

## מוסיקה פולחנית ופולמוס החמלה: היהודי כקטגוריה אסתטית אצל ריכרד וגנר וג'ורג' אליאוט

**רות הכהן-פינצ'זבר**

הchgog למוסיקולוגיה, האוניברסיטה העברית בירושלים

מנקודת מבט היסטורית, כל הדותות הגדולות בעולם הן בצדך מושאים של הערכה עמוקה וסימפתיה – הן העדות של מאבקים רוחניים, שהן התבניות שלנו עצמן. זה, בעברוי, נכון, במיוחד ביחס לעבריות ולנוצריות, שהן ניזנו געורי (ג'ורג' אליאוט).  
במיוחד ביחס לארץ כה בנוועם כמו החמונה המנטלית של הצרפת, היגון והקינה שום דבר לא ישיבנו לשבייל הצדקה כה בנוועם כמו החמונה המנטלית של הצרפת, היגון והקינה של מי שאיבד עולמו (ארתור שופנהאואר).  
אםפתיה דורשת מידה של רוגע ויכולת קליטה שיאפשרו לנו לקבל ולהחות את הסימנים המעודנים של הרוגש הבאים מארם אחר במוח הרוגשי שלנו (דניאל גולמן).

### 1. השיחה שלא התקיימה

היהודי כקטגוריה אסתטית נתגנוב אל תוך השיח האסתטי האירופי של המאה ה-19 דרך הדלת האחורית. איש לא הכריז עליו כך, או חשב למקומו בבירור במרחב האסתטי הקיים. בתוך כך הוא נמצא מעדר קטגוריות "נאורות" מושרשות, בייחוד של היפה והנסגב. האוניברסליות והמורפשות שהללו ביצבו במרכזה השיפוט האסתטי הווארו בגיןו באור של ערכיו חוויה, זיכרון ותפיסה של קולקטיבים בודדים לעצם. גם אם היו אחרים – נשים, צוענים ושלל אוריינטלים – שהטבחו חותמים במהלך המאה על האמנות ועל הקשריה, נודע לי היהודי, מאיו האמנציפציה, מקום מיוחד בתחום כפנימי-חיצוני, כזר מוכדר-מנוכר, שביל את הלשון האמנוחית ואת הלשון אודותיה, ולא רק בשוליה. מתחוץ שלל הביבאות של אופני ההוויה של היהודי – כיווץ, צוורך, כבן קהילה וכנבдел ממנה, כתימה, כסגנון וכלשון – חולצו דרכי מחשבה, סימול ועיבוד שהפכו מזוהים עמו או, לפחות, עם תשלילו. אלה העמידו קריטריונים חדשים של הכללה והרחקה – מורכבים, חמקמים, נזילים, שפיתוחם נעשה תוך זיקה לעניינים אחרים שזכו באותו הזמן להבלטה מהודשת בדיון האסתטי, ביחס החמלה והפולחן. אופני הציגוף של אלה האחרונים, עם

"היהודי כקטגוריה אסתטית" והמعرצת רבת-העוצמה שהפיקו לעיצוב, לשיפוט ולחוויה של האסתטיים הם ענייני במאמר זה.<sup>1</sup>

כוונתי היא לבחון את התממשותה של מערכת זו בשני הקשיים שונים ומונגדלים: האחד — קשר גרמני, שבתוכו פעל ריכרד וגנר (1813–1883), והאחר — קשר אנגלי, שבו יוצרה ג'ורג' אליאוט (1819–1880). ההקבלה בין נסיבות חיים של יוצרים אלה, המפגשים שהוילאדיים ביניהם, הם הרקע לדין זה. במיוחד חשובה לעניינו פגישה שקיימו השנאים בלונדון בשנת 1877, בערוב ימיהם, מיד לאחר פרסום הדroman האחרון של הסופרת, דניאל דרונדה, בעת שווגר עצמו היה עסוק בסיום הלחנה של פרסיפל, אף היא יצרתו האחידנה. הימים היו ימים של התגברות האנטישמיות בגרמניה. גם אם התחרות וגנרט במידת מה על הפרסום המחדש (ב-1869) בחתימת שמו המלא של כתוב הפלסטר "היהדות במוסיקה" בשל הנזק שפרסום זה עשה לו אצל קהל יהודיו הגרמנים, הרי לא פקפק לרגע בנכונות טיעוניו, ואף המשיך לראות בהם חרומה של ממש להבנה "מדעית" של הנושא (ב"ץ שם"ו, 67–77). לא ברור כמה היה אליוט בקיה בכל נפתחי הפרסומים של קונטראס זה, אולם יש להניח ששmeno הגיע לאוזניה.<sup>2</sup> הפער בהשכחותם בכל מה שקשרו לשאלת היהודים היה עמוק ביחסם. אליאוט התמסרה, בסוף חייה, לעיסוק בסוגיות היהודים מתחדש הבנה אמפתיתعمוקה, היסטורית ופולחנית, וחורך נוקבת על האיזולת האנטישמית, בעוד שווגר נאחז אחיזה עיקשת, שהлечה והעימקה, ב"תיאוריות הסלידה" שהעמיד ביסוד התיחסותו כמעטamente לכל עניין שיש בו שמן נגיעה ביודויות.

כפי הנראה, וגנר ואליוט לא חילפו ביניהם דברים באוטה הפגישה באשר לשאלת האנטישמיות, ובוודאי לא שוחחו על החיבורים שבהם הביאו את השקפותיהם לידי ביטוי. את השיח שלא קיימו השנאים על שאלת היהודים אני מבקש לקיים באמצעות דבריהם שלהם, מן הפרטקטיביה שהעניק חזמן לדברים אלה, ומתחוך מרחבי הפרשנות שנתקשרו עם רעיוןונותיהם ועם יצירותיהם. בסוד העימות הדמוני הזה מצויות כמה הנחות יסוד מטפיסיות ופסיכולוגיות, בתחום האמנות ומהוצה לה, שהשניים היו שותפים להן, ושבעם זאת, הובילו כל אחד מהם למסקנות מנוגדות. ההנחהות נוגעות למושג החמלה (כפי שנודע בשםותיו השונים): sympathy, compassion, pity, Mitleid, למרכזו האתי והאסתטי של מושג זה ולמכניסי הפסיכולוגי המתקשך יתרבו בהמשך), למרכיזתו האתי והאסתטי של מושג זה ולמכניסי הפסיכולוגי המתקשך להפעלתו בחתנות האנושית. שימוש כה מנוגד באוטה מסגרת התייחסות אפשר לעמוד

<sup>1</sup> במקורות של אלה וכחשיים הרחבים יותר שלהם אני דנה בספר הנמצא כתוב בכתובים. תודתי נחונה לטרנס קיב מאוניברסיטה אוקפורד, שהפנה את תשומת לבי לרלוונטיות של דניאל דרונדה לחקר החמלה והטימפהיה, למכיל בונגפטלי וליזון אוזחי ולהעוזותם מאורחות העיניים לכתב היד.

<sup>2</sup> המאמר פורסם לראשונה בשם עט ב-1850; במאמרה "The Modern Hep Hep Hep!" (Eliot [1879] 1994) באה אליאוט חשבון עם טיעונים אנטישמיים נזוצחים, אך אינה מזכירה את שם האנשימים שעם היא מתפלמת. מכל מקום, בריגשותה לנושא ובכקיאותה בעשיה בחיי התרבות של גרמניה בכלל ובקשר של וגנר בפרט, נראה יותר מסביר שלפחות שמעה על מאמרו, גם אם לא קראה אותו.

מזכיר על האופן שבו נזק היהודי לקטגוריה אסתטית מרחיקה מזה, ומقلילה מזה. הביקור שוגר ואליוט או נציגיהם הדמיוניים ערכוים בבית הכנסת היהודי, והאופן שבו הם ממוקמים חוויה מוסיקלית זו של פולחן "אחר" ביחס למוסיקה "משלהם", מדגימים זאת היטב. בשנים האחרונות אנו עדים לניסיונות שונים לבירוח אחר כל גילוי אנטישמי אפשרי אצל וגנר, בעזובונו הפובליציסטי וביצירות האמנויות שלו. ניסיונות אלו מתרחקים לעיתים מפשט הטקסט ומניסיון להתחקות אחר התפקוד של מכלול הרזעונות, הרגשות והלכי הרוח שנרכבו בפיתוחן ובהפעצתן של אוריינטציות אנטישמיות במרקם התרבותי שבתוכו נתהוו. התפקידים מסוג זה היא עיקרו של מאמר זה. בבסיסה עומדת הניסיון להצבת הרזענות, הרגשות והלכי הרוח שנחללו להם על מבנה המשמעות העקרוני שביבוסדם. ההשווואה בין וגנר לאליוט תיערך לפיכך הן מנוקדת המבט של ההקשר האידיאולוגי-פוליטי שהזין את השקפותיהם והן מזוותה הרαιיה של העולמות הפיקטיביים שביקשו לכונן מתוכן. עולמות אלו יבחןו ביחס לטיב קשריהם למציאות ההיסטורית והפוליטי של זמנה כמו גם ביחס לטיבה של החוויה המעורבת בהפנמתם. שני המקרים, של אליות ושל וגנר, מאיירים זה את זה בכל אחד מעניינים אלה. עם כל הקבלות שביניהם, ההצלבות שבחשיבותיהם, האלויזיות המשותפת והתיימות החזרות ביצירותיהם, התמונה המתקבלת בסופו של דבר אינה רק של שימושים מנוגדים לחילוץ היהודי בקטgorיה אסתטית, אלא של שני יקומים שונים בתכלית – חברתיות, פוליטית, תרבותית – שבהם הוא מכוון.

הדיון שלහן מתמקד בטקסטים תיאורתיים, אידיאולוגיים-פילוסופיים, ובשתי היצירות המוזכורות לעיל – דניאל דרונדה ופרטיפל. אף שיצירות אלה בתחום בשני מידות שונים, רב המשותף להן, וזאת לא רק בעצם היסוד הנרטיבי-עלילתי המשותף לרומן ולدرמה מוסיקלית, אלא אף בשל היסוד המוסיקלי המובהק של הרומן המוסיים הזה ובשל האופי הנרטיבי הייחודי של הדrama המוסיקלי הנדרוגה. ברוחם של שייקספיר ומיילטון ייחסה אליות למוסיקה ולרגשות לדקויותיה את המפתח לסודות הנפש ולחותם הנשמה. בחתאם, היא שיבצה יצירות מוסיקליות ממשיות ומדומות במרקם הבדיוני של דמיותיה, והטעינה בתוך המרקם הנרטיבי אופניות ודרבי חשיבה מוסיקליות. וגנר, מצדיו, ידע את סוד היתוכם של אגדות ומיתוסים לכדי נרטיבים הדוקים, ואת מלאכת הטענתם ברובוט משמעות נספחים – פסיכולוגיים ותיאולוגיים – באמצעות שרשורים לייטומוטיביים. מתחן אלה נטוים, בכל אחת מן היצירות הנדרוגות, מערכות מנוגדות של ויקות שבין הტלק לשלים, בין היחיד לקהילה, בין הטעס להבעה, ובין דחף לא-אנשלט לבין שיקול והכרעה. במקורה של אליות זיקות אלו מתייחסות לשקפה לירטלית-شمונית, ובמקרה של וגנר לשקפה מולוכנית הנבנית על חורבות השקפה לירטלית. למרות יסוד קונסרבטיבי הנראה כלפי חז' משועף לשניהם, רובן הבדל תחומי בין השקפות העולם שלהם: ללא אמונות מוחלטות בונה אליות נשתייה ליעולם של חסד זורם ומחמיד, שיגוריו, גם אם אינם נבחרים, בחורים בגורלם. בצלו של המוחלט, מפיח וגנור רגעי חמלת בודדים, סלקטיבים. הם זוכים בשל כך לעוצמה מיתולוגית, המאפשרה על הזרק בהתחזרותם ועל מומנט הבחירה הכרוך בהפעתם.

## 2. הולדת האסתטיקה הוגנרית מתוך "איידרזה" של היהדות

אפתח בווגר לא רק ממשום שהיה הראשון מבין השניים שנתן את דעתו על סוגיה זו של שאלת היהודים, ושאלוי ממשום כך הפך לנקודת התייחסות לטיפולה של אליות בנושא, אלא ממשום שדינוו בשאלת מנתק, לפחות לכארה, מן המעשה האמנותי, בעוד שאליות כורכת את השניים יחדיו. דבר זה אפשר לי, ولو זמנית, לבודד את השאלה הפילוסופית-אידיאולוגית מミושה האמנותי.

בימי כתיבת הפמלט "היהודים במוסיקה" היה גנרט ספק ליברל ספק סוציאליסט, גולה הנושא עוזן השתחפותו באירופי הפעילות החתרנית בדורזון בשנים 1848–1849 עם חברו הרומי בקונין. פעילות זו הייתה בעיניו ממשום תרומה לניסיון לעערר את תחומי הקפיטליזציה של האמנות. בחיבור על היהודים מתחדשת מגמה זו: וגנרט מבקש לתקוף את העולם שמתנצל לו, לדבריו, מזווית המאפשרת לו ניסוח חדש של מערכת של התקבלות (reception) אמנותית. אמנם הוא מתרחק מעקרונות הסוציאליזם, אך כלibrל הוא מותיר משקל רב לחוויה הסובייקטיבית ומנטה לגוזר ממנה מערכת ערכים חדשה. המוסיקאים היהודים בעלי הכוח, שוגר פגש בנסיבות משפטיות מחייבו – מנדרסון ומאירבר מועל כולם – יצנו לדידו נורמות חדשות לגבי מקור הסמכות של המצוינות האמנותית, פועל יוצא מתחלימי הליברליזציה והאנטיפצייה שעברו על האוכלוסייה הגרמנית והצרפתית של ראשית המאה ה-19. נורמות אלו נעצרו היו בתחוםם של החלטת זכויות מלידה בהישגים הנקיים באמצעות עשייה, וכן המרת יציבות והיררכיה חבורתית במבנה דינמי של שינוי ותחרות. הצלחתם שלמלחינים אלה, כפי שהבין וגנרט, שיקפה את המוגליות של מערכת התקבלות שלתוכה יוצרו ושמותכה עיצבו את שיפוטי הטעם של זמנו. חריצת משפט כנגדמלחינים מסווג זה, סבר וגנרט, משמעה דחייתה של מערכת התקבלות זו ושל התשתית הכלכלית-חברתית העומדת ביסודה.

אכן לא במקורה מפרסם וגנרט את מאמרו בכתב העת החדש למוסיקה (*Neue Zeitschrift für Musik*) מיסודה של רוברט שומן, מעריצו הגדול של מנדרסון (!), כתגובה למאמר ביקורת אנטישמי אחר, שכון נגד מאירבר, ובו נתבע המשוג "טעם אמנותי עברי" ("hebräischer Kunstgeschmack"). פריגנדנק (הלא הוא ריכارد וגנרט, ש"מחשבתו חופשית") אינו עושה שקר בನפשו כשהוא מעיד על עצמו שעמדת המוצא שלו ביקורתית. אין המסגרת שבה נתונים דבריו, זו של כתב העת, בבחינת הצגת הטלפיים (הטהורות) של הטרפה הפליטית שהוא מבקש למכוון, כי אם באמת ובתמים בית גידולה האמתי, המקום שבו נסחו האבחנות הביקורתיות והיעדים האסתטיים מרחיקי הlected ביחסו באותה עת. ואכן, באותו הזמן שבו וגנרט מנסח את כתב הנאצה שלו נגד היהודים, הוא גם שוקד על עיבודה המפורט של הפרוגרמה האסתטית שלו, שביקשה לכונן מהפה ביסודות המכוננים של המעשה האמנותי.<sup>3</sup> וגנרט היה משוכנע שבביקורתו על אודות היהודים הוא מנכש את השיטה

<sup>3</sup> רוז (Rose 1992) טען טענה דומה, אולם החמץ לדעתו את השילוחיה מנקודת מבט תרבותית כללית,

הציבורי של האמנות מעשי הטעם השוטים, כדי לאפשר לזרים הרואים לגדול באין מפריע; את ההצדקה לעצם מעשה הניכוש הוא נותן בתוך החיבור 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 בתחום מעין "עוצמות" (סובסטנסיה) קיומית" העומדת בסיסו הוויתם. היא מוגדרת במסוגים מעולם הנפש, כגון רגש, להט ואצלות, השבים ומאוכים במונחים של עצמה. וכן מדבר על "רוח עם אמיתות" בדברו על הגermenים, מצד אחד, ועל "עקרות מושלמת" ו"קפאה מתנוונת" בדברו על היהודים, מצד אחר. על יחידים מתוך הקבוצה הראשונה הוא אומר: "אדם מושלט וחם לב", "נפש המבקשת להתחמוג עם האנושות", ולעומת זאת, את מי שמשתיך לקבוצה השניה הוא מכנה "אישיות חסרת אונים" או "קומפוזיטור מאחוז עניינים". האבחנות שוגנו בוחר להציג אין אףו בין עצמה חיובית לעוצמה שלילית או בין רגש חיובי לרגש שלילי, אלא בין עצם קיומם של עצמות או רגשות כאלה לבין העדרם החלקי או המלא. בהעדר רגש אמיתי מלאים הדמיין ה"שרירותי" או המלנכוליה ה"ערפית" את הריק ההכרתי.<sup>4</sup>

2. עוצמות זו נודעת באמצעות מסרים הנזקקים בתחום מערוכות טמלים: לשון, מוסיקה, שירה, פיסיונומיה, תנועה (ומאוחר יותר גם מיתוט). באופן המובהק ביותר משקפות הלשון והמוסיקה את העוצמות ה"טבעית" של קבוצה ושל יחידים בתוכה, אולם מבין השתים המוסיקה חשובה יותר, "זהיא ללא ספק הביטוי העירוני והאמיתי ביותר של חי הרגש האישים". התהווות של הלשון והמוסיקה כשות נפש תלואה בהשתיכות ההיסטורית מתמידה בין היחיד או העם למקום מושבו הגיאוגרפי.

3. הרגשות המתעוררים בלב קולטי הביטוי הסימבולי הם, בהתאם, שני סוגים: על ישות בעל עצמות מגיב השומע באפתחה ואף בחמללה, ועל "אינותו" בדחיה ובתיעוב. לפי פירוש הדברים המוצע כאן, תכונות כמו כיעור חיצוני, דיבור צוחני או מוסיקה קלוקלת (המייחסות ליהודים) אין דוחות כשלעצמם, אלא בשל מה שהן מייצגות (או אין מייצגות). מכאן נובע גם רעיון הטעפה: ישויות נעדכנות עצומות מבקשות להן נשות בעלות עצמות, כדי להיות על חשבון הווייתן הפנימית. טענתו של יעקב כ"ץ (תשמ"ז, 38),

בשל היותו מרוכזו בשאלת האנטיישיות כשלעצמה, בהדגישה הגזעניים. לעומתו, מדגיש ז'יזק (Žižek, 1996) כי דחייתו של גנור את חברות החליפין שסיפקה את הבסיס לאנטיישיות של, הסתכמה בניסוי להסביר לחברת מעין איזון גזעני (preflapsarian), וקיים זאת עם בניית המשמעות הכלול בשל הייצירה הוגנרטית.

<sup>4</sup> בנקודה זו סוטה וגנור בידיעין מן האסתטיקה של ההשכלה. עם דחית הדמיון הוא גם דוחה את ההרמונייה הקאנטיאנית שבין השכל לדמיון, הבהאה לידי ביטוי באופנה הטהורה, מבחינותיו של קאנט, בקטגוריה של "היפות הכלתי תליוי". לידיו של וגנור קטגוריה זו אינה קיימת כמעט. העקרות המשכליות שות הנפש ונטולת האיגנרטס, בعينו, פינתה את מקומה אצללו לתפיסת הנפש והרוח בהיבטיה הגלויים והסמיים. תפיסה זו יוצאה מגבולותיו של היחיד אל מרחבו התודעה המיתית וההיסטוריה של הקבוצה.

כיצד לאור התקדים האנתרופולוגים בכתיביהם של מרקס, ברונו באואר ואחרים אפשר לראות גם את חיבורו של גנץ כמתמקד ב"יהודי המופשط", מקבלת מתוך דברים אלה משמעותם נספח. אם היהודי המופשט של מרקס חותר להשלמת המערכת הקפיטליסטית הגורמת להיפוך המבנה החברתי-כלכלי-תרבותי האידיאלי על פניו, הרי היהודי המופשט של גנץ מחליך את ערכיו האמורים של התקשרות האמנותית בערכים כובדים: דמיון או מצב רוח במקומו רגש, בידור במקום פנימיה למקומות, אפקט מוסיקלי במקום סיבה סימבולית עמוקה. בשני המקדים החוצה היא ריקבון והשתחה.

אפשר להזות את הבסיס הרוועוני של גנץ בכתיביהם של הוגים נאורים כמו רוסו והרדר, שטענו לקשר שבין הוויה "עצמותית" להבעה לשונית ראשונית. אולם בעוד רוסו קשורראשוני זו למצב פרימורדי-אלילי בהפתחות האדם, והרדר זיהה אותה עם שלבים מוקדמים בתגבשותו של עט, הרי לא זה אף לא זה רואו במודלים שייצרו מושם תיאור אדקוטי לקבוצה כלשהי בהוויה אפשרי, וממילא לא רואו כיצד הקשר בין הוויה להבעה מתייחס לריالية היסטורית-פוליטית בעלת מאפיינים ברורים. במידה שהמודל שייצרו חתר לעיצוב מציאות, נגע הדבר, מנקודת מבטו של רוסו, לחילציו של היחיד מן החברה, לחדרה אחר הנכיעה האותנטית, השקופה, של הסובייקט שהתקנסה במסכות של חיצוניות חברתייה מעושה, וכן לצירוף החברה מחדש על יסוד תקשורת רגשית, שאליה הם מעינייתו. מנקודת מבטו של הרדר נגע הדבר לאחסנת התכנים והאפשרויות האוניברסליות כפי שהם מתגלמים בוויראנטים פרטיקולרייטיים של קבוצות אתניות, בעבר הרחוק ובזהו המרוחק גם יחד; ועוד, לכינון אוקנים חדשים של הבעה נפשית, לשם העשרה הווייתן הרוחנית-תרבותית של קבוצות קיימות.

התפונית המהותנית (אנסנזייליסטי) שמבצע גנץ בראיונות אלו נעשית תוך גiros, כביבול, של השיפוט האמפירי, האינטראופקטיבי, של קוואיו — מידת הסלידה שלהם, כגרמנים טובים, חשים מלפני כל דבר שהוא יהודי. סימפתיה או סלידה חז, כאמור, הפן הפסיכולוגי של המסר, המצו (או אין מצו) בביטוי הסימבולי של מבע, הפתוח ורק בפני בעלי "עצמות" זהות. הטיעון הווגנרי מצלצל טאוטולוגי; זה צלצולו של ההדר המשיב לדובר את קולו שלו. "מיחר סימפתטי", עשוי מסובטנציה אקסיסטטיבית דומה לזה של המיתר המנגן, נעה לצילון, מהדרד בסימפתיה. כיצד זה עולה בקנה אחד עם אמרות של גנץ, כגון אמונהו ש"המאזין מוסר עצמו, ללא התנגדות, כביבול, למשיכה כוללת, וכך מטמיע באופן בלתי רצוני גם מה שהוא זר ביותר לטבעו" (Wagner 1987, 322)? התשובה פשוטה: מה שנראה רצוק לכארה, למעשה קרובה. אין זו קרבה קונטיגנטית, כי אם קרבת המהות; סימפתיה, כידוע, מכובצת מרחקים (Foucault 1972). לכארה, אין בכלל אלה חידוש. הסבירים סימפתטיים ושל דימויים מהדרדים ליוו את הניסיון להבין את כוחה האפקטיבי של המוסיקה לפחות מראשית המאה ה-17: בתקופה כמיתר מתחוץ וסימפתטי, כך נאמר, פועלות המוסיקה במישרין על הנשמה. היא מביאה את השותבע בה, וכן מעוררת את רגשות השומע, שנפשו עשויה מאותם החומרים של יוצר הרשמי הצליליים. אך גנץ מעקר את

היסוד האוניברסליסטי של הרעיון המקורי. ה"ויראציה" הפרטיקולריסטית-אסנצייאלייסטית שלו ל"נושא" הסימפתיה תוחמת את נמענו הפסיכיאליים בಗבולות של הקולקטיב הנבחר. תשובתו של וגנר לתחפוקות האמנציפציה גלויה אפוא בנסיבות מחודש של יהשי הכוח הקובעים את הקרטיזונים האסתטיים הרואים לקבוצה שאליה הוא משתיך כתחליף לבנים הקיימים. הוא פונה למאזין ואומר לו, אתה השופט ובך מצור הכוח להבחין בין טוב לרע, בהנחה שאתה מחובר אל היסודות האמנותיים-ספיריטואליים הרואים של הקולקטיב<sup>5</sup> – ספונטניות ודמוקרטיה לכארה; אך למעשה יש כוח לחוש אינטואטיבית באמונות הביטוי האמנותי, אולם רק אם הוא מטופק לו על ידי האינטנציה הראوية – האמן מורה הדרך, המחבר ביתר שירות למקורות ההשראה האמיתיים (הכהן-פינצ'ובר 1998).

### 3. בין חמלת טרנסצנדנטית לסימפתיה אימנתנית

נניח ברגע לסימפתיה הונגראט ותתמקד במושג החמלת, כפי שהוא עצמו עשה בשנים שלאחר כתיבת "היהדות במוסיקה". כמו ביחס לזרות ההכרה של שופנהאואר בכללותה, כך גם ביחס למושג החמלת, רואה וגנר בזרותו של שופנהאואר מעין העצמה של רעיונות שהתגבשו בבית היוצר שלו עצמו, מתוך מצוקתו ולבתו כאמן. החמלת, שאצל מנדلسון ולסינג שימשה בעיקרה במסגרת תיאוריה של הדרמה, מופקעת אצל שופנהאואר מהקשריה האסתטיים והופכת לעיקרון אתי יהיראי, המחלץ את האדם מן האגויזם (לשון אחרת, הרzon; Wille) שלתוכו נולד ושותכו הוא פועל. כזה, הוא מהગבש אצל שופנהאואר על רקע הרzon לטהר את הגנות, שהעמידה את ההזדהות עם סבל האל במרכזו, מן היסודות היהודיים, האנטי-חמלתיים, שדרבקו בה ועל יסוד השאיפה להחלפת האינדיבידואל הקאנטיאני, הפועל מכוח ציוויל-רצינוליל-קטגוריאלי, באינדיבידואל הפעול מוקד רגשי וולונטרי, קוואזידרגיגיזי (Schopenhauer 1974; 1995). מושפע מרעיונות אלו מכך וගנר במכתו למתילדת זונדרנק משנת 1858 על "התהום ללא תחתית של מסכנות אכזרית המציה בסיס הווית חינו", תוך שהוא מעד על עצמו שככל דבר נוגע בו עמוק "רק כאשר הוא מעורר בי תחושת זולת (Mit-gefühl), קלומר חמלת" (Mit-Leiden). באלה הוא רואה את המאפיין הבולט יותר של הויתו המוסרי ואת מקור הייצירה שלו (Wagner 1853–1871, 84).

טוב ויפה, אלא שבהמשך כותב וגנר שבניגוד לחווית האהבה, אין החמלת נקבעת

<sup>5</sup> כ-70 שנה לאחר וגנר זוכה מסכת רעינויו זו לפירוש ברור במשמעותו של יונג. עוד יותר מוגבר, שלו יונג את אוטונומיה הייצירה של האינדיבידואל, וראה את מקור הייצירה האמנותית במורשת אבותיו וցערו. בשל כך, טען יונג, יהודים אינם יכולים להיות שותפים למיתוס ה"אריי" הגוצחי. מעבר לכך, הם ניסו וudos מנסים להדיח את בני הגזע ה"אריי" מעולםוחיהם על ידי הרציונליסטים הרוח היהודי חסר המיתוס (Noll 1997).

על פי טבשו האינדיבידואלי של האובייקט הסובל, כי אם על פי תפיסת הסבל. לטענותו, אין לנו מעוניינים למעשה באישיות של הסובל, שבנסיבות אחרות הייתה עשויה לעורר בנו אנטיפתיה. מה שחשוב לגבי החמלה אינו מה מרגיש הסובל, אלא מה אני חש או מדבר ביחס אליו בהתאם לכוחתי לחוש עמוקely של מהות הסבל. בעבר, כותב וגנור, אין דבר ממש יותר מאשר התאמנה שבחמלה (*Übereinstimmung im Mitleiden*). המסלכת את מחסומי האישיות, הן שלנו והן של הסובל. אמנם ככל שאדם נעה על רעהו, כך פחות הצורך לגלוות כלפי חמלה, בשל יכולתו להתגבר על סבלו באמצעות פרישה שמתוקן יותר (*Resignation*); אולם, ממשיך וגנור, בגיןו לאדם שפותחות לפניו דרכי רבות לחת טעם לסבלו, אין הדבר כך אצל בעלי החיים, שאין בסבלם שום מטרה, והשחרור ממנו אפשרי רק דרך המוות. אם יש טעם לסבל החיים, הוא רק בכך שהן מלמדות את האדם על מהות החמלה (ווגנור מפנה את קורתה המכabbת לתמונה יום השישי הקדוש בפריטיפל).

אם נראה שהציגת דברים זו מחייבת את נושא לגילוי חמלה כלפי כל מי שיודע סבל, במיוחד כלפי מי שגורלם לא אפשר להם לחיות מעלה סבלם, מודרו ווגנור לומר את הדברים האלה: הוא מתמלא שאט נפש, ובובזמן אדישות, כלפי אנשים הזונחים את החמלה, שבה לבדה טמונה האפשרות לנאות העולם. "אף נכון אני להעירים מסכת עינויים, על מנת שייעשו מודעים לסבל!" הוא כותב. גם אם אין הוא אומר זאת במפורש, נראה שכונתו כאן, בין היתר, ליהודים, שהרי היהודים, כפי שלימד אותו שופנהאואר, דחו מdeath ומאלוחיהם האקסקלוסיבי את מרכיב החמלה, מאוז גירש אברהם את הגר עם ישמעאל בנה לדבר. היהודים נעדרים הן את היכולת לסבול והן את הנכונות לחמלו, ומשום כך אין הם ראויים לחמלה.<sup>6</sup>

חמלה אקסקלוסיבית אך ברובזמן סימביוטית; חמלה המתקדמת ברגשות נושא יותר מאשר בסבל מושאה; חמלה שהיא עקרון יסוד אך ברובזמן תולדת חולשה — אוסף של סתיות; זהה החמלת הוגנרטית. היא אקסקלוסיבית באשר היא מוציאה מן הכלל את מי שאינו "מסוגל" לה; היא סימביוטית בחתירתה לטשטוש הגבולות בין נפשות פועלות לנפשות נפועלות, בעצם הזרק של החומל בנחמל לשם קתולות נפשו. היא מתקדמת ברגשות הנעלים של מי שסבל מרגשו, אף שמוshawו הוא "בלתי נסבל" פוטנציאל. היא עקרון יסוד באתיקה העולמית, צו פנימי טרנסצנדיטי, קדס-קטגורייאלי, אך ברובזמן היא מעידה על נחיתותם של החותמים בה, שלא התעלו אל מדרגות הפרישות מ"רצון".

כל אלה חברים יחד להעלאת החומל תוך הנמכת הנחמל או הראו לחמלה. עיקרון אוניברסיטאי, שבסופו והופך לאליטיסטי במובהק, כדרך של עקרונות כולניים, שככל מי שנמצא מחוץ לכלם הוא כופר בעיקר או קדוש, מנודה או מורם עם (Shell 1993). זהו

<sup>6</sup> ב"יהודות במוסיקה" כתוב וגנור: "שם נסיכה לא מרים את הארישות הקרה והמלמלת [של היהודים] לידי התעוורות של גשש לב להחתה" (ווגנור 1984, 208). עם זאת, בדברו על היהורי המשיכל שהתנתק מהחינו, הוא טוען: "זו רק גרמה לבידודו הגמור ולהיפיכתו לאדם קשוח וחסר לב מכל, עד שאבדה לנו אף אהבה מידה של אהדה [*sympathie*] שהשנו כלפי גורלו הטרגי" (שם, 209). כל עוד גילם היהודי הויה של סבל, נתה אפוא הלב הנוצרי הרוחם כלפיו.

סיפור מובהק של אידיאלים קיצוניים, אך מוצאו הוא שוב מבית המדרש של הנאורות. היה זה רוסו שטען כי המקור לכל מוסריות היא חמלת טבעית, "כפי שהיא שכנתה בחתנווה הטבעית של הטבע, לפניו כל רפלקסיה"; ואכן, לפי רוסו הרעות החולות מתחילה ברגע שהרפלקסיה מתעוררת, ברגע שאדם מתחיל לה השוו את עצמו לרעהו (Rousseau 1964). רוסו חש ובדוק מהחרבות הרפלקסיה המשווה בטבעיות של המהלך החומל, שכן היא כרוכה בקריטירונים לגבי החלטת החמללה, הנושאים מטיבם מכנים של סלקציה. גלגול המושג אצל וגנור אכן מורה את סופם הבדלני של עקרונות אוניברסליים כאלה; זאת ועוד, רוסו ראה בගילומה התיאטרלי של החמללה משום הסטה מתחומי המציאות לאלו של האשלה תוך ריקון משאבה (Rousseau 1758). בנגדו לרוסו, עבור וגנור מימושה של חמללה בתחום המעשה הדרמטי הוא בבחינת מוקד רב-עצמה, הנועד להפעיל את החורום אותו מחוץ לגבולותיו, בתנאי, כמובן, שהם אמונים על החמללה ה"גונה". כמסלול דרמטי החמללה הוגניריאנית חרצת נתיבים שונים כגון זה של להנגרין ואלה, של ברונהיילדה, או של פרסיפל ("המטומטם התם"). פרסיפל, כפי שנראה, עובר מסלול של התבגרות, שראשיתו באידישות לסלב, המשכו בהתקנות בכאב אישי ובהתקבוננות תמהה בקיומו אצל הזולות, וסופה בחיבור השניים ברגע נדי' של תודעה מצרפת, המביאה אותו למעשה של חמללה גואלה.

חמללה בפנים וחמללה בחוץ ובתוך הסימפתיה. בעוד החמללה, לדידו של וגנור, היא בגדיר עיקרונו מוסרי המכון למצבי עניינים בעולם הריאלי או הפיקטיבי, הסימפתיה, כפי שראינו, היא מענה אסתטי לאופני גילום הסימבוליים-אמנותיים. החמללה היא בגדיר תגובה בלבד למצב נסובי של אובייקט סובל, אדישה לסגולותיו, וככזו אין היא תלואה במפגש של מערכות תודעה. הסימפתיה, לעומת זאת, היא למעשה היוון (affirmation) של החוויה האמנותית הכוללת; היא ביטוי של מפגש בין מערכיים הכרחיים שלמים, בין זה של המאוזן-צופה ובין זה המגולם ביצירה. بما שהוא הקשור להגבות המאוזן-צופה למעשה הדרמטי, המהלך המשתמע מתחיל בהפנמת החמללה המתעוררת בין הדמיות הבדיוגניות לבין זמן, עובר דרך חמלתו שלו כלפין, ומסתים בהיינו את גורלן או את התמודדותם עם סבלן, בין שמדובר בפרישתן "מרצון" ובין בהיגאות כפתרון. הסתמלחותם של אלו במרחב האמנותי הכלול כרוכה אצל וגנור בהילכה מתחמדת לשיאים, המוגנת בתוכה לא רק את הרקמה המתלבצת של אבני הבניין האמנותיות, אלא אף את ההתרפות השיטית, המצחברת, של המערך החוויתי. הקיין הוגנרי הוא לפיך אקסטטי — מוצר של העצמת החמללה על ידי הטוטליות של החוויה האסתטית, מצבור של אנרגיות נפשיות העשוות לפנות מן המעשה האמנותי החוצה; ככזה הוא משתמש למעשה גשר בין החמללה הפנימית, הבדיונית, ובין החמללה הריאלית. כМОמן מכריע בחוויה האמנותית הכוללת אפשר למזוא במלך וזה עקבות ברורים של החמללה האристוטלית על השלכותיה הקתרטיות (HaCohen forthcoming).

בעולםה של אליות הסימפתיה היא אחת: עיקרונו מוסרי ואסטרטגיה אסתטית גם יחד. תשתייתה הרוחבה של סימפתיה זו במסורת הבריטית, כפי שניסח אותה למשל אדם סמיית'

(Smith 1976), מאפשרת את מיתון המחיצות האונטולוגיות שבין בדיען למציאות ואת דירוג עוצמת ההודחות עם האחד — הבדיוני או הריאלי — לפי קרייטריונים גמישים, משתנים והדרדים (Engell 1981, 143–160; Marshal 1986; 1988). סימפתיה זו תרוה, כמו במקרה של וורಡסורת', אחר לשון פוטית חדשנית שבקשה להרחיב את גבולות הרוגניות והחמלת, תוך שהיא חושפת את הפרודוקט הכרונק בהרבה זו (Hartman 1997, 141–164). אליט, שהיתה מודעת לסקנות האורבות לפתח החמלת והתבוננה בפניהם ללא אחיזת עיניים, לא ויתרה מעולם על הניסיון לבנות עולמות תודעה המכוננים על עקרונות החמלת; דניאל דרונדה הוא אחד מהם, אולי מרחיק הלכת יותר.

עבור אליטoS הסימפתיה היא מרכז עצבי של הקיום האנושי, הריאלי והספרותי, השולח את הסתעפויותו לכל עבר. "We have only insight in proportion to our sympathy," כתוב ביחסו (תוונוחינו עמדות ביחס ישיר למידת הסימפתיה שלנו) כתוב ג.ה. לואיס; ככזאת, פירשא אשטו, "ג'ורג' אליט", סימפתיה היא עקרון יסוד הכרחי המופעל על מציאות קיימת, ולא רק עיקרון ATI הנוטן טעם במעשה הספרותי, כפי שסבירו הרבה מבני זמנה.<sup>7</sup> היא הכליל שבאמצעותו מתאפשרת המציאותות מסוכותיה, ונראית יותר "כפי שהיא באמת"; היא מאפשרת לראות את הזולת לא רק מתוך עניינו שלו (כפי שהרוגלים בסימפתיה הבינו מזמן ומעולם), אלא בעיקר מוחך מבט כולל, המעיד את היחס שבין הגורל ובין הבחירה המוסרית של הזולת הנחמל בכל מרכיבותנו.

תוקפה המוסרי של עמדת זו ברור מילי, אך בה במידה גלויה גם חולשותיה: עמדה זו מקהה את עצמותו של השיפוט המוסרי וצובעת את המציאות האנושית בצלבים אחידים, שלגביהם העדפת מצב עניינים אנושי אחד על פני משנהו כרוכה ככשל אפיסטומולוגי. ככל זה מתגלה במעט הנסי המורכב של דניאל דרונדה, המחשף לו נזיב פעללה לשׂקע בו את חייו: רגשותו ויכולת התבוננותו, שניעורו בו בגיל צעיר, התפתחו והוא לא האבת בריות רבת-פניםים שאימה למנוע בעדו מלנקות דרך פעולה עקבית.... דמיונו הורגל כל כך לראות את הדברים כפי שהם נראים מן הסתם בעניין זולתו, עד שברית אמונה איתה הייתה בעיניו בבחינת חוסר כנות, אלא אם כן קמה נגד דיכוי של ממש. אהבת הבריות השופעת והגמישה שלו סופה שהתקדמה באפיק אחד עם הנתחנות המתלבטה העשויה לנטרל את אהבת הבריות. מעתים הם האנשים הרחוקים מן השחיתות כמונו, ובכל זאת לא שנא את השחיתות אלא שנא מותנה, כיון שהיא ריגל להרהר בה לא כדבר מופשט אלא כחלק המעורב של בני אדם של אחד מתייחד בקורותיו, שלבו נתה לחושפן בהבנה וברחמים. בשל אותו איזון מולד היה דמוקרט נלהב ביחסו אל המזון, ועם זאת, ברגשותיו ובדמיונו היה שמרן בעוצמה רבה; היהתו בו רעבנתו להטלת ספק בדת ובממשל ובכל זאת לא אבה להיפרד מן הדפוסים שהזמן קידש, שהיו הרי

<sup>7</sup> אם כי היו כאלה שהבינו את יהוד גישתה: "אמנות יש מטרת מוסרית, והיא להרחיב את מעגל הסימפתיה האנושית; מטרה זו עשויה להיות מושגת רק על ידי מתן תמנה אמיתית של החיים". מסכם תומאס נובל (Thomas A. Noble) את מפעלה של אליט (Graver 1984, 264).

זכרון וריגשות ששם טיעון לא יכול להנחתה עליהם מכת מות.... אהבת בריאות מהורהרת ומתחזרת מדי היהת עלולה לשתק בו את ההתרממות על מעשי עול ואת יכולתו לבזר ביחסו לזרה, שבכלדיה אין מתקיים כוח מוסרי. ובשנים האחרונות, מאז התגבר והיה לאיש, היה מודע לכך בחירותה כה עצה, עד שנפשו יצאה יותר מכל לאיזה אירוע חיצוני או לאיוז הארה פנימית, שידרבנוו לנקוט דרך פעולה ברורה וירכוו את מרצו המועה (ד"ד, 366, 366. *ההרגשות של...*)<sup>8</sup>.

רגישות (sensitivity) והתחבוננות (reflectiveness), מטיעמה לנו אליות, שעשויה להפתחה לכדי חמלה ורכח-פנים. הרגישות היא תנאי לחמלה, ההתחבוננות — להשתתך ריבוי פניה. אולם משנתפתחה לכדי ריבוי פנים זה היא מחייבת בעצם אפשרות הבחירה באובייקט החמלה, ובכך מחשלת את עצמה. היא מעין חמוץ בורידני העומד במרקח שווה בפני ערמות קששות ערך ונותר תקווע במקומו, רעב לנצח. האם פתאות תזקן בין ערמות הקש אלומה אחת בצלבים אחרים, ובכך תשבה את לבו השקל של החמור, או שמא עצמת דעבונו תתגלם בהתאם של העדפה מקראית?

אליות רומיות על אפשרויות של פתרון, במשפט הריבעי המודגש לעיל: דרונדה לא אבה להיפרד מן הדפוסים שקידש החומרן, שהרי היו זיכרונות וריגשות (sentiments) שם שום טיעון אינו יכול להנחתה עליהם מכת מות. משקלם של אלה בעולם הפנימי של הנפש החומלה מתמצאה בעבורו אליות במושג האחרון (sentiment). הוא לדידה המצפן והמדחף של פועל מוסרי (moral agent), תולדת יציבותו של קשר רגשי אורך טוות, טען זיכרונות, שرك בחיוניותו ובשלמו עשו לחלץ את הדמות המתכוננת באדרישות גוברת כלפי המרחיב הקונטיננטלי של "מקרה בני האדם" משווין הנפש שלה. היפיוו של דרונדה אחר סנטימנט מודרך אכן נבע מנסיבות גידולו המיוحدות, שלשלו ממנו תחושת השתיכות טבעית. כמו אצל וגנר, גם כאן נצפה אפוא למצוא סיפור של מסורות מקודשות, זיכרונות צורבים בתחום מעוך "עצמותי" כלשהו, וגם לסיפור זה, יתברר, יש מומנט אסתטי מובהק שיישמש מתחוך בין חמלה פוטנציאלית בתוך עולם בידוני לחמלה ריאלית בעולם החברתי והפוליטי. אולם, בגין מקרה 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 הננתונה בתוך מסגרת, הנוטלת את עוקצת של האילווז האמנותית ומעמידה אותה לשיפורם המפוכח של אלה הנמנימים בה כמו של אלה המזויים מחוץ לה.

כגורם פנימי, וולונטרי, מעוררת אפוא הסימפתיה האליות את הדמיות הבדיוניות לפעולה פנימית וחיצונית גם יחד. היא מכוננת אותו למציאות יעדיהן בתוך זמן ולמיושם מחוץ להן — בזירת פעולה חברתית כלשהי. היא מאיצת את הווייתן ואת מעשיהן בהתאם,

<sup>8</sup> עבדתי הסתמכה על המהדורה הביקורתית של דניאל דרונדה (Cave 1995). הצעיטותם להלן מובאים בתוספת ציון מספר הפרק והעמוד בהזאה זו. התרגומים לקחים מן התרגום העברית (להלן ד"ד), בתרגום של ברגר, בשינויים קלים (אליות 1991).

לא רק בעצם העמדתה את עקרון הסימפתיה מול הפכו הגמור (גרנדקורט כתשלילו של דרונדה) ולא רק בדריג של עצמת התגלמותה השונות, אלא גם במידה האותנטיות, השקיפות והמודעות של נושאיה לגביה. בה בעת היא גם מודכבת את הסביבה – הסביבה נקיסטיות. ההיסטוריה, הביתית – שבהן פועלות, מן הקהות והדרמה המאפיינות הפסטורליות, ההיסטוריה, הגיורית, בתוך כך היא מלכדת את היסודות העלילתיים הפוזרים במאגר הצפוף של חוטי המשיכה והדוחיה המתקיים בין הגיבורים, ובהרוכבה שהוא יוצרת בין איכות הקשרים ביניהם. מעל כל אלה, היא מכוננת נקודת מבט המצויה מחוץ לתחומם, נקודת מבטו של האמן היוצר אותם, שהוא כל-ידע עד הנקודה שבה הוא יכול לנבא את השלכות היחס שבחגולות הפנימיות שהוא מעניק לדמיותיו ובין מצבי העניינים שבהם הוא ממוקמן. בנקודה זו, שבה עבר חתום ניצב בפני עתיד פתוח, מתגלות בחירותיהן והכרעתותיהן של הדמויות כפועל יוצא של מצbold שיפוטיהן המוסריים.

שלא כמו אצל גנגר, העמדה הסימפתטית של אליות היא אפוא במהותה אחת, בין שהיא מופעלת בתחום העולם הבדיוני (על ידי הגיבורים) ובין שהיא פיעלת עלייו (כاستراتيجיה נרטיבית). כמו הגיבור, כך גם היוצר שותף לאוֹת הססנות רפלקטיבית, שלכאורה מונעת ממנה נחישות של פעולה. לא לשואה הוואה אליות עוד בחיה בנקודת אסטרטגיה של סרקזם ביחס לדמיותיה, בפיקורת ארסית כלiphaz, בעירוב של עדינות ומרירות, המותרים את הקורא במבוכה ובבלבול (Graver 1984). כוח התבוננותה, יושרה האינטלקטואלי ואחריותה החברתית אכן הובילו את אליות הרוחק מן הקליישאות הרווחות בימייה לגבי התביעה מן הטופר לבנות, להזדהות עם גיבוריו ולרגשות מוסריים העוברים על גודותיהם, בתנאים הכרחיים לגילום הטעותי של המימד הסימפתטי שנחשב כה מרכזי בעניינו זמנה. בסיסו העניין עומדת השקפה של אליות, שאין ליוצר יתרון אפיסטטומולוגי על פני גיבוריו או קוראו; לאלה כמו לאלה הוא מעניק את מלוא הכלים לשיפוט המציגות, ומונע אותם שלא לדניאל; לא הוא, לא קוראי היעד שהלא יכולם לנוח על זרי הדרנה של מעשיהם ושיפוטיהם הקודמים. הטען של אליות, בהתאם, כפי שהבינו מבקירה, רצוף שניות; מנחם ומציק, מרגע ומעורר, מרום וחתרגן, אוטופי וסאטירי גם יחד.

הניגוד לכאהora שבין האוטופי לסאטירי אינו אלא שני פנים לביטוי המתח הבלתי פossible, שבו נתונים עלולותיה האפשריים של אליות – המתח שבין הריאלי לאידיאלי, כפי שהוא מתגלה בקיום האנושי. זהו המתח העקרוני ביזהו בתפיסת עולמה, ואת שימורו היא נצחה כבכת עינה. בבסיס השקפת עולמה של אליות, שמהד גיסא נמלטה בעוצמה האינטלקטואלית של העמדת הפויטיביסטי מיסודה של הדת הנוצרית, ניצב הנטק שבין מיל', ומайдך גיסא נאהזה בערכיו נפש ורוח מיסודה של הדת הנוצרית, ניצב הנטק שבין העולם האובייקטיב-טבעי לעולם הסובייקטיבי-אנושי כהנחה יסוד לכל תיאוריה מוסרית וחברתית. משמעותה של הנחה זו התמצתה בעבורה ברעיון שככל ניסיין להשליך את הערכיים הפנימיים של האדם על העולם, על מקורות אירועיו, כל ניסיין להטעין את

היפותיקה במטפיזיקה, הוא בבחינה כשל אפיסטטמולוגי, הכוֹך עמו עדמה אונטולוגית מוטעית. בעקבות פיריבאך דגלה אליות בדת הומנית, שתאמץ אל חיקת את הערכיהם הדתיים שנטקדרשו בדת, ללא השלכתם על אל טרנסצנדנטי (Paris 1970). בספריה ביקשה להתח הדגמה היה של אידיאולוגיה זו, תוך שהיא מעמידה את היחס בין הפער הנטען מראש שבין שאיפה אנושית למימושה הריאלי, ובין החמלת האנושית המבקשת להתגבר על פער זה, **כעקרון מטה-ינרטיבי מרכזי**.

#### 4. הזורת המוכר והכרת הזור: אסתטיקות של התודעות והדרהוּד

אולם אם אליות, במיוחד במדלמאָן, בחרה בطن סאטירי ובמרחק מתון, אינדייפרנטי, לכינון המתח בין האידיאלי לרייאלי בהוויתם של גיבורה, בדניאל דרונדה היא נקתה אסטרטגיה שונה. במסווה של ריאליزم ספרותי הממוקם במחוזות הזיכרון המידיים של קוראייה (עלילת הרומן מתרחשת ב-1866), היא מפלגה למחוזותיו של הרומנס: היא מミירה תבונה אירונית בפתחות לטרנסצנדנטי, הסתברותיות מציאותית (*verisimilitude*), ברגע עם הפנטסטי והמייתי, אינטראיגות חברתיות בנפתחי הנפש; את כל אלה היא עוטרת בהילה ספק נבואית ספק אלגורית עתירת רמזיות למרחב תרבותי ורב-מדים. הסטיטה למרחבי הרומנס היא ללא ספק פועל יוצאת מעצם בחירותה של אליות ליצאת בדניאל דרונדה מן החיק החמים, המוכר, של הספרות הקאנונית. על פניו נראה כאילו אליות מפיצה על היסוד הזור של העלילה היהודית ומצדיקה אותה ברוחה המטפיזית של טוויות חזון וטלילת הדרך להגשתו. באופן עמוק יותר כרוך הדבר במרקם המשתמע מיסודות החמלת המפעלים את רקמת העלילה, שעלה משועך חוט החסר של הדרמות השיקספיריות האחרונות, הבנוית על יסוד הרומנס. כפי שקרה קייב, עלילת הספר בנויה בחלוקת כדורות ורב-שבתיות אל, המשלבות התרחשויות כמורנשיות באויראה כסומה, המתנסאות אל תמנות מרהיבות של התודעות (Cave 1988; 1995).

למורשת הרומנים השיקספיריות, כפי שהיא באה לידי ביטוי בסערה ובאגדת החורף, יש אכן ממשמעות עמוקה להבנת מרכיב החמלת בדניאל דרונדה. רעות ושלמות משפחתיות נקבעות בהן תחת עורמה חתרנית וחشد קטלני, הפעורים לתמיד פצעים של אמון שנזוב, מנהצים את אשליית שקייפותן של תודעות זו לו, ומרחיקים את גיבוריהם ממוחוזותיהם הטבעיים לאוזרים של גלות ואובדן זהות ולאיים של חוסר ורדאות. תמנות התודעות לקרה סיומן של דרמות אלו, שבזמן הגולה מתווודע לרעי שחדיחתו מותך בחירה ועמדת יתרון, בנויות על יסוד החמלת: חמלתו של פרוספרו על אחיו שנישלו מדורסטיתו והגלה אותו מארצו, חמלתה של הרמיונה על בעלה, שבקנאתו העיורית פגע פגיעה מותה במבנה והגלה אותה, בעודה בחיה, למחוזות המות והשכח. ברגישותה החודרת למניעם העומקים קבועי סגולות האופי של דמיותיהם, משתייתה אליות את חמלתו של דניאל על החוויה המעצבת של הוויית הניכר וההתנכרות שחווה בילדותו, ועל תחוות חוסר הוודאות באשר

לזהותו. חוויה זו, מספרת לנו אליות, היא זו שטבעה בו את אופיו החומל; היא ציר ברומן, שבו נפשות רבות סובלות את סבל הדחיה, הניצול, הנטישה על ידי הוריהן, והיא יסוד הקשר של דניאל לאוסף "ישמעאלים" אלה, קשרר של שותפות גורל.<sup>9</sup> היא מכוננת את לבו לשאת את רגעי התהוודות במלוא האחריות המתבקשת. ובכל זאת, אף כי שתי הנשים שבגורלן נועשה מעורב, שאוthon הוא מצל מסכת טביעה ממשית או מטפורית, הן קרובנות של מעשי אלימות של אבותם כלפי ילדיהם, הסנטימנט של דניאל מכרייע, בכל מה שקשר בבחירת לבו, לטובת מיריה היהודיה הקטנה טובת הקול והאקווטית, ולא לטובת גונדרוין האנגליה, שיפי הדירה כל של "דוכסית ואנדיקית". ובמילים אחרות: האסתטיקה היהודית, על מכלול ערכיה, מדברת ללבו של דניאל יותר מזו האירופית, אף שאינו מתכוש לה. כיצד יתכן הדבר? איך יוסבר, באופן פסיכולוגי, שהمراה כזאת של המופר בבלתי מוכר אפשרית? מה בنفسו של דניאל עשוי להדרד למסרים הסימבוליים הורים של התרבות האחרת? או בלבונה של אליות: כיצד אותם "דפוסים שהזמן קידש", אך לא בעבור דניאל עצמו, היו יכולים להפוך בנفسו למערך של "סנטימנטים"? או שما מתערבת כאן החמלה כלפי היטל של הזולת בהין-העך התרבותי, שהנפש הנחמלת מייצגת? ואז שוב נשאלת השאלה, מדוע דוקא נפשות אלה (mirrah, מרדכי) מכוננות בלבו של דניאל את הסנטימנט יוצר הסימפתיה?

בנՔודה זו וראוי להפריד את הדין, בדרך הוגנרט, למעשה החמלה האנושי מחד גיסא ולמעשה ההין הסימפתטי מאידך גיסא, ולבסוף בתוך כך את היחס המקשר בין השניים אצל אליות ואת האופן שבו הם מעצימים זה את זה. מכל מקום יש להציג שבניגוד לוונגר בקשה אליות להפשיט מן המערך הסימפתטי כל יסודות טמירים ולכוננו על יסודות מנטליים מן הסוג המשתית את המחשבה הפסיכולוגית של ימיינו, כשהיא מוסיפה לה אלמנט ריב-משמעות. אם לפי הפסיכולוגיה של סוף המאה ה-20 אמפתיה מתחבשת על זיהוי סימני הרגש אצל האדם הנחמל,<sup>10</sup> עברו אליות הזדהות שבחמלה אפשרית רק על יסוד החיבור שבין "תבונה וחזון מוסרי" (intelligence and mental vision) שבഅמצאות בלבד אפשר לקרוא את סימני הרגש שambil האדם الآخر, באשר הם לעולם קונטקטואליים. מועשר על ידי ניסין, נוטל הדמיון חלק מרכזי בפענוח המבע הנמסר גם ללא תקדים ברור של סימן מוכר. המודל הסימפתטי של אליות מיוסד אפוא על התכוונות אתית. בתפיסה השוויונית לגבי המתרחש בתחום המערכת הפיקטיבית ומוחצת לה, הninah אליות, לפיכך, שהתחילה שעובר הגיבור, דניאל במרקחה שלו, עשוי לעבור על הקורה ביחס אליו, והיא פרסה אותו כך שיוכל לעקוב אחר כל נפתחו.

**מעשה החמלה של דניאל כלפי מירrah, הנערה היהודית, קודם להין הסימפתטי של**

<sup>9</sup> כמו שופנהאואר, גם אליות משתמשת בסיפור הנג' ישמעאל באקמלטה לאיד-המחלה, אך בכיוון ההפוך: לגביה היהודים הם הסמל ל"ישמעאלי התרבות", ומכאן כוח החמלה העזום המגולם בהם כקבוצה וכייחדים! (ראו למשל DD 36, 434).

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

המסר האסתטי שהוא מייצג. הוא מתרחש בתחום הוויה אנטידינרxisיטית מובהקת, שאפשר לכנותה, על דרך הניגוד, "הוויה של הדחדות". הוויה זו, שהיא חלק בלתי נפרד מזהותו החומלת של דניאל, שואבת רבota מן המורשת הארוכה של דמיות "מהדחות" – בנותיה של אקו האובידיאנית. אקו, בת לווייתו האומללה של נרקיס, שבה נתגלו כשליו במחוזן, משמשת מזע שלهي ימי הביניים אב טיפוס של ישות חומלה ומנחמת. בה בעת היא גם מהפשת את קוליה שאבד לה בתחום אקט ההזדהות. בכך זהה אקו לעתים עם הגואלים הרוחניים ולעתים עם המקוננות הנוטושות (HaCohen forthcoming). כשהשתתף במופע המוסיקלי בהיותו בן 13 שר דניאל באוני קהיל ועדיה את השיר לאקו, ששרה לירדי בקומו (*Comus*) למילטון. מלוד השיר, שאינו מופיע בטקסט האליוטי, מkapלאת בתוכן את מיטב המסורת הזאת. בשיר פונה לירדי לאקו כ"אקו המתוקה, נימפה מתוקה המתגוררת לא-ארטיא / בתוך קונכיתן האורורית" ומתהננת שתסייע לה למצוא את אחיה האבוריים. מתחבר שאקו זאת, כדמות מהדחות אחרות מן הרנסנס והבארוק, לא רק נינה בסגולות של קשבר, אלא מכוחו, גם בסגולות של חזון והגנה, ובঙגולה אפלטונית של הדדור הארץ של הARMONIA השמיימית, המאפשרת את גאותה שללה. בהמשך השיר היא מכונה "בת הספירה" ("Daughter of the Sphere"), חד-אחות ל"בת ההדר" ("Daughter of the Voice"), בת הקול הקבלית שמאו המאה ה-16 מזוהה עם דמותה העוררת את הרוח, מנעה את המחבשה, משכלה, מרגשת, ומרוממת את כל חלקי הנשמה ליוצר כל<sup>11</sup>.<sup>11</sup> כבונת קול אלון, גם דניאל ניחן במסיקליות שופעת, בכוח קשב וכחוזן, בעוצמה מלכדת. גם לו מובטה שכמушה החמלת שלו הוא עצמו ייגאל. כשהוא בוחר להתבודד, אין הוא ממוקד ברפלקסיה נורקיסיטית אלא שקווע, כאחיזתו, בחוויה קוונטמפלטיבית-динמית. את פני המראה של מי העין המשקפים בכוואה חיזונית ממיר דניאל בעין החותרת למרחוק עם זרימת הנهر בעת שיט ועם תנועת הסירה, המהרסת בכואות וגעיות ומונעה את נפשו לעבר מחוות נעלמים. לא פלא שמתוך הוויה זו גואה דניאל אל תוך מיטרי מוסיקלי, המטרים בהדחויה את הנפש הסובלת שיפגוש:

כל אורתה העת המשך לפום בשקט, بلا שהיא מודיע לך, את המנגינה שהתגננה מאליה  
בגרונו כל הדורך במעלה הנהר – שיר הגונדויליר מ"אוחלו" שרוסיני התאים לו מנגינה  
הראوية למלהות בנוט האלומות של דנטה... ובעוורו נח על משוטו נשמע בבירור על שפת  
המים קול הפיאניסימו היורד של הלילה המתרוננת, "nella miseria" (DD 187, ד"ד 190).<sup>12</sup>

בעודו שר מבהין דניאל בנערה המבקשת ליטול את נפשה. סימני ההבעה שלה הם אוניברסיטיים, התהגהות האובידנית ניתנת לפענו בקהלות. אולם החמלת שלו חוזה מיר את גבולות ההצלה הפשוטה, אשר כשלעצמה מתחבצת בעידנות וברגשות, ומתחוכה מפצעיה

<sup>11</sup> כך היא מופיעה למשל בחיבורו של אלכסנדר פרה (Alexander Farra) (*Settenario*, 1571).

<sup>12</sup> בפתח הפרק מביאה אליות את שירו של טניסון (*Locksley Hall*, Tennyson), שהוא פרפרזה על שורותיו של דנטה: "This is truth the poet sings, that a sorrow's crown of sorrow is remembering" ("אמת שורד המשורר, שיא הצער של הצער – זיכרין דברים טובים יותר").

ראשיתה של התקבשות נפשית בין השנים המיסודה על הדחד מוסיקלי, תלוי תרבות. בתוך כך הופכת חמלת כללית, מן הסוג הוגנרי, לחמלת לדמות ספציפית, שיש בה אפשרות ליפוי מסוג אחר, יופיה הזר, הספרדי, של מיריה, יפי נפשה ויפוי התרבות שמננה באה. כל אלה מסתמכים בהדרה זו של שיר הגונדוליר בפייה.

הרזוננס המשי של השיר הגיע לאוזניה של מיריה, וברגע פגשתם היא אומרת: "בקול נמוך מתוק, בחיתוך דיבורו מובהק כל כך המצביע על זורע ואשר עם זאת איננו זר":

"ראיתיך קורם... ואז הוטיפה כמתוך חלום, לאחר הפסקה נוספת: 'nella miseria': לדראונדה, שאינו יכול ברגע הראשון את כוונתה, בחששו שחולשה דעתה, היא מוסיפה: "זה אתה שרתת? — המשיכה בהיסוס 'Nessun maggior dolore'... המלים לבדוק בהיאמן

בקול הנמוך והמתוק שהעלו את המנגינה באוזני דראונדה" (DD 17, ד"ד 193). השיר הוא בסולם טול מינור, טולמן של קינות במסורת המערבית. נסיבות השיר באופרה של רוסיני אנלוגיות לאלו של הפרק שלנו: מים, שיט, מוסיקה הנשמעת לאוזני הסובלות (דזדמנה). כמו דזדמנה, גם מיריה מקשיבה לשיר ומוצאת בו הז לנפשה הפצועה. השיר הוא דיatomic, מוגבל בגבולות אוקטבה + קוונית ומודגש אלמנטים פריגיים, במיזוח הקישוטים מעניקים לשיר אופי רציטטיבי, מן הסוג המוזהה עם תפילה. ביצירוף עם הכרומטיקה הפריגנית נע השיר שלא בידיעין באוצר הדמדומים שבין המוסיקה האיטלקית, האירופית, ובין המוסיקה היהודית, האשכנזית והספרדיות, שצמחה לצדיה (דוגמה 1).

#### דוגמת תווים מס' 1

The musical score consists of three staves of music in G minor, 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, the second with an alto clef, and the third with a bass clef. The lyrics are written below each staff: 'Nes-sun maggior do-lo-re, nes-sun maggior do-lo-re che ricor-dar-si del tem-po fe-li-ce nella mi-se-ria, che ricor-dar-si del tem-po fe-li-ce nella mi-se-ria.'

שיר הגונדוליר מאט רוסיני (אוטלן, מערכה ג'); השיר מובא כאן ללא הלויי, כפי שזר אותו דניאל וכפי שהאזינה לו מיריה

הפגש בין דניאל למיריה נוגע בכל המסורות האלה, והשיר הופך לקודו של השיח: "אני רואה כיצד אוכל לשמות על אני בין החיים. המילים המצביעות על ה-"miseria" המופיעות בלחן דניאל מושגנויות: "tempo felice". הוא שתקה רגע והמשיכה בחולמנות: "Dolore miseria: אני סבורה כי למלים אלה יש חיים משלהן".ascal הוא ממשי והشيخ שקוון, למרות הכסות האופראית. אני מאמין בחיאטרון, עונה דניאל למיריה בחרדתה מעולם הבמה, עולם של מסכות והונאה שממנו באה. אני שיר לעולם האילוחיות שאף אותן כל חייך. אני ואתה, יציריו דמיון

שכמוני, מدلגים מעל משוכת המדונה כדי לגעת במשמעות. בעבורך המשמשות היא העתיד, התקווה לטובם של בני אדם, בעבורי — האפשרות למצוא נתיב של משמעות, נתיב שבו ישמע קולו הייחודי בתוך עולם. נוצרת ביניהם קרבה, אך מיורה עצמה גותרת כחידה. מייה הדמות הנחמלת? האם ייך דניאל מעבר למשה חמלתו, האנדיפרונטי לאישיותה של הישות הסובלת, כהగדרתו של ווגנר, ויבקש לדעת אותה? ומה לכן ולעדת שמנת באה ולמוסיקה של הפלchan שלה?

### 5. חמלת בית הכנסת

ומן הפרק זהה ועד פרק שבו מהדהדת המוסיקה הרוחיקה היה, המוסיקה של בית הכנסת, מעבירהו אתנו המסורת עליליות רבות, רובן וזרת למיראה שם שהוא זהן. גם מקומו של דניאל נפקד. הפרק נפתח באוברטורה-אפגרף, בקול אירונית דקה, בטון נרחב, כל-יודע ומרוחק — קולה של המסורת. אהבה עזה, כך סברו מעולם, היה אומרת, יש לה הטבע של "גורליות נבדלת", הזורה למחות המחשבה ולשיתול הדעת. אך לא מיתו של דבר, "לרגש הזה יש מגוון של דרכים ורבות לקשור את עצמו לפעולות הנפש השונות; הוא עשוי להגיב על השפעת אוrom המדונה של רקיעים לא מוכחים ולהתאים את ממדיו למסלולים הנשוגבים ביותר של מה שהיה ומה יהיה" (DD 32, 360, ד"ד 361).

כשאנו פוגשים שוב בדורונרה, הפרטפקטיבה היא אכן של חיפוש האהבה, המתקיימת לאורך הפרק כולה והולכת ומחמלת בתכנים, שאמנם מקרים מרוחב גדוֹל לאין שיעור מזה המיחס בדרכּ כלל לחווית האהבה. כמו אצל גיבוריו של ווגנר — זיגפריד, פרטיפל — שהמשע למציאת אהבתם אף הוא טבוע בחותם החיפוש אחר זהותם, גם דניאל, מתברר, יסיק את עיקר ישותו בפענוח הקשר שבין אהבה להזות, אך לא מתוך התמקדות בהזותו של עצמה, אלא דוקא בניסיון להבנתה והותו של משה אהבה הפוטנציאלי. ניסיון זה הוא המכונן את צעריו אל בית הכנסת האורתודוקסי שבסתמת היהודים בפרנקפורט.

מכאן ועד שאנו נכנסים עם דניאל לבית הכנסת, במרכזו של הפרק, נרם רצף של תודעה הנע בין זו של דניאל לבין של המסורת; להצטברותו יש משקל רב ביחס למידת הסימפチיה שתחטוערו בנו לגביו האידיע כולם. בנקודת זו כדאי להזכיר את האופן שבו משתלבת תמונה בית הכנסת במסתו של ווגנר: לאחר שהזכיר ווגנר לקוראיו את הקשר היהודי הקפיטליסטי, דיבר על מראהו החיצוני הנלווה של היהודי, על שפתו הקלוקלה, בפרט על היהודי, על אופן שייחתו המעוות, על זמרתו המגוcharת, על כישוריו הפלסטיים היהודים, על הנitionוק של היהודי המשכיל מכל הויה ארגניטה אונושית ועל הגותו העקרה, והרחיב את הדיבור על העדרו של בית גידול עמי טבעי היהודי, הוא מגיע לבסוף לדבר על המוסיקה של בית הכנסת, כמקור ייחיד שמננו יכול היהודי המשכיל לשאוב מוטיבים מוסיקליים עממיים ורוח עם המובנה לו לשם אמןותו. אולם, אומר ווגנר:

כל שנבקש לראות תפילה מוזרת זו בטהרתה המקורית, האצילית והנעלה, נאלצים אנו

להודות בכנות כי טהרה זו לא הגיעו אלינו אלא כשהיא עכורה ומעוררת סלידה. שכן זה אף שנים לא נפתחה כאן דבר תוך צמיחה שופעת והכל נשאר על קיפאנו, הן באשר לתוכן והן באשר לצורה — ככל דבר ביהדות. אך צורה שאין מחיים אותה בתוכן חדש מתפוררת. ביטוי שחדל להיות רגש חי זה עדין ועדינים סופו מתחמות. וכי מי לא נזדמן לו להיות נוכם בהעוויה זו, בקמלה התפללה של היהודים? מי לא נתמלא רגש בחילה, המערוב וועה וגיהוץ, לשמע אותו גרגור, אותה צהלה, אותו פטפט, המבלבל חושים ודרעת ואשר שם קריקטורה זدونית לא תצליח לעוזתה כמו שהיא? (ווגנר 1984, 211).

תמונה בית הכנסת נבנית על אוסף שלילות הנערמות זו על גבי זו, שלכלן נגיעה ישירה לאופן שאנו תופסים אותה. בעניינו רוחנו אנו רואים אוסף של אנשים מכוערים, בסביבה בלתי אסתטית, שהופעתם נקלית, כולל אופן דיבורים והגותם, שרגשותיהם הדחתיים נעדרי ממשות, שהמייד ההיסטוריה של קיומם אינם מעלה אסתציציות של עתיקות מסטוריה, אלא של זקנה בלה ומאותה בתוך החיים. עד שאנו מגאים לשאלות הרוטוריות שבסנת הקטע, מרוחף לנגד עינינו דימוי הנשלט כולם על ידי מעין אלגוריתמוס של עיות. ווגר מצlich ליצור מעין תחושה סיינטטיבית כוללת, הפועלת במישרין על האמירה המוסיקלית הישרה, כך שאנו מצטררים לשמע הצלילים הדיסוננטיים, שטרם נשמעו באוזניינו. משם מופיעים על הבמה, הם זועתיים כל כך, עד שהם למשה יורדים מן הרובד המוסיקלי לחובך *קְטַרְתָּרָ קְרַסְ-פּוֹנְטִי*: "גרגור, צהלה, פטפט מבלבלי חושים ודרעת" (ובגרמנית, *"geistverwirrenden Gegurgels, Gejodels und Geplappers"*).

ביטוי שאינו עומד אף בקריטריונים הנמכרים ביזור של הבעה אנושית. אליות מביאה בחשבון את הרגשות השיליליים בחלקם של קוראה באשר לשאלת היהודים ונותעת אותו לא רק בלבן של דמויות אングליות מובהקות, אלא אף בלבו של דיאל עצמו, אך בתוך רצף היוצר מהלך מחשבה שונה לחלוטין מזה הוגנרי. בתחילת הפרק תודעתו של דניאל מגילגת אותנו מן האבחנה, העקרונית בעניינו, בין פלירט לאהבה, שמובילה אותו לעסוק בטיב יחסו למירה. מכאן קצורה הדרך לשם עלי המכtab שקיבל מן הגברת מיריק מיטיבתה, המסתפר על יכולתה הווקאלית הנדייה של מירה, על כסמה ועל ההוויה המיחודת הנרכמת בבית, סביבה. שם כבר מכך לנו המסורת הכל-יהודית לדוחה על ביקורה של מירה עצמה בבית הכנסת מלאה בבנות המשפחה, שבנקודה זו מתגלות בחוסר אהדה טיפוסית. ישיבתן של הנשים מאחוריה מחייבת בבית הכנסת אינה נושא חן בעניינה, גם לא העובדה שהגברים מכסים ראשיהם. תשובה של מירה לשאלותיהן המקניות בונגוע לאופני הפולחן היהודיים לקוחה במישרין מעולם ההווראים של דניאל: "אני אוהבת את מה שראיתי שם תמיד, משום שהוא מעורר בי שוכ את אותם הרגשות — הרגשות שאיני מוכנה להיפרד מהם بعد שום הון שכבעולם".

בדרכם של אלה שכמה מרידיהם הטובים ביותר הם יהודים, גם כמה מבנות מיריק מיהלות לכך שמיריק, מתוך אהבתה והזדהותה עמן, משיל ממנה את יהדותה. ואז, בדרך

של אסוציאציה פשוטה, אנו עוכרים שוב לעולמו הפנימי של דניאל, שגמ הוא, כך מספרת לנו הכל-יודעת, חש כלפי היהודים תחושים דומים לאלו של הנערות האנגליות. מה עוד אפשר לדרוש מגנטלמן אנגלי ממוצע?

בנקודה זו ממש אנו מוכלים לעובי הקורה של הדין בסימפתיה של דניאל, שנידן לעיל. בוגעים שלפני נניסנו עם דניאל לתוך בית הכנסת, מתייה לנו אליו, כוונר, לחוש את האמביולנטיות שלנו כלפי השאלת היהדות. זו מתוגנת חלקית בתוך רום התודעה של דניאל, המעלת בעני רוחו "התחלות רוחיות של אמונה ושל מוסדות, וגויינם האפלה והמתמשכת; האבק והשרידים המכושם שבהם יcosו, המעצימים אצל התפיסה המתוערת הן את רושם של חיים הבוקעים בשגב... והן את רושמה של מורשת מעוררת חמלת שהחזר וההדר היי בה לזכרון מעזיב" (DD 366, ד"ד 367). הסימפתיה מולידה חזון, בחיפוש אחר מסורת שתתקדרו, נשכחו וכוסו. על מיסוי ודעיכה מדובר כאן, לא על קיפאון ויעות, כפי שוגר משמייע.

לכן יצא דניאל לחפש דוקא את בית הכנסת האורתודוקסי, השומר מסורות אלו באמונה רבה יותר.<sup>13</sup> החיפוש הזה פעל; הוא מערב את הדמיון המעורר לראות "את מה שהיא ומה שהיא". כמו ונגר ביחס לפרטיפל, גם אליט, מתברר, מנicha לדניאל לשחק בחווית הזמן ולהרהייה לאין שיעור. אולם כאן יש לדרכ' משמעות מסוימת: אין לקדר את התחששות המידיות, יש לлечט מעבר להן. התנהגות היהודים התגננים שפגש דניאל מעוררת בו מיד רתיעה וסילידה (בדומה לסלידה שעוררה התנהגות זו אצל גטה, בקיימבו באוטה סמטה יהודים מפוזסת); אולם דניאל נמנע, במודע ובמפורש, מהנחייה למפגשים כאלה לפגום בחתקתו אחר "גורל העם היהודי". אליט בוחרת להכנס אותו/אותנו לבית הכנסת לרגעים המרוממים של חפילה ליל שבת, תוך חווית החפילה עצמה:

מיד ראה ספר תפילה פתוח שנדחק לעברו ונאלץ לקוד בראשו לאות תודה. ואולם או התאסף הקהל, בעל החפילה עלה על האלמייר, או הדרון, ותחלה התפילה. דרונדה, שעניין בתרגום הגרמני של הכתב העברי בספר המונח לפני והבין כי הוא שומע בעיקר פרקי תהילים ופסוקים מן התנ"ך, התמסר לרשות העז מכל של זמרה ליטורגית, שאינה תלואה בהבנה מפורשת של המשמע המילולי — כמו הרושים של *Miserere* או של *Magnificat* אלגורי או של פלسطרינה. עוצמת הרגשות העזה ביותר בעבודת האלוהים היא התפילה שאינה מבקשת דבר מסוים, אלא מביאה כמייה לבריחה מגבלות חולשתו וקריאה לטוב שיבוא ושיכן בתוכנו; או רוממות רוח שמתוך שכחה עצמית, "Gloria in excelsis", "זהילה במורומים" על עצם קיומו של טוב (Good) שכזה. הכמה והתרומות הנפש, שתיהן אחת, צוברות את כוחן מתחושת השיתוף בצורה ששימשה להן ביטוי בפי דורות רבים של אחיהם למאבק. הליטורגיה העברית, כאמור, יש לה סילומי תחינה, פיות, זעקה, אמיירה וברכה, אך הערב ראה דרונדה בכלל אלה דבר אחד: רינת קולו החזק והע谢ר של החזן, או בעל התפילה,

<sup>13</sup> בדומה לאליט, גם בעבור ונגר התפילה הרפורמית היא "ידיעת שווה הבאה מלמעלה שאין עשויה להעמיק שורש ריה", ואין בה יכולת לחדר את "טוהרtron היינגה" של התפלות היהודיות (ונגנרט 1984, 212), עדשה שהיתה מקובלת גם על היינגה ו"משומדים" אחרים.

העובד מחדגורניות לשועות פתאום, התפרצות קולותיהם המתוקים של הנערים מן המקהלה הקטנה, נגען הגוף קדרמה ואחרורה ברכבות, עצם פשטותו של הבית ודלותו של המעדן, שאמונה של עם, שהחלילה אל המכשבה של מחצית העולם ועיצבה את צורחותה הנדרות של דת העולם זהה, מצאה לה בו הדר עצום ומרוחק — כל אלה התמזגו בעיניו לביטוי אחד של היסטוריה מאחדת, טריגז ועם זאת מפוארת. הוא תהה על עצמת רגשותיו; ודומה היה לו כי אין הם עולים בקנה אחד עם המעדן — מה שאפשר לזמן ולזמן לאלה באליה בתרכם הייתה הראייה המפענחת. המעדן כולל היה מנגינה שלמה, ובפזמון דבאה רוגשת, שאליו הזכיר [דניאל] את הליטורגיקה של יום היכירויות היה עוטפה בפזמון המונוגר: "אשר עין ראתה כל אלה למשמע אוזן דבאה נפשנו אשר עין ראתה גילנו דיצת קחלו; הלא למשמע אוזן דבאה נפשנו. אשר עין ראתה המשורדים וכל מני שירים הלא למשמע אוזן דבאה נפשנו" (DD 32, 367–368, ד"ד 369–369).

כמו בחווית האהבה שהיא מתארת בפתח הפרק, כך גם חווית התפילה שהיא בונה בקטעה זו מערבת בתוכה כל מיני פעולות של הנפש (operations of the soul); מעשה השתקעותם של דניאל בחוויה זו מערב הבנה ושיפוט לא פחוס מאשר רגש והתלהבות, והם מושלים זה בזה לכל אורכו. עיניו סוקרות את החלל, בוחנות את ייחידת הזמן שלפניו, כמקשותה להחמצא. כמו שמכיר את מהותן האסתטית של חוויות מוסיקליות-ליטורגיות/DRAMATIOT הוא יודע להתייחס לטקסט המושר באופן כולני בלבד, ולחת לחוויה המוסיקלית, הסינטטית, לפועל עליון בשלהו. תוך כדי כך מעלה המספרת השוואות תואמות לחוויתו, מתוך קודשיהם הקודשים של המוסיקה הנוצרית וההuttleות הדתית המזוודה עמה. הצלילים הנזוכים במסגרת השוואה זו, שהוא פופולריים בתקופה, מנגנים באוני הקוראים: אלגורי (1652–1582) מתנגד על הניגור שבין החומרה האסקטית, המונוטונית, של הקントוס הקדום, הפותח כל אחד מבתי ה-*Miserere* שלו, ובין ההרמוניות המינוריות הסמיוכות בהמשך כל אחד מהבתים; אלה מושרים בחשעה קולות, הנושאים עליהם מלודיה המורחפת לגבהים. פלטרינה מתנגד על הניגור שבין החומרה האסקטית, המונוטונית, של הקントוס הקדום, הפותח כל אחד מבתי ה-*Miserere* שלו, ובין ההרמוניות המינוריות הסמיוכות בהמשך כל אחד מהבתים; אלה מושרים בחשעה קולות, הנושאים עליהם מלודיה המורחפת לגבהים. פלטרינה (1594–1525) נשמע בכל העשור הפוליפוני של אחד מן המגניפיקטים שכחוב ומשחקי הקונטרפונקט המאוונים שלהם. לתוך אלה יוצקתה אליו אליוט את עיקרי האמונה שלה, את הדת ההומניסטית המミירה God ב-Good ואת האל הטרנסצנדנטי בטוב אנושי, המתронן לגבהים הקדומים של "תהיילה במרומים" (*Gloria in excelsis*). היא מחליפה את טקס הקומיונין ("לחם הקודש") בתחושים 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-sameness* שב-*difference*, עיקרונו שתציב בהגותה כמרכזי להפרצת האנטיישמיות,<sup>14</sup> בהדגישה שגם בתחום הליטורגיקה הספציפית של היהודים יש כל

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

צורות הפולחן שיצרו בני אדם במקומות אחרים. היא מטה את אוזניינו להבדלים המוסיקליים הפנימיים שבשירה זו, ההבדלים שבין (וכתו) שימוש החוץ בקורסו ובין התפרצות מקהלת "הנעירים המתוקים", ובלי משים אנו מקבלים הדר מוסיקלי ממש לצילוי אלגרי, שזה עתה נשמעו באוזני רוחנו.

שירת התהלים של פלטרינה ואלגרי יש בה מן ההקללה לרוח המוסיקלית של תפילה קבלת שבת בקהילות אשכנז, אף כי פוליפוניה הרמוניית או הומופונית עשרה אין חלק אינטגרלי מן האחורה. אמנם קהילת פרנקפורט האורתודוקסית בקשה להתרחק מכל דבר שיש בו אבק של חסידות ומיסטיות, שבkahilot אשכנז האחרות העניקו לחפילה זו נוף נוסף של מיסתורין, אך די היה בניגוני הנושא העיקריים של פרקי התהלים של קבלת שבת ותפילה הערבית ובשירת הפיוט "לכה דורוי" של רבינו אלקבץ, שהתייחד בקהילה זו במנגינותיו הרבות, כדי להפוך תפילה זו לחויה מוסיקלית-דתית יהודית.<sup>15</sup> חמשת פרקי התהלים הראשונים של קבלת השבת, כפי שנוהג במרובית Kahilot אשכנז, מושרים בנעימה מוזורית, במנעד רחב של שתי אוקטבות כמעט, והנעימה עצמה מתנהלת בבטחה בין שתי נקודות טוניקה, המשמשות ציר לעלייה ולירידה מלודית גם יחד. בשיאו המלורי נוגעת המנגינה בתוגות המינור.

המשרעת המלודית זו, על שני קטוזיה, היא הנוסחה לכל מה שיבוא בהמשך; זהו מקור הקוורנטיות המוסיקליות הפנימיות של התפילה כולה. פרקי התהלים הנשגבים-מינוריים (שלושת האחרונים) יתעכבו על החלק העליון של המלודיה; פרקי תפילה הערבית ינצלו את החלק התיכון, במינורייציה. לא פלא הדבר, שבנוסחתיהם מוצרים פרקים אלה את השירה הפלמודית של אלגרי ובמידה מועט יותר את זו של פלטרינה, שהרי זו זו, אם כי במידה שונה, אלא הרותבה סגנוןית של השירה האנטיפונלית העתיקה — שתי מקהלות השירות מקבעות של פסוקי תהלים כשירת מענה, שמקורה, כפי שאליות הטיבה לודעת, בשידת בית המקדש.<sup>16</sup> גם חופש האלתרו שניתן לחוץ, בפרט ביחס לשירת פרק התהלים האחרון בסדרה, מעורר אסוציאציות לייצורו של אלגרי, שנתייחדה בטכnika אלטורית יהודית.<sup>17</sup> אליות מציעה אףו מעין מקבילה, מנוקדת המבט של המוסיקה הפולחנית, להצחরתו של דניאל ש"דתנו היא בעיקרה דת עברית" (DD 32, 374). מן הצד الآخر, بما שנוגע לפוליפוניה, נראה שאליות חששה בדבר בעל משמעות עקרונית באסתטיקה של בית הכנסת, שתחת מרחבי הצליל של הפוליפוניה המערבית העמidea "נופי ציליל" (soundscape). בנופי הצליל האלה יש משום תזמור של קולות שונים, שגם אם הומוגנים מבחינה צילילית (לפי האסתטיקה

<sup>15</sup> את יהודה הפלחני-מוסיקלי של קהילת פרנקפורט האורתודוקסית סוקר מרדכי ברויאר (Breuer, 1997). ברויאר, נוסף על ידיעותיו האישיות, מסתמך בעניין זה על ספרים שכובו אנשי הקהילה.

<sup>16</sup> עם זאת, אליות נזהرت שלא להביא את הקטוס הארגורייני כלעצמו, שנשמע לה, כפי שניסח זאת "strange, dull, uncouth sort of stuff" (John Pyke Hull) (Irwin 1996, 441).

<sup>17</sup> טכnika זו (super librum) הייתה נהוגה בראשית המאה ה-17 בקהלת האפיקור בקפלת הסיטנית ונחשכה למולמדת במיוחד.

הכנסייתית והווגנרית), הם יוצרים מיזוג שיש בו יסודות סינסתטיים וקינסטטיים מובהקים. החזן, המקהלה, נועני הגוף, היכול הפשט והدل, חמיות המארה הדואג לשידור תפילה לאוראה, מבטים, זיכרונות וצללים מתקופות השנה השונות, מימים רוחניים בחיה האדם ובחיי העם מתוזמרים לחויה טוטלית אחת. מתוך כל אלה דניאל אכן "רוואה את התפארת, ככל זה הוא לה בבחינת הד עמו". הוא מתחפלא מעוצמת רגשותיו שלו, מהוותיו שיש בה משחו טروس-בריאתי, "לפני היוות אור ומראה", משחו שהוא כולם קול, הקול שיצר את כל האורות והמראות, לפני היוות האשלה והעתוע. מתוך אלה נכנס קולה של המספרת בתוך משפט נוגד מציאות, שאינו עוד חלק מתודעתו של הגיבור. היא לוקחת ארוחנו לפנימיותה של הוויה היהודית, אוטורית אף יותר, שהתוודה אליה תוך

שקידתה על המקורות היהודיים. נחזר למשפטים אלה שנית:

ובקול הזה יש יכולות של מגינה שלמה, ובפזונה דאה ווגשת, שאילו הכיר [דניאל] את הליטורגיקה של יום הכנפורים, היה עוטפה בפזמון המנוגד: "אשרי עין ראתה כל אלה האלה למשמע אונן דאה נפשנו אשרי עין ראתה גלינו ריחת קהלו"; הלא למשמע אונן דאה נפשנו. אשרי עין ראתה המשורדים וכל מיין שירים הללו למשמע אונן דאה נפשנו" (DD, ד"ד 368).

כאן אולי איבדו הקוראים האנגלים בני הזמן ההוא את החותם המלכיד את הוויה המרוממתה זו. ספק אם היו מוזהים את אותו Day of Reconciliation כיום כיפור (הסופרת מתרגם את שם החג, יום הפisos, מגermanית: Tag Versöhnungs Tag), אם בכלל ידעו עליו שמן דבר. הם גם לא היו יודעים שהיא ציטטה פיויט קדום כל כך, המבeka את העמד של "סדר העבודה", אחד משיאיו של היום הזה, כויסוננס הריך. במעמד של סדר העבודה, מתוך סلسלי הקולות, הפוחחים בנעימה מזorient ומתנשאים אף הם כניגון קבלת שבת אל גביהם של תחינה מעין מינורית (שטייגר "ה' מלך" המתחלף ב"דורוי אוקרייני"), ומתוך הגוף המשתחר בכריעה "לפני מלך מלכי המלכים הקדוש ברוך הוא", מתחפש החיזיון של בית המקדש וטקס הקפירה של הכהן הגדול בתוך החלל הדמיוני של בית הכנסת. הפيوיט "אשרי עין" מבהיר באחת את קhalb עדת המתפללים אל ההוויה, שבו חווון קודש הקודשים מוחלף כבmeta קסם ב"דלוותה של העמד בבית הכנסת העלוב". אולם אליות הולכת מעבר לכך. בהתאם לתחשנות דניאל, היא רומזת לנו שאפשר לקראו את הפيوיט במוהapk, דהיינו "אשרי אונן אשר שרשה את כל אלה, הלא למראה עין דאה נפשנו". האונן שומעת, גם ממוחקים; האונן רואה את הקולות, והם נמשכים והולכים כקרין היובל בעמד הר סיני ואולי עד אלין, כמו פנטגרואל של רבליה (Rabelais), המסוגל לשמעו מלים שקפו בעבר דמיוני נמסות לתוך הוויה שלו. העין כשלעצמה, מתרבר, אין בה כוכב הזה של החיים, את כוח חזונת היא מקבלת רק מתוך הקשב לקולות הקדומים.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> בלב העניין – עליונות הקול והדריאלוג בשית הדתי ביחס למראה העיניים (Ong 1967). ספרו של רבליה המזוכר לעילו העסיק את אליות בומן כתיבת הספר (Irwin 1996, 319).

דוד קאופמן, המלומד היהודי מבודפשט וברסלאו (שני מרכזים חשובים של "הוכמת ישראל" [Wissenschaft des Judentums] הפורחת באותו הזמן, שמחכמיה שאבבה אליטות רבוות), שעמד בקשר הדוק עם אליטות בכל העניינים היהודיים, היה נרגש, כי יהודים רבים אחרים, ל McKראם דבריהם אלה. והקוואים האנגלים? ודניאל? יש להניח שהם לא ידעו דבר על אותו פיות. אולם מימר ההשבעה (incantation) שבו והמלים האחרונות שאליטות מצטטת ממנו על "המשוררים וכל מיני שרים", מעצימים את הקולות והצללים, שאת רישוםם לא יקשה לדמות.<sup>19</sup>

רגע אחד לאחר שמשמעות הקולות הללו של התפילה שוכבים, מוטלת לחיל שאלת הקשייש המזוקן, קלונימוס, שהפגיעה עמו ממסגרת את חווית התפילה של דניאל משני עבריה: "הגד לי בן מי אתה?", "אני אנגלי", עונה דניאל בקרירות. קרירות זו, מתברר לנו מיד, יותר מאשר משקפת שיבת אל העמדה המתנכרת והמתנשאת של בן תרבות המערב, היא פרי מכובתו של יחיד שלא נמצא בתוכה זהות ומוקם. חוסר הנחת שלו באשר לזהותו ולמשמעותו מתחדדר בחוסר הנוחות באשר לשאלות זהותם של האנשים שמיירה בהא מתחכם. היחס שבין הטקס הקבוצתי על מטריו האסתטיים, ההיסטוריה והספריטואליים ובין הקיום הקונטיגנטי של יחידים מתוך קבוצה זו — בין הקיון האסתטי ובין החמלת האינדיבידואלית — מתגלה בכל מרכיביו. מבחינה פסיכולוגית מתקקש, לפיכך, דניאל ישב מבית הכנסת שבפרנקפורט במישרין אל מירעה עצמה, כאילו המפגש האישי עמה יענה על השאלות המטרידות אותו כל כך.

ואכן המפגש האישי, המתורחש בגבולות אותו פרק, טומן בחובו מכלול נוסף של הדודים. ההדר הראשון הוא מביתה של מירעה; היא מתחיה בקולות ששמעה שם: את האופן שבו קראה האם לבנה (אהיה) בשם, עזרא, ואת המענה שלו, "אמא". בקריאות הפשטות האלה טמונה ראייתו המיתית של שיח הנשומות, שכונן את זהותה של מירעה, והוא מסור לפיך באינטואיציה רכה ובהיענות מיידית שיש בכוחן לגלוות קרובת לב או העדרה. שקוועה בזכירונותיה אומרת מירעה:chein זה מפליא שאני מיטיבה לזכור קולות יותר מכל דבר אחר? מן המקום הזה ממש נובעת שירתה המקורית; עד כה רק שמענו על אודות שירתה, עכשו היא ממש שרה לדניאל: *cashia moloha atzma bafenatir hia shera shobret, giyordni v'at haariyah*" ("Per pietà non dirmi addio" ("בשם הרחמים, אל נא חامر לי שלום") של בטהובן, ולבסוף שבה אל מה שנראה בראשית המיתית של קולות הנשמה שלה: מזמור עברי קטן, ששרה לה אם הייתה בעבריסה, כשהיא בוללת הברות עבריות בהברות שטוחיות, "במרוחים מלנכדים, מזרומים,eskola matuk, הו מה ברוך יותר משיריה הקודמים". המילים אין חשיבות, היא אומרת; מה פלא שדניאל נזכר באותו רגע בחוויותו בבית הכנסת ומספר עליה למירעה. שרשות ההדים המצלצלת ביניהם עשירת.

<sup>19</sup> אפשר כמובן לטעון שהקלים אלה היו מובנים רק לקהיל היהודית, כפי שהדבר בא לידי ביטוי בהיסטוריה של התקבלות הספר. אולם כך ממחיצים את עצם הניסיון המקורי של אליטות לפני ספר זהה בראש וכראשונה לקהיל הבריטי.

כמה מחוליותיה פרטיות — מיריה מהדרדת את עברה בבית אמה; חלון משותפות — במרוחים ה"מלנכוליים" של המזרר הקטן היא מביאה את שניהם, מוסיקלית ואומוזיאלית, לדגעים הפרגיים של *la felice nella miseria* על התמזה; חלון מאחדות — בהוויה אפשרית שלא התקיימה מעולם, בתוך בית דמיוני. העבר הנפרד נעשה בתוך כך משותף יותר ומתרחב במוריו ביחס לכל אחד מהם.

כשם שמיריה אחוות פלייה ביצד הפולחן של בית הכנסת, שעוד או תפסה אותו כשפה פרטית, "...shut away like a river in a deep valley when only heaven saw..." [כלו חביי כנהר בערוץ עמוק, שرك השמיים רואים אותו] נוגע בלבו של דניאל, כך גם דניאל המאזין לשירה בעיניים עצומים,>cmbesk לבודד את הנשמע מן הנראה, מוצא עצמו מרוחיב את עולם החוויה המוסיקלי המוכר לו בעצם העבודה שהוא נובע בפתחו מן הנפש האחרת. במשחק התפקידים שהאריה מייצגת חל תוך כדי כך הייפוך: את שיר האשא הננטשת שרה נערה נשעת, ההופכת בתוך כך למעין סיינה המושכת אליה בקסמי החסד שלה את דניאל, כך שלא יוכל עוד לעזוב אותה.<sup>20</sup> הזרת המוכר והכרת הזד מעשיות את המרחב האסתטי של שנייהם ותוות בתוכו קשרים שלא שייערו את קיומם.

#### 6. חמלה על הר היישועה

פרסיפל אף הוא אורך לא קרווא, המציג רף לטקס לא לו ביום השישי הקדוש ב"הר היישועה". אף הוא אינו עומד ב מבחן ההתוודעות הראשונית עם "זקן העדה", גורנמנץ. אף הוא עומד משתאה לנוכח פולחן השואב את עוצמתו ממוקבות קדומות. מסעו, כפי שכבר נאמר, כרוכם גם כן בחיפוש אחר זהותו, וגם אם המרד באמו הולך בכיוון ההפקד לזה של דרונדה, הוא כרוכם כמווה ב"עליה לרגל", בפניה למזרחה.<sup>21</sup> גם לפרסיפל, כמו לעזרא-מרדכי, מהדרדת קריאתה הקማית של האם את שמו, וגם הוא, יותר מכל גיבור אחר של גנור, מופעל על ידי חמלה; בחמלתו הוא מביא גאותה לעולם המיתח ליבוואר, עולם המטרדים את בוואר במערכות מרכיבת של הדודדים ובנות קול:

האריה ששרה מיריה לקוטה מתוך הסצינה + אריה *Oh perfido* אופ. 65. מן הדברים שלמעלה ברור כי הבחירה במוסיקה לטקסת הנצח של אשא החזו את נתישת אהובקה, אינה מקרית. דמות האשא הננטשת היא אחת מאבות הטיפוסים המרכזים ביותר בטיטופוגיה האופרטאית, אם לא המרכז שבחם; דמות זו משקפת פן נוסף במבנה המיתולוגי של נשים הפועלות באמצעות המוסיקה, המתגלגה ברומן זה, שאקו היא אחת מהן. הכוח הסטרני-הבן-בונדי של מיריה המתגלגה בשירותה, משלים מבנה זה. הריגש השולט באירוע מזוריית זו של בטחובן איינו של נקמה או של קינה (עם נתישת האהוב), אלא של רון, געוגע, תחינה וחמלת דרכיוונתי. כל המרחב המוסיקלי של מיריה ורמותה עצמה הם במידה רבה התגלמות המלנכולי. כזכור, היה זה היסוד המלנכולי שوغן דחה כחוכנה יהודית, אנטיטיזירתיות; לא בלבד שאין הוא עומד למיריה לרגע; אדרבא, הוא זה שעליו נשען מעשה החמלה של דניאל.

<sup>20</sup> הפניה למזרח של פרסיפל היא להודו, לא לירושלים, כפי שווגר ניסח כבר ב-1848 (Hollinrake) 1982, 129.

מושכל על ידי חמלת הבר התם: חכה לנו, לאשר בו בחרתי!	Durch Mitleid wissend der reine Tor: harre sein, den ich erkör!
---	--

מעל לכל, גם הוא, לאמפורטס, כמו דניאל לעזרא-מרדיכי: מלא מקום מיווח לשכיב מרע, שבאו מאפשר לנבחר המקורי למות או לסיים את כהונתו בשקט (עזרא-מרדיכי, אחיה החולה של מיריה, מגלם את דמות הנביא אציל הנפש, "משוגע איש הרוח", הלמדן הנאור, שחווה את חווון התקומה הרוחנית-מידנית של העם היהודי). אלא שכן דומה שמסתימים הדמיון העקרוני בין הגיבור הוגני לגיבור האליטוי. פרטיפל הוא תם במובן הטוב והרע של המלה גם יחד. הוא תם עד כדי כך, שאינו ידוע לשאול. גנור בונה את מרכיב החמלת באישיותו החלולה של פרטיפל על חוויה שכולה כמעט בגבולות המתרחש על הבמה. התרגיל שהוא עורך בשלוש המערכות של הדרמה המוסיקלית האחורה שכובן יכול לבחון מקרוב את האופן שבו חמלת, מן הסוג שעילה דבר במקומו למתילודה ווונדרוק, נזעת, מחוורת, נעשית מודעת ומידעת, ומופעלת על העולם. בכך הוא מאפשר לנו לבחון את טיב יחסיו הגומלין בין התיאוריה לפראטיקתה בעניין זה, לאור האופן שבו הם מתגלמים במערכות הסימפתטיות של ג'ורג' אליטט. מדוע מתחקש גנור על הבורות של פרטיפל? האם התעקשות זו היא הדר רוחוק לחפיסה קרוואיסטיבית בדבר המקרו לכלי מוסריות בחמלת טבעית? ומה ממשות נטענה של חמלת מסווג זה בתחום העולם הטקסי עד פדנטיות של אבירי הגבעע? אפשר לענות בפשטות ולומר שאכן, כמו אצל רוסטו, גם אצל גנור החבורה המתחוכת יכולה על ידי טקסטים כבר אינה יכולה להסיר את קליפותיה כשהיא נדרשת למעשה של חמלת תמייה. אולם יש לזכור כי הטקסט עצמו הוא חלק ממשע החתעוורויות של פרטיפל, הוא *the airy shell*, הקונכיה המהדרדת מהחפש את הדמות האקוואית, אם להשתמש במטבעות הלשון המילטונייניים.

בניסיון להבין את הסטריאלוות של פרטיפל מול המערבות של דניאל יש כמובן להביא בחשבון את ההבדל בין המדיה – בין המדיום הנרטיבי, כפי שהוא מתגלה ברומן, מצד אחד – ובין המדיום הדרמטי-מוסיקלי, כפי שהוא מוצג שככלו, מצד אחר. אמן יותר מכלמלחין אחר לפני השכילד וגנור, בעיקר באמצעות הליטומוטיבים המורכבים שייצר, לנטווע את דמיותיו בתחום *קְשָׁרוֹת* מורכבים, בתחום שכבות ידיעה של מלחין/מספר יודע-כל ומערכות תודעה של נפשותיהן שלهن; אולם עמוקות ככל שהיא הדמויות הוגנריות, המוסיקה מטבעה אינה יכולה למסור את מלאה המרחיב של חיבוטי הנפש שלهن, וכך יש השלכה אותה ברווחה: אם המלחין אינו נזהר להשאיר מרחב זה של חיבוטים להיקרא בין שימושות הפרטיטוריה, הוא ימצא את דמיותיו פועלות על ידי גורמים ומונעים המצויים מחוץ לשילטונו. עם זאת, לגורמים הללו – החיצוניים והפנימיים, של סביבה ואוירה, של זיכרונות, רגשות, דחיפים, הארונות פנימיות והשגות פתאומיות – לאלה ולעוצמת הרגעים של התרחשותם נותנת המוסיקה נוכחות וממשות מעבר למה שאמנות אחרת יכולה לתמם.

הרוקע הנקי כביכול של תודעתו של פרטיפל מגביר את הרושם של רגעים אלה. יש להבין את פרטיפל מתוך פרטיפטיבה זו, לא רק כדי לעשות חסד עם גנור ולהבין את עצמת יצירתו, אלא גם כדי לעמוד על תרומתו שלו למרקם התרבותי העשיר של הדחדות וחמלת.

בשלושה רגעים כאלה, הניצבים כאן זה מעל זה בכל אחת משלוש המערכות, מוקדשת כל הדroma הפרטיפלית. אלו הם: הרגע שבו החלתו של פרטיפל איננה מתעוררת, אף כי היו לכארה הסיבות שהרבך אכן יקרה; הרגע שבורקה בו "החלמה המשכלה" ומתקבשת בו הידיעה לגבי הפעולה המתבקשת منها; הרגע שבו פועלה זו אכן מתמשחת. כל אחד מרגעים אלה מצוי, כאמור, במרקדו של מבנה קונכיטי, טקסי ורגשי, האופף את פרטיפל מכל עבר.

אולם לא רק אותן. המבנים הללו, שאותם בונה וגנור בדרך מיוחדת, אופפים גם את המאזינים, הננתנים בתחום המהלך המציגו של הטימפתייה, של קיון עולם אפשרי זה המבקש את גואלתו; בפתחה, כדרכו, מניח ונגר את יסודותיהם, את המערך התימי של הליטוטיבים המרכזים, על רמת דחיסותם, דרך העמדות ואופני התקשרותם. ונגר משתיית את העולם הצלילי של אבידי הגראל על מרקם אָרְפֶגְיִי, המעודד אסוציאציות לאוניברסום של בנות הרין ואלי וללה.<sup>22</sup> אולם מיד מתברר שהבסיס האקורדי אינו מנוצל כאן כדי לסלול עולם היולי קדם-אנושי, כמו בפלורו לטבעת הניכלונג, כי אם לצורך בניית מרחב אקוסטי-אנושי על יסודות מהדרדים. ונגר אכן מזרדו להציג בראשית הפלורו לפרטיפל את הליטוטיב של "לחם הקודש" ("ה'קומיונין"), הבורח בצלילו הרבעי מן השילד הארגפי (דוגמזה 2 להלן).<sup>23</sup> ליטוטיב זה, כפי שקרה דרייק קווק (Cooke 1959, 6–151), עשוי בסימנים של נסחאות מוסיקליות שעוניין אמונה תהמה, נסחאות המוכנות במערב מימי הקנטוס הגרגוריאני הקדום. הוא מזכיר במיוחד פתחה של אינטואיטוס (המוזמורי הפותח את המיסה) למסה השלישית (הגוגוריאנית) לחג המולד למלים הנbowיות של הנביא ישעיהו: "כי ילד יולד לנו בן נתן לנו ותהי המשרה על שכמו ויקראשמו פלא ייעץ אל גיבור אבירעד שרד-שלום" (ישעיהו ט, 5).

#### דוגמת תווים מס' 2



мотיב ה"קומיונין" (לחם הקודש, או סעודת האהבה), הפותח את פרטיפל

<sup>22</sup> ארפגי הוא אקורד המתרפרש באופן מלודי, וככזה, מאז תקופת ההשכלה, הוא מכונן את הקשר ההרווק ביוון בין מלודיה להרמונייה ומהווה את ביטויו המובהק של הטבע הטהור.

<sup>23</sup> אין זה מקרה שגם אצל אליוט ה-חוון-communicom מופיע כמוטיב, שהרי בסופו של דבר היהיד ביחסו לפולחנה של קהילתו הוא הנושא המרכזי של שני היוצרים הללו.

ואינטראיטוס אכן הוא. פתיחה למשה פולחני אדר' מדרים, שבמופעו המונופוני נגעה בקמאות הנירית של "השיר הפשט" (plainchant) של הנטיפה הקדומה. עם זאת, בהתקמרותו המיוונית, המדגישה את שלושת הצללים העליונים של הסולם (מוסמן ב-D), יש נגיעה ברורה במיןור המקביל, המכנית את יסוד הכאב כחלק אינטגרלי מהוויו הטבעית, הדיאטונית, של הנושא ("דמיין שבשוני"), הימה אמרה על כך ג'ורגי אליות, ומתייחסת, בזהירות, לנעימה המשורית של "לכו וננה". כל החלק הראשון של הפרלוֹר בניי משתי הופעות כפולות של הנושא; בצד הראשון הוא מופיע בסולם המקורי, ובצד השני — בטרצה מעל בסולם דו מיור, כאשר כל חורה מידית היא מענה תומורי, אנטיפוני, בכלי אחרים.

הזרות הכפולות של הנושא והחלקים הארפגיים הרוגשים שביניהם יוצרים מבנה סימטרי מדויק, מופרד היטב, טקסי, ובה בעת ונדר פרטורן. מן שף המשמש, המזמין את הצללים האחוריים לשוב ולהתגנן בדמיונו, צומח בראשית החלק השני ליטימוטיב חדש, כולו דיאטוני ומזורי (מוטיב הגבי). עוצמתו הצבאית (חצוצרות וטרומבונים) של הליטימוטיב מתחזקת מז בדהוד צלילי האחוריים בכל הנסיפה מעץ, ומואחר יותר בדהוד כלי הקשת. חטיבת מוטיב האמונה, הנתונה בין הדודים אלה, מתגוננת יותר מקודמותיה בשלל סקונציות ומודולוזיות, ועומדת כמעין פרטורן מלודי, טונלי, דינמי ביחס למה שהתרחש עד עתה. התקומו של חטיבה זו ממלא את המרחב האקוסטי בمعنى של קבוצות הכלים הקודמות עד יצירת אייזן מלא בינהן. פרטורן מסוג זה בחילק האמצעי הוא חריג; וגור מנצל אותו כדי לבנות את החלק השלישי של הפתיחה, כחלק השוכר את המיצות הטקסיות של שני החלקים הראשונים. הוא מפתח כרומטית את המוטיב הראשון ומפרק את ההומוגניות המרకמית ואת החלוקה הסימטרית הברורה, תוך שהוא יוצר מרכיב המזיכיר סופים וגנריים מתחזגים, "גואלים". גם הופעה החותמת, הקואזימונופונית, של "לחם הקודש", חורגת מגבולותיו הראשוניים של הנושא. כל המכול זהה משמש את גור, בהרגלו, לכינון המרחב הדрамטי-מוסיקלי, שבו יתרחשו לא רק האירועים העוקבים מיד, אלא גם אלה המזוכים במעגלים מרוחקים יותר.

מוניוניה טקסטית וטעונת מתח, הדוחה המופיע בחלקו מאוחר מדי, פרטורן טרם זמן, ערבל כרומטי המבלבל את היוצרות — מה אם כן משמעותם של כל אלה למugen התהרחשות של דרמת החמלה? בטרם ניכנס למugen הזה נשים לב לשני דברים החסרים באופן תמהה בתוך המבנה הקונכיתי זהה: ראשית, נעדרים מבנים קוואזיפוליפוניים, ככל שנקטו מלחינים בני זמנו של גור כדי ליצור אוירה אקלסיאטיבית; שנית, מתוך מערכ ליטימוטיבי זה ונדר כליל הליטימוטיב המזוהה עם "חותם החומל", למרות מרכזיותו הרבה בהמשך [הן של המסמך (המוטיב) והן של המסמן (הריעון או הדמות)].

לא מקרה הדבר שחתכת המבנה הקונטראפונקטיב רנסנס-בארוקי (המוזהה, כאמור כזאת עתה, עם פלسطרינה) נוקט וגור טכנית ובקולית אחרת, טכנית החדרה של המקהלה הרצויות (cori spezzati), שהחפשה בראשית המאה ה-17 מונציה לכיוון ערי גרמניה. לא פחות מן הפוליפוניה זהה טכנית זו כמייצגת את הריגיוז. העיקרון המרכזי העומד

ביסודה הוא הצבת מקהלה זו כנגד זו, בדרך אנטיפונלית, באופן שבו המרכיב המוסיקלי נראה נובע מההטופה האקוסטית של ההר, בפרט במה שקשור לארגון של נפח ומורתב, אייזן ועוצמה, מפעם, האצה והאטה, ולסגנוןתיצה ורטוריוזיטה של מבעים ראשיים, משניים ומשולבים זה בזו.

הלייטמוטיב של "הതם החומל", שייחזר בתחילת המערכת הראשונה בהדרגה אל תוך מעגל ההתרחשויות כהד מרווח שילך ויתקרב עד שיהפוך למסות קולית, מחולק באמצעותו בהתאם לעיקרון זה. הטיענות התהודית של החלק הראשון של המוטיב (התלויה על החבל הרק שבין שני צלילים זהים, ארכויים, המתפקדים כדומיננטות רגניות), ועוזם סדרת קוונטיות, זכות ברובן, במרקוז א-קפלי הולן ונוצר), מתרככת וטרורית במענה המקביל, ומהפשתה על פני מרחב הפעולה ביותר נינוחות. הדרגותיו חריגתו של מוטיב "הതם" ל"קונכיה" האקוסטית היא חלק ממתח המשמעות למעגל ההתרחשויות שבו היא אמורה לתמוך (דוגמה 3).

### דוגמת תווים מס' 3

מוטיב "חמלה": או "הതם" מפרטיפל, המנба, מבשר או מאשר את בואו של הגואל החומל

"בהר היושעה" מצפים כאמור לבואו של המושיע — האבירים, האב טיטולר, גורמנץ ויותר מכולם אמפורטס המלך, המיאש, המבודד בסבלו. ב"הר היושעה" אין חמלה, מחברו. דורותים שם במפגיע את גילוי הגביע, את חידוש הקדושה, גם אם לשם כך ייאלץ אמפורטס, בחירות הקבוצה, לשלם מחיר של סבל לאין שיעור. אין בפועלות אלה ובפועלות אחרות שנעשות למען כדי להוכיח את הראשם שמדובר בעדרת אבירים-נזירים המופעלים מכוח השגורה הטקסטית, שככל אחד מהם יודיע את מקומו, קולו וצדדיו בתחום ההיררכיה המסדרית, ואין חורג מתחוםם. הם לועגים למעשי החמלה המשווים של קונדרי המוקולת, לכל הווייתה האחראית. הם אכזריים ככלפי מי שאינו מקבל על עצמו את חוקי החמלה של המקום — ככלפי פרטיפל, הצד בתמיומו ברכבו. אולי הם באמת יודעים יותר מדי. לא מתווך "רב-פניך" של החמלה כמו דניאל, אלא מתווך שאין הם יכולים לחדור מבעד למצאות אנשים מלומדה, מפני שאין בהם יכולת לראות את היחס שבין הנسبות

שהביאו על אמפורטס את חטאו לבין חטא זה ומר גורלו. הם מצויים יותר מדי בפנים או יותר מדי בחוץ. הם זוקמים לקדושה שמקורה טרנסצנדנטי, משום שאין הם משייגים אותה באופן אימגנטי. אולם הקדושה החיצונית הזאת, המזוהה עט הגביע, שאינה ניוגה מתוך התקדשות והתחדשות פנימית, פוגעת עוד יותר למי שנחשים כולם (אמפורטס) למתה הכלתי נמנע שהוא מקיימת בין קרובתו לריחוק, תשובה לפרישות, רגש למחויבות. היחיד שמכין את הטרוגיות של המצב הזה הוא גורמןן, וגם לו, מבחרא,acha הדרך; קפיצות הדרך שהוא מבצע ביחס לפרסיפל אין מקוצרות תהליכי נפשיים האמורים להימשך זמן רב.

ומה עם פרסיפל? מה "טאבוללה ראסה" זו קולטה מכל אלה? אל הטקס הראשון של יום השישי הקדוש הוא מגע לאחר שספג את הלם הפגישה הראשונית עם אבירות ההר, חווה בושה על מעשה הצד שבצע, ומעל לכל — שמע את הבשורה על מות אמו, שעוררה בו תחושת אשמה בלתי נמנעת. בושה, אשמה ומכוונה: האם אלה הכנות טובות למעשה הגדול שנדרש — גאות אמפורטס החוטא? נוכחות כה ראשוני בנסיבות לא אפשרר לו לנחות כפועל חופשי (free agent). גם הטרנספורמציה הפלאיית ביותר של זמן למרחב חדש, כפי שהוא מתרחש במעבר של פרסיפל מן הסביבה הטבעית שעל ההר אל הסביבה הפולחנית, לא תעמעם תחושות אלו; פרסיפל נתון, ככלא, בתוך מרחבי נפשו, והתהליכי שלה איטיים ומורכבים יותר. החיזיון המופלא של הטקס לא יקחה את רושם התחשות שהוא נושא עמו, כי אם אדרבא, יעמיק את הרגשות האין-אונים ואוזלת היד. הבודדות העמוקה לא תסייע; איזה סיכרי יש לו בכלל לפרש את משמעות ועקבות הכאב של אמפורטס?

אין שום סיכרי, עכשווי; אבל יש סיכרי אם התמונה הוא מתקבע בנפשו, ולכך הטקס כולם מיועד. בחלקו הראשון של הפולחן (של המערבה 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 מלתחילה 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 טיטורול ואמפורטס אף הוא איינו חלק מריטואל שנתקבע, הכלול את הפצרת האב (טיטורול) לגלות את הגביע, המביאה למונולוג קורע הלב של הבן (אמפורטס). אולם הרות, רוח החמלה, אינה מאחרת להופיע. כי המונולוג הזה, גם אם נתקבע, נשוא עמו את הספונטניות המאפיינת את האריוזו הבהירתי (معنى רציתטיב שירתי), המunix מושמעות הולכת ומוגדרת ליליטומוטיבים המוכרים כבר, המצוטטים במהלכו. עיקרו של המונולוג הזה הוא זה: הסבירו אני, אמפורטס, סובל, מקרני לחוש את סבלו של ישו, אולם באותה עת בוש אני ונכלם על חטאיהם לפני, שבעתים סובל אני, ולפני העדה שאני מנהיגה; ורק הוא, ישו, בכוחו

לחכם עלי ולגאלני ממנו, דרך המומות.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> גלגול מוקדם של רעיון זה עומד בסיסו המתיאוס פסיכון של באך. באופן פרודוקסלי, יצירה לותרנית

גילוי הלב קודם אפוא לגילוי הגביע, והוא הוא שמעלה את יסוד החמלה שהיא חסר בפתיחה לאופרה ובחילקו הראשון של הטקס, ומכויסו לתוך הקונכיה הצלילת הולכת ואופפת את פרטיפל. אף בלי רגע של הפוגה, נענית לאמפורטס מקהלה בנות קול בלתי נראית במוטיב שנעשה כבר מוכר, מוטיב התם החומל, על מלים שהשמיע קודם גורנמנץ Durch Mitleid...". אולם התגובה של האבירים לבת הקול, גם אם היא מהדרדת בחילקה, תובענית מדי; לאמפורטס אין ברירה, הם אומרים, הוא חייב לגלות את הגביע. בהמשך הנערים, הצערים והתחמים יותר, מעניקים בפעם הראשונה מלים למוטיב לחם הקודש, ואז מתברר שאותו חלק הנוגע במינור, תוך מעבר בחזרה למajor, הוא החלק הנושא את המלה Mitleid, את עוקץ החמלה. מוטיב הגביע מהדרדד ממש בסיום הטקס, לאחר צעדיה רחבה במוטיב האמונה. הוא משאיר את פרטיפל ואת גורנמנץ נטועים במקומותיהם, כאשר שלל לייטמוטיים חווורים ונשמעים באוזני רוחם בערבויה.

גורנמנץ, מאוכזב קשות, דוחף את פרטיפל החוצה וטורק בזעם את הדלת מאחוריו. אולם היכן יכול היה פרטיפל, אילו רצה והיה מסוגל בכך, להתרפרץ באקט החמלה המבוקש? היכן היה יכול לשאול את השאלה הנדרשת באשר למקור סבלו של אמפורטס? המשתתפים בטקס לא הותירו אחר אחד של זמן פניו מהם. הדרמה הייתה יכולה להסתתיים בעצם עם סילוקו התם המופיע עד מחציתו בלבד, וזה נענית על ידי בנות קול נוספות: "אשרי המאמין!"

הרגע שהחמיין פרטיפל לאZHתקיים כלל. או שמא היה זה הרגע שבו בנות הקול הבלתי נראות שרואו את המוטיב, מיד לאחר המונולוג של אמפורטס? האם הן פשוט מילאו את החלל החסר, שבו אותו גואל מיוhol היה אמר לעשות את מעשה? בין כך ובין כך, הוא וכל קהל המאמינים, בחוץ ובפנים, הפנים את הרגע הזה. כמו אלה שבחווץ, גם אלו שבפנים שמעו אותו באוזניהם, כמו את כל שאר הטקס הזה, שהוא מוסיקה "דריאלית" — מוסיקה על הבמה.

טקסיים כשלעצמם אין די בהם כדי להפיעים את פרטיפל. כל נערות הפרחים ובנות החשך בgenesys המכוושף של קלינגסדור (במערכה השנייה), המפעילות את קורבןותיהן באמצעות פיתוי מטוקס היטב, איןין יכולות להוציאו מגדרו. מה שעשו לפתחו הוא מומנט שישווה בעוצמתו הרגשית למונולוג של אמפורטס, שיגע ביסודות העמוקים של חמלתו הנובעת ויצף אותה עם הבושה והאשמה שהוא נושא עמו ועם החיפוש אחר זהותו. מרוע פרטיפל אינו נעה לCONDRI, בהמשך המערה השנייה, כאשר היא משכילה怎 לקשר אורוס לפתום, את אהבת האשאה לאחבת האם החסטרה, ומ齐עה לו מולדת, זהות, אהבה, מיניות? מרוע וגנור, בשם פרטיפל, שלו פתאום את כל הערכיהם האלה, שעמדו, למשל, במרכז מסעו של

היא מיושם 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 המתועරרים לבב המאמין (HaCohen 1999).

זיגפריד אל צוקה של ברונהיילדה? ומעל לכל, מה קורה ברגע שבו מנשחת אותו קונדרי בשם אמו שאינה, תוך שהיא "מנגנת" לו על תחושת האשמה ועל הרגשת היממות ומצרפת אותו לאروس וביעצמה, מה קורה ברגע זהה, שדווקא בו מתחזרת חמלתו של פרטיפל לאמפורטס המסכן?

נראה כאילו פרטיפל מבין באופן המלא והעמוק ביותר את הסיטואציה שבה נכשל אמפורטס. הוא אכן נמצא באותו מקום שבו אמפורטס עצמו עמד על סף החטא. משמעו הדחיה של כל אותן דברים שעמדו לכאורה לפול לחיקו באותו הרגע — אהבה, זהות, מיניות — שהקשר אחר יש להם מקום, בטלה ומボוטלת בפניו רגע ההארה הזה, הדוחה כל הרגע שבו הצו הפנימי, התפקיד והמשימה הכרוכים בו ונעים נהירים כשם, ואשר מתוכם מתבררת גם שקריות המעד הזה וכובע הבעה של קונדרי. רגעים אלה, שבהם תשוקה, כמיותיו, חרדותיו, רגשות האשמה והפחד של הגיבור מאיירם את אלה העומדים בבסיס "חטא" של אמפורטס, אינם רגעי קיון אסתטי או חמלה אונומית; כי אם דווקא רגעים של הזדהות עם מה שנראה כהויה רגשית-אישית של הדמות שאיתה הוא מבקש לגואל.

האם וגנר הולך נגד עצמו בכך שהוא מעמיד חמלת הצומחת מתחן הבנה שבleshlevah אינטראופקטיבית, המפעילה את הדמיון לגבי מניעים פנימיים אפשריים? לכאורה כך הדבר, אולם שוב חזורת הדגשתה על הפשטה הסבל ולא על היסוד האינדיבידואלי שלו. לכאורה נראה גם שפרטיפל הולך בדרכו של דניאל ביחסו עם גוונדרוין: מהויבותו של דניאל כלפי היא של מורה דורך, לא של מאhab העשו לעורר תקנות שהוא, וחילק גדול מן האודיסיאה שהוא עובר כרוכה בלימוד אمنות ההפרדה, בידיעה متى מותר או צריך לפעול בשם מה וליאו מטרה. אולם אצל דניאל נובע הדבר מ"אתיקת האחירות", אם נשתמש בלשונו של מקס ובר, ואילו אצל פרטיפל, הנעדר פרטיפל מוסרי ברוח, אין לה עקבות. מה אפוא מחלוקת את הבחירה ואת השיפוט המוסרי אצל פרטיפל? בנקודת הקונכיה האקוסטית שיצר וגנר ושליליה הוא מושיף ומאידיר במערכות האחורה. בתוכה יתמשר הרגע השלישי, הרגע שבו פרטיפל יצד קרים ובעשה החמלת שלו ייגאל את אמפורטס ואת המסדר כולה. קונכיה זו היא הסנטימנט שהתגלם במוחש; הוא יצוק וקבוע ובורזמן שוטף ווועט, ולכן היא מגדרה מרוחב ויוצרת שייכות. החלל שהיא פוערת הוא של העדה החסורה כל כך את היסוד הגואל, אותו חלל שאצל אליו נפער במעבר החדר ממורי קבלת השבת ליגן של "דעתת הנפש", החל שבתוכו מבקש הגואל החומל להתחמק. משיחתקס שם, יתמלא החלל מצלילו. כך קורה הדבר אצל פרטיפל: על רקע העגומות המונוגונטיות שפתחה את טקס יום השישי הקדוש במערכות הראשונה, נשמעת הפתיחה של הטקס במערכות השלישית קודרת עוד יותר, עם מארש האבל המלווה את טיטול, האב הזקן, לקבורה. מקהלה הנערמים ובנות הקול נעלמת. בתוך כך הופך הטקס לחדר-פער, כמו מיסח שמתגלגת לרוויים אחרון, סופי. זעקותיו של אמפורטס ומהחטו הן עתה ללא תקדים, וכן גם תכויותיהם חסרות הרוחמים של האבירים לגלות את הגביע. מבחינה מוסיקלית הדיאטוני הופך לכורומטי, והסדר התימטי הקודם משתבש, כמו בחלק האחרון של הפתיחה לאופרה. לתוך מערכת משובשת

זו נכנסת פרטיפל, ועם מעשהו הגואל משתחרר בהדרגה גם החלק האמצעי של קונכיות הצליל של הפתיחה לאופרה, אשר, כפי שראינו, היה ה"מיושב" מכולם. אולם עתה נזog לתוך חלק זה גם ל'יטמוטיב' ("הtmp", פתוחה בקונכיות המהדרדות שלו לאינסוף, ובכך ממשים את ה"חמלה" ממוטיב "לחם הקודש" ומשחרר מתחו את פסגתו המינורית). "הגאולה של הגואל" (Erlösung der Erlöser) מיישבת את ההדרדים הדיסוננטיים-המוסיקליים והעלילתיים בכמה רמות ברובזמן, וממלאת את חלל הקונכיה עד תום. האם קורה הדבר בצורה דומה גם אצל דניאל? האם קונכיות בית הכנסת ואוסף ההדים שנctrפפו לה מעמידים את שליחותו של דניאל על אותו בסיס? העלילה המקבילה — גם הוא, מתוך הין הטקס, נחשף לנפש הסובלות (עוזרא-מורדי) וממנה שב ומחבר לעניינה-גאולתה של הקבוצה כולה — עשויה לכואורה להוילך לפתרון מקביל. האומנם תaddir אלויות לגיבורה הסימפתטי למלא את חלל הקונכיה שמצופה לבואר?

#### 7. תוכן וצורה: נרטיב היררכי מול קונטרפונקט שוויוני

בדיניאל דרונדה מתמלא החלל בצלילים "גואלים" באופן חלקי בלבד. החלקיות הזאת שבסה ומחדotta את ההבדלים שבין היוצרים הללו, יציריהם החומלים ומושג החמלה שהם מגבשים. המלאות (של גנרט) מול החלקיות (של אליות) היא בראש ובראשונה פועל יוצא ABA של תפיסות צווגניות שונות. וגנרט בונה את الدرמה כולה כמערך קולוטלי, המציג מבנה עם כמה מהעקרונות של צורת הסונטה. יותר מכל אופרה אחרת, שלו ושל אחרים, מציב וגנרט את שתי המערכות החיזוניות של الدرמה בהקבלה מרחיקת לכת, הכוללת את הדמיות הפעולות, את מסגרת החתולחות וכמוון את המבנה המוסיקלי. הקבלה זו מדגישה באופן פרודוקסלי את הפער שבין האירועים הפותחים לאירועים החותמים וכן בין הזמינים שבהם הם מתרחשים, ובעיקר מבליטה את השינויים שעברו על הנפשות הפעולות. לאחר החוויה המטוללת בטירתו המכושפת של קלינגסדור, לאחר שחווה כמה שינויים נדרדים בחפשו דרך חזורה להר הישועה, פרטיפל אין עוד אותה הדמות הבורה והתמה. כשהוא מגיע להר, מתברר שהגיע מcosa זה שנים; אמפורטס, ברוב סבלו, אין מאפשר לשוב ולהשפו. גורמנץ הזרקן, טיטורל מת, האבירים שרוויים ללא ברכה. כל דבר שמתරחש מקבל את משמעותו מן ההשווה אל האופן שבו משתקף בתוכו המעד הראשון המקביל לו, ב-anchor בתודעתם של אלה הפעלים בו; כאלו המבנה המחוורי של צורת הסונטה משתנה לאור זיכרון האופן שבו הוא נערק בתצוגה (המבנה הראשונה בפרטיפל) כעולם של קונפליקט, שחייב להתקפרק בחלק הפיתוח שבתווך, וכאיilo כוח שעומד לעלה ממנו אומר: לא עוד, במאז עליון ותוך החופת יתר הוא מכונן מתוך אותם החומריים (או דומייהם) עולם חדש, שבו בסופו של דבר כל ההדרדים מתיאשרים, תוך שהמכלול הצלילי מSIG תואם הרמוני מרבי המאפשר את חתימת الدرמה.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> המשמעות הכלולת של פרטיפל מתרפרשת, חדשת לבקרים, באופנים חדשים. בעוד פרשנים מודרניסטים,

לתפיסה מבנית זו, שבו שאימצוה בשתי ידיהם לתוכן יצירותיהם הספרותיות (תומסמןן למثل), לא היה מקום במרחב הדמיון של ג'ורג' אליאוט. תפיסתה הזרונית היא של מרכז ולא של סיומים אפוקליפטיים. היחסים הפנימיים היו בעיניה חשובים יותר מאשר התחלות וסופים; צורה של כל דבר, לדידה, מתחבשת על אבחנתנו "ביחסים שבין ריבוי החלקים התלויים זה בזו, למכלול שהוא עצמו ובפנים ולכן ביחס מלא למכלולים אחרים" (Mansell 1970, 67). לדברים אין לא סוף ולא תחילה. כל התחלות היא שירותית, "שם מבט לאחור לא יקחנו אל הראות האמיתית; ובין שהפראולוג שלנו מתרחש בשמיים ובין של פני הארץ, אין הוא אלא פסיק מארתה מציאות המניה הכל מרוש, שבה סיפורנו יצא לדרך" (7, DD 1, ד"ד 11).

וכך גם כל סוף, הכרוך מטבעו בكونספט של התורה (*denouement*), פרימה. הפרימה ניכרת בסיום של דניאל דרונגה: מודבי מות, גונדרולין נותרת בזודה לנפשה הפצועה, דניאל, המתנק מהסביבה ומהאנשים שעם גודל, יוצא עם אשתו הצעריה למסע חידתי בארץ לאיזועה. חלק מן הסבר הקודם כבר אינו קיים, אולם גם האינטנסיביות שהיתה כרוכה בו דומה שהתחפוגגה. זו אינה חוויה אקסטטיבית. ככל שהוא מתקரבים לסופה של הרומן, הצלילים הנשמעים אינם מתגברים והולכים, כי אם אדרבא, נשמעים כמו מරחק, מהדוחדים את שחוותה במרכזו כחויה מקורית, ראשונית. דבר זה נכוון במבנה הכלול, ובחלק גדול מן המקרים גם בפרק היחיד. הפרק שעקבנו אחר חלק מהתרחשויותיו מקרוב (32), אף הוא עורך בצורה כזו, העומדת במידה רבה בניגוד לתפיסה הזרונית הוגנרטית. הוא בניי בצורה רחבה של קשת, כאשר מכל צד שנכט, מרכז הקשת הואחוית בית הכנסת. כל האירועים בחילוק השלישי של הפרק עומדים ביחס ממשלים לאלה שבחלקו הראשון; חלוקם הם בבחינת הדוחוד (בית הכנסת שמצויר), וחלוקם הם המקור להדר שהוטרם (או שומעים בתבילה על שירתה של מירה ורָק אחר כך את שירתה). מערצת מסעפת ומורכבת זו נפרשת וחולכת, מתגוננת בكونטרפונקט של קולות, שם נתעקל לשותו למכלול מוסיקלי כלשהו הוא יזכיר יותר את מבנה ה-ABA הabeticי, כפי שהוא מתרחש באירועים מסוימים, מאשר את זה הוגנרטיאני האקסטטיבי. השיא מצוי במרכז; השולים עשויים לפעמים תחת תהודה חזקה יותר לתיימה שנשמעה או שעמידה להישמע, אולם האפקט של הסוף הוא של השלמה שקטה. הפעם השנייה והשלישית שמופיעה מירה בשירה בפרקאים העוקבים, חלוקם אותן השירים

כגון דהלאויס, וויטהול וטנר, ביקשו לטהר את היוצרה מיסודותיה הנוצריים ולהעמיד את לכידותה המוטיבית והמבנהו כמשמעות אסתטיים טהורם, הרי פרשנים פוסט-מודרניטים מבקשים לראות בלדיות זו, בעקבות אדרונו, לקאן ואחרים, חשיפה קיצונית של פצעי הסובייקט והחברה, המתறשת ביצירה במודע ושלא במודע. לפי זייזק (Žižek 1996), החבורה המכוננת ביצירה היא אנסטטורלית, המסربת לכל מגע עם אثارיות ואחריות, בעוד שטומליינסון (Tomlinson 1999, 127–142) טען לאחרונה שלכידותה הכלולית, הטרנספורטטיבית, של היוצרה, היא שקייף של הזדעה החלפין הקיצונית של החברה הפוסט-קפליטלית. פושנות אהרונה זו היא לדעתו דוגמה לדעש המתרחק מפשט היוצרה ומגמותיה.

והיצירות ממש, היא בבחינתה הדר להשמעה הראשונית, וחשיבותן הרגשית שלheit יחתית. גם מרדי-יעזרא, שיחדד את הטיפור של קריית האם אליו ואת מענהו שלו, ייתן בכך גיבוי לקהל הראשון של מיריה יותר מאשר חיזוק לקולו ולדבריו.

באיה אופן משקפים מערכניים צורניים אלה את שאלת החמלה והყון הפלחן? כבר קודם עמדנו על כך שתפקידו המקורי של אליות נועצה בהבנת הכרעה מוסרית, וכל שכן מטרתו של הכרעתה כאלה לא רקacakt העומד בפני עצמו, אלא כМОנט המוביל להלאה על מהלכיה העתידיות של הנפש הפועלת. הכרעתו המהותית של דניאל מצויה במחצית הספר. גם אם הוא נדרש למשעים של רגשות ונדיות קיצונית בהמשך, גם אם אישיותו מוסיפה להתחפה לאורך כל הדרך, השיפוטים המוסריים וההכרעות הנובעות מהם שהוא מקבל בפרקם הנידונים פה, הם הם שמוליכים אותו לשיפוטים דומים ולהכרעות מאותו סוג בהמשך. בעת ובעונה אחת, אין לדניאל שום מעשה שהוא — לביו ולגביו האחרים — המעשה האולטימטיבי, האחד, הגואל. בגין דודמות השיקספירית, אין גם התודעות אולטימטיבית. רגעי ההתוודעות של דניאל הם רבים: עם האם, עם עוזרא-מרדי, עם קלונימוס חזקן, עם מיריה, עם גונדרליין — כולם מתחרים זה בזה בחשיבותם מנקודת המבט של השכלותיה המעשיות של חמלתו "רבת-הפנים". במלים אחרות, רצף המעשים איינו היורכי, הקולות והצללים הרבים נשמעים בעוצמות משתנות, ומקרים זה לזה את תוקפם מכוח המרכיבת של קשרי ההדחד וההערכה הפרושה ביניהם. המדיה השונות מתגלות אףו במחופך אצל וגנר ואליוט: בעוד שוגן נצמד לנרטיביות הטלאולוגית של צורת הסונטה, אליות בוחרת במרקם פוליפוני, אליבא דבאהטין, מركם זה הוא האופנות החולמת את הרומן החברתי-פסיכולוגי; באליוט אפשר לא ספק לראות את אחד מן היוצרים המרכזיים שתרכמו לビיטסו.

תפיסה אסתטית היורכת, כפי שהיא מתגלמת בקיצונית במרקם הוגנראני, אכן מפנה כאן את מקומה לתפיסה דמוקרטית אינטראקטיבית, שנמלטה מחתאת שוויוניות היהר שרובצת על פתחה אל עקרון הקובד של הסנטימנט. הסנטימנט עצמו, כפי-שראיינו, מושתת על שילוב כוחן של מסורות עם עוצמת חזונו של דמיון יוצר, שאינו חושש מהכרעות. אם בעבר גין מורי כחיתה של אליות היא בבחינת הדגמה כיצד ספרות יכולה לממש את האמונה שמדובר פועלם ליברלי הוא אכן בגדיר האפשר, הרי ספרות זו כשלעצמה צומחת מתוך מושרשותה של אמונה זו בתוך כור מחצבתה התרבותית. אמונה זו של אליות, שהיתה רוויה ברוח האיניבידואליים מבית מדרשם של מונטיין, שיקספיר ושפינוזה וגם של וורדסורת, קולרינג' ומייל, העניקה לחזונה הספרותי את המימד האמתי של חיפוש אחר קרבת הזולת תוך יייחודיות קלסתרו.

גם אם בראשית דרכו התיימר וגנרט להופיע כליברל, הרי האמונה בתיקפו של עולם אפשרי המתבסס מכוחם של יחידים, שיפוטיהם הם תוצר של ציורף מתמיד בין חמלת בלתי מפללה לסנטימנט שאינו משוחרר, היהת זהה לרווחו. אצלו הסנטימנט מכור מראש, החמלה מדורגת היטב; לאופני הספריטואלייזציה הייחודיים של סבל הזולת ולמסקל רושם על הנפש היוצאה מגדרה לעברו, היה מקום רק בתוך מסגרות אלו.

## 8. קטגוריות אסתטיות ויקומי תודעה

הבדלים שבין הדת האנושית, הליברלית, של אליות, ללאומיות הדתית, הקהילנית (communitarian), של גנרט, כפי שהם מתגלמים בשוני שבין תפיסותיהם את היהודי כקטגוריה אסתטית, נעצרים אףו באופן עמוק יותר שבין תפיסות עולם והיסודות התרבותיים עליהםן חן מושתחות. אצל אליות מקורם באMPIיצ'יזם הבריטי ובאסתטיקה שצמחה ממנה, שהעמידה את חקר המיציאות הפומבית והפרטית על יסודות הפתוחים לכל, בניסיון לצמצם את מידת תלותם העקרונית של אלה בגורמים מולדים ו/או מטפיסיים. משאביו החזותיים של פוטנציאל של על האוטונומיה השיפוטית שנבעה מהם, פתחו לפניו אופקי חוויה, שהכילה פוטנציאל של חידוש ביחס לערכיהם אסתטיים ואמנותיים. אمنם מנקודות המבט בין אמונות למצוות, אך זאת כדי להעמיד האסתטיקה האMPIיציסטית בבקשת לחדר את הפער בין אמונות למצוות. זו שבה והדגישה את התביעת את העשיה האמנותית בסימן הדיקותה של הפעולה המדעית. מן הנסיון לחשוף את התביעת מן היחיד לעמוד על המאמץ היצירתי הכרוך בעשייה האמנותית לאו ויתור על השיעייה הספק (suspension of disbelief) המקיים את העולם האPsiורי שהוא מכוננת, על חינויו הבדיוני. פער זה שבין האמונות למציאות נועד גם לעמעם את כובת של האילוזיה האמנותית, ולהעמיד את המרחק הפסיכולוגי כעוקון יטוד בחוויה האסתטית. באלה נוצר מקור הסמכות השיפוטית שמעניקה אליות לקוראה, והמצע הדמוקרטי שעליו היא מציבה את מכלול הנפשות הפעולות בעולמה האמוני — מן המסָפֶר ועד לאחרونة הדמיות שהיא הוגה. עם זאת, האחריות השיפוטית והמוסרית שהיא תובעת מגיבוריה מוגבלת למרחב הבחירה החופשית שלהם, כפי שהוא מתרבר מן המרווה שבין גורלוותיהם לטגולותיהם האישיות ולמרווה דומה המתקיים אצל הדמיות שבקרכן חן פועלות.<sup>26</sup> מנקודות מבט אלו, המשכיות בין העולם הריאלי לעולם הפיקטיבי, רומניםיכי כל شيء, היא היסוד למידת האובייקטיבי הבולט כל כך בסימפתיה האלית על היסוד הספקני הכרוך בה.

לכאורה, המורשת הפילוסופית הגרמנית, במיחזור זו מבית מדשו של קאנט, בבקשת אף היא, על פי דרכה, להרחיב ככל האפשר את גבולות האוטונומיה השיפוטית של הייחיד ואת עוקון הקוורנטיות הפנימית של הבחירה האמנותית. אולם היא דוגלה בעקרונות נורמטיביים-קטגוריאליים, שצמכו את גבולות חירות הפרט בקביעת ערך אסתטי, והפקידה אותה, בעיקרו של דבר, בידיו של הגאון היוצר. גם אם הצביע שופנהאואר את עוקון החמלה במרקמו החשيبة האתית מתוך התנגדותו לציוויל הקטגוריאלי של קאנט, הרי אף הוא נקלע למצללה נורמטיבית, שצמכה עוד יותר את מרחב הערכים הרואים. אולם שופנהאואר ביקש להטעין את העולם השיפוטי המפוכח של אבותיו הנאוורים בעוצמה רגשית, כזו שמקורה בחסד ובאהבה הנוצרית, שנעדרה מעולמים של האחוריים. אליות נזרקה ליסוד

<sup>26</sup> יסוד הבחירה חופשיות הוא אחת התיקות החשובות בדינאל דרונדה, בעיקר ביחס לעמדות שמבייע עזרא-מרדיי בכל מה שקשרו למזהותם של היהודים (פרק 42).

רגשי זה לא פחות משלצרכו לו שופנהואר וגנגר; מכאן הזדהותה עם הפילוסופיה הפירבacadesית שהעצימה בדרכה שלה את עקרון האהבה הנוצרית, ומכאן מרכזיות יסוד החמלת בעולמות השוניים של גנגר ואליוט. השוני במבנה הפנימי של עלמות אלו הוא שהעניק לחמלת אצל שנייהם מאפיינים שונים כל כך: אצל גנגר הוא מתקיים ביצורף שבין האמונה בעקרונות אסתטיים נורמטיביים בעלי תוקף מטפי וגישה הישרה והבלעדית של הגאון-היווצר אליהם, ובין התפיסה של הספונטניות הרגשית שבסוד ההקין האסתטי של המאזין-צופה. יצורף זה משתקף, מצד אחד, ביוירה הטרנסצנדנטלית של החמלת הוגנרטית, וכן מן הצד השני באופיה הקהילתי. אצל אליאוט, לעומת זאת, היפוך בסודות האלה בא לידי ביטוי באופיה הרבי-פִּנְצִי, האימננטי, האינדיבידואלי, של חמלת המספר וגיבוריו. מכאן יסוד השני בראיית תפיקדו של האמן אצל השני: בעוד שאצל גנגר מדובר באמן שהוא נבייא מזור מעם וכוחן גדול גם יחד, הדואג לכינון המיתולוגי של חמלת וסימפתיה, אצל אליאוט מהוחר ביווצר המחויב לפקוות את עיניהם של היחדים לאפשרויות חדשות של צמחתם האישית-מוסרית ומוגבל לכך. מכאן גם האופן שבו חוכן מוחמаш בצורה אצל כל אחד מהם: העולם הרגשי של גנגר הוא עולם של דינמיקה היררכית, והדגשות שבו הם כוחות גראנטיציוניים המבקשים התאמה לשם סגירות. לעומת זאת, אצל אליאוט הרגשות ההכרחיים להנפשתו האינטראקטיבית של העולם שהוא יוצרת, פועלם כווקטורים עצמאים המשנים זה את זה. לפיכך זהו עולם נעדן הומוגניות, סגירות או סופיות, עולם של מפגשים רבי-עוצמה שטיענותם הקינוטית מתחזקת בהדרגה.

ובכל זאת, גם אליאוט עוסקת בשאלות של גאולה לאומית ושל גואל פוטנציאלי, שגם בהוויתו מתקיימת צורה מסוימת של גלגול נשמות, וב hasilכויות של רשמי טקסיים לכינון זהותה של קבוצה וחלמו של היחיד; גם היא מעמידה מסורת כיסוד המכון 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 יחידיה אך גם על ידי המסורת הקבוצתית שעמן הם בוחרים להתקשרות.<sup>27</sup> בעולם נעדן היררכיות קבועות מראש שהיא מעמידה אין עדיפות לשום קבוצה על חברתה; אדרבא, יש בו מודעות לכך שהעדפת הקבוצה האחת עשויה לkapח את רשותה. כשם שהתקומה האיטלקית משוללה אצלה לו העברית, כך זו האחראונה עלולה לטמן בחוכה את קיפוחה של זו הנשית.<sup>28</sup> היהודי בעבר אליאוט — אם לעורך פרפרזה על דבריו חז"ל באשר לאיוב התנ"כי — הוא אףוא משל לאחר שבשווה, לשווה

<sup>27</sup> בהקשר הפוליטי הבריטי, עניין זה הוא שהביא את אליאוט, בתקופה זו של חייה, לצד בעמדה השמרנית. אליאוט הבינה אל נכון את הסכנה הטמונה בעמדת הקוטסומופוליטית שהיתה או נחלתה החוגים הליברלים באנגליה, ואת הפוטנציאלי הגדועני הטמון בה באופן פרדוקסלי. לדידה, בעוד שאין לאנגליה כל זכות להשילט את שלטונה הפוליטי על תרבויות של עמים אחרים, עליה להתיזבב נגד ההשכמה הליברלית, המוקעה וגבשת לאומיים כחփשות של ברבריות (Semmel 1994).

<sup>28</sup> אמו של דניאל וגונדרין הארלה נותרות מאחורם בעולם הזה של הגברים הוגאים. הקול של האם הוא תזק דיו בביבורתו כלפי העולם היהודי שניאל בחר להזדהות עמו כל כך, ואין בעימות שבינה לבין דניאל משומם דה-ילגיטימציה של קול זה, למורות הפגמים המוסריים שיש בדמות הנושאת אותו.

שבאחר, אולם משל על מה שהיה ונברא יהיה לעולם: על הוויה היסטורית, קוונטינגנטית, של שוניות. בעבור גנרט, לעומת זאת, היהודי הוא בעל ממשות מטפיסית, באינותו הוא משתמש בתפקיד הדומה לזו של השטן עצמו, שנגנו ביכולת מלאותו של היה המשי, הגרמני. גילומו היהיסטי הוא לפיכך ביטוי של חטא קדמון, שכואה אובדן מתבקש.<sup>29</sup>

\*\*\*

עוד יש לדרכו הרבה בסיפור זה של מוסיקה פולחנית ושל פולמוס החמלה בהקשריה היהודיים. לסיפור זה שיך הרמן לוי, בנו של הרב-חוץ היהודי מגיסן, שניצח על פרטיפל בככורה בביירית (Beyreuth). כל הפצירותו של גנרט שימיר את דתו לא הוועלו, אך וגנרט, שלא היה יכול למצוא אף מוסיקאי שישווה לו לביצוע המשימה המורכבת, לא ויתר עלי. לסיפור זה שיך גם הרמן כהן, בנו של החוץ-מורה היהודי מקוסביב, מייסד אסכולת מריבורג בפילוסופיה הניאודקאנטינאית. כהן, שמת ב-1918, הותיר אחריו חיבור על אודוט יהודית, ובו גירושתו המתפלמת, עם שופנהאוואר ואחרים, על מרכזיות יסוד החמלה בדת התבונה, המושחת על מקורות היהדות. לכאן שיכת גם הסתייגותו של בן חנן זה וחנתנו של לבנדובסקי מעבודת האלאhim בנוסח שמעם בבחינת הכנסת של אחיו ה"אוסט יודן". שיך כמו כן הlord בלפור, ששנה קודם לבן (ור-40 שנה לאחר פרסום דניאל דרונד) הציג על מחויבות העם הבריטי לבניית בית לאומי לכל סוג היהודי. שיך גם ארנולד שנברג ו"הקוונטרא-פרטיפל" שלו: האופרה משה ואהרן (1932–1930), המגוללת דיאלוג נוקב עם רבים מן הנושאים שהעלו כאן.<sup>30</sup> שיכת גם משנתו של עמנואל לוינס, הממידה את החמלה על יסוד חמור עוד יותר, השואב את עצמותו מן המורשת היהודית: הסובייקט מתוך נקודת הראות של הקربה לוזלת, אחריא עד אין סוף לגורל הזולות, גם לגורל זה שפגע בו, ואף לאחוריותם של الآخרים. שיכות לכך גם תמורחותם של מבנים מוסיקליים שהובאו מן הפולחן של בית הכנסת אל המרחב הפולחני של ההתיישבות העובדת בארץ-ישראל, ואלה דוגמאות אחרות בלבד.

ביחס לכל המקרים האלה, שהם גלגולים של אותם המוטיבים, ולמקרים הרבים שלא הזכרנו, ישאלו שוב ושוב אותן שאלות שהעלו וגנרט ואליות על הפרק: מהו היחס בין חמלה כעיקרון מוסרי ובין חמלה כיסוד אישיות, כיצד קטגוריאלי או כمفגש בין-אישית,

<sup>29</sup> לא אכנס כאן לשאלת התיאולוגית אם אובדן החטא משמעותו גם אובדן החוטא. במה שקשרו להפיסטו של גנרט, העניין שרוי בחלוקת חריפה. אני מצדד בעמדתם של כי"ז (תש"מ') ובורכמאיר (Borchmeyer 1992, 180), שזיהוותם ההיסטוריה והתקסטוראלית מנעה מהם מליחס לוגנרט רעיון של השמדת עם. מן הרואי לצין, בהקשר זה, שוגר עצמו התבטה לעיתים באופן הפקן כמעט לטיעון אחרון זה. לא אחת הוא ראה בייחודי כוח תרבותי נעלם על זה הגרמני, וחש שرك היהדות היא שות ערך לగומניות בהיסטוריה העולמית.

<sup>30</sup> ה"קוונטרא-פרטיפליות" באה לירט ביטוי מר במיוחד בעצם פתיחות היtier של משה ואהרן, בין שוו נפתחה על שנברג בשל אירוני הימים ובין שצמחה מתוך הטעמומיים הפנימיים. מרחוקת במיוחד בעניין זה התפלמותו של לקורלברת (Lacoue-Labarthe 1994) עם דינונו של אדרונט באלה.

במכונת זהות עצמית וכמגלה עצמיות "אחרת", כמתכונת בתוך קשרים שקדשו או כפולשת ומקדשת מרחבים שלא נודעו, כМОוגבלת לסימן המוכר או כמפעילה את הדמיון על הרחוק והזר; ומהו יסוד הקול והקשיב, והיכן מתחילה הדמיון והחזון, ומה מקום של הטקסט והקבוצה, המיסוד וחופש הפעולה. ומה מחליף את מקומם של דתוں בעולם שנוצר ללא חמלת-על ולא גואלים אולטימטיביים, עם פיצולים אינספור של מסורות, וריאציות רבות יותר של סבל וניצוצות של סנטימנטים, שספק אם הם יכולים להתחבר לרשות מוחים בעולם שבו השׁע בין האתי לאסתטי מערפל את הראות של שדות פולה אפשריים.

### ביבליוגרפיה

- אליטו, ג'ורג', 1991. דניאל דרונדה, מרגמה אלינוער ברגר, כתר, ירושלים.
- הכהן-פינצ'ובר, רות, 1998. "לעולם אל חשאני לשמי ולמוני": על משמעות מוחנת ומסר מעורפל בדרמה המוסיקלית של ואגנר, הריך חסר המנוח, ערך עודד היילברונר, מאגנס, ירושלים, עמ' 496–475.
- ווגנר, ריכארד, 1984. "היהדות במוסיקה", מי מפחד מרייכרד ואגנר, תרגם אברהם קרمل, ערכו רינה ליטוין וחזי שלח, כתר, ירושלים, עמ' 203–218.
- כ"ץ, יעקב, תשמ"ו. ריכארד ואגנר בסבב 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. *Lettres à d'Alembert sur les Spectacles*. Paris: Garnier-Flammarion.
- Schopenhauer, Arthur, 1974. "On Religion," *Parerga and Palipomene 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*, eingeleitet und erläutert von R. Sternfeld. Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaf.
- , 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.