

מחקרי גבעה

שנתון המכללה האקדמית לחינוך גבעת ושינגטון תשפ"ה

כרך יב



עורכת כתב העת:
ד"ר אליסיה גרינבנק

מועצת המערכת:
פרופ' משה צפור
פרופ' שמואל ורגון
פרופ' אסתר עדי-יפה
פרופ' שונית רייטר
פרופ' ריקי טסלר
ד"ר רחל קולנדר
ד"ר פלג דור חיים
ד"ר היידי פלביאן

עריכה לשונית
עברית: אודי לוינגר
אנגלית: יאיר האס

מזכירת המערכת: בת-שבע הרוש
עיצוב והפקה: צופית צחי

© כל הזכויות שמורות

תשפ"ה 2025
ISSN 2664-553X

המכללה האקדמית לחינוך גבעת ושינגטון
ד"ר אבטח 79239, טל' 08-8511900
אתר המכללה www.washington.ac.il
דוא"ל rjournal@washington.ac.il

תוכן

5	דבר סגנית נשיא המכללה
7	דבר העורכת
11	רשימת כותבי המאמרים

שער ראשון | יהדות ומקרא

17	”ללמד בני יהודה קשת”: הקרב על הגלבוע בהקשר הגיאוגרפי-היסטורי של ארץ ישראל והשלכותיו על התפתחות הלוחמה בעת העתיקה	צחי כהן
35	סיפור גניבת הברכות כאנלוגיה לסיפור העקרה	יוסף פריאל
49	מטא-הלכה כשיקול בפסיקתו של הרב משה כלפון הכהן מג'רבה בשו"ת 'שואל ונשאל'	שי מאמו
65	המערכה של אחאב להשבת רמות גלעד לישראל (מל"א כב; דה"ב יח, ב-לג)	ניר ורגון

שער שני | חינוך והוראה

87	”ממ"ד רגשי וחברתי למפונים” – ניהול ללא סמכות, העצמה פסיכולוגית ושחיקה בקרב מנהלות מרכזי מפונים במלחמת חרבות ברזל	טניה לוי גזנפרנץ
113	”להיות לך מגדלור באפלה”: אתגרים של מנהלי בתי ספר המשלבים מורים עם מוגבלויות פיזיות בבתי הספר	אורן כהן זדה
137	תחושות אושר שמורים חווים בכיתה	אליעזר יריב
171	”נושאת הכשורה” – תפקיד הגננת באיתור קשיים התפתחותיים של ילדים בגן	אליסיה גרינבנק, לילך גלעד כהן וליאורה פינטו
193	סודות ההצלחה בעבודה עם סטודנטים עם מוגבלות במרכזי נגישות באקדמיה	מירי קריסי

- 215 עארף אבו-גוידר "ללוות, להדריך ולהעצים: עמדותיהן של מורות מכשירות כלפי מודל 'קהילת אקדמיה-כיתה' בהכשרת סטודנטיות-ערביות-בדואיות

מאמרי דעה

- 231 מיכל ניסים, שירלי עצמון וגד בר טוב המחסור במטפלים ממקצועות הבריאות במערכת החינוך: אתגרים, השלכות והצעות לפתרונות להרחבת התמיכות - מאמר דעה
- 243 לילך גלעד כהן מסגור מחדש: תפיסת תפקיד המנהל בהטמעת הכלה והשתלבות לתלמידים עם מוגבלות - מאמר דעה

שער שלישי | מוזיקה

- 263 אפרת בוכריס בשם האמנות: רקוויאם בטרזיינשטט
- 287 עידית סולקין השפעת השתתפות בתוכנית הכשרה על תחושת הזהות המקצועית ועל העמדות לגבי שימוש במוזיקה בקרב מחנכות-מטפלות במעונות יום

שער רביעי | בריאות

- 313 סיואר מחול-חורי, ענבל בכר-כץ, שלומית שניצר-מאירוביץ', מיכל גודינצקי אלישיב ואיילת גור "העצים ברחוב גדלו מהדמעות שלי": חוויות הורים לילדים עם דושן ובקר - מהמשבר להתמודדות
- 333 מאור דהן, ריקי טסלר, איתמר שידלוב, נועה שטיינמן, מרדכי צווילינג, מיכל גלסר ושי חן-גל גורמי סיכון אובדני בקרב תלמידי בתי הספר לנוער

מחברי המאמרים

ד"ר אבו-גוידר עארף

החוג ללשון עברית כשפה שנייה, מכללת קיי; החוג לחינוך, מכללת אחוה
arefgweder@gmail.com

ד"ר בוכריס אפרת

החוג לתנ"ך, החוג למוזיקה והחוג לחינוך, המכללה האקדמית לחינוך גבעת וושינגטון.
המכללה ירושלים
Efratb1967@gmail.com

ד"ר בכר כץ ענבל

ראש המגמה לחינוך מיוחד ולתרפיה בספורט (קמפוס וינגייט), ומרצה במרכז האקדמי
לוינסקי וינגייט
Inbal Bachar@gmail.com

הרב ברטוב גד

מפקח על החינוך הרתי, מחוז מרכז, משרד החינוך
gadbartov@gmail.com

גב' גודינצקי אלישיב מיכל

מנהלת צוות העובדים הסוציאליים בעמותת "צעדים קטנים"
michal@littlesteps.org.il

פרופ' גור איילת

ראש התוכניות לתואר שני בעבודה סוציאלית, תל-חי אוניברסיטה בהקמה
Guraye@telhai.ac.il

ד"ר גלסר מיכל

המינהל להכשרה מקצועית במשרד העבודה
michal glaser 3@gmail.com

ד"ר גלעד כהן לילך

החוג ללקויות למידה, בית הספר ללימודי תואר שני, המכללה האקדמית לחינוך תלפיות;
מפקחת יו"ר ועדות זכאות ואפיון, מחוז מרכז, משרד החינוך.
lilachcohen1973@gmail.com

ד"ר גרינבנק אליסיה

ראשת החוג לחינוך מיוחד, המכללה האקדמית לחינוך גבעת וושינגטון
gralicia2@gmail.com

מר דהן מאור

החוג לחינוך גופני, המכללה האקדמית לחינוך גבעת וושינגטון
mdahanos1@gmail.com

ד"ר ורגון ניר

החוג לתנ"ך, מכללת אורות ישראל; החוג לתושב"ע, המכללת האקדמית לחינוך תלפיות
nirvargon@gmail.com

ד"ר חן גל שי

המינהל להכשרה מקצועית במשרד העבודה
h_shai@netvision.net.il

פרופ' טסלר ריקי

ראש התוכנית לתואר שני בחינוך גופני במכללה האקדמית גבעת וושינגטון; המחלקה
לניהול מערכות בריאות, בית הספר למדעי הבריאות, אוניברסיטת אריאל
riki.tesler@gmail.com

פרופ' יריב אליעזר

ראש החוג לתואר שני בחינוך משלב, המכללה האקדמית לחינוך גבעת וושינגטון
elyariv@gmail.com

ד"ר כהן צחי

ראש המסלול לתואר שני בלימודי יהדות, הקריה האקדמית אונג
evic41@gmail.com

ד"ר כהן זדה אורן

ראש בית הספר ללימודי תואר שני, המכללה האקדמית לחינוך תלפיות
cohenzad@gmail.com

ד"ר לוי גזנפרנץ טניה

ממונה מחוזית התכנית הלאומית לילדים ונוער 360, משרד החינוך, מחוז צפון; המסלול
לתואר שני במנהל חינוך, המכללה האקדמית תל חי
tanaiilan@gmail.com

ד"ר מאמו שי

החוג לחינוך, ראש המכון לפדגוגיה של חוסן, המכללה האקדמית חמדת
shaim310@gmail.com

ד"ר מחול-חורי סואר

החוג לעבודה סוציאלית, תל-חי אוניברסיטה בהקמה
siwar makhoul@gmail.com

ד"ר ניסים מיכל

הממונה על מסלולי החינוך המיוחד וראשת מסלול מלמ"ם (מורים לתלמידים עם מוגבלויות מרובות), המכללה האקדמית לחינוך ע"ש דוד ילין
nissimichal@dyellin.ac.il

ד"ר סולקין עידית

החוג לגיל הרך והחוג לחינוך גופני, המכללה האקדמית לחינוך גבעת וושינגטון;
החוג לחינוך והחוג לחינוך מיוחד, מכללת תלפיות
idit sulkin@gmail.com

ד"ר עצמון שירלי

מפקחת פיתוח מקצועי והדרכה, מחוז תל אביב, משרד החינוך
shiryaz@education.gov.il

גב' פינטו ליאורה

מנהלת גן, מוסמכת תואר שני בקריה האקדמית אונו
pintoliora@gmail.com

ד"ר פריאל יוסף

החוג לתנ"ך, המכללה האקדמית לחינוך גבעת וושינגטון; מרצה לתנ"ך וזמר עברי באוניברסיטת בר אילן.
priel483@gmail.com

פרופ' צווילינג מרדכי

המחלקה לכלכלה ומנהל עסקים, אוניברסיטת אריאל
motiz@ariel.ac.il

ד"ר קריסי מירי

מנהלת המרכז לנגישות אקדמית, מרצה בחוג לאנגלית ובחוג לחינוך, המכללה האקדמית אשקלון; החוג לאנגלית, המכללה האקדמית לחינוך גבעת וושינגטון
mirik@aac.ac.il

ד"ר שטיינמץ נועה

המחלקה לניהול מערכות בריאות, בית הספר למדעי הבריאות, אוניברסיטת אריאל
noasimplywrite@gmail.com

ד"ר שידלוב איתמר

ראש החוג לחינוך גופני, המכללה האקדמית לחינוך גבעת וושינגטון
itamar shidlov@gmail.com

ד"ר שלומית שניצר-מאירוביץ'

אוניברסיטת בר-אילן, הפקולטה לחינוך
Shulamit.shnitzer@biu.ac.il

בשם האומנות: רקוויאם בטרזיינשטט

אפרת בוכריס

תקציר

מאמר זה עוסק בהפקת ה'רקוויאם' מאת המלחין האיטלקי ג'וזפה ורדי על ידי אסירי גטו טרזיינשטט. זמרה של תפילת אשכבה קתולית כפי אסירים יהודים מעלה תמיהות, והמאמר מבקש לתת להן מענה מזווית של אומנים ותפיסות אומנות.

טרזיינשטט הפך ל'משכן לאומנויות' בחסות ההונאה הנאצית. בנסיבות אלה, המקום החשוב שניתן לאומנות בחברה הבורגנית האירופית שלפני המלחמה בא לידי ביטוי גם בגטו. המאמר יעסוק בתפיסות עולם שונות לגבי אומנות שהשתקפו בתמיכה או בהתנגדות להפקת הרקוויאם. הוא יבחן את המתח שבין תפיסת 'אומנות לשם אומנות' אל מול תפיסה המקשרת בין אומנות למסר. בנוסף, הוא יעמוד על כך שהתרבות האירופית מקדשת את ההגעה אל הנשגב ומוכנה אף לשלם עבורה (מיתוס פאוסט). המאמר יקשר את הסוגיה עם תהליך החילון שהפקיע מהרקוויאם (כז'אנר מוזיקלי) את הממד הליטורגי וקשר אותו עם משמעויות נוספות. הרקוויאם של ורדי עצמו נכתב בנסיבות לאומיות ונחשב כיצירה קונצרטנטית.

תאריכים: טרזיינשטט, גטו לדוגמה, רפאל שכטר, רקוויאם, ג'וזפה ורדי, פאוסט, אומנות לשם אומנות.

פתח דבר

המלחין, הפסנתרן והמנצח רפאל שכטר (Rafael Schächter, 1905–1944), שהיה אסיר בגטו טרייזנשטט, יזם בגטו ביצוע של הרקוויאם מאת המלחין האיטלקי ג'וזפה ורדי (Giuseppe Verdi, 1813–1901).¹ רקוויאם הוא תפילת אֶשְׁפָּכָה קתולית בלטינית המבוצעת בעת הקבורה. מטרתה היא למתן את סבלה של נשמת המת במדורים השונים שהיא עוברת. שכטר הקים מקהלה שמנתה בשיאה כ-150 זמרים. במהלך החזרות שולחו חלק מהם להשמדה, ושכטר נאלץ לאמן זמרים אחרים במקומם בכל פעם מחדש.² הרקוויאם בוצע בטרייזנשטט כ-16 פעמים, וההופעה האחרונה הייתה בפני משלחת הצלב האדום וקציני ס"ס ב-23 ביוני 1944 ונכחו בה 60 זמרים. ב-16 באוקטובר של אותה שנה שולח שכטר לאושוויץ יחד עם חברי המקהלה שנותרו.

הפקת הרקוויאם מעלה תמיהות: מדוע אסירים יהודים בגטו שרו מרצונם תפילת אשכבה נוצרית? כיצד יכלו לשיר מילים נוצריות שמקורן בדת של שוביהם בפני שוביהם?

בחלוף השנים זכתה זמרת הרקוויאם בטרייזנשטט להנצחות מוזיקליות, הינה שלוש מהן: 'רקוויאם לשואה' (Holocaust Requiem) הולחן ב-1968 על ידי רונלד סנטור (Ronald Senator, 1926–2015), מלחין בריטי ממוצא יהודי. רביעיית מיתרים - 'הרקוויאם לגטו טרזין' של המלחינה הצ'כית סילבי בודורובה (Silvie Bodorová, 1954-) משנת 1997. 'רקוויאם ההתרסה: ורדי בטרוזין', מופע מולטימדיה ענק שהופק על ידי המנצח היהודי האמריקאי מורי סידלין (Sidlin Murry, 1940-) שבכורתו הייתה בפורטלנד ב-2002.

הנצחות אומנותיות אלה עושות כולן שימוש במונח 'רקוויאם'. לאור זאת יש לשאול מדוע בחרו יוצריהן לאחר המלחמה ב'רקוויאם' כדרך הנצחה בשעה שיכלו לבחור בתפילה יהודית כמו 'זכור' או 'קדיש'? שאלה זו מוסיפה קומה קטנה לשאלות הנוקבות שהוצגו לעיל.

במאמר זה אבקש לתת מענה מסבר אוזן לשאלות אלה מהיבט אומנותי. חלק א' יעמוד על הרקע ההיסטורי המיוחד שאפשר את הפקת הרקוויאם בטרייזנשטט. חלק ב' יעסוק בתפיסות ותהליכים שרווחו באירופה לפני המלחמה, וידון במתח שבין תפיסת 'אומנות לשם אומנות' מול השקפה המקשרת בין אומנות לבין מסר ומוסר. עוד הוא יעסוק בתפיסת האומנות כדבר נשגב שההגעה אליו נחשבת לעיתים כמטרה המקדשת את האמצעים. בסופו הוא יעמוד על גלגוליו של הרקוויאם כז'אנר בתולדות המוזיקה, ובתוך כך את נסיבות הלחנתו של הרקוויאם של ורדי. חלק ג' של המאמר יעמוד על העובדה שטרייזנשטט היוותה מיקרוקוסמוס של תפיסות עולם ושל תהליכים שרווחו באירופה לפני המלחמה. הבחירה ברקוויאם בגטו הייתה שיקוף של הלכי רוח אלה. הפרק ידון באופן שבו הנושאים

1 שכטר נולד ברומניה ולמד פסנתר, הלחנה וניצוח בפראג ובברנו. הגיע לטרייזנשטט באחד המשלוחים הראשונים בסוף 1941, יזם וארגן ביצועים מוזיקליים שונים.

שנידונו קודם לכן בהקשר אירופי רחב באו לידי ביטוי אצל שכטר ומקהלתו בטרוינשטט.

המאמר יעשה שימוש בספר 'רקוויאם לטרוינשטדט' שנכתב ב-1965 על ידי יוסף בור (1979-1906), ניצול טרוינשטט.³ על אף שהספר נחשב נובלה ואמינות הפרטים בו מוטלת לעיתים בספק, לא מצאתי לנכון לשלול את האפשרות לשאוב ממנו השראה לדיון על הלכי הרוח שנשבו בגטו, ולו לגבי הלכי רוחו של המחבר שהיה עד להפקות הרקוויאם.⁴ בכריכת המהדורה הפולנית של הספר צוטט בור באשר למניעי כתיבתו, וכך כתב: "כמי שראה ברפאל שכטר את חברו הטוב... וכאחד מהמעטים ששרדו ושהיו עדי ראייה לחזרות ולביצוע של הקונצרט... הרגשתי צו פנימי להעיד על מה שראו עיניי, וכך נוצר 'רקוויאם לטרוינשטדט'".⁵

מאמר זה הוא האחרון מבין שלושה העוסקים ברקוויאם של ורדי בטרוינשטט, כל אחד נכתב מנקודת מבט אחרת ועומד בפני עצמו. הראשון עוסק בזמרת הרקוויאם כעשייה תרפויטית, והשני עוסק בממד המתריס שהיה בתודעת הזמרים בהפנותם את תפילת האשכבה לנאצים עצמם.⁶ המאמר הנוכחי מבודד את הזווית האומנותית.

א. רקע היסטורי: אומנות בחסות הונאה

אוברן חיי אדם, וכן ההרס והחורבן, הותירו בצל את יצירות האומנות הפוטנציאליות שהיו יכולות להיווצר בתקופת מלחמת העולם השנייה. בתקופה זו רבים מאומני אירופה נכחדו, הושתקו או שצמצמו משמעותית את פעילותם והאומנות האירופאית דממה.⁷ בניגוד גמור לחידלון זה, גטו טרוינשטט הפך למרכז אומנותי פורה ומשגשג.⁸

במקור, טרוינשטט היה מבצר צבאי שנבנה ב-1780 על ידי הקיסר האוסטרי פרנץ יוזף.⁹ מ-1918 תפקד המקום כאתר נופש עבור האצולה הצ'כית. עם הכיבוש הנאצי, החל טרוינשטט לשמש מחנה מעבר ליהודים בדרכם למחנות עבודה והשמדה באזורים

3 הספר הוזמן על ידי יוצאי קהילת צ'כיה, שפתו צ'כית, תרגמה לעברית: רות בונדי, ערך: אבא קובנר.

4 דיון לגבי האמינות של ההוצאות בשפות שונות, ראו: וגנר וחמל עמ' 113-120. ראו גם, Hájková, 2020, p.184.

5 Bor, *Terezińskie Rekwiem*

6 ראו: "שירת הרקוויאם של ג'וזפה ורדי בטרוינשטט - מוזיקה מנחמת", בתוך: קובץ מחקרים (2024), יד ושם 52:1 עמ' 97-115. וראו גם: "מחאה אומנותית מוכמנת: שירת הרקוויאם מאת ג'וזפה ורדי בטרוינשטט", בתוך: מכלול (2025), 37.

7 Agarwal & Ying, 2021 p.9

8 Goodman and Meyers, 2012

9 Truma, 1976, pp.12-18

המזרחיים של גרמניה (פולין ובלארוס).¹⁰ בהגיעם לגטו ב-1941, נאמר ליהודים שניתן להם הגנה כאורחים מטופלים היטב של הרייך השלישי.¹¹ האילוזה הועצמה עם הקמתה של מועצת הזקנים שהוצגה כשלטון דמוקרטי ואוטונומי של היהודים. למעשה, למועצת הזקנים לא הייתה השפעה מהותית.¹²

בגטו שררו תנאי חיים קשים מנשוא: רעב, קור, מגפות ומחלות. הטרנספורט הראשון החל בינואר 1942, ועד שולחו עוד 61 טרנספורטים למחנות השמדה.¹³ בתקופת השיא הצטופפו בגטו כ-5,900 יהודים בשטח של 7,500 מטרים רבועים.¹⁴ ב-42 חודשי קיומו עברו בגטו כ-140,000 יהודים.¹⁵

כבר מההתחלה נערכו בגטו אירועי תרבות בהיחבא, שכללו מגוון תחומי אומנות כגון שירה, תיאטרון, מערכונים קומיים ומופעי מוזיקה.¹⁶ החזקת כלי נגינה הייתה אסורה, והאסירים הסתפקו במפוחיות פה כתחליף לליווי מוזיקלי ובקעריות פח במקום תופים. עם הזמן הוברחו לגטו כלי נגינה, ובאחת מעליות הגג נמצא פסנתר שבור.¹⁷

חיי התרבות בגטו החלו באופן ספונטני וקיבלו אופי מאורגן ומקצועי יותר עם הגעתו של שכטר ב-1941.¹⁸ השינוי המהותי החל בראשית 1943 כשהגרמנים החלו ליישם את החלטתו של היידריך להפוך את טרייזנשטט לגטו לדוגמה. בכך ביקשו להזים את הידיעות על השמדת יהודים שפורסמו בדצמבר 1942. מועצת הזקנים הקימה את 'המחלקה לניהול פעילויות פנאי' (Freizeitgestaltung) וזו מיסדה את פעולות התרבות והמוזיקה.¹⁹ אירועים שקודם לכן היו מחתרתיים, התקיימו בשנים האחרונות של המלחמה בגלוי. זקן היהודים וסגנו היו מעבירים את רשימת המופעים לאישור מפקדת ה"ס.ס. האומנות שימשה מסווה למציאות העגומה ושגשגה בטרייזנשטט בשל היותה אסטרטגיה תעמולתית ותועלתנית.²⁰ הנאצים ניצלו את הכישרונות של האומנים בגטו, וכל עוד נשמרה הפסאדה הם העלימו עין ולא הפעילו צנזורה מחמירה.²¹ אדלר, ניצול טרייזנשטט ולימים חוקר שואה, טען שההונאה

Troller, 2004, p. XXI 10

Aime, 1992, pp. 805-818; Troller, 2004, p. xxi; Berkley, 1993, p. 7 11

מועצת הזקנים הראשונה הוקמה בדצמבר 1941. ראו 235 p. Rothkirchen, 2005, 12

Adler, 2017, p. 45; Lederer, 1953, p. 248 13

Lambarti, 1995, p. 106 14

Troller, 2004, p. xxii 15

Adler, 2017, p. 517; Hájková, 2020, p. 255 16

יד ושם, האנציקלופדיה של הגטאות, טרזין https://www.yadvashem.org/yv/he/research/ghettos_encyclopedia/ghetto_details.asp?cid=452 17

Karas, 1985, p. 11; Hájková, 2020, p. 184 18

Lamberti, 1995, p. 107 19

Ibid. p. 108 20

Hájková, 2020, p. 172 21

הנאצית הובילה להונאה עצמית של היהודים.²² האסירים הלכו שבי אחר האשליה כדי להיאחז בניצוץ החיים שהיא העניקה.²³ עם זאת, חלק מיהודי טרויין ראו באומנות בגטו פעולה כוזבת המסתירה את המציאות ומשחקת ליד הנאצים על ידי יצירת שקט מדומה.²⁴

באוקטובר 1943 דרשה ממשלת דניה לבדוק את תנאי חייהם של נתיניה בגטו באמצעות ביקור של הצלב האדום. לקראת הביקור התחילו הנאצים במבצע לשיפור פני הגטו. רחובותיו קיבלו שמות פיוטיים, הוקם בנק, הודפס כסף מיוחד והוקמו חנויות דֶמָה. טרוינישטט כונה מעתה "אזור התיישבות יהודית".²⁵ הביקור נערך ביוני 1944, וכאמור מקהלתו של שכטר שרה בו את הרקוויאם.

כדי לעמוד על המניע להפקה יש להבין כיצד נתפסה האומנות באירופה של לפני המלחמה. בנוסף, יש להבין כיצד נתפס הרקוויאם כז'אנר בתולדות המוזיקה, ובתוך כך לעמוד על מקומו של הרקוויאם של ורדי. הפרק הבא יחולק לשלושה וידון בעניינים אלה.

ב. תפיסות אומנות לפני המלחמה

1. מה בין אומנות ומסר?

במחצית השנייה של המאה ה-19 פרחה באירופה התנועה האסתטית (Aestheticism). תנועה פילוסופית ואומנותית שחרתה על דגלה את היופי כאידיאל עליון בכל תחומי החיים – 'אומנות לשם אומנות' (art'art Pour L'L). לפי תפיסה זו, הערך הפנימי של האומנות מצוי בה עצמה ועליה להתנתק מכל פונקציה דתית, חינוכית, פוליטית, מוסרית או תועלתנית.²⁶ האומן לא צריך לעשות שיקולים הנוגעים ברווחת חייו של האחר. אין לו אחריות ישירה או עקיפה לעלבון, לבושה, לכאב, לרגישויות כלשהן, לאמונה דתית, ללאומיות, או לכל רגש העשוי להתעורר בעקבות היצירה.²⁷

המתנגדים לתפיסה זו אחזו ברעיון שהאומנות, כמו דת, מהווה טריטוריה שמגדירה את האדם.²⁸ לפיכך, לא ניתן להתעלם מהמסר שנובע מיצירה רק בשל העובדה שהיא אומנות, ואי אפשר שלא להתייחס למה שמסמל היוצר שלה. "אין אומנות טהורה" כתב

Adler, 2017, p. 158 22

Lamberti, 1995, p. 107; Troller, 2004, p. 49 23

Opfermann, 2002, pp. 60-62 וראו עוד להלן 24

Troller, 2004, P. XXIII; Rothkirchen, 2005, 254-5 25

Editorials, "Art for Art's Sake", 1917, p. 98 26

שם, שם. 27

Suderland, 2004 28

חוקר האומנות מאיר שפירו, והדגיש שאפילו שרבוט מקרי של היד מעוצב על ידי עניינים א-אסתטיים.²⁹ שתי זווית ראייה אלה היו בימה למחלוקות ולהתנצחויות בזמנים ובמקומות שונים. המאבקים לא נשארו תמיד בגדר פילוסופיה אלא היו בעלי השלכות מעשיות.³⁰ כפי שנראה להלן, המאבק בין שתי גישות אלה בא לידי ביטוי בהפקת הרקוויאם בטרזיינישטט.

לימים, היווה מאבק זה גם את שורש המחלוקת בפולמוס השמעת יצירותיו של המלחין ריכרד וגנר בישראל. תפיסת 'אומנות לשם אומנות' נישאה בפני מי שתמכו בהשמעת יצירותיו.³¹ לעומת זאת, המתנגדים להשמעתו של וגנר אחזו בטענה שאין להפריד בין אומנות לבין מסר.

2. הנשגב וההגעה אליו

האומנות נחשבה באירופה כהון תרבותי וכאחד מנכסי הנפש של היחיד הבורגני.³² היא נתפסה כעניין נשגב ונעלה. השגתו של הנשגב היא תמה ספרותית-פילוסופית הטבועה בתרבות המערבית עוד מימי הביניים. אין-סוף פרשנויות עיוניות ואומנותיות ניתנו לאותה שלמות נכספת, כמו למשל נעורי נצה, דעת, אושר צרוף, אהבה, עושר, אקסטזה - רגעי היצירה עצמם והתוצרת שלהם - יצירת האומנות. בין אם תהיה רוחנית, פיזית, או פיסה בזמן או במקום, הגישה אל מחוזותיה של השלמות עלולה להיות כרוכה ב'תשלום' שניתן להטיל בו דופי.

הנושא מתגלם במיתוס 'פאוסט', העוסק בדמויותיהם של המלומד פאוסט כשמולו מפיסטו (מפיסטופולס), בן דמותו של השטן. הם חותמים ביניהם חוזה שבמסגרתו פאוסט מוכר את נשמתו למפיסטו תמורת השגת הנשגב. המיתוס לבש ופשט צורה וקיבל פעם אחר פעם שימוש מטפורי מזווית אחרת. הוא מסמל את ההשתוקקות לעליון הבלתי מושג עד כדי סחר-מָכר טעון אתית תמורת ההגעה אליו.³³

'פאוסט', גיבור יצירתו הנודעת של יוהאן וולפגנג פון גֵתֶה (1808), מכר עצמו לשטן (מפיסטו) תמורת רגע צרוף של שלמות. התרוממות הנפש מהמציאות הארצית אל מחוז אין-סופי, נעלה ורוחני. יצירה זו קנתה לה מקום בשורה הראשונה של פנתאון התרבות הגרמני, והייתה השראה ליצירות אומנות רבות מספור.³⁴

29 Schapiro, 1982, p.196

30 להרחבה ראו: יונה, 2020, עמ' 13-54.

31 המחלוקת החלה לאחר מאורעות ליל הבדולח ב-1938. השמעת וגנר הפסקה, ומכאן ואילך נפתח דיון מורכב, סמלי, תרבותי וחברתי שחרג מגבולותיו של עולם המוזיקה ונפרס על פני שנים. ראו: שפי, 1999, עמ' 13.

32 הכהן פיצ'ובר ואזרחי, 2017, עמ' 16.

33 בן ארי, 2006, עמ' 11.

34 שם, עמ' 3-12.

מיתוס פאוסט עשוי להיתפס כהרחבה של התפיסה 'אומנות לשם אומנות'. כשמדובר בהשגת יצירת אומנות נשגבת – לא המסר ולא המוסר מהווים מכשול. המטרה מקדשת את האמצעים. נשוב לעניין זה בדיון על הפקת הרקוויאם להלן.

3. קיצור תולדות הרקוויאם: מיצירה ליטורגית ליצירה חילונית קונצרטנטית

מיסת הרקוויאם היא הז'אנר המוזיקלי העתיק והרציף ביותר שקיים.³⁵ היא בעלת מבנה פיוטי-מוזיקלי קבוע המושר בלטינית. מהמאה החמש עשרה ועד זמננו הולחנו יותר מ-3,000 מיסות רקוויאם.³⁶ מיסת הרקוויאם זהה למבנה המיסה הרגילה אולם הושמטו ממנה קטעי שמחה ותקווה (כמו למשל מזמור ה'גלוריה'), ובמקומם נוסף לה המזמור 'דיאז אירה' (Dies Irae) – שעניינו יום הדין האחרון, הטקסט הארוך והמשמעותי ביותר שברקוויאם.³⁷ הוא כתוב בצורת סקוונצה, זיגות של בתים בני שלוש שורות כל אחד, במשקל ובחריזה.

הרקוויאם מהווה מקור תנחומים לקרובי הנפטר. מילותיו נתפסות כהשתדלות הכומר והקהילה לריכוך הדין שלאחר המוות ולקיצור הזמן שהנשמה נמצאת ב'כור המצרף' (פורגטוריום).³⁸ התפילה מבקשת רחמים על המת, גאולתו מדין קשה ושלווה לנשמתו. לרקוויאם היה בעבר תפקיד ייצוגי, מיסות רקוויאם היו מוזמנות על ידי מוסד הכנסייה, חצרות המלכים ואריסטוקרטים, ולהשמעתן ניתן גוון טקסי המעיד על החשיבות, העוצמה והפאר שנקשרו בנפטר.

בתהליך היסטורי איטי, נותקה האומנות מהאלוהי ונקשרה לקיים ולארצי.³⁹ בתקופת הנאורות, ובמיוחד לאחר מלחמות נפוליאון, השתנה תפקיד הרקוויאם. הכנסייה איבדה מכוחה, ומיסות הרקוויאם הושמעו בה רק לעיתים רחוקות. גם ההזמנות מחצרות המלכים פחתו והרקוויאם החל להישמע באולמות הקונצרטים עבור המעמד הבינוני. צביונו הליטורגי המסורתי לא פסק לעולם, אך ניתן לו טווח משמעותי רחב יותר והוא הולחן לשם מטרת נוספות.⁴⁰

35 הרקוויאם העתיק ביותר הוא של יוהאנס אוקגם (Johannes Ockeghem 1410-1497). Chase, 2003, p. XVI; Marx, 2012, p. 119.

36 Chase, 2003, P. XIV

37 להקבלות עם הפיוט היהודי 'ונתנה תוקף' ראו יובל, 1997, עמ' 132-141; Semel, 2021, pp. 151-174.

38 Marx, 2012, p. 119 על פי האמונה הקתולית, כור המצרף (פורגטוריום) הוא מקום או מצב שבו הנשמה נענשת על חטאים שהם בני כפרה (peccatum veniale) לפני המעבר לנגן העדן. אדם שחטא בחטא מוות (peccatum mortale) דינו ייסורי נצח בגיהנום והוא אינו זכאי למירוק עונות בכור המצרף.

39 אדורנו, תרגום 1992, עמ' 119.

40 דוגמה נוספת לחילון יצירות ליטורגית נוצריות היא הפסיונים של י.ס. באך. הללו השתחררו מההקשר התאולוגי והאנטי יהודי ונחשבות כיצירות רוחניות קונצרטנטיות (לא בגרמניה). ראו: הכהן פנצ'ובר ואזרחי, 2017, עמ' 17.

הרקוויאם של מוצרט (1791) היה הראשון שהתקבל כ'לא ליטורגי'.⁴¹ כארבעה עשורים לאחר מכן ניתן הקשר לאומי למיסת הרקוויאם של המלחין הצרפתי הקטור ברליוז (Hector Berlioz). היא הוזמנה על ידי שר הפנים הצרפתי לציון זכרם של קורבנות מהפכת 1830. גם הרקוויאם של ורדי הולחן בנסיבות לאומיות. תחילת כתיבתו הייתה בפרק ה'ליפּה מָה' (שחררני) שחובר ב-1868 במסגרת פרויקט לאומי פטריוטי שיזם ורדי לזכרו של המלחין ג'אקיניו רוסיני. התכנון היה שכל אחד מפרקיו של הרקוויאם יולחן על ידי קומפוזיטור איטלקי חשוב אחר. היוזמה נכשלה וב-1873 כתב ורדי רקוויאם לזכרו של המשורר, הסופר וההומניסט האיטלקי אלסנדרו מנצ'וני (Alessandro Manzoni) וכלל בו את הפרק שנוזח.⁴² הופעת הבכורה התקיימה במאי 1874 ביום השנה לפטירת הסופר. מנצ'וני נודע כתומך נלהב של הריסורג'ימנטו (Risorgimento), תנועה שלחמה למען איחוד איטליה.⁴³ ורדי תמך אף הוא בתנועה, החשיב את מנצ'וני כמייצג רם המעלה של העם האיטלקי, וראה בכיצוע הרקוויאם אירוע לאומי ופטריוטי.⁴⁴ מכאן ואילך היה מקובל להשמיע אותו בטקסים ממלכתיים ופוליטיים.⁴⁵

הרקוויאם של ורדי נחשב לאחת מיצירות הפאר של האומנות המערבית ומבוצע תדיר ברפרטואר שלה.⁴⁶ ההפקה מצריכה הרכב ענק של תזמורת ומקהלה ודורשת מיומנות גבוהה של זמרים ונגנים. בשל המלודיות הנשגבות ותפקידי הזמרים, הרקוויאם נחשב כיצירה קונצ'רטנטית אופראית, תוצר התקופה הרומנטית המאוחרת.⁴⁷ הדרמתיות שברקוויאם העמידה את המבקרים בני זמנו של ורדי בדילמה האם ניתן להחשיבו כיצירה ליטורגית.⁴⁸ היו שקבעו שהרקוויאם לא מתאים להיות יצירה כנסייתית עד כי הוגדר כ"אופרה באצטלה כנסייתית".⁴⁹ הממד האופראי בא לידי ביטוי מיוחד בפרק ה'דיאז אירה' המתחיל בהתפרצות אדירה של התזמורת עם המקהלה הגדולה, בלוויית הלמות התוף הגדול.⁵⁰ שיא רגשי ישנו במלודיה הנודעת של פסוקי ה'לקרימוזה' (Lacrimosa) החותמים את ה'דיאז אירה' ומתארים את ים הדמעות שנשפך בעת שהחוטא ניצב במשפט. המוזיקה מבוססת על

41 Wolff, 1991, p.11

42 להרחבה ראו Rosen, 1995, pp. xi-xii

43 במלחמת העולם השנייה לחמה איטליה הפשיסטית לצד הנאצים. האבסודר שבזמרת רקוויאם קתולי על ידי אסירים יהודים בגטו מתגבר נוכח העובדה שנכתב מתוך פטריוטיות איטלקית.

44 Rosen, 1995, p. 6

45 שם, עמ' 2. הירשברג (2014:398) מציין שגם בארץ בוצע הרקוויאם לעיתים קרובות.

46 ראו הירשברג, 2014, עמ' 398, 407; Rosen, 1995, p. vii. רון משער שהרקוויאם הוא היצירה המקהלתית המבוצעת ביותר אחרי הרקוויאם של מוצרט.

47 ורדי הפגין ברקוויאם את היכולת הפנומנלית האופראית שלו. הירשברג, 2014, עמ' 400; רון, 1995, עמ' 91-95.

48 דויד רון הקדיש לדיון זה פרק שלם בספרו על הרקוויאם, עמ' 89-97.

49 ראו Biilow, p. 340-52; Crowest, 1978, pp. 158-160

50 הירשברג, 2014, עמ' 400

קינה שהושמטה מתוך האופרה של ורדי עצמו - 'דון קרלוס'.⁵¹ עלילתה מתרכזת במאבק רב השנים בין המלוכה לכנסייה.⁵² נושא זה העסיק את ורדי שנודע כאנטי קלריקל, ואף ייחסו לו דעות אגנוסטיות.⁵³

הרקוויאם של גבריאל פורה (Gabriel Fauré), מלחין ופסנתרן צרפתי, הולחן לקראת סופה של המאה ה-19. פורה הצהיר שהלחין את הרקוויאם בשביל התענוג, ואף השמיט ממנו את פרק ה'דיאו אירה'.⁵⁴ במאה העשרים התעצם תהליך החילון של הרקוויאם ומנעד הפונקציות שבהן הוא נקשר גדל.⁵⁵ המלחין הבריטי פרדריק דליוס (Frederick Delius, 1862–1934) הלחין את ה'רקוויאם הפגני' במלחמת העולם הראשונה והקדיש אותו לזכרם של אומנים צעירים שמתו בווייטנאם. ברקוויאם אין אזכור של הטקסט הלטיני והוא כתוב כולו באנגלית. תוכנו לקוח ממכתביו של פרידריך ניטשה, מספר קהלת ומקטעים מוסלמיים ובודהיסטיים.⁵⁶ הטקסט מכחיש את חיי הנצח ומשבח הנאה מחיים חומריים.⁵⁷ הוא מנוגד לדת ממוסדת באשר היא ומכוון לכך שלא ראוי למות למען אידיאולוגיה כלשהי.⁵⁸ הרקוויאם של דליוס היווה אבן דרך בתהליך הפיכתו של הז'אנר לבימה לאמירות פוליטיות או ביקורתיות.⁵⁹

רקוויאם נוסף שאין בו מטרות ליטורגיות הוא "רקוויאם עולמי" (A World Requiem), שנכתב על ידי המלחין הבריטי ג'ון פולד (John Foulds, 1880–1939) בין השנים 1921–1919. הרקוויאם קורא לשלום בין עמים ובין דתות, כתוב באנגלית ולקוח ממקורות שונים, כולל שירים הודיים.⁶⁰

דוגמאות אלה מלפני מלחמת העולם השנייה מבשרות גל גדול של מיסות רקוויאם העוסקות במוותם של המונים שאיננו כדרך הטבע: מוות הנגרם ממלחמות, מרצח עם (ג'נוסייד) ומטרור. מוות שאיננו כורח המציאות אלא שאפשר למנוע אותו. יצירות אלה נכתבו כדי לבא בביקורת, לחנך, להזהיר, לזכור ולמחות וכדי לקרוא לפיוס ולשלום.⁶¹ המגמה המשיכה

51 ראו דיון אצל רוזן, 1995, עמ' 94.
 52 באופרה זו, יותר מאשר באחרות, הבליט ורדי את שנאתו לכנסייה ולשמרנות המלוכנית. (הירשברג, 1995, עמ' 350).
 53 Rosen, 1995, p.2
 54 Fauré: Requiem, ABC Classic, (2019)
<https://www.abc.net.au/classic/read-and-watch/listening-guide/faure-requiem/11662990>
 55 Marx, 2012, p. 120
 56 להרחבה ראו Robertson, 1967
 57 Chase, 2003, p. 448
 58 Marx, 2012 p. 123
 59 ש.ם.
 60 Robertson, 1967, p.260
 61 Marx, 2012, p. 119

ביתר שאת לאחר מלחמת העולם השנייה. עשרות ואף מאות מיסות רקוויאם הולחנו על מנת להטביע חותם רעיוני. ביצירות אלה חלקים רבים מהטקסט הלטיני המקורי מושמטים ולעיתים אף לא מופיעים בכלל. בהרבה מהיצירות משולבים טקסטים נוספים כגון שירים, תפילות של דתות אחרות וקטעי פרוזה. 'רקוויאם המלחמה' הנודע של המלחין בנג'מין בריטן (Benjamin Britten) שהיה פציפיסט הוא דוגמה למגמה זו. הרקוויאם משלב את הטקסט הלטיני המקורי עם תשעה שירי מלחמה של המשורר האנגלי וילפרד אוון (Wilfrid Owen) והוא הולחן לכבוד הקדשתה מחדש של קתדרלת קובנטרי במאי 1962, לאחר שהמקורית נחרבה במלחמת העולם השנייה.⁶² לקראת סוף המאה ה-20 ועד ימינו נכתבו מיסות רקוויאם לציון אירועים שונים, לעיתים כמה יצירות לאותו האירוע: רקוויאם לזכר קורבנות הירושימה, לזכר נפגעי תעלולי המאפיה, לזכר נפגעי מחלת האיידס, לזכר הרוגי ה-11 בספטמבר ועוד.⁶³ קארל ג'נקינס (Karl Jenkins), מלחין וולשי, כתב ב-2004 רקוויאם לחגיגת חניכת 'מרכז המילניום הוולשי' וכלל בו שירי הייקו יפניים בכלים אתניים.⁶⁴ יצירה זו, כרבות אחרות, מוחה על המוות המיותר, קוראת לשלום וללקיחת אחריות, לא מתייחסת לחיים שאחרי המוות אלא כואבת אוכזרין חיים בהווה.

צורת הרקוויאם הפכה לסמל חוצה תרבויות לאבל מוזיקלי על מתים, וגם מלחינים ממוצא יהודי החלו להשתמש בה. לדוגמה, ה'רקוויאם - יזכור' (Yizkor – Requiem) מאת תומס בוורידג' (Thomas Beveridge) (1993), הולחן לזכר הוריו וכולל קטעים מהתפילות היהודיות 'יזכור' ו'קדיש' לצד טקסטים קתוליים.⁶⁵

יצירות רקוויאם נכתבו גם לזכר קורבנות השואה היהודים, חלקן נכתבו על ידי מלחינים יהודים ואף בתקופת השואה עצמה. מרטין רוזנברג הלחין 'רקוויאם יהודי' הבנוי על שיר עממי בהיותו בזקסהאוזן.⁶⁶ בטרזיינשטט עצמו, המלחין פאבל האס (1944-1988) החל לכתוב 'רקוויאם למרטירים' (Requiem for the Martyrs) שכלל טקסטים בצ'כית ובעברית.⁶⁷ האס נשלח לאושוויץ יחד עם שכטר ונרצח שם. אריק זייל (Eric Zeisl), מלחין יהודי אמריקני, כתב מזמור שנועד להיות החלק היהודי בתפילה בין-דתית בכנסייה המתודיסטית הראשונה בהוליווד ב-1944.⁶⁸ לאחר ששמע על הירצחו של אביו בטרבלניקה (לשם הועבר מטרייזנשטט), קרא ליצירה 'רקוויאם עברי' (Requiem Ebraico) והקדיש אותה לזכרו. המזמור מבוסס על פרק צ"ב בתהלים, שפתו עברית, ומלבד שמו אין לו

Chase, 2003, p. 312 62

Marx, 2012 p. 126 ראו 63

64 עם התחלפות המילניום, הלחין ג'נקינס מיסה הקוראת לשלום עולמי לזכר נספי קוסובו. היא מבוססת על שיר צרפתי מימי הרנסנס L'homme armé (האיש החמוש). גם ביצירה זו טקסטים בשפות שונות כמו ערבית וסינית וקטעים ממשוררי העולם.

Chase, 2003, p. 385 65

Jacobson, 2000, pp. 74-452 66

Rothkirchen, 2005, p. 333 note 128 67

Chase, 2003, p.313 68

דבר במשותף עם הרקוויאם הקתולי.⁶⁹ גם לרקוויאם של היינץ לו (Heinz Lau) שנכתב ב-1961 לזכר אנה פרנק אין דבר במשותף עם פרקי הרקוויאם המקורי, והוא מבוסס על טקסט מאת הסופרים Günter Eich, Paul Celan.⁷⁰

ה'רקוויאם לניצול שואה' שהולחן ב-1965 על ידי ג'ודג' ליגטי, הוא דוגמה נוספת לרקוויאם לזכר קורבנות השואה שהולחן על ידי מלחין ממוצא יהודי. ליגטי איבד קרובי משפחה בשואה, עובדה שלא מנעה ממנו להשתמש בטקסט הלטיני, אם כי בשינויים.⁷¹ דוגמאות נוספות למיסות רקוויאם לזכר קורבנות השואה הן: 'דיאז אירה' של כריסטוף פנדרצקי (Krzysztof Penderecki) מ-1966;⁷² 'רקוויאם צועני', של גרהרד רוזנפלד (Gerhard Rosenfeld) מ-1990; 'רקוויאם קטן' לזכר יאנוש קורצ'ק ויתומיו של בורקהרט סול (Burkhard Sol) מ-1991; וכדוגמה אחרונה אציין את רקוויאם 'השואה' לגורל היהודים של סימון לאון לזר (Simon Lazar) מ-1996.

הדיון בתפיסות אומנות באירופה של לפני המלחמה ובתהליך שעבר הרקוויאם מסייע להבנת המניעים להפקת הרקוויאם בטרזיינשטט. הפרק הבא ידון בהם בהקשר לגטו, ובהתאם, יחולק לשלושה חלקים.

ג. טרזיינשטט

פריחתה של האומנות בטרזיינשטט, היא תוצר של המקום החשוב שהיא תפסה בחברה האירופית עוד לפני המלחמה.⁷³ ההביטוס שאפיין את החברה קודם לכן, הלכי הרוח, ההעדפות והנטיית לא גוועו עם כניסתם של היהודים לגטו. הפיכתו ל'גטו לדוגמה' אפשרה לאסירים, שהגיעו ברובם מהמעמד הבינוני והגבוה, להמשיך לתת לאומנות מקום משמעותי בעיצוב חייהם ואף לראות בה סמל סטטוס.⁷⁴ בגטו רוכזו אנשים מזרמים שונים, וכל אחד מהם ביקש לבצע יצירות שמביעות הזדהות עם המסרים החשובים לו.⁷⁵ הגמוניה אומנותית התפרשה כהגמוניה של שייכות, מכובדות, מעמד וכוח.⁷⁶

בתארו את הקהל בהופעת הבכורה של הרקוויאם, כתב בור: "מוסיקאים ומבקרים ידועי

<https://www.milkenarchive.org/music/volumes/view/out-of-the-whirlwind/work/requiem-ebraico/> 69

Neumann, 2001, *Grove Music Online* 70

Lobanova, 2002, p.129 71

Marx, 2012, p.126 72

Hájková, 2000, p.168 73

Hájková, 2020, p.168; Berkley, 1993, p.11 74

Hájková, 2020, p.179 75

ש.ם 76

שם לעשרות, בנקל אפשר היה להרכיב מהם צוות פרופסורים לקונסרבטוריון...⁷⁷ והוא ממשיך ומתאר את התשוקה לאומנות בטרזיינשטט: "איפה ימצא עוד מאזינים אניני רגש כל כך? כולם צמאים כאן לאמנות..."⁷⁸ המוזיקאים שבגטו יצרו וביצעו מוזיקה לפני המלחמה, ואלה ששררו המשיכו בכך גם לאחריה. האמביציה להצליח נשארה בגטו כפי שהייתה לפני כן, והמבצעים הדגישו לא פעם שאיכות ההפקות הייתה טובה ואף עלתה על אחרות שמחוץ לגטו.⁷⁹ ויקטור אולמן (Viktor Ullmann, 1898-1944), מלחין, מנצח ופסנתרן, כתב 26 ביקורות מוזיקה על אירועים שהתקיימו בטרזיינשטט.⁸⁰ באחת מהן שיבח את ביצוע הרקוויאם של ורדי בניצוחו של שכטר וקבע שאיכותו השתוותה לביצועים מעל בימות אירופיות.⁸¹ אולמן סקר את האירוע כמבקר אומנותי-מוזיקלי לכל דבר ועניין.

1. אומנות ומסר בהקשר של הרקוויאם

לגבי המניע של שכטר להעמיד את הרקוויאם, אמרה אדית קראוס, ניצולת המקהלה: "בחירתו של שכטר [ברקוויאם של ורדי] הייתה בחירה מוזיקלית."⁸² עליזה ש"ק, אף היא מזמרי המקהלה, טענה ששכטר בחר ברקוויאם בשל זמינות התווים בספריית הגטו הקטנה.⁸³ זו גם הסיבה ששכטר הפיק קודם לכן את האופרה "הכלה המכורה" מאת המלחין הצ'כי בדו"ך סמטנה.⁸⁴ סידלין טען ששכטר הביא את שתי היצירות הללו לטרזיינשטט משום שאיתן הזדהה במיוחד, אולם לא תכנן מראש לבצען.⁸⁵ עדויות אלה קושרות את הבחירה ברקוויאם של ורדי כבחירה אומנותית-מוזיקלית, בחירה שמתעלמת מהמטען הדתי-היסטורי שהוא נושא ומבטאת תפיסה של 'אומנות לשם אומנות'. חשוב גם לציין שלרבים מן האסירים היה קשר רופף למדי עם הדת היהודית, וחלקם חוו את יהדותם רק מכוח תורת הגזע.⁸⁶ זמרת רקוויאם לא גרמה אי נוחות מיוחדת לאלה שחגגו לפני המלחמה את חג המולד ואת הפסחא כחגים אזרחיים.⁸⁷

התנגדות להפקת הרקוויאם באה מכיוונם של שני זרמים. יהודים דתיים ראו בהפקה עבירה, הפרה של חוקי הדת וחילול הקודש, אך עיקר ההתנגדות באה מכיוון הזרם הלאומי שביקש

77 בור, 1965, עמ' 6.

78 שם, עמ' 7

79 Hájková, 2020, pp. 171, 192

80 Ullmann, 1993, pp.74-76

81 ראו תרגום לאנגלית של הביקורת על הרקוויאם של ורדי: Ludwig, 2022; Healey, 2001, p. 312;

82 זמל, 2007, עמ' 106-109.

83 וגנר זמל, 2016, עמ' 126.

84 Hájková, 2020, p.171

85 Sidlin, 2020

86 Adler, 2017, p. 539

87 Karas, 1985, p. 139

להפיק יצירות עם מסר יהודי-ציוני.⁸⁸ ההתנגדות מטעמים לאומיים בוטאה על ידי קורט זינגר, שהיה אישיות דומיננטית בחיי התרבות בגטו.⁸⁹ זינגר שאף להעצים את הזהות היהודית ואת המורל הלאומי על ידי תרבות. על הפקת הרקוויאם כתב שהייתה זו חוויה אומנותית ראויה אולם רחוקה מכל מה שאמור לעניין את היהודים השוהים בטריינשטט. הוא תהה מדוע לא מפקים את 'יהודה המכבי' או אורטוריות תנ"כיות אחרות של הנדל שמצויות בספריית הגטו, ויכולות להיות אירוע אומנותי ובה בעת אירוע בעל משמעות יהודית.⁹⁰ בגישה זו תמך יעקב אדלשטיין (1903-1944), ששימש כראש התנועה הציונית הצ'כית ועמד בראש 'מועצת היהודים' של טריינשטט. הוא ראה באומנות כלי חינוכי בעל חשיבות עליונה, וסבר שבאמצעותה ניתן להרים על נס את רעיון המשכיותו של העם היהודי.⁹¹ הוא שאף שהבחינה ביצירות אומנות תממש את קו המחשבה הזה.⁹²

הקישור בין אומנות למסר הוביל לכך שמועצת זקני הגטו התנגדה, לפחות בהתחלה, להפקת הרקוויאם. היא העלתה את החשש שתפילה קתולית תיראה כאילו האסירים מתביישים ביהדותם.⁹³ בנוסף, המועצה פחדה שהדבר יעורר תגובה נאצית. בסופו של דבר מועצת הזקנים שלחה נציגים להופעות של שכתור,⁹⁴ אולם החשש לא היה משולל יסוד; כבר מכינונו של הרייך השלישי נקשר קשר הדוק בין אומנות לבין מסרים וזהויות.⁹⁵ ב-1938 קבע יוסף גבלס, שר התעמולה, כי המוזיקה היא הרגישה מכל האומנויות, היא מושרשת בחיי האומה הגרמנית, ואין מורשת לאומית כה נעלה כמו המורשת המוזיקלית הגרמנית. לדבריו, מוזיקאי העבר הם תפארת העם בהווה, ולמוזיקאים הפעילים בהווה מוטל תפקיד של תיווך מסרים.⁹⁶ הוא דיבר על כך שהתעמולה הנאצית נוצרת בתיאטרון, באולם הקונצרטים, בבתי הקולנוע וברדיו. גבלס העמיד תחת צנזורה חמורה עיתונאים, מוזיקאים, שדרני רדיו וכל מי שפנה אל הקהל.⁹⁷ בשנת 1934 מינה היטלר את אלפרד רוזנברג למפקח על ההכשרה והחינוך האידיאולוגי של חברי המפלגה. גם רוזנברג שאף לקדם אידיאולוגיות אריות באמצעות שליטה על האומנות והתרבות.⁹⁸ הנאצים אסרו על

88 ע"פ הרמב"ם, הנצרות מוגדרת כעבודה זרה. משנה תורה, היד החזקה, הקדמה להלכות עבודה זרה. לעניין הביקורת ראו: וגנר וזמל, 2016 עמ' 124.

89 Sacks, 2003, p.196

90 Singer, 1986, p.170

91 Hájková, 2020, p.28

92 חגים וטקסים יהודיים בגטו נחוגו בעיקר ממניעים לאומיים-תרבותיים. ראו: *Ibid.*, p.540.

93 Sprehe, 2006, p.91

אדלר גינה את הפקת הרקוויאם אף שלא ציין את הסיבה Adler, 2017, p.522

קרב דיבר על התנגדות להפקה אך לא כתב מי התנגד Karas, 1985, p.139

94 על נוכחותם בהופעה השנייה בינואר 1944 ראו 184 Hájková, 2020, p.

95 Levi, 1990, p.19

96 Moller, 1980, p.43

97 *Ibid.* p.42

98 *Ibid.* p.40-44

היהודים לנגן מוזיקה ארית, החרימו יוצרים ויצירות יהודיות, והפעילו צנזורה חמורה על כל מה שנחשב כמזיק לרעיונותיהם.⁹⁹ במסגרת זו הותאמו טקסטים 'אריים' לאורטוריות תנ"כיות של הנדל. האורטוריה 'יהודה המכבי', שהוזכרה לעיל כמביעה רוח יהודית, עברה עריכה ארית מחודשת.¹⁰⁰ אפילו יצירות של מוצרט הכוללות טקסטים עם 'נגיעה יהודית' עברו 'טיהור'. באוקטובר 1940 פרסם הרמן סטפני (Hermann Stephani), המנהל המוזיקלי של אוניברסיטת מרבורג, טקסט מחודש של הרקוויאם של מוצרט. נמחקו ממנו ביטויים כמו 'אלוהי ציון' 'שבת' ועוד.¹⁰¹

לסיכום: בעוד שיהודי הגטו היו חלוקים בענין הקשר שבין אומנות למסר, הנאצים עצמם הדגישו אותו ביתר שאת.

2. הנשגב וההגעה אליו

לאורך ספרו עסק בור במניע של שכטר להעמיד את הרקוויאם, תוך שהוא שוזר לתוך העלילה כיוונים שונים של חשיבה. הכיוון הראשון שציין הוא שעיסוק באומנות יכול להיתפס כהוכחה לסגולותיהם הגבוהות של היהודים ולהזים את העיוות של תורת הגזע.

...להוכיח את כזב הרעיונות המעוותים על דם טהור וטמא, על גזע עליון ונחות, להוכיח זאת דווקא במחנה יהודי, דווקא בכוחה של האמנות, שבה ניכר היטב ערכו האמיתי של האדם! ... כדי שיכואו אחר כך כולם לשמוע למה מסוגל ציבור אנושי זה. ודווקא הרקוויאם לורדי... רקוויאם במחנה ריכוז. טרזין!¹⁰²

מדברים אלו עולה כי הרקוויאם של ורדי נתפס כאומנות נשגבת והפקתו הייתה בעיני שכטר כלי מגדיר חברתי.¹⁰³ הזמרה נחשבה כמשקל נגד לרעיונות גזעניים הנשענים על עובדות ביולוגיות שאינן ניתנות לשינוי. הייתה זו בחירה יומרנית של שכטר, שעשויה הייתה להיחשב כהד התנצחותי להפקות הענק הידועות של יצירותיו של ריכרד וגנר בגרמניה.¹⁰⁴ הופעות הרקוויאם נחשבו מאוד בעיני הקהל בגטו, הן היו פופולריות וכרטיסים היו רק למיוחסים או לבעלי ממון.¹⁰⁵ עדויותיהם של ניצולי המקלה מראות כי זמרת הרקוויאם

Fackler, 2007, Pp.8,16; Goggin, 1991, p. 84; Moller, 1980, p. 41 99

בור, 1965, עמ' 7 מזכיר את האיסור: "הגרמנים, קרוב לודאי לא ירשו לנגן את היידן ומוצרט"...

Levi, 1990, p.23 100

Stephani, 1940, p. 628 101

בור, 1965 עמ' 7. ההדגשה שלי

Hájková, 2020, p. 123 103; וגנר זמל, 2016, עמ' 113.

Hájková, 2020, p.193 104

Hájková, 2020, p.129 105 כרטיסים היו בעיקר למיוחסים או לבעלי ממון.

היותה עבורם פסגה אומנותית מרוממת. מריאנקה מיי אמרה: "שכטר אמר] אנחנו נתעלה משאול התחתיות... אל גבהי-על של האמנות הצרופה".¹⁰⁶ בדריך בורגס תיאר את השירה כחוויה מיסטית: "חזיון אפוקליפטי... שירה זו חצתה את הגבולות האומנותיים הרמים ביותר ועברה מעבר לחייהם של הזמרים".¹⁰⁷

כאמור, על אף היותו נובלה שאינה מחויבת לאמת, ניתן לשאוב מהספר 'רקוויאם לטרזיינשטדט' את רוח הדברים, ואת דקויות הרגש שהתהלכו בקרב חברי מקהלת הרקוויאם או סביר שהיו קיימים בה.¹⁰⁸ בספר יש רמיזה ספרותית למיתוס פאוסט; בור מתאר את מוכנותו של שכטר לאייש את תפקיד הבס ברקוויאם ככל מחיר:

הוא [שכטר] ניסה פתרונות שונים אך את קול הבס הנכון לא הצליח למצא... פעם אפילו נדמה לו באמצע הרחוב כי הוא שומע שירה... אך הקול לא בקע ממעמקים כיאה לשטן, אלא ירד ממרומים... ובכל זאת היה זה קול השאול... ואפילו יהא השטן עצמו, נסער רפי... כעבור שבוע הציג שכטר לפני המקלה את תגליתו... שמו היה קארל... אך... כינוהו מפיסטו.¹⁰⁹

קשה לדעת למה כיוון בור כשקישר את הדברים למיתוס הידוע והשתמש במושג 'שטן' ובשם 'מפיסטו' בסמיכות ובהקשר של "הליכה עד הסוף". אפשר שהתשובה נמצאת בספר עצמו. בור מתאר את נכונותו הבלתי מתפשרת של שכטר להעמיד את הרקוויאם על אף המכשולים. כפי שצוין למעלה, הוא אסף בעקשנות זמרים חדשים למקהלה לאחר שילווחם למזרח, ככל פעם מחדש.¹¹⁰ זאת מתוך הלך רוח הרואה באומנות מטרה עליונה.

אמת, משימה גדולה הוא [שכטר] שם לעצמו, אך לחיים לא היה טעם ולא ערך אילולא היה האדם נלחם על מטרה נשגבה".¹¹¹ תפישה זו מביאה את האדם לכדי הסתכנות כפי שתאר בור בהברחת כלי נגינה לגטו: "מטורפים" [...] הם מסכנים את חייהם, והם ישלמו על כך... אבל תמיד נמצאים אנשים המוכנים לסכן את חייהם למען הרפתקאה, ואחרים למען האומנות.¹¹²

הצצה נוספת לתודעתו של שכטר (על פי בור) יש בסיום הספר, כאשר בהופעה לפני משלחת הצלב האדום הוקצבה לנגינת הרקוויאם שעה בלבד. שכטר אמר לעצמו: "מנוולים,

106 פדר, 2012.

107 בורגס, ארכיון טרזין, תיק מוזיקה 297.

108 בעת כתיבת הספר בשנות השבעים רבים מחבריו הניצולים עוד חיו, סביר שעובדה זו גרמה שלא התרחק מהמציאות.

109 בור, 1965, עמ' 28.

110 Karas, 195, p.140

111 בור, 1965, עמ' 20.

112 שם, עמ' 13.

שפלים... הם משחיתים כל מה שידם נוגעת בו, גם בפני האמנות אין הם נרתעים".¹¹³ בתגובתו מקופלת ההנחה ש'האומנות מעל הכול', ושכטר, ספק ברצינות ספק בסרקוזם, מצפה מהנאצים שלפחות בה לא ייגעו.

קלאוס מן, סופר גרמני-יהודי, ובנו של תומאס מן, הוביל את מיתוס פאוסט לכיוון היסטורי ביקורתי.¹¹⁴ ברומן 'מפיסטו' מ-1936 מתואר שחקן שאפתן שתשוקת המשחק גרמה לו להפנות עורף לחבריו ולהתחבר לשלטון הנאצי עד שהוא מועלה לדרגת מנהל התיאטרון הלאומי הגרמני. ביצירה זו עומדים על שני צידי המשקל ערכים כמו מיצוי יכולות אומנותיות, שררה, כבוד וחיי תענוגות, אל מול העלמת עין מהחבירה אל כוחות הרשע.

קישור ביו מיתוס פאוסט לבין קבלת טובת הנאה כתוצאה מקשירת קשר עם הנאצים נעשה במשפט קסטנר ב-1955. במרכזו נידונה סוגיית שיתוף פעולה עם קציני ס"ס בתמורה לרכבת הצלה שבה נכחו בין השאר קרובי משפחתו של קסטנר. קביעתו של השופט בנימין הלוי נחרתה בתודעת הציבור: "בקבלו את המתנה הזאת (הרכבת) מכר קסטנר את נפשו לשטן".¹¹⁵

סביר שבזר, שכתב את הספר ב-1965, הניח שקהל קוראיו יקשר את האזכור הספרותי לפרשנות מעין זו. הוא גם לא נמנע מלהתייחס לנושא טעון זה באופן גלוי. בספר מודיע שכטר לחברי המקהלה על טובת הנאה שהשיג עבורם: "אמני טרזין לא יישלחו עוד לטרנספורטים, הם יישארו בגטו, הם מוגנים, בכללם כל הצוות שלנו. כרגע מסרתי את רשימת השמות".¹¹⁶ בור ממשיך לתאר את אוירת השמחה שידיעה זו עשתה בקרב החברים. לדאבון הלב, הנאצים לא עמדו במילתם.

נושא שיתוף הפעולה עם התעמולה הנאצית בתמורה לקבלת פריווילגיות הוא מורכב וטעון. הוא לא קשור רק לאומני הרקוויאם אלא לאומנים בכלל ולכן לא ארחיב בו.¹¹⁷

פירוש נוסף שניתן לתת לאזכור של בור את מיתוס פאוסט בהקשר של הפקת הרקוויאם הוא שהמעשה גרר גם תשלום רעיוני-אתי. התשלום עבור האומנות הנשגבת שבחרו להפיק התבטא בעצימת עין מעצם היותה תפילה נוצרית ובהתעלמות מהקולות שהתנגדו להפקתה.

113 שם, עמ' 53.

114 אביו, תומאס מאן, כתב ב-1947 את הרומן "ד"ר פאוסטוס" שעורר פולמוס בישראל.

115 ראו: עופר, 1993, 152-159.

116 בור, 1965, עמ' 20.

117 Opfermann, 2002, pp. 60-62 אופפרמן כותבת על טובות ההנאה של האומנים בטרזינשטט הן מהנאצים והן מהאסירים בגטו. היא מנגידה את תנאי חייהם הפריבילגיים ואפשרויות ההישרדות הטובות יותר מאשר אלה שהיו לשאר האסירים. ראו עוד עדויות לפריבילגיות לאומנים: פרנקל, 1981, עמ' 58; Benz, 2013, p.231; Wlodarski, 2022, p.1; Moreno, 1999, p.4.8 Hájková, 2020, pp.182-3; Fisher & Gilboa, 2016, p. 1229.

3. רקוויאם לרקוויאם

עוצמת הצרימה שיש בהפקתו של הרקוויאם בטרזיינשטט נחלשת משמעותית בשל העובדה שהז'אנר עבר תהליך חילון ונתפס כיצירה קונצרטנטית בעלת משמעויות נוספות. מגמה זו הייתה ידועה לבני התרבות כגטו, שהיו כאמור צרכני מוזיקה ומבצעים לפני המלחמה.

על רקע זה יש לראות את שלוש היצירות המוזיקליות שהוזכרו בתחילת המאמר כמנציחות את ההפקה של שכטר על ידי 'רקוויאם'. יוצריהן המשיכו את המגמה הקיימת ובנו קומה ייחודית משלהם על בסיס הרקוויאם של ורדי; שינו, הוסיפו, גרעו, פיתחו, ולעיתים אף הכליאו בין הרקוויאם לתפילה יהודית.

הרקוויאם לשואה (Holocaust Requiem) או 'קדיש לטרזין' (1968) של רונלד סנטור בוצע פעמים רבות במקומות שונים ברחבי העולם. הבכורה הייתה בקתדרלת קנטרברי, בחסות האו"ם, המועצה הנוצרית-יהודית הבינלאומית, ממשלת גרמניה וארגון בני ברית. הוא חודש לאחר מתקפת הטרור בספטמבר 2001 ונוגן כ'קונצ'רטו לשלום'. היצירה כוללת ארבעה פרקים המבוססים על קטעים מתוך יומנים של ילדים יהודים בטרזיינשטט.¹¹⁸ לכל פרק יש שם הקשור ברקוויאם, בקדיש או בשואה בכלל: Kyrie - אל מלא רחמים, Sanctis - קדוש, 'הטרנספורטים', ו'קדיש לאבל'.¹¹⁹

עשור לאחריו נכתב הרקוויאם של גטו טרזין (Terezín Ghetto Requiem) על ידי המלחינה הסלובקית סילבי בודורובה (Sylvie Bodorová).¹²⁰ בודורובה משלבת ביצירה טקסטים יהודיים וקתוליים לסירוגין. ליצירה שלושה פרקים ואורכה כ-16 דקות. הפרק הראשון כולל את הנושא המוזיקלי של ה'לקרימוזה' (Lacrymosa) מתוך הרקוויאם של ורדי. הוא מנוגן סימולטנית עם התפילה היהודית 'שמע ישראל'. בפרק השני ציטוטים מתוך פרק ה'דיאז אירה' של ורדי המנוגנים יחד עם תפילת 'גאל ישראל'. הפרק השלישי מתוך ה'ליברה מה' (Libera me, שחררני) של ורדי, יחד עם התפילה היהודית 'אלוהי נשמה'. היצירה נכתבה מתוך שאט נפש לרצח ומתוך כבוד לאומנים הנועזים שניגנו למרות התנאים המחרידים. היא קוראת להומניות עולמית ולסובלנות.¹²¹

'רקוויאם ההתרסה' (Defiant Requiem: Verdi at Terezin) של סידלין משמיע את הרקוויאם של ורדי המקורי לכל אורכו בשילוב קטעי מולטימדיה, קטעי משחק וראיונות שמוקרנים ברקע. ב-2006 בוצע המופע בטרזיינשטט, במקום שבו הושר הרקוויאם במקור, וב-2012 הוא הועלה בירושלים במסגרת פסטיבל ישראל. בנוסף, סידלין הקים

Chase, 2003, p.313 118

<https://outhere-music.com/en/albums/senator-r-holocaust-requiem-smetana-b-119>
moldau-kaddish-terezin

<http://www.requiemsurvey.org/composers.php?id=99> 120

.שם 121

את 'קרן רקוויאם ההתרסה' (Defiant Requiem Foundation) שמטרתה לספר את סיפור הרקוויאם.¹²² סידלין שינה את הביצוע של הפרק המסיים, כך שתוך כדי נגינתו המנצח, הסולנים והנגנים עוזבים בהדרגה את האולם,¹²³ ועל הבימה נשאר כינור סולו המנגן את הפסוק "עושה שלום במרומיו" הנאמר בסיום תפילת הקדיש ובתפילות נוספות.¹²⁴ המנגינה הידועה של נורית הירש נשמעת כמו קינה. הקהל מתבקש לא למחוא כפיים.¹²⁵

הספר של בור, שזכה במאמר זה להתייחסות נרחבת, הוא יצירת אומנות בפני עצמה. הוא מתאר את ההתרחשויות שסבבו את ההפקה מגיוס חברי המקהלה ועד המופע הסופי. גם אופן כתיבתו קשור בקשר הדוק לפרקי הרקוויאם, הן מבחינת התוכן המוזיקלי של ורדי והן מבחינת הטקסט הלטיני. דוגמה לכך יש בשמות הפרקים האחרונים של הספר. בכריכת הספר במהדורה הפולנית צוטט בור:

זמן מה הרהרתי באיזו צורה ראוי לספר את הסיפור. כשהביע ורדי רעיונות קונקרטיים בשפה מוזיקלית הוא התכוון להצהיר על הקרדו (האני-מאמין) שלו. גם שכטר רצה לבטא את הקרדו שלו על-ידי ביצוע המשקף את רגשותיו של אסיר יהודי. המשימה שלי הייתה לתת ביטוי מילולי נאמן למוזיקה הזאת. לכן החלטתי לכתוב סיפור שיהווה אנלוגיה לרקוויאם של ורדי גם באופן פורמלי [צורני]. מכאן הפרקים הקצרים המשקפים את הצורה של רקוויאם עתיק, מכאן החזרה על המילים והמשפטים השלמים שכל אחד מהם מבטא מצב רוח שונה.¹²⁶

סוף דבר

כמה עובדות חוברות יחד כדי לתת הסבר לבחירה של אסירים יהודים לשיר תפילת אשכבה קתולית בגטו טרייזנשטט מול עיני שוביהם.

המעמד הגבוה שניתן לאומנות לפני המלחמה נישאר איתן גם בגטו. תפיסות אומנות שרווחו קודם לכן באו בו לידי ביטוי בקרב זרמים שונים בגטו בהקשר של הפקת הרקוויאם. שכטר ומקהלתו ראו בהפקה מעשה אומנותי המנותק מההקשר הדתי-תרבותי שלה. הדבר עלה בקנה אחד עם הרעיון 'אומנות לשם אומנות' שנפוץ באירופה בסוף המאה ה-19 ונתמך על ידי הוגי דעות. הרקוויאם של ורדי הוא מבין היצירות החשובות שנכתבו בתולדות המוזיקה והוא מהווה אתגר של ממש למבצעה. הללו לא ראו לנכון להתייחס לתוכן ולנסיבות הזמן

Bash, 2002, pp.442-445 122

123 טכניקה מוזיקלית ידועה כמו למשל בסימפוניה מס' 45 מאת היידן.

124 איוב, כה, ב.

Sprehe, 2006, p.92 125

Bor, 1978 126

והמקום. יתרה מזאת, ההפקה נתפסה כשייכת לרמה הגבוהה של הקיום האנושי ובכוחה היה להעלות את ערכם של הזמרים בפרט ושל היהודים בכלל בעיני הנאצים.

השאיפה להשגת הנשגב היא איראה אירופאית מושרשת, וכוללת גם מרכיב של תשלום עבורה, כפי שמתבטא במיתוס פאוסט. התשלום יכול להתפרש כמאמץ, כהתמדה, כסבל, וגם כתשלום אתי או כהשלמה שבשתיקה עם עניין טעון ערכית. כל אלה מרכיבים שנכחו בהפקת הרקוויאם. שכטר הפגין כוח רצון והעמיד את הרקוויאם ב'חרדת קודש' על אף תנאי הזוועה ונסיבות המציאות. הוא הקים את המקלה מחדש בכל פעם שחבריה שולחו לאושוויץ. בהקשר הנידון, העובדה שהביצוע הוא מושא להתנגדות ולחיצוי ביקורת רעיוניים ואתיים היא חלק מהמחיר שגובה התפיסה של 'אומנות לשם אומנות'.

לרוב היהודים בגטו לא הייתה זיקה ליהדות, ועיקר ההסתייגות לא נבעה ממניעים דתיים אלא ממניעים לאומיים. המתנגדים קישרו בין אומנות למסר וביקשו להנחיל תכנים ורעיונות לאומיים וציוניים דרך מופעי התרבות. הם חששו שהבחירה ברקוויאם תתפרש ככיווי עצמי של המורשת היהודית. בנוסף, עלה חשש לתגובה נאצית. הנאצים העלימו עין ממופעי האומנות בטרזיינשטט יותר מאשר בגטאות אחרים, על אף זאת, בפועל אי אפשר היה לנבא מה יעורר אותם, והאם וכיצד הם יגיבו לעניין, במיוחד לאור הקשר ההדוק שהם עצמם עשו בין אומנות למסר.

הפקתו בגטו של הרקוויאם של ורדי 16 פעמים היא עדות לכך שההתנגדות לא צלחה. מה שנתפס על ידי המתנגדים כמציאות הזויה הגובלת באבסורד ובסרקוזם, ככגידה במורשת, כעבודה זרה, או לכל הפחות כטעות וכהחמצה, נתפס אצל האומנים כשאיפה לנשגב וכאומנות גבוהה. המורכבות הדתית-הלכתית, הפולמוס היהודי-נוצרי, היסטורית שפיכות הדמים, השנאה והאנטישמיות, לא תפסו משקל כשעל הכף האחרת הונחה יצירת אומנות נשגבת.

תרמה לכך גם העובדה שהמסר הדתי-נוצרי המובהק של הרקוויאם קהה במשך השנים עם תהליך החילון שעבר הז'אנר. הרקוויאם קיבל משמעויות לאומיות וחברתיות נוספות. הוא הפך במאה ה-20 לסמל בין-לאומי לאמירה מוזיקלית שיש בה הצהרה, הזדהות, ומחאה על עניינים שונים הקשורים במוות מיותר. הלך רוח זה מציג באור שונה ומחמיר פחות לא רק את הפקת הרקוויאם המקורית בטרזיינשטט אלא גם את העובדה שההנצחות שלו בנויות על מבנה הרקוויאם. גם זווית ההסתכלות על הרקוויאם של ורדי משתנה לאור העובדה שנסיונות הלחנתו באיטליה היו לאומיות ולא דתיות. מבחינה מוזיקלית היצירה נחשבת כאופראית, ומבקרי מוזיקה החשיבוה כבר מעת כתיבתה כיצירה קונצרטנטית יותר מאשר כיצירה דתית.

לסיכום: שכטר ומקהלתו תפסו את הרקוויאם של ורדי כיצירה אומנותית נשגבת ואף היו נכונים להתאמץ עבור הפקתה. השפיעו על כך תפיסת 'אומנות לשם אומנות' וראיית הנשגב כדבר שראוי לשלם עבורו. הרקוויאם של ורדי נכתב בנסיבות לאומיות והוא מהווה דוגמה לתהליך היסטורי של חילון שעבר הרקוויאם כז'אנר מוזיקלי.

בנימה אישית:

תוך כדי כתיבת המאמר, ב-23 ביוני 2024, מלאו 80 שנים להפקה האחרונה של הרקוויאם של ורדי בטרזיינשטט. היצירה ממשיכה לעלות על בימות העולם, והוויכוחים על מהות האומנות נשארו בעינם. חשיבות הפרטים הקטנים קהתה, אך זיכרון האנומליה של אומנות בתוך השחור לא יימחה.

אני מסיימת כתיבת שלושה מאמרים על ההפקה של שכטר ומקהלתו בטרזיינשטט, יהיו הם בחזקת הרקוויאם-קדיש הקטן שלי לרקוויאם הגדול שלהם. אנדרטה לזכרם.

רשימת מקורות

אדורנו, ת' (1970). התאוריה האסתטית. תרגום לעברית: איה ברזיר, מכון ון ליר, תאוריה ובקורת 2. עמ' 119-128.

בור, י' (1965). רקוויאם לטרזיינשטט. תל אביב: מורשת וספריית הפועלים.

בורגס, ב'. ארכיון טרזין, גבעת חיים איחוד, תיק מוזיקה 297.

בן ארי, נ' (2006). פאוסט מאת יוהאן ולפגנג פון גתה. הקדמת המתרגמת. אוניברסיטת תל אביב.

הירשברג, י' (2014). קסם האופרות של ורדי. ירושלים: כרמל.

הכהן פיצובר ר' ואזרחי, י' (2017). להלחין כח, לשיר חירות: קשרים גלויים וסמויים בין מוזיקה לפוליטיקה במערב. מכון ון ליר והקיבוץ המיוחד.

וגנר, נ' וחמל, צ' (2016) "למי צלצלו הפעמונים". יד ושם - קובץ מחקרים מ"ד 1, 104-137.

זמל, צ' (2007). "אניגמה של הישרדות: הרקוויאם של ורדי בגטו טרזין (1944) " עבודה לקבלת תואר מוסמך, האוניברסיטה העברית.

יד ושם, האנציקלופדיה של הגטאות, טרזין https://www.yadvashem.org/yv/he/research/ghettos_encyclopedia/ghetto_details.asp?cid=452

יובל י' (1997). "שתיקת ההסטוריון ודמיון הסופר: ר' אמנון ממגנצא ואסתר מינה מוורמייזא". אלפיים, 15 עמ' 132-141.

יונה, י' (2020). מיזוג אופקים - מופעים של הפוליטי בשדה האומנות החזותית. הוצ' פרדס.

עופר, ד' (1993). "משפט קסטנר ודימויה של השואה בתודעה הישראלית". קתדרה: לתולדות ארץ ישראל, מס' 69, עמ' 152-159.

פדר, י' (1912). "על רקוויאם התרסה", ידיעות אחרונות, מוסף מוזיקה, 1 ביוני.

פרנקל, ר' (1981). האדם מחפש משמעות. הוצ' דביר.

שפי, נ' (1999). טבעת המיתוסים, הישראלים וגנר והנאצים. אוניברסיטת חיפה - זמורה ביתן.

Adler, H. G. (2017). *Theresienstadt 1941–1945: The Face of a Coerced Community*. Cambridge: Cambridge University Press.

Agarwal, N.& Ying, K. (2021). "Theresienstadt Ghetto: Propaganda, Paintings, and protest". *Journal of Student Research*, 10 issue 3. pp. 1-17. https://www.academia.edu/77845103/Theresienstadt_Ghetto_Propaganda_Paintings_and_Protest

Aime, B. (1992). 'A "Paradisiacal" Ghetto of Theresienstadt: The Impossible Mission of the International Committee of the Red Cross'. *Journal of Church and State* 34: 4, pp.805-818.

"Art for Art's Sake: Its Fallacy and Viciousness" (1917). *The Art World*, 2(2), 98–102. <http://www.jstor.org/stable/25587887>

Bash, J. (2002). "Act of Defiance Symphony". *Magazine of the American Symphony Orchestra*. *Keague*, 53/2, pp. 442–445

Benz, W. (2013). *Theresienstadt: Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung*. Munich: C. H. Beck Verlag.

Berkley, G. E. (1993). *Hitler's Gift: The Story of Theresienstadt*. Boston: Branden Books.

Biilow, H. (1892). "Musikalisches aus Italien". in Hans von Biilow, *Briefe und Schriften*, ed. Marie von Biilow. 8 vol. Ausgewdhlte Schnften.

Bor, J. (1978). *Terezińskie Rekwiem*. Krakow: Wydawn. Literackie.

Chase, R. (2003). *Dies Irae. A guide to requiem music*. Oxford: The Scarecrow Press.

Crowest, F. J. (1978). *Verdi: Man, and Musician: His Biography with Especial Reference to his English Experiences*. New York.

Fackler, G. (2007). "Music in Concentration Camps 1933–1945". *Music & Politics*, 1:1 pp. 1-25.

Fisher, A. & Gilboa, A. (2016). "The roles of music amongst musician Holocaust survivors before, during, and after the Holocaust". *Psychology of Music*, 44(6), 1, pp. 1221–1239.

Goggin, M.M. (1991). "Decent' vs. 'Degenerate' Art: The National Socialist Case". *Art Journal*, vol. 50, no. 4. pp. 84-92.

Goodman, N. & Meyers, M. (2012). *The Power of Witnessing: Reflections, Reverberations, and Traces of the Holocaust*. New York: Routledge.

Hájková, A. (2020). *The Last Ghetto: An Everyday History of Theresienstadt*. New York: Oxford University Press.

- Healey, J. P. (2001). "The Solo Piano Music of Viktor Ullmann: From Prague to the Holocaust—A Performer's Guide to the Complete Piano Sonatas and Variations". Ph.D. dissertation, University of Cincinnati.
- Jacobson, J. R. (2000). "Tsen Brider': A Jewish Requiem". *The Musical Quarterly*, vol. 84, no. 3. pp. 452–474.
- Herman S. (1940). *Mozarts Requiem. Vorschlag zur Text Retusche*. Zeitschrift für Musikwissenschaft.
- Karas, J. (1985), *Music in Terezin*. New York: Beaufort Books.
- Lamberti, M. (1995). "Making Art in the Terezin Concentration Camp". *New England Review* 17, no. 4, pp. 104-111.
- Lederer, Z. (1953). *Ghetto Theresienstadt*. Trans.: K. Weisskopf. London: E. Goldston.
- Levi, E. (1990). "The Aryanization of Music in Nazi Germany". *The Musical Times*, vol. 131, no. 1763. pp 19-123.
- Lobanova, M. (2002), *György Ligeti: Style, ideal, poetics*. Berlin: Ernst Kuhn.
- Ludwig, M. (2022). *Our Will to Live: The Terezín Music Critiques of Viktor Ullmann*. Göttingen: Steidl.
- Marx, W. (2012). "Requiem sempiternam'? Death and the musical requiem in the twentieth century". *Mortality*, Vol. 17, No. 2, pp.119-129.
- Moller, L. E. (1980). "Music in Germany during the Third Reich: The Use of Music for Propaganda". *Music Educators Journal*, vol. 67, no. 3, pp. 40-44.
- Moreno, J. (1999). "Orpheus in Hell: Music and Therapy in the Holocaust". *The Arts in Psychotherapy* 26, pp 3-14.
- Neumann, K. (2001). "Lau, Heinz". *Grove Music Online*. Retrieved 21 Jul. 2024, from <https://www-oxfordmusiconline-http://requiemsurvey.org/composers.php/http/composers.php?id=1600>
- Opfermann, C. (2002). *The Art of Darkness*. Houston: University Trace Press.
- Robertson, A. (1967). *Requiem: Music of mourning and consolation*. New York: F.A. Praeger.
- Rosen, D. (1995). *Verdi Requiem*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rothkirchen, L. (2005). *The Jews of Bohemia and Moravia: Facing the Holocaust*. University of Nebraska press, Lincoln, and Yad Vashem.
- Sacks, A. J. (2003). "Kurt Singer's Shattered Hopes". *The Leo Baeck Institute Year Book*, Volume 48, Issue 1, pp. 191-203.
- Schapiro, M. (1982). *Modern Art: 19th and 20th Century*. New York: George Braziller.
- Semel, Z. (2021). "Deliver Me, O Lord, from Eternal Death on that Fearful Day". in Lara Pellner,

Hans-Georg Soeffner, and Marija Stanisavljevic, eds., *Theresienstadt – Filmfragmente und Zeitzeugenberichte*, Springer VS Wiesbaden. pp. 151–174.

Sidlin Murry. (2020). A discussion with Maestro. September 8. <https://www.youtube.com/watch?v=mhncdTrDQrl&t=290s>

Singer, K. (1986). "Musikkritischer Brief nr.4. Verdis Requiem". in Ulrike Migdal (ed.) *Und die Musik spielt dazu*, Munich. pp. 131-150.

Sprehe, J.T. (2006). "Defiant Requiem: Verdi at Terezin". *Soc* 44, pp. 89–93.

Suderland, M. (2004). *Territorien des Selbst: Kulturelle Identität als Ressource für das tägliche Überleben im Konzentrationslager*. Frankfurt/ Main: Campus.

Troller, N. (2004). *Theresienstadt: Hitler's Gift to the Jews*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Truma, M. (1976) "Memories of Theresienstadt". *Performing Arts Journal* 1:2, pp. 12-18.

Ullmann, V. (1993). *26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt* Hamburg: Von Bocker pp. 74–76.

Wlodarski, A. L. (2022). "Musical Testimonies of Terezín and the Possibilities of Contrapuntal Listening". *Music & Politics* 16(2). <https://journals.publishing.umich.edu/mp/article/id/3108/>

Wolff, C. (1991). *Mozarts requiem*. Kassel: Bärenreiter Werkeinführungen.

