

הפסקול של המדינה :

היסטוריה תרבותית ופסקול מוזיקלי בקולנוע הישראלי

מירי טלמון

הקדמה : פסקול תקופתי וזהות קיבוצית

החתימה לזהות תרבותית ייחודית יציבה ומגובשת היתה חלק בלתי נפרד מיצירתה של זהות לאומית בארץ ישראל. התגבשותה של תרבות עברית ילידית בשלהי המאה ה-19 היתה תהליך מודע וסלקטיבי, ולווה בהכרעות שהשפיעו באופן מרחיק לכת על השפה העברית ועל הייצור התרבותי בישראל.¹ בתשתיתו היתה דחייה של תרבות הגולה, ומשמעותו של דבר היתה שמשאבים תרבותיים עשירים מתרבות זו שעשויים היו לשמש בקנון התרבותי המתהווה נדחו מפני מרכיבים אחרים, שעלו בקנה אחד עם הזהות הלאומית המדומיינת. המרכיבים של מורשת התפוצות היהודיות שנדחו היו המרכיבים העממיים של תרבות היום-יום בגולה. לזהות הקיבוצית המתהווה התאימו יותר רכיבים של תרבות עברית עתיקה טרום-גלותית. לפיכך יובאה דווקא מורשת עממית מזרח-אירופית לא יהודית שהביאו עמם יצרני התרבות החדשה והפכה לתרבות 'עברית-ישראלית'.² יצירתה של תרבות עממית לאומית 'רשמית' ניזונה אפוא מתרבות עממית מזרח-אירופית לא יהודית. כך, למשל, שירי זמר רוסיים תורגמו לעברית או הותאמו להם מילים עבריות, וריקודים עממיים כמו הפולקה, המזורקה, הקרקוביאק וההורה המזרח-אירופיים הפכו לריקודי עם ארץ-ישראליים תוך הכלאה עם ריקודים עממיים מקומיים כמו הדבקה והצ'רקסיה.

1 ראו איתמר אבן זוהר, 'הצמיחה וההתגבשות של תרבות עברית מקומית וילידית בארץ ישראל 1882-1948', קתדרה, 16 (1980), עמ' 165-189.

2 ראו יעקב שביט, 'הרובד התרבותי החסר ומילוי: בין "תרבות עממית רשמית" ל"תרבות עממית לא רשמית" בתרבות העברית הלאומית בארץ ישראל', בתוך: בנימין זאב קדר (עורך), התרבות העממית: קובץ מחקרים, מרכז זלמן שז"ר, ירושלים, 1996, עמ' 327-345.

לעומת זאת רפרטוארים יהודיים מסורתיים ועממיים מאירופה ומאמצות ערב הודחקו, והכחשו והודרו מתוך המצאי התרבותי המתהווה.

המאבק על דמותה של התרבות העברית בארץ ישראל ניטש מראשיתו בשדה המוזיקה הפופולרית והעממית.³ האמונה שהתרבות המקומית הלאומית צריכה להצמיח רפרטואר ייחודי, המבטא באופן מקורי ואמתי את ה'ישראליות' נזרעה על מצע רב-תרבותי במציאות דינמית, מורכבת ומלאת סתירות. העברים הצעירים (הכנענים), למשל, הניחו שהקהילה הלאומית המדומיינת תצמח באופן ספונטני כישות תרבותית אוטוטכטונית, בהתאמה לתרבות המקום באגן המזרח התיכון ולמורשת התרבותית העתיקה שנוצרה בסהר הפורה בתקופת הקיום הלאומי העברי במרחב תרבותי וגאוגרפי זה.⁴ אולם החיבור לתרבות המקום - בין קדומה ובין עכשווית היה אידאולוגי מתוכנן ומכוון. היצירה התרבותית הסטיכית, הלא מבוקרת, נוצרה ועדיין נוצרת בהקשר מרובד ומסוכסך של מהגרים שהביאו עמם מורשות תרבותיות שונות ומגוונות, לצד תרבות מקומית ששימשה אף היא השראה ומקור לתרבות המתהווה.

התרבות הישראלית כפי שמוטי רגב ואדווין סרוסי מאפיינים אותה אינה רק תוצר של הבניה, של פרקטיקות ושל ייצור מודע ומכוון של קנון תרבותי. היא שדה מאבק בין מורשות ומגמות שונות על הקנון התרבותי הלגיטימי, ועל מה שמתקבל כזרם המרכזי המייצג והדומיננטי.⁵ המאבק הזה על תכניה וגבולותיה הלגיטימיים של תרבות ישראלית אותנטית מתנהל ביתר שאת בשדה הייצור התרבותי המוזיקלי. האם 'שירי ארץ ישראל' זקוקים לכותרת כזאת או שמא כל זמר שנוצר, שנצרך, שמופק, שמשודר ושמפרש בישראל הוא ישראלי אותנטי ממילא? האם מוזיקה ישראלית עממית ופופולרית צריכה להיות מערבית או מזרחית בצביונה? האם שירה קולקטיבית ומקהלתית היא האופציה הביצועית המתאימה ביותר לביטוי התרבות הישראלית? ואולי ביצועים של סולנים מתאימים לא פחות? האם מותר להכניס יסודות תרבותיים מהמורשות והתפוצות היהודיות השונות כמרכיב לגיטימי בזמר ובמוזיקה, או שמא רק מה שנוצר מתוך התחדשות, כאילו התרבות כותבת את עצמה על גבי דף חלק המתאים לתרבות החדשה? האם היצירה התרבותית צריכה להתחייב לטהרנות ישראלית מקורית או שיש מקום להיפתח להשפעות 'זרות' של תרבות מערבית פופולרית וגלובלית - תרבות 'סלונית', רוק'נרול או היפ הופ? באיזו מידה המוזיקה הישראלית האותנטית אירופית או מזרחית-יכונית יש תיכונית בצביונה? והאם יש קשר בין זיקתם העדתית ומורשתם התרבותית של יוצרים ומבצעים של המוזיקה לבין מידת הלגיטימיות שלהם בקנון הישראלי התרבותי?

השאלות האלה מרחפות בשדה התרבות הלאומית כזירה של מאבק שמכילה ומחילה מצאי של טעמים, רגישויות, ידע וקנונים של יצירות, של צורות ושל תוצרי תרבות. מה ששודר כתוצר לגיטימי ויוקרתי במצאי זה הוא ההון התרבותי או ההביטוס שמגדיר את החברות בתרבות

3 ראו דיון מפורט אצל מוטי רגב ואדווין סרוסי: Motti Regev and Edwin Seroussi, *Popular Music and National Culture in Israel*, University of California Press, Berkeley, CA 2004

4 ראו דיון אצל יעקב שביט, *מעברי עד כנעני*, דומינו, ירושלים 1984.

5 שם.

הלאומית, כפי שגורסים רגב וסרוסי בעקבות פייר בורדייה.⁶ אפשר לתאר את מצאי הזמר והמוזיקה בישראל גם כ'ארגו הכלים' התרבותי של הישראלים במונחיה של חוקרת התרבות אן סוידלר. כלומר הרפרטואר, ההרגלים, המיומנויות והסגנונות, כמו גם הסמלים, הסיפורים, הטקסים והשקפות העולם משמשים משאבים ואבני בניין לאסטרטגיות של פעולה בתרבות, מתייחסים לרגעי היום-יום והשיא בקהילה. מהם הטקסטים או תוצרי התרבות המבטאים רגישויות, השקפות עולם או מצבי רוח תרבותיים? אן סוידלר סבורה כי ארגו הכלים התרבותי של קהילה הוא רפרטואר הזמין לחבריה לשימוש בו באופן פעיל וסלקטיבי לצורכיהם.⁷ ארגו הכלים המוזיקלי של הישראלים הוא כלי תרבותי רב עוצמה ודינמי להבניית זהות לאומית וקהילתית בהיסטוריה הישראלית הקיבוצית וגם מדיום חשוב לביטוי חוויה של זהות ומקום. רכיבו של ארגו הכלים התרבותי המוזיקלי, המצאי הזמין המשמש בהקשרים שונים הן את הפרטים והן את הקולקטיב הישראלי, מצויים במשא ומתן מתמיד, עדיין, ואפשר לטעון כי המאבק על רכיבו ועל שימושיהם הלגיטימיים בהקשרים שונים מבנים את שדה המוזיקה בישראל לא פחות מתהליכים של כלכלה פוליטית ומאבק על בכורה מסחרית.

במאמר זה אני מציעה התבוננות בהיסטוריה התרבותית של ישראל כפי שהיא נדונה ומתפרשת בכמה מקרי מבחן שבחיתי באופן מגמתי בפס הקול המוזיקלי בקולנוע הישראלי. כדי להבין את חשיבות הפסקול המוזיקלי בסרטים אלה יש לדון בו בהקשר הרחב של תפקוד הפסקול המוזיקלי, כפי שתארה אותו קלאודיה גורבמן⁸ במחקרה על הפסקול המוזיקלי בסרטי הוליווד. דיוויד שאמווי טוען כי כותרת ספרה של גורבמן, 'מנגינות בלתי נשמעות', מגדירה באופן אירוני את תפקודי המוזיקה ה'בלתי מורגשת' בסרטים אלה ואת היחס שבין הערוץ הקולנועי המוזיקלי לבין הרצף החזותי. הפסקול הבלתי נשמע, לכאורה, והפונקציונלי בסרט העלילתי ההוליוודי הקלאסי, הן האילים והן המדבר, נועד לשרת את הדרמה, את העלילה, את האפיון ואת האיקונוגרפיה של הסוגה הקולנועית בסרט ולכן לא תבע תשומת לב לעצמו. ה'אנר היחיד שבו לפסקול המוזיקלי יש לא רק ערך ומשמעות אלא שהוא המוטיבציה המרכזית לעצם קיומה של הסוגה הקולנועית הוא כמובן הסרט המוזיקלי, או ה'מיוזיקל'. בסרט המוזיקלי השירים בפסקול הם הליבה של ה'אנר והעלילה נרקמת מסביב לשירים המבוצעים בהופעות ובתהליך הכנתן. הסרט המוזיקלי אף הפך את הפסקול המוזיקלי לתוצר מכיר ופופולרי בפני עצמו, והרחיב את משאבי הפופולריות של הקולנוע ואת פוטנציאל המכירות של הפסקול לחנויות התקליטים.⁹ כמו הסרט המוזיקלי, שהתפתח בד בבד עם מהפכת הקול בקולנוע, הקולנוע ההוליוודי החדש עשה שימוש חדשני בפסקול שירי הסרט המוזיקלי. שירי הרוק והפופ שבפסקול תפקדו כמפתחות מידיים ויעילים להצפנה ולפענוח של רגשות, של רגישויות ושל הלכי רוח

6 ראו ההקדמה לספרם Regev and Seroussi, *Popular Music*
 7 אן סוידלר, 'תרבות בפעולה', (תרגמה אורית פרידלנד), בתוך: תמר ליבס ומירי טלמון (עורכות), *תקשורת כתרבות: מקראה*, א, האוניברסיטה הפתוחה, רעננה 2003, עמ' 53-73.
 8 Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington IN, Indiana University Press, 1987
 9 David Shumway, 'Rock'n'Roll Soundtracks and the Production of Nostalgia', *Cinema Journal*, 38, 2 (1999), pp. 36-51

תקופתיים. בסרטים של הקולנוע ההוליוודי החדש, כמו אלה של ג'ורג' לוקאס ושל פרנסיס פורד קופולה משנות השבעים, תפקידו של מעצב הפסקול נעשה מרכזי ומכריע בעיצוב משמעויות ובקידום המכירות של סרטים. מעצב הפסקול זוכה האוסקר, וולטר מרץ,¹⁰ עם הבמאי ג'ורג' לוקאס, היה הראשון שיצר את הפרקטיקה של עיצוב פסקול רצוף שירי פופ נוסטלגיים כממד פרשני לעלילה בפסקול הסרט אמריקן גרפיטי (1973). חוקר הקולנוע ההוליוודי החדש בשנות השבעים, ג'יימס מונקו,¹¹ סבור כי הפסקול התקופתי הרטרופקטיבי משנות החמישים מעצב את החיווי של הסרט משנות השבעים על אובדן התום האמריקני ערב מלחמת וייטנאם ורצח הנשיא קנדי. הקולנוע ההוליוודי גילה את הפוטנציאל הפרשני והמסחרי של הפסקול המוזיקלי, ויוצרי הקולנוע החלו להשתמש בשירים פופולריים שהוקלטו, נמכרו ונצרכו בתודעה הקולקטיבית בסרטים שקיבלו עם הזמן הגדרה ז'אנרית: סרטי נוסטלגיה.¹²

בסרט הבוגר (1969) עשה מייק ניקולס שימוש בשירי סיימון וגרפונקל לביטוי תודעתו של בנג'מין, גיבור הסרט, ובני דורו האמריקנים, ה'בייבי בומרס'. גם הסרט אדם בעקבות גורלו מאותה שנה עשה שימוש בפסקול הרוק'נרולי לביטוי תודעה דורית רדיקלית, קודרת וחתרנית, על רקע תרבות הנגד - שיצאה נגד מלחמת וייטנאם והשלכותיה המכריעות על התודעה הלאומית והחברתית בארצות הברית של שלהי שנות השישים. הפסקול המבוסס על להיטי רוק מוכרים נועד לייצר נוסטלגיה דורית, ומצד שני לייצג ולבטא תודעה דורית שרלוונטית עדיין לתקופת שחזור בפסקול הקולנועי הרטרופקטיבי, ומהווה כר פורה לפרשנות אידאולוגית ותרבותית. סרטים רטרופקטיביים אמריקניים, כמו השיבה הביתה (במאי: האל אשבי, 1978) או פורטס גאמפ (במאי: רוברט זמקיס, 1994), מייצרים באמצעות השירים שקובצו בפסקול את האקלים התקופתי בעשורים מסוימים בארצות הברית על המגמות, התסיסות והמהפכות התקופתיות הנלוות אליו.

אמנם, מבקרו של הפוסט־מודרניזם בשלהי המאה ה־20 ובאופן ספציפי של סרטי הנוסטלגיה בקולנוע ההוליוודי של שנות השבעים והשמונים, פרדריק ג'יימסון,¹³ טוען כי הסרטים ההוליוודיים הנוסטלגיים העושים שימוש בפסקול רטרופקטיבי יוצרים אובייקטים נוסטלגיים שטחיים וזוהרים, ובמסגרת מודוס ה'רטרו' מטשטשים עומק ומורכבות היסטורית של העבר המיוצג בהם, למרות מראית העין הפסבדו־היסטורית שלהם. הפסקול, כמו גם הדימוי החזותי התקופתי בסרטים אלה, גורם ג'יימסון, מוותר על התוכן ההיסטורי המקורי שנלווה לתוצרים תרבותיים אלה ומשתמש רק במעטפת הקונוטטיבית הזוהרת, האל־זמנית, של עשורי עבר.¹⁴

10 Walter Murch. ראו דיון אצל Charles Schreger, 'Altman, Dolby and the Second Sound Revolution', in: Elisabeth Wise and Robert Belton (eds.), *Film Sound: Theory and Practice*, Columbia University Press, New York 1985, p. 348-355

11 James Monaco, *How to Read a Film: The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media* (Revised Edition), Oxford University Press, New York and Oxford 1981, pp. 98, 182, 295

Shumway (note 9 above), pp. 36-37

13 Fredric Jameson, *Postmodernism*; Duke University Press, Durham 1990

14 וראו גם דיון אצל מירי טלמון, בלוז לצבר האבוד: חבורות ונוסטלגיה בקולנוע הישראלי, האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב 2001, עמ' 15-38.

הישראלית כפי שהם משתקפים בשירי הפסקול הדיאגטיים והאקסטר־דיאגטיים כאחד.¹⁸ אני מתמקדת כאן בסרטים ישראליים שעושים שימוש מודע בפסקול המוזיקלי, שהוא באופן מובהק פסקול נוסטלגי רטרוספקטיבי המשמיע מחדש שירים תקופתיים שנבחרו בקפידה לשם חיזוי אמירה באמצעות המדיום הקולנועי על רגעים משמעותיים בהיסטוריה הישראלית ועל התמורות בתרבות שהם מייצגים.

הקולנוע הוא מדיום רב־עוצמה לייצוג העבר ולהבניית תמונה רטרוספקטיבית עשירה ומורכבת שלו בערוצי הדרמה או הסיפר, התמונה והקול המוזיקלי. הדיונים ההיסטוריים והאידיאולוגיים בקולנוע הישראלי נוטים להתמקד בהבניה הנרטיבית של ההיסטוריה, בייצוגים של לאומיות, של זיכרון קיבוצי, של מגדר ושל אתניות בעיקר במישור הדרמה והתמונה הקולנועית. אולם דיון כזה מחמיץ את מקומו של הפסקול המוזיקלי כהיבט משמעותי של המבט הקולנועי, וכערוץ ביטוי בתוך יצירות קולנועיות למאבק שניטש בשדה המוזיקה על צביונה ותכניה של זהות לאומית וקיבוצית עברית, ואחר כך ישראלית. הסרטים הנדונים כאן מבטאים מודעות למקומם המרכזי של הזמר והמוזיקה במשא ומתן על זהות ישראלית מקומית אותנטית, ומתדיינים עליה בצמתים היסטוריים מרכזיים באמצעות הפסקול. מתוך כך עולה תמונה מורכבת ומרתקת של הנושאים המרכזיים שהזירה הישראלית התרבותית וההיסטורית עוסקת בהם, ושל הסתירות המזינות את המשא ומתן התמידי בשדה הייצור התרבותי: שלום ומלחמה, אינדיווידואלי ופרטי לעומת קולקטיבי ולאומי, מזרח ומערב, מקומיות והשתייכות למרחב הים־תיכוני לעומת הטמעות במערב הגלובלי, אותנטיות ומקוריות לעומת מסחריות קוסמופוליטית או גלובלית.

כמו בקולנוע האמריקני, גם בקולנוע הישראלי החל בשנות השבעים משמש הפסקול המוזיקלי הרטרוספקטיבי מראה מודעת לתהליכים בתרבות ולמודעות דורית רפלקסיבית נוסטלגית בתוך הקשר מסחרי פוסט־מודרני ושוק מתפתח והולך, שבו מוזיקה וקולנוע משלבים פניות לקהלים לצורך שיווק סינרגטי הן של סרטים והן של הפסקולים שקובצו במיוחד למענם.

הפסקול של שנות השבעים כצומת היסטורית־תרבותי

ב־1978 הוקרנו בבתי הקולנוע בישראל שני סרטים שביססו את הפסקול המוזיקלי שלהם על רפרטואר מוכר, המייצג עידן היסטורי רטרוספקטיבי, תרבות מוזיקלית פופולרית הנטועה בזמן ובמקום, ובזיקה לתודעה דורית והיסטורית־תרבותית קיבוצית. הלהקה (במאי: אבי

18 מרכיבים דיאגטיים של הפסקול נובעים מן העולם הבדיוני ומיוחסים למציאות המיוצגת. למשל שיר הבוקע מטרונויסטור באתר החזרות של הלהקה בסרט בשם זה, או שיר המבוצע בהופעה. מרכיבים אקסטר־דיאגטיים של הפסקול מיוחסים לדוברי היצירה המצויים מחוץ לעולם הבדיוני הנראה על המסך. זה יכול להיות מספר רטרוספקטיבי בגוף ראשון בקול־על, או מוזיקה בפסקול שנוספה לסצנה ולא נובעת ממנה או מנומקת. ראו: David Bordwell and Kristin Thompson, 'Fundamental Aesthetics of Sound in the Cinema', in: Wise and Belton (eds.), *Film Sound*, pp. 181-199. וכן: אילן אבישר, 'פסקול', בתוך: הנ"ל, **אמנות הסרט: הטכניקה והפואטיקה של המבט הקולנועי**, האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב 1995, עמ' 128-150.

נשר, 1978) התבסס על שירי הלהקות הצבאיות בשלהי שנות השישים, תקופת הזוהר שלהן, שהיתה גם 'שירת הברבור' שלהן. הפסקול של **אסקימו לימון** (במאי: בועז דוידזון, 1978) עיצב לקט של שירים אמריקניים ואירופיים פופולריים סלוניים משנות החמישים והשישים, שירים, שבדומה לפסקול הסרט **אמריקן גרפיטי** ההוליוודי, ששימש לו מודל, מייצגים את תרבות הנעורים התקופתית בזירותיה המייצגות: בגלידריה, בחוף, במסיבה, בקולנוע ובבית הספר. פרשנות אפשרית לאיסוף השירים הפופולריים התקופתיים בפסקול היא ששני הסרטים מתבססים על פסקולים בעלי פוטנציאל לייצר נוסטלגיה בעיקר כדי להימכר היטב בקופות ובחנויות התקליטים. אכן, **באסקימו לימון** צפה מספר הצופים הגבוה ביותר בשלהי שנות השבעים בישראל: 1,350,000 צופים בישראל בלבד בשנת הפצתו, ונוסף על כך זכה להצלחה פנומנלית גם בגרמניה וביפן. סרטי המשך מצליחים למדי הופקו בשנים הבאות. גם הלהקה הביא לאולמות למעלה מחצי מיליון צופים בשנת יציאתו לאקרנים (575,000 על פי נתוני המכון הישראלי לקולנוע). אולם יותר מכול, ומעבר לכל הקבלות המסחריות על יעילותו השיווקית של הפסקול הרטרוספקטיבי הנוסטלגי-לועזי במקרה של **אסקימו לימון**, ועבריי-ישראלי במקרה של הלהקה, שני הסרטים ביטאו תמורות תרבותיות מרחיקות לכת שהפסקול המוזיקלי מבטא את פרשנותו עליהן באופנים ישירים ועקיפים כאחד.

פסקול הסרט **אסקימו לימון**, המבוסס על פופ אמריקני מתקתק ומכיר, הוא המקרה העקיף יותר של חייו פרשני על תמורות בתרבות העברית באמצעות שירי הפסקול. סרטו של דוידזון הוא לכאורה חיקוי אפיגוני של סרטו המקורי של ג'ורג' לוקאס, **אמריקן גרפיטי**, העוסק בארצות הברית של שלהי שנות החמישים וראשית השישים ערב רצח קנדי ומלחמת וייטנאם. אולם בהקשר הישראלי הוא מייצר תמונת עבר אוונגרדית ותודעה דורית רטרוספקטיבית חדשה של שנות החמישים בישראל. לא עוד שנים של התיישבות עובדת, של הגשמה לאומית, של משלטים, של צנע, של קולקטיביזם, של פילוג בקיבוצים ושל מחויבות של הפרט לעם ולמולדת. **אסקימו לימון** משכתב את נעורי שנות החמישים בישראל באמצעות הפסקול הלועזי הנוסטלגי ומשחזר אותם כתרבות נעורים נהנתנית, העסוקה בעיקר בהתבגרות מינית בתל אביב הבורגנית של ריקודים סלוניים ותרבות היום-יום של המעמד הבינוני. שילוב התרבות ההוליוודית הסלונית ושחזור מנהגי המיליה הבורגני המזרח-אירופי התל-אביבי, כפי שכותבי התסריט, אלי תבור ובוועז דוידזון חוו בביוגרפיה שלהם, מציע דיוקן שונה ומורכב יותר של ההיסטוריה הישראלית התרבותית, שאינה ממוקמת בבועה ציונית של הגשמה לאומית ותרבות זמר 'ישראלית', אלא בהקשר מערבי רחב יותר, שבו פופ אירופי ואמריקני נשזר בחיי היום-יום של הישראלים באמצעות הרדיו, הקולנוע, תרבות הפנאי וחנויות התקליטים. כמו בסרט של לוקאס השקיעו המפיקים של **אסקימו לימון** חלק ניכר מתקציב הסרט ברכישת הזכויות לשירי הפסקול, שירים פופולריים ממצעדי הפזמונים בארצות הברית ובאירופה של שנות החמישים והשישים, שזוהו עם תרבות הנעורים כפי שעוצבה בקולנוע האמריקני של שנות החמישים. וכך מופיעים גם הטיפוסים והמוטיבים הנרטיביים שאפיינו סרטי נוער פופולריים אמריקניים: המורד וה'גריזור' עם השיער המשוח בברילנטין ומעיל העור (מוזו בסרט), ה'יורם' הממושקף (פרויקה) וה'חנן' השמן (יודל'ה), כמו גם הטיפוס הרגיש, מוקד ההזדהות והפרשנות בסרטי הנעורים הרפלקסיביים של הוליווד החדשה, גיבור הסרט בניצי, שלבו נשבר מאהבה נכזבת.

לא נפקד גם מקומה של הנערה שנכנסה להריון לא־רצוי (נילי), שהיתה במרכז הפורמולה המסחרית והפופולרית של סרטים הוליוודיים מוסרניים שפנו לנערות בשנות החמישים, וביטאו את הפניקה המוסרית סביב גילוי הנעורים כמעמד חברתי חדש עם אנרגיות ליבידינליות מאיימות. וכך אם בעבר הארץ־ישראלית הציגה שירת הנוער ותרבות הנעורים החלוצית מגויסות לשירות האומה ויעדיה הקיבוציים, וסרטים כמו **נועה בת 17** (במאי: יצחק צפל ישרון, 1980) ו**רובה חוליות** (במאי: אילן מושנזון, 1979) שחזרו בזיקה לתמונת עולם זו את הילדות והנעורים של שנות החמישים, **אסקימו לימון**, לעומתם, ייבא בתיווך הפסקול המוזיקלי דימוי חדש של נעורים הוליוודיים ולא ישראלים, וניכס אותם בתמונת העבר הביוגרפית שלו ובהיסטוריה התרבותית הישראלית. בדרך זו יצר הפסקול המוזיקלי חיזון תרבותי־היסטורי של ישראל צעירה שהיא זעיר בורגנית ועירונית בהקשר נהנתני. את תרבות החלוץ האלטרואיסט החליף חזון ה'אנטי פראיר' (יודל'ה, כמה פעמים בדיאלוג עם חבריו: 'למה דווקא אני?'),¹⁹ את ריקודי העם ריקודים סלוניים ואת סדר היום הלאומי רב הפתוס, המשברים והמשימות שברוני לב טריוויאליים שההגשמה והחברה המתוקנת אינה בראש מעייניהם אלא האהבה הרומנטית וההתבגרות המינית.

פסקול הלהקה, לעומת זאת, מבטא את המעבר משיירה מקהלתית־קיבוצית ומזמר עברי המגויס לסדר יום לאומי־צבאי אל מוזיקת הרוק, המבטאת התנגדות ומרד חברתי,²⁰ אל שירת הסולו והיחיד, אל האתגר שמציבים השוליים החברתיים, הפריפריה וסדר יום חברתי־תרבותי חדש בפני ההגמוניה הישנה. הסרט מייצר חיווי פרשני על המעבר מתרבות ה'פרוטקציה' המפא'יניקית הישנה לתרבות תחרותית ברוח הקפיטליזם והליברליזם הכלכלי האנטי־סוציאליסטי שביטאו את המהפך הפוליטי של 1977 עם עליית הליכוד. באמצעות המאבק על תפקידי הסולו בלהקה ומסירתם לזמרים המוכשרים והמבטיחים, ולא בהכרח למי שהוותק מקנה לו זכויות יתר, מספר הסרט המוזיקלי באמצעות סיפורה של הלהקה את סיפור חילופי הנורמות התרבותיות מקולקטיביזם לאינדיווידואליזם תחרותי, ומיוקרה של המרכז הוותיק לאתגורו על ידי החדשים והפריפריה. ה'חדשים' או ה'פריפריה' בסרט הם לא רק המזרחים, כמו 'בזוקה' (מאיר סוויסה) האפסנאית־ג'ובניק' השר במבחן הכניסה שלו ללהקה בצרפתית את הלהיט על הכלב מירזה. גם חברו דטנר (גידי גוב) העירוני, בעל החזות הלא 'ז'לובית' בעליל, כלומר המציע דגם חדש של גבריות ישראלית, מייצג את הנורמה התרבותית החדשה העוברת מן השוליים למרכז ההזדהות והביטוי הערכי. גם הנראות של ההומוסקסואל (מנחם עיני) בלהקה, והחבריה של המזרחים - בזוקה (מאיר סוויסה) החדש ומלי (גלי עטרי) הוותיקה משעריים - מייצרים באמצעות הדמויות ואפיוןן בדרמה פרשנות על חילופי משמרות עקרוניים בחברה ובתרבות.

19 רוניגר ופיגה מאבחנים את צמיחת אתוס ה'אנטי פראיר' בתרבות הישראלית בראשית שנות השבעים כתגובת נגד למלחמת יום הכיפורים. ראו: לואיס רוניגר ומיכאל פייגה, 'תרבות הפראיר והזהות הישראלית', **אלפיים 7** (1993), עמ' 118-136.

20 על תרבות הרוק ומשמעותה התרבותית ועל חילופי המשמרות בישראל מתרבות הלהקות הדומיננטית אל תרבות הרוק על מסריה החתרניים, ראו את מחקרו פורץ הדרך של מוטי רגב, 'בואו של הרוק: משמעות, התמודדות, ומבנה בשדה המוסיקה הפופולארית בישראל', עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, 1990; וכן Regev and Seroussi, *Popular Music*, pp 137-188

הלהקה, הבנוי במתכונת של סרט מוזיקלי (מיוזיקל) מתת-הסוג שנקרא 'הסרט המוזיקלי של מאחורי הקלעים'²¹, מספר כמו הסרט המוזיקלי ההוליוודי הקלאסי מסוגה זו את סיפור הכנתה של הופעה והמתרחש מאחורי הקלעים בחזרות, ומסתיים בשיאו הדרמטי במופע של הלהקה המצולם לטלוויזיה. המופע הזה מבטא בסרט המוזיקלי ההוליוודי הרפלקסיבי את מיתוס הבידור.²² מיתוס הבידור מלכד שלושה מיתוסים מרכזיים שבתשתית הבידור ההוליוודי בכלל והמיוזיקל בפרט: מיתוס הספונטניות, מיתוס הקהל ומיתוס האינטגרציה. אלה מתבטאים, בין השאר, באופנים שבהם מצלמת המצלמה ברגעי השיא האינטגרטיביים גם את המופיעים בשילובם האסתטי המוזיקלי והחזותי, בריקוד וזמר, המבטא אוטופיה של יצירה והרמוניה המתגברת על המחלוקות שמאחורי הקלעים, וגם את הקהל, שהאינטגרציה שבשיאו האוטופי של הסרט אינה פוסחת גם עליו והוא שותף לשילוב ההרמוני שמאפשרים הבידור והמוזיקה כחוויה קיבוצית חושנית ואסתטית.

תומס שץ גורס כי הסרט המוזיקלי ההוליוודי מבטא בשיאו, בסוף הטוב ובמופע הסיום, אוטופיה של קולקטיביות אינטגרטיבית והרמונית ואופי משחרר ופלאי של הביטוי המוזיקלי ושל האהבה הרומנטית כאחד.²³ המחזמר ההוליוודי של אחורי הקלעים בסרטים הוליוודיים קלאסיים המייצגים את הסוגה, כמו קרון הלהקה, במאי: וינסנט מינלי, 1953 ושיר אשיר בגשם, במאים: סטנלי דונן וג'ין קלי, 1952, מתמקדים בחלופות רומנטיות המתמודדות ביניהן מאחורי הקלעים ומייצגות גם התלבטויות אמנותיות-מוזיקליות של יוצרי הסרט המוזיקלי או המופע. למשל, שיר אשיר בגשם ממקם את הדרמה המוזיקלית הרומנטית על רקע המעבר מקולנוע אילם לקולנוע מדבר. גיבורו, שהפך משחקן פעלולים לרקדן וזמר מצליח בסרטים מוזיקליים, נקלע אל בין הכוכבת ששיחקה לצדו בסרטים אילמים והיא נטולת שמץ כישרון מוזיקלי וקול המתאים לקולנוע החדש, לבין רקדנית ושחקנית צעירה שתהפוך גם לבת זוגו וגם לכוכבת של הסרטים המוזיקליים החדשים. מהפכת הקול והחלופות הקולנועיות שהיא מבטאת מיוצגת בתחרות הרומנטית ובמאבק בין הכוכבות היריבות. שירי המחזמר מבטאים את המסרים האוטופיים והרומנטיים של הז'אנר, המתקיים בכוונה חסרת הדאגות של הבידור הספונטני והמענג, ומשאירים בשוליים ומחוץ לבמה את ההיסטוריה בת הזמן - השפל הכלכלי והאבטלה הקשה בארצות הברית של אותה תקופה.

לעומת זאת הסרט הלהקה, שהוא עיבודו של הז'אנר בהקשר ישראלי, ממוקם ברגע היסטורי תרבותי מסוים על רקע מלחמת ההתשה ואחרי מלחמת ששת הימים. שירי הפסקול מייצגים את התקופה באופן מגמתי ופרשני. הסרט נפתח ברצף דימויים חזותיים של מלחמת ששת הימים: תצלומים בשחור לבן החוברים בתודעה הישראלית הקיבוצית לניצחון במלחמה ולאופוריה הלאומית שאחריה. דימויים חזותיים אלה משובצים על רקע השיר 'גבעת התחמושת' (יורם

21 Backstage Musical. ראו דיון והפניות למקורות נוספים על הסוגה בספרי בלוז לצבר האבוד, עמ' 177-191.
 22 הסרט הרפלקסיבי מתייחס לעצמו, לעשייה הקולנועית ומבטא את השתקפות המדיום או הז'אנר. ג'ין פיאר דנה במחזמר ההוליוודי של אחורי הקלעים כמשקף את עצמו. ראו: Jane Feuer, 'The Self-Reflexive Musical and the Myth of Entertainment', in: B.K. Grant (ed.), *Film Genre Reader*, University of Texas Press, Austin (1977) 1986, pp. 329-343
 23 Thomas Schatz, *Hollywood Genres*, McGraw-Hill, New York 1981

טהרלב ויאיר רוזנבלום, בביצוע להקת פיקוד המרכז), המוסיף לשורת הדימויים הוויזואליים שקובעו בזיכרון הקיבוצי הרשמי קונוטציות תרבותיות הקושרות אותם ללחימה הרואית, להישרדות הלאומית, להקרבה ולניצחון. במבחן הקבלה ללהקה שרה נועה (דפנה ארמוני) את שירם של יובב כץ ודוד קריבושי, שנכתב ובוצע אחרי מלחמת ששת הימים על רקע הסרת האיום הסורי מיישובי הצפון, 'בתי את בוכה או צוחקת'. חייל אחר שר במבחני הכניסה ללהקה את שירם של דידי מנוסי ושמוליק קראוס, 'באנו למילואים', גם הוא מתקופת ההמתנה והמילואים המתמשכים סביב מלחמת ששת הימים. 'נאצר מחכה לרבין', שירו של חיים חפר ללחן עממי, שהיה למרים המורל הלאומי בתקופת ההמתנה מורטת העצבים ועמוסת החרדות שקדמה למלחמת ששת הימים, מושר במסיבת יום העצמאות אצל רבקה'ה מהצ'יזבטרון, חברת הלהקה הצבאית החלוצית שמופיעה בסרט הלהקה, כיאה לסרט רפלקסיבי מסוגו. השירים בסרט מזוהים עם מלחמת ששת הימים כעידן של גבורה, של סולידריות, של חרדה ושל אופוריה לאומית.

השירים האלה, הקשורים לרגע היסטורי מסוים שקדם למלחמת ההתשה אשר בהקשרה ממוקם הסרט, חוברים לשירים אחרים בפסקול המייצגים את השירה הלאומית-צבאית-מגויסת של הלהקות הצבאיות בימי הזוהר המוקדמים שלהן. שירים מסוג זה מעומתים באופן שיטתי עם השירים החדשים, האוונגרדיים ואפילו הרדיקליים שהלהקה מכינה להופעה. אלה שירים שמעלים שאלות ולא נותנים תשובות ('בשמלה אדומה'); שירים שמבטאים משאלות אסקפיסטיות ולא התגייסות למשימות לאומיות ('אילו ציפורים'); שירים שמעובדים כרוק מערבי בן הזמן עם גיטרה חשמלית, תופים ואורגן, ומשלבים מרכיבי זהות שנדחו בעבר או סותרים זהות קיבוצית עברית חילונית כמו זמר חסידי ורוק חתרני ('הבן יקיר לי אפרים').

שירי הלהקה מבטאים בממד הביצוע את מעמדם ההולך ונעשה מרכזי של מבצעי הסולו, ובתכניהם - את הרגישויות של תרבות הנגד המרדנית בארצות הברית של שנות השישים: שירים פציפיסטיים בעליל כמו 'הללויה' (אם ברובים כבר לא היה צורך היינו שרים אז הללויה; לו בא שלום הייתם רואים איך כל הצבא שר הללויה', מילים ולחן: יאיר רוזנבלום) ורוויזיוניסטיים כמו 'אין כבר דרך חזרה' (מילים: יורם טהר לב, לחן: יאיר רוזנבלום), החותם את הגולל על ההיסטוריה החלוצית. מגמה פציפיסטית זו וההתנגדות לתרבות ישראלית מסורתית המקדשת את ההתנדבות החלוצית האלטרואיסטית והמחנכת 'למות בעד ארצנו' מתבטאת במרד של חברי הלהקה במפקדיהם או במייצגי דור ההורים הסמכותי. המרדנות מצטברת לאורך העלילה כולה ומתפוצצת בשיאה הדרמטי שבו מודיע קצין החינוך כי מופע הלהקה וצילומיה לטלוויזיה בטלים ומבוטלים. יתר על כן, בשיאו האינטגרטיבי האוטופי של המחזמר, בהופעה שמתקיימת ככלות הכול בסיום הסרט, מבצעים חברי הלהקה את 'שיר לשלום', שירם של יענקל'ה רוטבליט ויאיר רוזנבלום. השיר על מסריו הפציפיסטיים, שמילותיו נכתבו בידי מי שנפצע במלחמת ששת הימים, מקושר בתודעה הישראלית הקיבוצית עם סידוק הקונסנווס הישראלי ביחס לאתוס ההקרבה של היחידים למען הקולקטיב והמולדת. אלוף פיקוד המרכז בתקופה שבה בוצע השיר והוקלט בידי להקת הנח"ל, רחבעם זאבי, אסר על השמעתו בפני חיילי צה"ל מחשש לדמורליזציה. באופן אירוני מסמן מהלך זה היפוך בתפקודן המקורי של הלהקות הצבאיות בימי הבריגדה שהוקמו כדי לבדר ולהעלות את המורל. מיקומו של השיר החתרני והרדיקלי

הזה מ־1969 בשיאו ההרמוני והאינטגרטיבי של הסרט, כשהמצלמה, במיטב המסורת של הסרט המוזיקלי של אחורי הקלעים, קולטת את הקהל, את המפקדים, את חברי הלהקה נאספים על הבמה ומשתלבים בסולידריות לכידה, מבטא את תמצית המסר האוטופי שלו: הסרט מתמודד עם סתירה יסודית שבין שירה וצבאיות, מוזיקה ומלחמה, ג'ובניקיות וקרבינות. הדרך ליישב את הסתירה הזו היא כפי שמבטאות מילות 'שיר לשלום': לשאת עיניים בתקווה לא דרך כוונות (הרובה), לשיר שיר לאהבה ולא למלחמות. הרגישות הפציפיסטית הזו של תרבות הנגד של צעירים בפריז של 1968 (מרד הסטודנטים), לונדון וארצות הברית של המחזמר ההיפי **שיער**, לא פסחה על ישראל ברוויו הסאטירי **מלכת האמבטיה** (חנוך לוין, 1969) ובמחזמר **שיער** בגרסתו העברית (בתרגום אהוד מנור, שהוצג בשנת 1969 בתאטרון אלהמברה ביפו).

הסרט מבטא תמורות אידאולוגיות מרחיקות לכת בסדר היום הישראלי ומציע שילוב רב־משמעות בין מבנה המחזמר ההוליוודי של אחורי הקלעים, לבין האתוס הפציפיסטי של שנות השישים ברוק המערבי וארגו הכלים התרבותי הישראלי. מעבר לכך מציג הסרט אמירה גם על חילופי המשמרות בתרבות הזמר והמוזיקה הפופולרית. משירה מקהלתית מלווה באקורדיון הנייד והנישא בקלות בידי המופיעים במשלטים לשם הרמת המורל, לרוק המורכב גם מבחינת ההפקה וההופעה, הדורש הגברה ותאורה, מיוצר למען שוק מסחרי תקשורתי ולא למען העם והמולדת.²⁴ **בלוז לחופש הגדול**, סרט של רנן שור (תסריט של דורון נשר) מ־1987, ממשיך את הדיון של הלהקה באותו צומת היסטורי על רקע מלחמת ההתשה, ומשתמש הן בנוסחה של המחזמר של אחורי הקלעים והן בפסקול מוזיקלי מקורי וגם לקטני־פרשני. עלילתו עוקבת אחרי תהליך הכנת מופע הסיום של תלמידי בית ספר תיכון תל־אביבי על רקע מלחמת ההתשה. המופע שמכינים התלמידים מבוסס על שירי מחאה שכתבו התלמידים, המבטאים מרד בדור ההורים והמחנכים, שהוא מרד פציפיסטי, והזרה של מיתוס 'טוב למות בעד ארצנו'. שירים מקוריים בפסקול (שכתב דורון נשר לצד פסקול מוזיקלי מקורי של רפי קדישזון) מעומתים עם שירים שהפכו לנכס צאן ברזל בארגו הכלים התרבותי השירי: שירה של חנה סנש שהולחן בידי דוד זהבי, 'הליכה לקיסריה' ('אלי, אלי, שלא יגמר לעולם') ושירה של להקת הנח"ל 'יוסי, ילד שלי מוצלח' (מילים: ע' הילל, לחן: סשה ארגוב) שמבוצע במופע הסיום במקום שירי המחאה שתוכננו, לזכר יוסי צוויליך, אחד מבוגרי המחזור שנהרג בתאונת אימונים.

הסרט מעמת באמצעות העמדת הסצנות, העיבודים המוזיקליים ופריטים במיזנסצנה ובדיאלוג שתי חלופות תרבותיות. מצד אחד, תרבות הזמר הקולקטיבית, המזוהה עם תום הנעורים והנאיביות הישראלית שמיוצגת בתרבות הזמר והמופע של הלהקות הצבאיות והתרנגולים ('יוסי ילד שלי מוצלח'); מצד שני, תרבות נעורים, שהיא תרבות נגד מרדנית המיוצגת באזכורים של רוק מערבי חתרני במיזנסצנה ובדיאלוג: ג'ימי הנדריקס, בוב דילן, כרזות של להקת הדלתות המעטרות את חדרו של מוסי, אזכור החיפושיות המעשנים סמים בשירותי המלכה בארמון באקינגהם, עיצוב סצנת התספורת של צוויליך על רקע השיר 'הליכה לקיסריה' (ציטוט של סצנה דומה במחזמר הרוק **שיער**). המשמעות החתרנית שנלווית לאזכורי תרבות הרוק המערבית

24 ראו דיון של נתן שחר בתמורות בתפקוד, במבנה ובתכנים של הלהקות הצבאיות ושיריהן. נתן שחר, 'הלהקות הצבאיות ושיריהן', בתוך: צבי צמרת, חנה יבלונקה ואחרים (עורכים), **העשור הראשון תש"ח-תשי"ח**, יד יצחק נב"צבי, ירושלים תשנ"ח, עמ' 299-318.

חוברת לאמירה בסרט על חזירתה של תרבות מוזיקלית זו למרכז מערכת המוזיקה הפופולרית בישראל. שירם של אריק אינשטיין ושלום חנוך, 'למה לי לקחת ללב', מן האלבום **שבלול** שיצא ב־1969, מייצג בפסקול את התרבות המוזיקלית החדשה בגרסתה הישראלית המקורית. כך, כמו בסרט **הלהקה**, באמצעות שירי הפסקול המצטטים וממחזרים תקופות קודמות, ובתוספת מרכיבים נוספים במיזנסזנה ובדיאלוג המזמנים קונוטציות מוזיקליות־תרבותיות תקופתיות, מבטא הסרט **בלוז לחופש הגדול** את מגוון החלופות התרבותיות המתפקדות בתודעה הקיבוצית ובארגז הכלים הישראלי התרבותי ברגע המעבר של מלחמת ההתשה וערב מלחמת יום הכיפורים, זה הרגע ההיסטורי שבו מסתיימת עלילת הסיפור, כשמוסי נהרג במלחמה זו. לצד 'יוסי ילד שלי מוצלח', 'הליכה לקיסריה' ו'קום התגייס לגדוד העברי' משנות הארבעים, ו'למה לי לקחת ללב', המייצג את הרוק הישראלי החדש של שלהי שנות השישים ואילך, מביא הפסקול המוזיקלי חלופה תרבותית נוספת שעולה מן המודחק הישראלי־יהודי: השיר הנוסטלגי ביידיש, 'קינדער יורן' (שנות הילדות), שמושר בחגיגת הנישואים של שוש וקובי ומלווה בעיבוד מוזיקלי (של רפי קדישזון, שהלחין את הפסקול המקורי הנפלא לסרט) בסגנון הכליזמרים.

כך מבטא **בלוז לחופש הגדול** בפסקול המוזיקלי מנעד ישראלי תרבותי מורכב יותר ואת הלגיטימציה הגדלה בהדרגה בתרבות למורשת היהודית מהגולה. הסיפור המסופר בחזית הוא סיפור הערכים המשתנים בתרבות הישראלית ואובדן התום של ההתגייסות ללא תנאי למען המולדת. הסיפור הנוסף שמספר הפסקול המוזיקלי הוא סיפור התרבות של התרבות הישראלית המתבטא גם, אם לא בעיקר, בתרבות הזמר. לצד המורשת הארץ־ישראלית והרוק המערבי נפתחת התרבות גם למורשת מוזיקלית יהודית קדם־ישראלית שהודחקה והנה היא מתפרצת, ועוד מעט תשתלב בחזית הזמר והמוזיקה בישראל.

כעבור יותר מעשור המשיך **צומת וולקן** (במאי: ערן ריקליס, 1999) באמצעות הפסקול ומראי המקום המוזיקליים הגודשים את הסרט, בדיון ההיסטורי והתרבותי הזה על רקע ערב מלחמת יום הכיפורים. עלילת הסרט מבוססת גם היא בחלקה על הנוסחה של הסרט המוזיקלי של מאחורי הקלעים. הסרט מספר על הכנת מופע רוק של להקה חדשה בקריות שמנסה לפרוץ מן השוליים למרכז היוקרתי. כתבי התסריט, אמיר בן־דוד ומשה זונדר, והבמאי ערן ריקליס, כבר יצרו במשותף קודם לכן סרט העוסק בהיסטוריה המוזיקלית־תרבותית של ישראל בשנת 1993. הסרט זוהר עסק בסיפור חייו וביצירתו של זוהר ארגוב. אמיר בן־דוד שילב רכיבים אוטוביוגרפיים בתסריט של **צומת וולקן**, תרם לאותנטיות של הסיפור ואף הלחין את השירים המקוריים. בן־דוד היה הגיטריסט של להקת הרוק **אבטיפוס**, שכמו הלהקה הבדיונית בתסריט שכתב **צומת וולקן** פרצה מן הקריות לתודעה הציבורית, לשידורי הרדיו, לחנויות המוזיקה ומצעד הפזמונים, ואף מופיעה בשירו של שלמה ארצי 'זה מה שנשאר' (באלבום **שניים**, 1996) כ'להקה מתוקה' ש'שרה על מועקה'. הסרט משלב אמירה חברתית עדתית (בדמותה של דליה, החולמת להפוך לכתבת העיתון העולם הזה ומזדהה עם המהפכה של הפנתרים השחורים) עם אמירה פוליטית פציפיסטית (בהקשר של מלחמת יום הכיפורים) ועם ביקורת נוקבת על ההתייחסות לבני מיעוטים, על החומרנות ההולכת וגוברת ועל התרופפות המחויבות של הפרטים לעם ולמולדת המגולמת בסיפורו של הכדורגלן האלים, אבי אלבו. סיפורה של חבורת הצעירים מן הקריות השואפים לעורר את עניינו של סוכן שיקליט ופרסם

את יצירתם המוזיקלית מתרחש לא רק בצומת וולקן. הוא מתרחש גם בצומת תרבותי משמעותי שהסרט מצפין את החיזוי הפרשני לגביו בערוץ הפסקול, המלקט שירים תקופתיים מראשית שנות השבעים. החזרה הרטרואספקטיבית ל-1973, לקו השבר של מלחמת יום הכיפורים, היא חזרה לרגע היסטורי הרה משמעותי בזיכרון הקיבוצי. מלחמת יום הכיפורים, בפרשנותה של יעל זורבל,²⁵ החזירה לתודעה הישראלית את החרדות היהודיות המודחקות מן הגולה והפכה את מיתוס מצדה על פיו: ממיתוס של הקרבה וגבורה לאומית קיבוצית לכזה המייצג טראומה של מצור והשמדה קולקטיבית. לואיס רוניגר ומיכאל פייגה סבורים כי מלחמת יום הכיפורים הכניסה לשיח הישראלי העממי ולרגישות הקיבוצית את אתוס האנטי־פראייר, שביסודו כופר במחויבותו של הפרט להקריב את צרכיו ואת חייו למען הכלל, ועומד על מחויבותו של כל פרט לעשות לביתו, לדאוג לעצמו, להגשים את חלומותיו הפרטיים ולממש את עצמו.²⁶

בצומת הזה של התמורה ממחויבות לכלל וללאום למימוש עצמי 'אנטי־פראיירי' מצויה הדילמה של גיבור הסרט, מיכה שלי (השחקן אורן שבו). מיכה, שמחויב לחבריו בלהקת הרוק החדשה ולהופעתם, מקבל הצעה שקשה לסרב לה, להופיע כסולן, ולהשאיר את חבריו מאחור, בפסטיבל 'הלל לישראל', המייצג באופן מטפורי גם את המחויבות האידאולוגית של זמר עברי להתגייס ולהלל את המדינה שהוא נוצר בה, וגם את מעמדו ההולך ונעשה אנכרוניסטי של פסטיבל הזמר העברי, שעד 1972 נחגג ושוודר מדי שנה ביום העצמאות. בצומת הזה שבין מימוש עצמי לבין מחויבותו ללהקה מצוי גם דני רפאלי, שמשקיע את הכסף שחסכה אמו ללימודיו באקדמיה למוזיקה ברכישת פסנתר חשמלי שישימש את הלהקה. הצומת הזה שבין מימוש עצמי והפנית עורף למחויבות לכלל לבין הקרבה אלטרואיסטית למען הקבוצה - צומת אידאולוגי שעמד גם בתשתיתו של הסרט בלזו לחופש הגדול - מקבל ביטוי דרמטי וסמלי בבחירות המנוגדות של השניים. מצד אחד מיכה בוחר לדאוג לעצמו, להופיע בפסטיבל ללא חבריו ו'לבגוד' בלהקה, ומצד שני דני בוחר לקנות פסנתר למען הקבוצה ולוותר על חלומו הפרטי ללמוד באקדמיה למוזיקה. בהתרה של עלילת הסרט, בסיומו, נהרג באופן סמלי דני האלטרואיסט בקרבות מלחמת יום הכיפורים, בדומה למוסי מבלזו לחופש הגדול, שבלחץ חבריו הקריב את חלום הלהקה הצבאית למען התגייסות לצנחנים ונהרג בקרבות מלחמת יום הכיפורים. הדרמה מבנה אפוא את הגיבורים המוותרים על חלומם המוזיקלי הפרטי גם כ'פראיירים' של אתוס ההקרבה הלאומי.

אולם צומת וולקן עוסק לא רק בצומת האידאולוגי וגם לא רק בצומת הגאוגרפי שליד הקריות והמפרץ, אלא גם בצומת תרבותי־מוזיקלי משמעותי, שפסקול הסרט מבטא אותו על חלופותיו השונות. פסקול זה חושף באמצעות מבחר השירים שלוקטו לציטוט בו אופציות מוזיקליות מתחרות בראשית שנות השבעים. האופציה הראשונה היא פסטיבל הזמר, 'הלל לישראל', המייצג תרבות זמר עברי אנכרוניסטית. האופציה השנייה היא פסטיבלים המייצגים זמר ממוסחר, לא אותנטי, שפונה בעיקר לשוק התקליטים והטלוויזיה המתבססת והולכת בישראל. הפסקול מרפרר מתוך אלה לפסטיבל של שירי ילדים, ולאירוויזיון. האופציה

Yael Zerubavel, *Recovered Roots: Collective Memory and the Making of Israeli National Tradition*. University of Chicago Press, Chicago IL 1997, pp. 192-197

רוניגר ופייגה, (לעיל הערה 19).

השלישית, המציגה חלופה אותנטית לשני נוסחים אלה, זה שעבר זמנו מצד אחד והממוסחר מצד שני, היא הרוק המערבי החדשני, עם להקת הרוק **פינק פלויד** כאידאל וזיהוי חלופה זו גם עם להקות רוק ישראליות שצמחו בשוליים הגאוגרפיים והחברתיים, דוגמת הלהקות **אבטיפוס** או **בנזין** שבאו מהקריות.

לצד המחווה הרפלקסיבית והרטרוספקטיבית לצומת המוזיקלי-תרבותי הזה, דן הסרט גם בפוליטיקה של זהויות ולאום, במלחמת יום הכיפורים ובחלופות השלום, במעמדם של מזרחים ושל מיעוטים אחרים, במעמדן של נשים העשויות לבחור בתחרויות גיהוץ (אמה של דליה) או בקריירה עיתונאית לוחמנית (דליה), בקולקטיביזם אלטרואיסטי לעומת אינדיווידואליזם תחרותי ומימוש עצמי. החיווי בפסקול הסרט על המאבק על ארגו הכלים המוזיקלי הישראלי המתגוון והמתרברד, והדיון בלגיטימיות ובדומיננטיות של החלופות המוזיקליות, עולים בקנה אחד גם כאן, כמו בסרטים **אסקימו לימון**, **הלהקה**, **בלוז לחופש הגדול**, עם הפרשנות על פרשות דרכים מכריעות נוספות בפוליטיקת הזהויות ובמצב הרוח הלאומי-חברתי.

צמיחת המוזיקה המזרחית ושיח האותנטיות

כמו **הלהקה**, **בלוז לחופש הגדול** ו**צומת וולקן**, גם **ללקק ת'תות** (במאי: אורי ברבש, 1992) מבוסס על הנוסחה הקולנועית-מוזיקלית של המחזמר של מאחורי הקלעים, ומספר על הכנת מופע של להקה צבאית לטלוויזיה. במקביל מספר הסרט על מאבקו של בועז אגיוף (אורי בנאי), צעיר ירושלמי ספרדי-מזרחי, להתקבל ללהקה ולבצע שיר מקורי שכתב. אגיוף לא מתקבל, בעוד כוכב הלהקה ה'צפוני', תמיר (אקי אבני), נהנה מזכויות יתר. התחרות בין תמיר לבועז מקבלת פרשנות מעמדית-עדתית מפורשת, העולה בקנה אחד עם הנוסחה שהתבסס בסרטי בורקס פופולריים בשנות השישים והשבעים. סרטים אלה, שהעמידו במרכז עימות בין אשכנזים רמי מעמד אך קרים ולא תמיד די 'גברים', לבין מזרחים עניים אך שופעי קסם גברי וחום משפחתי, הציעו אוטופיה אינטגרטיבית שמיישבת את הפער המעמדי-חברתי באהבה רומנטית ובזיווג של הגבר המזרחי עם הנערה האשכנזית.

ללקק ת'תות משאיר על כנה את הנוסחה השגורה של הגברים המתחרים על אהבתה של הנערה, אולם מעביר את הפער המעמדי והמאבק העדתי לשדה המוזיקה הישראלית. סיפורה של הלהקה הצבאית הוא אפוא סיפור הדרתו של הזמר הירושלמי המזרחי מן המרכז התרבותי והקנון הלגיטימי של זמר ישראלי מקורי. בועז לא רק מודר מן הלהקה ונשלח לאפסנאות, לספק שירותים למיוחסים מן הלהקה הרשמית. גם שירו אינו מתקבל לרפרטואר של הלהקה, המבצעת את שירי יוני רכטר הלגיטימיים. שירו המקורי והאמתי, זה שכתב לעצמו ועל עצמו, מנוכס בידי סולן הלהקה ומבוצע בלי שהוא מקבל את הקרדיט המגיע לו. החלופות התרבותיות המיוצגות בפסקול המוזיקלי ובדרמה מעמידות אפוא את שירי יוני רכטר מול זמר מזרחי הנאבק על ההכרה באותנטיות ובלגיטימיות שלו. שירי הפסקול חוברו במיוחד לסרט לא על ידי יוצרים המזוהים או מזדהים כמזרחים; מילותיהם נכתבו בידי חנה גולדברג והם הולחנו בידי אילן גולדהירש. לפיכך, אין הם מבטאים באופן די אותנטי את מה שיועדו לבטא. הסרט כולו טבוע בחותם העיצוב הסטראוטיפי של המאבק המעמדי-עדתי ושר את שירו של הזמר המזרחי

באמצעות כותביו האשכנזים. כך נותר הדיון בלגיטימיות ובאותנטיות של המוזיקה המזרחית בתחום התאורטי גרדא. השירים ה'מזרחיים' בסרט לא נכתבו מתוך המורשת והביוגרפיה המזרחית של כותביהם. רק מזרחיותו המשוערת של השחקן המגלם את דמותו של בועז אגיוף מתקפת את אמינות הסיפור והנמשל התרבותי ההיסטורי שלו.

כעבור עשור הציעה דרמת הטלוויזיה **בוצ'אצ'י** גרסה אותנטית יותר של סיפור מאבקן של הזמר המזרחי להתקבל לזרם המרכזי, להיות משודר מעל גלי האתר ועל מסך הטלוויזיה מעבר לגטו היסתיכוני מזרחי, להיתפס כזמר ישראלי עממי אותנטי ולגיטימי. דרמת הטלוויזיה הזאת (במאי: נתי אדלר, 2001, מתוך סדרת דרמות הטלוויזיה **שיעור מולדת**, שיצרו רנן שור ואורית אזולאי) מספרת את סיפורם של עובדי מטבח מזרחים ועולים מחבר המדינות בבסיס חיל אוויר, ששירים זוכה בתחרות יום העצמאות המסורתית, וכנגד כל הסיכויים גובר על שירם של פרחי הטיס. ההופעה הזוכה במשחק המכור הזה היא של פרחי הטיס, שבחרו לבצע את השיר האנכרוניסטי 'מים לדוד המלך' מפסטיבל הזמר העברי של 1970. לבימוי מופעם של הטייסים נשכר מעבד שירי האירוויזיון המצליחים ננסי ברנדס. ניצחונם הסימבולי של עובדי המטבח מתברר בבוקר היום שלמחרת, כשכל דרי הבסיס ובאי חדר האוכל מריעים להם ומבטאים את אהבתם ואהדתם לשירם ולביצוע שלהם. כך, כמו במציאות התרבותית הישראלית, משיג הזמר המזרחי את מעמדו הלגיטימי ואת מקומו בשדה המוזיקה והתרבות נגד כל הסיכויים, שומרי הסף ובעלי ההון התרבותי דרך אהדת הקהל.

לא במקרה מביסים עובדי המטבח האותנטיים את הטייסים המפונקים והאנכרוניסטיים. השיר הזוכה חובר בידי דודו טסה, מוזיקאי עם מורשת עיראקית מוצהרת וקשרים משפחתיים ליוצרים ומבצעים אותנטיים של המורשת הזו, שגם משחק בסרט ומבצע את השיר בקולו. דודו טסה הוא נכדו של דאוד אל-כווייתי, שיחד עם אחיו, סלאח, הותיר מאחוריו בעיראק מורשת מוזיקלית מפוארת שלא זכתה להכרה בישראל. המורשת הזו נותרה בגטו הערבי-מזרחי ברדיו הישראלי עשורים רבים. דודו טסה ביצע את שירם של סלאח ודאוד אל-כווייתי 'פוג אל נחל' (מעל צמרות הדקלים) בפסקול הסרט **סוף העולם שמאלה** (במאי: אבי נשר, 2004) ובכך ביטא את מגמתו של הסרט לשקם מורשת ונרטיב עדתיים מודחקים ולשחזרם, ואת הקול האותנטי המזרחי החדש, המשלב מורשת מוזיקלית אתנית יהודית מודחקת ומוכחשת עם יצירה מקורית ישראלית מקומית אותנטית של בני הדור השני והשלישי.²⁷

כמו בסרטים הלהקה וללקק ת'תות, גם ב**בוצ'אצ'י** מעובד הנרטיב של המחזמר של מאחורי הקלעים, והדרמה מספרת את סיפור הכנתו של מופע ליום העצמאות בבסיס חיל אוויר. מיקומו הסמלי של המאבק על מוזיקה ישראלית לגיטימית ואותנטית בבסיס צבאי ערב יום העצמאות, משחזר ובה בעת משכתב את המעמד הסמלי של הצבא ככור היתוך חברתי ותרבותי ושל הלהקה הצבאית כאתר של ייצור תרבותי ישראלי מקורי. דרמת הטלוויזיה של אדלר בוחנת באופן רפלקסיבי ואף פרודי את מעמדו הסימבולי של כור היתוך הצבאי כאתר של אינטגרציה בין-עדית, בין-מעמדית ובין-תרבותית. גם העמדתה של תחרות זמר בבסיס הצבאי

27 הסרט התיעודי עירק'נ'דול (גילי גאון, 2011) מתעד את המורשת והביוגרפיה המוזיקלית המשפחתית של דודו טסה.

ערב יום העצמאות במרכז הדרמה מעודדת פענוח של הדרמה הזאת כביקורת וכהשתקפות מודעת לעצמה של תהליכים של הכלה, של הדרה ושל תמורה בתרבות הזמר והפזמון בישראל. המעמד הטקסי התרבותי של יום העצמאות בתרבות הזמר הישראלית התבסס עוד בימים שבהם פסטיבל הזמר והפזמון נקבע בידי ועדת הטקסים במשרד ראש הממשלה כחלק מרכזי ומשמעותי של חגיגות יום העצמאות. הדרמה **בוצ'אצ'י** מצטטת את האירוע האיקוני הזה בשיר שבוצע בידי להקת הגשש החיוור בפסטיבל הזמר והפזמון של 1970, 'מים לדויד המלך'. השיר לא זכה אמנם באחד המקומות הראשונים בפסטיבל, אך הופעתם של הגששים בתלבושות של חיילים רומאיים עם חצאיות קצרצרות, ועם העמדה שחשפה את לבושם התחתון כל אימת שהרימו את ידיהם הפכה לאובייקט של ציטוט פולחני בתרבות העממית.

השיר על דוד המלך ועבדיו מתקשר לתמה חוזרת ב**בוצ'אצ'י**, המעמתת את המלך עם העבד או המשרת, באנלוגיה לטייסים כמעמד גבוה ומפונק לעומת עובדי המטבח המשרתים אותם. 'מי שחושב כעבד לעולם לא יהיה מלך', אומר מקסים, נגן הבוזוקי האסרטיבי, שנאלץ לעבוד במטבח, לבוצ'אצ'י שמקבל את עבודתו שם ואת מעמדו הנחות בהשלמה. אולם ל'מלך' - מה שמקסים מבקש להיות - יש קונוטציה נוספת, המתקשרת ישירות למאבקו של הזמר המזרחי על לגיטימיות ועל יוקרה בישראל: זוהר ארגוב נודע כ'מלך של המוזיקה המזרחית'.²⁸ עובדי המטבח שמשתתפים בפעם הראשונה בתחרות הזמר של יום העצמאות, נאלצים לבצע מחרוזת של שירי להקות צבאיות המזוהים עם האתוס הלאומי-ישראלי המסורתי של הקרבה למען העם המולדת וסולידריות גברית-צבאית-לאומית. שירים של להקת חיל האוויר: 'את המנגינה הזו אי אפשר להפסיק', 'היה לי חבר היה לי אח', 'כנפיים' ולבסוף גם שיר של להקת הנח"ל, 'ישנן בנות', למילותיו של יורם טהרלב, ובהופעת 'דאג' שמאתגרת את גבריותם לא פחות משהחצאיות של הגשש מאתגרות את גבריות הטייסים והופכת 'גבריות' למופע הנתון להזרה ולהתדיינות.

מול השירים האלה המבטאים את ערכי ההקרבה, הגבורה והרעות שבתשתית השיח הישראלי עד שלהי שנות השישים, מעמיד הסרט את החלופה האותנטית - שירו של דודו טסה, שהוא עצמו כתב ואף מבצע אותו עם חבריו למטבח. שירו של טסה מוגדר בידי מקסים, מייצג האופציה היוונית היס-תיכונית עם הבוזוקי שלו, כשיר דיכאון. בכך מתייג מקסים את שירו של המזרחי תחת הסטיגמה הקלישאית שיוחסה להם כ'שירי בכי' הכרוכים ב'ים של דמעות'. לאורך הדרמה כולה מצטיירת דמותו של מקסים כדמות לא אותנטית, כמי שעסוק בהכרזה אסרטיבית חוזרת ונשנית על זהותו ועל זכויותיו. בוצ'אצ'י העניו, היודע את מקומו, הוא הגיבור האמיתי של הדרמה, ואף נותן לה את שמה. מקסים, שעורק מן ההופעה עם עובדי המטבח ומסרב לחבוש את כומתת הטבחיים, נעלם כפי שבה בלי לשקם את כבודם הרמוס באופן יום-יומי של עובדי המטבח. הוא דואג לעצמו לפני הכול. דווקא בוצ'אצ'י מבטא נורמה ישראלית-צברית ותיקה המחייבת נאמנות של הפרט לקולקטיב הצבאי והלאומי, סולידריות ורעות. בשיאו של הסרט הוא עומד בראש עובדי המטבח היוצאים להופעה שתוצאותיה ידועות מראש, שברור כי לא

28 באופן אירוני, ננסי ברנדס שביים את מופע פרחי הטיס היה המעבד המוזיקלי והמנצח בביצוע השיר 'הפרח בגני', שירו של אביהו מדינה שפרסם את זוהר ארגוב בפסטיבל הזמר המזרחי בראשית שנות השמונים.

ינצחו בה. עובדי המטבח, מלווים בדרבוקות ולובשים בגאווה כובעי טבחים ענקיים, מכריזים בהופעתם כי הם גאים במי שהם מתחת למדים או לכומתות הטבחים. הם מבצעים את שירו של טסה, כשדודו טסה הממשי ביניהם, ומבטאים באמצעות מילותיו את השיח האותנטי החדש המבטא תודעה פרטית וקהילתית החיה בשלום עם מורשתה, ומבטאת את עצמה כפי שהיא חשה את עצמיותה - בלי לנסות להיות מה שאינה, בלי לחשוש לבטא מה שהיא, לחלוק את מורשתה עם אחרים. כפי שמבטאות מילות השיר, זהו זמר ש'נפתח לאחרים / יוצא ממקומות שמסתתרים / שר שירים מוזרים / משתטה / וזה לא עושה לך כלום / [...] כולנו נפתחים / מנגנים צלילים ערביים / שרים שירים מוזרים משתטים וזה לא עושה לך כלום'.

אפילוג: פסקול מוזיקלי ב'סרטים מכאן'

עד כה התמקד הדיון בפסקול מוזיקלי ערוך, לעתים רטרוספקטיבי, הבנוי מרפרטואר מוזיקלי ישראלי ולועזי שלוקט ונערך באופן מגמתי לשם יצירת אפקט נוסטלגי וחיווי פרשני על צמתים משמעותיים בהיסטוריה התרבותית הישראלית. פרק מסיים זה מוקדש לפסקול מוזיקלי מקורי בקולנוע ישראלי, תוך התמקדות במקרה מבחן אחד שבו מלחין הפסקול חובר ליוצר הסרט ביצירה סינתטית משותפת, תוך ניסוח מפורש של תפיסתם האמנותית על יצירת ביטוי קולנועי ומוזיקלי אותנטי למקומיות הישראלית. הפסקול שיצר המלחין יונתן ברג'ורא לסרטיו של שמי זרחין מבטא גרסה של ניב מוזיקלי קולנועי מקומי הנוצר מתוך מודעות עצמית לסינתזה הייחודית בתרבות הישראלית בין מורשת אתנית-עדתית ליצירה מקורית מקומית, בין מזרח למערב. ב-1994 יזם, עיצב ועיבד ברג'ורא לפסטיבל עכו את המופע 'ים של בלוז', שהציע גרסאות בלוז לשירים מזרחיים. כותרתו של המופע מרמזת על השילוב בין זמר מזרחי, המונכח בכותרת באמצעות הרמיזה לשיר 'ים של דמעות', לבין בלוז מערבי-אמריקני. הפנייה למורשת יהודית-ספרדית-מזרחית ושילובה הסינתטי בפסקול הישראלי העכשווי בולטת גם בפיוטיו של הרב אהרון פרץ מג'רבה, תוניסיה, שברג'ורא הלחין לסדרה מעורב ירושלמי (2004, 2005-2006, 2009), יוצרים: אודי ליאון, נסים לוי, ג'קי לוי, במאים: ינקול גולדווסר, ניר ברגמן, שי כנות) בביצוע הזמרת מירי מסיקה. גם כאן שולב במרחב הירושלמי הישראלי העכשווי טקסט של הפייטן בן המאה ה-18, רבי אהרון פרץ, והמוזיקה המתחברת למורשת הספרדית בשילוב הפסנתר והקלידים המערביים המודרניים עם הגיטרה, הכינור והעוד. ברג'ורא יצר ניב מוזיקלי קולנועי ייחודי ומודע לעצמו המשלב כלים מקומיים מזרח-תיכוניים, כמו עוד, קנן ודרבוקה, עם פסנתר, כינור וגיטרה, ומשלב טונליות מזרחית ומערבית ליצירת ניב מוזיקלי קולנועי ישראלי ייחודי מקומי: מיזוג ולא הכלאה של מזרח ומערב, של ים תיכון ומזרח תיכון. קולותיהם של חיים אוליאל, של מירי מסיקה ושל ריימונד אבקסיס בפסקול משתלבים בצילום המקומי היס-תיכוני של שמי זרחין ויוצרים מקום שאינו מודע יתר על המידה למקומו ההיסטורי בקונפליקט או לזה הגאוגרפי במזרח התיכון, ונפרד מהמחויבות לתפקידו ההיסטורי והתרבותי של הזמר העברי המקורי ביצירת תרבות עברית מקורית. הפסקול המקורי הזה, כמו גם ההקשר המקומי והדרמה שהוא משולב בהם, מציע ניסוח אמנותי ותרבותי מקורי לחוויה הישראלית החיה והמתהווה בחוויית המקום כאן ועכשיו. סרט הקולנוע, כטקסט תרבותי, עשוי לבטא זיקה של זהות ומשמעות תרבותיות בערוצים חושיים מגוונים, חזותיים

ומוזיקליים, לצד ביטויים טקסטואליים נוספים של זיקה למקום ולמורשת תרבותית מקומית. הדיון כאן מתמקד בהיבטים של פסקול מוזיקלי מקורי המבטאים זיקה לזהות ישראלית מקומית לא רק מתוך ניתוח פרשני של הפסקול אלא בהתבסס על התבטאויות רפלקסיביות של יוצר הפסקול, המלחין יונתן ברגיורא, ושל הבמאי שמי זרחין, על יצירתם המשותפת.

סרטיו של שמי זרחין, **הכוכבים של שלומי** (2003) ו**אביבה אהובתי** (2006), שרים שיר הלל ליום-יום הישראלי, לחיי החולין הדביקים והעצבניים בטבריה או בשכונה דרום תל-אביבית - ללא חניה, ללא מזגן, אבל בזיקה טבעית ומובנת מאליה למרחב היס-תיכוני הצפוף והקולני. שמי זרחין מבקש לייצג בעולמות הבדיוניים הקולנועיים שהוא בורא מציאות ישראלית על הווייתה החושנית המידית, על צבעוניותה, על אור השמש העזה המשתקף בכחולים האלה, בניחוחותיה וטעמיה כפי שהוא חווה אותה בחושיו כישראלי טבריאני, על פי עדותו.²⁹ האידיאל האמנותי הקולנועי הזה עולה בקנה אחד עם מה שאני מציעה לאפיין כ'שיח האותנטיות' בתרבות ישראלית עכשווית. הקולנוע והטלוויזיה חברו לביטוי השיח הזה במיזם שיזמה הטלוויזיה בכבלים, 'סרטים מכאן', שבמסגרתו הופק הסרט **הכוכבים של שלומי**. המקומיות הזו 'מכאן' מעוצבת במישור החזותי בשימוש הבולט והעקיב בכל תמונה בכחול, התכול, הטורקיז והירוק על גוניהם. אותו תכול יס-תיכוני חוזר ומופיע כמעט בכל 'פריים' בשני הסרטים. ההקפדה על פרטי המיזנסצנה מייצרת ביטוי של חולין ישראלי מזרח-תיכוני בחמסות שעל הקירות,³⁰ בגרעיני אבטיח מלוחים בצנצנות זכוכית ובחלון עטור תחרה לבנה ומשקיף לכנרת התכולה, בצמחי תבלין מקומיים ובמטבח מקומי המתבטא בעוגיות מעמול, בשקשוקה או בתיבול בתימין וברוזמרין.

יס-תיכוניות מזרחית זו מהדהדת בפסקול המוזיקלי שהולחן בשני המקרים בידי יונתן ברגיורא בעבודה משותפת עם הבמאי, תוך חבירה מודעת לחזונו האמנותי והתרבותי בדבר אותנטיות החוויה החושנית המקומית. זרחין מעיד כי ברגיורא הלחין את הפסקול המוזיקלי לסרט **אביבה אהובתי** עוד לפני שקרא את התסריט, בעת שהם חיפשו במשותף אחר המקצב, אחר המוזיקה שצומחת 'מפעימת החיים של הסרט, מהמציאות', כפי שביטא זאת זרחין. פסקול **הכוכבים של שלומי** מאופיין בשילוב של טונליות מערבית עם צלילים וכלים מזרח-תיכוניים. לגוון המרוקני של שיר הנושא של הסרט, 'עוד אבוא אל ספך', למילים של המשורר נתן אלתרמן, תורם לא רק העיבוד הכלי העשיר והרב-תרבותי, אלא גם קולו חיים אוליאל, שמביא עמו את חוויית המוזיקה המרוקנית מהבית. גם בעבודה על פסקול הסרט **אביבה אהובתי**, פנו ברגיורא וזרחין אל מציאות מקומית חושנית, תוך שימוש בקצב שנוגן בנקישות על חפצים כמו רהיטים, בקבוקים, טפיחות על בגדים והמהום נשי וקלי. ברגיורא סיפר כי ניסה להביא את סרטו של זרחין באמצעות הפסקול 'הביתה' -

29 בריאיון עם פבלו אוטין. ראו: 'מראה חלקי של נוף נפשי', 'לביים עם שיר בלב', בתוך: פבלו אוטין, קרחונים בארץ החמסנים: הקולנוע הישראלי החדש, שיחות עם במאים, רסלינג, תל אביב 2008, עמ' 289-309.

30 ראו דיון ביס-תיכוניות, בחמסה, וביצירה של להקת טיפקס אצל אלכסנדרה נוק: Alexandra Nocke, *The Place of the Mediterranean in Modern Israeli Identity*, Brill, Leiden and Boston 2009, pp. 70-73

אל היס־תיכוני, המקומי.³¹ הוא יצר אפוא ניב מוזיקלי קולנועי מקומי ייחודי, הניתן לזיהוי כיצירתו האמנותית הטבועה בחותמו האישי כמוזיקאי ושל זרחין כקולנוען. מעבר לביטוי הדופק והנשימה של המציאות הבדיונית־קולנועית והסיפור שהיא מספרת, יצר ב־גיורא סינתזה מוזיקלית מקומית של מזרח ומערב, של מודרניות ומסורת שנובעת לא רק מהניב האמנותי האידיוסיונקרטי שלו כיוצר, אלא גם מחזון מוצהר של פסקול ישראלי מקורי הנטוע במרחב התרבותי שבתוכו הוא נוצר ובביוגרפיה התרבותית של הישראלים. חזון זה מתמזג עם חזונו הפואטי של זרחין לייצר קולנוע אותנטי, מוחשי, מקומי. וכך סרטיו של זרחין מבטאים את ייחודו כיוצר קולנועי שחותמו האישי האמנותי מתבטא בין השאר בביטויי יס־תיכוניות במרחב - במיזנסצנה ובדחיסות הקולנית של אינטראקציות אנושיות בין־אישיות. הפסקול שהלחין ב־גיורא לסרטים אלה מבטא בסינרגיה עם המבע הקולנועי את עמדתו האמנותית הייחודית כיוצר העולה בקנה אחד עם תפיסתו זו של הכותב והבמאי ליצור במרחב התרבותי המקומי ובזיקה למורשות מוזיקליות מקומיות אותנטיות.

ביצירת הפסקול לסרטים הכוכבים של שלומי ואביבה אהובתי, כמו גם לסרט הדוקומנטרי תגיד אמן (במאי: דוד דרעי, 2005), לדרמת הטלוויזיה עד שיבוא מחר (במאי: דוד דרעי, 2005) ולסדרת הטלוויזיה מעורב ירושלמי, שבשיר הנושא שלה הלחין ב־גיורא את מילות הפיוט המקורי 'אהוב נחמד' של רבי אהרון פרץ מג'רבה, הוא יצר סינתזה של ירושלמיות עם תל־אביביות.³² זו הכלאה מודעת של מורשת יהודית מזרחית ספרדית, מוזיקה שגוניה הצליליים והכליים מעוגנים בהרכב הכלי המזרח־תיכוני, עם המורשת המערבית של הרוק והמוזיקה הקלאסית. האמירה המוזיקלית בפסקול של ב־גיורא חומקת מהתביעה המשתמעת מהמחלוקת האקדמיות והתקשורתיות ומהתייגים המסחריים לסוג, לקטלג וליצור היררכיות של איכות והון תרבותי בשדה המוזיקה בישראל. היא מאתגרת את הקריאה לטהרנות תרבותית 'ישראלית' או 'מזרחית', טהרנות שאינה מתיישבת עם מציאות תרבותית מתהווה ודינמית הנתונה במשא ומתן מתמיד: האם מוזיקה או זמר 'מזרחי' היא הגדרה מסחרית שיוקית או סיווג תרבותי שניזון מפוליטיקה של זהויות? האם זו הגדרה אסתטית או חברתית? האם קטגוריות וסיווגים של ניב מוזיקלי 'ישראלי', 'אמתי' ו'מקורי', כפי שחלמו יוצרי התרבות והאמנות המקומית בעידן יצירתה המודעת של תרבות ישראלית ארץ־ישראלית, עדיין רלוונטית? והאם יש דרך חזרה לניב המוזיקלי הטהור שמתעקש על שימור מורשת עדתית אותנטית כזו או אחרת בהקשר שבו היוצרים ניזונים ממורשות מוזיקליות מגוונות בהקשר מקומי ועולמי? ב־גיורא יצר סינתזה ייחודית המשלבת מזרח ומערב כחלק מהחוויה החושנית התרבותית המקומית, ובתוספת מורשת מוזיקלית יהודית אתנית, כתוצר טבעי של הביוגרפיה האישית והאמנותית שלו ושל היוצרים שהוא עובד עמם.

קובי אוז מנסח את השילוב האותנטי והנובע מהביוגרפיה האישית והתרבותית שלו בין תרבות הפופ והרוק הגלובלית המערבית לבין מורשתו וזיקתו המקומית הים מזרח־תיכונית,

31 ב־גיורא כתב את הדברים תחת הכותרת 'מוזיקה למרחקים ארוכים'. הוא מסר לי את הטקסט בראיונות שערכתי אתו ביולי 2009 ובדצמבר 2010.

32 ב־גיורא מספר על התהליך של יצירת המוזיקה לסדרה והחיבור לפיוט של פרץ במרחב האישי שלו באתר 'פיוט' <http://www.piyut.org.il/cgi-bin/weeks.pl?Id=331>

כ'קצת תוניסיה, קצת MTV'.³³ גם הלהקה שהוא יוצר במסגרתה, טיפקס, משלבת אקורדיון של שירי ארץ ישראל ולהקות צבאיות של פעם, עם עוד מזרח־תיכוני וסינתיסייזר של הרוק הפופולרי המערבי, ומבטאת כך את המקומיות המשוחררת שצמחה כאן בזירה המוזיקלית והקולנועית־טלוויזיונית. השילוב הזה, הניכוס של מרכיבי זמר המאתגרים גבולות לאומיים, חברתיים ופוליטיים, וקטגוריות תרבותיות־חברתיות־פוליטיות מדירות, ממודרות, מבחינות ומפלות, מתואר גם כאסטרטגיה של חיוניות ואפילו של הישרדות.

המוזיקולוגית והאנתרופולוגית איימי הורוביץ דנה במוזיקה הישראלית היס־תיכונית ובפוליטיקה של האסתטי.³⁴ היא מספרת את סיפורה של המוזיקה היס־תיכונית המזרחית ואת תהליך התקבלותה בשדה המוזיקה הישראלית הפופולרית כלגיטימית כסיפור של מחלוקות והסגות גבול. חציית גבולות באמצעות הכלאות ויציאה אל מעבר לגבולות ישראל אל קהלים במדינות ערב, יציאה מן הגטו המזרחי והמלחמה על התקבלות בתוך הגבולות הלגיטימיים של הישראליות. כפי שביקשתי להראות במהלך המסע המוזיקלי הזה בפסקול של הקולנוע הישראלי שירים הם לא רק מילים, והמוזיקה המלווה את הדרמה אינה רק מנגינה בלתי נשמעת בשירות הסיפור והמעורבות הרגשית של צופים. הפסקול עשוי לספר סיפור משלו, לצד הדרמה והמרקם החזותי של הסרט, שהוא משל לפוליטיקת הזהויות ולהיסטוריה התרבותית הישראלית. כפי שגורסת הורוביץ, הביצועים של להקות צילי הכרם וצילי העוד מ־1975 לשיר 'חנה'לה התבלבלה' ממחזים הכלאה ושילוב קרנבליים של ניגון כליזמרי יהודי מזרח־אירופי למילים של המשורר יליד פולין נתן אלתרמן, בסגנון קולי תימני, במקצבים יווניים ובפעמות של רוק אירופי. הסיפור שמילות השיר מספרות על חתונה בין גבר מזרחי לאישה אשכנזית ועל תינוקם שנולד לפני החתונה, משלים את הביצוע המוזיקלי כשהוא מאתגר קטגוריות וטעמים מובדלים ונורמטיביים בעולם נרטיבי קרנבלי מהופך, שגם הוא מאתגר נורמות וגבולות חברתיים נוקשים ואנכרוניסטיים.

המוזיקה הישראלית היא אתר תוסס של יצירת תרבות - תחילה ארץ־ישראלית ומאוחר יותר ישראלית מקורית. אלכסנדרה נוקי דנה במוזיקה הפופולרית בישראל כמרחב תרבותי ליצירת תרבות יס־תיכונית מקומית.³⁵ מוטי רגב ואדווין סרוסי דנים בה כזירה דינמית של מאבק מתמיד על ייצור וביטוי ישראליות אותנטית על גווניה השונים ועל נוסחיה המשתנים.³⁶ איימי הורוביץ מציעה לראות את הסיפור על המוזיקה הישראלית היס־תיכונית כמשל, כהשתקפות של המאבק המקומי על טריטוריות, על גבולות של זהות לאומית ישראלית ועדתית, כסיפור של אובדן והתחדשות מתמידים. יש שמספידים את אובדן המסורות שלהם ומדברים על תרבותם כמונחים של הישרדות והיעלמות. השיח המקביל על הישרדות תרבותית וקיומית בישראל, גורסת הורוביץ, לא רק כורך את ההישרדות התרבותית והקיומית־הלאומית זו בזו באופן פיגורטיבי, אלא מעיד עד כמה אי־אפשר להפריד את הנרטיבים האלה זה מזה בהקשר

33 מצוטט אצל Nocke, *The Place of the Mediterranean*, p. 70

Amy Horowitz, *Mediterranean Israeli Music and the Politics of the Aesthetic*, 34

Wayne State University Press, Detroit 2010, pp. 155-175

Nocke, *The Place of the Mediterranean*, p. 56 35

Regev and Seroussi, *Popular Music* 36

הישראלית. משא ומתן וחדשנות, שינוי ומאבק נחוצים להישרדות לא רק של מוזיקה שצורותיה משתנות באופן תמידי, אלא גם של מי שיוצרים, יורשים, מעבירים לדורות הבאים ומוקירים את מרחבי הצליל קרועי המלחמה האלה.³⁷

סיפורו של הפסקול הקולנועי שסופר כאן הוא לא רק סיפורה של המוזיקה בישראל כמרחב של משא ומתן על גבולותיה, על תכניה, על צורותיה האמנותיות ועל הפרקטיקות התרבותיות של הישראליות. זה גם סיפורה של תרבות בהתהוות מתמדת, שמנסה להגדיר את גבולותיה ולשמר את זהותה באמצעותם, ונאלצת להסתגל לפתיחותם המאתגרת אך היצירתית.

מעבר למאבק ולסתירה שבין פתיחות לגבולות נוקשים, המסע הזה מסתיים בפסקול מקורי לסרטים ישראליים מקוריים שנוצרים בתמיכת הקרן לקולנוע ישראלי שוויתרה על תוספת המילה 'מקורי' לשמה. קולנוע ישראלי אינו זקוק עוד לתואר המפורש 'מקורי'. זה המהלך שגם המוזיקה הישראלית, מרחב כה מרכזי במאבק המתנהל על הגדרת גבולותיה התרבותיים של הישראליות 'מקורית' וה'אמתית', עשויה להוביל. כפי שאמר ב־1984 הזמר הישראלי חיים משה: 'אנחנו במזרח התיכון, מוקפים על ידי לבנון, סוריה, עיראק ומושפעים על ידי אנגליה, ארצות הברית וצרפת. אז אולי עוד 20 שנה יהיה לנו סגנון מוזיקלי ואנשים לא יאמרו זה מזרחי, זה מערבי. בעוד 20 שנה זה יהיה מוכר כמקורי, אותנטי, ישראלי'.³⁸ ועונים לו בשנות האלפיים הראפרים סאבלימינל והצל: 'מי אני? מה אני? אני מכיר השורשים שלי, יודע מאיפה באתי: אני מכאן ומכאן הגעתי'.³⁹

המוזיקה הישראלית העממית והפופלרית על גווניה וגרסאותיה השונות לישראליות, כמו הקולנוע, תווה בבוא היום על האפולוגטיות באשר למקוריות או לאמת שלה כמוזיקה ישראלית. אולם המאבק על תכניה, על תצורותיה ועל משמעויותיה של הישראליות עדיין נמשך. המודעות העצמית הזו, המשתקפת בייצור התרבותי המקומי, היא בעיני תמציתה של הישראליות המתהווה והולכת. ואנחנו - הצופים, הקהל, הצרכנים, היוצרים, החוקרים - כולנו לוקחים חלק בתהליך המרתק הזה.

Horowitz, *Mediterranean Israeli Music*, pp. 155-175 37

ibid., pp. 161-162 38

סאבלימינל והצל בשיר 'בילאדי', מתוך האלבום האור והצל, 2002, כתבו: סאבלימינל והצל. 39