



האוניברסיטה  
העברית  
בירושלים

האוניברסיטה העברית בירושלים

הפקולטה למדעי הרוח

החוג למוסיקולוגיה

## **”שיר כושי”:**

**ספיריטואלס אפרו-אמריקאים בשנות החמישים והשישים בישראל**

**עבודת גמר לשם קבלת תואר מוסמך בתכנית אישית**

**מאת נועה בן-סעדיה**

**בהנחיית פרופ' רות הכהן-פינצ'ובר ופרופ' לואיז בית-לחם**

דצמבר 2016

במהלך שנות החמישים והשישים נפוצו בישראל גרסאות מקומיות לשירי ספיריטואלס אפרו-אמריקאים. שירים אלו אשר כונו "שירים כושים", תורגמו לעתים קרובות לעברית ובוצעו במסגרות תרבותיות וקהילתיות שונות כגון קונצרטים, תכניות רדיו וכנסי מקהלות. "השירים הכושים" זכו לאהדה בקרב הקהל הישראלי ואומצו בחום בזכות תוכנם התנ"כי ותחושת ההזדהות בין "תודעות מיעוט" של שחורים ויהודים, אך בפועל ביצועם המיוחד משנה את הקשר המקורי כשירי עבדים שנוצרו מתוך מצב של דיכוי וסבל אל תוך מציאות חלוצית אוטופית של מדינה בראשית דרכה. בעבודה זו אסקור את אופן התקבלותם של השירים דרך דמותו המתווכת של הזמר והאקטיביסט פול רובסון (1898-1976) הן מבחינת אסתטיקה קולית-פרפורמטיבית והן מבחינת אידיאולוגיה פוליטית אינטרנציונליסטית, אבדוק את המשמעויות המעמדיות והגזעיות הנגזרות מאופן ביצועם המקומי וכן אעסוק בארבעה מקרי מבחן של תרגום השירים לתרבות הישראלית.

הספרות האקדמית הנוגעת לשירי הספיריטואלס והנוגעת לדמותו ופועלו של פול רובסון הינה ענפה ביותר, עם זאת, ההקשר הישראלי לא נחקר עדיין ולכן מרבית עבודת המחקר נעשתה באמצעות איסוף וניתוח מקורות ראשוניים כגון הקלטות, תווים, מכתבים, קטעי עיתונות וראיונות אישיים. הממצאים שאספתי ממספר ארכיונים בארץ ומובאים במסגרת עבודה זו מעלים נקודות מחשבה מעניינות בנוגע לקשר שבין אידיאולוגיה תקופתית, העברה של תוצרי תרבות ממקום אחד למשנהו ואסתטיקה ביצועית-קולית.



## תודות

ברצוני להודות מעומק לבי לשתי מנחות עבודה זו: לפרופ' רות הכהן-פינצ'ובר שליוותה אותי בתהליך זה כבר מהתואר הראשון, בקורסים שונים במוסיקולוגיה ובמיוחד עם הנחייתה את העבודה הסמינריונית שכתבתי אודות **פורגי ובס** לג'ורג' גרשווין, גרעין קטן וראשוני שהצמיח והניב את הרעיון לעבודת התזה הנוכחית. לפרופ' לואיז בית-לחם שהוסיפה לנקודת המבט המוסיקולוגית את הפריזמה החשובה של לימודי התרבות ולימודי אפריקה, ושקיבלה אותי בחום אל תוך מסגרת קבוצת המחקר בהנחייתה שתרמה רבות להתפתחותי האקדמית. אין לי ספק כי עולם המושגים שלמדתי במסגרת פרויקט זה, העבודה המשותפת עם פרופ' בית-לחם וחברי הקבוצה, המקורות הביבליוגרפיים אליהם נחשפתי, וכן הכלים המחקריים שקיבלתי, תרמו באופן משמעותי לכתיבת עבודה זו. זו גם ההזדמנות להודות לארגון ה-ERC על מלגת הלימודים הנדיבה שקיבלתי במהלך עבודתי כעוזרת מחקר בפרויקט. תודה נוספת לחבריי ועמיתי מהפורום לאתנומוסיקולוגיה עכשווית בהובלתם וביוזמתם של ד"ר אביגיל ווד מאוניברסיטת חיפה וד"ר עודד ארז מהאוניברסיטה העברית שיצרו עבורנו, החוקרים הצעירים בתחילת דרכם, מסגרת ללמידה משותפת, התנסות אקדמית בכנסים, והחלפת רעיונות, מחשבות ומקורות מידע.

**תוכן עניינים**

2..... מבוא

6..... פול רובסון כדמות מתווכת בתהליך התקבלותם של שירי הספיריטואלס בישראל

7..... זיהויו של רובסון עם רפרטואר שירי הספיריטואלס

8..... רובסון הפוליטי: שלושה היבטים של האידיאולוגיה הרובסונית

12..... רובסון, היהדות והיהודים

15..... היבט פרפורמטיבי ומשמעויות סימבוליות

22..... התקבלות בישראל

22..... עיתונות

24..... רדיו ותקליטים

29..... הקטגוריזציה של שירי הספיריטואלס והמשמעויות הגזעיות והמעמדיות הנובעות מכך

30..... הגדרה ותיוג של החומר המוסיקלי

33..... ספיריטואלס כביטוי עממי-קלאסי

35..... דמות ה"כושי" ומסורת הבלאקפייס בתרבות הישראלית

37..... בלאקפייס ישראלי

38..... באלקפייס מוסיקלי

39..... משה צדוק: "פול רובסון של התימנים"

42..... בין "השחור החדש" ל"יהודי החדש" ובין הארלם לציונות

44..... מישורי התרגום השונים של שירי הספיריטואלס בישראל של שנות החמישים והשישים

46..... אפיון החומר הארכיוני

49..... 1. שינוי משלב השפה וההון התרבותי - תרגום בידי מחבר הליברטו

51..... 2. התרגום ההומוריסטי: יהושע לחם בקרב יריחו (אבל היה בלהקה צבאית)

53..... 3. שלח את עמי!: מחוות העבדים למסכת ליל סדר פסח הקיבוצית

58..... 4. בלאקפייס לרגל חנוכת חדר האוכל החדש: "התנ"ך בעיני הכושים" בקיבוץ מזרע

63..... סיכום

67..... בבליוגרפיה

71..... -נספחים-

ההולכים בחושך שרו שירים בימים ההם, שירי תוגה שרו, משום שלבם היה כבד עליהם. לפיכך, בתחילת כל רעיון שהבעתי בספר הזה הצבתי קטע, הד רפאים לשירי המסתורין הישנים האלה, שבהם דיברה נשמתו של העבד עם האנושות. מאז ימי ילדותי ריגשו אותי השירים האלה באורח מיוחד. הם הגיעו אחד-אחד מן הדרום שלא הכרתי, אבל ברגע ששמעתי אותם, הם הפכו חלק ממני, כאילו שלי היו.<sup>2</sup>

אפתח בווידוי: מוצאי איננו אפרו-אמריקני, נולדתי וגדלתי בישראל למשפחה יהודית חילונית, אך בדומה לדברים לעיל שכתב בספרו המכונן איש ההגות ויליאם אדוארד בורגהרד דו בוז (Du Bois), עלי להודות ולהתוודות כי במהלך כתיבת עבודה זו הפכו שירי הספיריטואלס הרחוקים כל-כך לחלק ממני, וכי גם אותי הם ריגשו באורח מיוחד. שירים אלו מעוררים לעתים קרובות רגשות חזקים בקרב השומעים אותם: זהו חיסרון מצד אחד, משום שהיכולת לכתוב בצורה אובייקטיבית הינה הכרחית למחקר האקדמי ולאמינותו, אך זהו גם יתרון הגדול וזהו הדבר שמשך אותי מלכתחילה לעסוק ברפרטואר שירים זה. נתקלתי לראשונה בשירי ספיריטואלס כזמרת במקהלת העירוני בניצוחה של מיה שביט בה שרתי במשך עשור מחיי ההתבגרות שלי, ובמסגרתה נחשפתי למקהלות מרחבי העולם שהותירו בי רושם רב. במהלך הזמן הוספתי להתעניין, להאזין, לבצע בעצמי ואף ללמד שירים אלו במסגרת עבודתי כמורה למוסיקה בבתי ספר. המסע לחקר שירי הספיריטואלס ליווה אותי לאורך כל לימודי התואר הראשון והשני בחוג למוסיקולוגיה באוניברסיטה העברית בירושלים, במהלכם חקרתי מאפיינים שונים של שירים אלו, ביניהם ההיבט ההיסטורי, הליטורגי, הקהילתי, הקולי, המגדרי ועוד.

ההקשר הישראלי של ביצוע השירים בו בחרתי לעסוק במסגרת עבודה זו נולד מתוך פעילותי כעוזרת מחקר בפרויקט של פרופ' לואיז בית-לחם, "Apartheid–The Global Itinerary: South African Cultural Formations in Transnational Circulation, 1948-1990", תחת חסותה של מועצת המחקר האירופאית (ERC). מטרתו של הפרויקט היא לחקור באמצעות מגוון דיסיפלינות (כגון לימודי תרבות, ספרות השוואתית, היסטוריה, ועוד), ותוך שימוש במתודולוגיות הנובעות מאותם שדות מחקר, את הסירקולציה הגלובאלית של תוצרי תרבות דרום-אפריקאים במרחב הגאוגרפי הבינלאומי (עקב הגירה או גירוש) במהלך תקופת משטר האפרטהייד בדרום אפריקה בין השנים 1948 ל-1990 אשר הפכו את המרחב המופרד והסגור הרמטית (כביכול, אף מרחב אינו סגור לחלוטין) של מדינה זו למרחב תרבותי מדומיין אשר הכה שורשים באזורים שונים בעולם ובמגוון תרבויות וקהילות. תוצרי התרבות הנבחנים במסגרת המחקר שייכים בעיקר לדיסיפלינות של ספרות ומוסיקה פופולארית. דרך העיסוק במושג "טרנס-לאומיות" מבקש הפרויקט לעקוב אחר תהליכים של אקטיביזם פוליטי, הבנייה של נראטיבים היסטוריים ואישיים, והשפעה תרבותית הדדית בין

<sup>1</sup> The research leading to these results has received funding from the European Research Council under the European Union's Seventh Framework Programme (FP/2007-2013) / ERC Grant Agreement no. 615564.  
<sup>2</sup> דו בוז, נשמתם של השחורים, עמ' 236.

מוקדים שונים בעולם, ביניהם מוקדים המהווים אנלוגיות למשטר האפרטהייד, כגון המאבק לזכויות האזרח בארה"ב בשנות השישים וכן המשטר הצבאי של מדינת ישראל בשטחי הרשות הפלסטינית. זה האחרון העלה בדיון הציבורי העולמי ביקורת קשה ביותר כלפי מדינת ישראל בשנים האחרונות.

במסגרת הפרויקט עסקתי יחד עם חברי הקבוצה רון לוי, יאיר השחר ושמרית בר במספר מקרי מבחן מתחום המוסיקה הפופולארית, כגון פעילותה של הזמרת הדרום אפריקאית מרים מקבה (Miriam Makeba) בארצות הברית ובמדינות אפריקה, פעילותו של הזמר והאקטיביסט הארי בלפונטה (Harry Belafonte) ביחד ובנפרד ממקבה, קיומם של פסטיבלים פן-אפריקניסטים בשנות השבעים והשמונים וכן השתלבותם של נגני הג'אז עבדלה איברהים (Abdullah Ibrahim) ויו מסקלה (Hugh Masekela) בסצנת הג'אז באירופה ובארצות הברית. העיסוק במקרים אלו הוביל אותנו לחקור את תקופת המאבק לזכויות האזרח וסצנת הפולק-ריבייבל בארה"ב, בה השתלבה מקבה לצד זמרות נוספות כנינה סימון ואודטה בסצנה המזוהה בעיקר עם בלפונטה ועם מועדוני הגריניץ' וילג בניו יורק בשנות החמישים והשישים. דמות נוספת ששבה ועלתה בהקשר לאקטיביזם מוסיקלי טרנסלאומי הייתה הזמר והאקטיביסט פול רובסון, בו אעסוק בהרחבה במסגרת הפרק הראשון של עבודה זו.

בנוסף למקרי מבחן אלו, חקרתי במסגרת הפרויקט של פרופ' בית-לחם גם את שירת האיסיקטמיה (Isicathamiya) הדרום-אפריקאית, שנוצרה על ידי כורים בני שבט הזולו בראשית המאה העשרים ואשר התפרסמה בעולם עם בעקבות השתתפותה של להקת ליידיסמית' בלאק ממבזו (Ladysmith Black Mambazo) באלבומו השני במחלוקת של הזמר והמלחין פול סיימון (Paul Simon) **גרייסלנד** בסוף שנות השמונים.

המושג "השיר הכושי" בו אשתמש במסגרת עבודה זו נולד מתוך עבודה משותפת עם חברת הקבוצה שמרית בר, בניסיון למפות ולאפיין את הקשרים שבין התרבות הישראלית בשנות החמישים והשישים לבין מושגים של "שחורות", "אפריקאיות", גזע, ומעמד בישראל. בחינת קשרים אלו נעשתה באמצעות מחקר ארכיוני מעמיק אשר כלל את סקירת ביקוריהם של מקבה ובלפונטה בישראל בעיתונים וכתבים מהתקופה, וכן את תרגומו של המחזה **זעקי ארץ אהובה** המבוסס על ספרו של אלן פטון הדרום אפריקאי - תוצר ספרותי המהווה את אחד ממושאי המחקר העיקריים של הפרויקט. ההיבטים הפוליטיים והתיאטראליים של המחזה, כפי שאראה בהמשך, נחקרו לעומק בפרק מתוך ספרו של איתן בר-יוסף, **וילה בג'ונגל: אפריקה בתרבות הישראלית**, אך ההיבט המוסיקלי טרם נחקר. מטרת עבודה זו, בין היתר, להוסיף את הנדבך המוסיקלי החשוב לניתוח הקיים.

אם לנסות ולסכם את הקשר בין פרויקט המחקר הגדול (העוסק בסירקולציה גלובלית של תוצרי תרבות דרום-אפריקאים) לבין הנושא הספציפי של עבודת תזה זו (ביצוע שירי ספיריטואלס אפרו-אמריקאים בישראל), ניתן להצביע על שלושה ערוצי תנועה עיקריים – הראשון, **מדרום אפריקה לארה"ב: סצנת הפולק-ריבייבל**, בה

השתלבו אמנים דרום-אפריקאים רבים בתקופת המאבק לזכויות האזרח בארה"ב, הייתה סצנה שהשפיעה באופן ישיר, הן על הקשר בין שחורים ליהודים והן על צריכה ותפוצה של מוסיקה פופולארית. שירי הספיריטואלס היו חלק בלתי נפרד מאותו "פסקול" שליווה את התקופה, הן במועדוני גריניץ' וילג' האינטימיים והן בצעדות הענק ברחובות. ערוץ התנועה השני מתאר תנועה הפוכה (ומוקדמת יותר מבחינה כרונולוגית) **מארה"ב לדרום אפריקה**: המחקר שערכתי אודות האיסיקטמיה (ז'אנר קולי דרום אפריקאי מראשית המאה העשרים) מצביע על נקודות דמיון רבות בין שירים אלו לשירי הספיריטואלס האפרו-אמריקאים. מבחינה היסטורית, שירי הספיריטואלס הופצו בכנסיות הדרום אפריקאיות כבר בסוף המאה התשע-עשרה על ידי גופי ביצוע ידועים, כגון זמרי הגיובילי מאוניברסיטת פיסק, והשפיעו באופן ישיר על היווצרותו של הז'אנר המקומי.<sup>3</sup> הערוץ השלישי מתאר תנועה **מדרום אפריקה לישראל** דרך המחזמר **זעקי ארץ אהובה**: התקבלותו האוהדת של המחזמר בישראל, בשונה מחוסר קבלתו של הרומן המקורי של פטון, מרמזת על כך שהאלמנט המוסיקלי (שנוסף על ידי המלחין קורט ווייל) יצר תיווך עבור הקהל הישראלי – וכפי שאראה בהמשך – גם לו קשר סגנוני ישיר לשירי הספיריטואלס, דבר שאינו מקרי לאור העובדה שהמוסיקה נכתבה כעשור מוקדם יותר ונועדה במקור למחזה העוסק בחייו של עבד נמלט בתקופת מלחמת האזרחים.<sup>4</sup>

תזה זו כוללת שלושה פרקים: הפרק הראשון יעסוק בזמר והאקטיביסט הפוליטי פול רובסון כגורם מתווך להתקבלותם של שירי הספיריטואלס בישראל. בפרק זה אבקש לשאול מדוע דווקא רובסון מזוהה בישראל כמטונימיה של שירי הספיריטואלס? מה הוא מייצג מבחינה אידיאולוגית? מה הוא מייצג מבחינה מוסיקלית, ובעיקר מבחינה קולית? אעמיד את דמותו של רובסון למבחן תחת שתי עדשות: עדשה היסטורית-ביוגרפית הנוגעת למהלך חייו, אישיותו, אמונותיו ומעשיו, ועדשה סימבולית הנוגעת לדברים אותם הוא מייצג מבחינה גזעית, מעמדית ומגדרית, סמלים שנוצרו בעקבות הפרסונה הבימתית שלו והתכונות המאפיינות אותו מבחינה פרפורמטיבית. בהמשך הפרק אתאר את דרכי פרסומו והתקבלותו בישראל, כפי שניתן ללמוד עליהם מהעיתונות, מהרדיו ומתפוצת התקליטים של אותה התקופה.

הפרק השני יעסוק במשמעויות המעמדיות והגזעיות של השירים, כפי שנובע מתיוגם הקטגורי כמוסיקה עממית, כמוסיקה קלאסית או כתוצר של "בין לבין". בפרק זה אשאל מהו התיוג ה"נכון"? האם זו מוסיקה עממית או אמנותית? דתית או חילונית? כפרית או עירונית? שחורה או לבנה? אדון במורכבות השיוך הקטגורי וביכולתן של קטגוריות להבנות מחדש זהות קולקטיבית או גאוה של קבוצה אתנית. אשאל כיצד מפורש תיוג זה בישראל: כיצד מתורגמים המושגים למציאות המקומית? לאיזו קבוצה עדתית ומעמדית משויכים השירים? עוד אתייחס בפרק זה למושג "השחור החדש" מבית מדרשו של אלן לוק, אבי הרנסאנס של הארלם, וליחסה של התרבות

<sup>3</sup> Erlmann, "Migration and Performance", 199-220.  
<sup>4</sup> Hinton, *Weill's Musical Theatre*, 422-423.

הישראלית לדמות ה"כושי", כפי שהיא מתבטאת בהתפתחות של מסורת בלאקפייס מקומית. פרק זה ידון בהתקבלותם של שני מחזות זמר ידועים שנכתבו בהשראת שירי ספיריטואלס (**פורגי ובס וזעקי ארץ אהובה**) וזכו להצלחה מסחררת בישראל. אסכם את הדיון בקטגוריות, עדות ומעמדות דרך סיפורו האישי של זמר הבס משה צדוק, המכונה "פול רובסון של התימנים".

הפרק השלישי והאחרון יציג ארבעה מקרי מבחן לתרגומי שירי ספיריטואלס אל תוך התרבות הישראלית של שנות החמישים והשישים, דרך דיון בשני מושגים, בעקבות פרופ' רות הכהן-פינצ'ובר: המושג "אינטרקונטקסטואליות" הנוגע להעברה של תוצר תרבותי (ומוסיקלי בפרט) לקונטקסט תרבותי שונה (מושג המתקשר באופן ישיר למטרת המחקר של הפרויקט), והמושג "קהילות קול" אותן אציג דרך דוגמאות של מקהלות, חבורות זמר ולהקות צבאיות. כל מקרה מבחן מציג היבט תרגומי אחר: שינוי משלב השפה מסלנג לשפה גבוהה, שינוי התוכן המילולי בעת התרגום, העלמת הממד הדתי מהשירים, הפיכת השיר הרציני להומוריסטי ושילוב במסורת מקומית חדשה באמצעות ההקשר התנ"כי **התנ"ך בעיני הכושים** שהועלה בקיבוץ מזרע בשנת 1953 וכלל שירי ספיריטואלס רבים.

לכל אורך שלושת הפרקים, הדיון ינוע באופן דינמי בין שלושה היבטים מתודולוגיים עיקריים: א. ההיבט ההיסטורי, אשר יעסוק בתיאור שתי תקופות מרכזיות בחשיבותן – שנות החמישים והשישים בישראל אל מול שנות העשרים והשלושים בארה"ב. תקופות נוספות רחוקות יותר (תקופת העבדות) או קרובות יותר לימינו (שנות התשעים) ישולבו גם לרגעים במהלך הנראטיבי של העבודה. ב. ההיבט הסימבולי, שיעסוק במשמעויות המורכבות שנושאים עמם השירים, יופיע בכל אחד מהפרקים ובמיוחד בפרק השני. ג. ההיבט הביצועי (פרפורמטיבי) יעסוק באופן ביצועם המוסיקלי של השירים, בדגש על הביצוע הווקאלי. רשימת קטעי ההאזנה מצורפת בנספחים לעבודה זו ומומלץ להאזין לה במלואה במקביל לקריאה. עוד בנספחים אפשר למצוא את תמלול שני הראיונות שערכתי במסגרת המחקר וחלק ממצאי הארכיון שאספתי, הכוללים תווים, תמונות ומכתבים.

על אף הדינמיות הרבה המאפיינת את עבודתי, אני מקווה שתמצאו בה עניין, כפי שמצאתי אני במהלך כתיבתה וכן, כי תוכלו ליהנות (ולהתרגש) ממצאי הארכיון ומשירי הספיריטואלס הרבים השזורים בה לאורכה.



## I

### פול רובסון כדמות מתווכת בתהליך התקבלותם של שירי הספיריטואלס בישראל

I shall never forget the first time I heard Paul Robeson sing "[Water Boy](#)" at a party in New York. The room was crowded, and I was sitting beside him when somebody asked if he would sing for us. "He got up," as I have told the story elsewhere, "stood so close to me that my head was only a foot or so from his diaphragm, and sang. This was not merely a throat singing. It was a great body living a song, was it only my fancy that I heard a race remembering? Millions of black voices moaning and laughing? They had come down through time gathering power until they flooded America. The best American music had sprung from them, I was not Negro<sup>5</sup>, but I was American, and these ancient black voices were in some dim way a part of me too."

דמותו של הזמר והאקטיביסט הפוליטי פול רובסון (1898-1976) חקוקה בזיכרון האישי והקולקטיבי של מאזינים רבים ברחבי העולם כדמות חשובה ומשמעותית הן מבחינה מוסיקלית והן מבחינה פוליטית. בפרק זה אציג את פועלו של רובסון ואסביר את תפקידו כגורם מתווך להתקבלותם של שירי הספיריטואלס בישראל. אפשר לומר כי תהליך הזדהות דומה לזה שמתאר ואן דורן בציטוט שהובא לעיל (הקולות השחורים העתיקים הם חלק מזהותו שלו למרות שאיננו שחור) מאפיין את התקבלותם של השירים בישראל. ההזדהות עם שירי הספיריטואלס האפרו-אמריקנים בישראל מורכבת ממשנתני זהות רבים הקשורים במוצא אתני, צבע עור, אמונה דתית, עמדה פוליטית וחברתית, הבניית לאומיות ואף הבניית זהות גברית חדשה. שלל המשמעויות ההיסטוריות והסימבוליות האלו (בהן אעסוק בהרחבה בפרקים הבאים) מתגלמות בדמותו של רובסון. הפרק מחולק לשלושה חלקים עיקריים: אפתח במידע היסטורי וביוגרפי על פועלו של רובסון שיש ביכולתו להסביר מדוע דווקא הוא, מתוך שלל הזמרים שביצעו שירי ספיריטואלס במחצית הראשונה של המאה העשרים, נחשב לדמות המזוהה ביותר עם הפרטואר שירים זה. אמשיך עם ההיבט הפרפורמטיבי המאפיין את הופעתו של רובסון אשר יוצר בהתאם לכך משמעויות סימבוליות שונות ולבסוף אסקור בקצרה את התקבלותו של רובסון בישראל - כיצד פירשו את פועלו? באיזו תדירות הושמעו? באילו קהילות היה פופולארי במיוחד? התשובות לשאלות אלו יובילו אותי בפרקים הבאים לסקירה רחבה יותר של התקבלות, תרגום וביצוע שירי הספיריטואלס בישראל.

Van Doren, "Forward," *Paul Robeson: Citizen of the World*, vii.<sup>5</sup>

## זיהויו של רובסון עם רפרטואר שירי הספיריטואלס

כאן, בעולם קטן וסגור זה, היכן שהבית חייב היה לשמש מעין תיאטרון, אולם קונצרטים ומרכז חברתי, היו שירים מלאי חמימות. שירים על אהבה וגעגועים, על מבחנים וניצחונות, על שטפס של נהרות עמוקים ופלגים מפזזים, שירי פיוט, המנונים ובלאדות, גוספל ובלוז, ונוחם ומרפא שניתן למצוא בעצב האינסופי של שירי הספיריטואלס. כן, אני זוכר את בני עמי שרים! בחדר האורחים לאורם הלוחש של הגחלים, ובמרפסת הבית לאור הלילך של קיץ מתוק, במקהלת הקומה העליונה של הכנסייה ועל ספסלי הכנסייה ביום ראשון בבוקר וכל נפשי ורוחי היו נספגים בהרמוניה זו.<sup>6</sup>

נפשו ורוחו של רובסון אכן היו ספוגים מבחינות רבות בשירי הספיריטואלס. כבן לעבד משוחרר שהיה לכומר בכנסייה המתודיסטית, אין ספק כי הוא גדל והתחנך בבית ובקהילה המקומית שלו על שירים אלו שעיצבו את חייו וזהותו. בדומה לסופרים, משוררים ואנשי הגות אפריקאים-אמריקאים רבים, כגון פרדריק דאגלס, ו.א.ב. דו בויה, ולנגסטון היוז (Hughes), רובסון עשה במהלך הקריירה שלו שימוש ניכר בשירי הספיריטואלס בכתביו, נאומיו, וכמובן בתכניות הקונצרטים שלו, כעדות ומצבת זיכרון חיה לקולותיהם של מיליוני עבדים.<sup>7</sup> אבל בניגוד למקביליו הספרותיים והתיאורטיקנים, אצל רובסון קיים מרכיב שמיעתי ופרפורמטיבי שבזכותו לא רק שהפך מזוהה בעיני רבים בארה"ב ובעולם כולו עם רפרטואר שירים זה, אלא הפך במידה מסוימת לקולם ואף לגילום נשמתם.

יחד עם זמר הטנור הלירי רונלד הייז<sup>8</sup> (Hayes) וזמרת הקונטרה-אלט מריאן אנדרסון (Anderson), היה רובסון לאחד הזמרים הידועים הראשונים באמצע שנות העשרים של המאה העשרים שביצעו עיבודי סולו בליווי פסנתר לשירי ספיריטואלס, שירים שהם מקהלתיים וקהילתיים במהותם. בעוד אנדרסון והייז המשיכו את הפורמט הבימתי שיצרו במאה התשע-עשרה חלוצי הסגנון, זמרי הגיובילי מאוניברסיטת פסק (Jubilee Singers), במסגרתו שולבו שירי הספיריטואלס לצד אריות קלאסיות, לידר רומנטים ושירי עם, רובסון הצעיר בתחילת דרכו, ללא כל הכשרה פורמלית בפיתוח קול או בשירה אמנותית, הציג תכנית שלמה שהייתה מורכבת משירים אפרו-אמריקאים עממיים. בהמשך הקריירה שלו הוסיף רובסון, בדומה לזמרים אחרים בני תקופתו, שירי-עם בשפות שונות ואף מעט רפרטואר קלאסי. הדיון אודות הגדרתם של שירי הספיריטואלס כשירי-עם או כרפרטואר קלאסי, והצבתם ליד רפרטואר דומה בכדי לבסס את מעמדם ככאלה, הוא דיון שרווח בקרב אנשי "הרנסאנס של הארלם" (Harlem Renaissance) כבר בשנות העשרים, והוא חשוב ורלוונטי ביותר לתפיסה של המבצעים את

<sup>6</sup> רובסון, **מעבר לגדר**, 56.

<sup>7</sup> השימוש באזכורי ספיריטואלס לצורך המחשת חוויות העבדים היא תופעה חוזרת אותה מכנה הסוציולוג Jon Cruz "אתנוסימפתייה" (ethnosympathy). עוד על המושג ניתן ללמוד בספרו *Culture on the Margins: The Black Spiritual and the Rise of American Cultural Interpretation*.

<sup>8</sup> Olwage, "Listening B(l)ack," 524-57.

עצמם, לתפיסה של הקהל באותה תקופה את הרפרטואר והמסרים הפוליטיים העולים ממנו, ובמידה רבה גם לתפיסה של הקהל הישראלי את החומר הזה כאשר הגיע ארצה. ארחיב את הדיון בסיווג של החומר המוסיקלי בפרק השני.

### רובסון הפוליטי: שלושה היבטים של האידיאולוגיה הרובסונית

רובסון היה ידוע כדמות פוליטית רבת השפעה והיה מעורב באופן פעיל במאבקים רבים בעולם, בעיקר במאבקים גזעיים, במאבקי הפרולטריון, בפעילות למען זכויות האזרח, ובכינוסים למען שלום. רובסון מעולם לא הגדיר עצמו באופן פומבי כ"קומוניסט" (אידיאולוגיה שנתפסה בתקופתו בארצות הברית כעברה על החוק), אך מדבריו ברור למדי שהיה כזה. בשנת 1950 נשפט רובסון במשפט מקרתיסטי בו הוא הואשם בקומוניזם ובפעילות בלתי חוקית בקולוניות האפריקאיות ונענש בשלילת דרכו לתקופה של שמונה שנים. במהלך תקופה זו לא רק שלא יכול היה לצאת מגבולות ארצות הברית, אלא שגם חווה חרם אמריקני פנימי על הופעותיו. למרות ה"הגלייה הפנימית" שחווה, רובסון הצליח להישאר פעיל מרחוק בעזרת טכנולוגיות התקליטים, הרדיו והטלפון. הוא הקים חברת תקליטים פרטית בשם Othello Records וכך יכול היה להקליט את שיריו ונאומיו ולשלוח אותם אל מעבר לים. מתוך שלל הפעילות האקטיביסטית שלו, עליה ניתן ללמוד רבות בין השאר בספרה של פני פון אשן, *Race Against Empire*<sup>9</sup> אשר מרבה לאזכר את רובסון, ברצוני לנסות ולזקק את האידיאולוגיה האישית שלו לשלושה היבטים מרכזיים הרלוונטיים לעבודתי ולהציג אותם, על קצה המזלג, דרך שלוש דוגמאות מרפרטואר השירים שלו. היבטים אלו מאפיינים בין השאר גם את האידיאולוגיה השלטת של סצנת הפולק ריבייבל שרובסון היה ממבשריה הראשונים, סצנה פופולרית שסיפקה מאוחר יותר את הפסקול למאבק לזכויות האזרח ולמחאה נגד מלחמת וייטנאם. רפרטואר שירי העם והערכים האידיאולוגיים הנלווים אליו הוטמעו על ידי תנועת הפולק ריבייבל בארצות הברית והשפיעו באופן כמעט ישיר גם על התפיסה של החינוך המוסיקלי בארץ בשנות החמישים והשישים, בעיקר בתנועה הקיבוצית.

#### א. אנטי-קולוניאליזם (ואנטי-עבדות): "Let My People Go! (Go Down Moses)"

שיר הספיריטואל הידוע ואולי המזוהה ביותר עם פול רובסון מתייחס לעבדות השחורים בארצות הברית, השקולה בשיר לעבדות בני ישראל במצרים. מבחינה מוסיקלית, השיר מתאפיין בסולם פנטוני מינורי ובשירה רציטיבית-תפילתית איטית ומלאת כוונה. היסוד הרספונסוריאלי (שאלה-תשובה) חשוב להבנת הקשר המקורי של השיר בכנסייה – הנחיית מנהיג הקהילה את השירה מול השתתפות הקהילה. התנועה המלודית כלפי מעלה בחלק השני של השיר יוצרת שיא רגשי ומזכירה זעקה אל השמיים, כבתוך תפילה דתית. חשוב להתייחס לתחושת המלנכוליות והכאב המאפיינת את השיר, אשר מהווה מוטיב מקשר בין שירי העם השונים שבחר רובסון לבצע

<sup>9</sup> Von Eschen. *Race against Empire: Black Americans and Anticolonialism*.

במהלך הקריירה שלו. מעבר להקשר המקורי של העבדות, ניתן לומר כי היתה לשיר זה משמעות גדולה ורחבה אף יותר עבור רובסון: שחרורם של עמים תחת כיבוש. במהלך חייו היה רובסון פעיל במיוחד למען עצמאותם של עמים מדוכאים ובראשם עמי אפריקה. כך הוא כותב למשל על הקשר בין היחס לשחורים בארצות הברית לבין המאבק לשחרור עמי אפריקה:

גישה זו של משרד החוץ חייבת לקומם כל אמריקאי הגון, משום שמסורתה של ארצנו (שהיא עצמה קמה ונולדה כתוצאה מהתקוממותן הגדולה של המושבות נגד שלטון זר) העדיפה תמיד את התפיסה האומרת ששלטון יכול להתקיים רק בהסכמת הנשלט. עבור השחורים, נקודת המבט של משרד החוץ חייבת להיות אפילו בעלת חשיבות גדולה יותר. כי אם אותי, כאמריקאי שחור, ניתן להגביל ולהאשים כמי שפועל נגד האינטרסים של ארצות הברית משום שאני נאבק למען שחרורם של עמי אפריקה, אזי שאלות חשובות צצות ועולות: מה הם האינטרסים של האמריקנים השחורים בהקשר זה? האם יכולים אנו להתנגד לשליטת הלבנים בדרום קרוליינה ולא להתנגד לאותן שיטות שליטה מרושעות של הלבנים בדרום אפריקה? כן, נאבקתי באופן פעיל למען חירות האפריקנים במשך שנים רבות ולעולם לא אחדול ממאבקי זה, בלי להתחשב בדעת משרד החוץ או בדעתו של מישהו אחר בעניין זה. זוהי זכותי כאדם שחור, כאמריקני, וכבן אנוש!<sup>10</sup>

גם לאחר מותו המשיך רובסון להיות מזוהה עם תנועות אנטי-קולוניאליות ואף אנטי ישראליות, אם כי, כפי שאראה בהמשך פרק זה, הוא מעולם לא הביע דעה אנטי ציונית מובהקת. בחיפוש אינטרנטי אחר השיר בביצועו של רובסון נמצא בין התוצאות הראשונות, לא במקרה, סרטון יו-טיוב של השיר מלווה בתמונות מהמאבק הפלסטיני יחד עם הכיתוב הבא: This song immortalized by inimitable Paul Robeson is accompanied with footage of Palestinians resisting one of the longest and arguably the most brutal occupations. מעניין כי לצד פרשנותו הפרו-פלסטינית (החדשה יחסית) של השיר קיימת פרשנות ציונית מובהקת – “שלח את עמי” בתרגומו לעברית של אפרים דרור נחשב לשיר הספיריטואל המוכר והמבוצע ביותר בישראל, שיר שנכנס כבר בשנות החמישים למסכת ליל-סדר פסח הקיבוצית (בה אעסוק בהרחבה במסגרת הפרק השלישי). חשוב לזכור כי באותה תקופה, עם סילוקה של האימפריה הבריטית והכרזת העצמאות ב-1948, ראתה עצמה הציונות כתנועה אנטי-קולוניאלית מובהקת, מקבילה למדינות נוספות באפריקה ובעולם שזכו בעצמאותן בשנים אלו.

## ב. אינטרנציונליזם: “Ol’ Man River”

שאנה רדמונד כותבת בספרה *Anthem* על המנונים לא רשמיים של מאבקים אנטי-קולוניאליים בפזורה האפריקאית ומתייחסת בפרק השלישי לשיר המזוהה ביותר עם רובסון ועם פועלו למען מאבקי עובדים ברחבי העולם: “Ol’ Man River”.<sup>11</sup> ביסודו של שיר זה ניצב פרדוקס, משום שהוא נכתב במקור למחזמר שמאוחר יותר הפך לסרט **ספינת השעשועים** (*Show Boat*) מאת ג'רום קרן ואוסקר המרשטיין הבן ובכיכובו של רובסון,

<sup>10</sup> פול רובסון, **מעבר לגדר**, עמ' 110.

<sup>11</sup> Redmond, “The Sound Migrations of Ol’ Man River” in *Anthem*, 99-140.

מחזמר המציג סטראוטיפי גזעני מובהק המגולם בדמותו של הפועל השחור ומציג אותו כעצלן ומובטל.<sup>12</sup> למרות סלידתו של רובסון מהשיר בהקשרו המקורי, הקהל דרש שיבצע אותו שוב ושוב בהופעותיו, וכך, למרות שהתנגד למשמעותו המקורית, הצליח רובסון לשנות את המשמעות שלו על ידי שתי פעולות: הראשונה, שינוי קל שעשה במילות השיר ובאופן הגייתן על ידי העברת המקור מ-"...That's the -l, Dat's de ol' man dat I'd like to be" old man I *don't* like to be", והשנייה, על ידי מיקום השיר ברגע שיא מסוים בקונצרט. על-פי רדמונד, שיר זה הוא מעין פסבדו-ספיריטואל ולכן היה טבעי להציב אותו אחרי שירי הספירטואלס האותנטיים. לפני ביצוע השיר בקונצרטים, הקדים רובסון וסיפר באריכות על ההיסטוריה של העבדות, על העבדים לוחמי החופש ועל הקשר שלהם למאבקי העובדים כיום, ובכך שינה את משמעות השיר מלהיט "Tin Pan Alley" סטראוטיפי לשיר מחאה של ממש ואף להמנון פועלים בינלאומי שהושר מאוחר יותר על ידי זמרים רבים אחרים ברחבי העולם. בישראל בוצע השיר על ידי שמעון ישראלי (זמר ושחקן שהושפע באופן משמעותי מהיכרותו עם רובסון) ביום הפועלים של שנת 1953.

מבחינה מוסיקלית, בניגוד לתחושת המלנכוליות שאפיינה את השיר הקודם, כאן מתאפיין השיר בסולם פנטטוני מז'ורי ובריתמיקה קופצנית יותר, מה שיוצר תחושת אופטימיות וחגיגות – סגנון אופייני להמנונים וכן למסורת המינסטל והוודויל בעולם המוסיקלי התיאטרלי. מבחינת טקסטואלית, השיר מבטא פנטזיה של הפועל הפשוט לחיי רוגע ונחת. הפועל היגע רוצה להיות הנהר עצמו (הנהר בשיר הוא המיסיסיפי, אך גם נהר הירדן מוזכר בשיר – ההקבלה בין שני הנהרות נפוצה מאוד בשירי ספיריטואלס), לזרום בנחת בלי דאגות ובלי לקבל פקודות מהבוס. מוטיב הנהר הוא רב משמעות: הוא מסמל חופש בעיני העבדים, אך יש ביכולתו של הנהר גם לחבר בין מקומות גאוגרפיים רחוקים. דבר דומה עושה גרסתו הקולנועית של ספינת השעשועים, גרסה שתרמה רבות לתהודה הבינלאומית של רובסון כזמר ושחקן.

### ג. אוניברסליזם: "Chinese Children's Song"

רובסון האמין בכוחם של שירי העם לגשר בין אנשים ובין תרבויות, וכבר בשנות השלושים החל לשלב שירי עם בשפות שונות ברפרטואר ההופעות שלו. שילוב שירי העם הפך אותו, יחד עם פיט סיגר, וודי גאט'רי ואחרים, לאחד מאבות תנועת הפולק ריבייבל, כפי שצינתי קודם. ניתן לראות בשיר הילדים הסיני המצורף כאן דוגמא אחת מיני רבות לשירי העם ששילב רובסון בקונצרטים שלו. מה שבולט לדעתי בביצועו של רובסון לשיר זה הוא

<sup>12</sup> דמותו של רובסון מאופיינת לאורך הקריירה המוקדמת שלו באמביוולנטיות בין הרצון לשמור על עקרונותיו הפוליטיים לבין רצונו להצליח ככוכב הוליוודי. בשנות השלושים השתתף רובסון בהפקות הוליוודיות רבות עם ניחוח מינסטרלי וסטראוטיפי שאפיינו את התקופה. התייחסות רבה לעניין במחלוקת זה כולל דוגמאות מסרטים בהם השתתף מופיעות בסרט הדוקומנטרי *Paul Robeson: Here I Stand*.

אותה מסומנות (markedness) סמיוטית,<sup>13</sup> הבאה לידי ביטוי בקולו הנמוך, המבדיל אותו באופן משמעותי מצורת ההפקה הקולית הסינית האופיינית שהינה נזלית וגבוהה. בניגוד לרפרטואר הרוסי, שניתן לומר שמתיישב בצורה ”נכונה” על מנעד הקול הנמוך של רובסון, כאן נוצרת משמעות חדשה: הדמיון האוניברסלי נוצר לא על ידי גוון קול דומה, אלא על ידי צלילי הסולם הפנטטוני המאפיין את המוסיקה הסינית, וכן את המוסיקה האפריקאית, וכנגזרת מכך, גם את המוסיקה האפרו-אמריקאית. חשוב לציין כי בדוגמא זו של שיר הילדים הסיני, מתאפיין השיר, בדומה ל-”Go Down Moses” בפנטטוניות מינורית מלנכולית. זהו דמיון אוניברסלי נוסף חשוב אשר אשוב אליו בהמשך. בתקופת שלילת דרכו הקדיש רובסון זמן רב למחקר אודות הסולם הפנטטוני, אותו כינה ”הסולם האוניברסלי” בעקבות תיאוריות אתנומוסיקולוגיות של חוקרים כגון קורט זקס, ג'וזף יאסר, אגון וולץ ואחרים.<sup>14</sup> בנוסף, בתקופה זו למד שפות רבות וכתב תיאוריה על הדמיון שבין שפות טונאליות – השפה הסינית והשפות האפריקאיות – אותה ביסס על אותו סולם פנטטוני.<sup>15</sup>

במשך השנים האחרונות שבהן נכפה עלי מלנוע כאיש מקצוע, מצאתי סיפוק עצום בחשיפת מקורם וזיקתם של שירי עם שונים, והגעת למה רעיונות מעניינים ורבי אתגר, זאת, בתמיכתם של מוסיקולוגים רבים וידועים בעולם שחיזקו והבהירו את ההתעניינות והמשיכה שלי ושל לורנס בראון לאותו סולם אוניברסלי של המוסיקה העממית. העיון והמחקר המתמשך במקורות המוסיקה העממית של עמים שונים במקומות רבים בעולם מגלה, שקיים סולם כלל עולמי, סולם אוניברסלי של מוסיקה עממית המבוססת על סולם פנטטוני אוניברסלי (חמישה טונים). כאדם המתעניין באוניברסליות של האנושות כולה וביחסים הבסיסיים שבין עם למשנהו, הרעיון של סולם אוניברסלי במוסיקה עורר את סקרנותי הרבה ועקבתי אחריו לאורכם של שבילים רבים ומרתקים.<sup>16</sup>

ייתכן שהתיאוריה של רובסון מעט פשטנית או אידיאליסטית, אך היא רחוקה מלהיות מופרכת: אני מכירה בחשיבותו ובכוחו של הסולם הפנטטוני (שחוזר בשלושת השירים שבחרתי כדוגמאות המייצגות את האידיאולוגיה של רובסון) שיתרונו הקוגניטיבי הוכח לא פעם על ידי אנשי חינוך מוסיקלי חשובים כזולטאן קודאי (Kodály), קרל אורף (Orff) וממשיכיהם. לדעת רבים, הסולם פועל במישור הקוגניטיבי לא רק בקרב ילדים, אלא גם בקרב ציפיות מוסיקליות של מאזינים בוגרים.<sup>17</sup>

התפיסה הפוליטית המרכזית הבאה לידי ביטוי בשלושת ההיבטים האידיאולוגיים שהובאו כאן – פעילותו האנטי-קולוניאליסטית של רובסון בעולם וביבשת אפריקה בפרט, השתתפותו בפעילות אינטרנציונליסטית רחבה בהקשר של מאבקי פועלים ברחבי העולם, והן גישתו האוניברסלית למוסיקה המתבטאת בשירי העם הפנטטוניים – קשורה באופן ישיר לתפיסות המרקסיסטיות שאפיינו את ההשכלה האפרו-אמריקאית ברנסאנס של הארלם בו

<sup>13</sup> Hatten, *Musical Meaning in Beethoven*. מושג המפתח של האטן בספרו מתייחס לסימון מוסיקלי יוצא דופן (כגון אקורד מסוים, צליל בודד או מצלול) לעומת מרכיבים מוסיקליים אופייניים לתקופה ולסגנון. אותו מוקד סימון מסית את תשומת הלב של המאזין הנמצא בתוך מערכת ציפיות תקופתית וסגנונית ונושא עמו משמעויות שונות.

<sup>14</sup> Karp, "Performing Black-Jewish Symbiosis," 71.

<sup>15</sup> Bangura, "Paul Robeson's Linguistic Breakthrough," 42-47.

<sup>16</sup> רובסון, *מעבר לגדר*, 170.

<sup>17</sup> במסגרת אירוע בשם "Notes & Neurons: In Search of the Common Chorus" בשנת 2009, הציג המוסיקאי בובי מקפרין הדגמה משעשעת הנוגעת לכוחו של הסולם הפנטטוני: <https://www.youtube.com/watch?v=ne6tB2KiZuk>.

רובסון לקח חלק פעיל. אותן עמדות אפיינו גם את המשטר הקומוניסטי בברית המועצות באותן שנים. הקשר האישי הקרוב של רובסון לברית המועצות היה זה שקרב אותו לכל אורך חייו באופן מיוחד ליהודים וליהדות, ויצרו אצלו הזדהות והשוואה מתמדת בין גורלו של השחור לגורלו של היהודי.

### רובסון, היהדות והיהודים

"The Jewish sigh and tear are close to me. I understand...them... [and] feel that these people are closer to the traditions of my race."<sup>18</sup>

מאמרו של Jonathan Karp סוקר את הקשר הקרוב של רובסון לדת היהודית, ליהדות כתרבות וליהודים עצמם, באמצעות השיר "[Hassidic Chant](#)" מאת הרבי לוי יצחק מברדיצ'ב בעיבוד אמנותי של המלחין יואל אנגל.<sup>19</sup> רובסון ביצע את השיר בקונצרטים באופן תדיר למדי, משנות השלושים ועד סוף הקריירה שלו, ונהג להקדים את ביצועו בהקדמה מילולית ארוכה אודות הרקע ההיסטורי לשיר, על חיבורו הרגשי החזק לשיר ועל סולידאריות והזדהות בין יהודים לשחורים.

הקשר של רובסון ליהדות הוא קשר המבוסס קודם כל על הזדהות. ההזדהות של רובסון נוצרת בשני מישורים (זוהי חלוקה גסה שלי, בהתבסס על מאמרו של קארפ): המישור הראשון הוא מישור אישי והשני הוא מישור פילוסופי-אידיאולוגי שפיתח רובסון במשך שנים, בעיקר במהלך שמונה שנות החרמת דרכו. המישור האישי מתייחס לחוויות החיים החיוביות הרבות שלו הקשורות ביהודים, החל מזיכרונות ילדות של יהודים בעיר הולדתו, דרך חבריו הקרובים הרבים ממעגל השמאל היהודי בארצות הברית ובאנגליה, ועד מספר לא מבוטל של נשים ממוצא יהודי אשר ניהל איתן קשר רומנטי בתקופות שונות בחייו.<sup>20</sup> בנוסף לדמויות חשובות אלו שקצרה היריעה מלמנות אותם כאן, גם לאביו, וויליאם רובסון, העבד לשעבר והכומר המתודיסטי, היה קשר ליהדות מתוקף תפקידו כמנהיג קהילה דתי. אביו ידע לקרוא את התנ"ך בעברית ואף התנסה בקריאת טעמי מקרא ובחזנות. מכאן מתחיל המישור הפילוסופי-אידיאולוגי של זיקתו של רובסון ליהדות. בראיונות וכתבים שונים הוא טען שהדמיון בין המוסיקה היהודית למוסיקה האפרו-אמריקאית מקורו בכנסיות השחורות ובבתי הכנסת:

From these songs, sung, preached or spoken by Negroes in their religious life, and in their deep trouble under slavery, it is only a step to the beautiful songs of the Jewish People which are sung or intoned [or] chanted in their synagogues, [and] which have attracted me so greatly, and some of which – like the tremendous sermon-song-declaration-protest, the 'Kaddish' by Engel- ... I love to sing.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Karp, "Performing Black-Jewish Symbiosis," 69.  
<sup>19</sup> Karp, "Performing Black-Jewish Symbiosis," 53-81.  
<sup>20</sup> Karp, "Performing Black-Jewish Symbiosis," 65-67.  
<sup>21</sup> Karp, "Performing Black-Jewish Symbiosis," 71.

זהו טיעון מעניין בעיני. גם בבית הכנסת היהודי וגם בכנסיה המתודיסטית התפילה משלבת דיבור ושירה יחדיו, וכך, חזנות והטפה נוצרית בעיניו של רובסון הם כמעט היינו הך. הוא טען שאפיון זה של הדיבור-שירה נוצר מתוך סיטואציה היסטורית דומה: איסור על כלי נגינה. ביהדות ישנו איסור שימוש בכלי נגינה בבית הכנסת, ובמוסיקה האפרו-אמריקאית הנוצרית, איסור על שימוש בכלי נגינה בתקופת העבודות. שני מצבי האיסור הללו הם תוצר של רדיפה וחורבן, סמלי או ממשי. רעיון פילוסופי נוסף של רובסון, שאפשר לומר שהקדים את זמנו (והיה נפוץ בקרב מוסיקאים אפרו-אמריקאים כג'ון קולטריין מאוחר יותר בשנות השישים<sup>22</sup>), היה תפישת המזרח כאלטרנטיבה רוחנית למערב. המזרח בתפישתו זו כולל לא רק את סין, יפן והודו, אלא גם את המזרח התיכון ואפריקה. היהודים (הכוונה היא בעיקר ליהודי מזרח אירופה וברית המועצות שאותם הכיר) היו ביטוי מובהק של אותו מזרח מדומיין. בסיס נוסף לדמיון והזדהות הוא כמובן המרכזיות של התנ"ך הן בתרבות היהודית והן בשירי העבדים. זוהי בדיוק הנקודה בה, מבחינת התרבות הישראלית בשנות החמישים והשישים, ההזדהות גוברת על החתרנות שבפירוש שירי הספיריטואלס (אעסוק בנקודה זו בהרחבה בפרק השלישי). כל זה מתיישב בתוך "האידיאולוגיה הרובסונית" שהזכרתי קודם, הדוגלת באוניברסליות של שירי העם ובסולם הפנטטוני המשותף לתרבויות שונות: רובסון דן רבות בדמיון שהוא מוצא בין שירי הספיריטואלס לשירי היידיש (ובין שירים אלו לשירי העם הוולשיים, ובין שירים אלו לשירי העם הרוסיים, ועוד...).

חלק בלתי נפרד מאותה סולידאריות בין שחורים ויהודים היא ההזדהות של רובסון כאדם שחור עם נראטיב של עם נרדף והיא באה לידי ביטוי בכמה וכמה אירועים מעניינים הקשורים דווקא ביהודי ברית המועצות. לפי קארפ, משיכתו של רובסון לתרבות הסובייטית ולברית המועצות מלכתחילה נולדה מתוך הקשר הקרוב שלו עם חבריו היהודיים במעגלי השמאל של ארצות הברית ואנגליה. הביקור הראשון והגורלי של רובסון בבריה"מ התרחש בשנת 1934, ובמהלכו נסע לפגוש את הבמאי הידוע סרגיי אייזנשטיין.<sup>23</sup> בתקופה זו אינטלקטואלים אפרו-אמריקאים ויהודים-אמריקאים רבים מלבד רובסון התעניינו בתרבות הסובייטית בעקבות חקיקה אנטי-גזענית ואנטי-אנטישמית של הממשל שהרשימה אותם מאוד בהשוואה למה שהתרחש באותן שנים באירופה ובארצות הברית. במהלך שנות השלושים והארבעים רובסון ביקר פעמים רבות בברית המועצות (חשוב לציין שמשפחתו הקרובה מצד אשתו וכן בנו התגוררו שם בתקופה זו).

בשנת 1949, במסגרת ביקור במוסקבה, נודע לרובסון על הוצאתו להורג של חבר יהודי קרוב בשם סולומון (שלמה) מיכואלס (1890-1948). מיכואלס היה שחקן ומנהל התיאטרון היהודי במוסקבה אשר נרצח בטיהורי סטאלין שנה קודם לכן. בעקבות הידיעה המזעזעת על מותו, החל רובסון לחפש חבר יהודי קרוב נוסף אשר לא הצליח לאתר, המשורר היידי איציק פפר (1900-1952). לאחר שהפעיל לחץ רב על גורמים בכירים בממשל

<sup>22</sup> Monson, "Oh Freedom," 149-168.

<sup>23</sup> Gleason Carew, "Paul Robeson's Search," 143-145.



הסובייטי הצליח רובסון לאתר את פפר (שהיה בשלב זה אסיר) ולהיפגש אתו בפגישה חשאית בחדר מלון. פגישה זו מתוארת בעדותו המפורטת של פול רובסון הבן במאמרו ”פגישתו האחרונה של אבי עם איציק פפר”<sup>24</sup>. למחרת אותו מפגש עם פפר, רובסון הופיע בקונצרט חגיגי במוסקבה בו נכחו אמנים ואנשי תרבות יהודים רבים, וביצע לתדהמת הקהל את המנון הפרטיזנים ”זאָג ניט קיין מאָל” (”אל נא תאמר הנה דרכי האחרונה”), אותו הקדיש לזכרו של מיכואלס. כך מתאר זאת בספרו וסילי קטניאן, שנכח באירוע:

למחרת הפגישה ב-14 ביוני לרובסון היה קונצרט באולם צ’ייקובסקי. הוא שר בשבע שפות ולפני כל שיר עשה הקדמה ברוסית והקהל צחק ומחה כפיים כי רובסון ידע ליצור קשר עם הקהל. הקונצרט הסתיים בשיר ”Ol’ man river” ואחריו רובסון אמר שהוא ישיר עוד שיר אחד ורוצה להקדיש אותו לחברו הטוב סולומון מיכואלס שמותו המוקדם זעזע אותו. האולם נדם. אחר כך הוא סיפר על הקשר העמוק של שתי הקהילות היהודיות – האמריקנית והסובייטית ועל השפה הנצחית, היידיש, שבה הוא ישיר את שיר הפרטיזנים מגטו וורשה ”אל נא תאמר”. את השיר הזה לימד אותו אחד הניצולים. צריך לזכור שזה היה בזמן המלחמה בקוסמופוליטיזם ברוסיה והקהל ישב בשקט עד שאישה צעירה אחת קמה והתחילה למחוא כפיים ואחריה כל האולם. כשהאמריקאים עבדו על הסדרה ”גדולי המוסיקאים”, הם השיגו את הקלטת הקונצרט, אבל לא היו בה הדברים שרובסון אמר על מיכואלס ולא את שיר הפרטיזנים כי הצנזורה הרוסית הוציאה את זה...<sup>25</sup>

מחווה מחאתית כגון זו כמעט ולא חזרה על עצמה. קארפ מציין כי עד סוף ימיו רובסון לא גינה באופן פומבי את השלטון הסובייטי, את מעשיו של סטאלין או את האנטישמיות הקיצונית בברית המועצות באותן שנים. עם זאת, בשנות השישים היו דיווחים על ויכוחים סוערים בין רובסון לבין הממשל הסובייטי על רקע יחסו ליהודים.<sup>26</sup>

ביקורו הבא של רובסון במוסקבה התקיים מיד עם החזרת דרכונו, בשנת 1958. במסגרת ביקור זה ביצע בקונצרט חגיגי את ”ניגון חסידי”. שנה לאחר מכן, הגיע שוב רובסון לאירוע שהתקיים ב”קולוני זאלי” (אולם העמודים) במוסקבה לציון מאה שנים להולדתו של שלום עליכם, דמות משפיעה ביותר על רובסון מבחינה תרבותית. על מעמד מרגש זה מספר אריה לובה אליאב בפרק ”פול רובסון שר אידיש”: ”רובסון לא דיבר מן הכתב ואין ספק בלבי, כי דבריו לא צונזרו ולא נערכו מראש. הוא פתח באמרו, כי ”בעצם, גורל היהודים וגורל הכושים דומה זה לזה”... לאחר פתיחה זאת סיפר, כי נכדיו בארצות הברית חצים יהודים וחצים כושים, וכי הוא אוהב לשיר להם שירי ערש באידיש.”<sup>27</sup> לפי קארפ, רובסון ובראון הכניסו ב-1934 לפרטואר הקונצרטים שלהם שיר-עם בעברית בשם ”שיר שומרים”. לא הצלחתי לברר מהו אותו שיר ומי כתב אותו, אך ככל הנראה מדובר בשיר מתוך לקט של שלושה שירי-עם עבריים שאסף ותרגם לאנגלית מוריס בראודה (בארכיון הספרייה הלאומית ניתן למצוא מספר גרסאות בתווים, אך עד כה לא מצאתי ביצועים מוקלטים לשיר, וגם לא את ביצועו המדובר של רובסון). קארפ טוען כי בסוף שנות הארבעים, עם הקמת המדינה היהודית, ביצע רובסון שירי חלוצים נוספים בעברית במסגרת הקונצרטים שלו. אני נוטה לפקפק באמינותה של טענה זו: בניגוד לשירים הידיים, בשלל המקורות הקיימים על

<sup>24</sup> Robeson Jr. "How My Father Last Met Itzik Feffer," 216-221.

<sup>25</sup> מתוך "סודו של פול רובסון". תודתי לפרופ' יוליה קריינין על מציאת המקור ברוסית ולארכסנדר ולובה ורדי על תרגומו מרוסית לעברית.

<sup>26</sup> Karp, "Performing Black-Jewish Symbiosis," 79.

<sup>27</sup> אליאב, בין הפשיט והמגל, 36-37.

רובסון ומפי רובסון, לא מצאתי כל התייחסות לשירים בעברית ולא מצאתי הקלטות של גרסאות כאלו, מלבד הטקסט הליטורגי של ”אבינו מלכנו“.

בדומה להעדרם של השירים בשפה העברית, לא מצאתי כל התייחסות או הבעת דעה פומבית של רובסון בכל הנוגע להקמת מדינת ישראל והציונות. במאמר אינטרנטי קצר מספר וויליאם לורן כץ (Katz) על פגישה שהתקיימה באוניברסיטת פרינסטון בשנת 1952 בין פול רובסון לאלברט איינשטיין.<sup>28</sup> במהלך אותה פגישה איינשטיין, שבאותה תקופה מדינת ישראל הצעירה הציעה לו להיות לה לנשיא, שיתף את רובסון בחששותיו שהמדינה היהודית החדשה עלולה לנטוש את ערכיה הרוחניים והמוסריים לטובת לאומיות והקמת צבא חזק, מה שבסופו של דבר עלול להפוך למשטר מדכא. תגובתו של רובסון לא מתוארת בתיעוד הפגישה של לוי בראון, חבר קרוב של רובסון שנכח בה גם הוא. איינשטיין ורובסון אמנם חלקו אידיאולוגיה ופעילות פוליטית דומה, אך בניגוד לקביעתו הנחרצת של כץ, אי אפשר לקבוע בפירוש מה הייתה עמדתו של רובסון, ואולי הוא העדיף שלא להביע דעה בעניין זה. בניגוד לגל של אמנים אפרו-אמריקאים פופולאריים שהגיעו לישראל בסוף שנות החמישים ובמהלך שנות השישים, הכולל את לואי ארמסטרונג, אלה פיציגרלד, הארי בלפונטה (מבחינות רבות בן חסותו וממשיך דרכו הפוליטית של רובסון) והזמרת אודטה, רובסון מעולם לא בא לישראל, וזאת למרות רמת ההכרות הגבוהה עמו בקרב הקהל הישראלי. אחזור לנקודה זו לקראת סוף הפרק הנוכחי וכעת אעבור לדון במשמעויות הסימבוליות הנוצרות על ידי הפרסונה הבימתית המרשימה של רובסון.

### היבט פרפורמטיבי ומשמעויות סימבוליות

נשוב לתיאור של ואן דורן, אשר צוטט בראשית פרק זה ולקוח מתוך הקדמה לספרה של שירלי גראהם דו-בוז (Graham Du Bois) הכתוב כמעין ביוגרפיה של רובסון המיועדת לילדים ונוער.<sup>29</sup> ואן דורן<sup>30</sup> מציג כאן בתמצות כמה מהמאפיינים של הופעתו של רובסון, וכן את תגובת הקהל אליו. תיאורים מסוג זה מאת מחברים שונים שנכחו בהופעותיו של רובסון במהלך הקריירה שלו חוזרים בווריאציות רבות ושונות. ברצוני להציע כאן כי למאפיינים פרפורמטיביים אלו אוסף של משמעויות סימבוליות, שנקשרו כתבילה אחת לדמותו של רובסון והפכו אותו למעין מטונימיה של שירי הספיריטואלס. משמעויות אלו השפיעו גם על האופן בו נתפס רובסון בישראל, כפי שאראה בהמשך פרק זה. להלן רשימת המאפיינים:

**תיאור רגע ההופעה כבלתי נשכח**, ”I shall never forget the first time I heard Paul Robeson Sing”: רבים מתארים את הופעותיו של רובסון כציון דרך היסטורי: עבורם זוהי חוויה מכוננת, מלאת רושם והשראה.

<sup>28</sup> Katz, “Albert Einstein, Paul Robeson and Israel.”

<sup>29</sup> Graham Du Bois, *Paul Robeson, Citizen of the World*.

<sup>30</sup> קארל ואן דורן היה כותב ביוגרפיות ואחד מקומץ הכותבים הלבנים שלקחו חלק פעיל בתנועת הרנסאנס של הארלם. הוא היה לעורך המגזין Century וכן נשא נאום חשוב בשם The Younger Generation of Negro Writers. מידע נוסף אודותיו בספרם של Wintz and Finkelman, *Encyclopedia of the Harlem Renaissance: K-Y, 1200-1201*.

תיאורים כאלו מופיעים לא רק בהתייחסות לנוכחות פיזית בקונצרט, אלא גם להאזנה להקלטותיו. כך, למשל, מתאר הזמר והשחקן שמעון ישראלי את חשיפתו הראשונה לרובסון:

כשמפקדת בסיס התרבות של צה"ל אמרה לישראלית שהשירה שלו מזכירה את שירתו של פול רובסון, הוא לא הבין על מה היא מדברת. הוא לא הכיר את הזמר האמריקאי השחור הגדול. "אז היא לקחה אותי הביתה", הוא מספר, "השמיעה לי את שיריו, סיפרה לי על חייו. הזמר האדיר, מנהיג הפועלים, הלוחם, המתגושש, שחקן התיאטרון, הזמר בעל הקול המהפנט. ואני הפכתי מיד להיות גרופי שלו. עבדתי אותו. הוא היה האליל שלי. חיקיתי אותו בצורה כל כך אובססיבית, שלקח לי שנים להשתחרר מהאחיזה המהפנטת שלו ביי"<sup>31</sup>.

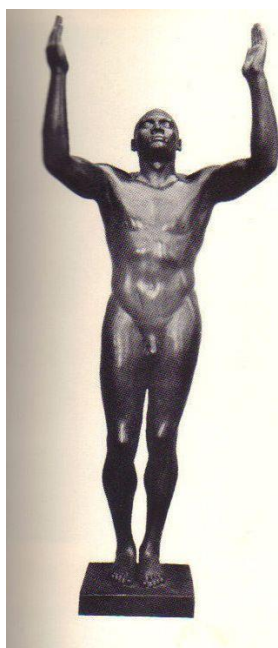
"קרבה פיזית וספונטניות כביטוי לעממיות, He got up... [and] stood so close to me that my head was only a foot or so from his diaphragm" : ואן-דורן מתאר את הקרבה הפיזית שלו לרובסון באותו הרגע, כמעט מרחק נגיעה. ללא ספק, יש נימה של קדושה ויראת כבוד בתיאור הקרבה לרובסון. בנוסף, ההופעה המתוארת הייתה ספונטנית: רובסון התבקש לשיר והוא עשה זאת ללא צורך בבמה או בהפקה מיוחדת (תיאור דומה מופיע בפרק הראשון של אותו ספר, בו מתוארת הופעה בלובי של מלון בברצלונה עבור עובדי המלון ועוברי אורח<sup>32</sup>). כלומר, מבחינתו של רובסון, כל האנשים, גם אלו שאינם יכולים להרשות לעצמם כרטיס להופעה, זכאים לשמוע אותו שר, והוא עושה זאת בחפץ לב ובהזדמנויות רבות. מעשה זה מהדהד, ולא בכדי, את האידיאולוגיה הסובייטית הדוגלת ב"תרבות לעם". הזיקה שבין שתי התכונות הראשונות – ההופעה הבלתי נשכחת בשילוב עם הקרבה הפיזית – מייצרת מתח מעניין הבא לידי ביטוי באותה תחושת קדושה, האופיינית למשטרים קומוניסטיים, וכפי שנראה בהמשך, גם לתנועה הקיבוצית.

**תיאורו הגופני המרשים**, "It was a great body living a song": רבים מהתיאורים מתייחסים לגודלו הפיזי המרשים של רובסון ולגבריותו. לחיצוניותו של רובסון (שהיה בנעוריו אתלט ושחקן פוטבול והיה ידוע גם בזכות הישגים אלו) יש משמעות בהעברת המסר של שיריו. תיאורים רבים חוטאים באידיאליזצית-יתר של דמותו, באמצעות תיאור גופני מפורט ביותר. בהמשך למה שנאמר קודם, לא רק נפשו ורוחו של רובסון מזוהים עם הספיריטואל, אלא גם גופו הפיזי. דוגמא אחת לכך היא פסל הברונזה של האמן האיטלקי אנטוניו סלמה (Antonio Salemme) שפוסל בשנים 1924-1926, בגריניץ' וילג' בניו יורק (איור 1). רובסון היה המודל לפסל זה שממדי בגודל אנושי טבעי וכותרתו, באופן לא מקרי, *Negro-Spiritual*. תנוחת הידיים והמבט כלפי מעלה מתארת, על פי האמן, את רובסון שר את שיר הספיריטואל הידוע "[Deep River](#)". באותן שנים, בעת היותו סטודנט, שימש רובסון גם כמודל עירום לצלם בשם Nicholas Murray, אשר צילם אותו במגוון תנוחות גבריות המבליטות את כוחו הפיזי ואת הגוף הגדול, השרירי והשחור שלו (איור 2). תמונות אלו אמנם לא מזוהות באופן

<sup>31</sup> שלו, "ערב של איש אחד".

<sup>32</sup> Graham Du Bois, *Paul Robeson, Citizen of the World*, 9-10.

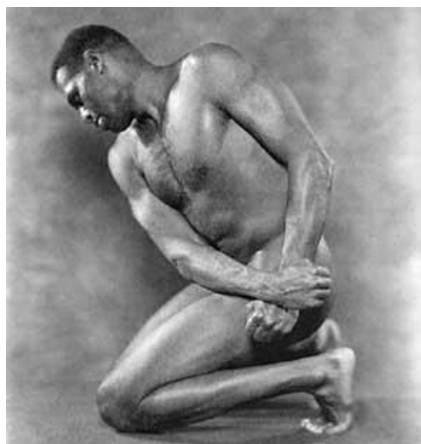
ישיר עם שירי ספיריטואלס, אך הן מגלמות בתוכן מוטיבים מובהקים של החפצת הגוף, המהדהדים בעיני המתבונן את זיכרון העבודות. בהתייחסות אל גופו הפיזי של רובסון, אנו שוב נתקלים באותו יסוד אמביוולנטי באישיותו, המאפיין גם את הקריירה הקולנועית שלו: מצד אחד יש שיתוף פעולה עם חיפצון סטראוטיפי וגזעני, ומצד שני נעשה שימוש באותו חפצון על ידי הפיכתו לדבר חדש וחיובי - האדרה של הגוף הגברי השחור. העיסוק בגופו הפיזי מתברר כנקודה חשובה ומשמעותית בהתייחסות הכתובה אל רובסון, גם משום שזהו חלק מהקשר רחב יותר של דימויי עירום גבריים (יש שיוסיפו הומו-ארוטיים) שהיו נפוצים בקרב תנועת "הרנסאנס של הארלם" שעסקה רבות בהאדרת הגוף הגברי השחור כמעין "פסל יווני" מודרני<sup>33</sup>, וגם משום שהנטייה הרווחת של עיתונאים ומבקרי מוסיקה לייחס לזמרים אפרו-אמריקניים תכונות גופניות, ובפרט תכונות הקשורות למגדר ומיניות, לא היתה ייחודית לתיאורי רובסון, אלא קישור גזעני נפוץ ששורשיו נשענים אחורה אל מסורות הוודביל ומופעי המינסטרל של המאה התשע-עשרה<sup>34</sup>). ברצוני להציע בזהירות כי קיים הגיון מסוים בהימשכותה של החברה הישראלית, המאופיינת בגבריות ובמיליטנטיות, אל אותה דמות פיזית היפר-גברית של רובסון כפי שהיא מיוצגת בתיאורים ויזואליים שונים. ארחיב דיון זה בפרק הבא, עם העיסוק במושגי הזהות הגבריים "השחור החדש" לעומת "היהודי החדש".



Antonio Salemme, "Negro Spiritual", 1924-1926

<sup>33</sup> Pochmara, "Midwifery and Camaraderie," 57-93.

<sup>34</sup> דבר זה מתקשר אל סיפורן של זמרות האופרה האפרו-אמריקניות שמתארת נינה אדסהיים (Eidsheim) בעבודת הדוקטורט שלה, Eidsheim, *Voice as a Technology of Selfhood*, 70-90. ארחיב בנושא זה בהמשך.



Nicholas Murray, "Nude Study", 1926

קול של זיכרון קולקטיבי, "Was it only my fancy that I heard a race remembering? Millions of black voices moaning and laughing? : ציטוט זה זהה כמעט לחלוטין לדבריו של דו בויוז, בהתייחסו ל"שירי הצער" בספרו "נשמתם של השחורים".<sup>35</sup> כפי שצינתי, צורת התבטאות זו מאפיינת כותבים רבים מ"הרנסאנס של הארלם" בהתייחסם לשירי הספיריטואלס כזיכרון חי לעבדות ולקהילה השחורה כולה. עם זאת, בקולו של רובסון לא רק שאפשר לשמוע את העבדים והקהילה השחורה, אפשר לדמיין מיליוני פועלים ומיליוני מדוכאים בכל רחבי העולם.

הזדהות "למרות שאינני שחור", "I was not Negro, but I was American, and these ancient black voices were in some dim way a part of me too". היבט ההזדהות הינו חשוב ביותר. הקולות השחורים הם חלק מהזיכרון הקולקטיבי של הכותב כאמריקני. חשוב להבחין כי ההזדהות של ואן-דורן כאמריקני, שונה מההזדהות של יהודים בברית המועצות עם רובסון, וזו גם שונה מההזדהות הפן-אפריקניסטית עם רובסון, כך שאפשר לומר שקיימים כאן כמה סוגים של הזדהויות. ההזדהות נוצרת, בין השאר, על ידי השימוש שעושה רובסון במסגרת הקונצרט של בשפות שונות ובמוסיקה של עמים שונים, וכן היכולת שלו לדבר ולנאום בשפות אלו.

תיאורו של ואן-דורן את הפרסונה הבימתית של רובסון אמנם מסכם את הרוח הכללית של תיאורים רבים אחרים, אך הוא מחסיר שני היבטים נוספים קריטיים בהופעתו, שניהם מביעים באופן דומה כריזמה בימתית ואופי מנהיגותי. הראשון מתבטא באופן הדיבורי-רטורי שלו והשני באופן המוסיקלי-קולי:

<sup>35</sup> Du Bois, "The Sorrow Songs," in *The Souls of Black Folks*.

**יכולת רטורית:** רובסון למד רטוריקה בנעוריו ובהשכלתו האקדמית למד משפטים ועבד כעורך דין. על כן היה ידוע בנוסף לכל כישוריו האחרים כנואם מוצלח במיוחד. יכולת זו אינה מובנת מאליה, משום שנדיר למצוא מוסיקאים מבצעים היודעים להתנסח באופן כה מרשים כרטוריקנים בעודם על הבמה. תיאורים רבים של רובסון הזמר מתייחסים באופן בלתי נפרד לנאומיו ולקטעי הקישור של תכניות הקונצרטים שלו.

**קול הבאס העמוק:** היבט זה משלים באופן מסוים את האלמנט הרטורי, והוא ההיבט החשוב ביותר מבחינה מוסיקלית והמזוהה ביותר עם רובסון הזמר. בבחינה חוזרת של חמשת ההיבטים הבאים לידי ביטוי בציטוט מאת ואן-דורן, מעניין לגלות שאף אחד מהם לא מתעסק ממש בהיבט המוסיקלי, אלא אך ורק במה שמסביב (גם) התיאורים למושג "קול" מתייחסים לקול סימבולי ולא לקול מוסיקלי). יתכן שואן-דורן ראה, כמו רבים אחרים, את רובסון כאישיות פוליטית מרשימה יותר מאשר כזמר מבצע, או שהיותו זמר מבצע נמזג לתוך תכונותיו כמנהיג וכאישיות פוליטית. מכל מקום, מבחינתי כחוקרת מוסיקה חשוב כאן להדגיש את ההיבט הקולי: פול רובסון הוא זמר בס עמוק בעל גוון קולי מרשים במיוחד. קול הבס העמוק מכונה באיטלקית "באסו פרופונדו" ומאפיין בהקשר האופראי דמויות של כהנים גדולים, כגון האינקוויזיטור הגדול באופרה **דון קרלו** של ורדי או זרסטרו **בחליל הקסם** של מוצרט או, במקרים אחרים, דמויות של נבלים מרושעים. לאור זאת, מעניין לראות את המשותף והאוניברסלי במשמעויות המשוייכות לקול זה בתרבויות מוסיקליות שונות בעולם – משהו שמשדר סמכותיות לצד הרתעה. אחת התרבויות המוסיקליות המזוהות ביותר עם קול הבס העמוק היא מוסיקת העם הרוסית. לא בכדי, ההקשר המוסיקלי הרוסי מהווה היבט חשוב ביותר הן בסיפור האישי של רובסון, והן בסיפור של הזמר העברי בארץ ישראל. שירת הקול הגברי הנמוך ברוסיה מזוהה עם רפרטואר של מקהלות גברים עממיות בכנסייה האורתודוקסית הרוסית. זמר הבאסו-פרופונדו מכונה ברוסיה "אוקטביסט" (Oktavist), משום שתפקידם של זמרים אלו הוא להכפיל באוקטבה הנמוכה את תפקיד המקהלה. מה שמאפיין את שירת האוקטביסט הוא בעיקר המנעד שלו, שנמוך מתפקידי הבאסו-פרופונדו האופראיים<sup>36</sup>, וכן היכולת לשיר בעצמה גבוהה ללא הגברה. ואכן, רובסון שלמד וביצע שירי-עם רוסיים<sup>37</sup>, נדהם מהקרבה שלהם למוסיקת עם שחורה והצביע על דמיון נוסף הגלום בתחושת המלנכוליות<sup>38</sup>:

I came in contact with Russians at college. I heard them sing their native songs and was struck by their likeness to Negro music"... [it serves the] "same note of melancholy, touched with mysticism... I have occasionally found whole phrases that could be matched in Negro melodies."<sup>39</sup>

<sup>36</sup> "Oktavism.com". המנעד מגיע בדרך כלל עד דו-רה שני, ובמקרים מסוימים אפילו עד פה-דיאז שמתחת לדו השני  
<sup>37</sup> הדוגמה המצורפת - [Song of the Volga Boatman](http://www.zemereshet.co.il/song.asp?id=4262) - תורגמה לעברית במספר גרסאות ומופיעה באתר זמרשת תחת הכותרת "הי יחד".  
<sup>38</sup> "http://www.zemereshet.co.il/song.asp?id=4262"  
<sup>39</sup> Gleason Carew, "Paul Robeson's Search," 141-142.  
<sup>39</sup> Boyle and Buni, *Paul Robeson*, 303.

גם ההקשר הכנסייתי-מקהלתי המשותף לשירי הספיריטואלס ולשירי העם הרוסים תרם בוודאי לתחושת הזיקה שבין מסורות אלו. בנוסף לזיהויו של הקול הנמוך עם מוסיקת עם רוסית, אפשר לטעון כי קולו של רובסון מזוהה גם עם מסורת שירה אופראית. אמנם, רובסון מעולם לא היה זמר אופרה ולא הגיע ממסורת שירה קלאסית, אך בהחלט הכיר זמרים שנתנו פרשנות קונצרטנטית לשירים. במאמרו 'Listening B(l)ack'<sup>40</sup>, דן גרנט אולוויגי (Roland Hayes) בהבדלים בין ביצועי הקוליים של רובסון לבין אלו של זמר הטנור הלירי רולנד הייז (Roland Hayes, 1887-1977).<sup>41</sup> המאמר אינו מתייחס לרגיסטר הקולי של שני הזמרים כנקודה להשוואה, אלא בעיקר לאינטרפרטציה האישית ולסגנון ההפקה הקולית של שניהם. כמו כן הוא מתייחס לוויכוח בקרב אנשי הרנסאנס של הארלם שניסה להכריע בין ביצועים "קלאסיים" של זמרים מקצועיים כמו הייז לבין ביצועי האינטואיטיביים של רובסון בתחילת דרכו, מה שהפך את ביצועי השירים שלו ליותר "אותנטיים" בעיני מבקרי המוסיקה באותה תקופה. אולוויגי מבקר את הדיכוטומיה השטחית, המאפיינת את הפרקספקטיבה של אנשי הרנסאנס של הארלם, בין קול "לבן" – כזה שאומן על ידי לימודי פיתוח קול ומבצע מוסיקה אמנותית מערבית – לבין קול "שחור" – כזה שלא חונך ולא התנסה ברפרטואר קלאסי, אך מכיר את החומר המוסיקלי משחר נעוריו. למרות שכוונתם הפוכה (כלומר, הקול השחור הוא האידיאל הביצועי), זוהי אבחנה מסוכנת, משום שיש בה ניחוח גזעני הרומז על כך שהשחור בהכרח אינו מתורבת מבחינה קולית.

טענה נוספת (וגם כאן יש להיזהר עם משמעויותיה הגזעניות) היא ששירה אופראית ברגיסטר נמוך מזוהה עם זמרי זמרות אופרה אפרו-אמריקנים. נינה אדסהיים, בעבודת הדוקטורט שהוזכרה לעיל<sup>42</sup>, מתייחסת בהרחבה לקשר בין גוון קול לגזע דרך ההיסטוריה של זמרות אופרה אפרו-אמריקניות מאמצע המאה התשע-עשרה ועד ימינו, ובפרט דרך ההיסטוריה של ביצוע ספיריטואלס ובלאדות עממיות במסגרת רסיטלים קלאסיים. בעבודה זו היא דנה ברגיסטר הבאריטוני יוצא הדופן של זמרות האופרה האפרו-אמריקניות הראשונות בהיסטוריה של ארצות הברית, אליזבת טיילור גרינפילד (Greenfield) (1820-1876), סיסטרטה ג'ונס (Jones) (1869-1933), וכן לזמרת הידועה מריאן אנדרסון (1897-1993)<sup>43</sup>, וטוענת כי עניין המנעד הקולי הרחב, ובעיקר הנמוך, הוא אחד מהסממנים של השחורות האופראית, אותה היא מכנה 'sonic blackness' בעקבות מושג דומה של מנדי אובדייק (Obadike) שמתייחסת לאופן בו הקול השחור נשמע, נתפס ומובנה בתרבות הפופולארית. הרגיסטר הנמוך נתפס כמעין אניגמה מגדרית, מה שהציב את אותן זמרות על הבמה של המאה התשע-עשרה כמעין דמויות מינסטרל מגוחכות. בניגוד לגרינפילד וג'ונס, שפעלו במאה התשע-עשרה, במאה העשרים קולן הנמוך של הזמרות שצינתי (אנדרסון, אודטה ונינה סימון) נתפס דווקא ככוח פוליטי, פמיניסטי ואף כייצוג של גאווה אפרו-

<sup>40</sup> Olwage, "Listening B(l)ack," 524-557.

<sup>41</sup> בין השאר שניהם חלקו את אותו פסנתרן מלווה, לורנס בראון, שהיה לו חלק גדול ומשמעותי בכתיבת העיבודים לשירי הספיריטואלס.

<sup>42</sup> Eidsheim, "Voice as a Technology of Selfhood."

<sup>43</sup> Belafonte, *My Song*, 210. אני סבורה שאפשר להמשיך את הדיון הזה גם על זמרות שנות החמישים והשישים נינה סימון ואודטה, האחרונה אף הוצגה כ"פול רובסון באישה".

אמריקאית. לכן, גם במקרה של רובסון, בהמשך להתפתחות היסטורית זו, לא מדובר בתופעה מגוחכת או נמוכה, אלא דווקא בביסוס של כוח (ומעצם היותו גבר ניתן לומר כי הכוח שלו נתפס בקלות רבה יותר בקרב הקהל מאשר אותן זמרות). משמעות המנעד הקולי הנמוך מהווה נקודה קריטית לעבודה זו, והוא ללא ספק סמן (marker) של מגדר, גזע ואף לאום.

מבחינה מוסיקלית, זיהויו של רובסון עם רפרטואר שירי הדת של העבדים הרחיק לכת עד כדי מקרים בהם קהל המאזינים טעה לחשוב ששיר מסוים הינו ספיריטואל, למרות שהיה בעצם שיר מודרני שנכתב על ידי מלחין (בדרך כלל מלחין לבן ולעתים קרובות יהודי), רק משום שרובסון ביצע אותו. שאנה רדמונד כתבה על “Ol’ Man River” כפסבדו-ספיריטואל<sup>44</sup>, וכעת אציג דוגמא מקומית נוספת לתופעה שתתחבר בהמשך לעיסוק בתנועה הקיבוצית והקשר שלה לרובסון ולשירי הספיריטואלס. כך מספר אלי סט, עורך “השירים הרוסיים” בזמרת, על השיר “היי יחד”, [“Going Home”](#):

השיר הוא תרגום לעברית של Going Home (“הולך הביתה”) שנכתב ב-1922 ע”י וויליאם ארמס פישר, שגם עיבד עבור השיר את המנגינה של תחילת הפרק השני (לארגו) של הסימפוניה “מן העולם החדש” של אנטונין דבוז’אק. את השיר שרו בארץ בתנועות הנוער ובקיבוצים (למשל בגבעת-חיים) בסוף שנות ה-50. השיר הופיע בדפוס בשלושה שירונים מאוחרים יותר (החל מ-1993), שירוני המועצה האזורית “בני-שמעון”. באחרון שבהם הופיע השיר במלואו ומשם גרסת המילים המלאה. **מן הביצועים היותר מפורסמים של השיר היה ביצועו של הבס האגדי פול רובסון שבעקבותיו חשבו בטעות רבים שהשיר הוא ספיריטואל.**<sup>45</sup>

הדוגמא הזו מרתקת בעיני, משום שהיא מציגה מספר רבדים של יוצרים או בעלויות (auteur). רובסון המבצע הוא המזוהה ביותר, אחריו וויליאם פישר המלחין, שלמעשה ביסס את השיר על מנגינה מאת דבוז’אק, שבעצמו התבסס (אם כי עובדה זו לא מצוינת כאן) בסימפונית “העולם החדש” על שירי-עם וביניהם על שירי ספיריטואלס.<sup>46</sup> דוגמא זו מוכיחה עד כמה בכל הנוגע לספיריטואלס, כמו שירי-עם בכלל, שאלת ה-authorship היא מעורפלת ועד כמה בסופו של דבר, הביצוע הספציפי הוא המזוהה ביותר. שאלת הביצוע מתקשרת לשאלה רחבה יותר שתפתח את הפרק הבא ונוגעת לתיוג המעמדי ולקטגוריזציה המוסיקלית של הספיריטואל כ”שיר-עם” או כיצירה קלאסית.

עד כאן עסקתי בזיהוי של אישיותו וגופו הפיזי של רובסון עם רפרטואר שירי הספיריטואלס, וכעת אעבור לניתוח ההתקבלות והתפוצה של רובסון בישראל.

<sup>44</sup> Redmond, “The Sound Migrations of Ol Man River,” 99-140.

<sup>45</sup> “הביתה”, זמרת. <http://www.zemereshet.co.il/song.asp?id=4575&artist=2665>. ההדגשה היא שלי

<sup>46</sup> Peress, “Dvořák’s Symphony from the New World,” 19-28.



## התקבלות בישראל

### א. עיתונות<sup>47</sup>

והנה קמה דמות-הענקים של פול רובסון ונתקרבה אל במת הנואמים, בתוך סערה, ממש סערה של מחיאות כפיים, קריאות ואורות. מבט אחד מעיניו המבריקות, תנועה אחת של זרועו האמיצה, הספיקו להשליט שקט גמור. כשפתח את פיו לדבר, לא ידענו אם זימרה היא, או דיבור. לאט-לאט אחרי כמה פסוקים, עבר אל הספירה המוזיקאלית האמיתית, – אל שירי הכושים הידועים.<sup>48</sup>

בציטוט לעיל, מתוך כתבה של המוסיקאי והמלחין פראנק פלג שנכח בוועידת השלום בפריז, חוזרת התבטאות הדומה לזו של ואן-דורן שהובאה בפתיחת פרק זה. פלג מתייחס אף הוא לדמותו הפיזית של רובסון, למעמד ההיסטורי החד-פעמי ואפילו לנושא הדיבור-שירה שהעסיק את רובסון עצמו. כתבה זו של פלג היא דוגמא מובחרת ואיכותית במיוחד לסיקור של העיתונות הישראלית את פועלו של רובסון, גם משום שנכח במעמד המתואר וגם מתוקף נקודת מבטו כמלחין ומבצע.<sup>49</sup> העיתונות הישראלית סיקרה את פועלו של רובסון בחזיתות הרבות בהן היה פעיל מבחינה פוליטית מסוף שנות הארבעים ועד סוף שנות החמישים. מעניין לבחון לנושא עבודה זו את הדרך בה נושאי הכתבות משתנים בהתאם לסדר היום הפוליטי של העיתונים השונים. העיתונות המיינסטרימית, כגון העיתון **דבר**, מסקרת את האירועים העיקריים כמעט ללא התייחסות אידיאולוגית: ב-1958 דיווח העיתון על הופעת הקאמבק של רובסון בקאנגי הול, ובאותה שנה פורסם דיווח על ביקורו במוסקבה המאזכר בעיקר את קשריו הקרובים לשלמה מיכאולס. ב-1976 דיווח העיתון על מותו של רובסון. כתבה אחת יוצאת דופן מבחינת תוכנה היא מברק קצר ששלחו פול רובסון והווארד פאסט להוצאת "עם עובד" במרץ 1951 לשם הפעלת לחץ על ממשלת ארצות הברית לשחרר אסיר שחור חף מפשע.

בקצה הימני של המפה הפוליטית בישראל באותה תקופה נמצא העיתון **חרות**, העיתון היומי של התנועה הרוויזיוניסטית, שתת-הכתרת שלו היתה: **לשלמות המולדת-לקיבוץ גלויות-לצדק סוציאלי-לחרות האדם**. עיתון זה סקר את העמדתו לדין של רובסון ואת גניזת דרכונו על ידי הממשל וכן את דחיית בקשותיו להחזרת דרכונו. ייתכן שזוהי עמדה ששמה את הדגש על הצייתנות או חוסר הצייתנות לשלטון (נושא בוער במיוחד ברגע היסטורי זה, על רקע לפרשת אלטלנה), אך מה שיותר מעניין בסקירה של **חרות** הוא הניסיון (המכוון או המקרי) של העיתון להפיץ שמועות בלתי מבוססות על הגעתו של רובסון לישראל. כך פורסם בידיעה קצרה מ-1949: "רובסון יתן שורת קונצרטים בישראל" ובשתי כתבות מספטמבר 1959: "פול רובסון יבקר בישראל בדצמבר", וחודש לאחר מכן, כתבה נוספת ספקנית יותר: "פול רובסון – יבוא, לא יבוא?".

<sup>47</sup> כל קטעי העיתונות לקוחים מארכיון "עיתונות יהודית היסטורית" שבאתר האינטרנט של הספרייה הלאומית.

<sup>48</sup> פלג, "רשמים מוזיקאליים מאירופה", 5 באוגוסט 1949.

<sup>49</sup> פראנק פלג, יליד פראג (1910) היה מלחין, מנצח, פסנתרן ונגן צ'מבלו מבצע (הראשון בישראל) שהתמחה ביצירות באך ובמוסיקה של המאה העשרים. מקום המדינה ועד שנת 1952 כיהן כראש מדור המוסיקה במשרד החינוך והתרבות ובנוסף כתב מוסיקה לתאטרון ולמערכונים סאטיריים – שתי העובדות האחרונות על חייו מעניינות לאור מה ששיאמר בפרק השלישי בעבודה זו.

ממול העיתון הרוויזיוניסטי ניצב לו ביטאון תנועת מפ"ם, **על המשמר**. בעיתון זה כתבו אנשי רוח ידועים כלאה גולדברג ואברהם שלונסקי, וכפי שהראיתי קודם, גם המלחין פראנק פלג. על כן, אופי הכתבות היה מעמיק יותר: לא מדובר רק בידיעות בודדות, אלא בכתבות רבות יותר ונרחבות העוסקות בעיקר בהזדהות בין יהודים ושחורים, כמו בכתבה מ-1949, "רובסון שר בעברית וביידיש", הסוקרת את אותו ביקור במוסקבה בה ביצע את המנון הפרטיזנים; בכתבה נרחבת מ-1955, "פול רובסון כותב על היהודים והכושים בארה"ב", בעקבות כתבה שפורסמה במגזין יהודי; בקשר של רובסון לתנועת הפועלים, בכתבה מ-1949, "פול רובסון יקדיש מאמציו לתנועת הפועלים"; ובכתבה נוספת מ-1952, "אסרו על פול רובסון לצאת לקנדה" (בהקשר למאבק פועלים). בנוסף לשמועות על בואו שהופיעו בעיתון **חרות** אשר צוינו לעיל, **על המשמר** פרסם ב-1954 כי "לא יינתן לרובסון לבוא לישראל".

עוד על הציר הפוליטי שמאלה מעיתון **על המשמר**, אפשר למצוא את עיתון **קול העם**, עיתון יומי עברי של המפלגה הקומוניסטית הישראלית (מק"י). העיתון פרסם ב-1949 ידיעה בשם "פול רובסון גיבור המלחמה האנטי-אימפריאליסטית", ושנה לאחר מכן, ב-1950, ראיון מתורגם עם רובסון תחת הכותרת "פול רובסון מדבר אליכם". אפשר לומר שרוח הדברים בשתי הכתבות יוצאת דופן, משום שהתרבות הישראלית התעלמה כמעט לחלוטין מההיבט האנטי-קולוניאליסטי בפועלו של רובסון. כתיבה ברוח דומה אפשר למצוא גם בידיעה על מותו של רובסון ב-1976 שפורסמה בעיתון **מצפן**, עיתון הארגון הסוציאליסטי בישראל, המסכמת את פועלו וקושרת אותו לישראל בהקשר שונה מהעיתונות הישראלית – מאבקו בגזענות וסולידאריות עם המדוכאים:

פול רובסון לא היה פעיל בשנותיו האחרונות, אך במותו הלך אדם, אשר לאידיאלים שלו ולדוגמה האישית שלו יש חשיבות לא רק לגבי החברה האמריקאית, אלא גם לגבי החברה האנושית כולה, והחברה הישראלית בכלל זה. אדם אשר יכול לשמש דוגמה למאבק נגד כל אפליה גזעית: בחייו ובפועלו הוכיח פול רובסון כי המאבק נגד הגזענות הוא אפשרי והכרחי, לא בדרך של חיפוש פתרונות פרטיקולריים "לחברה שלי", אלא בדרך של סולידאריות של כל המדוכאים נגד מדכאיהם, בדרך של הפצת התודעה האומרת: לגזענות אפשר להתנגד רק על-ידי המאבק למען שינוי פני החברה, בה היא נולדת; כלומר, על-ידי המאבק למען חברה סוציאליסטית. את המאבק הזה חייבים לנהל כל המנוצלים והמדוכאים. רק מאבק כזה הוא ערובה לטיהורה של החברה האנושית מזוהמת הגזענות.<sup>50</sup>

במסגרת סקירת העיתונות לעיל, בנוסף לעיתונות המיינסטרימית, הבאתי דוגמאות לידיעות המייצגות שלוש תנועות פוליטיות עיקריות: התנועה הרוויזיוניסטית, תנועת מפ"ם והתנועה הקומוניסטית הישראלית. השתיים הראשונות מייצגות את דעת הרוב בחברה הישראלית באותן שנים, בעוד התנועה השלישית נחשבה לתנועת שוליים. מעניין להבחין כי למרות שרובסון מזוהה באופן מובהק עם השמאל מבחינה פוליטית, גם הימין הישראלי ניסה לאמץ אותו אל חיקו. עניין זה קשור לעובדה כי הימין הישראלי באותן שנים, כפי שמעידה כותרת המשנה של העיתון, **לצדק סוציאלי-לחרות האדם**, אופיין גם הוא בנגיעות של סוציאליזם וצדק חברתי (בשונה ממפלגות הימין של היום). מכנה משותף זה אפשר לשני הצדדים הפוליטיים לראות את רובסון דרך המשקפיים

<sup>50</sup> גולדקורן, **מצפן**, 10 במרץ 1976.

האידיאולוגיות התואמות להם: כסרבן שלטון, כידיד ישראל (בעיני הרוויזיוניסטים), או כנציג מאבקי פועלים ברחבי העולם וכדמות תרבותית המפגינה סולידאריות כלפי יהודים בעולם (בעיני אנשי מפ"ם). בין אם כך או כך, ברור כי דמותו של רובסון ופעילותו הפוליטית והמוסיקלית עוררה סקרנות רבה בקרב שני המחנות הפוליטיים בישראל באותן שנים.

## ב. רדיו ותקליטים

על מנת להבין את תרומתו של הרדיו הישראלי להיכרות של הקהל המקומי עם רובסון באותן שנים, ערכתי ראיון טלפוני עם איש הרדיו הוותיק ישראל דליות.<sup>51</sup> דליות, שדרן רדיו, מוסיקאי ואתנומוסיקולוג בהכשרתו (תלמידה של אדית גרזון-קיווי) שידר בקול ישראל מסוף שנות החמישים ועד ראשית שנות השבעים, ומאז צאתו לגמלאות, בסוף שנות השמונים, הוא ממשיך לשדר כפרילנסר בקול המוסיקה. במשך עשור רצוף, בשנים 1958-1968, ערך ושידר בכל שבת את התכנית "שירי עמים", במסגרתה השמיע נתח נכבד של שירי ספיריטואלס. בראשית שנות התשעים, לאחר הפסקה ארוכה, חזר לשדר את התכנית והקדיש לא פחות מעשרים תכניות לפול רובסון בנוסף לתכנית מיוחדת בת שלוש שעות ששודרה בשנת 1998 לציון מאה שנה להולדתו. לדבריו, דליות שידר תדירות את ביצועיו של רובסון משתי סיבות עיקריות: האחת, משום שבתקופה זו (1958-1968) בה תקליטים מחו"ל לא היו נגישים במיוחד, הגיעו אליו תקליטים אלו מידיים פרטיות של ידידים ומכרים שביקרו או חיו בארצות הברית, והשניה, משום שרובסון היה אהוד עליו באופן אישי. כך הוא מספר:

אהבתי הגדולה מבחינת הערכה ליכולת הקולית, וגם כבן אדם! זה היה עם פול רובסון... הוא בעל חשיבות שאין דומה לה בעניין הזה של התחיה של הספיריטואלס. כלומר, הוא זה שהגה... הוא היה הדמות החשובה ביותר ביוזמה הזאת לעבד ספיריטואלס לקול ולפסנתר, והיו גם עיבודים למקהלות, אבל הוא רצה ש... יהיו עיבודים לקול ולפסנתר, וההשמעה (!) בקונצרטים כמו רסיטלים, זאת אומרת, לא באיזו התכנסות ספונטנית של אנשים או חלק מ... כמו מוסיקה עממית מקורית שחלק מחיי היומיום, אלא להשמיע את זה יחד עם לידר של שוברט נגיד, או שירים אחרים אמנותיים... כלומר היה רעיון מזהיר, רעיון נפלא מצדו של פול רובסון והוא בעצם היה האמן החשוב הראשון ששר ספיריטואלס בעיבודים אמנותיים... לקול ופסנתר. היו גם אחרים, אבל הוא הדמות ה... (מוכרת).

אם להעמיד את הדברים על דיוקם ההסטורי, כפי שצינתי בתחילת פרק זה, המסורת של ביצוע ספיריטואלס לצד רפרטואר קלאסי התחילה כבר במאה התשע-עשרה עם זמרי הג'ובילי מאוניברסיטת פסק ועם זמרות האופרה האפרו-אמריקניות הראשונות. יתר על כך, רובסון עצמו כמעט ולא ביצע רפרטואר קלאסי, אלא שילב את שירי הספיריטואלס עם רפרטואר של שירי עמים. רובסון נתפס בעיני דליות כנושא הלפיד של מסורת הרסיטלים למרות שלא היה הראשון והבלעדי, אך נכון לומר כי העיבודים הייחודיים של בראון ובורליה (Burleigh) אכן נכתבו במקור לרובסון והשאירו חותם חשוב על ביצועי הסולו האמנותיים שבאו אחריו. דליות מדגיש שוב בהמשך הראיון את האיכות הקולית של רובסון לצד איכותו האנושית:

<sup>51</sup> תמלולו המלא של הראיון מופיע בפרק הנספחים לעבודה זו.

זאת אומרת הוא היה לא... בשבילי לא רק מוסיקאי גדול וזמר אדיר עם קול שאין לו תחליף... אין. אין קול כזה... איפה שומעים קול כזה?! ו... אחד שהיה כל כך נאמן למורשת הזאת של הספיריטואלס, ומצד שני גם אדם גדול, אדם אמיץ שאפשר להזדהות ואפשר שלא להזדהות.

דליות קיבל במשך השנים תגובות אוהדות מצד מאזינים, אך גם תגובות "איומות" לדבריו. כך למשל, הוא מציין שבשנות התשעים קיבל את התגובה הבאה ממאזין עולה מברית המועצות:

למשל אחד, רוסי אחד, ש... אני לא זוכר את שמו, שאמר לי בפירוש: מה אתה מהלל כל כך ועושה... גיבור גדול את הקומוניסט הזה?... אז אני אמרתי לו, אתה יודע אדוני, אף אחד לא מחייב אותך לשמוע, אתה יכול לסגור את הרדיו ולידיעתך הוא היה מוסיקאי גדול קודם כל, כן? ואם אתה לא מסכים עם הדעות שלו זה... אם הוא היה קומוניסט או לא, הוא היה מוסיקאי גדול והוא עשה המון בשביל... ה... מורשת המוסיקלית של האפרו-אמריקנים... אבל הרוב היו תגובות אוהדות ואפילו היה איזה אחד שפנה אליי, איזה שחקן, שכחתי את שמו, שרצה לעשות ערב מחווה לפול רובסון בעברית כאן בארץ...

דליות נוטה להסתייג מהרעיון של ביצוע השירים בעברית, ובעיקר מהניסיון המקומי לחקות את פול רובסון ("אף אחד לא יכול לחקות את פול רובסון!"), ומעדיף תמיד את הביצועים המקוריים. בנוגע לתגובות ולמאזינים בשנות החמישים והשישים, דליות מספר שהייתה התעניינות רבה מצד המאזינים בשאלה איך להשיג את התקליטים של רובסון. הוא מציין מספר תקליטים מובחרים שהיו ברשות התקליטייה של קול ישראל באותה תקופה, ביניהם תקליט בהוצאת חברת ונגארד (Vanguard) הידועה, שהייתה לדבריו "חברה מאוד אידיאליסטית ותרבותית", תקליט בהוצאת חברת מוניטור ואת תקליט הופעת הקאמבק של רובסון בקארנגי הול ב-1958.

בנוסף לתקליטים שהוזכרו על ידי דליות, הגיע לידי גם תקליט בהוצאה מקומית שנקרא בעברית "פול רובסון שר ניגרו ספיריטואלס" בהוצאת המועדון המוסיקלי, שנמצא בחנות תקליטי יד-שניה "גלי תקליטים" בירושלים, כנראה משנות השישים.

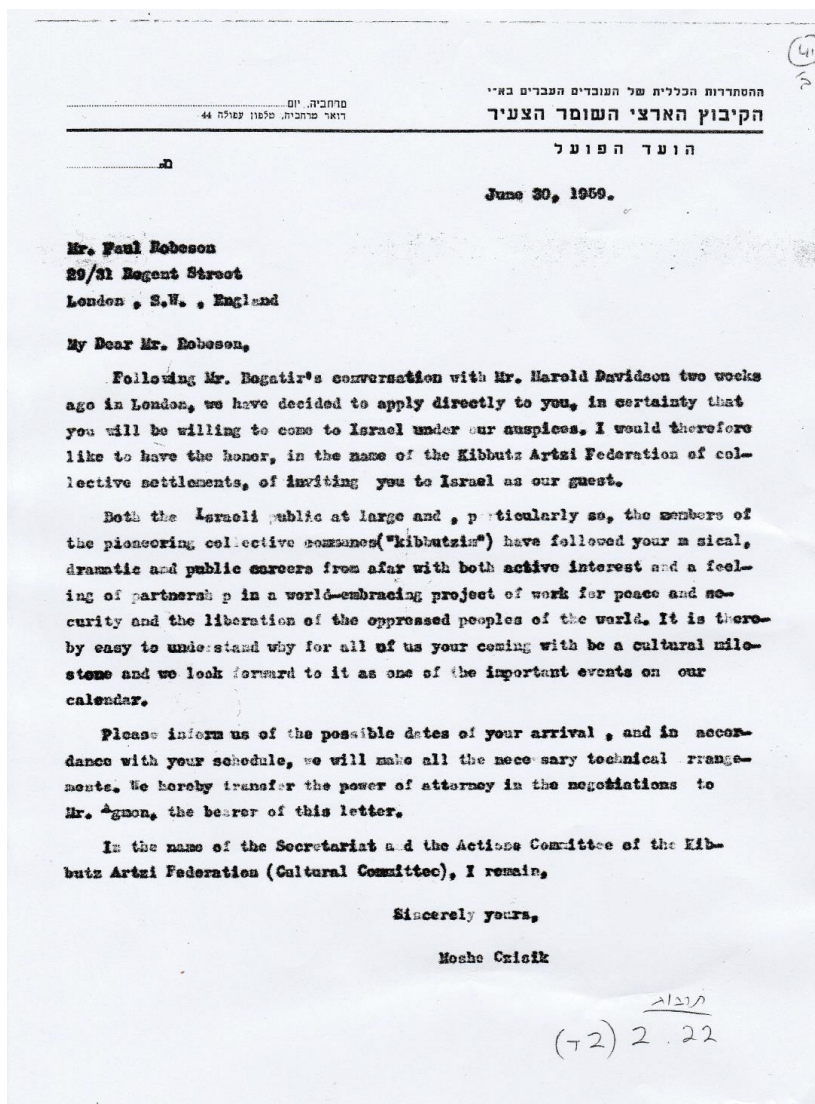
בשנות התשעים, כהכנה לקראת התכניות שהתמקדו ברובסון, אסף דליות הקלטות נדירות נוספות שהגיעו לדבריו מבנו של רובסון, דרך חבר ישראלי שחי בארצות הברית:

... היה לי ידיד טוב אחד שקוראים לו אברהם ברזילאי, שחי ב... הוא קיבוצניק אבל הוא השתקע... הוא חי בניו ג'רזי עם משפחתו, והוא גם מאוד מאוד אוהב את פול רובסון, ואפילו תכנית אחת או שתיים עשיתי אתו, והוא היה מביא לי הקלטות, כי אני לא הייתי לעתים קרובות בארצות הברית, ותמיד שהייתי בארצות הברית הייתי רץ לכל מיני... שהיו עוד חנויות תקליטים... כדי לאסוף הקלטות שלו. אבל קיבלתי הקלטות נדירות מהבן שלו! באמצעות אברהם ברזילאי, אה... פול רובסון ג'וניור!

ניכר כי לא רק אותו קיבוצניק לשעבר, אלא התנועה הקיבוצית כולה הכירה היטב את רובסון מבחינה מוסיקלית ומבחינה פוליטית (וסביר להניח שגם הכירה אותו כשחקן קולנוע בסרטים הרבים שהוקרנו בקיבוצים וברחבי הארץ), כפי שניתן ללמוד מתוך מכתב מה-30 ביוני 1959 שכתב משה ציזיק כליף בשם התנועה הקיבוצית כולה אל פול רובסון המזמין אותו לבוא להתארח ולהופיע בישראל. כך מתוך המכתב:

I would therefore like to have the honor, in the name of the Kibbutz Artzi Federation of Collective Settlements, of inviting you to Israel as our guest. Both the Israeli public at large, and particularly so, the members of the pioneering collective communities ("Kibbutzim") have followed your musical, dramatic and public careers from afar with both active interest and a feeling of partnership in a world-embracing project of work for peace and security and the liberation of the oppressed peoples of the world.<sup>52</sup>

טרם מצאתי את תגובתו של רובסון למכתב, אם בכלל הגיע ליעדו, אך ניתן ללמוד מתוכו רבות על ההכרות המעמיקה של התנועה הקיבוצית כולה עם פועלו של רובסון.



המכתב כפי שמופיע בארכיון השומר הצעיר - יד יערי

<sup>52</sup> מכתב, באנגלית, ממשה צייזיק (כליף) אל הזמר פול רובסון לבוא להתארח, 30.6.1959, חטיבה דוקומנטטיבית, קוריוזים, ארכיון יד יערי, מספר פריט: 165714.

כעדות נוספת ופחות רשמית לתפוצת התקליטים בקיבוצים באותה תקופה, שאלתי את אבי (חובב בן-סעדיה, יליד 1957 מקיבוץ אשדות יעקב מאוחד) האם הוא זוכר מתקופת ילדותו ונעוריו שהשמיעו את פול רובסון בקיבוץ. מכיוון שמשפחתו הייתה המשפחה הראשונה בקיבוץ שרכשה פטיפון לשימוש ביתי בסוף שנות השישים, נושא התקליטים הוא נושא הזכור היטב לבני המשפחה. לדבריו, לפני שהיו פטיפונים ביתיים, נהגו חברי קיבוץ אשדות יעקב מאוחד להאזין לתקליטים בחדר משותף המיועד לכך. אבי סיפר כי הוא זוכר בבירור בתור ילד את חברי הקיבוץ מאזינים לתקליטים של מוסיקה קלאסית – באך, מוצרט, בטהובן ואחרים – לצד תקליטי שירי עמים וספיריטואלס של פול רובסון. הקהל הישראלי, שככל הנראה ציפה להגעתו של רובסון ארצה, נאלץ להסתפק במשך השנים בגרסאות רובסוניות מקומיות וכן בזמרים אפרו-אמריקאים אחרים שהגיעו להופיע בישראל, כגון וויליאם וורפילד וגיוש ווייט.<sup>53</sup>

מטרת פרק זה הייתה להראות דרך דמותו של פול רובסון, על כל רבדיה השונים, את התיווך שנעשה בין התוצר התרבותי המקורי (שיר הספיריטואל) לבין התוצר התרבותי המקומי כפי שהוא "תורגם" והועבר לתרבות הישראלית של אותה תקופה. הפרק עסק בשלושה היבטים עיקריים: ההיבט הביוגרפי, במסגרתו סקרתי את חייו של פול רובסון מבחינה מוסיקלית, כלומר, את המשכיות מסורת הביצוע הבימתית של שירי הספיריטואלס, כמו גם מבחינה פוליטית את עמדותיו האידיאולוגיות ופעילותו האקטיביסטית, ואת קשריו והזדהותו עם יהודים ברחבי העולם. ההיבט הביצועי עסק במשמעויות הסימבוליות הנוצרות על ידי נוכחותו הפיזית, גופו וקול הבס העמוק שלו. לכל אחד ממרכיבים אלו משמעויות המשפיעות על האופן בו הוא נתפס בקרב צופיו ומאזיניו. ולבסוף, אופן ההתקבלות שלו בישראל, אותו סקרתי דרך ממצאי עיתונות, רדיו ותקליטים מהתקופה. ניכר כי השילוב בין שני ההיבטים הראשונים (הביוגרפי והביצועי) לבין רוח התקופה ההיסטורית בישראל, כפי שהיא מתבטאת בממצאים השונים, יצרו קרקע פורייה במיוחד להתקבלותו.

אם הייתי יכולה להמציא "נוסחה" להתקבלות של אדם נערץ בישראל באותה תקופה הייתי מנסחת אותה בדיוק על פי המאפיינים של רובסון: בן מיעוטים המחזיק בעמדה סוציאליסטית, פעיל למען עצמאותם של עמים ומפגין סולידאריות עם יהודים ברחבי העולם, בשילוב כריזמה בימתית, גוף גברי גדול וקול מרשים במיוחד. אפשר לנסות להוריד משתנים מהמשוואה הזו ולשאול את עצמנו אם היה מתקבל באותה מידה. למשל, מה היה קורה לו רובסון היה אישה? לו היה לבן? לו היה תומך נלהב בקפיטליזם? לו היה לו קול שונה? טענתי היא שלא היה מתקבל באותה מידה. לכל תקופה בהיסטוריה מאפיינים פוליטיים ותרבותיים מקומיים הנתפסים כאידיאל. אדם העונה על מרבית האידיאלים הללו סופו לזכות בהערצה והתקבלות יוצאת דופן. רצה הגורל ומסלול חייו ופעילותו של רובסון עלו בקנה אחד עם רבים מהאידיאלים התרבותיים והאסתטיים של החברה הישראלית בת-

<sup>53</sup> הזמר וויליאם וורפילד (ששיחק בעצמו בגרסא הקולנועית המאוחרת של "ספינת השעשועים") הגיע לישראל בשנים 1954, 1956, ווייט הגיע לסיבוב הופעות ברחבי הארץ בשנת 1960.

זמנו, וזאת כמובן לאור העובדה כי רובסון היה דמות בינלאומית שנפוצה בכל העולם דרך תקליטים וסרטי קולנוע, מה שאפשר לתוצריו להגיע בקלות גם לישראל.

תמה מרכזית עלתה וחזרה מספר פעמים במהלך הפרק (כמו גם בראיון), והיא ההשוואה המתמדת בין מעמדה של המוסיקה העממית למעמדה של המוסיקה האמנותית המערבית. מתוך נקודה זו אפתח את הפרק השני, שיעסוק בשאלת הקטגוריזציה המוסיקלית של שירי הספיריטואלס בין הגדרתם כשירים עממיים לבין ביצועם האמנותי על במות הקונצרטים. קטגוריות אלו מקפלות בתוכן משמעויות חברתיות, מעמדיות וגזעיות (ובישראל, גם עדתיות) בהן אעסוק בהרחבה.

## II

### הקטגוריזציה של שירי הספיריטואלס והמשמעויות הגזעיות והמעמדיות הנובעות מכך

"רסלר סיים את הקטע של טלמן וניגן קטע אחר של מוסיקה טרום קלאסית... קיווייתי שיוסי ישקע בנגינתו ויוסיף עוד ועוד וישכח את ענין השירים, שלא יקלקל את הקסם שנח עלינו באותם רגעים... ואולם יוסי סיים את הקטע ופרט מיד את האקורדים המקדימים ואמר באנגלית: Nobody knows the trouble I see. קולי היה בתחילה מהוסס ורפה... חשתי שאני עושה מעשה רב בהיכנסי כשותף אל מעשה היופי הזה, חשתי כמי שנשלט בכוח חזק מכוחו, כאילו אני מדיום בחבורה של ספיריטואליסטים. מלות השיר שלא שמעתין ולא זימרתני אותן זמן כה רב חזרו אל זכרוני בשלמותן, והקול השני של יוסי ענה כנגדן כהד, במרוחים מפתיעים, על רקע האקורדים מלאי הרוך והעצבות שזרמו להבטחה לאין-סוף. לא האמנתי שקולי הוא המזמר בפי, כל-כך מילאה אותי תחושת היופי, זרה, לא-מיוחלת, כברכה שאינני ראוי לה.

סיימנו את השיר ויוסי רסלר מיהר והקדים את האקורדים לשיר השני, Swing Low Sweet Chariot, משתדל שלא לתת רווח בין השירים, פן תגווע השלהבת. האם גם הוא חש מה שחשתי אני זה רגעים אחדים? כתום השיר הזה, הוסיף יוסי ופרט על הגיטרה שרשרת של אקורדים ואלון חרק פתאום חרש בקולו הצרוד, המרוסק: "לי כל גל נושא מזכרת", ואנחנו הצטרפנו עם הגיטרה ועם קולו השני של יוסי, וקודם שסיימנו את הבית הראשון, נשמעה מקצה הצריף גניחה עזה וממושכת, יללה שהתחזקה והלכה עד שנשמעה כקריאתו של מואזין והסתלסלה והתייפחה עד מחנק. זכי פרץ בזמר ערבי וחבריו נענו לו במחיאיות כפיים קצובות ובקריאות עידוד ובאנקות של עונג. יוסי חדל לנגן, השתתקו והיינו מגוחכים מאוד בעינינו. קיפוד קפץ ממקומו על מראשות המיטה ופניו השתלהבו בששון קרב. הוא רץ אל הפינה שבה ישבו המפריעים. "מה יש לכם?" צעק, "למה אתם מקלקלים כל דבר יפה?" "גם אנחנו רוצים לשיר את השירים שלנו", אמר פרץ, "ואם זה לא מוצא חן בעיניך תסתום את האזניים שלך." ופרץ רמז בידו לזכי שימשיך והצטרף אליו בילל. "לא רוצים לשמוע שירים ערביים בצבא!" קרא קיפוד, "לא רוצים לשמוע את הזבל הזה!" – "גם אנחנו לא אוהבים את השירים האשכנזיים שלכם", אמר סמי.<sup>54</sup>

הפרק השישי בספרו של יהושע קנז, **התגנבות יחידים** (הפיסקה הראשונה בציטוט לעיל), מסתיים ברגע מוסיקלי בו המספר וחברו מבצעים בשני קולות שני שירי ספיריטואלס אותם שרו קודם לכן באותו פרק.<sup>55</sup> מעניין לקרוא את תיאור אותו הרגע, כפי שהדגשתי בטקסט, ולהבחין בדמיון לסוג הציטוטים שהובאו בפרק הקודם: הספיריטואל כזיכרון חי וככוח רוחני עליון ובלתי-מוסבר. בחירת מילות התיאור "האקורדים מלאי הרוך והעצבות שזרמו להבטחה לאין-סוף" מהדהדות את מילותיו של פול רובסון אותן ציטטתי בפרק הקודם ("העצב האינסופי של שירי הספיריטואלס"), כמו גם תיאורים רבים מאת כותבים אפרו-אמריקאים שהשתייכו לאסכולת הרנסאנס של הארלם, בו יעסוק חלק נכבד מפרק זה. תיאור זה מרמז על כך שקנז הבין את המשמעות העמוקה והרקע ההיסטורי המורכב של השירים, וכאן המקום לציין שהתגנבות יחידים יצא לאור בשנות השמונים המאוחרות ולכן הוא מתייחס לשנות החמישים במבט מודע וביקורתי. בתחילת הפרק השביעי (הפסקה השנייה בציטוט לעיל) הופך אותו רגע מוסיקלי "קסום" למלחמת תרבויות סוערת בין החיילים האשכנזים לחיילים המזרחים בצריף הטירוניס. התחרות, שמטרתה להכריע איזו מוסיקה תישמע חזק יותר, או במילותיו של קיפוד, "הם יראו מי כאן יותר חזק, מי קובע פה", מתגלעת לכדי ויכוח קולני בין החיילים על מוסיקה, עדתיות

<sup>54</sup> קנז, **התגנבות יחידים**, 92-93. ההדגשות בטקסט הן תוספת שלי. ברצוני להודות לפרופ' נפתלי וגנר על ההפנייה לסצנה זו מתוך הספר.

<sup>55</sup> קנז, **התגנבות יחידים**, 76.



ופוליטיקה. מתוך מערכה זו עולה נקודה חשובה: שירי הספיריטואלס נתפסים כחלק מיחידה מוסיקלית "אשכנזית" אחת. הם מגיעים אחרי רפרטואר קלאסי וטרומ-קלאסי (יצירות מאת טלמן), כאשר בעקבותיהם מגיע באופן אסוציאטיבי השיר "רותי" ("לי כל גל נושא מזכרת"), שיר-עם רוסי בתרגום של חיים חפר לעברית.<sup>56</sup> יחידה מוסיקלית זו מזוהה על ידי החיילים המזרחים בתור "השירים האשכנזיים שלכם", כאשר מנגד מושרים שירים שמחים בערבית. הקו המקשר בין השירים ה"אשכנזיים" היא אולי אותה מלנכוליה מינורית האופיינית להם, לעומת הצהלה, מחיאות הכפיים והריקודים לצלילי המוסיקה המזרחית. קנו מזהה את האירוניה ומשתמש בה: מבחינת צבע העור וחוויות החיים, מי דומה יותר? מי מהם מזוהה עם הקושי? ההסבר מגיע דרך דמותו המתווכת של אבנר, יליד הארץ ובן למשפחה ירושלמית ותיקה שמהווה מעין דמות ניטרלית באותו ויכוח עדתי. הוא מספר על שיר ששמע בעת שהותו בכלא הצבאי: "אז הוא היה שוכב שם כל היום בתא שלו ושר. לא הפסיק לשיר... זה חזר שוב ושוב, בהתחלה זה היה מצחיק, אחר כך זה עלה על העצבים ולבסוף אני זוכר שאמרתי לעצמי: אולי יש בזה משהו? כמו שירים עממיים, כמו השירים ששרתם מקודם, שהעבדים הכושים חיברו על הגורל שלהם. הם לא היו הרבה יותר משכילים ותרבותיים מהבחור הזה."<sup>57</sup>

#### הגדרה ותיוג של החומר המוסיקלי

מתוך הדיון העדתי והמעמדי שבא לידי ביטוי ביצירתו הספרותית של קנו עולה שאלה רחבה יותר הנוגעת לתיוג של חומר הגלם המוסיקלי בתוך ז'אנרים או קטגוריות. בניתוח זה אני מתבססת על מספר תיאוריות אתנומוסיקולוגיות מרכזיות, כגון אלו של הולט (Holt),<sup>58</sup> טיילור,<sup>59</sup> קסטלו-ברנקו (Castelo-Branco)<sup>60</sup> ואחרים. נקודת המוצא המשותפת לכל התיאוריות לעיל היא שז'אנרים או קטגוריות הם סממן מודרני, תוצאה של כוח חברתי ופוליטי הנמצא בידי מעטים. יש ביכולתן של אותן אליטות לארגן, להגדיר ולהבנות את הזהות ואת קבוצות ההשתייכות שלנו. לפי קסטלו-ברנקו, קטגוריות הן גמישות ומשתנות; הן מייצגות מבנים אידיאולוגיים וסימבוליים המשתנים בהתאם לתקופה ולסוג השלטון.<sup>61</sup> שימוש בז'אנרים הינו כלי שכיח להבניית לאומיות (או להבניית גאווה של קבוצות מיעוט) במקומות רבים בעולם. למעשה, הלאומיות במוסיקה הייתה לתופעה נפוצה למדי כבר באירופה של המאה התשע-עשרה. קסטלו-ברנקו מתארת את ההבניה של רפרטואר לאומי בפורטוגל באמצעות הפיכת שירים כפריים למוסיקה בורגנית אורבנית על ידי עיבוד השירים לקול ולפסנתר<sup>62</sup>, תהליך זהה כמעט לזה שעברו שירי הספיריטואלס. אם כן, מה שאני מבקשת לשאול כאן הוא לאיזו קטגוריה מוסיקלית (ובהתאם לכך, גם השתייכות חברתית-מעמדית) משתייכים שירי הספיריטואלס בהקשר המקורי, וכן בהקשרם

<sup>56</sup> לאור העובדה שגם רובסון עושה את אותה אסוציאציה בין השירים האפרו-אמריקנים לשירים הרוסים, מעניין לשאול האם אסוציאציה זו נוצרה בראשם של החיילים או שהיא נובעת מהיכרותם עם תקליטיו של רובסון שכללו שירים אלו זה לצד זה.

<sup>57</sup> קנו, *התגנבות יחידים*, 96.

<sup>58</sup> Holt, *Genre in Popular Music*.

<sup>59</sup> Taylor, "Fields, Genres, Brands," 159-174.

<sup>60</sup> Castelo-Branco, "The Politics of Music Categorization in Portugal," 661-677.

<sup>61</sup> Castelo-Branco, "The Politics of Music Categorization in Portugal," 661.

<sup>62</sup> Castelo-Branco, "The Politics of Music Categorization in Portugal," 665.

הישראלי? האם מדובר בשירי-עם או במוסיקה אמנותית? האם מדובר ברפרטואר שירים דתי כפי שמרמזים הכותרת והתוכן המילולי שלהם, או שמדובר במסרים חתרניים עמוקים הנוגעים לחיי היומיום? האם מדובר בחומר מוסיקלי כפרי או עירוני? וכמובן, השאלה הגזעית: האם זו מוסיקה ”שחורה” או ”לבנה”? (או בהקשר הישראלי, מזרחית או אשכנזית?)

ברצוני לפרק את הקטגוריות המקובעות האלה ולפרוס אותן מחדש כארבעה צירים רחבים. אותם צירים יוצרים ביניהם באופן בלתי נמנע צמתים ומפגשים. לעתים הם סותרים זה את זה, ולעתים משלימים, אך מה שחשוב הוא שהמשמעויות שלהם נעות ומשתנות בין התרבות האפרו-אמריקאית לבין התרבות הישראלית, והם יעזרו לי בהמשך להבין את התרגום שנעשה במישורים שונים מאנגלית לעברית. אלו ארבעת הצירים:

1. **בין עממי לאמנותי:** במקור שירי הספיריטואלס משויכים לקטגוריה של שירי-עם שזכו בחלקם הגדול לעיבודים אמנותיים לקול ולפסנתר (כפי שראינו ברפרטואר של רובסון). רובם של עיבודים אלו נכתבו בסוף המאה התשע-עשרה עבור מקהלות ואנסמבלים קוליים, וזכו לתחייה מחודשת, בעיקר לגרסאות סולניות, במהלך שנות השלושים והארבעים של המאה העשרים. ההעברה של השירים ממצב של תוצר עממי לתוצר בימתי-אמנותי היה חלק מהתעוררות תרבותית של הקהילה האפרו-אמריקאית, התעוררות שהתחילה בשכונת הארלם השוקקת שבעיר ניו יורק, בתחילת המאה העשרים ושיאה בסוף שנות העשרים עד אמצע שנות השלושים. בישראל של שנות החמישים הייתה התעניינות כללית בשירי-עם שונים כדרך לבסס ולהגדיר את עם ישראל כעם בין כל העמים מצד אחד, ומצד שני שאיפה להגדרה עצמית של המדינה הצעירה כמדינה מערבית ומודרנית שמוסדותיה בהתאם (בית אופרה, אולם קונצרטים, היכל תרבות וכדומה). בשני המקרים, ובמקרים רבים אחרים של בניית מדינה לאומית או קבוצות בתוכה, למאבק בין העממי ה”אותנטי” לאמנותי ה”משכילי” יש תפקיד בהתעוררות החברתית ובהבניית הלאום או זהות קבוצת המיעוט.

2. **בין דתי לחילוני:** שירי הספיריטואלס מזוהים בארצות הברית עם הכנסייה השחורה ועם הדת הנוצרית (ובפרט הבפטיסטית), אך כמעט באותה מידה הם מזוהים גם עם ההתנגדות של העבדים וחיי היומיום שלהם. המחקר רואה בהם ”שירי קוד”, שירים בעלי מסר כפול וחתרני, ולכן נעשה בהם שימוש בתקופות שונות בהיסטוריה כשירי מחאה אוניברסליים. בשנות ההתיישבות הראשונות בישראל הייתה התרחקות מכוונת מהדת ומהחיים הדתיים, כפי שחיו אותם בארצות המוצא, כחלק מאידיאולוגיה סוציאליסטית.<sup>63</sup> עם זאת, נעשה שימוש נרחב בסיפורי התנ”ך על מנת להצדיק את זכותו ההיסטורית של העם היהודי להתיישב בארץ ישראל וכמקור מיתולוגי מחולק (ארחיב בעניין זה בפרק הבא). וכך, נוצר לו מעין פרדוקס: מחד נעשה ניתוק מוחלט מההקשר הנוצרי שבשירים, ומאידך הסיבה המרכזית לאימוצם היתה דווקא אותו מרכיב דתי המגולם בסיפורי התנ”ך. כך הם

<sup>63</sup> על סקירת תהליך התרחקותם של המתישבים הסוציאליסטים מהחיים הדתיים, ראו מאמרם של בן חיים-רפאל ובן-רפאל, ”זהויות יהודיות בנות זמננו”.

מוגדרים כ"שיר דת כושי", ללא ציון הדת הספציפית וללא ניסיון לשמר בתרגום את האלמנט הרוחני, שיכול היה להתבטא בדרכים נוספות.

**3. בין כפרי לעירוני:** מקורן של ההקלטות הראשונות של שירי ספיריטואלס הוא בכפרים ובעיירות הקטנות של דרום ארה"ב, בעיקר באזור דרום-קרוליינה. כלומר, ה"אותנטיות" שנשמרה כביכול מימי העבדות נמצאת באזורי הפריפריה המרוחקים מהעיר. יתר על כן, השירים עצמם מזוהים עם עבודת האדמה (שירי עבודה), הן בתקופת העבדות והן בתקופה שאחרי שחרור העבדים (למשל הקלטות השדה המפורסמות של אלן לומקס שנעשו בבתי-כלא בדרום ארצות הברית).<sup>64</sup> בנוסף, מבחינת תוכן, שירי ספיריטואלס רבים כוללים מוטיבים שונים מעולם הטבע.<sup>65</sup> בישראל של תקופת קום המדינה, ההתיישבות החקלאית ועבודת האדמה נתפשו כאידיאל ציוני (למעשה, כבר אז מתפתחת נוסטלגיה לצד תפיסה אוטופית המקדשת את עבודת האדמה ברוח כתביהם של א.ד. גורדון ואחרים), ולכן לא מפתיע כי שירי ספיריטואלס מזוהים בעיקר עם התנועה הקיבוצית ועם גופים סוציאליסטים במדינה. מנקודת מבט היסטורית ופילוסופית רחבה יותר, החל מהתקופת הרומנטיקה המוקדמת, עולם הטבע מתקשר ליסודות אותנטיים בחברה ובנפש היחיד (כך למשל אצל רוסו). תת-קטגוריה זו יכולה כמובן להיכלל בתוך ההגדרה של "בין עממי לאמנותי", ואף בתוך ההגדרה של "בין דתי לחילוני", בהתאמה.

**4. בין שחור ללבן:** בארצות הברית, שירי ספיריטואלס מזוהים באופן בלעדי עם הקהילה האפרו-אמריקאית, על אף שמקורם של מרבית המלודיות בהמנונים (hymns) ובמזמורי כנסייה לבנים (ייתכן שמסיבה זו, מבחינת המערכת הטונאלית, מתויגים שירים אלו כ"אשכנזים" בתגובת החיילים המזרחים לעיל). שירי הספיריטואלס מלווים את הקהילה השחורה לאורך ההיסטוריה בהקשר של מאבקים לשוויון זכויות: מעבר להיותם סמל או זיכרון מתקופת העבדות, הם חזרו וליוו את הקהילה במאבק כנגד הפרדה גזעית ואפליה במאה העשרים, ואף מזוהים כיום עם מאבקים כמו Black Lives Matter (ראו נאומו של הנשיא אובמה לאחר הטבח בכנסייה בדרום-קרוליינה ביוני 2015, במהלכו שר את שיר הספיריטואל הידוע *Amazing Grace*). בישראל, שירים אלו מזוהים כ"שיר-עם כושי" או "שיר דת כושי" אך מבוצעים, באופן כמעט בלעדי, על ידי זמרים ממוצא אשכנזי.

ברצוני להתמקד כעת בהיבט הגזעי באמצעות שני מקורות עיקריים: בהקשר האפרו-אמריקני, אתמקד בתפיסה שהייתה קיימת בקרב חלק מאנשי הרנסאנס של הארלם ומתבטאת בספרו של אלן לוק (Locke) בנוגע לתיוג הז'אנרי של שירי הספיריטואלס והאידיאל הביצועי שלהם.<sup>66</sup> בהקשר הישראלי, ספרו של איתן בר-יוסף, "וילה בג'ונגל", סוקר בצורה מעמיקה את יחסה של התרבות הישראלית לאפריקה ולדמות ה"כושי", ואשתמש בו כאן על מנת להבין את ההקשר של תיוג החומר המוסיקלי ככזה (שיר "כושי" ולא שיר אפרו-אמריקאי או שיר-עם אמריקאי).

Lomax, *Negro Prison Blues and Songs Recorded Live*.<sup>64</sup>  
Thurman, *Deep River*.<sup>65</sup>  
Locke, *The New Negro*.<sup>66</sup>

## ספיריטואלס כביטוי עממי-קלאסי

תנועת הרנסאנס של הארלם קושרת את הדיון על פול רובסון בפרק הקודם לדיון הנוכחי במשמעויות המעמדיות והגזעיות של שירי הספיריטואלס, משום שרובסון עצמו היה חלק מאותה תנועת התעוררות של צעירים שחורים משכילים בשנות העשרים והשלשים בהארלם שבניו יורק. חשוב לציין כי האגינדה הפוליטית והאמנותית של תנועה זו לא היתה אחידה ומגובשת – היא כללה שלל דעות, ניגודים וויכוחים בין חבריה, כפי שאפשר ללמוד מפרסומים ומהתכתבויות בין חברי התנועה<sup>67</sup>. אך מי שנחשב ל"אבי הרנסאנס של הארלם" הוא אלן לירוי לוק (Locke), שטבע את המושג "השחור החדש" (*The New Negro*) במסגרת ספר באותה הכותרת הנחשב לתורה השלמה של התנועה. הספר, שיצא בשנת 1925 בעריכתו של לוק, מקבץ מאמרים בנושאים שונים הנוגעים לאמנות ולתרבות אפרו-אמריקנית ובמסגרתו נמצא פרק מאת לוק עצמו, העוסק במהותם של שירי הספיריטואלס ובאופן ביצועם<sup>68</sup>. לטענתו, הספיריטואלס הם התוצר המאפיין ביותר, הן מבחינה גזעית והן מבחינה לאומית, משום שהם מהווים מה שהוא מכנה 'classic folk expression' – הבעה של חוויה אנושית אוניברסלית המקפלת בתוכה את ההיסטוריה האמריקנית כולה<sup>69</sup>. הוא מציג את השירים כקלאסיקה, משום שמה שמאפיין קלאסיקות לדבריו היא אותה יכולת הישרדות, היכולת לעמוד במבחן הזמן ולהישאר רלוונטיים למציאות. לוק דן בחומר המוסיקלי דרך הניגודים המאפיינים אותו: הפשטות המבנית של השירים (מבחינה פואטית ומבחינה הרמונית) לעומת העושר הרגשי שלהם, הנאיביות שלהם לעומת העומק הרוחני שלהם והדתיות שלהם לעומת התפקיד החילוני והיומיומי שהם ממלאים. דיון זה של לוק מתחבר לצורך האינטואיטיבי שהיה לי להציב את הקטגוריות על גבי צירים, שכן גם אצלו עולה הקושי להציג את הספיריטואלס כדבר אחד מוחלט ואף הוא משתמש ברעיון הציר בהקשר הרגשי – הוא טוען שהשירים נמצאים על פני "מנעד של רגשות אנושיים" (*gamut of human moods*) אותם הוא מבקש למיין לתתי-ז'אנרים על פי ההקשר הפונקציונלי שלהם (למה הם מיועדים בעת ביצועם) והוא מחלק אותם לארבעה טופוסים (*song-types*)<sup>70</sup>:

1. Ritualistic prayer songs
2. Freer evangelical "shouts", camp-meeting songs.
3. Folk-ballads
4. Work and labor songs (secular)

המטרה שלו ביצירת חלוקה זו, קשורה בהיבט הביצועי – הוא מאמין שכל זמר וזמרת צריכים להכיר את ההקשרים הפונקציונליים של השירים כדי לבצע אותם בצורה אמינה. במוקד מאמרו של לוק נמצא, אם כן, דיון בהיבט הפרפורמטיבי של השירים בהקשר לנתיב התפתחותם ההיסטורי. אם לנסות ולתמצת את דבריו, הוא

<sup>67</sup> Hutchinson, *Cambridge Companion to the Harlem Renaissance*, 1-2.

<sup>68</sup> Locke, *The New Negro*, 199-213.

<sup>69</sup> Locke, *The New Negro*, 199.

<sup>70</sup> Locke, *The New Negro*, 205.

מעלה שלושה שינויים מרכזיים: א. העברת השירים מהקהילה המקומית לבמת הקונצרטים, ב. העברת הגוף המבצע מביצוע מקהלתי לביצועי סולו וג. שינוי הדיאלקט השחור ה"קלוקל" לאנגלית תקנית. כל שינוי שכזה מרחיק את השירים מההקשר המקורי שלהם, אך מצד שני מעביר אותו תהליך של הנגשה והכרות לקהל (השחור וגם הלבן). כך מתרחש תהליך ההופך את החומר המוסיקלי העממי לקלאסיקה בהיקף לאומי. עבור לוק, הביצוע האותנטי (כלומר, ביצוע קהילתי, מקהלתי ובהגייה של אנגלית "קלוקלת" אליה הוא מתייחס כדיאלקט – dialect of colloquialism) הוא הביצוע האידיאלי. בעניין הגיית המילים למשל, הוא טוען שלהגיית המילים כפי שביטאו אותן העבדים יש תפקיד קריטי גם מבחינה היסטורית וגם מבחינה מוסיקלית – לדבריו, "מילים הן רמזים חיוניים למצבי הרוח" ("Words are vital clues to the moods")<sup>71</sup>. הגיית המילים, לדעתו, גם משפיעה על הקצביות המיוחדת של המוסיקה השחורה (לדוגמא, החסרת הברה מסוימת ממילה יוצרת סינקופציה).

עניין זה של הגיית המילים הוא קריטי בהקשר הישראלי. כפי שאראה בפרק הבא, המתרגמים לעברית התעלמו מהיבט זה לחלוטין! כלומר, הטקסטים אינם מתורגמים לסלנג מקומי או לעברית קלוקלת, אלא לעברית גבוהה ש"מדברת" אל חלק מסוים באוכלוסייה הישראלית. המשמעות של בחירה זו היא אובדן הקשרם ההיסטורי והמעמדי של השירים.

הביצוע האותנטי לפי לוק הוא לא רק מתבקש, אלא אפילו בגדר חובה של הזמר השחור. האיכויות אינן נמדדות לדידו בכישרון מוסיקלי או ביכולת ווקאלית יוצאת דופן כמו שהן תלויות בהבנה אינטואיטיבית של הניואנסים התרבותיים, ההיסטוריים והביצועיים כפי שהיו במקור. מנקודת מבט של אותו הרגע ההיסטורי באמצע שנות העשרים, לוק מתריע על הגעתם של שירי הספיריטואלס אל צומת דרכים קריטי בהקשר הביצועי והמעמדי שלהם: "At present, the Spirituals are at a very difficult point in their musical career; for the moment they are caught in the transitional stage between a folk-form and an art-form."<sup>72</sup>

נדמה כי לוק עצמו נמצא בצומת דרכים דומה ביחסו אל העממי ואל האמנותי. מצד אחד הוא מהלל את צורת הביצוע ה"אותנטית", ומצד שני הוא מביט בערגה אל האמנות הגבוהה וניכר כי הוא בקיא בה מאוד. לוק מציב בספרו אידיאל אומנותי מעניין – המוסיקה המקהלתית ברוסיה – מוסיקת-עם דתית שעברה תהליך דומה של מעבר אל במת הקונצרטים, אך שמירת הצורה המקהלתית הצליחה לדבריו לשמר את המשמעות והעוצמה שלה כפי שהיו במקור.<sup>73</sup> לוק מתייחס באופן חיובי גם לתרומה הגדולה של המוסיקה האמנותית של אותה התקופה ולמלחינים כמו דבוז'אק וסטרובינסקי שעשו שימוש ניכר בשירי-עם ביצירותיהם.<sup>74</sup> צורת ההתייחסות הרומנטית

Locke, *The New Negro*, 204.<sup>71</sup>

Locke, *The New Negro*, 207.<sup>72</sup>

Locke, *The New Negro*, 209.<sup>73</sup>

Locke, *The New Negro*, 210.<sup>74</sup>

הזו של לוק הופכת אותו לחלק משיח קיים וותיק שמתחיל כבר עם הרדר (Herder) ומושג ה-Volksgeist בתחילת המאה התשע-עשרה וממשיך עם מלחיני התקופה הרומנטית. אולי אותה רומנטיקה של לוק מסבירה מדוע אותה תנועת התעוררות גזעית בהארלם נקראת "רנסאנס" <sup>75</sup> ולא תנועת "הכוח השחור" שהגיעה לתודעת הציבור מאוחר יותר בשנות השבעים. <sup>76</sup> <sup>77</sup> אין זה חידוש, כאמור, ששירי-עם (כחלק מפולקלור) היו כלי עזר אופייני להבניית לאומיות בסוף המאה התשע-עשרה, ולכן יש לזכור שמבחינה תודעתית, שנות העשרים של ניו יורק קרובות יותר לתפיסות הרומנטיות של המאה התשע-עשרה מאשר למודרניזם הבועט המאפיין את המחצית השנייה של המאה העשרים. העניין בשירי-עם ובתוכם ספיריטואלס מתעורר מחדש בשנות החמישים דרך תנועת הפולק-ריביבל שהזכרתי בפרק הקודם, המזוהה עם תנועות המחאה של אותה תקופה. בישראל של אותן שנים קיימת התעוררות פולקלוריסטית דומה, המשתמשת באותן טכנולוגיות (תקליטים, רדיו ושירונים) המשמשות את ההתעוררות האמריקנית. אבל להבדיל, ההתעוררות הישראלית מזוהה לא עם מחאה אקטיביסטית, אלא עם בניה של לאומיות חדשה, כך שהתהליך הפולקלוריסטי של הארלם הוא זה שדומה יותר לתהליך הישראלי.

יחד עם זאת, המעבר מהדיון בהארלם לדיון בישראל מחייב התנתקות מעולם מושגים אחד לעולם מושגים אחר – של מדינה בראשית דרכה. עם זאת, כפי שאראה מיד, גם המדינה היהודית החדשה מפנטזת בדרכה שלה על רעיונות גדולים כמו "אפריקה" ו"שחורות" (Blackness). אחד הביטויים האופייניים לאותה פנטזיה אפריקאית בשנות החמישים והשישים בישראל היא דמות "הכושי" – כך מתורגמת המילה הלועזית Negro – דמות שיש לה גזע מובהק אך אין לה שייכות לאומית, דמות שיש בה קדמונות פרימיטיבית (שלעיתים היא מושא ללעג) אך בו זמנית מהווה מושא הערצה והזדהות.

### דמות ה"כושי" ומסורת הבלאקפיס בתרבות הישראלית

ברצוני להתמקד בקצרה בכותרת המקומית שניתנה לשירי הספירטואלס אשר, כפי שצינתי קודם, תורגמה ישירות מ-Negro-Spirituals כ"שיר דת כושי". את הבעייתיות של תרגום ה"רוחני" ל"דת" כבר הזכרתי קודם, אך דבר מהותי יותר בעיני נמצא לדעתי בעצם המילה "כושי" <sup>78</sup>. אין בכוונתי להעמיק כאן בהיסטוריה של המילה ומשמעותה התקינה או הבלתי תקינה פוליטית שהשתנתה בהתאם לתקופות שונות בישראל, ובעיקר עם הגעתם של יהודי אתיופיה לארץ. לצורך הדיון כאן, ברצוני לבחון את אותה הדמות המדומינת של ה"כושי" כפי שהיא באה לידי ביטוי בתרבות הישראלית של אותן שנים. בבלוג מרתק שנקרא "יומן מסע לחקר 100 שנות תרבות

<sup>75</sup> השימוש במושג "רנסאנס" מקבל פרשנות מעניינת בספרה של פוצ'מרה מנקודת מבט של מגדר ומיניות כפי שמתבטאת בתרבות האדרת הגוף האופיינית לשתי התקופות. Pochmara, "Midwifery and Camaraderie," 76-78.

<sup>76</sup> אם כי באותן שנים ישנה בהחלט פעילות של תנועה פן-אפריקניסטית.

<sup>77</sup> Hutchinson, *Cambridge Companion to the Harlem Renaissance*, 4.

<sup>78</sup> השימוש במילה כושי נהפך בעשורים האחרונים למילת גנאי ועלבון, למרות שבעבר לא הייתה דווקא כזו. מקורה התנ"כי מתייחס לכוש בן-חם ולאֶרץ כוש שלדעת החוקרים נמצאת באזור סודאן. לפי רוביק רוזנטל, בכתבה **במעריב**, "אל תקרא לי שחור" מ-2005, יש זהות בין המילה 'כושי' למילה Negro שהפכה לא תקינה מבחינה פוליטית בשנות השישים בארצות הברית. גם בישראל החלו לצנור את השימוש בה החל משנות החמישים (בתחילת שנות החמישים צונר השיר "כושי כלב קט" על ידי רשות השידור, כך לפי במאמר אינטרנטי קצר משנת 2006 מאת גיא טנא: "צנזורה מוסיקלית בישראל").

לילדים בקיבוצים", מאגדת אספנית התרבות הקיבוצית עינת אמיתי מקיבוץ גשר דוגמאות רבות מזיכרונותיה האישיים ומזיכרונות חברי קיבוצים אחרים לקיומה של תרבות ילדים ששמה במרכזה את דמות האפריקאי וחיי השבטיים כחלק מהתעניינות כללית ב"עמי העולם". תחת רשומה מ-2011 שכותרתה "ראשית הוא כושון ושנית שחררון ושלישית הוא יודע לרכב על פילון..."<sup>79</sup>, היא מספרת על שלל תחפושות "כושיות" בפורים, מחנות קיץ "אפריקאים", ספרי ילדים, שירי ילדים ב"אפריקאית" שנלמדו בבתי הספר ובגני הילדים ועוד. דמות ה"כושי" המתוארת בממצאים אלו היא ללא ספק דמות אקזוטית ואחרת בעיני הילדים, שטומנת בתוכה פנטזיה על חי טבע פרימיטיביים ופראיים. סממני הבלאקפייס הסטראוטיפיים לא נתפסו כגזעניים או כבלתי תקינים פוליטית בעיני הילדים או בעיני המבוגרים. כך, לדבריה של אמיתי:

להיות כושית היה סוג של ריקוד, מוזיקה והרפתקה... לימוד ה"כושים" ו"אפריקה" בנושא היו חלק מתוכנית הלימודים הקיבוצית לבית הספר היסודי. נושא העמים, או יותר נכון - "עמי הטבע" כלל גם את האסקימואים, ואת האינדיאנים (ואולי גם נושא האדם הקדמון נפל תחת הכותרת הזאת לפעמים)... ההעמדה של עמי הטבע - ובראשם הכושים האפריקאים - לא היתה מקרית. המבוגרים הזדהו עם התעוררות העמים באפריקה וראו בהם סוג של אחים למאבק בהכרה העולמית בזכותם לעצמאות...<sup>79</sup>



מתוך הבלוג של עינת אמיתי, "יומן מסע לחקר 100 שנות תרבות לילדים בקיבוצים"

ההזדהות עם ההתעוררות הלאומית של עמי אפריקה, הקשרים הדיפלומטיים שנוצרו עם מדינות אפריקאיות בשנות החמישים ובאופן כללי אותה סקרנות וכמיהה לדמותו של האפריקאי (תוך הזדהות והתנשאות בו זמנית), הם מושאי מחקרו של איתן בר-יוסף בספרו **וילה בג'ונגל – אפריקה בתרבות הישראלית**.<sup>80</sup> בר-יוסף סוקר היבטים שונים בתרבות הישראלית (ספרות, תיאטרון, צבא ופוליטיקה) המתייחסים לאפריקה כאל מרחב מדומיין שקסם לחברה הישראלית באותה תקופה, אותה הוא תוחם בשנים 1957-1973. על אף שהספר כולו רלוונטי לשאלה שהצבתי בכותרת המשנה לעיל, ברצוני להתמקד בפרק השני שכותרתו "זעקי ארץ אהובה: גזע, חיקוי ודיכוי בתיאטרון הישראלי". לא רק שזהו התחום האמנותי הקרוב ביותר לעיסוק המוסיקלי של עבודה זו, אלא שהוא מחזיר אותנו אל הדיון העדתי בו פתחתי את הפרק הנוכחי בעבודה. מקרה המבחן שבחר בר-יוסף

<sup>79</sup> אמיתי, "ראשית הוא כושון ושנית שחררון ושלישית הוא יודע לרכב על פילון...", 15 בינואר 2011.  
<sup>80</sup> בר-יוסף, **וילה בג'ונגל: אפריקה בתרבות הישראלית**.

לדון בו הוא המחזמר **זעקי ארץ אהובה** (1949) לטקסט של מקסוול אנדרסון ולמוסיקה של המלחין קורט ווייל, המבוסס על רומן מאת הסופר הדרום-אפריקאי אלן פטון. המחזמר עלה באפריל 1953 בתאטרון הבימה והיה לאחת ההפקות המצליחות ביותר בשנות החמישים בישראל.<sup>81</sup> שתי נקודות מרכזיות עולות מהדיון של בר-יוסף **בזעקי ארץ אהובה**: האחת מתייחסת למושג הבלאקפייס (Blackface), כפי שהוא בא לידי ביטוי בתיאטרון הישראלי ואליה הוא מתייחס בהרחבה, בעוד השנייה מתייחסת לעניין המוסיקלי ולדמיון של שירי המחזמר מאת ווייל לשירי ספיריטואלס (מה שציינתי בפרק הקודם בתור "פסבדו-ספיריטואל" בהקשר למחזמר **ספינת השעשועים**). בנוגע לאפיון המוסיקלי (ובמידה מסוימת גם השיוך הז'אנרי) של **זעקי ארץ אהובה**, בר-יוסף מציין במשפט בודד כי "רק מה שנרמז במוסיקה של קורט ווייל, ששאלה ממוטיבים ממסורת הספיריטואל האפרו-אמריקני ונשענה על מקצבי ג'אז, הפך מפורש הודות לליהוק ולהקשר"<sup>82</sup>. אבקש להרחיב את האמירה הזו לכדי דיון רחב יותר.

#### א. בלאקפייס ישראלי

זעקי ארץ אהובה והפקות דומות פיתחו מסורת של בלאקפייס "ישראלי" – כלומר פרקטיקה שבה יהודים אשכנזים מתחזים לאפריקנים שחורים; אולם בד בבד התפתחה על הבמה העברית מסורת מקבילה של בלאקפייס עדתי-פנימי שבו אשכנזים חיקו מזרחים, ועם הזמן גם מסורת נוספת המשתמשת בשחקנים מזרחים ופולסטינים – שהם בגדר "אחרים" בחברה הישראלית – כדי לסמן ולעצב את זרותן של דמויות האפריקנים.<sup>83</sup>

בר-יוסף פורש בפני הקוראים מעין אבולוציה של מסורת בלאקפייס מקומית, שתחילתה קשורה בתופעת הבלאקפייס של השחקנים היהודים בברודוויי ובהוליווד (למשל אל ג'ולסון בסרט **זמר הג'אז**) והמשכה במסורת בלאקפייס מקומית שהחלה כבר בשנות השלושים. נקודת המוצא של תופעה זו היא, לדבריו, הבעייתיות של "הלובן היהודי": גם בארצות הברית וגם בישראל, השחקן היהודי המזרח-אירופאי מתנהג כזיקית – הוא אינו שחור, אך גם אינו לגמרי לבן. לבישת איפור שחור על ידי שחקן יהודי מדגישה, לדבריו של בר-יוסף, את אותה "פנטזיה ציונית... לדמיון את הגוף היהודי כלבן"<sup>84</sup>. בדומה לתפיסתם הנאיבית של ילדי הקיבוצים את הוויזואליות השחורה הסטראוטיפית, אנשי התיאטרון של אותה התקופה תפסו את הבלאקפייס ככלי תיאטרלי, כדרך של השחקן "ללבוש או לפשוט צורה". בר-יוסף מציין כי אכן היה ניסיון או השתדלות מצד השחקנים להציג בצורה מכובדת את הדמויות השחורות, אך התוצאה בסופו של דבר נותרה גרוטסקית למדי.<sup>85</sup> במקביל להתפתחות מסורת הבלאקפייס המחקה שחורים, חל תהליך אותו בר-יוסף מכנה "בלאקפייס מקומי", בו אשכנזים מחקים מזרחים (ובפרט תימנים). מסורת זו החלה בשנות העשרים והשלושים בתאטראות כגון "קומקום" ו"המטאטא" ונמשכה אל תוך שנות החמישים ואף מעבר (עד היום נעשה שימוש בבלאקפייס

<sup>81</sup> ההצגה הועלתה 160 פעמים בשנה זו ושישים פעמים נוספות עם חידוש ההפקה ב-1958. בר-יוסף, **וילה בג'ונגל**, 71-72.

<sup>82</sup> בר-יוסף, **וילה בג'ונגל**, 76.

<sup>83</sup> בר-יוסף, **וילה בג'ונגל**, 73.

<sup>84</sup> בר-יוסף, **וילה בג'ונגל**, 73, 85.

<sup>85</sup> בר-יוסף, **וילה בג'ונגל**, 87.



במערכונים של ”ארץ נהדרת” (למשל). לבלאקפייס המקומי מאפיינים המזכירים את מופעי המינסטרל האמריקאים: לדברי בר- יוסף, ”כמו בתרבות הבלאקפייס בארצות הברית, גם כאן השתמשו במוטיבים מוזיקליים מצועזעים (סלסולים מזרחיים), במבטא מוגזם, בלבוש אתני ססגוני ובאיפור (בהיר בדרך כלל, אך לפעמים כמעט שחור) כדי לייצג את התימנים כהי העור כקריקטורות – סימפטיים, אך גם פרימיטיביים וילדותיים.”<sup>86</sup>

בר-יוסף מציין כי בסוף שנות החמישים חל שינוי בליהוק השחקנים לתפקידים ”שחורים” בעקבות התרחבות המגוון האתני של השחקנים עם השתלבותם של יותר שחקנים ושחקניות ממוצא מזרחי בתיאטרון הישראלי. עם זאת, גם אז שאלת הליהוק נותרה טעונה במיוחד ואף זכתה לביקורת שלילית.<sup>87</sup> כלומר, בשנים אלו נוצר זיהוי בין שחקנים מזרחים לדמויות של שחורים. השלב הבא בהתפתחות מגיע בשנות השבעים והשמונים והוא כולל השתלבות של שחקנים פלסטינים בתיאטרון הישראלי שבאופן מעניין, ובניגוד לשחקנים המזרחים, אינם צובעים באופן ממשי את פניהם.

## ב. באלקפייס מוסיקלי

מעבר לאבחנה שצוטטה בעמוד הקודם, בר-יוסף אינו מרחיב את הדיון במאפיינים המוסיקליים של שירי המחזמר. לכן, חשוב לפתוח דיון רחב יותר בנושא במסגרת זו. חלק מאותה מסורת בלאקפייס של יהודים ממוצא מזרח-אירופאי בארצות הברית של שנות העשרים והשלושים הייתה לא רק הצביעה הפיזית של הפנים בשחור, אלא גם אותה משיכה של מלחינים יהודים אל המוסיקה העממית האפרו-אמריקאית בניסיון ללמוד אותה ולייצר אותה מחדש. אותו ניסיון לחיקוי הוא זה העומד בבסיס יצירתו המוסיקלית של קורט ווייל בדומה ליצירתו של ג'ורג' גרשווין **פורגי ובס** (1935) – הפקה נוספת שהועלתה בתיאטרון הבימה (בהפקה אמריקנית) בשנת 1955 וזכתה להצלחה מסחררת לא פחות.<sup>88</sup> מעניין לבחון את שתי ההפקות האלה שהועלו בישראל באותו עשור ולנסות להבין את הצלחתן לאור המשותף ביניהן. מעבר למובן מאליו, דהיינו היותם של שני המלחינים יהודים, מעניין לציין שהכותרות של שתי היצירות מרמזות על שילוב בין אמנות גבוהה לנמוכה – folk opera – אצל גרשווין ו-musical tragedy – אצל ווייל (שני המלחינים רצו להיתפס בעיני המבקרים כמלחינים קלאסיים רציניים אך בו בעת להיות פופולאריים בקרב הקהל הרחב). שתי היצירות מורכבות מקטעי מקהלה רבים ומשירים המזכירים במבנם המילולי, ההרמוני, המלוּדי והקצבי שירי ספיריטואלס.<sup>89</sup> בשתי היצירות המקהלה

<sup>86</sup> בר-יוסף, **וילה בג'ונגל**, 103.

<sup>87</sup> בר-יוסף מתייחס לקומדיה של אפרים קישון בשם **שחור על גבי לבן** ולמחזה מאת יוסף לפיד בשם **הכושי עשה את שלו** בכיכובו של זאב רווח.

<sup>88</sup> בר-יוסף, **וילה בג'ונגל**, 75 בהערת שוליים.

<sup>89</sup> במקרה של גרשווין הדבר נעשה באופן מוצהר (גרשווין ערך מחקר של ממש בכנסיות המתודיסטיות של דרום-קרוליינה ומטרתו המוצהרת הייתה ליצור ספיריטואלס חדשים). במקרה של ווייל, הסיפור מעניין (וגם הוא קשור לפול רובסון): למעשה, ווייל כתב את המוסיקה כעשר שנים קודם לכן למחזה המבוסס על רומן מאת הארי אדווארדס (Edwards) המבוסס על חייו של עבד נמלט בתקופת מלחמת האזרחים. אנדרסון תכנן ללהק את פול רובסון לתפקיד הראשי, אך זה סרב בטענה שהדמות המוצגת בספר שעליו מבוסס המחזמר סטראוטיפית ופוגענית. תקרית זו מתקשרת לאותה אמביוולנטיות באישיותו של רובסון בנוגע לליהוקו לסרטים ומחזות, כפי

מבצעת חלק נכבד מסך כל השירים והיא בעצמה חלק בלתי נפרד מהתפתחות העלילה (המקהלה מייצגת את הקהילה וגם מתפקדת כמקהלה יוונית). כך למשל, בהפקה הישראלית של **זעקי ארץ אהובה**, המקהלה עוררה תגובות נרגשות בקרב הקהל<sup>90</sup> ובקרב מבקרי התיאטרון שכתבו שבחים על המקהלה בניצוחו של קונרד מן. יש כאן משהו שאולי מתחבר לאותו אידיאל ביצועי של אלן לוק – הכוח שבשירת המקהלה והחיבור הנכון והטבעי בעיניו בין שירי הספיריטואלס לשירת המקהלה. הייתי רוצה להציע, ואני מקדימה את המאוחר, שהקהל הישראלי שבא בהמוניו לצפות ב**זעקי ארץ אהובה** וב**פורגי ובס** בתיאטרון הבימה, הגיע עם אוזניים שאינן שומעות את המצלולים האלו בפעם הראשונה. יתכן כי שמעו את תקליטיו של פול רובסון ברדיו או בתקליטים שנוגנו בפטיפון הביתי, ואולי שרו בעצמם את אותם שירים במקהלת בית הספר או במקהלה הקיבוצית, כפי שאראה בפרק הבא. מעניין ששתי ההפקות עלו במקביל שוב כעבור ארבעים שנה: **זעקי ארץ אהובה**, עדיין בבלאקפייס (אם כי היה ניסיון מצד הבמאי ללהק זמרים מקהילת העבריים מדימונה שלא צלח בגלל בעיות דיקציה),<sup>91</sup> עלתה בתיאטרון הבימה במרץ 1994; באותה שנה עלתה גם האופרה **פורגי ובס** בהפקה מיוחדת באמפיתאטרון קיסריה (במסגרת פסטיבל ישראל) שכללה קאסט אפרו-אמריקאי מצירלסטון שבדרום קרוליינה.

למרות שהצבתי תחת אותה כותרת את הבלאקפייס התיאטרלי ואת תופעת המלחינים היהודים שפנו למוסיקה האפרו-אמריקאית, ראוי לשאול אם אותו "בלאקפייס מוסיקלי" הוא אכן בלאקפייס במלוא משמעותו הפוגענית. רבים המקרים בהם מלחינים מתבססים ביצירותיהם על שירי-עם מתוך סקרנות אקזוטית או תחושת הזדהות עם לאום מסוים. השימוש במוסיקה העממית כהשראה ליצירה מקורית הוא לאו דווקא פוגעני. אין בו, ברוב המקרים, את היסוד המבזה שיש בבלאקפייס התיאטרלי. לדעתי, בשני המקרים של גרשווין של ווייל, היה ניסיון מצדם ליצור יצירה מוסיקלית ברמה גבוהה ומכבדת ככל האפשר, אשר נבע מהערכה רבה לסגנון המוסיקלי של הספיריטואלס, ואף משיכה של ממש לדיאלקט מוזיקלי זה. לא בכדי, רבים משירים אלו בוצעו לאורך תולדות המוסיקה הפופולארית על ידי מוסיקאים אפרו-אמריקאים ונכנסו לפנתאון השירים האמריקאי כקלאסיקות (אולי הדוגמא הטובה ביותר לכך הוא הסטנדרט הידוע "Summertime" מתוך **פורגי ובס**).

### משה צדוק: "פול רובסון של התימנים"

שנות התשעים מהוות נקודת ציון חשובה בהחייאתם של שירי הספיריטואלס בישראל (כפי שראינו גם בהפקות המחודשות של שני מחזות הזמר בהם עסקתי לעיל וגם בחזרתה לשידור של תכנית הרדיו של ישראל דליות). מקרה מעניין נוסף הוא זמר הבס הירושלמי משה צדוק, שדרכו אעצור ואחבר את כל מה שנאמר עד כה בנוגע לתפקידו של פול רובסון כמתווך בין התוצר המוסיקלי המקורי לזה המקומי, בנוגע לשיוך הקטגורי של שירי

שציינתי בפרק הראשון. בסופו של דבר המחזה נגנז וקיבל כעבור עשור את צורתו ה"דרום אפריקאית" החדשה בעוד המוסיקה נשארה כמעט זהה.

<sup>90</sup> בר-יוסף, **וילה בג'ונגל**, 76-77.

<sup>91</sup> בר-יוסף, **וילה בג'ונגל**, 120.

הספיריטואלס; וכן למשמעות העדתית והמעמדית שנוצרה בישראל עם שינוי ההקשר התרבותי של השירים. עם זאת, חשוב כאן להבחין בין שתי המסגרות התקופתיות ומה שמאפיין אותן מבחינה מוסיקלית: שנות החמישים והשישים (התקופה בה למד צדוק באקדמיה למוסיקה) היא תקופה המאופיינת בביצועים של קבוצות קוליות למיניהן (מקהלות, חבורות זמר ולהקות צבאיות), תקופה בה שירי-עם רבים נתפסים כשירים פופולאריים במוסיקה הישראלית. לעומת זאת, שנות התשעים (התקופה בה צדוק הקליט את אלבומו וניסה להתפרסם) היא תקופה המאופיינת בביצועים של זמרים יחידיניים ("כוכבים" כגון אביב גפן, קורין אלאל ואלונה דניאל) או להקות רוק עם סולן. בתקופה זו שירי-העם אינם נכללים במה שנתפס כמוסיקה פופולארית ואף רחוקים מכך. על כן, פעילותו המוסיקלית של צדוק בשנות התשעים, השייכת מבחינה סגנונית לשנות החמישים-שישים, מביאה אותו לכך שהוא לא מוצא את מקומו בסצנת המוסיקה הפופולארית ואינו מוכר לקהל הרחב. עם זאת, בשל עצם השונות של צדוק אני מוצאת בו דוגמא מעניינת לאפיונה של התקופה בה אעסוק בפרק הבא בהרחבה וכן מקרה עדתי יוצא-דופן.

בתחילת שנות התשעים הוציא צדוק, יליד 1939, שני אלבומים: הראשון "שיר ערש לילדתי המתולתלת" (1991) והשני "אני נוכרי" (1994). צדוק הינו בוגר האקדמיה למוסיקה בירושלים שפרש מענייני הזמרה בתום לימודיו ופנה לעבוד כאיש מחשבים. לאחר יותר מעשרים שנה, בעקבות פטירת בתו הבכורה עמליה ממחלת הסרטן, החליט צדוק לחזור למוסיקה ולהקדיש לבתו המנוחה את השירים האהובים עליו. בשני האלבומים (הראשון יצא בקלטת והשני גרסה משופרת ומורחבת של אותה קלטת בקומפקט-דיסק) מבצע צדוק שירי-עם בעברית וברוסית לצד "שירי דת כושים".<sup>92</sup> בשל הדמיון הגדול לרפרטואר שיריו של רובסון כמו גם לגוון קול הבאס העמוק, צדוק הושווה תכופות לפול רובסון במספר וריאציות בעיתונות הירושלמית המקומית ואף במכתב אישי שנשלח אליו מחוקר הזמר העברי אליהו הכהן. ההשוואה לרובסון מחמיאה לצדוק והוא מתייחס אליה בגאווה בראיונות שונים, אך מה שמעניין בעיני הוא שצדוק אינו מכונה "רובסון הישראלי", אלא "רובסון התימני" – כלומר העובדה שצדוק מבצע את השירים בעברית כאן בישראל אינה מציבה אותו כנציג בהיקף לאומי, אלא משייכת אותו לייצוג עדתי ספציפי ואף העובדה כי הוא שר "שירים אשכנזיים" והוא עצמו בוגר האקדמיה למוסיקה בזמרה קלאסית אינה משפיעה על שיוכו לעדה התימנית. צדוק אף מרחיק עצמו מהמוסיקה התימנית (ובראיון אחר, מהמוסיקה המזרחית), כפי שמתקף בראיון לעיתון **כל העיר** מספטמבר 1994: "מוצאו התימני של צדוק אינו ניכר לא בקולו ולא בסגנון שירתו. "אופי הקול שלי" מודה צדוק, "לא מתאים לאופי שירי החזנות התימנית. הסגנון התימני צריך קול דק, גבוה ומסולסל, וקול הבאס שלי מתאים יותר לשירי כושים מאשר לשירי תימנים".<sup>93</sup>

<sup>92</sup> כל הביצועים זמינים באתר האינטרנט של משה צדוק, [www.zadokmoshe.com](http://www.zadokmoshe.com), לצד כתבות מעיתונים ומכתבים.  
<sup>93</sup> ריבק, "שירת הנכרי", **כל העיר**, 1994.

בראיון אחר מאותה שנה מוצגת השוואה לא רק בין גווי הקול הרובסוניים, אלא גם בין האקטיביזם הפוליטי של רובסון לאקטיביזם המקומי (התימני) של צדוק: "גם צדוק הוא מהפכן לא קטן. לבתו המנוחה קרא עמליה כי נולדה באחד במאי; ב-66' הוא פוצץ מחדש את פרשת ילדי תימן החטופים, והצליח לאתר את בת דודתו שנמסרה לאימוץ בשנות ה-50; את "שדמתי" הקדיש לפרשת גירוש התימנים מאדמות הכנרת בשנות ה-20. ביצעו גם ליווה תכנית טלוויזיה שנעשתה בנושא: "המדעים הוא ש'שדמתי' נכתב בשנה בה גורשו התימנים מכנרת, והלחן של ידידיה אדמון מזכיר לי יותר מכל מנגינה תימנית".<sup>94</sup>

כפי שהראה בר-יוסף לגבי תחום התיאטרון, הזיהוי שנוצר בין שחקנים ממוצא תימני כגון גבי עמרני ויונה עטרי לדמויות שחורות, וכן הדמיון המינסטרלי בתיאטרון הישראלי המוקדם, מציבים את העדה התימנית כקרובה ביותר לייצוג השחור בישראל (זאת כמובן עד הגעתם של יהודי אתיופיה ארצה). ובעניין עליית יהדות אתיופיה שהייתה נושא בולט בשיח הציבורי באותן שנים: בקליפ של צדוק לשיר "סעי לך מרכבה", תרגום עברי לשיר הספיריטואל המוקדם והידוע "Swing Low, Sweet Chariot", הופכת המרכבה הרוחנית, ולדעת רבים שם קוד לרכבת המחותרת שהבריחה עבדים למדינות הצפון, למרכבה מודרנית – מטוס גדול המביא אתו "הביתה" את יהדות אתיופיה. הקליפ נוצר בסיוע יחידת ההסרטה של צה"ל והוא אחד מחמישה קליפים שיצר צדוק באותה תקופה בניסיון להתחבר לרוח התקופה ולצעירים (דבר שהרגיש שנכשל בו כישלון מר). צדוק יוצר את הקישור הזה באופן מודע, אך אפשר לומר גם נאיבי. כשנשאל צדוק בראיון, "מדוע אתה קשור כל-כך לשירי הדת השחורים?", ענה, "שירי הדת הכושיים הם בעצם הבסיס של המוסיקה של ימינו, וכעת הם נדחקו לקרן זווית. יש להם, לאותם שירים, נגיעה מאוד חברתית. ברגע שלוקחים שיר כמו 'סעי לך מרכבה', אפשר לראות בו גם את כמיהתם ועלייתם של האתיופים לארץ".<sup>95</sup>

בראיון אחר מאותה שנה מסביר העיתונאי את התעניינותו וחיבורו האישי של צדוק לשירים: "אמו שעבדה בבתי עשירי ירושלים כעוזרת בית רצתה להעניק לבנה חינוך של בני טובים ושלחה אותה לבית הספר הדתי "מעלה" שהיה אז מוסד פרטי ויוקרתי. בירושלים המקוטבת והמעמדית של שנת 46' צדוק היה התימני היחיד בבית הספר מה שהביא אותו להזדהות עמוקה עם ספרים כמו "אוהל הדוד תום": וכך גם החל לשמוע שירי עם ודת כושיים".<sup>96</sup>

האהבה והמשיכה הגדולה של צדוק לשירי הספיריטואלס מגיעה לא רק ממקום של הזדהות כאדם כהה-עור ממוצא תימני, אלא בעיקר ממקום של תחושת ניכור מוסיקלי בתוך עולם המוסיקה. כך הוא מסביר את בחירתו

<sup>94</sup> סחיש, "פול רובסון של התימנים", ירושלים, 1994.

<sup>95</sup> ריבק, "שירת הנכרי".

<sup>96</sup> סחיש, "פול רובסון של התימנים".

בכותרת אלבומו **אני נוכרי**, תרגום עברי של שיר הספיריטואל “I’m Just a Poor Wayfaring Stranger”<sup>97</sup>. מצד אחד, כשהיה סטודנט באקדמיה למוסיקה, לא התחבר לרפרטואר המוסיקה הקלאסית שחויב ללמוד ולשיר (לכן פנה לרפרטואר של המלחינים הרוסים שנשמע לו עממי יותר). מצד שני, הוא מוצא שסגנונו הקולי אינו מתאים לסצנת המוסיקה הפופולארית הישראלית של שנות התשעים שאליה הוא מנסה להשתייך דרך פעילות יחסי ציבור המופנית לרדיו ולטלוויזיה: “מה שמשמיעים היום זה לא ביצועים יפים וקולות. אביב גפן וקורין אלאל זה לא קולות, שלא נדבר על מוסיקה מזרחית. רק בימי זיכרון משמיעים עוד מוסיקה אמיתית מהנשמה. לפעמים יש לי תחושה שפה משמיעים יותר מוסיקה יוונית מאשר ביוון. כשאתה פונה לרדיו אנשים שם אומרים, “אני ממונה על מוסיקה מזרחית”, ואחרים אומרים, “אני על פופ, רוק”, לכל אחד יש את התחום שלו, ואני נופל בין הכיסאות.”<sup>98</sup>

אפשר לומר כי המשותף לשירי הספיריטואלס ולשירי העם הרוסיים והעבריים שבחר צדוק לכלול באלבומו הוא אותה תחושת מלנכוליה שמאפיינת אותם מבחינה מוסיקלית ומבחינה מילולית. מלנכוליה זו מתחברת לנסיבות הקלטת האלבום (בתו שנפטרה מסרטן), וכן לנסיבות חייו ותחושותיו האישיות – פרשת חטיפת ילדי תימן הקרובה למשפחתו, תחושת שוני מהחברה בבית הספר כילד, תחושת ניתוק מהרפרטואר שלמד באקדמיה למוסיקה, ותחושת ניכור מהמוסיקה הישראלית הפופולארית שבתוכה ניסה להשתלב כאדם מבוגר ביחס לזמרים הצעירים. בסופו של דבר, עבור מרבית הציבור בישראל, משה צדוק נותר זמר אלמוני. אולי זה בדיוק בגלל אותה שונות קולית וזהותית המציבה אותו, כפי שהוא מתאר, כ”נופל בין הכיסאות” – הוא אינו זמר תימני או מזרחי למרות מוצאו; אינו זמר קלאסי למרות הכשרתו; ואינו זמר פופולארי למרות שהוא מנסה להתקבל ככזה. בדיוק מהסיבה הזאת שירי הספיריטואלס, שהם בעצמם “בין לבין” מבחינה ז’אנרית, מאפשרים לו למצוא את מקומו ושייכותו המוסיקלית. למרות האלמוניות של צדוק כזמר מבצע במוסיקה הישראלית, היה לי חשוב להביא אותו כדוגמא במהלך פרק זה בכדי להדגים את המורכבות המעמדית והעדתית של שירי הספיריטואלס בישראל, ואת הקושי הכללי לתייג או למתג אותם מבחינה ז’אנרית. צדוק, כנער מתבגר בשנות החמישים וכסטודנט למוסיקה בשנות השישים הוא תוצר של התרבות והחינוך המוסיקלי בישראל של אותן שנים, דבר המתבטא בבחירת התרגומים ובאופן ביצועם.

### בין “השחור החדש” ל”יהודי החדש” ובין הארלם לציונות

בפרק זה ערכתי השוואה בין שתי תנועות רחוקות זו מזו בזמן ובמקום: תנועת “הרנסאנס של הארלם” בשנות העשרים ותנועה לאומית תרבותית בשנות החמישים בישראל אשר נמשכת לרעיון השחורות ומנסה להתחקות ולחקות רעיון זה בדרכים שונות. ההשוואה אינה מקרית ואף מתגלים בה מושגים חופפים – לא במקרה לוק כינה

<sup>97</sup> מעניין לציין כי שיר זה בגרסתו העברית זכה למספר ביצועים מזרחיים (ובפרט תימניים), ביניהם גרסתו של הזמר דקלון עם להקת “צלילי הכרם”, להקת “צלילי שבזי” (השובלים), ואף ביצוע חדש יחסית של הזמר עמיר בניון.  
<sup>98</sup> ריבק, “שירת הנכרי”.

את הארלם "הציונות של השחור" (Negro's Zionism).<sup>99</sup> "השחור החדש" בהארלם ו"היהודי החדש" בישראל הם רעיונות דומים שתכליתם ליצור מודל חדש של גבריות לאחר חוויה טראומטית לאומית שסימנה אותם כקבוצה של סובלים, מדוכאים וחלשים – תכונות המזוהות כ"נשיות"<sup>100</sup>. השחורים מתאוששים מחוויית העבדות והאפליה הגזעית שנמשכה בעקבותיה עמוק אל תוך המאה העשרים, בעוד היהודים מתאוששים מחוויית האנטישמיות, הגלות, הפוגרומים והשואה.

מיכאל גלזמן, במאמרו "חוסר כוח: המחלה המבישה ביותר", מתאר את תהליך היווצרותו המורכב של "היהודי החדש", מושג שנולד כרעיון ספרותי בכתביהם של גדולי הספרות העברית החדשה – ביאליק, פרישמן, פרץ, אימבר ואחרים – והפך לדבריו לאידיאל תרבותי מרכזי של היישוב היהודי ואף לסמל של הציונות.<sup>101</sup> רעיון זה החל לקבל ביטוי ספרותי כבר בשנת 1903, בעקבות פוגרום קישינב. במרכז מאמרו של גלזמן ניצבת הפואמה "בעיר ההריגה" לחיים נחמן ביאליק כמבטאת "הערכה מחודשת של הזהות היהודית". פואמה זו מציגה לראשונה עמדה ביקורתית כלפי הקורבנות הפסיביים ובעיקר כלפי חולשתם של גברים יהודיים. ביאליק מאשים אותם בעליבות, פחד והעדר כוח (אמירה זו חוזרת במלחמת העולם השנייה בנאומו הידוע של אבא קובנר "אל נלך כצאן לטבח"). בדומה ל"שחור החדש", גם ל"יהודי החדש", לפי גלזמן, מימד מגדרי-אירוטי מובהק שעוסק בשלילת הנשיות מכל וכל וביצירת מודל גברי מיליטנטי אקטיבי.

בדומה לרובסון, שמצא דמיון ב"אנחה והנהי היהודיים", גם לוק מקביל את החוויה הטראומטית של העבדות האפרו-אמריקנית לזו של היהודים: "A tragic profundity of emotional experience, for which the only

historical analogy is the spiritual experience of the Jews and the only analogue, the Psalms."<sup>102</sup>

אותה הקבלה בין חוויות טראומטיות של קבוצות מיעוט (הן בהקשר התנכ"י והן בהקשר המודרני) משמשת כנקודת המוצא לתרגום וביצוע השירים בישראל. בפרק הבא אתנתק מההקשר המקורי האפרו-אמריקני של השירים ואעסוק בהקשר הישראלי המקומי, דרך ארבעה מקרי-מבחן שאספתי בארכיונים מקומיים. בעיית הקטגוריזציה המוסיקלית של הספיריטואלס כתוצר של "בין לבין" והמשמעויות המעמדיות והעדתיות העולות מכך בהן עסקתי בפרק זה, יסייעו לי להבין את תהליכי התרגום שנעשו במישורים השונים.

<sup>99</sup> Locke, *The New Negro*, 14.

<sup>100</sup> Pochmara, "Midwifery and Camaraderie," 62-63.

<sup>101</sup> גלזמן, "חוסר כוח – המחלה המבישה ביותר", 105-132.

<sup>102</sup> Locke, *The New Negro*, 200.

### III

#### מישורי התרגום השונים של שירי הספיריטואלס בישראל של שנות החמישים והשישים

ישנם שירים כושיים רבים על נושאים יהודיים היסטוריים ("כשישראל היו במצרים", "בהלחם יהושוע מלחמת יריחו" הם הידועים ביותר); כי מן המפורסמות הוא, כי הכושים, בתור עם מדוכא ונטול זכויות, מרגישים את עצמם קרובים לעמנו עד היום. משום כך יש ענין מיוחד בעובדה, שלהקה עברית במדינת ישראל מציגה מחזה המתאר, כיצד רואים כושים פרקים עיקריים בתולדות ישראל.<sup>103</sup>

ציטוט זה לקוח מתוך עלון קיבוץ מזרע שיצא לרגל חנוכת חדר האוכל החדש ביולי 1953, ואשר לכבודה הועלה המחזה **כרי דשא: התנ"ך בעיני הכושים** (*The Green Pastures*) למארק קונלי (Connelly), מחזה בו אעסוק בהרחבה בסוף הפרק הנוכחי. הציטוט מדגים בלבול אופייני של הישראלים באותה תקופה בהבנת משמעותם של שירי הספיריטואלס: בלבול בין גורל העם היהודי וגאולתו בציון לבין גורלו המר של הכושי – "עם מדוכא ונטול זכויות". למי שייכת ההיסטוריה? למי שייכים סיפורי התנ"ך? ולמי שייכת הגאולה? ההיבט האלגורי החשוב כל כך להבנת שירי הספיריטואלס (דמיונה של הארץ המובטחת בעיני העבדים פורשה על ידי חוקרים שונים כרצון לברוח צפונה על ידי חציית נהר המיסיסיפי לאזור חופשי מעבדות או, לחילופין, כשאיפה למוות וגאולה בעולם הבא) הופך פשטני ובכך מאבד את משמעותו הרוחנית העמוקה. ההשוואה בין סוגי הגורלות המעמידה ניגוד בין שעבוד לחופש אופיינית להתבטאויות שונות של ראשי הציונות. כך למשל אצל דוד בן-גוריון, בתארו את שני הספרים שהשפיעו עליו יותר מכל: אהבת ציון ואוהל הדוד תם: "... זכורני שני הספרים העבריים שקראתי בילדותי – 'אהבת ציון' של אברהם מאפו ו-'אוהל הדוד תם' של ביטשר סטו האמריקאית בתרגומו העברי של זינגר – עשו עלי רושם כביר, שלא פג ממני הרבה שנים. סיפורי מאפו מתקופת התנ"ך הפיחו רוח חיים בדפי המקרא, ששקדתי על לימודו, והגבירו בתוכי את הערגה לארץ ישראל. הספר 'אוהל הדוד תום' עורר בי הרגשת סלידה עמוקה נגד עבדות, שעבוד ותלות".<sup>104</sup>

בן גוריון מציב שני ספרים אלו כניגוד בין מצב אופטימי (אפילו אוטופי) ומצב פסימי. בהמשך לדיון על ביאליק והספרות העברית החדשה בתקופתו, **אהבת ציון** של מאפו מצייר בדיוק את אותה דמות גברית אידיאלית של "היהודי החדש" בהקשרה הציוני. על אף שכרונולוגית, זיכרונותיו של בן גוריון נכתבו בראשית שנות השבעים (שנים ספורות בלבד לאחר רצח מרטין לותר קינג ופעילותה של התנועה לזכויות האזרח בארה"ב), דהיינו, שנים רבות לאחר פרסומם של טקסטים מכוננים כמו "השחור החדש" של לוק ו"נשמתם של השחורים" של דו בויו, הוא בוחר **באוהל הדוד תום**, יצירה המבטאת דווקא דמות של "שחור ישן" ופסיבי. כלומר, בדבריו של בן-גוריון

<sup>103</sup> "לקראת הצגת הקבוץ", **דפי מזרע**, 12.7.53.

<sup>104</sup> דוד בן-גוריון, זכרונות, א', תל אביב 1971, עמ' 10.

(גם אם הם מנוסחים בצורה נוסטלגית המתייחסת לילדותו) יש איזו התעלמות מכוונת מאקטיביזם שחור ומהתרחשויות היסטוריות מהותיות. בהמשך פרק זה נראה כי צורת ההזדהות עם גורל השחורים הנוחה לציונות היא ההזדהות עם מצב הדיכוי עצמו, ולא עם המאבק ההיסטורי לשחרור. אופן הזדהות זה נעוץ, לפי דעתי, בהלך הרוח האוטופי של התקופה – הציונות רואה את עצמה כנבואה שמתגשמת, כפתרון לאומי תקדימי שאין לו אח ורע בעולם. אפילו שחרור מעבדות אינו משתווה לגדולתו של המעשה הציוני. הבנת התפישה הזו חיונית לפירוש הופעתם של שירי הספיריטואלס ברפרטואר הזמר העברי של שנות החמישים והשישים.

במסגרת פרק זה אציג ארבעה מקרי מבחן המתארים תהליך של תרגום ספיריטואלס לתרבות המקומית. התרגום אינו רק מילולי, אלא כולל היבטים שונים כמו משלב השפה, הרגשות שהשירים מעוררים, אופן הביצוע שלהם, ההקשר ההיסטורי והחברתי בו הם מבוצעים ועוד. במהלך כתיבת הפרק התלבטתי בבחירת המונח המתאים לתיאור התופעה: האם מדובר בתרגום (translation)? או שמא בהעברה תרבותית (transculturation)?<sup>105</sup> ישנו קושי מסוים בהשוואה בין מוסיקה לתרגום מילולי, משום שלמוסיקה מישורים הרמנויטיים וקוגניטיביים נוספים שלא באים לידי ביטוי בתרגום מילולי.<sup>106</sup> העברה תרבותית הינה תופעה אופיינית למוסיקה מאז ומתמיד, ובמיוחד בעידן הגלובאלי. מוסיקה מטבעה נודדת ממקום למקום ומקבלת צורות ביצוע שונות בהתאם למקום הספציפי שאליו הגיעה. המושג העברה תרבותית, אם כן, נוגע לתופעה בה אני עוסקת כאן, אך מתייחס בעיקר לשאלה כיצד המוסיקה עוברת ממקום למקום ומהם השינויים הסגנוניים שעוברים עליה. לעומת זאת, העניין שלי כאן הוא בשינוי הקונטקסטואלי המתרחש בכמה מישורים (חברתי, דתי, אידיאולוגי, גיאוגרפי ועוד) ולכן המושג שבו אשתמש במסגרת פרק זה הוא מושג חדש שטבעה לאחרונה רות הכהן-פינצ'ובר המכונה 'intercontextuality'.<sup>107</sup> אינטרקונטקסטואליות מהווה מסגרת רעיונית אלטרנטיבית לגישות ההשוואתיות הנפוצות בחקר התרבות ובמדעי הרוח, ומתייחסת לתופעה נפוצה בעידן המודרנה בה תוצרים תרבותיים מסוימים – ואף סצנה תרבותית שלמה – עוברים להקשר תרבותי אחר בעקבות תנועת הגירה או מעבר של בני אדם ורעיונות ברחבי העולם. המושג אינטרקונטקסטואליות שאול מן המושג הספרותי אינטרטקסטואליות, המתייחס לשיבוץ ושימוש של יצירות המוכרות לכותב ולפחות לחלק מקהל קוראיו ביצירה חדשה. במקרה של קונטקסט תרבותי רחב יותר, יש חשיבות קריטית להבנת ההקשר הלאומי והפוליטי של המקום והזמן הספציפיים, כמו גם לאופן שבו היוצרים המקומיים מבינים את חומר הגלם התרבותי (המקור) ועושים בו שימוש יצירתי חדש. המתווכים הם בדרך כלל אנשים שבחרו לעבור, או שנסיבות חייהם הובילו אותם, למקום גאוגרפי ותרבותי שונה (מקרה המבחן בלב מאמרה של הכהן-פינצ'ובר עוסק במלחינים יהודים-גרמנים שהיגרו ליישוב היהודי במאה העשרים). תופעת האינטרקונטקסטואליות יכולה לבוא לידי ביטוי במדיות השונות, אך לדברי

<sup>105</sup> Gautier, "Sonic Transculturation," 803-825.

<sup>106</sup> Katz, *A Language of its Own*.

<sup>107</sup> HaCohen, "Intercontextual Musical Currents and Performative Traditions."



הכותבת היא מתאימה במיוחד למדיום המוסיקלי משום שמדיום זה עובר בשכיחות רבה יותר ובקלות רבה יותר מאמנויות אחרות (כגון ספרות או אמנות ויזואלית) מהקשר אחד לאחר. מדיום זה גם מאפשר להבחין בשינויים סגנוניים וביצועיים שנעשים בחומרים המיובאים בהקשר החדש (כלומר זוכה לפרשנויות של המלחין המאמץ או המבצע בהתאם לדרישות החדשות של המקום והזמן).

חשוב להבחין כי במקרה של שירי הספיריטואלס בישראל, הגורם המתווך לא היה גורם ישיר כאותם מלחינים ומוסיקאים גרמנים שבאו ארצה שתוארו על-ידי הכהן-פינצ'ובר, אלא גורם מתווך משני – תפוצה של תקליטים, סרטי קולנוע, מחזות זמר, הופעות של זמרים מחו"ל וכן תפוצה של שירונים ותווים. בפרק הראשון טענתי שפול רובסון מהווה באישיותו, בגופו ובקולו גורם מתווך משמעותי בהתקבלות שירי הספיריטואלס בקרב הקהל הישראלי, וכאן המקום להדגיש שוב את חשיבותו. בעצם היותו חלק פעיל מעולם תרבותי שלם (תפוצתו דרך תקליטים, סרטי קולנוע, מחזות זמר וידועות עיתונות), השפעתו כמודל ביצועי ניכרת ובאה לידי ביטוי בישראל בעיקר באסתטיקה הווקאלית של שירה בקול נמוך וחזק, כפי שנראה בעיבוד המקהלתי של "שלח את עמי" ובהופעתם של זמרי בס קיבוציים מקומיים בהם אעסוק במקרה המבחן השלישי. מכל מקום, גם במקרה זה מדובר בהקשר תרבותי שלם העובר טרנספורמציה ולא רק ביצירות בודדות המוצאות להן אזכור או התייחסות. בשני המקרים, מושג האינטרקונטקסטואליות מתקשר לתנועה של אנשים, עמים, רעיונות ו"סצנות" תרבותיות ברחבי הגלובוס במהלך מאה העשרים.

### אפיון החומר הארכיוני

פרק זה דן בין השאר בחומר ארכיוני שאספתי בספרייה הלאומית, באתר האינטרנט **זמרשת** ובארכיון קיבוץ מזרע, וכולל שירונים, דפי מקהלה, עדויות בכתב, תמונות והקלטות. חיפוש מקוון אחר מילות המפתח "שיר כושי" העלה עשרות תוצאות, מתוכן תווים לשירי ספיריטואלס בעברית ובאנגלית, ביצועים של אמנים מחו"ל לצד ביצועי סולו מקומיים וביצועי מקהלה חובבניים. עיבודי המקהלה כוללים עיבודים אפרו-אמריקאים (כגון עיבודים מאת ה.ט בורליה שהוזכר קודם בהקשר לעיבודי הקול-פסנתר של רובסון) לצד עיבודים של מעבדים מקומיים כגון יהודה אנגל ויעקב אורלנד, ואפילו עיבוד מאת נעמי שמר. זהות המתרגמים לעברית במקרים רבים אינה ידועה או מצויינת (כך בעיקר באתר **זמרשת**), אך שני מתרגמים החתומים על מירב העיבודים הכתובים הם אפרים דרור וארנון מגן. הראשון הינו סופר, מתרגם ומבקר מוסיקלי אליו אתייחס בהרחבה במסגרת פרק זה. אל מגן, שהיה עיתונאי, סופר ומתרגם יליד גרמניה (1924—2012) וחבר הקיבוצים גן-שמואל וגבעת ברנר, לא אתייחס במסגרת מקרי המבחן שבחרתי.

מתוך שלל החומרים שמצאתי, צמצמתי את הרשימה לביצועים בעברית בהם שמות המתרגם והמעבד ידועים וקיים ביצוע מהתקופה שניתן להאזנה, למעט המקרה האחרון בו לא קיימת הקלטה אך יש תיעוד נרחב בתמונות

ועדויות. בסופו של דבר, בחרתי להתעמק בארבעה מקרי מבחן, כל אחד מהם מביע בצורה אחרת את רוח התקופה ומאיר תופעה תרגומית שונה: תרגום המשנה את משלב השפה, תרגום ההופך את החומר המוסיקלי להומוריסטי ותרגום המשמעות הדתית והטקסית לקהילה (בשני המקרים האחרונים).

לפני שאתעמק במקרי המבחן עצמם, חשוב לציין דבר או שניים על חשיבותו ותפקידו של חומר ארכיוני זה (שירונים ודפי מקהלה) בתוך הקונטקסט החברתי והתרבותי של שנות החמישים והשישים בישראל. בפרק השני בספרם של סרוסי ורגב, **מוסיקה פופולארית ותרבות בישראל**,<sup>108</sup> ישנה התייחסות לתפקידו של החינוך המוסיקלי ומקהלות הקיבוצים באותן שנים כחלק מהבניית תרבות לאומית ממוסדת. המחלקה למוסיקה במרכז לתרבות של ההסתדרות פעלה כחלק ממפעל זה,<sup>109</sup> וכאן חשוב לציין שכמעט כל השירונים ודפי המקהלה שאספתי בספריה הלאומית אכן משויכים לאותה מחלקה, כפי שניתן לראות על גבי כריכות השירונים ועל דפי התווים עצמם. מטרתה של ההסתדרות להשתמש בתרבות ככלי להבניית תפיסות פוליטיות מתחברת לתפיסתם המרקסיסטית של אנשי הרנסאנס של הארלם שהזכרתי בפרק הקודם, כמו גם למושג "היהודי החדש" כפי שהוא מתכתב עם מושג "השחור החדש". כך לפי סרוסי ורגב:

"ההסתדרות, על פי המצע הסוציאליסטי שלה, ראתה בפעילויות התרבות בכלל, ובפעילות המוסיקלית בפרט, כלי מרכזי לקידום מטרותיה האידיאולוגיות: הפיכת היהודי הגלותי לאדם העברי ה"חדש". ההסתדרות ביססה את פעולותיה על תפיסות אידיאולוגיות מרקסיסטיות והאמינה, כי חינוך המוני הפועלים (מרביתם מהגרים חדשים) הוא מתפקידה של תנועת העבודה, וכדי להנחיל לפועלים את האידיאלים של "המהפכה" הציונית יזמה פעילויות תרבות קבוצתיות".<sup>110</sup>

המחלקה למוסיקה של ההסתדרות כללה, לפי סרוסי ורגב, שני גופים: המוסד להפצת מוסיקה לעם והועדה הבין-קיבוצית לחינוך מוסיקלי, אשר הפכה בשנת 1945 להיות המדור למוסיקה במרכז לתרבות. כלומר, לקיבוצים ולפעילות המוסיקלית בהם היה תפקיד מפתח כחלק ממאמץ תרבותי בהיקף לאומי. ההסתדרות השתתפה במאמץ זה על ידי קידום פעילות מוסיקלית של שירה בציבור ומקהלות, והקיבוצים אימצו בחום פעילויות אלה. במסגרת החומר הארכיוני שאציג כאן, ולאור הדיון באידיאל הביצוע המקהלתי של שירי הספיריטואלס, כפי שניסח זאת אלן לוק, אתמקד בביצועי ספיריטואלס בצורה המקהלתית שלהם ולא בביצועי שירה בציבור (שבאופן טבעי קיים פחות תיעוד לגביהם) או בביצועים סולניים.

נראה כי האידיאל המקהלתי אשר קודם על-ידי ההסתדרות לא רחוק מזה של לוק. כך מסביר אברהם לוינסון, ממנהיגי ההסתדרות, בציטוט משנת 1951 שמביאים סרוסי ורגב בספרם: "המקהלה היא הביטוי האמנותי הראשוני ליסודות השיתופיות, הליכוד, המשמעת, המטרה המשותפת וההתלהבות שביצירה. המקהלה היא המכשיר הקולקטיבי להפצת השירה... המקהלה היא האמנות הקולקטיבית הזולה ביותר והטבעית ביותר... צריך

<sup>108</sup> סרוסי ורגב, **מוסיקה פופולארית ותרבות בישראל**, 45-67.

<sup>109</sup> סרוסי ורגב, **מוסיקה פופולארית ותרבות בישראל**, 47.

<sup>110</sup> סרוסי ורגב, **מוסיקה פופולארית ותרבות בישראל**, 50.

שבכל התיישבות, בכפר ובעיר, יוקמו מקהלות, שיצטרפו לרשת מסועפת של מקהלות פועלים בכל רחבי הארץ...”<sup>111</sup>

המקהלות המקומיות שאכן הוקמו על פי חזונו של לוינסון בצורות התיישבות רבות (אך בעיקר בקיבוצים) מהוות את מה שהכהן-פינצ'ובר מכנה ”קהילות קול“ (vocal communities).<sup>112</sup> מנקודת מבט יהודית היסטורית רחבה יותר, מתייחסת הכהן-פינצ'ובר לחשיבותה של המוסיקה הקולית בקהילות יהודיות במרכז אירופה מסוף המאה התשע-עשרה ועד אמצע המאה העשרים, בעיקר בקהילות שצמחו סביב בתי כנסת רפורמיים ובתנועות הנוער הציוניות בגרמניה. לדבריה, השירה הקהילתית המשותפת ממלאת תפקידים חברתיים, דתיים ואידיאולוגיים היוצרים תחושת שייכות רגשית וקולקטיבית המאפיינת את התקופה המודרנית ואת המעבר מחיי הקהילה אל מדינת הלאום. הפורמט המקהלתי שנפוץ בקהילות אלה הוא תוצר דומה לזה של המוסיקה הקהילתית מן הכנסייה הלותרנית – שירה קהילתית פשוטה בשפת המקום המתבססת על השתתפות הקהל בתפילה והממלאת בצלילים את המקום הפיזי והארכיטקטורה המאפיינת אותו (הכנסייה, בית הכנסת וכפי שאראה בהמשך הפרק, גם חדרי האוכל הקיבוציים). השירה המשותפת יוצרת קהילה באופן ממשי באמצעות הפעולות הנעשות בעת השירה, כמו נשימה, כוונן הקול והקשבה זה לזה. כאמור, גם תנועות הנוער היהודיות השתמשו כבר בשנות השלושים בשירונים הכוללים שירי ארץ ישראל ושירי-עם נוספים, כפי שנעשה ביישוב היהודי. הקיבוצים, בדומה לתנועות הנוער ולבתי הכנסת הרפורמיים בגרמניה, יצרו לעצמם קהילות קול כחלק מהתחדשות ושינוי המסורת.

דבר נוסף שחשוב לציין בנוגע לקונטקסט היהודי-היסטורי הוא תפקידו של ספר התנ”ך כספר בעל חשיבות לאומית יותר מאשר טקסט ליטורגי-רוחני בחברה הציונית-חילונית של אותה התקופה. לפי אניטה שפירא, בספרה **התנ”ך והזהות הישראלית**,<sup>113</sup> התנ”ך הינו טקסט מעצב זהות, אשר לפיו עוצבה השפה העברית החדשה והתרבות העברית המוקדמת לפני קום המדינה (מעניין להשוות את הרנסאנס התרבותי של תנועת ההשכלה לזה של הארלם), ולפיו נקבעו הביטויים השגורים בעברית המודרנית, שמות מקומות, החיות, הצמחים ואף שמות ילדי הדור החדש שאחרי הקמת המדינה. בשנות החמישים והשישים הורגשה נוכחותו של התנ”ך בתרבות הישראלית – במחזות, ספרים, שירים ואף בשעשועונים (למשל, חידון התנ”ך לנוער שנערך לראשונה ביום העצמאות של שנת 1963). המקרא, לפי שפירא, נלמד בבתי הספר החילוניים כפשט, תוך התעלמות מן העומק הרוחני שלו, דבר שיש ביכולתו להסביר את המשיכה הראשונית אל שירי הספיריטואלס. דהיינו, המשיכה היא בשל תכנם התנ”כי של שירים אלו והבנתם התמקדה במישור המילולי ולא במישור הרוחני (כלומר, הישראלים החילוניים מבינים את הספיריטואלס כפי שהם מבינים את התנ”ך). ייתכן שסיבה נוספת למשיכה אל השירים ה”כושים” ואל רעיון השחורות בכלל, קשורה בתפיסות של קדמוניות כנענית, בחיפוש אחר רעיון המזרח הקדום

<sup>111</sup> סרוסי ורגב, **מוסיקה פופולארית ותרבות בישראל**, 51-52.  
<sup>112</sup> HaCohen, “Birth and Demise of Vocal Communities.”  
<sup>113</sup> שפירא, **התנ”ך והזהות הישראלית**.

והשורשים העבריים.<sup>114</sup> בנוסף, לטענת שפירא, התנ"ך בצורתו החילונית קשור בקשר עמוק לסוציאליזם<sup>115</sup> וככזה ביכולתו לתת תוקף היסטורי לערכים כגון צדק חברתי ושוויון. לאור מקומו המרכזי של המקרא בעיצוב התרבות הישראלית בכלל והסוציאליסטית בפרט, ולאור אותו שימוש ב"קהילות קול" מקומיות, יש לבחון את התרגומים של שירי הספיריטואלס שאביא כאן.

### 1. שינוי משלב השפה וההון התרבותי - תרגום בידי מחבר הליברטו

מקרה המבחן הראשון הוא תרגומו של אפרים דרור<sup>116</sup> לשיר "Nobody Knows the Trouble I've Seen", שאת כותרתו תרגם ל"שום איש את מר סבלי לא ידע". בין תרגומיו הרבים של דרור נכלל גם התרגום לשירי המחזמר **זעקי ארץ אהובה**, אותה הפקה של הבימה משנת 1953 בה דנתי בהרחבה בפרק הקודם. מבקרי התאטרון של התקופה שבחו את עבודת התרגום של דרור ב**זעקי ארץ אהובה**: "יש לציין במיוחד את תרגום השירים שנעשה בידי אפרים דרור. התרגום הוא לא רק מוסיקה אלא גם מובן בפי הזמרים. עונג הוא קריאת השירים וחבל שהתכנייה אינה מכילה יותר משנים מהם"<sup>117</sup>; "יש לציין לשבח את תרגומם העברי המוצלח של השירים בידי אפרים דרור, שמצא נוסח התואם את מהותם הסגנונית של הספיריטואלס (שיסודם בתנ"ך) ואף את הביטוי הסאטירי בשביל הפזמונים, תרגומיו מצטיינים גם בדיוקם הריתמי".<sup>118</sup>

המישור התרגומי המתבטא במקרה של אפרים דרור נוגע הן להיבט המילולי והן להיבט המוסיקלי של השירים. השירים נתפסים על ידי המאזינים והמבקרים בתוך הקשר רחב יותר המתייחס לרזומה עבודות התרגום של דרור. כלומר, לעובדה שדרור תרגם גם את "מקהלת העבדים" לורדי ואת "דג השמך" לשוברטש שיבנות תרבותית ומעמדית. בהיבט המילולי – אם לחזור לאמירתו של לוק מהפרק הקודם – "Words are vital clues" – to moods, התרגום שנעשה על ידי דרור משנה לחלוטין את משלב השפה ודרך כך, גם את המשמעות של השיר. השפה הפשוטה והמדוברת של שירי הספיריטואלס (שיש לה תכלית חינוכית בפישוט המסר והנגשתו לכל אדם בקהילה מצעיר עד זקן) הופכת בעברית לשפה גבוהה המשתמשת במילים וביטויים כ"מר סבלי", "אפס" ו"עתיים". משלב השפה הגבוהה נוצר באופן טבעי כמעט מתוך זיקה לשפה התנ"כית המאפיינת את התוצרים הספרותיים של העברית החדשה וכן מאפיינת את סגנון כתיבתו של דרור באופן כללי. יש לקחת בחשבון שאותה תקופה בכללותה אופיינה בלשון גבוהה בהרבה מהמקובל היום, כפי שניתן לראות בתרגומים נוספים של שירים וספרי ילדים. מעניין לציין ששני הביטויים "ככה זה" ו"אז קשה" המופיעים בתרגום דווקא כן מתקשרים לשפה

<sup>114</sup> שפירא, התנ"ך והזהות הישראלית, 19-20. דוגמא ויזואלית מעניינת לרעיון זה אפשר לראות באיור "חותם המזרח העתיק" לאליעזר הלבני מקיבוץ רמת יוחנן, בספרו של מוקי צור, **יוצאים בחודש האביב**, 186.

<sup>115</sup> שפירא, התנ"ך והזהות הישראלית, 10.

<sup>116</sup> אפרים דרור (טרוכה), יליד ורשה (1903-1981) היה סופר, מתרגם, מבקר מוסיקלי ואף חבר בוועדה למונחים מוסיקליים של האקדמיה ללשון עברית. בין השאר, תרגם ספרים, שירי לוחמים והמנונים מתקופת מלחמת העולם השנייה, ליברטי של אופרות, אורטוריות, קנטטות ומחזות זמר (המידע אודות אפרים דרור לקוח מהאתר **זמרשת**).

<sup>117</sup> פורשטיין, "זעקי ארץ אהובה", **הצופה**, 15 במאי 1953.

<sup>118</sup> גורלי, "מוסיקה וצלילי תיאטרון", **דבר**, 26 ביוני 1953. הדגשה שלי.

העברית המדוברת של אותן שנים, ובכל זאת, המשלב הלשוני הכללי המתקבל מתרגומו של דרור נתפס כגבוה יותר מהמקור באנגלית.

בנוסף, האלמנט הדתי החזק שבשיר שבא לידי ביטוי בחזרה בכל שורה שנייה על המילה Lord או מילים מקבילות לה (Jesus, Hallelujah), וכן הבית השלישי כולו המתאר את ההגעה של הדובר לגן העדן (יסוד חשוב בשירי הספיריטואלס שיש בו מסר של גאולה בהקשר המקורי שלהם בתקופת העבדות), מושמט לחלוטין בגרסה העברית וכל מה שנשאר מכינויי האל הוא המשפט האמורפי ”יה לי הללויה“. האל שנמצא מבחינה רגשית כל-כך קרוב אל הדובר בגרסה האפרו-אמריקאית (הוא היחיד המבין את סבלו!) אינו קיים כלל בגרסה העברית. התרגום אף מתעלם מבחינה מבנית משני אלמנטים המאפיינים את הספיריטואל – חזרתיות ורספונסוריאליזם. כך למשל, המשפטים והמילים Sometimes, Oh yes Lord, Nobody Knows, ומשמטים ובכך למעשה, התרגום משנה את המבנה. בבית הראשון לא קיימת חזרתיות כלל, בעוד שבבית השני ישנה חזרה על המילה ”עתים“. עוד בנוגע להיבט הדתי, מעניינת הופעתו של הביטוי החז”לי (במקור מתוך מסכת תענית כא, ע”א) ”גם זו לטובה“ – תרגום לא שגרתי של משמעות השיר המקורית ומעין תחליף לאלוהים.

<p>Nobody knows the trouble I've seen                  Nobody knows my sorrow (or: but Jesus)                  Nobody knows the trouble I've seen                  Glory hallelujah!</p> <p>Sometimes I'm up, sometimes I'm down                  Oh, yes, Lord                  Sometimes I'm almost to the ground                  Oh, yes, Lord</p> <p>If you get there before I do                  Oh, yes, Lord                  Tell all-a my friends I'm coming to Heaven!                  Oh, yes, Lord</p>	<p>שׁוֹם אִישׁ אֶת מֶרְסָבְלִי לֹא יֵדַע                  זֶה צַעַר לֹא יָדוּעַ.                  אֶפְסֵס אִמֵּר: גַּם זֹו לְטוֹבָה                  יְהֵ לִי הַלְלוּיָהּ!</p> <p>עֵתִים לִי טוֹב, עֵתִים לִי רַע;                  כִּכָּה זֶה!                  עֵתִים נִדְמָה כִּי אֵין מוֹצָא,                  אִז קֶשֶׁה!</p>
---	---

תרגומו של דרור מבוצע בעיבוד לשני קולות מאת פ.א. רוסמן (P.A Rosman), ככל הנראה מעבד אמריקאי. מעניין לעקוב אחר התווים של העיבוד בעת שמיעת ביצועו משנת 1956 על ידי מקהלת בית הספר הממלכתי-דתי ע”ש יהודה הלוי בירושלים (באותן שנים בית ספר לבנות) בניצוחה של חסיה סובר (אותו ביצוע נמצא בארכיון הצליל

של הספרייה הלאומית וכן באתר זמרשת).<sup>119</sup> הביצוע של בנות המקהלה גבוה, מדויק ונקי, ובולטת בו תחושה ריתמית מרובעת – שני אלמנטים שאינם מאפיינים על פי רוב את הביצועים האפרו-אמריקנים של השירים (הזמרים האפרו-אמריקנים משתמשים בסקאלת צלילים רחבה יותר הכוללת גליסנדו וכן יוצרים חופשיות ריתמית). יש משהו יוצא דופן ואף מעט מצמרר בשירת הראש התמימה והנערית של בנות המקהלה בהשוואה לקולם העמוק של רובסון, מריאן אנדרסון ומבצעים אפרו-אמריקאים נוספים. השוני המהותי באופן הביצוע הקולי (כמו גם הגוף המבצע מבחינה מגדרית – מקהלת ילדות – שכן, בעיני לא מקרית הבחירה בשיר כנוע ו"נשי" העוסק בסבל עצמו ולא במאבק אקטיבי כמו בשירים אחרים שבחרתי להביא כאן) מצביע על ההבדלים בהבנת המשמעות העמוקה של השיר. כעת אציג מקרה הפוך מבחינת התייחסות התרגום למשלב השפה, למצלול המילה ולמבנה החזרתי והרספונסוריאלי של השיר, אך כזה שמחייב פרשנות אחרת. התרגום הבא אינו מילולי כלל, אלא מלכתחילה יוצר פרשנות חדשה לחלוטין.

## 2. התרגום ההומוריסטי: יהושע לחם בקרב יריחו (אבל היה בלהקה צבאית)

"אף אחד ממפרשי התנ"ך, יהודים או גויים, בימי הביניים או בימינו, לא יכול היה לפרש את פרקי יהושע כאשר עשו זאת עלילות צבא ההגנה לישראל בשנה שעברה", כך אמר דוד בן-גוריון בנאום שנשא בפני פיקוד צה"ל בשנת 1950 בהתייחסו לניצחונות בזירה הצבאית.<sup>120</sup> כפי שאראה מיד, הבנת סיפור יהושע ביריחו פשוטו כמשמעו וניכוסו לשם האדרת יכולת הלחימה של צה"ל חוזר באופן תרגומו של שיר ספיריטואל ידוע המבוסס על אותו סיפור מקראי. לשיר "Joshua Fit the Battle of Jericho" מצאתי לפחות ארבעה תרגומים שונים לעברית: שניים מהם הם "רציניים", כלומר מתרגמים את המשמעות המילולית של השיר – תרגום אחד מאת יוסף אחאי שכותרתו "יהושוע מנצח בקרב יריחו" ותרגום שני שמחברו אינו ידוע וכותרתו "יריחו"<sup>121</sup>; השניים האחרים הם "שירי שטות" – האחד הוא התרגום "לבן גוריון יש קדילק"<sup>122</sup> שקיים במגוון גרסאות שונות ומקורו אי-שם בשנות החמישים, והשני הוא השיר "בואו נמלא ת'גריקן" מאת יוסי גמזו ובביצוע הזמר שמעון זינגר ולהקת הנח"ל.<sup>123</sup> בחרתי בתרגום זה האחרון כמקרה המבחן השני, משום שאני מוצאת אותו מעניין יותר לניתוח. בעוד ששירי "בן גוריון" למיניהם משתמשים במנגינה ומלבישים עליה מילים אקראיות למדי, בשיר הגריקן קיימת חשיבה מתוככמת יותר המתכתבת עם התוצר המקורי.

<sup>119</sup> "שום איש את מר סבלי לא ידע", אוסף תקליטי קול ישראל, תקליט מס' K-03303 צד א', שיר מס' 3, מקהלת בית הספר הממלכתי דתי ע"ש יהודה הלוי (ירושלים), ארכיון הצליל הלאומי בספרייה הלאומית, ירושלים.

<http://www.zemereshet.co.il/song.asp?id=2122>

<sup>120</sup> שפירא, התנ"ך והזהות הישראלית, 14.

<sup>121</sup> "בא יהושע אל יריחו", אוסף תקליטי קול ישראל, תקליט מס' K-03123, צד א', שיר מס' 2, מקהלת קיבוץ סעד, 11.5.1954, ארכיון הצליל הלאומי בספרייה הלאומית, ירושלים.

<http://www.zemereshet.co.il/song.asp?id=1786>

<sup>122</sup> "גריקן", רשות השידור, אוסף קול ישראל, שמעון זינגר ולהקת הנח"ל, זמין להאזנה מקוונת באתר ארכיון הצליל הלאומי בספרייה הלאומית, ירושלים.

בארכיון הצליל מתארכים את ההקלטה לשנות החמישים, בעוד שבאתר זמרשת משייכים את השיר למלחמת ששת הימים (ייתכן שנכתב והוקלט בשנות החמישים וזכה לעדנה מחודשת במלחמת ששת הימים). מילות הנונסנס ההומוריסטיות מתארות בתוך הווי צבאי מלחמתי מהם הדברים הנחוצים לקרב (battle): אוכל ושתייה לטנק, כמו גם לחייל הלוחם. מה שמעניין כאן בעיני היא השמירה על המבנה החזרתי של השיר, שמירת המצלול המקורי על ידי משחק מילים (Jerrycan<sup>124</sup> – Jericho) וכן השימוש בסלנג צבאי. משחק המילים אינו אקראי עבור ישראלים דוברי עברית, שכן לשתי המילים מצלול יוצא דופן והדבר המתבקש הוא לעשות את הקישור האסוציאטיבי המבדר בין שתי המילים.

<p>Joshua fit the battle of Jericho Jericho Jericho Joshua fit the battle of Jericho And the walls come tumbling down</p> <p>God knows that Joshua fit the battle of Jericho Jericho Jericho Joshua fit the battle of Jericho And the walls come tumbling down</p> <p>Good morning sister Mary Good morning brother John Well I wanna stop and talk with you Wanna tell you how I come along</p> <p>I know you've heard about Joshua He was the son of Nun He never stopped his work until Until the work was done</p> <p>God knows that Joshua fit the battle of Jericho Jericho Jericho Joshua fit the battle of Jericho And the walls come tumbling down ...</p>	<p>בואו נמלא תיג'ריקון , ג'ריקון , ג'ריקון בואו נמלא תיג'ריקון , ג'ריקון , ג'ריקון כי הטנק ערוך לקרב בואו נמלא תיג'ריקון , ג'ריקון , ג'ריקון כי החלוץ יוצא ראשון ואנחנו אחריו</p> <p>על שמן רובים חביתות נצלה וסטייק נטגן על גריז אך אם לא יהיה ג'ריקון מלא את הטנקים לא נוז בואו נמלא תיג'ריקון...</p> <p>אומרים הצבא על בטנו צועד אומרים התפריט מזין אך גם למנוע כשהוא עובד מגיעה איזה כוס בנזין בואו נמלא תיג'ריקון...</p> <p>על האש האיבה האויב שופך גם שמן וגם מילים אז בוא נמלא ג'ריקון יא שייח שיצא מן הכלים בואו נמלא תיג'ריקון...</p> <p>וכשהעמל יספר ריקון [?] וכשנסיים תיפאן [fun?] נמזוג לכולם מן הג'ריקון Black and White ו- Johnny Walker</p> <p>*לא קיים דף מילים, המילים חולצו משמיעה.</p>
---	--

<sup>124</sup> פירוש המילה Jerry-can הוא "מיכל גרמני", סלנג מימי מלחמת העולם השנייה למכלי הדלק הצבאיים שיוצרו בגרמניה.

בניגוד לביצוע המקהלתי הקודם וביצועי המקהלות שיוצגו בהמשך, כאן מדובר בביצוע של להקה צבאית, מאפיין שכביכול חורג מעט ממסגרת קהילות הקול. עם זאת, ללהקות הצבאיות חשיבות רבה מבחינה לאומית ומורלית ולכן תפקידן בעיצוב הזהות הישראלית מרכזי לא פחות מתפקידן של המקהלות (מה גם שלהקת הנח"ל אכן מייצגת קהילה התיישבותית ממשית, את גרעיני הנח"ל). ללהקות צבאיות הינן גוף המזוהה יותר בתרבות הישראלית עם מוסיקה פופולארית (בעיקר באותה תקופה) ולכן במקרה הזה הביצוע אינו "מרובע" מבחינה ריתמית, אלא דווקא מאופיין בסווינג ובקצביות. סגנון ההפקה הקולית אמנם מקומי, אך הביצוע בכללותו מבחינת העיבוד, התזמור ואופן הגשת השיר על ידי הסולן מזכיר מאוד את הביצוע של להקת ה- [Golden Gate](#)

<sup>125</sup> [Quartet](#)

גם כאן, בדומה למקרה המבחן הקודם (התרגום מאת אפרים דרור), נשמט כל זכר לדמויות הליטורגיות המופיעות בשיר, ומיותר לציין את מחיקת כל אזכור נוצרי שקיים בו (Joshua, God, Sister Mary, Brother John ונוספים בהמשך השיר). ההקבלה בין מקור השיר הדתי לפרשנותו ההומוריסטית בהקשר הצבאי אולי רומזת על מעמדו של העליון של צה"ל מעל הדת ועל הפרשנות ההיסטורית-לאומית של התנ"ך בתרבות הישראלית של אותה תקופה ובמיוחד במלחמת ששת הימים.<sup>126</sup> שני המקרים הבאים יוכיחו דבר הפוך – ניצול ההקשר התנ"כי והדתי של השירים ותרגומם אל תוך טקסים דתיים וקהילתיים בתנועה הקיבוצית.

### 3. שלח את עמי!: מחוות העבדים למסכת ליל סדר פסח הקיבוצית

עובדה היא כי דמותו של משה משחרר האומה תופסת מקום חשוב בספיריציולים של הכושים... [זהו] שיר עם במלוא מובן המילה. נעדרת ממנו היומרה להירשם באוצר השירים האמנותיים. זו חולשתו וזה כוחו. השיר הזה מושר לאט, ברוח חגיגית, בדביקות דתית. המלודיה מבליטה את הסינקופה האופיינית לספיריציולים, אבל בסינקופה זאת אין רמז לתנועה ריקודית, כי כולה באה להבליט את המילים לבטאן נכונה. בנסיבות מתאימות לכך לוקחים חלק בזימרה שלושה גופים, ודבר זה מוסיף לספיריציול כוח השפעה רב. ההתחלה היא בפי כל הנוכחים, המשמיעים את צליליהם כבמקהלה. ההרמוניות הן כה פשוטות, שאין הכרח בהדרכה מיוחדת כדי ללמדן. מכיוון שהמלודיה ידועה לכול, מוצאים הזמרים בנקל את הצלילים המתאימים בליווי. בפרט כשהתנועה היא איטית והריתמוס אינו מסובך גם כשהסינקופה תופסת מקום ניכר במלודיה. לאחר שהמקהלה משמיעה את הקריאה אל משה לרדת למצרים, ולומר "שלח את עמי", משמיע הסולן את המילים "כה אמר ה' - קרא משה האמיץ", והקהל עונה לעומתו "שלח את עמי". הסולן ממשיך לשיר "ואם מאן אתה לשלח, ומת כל בכור במצרים", והקהל עונה כמקודם "שלח את עמי". אחרי זימרה זו של סולן אשר רבים עונים לעומתו, חוזרת המקהלה על כל הקטע שבו החלה הזימרה. **אופי הזימרה, בה משולבים יסודות של רספונז (= "זימרת ענייה") מזכיר לנו את צורת ה"אמירה" המוזיקלית[ת] בבית הכנסת. החזן אומר מחציתו של פסוק, והקהל עונה לעומתו במחצית השנייה [...].** היגוי המילים הוא אופייני לדרך היגויים של הכושים מפשוטי העם. ויש וירא[נ]טים דקים בסדר המילים. פעם נאמר (אם ננסה להעביר דקויות אלה בתרגום) "שלח את עמי" ופעם "שלח את עמי". שינוי קל זה במילים גורם, כמו בן, לשינוי בריתמוס של המלודיה המושרת ברחבות, בהוד שבהערצה, באיטיות שבתפילה ובכוח שבתקווה.<sup>127</sup>

<sup>125</sup> אחת מהלהקות הידועות שביצעו ספיריטואלס בשנות החמישים והשישים.

<sup>126</sup> שפירא, התנ"ך והזהות הישראלית, 23-25.

<sup>127</sup> רבינא, "משה בשירי עם ובשירי ילדים", עמ' קכה. הדגשה שלי.



השיר ”שלח את עמי“, ”Let My People Go“, אף הוא בתרגומו של אפרים דרור, הוא כנראה שיר הספיריטואל הידוע, המזוהה והמבוצע ביותר בישראל.<sup>128</sup> שיר זה מצוי בשלל ביצועים שונים בארכיון הצליל בספרייה הלאומית ובאתר זמרשת, יותר מכל ”שיר כושי“ אחר. הביצוע של מקהלת המחנות העולים משנת 1952,<sup>129</sup> למשל, הוא ביצוע איטי, מרובע למדי מבחינה ריתמית (בדומה לביצוע של מקהלת הילדים), וניכר מהמצלול הכללי ומסגנון ההפקה הקולית שמדובר במקהלת חובבים ולא בזמרים מקצועיים. אמנם אין סולן המוביל את שירת המענה, אך קיימים אוניסון גברי (ברגיסטר נמוך) המוביל את המשפטים המיועדים לסולן וחלוקה לקולות במשפטי המענה ”שלח נא את עמי“. בניגוד לתרגום הקודם של דרור, כאן יש שמירה נאמנה על המבנה הרספונטוריאלי של השיר. אך בדומה לו, גם כאן התרגום מאופיין במעבר למשלב שפה גבוה ואף השאלה של ביטויי התנ”ך המקוריים (ספר שמות פרק ד’), דבר כמעט מתבקש בעת תרגום של סיפור תנ”כי מאנגלית חזרה לעברית.

<p>When Israel was in Egypt's land, let my people go; oppressed so hard they could not stand, let my people go.</p> <p><i>Go down, Moses, way down in Egypt's land; tell old Pharaoh to let my people go.</i></p> <p>The Lord told Moses what to do, let my people go; to lead the children of Israel through, let my people go.</p> <p>They journeyed on at his command, let my people go; and came at length to Canaan's land, let my people go.</p> <p>Oh, let us all from bondage flee, let my people go; and let us all in Christ be free, let my people go.</p>	<p>מָהֵר, מֹשֶׁה, צַוֵּה פְּרָעָה: שְׁלַח נָא אֶת עַמִּי! מִצְוֹת הָאֵל אָמַר נָא לוֹ: שְׁלַח נָא אֶת עַמִּי! קוֹמָה, לֵדְ נָא אֵל כְּבֹד הַלֵּב הָרַע, צוּ לוֹ בְּשִׁמִּי: שְׁלַח נָא אֶת עַמִּי!</p> <p>מָסַר מֹשֶׁה אֶת דְּבַר שְׁדֵי: שְׁלַח נָא אֶת עַמִּי! וְלֹא – אֶכְדָּ בְּמִכּוֹתַי שְׁלַח נָא אֶת עַמִּי! שָׁמַע נָא, זֹו הִיא זֹו הִיא מִצְוֹת הָאֵל: הִבֵּה, שְׁלַח נָא, שְׁלַח אֶת יִשְׂרָאֵל!</p> <p>הִגִּיעַ יִשְׂרָאֵל לַיָּם: שְׁלַח נָא אֶת עַמִּי! טָבְעוּ מִצְרַיִם עִם רֶכְבָּם: שְׁלַח נָא אֶת עַמִּי! זֶה הוּא קָץ כְּבֹד הַלֵּב הַהוּא: כְּכָה כָּל אוֹיְבֵינוּ – כִּן תִּמְיֵד יֵאבְדוּ!</p>
---	--

<sup>128</sup> שתי אנקדוטות בעניין זה: פעמים רבות במהלך כתיבת עבודה זו, כאשר התבקשתי להסביר לבני משפחה ולחברים מהו נושא המחקר שלי ואילו שירי ספיריטואלס בוצעו בישראל, נתתי את ”שלח את עמי“ כדוגמא והשיר תמיד הקל עלי להסביר את התופעה מפאת ההכרות איתו; בחודש מאי 2016, נכחתי בהופעה של הזמר אפרים שמיר בקיבוץ דגניה ב': באחד מקטעי הקישור בהופעה תיאר שמיר זיכרון מתקופת הצבאיות בשנות החמישים והשישים ואמר ”זאת הייתה תקופה כזאת של לט מיי פיפל גו“.

<sup>129</sup> ”שלח את עמי“, אוסף תקליטי קול ישראל, תקליט מס' K-03763, צד א', שיר מס' 3, מקהלת מחנות העולים, 28.2.1952. ארכיון הצליל הלאומי בספרייה הלאומית, ירושלים. <http://www.zemereshet.co.il/song.asp?id=1588>.

חשוב לציין כי גם כאן לא נעשה תרגום מילולי מדויק של המשמעות מאנגלית, אלא במקום זאת ישנה הצמדות לסיפור ההגדה של פסח – מכות מצריים, קריעת ים סוף והכבדת לב פרעה – ובכל זאת, נדמה כי באופן התרגום ובהתייחסות הביצועית לשיר זה ישנה הבנה עמוקה יותר של האלגוריה לאור ההקשר המקורי שלה – יציאה מעבדות לחירות. בתיאורו המפורט לעיל של רבינא, קיימת שוב התחמקות מהתייחסות לדת הנוצרית, דתם הכפויה של העבדים השחורים, וניכוס אופי הזמרה באופן בלתי מתנצל למסורת היהודית. עם זאת, יש באמירה זו – במשפט המודגש לעיל – משהו שמזכיר את אותה תיאוריה של רובסון בנוגע לקרבה ולדמיון שבין ההטפה בכנסייה הבפטיסטית לבין החזנות בבית הכנסת.

מתוך שלל הביצועים הקיימים, ההקשר הקהילתי-קולי המעניין ביותר לנושא מחקר זה הוא כניסתו של השיר אל מסכת ליל הסדר בקיבוצים.<sup>130</sup> בניגוד להתעלמותם של התרגומים הקודמים מהממד הדתי, כאן נעשה בפירוש שימוש טקסי, עם זיקה למסורת היהודית (אם כי גם כאן נעדר כל אזכור אלוהי). מסכת ליל הסדר בקיבוצים נולדה מתוך ניסיון ליצור מסורת חילונית קהילתית המתייחסת לחגי ישראל כאלטרנטיבה מודרנית למסורת האורתודוקסית שהונהגה בארצות המוצא של העולים, כאשר הדגש העיקרי הוא על היותו של חג הפסח חג הקשור לטבע (חג האביב) ולציונות (היציאה מעבדות לחירות נתפסת לאור ערכי ההתיישבות וקליטת העלייה).<sup>131</sup> למרות הבדלים מסוימים בין ההגדות של התנועות הקיבוציות השונות, להגדות הרבות האלה (מעל שבע מאות הגדות נאספו על ידי מכון החגים בקיבוץ בית השיטה) קווים משותפים מבחינה אידיאולוגית. בראש ובראשונה, בין שלל ערכים סוציאליסטים ואוניברסליים, בולט בחשיבותו סיפור יציאת מצריים כמוטיב מרכזי במסכת ליל הסדר.<sup>132</sup> צבי שוע, בספרו על תולדות ההגדה הקיבוצית, טוען כי המוטיב ”מעבדות לחירות” נקשר פעמים רבות על ידי הקיבוצים עם אירועי האקטואליה הבוערים של השעה וכמובן למסרים סוציאליסטים אוניברסליים. לדבריו, גם בהגות היהודית הסוציאליסטית של הזמן החדש נתפסה המסורת של ”יציאת מצרים”, מלפני אלפי שנים כמגלמת בתוכה את הרעיון היסודי של מעבדות לחירות התקף לגבי המדוכאים בכל העולם כולו, ואת המסר של שחרור המעמדות המנוצלים מול מעמד המנצלים הקפיסטיסטים.<sup>133</sup>

עם זאת, קישורים מפורשים לעבדות האפרו-אמריקנית או למאבק לזכויות האזרח של אותה התקופה כמעט שלא קיימים. אזכור בודד ל”עבד הכושי” נמצא בספרו של מוקי צור **יוצאים בחודש האביב**,<sup>134</sup> שם מצוטטת הגדה מקבוצת שדות-ים משנת 1949 (תש”ט). בהגדה זו נכתב הטקסט המניפסטי הבא: ”יום יבוא והיה דגלנו לדגל החברה המשוחררת, האדם יקום במלוא קומתו ויתגלה לעין כל כאור הנצחים הצפוי בו, כשדעתו רחבה, לבו

<sup>130</sup> התנועה הקיבוצית למעשה כוללת מספר תנועות: הקיבוץ הארצי, הקיבוץ המאוחד, איחוד הקיבוצים והקבוצות והקיבוץ הדתי. בהתאם לכך קיימות גרסאות שונות של הגדות פסח. במסגרת עבודה זו בחרתי שלא לעמוד על ההבדלים בין המסורות השונות, אך ניתן להעמיק בממצאי הפסח ובהגדות הרבות הנמצאות במכון החגים (מכון שיטים) בקיבוץ בית השיטה.

<sup>131</sup> שוע, **אל ארץ חדשה אתה עובר**.  
<sup>132</sup> שוע מציג בספרו את נוכחות מוטיב זה באחוזים לפי התנועות: 69% באיחוד הקיבוצים והקבוצות, 56% בקיבוץ המאוחד ו-23.2% בקיבוץ הארצי. עמ' 558.

<sup>133</sup> שוע, **אל ארץ חדשה אתה עובר**, 448.  
<sup>134</sup> צור, **יוצאים בחודש האביב**, 49-53.

טהור וידיד נאמנות וחיי חופש וצדק, אין לא עבד עברי ולא עבד כנעני, לא כושי ולא סיני, וכבוד כל אדם ראש-פנה הוא לחברה הנגאלת! בא יבוא היום ההוא!"<sup>135</sup>

לדברי צור, מסכות ליל הסדר בקיבוצים אופיינו, מבחינה מוסיקלית, בשירי פסח מן המסורת לצד שירי פסח ארץ-ישראליים (לחנים ידועים מאת דניאל סמבורסקי, נחום נרדי, ידידיה אדמון, שרה לוי-תנאי ואחרים), ובקיבוצים מסוימים במוסיקה מקורית מאת מלחינים בני הקיבוץ, הידועים בהם יהודה אנגל, ניסים נסימוב, מתתיהו שלם ויהודה שרת. גם המוסיקה הקלאסית (יצירות מאת באך והנדל, למשל) מצאה מקום נכבד בקטעי הנגינה והשירה. רבים מהקטעים המוסיקליים (בדומה לריקודים, מערכונים וקטעי קישור נוספים) אינם מתועדים בהגדות המודפסות עצמן, אך ניתן ללמוד עליהם מעדויות המשתתפים, מ"ספרי הבמה" ומהערות בכתב ידם של מובילי הטקס.<sup>136</sup> כך, גם במקרה של "שלח את עמי", קשה לתארך בדיוק את מועד כניסתו של השיר אל תוך מסכת ליל הסדר הקיבוצי (בתוך הקונטקסט המוסיקלי שתיארתי קודם) משום שאינו מופיע בהגדה עצמה. שוע מציין כי "סופו של פרק ד' בשמות ודרישתו של משה לפרעה "שלח את עמי" מופיע בכמה הגדות (גבעת ברנר תרצ"ה) וזכה להדגשה מיוחדת לאחר קום המדינה עם עליית יהודי בריה"מ ואז גם נכלל שיר זה שמפאת מנגינת הספיריטואל החביבה על הציבור מצא מקום של כבוד בליל הסדר בשירה בציבור".<sup>137</sup>

עדות נוספת לכניסתו של השיר נמצאת גם בהגדה הקיבוצית לגיל הרך של מדור הגנים הבין-קיבוצי בוועדת החינוך, הגדה משותפת לכל התנועה הקיבוצית שיועדה לפעוטות וילדים עד כיתה א'.<sup>138</sup> ליל הסדר לקטנטנים, שהיה מופרד מהסדר הכללי בקיבוצים רבים, כלל בעיקר שירים כמו "עבדים היינו", "דומם שטה" וגם "שלח את עמי".

חשוב להתייחס גם למרחב הפיזי של חדר האוכל המהווה מקום מפגש קהילתי מרכזי בחיי התרבות של חברי הקיבוץ (עניין זה רלוונטי גם למקרה המבחן הבא). במאמר העוסק באמנות קיר בחדרי האוכל של קיבוצי תנועת 'הקיבוץ הארצי' בשנים 1950-1967,<sup>139</sup> תמר גיספאן-גרינברג מתייחסת לשתי תמות מרכזיות החוזרות בעבודות הקיר בחדרי האוכל: חלוציות (עלייה, קליטה ועבודה) והתרבות הקיבוצית (מסכות החגים), בהתאם לתקופה בה נוצרו (היא מחלקת את שנות החמישים והשישים ל"תקופת המשבר" ו"תקופת ההתאוששות"). יצירות האמנות שקישטו את חדרי האוכל הותאמו ללוח השנה היהודי והייתה להן חשיבות אידיאולוגית ודידקטית מובהקת (לדבריה, תופעה אמנותית האופיינית למשטרים פשיסטיים וקומוניסטיים ברחבי העולם). שתי עבודות המובאות במאמרה הצטיירו בעיני כמעין מקבילות ויזואליות לשיר "שלח את עמי": האחת, דלתות הויטראז' שיצר אברהם אמרנט בחדר האוכל של קיבוץ מזרע בשנת 1955; ושני תבליטי קרמיקה שיצר עמנואל לוצאטי בקיבוץ רוחמה

<sup>135</sup> צור, יוצאים בחודש האביב, 157.

<sup>136</sup> דוגמא להערות בכתב יד מופיעות בספרו של צור בעמוד 17.

<sup>137</sup> שוע, אל ארץ חדשה אתה עובר, 250. הדגשה שלי.

<sup>138</sup> שוע, אל ארץ חדשה אתה עובר, 591-596.

<sup>139</sup> גיספאן-גרינברג, "אמנות קיר בחדרי אוכל בקיבוצי 'הקיבוץ הארצי'", 149-180.

בשנת 1965. שתי העבודות מתארות סצנות מסיפור יציאת מצריים (הפירמידות,<sup>140</sup> משה בתיבה, חציית ים סוף, הליכה במדבר, ועוד). כמו כן, שתיהן עבודות קבע, כלומר, לפי גיספאן-גרינברג יש ליחס להן חשיבות גדולה יותר מאשר לעבודות ארעיות המוצגות בהתאם לחג ומועד מסוים – הן רלוונטיות לכל אורך השנה. ההקבלה שנעשית על ידי האמנים הקיבוציים בין סיפור יציאת מצריים לבין העלייה וההתיישבות בארץ ישראל היא תופעה אותה מכנה מחברת המאמר, בעקבות הפרשנות הנוצרית למקרא, 'פרהפיגורציה' (אירוע היסטורי משני בחשיבותו המנבא אירוע אחר חשוב יותר שעתיד לבוא). כלומר, בפרשנות השיר "שלח את עמי", בדומה לעבודות הקיר בחדרי האוכל, קיימים מספר רבדים של פרהפיגורציה: עבור הנוצרים, דמותו של משה ויציאת מצריים מסמלת את בואו של ישו והגאולה; עבור העבדים האפרו-אמריקאים, היא מסמלת בנוסף לפרשנות הנוצרית את השחרור המיוחל (השחרור והגאולה מפורשים בעיני העבדים כשחרור מעבדות מבחינה חוקית, במעשה הבריחה לצפון וגם במוות עצמו ובמעבר לעולם הבא). עבור הישראלים, ובפרט הקיבוצניקים הסוציאליסטים, יציאת מצריים מסמלת את הגאולה שבציונות (אך גם יציאה מכל שיעבוד נוגש אחר). כך בדיוק פועל תרגום השיר כאלגוריה מקומית: המתרגם מנכס את הסיפור התנ"כי לעם היהודי ובפרט לעם היהודי היושב בציון, והופך אותו לחלק אינטגרלי מעולם דימויים ויזואלי ורעיוני של הציונות החילונית, כפי שמתפרשים קישוטי חדר האוכל.

ברצוני להציע קשר נוסף, אסוציאטיבי יותר, בין עולם הטבע והחקלאות העומד בלב האידיאל ההתיישבותי לבין עבודת האדמה הפיזית והסיזיפית של העבדים האפרו-אמריקאים כפי שהם מתוארים בעדויות שונות. לדעתי, העיצוב האמנותי של חדרי האוכל המתואר על-ידי גיספאן-גרינברג, מקביל במשמעותו לאמנות ולארכיטקטורה של בתי הכנסת הרפורמיים במרכז אירופה או של הכנסייה הלותרנית המוזכרים במאמרה של הכהן-פינצ'ובר. כלומר, המבנה המכיל בתוכו את קהילת הקול הינו חשוב והכרחי להבנת הקונטקסט התרבותי.

מקרה מבחן זה אמנם עוסק בביצועים מקהלתיים, אך מעניין לציין כי לשיר "שלח את עמי" קיימים גם שלל "ביצועים רובסוניים" של סולנים מקומיים, דוגמת ביצועו של משה שי מקיבוץ עין כרמל משנת 1997.<sup>141</sup> למעשה, חברי קיבוץ רבים מעידים על קיומו של זמר מקומי בעל קול בס מרשים הלוקח חלק קבוע באירועי התרבות של הקיבוץ: למשל, דני אומנסקי מקיבוץ מרחביה,<sup>142</sup> מיכה תמיר מקיבוץ אשדות יעקב מאוחד ואהוד לייבנר מקיבוץ עין השופט<sup>143</sup>. תופעה זו, אותה אני מכנה "הבס של הקיבוץ", אולי מחזקת את טענתי לגבי תפקידו המתווך של פול רובסון (לעתים באופן בלתי מודע) באידיאל הביצועי של שירי הספיריטואלס בקיבוצים, לצד השפעתה האדירה של המוסיקה העממית הרוסית.

<sup>140</sup> טעות נפוצה היא לשייך את הפירמידות לעבודות בני ישראל במצרים.

<sup>141</sup> <http://www.zemereshet.co.il/song.asp?id=2122>

<sup>142</sup> אלון, דני אומנסקי: זמר הבס ממרחביה, 2.8.2015.

<sup>143</sup> תמיר ולייבנר הינם מכרים אישיים של משפחתי.

#### 4. בלאקפייס לרגל חנוכת חדר האוכל החדש: "התנ"ך בעיני הכושים" בקיבוץ מזרע

בשנת 1953 העלו חברי קיבוץ מזרע הפקה מיוחדת לכבוד חנוכת חדר האוכל החדש. ההצגה שביימה והועלתה על ידי בני ובנות הקהילה המקומית הייתה **כרי דשא: התנ"ך בעיני הכושים** (*The Green Pastures*),<sup>144</sup> מחזה מאת מארק קונלי שנכתב בשנת 1929 והועלה לראשונה בברודוויי שנה לאחר מכן. מכיוון שמקרה מבחן זה אינו מתייחס לתרגום של שיר בודד כמו במקרים הקודמים שהובאו בפרק זה, אלא להפקה שלמה הכוללת היבט ויזואלי חשוב (המתחבר לדיון במסורת הבלאקפייס בפרק הקודם), היבט מוסיקלי נרחב וכן הקשר טקסי-קיבוצי מובהק, ברצוני לתת מקום רב יותר למקרה מבחן זה. אפתח במעט רקע על המחזה המקורי ולאחר מכן אתייחס לביצועו הקיבוצי.

המחזה **כרי דשא**, המבוסס על רומן מאת רוארק ברדפורד (Roark Bradford) בשם *Ol' Man Adam an' His Chillun'*, עלה לראשונה בברודוויי בשנת 1930 ולאחר מכן זכה לשתי הפקות קולנועיות.<sup>145</sup> עלילת המחזה מתארת Sunday School בקהילה האפרו-אמריקאית קשת היום של ניו-אורלינס, בו לומדים הילדים על סיפורי התנ"ך מפי המורה שלהם Mr. Dubois. סיפורי התנ"ך המופיעים במחזה הם: בריאת העולם, אדם וחווה, קין והבל, תיבת נוח, יציאת מצריים, יהושע ביריחו וגלות בבל. סצנה נוספת מתארת מלחמה על בית המקדש ואת הולדת ישוע (אשר הורדה כמובן מן המחזה בגרסתו הישראלית). חלק מן הדמויות המשתתפות במחזה הינן דמויות תנ"כיות ידועות כמשה ואהרון, אברהם יצחק ויעקב (בפרשנות מודרנית) ועוד, לצד דמויות פרי עטו של קונלי, כגון זיבה (אישה חוטאת המנגנת ושרה בלוז), קין השישי (בן זוגה של זיבה) והֶזְדְרֵל (Hezdrel), לוחם המגן על בית המקדש).

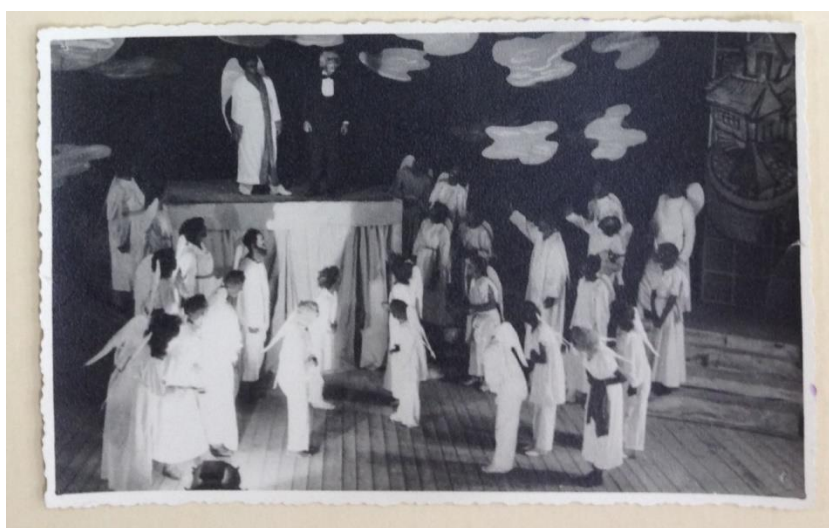
בדומה לפורגי ובס וזעקי ארץ אהובה, גם בכרי דשא למקהלה תפקיד חיוני ביותר, אך בשונה משני מחזות אלה בהם המוסיקה נכתבה על ידי מלחינים ידועים והם מוגדרים כיצירות מוסיקליות (אופרה ומחזמר בהתאמה), בכרי דשא (המוגדר כמחזה) נשזרו לא פחות מעשרים ושניים שירי ספיריטואלס קיימים שעובדו והושרו במקור על ידי מקהלתו של Hall Johnson. בהקדמתו למחזה, קונלי כתב כי השירים נבחרו בעזרתה של זמרת גוספל מניו-אורלינס בשם Alma Lillie Hubbard<sup>146</sup>. הוראות הבמה מעידות על שימוש בימתי רב בנוכחות המקהלה – צורת עמידתה של המקהלה על הבמה, שירת מקהלה כמעבר בין סצנות, משחק בין התחלת השירה להפסקתה (לעתים קיטוע דרמטי של שירים באמצע), ואף שילוב של דיבור ושירה בסגנון הטפה בכנסייה (Have You Been Baptized? Certainly, Lawd). בדומה למחזות דומים מאותה תקופה, כרי דשא היה שנוי במחלוקת וזכה לביקורת שלילית מפי מבקרים וגופים חברתיים אפרו-אמריקנים. קונלי הואשם בסטראוטיפיות והתנשאות כלפי

<sup>144</sup> Connelly, *The Green Pastures*.

<sup>145</sup> הראשונה משנת 1936, השנייה מ-1957, בכיכובו של ויליאם וורפילד, אותו שחקן וזמר שצינתי קודם שהגיע ארצה למספר קונצרטי ספיריטואלס בסוף שנות החמישים ושיחק בהפקה ההוליוודית המאוחרת ל**ספינת השעשועים**.

<sup>146</sup> ברשת קיימים שני ביצועים שלה משנות העשרים לשירי ספיריטואלס, אך לא מצאתי מידע נוסף אודותיה.

הקהילה האפרו-אמריקאית, המוצגת בבורותה באופן בו בני הקהילה מבינים בצורה שגויה את סיפורי התנ"ך ויסודות האמונה הנוצרית. לעניות דעתי, דווקא המוסיקה של המחזה, על אף שאינו מוגדר מחזמר, מצילה אותו מהגזענות הנגועה בו ללא ספק: שירי הספיריטואלס הרבים מושרים בצורה מקצועית על ידי מקהלה כנסייתית המנוסה בביצוע שירים אלו, העיבודים נכתבו וגם נוצחו על ידי מוסיקאי אפרו-אמריקאי מכובד ובאופן כללי לא נעשה שום ניסיון להגחך את שירת המקהלה או את החומר המוסיקלי עצמו. גם הבחירה שלא להשתמש במוסיקה מקורית (שהייתה נכתבת ככל הנראה על ידי מלחין יהודי ולבן...) היא בחירה מעניינת שיש בה מימד של כבוד כלפי איכותו של החומר העממי האותנטי.



זמרי המקהלה בתלבושות המלאכים, 1953, "כרי דשא" - הצגה לחנוכת חדר האוכל 472/89, ארכיון קיבוץ מזרע



זיבה וקין השישי מגולמים על ידי חברי הקיבוץ רמי רמון ומרים סקוצנדק, 1953,

"כרי דשא" - הצגה לחנוכת חדר האוכל 472/83, ארכיון קיבוץ מזרע

בארכיון קיבוץ מזרע<sup>147</sup> קיימות תמונות רבות מאותו מופע לכבוד חנוכת חדר האוכל החדש<sup>148</sup>, כמו גם כתבה קצרה בעלון הקיבוצי מיולי 1953 (מתוכה ציטטתי בראשית פרק זה). לצערי לא קיימת הקלטה של ההופעה ולא ניתן למצוא את הטקסט או את הוראות הבמה בתרגום לעברית שנעשה על ידי שמאי גנדלר (מחזאי וסופר שהיה נשוי לבת קיבוץ מזרע). את המחזה ביים חבר הקיבוץ חנוך פז (1909-1981), יליד ליטא, שמעבר לתפקידו החשוב בחיי התיאטרון של הקיבוץ (פז ביים כעשרים ושש הצגות בשנים 1945-1968) היה גם, באופן אירוני, מורה לתנ”ך בבית הספר המקומי. בהפקה השתתפה מקהלה מעורבת בניצוחה של צופיה נהרין<sup>149</sup> (הייתה זו מקהלת המבוגרים מתוך כארבע מקהלות שפעלו בקיבוץ בניצוחה). שחקנים מקומיים גילמו את הדמויות הראשיות וקבוצה של ילדים השתתפו בסצנות בית הספר. פניהם של כל הזמרים והשחקנים בהפקה נצבעו שחור תוך השארת עיגולים בצבע העור המקורי מסיבב לעיניים - מסורת בלאקפייס מובהקת. התלבשות מזכירות את אותה הפקה קולנועית מ-1936 (כנפי מלאכים גדולות ולבנות ומעין גלביות רחבות וארוכות) אם כי לא ידוע לי בפירוש על השפעה שכזו. נהרין, ילידת ישראל (1929), הייתה אז מורה למוסיקה ולתנועה בשנות העשרים לחייה. היא זוכרת שהשירים הושרו כפי שהיו במחזה המקורי (אם כי לא בטוח שביצעו את כולם), באנגלית “קלוקלת” לדבריה. העיבודים היו העיבודים המקוריים של האל גיונסון שהתגלגלו לידיה ואותם העתיקה וצילמה לפי תפקידי קולות (עותק של התווים המקוריים נמצא בארכיון הספרייה הלאומית). נהרין הייתה אחראית בנוסף למוסיקה גם על ההעמדה ועל קטעי התנועה (היא ציינה ש”לא הייתה ממש כוריאוגרפיה”) וניכר כי ההיבט התנועתי היה חלק בלתי נפרד מחוויית ההכרות הראשונית שלה עם שירי הספיריטואלס. בשיחת הטלפון שניהלתי עמה סיפרה לי כי בתחילת שנות החמישים, בהיותה סטודנטית במדרשה למוסיקה בתל אביב, נחשפה ללהקת המחול של הכוריאוגרף האפרו-אמריקני Talley Beatty שהגיעה לארץ. המופע כלל כוריאוגרפיה מקורית לצלילי שירה חיה של ספיריטואלס על ידי הרקדנים על הבמה. נהרין מתארת שצפתה בהתרגשות רבה בשלושה מופעים ברצף ושרבים מהשירים באותו מופע מחול נכללו גם בכרי דשא :

אני זוכרת שיצאתי מהופעה שלו, למדתי אז מוסיקה דווקא במדרשה ב-51-1950. זה היה 1950 אני חושבת, והייתי פשוט מרוממת! [...] הם שרו, הייתי מושפעת, כי הם שרו... הם גם היו שרים, הלהקה הזאת היו לו קובנים, כל מיני שחורים מכל המינים... כל הצבעים של השחורים, גם אמריקאים וגם לא אמריקאים, התכנסו אצלו יחד [...] פעם ראשונה ראיתי בכלל אדם שחור מתנועע! שזה היה אחרת מכל דבר אחר שראיתי קודם, שנות החמישים - מי ראה כאלה דברים?! וגם - הם כולם היו זמרים - שרו! לא הייתה להם בעיה להיכנס לתוך תנועה או באמצע שהם עושים דבר הכי... אני לא יודעת! והם פתאום בכמה קולות בלי בעיה, זה היה משהו לא נורמלי! [...] אני זוכרת זה היה להקה ששאלו אותי אחרי זה איך זה היה אז אמרתי: אני לא רוצה לדבר! כל כך בהתרוממות הנפש, ולא היה לי כסף, לא אכלתי בטח שלושה ימים כי הקיבוץ [לא] נתן לי מה לאכול שמה... וכסף... בקושי [...] אבל הלכתי שלוש פעמים, ערב אחרי ערב קניתי כרטיס! וכל פעם... אפילו פעם שנייה ושלישית הייתי בהתרוממות כזאת. איזה להקה!

<sup>147</sup> ברצוני להודות ליוספה פכר מארכיון קיבוץ מזרע על העזרה הרבה וכן על ההפנייה לצופיה נהרין.

<sup>148</sup> למעשה המופע התקיים באמפיתאטרון ממול ולא ממש בתוך מבנה חדר האוכל, אך המאורע הוקדש למעמד זה.

<sup>149</sup> צופיה נהרין היא אמו של הכוריאוגרף הידוע אוהד נהרין. בסרט אודותיו, “מיסטר גאגא” (תומר היימן, 2015), הוא מתועד בסרט ביתי כילד בקיבוץ מזרע, מנגן באמבטיה את השיר “Nobody Knows the Trouble I’ve Seen”.

נהרין לא זוכרת בבירור של מי היה הרעיון להביא את **כרי דשא** לקיבוץ. לדבריה חנוך פז לא קרא אנגלית כלל וייתכן שנחשף למחזה רק עם תרגומו לעברית על ידי גנדלר. בנוסף, ההצגה הועלתה במזרע הרבה לפני שהועלתה בתיאטראות הגדולים. ייתכן שהרעיון היה שלה, אולי בעקבות ההשראה מאותו מופע מחול של ביטי, לדבריה, ”דחפתי את זה לראש כמה שהשירים נהדרים ורציתי לשיר את זה במקלה, ויכול להיות שזה התחיל משמה”.

עדות נדירה נוספת של אדם שנכח בהצגה נמצאת בכתבה מה-31 ביולי 1953 בג'רוזלם פוסט. כך כתב בשם ארנסט סטוקס מתאר את רשמיו מאותו הערב:

When a troupe of Negroes plays this warm-hearted fable of de Lawd's ways," it is "genuine, if primitive religiosity" – "but when a group of Israelis try their hand at this sort of thing... the result is parody.

[...]

One wonders why the Mizra dramatic group chose this play, with all the handicaps it presents, in the first place, and one can only surmise that it had something to do with Hashomer Hatzair's sympathies for the Negro and his culture. (If this is so, then there is a curious paradox in the fact that when "Green Pastures" was revived on Broadway last year, the National Association for the Advancement of Coloured People protested vigorously against what is considered the play's patronizing attitude toward the Negro. Only the dignified performance by the all-Negro cast saved the production from trouble.)<sup>150</sup>

תגובה זו מאפשרת נקודת מבט חיצונית של אדם זר לקהילה המקומית, יתרה מזאת, אדם אמריקאי הבקיא בהקשרו המקורי (והבלתי תקין פוליטית) של המחזה. מביקורתו עולות מספר נקודות התייחסות שיש ביכולתן לסכם את המקרה האחרון, את הפרק כולו ואת המושגים שהועלו בו: התנ"ך, אינטרקונטקסטואליזציה וקהילות קול. ראשית כל, קיבוצי השומר הצעיר (השייכים לתנועת הקיבוץ הארצי) אכן מופיעים בממצאים ובעדויות שאספתי במהלך עבודה זו יותר מקיבוצים אחרים. צופיה נהרין התייחסה לכך בשיחתנו כשאמרה חצי בצחוק שה"שמוצניקים" היו פעם כמו ה"דוסים" של היום: "את יודעת עם כל העשה ואל תעשה, תרי"ג מצוות [...] הם ממש היו כמו הדוסים, את יודעת? זאת הייתה תקופה כל-כך, עם אמונה פנימית כזאת [...] קצת דומה להרבה דברים שיש היום, אמונה מוגזמת וכל אחד בטוח שהוא צודק."

עבודה זו קצרה מלהכיל מחקר מעמיק יותר על יחסה של תנועת השומר הצעיר בפרט לתרבות השחורה, אך ייתכן שמחקר מסוג זה יהיה רלוונטי בהמשך, משום שתנועת הקיבוץ הארצי אכן ידועה בתפיסה מרקסיסטית קיצונית יותר מהתנועות הקיבוציות האחרות (הקיבוץ המאוחד, איחוד הקיבוצים והקבוצות והקיבוץ הדתי). בכל מקרה, ידוע כי לכל הקיבוצים נקטו בקו משותף בנוגע לקשר בין תרבות ובין דת (בין אם מדובר בדת של ממש או בדת של ערכים).

<sup>150</sup> Stokes, "Kibbutz Art and Architecture", July 31, 1953. ברצוני להודות לשמרית בר על מציאת מקור זה בארכיון הספרייה הלאומית.



במקרה המבחן האחרון, כמו גם במקרים שהועלו בפרקים הקודמים, ניכר כי הקהל הישראלי לא היה מודע לבעייתיות ולאי-התקינות הפוליטית של מסורת הבלאקפייס – אולי משום שוודויל ומינסטרל (שאמנם השפיעו במידה מסוימת על התאטרון והקולנוע שהגיעו לארץ) לא היו נפוצים בישראל כצורת בידור בהקשרה המקורי ולכן, מבחינת הקהל הישראלי בלאקפייס היווה מסכה, כלי תיאטרלי גרידא, וחסרה ההבנה התרבותית כי מדובר בביטוי גזעני ופוגעני כנגד קבוצת מיעוט. מבט חיצוני של אמריקאי הצופה בהצגה (או כמו שמתאר בר-יוסף בספרו, משתלמים אפריקנים הצופים בזעקי ארץ אהובה) חושף את לב לבה של תופעת האינטרקונטקסטואליות, אך יחד עם זאת, ניתן לומר כי הגישה שבגינה הואשם קונלי מזכירה מאוד את ה"הזדהות תוך התנשאות" שדיבר עליה בר-יוסף בהקשר למקומה של אפריקה בתרבות הישראלית של אותן שנים. על כן, הבחירה במחזה מבטאת בצורה תואמת למדי את רוח התקופה. לבחירתם של אנשי מזרע בכרי דשא, כמו גם לבחירתם של מנצחי מקהלות ומורים למוסיקה בשירי הספיריטואלס באופן כללי, אפשר לקרוא "ניכוס תרבותי" ולהתייחס אליה בצורה ביקורתית ממרום תקופתנו הפוסט-מודרנית. בו בזמן, אני חושבת שהבחירה בתוצרים תרבותיים אלו נבעה ממקום נאיבי פנים-קהילתי, ממקום התחלתי בציר הזמן ההיסטורי של מדינת ישראל בו הקהילה בראשית דרכה לא רואה דבר מלבד עצמה, וכפי שצינתי בהקשר לציטוט של בן-גוריון, מאמונה אוטופית בציונות כפתרון לאומי חסר תקדים. כלומר, לא הקהילה האפרו-אמריקאית היא זו שעומדת במרכז (על אף שקיים מימד מסוים של הזדהות), אלא הקהילה המקומית שייצוגה המוסיקלי בא לידי ביטוי על ידי קהילת הקול שלה – סולנים, מקהלות וגם להקות צבאיות. בסופו של דבר, אותו מקום נאיבי פנים-קהילתי הוא בדיוק מה שמאפיין גם את התוצר האפרו-אמריקני (כך לפי לוק), שהרי שירי הספיריטואלס על פי רוב היו במקורם מזמורי כנסייה לבנים שקיבלו פרשנות ביצועית חדשה בהתאם לנסיבות חייהם של העבדים השחורים ושל הקהילה החדשה שנוצרה בעקבות חיים אלו. התלהבותה של נהרין הצעירה, כמו התלהבותם של אנשי תרבות ישראלים נוספים באותה תקופה וגם אחריה, מבטאים לצד אותה נאיביות פנים-קהילתית גם כמיהה ליופי הראשוני והפשוט המאפיין את השירים.

## סיכום

דברים רבים נכתבו אודות שירי הספיריטואלס – את חלקם הבאתי במסגרת עבודה זו, בעוד שהיריעה קצרה מלהכיל אחרים ורבים. אחת ההתייחסויות השכיחות ביותר בפי מוסיקאים, חובבי מוסיקה ואף חוקרים אל שירים אלו היא הבנתם כבעלי איכות “אוניברסלית”. תפישה זו מעוררת שאלות רבות נוספות: מהי אוניברסליות? האם זו תפישה פוליטית? או חברתית? האם המוסיקה היא אכן שפה אוניברסלית כפי שאוהבים לכנות אותה? האם הצורה המוסיקלית הפשוטה (שירי-עם) היא בהכרח יותר “אוניברסלית” מצורות מוסיקליות אחרות? אילו חלקים של העולם אינם משתתפים בחגיגה האוניברסלית הזו? בעיות רבות עולות ממושג זה ועם זאת אי אפשר להתעלם ממנו, כיוון שכיום יותר מאי פעם, מוביל מושג זה את חיינו. חשוב לתת את הדעת להבדל המהותי בין מושג האוניברסליות, הנוגע לאידיאולוגיה של שוויון ודמיון בין בני האדם באשר הם, לבין מושג הגלובליזציה, הנוגע לאידיאולוגיה כלכלית ופוליטית המלווה בחתירה מסוימת תחת מדינת הלאום. בחרתי לסכם את דבריי בדוגמא המשלבת בין אוניברסליות לגלובליזציה כפי שקיבלה את צורתה כיום, באופן הפופולארי ביותר שלה ובמה שמודד כיום פופולאריות – בסרטון יו-טיוב. תנועת *Playing for Change* פרסמה בשנים האחרונות מאות סרטונים חוצי-גבולות במלוא מובן המילה – שירים שהוקלטו בכמה מוקדים בעולם וחוברו על ידי עריכת סאונד ווידאו לכדי יצירה אחת. בסרטון המצורף מבוצע שיר הספיריטואל [“Down By The Riverside”](#) על ידי מוסיקאים ומוסיקאיות בשמונה מוקדים בעולם: ניו אורלינס, פורטוגל, סרביה, ברזיל, קונגו, לוס אנג'לס, פריס ויפן. במהלך ארבע דקות קצרות נע השיר בין מקומות גאוגרפיים ותרבותיים רחוקים זה מזה ואפשר לומר גם בין תקופות שונות בתולדות המוסיקה.<sup>151</sup> במובן מסוים עבודתי עשתה מהלך דומה: פעמים רבות על מנת להסביר את כוונתי נאלצתי לקפוץ מתחום תרבותי אחד לאחר (אמנות, תיאטרון, ספרות, מחול, קולנוע ועוד), ממקום למקום ומתקופה לתקופה באופן שאינו כרונולוגי. כפי שצינתי במבוא, העבודה מאופיינת מבחינה מתודולוגית בתנועה דינמית בין שלושה היבטים: היבט היסטורי, היבט סימבולי והיבט ביצועי. אותו “שילוש קדוש” נתפס בעיני כמהותי להבנה עמוקה של כל תרבות מוסיקלית. **ההיבט ההיסטורי** כלל התייחסות למספר תקופות: מוקד העבודה עסק בשנות החמישים והשישים בישראל, אך נגעתי רבות גם בשנות העשרים והשלושים בארה”ב – תקופת הרנסאנס של הארלם, תקופת ראשית פועלו של פול רובסון וחלוצי הביצוע הסולני לשירי הספיריטואלס ותקופתם של תוצרי התאטרון המוסיקלי (מה שכינתי “בלאקפייס מוסיקלי”) של ג'ורג' גרשווין וקורט וייל שהוזכרו בפרק השני, כמו גם של אוסקר המרשטיין ומארק קונלי שהוזכרו בפרקים האחרים. כל אלו השפיעו רבות על האופן בו תווכו ונתפסו השירים בתוך הקשר תרבותי רחב יותר ותורגמו אל תוך התרבות הישראלית. העבודה נגעה גם בעבר הרחוק והמעורפל יותר, תקופת העבדות שקיבלה את מקומה בעבודה מתוקף

<sup>151</sup> רפרנס מוסיקלי לתקופת ניו-אורלינס בתולדות הג'אז מתבטא בנגינת תזמורת “היכל השימור של ניו אורלינס” המופיעה לקראת סוף הסרטון.

היותה הכרחית להבנת הרקע להיווצרותם של השירים בהקשרם המקורי. גם תקופות מאוחרות יותר הוזכרו בעבודה: שנות השמונים והתשעים בישראל כתקופת התעוררות נוספת הבאה לידי ביטוי בספרו של יהושע קנז, חזרתה לשידור של תכנית הרדיו של ישראל דליות, הפקתם החוזרת של מחזות הזמר ופעילותו של הזמר משה צדוק. הנקודה העיקרית היא שכל התרחשות היסטורית ופוליטית, כגון מלחמות, הסכמי שלום, מצבים של הגירה או גירוש, יוצרת קונטקסט תרבותי שלאורו מתקבלים השירים בחברה מסוימת, במקום גאוגרפי מסוים ובזמן מסוים. כאן רלוונטי **ההיבט הסימבולי** בו עסקתי בחלק השני של הפרק אודות רובסון ובאופן נרחב יותר במהלך הפרק השני, בו עסקתי בסוגיית הקטגוריזציה המוסיקלית. הראיתי כי מוסיקה (בשילוב עם רוח התקופה ההיסטורית) טומנת בתוכה משמעויות פוליטיות, מעמדיות וחברתיות רבות – כאשר היא מתורגמת למציאות תרבותית שונה היא עוברת שינויים בהתאם. מתוך שלל משמעויות מעמדיות וחברתיות שהוצגו, השאלה המרכזית שעלתה מתוך הפרק השני הייתה שאלת הגזע, המתייחסת בישראל גם פנימה וגם כלפי חוץ. כלפי פנים, שירי הספיריטואלס האפרו-אמריקנים במהותם מתויגים בישראל כ"שירים אשכנזים" המבוצעים על ידי זמרים אשכנזים במרבית המקרים ויוצרים חלוקה עדתית של מוסיקה, בעוד שכלפי חוץ הם מסמנים סקרנות ועניין כלפי הרעיון הגדול של "אפריקה" ואף ניסיון להתחקות אחר רעיון ה"שחורות" (לפי בר-יוסף, באופן של הזדהות תוך התנשאות).

ולבסוף, **ההיבט הביצועי** הוא לדעתי לב העניין. ראשית כל, הייתה לי הזכות לבחור במסגרת לימודי בז'אנר שטומן בחובו אוצרות של חומרים מוקלטים, דבר שאינו מובן מאליו במחקר מוסיקולוגי. רבות הפעמים בהן לרשותה של החוקרת עומד תיעוד בתווים בלבד ונעדר התיעוד הביצועי (או שהוא קיים אך מקבל חשיבות משנית). בהתאם לחומר עממי שעבר במשך דורות מפה לאוזן (ועל אף הדיון הקטגורי המורכב, אני רואה אותו קודם כל כעממי), הגורם הביצועי חשוב יותר מאשר הטרינסקריפציה בתווים. בנוסף, מעצם היותו ז'אנר של "בין לבין", המבחר הביצועי הוא עצום וכולל הקלטות שדה מכנסיות בארה"ב, ביצועים של אמנים פופולאריים, ביצועים אינסטרומנטליים ומקהלתיים מרחבי העולם ועוד. במסגרת עבודה זו בחרתי שלא לערוך ניתוח מוסיקולוגי כפי שמקובל (התייחסות למבנה מטרי, הרמוני, מלודי וקצבי), אלא במקום זאת להתייחס למרכיב הקולי כמרכיב המוסיקלי העיקרי בחשיבותו. מצאתי אוסף של משמעויות הטמונות באופן הביצוע הווקאלי: קול כביטוי של אישיות וכביטוי של תרבות, חשיבות הרגיסטר הקולי (קול הבס העמוק במקרה של רובסון) והמשמעויות הנגזרות ממנו, אופן הפקת הקול, קול מקצועי לעומת קול חובבני (במקרה של מקהלות הקיבוצים) ובהמשך לכך חשיבותן של "קהילות הקול" כפי שעלו בפרק האחרון. במסגרת עבודה זו נגעתי על קצה המזלג בתחום מחקרי חדש יחסית המכונה Voice Studies, הפותח בפני חוקרי וחוקרות המוסיקה עולם ומלואו של משמעויות שלא עסקו בהן כמעט בעבר. אני מקווה כי בעתיד תהיה לי ההזדמנות להמשיך ולהעמיק בשדה מחקר זה.

פתחתי בווידוי ואסיים בווידוי נוסף: בתחילת תהליך כתיבת העבודה האזנתי לביצועים הישראליים של שירי הספיריטואלס באוזניים ביקורתיות במיוחד, תוך גיחוך ואף בכעס מסוים. שאלתי את עצמי כיצד ייתכן ששירי העבדים הללו המלאים כאב וצער הגיעו לכדי לפרשנות כה שטחית ונאיבית? כיצד ביצועים קוליים היסטוריים כגון אלו של רובסון, אנדרסון ואחרים קיבלו פרשנות קולית כה חובבנית? לאן נעלמה הרוחניות המאפיינת כל כך את אותם שירים? אפשר לומר שאפילו כעסתי על העיוורון של מבצעי השירים שהבינו אותם לא נכון, קראו אותם מחוץ להקשרם ההיסטורי והפוליטי ופספסו לחלוטין את המסר: איך הם לא הבינו שאלו שירים ששר מיעוט מדוכא ומשועבד בעוד הם מדכאים ומשעבדים מיעוטים אחרים? במהלך המחקר והכתיבה, החיפוש אחר חומרים בארכיונים שונים ושני הראיונות שערכתי הבנתי את מורכבותם של הדברים. התקופה היא בה התקבלו השירים שונה בתכלית מתקופתנו – הייתה זו תקופה המאופיינת באופטימיות רבה ואף בתחושת אוטופיה, בה שלטו ערכים כגון ערך העבודה, ערך האדם והקהילה; תקופה בה פליטי מלחמת העולם השנייה ביקשו לשכוח את כל מה שהכירו קודם לכן והתחילו לבנות הכל מחדש. בניגוד לגלובליזציה השולטת בחיינו כיום, הייתה זו תקופה בה כל מדינה הביטה בעיקר אל המתרחש בתוכה ופחות הושפעה ממה שקרה במקומות אחרים. כלומר, הגלובליזציה הייתה קיימת באופן שולי בלבד, אך תפיסה של אוניברסליות הייתה גם הייתה. הישראלים של שנות החמישים והשישים רצו להרגיש כעם בין העמים וחיפשו נראטיבים נוספים להזדהות עמם. אמנם ההזדהות לא הייתה תמיד מדויקת מבחינה היסטורית ופוליטית, אך היא הייתה הכרחית להצדקת קיומם. ממרום תקופתנו קל לבקר ולשפוט את אותה נאיביות ואי התקינות הפוליטית האופיינית לתקופה, את השימוש התדיר בכינוי ”כושי“ ובמסורת הבלאקפייס הפוגענית, את החיפוש אחר מודלים גבריים מיליטנטיים ועוד שלל מסורות וביטויים גזעניים וסקסיסטיים שאינם מקובלים כיום. לשם בחינה אובייקטיבית של תקופה היסטורית ותוצריה התרבותיים מוטב להניח את הכעס והביקורת בצד, להבין את התהליכים שהתרחשו במהלכה וכיצד הם משפיעים עלינו עד היום. למרות הפרקספקטיבה האובייקטיבית שניסיתי לאמץ במהלך כתיבת עבודה זו, דבר נוסף המשיך להפריע לי והוא תרגום המימד הרוחני שבשירי הספיריטואלס. ההתייחסות הישראלית לרוחניות כשתי נקודות קיצון – דתיות אורתודוקסית אל מול חילוניות מוחלטת – נותרה עד היום התייחסות מפוספסת בעיני. שירי הספיריטואלס הם בראש ובראשונה שירי תפילה. תפילה אינה חייבת להיות בהכרח תפילה ליטורגית או דתית, היא יכולה לדבר ללבו של כל אדם, משכיל או פשוט, צעיר או זקן, בכל דת, בכל תרבות ובכל מקום. תפילה יכולה להתבטא כרצון, שאיפה, משאלה או ציפייה מהעולם ואולי בעצם בכך טמון ערכה האוניברסלי.

ברצוני לסיים בצייטוט מתוך פרק ב' בספר ישעיהו: **”וְכָתַתּוּ חֲרָבוֹתָם לְאֵתִים, וְחֲנִיתוֹתֵיהֶם לְמִזְמֵרוֹת; לֹא-יֵשָׂא גוֹי אֶל-גוֹי חֶרֶב, וְלֹא-יִלְמְדוּ עוֹד מִלְחָמָה.”** על צייטוט זה מבוסס אותו השיר **”Down By The Riverside”** בסרטון לעיל. ברצוני לשאת אותו כתפילה אישית לרוח התקופה שלנו, לכאורה תקופה גלובלית וליברלית, אך מאופיינת יותר מכל דווקא במלחמות, בשנאה ובדיכוי. בימים אלו אני שרה את השיר הזה יחד עם חבריי בקול גדול ברחובות ירושלים בתקווה לימים טובים יותר.

*Gonna lay down my sword and shield*

*Down by the Riverside*

*Study War No More.*

## ארכיונים

ארכיון זמרשת - פרויקט חירום להצלת הזמר העברי המוקדם. <http://www.zemereshet.co.il/>

ארכיון תנועת השומר הצעיר, יד יערי, קיבוץ גבעת חביבה.

ארכיון קיבוץ מזרע.

ארכיון הצליל הלאומי (הפונטקה) בספרייה הלאומית, ירושלים.

ארכיון מחלקת המוזיקה, הספרייה הלאומית, ירושלים.

## בבליוגרפיה

אלון, אלי. "דני אומנסקי- זמר הבס ממרחביה", אתר News1, 2.8.2015, <http://www.news1.co.il/Archive/0024-D-104834-00.html>

אליאב, אריה לובה. **בין הפשיט והמגל : נסיון אישי בקרב יהודי ברית המועצות**. תל אביב : עם עובד, 1965.

אמיתי, עינת. "ראשית הוא כושון ושנית שחרחרון ושלישית הוא יודע לרכב על פילון...". **יומן מסע לחקר 100 שנות תרבות לילדים בקיבוצים**, 15.01.2011. [http://tarbut-yeladim.blogspot.co.il/2011/01/blog-post\\_15.html](http://tarbut-yeladim.blogspot.co.il/2011/01/blog-post_15.html)

בן-גוריון, דוד. **זכרונות, א'**, תל אביב : עם עובד, 1971.

בן חיים-רפאל, אליעזר וליאור בן-חיים. "זהויות יהודיות בנות זמננו : עדיין "עם יהודי" אחד"? **עיונים בתקומת ישראל** 16 (2006) : 463-497.

בר-יוסף, איתן. **וילה בג'ונגל : אפריקה בתרבות הישראלית**. תל אביב : הקיבוץ המאוחד ומכון ון-ליר בירושלים, 2014 תשע"ד.

גולדקורן, ולדימיר. **מצפן**, 10 במרץ 1976.

גורלי, משה. "מוסיקה וצלילי תיאטרון". **דבר**, 26 ביוני 1953.

גיספאן-גרינברג, תמר. "אמנות קיר בחדרי אוכל בקיבוצי הארצי 1950-1967". **קתדרה** 135 (ניסן תש"ע 2009) : 149-180.

גלזמן, מיכאל. "חוסר כוח- המחלה המבישה ביותר" : ביאליק והפוגרום בקישינוב". **תיאוריה וביקורת** 22 (אביב 2003) : 105-132.

דו בוז, ויליאם אדוארד בורגהרד. **נשמתם של השחורים**. תרגמה מאנגלית רעיה ג'קסון. בנימינה : נהר ספרים, 2009 תשס"ט.

הכהן-פינצ'ובר, רות. "קהילות קול לעת דמדומים". בתוך **הדמיון הפרשני : דת ואמנות בתרבות היהודית בהקשריה**, עורכים רות הכהן-פינצ'ובר, גלית חזן-רוקם, ירחמיאל כהן ואילנה פרדס, 116-153. ירושלים : הוצאת מאגנס, האוניברסיטה העברית, 2016 תשע"ו.

טנא, גיא. "כושי כלב קט - צנזורה מוסיקלית בישראל", 28.4.2006. <https://www.articles.co.il/article/3559>

טרבסקי, יצחק. "סודו של פול רובסון". **מגזין Alef** 1017 (13.01.2012). <http://www.alefmagazine.com/pub2771.html> (ברוסית)

סחיש, ירון. "פול רובסון של התימנים". **ירושלים**, 1994.

סרוסי, אדווין ומוטי רגב. **מוסיקה פופולארית ותרבות בישראל**. רעננה : האוניברסיטה הפתוחה, 2013 תשע"ד.

- פּוֹרְשְׁטֵיין, א. "זעקי ארץ אהובה". *הצופה*, טור 2, 15 במאי 1953.
- פּוֹרְשְׁטֵיין, א. *עור שחור, מסכות לבנות*, מתרגמת תמר קפלנסקי. תל-אביב: ספרית מעריב, 2004.
- פּוֹרְשְׁטֵיין, א. "רשמים מוזיקאליים מאירופה". *על המשמר*, 5 באוגוסט 1949.
- צור, מוקי. *יוצאים בחודש האביב: פסח ארץ ישראלי בהגדות מן הקיבוץ*. ירושלים: הוצאת יד בן צבי, מכון בן גוריון, יד טבנקין, יד יערי, 2004 תשס"ד.
- קנו, יהושע. *התגנבות יחידים*. תל אביב: עם עובד, 1986.
- רבינא, מנשה. "משה בשירי עם ובשירי ילדים". *מחניים* קט"ו (תשכ"ז 1967): עמ' קכה.
- רובסון, פול. *מעבר לגדר: כתבים על חירות האדם*, מתרגם מאנגלית בן-ציון בן-משה. הוצאת חנות הספרים, 2001.
- ריבק, רינת. "שירת הנכרי". *כל העיר*, 1994.
- רוזנטל, רוביק. "אל תקרא לי שחור". *מעריב*, 22.9.2005. <http://www.nrg.co.il/online/1/ART/987/731.html>
- שלו, בן. "ערב של איש אחד". *הארץ*, 7.10.2011. <http://www.haaretz.co.il/gallery/music/1.1517363>
- שפירא, אניטה. *התנ"ך והזהות הישראלית*. ירושלים: הוצאת מאגנס, 2005 תשס"ו.
- שוע, צבי. *אל ארץ חדשה אתה עובר: ההגדה הקיבוצית של פסח ותולדותיה*. בית השיטה: הוצאת "שיטים" מכון החגים, 2011 תשע"א.

## Bibliography

- Agawu, Kofi V. *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York: Routledge, 2003.
- Bangura, Abdul Karim. "Paul Robeson's Linguistic Breakthrough." *The Journal of Pan African Studies* 1 (2006): 42-47.
- Belafonte, Harry. *My Song: A Memoir*. New York: Alfred A. Knopf, 2011.
- Boyle, Sheila Tully and Andrew Buni. *Paul Robeson: The Years of Promise and Achievement*. Amherst, UMass Press, 2001.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan. "The Politics of Music Categorization in Portugal." In *The Cambridge History of World Music*, edited by Philip Bohlman. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Cone, James H. *The Spirituals and the Blues: An Interpretation*. Maryknoll: Orbis Books, 1992.
- Connelly, Marc. *The Green Pastures: A Fable*. New York: Farrar & Rinehart, 1929.
- Cruz, Jon. *Culture on the Margins: The Black Spiritual and the Rise of American Cultural Interpretation*. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- Du Bois, W. E. B. *The Souls of Black Folks*. New York: Dodd, Mead, 1961.
- Eidsheim, Nina Sun. *Voice as a Technology of Selfhood: Towards an Analysis of Racialized Timbre and Vocal Performance*. PhD diss., University of California, Los Angeles, 2008.
- Erlmann, Veit. "Migration and Performance: Zulu Migrant Workers' Isicathamiya Performance in South Africa, 1890-1950." *Ethnomusicology* 34 (1999): 199-220.

- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- Gleason Carew, Joy. *Blacks, Reds, and Russians: Sojourners in Search of the Soviet Promise*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2008.
- Graham Du Bois, Shirley. *Paul Robeson, Citizen of the World*. New York: J. Messner, 1946.
- Graziano, John. "Images of African Americans: African-American Musical Theatre, *Show Boat* and *Porgy and Bess*." In *the Cambridge Companion to Musical*, edited by William A. Everett and Paul R. Laird, 89-102. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- HaCohen, Ruth. "The Birth and Demise of Vocal Communities." *AJS Perspectives* Spring/Summer (2016): 12-13.
- \_\_\_\_\_. "Intercontextual Musical Currents and Performative Traditions in Palestine/Israel and Germany in the 20th century." In *Comparative Studies in the Humanities*, edited by Guy G. Stroumsa (forthcoming).
- Hatten, Robert S. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Hinton, Stephen. *Weill's Musical Theatre: Stages of Reform*. Berkeley: University of California Press, 2012.
- Holt, Fabian. *Genre in Popular Music*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2007.
- Hutchinson, George. "Introduction." In *The Cambridge Companion to The Harlem Renaissance*, edited by George Hutchinson. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Karp, Jonathan D. "Performing Black-Jewish Symbiosis: The Hassidic Chant of Paul Robeson." *American Jewish History* 91(1) (2003): 53-81.
- Katz, Ruth. *A Language of its Own: Sense and Meaning in the Making of Western Art Music*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- Katz, William Loren. "Albert Einstein, Paul Robeson and Israel." January 21, 2006. <http://williamkatz.com/einstein-robesson-israel/>.
- Locke, Alain. *The New Negro: An Interpretation*. New York: Albert and Charles Boni, 1925.
- Monson, Ingrid. "Oh Freedom: George Russell, John Coltrane and Modal Jazz." In *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, edited by Bruno Nettl and Melinda Russell. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Ochoa Gautier, Ana Maíra. "Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America Social Identities." *Journal for the Study of Race, Nation and Culture* 12 (2006): 803-825.
- Olwage, Grant. "'The World is His Song': Paul Robeson's 1958 Carnegie Hall Concerts and the Cosmopolitan Imagination." *Journal of the Society for American Music* 7 (2013):165-195.
- \_\_\_\_\_. "Listening B(l)ack: Paul Robeson After Roland Hayes." *The Journal of Musicology* 32 (2015): 524-57.
- Peress, Maurice. *Dvořák to Duke Ellington: A Conductor Explores America's Music and Its African American Roots*. Oxford: Oxford University Press, 2004.



- Pochmara, Anna. *The Making of the New Negro: Black Authorship, Masculinity, and Sexuality in the Harlem Renaissance*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.
- Redmond, Shana L. *Anthem: Social Movements and the Sound of Solidarity in the African Diaspora*. New York: NYU Press, 2013.
- Robeson, Paul. *Here I Stand*. Boston: Beacon Press, 1998.
- Robeson, Jr., Paul. "How My Father Last Met Itzik Feffer." *Jewish Currents* 35 (November 1981): 216-21.
- Stokes, Ernest. "Kibbutz Art and Architecture." *The Jerusalem Post*, July 31, 1953.
- Taylor, Timothy D. "Fields, Genres, Brands." *Culture, Theory and Critique* 55 (2014): 159-174.
- Thurman, Howard. *Deep River: Reflections on the Religious Insight of Certain of the Negro Spirituals*. New York: Harper & Brothers, 1955.
- Von Eschen, Penny M. *Race against Empire: Black Americans and Anticolonialism, 1937-1957*. Ithaca: Cornell University Press, 1997.
- Wintz, Cary D. and Paul Finkelman, editors. *Encyclopedia of the Harlem Renaissance*, K-Y. Routledge, 1200-1201.
- Zychowicz, James L., "The Odyssey of Kurt Weill's 'Ulysses Africanus.'" *American Music Research Center Journal* 4 (1994): 77-97.

### **Filmography and Discography**

- Paul Robeson: Here I Stand*. Directed by St. Clair Bourne, PBS "American Masters", 1999. DVD.
- Alan Lomax, *Negro Prison Blues and Songs Recorded Live at the Mississippi and Louisiana State Penitentiaries by Alan Lomax*, Legacy International, 1994, CD.

-נספחים-

**נספח מס' 1**

**רשימת השירים המוזכרים בעבודה לפי סדר הופעתם :**

שם השיר	ביצוע	מקור
Water Boy	Paul Robeson	Negro-Spiritual
Go Down Moses (Let My People Go)	Paul Robeson	Negro-Spiritual
Ol' Man River	Paul Robeson	Kern - Hammerstein II
Chinese Children Song	Paul Robeson	עממי סיני
Hassidic Chant (Kaddish)	Paul Robeson	יואל אנגל
זאג ניט קיין מאל	Paul Robeson	גליק, פוקראס
Deep River	Paul Robeson	Negro-Spiritual
Song of the Volga Boatman	Paul Robeson	עממי רוסי
Going Home	Paul Robeson	William Arms Fisher
Nobody Knows the Trouble I've Seen	-	Negro-Spiritual
Swing Low Sweet Chariot	-	Negro-Spiritual
רותי	-	עממי רוסי עברית : חיים חפר
Amazing Grace	Barak Obama	Negro-Spiritual
Summertime	Ella Fitzgerald	Gershwin-Gershwin
סעי לך מרכבה	משה צדוק	תרגום : תלמה אליגון רוז
אני נוכרי	משה צדוק, צלילי הכרם	תרגום : לא ידוע
שום איש את מר סבלי לא ידע	מקהלת בית הספר הממלכתי דתי ע"ש יהודה הלוי ירושלים	תרגום : אפרים דרור
ג'ריקן	שמעון זינגר ולהקת הנח"ל	מילים : יוסי גמזו
Joshua Fit The Battle of Jericho	Golden Gate Quartet	Negro-Spiritual
שלח את עמי	מקהלת מחנות העולים	תרגום : אפרים דרור
Down by the Riverside	Playing for Change	Negro-Spiritual

## נספח מס' 2

### תמלול ראיון טלפוני עם ישראל דליות 8.5.2016

#### **-מאיזו שנה אתה משדר ברדיו? ובאיזה תחנות?**

אה, זה עבר גלגולים... זה התחיל ב-1958...

#### **-כן. באיזו תחנה?**

בקול ישראל, אז לא היה רשות השידור, זה היה לפני הקמת ה... זה היה עשר שנים כל שבת... קראו לתכנית "שירי עמים". והזמנים לפעמים התחלפו, לפעמים בשבת בבוקר, לפעמים בצהריים באחת או שתיים, אבל זה היה רצוף עשר שנים. ואז הייתה הפוגה קלה, וב-1959 החלטתי שהגיע הזמן לחדול. כי זה גם... את יודעת, מאמץ גדול כל שבוע להביא דברים מרתקים ומעניינים... זהו, זה היה הגלגול הראשון. אחר כך לא הייתי כמה שנים, הייתי בנורבגיה עם המשפחה, קיבלתי מענק ממשלת נורבגיה והייתי מסופח שם למחלקת המוסיקה... זאת אומרת למחלקה למוסיקולוגיה, אבל האגף של המוסיקה העממית, המוסיקה האתנית באוניברסיטה של אוסלו. ועשיתי שם תכניות ברדיו הנורבגי, ואחר כך כשחזרתי, באמצע שנות ה-80... 1984... אז התחלתי שוב כפרילנסר ברדיו לעשות תכניות של מוסיקה עממית אבל לא במסגרת קבועה. אז זה היה כבר בקול המוסיקה. ואחר כך כשפרצה מלחמת המפרץ, אז, ב-1991 זה היה... את זוכרת עם ה... טילים הסקאדים.. את... את היית ילדה קטנה או?..

ואז הייתה איזו מין בקשה כזאת, הצעה, כי האזינו הרבה לרדיו, שאני אתחיל לעשות את זה עוד פעם, ואז ב-1991 התחלתי עם זה, אבל בשמות אחרים – את יודעת, "צלילי עמים", ו... אחר כך.. השם שהוא עכשיו עדיין קיים ל"מוסיקה אתנית, עממית ומסורתית מקרוב ומרחוק". אז זה גם כן הושמע בקול המוסיקה בכל שבת. ואחר כך במהלך השנים זה היה בכל מיני פינות שונות ככה זה עבר, עכשיו זה ב... שבתות. אני גמלאי ככה כבר הרבה שנים אבל כשנפרדתי מהמאזינים אז... לשלום... ו..

#### **-אז בעצם עשית גם תארים באתנומוסיקולוגיה?**

את שאלת אותי על הרדיו. אז זה חודש עוד הפעם. אחרי שיצאתי לגמלאות הם ביקשו ממני להמשיך עם זה. ועכשיו, אני למדתי באקדמיה, זה בעצם היה בקונסרבטוריון הארץ ישראלי שאחד המייסדים שלו היה ניל האוזר. ניל האוזר היה חבר רביעיית בודפשט המפורסמת, וכנר, וידיד של \_\_\_ (בוברמן?) והנאצים עם מה שקרה באירופה, הוא השתקע בירושלים, היה לו בית יפה ברחוב הנביאים, שם הייתה לו ספריית תקליטים, הוא היה בין המייסדים של הקונסרבטוריון הארץ ישראלי שהיה בכיכר ציון, איפה שעכשיו המשביר לצרכן, תארי לך... זה היה ממש בלב ירושלים בקומה השניה, הייתה שם חנות לתווים של \_\_\_? אז אני באתי מפרדס חנה להתקבל ובחן אותי עדן פרטוש, זה היה זכות גדולה, אז הוא לא היה נחשב לדמות מיתולוגית כזאת, אבל היה איש מאוד.. מוסיקאי מאוד מכובד כמובן, רציני.. ואז התחלתי ללמוד בקונסרבטוריון הארץ ישראלי כינור ופסנתר קצת... רק ככלי ראשי. בקיצור, פרטוש באיזו הזדמנות ייעץ לי להצטרף לחוג של פרופסור גרזון... אדית גרזון קיווי. אדית.. אדית... לאתנו מוסיקולוגיה, וזה מאוד מאוד אהבתי כי היה לי קשר טוב איתה, שמעת עליה?

#### **-בטח, בטח. גם ההתמחות שלי היא באתנו מוסיקולוגיה, אז אני ככה.. כל הדמויות האלה..**

היא הייתה עוזרת, ועמיתה של רוברט לחמן, רוברט לחמן היה מוסיקולוג יהודי אוסטרי שעשה הרבה הקלטות ככה, כאילו המשיך במפעל של אידלסון באיזו שהיא צורה, למרות שלא היה קשר אישי מיוחד ביניהם, והיא הייתה עוזרת שלו ותלמידה שלו ו.. עבדה יחד איתו, ואני מאוד אהבתי את זה אז אני... היה לי קשר טוב מאוד איתה ועשינו כל מיני הקלטות ופענוחים של שירים. וזה מאוד קסם לי כי היה גשר בין זה והמוסיקה הקלאסית. בהשפעתו של פרטוש אני מאוד התחלתי להתעניין במוסיקה של בארטוק. ובארטוק היה שבילי ההתגשמות, ה... דמות שסימלה את המשותף שבין המוסיקה המסורתית, המוסיקה העממית והמוסיקה האמנותית הקלאסית, שהוא איחד ביצירה שלו בין שני העולמות בצורה גאונית כזאת. אז... השלמתי קורס עם פרופסור קיווי ואחר כך חיסלו, סגרו את הקונסרבטוריון והיינו צריכים לעבור לתל אביב ב-1953 כדי להשלים את הלימודים באקדמיה שנוסדה שם, שהייתה מסופחת לאוניברסיטת תל אביב, זה היה ברחוב לילינבלום היו שמה החדרים ה... מתקנים של האקדמיה, ופרטוש היה הנשיא... המנהל, בעצם המנהל, נשיא הכבוד היה לאונרד ברנשטיין ופרטוש... הרצל שמואלי היה, סתר לימד שם... ואני

השלמתי את הלימודים שם אבל אהבתי הגדולה הייתה ההתעניינות במוסיקה עממית ואני למדתי בכיתה, ישבנו ביחד צבי אבני ואני, המלחין, אבל הוא לא כל כך התעניין במוסיקה עממית והוא היה ככה קצת בחביבות מלגלג שזה משהו, את יודעת, שאבד עליו הקלח, להשתמש במוסיקה עממית, למרות שהוא אחר כך ביצירות שלו...

### **-השתמש בזה?**

-אז זה קורותיי בקשר ללימודים.. אבל אחר כך עברתי, הייתי באוסלו ושם עשיתי עבודות מחקר במוסיקה נורבגית.

### **-מעניין.**

-זה פרק בפני עצמו.

### **-אז אני חוזרת לשאלה על הרדיו, אז בתכנית שלך של שירי עמים, איזה... מוסיקה שידרת?**

-את הרי עושה את העבודה שלך על הספיריטואלס, נכון?

### **-נכון**

-שזה שירי דת עממיים אפשר לקרוא לזה ככה...אז אני זוכר היטב שבשנים הראשונות של התכנית "שירי עמים" תמיד, בכל הזדמנות שיכולתי הייתי משמיע ספיריטואלס בהקלטות שעמדו לרשותי אז, וההקלטות שעמדו אז, זה לא כמו היום שיש מבחר מאוד מאוד עצום ומגוון של הקלטות אז הייתי משמיע מדי פעם מה שהיה בתקליטייה שם, מה שהיה ברשותי של פול רובסון ושל ג'וש ווייט, והגעתי ל...תחום של הגוספל, מאהליה ג'קסון למשל, ו...גם הרבה הקלטות של אלן לומקס, את שמעת עליו? הוא... זה מאוד קסם לי המפעל של האב והבן, והם הקליטו את לד-בלי, שהיה בעצם עשיר ברפרטואר כזה(?)... אבל הוא שר שירים שהוא בעצמו יצר בהשפעת מוסיקה עממית, אבל מדי פעם גם ספיריטואלס, אז הייתי משדר כמיטב יכולתי...אה... ספיריטואלס כי זה תמיד היה מאוד מאוד אהוב...

### **-זה משהו שהכרת לפני זה במסגרות אחרות? או שככה... מהידע האישי?**

-תראי, אני תמיד קראתי מה שאני יכולתי לקרוא, היה כתב-עת לענייני מוסיקת עמים אמריקאית... שכחתי את שמו... פיט סיגר היה כותב שם מאמרים וגם אה... אלן לומקס.

### **-יכול להיות שזה sing out היה המגזין?**

-כן! Sing out! בדיוק, הנה, טוב מאוד... את מקבלת נקודות... sing out, היו תווים! היו תווים שם... אחר כך רכשתי, עד היום יש לי אוספים שבעצם ג'ון לומקס, את בטח מכירה את זה, יש אוסף של ספיריטואלס, לקט כזה... אבל אז ההקלטות לא היו כל כך בהישג יד, זה לא היה כל כך קל, זה לא היה ספריית הקונגרס בושינגטון ש...עכשיו זה הסמית'סוניאן...

### **-אז איך באמת השיגו תקליטים?**

-היו מביאים... אני לא יודע, אם תגידי לי שאני מאריך...

### **-לא לא זה בסדר!**

-ראשית כל, אז היה את התקליטים של folkways. שמעת? הלייבל הזה זה לייבל אידיאליסטי שייסד וניהל הבן של הסופר היהודי הגדול שלום אש, שמעת עליו? ומוזס אש, הבן, היה אידיאליסט חסר תקנה, שגם פשט את הרגל הרבה פעמים, והוא זה שייסד את החברה זאת פולקווייז. זאת מין הייתה חברה ספונטנית כזאת, אני ראינתי כאלה שהקליטו, כמו... לא רק פיט סיגר, גם עוד זמרים צעירים...מכל מיני אזורים מקרולינה אדי ווסט, וכאלה... והייתי מצלצל לאחד מהם, אז נגיד לפיט סיגר עצמו, לוודי גא'ת'רי, למרות שוודי ג'א'ת'רי לא שר בקביעות ספיריטואלס, אז לא משנה, ואמר יש לי אולפן מחר, יש לי זמן מחרתיים, היו באים עם הכלי נגינה, עם הבנג'ו והגיטרות ומקליטים בשבילו, הוא הקליט בלי סוף, המון המון, נפלא, דברים בסגנון, באופי אותנטי. אבל אחר כך הוא התחיל גם להרחיק למחוזות חדשים, מחוץ לאמריקה, הוא הציג תקליטים, LP כולם, של ארצות אחרות, מסקנדינביה, מהבלקן מ...יוון, מכל מיני מקומות, מאינדונזיה... ארצות אחרות, ומאפריקה. בסוף, הוא כמובן עלה על שרטון מבחינה כלכלית, ופשט את הרגל. הוא היה כבר עייף ונשאר... בסוף, סמית'סוניאן בושינגטון הם קנו את כל ההקלטות שלו, את כל ה...מאסטרים והטייקים והתקליטים על תקליטים, וזה עכשיו הרכוש,

הנכס שלהם, אז הם מדי פעם מוציאים. מה אני רוצה לומר בכל הסיפור הזה? שהשתמשתי בהקלטות של LP ואת לא תאמיני איך הייתי מקבל את זה! כדוגמא – הבן של הסופר יהודה בורלא, שכחתי את שמו הפרטי, נדמה לי קראו לו יאיר בורלא, הייתה לו אחות עפרה בורלא, הוא היה חי כמה שנים בניו יורק והוא בא לארץ והוא היה חסיד נלהב של שירי עם, הוא רצה שאני אעשה תכניות אז הוא צלצל אליי...ונפגשנו, התכתבנו קצת, הוא עשה...פגשתי אותו בבית בתל אביב ואחר כך נסע עוד פעם לארצות הברית אמרתי לו, אתה מוכרח להביא לי כמה דברים, אז הוא היה מביא לי כל מיני תקליטים של... למשל ב-1959, 60, 61 תקליטים של פולקוויז! ולקחתי משם את האות של התכנית, והייתי מחליף אות, האות של התכנית היה איזה חליץ סנדלר מסיציליה שנתן לי .... בסוף הופיעה נחמה הנדל, את יודעת מהצמד רן ונעמה וב-1960 או 1961, סוף 60 אני חושב, צלצלה אליי ואמרה שהיא מקשיבה לתכניות ואיזה יופי, וחזרה מארצות הברית, שמחה מאוד שיש תכנית כזאת והיא באה עם ארגזים של תקליטים! המון דברים יפים שהיא אספה ולקחה איתה הביתה, נפגשתי איתה בבית של הוריה ברחוב רוטשילד, והיא הראתה לי את הארגזים, את האוספים שלה ואז הצעתי לה לערוך את התכנית יחד איתי. ואז התחלנו להשמיע עוד יותר ספיריטואלס ודברים אמריקאיים.

#### **-יפה.**

זהו, זה זה... אז צריך ככה לחשוב איך לשמור על המוטיב הזה של הספיריטואלס. זה גם ה...נושא של ה...עבודה שלך. עשיתי פעם תכנית שלמה על ג'ון הנרי. על השיר ג'ון הנרי. זה לא ספיריטואל, אבל זה שיר אמריקאי מובהק, שיר עם. ו...המון הקלטות... שולמית הר-אבן, שמעת עליה? הסופרת אמא של גיל הר-אבן, היא הייתה מוכשרת מאוד ואישה מאוד משכילה, והיא...מאוד מוכשרת, והיינו ידידים וביקשתי ממנה לתרגם את ג'ון הנרי לעברית ויוסף ידן, הייתה תקופה אידיאליסטית כזאת, אפשר היה להתקשר לשחקן הדגול יוסף ידן ולשאל אותו אתה מוכן לבוא ביום זה וזה להקליט את הנוסח העברי של השיר המפורסם ג'ון הנרי? אז הוא אמר רגע רגע, אני אסתכל בלוח- בסדר גמור, היה בא לא שואל ישלמו לו, לא ישלמו לו, הוא היה בא .. ואחר כך חתכו את הסרטים כשהייתי בנורבגיה... זהו אז אפשר לומר בשורה התחתונה... שהספיריטואלס תמיד היו חלק מהתכניות. ואז בא ג'וש ווייט, שסיפרתי לך כבר בשיחה הקודמת שלנו, זה היה ב-61 או 62, 61 אני חושב, והוא עשה סיור בארץ ושר הרבה ספיריטואלס, ראינתי אותו...הוא...זהו...

#### **-ראינת אותו ברדיו?**

-ברדיו, כן כן. והוא סיפר...הוא...הוא זמר גדול מאוד וחשוב מאוד של ספיריטואלס! וכדאי לך, את יודעת הוא שר את כל ה...הק...קלא...קלאסי...ה...שוברי... הספיריטואלס הקלאסיים... הלהיטים! Joshua fought the battle of Jericho וכל מיני כאלה... והרבה אחרים...

#### **-הראיון הזה נמצא או שמחקו אותו גם?**

-לא, זהו! שאני שמתי אותו בארון, וכשחזרתי מנורבגיה אמרו לי היה מחסור בסרטים, השתמשנו, את לא יכולה לתאר לך, אני רציתי ללכת לשבור שם איזה שולחן מרב כעס...אבל זאת הייתה מין, אני לא רוצה להזכיר שמות, אמרו היית כבר הרבה, אבל למה לא התקשרתם ולא שאלתם אותי? וואו וואו, זה פשוט...את לא יכולה לתאר...

#### **-וגם את התכניות עצמן מחקו?**

-לא, חלק נשאר, חלק נשארו... יש לי ראיון עם פיט סיגר, אבל הראיון הגדול עם ג'וש ווייט שזה עם חשיבות היסטורית אדירה! הלכו פשוט והשתמשו בסרט והקליטו עליו משהו אחר. האמת ששמתי את זה בארון מיוחד וכתבתי "שייך לדליות" וזה אבל אמרו שהיה מחסור... פשוט חוסר אחריות וטמטום שלא כדאי אפילו לדבר בשיחה טלפונית... אבל נשארו לי פה ושם ראיונות עם פיט סיגר, למשל, אבל אחר כך אהבתי הגדולה מבחינת הערכה ליכולת הקולית, וגם כבן אדם! זה היה עם פול רובסון. עכשיו, פול רובסון, את תגידי לי אם לעצור?

#### **-לא זה מעולה, זה הקטע הכי חשוב!..**

-פול רובסון הוא כמובן, וזה ידוע לך, את מודעת לזה, הוא בעל חשיבות שאין דומה לה בעניין הזה של התחייה של הספיריטואלס. כלומר, הוא זה שהגה...הוא היה הדמות החשובה ביותר ביוזמה הזאת לעבד ספיריטואלס לקול ולפסנתר, והיו גם עיבודים למקהלות, אבל הוא רצה ש...יהיו עיבודים לקול ולפסנתר, וההשמעה (!) בקונצרטים כמו רסיטלים, זאת אומרת, לא באיזו התכנסות ספונטנית של אנשים או חלק מ...כמו מוסיקה עממית מקורית שחלק מחיי היומיום,

אלא להשמיע את זה יחד עם לידר של שוברט נגיד, או שירים אחרים אמנותיים. והיו ידידים טובים שבוודאי שמעת את שמותיהם, לורנס בראון, שהיה ...

#### **-הפסנתרן והמעבד**

כן, הוא עיבד יופי של עיבודים לגדולי הזמרים אחרי רובסון, זמרי אופרה כמו ג'סי נורמן וקתלין בטל... כולם.. ברברה הנדריקס, ו...זמרים כמו..היה וויליאם וורפילד, נכון? ואחרים.. הם לקחו את העיבודים האלה, כלומר היה רעיון מזהיר, רעיון נפלא מצידו של פול רובסון והוא בעצם היה האמן החשוב הראשון ששר ספיריטואלס בעיבודים אמנותיים...לקול ופסנתר. היו גם אחרים, אבל הוא הדמות ה...

#### **-מוכרת**

זה ייזקף לזכותו. המזל הגדול הוא שלורנס בראון בא מהרקע הזה, מהחברה הזאת שהספיריטואלס היה חלק מה..הווייה.. הווי היום יומי, אז הייתה לו רגישות נפלאה בעיבודים, ואת בוודאי מכירה אותם היטב, נכון?

#### **-כן כן...**

ואחר כך היה עוד אחד, ה.פ. בורליה ועוד אחרים שעבדו בשביל פול רובסון ואחר כך הם התחילו לעבד לאחרים, ואז הופיעה הדמות המופלאה, זמרת שאין מילים לתאר את ה...

#### **-מריאן אנדרסון?**

מריאן אנדרסון! אבל היא...היא כבר באה קצת אחרי..בעקבות פול רובסון. והם לא שרו אף פעם ביחד בהופעת דואט, זה מעניין! אני ניסיתי להשיג איזו שהיא הקלטה פעם...

#### **-הם גם ילידי כמעט אותה שנה, היא נולדה שנה לפניו...**

נכון, היא ראתה את עצמה כמין מתלמדת שלו או... תלמידה שלו או... היא תמיד בענווה שלה לא תמיד העמידה את עצמה בשורה אחת, והייתה הערכה הדדית כבירה בין שניהם, אבל.. הם הופיעו פעם... היא שרה בטקס האשכבה של פול רובסון...

#### **-אה באמת!?**

כן כן... בהלוויה שלו, הם שרו בעוד איזה מעמד שלא זכור לי עכשיו ברגע זה, כל אחד בנפרד...

#### **-היא שרה באנדרטת לינקולן ב-39...**

נכון, בדיוק... היא האריכה ימים... עכשיו, את כל הפרשה הפוליטית עם מקארת'י... וכל התלאות שעבר פול רובסון, זה את יודעת, אז...זה היה... היא לא עברה את כל התהליך הזה, אבל היא עברה תהליך של מידור וגזענות שלא נתנו לה לשיר באופרה... אבל תמיד מה שהנפלא הוא שבזכות רובסון, ומריאן אנדרסון, אז תמיד הזמרים הגדולים שכבר ציינתי את שמותיהם, של כמה מהם, הם תמיד הקפידו...אה...ללמוד את השירים האלה בעיבודים... ולהשמיע בריטל ולהקליט, את בטח יש לך הקלטות של כל הזמרות ה...ה... האפרו-אמריקניות... אני מאוד אוהב את ה... חוץ ממריאן אנדרסון את ברברה הנדריקס שהיא מצויינת. יש לך את התקליטור של הספיריטואלס ?

#### **-אה, אין לי את שלה אבל יש עליה סרט נורא מעניין, סרט דוקומנטרי...**

אז זהו שיש לה דיסק אחד מצויין עם פסנתר רוסי, אלכסיי או איזה משהו כזה, והוא היה מאלתר מוכשר מאוד, אז היא, רב הספיריטואלס שהיא שרה הם לא עיבודים של בראון וכאלה אלא העיבודים של הרוסי הזה, תופעה מעניינת... Swing low sweet chariot, וכל ההכי מפורסמים, או אה...זה...Sometimes I feel Like a motherless child, וכל הספיריטואלס הכי מפורסמים בעיבודים של הפסנתרן הרוסי הזה...

#### **- כן, מדהים...**

אז זהו, עכשיו, המשמעות האוניברסלית, של השאיפה לחירות והגעגועים לצאת מעבדות, זה נשמע ככה דיי מליצי אבל זאת האמת, זאת אומרת זה... את לא צריכה לשאול אותי, את יודעת... בזכות זה הם הפכו לאוניברסליים כל כך...

**- ובאמת היו תגובות, בהקשר הזה, היו תגובות שקיבלת מהמאזינים? ל... רפרטואר של רובסון נגיד? או בכלל לספיריטואלס?**

זה, טוב שאת מתייחסת... אני לא זוכר תגובות במפורט מה... מהתקופה הראשונה, 1958-1968, כי היו המון תגובות, כל מיני, ואספתי את הכל, את כל המכתבים ויש לי מעטפות שלמות עד היום, עם מכתבי מאזינים, ו... שאלות על הבנג'ו וכל מיני... מי שהיה הכי נערץ ועורר עניין זה היה פיט סיגר, באותה תקופה, אבל הוא לא ראה את עצמו כפרשן אה... מובהק של ספיריטואלס, פיט סיגר... עכשיו בתקופה היותר מאוחרת, אז אני רק יכול להתייחס בשיחה שלנו לפול רובסון שוב פעם – היות ואני כל כך הערצתי ואני כל כך רואה בו אמן גדול, מוסיקאי גדול, אז עשיתי הרבה... כשחזרתי מנורבגיה החלטתי להקדיש לו תכניות להחזיר אותו לתודעה הישראלית, אני מוכרח לציין כאן, בגילי אני יכול כבר לחלק מחמאות לעצמי... כי באמת לא כל כך זכרו אותו! אני מתכוון לשנים... נגיד לסוף שנות ה-80 של המאה שעברה, ו... שנות ה-90, מעטים זכרו את שמו, כי הוא לא... לא היו כאן תקליטים שלו ולא השמיעו אותו ברדיו כמעט בכלל. ואז אני החלטתי, באופן, איך לומר, מתוך איזה דחף פנימי כזה להחזיר אותו לתודעה, להעניק את עצמי לשירותו של פול רובסון (?), וכמובן אי אפשר היה להתעלם כששמעתי ומכניס תכניות על פול רובסון, אי אפשר להתעלם מהתקופה הזאת של הועדה של ג'וזף מקארתי, כי הוא היה מוחרס הר, את יודעת וראו בו קומוניסט בוגד, ואז, ...נורא... היו השקפות פוליטיות כאלה וכאלה אבל הוא היה אמן אמריקאי דגול ועשו לו עוול נוראי, יש הקלטות של העדויות שלו בועדה הזאת...

**- ביו טיוב יש את זה אפילו!**

וגם יש ספר, Here I Stand קוראים לזה...

**- כן בטח, קראתי...**

כן זה תורגם לעברית גם, זה אחד שלח לי את זה פעם... ושם העדויות שלו בוועדת מקארתי זה... זה... דוקומנט... מסמך היסטורי עם משמעות גדולה מאוד!... הוא אמר לו: למה אתה לא נוסע לברית המועצות? למה? משום שהסבא שלי בנה כאן את מסילות הברזל והסבא שלי... הקריב את עמו, הקריב את חייו חייו למען אמריקה והמדינה שלי בדיוק כמו שהיא שלך... אז זאת הייתה תקופה... טראגית מאוד בקריירה שלו, ואת בטח יודעת את כל הדברים, הכורים בוולס למשל... מאוד גילו עניין והזמינו אותו לשיר בטלפון ושידרו את זה בוולס וזה... ואחר כך הופיע בקונצרט בגבול בין קנדה ומדינת וושינגטון באמריקה, אסור היה לו להופיע בארצות הברית באותה תקופה, בשנות החמישים, אז הוא הופיע על מכונית, שמו על הגבול בין קנדה לארצות הברית, על הגבול... זה היה לא קנדה ולא ארצות הברית והקהל הקנדי שהיה רוב פועלים וכאלה... שבאמת... היה אכפת להם, הם... לקחו הקלטות משם מההופעות האלה.

**- אז באמת בשנות התשעים אז עשית כמה תכניות עליו?**

אני עשיתי אני חושב על פול רובסון לפחות בין 20-15 תכניות. וניצלתי את ההזדמנות שזה היה מאה שנה ל... הולדתו... והקפדתי והקפדתי והיה לי ידיד טוב אחד שקוראים לו אברהם ברזילאי, שחי ב... הוא קיבוצניק אבל הוא השתקע... הוא חי בניו ג'רזי עם משפחתו, והוא גם מאוד מאוד אוהב את פול רובסון, ואפילו תוכנית אחת או שתיים עשיתי איתו, והוא היה מביא לי הקלטות, כי אני לא הייתי לעתים קרובות בארצות הברית, ותמיד שהייתי בארצות הברית הייתי רץ לכל מיני... שהיו עוד חנויות תקליטים... עכשיו זה לא כל כך נפוץ... אז... כדי לאסוף הקלטות שלו. אבל קיבלתי הקלטות נדירות מהבן שלו! באמצעות אברהם ברזילאי, אה... פול רובסון ג'וניור! יש לך את כל ההקלטות האלה?

**- אין לי את ההקלטות, יש מאמר מפורסם של הבן שלו...**

אז יש הקלטות נפלאות ונדירות שהבן שלו אסף, ואין דיסק שלו! שלפחות חצי זה ספיריטואלס! הוא שר גם שירים ביידיש כפי שאת יודעת... זאת אומרת הוא היה לא... בשבילי לא רק מוסיקאי גדול וזמר אדיר עם קול שאין לו תחליף... אין אין קול כזה... איפה שומעים קול כזה? ו... אחד שהיה כל כך נאמן למורשת הזאת של הספיריטואלס, ומצד שני גם אדם גדול, אדם אמיץ שאפשר להזדהות ואפשר שלא להזדהות, אני גם קיבלתי מכתבים איומים בקשר לפול רובסון, זה אני אומר לך ב...

**- כמו מה למשל? מבחינה פוליטית?**

כן! כן כן... למשל אחד, רוסי אחד, ש... אני לא זוכר את שמו, שאמר לי בפירוש: מה אתה מהלל כל כך ועושה... גיבור גדול את הקומוניסט הזה? וזה וזה... אז אני אמרתי לו אתה יודע אדוני, אף



אחד לא מחייב אותך לשמוע, אתה יכול לסגור את הרדיו ולידעתך הוא היה מוסיקאי גדול קודם כל, כן? ואם אתה לא מסכים עם הדעות שלו זה ... אם הוא היה קומוניסט או לא, הוא היה מוסיקאי גדול והוא עשה המון בשביל ..ה..מורשת המוסיקלית של האפרו-אמריקנים..וזהו! ואתה לא חייב לשמוע.. אבל הרוב היו תגובות אוהדות ואפילו היה איזה אחד שפנה אליי, איזה שחקן, שכחתי את שמו, שרצה לעשות ערב מחווה לפול רובסון בעברית כאן בארץ...

#### **-אולי ישראל... שמעון ישראלי? שמעון ישראלי?**

מה פתאום!... אני מדבר... שמעון ישראלי היה עורך תכניות ברדיו... אה! לא את מתכוונת שמעון ישראלי בחיפה, השחקן? אה סליחה...סליחה כן... שמעון ישראלי הוא נפלא, יכול להיות... אבל היה עוד אחד.

**-אני יודעת על זמר ירושלמי שקוראים לו משה צדוק שהוא מבצע המון רפרטואר של רובסון, אבל באמת... הוא הוציא תקליטים אבל אני לא יודעת לגבי מופע...זה מעניין אותי... אם תזכר...**

אני לא זוכר את שמו, הוא פעם צלצל אליי, לפני איזה 10 שנים או יותר, והוא אמר אני מקשיב לתכניות ואני רוצה לעשות ערב משירי פול רובסון... אני קצת הסתייגתי, אני לא... כל כך חסיד גדול של דברים כאלה... יש איזה בעיה... אף אחד לא יכול לחקות את פול רובסון! אתה אומר ערב שירי...אדית פיאף, יפה מאוד כמחווה אליה אבל אף אחד לא יכול לשיר כמו אדית פיאף, כמו שאף אחד לא יכול לשיר כמו אום כולתום! ... תמיד טוב לעשות משהו על פול רובסון במידה.. וזה נעשה ברגישות ובאחריות ובמקצועיות! אז הוא שאל אותי כל מיני פרטים, ואני לא יודע מה יצא מזה... לא עקבתי אחרי זה אז אני לא יודע... אבל הייתה התעניינות איך משיגים את ההקלטות שלו...כי הוא הקליט הרבה בחברת ונגארד, שמעת עליה?

#### **-כן, בוילג', ב...?**

ונגארד זו חברה מכובדת שהייתה שהקליטה גם מוסיקה קלאסית, והקליטה את הזמרת הישראלית נתניה דברת, ואת... גיון באאז! גיון באאז זה האלבומים הראשונים שלה המפורסמים זה ונגארד. אבל החברה הזאת שהייתה מאוד אידיאליסטית ותרבותית, היא נקלעה לקשיים כלכליים ולא היה מי שיתמוך בה, באמריקה אין תמיכה של המדינה בדברים כאלה כמו באירופה למשל...אז בסוף הם...?.....היו כמה הקלטות מהופעות בקרנגי הול של פול רובסון בונגארד, אחר כך הוא הוציא בחברת...שקוראים לה מוניטור, יופי של דיסק! נפלא! אני לא יודעת אם יש לך, עם ספיריטואלס למופת! נפלא! עם המלווה שלו אלן בות', כבר לא לורנס בראון... אלן בות', שמעת על אלן בות'? היה פסנתרן שליווה אותו... אז חייו של פול רובסון היו טראגיים בסופו של דבר...למרות שהוא לא היה אדם שנתקף לייאוש ול...דכאון, הוא היה אדם שתמיד נשאר אופטימי אבל הוא לא היה יכול לעמוד יותר בכל ה...האימה הזאת והחרדה מה יהיה והלחץ...אז בסוף הוא חלה והוא עבר לפילדלפיה, את בוודאי יודעת, גר אצל האמא שלו, אה, אצל האחיות שלו, סליחה, אצל אחותו... ויש תמונות שרואים אותו הולך ברחוב בפילדלפיה עם פנים ככה... כבר...דיי זקן, הוא לא היה מאוד זקן, בשנות ה70 שלו, אבל... תמיד... ככה..הייתי אומר...איזו אכזבה וכאב עמוק, ואחרי שהוא נפטר בהדרגה הכבוד הוחזר לו, ויצא דיסק (!?)... ויש אגודת פול רובסון ומוזאון פול רובסון בקליפורניה והספיריטואלס ממשיכים הלאה חיים וקיימים. אז לסיכום, משהו שנראה לי שאפשר לספר...אני מאוד אוהב את ההקלטות המקוריות האותנטיות...שמה שנקרא פעם "seed recordings", זה הקלטות של אנשים חובבים ששרים ספיריטואלס לא לשם...לקהל... זאת אומרת לעצמם, כפי שזה היה פעם כשהספיריטואלס צו ונולדו בחוגי העבדים. בתקופת העבדות. כי בסופו של דבר מבחינה מוסיקלית, את יודעת, זה לא בדיוק מנגינות שאפשר לומר שהן מאוד מקוריות... אפריקניות-אמריקניות...אלא הם אמצו לעצמם לחנים מהכנסייה הפרוטסטנטית ומכנסיות שלא היה להם שום קשר למצב האנושי של העבדים. ובאורח פלא כזה הם התאימו מילים, זה נושא מאוד מרתק למחקר... נכון?

**-כן כן, אני בעצם התחלתי מהמקום הזה ולאט לאט התקדמתי ל...צמצמתי את זה לישראל...אז... זה המקור...**

הנפלא! הם לקחו מנגינות שאילולא זה שהתאימו להם מילים, כמו נגיד go down moses למשל, אז המנגינה הייתה נעלמת, קומץ של אנשים פה ושם היו שרים פה ושם בכנסיות... אבל המזל הוא שאנשים בחוגי העבדים האלה...את לא..אף אחד לא יודע מי התאים את המילים של go down moses למנגינה המפורסמת... אם תעקבי מי עשה את זה זה יהיה הישג אתנומוסיקולוגי...גדול! זאת מסורת ש...עברה לגולים ושינויים כפי שזה אופייני במסורת שבעל פה, אבל מישהו מצא לנכון ששמע במקרה, שהתנגב לכנסייה או ששמע מהחלונות של הכנסייה, ומצא לנכון להתאים לה מילים חדשות והרבה ספיריטואלס הם בעצמם מנגינות שלא באופן

מיוחד אופייניות ל... שאפשר להגיד עליהן שזה מקורי-מקורי אמריקאי, אפריקני... אבל זה לא כל כך משנה, זה אמריקני! עצם העובדה שזה...

#### **-זה נוצר שם...**

בדיוק, בדיוק... אבל זה משהו שאת בוודאי ערה לזה... ואת שמה לב... כן... ויש... הגוספל למשל, אנשים מתבלבלים לפעמים בין הגוספל והספיריטואלס, אז הגוספל הוא חלק מהפולחן הדתי, הוא חלק מהטקס בכנסייה בדרך כלל, למרות ששרים בקונצרטים... והספיריטואלס זה עניין יותר של הביטוי הזה, זה נשמע מאוד אידיאליסטי אבל זה באמת ככה, של הכמיהה הזאת לצאת לחופשי, וזה... והם מעמיקים בנושאים האלו מהתנ"ך וזה נפלא שהם התאימו את זה למנגינות... שהם שינו אותם שם קצת פה ושם כמובן... כי במסורת שבעל פה המנגינות האלו השתנו, יצא משהו אמריקני-אוניברסלי כזה מובחר. עכשיו בארץ, זה אני לא יודע מי בארץ שר בעברית ספיריטואלס, אבל... את יודעת, בקבצים של שירים בבתי ספר...

#### **-כן, זה מצאתי המון בספרייה הלאומית.**

המון! תמיד תמיד כולל... אז אני... רכשתי במשך השנים הקלטות של זמרים צנועים, לא מפורסמים, חובבים במרכאות, זמרים עממיים... ששרים ספיריטואלס בצורה מאוד... כזאת צנועה וטהורה ונפלאה. עכשיו... כפי שאת יודעת כ... אתנומוסיקולוגית שלומדת ועושה תואר בתחום הזה, אנשים נבהלים... מבלבלים ולא תופסים שאסור לשפוט שירי עם... זאת אומרת... כהשוואה למוסיקה אמנותית, וזה נתקלתי בתגובות של אנשים מדי פעם שהיו אפילו מפורסמים שזעמו מי צריך לשמוע את החובבים האלה? אני יודע... מאלבמה או איפה שלא יהיה... מנפאל... כתבו כאילו... זה אנשים שהם לא... אה... מחונכים מבחינה מוסיקלית, אין להם חינוך מוסיקלי, לא מוסיקליים, הם שרים בזיוף ואנחנו משמיעים אותם. אנשים לא ערים לזה שזה שני עולמות!

#### **-כן, אבל דווקא הספיריטואלס היו איפה שהוא באמצע... בגלל שביצעו אותם בקונצרטים אולי הייתה עליהם פחות ביקורת?**

נכון, נכון, נכון מאוד...! אבל יש הקלטות מכל מיני כנסיות ממדינות הדרום, אפילו זה היה שר את השיר הזה we shall overcome שהפך ל... מה שהפך... ולפעמים אנשים לא מבינים, אפילו שומעים חובבים כאלה, למשל בלוז, בלי סוף יש חובבים ששרים בלוז, אחר כך באו ענקי הבלוז הגדולים ששרו ועשו קריירה מזה, אבל אלו ש... הצנועים והעממיים, אפילו זמרים נודדים שיושבים בחוצות רחובות ושרים... או נודדים ממקום למקום, זה לא זיופים! זה... שלהם ואנשים שמקשיבים כאילו הם רוצים לשמוע איזה ליד של שוברט, הם לא מבינים... הם חושבים שהם זייפנים! זה נשמע מגוחך לנו אבל היו לי ויכוחים גדולים. לך אני יכול לומר שאפילו דמויות מפורסמות! גם בתרבות, כתבו מכתב שהיה צריך להגן עליי, לא אני, אני לא הגבתי, אבי חממי ענה בשם קול המוסיקה, שאת לא תאמיני, אבל זה לא שייך לנושא...

#### **-זה שייך ולא שייך, כי אני מתייחסת לזה... למעמד הכפול הזה...**

הסופר מאיר שלו כתב מכתב זועם בנוסח הציני שלו, את יודעת יש לו סגנון מפולפל כזה, אני לא כל כך אוהב אותו כסופר ואני לא מחשיב אותו, אני אוהב יותר את עמוס עוז ואת דוד גרוסמן, אבל זה לא שייך, הוא כתב: מי צריך את המנגנות בכפכפים וב... כפיות? אמממ... מקמבודיה או משהו כזה ומלאוס וכל זה... את כל הצווחנים האלה מאירלנד ומשהו... הזייפנים האלה... מה אנחנו צריכים את זה בכלל? אנחנו רוצים מוסיקה משובחת כמו... איזה רביעייה של היידן או משהו... זה מעיד על זה שהוא... אין לו שום הבנה! כלום! אז דווקא יצא להגנתי, אני אמרתי שאני לא אוהב לעשות ויכוחים כאלה, שיחיה ב... ב... במושגים שלו ושילך לקורס וילמד... וחוף מזה אף אחד לא מחייב אותו לשמוע. אבל פעם היה לי קורס במשרד החוץ של דיפלומטים, פעם בימים הטובים היו מזמינים אז... על מוסיקה עממית בארצות שונות שאליהן ישלחו הדיפלומטים... לתת להם מושג על חיי המוסיקה כולל המקומית העממית... אז... ארצות הבלקן למשל, יוגוסלביה לשעבר ואחר כך לארצות כמו אה... סרביה או מונטנגרו... וכל מיני מקומות בעולם אפילו קנדה וזה... ואז הזכרתי את הדוגמא הזאת שאם סופר ידוע אומר שזה זייפנים, שזה אי אפשר לשמוע אז זה מעיד על משהו, שיש אנשים שיש להם מושגים לא נכונים, שהם מקשיבים בצורה לא נכונה... זהו, אבל זה בינינו אני לא מרכל כאן על שלו, כי הוא בחר מאוד מוכשר... אז זה עניין של טעם, הוא לא אוהב את זה, וגם אני לא אוהב לקרוא את הספרים שלו.

#### **-זה מייצג גם תפיסה אבל... שיש בחברה שלנו...**

אני עניתי לו בעקיפין דרך אגב, בלי להזכיר כלום, הוא כתב את זה בעיתון! הוא לא מכתב לקול ישראל... לקול המוסיקה, זה העניין. הוא כתב את זה בעיתון, זה היה נדמה לי בידיעות אחרונות או במעריב, והוא לא הזכיר את שמי, ואז רפי לביא.. היה פעם הצייר שנפטר הוא היה כותב על ענייני מוסיקה במקומון בתל אביב... הוא דווקא התקיף את... הוא אמר הכל צריך! קול המוסיקה זה לא טפט רק של דברים שאתה אוהב... זה צריך להיות מגוון של \_\_ תרבותיים. זה לא מוצא חן בעיניך תסגור את הרדיו ותשמע תקליט בבית, זה הוא ענה לו. אבל אני הלכתי ועשיתי תכנית... עם קטעי ספרות של סופרים גדולים, איך הם מתייחסים באהבה וכבוד למוסיקה עממית. ביניהם מועמדים לפרס נובל... ביניהם ניקוס קזנטקיס שלא קיבל פרס נובל, אבל זה שכתב את הגשר על ה... מ... בוסניה, סופר גדול גדול ושם הספר שלו מלא קטעים נפלאים שמתאר מוסיקאים עממים.. בזמנו הקלטתי קטעים כאלה מספרות העולם עם שחקני תיאטרון וגם עם הקריין חגי פינסקר, היה לי הקלטות מזה ועשיתי תכנית איך סופרים גדולים מתייחסים בכבוד ובהערכה לאנשים.

### נספח מס' 3

#### תמלול ראיון טלפוני עם צופיה נהרין 21.8.16

את ניצחת על המקהלה? אני ניצחתי על המקהלה, כן...

זאת הייתה מקהלת ילדים או...? מבוגרים, אנשי קיבוץ, ארבע קולות, מקהלה-מקהלה!... אווה!...  
המחזה היה ממש לפי המחזה האמריקאי או שעשיתם בו שינויים? לא הרבה.

מבחינת השירים את זוכרת מה עשיתם פחות או יותר? הרבה ספיריטואלס! Every time I Feel the Spirit (שרה)... כל מיני דברים מהסוג הזה...

וזה היה ממש.. כי במחזה המקורי יש המון שירים! אז עשיתם... חלק מהם? חלק מהם, כן, אלו שהיו מעובדים בארץ (!)

את זוכרת אם עשיתם אותם באנגלית או בעברית?

בדיק על זה חשבתי לפני ששאלת... אני חושבת שעשינו אותם באנגלית. כי לתרגם את זה... כי הייתי זוכרת איזו מילה בעברית, לא זוכרת שום מילה. עשינו את זה באנגלית.

כי יש באמת כמה שירים שיש להם תרגום, אבל תהיתי באמת אם...

לא, לא, לא תרגמנו אותם לעברית, עם האנגלית הקלוקלת... כמו ש... את יודעת... ביטוי של צברים כזה.

והעליתם את זה פעם אחת, נכון? זה היה רק בחנוכה של חדר האוכל?

כן, אני לא, אולי עשינו את זה פעמיים-שלוש, לפעמים עשינו דברים גם לקיבוצים בסביבה.. אני לא זוכרת... אני זוכרת שגם עשיתי ככה איך הם נכנסים, איך הם יוצאים, קצת עבדתי גם בתנועה, בריקוד וגם במוסיקה בקיבוץ.

חנוך ביים את זה, ואני זוכרת שזה היה מאוד משותף איתו, עבודה משותפת כזו. זה נכנס כאילו לתוך ההצגה, זה היה חלק אורגני מההצגה. את מבינה? מקהלה הייתה לא רק בפתחה או בסוף, אלא...

בכל ההצגה? כן.

וההצגה עצמה הייתה בעברית, תרגמו אותה נכון? כן כן, ודאי.

כתוב לי שהמתרגם קוראים לו שומל גנדלר? כן, הוא... יכול להיות שהוא בחיים, אבל ... הוא בעצמו כתב מחזות והוא גם כתב איזה שהוא ספר... אה... אני מכירה את בתו ואת אשתו שהם כבר אלצהיימר, משפחת מינצר? התחתן עם אילנה. הוא כתב המון מחזות עם רפי ויינברג... רפי... לשעבר ויינברג, אז הם כתבו הרבה מחזות, לא מחזות ממש, יותר משהו קאמרי, מערכונים ודברים כאלה...

הוא היה בן הקיבוץ? לא, הוא התחתן עם בת קיבוץ... ואני לא יודעת אם הוא בחיים היום.. בקיבוץ ודאי יודעים. אשתו חולה כבר באלצהיימר, זה אני יודעת, פגשתי אותה... ראיתי שהיא כבר ממש לא בסדר... היא צעירה ממני אבל...

אלו היו רב השאלות אבל אם יש לך עוד איזה זיכרון מההפקה הזאת?

הייתה שם גם הרבה תנועה אבל לא ממש כוריאוגרפיה. תראי, באותה תקופה, אני יכולה להגיד לך, בארץ, הייתה להקת מחול של טאלי ביטי, אני לא יודעת אם שמעת על הדבר הזה, רב אנשי

המחול היום בכלל לא יודעים מי זה, זה בעצם היה כוריאוגרף ראשון כושי, שלא היה פחות מאלוין איילי המפורסם, עשה דברים נהדרים אבל זה כאילו נעלם בכלל מהשטח... אני זוכרת שיצאתי מהופעה שלו, למדתי אז מוסיקה דווקא במדרשה ב-1950-51 זה היה... 50 אני חושבת, והייתי פשוט מרוממת! הייתי... הם שרו, הייתי מושפעת, כי הם שרו... הם גם היו שרים, הלהקה הזאת היו לו קובנים, כל מיני שחורים מכל המינים... כל הצבעים של השחורים, גם אמריקאים וגם לא אמריקאים, התכנסו אצלו יחד, והיו אנשים... שפעם ראשונה ראיתי בכלל אדם שחור מתנועע, שזה היה אחרת מכל דבר אחר שראיתי קודם, שנות החמישים מי ראה כאלה דברים? וגם - הם כולם היו זמרים - שרו! לא הייתה להם בעיה להכנס לתוך תנועה או באמצע שהם עושים דבר הכי... אני לא יודעת! והם פתאום בכמה קולות בלי בעיה, זה היה משהו לא נורמלי!

...

אז בטח אפשר למצוא היום כל דבר באינטרנט... והם שרו את כל השירים האלה... ש... רק שירים מהסוג הזה ואני זוכרת... הייתי מאוד... אני זוכרת זה היה להקה ששאלו אותי אחרי זה איך זה היה אז אמרתי: אני לא רוצה לדבר! כל כך בהתרוממות הנפש, ולא היה לי כסף, לא אכלתי בטח שלושה ימים כי הקיבוץ נתן לי מה לאכול שמה... וכסף... בקושי, גם אז כי עשיתי גם זה וגם זה וגם זה... אבל הלכתי שלוש פעמים, ערב אחרי ערב קניתי כרטיס! וכל פעם... אפילו פעם שנייה ושלישית הייתי בהתרוממות כזאת. איזה להקה!

### **זה היה בתל אביב?**

כן, זה היה בתל אביב, אני למדתי אז במדרשה מוסיקה. מוסיקה זה היה במדרשה, לפניי למדו כל אלו שהיו המוסיקאים הרציניים במדרשה... כי לא היה האקדמיה למוסיקה אז, היה בירושלים רק... בתקופה ההיא... כן אז זהו, הם שרו את כל השירים האלה. יכול להיות שאת יכולה לראות שמה אלו שירים שרו, אני זוכרת שהמון שירים שהם רקדו היו בתוך המחזה של כרי דשא. איזה חפיפה הייתה שמה...

### **את זוכרת מי הגה את הרעיון להביא את המחזה לקיבוץ? זה היה חנוך או מישהו אחר הציע לו את זה?**

...לא... חנוך היה מורה שלי בבית הספר הוא לימד אותי ספרות, ההכרות הראשונה שלי הייתה זה, ו... גם כשהיה מורה היינו עושים הצגות, זאת אומרת אממ... היינו עושים את יודעת את "המתמיד" של ביאליק, עושים לו סוף אחר... הוא מאוד היה טיפוס יצירתי. והיו בינינו יחסים מאוד כאלה... כאילו שהוא... בכל זאת את יודעת הוא יותר מבוגר, כמו אבא או... אני לא יודעת אבל עשינו המון דברים במשותף, ביחד. אבל אני אפילו לא זוכרת... אפילו יכול להיות שזה היה רעיון שלי שהיה מושפע מטאלי ביטי, את מבינה? דחפתי את זה לראש כמה שהשירים נהדרים ורציתי לשיר את זה במקלה, ויכול להיות שזה התחיל משמה, אבל אני לא יודעת... לא חושבת שמישהו אחר בקיבוץ היה יכול לדחוף אותו לעשות את המחזה הזה... עשינו את זה לפני שזה היה ב... זה הופיע בתאטרון... מי עשה את זה אחרי כן?

### **יכול להיות שהבימה? באמת היו כמה הצגות באותו סגנון...**

נו, אז אנחנו עשינו את זה עוד לפני הבימה! אחרי זה עשו את זה בתאטרון מקצועי, אז זה לא יכול להיות מישהו שעשה את זה... אני חושבת שזה בא אולי יותר מהמוסיקה, אבל אני לא... אני לא זוכרת בכלל איך זה התבשל ואיך זה קרה, זה פשוט קרה! אני ממש... למה זה קרה? ומי הציע את זה? אני ממש לא זוכרת... כי חנוך לא קרא אנגלית! את מבינה?

### **הוא לא קרא אנגלית? אז היה מישהו שתרגם בשבילו את ... ?**

כן, היה לו... חנוך היה אירופאי כזה... הם באו שם רב הקיבוץ מפולניה... ממש לא יודעת. את יודעת מה? אבל זה לא בטוח... אבל יונתן טל... יש לו תאומים שאחד מהם עושה סרטים.. והוא עשה סרט על חנוך... אף על פי שלא הייתי סומכת... יש שם הרבה אגו שלו לעשות סרטים.. זה לא נקי שמה... אבל אולי הוא כן יודע? אין לי מושג אני ממש לא יכולה להסביר...

**טוב האמת שמה שהיה לי הכי חשוב את אמרת לי, הכי חשוב לי המוסיקה... וזה גם התחום שאני באה ממנו...**

המוסיקה הייתה הדבר הכי חשוב במחזה הזה. משם זה יצא!

**...ואת זוכרת אם העיבודים היו העיבודים המקוריים של האל ג'ונסון?**

כן כן כן! לא עיבדתי שום דבר, אני לא זוכרת את התווים אפילו, אל תשאל אותי, אבל אני זוכרת... היו תווים כאלה ב... היינו מצלמים, מצלמים דף... לא היו חוברות תווים... לא היה חוברת תווים... מיד ליד! (צוחקת) נגיד למקהלה... נגיד סופרן וזה, מעתיקה את הסופרן, מעתיקה את הבאס... ומצלמת את זה ככה לכל אחד בקול שלו.. לא היה אפשרות לשום דבר אחר אז.

**בת כמה היית כשניצחת על המקהלה?**

מאוד צעירה... בת... ככה 24 או 23... ממש צעירה.

**יפה מאוד.**

... לא בכלל בקיבוץ בגלל זה שלא הייתה לי אחריות על ילדים, גם שהיה לי ילד, אבל תקעו אותו בבית ילדים, נתנו רק... מארבע עד שבע נתנו לו ללכת להורים... אז...

**את זה אני מכירה טוב כי אבא שלי הוא גם בן קיבוץ.. הוא מאשדות יעקב במקור...**

מי שהיה לו חדות (?) יצירה הקיבוץ היה זקוק לכך, ואתה היית זקוק לזה שתוכל איכשהו להוציא את כל מה שיש לך... אז היה הדדי, את מבינה? רק תעשי! כמה שיותר.. ו...מה שיכולתי עשיתי.. עד ש.. (צוחקת) אני זוכרת! עד איזה שלב שהגעתי כבר לזה שהמיץ כבר נשפך החוצה, אני מוכרחה ללכת... אני לא למדתי באופן יסודי, אמנם עשיתי תואר של מורה למוסיקה, אבל עשיתי את זה בשמונה חודשים... הייתי המורה למוסיקה, אבל אמרתי – מגיע לי השתלמות אחרי שש שנים! אז הייתה שיחת קיבוץ, את יודעת אילו דיבורים היו? אני לא מבין! למה היא צריכה לצאת להשתלמות?! אנחנו מאוד מרוצים ממה שהיא עושה, כל מה שהיא עושה זה בסדר אז למה היא צריכה ללמוד? זה היה.. הדיונים בשנים האלו...

**את עבדת אחרי זה כמורה למוסיקה אחרי שלמדת?**

לא, אני הלכתי ללמוד תנועה. הייתי חייבת ללמד מוסיקה, הייתי חייבת כי לא היה מורה למוסיקה בקיבוץ. אני לימדתי מוסיקה, לימדתי פסנתר, לימדתי... היה לי שלוש מקהלות בחברת הילדים, במוסד, הייתה לי מקהלה נהדרת במוסד! ואצל המבוגרים... אה! ו"מקהלת כיס" הייתה גם! מקהלה קטנטונת לפסח, זה היה מאוד נוח, שיעלו לבמה ושירדו בקלות, "מקהלת כיס"! כולם קראו סולפגי, במקהלת כיס, זה היה ככה משהו מאוד מוסיקלי כזה...

**זה המון מקהלות! זה ממש... היה גם לילדים, גם למבוגרים..**

כן וגם לימדתי מוסיקה.. עבדתי מהבוקר עד הלילה! אבל לא הרגשתי... נהניתי! היו לי שישה חוגים למחול אז, את יודעת, אז רצתי מחוג לחוג, זה לא היה בתוך בית הספר... מוסיקה היה כתוב בתכנית הלימודים פעמיים בשבוע אבל תנועה ומחול – זה היה בהתנדבות שלי! בערבים, מי שבא.. אני זוכרת היו לי שישה רמות, שישה גילים.. כך עובדים במחול. אני לא יודעת איך הספקתי, אבל עובדה!! (צוחקת).

**איזה יופי! מקסים...**

לא היה טלויזיה, כולם רק חיכו שתעסיק אותם במשהו.

**את ילידת הקיבוץ?**

לא, אבל ילידת ישראל. ההורים שלי היו בזכרון... אני הלכתי..אני נולדתי בבית חולים עפולה, כשהוא היה בעין חרוד בצריף על יד הסחנה. כך התחיל בית חולים עפולה!

## מדהים. וההורים שלך הגיעו לקיבוץ אחר כך?

אממ... מאוד מאוחר, אחרי שכבר.. גמרת את משמר העמק... כשהייתי בכיתה... י"א הם הלכו... הם באו למזרע... משהו כזה. אבל הם היו שמוצניקים תמיד! (צוחקת) את יודעת עם כל ה...עשה ואל תעשה, תרי"ג מצוות... אני קוראת לשמוצניק שהיה בא ואמר, הם ממש היו כמו הדוסים, את יודעת? זאת הייתה תקופה כל-כך, עם אמונה פנימית כזאת, את יודעת... קצת דומה ל... הרבה דברים שיש היום, אמונה מוגזמת וכל אחד בטוח שהוא צודק (צוחקת).

נספח מס' 4

דפי מקהלה

הוועדה הבין-קיבוצית לחינוך מוסקלי

# קטלוג

## דפי מקהלה לבתי ספר

בתוצאת הוועדה הבין-קיבוצית לחינוך מוסקלי  
והמדור לחינוך מוסקלי בקיבוץ המאוחד

נצ' 1978  
דפוס יבנה  
תל-אביב

# כרך ו

דף מס. 1-36

מחיר 7.00  
2481588



עברית: אפרים דודר (פרוכה)  
 Moderato.

אחרי  
 א. רוסמן

1-2-3 את נא שְׁלַח

את נא שְׁלַח 1-2-3

1. מ - הָה , מ - שְׁה , ע - הָה פְּ? - עַה : 1-2-3 שְׁלַח  
 2. מ - הָה מ - שְׁה : אַתְּ ד - הָה שְׁ - דִי :  
 3. ה - גִּי - ע שְׁ - ? - אַל ל - יָם ;

mf f

1-2-3 ע - את נא שְׁלַח

1-2-3 ע - את נא שְׁלַח

1. מ - הָה מ - שְׁה : אַתְּ ד - הָה שְׁ - דִי :  
 2. ה - גִּי - ע שְׁ - ? - אַל ל - יָם ;  
 3. מ - הָה מ - שְׁה : אַתְּ ד - הָה שְׁ - דִי :

mf f

*f* קנה - קנה, קנה - קנה, קנה - קנה, קנה - קנה, קנה - קנה,  
 2. קנה שקמע, קנה שקמע, קנה שקמע,  
 3. הוא זה, הוא זה, הוא זה, הוא זה, הוא זה.

קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה,  
 קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה,  
 קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה,  
 קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה,

קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה,  
 קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה,  
 קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה,  
 קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה, קנה,

*mf*

*mf*

*rall. e decresc.*

1. לו, לו, לו, לו, לו, לו, לו, לו, לו, לו,  
 2. לה, לה, לה, לה, לה, לה, לה, לה, לה, לה,  
 3. לה, לה, לה, לה, לה, לה, לה, לה, לה, לה,

מי, מי, מי, מי, מי, מי, מי, מי, מי, מי,  
 מי, מי, מי, מי, מי, מי, מי, מי, מי, מי,  
 מי, מי, מי, מי, מי, מי, מי, מי, מי, מי,  
 מי, מי, מי, מי, מי, מי, מי, מי, מי, מי,

ע, ע, ע, ע, ע, ע, ע, ע, ע, ע,  
 ע, ע, ע, ע, ע, ע, ע, ע, ע, ע,  
 ע, ע, ע, ע, ע, ע, ע, ע, ע, ע,  
 ע, ע, ע, ע, ע, ע, ע, ע, ע, ע,

שכלה, שכלה, שכלה, שכלה, שכלה, שכלה, שכלה, שכלה, שכלה, שכלה,  
 שכלה, שכלה, שכלה, שכלה, שכלה, שכלה, שכלה, שכלה, שכלה, שכלה,  
 שכלה, שכלה, שכלה, שכלה, שכלה, שכלה, שכלה, שכלה, שכלה, שכלה,  
 שכלה, שכלה, שכלה, שכלה, שכלה, שכלה, שכלה, שכלה, שכלה, שכלה,

*rall. e decresc.*

16	הגיע ישראל לים: שכלה נא את עמי! פגעו מצרים עם רבבם: שכלה נא את עמי! זה הוא סוף פגוד הקלב ההוא: ככה, כן תמיד יאבדו!	17	חסר משה את דבר שדי: שכלה נא את עמי! ולא - אהר במכותי שכלה נא ארעמי! שמע נא, זאת היא מצות האל: הבה שכלה נא את ישראל!	18	מהר, משה צנה פרעה: שכלה נא את עמי! מצות האל אמר נא לו: שכלה נא את עמי! קימה, לה נא אל פגוד הקלב הקרע, צו לו בשמי: שכלה נא את עמי!
----	---	----	--	----	--

\* הערה: לאמנות לא אישר לי חקי הקמאי באן אהמאש בארון הפגיה כהיתו: שכלה נא את עמי. - פאנתקס.

מאיר בוג  
 רחוב וויזניץ 29  
 תל-אביב

שום איש את מר טובי לא ידע (שיב כושי)  
 עברית:  
 אפרים דרוך (טרובה)  
 מס' 52



מוצא ומתקן  
 ע"פ א. לוסטמן

mp

ע-דו. לא זה ער-צ. ; ידע. : לא לי-סב. מר את איש שום

cresc.

ע. יזה - לו. - ט-ה לי יזה ; זכה-מו ל זה גם : מ-א נ-פ

cresc.

cresc.

f

ע. זה. זכה כ. ; רע לי תים - ע, טוב לי תים

ע. זה זכה כ. ; זכה, זכה כ.

f

כי מר - אִישׁ      צָא - מוֹסָאֵי      אֵל      לֵךְ -      שָׁה .  
 כי מר אִישׁ      צָא - מוֹסָאֵי      אֵל      לֵךְ -      שָׁה .  
 כי מר אִישׁ      צָא - מוֹסָאֵי      אֵל      לֵךְ -      שָׁה .

*a tempo*  
 מֵרַחֵם אֱלֹהִים      דַּע ;      לֹא זֶה עַד -      עֲדוּ .  
 מֵרַחֵם אֱלֹהִים      דַּע ;      לֹא זֶה עַד -      עֲדוּ .  
 מֵרַחֵם אֱלֹהִים      דַּע ;      לֹא זֶה עַד -      עֲדוּ .

*p*  
 מֵרַחֵם אֱלֹהִים      דַּע ;      לֹא זֶה עַד -      עֲדוּ .  
 מֵרַחֵם אֱלֹהִים      דַּע ;      לֹא זֶה עַד -      עֲדוּ .  
 מֵרַחֵם אֱלֹהִים      דַּע ;      לֹא זֶה עַד -      עֲדוּ .

*co a poco rall.*  
 מֵרַחֵם אֱלֹהִים      דַּע ;      לֹא זֶה עַד -      עֲדוּ .  
 מֵרַחֵם אֱלֹהִים      דַּע ;      לֹא זֶה עַד -      עֲדוּ .  
 מֵרַחֵם אֱלֹהִים      דַּע ;      לֹא זֶה עַד -      עֲדוּ .

*co a poco rall.*  
 מֵרַחֵם אֱלֹהִים      דַּע ;      לֹא זֶה עַד -      עֲדוּ .  
 מֵרַחֵם אֱלֹהִים      דַּע ;      לֹא זֶה עַד -      עֲדוּ .  
 מֵרַחֵם אֱלֹהִים      דַּע ;      לֹא זֶה עַד -      עֲדוּ .

שוֹמֵם אִישׁ אֶת מַר סִבְלֵי לֹא יָדַע ;  
 צַעַר זֶה לֹא יָדַע .  
 אֶפְסֵי אִמְרָה : גַּם זֶה לְמוֹכָה ;  
 יָהּ לִי - הַלְלוּיָהּ !  
 עֲתִים לִי טוֹב , עֲתִים לִי רַע ;  
 כִּכָּה זֶה !  
 עֲתִים יָדַעְתִּי כִּי אֵין מוֹצֵא ;  
 אֵין קִשְׁיָה !  
 שוֹמֵם אִישׁ אֶת מַר סִבְלֵי לֹא יָדַע... וְגוֹ



דוד הקט

*Vivace* בקצב ער שיר דת כושי, לחקלאה: יהודה אנגל

ב נור-כיב לי  
 הו גו  
 לי  
 ב נור-כיב לי  
 הו גו  
 לי  
 קט-ה וד  
 צה  
 קט-ה וד  
 צה  
 קט-ה וד

הוצאת מרכז לתרבות ולחנך  
 דף לבמה מס. 263. 1957.



נועה רכבי שקט!...  
 (לור-ז'פ כוול)

למקהלה: א. סוקלס

*Lento*

סופרן  
 אלת  
 טנור  
 בס

5 12.

13. *Pine* 10

הזכויות על הנסח העברי שמורות למרכז לתרבות ולחנך

מרכז לתרבות ולתנועה  
מדור המוסיקה  
דף למקהלה מס. 336-1961



בואו במים

Andante religioso

שיר כושי למקהלה: ה.ט. ברלי

ים - מ - ב - א - י - ב - ו  
ים - מ - ב - א - י - ב - ו  
ים - מ - ב - א - י - ב - ו  
ים - מ - ב - א - י - ב - ו  
ים - מ - ב - א - י - ב - ו  
ים - מ - ב - א - י - ב - ו  
ים - מ - ב - א - י - ב - ו  
ים - מ - ב - א - י - ב - ו  
על - ד - ו - י - ט - ה - ו - אל  
על - ד - ו - י - ט - ה - ו - אל  
על - ד - ו - י - ט - ה - ו - אל  
על - ד - ו - י - ט - ה - ו - אל  
עו - ע - מ - ה - ק - ל  
עו - ע - מ - ה - ק - ל  
עו - ע - מ - ה - ק - ל  
עו - ע - מ - ה - ק - ל  
ב - נ - ל - ט - ה  
ב - נ - ל - ט - ה  
ב - נ - ל - ט - ה  
ב - נ - ל - ט - ה

# יש יום וארגיש SOMETIMES I FEEL LIKE A MOTHERLESS CHILD

קיימים נסחים שונים.

ת-הברית U.S.A.

בעצב  
Negro Spiritual דת כושי

Some-times I feel like a moth-er-less child,  
Some-times I feel like a moth-er-less child,  
Some-times I feel like a moth-er-less child,  
moth-er-less child,  
long ways from home,  
long ways from home,  
True be-liev-er,  
long ways from home,  
long ways from home

יש יום וארגיש כי לליל אין סוף (3x)  
הרחק מביתי (2x)  
הוי, מאמין,  
הרחק מביתי. (2x)

יש יום וארגיש כמו ילד בלי אם (3x)  
הרחק מביתי (2x)  
הוי, מאמין,  
הרחק מביתי. (2x)

יש יום וארגיש כמו יצאה נשמת (3x)  
אל מעל, אל ארץ-מרום (2x)  
הוי, מאמין,  
אל מעל, אל ארץ-מרום (2x)

יש יום וארגיש כי הליל ארוך (3x)  
הרחק מביתי (2x)  
הוי, מאמין,  
הרחק מביתי. (2x)

(חזור הבית הראשון)



55867

# MICHAEL ROW THE BOAT ASHORE    מיכאל תתר לחוף

ארצות-הברית U.S.A.

Negro Spiritual    שיר דת כושי

מי - כ - אל ת - תר ל - חוף, ה - ל - לו -  
 Mich - ael row the boat a - shore Ha - le - lu -

- יה , מי , כ - אל ת - תר ל - חוף ה - ל - לו - יה .  
 - jah , Mich - ael row the boat a - shore , Ha - le - lu - jah .

אחותי, אספי מפרש,	הירדו מקר נזעם,	הירדו עמק-רחב,	מיכאל, תתר לחוף,
תללוני,	תללוני,	תללוני,	תללוני,
אחותי, אספי מפרש,	מר לגוף, לנפש חם,	מעברו דבש עם חלב,	מיכאל, תתר לחוף,
תללוני,	תללוני,	תללוני,	תללוני,
... מיכאל	... מיכאל	... מיכאל	

624

המרכז לתרבות ולחנוך  
המדור למוסיקה/דף למקהלה

מס' 407

SOON AH WILL BE DONE

שיר כושי

Moderato (♩ = 72) קל

W. Dawson · ו. דאוסן

Soon Ah will be don'a-wid de troubles ob de worl' troubles ob de worl' de

Soon Ah will be don'a-wid de troubles ob de worl' troubles ob de worl' de

Soon Ah will be don'a-wid de troubles ob de worl' troubles ob de worl' de

Soon ah will be don'a-wid de troubles ob de worl' troubles ob de worl' de

troubles ob de worl' **5**pp Soon ah will be don'a-wid de troubles ob de worl' goin' home t' live wid God

troubles ob de worl' Soon ah will be don'a-wid de troubles ob de worl' goin' home t' live wid God

troubles ob de worl' Soon ah will be don'a-wid de troubles ob de worl' goin' home t' live wid God

troubles ob de worl' Soon ah will be don'a-wid de troubles ob de worl'

כל הזכויות שמורות למרכז לתרבות ולחנוך ©



41  
2

ההסתדרות הכללית של העובדים העבריים בא"י  
הקיבוץ הארצי השומר הצעיר

התחבית, יום  
דואר בתחבית, סלמון עמולה 44

הוטר הפועל

June 30, 1959.

Mr. Paul Robeson  
29/31 Regent Street  
London, S.W., England

My Dear Mr. Robeson,

Following Mr. Bogatir's conversation with Mr. Harold Davidson two weeks ago in London, we have decided to apply directly to you, in certainty that you will be willing to come to Israel under our auspices. I would therefore like to have the honor, in the name of the Kibbutz Artzi Federation of collective settlements, of inviting you to Israel as our guest.

Both the Israeli public at large and, particularly so, the members of the pioneering collective communities ("kibbutzim") have followed your musical, dramatic and public careers from afar with both active interest and a feeling of partnership in a world-embracing project of work for peace and security and the liberation of the oppressed peoples of the world. It is therefore easy to understand why for all of us your coming will be a cultural milestone and we look forward to it as one of the important events on our calendar.

Please inform us of the possible dates of your arrival, and in accordance with your schedule, we will make all the necessary technical arrangements. We hereby transfer the power of attorney in the negotiations to Mr. Agnon, the bearer of this letter.

In the name of the Secretariat and the Actions Committee of the Kibbutz Artzi Federation (Cultural Committee), I remain,

Sincerely yours,

Moshe Crisik

2/22  
(72) 2.22

**“Shir Cushi” :**

African-American Spirituals

During the 1950's and 1960's in Israel