

## ריכרד וגנר, 'טריסטן ואיזולדה': התשוקה בראי תודעת הזמן

שושנה זאבי

### מבוא

אם נאמץ את פסוקי משלי המתארים את תעלומת האדם והיקום בתקבולת "שלושה המה נפלאו ממני וארבעה לא ידעתיים", נוכל להפנות את תעלומת האדם והיקום כפי שהיא משתקפת באופרה מבעד ליחסי הגומלין שיצר וגנר בין רעיון התשוקה לבין תודעת הזמן. שלושה המה המרכיבים של רעיון התשוקה: האקסטזה הפורצת גבולות מוכרים של הגוף ושל הנפש; התבוננות מפוכחת על החוויה האמנותית הארוטית ולבסוף, מקור היצירה האמנותית. הכוונה בחוויה אמנותית היא לבחינת חוויות הילדות שמהן שואב היוצר את הרצון להבין את אידיאל היופי ואת רעיון החירות. שלושה היבטים אלו ברעיון התשוקה יוארו באופרה מבעד לארבע תיאוריות הדנות במהות הזמן: התיאוריה של ארתור שופנהאואר, המניח שחויית הזמן היא פועל יוצא של מה שהוא מכנה בשם רצון. הרצון הוא כוח מניע לממש את התשוקה הארוטית ואת החיבור אל האחר. זו השתקקות אין-סופית שאינה מתגשמת, ועל כן נותר המשתוקק כל חייו בעמדה של חסך, של אובדן ושל חוסר מימוש תמידי. תיאוריה שנייה היא זו של אנרי ברגסון, שפיתח את מושג הֶמְשֶׁךְ או השהות (La durée) ואת כוחה של תפיסת הוויטליות, או הֶחַיּוּת (élan vital) בתנועה האינ-סופית של זרימת החיים; זרימה המקנה לאדם את היכולת לשנות דפוסי חשיבה אוטומטיים ומקפאיים. לפי ברגסון התשוקה היא המנוע לשינוי, להבנה ולביטוי ייחודו האינדיווידואלי של האדם. התיאוריה השלישית היא של מרטין

היידגר, שהגדיר את תנודות הזמן – הן הרציפות והן הסינכרוניות – דרך התמודדות האדם עם חוויית האינ. האינ הוא החלל האינ-סופי, תחושת החסך והריק, המלווים את האדם מאז שהוא קיים. חוויית האינ מצעידה אותו קדימה, משום שמחווייה זו מעצב האדם את כוחו כיוצר וכאמן. חוויית האינ היא יסוד המניע את תנועת הזמן בהוויית האדם.

בנקודה זו אני מעלה את "התיאוריה הרביעית" או הצלע הרביעית, המתייחסת לתודעת הזמן: אני מכנה אותה בשם "התנועה הווגנריאנית". זו התנועה שמלכדת במאמר הזה את שלוש תפיסות הזמן: האחת של שופנהאואר, שהייתה הלפיד המאיר לביטוי האמנותי שנתן וגנר לרעיון התשוקה, לתפיסת האני ולמהות הזמן במוזיקה, לצד שתי תפיסות הזמן האחרות שהתפתחו בתחילת המאה ה-20. כפי שאראה במאמר, ניתן להצביע על הכיוונים הרעיוניים של תפיסת זמן מודרניסטית, זו של ברגסון וזו של היידגר, לא רק משום שווגנר פתח את האופרה באקורד שמבטא את הערגה הלא-מומשת והגורמת לסבל, אלא גם משום שווגנר מטעין את הסבל הלא ממומש בחוויות חדשות. חוויות אלו, שכוללות בעת ובעונה אחת הן את חווית החיות, המניעה את האדם לשינוי ולתפיסה חדשה של האני, והן את התבוננות שלו אל התהום או להכרה של האינ, שמניעה במידה רבה את כוח היוצר האמנותי.

### **התנועה הווגנריאנית: סינתזה בין שלוש תנועות הזמן**

הצלע הראשונה המייחדת את התנועה הווגנריאנית משרטטת את קו הזמן הדטרמיניסטי שפיתח שופנהאואר (Schopenhauer, 1788-1860) בשלושת הכרכים של ספרו העולם כרצון וכדימוי. גישה זו מתארת את כוחו חסר הפשרות של מה שהוא מכנה בשם הרצון, המכתיב את דרך התנהגותו של האדם ואת אופייה המתעתע של התשוקה. משום שהתשוקה נותרת עלומה לאורך כל חייו של האדם. הוא חווה את עוצמתה, אך לדעתו היא מתעתעת, חולפת ומותירה את האדם משתוקק לעד, ללא יכולת להביא אותה לידי מיצוי או הגשמה. ואם מחפש האדם למצות את ההגשמה של התשוקה, הרי הוא ימצא אותה באמנות – בעיקר במוזיקה. על פי שופנהאואר, המוזיקה יכולה להאיר את הממד הנצחי של רוח האדם. ניתן להבין את היחסים בין התשוקה לחוויית הזמן בהסברים שנתן אריק צ'ף (Chafe) בפרק השני בספרו הטרגי והאקסטטי:<sup>1</sup> צ'ף טוען

1. Eric Chafe, *The tragic and the Ecstatic: The musical Revolution of Wagner's*

שעל פי שופנהאואר תחושת הזמן היא הצורה הבסיסית של התפיסה האנושית, היא תנאי הכרחי לחוות את העולם. בין שהיא חולפת ובין שהיא נצחית, היא נותרת עלומה ומותירה את האדם חשוף לשליטתה העריצה. שופנהאואר יצר את הזיקה בין תחושת הזמן לכוחה הרטרמיניסטי של התשוקה.

הצלעות השנייה והשלישית המייחדות את התנועה הווגנריאנית משורטטות מבעד לתודעת הזמן של אנרי ברגסון (Bergson, 1859-1941) ומבעד לתפיסת הזמן שפיתח מרטין היידגר (Heidegger, 1889-1976) בפרק "על הזמן" בספרו *Sein und Zeit* (ישות וחן). כל אחד מן ההוגים ביקש לתת הסבר פילוסופי למושג "זמן כרונולוגי" או מכני. כלומר, שני ההוגים פיתחו מחשבה מודרנית שבאמצעותה ביקשו להסביר כיצד נתפס רצף האירועים החיצוני בתודעת האדם. ברגסון חקר את היחסים הפוליפוניים הנרקמים בתודעת המְשַׁךְ או השהות (*La durée*) ואת כוחה של הַחַיּוּת (*élan vital*) ביסוד החיים הזורמים, ואילו היידגר הציע את המושג "טמפורליות", שבאמצעותו ניתן להתבונן לעומקם של היחסים הנרקמים בין רצף אירועים שנע באופן ליניארי לבין אלו המתרחשים באופן סימולטני. כמושג טמפורליות היידגר מייחד מקום לעיון פילוסופי המתחקה אחר המהות של הרגע והאופי של העל-זמניות.

ברגסון פיתח את מושג המְשַׁךְ, שבאמצעותו האדם חווה באופן מוחשי מציאות משתנה ורבת פנים. לפי ברגסון, חוויית ההשתנות היא הסגולה החשובה ביותר בתהליכי ההתפתחות של הקיום בטבע ובכל מה שהאדם חווה בעבר ומלווה אותו לקראת עתידו. חוויית ההשתנות היא דרמה שבה נשזרים מצבים רצופים הנמצאים במצב של זרימה בלתי פוסקת, והם מתרחשים באופן סימולטני זה לצד זה, ובאופן ליניארי זה אחרי זה. מצבים רצופים אלו נמצאים ביחסי גומלין אלו עם אלו ונבנים בהתייחסות אל המציאות הסטטית, המקפידה את הזרימה של התנועה ושל המחשבה. הדיאלוג בין הרצף הליניארי לבין הרצף הסימולטני הוא הדרחף להשתנות בתוך זהות הנמשכת בלי סוף.<sup>2</sup> זו חוויית המְשַׁךְ, שבה העבר טמון בהווה ושני אלו מתלכדים לישות אחת המטרימה את העתיד.

אני *"Tristan and Isolde"*, Oxford University Press, 2005, Incorporated, pp. 41-46 מסתמכת על דברי צ'ף משום שהוא הראה כיצד וגנר יצר את הקשר בין רעיון התשוקה, תודעת הזמן והיצירה המוזיקלית.

2. הנרי, ברגסון, מחשבה ותנועה: מסות פילוסופיות, (תרגום: יעקב לוי). ירושלים: מוסד ביאליק, על ידי מסדה, 1953, עמ' 18.

נוסף על מושג המְשֶׁךְ נמצא המושג השני בהגות של ברגסון: כוח החיות הפנימית או המחשבה הדינמית של האדם, המפוגגת את המחשבה המכניסטית והדוגמטית הנשלטות על ידי קונבנציות חברתיות מקובעות. המחשבה הדינמית, או ליתר דיוק המחשבה הוויטלית, מארגנת במודע את המכלול הרגשי והאידיאי של התודעה האנושית. זה מכלול הנושא בתוכו אלמנטים פוליפוניים, המרחיבים את תפיסת האני של האדם – תפיסתו את עצמו ואת היחס שלו אל סביבתו ואל החברה. החוויה הוויטלית נושאת איך-סוף חוויות מוחשיות ורגשות הנטענות מזיכרון פנימי עמוק, שמתאחד עם זיכרון העבר המשתקף במיתוסים, בסיפורי הפולקלור ובמורשת המוזיקלית של העם ושל ההיסטוריה התרבותית שלו. לפי ברגסון, מכלול הרגשות הפוליפוניים מקנה לאדם את היכולת להבין את עצמו בתוך הסביבה האנושית, הטבעית.<sup>3</sup>

ההבנה הפנימית היא הפתח לאפיק המחשבה החופשית, לחוויית החירות וליצירה המקורית הבלתי פוסקת של כל אדם ושל היוצר בפרט. היצירה הבלתי פוסקת מפרקת דפוסי חשיבה אוטומטיים ומשמשת מקור לקיום הרבגוני של בן אנוש, ובמובן רחב יותר היא המקור להבנה המטפיזית של הקיום הרוחני.<sup>4</sup>

הצלע השלישית היא תפיסת הזמן כפי שתיאר היידגר בספרו ישות זמן. היידגר קבע מושג בשם טמפורליות, שבו רגע ההווה אינו נקודה בודדת בזמן והוא קשור לחוויית העבר ולמה שהאדם מכשיר את עצמו לקראת העתיד. העבר והעתיד מתכנסים לרגע אחד או להווה, שבו אנחנו מבינים את עצמנו ואת העולם. הטמפורליות היא ההיבט המרכזי לנוכחות שאנו חווים בקיומנו העכשווי. הטמפורליות כוללת את המצב הפנימי של האדם, ובמצב זה מתרחשים האירועים הפנימיים. היידגר התבסס על דברי אריסטו בספרו הפיזיקה, שם הוא טוען שזמן הוא המהות הקיומית שכוללת את סגולות ההשתנות – בטבע, במרחב ובהתרחשות הכרונולוגית והסימולטנית של האירועים. את סגולות ההשתנות הוא כינה בשם "ישויות מתחלפות", המשתקפות בתנועה המתרחשת מן העבר לכיוון העתיד.<sup>5</sup> המודעות לחולף היא יסוד חשוב במהות האותנטית

3. אנרי, ברגסון, ההתפתחות היוצרת, (תרגם מצרפתית: יוסף אור), ירושלים: מאגנס, תשל"ח, עמ' 22.

4. אנרי, ברגסון, מבוא למטפיזיקה: האפשרי והממשי, האינטואיציה הפילוסופית, (מבוא: פליכס וולטש), (תרגם מצרפתית: יעקב לוי), תל אביב: מסדה, לגבולם, תש"ז.

5. Martin Heidegger, *The concept of Time*, (trans.) William McNeill, English-German Edition: Warwick, 1991 p. 7

של האדם. במהות זו האדם חווה את התנודות הפוליפוניות המאפשרות לו להיות בתוך העולם. כמושג "להיות בתוך העולם" הבהיר היידגר את האופן שבו האדם מבין את קיומו וחווה את הזמן. חוויית הזמן נפרשת לפניו באמצעות ההתבוננות בעבר בד בבד עם צעידה לקראת העתיד.<sup>6</sup> לפי היידגר, התבוננות בעבר היא גורם מכריע להבין את האני דרך הכרה בקיומו של האחר. לדבריו, ההתבוננות כוללת שני היבטים מרכזיים: המודעות לְאֵין, וההכרה במושג הזמניות. שני היבטים אלו מאפשרים לאדם לחקור את תהליך ההשתנות של עצמו, של האחר ושל העולם סביבו. להיות בתוך העולם פירושו להבין את האין, להכיר באחר ולהצמיד את האני לקראת האירועים שאינם ידועים מראש. רן סיגד הבהיר את היחסים בין האין לבין הזמניות באמצעות האופי הדיאלקטי הטבוע במושג הָאֵין: מצד אחד, הוא נושא את משמעות האי-קיום עד כלות, ומצד אחר, המודעות של האדם ליסוד זה היא שמחזקת בו את חוויית הקיום. סיגד מתמקד במושג "אקזיסטנציאלי" ומעביר אותו על פני רובדי חיים שונים של האדם. אחד מהם הוא הצעידה של האדם לקראת העתיד. לדבריו, היידגר משעין את הגדרת העבר על ההחלטיות שלו לפעול בעתיד, ומכאן שהוא בונה את קיומו בכלליות אחת מתמשכת שיש בה עבר הווה ועתיד. וגם אם הראשונות האקזיסטנציאליות אינה תנאי לחשיפת הזמניות, הרי היא תופעה אחדותית ובלתי מתחלקת, אם כי דיאלקטית. אופייה הדיאלקטי מאפשר לנו לבחון את הזמניות כמי שמגדירה את הישות כבלתי נפרדת מהאני.<sup>7</sup>

אפשר להבין את האופן שבו עיבד וגנר את מהלך האירועים המתוארים בפואמה טריסטן ואיזולדה, שכתב גוטפריד פון שטרסבורג,<sup>8</sup> דרך שלוש תנודות הזמן המתוארות לעיל. תנודות אלו מבליטות ערכים אחרים מאלו שהעלה גוטפריד בפואמה של ימי הביניים; במקום הבלטת האתוס האבירי – נאמנות לריבון, אהבה עד מוות ושמירה על הכבוד – וגנר הבלית את הממד התבוני והפואטי בחוויה האקסטטית, שכוללת את היסודות הרגשיים, התרבותיים והרעיוניים המעצבים את מה שצ'ף כינה בשם "החזון האנושי".<sup>9</sup>

6. שם, עמ' 8.

7. רן סיגד. "מושג האותנטיות בפילוסופיה של היידגר", בתוך אכסיסטנציאליזם – המשך ומיפנה בתולדות התרבות המערבית, ירושלים: מוסד ביאליק, תשמ"ב, עמ' 199-207.

8. Helmut Reichenbacher, "Richard Wagner's Adaptation of Gottfried von Straßburg's *Tristan*", *University of Toronto Quarterly*, 67(4), Fall 1998: 762-767

9. Eric Chafe, *The Tragic and the Ecstatic*, pp. 3, 46

העלילה בפואמה טריסטן ואיזולדה מתוארת באמצעות שלושה צירי זמן: (1) ציר הזמן הראשון – המפגש של טריסטן ואיזולדה במקום הולדתה. טריסטן מגיע תחילה לאירלנד, לוחם נגד אהוב ליבה של איזולדה והורג אותו. למרות השבר הנפשי איזולדה נאלצת לציית לצו המלכות של האם – לעזוב את אירלנד ולהגיע לקורנוול (Cornwall) על מנת להינשא למלך מארק; (2) ציר הזמן השני – חזרתו של טריסטן לאירלנד על מנת ללוות את איזולדה אל ארמון המלך. כאשר שניהם באונייה הם שותים בטעות את שיקוי האהבה. ציר הזמן הזה פותח צוהר רגשי שהשניים לא היו מודעים לו בפגישתם הראשונה: איש מהם אינו מציית לחוקי הממלכה. הם נפגשים בחשאי בגן הארמון ומממשים את אהבתם; (3) ציר הזמן השלישי – המלך ובני פמלייתו מגלים את מקום המפגש. הלורד מלוט, איש אמונו של המלך מארק, פוצע את טריסטן אנושות. טריסטן חוזר לארמון ילדותו ומת בטרם ראה את איזולדה, שמגיעה באיחור לפגוש אותו. הפואמה מבליטה את מיתוס האבירות ואת המסירות עד מוות של האהוב לאהובתו.

הסינתזה בין שלוש תנועות הזמן יוצרת זיקה בין הארגון הסימולטני של האירועים החיצוניים, המומחזים בשלוש מערכות דרמטיות, לבין הפיגורות ההרמוניות, המלודיות והריתמיות, שביטאו את הלכי הרוח הסותרים של הגיבורים, שפרצו את גבולות המוסר התרבותי והחברתי וחיפשו דרך לממש את ייחודם האישי.<sup>10</sup>

להלן יוצג השילוב בין תנועות הזמן מבעד לשישה מצבי תודעה המשקפים את תהליכי ההתפתחות האישיים במארג האירועים הדרמטיים.

שני מצבי התודעה הראשונים יוארו במערכה הראשונה: הראשון הוא התפכחות מחוויה אקסטטית שחוותה איזולדה בפגישתה הראשונה עם טריסטן (דוגמה 1). השני הוא התבוננות מחודשת על האני בעקבות חוויית התשוקה (דוגמה 2).

שני מצבי התודעה הבאים יוארו במערכה השנייה: מצב תודעה שלישי הוא ההתבוננות המחודשת המולידה הכרה שבה שניהם מוצאים את הכוח הפנימי

---

10. Howard Steven Meltzer, *Private Time and Public Time: Rhythm and Meter in Wagner's Tristan und Isolde*, PhD Dissertation, Columbia University, 1994. מלצר מתאר את תהליך הטמעתו של הסיפור המיתי לתוך האופרה. הוא מקשר את הבחירה של וגנר בנובלה שנכתבה על ידי גוטפריד לבין הדרך שבה אפיין וגנר את עולמם של שני הגיבורים באמצעות המבנים הריתמיים וההרמוניים.

להתנתק מנורמות חברתיות שמרניות, שווגנר הראה באמצעות הדימוי של סצנת הציד הפותחת את המערכה השנייה (דוגמה 3). במצב התודעה הרביעי שניהם מודעים לסכנות המלוות את ההתמודדות מול הכוח המלכותי, ולמרות זאת, הם נפגשים בחשאי בגן הארמון (דוגמה 4). פגישה זו נחשפת על ידי בני הפמליה של המלך. הלורד מלוט, נתינו הנאמן של המלך פוצע את טריסטן אנושות, ובעקבות זאת טריסטן מובל אל טירת ילדותו על ידי קורוונל (Kurwenal), המשרת הנאמן.

שני מצבי התודעה האחרונים יוארו במערכה השלישית, הנפתחת בניגון עתיק שמנגן הרועה בקרן אנגלית: מצב התודעה החמישי נצפה כאשר הניגון מעיר את טריסטן מתרדמתו ומאיר מתוכו את ההתוודעות לכוח הפואטי שהיה בקרבו, ורק לאחר הפגישה עם הָאֵין הוא חש את קיומו (דוגמה 5). מצב התודעה השישי מתבטא במיצוי החוויה הפואטית באמצעות השילוב בין היסוד האקסטטי, ההכרתי והאמנותי. האופרה מסתיימת בשירת הסולו של איזולדה באריה המכונה "מות האהבה" ("Liebestod") (דוגמה 6), והיא מגלמת את כל היסודות הפילוסופיים של תנועות הזמן: מצד אחד המוות הוא הכוח הסטטי, ומצד אחר עולה ההכרה שהשירה והמוזיקה יהיו לעד ולא יכלו מן העולם עם מות האדם.

### **מערכה ראשונה: בין הגורל העיוור לבין התפיסה החופשית של האני**

במערכה הראשונה וגנר מתאר כיצד איזולדה מתפכחת מהמשיכה העיוורת לטריסטן, שגרמה לה לאבד את יכולת החשיבה הביקורתית, וכיצד היא מפלסת את דרכה העצמאית בארץ זרה. גם טריסטן חווה תהליך התפכחות – הוא משיל את אצטלת האביר המתנשא ומפתח מחשבה עצמאית שאינה מותנית בכוח רצונו של המלך.

תהליכי ההתפכחות מוצגים בארבעה מוקדים פואטיים: (1) השירה החד־קולית של המלח, המתאר את מסע ההתפכחות מנקודת מבט אובייקטיבית; (2) איזולדה בין הזמנים – בין העזיבה של ארץ מולדת לבין מציאת זהות חדשה בארץ זרה; (3) פגישה כפויה בין טריסטן, שהגיע לאונייה על מנת ללוות את איזולדה אל המלך מארק, לבין איזולדה, הנמצאת באונייה. זו הפגישה הגורלית והמכריעה של העלילה הדרמטית. במוקד הפואטי הזה טריסטן ואיזולדה שותים את שיקוי האהבה שהיה מיועד למלך ולאיזולדה.

זה הרגע שבו מתחילה סערת הרגשות הארוטית המכתובה את מהלך החיים המשותף; (4) בדואט המסיים את המערכה, הם מגיעים להכרה שאהבתם המשותפת משקפת חשיבה עצמאית שאינה מותנית בכוחו של הגורל.

(1) אי הוודאות ותחושת המרחבים בשירת המלח

שירתו החד-קולית של המלח פותחת, לאחר הפרלוד התזמורתי, את ההתרחשות הדרמטית של המערכה הראשונה. זו שירה אינטימית, שאמנם אינה חלק מההתרחשות הרציפה של האירועים אך היא טומנת בחובה את כלל הרעיונות המלווים את תחילת דרכה של איזולדה אל הארץ הזרה. אולי בשל ייחודה האינטימי תומס גריי (Grey) טוען שווגנר יצר חלופה סגנונית לפתיחה הוירטואוזית של האופרה הרומנטית.<sup>11</sup>

המלח בשירתו החד-קולית מתייחס לשתי חוויות שמתוות את עולמה של איזולדה: החוויה הראשונה – תחושת חוסר הוודאות של איזולדה שעולה בשאלה של המלח המופנית לאיזולדה: "היכן את ילדתי, האירית?" (Mein irisich Kind?/ wo weilst du?)

גריי<sup>12</sup> טוען שחוסר הוודאות ניכר באמצעות הספק בדבר הזיהוי של הסולם: בין דו מינור למי במול מז'ור, בין סול מינור לסי במול מז'ור, וכן באמצעות התנודות הריתמיות הלא קבועות, המקנות תחושה של אובדן שליטה. החוויה השנייה – תחושת המרחבים הפתוחים, שווגנר ביטא באמצעות הסקסטה המפרשת את כיוון ההפלגה – Westwärts, כשגם בשדה זה אין תחושה של סיום ברור: אין לדעת בכירור אם הסיום באמצעות פה דיאז הוא השביעית של אקורד סול מינור או החמישית של דו מינור או סול מז'ור. הסקסטה בשירת המלח מתחברת לאקורד טריסטן הפותח את האופרה: אקורד

11. Thomas Grey, "In the realm of senses: sight, sound and music of desire in *Tristan und Isolde*", in *Richard Wagner: Tristan und Isolde*, (ed.) Arthur Groos, N.Y.: Cambridge University Press, 2011, p. 71. לטענת גריי, המבנה האינטימי של המנגינה

החד-קולית הוא התשובה של וגנר להמנון הסימפוני של בטהובן בסיומפוניה התשיעית. המנגינה החד-קולית ללא ליווי מחליפה את הפתיחות המרהיבות של שירת המקלה או של תרועה תזמורתית וירטואוזית, שהיו נהוגות באופרה של המאה ה-19.

12. Grey, "In the realm of senses", p. 73. בחרתי לא להאריך את העיון בניתוח הרמוני של שירת המלח, מפני שגריי הציג ניתוח הרמוני מפורט. אני מתייחסת רק להיבטים הרעיוניים המשתקפים במלודיה המונופונית: חוסר הוודאות הקיומית ותחושת הבדידות.

המניח את חוויית התשוקה ללא פתרון, עד שהוא מסיים את האופרה.<sup>13</sup> הסקסטה, שהייתה חלק מהאקורד המשמעותי ביותר בפרולוג, מתחברת גם למצוקה הרגשית, שהמלח מצייר אותה במונחים חזותיים: "האנחות שלך מפיחות את הרוח במפרשים" (die mir die Segel blähen? Sind's deiner) (Seufzer Wehen).

הסקסטה מחזקת את התחושה של חוסר סיום ברור: אין לדעת בבירור אם הסיום באמצעות פה דיאז הוא השביעית של אקורד סול מינור או הרביעית המוגבהת של דו מינור, או שמא סול מז'ור הוא הדומיננטה של דו מינור והוא מתקשר לפתיחה. כך נוצרת זיקה בין הראייה העל-זמנית של המלח לבין הראייה הסובייקטיבית של הזעם שאיזולדה מרגישה לפני פגישתה עם טריסטן. מוטיב הסקסטה מסמל תשוקה לקלוט ולהיטמע במרחבים של הים הפתוח, ותשוקה זו משקפת את מצבה הנפשי הסוער של איזולדה. המרחבים מייצגים הן את המעבר מאירלנד לקורנוול והן את המרחק בין המצב הנוכחי שבו היא מחויבת למוסכמות ולצו המלכות לבין אהבתה לטריסטן ולחירות המחשבה.

(2) ההתפכחות של איזולדה מתהילתו של טריסטן (דוגמה 1)<sup>14</sup> במערכה הראשונה<sup>15</sup>

---

13. אקורד טריסטן נדון בכל המחקרים הדנים באופרה. אני מביאה באיזכור את חשיבותו, על מנת להראות שווגנר אמנם שזר אותו בכל האופרה, אך השזירה הזאת מכוונת לרעיון הגעגוע. במאמר הנוכחי רעיון הגעגוע הוא רק נדבך אחד ממרחב התשוקה.

14. Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, Vocal Score based on the complete edition, Schott Music GmbH & Co. Kg, Mainz, 2013. תודה על האישור להצגת דוגמאות

התווים: Dagmar Schütz-Meisel, Copyright Manager, Legal, License and Royalty Department

15. הליברית והתרגום מתוך DM's Opera Site, Libretti and information

מערכה 1, סצנה 3  
תיבות 783 - 794

783 785

I. O blin - - de Au - gen! Blö - - de

Herz - en! Zah - - men Mut, ver - zag - ets

790

I. Schwei - gen! Wie an - ders prahl - te Tris - tan aus, was ich ver - schlos - sen hielt!

Oh blind eyes!  
Credulous heart!  
Feeble courage!  
How differently  
Tristan paraded  
what I had kept concealed!

O blinde Augen!  
Blöde Herzen!  
Zahmer Mut,  
verzagtes Schweigen!  
Wie anders prahlte  
Tristan aus,  
was ich verschlossen hielt!

המונולוג שאיזולדה נושאת בפני ברגנה (Brangäne) מציג מבט חדש על אישיותה. המרחבים שהיא הפנתה את מבטה אליהם כשהייתה לברה באונייה מצטמצמים לכותלי החדר הצר שבו היא יכולה לבחון מחדש את הרגע הגורלי של המפגש בינה לבין טריסטן: זה המקום שבו היא בוחנת את ההווה לאור העבר; את פגישתה הראשונה עם טריסטן בביתה באירלנד, וכיצד הסתיר את זהותו האמיתית על מנת שתרפא את פצעיו. בנקודה זו וגנר יוצר סינתזה בין הפגישה המקרית שבה שולט הגורל לבין ההכרה שגם היא לא הצליחה להסתיר את משיכתה אליו, למרות היותו האויב שהביא למות אהובה הראשון.

המונולוג המוצג במאמר הוא חלק משירת סולו שבה איזולדה מתחילה להבהיר לעצמה את תהליכי ההתרחקות מן העבר וכיצד היא מגבשת תהליכי חשיבה חדשים לקראת הפגישה המיועדת, תחילה עם טריסטן, אחר כך עם שליחו של המלך, ולבסוף עם המלך עצמו. תהליכי החשיבה עוברים מן העבר, המשלב שלושה מוטיבים – המבט, החולי והחרב – שעל פי מת'יו בראון (Brown)<sup>16</sup> הם אבני הבניין של ההתרחשות הדרמטית ושל המבנים ההרמוניים המעצבים את שירתה של איזולדה, ואחר כך הם נקווים אל מה שהיא מרגישה בהווה – חיבור אל תשוקתה הסמויה שחוותה כאשר ריפאה את פצעיו. על פי דאלהאוז (Dahlhaus)<sup>17</sup> וגנר מראה כיצד התנודות הרגשיות של הגיבורים, רגשות מן העבר ומן ההווה, בונות את התחביר הדרמטי והמוזיקלי של האופרה. המוטיב החשוב שמלווה את תהליך ההתפכחות של איזולדה מאז עזיבתה את ארץ מולדתה הוא מוטיב המבט. מוטיב המבט הוא חלק ממארג המוטיבים, שעל פי גריי,<sup>18</sup> מלכדים את רעיון החירות של איזולדה, המורדת בצו המלכות של האם ברבד עם המשיכה האסורה אל טריסטן, שחשה כאשר נאלצה לטפל בו כשהיה בביתה באירלנד. במוטיב המבט וגנר משלב את תפיסת הגורל העיוור, שמגיעה את תפיסת הזמן של שופנהאואר, עם תפיסת החירות הפנימית המתפתחת אצל איזולדה, כפי שביטא זאת ברגסון בתודעת המֶשֶׁך. איזולדה מבהירה לעצמה את תהליכי ההכחשה. תחילה דרך הכעס המופנה כלפי עיניה

16. Matthew Brown, "Isolde's narrative: From Hauptmotiv to Tonal Model", in *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*, (ed.) Carolyn Abbate and Roger Parker, Berkley: University of California Press, 1989, pp.180-201

17. Carl Dahlhaus, *Richard Wagner's Music Drama*, (trans.) Mary Whittall, Cambridge University Press, 1971, pp. 49-64

18. Grey, "In the realm of senses", p. 69

העיוורות (blinde Augen), ולאחר מכן כשהיא מתארת את אוכדן אומץ הלב בדימוי "לב רפה" (blöde Herzen), ומשתמשת בשני תיאורים המציירים את תחושת הרפיון. תחילה היא מגדירה את חולשת הלב כ"אומץ רפה" (zahmer Mut), ולבסוף היא מגיעה ל"יאוש האילם" (vezagtes Schweigen), שהקהה בעבר את יכולתה לתפוס את עומק הפגיעה. לכן בהווה, כשהיא מתבוננת אל העבר, היא מציגה שלוש דרגות של העיוורון שמוצגות באמצעות שלוש סקוונצות: (1) המבט – עיניים עיוורות: ירידה בקווארטה מסול גבוה אל רה בקר (תיבות 785-784); (2) אחר כך חולשת הלב והאומץ הרפה: ירידה בקווארטה מלה בקר אל מי בקר (תיבות 787-786); (3) ולבסוף ייאוש אילם: ירידה בקווארטה מסול במול אל דו במול (תיבות 789-788). שתי התיבות הבאות משמשות גשר בין העבר לבין מה שהיא חווה בהווה (תיבות 789-790). כאן ישנה פרישה מלודית רחבת ממדים – סול יורד בסקסטה קטנה לסי במול ונוחת על לה בקר, מעין סיומת מדומה לסולם פה מינור, השליט במונולוג הזה. הסקסטה מבליטה את הקו הכרומטי בתיבות 785-783: שתי פיגורות הרמוניות שכל אחת מהן מייצגת סגנון אחר – הסקסטה מתקשרת לעקרונות דיאטוניים, ולעומתה הקו הכרומטי מפר את הזהות הסולמית של המלודיה ונדמה שהוא מבטא את מה שאיזולדה מרגישה – טריסטן הסתיר את מטרות ביקורו באירלנד. בקטע הזה נוצרת תנועה כרומטית בקו הבס – סי במול, דו, רה במול, רה, מי במול, פה. ובתיבה האחרונה התנועה הכרומטית מתמקדת בקול הסופרן, כשהיא אומרת "מה שרציתי להסתיר" (was ich verschlossen hielt). במפגש של שתי התנועות הכרומטיות איזולדה מחברת את העבר הכאוב עם המפגש הלא-צפוי בין שניהם על ארמת אנגליה.

### (3) איזולדה וטריסטן מבינים את התעתוע בשיקוי המכושף

לאחר המפגש המתוח בין איזולדה לטריסטן הם שותים את השיקוי שנועד ליצור את ברית הנצח בין איזולדה לבין המלך. טריסטן ואיזולדה שבויים בגורל עיוור שווגנר יוצק בו מסכת חיים חדשה, שאינה מוכתבת על ידי שיקוי האהבה. וגנר מתעלם מכוחו הכישופי ומתרכז בהתפתחותם הרוחנית. לורנס קרמר (Kramer)<sup>19</sup> טוען שהשיקוי אינו הגורם המכריע בגילום האהבה של שני

Lawrence Kramer, "Musical Form and Fin de Siècle: Sexuality", in *Music as Cultural Practice, 1800-1900*, Berkeley: University of California Press, 1990, pp. 135-166

הגיבורים. לדבריו, אהבתם משחררת אותם מכניעה לגורל עיוור ומקנה להם את האומץ לפתח אישיות עצמאית וחופשית. זו הנקודה שבה ניתן לחבר את טיעוניו של קרמר לחוויית החיות שפיתח ברגסון כמניע מרכזי בתודעת המושך, כשגם הם מגיעים להכרה ש"התודעה היא מרכיב של זיכרון העבר ושל הטרמת העתיד. וזו הסיבה שהתפשטותה של התודעה עולה על התפשטות החיים".<sup>20</sup>

---

20. אנרי ברגסון, אנרגיה רוחנית: מסות והרצאות. תרגום: יעקב הלוי. ירושלים: מוסד ביאליק, לגבולם, תשי"ד, עמ' 11.

(4) דואט האהבה: התבוננות מחודשת ברעיון התשוקה (דוגמה 2)

מערכה 1, סצנה 5  
תיבות 1858 - 1879

1858

I. Jach in der Brust jauch - zen - de

T. in der Brust jauch - zen-de Lust!

*più f*

1860

I. Lust! Tris - tan! Tris - tan!

T. I - sol - de! I - sol - de! I -

*f* *più f*

1865

I. Wel - ten - ent - ron - nen du

T. sol - - - - de! I -

*ff* *p*



ריכרד וגנר, 'טריסטן ואיזולדה': התשוקה בראי תודעת הזמן

1875

I. höch - ste Lie - - - - - [dim.] - - - - -  
T. - - - - - ste Lie - - - - -  
VI  
Vc  
Fl  
Pk  
p molto cresc.  
dim.  
dim.  
- - - - - bes - lust!  
- - - - - bes - lust!

My breast bursting  
with exultant delight!  
Isolde! Tristan!  
Broken free of the world,  
won for me!  
You my only awareness,  
utmost rapture of love!

Jach in der Brust  
jauchzende Lust!  
Isolde! Tristan!  
Welten entronnen,  
du mir gewonnen!  
Du mir einzig bewusst,  
höchste Liebeslust!

דוגמה 2

ברואט המסיים את המערכה הראשונה מוצגת חוויית הגילוי של כל אחד בפני עצמו ובפני רעהו בעת ובעונה אחת. היחס הקונטרפונקטי שיצר וגנר בין שני הקולות דרך המוטיב רה, מי – שני חלקי שש עשרה, פה – שמינית, משקף הן את ייחודו האישי והן את שותפות הגורל בין שניהם. המוטיב המשוטט בין הקולות מצביע על ההכרה של שניהם בכך שהתשוקה מאירה את כוח המחשבה. המוטיב הבונה את החרוז המשותף ל"חזה" (der Brust) ולחוויית ה"התעלות" של האהבה (Lust) נמצא תחילה בתיבות 1858-1859, אך אחר כך מופיע במבנה ריתמי אחר, שעדין טמון בו ניצוץ הגילוי. הניצוץ הזה ניצת בנפשם גם בשעת השבר שהתרחש בחייהם – תיבות 1863-1864 (welten entronen), ואחר כך בתיבות 1870-1871, כשהם מתברכים בו מחדש (du mir gewonen). כאמור, מוטיב הניצוץ, הלהט והתשוקה מתלכדים ברואט בהכרה של טריסטן ואיזולדה בכך שהם צועדים במשותף, וכל אחד מהם מודע לייחודו האישי; שכן הייחוד האישי העצים את אהבתם. בשלב זה של מודעות הם מביעים את כוחה של ההכרה בלהט אהבתם. טריסטן בתיבה 1873 (einzig bewusst) ממשיך לשיר את המוטיב, ואילו איזולדה מתרכזת, באמצעות המליסמה הארוכה על המילה einzig, במחשבה על הגילוי החדש ששניהם התברכו בו.

הדואט, כפי שהוא מוצג במאמר זה, בא להנכיח את האושר הטמון בגילוי ואת הגדר שקושר ביניהם לעד. אושר אהבתם, שעולה על גרותיה בסוף המערכה הראשונה, הוא מנוף להתרחשות הדרמטית שתלווה אותם בעתיד. זה הרגע שבו נפגש העבר – הפגישה הגורלית – עם הגילוי המתפרץ בהווה, והוא מכשיר את שני האוהבים לקראת עתידם הטרגי. נדמה שווגנר ביטא את הרגע המתמשך הזה במליסמה על לה, שמביעה את האושר המתפרץ (höchste Liebeslust).

#### **מערכה שנייה: זמן סטטי וזמן דינמי**

המערכה השנייה מתרכזת במתח המתרחש בין הדרמה הנרקמת בעולם המלכותי של המלך מארק לבין הדרמה המציגה את להט התשוקה בין טריסטן לאיזולדה. מדובר בשני אירועים דרמטיים שמתרחשים בלילה: האחד הוא טקס הציד, המתקיים מחוץ לנרטיב הליניארי, ובו לוקחים חלק המלך ובני פמלייתו, והאחר הוא המפגש החשאי בין טריסטן לאיזולדה המתרחש בגן, מחוץ לשדה הראייה של המלך ושל אנשי החצר.

כל אחד משני האירועים מסמל עמדה רעיונית שונה: טקס הצייד מבטא את הקודים הברורים של ההיררכיה המלכותית, הדורשת צייתנות. נוסף על כך הוא מאפשר התמכרות למרדף ולהרג. הוא חושף את הרבדים האפלים של השררה ושל ההרס הפנימי, המופנים הן כלפי החיה הנרדפת והן כלפי האדם המתנגד לנורמות המלכות. לעומתו, בטקס הכלולות התשוקה הארוטית מפיתה חיים חדשים, מעוררת בהם את תחושת האני ומפתחת את יכולת המחשבה העצמאית. שני הטקסים מציבים את פולחן המוות ותאוות החיים זה מול זה. פולחן המוות חוסם את תהליך היצירה, ותאוות החיים מזרימה תנועה רב-כיוונית ורב-שכבתית. פולחן המוות טומן בחובו תנועה לכיוון אחד בלבד – לא רק אל עֵבֶר הקץ הסופי כי אם גם אל מחשבה הממוקדת בכוח ובשליטה. תאוות החיים מעוררת מחשבה פוליפונית, הממחישה את המהות הדיאלקטית של ההוויה בכך שהיא מאפשרת להפגיש את היסודות הסותרים בלי להכחיד אותם.

שני הטקסים מביעים תפיסות זמן הפוכות – טקס הצייד מצביע על הסטטיות והנוקשות של ההיררכיה השלטונית (דוגמה 3), ואילו דראט האהבה מבטא את המוביליות המחשבתית של התשוקה על כל גווניה, הן האקסטטי והן התבוני (דוגמה 4).

שושנה זאבי

(1) טקס הציד מסמל את השררה (דוגמה 3)

מערכה 2, סצנה 1  
תיבות 76 - 96

דוגמה 3

תחושת הזמן הסטטית מוארת בפרלוד של המערכה השנייה באמצעות שני היבטים פואטיים: ההיבט הראשון הוא המצלול הנוקשה המנוגן על ידי 6 קרנות,

פגוט, בס קלרנית, צ'לו וקונטרבס. הקונטרבס פותח את צליל האוסטינטו של פה מתמשך, ובתיבה 85 קולו נעלם ובמקומו מועצם קולה של הקרן על צליל הפה המתמשך. ההיבט הפואטי השני מובע באמצעות הטונספוזיציות הנבנות על אקורד אחד שנטען בתבנית ריתמית סימטרית. האקורד הוא החמישית של סי במול מז'ור. הבס אוסטינטו נבנה על פה, ועליו נבנה גם נונאקורד בטרנספוזיציות. צלילי האקורד מופיעים בתבנית ריתמית בארבעה צירים:

(1) ציר ראשון הוא 2 תיבות החוזרות פעמיים על אותה תבנית ריתמית: רבע וחצי פעמה בבס שכוללת את שני חלקי שש עשרה וטריולה בסופן. בתיבה השנייה – שמינית מנוקדת ואחריה חלקי שש המובילה לפעמה ארוכה של האקורד (תיבות 76-79); (2) ציר שני הוא 2 תיבות החוזרות פעמיים על תבנית ריתמית זהה: קדמה של שני חלקי שש עשרה מוליכה לתיבה 80 שבה שתי טריולות, פעמה של רבע ושמינית מנוקדת. בתיבה 81 שתי שמיניות ופעמה חצי (תיבות 80 עד חצי 83); (3) ציר שלישי הוא אקורד שבור המופיע לאורך כל תיבות 83 עד קדמה לתיבה 92 בטריולות; (4) ציר רביעי הוא חזרה לתבנית המקורית של שני חלקי שש ושתי טריולות. מתיבה 93 עד הסיום בדו המתמשך ובקו הבס של האקורד השבור המכתיב את האופי המונוטוני של הקו המלודי, דבר שמבליט את גוון האימה של תרועת המצעדים הצבאיים.

התבנית המקובעת אינה מסתיימת רק בסצנת הצייד, אלא ממשיכה להיות גורם חשוב בהתפתחות הנרטיב הליניארי במערכה השנייה. תחילה היא מוצגת כחששות שמעלה ברגנה בפני איזולדה, חששות שנעשים ממשיים עם התקדמות הרצף העלילתי. לטענת ריצ'רד טרוסקין (Taruskin), הפדל על הצליל האחד מאפיין את ההרמוניה הלא משתנה, שמאפיינת גם את שירתה של ברגנה.<sup>21</sup> לדבריו, קו הבס הלא משתנה מהווה תשתית לשימוש נרחב של טרנספוזיציות, המטלטלות את התבנית המקובעת. התבנית הסטטית ממלאת תפקיד נוסף – היא מחזקת את תחושת האימה המתעצבת סביב המוטיב הריתמי, ולטענת הווארד מלצר (Meltzer)<sup>22</sup> היא מצביעה על הנוקשות של המלך ונתיניו, החוששים מכוחו הפורץ של ארוס ונכנעים להרס, המוביל לפרידה ולמוות.

המערכה השנייה מבליטה את הניגוד בין הצלילים הסטטיים של טקס הצייד

21. Richard Taruskin, *Music in the Nineteenth Century: The Oxford History of Western Music*, New York: Oxford University Press, 2009, pp. 71-80

22. Meltzer, *Private Time and Public Time*, pp. 199-202

לבין הצלילים האקספרסיביים של אהבת טריסטן ואיזולדה. על פי ג'ונתן גואץ (Guez) שני ההיבטים האלה מוארים באמצעות המודולציה מסולם סי במול, המבטא קיום של אקסטזה, אל סולם דו מינור, המזוהה עם נושא המוות.<sup>23</sup> שתי התנודות האלה – האקסטזה הדינמית מול הקיפאון הפיזי והרוחני – משקפות את המארג הרגשי הרב-ממדי, שלדברי ברגסון הוא הבסיס הקיומי של ההתפתחות הרוחנית של טריסטן ושל איזולדה. הוא הבסיס לתודעת המֶשֶׁך, המזרים את התנועה בחייהם המשותפים.<sup>24</sup>

---

23. Jonathan Guez, "You Hear What you Will. The Horns I hear Them Still: Prolongation and Persistence in Act II Scene 1 of *Tristan und Isolde*", *Journal of Schenkerian Studies*, 7, 2013: 83-118

24. אנרי ברגסון, מסה על הנתונים הבלתי אמצעיים של התודעה, (תרגום: יוסף אור), ירושלים: מאגנס, תשל"ז, עמ' 62.

ריכרד וגנר, 'טריסטן ואיזולדה': התשוקה בראי תודעת הזמן

(2) כוחה התבוני של התשוקה (דוגמה 4)

מערכה 2, סצנה 2  
תיבות 1591 - 1610

1591  
I. neu Er - ken - nen, neu Ent - bren - nen;  
T. end - - - los! end -

1595  
I. end - los e - - - -  
T. - - - los, e - wig ein - be

1600  
I. wig - ein - - - be - wusst:  
T. wusst: e - - - wig -

שושנה זאבי

I. end - - - - los e - wig,

T. ein be - wusst: e - wig,

*immer f*

I. heiss er - glüh - ter Brust

T. end - los

new perception,  
new enkindling;  
ever endless  
self-knowing;  
warmly glowing heart,  
love's utmost joy!

neu Erkennen,  
neu Entbrennen;  
endlos ewig,  
ein-bewusst:  
heiss erglühter Brust  
höchste Liebeslust!

דוגמה 4

הדואט הזה במערכה 2, סצנה 2, הוא הדואט השני שמבטא את עוצמת אהבתם. ההתמקדות בדואט הזה נועדה להמחיש שטריסטן ואיזולדה אינם מותנים

בגורל עיוור. הם מגלים בתוכם את התנודות הרב-קוליות של אישיותם בתוך עולם שמתאפיין במחשבה סטטית ונוקשה.

הדואט ממחיש כיצד ניצוץ האהבה (neu entbrennen) מתפתח להכרה לוגית, ובמרוצת הזמן יוליך את שניהם להכרה מטפיזית (neu erkennen) שתהווה את הגרעין הפילוסופי לבריאה של יצירת האמנות במערכה השלישית. שני השדות הלוגיים והאמנותיים מקושרים באמצעות הסולם סי מז'ור: הדואט בדוגמה 4 מתחיל בשביעית של סי מז'ור ובדוגמה 6 בשירת האהבה והמוות ששרה איזולדה, בדרגה השביעית על החמישית של סי מז'ור.

בדואט האהבה המסכם את הסצנה השנייה וגנר מממש את מה שברגסון הגדיר כיכולת של האדם להתבונן מחדש בחומרי ילדותו, שמהם הוא מצמיח אני רוחני המחדש את יכולתו לפתח תובנה אינטלקטואלית ורגשית.

### **מערכה שלישית: האני השר בראי תודעת הזמן**

במערכה השלישית נוסף ממד חדש לתודעת הזמן – הממד הפואטי, המתגלה מבעד לפרסונה השירית, המעצבת את מלאכת השירה הן בליברית והן במוזיקה. הפרסונה השירית מאירה את "שירת הברבור", כשטריסטן מתעורר לצלילי ניגון עתיק שמזכיר לו את קולות הילדות, שנאלמו מתודעתו הרדומה. זו שירה אלגית, שהאני השר מהלל בה את נופי ילדותו ואת מרחבי המרעה שמהם נאלץ להיפרד בגלל מות הוריו. השיבה אל נופי הילדות מחזירה אותו אל תהום אבודה, שברגעי חייו האחרונים הוא שואב ממנה את החומרים לאריית הסיום שהוא שר כשהוא מצפה לאיזולדה שתפא את פצעיו. מחוזות הילדות שהוא שב אליהם הם גם החומרים שבונים את אריית הסיום של איזולדה, כשהיא שרה את "מות האהבה". שניהם חווים חוויה טרנסצנדנטית שבה הם מפנים את מבטם אל האופל, וממנו מרקיעים אל המחוזות השמימיים.

הפרסונה השירית מציירת תנועה דיאלקטית בין המתח החווייתי שנוצר בין האפיזודה העל-זמנית לבין רצף האירועים הליניארי, המתרחש בטירת ילדותו של טריסטן. התנועה הדיאלקטית מסייעת ליצירה של פרסונה שירית חדשה. היא מפוגגת את תחושת הָאֵין, שעל פי ברגסון והייגגר מותירה את האדם במצב של אי-ודאות וחוסר שייכות. תחושת האין הברגסונית מתייחסת לחלל הריק שהאדם שרוי בו, והוא מבקש להמיר אותו בציורים מוחשיים ובצלילים

שימחישו את זרימת הזמן ואת החיות הנובעת ממנו.<sup>25</sup> ואילו היידגר מדבר על מאבק האדם בריקות,<sup>26</sup> או כפי שהוא אומר, בְּאֵין המוחלט, על מנת להציב חלופה קיומית של יצירת אמנות. במערכה השלישית חוויית הָאֵין מניבה תודעה אמנותית והגותית: היא מחברת את המבט ההיסטורי והמיתי שמשתקף בניגון העתיק עם החוויה המטפיזית שטריסטן ואיזולדה חווים על סף המוות. מי שהבין את קיומה של חוויית האֵין הוא החוקר ז'אן ז'אק נטייה (Natiez), שבחן את כל ההיבטים המחקריים, ההיסטוריים והאסתטיים של שירת הרועים, שטריסטן שומע כניגון העתיק ששמע בילדותו. מכאן שכל חוויית הָאֵין היא נקודת קישור להתמודדות של האמן עם החלל הפנימי שלו תוך כדי התבוננות בעבר ההיסטורי והמיתי.<sup>27</sup> באותו מחקר הביא נטייה את החיבור בין חוויית האֵין לבין הניגון העתיק גם בפרשנות מודרנית שהציג אדורנו (Adorno) בספרו בחיפוש אחר וגנר. אדורנו טען שהארגון הצורני של הניגון מכונן למלא את הָאֵין הקיומי של טריסטן, שרק עם שמיעת הניגון הוא מבין את משמעותו. לטענת אדורנו, תחושת החלל מגדירה את זהותו החדשה של טריסטן, והוא מגיע להכרה חדשה. חוויית האֵין מעמיקה את עוצמת היש הנוכחית כשהוא אומר למשרתו: "אני הייתי במקום שאיש לא היה בו; ואני חוזר על מנת לשוב אל האדמה ולשיר על הקיום המתחדש של עצמי כמשורר, כמאהב וכאדם שחזר מהתופת".<sup>28</sup>

נטייה מראה כיצד הניגון משמש מראה לאסתטיקה של וגנר באופרה טריסטן ואיזולדה: היא נושאת את זיכרון הילדות שקם לתחייה בתודעה של טריסטן לפני שהוא פוגש את איזולדה בפעם האחרונה; היא מאירה את הפנים הרבות של היקום, של ההיסטוריה האנושית ושל התפתחות האני השר הטריסטיאני. נטייה מציג פירושים רבים הנוגעים למהותו המלודית של ניגון הרועים: שחזור של מנגינות עתיקות המתארות את השירה הפסטורלית של הפולקלור הגרמני, שירת רועים עתיקה שכמה מקווי המתאר שלה נמצאים בלחנים שכתב ז'אן

25. ברגסון, ההתפתחות היוצרת, עמ' 194-197.

26. Heidegger, *The Concept of Time*, pp. 10-11.

27. Jean Jacques Nattiez, *Musical Analyses and musical exegesis: The Shepherd's Melody in Richard Wagner's Tristan und Isolde*, (ed. and trans.) Joan Huguet, New York: University of Rochester Press, 2021, pp. 253-267.

28. Theodor W. Adorno, *In Search of Wagner*, London: Verso, 1991, p. 148; Nattiez. *Musical Analyses and musical exegesis*, pp. 345-349.

ז'ק רוסו ואזכור של השירה הרספונסורית שייחדה את הקריאות של שירת הגונדוליירים בוונציה.

ספרו של נטייה היה מקור השראה לשני חוקרים נוספים שחקרו את היחסים הדיאלקטיים הנבנים בין שירת הרועה לנרטיב הליניארי: מיכאל דיאס (Dias)<sup>29</sup> וג'ון דווריו (Daverio).<sup>30</sup> נוסף על שניהם יש לציין את תרומתו של צ'ף ליחסים הדיאלקטיים שנבנים בין הניגון העל-זמני לבין חוויית הזהות החדשה שנרקמת בתודעתו של טריסטן.<sup>31</sup>

דיאס תיאר במאמרו כיצד מתפתחת הפרסונה השירית בעקבות היחסים הדיאלקטיים הנרקמים בין הניגון על-זמני לבין הנרטיב הליניארי. הוא מעלה את שלוש הפאזות הנבנות בניגון: (1) השירה הפסטורלית, שמעצבת את המלודיה המודלית של השירה העממית; (2) מרחבי הזמן המלווים את שירת הרועה. דיאס טוען שהם מעצבים את הזיכרון של טריסטן, כשהוא שומע את ניגוני ילדותו; (3) לפי נטייה יש ממד של נוסטלגיה לשירת האהבה ששמע וגנר כשהיה בוונציה, והיא חלחלה לאופן שבו נוצר התחביר הדיאלוגי, שאפיין את שירת הגונדוליירים. מאמרו של דיאס, כמו זה של נטייה, מקנה ממד אסתטי-פואטי לתנודות הזמן המורכבות שפיתח וגנר במערכה השלישית.

צ'ף טוען שהאלמנטים העל-זמניים – מרחבי היקום ותפיסות זמן היסטוריות – מתלכדים בניגון ובתודעה הפואטית של איזולדה. לטענתו, אלו האלמנטים שאיזולדה חווה בשירת האהבה והמוות. צ'ף שותף להנחה שלפיה ניתן לראות במערכה השלישית התכה בין ההיבטים הפילוסופיים של תודעת הזמן המתמשכת<sup>32</sup> לבין המחשבה המטפיזית שמנחה את דרך חייהם של טריסטן ושל איזולדה.

גם ג'ון דווריו (Daverio) שותף לדעה שההכרה הפואטית מתפתחת בתודעתו של טריסטן כשהוא מחבר את העולם הסודי שעולה מהקו המלודי של הניגון העתיק עם חוויית היתמות ותחושת הבדידות האין-סופית. לדעת

29. Michael Dias, "You ancient Solemn Tunes: Narrative levels of Wagner's *Hirtenreigen*", *Musicological Explorations*, 14, 2014: 75-113

30. John Daverio, "Tristan und Isolde: essence and appearance", in *The Cambridge Companion to Wagner*, (ed.) Tomas S. Grey, Cambridge University Press, 2008, pp. 130-132

31. Chafe, *The tragic and the Ecstatic*, Chap. 9

32. אנרי ברגסון. מבוא למטפיסיקה: האפשרי והממשי.

דווריו, טריסטן חש התעלות בזכות ההתנערות ממועקת הבדידות ובזכות הידיעה שבקרוב יפגוש את איזולדה. ההתעלות נבנית על המוטיב הדיאטוני של שירת טריסטן ומובילה לקראת הקו הכרומטי, המבטא געגועים וחמלה עצמית.

במערכה השלישית טריסטן הופך מאביר לוחם למשורר מיוסר שמעלה מנבכי זיכרונו את חוויית האופל שליוותה אותו כל חייו. חוויית האופל מוצגת תחילה בדו־שיח בינו לבין קורוונל, משרתו הנאמן, ואחר כך בתיאור המוחשי של השאול שהוא מצייר בפניו. בשיח בין השניים מתגלה ההבדל ביניהם – קורוונל מחפש דרך לברוא חיים חדשים: "אתה בביתך וזוכה מחדש לראות את מראות הילדות שירפאו אותך", ואילו טריסטן שואב מהאין את מקור ההוויה הפואטית: "אני הייתי במקום ששום אדם לא חזר ממנו". השיבה אל מקום האופל מרחיקה אותו מהקיום המוחשי, והוא מרחף אל עולמות סמויים שלא חווה בצעירותו. תחושת הריחוף של טריסטן מתעצמת לנוכח תחושת הממשות החזקה של קורוונל, המנסה לעודד אותו ולקרב אותו לעולם המוחשי. הבדלים אלו ניכרים במיוחד במענה הסופי שנתן טריסטן (דוגמה 5) באריה, ובה הוא מכיר את השוני שחל בו לאחר שהקיץ מהתרדמה הממושכת. חוויית התהום שהוא חווה מאזכרת את הירידה של אורפאוס לשאול.<sup>33</sup> שניהם צלחו את האפלה על מנת לספר לעולם על הגעגועים לאישה שאהבו ועל החיים שיש בהם משמעות של יצירה וחירות.

---

Roland Barthes, *By Roland Barthes*, (trans. from French) Richard Howard, New York: Hill and Wang, 2010, 1, pp. 1174, 1367

ריכרד וגנר, 'טריסטן ואיזולדה': התשוקה בראי תודעת הזמן

(1) תחושת הָאֵין של טריסטן (דוגמה 5)

Mässig langsam

מערכה 3, סצנה 1  
תיבות 277 - 300

TRISTAN

277 280

T. Dünkt dich das? Ich weiss es an - ders: doch

*pp*

T. kann ich's dir nicht sa - gen. Wo ich er -

*pp* Vc Kb

285 290

T. wacht, weil' ich nicht; doch, wo ich

295

T. weil - te das kann ich dir nicht sa - gen. Die Son -

שושנה זאבי

300

T. - ne sah ich nicht, noch sah ich Land und Leu- te: doch,

*piu p*

T. was ich sah, das kann ich dir nicht sa- gen.

*ppp* *pp*

Is that what you think?  
 I know differently  
 But I am not able to tell you,  
 Where I woke,  
 There I was not,  
 But where I was  
 I cannot tell you.  
 I did not see the sun,  
 Nor did I see land and people  
 But what I see I cannot tell you.

Dünkt dich das?  
 Ich weiss es andres,  
 doch kann ich's dir nicht sagen,  
 Wo ich erwacht,  
 weilt' ich nicht;  
 doch, wo ich weilte  
 das kann ich dir nich sagen.  
 Die Sonne sah ich nicht,  
 noch sah ich Land und Leute:  
 doch, was ich sah,  
 das kann ich dir nicht sagen.

דוגמה 5

המענה של טריסטן מתחיל בשביעית של הדומיננטה של סולם פה מינור. כאן נוצר חיבור סולמי בין היגון המנוגן בקרן האנגלית לבין השירה הלירית המבקעת את האין, והוא מיישם את החיבור בין זמן עבר לבין העתיד, שבו

הוא מצפה לראות את איזולדה לפני מותו. החיבור בין מרחבי הזמן, בין הניגון החד-קולי לבין השירה הלירית, זוכה להעצמה באמצעות התוספת של האבוב, הפגוט וכלי המיתר המלווים את נגינת הקרן האנגלית.

חשוב לציין את נקודת הפדל המתמשכת על סי בקר. חשיבותה במבנה ההרמוני של התיבות. בתחילה סי הוא הבסיס של השביעית המוקטנת של הדומיננטה, בתיבה 278; בהמשך בתיבה 279 סי הוא ה-11 הנבנה על דו דיאז, ואחר כך בהמשך על ה-11 שנבנה על האקורד של פה דיאז, ובתיבה 281 אקורד מינור מוליך לשביעית של הדומיננטה שפתחה את כל הפראזה. כך הופכת הדומיננטה של פה מינור לשדה כמעט "טוניקאי", שבו כל אקורד מוביל למהלך עצמאי חדש.

בפראזה השנייה חוזרים למרחב ההרמוני של פה מינור ונוצר חיבור מטפורי חשוב בין "אני לא יכול להגיד" כי הייתי בחשכה, לבין "המראות שנגלים מול עיני כשאני באור יום". המוטיב סול, לה במול, פה בתיבה 281 ובתיבה 293 מחזק את ההכרה שהוא לא יכול לספר על מה שנגלה לנגד עיניו בעולם החשוך. צילי המוטיב בעלייה – פה, סול, לה במול – מכינים את הרקע למודולציה לסולם סול במול מז'ור. כאן מתרחשת דרמה מוזיקלית חדשה, המציירת את השיבה אל עולם האור.

שירת טריסטן מטעינה את האפקטים הוויזואליים של ההוויה המלנכולית ומכינה את החיבור הרוחני והמיסטי שייעשה עם איזולדה, שכאמור, תגיע באיחור. טריסטן מצליח לראות אותה ולשאת את שמה בפעם האחרונה לפני מותו. ברמה המטפורית והמיסטית, טריסטן מעביר את לפיד השירה לאיזולדה. איזולדה, באריית "מות האהבה", מפנימה את קולות הילדות של טריסטן כאילו היא שמעה אותם, והם מקימים מתוכה את תהליך היצירה והמחשבה הרוחנית – תהליך שמסתיים בחיבור האולטימטיבי בין שני האוהבים: במוות. כאן וגנר מחזיר את היסוד הרומנטי הבולט ביותר – אהבה עד מוות, אהבה טרנסצנדנטית שהמוות אינו יכול לה – ומטמיע אותו בסוד היצירה האמנותית.

שושנה זאבי

(2) אריית הסיים: 'מות האהבה' (דוגמה 6)

מערכה 3, סצנה 3  
תיבות 1649 - 1663

ISOLDE 1650

I. Hö - re ich nur die - se Wei - se,  
die so wun - der - voll und lei - -  
- se, Won - - - - ne

Fl+Str  
*pp* *poco cresc.*  
Hf  
*pp* *pp*

The musical score is presented in three systems. Each system includes a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The piano part is divided into two staves: the upper staff for Flute and Strings (Fl+Str) and the lower staff for Harp (Hf). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *poco cresc.* (poco crescendo). There are also performance instructions like *dim.* (diminuendo) and *piu p* (pianissimo). The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The vocal line consists of a single melodic line with lyrics in German. The score is marked with 'I.' and '1650' at the beginning of the first system.

ריכרד וגנר, 'טריסטן ואיזולדה': התשוקה בראי תודעת הזמן

1655

I.

kla - gend, Al - les sa - gend, mild ver -

*più p*

\* \*

I.

söh - nend aus ihm tö - ned, in mich drin - get, auf sich

*morendo*

*pp*

\* \*

1660

I.

schwin - get, hold er - hal - lend um mich

שושנה זאבי

Do I alone hear  
This melody  
So wondrously  
And gently  
Sounding from within him,  
In bliss lamenting,  
all-expressing,  
gently reconciling,  
piercing me  
soaring aloft,  
its sweet echoes  
resounding about me?

Hör ich nur  
Diese Weise,  
die so wundervoll und leise  
Wonne klagend,  
alles saged, mild versöhnene  
aus ihm tönend,  
auf sich schwinget,  
hold erhaltend  
um mich klinget?

דוגמה 6

איזולדה מגיעה אל טירת ילדותו של טריסטן ומבקשת לרפא אותו מכאבו ומפצעיו, אבל היא מבינה שהוא אבד לעד. היא שרה את האריה "מות האהבה", שנפתחת בתיאור יופיו של טריסטן: "כמה רכות ויופי בחיוך שלו. כמה יופי וחן בעיניו הפקוחות. הוא זורח ונעשה בהיר יותר עד שהוא מגיע אל הכוכבים. ראו את ליבו מלא האומץ, כיצד הברכה ממלאה את נשמתו ועוטפת את שפתותיו". היא מתארת את ההזדהות המוחלטת שלה עם החוויה הקולית שטריסטן היה נטוע בה בעודו בתרדמה. כשהיא מציינת את תחושת הקרבה היא שואלת שאלה שהתשובה עליה כמעט בלתי אפשרית: "האם אני היחידה השומעת את הניגון הזה?" (דוגמה 6). איזה ניגון היא שומעת? את הניגון העתיק שהעיר את ישותו הרדומה של טריסטן והצית בו את ניצוץ השיר? האם היא שומעת

כמוהו את הקול המרחף בין החיים למוות ובין השאול לבין הנשגב? האם היא שומעת את קולו של הילד שנגזלה ממנו הילדות והוא מחזיר את קולו שנדם הודות לאהבתו אליה?

השאלות האלה מעלות ומסכמות את מעשה היצירה האמנותי, כפי שהיידגר הגדיר אותו בספרו מקורו של מעשה האמנות.<sup>34</sup> על פי היידגר, בתהליך היצירה האמנותי חוזר האמן אל מקורות ילדותו האישיים והלאומיים ואל נופי הילדות שעיצבו את דמיונו ואת זהותו הבוגרת. איזולדה בשירת "מות האהבה" חוזרת לא רק אל מחוזות ילדותה; היא נעשית שותפה לחוויות הילדות של טריסטן ומפנימה בשירתה את שלוש הפאזות המהוות את הניגון העתיק: מחוזות הכפר, מרחבי המרעה ושירת הגעגועים הנצחית.

השתתפותה של איזולדה בחוויית הילדות של טריסטן מוצגת באמצעות שתי פאזות אידיאיות ואסתטיות: פאזה אחת – שיר הלל על אהוב שמת, והשנייה. בתיבות 1649 עד אמצע 1655 יצר וגנר רצף של קדנצות במרחב הדומיננטה של סולם סי מז'ור, אמצעי רטורי לא מקובל באופרה זו. קדנצה ראשונה על הטוניקה בתיבה 1650. הקדנצה השנייה באמצע תיבה 1653 מוליכה אל המרחב הטוניקאי בהבליטה את שירת הקינה על הילדות שאבדה. שירת הקינה היא למעשה הניגון העתיק DIESE WEISE, ששמע טריסטן כשהיה במצב של הזיה. הניגון מולחן על ה-11 של דו דיאז, שהוא החמישית של הדומיננטה של הסולם סי מז'ור. הקו המלודי מתחיל בסול דיאז וקופץ למי גבוה, וממנו הוא יורד בקו כרומטי, מבליט את טיבו המלנכולי של הניגון. רעיון הניגון משקף את החיבור בין סופה של האופרה לתחילתה. הוא חלק מההרמוניה שווגנר בנה סביב סולם סי מז'ור, המחזיר אותנו אל הפרלוד הפותח את האופרה. כאן הוא מגיע לפתרונו רק אחרי ארבע שעות של האזנה לדרמה של שני האוהבים: בהמשך הניגון נבנה המוטיב המלודי על ארבעה תווים – סול דיאז, לה, לה דיאז וסי, ובסוף האריה הוא עולה מסול דיאז עד רה דיאז, בעוד הבס וההרמוניה נמצאים בתהליך של ירידה ממי מינור עד סי מז'ור. הפתרון הטונאלי מעניק למאזין תחושת התעלות.

הפאזה השנייה – איזולדה, בחוויית ההתמזגות עם הכאב והמועקה של טריסטן, יוצרת את הקו המלודי וההרמוני שמקיים את שירת האהבה, ושני אלו מביאים אל סופה הכרומטי של שירת האהבה (תיבות 1659-1660). מכאן

34. מרטין היידגר, מקורו של מעשה האמנות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, קו אדום כהה, 2017.

עד סוף הקטע המליסמה המבליטה את מהות הצליל מחלחלת לתודעתה. המליסמה היא על המילה klinget – הקול שמהדהד מתוכי; מודולציה לדו דיאז מינור, שבו המשפט מסתיים במי דיאז, מובילה עד מי בקר, לדומיננטה של סי מז'ור.

על רקע התהליך המתואר בשירת ההלל ששרה איזולדה על טריסטן ובחזויית ההתמזגות עם הכאב של טריסטן ניתן לשקול מחדש את אקורד טריסטן הפותח את הפרלוד לאופרה; כאן במערכה השלישית הוא מהווה את היסוד הפנימי לקיום הפואטי של הפרסונה השירית, הממזגת את התשוקה העל-זמנית עם חזויית הקיום היום-יומית, לא רק של שני גיבורי הרמה, כי אם של כל אדם הנמשך אל הטמיר והנשגב. האקורד הטריסטיאני הפותח את האופרה ונפתר רק באריית "מות האהבה" ששרה איזולדה לפני מותה הוא אחד האמצעים להניח את טיבה של "המלודיה האיין-סופית", במילותיו של בני פרל;<sup>35</sup> זו המלכדת בתוכה את הדו-קיום שנע בין תחושת האופל לבין האקסטזה. על פי היידגר, ההכרה בפרדוקס הקיום הזה היא הבסיס למפגש של האדם עם ישותו ועם ישות האחר.<sup>36</sup>

שלושת ההיבטים האלה – המלודיה האיין-סופית, המתח בין האופל לבין האקסטזה והפגישה של העצמי עם האחר – מהווים את התודעה הפואטית, זו של טריסטן, שעם שובו לטירתו חווה מחדש את כוחו כיוצר, וזו של איזולדה, שהולכת בעקבות דרכו האמנותית. הכוח היוצר שנברא בתודעה של טריסטן נבע מהניגון של הרועה. הצלילים שהשמיע הרועה הזכירו לו את ילדותו, את צלילי הרועים שהיו חלק ממורשת עבר של משפחתו ואת הצלילים של הגבורה, שהייתה נחלת אביו ועברה בירושה אל הבן. התודעה הפואטית מפגישה את העצמי שלו עם העצמי של איזולדה. איזולדה, שהגיעה לקורנוול חבולה ומנוכרת, מנכיחה את זהותה האמנותית בטירה של אהובה, ובה היא שרה על הפרדוקס של הזמן ושל האמנות; שני אלו טמונים בצלילים הנובעים מהנפש המיוסרת ומנפשו של טריסטן, והם קמים לתחייה במקום שבו טריסטן

35. בנימין פרל, "דרמה ומוזיקה ביצירת ריכרד ווגנר", בתוך מי מפחד מריכרד ווגנר, היבטים שונים של דמות שנויה במחלוקת, (עורכים: רינה ליטוין וחזי שלח), ירושלים: כתר, 1984, עמ' 177-200. פרל טוען שווגנר ביסס את ייחורו הפואטי באמצעות השימוש באלמנטים סותרים, המאפיינים את הדמויות, את היחסים בין הסצנות הפנימיות של כל מערכה ואת המרקם הפוליפוני המתקיים ב"מלודיה האיין-סופית".

36. סיגר, "מושג האותנטיות בפילוסופיה של היידגר", עמ' 201.

נולד ובעת שאיזולדה מזהה את עצמה כחלק מישותו. החיבור בין המרחב לזמן מתרחש באופרה באריית הסיום ויוצר מבנה מעגלי של האופרה: איזולדה פותחת את האופרה בשירת המלח, ונוטעת את עצמה בצלילי העבר של טריסטן. איזולדה, שמגיעה לקורנוול כחסרת הגנה, מתפתחת והופכת לגיבורה ששרה על סוד הקיום של האדם, של האמן ושל הטבע.

אריית הסיום היא בבחינת תמצית התשוקה בראי תודעת הזמן. תודעת הזמן מתמזגת בתודעת המרחב בנפשות שני הגיבורים – תודעת מרחב המשותפת הן למקום הולדתו של הגיבור האמן והן לאהובתו המזוהה עם רוחו הפואטית. תודעת המרחב מחברת בהיבט הפיזי את אירלנד עם קורנוול, ובהיבט הרוחני מציבה את ההתמודדות של היחיד עם המוסכמות הממלכתיות של המלך מארק ושל המלכה האם, ששלחה את איזולדה להינשא למלך מארק. שני האוהבים נפלו על חרבה של ממלכה ששמרה על חומת המגן של ערכי המוסדות שלה. תודעת הזמן והמרחב היא שמחלצת את טריסטן ואיזולדה מערכי המוסר הנוקשים ומטפחת את הרוח הפואטית ואת רוח האדם החופשי.