

## תקציר

גיבורות, זמרות וצופות :

פוליטיקה ודמיון בעולמם האופראי של ריכארד שטראוס והוגו פון הופמנסטל, 1909-1933

מאת אורי גנני

בהנחיית ד"ר איריס רחמימוב ופרופ' רות הכהן-פינצ'ובר

חיבור זה מציע לקרוא מחדש בהיסטוריה של האופרה הלירית הגרמנית בראשית המאה העשרים כמרחב של התנגדות פוליטית. בתור מקרה מבחן ישמש אותי הפרויקט האופראי המשותף למלחין ריכארד שטראוס (1864-1949) ולליברטיסט הוגו פון הופמנסטל (1874-1929), שהתהווה בין השנים 1909-1933. שיתוף פעולה זה הניב שש אופרות, שזכו בעת העלאתן לתהודה רבה, ואף לפופולאריות רחבה. האופרות הללו מהוות טקסטים היסטוריים רב-ממדיים, הכוללים לצד המוסיקה גם ליברטו, ממד דרמטי-פרפורמטיבי והקשרים סוציו-פוליטיים וסוציו-תרבותיים משתנים. הדמויות ההיסטוריות שנטלו חלק בכינונה של זירה אופראית זו, הציעו דרכים ייחודיות להתמודדות עם האתגרים האסתטיים-אידיאולוגיים של זמנם. בין אתגרים אלו ניתן למנות את נוכחותם המתמשכת של המיתוסים הקולקטיביסטיים שהמלחין ריכארד ואגנר (Wagner, 1813-1883) נמנה עם מנסחיהם הגדולים, וכן את עלייתו של מודרניזם מוזיקלי א-טונאלי, שהמלחין ארנולד שנברג (Schoenberg, 1874-1951) היה מנציגיו הבכירים.

האופרות של שטראוס-הופמנסטל ביקשו להתמודד עם אתגרים אלו באמצעות גיבושה ההדרגתי של תפישה אסתטית, שאותה אציע לכנות לאורך החיבור בשם "האידיאולוגיה הלירית". בעבודתי אבקש להתחקות אחר יעדיה והישגיה של אידיאולוגיה זו, לצד מתחיה ומגבלותיה. את קווי המתאר של אידיאולוגיה זו, שטרם נחקרה באופן מספק, אשרטט מבעד לתוצריה האופראיים, במרחב שנפער בין המצע הפואטי-מוזיקלי של היצירות לבין הקונסטלציה החברתית שמתוכה הן צמחו.

## דיוקנו של מלחין א-פוליטי וא-היסטורי:

באמצעות בחינתה של האידיאולוגיה הלירית, עבודתי מבקשת לערער על ההיסטוריה הפרשנית של פרויקט אופראי זה. הן ההיסטוריוגרפיה והן הכתיבה המוזיקולוגית בנושא "האופרה השטראוסית", הדגישו בעבר, ובראייתי באופן שגוי, את הממד הא-פוליטי, הבידורי והאסקפיסטי, באופרות של שטראוס והופמנסטל.

מהלכיהם של שטראוס והופמנסטל מהאופרה אביר הוורד (*Der Rosenkavalier*, 1911)

ואילך, חתרו לכונן פנטזיה אופראית "סטרילית" יותר, שהשילה מעצמה את מומנט המוות האופראי המסורתי. את העלילות שעיצבו השניים בשיתוף פעולה צמוד, ניתן לתאר כנינוחות מבחינה נרטיבית ומוסיקלית וכבעלות מבע מפויס וסנטימנטלי. שטראוס והופמנסטל היו בין היוצרים הראשונים בתחום האופרה שהבחינו במה שהצטייר מנקודת מבטם כ"נשיות חדשה", שעשויה לשמש כקהל יעד לאופרות, בייחוד במרחב המרכז-אירופי שבו הם פעלו. עם זאת, צמד היוצרים השכיל לקיים דיאלוג אמנותי עמוק עם אותן נשים בנות המעמד הבורגני, שתבעו הכרה כסובייקט ריבוני. היוצרים התמסרו למלאכת הגייתן של הגיבורות הבדויות, ועיצבו אותן כך שישקפו את קולותיהן המדומיינים של נשים אלו מתוך שאיפה לעורר הזדהות רגשית, אך גם מתוך רגישות לעמדתן החברתית ולמתחיו של המרחב הביתי. ואולם, ציר התמטיקה הנשית (ועמה, העיסוק בספירה הביתית) משיק – גם בתודעת היוצרים וגם בהתקבלות של יצירתם – לפרובלמטיקה של הזדהות וזיהוי א-פוליטיים. שטראוס והופמנסטל עצמם הביעו בגלוי בהקשרים שונים את סלידתם מהתחום הפוליטי הפורמלי, והציגו את עולמם האמנותי כמובלעת א-פוליטית.

ברוח דומה, הפילוסוף תיאודור אדורנו (Adorno) ומאוחר יותר ההיסטוריון מייקל

סטיינברג (Steinberg), הדגישו בהקשרים שונים את משיכתו של שטראוס לעמדות "ניטרליות" אופורטוניסטיות במהותן, המתבטאות למשל בעשייה מוזיקלית "קלילה" שנועדה לענג את אוזני הקהל ובהתחמקותו מנקיטת עמדות ברורות במרחב הציבורי בזמן המשטר הנאצי. על פי אדורנו, הא-פוליטיות של שטראוס מיוחסת לעצם נסיונו של המלחין לקדם במוזיקה שלו את אתוס הפנימיות (Innerlichkeit).

אפיק פרשנות זה, המייצג את נוסחת "שטראוס כאמן פרוטו-פשיסט", דבק במלחין, ובמידה רבה הכתים את מכלול יצירתו, עד לשנות השמונים של המאה העשרים לערך. אך ההאשמה בא-פוליטיות לא דעכה אלא שינתה את צורתה בלבד. דור חדש של חוקרי שטראוס

משנות השמונים ואילך, רובם מתחום המוזיקולוגיה, ניסו אומנם להימנע ממכניזם של הוקעה, אך תחת זאת בחרו במה שנדמה כניסיון לרהביליטציה בעלת סממנים אפולוגטיים. חוקרים אלו, מדגישים את מקומו של המלחין כחלוץ של איכויות והלכי רוח פוסט-מודרניים, כמי שמכוון מודרניזם "פלורליסטי", המושתת על קולאז'ים של סגנונות מוזיקליים ודימויים תיאטרליים מתקופות שונות.

ואולם תפישה רוויזיוניסטית זו הינה פרובלמטית בראיית לא פחות מהגישה הא-פוליטית, בשל היותה אנכרוניסטית ומנוכרת לשיח האסתטי וההגותי שבתוכו פעלו שטראוס והופמנסטל (שתרומתו שלו בפרויקט נזנחה בשתי הגישות שלעיל). קשירת הכתרים ל"פלורליזם הסגנוני" ביצירותיו, מהדהדת את עולם המושגים הפוסט-מודרני שבו משוקעים הפרשנים בני זמננו, ששטראוס, כמו גם שותפיו ליצירה, לא היו אמונים עליו.

לפיכך, לאורך עבודתי ביקשתי לכפור בפרדגימות הפרשניות הא-פוליטית והא-היסטורית, בניסיון לחלץ את יצירתם המשותפת של שטראוס ועמיתיו מתוך מובלעת זו. העבודה מציעה מתווה היסטורי חלופי, המניח זיקה הדוקה בין כוונות אסתטיות לבין השתמעויות פוליטיות, המתקיימות ביצירות לעיתים במודע ולעיתים שלא במודע. הפוליטיות של האופרות איננה כרוכה בראייתי בפוליטיקה פורמאלית-מוסדית, כי אם ביחסי הכוח האישיים, המגדריים והתרבותיים שטבועים באופרות. ברצוני להדגיש את האופרה הלירית כמרחב שבו דמויות הנשים, והדילמות שניצבות בפניהן, נוטלות חלק במערך המוסכמות וההסדרים החברתיים, והללו - כמו גם המרחב הביתי שבו נטועות לרוב האופרות הליריות הללו - לעולם אינם ניטרליים או א-פוליטיים.

### יסודותיה של האידיאולוגיה הלירית באופרות של שטראוס-הופמנסטל

לאחר שתי גיבורות אוונגרדיות, המייצגות את ארכיטיפ "האישה ההיסטרית" - זאלומה (1905, *Salome*) ואלקטרה (1909, *Elektra*) - סביב שנת 1909 מתחולל שינוי עקרוני בשיח האסתטי-אידיאולוגי של היוצרים. עם ראשית העבודה על *אביב הוורד* בשנה זו, אנו עדים לשאיפתם הגוברת של שטראוס והופמנסטל לכונן סדר חברתי הרמוני וסובלימטיבי יותר, העונה, כביכול, להגדרותיה הרחבות של "המהוגנות הבורגנית". בהתאם, דמויות הנשים באופרות הליריות מייצגות מגמה מובחנת של "נורמליזציה", הכוללת התנהלות דרמטית מתונה וקו מוזיקלי-קולי ערב וחף מצרימות (כלומר, לירי). לפיכך, *מאביב הוורד* ואילך, ניתן להתחיל לזקק

מהיצירות את "האידיאולוגיה הלירית": אידיאולוגיה הרמוניסטית ושחרת פיוס, המבקשת לחרוג הן מ"ההירואיזם" של העבר הואגנרי והן מ"הרעש" המודרניסטי של "שטראוס המוקדם" ושל האוונגרד הדיסוננטי בן הזמן (בראש ובראשונה זה של "האסכולה הווינאית השנייה").

הקול הלירי במדיום האופרה מכיל כפילות מסוימת, כשהוא מתייחס הן לאיכות קולית מסוימת (קול הסופראן הלירי, המצוי במרכזן של האופרות הללו), והן למטענים סימבוליים קדומים יותר. מטענים אלו כרוכים במיתוס של היחיד השר, כשהוא מלווה עצמו בנגינתו בלירה, וכך בורא "יקום מוזיקלי" אוטונומי ומספיק לעצמו. היחיד הלירי והמבע הלירי שבפיו (הכולל לרוב תכנים פואטיים בעלי אופי מהורהר ורגשי), מונגדים לא פעם למבע הדרמטי, המזוהה עם "פעולה". בפורמולציה הלירית ששטראוס והופמנסטל העלו על נס ביצירותיהם המשותפות, הגיבורות האופראיות אמנם נוטלות חלק "פעיל" בדרמה, אך מבחינה מוזיקלית ואידיאולוגית כאחת, קולן הוא במובהק א-לאומי, הרמוני, מלודי, ומושקט (דהיינו, לא-רועש). לפיכך, כפי שאזגים לאורך פרקי עבודתי, ניתן לקרוא את הקול הלירי בהקשרים היסטוריים מסוימים כקול מפויס באורח לא-דכאני, ואילו במקרים אחרים, כקול מרוסן ומודחק.

יתירה מזאת, לאורך העבודה יודגם כיצד הקול הנשי הלירי, בגילומיו הבדיוניים (בידי גיבורות האופרות) והממשיים (בידי זמרות) הוא שסימן את פוטנציאל ההתנגדות של האידיאולוגיה הלירית ביחס לאפיק הואגנרי הלאומי מחד גיסא, והאפיק המודרניסטי-דיסוננטי מאידך גיסא. בה בעת, משעה שקול נשי זה הופקד בידי זמרות, קוראות וצופות, הוא שימש גם כנשא עצמאי של אותה אידיאולוגית-נגד. כך, הקול הנשי נהפך למעשה לסוֹן-מבצע ביקורתי, שנתונה בידיו הסמכות לפרש בדרכים שונות את מרכיביה של האידיאולוגיה הלירית, ולא פעם תוך פערי כוונות ביחס למחברים.

האופרות המשותפות לשטראוס והופמנסטל הילכו בראייתי על חבל דק - בין תשוקתם של השניים לקומם את הסובייקטיביות הנשית מתוך הריסות האינדיבידואל שנחרב בשם הקולקטיב הוואגנרי, לבין רצונם לעצב בחירה זו כמופע מענג וקומוניקטיבי עבור הקהל הרחב, ולטשטש את היבטיו האידיאולוגיים ברטוריקה א-פוליטית. על מנת להשיב את האופרה של שטראוס-הופמנסטל לספירה הפוליטית, אך בלא לחטוא באנכרוניזמים שונים, אני בוחן את עולמם ההגותי של חברי הקבוצה האופראית וסוכנים היסטוריים נוספים שעמם הם עמדו בקשר. חיבורי קורא מחדש את האופרות מבעד לשלושת הנדבכים המתודולוגיים הבאים: (א). בחינה של השיח היצירתי והכוונות "הרשמיות" העומדות מאחורי הפרויקט, כפי שהן באות לידי ביטוי בראש ובראשונה בהתכתבויותיהם של היוצרים בינם לבין עצמם, ובינם לבין קוראים

"החיצוניים" לאופרות. (ב). התחקות אחר מסורות הביצוע והפרשנות של האופרות, בין היתר באמצעות עיון בעדויות של זמרות שנשאו בתפקידי המפתח האופראיים. (ג). שילובן של ביקורות שנכתבו בסמוך לעיצובן והעלאתן של האופרות.

בעבודתי התמקדתי בארבע יצירות מפתח: *אביר הוורד* (*Der Rosenkavalier*), *אריאדנה בנקסוס* (*Ariadne auf Naxos*, 1916-1911), *הלנה המצרית* (*Die ägyptische Helena*, 1928-1929), *אראבלה* (*Arabella*, 1933-1929). את האופרות הללו אני מחלק לשתי סוגות: אופרה לירית "ריאליסטית" (*אביר הוורד* ו*אראבלה*) ואופרה לירית "מיתולוגית-הירואית" (*אריאדנה בנקסוס* ו*הלנה המצרית*). מהלך הפרקים הינו כרונולוגי והוא נועד להציב נרטיב היסטורי-פרשני הנוגע למסלול התפתחותה של האידיאולוגיה הלירית.

מפעל האופרה הלירית של שטראוס-הופמנסטל נפתח עם *אביר הוורד*, אופרה המציינת רגע של חיוניות השמורה לנקודת מפנה בלתי צפויה, מיד לאחר השלב "האוונגרדי" ביצירתם. בפרק הראשון אני מראה כיצד הקול הלירי סיע לכונן מרחב דיאלוגי בין אינדיבידואלים מדומיינים וממשיים - בין פיגורות קוליות של נשים, נשים יוצרות וקוראות, לבין מחברים. לפיכך בפרק זה הודגש חלקן המשמעותי של זמרות וצופות/קוראות בעיצוב המרחב האידיאי של האופרות הללו.

בפרק השני והשלישי אעסוק באופרות המיתולוגיות *אריאדנה* ו*הלנה*. הללו שימשו כמרחב ניסויים פורה, המכיל קווים בולטים של המשכיות והתפתחות. בשני הפרקים הללו התחקיתי אחר תהליכי בנייתה של "המיתולוגיה הבורגנית" החדשה כאוטופיה מגדרית א-לאומית, שנרקמה בסמיכות למלחמת העולם הראשונה (במהלכה ומספר שנים לאחריה). המיתולוגיה הלירית החדשה ביקשה לערער על השגב הואגנרי הכמו-דתי (המושג שאציע בהקשר זה הוא "חילול"), ולכונן מרחב אידיאולוגי-סימבולי חלופי, שהדגיש דווקא את מלאכותיות המיתוס ואת אמצעי הייצור שלו.

המומנט של *אראבלה* בשלהי שנות העשרים, כרוך בפנייה מחדש אל האופרה הלירית-ריאליסטית. מהלך זה לווה בתחושה מקדימה של תיסכול מצד המחברים, שהביעו מורת רוח מהתקבלותן הקרירה של האופרות המיתולוגיות. "כשלונה" של המיתולוגיה האנטי-ואגנרית, שבה תלו צמד היוצרים תקווה גדולה, הוליד לשיטתי את עולמה של "הליריות המאוחרת"; זו נתפשת בעבודתי כגרסיה אסתטית-אידיאולוגית, שהובילה להתמרתו של הקול הלירי לכדי תבנית קולית מופשטת. בד בבד, האופרה הלירית המאוחרת סימנה את ראשיתו של עידן חדש ומאיים עבור

שטראוס והופמנסטל, שהבכורה של האופרה התקיימה רק לאחר מותו, בחסות המשטר הנאצי. הפרק האחרון מתחקה אפוא אחר עקבותיה של החרדה הקיומית – הפרטית והציבורית כאחת – הניכרים בטקסט של אראבלה ובקולות הנשמעים בה. אראבלה והשיח הפוליטי שלה, כך אבקש לטעון, ערערו במידת מה את אושיותיו של מפעל הסוביקטיביות הקולית, שעליו עמלו היוצרים בשלוש האופרות הקודמות. ואולם, לקראת סופו של הפרק, מבעד לקריאה בעדויות ההיסטוריות-פרפורמטיביות, אעלה את התהייה העקרונית לעבודה כולה: האם קולה הפרשני של הזמרת המבצעת, אינו מסוגל להתעלות על "כשל הכוונות" של המחברים הרשמיים?

באחרית-הדבר אני חורג מעט ממסגרת הזמן "הרשמית", ושואל מה עלה בגורלו של הפרויקט האופראי של שטראוס ללא הופמנסטל, בעת המשטר הנאצי, עם שיבושה של הקונסטלציה האופראית הפתוחה. במסגרת זו, ביקשתי לשרטט את אופי התמורה שהתחוללה בקולות הנשים ובמטעניהם האידיאולוגיים באופרות ששטראוס כתב בשנותיו של הרייך השלישי, ברגע שאלו ניתקו מפרויקט דיאלוגי מובהק.

מעבודתי עולה כי דווקא האצטלה "הא-פוליטית" אפשרה את כינונו של מרחב פעולה משוחרר עבור הסוביקטים האופראיים, כמו גם קבלה מורכבת של נוכחות נשית במרחב האופראי, פרי דמיונם של צמד המחברים. "דמיון" זה נולד מתוך שיח ושיג בין השניים; שיתוף פעולה בין-תרבותי ובין-תודעתי מעמיק ביותר, כמו גם יכולת הכלה של סתירות, שסייעו לכונן את האופרות הליריות על מלוא מורכבותן. אל מרחב זה חברו בתהליכי הביצוע והפרשנות סוכנים נוספים, שהפקיעו משטראוס והופמנסטל את שליטתם בשדה המשמעות "המקורית". תרומתן של האופרות שנדונו לאורך העבודה לחיזוקו של קול נשי ריבוני (פיקטיבי וממשי כאחד) היא המפתח המרכזי לפענוח היסודות הפוליטיים של הפרויקט האופראי של שטראוס והופמנסטל. עניין זה שופך אור על אחת הסיבות המרכזיות שבעטיה פרשנים קודמים נטו לייחס בנקל א-פוליטיות לקבוצה אמנותית זו. זאת, בשל הרחקתה המסורתית של הספירה הבורגנית-ביתית-נשית מהפוליטיות, או לחלופין, הבנתה כ"פוליטיקה לא-פוליטית", תפישה המנוגדת לזו שהוצעה בחיבור זה.

את עולמן האסתטי-אידיאולוגי של האופרות שנדונו לעיל ראוי אפוא להבין כמנגנון הגנה שהופעל לנוכח הטלטלות העזות שחווי היוצרים, משלהי שנות העשרה, עבור במלחמת העולם הראשונה ובהתמוטטות המונרכיות, וכלה ברפובליקה האוסטרית הראשונה ובזו של ווימאר. לאורך רצף זה של תמורות עמוקות, האופרה הלירית סיפקה מחד גיסא מידת מה של יציבות עבור

יוצריה וצרכניה הרבים, ומאידיך גיסא, אתר לעיון אינטרוספקטיבי נועז באותן תמורות, עיון שהקדים לא פעם את המחקר ההיסטורי, כפי שאני מראה לאורך העבודה.

בהתאם, האופרות הליריות, כפי שהוצגו בעבודה זו, חושפות שורה של מתחים עזים; בין היחיד לרבים (יחסי האינדיבידואל והקהילה בסמוך לעליית הנאציזם, כפי שהם משתקפים באראבלה); בין הנשי לגברי (בחינת ההסדרים הדומסטיים בעידן הפוסט-מלחמתי וההגעה אל תיקון לא-אליים ביחסי הזוגיות, בהלנה המצרית); בין הטוטלי לפרגמנטרי ובין צורת האופרה לדרמה המוזיקלית הלאומית מבית מדרשו של ואגנר. לפיכך, כתופעה היסטורית, האופרה הלירית חרגה מכל ביטוי מוגבל של "התכנסות עצמית" האטומה להווה.

גם אם האופרות הליריות וקולות הנשים שהושמעו בהן סימנו בעיני מחבריהן, ולא פעם אף בעיני פרשניהן, אוטופיה המבוססת על הוויה לירית הרמוניסטית, הרי שקריאה ביקורתית באוטופיות הליריות הללו, מגלה בהן יותר מספקטקל בידורי, כי אם דווקא את האנטגוניזמים התרבותיים-חברתיים שנטמנו ביסודותיהן, בתוך ההקשרים ההיסטוריים המשתנים. כלומר, את הרעשים שהתקיימו בפרויקט הלירי, על הוויתו הרב-קולית.