

הזמר המבצע את שיריו והאמריקניזציה של הרוק הישראלי

מילות מפתח: יחסי ארה"ב-ישראל, זמר-יוצר, שלמה ארצי, שלום חנוך, מאיר אריאל, ברוס ספרינגסטין

תקציר

מאמר זה מבקש לתאר את האופן שבו אומץ דגם המבצע-היוצר (singer-songwriter) בישראל – כיצד ביססו זמרים ישראלים, בראשם שלום חנוך ושלמה ארצי, את זהותם האמנותית בסוף שנות ה-70 כיוצרים המבצעים שירים שהם עצמם כתבו והלחינו. עם זאת, את הצלחתם המסחרית, שהתרגמה להופעות סוחפות באצטדיונים מול קהל אלפים, מימשו השניים רק החל מאמצע שנות ה-80, כשאימצו באופן גלוי וסמוי מחוות כתיבה, הגשה, ביצוע והפקה ממודלים אמריקניים. נבחן את המודלים שהשפיעו על חנוך ועל ארצי, ונדגיש את השפעתו של ברוס ספרינגסטין, מחשובי הכותבים-היוצרים האמריקנים, שתפקידו בתרבות הישראלית טרם נדון, דרך עבודתם עם המפיק לואי להב, שהיה שותף בהקלטת שלושת אלבומיו הראשונים של ספרינגסטין. נראה כיצד יוצרים-מבצעים ישראלים הושפעו בעקיפין מתהליכים וממאורעות אמריקניים כגון טראומת וייטנאם והשפל הכלכלי של שנות ה-70, ובו בזמן מאורעות מקומיים, דוגמת מלחמת לבנון הראשונה, הותירו עליהם את רישומם הישיר. היה זה נדבך נוסף בתהליך האמריקניזציה

של הרוק הישראלי בפרט ושל התרבות העברית בכלל. נבקש, אם כן, לברר את האופן שבו הותאם דגם הסינגר-סונגרייטר האמריקני לאתוס הישראלי המשתנה במהלך שנות ה-70 וה-80, ובכך אפשר עליית שורה של זמרים וזמרות הכותבים את שיריהם האישיים בעברית. שירים אלו לא רק שהיו פעמים רבות אינטימיים, אלא לראשונה בזמר העברי הפופולרי, גם נשאו מסרים של מחאה חברתית נוקבת.

ע
לייתו הבלתי-צפויה של השיר בן שלוש הדקות במחצית הראשונה של המאה ה-20 שילבה כוחות עם מסורות ביצוע ותיקות הרבה יותר, ויצרה קטגוריה חדשה: הסינגר-סונגרייטר – המבצע הכותב את פזמוניו.¹ המבצע-היוצר יצא מעולמות הבלוז, הפולק והקאנטרי, וחדר אל הסביבה המוזיקלית של הרוק באמצע שנות ה-60, וכנזה הגיע באיחור ניכר לישראל. איחור זה נבע ממספר סיבות, החל בדומיננטיות של הלהקות הצבאיות, שבהן נשמרה ההפרדה בין הכותבים האזרחים למבצעים החייליים, וכלה ברתיעה מהשימוש בעברית במוזיקת פופ ורוק. אך משהגיע, כפי שנראה, למרות ההשפעה המוקדמת המובהקת של מוזיקה פופולרית בריטית, נצבע הסינגר-סונגרייטר הישראלי במובהק בצבעים אמריקניים.

אנחנו מבקשים לתאר את האפיקים שבהם אומץ דגם המבצע-היוצר בישראל – כיצד זמרים ישראלים, בראשם שלום חנוך ושלמה ארצי, ביססו את זהותם האמנותית כבר בסוף שנות ה-70 כיוצרים-מבצעים, אך את הצלחתם המסחרית, שהתרגמה להופעות סוחפות באצטדיונים מול קהל אלפים, מימשו החל מאמצע שנות ה-80, כשאימצו באופן גלוי וסמוי מחוות כתיבה, הגשה, ביצוע והפקה ממודלים אמריקניים. נבחן את המודלים שהשפיעו על חנוך ועל ארצי, ונדגיש את השפעתו של ברוס ספרינגסטין, מחשובי הכותבים-היוצרים האמריקנים, שתפקידו בתרבות הישראלית טרם נדון, דרך עבודתם עם המפיק לואי להב, שהיה שותף בהקלטת שלושת אלבומיו הראשונים של ספרינגסטין. יוצרים-מבצעים ישראלים הושפעו בעקיפין מתהליכים וממאורעות אמריקניים כגון טראומת וייטנאם והשפל הכלכלי של שנות ה-70, ובו בזמן מאורעות מקומיים, דוגמת מלחמת לבנון הראשונה, הותירו עליהם את רישומם הישיר. היה זה נדבך נוסף בתהליך

1 לטובת נוחות הקריאה ייעשה במאמר זה שימוש בלשון זכר, יחיד ורבים, גם כשהכוונה לשני המינים. כך אשר לזמר (זמרת), מבצעים (ומבצעות), מלחינים (ומלחינות) וכדומה.

האמריקניזציה של הרוק הישראלי בפרט ושל התרבות העברית בכלל. נבקש, אם כן, לברר את האופן שבו הותאם דגם הסינגר-סונגרייטר האמריקני לאתוס הישראלי המשתנה במהלך שנות ה־70 וה־80, ובכך אפשר עליית שורה של זמרים וזמרות הכותבים את שיריהם האישיים בעברית.

מחקר המוזיקה הפופולרית נע בין שלושה קטבים עיקריים – הסוציולוגי, המוזיקולוגי-אנליטי, וההיסטורי.² עם זאת, הספרות העשירה ביותר (וזו המספקת את מרב "העובדות היבשות" על האמנים ועל יצירתם), כלל אינה מחקרית, והיא מהווה טיפוס רביעי של כתיבה – הסיקור העיתונאי והביקורתי של עולם המוזיקה הפופולרית. מצב זה מאפיין גם את הכתיבה על אודות המוזיקה הפופולרית בישראל, ועל אף שממדי הכתיבה העיתונאית/ביקורתית המקומית מזעריים בהשוואה למקבילותיה בארצות הברית או בבריטניה, היא יוצרת מראית עין של גוף היסטוריוגרפי בר־קיימא, בעוד בפועל רק מספר חיבורים מצומצם (רובם חיבורים ביוגרפיים שפורסמו בשנים האחרונות) מבוסס על חקירה היסטורית.³ כך למשל, דמויות מפתח כגון אריק איינשטיין, שלום חנוך ושלמה ארצי, סוקרו לאורך השנים באינספור ראיונות, כתבות דיוקן ויצירה דוקומנטרית בעיתונות, ברדיו, בטלוויזיה ובאינטרנט – תיעוד שסבל מהטיות מובנות בייצוג הכרונולוגיה, המשתנים והמוטיבציות ההיסטוריות. לדוגמה, העורך והשדרן יואב קוטנר, אשר היה מעורב באופן פעיל בהתרחשויות מאמצע שנות ה־70, ומילא תפקיד מרכזי בעיצוב דעת הקהל בזמן אמת, הוא האחראי לרטרוספקטיבות המקיפות ביותר על תולדות המוזיקה הפופולרית בישראל, אף שלעתים "חצה את הקווים" והיה הוא עצמו שותף לפעילות יצירתית.⁴

אף שבשנים האחרונות ניכרת תנופה הן בכתיבה הסוציולוגית הן בכתיבה המוזיקולוגית-אנליטית על אודות המוזיקה הפופולרית בישראל, עושרו של השיח העיתונאי והעדר

2 במאמרו הקנוני מ־1999 מסמן קובאץ' (Covach) שני קטבים, הסוציולוגי והמוזיקולוגי, כאשר המוזיקולוגי דן בראש ובראשונה בשאלות המשיקות לתחומים אנליטיים. את התחום ההיסטורי הוא מסמן ככיוון התפתחות רצוי, שבעת כתיבת המאמר לא מצא אותו קובאץ' מפותח דיו. ראו Covach, 2001.

3 בהקשר זה יש לציין את הביוגרפיות שכתב מוטי זעירא על דוד זהבי (2013), נעמי שמר (2017), וחיים חפר (2021). הביוגרפיה היחידה המתקשרת ישירות לנושא המאמר היא זו של נסים קלדרון על מאיר אריאל (2016).

4 נוסף לתוכנית הרדיו "למרות הכול" (גלי צה"ל 1995–1997) ולסדרת הטלוויזיה "סוף עונת התפוזים" (1998), יצר קוטנר לאחרונה סדרה של ראיונות עומק עם אנשי מפתח בסצנת הרוק והפופ בישראל <https://israelimusic.pais.co.il/desktop/>.

פרספקטיבה מספקת (או במילים אחרות, המשך פעילותם הנמרצת של רבים מהאמנים שפעלו בארץ בשנות ה-70), "עוצר" במידת מה את התפתחותו של מחקר היסטורי. במאמר זה אנו נוקטים מתודה של היסטוריה תרבותית: את הטענות שנעלה משזירתם של אירועים ביוגרפיים, מגמות תרבותיות ותהליכים פוליטיים-חברתיים בארצות הברית ובישראל אנו מבקשים לאשש באמצעות פנייה לניתוח טקסטואלי ומוזיקלי. כדי להדגים את עלייתו בישראל של הזמר-היוצר המוחה והנסמך על אסתטיקת הרוק איננו נזקקים למבני העומק של צורה ומבנה הרמוני ומלודי אשר נידונים במחקר המוזיקולוגי-אנליטי. על-ידי ניתוח סגנון, סוגה, עיבוד, הגשה ורעיונות מוזיקליים מרכזיים, וכן בחינת השפעות הגומלין שלהם עם אירועים מיקרו-היסטוריים ומקרו-היסטוריים, נדגים את חשיבותה של המורשת האמריקנית של זמרים-יוצרים בסיפור הישראלי.

על מקורותיו של האמן הכותב-מבצע

תופעת המבצע-היוצר היא תופעה רחבה, ואין קונצנזוס לגבי גבולות הגדרתה. "הגדרת עבודה" יעילה היא כזו הנגזרת מהשם – יוצר המשלב לצד הביצוע (בשירה) גם הלחנה או כתיבת הטקסט, ולרוב את שניהם. המבצע הכותב את שיריו משתתף בדרך כלל בליווי המוזיקלי, ואפשר אף לומר שהעדר התלות שלו בשותפים ליצירה ממלא תפקיד בהגדרה. למרות הזיהוי של אסתטיקת הרוק עם יצירה אישית מסוגנת, חשוב לזכור שאמני הרוק/נ'רול המוקדם, ואף הבלוז, הסתמכו במידה מוחלטת על ביצוע שירים קיימים, או כאלו שנכתבו עבורם על-ידי כותבים מקצועיים. אלביס פרסלי, מבצע מוכשר שפרץ בשנת 1955 ובחר בקפידה את שיריו אך לא עסק כלל בכתיבה, מורה על הכלל, וזמרים כגון צ'אק ברי, אשר כתבו את שיריהם, היו היוצאים מן הכלל. ההגדרות הנפוצות של המבצע-היוצר אינן מאפיינות נושאת או תוכנית את השירים השייכים לסוגת המבצע הכותב את שיריו, אך מייחסות ליוצרים מעמד של *auteur*, שהוא עצמו מעמד שמקפל בתוכו את הצורך לבקר את הטקסטים, אם לא את המכלול, בכלים אשר באופן מסורתי משמשים לניתוח של אמנות "גבוהה". בולט בעניין זה ציטוט ידוע של המבקר והמפיק ג'ון לנדאו (Jon Landau): "הקריטריון של האמנות ברוק הוא היכולת של המוזיקאי ליצור עולם אישי, כמעט פרטי, ולבטא אותו במלואו"⁵. הגדרה זו מותירה גמישות רבה בהיבט הנושאי-תוכני, אך לנדאו מדגיש את ההיבט האישי, ומוסיף – "כמעט פרטי".

5. Quoted in Shuker, 2005, 15

בעוד כתיבה ושירה בגוף ראשון היו לאורך ההיסטוריה כולה, רק סביב 1970 התחולל מפנה הקונפסיונאליזם (confessionalism) בכתיבה הפופולרית, שבמהלכו הפכו חוויות אישיות ורפלקטיביות, ולעתים אף קשות או מביכות, לחלק מההגדרה של סגנון יצירה, ביצוע והגשה. לפי שאמווי (Shumway), המייצגים המובהקים הראשונים של נישת המבצע-יוצר היו ג'יימס טיילור, ג'וני מיטשל, קרול קינג, ג'קסון בראון וקרלי סימון.⁶

הבלוז, אביו מולידו של הרוק, כבר הכיל בתוכו את הגרעין של חשיפת החוויה האישית והראייה הביקורתית שאפיינו בהמשך את הקטגוריה של המבצע-היוצר, אף שרבים מאמני הבלוז לא ביצעו יצירות מקוריות, וכשכבר עשו זאת – נשענו על שינויים שערכו ביצירות קיימות. נושאים שחשיפתם נחשבה מהפכנית אצל הרוקרים של שנות ה־60 – קנאה אלימה, חוסר־סיפוק מיני או אחר, התמכרות, חולשה – היו נפוצים במסורות הבלוז השונות, ובעיקר בזו של הדלתא של המיססיסיפי בשנות ה־30. האמן המבצע את שיריו צמח אפוא מתוך הבלוז, אך בתהליך של שינוי והבשלה. את המעבר של המבצע-היוצר מהבלוז אל הרוק ניתן לראות גם כמעבר גיאוגרפי שבו נעו דפוסי האינדיבידואל הבלוזיים ממרחבי הדלתא אל הצפון דרך נתיב 61 המיתולוגי, Highway 61. נתיב זה, שהיה דרך פיזית שנעו בה יותר ממיליון שחורים מהדרום העני והמסוגר אל החברה הצפונית הדינמית והמשוחררת, היה אם כן גם מסע רוחני. ואכן, רגע מכוון ביצירת המבצע-היוצר היה יציאת תקליטו של בוב דילן "Highway 61 Revisited" בשנת 1965.

דילן החל את הקריירה שלו כמבצע של שירי בלוז ופולק (11 מתוך 14 השירים בתקליטו הראשון היו ביצועים של שירים מוכרים), אך כבר מהתקליט השני הוא התמקד ביצירה מקורית, ושיריו זכו לפרסום נרחב גם בביצועם של אחרים, לעתים שבועות ספורים לאחר פרסום הביצוע שלו עצמו. בשנת 1965 העביר דילן את הדגם המוכר של הסינגר-סונגרייטר מהפולק והבלוז, שם היה מקובל, לסגנון הרוק. הרגע האיקוני שבו התרחשה הטרנספורמציה הזו – מ"החשמו"ל של דילן עם "Bringing It All Back Home" (אלבום שיצא במרץ 1965, מספר חודשים לפני "Highway 61"), דרך הסקנדל המתוקשר בפסטיבל הפולק בניופורט ביולי של אותה שנה, כשדילן הופיע עם להקת ליווי חשמלית – הושלם עם יציאת "Highway 61 Revisited" באוגוסט. התקליט שנשא את שמה של הדרך הפיזית ממרחבי הדלתא אל הכרך השלים אם כן את תהליך ההגירה של דמות המבצע-היוצר

6 Shumway, 2016, 11–20.

מהבלוז אל הרוק דרך מחזות הפולק.⁷ בישראל נותרה השפעת שיריו המוקדמים של דילן חזקה גם לתוך תקופת הרוק של דילן, וגרסאות הכיסוי המקומיות המשיכו להתרפק על דילן המוקדם.⁸ תהליכים מקבילים בבריטניה תרמו גם הם לשינוי הזה, ושיקפו אותו באופן מובהק (למשל, ג'ון לנון שילב בהדרגה תמות מחייו האישיים ואמירות פוליטיות נוקבות. הוא החל בתהליך זה עם חזרתם של הביטלס מביקורם המכונן בארצות הברית בפברואר 1964, והתמיד בו עד שנותיו האחרונות בניו-יורק).

קבוצה נוספת של זמרים-מבצעים, אשר רבים מהם התמקמו בלורל-קניון באזור לוס אנג'לס, הושפעה מתרבות-הנגד של שנות ה-60. זמרים-מבצעים אלו היו קשורים לזרם הפולק, וחלקם זכו להצלחה ניכרת בישראל. כך למשל הוציא צמד הפרברים כבר ב-1972 תקליט מחווה לשירי סיימון וגרפונקל, מתורגם לעברית, וצילה דגן שרה משירי קרול קינג (במיוחד זכור הביצוע ל-"You've Got A Friend" בתרגומו של אהוד מנור, 1977). בשנות ה-70 בחרו הזמרים הישראלים לבצע משירי קבוצה זו, שזוהתה כאמור יותר עם מוזיקת פולק, ושאפשרה לבטא טקסטים אישיים ואינטימיים אולם התרחקה מאמירות חברתיות נוקבות ופוליטיות (באופן מעניין בחרו בשיריהם של יוצרים יהודים כפול סיימון וקרול קינג). את הדגם הבעט, המוחה והפוליטי של הזמר-המבצע אימצו יוצרים מקומיים בשנות ה-80.

לאור זאת, ובמבט רחב על תופעת המבצע-היוצר, ניתן להבינה גם דרך הקשר והמתח שבין ההיבט הקולקטיבי והאישי, וכן דרך העיסוק בבעיות חברתיות עכשוויות. משברי שנות ה-60 והדהודם במפגיע וברמיזה ביצירה האמנותית אפשרו לשירי רוק (או ליצירות רוק) לנחול הצלחה ביקורתית ומסחרית (ולא דחייה מוחלטת, כפי שהיה קורה לפני עליית תרבות הנגד), עד שהשילוב בין החוויה הפרטית והפנימית עם זו הקולקטיבית החל להיתפס כסממן מובהק לאותנטיות.⁹

7 Wald, 2015.

8 ההתרפקות על שיריו המוקדמים של דילן והפוטנציאל הפרשני הרחב לגביהם מודגמים בתרגומיהם השונים של יהונתן גפן (1974) ושל נעמי שמר (1982) לשיר "Blowin' in the Wind" (1963).

9 במספר רב של להיטים של הביטלס, הפינק פלויד ופוליס ניתן להבחין בשילוב בין כתיבה בגוף ראשון לדיון במלחמות ובתהליכים גיאופוליטיים רחבי היקף. אין זה מפתיע שכותביהם של שירים רבים מסוג זה פצחו מאוחר יותר בקריירה סולנית.

האמן הכותב-מבצע בישראל בשנות ה-60 וה-70

ניתן להניח שהאתוס הקולקטיביסטי והמגויס שרווח בישראל של שנות ה-60 עיכב את התפתחותו של האמן המבצע את שיריו בזירה המקומית. הלהקות הצבאיות, שהיו דומיננטיות במוזיקה הפופולרית, לא הותירו מרחב למבצעים לכתוב, ולכותבים להתבטא באופן אישי. אפילו נעמי שמר, מהיוצרות והמבצעות הפוריות והפופולריות ביותר, הייתה מחויבת לחברה הישראלית, וכבת לקבוצת כנרת – לאתוס הקיבוצי בפרט. גם אם בחלק משיריה נמתחה ביקורת, הרי היא מעודנת, מוסווית ו"קלה לעיכול". שיריה של שמר מהווים עדות לכך שעד ראשית שנות ה-70 הייתה ההשפעה האמריקנית על החברה הישראלית זניחה, ודאי בהשוואה לעתיד לבוא. ואומנם, הנוכחות המסיבית של התרבות האמריקנית בישראל אחרי שנות ה-60 היוותה שינוי משמעותי בהתפתחותה של החברה הצעירה ששינתה את פניה. ישראל, שקמה לאורו של אתוס קולקטיביסטי וחלוצי, עברה שינוי רדיקלי עם חדירת הקפיטליזם והצרכנות בסגנון אמריקני. עדות להשפעתה הגוברת של ארצות הברית על ישראל ניתן היה למצוא בסממנים רבים משנות ה-70 ואילך – מההסתמכות על מערכות נשק מתקדמות מתוצרת ארצות הברית ועד להשפעתה הגוברת של מוזיקה אמריקנית, ובאופן ספציפי מוזיקת רוק.¹⁰

דווקא אצל אריק איינשטיין, שלא היה מבצע-יוצר, ניתן לראות סימנים מטרימים לעלייתה של הקטגוריה, והוא אף שימש זרז לעלייתה בתרבות הישראלית. בהשפעתם הברורה של הביטלס החל איינשטיין, שלא הלחין, לשזור בטקסטים ששר התייחסויות למעגל החברים שלו (חבורת לול), ולתעד את עצמו כמוביל את תהליך יצירת השירים שלו, הן במעורבות ובשיחות עם כותב השירים העיקרי שלו באותה העת שלום חנוך, הן בעבודה באולפן עם להקת הצ'רצ'ילים. אולם איינשטיין מציב אתגר בפני הדיכטומיה של זמר-מבצע אל מול זמר-מבצע הכותב את שיריו. מצד אחד הוא נתפס כהולך בתלם של אלביס פרסלי: כוכב-על דומיננטי שעולה בזכות היותו מבצע מעולה היודע לבחור בקפידה את השירים המתאימים לסגנון הביצוע שלו, ונכתבים על-ידי אחרים. שלא כמו פרסלי, שהרבה להופיע עם גיטרה, איינשטיין לא ידע לנגן. אך מן הצד האחר, ובניגוד למודל של פרסלי, איינשטיין כתב מילים לשירים רבים ששר לאורך הקריירה שלו, שירים שהלחינו אחרים. כך נותר איינשטיין כדמות לימנילית, אמן מבצע שאינו מוזיקאי, אך

10 למרות שמספר מחקרים עסקו בשינוי העומק הזה, שעיצב מחדש את פניה של ישראל, היבול המחקרי דל יחסית לחשיבותה ולהשפעתה המתמשכת של הרה-אוריינטציה הזו.

שותף לכתיבה של חלק מיצירתו. אולם גם השירים שכתב אינשטיין, שנודע באישיותו המסוגרת, אינם חושפניים במפגיע או ביקורתיים, מאפיינים שהם פן מרכזי בקטגוריה של המבצע-היוצר של שנות ה-60 ואילך.

שלום חנוך, שותפו של אינשטיין בסוף שנות ה-60, שהפך לאחד מגדולי המבצעים הכותבים את שיריהם בתרבות הישראלית, כבר כשותף הזוטר של אינשטיין החל להתבסס הן כמבצע, הן כמלחין, הן כמחבר טקסטים. בתקופה מוקדמת זו של אלבומי היצירה המשותפת "שבלול" ו"פלסטלינה", שבה חסה חנוך עדיין בצילו של אריק אינשטיין, השירים שביצע בעצמו הפכו אישיים יותר ("מאיה"), או למצער, שירים בעלי חזות אוטוביוגרפית שמתארים מציאות קשה ושונה מאוד מזו שהמחבר הגיע ממנה ("שחק אותה"). למרות הסימנים המוקדמים בראשית שנות ה-70, הבשלתו של חנוך המבצע-היוצר הגיעה רק בסוף אותו עשור, ובמקביל להבשלתו של שלמה ארצי כיוצר-מבצע. רק ב-8'1977 יצאו האלבומים "אדם בתוך עצמו" (חנוך) ו"גבר הולך לאיבוד" (ארצי), וסימנו את תחילתה של תקופה חדשה במוזיקה הפופולרית בישראל. כדי ששינוי זה יתרחש היו צריכים להבשיל שני תהליכים: מעבר לכתיבה ושירה של מוזיקת רוק בעברית, והשלת האתוס הקולקטיביסטי לטובת הפרטי.

מלחמת העולם השנייה בארצות הברית, והקמת המדינה ובניית האומה בישראל, הביאו בשתי החברות הללו, השונות בתכלית, לכינונו של קונצנזוס לאומי רחב בשנות ה-50 וה-60. אולם מסוף שנות ה-60 בארצות הברית ומשנות ה-70 ואילך בישראל החלה הסולידריות החברתית להיסדק. תפיסות של קונצנזוס לאומי, זהות לאומית, חובה אזרחית ואחריות קיבוצית, כמו גם עלייתו של זיכרון היסטורי ביקורתי, החלו לערער במפגיע על הסדר הישן.¹¹ אחד המאפיינים החשובים של הרה-אוריינטציה הזו היה החלפה של הגישה הקולקטיביסטית ושל אלו הדוגלות באחריות חברתית באינדיבידואליזם – תפיסה פוליטית וחברתית שהדגישה חירות ואחריות אישית. תפיסות אינדיבידואליסטיות צמחו במערב זה מאות שנים, ונהוג לראות בהן סממן של עליית המודרנה.¹² אולם האינדיבידואליזם של העשורים האחרונים, ובפרט זה של המאה ה-20, התמקד בערכים ובנורמות המוכוונים לטובתם ולרווחתם של פרטים, והדגיש במיוחד פרטיות, כמו גם

11 Rogers, 2012

12 הפילוסוף צ'רלס טיילור רואה את ראשית תהליך העומק הזה ברפורמציה הפרוטסטנטית ובנטייתה לביקורת ולחשיבה עצמאית. ראו Taylor, 1992.

התנגדות לסמכות היררכית ולאופני שליטה חברתיים, מוסדיים, מסורתיים ופוליטיים על האינדיבידואל. מצב עניינים כזה, כפי שנראה, היווה כר פורה לעלייתו של הזמר המבצע את שיריו, קטגוריה אמנותית וחברתית שנטתה לבטא התכנסות פנימה לעולמות אישיים, ואף ביקורת על החברה הקונפורמיסטית. אם צמיחתן של האינדיבידואליות, ההתרסה והמחאה מתוך שורשי הבלוז והפולק יכולות להיתפס כתהליך כמו־אורגני, הרי שצמיחתן מתוך שורות הלהקה הצבאית יכולה להיראות מאולצת. ניסיונות לתאר את תהליך המעבר המורכב מן הלהקות הצבאיות אל הרוק האינדיבידואליסטי (הרוקזציה של המוזיקה הפופולרית הישראלית) נעשו למן שנות ה־90, הן במדיה רדיופוניים וטלוויזיוניים (בעיקר של העורך יואב קוטנר) הן בשדה האקדמי.¹³ מקרב הדמויות המרכזיות שנסקרות במאמר זה, פעילותו המוקדמת של אריק איינשטיין נסקרה בעיקר מהזווית החברתית-פוליטית,¹⁴ ואילו יצירתו המוקדמת של שלום חנוך זכתה לניתוח מוזיקלי שחשף את האופן העדין שבו שזר השפעות מעולמות הבלוז, הפולק והרוק הפסיכדלי.¹⁵

אחד החסמים לעלייתו של היוצר המבצע את שיריו היה התפיסה הרווחת כי השפה העברית פשוט אינה מתאימה לשירי רוק ("ביט"). "אין עתיד לשירי קצב בעברית", חשבו רבים, "הקהל לא אוהב אותם [מפני ש] הם נשמעים כניסיונות גרועים לחקות מקצבים מערביים". ב"עיונות" שנערך ב־1970 בין חברי להקת עוזי והסגנונות, שביצעה שירים באנגלית בלבד, לבין להקת השוקולדה, שהחלה באותה תקופה לעבור משירים לועזיים לשירים בעברית, שטחו שני הצדדים את עמדתם. היה ברור לכול כי "כל הניסיונות עד עכשיו לשיר 'ביט' בעברית היו כישלון... ואף אחד ברדיו לא רצה לשמוע את זה", כולל "קריינים ועורכי התוכניות", שלהם "יש משהו נגד הלהקות הקצב" ששרים בעברית. אבל בראשית שנות ה־70 הייתה למתנגדי הרוק'נ'רול העברי טענה בסיסית יותר מהפוטנציאל המסחרי של השימוש בשפה במוזיקה עכשווית, שכן נראה להם ש"הצליל של השפה העברית הורס את ה'ביט'" וש"המילים העבריות הורסות" את המלודיה. בקיצור, "מוזיקת פופ נשמעת טוב רק באנגלית". לשאלה "מה היית דורש משיר עברי כדי שתשיר אותו?" ענה חבר להקת הסגנונות: "שיהיה שיר באנגלית".¹⁶

13 גם חלקים מצומצמים מתוך ספרי עיון רחבי היקף עסקו בנושא. ראו לדוגמה: רגב, 1995, ובהמשך מחקרים אקדמיים בהיקף מלא, ובראשם 137–88; 90–112; Regev & Seroussi, 2004.

14 Dubnov, 2015.

15 קטורה, 2014; פלטי וקטורה, 2021; ראו גם כהן, 2017. לא ידוע לנו על התייחסות מחקרית להיבטים אלו ביצירתו של ארצי.

16 כל הציטוטים בפסקה זו לקוחים מ"פזמוני פופ בעברית – כן או לא?", עמ' 6–7.

במבט לאחור היוו שנות ה-70 נקודת מפנה בכל הנוגע לשימוש ברוק המושר בעברית. צביקה פיק הצעיר, חבר להקת השוקולדה, סיכם את עמדתו בעניין: "מה קרה לכל הלהקות הישראליות ששרות באנגלית?" שאל. "נסעו לחוץ לארץ, חזרו וגמרנו". מסחרית, לא הצליחו הישראלים לפרוץ את גבולות המדינה. הפוטנציאל להצלחה, טען פיק, טמון במעבר לשפה המקומית. "תסתכל מה שקרה לנו מהיום בו החלטנו לעבור לשיר בעברית. להישגים שהגעתי במשך שלושה חודשים... לא הגעתי בלהקות הקצב במשך שלוש שנים" של שירה באנגלית. למעבר לעברית היה גם מרכיב מעמדי ואתני. לדברי גבי שושן, חבר השוקולדה: "כשאתה הולך בדיזינגוף ורואה אנשים עם פרצופים קצת יותר לבנים אז אף אחד לא שם" על להקות הקצב ששרות באנגלית. אבל עם המעבר לעברית "אנשים מפורסמים כותבים לנו שירים... קיבלנו גם תפקידים ראשיים בגרסה העברית של 'שיער'¹⁷.

בעיה יסודית ביצירת פופ ורוק בעברית הייתה הקושי לתרגם או למצוא מקבילות עבריות לשלל קריאות ומילות קישור נפוצות, אשר תפקדו (קצבית ומוזיקלית) כאבני יסוד בפופ וברוק באנגלית. בשיר הפותח את התקליט הראשון של הביטלס ("I Saw Her Standing There"), מרפדים לננו ומקרטני את תוכנו של השיר (מפגש בין הדובר לנערה צעירה על רחבת הריקודים) בשלל קריאות חד-הברתיות: הספירה One, two, three, four בפתח השיר, והמילים well, oh, ooh, boom, now, yeah, ומנצלים את מאפייני ההגייה של מילים מסוימות (למשל, ניצול התנועה i לצורך "עלייה" בצליל על המילה mine). השיר החותם את האלבום "Twist and Shout" עושה שימוש בהבלעה פונטית במילים (c'mon) Come on והופך אותן לקצביות יותר, ואף מדגים שלל פניות סטנדרטיות לדמויות נשיות (girl, baby, honey). הצורך לחקות מאפיינים אלה של "שפת" הרוק האנגלית אֶתגר את כותבי השירים בעברית. אחד הניסיונות החלוציים לשיר רוק'נ'רול בעברית ("הו! ילדונת" של צאל יונגרייס ולהקת ההדים, 1963) "חוגג" את האתגר הטקסטואלי: המילה "ילדונת", הבאה להחליף את girl או baby האנגליות, היא דו־משמעית, אך בניגוד למילים האנגליות המסמנות, בהקשר הרוק'נ'רולי, נערה בוגרת, "הו! ילדונת" יוצא מחוץ להקשר של סצנת רוק'נ'רול עשירה ושופעת, וכך נחשפת דו־משמעות בסוף השיר: התיאורים שרמזו על חופש מיני מתגלים כתיאור תמים של "ילדונת" בת שנה. בהמשך נעשו ניסיונות הפוכים – לנצל את צלצולן של מילים עבריות הנשמעות כמו קריאות רוק אנגליות. ואכן נראה שלצד החדשנות שהציגה להקת תמוז, טרם נדון במחקר התפקיד שמילאה בהטמעתן של

17 שם, שם.

הקריאות "הו, לא!", ההגייה הרשלנית "כע" של המילה "כן" (המקילה על ההגייה הרצופה "כן, כן, כן"), וההבלעה הפונטית "אנ'לא" במלים "אני לא".

ייתכן שההתנגדות הזאת לא הייתה רק אסתטית, ונשענה על יותר מההנחה שעברית לא מתאימה למוזיקה סלונית, ומאוחר יותר לרוק. שפת התנ"ך שהווייתה הייתה מזוהה מהעשורים הראשונים של המאה ה-20 עם הפרויקט הלאומי הציוני ועם האתוס הקולקטיביסטי. שפת החלוצים הייתה שפה של הקרבה ובנייה, ולא נותר בה מרחב רב לביקורת "בורגנית". מבלי להפחית מהאומץ שהפגינו תמלילנים – מאברהם שלונסקי ועד חיים חפר – בשילוב סלנג בשיריהם, השפה העברית התאימה, ככלל, לסגנון של "שירי ארץ ישראל", אשר הרבו לבטא כמיהה קבוצתית, אהבת מולדת, והקרבה למען הכלל. להתנגדות לשירת רוק בעברית היה אם כן פן אידיאולוגי, שראה בשירה כזו פגיעה וכרסום באתוס השולט. רק כשהתגברו הכותבים-המבצעים על שתי מכשולות אלו התבסס המבצע-היוצר הישראלי. בדומה לתהליך שהתרחש בארצות הברית, ובאופן שחיקה אותו, הסינגר-סונגרייטרים הישראליים היו צריכים לעלות על Highway 61 מטפורי ומקומי, שייקח אותם מהקיבוץ אל העיר הגדולה, ממשמרות לתל אביב. היה זה תהליך "דחוס" ומהיר יותר מזה שקרה מעבר לים: בניגוד לתהליך האמריקני, תהליך "ההתבגרות" של הרוק הישראלי לא ביטא מסורת של נדודים מכפריות ענייה, אלא של מעבר חד מאתוס קולקטיביסטי אל אורבניות שסימלה את האטומיזציה הגוברת של החברה הישראלית ואת ההתמקדות בפרטי.

שלום חנוך ושלמה ארצי המוקדמים

"אדם בתוך עצמו" (1977), תקליט הסולו הראשון של שלום חנוך (בעברית), שסימן את ראשיתה של קריירה סולנית של למעלה מארבעה עשורים, נתפס בראייה לאחור כרגע ההבשלה של אחד מחשובי המבצעים-יוצרים בישראל. קדם לו התקליט "Shalom" (1971) שהקליט חנוך בלונדון, ואשר נחל כישלון מסחרי צורב, אף שנכללו בו שירים שכבר זכו להצלחה מקומית כחלק מהאלבום "שבלול". למרות תחושותיו הקשות של חנוך עצמו בנוגע לתקליט, אין ספק כי הכתיבה והשירה באנגלית, כמו גם הניסיון לסגל הפקה קולית אגרסיבית יותר משהיה רגיל, היתוו את דרכו לתפקיד שמילא כפרונטמן (frontman) בתמוז, לא פחות מאשר לדרכו כמבצע-יוצר בשל.

כפי שקרה גם עם יוצרים מבצעים בולטים אחרים בהמשך (דני סנדרסון, יהודה פוליקר, יזהר אשדות), תקליט הסולו הראשון של חנוך הגיע אחרי יותר מעשור של יצירה אינטנסיבית עם שותפים ועם להקות – מהשלושרים, דרך אריק איינשטיין ועד להקת תמוז.¹⁸ התקליט "אדם בתוך עצמו" משקף במלוא עוצמתם את שני המתחים העומדים בבסיס היצירה האישית של הרוק הישראלי, הקולקטיבי-אינדיבידואלי והכפרי-עירוני. בשיר הפותח, "שביתה", נראה שחנוך רחוק מהאידיאל האוטוביוגרפי: לא רק שהדובר השירי הוא פועל חסר-שם, גם דבריו של הפועל נוסחו לא על-ידי חנוך, אלא על-ידי חברו הוותיק ממשמרות, מאיר אריאל.¹⁹ אוטוביוגרפית או לא, הסיטואציה המתוארת בשיר מבטאת במובהק את הקונפליקט הקולקטיבי-אינדיבידואלי: הדובר הוא פועל שובת שמתבצר במפעל, אולם שובר את השביתה ובורח מהמפעל, כשהפזמון החוזר מסגיר את המוטיבציה מאחורי בריחתו – געגועים, או צורך מיני, אשר יכולים לבוא על סיפוקם רק בבית. אלא שהריחוק כאן הוא רק למראית עין. ההשראה לשיר הגיעה משביתה אמיתית שפרצה בינואר 1962 בבית-החרושת "תעל", שהיה בבעלות חלקית של קיבוץ משמרות. גם הלשון הציורית של אריאל אינה מנותקת מהאופן שהעיתונות דיווחה על השביתה בזמן אמת,²⁰ זאת על אף שפרטים שונים במילים מטשטשים את הקשר לשביתה ההיסטורית והטראומטית במשמרות.²¹ חנוך העיד כי הוא זוכר שעיונות הפועלים השובתים בבית החרושת כלפי אביו, חיים חנוך, שהיה מנהל המפעל, גרמו לו לחוש "לכוד" ו"במצור".²² אף שמילות השיר מתמקדות בשובר השביתה, ברגשותיו ובצרכיו, השביתה במפעל "תעל" נגעה בעצבים החשופים של החברה הקיבוצית, ואנשי קיבוץ משמרות (שהיו מיעוט מקרב עובדי המפעל) נחשדו מלכתחילה כמי שעלולים לשבור את הסולידריות של העובדים.²³

למעשה, למעט "שביתה", ו"רק לרקוד" הקליל, כל שאר שירי התקליט יכולים להתפרש כזוויות התבוננות על חוויית הזרות בעיר הגדולה, ואכן התפרשו כך בזמן אמת.²⁴ החל

18 פלטי וקטורזה, 2021.

19 אריאל היה ודאי טוען שבכך חנוך "רחוק מעצמו פעמיים".

20 "השביתה פרצה כמו אש" של אריאל מול "שביתה פראית פרצה" בדיווח **במעריב**; "יש צעקות ויש מכות" אצל אריאל מול "היו התנגשויות. היו פצועים. היו מאסרים", בדיווח בדיעבד **בהארץ**. שמואל סולר, 1962, עמ' 14; זיו-אב, 1962, עמ' 2.

21 כך למשל, השורה "בטלוויזיה אף אחד לא נבהל" התאימה אולי לרוח התקופה ב-1977, אך לא לשביתה של 1962, טרם תחילת שידורי הטלוויזיה בישראל.

22 קלדרון בשיתוף זהבי, 2016.

23 זיו-אב, 1962.

24 חרסונסקי, 1977.

ב"טיול ליפו", שם מתאר חנוך טיול בעיר מנקודת מבט שאינה של משתתף פעיל, אלא של מתבונן דמוי פלנור (flâneur) פריזאי של המאה ה-19, דרך הבדידות העירונית המפורשת יותר ב"לילות שקטים", שיר שבו הוא מציג את תחושת הזרות שלו כצעיר יוצא קיבוץ המגיע לעיר הגדולה, וכלה ב"עיר זרה", העוסק במפגיע בזרות האורבנית. ב"שעונים" הדובר מתבונן מהצד בחברה החומרית אשר מתנהלת על-פי שיקולים קרים ("הלב דופק שישים על כל צעד שעובר") עד אובדן החום האנושי ("אין זמן, אין מילה חמה"). בשיר הנושא, "אדם בתוך עצמו", הופכת הבדידות עצמה למושא ההתבוננות, והשיר מתאר את הקיום האנושי כאטומיסטי במפגיע. מבחינה מוזיקלית התקליט אינו מקשיח את הקו הרוקי שאפיין את תמוז, אלא, למרבה ההפתעה, נסוג אל צליל רגוע יותר, שמושפע מסגנון הפיוז'ן האמריקני – רוב ההרמוניה נחלקת בין הפסנתר, הפסנתר החשמלי והגיטרה האקוסטית; הגיטרה החשמלית המובילה מופיעה רק לפרקים; התיפוף ה"רוקי" של "שביתה" מפנה במהרה את מקומו לתיפוף מרומוז יותר, העושה שימוש נרחב במצילות ובכלי הקשה (תוף מרים, משולש). הטון האקוסטי השולט באלבום, יחד עם הטקסטים המסמנים את המשך ההתכנסות אל האינדיבידואליות של הרוק ואל נקודת מבט אוטוביוגרפית שהפכה למרכזית במהלך השנים הבאות, מתווים את הדרך להפיכתו ההדרגתית של חנוך, יחד עם אחרים, לסינגר-סונגרייטר בתבנית המוכרת של מוזיקת הרוק.

מייד אחרי העבודה על "אדם בתוך עצמו" הפיק שלום חנוך גם את תקליט הסולו הראשון של מאיר אריאל, "שירי חג ומועד ונופל". סמיכות ההקלטה, והחפיפה הנרחבת בין קבוצות האנשים שהיו שותפים ליצירתם של שני התקליטים, מקילים על ההשוואה ביניהם.²⁵ אריאל, שהתפרסם כ"צנחן המזמר" לאחר ששירו "ירושלים של ברזל" ללחן של נעמי שמר ל"ירושלים של זהב" זכה להכרה ציבורית רחבה, היה כשלעצמו גורם משמעותי בעלייתו של המבצע-היוצר הישראלי. לאחר יציאת המיני-תקליט "ירושלים של ברזל" נטש אריאל את האספירציות האמנותיות שלו למספר שנים, שבהן נסע עם משפחתו לארצות הברית כשליח של התנועה הקיבוצית. בשנים אלו הכיר לעומקה את המוזיקה האמריקנית והושפע ממנה, ובראש ובראשונה מבוב דילן.²⁶ כמו דילן, הייתה כתיבתו המוזיקלית של אריאל אינטואיטיבית על גבול זרם התודעה, והטקסטים שלו היוו צומת של רבדים ומשלבים שונים של השפה.

25 שני התקליטים הוקלטו באותו הזמן על-ידי טומי פרידמן באולפני טריטון, עם אלון הלל בתופים ואוהד אינגר בגיטרה בס.

26 קלדרון בשיתוף זהבי, 2016.

"שירי חג ומועד ונופל" נע על המנעד הסגנוני שבין פולק־רוק וקאנטרי. גם כאן הגיטרה האקוסטית בקדמת הבמה, אך הפעם מצטרף באופן מפתיע הכינור, במקום הגיטרה החשמלית, שכמעט אינה מופיעה בתקליט. מבלי להפחית ממורכבות הסיטואציות האישיות והפילוסופיות שמתאר אריאל בשירי האלבום, נראה כי הוא מציג תמונת מראָה של הזרות העירונית אצל חנוך: התצלום שעל העטיפה מציג את מאיר אריאל שוכב בנינוחות על ענף איקליפטוס בחורשה ליד משמרות, קיבוצם המשותף, ובשיריו מרבה אריאל להשתמש בביטויים המסגירים היכרות והיטמעות בתוך זירת ההתרחשות הכפרית: ב"שיר כאב", למשל, הוא מתאר את הצעיר הערבי כ"מורה באיזה כפר במשולש, משתתף בבימת חובבים מעורבת, של המועצה האזורית שלנו – המעורבת", וכל הגיבורים של "ארול" מזכרים בשמותיהם הפרטיים ובכינוייהם – עלילות השירים מיועדות לאוזניים מקומיות. לא הזרות היא מקור המצוקה ביצירה זו, אלא להיפך, ההיכרות עם הקהילה הקיבוצית הסגורה ועם התככים בתוכה. ואם תקליטו של אריאל מהווה מעין תזכורת למקום שממנו יצא שלום חנוך אל האודיסיאה העירונית שלו, הרי ששיר אחר, שיצא שנה קודם לכן, של חנוך יובל, גם הוא כמו חנוך ואריאל בן קיבוץ משמרות, מראה כיצד המרחבים הכפריים של דרום ארצות הברית נותרו אידיאל בלתי־מושג עבור זמרי "הפולק" המקומיים. תרגומו של אבי כהן (לימים במאי טלוויזיה חשוב) לשיר "Take me Home, Country Roads" של ג'ון דנוור, יוצר בידועין אידיאליזציה של מרחביה הפתוחים של ארצות הברית ("לא הייתי בכך אף פעם, לא ארצי את, לא נוף ילדותי, אך עולים בי, כמו מתוך חלום, הנופים הרחבים של הדרום"). כשיוֹבֵל, בן הקיבוץ, שר בשנת 1977 את אחד משירי המבצע-היוצר המוכרים ביותר, הוא כבר שחה נגד הזרם בְּסִפְרוֹ על נופים ומרחבים כפריים. באותה שנה ממש יצא כאמור "אדם בתוך עצמו" של חנוך, שסימל את היציאה מהכפר אל העיר. באותה שנה הוקלט, ויצא בשנה שלאחר מכן, תקליט מפתח נוסף באותו תהליך, "גבר הולך לאיבוד" (1978) של שלמה ארצי.

כמו שלום חנוך, גם שלמה ארצי החל את הקריירה שלו בלהקה הצבאית, אך דרכו אל קדמת אצטדיונים מלאים ככותב המבצע את שיריו הייתה שונה. כזמר-מבצע הגיע ארצי למעמד "כוכבות" מהר מחנוך, אך מרגע שניסה לסגל לעצמו תדמית רצינית ועמוקה יותר כזמר-מבצע התגלתה כוכבות זו כחרב פיפיות. בזירת פסטיבלי הזמר, למשל, זוהה ארצי עם "פתאום עכשיו, פתאום היום" המתקתק, שאיתו קטף את המקום הראשון בפסטיבל של 1970, בעוד חנוך, שחיבר את "פראג" ונדחק למקום השביעי בפסטיבל של 1969, זוהה עם שיר המציג אמירה פוליטית אמיצה ונותר "אנדרדוג". ארצי גם כיכב בערבי שירי המשוררים של גלי צה"ל ב־1972 וב־1973, ותרם (למרבה הפרדוקס) לתנועה שהתריסה

נגד פסטיבלי הזמר וביקשה להציע אלטרנטיבה "גבוהה" יותר. גם חיבור זה לא העלה את קרנו בעיני המבקרים ולא שיווה לו תדמית של יוצר מקורי. רק לאחר עשרה אלבומים מצא ארצי את הקול הייחודי שלו, שאותו המשיך לטפח במשך עשורים. ואומנם ניתן לראות את "גבר הולך לאיבוד" (1978), אלבומו האחד עשר, שיצא שנה לאחר "אדם בתוך עצמו" ובאותה שנה של "שירי חג ומועד ונופל", כתקליט הבשל הראשון של שלמה ארצי. נראה שגם ארצי עצמו שותף לדעה זו, כיוון שכשהוציא בשיא הצלחתו אלבום משולש רטרוספקטיבי הוא לא כלל בו שירים מעשרת אלבומיו הראשונים, אלא רק מ"גבר הולך לאיבוד" ואילך. על אף שב"גבר הולך לאיבוד" ישנם שירים שעונים לחלוטין על ההגדרה של הזמר-המבצע-את-שיריו, ושיר הנושא במיוחד, ארצי אינו מתפקד שם כמבצע-היוצר "על מלא". באופן פרדוקסלי הוא חתום כמלחין על טקסטים של משוררים ("רק עלה", "כמו ציפור"), ודווקא את הטקסט האישי ביותר בתקליט, "בלילות אני מתגעגע", הוא נתן לחנן יובל להלחין.

"בלילות אני מתגעגע" משקף את תַּמַּת הנדודים – ארצי מתאר נסיעות לילות, זרות בסיטואציות חברתיות, אולי אפילו גלות (כפי שנרמז מהמשפט הסתום על "המולדת הישנה" ומהגעגועים המפורשים ל"מה שהייתה לי תל-אביב"). מבחינה מוזיקלית התמונה כאן מורכבת. כמו שלום חנוך, שרגלו האחת עדיין הייתה נטועה בפולק ובפיז'ו, גם ההפקה המוזיקלית של "גבר הולך לאיבוד" אינה מובהקת כרוק, וקורצת לאופנת שירי המשוררים, לקנון הביטלס, ואולי אף לסגנון הרוק המתקדם, שלא קנה לו שביטה בישראל. האלבום ממוסגר צורנית על-ידי השיר השני והשיר האחרון ("רק עלה" ו"כמו ציפור" בהתאמה), שהטקסטים שלהם (של נתן יונתן) מתכתבים זה עם זה. מסגור זה, דמוי אלבום קונספט, יחד עם ההקדמה המשמעותית של הפסנתר (בסגנון קית' אמרסון) בשיר הנושא, או חילופי המקצב והעיבודים הבומבסטיים ב"את מספרת" וב"אל תוך העיר" – מזכיר לא מעט את הצליל של להקת קינג קרימזון הבריטית ערב התפרקותה (הזמנית) ב-1974.

אם חנוך וארצי המוקדמים הגישו למאזין הישראלי גרסה מעודנת ומסוגגנת, פואטית והגותית, של דמות המבצע-היוצר הבודד, הרי שתקליט הבכורה של דני ליטני "יחס חם" (1978), הוסיף לדמות זו את הנופך החושפני, האקסהיביציוניסטי, שהיה מזוהה עם הבלוז המוקדם. ליטני (יליד 1940) מבוגר משלושת הזמרים שיצירתם נדונה לעיל, ונקודת המבט המוצגת בתקליטו הראשון אכן בוגרת יותר. ההיזכרות, לעתים אף הזְקנה, ממלאת תפקיד מרכזי בטקסטים. כמו ארצי, שילב ליטני בתקליט הבכורה שירים שלו לצד לחנים לטקסטים שכתבו אחרים. המְשלב הלשוני הגבוה של הטקסטים שהלחין, פרי עטן של רחל

שפירא ולא גולדברג (ואפילו דוד אבידן ונתן זך), הדגיש את המשלב הלשוני היומיומי של ליטני הסונגרייטר. השירים המקוריים ששילב ליטני בתקליט הבכורה, האוטוביוגרפיים לפחות למראית-עין, מעבירים סנטימנט של בדידות עירונית, מעין וריאנט של הבדידות המוכרת מבלוז הדלתא ושל ההתמודדות הבלתי-פוסקת עם קשיי החיים, המזל והאהבה, בעוד הסגנון המוזיקלי מושפע ישירות מהשיקגו בלוז ומהפאנק (המפיק המוזיקלי של התקליט היה פרד פילד האמריקני). בשיר הנושא "יחס חם", מצהיר ליטני על מוכנותו להתפשר ולוותר מראש על סיפור אהבה "מושלם" עם נמענת השיר. ב"היום בו נפלו השמיים" מציג ליטני בגוף ראשון דמות שמזכירה אותו "הולך בטל" שתיארו מאיר אריאל ולהקת תמוז שנתיים קודם לכן: הוא שותה "הרבה קפה", חי בחוסר ודאות, אולי אף סובל מדיכאון, ועולם הדימויים שלו הוא כמעט אנטי-פואטי ("הרגשתי כמו קלפן שקיבל יד גרועה בפוקר", "גם הנשמה, אתם יודעים, היא לפעמים קצת כמו ברומטר"). בדומה לאיינשטיין, ששיתף את הקהל בתהליך היצירתי שלו ושל חברותו, גם ליטני מסיים את התקליט בשיר, דואט עם יהודית רביץ, שמתאר את התהליך היצירתי ואת ניסיונותיו להתקרב לזמרת שתשיר יחד איתו. גם כאן הוא חושף משהו ממועקת ה"זיוף" של חיי האמנות העירוניים: הוא מסתיר את עיניו במשקפיים (ככל הנראה משקפי השמש שאיתם הוא מצולם על עטיפת התקליט), לא יוצר קשר עין, בסלון הוא שותה תה, בעוד "אצל שמיל" הוא מנסה להתגבר על המבוכה עם ויסקי.

אחד השירים המקוריים ב"יחס חם" ("היום בו נפלו השמיים") תיאר את התפרקותו של פרויקט קודם של ליטני – המופע המשותף עם להקת "שמיים" והתקליט שהקליטו ב-1976 ושנגנז עד שיצא לבסוף בשלהי 1980.²⁷ אומנם ב"להקת שמיים עם דני ליטני" נשען ליטני על טקסטים של אחרים (יהונתן גפן ומאיר אריאל), אך הם כבר מנבאים את התמונת העיקריות של "יחס חם". השיר "טוב לי ככה" (מילים: יהונתן גפן) מבטא אירוניה מרירה המשתקפת מפשרנות מוזיקלית ההולכת באופן מתריס נגד משמעות המילים: המוזיקה המתארת את השפעת האלכוהול נשמעת מדויקת ומהוקצעת בעוד סצנת ההתפכחות הלילית מתאפיינת בדיסאוריינטציה קצבית ובסאונד "מוזר" במפגיע. הסיום שבו מעיד ליטני כי הוא "הולך ונרגע" הופך דווקא לעצבני יותר. בשיר "סבא שלי" (מילים: יהונתן גפן) הוא יוצר הקבלה בין ההקרבה הטוטלית של החלוצים לבין ההתמכרויות לסמים ולאכוהול של גפן ובני-דורו, אך מנגד מצביע השיר על כך שהמשכו האמיתי של

27 פרשנות השיר הועלתה כבר בראשית שנות ה-80. קוטנר, 1981.

האידיאליזם של דור הסבים והסבות הוא האינדיבידואליזם הבועט של דור הרוק'נ'רול. ליטני, לאחר שחידד את המסרים ביתר שאת ב"יחס חם", הציע גרסה לא פחות אמיצה וישירה מחנוך ומארצי, אך הוא עבר אל ירכתי הבמה, ורק ב-1992 הוציא את תקליטו השני, אחרי שהשניים כבר שינו את שדה הכתיבה המקומי לבלי הכר.

מכלול היצירה של יהודית רביץ מדגים תהליכים דומים לאלו שעברו המבצעים-היוצרים הגברים, אף שהקריירה שלה לא נעה בקו ישר, ובחלק מתקליטיה היא "נסוגה" להלחנת שירי משוררים או ששרה לחנים של אחרים. רביץ, על אף שמצטיירת בתקליטו של ליטני כאמנית מבוקשת ובשלה, הייתה ב-1978 בנקודה התחלתית בקריירת הסולו שלה, והחלה תהליך דומה לזה של שלמה ארצי, שבו הפכו תקליטיה בהדרגה לאישיים יותר, עד שהפכה ממבצעת למלחינה ולמבצעת-יוצרת. למרות גילה הצעיר (21) בעת השתתפותה באלבום של ליטני, כבר היו מאחוריה תפקיד מרכזי בלהקה (ששת) והופעה בפסטיבל הזמר והפזמון ("סליחות" למילותיה של לאה גולדברג), שמשכו תשומת לב משמעותית. אם בתקליט הסולו הראשון שלה ("יהודית רביץ", 1979) היא הלחינה פחות ממחצית משירי התקליט ונסמכה לא מעט על שירי משוררים, בתקליטה השישי ("באה מאהבה", 1987) היא הלחינה את מרבית שירי התקליט, והטקסטים (בעיקר של יענק'לה רוטבליט) כתובים מנקודת מבט נשית וחושפנית, כמו־אוטוביוגרפית (הדוגמה הבולטת היא "שבתות וחגים"). רק עשור לאחר מכן השתתפה רביץ גם בכתיבת הטקסטים ("איזו מין ילדה", 1997).

עלייתו של ברוס ספרינגסטין והשפעתו בישראל

אם 1978 הייתה שנת מפתח בעליית היוצר-המבצע במוזיקה הישראלית, 1975 הייתה כזו במוזיקה האמריקנית, עם יציאתו של האלבום "Born To Run". ואומנם עלייתו של ברוס ספרינגסטין כסינגר-סונגרייטר בשנות ה-70 והפיכתו לכוכב־על בין־לאומי בשנות ה-80 השפיעו באופן משמעותי על היצירה הישראלית. טענה זו עשויה להישמע טריוויאלית בגלל הנוכחות הבין־לאומית המסיבית של ספרינגסטין באותן שנים (גם בישראל) כיוצר ולא פחות כאייקון. אולם במבט בוחן טענה זו פחות מובנת מאליה בשל הייחודיות האמריקנית של ספרינגסטין, המסורת המוזיקלית והלירית שממנה צמח, והפערים בין מה שייצג להתרחשויות בישראל של ראשית שנות ה-80. בראשית הקריירה שלו, בשנות ה-70 המוקדמות, נודע ספרינגסטין בהופעות חיות אנרגטיות ובכתיבה קלידוסקופית

ועתירת מילים שעסקה בתרבות הייחודית של העיירות בחופי ניו ג'רזי. בעוד ההופעות החיות הארוכות נשאר סממן היכר לאורך הקריירה הארוכה (והנמשכת) של ספרינגסטין, כתיבתו המתפרצת עברה תפנית סמנטית וצורנית. אחרי "Born to Run" (1975), התקליט שהפך אותו מאמן מקומי מוערך לתופעה בין-לאומית, הפכה כתיבתו רזה ומוקפדת יותר, ובמוקדה לא היו עוד הטיפוסים הצבעוניים מעיירות החוף שהכיר מנעוריו. מהאלבום "Darkness on the Edge of Town" (1978) ואילך החל ספרינגסטין לכתוב שירים אשר סיפרו סיפורים מקומיים אך היו בעלי נופך אוניברסלי, ולפיכך הצליחו לרגש ולגעת בליבם של עשרות מיליוני מאזינים. בתקליט הכפול "The River" (1980) הפך ספרינגסטין לאחד ממייסדי ה-"Heartland Rock", תת-סוגה של מוזיקת רוק סטנדרטית, אשר עסקה בחייהם ובמצוקותיהם של בני מעמד הביניים והצווארון הכחול.

שנות ה-70 אופיינו בארצות הברית בדשדוש כלכלי, ויצירתו של ספרינגסטין החל ממחציתן השנייה של שנות ה-70 הושפעה ועוצבה לאור תוצאות משברי השנים הללו. בסיבות האלו היו, בין השאר, חרם הנפט הערבי והמלחמה בווייטנאם (1973-1974), שהביאו לאינפלציה גואה. בעקבותיהם חוותה ארצות הברית סדרת זעזועים כלכליים-חברתיים, ובעיקרם שינוי מבני של הכלכלה ושל החברה האמריקנית, והפיכתה מחברת ייצור לחברה המתבססת על מתן שירותים ופעילות פיננסית. הגורמים לתהליך זה, הקשור בגלובליזציה העולמית הגוברת, היו רבים ומורכבים, וכתוצאה ממנו מאות אלפי משרות במפעלים ובקווי ייצור אשר באופן מסורתי העניקו משכורות גבוהות והיו תחת הגנתם של איגודי עובדים חזקים, נעלמו או הפכו רווחיות פחות עם היחלשות התעשייה האמריקנית. אזורי הייצור המסורתיים, ובעיקרם צפון המזרח והמערב הקרוב (Midwest), חוו ירידה חדה ומהירה במספר משרות ייצור וצווארון כחול בתהליך של היעלמות התעשייה הכבדה (deindustrialization) והיווצרות "חגורת חלודה" של אזורים נחשלים מבחינה כלכלית, שבהם סימלו מפעלי ענק נטושים את תפארת העבר שאבדה ואת מצבם העגום. שנות ה-70 נזכרות עקב כך כעשור של "תחושת אי-הנוחות" (malaise), מונח שבחר הנשיא קרטור לתיאור הלך הרוח בארצות הברית. אי-הנוחות, או הפסימיות הכללית, שהיו מנוגדות לאתוס האמריקני של ה-"can do", היו תגובה למיתון הכלכלי שאופיין בסטגפלציה - שילוב של אינפלציה ושיעורי אבטלה גבוהים וגידול כלכלי נמוך.

האלבום האקוסטי הקודר והמוערך "Nebraska" (1982) שיקף את הלך הרוח הזה בקרב מיליוני אמריקנים שאיבדו את מקור פרנסתם ואת אמונתם ב"חלום האמריקני". שנתיים אחר כך הוציא ספרינגסטין את אלבומו המצליח ביותר, ואחד הנמכרים ביותר בהיסטוריה,

"Born in the U.S.A." (1984), שלוה במסע הופעות בין־לאומי. היה זה ספרינגסטין בהתגלמותו זו – ששידר ביטחון עצמי ועוצמה מתפרצת ואופטימית אך גם רגישות חברתית ופוליטית – שכבש את מצעדי הפזמונים בעולם וגם בישראל. אפשר שעבור ישראלים, שלא הכירו את ההתנכרות לוותיקי מלחמת וייטנאם מקרוב, הדהד הזעם של שיר הנושא את האנרגיה האלימה של ג'ון רמבו מהסרט "משחק הדמים" (1982), שדמותו השרירית הפכה מוכרת ואייקונית, וכמו ספרינגסטין, שעבר טרנספורמציה פיזית והפגין את גופו השרירי במהלך הופעות, עטה על ראשו בנדנה אדומה.

כבר בשנות ה־70 המאוחרות עורר ספרינגסטין עניין בישראל, בהופעתו המרושלת ("חולצה פתוחה, ג'ינס, שיער קצר... ופרוע"), אך בעיקר בקבלת הפנים "הבלתי־נשכחת" שהעניק לו הקהל בהופעה שבה נכח המבקר הישראלי יורם לובלינג. לובלינג הדגיש את הקשר הישראלי ללואי להב, שהיה "מהנדס ההקלטות בתקליטיו" של ספרינגסטין, וש"הפיק את תקליטיהם של תמוז ושלום חנוך בתקופה מאוחרת יותר", ומיקם את ספרינגסטין בשנת 1978 במסורת של אלביס פרסלי. לובלינג ציין את איכותו "כזמר וכמלחין", אך נראה היה כי התקשה עם הטקסטים שלו. הוא ציין ביושב כי "קשה להבין לעיתים את תוכן שיריו של ספרינגסטין".²⁸ באופן דומה ניסה להיטון להסביר בשנת 1980 לקהל הישראלי את הצלחתו של ספרינגסטין, ואולי גם את הסיבה שבגינה לא היה מוכר יחסית בעידן של טרום ה־MTV, בכך ש"מה שחסר לפעמים לחובבי הפופ והרוק בישראל, זה המימד החזותי של המוסיקה". החוסר הזה הסביר "כיצד זמר מסוים זוכה להצלחה כה גדולה בארצות הברית... בעוד כאן אין תקליטיו זוכים למכירה משמעותית". הסיבה לכך הייתה נעוצה, כך נראה, בכך ש"ישנם זמרי־רוק שכוחם וגדולתם על הבמה, בהופעה החיה", כשצאל ספרינגסטין "התקליטים באים רק כתוספת". היה זה צחוק הגורל שמבקרו הישראליים המוקדמים של מי שנודע בתור המספר הגדול של החוויה האמריקנית התעלמו כמעט לגמרי ממשמעותם של שיריו (ומאיכות תקליטיו), והחמיצו את חשיבותו ככותב. בעוד את המוזיקה שלו ניתן היה להבין כ"מהדהדת מהשפעות רבות ושונות", מסס קוק, מפרסלי, מצ'אק ברי ומבאדי הולי, את תמלילי השירים התקשה המבקר למקם ואף להבין. ייתכן, כך חשב, שאמריקנים הבינו את שיריו, שכן ספרינגסטין הרגיש בעליל שהוא "איננו צריך לפרט... שכולם מבינים בדיוק את המסר של[ן], מאין הוא בא ולאן הוא הולך", אולם למאזין ישראלי נדמו תמלילי השירים "מוזרים, מופשטים, אישיים ביותר".²⁹

28 לובלינג, 1978, עמ' 59.

29 "הזמר ש'נולד לברוח' חוזר במעלה 'הנהר'", 1981.

ספרינגסטין מיקם עצמו באופן מודע במסורת השירית-טקסטואלית של הסינגר-סונגרייטרים הגדולים של התרבות האמריקנית, וודי גאטר'רי ובוב דילן, שבהם ראה "הסב והאב" של היצירה האמריקנית. למרות יכולות הכתיבה המתפרצת של ספרינגסטין שבאו לידי ביטוי בשלושת תקליטיו הראשונים, "Darkness on the Edge of Town" (1978) היה התקליט שבו חל המפנה של ספרינגסטין כמבצע-יוצר. בתקליט זה כתב לראשונה שירים אישיים עד כאב על יחסיו עם אביו, על ריקנות אורבנית ודעיכת "חגורת הפלדה" האמריקנית, אך גם הביע את האופטימיות והאהבה האופייניים לו כלפי אמריקה. לימים סיפר כי ללא שיריו של גאטר'רי "אינני יודע אם הייתי מגיע לשם [ליצירת התקליט]... מוצא את התקווה, את היכולת לרתום את עבודתך... ולספר סיפורים של אנשים שהרגשתי שקולם אינו נשמע".³⁰ אם גאטר'רי השפיע על התודעה החברתית והמעמדית של ספרינגסטין, דילן השפיע על אופני הביטוי שלו והראה לו כיצד לבטא את המיאוס מהזיוף והשגרה. כפי שספרינגסטין אמר אחרי שנים: "העולם ש[דילן] תיאר התגלם בעיירה הקטנה שלי והתפשט מתוך הטלוויזיות שהקרינו אל תוך הבתים המבודדים שלנו... הוא היה ההשראה שלי והעניק לי תקווה". עבור ספרינגסטין ובני-דורו, "דילן הורה על הצפון ושימש משוואה המורה את הדרך באמריקה שהפכה לשממה רוחנית... הוא שר את המילים שהיו תמצית הזמן והיו כחמצן לכל כך הרבה אמריקאים צעירים".³¹

בעוד כפי שראינו, לבוב דילן כבר הייתה מניה בישראל דרך אמנים שהכירו בו ואותו באופן בלתי-אמצעי (מאיר אריאל, דני ליטני), ההיכרות עם ספרינגסטין הייתה הדוקה ואינטימית הרבה יותר. ב-1974 מצא עצמו לואי להב הצעיר באחד הצמתים החשובים של תולדות הרוק – אולפני 914 Sound Studios, לא הרחק מניו יורק. להב, שהיה טכנאי סאונד כבר בשני אלבומיו הראשונים של ספרינגסטין, נקלע לחודשים הארוכים והסוערים שבהם הקליט ספרינגסטין באולפנים את השיר האפי "Born to Run", שהיה שיר הנושא באלבום שהפך לאלבום הפריצה הגדול שלו ולאחד החשובים בתולדות המוזיקה. להב מספר כי בששת החודשים שבהם הוקלט שיר הנושא שוב ושוב, הוא היה עם ספרינגסטין: "בשעות הקטנות של הלילה כשכולם נשפכו והלכו הביתה. אני נשארת איתו, הייתה חייל בצבא והייתה לי אנרגיה אינסופית וברוס התבדח על זה".³² להב חווה באופן האינטימי ביותר את החזון שיצר ספרינגסטין, ואת "הצעד האדיר שעשה בכתבת השירים שלו

.Trotter, 2021 30

.Taysom, 2021 31

.Brinn, 2020 32

והקומפוזיציה [arranging] במהלך ההקלטות שבהן, על-פי עדותה של צרויה להב, שלה היה נשוי באותה עת, שימש באופן רשמי כטכנאי סאונד, אך למעשה גם כמפיק. נוסף ל-"Born to Run" השתתף להב באופן פעיל גם בהקלטות של שירים חשובים כגון "Thunder Road" ו-"Backstreets" האפיים. הקשר של להב כלל לא רק אותו עצמו, אלא גם את צרויה אשתו הכנרת (ולימים כותבת), אשר שרה קולות רקע בתקליטיו הקודמים של ספרינגסטין וניגנה קטעי כינור ב-"Born to Run", ובמיוחד סולו פתיחה בן שלושים שניות בשיר "Jungleland". הזוג להב השתתף גם במסע ההופעות שקדם לצאת האלבום ונמשך כשמונה חודשים, צרויה ככנרת, ולמעשה כחלק מה-E Street Band, ולהב ככוח מסייע בהופעות שהלכו וגדלו. להב מספר כי במהלך מסע החניכה הזה לקחו על עצמם כל חברי הלהקה, אך בעיקר "הבוס" ספרינגסטין, להקנות לצעיר הישראלי השכלה מוזיקלית: "הם לימדו אותי הכול על ההיסטוריה של הרוק. שמעת את זה? אתה חייב להכיר אותם". זו הייתה טירונות על שורשי הרוק, סול ורית'ם אנד בלוז האמריקאי.³³

ספרינגסטין של האלבום "Born in the U.S.A." (1984), שהפך אותו לכוכב על בין-לאומי, היה יוצר שונה מזה שבתקליט "הלידה" הקודם שלו מ-1975, שביצירתו היה להב שותף. הוא לא כתב עוד שירים אופראיים באמביציות שלהם כמו באלבומיו הראשונים שעסקו בסביבה האנושית הייחודית של ניו ג'רזי וניו יורק, אלא שירים ישירים ומובנים, שהיו אוניברסליים יותר. לירם לובלינג הישראלי, כמו לעשרות מיליונים אחרים, לא הייתה בעיה לעקוב אחר שירים כגון "Born in the U.S.A." האיקוני ורבים אחרים שעסקו באמריקה הפוסט-תעשייתית ובאמריקנים שנאלצו להתמודד עם המשברים הקיומיים שהשיתו עליהם שינויים גלובליים. היכולת של ספרינגסטין לספר סיפור אנושי מקומי של אמריקנים ב"חגורת הפלדה" המחלידה הדהדה מסרים במעגלים רחבים יותר והפכה לנוסחה מנצחת. אולם לא מדובר רק בטקסטים. המלודיות וההרמוניות הפשוטות והרוק'נ'רוליות, שהשתלבו עם הגשה אנרגטית מתפרצת ועם ביצוע ווקאלי שנע על המנעד שבין אנרגטי למחוספס, הפכו את ספרינגסטין למודל אטרקטיבי.

בניסיונותיו הראשונים של להב "לתרגם" את הסגנון ה"ספרינגסטיני" לסצנה הישראלית חשוב לציין את תקליטה היחיד והמונומנטלי של להקת תמוז – "סוף עונת התפוזים" (הוקלט ב-1975, יצא ב-1976); את "להקת שמיים עם דני ליטני" (הוקלט ב-1976 ויצא רק ב-1980); ואת "חמסין" (הוקלט ויצא ב-1980). שלושת התקליטים האלה, כולם בהפקתו

33 יואב קוטנר, תיעוד יוצרים [צרויה להב], דקה 14-15.

של מיכאל תפוח ובשיתוף פעולה עם הטכנאי טוני פרידמן, נתפסו כשאפתניים ומקוריים, כולם נכשלו מסחרית, וכולם פורסמו בסמוך לפירוק הלהקה שהקליטה אותם (במקרה של שמיים, מספר שנים לאחר הפירוק). ממרחק השנים נזכר ליטני בשמיים הן כ"ניסיון רב-משמעות" הן כ"טראומה נוראית". הדומיננטיות של להב ושל הקו האמנותי שהביא מספרינגסטין הותירו חותם עז על תהליך העבודה:

לקח אותנו לואי להב שחזר אחרי בי"ס אצל ברוס ספרינגסטין, ואעפס ניסה לשנות את הראש של הרוק'נ'רול של ספרינגסטין וג'אז-רוק (אז היה הסיפור של הג'אז רוק) [...] אני מודה שלואי דחף אותי שאני אכתוב מילים לבדי והוא רצה שזה יהיה כאילו [...] הדבר האמיתי: [...] איך זרקו אותי מהקיבוץ, [...] מה שעשו לי שם...³⁴

מאמצע שנות ה-80 ואילך הפיק להב שורה של אלבומים שהצלחו הרבה יותר מניסיונותיו הראשונים בשנות ה-70, ביבוא סגנון ההגשה וההפקה "הספרינגסטינית" ו"הלבשתו" על יוצרים ישראלים. ההשפעה של להב על התקליטים שהפיק הייתה אדירה, ושינתה את היצירה של זמרים שכבר היו בשלים. גם קולם של אמנים שלא היו יוצרים, דוגמת גידי גוב ב"דרך ארץ" (1987), נשמע לפתע צרוד ורוקיסטי, כמו של ספרינגסטין שנוולד בארצות הברית. אבל עוד קודם לכן השרה להב את רוחו, ואת זו של הסינגר-סונגרייטר המצליח ביותר בעולם באותה עת, על תקליטי מפתח בקריירה של שניים מהראשונים והחשובים בזמרים-היוצרים בישראל.

להב ושלוש חנוך הכירו כמובן כבר מתמוז, מ"אדם בתוך עצמו" ומתקליט ההופעה של חנוך (1978) – שאת כולם הפיק להב. ב-1981 הפיק להב גם את "חתונה לבנה", אלבום הסולו השני של חנוך, שהיה פורץ דרך וחדשני, אך לא זכה להצלחה ולהכרה עם צאתו אלא רק שנים אחר כך. האופן שחנוך הציג את עצמו כבר על גבי עטיפת התקליט מתכתב עם דימויים "דילניים" של סינגר-סונגרייטר העובר מעולמות הפולק אל הרוק: התנוחה הנינוחה-מתריסה של הזמר המשתרע, חליפת החתן הלבנה המסוגנת, המתובלת בנעלי ספורט, וההקפדה המלאכותית על הפרטים ברקע מזכירים את עטיפות תקליטיו הסמליות של דילן, ובמיוחד את "Bringing It All Back Home" (1965). לימים ירמוז חנוך שדווקא הפרט שנעדר מן מִּיִּסֵּ-עֵן-הַמִּוִּקֵּד, הַפְּלָה, הוא המשמעותי ל"פיצוח" הרעיון

34 קוטנר, 1997, דקות 26–29.

של עטיפת התקליט.³⁵ אפילו גיטרת הפנדר טלקסטר השוכבת לצידו של חנוך היא אותה הגיטרה האיקונית של סיבוב ההופעות "המחושמל" של דילן ב-1966 (וגם זו של ספרינגסטין, המופיעה על עטיפת "Born To Run").

מבחינת תפיסת הצליל, "חתונה לבנה" היה בבחינת עליית מדרגה בהשוואה לכל מה שנעשה קודם בישראל: השירה של חנוך הייתה מאומצת יותר ועמוסה באפקטים אולפניים, וחלק מכלי הרקע (בעיקר הפסנתר) הוקלטו כאילו ממרחק, בהשראת ה-Wall of Sound של פיל ספקטור, ששימש את להב בהפקת "Born To Run". ההשקעה בהפקת הצליל הייתה יוצאת דופן, והתקליט עבר מיקס פעמיים – בפעם השנייה באולפן בלונדון. לצד חנוך ולהב הוביל את התקליט גם המעבד ירוסלב יעקובוביץ', שתרומתו סימנה אף היא השפעה אמריקנית ברורה ושינוי כיוון ביחס ל"אדם בתוך עצמו". אפשר לומר שהגישה של יעקובוביץ' שמטה את ה"פיגומים" ההרמוניים מעל השירים של חנוך: במקום שהגיטרה האקוסטית תנגן אקורדים המספקים בסיס של שלושה-ארבעה צלילים בכל רגע נתון, האקוסטית כמעט אינה נוכחת, וההרמוניה מתקבלת מסך כל הכלים המולודיים – כמה ערוצים של גיטרות חשמליות, סקסופון, גיטרה בס, קולות רקע וקלידים. לעתים קרובות ההרמוניה נשללת במפגיע על-ידי אוניסון של כל הכלים (לעתים תוך ערעור ההדגשות הריתמיות). הדוגמאות המובהקות ביותר לגישה זו של יעקובוביץ' – "זה רק געגוע", "תאונה" ו"תמונת מצב" – מציגות הרמוניה שכמעט בלתי-אפשרי ללוות בגיטרה אקוסטית, וקטעי האוניסון יוצרים "חזית אחידה" של כל חברי הלהקה המלווה – אפקט כוחני-כמעט המשדר כריזמה, משמעת, דיוק ותכנון.

מבחינת מילות השירים, כל הקונפליקטים שנרמזו ב"אדם בתוך עצמו" הועצמו כעת: נער הכפר שעובר לעיר הגדולה כבר אינו 'פלנור' מתבונן מהצד, אלא אמן שמסתכן בעימות חזיתי עם ביקורת של קהל זר; הביקורת על החברה החומרנית, שהובעה בפיוטיות ב"שעונים" היא עתה כתב אישום כלפי היסוד המשחית של הכסף (הירקרק, הכחלחל והאדמדם); והחיכוך בין האינדיבידואל לקולקטיב, שהתבטא בעבר בשבירת שביתה, הופך כעת להבעת חוסר אמון גורף, שלא לומר שאט נפש, מכל ממסד פוליטי ב"שחרר אותי"; המתירנות המיניית הבלתי-מזיקה של "טיול ליפו" הופכת ב"חתונה לבנה" לתיאור פתוח ולא-מתנצל של רומן מחוץ לנישואין ("רומן אמיתי"). התקליט מתבסס על אסתטיקה של

35 לדבריו של חנוך, "מה רואים פה? חתן על מיטה מבולגנת... אולי זה בבוקר שאחרי או בלילה שאחרי... איפה הכלה?" קוטנר, 1998, דקה 17.

תקליטי "קונספט" – אם האלבום נפתח בחשש מהחשיפה לקהל ("הדרכים הידועות"), לקראת סופו הוא מנתח לאחור את החששות שנתבדו ("דיברנו על הצלחה"); אם הוא נפתח ביציאה מן הקיבוץ אל העולם הקר, הוא מסתיים בשיבה הביתה אל הנוף הכפרי; זאת לצד מוטיבים חוזרים כמו הדרקון ("תמונת מצב", דיברנו על הצלחה"), ובעיקר הדרך – המופיעה במפורש בשם השיר ("הדרכים הידועות", "שיר דרך") או כדימוי, או במשתמע מעלילת השיר ("תאונה", "רומן אמיתי").

התחושה כאילו חנוך וארצי "יישרו קו" עם ספרינגסטין מתחזקת נוכח עיון בתקליטיהם בשנים 1982–1983. ספרינגסטין, באלבומו "Nebraska", הפגין התכנסות אל תוך עצמו באלבום מופנם הן בטקסטים הקודרים שלו, ששידרו בדידות קיומית, הן בהתבססו על הקלטות דמו (demo) אקוסטיות שהקליט בראשית 1982. אומנם ספרינגסטין הקליט את שירי האלבום בליווי מלא של להקה, אך הקלטות אלו נגזו, ודווקא הקלטות הדמו שימשו בסיס לאלבום שיצא לקראת סוף השנה. הוויתור על עיבודי הלהקה, שהוקלטו אך לא יצאו לאור, ופרסום אלבום שהוא על טוהרת השירה בליווי גיטרה אקוסטית (שהיו עצמם מחווה אפשרית למקורות הפולקיים של הסינגר-סונגרייטר), היו ללא ספק סטייה מקו המיתאר הטבעי של הקריירה האמנותית של ספרינגסטין (ודאי שבדיעבד, לאור הסאונד הבומבסטי של "נולד בארה"ב", שיצא שנתיים אחרי "נברסקה"). אין זה מפתיע אם כן שג'ון לנדאו הנזכר לעיל, שהבין את הסינגר-סונגרייטר כמבטא "עולם אישי, כמעט פרטי", הוא ששימש אז כמפיק של ספרינגסטין, ושכנע אותו לשתף מאות אלפי מעריצים בטיוטות אינטימיות שמלכתחילה לא יועדו להתפרסם כלל.

קשה לומר אם וכיצד נחשף ארצי לאלבום האינטימי המתקדם של ספרינגסטין (או שמא מדובר ב"רוח התקופה"), אולם שבועות ספורים לאחר פרסום "נברסקה" הוציא את "מקום", שלא רק חזר במשהו אל רוח "שירי ארץ ישראל", אך גם נקט "התכנסות" הפקתית דומה – רוב השירים כלל אינם מכילים קבוצת קצב (rhythm section) אלא מבוססים על עיבוד "קלאסי", עם כלים תזמורתיים, ובעיקר עם סינתיסייזרים דיגיטליים, שהיו אחד החידושים המהפכניים של אותה העת. דווקא בשל עושר הצלילים השונים שניתן היה להפיק מהסינתיסייזרים הדיגיטליים, הקלו כלים אלו על הצורך בשעות אולפן מרובות ואפילו על עצם הצורך בנגני אולפן – הפקה של תקליט הפכה לעניין שכותב השירים יכול לערוך בביתו. וכך, תקליט כמו "מקום" קרוב במהותו לתקליט של גרסאות דמו עם גיטרה אקוסטית יותר מאשר לתקליט "להקה" בומבסטי דוגמת "חתונה לבנה" של חנוך. "על פני האדמה" (1983), אלבומו של שלום חנוך שיצא שנה אחר-כך, סימן

מגמה דומה להפליא: כל שירי האלבום עוסקים בקשר בין האדם לטבע (בין אם כדימוי או באופן קונקרטי), והסינטיסייזר נמצא במוקד התמונה הצלילית, מה שכאמור משווה לתקליט דווקא צלצול אינטימי יותר.

נראה שהצלחתו של ספרינגסטין בישראל (כחלק מגל ההצלחה הבין-לאומית של "Born in the U.S.A.") הביאה להצלחה המסחרית של היוצרים-מבצעים המקומיים שהלכו בעקבותיו. "חתונה לבנה", שהופק על-ידי להב וקדם ל-"Born in the U.S.A." כאמור, לא מצא נתיבות אל לב הקהל הרחב. אולם "מחכים למשיח", שיצא שנה לאחר אלבומו של ספרינגסטין, ניצל את הצלחתו המסחרית של ספרינגסטין בישראל והפך לאלבומו הנמכר ביותר של חנוך. ההשפעה של ספרינגסטין "החדש" הורגשה לא רק בנושאים ובהגשה, אלא גם בפרטים הקטנים ביותר בהפקה המוזיקלית. כך למשל, שיר הנושא של התקליט הוא אחד הניסיונות האמיצים והקיצוניים ביותר בטכניקת "גייטד ריורב" (gated reverb), ששימשה להקלטת מערכת התופים.³⁶ ספרינגסטין הקליט את השיר "Born in the U.S.A." כבר באפריל 1982. מכות הסנר (snare) של הפתיחה הפכו את הצליל הייחודי של הדהוד השער (ובייחוד במשולב עם שימוש בסינטיסייזר דיגיטלי) ל"חתימה" הצלילית של המשך העשור. אומנם חלפו שנתיים וחצי עד שהקלטה יצאה לאור (התקליט יצא בסוף 1984), אך מרתק לראות את המהירות וההתלהבות שבהן אומץ פרט זה על-ידי חנוך וארצי. שתיים וחצי דקות אחרי פתיחת השיר "הרדיו הישן" של שלמה ארצי (ב"לילה לא שקט", 1986) נכנס תוף הסנר המכה בפעימה בודדת, חוזרת ועוצמתית, ומציג מחווה ברורה שמצטטת כמעט במדויק את הפתיחה האיקונית של השיר "נולד בארה"ב". ואכן, את אלבומיהם המצליחים הבאים של חנוך-ארצי, כמו גם את הופעות הענק שליוו אותם, יש להבין לאורו של "נולד בארה"ב". קשה לאמוד אם השפעה זו הייתה ישירה, דרך תיווכו של לואי להב, או שוב, מעין "רוח תקופה" חמקמה שספרינגסטין היה ממעצביה הבולטים. גם "מחכים למשיח" הלך בעקבותיו של ספרינגסטין, ובניגוד ל"חתונה לבנה", ההצלחה המסחרית האדירה של האלבום הגיעה כאמור בד בבד עם הנוכחות המסיבית של ספרינגסטין בעולם ובישראל, שהבשילה את התנאים לתקליט מסוג זה. בעוד שיר הנושא "מחכים למשיח" הדהד בדומה ל"הרדיו הישן" את הרוק ה"ספרינגסטיני" בהלמות התוף,

36 טכניקת "גייטד ריורב" מיוחסת לזמר והמתופף פיל קולינס. המאפיין המרכזי של טכניקה זו הוא הקלטה של תוף הסנר תוך כדי קומפרסיה (compression) (השוואת עוצמה בין תדירויות הצליל השונות) והפעלת שער רעש (noise gate), אשר חותך באופן פתאומי את צליל הסנר כאשר עוצמתו יורדת מתחת לעוצמה מסוימת.

התקליט כולו עסק בנקודת ההשקה בין הפרטי לקולקטיבי והביקורת החברתית הנוקבת. אם "נולד בארה"ב" עסק בבעיותיה החברתיות והכלכליות של ארצות הברית בשנות ה-80 דרך סיפורו של חייל שחוזר הביתה, הרי ששלוש חנוך טיפל בנושאים כגון ביקורת פוליטית ואנטי-מלחמתית ב"לא עוצר באדום", באופן "ספרינגסטיני" במלחמה בלבנון דרך תמונת פרידה של חייל שעוזב את אהובתו (בשיר "בלי לומר מילה"), ובמשבר מניות הבנקים דרך סיפורו של האזרח הקטן (בשיר "מחכים למשיח"). משחק המילים שבבסיס שיר הנושא מחזק את ההשקה הזו, בשילוב שבין הציפייה המשיחית לגאולת העם והעולם (הקולקטיבי) מול ההמתנה לשובו של איש עסקים בשם משיח לצורך סגירת עסקה כלכלית (האינדיבידואל). לאחר סופם הטרגי של משיח ושל העסקה, חוזר הגיבור אל הקולקטיבי בגרסתו המקומית המובהקת – שירות מילואים.

כמו חנוך, גם שלמה ארצי עבד עם להב בשורת אלבומים, שבמהלכם הפך מזמר של שירי ארץ ישראל ושירי משוררים לזמר יוצר. אף שארצי החל את המעבר המדובר מוקדם יותר, המהלך הבשיל בשלושה אלבומים עוקבים שהפיק להב, "תרקוד" (1984), ובעיקר ב"לילה לא שקט" (1986) ו"חום יולי אוגוסט" (1988). קולו של ארצי וסגנון ההגשה שלו בשירי מפתח, כמו קולו של חנוך (ואחרים דוגמת גידי גוב), עבר מטמורפוזה, ותחת להב הפך באופן מובהק לצרוד, מחוספס וחם (כלומר "ספרינגסטיני"). שירי הנושא של האלבומים "לילה לא שקט" ו"חום יולי אוגוסט", כמו השיר "Born in the U.S.A.", עסקו בנושאים טעונים ו"צבאיים", שהיוו טאבו במוזיקה הישראלית. "נולד בארה"ב" היה אבן דרך בחשבון הנפש האמריקני עם מלחמת וייטנאם, ובמיוחד בהתמודדות של ותיקי המלחמה עם חוסר האהדה של החברה האמריקנית. בהצלחתו חסרת התקדים סימן האלבום את רוח הזמן. שנתיים קודם לכן יצא לאקרנים הסרט "משחק הדמים" ("First Blood", 1982), שעסק בנושאים דומים (אם כי באופן אחר לגמרי) וזכה גם הוא להצלחה עצומה בעולם ואף בישראל, וחשף בפני הקהל המקומי את הטראומה של מלחמת וייטנאם. לאור העיבוד המאוחר של חוויית המלחמה האמריקנית ניתן להבין את "לילה לא שקט", שעוסק בזיכרון של חבר-חייל שנהרג "במדבר החם", כלומר לכל המאוחר במלחמת יום הכיפורים שהתרחשה יותר מעשור לפני יציאת השיר, וברומן שמתפתח בין המספר השירי לאלמנתו. הפקת השיר וביצועו דרמטיים, ומדגישים את הקונפליקט המצוי ביסודו של השיר – בין הזיכרון וההווה, בין החיים והמת. השיר "חום יולי אוגוסט" עוסק באופן מפורש במלחמת ההתשה ובעיבוד הזיכרון המתעתע שלה ושל "חיילים מתים בלב", שכמו במקרה של הוטרנים של וייטנאם, בזמן אמת לא יכלה החברה האזרחית להבין את מצוקותיהם בביקוריהם בעורף ואת הזיכרונות שרדפו אותם. קשה כמובן להצביע על השפעה ישירה

בין ספרינגסטין לבין ארצי בנקודות זמן ספציפיות, אולם אי-אפשר להתעלם מרוח הזמן הגלובלית, וודאי לא מהשפעותיו של סוכן דומיננטי כמו לואי להב באולפן, שגרם לשיריו ולשירתו של ארצי, ועוד יותר מכך של חנוך, להישמע הרבה יותר "ספרינגסטינית".

כאמור, מתחילת שנות ה-80 החל ספרינגסטין להשמיע את קולם של אמריקנים בני מעמד "הצווארון הכחול" שנדחקו כלכלית וחברתית אל השוליים, ולתווך את עולמם הקודר שבאופן ממשי ומטפורי החליד. למרות השוני הקטגורי בין החברה הישראלית לאמריקנית, גם לעיסוק של ספרינגסטין בדעיכה כלכלית שבאה בעקבות השפל של שנות ה-70 והפיכת הכלכלה האמריקנית מכלכלת ייצור לכלכלת שירותים (services) ניתן למצוא הד ביצירתו של ארצי. השיר "ליד הבית שגרת בו" מתוך "לילה לא שקט" מזכיר את המבט הבוגר של ספרינגסטין על עירת נעוריו בשירים דוגמת "My Home Town". שני השירים הללו מציפים זיכרונות ילדות המתערבבים עם ההווה שהשתנה, תוך כדי שיטוט במחוזות הילדות. אין להפריז בהשוואות כאלו, שיכולות להצביע על קורלציות מקריות, אולם השימוש של ארצי ב"בתי חרושת נסגרים" מפתיע, כיוון שהוא דימוי המתאים הרבה יותר למציאות של "חגורת החלודה" האמריקנית מאשר לישראל, שמעולם לא חוותה מעבר מבני של כלכלתה בדומה לזו האמריקנית. בעוד הדימויים של ספרינגסטין לקוחים מהמציאות של מפעלי פלדה עצומים שאין בהם צורך עוד, ושל מיליוני עובדי התעשייה הכבדה שמצאו עצמם מיותרים, "בתי חרושת נסגרים" ודאי אינם לקוחים מסביבת המגורים האקטואלית של ילדותו של ארצי – באלוני אבא ואחר כך בשכונת ביצרון שבתל אביב.

מעניין לתהות אם תמליליו של ספרינגסטין, שמילות שיריו המוקדמים נדמו למאזין הישראלי "מוזרים, מופשטים, אישיים ביותר", היוו השראה גם לשלמה ארצי, שהטקסטים שלו הפכו בהדרגה חידתיים עוד יותר ב"גבר הולך לאיבוד", וביתר שאת לאורך שנות ה-80. הטקסט המזוהה ביותר עם מגמה זו הוא השיר "לנגב" מתוך האלבום "חצות" (1981). הסנטימנט המובע בשיר זה (של נסיעה שתכליתה בריחה מן העיר) מזוהה מאוד עם ספרינגסטין המוקדם, למשל בשירים "Born to Run" ו-"Thunder Road", שניהם מתוך התקליט "Born to Run".

אל לדומיננטיות של חנוך וארצי וחשיבותם כיוצרים-מבצעים להצניע אמנים נוספים שהיו חלק מאותו שינוי תרבותי במחצית השנייה של שנות ה-80. אהוד בנאי, הצעיר מעט מחנוך ומארצי, הוא דוגמה נוספת לזמר-מבצע שאומנם רחוק סגנונית מהשניים, אך למרות ההשפעות המזרחיות ביצירתו, מקורותיו נטועים בתרבות האמריקנית. התמהיל

הסגנוני-מוזיקלי שעליו התבסס בנאי למן תקליט הבכורה שלו היה כאמור עשיר יותר מזה של חנוך וארצי – לצד ההשפעה של הביטלס, שלום חנוך ואריק איינשטיין, שילב אהוד בנאי מוזיקה פרסית והודית, מוזיקה אירית, וכן השפעה של הפולק האנגלי. אולם מעניין כי מבחינה נושאית, המסע והנדודים תופסים אצל בנאי תפקיד מרכזי בהרבה מזה שאצל חנוך וארצי, ולמעשה, בניגוד אליהם, בנאי אכן נדד בטרם התפרסם, הן בישראל הן מחוצה לה. עוד נדמה שהציווי שספרינגסטין מייחס לגאת'רי, "לספר סיפורים של אנשים שהרגשתי שקולם אינו נשמע", יכול לשמש מוטו גם לאלבמו הראשון של בנאי ("אהוד בנאי והפליטים", 1987), הדן באופן חסר תקדים בגזענות כלפי עולי אתיופיה ופועלים פלסטינים, וכן במוטיבים של גלות ונדודים. אפילו בחירת השם הלא שגרתי לתקליט הבכורה שלו, "אהוד בנאי והפליטים", מהדהדת את "Bruce Springsteen and the E Street Band". באחד הרגעים האיקוניים של התקליט חולק בנאי כבוד לגיטריסט שלו, יוסי אלפנט, ו"שולח" אותו לנגן סולו פרוע על הגיטרה החשמלית באופן המהדהד את הדינמיקה בין ספרינגסטין לחברי ה-E Street Band, שעליהם שמח ספרינגסטין להרעיף תשבחות, בעיקר במהלך הופעות חיות, ובפרט על מי שהיה קרוב אליו במיוחד, הסקסופוניסט Clarence "Big Man" Clemons.

סיכום

את השוני הסגנוני העצום והברור בין חנוך וארצי הגדיר לוואי להב כהבדל שבין סלע ומים: "שלמה נגיש, נכנס לכל מקום ויוצא, עושה אהבה עם הקהל. שלום עומד ואנשים מסביבו מסתכלים. שלמה מתחבר מכל הכיוונים, כמו מים ושלום יציב, כמו סלע".³⁷ אולם לשינויים שעברו על שניהם בסוף שנות ה-70 ובמחצית הראשונה של שנות ה-80 ישנם קווים מקבילים מובהקים, הנוגעים לשינוי בסגנון ההפקה וההגשה, אך גם ביצירה עצמה, שהפכה אישית ואסוציאטיבית הרבה יותר. שינויים אלו נושאים, בין היתר, את טביעת האצבע הייחודית של להב ואת ההשפעה של ברוס ספרינגסטין.

חנוך וארצי הם ללא ספק אמנים ייחודיים ותוצרי התרבות העברית של הדור שנולד עם קום המדינה. יצירתם והצלחתם המסחרית האדירה לאחר אמצע שנות ה-80 עלולות אם כן להסתיר את החוב העמוק שהם והקהל הענק שחיבק אותם וקנה את תקליטיהם חבו

37 שיף, 2010.

לתהליכים גלובליים. הנתבים שזמרים-יוצרים ישראלים פרצו עברו פעמים רבות דרך השפעות של "שירי ארץ ישראל" ומוזיקת פופ בריטית. אולם כפי שהראינו, מסורת הסינגר-סונגרייטר המודרנית, שמקורה בארצות הברית, השפיעה עמוקות על אמנים ישראלים, אפשרה להם להמציא את עצמם מחדש, והראתה להם ופתחה בפניהם אפשרויות ביטוי ליריות ומוזיקליות חדשות. הדגם שהעמיד ברוס ספרינגסטין, אשר השפעתו על התרבות הישראלית טרם נבחנה, היה חשוב במיוחד לאור ההצלחה העולמית חסרת התקדים שזכה לה לאחר 1984. ספרינגסטין, שהעמיד עצמו במודע כממשיך המסורת הדילנית של הזמר-היוצר, פיתח אופני ביטוי ליריים אמריקניים ייחודיים, שמצאו בכל זאת נתיבות ליצירתם של זמרים ישראלים, אפילו כאלו שעוצבו לאור המוזיקה הבריטית ובמיוחד הביטלס, דוגמת שלום חנוך. לא ניתן אפוא להבין את השינויים שעברו יצירתם וזהותם האמנותית של שורה של זמרים-יוצרים ישראלים, וכן את הקטגוריה הזו של זמר רוק הכותב ומבצע את שיריו, מבלי להבין את הדגם האמריקני של מספר-מלחין של סיפורים אנושיים ופוליטיים, המבצע אותם על במות מול קהל של עשרות אלפים. במבט רחב יותר ניתן לומר כי הייתה זו התגלמות נוספת של העמקת אחיזתה והשפעתה של התרבות האמריקנית בישראל, השפעה שעודנה נמשכת, ומורגשת ביתר שאת.

מקורות

- ארז, עודד (2015). הפרקטיקה של ציטוט היומיום: הציטוט כמעשה פוליטי בשירים של להקת הבילוויים. **תיאוריה וביקורת** 45, 169-195.
- זי-אב, יצחק (1962). לא היו "מפירי שביתה" בקבוץ משמרות. **הארץ**, 21 במרץ, עמ' 2.
- חרסונסקי, יוסי (1977). שלום חנוך כאדם בתוך עצמו. **מעריב**, 15 בנובמבר, עמ' 29.
- כהן, בועז (2017). **וכשאפתח את הדלת**. תל אביב: מרום תרבות ישראלית.
- לובלינג, יורם (1978). ילד הפרא תוקף שנית. **להיטון עולם הקולנוע**, 16 בנובמבר, עמ' 59.
- סולר, שמואל (1962). "שביתה פראית" פרצה בביח"ר לייצור תיבות לפרי-הדר. **מעריב**, 28 בינואר, עמ' 14.
- פלטי, ארנון, וארי קטורזה (2021). לוקליות ואקזוטיות במוזיקה של שלום חנוך. **עיניים** כרך 35, עמ' 211-250.
- קוטנר, יואב (1997). השמיים הם הגבול (פרק 85). **למרות הכל** (סדרת רדיו).

- קוטנר, יואב (1981). צלילי חמסין ומוסיקת שמים. **מעריב**, 22 בינואר.
- קוטנר, יואב, (1998). נגד הרוח (פרק 10). **סוף עונת התפוזים** (סדרת טלוויזיה).
- קוטנר, יואב (2019). תיעוד יוצרים של מפעל הפיס עם יואב קוטנר – צרויה להב (הגרסה הארוכה).
<https://youtu.be/VmKbIDw7VxM>.
- קטורזה, ארי (2014). השפעת הרוק הפסיכדלי על האלבומים פוזי ושבול. **עיניים בתקומת ישראל**, סדרת הנושא: **מוזיקה בישראל**, 82–110.
- קטורזה, ארי, וארנון פלטי (2022). שקט, שקט: אקזיסטנציאליזם, תפיסת האבסורד וחיי היומיום באומנות ההלחנה ובכתיבת השירים של דני סנדרסון ב"גזוז" וב"דודה", 1978–1980. **מנ-עד** 19, 23–46.
- קלדרון, נסים, בשיתוף עודד זהבי (2016). **ארול אחד: מאיר אריאל – ביוגרפיה**. דביר.
- רגב, מוטי (1995). **רוק: מוסיקה ותרבות**. מה? דע! דביר.
- שיף, עינב (2010). שלום יפתיע אותנו בענק (ריאיון עם לואי להב). **וואלה**, 24 בינואר. <https://e.walla.co.il/item/1635510>
- "הזמר ש'נולד לברוך' חוזר במעלה 'הנהר'" (1981). **להיטון**, 6 בינואר, עמ' 48–49.
- פזמוני פופ בעברית – כן או לא? (1970). **להיטון**, 29 במאי, עמ' 6–7.
- Brinn, David (2020). The Israeli roots of Bruce Springsteen's "Born to Run", <https://www.jpost.com/israel-news/culture/the-israeli-roots-of-bruce-springsteens-born-to-run-641054>.
- Covach, John (2001). Popular music, unpopular musicology. in Nicholas Cooke & Mark Everist (eds.). *Rethinking Music*, 2nd ed. Oxford and New York: Oxford University Press, 452–470.
- Dubnov, Arie M. (2015). The missing beat generation: Coming of age and nostalgia in Arik Einstein's Music. *Jewish Social Studies* 21(1), 49–88.
- Regev, Motti, & Edwin Scroussi (2004). *Popular music and national culture in Israel*. Oakland, CA: University of California Press.
- Rogers, Daniel T. (2012). *Age of fracture*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Schab, Alon, & Eran Shalev (forthcoming). The rock musical and the beginnings of rock music in Israel in the early 70s'. *Journal of Israeli History*.
- Segev, Tom (2002). *Elvis in Jerusalem: Post-Zionism and the Americanization of Israel*. New York: Henry Holt.

Shuker, Roy (2005). *Popular music: The key concepts*, 2nd ed. London and New York: Routledge.

Shumway, David R. (2016). The emergence of the singer-songwriter. in Katherine Williams & Justin A. Williams (eds.). *The Cambridge Companion to the Singer-Songwriter*. Cambridge: Cambridge University Press, 11–20.

Taylor, Charles (1992). *Sources of the self: The making of the modern Identity*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Taysom, Joe (2021). The two Bob Dylan albums that changed Bruce Springsteen's life. <https://faroutmagazine.co.uk/the-two-bob-dylan-albums-that-changed-bruce-springsteens-life/>.

Wald, Elijah (2015). Dylan goes electric!: Newport, Seeger, Dylan, and the night that split the sixties. Dey Street/HarperCollins.

Trotter, Matt (2021). Springsteen accepts Woody Guthrie prize. Explains folk singer's longstanding influence on his music. <https://www.publicradiotulsa.org/local-regional/2021-05-14/springsteen-accepts-woody-guthrie-prize-explains-folk-singers-longstanding-influence-on-his-music>.



ד"ר אלון שב, החוג למוסיקה, אוניברסיטת חיפה.

דוא"ל: alon.schab@gmail.com

פרופ' ערן שלו, החוג להיסטוריה כללית, אוניברסיטת חיפה.

דוא"ל: eransha2002@gmail.com