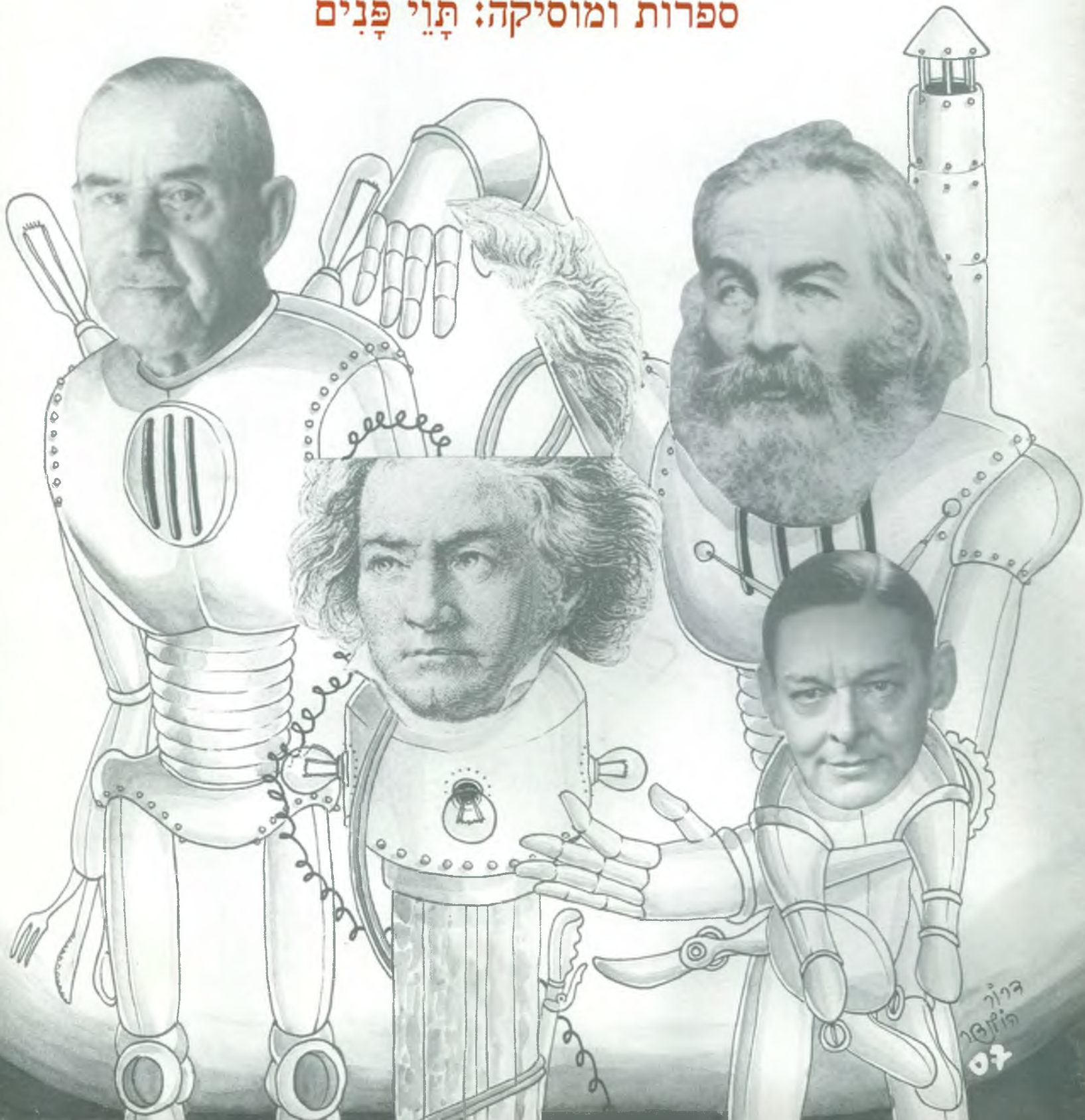


# שתון לק

חברה • ביקורת • תיאורון • אמנות

שנה ל"א • גליון 325 • חשון-כסלו תשס"ח • נובמבר 2007 • 35 ש"ח

## ספרות ומוסיקה: תוי פנים





# ספרות ומוסיקה: תְּוֵי פָּנִים

עורך הגליון: אורי הולנדר



ציור השער: דרור הולנדר

מגבו 4	ישראל הר
שירה, מוסיקה: שאלות ותשובות 5	שמעון זנדבנק
הבוקר של לואיס גֶרְסִיָה מוֹנְטֶרו 7	יעל טומשוב
אילקה ואני 8	פיציי יהורם בן מאיר
ספרות, מוסיקה והיסטוריה: הערות על דוקטור פאוסטוס מאת תומאס מאן 14	משה צוקרמן
modest 16	פאר פרידמן
טוהר הדָמֵע: על בְּצָלִים ואופרות 17	צחי גלבוץ
מוסיקה קטלנית: מותו המוסיקלי מדי של עורך הדין יאקובי 18	נפתלי וגנר
תאקסים 22	רוני סומק
לאן נעלמה המוסיקה אחרי יונה וולך? 23	נסים קלדרון
ת"ס אלויט והמוסיקה של השירה 30	אורי הולנדר
עוד סיבה שאני לא מחזיק רובה בבית, תירגם מאנגלית: פאר פרידמן 31	בילי קולנס
על פיתוי המלים או על האי אפשרות לומר 31	דנה גונצ'רובסקי
עיון ערך תהלים 32	עודד פלד
אני שומע את אמריקה שרה,	וולט ויטמן
תירגם מאנגלית: עודד פלד 33	הארט קריין
מכתבי האהבה של סבתי,	
תירגם מאנגלית: אורי הולנדר 33	אד גרינשטיין
יצירה אמריקנית מובהקת: הסימפוניה השלישית בפרק אחד מאת רוי הריס 34	חורחה לואיס בורחס
המילונגה של דון ג'קנור פֶרְדֵס,	
תירגם מספרדית: שלמה אָבִיו 35	נסים קלדרון
חמש סיבות ראשונות לאהוב את ברי סחרוף 36	זיואן מֶרְגָרִיט
כשהקונצרט מתחיל,	
תירגם מקטלנית: שלמה אָבִיו 37	טוביה ריבנר
עד מתי כך נשב 39	המשתתפים בגליון
40	

לכבוד אגודת סופרים ואמנים - עתון 77,

ת"ד 16452 ת"א 61163

אבקש מנני לשנת 8-2007

שם ושם

משפחה.....

כתובת.....

טלפון.....

מצורפת המחאה על-סך 280 ש"ח לשנה כולל משלוח

בנק.....סניף.....מס' המחאה.....

שנה ל"א • גליון 325 • חשוון-כסלו תשס"ח • נובמבר 2007 • 35 ש"ח

**עתון 77**

ירחון לספרות ולתרבות

Iton 77

Literary Monthly

First Editor: **Jacob Besser**

Editors: Amit Israeli Gilad, Michael Besser

Editorial Secretary: Gila Shaul

Editorial Board: Shimon Ballas, Amos Lvitan, Assaf

Meydani, Yuval Paz, Oded Peled, Dorit Peleg, Shalom

Ratzabi, Sasson Somekh, Rony Someck, Arie Sivan,

Jacov Shai Shavit, Rafi Weichert

המ"ל: אגודת סופרים ואמנים לקידום הספרות והתרבות

עמותה מס' 580073575

בתמיכת משרד החינוך, התרבות והספורט

עיריית תל-אביב יפו - האגף לאמנויות

קרן יהושע רבינוביץ לאמנויות

המערכת והמינהלה: טל': 5618271, ת"ד 16452 ת"א

המערכת אינה אחראית על תוכן המודעות

iton77@actcom.co.il

העורך המייסד: **יעקב בסר**

עורכים: מיכאל בסר, עמית ישראלי-גלעד

חברי המערכת: שמעון בלס, רפי וייכרט, עמוס לויטן, אסף

מידני, ששון סומך, רוני סומק, אריה סיון, יובל פז, דורית

פלג, עודד פלד, שלום רצבי, יעקב שי שביט

רכות מערכת: גילה שאול

ניקוד: פסח מילין

מועצת המערכת: יצחק אורבך-אורפז, טלי שורצשטיין

בסר, משה דור, נתן זך, א.ב. יהושע, ש. גיורא שוהם

המערכת אינה עונה בכתב על פניות כותבים ואינה מחזירה כתבי יד אלא אם צורפה אליהם מעטפה מבוילת וממוענת. חומר יש לשלוח רק בדואר רגיל, מודפס ברוח כפול על צד אחד של הנייר. אפשר בצירוף דיסקט/תקליטור.

## ישראל הר

### מגבו

לבעל מחבר מנגן יודע שיר

לא בדיוק בארבע אחרי הצהריים  
 ישב במרתף האינטימי חצי דיוקן  
 פונה לחבריו שמתים לבי בחצי נעל  
 חומה שקויה בזהב שקוף פס רגל על  
 דושת הפסנתר הנודד קורא במגבול  
 מנער אבק משוררי שיר היה הווה  
 עיניו אש אצבעותיו פנתר על קלידי  
 תנועה צליל פעימה חיריק קטן מהר  
 גבנוני שכמות מנגן הפסנתר הנודד  
 מגבו  
 ואטה שכמי לילה דרכי חדור חושך  
 זיו חלום מגבי



את הגליון מלווים תצלומי  
 הקונסרבטוריון הישראלי למוסיקה,  
 תל-אביב ("שטריקר").  
 הצלם: אשר הולנדר

## שירה, מוסיקה: שאלות ותשובות

המוסיקה, תובנה של רגש, "גילויי טבעם של הרגשות בפרטנות ואמיתיות שהשפה לא מסוגלת להן". בקיצור, המוסיקה היא "סמנטיקה של עובדות רגשיות", לא של רגש פלוני או אלמוני (שהרי מוסיקה לא יכולה לבטא בכוחות עצמה, בלי עזרת מלים הנלוות לה, קנאה או אהבה או נאמנות), אלא באופן כללי, "מורפולוגיה של רגש".

מורפולוגיה של רגש? אין ספק שהמוסיקה, בקרשצ'נדים ודימינואנדים שלה ושאר ציוני דינמיקה, מציירת עקומות של מתח והרפייה, תנועה ומנוחה, הסכמה ואי-הסכמה, שינוי פתאומי וכו', ואלה משקפים תנודות אמוציונליות מובהקות. אבל האם זוהי "תובנה"? האם להתערסל על גלי תנודות של רגש משמע "להבין" אותן? ומה בדיוק אני "מבין" כאן? איזו תשובה אני מקבל כאן?

אני חוזר לקרילי. הצייר, אומר קרילי, ואולי גם המוסיקאי, יודעים לומר שאין תשובה לשום דבר, אם יש במוסיקה תובנה, הרי זו תובנה של מה שהמלים אינן מגיעות אליו, סמנטיקה של מה שאינו ניתן לתרגום. סוון לנגר מצטטת את ואגנר: המוסיקה התזמורתית מבטאת "מה שאין לו ביטוי בשפה המילולית, מה שמנקודת הראות של התבונה האנושית אפשר לקרוא לו הבלתי-אמיר". הצייר והמוסיקאי יכולים לומר את הבלתי-אמיר; אבל מה יהיה על המשורר ועל שפתו המילולית?

הוא ינסה להיפטר מן המלים. ואכן, בשירה המודרנית יש נסיונות שונים להיפטר ממלים. יש שניסו לעשות זאת בצורה לא רצינית: לכתוב גיבריש, רצף של הגאים שאינם מצטרפים למלים. אבל יש שביקשו לעשות זאת ברצינות ובלהט: כך בעיקר המשורר הצרפתי סטפן מלארמה. מלארמה, שראה במוסיקה את תמצית מהותה של השירה (כל השאר אינו אלא "ליטרטורה", כמו שאמר ורלן) ועם זאת ידע שבתור משורר אינו יכול להסתדר בלי מלים, נחלץ מן המלים לא מתוך שוויתור עליהן, אלא מתוך שחילק אותן לשני סוגים: סוג מידי או וולגרי, וסוג מהותי. הראשון, אמר מלארמה, משמש לצרכי סיפור, תיאור, הוראה, לצרכי סימון ותקשורת. ואילו בסוג השני, האובייקט המסומן על ידי המלה משתחרר מן "הישר והמוחש", ועולה בכל טוהר מהותו. ולהלן הוא אומר את המשפט המצוטט לעיפה: "אני אומר 'פרח!', ומתוך השכחה שאליה שילח קולי כל קו-מתאר, עולה מוסיקלית, בחינת משהו אחר מגביעי הפרח הידועים, כאידיאה ממשית ומתוקה, מה שנעדר מכל ה'זרים'".

מרביתם מאוד לצטט את השורות האלה, אבל בסופו של דבר הן נשארות סתומות ומסתוריות. מה פירוש פרח ה"נעדר מכל הזרים"? איך דוחה המלה "פרח", המלה ב"טהרתה", את כל הפרחים הקונקרטיים ומעלה את האידיאה, שהיא אחת עם המוסיקה? איך נפטרת שפת המשורר מן הסמנטיקה ה"מיידית" וה"וולגרית" ולובשת סמנטיקה אחרת, מוסיקלית ו"אסנציאלית"?

השאלות קשות ולא כאן המקום לדון בהן. אני משתמש בהן כאן רק כסימפטום של קנאת המשורר במוסיקאי, חלומה להיעשות אפקטיבי כמו המוסיקאי בויתור על התשובה ובמתן "דברים" במקום תשובות. לכאורה, ה"דברים" של קרילי (ושל פרנץ קליין) והמהויות הטהורות של מלארמה מנוגדים זה לזה בתכלית הניגוד: כתמי דיו או צבע חומריים

המשורר האמריקני רוברט קרילי כתב פעם דבר מוזר על ידידו הצייר פרנץ קליין. "אין תשובה לשום דבר", כתב. "צייר (ואולי מוסיקאי) יכול לומר זאת באופן יותר אפקטיבי, יותר רלוונטי, מכל 'אמן' אחר".

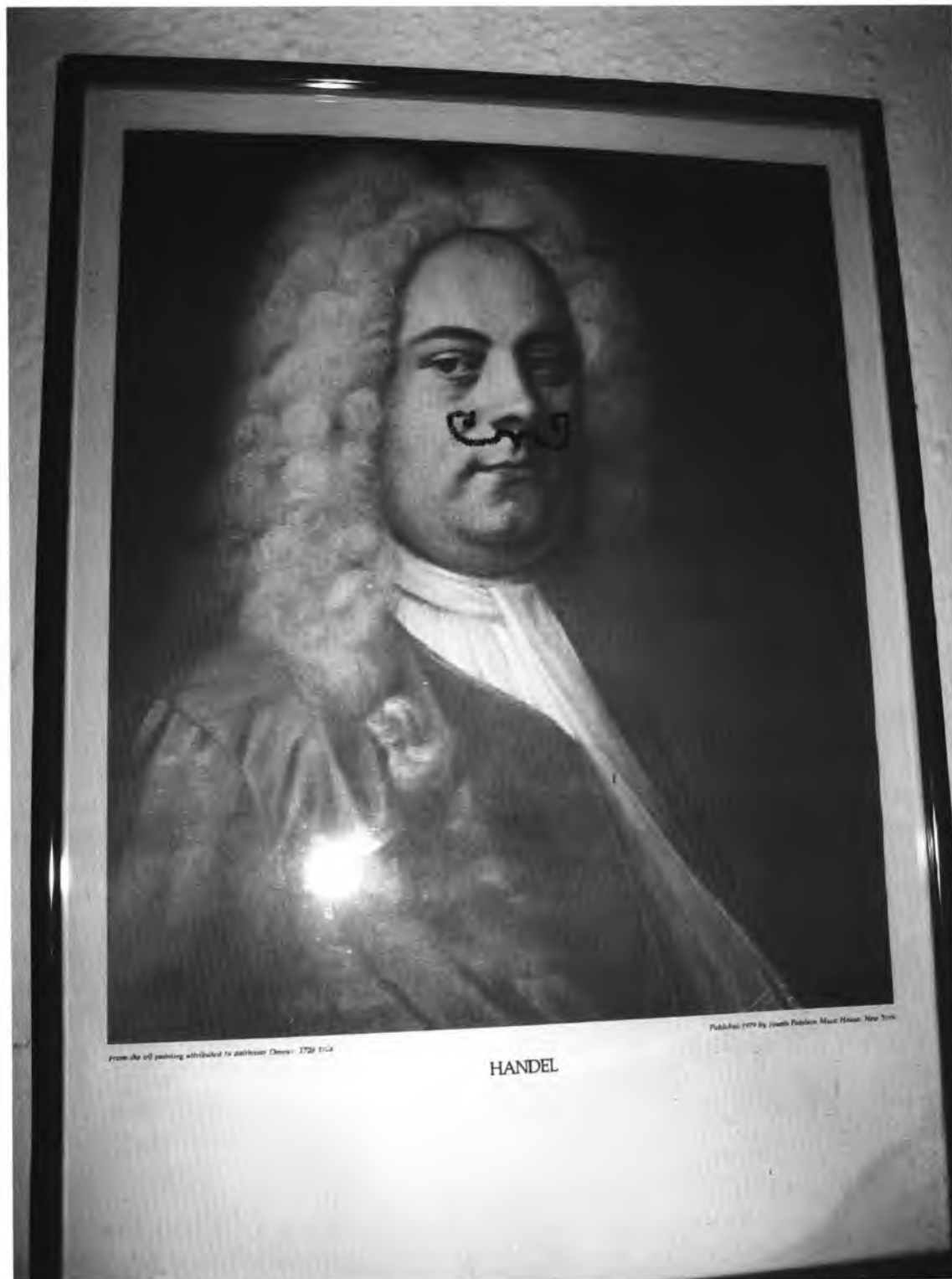
קרילי, אין ספק, מקנא בקליין. ומדוע? מפני שקליין יודע לומר בצורה מוצלחת יותר ממנו שאין תשובה לשום דבר. מדוע הצייר (ואולי המוסיקאי) יודע לומר באופן יותר אפקטיבי מן המשורר שאין תשובה? קודם כל, אני מניח, משום שהוא יודע שאין שאלה. אני נזכר בגרטרוד סטיין, שסיפרו עליה כי בשעה ששכבה על ערש-דווי שאלה בלחש: "נו, מה התשובה?", חיכתה כמה דקות ואחר כך אמרה: "אם כן, מה השאלה?" - ומתה. אולי זה רק מיתוס, אבל זה יפה. ציירים - ואולי מוסיקאים - יודעים שאין תשובות כי אין שאלות. למשורר זה קשה יותר. למה? מפני שהוא כלוא במה שצלאן קרא "סורג שפה", או בלשון פחות פיוטית, מפני שנגזר עליו להיות סמנטי. מי שהכלי שבידו הוא המלים, סמלים שהוראתם קבועה ומוסכמת ותחביר הקובע יחסים בין הסמלים, אינו יכול להימלט מן ההגיון הדיסקורסיבי, מן השאלות ומן התשובות. הצייר, ו"אולי" המוסיקאי, פטורים מסמנטיקה.

מופשט אקספרסיבי נוסח פרנץ קליין לא שואל שאלות ואין לו תשובה לשום דבר. קרילי ממשך בלשונו הזרוקה: "אם איש לא רואה צייר, או יותר נכון, מה שהוא עושה - בסופו של דבר, לא 'עושה' - הרי עדיין יש לו דברים (things). לפחות איש לא יוכל להצביע על ציור ולומר שהוא לא-כלום, יש לו מזל אם הציור לא ירד מהקיר וירסק לו את העצמות על חוצפה כזאת".

לצייר "יש דברים". אין לו סמנטיקה אלא דברים. ואולי גם למוסיקאי. אני מסכים עם קרילי שבמקרה של המוסיקאי זה רק "אולי". מפני שאם ציור מופשט פטור מסמנטיקה, וגם זה לא בטוח, הרי לגמרי לא ברור שגם יצירה מוסיקלית, ואפילו "טהורה" מאוד, פטורה מסמנטיקה, פטורה מתשובות, ש"יש לה דברים" כמו לציור מופשט. סוון לנגר, למשל, בספר שהיה פעם פופולרי מאוד, פילוסופיה במפתח חדש (1942), מסרבת בתוקף לשלול מן המוסיקה את הסמנטיקה. מצד אחד היא יודעת, שמוסיקה אינה שפה: "לקרוא לצלילי סולם מוסיקלי בשם ה'מלים' של המוסיקה, להרמוניה - ה'דקדוק' של המוסיקה, ולהתפתחות התימטית ה'תחביר' שלה - הרי זו אלגוריה חסרת תועלת, כי לצלילים חסר בדיוק מה שמבדיל בין מלה להגה סתם: הוראה קבועה, או משמעות מילונית". אבל מצד אחר, לנגר אינה מוכנה לשלול ערך קוגניטיבי מן

בריחת המשורר מן המלים נשאת בגדר "אידיאה נורמטיבית", אידיאל נחלם ולא מושג. לעולם נגזר על המשורר לברוח ממשמעות ולהיות מוטח אליה בחזרה. נגזר עליו, על פי ניסוחו הפלאי של פול ואלרי, להיות בתוך "ההיסוס המתמשך בין צליל למשמעות". ❖

מאין כמותם, מצד אחד, ואידיאות מוסיקליות, מצד אחר. אבל לענייננו כאן, אין הבדל עקרוני בין השניים: גם ה"דברים" וגם האידיאה של הפרח בורחים מן הדנוטציות של המלים, מן הכורח לסמן, למשמע, לתת תשובות.



הבוקר של לואיס גרסיה מונטרו

לדניאל

אחראים לצבע השמים, שהרי אם  
לא כלי-רכב... ואני סקרתי את תוי פניך וידעתי  
שהאנושות וחקיה הנקשים אחראים  
לעזיבתי אותך. גערי היפה  
אני, שכבר למדתי להתביש בקמורי  
ולהשחיל פתקי בקשה דמיוניים לתוך החריצים במצחי,  
לא הרשיתי להרעילך.  
ואני תוהה,  
אימתי אגמל ממחשבות שרותמות אותי לגחמותיהן?  
עוד מימי הפסנתר, כשידי נגנו מופת של ענקים,  
טרויקת ההרהורים הדירה את ימיני  
מאמונים להלחנה עצמית  
אל תודעתי שזרמה בקצות אצבעותי.  
אני בוטלת בידי את המושכות וחוזרת  
אל לואיס גרסיה מונטרו שפכתב לחואן קרלוס רודריגז  
ותוהה  
מה עושה המשורר הגדול בשעות הבקר החמות האלה?

30.9.06

טרויקה (רוסית) - שלושה סוסים רתומים למרכבה ברתמה משולשת.

זה בקר יום שבת, אחרון  
לחדש ספטמבר.  
התריס מעט פתוח, די כדי לקרא  
בספרו של לואיס גרסיה מונטרו.  
גופי פרוז לחסדי המאורר  
בגרנדה המתערטלת לעיני משורר רואה-כל.  
(תמיד פחדתי ממאהבים רואי-כל.  
אני מעדיפה קצר ראיה, שכן  
אני יפה רק כשאני לבדי.)  
מונטרו כותב הרפתקה בעיר הסגורה  
וסונטה לירח של גרנדה,  
על בתי-יין קטנים, על כפרות, חברים שתקנים של שחרית,  
ואני תוהה אם הירח שלי זכאי לסונטה נוגה,  
אם גם בבקר שלי אני מתעריית בחיים,  
באריחיו הצוננים של עולם שנברא לטינית וספרות רומיות.

האם עולמי ראוי לספרות?  
אם אכן היית אתמול ביריד הספרים הקטן  
בכפר, אם אכן ישבת מולי,  
נגוע במלנכוליה ובקרני שמש אכזריות  
שלא הצליחו להכניע את הזהב בשערה.  
חלמת? האם היית,  
האם ראית אותי רואה  
חזיונות של עצבות ויפי?

תשכח ששכחתי את השקיעה ההיא, הורדה,  
מול גזזרת בית-המרזח ברחוב אלנבי,  
אמרת לי שהאנושות ומעלליה הרעים

פיצ'י יהורם בן מאיר

אילקה ואני

פרקים מתוך ספר הקנה



אילקה רוח

לאריאל הירשפלד

אביב, היינו חליל

תנו רבנו: אביב - היינו חליל, רש"י - היה במקדש, חֶלֶק היה, דק היה, ומימות משה היה, ציווה המלך וציפוהו זהב ולא היה קולו ערב, נטלו את ציפוי ויהיה קולו ערב כמות שהיה.

כך בערכין, י', ע"ב.

אני אספר על חליל רועים, והוא עשוי קנה הצומח בשכנות לסוף ולערבה בוכיה, והוא סמוך ונשקף במי הנחל, שם הם רוֹיִם יחדיו.

על אילקה רוח אספר, מפני שהוא יוצרם של חילי קנה, והוא אחד יחיד ומיוחד לחלל בהם.

קול שאין לו צפוי, ושאינו צפוי אלא לתת בקולו את קולו.

ואפילו פעמים תועה הקול לזייף, והחליל, גם הוא, יש והוא מועד, עד שנשבר קולו.

על האיש המנגן בחלילו הפשוט מכל פשוט, אספר, ובשעה שאני מספר, מתערבים קולות גרונו וקולות חלילו זה בזה, וערבים זה לזה.

וקולם ערב.

במה כותו גדול, בבחירת השירים הניגוניים אשר ניגן ושר, שהם זמרת הארץ, שהם מי התמצית היוצאים מאבניה הקשות, הרותחות, בימי הישוב, בימי המאבק, בימים ראשונים של המדינה העברית. יונקותיהם נוגעות בארץ כנען ובימות התנ"ך.

לך, לך, לך אל שכונת נורדיה

על כורסה ישנה, משופצת, בבית קפה נעים שפלש אל מדרכת רחוב בוגרשוב אני יושב. אל נכחי, בית אחד, שלא ציפוהו טיה עד עצם היום הזה, ניצב למעצבה. בית חסר ציפיות. צופה אל עברו. מישהו עדיין גר בו. שיחי גרניון באדנית עץ מהוזה שניצניהם מתאמצים לפרוח, הם כאותות מבשרי חיים במעובה. לפתאום סיעת יוני בית פורחות חוצה מתוך אפלולית הבית. הטית הקלוף מגלה עורקי חיים סמויים החורצים בלבני הסיליקט.



"פעם בפעם אני בא אל רחובות האוטוביוגרפיה שלי".

תחילה היו החולות. באו אנשים ונטו עליהם צריפים. לימים התערבו בהם בתי אבני סיליקט קטנים. לא הרחק בבית החרושת ללבנים סיליקט, כפי שכונה אז בהגבהה, טרחו פועלים עבריים עמלניים, קשי יום, לשאת חול במריצות, לעשותו לבנה אל לבנה. לבנה אל לבנה נניח להגביה האריח. מי יבנה יבנה בית בתל אביב.



בבית אחד דרו האב אריה האם רבקה על בניהם. לב הוא בובקה. אברהם הוא אסקה, שרה היא סונקה, הלל הוא אילקה. יעל היא טולקה, והיא הצעירה באחים. נולדה בארץ. זה היה בית רבינוביץ.

ב-1920, בשלהי העלייה השלישית, עלו מבאקו. עברו באיסטנבול. הילד, והוא בשנה הרביעית לחייו, הלך לאיבוד, ונמצא. באו אל יפו. תחילה שכנו באוהל שהוצב על החול בשכונת נווה צדק. הילדים אהבו את מגע יחפותיהם בחול הרך, הצונן. מבעד לקרעי יריעות האוהל רמזו להם הכוכבים בלילה.

אחר כך הלכו וישבו בשכונת נורדיה. קרן קיימת לישראל חילקה שם חלקות חול. במקום הזה שהיה שכונת נורדיה, אני יושב בצהרי היום, במקום שאיננו עוד.

קלקלו בני האדם וקלקלו השנים וציפו את שלדי בתיה הישנים, ולא היה תנם כאשר היה חן המקום לפנים. בתים אחדים זה מכבר נהרסו והועלו תחתם בתי מידות לבושי בטון וזכוכית ומתכות. סגנונות רבים נטולי סגנון ססגוניים וניאונים צועקים לעזי ושלטים.

אל מחברתי אני מעתיק דברי שיר משל חיים גורי. אקרא באוזניים דברים אחרים.

לך לך אל שכונת נורדיה,  
אל הירח האדם העולה על החולות ועל הצריפים.  
אל העיר המסתומת ליד השקמים העתיקות,  
אל הערב הקיצי הצונן,  
אל שירות הגמלים הפעמוניות הנעות לעבר יפו.

לך לך אל שכונת נורדיה, אל הערבים  
המזמרים בהתיפחות גרונית וחנוקה.  
אל צחנת העטרן ואל החליל הנעור.

### מאיך נחל אילקה את ניגונו

בשני אלו ניחנה אמו: במרירות נפש ובזמרה. היא הפליאה לשיר כמו היתה זמרת אופרה.

בבית היה אוסף של פרקי חזנות: קוסובסקי, יוסליה רוזנבלט, סירוטה. מורה אחת לזמרה, למוסיקה, היתה בתל נורדאו, מרים לוין שמה. "היא היתה רצינית מאוד". נגלה לה אילקה. ילד בלתי ממושמע בעליל. אך בעל שמיעה טובה. הציעה כי ילמד צ'לו אך הדבר לא עלה. לימדה מרים לוין את תלמידיה סולפג', באנגליה למדה סולפג'. בכיתה ח', כמנהג הימים ההם יצאו התלמידים לטיול, אילקה ניגן במפוחית, גרמושקה. שבה את לב הבנות, שבה את אוזני הבנים. אלו ואלו רקדו לקול נעימותיו. קנה אוקרינה וניגן בה שעות על שעות. הגדילו הוא ואסקה אחיו לעשות במכירת החלב. קנו יחדיו מנדולינה וניגנו בה. הלכו שניהם יחדיו אל שפת הירקון. נקרו להם רועים, ילדים ערביאים מג'מוסין ומשיח' מוניס, וממקום בו הכפר סומל, הגדול בכפרים, נוסק בפרדסיו אל הנהר הגדול, הירקון. זה היה הילוך האחים. שמעו את נגינתם הערבה, העצובה,



דניאל ברנבוים

בחלילים עשויים קנים. למד אילקה מן הילדים הרועים ליטול קנים משפת הירקון, לפעור בהם חורים, ולעשותם חלילים. חברו האחים, איש אל אחיו, ובשכר עמלם, הוציאו מתוך מחלב וקנו פסנתר. לאילקה מלאו ח"י שנים, טולקה היתה אז בת אחת עשרה. נמצאה לאילקה מורה לפסנתר, שרה גולנד, אחותו של יוסף גולנד. הוסיפו וחילקו חלב. באו עד אשה רוסיה אחת, גויה, שבעלה יהודי. ירובסקיה שמה. חלב שאלה, שעורים בשירה נתנה. אז החל אילקה לומר, את אשר הורתה לו המורה לומר. בקיטון החבוי בחצר ישב ספון וזמר. עלה אל צמרת האשל שבחצר וזמר. החלילים הלכו ונשתכללו. החורים נקדחו בסכין חד. היד היתה ליד אמן מיומן במלאכתו. לכל חור וחור מידתו שלו, לפי הסולם, "לפי השמיעה". הדיוק הלך ונתדקדק מאוד, לא מכונה המכונה היטב, אלא אוון שומעת ויד אמן מתאמנת.

פעם נתבקש תלמיד בית ספרנו, בית החינוך לילדי עובדים בצפון, דניאל ברנבוים, פלא וילד הדרים בכפיפה אחת, בגוף אחד, לנגן בפסנתר לפני הילדים. שלחו להביא קולן לכוון את הפסנתר. עד שהלכו ועד שלא באו, השמעתי צלילים בחליל, חלילי, שעשאו אילקה. אמר דניאל: הכלי הפשוט הזה מדויק יותר מן המשוכללים שבפסנתרים.

### מעשה בחור

גן רינה. סינמה בלש. קולנוע חול. כוכבי שמים רחוקים נעשו קרובים. סיפורי בדים. חלומות שמתקיימים. כוכבים שלא רימו. סביב סביב היו בדים של יוטה.

באו ילדים ואנשים וקרעו ביוטה איש איש את חורו. לראות מבעד לקרעים ומקרוב קרוב את הקסם. בלאש. לא לשלם.

פעם בפעם נשמעו קולות זעופים ותקיפים: עזוב. זה ההור שלי. לך לחור שלך.

את זה סיפרני אילקה.

### שמעו, שמעו שוכני אוהלים

יודעים רצי כי אני עשוי נקבים נקבים חלולים חלולים. כיוון שכל פיוניותי פתוחות כמו היו אוזניים קטנות, רצי משמיעים אל פתחי הנקבוביים סודות ודברים נוראים ונפלאים מאוד. דברים לא ידעו אנשים, לא שמעום, לא ישמעום. ולא די שפתחי פתוחים תמיד, לשמוע ולגמוע עד בלי די, מן המופלא ועד הפחות שבפחותים. אלא שחללי הם בחינת בור סיד, בור מסויד ומטויה היטב, שאינו מאבד טיפה, לאמור: איני מוציא מלה מבית גנזי. על כן לא אספר את הידוע לי היטב, מדוע עלה אילקה מבקעת ארבל, מקיבוצו גינוסר, אל רמת יוחנן. אך זאת אומר. אלמלא מתתיהו שלם שבא לרמת יוחנן, מקיבוצו הראשון בית אלפא, שנמנה עם ראשוני (1922), גם אילקה לא היה בא.

מתתיהו שלם רועה צאן היה בבית אלפא וברמת יוחנן. בשנת 1931 חיבר את שיריו ואת לחניו הראשונים. אחר כך באו המסכתות למועד ולחג. חג העומר. חג הביכורים. חג הגן. בעיני רוחו ההומיה, בתווי נעימותיו, במלות שיריו, חיבר את העם שבשדות מיני קדם. יוגבים. רועים. כורמים. נוטעים. אוהבים, אל עובדי האדמה שבכפרים ובקיבוצים בזמן הזה.

לעולם החליל אינו קנה רצון, אלא משענת לרעות טובה. "הקשר של אילקה עם אבא היה דרך החליל", שח באוזני אלישע שלם, בנו של מתתיהו.

מי שברא את חגיגת העומר ברמת יוחנן, ציווה כי תיפתח בנעימה ללא מלים. זה המקום אליו "נכנס" אילקה בחלילו. הנעימה, החליל, אילקה, נדווגו אלו באלו, עוד בטרם נוצרו. יש אומרים כי באותם ימים שנצברו לתודשים אחדים, ברמת יוחנן, נפתח קול זמרתו להדהד עד כי יצא על נקלה מגבולות שבט זבולון, והגיע מסוף העולם ועד סופו. "עמוק ורועש" אמרו אחדים, "קול שליאפיני" אמרו היודעים, בשבילי הקיבוץ.

אילקה ישב במחסן הקטן, הסמוך לרפת, מחסן ששימש את שומרי מגדל המים ושר. פחד כי באזור המגורים "יפריע למנוחת החברים".

הילדים נמשכו אליו בעבותות קסם: קומתו הזקופה, שפמו העבות, הגיינג'י. פרוות הכבשים אותה עטה, פטנתה חוצה. קול שירו הרועם. נגינת החליל המכשפת.

ניגונו של מתתיהו שלם נוצר למידות קולו של אילקה, בחליל ובזמר. הקינה על שני הרועים.

צל צלצלו. המחזה נבל ואביגיל. שמעו, שמעו. שומר מה מליל. על ההר, הר הגלבוע, ישנה מערה ובה צבוע. רועה ורועה. שבלת בשדה כורעה ברוח. פנה הגשם, חלף עבר לו.

אליהו גמליאל, חניך חברת הנוער בקיבוץ, דבק לאהבה את אילקה. אף הוא נמנה עם מתי המעט אשר החליל, תוף מרים, הרגליים המחוללות, המזג הטוב, אינם סרים ממנו ימין ושמאל.

## הנה, חלל אחללה

נער קטון הייתי. רודף לטאות בחולות. מניח בכיסי עד לקץ הימים קונניות, קדמומים, פרות משה רבנו, מטבעות יהודה הימית לממלכת ינאי, מסמרים חלודים כפופי גו. נוהג הייתי להלך אל מקום שרגלי הולכות, כלומר בעקבי קולות המלאים אותי תמיד, שקולם הולך בי מסופי אל סופי.

אך אחרי ככלות הכל, נכסף הייתי לשמוע קול חליל, שהוא מעבר לסף המלים.

היה זה בלילה בלילה, בליל חג העצמאות. ויהי בחצי הלילה, דומה נדם קול ההמון החוגג. דממו עיר ושאוונה. אז בקע כאור, מבעד חלונני, שמא בחלומי, קול חליל בדמי הליל. באתי יחף, כמעט עירום, אל "מכתש" שהיה כרוי בין חול לכורכר, בבית הקברות המוסלמי, שאצל מלכות מחלול.

אמרו לי: זו חבורת האש. האשה המחוללת סביב למדורה, פעמים בלשונות האש, ואש בעצמותיה היא ויָרָה. האיש המכשף בחלילו הוא אילקה. ויהי כנגן המנגן ותהי עליו יד ה'.

למן אותו הלילה הייתי כאותו תינוק שנשבה, הולך שבי אחרי הניגון המתייפח מתלקח בפי החליל, נשבע כי ביום ההוא, הוא לא יום ולא לילה, אך בוא יבוא, יהיה עמי "חליל של אילקה" לנגן בו.

ביום מן הימים, הלכנו ברגלינו ובתרמילינו מבית החינוך לילדי עובדים בצפון אל בית הספר החקלאי, מקווה ישראל, יסדו קרל נטר. בגן הבוטני נמצא לי במבוק טרופי, ירוק, רך לחיתוך. באולרי חתכתי באבחה אחת פרק במבוק מאורך.

אחר הדברים האלו נקבצו ובאו אותבי מחול ואוהבי נגן לכנס המחולות במדרון היפה, אל מול הפתוח, בקיבוץ דליה, עם גוֹרֵית קֶדְמָן. ובין לבין מעגלי המחולות הופיעו אילקה ואביבה בקטעי נגינה ושירה. אבי לקחני עמו אל המקום הזה... בשעה שנתפנו מעט, אילקה ואביבה, מהופעתם, אזרתי עוז השמור אך למי שחלומם קרוב להתקיים. ניגשתי בנפש הומיה אל אילקה. הראיתי לו את פרק הבמבוק.

ביקשתי כי יעשהו חליל. חייך אילקה ואמר בקולו העמוק, החם, לעולם לא ייעשה מן הקנה הירוק הלזה חליל, מפני שאיננו יבש.

עם שהוא גוזר על החלום להיות שָׁבְרוּ, הוציא את סכיניו הידוע, קדח בו שבעה חורים, חרת על גביו את שם המקום ואת השנה, ובלבד שלא ייפול רוחו של נער.

תחבתי את חלילי הירוק, שכמסופר לא השמיע קול, בתוך חללו של פגו שנתר בביתי, והוא באוסף תרמילים ופגזים חלולים, שמימות מלחמת העצמאות.

נקפו שנים. מפני שפעמים דין הזמן לרחם על בניו, ילדי הזמן, יבש החליל, עורקיו אמנם התכווצו. אך נעשה לו נס והשמיע קול, והיה קולו ערב.

הבאתיו לאילקה והיתה בו פליאה גדולה. בפי ובלבי אני מחלל בו עד עצם היום הזה.

יידע הקורא את הדברים האלו. חמישים שנה ושנה הולך הייתי לגדות הנחלים בארצנו. נחלי עין גדי, הירדן וגאונו, ונחלי הגולן, לבור פרקי קנים הראויים להיות חלילים, ולהביאם אל אילקה, מפני שהיתה לו רגל אחת.

## יודע חליל

אין פיה לחליל הרועים. רוצה אדם לתת בו קול, צריך לנשוב לנשוף בקנהו, ולהכות במלוכסן בעמוד האוויר אל הכותל. בכך ידמה מעשה אדם למעשה נשיבת הרוח בהשמיעה קול בחלילים. על כן המחלל בחליל הוא המִכָּה בחליל. הקנה אחד, ואין קול החליל קול אחד. ברוך חכם הרזים שיצר ברוח אפו, מְחַלְלִים, אשר נשמתם שונה ונשימתם שונה, והם מפיקים קולות מקולות רבים ונבדלים. הכל במידת רוחו של המנגן, אם צולחת עליו ובו הרוח, אם נפלה רוחו, אם יודע נגן הוא.

יודע חליל נפש מנגנו.

### הברכה השביעית

ר' משה סג"ל איש צדיק היה. חסיד ואיש מעשה. עמד ועשה במעונו בכפר חב"ד שבע ברכות. למען נבורך אנו, למען תבורך בתנו שהיתה שרויה אז במעי אמה.

והיו שם צמנו אביבה ואילקה, ועמם, חברם פיט סיג'ר. שעה קלה קודם בא פיט סיג'ר לארץ ישראל. מטוסו נחת בסמוך בנמל התעופה בלוד. אלמלא פטרו בית המשפט הפדרלי מעונשו והיה כלוא בכלא, מפני שנטפלה לו אשמת התססה פוליטית מסוכנת בארצות הברית, מולדתו, עתה, חף מכל אשמה, בא לארץ ישראל לשמות, ובא עד שמחתנו.

הוא, שהיה גוי גמור, נתכבד בידי בעל הבית, ר' משה, להחרות ולהחזיק אחריו ולקרוא את הברכה השביעית...

איני יודע אל נכון, על מה או על מי מעיד הדבר. אם על ר' משה שרדעו רחבה ולבו רחב, אם מפני אביבה ואילקה, הן מודעת זאת בכל הארץ כי היו מתירי מחיצות.

פיט סיג'ר, זמר עם משפיע, מלחין, חובב אלף מיני זמר ומקבץ קולות נוגנים וזמרים, אהב את חלילו של אילקה בכל מאודו. לימים יצא תחת ידו ספר, ובו הדברים שלמד מפי אילקה, מעין "עשה זאת מעצמך", למי שחפץ בעצם ידו, ליטול קנה ולעשותו חליל. ואין יודע עד הנה, אם יש מי שנטל את הספר, והוציא תחת ידיו חליל רועים.

ועוד אספר: גיימס גאלווי שמע את אילקה מתלל בחלילו, והיה לאיש גדהם ונפעם. ביקש להשמיע קול ולא נשמע קול. ונותר עם חלילו שלו בידו, חליל עשוי זהב.

### מכוח הנס

כשקרבו ימיו של אילקה להשיב את רוחו למי שנתנה לו, בשוכבו באיכילוב רדום ושנתו עמוקה, מונשם, עוטה מכשירים וצנורות, באתי ועמדתי למראשות המיטה. ניגנתי באותו חליל, חלילי, שהוא חלילו, ומכוח הניגון החל המוניטור מתזז ונע ברגשה ורושם על הצג סימני חיים.

היו שם עמי וראו את הקולות אביבה ורופא המחלקה.

אני אל לבי אמרתי, זה כוחו של ניגון, לתת חיים למי שניגונו הוא שירת חייו, בשעה אחרונה בה הוא עובר מכאן, אל ארץ חיים אחרת.

### כי אין מוקדם ומאוחר

אינני איש מכונות, אינני מכונאי בן מכונאי, וכל שנפשי חפצה, לעמוד על מכונני בשלום. מכונה אחת לי, ואני מכוננה כטוב בעיני: זו מכונת הזמן. ברצותי אני משלח את המוקדם להיות מאוחר, ואת המאוחר להיות מוקדם. בבוא הזמן יידעו הכל, אל נכון, כי אין מוקדם ומאוחר בזמן.

ועל כן אני מאחר את המוקדם ורושם בוה את מצאי הכלים, העצמים, החפצים, הנפשות החיות, שהיו שרויים עם אילקה בשנים הארוכות בהן התגורר תחת קורת גג אחת עם אביבה, בביתו באפקה.

גרזן לחיטוב עצים, לאח שבערה בבית; הכלב טדי הראשון; הכלב טדי השני; הכלבה טניה; מזמרה לזמור בה את עץ ההדר; טוֹרְיָה לנכש בה עשבים שוטים; "בִּפְתָר", סכין עשוי פלדה שאינה מתכרסמת לעולם לחרר



גיימס גאלווי



פיט סיג'ר



בה את שבעת החורים בקני החלילים; כוס במידות טובות לצקת בה פעם אחת ביום ובאותו הטעם, תה אנגלי עם חלב; כְּלִי מתכת הניתן לליבון, לקעקע בו ערבסקות שחומות על דפנות החליל; גמלים; רוֹזוֹט; חריתת שֵם וזמן.

וחגורת עור עבה ההודקה את בית החליל ואת החליל אל הגוף הדק והזקוף תמיד "שאינו מעלה גֶרם ואינו מוריד גֶרם", ארבע שעות תמימות של נגינה מתמשכת בקול אנוש חם, בכל יום ויום, לבד מן הטיוֹל עם הכלבים.



# ספרות, מוסיקה והיסטוריה

## הערות על דוקטור פאוסטוס מאת תומאס מאן

מבין הסופרים הגדולים של העידן המודרני, איש לא עסק במוסיקה באופן כה אינטנסיבי ועקבי כפי שעשה זאת תומאס מאן במכלול יצירתו. מותר לטעון ללא הפרזה שהמוסיקה היתה אחת האובססיות המובהקות בחייו העשירים ורבי-התהפוכות של הסופר - אובססיה שזכתה לתרגומה הספרותי המרעיש ביצירתו המונומנטלית דוקטור פאוסטוס משנת 1947. יש טעם להדגיש את התאריך - שנתיים לאחר תום מלחמת העולם השנייה - שכן הרומן אמנם מוקדש בעיקרו לתיאור חייו ופועלו האמנותי של המלחין אדריאן לברקיהן, אבל קו מרכזי זה וזכה בו, מפי הכרוניסט של חיי גיבורו, חברו סרנוס צייטבלום (כלברקיהן אף הוא דמות פיקטיבית), להקבלה מיוחדת במינה: כשם שחיי לברקיהן מתגלים בהדרגה כתהליך מתמשך הנע באורח מסקני אל עבר אסון בלתי נמנע, כרוניקה החובקת את מימוש הגאוני של כישרון מוסיקלי-אמנותי יוצא דופן ובד בבד מסכת תחנות ביוגרפיות נוראיות של מחלה, טירוף, סבל ומוות, כך מצטרפת גם סדרת התיאורים, ההערות והתובנות של צייטבלום על תקופת חייו של לברקיהן (1885-1940), ובעיקר על התקופה שבה הוא, צייטבלום, רושם אותה (1943-1945) לכרוניקה של מה שכונה בפי ההיסטוריון הגרמני פרידריך מיינקה "הקטסטרופה הגרמנית". ומאחר שהדברים אינם אמורים בסתם איוו קריירה מוסיקלית מוצלחת, אלא ברקונסטרוקציה דקדקנית של מה שמוביל בסופו של דבר אל לא פחות מהמצאת שיטה מוסיקלית מהפכנית השוברת את כל מוסכמות הקומפוזיציה המוסיקלית של המסורת הקלאסית-רומנטית המערבית (תומאס מאן זכה לסיועו הצמוד והמעמיק של תיאודור אדורנו בניסוח הפילוסופיה של המוסיקה החדשה המוצגת ברומן, ואף בהתוויית היצירות המוסיקליות המתוארות בו; שיתוף הפעולה בין מאן לאדורנו היה כה רציני ומוצלח עד כי ארנולד שנברג סבר שעליו לתת פומבי לחששו, כי עוד עלולים להאמין בעתיד שדמותו הפיקטיבית של אדריאן לברקיהן, ולא הוא, היא ממציאתה של שיטת שנים-עשר הטונים, אשר אכן שינתה מן היסוד את תולדות המוסיקה האמנותית במאה העשרים); ומאחר שהערותיו ההיסטוריות-פוליטיות של סרנוס צייטבלום אינן אלא תובנותיו של תומאס מאן הגולה מארצו על אודות מהותה של "הדרך הייחודית" הגרמנית, מתקופת הקיסרות בשלהי המאה התשע-עשרה ועד לחורבנה של גרמניה בתום מלחמת העולם השנייה, וזכה המוסיקה למעין מעמד פרדיגמטי: האסונות של רדיקליות ההתפתחות המוסיקלית-אמנותית משוקעת בתהליך ההיסטורי הממשי של גרמניה, לרבות תולדותיו המזוויעות בתקופת הנציונל-סוציאליזם. המונח "משוקעת" נבחר כאן ביודעין, שכן לכאורה אין מדובר בהסמלה גרידא של הקטסטרופה ההיסטורית-קולקטיבית באמצעות הסיפור האינדיבידואלי-אמנותי, אלא גם בסוג של טיעון סיבתי: בניגוד לתמיהה

השגורה, כיצד התאפשרה התרחשותו של הגרוע מכל דווקא בארץ שהשתבחה בהישגי שיא היסטוריים בתחומי התרבות הגבוהה, עולה כאן הסברה שהדברים אינם אמורים בניגוד אלא דווקא בהתפתחות אורגנית-הקשרית - במעמדה של המוסיקה בתרבות הגרמנית בבחינת גורם מסייע להתהוותה של הקטסטרופה ההיסטורית, אם לא אפילו יסוד מכונן שלה. טענה זו, מתמיהה על פניה, וזכה ל"צידוק" כבד משקל, אם לוקחים בחשבון שבערך באותה תקופה מתפרסמת תיזת "דיאלקטיקת הנאורות" של הורקהיימר ואדורנו, אשר לפיה הנאורות עצמה הצמיחה את הגורמים המובהקים להבסתה - היא שכוונה את הסטייה ממסלול התכונותה המקורי. גם יחסו האובססיבי (והאמביוולנטי מעיקרו) של מאן לריכרד ואגנר והעובדה שדמותו של ניטשה - לרבות הרדיקליזם ההגותי של הפילוסוף, מחלת העגבת שנדבק בה והטירוף ששקע בו בעשור האחרון לחייו - עמדה לנגד עיניו בעיצוב דמותו של אדריאן לברקיהן, עשויים ללמד משהו על המסד ההיסטורי-תרבותי שעליו הציב מאן את המסר המרכזי של דוקטור פאוסטוס.

בהקשר הנדון כאן - ספרות ומוסיקה - ראוי להתעכב על שתי סוגיות עיקריות, העולות מיצירתו של מאן. האחת נוגעת למעמדה הספרותי של המוסיקה, וליתר דיוק: לטיפול הספרותי במה שנדמה כחומק, יותר מכל מדיום אמנותי אחר, מייצוג מילולי אדוקוטי. בסיסמה הנודעת "prima la musica, dopo le parole" (או ההפך) מתנסחת סוגיה זו כאחת מבעיות-המפתח בתולדות האופרה המערבית: לא רק כבעיית קביעת עליונותו של המדיום האמנותי האחד על פני האחר, אלא גם כקושי של ממש - למעשה, כאי-אפשרות - לתפוש באורח מושגי-שכלתני את החוויה הצלילית-נפשית ולייצגה לשונית באופן שאינו בוגד במהותה הטרומ-לשונית. אמנם נכון, המאה התשע-עשרה הציעה את "המוסיקה התכנית" כמעין "פתרון" לבעיה זו; אך לא בכדי זכה ה"פתרון" לביקורת נוקבת מצד האוחזים בעקרון "המוסיקה האבסולוטית", ומכל מקום, אין ב"פתרון" זה כדי להתמודד עם הקושי העולה מן "האבסולוטיזם" הצורני של שיטת שנים-עשר הטונים בנוסח שנברג, זו המניעה את כרוניקת הרדיקליזציה האמנותית של לברקיהן ברומן של מאן. בשנים האחרונות, חקר מפעלו הספרותי של תומאס מאן בכלל, ושל דוקטור פאוסטוס בפרט, עוסק רבות בעניין זה. בשנת 2001 התפרסם קובץ מאמרים לציון חמישים שנה להופעת הספר. שניים מהמחברים הכלולים בו - ארנסט אוסטרקמפ (Osterkamp) והרמן דננר (Danuser) - מתעכבים בחיבור משותף על היסודות הנרטיביים ביצירותיו המוסיקליות של לברקיהן, כפי שהם עולים מתיאוריו של צייטבלום. החוקרים מראים כיצד מתפתח המלחין (גם בעיני עצמו) ל"נביאו הרואה" (Seher) של סוף עידן - למי ש"ראה את אשר אמור להגיע לכלל השמעה". בתוך כך, הם מפענחים את האסטרטגיה הנרטיבית הכפולה שבה נוקט מאן בהתמודדותו עם הבעיה האמורה, כ"ליטרליזציה המוסיקה וניוואליזציה הספרות". מצד אחד, אין באסטרטגיות הללו כדי לפתור את הבעיה, שכן "החומר המוסיקלי" עצמו נותר בהכרח בלתי מוחשי. מצד אחר - וכאן בולטת השפעתה המכרעת של "פילוסופיית המוסיקה החדשה" של אדורנו על מאן - ממלאת המוסיקה ברומן פונקציה מיוחדת במינה: התיווך הסיפורי של צייטבלום בין השכחה העצמית האמנותית של לברקיהן לבין התהליך ההיסטורי הריאלי חושף בהדרגה את טענתו האימפליציטית של מאן, ולפיה "החומר המוסיקלי" כפוף למגמה היסטורית אובייקטיבית



תומאס מאן

ב"מנטליות" של קולקטיב זה או אחר הנה מופרכת מעיקרה. אין מבינים את מהותו האוניברסלית של האימפריאליזם, אם לא דנים, לפני ומעל לכל, באינטרסים החומריים, הכלכליים והגיאוגרפיים המניעים אותו. איש לא היטיב לבטא זאת כמקס ובר, מאבותיה של הסוציולוגיה המודרנית ולימים דווקא אחד ממעצביה של חוקת הרפובליקה הווימארית, אשר הקשה בזעף עוד בשנת 1900: מה הועיל איחוד גרמניה ב-1870, אם גרמניה לא נהפכה בעקבות אירוע היסטורי זה למעצמה עולמית? הוא לא כיוון בדבריו לעליונותה התרבותית של ארצו, אלא לעובדה שבשל התפתחותה הייחודית במאה התשע-עשרה לא השכילה להשתלט על מושבות ולשלוט בהן כפי שעשו מעצמות אירופיות רבות אחרות. שנית, אמנם נכון שהתרבות הפוליטית הגרמנית ההולכת ומתגבשת במהלך המאה התשע-עשרה, הרבתה להשתמש בסיסמת "אומת התרבות" (Kulturnation) כמאפיין ייחודי של "גרמניה" בעת החדשה (ואף להתעקש על ההבחנה המבשרת רעות בין "ציביליזציה" צרפתית ל"תרבות" גרמנית). אלא שמדובר בפרקטיקה אידיאולוגית מעיקרה, כלומר, בתופעה לוואי מתחום מבנה-העל של בסיס פוליטי וכלכלי רעוע ומפגר בהשוואה לאומות מערביות אחרות. תולדותיה של אידיאולוגיה זו היו מגוחכות ומביישות כשלעצמן: במהלך מלחמת העולם הראשונה נאסר בגרמניה ביצוע האופרה הצרפתית "כרמן" (כשם שבצרפת נמנעו באותה תקופה מביצוע יצירותיו של ואגנר הגרמני). אך הטענה שתופעות אלה היו גורם מכונן לפרוץ מלחמת העולם הראשונה (ולאימפריאליזם הגרמני שחולל אותה) גובלת בזילות של נוראות אותו אירוע היסטורי אלים-ללא-תקדים. שלישית - וחשוב מכל - ההנחה שביסוד טענת המפתח של ואגט חסרת שחר

המשוקעת בסטרוקטורות ותנאים חברתיים נתונים מראש. ובמובן זה, לא לברקיהן הוא נציגה של גרמניה - ייצוגית היא יצירתו, ויצירתו בלבד, זו שבה החומר המוסיקלי מגיע לכלל פיתוח והגשמה ואשר משמש מניה וביה כאינדיקציה לבסיגתה של החברה (הגרמנית) אל עבר הברבריות. יש להבין זאת כראוי: כשלעצמה, המוסיקה אינה "אשמה" כאן במאומה. אמנם נכון, נוכח הזוועה ההיסטורית הממשית, כבר אי אפשר להמשיך ולאחוז ללא סייג באופטימיזם נאור נוסח בטהובן. אך אם מקבלים את הנחתו של אדורנו, ולפיה שומה על האמנות להקנות לסבל האנושי ביטוי מוחשי, הרי שפועלו המוסיקלי של לברקיהן ממלא בעיקרו של דבר אותה פונקציה כפולה עצמה: הוא מכיל את בטהובן על דרך הנסיגה ממנו ומשקף בד בבד את הרה-ברבריוציה של גרמניה.

על רקע זה עולה, בהקשר הנדון כאן, סוגיה נוספת באשר לקשר האמור בין מוסיקה להתפתחות היסטורית. פירוש מסוים שלו הציע לאחרונה האנס רודולף ואַגט (Vaget) בספר מרתק המוקדש כולו למעמדה של המוסיקה בפועלו הספרותי של תומאס מאן.<sup>2</sup> טענת המפתח של ואגט בעייתית מעיקרה: הוא אינו מסתפק ברקונסטרוקציה האמירה הסמויה, שאותה אכן ניתן לדלות מספרו של מאן, ולפיה התרבות המוסיקלית הגבוהה של גרמניה אינה בגדר ניגוד לדרכה ההיסטורית של ארץ זו אל עבר הברבריות; לטענתו, דרך זו נפסעה באורח מפורש תוך הסתמכות על אותה תרבות מוסיקלית עצמה. הוא גם אינו רואה בהקבלת כרוניקת החיים של אדריאן לברקיהן לתהליך ההיסטורי-האסוני אלגוריה גרידא, פיקציה ספרותית שנועדה להמחיש באורח סוגסטיבי-סוחף את מה שנותר בעיקרו של דבר בגדר תעלומה בלתי פתורה. תחת זאת מבקש ואגט להראות שמה שמניע את המאמץ האמנותי של מאן ומתנסח כטענה סמויה ברומן שלו, נכון גם מבחינה היסטורית ממשית - מעבר לפתולוגיית חייו הספציפיים של אדריאן לברקיהן, הנה כך מתנסחים הדברים באחת הביקורות שנכתבו על הספר: "ואגט משחזר כיצד הפכה המוסיקה בגרמניה, בערך מ-1800 ואילך, לפסגת האמנויות. היא זכתה למעמד 'התרבות הלאומית המובילה'. להיות גרמני משמעו היה להשתייך לעם של באך, בטהובן וריכרד ואגנר. בד בבד התפשטה, מאז העידן הרומנטי, האמונה שדבר אינו מסוגל לבטא את 'הנפש הגרמנית' כמו המוסיקה הגרמנית. התודעה האימפריאליסטית זקוקה להישגים תרבותיים, שיש בהם כדי לצדק את השאיפות ההגמוניאליות. דבר לא התאים לכך יותר מ'מסע הניצחון' כביכול של המוסיקה הגרמנית בעולם כולו. בתחום זה גרמניה אכן אחזה בעמדת בכורה מוכרת, שהיה בה כדי להפיח גם בבלתי מוסיקלים שבין הגרמנים תחושת גאווה פטריוטית. וכך, חרף האידיאליזם הרווח, השתלטה 'מנטליות אגרסיבית באורח פוטנציאלי' על כל חיי המוסיקה הגרמניים, למן המוסיקאי הביתי הצנוע, עבור דרך מועדוני-הזמר ותנועת מקהלות-הגברים ועד לחקר המוסיקה המדעית".<sup>3</sup> למקרא דבריו של ואגט, נדמה לעתים שמישורי הטיעון מתערבבים לו ולא לגמרי ברור האם הוא שוטח את השקפותיו שלו על אודות הקשר בין המוסיקה הגרמנית והקטסטרופה ההיסטורית שגרמניה חוללה, האם הוא משחזר את ראייתו ההיסטוריוסופית של מאן, או האם הוא מציג את האופן שזו מיתרגמת לנרטיב הסבוך של דוקטור פאוסטוס. דומה שהבלבול מכוון, שכן לגבי דיודו בכל מקרה אמורים הדברים בקיומה הממשי של מנטליות גרמנית המגיעה לגילומה המובהק באותה זיקה (שלא לומר: בקשר הסיבתי) בין חיי המוסיקה הגרמניים ובין הדרך ההיסטורית הייחודית שהובילה את הגרמנים אל זוועת הניצול-סוציאליזם.

ובכן, יש לדחות גישה זו מכל וכל. ראשית, הסברה ולפיה התפשטות אימפריאליסטית מסוג כלשהו מתחוללת בשל פרדיספוזיציות תרבותיות



תיאודור אדורנו

הערות

1. Werner Röcke (ed.), **Thomas Mann: Doktor Faustus 1947 - 1997**, Bern 2001
2. Hans Rudolf Vaget, **Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik**, Frankfurt/M 2006
3. Wolfgang Schneider, Schule der Ambivalenz und des Hintersinns, in: **Literaturen**, vol. 7/8, 2007, p.15

מבחינה היסטורית-חברתית. דפוס המחשבה הגורס כי "הגרמנים" כולם - הבורגנות הגבוהה כשם שהפרולטריון, האיכרות כשם שהבורגנות הזעירה או האצולה - הכירו את אוצרות המוסיקה הגרמנית והיו אמונים עליהם כהון התרבותי הקולקטיבי שלהם, טיפוסי לאידיאולוגיה הבורגנית, שהצטיינה מאז עליית הבורגנות על במת ההיסטוריה, בהפיכת האינטרסים הפרטיקולריים שלה לעניין קולקטיבי-לאומי כללי, ולעתים אף לאוניברסלי. "קניין והשכלה" (Besitz und Bildung) היתה סיסמתה המעמדית המובהקת של הבורגנות הגרמנית במאה התשע-עשרה - "קניין" (כלומר, הישגיות שאינה תלויה במוצא) כנגד האצולה, ו"השכלה" כנכס מעמדי המבדיל אותה משאר "העם", ובעיקר ממי שהחלו להוות במידה הולכת וגוברת את מה שכונה בכל רחבי אירופה "הבעיה החברתית". אמנם נכון, המוסיקה עברה בגרמניה אידיאולוגיזציה חוץ-מוסיקלית ניכרת (לפחות החל ממפעלו המוסיקלי המאוחר של ואגנר), אך ראייתה כגורם תרבותי המטרים לא פחות מאשר את האימפריאליזם הגרמני, ואפילו את הנציונל-סוציאליזם, הנה תמימה במקרה הטוב, ואידיאולוגית-מניפולטיבית כשלעצמה במקרה הסביר יותר.

ומה בדבר השקפתו של תומאס מאן עצמו? מה עם תובנת המפתח המשוקעת ביצירת המופת שלו, דוקטור פאוסטוס? מותר להשאירה פתוחה לפרשנויות שונות ומנוגדות. אחרי ככלות הכל, הפוליסמייות מניעה את הרצפציה של כל אמנות גדולה. ומותר לחשוב גם על ההיבט הבא: ידוע כי מאן הקנה לשטן, שאדריאן לברקיהן מוכר לו את נשמתו, מאפיינים ותווי-היכר של אדורנו. אדורנו, מחברה של "דיאלקטיקת הנאורות", אפוא, כשטן המשפיע את השפעתו על תומאס מאן, הגולה הגרמני שכותב את דוקטור פאוסטוס? מעבר לשאלה היכן אפשרות זו מותירה את מאן, מי שבחר דווקא ב"שטן" זה כסייען למעשה השטני הספרותי שלו, אפשר לדמיין את אדורנו קורץ בעינו ומפטיר: זה לא אני, זו מגמתו של החומר ההיסטורי.

פאר פרידמן

modest

היא התיישבה יחפה ליד הפסנתר והניחה את אצבעותיה על הקלידים. מוסורגסקי ליטף את מצחה והבריש את שערה באצבעותיו. רגע, אמרה לו, עוד לא הגיע הזמן. לא, ענה לה, עוד לא הגיע הזמן. הכל בזמן ובמקום הנכון, אמרה לו. כן, ענה, הכל בזמן ובמקום הנכון. מוֹדֶסֶט, פנתה אליו, מוֹדֶסֶט, והוא השפיל מבטו אליה ולחש בשאלה את שמה, והיא הביטה בו ושאלה אם ירצה כוס יין. אני לא באמת כאן, ענה לה. גם אני לא באמת כאן, ענתה לו, ואצבעותיה רקדו על הקלידים.



# טוהר הדמעה: על בְּצֵלִים ואופרות

בקיומנו הגשמי. חובב המוסיקה המוכן לחבוק - מעבר למוטטים עתיקים ולשתיקות מודרניות - גם את הרומנטיקה של המאה התשע-עשרה, יכול, על דרך האנלוגיה, לקבל גם את רגשותיו הארציים יותר, ואפילו הונעו על ידי סיפור או, רחמנא לצלן, משחק.

מחשבות אחרות, מתוננות יותר, מנסות לציין שלא לכל האופרות דין אחד. בעוד שמלחינים רבים, כמו ורדי ופוצ'יני, התקשו לייצר במוסיקה בלבד את מה שיצירותיהם עושות בשילוב הסיפור, מוצרט הוא, מן הסתם, הדוגמה המובהקת ביותר לחולשת המלה. למעט "דון ג'ובאני", קשה למצוא אופרות של מוצרט שבהן הליברטו עומד במבחן המוסיקה. ב"כך עושות כולן", ואף יותר מזה ב"חליל הקסם", מוסיקה נשגבת צועדת לצד סיפור טיפשי ולעתים גם צולע. אפילו "נישואי פיגרו", יצירת מופת בכל מובן, מגיעה לעתים לניגודי מלה וצליל. מצוקתה של ברברניה (L'ho perduta), נראית טפלה למדי בהשוואה למלודיה, שהיתה ראויה לפרק בסונטה לפסנתר, ולא דווקא מהמשעממות שבהן. גם הרהוריו של כרובינו, חביב ככל שיהיה, בנושא המין היפה לא מצליחים להסביר מאין צצה האריה השמימית שמבטאת אותם. אין זאת אלא שגישתו הישירה של מוצרט למלאכי מרום, שנדונה מספיק כדי להיחפך לעובדה היסטורית, הקשתה מאוד על המלים להתעלות לרמת הצלילים. מכל מקום, אוזנינו וליו מרגשות אותנו בזכות המלים, ואילו ברברניה וטאמינו - למרות המלים.

בהקשר זה אי אפשר שלא לציין את ואגנר, המתנשא לגבהים וחודר לעומקים הן במוסיקה והן בטקסט. לא מקרה הוא (אם גם פלא) שוואגנר כתב את שניהם; לא מקרה הוא שהיה רומנטיקן ברי"ש רבתי. ואגנר לא ניסה לקרב את האדם לאלוהים - למעשה, מטרתו היתה הפוכה. אולי זו הסיבה לכך שהמוסיקה שלו חברה ביתר קלות למלים. אין בדברים אלה כדי לגרוע מגאונותו, שלא לדבר על מקוריותו המוסיקלית. אך גם אין ספק ש"שמימי" אינו שם התואר הראשון שהוא מעורר. ואגנר תיאר טוב יותר את העומק מאשר את הגובה. ווטאן שלו מאבד הרבה גובה, מבלי שאלברריך יזכה להתרומם ממעמקיו.

הדרך המועדפת עלי להכיר אופרה חדשה היא להאזין לה ללא הבנת הסיפור. אי-ידיעת שפות זרות היא נכס חשוב בשלב זה, אך עם קצת מאמץ אפשר לא להתעמק בטקסט יתר על המידה גם כשהשפה ידועה. אני בוחר להתוודע לליברטו רק לאחר שהמוסיקה מוכרת וכמעט שגורה על פה - ואת זה רצוי לעשות בהופעה חיה, אם אפשר עם זמרים שיכולים גם לשחק או לפחות עם שחקנים היכולים לשיר. ואז עשוי הסיפור להשלים את התמונה, לחבר את הקצוות, וליצור את השלם. כאמור, שיטה זו עלולה להגיב אכזבות אם במוצרט עסקינן. אך אין כמותה כדי להתוודע אל ואגנר, וגם (להבדיל, ממספר סיבות) אל "החומה" של פינק פלויד.

לא כל סיפור בצל הוא. ובצללים, פרט להיותם סוחטי דמעות חסרי בושה, גם מתבלים את הבא אל החך. אם נשוב למחשבה הפותחת, נוכל לומר שגם אם המוסיקה היא הגעלה שבאמנויות, אין פסול בכך שמדי פעם תתערה בבני עמה. ❖

קורה לו לאדם שחולפת במוחו מחשבה, ולעתים אף תתיישב לה שם כל ימי נעוריו, שאין בכל האמנויות טוהרה ונעלה כמוסיקה. שהרי המוסיקה היא המופשטת שבאמנויות, ואין היא נעשית שכלתנית במופשטותה. נהפוך הוא, המוסיקה יכולה להביאנו להתעלות בלי לייצג ובלי לתאר, בלי להתייחס ובלי לצטט. בניגוד למלה ולדמות, הצליל הוא הדבר כשלעצמו, מזוכך כישות מתמטית ועם זאת מרגש כשיתח נפש. המוסיקה אינה זקוקה למסומל, וכדי לגרום לנו להגיד דמעה אין היא - כמו אמנויות אחרות - נדרשת לזיכרון. דומה שהמוסיקה פורטת על הרגש ישירות, שלא דרך קשת הסיפורים, האמיתיים או הבדויים, של העצמי או של האחר. מכיוון שסיפורים מפעילים את רגשותינו דרך משמעות והבנה, אינטרפרטציה מחודשת של סיפור יכולה לשנות לחלוטין את תוכנו הרגשי. קשה לדמיין שינוי שכזה חל ביצירה מוסיקלית.

לפיכך - ממשיכה המחשבה לעשות במוחו של אדם כבתוך שלה - אין טוב מלשמור על המוסיקה בטהרתה. עירוב המוסיקה השמימית בסיפורים ארציים יוכל ליצור רק סגסוגת עכורה. אמת, ניתן לשבת באולם האופרה ולהזיל דמעה על מאריו, שמעולם לא אהב את החיים כמו ברגעים שלפני הוצאתו להורג, ולמעשה די קשה שלא לבכות את גורלו של ריגולטו, המעמיד פנים עליונות בפני אנשי החצר שחטפו את בתו, שלא לדבר על אוזנינה שורקה ללהבות, לא עלינו, את תינוקה שלה. אך, יאמר המשמין, אין רבותא בדמעות אלה, והן אינן שונות מן הדמעות שנויל בסרט הוליוודי מצוי. כל מי שהאמפתיה אינה זרה לו יתרגש למראה "במבי" המסכן, אך אין כאבו של ריגולטו שונה מזה של "במבי". ולמרות שוורדי היה מלחין דגול, הדמעות שהוא סוחט מאתנו אינן צלולות כמו הדמעות שזלגו להן לצלילי מוצרט ובאך. יתרה מזו, קל מאוד ללחוץ על שקיקי הדמעה אם נעזרים בנרטיבים. סיפורים מעין אלה משולים לבצל, אשר על פי המתכון עלינו לקצוץ דק-דק. הקוצצים ברירה בדמעה יטגונו - אך אמנות גדולה אין כאן. לא, משתוללת לה המחשבה, עדיף להפריד בין המוסיקה ובין הסיפור הבצללי.

ועם זאת, מחשבות אחרות גם הן משמיעות את קולן. האחת מציינת שהאופרה כל כולה עבודה, עבודת השילוב. וכפי שיכול המאזין להיסחף גם לתוך עולמו של צ'לו בודד וגם אל ים הצלילים של תזמורת שלמה, כך יסעירוהו גם המוסיקה הטוהרה וגם שילובה בסיפור ובמשחק, ואפילו במחול ובתפאורה. ואפשר להוסיף שבאמנות, כמו במדע, את היסודות הטוהריים אנו מגלים - ואילו את השילובים אנו ממציאים. ומחשבה אחרת תטען שאין פסול ביכולתנו להתרגש מסיפורים, ואין בושה

# מוסיקה קטלנית

## מותו המוסיקלי מדי של עורך הדין יאקובי

ותרקוד לנו איזה ריקוד". ובעוד שכל הנוכחים אינם יודעים היכן לקבור את קלסטריותם הנדהמים והבעל מגמגם בחד את הסתייגותו, היא מוסיפה ומפתחת את הרעיון: "כן, אתה תשיר לנו שיר, כריסטיאן, שיר פרי עטו של מר לויטנר, שגם ילווה אותך בפסנתר...". אחר כך היא גם זו שלוחצת על הבעל הגמלוני, המאוהב וחלש האופי, שאינו רוצה לאכזב איש, לא להשתמש מביצוע התפקיד שיועד לו.

למרות שכל אחד מהתמרורים הללו בדרך למפלת הבעל צץ באורח ספונטני לכאורה, הרי שהסיפור כולו מותיר רושם של כרוניקה של מוות צפוי מראש. הקטסטרופה נגזרת מאופיין של הדמויות,

מטיב יחסיהן ומהמעגל החברתי שבו הן נתונות. זרע הפורענות ניכר כבר במשפט הפותח: "יש נישואים שגם הדמיון הספרותי היותר משוכלל לא יוכל לתאר לו כיצד באו לעולם". מכאן ואילך מתגלגלים הדברים לקראת סופם המר ללא מעצור. והרי התגלגלות זו, העומדת בסימן "סוף מעשה במחשבה תחילה", מציינת את הסיפור הקצר "העשוי היטב" במיטבו, סיפור המתפתח באורח קולע ותמציתי מתוך נתוניו כשם שהוכחה גיאומטרית מתפתחת בעזרת האקסיומות והתיאורמות הרלוונטיות. עם זאת, האופן שבו מתווה הסופר את מכת המוות המוסיקלית הוא בעיני עקב אכילס של הסיפור ואליו מכוון החץ שמייך אשלת.

לויטנר הוא מלחין של יצירות קטנות ולא יומרניות שהיינו ממינימים אותן במדור "קלאסי וקל". ובלשונו של תומאס מאן: "...ואלסים ומזורקות... שהיו מתוקים לאוזן וקלילים מכדי להיחשב ל'מוסיקה' ממש (עד כמה שהבנתי מגעת) (... והנה, בהלחינו מחדש את המלים האלה יצר אלפרד לויטנר יצירת מופת ממש, שכן הביא אל פסגת השכלול את מנהגו להדהים את שומעיו במעבר פתאומי מגיבוב צלילים שגור והמוני אל קטע של אמנות מוסיקלית צרופה". תפנית כזאת כלולה גם בלחן שחיבר ל"לואיזון" והיא זו שמנערת את מוחו הרדום של הבעל המזמר והמרקד ומעירה בו את התובנה המחוללת את שבץ הלב ההורג אותו בחטף.

"הנעימה, הכתובה בדו דיאז מז'ור, היתה בתחילתה נחמדה ונדושה בתכלית. אך עם פתיחת הפזמון חוזר הואץ הקצב והופיעו דיסוננסים, שהצליל סי תוכף והולך בהם ומעורר ציפייה למעבר אל פה דיאז. הדיסרמוניות הללו נעשו סבוכות יותר ויותר עד למלה 'ראית' - ואחרי המלה 'אני', שהעלתה את המתח והדחיסות אל שיאם, צריכה היתה לבוא הרפיה כפה דיאז. והנה תחת זאת אירע דבר מפתיע מאין כמותו. באקורד לא צפוי, פרי הארה גאונית כמעט, נתחלפה הטונליות ועברה באחת לפה מז'ור, והמצלול הזה, שהוטעם באמצעות שתי דוושות הפסנתר ונתלווה אל ההברה השנייה, המוארכת-המתמשכת של 'לואיזון', רישומו על השומעים היה מסעיר מעבר לכל תיאור. זה היה נס, גילוי, ערטול אכזרי בפתאומיותו, לוט שנקרע..."

למעשה מתוארת כאן מודולציה אנהרמונית מרה במול מז'ור (המכונה שלא לצורך "דו דיאז מז'ור") לפה מז'ור באמצעות דומיננט ספט-אקורד, שהספטימה שלו מתנהגת כסקסטה מוגדלת. זהו אמנם מהלך אפקטיבי אך אין בו כל חידוש. התחבולה מוכרת מראשית ימיה של המוסיקה הטונלית וניתן להיתקל בה בבארוק (מעט), בקלאסיקה (הרבה)

### האם בכוחה של המוסיקה להרוג? האם בכוחה להוציא מן הדעת?

מאז הסירנות המיתולוגיות התשובה לשתי השאלות היא חיובית, אך התגלמותו הספרותית של הכוח המוסיקלי הממית לובשת ופושטת צורה. תומאס מאן, המרבה להשתעשע בכוחותיה של המוסיקה, מרחיק לכת ומלחין במלים את הרגע המוסיקלי הקטלני: בסיפורו לואיזון (1897) הוא משרטט באופן משכנע ביותר את הנסיבות שבהן תפנית בלתי צפויה במהלך הצלילים עשויה להמית אדם, אלא שלא די לו בכך והוא מתעקש לנקוב בשמות הצלילים הללו. לטענתי, תיאור "מקצועי" זה, הנכנס לפרטי התוכן הצלילי, הוא בחזקת עשיית יתר, שאיננה תורמת ואולי אף מחלישה את עוצמת השכנוע של העלילה ההדוקה, בבחינת "כל המוסיף גורע". כתשעים שנה קודם לכן, היינריך פון קלייסט, בסיפורו ססיליה הקדושה או כוחה של המוסיקה (1811), מייחס למוסיקה את היכולת להלוו בתודעה ולהטריף את הדעת, אך נוקט בדרך הפוכה: הוא מערפל ככל האפשר את המהות הצלילית הצופנת בחובה את כוחות הפעולה האלימים, דבר המיטיב עם שלמותו של הסיפור. שתי הגישות המנוגדות הללו תעומתנה במהלך העיון שלהלן.

לואיזון איננו שמה של גיבורת הסיפור אלא של "זמר נלעג" שכל אחד מביתו הארוכים מסתיים בפזמון חוזר בזו הלשון: "בוואלס, בפולקה ובשאר / זריזה כמוני לא ראית / אני לואיזון בת הכפר / שלבבות גברים הרטיטה". "שורות עילגות ומופקרות" אלו מולחנות מחדש במהלך הסיפור על ידי אלפרד לויטנר (המוסיקאי שבהבורה) לקול ולפסנתר בארבע ידיים. הקול הוא קולו של עורך הדין כריסטיאן יאקובי; שתיים מהידיים המנגנות הן ידיה של אַמְרָא יאקובי - אשתו הבוגדת של כריסטיאן; ואילו שתי הידיים הנותרות הן של לויטנר עצמו, מאהבה של אותה אמרא. לפנינו, אם כן, שלישייה מוסיקלית בביצוע האשה, הבעל והמאהב, כאשר כל באי האירוע - "נשף לכבוד שיכר האביב החדש" - מודעים למערכת היחסים השוררת בקרב הגוף המבצע, חוץ מהבעל הנבגד. כאשר ברגע (מוסיקלי) מסוים מבכירה בו הבנת הסיטואציה שבה הוא נתון, הוא מתמוטט ונותר ללא רוח חיים.

אמרא מתוארת כמי "שמוחה הציפורי לא היה מהיר דיו כדי לתפוש את המתרחש", אולם כל התנהלותה עד לאותו רגע הובילה כמו בזדון להתרחשות הזאת: היא הוגה את הנשף, קובעת את הזירה וממנה את עצמה כחברה ב"ועדת התרבות" שכוננה כדי "לבשל" את תכנית המופעים. כאשר אחד מחברי הוועדה הביע את תחושתו שהתכנית משעשעת אך חסרה את גולת הכותרת שלה, היתה זאת היא שהגתה את "מסמר הערב" בהאי ליסנא: "כריסטיאן, אני מציעה שלסיום הערב תופיע לפנינו בתור זמרת שְׁנֶסוֹנִים בשמלת תינוקות של משי אדום,

על יכולתה של האוזן לקשר בין שתי התרחשויות מקבילות, האחת מתוחה והאחת יציבה, למרות שרצף מוסיקלי ממושך מפריד ביניהן. ה"אקורד של אמרא" באמצע הפרק הרביעי של הסיפור נשאר תלוי בחלל האוויר ללא פתרון עד ל"אקורד יאקובי" הפותר אותו בסיום הפרק החמישי.<sup>3</sup>

### לואיזוכן לעומת ססיליה

הסיפור רווי אפוא מוסיקליות מבנית, תכניתית, "תזמורתית" ולבסוף גם "טונלית-מפורטת". תוספת אחרונה זו היא שבעוכריו של הסיפור - הקוץ שבאליה. שוו בנפשכם שעולה היה על דעתו של הומרוס לתאר את שירתן של הסירנות במונחים הלוקחים מתחום תורת המוסיקה היוונית. האם היה יכול מי מקוראיו להאמין לו, למשל, שהאינטונציה הכרומטית של הטטרקורד העליון של המודוס הדורי היא שמשכה את הספנים אל אי הסירנות שכל באיו לא ישובו? הומרוס עושה בדיוק את ההפך (ולא רק מהטעם שהתורות המוסיקליות של יוון הקלאסית טרם באו לעולם): הוא ממעט לתאר את הצד הקולי של שירת הסירנות. אודיסאוס מעיד על טיב שירתן במלים מעטות שכמעט אינן אומרות דבר: "ככה שרו השתיים בחן ובנעימות, ולבכי כמה מאוד לשמוע...".<sup>4</sup> אולם את מלות השיר הוא מצטט במלואן ומהן משתמע שכוח הפיתוי של הסירנות היה צפון במלל לא פחות מאשר בלחן! הן מבטיחות לאודיסאוס ידע ומידע: "יען ידענו הכל... כל הנעשה על-פני האדמה..." וכך הן מנסות למשוך אותו להתנפץ אל חופיהן. יתכן שפיתוי שכלתני זה יוחד לאודיסאוס מתוך ארסנל הפיתויים הסירני, בהיותו חכם ושומר דעת, אך גם כך מסתבר שאין הן נוהגות להשליך את יבן על מתק הצלילים בלבד. הסירנות ההומריות אינן הסירנות של דביסי המפיקות וקלילות. הומרוס, המשורר, מסובב את הדברים כך שהסירנות שלו תהיינה בעיקר משוררות ופחות מוסיקאיות וכך הוא פוטר עצמו מהצורך לתאר במלים את מנגינותיהן.

אך מדוע זה נרחיק עדותנו עד הומרוס. די אם נזכיר דוגמה אחרת מתוך הסיפורת הגרמנית - את ססיליה הקדושה או כוחה של המוסיקה מאת היינריך פון קלייסט. בסיפור זה (המכונה בפי מחברו "אגדה") מיוחסים למוסיקה כוחות אדירים המעבירים על דתם ועל דעתם ארבעה אחים אחוזי קנאות דתית וכך נמנעים מעשי ונדלזים איקונוקלסטיים המלווים בהרס ובטבח. שלושה מהאחים הם סטודנטים בוויטנברג הנתונים להשפעתו של אח רביעי - מטיף מאנטוורפן, שהשיא אותם "להעניק מחזה של ניתוח צלמים", ברוח המתרחש באותם ימים בארצות השפלה, "גם לעיר (הגרמנית-וסטפאלית) אאכן". ההצגה תוכננה להתרחש במנזר "ססיליה הקדושה" שניצב באותה עת מחוץ לשערי העיר" ובו עמדו הנזירות "לחגוג ברוב טקס את חג קורפוס כריסטי".<sup>5</sup> הנזירות, בכוח זמרתן ונגינתן, השכילו לכבות את אש הפנאטיות בלבם של הקושרים אך הציתו בהם אש זרה אחרת - אש הטירוף.

שני הסיפורים - של מאן ושל פון קלייסט - לקוחים מתוך פאזות שונות של הספרות הגרמנית, אך הם חולקים גם כמה יסודות משותפים: בשניהם מיוחסים למוסיקה כוחות-השפעה קיצוניים; בשני המקרים, השפעתה המכרעת ממוקדת בדמות מסוימת (או בדמויות מסוימות) ואיננה פועלת במידה שווה על כל הנוכחים; בשני המקרים הדמויות הנפעלות זוכות להארה המשנה בבת אחת את תודעתם מן הקצה אל הקצה: אצל פון קלייסט היא ממירה את הקנאות הפרוטסטנטית האיקונוקלסטית של האחים בלהט קתולי אובססיבי הממוקד בצלמו של ישו; אצל מאן היא מתבטאת בהכרה פתאומית של יאקובי בשערוייתיות הבלתי נסבלת של מצבו. אצל פון קלייסט היא מעבירה

וברומנטיקה (הרבה מאוד). כך שהמלים "אקורד לא צפוי, פרי הארה גאונית כמעט", יש בהן מן ההגזמה. יתכן שאת המודל למהלך המתואר כאן מצא תומאס מאן בפרק השני מתוך הסימפוניה החמישית של בטהובן. המודולציה מתנהלת בפרק זה, החל מתיבה 26, באותו יחס טונלי של טרצה גדולה בעלייה - מלה במול מז'ור לרו מז'ור. באמצעות חזרה מתוחה וחרישית על הצליל סול במול נוצרת ציפייה לתפנית טונלית חדה. בתחילה משמש הצליל העיקש כספטימה של ספט-אקורד מוקטן, אך לבסוף, כשהלה בקאר בבאס צועד ללה במול, נהפך אותו סול במול לספטימה של ספט-אקורד-דומיננטי רועם. הספטימה מתפרשת כסקסטה מוגדלת ומתהווה "אקורד גרמני" המוצא את פתרונו החוגג בסולם דו מז'ור. זוהי אכן התרחשות מרשימה למדי, אך האם היא צופנת בחובה כוח קטלני?

אם לא הבנתם את הפסקה האחרונה אין זאת אלא בגלל שאינכם מיומנים בתיאורי מוסיקלית ובתורת ההרמוניה. כיוון שכך הרי שלא יכולתם להבין לפרטיו את תיאור התהליך המוסיקלי המתרחש בשירו של לויטנר. מכאן שתומאס מאן מוותר מראש על קוראים שכמותכם ומיעד את סיפורו ליודעי מוסיקה (שאוילי היו נפוצים יותר בחוגים שקראו את יצירותיו). ואולם, דווקא את הקוראים המשכילים הללו הוא מפספס! קורא כזה מרים גבה ושואל את עצמו: "מה רבותא בתפנית טונלית כזאת שגם אני תרגלתי אותה בשנה השנייה ללימודי המוסיקה שלי? האם יש בה כדי לנער את ישותו הכבדה של אדם רדום-תודעה ולהציף אותו בהבנה חדשה ההופכת את תפישת המציאות שלו על פיה? האם תפנית כזאת מסוגלת להרוג אדם?" מוטב היה למאן לו הסתפק בתיאור בלתי קונקרטי של הרגע הנורא והיה מאפשר לקורא לדמות בנפשו איזושהו פלא מוסיקלי שאמנם נבצר מהבנתו, אך בהיותו מודע לכוחותיה של המוסיקה איננו מכחיש את עצם אפשרות קיומו.

הסיפור חדור מוסיקליות רבה, החודרת גם לממד הסטרוקטורלי: רגע ההארה הקטלנית של עורך הדין יאקובי הוא בבחינת הד לרגע שבו נצנץ רעיון השפלתו במוח רעייתו: "והנה לבשו פניה פתאום ארשת משונה. בת צחוק פיזזה על שפתייה, בת צחוק תועה, מטורפת כמעט, רוויית תאוות בשרים נכאבת ועם זאת אכזרית... ועיניה הפקוחות לרווחה, המתנוצצות, גלשו אט-אט ודבקו לרגע במבטו של המוסיקאי הצעיר. ואז הפכה פניה באחת והסבה את פלג גופה העליון לעבר בעלה עורך הדין, ועוד ידיה מונחות לה בחיקה ועיניה ננעצות בפניו כמבט שוקק, פולח, עוד הדם אוזל מפניה...". ההבלחה הפתאומית של הרעיון וסבב המבטים הנלווה אליו תואמים להפליא את תיאורו של יאקובי ברגע התפכחותו הפתאומית: היאלמותו דום, קפיאתו על מקומו, בהייתו בקהל. "ועוד הדומיה הנוראה שוררת בכל, באין צליל, באין רחש, היה הוא מגלגל הלוך ושוב את עיניו הנפערות והולכות, משיטן אט-אט, באימה, מן הצמד הזה אל הקהל ומן הקהל אל הצמד הזה... והנה כמו נצנצה הבנה בפניו פתאום, נחשול של דם הציף את הפנים האלה... והאיש השמן קרס תחתיו בחבטה, עד שנתפצצו הקרשים". תומאס מאן מחזק את ההקבלה בין שני הרגעים האינטנסיביים הללו בשורה של הדוידים הקשורים כולם לביטוי הפסיכו-פיסי של גילוי פתאומי. "המשולש הנצחי" נהפך בשני המקרים הללו למרובע: לאשה הבוגדת, הבעל הנבגד והמאהב נוספים הנוכחים - אנשי הוועד במעמד הראשון, וקהל הצופים במעמד האחרון. הסיפור מתגלה כמעין "קונצ'רטו משולש" לשלושה סולנים ולתזמורת. במעמד הראשון התזמורת היא תזמורת קאמרית ובשני - סימפוניית. התזמורת שותקת. תפקידה העיקרי אינו להשמיע אלא לדעת. היחס בין שני המעמדים הללו מקנה לסיפור הגיון פנימי של יצירה מוסיקלית. מבנים מוסיקליים רבים מושתתים

את האחים על דעתם ואצל מאן היא ממיטה על יאקובי התקף לב ממית. בשני המקרים התוצאה קטסטרופלית לכאורה - חיי טירוף באחד ופיקחון סופני באחר, אך בשניהם יש בה גם יסוד של גאולה: אצל פון קלייסט אובדן השפיות כרוך בשחרור מן הקנאות הרצחנית; אצל מאן התובנה הממיתה היא גם היחלצות ממצב של עיוורון נפשי מבזה.

עיקר ההבדל נעוץ במידע שמקבל הקורא על מהות ההלם המוסיקלי. בעוד שמאן מלחין אותו למעגנו במלים טכניות מעולמו של המוסיקאי המקצועי, הרי שפון קלייסט מעניק לנו רקע עמום על אודותיו: "מיסה איטלקית עתיקה מאת מלחין עלום שם".<sup>7</sup> הוא מספר לנו שהיצירה כבר הוכיחה את עצמה כמעוררת "רגשות עזים ביותר, הודות לקדושה ולהדר המיוחדים שהיא חדורה בהם". הוא מסגיר לידנו גם כמה פרטים על התזמור הכולל "כנורות, אבובים וקונטרבאסים" בצירוף עוגב. כיוון שעסקינן בקטעים ליטורגיים נושאי טקסט, הרי שאנו יכולים להוסיף לכל אלה מקהלה, למרות שהמחבר נמנע משום מה מלהזכיר את קיומה. אנו למדים גם על אודות איכות הביצוע: "כידוע, הנזירות - המיומנות בנגינה בכל סוגי הכלים מבצעות במנזרי הנשים את מנגינותיהן בעצמן; ולעתים קרובות בדייקנות, בתבונה וברגישות, החסרות בתזמורות של גברים (אולי בגלל אופייה הנשי של האמנות המסתורית הזאת)". ואכן במאה השש-עשרה התקיימה במנזרי הנשים פעילות מוסיקלית ענפה ואיכותית. אנו גם יודעים על התלהבותה הלוהטת של הנזירה המנצחת שדבקה בנזירות כולן: "הדבר בא בלבותיהן של הנשים האדוקות כנחמה שמימית מופלאה... עצם המצוקה שהיו שרויות בה התווספה והולוכה את נשמותיהן בכל רקיעי הצליל כמכונפות". כל זה טוב ויפה, אך המחבר איננו מיידע אותנו ולו במעט לגבי המוסיקה עצמה שבוצעה "בתפארת מוסיקלית עילאית". לעומת זאת הוא מאריך בתגובת הקהל שהסתופף בכנסייה: "במשך המופע כולו לא נשמעה נשימה באולמות ועל הספסלים... דומה היה שמתו כל באי הכנסייה".

רק מאוחר יותר (כעבור כמה עמודים) מסתבר לנו שרישומה של המוסיקה על ארבעת האחים הוא שמנע את חורבן הכנסייה בידיהם וביד ההמון המוסת החמוש בגרזנים. מייד עם הישמע המוסיקה חל בנפשותיהם המהפך הגורלי: הם מסירים את כובעיהם ו"מניחים אט-אט, כבהתרגשות עמוקה שאין לבטא, את כפות ידיהם אל מול פניהם המורכנות, והמטיף (במקום לתת את האות המוסכם לגיתוץ הצלמים) יורד על ברכיו, ידיו צלובות על חזהו, והוא משקע בלהט את מצחו באבק וממלמל בצוואת עם אחיו את כל מחזור התפילות". באבחה מוסיקלית אחת נהפכו האחים מקנאים ופורעים לשוחרי טוב, מפרוטסטנטים לקתולים ומאיקונוקלסטים למקדשי צלמים. כיוון שאדם אינו יכול לעמוד במהפך רוחני כה עמוק הרי שהאחים נעשו "חולים ברעיון דתי קיצוני", דבר שהביא לאשפוזם בבית המשוגעים העירוני, שם נותרו משוקעים עד יומם האחרון ב"הערצת המושיע", תוך מיעוט באכילה ובשינה.

תיאור תסמיניה של האובססיה הדתית שבה לקו גיבורי מעניקה לפון קלייסט הזדמנות לרפרזיה מוסיקלית: עם צלצול חצות הם "קמים לפתע ממושבם כאיש אחד" ו"פוצחים בקול גורא ואיום בשירת ה-Gloria in excelsis, כך נשמעים ודאי נמרים וואבים השואגים אל התופת בתורף מקפיא: קורות הבית... הודעו, והשמשות השתקשקו ואיימו להתנפץ מפגיעת נשימת ריאותיהם הנראית לעין, כאילו הטיחו בהן חול כבד מלוא חופניים". סוף-סוף מעניק לנו המחבר תיאור רב עוצמה של אותה "גלוריה", לא כפי שבוצעה באותו יום גורלי בכנסייה אלא כפי ששאגו אותה האחים המשוגעים "א-קפלה" לאחר האירוע,

בפונדק, ערב אשפוזם. אולי קולות זאביים מעוררי פלצות אלה הם הצלילים שהאחים דימו לשמוע אותם עת פצחו הנזירות בביצוע המיסה הקדמונית? אין הדבר מופרך, שכן השפעתם של הצלילים הללו חלה על האחים באופן שונה מאשר על שאר הנוכחים באותו מעמד. הללו התפזרו לא מתוקף השפעתה של המוסיקה, אלא משום שלא נותר מי שינהיג את ההתפרעות המתוכננת. דבר זה קושר אותנו לשאלה הבאה - מדוע הצמיד פון קלייסט לכותרת סיפורו הכמו-דוקומנטרי את התווית "אגדה"?

### אגדה תיעודית או תיעוד אגדתי

למרות מופלאותם של האירועים המתוארים הם סובלים הסבר "טבעי", או אם תרצו - פסיכולוגי. הרי כוחו של הסיפור בכך שהוא מטה את הקורא להאמין שאכן אי שם קיימת או היתה קיימת מוסיקה שיש בכוחה להטריף את הדעת או לפחות לחולל תפנית רגשית עזה. הקורא הספקני יפקפק אמנם באמינותם של מקצת האירועים או יראה בהם הגזמה פרועה, אך אין זה סביר שייחס את הסיפור לזיגור של סיפורי האגדה, לנוכח סגנונו הרווחי של פון קלייסט.<sup>8</sup> כל זה משתנה לקראת הסוף, כאשר מתגנב פנימה אותו אלמנט שהופך את הסיפור לנסי: הקדושה ססיליה היא שלבשה ככל הנראה את דמותה של האחות הגוססת שהיתה אמורה לנהל את המיסה ונפלה למשכב; היא ששחררה לחלל האוויר את כוחותיה המיסטיים של המוסיקה! אולם אם נקרא ביתר שימת לב נבחין באלמנטים פלאיים נוספים הגובלים בעל-טבעי: וכבר הזכרנו את העובדה שהשפעתם של הצלילים, במלואה, חלה באופן אקסקלוסיבי על ארבעה אישים מתוך קהל המונים. נכון הדבר שבני האדם אינם אחידים במידת ניתנותם להשפעה מוסיקלית, אך ההסתברות שבקרב קהל של מאות מתפללים תיפול המכה המוסיקלית במדויק על ארבעת האחים המנהיגים ובראש וראשונה על המטיף מאנטוורפן - יוזם הפגרום, היא אפסית. הצלילים שוגרו כטיל מודרך שהתביית על יעדו. גם סופם המוסיקלי של האחים נושא אופי אגדתי: הארבעה מתים מאושרים בבת אחת "אחרי שסיימו לשיר בפעם האחרונה את Gloria in excelsis".

ההוכחה הז'אנרית המכרעת נדחית אפוא לסוף הסיפור ומקרינה לאחור. כאשר הקורא מסכין עם הרעיון שלפניו אגדה, הרי שהוא נוח יותר לקבל בדיעבד את האירועים שסבירותם מוטלת בספק. שהרי באגדה מותר להרחיק לכת ולהגים בכוחה של המוסיקה כפי שאפשר להפריז בכוח שריריו של הרקולס; באגדה גם מותר לייחס למוסיקה כוחות מאגיים כשם שאפשר לייחסם לטבעת, לקסדה או לכל דבר אחר. שובל כלשהו של אי-נחיות שנגרר עם הקריאה לאורכו של הסיפור, כל עוד הוא נתפש כסיפור כמו-תיעודי, נמחק עם התפנית הז'אנרית הנטועה בו בעליל לקראת סופו. המתח בין עדות מתועדת לבין אגדה, המאפיין את סגנון כתיבתו של פון קלייסט, הוא שפוטר אותו מלהצביע על מוסיקה מסוימת שניתן לייחס לה את הכוח להפוך קנאות שפויה לאובססיה פתולוגית. אין הוא נדרש אפילו לתאר את מהלכה של המוסיקה הזאת אלא רק לספר את מעלליה. הוא עוקף את הדבר המוסיקלי כשהוא לעצמו ומתמקד בתיאור רישומו. כדי לשמור על הצביון התיעודי הוא מרבה בתיאור התסמינים החיצוניים שעוררה המוסיקה יותר משהוא מתאר את ההיפעלות הנפשית הפנימית של הגיבורים. על כך הוא מפצה אותנו בתיאור חוויות פנימיות שניוניות: כיצד חשו הסובבים כאשר חזו במעשי האחים מוכי השיגעון. במסגרת זו הוא גם קורע לנו צוהר אל טבעה הנסתר של המיסה הנעלמת כאשר האחים משחזרים אותה כמו גרונם במהלך הטקסים המיסטיים שהם עורכים סביב צלם הצלוב. תיאור זה זוכה למלוא חיותו כשהוא מתגבר



בתיאור המתחולל בנפשם של הצופים בו, דבר המוביל בעצמו להתנהגות בלתי נשלטת מצדם: "לנוכח המחזה המחריד הזה אנחנו נמלטים לכל עבר, המומים וסמורי שיער..."

**לסיכום,** ה"שוק" המוסיקלי הפון קלייסיטי משכנע, לטעמי, יותר מה"שוק" המוסיקלי התומאס מאני מכיוון שהוא סומך על דמיונו של הקורא שאיננו נדרש לתאר לעצמו רגע מוסיקלי קונקרטי, אלא להיזכר בהתנסויותיו המוסיקליות העזות ביותר ולהכפיל את רישומן פי כמה. תיאורו המלומד של תומאס מאן גורם לכל מאן דהו שמסוגל לכך לעקוב בדמיונו אחר מהלכה המדויק של המוסיקה ואפילו להיזכר ביצירות המקיימות מהלך כזה. התוצאה מאכזבת משום שאיש מבין הקוראים הידענים הללו לא יפיק מההלך את התחושה של "נס, גילוי, ערטול" וכו'. נראה שמצבו של הקורא ההדיוט טוב יותר, אלא שקורא כזה ימצא עצמו מתוסכל מחוסר יכולתו לעקוב אחר המלים ולתרגם אותן לצלילים.

התמקצעות ספרותית היא אפוא חרב פיפיות. היא עשויה להגביר את אמינותו של הסיפור אך עלולה גם לערער אותה; להעצים את רישומו האותנטי או לחתור תחתיו. ניתן לעשות בה שימוש יעיל יותר ברומנים עבי כרס המאפשרים לשתף את הקורא בסודות המקצועיים של תעשיית הבדים, הפקת הבשמים או אומנות הסיתות, ולהקנות לו שליטה בזרזון מקצועי עתיר מונחים. אלא שהמוסיקה נמנית מלכתחילה עם אותם תחומים המתמסרים ביתר קושי לכתיבה ספרותית מתמקצעת, אפילו כאשר היריעה רחבה, לא כל שכן בסיפור הקצר. כדאי אפוא להמליץ לסופרים להותיר את ההלחנה של סיפוריהם למלחינים. יתכן שיימצא מלחין שיעז להתמודד עם עיבוד אופראי או קולנועי של לואיזכן או של ססיליה הקדושה כשם שנמצאו מלחינים שניסו להתמודד עם שירתה של לורליי, עם נגינתו של אורפאוס או עם כינורו של השטן. ההצלחה אינה מובטחת!

## הערות

1. כל הציטטות מתוך לואיזכן לקוחות מתוך הקובץ מוות בוונציה וסיפורים אחרים, הוצאת הקיבוץ המאוחד / ספרי סימן קריאה, תשמ"ח-1988, בתרגומה של נילי מירסקי.
2. המלים הנתונות בסוגריים מציינות את הנקודה היחידה בסיפור שבה צצה דמותו של המספר בגוף ראשון. זהו ביטוי של הצטנעות (המספר אינו מתיימר להיות מומחה והבנתו בעניינים אלה מוגבלת לכאורה). הצטנעות זו סותרת את התיאור המוסיקלי "המקצועי" המופיע בהמשך.
3. מקובל לייחס "צורת סונטה" לסיפורו של תומאס מאן טוניו קרגר מ-1903, הסיפור הוותיק את הקובץ מוות בוונציה וסיפורים אחרים.
4. הציטטות מתוך האודיסאה מובאות בתרגומו של שאול טשרניחובסקי, הוצאת עם עובד, תשמ"ז.
5. הקדושה ססיליה - שכישויה כללו שירה ונגינה - נעשתה פופולרית החל במאה השש-עשרה. ישנה היסטוריה ארוכה של יצירות שבהן היא מסמלת את כוחה של המוסיקה כמעין אורפאוס ממין נקבה.

6. יתכן שהתיאורים המוסיקליים של פון קלייסיט לוקים באנכרוניזם מסוים, מעין ערבוב של נוהגי המוסיקה השרירים בהווה הסיפורי, דהיינו בקרב מנזרי הנזירות של המאה השש-עשרה באיטליה עם אלה הקיימים בשלהי הבארוק ואולי אף מאוחר מזה. היצירה עצמה מוסיפה מפלס זמן קדום יותר להווה הסיפורי, שכן מדובר ב"מיסה איטלקית עתיקה".

7. הציטטות מססיליה הקדושה לקוחות מתוך הקובץ קולהאס ואחרים: כל הנובלות, הוצאת הקיבוץ המאוחד / ספרי סימן קריאה, תשס"ו, בתרגומו של רן הכהן.

8. אפילו האינטרפרטציה הנסית של ההתרחשות בכנסייה מובאת בסגנון ריאליסטי-תיעודי ומיוחסת לארכיבישוף של טרייר במסגרת הפרוצדורה הקתולית המקובלת המותנית באישור האפיפיור.

רוני סומק

תאקסים

לזכר גגן העוד יוסף (אל-עוואד) שם-טוב

הוא חשב שהעוד הוא אחורי אשה,  
ועל המיתרים תמיד חלמו אצבעותיו  
את רגע הצביטה.



# לאן נעלמה המוסיקה אחרי

## יונה וולך?

### מתוך הספר יום שני, על שירה וטקסטים של

### רוק אחרי יונה וולך

אָנִי חוֹשֵׁב פִּי הַמוֹזִיקָה  
 יוֹדֵעַת עֲלֵינוּ כָּל מָה  
 שֵׁשׁ לָנוּ לְדַעַת  
 עַל עֲצֻמָּנוּ.  
 אבות ישרון, קפלה קולות

ב-1983, השנה השנייה למלחמת לבנון הראשונה, כינס נתן זך סדרת רשימות בספר קטן בשם קווי אויר. רובן היו במקורן שיחות רדיו על הפרוזה העברית - מברנר ועד חיים באר. להן הוסיף זך שש רשימות, שעוסקות גם בשירה. החוט המחבר את הרשימות הוא חלום שזך מכנה אותו "רומנטי", והוא מוצא אותו בסופרות ובשירה, והוא מזהיר מפניו. או, מדויק יותר, הוא נמשך אליו ומזהיר מפניו בעת ובעונה אחת. והחלום הרומנטי הוא במידה רבה חלום על מוסיקה, ועל מוסיקה במלים. צבל לפני שמגיעים אל החלום הרומנטי הזה, כדאי להתעכב על ההקדמה שכתב זך לספר. הוא סיפר שאחרי ששודרו השיחות ב"גלי צה"ל" הוא קיבל תגובות ומכתבים שהפתיעו אותו גם בכמותם וגם באופיים: "מימי לא זכיתי למספר כה רב של תגובות, בפרק זמן קצר כל כך, על דבר שכתבתי או אמרתי. רק מעטים מן המגיבים אם בכתב ואם בעל פה, ביקשו להעיר על עניינים הקשורים במלאכת הסיפור ואמנותו, אף כי היו גם כאלה. מרבייתם - בהם סופרים ומשוררים - ביקשו להסיח את לבם. הסתבר כי דברים שאמרתי על 'יעקב שבתאי ועגנון וברנר נתפרשו לרבים כמכוונים אליהם ממש, אליהם ואל חייהם ויצירתם, כמו העלו ספקות שהם עצמם מתחבטים בהם ופקפקו אמיתות שכבר נתערערו בעיני עצמם. פתאום נתחזר לי, שתוך שאני מתחקה על גילוייו של אתוס הנערים והנעורים, אני בעצם מחבר לעצמי מעין מתכון להשרדות. שבלי דעת, הצעתי כאן דיאטה רוחנית ונפשית למי שמבקש לחיות בעולם קשה ואלים וחסר התחשבות. מין תריס כנגד הייאוש".

רציתי שהדברים האלה יהיו ברקע המאמר הזה, שעוסק במוסיקה שבשירה העברית בעשרים השנים האחרונות. אלמלא היתה המוסיקה שבשירה קשורה אל העולם האלים שסובב אותנו, ואל הייאוש, ואל התריס כנגד הייאוש, היא, המוסיקה, לא היתה שווה שנתעסק בה. בשביל אוהבי שירה אמיתיים שירה היא לא פחות מאשר תריס כנגד הייאוש. האם המוסיקה שבשירה היא חיזוק לתריס, או חיזוק לייאוש? זאת, פחות או יותר, השאלה שזך שואל בספר הדק, ודק-האבחנה, הזה.

אחת הרשימות בספר נקראת "סכנה: מוסיקה". וזך מצטט בה בדיוק אותה אמרה של ורלן - "המוסיקה לפני הכל" - שגם דורי מנור ציטט עשרים ושלוש שנים מאוחר יותר, בפתח הגיליון הראשון של כתב העת "הזו" (ינואר 2005). אלא שדורי מנור רוצה במוסיקה לפני הכל, ואילו את זך זה הפחיד.

עיקרו של הספר עוסק כאמור בפרוזה העברית. וזך מוצא בה - גם אצל עגנון וגם אצל עוז, גם אצל בנימין תמוז וגם אצל יעקב שבתאי - מתים רבים. בדרך קצת מחויכת מונה זך את המתים והמתאבדים שממלאים את דפי הסיפורים והרומנים, ותוהה מה גורם לסופרים לגזור שוב ושוב את דינם של גיבוריהם למוות בקלות כזאת, ובכמות כזאת. כדי להגיע במהירות אל עיקר עניינו כאן - המוסיקה - אעשה עוול לכתובה המסאית האלגנטית ורבת הגוונים של זך, ואמסור רק את תמצית ההסבר שהוא מציע לקטלגות הזאת של הסופרים. לרוב, כותב זך, לא מדובר במוות טבעי של אדם זקן, וגם לא במוות ממחלה, וגם לא במוות במלחמה. לרוב בונה הסופר דמות של אדם צעיר, רומנטי עד לשד עצמותיו - זאת אומרת אדם שבנעוריו הבטיחו לו את כל היופי שבשמים ובשמי השמים. ולא במקרה, מדגיש זך, היתה ההבטחה הגדולה הזאת גם הבטחה של מוסיקה: הוא ניגן בכינור או בפסנתר או במפוחית, ואם לא ניגן מוסיקה, כי אז התענג על הקשבה למוסיקה ומצא בה עולמות עליונים. המוסיקה מכנסת אליה את הערגה הרומנטית כולה. אחר כך באו שנות המעבר מנעורים אל בגרות, וריסקו את החלום המוסיקלי והשמימי. ואז מחליט הגיבור הרומנטי לכעוס על המציאות הבלתי-רומנטית. וכיוון שאין בכוחו להסל את עולם השפל הזה, הוא מחסל את עצמו, ומתאבד. או משתגע. או נעשה מת-חי שהתשוקה האחת שממלאת אותו היא לירוק על כל הסובב אותו. ואם הוא מעז שלא למות בידי עצמו, ממית אותו הסופר בעלילה שהוא בונה בשבילו. וכך נשארת הכמיהה הרומנטית בחלל האוויר של הספר, שלמה ונקייה מבני האדם שהתייאשו ממנה, ועזבו אותה, ונקברו.

זך מכנה את דגם ההתנהגות האדולסצנטי הזה "רומנטי", כיוון שהוא מוצא את מקורו בתנועה הרומנטית, הממשיכה להתגלגל עד סוף המאה העשרים. אבל זך מתרכז בתומאס מאן. ניכר בו שהוא מזדהה עמוקות עם הסופר הזה, שכמוהו היה בן לאם איטלקייה ולאב גרמני, שכמוהו כתב שוב ושוב על מוסיקה (השיר הארוך "בית בודנברוק", שכספר אנטי מחיקון, מבטא בהירות את ההודעות הזאת). אבל גם אצל סופרים ישראלים אחרים מוצא זך את מאן. "ללא ספק", הוא כותב, היה תומאס מאן "אחד המתווכים העיקריים בין אקלימה של הרומנטיקה האירופית לבין הפרוזה הישראלית החדשה".

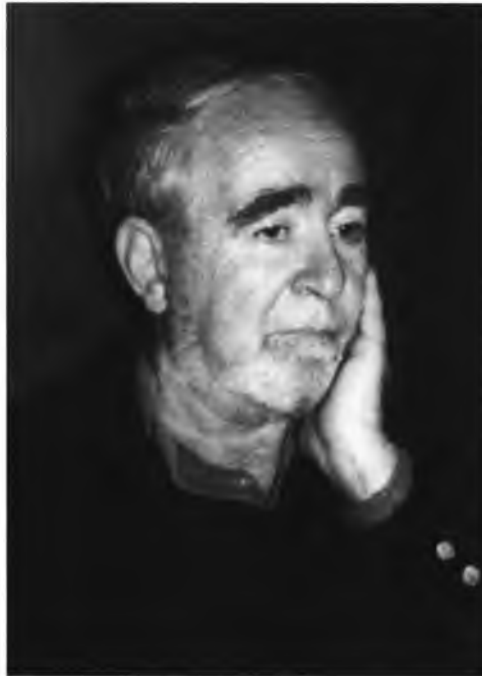
וכמו אצל מאן כך אצל סופרים ישראלים רבים - המוסיקה היא לב לבה של הערגה הרומנטית. הגיבור המנגן בכינור, והסופר המנגן במלים - שניהם מופיעים בעברית שוב ושוב. "זו המוסיקה אשר יכל האמנויות האחרות שואפות להגיע לתנאיה" - מצטט זך את וולטר פאטר. זו "האמנות 'המוחלטת'" (זך, כמו זך, גם אומר שהמוסיקה היא האמנות המוחלטת וגם מכניס את המלה "מוחלטת" אל מרכאות). זו המוסיקה "ששום רבב שימוש ותועלת לא דבק בה (...). לא מסר ולא תוכן פרוזאי ולא כוונות דידקטיות ולא הזיהום שבמגע-ומשא עם התולין שבמקום ובזמן; המופשטת שבאמנויות וגם והנאצלת בכולן".



מזכיר את ביאליק ואת אלתרמן ואת פנחס שדה. הוא גם לא שוכח את עצמו - ברשימה על "הסופר בן חמישים שנה".

הבאתי דברים מתוך ספר המסות הקטן הזה של וך כי הוא עדות טובה, ומנומקת, לתופעה כוללת: הבריחה ממוסיקה בשירה העברית החל בשנות השבעים. דורי מנור וחבריו לחבורת "הו!" הבחינו בבריחה הזאת, והדרישה העיקרית שלהם מן השירה היא החזרה אל המוסיקה. היום, מפרספקטיבה של שלושים שנה, מותר להגיב בדרך הכללה שאלה היו שלושים שנה של מעט מאוד מוסיקה בשירה העברית.

כמובן, כל הכללה חוטאת לאמת. בשלושים השנים האלה כתב גם אדמיאל קוסמן, שהשטף המוסיקלי חשוב לו, וכתב גם איתן נחמיאס-גלס, שרבים משיריו מוסיקליים ומסחררים, וכתבה גם רחל חלפי, שבונה שרשראות של הקבלות צליליות, וגם אחרים לא ויתרו על המוסיקליות של שיריהם. אבל אלה היוצאים מן הכלל המעידים על הכלל. מה עוד שאף אחד מן הנסיונות המוסיקליים של המשוררים האלה, או של אחרים, לא יצר דגם של מוסיקליות לשונית שחזר והופיע אצל אחרים. ביאליק, ואלתרמן, ווך - לא רק ניגנו את המלים בשיריהם כך שהמנגינה תתאים להם עצמם; הם העניקו לשלושה דורות של משכילים ישראלים מעין מפתח למוסיקה של הלשון.



נתן וך

והמפתח פתח הרבה מאוד דלתות. המוסיקה של ביאליק (וגם של טשרניחובסקי) חזרה והופיעה ביצירות "גבוהות" כמו סיפורי גנסיין וביצירות "נמוכות" כמו שירי ילדים; המוסיקה של אלתרמן (וגם של שלונסקי) חזרה ונשמעה ברובה של שירת דור הפלמ"ח, בימי צקלג, וגם בחרוזי ברכה שישראלים כתבו זה לזה בחתונות ובמסיבות (יש על כך מסה מצוינת של רויאל נץ בגליון "הו!" מס' 4. הוא מבחין באופי האלתרמני בעיקרו של המסורת העממית הזאת). והמוסיקה של נתן וך שינתה את הצליל האלתרמני של חטיבות גדולות בשירה העברית אחרי 1960, אבל היא תלחלה גם אל כמה דורות של פרוזאיקנים - מיהושע קצו עד גדי טאוב - וגם אל לשון העיתון, ואל לשון המורה, ואל לשון הצבא ואל לשון גן הילדים. שוב, ההכללה חוטאת למשוררים ספציפיים, שלא הלכו בדרכו של אלתרמן - כמו אמיר גלבע או פנחס שדה; ההכללה גם חוטאת להשפעות אחרות - ולא רק מן השירה - על הריתמים של הלשון הכתובה והמדוברת. אבל יש רגע שבו נדרש מבט ממעוף ציפור שמתעלם מפרטים רבים כדי להדגיש עניין מרכזי אחד: וך לא עשה צדק עם הרבה גוונים במוסיקה של אלתרמן, ודווקא בשל כך הוא נגע בנקודה קריטית. כך חשבו גם המשוררים הרבים שנטשו את המוסיקה של אלתרמן בעקבות הביקורת של וך. גם דורי מנור מתעלם מגוונים רבים. ועדיין הוא צודק.

החלשת המוסיקה לא היתה תופעה מבודדת. היא באה יחד עם הקטנת דמות המשורר. היא באה יחד עם צמצום העולם הדמיוני. צריך לתאר את שלושת המהלכים האלה בנפרד, אבל אפשר לומר בדרך הכללה: בשלושת התחומים החיוניים של השירה הסכנה היתה אסתטיקה; הסכנה

אלא שקסם המוסיקה - בוודאי אצל תומאס מאן - הוא גם "קסם המוות הטמון בה". המוסיקה מרחיקה הן את הכותב והן את הקורא מן "העולם האלים וחסר ההתחשבות", שמלחמת לבנון רק המחישה אותו בעוצמה מיוחדת. לא התמודדות עם האלימות מוצא וך במוסיקה, אלא בריחה רומנטית מן האלימות אל קסם המוות. "סער הריתמים הבלתי מושג", כך כינה את המוסיקה תומאס מאן בסיפור טריסטאן. וך מצטט, בחרדה (ובאיוו יראה), את התיאור האקסטטי של המוסיקה בטרסטאן (בתרגום מאיר מוהר): "הו, תרועת גיל פרועה ובלתי רוויה של ההתמזגות בספירת הנצח של התוויה! חופשיים מן הטעות המענה, פרוקים מעול כבלי המקום והזמן". ורק צעד אחד מפריד בין השחרור של המוסיקה מן המקום, והזמן, של ההיסטוריה האנושית, לבין הערצה של המוסיקה אל מה שמעבר לחיים האנושיים - אל המוות: "מי שהציץ כאוהב אל תוך ליל המוות וסודו הערב אין לו עוד בתעתועי אור היום אלא התשוקה היחידה, הערצה לקראת הלילה הקדוש, הנצחי, האמיתי, המאחד".

בנקודה זו מחבר וך בין האינפלציה של המתים והמתאבדים ברומנים העבריים לבין אותה ערצה רומנטית, ומוסיקלית, להיפטר מ"אור היום". המוסיקה היא בגדר סכנה, כותב וך, כי היא מאפשרת לנו לדלג מעל פני "הבעיות", או "האבנים", של המציאות הבלתי מוסיקלית. המוות בוונציה, אומר וך, הוא לא רק מות התרבות, אלא גם בריחה מן התרבות, והפשרות הצורמות שלה, אל המוות המאוד מוסיקלי. "סער הריתמים הבלתי מושג" משחרר אותנו מן הדילמות ההכרחיות, של האנשים החיים רק בזמן מוגבל, ורק במקום מוגבל, ורק בהיסטוריה שמחלקת לנו - בשוויון נפש מנומנם או ברוע יצירתי - רק את הקלפים שהיא מחלקת, ולא אחרים.

לעומת "סער הריתמים הבלתי מושג" - מצטט וך מתוך מכתב של תומאס מאן לאשתו - החיים הם תמיד "החיים העוינים (החיים כאויב)". זה מיתוס מודרני, וככל מיתוס הוא כובש לב - גם את לבו של וך - בכך שהוא מרחף גבוה, ובזלזול, מעל לנסיבות ההיסטוריות שהולידו אותו. אבל הנסיבות ההיסטוריות חשובות - כותב וך - גם באירופה וגם בישראל:

"כך יצקה בו (בסיפור על המוסיקה והמוות, נ"ק) המאה התשע-עשרה מרוחה של אמנות במצור, אמנות 'הדופה אל הקיר', אמנות ההולכת שבי אחר רוח המוסיקה שהיא גם רוח המוות ככל שהיא אומרת נואש אל מול רוח המציאות ומבקשת לה מקלט בתחום שאותו היא גודרת לעצמה, בדרך שאותה למדה אולי מן הקפיטליזם הצעיר, כמונופולין שלה, חוקה ונחלה השמורות לה בלבד. היש בכך כדי להסביר מדוע נקלט מיתוס זה בקרקע ישראלית דווקא בשעה שגם ספרותנו החדשה החלה בוחלת בסביבתה, או לפחות מבקשת לעצמה מרחק-זהירות ממנה. מרחק שהולך וגדל עם הזמן עד כדי תחושת הניכור והזרות של ימינו אלה".

כאמור, וך מתחיל בסיפורת העברית, אבל מהר מאוד הוא מבהיר שכוונתו גם לשירה - הוא מזכיר את אליוט ואת רילקה ואת אודן, הוא



הסופי הקונוונציונלי.

זה לא נכון, וזה לא עוזר להבין את הסיפור המוסיקלי של השירה העברית. השינוי לא קרה כאשר נטשו את המשקל והחרוז הקונוונציונליים. הוא קרה כעשרים שנה מאוחר יותר. מאמצע שנות החמישים ועד אמצע שנות השבעים השירה החזקה והמשפיעה בעברית היתה מאוד מאוד מוסיקלית. ובמודע. ותוך כדי עיסוק מחשבתי במוסיקליות. המשוררים הצעירים - זך ואבידן, ודליה רביקוביץ, ואורי ברנשטיין, ומשה דור, ושלמה זמיר, ורבים אחרים - אכן נטשו את המשקל הסדיר ואת החרוז הסדיר, אבל הם עשו זאת בדרך מוסיקלית מאוד. למשל בדרך כזאת:

יש אנשים, שאין להם מה להפסיד, יש אנשים  
 שאין להם. מה  
 אין להם, מה  
 אין להם מה להפסיד? יש אנשים,  
 שיש בהם פצצת-זמן, יש בהם  
 זמן שעתיד להתפוצץ. מה  
 יש בהם שעתיד, מה  
 יש להם להפסיד?

השורות האלה של דוד אבידן (מתוך "ניסויים בהיסטוריה", שירי לחץ, 1962) הן לא פחות מוסיקליות מן השורות המצללות ביותר שכתבו אלתרמן, ושלונסקי, ורטוש, במשקל סדיר ובחרוז סדיר. דווקא המרד במשקל הסדיר יוצר כאן ריתמוס מודגש, אינטנסיבי, מושקע מאוד ואפקטיבי מאוד. דווקא הסירוב להציב את החרוזים בסופי השורות הוא שדוחף את אבידן להדגיש חרוז שהוכנס אל אמצע השורה (שעתיד-להפסיד). במקום החרוז, שציפתה לו האוזן שהיתה רגילה לאלתרמן, יוצר אבידן את החזרה הצלילית החושנית של מלים בלתי חושניות כמו "מה". במקום הכישוף הקמאי של המוסיקה אצל רטוש, יוצר אבידן מעין השבעה סוגסטיבית של החילוני והסתמי: "שאין להם. מה / אין להם, מה / אין להם מה להפסיד".

לא ויתור על מוסיקה יש כאן, בוודאי לא דלדול של המוסיקה. יש כאן החלפה של מוסיקה שהתאימה לעולמו של האיש הזקן - כפי שכתב זך באחד משיריו - במוסיקה שהתאימה לעולמו של האיש הצעיר. וזאת רק דוגמה בודדת. יכולתי להביא עשרות שורות של דליה רביקוביץ מספריה הראשונים (פחות או יותר עד תהום קורא, משנת 1978), של עמיחי (למשל, הפואמה "ביקור מלכת שבא", 1958), של ברנשטיין (למשל, המחזור "פרידות והגעות", 1967), ושל פנקס (בעיקר בארוחת ערב בפרארה, 1965), שפונות לאוזן לא פחות משהן פונות לתודעה. שמוסיקה היא בשבילן עיקר ולא טפל. שעורכות אקספרימנטים מוסיקליים. אני מדגיש כאן את מקומו של זך כיוון שהוא היה המשפיע העיקרי, והוא היה גם המסביר העיקרי של המוסיקה החדשה. וזך היה מוסיקאי גדול של מלים:

ערב. כמו ערב עכשו בארץ  
 נושבת ארס עורבים, חושבת על  
 אוהבים בלילה מקדיר כוכבים, מקים גרוש  
 בגעגועים זרים. רגזן אדם בקן דמו, המחשבה  
 שהוא חושב בצלמו. מקיץ עם ערב  
 אל שמו כמו מות  
 תחוב בגופו כמו  
 הם בכרים מעוכים.  
 ("ירח בול", שירים שונים, 1960)

היתה אסתטיקה בולטת מדי שתרחיק את המשורר מעולמו הבלתי אסתטי, ההולך ומתמלא בחומרים לא הרואיים, ולא מיתולוגיים, ולא מוסיקליים. אבות ישורון ניסח את זה בכוח ובדיוק:

"שירי הראשון שכתבתי לאחר בואי, והראשון שראה אור, הוא אהבת נעורים ערבית בארץ ישראל. שמו 'צום וצמאון'. את השיר הזה, שבו השירה שבדברים מבוכרת על פני הדברים שבשירה, החזקתי עד 1948 (... בשעה זאת הייתי בצפון, ושאלתי בגלית דואר 'מה שלום המדינה? כי כאן רואים רק כפרים ערבים ריקים מאדם'... אז התחלתי להחזיק בשיר אחר, שבו הדברים שבשירה חייבים להיות קודמים וחשובים מן השירה שבדברים".

(מתוך השבר הסורי אפריקני)

כאן אפשר לחבר את הדברים שכתב זך על המוסיקה בשירה ב-1983, עם דברים שהוא כתב לאחרונה, בספר השירים שהופיע ב-2004, הזמיר כבר לא גר פה יותר. שם הספר מעיד כמאה עדים על תחושה שאין בעולמו של זך מקום לזמיר, שהוא סמל רומנטי מושרש של שירה, ושל מוסיקליות בשירה.

אין מוסיקה לגולים, כותב זך כעת. אין שירים מוסיקליים במציאות, שהפכה, בדרך זו או אחרת, את רוב האנשים "במאה המכונה עשרים", לגולים מוקפים בתיל, וב"תקווה שעתידה תמיד להכזיב". שירה, ומוסיקה של שירה, נובעות - הוא אומר - מן ההפלגה אל החדש ואל הבלתי ידוע. הדוגמה שלו היא הפלגה של יורדי הים הפניקיים להקים ציביליזציה במקום חדש. מן ההפלגה העתיקה ההיא נולדה שירה מוסיקלית. אבל מה ל"חדרים המפּרְעשים" של הגולים והמהגרים במאה העשרים ולהרפתקת המסע של הפניקיים? "מיתרים משוררים / במקום המאהב בעצמו / ומצית לחקי טבעו כמו / לכתבה רבנית עתיקה".

המוסיקה של השירה, אומר כעת זך, מקורה בתשוקה שלא להסתפק בלשון המלים, ולהגיע אל "לשון ציפורית". הערגה אל לשון שחוצה את כל הגבולות האנושיים היא הערגה להידמות לציפור רבת יופי, ולשיר כמו זמיר בלשון הצלילים האוניברסלית. וגם לחבר בין לשון הצלילים ללשון המלים. גולים, ואנשים שהתרחקו מסבם בשעת נגינה, איבדו את החלום ל"לשון ציפורית".

האיש המודרני הרגיל, ה"כלאדם" האפור שעליו כתב זך מצעדיו הראשונים ועליו הוא כותב גם כעת: "הוא בסדר, ורק שהוא חוזר פל פך עיף מהעבודה (... אבל דבר אחד בטוח / שהוא לא אורפאוס".

בקוף המחט, ספר הפרוזה שפרסם זך ב-2004, מייד אחרי הזמיר כבר לא גר פה יותר, מופיע משל על איש שרצה לשמוע בחדרו שירה של זמיר. הלך וקנה לו - ליתר ביטחון - שני זמירים. אבל הם לא שרו לו, ואז הוא שרק וצפצף מולם בקול ניחר. ועדיין הם לא שרו. אבל הקול הניחר שלו לפחות הפר את הדממה שבחדר.

\*\*\*

דורי מנור צודק שבתהליך הדרגתי, שאין בו קו-פרשת-מים ברור אבל יש בו מגמה ברורה, התחילה להיכתב בעברית שירה "אשר המוסיקה איננה נשמת אפה". אבל הוא טועה, לדעתי, כאשר הוא אומר שנטשו את המוסיקה כאשר נטשו את "הקונוונציות הקלאסיות". למעשה הוא אומר שאלתרמן ובני דורו כתבו שירה מוסיקלית, ואילו זך ובני דורו כתבו שירה בלתי מוסיקלית כאשר נטשו את המשקל הסדיר ואת החרוז

\*\*\*

מי שעוקב אחרי החיים הספרותיים בישראל שומע שוב ושוב על הוויכוח שערך זך עם אלתרמן. והרי יש משהו מוזר בכך שוויכוח שהתנהל לפני ארבעים וחמש שנים ימשיך להעסיק קוראים וכותבים גם אחרי שהאסטיקה של השירה הנכתבת השתנתה ללא הפך. אבל הוויכוח הוא חוזר, לדעתי, כיוון שהוא היה הוויכוח האחרון - המקיף, והמשפיע - שנערך על המוסיקה של השירה. רק אנשי "הזו!" (עוד בגלגולם הקודם בכתב העת "אב", משנת 1993) חזרו אל החשיבות העליונה של המוסיקה.

הוויכוח בין זך לאלתרמן נדון מספיק. בקווים העיקריים שלו הוא מוכר לרוב המשכילים הישראלים. אין טעם לחזור אליו. אבל יש טעם להגיד שהמעבדה הגדולה של הצליל המעודכן של שירה, שנפתחה ב-1960 בוויכוח עם אלתרמן, המשיכה לפעול, והמשיכה ליצור צלילים חדשים ומאתגרים, בערך עשרים שנה. אחר כך הלך ופחת העניין של המשוררים במוסיקה של השירה.

הכל, כמובן, יחסי. אבל בשירה - שהכל בה נשקל במאזניים של צורפים - הבדלים יחסיים הם הבדלים גדולים. אי אפשר לכתוב שורת שיר אחת בלי שמשו מוסיקלי יבוא לידי ביטוי באורך השורה, ובתחביר, ולפעמים גם בצליל. אבל החל משנות השמונים המוסיקה נעשית פחות ופחות חשובה. רובם הגדול של המשוררים החדשים שמתחילים לכתוב, לא שמים דגש על המוסיקה. גם דליה רביקוביץ המאוחרת היא משוררת פחות מוסיקלית מדליה רביקוביץ המוקדמת. זך המאוחר בוודאי כזה. עמיחי המאוחר בוודאי כזה. ואם מופיעים בשנים האחרונות משוררים שהמוסיקה מאוד חשובה להם - איתן נחמיאס-גלס או אדמיאל קוסמן - אין למוסיקליות שלהם אותה הקרנה על הסביבה הספרותית שהיתה למוסיקליות של זך ורביקוביץ.

אני יודע שזאת הכללה מסוכנת. אבידן המשיך לעשות אקספרימנטים מוסיקליים מרתקים גם בשיריו האחרונים (אבל ההיענות של קוראים ומשוררים לשיריו המאוחרים, וההשפעה של המוסיקליות שלו, ירדו מאוד. רק בימים אלה מתעוררת מחדש ההיענות לשיריו). שירים מוסיקליים פתאומיים הופיעו אצל דליה רביקוביץ עד הסוף (שיר שכתבה בעקבות פיגוע בתל-אביב בחג הפורים, "הפוך על הפוך", הוא מערבולת של צלילים). ועדיין אבות ישורון צדק כשניסח הכללה - שהיתה נכונה לא רק לגביו - שהדברים שבשירה נעשו חשובים יותר מן השירה (וגם מן המוסיקה) שבדברים. ועדיין הרשב צדק כאשר הוא כתב - בהכללה ענקית - על האבנים הכבדות של ההיסטוריה שמוחצות את הצליל של המלים בשירה ("אין זמן לכתוב שירים", שירי גבי דניאל, 1990). ועדיין זך צודק כאשר הוא כותב - גם הוא בהכללה מוגזמת - שהזמיר לא גר פה, בשירה העברית, יותר. גם אם הזמיר בהחלט עדיין גר פה, וגם אם זך עצמו הוא אחד הזמירים, המוסיקה של רוב המשוררים שכתבו את השירים הטובים ביותר מאז שנות השמונים ועד שנות האלפיים נעשתה חשובה פחות, נסיונית פחות, מכילה פחות את הדרמה של השיר. שירה דורשת תשומת לב לפרטים. אבל דווקא לכן היא דורשת גם רגע של התרחקות מן הפרטים וניסוח של הכללה. ודורי מגור בהחלט ניסח הכללה נחוצה כשדיבר על נטישת המוסיקה. אבל הוא טעה, לדעתי, כאשר הוא זיהה

את נטישת המוסיקה עם ירידה בערכם של השירים. המשוררים היו נאמנים לעצמם כאשר נטשו את השירה שבדברים לטובת הדברים שבשירה. היו להם סיבות טובות לכתוב, ולכתוב היטב, בדרך פחות מוסיקלית. מגור טעה כאשר לא חיבר בין ה"דיסטורשן" של המוסיקה בשירים ובין ה"דיסטורשן" שבמציאות.

\*\*\*

ועדיין צריך לדייק יותר: בהחלט היו, בעשרים השנים האלה של נטישת המוסיקה, משוררים בולטים מאוד שלא נטשו את המוסיקה. אבל המוסיקה שבשיריהם - יצירתית ואינטנסיבית ככל שהיתה - נשארה רק בשיריהם. הוויכוח בין זך לאלתרמן היה ויכוח בין שני מינים של מוסיקה, ששירתה היטב את העולם האישי מאוד של משורר אחד, אבל היא לא נשארה שם. חטיבות גדולות בשירה, בפרוזה, בתרגום, בתיאטרון, בכתיבה המסאית, בעיתונות, נושאות עליהן חותם צלילי בנוסח אלתרמן-שלונסקי (ימי צקלג, הפרוייקט הלשוני הענקי של ס. יזהר, למשל, הוא מקורי מאוד, אבל ביסודו עומדת המוסיקה של השירה בדור אלתרמן-שלונסקי. אני יודע שמקובל לדבר על השפעת גנסין על המשפט של יזהר. זה נכון, אבל השירה שהיתה אהובה על בני דורו של יזהר, ותרגומי השירה, ניכרים, לדעתי, יותר בימי צקלג). ואחר כך, בשנות השישים, חטיבות גדולות של תרבות - ולא רק של שירה - נכתבו על פי המפתח המוסיקלי האחר, של "רגע אחד שקט בבקשה. אנא. אני / רוצה לומר דבר מה". זה קרה גם לפני שלונסקי-אלתרמן. כזאת היתה ההשפעה הענקית של המוסיקה בשירי ביאליק. אבל זה לא קרה אחרי זך ודליה רביקוביץ.

אבות ישורון ויונה וולך לא היו קוטלי קנים בשירה. בשבילי, ובשביל רבים מבני דורי, הצליל שהם השמיעו אחרי זך ורביקוביץ היה מחדש, רענן, נחוץ. ואף על פי כן זה היה רק צליל של שירה. לא יכולנו, ולדעתי גם אחרים לא יכולו, לקחת מן המשוררים האלה את צליל העברית שלהם, ולהשתמש בו בפרוזה, או בעיתון, או בדיאלוג של סרט.

אבות ישורון הוא מקרה בולט במיוחד. דווקא כיוון שהוא התחיל לכתוב יחד עם שלונסקי ואלתרמן, וקרוב אל הצליל שלהם. אבל הם שמעו את חריקת העברית שלו כבר בתחילה, ולא ראו בו קול מרכזי. הם רצו עברית אלגנטית, זורמת, וירטואוזית, עברית שתפגין את השטף ה"טבעי" של השפה שנולדה מחדש. ואילו אבות ישורון היה, מראשיתו, כבד יותר, גולמי יותר. צריכות היו לעבור על אבות ישורון שנים רבות של גידחות כמשורר, ושל כתיבה מועטה, עד שמשוררים בגיל בניו, ונכדיו, העדיפו את הכבדות שלו על פני הוירטואוזיות של שלונסקי ואלתרמן. כך קרה שבשנות השבעים היה אבות ישורון - בשנות השישים של חייו - משורר שנשמע לאוזניים רבות כמי שפורץ לשירה דרכים שהיו חסומות גם בשביל זך ובני דורו. קוראי שירה צעירים הקיפו אותו באהבה, וגרמו לו לכתוב הרבה יותר משכתב בצעירותו. והצליל של השפה שלו היה חזק וחדש:



אבות ישורון

שכולו בית, עולם שכולו אם. אבל גם עולם שכולו "חבל". ושוב: המנגינה, שהופיעה לרגע, מחוסלת. "לא רק אני נסתר מעולם. גם המנגינה נפטרת מעולם". אלא שבשיר הזה אובדן הבית ואובדן האם לא משתיקים את המנגינה - היא חוזרת ומופיעה בכוח שאין לחסום אותו. הנרצחים משאירים את המנגינה שלהם באוזניו של החי. כמעט בעל כורחו הוא שומע: "אך המנגינה חוזרת על עצמה. המנגינה חוזרת על עצמה".

ועדיין יש הבדל בין המנגינה שמופיעה אצל אבות ישורון לבין המנגינה שהופיעה אצל זך בשנות השישים. זך יצר מנגינה גם בשביל אחרים, ולא רק בשירה. ואילו אבות ישורון ניגן את שיריו רק בשביל עצמו, ורק בשירים. כך החלה להיווצר בעברית אותה שירה מעולה שסגורה בתוך מעגל מבודד, ואיננה מתפשטת אל האזורים הרחבים של



ינה וולך

הייתי בתנועה לאבי.  
הייתי בבריתה מאבי.  
כל שני ולוטי שלח לי.  
אני א פונט בעדו.

שמענו בצליל הזה את הדברים שבשירה (כובד האשמה של הבן שנשט את אביו בפולין) שאינם מניחים לשירה שבדברים (מקצב סדור או חרוז סופי סימטרי) לסדר את הבלתי מסודר ולהחליק את המחוספס. העברית הלא מלוטשת נשמעה לנו נכונה. לא רצינו עוד בעברית אלגנטית במציאות לא אלגנטית. הצליל של ישורון לקח אותנו אל מקום חדש, מקום רחוק גם מן האלגנציה הצבעונית של שלונסקי, וגם מן האלגנציה האפורה של זך. ישורון שילב בשירים שלו יידיש ופולנית - וגם את זה לא עשו משוררים לפניו, שרצו בעברית שמסוגלת לומר הכל. "שני ולוטי" ו"א פונט" היו צלילים רעננים של שירה,

דווקא מכיוון שהלכו אל הישן ואל הלא רענן. אלה צלילים שביטאו הכרה של רבים בשנות השבעים והשמונים, שעברית, שמודה בחובה לשפות אחרות שדיברו האבות והאמהות שלנו, היא עברית אותנטית יותר. אבל זאת היתה עברית שהיתה אפשית רק בשיר של אבות ישורון. לא בשום מקום אחר.

ב-1977 הוציא אבות ישורון ספר שירים בשם קפלה קולות (ספרי סימן קריאה, מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור). שמו של הספר מדבר כבר הוא על ריכוז של תשומת הלב בקולות המדברים, ושירים, בשירה. המילה "קפלה" משמעותה כנסייה קטנה, וביידיש היא שימשה לציין תזמורת רב-קולית, ובמיוחד תזמורת של כליזמרים (אני מצטט מן ההערות לשירים שכתבו בנימין הרשב והלית ישורון בסוף הכרך השני של כתבי אבות ישורון, 2001).

השורות הראשונות של הספר הן: "הבית מלא מוזיקאנטים. / אבי אמי אחים אחות. / כל אחד ממקורו. / כל אחד איתו כנורו ושירו". אבות ישורון נשא כמו מקנה של אש את זיכרון משפחתו, שאותה השאיר אחריו בפולין כשעלה ארצה, והיא נרצחה בשואה. כאן מקבל הזיכרון הזה אופי של מוסיקה יהודית. אבל אם קולות הכליזמרים היו במקורם קולות של שמחה, כאן - כותב אבות ישורון בהמשך - גומר כל אחד מן השירים לשיר את ה"הלל" שלו ו"שב למקורו רחוקו". הקול השר שנשמע לרגע, שמילא את הבית ב"מוזיקאנטים", נעלם מן ההווה של המשורר ומן השיר שלו, וחוזר אל הנרצחים. והשורה האחרונה בשיר אומרת "רק האדמה שומעת שא".

הדברים שכותב כאן אבות ישורון, על המוסיקה של השירה, לא רחוקים מן הדברים שכתב זך בהזמיר כבר לא גר פה יותר, וגם בספרים אחרים. כאן וכאן ערגה למוסיקה. כאן וכאן הפליטים והעקורים איבדו את המוסיקה. כאן וכאן "וידי מלחמה" שהוא "נתרחקתי מאוד מסבי בשעת נגינה". כאן וכאן הכובד הנורא של ההיסטוריה משתיק את המוסיקה שבשיר.

שיר אחר בספר נקרא "חבל עולם". בשיר הזה מעיד על עצמו ישורון: "לפעמים אני שומע מנגינה". ומה שיש במנגינה הוא "עולם טוב"

התרבות.

כי לאן יכול להתפשט שיר כזה? מי יכול לקחת משהו מן המוסיקה הנפלאה של אבות ישורון?

העברית שלי לא נקיה.

העברית שלי חפ לפ ומדברת חפ לפות ושטיות, כי לא מספיקיה.

אני זה יוצא בלילה בגנה בכפר ובדינגוף בחשך מלים

שאי אפשר.

(שיר בהקשר)

או:

איש תורכי

מאררט

מנטר הפפר

בשויסאפאראט.

[...]

הוא שמע שהיו פה כפר עם ספסלים.

עם פארלאמנטים, פגישות, אכספרימנטים,

לטישות, עם אלמנטים. והוא מחפש אלמנה.

יש לה את זאת מספנה על הפפר.

(כוכב כיכר דינגוף)

זאת מוסיקה חזקה, ומצחיקה, ולא מכופתרת, של מלים. זאת מוסיקה מקורית של שירה: שום קורא של שירה עברית לא הכיר כמוה לפני אבות ישורון. אבל הוא גם לא שמע אותה נמשכת אצל מישהו אחר אחריו. אבות ישורון שכנע אותי ואת בני דורי שהבית - של כולנו - מלא "מוזיקאנטים" שותקים; הוא שכנע אותנו שעברית לא נקיה, ומכילה שרידי שפות אחרות, והיא אמיתית יותר לרוב הישראלים מן האשליה של שפה נקיה, ומספיקה-לעצמה. הוא גם שכנע אותנו שהוא שואב את המלים והצלילים שלו מעומק הטרגדיה האישית שלו, ומעומק הטרגדיה הקולקטיבית של היהודים והערבים במאה העשרים. ויחד עם זאת הוא זכר ששירה מפסידה הרבה אם היא מפסיקה להצחיק ומאבדת את הגמישות של השעשוע. אסור לשכוח את השמחה שהיתה באבות ישורון לצד היגון, ובתוך היגון.

לכן המוסיקה הלשונית של אבות ישורון היתה נפלאה כשירה. אבל רק

אִם יֵשׁ סֶפֶס אַחַר הָ  
 בִּיאוּהוּ לְכָאן וְנִדְעוּהוּ נָ  
 דְבַר גְּלוּיֹת, יֵשׁ אִוּ אֵין.  
 ("שיר קדמ־שנתי")

לפעמים היא יצרה צלילים שהיו נוסחאות כישוף פרטיות ומיסורות:  
 כָּל הַנְּעוּרֹת הַקְּדוּשׁוֹת  
 לְחַשׂוּ בְּאַרְסִיּוֹת מִפְּעֻפְעָת  
 אֵיךְ שֶׁהִיא טוֹבַעַת אֵיךְ שֶׁהִיא  
 שׁוֹקֶעֶת לֹא כָּל כֶּה יוֹדַעַת  
 ("אנטוניה")

אבל חיתוכי הצליל, או חזרות הצליל, הופיעו גם אצל משוררים אחרים. מה שעושה את שירה של יונה וולך מיוחדים בצליל שלהם הוא הסירוב השיטתי (עם יוצאים מן הכלל) לגמור משפט אחד ולהתחיל משפט שני. היא מערכת משפטים זה אל תוך זה. הסימן החיצוני לכך הוא הסירוב החוזר ונשנה לכתוב נקודות, או פסיקים. התוצאה היא רצף של טקסט, שרק הקורא מחליט איפה למקם בו הפסקות נשימה. בין שאלה הפסקות שמסמנות נקודה בסוף משפט; בין שאלה הפסקות שמסמנות פסיק, או נקודתיים, או מקף-מחבר, או מקף-מפריד. כך גם באשר להפסקות מסוג אחר - הפסקות שמסמנות יחידה צלילית, או הקבלה צלילית, או ניגוד צלילי. יונה וולך מגישה לקורא בליל של מלים, ורק הוא צריך להחליט איך לחלק אותן, איך להשמיע אותן, ואיך להבין אותן. המשוררת עצמה לא מסמנת לקורא מה היא בדיוק אומרת, ואיך הקול שלה נושם ונשמע. למשל:

נְעוּלֹת זָהָב בְּאֲדָמָה מְבֹרָכֶת  
 אֶהְלֵךְ פֶּסַע דֶּק בְּרֶךְ מְרֻגְלוֹתָיו  
 שְׁמִים בְּרָאשֵׁי יְצִיפּוֹ אִישׁוֹנֵי  
 כְּחַל חֶדֶשׁ יִבְכַּר כָּל הַקְּרָבָה.  
 ("לדו-ממדי יחמוק בשר")

כאשר קוראים את השורות האלה ומנסים לשמוע אותן באוזן הפנימית - אני חושב שרוב הקוראים ישמעו כאן בליל של מלים. בליל מכוון, בליל אפקטיבי, בליל מפתה ומכשף - אבל בליל. במובן זה שאין שום אפשרות להחליט אם לשים פסיק בקריאה, שהמשוררת לא שמה בטקסט אחרי המלה זהב. אפשר לקרוא "נעולת זהב באדמה", לעצור כאן לשנייה, ולהמשיך אל "מבורכת". ואז המשמעות היא: מישהי שהיא נעולת זהב, פוסעת על אדמה, ואז היא - אותה אשה נעולת זהב - מבורכת. אבל, בדיוק באותה מידה, אפשר לקרוא את השורה כך: "נעולת זהב, באדמה מבורכת". ואז המשמעות היא: אשה נעולת זהב פוסעת על אדמה מבורכת. כאשר האשה מבורכת יש לנו רצף צלילי אחד, ומשמעות אחת. וכאשר האדמה מבורכת יש לנו רצף צלילי אחר ומשמעות אחרת. אני לא רוצה להמשיך ולתאר את המובן מאליו לכל קורא - יש הרבה מאוד אפשרויות לקרוא כל שורה מארבע השורות האלה בנפרד, והרבה יותר אפשרויות לקרוא את כולן יחד. ויונה וולך מגישה לנו את הטקסט מבלי שהכריעה בין האפשרויות.

לכאורה הכרעה מסורתית אחת היא מכריעה: היא חילקה את השיר לשורות, וכך היא ממשיכה את המסורת של כתיבת שירה בשורות קצרות כהדרכה מוסיקלית לקורא. אבל גם כאן ההדרכה היא חלקית מאוד. שתי השורות הבאות בשיר הן אלה:

בְּגֵד הַמְּזֵמָה נִפְתַּח עֲדָנָה  
 הַזְּוִיָּה שׁוֹלֶטֶת בְּמִינֵי הַמְּרַחֵק

הוא יכול לכתוב "העברית שלי חפ לפ". ישראלי שגדל כאן, וגם רוב הישראלים שהגיעו לכאן בשנים האחרונות, כבר לא יכולים לכתוב עברית יידישסטית כל כך. הצחוק הרועם שלו חורז "אררט" עם "שויסאפאראט". אבל שוב - זה היה צחוק של צלילי עברית שיכלו לשמש רק אותו. לעבור מ"חפ לפ" אל "חפּלפּוֹת" - זה מצחיק, זה קצת פרודיה על המלים ששלונסקי נהג להמציא, אבל שום כותב עברית לא יכול לקחת את זה אל טקסט שלו. זה אוטרי מדי. זה מתאים מדי רק לאדם אחד - אבות ישורון. כך גם החריזה "נקה-מספיקה", "או פרלמנטים-אקספרימנטים-אלמנטים" - זה מבריק כפרודיה על ההתעקשות לחרוז בכל מחיר, אבל זה כל כך ביזארי, כל כך אישי, ששום כותב חרוזים עברי (נאמר, ממשוררי "הזו!") לא יכול ללמוד מזה משהו על אפשרויות של חריזה בעברית. וגם דברים פחות קיצוניים אי אפשר לקחת מאבות ישורון. "אני זה יוצא בלילה בגינה", או "יש לה את זאת מסכנה על הכבד" - אלה משפטים שמצלצלים כעברית משובשת של מי שמתרגם משפה אחרת לעברית. אבל, שוב, במצב העברית של 1977, ובמצב העברית של 2007, זאת מוסיקה של עברית שתישמע מלאכותית בכל פה אחר, מלבד פיו של אבות ישורון.

רצינו, מאוד רצינו, שירה "לא נקייה" במוסיקה הלשונית שלה. רצינו שירה שמבטאת את ריבוי התרבויות של הישראלים ולא מסתפקת במשותף להם. רצינו שירה כזאת, ואבות ישורון נתן לנו אותה. אבל המחיר היה שירה במעגל סגור של שירה בלבד.

\*\*\*

יונה וולך בהחלט לא נשארה במעגל סגור של שירה בלבד. היא המשוררת האחרונה בעברית שרוב המשכילים הישראלים רכשו כנכס תרבותי משותף שלהם (אחרי מאיר ויזלטיר, שמעט הקדים אותה בשיריו הראשונים. שירה הראשון של וולך פורסם ב-1964). הנשיות הפצועה אבל גם התוקפנית שלה; נשף המסכות האקזוטי של ססיליה ואנטוניה שלה; "סקס אחר" - כל אלה מוכרים היום במעגל רחב של משכילים ישראלים, בין מקריאה ישירה של השירים, ובין מציטוטים ואזכורים שהופיעו שוב ושוב אצל אחרים, וממשיכים להופיע. ואלה תכנים שנקלטו כשירה, לא כרעיונות. יונה וולך ממחישה בשביל משכילים ישראלים שירה שיכולה להיות חזקה, שמורה בוֹיכרון, דורכת את החושים. מושג השירה שיש למשכילים ישראלים במשותף כולל את יונה וולך, כשם שהוא כולל את ביאליק, או את רחל, או את זך.

אבל ביאליק וזך נקלטו עם המוסיקה שבמלים שלהם, ואילו יונה וולך נקלטה בלי המוסיקה שלה. היא - כמו אבות ישורון - כתבה מוסיקה מילולית חזקה, מרשימה, אבל כזאת שאי אפשר היה לקחת אל הפרוזה, או אל התרגום, או אל העיתון (וגם לא אל חרוזי המסיבות שרויאל נץ רואה בהם - בצדק - עדות לחלחול רחב של שירה). אחרי יונה וולך אין, לדעתי, משוררים שזכו לנוכחות תרבותית רחבה בישראל. היתה אצלה נוכחות רחבה לדמות של המשוררת, אבל לא היתה נוכחות רחבה לצליל של השירים שלה.

והיא הוקסמה מצלילים, והקסימה בצלילים. בסוף ימיה היא גם קראה הרבה את השירים שלה בפומבי, והופיעה ביחד עם מוסיקאים שהלחינו אותה, ואפילו ניסתה לשיר בהופעות. היא ידעה היטב עד כמה סוגסטיבית יכולה להיות המוסיקה של המלים, והיא עשתה הכל כדי להגיע אל צליל שיהיה רק שלה. היא רצתה לכשף את הקורא בצלילים. לפעמים היא יצרה צלילים שהמשיכו את התחבולות החצי-משועשעות של שלונסקי ואבידן:

ירשה מזך ומאבידן את האמונה ששיר צריך להיות אישי, בעולם שמוחק את האישיות. ואז היא לקחה את האופי האישי של השיר עד קיצוניות, עד גבול אובדן הקומוניקציה עם האישיות של הקורא. היא האמינה בכל לבה ששירה לא עוסקת בתחומים המוארים של התודעה, אלא בתחומי הדמדומים שבין אור לחושך. לכן היא משכה עד קיצוניות את אופי הדמדומים - הצליליים, והמשמעותיים - של החיים הזורמים בשיר. והיא רצתה גם לפתות את הקורא אל האינטימיות החושנית שלה, וגם להזכיר לו בכל רגע שהאינטימיות הזאת היא רק שלה, והוא זר לידה; היא גם רצתה - והצליחה - להמחיש לקורא שגם האינטימיות שלו, זו המתעוררת ונדרכת עם הקריאה שלו בשיר, היא רק שלו. קשה לו, כשם שקשה לה, לחלוק אינטימיות עם הזולת.

היא רצתה מאוד לעשות את הטקסט של השיר לשדה-קרב על קול אותנטי. היא היתה משוררת קרבית מאוד, וגם הרואית. היא רצתה שנראה בה גיבורה גדולה של קרבות כמעט אבודים, והיא רצתה שגם נשמע היטב את צחצוח החרבות המכושפות שלה.

והיא הצליחה. המוסיקליות של יונה וולך היא הישג אמנותי מפואר. שום אוהב שירה לא יכול לשכוח אותה. החושניות של ערפל המלים הזה מהלכת קסם על שלושה או ארבעה דורות של משוררים ושל קוראים, ושל מלחינים וזמרים. הם גם מבינים היטב את הקשר בין המוסיקה הערפילית הזאת לבין האישיות הערפילית של ססיליה ואנטוניה - אותן דמויות שיונה וולך כתבה בכישרון עצום. הם גם מרגישים שיש משהו נכון ונחוץ בהחלטיות של יונה וולך, בצעד הנוסף שהיא עשתה אל מעבר לקודמיה בשירה העברית, בעוצמה של השיר הנובע מן הערפל הפצוע של הנפש, ומן הערפל החושני של הפיתוי הנשי.

אבל אי אפשר לקחת את המוסיקליות הערפילית הזאת אל מחוץ לשירים של יונה וולך. היא אפשרית רק בשירים האלה. ואכן לא לקחו. אי אפשר לכתוב על פי המפתח המוסיקלי של יונה וולך לא מסה, ולא תרגום, לא שיר ילדים ולא כותרת בעיתון (גם הכותרות הרבות מאוד שחוזרות ומשתמשות במלים שלה, כמו "סקס אחר", משתמשות ברעיון שבמלים אבל לא במוסיקה שלהן). אם אלתרמן יצר מוסיקה שקוראים לקחו אל מרחבים עצומים של תרבות, יונה וולך יצרה מוסיקה שסגורה כל כולה בתוך השירים שלה (אין זאת אומרת שמשוררים לא הושפעו מן המוסיקליות של וולך. לאה איילון היא דוגמה מובהקת. אבל איילון עצמה, כמו רוב המשוררים אחרי וולך, היא משוררת מצוינת שלא השאירה חותם רחב אצל קוראים).

אפשר לסכם סיכום ביניים כזה: גם אבות ישורון וגם יונה וולך חיפשו, ומצאו, בשירים שלהם, מוסיקליות. הם לא קיבלו את החלשת המוסיקליות בשיריהם המאוחרים של קודמיהם - זך ודליה ריבקיוביץ - כגזירה שאין להתקומם כנגדה. הם התקוממו. והם ניגנו את שיריהם, לא רק אמרו אותם. אצל שניהם - מסיבות שונות - המוסיקה מכילה בתוכה הפרעות למוסיקה. זה לא מחליש אותה. להפך, זה עושה אותה מיוחדת, יצירתית, נחרתת בויתרון. אבל אצל שניהם אי אפשר היה לקחת מן השירה מוסיקה בשביל הצרכים הרבים - וגם הצרכים המוסיקליים - של דוברי הלשון העברית. זאת, לדעתי, אחת הסיבות לקשר שנוצר בין רוק לבין שירה. היה צורך לקחת מן השירה מוסיקה אל מחוץ למעגל של השירה. ואת זה עשה קודם כל הזמר-כותב של הרוק כאשר הוא לקח אליו שיר של משורר.

אפשר לעצור, על פי ההנחיה של סיום השורה, במלה "עדנה". אבל אני חושב שרוב הקוראים יעדיפו לבצע פסיחה ולקרוא ברצף "עדנה הזויה" כיוון שכך השיר "עושה משמעות" יותר - אם לתרגם ביטוי מוצלח מן האנגלית. כך שגם החלוקה לשורות אצל יונה וולך איננה מפזרת הרבה מן הערפל.

הערפל הזה, הן של הצליל והן של המשמעות, יוצר כמה תוצאות בשירים של יונה וולך. תוצאות שהמשוררת, פחות או יותר במודע, רצתה בהן. תוצאות שנובעות ישירות מן הפואטיקה שלה - תוצאות שהן לב האמירה שלה ולב החושניות שלה.

ראשית, השיר נכתב ונשמע כמו "תת הכרה נפתחת כמו מניפה". שיר הוא התפרצות של חומר נפשי חסר צורה, והמשוררת נותנת לו צורה רק במידה חלקית. הרגש האמורפי מיתרגם רק חלקית לרגש מסוים.

שנית, הופעת המשמעות מתוך הבליל המעורפל קשורה אל בעיית הזהות העמוקה של יונה וולך. היא רדפה אחרי קול אותנטי, רק שלה, דווקא משום שהיו לה ספקות עמוקים באשר לאותנטיות שלה. והיו לה ספקות עמוקים באשר לאותנטיות בכלל. אם אנשים מודרניים רבים חיים יום יום מצוקה באשר לאותנטיות שלהם, יונה וולך דיברה מתוך לבם. והיא גם נתנה ביטוי לשוני וצלילי לעולם מודרני שבו קול אישי אובד בתוך הרבה קולות לא-אישיים. בליל הקולות המיוחד, הקיצוני, של יונה וולך גורם לקורא לחוות כחוויה מוסיקלית ותחברית את המצב הזה: "צפור אחת שרה / אבל לא את השיר שלה / צפור אחרת שרה מגרונה / זמרה זמר שונה (...). פי לא היה לה קול שלה / קולה עופף לו חפשי / ודבר מגרון אחר / שגם הוא לא ידע / כי מי שהוא דבר מגרוננו / אחר / וגם לו לא היה אכפת / נעשה לא רציני / וקולו גם הוא התעופף / ודבר מגרון אחר / וכה הלאה / וכה הלאה / כל קול / דבר מכל גרון / אחר" ("ציפור").

שלישית, בתוך סכנה לאובדן הקול האישי מופיעה קנאות לקול האישי, והסתרה שלו. השיר נכתב ונשמע כמו לחש-סוד פרטי; רק המשוררת ידעה איך לקרוא את המלים הסודיות שלה. הקורא, לעומת זאת, יודע פחות מן המשוררת מה לעשות בבליל שהוא קיבל; השיר הוא קומוניקציה בין משוררת לקורא שהיא עזה, חושנית, אבל חלקית. זו קומוניקציה שמכילה קצר-בקומוניקציה, או ערפל בקומוניקציה.

רביעית, כל מי שיקרא את השיר - אם לעצמו, בלחישתו, ובוודאי אם מדובר בקריאה בקול לאוזן של אדם אחר - לוקח את השיר אל עצמו. גם הקורא יוצר לעצמו רגע של אותנטיות בתוך ערפל, רגע שבו המלים נשמעות רק בדרכו שלו, ובוחרות להגיד - מתוך שפע האפשרויות של הטקסט - רק את מה שהוא צריך להגיד. כל קריאה היא אינטרפרטציה. נכון, כך זה תמיד בשירה. אבל יש הבדל מהותי אם המשורר נתן לקורא הנחיות של צליל ומשמעות, ורק אחר כך באה האינטרפרטציה של הקריאה; או שהקורא יודע בכל רגע שהמשוררת לא נתנה לו הנחיות, ולכן הוא מודע מאוד לכך שהוא עצמו כותב לעצמו את השיר שלו. והוא מודע גם לכך שקורא אחר - או הוא עצמו במצב רוח אחר - יפיק מן הטקסט של יונה וולך משמעות אחרת וצליל אחר. השיר ככתם רורשך - כל קורא קורא את עצמו אל תוך השיר.

אני מעריך שארבע התכונות האלה - שהן תוצאה של מוסיקת המלים המיוחדת של יונה וולך - הן פחות או יותר מכוונות. כי הן עולות בקנה אחד עם המגמות הבסיסיות ביותר בפואטיקה של וולך. היא

# ת"ס אליוט והמוסיקה של השירה

כותרת רשימתו המפורסמת של ת"ס אליוט, "המוסיקה של השירה", נגועה בבלבול שהוא נחלתם של דיונים רבים העוסקים בקשר בין האמנויות האלה. גם כותרת כגון "המוסיקליות של השירה" לא היתה הופכת את הדיון לנהיר יותר; למרות שמלים לא מעטות נכתבו על סודה המוסיקלי של אמנות המלים הנעלה, אין בנמצא הגדרה מדויקת (ואי אפשר לספק הגדרה מדויקת) של השילוב הזה, שמפתה לכנותו "אלכימי". הבלבול, צריך לומר, אינו מוגבל לתיאור העולם השירי בלבד, והוא פלש גם אל תחום התיאור המוסיקלי. כך, למשל, אפשר לפגוש ביצירות מוסיקליות רבות "שהן ממש שירה", ב"מוסיקאים של הדממה" (דוגמת "קדושה" משירו בשם זה של מלארמה) ובלא מעט פסנתרנים מהוללים אשר זכו לכינוי "המשוררים של הפסנתר" (למשל, ולדימיר הרוביץ).

מדוע מתהדרת נגירתו של המוסיקאי המסוים בתואר "שירית"? ומדוע נעטף שירו של המשורר המסוים בגלימת ה"מוסיקליות"? לב העניין, כמדומה, הוא לא בנגינה ולא בשירה כי אם במשהו חיצוני להן - הדיבור. ברור לגמרי שתחושת ה"מוסיקליות" הזועקת משורותיו של שיר היא תחושה ממשית, והיא חזקה מכדי שניתן יהיה לבטלה כמטעה או כמזויפת. באופן דומה, אין ספק שישנם נגנים המפליאים בנגינת משפטים כה מרתקים ועמוקים, עד כי נדמה שהם מדברים בצלילים. אלא שבשני המקרים מדובר ברצון לבאר או לפענח במלים הבנה שבבסיסה אינה מילולית. "מוסיקליות" של שיר היא חלק מעולם השיר, ואינה זקוקה לדיונים חוץ-שיריים כדי לאשש את אמיתותה, וכך גם בכל הנוגע ל"שיריות" של יצירה מוסיקלית או של ביצועה.

משהו מן הבלבול הזה, שמטרתו לבאר, קשור בכמה נקודות עיקריות העולות במישורין ובעקיפין מרשימתו זו של אליוט. ראשית, ההנאה שבאי-מובנות, והוסר האחריות המשחרר הקשור בהנאה הזאת, שחש המאזין או הקורא המסוים. יצירה מוסיקלית טובה, בדומה ליצירה שירית טובה, משדרת "מובנות" לצד "אי-מובנות"; משהו בתוכנה נשאר עמום ובלתי מפוענח ("הגיון" המלים או "הגיון" הצלילים) ובה בעת משהו במבנה הצורני שלה מחזק את תחושת הסדר, שהיא לעולם יסוד מיסודות ההבנה, או אשליית ההבנה. אליוט טוען (ספק בלעג, ספק ברצינות), שאנו עשויים ליהנות משיר לא מובן ממש כשם שאנו נהנים ממזורות של חלום - אלא שרוב בני האדם, הוא מוסיף ואומר, מאמינים לא רק שהחלום הוא בעל משמעות, אלא שאף טמונים בו מכמני העבר, ואולי גם רמזי העתיד.

לא מעט משוררים מאמינים בחלום הזה, ואמנתם זו, שאין בה תמיד משום הבטחה לקיום פשרון ממשי (בכלל, יש להתייחס בהשדנות לכל

אותם משוררים המדברים על מוסיקה, ובמיוחד להופעות של יצירות מוסיקליות בין שורותיו של שיר), עלולה לחזק את תחושת הבלבול. אליוט, למשל, כתב "ארבעה קוורטטים" ונכתב די והותר על הקשר בין הקוורטטים האלה ובין הקוורטטים המאוחרים של בטהובן. האם הקשר הזה אכן ממשי? כלל לא בטוח. מכל מקום, הוא מתרחק מיסוד נוסף שאליוט עצמו מדגיש ברשימתו, והוא האיסור התמור החל על השירה, לבל תאבד מגע עם מה שהוא מכנה ה- common speech, הדיבור השגור או השפה המדוברת, המשתנה תדיר. היסוד הזה הוא יסוד לשוני טהור - לא "טהור" במובן הסימבוליסטי, השואף לשוב אל אידיאה מוסיקלית על-זמנית ולשונית, לא "טהור" ברוח האמונה הנושנה ש"כל האמנויות שואפות אל המוסיקה", גם לא "טהור" במובן הנפוץ והלא מדויק ולפיו המוסיקה מעצם טבעה חסינה מפני עיסוק במימיקה במקום במהות - כי אם "טהור" במובן זה שישנה זיקה עמוקה בין השירה ובין זמן ומקום כתיבתה. מדברים אלה, שקשורים כמובן להשקפותיו הפואטיות הכלליות של אליוט (כמו גם להשקפותיו התיאולוגיות והחברתיות) עולה כי "המוסיקה של השירה" היא דבר-מה הטמון בשפת הזמן המסוים והתקופה המסוימת. מהפכה שירית, לפיכך, אינה אלא רצון לשוב אל ה- common speech, ושירה "מוסיקלית" פירושה שירה המתאימה את עצמה לרוח הזמן - על ידי ניצול נכון של האפשרויות ה"מוסיקליות" במסגרת קונווציות לשוניות נתונות, או על ידי הדבקות הפערים שנוצרו בין הקונווציות הללו ובין הכתיבה השירית. התאמה מן הסוג הזה, לשיטתו של אליוט, מתבטאת במיזגן של שתי תבניות, שאינן נהירות כל צורכן - האחת היא תבנית של קול (הכוונה, כנראה, ליסודותיו הצליליים של השיר, ואולי, בהקשר רחב יותר, גם לקול במובן ה"אינדיבידואל" האליוטי) והאחרת היא תבנית של "משמעותן המשנית של המלים", המרכיבות את הקול. דברים מעניינים, הזוכים ברשימתו של אליוט לתיאור מפורט בהרבה, אלא שהם מוסיפים קורטוב נוסף של בלבול לסוגיה סבוכה ממילא.

אליוט לא אומר זאת במפורש, אבל מתוך דיונו המלומד (שלמעשה עוסק במוסיקה רק בשורותיו האחרונות) עולה ש"מוסיקליות" של שיר היא מושג אמביוולנטי, שפירושו, מצד אחד, קירבה אל הדיבור היומיומי, ומצד אחר יצירת אשליה של מציאות, שבמסגרתה כלולות גם תבניות הריתמיות של השיר. וכאן טמון הקושי הגדול, שאין לו פתרון - את האשליה הזאת אפשר להבין מתוך עולמה שלה, אך אי אפשר להסבירה מתוך עולמה שלה, ולכן נחוצה הגיחה אל העולם הקרוב מאוד והרחוק מאוד - מן השירה אל המוסיקה.

מי שרצה יוכל לטעון שזו גיחה מלאכותית, המשרתת את הדיבור ולא את הדבר עצמו. אחרים יאמרו שאלה סימניו של קרע קדום, המבקש לשוב ולהתאחות - אותה הוויה מאגית של שירה, דיבור וצליל. כך או כך, עובדה אחת ברורה כשמש. אליוט עצמו הודה שמעולם לא היה מסוגל לזכור את שמות המשקלים השיריים ו"להעניק את הכבוד הראוי", כלשונו, לכללי הניתוח המקובלים. וזו אמת גדולה: מעבדת האמפיבראכים לא תוכל להוליד אלא ולדות אמפיבראכיים. לעומת זאת, מי שהאמפיבראך הוא מום ממומיו המולדים, יכתוב שירה - ואפילו שירה "מוסיקלית".

## בילי קולינס

תירגם מאנגלית: פאר פרידמן

### עוד סיבה שאני לא מחזיק רובה בבית

ועכשיו אני יכול לראות אותו יושב עם התזמורת,  
ראשו מורם בבטחון כאלו בטחובן  
כתב תפקיד לכלב נובח.

כשהתקליט סופסוף מסתיים הוא עדיין נובח,  
יושב שם עם האבובנים ונובח,  
עיניו נעוצות במנצח  
המפציר בו בשרביטו

בזמן שהמוסיקאים האחרים מאזינים  
בדממה מכבדת לסולו המפרסם לכלב נובח,  
אותה קודה אינסופית שבפסה לראשונה  
את מעמדו של בטחובן כגאון חדשני.

הכלב של השכנים לא מפסיק לנבח.  
הוא נובח אותה גביחה גבוהה, קצבית,  
שהוא נובח בכל פעם שהם יוצאים מהבית.  
הם בטח מתניעים אותו בדרפם החוצה.

הכלב של השכנים לא מפסיק לנבח.  
אני סוגר את כל החלונות בבית  
ושם סימפוניה של בטחובן פול ווליום  
אבל אני עדיין יכול לשמע אותו עמום מבעד למוסיקה,  
נובח, נובח, נובח,

## דנה גונצ'רובסקי

### על פיתוי המלים או על האי אפשרות לומר

אבי נכנס אל הבית בקצב בליעות גרון. עגני רגליו נעקרים. הקירות מדיפים אור.

גרונו של אבי משכשך באויר הלוחך ושוב.  
בקצותיו אצבעות ארכות המעגלות את הדם בנימוס. הוא משתעל תפרחות מלים.  
תוי הפנים מזיפים תנועת זיפים.

הוא אומר ושותק. אומר ושותק. עיניו שואלות מבטים.

ידי פורעות את הקצב. רגלי כרגלי השלחן.  
אנו נזקפים עד שפת היכלת וקושרים כתרים לאותיות

א.ה.ב.

## עיין ערך תהלים

רובנו, כותבי שירה וקוראיה, נוטים לשכוח לעתים קרובות שהשירה נועדה לאוזן בראש ובראשונה; שהרי טרם המצאת הדפוס, טרם הכתיבה על מגילות קלף וכתב היתדות הקדום, ואף טרם היות השפה המשוכללת עצמה, שפת בני אנוש, סביר להניח שהאדם הקדמון, או ליתר דיוק, ההומו סאפיינס המודרני, שראשיתו לפני כ-45 אלף שנה, שוכן המערות (בעידנים מסוימים) ומחוץ להן, שר את שיריו בבליל הברות של נהמות ויללות. אם ידע לצייר על קירות מערותיו עלילות ציד, בין אם כשבה והלל לאחר מעשה ובין אם כמשאת נפש להצלחה טרם מעשה, קרוב לוודאי שידע גם שירי שמחה וקניות אָבֵל על המתים ובני השבט שנספו בציד. מכאן ואילך, עם גילוי האש, נהפכה מדורת השבט למקום כינוס שבו התפתחה השפה ונולדו האפוסים הראשונים. בדרך זו, משחר האנושות, היתה השירה לזֶמֶר המגולל סיפורי מעשה.

מי היו כותבי המיתוסים הקדמונים? עלילות גילגמש, האופאנישדות, המיתולוגיה היוונית, הרומית, הקלטית, הנורדית, הפופול ווך של המָאֵה? מי חיבר את שירת רִלֵן ואת סֶר גָּאוֹוִין והאביר הירוק, שנכתבו ככל הנראה בימי הביניים? סופרי מלכים, פייטנים, ושמה כוהנים משמשים בקודש? תהא אשר תהא זהות המחברים, מכנה משותף אחד לכל היצירות הללו. הן סופרו תחילה בעל פה והועברו מדור לדור. ולא זו בלבד - היסודות המוסיקליים, הן כחלק אימננטי של היצירה והן כליווי או זמרת מקהלה, היו נשמת אפו של השיר, האפוס, המיתוס. בניגוד לאפלטון, שביקר בחריפות את הפייטנים ואף ציווה לגרשם מן המדינה האידיאלית שלו, משום שסבר שהפייטן אינו מחקה את אמיתות המציאות אלא את בבואתן (הווה אומר, חיקוי המצוי במרחק דרגה שלישית מן האמת), אריסטו הכחיש את קיומם הנפרד של "עולם אידיאות" ו"עולם חומרי". במשנתו, האידיאה (הצורה) טבועה בתוך החומר, ובניגוד למושג החיקוי האפלטוני, הפייטן של אריסטו הוא חקיין נעלה שמלאכתו היא יצירה, מִבְּעַ אֲמֵנוֹתֵי. ובכל אמנויות הפיוט שהוא מונה טבועות המוסיקה ושירת המקהלה - נגינה ונעימה - כחלק בלתי נפרד מן היצירה. משקלה הסגולי של המוסיקה מגיע לשיאו ב"קתרויס" - מונח רפואי מושאל מן האסכולה ההיפוקרטית (הֶרַקְלֵה, שלשול), שיש לו גם משמעות אסתטית-פסיכולוגית ומוסרית-דתית (טוהרה). אליבא דאריסטו, נפש האדם נוטה ל"היפעלויות", כלומר, התרשמויות והשפעות המעוררות בו המלה, פחד, התלהבות. הוא גורס שהנוטים להתלהבות סוחפת נרגעים כאשר הם מאזינים לנעימות קדושות, כמו קיבלו טיפול של קתרויס רפואי. כך גם אצל אלה הנוטים לרגשות המלה ופחד. הקתרויס מביא להם הקלה ומוזר. בדרך זו מקיש אריסטו את הקתרויס של הפיוט לַאֲלֵה של המוסיקה והרפואה גם יחד.

ה-bard של ימי הביניים היה פייטן-נודד שגולל בלשון שיר מתנגנת עלילות גבורה ואהבה, בלדות ורומנסות על מעשי כשפים ונסים ואבירים שהצילו גבירות מידי עריצים ודרקונים יורקי אש. מאז ימי קדם, בגלגולי צורה שונים ומשונים, נתפש המשורר כמספר הסיפורים של השבט, כבדרן (במובן החיובי של המלה), כחווה ומרפא. אלא שלא היה ואין לאמנותו קיום ללא מוסיקה. לא רק מוסיקה כאמצעי פואטי - מצלול, חריזה, תחבולות רטוריות - אלא מוסיקה הרוחשת בקרבי-קרביה של השירה. נסו לקרוא בקול תרגום של בודלר או רמבו לאנגלית, למשל. מדויק ככל שיהיה, השיר הצרפתי יישמע חלול, יבש, מת. המוסיקליות המופלאה של השפה הצרפתית הולכת לאיבוד, ואתה קסמו של השיר. בקו התֶפֶר של הדיכוטומיה המסורתית שאנו מתווים בין קלאסיקנים ורומנטיקנים במובן של שימת דגש על שכל או רגש, נשכח לחלוטין המרכיב הפיסיולוגי של הכתיבה: הגוף. היה זה אלן גינזברג שתיאר את התהליך הספונטני שראשיתו במקלעת השמש, בפעימות דם מואצות, מעין תיפוף פנימי המטפס דרך קנה הנשימה אל הלוע, שם מתחבר אליו המוח, מעצב ומתרגם אותו לתרשים שכלי-רגשי-חושי של מלים הנפלטות החוצה אל היד הרושמת. הסוריאליסטים כינו זאת "כתיבה אוטומטית". וולט ויטמן נשם שורות ארוכות כסוס דוהר בשדה פתוח. גינזברג שכלל את המודל הוויטמני והפך את השיר הארוך למבנה של קבוצות נשימה מופרדות זו מזו באמצעות מקפים. התהליך הוא ספונטני, והשירה היא הרפתקה, מסע, אודיסיאה רוחנית. המשורר רושם מלים בודדות, מעלה על הכתב שורות ראשונות, ולעולם אינו יודע לאן יגיע, היכן ואיך יסתיימו הפואמה, האוֹדָה, האלגיה, הקונצרטו, הסוֹנֶטָה/סוֹנֶטָה, הסימפונייה. כל מי שהספיק להשתמש במכונת כתיבה יודע שחרף יתרונותיו העצומים של המחשב, השימוש במקלדת מתגמד ליד האפקט של מקשי מכונת הכתיבה. כותב שורות אלה השתמש בשעתו ב"אריקה" מורח גרמנית, גוש ברזל יצוק. פעולת ההקשה דמתה לתיפוף, מעין טם-טם שהפיה רוח קצב פראית בהברות, במלים, תֶחֶם מקטעי נשימה, נֶסֶךְ תחושת שֶגֶב, התעלות נשמה. השירה במיטבה, בגדולתה, היא פיוט, תפילה, שיח שבין אדם לבורא עולם, וגם אם הוא אינו איש מאמין, זהו שיח שבין אדם למקום, לטבע, לסביבה, שחברים בו החצנת הפנים והפנמת החוץ במארג אחד. לשירה כזו יש כוחות מרפא. היא יכולה להביא מזור לכותב ולקוראיו/מאזיניו. לא במקרה משמשת המלה העברית "שירה" להגדרת ז'אנר ספרותי מחד גיסא, ולזמרה, לרבות פיוט דתי, מאידך גיסא. משוררינו הקדמונים היו הלוויים ששרו מזמורים בבית המקדש - אלה המיוחסים ברובם לדוד המלך שכתבם בנביקות ובמערות בבורחו מפני שאול. שירה, מוסיקה, פיוט, מזמור - עיין ערך "תהלים".



## הארט קריין

תירגם מאנגלית: אורי הולנדר

### מכתבי האהבה של סבתי

הלילה אין כוכבים  
פֶרֶט לְכוֹכְבֵי הַזָּכְרוֹן.  
וּבְכָל זֹאת כִּמָּה מְקוֹם יֵשׁ לְזָכְרוֹן  
בְּרִפְיוֹן חֲגוּרְתוֹ שֶׁל גֶּשֶׁם רָךְ.

יֵשׁ אֶפְלוֹ דֵי מְקוֹם  
לְמִכְתָּבֶיהָ שֶׁל אִם אִמִּי,  
אֲלֵיזַבֶּת,  
שֶׁנִּדְחָקוּ זְמַן רַב כָּל-כָּף  
לְפָנֶיהָ בְּגַג  
עַד כִּי חוֹמִים הֵם וְרַפִּים,  
וְעֵלּוּלִים לְהִמָּס כְּשֶׁלֵּג.

על-פני גדלות מרחב כזה  
דרושה פסיעה עדינה.  
הפל תלוי בשערה אי-נראית, לבנה.  
היא נרעדת כשאויר נארג בבדי הלבנה.

ואני שואל את עצמי:

"האם אצבעותיה ארפות דין לנגן  
בקלידים נושנים שהם הדים בלבד:  
האם השתיקה תזקה דיה  
לשאת את המוסיקה בתורה למקורה  
ושוב בתורה אליך  
כאלו אליה?"

בכל זאת אליך את סבתי בידה  
בין הרבה ממה שהיא לא תדע;  
וכך אני מועד. והגשם ממשיך על תגג  
במין קול-צחוק עדין, מרחם.

## וולט ויטמן

תירגם מאנגלית: עודד פלד

### אני שומע את אמריקה שרה

אני שומע את אמריקה שרה, שלל מזמורים אני שומע,  
אלה של אמנים, איש-איש שר את שלו כראוי לו, שש  
ונלהב,

הנגר שר את שלו בעודו מודד קרש או קורה,  
הבנאי שר את שלו בעודו מתכונן לעבודה, או  
שובת ממלאכה,

הספן שר את השיף לו בספינתו,  
נער הספון שר על ספון אנית הקיטור,  
הסנדלר שר בשיבה על השרפרף, הכובען  
שר בעמידה,

שירו של חוטב העצים, שיר הנער החורש בדרכו  
בבקר, או בהפסקת הצהרים או עם רדת החמה,  
שירתה המתוקה של האם, או הרעיה הצעירה  
בעבודתה, או הנערה התופרת או מכבסת,  
כל אחד שר את אשר לו או לה ולא לאיש זולתם,  
היום את אשר ליום - בלילה חבורת הצעירים,  
חסנים, מאירי פנים,

שרים בפיות פעורים את שיריהם הערבים, המשלהבים.

# יצירה אמריקנית מובהקת

## הסימפוניה השלישית בפרק אחד

### מאת רוי הריס

הריס, בתור נציג נאמן של התרבות האמריקנית השמה את הדגש על הרוח החלוצית ועל כבוד האינדיבידואל, נוטש את המבנים הפורמליים כמו צורת הסונטה האופיינית לאירופה, ונותן לרעיון המוסיקלי לעצב את זרימת היצירה. הריס הגדיר את הסגנון הזה "אוטוגנטי" - המבנה מתפתח כאילו מעצמו. הריס אף לא אימץ את השיטות החדשניות באירופה - א-טונליות מכאן ופולי-ריתמיות מכאן. אצל הריס שוררות המלודיה וההרמוניה (הפולי-טונלית) והצורות המסורתיות של הקונטרפונקט והפוגה.

כלי הקשת יוצרים בתווים מינוריים את המלודיה הראשונה, המשרה אווירה מקופחת ואף טרגית למדי. בחלק השני, הלירי, המלודיה עוברת לכלי הנשיפה ואילו כלי הקשת מנצנצים כמו נחל מבעבע וקוצבים קצב קבוע בעזרת פיציקטו. כלי הנשיפה מנחשות מהדהדים ומחדשים מוטיבים פסטורליים המזכירים במעט את הסימפוניה השישית של בטהובן ואת זו הרביעית של ברוקנר. החלק האחרון מרבה להשתמש בצורת הפוגה ובו כלי הנשיפה מנחשות הם הדומיננטיים ואילו כלי הקשת פוסקים את הקצב באקורדים עשירים וממושכים. כלי ההקשה ובייחוד התונפן (טימפני), שלעתים מנגן את המוטיב המלודי אף הוא, מייצרים ממד מאיים שמעיב על הקווים המלודיים. לבסוף גולשים כלי ההקשה לקצב של לוויה ואילו כלי המיתרים והנשיפה חוזרים אל האווירה האפלה שאפיינה את החלק הראשון. הסיום הקצר מהמם - שתי נקישות ענק של כלי ההקשה ועוד אחת כשהתזמורת כולה "מושכת" שני אקורדים המנבאים על האסון שבפתח.

האופטימיות האמריקנית האופיינית, שבאה לידי ביטוי באמצע הסימפוניה הזאת, נשטפת בהמון עצב ודאגה. האם רוי הריס, התקלאי מאוקלהומה שראה את הבצורת הגדולה של שנות השלושים, הושפע מכך? שמא חזה את פריצת מלחמת העולם השנייה? הריס מעביר את תחושת הטרגדיה האנושית מבלי לוותר על השמחה והאהבה שבאות לידי ביטוי עם כל זה. למשמע הצלילים האחרונים בסוף היצירה, שממלאים אותך בדאגה ופחד, אין אלא להתגעגע געגועים רומנטיים לצלילים היפים והנעימים של החלקים הקודמים. בתור ביטוי של החוויה האנושית (ניתן להשיג תקליטור ובו מוקלטת סימפוניה זו יחד עם הסימפוניה השלישית של וויליאם שומן בביצועה של הפילהרמונית של ניו יורק, בניצוחו של לנרד ברנשטיין) הסימפוניה השלישית של הריס משכנעת.

המאזין הישראלי הטיפוסי - דמות בדיונית שאותה אני מכיר - מכיר את המלחינים האמריקנים המפורסמים ג'ורג' גרשווין, אהרן קופלנד, לנרד ברנשטיין (כולם יהודים) ואולי אף את קודמם הדגול צ'רלס אייבז (שזכה לתהילה באיחור רב) ובני זמנם וירג'יל תומפסון, רוג'ר סשיונס ואליוט קרט. פחות מוכר הוא המלחין האהוב עלי, וויליאם שומן (1910-1991), שהיה דמות מרכזית ביותר בתרבות המוסיקה הקלאסית באמריקה, ושלוכותו שבע סימפוניות חזקות ועוד יצירות עזות מבע, בעיקר עבור תזמורת. באחת מיצירותיו המאוחרות, בשבחו של (הצייר) בן שאן, ניסה שומן לשלב מנגינה יהודית מסורתית כדי לייצג את רקעו של שאן בעיירה המזרח אירופית. ידיו לנרד ברנשטיין, כך סיפר לי שומן, ציין בפניו שלא הצליח בכך - ואין תימה, כי הרי לשומן היהודי-האמריקני לא היה רקע במוסיקה יהודית. הוא גדל בסביבת הצלילים העממיים של "טיין פאן אלי" ולמד לחבר מוסיקה "רצינית" תחת הנחייתו של רוי הריס (1898-1979), אמריקני יליד אוקלהומה שגדל בחווה כדרום קליפורניה ויצר ניב מוסיקלי אמריקני מובהק.

ביצירותיו של הריס משקיפים על המישורים הגדולים שבחיקה של ארצות הברית ושומעים את זרימת הנהרות הגדולים שבוקעים אותם. במנגינות ובמוטיבים של הריס ניתן להבחין בשירי עם אמריקנים ואף בקצב הדיבור האמריקני האטי למדי המשתקף בצלילים ובאקורדים ארוכים וממושכים. המוסיקה של גרשווין, של קופלנד הצעיר ושל ברנשטיין - כמו גם הסימפוניה השנייה המשעשעת והמרתקת של רנדל תומפסון, שנכתבה בתחילת שנות השלושים של המאה הקודמת - שופעת צלילים ומקצבים של הג'ז העירוני. המוסיקה של הריס, לעומתה, מעוררת דימויים של המרחבים הכפריים ארוכי האופק.

שמו של רוי הריס אינו ידוע כמו שמותיהם של גרשווין, קופלנד וברנשטיין - אפילו לא בארה"ב - אך הסימפוניה השלישית שלו מוערכת על ידי מבקרים לא מעטים כיצירה הסימפונית המוצלחת ביותר שנכתבה באמריקה. הסימפוניה הוזמנה על ידי המנצח הדגול סרג' קוסביצקי, והוא שניצח עליה בהצגת הבכורה בביצוע הסימפונית של בוסטון הנכבדת, בינואר 1939. היצירה התקבלה בתשואות וזיכתה את מחברה בפרסים ובהכרה הראויה.

הסימפוניה עשויה פרק אחד בארבעה חלקים הזורמים מן האחד לאחר.

## חורחה לואיס בורחס

תרגום מספרדית: שלמה אביז

### המילונגה של דון ניקנור פרדס

נגן איזה רסגיאו ואני  
ברשות כבודכם הריני  
לומר בפניכם, סניורס,  
שיר לדון ניקנור פרדס.

לא ראיתיו מת וצפוד,  
לא ראיתיו חולה אפלו:  
אני בצעד איתן רואהו  
צועד בפלרמו אחוזתו.

בשפמו נגע האפר,  
אולם בעיניו היה  
וקרוב ללבו אבתיו  
מתלבטת קת סכין.

סכינו של אותו המות  
שעליו לא אהב לדבר:  
אולי מול שבגד בזירה,  
בשחוק-קביה, בדו-קרב

במבוי סביר גם כן. קאודיליו  
היה, אם זכרוני אינו מטעני,  
אי אז באותן שנים פרועות  
אלף תשעים ושמונה מאות.

סומר אף תלק השער  
ואותה הופעה של פר.  
על כתפו סודר-הצואר,  
וחותם לו זהב מפאר.

נמנו בין חברי פמליה  
רבים שבאמץ מצינים:  
חואן מורניה ועמו סוארו  
הידוע בכנויו: הצילאני.

וכשבין בחורים קשים אלה  
התגלעה איזושהי אי-הבנה  
מניה וניה אותה קוטע היה  
באבחת שוט או רק בגערה.

גבר שנחן במזג לא יציב  
יש שברע ויש שגם בטוב:  
"וכמו בבית יצרן הסבון  
יש הנופל ויש המחליק"

הוא היטיב לשור עלילה  
מלוה בחברת הגיטרה,  
על שורת בתים בחוגין,  
על דוכני מכר של אדלה.

כעת מת הוא ומת עמו  
אוצר זכרונות האתמול:  
מלכות ההפקר והפגיון -  
ופלרמו שירדה לטמיון.

כעת שמת הנו, אני שואלו:  
דון ניקנור, מה עושה כבודו  
באותם שמים חסרי סוסים,  
תעלולי קלפים גם רמאיות?

Milonga - נעימת מחול ארגנטינאית.  
Rasgueo - מלשון קריעה, תלישת צליל מכל מיתרי הגיטרה.  
Palermo - כיום אזור פארקים וירידיים בלב בואינוס איירס.  
Caudillo - מנהיג כנופייה, ראש החבורה.

נסים קלדרון

# חמש סיבות ראשונות לאהוב את ברי סחרוף

שלם של צעירים קיבלו בחזרה מברי סחרוף את אלתרמן שאבד להם, שהתרחק מעולמם? כי כשהוא שר את "עוד חוזר הניגון" - הוא שר באותו קול, באותה עוצמה, את השיר שהגדיר את היופי הייחודי של הישראליות, ואת הרעשים האלימים והמדכאים שיצרה הישראליות בשישים השנים שעברו מאז שהשיר נכתב. ככה אלתרמן נעשה נכון לנו היום.

4. מי שיש לו נטייה טבעית לייצר אלוהים נקי, נזהר מן הסכנה הגדולה ביותר של הניקיון: הסטריליות. לכן כבר עשרים שנה יש דמות אמנותית ששמה ברי סחרוף, ויש דמות אמנותית ששמה פורטיסחרוף. בתוך (לא ליד) הזהירות מהגזמה של סחרוף, נמצאת ההגזמה הכי פרועה שאפשר למצוא בארץ: פורטיס. בתוך הרצינות האינסופית של האחד נמצאת הליצנות האינסופית של האחר. ככה סחרוף נזהר מפולחן של האינסטינקטים האמנותיים שלו, ושל האישיות שלו. ה"עוד משהו" שלו הוא גם תשוקה, ממש תשוקה, לשים את הסגנון שלו בתוך עוד סגנון - הפוך משלו. קשה לספור את האמנים, הלהקות, הסגנונות, שברי סחרוף התמוג בהם: מן החום של הטברנה עם "בום פם", ועד הצינה המכנית, האלקטרונית, עם "אינפקטד משרום". אבל על המזיגה העשירה והמלאה-בגווני-גוונים של ברי סחרוף עם מיכה שטרית אפשר לכתוב ספר ארוך. וגם על המזיגה האחרת לחלוטין עם רע מוכיח.

5. ברי סחרוף הוא כוכב רוק. לכו להופעה שלו וראו את הידיים המונפות לגעת בו, את העיניים העורגות לפגוש במבט שלו. מי שלא מזלזל באלים עתיקים, כדאי שלא יזלזל באלים מודרניים. צרכים עמוקים של אנשים מובילים אליהם. והראשון שבהם הוא הצורך להאמין שיש בעולם הדפוק הזה משהו אותנטי; לפחות אגדה על משהו אותנטי. אבל פולחן האלים, גם של עשתורת וגם של לנון, הוא הקליפה הטקסית של הצורך הבווער. קשה להיזכר בכוכב רוק, ולא רק בארץ, שידוע טוב יותר מסחרוף לכבד את הצורך שיש לאנשים לאהוב אותו, ובאותו זמן לברוח אפילו מצל צלו של פולחן-עצמי. הוא אמר פעם למראיין: "אם הייתי יכול להופיע בלי להיות על הבמה, הייתי מאושר". לתשעה מעשרה כוכבי רוק לא היו מאמינים אילו אמרו את זה (הם גם לא אומרים). אבל לסחרוף מאמינים. כי ככל שהמערצים מצטופפים קרוב יותר אל הבמה כדי להתקרב אל מעשה של אהבה, כך הם רואים טוב יותר את החיוך המבויש שלו. המבט שלו מופנה תמיד לא פנימה, אל עצמו, אלא החוצה - אל הגיטרה שלו, אל השותפים שלו בלהקה, אל המוסיקה שנוצרת במשותף, רק במשותף, עם האנרגיה שזורמת מן הקהל. ושם, מחוץ לאגו של כוכב הרוק, נמצא גם נפתלי שילדים קראו לו "נפתלי הדג": "הנה נפתלי, נפתלי הדג / הפה קצת פתוח, לא / מוציא אף מלה. מתחת / לפוני עיניים כחולות הרופא / אמר שהטבע עושה טעויות. / וכולם הסתכלו עליו / וצחקו מבוך עד ערב / עושה פרצופים מתבלבל / בידיים מלכלך ת'סדינים / וכולם הסתכלו עליו וצחקו. (כולם צחקו עליו והתרחקו) קשה, / קשה להיות בן אדם נפתלי / רוצה לחזור אל הים לפעמים / קירות חשופים זה מראה מלבב / כמו מסך שקוף שמכסה את / הפגמים. חיוך שמתוח / עד כאב בעולם המופלא / ללא מלים שִקט, שִקט שאפשר / למשש כחול בעיניים / זה מה שיש. קשה קשה להיות / בן אדם, נפתלי / רוצה לחזור אל הים".

1. "בצליל של ברי סחרוף תמיד יש עוד משהו", אמר לי ערן צור. אני לא יודע למה הוא התכוון. אבל אנסה להסביר את ה"עוד משהו" שאני שומע. כאשר סחרוף התחיל לשיר לבד בקדמת הבמה (והרבה שנים טובות הוא בעיקר ניגן מאחורי הקול של סמי בירנבך ב"מינימל קומפקט"), היו מבקרים שרמזו שהוא נשמע כמו זמר ליווי, שחסר בקול שלו צבע חזק. וזה נכון. אבל בזה כוחו. יש בקול של סחרוף משהו אחר: לא עולה הרבה ולא יורד הרבה, לא צועק (למי שרגיל לקול החזק שלו) ולא לוחש, לא נרגש ברגע נרגש שבשיר ולא עגום ברגע עגום שבשיר, לא נעלם מאחורי הצליל החזק של המוסיקה ולא מרחיק מעצמו את המוסיקה כדי להישמע. למה זה לא מונוטוני? למה זה מרגש? בגלל ה"עוד משהו". באותו קול, באותה אחידות, הוא מכניס פתאום צליל של סירטקי אל תוך הרוק. הוא שר על הכי אפור: "לשכונה ההיא קראו על שם יושב ראש הכנסת. רומנים פולנים מרוקאים התערבבו ברחובות", ואז - באותו שיר, באותו קול, באותה אחידות - הוא שר פתאום על הכי מדמם: "בור ערבי ובור יהודי". הגיטרה שלו בונה קיר עבה של צליל, ואז - באותה אחידות, באותה ענייניות - היא פותחת בתוך הקיר חלון של צליל אחר.

2. האם יש לברי סחרוף סגנון ייחודי? אני לא מכיר אדם אחד שמפקפק בזה. זה ברור כשמש בצהריים. אבל יש לו חיסון טבעי כנגד סגנון כהגזמה, כעיוות, כחיוזק של צבע במקום הצבע המדויק שלו (מהי סנטימנטליות? חיוזק, או החלשה, של צבע, במקום הצבע המדויק שלך). הוא לעולם לא מגזים כדי להיות אישי; הוא משמיע צליל מדויק, ואז מוסיף לידו עוד משהו מדויק מן העולם הגדול והמפתיע שמסביב. אני ממש לא רוצה להישמע מנופח כשאני מתאר את האמן הכי לא מנופח ברוק הישראלי, אבל אין לי מלים טובות יותר בשביל לתאר את הסגנון של ברי סחרוף, מן המלים שייטס ביקש לחרות על מצבתו:

Cast a cold eye / On life, on death. / Horseman, pass by!

3. העין הקרה הזאת היא גם המחויבות העמוקה של ברי סחרוף לא רק לעצמו אלא גם למדיום האמנותי שלו, לרוק. מה שמייחד את הרוק מצורות אמנותיות אחרות הוא המחויבות השווה שלו לצלילים שאפשר להפיק מן העולם המודרני ולרעשים שמפריעים לנו לשמוע בעולם המודרני. דיוויד בואי לקח (מן האקוסטיקה ומן המסחר) את המונח "רעש לבן". סחרוף הלך בעקבותיו ושר גם הוא שיר בשם "רעש לבן" (המלים בשיתוף עם דן תורן, הלחן בשיתוף עם רע מוכיח). למה דור

## זיואן מַרְגָּרִיט

תירגם מקטלנית: שלמה אביו

### כשמתחיל הקונצרט

בהפליגי במוסיקה  
 מרציף המציאות אני מרים עגן  
 אל לב ים מאפיל.  
 חושב נרגש שאני יודע לאן מובילה.  
 מח חסר מנוח המנסה לקחת אחריה  
 מתנגש כזבוב בשמשה.  
 עם הפרסות בחשכה  
 נצה תזמרת כספינה  
 בליל על שלל אוריה.





## טוביה ריבנר

### עד מתי כך נשב

עד מתי כך נשב  
 - המטריות מקפלות, המעילים מורדים -  
 מקשיבים לדברים טובים  
 על מי שחזרנו מהבקור אצלו  
 והשארנוהו שם למעלה על צלע ההר  
 גרמי מאד, סופג את הגשם בלי טרונגיה  
 בין הפרחים-לזמן-מה והאבנים הנצחיות  
 בלי כל כוונות רעות  
 בלי כל זכרונות פוגעים.  
 כמה טוב שאפשר כך לדבר וכה לשמע  
 חבל שהעבר עבר ומה שהיה היה  
 הלא הדברים חוזרים על עצמם רק לכאורה  
 ולהאזין לנוקטורן של שופן מהעזבון  
 בלי רחש באולם, בלי צל של רחש.  
 כמה טוב שאפשר לשמע כך ביחד  
 ולראות כל אחד עם פניו המהרהרים  
 על שהאור יורד ושגם באור היורד  
 אפשר להנות מהנצנים הבהירים בעץ האגוז  
 ומשפע הצבע של פרחי העונה הקצרה, להנות  
 מלומר: עבר עוד יום בלי פגע, ברוך השם  
 וגם מהרגלים שעוד נושאות את נאד המים הפלוי הזה  
 עד לחדר, ומכמה שני-אמת שעדיין  
 מיטיבות ללעס את פת הערבית  
 ואפלו מהקינות האינסופיות של הצוּצלות  
 המאהבות שאפשר להשתגע מהן  
 עד שישבו אחרים וישמעו דברים טובים גם עלינו  
 ויאזינו לנוקטורן של שופן מהעזבון  
 אם יהיו מי שיגידו דברים טובים גם עלינו  
 ומי שינגן נוקטורן של שופן.



## המשתתפים בגליון



### שלמה אביב

משורר ומתרגם ספרות, בעיקר שירה, מהשפות ספרדית, קטלנית ותורכית. חבר קיבוץ געש. בשנת 2007 ראו אור שני ספרי שירה משלו: ניווט בגבעות גורל בהוצאת קשב לשירה, והספר *Vigia de Largas Distancias* ("תצפית ארוכת טווח"), אנתולוגיה של שירתו בתרגום לספרדית, שראתה אור ב-*Cosmopoética* וביריד הספר של קורדובה, ספרד.

### פיציי יהורם בן מאיר

נולד אצל ים מלכות מְחֻלָּל, תל-אביב. כותב דברי שיר משחר ילדותו. חבר בקן הימי התנועה המאוחדת. נחלא"י. קיבוצניק. רועה צאן. פועל בניין, איש ים. טייל מושבע. יזם חברתי. נוגן בחליל רועים. מראשוני המדריכים בחברה להגנת הטבע. עשה לייזום ולהקמת בית ספר שדה הר גילה, זה ביתו. מבחר מקיף משירתו, ונתתי תכלת בחול, ראה אור השנה בהוצאת קשב לשירה.

### דנה גונצ'רובסקי

בשנת 2002 ראה אור ספר שיריה נשל (בהוצאת גוונים). פירסמה שירים בכתבי העת "גג" ו"עכשיו". עובדת במועדון חברתי אנו"ש. מסיימת השנה תואר בספרות (במסלול כתיבה יוצרת) ופסיכולוגיה באוניברסיטת תל-אביב.

### צחי גלבווע

פרופסור לכלכלה באוניברסיטת תל-אביב, המתמחה בתורות קבלת החלטות בתנאי אי-ודאות.

### אד גרינשטיין

פרופסור לתנ"ך באוניברסיטת בר-אילן. עוסק בספרות המקרא ובספרויות ולשונות של המזרח הקדום וכותב בעיקר על ספר איוב. בנעוריו בארה"ב ניגן בלהקות, כתב שירים ולמד מקצת תורת המוסיקה.

### אשר הולנדר

יליד פאריס. רואה חשבון במקצועו. צלם. מנגן בכינור, בגיטרה ובמפוחית.

### דרור הולנדר

יליד תל-אביב. תלמיד התכנית הבין-תחומית ע"ש עדי לאוטמן באוניברסיטת תל-אביב. למד אמנות פלסטית אצל האמן אנטול גורביין בין השנים 1994-2003 בתחומי הרישום והציור.

### ישראל הר

יליד חלם שבפולין. למד בישיבתו של החזן איש, התגייס לאצ"ל, ערך את ספריית "תרמיל" הצה"לית ופירסם שלושה ספרי שירה, שאת כריכותיהם צייר יוסל ברגנר: אביון לפני הניצה (1962), קצה החשכה ולחם (1994), גן חֲבָלִים מלב האש (2002). ספרו הרביעי, סליחה, יראה אור השנה בהוצאת קשב לשירה, שהוא משמש בה עורך ושפם ראשי.

### נפתלי וגנר

מרצה בכיר בחוג למוסיקולוגיה באוניברסיטה העברית בירושלים. עוסק בעיקר בתיאוריה וניתוח של המוסיקה הטונלית המערבית (מבאך ועד ואגנר). נגיעותיו במוסיקה וספרות הצטמצמו עד לאחרונה ליחסי פרוזודיה ולחן בשיר העברי. חיבר ספרים על שירי סשה ארגוב (הוצאת מוסד ביאליק), על שירי הביטלס (הוצאת מאגנס) וכן את הספר מוסיקה אז ועכשיו (הוצאת מפה) הדן במושגים מוסיקליים באנלוגיה לאמנות פלסטית, לשפת הדיבור ועוד.

### שמעון זנדבנק

חתן פרס ישראל לתרגום לשנת 1996. תירגם, בין השאר, את סיפורי קנטרברי לציסור, הסונטות לשקספיר, סורג שפה לצלאן, מבחר שירים לייטס ומבחר שירים להלדרלין. כמו כן פירסם קובצי מסות ומחקרים, ביניהם המדריך לשירה מְדַשֵּׁיר (הוצאת כתר). חיבר גם שני רומנים וממואר ושמו אבות ואחים (הוצאת הקיבוץ המאוחד). באחרונה ראה אור תרגומו לסונטות לאורפאוס מאת רילקה (הוצאת עם עובד).

### יעל טומשוב

נולדה בווהלין שבאוקראינה. פסנתרנית. עורכת השירה של כתב העת "אלמנך" וחברה בקבוצת "בדיעבד".





**משה צוקרמן**

פרופ' צוקרמן מלמד היסטוריה ופילוסופיה של מדעי התברה והתרבות ב"מכון להיסטוריה ופילוסופיה של המדעים והרעיונות ע"ש כהן" באוניברסיטת תל-אביב. בין השנים 2000-2005 היה ראש "המכון להיסטוריה גרמנית" באוניברסיטה זו. בין ספריו שראו אור בעברית: שואה בחדר האטום (1993), מוסיקה ומה שמסביב לה (1994), פרקים בסוציולוגיה של האמנות (1996), חרושת הישראליות (2001), הפצון האדם (2003).

**נסים קלדרון**

כותב ביקורת, ומלמד במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב. בימים אלה הוא מסיים ספר על שירה וטקסטים של רוק שייצא בסדרה "מסה קריטית" (מכון "הקשרים" וזב"ם). עורך את "שירה פלוס": סדרת מפגשים בין שירה למוסיקה במועדון "לבונטיין 7" בתל-אביב.

**טוביה ריבנר**

משורר וצלם. מבחר מקיף משיריו, עקבות ימים, ראה אור בשנת 2005 בהוצאת קשב לשירה. בהוצאה זו גם ראו אור ספרו האוטוביוגרפי חיים ארוכים קצרים (2006), ספר השירים והתצלומים כל מה שאחר כך (2007) ואלבום התצלומים גם זאת ראו עיני (2007).

**רוני סומך**

הקליט ב-1997 בניו יורק את נקמת הילד המגמגם ובווינה את קן העוני - דיסקים משותפים עם המוסיקאי אליוט שארפ (הראשון נבחר על-ידי המבקר האוורד מנדל כ"דיסק השנה" במשאל שערך ירחון המוסיקה האנגלי "Wire"). בשנת 2001 הופיע הדיסק השלישי: קיצור תולדות הוודקה.

**עודד פלד**

משורר, מתרגם ועורך. למד נגינה בכינור מגיל תשע עד ארבע-עשרה וחצי בקונסרבטוריון שברחוב הפרסים בחיפה. השתתף בקביעות במופעים של תזמורת התלמידים בכינור שני. חיבר קונצ'רטו אחד לכינור בהשראת הבארוק. הרומן שלו עם המוסיקה הקלאסית נקטע כאשר הגיע הרוקנרול לארץ. המוסיקה הפנימית, הקצב וקבוצות הנשימה היו מאז ומעולם רכיב חשוב בכתיבתו.

**פאר פרידמן**

יליד חולון, מפרסם בקביעות מאמרי ביקורת במדורי הספרות של "מעריב" ו"טיים אאוט". שיריו פורסמו בכתבי עת שונים, יוזם פרוייקט (com.notlong.abysghost) "תהום ורוח" לחשיבה פלורליסטית על התנ"ך, עורך-שותף (ביחד עם יעל טומשוב ואור גראור) של כתב העת לספרות "אלמנך", וחבר בקבוצת "בדיעבד".







תצלום: אשר הולנדר

שלמה אביו  
חורחה לואיס בורחס  
פיצ'י יהורם בן מאיר  
דנה גונצ'רובסקי  
צחי גלבוע  
אד גרינשטיין  
אורי הולנדר  
אשר הולנדר  
דרור הולנדר  
ישראל הר  
נפתלי וגנר  
וולט ויטמן  
שמעון זנדבנק  
יעל טומשוב  
ז'ואן מרגריט  
רוני סומק  
עודד פלד  
פאר פרידמן  
משה צוקרמן  
בילי קולינס  
נסים קלדרון  
הארט קריין  
טוביה ריבנר