

הפרקטיקה של ציטוט היומיום: הציטוט כמעשה פוליטי בשירים של להקת הבילויים

עודד ארז

המחלקה למוזיקולוגיה, אוניברסיטת קליפורניה בלוס אנג'לס

פוליטיקה של קריאה צריכה להיות מנוסחת בהתבסס על ניתוח אשר בתארו פרקטיקות המתקיימות זה זמן רב, מאפשר את הפיכתן לפוליטיות (מישל דה סרטו).¹

השיר "משהו כמו תה", החותם את האלבום שכול וכישלון² של להקת הבילויים,³ הוא טקסט מתעתע. קצת כמו בסרט של פליני, משמשים בו בערכוביה כורלסקה פרועה ושכרי תמונות, משפטים ומנגינות טעוני פתוס אישי ולאומי. הוא בנוי מגיבוב של אמירות נטולות הקשר

* מאמר זה מבוסס על עבודת גמר לתואר מוסמך שהושלמה בשנת 2011 באוניברסיטה העברית בירושלים. אני מבקש להודות לרות הכהן-פינצ'ובר, שהנחתה אותי בכתיבת העבודה. ברצוני להודות גם לחנן חבר ולקרולה הילפריך על תרומתם בפיתוח החלקים התיאורטיים של עבודה זו, וכן לשיר אלון, לאיתן בר-יוסף ולשני הקוראים האנונימיים מטעם תיאוריה וביקורת על הערותיהם המועילות.

1 הציטוט בתרגום המחבר מתוך *The Practice of Everyday Life* [1884], 173 (de Certeau 2002), בהשוואה עם המקור בצרפתית [1980], 150 (de Certeau 1994). מכאן והלאה ההפניות לחיבור זה והציטוטים הלקוחים ממנו מתייחסים לתרגום העברי של אבנר להב (דה סרטו 2012).

2 שם האלבום מצטט רומן בשם זה מאת יוסף חיים ברנר.

3 הצמד נועם ענבר ובנימין (ימי) ויסלר הם הגרעין של להקת הבילויים, שפעלה תחת שם זה בשנים 1996–2008 ובשנים 2011–2013. הלהקה הוציאה שלושה אלבומים: הבילויים (2003, מפיק מוזיקלי: ברי סחרוף) ושכול וכישלון (2007, מפיק מוזיקלי: תמיר מוסקט) עם המתופף שלומי "כרובי" לביא; והורה הסלמה! (2013, מפיק מוזיקלי: תמיר מוסקט). בשני האלבומים האחרונים הצטרפה לשניים המוזיקאית מאיה דוניץ. שמה של הלהקה מבוסס על כפל משמעות, והוא מדרגים את הפואטיקה הייחודית לה: הבילויים — חברי הארגון הציני ביל"ו — מזה, ובילויים — מלשון לבלות, לכיף, ליהנות — מזה.

המוחזקות יחד בעזרת נימה משותפת של מלנכוליה, החמצה ומרירות, ומתובלות באפקטים קריקטוריים של חדירה הדדית בין הטרוויאלי והטרגי. ובכל זאת, יש בטקסט גם משהו מוכר ומזמין. לפחות שלושה ציטוטים מציעים את עצמם בגלוי למאזין העברי: (1) "משנכנס אדר" [מרבין בשמחה]; (2) "בתשרי נתן" [הדקל פרי שחום נחמד]; (3) [נשב] "בצד הכביש, על שפת התעלה" [נרכב על משאית ברוח הלילית].

משנכנס אדר

מי שיצא ישר חטף

עכשיו הם מריחים את הגלדיולות מלמטה

ובתשרי נתן

ובחשוון כבר לא נשאר

חילקו את הבקלאווה

חילקו, ולא שמעת

למות בחורף לב

למות כמו אח של רוברט קראמב

את זה אני רוצה

את זה אני רוצה

רצון הרוב הוא שהמיעוט יכין לנו תה

אי אפשר להמשיך בלי משהו כמו תה

הכל מתפורר וקר ומר לכולנו בפה

אי אפשר להמשיך בלי משהו כמו תה

פתאום היה ברור

שהסגור שלה רטוב

היא ידעה שהוא מוכר לה,

שהוא היה אדם קרוב

כשהם לקחו אותו

שינתה ערוץ, שלא לחשוב

ישבה לצד הכביש

על שפת התעלה

פתאום חתכו קולות

בתוך השקט שעלה מהרחוב

רצון הרוב הוא שהמיעוט יכין לנו תה (ההדגשות שלי)

הציטוט האחרון ("ישבה לצד הכביש / על שפת התעלה") מופיע גם בסביבה מוזיקלית (קצב הוולס) המאזכרת את ההקשר שממנו הוא לקוח, השיר "השמלה הסגולה" לחיים חפר וסשה ארגוב, והצירוף "ובתשרי נתן" לקוח גם הוא משיר, שירה של נעמי שמר "שנים-עשר ירחים". לגבי הציטוט הפותח עולה שאלה באשר ל"מקור" המצוטט. אמנם הביטוי "משנכנס אדר מרבין בשמחה" מופיע בגמרא (בבלי, תענית כט א'), אולם הוא הפך לחלק מן הפולקלור היהודי הארץ-ישראלי, בעיקר כשיר המושר לצלילי ניגון אשכנזי. האם הבילויים מצטטים מן הגמרא או מן השיר הפופולרי? או אולי הם משתמשים במטבע לשון שהוא נחלת הכלל מעצם טבעו? גם בגמרא הביטוי מופיע כציטוט, ואף כציטוט של ציטוט, אלא ששם הדגש מושם על זיהוי המקור המצוטט כסמכות הלכתית, כמסורת מקודשת. אצל הבילויים הציטוט הוא נטול מירכאות, כלומר מנותק מהקשרו.

השיר והביטוי "משנכנס אדר", אף על פי שהם ידועים לרבים, אינם מזוהים עם מחבר. אך גם לגבי שני השירים המצוטטים האחרים — "השמלה הסגולה" ו"שנים-עשר ירחים" — סביר שמספרם של אלו המכירים את השיר עולה עשרות מונים על אלו היודעים לנקוב בשם המחברים, וכך גם שני שירים אלו מתפקדים באופן דומה לשיר "משנכנס אדר". במילים אחרות, הם נחלת הכלל, כמו פתגם אשר השימוש בו אינו גורר הכרה בו כקניינו של אחר. פרקטיקה זו, כך אטען, היא הרחבה של מה שניתן להפקיע על ידי ציטוט, והיא מבטאת עיקרון המארגן את הפואטיקה של הבילויים בכללותה.

לרבים מן האמצעים הרטוריים והאמנותיים המשמשים את הבילויים ישנם תקדימים במגוון יצירות אמנות, ואף ברוק הישראלי (כמיוחד בהומור ובעברית היומיומית של להקת כוורת). עם זאת, יצירתם של הבילויים ייחודית הן מבחינת היקפה של פרקטיקה זו והן מבחינת המוטיבציה הפוליטית, הקושרת מגוון פעולות ציטוט לכדי פואטיקה אחת. ביצירתם של הבילויים מתקיימת מעין חקירה, שתכליתה היא הניסיון להרחיב את הגדרתה, או את גבולותיה, של פעולת הציטוט. משירי הבילויים ניתן לחלץ הגדרה של ארטיפקט תרבותי — cultureme — שמתייחסת באופן שוויוני לכל אובייקט/סימן בעל רלוונטיות לתודעה של סובייקט התרבות העברית. התוצאה של הגדרה מורחבת זו היא כפולה: היומיום הישראלי מקבל מעמד של טקסט, הנתון לקריאה, בחינה מחודשת או ביקורת, ובה בעת הטקסטים הקנוניים של התרבות העברית, או חלקים מהם, מקבלים מעמד של "דברים" — אובייקטים — המעניק להם זמינות חדשה לשימוש המשרת את צרכיו העכשוויים של המצטט.

בעמודים הבאים אציע מובן פוליטי רחב לפרקטיקה של הציטוט דרך קריאה בשירים של הבילויים. המוטיבציה הראשונית של מאמץ זה הייתה הניסיון להאיר את הפואטיקה הייחודית של הבילויים, הנשענת על מגוון פעולות רטוריות שאני מכנס תחת המושג "ציטוט". הניסיון לעגן פואטיקה זו, על התפקיד הפוליטי המאחד שלה, בתיאוריות מודרניות של ציטוט, מאפשר למשוך חוטים מכמה תיאוריות שכאלה, ולשזור אותם לכדי מתווה המשמש בו בזמן כתיאוריה פוליטית אינטגרטיבית של פרקטיקת הציטוט וכתיאור של הפואטיקה הבילויית. השירים של להקת הבילויים משמשים אפוא אתר לניסוח התיאוריה, אתר שבעזרתו אבאר את ההגות סביב מושג הציטוט ואשפוך אור על הקשרים בין מקורותיה השונים.

אנסה להבין את פרקטיקת הציטוט של הבילויים לאור מסורת ארוכה ומגוונת של ציטוט כמעשה חתרני, המתקיים במרחב שבין היומיומי, האסתטי והפוליטי — מסורת שאליה פונים כמה וכמה הוגים בני המאה העשרים, כמו ולטר בנימין, ברטולט ברכט, מיכאיל באכטין וז'ק דרידה. במיוחד אנסה לעמוד על המובן הפוליטי של הציטוט בתיאוריית היומיום של מישל דה סרטו, ועל היחסים החדשים שהוא מנסח בין פעילויות של צריכה וייצור, קריאה וכתיבה. את המודל התיאורטי שאחלץ מן הפואטיקה של הבילויים ומהגותו של דה סרטו אכנה בשם "הפרקטיקה של ציטוט היומיום".

בעקבות התיאוריה של דה סרטו יובן מעשה הציטוט כצורה אקטיבית של "להסתדר עם מה שיש" (bricolage), וכאופן של "התגוררות" בטקסט של התרבות העברית ובחיי היומיום שלה.⁴ השימוש המחולן בטקסטים קנוניים ושבריהם כמו היו חפצי יומיום או חומרי גלם, וההתייחסות לחפצי היומיום ומרכיביו כאל דברים בני ציטוט, משמשים גם נקודת מפגש בין דה סרטו לבנימין: בתיאוריה של דה סרטו הציטוט מרומם לכדי פעולה פוליטית בשל הזיקה שלו לפרקטיקות צרכניות של יומיום כאחר של התנגדות, ובהגותו של בנימין הציטוט נתפס ככלי להחדרת העבר אל ההווה, כפעולה שיש בה כוח ביקורתי המתגלה, בין השאר, ברטוריקה האלגורית. מתוך הסתייעות ברעיונות של בנימין וממשיכיו, עיון בפואטיקה של הבילויים יחשוף את הקשרים שבין הציטוט, היומיום והאלגוריה.

מהו ציטוט?

המושג "ציטוט" מציין באופן רופף מגוון רחב של פרקטיקות בין-טקסטואליות, או צורות טקסטואליות ספציפיות מאוד, כמו מובאה בחיבור אקדמי או הבאת דבר בשם אומרו בכתבה עיתונאית. בפילוסופיה אנליטית הציטוט נתפס כמנגנון של הפניית השפה אל עצמה (או כנגד עצמה), וככזה נחשב כלי מטה-לשוני ראשון במעלה.⁵ מילה מצוטטת — המופיעה בין מירכאות — מתייחסת לעצמה כמסמן. למשל, בניגוד למשפט בבית יש שלושה חדרים, במשפט ב"בית" יש שלוש אותיות הציטוט הוא פעולה לשונית שעיקרה הוא רפלקסיביות: הפניית המבט אל מה שבדרך כלל שקוף לנו ומשמש כמדיום שבעזרתו מועברים מסרים ומבוצעות פעולות. הפוסט-סטרוקטורליסטים נטו להבין את הציטוט במונחים של חזרה והבדל, כתופעה המעידה על אופן פעולה כללי של שפה או של מערכת סימנים. אם ציטוט הוא חזרה על ביטוי

⁴ "להסתדר עם מה שיש" ו"התגוררות" הם מושגים מרכזיים בתיאוריית היומיום של דה סרטו. שניהם נגזרים מן ההיגיון של הפעולה הפרקטית, כפי שתיאר אותה פייר בורדייה (Bourdieu 1990). המושג הראשון מתייחס למגוון הפעולות היומיומיות של צרכנים, העושים שימוש בהיצע מוגבל וקונטינגנטי באופן יצירתי המשרת את צורכיהם המידיים, מתוך שהוא חותר תחת ההיגיון המערכתי, ה"תיאורטי", של היצרן או המהנדרס. המושג השני מתייחס למגוון פרקטיקות זמניות של ניכוס המרחב, ההופכות אתר ארעי (כמו דירה שכורה) ראוי למגורים.

⁵ "Quotation," *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Spring 2012 Edition (online)

קודם בחלק מביטוי חדש, חזרה זו לעולם משנה את הביטוי, כיוון שלפחות מרכיב קריטי אחד במשמעות – ההקשר, הדובר, המקום או הזמן – משתנה. דרידה מזהה תופעה זו כתכונה מהותית של הלשון ומכנה אותה "ציטוטיות" (citationality). הציטוטיות מאפשרת לטקסט – גרפי (ספר, עיתון), צלילי (תוכנית רדיו, יצירה מוזיקלית) או חזותי (ציור, סרט קולנוע) – כמו גם לחלק ממנו, להיות קריא גם בהיעדרם של המוען או הנמען המקוריים; כלומר, תכונה זו מאפשרת לו לשאת משמעות מחוץ להקשרו המקורי. לפי דרידה, הפוטנציאל של סימן להיות מושם בין מירכאות, כלומר מנותק מהקשר קודם ומורכב על הקשרים חדשים, הוא שהופך את הסימן לבר פענוח (Derrida 1982, 315–316). העובדה שקהלים, קוראים ודוברים משתנים או מתחלפים לאורך הזמן, משמעה שהמחברים, הדמויות והמושגים שהם דנים בהם משתנים גם הם, אפילו שהם ממשיכים לשאת את אותו שם. במילים אחרות, הלשון והתרבות הן תמיד במירכאות עבורנו (Garber 2002, 4).

"סוד המירכאות הכפולות": ציטוט וסמכות תרבותית

הציטוט מכונן סמכות מתוקף מבנה הפעולה שלו. הוא מזהה סמכות במקום אחר ובה בעת מאציל אותה על המצטט. בכל אשר נפנה, המשמעות מקובעת, נמסרת ונאכפת דרך חזרה. באחטין כינה זאת "הכוחות הצנטריפטליים של הלשון" (באחטין 1989, 58). אולם רעיון הציטוטיות מצביע על כוח נגדי, שבאחטין כינה "צנטריפוגלי", הנובע מאותה תכונה של הלשון שעליה הצביע דרידה: אם כל מבע חייב להשתמש בקוד כדי להיות מובן, כלומר לחזור על סימנים מוסכמים ולהכיל את האפשרות של חזרה, אז אף מבע אינו חסין מפני האפשרות של חזרה משובשת או משבשת, שבהכרח תעשה אותו אחר. לא משנה אם מדובר בציטוט מדויק או לא, שלם או חלקי, אמיתי או בדוי, נאמן או מסולף. בזכות קשר זה שבין ציטוט לסמכות המחבר או לכוח של חזרה ושל מסורת, אותו מנגנון משמש להטלת ספק במצוטט או להענקת תוקף מחודש: מירכאות יכולות להצביע על ספק או על אותנטיות. ג'ודית באטלר הצביעה על הפוטנציאל הפוליטי של הציטוטיות כאשר זיהתה את היכולת לערער על סמכות באמצעות אותה חזרה בלתי נמנעת שמאפשרת את אכיפתה: חזרה בלתי מורשית, בלתי מוסמכת, חלקית, מעורבת, מקוטעת או רב-משמעית. בדוגמה המפורסמת שלה היא מראה שמופעי דראג ממקמים את הנשיות בפרט ואת המגדר בכלל בתוך מירכאות, וכך הופכים את מה שנדמה כטבעי לקונטנגנטי (Butler 1993, 12–16).

המחווה השגורה של סימן המירכאות (אצבעות מנופפות באוויר) בידי דובר נוכח, המנסה לרתום את אחד הכוחות של הסימן הגרפי אל פעולת הדיבור, מזכירה גם את המודוס הגרפי של סימן המחיקה (sous rature) שדרידה שואל מהיידגר: זהו הרעיון שהמילה הנמצאת תחת סימן המחיקה (או זו שהדובר מלווה במחוות הידיים המציינת מירכאות כפולות) היא סימן שמוטל בספק; מחווה שמשמעה "אני משתמש בלשון זו אף על פי שאני לא רוצה להשתמש בה". אנו נאלצים לעשות זאת משום שהשפה היא תמיד שפתו של האחר: היא לעולם נגועה

במשמעות עודפת, חסרה או בלתי רצויה לנו, אבל אין לנו בררה אלא להשתמש בה. כדי שלשפה יהיה כוח להביע את הכוונה של כל דוברת, על המילים להיות כל העת מתורגמות או מוקפות במירכאות בלתי נראות, אות אזהרה למשמעויות הרבות החבויות בהן (Sartiliot 1987, 195–196). לכוח זה של המירכאות להפוך את החזרה לסימון של הבדל נדרש נתן אלתרמן במסה "סוד המרכאות הכפולות":

וזה דבר המרכאות הכפולות. הן תורהנגינה שבין סימני ההפסק. הן הטון העושה את המוסיקה. בין כל אותות הכתב אין להן אחות לאכזריות וכוח-פעולה. למלים הנתפסות בתוכן אין מציל, כי מוטב להיות נעלב ומוכה בשוק, מוטב ליפול אל כל פחת וכל ענין ביש, מליפול אל בין המרכאות הכפולות. הן מדבירות את המושגים כהדבר אריות, הן כולאות אותם בסוגר, שממנו אין דרך אלא אל הקרקס. בצאתן לשחר לטרף, רועדים האידיאלים [...]. כל הרופף והחי בחסדי-עבר, כל הרואה את שרידי האמת והכוח פגים ממנו, יודע כי מידן יבוא סופו. הן אורבות תמיד, הן הוות תמיד. הן נשמעות בנעימות הקול, בניסוח המשפט, בחיוך, בהרהור נסמך. וכך הן סומכות על האדם מפני מפולת המלים שהיו עמודי-תווך — הן משאירות אותן כעמודי זכרון (אלתרמן 1971 [1938], 28).

הרואליות שבמושג הציטוט — חזרה והבדל, אישור הסמכות וחתימה תחתיה — הוצגה לעתים כניגוד היסטורי: הציטוט הקלאסי נתפס כחיקוי הרואה במחברים קודמים אתר של מופת ושל סמכות, ולו מנוגד הציטוט המודרני המבוסס על טרופיזם — מילים כשכפול או העתק, או כהשאלה מן השפה כרשות הרבים (Sartiliot 1987). אלא שבנקל אפשר לזהות את הישרדותו העיקשת של הציטוט הקלאסי בפרקטיקות בנות זמננו, ובה בעת להבין את הפוטנציאל הפוליטי שבציטוט המודרני כהמשכה של מסורת פופולרית קדומה. לכן אולי מדויק יותר לטעון כי בפועל הציטוט נע תמיד בין שני קטבים, או מתקיים מתוקף המתח ביניהם: מחד גיסא, התשוקה לציטוט התחום, המוגבל, המדויק, הכלוא במירכאות, המעלה על נס את המסירה היעילה כפעולה הממזה את כל המשמעות שלה באופן חד-פעמי. בקוטב הזה הכותבת מניחה את הסמכות, המקוריות, או הרשות לייצר משמעות אצל מישהי אחרת: "ראה..."; "שם, שם". פעולת ציטוט כזאת מאשררת ומכוננת מחדש את סמכות המחבר כמערכת שלמה של פריבילגיות שדה סרטו מכנה "כלכלת הכתובים" (דה סרטו 2012, 271–304). מאידך גיסא, התשוקה האחרת, בקוטב הנגדי, צומחת מן ההקשר המודרני של ההמון, תקשורת ההמונים, השעתוק הטכני והספק שהוא זורע בשדה של מקור ומקוריות. אך בה בעת פנטזיה זו של הציטוט הבלתי מרוסן מתמשכת מעברו של הקדם-מודרני, כמסורת מקומית החיה בדיבור היומיומי, בסיפור העממי ובפתגם.

בהקשר של הקוטב השני בולט מפעלו של בנימין, שגאוותו הגדולה כמחבר הייתה על טכניקת כתיבה שהיא בעיקרה "פסיפס משוגע של ציטוטים" (Arendt 2007 [1968], 8). בהקדמה לקובץ מכתביו בחרה חנה ארנדט לתאר את ההתפתחות האינטלקטואלית של בנימין כמעבר מאספנות כפייתית של ספרים לאספנות כפייתית של ציטוטים מכל מקור וסוג, לרבות אמירות של עוברי אורח. "הוא גילה שהיכולת למסור את העבר הוחלפה ביכולת לצטט אותו,

ושבמקום סמכות העבר מביא עמו כעת יכולת מוזרה להתנחל טיפין טיפין בתוך ההווה ולעכור את שלווה נפשו המרוצה מעצמה", כתבה ארנדט (שם, 38). וכפי שהעיד בנימין עצמו, "הציטוטים בעבודתי הם כשודדים בצד הדרך אשר מבצעים מתקפה חמושה ומפשיטים את עובר האורח האדיש ממה שהוא מאמין בו" (מצוטט שם). זוהי, אליבא דבנימין, הפונקציה המודרנית של הציטוט, הנולדת מתוך סוג של ייאוש מן ההווה: כוחם של הציטוטים אינו עוד "הכוח לחזק ולשמר, אלא הכוח לקרוע אל מחוץ להקשר, להרוס" (שם, 39). אבל ארנדט מזכירה שאלו האוהבים וחוקרים את כוחו המחריב של הציטוט מונעים דווקא מהרצון לשמר, ומהאמונה שכוח זה של הציטוט הוא התקווה האחרונה להציל חלק מן העבר, ולו רק מפני שחלק זה נקרע מתוכו ונעשה בו שימוש חדש, העושה אותו לאחר.

מפעלו הפילוסופי של בנימין אוסף את חוויות היומיום — שלכאורה אין להן ערך חליפין בשדה הפילוסופי — בשל ערך השימוש שלהן בפענוח המצב המודרני והשלכותיו הפוליטיות. בנימין מוצא את המודלים לפעולה זו במגוון כתבים ומבעים, מן האלגוריות בתיאטרון הברוק הגרמני, דרך פרוסט ובודלר ועד הקולנוע האוונגרדי של זמנו. ברשימות הכנה למגנום אופוס הבלתי גמור שלו — פרויקט הפסאז'ים — כותב בנימין: "על עבודה זו לפתח עד לרמה הגבוהה ביותר את האמנות של ציטוט בלא מירכאות".⁶ הציטוט, המונטאז' הסובייטי, האלגוריה וה"העלאה בזיכרון" (Eingedenken)⁷ הם כולם פרקטיקות הנקשרות אצל בנימין למשימה של הפיכת קרעים מחוויית היומיום של העבר לאובייקט של הזיכרון, לסוג של היסטוריה אלטרנטיבית, ואת ההיסטוריה הזאת לכוח פעיל, כלומר לדבר מה בעל ערך שימוש בהווה, לאפשרות פוליטית.

פרקטיקות של צרכנים: הקריאה כייצור

הסטת הדגש המתרחשת אצל בנימין מן הערך הסמלי או ערך החליפין של מוצר, טקסט או סימן אל ערך השימוש ואופן השימוש, היא גם אחת מנקודות החיבור בין המפעל הבנימיני לזה של מישל דה סרטו. בספרו המצאת היומיום (2012) מבקש דה סרטו לבחון את אופן הפעולה של משתמשים או צרכנים בשדה התרבות, אשר אף על פי שהם נמנים עם הרוב

6 Benjamin 1999, 458. הציטוט בלא מירכאות, שהפך למרכזי בכתיבתו הפילוסופית של בנימין, הוא מצב עניינים אופייני בהקשרי הבעה אחרים: דיבור (יומיומי או על בימת התיאטרון), מוזיקה, ציור וקולנוע.

7 מושג זה, שבנימין נמנע מלהגדיר במפורש, פוסע בין ההיזכרות המכוונת לבין ההצפה הבלתי רצונית של רגשות הקשורים לחוויות העבר, שיש בכוחם של חפצים או פרטים בנאליים (כמו עוגיות המדלן אצל פרוסט) לעורר בנו. כפי שמייבבה לבטא רבקה קומאי, העלאה בזיכרון היא "מודעות או ערנות המסרבת לקבל או ללכת שבי אחר מסורת המסמיכה עצמה כממשיכה של מורשת הכרחית, מטלה, או משימה שיש להעביר הלאה, לפתח או ליישם. [...] בכך שהיא מפוצצת את הרצף ופותחת אותו, ההעלאה בזיכרון חונקת חזרתיות כשיבה של מה שבאופן רשמי מעולם לא התרחש. [...] חזרה כזו עוצרת את ההמשכיות-לכאורה של יחסי כוח העוברים בירושה, על ידי כך שהיא זוכרת בדיוק את מה שההיסטוריוגרפיה הרשמית הייתה מוכרחה להדחיק" (Comay 1993, 266).

המכריע של השחקנים בשדה זה, הם נדחקים על פי רוב לשוליים מאחר שמיועד להם תפקיד פסיבי בלבד. דה סרטו מניח כי צריכה היא פעילות יצירתית, כלומר סוג של ייצור (Poiesis) נסתר מן העין. לשם כך הוא פונה אל חיי היומיום כמודל לפעילות של צרכנים. דה סרטו אינו מנסה לשקם סוכנות (agency) של יחידים על ידי חזרה למושג של סובייקט; הוא מתמקד בפעילות ולא ביחיד שמבצע אותה.

הבחנה יסודית בתיאוריה של דה סרטו נוגעת להבדלים בין אופן הפעולה שהוא מגדיר כאסטרטגי, לבין אופן הפעולה הטקטי, המאפיין את פעילותם של צרכנים. האסטרטגיה היא הגיון הפעולה המתאפשר כשסובייקט של רצון וכוח יכול להיות מופרד מסביבה שהוא פועל עליה, למשל, תאגיד, עיתון, או מוסד מדעי. אסטרטגיה מיוסדת על המרחב או המקום: בסיס פעולה שהוא שלה במובהק, וככזה מאפשר יצירת יחסים עם חוץ שמובחן ממנו, כגון לקוחות, קוראים ומושאי מחקר (שם, 48–49). הטקטיקה, מנגד, היא גישה לפעולה שאין לה בסיס כזה. המקום של פעולה טקטית תמיד שייך לאחר (אפשר לחשוב על דירה שכורה, כמו גם על טוקבק באתר חדשות). הטקטיקה מבוססת על ניצול הזדמנויות להטות באופן מקוטע וזמני חלקים מן הכוח או השיח של האחר לטובתה (שם), ולכן היא פרקטיקה תלוית זמן. לפיכך, מהותה של הטקטיקה אינה מתבטאת בהעמדתו של סימן או מושג אוטונומי חדש אלא באופן שבו ההזדמנות מנוצלת; אין היא מתבטאת ב"מה", אלא ב"איך". מסיבה זו מציין דה סרטו את הרטוריקה, מדע ה"איך" של הדיבור, כמאגר של דימויים לניתוח אופני פעולה של יומיום (שם, 50). דה סרטו מתנגד לתפיסת הצריכה כקבלה פסיבית של תוצרי המנגנון הקפיטליסטי, ומבקש להבין אותה כפעילות יצירתית, ייצור מסדר שני, המממש את המרחבים המתוכננים שמגישה "העריצות הפונקציונליסטית" בעזרת טקטיקות דינמיות, אד-הוקיות, ובמיני תחבולות. כך למשל מציג דה סרטו את הקריאה כ"ציד בלתי חוקי" בשדותיו של בעל האחוז: הקורא מייצר לעצמו משמעויות הרלוונטיות לעולמו תוך כדי קריאה, וכך מפקיע לרגע קט את סמכותו של המחבר כיצרן המשמעות המובהק, אשר לו נתונה הרשות לכתוב, לשעתק ולהפיץ טקסט/משמעות. רעיון זה הוא מודל חשוב להבנת פעולת הציטוט כסוג של טקטיקה (דה סרטו 2012, 335–336).

ממד נוסף בתיאוריה של דה סרטו הקושר אותה מצד אחד למסורת חתרנית בתיאוריה של הציטוט, ומצד אחר לשירי הבילויים כיצירה מצטטת, כפי שאדון בהם בהמשך, קשור בפרודיה, בהומור ובקרנבל. בבחירתו של דה סרטו בפרקטיקות של יומיום, שהמודל להבנתן הוא הלשון כאתר של ריבוי (ריבוי שיחים, קולות או משמעויות), מהדהדת תיאוריית הלשון של באחטין. האחרון מזהה מסורת שכנגד, המתקיימת כבר בספרות הקלאסית, שבה הפרודיה היא משחק עליז, חתרני ופרוע עם השפה הדומיננטית, שלעתים מכון נגדה, ושהציטוט ממלא בו תפקיד מרכזי (Bakhtin 1982, 68–69). שפת היומיום, שפה שבאחטין מגדיר כ"דמוקרטית", היא מבוזרת ומרובדת, מתקיימת מתוך סירוב לשפה ה"גבוהה" שהיא מושא הפרודיה שלה, אולם לעולם אינה משיגה מטרה זו במלואה, אלא חיה מצב אמביוולנטי שבו היא מדברת בעזרת השפה ה"רשמית" וכנגדה. חמיקה זו מהבינריות אל הריבוי מתאפשרת בעיני באחטין דווקא

בהקשר של היצירה המלעיגה. זו עושה את המילים עצמן למושאייה, ופותחת מרחב משחקי בין הלשון למציאות. הקרנבל מאפשר למצב הביניים הפרודי הזה להתקיים ברמה של המציאות החברתית ודרך פרקטיקות שאינן לשוניות בלבד (שם, 60).

בעקבות דה סרטו, אפנה כעת לבחון את מעשי הכתיבה עמוסי הציטוט של הבילויים כמעין קריאות מתועדות בטקסטים קודמים של התרבות העברית; עשייה מחדש של העולם אשר אינה מפרידה את הטקסטים המצוטטים הללו מן ההווה ההיסטורית-חברתית-פוליטי שבתוכו הם מתפקדים באופן יומיומי.⁸ קריאות אלו הן תהליכים של שחיקת משמעויות ופרימתן, היוצרות בארגונים המוגדרים על ידי המערכת התרבותית את מה שדה סרטו מכנה "צל ודר-משמעות", ומותירות, במקרה של הבילויים, את המרחב התרבותי הציוני חדיר להסדרים ממשמעים אחרים, "מורכבים משברים של העולם", מוצבים כקולאז' ו"מתחברים על ידי לאקונות" (דה סרטו 2012, 231–232). עבור כל אלה מייצרת המוזיקה של הבילויים מרחב קרקסי או קרנבלי, אֵלֶה באחטין. ניכנס אפוא גם אנחנו אל אוהל הקרקס.

הפרקטיקה של ציטוט היומיום

"באב אל-ואד 38/א": האלגוריה של הסמל הציוני

אל הדיון בפואטיקה של הבילויים נוכל להיכנס דרך עיון בשם השיר הפותח את האלבום שכול וכישלון, "באב אל-ואד 38/א", לכאורה כתובת — שם רחוב ומספר בית. אחד הדימויים המשרתים את דה סרטו בחשיבה שלו על פרקטיקות של יומיום במרחב האורבני כמהלכים של התנגדות הוא גורלם של שמות הרחובות. רחוב שיש לו שם הוא מרחב מאורגן סמנטית, המוסדר מלמעלה, ומסומן בזיקה לארטיפקט תרבותי שמתכנן העיר חפץ ביקרו, למשל אדם, אירוע, מקום מסוים וכדומה. בהקשר של פרקטיקות השימוש — ההליכה היומיומית, האזכור של שם הרחוב בשיחה, או אירועים אישיים והיסטוריים הכרוכים עמו — שם הרחוב מאבד את אט את ערכו הסמנטי המקורי: "שינקין" הופך להיות מקום יותר מאשר אדם. אך בדומה למטבע, שהשימוש היומיומי שחק את פניו אך הוא שומר על ערכו, דה סרטו טוען ששמות הרחובות שומרים על יכולת המסמנות שלהם: "שינקין" הופך מרחוב למגמה תרבותית. שמות הרחובות הופכים אפוא "למרחבים משוחררים שאפשר לאכלסם" (דה סרטו 2012, 104–105). אצל הבילויים אנו פוגשים את המסמן "באב אל-ואד" בתור טקסט, עוד בטרם האזנה, אך לא כאתר קרבות מיתי ולא כשיר מלחמה וזיכרון קנוני, אלא בתור מה שחיי היומיום הישראליים היו עשויים להפגיש אותנו עמו: כשם של רחוב; מעין מטבע שאיבד מערכו הסמנטי, או "מרחב משוחרר" שהשיר עתיד לאכלסו או להתגורר בו.

8 כפי שמציעה קלודט אווה סרטיו, הפלגיאריסט הוא קורא המתחזה לכותב. אם ציטוט הוא תכונה של הלשון, וכולנו מצוטטים, אז כל כתיבה יכולה להיות קריאה, והפלגיאט הגלוי חושף זאת (Sartiliot 1987, 165).

הַשִּׁיר עֲצָמוּ מֵתָאָר סִצְנָה שֶׁל מָטוֹס נֹסְעִים הָעוֹמֵד לְהִתְרַסֵּק — אֶלְגוֹרִיָּה לְמַצְבָּה הָעֶכְשָׁווִי
שֶׁל יִשְׂרָאֵל, הַמַּסְפֶּקֶת לָנוּ הַזְדַּמְנוֹת רֵאשׁוֹנָה לְבַחֲוֹן אֶת מוֹשֵׁג הָאֶלְגוֹרִיָּה וְאֶת הַקֶּשֶׁר שֶׁלּוֹ לְיוֹמִיּוֹם
וּלְצִיטוּט:

מִצָּד יָמִין אֲפֶשֶׁר לִרְאוֹת אֶת אִיסְטַנְבּוֹל שֶׁמִּתְרַחֶקֶת
מִצָּד שְׂמָאל אֶתָּה יִכּוֹל לִרְאוֹת אֶת הַכֶּנֶף שֶׁמִּתְנַתֶּקֶת
יֵשׁ הֶרְבֵּה דִּרְכִּים לְתָאָר וְאִין אֶחָד שֶׁלֹּא נִיסָה
אֲבָל כְּמוֹ שֶׁדִּרְדַּסְבָּא אוֹמֵר — אִם זֶה כָּחוֹל וְשָׁקֵט זֶה בִּטָּח מוֹת בַּעֲרִיסָה

אֲנִי לֹא כָּאֵן לְבִדֵּר אֶתְכֶם, וְזֶה לֹא רִיקוֹד צ'רְקִסִי קָדוֹם
אֲנִי מְזִיזָה אֶת הַיָּדִים לְכִיוּוֹן שֶׁל יִצִּיאוֹת הַחִירוֹם
וּמִי שֶׁמִּפְחָד לְהִסְתַּכֵּל יִכּוֹל לְקַבֵּל שָׁק לְרֹאשׁ, בְּכָל מִינֵי צַבָּעִים
וְיֵשׁ גַּם אֲזִנִּיּוֹת עִם שִׁירִים שֶׁל פֶּעַם, שֶׁתִּמִּיד עוֹשִׂים נִעִים

בֶּאֱבֶּל־אֶל־וָאָד
בֶּאֱבֶּל־אֶל־וָאָד
לֹא יִתְחִילוּ בִּלְעַדִּינוּ
בֶּאֱבֶּל־אֶל־וָאָד

אֲנִי לֹא כָּאֵן לְבִדֵּר אֶתְכֶם, אֲנִי רֵק לְשֹׂאוֹל שֶׁאֵלָּה
זֶה שֶׁהִטִּיִּס מְזִמֵּן אֵינְנוּ זֶה נֶחֱשֵׁב תִּקְלָה?
מִצָּד יָמִין אֲפֶשֶׁר לִרְאוֹת אֵיךְ הַהֲרִים דּוֹהֲרִים לְכָאֵן
מִצָּד שְׂמָאל אֶשְׁתָּךְ שׁוֹלֶפֶת שׁוֹקֵר — הִיא רוֹצָה עוֹד מִסַּכֵּת חֲמִצָּן

יֹתֵר נִמּוֹךְ מְדוּבִי גֵל, יֹתֵר מֵהִיר מְקַדְנִצִּיָּה שֶׁל רֹאשׁ מִמְשָׁלָה
יֹתֵר מִצְחִיק מְרִשִּׁמַת שִׁינְדֵּלֶר 2 יֹתֵר עֲצוּב מֵהַאֲפִיפִיּוֹר עַל סִקְטִים

סִרְגִּי עֶכְשָׁיו עוֹבֵר עִם הָעִגְלָה, אִם מִיִּשְׁהוּ רוֹצָה לְקִנּוֹת שְׁעוֹן לְמַכֵּר
לְהִיּוֹת אוֹ לֹא לְהִיּוֹת — זֹאת לֹא הַשְׂאֵלָה. הַשְׂאֵלָה הִיא — "עוֹף אוֹ בִּקְרָ?"

בֶּאֱבֶּל־אֶל־וָאָד

אֶת הַיַּחַס שֶׁמֵּעֲצֵב הַשִּׁיר בֵּין מִסּוֹרֶת לְהוֹוָה אוֹ לְיוֹמִיּוֹם נִיתֵן לְהַבִּין בְּעֶזְרַת הַהִבְחָנָה שֶׁל בְּנִימִין
בֵּין סִמֵּל לְאֶלְגוֹרִיָּה (בְּנִימִין 1996, 15). בְּאוֹפֵן דּוּמָה לַיַּחַס בֵּין אִסְטֶרְטִגִּיָּה לְטִקְטִיקָה אֲצֵל דֵּה
סֶרְטוּ, גַּם אֵל הַיַּחַס בֵּין מוֹדוּס הַסִּימּוֹן שֶׁל הַסִּמֵּל לְזֶה שֶׁל הָאֶלְגוֹרִיָּה נִיתֵן לְגִשֵּׁת דֶּרֶךְ בַּחֲנִינָה שֶׁל

היחס בין מרחב לזמן (de Man 1971). בעולם הסמל הדימוי חי מתוך תפיסה שהוא מתקיים לצד המהות, תמיד לנצח "עכשיו". השאיפה לנוכחות המגולמת בסמל כרוכה במחיקה של פער טמפורלי, אשר היה מאפשר לפעולת הסימון שלו להסתיים ולהוות להשתחרר ממנה. בשיר שלפנינו מתבצעת המרה של הסמל של באב אל-ואד הטוטלי, החד-פעמי, באלגוריה קטסטרופלית בת זמננו: טיסת השכר לתורכיה כאלגוריה לחברה בישראל.

הסמל של באב אל-ואד מורכב מהמכלול ההדוק של המאורע ההיסטורי, משמעותו הלאומית, ייצוגו השירי (ותפקודו הטקסי-חזרתי בתרבות ההנצחה) והאתר עצמו כאתר זיכרון. לעומת זאת, בעולמה של האלגוריה הזמן הוא הקטגוריה המכוננת: הסימן לעולם אינו פוגש במה שהוא מסמן, כיוון שהמשמעות שהוא מייצר מושתתת על הפער הטמפורלי, על ה"כבר חלף" שבינו לבין מה שהוא מסמן. לכן ניתן לטעון כי הציטוט הוא ממהותו של הסימן האלגורי: סימן המתקיים מתוקף חזרה בלבד, המעניקה הקשר חדש לדבר מה ישן וכך עושה אותו לאחר. במסגרת תפקודו כמיתולוגיה לאומית, הסמל של באב אל-ואד חולש על המרחב התרבותי שלרגליו, שבתוכו הוא מופיע שוב ושוב, כמו פסל החצוב באבן, או כמו "שלד הברזל" הנח בממלכתיות בצד הדרך: אנדרטה.⁹

בפזמון שירם של הבילויים, השגב ההומרי של השיר "באב אל-ואד" חמור הסבר מתרסק אל תוך הנמנום הסטלני של "לא יתחילו בלעדינו", התרסקות אשר חרף היותה משחקית ומשעשעת, מנכיחה את הטרגדיה שבסופו האפשרי של הפרויקט הציוני המעופף לו, זולל וסובא. בהתכה מוזיקלית, המבוססת על מוטיב מוזיקלי משותף (ירידה בצלילים במרווח של טרצה), מחבר פזמון השיר בין שירם של חיים גורי ושמואל פרשקו לשיר "סע לאט" של אריק איינשטיין ומיקי גבריאלוב. הוא כורך יחדיו את שירי ארץ ישראל ודור תש"ח עם דור המדינה והרוק הישראלי. הצימוד מעורר את הנוכחות הסימולטנית של שתי התקופות בנוף התרבותי שילידי שנות השבעים והשמונים גדלו והתעצבו לתוכו, ואת היותם מאגר אחד של מושגים להבנת המציאות של ההווה ולהבנייתה.¹⁰ הצעדים היורדים לה — סול דיאז — פה דיאז, נקודת הארטיקולציה הפרוזודית והמוזיקלית שבין שני השירים המצוטטים ("באב — אל — ואד" = "סע — ל — אט"), משמשים גם כבסיס לתפקיד הגיטרות בליווי הבתים, ומקבלים כך פרשנות של אבן בניין מוזיקלית. במישור המוזיקלי כמו בזה הלשוני, תפיסה מודולרית זו של טקסטים ושבריהם כאבני בניין, מאפשרת ייצור של מבעים חדשים מאותם אובייקטים

9 לתיאור הזיקה בין שיר הזיכרון הישראלי לאנדרטאות האירופיות ראו את מאמרו של אריאל הירשפלד, "חיוכו של אליפלט" (הירשפלד 2001).

10 בשיר "סע לאט" תובע איינשטיין לתת מקום לאישי, לאזרחי ולאוניברסלי של הכדורגל והביטלס, לצד השיח הלאומי של החיילים המסכנים בבון ומהדרות החדשות ("תן למחשבות לרוץ לכל הכיוונים"). בדעבר ניתן לקבוע שתביעה זו תרמה בעיקר לשימור לכידות השיח של הלאומיות הישראלית, של שיח קולקטיביסטי המכחיש הבדל וקונפליקט, למשך דור נוסף. במסגרת הקריירה של איינשטיין האלכס סע לאט, שיצא בשנת 1974, כבר שייך לתקופה של "חזרה בתשובה" ממהפכת הרוקנ'רול שלו לטובת הצהרת נאמנות לשירי "ארץ ישראל הישנה והטובה" (סרוסי ורגב 2013, 192). או, אם נשאל ניסוח מן הבילויים, ב-1974 איינשטיין כבר חזר ל"שירים של פעם / שתמיד עושים נעים".

שהתרבות העברית מציעה לצרכן שלה. בריקולאז' זה, הפעולה הטקטית של מחזור חומרי גלם חותרת תחת האפקט המגייס של שיר (יום) הזיכרון כטקסט מיתולוגי, כמעט ליטורגי. "סע לאט" ו"באב אל-ואד" נותרים כאן כדברים שעלינו לחזור עליהם כדי להעניק משמעות לחוויה שלנו, אלא שעתה החזרה כפופה לכלליו של משטר הסימון האלגורי ולא הסמלי, ולהיגיון הפרקטי של פעולת הציטוט.¹¹

כהמשך ישיר לפזמון מופיעה דגימה¹² מקולה של יפה ירקוני, מתוך הביצוע שלה לשיר "באב אל-ואד". מעשה הציטוט מנתק את קולה של ירקוני מן התפאורה וההקשר המקוריים שלו וחושף בו ממד מכני, לא אישי, שיש בו מן האלבייתי הפרוידיאני. הקול מופרד באופן מעין כירורגי מן הסמכות שלו לבטא את הסובייקטיביות של הישראלי, לדבר בשמו, והופך למושא חקירה צלילי. פעולת הגזירה, ההרבקה והעיוות, יותר משהיא מיועדת להפוך את הקול הייחודי ואת המשמעות הסמלית שהוא נושא עמו למשהו מפלצתי, היא פרפורמנס של השינוי במעמדו: מאתר של סמכות הוא הופך לאובייקט. בעוד אמני הסמל מתייחסים לחומר הגלם שלהם בראת כבוד, כדבר מה חי ("כביש אספלט" ו"סלעים ורכסים" זוכים למעמד נשגב בשירים של גורי ופרשקו), האלגוריקן תופס את החומר שלו כפשוטו, כלומר כחומר. בכך שהוא מוציא חומר זה, כלומר את המצוטט, מהקשרו הקנוני, הוא מרוקן אותו מן ה"חיים" שבו, כלומר מתביעה למשמעות קבועה, אקטואלית תמיד. היכן שאמן הסמל רואה בחומר מלאות של משמעות, האלגוריקן מזהה פוטנציאל של מסמנות, המתקיים מכוח הקדימות ההיסטורית של המצוטט, מהיותו "כבר שם", ממתין לו כדי שיעשה בו שימוש רלוונטי לצרכיו שלו (ראו בירגר 2007, ובמיוחד 106–108).¹³

"מי דיבר?" ציטוט כפיתומות תרבותיות

שניים מארבעת הכתבים של "באב אל-ואד 38/א" נפתחים במילים "אני לא כאן לבדר אתכם". מי אומר את המשפט הזה? האם זו הדיילת המצביעה על יציאות החירום, פעולה

11 הבילויים אינם הראשונים שציטטו את "באב אל-ואד" בזמר העברי. הקדים אותם שלמה ארצי בשירו "הבלדה על ברוך ג'מילי" מ-1974. לעומת שירים של הבילויים, שירו של ארצי הוא מופת למשטר הסימון של הסמל: בפנטזיה של ארצי הוא והלוחם מ-1948 — שהותיר את שמו על קיר מבנה בבאב אל-ואד — נפגשים, והזמנים שלהם נמזגים זה בזה. הדובר של ארצי "חוזר" עם ג'מילי "את הימים, המרחקים", ועם מעשה השיר (מעשה השיר של גורי/פרשקו ושל ארצי נתפסים כאן כמעשה אחד) "ברוך ג'מילי שוב נולד". הזמן של ארצי הוא זמן מיתי, שבו המקור (האירוע המכונן של הקרב בבאב אל-ואד, והשיר שנכתב מתוכו) הוא גם היעד. הציטוט משירו של גורי אינו מנותק מהקשרו, אלא ניטע בו מחדש באקט טקסי של חזרה.

12 דגימה (sampling) היא טכניקה של שימוש בצלילים מוקלטים כחומר גלם ליצירת מוזיקה חדשה. במוזיקה פופולרית השימוש בדגימות הפך מרכזי בשנות השבעים והשמונים, עם עליית ההיפ-הופ וסגנונות נוספים של מוזיקה אלקטרונית לריקודים (EDM). סגנונות אלה שאלו קטעי תופים מאלבומי סול, פאנק ודיסקו, ביצעו בהם מניפולציות שונות והלבישו עליהם רצועות נוספות וקטעי ראפ (Schloss 2014).

13 פיתוח כזה לרעיונותיו של בנימין על אודות הסמל והאלגוריה נעשה בתיאוריית האונגרד של פיטר בירגר. בירגר נשען על התיאוריה של בנימין ומבסס עליה הבחנה בין אמנות אורגנית, או קלאסיציסטית, הניוונה ממשטר הסימון של הסמל, לבין אמנות לא אורגנית, או אונגרד, שהגינה היא הגיון האלגוריה.

שהנוסעים עלולים לתפוס כמחווה שגרתית שניתן להתעלם ממנה, אך בפועל מתייחסת לאסון קונקרטי הקרב ובא? או שמא זו הצהרת כוונות המידעת את המאזין באשר למטרתו של המעשה השירי עצמו? אולי הדיילת נטשה לרגע את תפקידה בנרטיב ו"פנתה לעבר המצלמה" או היושבים באולם; דיברה ישירות אל קהל הצופים או המאזינים? הספק פותח צוהר אל אופן הפעולה של הטקסט הבילויי. רב-משמעות זו היא אפקט של המדיום: השיר המוקלט. קולו של סולן הלהקה נושא עבורנו את מגוון הקולות המופיעים בתמליל. השיר עושה שימוש בתכונה זאת, כשלרגע לא ברור אם הסולן דובר בקולו שלו או בקולה של הדיילת (כפי שאכן מתברר לנו בדיעבד, עם השימוש בלשון נקבה: "אני מזיזה את הידיים"), ובתוך כך חושף נדבך נוסף של ציטוט ללא מירכאות, על האפקט המערער שלו: טשטוש הגבולות בין דיבור ישיר לדיבור עקיף.

השאלה "מי דיבר?" כמו מלווה את הציטוט באופן מתמיד. היא חושפת את הציטוט כפרקטיקה של פיתומות תרבותיות (Garber 2002, 10) — קול שהוא בו בזמן קולו של הדובר וקולו של אחר. כשהם מנותקים מן ההקשר שלהם, ציטוטים נדמים לא רק "נכונים", אלא אייקוניים, מונומנטליים (שם, 19). תכונה זו היא ממהותו של השימוש במטבעות לשון ופתגמים: "כשציטוט הופך כה מוכר עד שהוא גולש למעמד של אפוריזם, סימני הציטוט ייעלמו לחלוטין, בהשאירם את המשקע התרבותי: דוקסה או 'חכמה'" (שם).¹⁴ מטבע לשון כציטוט הוא אם כך צורה פתוחה של השאלת קול, אשר מצד אחד מחזקת בממד עמוק של סמכות, ומצד אחר אינה מעמידה בתור מוקד הסמכות מקור קונקרטי שניתן לבקרו באופן רציונלי. תכונות אלו הופכות את השימוש האירוני בסוג זה של ציטוט, כפי שהבילויים מרבים לעשות, לקל יחסית לביצוע, אך גם לאפקטיבי בהפניית אותו כוח אנונימי כנגד עצמו. כך למשל בדוגמה זו מהשיר "שגר פגר":

כולם אומרים שאת מוצלחת ושיש לך כישרון
והם אומרים שקוץ בתחת זה כמו עצם בגרון
והם אומרים שזאת מקלחת ונותנים לך סבון
ועוד סבון ועוד סבון

כל משפט במובאה זו הוא מופע של ציטוט ("הם אומרים"). המשפט הראשון כולל דיבור עקיף המשקף סוג של "אמת" ציבורית או קולקטיבית, כלומר אמירה שערך האמת הספקולטיבי שלה נובע מעצם היותה נחלת הכלל ("כולם אומרים") אך אינו ערב באופן אישי לתוקפה. המשפט השני כולל מעין טאוטולוגיה המורכבת מהשוואה בין מטבעות לשון הדומים זה לזה, הן באמצעי הדימוי (דקירת קוץ או עצם במקום רגיש) והן בכוונה או בהוראה (מטרד). משפט

¹⁴ כפי שמאבחנת סרטינו לגבי שימוש דומה של ברכט באמרות שפר טאוטולוגיות (למשל במחזה שכותרתו אדם שווה אדם), "עם הישמע פתגם או מטבע לשון אנו עוזבים את מישור הלוגיקה והטיעון ונכנסים אל ממלכת האנלוגיה, המוסכמה והאמונה" (Sartiliot 1987, 203).

זה, שבמובן מסוים אינו אומר כלום, מגחיק את עצם השימוש במטבעות לשון או מטפורות מתות, שכן הוא מתייחס אליהם כממלאי מקום שנעשה בהם שימוש כאשר אין לדובר מה להגיד. כך הוא מייצר הזרה לגבי "כולם", לרבות מה שהם "אומרים" ואיך שהם "אומרים". ההבחנה בגבולותיו של הציטוט ובמיקומם נשענת גם היא על תכונות של המדיום (אנחנו מאזינות ולא קוראות מן הדף) ועל הפיסוק שהמוזיקה כופה על התמליל, ויש בכוחה לשנות הן את תפיסתנו לגבי ערך האמת של הנשמע והן את הפרשנות שלנו למשמעותו. כך למשל, בבית הראשון של השיר "מרוסיה" מהאלבום הבילויים:

מרוסיה את הגעת עם תיק מלא תקתוק
בפנים שעון בתוך בקבוק
מרוסיה — "היא כל כך יפה
שזה צובט בלב שלך" בפטפון

כל הבתים בשיר מתחילים במילה "מרוסיה", ובעקבות המילה הפותחת מדגישים את הדמיון שבין שם האישה (מְרוסיה, שם פרטי) לבין ציון המקום שממנו היא באה (מְרוסיה). כך שאם חשבנו שהמשפט "מרוסיה היא כל כך יפה" מתאר את מְרוסיה האישה, הרי בסופו, עם הישמע התוספת "בפטפון", אנחנו יכולים לחשוב שמתארים לנו את השיר הנשמע ברקע (שירה של להקת כוורת "היא כל כך יפה").¹⁵ משחק זה חושף את האופן שבו ציטוט עושה "שימוש ב-", אך גם מבצע "אזכור של" הביטוי המצוטט: הציטוט מהשיר של להקת כוורת עושה שימוש ביכולתן של המילים לומר על אישה שהיא יפה ולתאר את מה שזה עושה ללב שלך, וגם מערער אפשרות זו כשהוא רומז שהשימוש הקודם (זה של להקת כוורת) כבר רוקן את המילים: הן "תפוסות", וכעת הן "רק ציטוט", פרגמנט אטום מהשיר המצוטט. לכאורה אפשר לחשוב שהמטרה של התחכמויות כאלה היא הנאה אסתטית וקומית, אלא שהבילויים כבר גילו לנו שהם "לא כאן לבדר אותנו". תנאי מרכזי בפואטיקה של שכול וכישלון, כמו גם באלבומם הראשון של הבילויים, הוא אפקט ניכור ברכטיאני שאינו מאפשר למאזין לחוש הזדהות, להיבלע ביצירה, ללכת שבי אחר קסמיה.¹⁶ מלבד מנגנוני הזרה שונים,

¹⁵ מרוסיה האישה מצוטטת גם היא משיר רוסי שהפך, למילותיו העבריות של אפי נצר ובתרגומים נוספים, ללהיט השירה בציבור "ילדתי מרוסיה" (מכונה גם "אט זורם הנחל"): "אט זורם הנחל / הולך לו אל הים / ולידו צומח אלון נישא ורם / בגדה מנגד מחלון בקתה / ילדתי מרוסיה בעצב נשקפה". כך המרכיב הרוסי המושרש בתרבות הצינונית המקדמת לוקח חלק בניסוח המפגש העכשווי עם העלייה הרוסית של שנות התשעים.

¹⁶ אפקט הניכור (Verfremdungseffekt) הוא מנגנון פרפורמטיבי שניסח המחזאי הגרמני ברטולט ברכט, המתאר טכניקת משחק שיוצרת ניכור בין הקהל, המבצע והיצירה. מטרתו היא לכונן את הצופה כמבקר ולא כמעריץ, כדי שהאחרון יישם הלך רוח ביקורתי גם כלפי המציאות הפוליטית של חייו. רעיון אפקט הניכור נשען על תיאוריית ההזרה של הפורמליסט הרוסי ויקטור שקלובסקי, שלפיה מבעים לשוניים פואטיים נבדלים מאלו היומיומיים בכך שהם הופכים את המוכר לזר, ומביאים לדה-אוטומטיזציה של המפגש עם העולם (Brecht 1964, 91–99).

אפקט הניכור מושג על ידי תנועה מתמדת בין שני מוקדים של עיצוב תוכני וסגנוני: הפניה להוויה הישראלית ולתרבות העברית מחד גיסא, ולאפקטים של הומור, אבסורד, אירוניה וגרוטסקה מאידך גיסא. החלל הנפתח עבור המאזין הוא לפיכך תוצאה של דיסוננס – של הפער או ההבדל בין הקונקרטיות לכאורה של מה שמוכר מן החוויה היומיומית של הישראלי החי בעברית לבין המלאכותיות של המעשה האמנותי. מלאכותיות זו מואצלת על חומרי החיים של המאזין, המצוטטים בשיר, והופכת אותם ממה שמכונן נקודת מבט למושאו של מבט. אחת ההשלכות החשובות של אפקט ניכור זה היא חשיפת המציאות התרבותית והפוליטית כדבר מה קונטינגנטי, שהוא תוצאת מעשיהם של בני אדם ולא תופעת טבע או גזרת גורל.

לפיכך, ציטוט יכול להיות אזכור טקסטואלי ומוזיקלי של שיר קנוני, העומד כביכול כתחליף לשיר כולו (כמו במקרה של "באב אל-ואד"), או להשתמש בקטע משיר באופן שעוקר אותו מן ההקשר המקורי. כך למשל, "שירו של האנץ" מפגיש אותנו עם דובר הנתקל "במקרה" באהובה שעזבה אותו, בזמן שהיא עוברת דירה, וכופה עליה את עזרתו בהעמסה כדי לשוחח מעט. במהלך ההעמסה והשיחה מופיעות השורות הבאות:

תשימי פה יד, היא כברה, המזחלת

נשאר רק מרבד וחלון וראי

מכשיר ההזרה הראשון והבולט בדוגמה זאת הוא המזחלת – פריט הזר לנוף הישראלי דל השלגים.¹⁷ אולם מנגנון מורכב יותר, הכולל ציטוט משירה של לאה גולדברג "סליחות", נחשף מיד בהמשך. המילים "וחלון וראי", המשמשות לדימוי גוף האהוב בשיר "סליחות", מקבלות בחזרה את ההוראה הבנאלית שלהן, ויחד אתה את המהות החומרית – את הפונקציה שלהן כרהיטים המסתפחים אל המיטלטלין של האהובה המכזיבה. כך המרחק בין הדימוי שמקורו בטקסט קנוני לדימוי שמקורו בחיי היומיום הולך ומצטמצם; ישנה הידמות בין האופן שבו מילות השיר של גולדברג מוכרות לנו, כחלק מחיינו, לאופן שבו מוכרת לנו חוויית היומיום הבנאלית המיוצגת על ידי החפצים. הציטוט המשחקי השגוי, שהפך את ה"מבט" ל"מרבד", מאפשר לראות את ה"מקור" המצוטט בזיכרון החי, ולא בספר השירה. דווקא השיר המולחן (המוכר בביצועה של יהודית רביץ ללחן של עורד לרר), השלוח אל גלי האתר, כלומר זה שהשמעתו החוזרת בהקשר יומיומי אחר בכל פעם היא אופן הקיום המתמיד שלו, הוא זה המזין את הפרקטיקה של ציטוט היומיום. בניגוד לטקסט הקנוני, המקובע, הזיכרון הוא של הזוכר, והראיה לכך היא בגידת הזיכרון הנרמזת בציטוט השגוי.

17 מעבר להיותה ציטוט מנוף תרבותי זר, המזחלת מצוטטת בעוד מוכן: היא הופיעה כבר בשיר "שאלו מופז" מתוך אלבום הראשון של הביילויים, שם רכבה עליה דמותו של הרמטכ"ל בדרכו לבשר בשורות איוב לאימהות, ולהביא להן חלקי גופות כמו סנטה קלאוס המחלק מתנות לחג.

ממש כפי שהטקסטים הקנוניים, יחד עם "הטקסט הגדול" של המציאות הישראלית, מבנים את אוצר המילים של הבילויים, כך הדבר עבור הפרסונות הדוברות בשירים. ב"שיר בחסות המועצה לפרות הדר" נבחרת "גברת סוניה" לנחם משפחה שכולה בשם דיירי הבניין:

היא התלבטה תוך עלייה מה תמלמל בהגיעה
עוד לא החליטה אם "שלא תדעו עוד צער"
או אולי "היה לי נער"
או "מרוב עצים אין יער" —
שנראה פחות קשור

היכולת להתנסח, ובמיוחד בהקשר של שכול (בהמשך הם שרים: "כשתינוק חוטף כדור"), נחשפת כאן כיכולת לדפדף בכרטסת מדומיינת של מטבעות לשון, שירי זיכרון וקלישאות הרווחות בעברית. גבולות המבע שלנו נקבעים על פי מה שמעמידה לרשותנו התרבות כמוכן מראש, כמעין מוצר צריכה לשוני. החירות להמשיג את העולם באופן שישתתף אותו, ולא לציית באופן עיוור להגדרותיו של היצע זה (לשרת אותו), תלויה אם כך ביכולת להשתמש בהיצע התרבותי-לשוני בתושייה ולהבין אותו באופן שסותר לעתים את "הוראות ההפעלה".

"עושים שלום": על שמות (עצם) פרטיים

לפי דה סרטו, שימוש יצירתי בהיצע מוגבל, מוכתב מראש, מאפיין את פרקטיקות היומיום של צרכנים כפעולות טקטיות. סוגיית ה"מובהק" תופסת מקום חשוב אצל דה סרטו בהבחנה בין אסטרטגיה לטקטיקה: לפעולה האסטרטגית מקום מובהק (propre) משלה, בעוד הטקטיקה היא ארעית. היא אירוע המתרחש על ה"פרופרטי" של האחר, כלומר המקום היחיד שהוא שלה הוא הזמן. במילותיו של דה סרטו: "המובהק הוא ניצחון המקום על הזמן" (דה סרטו 2012, 117). בשפה העברית המובהק בא לידי ביטוי בהבדל שבין שמות עצם פרטיים לשמות עצם כלליים, המתייחסים, בהתאמה, לרפרנט חד-פעמי וספציפי בעולם ("המיסיסיפי") ולסוג שיש לו כמה הופעות בעולם ("נהר").¹⁸

נרגים עתה את היחס המתקיים בין שם העצם הפרטי והכללי לבין האסטרטגיה והטקטיקה, כפי שהוא בא לידי ביטוי בפרקטיקה של ציטוט היומיום, בעזרת כמה שורות הלקוחות מן השירים "חיליק פורצלינה" ו"שגר פגר":

¹⁸ סרטיו מזכירה כי במחזות של ברכת השם הפרטי אינו "פרופר" שכן הוא אינו רכוש של האינדיבידואל הנושא אותו, אלא סימן נוסף של כפיפות למערכת (Sartiot 1987, 185). מנגנון דומה פועל גם אצל כמה מן הדמויות של חנוך לוין ("חפץ"). הבילויים עושים גם הם שימוש באפשרות זו באמצעות שמות פרטיים אקסצנטריים או "מצוטטים": "האנץ", "שוש אלמוזלינו" ו"חיליק פורצלינה". כמו אצל ברכת לוין, הדמויות אינן אנשים במלוא מובן המילה: הן טיפוסים ולא אינדיבידואלים.

מהקריה

אל העירייה

עושים שלום למכונות הירייה! ("חיליק פורצלינה")

— היא מתיישבת

עושה שלום עושה מקום ומתקפלת בעצמה כמו אולר ("שגר פגר")

בעברית ישראלית בת זמננו יש שני סוגים של "לעשות שלום": הסוג הראשון הוא המובן של "תהליך השלום", וזהו באופן מפתיע דווקא הסוג הפרטי, ה"פרופר": זה שמנהל את העסק הוא זה שעושה שלום. שלום כזה יכולים לעשות רק ריבונים ולא נתינים: ראש הממשלה וריבוננו של עולם ("אדון השלום", "מלך שהשלום שלו"): הם יעשו (או לא יעשו) שלום עלינו. כאן השלום הוא אובייקט שרק היצרן יכול "לעשות אותו", כלומר אסטרטגיה. בסוג השני, "לעשות שלום" מתייחס למחוות היומיום של הנפת היד בברכה לעבר מישו. זהו "שלום", שם העצם הכללי, הלא מיועד. באין רכוש פרופר, נותרת רק פעולה, כלומר טקטיקה: מחווה חולפת, שאינה מותירה אחריה תוצר ("שלום"). כל שנותר לנתין, שהשלום אינו שלו, הוא "לעשות שלום" למכונות הירייה, ולנתינה — להתקפל בעצמה כמו אולר.¹⁹ אופן ציטוט זה, הנבנה מכפל משמעות בין מובן כללי למובן פרטי (מובהק) של ביטוי, מארגן עוד רגעים אצל הבילויים, למשל בשיר "מטבח אל יהוד":

זאתי רק פורמייקה מצופה, אדון

תכף נחלק את המפה

כפל המשמעות של "נחלק את המפה" — השימוש במפות נייר זולות המוחלפות לאחר שקבוצת סועדים מפנה את מקומה, לעומת מה שמדינאים או גנרלים עושים בעת חתימה על הסכמים טריטוריאליים — שייך לאותה החלוקה שבין הפרטי לכללי שמפרידה בין הפעולה האסטרטגית לטקטית. השימוש בכפל המשמעות של הפרטי והכללי אצל הבילויים הוא בעל אפקט כפול: הוא חושף, על דרך ההזרה, את הפער שבין היצרן לצרכן, בין המדינאי לאזרח, בין האסטרטגי לטקטי, ומערער לרגע את הדיכוטומיה, הנתפסת כסופית וכטבעית, שבין זירת הפעולה היומיומית של ההמונים משוללי הכוח לבין זו שבה נחרצים גורלות. בו בזמן, שימוש שכזה הוא כשלעצמו פעולה טקטית: לרגע אחד הוא מנצל את הפער הזה למטרותיו שלו — הפואטיות, הקומיות והביקורתיות. פעולת הציטוט מתפרנסת כאן מניצול מקסימלי

¹⁹ הביטוי "לעשות שלום" מן הסוג השני אינו קיים בשפה התקנית. הוא "שיבוש" רווח בלשון המדוברת, ממש כמו ה"עושה מקום" שבא אחריו. בעברית המדוברת מי שאומר משהו, כפעולת דיבור יומיומית, לפעמים "עושה" ("אז הוא עושה לי, מה הבעיה שלך את?").

של המשמעויות המרובות של ביטוי שגור, ומרחיבה את גבולות המבע באמצעות שימוש תחמני במה שזמין לכל דוברת של השפה.

הסטריאוטיפ המוזיקלי כציטוט סגנוני

הפנייה אל הביטוי השגור או הקלישאה כסוג של ציטוט מאפיינת אצל הביילויים לא רק את הציטוט הלשוני אלא גם את זה המוזיקלי. אך אם ההקשר הרחב לציטוט הלשוני הוא השפה והתרבות העברית, הרי המקרה של הציטוט המוזיקלי מורכב יותר. את תפוקתם היצירתית מביאים הביילויים לעולם על פי הנורמות המאפיינות להקת רוק כגוף יצירתי. נורמות אלה כוללות את צורת ההזדהות והמיתוג, הרכב הכלים הבסיסי ודפוסי הייצור והצריכה המאפיינים אמנות זאת (ובראשם האלבום כמדיום המרכזי, לצד הופעות חיות ואף וידאו-קליפים). מן ההיבט הסוציולוגי, לפיכך, הרוק הוא שדה ייצור המאפשר במידה רבה את מימוש היומרות האמנותיות והנרטיביות של צמד הכותבים נועם ענבר וימי ויסלר.

עם זאת, בחינה של יצירת האמנות עצמה מצביעה על מגבלות השימוש ברוק כמסגרת ההתייחסות האסתטית לבחינת שירי הביילויים. הדגם האידיאלי של מוזיקת הרוק נשען על אידיאולוגיה של אותנטיות ומקוריות, המגולמת בדמותו של הזמר-הכותב (בין שבפרסונה שלו כמו אצל בוב דילן, ובין שבמסגרת גוף יצירתי כמו לנן ומקרטיני בביטלס). במקביל, מתקיימים בזרם המרכזי גם מודלים הכוללים מרכיב – מפותח יותר או פחות – של בדיון נרטיבי או דרמטי ושימוש באלטר אגו. אך אלה משרתים על פי רוב מדיניות פרפורמטיבית בעלת דגש חזותי,²⁰ או מורכבות צורנית-מוזיקלית,²¹ אשר היו הופכות את הדקויות האינטרסנטואליות בתמליל כשל הביילויים לבלתי נשמעות כמעט.²² היצירה של ענבר וויסלר מצביעה אל עבר מודלים אסתטיים החורגים מגבולות הרוק, מודלים הדרושים להבנת אופני התפקוד של המוזיקה והציטוט המוזיקלי השולטים בה.

המודל הטוב ביותר להבנת מעמדה של המוזיקה במכלול היצירתי של הביילויים הוא דווקא התיאטרון. תפקיד המוזיקה ביצירה שלהם נשען במידה רבה על מודלים תיאטראליים, ובפרט על המודל האנטי-וגנרי שהציע ברכט: "להזמין את כל האמנויות-האחרות של הדרמה, לא כדי ליצור 'יצירת-אמנות-כוללת' שבה כולן מציעות עצמן עד תום ואובדות, אלא כדי שיחד עם הדרמה הן יקדמו את המשימה המשותפת בדרכיהן השונות; ויחסינה האחת לחברתה מהותם היא

20 למשל, בגלאם רוק של דייוויד בואי או ב־Shock Rock התיאטראלי של אליס קופר ומרילין מנסון.

21 למשל, אצל פינק פלויד ולהקות רוק מתקדם אחרות.

22 עיון בספרות מחקרית העוסקת בציטוט המוזיקלי מגלה רוב מוחץ של דוגמאות ממוזיקה קלאסית, מוזיקה ניסיונית, ג'אז והיפ-הופ, לעומת היעדר כמעט מוחלט של דוגמאות מלב שדה הייצור של מוזיקת הרוק (Tarnawska-Kaczorowska 1998; Bicknell 2001; Metzger 2003; Chang 2009; Schloss 2014). הפרקטיקה האינטרסנטואלית המרכזית ברוק היא גרסת הכיסוי, שהביילויים דווקא נמנעים ממנה באלבומים שלהם.

זו: שהן מזירות זו את זו" (Brecht 1964, 204).²³ כפי שוויסלר מעיד, האלבום שכול וכישלון נהגה כ"פסקול פיקטיבי למחזמר על פי שכול וכישלון [של ברנר] — כשהזיקה לרומן קשורה פחות לעלילה ויותר לשילוב הזה של ריקבון לאומי לצד ריקבון אישי" (ויסלר 2007).

תפקידה של המוזיקה ביצירה כמו־דרמטית זו הוא בראש ובראשונה יצירת מרחב צלילי של הזרה, המקיים אינטראקציה ריגושית, סגנונית או סמנטית עם התמליל. הבחירה להעלות באוב דווקא צלילים וסגנונות ישנים כמו הזרה, פולקה, בלוז, רגטיים, בלוגראס ועוד, לצד השימוש בכלי נגינה אקוסטיים כמו אקורדיון, בנג'ו וקלרינט בס, וזאת בתוך הקשר סגנוני רחב הנגזר משדה הפעילות של הביילויים כלהקת רוק, פותחת מרחב נוסף של הזרה אל מול חומרי היומיום והמציאות הפוליטית המובנת מאלה.²⁴

בהתאם, הציטוט המוזיקלי הנפוץ ביותר אצל הביילויים אינו חזרה על קטעים מיצירות מוזיקליות ספציפיות, אלא העלאה באוב של מוסכמות סגנוניות וקלישאות או סטריאוטיפים מוזיקליים. בעקבות ההבחנה של הבלשן פרדיננד דה סוסיר בין "לאנג" (השפה כאוסף מופשט של כללים) ל"פארול" (הדיבור, כלומר השפה כאוסף של מבעים קונקרטיים בשימוש), ניתן לכנות ציטוט זה בשם "ציטוט לאנג" (Tarnawska-Kaczorowska 1998): ציטוט כחזרה על מוסכמה סגנונית, ולא על קטע מיצירה מסוימת, קונקרטית. "ציטוטי פארול" מוזיקליים, כלומר ציטוטים של יצירה ספציפית, הם עניין נדיר יחסית, ואצל הביילויים הם מופיעים כמעט תמיד בשעבוד לציטוט טקסטואלי, כמו במקרים של "באב אל־ואד" ו"סע לאט" (בשיר "באב אל־ואד 38/א"), ו"סליחות" (ב"שירו של האנץ"). בעובדה זו ניתן לראות רמז נוסף לתפקידה ההטרונומי של המוזיקה ביצירתם.

בשיר "חיליק פורצלניה" ניתן לשמוע כיצד ציטוטי לאנג מבצעים את המשימה של הזרה הדרתית עם הטקסט. השימוש בפסנתר "הונקי טונק", בנג'ו וגיטרת סלייד (כולם אמריקניים מאוד, וזרים להקשר של מצעד צבאי) מייצר רקע מבודד, מיובא וזר במפגיע. כאשר רקע זה מוצמד ל"מכונות הירייה" ול"טנדר עם בלונים שמוביל את הגופות", מתפרק החיבור הטבעי לכאורה שהמצעד הצבאי — מחזה הראווה החגיגי של הערצת הצבא בציבור — יוצר בין מכונות מלחמה וכלי הרג לאווירה של חג במרחב הציבורי. "מרש צה"ל" או "האמיני יום יבוא" לא היו צולחים למשימה הזו, בהיותם נגועים קונוטטיבית בדיוק בחיבור זה. כשהביילויים מתארים בשיר סצנה

²³ יצירתם המוקלטת הראשונה של ויסלר וענבר היא אופרת רוק גנוזה בשם עכשיו תהיו העבדים שלנו (1996), שבה מופיעים בין השירים קטעי קריינות (בקולו של ישראל ויסלר), בדומה לאלבום סיפורי פוגי של להקת כוורת (1973). גם סיפורי פוגי נולד כאופרה, אך נדחק לבסוף לתוך סד של אלבום מוזיקה פופולרית מתוך שיקולים מסחריים. סיפורי פוגי, ובמיוחד התמלילים ההומוריסטיים של סנדרסון, הם מודל מרכזי עבור הביילויים. האלבום נכתב במסגרת להקת הנח"ל, שפעלה בפורמט רביו (revue) של שירים ומערכונים, והזיקה אליו מצביעה על השורשים התיאטראליים שהביילויים יונקים מהם, אך היא גם עדות לרובד נוסף של פרודיה על תרבות ישראלית קנונית.

²⁴ כלי נגינה אקוסטיים, ובמיוחד כאלה המזוהים עם מוזיקה עממית (פולק), זוכים לעדנה מחודשת במוזיקת האינדי של העשור האחרון, אבל לרוב השימוש בהם הוא נטורליסטי יותר, כלומר אינו שואף לבולטות אלא דווקא להרמוניה עם שאר מרכיבי היצירה.

של מצעד צבאי, שכבר לא מתקיים כיום בישראל, כדי לומר משהו על התרבות המיליטריסטית הישראלית, הם הופכים את ההיסטוריה של תרבות זו לכלי אלגורי להבנת ההווה.²⁵ המקרה העשיר ביותר של שימוש בציטוטי לאנג מוזיקליים הוא החזרה של צמד לייטמוטיבים המופיעים בכל אלבומי הבילויים. המוטיב הראשון מבוסס על התרצוצות בין צליל מסוים לשני הצלילים השכנים לו מלמעלה ומלמטה, מעין הכלאה בין נעימת הפתיחה של תוכנית הטלוויזיה אזור הדמדומים ושל הנושא המרכזי בפסקול של הסרט מלתעות, המייצרת סטריאוטיפ של אווירת אימה.²⁶ המוטיב השני הוא "מוטיב החיג'אז". מוטיב זה מצטרף באופן עקבי למוטיב האימה, והוא מבוסס על רצף צלילים הכולל מרווח של סקונדה מוגדלת, שאותו מקובל לזהות הן עם המקאם הערבי "חיג'אז" והן עם השטייגר "אהבה רבה".²⁷

היסוד הכרומטי המאפיין את מוטיב האימה צץ לראשונה בסוף הרצועה השנייה של האלבום הבילויים, בשיר "כשנפוליאון יכבוש את עכו". אך בשלב זה הוא עדיין אינו משמש בתפקיד מוטיב האימה, אלא מופיע כחלק מציטוט פארול נרחב של מנגינה צוענית המופיע בשיר "הכינור הנאמן" שהקליטה ירדנה ארזי. שני המוטיבים מופיעים באלבום זה גם בשיר "מטבח אל יהוד", ושם הם משמשים כחומריה העיקריים של המלודיה שמהם שזורים המנגינה המושרת ותפקיד הגיטרה. מוטיב האימה מופיע בין השורות המבטאות חרדה. למשל בשורות אלה:

במטבח אל יהוד נגיש לכם כיבוד
מטבוחה ילדונת, מה־את־בוכה?
במטבח אל יהוד נגיש לכם כיבוד

וכל מי שנראה חשוד [גיטרות מנגנות את מוטיב האימה] — עושים לו הנחה

מוטיב החיג'אז מופיע באופן בולט בסולו הגיטרה ה"מזרחי" שבאמצע השיר. באלבום שכול וכישלון חוזרים שני המוטיבים, זה לצד זה, בשיר "חיליק פורצלינה", שם הם פועלים באופן מובהק כסטריאוטיפים מוזיקליים.²⁸ בדיוק כמו בשיר "מטבח אל יהוד", המוטיבים מופיעים במבנה של שאלה ותשובה בין שורה מושרת למלודיה כלית קצרה:

25 תמונת מראה של יחס זה מתקיימת בשיר "הצעדה" מתוך האלבום הורה הסלמה!, שם קצב המרש הרציני מצעיד בסך מילים אבסורדיות המתארות מצב אלגורי דיסטופי.

26 במונחים מוזיקליים: שכן כרומטי כפול.

27 מקאם הוא מושג בתיאוריה של מוזיקה ערבית ותורכית, החופף במידה מסוימת למודוס או לסולם במוזיקה אירופית. שטייגר הוא סולם או מודוס במוזיקה יהודית אשכנזית.

28 צמד המוטיבים מופיע שוב בשיר "הצעדה" מתוך האלבום הורה הסלמה!

בעיר דימונה יש ילדה עם שני ראשים ושש ידיים

[מוטיב האימה]

בעיר רמאללה יש תינוק שמת לפני שהוא נולד

[מוטיב האימה + חג'אז]

מוטיב האימה מופיע כתגובה מוזיקלית לתיאור של ילדת הנשורת מדימונה, וחוזר אחרי האזכור של התינוק המת מרמאללה, בתוספת מוטיב החג'אז המתפקד כסטריאוטיפ של "ערביות".²⁹ מעבר לאירונה העצמית המפורשת שיש באילוסטרציה מוזיקלית פשטנית כזו של הטקסט הגרוטסקי, הצימוד של שני המוטיבים משנה את המשמעות של כל אחד מהם: ראשית, הוא מאיץ את הסטריאוטיפ הערבי כמוטיב האימה של הישראלים; שנית, הוא מאפיין את "אזור הדמדומים" בתור פֶּרֶה־נורמליות הקרובה יותר למתואר בטור "אזור הדמדומים" של גדעון לוי ומיקי קרצמן מאשר למתואר בתוכנית הטלוויזיה האמריקנית.³⁰ כל מופע כזה של סטריאוטיפ מוזיקלי הוא מעשה ציטוט השואל את המצוטט, כמו במקרה של מטבעות לשון, ממאגר דימויים מוזיקלי קולקטיבי: הבודעם הצלילי.

אסתטיקת הבודעם של הבילויים: החוויה והניסיון

שירים ושבריהם הנוכחים במעשה היצירתי של הבילויים ("שיר הפינג'אן", "באב אל-ואד", "סליחות", "השמלה הסגולה", "הייתי נער", "שנים-עשר ירחים" ועוד) מופיעים ביצירה באותו אופן חלקי, מעורב ואסוציאטיבי שבו הם נוכחים ביומיום של בני התרבות הישראלית, לצדם של סימנים מסדר אחר לגמרי כמו "ננסי ברנדס" ו"מזדה לנטיס" (כך בשיר "שגר פגר"). בכך מגיע התהליך של הרחבת מושג הציטוט אל שיאו, כאשר שימוש בדימויים יומיומיים מקבל מעמד של ציטוט מחיי היומיום, שהטקסטואליות שלהם נחשפת במעשה הקירוב בינם ובין הטקסט הקנוני.

²⁹ נדמה שאצל הבילויים, להופעה של הסקונדה המוגדלת כסטריאוטיפ של ערביות נלווית תמיד רוח הרפאים של "הסקונדה המוגדלת היהודית", המופיעה בשטייגר "אהבה רבה". דר-משמעות זו של הסקונדה המוגדלת, אשר יכולה להופיע גם כסטריאוטיפ של יהודיות וגם כסטריאוטיפ של ערביות, מזכירה את התיאוריה של הומי באבא באשר לסטריאוטיפ הקולוניאלי. לפי באבא, הסטריאוטיפ של שיה זהויות מבוסס על דר-משמעות המאפשרת לו להיות משוכפל תדיר בהקשרים חרשים (באבא 1994).

³⁰ "אזור הדמדומים" הוא טור שמתפרסם בעיתון הארץ משנת 1988, ובו מתעד העיתונאי גדעון לוי את השפעת הכיבוש הישראלי על חייהם של פלסטינים בשטחים הכבושים. הטורים מלווים בצילומיו של הצלם מיקי קרצמן, המתלווה אל לוי בנסיעותיו. הטור שאל את שמו מסדרת המדע הבדיוני האמריקנית שיצר רוד סרלינג *The Twilight Zone*, אשר שודרה ברשת CBS בשנים 1959–1964. את המנגינה המפורסמת כתב המלחין הצרפתי מריוס קונסטנט לעונה השנייה, ששודרה בשנים 1960–1961. הסדרה זכתה לחידושים קולנועיים וטלוויזיוניים בשנות השמונים ובראשית שנות האלפיים, ובשנות השמונים גם שודרה בישראל. בשנות התשעים נעשה שימוש במנגינה המפורסמת בפינה פארודית, שנשאה את אותו השם, בתוכנית הקומית הישראלית הקומדי סטור.

המעמד החדש של הארטיפקטים מחיי היומיום מכתוב בשכול וכישלון את מה שאפשר לכנות "אסתטיקת בוידעם", הכרוכה ברצפים כמו זה המופיע ב"שיר בחסות המועצה לפרות הדר":

והם חשבו שזו טעות אז הם עשו צילום שני
 ושוב ברנטגן של הלב שלי מצאו קיר לבנים
 ועטיפות ריקות של טיים
 שני אוגרים בתוך מאזניים
 מקלות ניקוי אזניים
 ואופניים שחסר בהם אבוב
 שאריות של ארוחה
 ומזוודה חצי פתוחה
 ודף נייר שבו נאמר "מיד אשוב"
 אני שונא את הימים כשהפה שלך סגור
 ולא רואים מה שבפנים
 מסדר ניבים צהוב עכור
 ובו קליפות של גרעינים, תובנות פשטניות
 אמירות של ימנים
 אני שונא את הימים כשהכיעור שבך מוסתר
 כי זה מאוד מאוד מקשה עליי לבז
 לימון וקלמנטינה, אשכולית ומנדרינה
 הם אחיו ואחיותיו של התפוז³¹

שכול וכישלון מלא ברצפים כאלה של ארטיפקטים לא קנוניים, אמיתיים או בדויים. "ערמות" מילים אלו, המקיפות את היומיום הישראלי על יופיו וכיעורו, מקליפות גרעינים ועד "אמירות של ימנים", מבטאות אסתטיקה שוולטר בנימין מזהה עם האלגוריה, הנוטה אל ה"מקוטע, לא־הסדר, לגיבוב שבקיטונו של קוסם, בחדר ילדים, במחסן גרוטאות ובמזווה" (בנימין 1996, 30). בנימין האמין בכוחן של צורות חיבור לא סדורות שכאלה לחשוף את החוויה המושתקת של היומיום, ו"להצילה מן הדממה" (Highmore 2002, 62). על הקשר בין האסתטיקה של הגיבוב לתיאוריה של היומיומי הוא כותב בהערה לעצמו: "איני צריך לומר דבר. רק להראות. לא אגנוב חפצי ערך, או ניסוחים מבריקים. אלא את הסמרטוטים, הפסולת. לאלו לא אערוך רשימת מלאי, אלא אעשה עמם צדק בדרך היחידה אפשרית: בכך שאשתמש בהם" (Benjamin 1999, 460).

³¹ "לימון וקלמנטינה, אשכולית ומנדרינה הם אחיו ואחיותיו של התפוז" הוא ציטוט (לא ברור אם מדויק או רק נאמן לרוח הדברים) מתוך פרסומת לפרות הדר שהופיעה בתוכניות לילדים בישראל בשנות השמונים או התשעים, ומכאן שם השיר — "שיר בחסות המועצה לפרות הדר".

אותן חוויות יומיום, שבנימין שאף להשיב אל הזיכרון בעזרת חפצים פעוטים, מכוסות בשפה הגרמנית על ידי שני מושגים שבאמצעות הפער שביניהם מכונן בנימין את המהלך שלו: Erlebnis – חוויה, או רגע שחיית אותו ותו לא; ו-Erfahrung – רגע שחיית אותו ועבר עיבוד רגשי או קוגניטיבי, כך שניתן להפיק ממנו סוג של ידע, ניסיון. בתור דוגמה להבדל בין Erlebnis ל-Erfahrung מזכיר בנימין את פועל הייצור התעשייתי, שעבודתו היומיומית, החזרתית והמטמטמת, אטומה בפני הניסיון (Erfahrung), ונותרת ברמה של חוויה אילמת (Erlebnis) (בנימין 1996, 100).³²

חוסר היכולת לעבור מחוויה לניסיון, לתת לחוויה צורה שיחית הניתנת לצבירה, העברה, ניסוח וביקורת, דנה את הפועל לחזרה מתמדת המנציחה את חולשתו. זווית הראייה של האלבום שכול וכישלון מתמודדת עם מצב עניינים דומה בתוך התרבות הלאומית בישראל. הנתינות לתרבות זו כמו מלהקת את היחיד לתפקיד חיוני אך נחות של היות ניצב בחזרה האין-סופית על הריטואל התרבותי-לאומי, בצורותיו השונות, ברגעי התחזוקה של הלאום: טקסי בית הספר, הצבא, משרד הטלוויזיה בעת אירוע ביטחוני, המוזיקה ברדיו ביום הזיכרון או אחרי פיגוע, והרטוריקה הפוליטית כפי שהיא מופיעה בתקשורת ובשיח הציבורי. המקום של כל אלו בחוויית היומיום הישראלית מגביל את היחיד לעמדה של Erlebnis לאומי, כשהמובן היחיד שיכול להיות מוענק לה הוא חזרה נוספת על יחידות השיח המרכיבות אותה. משחקי הציטוט של הבילויים כמו מתקיימים מתוך עצם ההתקוממות כנגד מצב עניינים זה, כשהם מנסים להעיר משנתן את המילים (אותן המילים עצמן, הבלויות, ולא מילים חדשות) ואת אלו הדוברים אותן.

אחרית דבר

בראי הפרקטיקה של ציטוט היומיום, הציטוטים נגלים כרסיסי זיכרון, שברי תרבות או מוצרי צריכה (לשוניים או צליליים) ממוחזרים. החזרה נחשפת כפוטנציאל אימננטי שלהם, ובשל כך לא ניתן יותר לשייך אותם במובהק לשיח אחד – גבוה או נמוך, הגמוני או חתרני. המירכאות הסמויות סביב כל סימן, שפואטיקה החוגגת את הציטוטיות מביאה אל המודעות שלנו, מעידות על כך שהסימן תמיד חי חיי ביניים, נכון להפקעה שתהפוך אותו לאחר.

השיר הבילויי גומר אומר לשחרר את מושאי היומיום מן ההיטמעות שלהם בסיפורים שהתרבות (הלאומית או התאגידית) מספרת לנו על החיים של עצמנו, ולהפוך אותם זמינים לניסוח מחודש או לקריאה אחרת. הבליל הזה של מושאי היומיום המגוונים, שהגיונו אסוציאטיבי, אינטואיטיבי או מבוסס על ההברקה וחדוות החיבור יותר מאשר על ההסדרה

32 בנימין לא היה הראשון שעסק בתיאוריה של החוויה מתוך הפער שבין שני מושגים אלו. פער זה הפך לנושא מרכזי בהרמנויטיקה הגרמנית מאז שווילהלם דילתיי (Dilthey) העלה אותו לדיון בשלהי המאה התשע-עשרה.

הפורמלית, שייך למשטר של האלגוריה, כפי שהבין אותו בנימין, כפרויקט שעניינו להוציא לאור את האמת של החלקי, המוחמץ והחומק.

אמנם, פואטיקה זו נובעת מנקודת ההנחה שהשפה כבר מזוהמת, נגועה בכוונות של דוברים קודמים, ושאי-אפשר לבטוח עוד באפשרות הפשוטה לומר את דעתך. אך שלא כמו בפסטיש הפוסטמודרני, שבו כל חומרי העבר מאבדים את משמעותם, ושוויון הערך בין כל הדימויים מנתק אותם מהמטען ההיסטורי או מההקשר החברתי שלהם (ג'יימסון 2002), הפרקטיקה של ציטוט היומיום חושפת את ערך השימוש של הטקסטים הקנוניים. חשיפה זאת כמו מורידה אותם מן המדף הגבוה של תפקידם הסמלי, ומתירה להם לחיות שוב בתוך היומיום של ההווה הישראלית, לתועלתו של צרכן, קורא, או נתין של תרבות זו.

כשהיא מפנה את תשומת הלב אל ה"היות דבר" של מה שזמין לדיבור ולמחשבה, ומנערת ממנו את האבק, פרקטיקת הציטוט משיבה להווה שבתוכו היא פועלת את ההיסטוריות שלו, ולכן גם את הפוליטיות שלו. במובן זה היא משתתפת במה שבנימין מכנה "העלאה בזיכרון". "כדי למנוע את השכחתו", כתב בנימין, "חייב האלגורי להתפתח תמיד מחדש ותמיד במפתיע. הסמל, לעומתו [...] מתמיד בהווייתו. אלגוריות מתיישנות, מפני שההדהמה היא מהותן" (בנימין 1996, 27). את העיקרון הזה, שקרוב גם לרעיונות של ברכט ואמנים נוספים בני זמנו של בנימין שחשבו על אמנות כהתערבות פוליטית, הבילויים מבינים היטב:

כל המחשבה של הבילויים, לפחות בתקליט הראשון, הייתה של סוס טרויאני. ברגע שאתה בנישה של "אני אחר", "אני שמאלני", "אני אלטרנטיבה", זה מגמד את האפקטיביות [...] אנשים כבר באים מוכנים, הם יודעים איך לקבל את זה. הסוס הטרויאני לא רק עוזר לך להיכנס, הוא גם מספק גורם הפתעה, ואני חושב שבתקליט [שכול וכישלון] בגדנו בטרויאניות הזאת. התקליט הזה יותר חשוף, פחות מסתתר. אם יש לי ביקורת כלפי הלהקה זה שאנחנו כבר לא מספיק חמקמקים (ימי ויסלר, מצוטט אצל סמוחה 2007, 56).³³

עם זאת, חשוב לזכור כי הבניות בינריות כמו הסמל מול האלגוריה, למרות היותן תכסיסים פרשניים בעלי כוח הסברי רב, אינן באמת מאפשרות למיין מבעים אמנותיים באופן מוחלט. פרקטיקת הציטוט עצמה, כמבנה של ריבוי משמעויות, אינה מאפשרת בינריות שכזו. כשסמלים של התרבות הלאומית מיוצגים מחדש בגרסת השיר האלגורי, מתבצעת חזרה פרפורמטיבית הדומה לזיקה שבאטלר מתארת בתור "יחס של היות כרוכה בעצמך במה שאת מתנגדת לו"; "הפניה של הכוח כנגד עצמו", שתפקידה "לכוון סוג של אתגור פוליטי שאינו התנגדות 'טהורה' או 'התעלות' מעבר ליחסי כוח עכשוויים, אלא מלאכה קשה של חישול העתיד ממשאבים שהם בהכרח לא טהורים" (Butler 1993, 241). סמלי הישראליות אינם נמחקים או מתבטלים; כשהם מתרוקנים ומשמשים למטרה אחרת, המרכזיות שלהם בתרבות זוכה

³³ את הדברים אמר ויסלר בעקבות צאת האלבום שכול וכישלון, ובמידה רבה מגמה זו שויסלר מצר עליה נמשכת ואף מתעצמת באלבום הורה הסלמה!, הכולל רגעים של דיבור פוליטי ישיר יותר (למשל בשיר "חמש הצעות לפתרון הסכסוך").

לאישור מחדש. המהלך החתרני של "הקריאה כייצור" אינו מהלך של התנגדות טהורה, אלא אופן של התגוררות בתרבות העברית שנועם ענבר מתאר כך: "המיאוס והגועל אפשריים רק מתוך פרספקטיבה כמעט פונדמנטליסטית של מציאת מקומות להישען עליהם בתרבות הישראלית, עד כדי הערצה. שכול וכישלון זה הערצה לתרבות הישראלית" (מצוטט אצל סמוחה 2007, 56).³⁴ דווקא בשל כך, חשוב גם להכיר במגבלות של פרקטיקת הציטוט של הבילויים — במה שאינה עושה ושאינה יכולה לעשות. מי שירצה למפות את הדברים בצמוד לקואורדינטות של זהות, יוכל לטעון שהדיבור הבילויי בשכול וכישלון ככול במידה רבה למאפיינים של השיח הציוני הישן שהוא מתגורר בו, שמשבריו הוא נבנה: שיח יהודי, חילוני, גברי, הטרוסקסואלי, בורגני ואשכנזי. אלא שבחשיפה המתמדת של עצמו כמיוצר, בהזרה של הקול הציוני שמדבר לו מהבטן, הדיבור הבילויי מדגיש את המיקומיות שלו עצמו ואת מגבלותיו: הוא אינו מתחזה לשיח אוניברסלי או אותנטי, ואינו מנסה לכוון שיח כזה. החשיפה הזו מפשיטה בדרכה גם את השיח הציוני מן המסכות שלו, ומאפשרת לבילויים להוריד מן הפסים את רכבת הלשון והצליל שעליה הם דוהרים; לומר באותן מילים עצמן את מה שנדמה פעם כבלתי אפשרי לאומרו בעברית-ישראלית: "זה יהיה עצוב אם מדינת ישראל תיגמר. [...] אני לא חושב שמישהו יישאר למות פה בגלל נורית גלרון" (ימי ויסלר, מצוטט שם).

ביבליוגרפיה

- אלתרמן, נתן, 1971 [1938]. "סוד המרכאות הכפולות", במעגל: מאמרים ורשימות תרצ"ב-תשכ"ח, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- באבא, הומי ק', 1994. "שאלת האחר: הבדל, אפליה ושיח קולוניאלי", בתרגום עדי אופיר, תיאוריה וביקורת 5 (סתיו), עמ' 144–157.
- באחטין, מיכאל, 1989. הדיבר ברומן, בתרגום ארי אבנר, תל אביב: ספרית פועלים.
- בירגר, פיטר, 2007. תיאוריה של האונגורד, בתרגום רועי בר, תל אביב: רסלינג.
- בנימין, ולטר, 1996. מבחר כתבים ב (הרהורים), יורגן ניראד, נסים קלדרון ורנה קלינוב (עורכים), בתרגום דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- ג'יימסון, פרדריק, 2002. פוסטמודרניזם, או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר, בתרגום עדי גינצבורג-הירש, תל אביב: רסלינג.
- דה סרטו, מישל, 2012. המצאת היוםיום, בתרגום אבנר להב, תל אביב: רסלינג.

³⁴ החיבוק הזה של התרבות העברית הוא אולי מעט פחות תמים מכפי שענבר מציג אותו כאן. הוא עשוי להזכיר את האופן שבו ז'יל דלז דימה את הכתיבה שלו לניסיון להתגנב מאחורי פילוסופים שקדמו לו ולעבר אותם, זיווג שממנו ייוולדו להם ילדים ממזרים, אשר חרף היותם מפלצתיים יהיו גם צאצאיהם המובהקים (Deleuze 1995, 6).

- הירשפלד, אריאל, 2001. "חיוכו של אליפלט", פנים 17, עמ' 70–79.
- ויסלר, בנימין (ימי), 2007. תשובות לשאלות גולשים בפורום מוסיקה ישראלית, וואלה!, 1.10.2007.
<http://forums.walla.co.il/viewtopic.php?f=2871&t=12067342>
- סמוחה, שחר, 2007. "לא כאן לברר אתכם", הארץ, מוסף סוף השבוע, 25.10.2007, עמ' 52–56.
- סרוסי, אדווין, ומוטי רגב, 2013. מוסיקה פופולרית ותרבות בישראל, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.
- Arendt, Hannah, 2007 [1968]. "Walter Benjamin: 1892–1940" (Introduction), in Walter Benjamin, *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn, New York: Schocken Books, pp. 1–58.
- Bakhtin, Mikhail, 1982. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, ed. Michael Holquist, Austin, Tex.: University of Texas Press.
- Benjamin, Walter, 1999. *The Arcades Project*, trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin, prepared on the basis of the German volume edited by Rolf Tiedemann, Cambridge, Mass.: Belknap Press.
- Bicknell, Jeanette, 2001. "The Problem of Reference in Musical Quotation: A Phenomenological Approach," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59(2), pp. 185–191.
- Bourdieu, Pierre, 1990. *The Logic of Practice*, trans. Richard Nice, Stanford: Stanford University Press.
- Brecht, Bertolt, 1964. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, ed. and trans. John Willet, New York: Hill and Wang.
- Butler, Judith, 1993. *Bodies that Matter*, New York: Routledge.
- Chang, Rebecca, 2009. "Records that Play: The Present Past in Sampling Practice," *Popular Music* 28(2), pp. 143–159.
- Comay, Rebecca, 1993. "Benjamin's Endgame," in Andrew Benjamin and Peter Osborne (eds.), *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience*, London: Routledge, pp. 251–291.
- de Certeau, Michel, 1994 [1980]. *L'invention du Quotidien*, Paris: Gallimard.
- , 2002 [1984]. *The Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California Press.
- de Man, Paul, 1971. "The Rhetoric of Temporality," in *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York: Oxford University Press, pp. 187–228.
- Deleuze, Gilles, 1995. "Letter to a Harsh Critic," in *Negotiations, 1972–1990*, trans. Martin Joughin, New York: Columbia University Press, pp. 3–12.

- Derrida, Jacques, 1982. "Signature, Event, Context," in *Margins of Philosophy*, trans. Allan Bass, Brighton, UK: Harvester Press, pp. 307–330.
- Garber, Marjorie, 2002. *Quotation Marks*, New York: Routledge.
- Highmore, Ben, 2002. *Everyday Life and Cultural Theory: An Introduction*, New York: Routledge.
- Metzer, David, 2003. *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Sartillot, Claudette Eva, 1987. *Citation and Modernity*, Ann Arbor: University Microfilms International.
- Schloss, Joseph G., 2014. *Making Beats: The Art of Sample-Based Hip-Hop*, Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- Tarnawska-Kaczorowska, Krystyna, 1998. "Musical Quotation an Outline of the Problem," *Contemporary Music Review* 17(3), pp. 69–90.

דיסקוגרפיה

- איינשטיין, אריק, ומיקי גבריאלו, 1974. **סע לאט**, הגר, Phonodor 13048, תקליט אריך נגן. ארצי, שלמה, ולהקת "גברת תפוח", 1974. "הבלדה על ברוך ג'מילי" בתוך **פסטיבל הזמר והפזמון תשל"ד**, הד ארצי BAN 14414, תקליט אריך נגן.
- הבילויים, 1996. **עכשיו תהיו העברים שלנו**, בוטלג, [YouTube, www.youtube.com/playlist?list=PL4ACD3D35946EE08D](https://www.youtube.com/playlist?list=PL4ACD3D35946EE08D).
- , 2003. **הבילויים**, אן אם סי 2-20644, תקליטור.
- , 2007. **שכול וכישלון**, אן אם סי 2-20821, תקליטור.
- , 2013. **הורה הסלמה!**, הוצאה עצמית, אלכום דיגיטלי.
- התרנגולים, 1961. "השמלה הסגולה", בתוך **התרנגולים**, הד ארצי AN 44-21, תקליט אריך נגן.
- ירקוני, יפה, 1950. **באב אל-ואד**, הד ארצי 680, תקליט 78 סל"ד.
- , 1960. "שנים עשר ירחים", בתוך **יפה ירקוני עם בני הנעורים**, הד ארצי AN 43-83, תקליט אריך נגן.
- כוורת, 1973. **סיפורי פוגי**, הד ארצי BAN 14376, תקליט אריך נגן.
- רביץ, יהודית, 1979. "סליחות", בתוך **יהודית רביץ**, CBS 82365, תקליט אריך נגן.

