

## הפואטיקה של חוויית הסף בשירה ובמוזיקה

(השער האפל' – דוד פוגל ואייל אדלר; 'הכרמל האי-נראה' – זלדה וינעם ליף; 'ציפור כלואה' – יאיר הורוביץ ומנחם ויזנברג) שושנה זאבי

במאמר זה אבקש לבחון את העולם הרגשי והתרבותי של האני הלירי המודרני, כפי שהוא משתקף בשלוש יצירות ווקאליות שהולחנו עבור כמה מהשירים של שלושה משוררים. ההלחנה הראשונה היא של אייל אדלר, שהלחין שני שירים ממחזור השער האפל מאת דוד פוגל: "כי ייגש אליך" ו"דגלים שחורים מרפרפים". השנייה היא יצירתו של ינעם ליף, שהלחין ארבעה משירי זלדה: "הכרמל האי-נראה", "אתה שותק אלי", "ציפור אחוזת קסם" ו"גירשת מלבי".<sup>1</sup> היצירה השלישית היא של מנחם ויזנברג, שהלחין שלושה משיריו של יאיר הורוביץ: "רוחות מנשבות", "בחלומך" ו"פתח לי שער", כולם מספרו ציפור כלואה. בכל אחד מהשירים האלה אבקש להאיר את התפיסה הפואטית של שלושת המשוררים ושלושת המלחינים אגב חידוד הרקע, השונה והמשותף גם יחד, של עולמם הרוחני של המשוררים.

במאמר זה אתיחס למרקם התרבותי שעליו ביסס כל אחד מהמשוררים את דמותו של האני הלירי ואציג את שני הרבדים הרוחניים שפעלו על דרך עיצובו. הרובד הראשון נבנה בעיקר על כמה מקורות המתארים את ההגות והספרות האירופית והאמריקאית המודרנית בין מלחמות העולם וגם לאחריהן, שביטאה את מצב הקיום החלול של האדם המודרני: אובדן האמונה בסמכות האלוהית כבר בראשית המאה ה-20 השפיעה על תחושת הבדידות, הזרות והעדר השייכות. האדם מצא את עצמו באי-ודאות קיומית, לצד התפרקות המסגרות החברתיות

1. ארבעת השירים נבחרו מהספרים: פנאי, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 1967; הכרמל האי-נראה, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 1971; אל תרחק, תל אביב: בני ברק, 1974.

המסורתיות, שאמנם הצרו את מרחב המחיה הרוחני שלו אך גם חיזקו את תחושת הביטחון, השייכות וההגנה האישית שלו. כל אלו הפיחו חיים בספרות שנשענה על המחשבה האקזיסטנציאליסטית לסוגיה, דתית וחילונית.

ברובד השני ניתן למצוא את הקשרים הפנים-תרבותיים הייחודיים לכל אחד מהמשוררים. אחרי ככלות הכול, רעיונות אוניברסליים מפגישים מחדש משוררים עבריים עם אוצרות הרוח היהודיים: המקרא, ההלכה, החסידות וההגות היהודית. ניתן לראות כיצד הרובד הרוחני היהודי מעצב את הלשון הפואטית שתבטא את המערבולת הרגשית המציפה את האדם המודרני בהווה של זרות ותלישות, שאינה קשורה רק להיבט הלאומי.

דמותו של הליריקן הכותב עברית מתמודדת עם תחושת אובדן, שכול וחוסר תקווה, והוא מחפש אחיזה בחיוניות היצירה, במשמעות שממנה יוכלו המשורר או המשוררת להצמיח תודעה שיש בה מן היופי - מנגיעה במעמקי האפלה ועד נגיעה בנשגב מבינת אנוש: בנגיעה במסתרי לשון הקודש המלווים את האני הלירי במחזור השער האפל (פוגל ואדלר) אל הנעלם הגדול של משמעות הגורל האישי; במסע גילוי האור האלוהי במראות הטבע הארציים בהכרמל האי-נראה (זלדה וליף); בתהייה על החירות הטמונה בהווייתה הסודית של השירה בשירי ציפור כלואה (הורוביץ וויזנברג).

נוכחותה המכרעת של החוויה המיסטית (שבוודאי אינה בלעדית כמקור השראה) היא כוח מפרה לנוכח תחושת החלל והריק המלווים את העולם ההגותי והרגשי של משוררים עבריים מודרניים. בשירים אחדים הלשון השגורה והחוויה המוכרת עולים מדרגה על כנפי ישות נסתרת, או בשפע האור הקורן ממשכנו של אלוהים כמשקל נגד לישות אפלה ומאיימת. החוויה המיסטית מוארת דרך עולם הספירות המשופעות באין-סוף האלוהי, ומנגד, ישות ידועה שכמוה כאפלה בלתי נודעת. למרות ההבדלים הברורים לעין, ישנו יסוד משותף בין שתי התפיסות: משמעות חבויה הנסתרת מאתנו, הגם שמילות השירים עצמן נהירות.

הפרדוקס הקיומי המלווה את העולם הרגשי והתרבותי של האני הלירי מציב את שני היבטיו המנוגדים במה שאני מכנה בשם חוויית הסף, המוארת בו-בזמן דרך הישות המיסטית - הקבלית והנעלם הקפקאי - ודרך חוויית האין שנהגתה במחשבה האקזיסטנציאליסטית. חוויית הסף נושאת בתוכה מטענים רוחניים סותרים, שמעצם טיבם יכולים להיות בעמדה של התנגחות בעולמם של משוררים אחרים. בעולמם הפיזי של שלושת המשוררים, המטענים הרוחניים הסותרים יוצרים אחדות רעיונית ורגשית למרות המרחק התרבותי שבין הגות לרגש. בחוויית הסף האני הלירי חווה בעת ובעונה אחת חוסר מוצא, אובדן חירות וייאוש לצד מלאות ההווה שהוא מבקש למצוא בעולמות נסתרים. העולם הנסתר בחוויית

הסף אינו ישות בלעדית. הוא ישות המתקיימת לצד חוויית הריק שמאפיינת את האדם המודרני. דוד פוגל, זלדה ויאיר הורוביץ מודעים לחוויית הריק של האדם המודרני ואף נותנים לה ביטוי בפיגורות הפואטיות שעיצבו בשירתם. שלא כמו משוררים אחרים בני דורם, הם פונים למקורות היהודיים המיסטיים של היהדות על מנת למצוא אחיזה רגשית ורוחנית שתמלא את החלל שנוצר בעולמו של האדם המודרני. שלושת המשוררים מטמיעים בתודעת הריק והניכור ערכים יהודיים רוחניים ששורשיהם נטועים בהלכה ובמקרא, וגם ובעיקר במקורות המיסטיים הנטועים בקבלה היהודית. שלושה משוררים מודרניים שכל אחד מהם מבטא ייחוד פואטי למפגש הבלתי מתקבל על הרעת בין שתי החוויות הסותרות. הישות המיסטית הקבלית מוארת מבעד לדבריו של גרשום שלום, המתייחס לחוויה הבלתי אמצעית שהמיסטיקן אינו יכול לבטאה באמצעים הניתנים לו במציאות החיים השגרתית.

מיסטיקאי הוא אדם אשר זכה להתנסות בחוויה בלתי אמצעית, וממשית בעיניו, של האלוהי, של הממשות המוחלטת; או, לפחות, מי ששואף מדעת להגיע להתנסות כזאת. חוויה כזאת עשויות לעלות בניסיונו דרך הארה פתאומית, או כפרי של הכנות ממושכות, לעיתים מייגעות, שבאמצעותן משתדל הוא לממש, או - אם כי מילה זו אולי נראית בלתי הולמת בהקשר זה - להביא עצמו לידי מגע עם האלוהות.<sup>2</sup>

החוויה הבלתי אמצעית שהקורא נדרש לה בקריאה ביצירותיהם של זלדה או יאיר והורוביץ מתווכת בחוויית ההתמזגות של המשורר עם אלוהים. על פי שלום, חוויית ההתמזגות כוללת עוצמה רוחנית כה גדולה, עד כי "אינה ניתנת להגדרה אובייקטיבית". היא עוברת את "גבולות הקטגוריות של סובייקט-אובייקט", אשר ביסוד כל תהליך התמזגות של האני עם הזולת. עם זאת, במקרה שלנו, דמותו של הזולת נעדרת, ואילו המיסטיקאי מבקש לתת לזולת צורה ודמות באמצעות תמונות ומושגים שהוטבעו בשפה בדורות שקדמו לו.

החוויה המיסטית ביסודה נעדרת דמות היא. ממהותו של המגע עם האלוהי הוא, שככל שהוא מגיע לעוצמה רבה יותר ולמדרגה גבוהה יותר כך פוחתת האפשרות לבטא ולתאר אותו בבהירות. אף אין הוא ניתן להגדרה אובייקטיבית, שהרי

2. גרשום שלום, פרקי-סוד בהבנת הקבלה וסמליה, ירושלים: מוסד ביאליק, 1977, עמ' 9.

מושאו עובר, מעצם טבעו, את גבולות הקטגוריות של סובייקט-אובייקט, שכל הגדרה עומדת עליהן.<sup>3</sup>

התפיסה השנייה, האקספרסיבית יותר, מאותתת את תחושת התעוקה שחווה גיבור המשל ב"לפני שער החוק" (בהמשפט מאת פרנץ קפקא), מי שכל חייו חולפים עליו בציפייה על הסף, כלומר בציפייה מעוכבת לחצות את השער. העמידה על הסף מרמזת על קיומה של ישות נסתרת, וההיגיון שבה רק מתחדד. ככל שגובר ההיסוס בגיבור בנוגע למעבר בשער החוק, מתחזקת עמדת חוויית הסף כעין תגובה לאימת הריק. היסוס זה טווה את זהותו של הגיבור המורדני, שספק אם מורשת סמלים ודימויים תסייע בידו למצות את חירותו מבעד לספקותיו.

שתי תפישות אלו, הקבלית והקפקאית, ילוו את הדיון בחוויית הסף בשלוש היצירות. הן תתמקדנה בעולמו של האני הלירי, המודע למרחק מגילוי ומהארה או להבנת משמעות נוכחותה של ישות נסתרת. באופן פרדוקסלי, בשני המקרים גם יחד, הכוח לעמוד מול הריק והייאוש נמצא בזיקה אל ידיעת המרחק מהם. זה הפרדוקס. נראה כי נוכחותה של ישות הכרוכה באין-סוף, בזיקותיה למורשת השירה העברית המורדניסטית, לשבט או לחסד, מעצימה את העמידה נוכח ארעיות הקיום. שני מוקדים מרוחקים נעים יחדיו באדיאה אליפטית - הייאוש והקושי להכיל במחשבה את האין, ומנגד, תחושת ההתגלות וההתמסרות למגע עם האלוהות - ומזינים זה את זה בהאצלה הדדית, אם כי מנקודות מוצא שונות. יש להבחין בין חוויית הסף של המקובלים לבין זו של המשוררים. חוויית הסף של המקובלים היא פני העולם הזה כפי שהם משתקפים בקוננים הספרותיים וההלכתיים ובכתבי הקודש שהם מפרשים. מרגע שהם עוברים את הסף אל ההתנהלות האלוהית והספרות בשפיעה או בהאצלה, מתרחשת תנועה בתוך ישויות אלוהיות סטטיות, המתהוות דרך הזיקה לאין-סוף האלוהי, שמושפעת מהמצב השורר בעולמנו ומשפיעה עליו בזמן. תנועה זו מהאלוהות ואליה היא מעגל דינמי סותר מחד גיסא, אך מוחשי עבור המקובל כאילו היה מדובר בהתרחשות בעולם, מאידך גיסא. ואילו בשירה חוויית הסף נסמכת על העדות האישית, והמשבר האישי כרוך בחיי המשורר, הקורא קודם כול את מכלול חייו. גם אם המשורר שואב השראה מעול הקבלה, גבולות החוויה שלו הם בגבולות השיר.

על מנת להבין את ייחודו של כל אחד מהמשוררים בעיצוב חוויית הסף של האני הלירי, תחילה יש לסקור בקצרה את הדרך שבה כל אחד מהמשוררים מתכתב עם בני דורו. פוגל מתכתב עם השירה הסימבוליסטית שהתפתחה בארץ בשנות

3. שם, עמ' 12.

ה-30 וה-40; זלדה מושפעת מכמה מהרעיונות האקזיסטנציאליסטיים שעיצבו את השירה של המשוררים של שנות ה-50 וה-60, והורוביץ היה חלק מממסד משוררי האוונגרד בישראל של שנות ה-60 וה-70.

### חוויית הסף בשער האפל

דוד פוגל (1891-1944), בן דורם של אברהם שלונסקי, נתן אלתרמן ויונתן רטוש, התרחק מן השפה הפיגורטיבית העמוסה ולעתים אף ארכאית-מליצית, שהציבה את האני בתנועה על רקע "תפאורות" גדולות מן האנושי, שנענו למהלך האידיאולוגי הגדול של המעשה הציוני. פוגל אינו מעמית על שירתו דימויים הנטוויים כאריג שהמרומז בו - מן ההיבט האידיאי - רב מן הגלוי; הוא כלל אינו מתמסר לסדרים משקליים וריתמיים נוקשים, ומבקש ליצור בשיריו מבנים בעלי זרימה קצבית חופשית, ההולמת הלך הרוח של שיר אישי במובהק. גם כאשר הוא מתאר את תחושת הזרות אל מול נופים ארץ-ישראליים, הוא בוחר לעשות זאת בשפה מינורית בהירה ושקופה, שכל סמכותה מניסיונו האישי של האני השר. העברית של פוגל, הנפתחת למהלכים רגשיים מופשטים, טעונה לא פעם קונוטציות מיסטיות.<sup>4</sup> ואמנם המיסטיקה השפיעה, בין השאר, על שמיעתם של משוררים צעירים שביקשו אחיזה בקול האישי ובניסיון האישי של המדבר שיר. לדוגמה, נתן זך רואה בריתמוס החופשי של פוגל מופת אסתטי ורעיוני חדש,<sup>5</sup> ואילו דן פגיס טוען כי "לשונו המאופקת של פוגל, הטון השקט שלו והמבנה המפולש של שיריו אינם נתפסים עוד כדרך צדדית, שגם לה אפשר למצוא הצדקה כשלהי, אלא דווקא כעיקר שירי העשוי לשמש מופת".<sup>6</sup>

בשני השירים של פוגל "כִּי יִגַּשׁ הַלַּיִל" ו"דְּגָלִים שְׁחוּרִים מִפְּרָפְרִים", ניכר מכנה משותף בין קולו החרד של גיבור המשתוקק למגע בין-אישי ובין תחושת הבדידות של אלמונים הכמהים לנוכחותה של ישות עלומה. מושא התשוקה שונה, אך המטען הרגשי דומה. בשיר "כִּי יִגַּשׁ הַלַּיִל" האוהב יוצא למסע רוחני על מנת לפענח את הסוד הטמון ביופייה של מושא תשוקתו, ואילו בשיר "דְּגָלִים שְׁחוּרִים מִפְּרָפְרִים" האלמונים יוצאים למסע על מנת להבין את מה שחבוי מעבר לשער

4. Michael Gluzman et al., "David Fogel (1891-1944) and Emergence of Hebrew Modernism", *Prooftexts* 13/1, special edition (1993):160

5. נתן זך, "בעקבות משורר שנשכח: על דוד פוגל", למרחב (משא), 23.9.1954.

6. דן פגיס, "מבוא", דוד פוגל: כל השירים, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, תשל"ה, עמ' 39.

הגדול. בשני השירים נעשה ניסיון להזרים תנועה למצב הרוחני הסטטי של גיבור אשר אינו יכול להשתחרר מהחרדות הכובלות אותו למציאות עכורה. מצב סטטי זה, המתאר את הנפש הקפואה של האוהב הפסיבי, משתקף גם בגיבור הנמצא במצב של ציפייה לפתיחתו של השער האפל. הוא מקווה שהישות המסתורית החבויה מעבר לשער האפל תצית בו ניצוץ חיים שכבה בו בזמן הציפייה האין-סופית.

הישות המסתורית בשיר "כי ייגש הליל" מתגלה בדמותו המואנשת של הליל, המשמשת בת-לוויה לגיבור הלירי. הגיבור מתחבר אל הליל משום שהוא חושש שמא לא יהיה לו הכוח הנפשי לפתוח בפני אוהבתו את עולמו הסבוך, ולכן משליך רגשות ארוטיים על הליל:

כי יגש הליל אל חלונך  
צאי אליו ערימה.  
רף יזל וישחיר  
סביב יופיך השוקט,  
ויגע קצות שדיך.

בחמשת הטורים של הבית הראשון המשורר מתזמר את הרבדים התודעתיים שבונים את עולמו המיוסר של הגיבור הלירי: ברובד הראשון - סערה רגשית של האוהב כאשר אוהבתו נגלית לנגד עיניו בחלון, וחרדה המשתקת אותו כשהוא מנסה להתקרב אליה ונסוג; ברובד השני - אובדן הזהות האישית של הגיבור, המגייס את עזרתו של הליל כדי שייגע בגופה העירום. מבעד לשני הרבדים האלה מתוודע הגיבור אל האמת, ובה הוא מבין שהליל הוא חופשי והגיבור הוא כבול. הליל הוא הפעיל והגיבור הוא הסביל. כשהוא אומר "אתו אעמד אבד-דך", הוא מקווה שהליל הוא זה שיגאל אותו מאובדנו, משום שהחברות אתו מפיחה בו את הכוח לבקש מאהובתו להכיר בעולמו הסבוך. אין יוצא מכך שהוא מתנחם בחיבור הזה. הוא מבין שכבר איבד את חירותו. החברות עם הליל ממלכדת את הגיבור, ואין לו עוד יכולת להשתחרר מאחיזתו של הליל האפל.

אותו מצב סטטי מתואר גם בשיר "דגלים שחורים מפרפרים". מצב זה מואר דרך שני דימויים מרכזיים: האחר - דרך הדימוי של הדגלים המפרפרים ברוח, והאחר - דרך הציפור שמעופה נמנע ממנה משום שכנפיה אסורות. המפגש של שחור הדגלים המפרפרים עם דימוי הכנפיים האסורות אינו מלמד דבר על מקור הכוח המצמית, טיבו אינו נודע לדובר השיר. אולי לכן העמידה לפני השער הגדול היא העמידה שמעבר לכל אי-ודאות גרוטסקית וכמעט נושאת עמה תקווה, שאולי השער האפל הגדול הוא שחרור מן החיים ושחרור מן המוות בנקודת זמן אחת

בשיר. האם יכולה ידיעה זו להביא גאולה לדוברים, הפוסעים "בחשאי" ו"כילדים נבערים" לעבר הנעלם הגדול?

כִּילָדִים נִבְעָרִים  
שָׁם נֶעְמֹד בְּחֶרֶד  
וּנְצַפָּה  
לְפָנֵי הַפֶּתַח  
הַשְּׁעָר הָאֶפֶל, הַגְּדוֹל.

חוויית הסף היא אינ-סופית, שכן כמוה כציפייה הנשקלת בין מאזני התפילה לבין מאזן הניסיון האישי. מצד אחד, המתפלל ביום הכיפורים מצפה שייפתחו בפניו שערי שמים כדי שיוכל להזדכך מחטאיו, ומצד אחר, החרדה וחוסר הוודאות המהדהדים את אובדן העצמיות, המתבטאים במשל של קפקא ב"לפני שער החוק". אצל פוגל אין זה שער תרבותי בלבד, אלא עולם שמותיר את הדובר לבד מול חידות ומראות שמורים כמו ספינקס מחוכם. וכמו במשל של קפקא, חותם החידה בדבר קיומה של ישות טרנסצנדנטית מותיר את הדובר בשירת פוגל חסר אונים לנוכח העובדה שלא יחול שינוי במציאות רווית הסבל. חסר אונים – אבל לא חסר מעוף; חסר אונים – אך לא מובס. הוא צועד אל השער הגדול באמונה שמעבר לו משתרעים מרחבים רוחניים ופיזיים, שאת חיבורם הוא מקווה לחוש עת ייפתח השער האפל.

אייל אדלר מאיר במוזיקה היבטים נוספים לחיבור בין המרחבים הרוחניים והפיזיים<sup>7</sup> ובין העדר ודאות הקיום. כמו פוגל, הוא מאיר את החיבור לישות העלומה דרך ההדלּמָשך זמן חסר סוף.<sup>8</sup> וברוח שירת פוגל הוא מטעין את האינ-

7. לחיבור בין המרחבים הפיזיים והרוחניים המוארים ביצירת אדלר ניתן למצוא הדים גם ביצירות אחרות כגון מיסטריוזו, כפי שביטא יוסי פלס בכתבה "דבר יוסי פלס: אייל אדלר וערן אל-בר". פלס מראה את הניגוד בין השימוש בדחיסות האקורדית המרמזת על משך אינ-סופי לבין דימויים מוזיקליים המבטאים סערת הנפש, ראו: <http://musforum.futurisrael.org/He/Peles04.htm>. אני מוצאת שגם ביצירה מרחבים ביטא אדלר את משך הזמן האינ-סופי, בדומה לעיצובה ביצירה השער האפל.

8. התפיסה המטפורית של הרצף המתמשך המשקף את האינ-סוף, אשר מתאפיינת באקורדים דחוסים או בקלאסטר, נשענת על הקשר המטפורי המתקיים בין היצירה מרובע (Quartrain II, 1977) של המלחין היפני טקמיטו (Takemitsu) לבין יצירתו של מסיאן קוורטט לקץ הימים (Quatuor pour la fin du temps, 1941) בעיקר הפרק השישי. ראו: Timothy Koozin, "Spiritual-temporal imagery in music of Olivier Messiaen and Toru Takemitsu" *Contemporary Music Review* 21, (2009). את אותה

סוף במרקם צלילי רחוס בעל גוון אפל ומסתורי.<sup>9</sup> שלא כמו פוגל, אדלר מבליט את הפן הנשגב בחוויית הסף, ככל הנראה, משום שדרכו הוא מבקש להראות את רצון הגיבורים להשתחרר מהאחיזה המאיימת של הישות המסתורית, גם אם הדרך רצופה בקשיים.

זה מסע רוחני שאדלר מביע במוזיקה שלו דרך ארבעה שלבים, שאני מחלקת לארבע סקציות הרמוניות, מלודיות וריתמיות, שמהן ניתן ללמוד על החיבור בין המרחבים הפיזיים-מטפוריים לבין אי-הוודאות הקיומית של הגיבור, המבקש למצות את השתחררותו מהישות הנסתרת.

הסקציה הראשונה והשנייה מתוארות בטרם אציג את דוגמאות התווים. הסקציה הראשונה מונה 16 תיבות, והיא מעין תצוגה, הנפתחת בדו דיאז נמוך, המנוגן על ידי הפגוט בצליל אחד ממושך. אליו מצטרפים הפיקולו, הקלרנית, הכינור והצל'לו, אשר מעבים את הסונוריות ויוצרים אקורד רב-שכבתי על סול דיאז (בבסיס רה) שמנוגן בפסנתר. המבנה הרב-שכבתי של אקורד זה יכול להתפרש כדימוי של מרחבי זמן מתמשכים, המעלים בשומע תחושה של אין-סופיות. הצליל הבודד של הפגוט מתחבר לצלילים האחרים, ויחד הם יוצרים מרקם דיסהרמוני המבשר את האווירה הקודרת שתלווה את שני השירים.

באותה סקציה, בתיבה 13, הטקסטורה הרחוסה משתנה. האקורד הרב-שכבתי נמוג אל רסיטציה על צליל בודד. החלוקה הלא-סימטרית של כל פעמה לקווארטלות, לקווינטולות ולטריולות משקפת סערה רגשית או אי-נחת, ואילו החזרה האובססיבית על הסול נשמעת כמו גזרת גורל שאינה ניתנת להתרה. הסול כצליל מרכזי בקונטור המלודי בעל חשיבות בטקסטורה החדשה, משום שהסביבה הצלילית מגבירה את הנפח שלו ומעצימה את משך השהות המסמלת את האין-סוף. הסול כצליל בודד עשוי להתפרש גם כטוניקה של הסולם, כשהוא עובר

---

תבנית אקורדית צפופה ומתמשכת ניתן למצוא גם באופרה *Neither* של מורטון פלדמן (1997). ראו: נמרוד סהר, "עכשיו, כשהכל כל כך פשוט, נותר עוד הרבה לעשות": על *Neither* - לא אופרה ולא ליד - מאת מורטון פלדמן וסמואל בקט", פעימות 2, כתב עת למוזיקה ותרבות (2013): 84-85. יש להבהיר כי אין בכוונתי להראות שאדלר הושפע משני המלחינים האלה, אלא להראות שמשמעות הפיגורה הריתמית המתמשכת דומה בכמה יצירות.

9. ניתן להסתמך על הארגון של שני הדימויים ביצירה על פי מה שאדלר אומר בחוברת המצורפת לביצוע היצירה על ידי אנסמבל מיתר, שם הוא טוען כי "המוזיקה יוצרת תחושה של אי-בהירות, אפלוליות ומסתורין ומשרתת עוצמה חושנית שקטה, ולעתים מתוחה ומתפרצת". ראו: אנסמבל מיתר, תל אביב: מכון למוזיקה ישראלית IMI-CD-16, עמ' 31-32.



מהלכים הרמוניים המגיעים לחצי קדנצה על פה דיאז. כך נוצר חיבור בין שני דימויים – זה המסמל את הרגשות הסוערים וזה המסמל את ההמשכיות הבלתי ניתנת לחלוקה של האינ-סוף.

בסקציה השנייה (תיבות 16-40) אדלר מרחיב את הדיאלוג בין המרחב המלודי לבין המרחב ההרמוני. במרחב המלודי ישנם אפקטים ריתמיים מגוונים המציירים את שלל הרגשות שחש הגיבור האוהב כלפי אהובתו וכלפי עצמו: סינקופליות חדה מפרה את היציבות ואת הסדירות הריתמית וחוצה את קווי התיבה שבה המשוור נחבא מאחורי הליל. ייתכן שאדלר גם נקט נימה אירונית בסינקופה המלווה את המילים "יפייך השוקט". הסינקופה מערערת את השלמות של האהובה ומעצימה את הסערה של האוהב.

אפקט ריתמי חשוב נוסף הוא השימוש במרקם פוליריתמי המיושם ביחסים בין החליל והכינור ובין האקורד המתמשך המנוגן בפסנתר. הפוליריתמיות מבליטה את שני מצבי התודעה הקוטביים של הליריקן: בקוטב האחד תחושת העדר כל מוצא, הססנות וייאוש, ובאחר התחברות עם ישות אינ-סופית, שאליה הוא נכסף ואליה הוא שואף להגיע על מנת שיוכל להשיב לעצמו את גאוותו.

בסקציה השלישית (דוגמה 1, תיבות 26-28) מתעצם הקונפליקט הארוטי במשחק מרצד בין נונה לבין סקונדות קטנות או גדולות. קפיצות הנונה במילים "ויגע קצות שדייך" (דוגמה 1) מגלות ארוטיות כבושה מול הקווינטה המוקטנת במשפט "יפייך השוקט".

שושנה זאבי

איל אדלר  
דוגמה 1

*a tempo* ♩ = 63-66

22

mp *mf* *p* *mf* *p*

breathy sound: *pp* *mp* *pp* *mf* *ord.* *pp* *mf*

*1/4 tone gliss.*

*pp*

*mf* *p* *mf* *p* *mf* *pp* *molto vite.* *mp* *c. sord.* *pp*

*mp* *mp* *mp* *mp*

26

*mp* *mf* *mp* *p* *cresc.* *mf* *sub. p*

*gliss.* *pp* *mf* *pp* *p*

*pp* *mf* *pp* *p*

*pp* *via sord.* *mp* *s. sord.*

*mp* *pp* *mp* *mp*

*pp* *mf* *pp* *mp*

דוגמה 1

בסקציה הרביעית בשיר "דגלים שחורים מפרפרים" אדלר משתמש בספטימה גדולה עבור האימאז' הסטטי של הדגלים השחורים ובסקונדה קטנה להצבעה על מצבן הסטטי של הציפורים שאינן עפות. ההבעה בתבנית מרווחית חושפת בפנינו כוונה להצביעה על כישלון, גם משום שהיא זהה לתבנית המרווחית הממשעת כישלון לאינטימיות בשיר "כי ייגש הליל" (תיבות 10-15). כך אדלר מציע לשומעי השיר חיבור אידיאי בין האוהב לבין הצפויים לבוא בשער הגדול והאפל.

הפואטיקה של חוויית הסף בשירה ובמוזיקה

איל אדלר  
דוגמה 2

53 *andantino sostenuto, poco rubato* *f* *mp* *mf* *mp*

Voice: tach ha sha ar

Picc. *p* *mf* take Crotales *pp*

Cl. *f* take I. Gong

Bn. *p* *f* *poco vibr.*

Vln. *pp* *mf* *p* *mp* *p* *p* *mp*

Vel. *p*

Pno. *p* *mf* *pp* *mf* *p* *mf* *p* *mp*

---

56 *lontano, poco pesante* *p* *mf* *mf* *mp* 2

Voice: ha a fel ha a fel ha (a)  
(1st time only)

Picc. *pp sempre* *mf* *mp*

Cl. *mf* *mp*

Bn. (large) rim center rim  
*pp* *mf* *mp* *pp* *mf* *p*

Vln. *mf* *mp* *p* *mf* *p*

Pno. *f* take M. Gong center  
hold the Ped. until sound fades away, while playing gong *pp* *mf* *mp*

\* Play crotales with one hand, while playing clarinet with the other.

דוגמה 2

דומה כי בתיבות 53-58 (סקציה חמישית) אדלר מפתח גישה שונה מגישתו של פוגל לרעיון ההמתנה של הגיבור המודרני לגאולה. הוא ממחיש זאת באמצעות המעבר מן הפסנתר אל כלי ההקשה - הגונג ופעמוני ה-crotales. הפסנתר, שהיה נקודת המשען של האנסמבל, מפנה עתה את מקומו לכלים, ההופכים למעין שליחים של המתפלל שמפנה תחינתו בתפילת יום הכיפורים אל שערי השמים. במסגרת ליטורגית יהודית כלים אלו זרים למארג הקולי הנהוג בה. עם זאת, במוזיקה של אדלר, קול הגרניט של הגונג והקול המעודן השמימי המעודן של הפעמונים מצביעים על קרבה לאנושות בכללה, ולא רק למאמינים היהודים. את מקום הכלי המסורתי של השופר היהודי, שנועד ליצור מפגש אינטימי בין המתפלל לאלוהיו, תופסות הנקישות של כלי ההקשה ושל קולות הפעמונים המחדדים את חוויית האין-סוף.

היגד צלילי זה מקנה פירוש חדש לתחושת ההתמזגות של הדובר בשיר של פוגל עם ישות עלומה, פתוחה-סגורה לכל אדם באשר הוא. לא ישות מאיימת, אלא ישות שהכיסופים אליה מעצימים את עולמו הנפשי של המתפלל המבקש רפואה לייסוריו. ושמה אדלר מבקש להמחיש שהחוויה המיסטית מאצילה על תחושת הריק והחידלון של האדם המודרני ומעצימה את היכולת הרוחנית שלו להתמודד עם תחושה זו?

### עקרון ההאצלה ב'הכרמל האי-נראה'

זלדה (1914-1984) יצרה שפה פואטית ייחודית משלה, הנעה מאמונתה הדתית ועד שירים שמרחק הזמן והניסיון עשויים להעמיד במבחן את אמונתה היא לאור סבלותיה. ניכר בה האיזון המיוחד בין יגון מזה להבטחה מטפיזית מזה. בכך אין היא רחוקה ממסורת האקזיסטנציאליזם האירופי לאחר מלחמת העולם השנייה, כפי שהובעה בארץ בשנות ה-50 וה-60. עולם פיוטי שנמצא בזיקה למהות מיסטית נרמז בשירה כמסך דק ושקוף שהמציאות היומיומית אינה זרה לו, שכן חרף ניסיון חייה המר, חוכמתה היא חוכמת חיוב החיים. משוררים כנתן זך, יהודה עמיחי, דליה רביקוביץ ופנחס שדה נקטו שפה, לעתים גבוהה, החפה מסמלים לאומיים נשגבים וקרובה לתחביר הדיבור המידי. בניגוד למשוררים, שירי זלדה, שספרה הראשון ראה אור בראשית שנות ה-70, צחים בפשטותם וחידיתיים בזיקתם למשמעויות דתיות. הקורא בהם מיטלטל טלטלה רגשית ותרבותית בעת ובעונה אחת, המובעת בשירים האומרים כי רוע הגזרה שניחתת על הפרט נפתח אל משפטו של הבורא ואל רחמי השיר כו-בזמן. היא עיצבה עולם פיוטי שהטמיע את ניסיונה האישי והביוגרפי בחוויה שאינה מקטרגת את הנשגב. רמיזות לנוכחות

של יד אלוהית ומשגיחה ורמיזות להעדרה של יד אלוהים בעולם פוגשות חן וחסד הקורנים מיפי עולמה השירי. לדברי חמוטל בר יוסף, זלדה האצילה על הרוברת הלירית תבנית נפשית טראומטית שחוותה בילדותה.<sup>10</sup> כך, לדברי צביה גינור, בעקבות חוויית המוות והכאב זלדה מציעה מעבר מן הקיום אל "מהות אחרת".<sup>11</sup> נשאלת השאלה, האם מכוח החיות שהעניק לה הטבע, הגיבורה יכולה להאציל על רגעים הקשים המוליכים אותה לחידלון ואולי אפילו לשאלות המטילות ספק בתחושת ההתעלות המקודשת? לדעתי, בכל ארבעת השירים המרכיבים את היצירה ניתן לראות כיצד הדימויים המיסטיים המסמלים את תהליך ההתקרבות של הגיבורה אל הישות האלוהית נושקים לדימויים שבאמצעותם היא מדמה את החשש המקנן בה, כשהיא חשה זרות וריחוק כלפי עצמה, כלפי החברה ואולי, בזהירות רבה, גם כלפי הישות אלוהית, שממנה היא שואבת את כוח הקדושה.<sup>12</sup> ניתן למצוא את העיקרון הפואטי הזה בדרך שבה תיארו המקובלים את הזרימה של האור האלוהי החבוי בספירת האיין-סוף לספירות שנמצאות תחתיה. הזרימה הזאת מכונה בפהם בשם אקט ההאצלה – אקט שבאמצעותו ביקשו להסביר את הסדר ההיררכי של המערכת האלוהית. במערכת זו, כל אחת מהספרות היא ישות עצמאית הקולטת לתוכה את האור האלוהי ומעבירה אותו לישות הנמצאת תחתיה. היטיב להסביר זאת יוסף בן שלמה בהקדמה לספר שערי אורה של המקובל יוסף בן אברהם ג'קטילה, שבו הוא מסביר כי ספרת האיין-סוף מקרינה מאורה על הישויות הרוחניות באמצעות אקט של נביעה, שבו אינן בריאה של כל אחת מהישויות אלא היא מתקיימת מכוח הנביעה הזורם מהאיין-סוף. בדרך זו היא מהווה פרט ממכלול, ומעל כולן נמצא האיין-סוף.<sup>13</sup>

כמו בעולם הקבלי, שבו אור אלוהים מאציל מחסד קדושתו על הספירות שנמצאות מתחת לספירת האיין-סוף, כך גם ביצירה של זלדה תחושת ההתעלות והקדושה מתכוונת כנגד החידלון והריק. שתי ההוויות הסותרות – השפע האלוהי והמודעות לריק – מגולמות בחוויית סף אחת ואולי אינן שוללות זו את זו. כל אחת

10. האירוע החשוב שאירע בילדותה, אשר טבע את חותמו גם ביצירתה, היה רצח הדוד על ידי שלטונות הצאר ב-1907. ראו: חמוטל בר יוסף, על שירת זלדה, בני ברק: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1988, עמ' 32.

11. צביה גינור, "הכרמל האי-נראה", קשת (תשל"ב), חוברת נ"ד, עמ' 168; מרדכי גלדמן, "פתק כחול" על "הכרמל האי-נראה", הארץ (ספרות) 3.9.71, עמ' 14.

12. בחרתי להתמקד ב"הכרמל האי-נראה" וב"אתה שותק אלי". שני השירים האחרים, "ציפור קסומה" וגירשתי מלבי" עונים על אותה תפיסה פואטית.

13. יוסף בן שלמה, "הקדמה", בתוך: יוסף בן אברהם ג'קטילה שערי אורה, ירושלים: ביאליק, 1970, עמ' 16-17.

מאצילה מאופיייה על האחרת, המתקיימת לצדה, וכל אחת מהן מקנה משמעות סימבולית אחרת למושג "כרמל". האחת - דרך היחסים הנרקמים בין המהות הארצית למהות הרוחנית בשיר "הכרמל האי-נראה". האחרת - ביחסים הנרקמים בין תחושת האושר והקרבה לאי-סוף ובין תחושת השכול ועמדת קטרוג השוררים בין "הכרמל האי-נראה" לבין "אתה שותק אלי".

במשפט הפותח את השיר "הכרמל האי-נראה" הגיבורה בונה את היחסים הנרקמים בין המהות הארצית למהות הרוחנית דרך המשמעויות המטפוריות העולות מהמושג "מוות" לבין אלו הנטענות במושג "כרמל".

כְּאֶשֶׁר אָמוֹת  
 לְעֵבוֹר לְמַהוּת אַחֲרֵת -  
 יִפְרֹד הַכְּרָמֶל הָאֵי-נִרְאֶה  
 שֶׁהוּא כּוֹלוֹ שְׁלִי  
 כּוֹלוֹ תְּמִצִּית הָאֶשֶׁר  
 שֶׁמַּחֲטִיזוֹ אֶצְטָרְבֵּלְיוֹ פְּרָחִיו וְאֶבְנָיו  
 חֲקוּקִים בְּבִשְׂרֵי  
 מִן הַכְּרָמֶל הַנִּרְאֶה  
 עִם שְׂדֵרֵת הָאֲרָנִים שִׁינְדֹרֶת לַיָּם.

כיצד ניתן להבהיר מהי הקרבה בין תחושת המוות בפתיחה, "כְּאֶשֶׁר אָמוֹת / לְעֵבוֹר לְמַהוּת אַחֲרֵת -" ובין "תְּמִצִּית הָאֶשֶׁר" הנצפית מ"שְׂדֵרֵת הָאֲרָנִים שִׁינְדֹרֶת לַיָּם"? האם זו מהות שהיא במנותק מהווייתו של "הכרמל האי-נראה"? דומה כי קונוטציות השפע והפיריון מספר ירמיהו (פרק ב: ז) לדימוי "כרמל" - "אביא עליך כרמים ועצי פרי", או הממד הארוטי בשיר השירים, שבו המאהב מדמה את יופייה של אהובתו לפריחה השופעת בכרמל - "וראשך עליך ככרמל" (פרק ו: 1), מעצימות את מהותו הסמלית של הכרמל, המוחשי עד כדי הוויה מיסטית. לפי ההנחה של בר יוסף, הוא מסמל את שפע האור האלוהי, השוכן בספרת האי-סוף ומקרין משפעו על הספירות המואצלות ממנה.<sup>14</sup> שתי הפנים, אלו המעצבות את החיבור למהות האחרת ואלו המוסרות את ההכרה בחוסר היכולת לחוות את האושר עד תומו, שואבות את מהותן מ"רגע השיבה" לחוויית הילדות האישית, שהיא חוויה טמירה, על-אנושית כמעט.

14. בר יוסף, על שירת זלדה, עמ' 165-169. בר יוסף מתייחסת רק ליסוד הקדושה המרחפת בשירת זלדה ואינה מתמודדת עם העולם האפל של אישיותה המורכבת.

וְרַגַע הַשִּׁיבָה  
לְמַבְט הַתְּקִיף שֶׁל שְׁמֵי יְרוּשָׁלַיִם,  
לְעֵלְיוֹן עַל הַכֹּל -  
הָאֵם מִיִּסוּד הַתְּמוֹתָה הוּא?

"רגע השיבה", המעורר את הכרמל האי-נראה כיסוד אלמותי, הוא רגע מכונן עבור זלדה המשוררת. החוויה היא מעין פרשנות חדשה מן הסף הכאוטי בכיוון "תמצית האושר". השיר נשמע כמגון ביסוד על טבעי. במילות השיר אין סימן שאלה קורע לב, שמטיל ספק בקיומו הנמשך של "העליון על הכל", אלא סימן שאלה רטורי, שבאמצעותו היא מצמצמת בענווה קובלנה אפשרית שעלולה להישמע ככפירה תנכ"ית. דומה כי הדוברת מעלה על הדעת את איוב כשנשאל "איפה היית ביוסדי ארץ" (איוב לח: ד), אך במקום זאת היא בוחרת לומר "הייתכן שיהיה כאן מיסוד התמונתה?" האינטנסיביות שבראייה הכפולה של מציאות החיים היא הדבר שקורע לב כאן - בזיקה שבין הארצי אל הרוחני היא כמו נכונה להישאר בלא מענה לתמיהתה.

הרגע המכונן לביטוי של תמצית האושר מקבל בשיר "אתה שותק אלי" ביטוי לשכול על אהוב שנלקח בטרם עת ולקטרוג על הגזרה חסרת הפשר. כבר בפתיחת השיר, "אתה שותק אלי/ מן העולם הכמוס", נוצר מצב פרדוקסלי של חד-שיח, משום שעל פי מבנה המשפט, הנמען, שאינו משיב, הוא המפתח התמטי למהלך השיר כולו. שתירתו היא שמטעינה את פנייתה אליו, כמו היה הנמען בוש מעצם העדרו, בלי מילים וקול. תחילה המוות עולה בשיר כהימצאות בעולם כמוס, תחומו הלא-נראה של הכרמל "בלע את כל המקומות אשר התהלכת שם חי", ולבסוף הדוברת בשיר נאחזת באבלה, כמין יסוד מיסטי - "לא הָיָה דָבָר שְׁלֹא קָרָאתִי/גַר" - המאפשר לה זיקה אל הבלתי נראה. החד-שיח הזה הוא אחיזה מדומה במה שאיננו באמצעות כיסוי במילים ובאותיות. אך באחיזה זו טמון ההבדל בין מים חיים ובין בורות נשברים.

אֲנִי מְכַסֶּה אֶת שְׁתִּיקְתָּךְ  
בְּאוֹתִיּוֹת וּבְקוֹלָם,  
אֲנִי מְכַסֶּה אֶת הָאֵין  
בְּצִיפּוֹרִים שְׂבָאוֹת לְשִׁתוֹת מַיִם,  
וּבְנַחֲשִׁים כֵּן בְּנַחֲשִׁים,

ניתן לחשוב על מילים אלו כמרמזות על הקונוטציה המקראית מספר ירמיהו: "אותי עזבו מקור מים חיים לחצוב להם בארות נשברים, אשר לא יכילו המים" (ירמיהו ב: ג). בפסוק זה הנביא מתאר את בגידת העם באלוהים. לבטח טמונה בשיר, בעיקר בנימתו המסיימת, זיקה של ערעור הכיטחון בהשגחה האלוהית. במעגל רחב יותר, הפורץ את גבולות השיר, ניתן להשליך את רגשותיה של הדוברת כעדות לשבר הרוחני והרגשי שפקד את בן המאה ה-20, מי שניצב חסר אונים מול אוברדן משמעות.

כשם שהיחסים הדיאלקטיים מוארים בשירת זלדה דרך עקרון ההאצלה כך יחסים אלו מוארים במוזיקה דרך "הקישורים הפוליפוניים". קישורים אלו מאפשרים להבין את הממד המטפורי המתגלה במבנה של היצירה ולראות כיצד הארגון התחבירי של הפראזות מאציל על ההיבטים האקוסטיים החושיים של היצירה. מבנה היצירה הוא: תצוגה, שירה, אינטרלוד וסיום. מבנה זה נפגש עם מרקמים דיסוננטיים צורמים, עם הפרעות ריתמיות ועם קפיצות מרווחיות ורגיסטריאליות בקו המלודי.<sup>15</sup> נוצר דיאלוג בין המבניות השקולה של היצירה לבין הסערה הרגשית הנובעת ממנה.

המונח "קישורים פוליפוניים" הוא פיתוח המונח "פוליפוניה רעיונית", שניסחה בטי אוליברו בעבודת המחקר על ארבע מהסקוונצות של לוצ'אנו בריו.<sup>16</sup> אף שאוליברו מתמקדת ביצירות של בריו, ניתן ליישם כמה מהמסקנות שלה גם על יצירות מודרניות אחרות.<sup>17</sup>

לדברי אוליברו, בחשיבה הפוליפונית עובר החומר המונודי טרנספוזיציות שונות במרחק של מנעד או של זמן. כמשחק זה מוקפאים גובהי הצלילים ולחלופין נבנות סטרוקטורות המקשרות בין אירועים סימולטניים לבין רצף של פעולות שוטפות או זורמות.<sup>18</sup> חשוב להדגיש את המושג "פוליפוניה רעיונית",

15. על המשמעות הרוחנית שליף מקנה לגוונים האקוסטיים ולמרקמי הצבע, ראו: נועם בן זאב, "מתחת לשכבות הצבע", הארץ, 27.11.2007.

16. בטי אוליברו, המלחין הכלי והמבצע בארבע מן הסקוונצות לכלי סולו של לוצ'אנו בריו, חיבור לשם קבלת התואר "דוקטור לפילוסופיה", רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, תשס"א, עמ' 13-15.

17. נקודת המשען האידיאית, הכוללת קרבה בין יצירתו של ליף לבין יצירתו של בריו, אין בה כדי להצביע על השפעה ישירה של בריו על ליף, אלא כדי להראות כמה היבטים אסתטיים חשובים המאפיינים את המוזיקה של ליף ושל מלחינים אחרים בני דורו, בארץ ומחוצה לה.

18. ניתן למצוא קישור רעיוני בין הדרך שבה בריו מתייחס לקו המונודי ובין הגישה של ליף למלוס: "הדבר שמעניין אותי הוא המאפיינים הלא מערביים של תרבות



הפואטיקה של חוויית הסף בשירה ובמוזיקה

משום שפוליפוניה זו מתכתבת עם הפוליפוניה הריאלית המסורתית. גם היא, כמו הריאלית, מקנה למלודיה החד-קולית מעמד עצמאי משלה. הפוליפוניה הרעיונית היא דוגמה מובהקת במוזיקה של ליף המראה כיצד נפגשים זה לצד זה רעיונות נשגבים המבטאים את האינסוף האלוהי עם רעיונות המבטאים שכול, חידלון וריקות רגשית. כיצד ליף מפגיש את האינסוף הקבלי עם קשיי הזהות של היחיד המתמודד עם האין המודרני.

המפגש בין שתי המהויות מואר ביצירתו של ליף דרך הארגון הצלילי של שלושה אירועים מוזיקליים:

ינעם ליף  
דוגמה 3

המוזיקה והוא ההתפתחות הלינארית, לא הגישה הוורטיקלית. הייתי אומר שיש כאן ניסיון להשתמש בחומרים - בכמה מהם וכל הזמן - כחלון מעבר לעבר, ולנסות למצוא שילוב - מודוס ויוונדי, אם תרצה - בטיבו של המלוס, הנשלט ברמה גבוהה על ידי הרמוניה". ראו: Robert Jay Fleisher, *Twenty Israeli Composers: Voices of*. Culture Detroit: Wayne State University Press, 1997, p. 266 (כל התרגומים שלי).

שושנה זאבי

2

15 *p* *mf* *f* *pp* *p* *pp*

mei ha-ee - nir - ch she-hoo koo - lo she - li koo - lo tam-tsit ha - o - - - - - sher\_

Ob. *f* *mf* *pp*

Cl. *f* *mf* *ppp*

Vln. I *f* *mf* *ppp* arco

Db. *f* *mf*

Vib. *p* *mf* *ppp*

דוגמה 3

האירוע הראשון הוא ארגון צלילים כרומטי המופיע גם בקו לינארי רציף וגם בקפיצות מוקצנות. ייתכן שארגון כגון זה מתאר את התנודות הנפשיות של הגיבורה, החווה בריבזמן התקרבות לטבע ותחושת התקדשות לצד תחושת ניכור. הכרומטיקה הלינארית בונה את המליסמה הסובבת סביב המילה "מהות" וסביב המילה "האושר". הקפיצות הרגיסטרליות - ספטימה גדולה (דו דיאז ראשון ודו גבוה) ונונה (רה במול ראשון ומי גבוה) - המפרשות את "ייפרד הכרמל האי-נראה" - נוסכות מתח שנבנה דרך המארג הכלי הדיסוננטי המבוצע על ידי שלושה כלים מרכזיים באירוע הזה: החשוב מכולם הוא הוויברפון, שצליליו נפרשים לאורך הפראזה במרווחים גדולים, ומנגד, בפראזה סמוכה הם מתלכדים לאקורד אחד מתמשך. שני הכלים האחרים - הכינור והקונטרבס מהווים נקודת חיקוי ריאלית של הקו הווקאלי (תיבות 12-13), המעבה את תחושת המיסטיות המועברת במילה "אחרת". נוצר איזון מתוח בין השירה לבין האנסמבל, שיוצר קרבה וריחוק בעת ובעונה אחת. לאיזון זה נוסף המרכיב הריתמי (המרקם הפולייריתמי, תיבה 15), התורם להעצמה של סערת הרגשות של הגיבורה, המיטלטלת בין שתי המהויות. במרקם הפולייריתמי לוקחים חלק כל הכלים, ורק הוויברפון שומר על הבלוק האקורדי, הממשיך את המראה של הכרמל המתואר בקו המלודי. ביחסים הקוליים הפנימיים ליף בונה מערכת חיקויית כגון זו המתגלה בכינור (סי במול-סול-לה-והיפוך של סרטן).

הפואטיקה של חוויית הסף בשירה ובמוזיקה

יענב לוף  
דוגמה 4

The musical score is for a piece titled 'דוגמה 4' (Dugma 4) by Yaniv Luf. It features a vocal line with the lyrics 'a - ta sho - te - - k ey - lai'. The instrumentation includes Oboe, Clarinet, Violin I, Double Bass, and Percussion. The score is marked with a tempo of 63-66 and includes various dynamic markings such as *f*, *sfz*, *mp*, *ff*, and *p*. Performance instructions include *molto*, *espress.*, *pizz.*, and *arco*. The percussion part includes instructions for 'hi W:blk', 'to 3 tom toms', and 'low W:blk'.

דוגמה 4

כאן לוף יוצר קישור מטפורי דרך התזמור המלווה את השיר "הכרמל האי-נראה" לבין התזמור המלווה את "אתה שותק אלי". הוויברפון, שבאירוע הראשון מספק את נקודת המשען ההרמונית, מתחלף באירוע השני לנקישות הסטטיות של תופי הטום-טום. התזמור עם תופי הטום-טום מכין את המאזין לקראת רגשות האבל של הגיבורה שאיבדה את אהובה. עם זאת, לוף יוצר כאן גם קפיצות מרווחיות גדולות של נונה ושל ספטימה הסובכות את המילים "שותק" ו"אלי", כאילו כדי להזרים את הצעקה בשתיקה הכואבת של הגיבורה. שתיקה זו מגובה במרווח דיסוננטי חריף בין סי 1 לבין סי 2. זו מעין התרסה לפיגורה הקלסית של מוטיב האנחה - טטרקורד יורד - המקובל בסוגה של ההספדים והאהבה הנכזבת. דרך הצעקה הגיבורה מצהירה על עוצמה רוחנית ועל ניצוץ של ההתעלות גם כאשר היא חווה שכול וכאב. כאן חוויית הסף מגיעה לשיאה - האושר הרוחני שהטעין את אישיותה ברגעים של יופי מהטבע אינו מרפה ממנה גם כאשר היא על סף משבר, ונדמה שהיא אינה מקבלת בציטנות את המרות האלוהית. ההתמודדות של הגיבורה עם המוות ועם האובדן מוליכה למחוז תודעה שונה מזה שהכרנו בשני האירועים הקודמים. באירוע הזה היא קוראת תיגר על המרות האלוהית.

שושנה זאבי

ינעם לויך  
דוגמה 5

45

Double Bass

Timpani

49

Voice

Db.

Timp.

a - ni me - kha - ssah et... shiti - ka - tcha ba -

דוגמה 5

באירוע המוזיקלי השלישי לויך מפגיש את ההרמוניה הכרומטית עם המחשבה הנועזת של הגיבורה, שבה היא חשה משב של אמונה ומטילה ספק במרות האלוהית. גם כאן לויך יוצר איזון מתוח בין הממד הווקאלי ובין הממד הפולי, על מנת לפרש את השבר הרוחני שהגיבורה חווה בשיר "אתה שותק אלי". תהליך השבר הרוחני נבנה בשלושה שלבים: בשלב הראשון לויך מעביר את הקונטרבס לחזית ויוצר אחדות מתוחה עם הנקישות מלאות העוצמה של הטימפני. הקונטרבס בקפיצות של מרווחים, במעברים חדים של עוצמה, משקט ביותר לעוצמה ההולכת ומתעמעמת עד שהיא נחלשת, בעורו נסוג מהחזית ונעשה הכלי שמלווה את הקול. בשלב השני ישנו קו מלודי שנבנה מחזרה אובססיבית של הצליל מי, המופיע בתבנית סינקופלית או במשך זמן ארוך. החזרה על צליל אחד חושפת גישה שונה לתפיסת השתיקה. בדוגמה 2 השתיקה בטקסט השירי מתפרשת על ידי לויך כצעקה. בדוגמה 3 השתיקה נושאת אופק רגשי של מוות, ארס ובלימה של כעס. בתחילה נרמה שהיא מקבלת על עצמה את גור הדין: "אני מכסה את שתיקתך באותיות", אלא שכאן לויך פותח את הצליל הבודד לקו מלודי העולה ויורד רק בסקונדות, המלווה את המשפט "אני מכסה את האין / בצפיורים שבאות לשתות מים, / ובנחשים בן בנחשים". במארג האקוסטי של כל היצירה זה קו מלודי הנושא אמירה של צער וזעם כבושים.

באירוע השלישי ליף מעצים את השבר האידיאולוגי דרך הפרופיל הריתמי, גם דרך חילופי משקלים וחילופי אוקטבות (תיבות 45-48), המזרים גם תנועה סוערת לרגשות המעורבים הניבטים בעולמה של הגיבורה.

הרטוריקה הריתמית תורמת לפוליפוניה הרעיונית שבאמצעותה ניתן לבחון את חוויית הסף. ישנן שתי מערכות ריתמיות שונות, שכל אחת מהן מסמלת מארג נפשי אחר. מעבר לכך, אותה תבנית פוליריתמית (תיבות 15 ו-22) מקבלת משמעות כפולה: בעת ובעונה אחת היא מסמלת כאוטיות וערעור של סדר היררכי מוכר (תיבה 22) וגם דינמיות זורמת. משמעות כפולה זו מובילה לשינוי ולתנודות רגשיות מגוונות (תיבה 15). היחסים בין המיקום של התבניות הריתמיות מבטאים את ההתפרקות של השלמות החווייתית לכדי חידלון ואי-וודאות.

הקישור בין הפיגורות הריתמיות לבין התבנית הרפיטיטיבית מעיד על חוסר השלמות הרגשית והשתלטות של החידלון על הגיבורה. שני אלו מנוגדים לתבנית האקוסטית, המכילה קפיצות מרווחיות וזרימה תנועתית של הקו הכרומטי, המבטאות תחושת ההתעלות. ליף יוצר פוליפוניה רעיונית הן דרך המפגשים האקוסטיים והן דרך השימוש באותו המוטיב בווריאציות רעיוניות שונות, בכוונה להראות את הקרבה של הגיבורה לאין, מצד אחד, ולאין-סוף, מצד אחר. שני מחוזות תודעה אלו נפגשים זה לצד זה ובונים את היחידה הרעיונית והרגשית של היצירה המוזיקלית והפואטית.

## ציפור כלואה

יאיר הורוביץ (1941-1988) הוא בן דורם של מאיר ויזלטיר ויונה וולך, שהטמיעו בשפתם הפואטית את הישגי השירה האנגלוסקסית-אירופית ואת משוררי האוונגרד האמריקאי בדור הביט והרוק. שירתם החצינה את תחושת החירות המוחלטת אל מול התעלמותו של הכלל מן היאוש הקיומי ומסדרי העולם שלאחר מלחמת העולם השנייה. הלשון הנועזת של משוררי שנות ה-70 תרמה להשתחררות הספרות העברית מהקונטציות הדתיות ומהמחויבות לתהליכים חברתיים-תרבותיים של דורות משוררים שקדמו להם. הורוביץ פיתח שפה פואטית אוונגרדית יחידאית, המהדהדת את עולמו של ביאליק ואת "ריתמוס הרחבות", כלשונו של בנימין הרשב, בשיריו האוונגרדיסטים של אצ"ג, כמענה לתחושת האין או הריק המלווה אותו.<sup>19</sup> תחושות אלו מוארות מבעד לתודעת הקץ כנקודת מוצא ששיאה במחזור

19. הלית ישורון, "בוא אתי כדי לשוב לעצמך: ריאיון עם יאיר הורוביץ", חדרים 7, 1988: 162.

שיריו הצנום והאחרון, ציפור כלואה.<sup>20</sup>

שירת הורוביץ, בדומה לשירה של פוגל ושל זלדה, מפנימה/חובקת את לשון עולם ההלכה והקבלה כאיתות לשבר, אך בתחביר מודרני-חילוני. כמו פוגל וזלדה, אחת הדרכים של הורוביץ להציע מזור לאוברן ולאברון היא להתמקם בשיר שנושא זיקה לעולמות הטומנים בחובם הקשרים לשוניים טעוני לשון קודש או מיסטיים, כמקור הראה ליצירת מימזיס ההולם מציאות של יתמות בעולם.

### השתקפויות פורשות כנפיים

כאמור, השירים האחרונים שכתב הורוביץ לפני מותו ראו אור בספרו האחרון ציפור כלואה. הם מציגים את כל המטענים הרוחניים, התרבותיים והמיסטיים המיוחסים לעולמה של ציפור אחת, שמרחביה הולכים ונעשים צרים בטרדות הגוף הנושא אותה, אף שמאז ומעולם ידעה רק מעוף, ואולי מעולם לא ידעה טעם מדרך כף רגל. והלא בזה כוחה. ציפור זו, המסמלת את עולמו הפיוטי של המשורר, סבוכה עם ציפור ליווי - כלומר, נפשו הוא. אך היא זו הנושאת בפיה את עלה הזית ומבשרת את בריאתה של אנושיות חדשה; פורשת כנפיה לכל עת ונישאת למרחקים אל מעבר לים ולארצות רחוקות וכן מסמלת בשירתו גם את האופן שבאמצעותו האני מתחבר לישות האלוהית.<sup>21</sup>

אם נפרק כל אחד מהמעגלים האלה - הפיוט, ההתחדשות והמעוף - נראה שישנו מנחה משותף לכולם. זו הציפור המזמינה את הקורא יחד עם המשורר לפרוץ את הגבולות של ההולך במישור המוכר וכן את גבולות הקנוניים התרבותיים, ולפרוץ את מחסום הגוף הכואב. לכאורה, לא יוכל גוף אנוש להגשים משאלות שהציפור נושאת בחיקה. המטענים התרבותיים הרוחניים נפרשים בשירתו מבעד לתודעת החופש, המגולמת במרחבים הפיזיים-מטפוריים.

לצד מרחבים אלו, שבהם הציפור מגביהה-עוף וחווה את חירותה, הורוביץ מציג עולם המוחץ את הישות המשוחררת של הציפור, עולם צר המתואר כחדר

20. יאיר הורוביץ, ציפור כלואה, בני ברק: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1987.

21. טלי ארגוב גורסת שהגיבור הלירי מצמיח מתודעת הקץ חיים חדשים, המתחברים למומנט הקדושה או לניצוץ אלוהי. היא מראה זאת דרך חוויית ההתמזגות של האני עם ספירת תפארת, שבכמה מסורות קבליות מסומלת דרך היופי והמעוף של הציפור. זו הספירה השישית בהיררכיה של עולם הספירות, והיא מאצילה משפעה על הספרות האחרות הקרובות לשכינה, המקשרות בין הארץ לאלוהות. ראו: טלי ארגוב, ציפור בודד על גג, ירושלים: הוצאת כרמל, 2007, עמ' 234-236.

אפל שבו כנפיה כבולות לגופה. זה עולם חסר השראה המיוצג על ידי קרקע ריקה ושוממה המקשה על המעוף, ובעל מעמקים תת־קרקעיים החבויים באדמה, הכולעת את רוח השירה של משורר המזוהה עם הגורל הטרגי של הציפור הכלואה. במפגש בין תודעת החופש לבין תודעת הקץ נולדת השירה שבה משתקפים היסודות המוארים בתוך היסודות האפלים. יסודות מוארים שיש בהם כוח בריאה ויסודות אפלים שיש בהם כוח הרס, וכל אחד מהם נעשה ראוי לכוח המנוגד לו, והשיר, כמו הציפור, קדים קידה לאיזון זה: תחושת הנשגב מזה ושהות העוטפת את תחושת הקץ מזה. בהשתקפות ההרדית הזאת מתרחשת הדרמה המרכזית של מחזור שירים זה: השירה שואבת את חומרי הבניין שלה מחומרי החיים, שהם חומרי הקץ.

הניגון החרישי ששרה הציפור השרויה במצב שבין חיים למוות עולה כהד, בלתי ישיר אמנם, לדימויים קבליים, המתארים את מערכת הספירות כעולם של השתקפות ושל החזרות הדדיות אינ־סופיות. עצמיותה של כל ספירה נבנית מכוח הקרינה של האור הזורם אליה מהספירה שנמצאת מעליה או מתחתיה. בכל ספירה משתקף האור האלוהי, ומכל ספירה האור חוזר אל הספירה הקרובה ביותר לזו הקרויה האינ־סוף. זה הרעיון החשוב הטמון בתורת האלוהות של משה קורדובירו: ההשתקפות מעצימה את סגולותיה הפנימיות של השכינה, שהיא הספירה האחרונה בהיררכיית הספירות, מכוח יכולת הנביעה של האור ומיכולת הקליטה של האור מהספירה הסמוכה לה.

גרשון שלום מתייחס לאידיאת ההשתקפות בתורתו של קורדובירו בפרק המוקדש לטיבה של השכינה בכל הספירות הקבלה:

כך מתהווה כאן תהליך השתקפות אינסופי, שבו נקבעים (שלא כמו בזוהר) החיים הדיאלקטיים של האלוהות היוצרת: זו הדיאלקטיקה המנוסחת בפְּלָל של "נעוץ סופן בתחילתן ותחילתן בסופן". ..... לא רק הספירה האחרונה היא בכחינת מראה המחזירה את האור, אלא כל ספירה וספירה היא כזאת.<sup>22</sup>

בדומה לקורדובירו, גם הורוביץ מפתח עולם דימויים שלם הנשאב מרעיון ההשתקפות, שבו מתערבלים שני עולמות – הריאלי והמטפורי או הווירטואלי – ובסופו של תהליך ההשתקפות הם נעשים ישות אחת בלי נפרדת. אידיאת השתקפות נרמזת בכתבה של מנחם פרי על מחרוזת השירים של הורוביץ, שבה הוא מראה כיצד משתקפת "התנועה הממריאה לשמים", המאפיינת את תחושת החופש ב"כלא הפגום והאפל" שמאפיין את תודעת הקץ. ביחסים

22. שלום, פרקי־יטו, הערה 82, עמ' 299.

הדיאלקטיים הנוצרים בין השתיים נברא הניגון, נולדת השירה. דרכה הוא יכול לפרוץ את הגבולות המוכתבים על ידי התרבות הקנונית, לפרוץ את גבולות המיוסר ולזכות בחירותו.

ב"ציפור כלואה" ישנם הציפור, החופש, החלל הפתוח, הרחב, האווירי; ישנה התנועה הממריאה בשמיים; ישנם הרוח, האור והנשמה והשירה. ומולם: הכלוב, הכלא המצומצם, הפגום, האפל, הנמוך-באדמה, הגוף החולה. אבל הניגודים האלה הופכים כולם למשוואה בסוף הדרך. הגוף הוא לא אני, שהרי אני הוא הרוח, הנפש, החלום, היופי, השירה; אבל אם לא אני הוא – מיהו שחש את הכאב? והרוח הריהי רוח, התפוגגות הממשות מול יונק האבן המפוכח. ואם הרוח היא לא-גוף, היעדר גוף, הרי היא היעדר ממשות, היא מוות, היא אבן. אבל גם ניגודן של הרוח והציפור היא אבן. הציפור הלא-כלואה כלואה בכף רוח, כלואה ביד ריקה. האמנות היא הכתב של רוח האדם, כתב-רוח, לא-כלום. ופתיחת השער היא בעצם נעילה.<sup>23</sup>

דבריו של פרי מאירים במידה רבה את עקרון ההשתקפות בשירי הורוביץ, שכן הראשית נושקת לאחרית, ואילו האחרית כְּמהה למעוף הבריאה בחידות ובמראות. אחרית נושקת לראשית בהצלכת החיים והשירה ובקריאת התיגר של השירה על גזרת המוות. כמו בהצלכת החיים והשירה – השירה בקריאת תיגר על גזרת המוות, כך האימאז' 'לְהַמְרִיא, לְהַגְבִּיהַ, בְּזִרְיָמָה חֶסֶרַת פְּנִיּוֹת' הוא מטונימי למאבק זה. במצב זה הציפור אינה יכולה לפרוש כנפיים: "כְּנִפְיָךְ אֶסוּרוֹת אֶל גּוֹפְךָ" ועיניה "מְעַדִּיפוֹת אֶת מְרֵאוֹת הַחֵלֶום".

אֲנִי מְבִיט בְּךָ  
וְרוֹאֶה אֶת כְּנִפְיָךְ אֶסוּרוֹת אֶל גּוֹפְךָ,  
מְרוֹשֵׁשׁ מִתְנוּעָה,  
וְעֵינֶיךָ הַצּוֹפִיּוֹת דּוֹמָה כִּי כְּהוּ,  
מְעַדִּיפוֹת אֶת מְרֵאוֹת הַחֵלֶום.

השיר "רוחות מנשבות" ממוקם בחדר שהאוויר בו דליל, דבר המקשה על מעוף הציפור, אך נפתח לרוח שמזרימה מרחבים. תחושת ההתחדשות המציפה את הציפור עם זרימת האוויר בחדר מקבלת תפנית אירונית כאשר המשורר מודע לזמנה הקצוב של התקווה לחיים חדשים. נדמה שישנה כאן בשורה חדשה, הדומה

23. מנחם פרי, "מסע בכתב הרוח", הספרייה החדשה: טור אישי, 29.7.2008  
<http://www.newlibrary.co.il/article?c0=14438&BSS53=13176>



לבשורה הנמסרת לנוח על ידי היונה, "לראות הקלו המים", אלא שזו בשורה הנושאת "צליל שוחר מות". בסיום הטרגי, שבו הציפור "מואסת ביקיצה, עודף שרה שיר חרישי", נרמזים החיים המסרבים לגורל המוות. רמז זה נמצא כבר בשיר הראשון שפותח את המחזור, שבו ניתן אולי להבין את קריאת הציפור "יאיר, יאיר" בין כנבואת אסון ובין כהשלמה. הגבולות המוכתבים על ידי זמן הגוף משקפים את זמן הציפור, את ספר בראשית המיוסר של חייה, ואולי אף את החירות לשאת באחריתה כבר מבראשית?

אני שומע בקולך צליל שוחר מות.  
את ששלחתי לראות הקלו המים.  
מואסת ביקיצה, עודף שרה שיר חרישי.

התמונה המיתית מקרינה ממרחבי הזמן הישראליים מודל אוונגרדי להתחדשות. לפי לילך לחמן, תמונה זו שבשיר מחדדת את ודאות החיים, המעניקה משמעות לשירה.<sup>24</sup> לחמן גם מוסיפה שוודאות החיים של הגיבור מתחזקת לאור תחושת ההתמזגות שלו עם הציפור ועם מה שהיא מסמלת. למעשה, על פי לחמן, יש כאן אפילו אקט של היבלעות, כאשר הוא חש שהוא חולם את חלומה (בחלומך) ואולי אפילו מאבד את הממשות והופך לרוח. אבל גם המצב הזה אינו מונע בעדו את ההתרסקות על פני קרקע ה"פלוואה ביד ריקה". במצב הזה ניתן להבין עד כמה ההתמזגות שלו אתה הכרחית לקיומו, נוכח הסכנות של התרסקות רגשית או הסתגרות מפני עולם אכזר.

בחלומך חלום במראה חלום ראית  
כראי נכפל כראי.  
ובחלומך אף פסת קרקע  
כציפור פלוואה בכף רוח.

במציאות האכזרית שבה הוא מרגיש כיצד הוא כלוא בגבולותיה, הוא פונה לשערי שמים על מנת לגאול את עצמו מייסוריו דרך חוויית ההתחברות לאלוהים (בשיר "פתח לי שער"). אבל בניסיון הזה הוא אינו מצליח לגשר בין הממשות הארצית – "רגליך על הקרקע" – ובין הישות השמימית – "וראשך שט בעננים" – ולבטא אותה בשירה. בשיר הזה משתנה התודעה של הגיבור הלירי. הוא איבד את האמונה שהאמנות תגאל אותו מהמוות. תחושה פסימית זו משתקפת בדברי הציפור:

24. לילך, לחמן; "ציפור אחריתי", סימן קריאה 20, 1990: 341.

אֶת חַיֵּי אֲבֵלָה בְּשָׂמִים,  
כִּן אֲמָרָה הַצִּיפּוֹר,  
וְעַל הָאָרֶץ אֲדַע אֶת מוֹתִי.  
הָאֲדָמָה תִּפְתַּח לִי כְּשֶׁעַר  
הוֹסִיפָה הַצִּיפּוֹר,  
וְאַחֲרֶיהָ רַק נְעִילָה

בשורה האחרונה ניתן לראות את כפל המשמעות של המושג "נעילה": סגירה והתנתקות ממצייאות גשמית מזה, והתעלות והזדככות בדברי התפילה מזה. כפל משמעויות זה עובר כחוט השני לאורך כל השירים במחזור ציפור כלואה<sup>25</sup> ומלווה את המוזיקה שהלחין מנחם ויזנברג. ויזנברג פיתח את אותן המשמעויות דרך שלושה דימויים מוזיקליים המשקפים את הממד המיסטי שטמון בתודעת החופש ואת הממד המימטי שמאפיין את תודעת הקץ. בכל אחד משלושת הדימויים האלה משתקפת תפיסה מוזיקלית שונה, וכל אחת מהן משמשת נדבך לבניית רטוריקת ההשתקפות:

התפיסה הראשונה: הפורמולה הארפז'ית הפותחת את היצירה וממששת מעין פרלוד אידיאי ואסתטי.

with anxiety ♩ = 72  
Un poco ponticello con misterioso

Violin

ppp

2 simile legato

pp

דוגמה 6

Emanuel Rubin, "Four Compositions by Menachem Wiesenberg" *Music and Dance Department Faculty*, Publication Series, 2005. [http://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=music\\_faculty\\_pub](http://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=music_faculty_pub)  
 רובין מתייחס למתחים הרוחניים ביצירה ציפור כלואה, אך הוא מתמקד רק במתח שבין המציאות הארצית ובין המציאות השמימית. המוזיקה של ויזנברג מורכבת הרבה יותר מתפיסה בינארית זו, ועל כן אידיאת ההשתקפות מציעה היבטים רטוריים ואסתטיים שיאירו את המורכבות של המוזיקה שלו.

פואטיקה של חוויית הסף בשירה ובמוזיקה

התפיסה השנייה: הרמוניה פנטטונית שבה ויזנברג מפתח את יחסי הגומלין בין העולם הממשי ובין עולם הווירטואלי, וברמה המטפורית הוא נוגע בדרך שבה המציאות המימטית משתקפת בעולם הרוחני של המשורר.

19 *mf appassionato*

ru - khot me - nash - vot min - ha - kha -

21

lon ha - mir - pe - set kol pir - tsa ef - sha - rit ya - fa - la -

23

- ru - 'akh

דוגמה 7

שושנה זאבי

התפיסה השלישית: משמעות רוחנית ומבנית שוויונברג מקנה לשתק, וכיצד הוא משפיע על הממד האקוסטי שבאמצעותו ויזנברג בונה את רעיון ההשתקפות.

Voice: *p* ptakh li ptakh li ptakh li sha -ar

Pno.: *like bells*, *p*, *sfz*

Ob.

Vln.

Vc. *p heavy* 3 3  
ha - 'a - da - ma ti - pa - takh li ke - sha - 'ar

Pno.

דוגמאות 8-9

בדימוי הראשון (דוגמה 6) - תבנית ארפזית מנוגנת בכינור בנויה על נקודת עוגב אחת - סול; בין שהוא בסיס לאקורד 11 (בלי הקווינטה או הספטימה) ובין שהוא חלק מאקורד אחר, אין לו פונקציה הרמונית. זו חזרה הבנויה על מרווחים של קוורטה בקצב של 32, הנוסכת רוח של סהרוריות בלי שיחולו בה שינויים והתפתחויות. סהרוריות זו משקפת קיפאון מחשבתי או את עמדתם האיריאית של הורוביץ ושל ויזנברג למה שאני מכנה בשם תחושת הקץ. ויזנברג בונה את אותה פורמולה ארפזית גם באינטרלוד המופיע בתיבות 37-47. פורמולה זו היא נקודת הפתיחה להרמוניה הפנטטונית וגם נקודת הסיום. בכך היא מעצימה את

הסהרוריות שוויזנברג נוסך ביצירתו על המפגש שבין תודעת החופש לבין תודעת הקץ.

בתבנית הארפזית ויזנברג מתכתב עם טכניקת ההשתקפות, הנמצאת בפרק השלישי "אנייה על פני האוקיינוס" ("Une Barque sur L'Océan") ביצירה מראות (Miroirs) של מוריס רוול (Maurice Ravel). ביצירתו של רוול התבנית הארפזית, המחקה את השתקפות הזרמים במים, נשענת על מהלכים הרמוניים שיש בהם גם הולכה לוגית ובהיבט גם שוברים את המהלכים הלוגיים של ההרמוניה המסורתית.<sup>26</sup> בפרלוד של היצירה ויזנברג מפקיע את כל המטענים של נקודות החיקוי המנוגנים בפסנתר ומתנגשים במהלכים ההרמוניים, והתוצאה היא רשת מורכבת של השתקפויות, מארג הרמוני ומלודי המשקף בעוצמה חווייה רגשית שאני משייכת לתחושת הקץ של הגיבור.

בעקבות הפרלוד מתחילה הצהרה אמנותית חדשה. מי שאיבד את תחושת הקיום מטעין אותה במטענים בוראי חיים בשירה בעלת משמעות. מעבר זה זוכה באפקט אסתטי בעל משקל. ויזנברג עובר מהפיגורה הארפזית לדימוי השני, שנבנה על הסולם הפנטטוני.

בתבנית הפנטטונית לזמרת תפקיד מרכזי. היא שרה על הרוחות המנשבות לתוך החדר ומשנות את מרקם האוויר הדליל שבו. בנקודה זו ויזנברג מציג חילופי משקל, מבנה תחבירי של פראזה הפותח וסוגר באותו הצליל (פה דיאז) וריתמוס המבטא מעוף וזרימה מחשבתית.

ניתן לראות כיצד ההרמוניה הפנטטונית מבטאת את הרעיון הניבט מהדימוי של הרוחות המנשבות מהחוף לחדר. אולי יש בכך להעיד על העברה רעיונית: סולם פנטטוני בעל ייחוד עממי מקבל במוזיקה של ויזנברג מהות קלסית. זה תהליך מקובל, אך הבחירה כאן מחזקת את המהות המתוחה שמאפיינת את חוויית הסף.

בשיר "פתח לי שער" ויזנברג מחבר בין כל המרכיבים המוזיקליים התמטיים והתחביריים המתבטאים באידיאת ההשתקפות. השיר בנוי כמו תפילה, בלי לציין את המרכיבים שמייחדים את הפיוט הליטורגי. בתפילה המיוחדת של הציפור להמשיך ליצור ולא להיכנע למוות, ויזנברג מציב את השתק כפיגורה שדרכה הציפור משקפת את רצונו של הגיבור לפרוץ את המחסום הגופני ואת גבולות המציאות האכזרית. השתק הוא פיגורה בעלת מטענים רוחניים ואולי אפילו מיסטיים. זאת משום שבעדר הריתמוס והעדר הניגון המלודי וההרמוני נוצרת

Siglind Bruhn, *Images and Ideas in Modern French Piano Music*, New York: 26 Stuyvesant, Pendragon Press, 1997, pp. 77-80

התנועה שמחברת את העבר עם ההווה ואת תחושת המרחבים עם תחושת הזמן. לשחק תפקיד חשוב בעולמו של המשורר, הנושא תפילה לפתיחת שערי השמים. החשיבות שאני מקנה למהותה של השתיקה ביצירה זו שואבת רבות מדבריו של ג'ורג' רוכברג בספרו האסתטיקה של הקיום על הממד הסמוי הטמון במרחב האקוסטי: "אנחנו שומעים את המרחב האקוסטי ולא את הצליל עצמו. המרחב האקוסטי נעשה פרספטבילי, ואנחנו שומעים אותו כחלק ממבנה של המוזיקה עצמה". ארטיק לכת ואומר שהמרחב האקוסטי נעשה חלק מזרימת הזמן ותנועת המרחבים גם בשירים "רוחות מנשבות" ו"בחלומך". זרימת הזמן מחברת את הרעיון המיסטי עם הרעיון המיסטי של התנועה הנפשית של האני הלירי. אני מסתייעת בדבריו של רוכברג על תרומתו של "הגורם האוראלי", עד כמה הוא מכריע בתפיסת הזמן והמרחב ועד כמה הוא מחובר למטענים המיסטיים שחבויים בעולמה של השתיקה:

הגורם האוראלי כצורה אחרת של צורה. היות והוא שמיעתי ולכן גם מבני הוא אינו גורם לעיצורה של התנועה. להפך, התנועה מכילה שתיקה כמרכיב טמפורלי. שתיקה יכולה לבוא במקום צליל, אבל התנועה ממשיכה, השקט עכשיו הוא מרכיב מבני במשפט הריתימי, והוא מעצב בדרך מיוחדת את האופי של המשקל ושל המשפט.<sup>27</sup>

השתק בשיר זה מבליט את המועקה של המתפלל, המבקש להגיע לשערי שמים אך נחסם מפאת תחושת הסוף הקרבה, המונעת ממנו להמריא לשמים. ויזנברג יוצר את השתק כפיגורה שמבליטה את הכאב מצד אחד ואת הרצון לפרוץ אותו מצד אחר. הוא מלווה את השתק באקורד המתמשך בספורצנדרו, שמגביר את המאבק הפנימי של הגיבור. אם נבחן את הפיגורה הזאת לאור דבריו של רוכברג, נראה שוויזנברג הופך את השתק ליחידה אקוסטית ורעיונית שדרכה הוא מבליט את נקודת המפגש בין תחושת הקץ לבין הוויית החירות, המולידה שירה ובוראת חיים.

נקודת מפגש זו נחשפת בתבנית הריתמית מלאת התזזית המלווה את המילים "הַאֲדָמָה תִּפְתָּח לִּי פֶּשַׁעַר", שבה ויזנברג מזרים תנועה המוסבת על אֵלִים־הַקּוֹל. תנועה המוסבת באמצעות נגינת האבוב, המביאה אפקט מרגיע של תנודות מעורסלות שלבסוף מגיעות לפתרון דרך האקורדים המנוגנים בפסנתר. במפגש בין התנועה התזזיתית לבין התנועה המבקשת להגיע ליציבות נרמה שהמלחין

George Rochberg, *The Aesthetics of Survival A Composer View of Twentieth-* .27  
*Century Music*, Michigan: The university of Michigan Press, 1984, p. 88

אומר "מתח חזיוני זה אינו לריק". זה המתח המקיים את נצחיותה של השירה בכל הזמנים ובכל מצב אנושי.

## סיכום

ככל הנראה, המפגש שהוצג במאמר בין שירה למוזיקה או בין מלחין למשורר חורג אל מעבר לדין בהלחנת שיר מושר בקול. את מקום הלחנת שירי משוררים תופסים כאן יחסי הגומלין בין מסורות הלחנה ובין מילים כתובות עברית. את המפגש בין המילה לצליל, על כל מה שמתמע מיחסים אלו, את הזיקות הרוחניות בין המוזיקאים ובין עולמות המשוררים, שהולחנו ליצירות בכלי נגינה, יש להבין כמפגש בין עולמות, ואת המילים - כתפרחת המשגשגת באמצעות גבעולי המלחינים, ואז יש להרהר בזהירות במאפיינים המוזיקליים. תובנות בקריאת שיר ובשמיעה של צלילים נשענות על כמה וכמה צפנים תרבותיים, עבריים וישראלים מזה, אוניברסליים ומקומיים מזה. הדרך שבה ביטא דוד פוגל את קולו האישי לאור ניסיון חייו; עולמה הפואטי של זלדה, שלא אימצה את אמות המידה של יונה וולך, עמיחי או ויזלטיר, ויאיר הורוביץ, שהיה חלק מחבורת האוונגרד של שנות ה-70 אך בניגוד לבני דורו עיצב שפה ייחודית לו - נראה כי עיקר כוחם של המשוררים האלה בפריצת הגבולות של המציאות המוחשית, שבה כל אחד מהם מאוים וזר, אך מהות נסתרת ועלומה המושכת אותם לעבר תהום מוגהת באור האין-סוף. משיכה זו היא שמעצבת את הפנים הסותרות של חוויית הסף - המפגש בין תחושת הריק והיאווש ובין השיר, החוצה את הפרגוד החסום מבעד לשבילי הלשון הטרנסצנדנטיים. הפרשנויות של אייל אדלר, ינעם ליף ומנחם ויזנברג לשלוש יצירות הספרות עוסקות ביחסים הדיאלקטיים העולים מן הטקסטים של המשוררים באמצעות שפות מוזיקליות שנוצרו בארץ לאורך שנות היווסדה עד לשפות המוזיקליות העכשוויות, הבודקות את גבולות המבעים הטונליים בכלים המוזיקליים שעומדים לרשותם. המלחינים ערים היטב ליחסים הקונטרפונקטיים שנוצרים בין החומר לרוח. יחסים קונטרפונקטיים אלו מסייעים לחדור לעולם המורכב של ההגות והחווייה השירית, ומעל לכול, לדעתי, ללבטים הפנימיים שחווה לא רק המלחין כי אם אמנים רבים בני המאה ה-20.