

תצורות של רעש: פרק בהיסטוריה של הסטודיו הקם על עצמו

לאה דובב

תקציר

מאמר זה מציג את רעיון הרעש המוזיקלי בשתי תМОנות מאת הנזיר הדומינייני ג'זבאני דא פיזולה (שנודע מאז סוף המאה החמש-עשרה בשם פרא אנג'ליקו, האח המלacci). אעמוד על הקשלה החיאולוגית ועל עצמתה הארס-פיאטית של תחבותה תМОונית זו, שאין לה מקורות וסימוכין בכתובים, ואעשה זאת דרך הפריזמה של העניין הפילוסופי המודרני בפנומנוLOGיות של רעש בכלל ושל רעש מוזיקלי בפרט.

שתי התMONות מעЛОות חזון רואה גדול: הכתרת הבתולה בתואר מלכת השמיים בידי בניה-יבعلاה. כמו בתרומות רבות באתר הנושא הזה מאז המאה הארבע-עשרה באיטליה, גם בהן מלאוה את הרגע פמלה של מלאכים-מוזיקאים, וגם הן רווית לא רק ידע באשר למבנה הריאלי של הכלים וטכניקת הנגינה בכל אחד מהם, אלא גם תחושה גופנית- אינטימית של מלאכת הנגינה.

בכך חידtan. כי אף שהאורותודוקסיה של תולדות האמנות עברה בשתייה או כלآخر יד על פני התחמה המוזיקלית השוורה בתרומות אלו ("מיוזיס נפלא", "הרמונייה שמיימת"), ואף שהראשת הרפרודוקציה המוזיאלית עשתה אותן ל"קאוואי" (qawaii).

* גרסה ראשונית של מאמר זה הוצגה בכינוס "הברורה ומעבר לה" במכון הגרמני לתרבות האמנויות בפרינץגה (Dovev 2013). בספר העומד להתפרסם בקרוב (Dovev [forthcoming]) נפרשת תMONתו של שדה המחקר שבו מעוגנת הגיישה המוצעת כאן, ולאורה מוזגים מבטים מקרוב, *in situ*, בשלושה מערבי פרסקו מונומנטליים של מוזיקה מלאכית ברנסנס המוקדם. סרט-אמן מאי הקולנוען איתי מרום, שנעשה ביוםים אלו, נדבר עם ספר זה.

mobek'i – היסטוריונים של המוזיקה עמדו על כך שדים מויים מסווג זה זרים לתורות המלائقם לדורותיהן. הם אינס מתישבים עם הביזוי של כל הנגינה וההשגה של המבע הקולי בתיאולוגיה הנוצרית, והם מתנגדים למשמעות המוזיקלי שניטע בסביבה ריעונית זו (הפוליפוניה הליטורגית הושרה ככל הנראה א-קפלת לפחות עד 1500). בכך נספה הבדיקה שהרכבים מלאכים ובאים (ובהם אלה המוצגים בתמונות שעיל הפרק) משלבים כלים סותרניים מבחינת הטעם והנוהג של זמנם. הם נחים כמופע חסר שחר, כא-צורה צילית. משום בכך מיחסת להם דרך המלך של האיקונוגרפיה המוזיקלית פשר אלגוריא השומט מן הכלים את מובנים המוזיקלי בכוונת מכון, כפי שהעלו אבות הכנסייה ביחס לכל הallel הנזכרים בספר תהילים ("האלגוריות הין בתחום הריעונות מה שהחוכרות הין בתחום העצים", ידוע וلتר בנימין 1996, 23]). הפשר הזה ילוד הטקסט יוצר את המוזיקה והמלכית התמונהית כמערך של עוגני זיכרון: *ars memoriae* במובן הימי-ביניימי. ועם זאת אציג כאן שתחת אמונה הייצוג החדש, תיאטרון הזיכרון הזה מתגלגל בתיאטרון אבסורד. על רקע גישות פוסט-איקונוגרפיות בדבר הווית הציור הקדוש כאובייקט פועל, אטען כי התנועה מן האלגוריה אל הרוש מוכננת פרק בפני עצמו בהיסטוריה הלא-הומניסטית של הסטודיו הקם על עצמו: קדרם-הדר נוצרי לאשמת העין במחשבת המאה העשרים, ולכפראתה בספרות של השם והרעש.

ואחרי הרוש, דמהה. בחלקו האחרון של המאמר אני מתבוננת בתמונה שלישית של ההכרה של האח אנג'ליקו, המזיגה הינטשות נחרצת מן השם בכל מופעיו. הדימוי המצוצם הוא הרא הרגשי ביותר במקול התמודדות ששלוש הכתרות החשובות של הצייר-הנזיר. הוא גם זה הנעה ביותר לעין ההווה.

אשמת העין

נפתח בתמונה המזבח השמורה כיום במוזיאון הלובר (דימוי 1). נושא כפשוטו הוא הכתרת הבתולה-האס בידי בנה ברקיע הרקיעים אחרים מותה, על פי תיאורים אפוקריים (וביחוד אלה המפורטים באגדת הזהב מאת יקובוס ר' וארג'ינה – ראו Jacobus da Voragine 2012 [1275]; פרשת החגיגת, שהייתה חביבה על פטרוני אמנות ערי המסחר הגדולות של טוסקנה, זימנה אפשרות להנאה לראואה עשר חמורי עצום, ובה בעת תיקנה באמצעות ההתקה התמונהית את העושר הזה, בהיעשותו אלגוריה של השפע האמוני הפנימי.

¹ מקור המונח קאוואי בתרבות הצריכה החומרית בין בעשורים האחרונים. בכלל, הוא מאפיין דימויים נחמים, ילדותיים ומתיידדים, קל ערך, ממוסחרים ומשועתקים בהמון. בה בעת, הרעיון וה坦בונת של הקאוואי זולגים דרך קבע, באופן אירוני והיפר-אידוני, אל האמנות הగבוהה בתרבות הפוסט-מודרנית הגלובלית.



דימוי 1. פרא אנג'ליקו, הכתרת מריה, מוזיאון הלובר, פריז

בالمשר למסורת זו מוצגת גם כאן סצנה הפינאלית של הפקה כמו-אופראית גדרולה, עתירת משתתפים, תלבושים וקולות (וגם כאן, על דרך אותה מסורת אבל באופן חדש לחלווטין, הועלה הבימה-מנצח-מלחין על הבמה ברגע השיא, לא מרוצה). ואילו שלא כפשוטו, זה גם טקס הנישואין המיסטיים בין האם והבן כפי שהעמידו אותו דרישויות נוצריות

לשיר השירים ד ("אַתִי מֶלֶכְנֹן כָּלָה") ולתallows מה ("גַּזְבָּה שְׁגָל לִימִינָה בְּכַתְּמָ אָפִיר").² מאז ג'וטו (בתמונה המזבח של ברונצ'לי, 1334) וברוחו, אמני הרנסנס המוקדם היטיבו לקרווא את המושתק בדרשניות האלה, ונתנו להן מבע תמנתי-פסיכולוגי מורכב ואMPIטי; כמותם, גם אנגלייקו מציג בתמונה המזבח שלפנינו את כפל הוויטה של הבתולה-הכליה, האס-השְׁגָל. רכינת גופה בהמשך לגל העונג של שובל לבושה הולמת את התפיסה הרנסנסית של האימהות כמצב מהותי של ענווה ונמיות;³ ולעומת זאת, רוממותו של הבן המכתר אותה והספקטקל שסבירם כבר שייכים לגלגולה האחרון מלכת השמיים. כך פועל גם האריג הזוהוב העוטה את הכס ונשפך בשפעה רבה מעבריו. בעת ובעונה אחת הוא הווה כתפוארה הצרנית שאין ערוך ליקרא; כמסך המיציג את פרוכת היכיל שבאה ונשלמה אחריו שנקרעה לשניים במות הצלוב; וכছרנה סמלית, ברוח שטיחי המזורה, של גן העדן. על כן האריג הזה הוא גם אלגוריה חזותית של סוד הירון הבתולים: "גַּן נְעוֹל אֲחַתִי כָּלָה" (שיר השירים ד, יב).

עובדת רשותית זו צוירה עבור נסית האם של מסדר הדומיניקנים הרפורמטורים (Osservanti) בפייזולה, וכל פרטיה מכרייזם על חשיבותה בהקשר זה של נסיבות ההזמנה. היא גם ניחנה בליקויים כה רבים – או בתחים כה רב – עד שאפשר לראותה בה בשעה בעבודה מגומגת של צעיר לא בשל; כמוספת של מקצוענות ריבונית; וכקורבן עייפותו של רבן מהולל מדי (טוחה התאריך הוא 1425–1450). עינוי ג'ורג'יו זוארדי (1550) נחשבה הכתורה זו המעלוה שבכל הקורפוס של אנגלייקו, הייתה לדבורי היא משוחרת במתיקות מהימנה את המזהה השמיימי, והgcdש שלה בלתי נדלה ומפתח מחדש בכל צפיה (שתי הערכות מתקצרות שדה היסטורי אסתטי כה עשיר בתוכנות ובסתירות, עד שהן ראויות כשלעצמה למאמר נפרד) (Vasari 1991 [1550], 271); ואילו במאה התשע-עשרה והעשרים דעכה מאד הערכה לפני הלווה זה, שלא הלם את היסטוריית התקבלות של האמן התמים, ירא האלוהים. יש בתמונה זו "מקטעים של יופי נפלא", חוץ קרלו ג'ולייו ארגן, עם זאת לא מצוי בכלל הרפרטואר של אנגלייקו תמונה "כה קרה, כה DIDACTITIA, כה מסורבלת, וכפה מעיקה" (Argan 1954, 64).

² הנמענת של הפסוק "אַתִי מֶלֶכְנֹן כָּלָה אַתִי מֶלֶכְנֹן קְבוֹא תְּשֻׂרֵי מֶרֶאשׁ אַמְנָה" בפרשנות הנוצרית לשיר השירים היא הבתולה הקדושה כלת האל, המייצגת את הכנסייה המנוצחת. נסוח הולגטה שינה את "תשורי Veni de Libano, sponsa mea / veni de Libano, veni, / coronaberis: de capite" מרأس אמנה" ל"תוכתריי": ".Amana, de vertice Sanir et Hermon, de cubilibus leonum, de montibus pardorum הנמען-החתן בפסוק מספר תהלים (מה, י; וולגטה 10,45) הוא יושע. תרגום הולגטה המיר את השגָל ב"מלכה": ".adstetit regina a dextris tuis in vestitu deaurato circumdata varietate"

³ במשמעות המתונתית של מושג התרבות או הנישאי המיסיים שמר יסוד הענווה האימהית גם בהתעלותה מן האדמה אל השמיים, אך הקשר בין דמות האם בסצנות אלו ובין תבנית "המודונה של הענווה" אינו איקוני אלא ריעוני. בתמונות אלו היא יושבת נמוֹן, על כרית או על האדמה, חוכקת באינטימיות את בנה ומינקה אותן. הישיבה הנמוכה, ועל דעת חוקרים רבים גם ההנקה, הן מהותן נמיות נשית ומעדרית.

מפורט הסצנה שמרני. בראש המדרגות העולות אל היכס ניצבת כורעת האס-השְׁגָל לרגלי בנה, ידיה צלובות על החזה. מחזוּה זו מסמנת בתמןנות של הבשרה למורים את רגע ההסכם שהחוללה בפועל את העיבור הטהור ("הֲנִנֵּי שְׁפַחַת אֱלֹהִים יְהִי לְבָרֶךְ", לוקס 1:38); כאשר אותה מחזוּה שבה ומופיעה בהכתרה – הנישואין המיסטיים של האם ובנה – היא סוגרת את הזמן המуглִי, האל-זמן, של ההתגשות בשבר ("בְּרָאשִׁית קִיה הַקָּרֶב, וְהַדָּבָר קִיה עִם הָאֱלֹהִים, וְאֱלֹהִים קִיה הַקָּרֶב", יוחנן 1:1). משני עבריו היכס מנוגנות פמליות של מלאכים, ומאחריהם ולמטה מהן, עד סיפו התחתון של הפרוּנסִים, מצופף קהל של נביאים וקדושים בעלי מעמד בהיסטוריה, באידיאולוגיה ובלוח המועדים של המסדר הדומינייני.

הקבוצה המייצגת את אבות המסדר וגדריו מורכזת מצד שמאל, הוא ימינו של האלוהים, ובולטים בה הקדוש דומיניקו עצמו (נושא ענף שושן, סמלת של מרומים), הקדוש פרנצ'סקו, תומאס אקווינוס המציג את מילות הפתיחה של מזמור הכתוב האמוניים, *Te Deum*, הקדוש בנדיקטוס שחיבר את אחד התקנון הראשוניים רבי ההשפעה של מסדרי הנזירים, המלך הקדוש לואי, והקדוש ניקולאוס מבארי, שעלה גלימתו ורומה דרך הצלב. במרכזו, בגבו אלינו, בגלימה ורודה מכוכבת – הצבע החביב על אנגלייקו – עומד קדוש-נזיר שזווהה לפעמים כברנאר איש קלרוֹן, יצירה של פרשנות מרימית קנוונית לשיר השירים.⁴ שמונה הקדושים (ימיינו של הצופה, משמאל האלוהים) מגמות ערבים של מדנות ופעלתנות, ובעצם הכלתנן בדרשה החזותית הזאת הן רומיות לחשיבות שייחסו הרומייניקנים להשלתן הדתית של נשים ולתרומתן לקהילה. ביןיןן הקדושה צ'צ'יליה שנודעה כ-*doctrrix*; קתרינה המעונה מאלבסנדייה (היא מאוצרת בציורי קודש את המלומדת הדומיניינית והפעילה הפליטית-ידתית קתרינה מסינה בת המאה הארבע-עשרה); והקדושה סגולטטיקה, אהוטו התאומה של בנדייקטוס, איםם של מנזרי הנשים ומדריכתם. בה בעת, ענייני אומרות לי שבדמותה החיננית-סודית במובלט של צ'צ'יליה, שיפפייה אינו ידוע – היא מוארית מגבה, גופה חבוי בגלימות תכלת, צווארה מרהייב ולראשה הדור זר ורדים – כבוש משחו שאין לו דבר עם ה프로그램ה הפליטית של הציור

⁴ רוב הדמיות מזווחות באמצעות כתוב על גבי הילטון, מיעוטן על פי סימנים מוסכמים; לרשימה המלאה ראו Gerbron 2016, 121, n. 313. לדעתו ייתכן גם שהקדוש בגלימה הוורודה הוא האב תומו גאלו איש ורצ'לי, שהיה שליח המסדר של סן וקפטו באיטליה במאה ה-13-14. תומו נתן לנושא של ההכתרה מען יהודי ביפוי בזיקה לשיר השירים, וכמו כן חיבר פרשנות בכתבה השפיעה לכתחify פסודו-ידיונייסוס והגה רבות בחקר המלאכים. רוח המיסטיקה הרגשית-אמפטית שלו שורה על ההכתרות של נגנ'ליקו שהן אני מתבוננת במאמר זה – הרבה יותר מאשר במקור עממי למחצה שהמבחן ייחס בדרך כלל ליצירות אלו, הוא אגדת הזוחב. על תיאולוגיית האהבה של תומו ראו Coolman 2017. זיו רוז' דירידי-הוברמן עמד בהרבה על הזיקה בין הפרשניות המיסטיות של שר השירים ובין השיחה הקדושה של אנגלייקו במנזר סן מרקו (קיר המסדרון המזרחי); ראו Didi-Huberman 1990b.

זהה: בין הלב של הציריךןיז' בזכר האروس של מעשה האמנות וכוחו הסובלימיטי. התובנה הזאת לא הייתה זורה לדומיניקנים, שהרי כבר עלתה בין השורות בחיבור מאת הקדרינל הדומינייקני ג'ובאני דומינייצ'י המבורך (1419-1357). באותו מדריך מעשי על אודות הנהגת המשפחה, שנכתב בהזמנת גבירה פלורנטינית אצילה, הציב ג'ובאני הנהנת יסוד שלפיה תנאי לכל חינוך הוא החבירה הרגשית, ועל כן, הוא כותב, טוב להביא לפניו ילדים קטנים ציורי קודש יפים שימושו אותם וידברו אל ליבם. אבל בעומקה אין זו אסתטיקת רגש סתום: ג'ובאני מאמין שמתוך כוח המשיכה של הרגשי והיפה באמנות, מתוך פיתוי העין, יורגןו הילדים לעדן פיתויים אלו בקשריהם אל הדבקות הדתית. הוא יודע כי התקה היא מטבחה של האמנות, ובוטח במשמעות הגוף והרוח שתושג באמצעותה (Dominici 1927, 34).

כל הפרנסנות הנחדרות אלה ערוכות בתוך תיבת מרחב רחוטה, שסדריה עולמים לכורה בקנה אחד עם תקנות הבנינה הפרספקטיבית החדשה, ההומניסטית, כפי שנוסחו באותו זמן על ידי לאון בטיסטה אלברטி בספרו *De Pictura* (Alberti 1972). כידוע, על פי תקנות אלו תניח מסגרת התמונה רושם של חלון הפתוח כביכול אל המשך, ומכערו, כותב אלברטி במשפט רב-משמעותי, "אני [בלומר, הציר] מכובן אל מה ש^יימצא מצורך שם" (el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che) (שם, פרק 19);⁵ וזאת באמצעות פיזור מהושב של תחולת התמונה במרחב מייד, מפולש לעין, חד-ሞקי, הנחזה כרצוף למקום שמלו וביחס אליו יוכל להיות מאופן ומוגדר המאמין הגשמי, המבקש חסד. לפחות כך הוא לגבי המפלס התחתון של המרחב הפיקטיבי בהכרה זו, שהוא גם הגירה התחתונה של המצע: סף הכנסה אל היקום שהוא מכוננת. המרחב הזה מותווה כבירור כמקום-אדם באמצעות קווי הכוח האלכסוניים של גם הריצוף מפינה לפינה, תחומיים במסגרת החיצ'ן המדרומה שהוא "הקיר הרביעי" של הבימה. נקודת הכינוס (המגוז) של האלכסונים האלה אמורה, על פי אלברטி, להימצא מול עינו של צופה קיקלופי, אידיאלי, עלoko האופקי המדורמיין המקבל לרצפה ונפגש עם עינו היחידה, וכך נקודה מוקמת בראש המדרגות. קל לאפּן אותה על גבי הרפרודוקציה של הציור בסיווע שני סרגלים קטנים, אצל שולחן הכתיבה. אלא שוחכמו של האח אנג'ליקו לא חספה תחת זו של "מיןרווה הגסה", שהמתמטיקה של פשיטה והיא כבולה בחומריותו של הנראה (כפי שסביר אלברטி לגבי מלאכת הציור בכלל), והיות שכך הוא יכול לקום ולפצל את הנקודה המכרצה הזאת לשתיים, האחת גאותרתית והאחרת תפיסתית. זאת אמנם עשה. מניסיוני, העין המתבוננת בתמונה במלוא גודלה, חזיתית מולה, מאכנת את המגוון דוקא בהוד המכסה של מכל הבושים הזהבי שמצויה

⁵ האב אנטונינו פירוצי, שהיה מורו של אנג'ליקו בפייזולה ונעשה הבישוף של פירנצה, היה מצוי היטב ברענוןתו של אלברטி.

מרים המגדלית, במחווה שהיא כריזה חזותית, על ציר האמצע של המצע.⁶ על אחת כמה וכמה כך הוא כאשר המבט מדמיין את עצמו מותאם למרחק ולגובה שבו הוצבו תМОנות מזבח *situ in*, להבדיל מן התליה המוזיאונית. שתי הנקודות האלה נכונות, אם כי כל אחת מהן נכוונה במובן אחר. הן יוצרות שלם רעויוני של התנודדות בין "כאן" ל"שם", ומכוונות ממד נוסף בסורתה שה齊בה לא פעם את החותמת הקדושה כדמות ראי של המתפללים הכוועים מול מזבח הסקרמנט, אוחזת באכזר הזנות שאיתו גם באה למשוח את גופת הצלוב.⁷ כאן מתלכד הכליל הדיאלקטי שלה עם גבלו של מרחב הסף התחתון, הנתקס באופן גופני-אופטי, בשעה שה התבונה מכירה ויודעת כי הוא נמצא הרחק מעבר לו, בא-מקום השמיימי. המכסה הסוגר על כל הברים ותכלתו המפוקפת נמצא פועל כאידיאוגרמה של רעיון המגן הפרספקטיבי עצמו – נקודת סוף והתחלה, סימון של מקום וסימון של אינסוף, של ריבוי ושל אחדות שמעבר לרכיביו, של היהות-גוף ושל גאולה מן ההיות-גוף, של חיים ושל מוות.⁸

על קדרמת הבימה, ובמנתק מן המגוון האנושי שלה המאהז עיניים, מתרומם הקורפוס האדריכלי של המדרגות בקרשנדו רועם. גם הוא, וביתר שאת, אינו מגים את יומרתו האלברטיאנית: חרי הבולטות הרכרית של המדרגות, אלכסוניין אינם נגשים בנקודת כניסה אחת. מלבד זאת הן גדולות מדי ביחס לבסיס הרצפה, ותלילותן כהancaית, באופן לא פרופרוציונלי למקצת התקינות של דגם הריצוף שלרגליהן, עד שמן הנמנע לעלות עליהן בדמיון המודרך על ידי המיצוב הגופני של העין המתבוננת. בכללו של דבר, מעמדן היישי אינו יציב, ולכך נספים מספן הסמלי – תשע – וכן הדגם והగונים העזים של תחלתי השיש הבדיוניים המציגים אותן. כתמים כאלה חזורים ומופיעים בתמונות מריאמיות של הרנסנס המוקדם, שבזה העקבות המחוקים האלה משחקים במחבאים עם שאיפת החיקוי ומזהירים מפני ההישבות בה. ה-*marmo finto*, רעיון חזותי שרד מאז העת העתיקה – גם בציור הרומי הוא טוען משמעות פילוסופית ארס-פואטית – נעה בכך בציורי הקודש הנוצריים לתביעת ה"דומות הלא-דומה" שה齊בה להם התיאולוגיה השלילית, וביחור דובריה העיקריים: אוגוסטינוס, פסודו-ידיוניוס ותומאס אקוינוס. זהו "חומר מפואר,

6. איזההattachה בין המגוון הגאותרי למגוון התפיסתי היא תחבוליה ידועה בציורי קודש רנסנסיים, וכן בציור הארס-פואטי בתקופת הבארוק. ידוע במיוחד הפיזול הזה בתמונה בנות הלויה של ולאסקו, שאמן הטעה את מישל פוקו בפרק הפתיחה לספרו המלים והדברים והניב של ביקורות ופרשניות.

7. הדמיוי הימי-bianchiemi המאוחר יצר אותה גם כמויקאית וכרכינית; חזורה בתשובה מתבנתה בין היתר בויתור על המזיקה הארץית והמרתה בקשר לדמיית המדבר ולשירת המלאכים (*Slim* 1980). מבחינה זו, מרים המגדלית מבשרות את שלילת המזיקה בהגיגרפיה של הקדושה צ'צ'יליה, פטרונית המזוקאים לעתיד לבוא (בגיגוד למרים, צ'צ'יליה המשכילה לא ידעת חטא); היא מגלה את העיליות של חי הרוח על פני הגוף. רק מן המאה השש-עשרה ואילך יעשה קובען המזיקה עיקר בכתביהם על חייה ובדרמייה באמנות החזותית).

8. על הפרספקטיבת האלברטיאנית, תמורתייה והפרותיה בציורי קודש רנסנסיים ראו דוכב 2008.

דיאניסטיופסי", לפי תפיסתו של ז'ורז' דידי-הוברמן את מופעי השיש הללו באמנות הרנסנס, ובפרט ביצירתו של אנטוליקו.⁹ מركמי הצורה-שאינה-צורה הם אותן של ספר ושל גבול: איתם פורצים חומרי הגלם של הצייר אל תוך הגונה של מלאכת הייצוג, כאשר הבנליות העמוקה של האיךראות מערערת על יוהרתו הקרייאות.

ההיזיון שנייה מקדמת הבימה מתעללה לסתרת יציג נבדלת מזו הרצופה למקומם הרעוני של המתפללים ולמרחוב הריאלי של הכנסייה. ואז, בתונפה אחרונה אל על הוא, פורש לתאים כנפיים מושגיות ומאיין את עצמו. ראו: למללה מן המסר הזוהר, המשמש-סמל, המקייף את הכם, על גבי כל אחת משלוש צלעותיו של האפרון, משורטטה מסגרת ריקה, פרועת מתאר מצידה הפנימי, פנטסטית, שברמוכה צפה נקודה שחורה-אישונית. כלם האובייקטים האלה תוחמים אשנים פתוחים אל החוץ האשלייתי של הרקיע? האם אינם אלא תווואי גרפי המשורטט על קלעים כחולים? ומה פשר העקלתון הפנימי שלהם, המעלת על הדעת קליגרפיה של שפה נעלמת?¹⁰ והנקודה במרקזם, האם היא קבועה על כחול האפרון או מרוחפת בשמיים שמעבר לשמיים? האם זו עין רואה או מגוז פרספקטיבי נתול קווארדיינטוט? אין לדעת. הזורות הזאת היא ליבתן של התצורות האילמות האלה – "אהיה אשר אהיה" כפול שלוש – המשקיפות באירוניה על מלאכת הייצוג היהירה המוטלת למיטה מהן.¹¹

בכל אלה זוהי תמונה מזבח שמרנית וחרגה גם יחד. היא מעמידה מזויה ראווה דוקטרינרי-magmatic-polityי לצד כתב אהבה לעולם ההתפלות – מסה צפופה וצבעונית האחזה אף על פי כן במערכת פרקטלית של חתכי זהב – ומעעררת על תוקפו: במופיע הרῳ הווה נזגים אלה באלה, כמו השתקפות באולם מראות, מרקמה החושניים של

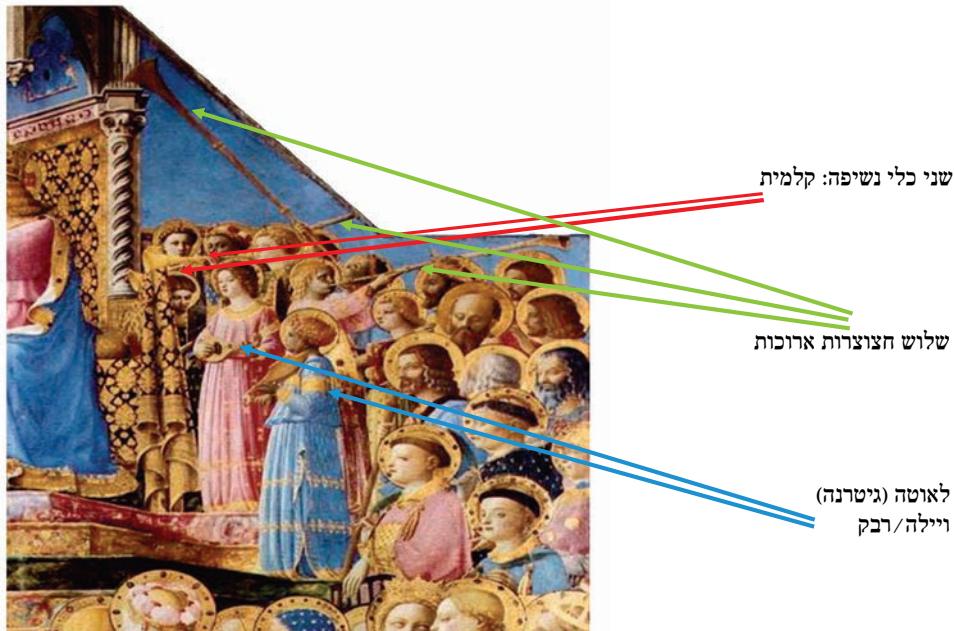
9 בהכרה של הלובר מבדה הכתמים מכרינו על עצמו בתקוף, אבל מרקמים כאלה פועלים כדרישה תיאולוגית וכאיוניה עצמית גם כאשר הם אשלייתים (למשל בעבודתו של ג'וטו בקפלה סקרובני בפודובה, או באלה של פיררו דלה פרנצ'סקה (בין היתר הבשורה בפוג'ה ותמונה המזבח של מנטפלטו בミלנו). על הסימבוליקה המריימית של מדרגות ההכרה של הלובר ראו Rubin 2004; Gerbron 2016.

10 כתובים בערבית או פסאודו-ערבית שלובים בפרט העיטור של מלכושים בעבודות רבות של אנטוליקו, כפי שהראו חוקרים אחדים; למפרט השלים בחזאה מהודרת ראו Napolitano 2019. מיסודה זוהי בערות פענוה פילולוגית; אגנו נפוליטנו אינו מזכיר את חלונות האפרון בהכרה של הלובר.

11 אני רואה בתצורות אלה פיתוח איקוני יהודית של יד האלוהים ועין האלוהים בציורי קודש. באופן אחר קדמה להן תמונה המזבח של ברונצ'י מאט ג'וטו, כפי שהיא ערכה במסגרת הארץ המקורית שללה, לפני שאלה פורקו במאה החמש-עשרה ותוכלו פונתה על מנת להמיר את הקומפוזיציה בפאל"ה קלאסיציטית. בציהיה העליון מעלה ההכרה התגללה האל האב בחזון בתוך חזון, וזה על זהב – מיציאות תמנותה בדרגה שנייה – בעוד המלכים המרוחפים כלפי מגוננים על עיניהם מנוי המראה במצוויות תמנותה בדרגה ראשונה, זו של מרחב ההכרה. חלק זה שומר כיום במויאן של סן דiego. אבל מתברר שהנעלב-הנוכח של ג'יזטו נמצא קרייא דיו לצורך פרשנות תלויות תקרים, וספרות המחקר על התchapולה שלו עשרה מאור; ואילו להצורות ההידיה של אנטוליקו אין שדה איקונוגרפיה, והן לא זכו לתשומת ליבו של המחקר. גם החוקרים הפרטניים הגדולים שפטרישה וובין וסיריל גרבון הקדישו להכרה של הלובר (Rubin 2004; Gerbron 2016) לא הבחינו בתצורות אלו.

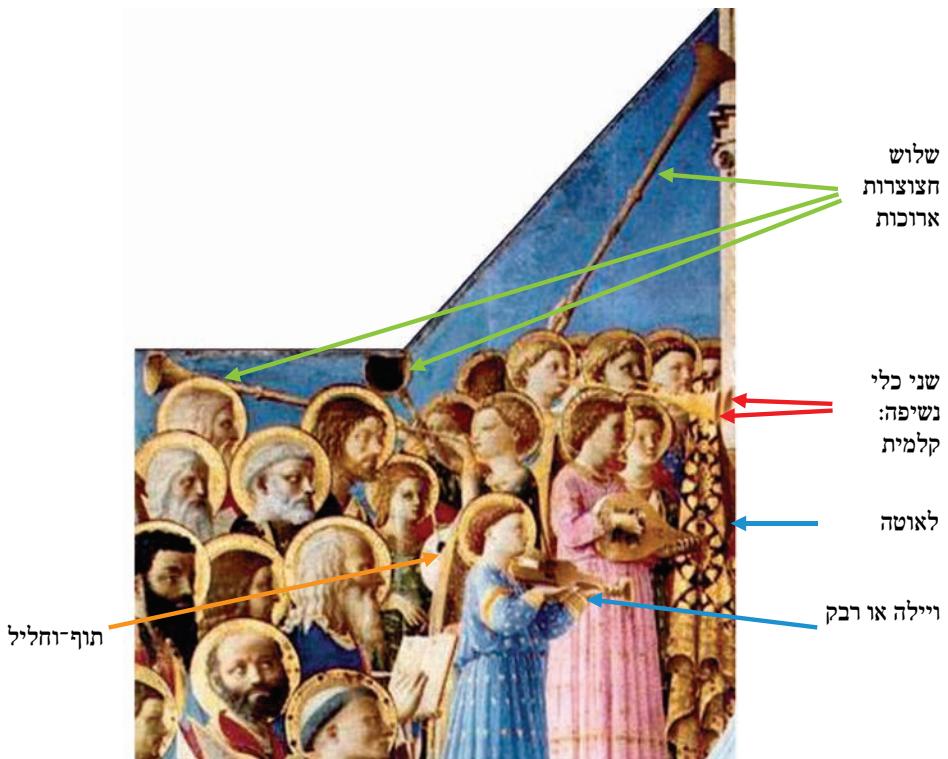
התמונה, עיקריה התיאולוגיים, תכיסיה האיקונוגרפיים והמרחביים, תחבולות הצופה שהיא מפעילה.

הkekloponeia הצלילית-המלכתית המציפה את הנישואין המיסטיים של הבן ואמו לוקחת חלק במאגר הזה. לפנינו אנסמבל צורני מאור על פי אמות המידה של האסתטיקה המוזיקלית של התקופה: הוא כולן ארבעה כלי נשיפה מסווג קלמיה (shawm), שצילים רם ונוקב; שני כלי פריטה מסווג לאותה, שני כלי קשת מסווג וילה, תוף מרימים (תוף פעמוני), תוף זהוליל, ושש חצוצרות טקסיות ארוכות¹² (דימויים 2-3). עם המלאכים פורט על פסלטרון דוד המלך, קרוב לפalg הימני של האנסמבל החזוי. המצבור הצלילי הזה נתקל בדומיה של שני מלאכים מדייטטיבים (זה שליד הבס מצד ימין הוא מן הדמויות האיקוניות ביותר של אנגליקון). כמו כן מונה הפמליה עוד שישה מלאכים רק ראשם נראים, וייתכן שגם הם מנגנים.



דימוי 2. פרא אנג'ליקו, הcryptת מרימ, מויאן הלובר, פריז: כלי הנגינה, ימן

12 החצוצרות הארוכות אינן כלי של ביצוע מוזיקלי כפשווטו. בנוף הצלילי של הערים בימי הביניים וברבנסנס הן מכריזות על ריבון המרחב הפומבי הגברי, ומיצגות את סמכותו. בפרשנות הברית הישנה והחדשה הן מזוהות עם השופר התנ"כי וטעונות בעוצמותיו הפלולות ובאיامتו.



דימוי 3. פרא אנג'ליקו, הכתרת מרימ, מויזאן הלובר, פריז: כלי הנגינה, שמאל

הרכיב שגוי, היהות שהוא כולל כל מיתר, כל נשיפה וכל הקשה. כל אחת מן הקטגוריות האלה השתיכה לעולם מוזיקלי מעשי וסימבולי שונה, ביצעה רפרטואר שונה בנסיבות נבדלות, והופקה בידי נגנים בעלי רקע וחינוך נבדלים; ההיגיון המוזיקלי של התקופה וטעמה, וכן הבחנותיה העממיות, לא הרשו לערב ביניהן. בהכללה, כל המיתר והמקלדת היו קשורים בפואזיה של התרבות החזרונית האוריינית, אם בפועל אם באופן סמלי; ואילו כל הנסיפה והקשה כוננו את הנוף החלילי של אירופים-יבחמון, במרחב הפומבי – תהליכי נישואין ותהליכי נסתיות, תחרויות ראות, ירידים, יציאת למלחמה Brown (and Polk 2001) – שהוא מין פריצת הגדר של הקורניבל.

זאת ועוד, מה למלאים ולכל נגינה בכלל? כבירות מחדל של ההשגה האנושית תוארה תמיד המוזיקה של המלאכים כזمرة קולית או דמוית מצולול קולי. כך בספרות ההיכלות היהודית (שירי עלות השבת), כך בשירת הcherubikon (cherubikon) הכנסת את המאמינים בפתחת טקס המיסה בנצרות המזרחית, כך בסדר השמיימי שחזה פסודו-דיאוגностיסוס המיסטיקון, כך בעינויים קרי המזג של תומס אקוינוס, כך בהיפרboleות הפיוטיות

של העדן מأت דנטה אליגיריו, ובכל נגזרותיהם (אחד הדימויים המוקדמים ביותר של מלאכים מגננים, בכתב יד צרפתי מלכוטי משנת 1317, אכן מראה את הקדוש דיווניסיוס בשעת כתיבת ספרו ההייררכיה השמיימית מרבים מבטו לעבר התזמורת הממלאה מעליו את חוגי השמיים, מן הסתם לפלייה: הרי בספרו אין על כך מילה אחת).¹³ המלאכים מוזמנים ביום ולילה את השמחה במעשי האל, במעגלי החזרה הנצחית, ותפילהם של מאמינים בשדר ודם נקרת לחקوت את המוזיקה הבלתי נשמעת הזאת "באופן מיסטי", דבר היפרפיון – אם בהתחזגות מלאה, כפי שבקש אוגוסטינוס, אם "איש איש על פי מעלה רוחו הדתית", לדברי פסודו-דיווניסיוס (Pseudo Dionysius 1987, 164, 229). הם שותפים בפולחן (sulleitourgoi), ושירותם היא מקור ההתגלות של הליטורגיה הארץית ומkor סמכותה הכנסייתית (דוקטרינה זו אינה ייחودית לתחום המוזיקה הפולחנית; היא מקבילה להצדקה החיאולוגית המוקדמת של הציור הקדוש, בהיותו משעתק מקור שאינו מעשה ידי אדם – *acheiropoiesis*. וכשם שאמנות הרנסנס מטמעה את רעיון הסימולקרים המוזיקלי של שירות המלאכים בפוליפוניה החדש).

אכן, שום טקסט נוצריו לא נתן מעולם כל' נגינה בידי המלאכים, למעט חריגים ספורים.¹⁴ גנותם של האובייקטים החפצאים, המתים האלה, מושרשת במחשבת אבות הכנסייה ונמשכת אחריהם אל ימי הביניים העיליים ולאחר מכן. היא מיסדת על שיקולים פרוגרמטיים כשם שהוא מטמעה בהלות גלויות ומוסתרות למחזה; ובאופן عمוק ונוגע לבב, עליבותם של הכלים נגורת בשדה פילוסופי עתיק שלוחות גם מהנדחותם לקול החיה, ולהווית השירה וההאזנה לשירה.

בראש ובראשונה עולה שאלת הכלים לאור פוליטיקת הזוחות של הדת החדשה, המתישראל, והצורך לצער בעבורה באופן מוזיקלי-קונקרטי "שיר חדש", לדברי פאלוס –

¹³ תיאורים של שירות המלאכים חוזרים הרכה בכל כתבי דיווניסיוס. הוא מדרמה את שירותם לקול מים ורים (בעקבות פרשניות יהודיות לייזאקאל א, כד; אלה קראו את קול משק הכנסיים שבקור זה כשרה). כמו כן הוא שב ומציין שירותם נטולה משך והוא מופקעת מן הזמן האנושי (Bibliothèque nationale de France).
[BNF], Ms. 2090, 107v.

¹⁴ חריג ידוע הוא סייר העליה לשמיים והऋת מרים באגדת הזוב, המזכיר בחזי משפט של מלאכים מדרגת ה"כוכחות" בסדר הרכובים ניגנו בלאותה בזמן שמנה הסדרים האחרים שרואו לבבו הכתרתה של מרים (Jacobus da Voragine 2012 [1275], 470). לא מעט היסטוריונים של אמנויות עיגנו בפרט הזניה זהה את השערותם שהמשפחות הגדולות והמורכבות של מלאכים מגננים נכנסו אל ציוויל הקורש בעקבות אגדת הזוב. חריג אחר הוא הסיפור המופיע בהגיוגרפיה הפרנציסקנית המוקדמת על נגינתה לאותה מסורתית, לילית, שבאה לנחם את פרנצ'סקו ביסוריו (לאחר שישרב לבקשת אחד מנזיריו לנגן לו. מסוף המאה השש-עשרה עתידה נגינה זו, נדרת מכך, להתלבש בדמות מלאך מגן). פרנצ'סקו עצמו היה אדם מוזי וברוך שמע, אלים ראה בנגינה הארץית סכת השחתה. יש לזכור שוגם הליטורגיה הפרנציסקנית לא נתנה לכלים דרשת גל בכנסייה. דנטה מתאר עדין את המוזיקה הנשמעת קולם להופעתו של המלאך גבריאל ("angelico") כמצולע דמי "רקייע ספירי", המדומה לנגינה נבל ש"אין כמותה על פני האדמה" (Dante 2019, Paradiso, canto 23, 97–105). אין להסיק מכאן שרנתה נתן כל' נגינה בידי המלאכים.

מטוהר מכל סמן של יהודיות או עובdot אלילים. על רקע זה קמו האבות קודם כולם להינתק ממה שהגדירו אד הוק, לצורך השעה, כתוכנה המובהקת של הליטורגייה היהודית על פי ספר תהילים (וביחוד פרק קן, הן בכלל ריבוי הכלים הנזכרים בו, הן משומם מעמדו המזוהה בסוף חטיבת ההלל האחרונה בספר). כל הנגינה הנקראים לשבח את האלים ("הַלְלוּ יְהוָה הַלְלוּ אֶל בְּקָדְשׂוּ הַלְלוּוּ בָּרוּךְ יְהוָה בָּרוּךְ יְהוָה") נחשבו בעיניהם אביזרים ואותות חיצוניים של אמונה דלה, והועמדו שוב ושוב על מדרגה אחת עם הקרבת הקורבנות במקדש (ובאופן יותר עמוס ועמוק כוונה הושוו כל הנגינה גם לתקס היהודאי של המילה בבשר. גם זה סימן מיותר – די לנוצרי המאמין במילת הרוח, כתוב פאולוס – אבל מעבר לכך, בין השורות של כתבי האבות אני מבינה בהרגשה המושתקת שהמכשירים הללו מסדרים את המהות הגופנית-ליבידינלית של המוזיקה). "אנחנו איננו משתמשים לשם תשבחות האל בכלי נגינה כגון הנבל והפסלטרון, מפחד שהוא נימצא-domים ליוחדים", קובע תומאס אקווניס בעקבות האבות ותלמידי תלמידיהם, כי הכלים הללו מניעים את הנפש לעונג במקום להכינה לקרה המיטב שבקרבה. בני הברית השתמשו בכליים כי היו גסים ואחווי תאווה, והיה צורך לעודר אותם באמצעות גסים וגופניים ובכחשות ארציות" (כך תומאס אקווניס, מכלול התיאולוגיה II-II, 91.2, 4). הבהיר המינית רוחשת בתחתיות של כל כתבי הקטגוריה על כל הנגינה היהודים, והוא המשדכת אותם בה בעת לפולחן הפגאני. "במקום שם מגן האולוס ישוע איננו", כתוב יוחנן קריסטוסטומוס, ולא במקורה בחר בכלי הדionarioSI האורגיאסטי כדוגמה לכל נגינה ("נערה נוצרית חסודה אינה צדקה אפילו לדעת כיצד נראה חליל", הוסיף הקדוש היירונימוס מנכבי התת-מודע של עצמו).¹⁵

לא כן השירה הדתית בצדota. מכתבי אבות הכנסייה משתמשים שידעו את חווית השיהה באופן איש-אינטימי, כרואה לנפש ולגוף גם יחד; ועל יסוד הדעת הזאת שיבחו אותה גם מטעמים מוסריים-קהילתיים. אך תרחש רע לאדם אשר עימך לפני האלים, שאל אמרוזוס, המלחין של המזמורים "הֲדַבְשִׁים" הקוריים על שמו; ותלמידו אוגוסטינוס הרחיק לכת ממנו כאשר חשף את הגערין האROTO העמוק של השירה: "השיר הוא דבר Canticum, res est" ; פירוש לתחלים קמט, א. ואף על פי כן, האروس של השירה עילאי, ואינו ירוד כמו האروس של הכלים. כי הקול החיה הוא בריאה אלוהית בצלם; הוא בא מן הבשר, תלוי בנשימה ומוחבר במדיום של האויר לחיי הקוסמוס כולם, ומתכלדים בו הגוף והנפש; הוא נשא בשקייפות את המיללים הקדושיםות (אבי למי שיתמכר כמווני למוזיקה וישבח את המיללים, קונון אוגוסטינוס על עצמו בזידויים, אבל הוא גם הילל את האקסטזה הדתית שמעוררת השירה כשלעצמה, עד כדי שכחת המיללים והזורה של מובן); הוא יפה בחושניותו החוטאת, אנושי בשמהתו ובקיןתו, מזועז במוועדותו

15 למקורות ביקורת הכלים בספרות התיאולוגית ראו למשל McKinnon 1987; Fergusson 2013; 2017; Kim .2015

למות ובתקותתו לתחייה. העקרים האלה מעוגנים קודם כל בפילוסופיה הניאו-אפלטונית בשל המובן הקוסמי שיחסה לנשימה ול-aria, וعلاה נספו התיאולוגיה הפאולינית בדבר שיר הלב הנימול, והר המיסטרין של ההתגשות-יבבש, השזר בפואטיקה של השירה מז אונומסטינוס. לאלה נוסף מדרע האקסטטיקה הערבי והלטני של ימי הבינים (עצתותו של הקול, טוען החיבור רב ההשפעה פרובלמטה שיוחס בימי הבינים לאристו, ה-*passio* – המילה מורה על כפל התשוקה והסבל – של האויר) (Pseudo Aristotle 1927, XI.). בניין-העל הזה התרכב עם הרגמטיקה הפגוגית והפסיכולוגיה של הכנסתה לדורותיה, וכולם ייחד הניבו את בכירותו המוחלטת של הקול באסתטיקה המוזיקלית של ימי הבינים והרנסנס. כך לדוגמה פיטרו ד'אנהנו – פילוסוף, אסטרולוג, רופא, אלכימאי, מאגוס, תיאודטיקן מוזיקה – שכטב בראשית המאה הארבע-עשרה כי הקול (vox) הוא "סוג יהודי של צליל, כפי שציין אריסטו: הוא בוקע מישות מונפה ומלווה מבין תמונה, כוונה, תשוקת סימון. [...] הנש היא הסוכנת העיקרית של הקול, שעושה שימוש בגוף כדי להלם באוויר" (Boynton 2016). דברים דומים ביטהן בין זמנו הצער של פיטרו, המלחין והתיאודטיקן מרקטו דָא פְדוּבָה, שכטב כי "צליל הקול נិיחן בדרגה גבוהה יותר של שלמות מכל צליל שאיננו קולי", וכן כי המוזיקה הקולית היא עצם טבעה אמיתית ורכבת הבעה: לראייה הוא טוען טענה אטימולוגית מוטית שלפיה גורון המילה vox הוא *vota* (שבועת אמוניים) – "כי הקול מביע את שבועת הלב" (Marchetto da Padova 1985, *Lucidarium* 1.10.3; *Lucidarium* 1.11.8).¹⁶

הדיםוים התמונתיים של הנגינה המלאכית הם אפוא המצאה של הסטודיו, פרי תבונתו הסגולית.¹⁷ אלה הם מצגי-כאילו (Als Ob), בניסוחו של חלוץ האיקונוגרפיה המוזיקלית הביקורתית רייןולד המרטשטיין (Hammerstein 1962 [1952], 237) ומכיוון שאינם

16 לדוברים ימי-ביביניים ורנסנסיים בדבר הסוגים והפייזיולוגיה של הקול השור ואופני השירה הרואים לליטורגיה ראו 2000 .Dyer 2000.

17 "תבונת הסטודיו" היא מושג חדשתי במחקר של אמנויות הרנסנס כיוון, לצד אήיה התאום "אינטיליגנציה תומנתית". שני המושגים מושרים בתפנית עקרונית, רבת מחלוקת ונויונסים, בדיסציפילינה של תלדות האמנויות. מדובר בתנועה המתבדלת מן ההתמקדות הקונסורטית בתכנים ובגנאלוגיה הטקסוטואלית שלהם, בתקדימים, בתבניות, ביחסים ובຕיארכיות, וחזרה למבט ההרמןוני הנדרבר עם גוך הדיע הזה; על יסודו ובידיאלוג אליו, מבט זה מאבחן את אופני הפעולה של ציורי קורוש (ושל סוגות הדיוון והציור האורטוי, בפוא עיתן) לנוכח נמעניהם המשימים, אלה של זמנה ולאלה של ההוויה גם יחד. גישה זו רואה סטודיו מעבדה אוטונומית למחצה, תמיד ארס-פואטית, שבה נחקרים רעיון הייצוג והדיבירה החזותית, ומתקונות טכניקות צופה. בין הקולות הכלולים בתנועה זו מן הספרייה אל הסטודיו אזכיר את אבי ורכורג (Warburg), גוטפריד Boehm (Boehm), הנס בלטינג (Belting), הורסט ברדקאמפ (Bredekamp), גרהרוד וולף (Wolf), איבר דאמיש (Damisch) וכוריסטופר ווד (Wood). במהלך זהה כולל גם המבט שעשה את עבודותיו של האח הרומניינקי אנג'ליקו מודרניות באפקט הציופיות של ההוויה (או דידי-הוברמן 2005; Didi-Huberman 1990a; 1990b).

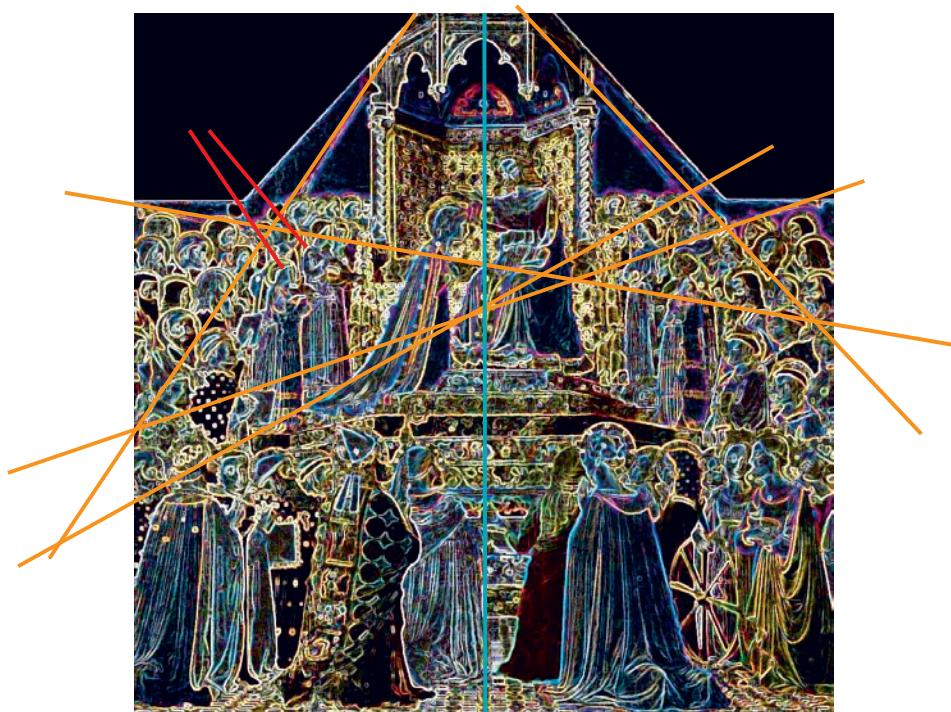
18 המונח Als Ob נטוע בפרגמטיקה הניאו-אנטיניאנטית של העשרים, ונדבר ביחסו עם ספרו האמביציוזי של הנס פיהינגר (Vaihinger 1922). מילא מתחדרות בפורמללה הלשונית שבחור המרטשטיין גישות ניאו-אנטיניאנטיות בvikורת התרבות.

מחקים ביצוע מוזיקלי הם גם אינם מאזכרים שום רפרטואר, ו מבחינת האוזן הפנימית של הצופה הם נטולי מצלול מכל וכל. אין להם bestimmen Klang, קובע המרטשטיין, ומשום כך אין דרך להסביר את המציגים האלה אלא כמעקר החוותי המתכוון תמיד ולמעשה ל"מתיקות השירה", ש לדעתו אינה יכולה להציגיר באופן משכנע ונעים לעין.¹⁹ בה בעת הם טוענים במובנם האלגוריאי, הסגפני, האל-מוזיקלי, של כלי התהילים בכתביהם אבות הכנסייה ובפרשנות התהילים ממש מאות רבות של שנים לעתיד לבוא.

ההמרה של כלי הנגינה לנצרות נפתחת מן המבנה החומריא-פונקציונלי של כל כלי וכלי, ולפיה נדרשת המשמעות הגואלת אותו מדלותו היהודאי, המוזיקלית-מוסרית. כך הקיטרה, הפסלטריון והתווך כשרים להפוך לאלגוריות של הצלבה, מכיוון שהם בנויים מחומר אורגני ("מת, אבל לא נשחת") המתווך על גבי עץ. כל המתכת הרקועים באש נעשים אלגוריה של עינויי הקדושים. המצלאתיים (שבימי הביניים הוחזקו באופן אופקי) מודומים לשפטאים, ולפיכך הם מודים על הדיבור הוחש טוב; העוגב בריבוי צינורותיו הוא אלגוריה של כתבי הקודש, של השלחחים, של הסקרמנט של המיסה, של קהילת המאמינים. וכן הלאה, בשוףفتح. זהו אתר של דעת שנעשתה מוקבעת בבחינת המובן מאליו, והוא נמשכת מן הנצרות המקדרמת אליו ימי הביניים המאוחרים והרנסנס.²⁰ מאירת עיניים וחידשנית בשדה הזה היא פרשנותו של אוגוסטינוס לפראק קן בתהילים (Augustine of Hippo 1995). הוא פותח במאוא נומרולוגי ארוך ורב המזאות על אודות המספר 150, 150, היות שמספרם של מזמוריו התהילים הוא עניין של "מיסטרין אדריך", ורק אחריו הוא פונה אל המשמעות הנוצרית של מורפולוגיית הכלים הנזקרים בפרק, בזה אחר זה. המבואה המספריא-יהודית זהה, אך אני מציעה, אוצר טענה כוללת עלطبعו המוזיקלי הדו-פנוי של הטקסט החדש. במהותו הטמירה הוא אינו מילולי – ידועה בהلت השפה הטבועה בהגותו של אוגוסטינוס – אלא הוא מסוג המוזיקה האמיתית, שהווייתה אינה בשמעו החולף אלא בעקרון המספר שהיא מגלה. על דעת הקדוש, פרק קן מהזיק דרצה מוצפנת על המוזיקה בשני מבנייה הקבילים – האחד פילוסופי לפי המסורת הקוסМОЛОגית הפיתגוראית, והשני דימויי-אלגוריאי לפי המסורת האקליזיאטיבית.

¹⁹ דומה שאין יסוד להשערה החכיבה על מוזיקולוגים רבים בעקבות המרטשטיין, שלפיה אמנים ביקשו להימנע מהציגה של שירה באמצעות המיער הפלילי, שהרי מאות תמנות רנסנסיות של אנסמבלים מלאכים מראות שירה לצד נגינה בכלים.

²⁰ תומאס אקוינס, למשל, שכחבי אינו מגלים כמעט שום עניין במוזיקה, סיכם את הרעיון המסורי של האבות במשפט יחיד וחסכני: "כל התהילים מבשרים את העתיד לבוא" (מכלול התיאולוגיה II-II, 4, 91.2). ואילו הוגים אחרים הוכסמו מעוצמת האלגוריה האצורה בכלים האmortifi, המפיק יופי אינטלקטואלי וחושי שכזה. בולט ביניהם התיאולוג המיסטיקן ג'אקינו ד'א פיררה, בן המאה השניה של המאה השבעה-עשרה, שהקים היכל אלגוריאי יהודי סביר הפסלטריון בן עשרה המיתרים שהגה והידש (Hirsch-Reich 1966).



דימוי 4. פרא אנג'ליקו, הכתרת מרין, מויאן הלובר, פריז: תרשימים הכוונים

ואף על פי כן, כאשר ערכיתו של תיאטרון הזיכרון המוזיקלי המוצג לפניינו מוכפפת לאמנות הייצוג החדשה, הוא מפיק לא רק את מבני האלגורים, אלא גם אל-משמעות בדמות רעש טעון משמעותות. פריטיו אינם הירוגlyphים על גבי מצע אטום, צפים במקום-לא-מקום, באתר הסוף שבין הנראה ובין הנחשב; מאז ג'וטו הם מוקלים בסצנה כМО-ביבתית הנפתחת אל "הקיר הרביעי", במערך בדיוני המתראה כחלון פתוח או כראי. משומך כך, לעין התקופה ולאוונה זה גם תיאטרון אבסורד, ובכך הcliffe היבת הבונת הסטודיו מאז המאה הארבע-עשרה. מדבר ברعش שהושתק באיקונוגרפיה השמרנית (בשיטת רכיב חזותי מול יחידת טקסט, פחות או יותר), ומילא שמטה אותו גם האורתודוקסיה התולדות-אמנותית מן המANGER המושגי שלו.²¹ כדי לעמוד על משמעות הרعش הזה מתבקש מבט שלא יראה את

²¹ הספרות של תולדות האמנות בכללה לא חתרה להפיק תוכנות מן הידע המוזיקלי הרלוונטי גם כאשר הcliffe במופרכות הבימיית התמונה של גנית המלאכים בכל האתר האיקונוגרפי הזה. הדבר נכון גם לגבי מטיב מחקרי הכתורת של הלובר: רובין כל איןנה מזכירה שהתמונה מציגה מלאכים מנוגנים (Rubin 2004), וגרברון נזמר לפירושות היברידית הרגילה, שראתה בנטילת המלאכים בתמונה זו הן הרמונייה שמיימת, הן איור לאלגוריות של כליה הילים (Gerbron 2016).

מחולליו הנחדרים כפרגמנטים – לא רק כאירוסים לכתבים האקלזיאסטיים, בודאי לא כקישוט של אווירה – אלא בהקשר המכול הסינרגטי שבו הם אחוזים; כלומר, כאבני בניין של אובייקט קודש דובר ופועל.

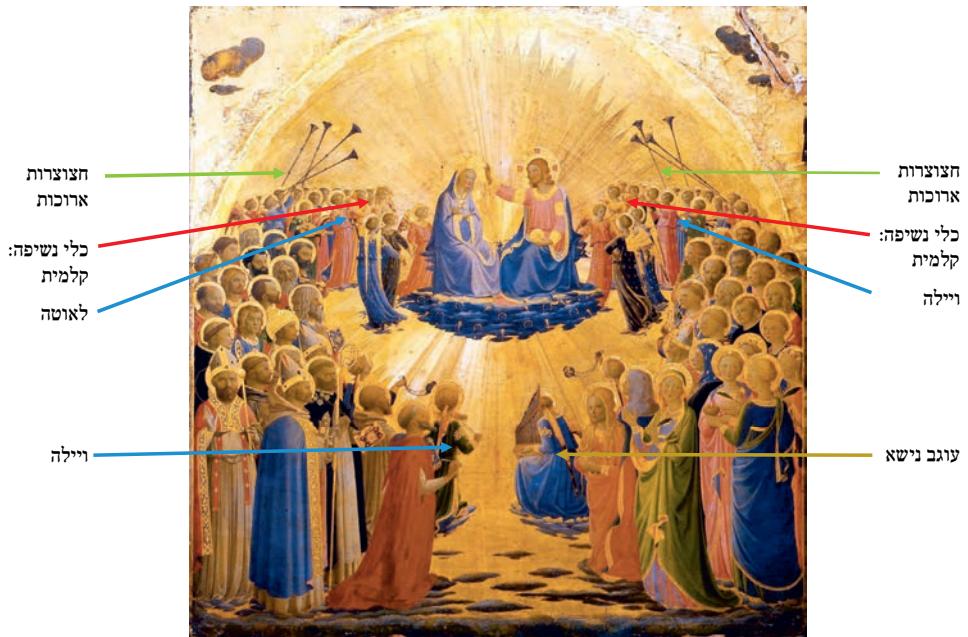
אנג'ליקו אمنם הכיר באופן חכם (וקצת מבודח) בפריעת העולה מן האופרה הדומיניקנית שהעלה על הבמה. כמו מבלתי משים, העין המופעת קולטת שתשותת ליבם של מלאכיו נודדת. כמו ילדים משועמים בכיתת בית ספר, חלקים פונים למרכו, אל "הקיר הרכيعי"; ולפחות ראש מתולטל אחד מסתווכב אל הקളעים האחוריים. הפיזור זהו משועתק בקומי הכוח האלכסוניים שמשרטטו החזרות הארוכות, הפונות לכל העבריים (שימו לב לאקזָה הנועזת, האוונגרדית, של המשפט המופנה אל הצופה מצד שמאל; מצד ימין, לעומת זאת, מסומן באכסון כנגד השמיים קטעה קנה של החזרה ארוכה שהמלאר המזיק בה חבי כנראה מהחוריו הכס). הגיריד הפרספטייבי המוכמן בחלק זה של המרחב התמונה הוא צנטריפוגלי, חסר מנוחה במידה קיצונית, כאילטרציה חזותית של השמע ההזוי המובל בו (ראו תרשימים הциוניים, דימוי 4). ובה בעת, בהקבלה הזאת אנג'ליקו מגלה את מהותו האנושית של כל רעש: שהוא אל-סמנטי, אל-תבוני, גופני במוחלט, ארצי. ניגדו המשלים מותווה בשליש התחתון של התמונה – המקום שאוכלוסיו נבונים ברוח, רב מיל ומעש, וחגלי גוף בתודעה.

רעש דומה בסוגו, וקיצוני עוד יותר בזרותם של רכיביו זה לזה, עולה מן הכתה שבגלריות אופיצי (דימוי 5). כאן משתפות במעטפה הצליליות של הנישואין המיסטיים שמונה חזרות ארוכות, גדולות משף, ארבע מכל צד (הן פונות אלה כלפי אלה בסימטריה גրפית ובהתאמה עם קימור המסגרת); ארבעה כל' נשייפה מסווג קלמית (שניים מכל צד, המשפט של אחד מהם אצל אוזנו של מלאר העומד בתפילה, שלוב ידיים); ווילה קטנה מימין, אותה קטנה משמאלו; ובמרכזו המרחב התחתון נוסף עליהם דואו של מלאכים מנגנים בעוגב נישא ובוֹוִיכֶה (דימוי 6).



דימוי 5. פרא אנג'ליקו, הכתרת מריה, גילדות אופיצי, פרינצ'ה

במקביל לרعش, גם התכולה האידיאולוגית של הכתורה זו דומה למערך הכתורה של הלובר – אם כי הציגו השמוד בಗלויות אופיצי לא נועד לקהיליה דוקטרינית מlolבדת ומובהנת, אלא לחוסבי בית החולים סנטה מריה נואובה בפרינצ'ה. בצד שמאל מתבונן במסכנים הלו הקרווש אג'ידיו, פטרון מסדר הנזירים שסעדו את החולים והגוטסים, לצד קבוצה צפופה של קדושים אחרים ובهم פרנצ'סקו הרך, דומניקו האבחי, ופטרוס עם מפתח גדול של השמיים, פול אלכסוני אל הנוטים למות. בכלל הקדושים – לוציה עם כל מארד בידה, אנטזיה עם הטלה שלה, סגולטיקה, צ'יצ'יליה (כאן יופייה ידוע), ומריות המגדלית; זו פונה במבט ישיר ובחצי חיקוי פתיני אל המרחב הסמוני בקדמת התמונה, וחובקת בשתי ידיים את מכל הבושים.



דימוי 6. פרא אנג'ליקו, הכתרת מרים, גלריה אופיצי, פירנצה: כלי הנגינה

ציור הכתרה של גלריה אופיצי הוא *fondo d'oro* דמוי איקונה ורגשי במופגן, גם אם איןנו פוטר עצמו בשל כך מן הדיאלוג עם אמונה הייצוג החדש. על גבי האל-מקום השטוח של המצע המופז פוזרים עוגני האיפון המרחבי בלבידות יחסית; גודל העננים הצפים בפרק מהושב על פי יחס ההתקנות במרקח המדמיין, וכן מהושב גודלן של הדרימות הניצבות על העננים סביב הכתרה (אבל מידות הזוג הקדוש במרכז אין מושפעות מכ'); מעגל מלאכים סובב באקצחה פרטפקטיבית את הזוג הקדוש; ואת מקום קווי הכוח האלכסוניים מלאלות מניפות רדיליות הבוקעות מן הזוג הקדוש; לכל העבטים (אבל מוקדם עזום ומרטט בזזה). המקום האמוני של הקדש מותווה אפוא על פי ניסיונה של עין הבשר, ובה בעת הוא מושך אל האל-מקום של רקיע הרקיעים. כמו האלֶבְית שמקומות נחלמים, הנטחות אוחזה באופני-האני בהקיין. בסופרפויזיה של כאן ולא-כאן מגולמת מהותו של ציור הקדש כשלעצמו, יחד עם טכניקות הצופה הנגורנות מן המהות הזאת. מכוחה חדרה התמונה מהיות אובייקט והיא נעשית אירוע, בת מינו של נס הלחם והיין המקום חדש מדי יום ביוומו על המזבח.

תחבולת זו של ליכון המעגל הפרטפקטיבי של המלאכים המנגנים בהווית המצע החזותי החומירי באה מצירוי הקודש המופתים של סיינה במאה הארביע-עשרה, ואמן דומה שבהכתרה אונקרונית זו אנג'ליקו מעמיד כלפים מחווה לא-פלורנטינית בעליל. אולי

למר מסימונה מרטיני הגדל, שלו מייחסים את הרעיון הזה, ואולי מברתולומו בולגרני בתמונה המזבח עליית הבתולה לשמיים, גם היא נועדה לכנסייה בית חולים (סנטה מריה דלה סקללה בסינה, 1360). כל כולה מרכיב של קורי ובה שוקפים ומעברים מעודנים מאי כמותם; ידו קלה, גרציוית, נטולת מאץ, נבונה. כמוות גם ידו של האה המלאכי²² (קובד ה"זיגניטס" הפלורנטיני מתמודר באוֹן שנים עם הערך האסתטי של ה-*leggiadria*, העולה ומתעצב בתרבות הרנסנס בעקבות בעלי תורות רטוריקה רומיים מן העת העתיקה. "שלמות האמנות בהסתיר האמנות", קבע קוינטיליאנוס, ואוביידיאוס המליך גם לאוהב, למחזר ולמפתחה "להסתיר האמנות את האמנות" – *ars est celare artem* –).

וכך, ברוגע, נבנה גם הסאונד החודר ועובד מן הספר התחתון של התמונה לקראת הקימור העליון של המסגרת, כראי אקוסטי של המערכת המרחבי שהוא בעט ובעונה אחת אנושי ואלבייתי. התנועה הצלילתית העולה נפתחת במרכזו המרחיב המזוקלים הקטן הכווע לרגלי הזוג, בגבו אליו (המלך המנגן בעוגב הוא מן הדימויים המזוקלים המודרניים ביותר של הרנסנס, והוא מהדרה את הגיון דמותה של צ'יצ'יליה בהכתרה של הלוּבר). "מדוכר במעבר מן הרעש אל המוזיקה", כך שיבח המרטשטיין מופע דומה בן הזמן, בתמונה המזבח של פיזה מואצ'ו (1427, ביום בלונדון); ואמנם מואצ'ו לוכד רגע מזוקלי אינטימי של דוואו מלאכים לרגלי הבתולה, שכבר שבה גם את ליבו של זוארה (Hammerstein 1952 [1962] 243). ²³ ועם זאת, הן האפיות היפהפה של מואצ'ו הן זו של אנג'ליקו בהכתרה של האופיצי אינן חדשניות. אנסמבלים מלאכים כאלה – סולו, דוואו, טריו, ובכל יותר רביעייה – של כלים שנחקרו "רכים" או "נומוכים" הופיעו באנגלולוגיה התומנתית מאז הולדת הנושא עצמו (או למثل אמרוג'יו לורנצטי, *Maestà* של מסה מריטימה, 1334). בדרך כלל הם מוקאים בפזיציות המוכוונות פנימה ומעלה, אל הקודש, ואשר אין ידועות את קיומו של הצופה (כמו בתמונה של לורנצטי), אבל לפחות פונים החוצה אל הבא להתפלל ומזמיןinos אותו פנים אל פנים לכוון את עצמו לקראת הקודש (כמו בתמונה של מואצ'ו). נדרים המציגים המראים את המלאכים המנגנים מגבם, בהסתור פנים, כמו משתפים בכריעתם את המתפללים לנוכח המזבח בגוף ובروح (כמו בהכתרה זו של גלריות אופיצי; ראו דימוי 7).

22 תחכוליה זו הופיעה ככל הדיווע לראשונה בתמונה דבקות קטנה של ליפו ממי (1340, ביום במינכן); אבל הרעיוןכח חכם וכחה מקוריו עד שהמהקר נוטה לייחס אותו להותנו של ליפו, סימונה מרטיני, בתמונה מזבח אבודה בפורמט מונומנטלי.

23 אוסף בדרך אגב שהמלאכים של מואצ'ו אינם מנגנים, גם אינם מכונים את כליהם, כפי שטענו חוקרים אחרים, אלא הם בוחנים את הכיוון ההדרי של כליהם (pitching). במושטיב המוקל הווה (כמו במושטיב הכרור יותר – הכיוון בפועל), הפנייה אל המתפלל המתבקש לבעון את נפשו לקראת הקודש מצורפת לתיאולוגיה של התגשותם בבשר ולצייפיה לגאותה בקץ החיים. הרעיון חזרו פעמים אחדות בתמונה וננסס מרימות מאו דובע [forthcoming]. הוא פרי תבונת הפטודרי; אין לו מקורות טקסטואליים ידועים (ch. 2).



דימוי 7. פרא אנג'ליקו, הכתרת מרם, גלריות אופיצי, פירנצה: פרט

אוון התקופה יכולה לזרות ביצוגים האלה ביצוע של שיר אהבה חצני מולחן בסגנון השנסון הפרנקו-בורגנדי, אולי זمراה מלאוה ואולי טונסקרייפיזה בלית מאלתרת, וירטואוזית, על שיר רב-קולי. מדובר במטווה מוזיקלי-טකסטואלי שנון ואורייני של חרזמים וציטוטים, המctrפים לכל מרדם שהוא בעת ובעונה אחת ארצי ורוחני. סוגה לא-כנסייתית זו, ילודת התרבות הגבואה (התואר "חילונית" היה Ancronisti ולפיכך שגוי), העמידה מעברדה אסתטית-פסיכולוגית שבה נחקר התת-מודע של הדבקות המרימית תחת משמעת הניהול החברתי-ידתי של המיניות, ונבחנו האפשרויות של השירה והמויקה – שלבות זו בזו בריבועי הקסם האלה – לפיס בין האהבה השמיימת לו הארצית. אבל האם הפיס הזה אפשרי? יש מתח מריחבי ומוזיקלי גדול בין החצירות המשורטטות בכוח נגד הזhab המופשט ובין המובלעת של שיר האהבה הרבי-משמעותי לקודשה שהיא אם בנה, אחותו, קלתו וה-*mediatrix*, המתווכת בין האנושות הסובלת ובינו. בשאון אובד השיר, אובדת

הmelodih של כל המיתר בצל הקלמיות, ואובד המקצב שלצליליו מחוללות אלגנטיות שכזאת שתי שלשות של מלאכים במוחול שרשרת, תבנית סימבולית ידועה של שלום והרמונייה.

ובכן, רעש.

מוסכמה ראשונה: הרعش הוא הצפה אלימה, מטמיה וocabst. הגדרתו הראשונית ביוון כרוכה בפעולתו הפיזיולוגית (לא זו בלבד, אלא כל הפקה של צליל כרוכה באלים), כתוב הפילוסוף העברי אל-ע'זאי, והואריש את התובנה הזאת לתיאווטיקנים של Boynton ושל המוזיקה במערב הלטיני. אחד מהם הוא פיטרו ד'אפאנו שנזכר לעיל; (2016, 1018). דמות הרعش השorder בתופת של דעתה מופתית מבחינה זו. הוא מצטרף מן הזעקות, הנחמות, הקינות, הקולות שיוצאים מפתחי הגוף כמו מצל' נשיפה, צוויחות השדים וצחוקם, ובليل של וידויים בשפות המכוסות זו על זו; קול התופת הוא מגדל בכל של עודפות היוצרת מהלומה שמע נ麝, אופף, סינכדרוני. אלא שף שחומרי הגלם של הכללה הזאת מזוהים על פי העולם שמחוץ לשאול, היא עצמה אינה מطبع העולם הזה; היא הינה באוויר שהוא "נטול קצב" (aria senza tempo) ו"חסר כוכבים" (Dante 2019, Inferno, canto 3, 22–30), בין זמן ומרחב (senza stelle), בין זמן ומרחב (senza tempo), בין השמיים הבאים של הדריך הצלינית. מרعش התופת תופיע גם היא כנוף צילי בשני שלביים הבאים של הדריך הצלינית. בטור הטוהר נשמעת תפילה מונופונית מושרת, ובعدן – ליטורגייה פוליפונית מושרת. הדרך עולה בשלוש פעימות, מן ההיצף הגושני של רעש התופת אל הצmock המחמיר, השקוף, שהוא הדומה-המנוגד של הרعش; וממנו היא מעפילה אל שלמות האיזון שבין ריבוי ואחדות. ראו 2010 (Ciabattoni). ומעניין שגם על דעת לאיג'י רוסולו, מחבר המニアפט הפוטוריסטי אמנוח הרושים, הרعش אינו מהותי לטבע האדם והיקום, ואפיו את החתימה האקסטטיבית של סערות, שיטפונות, רעמים וכיוצא בהם הוא אינו מחשב בקטגוריה זו. בעבורו, הקולות האמורפיים של הטבע הם אני האخر של המוזיקה המכפרת, הטרנספורמטיבית, ואילו הרعش בא לעולם עם המצאת המכונה במאה התשע-עשרה, עם התיעוש והעיר הגודלה ("ובכל נשכח את הרושים החדשניים מאוד-מאוד, של המלחמה בימינו"). במובן הטוען זהה הרعش מזוהה עם המודרניות עצמה, והוא המבע ההולם אותה (Russolo 1916, 13) [1913, 10].

מוסכמה שנייה: מושג הרعش ניד, מתגלגל, מבטיח ומאיים. הוא אינו קיים נתנו בפני עצמו, אלא כהיעדר או פגימה ביחס למערכת שבה הוא מופיע. מובנו והגדרתו תמיד תרבויות-חברתיים, שכן הוא מביע את מה שהוא מבטל. "עם הרعش נולד האיש-סדר ונולד ניגודו: העולם. עם המוזיקה נולד הכוח ונולד ניגודו: החתרנות", כך ז'אק

אטאלி (6), Attali 1985 [1977].²⁴ "הרعش אינו קיים כישות עצמית מחוץ לעולם המשמעותי, החוקה, ההסדרה, הטוב, היפות, וכן הלאה", כך פול הגרטוי (5, 2007; Hegarty [...] הוא העקבה של הוירטואלי, ממנו يولדו כל צורות הבהעה. הוא מציין אונטולוגיה של יחסיות", כך גרג היינג (Hainge 2013, 13–14). בבחינת גלים, הרعش הוא מוכנות למיתן צורה או לדרישת הצורה. הוא ה-chora, החומר הראשוני שקדם לבריאת ההתפרחות, והוא המסמך את הגלולה באחרית הימים מן הביראה בחומר. ברעיון הרعش מצטרפות המלאות והאינאות.

מוסכמה שלישית: הרعش הוא הפרעת המסורת הטבעה בטכנולוגיה של כל המסורת. בעבור הקרייפטוגרפ קלוד שאנון, הנחשב סמכות בקרוב אבות תורה האינפורמציה, "לירע המזול [ההדגשה שלו], תמיד נוספיםים לسانן דברים שמקור המסר לא התכוון אליו. אלה תוספות לא רצויות – סאונד בטלפוניה, רעש סטטי ברדיו, עיוותי תמונה בטלזיזיה. כל השינויים האלה בסיגנל התמסורת נקאים רעש" (aczl 3, Hainge 2013). תפיסתם של תיאורטיקנים ומלחינים של המוזיקה החדשה בעובדה לגבי מוסכמה זו של תורות אינפורמציה, ושונה מעיקלה ברוח: הם עומדים על כך שהאות המפיע הוא המסר. ועוד כדי כך, שבഗותו של אדרונו על המודרניות במוזיקה אין בעצם מקום לרעש Geräusch) וודומיו), והוא מעדיף להשתמש במונח התכפיית-אובייקטיבי "דיסוננס", שהוא רכיב של ההשתלשות ההיסטורית של החומר המוזיקלי ומ��████ד במסגרתו. כי על דעת אדרונו המודרניות אינה פאה כرونולוגית, גם לא "סגנון", ובוודאי לא כניעה לרעש, אלא היא אופניות של דיאלוג עם המסורת. כזכור, "צריך אדם שתהיה לו מסורת כדי שיוכל לשנו אותה כהכח"; ובמקביל, "יבין את שנברג רק מי שմבין את באך; יבין את באך רק מי שمبرין את שנברג" (Adorno 1998 [1960], 320); בקביעה הנחרצת, המאוחרת זו, אוצרה במלואה פילוסופית המודרניות של אדרונו כדיאלקטיקה משולשת של מסורת, מריה רושינה לעל,²⁵ וכל תורת המעשה הפרשני הנגורת ממנה. האפוריזם זהה מתיחס לא רק לשנברג ולבאך ההיסטוריים, אלא גם, או בעיקר, לשנברג ולבאך הגנרים, והדחף שלו ניכר בכל אתר של מחשבת המוזיקה והאמנות במאה העשורים. הדר קרוב לו נשמע אפילו פיר אנרי שפר, מן הפוריים והקיצוניים שבציירים ובתיאורטיקנים של הרعش המולחן. שכן גם הוא, מאבות הפרוזה של המוזיקה הקונקרטיבית ובן בריתם של ה-objects sonors, שם

24 הכותר המקורי של אטאלி גורס "רעשים" (bruits), בربיבו, ואילו התרגום לאנגלית גורס "רעש" (noise) בלבד, הנוסח הזרפני מתייחס קודם כל לקובזה של מופעים אקוסטיים קונקרטיבים, ואילו הנוסח האנגלי מבילט את המושג האחוותי של עצומו. התמורה התרגומית אינה נינה: היא משבשת מן היסוד את רוח הספר וורה לקלעיו ההיסטוריוסופיים-טוציאולוגיים-פילוסופיים. באופן דומה, גם המニアט הפטווריסטי של

25 רוסלו נקרא אמנות הרעש (The Art of Noise) ומתורגם תמיד לשלון יחיד

26 "שםה לעלי" היא תרגומו של ירמי יהו וכל למונח הגליאני Aufhebung (sublation) (באנגלית).

להם בסופו של דבר סייג בתביעתו אל עצמו לפעול בתחום "הבארוק החדש", הנישא על מסורת הקונטרפונקט שבאך הנקיל למודרניות (Schaeffer 1966; 2010).

בשדה העצום ורב הנויאנסים של חקר הרعش, ובדרגות שונות של סובבנות, זה מסדר פריצותה של המודרניות ביחס לבייה הנורומטי (ויהא בסיס הגדרתו של הבית הזה אשר יהא – פסיכון-נוירולוגי, קוסМОЛОגי-נטורלייסטי, קונבנציונלי-מערבי); מכאן אהבתה לאובייקטיב-סאונד בכל מופעיו האינסופיים, מכאן האקלקטיות שלו, מכאן תחבולות ההזורה שהיא עורכת על פי חוקיו של משחק אידיאיסנקרטי; ואופן פרודוקטלי, גם תקווה לה פורץ את גדר המסתיקות העצמיות שנגורה על המוזיקה בזמנן החדש, ולשוב מן האוזן האבסטרקטית אל הקשב הפתחות, אל חי הגוף בעילם הדברים.

מוסכמה רבעית: הרعش הוא מצב קיזון של שמע, ועל כן מתגלה בו מצב קיזון של אחריות ביחס לרצינול של הראייה והנראה. העין מבינה, בוררת, מרחיקה, מפרידה, מכוננת, מנכשת, כותב אדרונו בספריו המשותף עם הנס אייזולד להננה לסרטים. "המציאות שהעין מORGלת בתפיסה היא מקבץ של דברים נבדלים, שחורות, אובייקטים של פעולה מעשית", ואילו האוזן "פחות מותאמת לרצינוליזציה הבורגנית". היא פסיבית וקשה לה יותר לתפוס דברים נבדלים – "לפחות כאשר מדובר באוזנו של מי שאינו מוזיקאי מקצועני" (Adorno and Eisler 1947, 20). השמע אינו מוכoon-אובייקט. הוא לאין שיעור יותר גופני יותר נשפי מכל חוויה של ראייה, "ואפילו תהא זו התמונה הנשגבת ביותר". אנחנו נסוגים בו אל הקולקטיביות הקדם-אנדיו-ודואלית, הפרימיטיבית; אל ההיות-יבולים מקרוב ולא מרוחק, כשותפים ולא כריבונים. ובambilים אחרות, השמע הוא מודוס ATI יותר ואוֹתנטי יותר של הסובייקטיביות מאשר הראייה.²⁶

מוסכמה חמישית, פועל יוצא של ארבע המוסכימות האחרות: ההרעשה של השמע היא פולה פוליטית, וביחוד ההרעשה של השמע האסתטי במרחב החברתי. כתוצרת רבות היא תמיד חושפנית, תמיד מדערת על התבונה האינסטו-ומנטלית, תמיד שמה לעג את פולחן הייש הנודע, המופרט לחלקיקי שימוש – ותמיד בזה למטמורפוזות המנחות, האוטונומיות כביבול, של הייש הזה בייצוגים היפים.

"אנו הולכים לקרואת סאונד-רעה", הכריז רוסולו ברוח הפוטורייזם הסוציאליסטי אחת ולתמיד בנגד יפהיפות הסלון והקונצרט: "מהפכת המוזיקה מקבילה לשיטתו הולך ומתעצם של המכונה בעמל האדם" (Russolo 1916 [1913], 5). "הרعش הוא נשך, ומהוזיקה בראשיתה היא התחזרה, הביתות, הריטואלייזציה של השימוש בנשך הזה בבחינת סימולקרים

²⁶ ההגדרה האתית של העין והאוזן מעוגנת באקלים האסתטי הגרמני של המאה התשע-עשרה, והוא גואה בכתביהם של פילוסופים צרפתים מרכזיים במאה העשרים. מרטין ג'י סקר בהרחבה את ההשתלשות זאת בהיסטוריה המודרנית של ביקורת תרבות העין (Jay 1993).

של רצח פולחני", בניסוחו של אטאלி (Attali 1985 [1977], 49).²⁷ הדברים מהדדים את התגוששותו של אדורנו עם הכמה המשחררת-משחיתה של המודרניות אל הדיסוננס, אבל ורוכים מן השמרנות הדואגה של המורה. אטאלி הכלכלהן, המדינאי והסוציאליסט ליד אלג'יר קשוב באופטימיות לרעש של ההווה החברתי ולמקורותיו השתקפניתו בתרכות הזמן: הוא ליברטיאני ואוטופיסטי, ונמעניו הם בוגרי תנויות הסטודנטים של שנות 1968. בסופה של דבר, ספרו המכונן רעים הוא מחווה לאדורנו ולאסכולת האסתטיקה הנגטיבית, כשם שהוא מכיר על רצח אב (שם, 24; וראו 2004; Dovev). זו מעירה גם רוחה האמנציפציה של מה שהתקבע בדורות האחוריים בשפת המחקר הסוציאלובי והמוזיקולוגי הפוסט-קולונילי (למעשה, אנתו-מוסיקולוגי) בשם הכלול "רעשchor".
 (מוסכמה שישית: ההרעשה הפוליטית של השם היא דבר מלנcoli. בהכרח היא עתידה לאש את הגיון הסובלנות הדרכנית של מערכות הכוח – כפי שידעו אנשי אסכולת פרנקפורט; וכפי שידע הניסיון ההיסטורי של האוונגרד; ואפילו אטאלி הכיר בכך בעל כורחו).

"סימולקרים של רצח פולחני"

בכל האנרגיות שלו, בכל אלימותו, הרעש הוא מצב סטטי של המתנה לךראת: הוא מאותת שלא כאן, לא עבשו, קיים במחשבה או במשמעות מה שאינו רעם, "עולם של משמעות, חוק, הסדרה, טוב, יופי, וכן הלאה", אבל קצרה יד הדמיוי המושכל מהשיגו אלא באמצעות ניגדו. במובן זה, הרעש באנגלולוגיה התומונית של הרנסנס מגלים את האחרות הטרנסצנדנטית של מוזיקת המלכים, שאינה ניתנת לא לשמע ולא לדמיין המתרבת; ובהרבה, הרעש – עדיפות ריקה, גנרטיבית – הוא השקול הסמלי של "הערפל המואר מכל של הדממה הלית במטטרון", כפי מיളתו של פסודו-ידיונייסוס:

מקום שם מסתורי דבר-האלהים במקור: התאולוגיה הפשוטים, המחלטים ותקבועים נחפאים אל תוך הערפל המואר מכל של הדממה הלית במטטרון, כשהם מארים באור עליון בזוז האפל מכל זאת הזוהר על כל זוחרים, ותחוך מה שמכל וכל אינו נראה ואין בו מפש למשו, ממלאים הם וגודשים בשפע בכל שכיות התפארת היפות על כל יפות את הרעות שאין להן עינים (פסודו-ידיונייסוס 2006, 8).²⁸

Le bruit est une arme et la musique est, à l'origine, la mise en forme, la domestication, la ritualisation" 27
de l'usage de cette arme en un simulacre de meurtre rituel (מודגם בネットו במקור). מן הניסוח זה אי-אפשר למלוד אם הביטוי "סימולקרים של רצח פולחני" מתיחס באופן ביניי למוזיקה, או לעש, או לשניהם כאחד. זה עניין להחלטה פרשנית. ביטוי זה חוויל בספר פעמים רבות, לפעמים ביחס למוזיקה, לפעמים ביחס לרעש.

28 המיסטיין מגדה את דרך השיליה האומנית לעובות הפלט המسلط ממעטפת האבן אן גושנותה על מנת להגעה אל הדמות המזוהה בה – שgem היא בסופה של דבר, כך הוא רמז, בגדיר שיריים מיותרים. הדמיוי הדיונייס עתיד להיות מותק אל שיח הפסיכולגי רנסנס העלייל ואל פרקטיקות הסטודיוויאו ודריכלות הגנים, שחתרו אל האזרעה שבתהליך.

זה הגבול האחרון של אותה דומות-לא-דומה שכל כתביו של פסודו-דיוניסיוס מגשים אחר מובנה ואינם מгиיעים לפשרה. וכי מהי אמת המידה של הדומות במדרגות העולות מן המוחש אל המושג, וממנו אל הכלתי מושג?

השאלה מובילת אל הדחי ואל ההדחה שהם ליבתם של כל ייצוג. הבימי החזותי של הרעש הוא אותן תיאולוגיות, ומילא הוא ארס פואטי.²⁹ בchner, באירוניה ובסרבנות עיקשת הציג ממצב את עצמו ביחס לתפקידו של המיסטיון: "לבואו באותו ערך או עלין מתפללים אנו, דרך איד-הבטה ואיד-ירעה לראות ולדעת את זה שמעל הסכלות וידעה, באמצעות עצם הלא-ראות ובר-לא-דעת – שהרי זהו בעצם לראות ולדעת" (שם, 11).

ואחריו הרعش, דממה.

"לֹא דומֵה תְּהִלָּה אֱלֹהִים בָּצְיָזֵן" (תהלים סה, ב): זה אופק התקווה של התיאולוגיה כולה במומנט המיסטי העליון שלה, אידיאה ואידיאל שםם נגורת מצוות השתקה המנזורת. בעבר אוגוסטינוס זו הגדמה הנכפת של כל קול, כל מסמן, כל מובהנות – "למען נשמע את דברו לא באמצעות לשון הבשר ולא באמצעות קול המלאכים ולא באמצעות קול הרעם ולא בחידות ובדימויים" (אוגוסטינוס 2001, 227). זה גם חסד האל-קול המשמי והסמלי בספר התיאולוגיה המיסטי של פסודו-דיוניסיוס: "ובעוד ששם, כשירד הרבוד מלמעלה אל האחרונות, בשער הירקה בן התרכוב הוא לבני פמות מקבילה בגדרה, הרי עתה בעת

²⁹ אני שותפה לתפיסות של היסטוריוני אמנות שגרסו כי דימויים רנסנסיים של מוזיקת מלאכים משקפים נאמנה ביצועים של מוזיקה בת זמנם. על יטוד הבחנה זאת טען למשל קלאוס קרייגר כי המתח בין מהימנות הכלמים ומהחותה הנגינה המזוגים בתמונות ובין האל-קול של המדים החוויתו של הרגיאוית של ההיעדר שביסור הדימויים שלפנינו (Krüger 2017). החוקר יוצא מהנחה ה"חסר של המדים" ("medial deficit", כלשונה), וקובע (בזיקה לכינויים ככשווים נניו-ירואסתטיקה) כי החסר זהו אכן נחוצה בפועל לנוכח הפנטומימה הדוממת של הביצוע המוזיקלי בכל ציר, וביחור בתמונות קדרש. אדרבה: בעבור קרייגר, ככל שהייצוג המוזיקלי משכנע יותר בכך העירוב ובין דוממיות התמונה משמעו יותר מבחינה דתית. זה לדעתו יסוד העונთ של דימויים כגון תמונה המזבח של ברונצ'לי מאי גיזטו להבטיות התיאולוגיה השלילית, תביעה המוגשות ביצירה מכוננת זו באמצעות העליה מן הפרוטניות של המוזיקה הארץ אל האל-מקום והאל-שם בחלק העליון של הלוח (שם). אני חושת שכמו בדים בדריציפילינה של תולדות האמנות, גם חור מועל זה פסח על הנטננים המוזיקולוגיים הסותרים את רושם מהימנות של יצוג המלאכים-המוחוקאים, מה גם שמטבע הלשון medial deficit והאסטטיקה המבוססת עלייו מהדרדים אפיסטטמולוגיה מהותנית, ולפיכך בעיתית. בבחינת נקודת מוצא לפרשנות של אובייקטים רפרנציאליים יש לצירוף זהה מוכן ותווך רק במסגרת תורות יצוג מוכנות-אידיאה, טרנס-תרבותיות. ואמנם, מאו אפלטון ועד המאה השמונה-עשרה לפחות נחשבה שתיקת התמונה מגבלת ולא ברכה, וכך גם בשדה תורה האמנות שעסוק בנושא של "חחות האמנויות" מאו המאה החמש-עשרה (רק לאונרדו דאנצ'י הוקיר בעיות ולא פשרות את האלימות של הציור). בה במידה אני מקבלת את התיאוריה הא美的ית כביכול של ניווירואסתטיקה (ותודות אמפתיה פיזיולוגית מסווגה), שלפיה דוממיות המדים החווית נחוית תמיד, ומהוין להקשר תרבות ספציפי, חסר של שמע (האם קיום ההאזנה שנלו למוזיקה נמצאת מיסורה בגלל חסר של נראות או מיליס? והאם בקрайת שירה כוים עמודה כנגדו א-משמעות?).

עליתו מלמטה אל המצוּי-שָׁמֵעַל-מַצְיוּ, כמִדֵּת הַעֲלִיה מִצְטָמֶצֶם הוּא, וַאֲחֶרֶת הַעֲלִיה בָּלָה חֻסְרָ-קָול יְהִיָּה, וַיַּאֲחֶר בְּשָׁלֹמוֹת עַם הַבְּלָתִי נְתַנֵּן לְבָטוּי" (פסודו-ידונייסוס 2006, 14).

אני פונה כעת אל השיא הזה של נטישת הקול והשמעה בהכתרה שהאה אנג'ליקו התווה בטכנית טמפרה על הקיר של תא מס' תשע במנזור סן מרקו, המקום שהוא ביתו הרוחני והגשמי (דימוי 8).



דימוי 8. פרא אנג'ליקו, הכתרת מרין, מנזר סן מרקו (תא מס' 9), פירנצה

כאן נזהה הזוג האלוהי כהתגלות לנוכח האופאה-הנזיר היחיד שלו נועדה, בתא שהוא רחם וCKER: התגלות מזוקקת, כמעט דואו-כרומטית, זהורת כפניה באור המנסור הבא מן החלון המזרחי, לבן על גבי לבן במעגל של תכלת שדרתת מזמן. אין ביצוג זהה של הנישואין המיסטיים שום אותות של תפארת; להפך, בריקותו, בדלותו, בלבוש האם והבן שהוא צח כתקרים, ובכתר הברזל הקוצני שהבן מגיש לאימו (בראש כל קוֹץ קורנת פניה), הוא זכר את הייסורים. ואילו שששת הקדושים שלרגלי הזוג – תומאס אקוינוס, בנדיktוס, המרטיר

פייטרו איש ורונה, מרקוס איש האונגליון, דומניקו ופרנצ'סקו – לכאורה רואים-לא-דראים את מה ששוכן התא רואה כל ימי. גם אל הנזהה, ובמבחן פוקה באלבסטון צדי כלפי מעלה; ומתברר שהם צופים בחיזיון בהתבוננות פנימית ולא בעין הבשר. מלבדה על כך לא רק ערכיהם במרחב המודומה, הרמזת כי ההתגלות שמאחוריהם אינה אלא ציור, כתמי צבע על קיר מסוייד – אלא גם המנה של כפות ידיהם, המזוקפות חזיתית כלפי מעלה במבט פלמי. כוריאוגרפיה זו, שהיא יהודית, מובהקת ונדרירה ביותר באמנות, מזכרת את האופן המדייטטי של הרוחניים-בוגנים, שהוא החמיישי מתוך תשעת מגני הדבקות שקבע הקדוש דומניקו. ועוד: מכיוון שהקדושים האלה כורעים על ברך אחת, בשונה מן העמידה המלאה המאפיינית את האופן המדייטטי של הדבקות, בכריעתם הם ממחברים אותו עם מחוזות החמליה והתחנונים (הרביות בסדר הדומינייני). כשם שכפות ידיהם מתגוננות מפני החוץ ומכריזות על התכונות נשית כלפי המראה הפנימי, כך מציבה שפת ההציג הפלמי את היד הפתוחה לרווחה כאות של הדדיות פגעה, נוגעת, מגוננת, חובקת.³⁰

זה הפעמה השלישית במכלול התמורות שמউידות שלוש הכתרות הגדלות של אנג'ליקו. בניגוד לשתי האחרות, לא זו בלבד שאין בה יצוג לשום קול ולשום שם, אלא הנאלמות שללה מוחצנת ודוברת. בדומיניתה הושם לעל הרעש הנגטיבי שהציג את השתיים האחרות, וכבה, מכואה, הושתק גם המלל שהוביל בשתיים האחרות בדמותם של גדולי התיאולוגים, המתיפים, הדרשניים, העומדים בהדרם המפוצפט מול הנזהה ובתוך הנזהה. הוסר עולן של גליםות הזוב וסולק מה שהן מייצגות בעולם של הפעולה הארץית באמצעות הלשון. כפות הידיים בלבד אומרים את האנושי שבדבקות הרוחנית, ואת המהות האמונהית של המعش בעולם. הם הרעש.

איך יצירות מן העבר קוראות לנו; ואיך קרייאתן אלינו טעונה בכל העצמה, המרצ', ואפילו הצורבנות [virulence], שהם סימן של "יצירות מופת"? ואיך הן יוצרות, ותולדת יצירותן היא דבר שאין לו ולא כלום עם התכליות שיחידה להן התקופה שבה נולדו? [...] השאלה שלי מתייחסת, לגבי יצירות שנוצרו במקומות ובזמנים פחות או יותר מרוחקים, אך ורק למה שאפשר לומר שהוא המובן שלهن – אלא לגבי כוחן, פועלותן, יכולתן למצוא הדר כאן ועכשו, לנוגע בתשוקה, בדאגה, בציפייה עכשווית. מה המבט שהן קוראות אלינו, אבל בה במידה מה המבט שיש לנו רשות להוליכו כלפייה; והלווא מי שמבין את השאלה הזאת כפי שיש להבינה, וכחקרה על מושג ה"היסטוריה" ביחס ליצירות אמנות, מסתכן בכך שיצטרך לוותר לגמרי על רעיון השליטה בחומר. האתגר

³⁰ מחות אלמו מפורטות בחיבור *De modo orandi corporaliter sancti Dominici* מאמצע המאה השלש-עשרה (אני מסתמכת על העותק המאירי מראשית המאה הארבע-עשרה, השמור בספריית הוותיקן: *Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. rossi 3*).

הוא – דברי מורים בלבד – לאו דווקא להתנהל כמי שהיצירות עומדות לרשותו, אלא באמת לעמוד לרשותן. [...] لكن עלי לשאול את עצמי מה בהן, ברגע איתן, גורם לנו בכלל לדבר, לכתוב. יותר מזה: לשאול בעקבות המפגש זהה מה פותח בנו נתיב אל רשת או מקלעת של אסוציאציות, מהן פחות או יותר מלומדות ונשלטות, ומהן חומקות מפני כל בקרה, מלבד זו של ההדקה. [...] אני נוקט לשון גוף ראשון וביבים: לשון ה"אנחנו", שאינה אך ורק בגדיר מוסכמה, עניין סגנוני של זירות, כמקובל על היסטריאנים. כי אם יצירה גורמת לי לדבר, חוכתי לננות להיות מובן על ידי מי שאיליהם עשויי להגייע הדיבור הזה: אבל גם זאת, בתנאי שבambiguous האמירה בא לידי מבע משחו שיש לו שייכות לא רק למאה שהיצירה חוותה ומראה בעליל, אלא גם למשחקים שהוא מזמין אליהם, מעבר לחוגם של מקצוענים-מומחים. האם אפשר להציג מקרה של יצירות אמניות שאינו נסב עלייהן אלא פועל עימן, ולעתות זאת בלי להטעלם מן הסובב אותן, משרה הייצור שלהן ומשרה התתקבותה שליהן, אם בכלל יש ממש בהבחנה בין שני השדות האלה? (aicber damish, matruk yomni vila a'itati, סטיניאנו, 1997-1998).

תרגום מכתב יד: לאה דובב)

ביבליוגרפיה

- אוגוסטינוס, 2001. וידויים, בתרגום אביגדור קלינינגרג, תל אביב: ספרי עליית הגג וספרי חמד.
- בנימין, ולטר, 1996. "האלגוריה ומחוזה-התוגה", הרהורים, בתרגום דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 31-8.
- דובב, לאה, 2008. "אחרית דבר", בתוך איכר דאמיש, זכרון ילדות על-ידי פיירו דלה פרנצ'סקה, בתרגום לאה דובב, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 138-193.
- דיידי-הוברמן, ז'ורז', 2005. "לפניהםה", בתרגום לאה דובב, סטודיו 162, עמ' 52-62.
- פסודו-דידונייסוס, 2006. "פסודו-דידונייסוס איש גבעת ארס, התאולוגיה המיסטית, אל טימותאוס", בתרגום יהודה ליבס, קשת החדשיה 15 (אביב), עמ' 148-153.
- Adorno, Theodor W., and Hanns Eisler, 1947. *Composing for the Films*, Oxford: Oxford University Press.
- , 1998 [1960]: "Traditionsaufsatz," in *Kultur Kritik und Gesellschaft* I, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 310–332.
- Alberti, Leon Battista, 1972. *On Painting and on Sculpture: The Latin Texts of De pictura and De statua*, ed. and trans. Cecil Grayson, London: Phaidon.
- Argan, Carlo Giulio, 1954. *Fra Angelico*, Basel: Skira.
- Attali, Jacques, 1985 [1977]. *Noise: The Political Economy of Music*, trans. Brian Massumi, Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Augustine of Hippo, 1995. *The Ennarations, or: Expositions on the Psalms*, trans. J. E. Tweed, New Advent (online).

- Boynton, Susan, 2016. "Sound Matters: Introduction," *Speculum* 91(4), pp. 998–1039.
- Brown, Howard Mayer, and Keith Polk, 2001. "Instrumental Music, c.1300–c.1500," in Reinhard Strohm and Bonnie J. Blackburn (eds.), *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*, Oxford: Oxford University Press, pp. 97–161.
- Ciabattoni, Francesco, 2010. *Dante's Journey to Polyphony*, Toronto: University of Toronto Press.
- Coolman, Boyd Taylor, 2008. "The Medieval Affective Dionysian Tradition," *Modern Theology* 24(4), pp. 615–632.
- Dante Alighieri, 2019. *The Divine Comedy* (digital Dante edition), Columbia University.
- Didi-Huberman, Georges Didi, 1990a. *Devant l'image*, Paris: Les Editions de Minuit.
- , 1990b. *Fra Angelico: Dissemblance et figuration*, Paris: Flammarion.
- Dominici, Giovanni, 1927. *Regola del governo di cura familiare, parte quarta: On the Education of Children*, trans. Arthur Basil Coté, Washington: The Catholic University of America.
- Dovev, Lea, 2004. "Film Music as Film Critique: Adorno / Eisler on an 'Apocryphal Branch of Art,'" in Moshe Zuckerman (ed.), *Theodor W. Adorno — Philosoph des baschädigten Lebens*, Göttingen: Wallstein, pp. 157–173.
- , 2013. "In Excess: 'musica angelica', 'musica humana', and Enunciation in Fra Angelico," paper presented at The Announcement: Annunciations and Beyond, Florence, May 2–4.
- [forthcoming]. *Sweet Phantoms: Three Early-Renaissance Visions of Angelic Soundscapes, San Leonardo al Lago, Padua, Offida*.
- Dyer, Joseph, 2000. "The Voice in the Middle Ages," in John Potter (ed.), *The Cambridge Companion to Singing*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 165–177.
- Ferguson, Everett, 2013. *A Cappella Music in the Worship of the Church* (revised edition). Abilene: Desert Willow Publishing.
- , 2017. *Worship, Eucharist, Music, and Gregory of Nyssa* (The Early Church at Work and Worship, 3), Eugene: Cascade Books.
- Gerbron, Cyril, 2016. *Fra Angelico: Liturgie et mémoire*, Turnhout: Brepols.
- Hainge, Greg, 2013. *Noise Matters: Towards an Ontology of Noise*, London: Bloomsbury Academic.
- Hammerstein, Reinhold, 1962 [1952]. *Die Musik der Engel: Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern: Francke.
- Hegarty, Paul, 2007. *Noise/ Music: A History*, New York and London: Continuum.

- Hirsch-Reich, Beatrice, 1966. "The Symbolism of Musical Instruments in the Psalterium X chordarum of Joachim da Fiore and its Patristic Sources," *Studia Patristica IX: Paper Presented to the Fourth International Conference on Patristic Studies*, Berlin.
- Jacobus da Voragine, 2012 [1275]. *The Golden Legend: Lives of the Saints*, trans. William Granger Ryan, Princeton: Princeton University Press.
- Jay, Martin, 1993. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley: University of California Press.
- Kim, Hyun-Ah, 2015. *The Renaissance Ethics of Music: Singing, Contemplation and Musica Humana*, London: Pickering & Chatto.
- Krüger, Klaus, 2017. "Visions of Inaudible Sounds: Heavenly Music and its Pictorial Representations," in Andreas Beyer, Philippe Morel, and Alessandro Nova (eds.), *Voir l'au-delà: L'expérience visionnaire et sa représentation dans l'art italien de la Renaissance*, Brepols: Turnhout, pp. 77–94.
- Marchetto da Padova, 1985. *The Lucidarium*, trans. Jan W. Herlinger, Chicago: University of Chicago Press.
- McKinnon, James, 1987. *Music in Early Christian Literature*, New York: Cambridge University Press.
- Napolitano, Ennio G., 2019. *Arabic Inscriptions and Pseudo-Inscriptions in Italian Art*, Bamberg: Otto-Friedrich-Universität Verlag.
- Pseudo-Aristotle, 1927. "Problemata," in W. D. Ross (ed.), *Works of Aristotle* (vol. VII), trans. E. S. Forster, Oxford: Clarendon Press (online).
- Pseudo Dionysius, 1987. *Pseudo-Dionysius: The Complete Works*, trans. Colm Luibheid, New York: Paulist Press.
- Rubin, Patricia, 2004. "Hierarchies of Vision: Fra Angelico's Coronation of the Virgin from San Domenico, Fiesole," *Oxford Art Journal* 27(2), pp. 137–153.
- Russolo, Luigi, 1916 [1913]. *L'arte dei rumori: Manifesto futurista*, Milano: Edizioni futuristi di Poesia.
- Schaeffer, Pierre Henri, 1966. *Traité des objets musicaux*, Paris: Seuil.
- , 2010 [1941–1942]. *Essai sur la radio et le cinéma: Esthétique et technique des arts-relais, 1941–1942*, eds. Sophie Brunet and Carlos Palombini, Paris: Allia.
- Slim, H. Colin, 1980. "Mary Magdalene, Musician and Dancer," *Early Music* 8(4), pp. 460–473.
- Vasari, Giorgio, 1991 [1550]. *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti* (vol. 3), Torino: Einaudi.
- Vaihinger, Hans, 1922. *Die Philosophie des Als Ob: System des theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus*, Leipzig: F. Meiner.