

מוזיקה ותרבות

חלונות מוזיקליים -

קונפליקט ופיוס במרחב־שמע משותף

נפתלי וגנר

אדם המהלך בחוצות הגבעה הצרפתית בירושלים, פוגש ברחוב עוברים ושבים בני דמותו, כלומר חילונים משכילים, וסביבו בניינים הדומים כולם לבית הדירות שקבע בו את מעונו ורוח מערבית קלה מפזרת את שיירי השרב, עשוי להתמלא עד גדותיו בתחושה של שייכות לסביבה, כמי שמצא לו מקום הולם בעולם ידידותי. ואז לפתע משסע את האוויר קולו של המואזין מהכפר השכן עסאווייה, כשהוא מועצם במערכת הגברה עתירת דציבלים המנכיחה אותו בכל רחבי הגבעה. הסתירה האודיו־ויזואלית שבין המרחב העברי הנראה לעין לבין המרחב הפלסטיני הנשמע לאוזן מתגלה לאותו אדם במלוא עוצמתה ומפיגה את זיחיות דעתו באחת. מדינת ישראל השתלטה אמנם על המרחב הוויזואלי של הגבעה הצרפתית, אולם המרחב האקוסטי נשמט מידיה.

חלק גדול מחיינו מתקיים בתוך מרחב־שמע משותף, שאיננו זהה בהכרח למרחב החזותי המשותף. מרחב השמע עשוי להיות מצומצם מהמרחב הנצפה אך להקיף אזורים סמויים מן העין. בלילה חשוך, למשל, עשוי התחום הנשמע להתרחב על חשבוננו של התחום הנראה. גם כאשר אנו שוהים בחדר סגור אנו עשויים להיות שרויים בתוך שלוחה של מרחב־שמע החיצוני ולקלוט את הקולות המנסרים בו. לעתים נתונה בידינו הבחירה אם להתחבר למרחב האקוסטי הפתוח, לחוש את הזרמים החוצים אותו, לקחת בו חלק פעיל או סביל או, לחלופין, להסתגר מפניו ולהתנתק ממנו. לעתים די בכך שנגיף את החלון.

כיוון שאנו חיים בחברה הטרוגנית הרי שגם מרחב־השמע המשותפים שלנו הטרוגניים למדי. תערובת הקולות המנסרים בהם היא הטרופונית יותר מאשר פוליפונית. שדות מתח מתהווים בהם תכופות והם הופכים זירות למאבקי כוח ושליטה. עם זאת, עשוי מרחב־השמע המשותף להיות מפויס והרמוני מכוח הקול שממלא אותו ומחבר בין האוזניים הכרויות לו: 'מול חלונך וגם מול חלוני / בלילה שר אותו זמיר עצמו, / ועת ירטיט לבך בחלומו / אעור ואאזין לו גם אני'. כך משוררת לאה גולדברג בסונטה התשיעית במחזור אהבתה של תרזה די-מון. במקרה

זה שוררת חפיפה מלאה בין מרחב־השמע הלילי, המתואר בבית השני, למרחב הוויזואלי היומי הקהום בבית הראשון: 'מחלוני וגם מחלונך / אותו הגן נשקף, אותו הנוף, / ויום תמים מותר לי לאהוב, / את הדברים אשר לטפה עינך'.

במאמר זה ניחד את הדיבור לעימותים ופיוסים מוזיקליים המתחוללים במרחב־שמע משותף, כפי שהם מיוצגים בסיפורת העברית במגוון סוגות וסגנונות.

פְּרִיד נגד פּרדריק

בקיץ בדרך הנביאים, הוא 'השער הראשון' בסדרה המונומנטלית היכל הכלים השבורים,¹ מחולל דוד שחר 'קרבות' ליליים בין שירי האהבה המצריים של פריד אל־אטרש, הנישאים ממקלטי הרדיו שבבתי הקפה הערביים, לבין ואלסים של פרדריק שופן הבוקעים מהפסנתר שבביתו הסמוך של רופא העיניים. פְּרִיד ופרדריק נאבקים על כיבוש מרחב־השמע הציבורי המשתרע בין סמטת החבשים לבית החולים האיטלקי בירושלים של שנות השלושים.² החלון בבית גידולו של המספר, ברחוב הנביאים בירושלים, היה הממשק שבין מרחב־השמע הציבורי לזה הפרטי. החלון פנה לעבר הר הזיתים, ובעיקר אל הרחבה שלפני שער שכם שזרמה אליה וממנה תנועה של כרכרות, של מוניות ושל אוטובוסים. מלבד המולת כלי הרכב ורחש ההמון הגיעו לאוזני המספר גם קולות מוזיקליים:

קטעי מנגינות ערביות היו מרחפים ובאים אל הצוהר עם משבי הרוח שריחם ערבי. הקולות הראשונים ממקלטי הרדיו הראשונים, שהתחילו מופיעים פה ושם בירושלים, והגיעו לראשונה לאוזני דרך הצוהר, היו אותן מנגינות מתמשכות ומסתלסלות במחזוריות ארוכת נשימה ומגעגעת בגעגועים של שירי האהבה הערביים (עמ' 26).

יחסו של המספר־הילד להמיית החיים התוססת שהגיעה לאוזניו היתה אמביוולנטית למדי. מצד אחד הוא מצא בה המשך קולי ישיר לעולם המקרא ולחיי האבות: 'הייתה בו [בעיגול החיים הערביים] המחשת אותה הוויה עצמה המעירה צלילים עתיקים בלב, כמנגינה שכוחה משכבר הימים' (עמ' 26). אך תחושה זו עמדה ביחס דיסוננטי לידיעה שאלה אינם חיים עבריים אלא ערביים והוא, המספר, איננו חי אותם אלא צופה באחרים החיים אותם. במילים אחרות, המספר נקלע לפרדוקס האוריינטליסטי הידוע: הוא מתרפק על הווי החיים הערבי העכשווי (שנות השלושים של המאה ה־20) כמגלם כביכול הווי חיים עבריים קמאיים, ובו בזמן מתרעם על ניכוס הווי החיים הזה על ידי הערבים עצמם.³

הצלילים שבקעו מן המתחם שבין הר הזיתים לרחוב הנביאים לא נשמעו, אפוא, כצלילים זרים אלא כצלילים אותנטיים שנפלו בידי זרים. 'משהו השתבש אי־שם אי־פעם, כמין הצגת

1 דוד שחר, קיץ בדרך הנביאים, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2000. ראה אור לראשונה בשנת תשכ"ט/1969.
2 על המתח בין מזרח למערב וקישורו למאורעות הזמן (שנות השלושים בירושלים המנדטורית) ראו יעל בלבן, 'חוויות החושים ובעיית ייצוגה ב"היכל הכלים השבורים" לדוד שחר', עבודת מוסמך, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב 2007, עמ' 75-76.
3 גישה אמביוולנטית זו עולה בקנה אחד עם קרבתו של המחבר לתנועה הכנענית בעת כתיבת הספר.

מסיכות אשר בה התחלפו בן המלך והנודד במלבושיהם: הנודד [הבדואי] השתקע בבגדי בן המלך בחצר המלכות, ואילו בן המלך [העברי] אחז במקל הגדודים ויצא לדרך ארוכה אשר בה עברו עליו חליפות ותמורות עד ללא הכיר' (שם).⁴

בין החליפות והתמורות הללו שעברו על בן הארץ המשוטט בנכר אפשר למנות את השינוי באוריינטציה האסתטית שלו. היהודי הנודד ליקט אל צקלוננו אוצרות תרבות ובהם את צלילי מוזיקת המערב הגדולה, והביא אותם עמו בחזרה למורתו. וכך, צלילים מערביים שמקורם בבית השכן חודרים אל מרחב־השמע הפרטי של המספר וחוברים אל צלילי המזרח הממלאים אותו. העימות המוזיקלי הוא עכשיו פחות לאומי ויותר תרבותי. הוא מתנהל על ציר מזרח-מערב יותר מאשר על הציר היהודי-ערבי שהסתמן קודם לכן:

פעמים היו נטיפות הפסנתר זולגות לתוך המנגינות הערביות הנישאות מעבר שער שכם ושכונת מוסררה וזורמות דרך הצוהר העגול הקרוע מזרחה, ואז היה אוויר הלילה כולו מרתית במתח גובר והולך, שכן לא נמהלו נטפי המקצבים המערביים במנגינות המזרחיות כדי יצירת מזג מעוין קולח מעדנות - כפי שיקרה תכופות למדי למוסיקה הסופגת לתוכה מנגינה בת תרבות זרה לה ומצליחה לבלוע אותה ולעכלה - אלא גרמו בהינתזם אל תוך תחום המקצב תערובת של חומרי נפץ שכל ניצוץ שהוא עלול לפוצצו (עמ' 78-79).⁵

המוזיקה הערבית נשמעת באוזני המספר כמסה צלילית מתמשכת שצלילי הפסנתר השופניסטיים נושרים לתוכה טיפין־טיפין, בלי להיטמע בה. המחבר 'משמיע' באוזני הקורא מרקם מוזיקלי דו־שכבתי: המנגינות הערביות מהוות שכבה־נושאת רציפה שעליה נישאים צלילי הפסנתר הנפרדים, היוצרים רובד קולי נוסף. על רציפותה של המאסה הצלילית בשכבת המרקם הערבית כבר למדנו: 'מנגינות מתמשכות ומסתלסלות במחזוריות ארוכת נשימה'. הקורא יכול לפקפק ולשאול את עצמו אם המחבר משחזר כאן חוויית שמיעה מימי ילדותו או שמא כבר עשה הזיכרון דרכו מבעד לפריזמה האוריינטליסטית. באשר לצירוף 'נטיפות הפסנתר', הוא הולם את מבנה 'מעטפת העוצמה' של הצליל הפסנתרני שמשתפלת בתלילות מיד אחרי נקודת הראשית החדה, המכונה 'אטק'.

מרקם מוזיקלי כזה של מאסה צלילית רציפה המנומרת בנטיפי צליל נפרדים איננו נדיר ביצירה אחת, אלא שכאן הוא מתהווה בין מוזיקות שמקורן בתרבויות מוזיקליות שונות המגלמות אסתטיקות שונות: האסתטיקה המערבית נוטה לבהירות ולהפרדה ברורה בין אירועים עוקבים בעוד האסתטיקה המזרחית מעודדת התכה (פיוז'ן), טשטוש גבולות וחוסר הפרדה.⁶

4 עניין הנדודים המוזיקליים מתקשר להקבלה שיוצר שחר בין יהודים וצוענים בלילות לוטציה, ספריית מעריב, תל אביב תשנ"ב/1991, עמ' 47. הנושא נדון אצל בלבן, 'חויית החושים ובעיית ייצוגה ב"היכל הכלים השבורים" לדוד שחר', עמ' 76.

5 הקטע הכולל בתוכו את הפסקה דלעיל וכמה מהפסקאות שיצוטטו בהמשך (עמ' 78-80) חוזר ומופיע, בגרסה שונה במקצת, בפתח המסע לאור כשדים, הוא הספר השני בהיכל הכלים השבורים (עמ' 9-11). דוד שחר כאילו מאשר בכך שהתיאור המוזיקלי הוא ליבת הספר הראשון וראוי לשמש נקודת מוצא לספר השני.

6 תפיסה זו תואמת את משנתה של דליה כהן, הניכרת בכל כתביה, ובמיוחד בספרה מזרח ומערב במוזיקה, מאגנס, ירושלים 2006.

מרכיבי היצירה המערבית בכל רמותיה ניחנים במובחנות גבוהה: צלילים בודדים, מוטיבים ופראזות מסתמנים בה בדרך כלל בהירות. במוזיקה הערבית מותכים רכיבי המנגינה זה בזה. הדבר ניכר כבר ברמת הצליל הבודד שגבולותיו מטושטשים; ברמת הפראזה מתקשה האוזן לבצע סגמנטציה ולפרוט את הרצף המלוּדי ליחידות קטנות יותר, של מוטיבים בודדים ושל תת־פראזות.

מדוע לא 'נמהלו' שני רכיבי המרקם הללו זה בזה, הוא עניין שאינו מחייב הסבר. מן הסתם פריד אל־אט־ש ופרדריק שופן מתקשים לדור בכפיפה אחת (ובכלל, מוזיקות שונות המושמעות סימולטנית אינן נוטות להתמוזג אלא להפריע זו לזו). השאלה המתבקשת היא מדוע היינו אמורים לצפות לכך שישתלבו ל'מזג מעוין [מאוזן] הקולח מעדנות', והיכן מצא המספר שכך 'יקרה תכופות למדי' וש'מנגינה בת תרבות זרה' נספגת היטב ונעכלת בקרביה של מנגינה בת תרבות זרה? האם כדי שיקרה כדבר הזה אחת מהן צריכה להיות דומיננטית? מה טיבו של תהליך העיכול הזה? הרי אין מדובר בבליעה אקוסטית גרדא, שבה המוזיקה האחת ממסכת את השנייה. אם היה הדבר כך לא היה מקום לדבר על 'מיוזג מעודן'. ייתכן שהמחבר מכוון בדבריו לתופעה הרווחת במוזיקה מערבית אוריינטליסטית, זו העושה שימוש בסממנים מזרחיים סטראוטיפיים כדי לשוות לעצמה ממד אקזוטי. ואולי בלי דעת המחבר מטרים כאן את 'מוזיקת העולם' ואת הניסיון למזג מזרח ומערב, אלא ש'מוזיקת עולם' מגלמת מיוזג מתוכנן ואילו כאן מדובר במיוזג אקראי של מוזיקות שונות שנקלעו לאותו מרחב־שמע. אם נהיה קשובים לקונוטציה הפוליטית של התיאור נוכל לפרש את כישלוננו של המיוזג המוזיקלי כמשל לכישלונה של הישות היהודית־ישראלית להתמוזג במרחב המזרח־תיכוני.

המחבר מעמיד כאן, בתיאורו המילולי, יצירה מוזיקלית העשויה כקולאז' דיסוננטי סימולטני בין שני עולמות מוזיקליים. לפי תורת הקונוטרפונקט דיסוננס איננו מוגדר כמצב הדדי בין הצלילים ה'בו־זמניים המעורבים בו. כללי הקונוטרפונקט מכריעים נחרצות מי מהקולות הנפרדים שהדיסוננס התהווה ביניהם הוא האחראי להיווצרותו. הצלילים האחרים נחשבים 'חפים מפשע', ומשום כך הם רשאים לשבת בחיבוק ידיים ולהמתין לחברם הסורר, שינוע אל עבר צליל הפתרון וישכין שלום קונוסוננטי עמם. בעימות דלעיל בין מזרח ומערב, אין המספר מותר פתח לספק שהצלילים המערביים הם ה'דיסוננטיים', הן משום שהם הפולשים הזרים, הן משום יחסה העוין של בעלת הבית אליהם (כפי שנראה מיד).

מעניין להיווכח שהמספר תולה את נפיצותה של התערובת המוזיקלית הדו־תרבותית בממד הריתמי ולא בזה הטונלי (דהיינו במפגש של הסולם המערבי עם המאקאם הערבי). אין זאת כי הוואלס המערבי, עם הסדירות המשקלית המשולשת שלו (אום־פה־פה, אום־פה־פה), פורץ אל תוך זרם הצלילים הערבי הבלתי רגולרי וכופה עליו את המשטר המטרי השרירותי שלו. אמנם שופן איננו סכמטי בקצביותו גם כאשר הוא נוקט מקצבי מחול, אבל הוואלסים הם ואלסים והמשקל המשולש, הנתון בתוך 'היפר־מטרומ' מרובע, ניכר בהם היטב.⁷

7 'הבריאה כולה, על כל גילוייה, איננה אלא עניין של גלים, של מקצבים, של ריתמוס כזה או אחר' (מתוך על הנר ועל הרוח, ספריית השעות וידיעות אחרונות, תל אביב תשנ"ה [1994], עמ' 21). רק כאן, בספר השביעי של היכל הכלים השבורים, מתבררת משמעותו הקוסמית של היסוד הקצבי. בדיעבד זה מעצים את הקטטרופה הכרוכה במפגש בין ריתמוסים בלתי מתמוזגים.

בהמשך אנו זוכים למידע ספציפי יותר על רכיבי המרקם המוזיקלי הלילי, שאפשר לכנותו 'מעורב ירושלמי', ועל תיחומו של מרחב־השמע, המתואר מעתה כזירת קרב.

הראשונה שנפגעה בקרב הלילה (לכיבוש תחום האוויר של רחוב הנביאים, בקטע שבין סמטת החבשים לבין בית-החולים האיטלקי), המתחולל בין הוואלסים של שופן היוצאים מבית דוקטור לנדאו, רופא העיניים, לבין שירי האהבה של פריד אל אטרש הבוקעים במלוא עוצמת מקלטי הרדיו החדשים שנקבעו לא מכבר בבתי־הקפה הערביים במורד שכונת מוסררה, הייתה בעלת־הבית שלנו, הגברת ג'נטילה לוריא. עם פריטות המנענעים הראשונות שנפלו כגולות חלקלקות וצוננות לתוך סלסוליהם המרטטים של מיתרי הקתרוס [העוד] המלווה את קולו של הזמר הערבי (אמרו עליו שאיננו ערבי כי אם יהודי מצרי) הייתה הגברת ג'נטילה נתקפת כאבי ראש עזים עד כדי בחילה (עמ' 79).⁸

התערובת המצרית־פולנית שתוארה קודם לכן כנפיצה ביותר אכן מתפוצצת, אך לא במרחב הציבורי אלא דווקא בתחום מעונו של המספר, אליו היא חודרת מבעד לצוהר המזרחי. היא מתפוצצת בראשה מוכה המגרנות של בעלת הבית, וזו מתרעמת על נקישות הפסנתר המשביתות את מנוחת השכנים בלי להתלונן על המצע המוזיקלי המזרחי שלתוכו הם נופלות. אולי צלילי המזרח חביבים עליה כי גדלה בעיר העתיקה ואוזניה מורגלות בנגינות ערביות, על אף שבת העדה האשכנזית היא; או שהיא תופסת את צלילי הרדיו כרחש רקע מתמיד שאפשר להתעלם ממנו, כחלק מהנוף האקוסטי של המרחב שבו היא חיה, בעוד שאת צלילי הפסנתר היא תופסת כנוכחות פולשנית ומטרידה.

גברת לוריא מציעה פתרון נוסח אלכסנדר מוקדון לדיסוננס הגורדיאני: איסור מטעם הרשויות על נגינת הפסנתר המטרידה את מנוחתה. 'אילו בעלי היה בחיים לא היו קורים דברים כאלה. היה אומר לו, לראש העיר, לראגב ביי נשאיבי, שיאסור עליו להקיש בלילה ולהפריע את מנוחת הרחוב כולו' (שם). כיוון שאין בעלה בחיים היא נאלצת לנסות פתרונות מעשיים יותר, כמו לסגור את החלון, וכך לנתק את עצמה ממרחב־השמע הציבורי; אלא שפתרון זה גם הוא אינו צולח מפאת המחנק השורר בבית מוגף החלונות בחום הלילה הקיצי. בהמשך מתגלע ספק אם הצלילים עצמם הם המטרידים את הגברת או שמא ההקשר האנושי שבתוכו הם מתהווים:

הנשמע כדבר הזה שרחוב שלם יצטרך לסבול רק מכיוון שאשתו של דוקטור לנדאו לא הצליחה לצוד לה מאהב פרט לאותו ינשוף פולני שאינו מסוגל אלא לדפוק על מנענעי הפסנתר? אילו לפחות השמיע מנגינות של ממש המחממות את הלב! אבל הרי גם לכך איננו מסוגל. וכי מה פלא יש בדבר? אילו היה פסנתרן של ממש, לא היה נזקק לה,

8 פריד אל־אטרש היה ממוצא דרוזי. באמצע שנות השלושים, זמן ההתרחשות המתוארת, היה כבן 20 בלבד, אך כוכבו כבר דרך. נוסף על היותו זמר נודע גם כנגן עוד מעולה. הקתרוס המלווה את קולו, בתיאור דלעיל, הוא מן הסתם העוד שפריד פורט עליו במו ידיו. שירים אלה נושאים אופי אינטימי יותר מאלה המלווים בצליל תזמורתי שופע ומזוהים, לרבים מאתנו, עם הפועותיו הקולנועיות.

לחתולה היסטורית הזאת שלא עלה בידה למצוא לה גבר של ממש: כולם היו שברייכלים שחשבו את אנהותיהם וגניחותיהם למעשי אמנות (עמ' 79-80).

מנקודת ראותה של הגברת לוריא הנגינה הבוקעת מהבית השכן היא דיסוננטית מבחינת תוכנה המוזיקלי, איכותה והקשריה החברתיים והמוסריים. מבחינת התוכן המנגינה מורכבת מ'גולות קרות' המנוגדות ל'מנגינות המחממות את הלב', וכך הן מכניסות הפרעה צורמנית לשירי האהבה המצריים הממלאים את האוויר. מבחינת האיכות זוהי פסנתרנות ירודה והיא כזאת מפני שהיא נובעת מקשר ירוד (בלתי מוסרי) בין בני אנוש ירודים. מכל טענותיה הקטנוניות של בעלת הבית עולה לפתע טענה עמוקה יותר: 'כולם היו שברייכלים שחשבו את אנהותיהם וגניחותיהם למעשי אמנות'. כך היא מצרפת את סיעת פסנתרניה של אשת הדוקטור לגלריית הכלים השבורים המאכלסים את ההיכל. ככאלה אין הם יכולים להכיל את ה'שפע האלוהי', ולפיכך הם פסנתרנים עלובים וחסרי השראה. המוזיקה שהם מפיקים נובעת משברונם ולכן כולה גניחה ואנחה, ואין בהם כדי לרומם את רוחו של השומע אלא רק להטרידו ממנוחתו. ואכן, ביצירתו של שופן לא נעדרת נימה מלנכולית, נימה שאפשר להתרפק עליה אך אפשר גם להידחות ממנה ולמצוא בה יסוד חולני.⁹

המספר איננו שותף לסלידתה של גברת לוריא מנגינותיו של 'הינשוף'.¹⁰ תחילה הוא זוקף את קשייו כפסנתרן לאימת הקהל הרובצת עליו. 'כה גדולה הייתה אימת הציבור עליו שהייתה משתקת את זרועותיו ומוציאה מתחת אצבעותיו מנגינה קפואה, מאולצת ואפילו משובשת בשגיאות, מה שהוציא לו שם רע. כנגד זה היה מפליא לעשות בסתר חדרו, ובייחוד בשעות הלילה' (עמ' 80). הפסנתרן אינו מודע שגם בסתר חדרו בלילה אין הוא מפיק עצמו ממרחב השמע הציבורי וצליליו נשמעים בסתרם של חדרים אחרים ונקלטים באוזניים אוהדות ושוטמות כאחד. ולא רק למרחב השמע הכללי הוא מחובר, כי אם ליקום כולו. כדרכו של שחר, התיאור מתנשא לפתע מהקשריו בעולם שלמטה וממריא אל מרחבי הקוסמוס, ומתוך הצלילים נבראים גרמי השמים למיניהם. כמו בבריאה המקראית מתהווים הדברים כביכול מתוך האמירה הקולית - 'זיהי אור'.

נים-ולא-נים, תיר ולא-תיר נפל פתאום תו צלול לתוך מסגרת החלון הפתוח ככוכב נדלק הממלא מיד את חלל הרקיע השחור בגלי געגועים סמויים מרתיתים עד המעמקים בריאות לעצירת הנשימה עם התגשמות התו השני בנקודת האור של הכוכב השני, ואחריו באלכסון עוד כוכב ועוד כוכב ושוב נתמלא החלל הריק בגלי ציפייה קצובים

9 זהותה של אשת הדוקטור לנדאו כאוריתה, בתו של השופט דן גוטקין, מתבררת רק בתחילת הספר השני של היכל הכלים השבורים (המסע לאור כשדים); פרשת יחסיה של אוריתה זו עם גבריאלי, בנה של ג'נטילה לוריא, מתבררת לפרטיה רק בספר השביעי והאחרון (על הנר ועל הרוח)! הרקע האישי האמתי לטינתה של גברת לוריא לגברת לנדאו נסתרת, אפוא, מהקוראים בשלב זה של הסיפור, כך שלא נותר להם אלא לקבל באופן זמני את דברי הבלע שלה כפשוטם.

10 גברת לוריא מכנה את הפסנתרן פאול דורנוי 'ינשוף פולני' בלי לדעת שהמוזיקה שהוא מפיק היא פרי עטו של קומפוזיטור פולני. את הינשופיות בוודאי ייחסה לו בשל נגינותו הליליות שהיו באוזניה מטרידות כקול צוויחתה של אותה ציפור ממשפחת דורסי הלילה.

להתגשמות נקודות האור להשלמת מסגרתו של מזל הכוכבים, מזל תאומים, ועד שלא הושלם זה כבר החל הפסנתר פורט ומתיז לכאן ולכאן ללא כל סדר גלוי ונראה לעין טיפות תווים מתקרשות לנקודות אור על-פני נימי הכליונות מרעידות הלב לציור מזל כוכבים אחר, מזל טלה, ובצידו מזל אריה ומזל שור ומזל בתולה ומזל דגים ומזל גדי ומזל דלי (עמ' 80).

נגינת הפסנתר עברה בקטע זה כמה גלגולים תיאוריים: 'נטיפות זולגות' ו'נטיפי המקצבים המערביים' - כפי שנשמעו באוזני המספר; 'גולות חלקקות וצוננות' - מנקודת שמיעתה המוטרדת והבלתי סובלנית של גב' לוריא; 'טיפות תווים מתקרשות לנקודות אור על פני נימי הכליונות מרעידות הלב' - תיאור מטפיזי של המספר, המדמה לראות את צלילי הפסנתר מציירים את הכוכבים והמזלות בשמי הלילה.¹¹ המשותף לכל התיאורים הללו הוא הדימוי של הצליל כדבר מה עגול ונפרד (נטיף, גולה, טיפה קרושה). גם אם הצלילים נזילים בראשיתם הרי שהם מתקרשים ומתמצקים. דווקא התכונה המערבית של צורניות ברורה, המושתתת על יחידות קונקרטיות ודיסקרטיות, היא שיכולה לקבוע צורות מוגדרות בשמים.

המחבר נוקט לשון 'תווים' ולא לשון 'צלילים', ובכך כאילו הופך את שמי הלילה ליריעה שעליה נרשמת הפרטיטורה המנוגנת. היוצרות מתהפכות והצלילים, במקום שיממשו את הכתוב בתכליל ויהפכו את הנראה לשמיע, כותבים את עצמם בשמים והופכים את השמיע לנראה (כמו אותן תוכנות מחשב שרושמות בתווים על המסך את מה שמנוגן על מקלדת אלקטרונית). הדבר הנראה (הזורח) מרעיד את הלב, זאת אומרת חוזר ומחולל צליל נפשי, שהרי הרטיטה היא העומדת בשורש התופעות האקוסטיות. יתר על כן, ההתקרשות על 'נימי הכליונות' היא בבחינת כתיבה על נימים (קרי, מיתרים), כך שהחמשות שעליהן נרשמים הצלילים מחדש הן בעצמן מיתרים המפיקים צלילים וחוזר חלילה. המחבר נוקט מעין 'סינסתזיה רקורסיבית'. זאת ועוד, בלשון התיאור מיטשטשים הגבולות בין העולם החיצון לעולם הפנימי: הצלילים מתחוללים במרחבי היקום ובנפש האדם; במקרוקוסמוס ובמיקרוקוסמוס; הם מוזיקת הספרות ומוזיקת הלב. האוניברסלי והפרטי מתאחדים. כליון הנפש והגעגוע הטלאולוגי חד הם.¹²

חוסר הסדר שמייחס המספר לנגינת הפסנתר המחוללת את כוכבי השמים אומר דרשני. לפי מיטב המסורת הקוסמולוגית מימי יוון הקלאסית, הסדר המתמטי הוא המחבר בין מערכת הצלילים לבין גלגלי השמים. והנה בא המספר ובמחוי יד מבטל סדרי עולם ומשיא אותנו למצוא חוסר סדר בנתזי הצליל ההופכים לנתזי אור. אריות ודגים, בתולות ושוורים, אינם אלא כתמי רורשך כאוטיים שאנו מדמים לראות בהם צורות בעלות מובן. אפשר לפטור את שאלת איי הסדר בפער שבין הגלוי לסמוי, שהרי אומר המספר 'ללא כל סדר גלוי ונראה לעין'. עוד הוא אומר שהחלל נתמלא ב'גלי ציפיה קצובים', וכך הוא מוציא את החלל מסתמיותו הריקה והופך אותו למצע סדור לקליטת הצלילים תוך התמרתם לנקודות אור. אולם השורות הבאות צופנות

11 על האספקט הסינסטטי של תיאורים אלה ראו בלבן, 'חוויות החושים ובעיית ייצוגה ב"היכל הכלים השבורים" לדוד שחר', עמ' 97-98.

12 הפלגת יתר ב'קדושתה' של מוזיקה מערבית קנונית נמצא בעל הנר ועל הרוח, עמ' 17 ו'18: 'מי שנכנס לקודש-הקודשים לדרוס ברגליו הגסות את נשמתו של מוצרט חייב מיתה'.

בחובן הסבר ממקום אחר: 'רק עם גוויעת המנגינה החלה תופסת את מקומה האימה שבלב מפני מרחבי האינסוף של החלל הריק, הקר, החשוך והסתמי שבין הכוכבים התלויים ללא פשר על בלימה' (שם). ההסבר נעוץ בהבדל שבין סדר לפשר, החוזר ומופיע בספר. הסדר המדעי הטבוע ביקום הוא צונן, אדיש, מרוחק וחסר פשר במישור האנושי. כאשר הפסנתרן מסיים את נגינתו אוזלת החיות מהעולם והחלל, על כל גרמיו, נותר בסתמיותו. הנגינה הארצית היא שמקיימת את הקוסמוס כישות חיה, תוססת ובעלת משמעות אקזיסטנציאלית. כאשר היא משתקת נותר העולם על כנו, אך מאבד את חיותו ואת משמעותו.¹³

מרחב-השמע האופף את המספר משתרע בכמה מעגלים הנבדלים באורך הרדיוס שלהם. תחילה הוא מתגדר בתוככי ירושלים ומקיף את האזור המשתרע בין סמטת החבשים לבית החולים האיטלקי; אחר כך מצמצמת אותו גברת לוריא למרחק המשתרע בין שני בתים שכנים - זה שלה וזה של שכנה, רופא העיניים לנדאו, ומנסה להסתגר מפניו; לבסוף חוזר המספר ומותח את מרחב פעולתם של הצלילים ומקנה לו ממדים גלקטיים. כל זה קורה על פני שלושה עמודים (68-70). הקרב על השליטה במרחב הלוקלי מוכרע אפוא במרחב האוניברסלי. ההמראה אל מרחבי הקוסמוס איננה מסתלסלת מעלה עם קולו של פריד אל-אטרש אלא עם התצורות הצליליות של פרדריק שופן (כך לפחות בתודעתו של המספר). בסופו של דבר לא זו בלבד שהמערב אינו מתמוג במזרח, אלא שהוא מנחיל לו תבוסה מוחצת.

המלך עירום

מדינת ישראל הצעירה העשירה את המרחב הציבורי בהמצאה אקוסטית חדשה וייחודית: השיכון. הקירות הדקים, החלונות הפעורים, המרפסות הפתוחות והבניינים הצפופים הופכים את שכונת הבלוקים כולה למרחב-שמע משותף. כאשר גירוי קולי כלשהו בוקע בתחמומו של מרחב-השמע, כל הדיירים - ותיקים כעולים, משכילים כנבערים, מזרחיים כאשכנזים - מרגישים צורך להגיב עליו, בדרך כלל להלין עליו. דווקא בקרב אוכלוסיה הטרוגנית זו שורר קירוב לבבות חמים, כאשר כולם ממהרים ליישר קו עם כולם כך שמתהווה הלך רוח כללי קונסנזואלי. כך לפחות קורה בהומורסקה 'קשקוש' מאת אפרים קישון.¹⁴ כאשר הרדיו של דוקטור בירנבוים משמיע לעת ערב את קולו ומשדר יצירה קלאסית, כל דיירי הסביבה מגיעים לידי ביטוי קולני.¹⁵ למען האמת, רק דייר מוטרד אחד פותח למשמע

13 עניין העולם האדיש לעומת העולם החי חוזר ומתפרש כעבור למעלה מ-100 עמוד, לקראת סוף הספר (ראו עמ' 192-195). המספר מנגיד את ידיעת טוב ורע עם ידיעת האמת והשקר, כפי שעושה הרמב"ם במורה נבוכים פרק ב, אלא שהוא הופך את דברי הרמב"ם על פיהם ורואה בידיעת האמת והשקר את עולם הידע המדעי הזר והמנוכר. במיוחד רלוונטי לכאן עניין השיר 'זה כתוב בשמים' (ראו בעמ' 193) וכן עניין הפפירוס הסיני (עמ' 193-194).

14 אפרים קישון, 'קשקוש', בתוך: הנ"ל, הכל תלוי, נ. טברסקי, תל אביב 1965 (הדפסה ראשונה 1961), עמ' 14-11. נדפס מחדש בספר משפחתי, משכל, תל אביב 2002 (הדפסה ראשונה 1980), עמ' 38-41.

15 יש להזכיר שבשנות השישים לא סבלנו מריבוי ערוצים ושידורי המוזיקה הקלאסית השתלבו ביומני החדשות, בשידורי הספורט, השירים העבריים, התעמלות הבוקר ועוד, תחת כנפי רשת אל"ף.

המוזיקה בקובלנה צעקנית ומעורר אחרים מתנומתם. עד מהרה שותפים כל דיירי הסביבה למחאה נגד השאון המוזיקלי ופותחים איש איש בקריאותיו. בדרך זו מתחוללת פוליפוניה סטראופונית בריבוע של קולות אנושיים המחרישה את הצלילים שעוררו אותה.

הציבור כולו, מתנווד בין מחאה להתמוגגות לפי תמונת המידע ההפכפכת המגיעה אליו. מחאה: הדיירים מאוחדים בדרישתם להשתיק את הרדיו הסורר. שופרם המקרטע הוא שטוכס האינסטלטור, ראש ועד הדיירים ההססן, הדורש בלחץ שולחיו לכבות את המקלט: 'אם לא יפסיקו תיכף את הקשקוש אקרא לעיריה!' (עמ' 12). התמוגגות: ד"ר בירנבוים הופך את הקערה על פיה: 'מי הוא אותו עם הארץ - שאל בירנבוים בקול צלול - שבשבילו הסימפוניה השביעית של בטהובן היא - קשקוש?' (עמ' 12). מרגע זה כולם מאזינים לצלילים המופלאים בחדרת קודש. אחדים מנסים להפגין את ידיעותיהם במוזיקה וזורקים לחלל האוויר מונחים: 'רונדו', 'אנדנטה' ו'לה מז'ור'. דוֹקרב של בקיאות מוזיקלית מתנהל בין המספר לבין הרוקח, כשהראשון שולף את אמירותיו מתוך ספרון הדרכה - 'מדריך הקונצרט' - שהוא מעיין בו בסתר.¹⁶

כאשר המספר מתאר את סיום היצירה קשה לדעת אם הוא עושה זאת לפי משמע אוזניו או שהוא ממשיך לקרוא בספר ההדרכה: 'המוזיקה חזרה על התימה הראשית, כלי־הנשיפה התמזגו מיזוג משכר עם קרשצ'נדו המיתרים - האידיליה המוזיקלית הבלתי־נשכחת נסתיימה ברעמי תוף הדוד. אנחה רוויית נחת מלאה את החלל' (עמ' 14). מבט קצר בפרטיטורה של הסימפוניה השביעית מחזק את הרושם שספר ההדרכה מדבר מגרוננו של המספר גם הפעם: לקראת סוף הפינאלה חוזר ומצוטט הנושא הפותח ובעקבותיו קרשצ'נדו דרסטי, שמגיע תוך שמונה תיבות מפיאנו (*p*) לפורטיסיסימו (*fff*). הקרשצ'נדו אכן חל גם על כלי הנשיפה, אם כי הביטוי 'מיזוג משכר' הוא דרך מוזרה במקצת לתאר בה את המרקם השורר ב'טוטי' התזמורתי הזה, המבוסס על ריצות סולמיות בתנועה נגדית. כאשר העוצמה התזמורתית מגיעה לשיאה משמיעים תופי הדוד טרמולו (דרדור) ארוך, המשתרע על פני 23 תיבות ונמשך עד סוף הפרק. גם ללא העיון השוואתי המתבקש בפרטיטורה של יוחנן בן־תוכי, אפשר לקבוע שהתרשמותו זו של המספר מצוטטת מספר ההדרכה. אפשר לשער שקישון הביא מובאות מ'מדריך למאזין' אמתי, ואולי אפילו בחר דווקא בסימפוניה השביעית לאור התאמתה של הפסקה המתארת את סיום היצירה לרוח ההומורסקה שלפנינו.

ההומורסקה מתפתחת גם היא בקרשצ'נדו, וכך היא תואמת את התרוממות הרוח ההולכת וגוברת של המספר. הוא מפגין בקיאות, מביס את הרוקח, רוכש לעצמו את אהדת הקהל: 'הדיירים שכבו בעפר מרגלותי. היו אלה רגעי גבורתנו, שלי ושל בטהובן' (עמ' 14). האופוריה של המספר מתעצמת יחד עם הסימפוניה של בטהובן כפי שהיא מתוארת בספר ההדרכה, ומי יודע, אולי אף עם גינוני הסיום של יוחנן בן־תוכי המושמעים בפועל. אלא שהסימפוניה האמתית והסוויטה הבדיונית מגיעים לסיום של ממש, בעוד ההומורסקה מגיעה בשלב זה ל'סיום מדומה' בלבד.

16 בעוד תחום השמע הוא בגדר רשות הרבים, ה'פעילות השקטה' מתבצעת ברשות הפרט.

המחאה מתחדשת כאשר הקריין מודיע בקולו הרדיופוני: 'שמעתם את הסוויטה "בארות נתניה" מאת יוחנן בן-תוכי בביצוע תזמורת קול ישראל' (עמ' 14).¹⁷ בכך ניתן האות לחזור ולבזות את המוזיקה וכולם ממהרים לעשות זאת כאיש אחד.

קישון, כהרגלו, יוצר דינמיקה קבוצתית שבמסגרתה מתנוודת תמימות הדעים לכאן ולכאן. איש אינו רוצה להיראות שוטה ומתוך כך כולם יוצאים שוטים. תחילה הם משתטים בכך שהם מאשימים את הרדיו בהפרעת השקט הציבורי, בעוד מה שבאמת החריד אותם משלוותם לא היה הרדיו אלא מחאתו הקולנית המתפשטת של שכן יחיד (כלומר הם עצמם). לבסוף הם מתגלים כשוטים מדופלמים כאשר מסתבר שהתמוגגו ממוזיקה ישראלית מודרנית ולא מסימפוניה של בטהובן. אולם הכול מזוגגים בטבעיות כנדרש ולא מוצאים בכך דופי. איש אינו מכה על חטא הצביעות שזה עתה עולל בפרהסיה.

ההומורסקה נחתמת באמירתו של המספר: 'בירנבוים האומלל עשה צחוק מעצמו לעיני הבלוק לכל ימי חייו' (שם), בעוד הקורא מבין שהכול היו שותפים לבירנבוים בשימת עצמם לצחוק, ובמיוחד המספר. המחבר, בניגוד למספר, הוא הצוחק על כולם ומזמין את הקורא לצחוק עמו אף על פי שהקורא מועד, לדעתו, ליפול באותו פח יקוש אם ייקלע לסיטואציה דומה. לכאורה המחבר משתף את הקוראים באירוניה העצמית שלו ואף מפנה אליהם מראה עקומה להתבוננות עצמית, אך למעשה הסיפור נוטע בקוראיו רגשי עליונות וגורם להם להתבונן בציבור ההפכפך בחיוך מתנשא ולהריע למחבר. לכאורה הכתוב מאפשר לקוראים לחוש עצמם בעת ובעונה אחת בפנים (יחד עם המספר) ובחוץ (יחד עם הסופר). למעשה, הקורא ממקם עצמו יותר בחוץ מאשר בפנים ומזדהה עם עליונותו המובלעת של הסופר. כך הוא יכול ליהנות מהגחכת כל היתר - שכניו, מכריו ומודעיו - ולשמוח לאידם.

ביסודה של ההומורסקה עומדת ההנחה שמוסכם על הציבור כולו כי מותר ואף ראוי לזלזל ביצירות ישראליות. לא רק שהן 'מודרניות', אלא שהן גם מתוצרת מקומית. קישון עצמו ידוע במלחמתו באמנות החזותית המודרנית. המחזה **תוציא את השטקר המים רותחים** והספר **נקמתו המתוקה של פיקסו** הם הבולטים שביצירותיו האנטי-מודרניסטיות. כאן המספר המגוחך והסופר המהולל (והנוטה להיעלב) יכולים היו להתאחד בהשקפת עולמם: אמנות מודרנית היא 'קשקוש'. יוצרי תכניות הקונצרטים בשנות השישים הכירו בסלידתו של הקהל מיצירות ישראליות בנות הזמן ודאגו תמיד למקם את היצירה הישראלית בתחילת הקונצרט כדי שלא תפריע במהלכו, וכדי למנוע פרישה המונית מאולם הקונצרטים, דבר שצפוי היה להתרחש לו מוקמה בסופו.¹⁸

גם היחס לתוצרת הארץ היה אמביוולנטי למדי - גאווה וזלזול. הממסד חיזק מלמעלה את תחושת הגאווה בתוצרת המקומית, ואילו הציבור ביכר על פניה את מוצרי היבוא, גם אם ביקר את אלה שידם השיגה לרכוש מוצרים אלה (עוד אחת מהסתירות שפרנסו את קולמוסו החד של אפרים). אילו הודיע הקריין שהיצירה היא של ברטוק לא היו הדיירים יודעים כיצד בדיוק עליהם להגיב על המידע החדש. אבל השם המופרך 'בארות נתניה' שידר מקומיות עכשווית

17 בגרסה המאוחרת יותר שמו של המלחין הוא יוחנן גולדברגר.

18 יש מקום לחקור את הרכב תכניות הקונצרטים בארצנו לאורך השנים שחלפו מאז. לא אופתע אם יסתבר שהמצב המתואר שריר וקיים עדיין.

שתענוג להכפישה. הכותרת מעלה את האפשרות שהמודל שעמד לנגד עיניו של קישון היו יצירות סימפוניות שנכתבו במסגרת האסכולה היסודית במוזיקה, כמו למשל הסוויטה השמיית מאת אלכסנדר אוריה בוסקוביץ' או הפואמה הסימפונית העמק מאת מרק לברי. אם אכן כך הדבר, הרי שהזלזול במקומי גובר כאן על הזלזול במודרני.

לכאורה חותרת ההומורסקה תחת השקפתו של קישון שהציבור ניהן באינסטינקט בריא המנוגד לאמנות מודרנית: הערך שהציבור מייחס למוזיקה איננו תלוי בתוכנה אלא במה שיודעים עליה מפיהם של בני סמכא. אפשר גם לחשוב אחרת ולומר שהציבור ניהן בשיפוט אינסטינקטיבי בריא, אך הוא נכון להשעות את כושר השיפוט שלו מאימת האוטוריטה המלומדת. ההומורסקה כתובה במתכונת המבנית של 'בגדי המלך החדשים' מאת הנס כריסטיאן אנדרסן: ד"ר בירנבוים מקביל לחייטים הנוכלים; המוזיקה המשודרת היא המלך הערום; דיירי הבלוקים בשכונה הם ההמון שיצא לרחובות לצפות בתהלוכה; הקריין ממלא, גם אם בלי דעת, את מקומו של הילד הזועק 'המלך ערום'.

ההומורסקה נבדלת מהאגדה ברמת המודעות של הנפשות הפועלות, אך תואמת אותה מבחינת הסטרוקטורה הנרטיבית. פרט מעניין הוא שבנו של הרוקח נכשל בגילום דמותו של הילד שבאגדה (זה שלא ידע שהמלך אמור להיות הדור בבגדי פאר וזעק שהמלך ערום): 'גאל של הרוקח מן הקומה השנייה התעורר לקול הדומיה הפתאומית ויצא למרפסת וצעק "קשקוש!" [ו] קיבל סטירת לחי מידי אביו לאלתר. הכול הביעו את שביעות רצונם. מי שלא חונך בנעוריו על כבוד המוזיקה הקלאסית עלול לגמור בחלוף־הזמן בבור הכלא' (עמ' 13). (בהמשך מסתבר שהילד לומד לנגן, אבל באקורדיון). באגדה האנדרסנית ידעו הכול שהמלך ערום ופחדו להודות בכך עד שהילד שחרר את חרצובות לשונם. בהומורסקה, לעומת זאת, הרחיקו התושבים לכת והתמסרו לסוגסטיה ההמונית עד שאוזניהם היו אטומות לצעקת הילד.

מעמדנו הידועה של המחבר הכינוי 'קשקוש' שהדביקו הדיירים למוזיקה מלכתחילה נבע מסלידה מוצדקת מן המוזיקה הישראלית בת הזמן. המפנה להתפעלות מהיצירה נבע מתסמונת העמדת הפנים, עד כדי שכנוע עצמי, שהמלך לבוש בגדי יקר. הודעת הקריין שהמלך ערום הביאה רווחה לכולם. אנשים מתקשים לחיות בסתירה בין מה שאמור להיות לבין מה שמתרחש לנגד עיניהם בפועל. השכנוע העצמי והדבקות באשליה דורשים מהם השקעה מעייפת של אנרגיה נפשית. זה די מתיש כשעליך לפקוד על עצמך להתענג מגירוי שבעצם אינו מענג אותך. כאשר ההודעה הגואלת משחררת את דיירי השכונה מהסתירה הם חשים הקלה ואפילו פורקן, אך אף לא שמץ של בושה. כשם שההמון ברחובות שצעק 'המלך ערום' לא חש בושה על כך שקודם לכן העמיד פנים שהמלך לבוש, כך גם תושבי השיכון לא התביישו על התפעלותם מ'בארות נתניה'. להתבייש יכול כל איש לעצמו, אך כאשר חווים את הדברים בלב הקונסנוס החמים אין מקום לבושה.

היחידים שהיו בעצם משוחררים מהתסמונת הכללית היו סלאח, מחלק הקרח התימני, ואתרוגה אשתו. מבחינתם אין הבדל שמיע בין השביעית של בטהובן ל'בארות נתניה' של יוחנן בן־תוכי. מרבים להאשים את קישון בהתייחסות סטראוטיפית למזרחים, וההומורסקה הנוכחית עשויה לשמש צידוק להאשמה זו. אולם אפשר לראות בה גם את הצד השני של המטבע: סלאח ואתרוגה אינם נתפסים לאשליה הקיבוצית שהמלך לבוש. הם מהללים את המוזיקה כדי לא

לסכן את עצמם: אם כולם מפחדים מבטהובן ומתחנפים אליו סימן שהוא בעל שררה וצריך להיזהר ממנו. כך לימד אותם ניסיונם עם הרשויות. בכך הם דומים דווקא לדמויות המקוריות באגדה האנדרסנית, שהעמידו פנים כדי לא להיחשב לשוטים.

קישון מנגיד את העמדת הפנים של סלאח ואתרוגה עם זו של המספר. כל קורא בר דעת מבין שאין לצפות ממחלק קרח תימני בשנות החמישים של המאה ה-20 להתמצא במוזיקה אמנותית מערבית. עם זאת הוא מצפה מהמספר (הומוריסטן מכובד ממוצא מרכז אירופי), מהמורה (שבהשפעת המוזיקה השלים עם אשתו אחרי שלא דיבר עמה 30 שנה) ומהרוקח (שבנו לומד אקורדיון) שיבינו דבר מה. והנה כל השכלתם מתמצה במה שהם יכולים לדלות מספרון פופולרי המתקרא 'מדריך קונצרטים' הגדוש בקלישאות - 'הסימפוניה ב'אדור [לה מז'ור] היא יצירת מופת בת אלמוות' (עמ' 14), ולייחס את אותן קלישאות ליצירה הלא נכונה. מנקודת ראות זו הצביעות הפרגמטית של סאלח עדיפה על הצביעות האינטלקטואלית של ה'משכילים'.

אפשר לקרוא את ההומורסקה כולה כפרודיה על האמונה בכוחה של המוזיקה לקרב את הלבבות. קישון תוקף מטרה זו מכמה כיוונים. 'ישבנו אותו ערב כל הדיירים כבני משפחה גדולה. אהבנו איש את רעהו' (עמ' 13). והנה, לא רק שהחמימות הזאת מקורה בטעות מצערת (דבר שיסתבר רק בדיעבד), אלא שהשורות הבאות מפרקות אותה לרסיסים. בניגוד ל'בגדי המלך החדשים' כאן ההמון איננו בשר אחד אלא מורכב מפרטים המגיבים כל העת זה על זה ומתאימים עצמם זה לזה, אך תוך כדי כך הם מתנצחים זה עם זה ושמחים זה למשבתו של זה. הם מאוחדים לא בכוחה של המוזיקה אלא בכוחו של האויב המשותף. תחילה הם נהנים מהזעם הקולקטיבי נגד האויב האקולוגי - הרעש; אחר כך הם נהנים מהשמחה לאדו של 'אויב' אחר - זה שניסה ללמד אותם פרק בהלכות תרבות.

סינסתזיה ספרדית

מרחב־שמע ציבורי דומה נמצא במעיל קטון, פרי עטה של רות אלמוג.¹⁹ זירת ההתרחשות היא בית משותף המאוכלס אף הוא בהטרונגניות בין־עדתית, זו שזכתה לתווית ההרואית 'כור היתוך'. אחת השכנות נותנת קולה ברומנסות לדינו המהלכות קסם על הדיירים, וכל הסכסוכים והמריבות מושעים לזמן מה. ואכן הרומנסה הספרדית תפסה לה מעין נישא קונסנזואלית בחברה הישראלית. היא עשויה להיות 'אקזוטי' בלי להיות 'נגועה' במזרחיות יתר ובלתי להיות מזוהה עם מוזיקה ערבית. היא מתמסרת בקלות לעיבוד מערבי ומכניסה את צווארה בעולה של ההרמוניה ללא התנגדות מופרות. בתודעה הישראלית היא ממוקמת פחות או יותר על פרשת המים בין מזרח ומערב ומתקשרת לציבור 'ספרדי' מושרש בארץ ולא לגלי העלייה שזה מקרוב באו.

הסיפור נפתח בשירת הלדינו של גברת אסתר יקה המגיעה לאוזניהם של פרקש (ספר נשים ממוצא הונגרי) ופאול (ילד למשפחת פליטים מאוסטריה) היושבים על מרפסת בבית

19 רות אלמוג, מעיל קטון, זמורה ביתן, יהוד 2008.

הקומות המשותף. הרומנסה שבפיה של אסתריקה מתוארכת לראשית המאה ה-17 ופותחת במילים *Esta noche mis caballeros*. הרומנסה מספרת על מליזודה (Meliselda) בת הקיסר שמישהו צופה בה בעלותה מהרחה. היא מושרת במקצב חופשי, צר-מנעד ומצטמצם לטרקורד חג'אזי.²⁰ כל אחד מ-14 טוריה הכפולים מחולק לשני המיסטיכים (חצאים), כאשר הראשון שבהם הוא די רצ'יטיבי ומקוטע ואילו משנהו קולח יותר. הלחן חוזר על עצמו, ככל הנראה, בכל אחד מהטורים הכפולים.²¹ המחברת מצטטת מאמצע השיר וללא תרגום, תוך שהיא שוללת מהקורא אינפורמציה על מקורו ועל הקונוטציות השבתאיות שלו (השיר היה אהוב על שבתאי צבי, שהשתמש בו באורח אלגורי כאשר קיים טקס שבו הוא נכנס תחת החופה עם ספר התורה). בכך היא מעמידה את הקורא במקומם של המאזינים פרקש ופאול שאינם מבינים את שפת השיר והתחברותם אליו היא באמצעות הלחן, קולה של אסתריקה ומרחב-השמע.

בין שורות השיר מופיעים משפטי קישור: '[...] נישא הקול בחלל החצר הפנימית. [...] פרפרה גוועה הזמרה, וקמה כמו אבק ברוח, [...] החושך צמצם את חלל החצר, והשירה הלכודה בה משכה געועים-געועים בלא מנוח, / גואה, / שוכחת, / כמו מים לאט, / לאט-לאט הולכים' (עמ' 9-10).

ה'אוברטורה' של הסיפור נפתחת בהתייחסות לחלל האקוסטי עצמו. החצר הופכת למין מנהרת קול או תיבת תהודה, המעצבת את חוויית ההאזנה. האשליה האופטית כאילו החושך מצמצם את מרחב החצר משפיעה על אופן השמיעה.²² עם היצרותו של החלל גוברת התחושה שהשירה לכודה בו ובו בבד מועצמת השפעתה והיא 'מושכת געועים ללא מנוח'. אפשר לכנות את התופעה 'סינסתזיה פסיכואקוסטית' - החזותי (החושך) הופך לשמיעה או ליתר דיוק תורם לעיצוב חוויית ההאזנה. הטקסט התיאורי עצמו הופך לשירה ואף המאזינים עצמם הופכים כביכול למשוררים בחוותם את שירתה של אסתריקה באורח פואטי.

נסיגת העולם הנראה אל החשכה מעצים, כמסתבר, רשמי חושים נוספים: 'שרה גברת אסתריקה, ובקולה הגבוה נמזגו ניחוחות לילה מרירים של פיגם ורוזמרין שצמחו בארגזי עץ מרקיבים על מעקי מרפסות אחדות בקומות העליונות של הבית הגדול' (עמ' 10). נוצר כאן קונטרפונקט סינסטטי בין השירה לבין הריחות, שיש בו כדי להטרים את כל המרירויות והרקבונות הכרוכים בכמיהה לצליל הזך והערב שבסיפור כולו. ההתמזגות המתוארת של הריחות והצלילים מתיכה אותם לישות סינסטטית אחת. יתר על כן, הניחוחות המרירים אמורים לסייע לנו לחוש את טעם שירתה של אסתריקה (ומסתבר שגם כותב שורות אלה נגרר אחר הסינסתזיה). רשמי החושים השונים - קולות וניחוחות - מתפשטים בחלל הציבורי באופן 'סטרואפוני': מחלון אחד נישאת שירתה של אסתריקה, ממרפסת הממוקמת במפלס גבוה יותר עולה ריח של פיגם, וממרפסת אחרת מפיע שיח הרוזמרין את ריחו.

20 טרקורד חג'אזי הוא מחרוזת בת ארבעה צלילים עוקבים שהמרווחים המפרידים ביניהם הם סקונדה קטנה, סקונדה מוגדלת ושוב סקונדה קטנה.

21 ראו אלברטו חמסי, *קונסינורו ספרדי* (עורך: אדווין סרוסי), המרכז לחקר המוזיקה היהודית, האוניברסיטה העברית, ירושלים 1995, עמ' 70-71.

22 על הממד המיסטי של התיאור עומד יגאל שוורץ במאמרו 'מלאכים מנייר', המצורף לספר עצמו (עמ' 165-187). שוורץ עומד על רמזים לשוניים לתורת הסוד בביטויים כמו 'החושך צמצם את חלל החצר'.

פרקש ופאול קולטים כל זאת כשהם ישובים במרפסת אחרת, כביצע של אולם קונצרטים, לאחר שכבו האורות.

גם בהמשך חוגגת הסינסטזיה של החושים: 'האוויר'²³ הגיר את הצלילים כמפל זוהר של מטבעות זהב... (עמ' 10). אלמלא המילה 'זוהר' היה הדימוי נותר בתחום הנשמע, כשהוא מערב אסוציאציות קוליות של מפל מים עם צלצול מטבעות. הזוהר - האור המוחזר משפעת מטבעות הזהב - הוא שהופך את הצירוף לסינסטטי.²⁴ 'והלילה בלע אותם, נשאם הלאה משם, עד שבחצר הושלכה דומיה' (שם). חשכת הלילה הופכת כאן, בפעם השנייה, מישות בתחום הוויזואלי לישות אקוסטית, הפעם באופן מטונימי: החשכה בולעת את הצלילים אך איננה משתיקה אותם אלא נושאת אותה הלאה משם. כאילו הדומייה איננה נובעת מהיעדר צליל אלא מכך שהצליל עוקר עצמו למקום אחר.

יחסי הגומלין בין הנראה לנשמע והעימות ביניהם ממשיכים להדהד בתגובותיהם של פאול ופרקש על שירתה של אסתריקה. פרקש משתוקק להתחתן עם אסתריקה אף על פי שבעיני פאול היא זקנה, מכוערת, מנבלת פיה ומרבה להג רכילאי. 'אבל היא שרה כמו מלאך', אומר פרקש, 'כשהיא שרה אני שוכח הכול' (עמ' 11). הנשמע מאפיל על הנצפה אף על פי שהמצב הנצפה מתמיד ואילו השירה מבליחה לרגע וגוועת, וכשהיא גוועת חוזרת אסתריקה לישותה היום-יומית הבלתי מצודדת בעליל.

מאוחר יותר אנו עדים לטרנספורמציה בכיוון ההפוך: כיצד אסתריקה של היום-יום, זו שמטה אוזנה למריכות המתחוללות בין הוריו של שאול במטבח הצר לעת ערב, הופכת לאסתריקה רבת השראה הממלאת את חלל העולם בצליליה. עם רדת החשכה, כשעדיין מהדהדת בחלל האוויר הכרזתה של אסתריקה 'הגרמנים רבים', פרקש כבר חש את הטרנספורמציה המתקרבת. 'פרקש, שלעת כזאת היה שואף אוויר על המרפסת שלו היה אומר לעצמו: "הנה זה מתחיל", והיה שר בקול רם, "פה-סול-לה, סול-לה-סול, פה..." וכל החצר הייתה שומעת' (עמ' 46).²⁵ פרקש חש מתוך צלילי הערב וקולות הילדים שהבשילה השעה. מסייעת לכך החשכה, המרדימה את חוש הראייה השתלטן ומאפשרת לשאר החושים להתעורר:

והנה לפעמים, בשעה של חסד, כשנשתרר החושך בחצר, והעפר המורבץ מים היה מעלה ניחוח של חלב ונח מיקוד השמש, ואור היה עולה בחלונות הבית הגדול עד לקומה החמישית, הייתה אסתריקה מתחילה לשיר, וכששרינה היפה, שהייתה פועלת בבית-החרושת ללבנים של אדלר, הייתה מצטרפת אליה מן החלון ממול, היה האוויר מתרכך ומצטלל, ורוח צוננת שבאה מן הים פולשת אל החצר ומניעה את צמרות הברושים המאובקים, הנטועים לכל אורך הגדר שבאחורי הבית, והריחן

23 מעניין שבין שפע הדימויים מצוין גם התווך שבו מתפשט הקול כתופעה פיזיקלית, הלוא הוא האוויר. המודעות לאוויר כתווך ודימויו לישות פעילה (הוא מגיר את הצלילים) תורמים לאיכות הפואטית של התיאור ומוסיפים לו ממד של שקיפות.

24 מקובל לחשוב שאם נסדר את החושים בסדר היררכי (ראייה, שמיעה, ריח, טעם, מישוש) הרי שכוונה של הסינסטזיה יהיה מלמטה למעלה: החוש הנמוך יותר מספק דימוי לחוש הגבוה יותר ('צליל מחוספס') אך לא 'ריח צורמני'). אולם ריבוי הדימויים הוויזואליים המיוחסים לצלילים נוגד סברה זו.

25 צירופי הצלילים המוזכרים כאן אינם מופיעים ברומנסות המצוטטות בספר.

והפיגם שבעציצים של מתילדה מפיקים ניחוחות חריפים־מרירים עד שגם היא הייתה מתפיסת ומצטרפת לזמרה בקול חרישי (עמ' 46-47).

לכאורה כל הדברים הללו מתרחשים באופן בלתי תלוי: אסתריקה ושרינה שרות ובינתיים הבריוזה מנשבת מהים, העציצים נותנים ריחם וכולי. אולם המחברת נקטה לשון אמביוולנטית שאפשר לפרש אותה כהשתלשלות סיבתית הקושרת בין השירה לבין מה שמתחולל בעולם הסובב. העולם הוא שמפיק 'שעה של חסד' המעוררת את שירתה של אסתריקה, והשירה, המועצמת על ידי הצטרפותו של קול נשי נוסף, כאילו גם היא משפיעה על העולם ובכוח השפעתה מתרכך האוויר ומצטלל, וכאילו היא הגורמת לרוח הים לפלוש אל החצר, וכאילו היא המעוררת את הצומח להפיק את אותם ריחות חריפים מוכרים שכבר הפכו לליווי הקבוע שלה (ראו למעלה). המקור הקולי הנוסף מהחלון שממול תורם לתיחומו הסטראופוני של מרחב השמע. שני הקולות יוצרים כאילו חלל מוגדר המזכך את האוויר ומושך אליו את הרוח המסייעת להפצת הריחות. יחסי הגומלין בין המוזיקה לעולם מוסיפים ממד מיסטי להשפעה הריאליסטית שיש למוזיקה על נפש האדם, המתבטאת כאן בדחף להצטרף לשירה, הפועל על השכנות דוברות הלדינו, ובאפקט התרפויטי של הצלילים על נפשה הפצועה של השכנה האשכנזייה: 'אפילו זלדה הירש הייתה קמה ממשכבה והולכת לעמוד בחלון, שעה הארוך הצהוב נופל על כתפיה ודמעות ניגרות חרש על לחייה. / כשאסתריקה שרה "מליזדה, מליזדה, לה איז'ה דיל אימפרנטי"' (מליזדה, מליזדה, זו ביתו של הקיסר) היה מרקוס בעלה אומר לה, "היא שרה עלייך, זלדה אהובתי" וזלדה הייתה מניחה את ראשה על כתפו והוא היה מלטף את שערה הרך, המפואר' (עמ' 47). לכאורה מתייחס הבעל, שאינו אמור להבין את המילים, לשם 'מליזדה' הכולל בתוכו את שם אשתו, אך אפשר להבין זאת גם בדרך אחרת - השיר מדבר על רעייתו מכיוון שהוא מדבר על נסיכה. אפשרות זו נרמזת מתיאורה של זלדה עם שערה הארוך, הצהוב והמפואר.

מרתקת במיוחד היא התפעמותו של פרקש מהטקסט בלדינו שאיננו מובן לו. 'יש להם ריח של דבש, [...] למילים של השירים שלה' (עמ' 13), אומר פרקש בסינסתזית מדוברת ('ריח של דבש' הוא ביטוי סינסטטי המקשר בין טעם לריח). פרקש קולט את המלל כישות מוזיקלית ומסרב להצעתו של פאול להמציא לו את תרגום המילים. וכשזה איננו מצייט ומביא לו דף מתורגם של השיר לוקח אותו פרקש, ממולל אותו לכדור ומשליך אותו החוצה אל החושך. מהפשט אפשר להבין שפרקש מייחס לחרוזי הלדינו ערך אסתטי מעצם צלצולם הערב וחושש שידיעת הוראתן של המילים תפגום בחוויית ההאזנה שלו: 'כול להיות שאם אני אבין אותן לא יהיה להן יותר ריח של דבש' (עמ' 20). אולם בדרך הדרש אפשר לייחס ממד מיסטי לעניין הבנת המילים. תורות מיסטיות נוטות לייחס השפעה לעצם הגייתם של צירופים פונטיים, גם (ואולי במיוחד) אם משמעותם המילולית נבצרת מידיעתו של מי שאומר (או לוחש) אותם.

בית הדירות במעיל קטון איננו מרחב חיים הרמוני. כאשר המרחב האקוסטי הופך ממרחב מוזיקלי למרחב רבלי הוא שופע דברי רכיל, קול־קטטות והתנצחויות. בהיעדר מוזיקה הוא נטען עוינות ומתח. גם גברת אסתריקה עצמה, כאשר דוממת שירתה איננה מצטיירת כדמות אהודה במיוחד, והיא מוליכה ומושכת לשונות רעים כמו כל אחד אחר. שירתה של אסתריקה היא שמשרה פיוס בחלל השמע המשותף ומנטרלת את המתחים.

התזמורת הפילהרמונית של הגליל

הקולות המוזיקליים הם רק מקצת הקולות המאכלסים את מרחב־השמע, המעביר כמובן גם קולות בלתי מוזיקליים. קולות אלה, שמוצאם אנושי או טבעי, מספקים תוכן לאין־ספור תיאורים ספרותיים. בתיאורים אלה נעשית לא פעם מוזיקליזציה של קולות בלתי מוזיקליים. רעשי הכרך, למשל, עשויים להיתפס כ'סימפוניה אורבנית', ורחשי הטבע כ'מקהלת השדה'. יואל הופמן, בספרו מצבי רוח, מבכר את הקונצרט של הטבע על פני מוזיקת אולם הקונצרטים: 'בלילה אנחנו שומעים את התנים והירח / גדול כפלים. חזירי בר באים עד לגדר והכלבים נובחים. / רואים את קווי המתאר של ההר שמעל לבית. ההר עצמו שחור'.²⁶ מתקבל הרושם שהתנים והכלבים הם קבוצות כלים בתוך תזמורת עשירה ומורכבת פי כמה. התוספת הוויזואלית משועבדת כאן לתיאור הקולי: הירח הוא הנברשת של אולם הקונצרטים הלילי וההרים הם כתליו, שמן הסתם תורמים לתכונות האקוסטיות שלו. בה בעת הירח וההר הם חלקי תאורה ותפאורה הלוקחים חלק בחיזיון האור־קולי. התיאור יוצא לדרכו מנקודות הראות וההאזנה של המספר, אך עד מהרה הוא מקיף קהל מאזינים רחב ומגוון: 'זאת התזמורת הפילהרמונית של הרי הגליל. יוצאי / מרוקו ויוצאי רוסיה והדרוזים והנוצרים והמוסלמים / כולם מנויים של התזמורת הזאת'.

הרבגוניות האתנית איננה מתבטאת בקולות המוזיקליים כפי שהתבטאה בתיאורים קודמים שסקרנו לעיל, אלא בקהל המאזינים בלבד. כיוון שקולות הטבע הם אוניברסליים, במובן זה שאינם נגזרים ממערכת כללי קומפוזיציה חד־תרבותיים, הם יכולים לאחד את קהל המאזינים הרב־תרבותי ולדבר אל כולם. אמנם המאזינים השונים, בהתאם למוצאם ולמידת קרבתם לטבע, נבדלים בכושר האבחנה שלהם בין הרחשים השונים, אך שפת הצלילים של הטבע זמינה לכולם - יהודי המערב ויהודי המזרח, דרוזים, נוצרים ומוסלמים. הללו מתקשים להאזין זה למוזיקה של זה ולעתים קרובות אף שוטמים זה את תרבותו המוזיקלית של זה, אך כולם כורים את אוזניהם למוזיקת החי והצומח ומתמסרים לה בשעת החסד שלפני חצות הלילה.

המחבר מסרטט את תמונת הקונצרט הלילי בלי לפשפש ב'מסר ההבעת' של תכניו ובאופן השפעתו על קהל המאזינים.²⁷ לכאורה זוהי מוזיקה מהלכת אימה - יללת תנים לאור ירח מוגדל, נביחות כלבים המגיבות על חזירי הבר הקרבים לפאתי מקום יישוב, ושתיקתו של הר אפל המתנשא מעל לבתי מגורים ברוח לילה על הר קרח מאת מודסט מוסורסקי. אולם עצם הצגת ההתרחשות קונצרט מעקרת את הקולות מהאימה החשוכה הצפונה בהם. הריחוק האסתטי שולל מחוויית ההאזנה איום קיומי ממשי. מה גם שזירת ההתרחשות דומה לאולם תיאטרון העשוי תאים־תאים יותר מאשר לאולם קונצרטים פתוח, ובכל תא ספון לו המאזין לבטח במקום מושבו־משכבו. למקרא התיאור אפשר לחוש שמדובר בחוויית האזנה קולקטיבית, אף על פי שהמאזינים מנותקים זה מזה, שהרי כולם מנויים של אותה תזמורת.

26 יואל הופמן, מצבי רוח, כתר, ירושלים 2010. כל המובאות מספרו של הופמן נלקחו מפרגמנט 117. כמו בכל ספריו של הופמן, אין ציון של מספרי עמודים. המקור מנוקד (במובאות נקטתי כתיב מלא) ומודפס בשורות קצרות.

27 יש הרואים בפואטיקה של יואל הופמן קרבה לאמנות הצילום. כך למדתי מהרצאתה של דינה ברדיצ'בסקי בכנס הכ"ד לחקר הספרות העברית מטעם האוניברסיטה הפתוחה, שהתקיים ביוני 2010.

בעוד 'התזמורת הפילהרמונית של הגליל' מתברכת בקהל מנויים מגוון, התזמורת הפילהרמונית הישראלית מסתפקת בקהל מאזינים תל-אביבי העשוי מקשה אחת ומזמן עצמו לאירוע ממושך וסטריילי: 'אזרחי תל אביב יושבים באולם סגור, שורות שורות, / גבותיהם זקופים ומקשיבים לקונצרט שלהם. דבר / דבור על אופניו. פרק פרק. כל נגן במקומו. / והמנצח מניף ידים כמו אותם אומללים שלוקים / באובססיה לסדר ולניקיון. הגליליים לעומת זאת, / שוכבים, כל אחד במיטתו, בתוך הבמה הענקית / של קונצרט הרבה יותר גדול'.
 לבסוף מתרחשת טרנספורמציה ממרחב-השמע למרחב-הדממה. מרחב-השמע, שאפשר להגדירו בקירוב במושגים גאוגרפיים, מומר במרחביו האינ-סופיים של החלום: 'בחצות משתתק אחרון התנים. חזירי הבר שבים אל / הסבך והכלבים נכנסים למלונות, כל אחד חולם. / התן חולם. הכלבים חולמים וגם בני האדם חולמים. ואם נאמין לספרי הילדים גם הירח / וההר'.
 עם תום הקונצרט הגלילי מתמזגים נגני התזמורת (תנים, כלבים וחזירים) עם מאזיניהם (בני האדם), עם התפאורה (ההר) ועם התאורה (הירח). כולם חולמים, ואין המספר מפרש לנו אם הם חולמים חלום משותף. די לו בכך שעל מרחב הגלילי נופלת שינה הרמונית שהכול שוקעים בה. מרחב-השמע הגלילי, שבתחומיו בחר המחבר להעמיד את הקונצרט שלו, הוא בעל תכונות ייחודיות המבחינות אותו ממרחב-שמע אחרים. המרחב העירוני הירושלמי, למשל, אשר בו פתחנו, עשוי לאחד קבוצות מאזינים מגוונות, אך הרפרטואר המושמע בו כבר איננו מהז'אנר של מוזיקת הטבע. במרחבים חוץ-עירוניים אחרים, לעומת זאת, עשויים להדהד קולות הטבע, אך באוזני קהל אחיד יותר מבחינה חברתית ואתנית. אולם הקונצרטים שלפנינו, במיקומו הגאוגרפי והטופוגרפי הייחודי, כולל את שני המרכיבים. הקהל המאכלס אותו מייצג לכאורה את מכלול הקונפליקטים הבין-עדתיים ובין-דתיים המנסרים בחללה של החברה הישראלית, ובעצם בחללו של העולם כולו. אולם תכונה אחת מאחדת קהל זה: הוא איננו שוחר חי לילה. שעות הערב המאוחרות מוצאות אותו במיטתו מפויס וקשוב לצליליה של 'התזמורת הפילהרמונית של הרי הגליל'.

מלחמת תרנגולים

גם את העיון הנוכחי אפשר לראות כמעין חלל אקוסטי מוגבל שמתערבבים בו קולותיהם של סופרים שונים, הנוקטים סוגות ספרותיות שונות, אך הם בקירוב בני אותה עת.²⁸ המשותף לכולם הוא מרחב אקוסטי ציבורי ופתוח השולח שלוחותיו למקומות הפרטיים ומספח אותם אליו. החלונות או הקירות הבלתי מבודדים מהווים ממשק בין מרחב-השמע הציבורי לבין מרחב-השמע הפרטי, והמרפסות עשויות לשמש יציעי האזנה או בימה לביטוי עצמי.

28 אפרים קישון ודוד שחר הם ילידי אמצע שנות העשרים (1924 ו-1926, בהתאמה), רות אלמוג ויואל הופמן הם ילידי אמצע שנות השלושים (1936 ו-1937, בהתאמה). מנעד הזמן של ההתרחשויות המתוארות הוא מאמצע ימי המנדט הבריטי ועד העשור הראשון למדינה. לעומת זאת מנעד הזמן של פרסום היצירות המצוטטות משתרע על פני 50 שנה (1961 עד 2010).

ארכיטקטורה כזאת של המרחב האקוסטי המשותף היא מקרה פרטי. הסיפורת יודעת להכניס את קוראיה למרחבי־שמע אינטראקטיביים המעוצבים בדרכים מגוונות. נתעכב מעט על האלמנטרי שבהם, חלל סגור שמתחוללת בו אינטראקציה חברתית הבאה לידי ביטוי מוזיקלי או שמתעוררת בעטייה של המוזיקה. לכאורה גם אולם קונצרטים או מקום התכנסות לשם שירה בציבור או לשם האזנה משותפת הם בבחינת מרחבי־שמע מוגדרים שהסופרים עשויים להתגדר בהם כדי לחולל התרחשות נרטיבית כזאת או אחרת;²⁹ אולם אלה הם מרחבים מתוכננים ושונים בפוטנציאל הסיפורי שלהם ממרחבי־השמע ה'ספונטניים' שבהם עסקינן.

בהתגנבות יחידיים, ספרו המונומנטלי של יהושע קנז, מעמת המחבר תרבות מוזיקלית אשכנזית הגמונית עם תרבות שוליים מזרחית. זירת ההתרחשות הוא אולם שינה בבסיס טירונים בצריפין בשנות החמישים.³⁰ את ההווי המוזיקלי של הטירונים ממוצא מערבי, המלוכדים סביב הגיטריסט שבחבורה, משסעת שירתו של טירון מזרחי הבוקעת כקריאת מואזין מהעבר השני של הצריף. ה'רפרטואר ההגמוני' מושמע בנגינת גיטרה ובליווייה ויש בו כדי לייצג את הפרופיל המוזיקלי של נער אשכנזי משכיל בן הזמן. נמצא בו דבר מה מאת גאורג פיליפ טלמן, שירים ספיריטואליים אפרו־אמריקניים בשני קולות ושיר נוגה בסגנון רוסי. התפריט המערבי מעומת כאן עם שירה מזרחית המגלמת את כל הסטראוטיפים שקושרים האשכנזים למוזיקה ערבית - יללנות, סלסול וקולניות. ביטוי מוזיקלי כזה הוא בחזקת תשליל של כל הערכים שקודשו במעגל המוזיקלי הראשון; היבבה המוחצנת תופסת את מקומה של העצבות השקטה והנוסטלגית, ההתענגות ההדוניסטית תופסת את מקומה של הספיריטואליות, הספונטניות הבוטה תופסת את מקומו של העידון הרגשי המחושב והשקול, השירה המונופוניית את מקומה של השירה הדו־קולית והליווי במחיאיות כפיים קצובות (ואחר כך בתיפוף על גבי קופסת שימורים ריקה) את מקומו של הליווי האקורדי של הגיטרה.

אין זו הפעם הראשונה שבוחר קנז לעצב את מרחב־השמע שלו כקסרקטין. הוא כבר עשה זאת בנובלה 'בין לילה ובין שחר' במגורי גדנ"עים בבסיס בשרון.³¹ כאן הוכשר אולם השינה להשגת פיוס בין 'חבורת הביחד', המתלכדת סביב שירים רוסיים בליווי אקורדיון, לבין האחר, נער חריג ומתבדל מחבריו, המנגן לעצמו על חליל ערבי את 'דבקה רפיח' (שירו של עמנואל זמיר המבוסס על דבקה בדואית מקורית). לקראת סוף הנובלה נעשה ניסיון להביא לידי חיבור הרמוני בין החליל המונופוני לבין האקורדיון הפוליפוני וכך להטמיע את החריג בחברה הקוסנוזואלית. הניסיון נכשל וקול אחר משתלט על חללו של צריף המגורים - יללת צבוע הבוקעת מגרוננו של ה'אאוט־סיידר' שנחלץ מחיבוק הדוב המוזיקלי של החברה. בכך הוא חורג מתחומה של המוזיקה לתחומם של

29 עלילה הנרקמת סביב שירה בציבור נמצא ב'שרים', סיפור בספרו של עמוס עוז, תמונות מחיי כפר, כתר, ירושלים 2009.

30 יהושע קנז, התגנבות יחידיים, עם עובד, ירושלים 2001 (נדפס לראשונה בתשמ"ח/1988). האפיזודה המתוארת כאן משתרעת על פני סופו של פרק 6 וחלקו הראשון של פרק 7.

31 יהושע קנז, 'בין לילה לבין שחר', בתוך: הנ"ל, מומנט מוזיקלי, הקיבוץ המאוחד וספרי סימן קריאה, בני ברק 2003, עמ' 95-160. (פורסם לראשונה ב־1980).

קולות הטבע הקמאיים ומכונן את עצמו כסובייקט אוטונומי במחיר הקצנת חריגותו.³² כשם שמרחב־השמע הציבורי הפתוח (הרחוב, הכרך, השדה) יכול לפלוש אל הבתים הפרטיים פנימה, כך עשוי החלל הציבורי הסגור (הקסרקטין, המועדון) לפלוש החוצה.³³ כך קורה למשל בתרנגול כפרות של אלי עמיר, כאשר החאפלות שנערכות בצריף המועדון של חברת הנוער בליווי עוד ודרבוקה, ממלאות בשאונן את מרחבי הקיבוץ קריית אורנים ומעוררות תגובות נזעמות של בני המקום, ותיקים וצעירים כאחד. בני חברת הנוער, יוצאי המעברות, נתנו ביטוי קולני למורשתם המוזיקלית העיראקית לאחר שלא עלה בידם להתערות בקרב בני גילם המקומיים. החאפלות נתפסו על ידי הסביבה כפרובוקציה ברברית המבטאת במופגן את רצונה של חברת הנוער להתבדל מבני הקיבוץ ואת סירובם של הצעירים ילידי עיראק להמיר את מורשתם היהודית־ערבית בתרבות החילונית הצברית ולהתערות בסביבה החדשה, וכל זאת מתוך גילויי אטימות בוטה לערך המוזיקלי והתרבותי של כל מה שאיננו 'עברי' או מערבי. העימותים המוזיקליים ביצירותיהם של קנו, של אלי עמיר ואחרים ראויים לעיון מקיף. כאן נגיעתי רק בהתנהלותם של עימותים אלה במרחב־שמע משותף. המתחים שהחברה הישראלית טעונה בהם מראשיתה ועד ימינו אלה מוכרים לכול. אין פלא שקיטובים חברתיים־תרבותיים־דתיים־עדתיים־לאומיים אלה באים לידי ביטוי מוזיקלי במרחב־השמע המשותפים. עם זאת מעניין להיווכח כיצד הופכים סופרים עבריים לארכיטקטים של מרחב־שמע כדי לעמת בהם לא רק את הדמויות והסיעות המפיקות את הצלילים הלעומתיים הללו (כמו במקרה של קנו) אלא אף את הצלילים עצמם (כפי שעושה דוד שחר). מה טוב להיווכח שהספרות העברית מעמידה גם כמה רגעי חסד שבהם תוכנו הקולי של מרחב־השמע משכך את כל הדיסוננסים ומשכין, ולו לרגע קט, הרמוניה מפויסת בקרב שוכניו.³⁴

32 ראו מאמרי 'החליל, האקורדיון והצבוע: לפי 'בין לילה ובין שחר' מתוך 'מומנט מוזיקלי' מאת יהושע קנו', בקורת ופרשנות: כתב עת בין־תחומי לחקר ספרות ותרבות, 44 (תשע"ב), עמ' 321-336.

33 לעתים, כאשר צליל בוקע ממרחב־שמע פרטי אחד ומבקיע למרחב־שמע פרטיים אחרים, הוא מתחולל במרחב־שמע ציבורי. כך קורה בבירור בהומורסקה של קישון, מפאת שקיפותו האקוסטית של ההביסט. התגובה המיולולית של דיירי הסביבה התחוללה אף היא באותו מרחב ציבורי, שהפך אינטראקטיבי.

34 מאמר זה לא היה נכתב ללא יעל בלבן, מהמחלקה לספרות באוניברסיטת בן־גוריון, שהפנתה את תשומת לבי לאפיזודה המוזיקלית הנרחבת בהיכל הצלילים השבורים, וניהלה אתי דיאלוג פורה על המאמר ועל הנושא מוזיקה בספרות. כמו כן, המאמר לא היה נכתב ללא תלמידתי ענת רובינשטיין, שהביאה אותי לעסוק ב'מומנטים המוזיקליים' ביצירתה של רות אלמוג, ואף הגתה את הרעיון להסמיך את 'קשקוש' של קישון למעייל קטון של אלמוג.