignation); אולם, ממשיך וגנר, בניגוד לאדם שפתוחות לפניו דרכים רבות לתת טעם לסבלו, אין הדבר כך אצל בעלי החיים, שאין בסבלם שום מטרה, והשחרור ממנו אפשרי רק דרך המוות. אם יש טעם לסבל החיות, הוא רק בכך שהן מלמדות את האדם על מהות החמלה (וגנר מפנה את קוראת המכתב לתמונת יום השישי הקדוש בפרסיפל).

אם נראה שהצגת דברים זו מחייבת את נושאה לגילוי חמלה כלפי כל מי שיודע סבל, במיוחד כלפי מי שגורלם לא אפשר להם לחיות מעל סבלם, מזדרז וגנר לומר את הדברים האלה: הוא מתמלא שאט נפש, ובר־בזמן אדישות, כלפי אנשים הזונחים את החמלה, שבה לבדה טמונה האפשרות לגאולת העולם. "אף נכון אני להעבירם מסכת עינויים, על מנת שייעשו מודעים לסבל!" הוא כותב. גם אם אין הוא אומר זאת במפורש, נראה שכוונתו כאן, בין היתר, ליהודים, שהרי היהודים, כפי שלימד אותו שופנהאואר, דחו מדתם ומאלוהיהם האקסקלוסיבי את מרכיב החמלה, מאז גירש אברהם את הגר עם ישמעאל בנה למדבר. היהודים נעדרים הן את היכולת לסבול והן את הנכונות לחמול, ומשום כך אין הם ראויים לחמלה.⁶

חמלה אקסקלוסיבית אך בר־בזמן סימביוטית; חמלה המתמקדת ברגשות נושאה יותר מאשר בסבל מושאה; חמלה שהיא עקרון יסודי אך בר־בזמן תולדת חולשה — אוסף של סתירות; זוהי החמלה הווגנרית. היא אקסקלוסיבית באשר היא מוציאה מן הכלל את מי שאינו "מסוגל" לה; היא סימביוטית בחתירתה לטשטוש הגבולות בין נפשות פועלות לנפשות נפעלות, בעצם הצורך של החומל בנחמל לשם התעלות נפשו. היא מתמקדת ברגשות הנעלים של מי שסָכָל מרגשו, אף שמושאו הוא "בלתי נסבל" פוטנציאלי. היא עקרון יסודי באתיקה העולמית, צו פנימי טרנסצנדנטי, קדם־קטגוריאלי, אך בר־בזמן היא מעידה על נחיתותם של החוסים בה, שלא התעלו אל מדרגות הפרישות מ"רצון".

כל אלה חוברים יחד להעלאת החומל תוך הנמכת הנחמל או הראוי לחמלה. עיקרון אוניברסליסטי, שבסופו הופך לאליטיסטי במובהק, כדרכם של עקרונות כוללניים, שכל מי שנמצא מחוץ לכללם הוא כופר בעיקר או קדוש, מנודה או מורם מעם (Shell 1993). זהו

⁶ ב"יהדות במוסיקה" כותב וגנר: "שום נסיבה לא תרומם את האדישות הקרה והמלמלת [של היהודים] לידי התעוררות של רגשת לב לזהטת" (וגנר 1984, 208). עם זאת, בדברו על היהודי המשכיל שהתנתק מאחיו, הוא טוען: "זו רק גרמה לבידודו הגמור ולהפיכתו לאדם קשוח וחסר לב מכל, עד שאבדה לנו אף אותה מידה של אהדה [sympathie] שחשנו כלפי גורלו הטרגי" (שם, 209). כל עוד גילם היהודי הוויה של סבל, נטה אפוא הלב הנוצרי הרחום כלפיו.

סיפור מובהק של אידיאליזם קיצוני, אך מוצאו הוא שוב מבית המדרש של הנאורות. היה זה רוסו שטען כי המקור לכל מוסריות היא חמלה טבעית, "כפי שהיא שוכנת בתנועה הטבעית של הטבע, לפני כל רפלקסיה"; ואכן, לפי רוסו הרעות החולות מתחילות ברגע שהרפלקסיה מתעוררת, ברגע שאדם מתחיל להשוות את עצמו לרעהו (Rousseau 1964). רוסו חשש ובצדק מהתערבות הרפלקסיה המשווה בטבעיות של המהלך החומל, שכן היא כרוכה בקרטריונים לגבי החלת החמלה, הנושאים מטיבם מכניזם של סלקציה. גלגול המושג אצל וגנר אכן מורה את סופם הבדלני של עקרונות אוניברסליים כאלה; זאת ועוד, רוסו ראה בגילומה התיאטרלי של החמלה משום הסטתה מתחומי המציאות לאלו של האשליה תוך ריקון משאביה (Rousseau [1758] 1967). בניגוד לרוסו, עבור וגנר מימושה של חמלה בתוך המעשה הדרמטי הוא בבחינת מוקד רב-עוצמה, הנועד להפעיל את החווים אותו מחוץ לגבולותיו, בתנאי, כמובן, שהם אמונים על החמלה ה"נכונה". כמסלול דרמטי החמלה הווגנריאנית חורצת נתיבים שונים כגון זה של לונהגרין ואלזה, של ברונהילדה, או של פרסיפל "Der reine Tor" ("המטומטם התם"). פרסיפל, כפי שנראה, עובר מסלול של התבגרות, שראשיתו באדישות לסבל, המשכו בהתנסות בכאב אישי ובהתכוננות תמהה בקיומו אצל הזולת, וסופו בחיבור השניים ברגע נדיר של תודעה מצרפת, המביאה אותו למעשה של חמלה גואלת.

חמלה בפנים וחמלה בחוץ ובתווך הסימפתיה. בעוד החמלה, לדידו של וגנר, היא בגדר עיקרון מוסרי המכוון למצבי עניינים בעולם הריאלי או הפיקטיבי, הסימפתיה, כפי שראינו, היא מענה אסתטי לאופני גילומם הסימבוליים-אמנותיים. החמלה היא בגדר תגובה בלבד למצב נסיבתי של אובייקט סובל, אדישה לסגולותיו, וככזו אין היא תלויה במפגש של מערכות תודעה. הסימפתיה, לעומתה, היא למעשה היות (affirmation) של החוויה האמנותית הכוללת; היא ביטוי של מפגש בין מערכים הכרתיים שלמים, בין זה של המאזין-צופה ובין זה המגולם ביצירה. במה שקשור לתגובת המאזין-צופה למעשה הדרמטי, המהלך המשתמע מתחיל בהפנמת החמלה המתעוררת בין הדמויות הבדיוניות לבין עצמן, עובר דרך חמלתו שלו כלפיהן, ומסתיים בהיגו את גורלן או את התמודדותן עם סבלן, בין שמדובר בפרישתן "מרצון" ובין בהיגאלות כפתרון. הסתמלותם של אלו במערך האמנותי הכולל כרוכה אצל וגנר בהליכה מתמדת לשיאים, הממזגת בתוכה לא רק את הרקמה המתלכדת של אבני הבניין האמנותיות, אלא אף את ההתפרשות השיטתית, המצטברת, של המערך החווייתי. ההיגו הווגנרי הוא לפיכך אקסטטי — תוצר של העצמת החמלה על ידי הטוטליות של החוויה האסתטית, מצבור של אנרגיות נפשיות העשויות לפנות מן המעשה האמנותי החוצה; ככזה הוא משמש למעשה גשר בין החמלה הפנימית, הבדיונית, ובין החמלה הריאלית. כמומנט מכריע בחוויה האמנותית הכוללת אפשר למצוא במהלך זה עקבות ברורים של החמלה האריסטוטלית על השלכותיה הקתרטיות (HaCohen forthcoming).

בעולמה של אליוט הסימפתיה היא אחת: עיקרון מוסרי ואסטרטגיה אסתטית גם יחד. תשתיתה הרחבה של סימפתיה זו במסורת הבריטית, כפי שניסח אותה למשל אדם סמית'

(Smith 1976), אפשרה את מיתון המחיצות האונטולוגיות שבין בדיון למציאות ואת דירוג עוצמת ההזדהות עם האחר – הבדיוני או הריאלי – לפי קריטריונים גמישים, משתנים והדדיים (Engell 1981, 143–160; Marshal 1986; 1988). סימפתיה זו תרה, כמו במקרה של וורדסוורת', אחר לשון פיוטית חדשה שביקשה להרחיב את גבולות הרגישות והחמלה, תוך שהיא חושפת את הפרדוקס הכרוך בהרחבה זו (Hartman 1997, 141–164). אליוט, שהיתה מודעת לסכנות האורבות לפתח החמלה והתכוננה בפניהן ללא אחיזת עיניים, לא ויתרה מעולם על הניסיון לבנות עולמות תודעה המכוננים על עקרונות החמלה; דגיאלי דרונדה הוא אחד מהם, אולי מרחיק הלכת ביותר.

עבור אליוט הסימפתיה היא מרכז עצבי של הקיום האנושי, הריאלי והספרותי, השולת את הסתעפויותיו לכל עבר. "We have only insight in proportion to our sympathy", (תובנותינו עומדות ביחס ישיר למידת הסימפתיה שלנו) כתב ג. ה. לואיס; ככזאת, פירשה אשתו, "ג'ורג' אליוט", סימפתיה היא עקרון יסוד הכרתי המופעל על מציאות קיימת, ולא רק עיקרון אתי הנותן טעם במעשה הספרותי, כפי שסברו רבים מבני זמנה.⁷ היא הכלי שבאמצעותו מתקלפת המציאות ממסכותיה, ונראית יותר "כפי שהיא באמת"; היא מאפשרת לראות את הזולת לא רק מתוך עיניו שלו (כפי שהדוגלים בסימפתיה הבינו מאז ומעולם), אלא בעיקר מתוך מבט כולל, המעמיד את היחס שבין הגורל ובין הבחירה המוסרית של הזולת הנחמל בכל מורכבותו.

תוקפה המוסרי של עמדה זו ברור מאליו, אך בה במידה גלויות גם חולשותיה: עמדה זו מקהה את עוצמתו של השיפוט המוסרי וצובעת את המציאות האנושית בצבעים אחידים, שלגביהם העדפת מצב עניינים אנושי אחד על פני משנהו כרוכה בכשל אפיסטמולוגי. כשל זה מתגלם במערך הנפשי המורכב של דניאל דרונדה, המחפש לו נתיב פעולה לשקע בו את חייו: רגישותו ויכולת התבוננותו, שניעורו בו בגיל צעיר, התפתחו והיו לאהבת בריות רבת-פנים שאיימה למנוע בעדו מלנקוט דרך פעולה עקבית.... דמיונו הורגל כל כך לראות את הדברים כפי שהם נראים מן הסתם בעיני זולתו, עד שברית אמונים איתנה היתה בעיניו בבחינת חוסר כנות, אלא אם כן קמה נגד דיכוי של ממש. אהבת הבריות השופעת והגמישה שלו סופה שהתלכדה באפיק אחד עם הנתחנות המתלבטת העשויה לנטרל את אהבת הבריות. מעטים הם האנשים הרחוקים מן השחיתות כמונו, ובכל זאת לא שנא את השחיתות אלא שנאה מתונה, כיוון שהיה רגיל להרהר בה לא ככדבר מופשט אלא כבחלק המעורב של בני אנוש של אחד מתייחד בקורותיו, שלבו נטה לחושפן בהבנה וברחמים. בשל אותו איזון מולד היה דמוקרטי נלהב ביחסו אל ההמון, ועם זאת, ברגשותיו ובדמיונו היה שמרן בעוצמה רבה; היתה בו רעבתנות להטלת ספק בדת ובממשל ובכל זאת לא אבה להיפרד מן הדפוסים שהזמן קידש, שהיו הרי

⁷ אם כי היו כאלה שהבינו את ייחוד גישתה: "לאמנות יש מטרה מוסרית, והיא להרחיב את מעגל הסימפתיה האנושית; מטרה זו עשויה להיות מושגת רק על ידי מתן תמונה אמיתית של החיים", מסכם תומס נובל (Thomas A. Noble) את מפעלה של אליוט (Graver 1984, 264).

זיכרונות ורגשות ששום טיעון לא יכול להנחית עליהם מכת מוות.... אהבת בריות מהורהרת ומתפזרת מדי היתה עלולה לשתק בו את ההתמרמרות על מעשי עוול ואת יכולתו לברור ביחסו לזולת, שבלעדיהן אין מתקיים כוח מוסרי. ובשנים האחרונות, מאז התבגר והיה לאיש, היה מודע לכך בחריפות כה עזה, עד שנפשו יצאה יותר מכל לאיזה אירוע חיצוני או לאיזו הארה פנימית, שידרבנוהו לנקוט דרך פעולה ברורה וירכזו את מרצו התועה (ד"ר 365, 366. ההדגשות שלי).⁸

רגישות (sensitivity) והתבוננות (reflectiveness), מטעימה לנו אליוט, עשויות להתפתח לכדי חמלה רבת-פנים. הרגישות היא תנאי לחמלה, ההתבוננות — להשגת ריבוי פניה. אולם משנתפתחה לכדי ריבוי פנים זה היא מחבלת בעצם אפשרות הבחירה באובייקט החמלה, ובכך מחסלת את עצמה. היא מעין חמור בורידני העומד במרחק שווה בפני ערמות קש שוות ערך ונותר תקוע במקומו, רעב לנצח. האם פתאום תזכר בין ערמות הקש אלומה אחת בצבעים אחרים, ובכך תשבה את לבו השקול של החמור, או שמא עוצמת רעבונו תתגלם בחסד של העדפה מקרית?

אליוט רומזת על אפשרות של פתרון, במשפט הרביעי המודגש לעיל: דרונדה לא אבה להיפרד מן הדפוסים שקידש הזמן, שהרי היו זיכרונות ורגשות (sentiments) ששום טיעון אינו יכול להנחית עליהם מכת מוות. משקלם של אלה בעולם הפנימי של הנפש החומלת מתמצה בעבור אליוט במושג האחרון (sentiment). הוא לדידה המצפן והמדרחף של פועל מוסרי (moral agent), תולדת יציבותו של קשר רגשי ארוך טווח, טעון זיכרונות, שרק בחינתו ובשלמותו עשוי לחלץ את הדמות המתבוננת באדישות גוברת כלפי המרחב הקונטינגנטי של "מקרה בני האדם" משוויון הנפש שלה. חיפוש של דרונדה אחר סנטימנט מדריך אכן נבע מנסיבות גידול המיוחדות, ששללו ממנו תחושת השתייכות טבעית. כמו אצל וגנר, גם כאן נצפה אפוא למצוא סיפור של מסורות מקודשות, זיכרונות צרובים בתוך מערך "עצמותי" כלשהו, וגם לסיפור הזה, יתברר, יש מומנט אסתטי מובהק שישמש מתווך בין חמלה פוטנציאלית בתוך עולם בדיוני לחמלה ריאלית בעולם החברתי והפוליטי. אולם, בניגוד למקרה הווגנרי, הסיפור האישי של המסורות המקודשות אינו סגור לבני אותה עדה נבחרת. יתר על כן, התיווך שבין הבדיוני לריאלי נעשה בתוך העולם האמנותי עצמו, כמסגרת הנתונה בתוך מסגרת, הנוטלת את עוקצה של האילויה האמנותית ומעמידה אותה לשיפוטם המפוכח של אלה הנתונים בה כמו של אלה המצויים מחוצה לה.

כגורם פנימי, וולונטרי, מעוררת אפוא הסימפתיה האליוטית את הדמויות הבדיוניות לפעולה פנימית וחיצונית גם יחד. היא מכווננת אותן למציאות יעדיהן בתוך עצמן ולמימושם מחוץ להן — בזירת פעולה חברתית כלשהי. היא מאייכת את הווייתן ואת מעשיהן בהתאם,

⁸ עבודתי הסתמכה על המהדורה הביקורתית של דניאל דרונדה (Cave 1995). הציטוטים להלן מובאים בתוספת ציון מספר הפרק והעמוד בהוצאה זו. התרגומים לקוחים מן ההוצאה העברית (להלן ד"ר), בתרגומה של ברגר, בשינויים קלים (אליוט 1991).

לא רק בעצם העמדתה את עקרון הסימפתיה מול הפכו הגמור (גרנדקורט כתשלילו של דרונדה) ולא רק בדירוג של עוצמת התגלמויותיה השונות, אלא גם במידת האותנטיות, השקיפות והמודעות של נושאה לגביה. בה בעת היא גם מדובבת את הסביבה – הפסטורלית, ההיסטורית, הביתית – שבה הן פועלות, מן הקהות והדממה המאפיינות סביבה נרקסיסטית. בתוך כך היא מלכדת את היסודות העלילתיים הפזורים במארג הצפוף של חוטי המשיכה והדחייה המתקיימים בין הגיבורים, ובהיררכיה שהיא יוצרת בין איכות הקשרים ביניהם. מעל כל אלה, היא מכוננת נקודת מבט המצויה מחוץ לתודעתם, נקודת מבטו של האמן היוצר אותם, שהוא כל-יודע עד הנקודה שבה הוא יכול לנבא את השלכות היחס שבין הסגולות הפנימיות שהוא מעניק לדמויותיו ובין מצבי העניינים שבהם הוא ממקמן. בנקודה זו, שבה עבר חתום ניצב בפני עתיד פתוח, מתגלות בחירותיהן והכרעותיהן של הדמויות כפועל יוצא של מצבור שיפוטיהן המוסריים.

שלא כמו אצל וגנר, העמדה הסימפתית של אליוט היא אפוא במהותה אחת, בין שהיא מופעלת בתוך העולם הבדיוני (על ידי הגיבורים) ובין שהיא פועלת עליו (כאסטרטגיה נרטיבית). כמו הגיבור, כך גם היוצר שותף לאותה הסנסות רפלקטיבית, שלכאורה מונעת ממנו נחישות של פעולה. לא לשווא הואשמה אליוט עוד בחייה בנקיטת אסטרטגיה של סרקזם ביחס לדמויותיה, בביקורת ארסית כלפיהן, בעירוב של עדינות ומרירות, המותירים את הקורא במבוכה ובבלבול (Graver 1984). כוח התבוננותה, יושרה האינטלקטואלי ואחריותה החברתית אכן הובילו את אליוט הרחק מן הקלישאות הרווחות בימיה לגבי התביעה מן הסופר לכנות, להזדהות עם גיבוריו ולרגשות מוסריים העוברים על גדותיהם, כתנאים הכרחיים לגילום הספרותי של המימד הסימפטי שנחשב כה מרכזי בעיני בני זמנה. ביסוד העניין עומדת השקפתה של אליוט, שאין ליוצר יתרון אפיסטמולוגי על פני גיבוריו או קוראיו; לאלה כמו לאלה הוא מעניק את מלוא הכלים לשיפוט המציאות, ומניע אותם ללא הרף לנקוט עמדה ביחס אליה. דבר זה עומד מאחורי הנטייה הדמוקרטית שאליוט מייחסת לדניאל; לא הוא, לא היא ולא קוראי היעד שלה יכולים לנוח על זרי הדפנה של מעשיהם ושיפוטיהם הקודמים. הטון של אליוט, בהתאם, כפי שהבינו מבקריה, רצוף שניות; מנחם ומציק, מרגיע ומערער, מרומם וחתרני, אוטופי וסאטירי גם יחד.

הניגוד לכאורה שבין האוטופי לסאטירי אינו אלא שני פנים לביטוי המתח הבלתי פוסק, שבו נתונים עולמותיה האפשריים של אליוט – המתח שבין הריאלי לאידיאלי, כפי שהוא מתגלה בקיום האנושי. זהו המתח העקרני ביותר בתפיסת עולמה, ואת שימורו היא נצרה כבבת עינה. בבסיס השקפת עולמה של אליוט, שמחד גיסא נתלתה בעוצמה האינטלקטואלית של העמדה הפוזיטיביסטית מיסודו של קומט וממשיכיו הבריטיים (ספנסר, מיל), ומאידך גיסא נאחזה בערכי נפש ורוח מיסודה של הדת הנוצרית, ניצב הנתק שבין העולם האובייקטיבי-טבעי לעולם הסובייקטיבי-אנושי כהנחת יסוד לכל תיאוריה מוסרית וחברתית. משמעותה של הנחה זו התמצתה בעבודה ברעיון שכל ניסיון להשליך את הערכים הפנימיים של האדם על העולם, על מקריות אירועיו, כל ניסיון להטעין את

הפיסיקה במטפיסיקה, הוא בבחינת כשל אפיסטמולוגי, הכורך עמו עמדה אונטולוגית מוטעית. בעקבות פוירבאך דגלה אליוט בדת הומנית, שתאמץ אל חיקה את הערכים הדתיים שנתקדשו בדת, ללא השלכתם על אֵל טרנסצנדנטי (Paris 1970). בספריה ביקשה לתת הדגמה חיה של אידיאולוגיה זו, תוך שהיא מעמידה את היחס בין הפער הנתון מראש שבין שאיפה אנושית למימושה הריאלי, ובין החמלה האנושית המבקשת להתגבר על פער זה, כעיקרון מטה-נרטיבי מרכזי.

4. הזרת המוכר והכרת הזר: אסתטיקות של התוודעות והדהוד

אולם אם אליוט, במיוחד במידלמארץ', כחרה בטון סאטירי ובמרחק מתון, אינדיפרנטי, לכינון המתח בין האידיאלי לריאלי בהווייתם של גיבוריה, בדניאל דרונדה היא נקטה אסטרטגיה שונה. במסווה של ריאליזם ספרותי הממוקם במחוזות הזיכרון המידיים של קוראיה (עלילת הרומן מתרחשת ב־1866), היא מפליגה למחוזותיו של הרומנס: היא ממירה תבונה אירוגית בפתיחות לטרנסצנדנטי, הסתברותיות מציאותית (verisimilitude), במגע עם הפנטסטי והמייתי, אינטריגות חברתיות בנפולי הנפש; את כל אלה היא עושרת בהילה ספק נבואית ספק אלגורית עתירת רמיזות למרחב תרבותי רב־ממדים. הסטייה למרחב הרומנסי היא ללא ספק פועל יוצא מעצם בחירתה של אליוט לצאת בדניאל דרונדה מן החיק החמים, המוכר, של הספרות הקאנונית. על פניו נראה כאילו אליוט מפצה על היסוד הזר של העלילה היהודית ומצדיקה אותה ברווחה המטפיסית של טווייט חזון וסלילת הדרך להגשמתו. באופן עמוק יותר כרוך הדבר במערך המשתמע מיסודות החמלה המפעילים את רקמת העלילה, שעליה משוך חוט החסד של הדרמות השייקספיריות האחרונות, הבנויות על יסוד הרומנס. כפי שמראה קייב, עלילת הספר בנויה בחלקה כדרמות רב־שכבתיות אלו, המשלבות התרחשויות כמו־נסיות באווירה קסומה, המתנשאות אל תמונות מרהיבות של התוודעות (Cave 1988; 1995).

למורשת הרומנסות השייקספיריות, כפי שהיא באה לידי ביטוי בסערה ובאגדת החורף, יש אכן משמעות עמוקה להבנת מרכיב החמלה בדניאל דרונדה. רעות ושלמות משפחתית נקברות בהן תחת עורמה חתרנית וחשד קטלני, הפוערים לתמיד פצעים של אמון שנכזב, מנתצים את אשליית שקיפותן של תודעות זו לזו, ומרחיקים את גיבוריהם ממחוזותיהם הטבעיים לאזורים של גלות ואובדן זהות ולאִיים של חוסר ודאות. תמונות ההתוודעות לקראת סיומן של דרמות אלו, שבהן הגולה מתוודע לרעיו שהדיחוהו מתוך בחירה ועמדת יתרון, בנויות על יסוד החמלה: חמלתו של פרוספרו על אחיו שנשלח מדוכסיות והגלה אותו מארצו, חמלתה של הרמיונה על בעלה, שבקנאתו העיוורת פגע פגיעת מוות בבנה והגלה אותה, בעודה בחייה, למחוזות המוות והשכחה. ברגישותה החודרת למניעים העמוקים קובעי סגולות האופי של דמויותיה, משתיתה אליוט את חמלתו של דניאל על החוויה המעצבת של הוויית הניכור וההתנכרות שחווה בילדותו, ועל תחושת חוסר הוודאות באשר

לזהותו. חוויה זו, מספרת לנו אליוט, היא זו שטבעה בו את אופיו החומל; היא ציר ברומן, שבו נפשות רבות סובלות את סבל הדחייה, הניצול, הנטישה על ידי הוריהן, והיא יסוד הקשר של דניאל לאוסף "ישמעאלים" אלה, כקשר של שותפות גורל.⁹ היא מכוננת את לבו לשאת את רגעי ההתוודעות במלוא האחריות המתבקשת. ובכל זאת, אף כי שתי הנשים שבגורלן נעשה מעורב, שאותן הוא מציל מסכנת טביעה ממשית או מטפורית, הן קורבנות של מעשי אלימות של אבות כלפי ילדיהם, הסנטימנט של דניאל מכריע, בכל מה שקשור בבחירת לבו, לטובת מיירה היהודייה הקטנה טובת הקול והאקזוטית, ולא לטובת גוונדולין האנגלייה, שיפי הדרה כשל "דוכסית ואן-דייקית". ובמלים אחרות: האסתיקה היהודית, על מכלול ערכיה, מדברת ללב של דניאל יותר מזו האירופית, אף שאינו מתכחש לה. כיצד ייתכן הדבר? איך יוסבר, באופן פסיכולוגי, שהמרה כזאת של המוכר בבלתי מוכר אפשרית? מה בנפשו של דניאל עשוי להדהד למסרים הסימבוליים הזרים של התרבות האחרת? או בלשונה של אליוט: כיצד אותם "דפוסים שהזמן קידש", אך לא בעבור דניאל עצמו, היו יכולים להפוך בנפשו למערך של "סנטימנטים"? או שמא מתערבת כאן החמלה כלפי הסבל של הזולת בהיוון של המערך התרבותי, שהנפש הנחמלת מייצגת? ואז שוב נשאלת השאלה, מדוע דווקא נפשות אלה (מיירה, מרדכי) מכוננות בלב של דניאל את הסנטימנט יוצר הסימפתיה?

בנקודה זו ראוי להפריד את הדיון, בדרך הווגנרית, למעשה החמלה האנושי מחד גיסא ולמעשה ההיוון הסימפתטי מאידך גיסא, ולבדוק בתוך כך את היחס המקשר בין השניים אצל אליוט ואת האופן שבו הם מעצימים זה את זה. מכל מקום יש להדגיש שבניגוד לווגנר ביקשה אליוט להפשיט מן המערך הסימפתטי כל יסודות טמירים ולכוננו על יסודות מנטליים מן הסוג המשתית את המחשבה הפסיכולוגית של ימינו אנו, כשהיא מוסיפה לה אלמנט רב-משמעות. אם לפי הפסיכולוגיה של סוף המאה ה-20 אמפתיה מתבססת על זיהוי סימני הרגש אצל האדם הנחמל,¹⁰ עבור אליוט הזדהות שבחמלה אפשרית רק על יסוד החיבור שבין "תבונה וחזון מוסרי" (intelligence and mental vision) שבאמצעותם כלבד אפשר לקרוא את סימני הרגש שמביע האדם האחר, כאשר הם לעולם קונטקסטואליים. מועשר על ידי ניסיון, נוטל הדמיון חלק מרכזי בפענוח המבע הנמסר גם ללא תקדים ברור של סימן מוכר. המודל הסימפתטי של אליוט מיוסד אפוא על התכוונות אתית. בתפיסתה השוויונית לגבי המתרחש בתוך המערכת הפיקטיבית ומחוצה לה, הניחה אליוט, לפיכך, שהתהליך שעובר הגיבור, דניאל במקרה שלנו, עשוי לעבור על הקורא ביחס אליו, והיא פרסה אותו כך שיוכל לעקוב אחר כל נפתוליו.

מעשה החמלה של דניאל כלפי מיירה, הנערה היהודייה, קודם להיוון הסימפתטי של

⁹ כמו שופנהאואר, גם אליוט משתמשת בסיפור הגר וישמעאל כאמקלמה לאי-חמלה, אך בכיוון ההפוך: לגביה היהודים הם הסמל ל"ישמעאלי התרבות", ומכאן כוח החמלה העצום המגולם בהם כקבוצה וכיחידים! (ראו למשל DD 36, 434).

¹⁰ Goleman 1995, 19-116. בראשית המאה ה-20 הוחלף המושג המסורתי סימפתיה במושג האמפתיה, ולא אכנס כאן להבדלים שביניהם.

המסר האסתטי שהוא מייצג. הוא מתרחש בתוך הוויה אנטי-נרקסיסטית מובהקת, שאפשר לכנותה, על דרך הניגוד, "הוויה של הדהוד". הוויה זו, שהיא חלק בלתי נפרד מזהותו החומלת של דניאל, שואבת רבות מן המורשת הארוכה של דמויות "מהדהדות" – בנותיה של אקו האובידיאנית. אקו, בת לווייתו האומללה של נרקיס, שבה נתגלמו כשלי במהופך, משמשת מאז שלהי ימי הביניים אב טיפוס של ישות חומלת ומנחמת. בה בעת היא גם מחפשת את קולה שאבד לה בתוך אקט ההזדהות. ככזו זוהתה אקו לעתים עם הגואלים הרחומים ולעתים עם המקוננות הנטושות (HaCohen forthcoming). כשהשתתף במופע המוסיקלי בהיותו בן 13 שר דניאל באוזני קהל וצדה את השיר לאקו, ששרה ליירי בקומוס (*Comus*) למילטון. מלות השיר, שאינן מופיעות בטקסט האליטי, מקפלות בתוכן את מיטב המסורת הזאת. בשיר פונה ליירי לאקו כ"אקו המתוקה, נימפה מתוקה המתגוררת לא-נראית / בתוך קונכייתך האוורירית" ומתחננת שתסייע לה למצוא את אחיה האבודים. מתברר שאקו זאת, כדמויות מהדהדות אחרות מן הרנסנס והבארוק, לא רק ניחנה בסגולות של קשב, אלא מכוחו, גם בסגולות של חזון והגנה, ובסגולה אפלטונית של הדהוד ארצי של ההרמוניה השמיימית, המאפשר את גאולתה שלה. בהמשך השיר היא מכונה "בת הספירה" ("Daughter of the Sphere"), הד-אחות ל"בת ההד" ("Daughter of the Voice"), בת הקול הקפליית שמאז המאה ה-16 מזוהה עם דמות ה"מעוררת את הרוח, מניעה את המחשבה, משכלת, מרגשת, ומרוממת את כל חלקי הנשמה ליצור כל".¹¹ כבנות קול אלו, גם דניאל ניחן במוסיקליות שופעת, בכוח קשב ובחזון, בעוצמה מלכדת. גם לו מובטח שבמעשה החמלה שלו הוא עצמו ייגאל. כשהוא בוחר להתבודד, אין הוא ממוקד ברפלקסיה נרקסיסטית אלא שקוע, כאחיותיו, בחוויה קונטמפלטיבית-דינמית. את פני המראה של מי העין המשקפים בבואה חיצונית ממיר דניאל בעין החותרת למרחק עם זרימת הנהר בעת שיט ועם תנועת הסירה, המהרסת בכאוות רגעיות ומניעה את נפשו לעבר מחוזות נעלמים. לא פלא שמתוך הוויה זו גואה דניאל אל תוך ביטוי מוסיקלי, המטרים בהדהודו את הנפש הסובלת שיפגוש:

כל אותה העת המשיך לפזם בשקט, בלא שהיה מודע לכך, את המנגינה שהתנגנה מאליה בגרונו כל הדרך במעלה הנהר – שיר הגונדולייר מ"אותלו" שרוסיני התאים לו מנגינה הראויה למלותיו בנות האלמוות של דנטה... ובעודו נח על משוטו נשמע בבירור על שפת המים קול הפיאניסימו היורד של הלילה המתרוננת, "nella miseria" (DD 187, ד"ד 190).¹²

בעודו שר מבחין דניאל בנערה המבקשת ליטול את נפשה. סימני ההבעה שלה הם אוניברסליסטיים, התנהגותה האובדנית ניתנת לפענוח בקלות. אולם החמלה שלו חוצה מיד את גבולות ההצלחה הפשוטה, אשר כשלעצמה מתבצעת בעדינות וברגישות, ומתוכה מפציעה

¹¹ ככזו היא מופיעה למשל בחיבורו של אלכסנדר פרה (Alexander Farra), *Settenario* (1571).
¹² בפתיח הפרק מביאה אליזט את שירו של טניסון (Tennyson), *Locksley Hall*, שהוא פרפרזה על שורותיו של דנטה: "This is truth the poet sings, that a sorrow's crown of sorrow is remembering happier things" ("אמת שורר המשורר, שיא הצער של הצער – זיכרון דברים טובים יותר").

ראשיתה של התקרבות נפשית בין השניים המיוסדת על הדהוד מוסיקלי, תלוי תרבות. בתוך כך הופכת חמלה כללית, מן הסוג הווגנרי, לחמלה לדמות ספציפית, שיש בה פתיחות ליופי מסוג אחר, יופיה הזר, הספרדי, של מיירה, יפי נפשה ויפי התרבות שממנה באה. כל אלה מסתמלים בהדהודו של שיר הגונדולייר בפיה.

הרזוננס הממשי של השיר הגיע לאוזניה של מיירה, וברגע פגישתם היא אומרת: "בקול נמוך מתוק, בחיתוך דיבור מובהק כל כך המצביע על זרות ואשר עם זאת איננו זר:" "ראיתך קודם... ואז הוסיפה כמתוך חלום, לאחר הפסקה נוספת: 'nella miseria'."

לדרונדה, שאינו קולט ברגע הראשון את כוונתה, בחששו שחלשה דעתה, היא מוסיפה: "זה אתה ששרת?" — המשיכה בהיסוס 'Nessun maggior dolore' ... המלים לבדן בהיאמרן בקול הנמוך והמתוק שלה העלו את המנגינה באוזני דרונדה" (DD 17, 190, ד"ד 193).

השיר הוא בסולם סול מינור, סולמן של קינות במסורת המערבית. נסיבות השיר באופרה של רוסיני אנלוגיות לאלו של הפרק שלנו: מים, שיט, מוסיקה הנשמעת לאוזני הסובלת (דודמונה). כמו דודמונה, גם מיירה מקשיבה לשיר ומוצאת בו הר לנפשה הפצועה. השיר הוא דיאטוני, מוגבל בגבולות אוקטבה + קווינטה ומדגיש אלמנטים פריגיים, במיוחד באותה יללה המתוארת למעלה: "felice nella miseria". המקצב המנוקד והמתגוון וריבוי הקישוטים מעניקים לשיר אופי רציטטיבי, מן הסוג המזוהה עם תפילה. בצירוף עם הכרומטיקה הפריגית נע השיר שלא ביודעין באזור הדמדומים שבין המוסיקה האיטלקית, האירופית, ובין המוסיקה היהודית, האשכנזית והספרדית, שצמחה לצדה (דוגמה 1).

דוגמת תווים מס' 1



שיר הגונדולייר מאת רוסיני (אותלו, מערכה ג'); השיר מובא כאן ללא הליווי, כפי ששר אותו דניאל וכפי שהאזינה לו מיירה

המפגש בין דניאל למיירה נוגע בכל המסורות האלה, והשיר הופך לקוד של השיח: "איני רואה כיצד אוכל לשמוח על שאני בין החיים. ה-magior dolore וה-miseria היו חלק מחיי זמן רב יותר מה-tempo felice". היא שתקה רגע והמשיכה בחולמונות: Dolore miseria — אני סבורה כי למלים אלה יש חיים משלהן". הסבל הוא ממשי והשיח שקוף, למרות הכסות האופראית. אינני מן התיאטרון, עונה דניאל למיירה בחרדתה מעולם הבמה, עולם של מסכות והונאה שממנו באה. אינני שייך לעולם האילחיות שאפף אותך כל חיך. אני ואת, יצירי דמיון

שכמונו, מדלגים מעל משוכת המדומה כדי לגעת בממשות. בעבורך הממשות היא העתיד, התקווה לטובם של בני אדם, בעבורי — האפשרות למצוא נתיב של משמעות, נתיב שבו יישמע קולי הייחודי בתוך עולמם. נוצרת ביניהם קרבה, אך מיירה עצמה נותרת כחידה. מיהי הדמות הנחמלת? האם ילך דניאל מעבר למעשה חמלתו, האינדיפרנטי לאישיותה של הישות הסובלת, כהגדרתו של וגנר, ויבקש לדעת אותה? ומה לכך ולעדה שממנה באה ולמוסיקה של הפולחן שלה?

5. חמלה בבית הכנסת

ומן הפרק הזה ועד לפרק שבו מהדהדת המוסיקה הרחוקה ההיא, המוסיקה של בית הכנסת, מעבירה אותנו המספרת עלילות רבות, רובן זרות למיירה כשם שהיא זרה להן. גם מקומו של דניאל נפקד. הפרק נפתח באוברטורה-אפיגרף, בקול אירוניה דקה, בטון נרחב, כליידוע ומרוחק — קולה של המספרת. אהבה עזה, כך סברו מעולם, היא אומרת, יש לה הטבע של "גורליות נבדלת", הזרה למהות המחשבה ולשיקול הדעת. אך לאמיתו של דבר, "לרגש הזה יש מגוון של דרכים רבות לקשור את עצמו לפעולות הנפש השונות; הוא עשוי להגיב על השפעת אורם המדומה של רקיעים לא מוכחים ולהתאים את ממדיו למסלולים הנשגבים ביותר של מה שהיה ומה שיהיה" (DD 32, 360, ד"ד 361).

כשאנו פוגשים שוב בדרונדה, הפרספקטיבה היא אכן של חיפוש האהבה, המתקיימת לאורך הפרק כולו והולכת ומתמלאת בתכנים, שאמנם מקיפים מרחב גדול לאין שיעור מזה המיוחס בדרך כלל לחוויית האהבה. כמו אצל גיבוריו של וגנר — זיגפריד, פרסיפל — שהמסע למציאת אהבתם אף הוא טבוע בחותם החיפוש אחר זהותם, גם דניאל, מתברר, יעסיק את עיקר ישותו בפענוח הקשר שבין אהבה לזהות, אך לא מתוך התמקדות בזהותו כשלעצמה, אלא דווקא בניסיון להבנת זהותו של מושא האהבה הפוטנציאלי. ניסיון זה הוא המכוון את צעדיו אל בית הכנסת האורתודוקסי שבסמטת היהודים בפרנקפורט.

מכאן ועד שאנו נכנסים עם דניאל לבית הכנסת, במרכזו של הפרק, נרקם רצף של תודעה הגע בין זו של דניאל לזו של המספרת; להצטברות יש משקל רב ביחס למידת הסימפטיה שתעורר בנו לגבי האירוע כולו. בנקודה זו כדאי להזכיר את האופן שבו משתלבת תמונת בית הכנסת במסתו של וגנר: לאחר שהזכיר וגנר לקוראיו את הקשר היהודי הקפיטליסטי, דיבר על מראהו החיצוני הנלוו של היהודי, על שפתו הקלוקלת, בפרט על היידיש, על אופן שיחתו המעוות, על זמרתו המגוחכת, על כישוריו הפלסטיים הירודים, על הניתוק של היהודי המשכיל מכל הוויה אורגנית אנושית ועל הגותו העקרה, והרחיב את הדיבור על העדרו של בית גידול עממי טבעי ליהודי, הוא מגיע לבסוף לדבר על המוסיקה של בית הכנסת, כמקור יחיד שממנו יכול היהודי המשכיל לשאוב מוטיבים מוסיקליים עממיים ורוח עם המוקנת לו לשם אמנותו. אולם, אומר וגנר:

ככל שנבקש לראות תפילה מזמרת זו כטהרתה 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 קיפאוננו, הן באשר לתוכן והן באשר 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 נודמן לו להיות נוכח בהעוויה זו, בזמרת התפילה של היהודים? מי לא נתמלא רגש בחילה, המעורב זוועה וגיחוך, לשמע אותו גרגור, אותה צהלה, אותו פטפוט, המבלבל חושים ורעת ואשר שום קריקטורה זדונית לא תצליח לעוותה כמו שהיא? (וגנר 1984, 211).

תמונת בית הכנסת נבנית על אוסף שליליות הנערמות זו על גבי זו, שלכולן נגיעה ישירה לאופן שאנו תופסים אותה. בעיני רוחנו אנו רואים אוסף של אנשים מכוערים, בסביבה בלתי אסתטית, שהופעתם נקלית, כולל אופן דיבורם והגותם, שרגשותיהם הדתיים נעדרי ממשות, שהמימד ההיסטורי של קיומם אינו מעלה אסוציאציות של עתיקות מסתורית, אלא של זקנה בלה ומוות בתוך החיים. עד שאנו מגיעים לשאלות הרטוריות שבסוף הקטע, מרחף לנגד עינינו דימוי הנשלט כולו על ידי מעין אלגוריתמוס של עיוות. וגנר מצליח ליצור מעין תחושה סינסטטית כוללת, הפועלת במישורין על האמירה המוסיקלית הישירה, כך שאנו מצטמררים לשמע הצלילים הדיסוננטיים, שטרם נשמעו באוזנינו. משהם מופיעים על הבמה, הם זוועתיים כל כך, עד שהם למעשה יורדים מן הרובד המוסיקלי לרובד מחקר קדם-פונטי: "גרגור, צהלה, פטפוט מבלבלי חושים ודעת" (ובגרמנית במלים האונומטופאיות: "geistverwirrenden Gegurgels, Gejodels und Geplappers"), ביטוי שאינו עומד אף בקריטריונים הנמוכים ביותר של הבעה אנושית.

אלוט מביאה בחשבון את הרגשות השליליים בחלקם של קוראיה באשר לשאלת היהודים ונטעת אותם לא רק בלבן של דמויות אנגליות מובהקות, אלא אף בלבן של דניאל עצמו, אך בתוך רצף היוצר מהלך מחשבה שונה לחלוטין מזה הווגנרי. בתחילת הפרק תודעתו של דניאל מגלגלת אותנו מן האבחנה, העקרונית בעיניו, בין פלירט לאהבה, שמובילה אותו לעסוק בטיב יחסו למיירה. מכאן קצרה הדרך לשמוע על המכתב שקיבל מן הגברת מייריק מיטיבתה, המספר על יכולתה הווקאלית הנדירה של מיירה, על קסמה ועל ההוויה המיוחדת הנרקמת בבית, סביבה. שם כבר מחכה לנו המספרת הכל-יודעת לדווח על ביקורה של מיירה עצמה בבית הכנסת מלווה בכנות המשפחה, שבנקודה זו מתגלות בחוסר אהדה טיפוסית. ישיבתן של הנשים מאחורי מחיצה בבית הכנסת אינה נושאת חן בעיניהן, גם לא העובדה שהגברים מכסים ראשיהם. תשובתה של מיירה לשאלותיהן המקניטות בנוגע לאופני הפולחן היהודיים לקוחה במישורין מעולם ההרהורים של דניאל: "אני אוהבת את מה שראיתי שם תמיד, משום שזה מעורר בי שוב את אותם הרגשות — הרגשות שאיני מוכנה להיפרד מהם בעד שום הון שבעולם".

כדרכם של אלה שכמה מידידיהם הטובים ביותר הם יהודים, גם כמה מבנות מייריק מייחלות לכך שמיירה, מתוך אהבתה והזדהותה עמן, תשיל ממנה את יהדותה. ואז, בדרך

של אסוציאציה פשוטה, אנו עוברים שוב לעולמו הפנימי של דניאל, שגם הוא, כך מספרת לנו הכל-יודעת, חש כלפי היהודים תחושות דומות לאלו של הנערות האנגליות. מה עוד אפשר לדרוש מג'נטלמן אנגלי ממוצע?

בנקודה זו ממש אנו מובלים לעובי הקורה של הדיון בסימפוזיה של דניאל, שנידון לעיל. ברגעים שלפני כניסתנו עם דניאל לתוך בית הכנסת, מתירה לנו אליוט, כוונגר, לחוש את האמביוולנטיות שלנו כלפי השאלה היהודית. זו מתפוגגת חלקית בתוך זרם התודעה של דניאל, המעלה בעיני רוחו "התחלות רהויות של אמונות ושל מוסדות, וגוריעתם האפלה והמתמשכת; האבק והשרידים הכמושים שבהם יכוסו, המעצימים אצל התפיסה המתעוררת הן את רושם של חיים הבוקעים בשגב... והן את רושמה של מורשת מעוררת חמלה שההוד וההדר היו בה לזיכרון מעציב" (DD 366, ד"ד 367). הסימפוזיה מולידה חזון, בחיפוש אחר מסורות שנתקדשו, נשכחו וכוסו. על כיסוי ודעיכה מדובר כאן, לא על קיפאון ועיוות, כפי שוונגר משמיע.

לכן יוצא דניאל לחפש דווקא את בית הכנסת האורתודוקסי, השומר מסורות אלו באמונה רבה יותר.¹³ החיפוש הזה פעיל; הוא מערב את הדמיון המעורר לראות "את מה שהיה ומה שיהיה". כמו וגנר ביחס לפרסיפל, גם אליוט, מתברר, מניחה לדניאל לשחק בחוויית הזמן ולהרחיבה לאין שיעור. אולם כאן יש לדבר משמעות מוסרית: אין לקדש את התחושות המיידיות, יש ללכת מעבר להן. התנהגות היהודים התגרנים שפוגש דניאל מעוררת בו מיד רתיעה וסלידה (בדומה לסלידה שעוררה התנהגות זו אצל גתה, בביקורו באותה סמטת יהודים מפורסמת); אולם דניאל נמנע, במודע ובמפורש, מלהניח למפגשים כאלה לפגום בהתחקותו אחר "גורל העם העברי". אליוט בוחרת להכניס אותו/אותנו לבית הכנסת לרגעים המרוממים של תפילת ליל שבת, לתוך חוויית התפילה עצמה:

מיד ראה ספר תפילה פתוח שנדחף לעברו ונאלץ לקוד בראשו לאות תודה. ואולם אז התאסף הקהל, בעל התפילה עלה על האלמימר, או הדוכן, והחלה התפילה. דרונדה, שעיין בתרגום הגרמני של הכתוב העברי בספר המונח לפניו והבין כי הוא שומע בעיקר פרקי תהלים ופסוקים מן התנ"ך, התמסר לרושם העז מכל של זמרה ליטורגית, שאינה תלויה בהבנה מפורטת של המשמע המילולי — כמו הרושם של *Miserere* של אלגרי או של *Magnificat* של פלסטרינה. עוצמת הרגשות העזה ביותר בעבודת האלוהים היא התפילה שאינה מבקשת דבר מסוים, אלא מביעה כמיהה לברירה ממגבלות חולשתו וקריאה לטוב שיבוא וישכון בתוכנו; או רוממות רוח שמתוך שכחה עצמית, "*Gloria in excelsis*", "תהילה במרומים" על עצם קיומו של טוב (Good) שכזה. הכמיהה והתרוממות הנפש, שתיהן כאחת, צוברות את כוחן מתחושת השיתוף בצורה ששימשה להן ביטוי בפי דורות רבים של אחים למאבק. הליטורגיה העברית, כאחרות, יש לה סילומי תחינה, פיוט, זעקה, אמירה וכרכה, אך הערב ראה דרונדה בכל אלה דבר אחד: רינת קולו החזק והעשיר של החזן, או בעל התפילה,

¹³ בדומה לאליוט, גם בעבור וגנר התפילה הרפורמית היא "ידיעת שווא הבאה מלמעלה שאינה עשויה להעמיק שורש דיה", ואין בה היכולת לחדש את "טוהרתן הישנה" של התפילות היהודיות (וגנר 1984, 212), עמדה שהיתה מקובלת גם על היינה ו"משומדים" אחרים.

העובר מחדגוניות לשוועות פתאום, התפרצות קולותיהם המתוקים של הנערים מן המקהלה הקטנה, נענוע הגוף קדימה ואחורה בדבקות, עצם פשטותו של הבית ודלותו של המעמד, שאמונה של עם, שחלחלה אל המחשבה של מחצית העולם ועיצבה את צורותיה הנהדרות של דת העולם הזה, מצאה לה בו הד עצום ומרוחק — כל אלה התמזגו בעיניו לביטוי אחד של היסטוריה מאחדת, טרגית ועם זאת מפוארת. הוא תהה על עוצמת רגשותיו; דומה היה לו כי אין הם עולים בקנה אחד עם המעמד — מה שאפשר לנמות לזרימה אלוהית באפלה, בטרם היות הראייה המפענחת. המעמד כולו היה מנגינה שלמה, ובפזמונו דאבה רוגשת, שאילו הכיר [דניאל] את הליטורגיקה של יום הכיפורים היה עוטפה בפזמון המנוגד: "אשרי עין ראתה כל אלה הלא למשמע אוזן דאבה נפשנו אשרי עין ראתה גילנו דיצת קהלנו; הלא למשמע אוזן דאבה נפשנו. אשרי עין ראתה המשוורים וכל מיני שירים הלא למשמע אוזן דאבה נפשנו" (DD 32, 367–368, ד"ד 369–368).

כמו בחוויית האהבה שהיא מתארת בפתית הפרק, כך גם חוויית התפילה שהיא בונה בקטע זה מערבת בתוכה כל מיני פעולות של הנפש (operations of the soul); מעשה השתקעותו של דניאל בחוויה זו מערב הבנה ושיפוט לא פחות מאשר רגש והתלהבות, והם משולבים זה בזה לכל אורכו. עיניו סוקרות את החלל, בוחנות את יחידת הזמן שלפניו, כמבקשות להתמצא. כמי שמכיר את מהותן האסתטית של חוויות מוסיקליות-ליטורגיות/דרמטיות הוא יודע להתייחס לטקסט המושר באופן כוללני בלבד, ולתת לחוויה המוסיקלית, הסינתטית, לפעול עליו בשלמותה. תוך כדי כך מעלה המספרת השוואות תואמות לחווייתו, מתוך קודשי הקודשים של המוסיקה הנוצרית וההתעלות הדתית המזוהה עמה. הצלילים הנזכרים במסגרת השוואה זו, שהיו פופולריים בתקופה, מתנגנים באוזני הקוראים: אלגרי (1582–1652) מתנגן על הניגוד שבין החומרה האסקטית, המונוטונית, של הקנטוס הקדום, הפותח כל אחד מבתי ה־*Miserere* שלו, ובין ההרמוניות המינוריות הסמיכות בהמשך כל אחד מהבתים; אלה מושרים בתשעה קולות, הנושאים עליהם מלודיה המרחפת לגבהים. פלסטרינה (1525–1594) נשמע בכל העושר הפוליפוני של אחד מן המגניפיקטים שכתב ומשחקי הקונטרפונקט המאוזנים שלהם. לתוך אלה יוצקת אליו את עיקרי האמונה שלה, את הדת ההומניסטית הממירה ב־*Good God* ואת האל הטרנסצנדנטי בטוב אנושי, המתרוגן לגבהים הקדומים של "תהילה במרומים" (*Gloria in excelsis*). היא מחליפה את טקס הקומיוניון ("לחם הקודש") בתחושת העדה (sense of communion), ואת הסבל של האלוהי בסבל האנושי של דורות רבים של אחים למאבק (long generations of struggling fellow-men). היא מלמדת אותנו את עקרון ה־*difference* שב־*sameness*, עיקרון שתציב בהגותה כמרכזי להפרכת האנטישמיות,¹⁴ בהדגישה שגם בתוך הליטורגיקה הספציפית של היהודים יש כל

¹⁴ "To discern likeness amidst diversity, it is well known, does not require so fine a mental edge as
"The Modern Hep! Hep!" the discerning of diversity amidst general sameness"
Hep!" (Eliot [1879] 1994, 143).

צורות הפולחן שיצרו בני אדם במקומות אחרים. היא מְטָה את אוזנינו להבדלים המוסיקליים הפנימיים שבשירה הזאת, ההבדלים שבין (ובתוך) שימוש החזן בקולו ובין התפרצות מקהלת "הנערים המתוקים", ובלי משים אנו מקבלים הד מוסיקלי ממשי לצלילי אלגרי, שזה עתה נשמעו באוזני רוחנו.

שירת התהלים של פלסטרינה ואלגרי יש בה מן ההקבלה לרוח המוסיקלית של תפילת קבלת שבת בקהילות אשכנז, אף כי פוליפוניה הרמונית או הומופוניה עשירה אינן חלק אינטגרלי מן האחרונה. אמנם קהילת פרנקפורט האורתודוקסית ביקשה להתרחק מכל דבר שיש בו אבק של חסידות ומיסטיציזם, שבקהילות אשכנז האחרות העניקו לתפילה זו נופך נוסף של מיסטריון, אך די היה בניגוני הנוסח העתיקים של פרקי התהלים של קבלת שבת ותפילת הערבית ובשירת הפיוט "לכה דודי" של רבי שלמה אלקבץ, שהתייחד בקהילה זו במנגינותיו הרבות, כדי להפוך תפילה זו לחוויה מוסיקלית-דתית ייחודית.¹⁵ חמשת פרקי התהלים הראשונים של קבלת השבת, כפי שנהוג במרבית קהילות אשכנז, מושרים בנעימה מזוירית, במנעד רחב של שתי אוקטבות כמעט, והנעימה עצמה מתנהלת בבטחה בין שתי נקודות טוניקה, המשמשות ציר לעלייה ולירידה מלודית גם יחד. בשיאה המלודי נוגעת המנגינה בתוגת המינור.

המשרעת המלודית הזאת, על שני קצותיה, היא הנוסחה לכל מה שיבוא בהמשך; זהו מקור הקוהרנטיות המוסיקלית הפנימית של התפילה כולה. פרקי התהלים הנשגבים-מינוריים (שלושת האחרונים) יתעכבו על החלק העליון של המלודיה; פרקי תפילת הערבית ינצלו את החלק התחתון, במינוריוציה. לא פלא הדבר, שבנוסחתיותם מזכירים פרקים אלה את השירה הפסלמודית של אלגרי ובמידה מועטת יותר את זו של פלסטרינה, שהרי זו וזו, אם כי במידה שונה, אינן אלא הרחבה סגנונית של השירה האנטיפונית העתיקה — שתי מקהלות השרות מקבילות של פסוקי תהלים כשירת מענה, שמקורה, כפי שאליוט הטיבה לדעת, בשירת בית המקדש.¹⁶ גם חופש האלתור שניתן לחזן, בפרט ביחס לשירת פרק התהלים האחרון בסדרה, מעורר אסוציאציות ליצירתו של אלגרי, שנתייחדה בטכניקה אלתורית ייחודית.¹⁷ אלוט מציעה אפוא מעין מקבילה, מנקודת המבט של המוסיקה הפולחנית, להצהרתו של דניאל ש"דתנו היא בעיקרה דת עברית" (DD 32, 374, ד"ד 376). מן הצד האחר, במה שנוגע לפוליפוניה, נראה שאליוט חשה בדבר בעל משמעות עקרונית באסתטיקה של בית הכנסת, שתחת מרחבי הצליל של הפוליפוניה המערבית העמידה "נופי צליל" (soundscape). בנופי הצליל האלה יש משום תזמור של קולות שונים, שגם אם אינם הומוגניים מבחינה צלילית (לפי האסתטיקה

¹⁵ את ייחודה הפולחני-מוסיקלי של קהילת פרנקפורט האורתודוקסית סוקר מרדכי ברויאר (Breuer 1997). ברויאר, נוסף על ידיעותיו האישיות, מסתמך בעניין זה על ספרים שכתבו אנשי הקהילה.

¹⁶ עם זאת, אלוט נזהרת שלא להביא את הקנטוס הגרגוריאני כשלעצמו, שנשמע לה, כפי שניסח זאת בשבילה ההיסטוריון ג'ון פייק הולה (John Pyke Hulla) כ-"strange, dull, uncouth sort of stuff" (Irwin 1996, 441).

¹⁷ טכניקה זו (super librum) היתה נהוגה בראשית המאה ה-17 במקהלת האפיפיור בקפלה הסיסטינית ונחשבה למלומדת במיוחד.

הכנסייתית והווגנרית), הם יוצרים מיזוג שיש בו יסודות סינסטיים וקניסטיים מובהקים. החזן, המקהלה, נענועי הגוף, ההיכל הפשוט והדל, חמימות המארח הדואג לסידור תפילה לאורח, מבטים, זיכרונות וצלילים מתקופות השנה השונות, מימים רחוקים בחיי האדם ובחיי העם מתוזמרים לחוויה טוטלית אחת. מתוך כל אלה דניאל אכן "רואה את התפארת, שכל זה הוא לה בבחינת הד עמום". הוא מתפלל מעוצמת רגשותיו שלו, מחווייתו שיש בה משהו טרום-בריאתי, "לפני היות אור ומראה", משהו שהוא כולו קול, הקול שיצר את כל האורות והמראות, לפני היות האשליה והתעתוע. לתוך אלה נכנס קולה של המספרת בתוך משפט נוגד מציאות, שאינו עוד חלק מתודעתו של הגיבור. היא לוקחת אותנו לפנימיותה של הוויה יהודית, אזוטריית אף יותר, שהתוודעה אליה תוך שקידתה על המקורות היהודיים. נחזור למשפטים אלה שנית:

ובקול הזה יש כוליות של מנגינה שלמה, ובפזמונה דאבה רוגשת, שאילו הכיר [דניאל] את הליטורגיקה של יום הכיפורים, היה עוטפה בפזמון המנוגד: "אשרי עין ראתה כל אלה הלא למשמע אוזן דאבה נפשנו אשרי עין ראתה גילנו דיצת קהלנו; הלא למשמע אוזן דאבה נפשנו. אשרי עין ראתה המשוררים וכל מיני שירים הלא למשמע אוזן דאבה נפשנו" (DD 368, ד"ד 369).

כאן אולי איבדו הקוראים האנגלים בני הזמן ההוא את החוט המלכד את החוויה המרוממת הזאת. ספק אם היו מזהים את אותו Day of Reconciliation כיום כיפור (הסופרת מתרגמת את שם החג, יום הפיוס, מגרמנית: Versöhnungs Tag), אם בכלל ידעו עליו שמץ דבר. הם גם לא היו יודעים שהיא ציטטה פיוט קדום כל כך, המקה את המעמד של "סדר העבודה", אחד משיאיו של היום הזה, כדיסוננס חריף. במעמד של סדר העבודה, מתוך סלסולי הקולות, הפותחים בנעימה מזוירית ומתנשאים אף הם כניגון קבלת שבת אל גבהים של תחינה מעין מינורית (שטייגר "ה' מלך" המתחלף ב"דורי אוקרייני"), ומתוך הגוף המשתתף בכריעה "לפני מלך מלכי המלכים הקדוש ברוך הוא", מתפשט החיזיון של בית המקדש וטקס הכפרה של הכהן הגדול בתוך החלל הדמיוני של בית הכנסת. הפיוט "אשרי עין" מחזיר באחת את קהל עדת המתפללים אל ההווה, שבו חזיון קודש הקודשים מוחלף כבמטה קסם ב"דלותו של המעמד בבית הכנסת העלוב". אולם אליוט הולכת מעבר לכך. בהתאמה לתחושות דניאל, היא רומזת לנו שאפשר לקרוא את הפיוט במהופך, דהיינו "אשרי אוזן אשר שמעה כל אלה, הלא למראה עין דאבה נפשנו". האוזן שומעת, גם ממרחקים; האוזן רואה את הקולות, והם נמשכים והולכים כקן היוכל במעמד הר סיני ואולי עד אליו, וכמו פנטגוראל של רבלה (Rabelais), המסוגל לשמוע מלים שקפאו בעבר דמיוני נמסות לתוך ההווה שלו. העין כשלעצמה, מתברר, אין בה הכוח הזה של החיאה, את כוח חזונה היא מקבלת רק מתוך הקשב לקולות הקדומים.¹⁸

¹⁸ בלב העניין — עליונות הקול והדיאלוג בשיח הדתי ביחס למראה העיניים (Ong 1967). ספרו של רבלה המוזכר למעלה העסיק את אליוט בזמן כתיבת הספר (Irwin 1996, 319).

דוד קאופמן, המלומד היהודי מבורפשוט וברסלאו (שני מרכזים חשובים של "חוכמת ישראל" [Wissenschaft des Judentums] הפורחת באותו הזמן, שמחכמיה שאבה אליוט רבות), שעמד בקשר הדוק עם אליוט בכל העניינים היהודיים, היה נרגש, כיהודים רבים אחרים, למקרא דברים אלה. והקוראים האנגלים? ודניאל? יש להניח שהם לא ידעו דבר על אותו פיוט. אולם מימד ההשבעה (incantation) שבו והמלים האחרונות שאליוט מצטט ממנו על "המשוררים וכל מיני שרים", מעצימים את הקולות והצלילים, שאת רישומם לא יקשה לדמות.¹⁹

רגע אחד לאחר שמשברי הקולות הללו של התפילה שוככים, מוטלת לחלל שאלת הקשיש המזוקן, קלונימוס, שהפגישה עמו ממסגרת את חוויית התפילה של דניאל משני עבריה: "הגד לי בן מי אתה?", "אני אנגלי", עונה דניאל בקרירות. קרירות זו, מתברר לנו מיד, יותר משהיא משקפת שיבה אל העמדה המתנכרת והמתנשאת של בן תרבות המערב, היא פרי מבוכתו של יחיד שלא מצא לו בתוכה זהות ומקום. חוסר הנחת שלו באשר לזהותו ולמשפחתו מתהדהד בחוסר הנוחות באשר לשאלת זהותם של האנשים שמירה באה מתוכם. היחס שבין הטקס הקבוצתי על מסריו האסתטיים, ההיסטוריים והספיריטואליים ובין הקיום הקונטינגנטי של יחידים מתוך קבוצה זו — בין ההיוון האסתטי ובין החמלה האינדיבידואלית — מתגלה בכל מורכבותו. מבחינה פסיכולוגית מתבקש, לפיכך, שדניאל ישוב מבית הכנסת שבפרנקפורט במישורין אל מיירה עצמה, כאילו המפגש האישי עמה יענה על השאלות המטרידות אותו כל כך.

ואכן המפגש האישי, המתרחש בגבולות אותו פרק, טומן בחובו מכלול נוסף של הדהודים. ההד הראשון הוא מביתה של מיירה; היא מחייה בקולה את הקולות ששמעה שם: את האופן שבו קראה האם לבנה (אחיה) בשמו, עזרא, ואת המענה שלו, "אמא". בקריאות הפשוטות האלה טמונה ראשיתו המיתית של שיח הנשמות, שכונן את זהותה של מיירה, והוא מסור לפיכך באינטונציה רכה ובהיענות מיידית שיש בכוחן לגלות קרבת לב או העדרה. שקועה בזיכרונותיה אומרת מיירה: האין זה מפליא שאני מיטיבה לזכור קולות יותר מכל דבר אחר? מן המקום הזה ממש נובעת שירתה המקורית; עד כה רק שמענו על אודות שירתה, עכשיו היא ממש שרה לדניאל: כשהיא מלווה את עצמה בפסנתר היא שרה שוברט, ג'ורדני ואת הארֶיָה "Per pietà non dirmi addio" ("בשם הרחמים, אל נא תאמר לי שלום") של בטהובן, ולבסוף שבה אל מה שנראה כראשית המיתית של קולות הנשמה שלה: מזמור עברי קטן, ששרה לה אמה בהיותה בעריסה, כשהיא כוללת הברות עבריות בהברות שטותיות, "במרווחים מלנכוליים, מוזרים, כשקולה מתוק, הומה ברוך יותר משיריה הקודמים". המלים אינן חשובות, היא אומרת; מה פלא שדניאל נזכר באותו רגע בחווייתו בבית הכנסת ומספר עליה למיירה. שרשרת ההדים המצטלצלת ביניהם עשירה.

¹⁹ אפשר כמובן לטעון שחלקים אלה היו מובנים רק לקהל היהודי, כפי שהדבר בא לידי ביטוי בהיסטוריה של התקבלות הספר. אולם כך מחמיצים את עצם הניסיון המקורי של אליוט לפנות בספר הזה בראש ובראשונה לקהל הבריטי.

כמה מחוליותיה פרטיות — מיירה מהדהדת את עברה בבית אמה; חלקן משותפות — במרווחים ה"מלנכוליים" של המזמור הקטן היא מביאה את שניהם, מוסיקלית ואמזיונלית, לרגעים הפריגיים של ה-"felice nella miseria" על התמזה; חלקן מאחדות — בהוויה אפשרית שלא התקיימה מעולם, בתוך בית כנסת דמיוני. העבר הנפרד נעשה בתוך כך משותף יותר ומתרחב בממדיו ביחס לכל אחד מהם.

כשם שמירה אחוזת פליאה כיצד הפולחן של בית הכנסת, שעד אז תפסה אותו כשפה פרטית, "all shut away like a river in a deep valley when only heaven saw...", [כולו חבוי כנהר בערוץ עמוק, שרק השמיים רואים אותו] נוגע בלבו של דניאל, כך גם דניאל המאזין לשירתה בעיניים עצומות, כמבקש לבודד את הנשמע מן הנראה, מוצא עצמו מרחיב את עולם החוויה המוסיקלית המוכר לו בעצם העובדה שהוא נובע במפתיע מן הנפש האחרת. במשחק התפקידים שהאריה מייצגת חל תוך כדי כך היפוך: את שיר האשה הננטשת שרה נערה נושעת, ההופכת בתוך כך למעין סירנה המושכת אליה בקסמי החסד שלה את דניאל, כך שלא יוכל עוד לעזוב אותה.²⁰ הזרת המוכר והכרת הזר מעשירות את המרחב האסתטי של שניהם וטווח בתוכו קשרים שלא שיערו את קיומם.

6. חמלה על הר הישועה

פרסיפל אף הוא אורח לא קרוא, המצטרף לטקס לא ביום השישי הקדוש ב"הר הישועה". אף הוא אינו עומד במבחן ההתוודעות הראשונית עם "זקן העדה", גורנמנץ. אף הוא עומד משתאה לנוכח פולחן השואב את עוצמתו ממקורות קדומים. מסעו, כפי שכבר נאמר, כרוך גם כן בחיפוש אחר זהותו, וגם אם המרד באמו הולך בכיוון ההפוך לזה של דרונדה, הוא כרוך כמוהו ב"עלייה לרגל", בפנייה למזרח.²¹ גם לפרסיפל, כמו לעזרא-מרדכי, מהדהדת קריאתה הקמאית של האם את שמו, וגם הוא, יותר מכל גיבור אחר של וגנר, מופעל על ידי חמלה; בחמלתו הוא מביא גאולה לעולם המייחל לבואו, עולם הטטרים את בואו במערכת מורכבת של הדוידים ובנות קול:

²⁰ האריה ששרה מיירה לקוחה מתוך הסצינה + אריה *Oh perfido* אופ. 65. מן הדברים שלמעלה ברור כי הבחירה במוסיקה לטקסט הנצחי של אשה החווה את נטישת אהובה, אינה מקרית. דמות האשה הננטשת היא אחת מאבות הטיפוסים המרכזיים ביותר בטיפולוגיה האופראית, אם לא המרכזי שבהם; דמות זו משקפת פן נוסף במבנה המיתולוגי של נשים הפועלות באמצעות המוסיקה, המתגלה ברומן זה, שאקו היא אחת מהן. הכוח הסירניי-הבנבולנטי של מיירה המתגלה בשירתה, משלים מבנה זה. הרגש השולט באריה מזוהית זו של בטחון אינו של נקמה או של קינה (עם נטישת האהוב), אלא של רוך, געגוע, תחינה וחמלה דו-כיוונית. כל המרחב המוסיקלי של מיירה ודמותה עצמה הם במידה רבה התגלמות המלנכולי. כזכור, היה זה היסוד המלנכולי שווגנר דחה כתכונה יהודית, אנטי-ציריתית; לא בלבד שאין הוא עומד למיירה לרוץ; אדרבא, הוא זה שעליו נשען מעשה החמלה של דניאל.

²¹ הפנייה למזרח של פרסיפל היא להודו, לא לירושלים, כפי שווגנר ניסח כבר ב-1848 (Hollinrake 1982, 129).

מושכל על ידי חמלה
הבור התם:
חכה לו,
לאשר בו בחרתי!

Durch Mitleid wissend
der reine Tor:
harre sein,
den ich erkor!

מעל לכל, גם הוא, לאמפורטס, כמו דניאל לעזרא-מרדכי: ממלא מקום מיוחל לשכיב מרע, שבואו מאפשר לנבחר המקורי למות או לסיים את כהונתו בשקט (עזרא-מרדכי, אחיה החולה של מיירה, מגלם את דמות הנביא אציל הנפש, "משוגע איש הרוח", הלמדן הנאור, שחווה את חזון התקומה הרוחנית-מדינית של העם היהודי). אלא שכאן דומה שמסתיים הדמיון העקרוני בין הגיבור הווגנרי לגיבור האליזטי. פרסיפל הוא תם במובן הטוב והרע של המלה גם יחד. הוא תם עד כדי כך, שאינו יודע לשאול. וגנר בונה את מרכיב החמלה באישיותו החלולה של פרסיפל על חוויה שכולה כמעט מצויה בגבולות המתרחש על הבמה. התרגיל שהוא עורך בשלוש המערכות של הדרמה המוסיקלית האחרונה שכתב מכון כולו לבחון מקרוב את האופן שבו חמלה, מן הסוג שעליה דיבר במכתבו למתילדה וזונדונק, נזרעת, מתעוררת, נעשית מודעת ומיידעת, ומופעלת על העולם. בכך הוא מאפשר לנו לבחון את טיב יחסי הגומלין בין התיאוריה לפרקטיקה בעניין זה, לאור האופן שבו הם מתגלמים במערכות הסימפטטיות של ג'ורג' אליוט. מדוע מתעקש וגנר על הבורות של פרסיפל? האם התעקשות זו היא הד רחוק לתפיסה הרוסואיסטית בדבר המקור לכל מוסריות בחמלה טבעית? ומה משמעות נטיעתה של חמלה מסוג זה בתוך העולם הטקסי עד פדנטיות של אבירי הגביע? אפשר לענות בפשטות ולומר שאכן, כמו אצל רוסו, גם אצל וגנר החברה המתנוכת כולה על ידי טקסים כבר אינה יכולה להסיר את קליפותיה כשהיא נדרשת למעשה של חמלה תמימה. אולם יש לזכור כי הטקס עצמו הוא חלק ממסע ההתעוררות של פרסיפל, הוא ה-airy shell, הקונכייה המהדהדת המחפשת את הדמות האקזואית, אם להשתמש במטבעות הלשון המילטוניאניים. בניסיון להבין את הסטריליות של פרסיפל מול המעורבות של דניאל יש כמובן להביא בחשבון את ההבדל בין המדיה — בין המדיום הנרטיבי, כפי שהוא מתגלם ברומן, מצד אחד — ובין המדיום הדרמטי-מוסיקלי, כפי שווגנר שכללו, מצד אחר. אמנם יותר מכל מלחין אחר לפניו השכיל וגנר, בעיקר באמצעות מערכת הלייטמוטיבים המורכבת שיצר, לנטוע את דמויותיו בתוך הקשרים מורכבים, בתוך שכבות ידיעה של מלחין/מספר יודע-כל ומערכות תודעה של נפשותיהן שלהן; אולם עמוקות ככל שיהיו הדמויות הווגנריות, המוסיקה מטבעה אינה יכולה למסור את מלוא המרחב של חיבוטי הנפש שלהן, ולכך יש השלכה אתית ברורה: אם המלחין אינו נזהר להשאיר מרחב זה של חיבוטים להיקרא בין חמשות הפרטיטורה, הוא ימצא את דמויותיו פועלות על ידי גורמים ומניעים המצויים מחוץ לשליטתן. עם זאת, לגורמים הללו — החיצוניים והפנימיים, של סביבה ואווירה, של זיכרונות, רגשות, דחפים, הארות פנימיות והשגות פתאומיות — לאלה ולעוצמת הרגעים של התרחשותם נותנת המוסיקה נוכחות וממשות מעבר למה שאמנות אחרת יכולה לתת.

הרקע הנקי כביכול של תודעתו של פרסיפל מגביר את הרושם של רגעים אלה. יש להבין את פרסיפל מתוך פרספקטיבה זו, לא רק כדי לעשות חסד עם וגנר ולהבין את עוצמת יצירתו, אלא גם כדי לעמוד על תרומתו שלו למרקם התרבותי העשיר של הדהוד וחמלה. בשלושה רגעים כאלה, הניצבים כאן זה מעל זה בכל אחת משלוש המערכות, ממוקדת כל הדרמה הפרסיפלית. אלו הם: הרגע שבו חמלתו של פרסיפל איננה מתעוררת, אף כי היו לכאורה הסיבות שהדבר אכן יקרה; הרגע שבורקת בו "החמלה המשכלת" ומתגבשת בו הידיעה לגבי הפעולה המתבקשת ממנה; הרגע שבו פעולה זו אכן מתממשת. כל אחד מרגעים אלה מצוי, כאמור, במוקדו של מבנה קונצ'יני, טקסי ורגשי, האופף את פרסיפל מכל עבר.

אולם לא רק אותו. המבנים הללו, שאותם בונה וגנר בדרך מיוחדת, אופפים גם את המאזינים, הנתונים בתוך המהלך המצטבר של הסימפטיה, של היות עולם אפשרי זה המבקש את גאולתו; בפתיחה, כדרכו, מניח וגנר את יסודותיהם, את המערך התימטי של הלייטמוטיבים המרכזיים, על רמת דחיסותם, דרך העמדתם ואופני התקשרותם. וגנר משתית את העולם הצלילי של אבירי הגראל על מרקם ארפגי, המעורר אסוציאציות לאוניברסום של בנות הריין ואלי ולהלה.²² אולם מיד מתברר שהבסיס האקורדי אינו מנוצל כאן כדי לסמל עולם היולי קדם-אנושי, כמו בפרלוד לטבעת הניבלונג, כי אם לצורך בניית מרחב אקוסטי-אנושי על יסודות מהדהדים. וגנר אכן מזדרז להציב בראשית הפרלוד לפרסיפל את הלייטמוטיב של "לחם הקודש" ("קומיוניון"), הבורח בצלילו הרביעי מן השלד הארפגי (דוגמה 2 להלן).²³ לייטמוטיב זה, כפי שמראה דריק קוק (Cooke 1959, 6–151), עשוי בסימנם של נוסחאות מוסיקליות שעניינן אמונה תמה, נוסחאות המוכרות במערב מימי הקנטוס הגרגוריאני הקדום. הוא מזכיר במיוחד פתיח של אינטרואיטוס (המזמור הפותח את המיסה) למיסה השלישית (הגרגוריאנית) לחג המולד למלים הנבואיות של הנביא ישעיהו: "כי ילד יולד לנו בן ניתן לנו ותהי המשרה על שכמו ויקרא שמו פלא יועץ אל גיבור אבי-עד שר-שלום" (ישעיהו ט, 5).

דוגמת תווים מס' 2



מוטיב ה"קומיוניון" (לחם הקודש, או סעודת האהבה), הפותח את פרסיפל

²² ארפג' הוא אקורד המתפרש באופן מלודי, וכזוה, מאז תקופת ההשכלה, הוא מכונן את הקשר ההדוק ביותר בין מלודיה להרמוניה ומהווה את ביטוי המובהק של הטבע הטהור.

²³ אין זה מקרה שגם אצל אליוט ה-communion מופיע כמוטיב, שהרי בסופו של דבר היחיד ביחסו לפולחנה של קהילתו הוא הנושא המרכזי של שני היוצרים הללו.

ואינטרואיטוס אכן הוא. פתיחה למעשה פולחני אדיר ממדים, שבמופעו המונופוני נוגע בקמאיות הנזירית של "השיר הפשוט" (plainchant) של הכנסייה הקדומה. עם זאת, בהתקמרותו המיוחדת, המדגישה את שלושת הצלילים העליונים של הסולם (מסומן ב־x), יש נגיעה ברורה במינור המקביל, המכניסה את יסוד הכאב כחלק אינטגרלי מהווייתו הטבעית, הדיאטונית, של הנושא ("דמיון שבשוני", היתה אומרת על כך ג'ורג' אליוט, ומתייחסת, בזהירות, לנעימה המסורתית של "לכו נרננה"). כל החלק הראשון של הפרלוד בנוי משתי הופעות כפולות של הנושא; בצמד הראשון הוא מופיע בסולם המקורי, ובצמד השני — בטרצה מעל בסולם דו מינור, כאשר כל חזרה מיידית היא מענה תזמורתי, אנטיפוני, בכלים אחרים.

החזרות הכפולות של הנושא והחלקים הארפגיים הרוגשים שביניהן יוצרים מבנה סימטרי מדויק, מופרד היטב, טקסי, ובה בעת נעדר פתרון. מן השקת המתמשך, המזמין את הצלילים האחרונים לשוב ולהתנגן בדמיונו, צומח בראשית החלק השני לייטמוטיב חדש, כולו דיאטוני ומזוירי (מוטיב הגביע). עוצמתו הצבאית (חיצויות וטרומבונים) של הלייטמוטיב מתאזנת מיד בהדהוד צלילי האחרונים בכלי הנשיפה מעץ, ומאוחר יותר בהדהוד כלי הקשת. חטיבת מוטיב האמונה, הנתונה בין הדהודים אלה, מתגוננת יותר מקודמותיה בשלל סקוונצות ומודלוציות, ועומדת כמעין פתרון מלודי, טונלי, דינמי ביחס למה שהתרחש עד עתה. התזמור של חטיבה זו ממלא את המרחב האקוסטי במענים של קבוצות הכלים הקודמות עד יצירת איוון מלא ביניהן. פתרון מסוג זה בחלק האמצעי הוא חריג; וגנר מנצל אותו כדי לבנות את החלק השלישי של הפתיחה, כחלק השובר את המחיצות הטקסיות של שני החלקים הראשונים. הוא מפתח כרומטית את המוטיב הראשון ומפרק את ההומוגניות המרקמית ואת החלוקה הסימטרית הברורה, תוך שהוא יוצר מרקם המזכיר סופים וגנריים מתמזגים, "גואלים". גם ההופעה החותמת, הקוואזי-מונופונית, של "לחם הקודש", חורגת מגבולותיו הראשוניים של הנושא. כל המכלול הזה משמש את וגנר, כהרגלו, לכינון המרחב הדרמטי-מוסיקלי, שבו יתרחשו לא רק האירועים העוקבים מיד, אלא גם אלה המצויים במעגלים מרוחקים יותר.

מונופוניה טקסית וטעונת מתח, הדהוד המופיע בחלקו מאוחר מדי, פתרון טרם זמנו, ערבול כרומטי המבלבל את היוצרות — מה אם כן משמעותם של כל אלה למעגל ההתרחשויות של דרמת החמלה? בטרם ניכנס למעגל הזה נשים לב לשני דברים החסרים באופן תמוה בתוך המבנה הקונכייתי הזה: ראשית, נעדרים מבנים קוואזי-פוליפוניים, כאלה שנקטו מלחינים בני זמנו של וגנר כדי ליצור אווירה אקלסיאסטית; שנית, מתוך מערך לייטמוטיבי זה נעדר כליל הלייטמוטיב המזוהה עם "התם החומל", למרות מרכזיותו הרבה בהמשך [הן של המסמן (המוטיב) והן של המסומן (הרעיון או הדמות)].

לא מקרה הדבר שתחת המבנה הקונטרפונקטי הרנסנסטי-בארוקי (המזוהה, כאז כן עתה, עם פלסטרינה) נוקט וגנר טכניקה רב-קולית אחרת, טכניקת ההדהוד של המקהלות החצויות (cori spezzati), שהתפשטה בראשית המאה ה-17 מוונציה לכיוון ערי גרמניה. לא פחות מן הפוליפוניה זוהתה טכניקה זו כמייצגת את הרליגיוזי. העיקרון המרכזי העומד

ביסודה הוא הצבת מקהלות זו כנגד זו, בדרך אנטיפונית, באופן שבו המרקם המוסיקלי נראה נובע מהתופעה האקוסטית של ההד, בפרט במה שקשור לארגון של נפח ומרחב, איזון ועוצמה, מָפָעם, האצה והאטה, ולסגמנטציה ורטוריציה של מבעים ראשיים, משניים ומשולבים זה בזה.

הלייטמוטיב של "התם החומל", שיחדור בתחילת המערכה הראשונה בהדרגה אל תוך מעגל ההתרחשויות כהד מרוחק שילך ויתקרב עד שיהפוך לממשות קולית, מחולק באמצעיתו בהתאם לעיקרון זה. הטעינות התהודתית של החלק הראשון של המוטיב (התלוי על החבל הדק שבין שני צלילים זהים, ארוכים, המתפקדים כדומיננטות רגעיות, ועורם סדרת קווינטות, זכות ברובן, במרכזו א־קפלי הולך ונצבר), מתרככת רטורית במענה המקביל, ומתפשטת על פני מרחב הפעולה ביתר נינוחות. הדרגתיות חדירתו של מוטיב "התם" ל"קונכייה" האקוסטית היא חלק ממתן המשמעות למעגל ההתרחשויות שבו היא אמורה לתמוך (דוגמה 3).

דוגמת תווים מס' 3



מוטיב "החמלה: או "התם" מפרסיפל, המנבא, מבשר או מאשר את בואו של הגואל החומל

"בהר הישועה" מצפים כאמור לבואו של המושיע – האבירים, האב טיטורל, גורנמנץ ויותר מכולם אמפורטס המלך, המיואש, המבודד בסבלו. ב"הר הישועה" אין חמלה, מתברר. דורשים שם במפגיע את גילוי הגביע, את חידוש הקדושה, גם אם לשם כך ייאלץ אמפורטס, בחיר הקבוצה, לשלם מחיר של סבל לאין שיעור. אין בפעולות אלה ובפעולות אחרות שנעשות למענו כדי להקהות את הרושם שמדובר בעדת אבירים-נזירים המופעלים מכוח השגרה הטקסית, שכל אחד מהם יודע את מקומו, קולו וצעדיו בתוך ההיררכיה המסדרית, ואין חורג מתוכם. הם לועגים למעשי החמלה המשוונים של קונדרי המקוללת, לכל הווייתו האחרת. הם אכזריים כלפי מי שאינו מקבל על עצמו את חוקי החמלה של המקום – כלפי פרסיפל, הצד בתמימותו בְּרִבּוּר. אולי הם באמת יודעים יותר מדי. לא מתוך "רב-פנייה" של החמלה כמו דניאל, אלא מתוך שאין הם יכולים לחדור מבעד למצוות אנשים מלומדה, מפני שאין בהם היכולת לראות את היחס שבין הנסיבות

שהביאו על אמפורטס את חטאו לבין חטא זה ומר גורלו. הם מצויים יותר מדי בפנים או יותר מדי בחוץ. הם זקוקים לקדושה שמקורה טרנסצנדנטי, משום שאין הם משיגים אותה באופן אימננטי. אולם הקדושה החיצונית הזאת, המזוהה עם הגביע, שאינה ניזונה מתוך התקדשות והתחדשות פנימית, פוגעת עוד יותר במי שנחשף כולו (אמפורטס) למתח הבלתי נמנע שהיא מקיימת בין קרבה לריחוק, תשוקה לפרישות, רגש למחויבות. היחיד שמבין את הטרגיות של המצב הזה הוא גורנמנץ, וגם לו, מתברר, אצה הדרך; קפיצות הדרך שהוא מבצע ביחס לפרסיפל אינן מקצרות תהליכים נפשיים האמורים להימשך זמן רב.

ומה עם פרסיפל? מה "טאבולה ראסה" זו קולטת מכל אלה? אל הטקס הראשון של יום השישי הקדוש הוא מגיע לאחר שספג את הולם הפגישה הראשונית עם אבירי ההר, חווה בושה על מעשה הציד שביצע, ומעל לכל — שמע את הבשורה על מות אמו, שעוררה בו תחושת אשמה בלתי נמנעת. בושה, אשמה ומבוכה: האם אלה הכנות טובות למעשה הגדול שנדרש — גאולת אמפורטס החוטא? נוכחותן באופן כה ראשוני בנפשו לא תאפשר לו לנהוג כפועל חופשי (free agent). גם הטרנספורמציה הפלאית ביותר של זמן למרחב חדש, כפי שהיא מתרחשת במעבר של פרסיפל מן הסביבה הטבעית שעל ההר אל הסביבה הפולחנית, לא תעמעם תחושות אלו; פרסיפל נתון, כלוא, בתוך מרחבי נפשו, והתהליכים שלה איטיים ומורכבים יותר. החיזיון המופלא של הטקס לא יקהה את רושם התחושות שהוא נושא עמו, כי אם אדרבא, יעמיק את הרגשת האי־אונים ואוזלת היד. הבורות העמוקה לא תסייע; איזה סיכוי יש לו בכלל לפרש את משמעות זעקות הכאב של אמפורטס?

אין שום סיכוי, עכשיו; אבל יש סיכוי אם התמונה הזו תתקבע בנפשו, ולכך הטקס כולו מיועד. בחלקו הראשון של הפולחן (של המערכה הראשונה) אמפורטס ופרסיפל נוכחים־נעדרים. זהו החלק הטקסי ביותר, שיוצר את הרושם שכך היה וכך יהיה בכל ימי השישי הקדושים על ההר. המבנים המונופוניים, הממושקלים, הקבועים מראש, המחולקים מלכתחילה בין הקבוצות ובתוכן, כמו החלק הראשון של הפתיחה לאופרה כולה, בונים את הרושם הזה. הרושם חזק עד כדי כך, שאין אנו יודעים אם הדיאלוג העוקב שבין טיטורל ואמפורטס אף הוא אינו חלק מריטואל שנתקבע, הכולל את הפצרת האב (טיטורל) לגלות את הגביע, המביאה למונולוג קורע הלב של הבן (אמפורטס). אולם הרוח, רוח החמלה, אינה מאחרת להופיע. כי המונולוג הזה, גם אם נתקבע, נושא עמו את הספונטניות המאפיינת את האריוזו ההבעתי (מעין רציטטיב שירתי), המעניק משמעות הולכת ומוגדרת ללייטמוטיבים המוכרים כבר, המצוטטים במהלכו. עיקרו של המונולוג הזה הוא זה: הסבל שאני, אמפורטס, סובל, מקרבני לחוש את סבלו של ישו, אולם באותה עת כוש אני ונכלם על חטאי לפניו, שבעטיים סובל אני, ולפני העדה שאני מנהיגה; ורק הוא, ישו, בכוחו לרחם עלי ולגאלני ממנו, דרך המוות.²⁴

²⁴ גלגול מוקדם של רעיונות אלו עומד ביסוד המתיאוס פסיון של באך. באופן פרדוקסלי, יצירה לותרנית

גילוי הלב קודם אפוא לגילוי הגביע, והוא הוא שמעלה את יסוד החמלה שהיה חסר בפתיחה לאופרה ובחלקו הראשון של הטקס, ומכניסו לתוך הקונכייה הצלילית ההולכת ואופפת את פרסיפל. אף בלא רגע של הפוגה, נענית לאמפורטס מקהלת בנות קול בלתי נראית במוטיב שנעשה כבר מוכר, מוטיב התם החומל, על מלים שהשמיע קודם גורנמן "Durch Mitleid..." (בחמלה...). אולם התגובה של האבירים לבת הקול, גם אם היא מהדהדת בחלקה, תובענית מדי; לאמפורטס אין ברירה, הם אומרים, הוא חייב לגלות את הגביע. בהמשך הנערים, הצעירים והתמימים יותר, מעניקים בפעם הראשונה מלים למוטיב לחם הקודש, ואז מתברר שאותו חלק הנוגע במינור, תוך מעבר בחזרה למז'ור, הוא החלק הנושא את המלה Mitleid, את עוקץ החמלה. מוטיב הגביע מהדהד ממש בסיום הטקס, לאחר צעידה רחבה במוטיב האמונה. הוא משאיר את פרסיפל ואת גורנמן נטועים במקומותיהם, כאשר שִׁלל לייטמוטיבים חוזרים ונשמעים באוזני רוחם בערבוביה.

גורנמן, מאוכזב קשות, דוחף את פרסיפל החוצה וטורק בזעם את הדלת מאחוריו. אולם היכן יכול היה פרסיפל, אילו רצה והיה מסוגל לכך, להתפרץ באקט החמלה המבוקש? היכן היה יכול לשאול את השאלה הנדרשת באשר למקור סבלו של אמפורטס? המשתתפים בטקס לא הותירו אתר אחד של זמן פנוי מהם. הדרמה היתה יכולה להסתיים בעצם עם סילוקו של פרסיפל מן הזירה הזאת, אולם שוב מופיעה כאן בת קול בלתי נראית מן הגובה, עם מוטיב התם המופיע עד מחציתו בלבד, והיא נענית על ידי בנות קול נוספות: "אשרי המאמין!" הרגע שהחמיץ פרסיפל לא התקיים כלל. או שמא היה זה הרגע שבו בנות הקול הבלתי נראות שרו את המוטיב, מיד לאחר המונולוג של אמפורטס? האם הן פשוט מילאו את החלל החסר, שבו אותו גואל מיוחל היה אמור לעשות את מעשהו? בין כך ובין כך, הוא וכל קהל המאמינים, בחוץ ובפנים, הפנימו את הרגע הזה. כמו אלה שבחוץ, גם אלו שבפנים שמעו אותו באוזניהם, כמו את כל שאר הטקס הזה, שהוא מוסיקה "ריאלית" – מוסיקה על הבמה.

טקסים כשלעצמם אין די בהם כדי להפעים את פרסיפל. כל נערות הפרחים ובנות החשק בגנו המכושף של קלינגסור (במערכה השנייה), המפעילות את קורבנותיהן באמצעות פיתוי מטוקס היטב, אינן יכולות להוציאו מגדרו. מה שעשוי לפתותו הוא מומנט שישווה בעוצמתו הרגשית למונולוג של אמפורטס, שייגע ביסודות העמוקים של חמלתו הנובטת ויצרף אותה עם הכושה והאשמה שהוא נושא עמו ועם החיפוש אחר זהותו. מדוע פרסיפל אינו נענה לקונדרי, בהמשך המערכה השנייה, כאשר היא משכילה לקשר ארוס לפתוס, את אהבת האשה לאהבת האם החסרה, ומציעה לו מולדת, זהות, אהבה, מיניות? מדוע וגנר, בשם פרסיפל, שולל פתאום את כל הערכים האלה, שעמדו, למשל, במרכז מסעו של

היא מימוש דמוקרטי יותר של עקרון ה-Mitleid, כפי שהדבר בא לידי ביטוי באפשרות האינסופית, המתגברת על גבולות של זמן, מקום וסדר נתון של אירועים, להשליך על דמותו של ישו את רגשות החמלה המתעוררים בלב המאמין (HaCohen 1999).

זיגפריד אל צוקה של ברונהילדה? ומעל לכל, מה קורה ברגע שבו מנשקת אותו קונדרי בשם אמו שאיננה, תוך שהיא "מנגנת" לו על תחושת האשמה ועל הרגשת היתמות ומצרפת אותו לארוס רב-עוצמה, מה קורה ברגע הזה, שדווקא בו מתעוררת חמלתו של פרסיפל לאמפורטס המסכן?

נראה כאילו פרסיפל מבין באופן המלא והעמוק ביותר את הסיטואציה שבה נכשל אמפורטס. הוא אכן נמצא באותו מקום שבו אמפורטס עצמו עמד על סף החטא. משמעות הדחייה של כל אותם דברים שעמדו לכאורה ליפול לחיקו באותו הרגע – אהבה, זהות, מיניות – שבהקשר אחר יש להם מקום, בטלה ומבוטלת בפני רגע ההארה הזה, הדוחה כל; הרגע שבו הצו הפנימי, התפקיד והמשימה הכרוכים בו נעשים נהירים כשמש, ואשר מתוכם מתבררת גם שקריות המעמד הזה וכזב הבעתה של קונדרי. רגעים אלה, שבהם תשוקתו, כמיהותיו, חרדותיו, רגשות האשמה והפחד של הגיבור מאירים את אלה העומדים בבסיס "חטאו" של אמפורטס, אינם רגעי ה"יון אסתטי או חמלה אנונימית, כי אם דווקא רגעים של הזדהות עם מה שנראה כהווייה רגשית-אישית של הדמות שאותה הוא מבקש לגאול.

האם וגנר הולך נגד עצמו בכך שהוא מעמיד חמלה הצומחת מתוך הכנה שבהשלכה אינטרוספקטיבית, המפעילה את הדמיון לגבי מניעים פנימיים אפשריים? לכאורה כך הדבר, אולם שוב חוזרת ההדגשה על הפשטת הסבל ולא על היסוד האינדיבידואלי שבו. לכאורה נראה גם שפרסיפל הולך בדרכו של דניאל ביחסיו עם גוונדוליין: מחויבותו של דניאל כלפיה היא של מורה דרך, לא של מאהב העשוי לעורר תקוות שווא, וחלק גדול מן האודיסיאה שהוא עובר כרוכה בלימוד אמנות ההפרדה, בידיעה מתי מותר או צריך לפעול בשם מה ולאילו מטרה. אולם אצל דניאל גובע הדבר מ"אתיקת האחריות", אם נשתמש בלשונו של מקס ובר, ואילו אצל פרסיפל, הגעדר פרופיל מוסרי ברור, אין לה עקבות. מה אפוא מחליף את הבחירה ואת השיפוט המוסרי אצל פרסיפל? בנקודה זו נכנסת הקונכייה האקוסטית שיצר וגנר ושעליה הוא מוסיף ומאדיר במערכה האחרונה. בתוכה יתממש הרגע השלישי, הרגע שבו פרסיפל יצעד קדימה ובמעשה החמלה שלו יגאל את אמפורטס ואת המסדר כולו. קונכייה זו היא הסנטימנט שהתגלם במוחש; הוא יצוק וקבוע ובר-בזמן שוטף ועוטף, ולכן היא מגדירה מרחב ויוצרת שייכות. החלל שהיא פוערת הוא של העדה החסרה כל כך את היסוד הגואל, אותו חלל שאצל אליוט נפער במעבר החד ממרומי קבלת השבת ליגון של "דאבת הנפש", חלל שבתוכו מבקש הגואל החומל להתמקם. משיתמקם שם, יתמלא החלל מצליליו. כך קורה הדבר אצל פרסיפל: על רקע העגמומיות המונופונית שפתחה את טקס יום השישי הקדוש במערכה הראשונה, נשמעת הפתיחה של הטקס במערכה השלישית קודרת עוד יותר, עם מארש האבל המלווה את טיטורל, האב הזקן, לקבורתו. מקהלת הנערים ובנות הקול נעלמת. בתוך כך הופך הטקס לחד-פעמי, כמו מיסה שמתגלגלת לרקוויאם אחרון, סופי. ועקבותיו של אמפורטס ומחאתו הן עתה ללא תקדים, וכך גם תביעותיהם חסרות הרחמים של האבירים לגלות את הגביע. מבחינה מוסיקלית הדיאטוני הופך לכרומטי, והסדר התימטי הקודם משתבש, כמו בחלק האחרון של הפתיחה לאופרה. לתוך מערכת משובשת

זו נכנס פרסיפל, ועם מעשהו הגואל משתחזר בהדרגה גם החלק האמצעי של קונכיית הצליל של הפתיחה לאופרה, אשר, כפי שראינו, היה ה"מיושב" מכולם. אולם עתה נמזג לתוך חלק זה גם לייטמוטיב "התם", פתוח בקווינטות המהדהדות שלו לאינסוף, ובכך משלים את ה"חמלה" ממוטיב "לחם הקודש" ומשחרר מתוכו את פסגתו המינורית. "הגאולה של הגואל" (Erlösung der Erlöser) מיישבת את ההדורים הדיסוננטיים-המוסיקליים והעלילתיים בכמה רמות בו-בזמן, וממלאה את חלל הקונכייה עד תום. האם קורה הדבר בצורה דומה גם אצל דניאל? האם קונכיית בית הכנסת ואוסף ההדים שנצטרפו לה מעמידים את שליחותו של דניאל על אותו בסיס? העלילה המקבילה — גם הוא, מתוך היות הטקס, נחשף לנפש הסובלת (עזרא-מרדכי) וממנה שב ומתחבר לעניינה-גאולתה של הקבוצה כולה — עשויה לכאורה להוליך לפתרון מקביל. האומנם תחיר אליוט לגיבורה הסימפטי למלא את חלל הקונכייה שמצפה לבואו?

7. תוכן וצורה: נרטיב היררכי מול קונטרפונקט שוויוני

בדניאל דרונדה מתמלא החלל בצלילים "גואלים" באופן חלקי בלבד. החלקיות הזאת שבה ומחדדת את ההבדלים שבין היוצרים הללו, יציריהם החומלים ומושג החמלה שהם מגבשים. המלאות (של וגנר) מול החלקיות (של אליוט) היא בראש ובראשונה פועל יוצא של תפיסות צורניות שונות. וגנר בונה את הדרמה כולה כמערך קולוסלי, הממזג מבנה ABA עם כמה מהעקרונות של צורת הסונטה. יותר מכל אופרה אחרת, שלו ושל אחרים, מציב וגנר את שתי המערכות החיצוניות של הדרמה בהקבלה מרחיקת לכת, הכוללת את הדמויות הפועלות, את מסגרת ההתרחשויות וכמובן את המבנה המוסיקלי. הקבלה זו מדגישה באופן פרדוקסלי את הפער שבין האירועים הפותחים לאירועים החותמים וכן בין הזמנים שבהם הם מתרחשים, ובעיקר מבליטה את השינויים שעברו על הנפשות הפועלות. לאחר החוויה המטלטלת בטירתו המכושפת של קלינגסור, לאחר שחוה כמה שנות נדודים בחפשו דרך חזרה להר הישועה, פרסיפל אינו עוד אותה הדמות הבורה והתמה. כשהוא מגיע להר, מתברר שהגביע מכוסה זה שנים; אמפורטס, ברוך סבלו, אינו מאפשר לשוב ולחשפו. גורנמןץ הזדקן, טיטורל מת, האבירים שרויים בלא ברכה. כל דבר שמתרחש מקבל את משמעותו מן ההשוואה אל האופן שבו משתקף בתוכו המעמד הראשון המקביל לו, בעיקר בתודעתם של אלה הפועלים בו; כאילו המבנה המחזורי של צורת הסונטה משתנה לאור זיכרון האופן שבו הוא נערך בתצוגה (המערכה הראשונה בפרסיפל) כעולם של קונפליקט, שחישב להתפרק בחלק הפיתוח שבתווך, וכאילו כוח שעומד למעלה ממנו אומר: לא עוד. במאמץ עליון ותוך חרפת יתר הוא מכונן מתוך אותם החומרים (או דומיהם) עולם חדש, שבו בסופו של דבר כל ההדורים מתיישרים, תוך שהמכלול הצלילי משיג תואם הרמוני מרבי המאפשר את חתימת הדרמה.²⁵

²⁵ המשמעות הכוללת של פרסיפל מתפרשת, חדשות לבקרים, באופנים חדשים. בעוד פרשנים מודרניסטים,

לתפיסה מבנית זו, שהיו שאימצוה בשתי ידיהם לתוך יצירותיהם הספרותיות (תומס מאן למשל), לא היה מקום במרחבי הדמיון של ג'ורג' אליוט. תפיסתה הצורנית היא של מרכז ולא של סיומים אפוקליפטיים. היחסים הפנימיים היו בעיניה חשובים יותר מאשר התחלות וסופים; צורה של כל דבר, לדירה, מתבססת על אבחנתו "ביחסים שבין ריכוי החלקים התלויים זה בזה, למכלול שהוא עצמו רב-פנים ולכן ביחס מלא למכלולים אחרים" (Mansell 1970, 67). לדברים אין לא סוף ולא התחלה. כל התחלה היא שרירותית, "שום מבט לאחור לא ייקחנו אל הראשית האמיתית; ובין שהפרולוג שלנו מתרחש בשמים ובין שעל פני האדמה, אין הוא אלא פסיק מאותה מציאות המניחה הכול מראש, שבה סיפורנו יוצא לדרך" (DD 1, 7, ד"ד 11).

וכך גם כל סוף, הכרוך מטבעו בקונספט של התרה (denouement), פרימה. הפרימה ניכרת בסיום של דניאל דרונדה: מרדכי מת, גוונדוליין נותרת בודדה לנפשה הפצועה, דניאל, המתנתק מהסביבה ומהאנשים שעמם גדל, יוצא עם אשתו הצעירה למסע חידתי בארץ לא-זרועה. חלק מן הסבך הקודם כבר אינו קיים, אולם גם האינטנסיביות שהיתה כרוכה בו דומה שהתפוגגה. זו אינה חוויה אקסטטית. ככל שאנו מתקרבים לסופו של הרומן, הצלילים הנשמעים אינם מתגברים והולכים, כי אם אדרבא, נשמעים כמו ממרחק, מהדהדים את שנחווה במרכזו כחוויה מקורית, ראשונית. דבר זה נכון במבנה הכולל, ובחלק גדול מן המקרים גם בפרק היחיד. הפרק שעקבנו אחר חלק מהתרחשויותיו מקרוב (32), אף הוא ערוך בצורה כזו, העומדת במידה רבה בניגוד לתפיסה הצורנית הווגנרית. הוא בנוי בצורה רחבה של קשת, כאשר מכל צד שנביט, מרכז הקשת הוא חוויית בית הכנסת. כל האירועים בחלקו השלישי של הפרק עומדים ביחס משלים לאלה שבחלקו הראשון; חלקם הם בבחינת הדהוד (בית הכנסת שמוזכר), וחלקם הם המקור להד שהוטרם (אנו שומעים בתחילה על שירתה של מיירה ורק אחר כך את שירתה). מערכת מסועפת ומורכבת זו נפרשת והולכת, מתנגנת בקונטרפונקט של קולות, שאם נתעקש להשוותו למכלול מוסיקלי כלשהו הוא יזכיר יותר את מבנה ה-ABA הבאכי, כפי שהוא מתפרש באריות מסוימות, מאשר את זה הווגנריאני האקסטטי. השיא מצוי במרכז; השוליים עשויים לפעמים לתת תהודה חזקה יותר לתימה שנשמעה או שעתידה להישמע, אולם האפקט של הסוף הוא של השלמה שקטה. הפעם השנייה והשלישית שמופיעה מיירה בשיריה בפרקים העוקבים, חלקם אותם השירים

כגון דהלהאוס, וויטהול וטנר, ביקשו לטהר את היצירה מיסודותיה הנוצריים ולהעמיד את לכידותה המוטיבית והמבנית כמימוש של עקרונות אסתטיים טהורים, הרי פרשנים פוסט-מודרניסטים מבקשים לראות בלכידות זו, בעקבות אדורנו, לקאן ואחרים, חשיפה קיצונית של פצעי הסובייקט והחברה, המתרחשת ביצירה במודע ושלא במודע. לפי ז'יז'ק (Žižek 1996), החברה המכוננת ביצירה היא אנסטטורלית, המסרבת לכל מגע עם אחריות ואחרים, בעוד שטומלינסון (Tomlinson 1999, 127–142) טען לאחרונה שלכידותה הכוללת, הטרגספורמטיבית, של היצירה, היא שיקוף של תודעת החליפין הקיצונית של החברה הפוסט-קפיטליסטית. פרשנות אחרונה זו היא לדעתי דוגמה לדרך המתרחק מפשט היצירה ומגמותיה.

והיצירות ממש, היא בבחינת הד להשמעה הראשונית, וחשיבותן הרגשית שולית יחסית. גם מרכזי-עזרא, שיהדהד את הסיפור של קריאת האם אליו ואת מענהו שלו, ייתן בכך גיבוי לקול הראשוני של מיירה יותר מאשר חיזוק לקולו ולדבריו.

באיזה אופן משקפים מערכים צורניים שונים אלה את שאלת החמלה והיון הפולחן? כבר קודם עמדנו על כך שתפיסתה האתית של אליוט נעוצה בהבנת הכרעה מוסרית, וכל שכן מצרף של הכרעות כאלה לא רק כאקט העומד בפני עצמו, אלא כמומנט המשליך הלאה על מהלכיה העתידיים של הנפש הפועלת. הכרעותיו המהותיות של דניאל מצויות במחצית הספר. גם אם הוא נדרש למעשים של רגישות ונדיבות קיצונית בהמשך, גם אם אישיותו מוסיפה להתפתח לאורך כל הדרך, השיפוטים המוסריים וההכרעות הנובעות מהם שהוא מקבל בפרקים הנידונים פה, הם שמוליכים אותו לשיפוטים דומים ולהכרעות מאותו סוג בהמשך. בעת ובעונה אחת, אין לדניאל שום מעשה שהוא — לגביו ולגבי האחרים — המעשה האולטימטיבי, האחר, הגואל. בניגוד לדרמות השייקספיריות, אין גם התוודעות אולטימטיבית. רגעי ההתוודעות של דניאל הם רבים: עם האם, עם עזרא-מרדכי, עם קלונימוס הזקן, עם מיירה, עם גוונדולין — כולם מתחרים זה בזה כחשיבותם מנקודת המבט של השלכותיה המעשיות של חמלתו "רבת-הפנים". במלים אחרות, רצף המעשים אינו היררכי, הקולות והצלילים הרבים נשמעים בעוצמות משתנות, ומקנים זה לזה את תוקפם מכוח המערכת המורכבת של קשרי ההדהוד וההערמה הפרושה ביניהם. המדיה השונות מתגלות אפוא במהופך אצל וגנר ואליוט: בעוד שווגנר נצמד לנרטיביות הטלאולוגית של צורת הסונטה, אליוט בוחרת במרקם פוליפוני. אליבא דבאחטין, מרקם זה הוא האופנות ההולמת את הרומן החברתי-פסיכולוגי; באליוט אפשר ללא ספק לראות את אחת מן היוצרים המרכזיים שתרמו לביסוסו.

תפיסה אסתטית היררכית, כפי שהיא מתגלמת בקיצוניות במערך הווגנריאני, אכן מפנה כאן את מקומה לתפיסה דמוקרטית אינטראקטיבית, שנמלטת מחטאת שוויוניות היתר שרובצת על פתחה אל עקרון הכובד של הסנטימנט. הסנטימנט עצמו, כפי שראינו, מושתת על שילוב כוחן של מסורות עם עוצמת חזונו של דמיון יוצר, שאינו חושש מהכרעות. אם בעבור ג'ון מורלי כתיבתה של אליוט היא בבחינת הדגמה כיצד ספרות יכולה לממש את האמונה שמערך פעולה ליברלי הוא אכן בגדר האפשר, הרי ספרות זו כשלעצמה צומחת מתוך מושרשותה של אמונה זו בתוך כור מחצבתה התרבותי. אמונה זו של אליוט, שהיתה רוויה ברוח האינדיבידואליזם מבית מדרשם של מונטיין, שייקספיר ושפינוזה וגם של וורדסוורת, קולרידג' ומיל, העניקה לחזונה הספרותי את המימד האמיתי של חיפוש אחר קרבת הזולת תוך שמירה על ייחודיות קלסטר.

גם אם בראשית דרכו התיימר וגנר להופיע כליברל, הרי האמונה בתוקפו של עולם אפשרי המתייסד מכוחם של יחידים, ששיפוטיהם הם תוצר של צירוף מתמיד בין חמלה בלתי מפלה לסנטימנט שאינו משוחד, היתה זרה לרוחו. אצלו הסנטימנט מכור מראש, החמלה מדורגת היטב; לאופני הספיריטואליזציה הייחודיים של סבל הזולת ולמשקל רשמים על הנפש היוצאת מגדרה לעברו, היה מקום רק בתוך מסגרות אלו.

8. קטגוריות אסתטיות ויקומי תודעה

ההבדלים שבין הדת האנושית, הליברלית, של אליוט, ללאומיות הדתית, הקהילתית (communitarian), של וגנר, כפי שהם מתגלמים בשוני שבין תפיסותיהם את היהודי כקטגוריה אסתטית, נעוצים אפוא בפער עמוק ביותר שבין תפיסות עולמם והיסודות התרבותיים שעליהם הן מושתתות. אצל אליוט מקורם באמפריציזם הבריטי ובאסתטיקה שצמחה ממנו, שהעמידו את חקר המציאות הפומבית והפרטית על יסודות הפתוחים לכל, בניסיונם לצמצם את מידת תלותם העקרונית של אלה בגורמים מולדים ו/או מטפסיים. משאבי התודעה שהעניקו ליחיד, על האוטונומיה השיפוטית שנבעה מהם, פתחו לפניו אופקי חוויה, שהכילו פוטנציאל של חידוש ביחס לערכים אסתטיים ואמנותיים. אמנם מנקודת המבט של החוויה האמנותית, האסתטיקה האמפריציסטית ביקשה לחדר את הפער בין אמנות למציאות, אך זאת כדי להעמיד את העשייה האמנותית בסימן הדיקותה של הפעולה המדעית. זו שבה והדגישה את התביעה מן היחיד לעמוד על המאמץ היצירתי הכרוך בעשייה האמנותית ללא ויתור על השעיית הספק (suspension of disbelief) המקיים את העולם האפשרי שהיא מכוננת, על חיוניותו הבדיונית. פער זה שבין האמנות למציאות נועד גם לעמעם את כזבה של האילוזה האמנותית, ולהעמיד את המרחק הפסיכולוגי כעקרון יסוד בחוויה האסתטית. באלה נעוץ מקור הסמכות השיפוטית שמעניקה אליוט לקוראיה, והמצע הדמוקרטי שעליו היא מציבה את מכלול הנפשות הפועלות בעולמה האמנותי – מן המספר ועד לאחרונת הדמויות שהיא הוגה. עם זאת, האחריות השיפוטית והמוסרית שהיא תובעת מגיבוריה מוגבלת למרחב הבחירה החופשית שלהם, כפי שהוא מתברר מן המרווח שבין גורלותיהם לסגולותיהם האישיות ולמרווח דומה המתקיים אצל הדמויות שבקרבן הן פועלות.²⁶ מנקודות מבט אלו, ההמשכיות בין העולם הריאלי לעולם הפיקטיבי, רומנטי ככל שיהיה, היא היסוד למימד האובייקטיבי הכולט כל כך בסימפטיה האליוטית על היסוד הספקני הכרוך בה.

לכאורה, המורשת הפילוסופית הגרמנית, במיוחד זו מבית מדרשו של קאנט, ביקשה אף היא, על פי דרכה, להרחיב ככל האפשר את גבולות האוטונומיה השיפוטית של היחיד ואת עקרון הקוהרנטיות הפנימית של היצירה האמנותית. אולם היא דגלה בעקרונות נורמטיביים-קטגוריאליים, שצמצמו את גבולות חירות הפרט בקביעת ערך אסתטי, והפקידה אותה, בעיקרו של דבר, בידי של הגאון היוצר. גם אם הציב שופנהאואר את עקרון החמלה במרכז החשיבה האתית מתוך התנגדותו לציווי הקטגוריאלי של קאנט, הרי אף הוא נקלע למכשלה נורמטיבית, שצמצמה עוד יותר את מרחב הערכים הראויים. אולם שופנהאואר ביקש להטעין את העולם השיפוטי המפוכח של אבותיו הנאורים בעוצמה רגשית, כזו שמקורה בחסד ובאהבה הנוצרית, שנעדרה מעולמם של האחרונים. אליוט נזדקקה ליסוד

²⁶ יסוד הבחירה חופשית הוא אחת התימות החשובות בדניאל דרונדה, בעיקר ביחס לעמדות שמביע עזרא-מרדכי בכל מה שקשור למהותה של היהדות (פרק 42).

רגשי זה לא פחות משנצרכו לו שופנהאואר וגנר; מכאן הזדהותה עם הפילוסופיה הפורבאכית שהעצימה בדרכה שלה את עקרון האהבה הנוצרית, ומכאן מרכזיות יסוד החמלה בעולמות השונים של וגנר ואליוט. השוני במבנה הפנימי של עולמות אלו הוא שהעניק לחמלה אצל שניהם מאפיינים שונים כל כך: אצל וגנר הוא מתקיים בצירוף שבין האמונה בעקרונות אסתטיים נורמטיביים בעלי תוקף מטפיסי וגישתו הישירה והבלעדית של הגאון-היוצר אליהם, ובין התפיסה של הספונטניות הרגשית שביסוד ההיון האסתטי של המאזין-צופה. צירוף זה משתקף, מצד אחד, ביומרה הטרנסצנדנטלית של החמלה הווגנרית, ומן הצד השני באופיה הקהילתני. אצל אליוט, לעומת זאת, ההיפוך ביסודות האלה בא לידי ביטוי באופיה הרב-פני, האימננטי, האינדיבידואלי, של חמלת המספר וגיבוריו. מכאן יסוד השוני בראיית תפקידו של האמן אצל השניים: בעוד שאצל וגנר מדובר באמן שהוא נביא מורם מעם וכוהן גדול גם יחד, הדואג לכינון המיתולוגי של חמלה וסימפתיה, אצל אליוט מדובר ביוצר המחויב לפקוח את עיניהם של היחידים לאפשרויות חדשות של צמיחתם האישית-מוסרית ומוגבל לכך. מכאן גם האופן שבו תוכן מתממש בצורה אצל כל אחד מהם: העולם הרגשי של וגנר הוא עולם של דינמיקה היררכית, והרגשות שבו הם כוחות גרביטציוניים המבקשים התאמה לשם סגירות. לעומתו, אצל אליוט הרגשות ההכרחיים להנפשתו האינטראקטיבית של העולם שהיא יוצרת, פועלים כווקטורים עצמאיים המשנים זה את זה. לפיכך זהו עולם נעדר הומוגניות, סגירות או סופיות, עולם של מפגשים רבי-עוצמה שטעינותם הקינטית מתפוגגת בהדרגה.

ובכל זאת, גם אליוט עוסקת בשאלות של גאולה לאומית ושל גואל פוטנציאלי שגם בהווייתו מתקיימת צורה מסוימת של גלגול נשמות, ובהשלכות של רשמי טקסים לכינון זהותה של קבוצה וחמלתו של היחיד; גם היא מעמידה מסורת כיסוד מכונן בחברה; גם היא מבקשת ליצור קשר של תיקון בין הפנים האמנותי ובין החוץ הפרוזאי. קיצורו של דבר, גם לה עניין עם קהילה אנושית, המוגדרת על ידי אוסף יחידה אך גם על ידי המסורות הקבוצתיות שעמן הם בוחרים להתקשר.²⁷ בעולם נעדר היררכיות קבועות מראש שהיא מעמידה אין עדיפות לשום קבוצה על חברתה; אדרבא, יש בו מודעות לכך שהעדפת הקבוצה האחת עשויה לקפח את רעותה. כשם שהתקומה האיטלקית משולה אצלה לזו העברית, כך זו האחרונה עלולה לטמון בחובה את קיפוחה של זו הנשית.²⁸ היהודי בעבור אליוט — אם לערוך פרפרזה על דברי חז"ל באשר לאיוב התנ"כי — הוא אפוא משל לאחור שבשווה, לשווה

²⁷ בהקשר הפוליטי הבריטי, עניין זה הוא שהביא את אליוט, בתקופה זו של חייה, לצדד בעמדה השמרנית. אליוט הבינה אל נכון את הסכנה הטמונה בעמדה הקוסמופוליטית שהיתה אז נחלת החוגים הליברלים באנגליה, ואת הפוטנציאל הגזעני הטמון בה באופן פרדוקסלי. לדירה, בעוד שאין לאנגליה כל זכות להשליט את שלטונה הפוליטי על תרבויות של עמים אחרים, עליה להתייבב נגד ההשקפה הליברלית, המוקיעה רגשות לאומיים כהתפשטות של ברבריות (Semmel 1994).

²⁸ אמו של דניאל וגונדולין הארלת נותרות מאחור בעולם הזה של הגברים הגואלים. הקול של האם הוא תזק דיו בביקורתיותו כלפי העולם היהודי שדניאל בחר להזדהות עמו כל כך, ואין בעימות שכינה לבין דניאל משום דה-לגיטימציה של קול זה, למרות הפגמים המוסריים שיש בדמות הנושאת אותו.

שבאחר, אולם משל על מה שהיה ונברא ויהיה לעולם: על הווה היסטורית, קונטינגנטית, של שונות. בעבור וגנר, לעומת זאת, היהודי הוא בעל ממשות מטפיסית, באינותו הוא משמש בתפקיד הדומה לזה של השטן עצמו, שכנגדו בולטת מלאותו של היש הממשי, הגרמני. גילומי ההיסטוריה הוא לפיכך ביטוי של חטא קדמון, שככזה אובדנו מתבקש.²⁹

עוד יש לדרוש הרבה בסיפור הזה של מוסיקה פולחנית ושל פולמוס החמלה בהקשריה היהודיים. לסיפור הזה שייך הרמן לוי, בנו של הרב-חזן היהודי מגיסן, שניצח על פרסיפל בבכורה בביירות (Beyreuth). כל הפצרותיו של וגנר שימיר את דתו לא הועילו, אך וגנר, שלא היה יכול למצוא אף מוסיקאי שישווה לו לביצוע המשימה המורכבת, לא ויתר עליו. לסיפור הזה שייך גם הרמן כהן, בנו של החזן-מורה היהודי מקוסביג, מייסד אסכולת מרבבורג בפילוסופיה הניאורקאנטיאנית. כהן, שמת ב-1918, הותיר אחריו חיבור על אודות היהדות, ובו גירסתו המתפלמסת, עם שופנהאואר ואחרים, על מרכזיות יסוד החמלה בדת התבונה, המושתתת על מקורות היהדות. לכאן שייכת גם הסתייגותו של בן חזן זה וחתנו של לבנדובסקי מעבודת האלוהים בנוסח ששמע בבתי הכנסת של אחיו ה"אוסט יודן". שייך כמובן גם הלורד בלפור, ששנה קודם לכן (ור-40 שנה לאחר פרסום דניאל דרונדה) הצהיר על מחויבות העם הבריטי לבניית בית לאומי לכל סוגי היהודים. שייך גם ארנולד שנברג ו"הקונטרה-פרסיפל" שלו: האופרה משה ואהרן (1930–1932), המנהלת דיאלוג נוקב עם רבים מן הנושאים שהועלו כאן.³⁰ שייכת גם משנתו של עמנואל לווינס, המעמידה את החמלה על יסוד חמור עוד יותר, השואב את עוצמתו מן המורשת היהודית: הסובייקט, מתוך נקודת הראות של הקרבה לזולת, אחראי עד אינסוף לגורל הזולת, גם לגורל זה שפגע בו, ואף לאחריותם של האחרים. שייכות לכך גם תמורותיהם של מבנים מוסיקליים שהובאו מן הפולחן של בית הכנסת אל המרחב הפולחני של ההתיישבות העובדת בארץ-ישראל, ואלה דוגמאות אחדות בלבד.

ביחס לכל המקרים האלה, שהם גלגולים של אותם המוטיבים, ולמקרים הרבים שלא הוזכרו, יישאלו שוב ושוב אותן שאלות שהעלו וגנר ואליוט על הפרק: מהו היחס בין חמלה כעיקרון מוסרי ובין חמלה כיסוד אישיותי, כצו קטגוריאלי או כמפגש בין-אישי,

²⁹ לא אכנס כאן לשאלה התיאולוגית אם אובדן החטא משמעו גם אובדן החוטא. במה שקשור לתפיסתו של וגנר, העניין שרוי במחלוקת חריפה. אני מצדדת בעמדתם של כ"ץ (תשמ"ו) ובורכמיייר (Borchmeyer 1992, 180), שזהירותם ההיסטוריונית והטקסטואלית מנעה מהם מלייחס לווגנר רעיון של השמדת עם. מן הראוי לציין, בהקשר זה, שווגנר עצמו התבטא לעתים באופן הפוך כמעט לטיעון אחרון זה. לא אחת הוא ראה ביהודי כוח תרבותי נעלה על זה הגרמני, וחש שרק היהדות היא שוות ערך לגרמניות בהיסטוריה העולמית.

³⁰ ה"קונטרה-פרסיפליות" באה לידי ביטוי מר במיוחד בעצם פתיחתו היתר של משה ואהרן, בין שזו נכפתה על שנברג בשל אירועי הימים ובין שצמחה מתוך החומרים הפנימיים. מרתקת במיוחד בעניין זה התפלמסתו של לקרלברת (Lacoue-Labarthe 1994) עם דיונו של אדורנו באלה.

כמכוננת זהות עצמית וכמגלה עצמיות "אחרת", כמתכנסת בתוך הקשרים שקודשו או כפולשת ומקדשת מרחבים שלא נודעו, כמוגבלת לסימן המוכר או כמפעילה את הדמיון על הרחוק והזר; ומהו יסוד הקול והקשב, והיכן מתחילים הדמיון והחזון, ומה מקומם של הטקס והקבוצה, המיסוד וחופש הפעולה. ומה מחליף את מקומן של דתות בעולם שנותר ללא חמלת-על וללא גואלים אולטימטיביים, עם פיצולים אינספור של מסורות, וריאציות רבות יותר של סבל וניצוצות של סנטימנטים, שספק אם הם יכולים להתחבר לרגשות מנחים בעולם שבו השסע בין האתי לאסתטי מערפל את הראות של שדות פעולה אפשריים.

ביבליוגרפיה

- אליוט, ג'ורג', 1991. דניאל דרונדה, תרגמה אלינוער ברגר, כתר, ירושלים.
- הכהן-פינצ'ובר, רות, 1998. "לעולם אל תשאלני לשמי ולמקומי": על משמעות מובחנת ומסר מעורפל בדרמה המוסיקלית של ואגנר, הרייך חסר המנוח, ערך עודד היילברג, מאגנס, ירושלים, עמ' 475–496.
- וגנר, ריכארד, 1984. "היהדות במוסיקה", מי מפחד מריכארד ואגנר, תרגם אברהם כרמל, ערכו רינה ליטוין וחזי שלח, כתר, ירושלים, עמ' 203–218.
- כ"ץ, יעקב, תשמ"ו. ריכארד ואגנר בסבך האנטישמיות, מרכז זלמן שז"ר, ירושלים.
- Borchmeyer, Dieter, 1992. "The Question of Anti-Semitism," *Wagner Handbook*, ed. U. Müller and P. Wapnewski, trans. and ed. J. Deathridge. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, pp. 166–185.
- Breuer, Mordechai, 1997. "Besonderheiten des alten Frankfurter Synagogengesang," *Jüdische Kultur in Frankfurt am Main von den Anfängen bis zur Gegenwart*, heraus. von Karl Erich Grözinger. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, pp. 91–100.
- Cave, Terence, 1988. *Recognition: A Study in Poetics*. Oxford: Oxford University Press.
- , 1995. "Introduction," in *George Eliot's Daniel Deronda*. London: Penguin, pp. xxiv–xxxii.
- Cooke, Deryck, 1959. *The Language of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Eliot, George, [1879] 1994. "The Modern Hep! Hep! Hep!" *Impressions of Theophrastus Such*, ed. Nancy Henry. Iowa: The University of Iowa Press, pp. 143–165.
- , [1876] 1995. *Daniel Deronda*, ed. Terence Cave. London: Penguin.
- Engell, James, 1981. *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Foucault, Michel, 1972. *The Order of Things*. New York: Vantage Books.
- Goleman, Daniel, 1995. *Emotional Intelligence*. New York: Bantam Books.
- Graver, Suzanne, 1984. *George Eliot and Community — A Study in Social Theory and Fictional Form*. Berkeley: The University of California Press.

- Gray, Beryl, 1989. *George Eliot and Music*. New York: St. Martin's Press.
- HaCohen, Ruth, 1999. "Fictional Planes and their Interplay: The Alchemy of Forms and Emotions in *St. Matthew Passion*," in *Music and Signs: Semiotic and Cognitive Studies in Music*. Bratislava: Asco Art and Sciences, pp. 416–434.
- , Forthcoming. "The Music of Sympathy in the Arts of the Baroque: The Use of Difference to Overcome Indifference," *Poetics Today*.
- Hartman, Geoffrey H., 1997. "The Sympathy Paradox," in *The Fateful Question of Culture*. New York: Columbia University Press.
- Hollinrake, Roger, 1982. *Nietzsche, Wagner and the Philosophy of Pessimism*. London: Allen and Unwin.
- Irwin, Jane (ed.), 1996. *George Eliot's Daniel Deronda Notebooks*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, 1994. *Musica Ficta (Figures of Wagner)*, trans. Felicia McCarren. Stanford: Stanford University Press, pp. 117–145.
- Mansell, Darell, 1970. "George Eliot's Conception of Form," in *George Eliot: A Collection of Critical Essays*, ed. George R. Creeger. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, pp. 66–78.
- Marshal, David, 1986. *The Figure of Theater: Shaftesbury, Defoe, Adam Smith, and George Eliot*. New York: Columbia University Press.
- , 1988. *The Surprising Effects of Sympathy*. Chicago: Chicago University Press.
- Noll, Richard, 1997. *The Arian Christ, The Secret Life of Carl Jung*. New York: Random House.
- Ong, Walter, 1967. *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History*. New Haven: Yale University Press.
- Paris, Bernard J., 1970. "George Eliot's Religion of Humanity," in *George Eliot: A Collection of Critical Essays*, ed. George R. Creeger. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, pp. 11–36.
- Qualls, Barry V., 1986. "Speaking through Parables," *George Eliot: Modern Critical Views*, ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publications, pp. 203–221.
- Rose, Paul Lawrence, 1992. *Wagner: Race and Revolution*. London: Faber and Faber.
- Rousseau, Jean-Jacques, 1964. "Discourse on the Origin and Foundations of Inequality," in *The First and Second Discourse*, ed. Roger D. Masters. New York: St. Martin's Press.
- , [1758] 1967. *Lettre à d'Alembert sur les Spectacles*. Paris: Garnier-Flammarion.
- Schopenhauer, Arthur, 1974. "On Religion," *Parerga and Palipomena II*. Oxford: Oxford University Press.
- , 1995. *On the Basis of Morality*. Oxford: Berghahn Books.

- Semmel, Bernard, 1994. *George Eliot and the Politics of National Inheritance*. Oxford: Oxford University Press.
- Shell, Marc, 1993. *Children of the Earth: 'Literature, Politics and Nationhood'*. Oxford: Oxford University Press.
- Smith, Adam, 1976. *The Theory of Moral Sentiments*, ed. D. D. Raphael and A. L. Macfie. Oxford: Clarendon Press.
- Tomlinson, Gary, 1999. *Metaphysical Song: An Essay on Opera*. Princeton: Princeton University Press.
- Wagner, Richard, [1850] 1975. "Das Judentum in der Musik," in *Drei Essays*, heraus. von Tibor Kneif, Rogner & Bernhard Verlag, München.
- , 1853–1871. *Tagebuchblätter und Briefe an Mathilde Wesendonk*, eingeleitert und erläutert von R. Sternfeld. Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft.
- , 1987. *Selected Letters of Richard Wagner*, ed. and trans. Stewart Spencer and Barry Millington. London: Dent and Sons.
- Žižek, Slavoj, 1996. "'There is no Sexual Relationship': Wagner as a Lacanian," *New German Critique* 69: 7–35.