

דלוזיות *Deluziot*

מסה קטועה על תפיסה צלילית ויצירה בימתית
אסופת חיבורים לסדרת הקונצרטים של הזירה הבין-תחומית, 2023

מאת תומר דמסקי

דלוזיות 2023: מסה קטועה על תפיסה צלילית ויצירה בימתית
אסופת חיבורים לסדרת הקונצרטים של הזירה הבין-תחומית, 2023

פרסום: דצמבר 2024

© תומר דמסקי והזירה הבין-תחומית

ניהול אמנותי וטכני, דלוזיות: אייל ללי ביטון

כתיבה וליווי מחקרי: תומר דמסקי

פיתוח, עיצוב וביצוע שולחנות סכיזופרניים: הזירה הבין-תחומית וצוות טק פואטרי

עיצוב גרפי ועימוד: מאור פרידמן

עיצוב דימויים: טל הרדה



Deluziot 2023: A Fragmented Treatise on Sonic Perception and Stage Creation

A Collection of Essays for the Concert Series at HaZira, 2023

Publication: December 2024

© Tomer Damsky and HaZira

Artistic and technical director, Deluziot: Eyal Lally Bitton

Writing and research: Tomer Damsky

Development, design, and construction

of Schizophrenic Tables: HaZira & Tech Poetry crew

Graphic design: Maor Freedman

Images: Tal Harada

תוכן העניינים

4		בין הקדמה להקדמה
5		הקדמה: בין הבמה לשולחן
7	Excessive Delusions 4.5.23	דלוזיות 01
13	To Raise a Thunderstorm by Beating a Drum 24.5.23	דלוזיות 02
18	HaZira Soundsystem 8.6.23	דלוזיות 03
22	Summer Storm 28.6.23	דלוזיות 04
26	Fuck Noise: Mikveh 13.7.23	דלוזיות 05
30	Talpiot Industrial: A Night with Raash Records 24.8.23	דלוזיות 06
33	Hellusions 21.9.23	דלוזיות 07
41	Hyperion [בוטל] 1.11.23	דלוזיות 08

בין הקדמה להקדמה

הקובץ שלפניכן הוא פרסום בדיעבד של רצף החיבורים שהוזמנתי לכתוב עבור סדרת הקונצרטים **דלוזיות** בתיאטרון ובית ההפקות הזירה הבין-תחומית בירושלים, לאורך שנת 2023. ההזמנה הגיעה מאייל ללי ביטון, יוזם הסדרה ומנהלה האמנותי, יחד עם המנהל האמנותי של הזירה, עמית דרורי. החיבורים הללו הם במידה רבה תוצר של סיעור המוחות המתמשך שהיה ויהיה החומר הפועם של מערכת היחסים שלי עם אנשים יקרים אלה.

למילים שנאספו כאן יש מערכת יחסים משתנה עם המופעים שהן מלוות. מידת הקירבה (או המרחק) בין המילים לבין התרחשויות הקונצרט עצמן משתנה אף היא. הן אמנם נכתבו כדי להוות מעין תוכנייה, המחולקת לקהל בערב הקונצרט, אך למעשה הן מספרות סיפור נפרד. לעתים נדמה שהן נסחפות להן הרחק מהמתרחש על הבמה (או אפילו באותה העיר, או המדינה), על גלי המוח של הכותבת, ממשיכות את שרשרת-הדורות של האסוציאציות שהן מולידות, בקצב שעולה על מהירות ההקלדה.

בקריאה חוזרת, נראה שהחיבורים משייטים בין תדרים רטוריים שונים. בין הרהור לתוכחה; בין התרסה להוטה – כמעט הטפה – לערצה; בין התרגשות לגיחוך, תסכול, שעמום. לאחר יותר משנה, כשאני מתיישבת לערוך אותם מחדש, אני משועשעת מהביטחון המופרז שמוקדן מהם משום מה, על אף שאני הרי יודעת שאין לי, וכנראה מעולם לא היה לי, מושג על מה אני מדברת. למעשה, גם בעריכה החוזרת הזו, אני לא בטוחה שהבנתי הכל. יותר מכל דבר אחר, אפשר לומר שיש כאן, כנראה, תיעוד של רגע. תיעוד של מערכת היחסים שלי עם תיאטרון הזירה וצוותו, שבו עבדתי ופעלתי לאורך שנותיי האחרונות בירושלים: מרחב שהשתתפתי וצפיתי בבנייתו מהיסוד כפועלת, כטכנאית, כתלמידה, כמורה, כמופיעה, ולבסוף גם כחוקרת. אפשר לומר שהתגבשה כאן, מגיבוב המילים הזה, מין מסה קטועה ומתפתלת על מה שבין תפיסה צלילית ליצירה בימתית: טיול בעקבות החוט המקשר בין הפיזי, החושי והמוחשי, לבין המחשבתי והתודעתי (שגם הוא מוחשי, בעצם), בחוויית המוסיקה המבוצעת על במת תיאטרון.

אני מודה על המסגרת (סכיופרנית ככל שתהיה) שניתנה לי כאן להתבונן ולהרהר בפעולות הבמה בכל שלבי התהליך, לשוחח עם האמנים (עם או בלי ידיעתם), לבלוש אחר מעשי הכשפים הטכנו-פואטיים, לשהות תחת השפעת הצלילים שנרקחו עבור המסכת הזו, ובעיקר לכתוב: לתת לבליל הטקסט לזלוג, לאנשהו, בלי להצטרך לחלץ ממנו את המסקנות. להפעיל שרירים נסתרים במעשה המועד לכישלון: תרגום של חוויה לשפה, תיאור של צלילים במילים. הקובץ הזה מוקדש לצוות הזירה ולכל האמניות והאמנים שהשתתפו ב**דלוזיות**, שעם צליליהם ורוחם הייתי בדיאלוג לאורך הכתיבה.

תומר דמסקי, דצמבר 2024

לנוחיותכן, קישור לצפייה בהקלטת הקונצרטים

כתובת מלאה:

<https://youtube.com/playlist?list=PLNvUGNbWQphYUXJYA6FqllZz5O1sF8v2V&si=MKGoptur1oRKpMBc>

הקדמה: בין הבמה לשולחן

פעם ישבנו כמה אמני סאונד, מתוסכלים יותר או פחות, בסלון של אקססיב. ניסינו לקרוא את "אנטי אדיפוס" של דלז וגואטרי, מעמידים פני אינטלקטואלים, מחפשים להתנסות בפילוסופיה הנסתרת ההיא שמדברים עליה. לא הבנו הרבה, אבל כן מצאנו את דימוי השולחן הסכיזופרני: הוא מופיע כשהם מצטטים את הפואטיקה הפסיכדלית של האמן והסופר אַנְרִי מישו ומנסים להשליך אותה על מחלות נפש. בין כל מכוונת-התשוקה, הגוף-ללא-איברים ויתר הדימויים הדלזיאניים שאמניות קונספטואליות אוהבות לאהוב, השולחן הזה לא נתן לנו מנוח.

כשמישו כתב על פעילות התודעה האנושית תחת השפעת חומרים פסיכואקטיביים, הוא הגיע לדימוי של שולחן סכיזופרני: רהיט רב-שכבתי שרודף את המחשבה, עמוס מדי, גדוש מדי, לעולם לא יפסיק להיבנות. עם הזמן הוא הופך ליותר ויותר צביר מפלצתי ופחות שולחן. הוא לא שמיש, לא ברור איך מתמודדים איתו, פיזית או מנטלית. המשטח העליון שלו, שאמור להיות החלק השימושי, הולך ומצטמצם, הקשר שלו לשולחן הולך ונהיה מופרך יותר ויותר, הוא נהיה רהיט מעוות, לא ברור למה נועד, נעלם תחת אינסוף ברגים, לא יכול להיות שמיש, לא מצליח לתקשר.

זה היה ב-2018. בחמש השנים שעברו עד כתיבת מילים אלה, כל אחד מהאנשים שישבו בסלון ברחוב נתן הנביא ושברו את הראש על קפיטליזם וסכיזופרניה, עשה דברים אחרים, שונים ודומים, שאפשר להפריז ולומר שברובם יש משהו מתוך האובססיה השולחנית-סכיזופרנית הזו.

ובכן, משהו מהאובססיה הזו נמצא, ולא במקרה, גם בהוויה של Tech Poetry: התנועה/ישות/קולקטיב שהוא הצוות הטכני-אמנותי של הזירה הבינתחומית. לתוך אותה הוויה טכנית-יצירתית-אקססיבית-אובססיבית הזמנו, עבור סדרת הקונצרטים שלפניכן, מוסיקאיות ומוסיקאים שבלב יצירתם מצויה הוויה שולחנית-סכיזופרנית, כל אחת בדרכה. מה קורה כששתי ההוויות הללו נפגשות על במת הזירה – גן-העדן של השולחנות הסכיזופרניים עלי אדמות, המקום שבו מרחבי אחסון נקראים "איה נאפה" ו"אנה פרנק", ארונות מגברים נקראים "דובאי", מפתחות נקראים "צרור החיים" ומפתחות מדי יום צורות חדשות של פטישיזם טכני שהס מלפרט?

סדרת הקונצרטים "דלוזיות" היא מה שקורה כשמשרים על מוסיקאים שרגילים לעבוד לבד בסטודיו את הרוח של צוות Tech Poetry. בלב העניין נמצאת תשומת-הלב לפרטים: החל מעובי הממברנה ומרקם הגאפה, ועד לגוון האזיקון וניחוח נוזל העשן.

אזהרה: הקונצרט אינו מתחיל ונגמר כאן ועכשיו. בשמונת אירועי הסדרה יתקם "שולחן סכיזופרני" אחד, מפורק בזמן ובמרחב, שעליו ימשיכו וייערמו חתיכות נוספות עד שכבר לא יהיה ברור שהוא היה פעם שולחן.

מאחר וזו פעם ראשונה, מצאנו לנכון לעשות היכרות קצרה עם המילים שאתן קוראות. דפים אלה, שיתווספו לכל ערב בסדרה וישנו מדי פעם את צורתם, הם הזדמנות עבורנו לתהות, לשהות, ולבהות לעומק בחומרים שיוצגו ב"דלוזיות" ובעולמות ההשראה המשיקים להם. מילים הן חלק מהעשייה האמנותית, גם אם הן לא כתובות באופן מסודר או ברור או יפה. הן לא צריכות להסביר לכן את היצירה. הן מלוות אותה, פוסעות לצדה, מביאות את האלימות והעדינות שלה מכיוונים אחרים, בשביל מי

שרוצה לפגוש את הדברים מזווית נוספת, או סתם להתנגש עם האצבע הקטנה בפינה של השולחן (הסכיזופרני).

הטקסטים המובאים כאן נכתבו מתוך חומר גלם שנאסף בשיחות אמיתיות ודמיוניות עם האמניות והאמנים, האזנה וצפייה בהופעות שלהם, מבט על תהליכי יצירה, הרהור קיומי, ומחקר שלא דווקא נוגע להם ישירות. זו הזמנה להרהר על מושגים, רעיונות, מילים, מילים. לשוחח בלי הפעולה המעיקה הזו שנקאת לדבר. זאת שיחה אישית, של כל אחת עם המוח של עצמה.

Excessive Delusions

לפני מאתיים שנה טען המרקו דה סאד שאחרי שפיכות הדמים הפומבית של המהפכה הצרפתית כדאי היה לאמנים למצוא דרכים מזוויעות אף יותר כדי לעניין את הקהל, שהפך אדיש לאלימות. זו הייתה נקודה אחת על הגרף ההולך ועולה של סף הגירוי של האנושות.

הסף

על מפתן הפתח שבין מה שבתוך הגוף למה שמחוץ לו עומדים החושים, כחיילי המשמר בקו־הגבול של הארץ המסוגרת בתוך קרום העור: רק סכר דקיקותו השברירית מונע מכל הנוזליות שלנו להתפרץ ולהישפך באין מפריע. את החיילים האלה אפשר לאמן, לחזק, לשחד, לרכך, להרוג; או לתת להם להיות אוטונומיה פוליטית שיש לה את הכוח להחליט איזה מידע מקבל אישור לחדור, ואיזה לא.

הגירוי

המידע שנמנעת ממנו כניסה בהסכמה, יכול לפעמים להיכנס בכוח. מה יעשו חיילי המשמר תחת מתקפה חושית? גירוי קיצוני יכול להופיע גם בדרכים מסתוריות למדי, לא רק בסער ודם. האם יוכל משמר החושים להרפות?

לקונצרט הפתיחה של "דלוזיות" הזמין קולקטיב אקססיב שלוש ישויות (טוב, שתיים ואת עצמם) שחוקרות את הפעולה האמנותית האודיו־ויזואלית כריבוי של סימנים חושיים והשפעתם על הקהל המאזין־צופה־חש. כל אחת מהעבודות הללו מציגה זווית אחרת למשך דרכה את הסף: את הקרום המחורר שבין המרחב התפיסתי הבלתי־ניתן־לאחיזה שבתוכנו, לבין עולם פיזי, טקטילי וגדוש גירויים שסיפרו לנו שנמצא שם בחוץ.

בין מיסוך לסיכון: רעש כעולם מבודד

בעודי כותבת את השורות האלה, אני חושבת על המתרחש בתוך ראשי בעקבות הרעש העצום שבו, רעש שעליו סיפרתי קודם, שבעקבותיו היה זה כמעט בלתי אפשרי מבחינתי למלא אחר ההוראה שניתנה לי לכתוב את הדברים האלה. כאילו כמה נהרות שוצפים וגועשים בתוך המוח שלי, בעוד שבחלק אחר נבלעים קולות המים ונשמעים שריקות וציוץ ציפורים. את כל הצלילים הללו לא שומעים באמצעות האזניים אלא באמצעות קודקוד הראש, במקום שבו, כך אומרים, שוכן החלק העליון של הנשמה. למען האמת, למרות ההמולה הרוחשת בראשי, דבר אינו יכול לעצור בי מלהתפלל ומלהמשיך לכתוב.¹

1 מתוך הטיירה הפנימית, תַרְסָה הקדושה מאַוּיֶלָה, שנת 1577 (תרגום שלי).

כמה מילים על האזנה לבלייל הרעש של המציאות. יש מי שאומרות שאפשר לאמן את התודעה בתפיסת הרצף הצלילי המקיף אותנו. במרחב של עומס צלילי, המידע הנקלט דרך קליפת המוח השמיעתית (auditory cortex) רב מכדי שהמוח יעבד את כולו. החיים בסביבה כזו צמצמו את ההקשבה לכדי מה שנתפס (על ידי המוח) כבעל ערך, והשאר מסונן החוצה כפסולת. המלחינה פאולין אוליברוס הסבירה כך את העובדה שהריכוז האנושי הפך לצר ומנותק מסביבתו: אם המודעות לכלל הצלילים סביבי מצטמצמת למה שאני 'צריכה' לשמוע בלבד, אהפוך למנותקת ממנה. מצד שני, יש גם מי שרוצה להתנתק. מכאן לשם פותחו שיטות תרגול להרחבת הקליטות (receptivity) של 'רצף הזמן-חלל הצלילי בשלמותו'. אלה מבחינות בין שמיעה – מנגנון פיזיולוגי-חושי שהופך טווח תדרים מסוים למידע שאפשר לתפוס – לבין הקשבה, המתרחשת באופן וולונטרי ולוכדת חלק מהצלילים אל המרחב המודע. מטרת התרגול היא לעורר מעורבות אקטיבית והגברת ההכרה של האדם במרחב הצלילי שסביבו, וגם זה שבתוכו, ברמה האקוסטית, הביולוגית, והמנטלית: הרעש הופך אובייקט להתבוננות וחקוי.

לא מעט אנשים משתמשים בסוגים שונים של רעש על מנת להירגע, להתרכז, לעבוד, או להירדם. שאון של אפליקציות ומוצרים מציע לנו שמונה שעות של רעש לבן, ורוד, חום, כחול, רעש של רחוב, בית קפה, מפל, מאוורר, מקרר, מקלט, משדר, חתול, פסנתר, שלג נמס, קרח קופא, מישהו נופל ממגדל משרדים. כאורך הלילה. הסיבה להשפעה של צלילים כאלה על יכולת הריכוז טמונה במנגנון האבולוציוני האחראי להישרדות. הוא בנוי כך שנוקף אוזן, נסיח דעת וניכנס למצב של עוררות מוגברת בתגובה לכל צליל שחוצה את סף העוצמה של 'רעש הרקע'. המוח מסתגל ליציבות הצלילים הסטטיים סביבו, ומופתע משינויים פתאומיים כאלה, המכונים טרנזיינטים (transient, ארעי). באופן פרדוקסלי, הדרך להפיג את ההפתעה היא להטעות את המוח על ידי הגברה מלאכותית של רעש הרקע: להשמיע שכבת רעש סטטית מספיק חזקה שתשתווה לעוצמת הטרנזיינטים ותטביע אותם בתוכה. מאחר ורעש לבן מכיל את כל התדרים גם יחד, הטרנזיינטים אינם חודרים את מסך הרעש וכבר לא מעוררים את תשומת לבנו.² הרעש המבוית הזה משמש כחיץ בינינו לבין העולם החיצון, וככלי ליצירת עולם זמני מבודד. רעש מלאכותי, מבוקר, ככיסוי על רעש ממשי, בלתי נשלט.

שימוש דומה ברעש לבן או ורוד ככלי למיסוך הופיע בשנות השבעים בניסויי גנצפלד (מגרמנית: ganzfeld, שדה שלם), שמטרתם הייתה להוכיח יכולות על-חושיות כמו טלפתיה, טלקינזיס, או ראיית הנולד. הנחת היסוד של הנסיינים הייתה שעוצמת המידע העל-חושי הנגיש לאדם נמוכה מאוד ביחס למידע הנקלט דרך החושים, והוא הולך לאיבוד, נבלע, על רקע הגירוים התמידיים. בחדר מבודד קיבלו הנבדקים בניסויי אזניות המנגנות רעש לבן, עיניהם כוסו בחצאי כדורים לבנים והם הוארו באור אדום. כך לכאורה, באופן פרדוקסלי, התרחשה מניעה חושית (sensory deprivation), המפנה את התודעה

2 המונח 'רעש לבן' מתייחס לצורת גל המכילה את כל התדרים הנשמעים בסדר אקראי בעוצמה שווה, בניגוד, למשל, לגל בעל תדירות מחזורית, המייצר גובה-צליל (pitch) מובחן. הביטוי הוא אנלוגיה, רופפת משהו, לעולם הוויזואלי, בו אור לבן מכיל את כל תדירויות גלי-האור יחד. האנלוגיה משמשת גם כדי לתאר 'גווני' רעש נוספים, כמו רעש ורוד, המכיל יחסי עוצמה בגרף יורד באזור התדרים הגבוהים על מנת להתאים ליחסיות השמיעה האנושית, לפי עקומת פלטישר מונסון (Fletcher Munson Curve), המכונה גם עקומת העוצמה השווה. הרעש הוורוד מכונה כך מאחר והוא מכיל גם רעש לבן וגם רעש 'אדום', בעוד אדום מייצג, כמו באור, את הצד הנמוך של ספקטרום התדרים.

לקבל שדרים טלפתיים.³ חוויית הניסוי משרטטת הקבלה מעניינת בין שקט לרעש: השתקה של החושים על ידי הצפתם. האם 'הדממה תודעתית' שכזו אפשרית, ומה נולד מן המרחב הנפער בתוכה? לרעש פנים כפולות: הוא מרחב פעיל ודממה גם יחד. רעש מְמַסָּךְ, רעש מְסַפָּךְ. המיסוך מפריד בינינו לבין העולם, או מהווה ממשק דרכו ניתן לחוות אותו. קיר, מראה, וילון. הסיכוך מרכז את העולם, עוטף אותנו ומגן עלינו מפניו, מאפשר לנו לשהות בתוכו בלי להיות בו באמת. שכבת הגנה, תיווך, הולכה.

בין 'כלום' ל'הכל'

את הרעש אפשר לרתום בשני אופנים: כפעולה יוצרת, כבחירה אסתטית, המבקשת להשמיע אותו, להתבטא דרכו, לנתב אליו את אלימות העולם; או כמסך הגנה, כפעולה פונקציונלית, מדמימה ומסתירה.

בין אם הוא מיסוך או סיכוך, מבעד למאפייניו האקוסטיים של הרעש ניתן לשמוע את תפקידו בהבניה של משמעות. בצורתו האקוסטית, בהיותו מורכב מכל התדרים הוא המשל הנצחי ל'הכל'. אך תדרים אלה בבוֹזמניותם גם מבטלים זה את זה, ונותר מעין 'כלום'; כמו בעת שמנסים לומר את כל הדברים כולם בעת ובעונה אחת, ובדרך אובדת כל משמעות. למזלנו, לא בטוח שהייתה שם משמעות מלכתחילה, ולכן אין לנו מה לאבד, מלבד את יכולת ההקשבה והריכוז. אלה, אם נשמור עליהם, אולי יסייעו לנו לסנן מתוך שאון-הרקע הבלתי פוסק צורת-גל שנושאת (carrier) משמעות מדומיינת, ארעית, שעליה רוכבת צורת-הגל שמוסתת (modulator) את מערכת היחסים שלנו עם העולם.

קול מים רבים: נהרות רועמים, קול אלוהים, וכתבי קודש

דמייני את עצמך בנהר, מקליטה אותו מפרספקטיבה רחוקה יחסית; ואז את מתחילה להתמקד בנקודה מסוימת של זרימת המים על ידי כך שאת בהדרגה מניעה את המיקרופון לעברה, עד שאת כה קרובה שאת יכולה לשמוע רק את מחוות המים האחת הזו. אז, את נעה באותה מידה של קרבה לתצורות זרימה אחרות, ומגלה את העושר המרהיב של קולות המים הייחודיים והאינדיבידואליים שמרכיבים יחד את סך המכלול של צליל הנהר כולו באותו המקום שבו את מקליטה.⁴

בטרם הייתה טכנולוגיה לייצור והשמעת רעש מלאכותי, נהרות היו הדבר הקרוב ביותר לרעש לבן טבעי (וכידוע, לא נכנסים לאותו רעש לבן פעמיים). הציטוט של אמנית הסאונד ווסטרקמפ לעיל אמנם נוגע למתודולוגיה של הקלטות שטח ויכולת הקשבה מרובדת באמצעים טכנולוגיים, אך הוא עשוי להדריך אותנו בפתחו של טיול קטן בין רעשי-מים אחרים למדי, לא טבעיים כי אם מטאפוריים: אלה המופיעים בכתבים המיסטיים של הנזירות הכרמליתיות היחפניות, מקסטיליה של המאה ה-16. בטיוולנו אולי נמצא קשר בין ההקשבה של ווסטרקמפ לקולות-מים בודדים – בנהר פיזי לחלוטין, כזה שנרטבים כשנכנסים אליו – לבין ההקשבה המנטלית של תַּרְסָה הקדושה מְאֹוֹלָה (מייסדת מסדר הכרמליתיות היחפניות) לקולות-מים אלוהיים בנהר השוצף של הנשמה. אצל תרסה, למשל, פס-הקול

3 המטא-אנליזות של ניסויים אלה כמובן מגוונות ושנויות במחלוקת. חלקן הראו כי נבדקים העוסקים בת-חומים כמו אמנות, מדיטציה ומחקר רגישים יותר למידע על-חושי, וחלקן שללו לחלוטין את עצם קיומו של מידע כזה. בין תוצרי הלוואי של הניסוי התחזקה ההבנה כי חשיפה לרעש לבן חזק ואור אדום העובר דרך חומר מפזר מרפה את הקליטה החושית החזותית והשמיעתית ומעודדת את המוח לייצר תבניות צליל ותמונה בכוחות עצמו. הבנה זו מהווה בעשורים האחרונים חומר גלם למנגנונים המייצרים חוויית אסתטיות כמו 'מכונת חלומות' (Dream Machine) מיצבים ומופעים אודיו-ויזואליים.

4 חלוצת הקלטות השטח הילדגרד ווסטרקמפ, בריאיון לקאת'י לייך, 2013 (תרגום שלי).

של האיחוד בין האל לנשמה הוא הרעש הלבן החזק ביותר בטבע:

כאשר גשם נופל מהשמיים לתוך נהר או מעיין, היכן שהכל עשוי ממים.⁵

שני סוגי חוויות עומדים על הפרק: חוויה חושית של שמיעת קולות באזני הגוף, וחוויה מיסטית של שמיעת קולות באזני הרוח. נהר מטאפורי מפריד בין חוויות אלה, אך הוא עולה על שתי גדותיו ומציף אותן, כך שהגבול בין שני סוגי החוויה הללו מתחיל להיטשטש. ויש גם גשר מעל הנהר, שתמיד עומד על כנו, בין אם הוא מוצף או לא, מחבר בין החוויה של הגוף לזו של הרוח: אי-היכולת לתרגם אותן למילים.

על השירה של המיסטיקן הכרמליתי סן חואן דה לה קרוס, או יוחנן הקדוש של הצלב, אולי שמעתן דרך הפואמה המפורסמת *La Noche Oscura del Alma*.⁶ אך לצרכינו נקרא בית דווקא מהפואמה המוכרת פחות, *El Cántico Espiritual*, שהיא כעין "שיר השירים" סן-חואניסטי.

<i>Mi amado, las montañas,</i>	אֶהוּבִי הוּא הַהָרִים
<i>Los valles solitarios nemorosos,</i>	הַעֲמָקִים הַבּוֹדְדִים הַמְיַעֲרִים
<i>Las ínsulas extrañas,</i>	הָאִיִּים הַמּוֹזָרִים
<i>Los ríos sonoros,</i>	הַנְּהָרוֹת הַרוֹעֲמִים
<i>El silbe de los aires amorosos</i>	שְׂרִיקַת הַרוּחוֹת הַנְּאֻהָבִים
<i>La noche sosegada</i>	הַלַּיְלָה הַרוֹגֵעַ
<i>En par de los lavantes del aurora,</i>	שְׂזוֹר בְּעַרְפְּלֵיהָ שֶׁל זְרִיחָהּ
<i>La musica callada,</i>	הַמוֹסִיקָה הַדּוֹמָמָת
<i>La soledad sonora,</i>	הַבְּדִידוּת הַמְצַלְצֶלֶת
<i>La cena que recrea y enamora.</i>	הַסְּעוּדָה הַמְּחִיָּה, הַמְּלַבֶּבֶת. ⁷

כשחואן מפרש את הפואטיקה של עצמו, הוא מנסה להסגיר (גביר למריה דה חסוס, נזירה צעירה שרק מתחילה את דרכה הרוחנית, על הדרכים השונות בהן ניתן להבין את קולו של האלוהים. בתוך גודש של ציטוטים מימיים וקוליים מכתבי הקודש, נלכדת האוזן בפסוק *Los ríos sonoros*. קשה לתרגמו במדויק: המילה *sonoros* היא מעין אונומטופיאה, המגלמת את עצם הצליליות של איתני הטבע. נהרות. ברבים. הם רועשים, שוצפים וקוצפים. "קול זה, או הצליל העמוק (*sonoroso sonido*) של הנהרות שמתארת כאן הנשמה, הוא הצפה כה שופעת הממלאת אותה בטוב, וכוח כה חזק המשתלט עליה, כך שנדמה שאין זה רק קולם של נהרות, אלא שאגת רעם רבת-עוצמה. מכאן אנו למדים כי אלוהים הוא קול אין-סופי, וכשהוא מתקשר כך עם הנשמה, הוא מייצר אפקט של קול כביר.⁸ חואן מדגיש את הריבוי: קול האל מורכב מכמות אין-סופית של קולות. ואז הוא מזכיר לנו את הסצנה

5 תַּרְסָה הַקְדוּשָׁה מְאֻיְלָה, *Vida* (1562), תרגום שלי.

6 או באנגלית *The Dark Night of the Soul*, פואמה שכתב סן חואן כשהיה כלוא במרתף בטולדו לאחר האשמות האיקוויזיציה, בשנות ה-70 של המאה ה-16 ונעשה בה שימוש נרחב בתרבות הפופולרית, אפילו בשיר של רוסלייה (*Rosalía*). זו גם יצירתו היחידה שתורגמה לעברית.

7 תרגום שלי.

8 מתוך *Comentario al Cántico Espiritual*, תרגום שלי.

וְאָרְא וְהִנֵּה-שָׁה עֹמֵד עַל-הַר צִיּוֹן וְעָמַד מֵאֵת אֶלְפָּה וְאֶרְבָּעִים וְאֶרְבָּעָה אֲלָפִים וְשָׁמוּ
וְשֵׁם אָבִיו כְּתוּב עַל-מִצְחֹתָם: וְאֶשְׁמַע קוֹל מִן-הַשָּׁמַיִם בְּקוֹל מַיִם רַבִּים וּבְקוֹל
רַעַם גָּדוֹל וְהַקּוֹל אֲשֶׁר-שָׁמַעְתִּי בְּקוֹל תַּפְשֵׁי כְנֹר מְנַגְּנִים בְּכִנּוּרֹתֵיהֶם: וַיִּשְׁירוּ שִׁיר
חֲדָשׁ לִפְנֵי הַכֶּסֶּא וּלְפָנֵי אַרְבַּע הַחַיּוֹת וּלְפָנֵי הַזְּקֵנִים וְאִין אִישׁ יָכַל לִלְמֹד אֶת-הַשִּׁיר
זוֹלָתִי מֵאֵת הָאֶלֶף וְאֶרְבָּעִים וְאֶרְבָּעַת הָאֲלָפִים הַנִּקְנָיִם מִן-הָאָרֶץ: (חזון יוחנן, י"ד).

לסן חואן חשוב להדגיש כי יוחנן לא הסתפק בתיאור המאפיין הרועם והאכזרי של הקול. הוא מיד מוסיף שאותו הקול הוא גם עדין ורך כקול נגנים רבים הפורטים על כינורותיהם. ושוב: קולו של האל אינו אחד בלבד; הוא ריבוי צלילים. עוצמה רועמת כאיתני-טבע יש בצליל האלוהי, הנוזל מתוך כתבי הקודש. המים הם המטאפורה הרוטטת של הפרקטיקה המיסטית הכרמליתית: "איני יכולה למצוא דימוי הולם יותר כדי להסביר עניינים רוחניים מאשר המים; וזאת מאחר ואני יודעת כה מעט, והשכל לא עוזר, ואני חברה כה טובה של היסוד הזה, שהתבוננתי בו בתשומת לב רבה יותר מאשר בדברים אחרים", כתבה מאדְרָה תְּרָסָה, האם המייסדת של תלמידות הכרמל.

*By a river or a stream listen for the key tones in the rushing waters.
Allow your voice to blend with the sounds that you hear.⁹*

דיברנו קודם על תרגילי הקשבה לרצף הזמן-חלל הצלילי, והנה אחד שהורישה לנו המלחינה פאולין אוליברוס. קשה לבודד תנועת מים אחת בתוך זרם של נהר: אין ספק שווסטרקמפ מהתלת בנו כשהיא מציעה את האפשרות הזו. אך למערכת האינסטלציה התפיסתית יש יותר מכיוון אחד. אפשר לנסות, כפי שמציעה אוליברוס, לשמוע את עצמנו בתוך המכלול. בתתי-הזרמים המרכיבים את שטף הנהר – זה שכן או שלא נכנסים אליו פעמיים – משתקף ריבוי הקולות של הציטוט: פסוקים קדושים ומילותיהן של מיסטיקניות ואמניות סאונד מאפשרות לטקסט הזה לדבר ביותר מקול אחד. לדבר בקול רבים:

*Listen inwardly to the sound of your voice.
Listen inwardly as if there were many of you.¹⁰*

האם הדימוי המפוקפק של זרמי-מים כריבוי-קולות, שקיבלנו בירושה מכתבי הקודש וניכסנו כאן בפעם האין-סוף, יסייע לנו להבדיל בין רעש הקולות שבחוץ לזה שבפנים? איפה השיבר שפותח את מה שזורם מהחוץ אל הפנים ובחזרה? והאמנם כמו שאמרה מאדְרָה תְּרָסָה, "מה שמעניק האל היא רק טיפה אחת של מים מתוך שצף הנהר הגדול שהוא מכין עבורנו"?

9 פאולין אוליברוס.

10 פאולין אוליברוס.

הַיֵּאֲכַל תִּפְּל מִבְּלִי-מֶלֶח אִם-יִשׁ-טָעַם בְּרִיר חֲלָמוֹת:
אֲחִי בְּגָדוֹ כְּמוֹ-נֶחֱל כַּאֲפִיק נְחָלִים יַעֲבְרוּ:
הַקְּדָרִים מִנִּי-קָרַח עָלִימוּ יִתְעַלְמוּ-שֶׁלֶג:
וַחֲתַתְנִי בְּחֲלָמוֹת וּמְחַזְּיוֹת תִּבְעַתְנִי:
וַתִּבְחַר מִחֲנֹק נִפְשֵׁי מָוֹת מֵעֲצָמוֹתַי:
מֵאֲסָתִי לֹא-לְעֵלָם אֲחִיהָ חֲדַל מִמֶּנִּי כִּי-הֶבֶל יָמִי:
וְלָמָּה מֵרָחֵם הִצֵּאתָנִי אֲגֹזַע וְעֵינַי לֹא-תִרְאֶנִּי:
כַּאֲשֶׁר לֹא-הִיִּיתִי אֲהִיָּה מִבְּטָן לִקְבֹר אוֹבֵל:
בְּטָרֵם אֶלְף וְלֹא אֲשׁוּב אֶל-אֶרֶץ חֲשֹׁף וְצִלְמוֹת:
מוֹלִיךְ כְּהַנִּים שׁוֹלֵל וְאַתְנִים יִסְלֹף:
מִסִּיר שִׁפָּה לְנֶאֱמָנִים וְטָעַם זְקָנִים יִקַּח:
שׁוֹפֵף בּוֹז עַל-נְדִיבִים וּמְזִיחַ אֲפִיקִים רִפָּה:
מִגִּלְהָ עֲמֻקּוֹת מִנִּי-חֲשֹׁף וַיֵּצֵא לְאוֹר צִלְמוֹת:
יִמְשֹׁשׁוּ-חֲשֹׁף וְלֹא-אוֹר וַיִּתְעַם בְּשִׁפּוֹר:
הֵן-בֶּל רֵאתָה עֵינַי שִׁמְעָה אֲזִי וְתִבֶּן לָהּ:
בְּדַעְתְּכֶם יִדְעֵתִי גַם-אֲנִי לֹא-נִפְּל אֲנֹכִי מִכֶּם:
וְאוֹלָם אַתֶּם טְפִלֵי-שָׁקֶר רִפְּאִי אֶלֶל בְּלַכֶּם:
מִי-יִתֵּן הַחֲרָשׁ תַּחֲרִישׁוֹן וְתִהְיֶה לְכֶם לְחֻכְמָה:
אֲזִלוּ-מֵיָם מִנִּי-יָם וְנִהָר יִחַרֵּב וַיִּבֶשׁ:
וְאִישׁ שָׁכַב וְלֹא-יָקוּם
עַד-בִּלְתֵּי שָׁמַיִם לֹא יִקִּיצוּ וְלֹא-יֵלְעוּ מִשְׁנֵתָם:
שָׁלוּ הִיִּיתִי | וַיִּפְרְפְּרֵנִי וְאֲחֻזּוּ בְּעַרְפִי וַיִּפְצְצֻנִי
פָּנֵי חֲמַרְמָרוֹ מִנִּי-בְּכִי וְעַל עַפְעָפֵי צִלְמוֹת:
בְּעוֹרֵי וּבִבְשָׁרֵי דְבָקָה עֲצָמֵי וְאַתְמִלְטָה בְּעוֹר שְׁנֵי:
(אִיּוֹב)

Wackelkontakt | AQUADOME #2: a CRACK in the TANK
Nimrod Gershoni | A HOLE
Genrietta | Cold War

דלוזיות 01 | 4.5.23
EXCESSIVE DELUSIONS

ניהול טכני-אמנותי, Excessive Delusions: אקסטיב הפקות
אמנים: ואקלקונטקט - מרקו מילבסקי טומסין, אייל ללי ביטון ותומר דמסקי |
נמרוד גרשוני | גנריאטה פטיק
ייעוץ רוחני בלא ידיעתו: אמיר מאיר

To Raise a Thunderstorm by Beating a Drum

הפואטיקה של הרעם

בפרק הקודם שהינו לרגע בתווך שבין המידע הארעי שקולטים החושים לבין האפשרות למסך אותו ולהיטמע בנהר של רעש מטהר. הפעם נתנסה בביקור קצר בתוך סופת רעמים, ונבדוק מה יש לה ללמד אותנו על הפער בין מיתוס של בריאה אלוהית לבין קסם ואשליה בימתית.

חוקי הטבע הם בסך הכל ההכללה של עובדות שמישהו היה צריך קודם להבחין בהן באמצעות החושים, כך אמר קאנט, ולתעד אותם באמצעות טכנולוגיה כזו או אחרת. לכן, כפי שאמר אושיית המאגיה אליסטר קראולי, לא יהיה זה טיעון נגד כישוף טקסי אם נאמר שזה אבסורד לנסות לעורר סופת רעמים על ידי הכאה בתוף. במילים אחרות, אם מישהו ינסה להלום בתוף, ובאמצעות הלימתו בתוף להרעיד חלקיקי מים לכדי עננים דחוסים, להשיט אותם בקצב הולך וגובר אל מעל למקום הימצאו של התוף, לאגור בעוצמת התיפוף מים רבים בתוך הענן המתפקע כבר, ולהבקיע את המים מתוך הענן יחד עם זרמים חשמליים שיחממו את האוויר ומיד יקררו אותו שוב, מה שיפיק את צליל הרעם, וזאת שוב ושוב משך סופה שלמה – לומר שכל זה הוא תמים, מופרך מהיסוד, דלוזיה – זה לא כמו לפקפק בכישוף. הניסיון לעורר את הסערה בנגינה על תוף הוא אקט של כישוף טקסי, כלומר הפעולה שבה מארגנים חפצים במרחב הפיזי על מנת להשפיע על המציאות. כישוף הוא קומפוזיציה! זה גם לא יהיה הוגן לומר שניסית לבצע את הניסוי, מצאת שהוא לא עובד, והכרזת עליו כ"בלתי אפשרי". בדיוק כמו ששולחן מת לא יכול לקום לתחייה בכוחות עצמו.

איך שולחן מפרק את עצמו? איך נותנים לרהיט חיים ומוות ביד-המכשף, הבובנאי, המכניקן? ומה ההבדל, בעצם, בין הקסם הבימתי, זה שעוצב במיומנות האנושית, לקסם אחר שיד לא נגעה בו?

ברק ורעם הן תופעות אקלימיות מפעימות: הברק נולד כשחשמל סטטי שהצטבר בעננים נפרק החוצה, אל האדמה או אל ענן אחר. פריקת החשמל הזו מחממת את האוויר, עד לכמעט שלושים אלף מעלות צלזיוס, חום כה גדול עד שהוא מוליד הבזק אור. הרעם נולד כשהאוויר הופך חם ולכן מתפשט החוצה, אך מיד מתקרר ולכן מתכווץ בחזרה: אוויר דחוס נפרש, ואז מתכנס שוב. נולד גל קול: שינוי בדחיסות האוויר. לגל זה הדף כה רב עד כי הוא נשמע למרחקים. מדענים קוראים לענני סערה "קומולונימבוס": ענן (nimbus) שהוא צביר (cumulus), ערימה, הצטברות. פריקה. התרחבות, התכווצות. התפשטות. הדף. פעירה. הבזק.

מוסיקה קונקרטי (Musique Concrète) היא תנועת אוונגרד שהתפתחה בצרפת בשנות ה-50. מייסדה, פייר שֶפֶר, חיפש בצלילים היומיומיים בסיס לחומר מוסיקלי חדש. הוא כפר במסורת המוסיקה המערבית, שהוגבלה (לדבריו) רק לצלילים שנכתבו בתווים ומופקים על ידי כלי נגינה, וביקש לעורר הקשבה לצלילים שאינם מתוך עולם המוסיקה הכלית המוכרת. שֶפֶר שאף לשחרר את המאזינים מהמגבלה שנובעת מהיכרות מוקדמת עם מקור הקול ("זהו צלילו של החליל!") "זוהי יללה של חתול!" ("זהו רעם גדול!") כדי שיוכלו להמשיך הלאה אל התמקדות בקול עצמו. במילים אחרות, אל תתאמצו לזהות מה מפיק את הצליל, מצווה שֶפֶר, אלא נסו להאזין לפעולתו הטהורה עליכן, בתור צליל ותו לא.

בואו ננסה לברר משהו על תפיסת השמיעה לעומת הראייה. אנחנו נוטים להשתמש בראייה כדי להשוות: השולחן הזה אינו השולחן ההוא; הכיסא הזה אינו דומה לאחר; כחול זה לא שחור. זוהי תפיסה טרנסצנדנטית, כלומר, היא מניחה שמה שאני רואה נמצא שם עוד לפני שראיתי אותו. אני רואה שולחן: הא, הוא בטח היה כאן גם לפני שהנחתי עליו את מבטי. מכיוון שהראייה היא כה דומיננטית בתפיסה שלנו את המציאות, יש לנו נטייה להשליך את התפיסה החזותית גם על חושים אחרים. בשמיעה, למשל, קשה לי לתפוס את הצלילים השונים המרכיבים סביבה מסוימת לפני ששמעתי אותם. אני שומעת חריקת כיסא שהוזז ממקומו; אה, לא סביר שהכיסא חרק עוד לפני ששמעתי אותו. אם הייתי תופסת צליל מסוים כאילו הוא היה שם עוד לפני ששמעתי אותו, הייתה זו סטייה של השמיעה לתפיסה החזותית – הטרנסצנדנטלית, של חוש הראייה – זו שהרגע דיברנו עליה! העין עובדת היטב ככלי ארגון: היא מבדילה ומיישרת, כדי לבנות משמעות בתוך שדה־הראייה. לאוזן, כשהיא מצליחה להיות עצמאית מהאוטוריטה של העין, יש יכולת לייצר סדר זמני משל עצמה, מבלי לנסות לסדר את מה שהיא שומעת. סאונד יכול לתת אינדיקציה של שמאל או ימין, גבוה או נמוך – אך זו אינה אוריינטציה של אובייקטים ומקומות, אלא אוריינטציה של האוריינטציה עצמה. השמיעה בונה מכל מה שנקלט דרכה רהיטים רעועים שצורתם עשויה מצליל, ולא מהמקור שלו.

המוסיקה שהנהיגו פייר שֶפֶר וחבריו מדגישה את הניתוק מהידיעה מהו מקור הקול. הפרויקט שלהם ניסה לשחרר את הצלילים מהאסוציאציה החזותית שלהם על ידי החזרתם לקיום סונורי ראשוני; להסיר מהם את האוטוריטה של חוש הראייה כדי לשמוע אותם במלוא סונוריותם, כ"חפץ צלילי" (*objet sonore*), ולהלחין מהם יצירות שכונו "אקוסמטיות". באסתטיקה הקונקרטי, ערכו הרדיקלי של הסאונד אינו לשנות את משמעות הדברים, אלא לשנות את עצם התהליך של ייצור משמעות. השימוש באובייקטים בלתי מוכרים ("מה זה החפץ המעוות הזה?") בניגוד לכלי נגינה מסורתיים, הוא עקרוני: במקום להבטיח ערך ויזואלי ברור, הם יוצרים בלבול ודיסאוריינטציה, מפעילים בתודעת המאזין קישורים חוץ־מוסיקליים לדברים שמקורם בממלכה אחרת, חוץ־אמנותית. אקוסמטיקה היא הצליל הבלתי־נראה: צליל שהוא צליל. ותו לא.

מן הדלת האחורית של האולם, מתגנבת כמו סליל עשן דקיק דמותו של פיתגורס: אותו הבחור שהתחיל את כל העסק האקוסמטי כבר אלפי שנים קודם, כשהוא החליט שתלמידיו (האקוסמטיקוֹי ἀκουσματικοί: המקשיבים מבלי לראות) יתרכזו בקולו טוב יותר אם יעביר את שיעוריו מאחורי וילון. כבר אז נקשר השיח האקוסמטי לניתוק בין הקול לבין מקורו; בין הנשמע לבין מה שחושבים ששומעים בהשפעת מה שרואים.

ומתעתועים של חשיפה והסתרה, לשעשועים של הריסה ויצירה. האם כישוף קורה בשקט או בסערה?

חזיו ורעם

איש היה בארץ עוץ, איוב שמו. אם יש מישהו במקרא שהישיר מבט כאוב לתוך פרצופו של הרעם, זה הוא. נצא לטיול אקסגטי² בדילוגים, בתוך אחד מרגעי החזיו והרעם החשובים ביותר בכתבי הקודש: נאום אלוהים לאיוב מתוך הסערה. רגע לפני הנאום האלוהי, מזכיר איוב לקוראות את יכולותיו של האל:

וְהִחֲכַמָּה מֵאֵין תְּבוֹא וְאֵי זֶה מְקוֹם בִּינָה:
וְנִעְלָמָה מְעִינֵי כָל־חַי וּמְעוֹף הַשָּׁמַיִם נִסְתָּרָה:
אֲבַדְוֹן וּמּוֹת אָמְרוּ בְּאָזְנֵינוּ שָׁמְעֵנוּ שְׁמָעָה:
אֱלֹהִים הִבִּין דְּרָכָה וְהוּא יָדַע אֶת־מְקוֹמָה:
כִּי־הוּא לְקִצּוֹת־הָאָרֶץ יָבִיט תַּחַת כָּל־הַשָּׁמַיִם יִרְאֶה:
לַעֲשׂוֹת לְרוּחַ מִשְׁקַל וּמִיָּם תִּכֵּן בְּמַדָּה:
בְּעֲשׂוֹתוֹ לְמָטֵר חֶק וְדֶרֶךְ לַחֲזִיו קִלּוֹת:³

רוצה לומר: רק אלוהים קובע את משקל הרוח ואת מידת המים שבגשם. רק הוא מפנה את הדרך לחזיו (הוא הברק). רק הוא הנותן לסערה קולות (הם הרעמים). נדלג דילוג ראשון:

יָרַעַם אֵל בַּקּוֹלוֹ נִפְלְאוֹת עָשָׂה גְדֵלוֹת וְלֹא נִדָּע:⁴

הפסוק הזה מתייחס בו־בזמן לעבר ולעתיד: בעבר, בבראשית, ברא אלוהים את העולם באמצעות המילה, הדיבור, הקול, שהוליד את נפלאות הקיום. בעתיד, ממש עוד רגע, באותו הקול היוצר נפלאות, הוא ירעם את נאומו מתוך הסערה. נדלג דילוג שני:

וַיַּעַן־יְהוָה אֶת־איוב מִן־הַסַּעֲרָה וַיֹּאמֶר: מִי זֶה מַחְשִׁיף עֲצָה בְּמַלְיָן בְּלִי־דַעַת:⁵

ואכן, הנה הוא מגיח מסופת הרעמים שלו, בשאלה רטורית: מי זה כאן, דובר דברי סרק מבלי שהוא מבין דבר?

איִפֹּה הָיִיתָ בְּיַסְדֵי־אָרֶץ הַגֵּד אִם־יָדַעְתָּ בִּינָה:

2 אקסגסיס: פרשנות המקרא.

3 איוב כ"ח.

4 איוב ל"ז.

5 איוב ל"ח.

נו? מתגרה האל באיש. אתה היית שם כשיצקתי את יסודות העולם? מה פתאום; אפילו הרעיון שתיוולד עוד לא נולד אז. ובכן, כדי להשלים לך פערים, הנה אתאר לך מעט ממה שעשיתי שם:

וַיִּסַּף בְּדִלְתַיִם יָם בְּגִיחוֹ מֵרַחַם יֵצֵא:
בְּשׁוּמֵי עָנָן לְבָשׁוּ וְעֶרְפֶּל חִתְּלָתוֹ:
וְאֲשֶׁבֶר עָלָיו חֻקֵי וְאֲשֵׁים בְּרִיחַ וּדְלָתַיִם:
וְאָמַר עַד-פֶּה תָּבֹא וְלֹא תִסֵּף וּפְאֵי-יִשִׁית בְּגֵאוֹן גְּלִיף:

כך מספר האלוהים: הולדתי ים, שנשפך כמימי השלֵיה מתוך תהום הרחם האלוהי. הוא היה עירום, עולל-המים המתוק שלי. כן, נער בור וחצוף, אפילו איתני-טבע נולדים ערומים. אז הלבשתי אותו בענן, וחיתלתי אותו בערפל, שלא יהיה לו קר, שלא יתפזר הנוזל שלו לכל עבר, סככתי אותו בדלתות חול, לשים לו גדר, לטִיטֵאן הפֶעוֹט. הצבתי לו גבולות וחוקים: רק עד לכאן מותר לגליך לגעת, ולא יותר מזה, מחמדי.

ואז ממשיך האל בסדרת שאלות רטוריות לאיוב, ועל-הדרך מספר לו אודות נפלאות הבריאה, משוויץ בעוצמתו המופלגת:

הֲבֵאתָ עַד-נִבְכִיִּים וּבַחֲקֵר תִּהְיֶה הַתְּהַלְכָתָּ:
הַנְּגִלוּ לְךָ שְׁעָרֵי-מָוֶת וְשַׁעֲרֵי צְלָמוֹת תִּרְאֶה:

האם הגעת עד קצה היקום? עד לנבכיים – הלא הם המערבולות במצולות האוקיינוס? האם חקרת את התהום, הלא הוא הבור שאין לו סוף – התוהו – זה המזוהה במיתולוגיות עם ים טְתִיס הקדמון, שכיסה את היקום טרום הבריאה? ההגעת עד לשאול, לעולם המתים?

מִי-פִלַּג לְשִׁטְף תְּעֹלָה וְדֶרֶךְ לַחֲיִזוֹ קִלּוֹת:

מי פיצל את זרמי המים לתעלות, מי פינה דרך לברקים הממטירים, לקולות הרעמים?

הִידַעְתָּ חֻקוֹת שָׁמַיִם אִם-תִּשְׁיִם מִשְׁטָרוֹ בְּאֶרֶץ:
הַתְּרִים לְעֵב קוֹלְךָ וְשַׁפְּעַת-מַיִם תִּכְסְּךָ:
הַתְּשַׁלַּח בְּרָקִים וַיִּלְכוּ וַיֹּאמְרוּ לֵךְ הַנָּנוּ:

את סדרם של גרמי השמיים, אתה מכיר? אם תצעק על העננים, הם ימטירו גשם? אם תצווה על ברקים, הם יצייתו? לא, נער מחוצף, רק לְמְרוֹתֵי סָרִים כל אלה, שעבורך איתני טבע הם, ועבורי – עוללים רכים בני יומם, צאצאיי, נתיניי.

כאן אנחנו נעזוב את נאום התוכחה מלא-הפאתוס הזה, וננסה לחזור לעכשיו.

אסתטיזציה של הסבל

בסופו של דבר, אנחנו מפענחות חלק ממימדי העולם דרך החושים. לחלק מאותם החושים הללו פונות יצירות האמנות והספרות בבואן לעסוק בנושא אינסופי כמו הסבל האנושי. הפנייה הזו מתגלמת באיוב, כמו גם ב"דלוזיות", באמצעים טקטיליים, בחפצי-צליל הנזרקים אלינו מהבמה וחודרים את קו החזית של חיילי המשמר של הגוף.

ההשפעה של מוסיקה על מבצעות ומאזינות יכולה להיות הרסנית, ברוטלית ברמה הפיזית, מסתורית, ארוטית, נוגעת ללב, משעממת, מספקת, מתישה או לא נוחה, מביכה, סובייקטיבית ועמידה בפני הגנוסטי⁶.

'גנוסטי' הוא מה שמפורש ומובן על ידי ההיגיון, שקשור לידע. המושג ההפוך הוא 'דרסטי': מה שנחוה בגוף. החוויה הממשית שלנו עם מוסיקה שייכת למה שנחשב דרסטי. הצליל נקלט באמצעות החושים, יותר משהוא מובן באמצעות ההיגיון והפרשנות. בתור ישויות חומריות, אנחנו משתתפות בתהליך התפשטות חוקמי של אנרגיה, שאותו אנו מבינות כהקשבה, או שמיעה. אני לא מאזינה פסיבית – אני יוצרת את המאפיינים האקוסטיים של מה שאני שומעת דרך הרטט של הגוף עצמו.⁷ אם אנחנו חושבות על החוויה הסונורית שלנו מזווית של משתתפות פעילות, נחשפים בפנינו היבטים של המוסיקה שקודם לכן נראו לנו שוליים, וכעת, הופכים לאיכויות מכוונות.

Carolyn Abbate, *Music — Drastic or Gnostic?* 6

Nina Eidsheim, *Sensing Sound: Singing and Listening as Vibrational Practice* 7

Kashai of | To Raise a Thunderstorm by Beating a Drum

Katamine | Targin Argento

אמנים: כשיוף - איציק גיל אביזוהר ואייל ללי ביטון | קטמין - אסף תג'ר

עיצוב אובייקטים: עמית דרורי

פיתוח וביצוע ריהוט סכיזופרני נוסף: טק פואטרי

דלזיות 02 | 24.5.23

TO RAISE A THUNDERSTORM
BY BEATING A DRUM

HaZira Soundsystem

ים טתיס

בפרק השני הרהרנו על הפואטיקה של הרעם, על סיפור הבריאה המהדהד מתוך סערה, על חפצי-צליל ועל מעשי כישוף כקומפוזיציה. כיוון שכבר עברנו דרך נהרות שוצפים (בפרק הראשון) וסופות רעמים המכות בתופים (בפרק השני), אפשר להמשיך ולהירטב עוד קצת בתוך גרם המים העצום ביותר, האוקיינוס. היוונים הבדילו בין פּוֹנְטוֹס – הים הממופה, המסומן, זה שאפשר להתמצא בו – ואוקיינוס – יקום אינסופי ובלתי נתפס של מים. בעוד פונטוס תָּחוּם במרחב גאומטרי, שקול ומסודר, אוקיינוס מצוי בממד מסתורי, אָלִים וסוער. אם בסיבוב הקודם שמענו מפי האל – המדבר לאיוב מתוך הסערה – כיצד הוליד את הים, בסיבוב הנוכחי נשמע על בריאת היצורים החיים המאכלסים אותו, כולם – כולל אנחנו – שייכים לַיִן פּרֵה־היסטורי רטוב ומפרפר.

היוונים סיפרו שכל האלים והיצורים החיים נולדו מהזרם של הטיטאן אוקיינוס, שָׁרָם־זֶרְעוֹ שָׁטַף את העולם. הם סיפרו על טֵתִיס, האֵם־הַקְדוּמָה, שהייתה אם כל ילדיו. המים של אבותינו הפרה־היסטוריים משוחזרים ברחם המימי של אמנו. הם מבוססים על אותו הרכב כימי: ים וָאֵם. האוזן העוֹבְרִית מתכווננת לראשונה בתוך עלטת מי הַשְּׁלֵיָה המגרגרים. בתחילה, התדרים הראשונים שהיא שומעת הם רק בסים תת־מימיים. ייקח זמן עד שאוזן העוֹלָל תיחשף לראשונה לגלים המתזזים בחוץ, עם תדריהם הגבוהים. אבל אז (וסלחו לי על הקפיצה בין מיתולוגיות):

המים אט־אט מתחילים לנוע, ובתנועת המים ניעורו דגי־הענק ויצורי־הקשקשים, והגלים החלו להתגלגל בנחשולים כפולים, ופחד אחז בישויות השוכנות במים, וכשהנחשולים נחפזו לשטוף יחד בזוגות הפכה נהמת האוקיינוס לרבת־עוצמה, והרסס הצליף בזעם, ומחרוזות של קצף התרוממו, והאוקיינוס הכביר נפער אל מעמקיו, והמים החישו אנה ואנה, וכרבולות גליהם הפראיים מצטלבים לכאן ולשם.¹

עכשיו בואו פנימה, ודמינו שהבמה היא האוקיינוס. איוב שאל "ולמה מרחם הוצאתני?" ואילו אנחנו נקיים את הפנטזיה שלו, שהיא אֵם־כָּל־התסביכים־האדיפליים של העולם: נבקש להיאסף לתוך האוקיינוס הרחמי של הבמה ולהסיר לרגע אחריות על הגוף הזה, שצריך לדאוג לו כל הזמן. זה בסדר, אנחנו לא הראשונות שנכספות לזה, וגם לא האחרונות: המימיזיס יודע להשקיט לפעמים סערות. מורות לתיאטרון אומרות "willing suspension of disbelief": השהייה מרצון של חוסר־האמונה. הבמה יכולה להיות אוקיינוס, והאוקיינוס יכול להוליד יצורים ימיים פרה־היסטוריים, ועידנים יכולים לחלוף, ורבבות שנים יכולות להשקיט את סערות הים, להנביט עצים על האדמה, לקרוא ליצורים לטפס החוצה מן המים. העצים שנבטו יהפכו ליער, והיער שעל הבמה יהיה שעתוק של סביבה צלילית ממקום רחוק מאוד, מאוד...

1 מילינדה פנהא (פאלי: *Milindapañhā*, השאלות של מילינדה) כתב בודהיסטי קדוש מהמאה ה־1 לפנה"ס, התרגום לעברית שלי על בסיס התרגום לאנגלית של עזרא פאונד.

הנה קלישאה: התיאטרון בורא עולמות. המוסיקאית ממונה לאדריכלית הנוף הצלילי של אותם העולמות. בקונצרט השלישי של דלוזיות שעבורו נכתבות מילים אלה (או נשפכות על שולחן-הכתיבה הסכיזופרני) אנחנו תוהות מה קורה כשאומרים להתראות לסביבה החזותית שעבורה (או לצדה, או בהשפעתה, או ההיפך) נוצרה המוסיקה, ומגשימים (אולי) את החזון של פייר שֵׁיפֶר מהפרק הקודם: צליל ותו-לא. כמובן שזו הצהרה רומנטית ותו-לא, ולא מדויקת בעליל, של מה שקורה כאן. ובכל זאת: יש פרידה, יש פיצול.

התחילית היוונית 'סכיזו' פירושה פיצול. עכשיו קחו רגע להגיד בלב את המילה העברית 'פיצול' ואז את המילה המקבילה באנגלית, 'split', ותנו לאופי האונומטופאי של שתי המילים הללו לרקוד לכן ריקוד קטן באוזן הפנימית. פיצול, ניתוק, הפרדה. 'סכיזופרניה' היא תודעה (*phrenos*) מפוצלת (*skhizein*) המילה 'סכיזופוניה', שתבע חלוץ חקר-הסאונד הקנדי ר. מורי שֵׁיפֶר בשנות ה-70, מתייחסת לניתוק בין הצליל המקורי לבין מסירתו או שעתוקו באופן אלקטרואקוסטי, כלומר דרך אמצעי הקלטה, הגברה, או רפרודוקציה של צליל. לא להתבלבל: זהו אינו פייר שֵׁיפֶר מהמוסיקה הקונקרטי, שגם היא – אתן צודקות – שמה על דגלה את הניתוק בין צליל למקורו. אנסה להבהיר: שֵׁיפֶר עם המוסיקה האקוסטית שלו ניסה להפריד בין הצליל עצמו, מה ששומעים, לבין הניסיון הקוגניטיבי האוטומטי לזהות מה מפיק את הצליל (למשל: היכולת להאזין לאיכות הצלילית המופשטת של גשם דופק על החלון מבלי לדמיין את הגשם והחלון עצמם). שֵׁיפֶר לעומת זאת (עבור מסופוטמיות פרובינציאליות שכמותנו השמות שלהם בהחלט דומים באופן מטרדי) היה אידיאליסט מסוג אחר: הוא דיבר על 'אקולוגיה אקוסטית' וטען שמה ששומעים ברדיו, בתקליט, או בכל סוג שהוא של רמקול אינו 'צליל טהור' אלא רק רפרודוקציה, שעתוק. הסכיזופוניה שלו היא תופעה שנולדה רק במאה העשרים, עם טכנולוגיות ההשמעה שגרמו לאנושות להקיף את עצמה בצלילים משועתקים. לפי שֵׁיפֶר, מאז הולכת האנושות ומתרחקת מהיכולת להקשיב היטב לצלילים האקוסטיים של העולם.

מחקרים הראו שבלתי אפשרי פיזית אפילו ליצורים התבוניים ביותר בטבע לשעתק את אותה פונמה [הגה: היחידה הקטנה של המילה, למשל עיצור או תנועה] פעמיים בדיוק באותו האופן. מאז המצאת הציוד האלקטרואקוסטי לאחסון ושידור של צליל, כל צליל שהוא – גם הזעיר ביותר – אפשר לפוצץ בעוצמה, אפשר לירות אותו מסביב לעולם, או לארוז אותו על סליל או על תקליט למען דורות העתיד. פיצלנו את הצליל מהיוצר שלו. צלילים נקרעו ממקומם הטבעי וקיבלו קיום מוגבר ועצמאי.²

שייפר מוחה על המאה העשרים, ההולכת נגד הבריאה ("פיצלנו צליל מיוצרו"), שנתנה לנו את היכולת להיזי ממיקומם צלילים, בזמן כמו גם במרחב; שהורישה לנו מערכות הגברה קואדרופוניות, אוקטופוניות, אמביפוניות, טריליאדרופוניות – שמאפשרות לנו ליצור סביבה-צלילית של 360 מעלות, עם אירועים סונוריים נייחים וניידים; לברוא סימולציה של כל סביבה צלילית אחרת, ממשית או לא. שֵׁיפֶר מבכה את הניידות המוחלטת של חללים אקוסטיים: "כעת כל סביבה סונורית יכולה להפוך לכל סביבה סונורית אחרת", הוא נאנה. אך המצב, גם חמישים שנה אחר כך, מורכב יותר. אפשר להתווכח על זה, אבל לצורך העניין קשה יותר ליצור רושם מדויק של נוף-צלילי (*soundscape*) מאשר של תמונת-נוף חזותית (*landscape*). קשה להשוות "סונוגרפיה" – רישום צליל – ל"פוטוגרפיה" – צילום, רישום תמונה – המעניק דימוי מדי ומשכנע. כדי להפיק תמונת-צליל משכנעת דרושה סבלנות

R. Murray Schafer, "The Music of the Environment."

יוצאת דופן; צריך יהיה לבצע אלפי הקלטות ועשרות אלפי מדידות; לחפש ולברור בתוך הסאונדסקייפ אחר הצלילים החשובים ביותר (בין אם בייחודם ובין אם בעוצמתם), ולהשתיל ביניהם, בשכבות, את הצלילים העדינים והכלליים יותר, ואז למלא את החללים הריקים ברעש־הרקע של הסביבה, או לרוקן את הסביבה החדשה, המופקת, מרעש־הרקע של מנגנוני ההקלטה. בקיצור, עסק לא פשוט.

ארכיטקטורה של הישרדות

כשהאדם פחד מסכנות היער הטמירות, כל הגוף היה אוזן (או כמו שטענה פאולין אוליברוס, "שמיעה היא הישרדות"). כשהאדם לבד ביער, לא משנה כמה גדולה תהיה הבדידות, אִם־הטבע מדברת באלפי לשונותיה, בשפה הבהירה של הלילה. צלילי הטבע הם בעלי הסימבוליזם העמוק ביותר. הם שרדו את משך הזמן הרב ביותר עלי אדמות. בקשב רב האזינו להם מוסיקאים ומשוררים משחר האנושות. הסביבה הצלילית שיצר ניב גפני לעבודה *Nature of the Beast* של עינב רוזוליו אינה שיעתוק כי אם לידה של מרחב חדש, שגדול מסך חלקיו. ציפורי לילה מנחל רפאים מקננות לצד ציקדות מיער טרופי, אילי צפון מתקרבלים עם צלילים סינתטיים. Beast: מי היא החיה, הבהמה, שטבעה המסתורי נחשף מבין הצלילים המשועתקים?

המרחב הצלילי בעבודה קופים של עמית דרורי מבוסס על ה־Vibe, כלי מטאלופוני ממונע שנפרש סביב הבמה, משרטט את גבולות עולמם של קופים ממונעים. יד הבובנאי הלכה כמה מנגנונים קדימה והפיחה מנועי־חיים ביער. אולי אתן זוכרות שדיברנו, בפרק הקודם, על הראייה לעומת השמיעה, על כך שהעין היא כלי של סדר וארגון, והאוזן יכולה לברוא סדר משל עצמה, בלתי תלוי במה שרואים? אם הזכרנו שהצליל בונה אוריינטציה של האוריינטציה, אז על במת־היער של הקופים הצליל הנווד בין הקלידים בחלל הוא זה שמגדיר את תשומת־הלב. כמו ביער, אזננו נזקפת לכיוון הגירוי, ואחריה המבט. החיה שטבעה מתפענח מבעד לענפים אינה נראית: היא נשמעת.

נחזור רגע להתחלה, כשדגי הקשקשים שהיו פעם אמבות נייערוו לחייהם הרטובים, עוד לפני שמישהו חשב על עצים או על צרצרים או על קופים תבוניים. שני מושגים מקצוות רחוקים נגייס ליקום הקטן שבראנו: קוסמוגוניה – תורת ההתחלה, לידתו (gonos) של היקום (cosmos). אסכטולוגיה – תורת הסוף, או התורה (logos) של אחרית הימים (eskbatos: אחרון). למה אני מספרת לכן את זה? אולי כי אנחנו הולכות במעגלים. אולי כי הבמה שבראו עבורנו היא יצירה שאפשר להתחקות אחר המחזוריות שלה. בנצרות הקתולית, מי שלא חטא חטאי־מוות עושה לאחר מותו את המסע לגן־עדן רק לאחר שעבר במסכת הייסורים המטהרת של הפורגטוריום, הוא כור המצרף (עוד נשוב לייסורים אלה בפרק השביעי של דלוזיות; יש למה לצפות). הסוף הוא ההתחלה. השליח פאולוס השווה את אחרית הימים לחבלי לידה, וטען שהעולם כבר בהריון עם האסון, רק שלא ברור מתי יוולד ("ולמה מרחם הוצאתני", כבר שאלנו?).

המוסיקה שרקחו רון שסקין ומרקו מילבסקי טומסין לעבודה *The Beginning* של לילה רומא ויסלברג לא מתהדרת במחשבות קוסמוגוניות על המפץ הגדול וגם לא במיתוסים אסכטולוגיים על טיהור נשמות החוטאים. היא מושכת חבל־אחר־חבל ותדר־אחר־תדר בצירי הלידה של הבמה עצמה, מעמיסה עליה שכבות של צליל־ות־לא, הבונות ארכיטקטורה שגם היא אינה שעתוק של עולם קיים אלא הדהוד של עולמות רבים, רקמה של התחלה. הבמה שהפכה לאוקיינוס שהפך ליער חוזרת להיות רחם, ובתוכו צומח גרעין החיה החדשה.

אם אנחנו אכן שוחות במעגלים, נחזור לתפר שבין הראייה והשמיעה (המהדהד את קו־התפר שבין הפנים לחוץ, עליו עומד משמר החושים שבו עסקנו בפרק הראשון). על תפר זה נולדה לנו חיה נוספת לתוך היער־במה־אוקיינוס־רחם שהתעטפנו בו. ב־*Ville Radieuse*, העיר הקורנת של אמיר מאיר, יד המכניקן שוב הפיחה מנועי־חיים בגלגלים מסתובבים, מפיקי אורות וקולות, מסתובבים לעד בחיפוש אחר חריץ בשער הנסתר בין החוש האחד לאחר. גופה של החיה הזו הוא מפעל כביר של מיניאטורות הנמצאות במעגל נצחי של תקלות ופתרון, של בריאה והריסה, של בלאי והתחדשות. היא סמל של הקיום החולף, היא השולחן הסכיוזופרני במלוא תפארתו. היא ממרכזת אותנו ממרחביה של סביבה צלילית משועתקת, מהבמה המשורטטת, בחזרה אל מקור הצליל, אל היוצר ואל מה שנוצר לו בין הידיים. מי שולט במי? החיה, האלפא, המכשף, הבורא, המכניקן, הבובנאי, האדריכל, האב הקדמון? היצירה, הלידה, הבריאה, ההתחלה, הראשית, המערבולת, הישות החשמלית, הסביבה המשועתקת?

מה מצאנו בשחייה הלילית מהים אל היער, מתחת לשמיכת הלידה הרטובה של החיה הבלתי נראית, הנשמעת? איפה נפגשים האבולוציה והמיתוס? התשובה הצפויה תהיה, כמובן, על הבמה; אבל הרחם ששחינו בו נמס בינתיים, האורות התערבבו עם הקולות, המפץ הגדול הטיח אותנו בחזרה למערבולת, האוקיינוס הכביר נפער לתוהו, הבמה קרסה אל צליל־ות־לא. איפה אנחנו עכשיו בגיאוגרפיה של התודעה? איפה נהיה בסיבוב הבא? רמז: בתוך מי השְׁלֵיָה יש צליל אחד שהעוֹבֵר שומע חזק יותר מכל השאר.

Summer Storm

שיחה על דִיג¹

ת: אם היית יכול לתאר את הפרויקט הזה במילה אחת שלא קשורה למוסיקה מה הייתה המילה?

א: איזו שאלה / הרי כל המילים קשורות למוסיקה / קשורות במוסיקה / דִיג

ת: למה דווקא דִיג? / (זה דיון הגותי)

א: עכשיו אני נזכר שזה הגיע בטח מספר שדיויד לינץ' כתב על האופן שהרעיונות באים אליו. 'לדוג רעיונות' נראה לי הוא התכוון. הקשר שלנו זה: יש את ההתחלה שזה הניגון הראשוני, ה־play without thinking too much / ואז יש איזו ה־תְּקִיטָלוֹת (הקריסטל להתגבש) לכיוון של מְנִטְרָה מסוימת: מקצב, לופ בטייפ או איזו אסופה של הברות ג'יבריש. / פתחת לי פה קצת צ'אקרה. ה־דִיג זה בעצם ה־רֶפְטִיפִיזָה. או הבחירה לחזור על צורה מסוימת

ת: מעניין מאד! / Crystalizing / מילה טובה. לדוג זה רפיטטיבי? מוטיבי?

א: הדג המבצבץ הוא ההתנעה – האישור – ה־o.k. – שקורץ לנו עם עין אחת חיה ומוסר לנו 'לכו על זה'. הכל קורה בחדר / Live composition

ת: אני יכולה לתמלל מילה במילה את הריאיון הזה ולשים אותו בתכניה?

א: גגגגגגגג / גגגגגגג / כן. שתבואי אלי ככה כל שבת בצהריים / ה־DNA של STRA מתקיים ומשתרש איפשהו בין הרזוננס של המצילה, ההרמוניות ה'עפות' מסרטי קסטות הלופ, והאופן שבו ה'קול' מנסה 'ללכוד' ולחקות את את החיבור ביניהם

ת: מי שר?

א: אני שר / מנסה / ולפעמים דודיק מגבה ואז אני מנסה שוב / לחקות תו

ת: צריך לפתח את המטאפורה של ה־דִיג. / בשביל לדוג צריך שהים יהיה שקט / אלא אם דגים לווינת עם צֶלְצֶל. חשבת פעם על האטימולוגיה של 'צֶלְצֶל'?

א: נכון / אולי לפני שהים שקט / צריך שיהיה ים. זה משמעותי / כי זה לגמרי סטייט אוף מייחד / מייחד / מיינד / יש לפעמים מילים מסוימות / אולי רובן אולי לא / שאומרים אותם פעם בקול רם או בקול הפנימי שלנו פעם ועוד פעם ופתאום הן מרגישות זרות, תלושות, בעלות משמעות שונה, יכול ממש לערער / קרה לי / אתמול / בקבוצת וואטסאפ של פרויקט נוסף שלי / פתאום המילה started באנגלית / נשמעה לי בעלת משמעות עצומה / וביקשתי מכולן בקבוצה להקליט את המילה [שולח הקלטות של המילה started בקולות שונים]

ת: יאבאלה זה מושלם אני מתה

א: וזה בקשר לאטימולוגיה / הטקסט שהופיע על המסך בהופעה של ואקלקונטקט / באותיות צהובות

1 התכתבות שהתקיימה במציאות בין אור רימר, חבר להקת STRA, לכותבת שורות אלה.

/ נשאר איתי / שכחתי אותו לגמרי / אבל הוא איתי בזיכרון של העצבים / השיר שתרגמת מספרדית

ת: גם איתי... חואן דה לה קרוס האהוב [אָהוּבִי הוא הָהָרִים / הָעֵמְקִים הַבּוֹדְדִים הַמְיֵעָרִים / הָאֵיִים הַמּוֹזָרִים / הַנְּהָרֹת הַרוֹעֵמִים...] / בכל מקרה באותו הקשר של האטימולוגיה והקול הפנימי, רולאן בארת כתב יפה על להזיז את הגבול שמחבר בין מוסיקה לשפה. הוא קורא לזה 'גרעין-הקול'... יש בתוכו את המטען הגנטי של החיבור בין קול לשפה, המקום שבו רכיבי הצליל עצמם נובעים מהמבנה של השפה. הוא רוצה שהעיצורים (consonants) יהפכו למקפצה בשביל התנועות (vowels) שבהן נמצאת ה'אמת' של צליל השפה. לא היכולת שלה להיות מובנת ובהירה, או המשמעות שלה, אלא הליבה של המהות הצלילית שלה. ואז הוא שואל את עצמו,

Am I hearing voices within the voice? But isn't it the truth of the voice to be hallucinated? Isn't the entire space of voice an infinite one?

א: מאוד מתחבר מאוד / יפה כל כך / איך זה באנגלית / גרעין הקול? / משחק איתי כדורגל בימי שישי בחור בשם פונצ'ו / אבא שלו ניגרי אמא שלו מדרום אפריקה / משבט הזולו / הוא יודע לדבר ב-11 שפות משם / מלא קליקים – בהקשר של העיצורים וההברות

ת: צרפתית – *Le grain de la voix* / אנגלית – The grain of the voice

הדייג מתבונן בים. הוא מחכה. מחכה לרטט זעיר בחכה. הוא מקשיב. שאון הגלים מכסה כל אפשרות שהוא ישמע אם יש תנודות בחכה. הוא צריך להקשיב בכל גופו כדי לגלות את הרגע שבו מחווה עדינה שבעדינות מפרה את השיממון של ההמתנה.

גרעין-הקול

יש סוגים מסוימים של תרגול קולי שבהם משתמשים בצליל המהדהד פנימה לתוך הגוף, למשל רטט של הקול המורגש בגולגולת, כדי לשלוף את האדם ששר מתוך העולם הזה ולהעלותו אל סְפָרוֹת אחרות של קיום. כשמהדהדים ככה צליל פנימי, מי שמפיקה את הצליל כבר לא מאזינה לְסִפְרָה של הצלילים הנעים מסביבה, אלא שהיא הִסְפְּרָה, היא היקום. אולי אתן זוכרות מהפרק הקודם את ר. מוריִי שִׁיפֶר, מְפַתַח האקולוגיה האקוסטית בשנות ה-70 – זה שטוענים שהמציא את מושג ה־ soundscape – שטען כי

במקור, כל הצלילים היו מקוריים. הם התרחשו רק פעם אחת ובמקום אחד, וכך היו קשורים לבלי-הפרד למנגנונים שהפיקו אותם. הקול האנושי נדד רק עד למרחק הצעקה ולא יותר. מחקרים הראו שבלתי אפשרי פיזית, גם ליצורים התבוניים ביותר בטבע, לשעתק את אותה פוֹנְמָה [הֶגָה, היחידה הקטנה של המילה, למשל עיצור או תנועה] פעמיים בדיוק באותו האופן.

בפרק הקודם קראנו על מחאתו של שִׁיפֶר על כך שמאז פיתוחי טכנולוגיית שעתוק הצליל, האנושות קודעת באלימות את הצלילים מהמקור שהפיק אותם ונותנת להם קיום מוגבר ועצמאי. "צליל קולי למשל", כך הוא כותב, "כבר אינו כבול לחור בתוך הראש [האם הוא מתכוון לִפְהָ? נחיר? עיניים? רקות? נקבוביות העור? הראש מלא חורים...] אלא חופשי לבקוע מכל מקום בנוף. למעשה, באותה השנייה הוא יכול לבקוע בזמנית ממיליונים של חורים במיליונים של מרחבים, פרטיים וציבוריים, ברחבי העולם."

הפרק הנוכחי של דלוזיות מנסה לברר משהו על 'גרעין-הקול'. אולי אפילו לדבר על כמה עניינים 'מוסיקליים', במובן הסטנדרטי של המילה. נתחיל מרולאן בארת, שכותב על הריגוש שהוא חווה כשהוא מאזין למוסיקה קולית, לשירה. הוא מתאר זמר בס כנסייתי רוסי שהוא אוהב במיוחד:

יש שם משהו, נוכח ועקשן (שומעים רק את זה), מעֵבֵר (או מלפני) המשמעות של המילים, צורתן, המליסמות – העיטורים במנגינה, ואפילו סגנון הביצוע: משהו שהוא באופן ישיר הגוף של האדם השר, החזן – מובא אל אזניכן בתנועה אחת מתוך חללי הגוף, הנקבים, השרירים, הקרומים, הסחוסים, ומתוך-תוכה של השפה הסלאבית, כאילו שכבת-עור אחת עוטפת את הברש-הפנימי המשותף של הזמר ושל המוסיקה שהוא שר.²

ל'משהו' הזה קורא בארת 'גרעין-הקול'. הוא נובע מתוך החיבור של חומריות הגוף המפיק את הקול והחומריות של השפה – של המילים אותן הוא שר. הזכרתי (בסוף הפרק הקודם) שיש קול אחד שְהַעֲבֵר השוחה במי-הרחם שומע חזק יותר מִיְתֵר הקולות: קול הָאֵם. היא הֵם הראשון שהוא שומע, בטרם חייו. בתוך הים הזה יכול העוֹבֵר לדוג רסיסי קולות רבים, אך את כולם הוא תמיד ישמע ביחס לגרעין-הקול האימהי, שאת צינורות הדהודו הוא מרגיש כרטט בעוצמה קולוסאלית, מִפְּצֵי-גלים הולכים ובאים. האם היא כועסת? אוהבת? עייפה? נינוחה? אבל רגע. אם נחזור לבארת, הוא מסביר לנו שגרעין-הקול לא אמור לבטא רגשות. הוא בכלל לא קשור לתקשורת, לייצוג. חשבו על זה במובן הטכני ביותר שאתן יכולות: גרעין-הקול הוא המקום שבו המוסיקה – המנגינה, המוטיב, המקצב, המפעם, האלמנט הצלילי – פועלת על השפה: לא על מה שהיא אומרת! לא על משמעותה! אלא על החושניות של הסימנים הצליליים שלה, על האותיות שלה, על עצם המבנה של איך היא פועלת. הַרְאֹת הן איבר טיפש, כותב בארת. זוהי הלשון שבה כל האקשן קורה, הגלוטיסי, או בעברית 'סדק הקול', המרווח שבין שתי רצועות השריר שאנחנו קוראות להם משום מה 'מיתרים'. זה בשיניים, בממברנות הריריות שרועדות שם, בסינוסים, באף. כבר בדקתן איך מצטלצלת בפיכך המילה *started* כשאומרים אותה שוב ושוב? ומה לגבי המילה דִּיג?

לדוג גרעינים

התהיות שלנו על גרעיני-קול פוגשות את שני האירועים המוסיקליים של הקונצרט הזה באופנים שונים. כל אחד מהם מפלרטט עמוקות עם המושג 'שיר' ויוצא אחרת מהצד השני של הפלירטוט. זוהר שפיר, שהיא-היא ניקו-טין, היא בעצמה מין מְטָא-שיר. השירים שלה הם כמו אֶל-שירים, או על-שירים, או שירי-על, או שירים-על, או בקיצור, שירים-על-שירים. אם בארת היה שומע אותה הוא היה שואל, שוב: היתכן שאני שומע קולות בתוך הקול? אבל האין זה לא תמיד נכון שהקול הוא הזיה שאנחנו הוֹזֹת? האם לא מרחב הקול כולו הוא אינסופי? השיר צריך לדבר, השיר צריך לכתוב, הוא צריך לחרות בנו משהו. אם השיר מושר מתוך הגרעין העמוק הזה של הקול, הוא נוגע בנקודת החיכוך שבין מוסיקה לבין משהו אחר, שפה ספציפית, DNA, קולה של הָאֵם המהדהד בְּמִיכָל האטום שבו אנחנו עוֹבְרִים.

אפילו אם שמים בצד את הקול, ה'גרעין' יכול להתקיים גם במוסיקה אינסטרומנטלית. אם נחזור למטאפורת הַדִּיג, ולמוסיקה כאמצעי תקשורת, האדם השר או המנגן צריך לדוג את המחוות הקטנות, את הרטטים הזעירים בחכתו, את פיסות המידע הצליליות, ולהגיב להן במחוות משלו. קל יותר לדוג בים שקט; אבל לפני שהים שקט, צריך שיהיה ים. מה נעשה עם האלמנט הנוזלי הבלתי-נגמר הזה,

2 מתוך רולאן בארת, "גרעין הקול", תרגום שלי.

שמרטיב לנו את המחשבות כל הזמן? בפרק הבא אולי תקבלו מגבת. בכל מקרה, זה לא משנה אם הים הוא ים כאוטי, הים של האלתור, או ים משודטט גאוגרפית, מתוכנן בקפידה, מלא איים מלאכותיים (האיים המוזרים?) מקומפז, משועתק, מעשה-אדריכלות של אותה ישות בוראת-יוצרת. בתור דִּיגים בים של מאורעות-צליל עלינו להאזין בנחישות ליחסים שלנו עם הגוף של האדם ששר או מנגן, ותרצו או לא, היחסים האלה הם ארוטיים. הארוטיקה הזו נובעת מההכרה שלנו בחושניות החומרית של גרעין-הקול, שמתנפח וגדל או מתפצל ומתפרק, נשבר לרסיסים או נושם ומפמפם, מכווץ או מנפח את הסרעפת של עצמו ושל עצמנו באמנות הסודית של נשימה והנְשָׁמָה. הוא הִדְיָג כשם שהוא הפיתיון הקטן שמפרפר בקצה החכה, מילה שנבלעה תוך כדי שהיא נאמרה.

Fuck Noise: Mikveh

רעש, שוב

והיה בירושלים חדר מכונות במרתף בניין ההסתדרות במבואות מאה שערים, שהפך למרחב אמנות ומוסיקה מחתרת, שהוכרז כמשכן הקמתו של מְקוּוּה טהרה, ובכל זאת הוקם בו משרד שידוכים חרדי.¹ אבל השכינה לא עזבה לחלוטין את חברי קולקטיב שטראוס הנוודים על פני הארץ והעולם, ובת-קול רועשת עדיין נשמעת מאי-שם.

בפרק החמישי של דלוזיות אנחנו מארחות את הסדרה FUCK NOISE מבית שטראוס. מכיוון שאנחנו בלולאה, נחזור לרעיון מהפרק הראשון. לא 'השולחן הסכיזופרני' – שהוא רק מטאפורה לאיך שהרעיונות בסדרה מתפתחים – אלא מושג ה'רעש': אם אין מְקוּוּה לטבול ולהיטהר במים, נברך על הרעש ונטבול בטהרתו. לרגל העלאה-באוב של הדיבוק שמאה שערים, כדאי לתת עליו שוב את הדעת.

I want to talk to you; no, I want to talk at you, about noise. About your music. About noise music. A history of misunderstandings. When I think of your noises, the noises you insist on calling music, it becomes apparent that these are merely responses to the calls of the world. [...] Noise is all signals on and off. Noise is all frequencies on and off. Noise equals the world; no, noise equals the perception of the world. Music equals the articulation of the bodies' intersection with the material world in a method of inter-species translation. No, Music equals music. Music equals misunderstanding. Music equals mistranslation. Music is selective hearing.²

הניסיון לפענח את המושג 'רעש' מקביל לניסיון לתאר גלקסיה: הוא 'מטא-עולם', הוא חובק-כל, אי אפשר לדון בו בלי להגדיר את ההקשר. אפילו הצצה לגלגול האטימולוגי של המילה noise היא כמו נסיעה ברכבת תחתית, כל תחנה הנגלית בחלון מתוך השחור היא הזמנה למקום אחר: ספינה (*naus*) ומחלותיה (*nausea*), קרב שיכורים (*noxia*), ריח של צואה (*noxa*), רשע (*nausch*), צרות-צרורות (*nosa*), זעקת קינה, שמועה מתפשטת, שירת ציפורים (*noise*, אבל בהגייה צרפתית). על המילה העברית 'רעש' במקרא אפילו לא אעמיד פנים שיש לי משהו חכם להגיד, חוץ מלהזכיר שקולו של אלוהים הוא לא ברעש, אלא בקול דממה דקה...

ננסה לסדר את השולחן ונפרוש לפנינו רגע, בכותרות נבובות, כמה דברים שהמילה 'רעש' מסמנת: לא-מוסיקה, הפרעה, כאוס, תפיסת אחרות, עומס חושי, מיסוך, ז'אנר מוסיקלי ותת-תרבות שנבלעה בקונבנציות, הַתְמַסְחָרָה, סְחָרָה, נְשָׁרְכָה, אולי אפילו מתה (אני צינית, אולי, אבל בדקו שוב את שם האירוע שעבורו נכתבות מילים אלה: בין השאר טייק-אוף על רעש מסוג 'פייק ניוז'). רעש הוא גם משל: למצב תודעתי, לתפיסה חברתית, לזרימה של מידע. לעתים הוא מעיד על חיים, על חגיגה, על

1 תקציר ההיסטוריה של הסטודיו הקולקטיבי למוסיקה ואמנות קצה ברחוב שטראוס 17, ירושלים (זצ"ל) 2013-2022.

2 מתוך עבודת הווידאו *Benedict Drew, Lecture On Everything*, 2019.

שווקים משגשגים, ולעתים על זיהום, על התשה, על התחרשות, חוסר התחשבות וחוסר הרמוניה. הוא אונומטופיאה קטנה: נסו לומר בקול רם את המילה העברית, ואז האנגלית. בשתי השפות מתחילה המילה בתוך הפה ומסתיימת בעיצור שורק הבוקע דרך שיניים חשוקות, ממלא את החלל בתדרים גבוהים בזרם אקראי – חומר הגלם הבסיסי של אותו סיגנל המכונה בעצמו 'רעש לבן'. מתוך זרם התדרים האקראי הזה (וכאמור, לא נכנסים לאותו הזרם האקראי פעמיים), ננסה לבדוד כמה תובנות על רעש.

חזיו ורעם, שוב

בְּעֵשְׂתוֹ לְמִטְרַחַק וְדִרְרָף לְחִזּוֹ קְלוֹת³

בדלוזיות 02 קראנו חלקים מנאום אלוהים לאיוב מתוך סופה. שמענו איך הוא "רועם בקולו נפלאות", איך הוא, ורק הוא, מפנה את הדרך לחזיו (ברק), או נותן לסערה קולות (רעמים). הרהרנו במעשה-הכשפים של זימון כוח טבע – סופת רעמים – על-ידי פעולה מוסיקלית בימתית. באורח פלא (אין צירופי מקרים) צמד המילים הזה חוזר לשימושנו, והפעם באופן ישיר, בלי מטאפורות. "חזיו ורעם", פרויקט אודיו-ויזואלי בן כמעט עשרים שנה של מייסדי הצימר רון קציר, גיא דוביוס ואלי טרוינין, הוא ניסיון לייצר סופה אלקטרומגנטית של רעש וחשמל, כוח-טבע מלאכותי שהיכולת לביית אותו היא חלקית בלבד. את חומרי הגלם שלהם הם לקחו מתוך המערך הטכנולוגי של הטלוויזיה: מגנטים, חשמל, אות רדיו המכיל מידע קולי וחזותי. לאורך השנים הם חיברו את הסט-אפ שוב ושוב, לעתים בווריאציות שונות ולעתים בדיוק אותו דבר. מטבע הדברים, לרוב זה קרה בחדרים לא גדולים במיוחד. הפעם האחרונה שזה קרה בירושלים הייתה בסטודיו שטראוס זצ"ל, שהיה חדר קטן במיוחד: כל טלוויזיה באה על חשבון מקומו של אדם בקהל. הסט-אפ עצמו הוא רשת של זרימת אנרגיה הנפרשת על שטח-מחיה, ביתה של אוכלוסיית פידבקים ארעית. הקרינה האלקטרומגנטית של הטלוויזיות מוצגת פְּתִיבָּנִית חזותית באוסילוסקופ – זהו המכשיר שמתרגם בצורה גרפית מתחים חשמליים לשרטוט דו-ממדי. גם הוא, בעצם, רק אנלוגיה, שהרי התחושה שאפשר 'לראות' את צורות הגל היא בדיה תפיסתית... בכל אופן, תבנית זו הופכת לחומר הגלם החזותי הראשוני, והסיגנל הנושא אותו מתחיל מיד את מסע זרימתו בין לולאות הפידבק. מאז שהפרויקט נולד (בצימר הקטן בתל-אביב זצ"ל), הסט-אפ אמנם גדל ו/או הצטמצם אך העקרון הטכנולוגי נותר בעינו, ובעיקר הידיעה שהוא לעולם, לעולם אינו מתנהג אותו הדבר. אוכלוסיית הפידבקים מגיבה מיד לכל תנועה; כל נשימה של החשמל סביבה היא תגובת שרשרת מהדהדת, מתפשטת וחוזרת ברחבי הרשת. הרעש אינו 'מתחיל' או 'נגמר', הוא פשוט שם: חי, שוצף, זורם, עושה את מיטבו כדי לוודא שחס וחלילה לא ייכנסו אליו אותו הדבר פעמיים.

אחרי שנים ארוכות של טיפוח אוכלוסיית הפידבקים, הבינו יוצרי "חזיו ורעם" שבמופע הזה הצליל והתמונה הם, במובן מסוים, אותו הדבר: אותו הסיגנל של קרינה אלקטרומגנטית מהטלוויזיות הוא המקור של הסאונד ושל התבנית החזותית כאחד. אפשר, כמובן, להתווכח על זה. אבל, במובן מסוים, הכל הוא אחד. או בעצם שניים, תאומות סיאמיות המתפצלות בחושים שלנו: התודעה מפרידה ביניהן עם אזמל התפיסה האנושית, אך מקורן – אחד. והנה, אותו גוף-אנוש שבו מתרחש הניתוח, גם לו יש שדה אלקטרומגנטי. כשהפרפורמר משוטט בשדות-המגנט ונוגע באוכלוסיית הפידבקים קורה דבר שבעברית – כמה פואטי – קוראים לו 'השראה' (בלעז, אגב, קוראים לו אינדוקציה). על ידי השראה זו, בתנועה ארעית של יד על טלוויזיה, הגוף הופך לפילטר, האות החשמלי עובר דרכו ונוצר רעש נוסף.

אפשר לנחש לאן זה הולך: השראה שמביאה ל...הרעשה.

הסוף, שוב

Precisely because of its indeterminacy Noise is the most sensuous human activity. To try to fix it or to make it a genre is as fucked up as believing in democracy.⁴

בשנות השבעים הפך תהליך ההתעצמות של הרעש בעולם לאיום קיומי. חוקרים הזהירו את הציבור על התפשטות "אימפריאלית" של צלילים – יותר צלילים, יותר עוצמה, צלילים יותר גדולים, והרבה מהם. ר. מורישייפר, שהוא מהאקולוגיה האקוסטית (ראו דלוזיות 03), חשב כבר אז שהסאונדסקייפ של העולם הגיע לנקודת שיא-הוולגריות. הוא נחרד מנבואות המומחים, שהתריעו כי התוצאה הבלתי-נמנעת של התהליך היא "חירשות אוניברסלית".⁵ כיום הנבואות הללו נשמעות מגוכחות: בני-אדם מרצונם החופשי רוכשים כרטיס ונכנסים לאירוע שעוצמת הקול שבו נושקת לסף-הכאב. פעילות זו כמובן שאינה שייכת רק לסגנון אחד מסוים, אבל לצורך ענייננו נתמקד בז'אנר שקיבל את שמו מהמושג שאנחנו מנסות להגדיר: 'נויז'. הציטוט למעלה לקוח מתוך Thesis on Noise מאת מאטין, מוסיקאי ותיאורטיקן בסקי המבוסס בברלין. במניפסט קצר ונוקב, ולא בלי הומור עצמי, מאטין עושה גלורפיקציה – ובמקביל רדוקציה – למושג שהוא מתעקש שאי-אפשר להגדירו אלא על-ידי אי-הגדרתו. כיוצר נויז בעל מודעות עצמית, הוא מטיל ספק בעצם חשיבות הז'אנר וביכולת שלו להמשיך ולערער על קונבנציות בתוך המסגרת האסתטית שנרקמה סביבו במאה השנים מאז התעורר לחיים (על ההתעוררות הזו לחיים לפני 110 שנה של איטלקים להוטים שמרביצים למכונות, נדבר בפרק הבא).

ב-1985 כתב ז'ק אטאלי שהרעש הוא צורה אוניברסלית של אלימות. הוא טען שהמוסיקה מארגנת את האלימות, מביינת (או פורקת?) את נשקה ובכך מאפשרת לחברה האנושית להתקיים. ההתמקדות ברועש (ולא בהרמוני) מאפשרת ריסון של דחפים אלימים, כך כתב. באמצעות המוסיקה, דחפים אלה מתממשים כצורה אסתטית ממוסגרת, במקום להתפרץ באופן מסוכן למרחבי החיים: סובלימציה. דוגמאות לסובלימציה הזו אפשר למצוא אצל אמני הנויז של סוף המאה העשרים, שכמו חיו מחדש את הטראומות של מלחמת העולם ורתמו את הרעש כחומר גלם לאסתטיקה המהדהדת אלימות. אחד מהם, שהגיח שש שנים לפני מסתו של אטאלי, הפך ברבות הימים לאיקון ההשראה-הרעשה מספר 1 של משפחת הנויז: המוסיקאי היפני מסאמי אקיטה, שכינה את עצמו Merzbow. מה שמדהים באמת הוא הסיפור של השם הזה, שאותו לקח אקיטה מהאמן, הדאדאיסט, והמעצב הגרמני קורט שוויטְרז. שוויטְרז המציא לעצמו תורת חיים ואמנות ששמה הוא מילת הג'יבריש Merz, ואחד השיאים שלה היא העבודה Merzbau ("בניין מרצ"), בה הפך את פְּגִים בית משפחתו למוטציה ארכיטקטונית רב-שכבתית. במשך עשור (1927-1937) המרצבאו הלך וגדל עד שבהדרגה פלש לכל חדרי הבית, שבסופו של דבר הושמד ב-1943 בהפצצה של בעלות הברית. אמנם לא נותר דבר מהפרויקט הזה, ש'אקססיבי' הוא כנראה הסופרלטיב הכי מתאים לו, אבל אם תחפשו אותו בגוגל תמצאו צילומים שלא רחוקים מאיך שאני מדמינת שולחן סכיזופרני. בכל מקרה, אותה המלחמה שהשמידה את הקולאז' המוגזם של שוויטְרז אחראית גם לטראומה הקולקטיבית שהולידה, כאמור, צורות שונות של אמנות סובלימטיבית, כמו הנויז. אולי מרצבאו (המוסיקאי) בחר בשם הבמה הזה כדי לרמוז שהוא עושה עם הצלילים שלו

4 .Mattin, "Thesis on Noise"

5 גם במחזורינו מסתובבת חרדה מנבואות המומחים, שזכתה לכינוי "תנועת ההחלשה": קריאת-נגד מול חוסר היכולת להסתפק בשום עוצמה, חזקה ככל שתהיה.

מה ששוויטרז עשה עם חומרים פיזיים: לערום אותם אחד על השני עד שכבר לא ברור איפה משהו 'מתחיל' או 'נגמר'. ועוד עניין: הוא הבין שנויז הוא מדיום סומאטי, כלומר בעל השפעה חזקה על הגוף המקשיב. וכמו שראינו אצל חזיו ורעם, מסתבר שלא רק שהרעש משפיע על הגוף; גם הגוף משפיע על הרעש. ולא רק שגוף ורעש רוקדים בלולאת-פידבק של השפעה הדדית, אלא שיש ביניהם גם שאלה מתמדת של שליטה.

רעש לא חייב להיות חזק, אבל בממד הסמנטי 'רעש' זה משהו שהורגלנו להתעלם ממנו, הוא חיצוני לנו, הוא פולשני. כשרעש של אחרים פולש לנו למרחב, אנחנו חרשים למוסיקה שבצליליו. מה גם שלרעש פנים כפולות: רעשו של האחר, המפריע; והרעש העצמי, הפנימי, שממנו קשה יותר להיפטר. הרעש מבחוץ מהדהד את הרעש מבפנים, מזכיר לנו שהוא שם. לפעמים צריך להגביר את הרעש שלי כדי להתגבר זה שאינו שלי, כמו שמרימים ווליום כדי להיאבק בצליל הפולשני של השכן. אבל כשמאזינה חושפת את עצמה במודע לאסתטיקה של רעש, כשהיא מסכימה מרצון לאוטוריטה של רעש מאורגן, במובן מסוים היא מרסנת את הפוטנציאל האלים שבו. היא מבייטת את הפולש והוא הופך לפולש-מחמד. היא מכפיפה אותו לחייה ומשתמשת בו כקרום המפריד אותה מהעולם החיצון. על חומות הקרום היא מפקידה את משמר החושים להשליט בו סדר. היא מאמצת אותו. הוא שלה עכשיו. גם רעש צריך אמא. אבל, מלאכותי ככל שיהיה, הוא עדיין כוח-טבע שהיכולת לביית אותו חלקית בלבד. גם העולל של אמא בסוף גֵדל, נערם, מצטבר ונהיה חסר שליטה. או שהוא פולש למרחב של מישהו אחר.

Talpiot Industrial: A Night with Raash Records

ב-1913, פרסם מלחין איטלקי צעיר בשם לואיג'י רוסולו מניפסט נרגש שקידש, לראשונה בהיסטוריה, את האיכות המוסיקלית של המכונה. בשביל רוסולו וחבריו עתירי הטסטוסטרון ("למבוגרים שבינינו לא מלאו עדיין שלושים שנה, התבוננו בנו! ליבנו אמיץ כי ניזון הוא מאש, משנאה וממהירות!") – מרינטי, בוצ'וני, סבריני, קארה, ובאלה – המכונה הייתה האלוהים החדש:

החיים בימי קדם היו דממה. במאה ה-19, עם המצאת המכונה, נולד הרעש. היום, הרעש מושל בעליונות על הרגישות האנושית. [...] המהפכה המוסיקלית צועדת יד ביד עם התרבות המכונות, המשתפות פעולה עם האדם בכל החזיתות. לא רק בסביבה הכותשת של ערים גדולות, אלא גם בכפר, שעד אתמול היה שקט לחלוטין. המכונה היום מייצרת מגוון כה עשיר של רעשים עד כי צליל טהור, בקטנותו המונוטונית, כבר לא מעורר שום רגש.²

כמו רבים מבני דורו, לרוסולו נשבר מהשיממון באולמות הקונצרטים והוא הביא אל הבמה תזמורת של מכונות-ענק שעבורן כתב מוסיקה.

הלאה! בואו נפרוץ החוצה, מאחר ואיננו יכולים עוד לעצור את תשוקתנו ליצור סופסוף מציאות מוסיקלית חדשה, עם פיזור נדיב של סטירות-לחי מצלצלות, להשליך את הכינורות, הפסנתרים, הקונטרבסים והעוגבים. בואו נפרוץ החוצה מכאן!³

מה שהפך למניפסט המפורסם "אמנות הרעשים" היה במקור מכתב ששלח רוסולו בניסיון לעשות רושם על חברו מרינטי (שכמה שנים קודם ניסח את המניפסט הפוטוריסטי). אם אמנות הנויז של סוף המאה העשרים כמו חיה מחדש את הטראומה של מלחמות העולם ו'השמיעה' את האלימות הגלומה בזוועות העבר (ראו דלוזיות 05), אמנות הרעש של רוסולו ניבאה את אותה אלימות המתעתדת לבוא. לפוטוריסטים לא חסרה אגרסיביות ("יצירה ללא אופי תוקפני אינה יכולה להיות יצירת פאר") או מגלומניות אנתרופוצנטרית ("אנו חיים כבר במוחלט, כי יצרנו את הנצח, המהירות הקיימת בכל") ואין פלא שהם התיידדו עם הפשיזם ("אנו נהלל את המלחמה – ההיגינה היחידה של העולם – מיליטריזם, פטריטיזם, המחווה ההרסנית של מביאי החופש, הרעיונות היפים ששווה למות בשבילם, והבוז לאישה").⁴ כשחושבים על זה, זו לא הפעם האחרונה שבה אנשים אגרסיביים היו אחראים למהפכות מוסיקליות. קחו למשל את ווארג ויקרנס הידוע כ-Burzum, אגדת בלאק מטאל ורוצח מורשע סינס 1993; או את ג'נסיס פ. אורידג' (he/they) שהיו אמנים רדיקליים עם תסביכי שליטה קיצוניים שההיסטוריה הפכה אותם למייסדי ז'אנר האינדסטריאל בשנות ה-70. האמת היא, שכשהחבורה של פ.אורידג' הקימה את Industrial Records הם בכלל לא התכוונו למה שהפך בעתיד להיות "מוסיקה תעשייתית", ולא התעסקו ביצירה עם רעשי מכונות או מפעלים. הם השתמשו בשם הלייבל כביקורת

1 פיליפו תומאסו מרינטי, "המניפסט הפוטוריסטי", 1909, תרגום שלי.

2 לואיג'י רוסולו, "אמנות הרעשים", 1913, תרגום שלי.

3 שם.

4 מרינטי, שם.

על כניעתן של להקות הרוק המסחרי לתכתיבי השוק. תחתיו הם פרסמו סדרה של תקליטים שכולם נראים בדיוק אותו הדבר, כך שאין משמעות לאף אלבום כיצירת מופת נפרדת: פס ייצור.

אגב פס, כפי שמכונת התפירה העניקה לאדם את הפס הארוך של הבגד, המנוע נתן לנו את הקו השטוח בצליל.⁵ צליל מתמשך ושטוח הוא קונסטרוקט מלאכותי שדי נדיר למצוא בטבע. מכונות חולקות את היכולת לייצר צליל כזה: סטטי, רפיטיבי, סדיר. ר. מוריי שייפר (שכבר ביקר אותנו בפרקים הקודמים) תיאר איך הפעימה החוזרת ונשנית של המכונה בתחילה הבהילה את האדם, אך במהרה כישפה את חושיו והפכה ממכרת למוח. אך ה־drone התעשייתי אינו רק מהפנט, הוא גם מסמן כוח וקידמה. הפוטוריסטים לא סתם הוקסמו מהמכונה: היא העניקה לאדם עוצמה חסרת־תקדים בתעשייה, בתחבורה, במלחמה. כוח על פני הטבע, כוח על פני בני אדם אחרים. רעש של מנוע זה הכי קרוב שיש לנו לשאגה, מאז שהפסקנו לשאוג זה על זה בפומבי. החזקת פעם מקדחה? מסור שרשרת? דושת יד של אופנוע? כשאפשר לשלוט בשאגה עם פעולה שרירית, הופך הכלי להיות אקסטנציה של הגוף, אנחנו רועמים באמצעותו, צורחים באמצעותו. מכוונים דרכו את זרם הכוח שאנחנו צריכים, לפעמים, לבטא. מברשת שיניים חשמלית זה נחמד, אבל מה זה ליד קווסאקי נינג'ה?

אבל אנחנו בעשור השלישי של המאה ה־21, איזו מכונה מרשימה יותר – זו הפועלת ברעש גדול, או בשקט? ומה לגבי אקדחים משתיקי־קול, מזגן שקט, גנרטור שקט, אסלה בשטיפה שקטה, או התריסים השקטים של ניידין הקיקלופית מ"טווין פיקס"?⁶ נשאר את השאלה פתוחה ונחזור לפוטוריסטים, שכנראה – בניגוד לג'נסיס פ.אורידג' – באמת המציאו את האינדסטריאל. במניפסט של רוסולו, ברגע של דמיון מודרך, הוא מתפייט:

בואו ונחצה עיר בירה מודרנית ענקית כשהאוזן יותר מן העין, ונשאב הנאה מהבחנה בין גרגור של מים, אוויר וגז בתוך צינורות מתכתיים, קרקוש זועם של מנועים הנושמים ופועמים בחייתיות, רטט הבוכנות, צרימת המסורים המכניים, הקפיצה הקולנית של עגלות חשמליות על מסילתן, נקישת הרצועות, צליפת הדגלים. אנחנו נהנים לתזמר בדמיוננו את התרסקות תריסי המתכת, את הדלתות הנטרקות, שאון הקהל, את השאגות השונות של תחנות הרכבת, יציקות הברזל, גלגלי הטקסטיל, עבודות הדפוס, תחנות הכח והרכבות התחתיות. ובל נשכח את הרעשים החדשים ביותר, של הלוחמה המודרנית.⁷

חזרנו לצומת שבין מכונות, אלימות ומוסיקה, והגענו לצלילי המלחמה: פסגת שאיפותיו האסתטיות של המלחין התעשייתי הצעיר (והפשיסט); אבל לא צריך להיות פשיסט כדי להנות מצלילי מלחמה, ויודעת את זה כל מי שהלכה אי-פעם ל־IMAX). מיד אחרי תרגיל הדמיון המודרך הוא מצטט את חברו הבכיר מרינטי, אשר בנבואה־מבלי־דעת מתזמר באזני רוחו את הקרב העתיק באדריאנופוליס (טורקיה של היום):

-
- 5 ר. מוריי שייפר, "המוסיקה של הסביבה", 1973.
- 6 גילוי: המכונה הראשונה שקופצת במנוע החיפוש כשמקלידים "טכנולוגיה שקטה" היא משאבת הנקה, ובכך סגרנו מעגל בין הרעש לבין האמא מהפרק הקודם.
- 7 רוסולו, שם.

כל 5 שניות תותחי מצור קורעים את החלל עם אקורד זאנג-טומב-טוומב בכוחם של 500 הֶדִים מרסקים-מנפצים אותו לאינסוף. במרכז שטח-השנאה הזה, 50 קמ"ר של זאנג-טומב-טוומב, אגרופים משספים מתפרצים מזנקים סוללות אש בהולות. אלימות אכזריות סְדִירוֹת הֶבֶס העמוק הזה סורק את הצווחה המוזרה הקהל הקדחתני של זעם הקרב אזניים עיניים נחיריים פעורים חסרי-נשימה! טען! אש! איזה אושר, לשמוע להריח לגמרי טאראטאטאטה של הרובים האוטומטיים צורחים סטירות חסרות-נשימה תחת העוקץ טאראק-טאראק הצלפה פִיק-פֶאק-פּוּם-טוּמְב זינקים מוזרים טווח 200 מטר רחוק רחוק באחורי התזמורת בריכות נמלאות בבוע עגלות שוורים מְדַרְבְּנִים נושפים פּלוֹף-פְּלֶאף כוח סוס פליק-פלאק-זינג-זינג-שאאק צהלות צחוק הקרקקקושש-שששיקשוקק צועד הגדוד רומס קרווק-קראאק [לאט] זאנג-טומב-טוומב טוק-טוק-טוק [מהר] קרווק-קראאק [לאט] צעקות קצינים מוטחות סביב כמו כלי נשיפה ממחטות מאוד לבנות מלאות זהב מתפוצצות סררר-טומב-טומב 2000 רימונים מונפים תולשים שיער שחור מאוד מתפוצץ זאנג-סררר-טומב-טומב-זאנג-טומב-טוומב תזמורת רעשי המלחמה תופחת תחת התו הבודד של הדממה בשמיים הגבוהים בלון עגול מוזהב משקיף על הירי...⁸

לאימפריה הרומית המזרחית במאה ה-4 לספירה לא היו, כמובן, בלוני תצפית, אך לאיטלקים במאה העשרים בהחלט כן. חזונו הרועש (והאלים) של המשורר התממש שנה לאחר פרסום "אמנות הרעשים", בפרוץ המלחמה הראשונה שעירבה את העולם כולו, כשהתו הבודד של הדממה כנראה נשמע רק מחוץ לאטמוספירה, ורק השמש המוזהבת השקיפה על מלוא הקרב.

ב-1922, שמונה שנים לתוך העתיד ואי-שם במזרח התיכון, אדריכל בריטי בשם קליפורד הולידיי עמד על גבעה שעתידה להיות קיבוץ רמת רחל והשקיף אף הוא. לא על שדה קרב, כי אם על השטח שעתיד להיות אזור התעשייה תלפיות. הולידיי עצמו, אגב, לא זכה לראות את החזון התעשייתי שתכנן לירושלים של המנדט (שכן עבודות ההקמה של אזור התעשייה החלו בפועל רק ב-1965, אחרי שנים של סחבת). כמו הפוטוריסטים, גם הולידיי הסתכל בערגה אל עתיד תעשייתי – אם כי, כנראה, עם קצת יותר איפוק וקצת פחות אש בעיניים – ואת חזונו אנחנו חיים כאן ועכשיו בעושר ואושר, לפחות עד שיחלו, בפועל, עבודות ההקמה של תכנית המיתאר החדשה. אחרי יותר ממאה שנה, אמנים שרותמים את רעשי התעשייה למען בניית-תלפיות של עולמם האסתטי הם דבר שבשגרה. הפואטיקה של הרצף ההיסטורי גילגלה את החזון הרומנטי של הפוטוריסטים לתלפיות העגמומית דרך הלייבל הירושלמי Raash Records, שמציג בדלזויות 06 את גרסתו ל"מוסיקה תעשייתית". באשר לאלימות הגלומה בצלילים, יותר מלהשמיע את זוועות העבר, אולי הם מבטאים את השאגה המודחקת, זוועות ההווה, העקצוץ הפועם שאף פעם לא מספק את סף הגירוי. ואולי פעימת המכונה בסדירותה או הפס של הצליל המתמשך פשוט מהדהדים את רעשיה העדינים, הכמעט-בלתי-נשמעים, של המכונה היחידה שלא אנחנו בנינו.

8 קטעים מתוך קטע של מרינטי שמצוטט אצל רוסולו, עריכה ותרגום שלי.

Hellusions

הטקסט שלפניכן מלווה מקרוב את המופע של ATONIA: שיתוף הפעולה בין הלהקה הבלגית Wyatt E לווקאליסטית המקומית תומר דמסקי, הידועה לעתים כ-MC Slice, וגם, כפי שהגילוי הנאות מחייב, כותבת שורות אלה. חוץ מהמוסיקה, נקודת החיבור האמנותית ביני לבין חבריי מהעיר הימי-ביניימית לייז' שבמזרח בלגיה, היא חיבה משותפת למיתולוגיות עתיקות מהצד האפל ולמימוש של סיפורים רחוקים בצלילים קרובים. מכיוון שדלוזיות התברכה בפלטפורמה מילולית לצד הצלילית, נצא על דפים אלה למסע קטן בעולמם של שירי הפרויקט, שבכל אחד מהם תהום קטנה של משמעויות סימבוליות, תיאולוגיות ופוליטיות. בסוף תמצאו גם את מילות השירים עצמם, שכפי שמתבקש, את אף אחד מהם לא אני כתבתי.

בין שני עמקים

נפתח בשיר הקרוב ביותר, היסטורית וגיאוגרפית. שדות הוא גרסה למזמור עברי מוקדם, ששמו המקורי הוא "בשובי". המילים נכתבו על ידי לוי בן אמיתי על מיטת חוליו, ועולה מהן סנטימנט דמוי-תפילה מלב המשורר אל העמק שהוא ביתו, כששב אליו להתרפא ולרכך את ייסורי המוות הממשמש ובא. העמק אליו הוא פונה הוא עמק הירדן, אך כמוהו גם עמקים אחרים בימי ההתיישבות הקיבוצית בפלשתינה הפכו לסמל למרחב האידילי של חלומות התנועה הציונית. אותם חלומות הפכו למציאות על ידי המתיישבים הצעירים, שעזבו חיים ומשפחה מאחור כדי לעבוד בבוץ עבור עתידה הבל-ישוער של מדינה יהודית.

רצה גורלי, וגדלתי באחד העמקים האלה. שדות האידיליה הם הקרקע שאולצתי להתאהב בה, ואז להוקיע אותה. אמי ודודי הם מסולני העבר של חבורת הזמר המיתולוגית "פינה בעמק", שאת ביצועה לשיר הזה, בקולו של דוד שלמה ז"ל, אני שומעת באזני רוחי עד עכשיו ממש. כילדה הוא היה מצחיק אותי כשהדגיש את המילה "זבל", מילה שאז לא הבנתי מה היא עושה שם: איך אפשר בשיר יפה ועצוב לשים "זבל"? אבל ה"זבל" הזה, שבמשמעותו המקורית אמור להזין ולהיטיב את האדמה, לא רק מסמל את ההכפפה של התנועה הקיבוצית (כשלוחה של זו הציונית) על אדמה זו, אלא גם את מובנה השני של המילה: גוף זר, פסולת מטנפת.

העמק האמהי, האוסף אליו את הלאים והנדכאים פאסוף חקלאי שיבוליו בקציר, הוא עמק של גורל: אין עמק אחר, אין אדמה אחרת. זה מה שלימדו אותנו, ולמדנו גאווה בו ובשדותיו בלי לדעת דבר על שורשים כרותים שאולי נחפרו שם מתחת לשכבת הרגבים העליונה. העמק הוא שיקוף, אולי, של הקרע בתודעה שלנו. האם זה אותו ה'גורל' שמתנגן בעצב המהולל-בתקווה של השיר הזה, שכה רבים כבר שרו בעבר, עצב מתיש, רגש הנסחט מהמאזין בכל שמיעה מחדש? מה יש בה במלודיה הנפתחת הזו שמערסל את הַיָּגֵעַ כמו שאמורים לעשות השדות שהיא מהללת? אולי זה יגון שמצלצל במודוס האפלולי, עדות אופיינית כל-כך לנרטיב של הזמר העברי הציוני שניסה להנכיח קשר מדומיין עם ימי קדם. 'קדם' הוא לא רק העבר – הוא גם המזרח. והוא לא רק המזרח – הוא גם החזית: קחו למשל את המילה קְדָמָה, שנולדה כי הכיוונים בשפות השמיות נתפסו מנקודת מבט של אדם המביט אל השמש. מנגד, לפי תפיסת הזמן העתיקה העבר כבר גלוי, ולכן הוא מלפנים – בעוד העתיד, הסמוי מן העין, נמצא מאחור: קחו למשל את המילים 'אחרון', 'מאוחר', ו'אחרית הימים'. אז הסוף הוא התחלה: בדלוזיות 03 דיברנו על המעגל הסגור שבין תורת ההתחלה, או ראשית הבריאה (קוסמוגוניה) לתורת

הסוף (אסכטולוגיה). לטובת מי שלא הייתה, סיפרתי שהשליח פאולוס השווה את אחרית הימים לחבלי לידה: העולם כבר בהריון עם האסון, רק שלא ברור מתי הוא יולד.

מהתוף אל התופת

אפרופו אחרית הימים, השיר הראשון במופע נקרא *Quantus Tremor* (לטינית: 'כמה רעד'), והוא מצטרף למסורת הידועה לשמצה (שקשה לעמוד בפיתויה) של לחנים ל-Dies Irae: פואמת יום-הדין האיקונית מימי הביניים שנהוגה כחלק ממיסת האשכבה הקתולית. מילותיה מיוחסות לנויר פרנציסקני בן המאה ה-13, אך יש השערות שמקורה הרבה יותר מוקדם. המשפט הראשון בה הוא בכלל וריאציה לטינית של פסוק מענג מספר צפניה: "יום עֲבָרָה הַיּוֹם הַהוּא יוֹם צָרָה וּמְצוּקָה יוֹם שְׂאָה וּמְשׂוּאָה יוֹם חֶשֶׁךְ וְאֶפְלָה יוֹם עָנָן וְעָרְפָּל".¹ היא עוסקת, כמובן, במאורעות אחרית הימים, עת יגיע השופט הגדול שבשמיים לתת לכולם בראש. הגרסה של ATONIA מפרקת את הברות הטקסט הלטיני לדקלום קצוב, אוף-ביטי ומונוטוני, שלבסוף מתפרץ בצווחות-תופת.

אה! התופת. היא כמובן מהותית לכל העניין של יום הדין: ב-1439 קבעה ועידת פירנצה של הכנסייה הקתולית כי "הנשמות של אלה שמתים לאחר שחטאו בחטאי-מוות, או בחטא הקדמון, יורדות היישר לגיהנום כדי להיענש". מבלי להיכנס לנפתולי המיתו-תיאולוגיה של השאול ושלבי ענישתו, נזכיר שאצל הקתולים מי שלא חטאה חטאי-מוות עושה לאחר מותה את המסע לגן-עדן רק אחרי שעברה את הייסורים המטהרים של הפורגטוריום: כור המצרף. מי שכן, לצערה, נשארת להישרף בלהבות-התמיד.

מכיוון שהשאול הוא ממלכה למתים בלבד, אין אליו גישה למי שעדיין בחיים (או לפחות לא בנסיבות רגילות, שעליהן מומלץ לקרוא ב"תופת" של דנטה וב"אנאידה" של וירגיליוס). אבל יש אחד שדווקא עשה את המסלול ההפוך: מת שביקר בממלכת החיים. זה קורה בסיפור קרבן אישה אמיץ וברוטלי מתוך "מטאמורפוזות", הפואמה האפית של המשורר הרומי אובידיוס מהמאה ה-1 לפנה"ס. רוח הרפאים של אכילס, שנהרג במלחמת טרויה, עולה מול הורי ארוסתו הנסיכה פוליקסנה, ותובע שהאישה שכבר לא תוכל להיות שלו – לא תהיה של איש: "קומו! כִּפְדוּ אֶת צְלִי וּטְבַחוּהָ עַל הַקֶּבֶר!" הוא דורש, הם מקיימים, וחברי ATONIA הופכים את הסיפור לנעימת מטאל, שבסופה מבצבץ מוות אפיי נוסף: קטע ממחזה של יונתן לוי על מותו הסימבולי בסערת-הים של גנרל צה"ל אגדי בשם רפאל איתן, רפול והים.

ובכל זאת, קדושים ומאמינים לאורך ההיסטוריה סיפרו על חוויות מיסטיות שבהן פגשו את הגיהנום פנים-אל-פנים, מה שאנחנו יכולות לכנות 'דלוזיות גיהנומיות': hallucinations. האהובות עליי במיוחד הן פרי-תודעתם של שניים מכוכבי המיסטיקה של תור הזהב הספרדי: מייסדת מסדר הכרמליתיות היחפניות תֶרֶסָה דֶה אַוִּילָה (1515-1582) ומייסד המסדר הישועי אִיגְנַסְיוֹ דֶה לוֹיזֶלָה (1491-1556); (שניהם, אגב, צאצאים של יהודים אנוסים). כך מתארת תֶרֶסָה את חזיונה מהשאול:

יום אחד, באמצע התפילה, מצאתי את עצמי פתאום, בלי לדעת איך, כאילו הייתי בתוך הגיהנום. הבנתי שאדוננו רוצה שאראה את המקום שהשדים הכינו לי שם ושהגיע לי בעבור חטאיי. הכניסה נראתה כמו סמטה ארוכה וצרה, כמו תנור נמוך, חשוך וצפוף. הרצפה נראתה כמו מים שהם מין בוץ מלוכלך עם ריח ביוב ומלא שרצים דוחים. בקצה היה חור, כמו ארון זעיר שנחפר אל תוך הקיר, שבתוכו מצאתי את עצמי נעולה ומכווצת מבלי יכולת לזוז. אך כל זה היה מראה משובב נפש בהשוואה למה שהרגשתי שם. את מה שאני עומדת לומר נדמה לי שאי אפשר

1 צפניה א', ט"ו.

אפילו להבין, וסמכו עליי שאי אפשר להגזים בתיאור. הרגשתי בתוך הנשמה אש אלימה כל כך, שאני לא יודעת להסביר במילים. הכאבים בגוף היו בלתי נסבלים, שאפילו שסבלתי כאב בחיי, הכל היה כלום לעומת הייסורים שחשתי באותם רגעים, ומעל לכל הידיעה שעינויים אלה ימשיכו לנצח נצחים. אבל זה היה כלום ליד הייסורים של הנשמה: תעוקה, חנק, עינוי כה חד ועם צער כה מייאש ומייסר שאיני מכירה מילים שיכולות להביע את זה. לומר שהנשמה נדחפת החוצה בכוח מתוך הגוף לא יהיה מספק, כי אז אפשר לחשוב שמישהו אחר לוקח את החיים, בעוד שכאן זו הנשמה עצמה שקורעת את עצמה לגזרים. הרגשתי את עצמי בוערת ומתפוררת, ואני חוזרת שוב – הגרוע מכל הייתה האש הפנימית, והיאוש. הייתי במקום מצחין, ללא כל יכולת לקוות לנחמה, ללא מקום או אפשרות לשבת או לשכב, מסוגרת בתוך החור הזה בקיר. אותם הקירות, שהיו מבעיתים למראה, הלכו וסגרו עליי וחנקו הכל. לא היה אור, הכל היה עטוף רק בעלטה השחורה ביותר.²

בניגוד לתַרְסָה, הגורו הישועי שלה דווקא לא נחטף בלי שליטתו לחיזיון מיסטי של הגיהנום, אלא בחר להגיע אליו באופן אקטיבי, כחלק מסדרת ה"תרגילים הרוחניים" שלו אותם מתרגל כל מצטרף חדש למסדר במשך שלושה שבועות, שבסופם הוא אמור לגלות את ייעודו המעשי בעולם. התרגיל החמישי בפרוטוקול נקרא *Ejercicio del infierno*, והוראותיו כדלקמן:

תרגיל הפתיחה: לייצג לעצמנו בדמיון את אורכו, רוחבו, ועומקו של השאל. **נקודה ראשונה:** לחזות בדמיון באש הכבירה של הגיהנום, ובנשמות המסוגרות בתוך גופים בוערים, כמו בתוך בתי כלא רבים לאין שיעור. **נקודה שנייה:** לשמוע, בדרך מדומיינת, את הקינות, הזעקות, האנחות והכפירות שהמקום משלח החוצה כנגד הצלוב והקדושים. **נקודה שלישית:** לתפוס בדמיון את ריח העשן, הגופרית, ואת צחנת הביבים, הצואה והרקב. **נקודה רביעית:** לטעום, באותו האופן, את כל הדברים המרים ביותר, כמו דמעות, שנאה, ותולעת המצפון. **נקודה חמישית:** לדמיין שאנחנו נוגעים בלהבות האלה, שמגען מספיק בכדי לשרוף את נשמתנו באחת.³

תולעת המצפון ולשון האש

לטעום את טעמה המר של תולעת המצפון? מלבד החוויה הרב-חושית שאליה מזמין אותנו אבי הישועים, התרגיל מזכיר שיותר מכל סבל פיזי, הייסורים החמורים ביותר של האדם החוטא מגיעים מבפנים: ממצפוננו שלו, שאוכל את נשמתו כתולעת־דרק. מעניין ש"תולעת המצפון" הוא גם שם של ספר מאת איש התיאטרון והאנרכיסט האיטלקי ניקולה קיארומונטה, שהספיק בימי חייו להיאבק *גם* בפשיסט הספרדי פרנקו (שבעצמו ניכס את המיסטיקה של תרסה ואיגנסיו כדי לכונן את הלאומנות הספרדית) ו*גם* בפשיסט האיטלקי מוסוליני (שבין תומכיו היו מיודעינו חובבי-האינדסטריאל, הפוטוריסטים מהפרק הקודם). תולעת המצפון היא השישי בעינוי הגיהנום, ובדיוק מה שהקדושה תַרְסָה מדברת עליו כשהיא אומרת ש"זו הנשמה עצמה שקורעת את עצמה לגזרים". אפשר לדמיין כיצד בגיהנום הציורי של הקתולים, היכן שממילא כבר אין משמעות לגבול בין גוף לנפש, הדימוי הופך לממשות: המצפון המכרסם את לב החוטא מתגלם כתולעת, שטורפת – פיזית! – את האדם מבפנים. ומקור התולעת? בישיעהו ס"ו, כ"ד: "וַיֵּצְאוּ וַיֵּרְאוּ בְּפִגְרֵי הָאֲנָשִׁים, הַפְּשָׁעִים בָּי: כִּי תוֹלְעָתָם

2 תרסה דה חוס, *Vida*, פרק 32. תרגום שלי.

3 איגנסיו דה לויולה, *Ejercicios espirituales*, תרגיל 5. תרגום שלי.

לא תמות, ואשם לא תכֶּה, וְהָיוּ דְרָאוֹן, לְכָל-בָּשָׂר. כל מילה נוספת מיותרת.

ואם כבר מילים, לשון אחרונה של להבה-שלא-תִּכְבֶּה נותרה לנו בשיטוטנו בשאל: היכן שהחטא פוגש את הקול. השיר **קול בדאי**, או בעממית "קול שקרן", הוא תיאור אלגורי, כמעט סוריאליסטי, של קהילה שנשלטת בידי שמועות. בליבה של חֶבְרָה מדומיינת זו, אספסוף הפכפך ומפיץ שקרים שנשמע רק לסמכותה של הטעות. שם הכל נלקח אוטומטית כאמת המובנת מאליה. כמו **פּוֹלִיקְסָנָה**, גם טקסט זה לקוח מתרגומו הווירטואוזי של שלמה דיקמן ל"מטאמורפוזות" של אוֹבִידִיוֹס. אוֹבִידִיוֹס עצמו, אגב, סיים את חייו בגלות ונקבר בטאמיס, רומניה של היום: לשם הייתה האימפריה הרומית מגרשת את משורריה החוצפנים (על רומנים וחוצפנים אחרים נדבר בפרק הבא – והאחרון לעת עתה – של דלוזיות). בינתיים, מגחך אלינו המשורר מקברו כנביא-יודע-כל: נשמע מוכר? אין חדש תחת השמש.

בגרסאות מסוימות, העינוי השביעי של הגיהנום הוא לא אחר מאשר מילים: מילים מתועבות, זדוניות, נאלחות. לשון שקר, לשון הרע. האם יכולה האמונה העיוורת בשמועת השקר לייסר כך את נפש החוטא? ואיך נימנע מייסורי הלשון כאן על פני האדמה? לא עדיף שנשתוק? "לְאוֹטָה" (Lute), הקטע האחרון של ATONIA, נוגע בלשון האילמת. השיר האנגלי העתיק מביע את היגון הקיומי בחריזה הענוגה של המאה ה-17. אנסה לתרגם: "שָׂאֵל אוֹתִי מִדּוֹעַ אֵינִי עוֹד שָׂר / לְפָרִיטָתוֹ שֶׁל הַמִּיתָר / כְּפִי שֶׁעֲשִׂיתִי זֶה לֹא-כָבֵד / כְּשֶׁזָּרְמוּ צְלִילֵי בְּרֵב-מְסָפֵר? / יְגוֹן, הוּא לִי, הִכָּה בְּלֹאוֹטָתִי / וּלְשׁוֹנִי בְּאַחַת נְאֻלָּמָה בְּחֶכְכִּי." הִלְאוֹטָה מקבלת רגש אנושי, והלשון, שלא יכולה לבטא את הצער, משתתקת: לא שפה ולא מוסיקה, הנגן והכלי מתאבלים יחדיו, אף צליל כבר לא מסוגל.

QUANTUS TREMOR

מתוך: סקוונצת יום הדין, מיסת הרקוויאם הקתולית (המאה ה־13). תרגום: תומר דמסקי

Dies irae, dies illa,

solvet saeculum in favilla,

teste David cum Sibylla.

Quantus tremor est futurus,

quando iudex est venturus,

cuncta stricte discussurus.

Tuba mirum spargens sonum

per sepulcra regionum,

coget omnes ante thronum.

Mors stupebit et natura,

cum resurget creatura,

iudicanti responsura.

Liber scriptus proferetur,

in quo totum continetur,

unde mundus iudicetur.

Iudex ergo cum sedebit,

quidquid latet apparebit:

nil inultum remanebit.

Quid sum miser tunc dicturus?

quem patronum rogaturus?

cum vix iustus sit securus.

Rex tremendae maiestatis,

qui salvandos salvas gratis,

salva me, fons pietatis.

Recordare Iesu pie,

quod sum causa tuae viae:

ne me perdas illa die.

Quaerens me, sedisti lassus:

redemisti crucem passus:

tantus labor non sit cassus.

היום ההוא, הוא יום של זעם
בו יתמוסס הכל באפר
כך דוד והנביאה העידו.

הו, כמה ירבה הרעד
כשירד שופט מרום
לשפוט הכל בחרון־אפו.

שופר ירעיד בקול כביר
דרך כל קברי־עולם
כולם לכנוס לפני הכס.

גם מוות וטבע יוכו הלם
כשכל יציר בריאה יקום
לתת הדין בפני יוצרו.

יובא הספר הכתוב
אשר מכיל כל הדברים
משם יבוא משפט עולם.

כשישב רום השופט
כל נסתר אז יתגלה
אין חטא שלא ינקם.

ומה אומלל כמותי יאמר?
ממי אז אבקש חסות,
כשגם צדיק אינו מוגן?

הו, מלך רב־הוד וכביר
מושיע־כל ללא תנאים
מעיין החסד, הושיעני!

זכור, הו ישוע הצדיק,
כי אנוכי הוא תכליתך
אל תעזבני ביום ההוא.

בחפשך אותי, עייפת
פדיתני בסבלך על צלב,
בל יאבד עמל כה רב.

שדות שבעמק (בשובי)

מילים: לוי בן אמיתי. לחן: אפרים בן־חיים (1937)

שְׂדוֹת שְׁבַע־מֶקֶק
קִדְמוֹנֵי הַלְיָלָה
בְּרִיחַ הַזָּבֵל,
נִיחֹחַ חֲצִיר.

הַלְיָלָה לְעֶמֶק
אָנִי אֲזַמְּרָה,
כִּי אֲשֶׁר בְּאֲנִי
וְחֶסֶד הַשִּׁיר.

רְצָה גֹרְלִי כִּי
אֲשׁוּבָה אֵלֶיךָ
מֵעֶצֶב הַמָּוֶת,
מֵעֶרֶשׁ הַשְּׂכּוּל.

מִכָּל חֶסְדִּים לִי
אֲשֶׁר־תִּי בִּינָע
לְגַמֵּעַ מִימֶיךָ
פֶּתַךְ לֶאֱכֹל.

אֶסְפְּנִי אֵלֶיךָ
אֶסֶף בְּשִׁבְלָתִי,
שִׁבְלַת לְגֶרֶן
בְּחַג הַקְּצִיר!

הַלְיָלָה לְעֶמֶק
אָנִי אֲזַמְּרָה,
כִּי אֲשֶׁר בְּאֲנִי
וְחֶסֶד הַשִּׁיר.

מתוך "מטאמורפוזות", אובידיוס (המאה ה-1 לפנה"ס). תרגום: שלמה דיקמן.
האלבטרוס: מתוך "רפול והים", יונתן לוי (2014)

ברך כרעה אומללה, ותצנח אין אונים על הארץ
לא רעדה והישירה עיניה אל נוכח המוות
עוד דאגה בנפלה לכסות ערוותה בידיה
עוד נשמתה באפיה – צנעת בתולים לא שכחה
וישאוה נשים, ותימנינה כמה כבר הספידו
מין הנופלות לחרבו של הבעל כדם ללא קצה
הן הספידוך, בתולה, גם עלייך בכו, אשת מלך
אם וגבירה עוד אתמול, בפי כל, והאם המסכנת
פגר עלוב וחסר נשמה אמיצה היא חובקת
את דמעתה זו שפכה על עירה בעלה ובניה
וגם לבתה לא חסכה. נשרה דמעתה אל הפצע
ותישקנה, ותך על חזה ותקרע שמלותיה
תרב קינה על בתה, שרטה את בשרה, והילילה:
בת, אחרון מכאובי, כי מה עוד לי נותר,
אנוש פצעך! אללי לי! פצעיי הוא, דמי הוא!

צלם המת כצלמו בחייו.

על	כנ	פיו	של	ה	אל	בט	רוס
-	ר	פול	-	עף	-	-	עד
-	-	קצה	-	-	-	ים	-
ת	חת	-	צל	-	ר	פול	-
-	צף	-	-	-	-	חי	-
-	עץ	-	-	-	-	בוק	-
אור	-	-	רך	-	מ	אד	-
פו	גש	-	מר	ח	קי	-	ים
-	-	נז	-	נח	-	-	נ
מל	-	נז	נח	נ	מל	-	ננ
טש	-	שו	בר	ג	לים	-	רם

אצל החוף התראקי עגן עם הצי אגממנון
עד ישקטו הרוחות על הים הגועש ולפתע
פיה פתחה אדמה ואכילס ממנה הגיח
צלם המת כצלמו בחייו וארשת פניהו
כעס וזעם אימים כביום התנפלו
בחניתו וצדוק לא צדק ויקרא אל המלך
אל תעזבוני אחים יקרים! השכחתם?
כלום נשכחה תודתכם לגיבור? האיתי תקברוה?
אל תעשו זאת! כבדו את צילי וטבחו על הקבר
את פוליקסנה למען נשמת בן־של־מלך
עשו זאת!

סח, ושמעו לצלו האכזר: מחיק אם חטפיה
נוחם אחד נשארה בצרה לאמה, להקופה
בת אומללה, אמיצה פי שבעה מעלמה,
מבת אשת

הכוהנים למקום הנורא כעולה נהגה.
לא שכחה את פאר יחסה בגישתה למזבח,
הן ראתה כי חיכה לה המוות בלהב, ותרא
את איש החרב עומד על ידה ואוחז מאכלת
עין נעץ בפניה, ותשח לגבר ותאמר:
קומה ושפוך את דמי האציל, כי למה תתמהמה?
שא חרבך החדה בלבנת צווארי תתקענה
או בחזי! ולבנת צווארה וחזה היא חושפת
אין פולקסנה שפחה ולא תעבוד ילוד־אשת
לא בקרבן חייתי תשדל אלוהים על מזבח
אפס, אם צדק אדרוש, ירחק נא כל גבר ממני!
אל נא יגע בבתולה, וארד טהורה אלי קבר
לא תטמאני יד איש! ויהי זה האל אשר יהי
לא תזבחוני כיום, הן ינעם פי שבעה לו לבטח
דם בת חורין חופשיה, ואם יש בכם לב
היעתרו נא

אל אחרון תחנוני לא שפחה לפניכם מתחננת
סחה, העם לא עצר דמעותיו, העלמה עצרתן
אף הכהן על כורחו, ניגש לקרבן מתייפח
ומאכלת תקע בלבנת החזה המושט לו

קול בדאי

מתוך "מטמורפוזות", אובידיוס (המאה ה-1 לפנה"ס). תרגום: שלמה דיקמן

האולמות סואנים מקהל אספסוף

הפכפך הוא

שם ישוטט הכזב הבדוי

וקורטוב של אמת בו

שם ריבואות רחשי רכילות

עמומים יהלכו

אלה יפיצו בדים

ופושה הבדיה וצומחת

נופך יוסיף משלו לסיפור

כל בדאי למינהו

כאן האמון לכל שקר ישכון

הטעות פה שוכנת

שם השמחה לא יסוד לה

ופחד השווא מתגורר שם

המרדנות על ידם

והרכילות שלא אב ולא אם לה

LUTE

מילים: רוברט הריק (1591-1674). לחן: עממי אנגלי

*Ask me why I do not sing
To the tension of the string
As I did not long ago
When my numbers full did flow
Grief, ah, me, hath struck my lute
And my tongue at one time mute*

ATONIA | סבסטיאן פון לנדאו: גיטרה, סינתים וקולות | סטפן רונדיה:
בס ואלקטרוניקה | ג'ונאס סנדרס: תופים | תומר דמסקי: שירה ואלקטרוניקה

דלוזיות 07 | 21.9.23
HELLUSIONS

ATAMEO | אורי גוטהולץ: בס ושירה | צחי חלימי: גיטרה וקולות |
זיו פרץ: גיטרה וקולות | איתי ביטון: תופים

Hyperion

1.11.23¹

לפני שנה בדיוק, הופיע יאנקו דומיטרסקו עם אנסמבל היפריון בפסטיבל בברלין. אחרי ההופעה ניגש דומיטרסקו לאדם שפלן, שניגן באנסמבל, והכריז: "אני רוצה לעשות קונצרט בירושלים." את הרעיון בחיתוליו הגיש שפלן לצוות הזירה ומשם התחלנו במסע המטלטל של הפקת הקונצרט הראשון (ואולי האחרון) של אנסמבל היפריון בירושלים: ערב הפתיחה של פולחן הסתיו 2023 שהוא גם קונצרט הסגירה של העונה הראשונה של סדרת הקונצרטים **דלוזיות**. נגני האנסמבל דחו חתונות, הקלטות ופרויקטים והתפקדו מקצוות היבשת כדי לבלות יומיים על במת הזירה ולהעמיד ערב שכל הכוכבים מתיישרים לקראת הפיכתו לאירוע היסטורי.

בחוגי המוסיקה העכשווית אין צורך להציג את דומיטרסקו: מדובר באגדה, מלחין פורץ דרך וחלוץ של מוסיקה שוברת מוסכמות. יליד רומניה, 1944, דומיטרסקו הוא דמות אניגמטית. במשך עשורים בנה את חזונו המוסיקלי, ירד לעומק שורשו של הצליל ושאף לפרק אותו מבפנים תוך שהוא מרחף בין קצה האוונגרד של המוסיקה הקלאסית לבין ממלכות של מוסיקה אלקטרונית נסיונית. כשמנסים לאחוז במכלול יצירתו של דומיטרסקו עלולים לעלות בדמיון מצד אחד שמות כמו קסנאקיס וליגטי ומאיך שמות כמו Nurse with Wound. כשמנסים לברר מה צפוי בקונצרט הקרוב, מוטב פשוט לומר שיוצאים להרפתקה.

יצירתו של דומיטרסקו עומדת בלב זרם הספקטרוזום הרומני, ומצליחה באחת להיות דקדקנית וכאוטית. יחד עם זוגתו ושותפתו המנוחה המלחינה אנה מריה אברם, הוא החל בשנות ה-70 בבוקרשט לבצע חקירה אינטימית של מיסתרי הספקטרום. כדי לממש את החזון המוסיקלי הרדיקלי הזה, נוסד ב-1976 אנסמבל היפריון: קבוצת נגנים יודעי-סוד בעלי רקעים מוסיקליים שונים, שהמשותף לכולם היא קשר גופני עמוק עם כלי הנגינה, היכולת להבין את השפה של דומיטרסקו ולהתמסר למחוותיו הבלתי-צפויות. אולי אין זה מפתיע שכבר שנים רבות משתתפים באנסמבל שורה מרשימה של נגנים מישראל: אדם שפלן, שמיל פרנקל, ערן זקס, אלכס דרול, חגי פרשטמן, אילן וולקוב, יוני סילבר ומאיה דוניץ, יוצרים שזיק השיגעון והטמפרמנט הבלתי-מתפשר שלהם הפכו אותם לשותפים מושלמים להר הגעש הדומיטרסקאי, כשלצדם הצ'לן הרומני אנדריי קיבו והסקסופוניסט והמלחין האנגלי טים הודג'קינסון.

המוסיקה של אנסמבל היפריון משקעת את המאזין בסֶפֶרָה של תדרים מפורקים, כמו חפירה תת-קרקעית החושפת מתכת מסוג חדש שהתחבאה אלפי שנים בחושך, מצמיחה גבישי מינרלים צבעוניים. בפעולה שהיא בין הלחמה ספקטרלית להשחתה הרמונית, כל צליל שנוצר נאמן אך ורק לממד האינטואיטיבי של רגע ההווה.

1 עקב פרוץ המלחמה בעזה ב-7.10.23 הקונצרט בוטל, ועמו נפסקה כתיבת התכניה. הטקסט הנ"ל הוא מתוך פרסום ראשוני של האירוע לאתר הזירה הבין-תחומית.

