

# צ'ייקובסקי הוא אשתו של ברהמס' - ייצוגים מוזיקליים בסיפורת של שולמית הראבן

יעל בלבן

ייצוגים מוזיקליים תופסים מקום משמעותי בסיפורת של שולמית הראבן, אך נוכחות המוזיקה בסיפוריה עדיין לא נדונה.<sup>1</sup> הפואטיקה של הראבן מתאפיינת בזיקה עזה בין צורה לתוכן ורעיונות מורכבים, לעתים רדיקליים, מונכחים בסיפורים בעזרת בחירה מודעת ומוקפדת של אופני ביטוי. מוזיקה עשויה לפעול בסיפורת בדרכים שונות: כרובד אינטרטקסטואלי מורכב, כמאפיין תרבותי, כיסוד מבני וגם כייצוג חושי - דרך להעביר לקורא חוויה שהיא גופנית, רגשית ומושגית כאחד. המוזיקה בסיפורת מיוצגת במילים, מתווכת, אך דווקא משום כך היא פועלת בה בעת גם ברמה המושגית וגם ברמה ראשונית יותר, חושית ורגשית. כך יש בכוחה לבנות בסיפור רבדים רביימשמעות ולפעול על הקורא. ניתוח של הייצוגים המוזיקליים בסיפוריה המורכבים של שולמית הראבן עשוי, אם כן, לחשוף מתחים ומשמעויות שלא נדונו עד כה.<sup>2</sup> בין אלה נמצא נטורליזם מפוכח, ערעור על היררכיות חברתיות ותרבותיות מקובלות, הטלת ספק

\* מאמר זה מבוסס על חלקים מתוך עבודת דוקטור הבוחנת את ייצוגי החושים בסיפורת של שולמית הראבן, בהנחיית ד"ר אמיר בנג'י ופרופ' יצחק בן-מרדכי מהמחלקה לספרות עברית שבאוניברסיטת בן-גוריון בנגב. החומר הוצג בחלקו בכנס הבינ-אוניברסיטאי הכ"ד לחקר הספרות העברית בקריית אוניברסיטה הפתוחה שברעננה, 2010. אני מודה לחברתי, ד"ר סבטלנה נטקוביץ', ואסירת תודה לפרופ' נפתלי וגנר מהחוג למוזיקולוגיה באוניברסיטה העברית על עזרתו הרבה ועל תמיכתו.

1 שולמית הראבן (בשם נעוריה רפתי) תרגמה לעברית את ספרו של סידיני פינקלשטיין, מוזיקה ורעיונות, ספרית פועלים, מרחביה 1954.

2 זהו הטיעון המרכזי בעבודתי בחקר הייצוגים החושיים, שהייצוג המוזיקלי הוא מבחינה מסוימת מקרה פרטי שלהם. לדין מפורט יותר ראו Yael Balaban, 'Double Mimesis: Sensory Representations in Literature', in: Pirjo Lyytikäinen et al. (eds.), *Rethinking Mimesis*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge UK 2012, pp. 161-179 טענה דומה עומדת בבסיס עבודת הדוקטור של מיכל בן-חורין, 1945, סיפור אחר, יצירה מוסיקלית אחרת: מוסיקה וזיכרון בספרות הגרמנית לאחר-המלחמה', אוניברסיטת תל אביב, תל אביב 2004.

בהומניזם הליברלי הנאור וגם ביקורת עצמית חריפה. הסיפורים שיידונו להלן פורסמו בין השנים 1966-1980 ויוצרים מעין חתך אורך של הסיפורת של הראבן, למעט הטרילוגיה המאוחרת צימאון. הסיפורים הם: 'בחודש האחרון', עיר ימים רבים, צ'ייקובסקי הוא אשתו של ברהמס' ו'אהבה בטלפון'.<sup>3</sup> מלבד עיר ימים רבים לא זכו סיפורים אלה למחקר משמעותי. 'בחודש האחרון', כשאר סיפוריה המוקדמים של הראבן, נזכר רק ברצנזיות קצרות, צ'ייקובסקי הוא אשתו של ברהמס' פורסם בעיתון יומי ולא קיבל תגובה ביקורתית, ו'אהבה בטלפון' הוא היחיד מסיפורי הקובץ בדידות שכמעט לא נחקר עד כה. הן סקירה מלאה של המחקר הקיים על עיר ימים רבים והן ניתוח מקיף של ארבע היצירות חורגים מגבולות הדיון הנוכחי. במאמר אתמקד בניתוח הייצוגים המוזיקליים בסיפורים ובתובנות העולות מהם על כל סיפור ובמידה מסוימת על הקורפוס כולו, ואתיחס למחקר הקיים רק בנקודות המשיקות לדיוננו.

### מהם ייצוגים מוזיקליים בספרות?

מהם ייצוגים מוזיקליים בטקסט ספרותי ומה משמעותם? אני קוראת 'ייצוג מוזיקלי' לכל קטע טקסט המתאר מוזיקה או מזכיר אותה. אזכור של יצירה מוזיקלית יוצר מערכת אינטרטקסטואלית, בדומה לציטוט מיצירה ספרותית. אם זו מוזיקה ווקלית, יש משמעות למילים המושרות; מוזיקה אינסטרומנטלית עשויה לשאת משמעויות הקשורות לשם היצירה (למשל ארבע העונות, 1812), לז'אנר (מרש, רקוויאם) ואף להיסטוריה של נגינתה.<sup>4</sup> אך כיוון שהמוזיקה עצמה איננה שפה מילולית, מה שמשמש אינטרטקסט אינו המוזיקה עצמה אלא מרכיבים טקסטואליים נלווים לה.<sup>5</sup> מנגד, ייצוג של מוזיקה עשוי לתפקד ביצירה הספרותית בדרכים נוספות. הן הספרות והן המוזיקה הן אמנויות הפועלות בזמן, לכן הייצוג המוזיקלי עשוי לשמש יסוד מבני: יצירה ספרותית הבנויה על פי צורה מוזיקלית. יש סיפורים שבנויים כרונדו,

3 'בחודש האחרון', בתוך: בחודש האחרון, דגה, תל אביב 1966; עיר ימים רבים, עם עובד, תל אביב 1972; צ'ייקובסקי הוא אשתו של ברהמס', על המשמר, 15.4.1975; 'אהבה בטלפון', בתוך: בדידות, עם עובד, תל אביב 1980.

4 המחקר בנושא זה הוא ענף ותקצר היריעה מלהזכירו. נקודת מוצא טובה עשויה להיות בך-חורין, 1945, סיפור אחר, יצירה מוזיקלית אחרת, או אחד הספרים הבאים: Calvin S. Brown, *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, University of Georgia Press, Athens, GA 1948; Nancy Anne Cluck, (ed.), *Literature and Music: Essays on Form*, Brigham Young University Press, Provo, UT 1981; Steven Paul Scher, *Verbal Music in German Literature*, Yale University Press, New Haven, CT 1968; idem (ed.), *Music and Text: Critical Inquiries*, Cambridge University Press, Cambridge 1992. חלק ניכר מהמחקר עוסק ביצירות הכתובות במבנה של צורות מוזיקליות.

5 דוגמה לכך הוא הפולמוס על השמעת יצירותיו של ואגנר בישראל.

6 הדיון בהבדלים בין מוזיקה לשפה מילולית (או 'מסמנת') הוא נרחב. ראו, בין השאר: Theodor W. Adorno, 'Music, Language and Composition' (1956), in: idem, *Essays on Music*, Richard Leppert (ed.), University of California Press, Berkeley, CA 2002, pp. 113-126

כנושא ווריאציות או במבנה של סונטה.<sup>7</sup> הרומן עיר ימים רבים בנוי במידה מסוימת כפוגה.<sup>8</sup> מוזיקה יכולה גם לאפיין דמות מסוימת בסיפור: אם זו מוזיקאית, היא מאופיינת הן על ידי עצם היותה מוזיקאית מקצועית והן על ידי בחירתה בכלי, בסגנון, באופן ביצוע מסוים וכדומה. גם דמות מאזינה עשויה להתאפיין על ידי העדפותיה המוזיקליות ואופן ההאזנה שלה.<sup>9</sup> ייצוג של מוזיקה הוא גם ייצוג של חוויה שמיעתית, כלומר ייצוג חושי. הוא מוסיף לטקסט ממד מוחשי, פיזי. רומן אינגרדן סבור כי הסיפור מכיל רובד שמעורר 'אספקטים סכמטיים', שאליהם אנחנו מצרפים את חוויותינו ואת זיכרונותינו האישיים כדי להבנות את האובייקטים המיוצגים בסיפור.<sup>10</sup> אזכור של מוזיקה מעורר בנו זיכרונות ואסוציאציות של מוזיקה ששמענו בעבר, כך שהעולם הבדיוני מורכב משילוב של יסודות שנמצאים בטקסט עצמו ושל מרכיבים מהמטען האישי של כל קורא. המילים 'קונצ'רטו לפסנתר' יזכירו לאנשים שונים קונצ'רטי שונים, אבל איש לא יחשוב שהכוונה לשיר של הביטלס או של פאריד אל-אטרש. במילים אחרות, הסכמה קובעת את 'גבולות המגרש' למשחק האסוציאטיבי. מוזיקה היא גם חלק מהמטען התרבותי שלנו, ולכן עשויה לשמש סמן תרבותי: מוזיקה מערבית קונצרטנטית או מוזיקה פופולרית או מוזיקה ערבית מסמנות את השתייכותם התרבותית של המאזינים ושל המנגנים. תיאודור אדורנו ניתח את המורכבות האימננטית של יצירת אמנות והראה שהיצירה בנויה מסבך של מתחים אין-סופיים בין ניגודים כגון חומר ורוח, צורה ותוכן, מבנה ומבע, רעיונות וטכניקה. אין אלה ניגודים בינאריים: חומר מנוגד גם לרוח, לצורה, למבנה, לטכניקה, לרעיון וכן הלאה. על היצירה לקיים 'איוון שברירי' או קונסטלציה מתוחה בין כוחות מנוגדים שאינם

- 7 דוגמאות ידועות ליצירות במבנה של סונטה הן דוקטור פאוסטוס ו'טוניו קריגר' מאת תומס מאן. ספר הצחוק והשכחה מאת מילן קונדרה בנוי בצורת נושא ווריאציות, כפי שמעיד הסופר עצמו. תומאס מאן, דוקטור פאוסטוס (תרגום יעקב גוטשלק), ספרית פועלים, תל אביב 1992; תומס מאן, 'טוניו קריגר', בתוך: מוות בוונציה וסיפורים אחרים (תרגום נילי מירסקי), הקיבוץ המאוחד, ירושלים ותל אביב 1988; מילן קונדרה, ספר הצחוק והשיכחה (תרגום רות בונדי), זמורה, ביתן מודן, תל אביב 1981.
- 8 ויליאם פרידמן מייחס מבנה קונטרפונקטי לטריסטרם שנדי. ראו: William Freedman, *Laurence Sterne and the Origins of the Musical Novel*, University of Georgia Press, Athens, GA 1972. יצירת ספרות אינה יכולה לעקוב ממש אחר מבנה פוגלי או קונטרפונקטי, כיוון שהלינאריות של הלשון אינה מאפשרת פוליפוניה ממשית. השימוש במושגים אלה הוא מקורב וכללי בלבד. עיסוק תאורטי בנושא זה קיים במחקרים רבים, ראו למשל: Scher (ed.), *Music and Text*, Brown, *Music and Literature*. רות קרטון-בלום כתבה על צורת הפוגה ב'פוגת המוות' של צלאן וב'פוגה בדרך תרשישה' של שמעון הלקין. ראו: רות קרטון-בלום, 'וריאציות על ים ואהבה', מאזינים, מה, 5 (1978), עמ' 293-300; הנ"ל, 'המתמטיקה של הזוועה', ידיעות אחרונות, 27.9.1991, עמ' 24.
- 9 לדוגמה, דמותה של ג'נטילה לוריא בהיכל הכלים השבורים לדוד שחר. ראו מאמרו של נפתלי וגנר בכרך זה.
- 10 ראו: Roman Ingarden, *The Literary Work of Art: An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature* (trans. by George G. Grabowicz), Northwestern University Press, Evanston, IL 1973, pp. 255-287

מבטלים אלא להפך, מגדירים ומבנים זה את זה.<sup>11</sup> המתח בין חוויה חושית וגופנית לבין ייצוג במילים הוא מסוג המתחים שמהם עשויה היצירה. הייצוג במילים הוא תיווך: החוויה הגופנית הקונקרטי והאינטימית מתווכת דרך הלשון שהיא מושגית, קונוונציונלית וקולקטיבית. באופן פרדוקסלי, דווקא הכפילות המובנית בייצוג החושי - של מידיות ותיווך בה בעת - מקנה לייצוג החושי כוח לפעול על הקורא, ליצור התנסות אסתטית. התיווך המילולי של החוויה החושית הגופנית - במקרה שלפנינו, השמיעתית - מייצר מתח שהוא חיוני להפיכת ההתנסות האסתטית למשמעותית, לאפשר לה לפעול בעולם.

אדורנו טען שיש לחפש את המשמעות האמתית של יצירת אמנות לא בנושאה (subject matter), אלא בסבך המורכב של מתחים ויחסים בין מרכיביה השונים. אולי משום שהיה גם מוזיקולוג ראה אדורנו את היצירה כשלמות המורכבת מאובייקטיוויות חומרית וטכנית עם סובייקטיביות תכנית ורוחנית, וכל אלה יחד מכוונים למלא תפקיד שהוא חברתי ומוסרי. לפי תפיסתו ייעוד האמנות הוא לדובב את הסבל בעולם המנוהל מדי של הקפיטליזם המאוחר, להציע מתווה נגדי למציאות הקיימת ולאפשר לנמען לחוות יחסים שאינם יחסי שליטה.<sup>12</sup> הורקהיימר ואדורנו טענו שהחשיבה המדעית והמושגית מכפיפה את האובייקט לעקרונות אוניברסליים ומצמצמת אותו לכדי אקומפטר חסר ערך עצמי; בכך הופכים למנוכרים גם הזולת ובסופו של יום גם הסובייקט עצמו: 'בני האדם משלמים על ריבוי כוחם בניכור מהדברים עליהם הם שולטים. הנאורות מתייחסת לדברים כדרך שהרודן מתייחס לבני האדם. הוא מכיר אותם ככל שהוא יכול לעשות בהם כחצו'.<sup>13</sup>

האמנות מסוגלת ליצור התנסות ביחסים בלתי אלימים, שאינם יחסי שליט-נשלט, בין סובייקט לאובייקט, בין האדם לעולם, ובכך למנוע ניכור ביניהם. הכפפת העולם והאדם למערכת מושגית אוניברסלית - במונחים מאוחרים יותר, 'הכול טקסט' - מאיינת את ערכו הייחודי של כל דבר ושל כל אדם. משום כך יש לאפשר לאובייקטים להופיע כייחודיים וכשונים, כחורגים מהשם שניתן להם. זוהי מהותה של 'קדימות האובייקט' של אדורנו. הייצוג החושי הוא פרטיקולרי וחד-פעמי, שיא הרפרנציאליות של היצירה וביכולתו לבדל את האובייקט האמנותי, לאפשר לו להתקיים 'כשלעצמו' ולא 'בשביל' ולהתנגד לחשיבה המושגית של הסובייקטיוויות הטהורה. לכן מוצפנת בו גם מחויבות ביחס לעולם. הנמען האידיאלי של אדורנו נדרש לרמה גבוהה מאוד של השתתפות בתהליך האסתטי. עליו להתאים את עצמו לאובייקט שיצר סובייקט אחר ולחוש את 'התגלות המהות המרוסקת [של המציאות] והזעזוע (shudder)

11 הרעיון של מתחים שאינם נפתרים, תזה ואנטיתזה ללא סינתזה, הוא רעיון מרכזי ב'דיאלקטיקה השלילית' של אדורנו. ראו: Theodor W. Adorno, (Gretel Adorno and Rolf Tiedman eds.; trans. by Robert Hullot-Kentor), University of Minnesota Press, Minneapolis MN 1997, למשל עמ' 166, 338. למבוא בהיר בעברית לאסתטיקה של אדורנו ראו: משה צוקרמן, פרקים בסוציולוגיה של האמנות, משרד הביטחון - ההוצאה לאור, תל אביב 1996, עמ' 47-68.

12 ראו: תיאודור אדורנו, 'מעורבות', מכאן, ט (2008), עמ' 235-251, ובמיוחד 238, 246; אמיר בנבגי, 'מהי ספרות פוליטית? אדורנו והאסתטיקה המרקסיסטית', שם, עמ' 216-234.

13 ראו: תיאודור אדורנו ומקס הורקהיימר, 'מתוך: מושג הנאורות' (תרגום יעקב גוטשלק), בתוך: הנאורות - פרויקט שלא נשלם?: שש מסות על נאורות ומודרניזם (ערך עזמי בשארה), הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1997, עמ' 53-78. הציטוט מעמ' 59.

המוצדק בפניה'.<sup>14</sup> אך אדורנו דורש במפגיע שהזעזוע, או ההלם, לא ייגרמו על ידי מניפולציה בלתי אמצעית של רגשות אלא בדרך של התנסות תהליכית, מורכבת ומתווכת.<sup>15</sup> אם כן, הייצוג המוזיקלי ממלא תפקיד חברתי ומוסרי - בין שהוא משמש סמן תרבותי או אינטרטקסט ובין במעמדו כייצוג טקסטואלי של חוויה חושית. המשחק המורכב בין החוויה המוזיקלית לייצוגה הספרותי חורג מתוך היצירה אל העולם.

ייחודם של הייצוגים המוזיקליים הוא בכך שהם משמשים בה בעת גם כאינטרטקסט, גם כמסמן תרבותי וגם כייצוגים חושיים. ייצוג מוזיקלי הוא סוג של אקפרוזיס (ייצוג ספרותי של יצירת אמנות): יצירת הספרות המתייחסת ליצירה מוזיקלית נושאת אתה את המשמעויות, את הרגשות ואת הרעיונות של המוזיקה ובכך הופכת ל'בעלת תחתית כפולה' או ליצירה מ'סדר שני'. המרכיב החושי-גופני שבייצוג המוזיקלי משמעותי יותר מאשר בייצוג של אמנות חזותית, מה שמעניק לייצוג המוזיקלי יתר כוח לפעול על הקוראים ובמקרים מסוימים גם לחתור תחת מערכות מושגיות שגורות.<sup>16</sup> מנגד, אופיה של המוזיקה כאמנות הפועלת בזמן מחייב את המאזין למידה של משמעות: הבנה של משפט מוזיקלי תלויה בהבנת תפקודו במכלול, כלומר החוויה אינה מידית אלא מתווכת על ידי תובנות מושגיות.<sup>17</sup> פרדריק ג'יימסון התייחס לפוטנציאל החתרני של הייצוג החושי בסיפוריו של ג'וזף קונרד. לטענת ג'יימסון, בייצוגים החושיים של קונרד, ובמיוחד בייצוגי האור והקול בספריו, טמונה עוצמה פוליטית המתייחסת לרגע היסטורי מסוים.<sup>18</sup>

להלן אבחן דרכים שונות שבהן פועלים ייצוגים מוזיקליים בסיפוריה של הראבן, ואנסה להראות כיצד קריאה כזו מגלה בסיפורים פנים חדשות. הסיפורים מוצגים כאן בסדר הכרונולוגי של פרסומם. אנסה לעקוב אחר קווי התפתחות מסוימים לאורך השנים.

## אינטרטקסטואליות ומשולשים רומנטיים

בסיפור 'בחודש האחרון' האופרה **אאידה** היא אינטרטקסט חשוב: המשולש הרומנטי במצב מלחמה, נושא האופרה, מהדהד ביחסי הדמויות בסיפור. בסיפור, המתרחש בעת מלחמת השחרור, מוצג משולש רומנטי שאינו נפתר. זהו סיפור אהבתם התמימה של המספרת, חברת

14 Adorno, *Aesthetic Theory*, p. 259

15 שם, עמ' 98. אדורנו הולך כאן בעקבות ולטר בנימין, ראו: ולטר בנימין, 'על מוטיבים אחדים אצל בודלר', בתוך: הנ"ל, **מבחר כתבים**, ב (ערך יורגן ניראד, תרגם דוד זינגר), הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1996, עמ' 88-89.

16 עוצמת המרכיב החושי נובעת דווקא ממקומה הנמוך יותר של השמיעה בהיררכיה המקובלת של החושים: הראייה היא החוש העליון בהיררכיה זו, ולכן היא נתפסת ככחות גופנית. המחקר הקיים בעניין זה נרחב. ראו, לדוגמה, ישעיהו שן, 'כיווניות במטפורות פואטיות', **דפים למחקר בספרות**, 9 (1994), עמ' 311-335.

17 Adorno, *Aesthetic Theory*, p. 338

18 Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca 1981, pp. 206-280

הכשרה בת 17 ויובל המ"מ, אך הסיפור מסתאב כשיובל מכניס להריון את סנאית הנשית והמנוסה יותר, חברתה לחדר של המספרת. התסבוכת הרומנטית נקטעת בחטף כשסנאית נהרגת והמלחמה מפרידה בין המספרת ליובל. היא נקלעת לירושלים עם תחילת המצור ומתנתקת מחבריה למחלקה. הסיפור רווי רמיזות מוזיקליות: הבנים לא יודעים 'לנגן בסולמות של [סנאית]', החיים שלפני המלחמה כללו 'קולנוע, הורים, לימודים, קונצרטים', ולמספרת יש על המדף ספרים על מוזיקה מאת שרכן והינדמית.<sup>19</sup> אינטרטקסט מוזיקלי, ככל אינטרטקסט, יוצר משמעויות חדשות הן בסיפור והן באופן קריאתו של הטקסט המצוטט. כשהמספרת חשה בלילה 'כאילו הר שלם של מכשפות עט עליך בסתר' (עמ' 6), הציטוט עשוי להזכיר את לילה על הר קרח מאת מוסורגסקי ומשליך על תחושותיה של המספרת משמעויות, רגשות והקשרים נוספים הקשורים ביצירה זו וגם מוסיף נדבך הקשרי חדש להאזנה ליצירה. אילו משמעויות מביאה **אאידה** של ורדי לסיפור של הראבן? כאן האינטרטקסט המוזיקלי חושף ביקורת אנטי-מלחמתית ואנטי-רומנטית חריפה ומדגיש ראליוס שכמוהו אפשר למצוא בעוד סיפורים של הראבן. ממש בתחילת הסיפור, בתורנות מטבח, בחור אחר - לא יובל - שר אריה מתוך **אאידה**.

יוסי, שחזהו וזרועותיו וכתפיו מכוסים פרווה דובית, חשוף עד מותן, מזוקן [...] הדליק את התנור הגחמני כשהוא מזמר בקול את האריה של ראדאמס, ומוזיף. [...] שוק־הבקר הגדולה נגרה מן הקירור על אונקלה, ריח של הקפה שטרם נשתה סימרר בגרונות חודים דקים של תשוקה. משהו נדרש, ומייד. סכין הקילוף בידי, שרתי לעבר יוסי: 'ריטורנו וינצ'טור!' והוא, באמות ידיו הפרוותיות, חיבק מותני בימין ואת שוק הבקר בשמאל, ובין הארגזים יצאנו במחול־היתקלויות. תמיד חשבתי את ורדי לקצב. יוסי חבט במה שהיה פעם בהמה איטית לועסת. טיפות זוהמה דבקו בזרוע השעירה. 'אכלת פעם בן־אדם?' (עמ' 9).

כזכור, באאידה נדרש ראדאמס לבחור בין אהבתו לאאידה לבין נאמנותו לארצו, שאותה מגלמת הנסיכה אמנריס. בסיום הטרגי מתים הגיבורים הראשיים זה בזרועותיה של זו לאחר שראדאמס שר *Morir! Si pura e bella* (מוות! כה טהור ויפה). מותה של סנאית, הצלע הלא נכונה במשולש, מאיר באור סרקסטי את הרומנטיות הטרגית של **אאידה**. המוות אינו טהור ואינו יפה וגם סנאית, שנהרגה מאש האויב, איננה טהורה אלא אנושית: היא נלחמת בקרסוליה העבים ו'בעודף־השיער שבו נתקלה, על שפתה העליונה, על רגליה' (עמ' 13). סנאית נוקטת ערמוניות נשית כדי להשיג את יובל, ומסתירה ממנו הפלה קודמת שעברה. נוסף על כך, כאשר יוסי והמספרת שרים את תפקידיהם המפורסמים של ראדאמס ואאידה נוצר משולש רומנטי אחר, שכן אפשר להבין שיוסי, ולא יובל, הוא בן הזוג המיועד למספרת. זוהי זוגיות גשמית, גופנית, חייתית, רחוקה ככל האפשר מרומנטיות. אמנם יוסי־ראדאמס שר *Aida celeste* (אאידה שמימית), והמספרת עונה לו 'חזור מנצח', אבל המלחמה היא בית־מטבחים מטונף, רומנטי בערך כמו 'בהמה איטית לועסת' ו'טיפות זוהמה', וגם האהבה אינה בשמים אלא בין

<sup>19</sup> 'בחודש האחרון', עמ' 6, 11 ו-23, בהתאמה. המנצח הרמן שרכן (Scherchen, 1891-1966) כתב ספר על ניצוח. פאול הינדמית (Hindemith, 1885-1963) היה מלחין, מנצח ותאורטיקן של מוזיקה.

בני אדם שעירים, שאינם חסינים מפני חולשות אנוש. לכאורה אפשר היה לצטט כאן כל סיפור אהבה רומנטי. הבחירה דווקא באופרה מהמושמעות ביותר ברפרטואר המערבי מדגישה את הפער בין התרבות הגבוהה, ה'שמיימית', המציגה את המלחמה כרקע סטימוולטיבי לסיפור אהבה מרגש ויפה, לבין האכזריות חסרת הטעם וחסרת ההבחנה של המלחמה במציאות. 'תמיד חשבתי את ורדי לקצב', אומרת המספרת. אפשר לקרוא את ההשוואה בין האופרה לשחיטה ולקניבליזם כביטוי לדיאלקטיקה של הנאורות, שבה שיאו של התהליך הציוויליזטורי מוביל בהכרח להיפוכו - להתבהמות של הטוטליטריזם ושל 'חרושת התרבות' הקפיטליסטית.<sup>20</sup>

### פוגה דיסוננטית

הרומן עיר ימים רבים מספר על שלוש משפחות בירושלים המנדטורית: משפחת אמריליו הספרדית, משפחת ברזל האשכנזית ומשפחתו של סובחי ביי הערבי. גיבורת הספר היא שרה אמריליו, בתו של יצחק (זאכי) ונכדתו של חכם אמריליו. מקום חשוב שמור גם לד"ר ברזל, הרופא יליד גרמניה. עליהם נוספים ידידים, קרובים ומכרים רבים, בהם גרסיה, אמה של שרה, ועפרה אחותה; בעלה של שרה, אליאס; מתי זכאי, אהוב נעוריה, החוזר לחייה לפרק זמן קצוב בזמן המלחמה; טאלב וחוסני, בניו של סובחי ביי; וטוני קראוטר, קצין בריטי חובב מוזיקה. שלוש המשפחות נמצאות בקשרי ידידות רבי-שנים, עד שהמתחים הפוליטיים משתלטים כליל על החיים בירושלים. הייצוגים המוזיקליים ממלאים ברומן פונקציות שונות: המוזיקה פועלת כאינטרטקסט וכייצוג חושי מורכב, מדגישה קונפליקטים בין-תרבותיים ובין-דוריים ומשמשת יסוד מבני מרכזי שסביבו מתארגן הסיפור לכל אורכו. בריאיון עם ש' שפרה, הגדירה שולמית הראבן את הספר כ'פוגה ל-25 קולות'.<sup>21</sup> פוגה היא יצירה רב-קולית, שהקולות בה אינם נמסכים זה בזה אלא שומרים על נוכחות נבדלת, תוך שהם נשזרים זה בזה בהרמוניה.<sup>22</sup> צורת הפוגה היא אכן יסוד מבני בעיר ימים רבים: הנושאים העיקריים חוזרים ומופיעים לאורך הסיפור כשהם מבוטאים על ידי קולות שונים, בדומה לאפקט ה'רדיפה' של הפוגה. הנושא העיקרי ביצירה המוזיקלית מופיע בפתיחת הפוגה, חוזר לאורכה ואף חותם אותה. בספרה של הראבן הצגת הנושא הראשי בפתיחה ובסיום אופיינית לפוגה ולצורות מוזיקליות נוספות. הקולות בו הם קולותיהן של דמויות יחידות או של משפחות, והתמות המרכזיות חוזרות לעתים בשינוי או בהיפוך, בדומה לנושאים הפוגליים.

20 תיאודור אדורנו ומקס הורקהיימר, 'תעשיית תרבות: נאורות כהונאת-המונים' בתוך: הנ"ל, אסכולת פרנקפורט: מבחר (תרגם דוד ארן, ערכו מיכאל מי-דן ואברהם יסעור), ספרית פועלים, תל אביב 1993, עמ' 158-198.

21 ש' שפרה, 'מאבק על שפיות', דבר, 16.2.1973. אבנר הולצמן קרא להבחין בין הפובליציסטיקה של הראבן לבין יצירתה הבלטריסטית. אבנר הולצמן, 'מקומות נפרדים: בין סיפור למסה ביצירת שולמית הראבן', בתוך: אהבות ציון: פנים בספרות העברית החדשה, ירושלים תשס"ו, עמ' 575-580. אני מקבלת את טענתו ואשתמש בטקסטים חוץ-ספרותיים רק במידה שהמסקנות העולות מהם מתאימות לעולה מן הטקסט הספרותי עצמו.

22 אין בנמצא פוגה ל-25 קולות, והאזון האנושית אף איננה יכולה להבחין במרקם כה מורכב. כאמור לעיל, טקסט אינו יכול להיות 'קונטרפונקטי' ממש. הפוגה משמשת כאן דימוי כללי ולא מרשם מדויק.

אסקור בקצרה כמה גלגולים של התמות העיקריות. תמות אלה הן: מוסר, אחריות ושפיות; ילידים לעומת מהגרים; ונאורות חילונית לעומת משיחיות ואמונה. גלגוליהן אינם נוגעים בייצוג מוזיקלי, אלא מדגימים את המבנה הכמו־פוגלי של הספר.<sup>23</sup> זה, בתורו, מבליט את הקשרים בין ה'קולות' השונים, את ההקבלות וההיפוכים ואת המשכיותם של הנושאים המרכזיים לאורך הספר למרות ההתפתחויות והגלגולים שהם עוברים. במקרה זה, האנלוגיה למבנה המוזיקלי מסייעת לעקוב אחר המשמעויות השונות.

התמה הראשונה כורכת, כאמור, עמדה מוסרית ואחראית עם שפיות. ה'קול' הראשון המבטא אותה בפתחת הרומן הוא דמותו של זאכי, דון יצחק אמריליו - אביה חסר המוסר של שרה ('אביה של שרה, כיון שמעולם לא פגש את המוסר, כנראה ויתרו לו עליו, עמ' 5). בסיום הספר חוזר זאכי לביתו לאחר שאיבד את שפיותו. הקשר בין חוסר המוסר לאובדן השפיות מודגש בקשרים הטקסטואליים שבין הפרקים בספר, לרבות חזרה מדויקת על מילים ורעיונות.<sup>24</sup> לעומת זאכי מוצג אביו, חכם אמריליו, כאדם מוסרי ואחראי הדואג למשפחתו ו'את חובותיו ממלא ללא שיוור' (עמ' 8).<sup>25</sup> בין נשות המשפחה מגלמות הסבתא, האם גרסיה והבת עפרה (אחותה הצעירה של שרה) את הקוטב חסר האחריות: הסבתא מתחלה ומרמה את נכדותיה בקלפים, האם אינה מתפקדת והאחות היפה מסרבת לבשל לבעלה.<sup>26</sup> לעומת שלוש הנשים האגואיסטיות והאגוצנטריות הללו שרה היא אחראית, מוסרית ושפויה. היא עובדת קשה כאחות, מטפלת במשפחה וגם דואגת לאחותה. מהלך מקביל מוצג במשפחתו של סובחי ביי: שם ההורים וטאלב הבכור הם האחראים והמוסריים. ההורים חיים בכבוד עם ידידיהם היהודים והנוצרים ושומרים על מסורתם. טאלב מצטייר כאדם רגיש שרגשותיו הלאומיים מעוגנים היטב בקשר שלו לאדמתו. הן טאלב והן שרה מבטאים במהלך הסיפור את דאגתם בגלל המצב הפוליטי בעיר, אם כי דאגותיהם נובעות ממצוקות שונות. לעומתם חוסני (המקביל לעפרה בכמה מובנים) הוא חסר המוסר, דבר שמתבטא בניסיונו האופורטוניסטי 'להתאנגלז'.

התמה השנייה מציגה את ילידי העיר - חכם אמריליו, שרה, סובחי ביי וטאלב - כמי שנמצאים במגע פיזי עם העיר ומגלים רגישות הן לה והן לאנשים שסביבם. רגישות זו עשויה

23 חוקרים רבים עסקו ביצירות ספרות הבנויות בחוקיות מוזיקלית. ראו, לדוגמה, Freedman, *Laurence Sterne*

24 עיר ימים רבים, עמ' 5, לעומת עמ' 186-189.

25 אחריות ומוסריות הן תביעות מרכזיות של ההומניזם הליברלי הנאור. לכאורה, תביעות אלה עומדות בסתירה לעמדה הביקורתית של המחברת כלפי הנאורות. סתירה זו אינה מיושבת לאורך הספר, לדעתי מכיוון שביקורת על הנאורות אין פירושה זניחה מוחלטת של כל ערכיה.

26 הדרישה מגרסיה ומעפרה לבשל מראה על הפנמה מסוימת של נורמות פטריארכליות: אישה 'טובה' מבשלת לבעלה ולילדיה. המזון ממלא בספר תפקיד רגשי של סיפוק צרכים, אך גרסיה ועפרה אינן מורדות בנורמות מתוך דרישה לעצמאות אלא להפך: 'אשה שתגיש לבעלה צלחת מרק' זאת לא אני, שרה. זאת אשה אחרת. אני אשה שמביאים לה צלחת מרק. על ידי מלצר בכפפות' (עמ' 108). דיון נרחב בנקודה זו חורג מגבולות המאמר הנוכחי.



להתבטא, למשל, בכאבו של טאלב על מכירת אדמות ליהודים,<sup>27</sup> או ביכולתה של שרה לחוש באופן פיזי בכאביה של אחותה (עמ' 109). לעומת ילידי המקום, יהודים וערבים, המהגרים מאירופה - לרבות ד"ר ברזל היהודי האשכנזי, אחד מגיבוריו המרכזיים של הספר - נתפסים כמי שרק רואים ולא נוגעים. כפי שאומר חכם אמריליו לד"ר ברזל: 'מפני שכבודו יש לו, יסלח לי, עינים מאירופה' (עמ' 55). נושא מהופך זה חוזר כששרה מעירה לקפטן קראוטר הבריטי, ידיד המשפחה: 'טוני, הרי אתה כבר נמצא פה המון שנים, איפה העינים?' (עמ' 57).

התמה השלישית, נאורות חילונית מול אמונה, מוצגת בסצנה הומוריסטית ושולית כיכול, ובה נואם אורח מצרפת על 'אורו של השכל האנושי. נאורות', בדיוק ביום שבו 'מעט האור היה חיוור, לימוני ושחור' והנוכחים כמעט מורעלים מעשן התנור (עמ' 22). הנאורות האירופית מוצגת ככישלון חיוור, שחור ורעיל. קול אחר המייצג את הנאורות בדרכו הרצינית הוא זה של אליאס אמריליו, בעלה של שרה, שתיאוריו מלווים בתיאורים של אור בהיר וטיעונו מצטיינים ברצינות הומניסטית שנכשלת לאורך כל הדרך (עמ' 86 ועוד). ההתקפה על הנאורות מזכירה כמובן את זו של אדורנו והורקהיימר, אם כי אי-אפשר לקבוע קשר ישיר בין שני הטקסטים. לעומתם מוצגת באופן חיובי ביותר האמונה המשיחית של טאלב המוסלמי האדוק ושל טיו יוסף 'בא המשיח', אחיו של חכם אמריליו המשורר מזמורי תהלים בקול צלול כבדולח (עמ' 105 ו-187, בהתאמה). החלוקה המפתיעה בין ילידי המקום היהודים והערבים מחד גיסא לבין הזרים האירופים (יהודים ונוצרים גם יחד) מאידך גיסא מופיעה בשתיים מתוך התמות הפוגליות שזיהינו, והיא תחזור ותתבטא גם בייצוג המוזיקלי. בדמותה של שרה, הגיבורה הראשית, נעשה ניסיון לסינתזה (או לפתרון קונסוננטי) של התמות השונות: שרה היא אחראית ושפויה, מסוגלת לרגשות סוערים אך גם לפשרות מחויבות המציאות, היא גם ילידת המקום וגם מודרנית, גם חילונית וגם רגישה לדברים שמעבר לעולם האמפירי.<sup>28</sup> ניסיון זה נכשל, לדעתי.<sup>29</sup>

המוזיקה לא רק משמשת אנלוגיה מבנית, אלא גם נוכחת בעולם הבדיוני בספר: יהודים, ערבים, בריטים וגרמנים שרים, מנגנים ומאזינים למוזיקה. בעיר הקטנה חיו נציגיהם של עמים ותרבויות רבים והמוזיקה מסמנת, בין השאר, את השתייכותן התרבותית של הדמויות השונות: היהודים האשכנזים והחיילים הבריטים חולקים תרבות משותפת, מערבית ומודרנית, בעוד היהודים הספרדים הירושלמים שומרים על תרבות הלדינו.<sup>30</sup> לערבים שלוש אפשרויות: (א) היצמדות למסורת התרבותית הערבית המוצגת כחיובית; (ב) זניחתה לטובת תרבות מערבית מוקעת כהתחזות; (ג) ניסיון (לא מוצלח במיוחד, כיוון שהוא ספקולטיבי מדי) לחבר בין המקומי למיובא.

27 עמ' 105-106. העובדה שהסיפר מתמקד דרך תודעתו של 'האויב הפלסטיני' רחוקה מלהיות מובנת מאליה, במיוחד על רקע ספרות התקופה.

28 הדוגמאות לעניין האחרון חורגות מהדיון הנוכחי, ועניינן ביכולתה של שרה לחוש את כאביה של אחותה ואת חלומה של בעלה. ראו: עמ' 109, 114 בספר.

29 גם בכישלון זה עשויה להדהד הדיאלקטיקה של הנאורות.

30 כמה מבקרים בני התקופה ראו בתרבות הלדינו פולקלור נחות. לדוגמה: 'לעומת משפחת היהודי הספרדי הפולקלוריסטי והלבנטיני ניצב בית הפרופסור ברזל איש פרנקפורט והיידלברג על תילו. בית הפרופסור ברזל מהווה את הרובד התרבותי'. אברהם בלאט, 'ירושלים - עיר ימים רבים', הצופה, 1973. 27.4.

את האפשרות הראשונה, המסורתית, מייצגת דמות שולית, סאלח, אשר 'משמיע שירי־מדבר ארוכים, שירי־מישור, עולים מעט כגל חול ויורדים כשיפוע של דיונה, נמוכה, חרושת רוח, מסתלסלים בקצה כאשל עזוב רחוק' (עמ' 61). התיאור הסינסטטי מייצג להפליא שירה ערבית קלאסית, ואופן הייצוג של השירה הערבית משקף את עמדתה האוהדת של המספרת לתרבות זו: תיאור הדיונות התואם עקומה מלודית במנעד קטן; התחביר שכולו משפט ארוך אחד מחולק בפסיקים ומזמין קריאה אטית; השימוש במילה 'סילסולים'; וריבוי המילים השייכות לשדה הסמנטי של המדבר (מדבר, מישור, חול, דיונה, אשל עזוב) רומז למקורה הבדואי של תרבות ערב. כפי שכבר נאמר, הקשר ההדוק בין צורה לתוכן אופייני לפואטיקה של הראבן.<sup>31</sup> עם זאת, הערביות המסורתית של סאלח לא מסייעת לו, וסופו להירצח בידי לאומנים ערבים קיצונים.<sup>32</sup> לעומתו חוסני, אחיו של טאלב, מנסה להידמות לבריטים ושר להיטים פופולריים באנגלית (עמ' 50). הבחירה של חוסני במוזיקה קלה ולא במוזיקה מערבית אמנותית מבטאת את השטחיות של ה'התאנגלות' שלו. במסיבה בבית משפחת ברזל מתואר קולו כ'קול חלק, כאילו פתח את ברז־הדבש הסמוי בגרונו' (עמ' 74). אביו זועם על מה שנראה בעיניו כהתבזות של בנו, וגם שרה מוצאת גסות ב'מתקה המופרז של השירה' (שם). זניחת התרבות המסורתית והניסיון להתחזות למערבי מוקעים ברומן, וחוסני מוצג כחסר עומק תרבותי כשם שהוא חסר מוסר. גם תרז, האחות הערבייה הנוצרייה, חברתה לעבודה של שרה, מנותקת משורשיה הערביים. תרז חונכה במנזר ולכן היא שרה מזמורי תהלים בלטינית;<sup>33</sup> אבל המספרת מחברת את השירה הגרגוריאנית למזרח התיכון, במאמץ להעניק לתרז חיבור מחודש למקום:

תרז שרה, ושרה אוהבת את השיר הגרגוריאני העתיק, שמעלה על הדעת טירות עבות, טרום־גותיות, פשוטות, [...] בשירה של תרז נשמעים בביור רב־עי־הטונים של המזרח. אולי צלבנים הביאו אתם, הלוך־וחזור על פני הים. הלחן גמר את מעגל סיבובו, דרך כל מי-הביניים התמים, האכזריים, שוברי־הלב, וחזר אל מקורו, סמוך להר־הבית.<sup>34</sup>

31 יוחאי אופנהיימר השווה את ייצוג הערבים אצל הראבן לייצוגם אצל דוד שחר, ייצוג נוסטלגי ואוריינטליסטי. הוא טוען שאין משמעות ל'דמיון בין הפולקלור הערבי ליהודי' ואין 'זיקה של ממש בין בני שתי התרבויות'. יוחאי אופנהיימר, מעבר לגדר: ייצוג הערבים בסיפורת העברית והישראלית (1906-2005), עם עובד, תל אביב 2008, עמ' 246-251. לגבי עיר ימים רבים אינני מקבלת את דעתו. יש בספר קטעים, כגון אלה שצוטטו כאן, שאינם עולים בקנה אחד עם תפיסתו של אופנהיימר. בעיקר יש הבדל תהומי בין דאוד של שחר - דמות פלקטית שאין לה קיום אלא כמשרתם של יהודים ומושא למבטם - לבין טאלב, הוריו ואחותו שיש להם קיום עצמאי, משפחה, רצונות וגורלות משל עצמם.

32 טאלב מתנגד לרצח ועוזב את המקום, אם כי אינו יכול למנוע את המעשה (עמ' 66).

33 תרז שרה *expandi manus meas ad te anima mea sicut terra sine aqua tibi*: 'פרשתי ידי אליך נפשי כארץ עיפה לך סלה' (תהלים קמג, 6). זהו אחד משבעת מזמורי החרטה בנצרות.

34 עמ' 146. התיאוריה על שורשיה המזרח־תיכוניים של המוזיקה הגרגוריאנית שנויה במחלוקת. המזמורים אינם כתובים בסולמות הערביים (מאקאמאת). כיוון שתרו היא ערבייה, ייתכן שרבעי הטונים שייכים לאופן הביצוע.

לעומת המקומיים, בני משפחת ברזל שומעים ומנגנים מוזיקה קלאסית יחד עם אורחיהם הבריטים והגרמנים. המוזיקה מסמנת אותם כשייכים לאותה תרבות מערבית וכשונים הן מהערבים והן מהיהודים ילידי ירושלים.<sup>35</sup>

יש ימים בירושלים, אמר פרופסור ברזל, שהם ימים של שוברט, וזו היתה בדיוק ערבית כזאת, גם אם חלק ניכר מהאורחים לא ידע מה כוונת המארח באמרו ערב־שוברט.<sup>36</sup> [...] 'הערב הזה מחייב שוברט, בעצם היה מחייב "רוזמונדה", אבל אנחנו לא נלאה אתכם בדברים ארוכים. רק אלגרו אחד של סונטה. לה־מינור, טוני'. [...] פרופסור ברזל שגה הרבה, שר חצאי משפטים פה ושם, מניף את קשת הכינור בסלסולים של חובב נלהב (עמ' 67).

הייצוג המוזיקלי מותנה במטען תרבותי משותף, 'הון תרבותי' במונחי של בורדייה.<sup>37</sup> קריאת הטקסט דורשת מהקורא להכיר נכסי צאן ברזל של המוזיקה האמנותית. גם גרסיה ופאזוזה 'לא אהבו מוזיקה זו' שהיתה זרה לאוזניהן. בכל זאת הן מקשיבות בסבלנות ואפילו משבחות: "תראי, אוס־טאלב", אמרה גרסיה, 'איך אדם כמו דוקטור בימבי מוסיף טובה לירושלים'" (עמ' 70). אמנם בדרך הביתה גרסיה מתלוננת 'ששתתה יותר מדי, ושמעוה יותר מדי מוסיקה אשכנזית, וודאי תהיה לה מיגרנה' (76). המספרת מבכה את אובדנה של סובלנות זו, שאפיינה את ירושלים המנדטורית (או למצער, שכבות מסוימות בה).

מבקרים מסוימים ראו בעיר ימים רבים סיפור נוסטלגי.<sup>38</sup> לדעתי הצגת האפשרות הבלתי אפשרית של חיים יחד מדגישה דווקא את חוסר הסובלנות בחברה של ימינו. גם בספר זה משמש הייצוג המוזיקלי כאינטרטקסט. ד"ר ברזל שומע את נילי בתו מלווה בפסנתר זמר צעיר ששר את 'אריית הקטלוג' מתוך האופרה דון ג'ובאני מאת מוצרט.<sup>39</sup> הסיפור נמסר לנו מתודעתו של ברזל המתפעל: 'עידון בלתי־רגיל של מזמוטי דון חואן טנוריו, אותו נוכל, בפי שני צעירים אלה שבעצמם אינם יודעים על מה הם מספרים באותה ארץ, על הכלימה והזיעה והעצב וההבלות, התעמלות של גופים עירוניים בלי אהבה, חושב

35 הבחנה זו נתמכת גם בייצוגים של חוש המגע, שלא כאן המקום לפרטם.

36 'שוברטיאדות', ערבים שהוקדשו להתכנסות עליוה ולנגינה בצוותא מיצירות שוברט, היו מנהג נפוץ באירופה במאה ה־19.

37 המטפורה של 'רכישת ידע' עוברת קונקרטיזציה מלאה ברעיון ה'שוק התרבותי' של בורדייה. ההדרה של מי שידו אינה משגת לשלם על חינוך איכותי משמשת את המעמדות השליטים כדי לבצר את עמדותיהם. ראו: Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste* (tr. Richard Nice), Routledge and Kegan Paul, London 1984. לדין קצר בעברית ראו: פייר בורדייה, *שאלות בסוציולוגיה* (תרגום אבנר להב), רסלינג, תל אביב 2005, עמ' 123 ואילך. כאן המשפחות המזרחיות, היהודית והערבית, הן אמידות ואינן משתתפות בתרבות המערבית מתוך בחירה. ראו למשל גרשון שקד, 'תוכה רצוף אהבת ירושלים', בתוך: הנ"ל, *גל אחר גל בספורת העברית*, כתר, ירושלים 1985, עמ' 15-23; Alan L. Mintz, 'Nostalgia and Apocalypse: Israeli Literature in the 1970s', in: idem, *Translating Israel: Contemporary Hebrew Literature and its Reception in America*, Syracuse University Press, Syracuse, NY 2001, pp. 47-54. אופנהיימר, *מעבר לגדר*.

39 לפורלו, משרתו של דון ג'ובאני (הוא דון ז'ואן) מונה בפני אלווירה את כיבושיו של אדונו: 'באיטליה שש מאות וארבעים, בגרמניה מאתיים שלושים ואחת...', התרגום שלי.

בימבי, [...] מלאכים. הרצינות שלהם, ההרמוניה' (עמ' 147). המבצעים הצעירים נסחפים אחר המוזיקה של מוצרט בלי שיוכלו לתפוס את חוסר הטעם וההשפלה שבמין מזדמן. דון ג'ובאני הוא מושחת, כמו יורשיו הרבים, שעמם נמנה גם חוסני.<sup>40</sup> הפער בין נכליו של דון ז'ואן לתמימות ולהרמוניה של המבצעים הצעירים משקף עבור ד"ר ברזל את הפער בין המציאות לבין התקווה לעתיד טוב יותר.

האזנה למוזיקה היא חוויה אסתטית. ייצוגה הספרותי הוא, אפוא, חוויה אסתטית מסדר שני. הביטוי 'ימים של שוברט' אינו מדווח במילים על חוויה אסתטית, אלא מנסה לשחזר אותה: הקורא המשתמע מוזמן לדלות מזיכרונו את יצירותיו של שוברט ששמע בעבר, ולשחזר את חווייתו לשמע היצירות. החיבור בין החוויה המוזיקלית האינטימית לזיכרון ההיסטורי הקולקטיבי ולמילים הכתובות (שגם הן מוסכמות, כלומר אוניברסליות), שואף - ולדעתי מצליח - ליצור התנסות מורכבת, מרגשת ומעוררת מחשבה כאחד. אמנם פעולתו זו של הייצוג המוזיקלי מותנית בקיומו של זיכרון מתאים, כלומר ב'הון התרבותי' של הקורא.<sup>41</sup> כשטוני קראותר הבריטי מספר על טכנאי ברדיו שלא ידע מיהו צ'ייקובסקי, 'זוהי היה בדיוק בקטע פיאנו, כשהוילה שוברט לך את הלב' (עמ' 130), אנחנו נשארים עם חצי חיוך עצוב: בצער על הבורות המשתלטת, או אולי דווקא על אובדנם של הימים שבהם מותר היה להודות שאגם הברבורים שובר לך את הלב... מהי החוויה האסתטית המתווכת באותם 'ימים של שוברט'? קל יותר להבחין בכך, אם נשים לב שה'שוברטיאדה' של ברזל מסתיימת בנגינת קטע מתוך טריסטן ואיזולדה (עמ' 75). טריסטן נחשבת ליצירה המבשרת את סוף עידן הרומנטיקה במוזיקה: אחריה כאילו מוצו כל האפשרויות והמוזיקה המערבית עמדה על סף תקופה חדשה, תקופה שתתבטא בשבירת המסגרות הטונליות ובמשבר הקשה ביותר שעבר אי פעם על המוזיקה האמנותית המערבית.<sup>42</sup> טריסטן מתאפיין בסדרה של דיסוננסים שאינם נפתרים, וכל דיסוננס מוביל לדיסוננס חדש.<sup>43</sup> דבריה של שרה לאליאס מבטאים תחושה זו בדיוק: 'אני חושבת שמתחילה לנו תקופה אחרת לגמרי. שאנחנו חוגגים כאן איזה סוף. יש פה המון מתחים בעיר, אלי, אפילו בתוך הגינה הזאת; כולנו ויתרנו עליהם היום, בגלל החג של בימבי שכולנו אוהבים אותו, שמנו הכל בצד. אבל כמה זמן אפשר לשים מתחים בצד?' (שם).

המבוי הסתום של המוזיקה הטונלית מפנה אותנו למבוי הסתום שאליו נקלעה החברה המנדטורית: השבר בהיסטוריה של המוזיקה מצביע על השברים בהיסטוריה הישראלית. ההקבלה בין המוזיקה להיסטוריה נמשכת: מה שהתחיל ברומנטיקה של שוברט והמשיך

40 כמו דון ג'ובני, גם חוסני מנהל רישום מדויק של כיבושיו: 'לימים נתברר [...] כי הוא מחזיק פנקס שחור אלפבתי קטן ובו שמות והערכות בדוקות היטב של הרבה מאוד נשים בעיר' (עמ' 50).

41 משום כך נמצא בדרך כלל - אצל הראבן ואצל סופרים אחרים - ייצוגים של יצירות מוכרות. בעיה זו קיימת כמובן בכל אינטרקסטואליות, כגון בציטוטים מהמקורות היהודיים בספרות.

42 על טריסטן כמציין את הרגע שלפני משבר הטונליות ראו למשל: Donald Jay Grout, *A History of Western Music*, Norton, New York 1960, p. 567. אני מודה לנפתלי וגנר שהאיר את עיני בנושא זה.

43 אמנם 'אקורד טריסטן' מוצא את פתרונו לקראת סוף היצירה, אך אין בכך כדי לגרוע מהמשמעות הנלווית לו בתודעה התרבותית המערבית.

בטריסטן, המסמן את תום התקופה הרומנטית, מגיע בסופו של דבר ל'אריית הקטלוג' הצינית. קצת לפני כן מתווכחים טוני ונילי על הדרך הנכונה לבצע את הסונטה אפסיונטה לפסנתר מאת בטהובן. 'נילי מזלזלת בו. מאשימה אותו ברומנטיות מתמרת. טוני מאשים אותה בחוסר רוח. מחבבים זה את זה להחריד' (עמ' 135). שוב תיאור שולי, כביכול. אך הוויכוח על האפסיונטה הוא ויכוח בין-דורי: טוני שייך לדור הרומנטי, דור שוברט וצ'ייקובסקי, ונילי שייכת לדור הבא, דור 'חסר רוח' ו'מבוקר'.<sup>44</sup> לזמר ששר את האריה של לפורלו היא מעירה: 'אתה לא צריך כאן ריטרדאנדו, [...] ופסנתרה של נילי משמיע, מבוקר ואלגנטי, את הסיום. מילה טרה'.<sup>45</sup> המהלך המוזיקלי מלווה את האירועים. העידן החדש העומד בפתח יביא עמו את מלחמת השחרור ואת חלוקת העיר: ירושלים המנדטורית, על הערבוביה התרבותית המשונה השוררת בה, המתחים החברתיים הבלתי אפשריים והידידיות חוצות-הקווים שהיא מאפשרת, תפנה את מקומה לכאוס המערבי המודרני, הדיסוננטי והטכנוקרטי. מהלך זה חושף דיסוננסים וצרימות, מציג את ההרמוניה ה'לירית' כמראית עין מתעתעת ומטיל ספק באפשרות להגיע לפתרון שלם וקונסוננטי של העלילה בסיפור ושל המצב הפוליטי המשתקף בה. האופציה הלבנטינית, הסובלנית והרב-תרבותית שנפרשה ברומן, מוצגת כבלתי אפשרית.

## בלט מודרני וה'אחר' הנעלם

הסיפור 'צ'ייקובסקי הוא אשתו של ברהמס' מתרחש גם הוא ב-1948. המספרת היא חברת ה'הגנה' בירושלים ונשלחת בעת ההפוגה להסיח את דעתו של קצין או"ם האחראי לשדה התעופה מפריקת מטען שמכיל נשק. המייג'ור הבלגי, 'מאד מאד אירופי', 'לא כל כך אהב את המזרח התיכון, בגלל סיבות משלו, ואני לא כל כך אהבתי את אירופה, בגלל סיבות משלי'. סיבות אלה מפורטות כשהמספרת מונה את הנושאים שאי-אפשר לדבר עליהם 'מטעמים של טאקט', ובהם מזון ('הוא ידע היטב שהוא אורח שבע בעיר רעה'), שחייה, טניס ('ספורט של מתאנגלים') וגם על מלחמת העולם השנייה לא דיברנו, כי משפחתו כנראה חיה פחות או יותר, ואילו לרובנו הרגו שם את כל המשפחה'. הסיפור כתוב בגוף ראשון יחיד ורבים לסירוגין, כשלעיתים 'אנחנו' הם המספרת והמייג'ור - 'דיברנו', 'שתינו ג'ין' - ולעיתים המספרת וחבריה: 'אצלנו ילדי ירושלים הטובים, גם אלה שכבר נהרגו, עד לפני חודשים אחדים למדו כולם נגינה ואלה מן השפלה אפילו קראו לנו "כינורים ופסנתרות"'. תנועה זו בין ההשתייכויות מתכנסת כשנמצא לבסוף נושא משותף לשיחה: מוזיקה. המספרת היא אחת מה'פסנתרות', והמייג'ור 'משוגע לבלאט'. מציאת הנושא המיוחל לשיחה גרמה ל'התלהבות הדדית, שבעטיה כמעט התחבקנו'. השניים דנים במוזיקה לבלט, מזלזלים יחד ב' *El amor brujo* (האהבה המכשפת),

44 על חשיבותה של הכיוונית הדורית - מי נבחר להמשיך את 'המאגר הגנטי' - עמד יגאל שוורץ, המגדיר בחירה זו כ'הנדסת האדם בספרות'. ראו: יגאל שוורץ, 'הנדסת האדם ועיצוב המרחב בספרות העברית החדשה', בתוך: הנ"ל, *מה שרואים מכאן*, כנרת, זמורה-ביתן, דביר, אור יהודה 2005, עמ' 25-50.

45 ריטרדאנדו (איטלקית) - האטה של הקצב, מילה טרה (mille e tre) - 1,003, מספר הנשים שאתן שכב דון ג'ובאני בספרד.

'צייקובסקי הוא אשתו של ברהמסי'

ולעומת זאת מתפעלים מפולחן האביב, שרים יחד את 'הקטע של אחת-עשרה שמיניות' מתוכו ונוקשים את המקצב המורכב על השולחן.<sup>46</sup> פולחן האביב, שבו מוקרבת נערה צעירה, מתכתב עם תהייתה של המספרת בתחילת הסיפור 'בעניין מסירת הגוף שאין עמה מסירת הנפש, או האם המולדת היא ערך עליון, וכיוצא באלה. אבל המולדת לא הכריחה אותי להכיר בה כבערך עליון באותו מעמד, כי המייג'ור הבלגי נתגלה כמין חיית-בית, אבי משפחה'. המספרת מקשרת במפורש בין מגדור ללאומיות. במישור אחר, המוזיקה משמשת כאן סמן תרבותי. היא מסמנת את השתייכותם של חברת ה'הגנה' היהודייה, הרעבה, שחבריה נהרגים מדי יום, ושל קצין האו"ם הבלגי השבע - לתרבות משותפת, מערבית ואלטיסטיית. להעדיף את סטרווינסקי על פני דה פאיה - זו תרבות! כמו בעיר ימים רבים גם כאן המוזיקה פועלת כ'הון תרבותי' ומשמשת להדרה של מי שלא רכש את הידע התרבותי. המודרים אינם בנמצא: האזכור היחיד בסיפור לאלה שנגדם מתנהלת המלחמה הוא תיאור הכורסה שבה יושב המייג'ור: 'כורסה נוחה מאוד, ודאי כורסה ערבית מן הרכוש הנטוש, [...] כורסה מתרבות אחרת'. המתחים שבין אישה לגבר ובין יהודייה לאירופי (לאחר השואה) אינם נפתרים, אך הם מתבטלים מול הפער שבין השניים המשתייכים לתרבות המערבית לבין האחרים הלבנטיניים, המוחפצים - פשוטו כמשמעו, מוצגים כחפץ. תפיסה זו עומדת בסתירה לעמדות המבוטאות בסיפורים אחרים של הראבן, ודאי בכתיבתה הפובליציסטית. אפשר להאשים את הראבן באוריינטליזם,<sup>47</sup> אך אני מציעה לראות בסיפור התייחסות אירונית לאוריינטליזם של התקופה, המשתקף בדעותיהן של הדמויות.<sup>48</sup> כך או כך, ברור שהסיפור מתאר מצב שבו הכוחות הבין-לאומיים (נציגי או"ם ובמשתמע גם הבריטים) נוטים לצד היהודי ולא הערבי, בניגוד לאופן שבו תוארו הדברים בשיח הציבורי בישראל בעת פרסום הסיפור (1975).

בהמשך מתפתחת שיחה סוריאליסטית, וממנה לקוחה כותרת הסיפור. המייג'ור מתלונן שהבלט הקלאסי והרומנטי מיושן ורכרוכי:

תראי את ז'יזל, או את אגם-הברבורים. נו באמת, יוצאות לך ארבע בחורות ככותנות-לילה, וכל פעם שהן עושות שני צעדים קדימה, מיד הן עושות שלושה צעדים אחורה, [...] זה תקוע במקום אחד ולא זו. שני צעדים קדימה ושלושה אחורה. [...] לא זו! אירופה לא זוה! העולם מלא אלימות, מדמואזל, מלא מלא אלימות, תסתכלי סביב, ואלה בשלהם: פלייה, גליסה, אנטרשה. איזה הבל. בעולם של גברים אלימים הבאלט הקלאסי מתעקש להישאר, תסלחי לי, נקבי. אגם של ברבורים. פוי.

46 האהבה המכשפת מאת מנואל דה פאיה, פולחן האביב מאת סטרווינסקי. גם מוזיקאים מקצועיים מתקשים לשיר את פולחן האביב. אולי יש לייחס את השירה להשפעתו של הג'ין הבלתי מהול...

47 כאמור יוחאי אופנהיימר, שלא הכיר סיפור זה, ראה בהראבן סופרת אוריינטליסטית. לדעתי קריאה שאינה מנותקת מכלל יצירתה של הראבן מובילה למסקנה שונה משלו.

48 דווקא אפיון הכורסה כבאה מתרבות אחרת מתחבר לטענה העקרונית במסה 'אני לבנטינית', הרואה בלבנטיניות תרבות סובלנית וסבלנית יותר, תרבות שראוי להעריך ושיש ללמוד ממנה. שולמית הראבן, 'אני לבנטינית', בתוך: הנ"ל, משיח או כנסת, דביר, תל אביב 1987, עמ' 168-174.

- צ'ייקובסקי הוא בכלל אשה - אמרתי.
- צ'ייקובסקי הוא אשתו של ברהמס - אמר המייג'ור.
- וליסט הוא אשתו של ואגנר.
- [...] - ודביסי הוא אשתו של ראול.

בינתיים ברור שהמייג'ור מודע להפרת כללי ההפוגה וליריות האימונים שנשמעות ברקע, אבל בסיום הוא מודה למספרת: 'זו היתה השיחה הרצינית הראשונה שניהלתי מאז בואי לאיזור. עונג רב, עונג רב'. תיאור השיחה כ'רצינית' מעצים את הגרוטסקיות של הסיפור כולו, ומחזק את האפשרות לקרוא אותו כפרודיה על האוריינטליזם של הדמויות. הכתיבה בגוף ראשון מעידה שהראבן אינה מנקה גם את עצמה מתפיסות אוריינטליסטיות, לפחות בעבר, ומהביקורת שהיא מותחת על דמויותיה. הסיפור נפתח בתיאור נטורליסטי של ירושלים הנצורה: 'ריח של אבק־שריפה, עשן, דם שלא רוחץ מן המדרכות, בתי־שימוש שלא נשטפו מחוסר מים, ליזול, ופרחי אביב שפרחו אותה שנה בעיר הסגורה והמסריחה במשהו כעין אלימות של ריח. גם ריח הפחד עמד באוויר, חזק מאוד'. על רקע האלימות הממשית מאוד של המלחמה - אלימות שהבלגי מעדיף להתעלם ממנה בנימוס מופלג - טענתו כלפי הבלט הקלאסי שמסתגר בבועה 'נשית' בעולם אלים מופנית בראש ובראשונה כלפיו. התלהבותו מהאלימות ומה'גבריות' של ואגנר או של רוול, והבוז ל'נשיות' של צ'ייקובסקי ושל דביסי, מוגזכות על ידי התיאור של־עצמו יושב בכורסה הערבית ה'נוחה מאוד' ומתענג 'עונג רב' על שיחה תרבותית על בלט כשברקע נשמעות כל העת יריות. בעצם היה עליו לפנות לעצמו: תסתכל סביב! העולם מלא אלימות! אבל בה בעת מופנית טענה גם כלפי המספרת: למרות מה שאירופה עוללה למשפחתה היא נותרה אירופית - והיא מנצלת את האירופיות שלה במאבק כנגד ה־natives. יש לומר שגם אם המחברת מתייחסת באירוניה אל האוריינטליזם של הדמות המספרת (המייצגת אולי אותה־עצמה בנעוריה) נראה שבנקודה זו היא משתמשת, באופן לא מיועד ולא אירוני, בנשיות כסמן של נחיתות, של רכות ושל חולשה - ביטוי לשיח רַאקציוני ושוביניסטי שהסיפור לא לגמרי חופשי ממנו, למרות ההתייחסות המודעת למגדור בתחילת הסיפור. משפט הסיום של הסיפור הוא אוקסימורון: 'עכשיו זה כבר בטוח סוף העולם. עכשיו זה בטוח'. האם יש עוד משהו בטוח בעולם, או שזהו סוף העולם? הייצוג המוזיקלי, הפועל בסיפור זה בעיקר כסמן תרבותי, חושף מתחים בלתי פתירים בין מערב למזרח, בין אירופים ליהודים, בין נשים לגברים, בין אלימות לתרבות - אך מתחים אלה מסרבים להיות מוכלים בניסוח הבינארי המקובל. סבך המתחים מזמין השוואה ל'איזון השברירי' של אדורנו, ומסמן את הסיפור כיצירה מודרניסטית הנענית לקריאה דיאלקטית 'שלילית'.<sup>49</sup> האם אלה עדיין אופוזיציות בינאריות? האם הקטגוריות השגורות עדיין רלוונטיות? האם יש עוד משהו בטוח?

## הדיאלקטיקה של 'אוגוסטין'

תעלוליו המוזיקליים של הכנר בסיפור 'אהבה בטלפון' אינם כרוכים במלחמות בין יהודים לערבים, אלא מסגירים יחסים מורכבים בין אמן לקברה. ניתוח הייצוגים המוזיקליים בסיפור חושף ביקורת פוליטית נוקבת. 'אהבה בטלפון' הוא סיפור אניגמטי. אוה ומוניקה הן שתי אחיות קשישות ומכובדות, 'מוֹדָה דְאֵמֶן' יקיות שחיות בבית ללא גברים ומישהו מטריד אותן בטלפון. סמל המשטרה המזרחי פג'ויה מוזעק לטפל בעניין והוא מתייחס להטרדה כאל פשע חמור. והנה אחת האחיות, מוניקה, מתה - כנראה מהתקף לב שאירע בשל ההטרדה; מתברר שהמטריד הוא לא אחר מאשר בן־טיפוחיהן של האחיות, הכנר טיבריוס, ניצול שואה שהאחיות מפנקות ומאכילות אותו. בסיום, בלוויה של מוניקה, השוטר גוזר על טיבריוס לדאוג לאוה, האחות הנותרת. אם טיבריוס הוא המטריד, למה לשדך אותו לאוה? ולמה ההטרדה הטלפונית מוגדרת כ'אהבה בטלפון'? למה טיבריוס לא יכול לאהוב את האחיות פנים אל פנים, במגע אמתי? המבקרים המעטים שעסקו בסיפור ראו את האחיות הקשישות והפוריטניות כקורבנות פסיביים של המיניות המתפרצת של הכנר.<sup>50</sup> הקריאה שאני מציעה הופכת פרשנות זאת על פיה. אחת השיחות בין השוטר לאחיות מתייחסת לניסיון לתאר במילים חוויה שמיעתית - את קולו של המטריד:

'טוב איזה קול יש לו?' שואל סמל פיג'ויה בפעם העשירית. אין הוא מצליח להוציא מהן תיאור של ממש.  
'כמו כתב־ספורט', אומרת אוה, מיואשת, בקול הברונכיטי שלה, 'אבל לאט'.  
'גברת, זה לא מתאר את הבן־אדם', הוא גוער. 'זה הדמיון שלך ככה' (עמ' 40).

מוזר שאוה לא מסוגלת לתאר את קולו של המטריד, אף על פי שבהמשך יתגלה שזהו קול שהיא מכירה היטב. הטקסט מפרש, כביכול, את עצמו: הוא באמת לא מתאר. למעשה התיאור של אוה רק מאפיין את ההטרדה כבאה ממקור גברי. לעומת חוסר היכולת של אוה לתאר את קולו של המטריד, קולה של אוה עצמה דווקא מתואר. התיאור 'קול ברונכיטי' אופייני לייצוג חושי: במידה מסוימת הוא אכן מצליח להעביר תחושה של קול מסוים (צרוד, מחוספס, מאנפף). אבל התיאור הזה אינו יכול לתאר באמת את צליל קולה. שוב 'זה לא מתאר את הבן־אדם'. מצד אחר, השימוש ב'ברונכיטי' כשם תואר מעלה על הדעת מחלה, חולשה וְקִנְיָה, מבלי שהדבר נאמר במפורש. תיאור הצליל במילים הוא בה בעת חסר וְיָתֵר.

האהבה של טיבריוס לאחיות בעייתית. טיבריוס ילדוטי מאוד, והילדותיות המופגנת שלו מנומקת בהיותו ניצול שואה: 'כשבאו הגרמנים, היה טיבור קולטאי בן התשע אדם זקן מאוד. עכשיו הוא ילד, כל שנה יותר'. היחסים בינו לבין האחיות מזכירים יחסים אמהיים, אבל גוון מיני נוכח בסיפור כל הזמן.<sup>51</sup> הייצוגים המוזיקליים מרכזיים כאן מאוד: טיבריוס הוא מוזיקאי,

50 ראו: אביבה ברזל, 'בידידות לשולמית הראבן', הדאר, 27.11.1981; אלכס זהבי, 'הבידידות הטמונה בחירות המדומה של מי שעצמיותו נטשטשה', מעריב, 12.12.1980, עמ' 37.

51 ציטוט לדוגמה: "אני ארים את החצאיות שלך", אומר טיבריוס בלחש נורא. "טיבריוס, אתה משעמם. מה מנגנים הערב...?" (עמ' 44).



כנר בתזמורת, וגם שם הוא מתנהג כילד מופרע. באמצע קונצרט בשידור חי הוא מגנן קטע מ'אוגוסטין': 'בערב, בסוף הפרק הראשון של הגריג, הן מתכופפות יחד קרוב־קרוב לרדיו. מתוך סבך הכינורות, דקיק וחצוף, נשמע "אך דו ליבר אוגוסטין, אוגוסטין, אוגוסטין"' (עמ' 49). 'אוגוסטין' הוא שיר רחוב בעל מנגינה עליזה ותוכן מזויע: אוגוסטין השיכור נרדם בין הגוויות המוטלות ברחוב בעת מגפת הדבר בווינה של המאה ה־17, ונאסף אתן בטעות לעגלת הקברנים (ראו להלן שני בתים מתוך השיר).

Ach, du lieber Augustin, Augustin, Augustin,	אך, חביבי אוגוסטין, אוגוסטין, אוגוסטין,
Ach, du lieber Augustin, alles ist hin.	אך, חביבי אוגוסטין, הכל אבוד!
Geld ist weg, Mädl ist weg,	הכסף הלך, הבת הלכה,
alles weg, alles weg,	הכל הלך, הכל הלך.
Ach, du lieber Augustin, alles ist hin.	אך, חביבי אוגוסטין, הכל אבוד!

Ach, du lieber Augustin, Augustin, Augustin,	אך, חביבי אוגוסטין, אוגוסטין, אוגוסטין,
Ach, du lieber Augustin, alles ist hin.	אך, חביבי אוגוסטין, הכל אבוד!
Jeder Tag war ein Fest,	כל יום חגיגה היתה,
Jetzt haben wir die Pest!	עכשיו יש רק מגפה!
Nur ein großes Leichenfest, Das ist der Rest.	חגיגת גופות גדולה זה מה שנשאר.

הכנסת שיר כזה ליצירה של גריג היא מעשה קונדס ילדותי, אך גם הכנסת אלמנט מקברי, אלים וסרקסטי לתוך המוזיקה מלאת התקווה. המוזיקה אינה משמשת כאן רק אינטרטקסט. הסיפור מעמת את הזיכרון של חוויית ההאזנה למוזיקה של גריג עם המנגינה המוכרת של 'אוגוסטין'. זהו זיכרון חושי, קונקרטי, של מוזיקה 'קלאסית' נעימה וזורמת לעומת שיר רחוב פרוע. מצד אחר, ייתכן שכל אחד מהקוראים נזכר במוזיקה אחרת: האם 'הגריג' הוא ה'בוקר' הנעים והאופטימי מפר גינט, או מהקונצ'רטו לפסנתר בלה מינור? זוהי דוגמה נוספת לאמביוולנטיות של הייצוג המוזיקלי. החוויה החושית הקונקרטית המתוארת במילים כתובות היא תמיד חסרה. גם כשנתונה היצירה המדויקת, 'אוגוסטין', יש טווח רחב של אפשרויות ביצוע. ספק אם מישהו מהקוראים שמע אייפעם את 'אוגוסטין' מנוגן בכינור.<sup>52</sup> ודאי שייצוג סתמי כמו 'הפרק הראשון של הגריג' משאיר הרבה אפשרויות פתוחות. אמנם, הפרק הראשון (הבוקר) של פר גינט עשוי להתאים לסיפור. זו יצירה מוכרת, והראבן השתמשה תמיד ביצירות שסביר להניח שהן ידועות לכל קורא משכיל. לקראת סוף הפרק הראשון יש קטע שעשוי להתאים לתיאור בסיפור ('סבך כינורות'); והנושא של 'אוגוסטין' עשוי לשמש קונטרפונקט לנושא של הפרק 'הבוקר', כך שנגינתו תשתלב ב'טוטי' התזמורתי בלי שהמנצח יבחין. על המנצח להיות לשם כך 'סתום וחרש' (עמ' 44), כפי שתיאיר אותו טיבריוס... מנגד, הכינור של טיבריוס הוא 'דקיק וחצוף', כמו ילד קטן ולא מחונן. כאן יש תיאור עודף: הקונטרפונקט של המילה 'חצוף' מצטרפות לחוויה

52 ילידי הארץ מכירים אולי את 'אוגוסטין' כשיר רחוב הפותח במילים 'ושתי הקירחת'...

המיוצגת ומתווכות אותה. הייצוג המוזיקלי פועל בה בעת גם ברמה הקונקרטי, החושית והרגשית, וגם ברמה הטקסטואלית, המושגית. הוא מדויק ועמום, חסר ועודף. בדיוק משום כך הייצוג עשוי להיות טעון במשמעות.

טיבריוס אוהב מוזיקה באמת. הוא מקלקל את הקונצרט כיוון שלדעתו זה קונצרט גרוע, 'תכנית לבתולות משני המינים' בניצוחו של מנצח 'סתום וחרש'. 'אוגוסטין' הוא ניסיון לשבור את המהוגנות הבורגנית, את הפצון המוזיקה בקונצרט, ניסיון שהוא אנלוגי ליחסיו של טיבריוס עם האחיות. אבל החלוקה הכאילו נקייה בין האחיות המהוגנות והתרבותיות לבין הכנר המופרע והילדותי היא רק מראית עין. הסיפור נפתח במשפט, 'אך, סמל פיג'ויה! אך, סמל פיג'ויה!' כלומר, האחיות בעצמן מטרימות את 'אך דו ליבר אוגוסטין'!

ניתוח ייצוגיים של חושים אחרים בסיפור מראה שהאחיות אינן תמימות כל כך. הניתוח, שחורג מנושא הדיון כאן, חושף אצל האחיות הקשישות אלימות, מיניות מודחקת וסטרייליות קפדנית שאינה מאפשרת לכנר לאהוב אותן פנים אל פנים. לאורך הסיפור יש רמזים רבים לאלימות סמויה אצל האחיות, שהן 'כביכול חסרות-ישע' (עמ' 39, ההדגשה שלי). שיאם של רמזים אלה בתיאור של מוניקה במטבח, המזכיר את מטבח המכשפה בפאוסט לגתה, ובמיוחד במשפט 'מחבת-הטויפל של מוניקה כבר רוחשת על האש, כמו מחבת של שדים באמת'.<sup>53</sup> אם טיבריוס, שחי את חייו בהיפוך - מזקן לנער - מגלם את פאוסט, האחיות הן נציגותיו של השטן. בכל שיחותיהן עמו הן מבטאות שליטה ברורה, כשל הורה בילד קטן, בניגוד מוחלט לחוסר השליטה שגורם למותה של מוניקה. בתחילת הסיפור, כחלק מהאלימות המילולית של האחיות, מופיע המשפט: 'איש בחטאו ימות, איש בחטאו ימות'.<sup>54</sup> אבל אם ה'חטא' הוא ההטרדה ה'מלוכלכת' בטלפון, מדוע מתה מוניקה, ש'היא-היא הניקיון'<sup>55</sup> ההסבר לכך מעוגן בעיקר בייצוגים של חוש הטעם, אך מכיוון שענייננו כאן בייצוגים מוזיקליים נאמר בקיצור שהחטא של מוניקה הוא דווקא הניקיון שלה, ההדחקה האגרסיבית של כל מה שמיני, מלוכלך וגברי. גם 'אוגוסטין' הוא חטא של לכלוך: שיר שיכורים מקברי ופסימי המזהם את הקונצרט הבורגני והמכובד.

טיבריוס הוא ילד מופרע, ניצול שואה אפל ואמן. הוא אינו מסוגל לאהוב את אהו ואת מוניקה פנים אל פנים. הוא זקוק להן, אבל אינו יכול לעמוד בסטנדרטים הקשוחים והמאובנים שלהן, ומוכרח לפרוץ את הגבולות - במציצת סוכריות באמצע הקונצרט, בנגינת 'אוגוסטין', בהטרדות טלפוניות. ההטרדות מערערות את חייהן עד למותה של מוניקה, כיוון שהן חושפות את היצרים המיניים והאלימים המודחקים של האחיות. שני חטאיו של טיבריוס הם 'פשעי אהבה', שכן 'אוגוסטין' הוא מרד באמנות הבורגנית, בניסיון לזעזע ולהחיות אותה. בסיום הסיפור אהו

53 עמ' 46. Teufel פירושו שטן בגרמנית. ההקבלות לפאוסט רבות ולא אעמוד על כולן כאן. בין השאר מוניקה מסתובבת במטבח במעגל, 'טיבריוס מכשף חשבונות' ובשר עגל (בגרמנית Kalb) מזכיר לסמל פיג'ויה בישול כלבים. השו: יוהן וולפגנג גתה, פאוסט (תרגמה ניצה כן-ארי), אוניברסיטת תל אביב, תל אביב 2006, עמ' 154 ואילך. הלחש ה'מתמטי' של המכשפה מופיע בעמ' 167.

54 עמ' 40. המקור ממלכים ב יד, 6 ודברים כד, 16. הפסוק מופיע גם בשיר 'בארבע שורות', שולמית הראבן, ירושלים דורסנית, מרחביה, ספריית פועלים 1962, עמ' 51.

55 עמ' 50. היפוך האותיות מוניקה-הקינמו (עמ' 45) מצביע על הקרבה הפונטית בין 'מוניקה' ל'ניקיון'.

מציגה חטא זה כפשע נורא: 'ופתאום היא נבהלת פן יעניש אותו הסמל פיג'ויה על דו־ליבר־אוגוסטין' (עמ' 55). בהלוויה של אחותה, מה שנראה לאוה קשה כל כך הוא דווקא התעלול הילדותי בקונצרט, מה גם שבשעת הקונצרט התגובה של האחיות היא אמביוולנטית:

בערב, בסוף הפרק הראשון של הגריג, הן מתכופפות יחד קרוב-קרוב לרדיו. מתוך סבך הכינורות, דקיק וחצוף, נשמע 'אך דו ליבר אוגוסטין, אוגוסטין, אוגוסטין'. הן מביטות זו בזו, המומות.

'לא!!'

'הוא העז!'

'יום אחד יעיפו אותו מהתזמורת', אומרת אוה, ואינה יודעת אם לפחד או לצחוק. סנטרה רועד.

'אך, טיבריוס, איזה בן־אדם. אך דו ליבר' (עמ' 49-50).

'אך דו ליבר' אינו רק ציטוט מהשיר, פירושו המילולי הוא 'אתה אהוב'. ההסבר היחיד לחשש של אוה שטיבריוס יענש על 'אוגוסטין' הוא שהתקת החטא אל התעלול המוזיקלי מעידה על מידת ההדחקה של הפשע האמתי, שהוא פריצת הגבולות המקובלים בחברה מהוגנת. האחיות מסוגלות לקבל את חטאו של טיבריוס כל עוד הוא נשאר תעלול ילדותי, שאינו משנה דבר בחיים האמתיים, כלומר כל עוד הוא נותר מרד תוך־אמנותי. אך כשהמרד פורץ החוצה ומשפיע על האחיות עצמן התוצאות הרות אסון, שכן החטא המינורי למדי (הטרדה טלפונית) מקבל פתאום ממדים מפלצתיים: 'עצום, ארגמני־נגוע, מסריח כחציל רקוב. מחלה בתוך הבית'.<sup>56</sup> מה שמעצים את חטאו של טיבריוס הוא החטא המשלים אותו, חטאה של מוניקה: המיניות האינפנטילית של הכנר מועצמת למחלה קטלנית כיוון שהיא מערערת את הביטחון האובססיבי של מוניקה הסטריילית במערכת הערכים הנוקשה והצפודה שהיא מטפחת בקפידה, וחוברת למיניות המודחקת שלה עצמה.

ובכל זאת, האחיות טיפחו את הכנר ואוה הנותרת בחיים תמשיך לעשות זאת, למרות הכול. כשם שהכנר המורד זקוק לאחיות, המזינות אותו ומעניקות לו מסגרת (שנגדה הוא יכול להתמרד), גם הן זקוקות לו. החברה אינה יכולה לסבול את האמנות שמערערת את הקטגוריות הבסיסיות שלה ללא הפסק - אך גם לא יכולה בלעדיה, שכן בלי אותה ערעור בלתי פוסק היא צפויה למוות בהתאבנות. טענה זו קרובה לתפיסותיו הדיאלקטיות של אדורנו, המתאר את החברה המודרנית הנאורה כמי שהמיטה אסון על עצמה (והיא זוהרת 'בסימן של שואה עטורת ניצחון') ואת יצירת האמנות כסבך של מתחים דיסוננטיים, בלתי פתירים, המשקפים את השסעים בחברה שבתוכה נוצרו.<sup>57</sup> השמעת 'אוגוסטין' עשויה להיקרא כניסיון מגוחך ועצוב לזעזע את המאזינים, בדומה להלם שהאמנות המודרנית נדרשת לגרום לנמעניה כדי לסדוק את החפצון ואת ההתאבנות בתרבות המערבית. לכן בסוף הסיפור הכנר הוא בן הזוג הנכון לאחות שנותרה. הוא ה'אחר לגמרי' שבכוחו להשלים את אוה ולשמור אותה חיה. והרי אוה היא חוה, אם כל חי.

56 עמ' 40. חציל אינו מסריח יותר מירקות אחרים. ייתכן שהחציל מסמן את הלבנטיניות המאוסה בעיני האחיות.

57 ראו: אדורנו והורקהיימר, 'מתוך: מושג הנאורות', עמ' 53 ואילך; וכן Adorno, Aesthetic Theory.

## סיכום: בין אסתטיקה לפוליטיקה

הייצוגים המוזיקליים לסוגיהם השונים ממלאים תפקידים משמעותיים בסיפוריה של שולמית הראבן. כאשר הדמויות מנגנות, שרות ומאזינות למוזיקה, ואפילו כשהן משוחחות על מוזיקה, זו פועלת בסיפור באופנים שונים: כאינטרטקסט המתכתב עם יצירות אחרות (בקורפוס שמרבה להתכתב עם טקסטים רבים ומגוונים); כסמן תרבותי, המציין שייכות מצד אחד והרחקה או הדרה מצד אחר; כיסוד מבני, שאפשר לעקוב בעזרתו אחר יחסי הכוחות, המתחים וההתפתחויות בסיפור; כייצוג חושי המעורר רגשות וזיכרונות, הגם שאלה תלויים במידה רבה גם בקורא המסוים; וכיצירת אמנות העומדת בפני עצמה, שנוכחותה בסיפור מייצרת דיאלוג מורכב בין ערכיה, רעיונותיה וחומריה של היצירה המוזיקלית לאלה של היצירה הספרותית.<sup>58</sup> התחקות אחר כל אלה חושפת בסיפוריה של שולמית הראבן פנים נוספות ומסייעת לפרש מחדש הן סיפורים מוכרים והן כאלה שהביקורת החמיצה עד כה. בסיפור המוקדם 'בחודש האחרון' קיים, בעזרת האינטרטקסט המוזיקלי מתוך **אאידה**, נטורליזם מפוכח וערעור של תפיסות רומנטיות - הן של ההפרדה בין רגשות נעלים וגופניות גסה, כביכול, והן של התפיסה של מלחמת השחרור כמאבק הרואי של גיבורים מוסריים לעילא. האהבה והמלחמה מוצגות שתייהן בסיפור כמעשי ידיהם של בני אדם, בשר ודם ושיער, שגם אותם, גם את מעשיהם וגם את שאיפותיהם ותשוקותיהם יש למדוד בקנה מידה אנושי.

בעיר ימים רבים חשף ניתוחם של הייצוגים המוזיקליים כסמנים תרבותיים חלוקות שונות מהמקובל. מצד אחד יהודים אשכנזים ואירופים לא יהודים כנציגי התרבות המערבית, ולעומתם יהודים ספרדים וערבים כילידי המקום, הלבנטיניים. מנגד רמזה המוזיקה גם על המתחים המובנים בתוך הקבוצות הללו, החוצים והמפוררים אותן, מתחים שאינם ניתנים לפתרון 'קדנציאלי' מוסכם. הסיפור מערער על היררכיות מוכרות ומקובלות, כגון העדפתה של נאורות ליברלית הומניסטית על פני משיחיות ואמונה דתית, ומצביע על משברים חברתיים באמצעות אנלוגיה למשבר הטונליות, המיוצג בנגינת **טריסטאן**. דרך תיאור סגנון הנגינה של הדור הצעיר, המספרת מצרה על הדיסוננס והטכנוקרטיה ההולכים ומשתלטים על חיינו בארץ הזו.

בסיפור 'צ'ייקובסקי הוא אשתו של ברהמסי' חוזרת המוזיקה לסמן את ילידי אירופה כמשתייכים לקבוצה אחת, למרות השואה (המוזכרת בסיפור במפורש!) והבדלים נוספים. בניגוד לרומן המוקדם יותר, ה'אחר' הערבי מודר מהסיפור כמעט לגמרי. גם בסיפור המאוחר ביותר, 'אהבה בטלפון', הערבים כמעט אינם נזכרים והסיפור מתמקד ביחסים שבתוך החברה היהודית העירונית בורגנית. סיפור זה חוזר לשאלת הנאורות ההומניסטית, ומציע פרשנות רדיקלית ליחסים האפשריים בין האמן לחברה שבה הוא יוצר על ידי הכנסת יצירה מוזיקלית אחת - 'אוגוסטין' - לתוך יצירה אחרת, קלאסית. שתי היצירות מיוצגות בסיפור באמצעים מינימליים, אך מושכות אתן את כל תכונותיהן וההקשרים הכרוכים בהן.

58 כאמור בחלקו הראשון של המאמר, ההבדל בין אינטרטקסט לבין אקפרסיס, ובייחוד אקפרסיס מוזיקלי, הוא שייצירת האמנות איננה טקסט בלבד, והיא משפיעה ומושפעת ברמות שונות - חומריות, תכניות, צורניות וכן הלאה.

בחינת הייצוגים המוזיקליים בסיפוריה של הראבן היא לכאורה ניתוח פנים אמנותי של אופני מבע, כביכול אסתטיקה 'טהורה'. אלא שאדורנו, ולא רק הוא, מלמדנו שאין בנמצא אסתטיקה שאינה פוליטית. ואכן, התובנות העולות מהניתוחים שלעיל חושפות בטקסטים של הראבן עמדות רדיקליות ושנויות במחלוקת שהוחמצו על ידי הביקורת הקיימת. בחינת הרצף הכרונולוגי מראה כי לאורך השנים מתגברים המתחים בסיפורים והם נעשים יותר רדיקלים וטעונים, בעולם זה 'שבו, לצערנו', כפי שאומר פרופ' ברזל, 'מתגבר והולך הברברו'סמוס' (עיר ימים רבים, עמ' 68).