

וגנר בהוליווד

אלכס רוס

יצירותיו של ריכרד וגנר שולבו בפסקולים של יותר מאלף סרטים ותוכניות טלוויזיה לאורך המאה האחרונה וליוו צבאות מסתערים, גיבורים רברבנים ורשעים חורשי מזימות. הוליווד הטמיעה את תפיסתו בדבר יצירת האמנות הטוטלית המשלבת דימוי חזותי, מילים ומוזיקה, והמיתוסים והארכיטיפים שהמציא מחדש מסתתרים מאחורי סיפורי הפנטזיה וגיבורי העל שוברי הקופות השולטים בהוליווד בימינו. בעשורים האחרונים עברה יצירתו טרנספורמציה תרבותית כאשר הפכה לסממן של פטישיזם צבאי בשירותה של עליונות אמריקנית

אפריל 2021

פברואר 1915 התקיימה בלוס אנג'לס הקרנת הבכורה של סרטו האילם של ד"ר גריפית הולדתה של אומה. הוא שווק כסרט הקולנוע המדהים ביותר שנעשה אי פעם, "הפלא השמיני בתבל". בהקרנות הבאות השתתפו תזמורות, חלקן בנות חמישים נגנים, שניגנו פסקול שג'וזף קרל ברייל, חלוץ המוזיקה הקולנועית, הרכיב מתוך יצירות רבות. הסרט, שעלילתו מתרחשת אחרי מלחמת האזרחים האמריקנית, מבוסס על איש הקלאן, ספרו הגזעני הבוטה של תומס דיקסון ג'וניור. בסצנת השיא של הסרט חברי הקו קלוקס קלאן דוהרים על סוסים כדי להציל עיירה דרומית מפני מה שהסרט מתאר כשלטון אפרו-אמריקני דכאני. על הפסקול בקטע הזה חולש ריכרד וגנר: קטע מתוך האופרה המוקדמת שלו רִיִּינְצִי, ואחריו גרסה מעובדת של "דהרת הוולקירות" מתוך האופרה הוולקירות. ברגע הניצחון - "פריקת השחורים מנשקם", נכתב בכתובית - וגנר מתחלף ב"דיקסי", ההמנון הלא רשמי של מדינות הדרום בארצות הברית. כתובית נוספת מתארת את סוג האומה שגריפית היה רוצה לחזות בהולדתה: "היריבים לשעבר מצפון ומדרום מתאחדים שוב בהגנה משותפת על זכות האבות הארית שלהם".

הולדתה של אומה בישר מאה שנות תוקפנות וגנריאנית בקולנוע. יצירותיו של המלחין שולבו בפסקולים של יותר מאלף סרטים ותוכניות טלוויזיה וליוו מגוון סצנות רחב של המונים מתפרעים, צבאות צועדים, גיבורים רברבנים ורשעים חורשי מזימות. קטע "הדהרה" מופיע בקשת מסחררת במיוחד של הקשרים. בפרק "מה זאת אופרה, דוק?" אלמר פאד מפזם "להווג את האָנוּב" כשהוא רודף אחר באגס באני. בסרטו של ג'ון לנדיס האחים בלז (1980), "הדהרה" מתנגנת בזמן שהניאו-נאצים הנלעגים רודפים אחר

הגיבורים בכביש המהיר ואז מתעופפים מקצה גשר. ובאחת הסצנות הזכורות ביותר בסרט **אפוקליפסה עכשיו** (1979), פרנסיס פורד קופולה הופך את הדואליות הגזענית של גריפית על ראשה ומעמיד דווקא את האמריקנים הלבנים בתפקיד מבשרי החורבן: טייסת מסוקים משמיעה את "הדהרה" בשעה שהיא משמידה כפר וייטנאמי.

סצנות פעולה הן רק פן אחד בנוכחותו הקולנועית של וגנר. על המסך הופיע מגוון סגוני ולעיתים קרובות מפוקפק של חובבי וגנר, מהאוהבים האומללים בסרטו האפל של רוברט סיודמק *Christmas Holiday* ועד לאנדרואיד השטני בסרטו של רידלי סקוט **הנוסע השמיני: קובננט**. המלחין עצמו מככב ביותר מתריסר סרטים, לרבות הביוגרפיה הראוותנית שלו בת שמונה השעות, מאת טוני פלמר ובכיכובו של ריצ'רד ברטון.

אבל הווגנריזציה של הקולנוע מרחיקה לכת הרבה מעבר לכל זה. עצם האינטגרציה הקולנועית בין דימוי חזותי, מילה ומוזיקה טומנת בחובה את מימוש רעיון ה-Gesamtkunstwerk - יצירת אומנות טוטלית - שווגנר קידם בשלב מסוים בקריירה שלו. השיטה הלא-פורמלית שבה ייחס לייטמוטיבים לדמויות ולתמות הייתה למאפיין מובהק של פסקולים קולנועיים. והוליווד שאבה פעם אחר פעם מגלריית הטיפוסים המיתולוגיים של וגנר: אלים, גיבורים, קוסמים, נודדים.

מערבולת האסוציאציות הסותרות הללו משקפת את המורשת השסועה של המלחין, שמצד אחד נודע כאיש חזון תיאטרלי שליצירותיו יש עומק ורוחב יריעה שייקספיריים, ומצד שני כאנטישמי מסוכן שהיטלר ראה בו גיבור תרבות. כמו חובבי אופרה רבים במרוצת הדורות, גם קולנוענים התקשו להחליט אם וגנר הוא מעיין פלאים בלתי נדלה או שמא בור שנאה ללא תחתית. אבל אי-הוודאות הזאת משקפת גם את הכפילות בתפקיד תעשיית הקולנוע עצמה - חממה לפנטזיות הרואיות שיכולות לשמש מגוון רחב של מטרות פוליטיות. כאשר הוליווד מדברת על וגנר היא מדברת אפוא תכופות גם על עצמה, במודע או שלא במודע.

כאשר כבו האורות בתיאטרון של בֵּירוֹית ב-1876, בהצגת הבכורה של מחזור האופרות **טבעת הניבלונג**, קם לחיים סוג של קולנוע. המבקר הווינאי אדוארד הנסליק, שלא היה מאוהדי וגנר, חש שהוא מתבונן ב"תמונה ססגונית בתוך מסגרת כהה", כמו בתצוגת דיון־מה. לכך בדיוק התכוון המלחין כשאמר כי תמונת הבמה צריכה להתאפיין ב"תחושת הריחוק של חיזיון נחלם". התזמורת הוצבה בבור שנודע בשם "התהום המיסטית"; צלילה נישאו בחלל האולם כאילו שודרו מתוך מערכת הגברה. ההופעות הראשונות התקיימו בעלטה כמעט מוחלטת. חוקר המדיה פרידריך קיטלר טען כי ב"בית הפסטיבלים" של בירוית "נולדה אפלט כל בתי הקולנוע שלנו".

ההישגים הטכניים של בירוית בישרו מיני תחבולות קולנועיות. במחזור ה**טבעת**, הקרנות של פנסי קסם רימזו לדהרת הוולקירות על סוסיהן המעופפים; באופרה **פרסיפל**, הגביע הקדוש זהר באור חשמלי. ענני קיטור שיצרו שני דודי קטרים החליקו את המעברים בין סצנות - הטרמה של טכניקות כמו דיז'זלב ופייד אאוט. המוזיקה של וגנר עצמה מעניקה תחושה של רציפות מהפנטת. באופרה **זהב הריין**, כאשר העלילה

עוברת מאזור הרייך אל סביבות ולהאלה, הוראות הבמה קובעות כי "בהדרגה הגלים הופכים לעננים, ואלה מתחלפים באד דק". בפסקול, דפוס נגינה של נהר שוצף מתחלפים בטקמולי זוהרים, ואז במרקם מעודן יותר של חלילים וכינורות - מעין "תנועה מורכבת של המצלמה כלפי מעלה", במילותיו של המוזיקולוג פיטר פרנקלין. בירידה אל עולם הגמדים ניבלהיים, צלילי פטישים מכים בסדן תופחים בקרשנדו ארוך ואז מתפוגגים. האפקט דומה לזה המתקבל בעקבות צילום באמצעות עגלת דולי: המצלמה מתקרבת אל מלאכת הניבלונגים, ואז נסוגה חזרה.

כינוס תשע הוולקירות במערכה השלישית של הוולקירות הוא רצף הפעולה הנהדר ביותר של וגנר - תרגיל וירטואוזי באיסוף כוחות וצבירת אנרגיה. תחילה מסלסלים כלי הנשיפה מעץ מול תנופתם העולה של כלי המיתר; הקרנות, הבסונים והצ'לי מכוננים מקצב של דהרה, בעוצמת קול בינונית; ואז מגיע מרקם סבוך יותר של כלי נשיפה מעץ וכלי מיתר, עם כניסות לסירוגין ותבניות יורדות בתנופה; ולבסוף, קרנות וחצוצרת בס פורשות את הנושא המרכזי. החזרות הבאות מחוזקות בידי חצוצרות, קרנות נוספות וארבעה טרומבונים אדירים; אבל הנגנים מוחזקים תחילה בסימון דינמי פורטה, ויכולים אפוא לעלות לקרשנדו חזק יותר בפורטיסימו. כאשר מצטרפות לקבוצה לבסוף שתי ולקירות שהתעכבו, רוֹסְנֵיִסָּה וְגֵרִימְגֵרְדֵּה, טובה קונטרבס נכנסת בפורטיסימו מתחת לטרומבונים ומעניקה תחושה של תגבורת רבת עוצמה.

וגנר שולב בפסקולים של סרטים אילמים מראשיתו של הז'אנר ממש. "דהרת הוולקירות" הושמעה על רקע תמונות קרבות וסוסים; הקטע המוזיקלי של "אש הקסם", שבו האל ווטאן סוגר את הוולקירה ברונהילדה בטבעת אש, ליווה להבות בוערות. האוברטורה מתוך הוולנדי המעופף שימשה להמחשת ימים וסערות, טנהויזר ופרסיפל - לסצנות דתיות, ומקהלת הכלולות מתוך לונהגרין - לחתונות כמוֹבן.

בהתחשב במוסכמות הללו, השימוש ב"דהרה" בהולדתה של אומה לא היה חריג; ובכל זאת, צופים מודרניים אינם יכולים שלא לתהות על הגישה שעמדה ביסוד הבחירה המוזיקלית. כאשר גריפית קרא את ספרו של דיקסון, דהרת הקלאן שבתה את דמיונו במיוחד: "בעיני רוחי ראיתי את אנשי הקלאן האלה בסרט, גלימותיהם הלבנות מתנופפות מאחוריהם". ייתכן כי רעיון הבחירה בווגנר צץ במוחו בשלב מוקדם. כוכבת הסרט ליליאן גיש סיפרה כיצד התקוטטו ברייל וגריפית בנושא ה"דהרה"; גריפית רצה לערוך התאמות מסוימות במוזיקה, ואילו ברייל אמר ש"עם וגנר לא מתעסקים!" גריפית כנראה ניצח בוויכוח. כאשר המוני הקלאן נאספים - שוט קולנועי מפורסם שבו עשרות סוסים ופרשים עטופים לבן חוצים שדה פתוח - אנחנו שומעים מעט מן האוברטורה של ריינצי. ואז, כשהרוכבים מבצעים את משימות החילוץ שלהם, מתנגנת "דהרה" בעיבוד מחודש. את ההשפעה המהפנטת של הרצף הזה על קהלי התקופה אפשר להעריך לפי דיווח מן ההקרנה באטלנטה: "עמוד השדרה מצטמרר, ובאולם נשמעות קריאות עם כל תקיעת חצוצרה". הסרט הולדתה של אומה נחשב למה שהביא לתחייתו של הקו קלוקס קלאן, שבגלגולו המקורי הטיל אימה על אפרו-אמריקנים לאחר מלחמת האזרחים.

במאמר נוקב על הסרט מסכם מתיו וילסון סמית וכותב ש"השימוש של גריפית בווגנר חיבר חלק מן האנרגיות הריאקציונריות ביותר של ביירוית לטכניקות פורצות דרך של אינטגרציה קולנועית". זהו הערכה מתקבלת על הדעת, אם כי ראוי להזכיר שוויליאם דו בויה, בסיפורו "Of the Coming of John" משנת 1903, השתמש בווגנר בדרך הפוכה בדיוק - כביטוי לכמיהתו הפנימית של גבר שחור העתיד להיהרג בידי אספסוף פרשים לבן: "ערגה עמוקה תפחה בכל ליבו, להתרומם עם המוזיקה הצחה הזו מן העפר והאבק של חיי האשפתות שאחזו בו כלוא ומטומא". דו בויה היה יכול לציין שהגזענות של דיקסון וגריפית לא נזקקה למבשרים גרמנים. כיוון ההשפעה היה הפוך, בעצם: הנאצים העתיקו בהתפעלות את החוקים האמריקניים שהגבילו את זכויותיהם של אפרו-אמריקנים ומיעוטים אחרים. שילובה של "דהרת הוולקירות" בלידתה של אומה מעיד על היוהרה התרבותית של העליונות הלבנה בארצות הברית יותר מאשר על השפעתו המשחיתה של וגנר.

בעידן הסאונד, בהפקות העשירות של תור הזהב בהוליווד נדרש שטיח קולי שיכסה את הסרט מכותרות הפתיחה ועד לתמונה האחרונה. מקס שטיינר, שחיבר פסקולים לכ-300 סרטים בין השנים 1930 ו-1965, ליטש את שיטת הלייטמוטיב לכדי מדע מדויק כמעט. בקזבלנקה דולי וילסון שר את "As Time Goes By", אבל מנגינתו גם נשזרת כחוט השני לכל אורך הפסקול של שטיינר, ועוברת כהנה וכהנה תמורות אקספרסיביות. המלחין אריך וולפגנג קורנגולד, זקן השבט של סרטי ההרפתקאות, לקח את רעיון הלייטמוטיב והוסיף עליו שלל התפתחויות מורכבות, וריאציות ושילובים.

המוזיקה של וגנר עצמו רעמה בסרטי פעולה והרפתקאות (**איש האריה**), באפוסים היסטוריים (**הוויקינג**), בדרמות רומנטיות (**הזכות לחיות**), בסרטי מאפיה (**רחובות העיר**) ומדע בדיוני (**פלאש גורדון**), במערבונים (**עמק הנהר האדום**) ובסרטי אימה (**דרקולה ופריקס** של טוד בראונינג). עיבודו של פרנק בורזייגי משנת 1932 ל**הקץ לנשק** מסתיים כאשר גרי קופר אוחד בגופה חסר החיים של הלן הייז וקורא "שלום!", וברקע גואה המוזיקה מתוך **טריסטן ואיזולדה**. סנטימנטלי פחות הוא מונטאז' תמונות המלחמה המסויט של בורזייגי, המולחן בערבוביה של "הדהרה" ומוטיבים אחרים מתוך **טבעת הניבלונג**. מהולדתה של **אומה** ואילך סימלה "הדהרה" כמעט תמיד תעוזה גברית, תוך התעלמות מן הנשיות של הוולקירות. חריג אחד לכך הוא **הקיסרית האדומה** של יוזף פון שטרנברג משנת 1934, שעסק בעלייתה של קתרינה הגדולה: פנטזיה ולקירית מלווה את הסתערותה של מרלן דיטריך, רכובה על סוס, אל תוך ארמון הצאר.

קומיקאים לא הקפידו כל כך בכבודו של וגנר. בסרטים של האחים מרקס **בקרס** (1939), מרגרט דומונט שוכרת מנצח צרפתי שחצן ואת תזמורתו כדי שיערכו קונצרט באחוזתה בניופורט, רוד איילנד. גראוצ'ו ולהקתו - אומני קרקס שמבקשים לחסל את הלהקה היריבה ובעצמם לגבות תשלום מדומונט - מכוונים את הצרפתי אל משטח צף העוגן על שפת המים, ואז מנתקים את חבליו. בתמונת הסיום מנגנים המוזיקאים את הפרלוד למערכה השלישית של **לוהנגרין** תוך שהם נסחפים בשוויין נפש אל הים, מטפורה נאה למצוקת המוזיקה הקלאסית בעידן התרבות הפופולרית.

מטבע הדברים, מלחמת העולם השנייה פגעה בתדמיתו של וגנר בהוליווד. לאורך רוב שנות השלושים התרחקו האולפנים ממסרים אנטי-נאציים, משום שחששו לפגוע ברגישויות גרמניות. את המפנה סימן **וידויים של מרגל נאצי**, מותחן מ-1939 של האחים ורנר שאת הפסקול שלו כתב מקס שטיינר. ב-1940, כאשר הסרט יצא מחדש אל האקרנים עם אפילוג כמו-דוקומנטרי על הניצחונות הגרמניים בשדה המערכה, נוספו לפסקול רמיזות מעוותות ל"דהרה" ולתמות אחרות מתוך **הטבעת**. באותה תקופה גם השתרשה הקלישאה על הנאצים חובבי וגנר. בדרמה משנת 1940, **בריחה**, גנרל נאצי (קונרד פייט) מנהל רומן עם אלמנה אריסטוקרטית (נורמה שירר) שמתוודעת לרשעות המשטר. כאשר פייט מנגן וגנר על הפסנתר, שירר אומרת לו, "אה, נגן משהו אחר". הוא אומר, "חשבתי ש'טריסטן' היא האופרה האהובה עלינו"; והיא משיבה, "אולי שמעתי אותה יותר מדי פעמים".

מעט לאחר שארצות הברית נכנסה למלחמה החל הבמאי פרנק קפרה להפיק עבור הממשל סרטי תעמולה שנועדו להסביר למגויסים הצעירים את משימתה של המדינה. במסגרת עבודת ההכנה שלו צפה קפרה ב**ניצחון הרצון** של לני ריפנשטאהל (1935), ותגובתו המיידית הייתה לומר לעצמו "לא נוכל לנצח במלחמה הזאת". בזיכרונו כתב על סרטה של ריפנשטאהל כי "אף שהתהדר בכל הפאר והקישוטים המיסטיים של אופרה וגנריאנית, המסר שלו היה גס ואכזר כצינור עופרת: אנחנו, העם העליון, הננו האלים הבלתי מנוצחים החדשים!" (ברצף המוקדש לנירנברג הישנה, **ניצחון הרצון** מכיל קטע בן תשעים שניות מתוך האופרה **אמני השירה מנירנברג**). במחשבה שנייה הגיע קפרה למסקנה שאת הקול והזעם הנאציים אפשר היה להפנות נגדם. התוצאה הייתה **למה אנחנו נלחמים** - סדרה בת שבעה סרטים ששילבה שיעורים מפוכחים בהיסטוריה עם הערות מלגלות על עמדות פשיסטיות ויפניות-קיסריות. לפרויקט גויס צוות של מלחינים הוליוודיים מיומנים ובהם דמיטרי טיומקין, אלפרד ניומן ודייוויד רסקין.

"פרלוד למלחמה" - הפרק הראשון של **למה אנחנו נלחמים** - מספק תשובה מוזיקלית מהירה לשאלה המנחה הראשונה בסדרה. בעוד המספר מדבר על קרב בין העולם החופשי למשועבד, התזמורת מצטטת את התמה הראשית של זיגפריד מתוך **הטבעת**, בגרסה עמומה ומאיימת. התמה חוזרת עשרות פעמים בסדרה, בווריאציות שונות של עיבודים צורמים. ההשחתות היצירתיות הללו הצמידו לאויב סמן קולי קל לזיהוי ובה בעת סיפקו אנרגיה מניעה. גם כאשר וגנר נצבע בשחור הוא מעניק ממד הרואי להתפתחויות. מפעם לפעם אנחנו שומעים מנגינות אמריקניות פטריוטיות מתוזמרות בסגנון וגנריאני. הצד האמריקני טיפח פנטזיות משלו על עוצמה בלתי מנוצחת. **מדוע אנחנו נלחמים** נפתח בהצהרה שעד סוף המלחמה, הדגל האמריקני "יוכר בכל רחבי העולם כסמל של חירות מצד אחד ושל עוצמה מוחצת מצד שני".

ההתמכרות ללהט הצלילי של וגנר הייתה עמוקה מכדי שהוליווד תוכל לערוך לו דמוניזציה מוחלטת, כפי שעולה בבירור מן השימוש ביצירתו בסרטים מצוירים. היסטוריון המוזיקה דניאל איירה גולדמרק ספר יותר ממאה סרטים מצוירים של האחים ורנר שהפסקול שלהם כולל את וגנר. במהלך המלחמה, כאשר סרטים מצוירים שימשו לתעמולה, חלק מן ההתייחסויות הללו נשאו מטען אנטי-נאצי. בסרטון *Herr Meets Hare* באגס באני מוצא את עצמו ביער השחור ומתעמת שם מול טיפוס בדמותו של הרמן גרינג, והפסקול של קרל סטולינג מלביש את גרינג בערבוביה משולהבת של תמות מתוך וגנר. אבל ציטוטי

וגנר בסרטונים כמו *Hare We Go* או *Captain Hareblower* אינם מאזכרים את הרשע הנאצי כלל. בסרטון אנטי-יפני אחד - *Bugs Bunny Nips the Nips* - וגנר אפילו מגויס לטובת בעלות הברית. הפסקול של סטולינג משתמש במוטיב של זיגפריד כדי לסמן את סיכויי הצלתו של באגס בידי ספינת מלחמה אמריקנית (הצלה שהוא מסרב לה, ומעדיף במקומה את חברתה של ארנבת מושכת). ניל לרנר, היסטוריון של המוזיקה בקולנוע, עמד על החיבור הצורם בין וגנר שעבר אמריקניזציה ובין ההתייחסות נוטפת הגזענות לאומה היפנית.

כאשר צפה צ'רלי צ'פלין ב**ניצחון הרצון**, הדחף הראשון שלו, לדברי לואי בוניואל, היה לפרוץ בצחוק. הנואם שנשקף מן המסך נראה כגרסה לא שפויה של דמות הנווד הקטן של צ'פלין, מדויקת ממש עד לשפם המברשת. אבל החוויה ערערה אותו, כפי שקרה לקולנוענים שמאליים רבים שחזו בגיוס הווירטואוזיות הטכנית של הקולנוע הגרמני למטרות שטניות. בשנת 1940 הוציא צ'פלין אל האקרנים את ה**דיקטטור הגדול**, סאטירה עשירה על גינוניו של היטלר. וגנר משתלב כמובן בפסקול, אבל צ'פלין בוחר במפתיע לנתק את המוזיקה מן ההקשר הנאצי. הפרלוד השמימי ל**לוהנגרין**, המרמז לכוחו הנשגב של הגביע הקדוש, נשמע בסרט פעמיים - בפעם הראשונה כדי לנתץ את האיקונוגרפיה הנאצית, ובפעם השנייה לחיזוק מסר השלום.

היטלר מושם ללעג בסרט בדמותו של אדנויד הינקל, פיהרר אוויל שמפטפט "גרמנית" ונראה מטורף למדי. הוא מכרכר ומפזז, מקיש בפסנתר וסביבו נברשות וקנדלברות, וברגע מסוים הוא אוחז בפרח בתנוחה אוסקר-ויילדית. כאשר שר התעמולה שלו, הר גרביטש, מעלה את הרעיון לרצוח את כל היהודים ולהפוך את הינקל ל"דיקטטור העולם", הינקל מתרגש עד כדי כך שהוא מטפס במהירות על הווילונות הכבדים וקורא במלודרמטיות, "עזוב אותי, אני רוצה להיות לבד!" כאשר מתחילה להתנגן המוזיקה הדקה והזהרת מתוך הפרלוד של **לוהנגרין**, הינקל מחליק בחזרה במורד הווילון ופוסע כצייג לעבר גלובוס ענק. "קיסר העולם", הוא ממלמל. הוא שולף את הגלובוס מעל כנו, מסובב אותו על אצבעו וצוחק צחוק היסטרי. אז מתחיל מופע בלט יוצא דופן שבו צ'פלין מקפיץ את הכדור מיד ליד, על ראשו, ברגלו, ופעמיים גם בעכוזו.

קו מקביל של סיפור מציג את מצוקותיו של ספר יהודי שמראהו זהה לזה של הינקל. המדכא והמדוכא מחליפים תפקידים: הינקל מזוהה בטעות בתור הספר ונשלח למחנה ריכוז, ואילו הספר נדרש לדבר בעצרת בתור הינקל; נאום הסיום שלו שם הוא ביקורת מרגשת נגד האכזריות הקפיטליסטית וקריאה למען אחוות עמים. אחרי שהקהל מריע הוא שולח מסר לחברתו האנה, הנמצאת בגלות. המוזיקה של **לוהנגרין** חוזרת כאשר הספר מתקרב לסיכום דבריו: "אנחנו מגיעים לעולם חדש, עולם חומל, שבו בני אדם יתעלו מעל לשנאה, לתאוות הבצע ולאכזריות. שאי עיניך, האנה!" האנה, העומדת בשדה ומקשיבה לספר ברדיו, מביטה סביב בפליאה. "הקשיבו!", היא קוראת בעיניים בורקות. מנגינת **לוהנגרין** תופחת ומתנחשת סביבה, כאילו היא מתנגנת משמיים.

כפי שכותב חוקר הקולנוע לופ קפניק, צ'פלין השתמש בווגנר גם כדי "להוקיע את השימוש לרעה בפנטזיה שנעשה בפשיזם, וגם כדי להצדיק את הפוטנציאל האוטופי הגלום בתרבות התעשייתית". חלק מן הצופים עשויים להירתע מתמימות האידיאליזם של צ'פלין, כפי שהגחכת היטלר עשויה להיראות כזלזול בזוועות השואה. אבל התמימות עומדת בלב קסמו הנחשי של צ'פלין. סרגיי אייזנשטיין, שבעצמו העריץ את ווגנר, קרא פעם לצ'פלין "'התם הקדוש' האמיתי והמרגש שעל דמותו חלם ווגנר בזקנתו".

מוטיב הַרְשֵׁע הווגנריאני פרץ והתפשט אחרי המלחמה. בסרטי מלחמה וריגול, חיבה למלחין נעשתה סמן אמין לקשרים נאציים - לא פחות מצלב קרס על הזרוע. בסרט **הנערים מברזיל** (1978), למשל, יוזף מנגלה מתענג על **אידיליית זיגפריד** בשעה שהוא מפקח על תוכנית הקשורה בשיבוטי היטלר. לעומת זאת, כאשר פרנץ פון פאפן בסרט מבצע ציצרו (1952) אומר "ווגנר מחליא אותי", הקהל למד שהוא אינו מרושע לגמרי. בהתפתחות מטפורית, המלחין נעשה בחירה מוזיקלית חביבה במיוחד על סדיסטים ורוצחים בדם קר. בסרטו האפל של הבמאי ג'ולז דאסין (1947) *Brute Force*, סוהר שהוא חסיד הפילוסופיה הפסאודו-ניטשיאנית "החלשים צריכים למות" מנגן תקליט של האוברטורה **טנהויזר** בזמן שהוא מתכוון במשרדו לענות אסיר.

בה בעת, ווגנר עדיין שירת גם מטרות סמליות ישנות ותמימות יותר. בסרטו של ויליאם דיטרלה *Magic Fire*, ביוגרפיה מגוחכת למדי משנת 1955, אלן בדל מגלם את דמותו של ווגנר כרומנטיקן שגעוני, לפות באחיזתה של מוזה שתלטנית ופולט שורות כמו "טריסטן גוסס - ואת שואלת אותי מה שלומי!" המלחין האהוב על סדיסטים קולנועיים המשיך להוביל אינספור כלות אל חופתן, לרבות מרילין מונרו וגיין ראסל **בגברים מעדיפים בלונדיניות**, שם מקהלת הכלולות מתוך **לוהנגרין** מתחלפת בשירים "Two Little Girls from Little Rock" ו"Diamonds Are a Girl's Best Friend".

הבמאים המהגרים ממרכז אירופה, שהשפיעו מאוד על הוליווד בימי המלחמה ואחריה, הכירו את ווגנר טוב יותר מחבריהם האמריקנים והשתמשו בו לעיתים קרובות לסימון עבר פגום ורעיל. בסרטו של בילי ויילדר **רומן זר** (1948), המתרחש בברלין הכבושה, השלטון האמריקני חוקר את עברה הנאצי של זמרת קברטים בגילומה של מרלן דיטריך. ביומן חדשות מוסרט המדווח על הצגה חגיגית של **לוהנגרין** נראה היטלר מנשק את ידה של הזמרת. "הם בהחלט ניגנו בכינור כשברלין בערה", עוקצת החוקרת. "לוהנגרין, את יודעת, שירת הברבור", משיב עמיתה.

האושר הלא-ארצי של **טריסטן** ממלא תפקיד אצילי יותר ועדיין אפל למדי בהומורסקה של ז'אן נגולסקו (1946), מלודרמה עם גוון אפלולי. הוללת בת החברה הגבוהה (ג'ואן קרופורד) מתאהבת בכנר עולה (ג'ון גרפילד) ממשפחת מהגרים בת המעמד הנמוך. תגובותיו המהוססות לחיזוריה גורמות לה ייאוש נורא, והיא הולכת אל תוך האוקיינוס ומתאבדת. בעודה צועדת אל מותה, משודר ברדיו הכנר המנגן עיבוד למונולוג האחרון של איזולדה, זה הקרוי "ליֶפֶסְטוּד". לדמות הנשית הראשית יש את כל המאפיינים של פאם פאטאל, ומותה הכרחי להתבגרות הגיבור, כפי שטענה המוזיקולוגית מרסיה סיטרון. ואף על פי כן, העוצמה טורדת המנוחה במשחקה של קרופורד ממלאת את הסרט ומשיבה את האווירה הרומנטית העגומה והנואשת, הנוטה להיעלם סביב מופעיו של ווגנר בהוליווד.

עשרות שנים לפני **אפוקליפסה עכשיו** של קופולה, קרבות אוויר העלו על הדעת את הוולקירות ואת "סוסי האוויר" שלהן, כפי שקרא להם וגנר. **בהזמן שנמצא** מאת פרוסט, הדנדי הגרמנופיל רובר דה סן-לו צופה במתקפת צפליניים על פריז, בסביבות שנת 1916, וקורא "המוזיקה של הסירנות הייתה 'דהרת הוולקירות'!" במהלך מלחמת העולם השנייה, ביצוע "הדהרה" בידי ארטורו טוסקניני נקשר במטס של מפציצי B-17. הנאצים השתמשו באותה תחבולה: ביומן חדשות גרמני מוסרט, "הדהרה" מטעימה קטע המתעד מתקפת צנחנים על כרתים.

בהתחשב בהיסטוריה הזאת, "הדהרה" נראית בחירה בלתי נמנעת לפשיטת המסוקים **באפוקליפסה עכשיו**. הרעיון של יחידת פרשים מוטסת המשמיעה את וגנר נולד במחשבתו של התסריטאי ג'ון מיליוס, אשר שמע כי הכוחות האמריקניים בווייטנאם נהגו להשתמש במוזיקה כדי לדרבן את הכוחות ולייש את האויב. כעבור שנים הוא סיפר ש"הם לא היו משמיעים וגנר, הם נהגו להשמיע רוקנרול ודברים כאלה. אבל אני באמת חשבתי שווגנר יעבוד פה". התסריט היומרני של מיליוס רימז גם ליצירות תרבות מוערכות אחרות. נקודת הייחוס הספרותית העיקרית היא לב האפלה של ג'וזף קונרד. וילארד, איש היחידות המיוחדות, נשלח בסרט לאתר ולחסל קצין פורק עול בשם קולונל קורץ, שכמו הנבל של קונרד גם הוא איבד את שפיותו בג'ונגל והקים לעצמו אימפריה פרטית.

מיליוס, יהודי אמריקני בעל נטיות שמרניות, לא כיוון למסר אנטי-מלחמתי. הוא החל לעבוד על **אפוקליפסה עכשיו** בעקבות מלחמת ששת הימים, שבה עקב בהתרגשות אחר התקדמות הצבא הישראלי. כפי שסיפר למחבר לורנס נְשֶׁלר, "עקבתי אחר הניצחון מיום ליום, והלב שלי דפק בקצב של הדורז - 'Light My Fire' היה הלהיט הגדול באותו קיץ - וכמובן של וגנר". אף שחלק מן החוקרים קשרו את סצנת המסוקים למתקפת הקו קלוסק קלאן **בהולדתה של אומה**, מיליוס כנראה לא הכיר את השימוש של גריפית ב"דהרה".

בתחילת הרצף הקולנועי הזה לוטננט-קולונל קילגור, מפקדה של יחידת הפרשים המוטסת, מסביר את המתודולוגיה שלו לאנשיו של וילארד וגם זורק קללה גזענית:

קילגור: נגיע בטיסה נמוכה מהשמש העולה, ובמרחק של מייל בערך נדליק את המוזיקה.

לנס: מוזיקה?

קילגור: כן, אני משתמש בווגנר - המלוכסנים משקשקים מזה. הבחורים שלי מתים על זה.

המוזיקה מתחילה, והשוטים, המתוזמנים לפי הפעימות הראשונות במוזיקה של וגנר, מראים רמקולים מחוברים למסוקים. המקצב המוקפד נשבר כאשר המצלמה מתמקדת בשני חיילים שחורים במחלקה של וילארד, שאת דמויותיהם מגלמים אלברט הול ולורנס פישבורן. פרצופיהם ההמומים מדגישים את

הסאבטקסט של הסצנה: אמריקנים לבנים תוקפים כפר של תושבים לא-לבנים לצלילי מוזיקה של מלחין גזען. אירוניה נוספת גלומה בעובדה שאת מפגן האכזריות הגברית הזה מדרבנת מוזיקה שפעם היו לה השתמעויות פמיניסטיות דווקא.

גרסת "הדהרה" שאנחנו שומעים באפוקליפסה עכשיו מקורה בהקלטה המהוללת שהופקה באולפני דָּקה, בניצוחו של גאורג שולטי. קופולה לקח חלקים מתוך מאה ארבעים ושלוש התיבות הראשונות במערכה השלישית של הוולקירות, קיצר וערך אותן לכדי כחמש דקות של מוזיקה. העורך ומעצב הסאונד וולטר מָרץ' מילא תפקיד מכריע ביצירת זרימה שוטפת של קול ותמונה.

כניסת המוטיב המרכזי של הוולקירות משתלבת בשוט רחב המראה ארבעה-עשר מסוקים באוויר. החיילים מכינים את כלי הנשק; קילגור מניע את ראשו לצלילי המוזיקה. שוט רחב נוסף משתלב באקורד B מז'ור בוהק, שאחריו משתלטים הטרומבונים על הנושא. ואז מגיעה הברקה: תיבה אחת לפני שהטרומבונים משלימים את הפראזה שלהם, המצלמה עוברת אל הכפר הווייטנאמי המותקף. שטף האדרנלין של הגברים, המכונות והמוזיקה נפסק בפתאומיות; המצלמה נוחתת בחצר שלוה של בית ספר. בתסריט של מיליוס מופיע מוצב של אנשי וייטקונג חמושים, אבל קופולה מצייר סצנה אידיאלית יותר ובה ילדים שרים ויוצאים לשחק. חיילת וייטקונג מופיעה פתאום ומורה על פינוי, ווגנר מתחיל להסתנן מרחוק. הטרומבונים משלימים את הצהרתם, והוולקירות נכנסות בזעקת "הוויטוהו!" שלהן. הטיל הראשון נורה כאשר הוולקירה הֶלְמְוִיגֶה מגיעה אל הסי הגבוה שלה ומחזיקה אותו. בתים מתפוצצים, הכפריים נקצרים.

בהמולת הקרב, התעוזה האופראית מתגמגמת. מסוקים נוחתים; חיילים מזנקים החוצה. חייל שחור צעיר נפצע קשה כאשר אחד מחבריו יורה לתוך בית וגורם להתפוצצות. וגנר דועך ברגע נפילתו של החייל. מראה הדם הפורץ מרגלו מכבה את הפנטזיה הוולקירית.

הכוונה היא להציג כתב אישום נגד ההיבריס האמריקני; אבל תגובת הבטן המתעוררת לנוכח המעשה הקולנועי מקהה את עוקצו הביקורתי של הסרט. אפוקליפסה עכשיו הפך במהירות למושא של פטישיזם צבאי, וסצנת וגנר שלו השפיעה על התנהגות בחיים האמיתיים. מסוק בלאק הוק רעם בצלילי "הדהרה" כאשר ארצות הברית פלשה לגרנדה ב-1983. כעבור שמונה שנים, במלחמת המפרץ הראשונה, ניגנה אותו יחידת לוחמה פסיכולוגית לפני אחד הקרבות במדבר העיראקי. רמקולים שהותקנו על רכבי האמר השמיעו את "הדהרה" בקולי קולות בפלוג'ה בשנת 2004, במהלך המלחמה האמריקנית השנייה בעיראק.

במעין חדר מראות וגנריאני, סרטו של סם מנדס ג'ארהד (2005) - המתבסס על זיכרונותיו של אנתוני סוֹפּוֹרד משירותו הצבאי במלחמת המפרץ הראשונה - כולל סצנה שבה חיילי מארינס צעירים צופים נרגשים בהקרנה של אפוקליפסה עכשיו. הם שרים יחד עם "הדהרה", ומניפים אגרופים באוויר. מָרץ' ערך גם את ג'ארהד, ומצא עצמו בעמדה המוזרה שבה הומחשה תבוסת התחבולה המורכבת והרב-ערכית שלו ושל קופולה. החיתוך לכפר השקט אינו מביא להתפכחות של חיילי המארינס הצופים בו. כשווגנר חוזר, אחד מהם צועק "תירה בן זונה!"

זוהי טרנספורמציה תרבותית מהממת: "הדהרה" נעשית המנון העליונות האמריקנית. ההתקה הזאת עולה בקנה אחד עם עוד שלל היבטים מטרידים של המשכיות היסטורית בעידן שאחרי המלחמה: הגירתם של מדענים נאצים לארצות הברית, שיטות עינויים בסגנון הגסטפו שצצו ועלו מחדש בעיראק, תרבות הערצת הגוף המחוטב שהנציחה את האידיאל הארי של ריפנשטאהל. אריק רנטשלר כותב בספרו משרד האשליות (1996) ש"היחסים שתרבות המדיה האמריקנית של ימינו מנהלת עם חברת הראווה של הרייך השלישי אינם שטחיים או מתווכים". שום דבר בתולדות הקולנוע לא המחיש את הרעיון הזה בבהירות רבה כמו **אפוקליפסה עכשיו**, סרט שבו הרצון הגרמני לעוצמה מתורגם לאימפריאליזם בנוסח "גוד פֶּלֶס אמריקה".

השפעתו הרבה ביותר של וגנר ניכרת בתחום המיתוס והאגדה. הוא השתמש במיתוסים טבטוניים וארתוריאניים במיומנות עלילתית, משום שהבין את פוטנציאל ההדהוד האלגורי שלהם בקרב קהלים מודרניים. "ייחודו של המיתוס טמון בכך שהוא תמיד אמיתי, ותכניו, בזכות דחיסותם הקיצונית, הם בלתי נדלים", הוא כתב. בגאונותו הוא שאל, שינה והמציא מחדש טווח עצום של ארכיטיפים - הנווד בספינת הרפאים, המושיע שאין לו שם, הטבעת המקוללת, החרב בעץ, הלהב שחושל מחדש, הטירון בעל הכוחות הלא צפויים; ואלה אורבים מאחורי סיפורי הפנטזיה וגיבורי העל שוברי הקופות בהוליווד של ימינו.

לא במקרה, כנראה, צמח גיבור העל דווקא בשנות השלושים של המאה הקודמת, בתקופה שבה משטרים טוטליטריים השתלטו על אירופה ורוסיה. החפצון של גוף הגבר הצעיר בתעמולה הקומוניסטית והפשיסטית השפיע כנראה על המגמה: חברות ליברליות-דמוקרטיות, שהושמו ללעג כחברות חלשות, דרשו לוחמים חזקים. הגופים המחוטבים והמנופחים של דמויות קומיקס נראים כצאצאי הסקיצות של גיבוריו וגיבורותיו של וגנר, כפי שצוירו בסוף המאה התשע-עשרה בידי מאיירים כמו ארתור רקהם ופרנץ שְׁטֶסֶן. הפילוסוף סלבווי ז'יז'ק ציין שמוטיב הזהות הסמויה - חלק בלתי נפרד מסוגת הקומיקס וסרטי גיבורי העל - מזכיר את לוהנגרין, האביר שאין לו שם. כמו אלזה, כלתו מוכת הגורל של לוהנגרין, גם אהובותיהם של סופרמן ובאטמן מסכנות את היחסים ביניהם כשהן שואלות יותר מדי שאלות.

הפנטזיה המודרנית הושקה ב-1977, כשיצא אל האקרנים מלחמת הכוכבים של ג'ורג' לוקס, סרט שבעצמו היה מחווה לסדרות הסרטים של פלאש גורדון ובאק רוג'רס משנות השלושים. הפרויקט עורר השוואות לווגנר כמעט מראשיתו. סוזן סונטג טבעה את המונח "פופ-וגנריאני" המתאר סרטים גרמניים מן התקופה הנאצית; פולין קייל יישמה אותו על **האימפריה מכה שנית** - השני בסדרת **מלחמת הכוכבים**. כמו בסדרות משנות השלושים, העתיד המד"בי של **מלחמת הכוכבים** קיבל מאפיינים אביריים, ניאו-ימי-ביניימיים. חרבות אור החליפו חרבות פלדה; דארת ויידר הוא האביר השחור בעל הזהות הסמויה. המבקר מייק אשמן עמד על קווי דמיון נוספים ל**טבעת**: כאשר הגיבור לוק סקיייווקר מחזיק את חרב האור של אביו, הוא כמו זיגפריד המתקן את חרבו של זיגמונד. וכאשר יודה, מאסטר הגידיי הזקן, מאמן את לוק ביער הביצות, התמונה מזכירה את יחסיו של הגמד מיִמָּה עם זיגפריד - למעט העובדה שיודה משתייך לצד של "הטובים".

הד מטריד יותר מגיע בסוף הסרט, כאשר לוק, האן סולו וצ'ובקה זוכים לכבוד ויקר בטקס במקדש לאחר שהובילו לניצחון המרד. תרועת חצוצרות מתחלפת בגרסת מארש לתמת "הכוח" של ג'ון ויליאמס, אשר מזכירה את מוטיב זיגפריד של וגנר. העיצוב החזותי שבחר לוקס לסצנה מרתק. המצלמה מתבוננת מאחור בשלושה הפוסעים לאורך שביל אבן ארוך שמשני עבריו ניצבים חיילים בשורות נוקשות, לעבר במה שמאחוריה מתרוממים עמודי אבן מרשימים. לשוט הזה יש שני משרים קולנועיים מובהקים: כניסתו של הגיבור זיגפריד לחצר המלך גונתר באפוס האילם של פריץ לאנג **הניבלונגים**, וצעדתו של היטלר ברחבת המצעדים בנירנברג ב**ניצחון הרצון**. לוקס הכחיש אמנם שהושפע מריפנשטאהל בעיצוב הסצנה, אבל נראה שהדמיון רב מכדי שיהיה מקרי. גיבוריו שלו, כמובן, מחייכים חיוכים מטופשים שחותרים תחת כובד הראש הטקסי לכאורה של התמונה. אבל הניכוס המיתמם הזה של הסגנון הפשיסטי אינו הופך את האלוזיה למוזרה או מטרידה פחות. כמו באפוקליפסה עכשיו, אבל בלי הריחוק הביקורתי, גיבורים "דוברי אמריקאית" סופגים את האיקונוגרפיה של אימפריית רשע.

סרטי פנטזיה הציפו את השוק העולמי בראשית המאה העשרים ואחת, ושפע וגנריזמים נטוו בתוכם. טרילוגיית שר הטבעות של פיטר ג'קסון, כמו ספריו של טולקין, לא הייתה מתאפשרת בלעדי התחבולה המרכזית של ה"טבעת" - אותו אביזר כול יכול המשחית את כל החומד אותו. טרילוגיית **המטריקס** של לנה וילי וצ'אוסקי (1999-2003) נוגעת ב**פרסיפל**, האופרה המיסטית האחרונה של וגנר, הכוללת תמות של חניכה והארה. בסרט הראשון ההאקר נואו נמשך אל תנועה מחתרית שבראשה עומד אדם בשם מורפיאוס, המגלה לו שעולם היומיום אינו אלא אשליה המיוצרת בידי גזע עליון של מכוונת. האופן שבו מורפיאוס מסכם את המטריקס - "עולם שמכה אותך בסנוורים ומסתיר מפניך את האמת" - מזכיר את הפילוסופיה של ארתור שופנהאואר, אשר השפיע עמוקות על יצירתו המאוחרת של וגנר. כדברי ז'יז'ק, תפיסת "המדבר של הממשי" מקבילה לשימון הממתין מאחורי גן הפלאים המפתה של קלינגזור ב**פרסיפל**. מורפיאוס מזכיר את החכם הזקן גורנֶמַנץ באופרה, המוליך את חניכיו אל ידע סודי. פרשן המד"ב אנדרו מיי מציין את מה שנראה כנימוק משכנע: בשיאו של הסרט נואו עוצר קליעים במעופם, ומשחזר בכך את מעשהו של פרסיפל, שעצר את חניתו של קלינגזור במעופה.

תרבות ההמונים הדמוקרטית מעדיפה לתפוס את עצמה כמשוחררת מן הכוחות שחשפו את וגנר לניצול בידי הנאצים. אמני פנטזיה אוהבים לחשוב שהם יוצרים אלגוריות של טוב ליברלי לעומת רשע ריאקציונרי. אחת הסצנות ב**קפטן אמריקה** (2011), סרטם של אולפני מארוול, מכניסה את וגנר בכוונת מכוון אל הניגוד הבינארי הזה. יוהאן שמידט, סוכן נאצי שהפך לטרוריסט גלובלי בשם "הגולגולת האדומה", עובד במעבדה במעבה ההר, ופטיפון משמיע ברקע קטעים מתוך **הטבעת**. כמו בבית הנופש של היטלר בבואריה, גם כאן פסגות האלפים נשקפות מבעד לחלונות הענקיים. קפטן אמריקה, ילד צנום שהותפח בדרכים מדעיות לממדים של גיבור על, מתחקה אחר הגולגולת האדומה ומחריב את המעבדה שלו. וגנר הוא מפלצת מן העבר האירופי שחובה לסלק אותה - אבל רק אחרי שמעצבי הסאונד השיגו דפיקות לב אחדות משאגת התזמורת ב**טבעת**, תכסיס ששימש גם את קפרה במדוע אנחנו נלחמים.

כל מיתוס פגיע להשטחה אידיאולוגית ולעיוות, כפי שטען איש מדע המדינה הרפריד מינקלר. נרטיבים של גיבורי על, שבהם יחידים לא מיוחדים רוכשים יכולות יוצאות דופן, עשויים להשמיע את קולן של קהילות שוליים, אבל גם לעודד השלכה גרנדיוזית מן הסוג שהאופרות של וגנר נטעו בסוף המאה התשע-עשרה בהמוני צעירים שחלמו לגלם בחייהם את תפקידיהם של לונהגרין, זיגפריד או ברונהילדה. **במטריקס**, ניאו המואר מקבל אפשרות לבחור בין שתי גלולות: גלולה אדומה, שתקבע את הידע שרכש, וגלולה כחולה, שתשיב לו את צעיף האשליה. אנשי ימין קיצוני בארצות הברית, שיש בקרבם כמה וכמה חובבי וגנר, ניכסו לעצמם את האפיזודה הזאת: "רגע הגלולה האדומה" שלהם היה הרגע שבו השליכו מעליהם את כסות הליברליזם הרב-תרבותי.

הלקח העיקרי שאפשר ללמוד מן המקרה של וגנר הוא שהערצת אמנות ואמנים היא תמיד עניין מסוכן. במוזיקה הקלאסית נודעה השפעה מיטיבה ללמידה האיטית והמהוססת של הלקח הזה: הפקות אירופיות בנות ימינו לאופרות של וגנר מתמודדות דרך שגרה עם הצד האפל של מורשתו. אולי הגיע הזמן לחשוב על השאלה האופנתית פחות: כיצד סרטים הוליוודיים וצורות אחרות של תרבות פופולרית עשויים לשתף פעולה בהפעלת ההגמוניה האמריקנית - על תפיסת הייחודיות הלאומנית שלה, תרבות האלימות שלה והעוולות הכלכליות והגזעיות המפושטות בה. הדחף לקדש את התרבות ולהפוך מפעלות אסתטיים לדת חילונית, לפוליטיקה של ישועה, לא עבר מן העולם כאשר הרומנטיקה הווגנריאנית התנוונה והפכה לקיטש נאצי.

אלכס רוס הוא מבקר המוזיקה של הניו יורקר מאז 1996. ספרו האחרון, *Wagnerism: Art and Politics in the Shadow of Music*, ראה אור בהוצאת פרו, שטראוס וג'ירו ב-2020. מסה זו פורסמה לראשונה בגיליון 31 באוגוסט 2020 של הניו יורקר, תחת הכותרת *How Wagner Shaped Hollywood*.
תרגום: יניב פרקש
