

# הכביש חלק, הראות אפס<sup>1</sup>

המכוננית כמטפורה ברוק הישראלי 1968–1988

**מילות מפתח:** רוק, רוק ישראלי, מוזיקה פופולרית, נהיגה, מכוננית

## תקציר

במחצית השנייה של המאה ה-20 גילמה המכוננית את חירות התנועה של תרבות הנגד, והיוותה ביטוי לחופש אישי, לניידות, למשובת נעורים ולתשוקה למרחבים. המכוננית ומוזיקת הרוק נקשרו זו בזו במעשה של גילום הדדי בשל סמיכות הופעתן, אך גם משום שעבור דור הבייבי בומרס ביטאו ומימשו השתיים אותם ערכי ליבה: ערכים שהיו בלב המודרניזם ובה בעת מרדו בו.

השנים שבהן התגבש הרוק הישראלי כסגנון מוזיקלי היו השנים שחלו בהן תמורות בגיאוגרפיות – הפיזית והמדומיינת – של הישראלים. המכוננית והנהיגה הפכו לשחקן מפתח בשירי הרוק, והכוריאוגרפיה נבנתה סביב נהיגה או נסיעה במכוננית. באמצעות מחקר נרטיבי וגישות תרבותיות המשמשות בחקר מוזיקה פופולרית, מאמר זה מתחקה אחר מקומן של הדרך, של המכוננית ושל הנהיגה כמטפורות בשני העשורים הראשונים של הרוק הישראלי (1968–1988).

1 תודה לעמיתתי הגב' יעל סקורוביץ' על הערותיה המועילות למאמר זה.

מן הניתוח עולות שלוש מגמות: 1. הופעת המכונית ברוק הישראלי כמטפורה חופפת ומשלימה את פירוק נרטיב הדרך הקנוני שאפיין את השירה העברית הלאומית ואת שירי ארץ ישראל; 2. הרוק הישראלי דחה את השימושים המטפוריים של המכונית כפי שהתגבשו ברוק הגלובלי, והעניק להם תפקיד נרטיבי ייחודי בעל גוון ישראלי מקומי. המכונית ברוק הישראלי אינה סמל לחירות ולכיבוש המרחב, אלא ביטוי לניכור, לפסימיזם חברתי ולהתכחשות להנאה; 3. החל משנות ה-80 משמשת מטפורת המכונית והנהיגה ברוק הישראלי פלטפורמה לביקורת חברתית.

**ב**מאה ה-20 התוותה המכונית את חירות התנועה של תרבות שלמה. היא ביטוי לחופש אישי ולניידות, היא מסמלת את התשוקה למרחבים ומכוננת את המהירות כהישג טכנולוגי. המכונית היא גילום של תופעות חברתיות מרכזיות במאה ה-20, בהן בעלות על רכוש, שימוש בסמלי סטטוס לשם ניעות מעמדית (מקלוהן, 2003), משיכה לאסתטיקה והפופולריזציה שלה. יש שראו במכונית את "שווה-הערך לקתדרלות הגותיות הגדולות [...] יצירה גדולה של התקופה [...] שנצרכת באמצעות הדימוי שלה" (בארת, 1998, 187). המכונית היא מרחב פרטי נייד, מעין בית על גלגלים, אך היא "מופיעה" במרחב הציבורי (Kumar, 2008). ככזאת, נעשתה המכונית לחוד החנית של העיצוב התעשייתי, המבקש לכרוך את השימושי עם "היפה", את הביצועי עם האסתטי. בארצות הברית הפכה המכונית ל"פסל על גלגלים" (עומר, 2010), ספק מעשה אמנות, ספק מעשה יום-יום.

בהיותה דימוי דומיננטי, הפכה המכונית לאחד הנושאים המרכזיים באמנויות המאה ה-20, דוגמת הפופ-ארט, הקולנוע והמוזיקה הפופולרית. מכוניות איקוניות ובולטות בעיצובן, דוגמת הפורד מוסטנג או הפונטיאק GTO, זכו לאזכורים בשירי רוק מצליחים ("מוסטנג סאלי"; "G.T.O" של Ronny & the Daytonas). שירי רוק רבים טיפחו את המכונית ואת הנהיגה בה כסביבת בילוי והנאה, כך למשל השירים "Fun Fun Fun" של הביץ' בויז, "No Particular Place to Go" של צ'אק ברי ועוד. שירי רוק אחרים הדגישו את הביצועים והמהירות כיעד נכסף וכצוהר לשחרור ולמרידה, כגון "Born To Be Wild" של סטפנוולף, "Highway Star" של דיפ פרפל, "Rev on the Red Line" של להקת פוריר, ובדרכו המעודנת גם "Fast Car" של טרייסי צ'אפמן מבנה את המכונית המהירה כנתיב מילוט אוטופי מחיי עוני.

המכוננית שימשה לא רק נושא לכתובת שירי רוק, אלא גם סביבת האזנה לשירים אלה; התרבות המסחרית של המאה ה-20 טיפחה את המכוננית **כמרחב אקוסטי** המשמש לבילוי, שמקורו בכריכת הנהיגה עם האזנה למוזיקה. סרטים מוזיקליים דוגמת "גריז" התיכו צלילים עם דימויים של רכבים עמוסים בבליינים צעירים המאזינים למוזיקה. בשנות ה-50 התגלגלו המכונניות לצלילי רוקנרול; בשנות ה-60 נעשתה הנהירה ההיפית לסן פרנסיסקו ב"וואנים", אשר כרכו את הצלילים עם מסע הדרכים; בשנות ה-70 התהדרו להקות רוק מצליחות כלד זפלין במטוסים פרטיים. באסתטיקה של הרוק נוכחות במובהק חוויית הנדודים וצליחת המרחבים באמצעות כלי תחבורה. דופט (Duffet, 2020) העיר כי "המכוננית הייתה הקטליזטור לכניסתה של ארצות הברית לשלב השני של המודרניות (High Modernism). המכוננית והמוזיקה הפופולרית לא התהוו בשתי תרבויות שונות, אלא תפקדו כשני אלמנטים סמוכים בעת שארצות הברית עברה תמורות חברתיות מפליגות. בתנועת מלחיים תרמו השתיים לשינוי הנוף התרבותי במאה ה-20, כנושאות הלפיד של החירות המינית ומרד הנעורים" (Duffet, 2020, 3).

המכוננית ומוזיקת הרוק נקשרו זו בזו במעשה של גילום הדדי בשל סמיכות הופעתן, אך גם משום שעבור דור הבייבי בומרס ביטאו ומימשו השתיים אותם ערכי ליבה: ערכים שהיו בלב המודרניזם ובה בעת מרדו בו (Williams, 1970). רוצה לומר, המכוננית אפשרה לאינדיבידואל לנכס את האוטופיה הטכנולוגית: החירות לנוע במנותק מן המאמץ הקולקטיבי, להתרפק על המרחב לא לצורכי כיבוש, לנוע מהר לא לצורכי לוחמה.

אלא שבישראל דלת האמצעים של העשורים הראשונים, התחומה בין רצועת אורך צרה, גבולות ממוקשים ותעשיית רכב שהסתכמה בסוסיתא, אין לאן לנסוע, אין במה לנסוע ואין לאן לנדוד. המרחב הגיאוגרפי כמרחב של נהיגה ונדודים, של בילוי ומשובת נעורים, מתקשה להפוך לתבנית שלתוכה אפשר ליצוק שירי רוק בסגנון האנגלו-אמריקני. בעוד הרוק הגלובלי ראה במכוננית את בת-בריתו הטבעית, הרוק הישראלי לא זיהה אותה כמגבר של ערכיו. הנסיבות ההיסטוריות המחמירות לא הפכו את המכוננית הישראלית לתיבה אקוסטית המיועדת למוזיקה, אלא למדיום רדיופוני ממונע למבזקי חדשות ולאקטואליה. בעתות מלחמה אפילו המכוננית הפרטית מגויסת בצו.

במאמר המובא כאן אני מבקש להתחקות אחר מקומן של המכוננית ושל הנהיגה כמטפורות ברוק הישראלי; לבחון אילו משמעויות ספחה לתוכה המכוננית בחליפין הסמלי המורכב שבין שירי ארץ ישראל, הרוק הגלובלי והרוק הישראלי, וזאת לאורם של הקשרים שונים: אמנותיים, היסטוריים, גיאוגרפיים וחברתיים; ולהסביר מדוע מטפורת המכוננית ברוק

הישראלי מהווה צורה תרבותית ייחודית הנבדלת משימושיה המטפוריים ברוק הגלובלי. הסקירה המוצגת בהמשך המאמר עוסקת בחלקה הראשון בקשר בין המכונית לתמליל הרוק, ובמקומה של המכונית ברוק הישראלי בחלקה השני.

## המכונית ותמליל הרוק

במאמרו החלוצי "Why do Songs Have Words?" יצא סיימון פריט (Frith, 1989) נגד התפיסה הרווחת שלפיה תמליל הרוק הוא נוסחה שדופה המשמשת מצע ללחן קצבי, אך באותה נשימה דחה גם את המגמה ההפוכה, שבה ביקשו חוקרי תרבות לזהות בתמליל עומקים ספרותיים במנותק מהסאונד. הניסיון להפעיל מתודות של ניתוח תוכן על תמלילי רוק מבטא לדידו בורות מוזיקלית. תמליל הרוק, הבהיר פריט, הוא רק מרכיב אחד בתוך מכלול של אמצעי מבע. שיר הרוק מתואר כיצירה פרפורמטיבית מורכבת, המשלבת דיקציה, הגשה קולית ומשחק בימתי, כאשר המילה גופא היא רק "סימן של הקול". ככזאת, המילה במוזיקת הרוק קרובה יותר ל"פעולת דיבור" (Speech Act), ומכאן שאינה נושאת רק משמעות סמנטית, אלא משמשת פתשתית המבנית של הסאונד. המילה אינה מוחזקת אפוא כאמצעי לתקשורת מילולית בלבד, אלא ככלי קיבול להבעה רגשית, להדגשת מצבו הרגשי של האמן, או כניכוס של צורה לשונית לשם יצירת מסר מוזיקלי עבור קהל ספציפי. במילותיו של פריט: "זה לא רק מה שהם שרים [זמרים וזמרות רוק], אלא האופן שבו הם שרים יקבע מה תהא משמעות הזמר [גבר או אישה] עבורנו וכיצד אנו ממוקמים כקהל ביחס אליו" (Frith, 1989, 90). בכך הדגיש פריט את הקשר המעגלי בין הייצור, הביצוע והצריכה של המוזיקה הפופולרית.

פרסקטיבה תיאורטית זו, אשר מזהה את "המשמעות" של "הטקסט" במפגש שבין ייצור תרבותי לצריכה תרבותית, גובשה במאמרו הקלאסי של סטיוארט הול (Hall, 1980) "הצפנה-פענוח" (Encoding\Decoding). תלמידו לורנס גרוסברג פיתח והתאים אותה לחקר המוזיקה הפופולרית. לדידו, המסרים המוצפנים במוזיקה (ובהם חתרנות, אלטרנטיבה, התנגדות, אוטופיה ועוד) מתגבשים מחדש כמצבים רגשיים מעצימים אצל קהלי הרוק. הצליל הרועש, משמעות התמליל וההגשה הקולית של הזמרים והזמרות נחווים אצל המאזינים והמאזינות כ"כיף", כהנאה צרופה, כאשר הקהלים השונים מצטרפים למוזיקה המושרתת בשירה פרועה משלהם, בריקוד ובתנועות יצריות. חוויה רגשית זאת מאצילה לקהלי הרוק את האיכות המשחררת המוצפנת במוזיקה, ובכך ממקמת אותם

מחוץ למציאות הכובלת של חיי היום-יום. לחוויה מעצימה זו יש אומנם ממד אישי, אך בה בשעה היא תורמת ליצירת "ברית רגשית" (Affective Alliance) בין פרטים שונים אשר מודעים לקיומם של מאזינים ומאזינות אחרים. בכוחה של ברית רגשית זו לחולל תחושת זהות ואף קהילתיות (Grossberg, 1992).

דופט (Duffet, 2020) מהדהד מחדש את תיאוריו של גרוסברג בכותבו על סולידריות חברתית בין מאזינים, תוך שהוא כורך את חוויית ההאזנה בחוויית הנהיגה. האזנה אגב נהיגה, ווליום גבוה, המבנה האקוסטי של המכונית ושירה בקול, עשויים לחולל ריגוש לא מבוטל, אשר מתבטא לעתים גם במהירות גבוהה: שחרור רגעי מכבלי החוק בחסות המוזיקה, ריקוד על גלגלים. דומה כי ההאזנה למוזיקה והנהיגה במכונית הן פעולות המתמירות זו את זו. בצדק מזכיר דופט את תוכניתו הפופולרית של ג'יימס קורדן "Carpool Karaoke", שבה מארח המראיין הבריטי במכונית זמרים וזמרות, מנהל עימם שיחה, ושר בקולי קולות את שיריהם. קורדן המזמר אוחד בהגה, מפגין בקיאות בתמליל, ומחקה בֶּחֶן את המניירות המוזיקליות של אורחיו. האיכות התיאטרלית של התוכנית משקפת את ההנאה הטמונה בהאזנה למוזיקה אגב נהיגה, ואת הפוטנציאל המעצים שבה.

הצצה נוספת לזיקות הרגשיות בין נהיגה להאזנה לשירי רוק סיפקה תוכנית הרכב הבריטית "Top Gear" במשאל שערכה בין צופיה לאיתור שיר הנהיגה האולטימטיבי, או כפי שהגדיר זאת המנחה ג'רמי קלארקסון: "מהו שיר הרוק שיגרום לכם [גברים ונשים] ללחוץ על הדוושה עד הסוף?" השיר הזוכה, "Don't Stop Me Now" של להקת קווין, בנוי כאקסטזה מוזיקלית. הלחן כשלעצמו צוהל, מעורר, מרקיד וסוחף, אך לא פחות חשוב מכך: השיר יונק את איכותו האקסטטית מן התמליל המגלומני, שבו המספר נוהג במכונית מרוץ, מאתגר את חוקי הכבידה, בוער במאתיים מעלות ומטייל במהירות האור. החזרה על השורה I'm Having a Ball (אני עושה חיים) היא הסימן המילולי אשר מעגן את הלחן בהקשר ההדוניסטי שהגו יוצריו, ובהמשך חוו קהליו. רוצה לומר, ניתוח התוכן של תמליל הרוק מהווה נדבך חשוב בקריאת השיר ובהבנתו, והוא לעתים המפתח למיקומו בהקשרים מגוונים, מהם "קרובים" (הלחן, מצבו הרגשי של המבצע ועוד) ומהם "רחוקים", כגון מגמות חברתיות, נרטיבים פופולריים וריטואלים תרבותיים.

וו ועמיתים (Wu et al., 2022) בחנו את החיויים הרגשיים כלפי מכוניות במוזיקה הפופולרית לפי חלוקה לז'אנרים על רצף של שישה עשורים. המדגם שערכו כלל את התמלילים של ארבעים הסינגלים המובילים בארצות הברית בכל אחת מן השנים שבין 1950–2010. הניתוח העלה כי בשעה שהיחס הרגשי החיובי למכוניות דועך בקרב התרבות

הצעירה בת־זמננו, הרי שבמוזיקה הפופולרית נותרו החיוויים הרגשיים החיוביים עקביים ברובם לאורך השנים, התגברו על ציר הזמן, והחלו לדעוך מעט רק החל משנות האלפיים. אחד הממצאים המעניינים נוגע לתנודות בין־לאנריות: עד שנות ה־90 בוטאו החיוויים הרגשיים כלפי מכוניות בעיקר ברוק, אך מנקודה זו ואילך נדדה הפרקטיקה לראפ ולהיפ־הופ (Wu et al., 2022). הדבר מעיד על הדומיננטיות של המכונית כדימוי חיובי במוזיקה הפופולרית, בפרט בתור הזהב של הרוק. בה בשעה נדידת הפרקטיקה הרגשית לז'אנרים המזוהים עם המיעוט האפרו־אמריקאי מעידה משהו על הזיקות שבין אתניות, מעמד ומקומה של המכונית במוזיקה הפופולרית כסמל סטטוס וביטוי לניעות מעמדית.

קריאה ביקורתית בתמלילי המוזיקה הפופולרית מלמדת כי הנטייה להלל את המכונית ולכונן סביבה חוויה ריגושית חיובית אינה חפה מהבניה מגדרית סקסיסטית. בשני מאמרים שונים באנתולוגיה *Popular Music and Automobiles* מתמקדות גרגורי (Gregory, 2020) ומיילסטון (Milestone, 2020) באופן שבו שירי מכוניות מהווים פלטפורמה לכינון יחסי מגדר. חקירתן נעה בין היבטים שונים של הסוגיה: פסיכולוגיים, סוציולוגיים ארוטיים וגיאוגרפיים. מסקנתן היא כי בשירים אלה המכונית משמשת ערוץ לשליטה מינית, היא ביטוי לדומיננטיות גברית במרחב, וצוהר להשמעת ביקורת על הנהיגה הנשית. הפיכת המכונית למושא ארוטי היא ביטוי עקיף להחפצה נשית.

## המכונית ברוק הישראלי

השנים שבהן התמצק הרוק הישראלי כסגנון מוזיקלי הן גם השנים שבהן חלו תמורות בגיאוגרפיות – הפיזית והמדומיינת – של הישראלים. בעקבות מלחמת ששת הימים הכפילה מדינת ישראל את שטחה, והדרך לחצי האי סיני, כאקסטנציה אקזוטית של העיר אילת, נסללה. בד בבד, העלייה ברמת החיים באותן שנים, ובתוך זה האצת החזון הפורדיסטי הישראלי – "מכונית עממית לכל פועל" (אורין, 2017) – יצרו לא רק מרחבים חדשים לנוע בהם, אלא גם רכבים לנוע באמצעותם (גרונאו, 1975). באותן השנים בדיוק נמצאה המוזיקה הישראלית בעיצומה של תמורה סגנונית, צלילית וערכית. מאגר השירים המכונה "שירי ארץ ישראל" מוחלף בהדרגה בסגנון שייקרא לימים "רוק ישראלי". האחרון אימץ לתוך העשייה האסתטית ביטויים של מרדנות, סגנון שירה והגשה קולית מחוספסת, דגש על עבודת אולפן, ותמלילים שהושפעו מן הרוק הגלובלי (רגב, 1995).

החל מן המחצית השנייה של שנות ה־70 הפכו המכוננית והנהיגה לשחקן מפתח בשירי רוק ישראליים, והכוריאוגרפיה נבנתה סביב נהיגה או נסיעה במכוננית. הרוק הישראלי הפנה עורף למסעות הרגליים שאפיינו את שירי ארץ ישראל, ושינה את נרטיב הליבה שלהם. אולם חרף ההשפעות הגלובליות שספח הרוק הישראלי (רגב וסרוסי, 2013), ככל שזה נוגע למכוננית – הצורה התרבותית החדשה לא התמסרה לאסתטיקה המיובאת.

השיר "סע לאט" (1974), שעליו ארחיב בהמשך, חף מגינוני מהירות אמריקניים נוסח "גריז", ונעדר חבורה של בליינים צעירים המחממים את צמיגיה של שברולט עתירת ה־ספק. ברוק הישראלי נוסעים לאט, בזהירות, כי חשוך מאוד וגשום, ויש סכנה ביטחונית ("ורק שלא יעוף איזה רימון"). שורשי "הכוריאוגרפיה" הזאת נטועים גם בשירות בלהקה הצבאית, בכורח לטלטל זמרים וזמרות במדים לעבר מוצב חם כדי לבדר לוחמים בין קרב אחד למשנהו. כאשר מאיר אריאל שר על שדה התעופה, הרימון מהשיר של איינשטיין הופך לאקדח מן המערכה הראשונה. "טרמינל לומינל" (1979), המספר בשנייה על "דלתות מנחשות", הוא שיר שמרמז על פיגוע.<sup>2</sup> ושוב הכמיהה הרוקיסטית לנדודים, למהירות ולבילוי מסוכלת באכזריות על־ידי התמליל הישראלי המחוספס והחווייה התרבותית שבאמתחתו.

ההרגל להפוך את כלי התחבורה למושא ארוטי נשי ולהכמין בתוכם החפצה, נדיר ברוק הישראלי. למרבה ההפתעה הרגל זה מופיע ב"היי הג'יפ" (1948, הצ'יזבורן) של חיים חפר, הנחשב לשיר טרום רוק, ומופיע שוב, חבוי ומוצפן, בשיר "טרמינל לומינל" כאלגוריה בוטה למשגל.<sup>3</sup> "היכנסי כבר לאוטו וניסע" (1997), אף הוא של מאיר אריאל, מבטא פטרנליזם גברי, אך אינו נכנס בשנות המדגם של חקירה זו, וממילא נעדר את המנייריזם הסקסיסטי של הרוק הגלובלי. להוציא מקרים בודדים ומיוחדים (שחלקם יידונו במאמר), הרוק הישראלי אינו מטפח את המכוננית, את המהירות ואת הסכנה כסביבות פטריארכליות, ולעיתים אף מאמץ בהתרסה מבט אירוני המפרק את הקשר המסורתי שבין גבריות לכלי תחבורה.<sup>4</sup>

2 אני מודע לאסוציאציה המינית הבוטה שהכמין אריאל בשיר, ומציג לעיל את נרטיב הפיגוע כרובד המשמעות הראשון בשרשרת של מסומנים.

3 ראו הערה קודמת.

4 למשל, השיר "רק עם אופנוע" (גזוז, 1979) מספר על גבר דחוי אשר נוהג ב"סטיישן" בשעה שמושא חיזוריו נענית רק לאופנוענים. ההגשה התיאטרלית של דני סנדרסון והתמליל ההומוריסטי בונים יחדיו את היפוכו האירוני של האופנוען הסטריאוטיפי ("גבר גבר"), ומותירים במרכז העלילה גבר חלש ומדולל. את השיר ניתן לקרוא כביקורת הלועגת לנטייה התרבותית להלל איקונות גבריות על גלגלים מהירים (ג'יימס דין, סטיב מקווין ועוד) ולכרוך סביבם הילה של סקס אפיל.

המגמות האמורות עולות בקנה אחד עם מיקומו של הרוק הישראלי ב"שדה הייצור התרבותי" (Bourdieu, 1993). כדי לזכות בלגיטימציה של הקנון היה על הרוק הישראלי להציג זיקה להון התרבותי "הנכון" (רגב וסרוסי, 2013). המוסדות הדומיננטיים של אותה שעה (קיבוצים, להקות צבאיות) לא ראו במכונת סמל סטטוס, והדרך ללב הקנון עברה באליטה התרבותית. משום כך נתלה הרוק הישראלי באילנות הגבוהים של השירה, תוך שהוא נאחז בתמליל שנון, במשחקי מילים ובעברית תקנית, והפגין זיקות אינטרטקסטואליות לעולם הספרות (ראו בהמשך, בהתייחסות לשלמה ארצי). ניסים קלדרון (2009) מְמַפָּה את מערכת הקשרים הענפה בין הרוק הישראלי לשירה העברית. להתקרבות בין השניים ממדים רבים, אך לענייננו חשובה נטייתו של הרוק הישראלי להלחין שירי משוררים ומשוררות, לעסוק בנושאים השמורים לאמנויות היפות, ולשלב בתמלילים גם עברית מליצית.

עולה כי הרוק הישראלי לא רק מחויב לתמליל, אלא מזהה אותו כאחד מאמצעי המבע החיוניים ליצירה השלמה, וכמרכיב הנושא מסר שעובר העמקה ופיתוח בלחן. יתר על כן, ככל שמדובר במכונת, ניתן להדגיש את הימצאותה באמצעות הלחן, אפקטים קוליים, ואף במשיכות מִיָּתֵר יצירתיות, אך הבנייתה כמטפורה מתרחשת בתמליל. מטעם זה נבחרו תמלילי הרוק וסיפור הנהיגה/מכונת הכרוך בהם ליחידת הניתוח הבסיסית. בד בבד, וכעולה ממאמרו של פריט' (Frith, 1989), התייחסתי בניתוח גם לאמצעי מבע נוספים, כגון לחן, הגשה קולית, מלודיות, ריפים (גיטרה) בולטים ועוד, אשר שזורים בתמליל בתהליך של עיגון הדדי. בהיבט המתודולוגי שולבו שתי מסגרות פרשניות: האחת כוללת ניתוח נרטיבי המקובל בחקר שיח ביקורתי (Bruner, 1987; Sarbin, 1986; Labov, 1997), והאחרת – גישות תרבותיות המשמשות בחקר המוזיקה הפופולרית.

החקירה מכסה 17 שירי רוק ישראליים שהתפרסמו בין השנים 1968–1988, ובהם שירי מסע ממונעים (מכונת, ומעת לעת כלי תחבורה אחרים) או שירים שבהם המכונת היא שחקן בעלילה. בולט בהיעדרו מקומן של זמרות רוק. ההסבר לכך נעוץ, ראשית, ביחס בין מספר זמרי רוק וזמרות רוק בשנות המדגם, הנוטה לצד הגברי; מלבד זאת, זמרות הרוק הבולטות שפעלו בשנות המדגם (חווה אלברשטיין, יהודית רביץ, קורין אלאל, סי היימן, ריקי גל, נורית גרון ועוד) לא שילבו בתמליליהן את המטפורה העומדת לדיון.

מהניתוח עלו שלוש מגמות אשר באות לידי ביטוי גם בסידור הפרקים: 1. בפרק "דע מאין באת, לא לשם אתה נוהג" מוצע כי בשנות הופעתו של הרוק הישראלי החליפו המכונת וכלי תחבורה אחרים את נרטיב ההליכה הלאומי בנרטיב דרך חדש. כדי להמחיש את



התמורה הנרטיבית ובשל האופי ההיסטורי של הפרק נגעתי קצרות גם בנרטיב ההליכה. את הדיון במטוס יש לקרוא כחלק מתנופת השינוי שחלה באלבומיו של שלמה ארצי, שראשיתה בהליכה, עבור בקטנוע, דרך המכונית וכלה במטוס סילון. 2. הפרקים "נוסעים להופעה", "לאט", ו-"שמור נפשך, הוא לא עוצר באדום" מציעים כי הרוק הישראלי דוחה את המשמעויות שטיפח הרוק הגלובלי סביב המכונית, ומכונן סביבה מטפורה חלופית. 3. הפרק "המסע במכונית כעדשה פוליטית" מטפל בשירי רוק ישראלי שהחל משנות ה-80 הפכו את המכונית ואת הנהיגה לפלטפורמה ביקורתית.

## דע מאין באת, לא לשם אתה נוהג

שורשיה של המוזיקה הפופולרית הישראלית נעוצים במפעל הציוני ובאטמוספירה האמנותית שבה הבחירות האסתטיות משרתות תכלית לאומית. דוקטרינציה זו דרשה להבליט ביצירה המוזיקלית הישראלית את נופי הארץ, לכלול בתוכה את ההווה המקראית, להפנות עורף ליצירה הגלותית מבלי להתנתק מהמסורת האירופית, לשלב ביצירה מוטיבים "מזרחיים" מבלי להיגרר ל"ערביות", בעוד האמן צריך להתגייס למען הקולקטיב כאילו היה שליח ציבור בשירות "היהודי החדש" (הירשברג, 2004). גישה זו בלטה גם באופן שנרטיב הדרך גובש במוזיקה הפופולרית.

אחד משירי הדרך האיקוניים והמשפיעים ברפרטואר שירי ארץ ישראל הוא "הסלע האדום" (ביצוע: אריק לביא, 1958). הכמיהה למרחב המדברי והשאיפה להגיע אל "מעבר להרים" מעוגנות בשירו של חיים חפר בהרפתקה צבאית הרואית שגבתה חיים ובמפגן אומץ סגפני ופטריוטי: "מעבר להרים ולמדבר / אומרות האגדות, ישנו מקום / שאיש ממנו חי עוד לא חזר / והוא נקרא הסלע האדום". המסע המסוכן לעיר פטרה גילם באותן שנים את הפנטזיה לפרוץ את גבולותיה הצרים של מדינת ישראל באמצעות התגנבות לארץ אויב. הוא כרוך באתוס הצבר הלוחם, אשר טיפח את המסע המדברי כמפגן אומץ עילאי, ובתוך זה הילל את הזיקה בין מוות וגבורה (אלמוג, 1997). השיר משרטט את הרי אָדום כמחוז חפץ נחשק, ואת המסע אליו – כחוויה אקסטטיית של התעלות. בכך מטפח "הסלע האדום" גם את מיתוס "כנען החדשה", צורה נרטיבית לאומית אשר שאולה מהקנון המקראי (עם ישראל במדבר).

השיר "בואי לאילת" (ליאור ייני; מילים: ירון לונדון, 1968) אינו שיר רוק, אך מקצב הבוסה נובה הברזילאי המאפיין אותו הוא חלק מן הלקטנות הסגנונית שאפשרה את פריחתו

בהמשך. "בואי לאילת" כבר מרמז על מסע בדרך סלולה (אספלט), ונוגע באסתטיקה העירונית (ערים מקומטות): "בואי נְמַלֵּט מן האספלט / ומן הערים המקומטות / בואי נְמַלֵּט אל הלגונות השקטות / בואי לאילת, לאילת, לאילת". בשונה מ"הסלע האדום", "בואי לאילת" מבנה את הרי אָדוּם כמחוז חפץ אפשרי השוכן בתוך גבולות ההכרה הישראליים ולא כמושא של פנטזיה פרועה ומסוכנת. חדשנותו נעוצה בהאדרת מסע תענוגות הדוניסטי נטול הקרבה או סיגוף גופני, שבו הגיבור הוא תייר נפעם ולא חייל מיומן. "בואי לאילת" אינו יונק מן המסורות הסיפוריות של שירי ארץ ישראל, ואף לא מהתבניות הנרטיביות של המקרא.

"פתאום קם אדם בבוקר / מרגיש כי הוא עם ומתחיל ללכת" שר שלמה ארצי בשנת 1973 למילותיו של המשורר אמיר גלבע. ארצי טווה סביב "שיר בבוקר בבוקר" לחן רוק בעל איכות המנונית: עוצמתי, אופטימי, מתפרץ. את אמצעי המבע של הרוק, ובהם גיטרת הבס, התופים וההגשה הקולית, גייס ארצי לבניית תחושה של התעוררות, נקיטת יוזמה והליכה נחושה. בעוד הלחן וקולות הליווי מושפעים מן המחזמר "שיער", השיר כיחידה טקסטואלית שלמה (לחן ומילים) נחוה כציווי הלאומי "ללכת כעם".

כנאמר לעיל, הרעיון שלפיו העם כישות מתגבש תוך כדי הליכה אינו זר לתרבות העברית, גם מפני שהוא דומיננטי בסיפור המקראי וגם משום שהנרטיב הציוני מתח קו בין "דור המדבר" התנ"כי לחלוץ. ב"שיר בבוקר בבוקר" ארצי עדיין נאמן לציווי הלאומי "לאהוב את הארץ ברגלינו", שבו המסע הוא המבחן העילאי לפטריוטיזם. אולם עם המעבר מן ההליכה אל הנהיגה ואל הטיסה שמת ארצי גם את הציווי הלאומי "ללכת כעם". נטישת "נרטיב ההליכה" ואימוץ "נרטיב הנסיעה" מסומנים מובהקות באופן שאלבומי של ארצי התפתחו, וביתר שאת אחרי מלחמת יום הכיפורים.

את מסעו הממונע הראשון עשה ארצי ב"למברטה" (קטנוע) בשנת 1977, באלבום "דרכים" (1979) עובר ארצי למכונית, ובאלבום "חצות" (1981) הוא מתמקם במטוס סילון. ה"למברטה" של ארצי שאולה, כפי הנראה, מתרבות המשנה "המודס" (הבידג', 2008, עמ' 83),<sup>5</sup> והיא פועל יוצא של השפעה סגנונית בריטית. עם זאת, שיבוצה של הלמברטה בשיר הנושא וקביעתה כשחקן בעלילה הם חלק ממגמה. באלבום "דרכים" מעיד על התוכן לא

---

5 המודס – תרבות משנה סגנונית ומוזיקלית שהתפתחה בבריטניה בשנות ה-60. סגנונה הייחודי התבטא, בין היתר, בקו אופנתי מוקפד, גנדרנות גברית ורכיבה על קטנועים.

רק השם, אלא גם עיצוב העטיפה (Album Cover), שבה גלגליה הגדולים של משאית תופסים חלק ניכר מן הצילום.

המעבר בין "נרטיב ההליכה" ל"נרטיב הנסיעה", תוך שמיטת תפיסות יסוד לאומיות, היה הדרגתי ורצוף עכבות ברוק הישראלי. בשיר "יונתן סע הביתה" (1975), אשר נכתב בעקבות ביקורו של יהונתן גפן בלונדון, מהדהדת קריאה בהולה לנסוע הביתה (לישראל), והעלילה מפנה עורף לחוויה הקוסמופוליטית. אחרי שהגיבור טעם נופים אחרים, חווה ערים רחוקות וסיגל לשונות חדשות, הוא מגלה כי "השמש כאן חולה" (בחור"ל), וחפץ לשוב לישראל. את תפקיד הסירנות מגלם באודיסיאה של גפן דווקא הרוק הגלובלי: "הלכנו למקום גדול לשתות אתם יודעים / ומנגנים שם רוקנרול בכל מיני צבעים".

מבנה נרטיבי זה, שבו הכמיהה לנדודים מסוכלת על-ידי געגוע עז לארץ ישראל, מופיע גם ב"סן פרנסיסקו על המים" (1980) של אריק איינשטיין. בשני השירים מבטאת הקודה של הפזמון החוזר רצון לחזור ארצה, בבחינת "אין לי ארץ אחרת". דווקא שירים אלה, אשר פותחים צוהר לגיאוגרפיה גלובלית, הופכים את האודיסיאה לסיפור פרובינציאלי מאוד, כאשר הגיבור מצויד ב"מכשיר ביות". נרטיב זה מבליט את הקושי של הרוק הישראלי באותן שנים לפרוץ את גבולות ההכרה הגיאוגרפיים והלאומיים, לצד ניסיונות מוצלחים לעשות כן.

באלבומים "דרכים" ו"חצות" של שלמה ארצי ניכר מאמץ להעמיד חלופה לתבניות הסיפוריות המקובלות של דרך, של מהותה ושל אופן התנועה בה. הדרכים של ארצי משובצות מכוניות, טיסות טרנס-אטלנטיות, המְתנות ממושכות בבתי נתיבות. הן מדגישות את הזמן הכרוך במסעות לחו"ל, אשר מצוי "מחוץ לזמן" הנחוה וכלוא לעתים בתוך קפסולה. כל אלה יוצרים יחדיו סצנת דרך חדשה, שבה האדם אינו הולך כעם, אלא משתהה בדרך כיחיד.

בשיר "במטוס סילון" מתמקם ארצי בתוך קפסולת הזמן של בית הנתיבות ("שתי דקות לנחות / שתי דקות להמריא / ובין שני אלה יש עוד זמן"), וכותב מתוכה דיאלוג דמיוני עם דיילת, אשר מסייעת לו להתמודד עם חרדת טיסה: "הקפה יגיע עוד מעט / עוד מעט, אז אל תפחד". במילים אין זכר לאדם הנחוש שקם בבוקר ומתחיל ללכת כעם. במקומו מופיע גיבור אנונימי, שהזמן הבטל בין המְתנה להמתנה מתגבש אצלו כחרדה, כפחד טיסה, שאותו מפוגגת דיילת אנונימית בטיסה אקראית. השהייה הממושכת בדרכים אינה מחדדת את זהותו הלאומית של הגיבור, אלא מדגישה את היטשטשותה.

ארצי "מתמקם" ב"לא-מקום" של הטיסה ושל שדה התעופה; במרחבים אנונימיים, סגורים ומלאכותיים, המאופיינים בדה-טריטוריאליזציה; תכליתם: המַתְנָה או נידודת במרחב גלובלי נטול לאומיות (שורק, מנדה-לוי וצבעוני, 2004). במובן זה, ובשונה משירים אחרים שלו, ארצי אינו חרד לאומה או לכבודו של לוחם, חרדתו היא לפרוזאי וליומיומי, חששו נובע מהיעדר טריטוריה, מן הנוודות ומן ההימצאות בתודעה חסרת בית. ארצי "שובר" את תבנית היסוד של מסע הנדודים כאשר הוא בונה נרטיב שגיבוריו הם אנונימיים ("דיילת וענן"); סביבת ההתרחשות נטולת טריטוריה מובהקת ("למעלה"); והיעד חסר זהות מוגדרת אף הוא ("למטה").

## נוסעים להופעה, לאט

בשנת 1974 ראה אור אלבום האולפן העשירי של אריק איינשטיין "סע לאט", פרי יצירה משותפת שלו ושל מיקי גבריאלוב. שיר הנושא מגולל סיפור דרך של להקת רוק העושה את דרכה להופעה ביום חורף גשום. "האירוע" שהשיר מתייחס אליו אינו זר לפרקטיקות של עשיית רוק, והדימוי של להקות נודדות ברכב מהופעה להופעה שכוח בתרבות הפופולרית. השיר "סע לאט" מתייחד ברפלקסיביות, בחשיפת "מאחורי הקלעים" של מעשה הרוקנרול. הוא אינו עוסק בהופעה, אלא בדרך להופעה ובהרהוריו של האמן. במובן זה יש ב"סע לאט" גינונים של כוכבות טרם זמנה. זהו "רוק" שעוסק בחוויה של היות רוקיסט. אלא שהיות רוקיסט ישראלי בשנות ה-70 כרוך גם בחשש מהדרך ולא רק בכמיהה אליה. בחלוף עשור כבר הצהיר איינשטיין: "אוהב להיות בבית" (1986).

"שיר הנסיעה" של "קצת אחרת" (1975) נפתח באפקט קולי של התנעת מכונית ואפקט אחר של הפעלת הצופר, המסמנות את היציאה לדרך. ליוצריו חשוב היה להדגיש כי סביבת ההתרחשות היא המכונית. הנרטיב נבנה סביב נסיעה צפונה להופעה, ומתאר את הציפייה הדרוכה לקראתה בעליזות שאינה קיימת ב"סע לאט". הדובר בשיר מזלזל במופגן בקריין חדשות הרדיו, משום שמסריו אינם מתאימים לאווירה העולזת של טרום ההופעה, והצירוף "תלחץ על הדוושה" הוא הד מאופק לאהבת המהירות. האווירה ההיתולית בשיר מודגשת גם באמצעות גינוני רוק סקסיסטיים: "עצור בצד, תיקח חיילת, יהיה יותר נחמד". "שיר הנסיעה" של "קצת אחרת" בנוי כ"מופע חימום", והנהיגה במכונית מטרימה את האנרגיות הדרושות למופע המרכזי. מטעם זה השיבה הביתה מובנית כקתרזיס, כפריקת מתח וכחזרה לשגרה: "ראו אותנו, שמעו אותנו, עכשיו אפשר לישון".

"שיר הנסיעה" מאמץ את הנרטיב הגלובלי של "הנהיגה בדרך להופעה" באופן חלקי, ומגיש גרסה מדוללת נטולת עוקץ שלו. השיר "סע לאט" מפתח את התבנית הקנונית באמצעות סדרה של חריגות ממנה, ובכך מחלץ ממנה נרטיב רוק חלופי, ישראלי ביסודו, שהוא בחלקו אישי אוטוביוגרפי ובחלקו קולקטיבי. במכונת של איינשטיין לא צוחקים ולא נרדמים, משום שהנפש הפועלת בעלילה נתונה במצוקה רגשית, מוצפת במחשבות קיומיות ש"רצות לכל הכיוונים". התיאור הפיזי של נסיבות הנהיגה – לילה אפל וגשום שבו "לא רואים ממטר" – מגדיר את העלילה ומסבך אותה, כאשר הוא שולף את אמן הרוק מן הסביבה "הזוהרת" של מסע ההופעות ונוטל אותו להרהור חרדתי בסכנות האורבות בדרך.

ב"סע לאט" המכונת והנהיגה בה מכוננות את מצבה הנפשי המהורהר של הנפש הפועלת. החלל האינטימי של המכונת והתנועה בדרך משמשים בסיס לנדידת מחשבות, להעלאת זיכרונות, לפיתוח חרדות ולהפגתן. השהות במכונת אינה נופלת לתוך התבנית של נהיגה מהירה, פרועה או ממריצה. אם השהות במכונת ממריצה דבר מה, הרי הוא עיון נוקב במורכבות, בכאוטיות ובתובענות של החיים במדינת ישראל. הנושאים שהשיר עוסק בהם בחסות הנהיגה נעים בין דאגה למצב החקלאות לחמלה על חיילים בשירות, ל"הפועל שוב הפסידה", לחיים על כוכב אחר, למצב הביטחוני סמוך לעזה ועוד – קולאז' האקטואליה היומית מוקרן מתוך היומונים לשהות במכונת.

בתוך חלל המכונת שזר איינשטיין את מלוא מרכיביה של יצירה ספרותית: דמויות, דיאלוגים, פלשבקים, תנועה תזזיתית בין הווה (נוסעים במכונת), עבר (אני זוכר) ועתיד (לא יתחילו בלעדינו). בה בעת השיר מכיל מבנה דיאלוגי שבו החיוויים של צבי שיסל ("צבי אומר...") נענים באמצעות המחשבות של איינשטיין ("ואני חושב..."). זהו דיאלוג "שבור", הנעדר תקשורת ממשית לבד מדחיסותן של אסוציאציות אישיות. בהיבט הנפשי כל אחד מנוסעי המכונת נמצא ב"דרך" אחרת, בדרך משלו, במציאות סובייקטיבית נפרדת.

אם הקולאז' הנושאי הופך את הנסיעה במכונת למיקרוקוסמוס של המציאות הישראלית, הרי שהדיאלוג השבור אומר משהו על היעדר הסכמה בנוגע לשאלה: מה ראוי להיות חשוב – האישי או הקולקטיבי? מצב החקלאות או מצב הנפש? מצב האומה או מצבה של קבוצת הכדורגל? הדיאלוג השבור בונה מתח בין "הקדושה" הלאומית (החיילים בבוקר) לחול היומומי (הווישר המקולקל). קריאה בדיאלוג מעלה לא רק את הקושי בגיבוש הסכמה על טיב הדברים, אלא גם על בהילותם, שכן המתח נבנה בין המרכיב הפומבי של השיחה – מה ש"נכון" להיאמר מבחינה חברתית (האמירות של צבי) למרכיביה הנפשיים – המחשבות "הקטנות" שבאמת טורדות בני אדם (המחשבות של איינשטיין).

הלוך רוח זה אינו מפתיע בשיר שראה אור כשנה לאחר מלחמת יום הכיפורים, המהווה את קו פרשת המים שלאחריו דעך האתוס הציוני והתפורר "הקונצנזוס" הישראלי. הלוך רוח זה מעניין משום שהיעדר הקונצנזוס, כלומר הריבוי הכאוטי של עמדות סובייקט, הוא הבסיס לחרדה.

החיווי החרזתי האוטו־סוגסטיבי "סע לאט" משמש בשיר כמפוגג החרדה. חיווי זה מעיד ודאי על הימצאותה של חרדה ועל הצורך התמידי להפיג אותה, אך יש בו כדי לספר משהו על האופן שמעשה הנהיגה התגבש לאורה של מציאות חיצונית מורכבת. "סע לאט" אינו רק חיווי שנועד להתמודד עם המהירות כנתון פיזיקלי, אלא בקשה להאט את השטף הכאוטי של המחשבות, של האירועים, של הצורך להידרש להם. אפשר לראות בחיווי "סע לאט" נגיב נרטיבי של "Don't Stop Me Now" הנזכר במבוא. אם השיר של קווין נוטה למהירות מופרזת, למוחצנות רגשית ולתחושת גדלות, הרי ש"סע לאט" נוטה למופנמות, לזהירות ולצניעות. אפשר שבמדינה שבה האירועים כה מהירים ודחוסים, תבניות נרטיביות על נסיעה מהירה הן אינטנסיביות מדי. באמירה "סע לאט" חבויה אולי גם הצעה לישראליות אחרת.

השיר "טירוף במה" (קלפטר ואיינשטיין, 1982) מספר על החזרה מן ההופעה ולא על הנסיעה אליה. הדחיסות הרגשית, המאפיינת ממילא את הנרטיב הנדון, מקבלת בשיר זה גוון אחר, על סף הטירוף. "טירוף במה" הופך גם הוא את הנהיגה ב"דרך הארוכה המתפתלת" למדיום היזכרות שדרכו מהרהר האמן בהופעה. אלא שהפעם זיכרון ההופעה קודר, אלים, וספוג ריחות אלכוהול. המרכיבים השונים של השיר (בתים, תמליל) לא מקיימים ביניהם זיקה נרטיבית, למעט הטירוף, כאשר הפזמון החוזר נוטש את הנושא המרכזי (ההופעה) לטובת שיר אהבה ("הוא שר, תני לי את ידך"), והבית הסוגר פולש לאזורי הסוריאליזם ההומוריסטי ("עכברוש גדול חוצה ת'כביש"), כפי הנראה בניסיון להמחזי את הלוך רוחה של הנפש הפועלת. "טירוף במה" מציע שבירה חלקית של התבנית הקנונית, שהרי השכרות והטירוף כתפאורה לתשוקה ולאהבה אינם זרים לאתוס של הרוק הגלובלי. ועדיין, מדובר בשיר שבו הנסיעה במכונית ("מקדימה הנהג אוחו בהגה") היא הסיבה והתפאורה שבהן מוצא המטען הרגשי פורקן ומתגלם בנרטיב כזיכרון.

בהיותה חלל אינטימי קטן המצוי בתנועה, המכונית משמשת לעתים קפסולה אשר לוכדת את אמני הרוק ב"אזור לימינאלי" (טרנר, 2004). זהו אזור סף, מרחב ביניים, שבו היוצרים מתפרקים מתפקידם כאנשים מן השורה אך טרם נכנסו לתפקידם האחר כפרפורמרים; ברגע אחד הם מצויים ברשות עצמם ובמשנהו הם חשופים למבטו של ההמון. רוצה לומר,

הנסיעה אל ההופעה והשיבה ממנה מזמנות את הלימבו שבין התחום הפרטי לחשיפה הציבורית. בשטח הפקר זה לא חלים הכללים והנורמות של חיי היום-יום, ומטעם זה הוא מזמן דחיסות רגשית, אדרנלין, ציפייה דרוכה, הנאה, מתח וחרדה, שיאי רגש. בד בבד, אזור הסף מזמן פורקן מסוגים אחרים. הדימויים הגלובליים של הרוק רוויים בהתפרעויות, בנטילת סמים, בניצול מעריצות ובגינוני כוכבות הרסניים אחרים. ברוק הישראלי, הנוטה למופנמות ולזהירות, אזורי הסף מתבטאים בעיקר בכאוס רגשי, בעימות האישי והקולקטיבי (מעשה הפורענות האולטימטיבי), ולפעמים במתן טרמפ לחיילת, שהרי ברוק הישראלי גם גינוני כוכבות סקסיסטיים אמורים לתת מענה לצורך לאומי.

## שמור נפשך, הוא לא עוצר באדום

יותר מכל זמר רוק ישראלי אחר הנכיח שלום חנוך את המכונית ואת הנהיגה בשיריו, ושיבץ אותן בתוך הנרטיב כנגע וכבעיה. המכונית והנהיגה בשיר "לא עוצר באדום" (1985) מטפוריות להנהגה כוחנית, לשחיתות ולנגעים חברתיים.<sup>6</sup> כעולה משמו, השיר הוא מעין תמרור אזהרה חמורה, קריאה ל"התעוררות" לפני שיהיה "מאוחר מדי": "בלב העיר, באמצע הערב / הוא חולף במכונית מפוארת / גיבור העם מנופף לשלום / ... במהירות מקצר את הדרך / משאיר אחריו מפולת והרס / זהירות – הוא לא עוצר באדום". באלבום "חתונה לבנה" (1983) עוסק חנוך בגירושיו, אם באופן ישיר אם באופן אלגורי. כל אימת ששיריו עוסקים בנושאים ה"כבדים", המְצַערים, המכונית או הנהיגה מופיעות כשחקן בעלילה: "אמרתי לך: תזהרי / סכנה, זה יגמר לא טוב / את נוהגת מהר מדי / את לא מספיקה לחשוב". בשיר "תאונה" המכונית והנהיגה מטפוריות למערכת יחסים עכורה: "זה בתוך המשפחה / ביני ובינה / היתה תאונה".

על אף השונות הנושאת, "תאונה" ו"לא עוצר באדום" מושתתים על אותה תבנית נרטיבית, שבה הסכנה, המהירות, סימני האזהרה ואובדן השליטה הבלתי נמנע ארוזים בתוך סיפורי נהיגה. הנהג ב"לא עוצר באדום", שחנוך מתאר אותו בגוף שלישי, הוא פוליטיקאי המותיר אחריו אדמה חרוכה, ואילו בשיר "תאונה" נע חנוך בין גוף ראשון (אני) לשני (את), ועצם ישיבתו במכונית לצד חברתו לחיים מגדירה את הפעולה המסבכת: "הכביש חלק / הראות אפס / שניים ווחזים בהגה". הנישואים של חנוך כתאונת דרכים.

6 אף ששלום חנוך שב והכחיש זאת, מקובל לזהות את הנהג ש"לא עוצר באדום" עם אריק שרון.

שני השירים מתאפיינים בזעם, בתסכול עמוק ובצורך לבטא תוכחה, אפיונים המודגשים גם באמצעים מוזיקליים. הדרמה ב"לא עוצר באדום" מועצמת על-ידי פתיח סינתטייזר ארוך שאותו פורעת הגשה קולית מחוספסת. ב"תאונה" מודגשת העכירות המילולית באמצעות ריף גיטרה "כבד". הצירוף הלשוני החוזר "אמרתי לך" ("תאונה"), הוא המקבילה הנרטיבית ל"שמור נפשך" ("לא עוצר באדום"). בשני המקרים מהדהדת ההגשה הקולית את התמליל ומעניקה לו איכות של "פעולת דיבור" אשר ממצבת את הדובר בעמדת יודע כול, כנביא זעם, כמי שמסוגל (בדיעבד?) לחזות את הסוף ומתריע מפניו. אין זו עמדת מספר המאפיינת את הרוק הגלובלי, שבו המבצע מעדיף לקחת בעלות על המכונת ולהתענג על מעשה הנהיגה. חנוך מתרחק מעמדת הנהג כדי להשקיף על נהגים אחרים כקטגור.

לאורך הנרטיב שיבץ חנוך הערכות רבות: המכונת "מפוארת", הכביש "חלק", השור "זועם", הנסיעה "מהירה מדי" וכולי. להערכות אלו תפקיד דרמטולוגי מובהק, אך בעוד הרוק הגלובלי נוטה לבנות את הדרמה סביב הרומנטיזציה של הנהיגה והערצת המהירות, הרוק של חנוך בונה אותה סביב תוצאותיהן ההרסניות. הדרמה של חנוך מושתתת על פסימיזם, והעלילה נעה באופן דטרמיניסטי לקראת אסון ידוע מראש.

פרופ (Propp, 1968) ניתח כמאה אגדות עם רוסיות, וזיהה בהן מבנה קבוע, המורכב מדמויות ארכיטיפיות דוגמת גיבור טוב, נבל, מְשַׁלַח וכדומה, ומקטעים נרטיביים, כגון סיבוך, מאבק, התוודות ועוד. המכונת במונחי של פרופ היא הנבל או מְשַׁלַחו, היא המדיום שדרכו מתגלם הכוח האפל בעלילה ("פנו הדרך, הנה בא הרוצח"), ולא אחת היא "האקדח שיורה במערכה השלישית". הפעולה המסבכת נבנית בתיווך הנהיגה, והתוצאה (שאינה בהכרח הַתְרָה) בשני השירים האמורים היא תאונה, לעתים לאומית, לעתים רומנטית. המכונת, אם כן, היא שחקן מפתח בנרטיב השירי של חנוך. היא משמשת כאלגורית-על, כדמות ארכיטיפית, הן בנרטיב האישי (פְּרֵדָה), הן בנרטיב הקולקטיבי-פוליטי (מצב האומה).

השיר "נגד הרוח" (1988) מדגיש הליכה, אך מקומה של המכונת לא נפקד ממנו: "אף מכונת לא עוברת גשם שוטף את העיר / הרוח מתגברת ועושה שְׁמוֹת ברחוב שאתה מכיר". המכונת בשירי של חנוך הן לא רק שחקן בנרטיב, אלא מרכיב מרכזי באסתטיקה העירונית. כאשר נשאל חנוך על סגנונו המוזיקלי השיב: "רוקנרול... מוזיקה במציאות של רחוב" (קלדרון, 2009). אולם כאשר שלום חנוך "הולך נגד הרוח", מורד בנוף ילדותו, בשירי ארץ ישראל, ובהמשך במולדתו ("אל תקרא לי עם"), אף מכונת אינה עוברת ברחוב.



נרטיב האמן המורד של חנוך מושתת על האסתטיקה העירונית, אך זהותו כאמן מורכבת יותר, והוא נמשך בעל כורחו לתבניות הכפריות של נוף ילדותו (שם). הוא שואב השראה מן העיר, בעיקר בשיריו הפוליטיים, אך בה בשעה חרד מפניה ומסתייג ממנה. כל מכונית המופיעה בשיריו גורמת לו להימלט חזרה לשבילים המוריקים של הדרך הכפרית: "נוסע אליך אישה יפה והרוח מצליפה בפנים / ... הכביש מתפתל, כפר ערבי, עצי תאנה במדרון / ... אני עף אליך כמו ציפור, כל כלי רכב איננו נחוץ - / בא הביתה, עוד מעט, הרי לא תעזבי אותי בחוץ". "שיר דרך" נפתח בתיאור נהיגה בכביש מתפתל, אולם תהליך השיבה הביתה, כלומר השארת העיר מאחור והחזרה לכפר, כרוך גם במטמורפוזה: הנהיגה הפכה למעוף הציפור, מפני שלמכונית אין קיום בנרטיב האוטופי של חיי הכפר.

הדיפרנציאציה בין הליכה לנהיגה מתבטאת אצל חנוך גם במקצב, בסגנון המוזיקלי ובהגשה הקולית. בעוד השיר "תאונה" מאופיין בצליל כבד ומתכתי, "שיר דרך" מלוודי באופן מובהק, וחותרם בנימה אופטימית את האלבום "חתונה לבנה". רוצה לומר, חנוך מבנה בשיריו את ההליכה הכפרית ואת המכונית העירונית כמי שמוציאות זו את זו. בנרטיב של חנוך, המכונית היא ביטוי לניכור עירוני, ומשמשת כניגוד מובנה להליכה בשבילי הכפר המוכרים. ההתנגשות בין המנוכר למוֹכָר היא לא אחת הבסיס לפעולה המסבכת בנרטיב. חנוך מתעקש לטבֵּעַן את המכונית ואת הנהיגה בתוך תבניות עלילתיות מנוכרות. כך גם כאשר מניין שנותיו כתושב עיר עולה על מניין כבן קיבוץ. ייצוגים של ניכור עירוני אינם זרים לעולם האמנות. בעוד הפוטוריזם של ראשית המאה ה-20 ראה בעיר גילום אוטופי של יופי טכנולוגי, הספרות והקולנוע של מחציתה השנייה תיארו ערים מפויחות, שבהן המכונית היא מרכיב מפתח באסתטיקה של הכיעור; היא מזהמת, מחוללת צפיפות, אינה מייצגת את חופש התנועה, אלא מצמצמת אותו בחסות המרחב האורבני. חנוך, אשר מזהה את המכונית כיסוד מנוכר, מסוגל "ללכת נגד הרוח", כלומר לגלם את האמן המורד, רק כאשר "אף מכונית לא עוברת".

השיר "שוקו" (1985) משלים מבחינה תמטית את השיר "לא עוצר באדום". אם האחד ("לא עוצר באדום") משרטט תופעת נהיגה שחנוך מסתייג ממנה, הרי שהאחר משרטט את דיוקן הנהג. "שוקו" אינו טקסט נרטיבי מובהק, והוא בנוי כקלסטרון ביקורתי על "טיפוס" ישראלי: "לשוקו יש דמיון פורה וסכין קפיצית / ... בגדים שחורים בקושי מסתירים את השרירים / ... לשוקו יש שעון זהב והרבה נשים". לקלסטרון של חנוך יש גם ממד פוליטי מובהק עם רמיזה עבה להעדפה מפלגתית: "חברים בכנסת / קשרים במשטרה / הוא מעריץ יותר מכול / את ראש הממשלה". ברוח הסרקזם המאפיין את השיר מעניק חנוך

לדמות גם ממד פסיכולוגי: "הייתה מלחמה כששוקו נולד / ואז גם אביו נהרג / הוא אוהב את אמא / אבל היא עסוקה"; "שוקו אוהב / לעשות הכול בשקט / ורק שידעו כולם / מי כאן המלך". בצינוני דרך לאלבום "מחכים למשיח" (25 ו-30 שנה לאלבום) תהו העיתונאים בן שלו ושגיאל בן-נחום (בן-נחום, 2015) אם דמותו הסטריאוטיפית של "שוקו" לא הייתה מזכה כיום את חנוך בביקורת חריפה: "האם היינו בולעים היום שיר כמו 'שוקו', דיוקן מורכב וסוחף... של הערס הישראלי הדורסני (אז קראו לזה צ'חצ'ח) שאומר, בלי לציין זאת מפורשות, שמדובר במזרחי?" (שלו, 2010).

בארסנל החפצים המרכיבים את הדיוקן האלים של "שוקו" נמצאות חולצת השרירים, הסכיין הקפיצית והמכוננית המפוארת: "שוקו יש לו / מרצדס נוצצת", והשיבוש התחבירי המכוון מעניק לנוהג בה איכות נוספת: עילגות. בשילובה עם הסכיין הקפיצית נטענת "המרצדס" בקונוטציה הרצחנית של "לא עוצר באדום", ללמדנו, שוב, כי השירים ב"מחכים למשיח" מקיימים ביניהם זיקות נרטיביות. במהלך ביקורתי מחושב חנוך מקלף מן המכוננית המפוארת את הקונוטציה המאצ'ואיסטית, שהרי כריכתה בקלסטרון הגרוטסקי של "שוקו" הופכת אותה לסמל סטטוס ריק, לסימן מובהק של תרבות עוני, לכסות על חולשה. בד בבד, השימוש בגוון הכהה של השוקולד לצורך אפיון אתני מחליש את כוחו הביקורתי של השיר. פעם אחר פעם מתרגם חנוך את מעשה הנהיגה להזדמנות להשקיף על "אחר", ומבקר אותו מעמדת יודע כול.

הסלידה מן המכוננית הגדולה והקושי לכונן אותה כסמל סטטוס קיים גם ב"שדות של אירוסים" (1986) של שלמה ארצי. כאמור לעיל, ברוק הישראלי משמשת הנסיעה לא אחת כמדיום היזכרות, אלא שהפעם המכוננית הגדולה מעוררת תשוקה נוסטלגית לזמן שקדם להימצאותה: "אז לא הייתה לי מכוננית גדולה". בשיר שבו הגעגוע לילדות ("שם ילדותי") מהול בגעגוע לאומה ("זו לא אותה המדינה"), והאלגוריות נמסכות זו בזו בפרץ נוסטלגי, המכוננית והנהיגה מתייצבות כסימן למה שרע בהווה: "עכשיו על כביש מהיר במכוננית שאת קנית / אני נוהג זהיר מאנשים, מחלומות, מרוח גזענית / זו לא אותה המדינה כבר לא אותו החדר / רק שיר כמו זיכרון בלתי נמנע". הגעגוע לזמן טרום-מכוננית משחזר את אחת השורות המפורסמות ברוק הישראלי: "אומרים שהיה פה שמח לפני שנולדת" (1979).<sup>7</sup> רוצה לומר, המכוננית הגדולה משמשת כניגודו הבינארי של מחוז חפץ נוסטלגי, היא קוטבית לגן העדן של הילדות, וכמו אצל חנוך, היא ערוץ הזיכרון שדרכו מובנה הגעגוע לארץ ישראל הישנה והטובה.

7 "יכול להיות שזה נגמר", אריק איינשטיין; מילים: יהונתן גפן; לחן: שם טוב לוי, 1973.

## המסע במכונית כעדשה פוליטית

כנאמר לעיל, הנהיגה במכונית פועלת ברוק הישראלי כערוץ היזכרות. אם במישור הפיזי המכונית משמשת אמצעי תחבורה, במישור המטפיזי היא אמצעי לטלפורטציה נפשית. שירי רוק מסוימים הופכים את המסע במכונית למסגרת נרטיבית לדיון בדילמות של זהות ולעיון ביקורתי במציאות הפוליטית בישראל. עבור יוצריהם, השהות בכבישים וההצצה מבעד לזוגית מזמנות מבט על אזורי דמדומים חברתיים ועל תופעות של אי־צדק. התוצאה היא שירים הכתובים כרפורטזות או כעיונים אתנוגרפיים קצרים ומולחנים, והמסר המוצפן בלב הנרטיב מטפל בדילמה חברתית או פוליטית.

בספר **זן ואמנות אחזקת האופנוע** השווה רוברט פירסיג את הנהיגה במכונית לצפייה בטלוויזיה.<sup>8</sup> בכך חידד הסופר את האיכות החזותית של הנהיגה כפעולה שגרתית התלויה בהפעלת מבט ובשימורו. קומר (Kumar, 2008) מתאר את המכונית כמרחב פרטי נייד, אשר מתהווה ומתממש בתוך המרחב הציבורי. כלומר, פעולת הנהיגה חזותית ביסודה, והזוגית חוצצת בין המרחב הפרטי למרחב הציבורי, ובה בשעה יוצרת הזדמנות להשקיף על האחרון. ארכיטקטורה זו מזמנת גם את הפעלתו של מבט חברתי, חוקר, אתנוגרפי.

השיר "משמרת לילה" של להקת בנזין (שהנהיגה נרמזת גם בשמה) מתאר מסע במכונית מעיירה פריפריאלית לעבר העיר הגדולה שנמצאת בעברו האחר של כביש החוף. הדרך מסומנת היטב מבחינה גיאוגרפית, ונדרשת היכרות מינימלית עם סיפור חייו של יהודה פוליקר כדי להבין שהוא עוזב את הקריות לטובת התחלה חדשה בתל אביב. אולם התחלה חדשה זו אינה חפה מעכּפה ואף לא מן המבט (האסור) לאחור, ובשעה שהדובר מצהיר "מאחוריי נעלתי דלת", הוא מהרהר באביו המתחיל את משמרת הלילה; בעוד הנהיגה לתל אביב מסמלת טרנספורמציה בזהות, ההיזכרות בבית הוריו מסכלת אותה.

השימוש במסע כמסגרת נרטיבית דרמטית לדיון בזהות אינו יוצא דופן ביצירות הדור השני למהגרים בישראל. בכותבה על הסרט "שחור" העירה לושיצקי (2003) כי "גלות ומסע הופכים [...] למרכיבים מהותיים: הם מייצגים, באותו אקט של מרד במשפחה, גם שיבה אל תפקודיה המטפחים" (עמ' 423). דומה כי המשמעות הפוליטית של "משמרת לילה" טמונה בדואליות זו – במתח שבין הכוחות המרחיקים ("אוחז בהגה בכל הכוח רוצה

8 ראו: פירסיג, 1978.

כל כך לברוח") לכוחות המקרבים ("אבי סוגר משמרת לילה"); בין הנטישה ההחלטית של העיר הפריפריאלית לכוח הרגשי הממגנט את הדובר חזרה אליה; בין התגבשותה של זהות חדשה למשקלה של זהות גלותית, דור שני למהגרים. המסר מוכפל על-ידי האיכות האוטוביוגרפית של השיר, כאשר כותב המילים, יעקב גלעד, מעניק לחוויות האישיות של פוליקר ממד חברתי-פוליטי.<sup>9</sup> רוצה לומר, מסע הנהיגה, שראשיתו בקריות וסופו בתל אביב, דן במרומוז גם במרחק שבין מרכז ופריפריה.

השיר "ערבב את הטיח אחמד" (1987) של אהוד בנאי אינו מסתפק ברמיזה. שם משמשת הנסיעה במכונית לא רק תפאורה לחיפוש אחר זהות אבודה, אלא תיאור מוחשי של זהות עקורה ומשוועדת בחסות הכיבוש. השיר מגולל את מסעו היומי של פועל פלסטיני מעזה לאתר עבודה בתל אביב, במכונית של נביל. בדומה ל"משמרת לילה", הגיבור עושה את דרכו במכונית מן הפריפריה למרכז; בשונה ממנו, הגיבור אינו מסוגל להפוך את תל אביב לעיר מפלט, ובצמצום המרחקים הפיזיים לא גלומה הבטחה לצמצום מרחקים אחרים. למקט הפזמון החוזר, המשמש כלשון הציווי של המעסיק היהודי, כפוף הנרטיב לנקודת מבטו של אחמד: "בדרך שוב, המחסומים, / אומרים: עצור! תעודות... / עוד שעה זה תל אביב / וזה עוד יום אחד, רק לעבוד". עבור הנפש הפועלת בשיר, המסע במכונית אינו מבטא טרנספורמציה בזהות, אלא את חוסר יכולתה לנוע אל מעבר למרחב המצומצם – הגיאוגרפי, האתני, המעמדי והפוליטי – שנקצב לה. בסטגנציה כפויה זו שוכן כוחו המלודרמטי של השיר, שכן היא המעוררת רגש עז של אי-צדק.

הבית השני בנוי כאזכור אינטרטקסטואלי (Kristeva, 1986) של השיר החלוצי "מי יבנה בית":<sup>10</sup> "מהפיגום אפשר לראות / מי יבנה יבנה בית / מי יבנה אם לא אנחנו נעבוד / טיח על הקיר / אבק על העיר / אני מכיר את השיר / תמיד אותו השיר / ערבב את הטיח, אחמד". החלפת החלוצים בדמותו של אחמד יוצרת בבואה מעוותת, פרודית ודיסטופית של המסע הציוני ארצה כדי "לבנות ולהיבנות". ניכוס השיר האיקוני ונטיעתו בהקשר הכיבוש משנים את תפקידם הספרותי של מרכיבי הנרטיב המקורי, ומעמידים על חורבותיו נרטיב מסע החף מכל צידוק מוסרי. "החלוץ" אחמד תשוש מבניית ביתו של מדכאו, הוא כפות למסע סזיפי, מעגלי ונצלני, שראשיתו במחסום העזתי בדרך לישראל, וסוף אין לו,

9 בשיתוף הפעולה ארוך השנים בין השניים, גלעד שימש כקולו האוטוביוגרפי של פוליקר. הכתיבה של גלעד תיעדה את החוויה האישית של פוליקר, אך בה בשעה העניקה לה ממד פוליטי.  
10 מילים: לוי קיפניס, ביצועים רבים.

כמילות השיר: "רק לעבוד". המכוננית כמוה כאבן של סזיפוס: היא המגלגלת את אחמד חזרה לנקודת ההתחלה, כמדי בוקר.

השיר "ארץ חדשה" (שלמה ארצי) מגולל מסע חורפי שעושים במכוננית אב ובנו. השניים נוסעים ב"דרכי עפר" משום ש"תל אביב חסומה וגם חיפה", והגישה המוגבלת לערים נושאת גם משמעות סמלית. הדובר בשיר ובנו משקיפים על הנוף מתוך המכוננית, אלא שהאב בונה את המבט על המציאות הישראלית כנשקף מעיני הבן, אשר "מביט מבעד לזוגית", מביט בשלטים, שולף מצלמה "ומצלם כדי שזכור מה שהיה". בניסיון ליצר מבט חלופי משתמש ארצי בעיניים התמימות של בנו ככוח המניע את העלילה. כאשר עיני הבן נופלות על האחר הפלסטיני, מבטו מתגבש לכדי תודעה פוליטית: "מביט מבעד לזוגית / יש לנו ארץ למה עוד אחת... / בחוץ שקיעה של יום שני / וערבים מתפללים כי איזה חג... / עיניים יש לו רגישות, כן כן / מוזר איך האויב הזר / נראה לו אנושי וגם פוחד".

כשם שהמבט סקרני ואמפתי, השורה "ערבים מתפללים כי איזה חג" חושפת ריחוק וניכור, שכן הישראלים (היהודים) אינם מצויים בחגים ובמנהגים הפלסטיניים. ניכור זה אינו מיוחס לבן, שבו האב תולה תקווה לכונן "ארץ חדשה". הניכור מבטא את מבטו המקובע של האב, את תודעתו הפוליטית המגובשת, אשר מתאוה להשקיף על "הארץ החדשה" דרך עיני הבן, תוך הבנה שעניו שלו מכשילות אותו: "אבי ישן, זקן ומסתגר / איתו הלכתי דרך העיניים שכבר אין לי / עכשיו ילדי שלי איתי הולך". הנה כי כן, בלב הסיפור עומדת ההנחה כי מבטו הרענן של הדור הצעיר הוא המפתח לשינוי: "אם לא נאט, לא נביט, לא נשים לב לפרטים / לא נגיע לארץ חדשה". העיקרון שלפיו המהירות היא אסון פוליטי והאיטיות היא הזדמנות להיחלץ ממנו מקבל בשיר זה ממד נוסף, חזותי: הדרישה להאט היא גם דרישה להביט אחרת על המציאות הפוליטית בישראל.

סיפור הנסיעה במכוננית מובנה כנשקף מן הפנים החוצה ומן החוץ פנימה, ונפרש בין מבטו התמים של הילד למבטו המקובע של האב. ארצי מבנה את הנסיעה במכוננית כטרנספורמציה בין־דורית. הוא מודע לכך שמבטו אחוז בפרספקטיבה לאומית, ומשתמש בזוגית המכוננית כפריזמה למבטו של דור חדש. "ארץ חדשה" הוא שיר נסיעה מורכב, שבו מבטים ודורות נמסכים אלה באלה לכדי יצירת תמונה פנורמית שיש בה עבר והווה, אני ואחר, עם היגררות מינימלית לאוריינטליזם.

ארצי, כמו בנאי לפניו, משתמש בנסיעה במכוננית כאמצעי לשבירת נרטיב המסע הלאומי, ויוצר נקודת מבט חלופית על המציאות הפוליטית בישראל, אך שלא כמוהו, מעניק להרהור

המוסרי לחן אופטימי ומלודי. מבחינה מבנית, השיא המוזיקלי מופיע לצד השורה "נגיע, נגיע, נגיע לארץ חדשה", והשניים – התמליל והלחן – חותמים את השיר באופטימיזם מהוסס. בנאי, לעומת זאת, בחר בלחן קודר, אשר הולם את סיפור חייו הסיזיפי של אחמד. הפזמון החוזר מונוטוני, חזרתי, חף מפאתוס, וסולמות הגיטרה מקיימים מתח מטריד בין עיטורי ערבסקות לבלוז מלנכולי.

בשונה מהתוכחה הפוליטית של שלום חנוך (כמתואר בפרק הקודם), שירי המסע של בנאי ושל ארצי נעדרים שלטי אזהרה וסכנה חמורה; הם מסתפקים ב"תמונות קצרות" ובמבטים חטופים מבעד לשמשת המכונית. כוחם הביקורתי נעוץ בשינוי נקודת המבט, בבשלות המוסרית למקם את אחמד, דרך משל, מאחורי ההגה. לימים, כאשר התייחס בנאי לשיר, אמר: "ניסיתי להאיר את אחמד כאדם ולא כאויב" (פרידמן, 2017). הניסיון להשיב ל"אחר" הפלסטיני פנים אנושיות על רקע אירועי האינתיפאדה הראשונה בולט באלבום "חום יולי אוגוסט", שהשפעת הספר **הזמן הצהוב** ניכרת בתמלילו.<sup>11</sup> השיר "ארץ חדשה" שואל מספרו של גרוסמן את התחושה שישראל עומדת על סיפו של אסון לאומי, ומהרומן של בנימין זאב הרצל, **אלטנוילנד** – את נרטיב המסע האוטופי. הוא בנוי כקריאה להביט בעולות הסכסוך הישראלי-פלסטיני ולתקן. במחצית השנייה של שנות ה-80 מטפורת הנהיגה כמסגרת נרטיבית כבר מגובשת היטב ברוק הישראלי, והיא מהווה פלטפורמה להכמין בה גם ביקורת חברתית ופוליטית.

## שניים (לא) אוחזים בהגה – דיון

המכונית מופיעה ברוק הישראלי בראשית שנות ה-70, והנרטיבים הנקשרים בה מתווים דרכים חדשות ושימושים מטפוריים חדשים. ניתוח המכונית כמטפורה נרטיבית מעלה כי הרוק הישראלי (בשנות המדגם) לא אימץ את הצורה התרבותית הגלובלית, ומול הצורות התרבותיות המקומיות הוא מקיים דיאלקטיקה מורכבת.

---

11 ארצי מאזכר את הספר **הזמן הצהוב** בשיר "עבד הממהר".

הופעת המכונת ברוק הישראלי כמטפורה חופפת ומשלימה את פירוק נרטיב הדרך הקנוני שאפיין את השירה העברית הלאומית ואת שירי ארץ ישראל. לצד המכונת התפתחו ברוק הישראלי בהדרגה מסעות אישיים החפים ממחויבות לאומית. עם זאת, בחינת השימושים המטפוריים של המכונת על רצף של שני עשורים מבהירה כי לא מדובר בהחלפה פשוטה, שבה נרטיב אחד יוצא והאחר תופס את מקומו. הכמיהה הנוסטלגית להלך בשבילי הכפר מפעמת ברוק הישראלי גם בשנות ה־80 (רגב וסרוסי, 2013), ואפשר שמטעם זה המכונת והנהיגה בה מובנות לא אחת כישויות דיסטופיות. התהליך שבמסגרתו הוחלף נרטיב ההליכה בנרטיב הנהיגה היה הדרגתי, רצוף עכבות, וסופו בהתהוותה של צורה תרבותית חדשה וייחודית לרוק הישראלי, צורה שמפנה עורף הן לשירי ארץ ישראל והן לרוק הגלובלי.

בשונה מנטיית הרוק הגלובלי לעטוף את המכונת בחיויים רגשיים חיוביים (Wu, 2022), הרוק הישראלי נוטה למקם אותה בהקשרים שליליים. ניתוח המכונת כמטפורה ברוק הישראלי מלמד כי היא מסרבת להפוך לסמל סטטוס, מתנערת מן המהירות כאידיאל תרבותי, וכאשר היא מובנית ככלי זין מאצ'ואיסטי – הדבר נעשה בהוראה שלילית, כהוקעה וכהגחכה. המטפורה הדומיננטית מרחיקה את המכונת מסביבת החירות האוטופית, ונוטלת אותה לאזורים ההרסניים של סכנה. לא אחת היא "האקדח שיוורה במערכה השלישית". המכונת אינה סמל לחירות ואינה סממן אסתטי. מעת לעת היא מובנית כפלטפורמה טכנולוגית מנוכרת, המעוררת געגוע נוסטלגי לתקופה שקדמה להופעתה. כאשר היא מתפקדת כערוץ הזכרות היא מעלה דחיסות רגשית וחרדה. במישור הערכי מוסרי, נרטיב הנהיגה במכונת עשוי לשמש מצע לעיון ביקורתי בעוולות חברתיות. אפשר לומר כי יחסו של הרוק הישראלי למכונת כרוך ברצינות תהומית, בקרנתנות, בהתכחשות להנאה ובהדגשת פסימיזם חברתי.

עמדתו המסתייגת של הרוק הישראלי כלפי המכונת מפרקת אותה מכוחה כמיתולוגיה פופולרית, מבנה אותה כמעשה יום־יום, כעצם פרואי, לא כפלא על גלגלים ולא כמושא לאיווי. זוהי עמדה אסתטית שהרוק הישראלי מתייחד בה, ואפשר לקרוא בה גם התנגדות לא מודעת. אם יש בשימושים המטפוריים של הרוק הישראלי יסוד חתרני, הרי שהם שבים ומאתגרים את המוסמכות של הרוק הגלובלי.

דומה כי שורשיה של עמדה אסתטית זו אינם תולדה של אידיאולוגיה מפורשת, אלא נעוצים בנסיבות הסוציו־היסטוריות הייחודיות שבהן התגבש והתעצב הרוק הישראלי: שורשיו נטועים בלהקות הצבאיות, כזרוע הלאומית אשר טיפחה את ההליכה בשבילי

הארץ כאידיאל דרך; מחויבותו הגבוהה לשפה העברית ולשירה העברית, ובתוך זה לעולם המטפורות הטבוע בהן; המצע הגיאוגרפי-הפיזי שעליו צמח הרוק הישראלי היה ועודנו מדינה קטנה הגובלת במדינות אויב. נסיבות אלו אינן מהוות בית גידול מושלם למטפורת מכוננית גרנדיוזית ואומניפוטנטית בסגנון הרוק הגלובלי. רוצה לומר, בתרבות שהטמיעה את סדר יומה הסוציאליסטי-לאומי בתוך המבע האמנותי, מכוננית גדולה ומהירה היא סמל למבוכה; בחברה אשר חיה על החרב, גם הנהיגה במכוננית היא בבחינת "שמור נפשך", קל וחומר כאשר הנסיעה להופעה והנסיעה למוצב צבאי אינן רחוקות זו מזו; בחברה שאירועי היום-יום בה כה אינטנסיביים, התחינה "סע לאט" לא רק מתבקשת, אלא מתפקדת כמטפורה תרבותית.

ברוק הגלובלי בולטת התלהבות חושית מן המכוננית: הצורה, הקימורים, המהירות, הצמיגים הנוחרים, האחיזה ההחלטית בהגה, וכמובן הדרך שהחוויה החושית מתגלמת במוזיקה. בחיבור החושי למכוננית שוכן גם הפוטנציאל לעונג חתרני שמקורו בחוויה גופנית ולא בחוויה אינטלקטואלית גרידא (בארת, 2004). הרוק הישראלי מתעלם במופגן מהחיבור החושי למכוננית. התעקשותו להפוך אותה לדימוי שמסומניו אינם המכוננית עצמה מעידה על עמדה אמנותית אשר מתרחקת מן החושי (רנסייר, 2008) ונוטה אל האלגורי.

אלה שוחט (1991) העירה כי הנסיבות ההיסטוריות בישראל – שואה, תנועות הגירה, הלחץ למחויבות קולקטיבית והעיסוק האובססיבי בשאלה "מיהו יהודי" – יוצרים באמנות הישראלית צורות ביטוי אלגוריות: "הכל מוביל ליצירת מצב שבו המיקרו-פרט מוכפל, לכאורה, במאקרו-אומה, שבו האישי והפוליטי, הפרטי וההיסטורי קשורים בקשר בלתי ניתן להתרה, מצב שבקלות מוליד אלגוריות מפורשות [...] שבו דרמות פרטיות נוטות לעטות ממדים לאומיים" (שוחט, 1991, 180). אפילו המכוננית האחת שיוצרה בישראל, הסוסיתא, רתמה את הנהיגה במכוננית הפרטית למסר לאומי (אורין, 2017).

השימוש במכוננית כערוץ זיכרון, כבסיס להרהור קיומי או כאמצעי לבקר את המציאות הפוליטית, אינו מפתיע בחברה עתירת מתחים. הדבר מעיד על תהליכים נפשיים עמוקים הדורשים עיבוד. וכך, פעם אחר פעם הופכת המכוננית ברוק הישראלי לכלי שאינו משמש רק לתנועה במרחב, אלא גם לתנועה במרחבי המחשבות. מה שמתנקז למכוננית הוא לא רק מחשבות אישיות, אלא גם מחשבות לאומיות או מחשבות בעלות אופי חברתי, שיקופים של סדר יום ציבורי. כאשר סדר היום הציבורי בהול כל כך, גם הנהיגה במכוננית היא תמהיל של שחיתות פוליטית, פיגוע פוטנציאלי ומשאת נפש לתמורה חברתית. מטפורת המכוננית ברוק הישראלי מספקת הצצה לאופן שהקול הציבורי מעובד במרחב הפרטי אגב



תנועה. במונחי חקר הנרטיב אפשר לחשוב על מטפורה זו כעל ניסיון לביית את הבלתי צפוי ולהטמיעו בתרבות הישראלית באופן פחות מאיים.

## מקורות

- אורין, דורי (2017). מהי מכונית ישראלית? על ההשפעות ההדדיות בין הלאום הישראלי לסוסיתא. **תרבותית חזותית בישראל**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד / שנקר הדסה, 258-607.
- אלמוג, עוז (1997). **הצבר - דיוקן**. תל-אביב: עם עובד.
- בארת, רולאן (1998). **מיתולוגיות**. תל-אביב: בבל.
- בארת, רולאן (2004). **הנאת הטקסט, וריאציות על הכתב**. תל-אביב: רסלינג.
- בן-נון, שגי (26 בפברואר 2015). "הייתה תאוונה, בדרך השלום: 30 שנים לאלבום המחאה 'מחכים למשיח'". אוחזר מתוך וואלה תרבות: <https://e.walla.co.il/item/2832432>
- גרונאו, ראובן (1975). הרכב הפרטי - אויב או אוהב. **הרבעון לכלכלה**, 86, 211-220.
- הבידג', דיק (2008). **תת-תרבות פאנק**. תל-אביב: רסלינג.
- הירשברג, יהואש (2004). חזון המזרח מול מורשת המערב: זרמים אידאולוגיים במוסיקה בתקופת היישוב והשפעתם על המוסיקה הישראלית בשני העשורים האחרונים. **עיונים בתקומת ישראל**, 14, 1-13.
- טרנר, ויקטור (2004). **התהליך הטקסי: מבנה ואנטי מבנה**. תל-אביב: רסלינג.
- לויצקי, יוספה (2003). אותנטיות במשבר: "שחור" והאתגרות החדשה. בתוך מ' טלמון, ות' ליבס, **תקשורת כתרבות** כרך ב. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 402-417.
- מקלוהן, מרשל (2003). **להבין את המדיה**. תל-אביב: בבל.
- עומר, מרדכי (2010). **פסלים על גלגלים**. מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב.
- פירסיג, רוברט (1978). **זן ואמנות אחזקת האופנוע**. תל-אביב: זמורה ביתן.
- פרידמן, עמי (1 בדצמבר 2017). "ניסיתי להאיר את אחמד כאדם ולא כאויב": אוהד בנאי והפליטים חוגגים 30. אוחזר מתוך [YNET: https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-5049647,00.html](https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-5049647,00.html)
- קלדרון, ניסים (2009). **יום שני**. אור יהודה: כנרת, זמורה ביתן, דביר.
- רגב, מוטי (1995). **רוק, מוסיקה ותרבות**. תל-אביב: זמורה ביתן.
- רגב, מוטי, ואדוין סרוסי (2013). **מוסיקה פופולרית ותרבות בישראל**. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.

רנסייר, ז'אק (2008). *חלוקת החושי – האסתטי והפוליטי*. תל-אביב: רסלינג.  
שוחט, אלה (1991). הקולנוע הישראלי: היסטוריה ואידיאולוגיה. תל-אביב: ברירות.  
שורק, עדי, עודד מנדה-לוי עודד, ועידן צבעוני (2004). *חללים | שדות תעופה | קניון*. תל-אביב:  
רסלינג.

שלו, בן (26 במרץ 2010). "25 שנה ל'מחכים למשיח': כך נשמעת אופוזיציה". אוחזר מתוך  
<https://www.haaretz.co.il/gallery/music/2010-03-26/ty-article/0000017f-f863-d318-afff-fb637a020000?lts=1653763782703>

Bourdieu, Pierre (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Columbia University Press.

Bruner, Jerome (1987). Life as narrative. *Social Research* 54(1), 11–32.

Duffett, Mark (2020). Introduction. in *Popular music and automobiles*. New York: Bloomsbury Academic.

Frith, Simon (1989). Why do songs have words? *Contemporary Music Review* 5, 77–96.

Gregory, Georgina (2020). She's my little deuce coupe: Freudian transformation in the car songs of the Beach Boys. in Mark. Duffett, *Popular music and automobiles*. New York: Bloomsbury Academic, 16–32).

Grossberg, Lawrence (1992). *We gotta get out of this place: Popular conservatism and postmodern culture*. London: Routledge.

Hall, Stuart (1980). Encoding/Decoding. in Stuart Hall, *Culture media language*. London: Hutchison, 128–138.

Kristeva, Julia (1986). *The Kristeva reader*. New York: Columbia University Press.

Kumar, Krishan (2008). The portable home: The domestication of public space. *Sociological Theory* 26(4), 324–343.

Labov, William (1997). Some further steps in narrative analysis. *Journal of Narrative and Life History* 7, 395–415.

Milestone, Katie (2020). The passenger? Gender, cars, mobility' and dance music. in Mark. Duffett, *Popular music and automobiles*. New York: Bloomsbury Academic, 50–70.

Propp, Vladimir (1968). *Morphology of the folktale*. The American Folklore Society.

Sarbin, Theodore (1986). *Narrative psychology: The storied nature of human conduct*. New York: Praeger.

Williams, Robin (1970). *American society: A sociological interpretation*. New York: Knopf.

Wu, Chenyang, Scott Le Vine, Elizabeth Bengel, Jason Czerwinski, & John Polak (2022). Sentiment analysis of popular-music references. *Transportation* 49, 641–678.

## רשימת השירים

- "בואי לאילת". ליאור ייני; מילים: ירון לונדון; לחן: נורית הירש, 1967.
- "הסלע האדום". אריק לביא; מילים: חיים חפר; לחן: יוחנן זראי, 1958.
- "שיר בבוקר בבוקר". ביצוע ולחן: שלמה ארצי; מילים: אמיר גלבע, 1973.
- "יונתן סע הביתה". אושיק לוי; מילים: יהונתן גפן; לחן: נפתלי אלטר, 1975.
- "במטוס סילון". מילים, ביצוע ולחן: שלמה ארצי, 1981.
- "סע לאט". מילים וביצוע: אריק איינשטיין; לחן: מיקי גבריאלוב, 1974.
- "שיר הנסיעה". קצת אחרת; מילים: שלמה גרוניך ושלמה יידוב; לחן: שלמה יידוב, 1975.
- "טירוף במה". אריק איינשטיין; מילים ולחן: יצחק קלפטר, 1982.
- "לא עוצר באדום". מילים, ביצוע ולחן: שלום חנוך, 1985.
- "תאונה". מילים, ביצוע ולחן: שלום חנוך, 1981.
- "שיר דרך". מילים, ביצוע ולחן: שלום חנוך, 1981.
- "שוקו". מילים, ביצוע ולחן: שלום חנוך, 1985.
- "נגד הרוח". מילים, ביצוע ולחן: שלום חנוך, 1988.

- ”שדות של אירוסים”. מילים, ביצוע ולחן: שלמה ארצי, 1986.
- ”משמרת לילה, בנזין”. מילים: יעקב גלעד; לחן: יהודה פוליקר, 1984.
- ”ערבב את הטיח אחמד”. אהוד בנאי והפליטים; מילים ולחן: אהוד בנאי, 1987.
- ”ארץ חדשה”. מילים, ביצוע ולחן: שלמה ארצי, 1988.
- ”טרמינל לומינלט”. ביצוע ומילים: מאיר אריאל; לחן: ישראל אידלסברג, 1979.



**דוֹתָן בִּלְיִיס**, מרצה במכללה האקדמית יזרעאל ומנחה באוניברסיטה הפתוחה בתחום התקשורת.  
דוא"ל: [dotan.blais@gmail.com](mailto:dotan.blais@gmail.com)