

נכנסת עמוק לתוך עצמה': פסקול הסרט 'ער נורווגי' לאורו של עקרון הפסקליה

מתיתיה ליפשיץ

הם בלֵבֶד נֹתְרוּ לִי, רַק בְּהֵם בְּלֵבֶד
לא יִנְעֵץ הַמּוֹת סְכִינוּ הַחֵד.
בְּמַפְנֵה הַדְרָדָה, בְּעֶרְב הַיּוֹם
יִקְפוּנִי חֶרֶשׁ, יִלְוֶנִי דֶם.
בְּרִית אֵמֶת הִיא לָנוּ, קֶשֶׁר לא נִפְרָד
רַק אֲשֶׁר אֶבֶד לִי – קִנְיָנִי לְעַד.¹

המלחין הבריטי ג'וני גרינווד (Greenwood), יליד 1971, הוא מוזיקאי החובש שני "כובעים" משמעותיים. בעולם המוזיקה הפופולרית, גרינווד מפורסם בשל היותו חבר להקת רדיוהד (Radiohead), שמאז סוף המאה הקודמת היא אחת מלהקות הרוק המשפיעות ביותר בעולם.² לצד זאת, מאז שנת 2003 גרינווד

1. רחל בלובשטיין, "מתי", פרויקט בריהודה, <https://benyehuda.org/read/6660>
2. לדוגמה, "רדיוהד" נכללה ברשימת "10 הלהקות הטובות בעולם" של מגזין טיים בשנת 2001; דורגה במקום ה-73 ברשימת "100 האמנים הגדולים בכל הזמנים" של מגזין רולינג סטון; זכתה בשלושה פרסי גראמי ומכרה יותר מ-21 מיליון אלבומים, נכון לשנת 2022. Rhett Butler, "Best Bands: And Our Winners Are...", *Time*, September 15, 2001, <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,1000784,00.html>; "100 Greatest Artists", *Rolling Stone*, December 3, 2010, <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/100-greatest-artists-147446/>; "Radiohead", *Grammy Awards*, Accessed April 12, 2022, <https://www.grammy.com/artists/radiohead/8042>; "RADIOHEAD album sales", *BestSellingAlbums.org*, Accessed

נודע כמלחין של מוזיקה אמנותית, בעיקר מוזיקה לקולנוע. בעבודותיו אלו ניכרת השפעה שגרינווד בעצמו מעיד עליה, של המלחינים אוליביה מסיאן (Messiaen), ג'רג' ליגטי (Ligeti), קז'ישטוף פנדרצקי (Penderecki) וסטיב רייך (Reich), וגם השפעות ממוזיקה קלאסית מוקדמת יותר וממוזיקת פופ וג'אז.³

המאמר הנוכחי יעסוק בפסקול שהלחין גרינווד לסרט יער נורווגי, שיצא לאקרנים בשנת 2010, בבימויו של טראן אן הונג (Hung, 1962-) על פי ספרו של הרוקי מורקמי (Murakami, 1945-).⁴ ניתוח של כמה מהקטעים המרכזיים בפסקול מעלה שמשתקפת בהם תפיסה עמוקה של זמן מוזיקלי, הנובעת מעקרון הפסקוליה – עיקרון מבני, אסתטי ואף יותר מכך, שעומד בבסיסה של הסוגה המוזיקלית העתיקה, וכפי שנראה להלן – הוא בעל חשיבות רבה במוזיקה של המאה ה-20 וה-21.

'יער נורווגי'

כאמור, הסרט יער נורווגי מבוסס על ספר משנת 1987 של מורקמי, שכותרתו זהה. מורקמי הוא אחד הסופרים היפנים המצליחים ביותר בעולם כיום; רבים מספריו היו לרבי-מכר עולמיים וזיכו את הסופר בפרסים רבים. סגנון כתיבתו מושפע מסופרים מערביים כפרנץ קפקא (Kafka), ריימונד צ'נדלר

April 12, 2022, <https://bestsellingalbums.org/artist/1073>

.3 "Jonny Greenwood", *Faber Music*, accessed March 2, 2022, <https://www.fabermusic.com/we-represent/jonny-greenwood>; Chris Woolfrey, "Music (For A Film): Jonny Greenwood of Radiohead Interviewed", *The Quietus*, February 18, 2014, <https://thequietus.com/articles/14514-jonny-greenwood-radiohead-in-interview>

.4 *Norwegian Wood*, directed by Trann Ahn Hung (Toho, 2010). מאוחר יותר הפסקול יצא לאור בנפרד, כאלבום: Jonny Greenwood, *Norwegian Wood OST* (Nonesuch Records Inc., 2011), https://open.spotify.com/album/1deQZwf00XETbsj9dStdeT?si=I-fnaHWhSXOYO_qgf5CuBw בכתבת המאמר לא הייתה בידי הפרטיטורה המקורית של הפסקול. עם זאת, חלקים אחדים עובדו לסוויטה תזמורתית שיצאה לאור: Jonny Greenwood, "Suite from *Norwei no Mori (Norwegian Wood)*", London: Faber Music, 2010, <https://www.fabermusic.com/music/suite-from-norwei-no-mori-norwegian-wood-6344/> score. דוגמאות התווים לחלקים שלא מופיעים בסוויטה נכתבו משמיעה על ידי לפי גרסת האלבום.

(Chandler), קורט וונגוט (Vonnegut) וריצ'רד בראוטיגן (Brautigan), ומשויד לזרם הפוסטמודרני בכתיבתו השוטפת והאסוציאטיבית ובאווירה האדישה והמנוכרת המלווה אותה; רוב ספריו כוללים אלמנטים חזקים של ריאליזם פנטסטי וסוריאליזם.⁵

יער נורווגי, ספרו החמישי של מורקמי, הוא רומן חניכה המתרחש בטוקיו בשנים 1968-1970. גיבור הסיפור הוא טורו ווטנבה, סופר הכותב את זיכרונותיו כסטודנט צעיר. בתחילת הסיפור מתאבד חברו הטוב ביותר של ווטנבה, קיזוקי; בעקבות זאת ווטנבה עוזב את עיר ילדותו ועובר ללמוד באוניברסיטה בטוקיו, שם הוא פוגש את נאוקו, אהובתו של חברו המת, ובין השניים נרקם קשר רומנטי. ואולם מצבה הנפשי של נאוקו, ששקעה בדיכאון אחרי מותו של קיזוקי, הולך ומידרדר, והיא מתאשפת בסנטוריום (מוסד פסיכיאטרי פתוח) ביער מרוחק. בעודו שומר אמונים לנאוקו, נוצר קשר בין ווטנבה לבין הסטודנטית היפה מידורי, שהאסרטיביות, תאוות החיים והביטחון העצמי שלה מנוגדים לחלוטין לאופייה השברירי והקודר של נאוקו. בעודו קרוע בין שתי הנשים האלה ומתמודד עם מיניותו ועם זיכרונות העבר העולים ממנו, נאוקו מתאבדת בסנטוריום. הספר נגמר בשיחת טלפון של ווטנבה למידורי, שבה הוא מצהיר בפניה על אהבתו אותה; לשאלתה של מידורי "היכן אתה עכשיו?" ווטנבה לא יודע כיצד להשיב.

התמה הדומיננטית ביותר שעומדת במרכז הספר היא המוות – כאיום מחד, וכפיתוי מאידך – והחיים בצל נוכחותו:

[...] ככל שהתאמצתי לשכוח, עדיין נשאר בקרבי גוש חלול של ריקנות. עם חלוף הזמן לבש הגוש הזה צורה של פשטות ברורה. את הצורה הזאת אני יכול להביע במלים. כך זה נשמע:

המוות איננו ניגודם של החיים, הוא קיים כחלק מהם.

[...] את האביב של שנתי השמונה עשרה ביליתי כשאני חש באותו גוש חלול בתוך גופי. אבל בה בעת השתדלתי שלא להיהפך לרציני מדי. וזאת מפני שהרגשתי, ולו במעורפל, שלהיות רציני אין פירושו בהכרח להתקרב לאמת. אבל איך שלא הסתכלתי עליו, המוות נשאר עניין רציני. כך המשכתי

⁵ "Biography", *Haruki Murakami Official Site*, accessed February 28, 2022, <https://www.harukimurakami.com/author>; "Haruki Murakami", *Encyclopedia Britannica Online*, last edited January 8, 2022, <https://www.britannica.com/biography/Haruki-Murakami>

להסתובב במעגל קסמים אינסופי של סתירה חונקת. כשאני חושב על זה עכשיו, אין ספק שהיו אלה זמנים משונים. ממש במרכזם של החיים סבב הכול סביב המוות.⁶

הספר מלא מוות ואובדנות מתחילתו ועד סופו: קיזוקי חונק את עצמו במכוניתו; הצומי – זוגתו של נגסווה, חברו הכריזמטי של ווטנבה – מתאבדת בשל שיברון לב; אביה של מידורי מת ממחלתו; וכמובן, התאבדותה של נאוקו בסנטוריום. המיניות הנוכחת בספר היא, בין השאר, ביטוי לניסיון נואש להיאחז בחיים למרות האובדן. גם הקרע הפנימי של ווטנבה בין שתי הנשים הוא למעשה הקרע בין תאוות החיים שמבטאת מידורי ובין המודעות המצמיתה למוות האורב תמידית מעבר לפינה, שמבטאת נאוקו.

בספר ישנו דמיון רב בין הלך הרוח הקשה של ריקנות, אימה וניכור לבין פילוסופיית האבסורד⁷ שהתפתחה במאה ה-20 במערב בידי הוגים כסרן קירקגור (Kierkegaard),⁸ ז'אן פול סארטר (Sartre)⁹ ואלבר קאמי (Camus).¹⁰ הוגים אלו הצביעו על התהום הפעורה בין רצון האדם להבין את משמעות קיומו הארעי לבין חוסר היכולת שלו למצוא משמעות כזו. לדוגמה, כך כותב קאמי על מעשה ההתאבדות במילים שהולמות רבות מהדמויות ביער נורווגי:

אמנם קשה לקבוע את הרגע המדויק, את המהלך הדק בו בחרה המחשבה במוות, אבל קל יותר ללמוד מהמעשה עצמו את המסקנות המשתמעות ממנו. במובן ידוע, וכמו במלודרמה, להתאבד פירושו להודות. אדם מודה, כי החיים גברו עליו או כי אין הוא מבין אותם. אך בל נרחיק לכת בהשוואות אלו, ונשוב אל המילים הפשוטות. הרי זו פשוט הודאה, כי "כל העניין לא כדאי". כמובן, כלל לא קל לחיות. אדם ממשיך במעשים שכופה עליו המציאות מסיבות רבות, והראשונה בהן – ההרגל. למות מרצון, משמע שאדם עמד, ולו גם באורח אינסטינקטיבי, על האופי המגוחך של הרגל זה, על העדר כל טעם עמוק בחיים, על אופיה חסר-המשמעות של התרוצצות יומיומית זו, ועל

6. הרוקי מורקמי, יער נורווגי, (תרגום: דורון ב. כהן), ירושלים: כתר, 2000, עמ' 28. ההרגשה במקור.

7. "Absurdism", *New World Encyclopedia*, accessed October 10, 2022, <https://www.newworldencyclopedia.org/entry/absurdism>

8. ראו לדוגמה, סרן קירקגור, חזל ורעדה, (תרגום: יעקב גולומב) ירושלים: מאגנס, 1986.

9. ז'אן פול סארטר, הבחילה, (תרגום: הדרה לזר), תל אביב: סימן קריאה, 1978.

10. אלבר קאמי, המיתוס של סזיפוס, (תרגום: צבי ארד), תל אביב: עם עובד, 1978.

חוסר-התועלת שבייסורים.¹¹

לצד תחושת האבסורד, ניתן לפרקים לזהות בספר גם נימה עדינה של "מונו נו אוראה" (物の哀れ) – מונח יפני שטבע המלומד מוטואורי נורינגה (Norinaga, 1730-1801)¹² ופירושו "החמלה של הדברים": מודעות נוגה לכך שכל הדברים, והחיים בכללם, הם ארעיים ובני חלוף. הלך רוח מעודן זה של הערכה ליופיים של הדברים דווקא בשל זמניותם הוא עיקרון אסתטי מרכזי בספרות היפנית בכלל.¹³ ניתן לומר שהשילוב והניגוד בינו ובין תודעת האבסורד המנוכרת הם חלק ממה שמייחד את יער נורווגי.

הספר כולו מרובה באזכורים מוזיקליים מגוונים, בעיקר סביב נגינת הגיטרה של רייקו – שותפתה לחדר של נאוקו ודמות חשובה כשלעצמה בסיפור. רייקו היא מורה למוזיקה שלימדה את עצמה לנגן בגיטרה בעת שהותה בסנטוריום. לאורך הספר היא מרבה להתאמן בנגינת יצירות קלאסיות, במיוחד יצירות של יוהאן סבסטיאן באך, ולנגן שירים פופולריים רבים מאותה התקופה, במיוחד של להקת הביטלס, שמורקמי העיד שכתב את הספר תוך כדי האזנה חוזרת ונשנית לאלבומם *Sgt. Pepper Lonely Heart Club*.¹⁴ שם הספר עצמו הוא מחווה לשירים של הביטלס "Norwegian Wood (This Bird has Flown)", שהוא השיר האהוב על נאוקו, אף על פי שהוא מעורר בה רגשות קשים:

-
11. שם, עמ' 15. להרחבה על היבטי האבסורד והאקזיסטנציאליזם ביער נורווגי, ראו Kier-an James et al., "'Tales from the hard side': a French existentialist perspective on Haruki Murakami's *Norwegian Wood*", *International Journal of English and Literature* 2(6), (2011): 128-143 https://www.academia.edu/3690138/_Tales_from_the_hard_side_a_French_existentialist_perspective_on_Haruki_Murakami_s_Norwegian_Wood; Owen Shen, "*Norwegian Wood*, nihilistic world", *The Stanford Daily*, February 27, 2020, <https://stanforddaily.com/2020/02/27/norwegian-wood-nihilistic-world>
12. "Motoori Norinaga", *Encyclopedia Britannica Online*, last edited November 1, 2021, <https://www.britannica.com/biography/Motoori-Norinaga>
13. Kazumitsu Kato, "Some Notes on Mono No Aware", *Journal of the American Oriental Society* 82 (4), (1962): 59-558, <https://doi.org/10.2307/597529>. אילת זהר (חוקרת אורחת) וגיל מרקוביץ' (מארחת), "המצאת היפניות, חלק 2", המעבדה [הסכת], כאן – תאגיד השידור הישראלי, 21 בינואר 2021, <https://www.kan.org.il/Podcast/item.aspx?pid=20846>
14. מורקמי, יער נורווגי, "אחרית דבר", עמ' 294.

לפעמים כשאני מקשיבה לשיר הזה אני נהיית נורא עצובה. אני לא יודעת למה, אבל אני מרגישה כאילו הלכתי לאיבוד בעומק היער [...] אני בודדה וקר לי, חושך מסביב ואף אחד לא בא להציל אותי. לכן היא לא מנגנת את השיר אלא אם כן אני מבקשת אותו.¹⁵

את עיבודו לקולנוע של הספר ביים טראן אן הונג (Hung, 1962), יליד דרום וייטנאם, שבהיותו בן 12 היגר ממנה בעקבות נפילת סייגון בסוף מלחמת וייטנאם, ומאז ועד היום חי בצרפת. הונג התפרסם לראשונה בסרטיו העוסקים במולדת שממנה גלה ומציגים אותה באור שונה, רך ומעודן יותר מהייצוג הנפוץ בסרטים אמריקאיים וצרפתיים. שפתו הקולנועית מושפעת מיוצרים אירופים כאינגמר ברגמן (Bergman) ורובר ברסון (Bresson), ומיוצרים יפנים כיסוג'ירו אוזו ואקירה קורוסאווה.¹⁶

לדברי הונג, סרטיו מנסים להימנע ממבנה נרטיבי שגרתי, בניסיון "לחפש תחושות חדשות ולהתענג על גילויין".¹⁷ ככל הנראה, בשל מגמה זו בחר הונג לעבד לקולנוע דווקא ספר כיער נורווגי, שעלילתו מינימלית ועיקר ההתרחשות בו היא ברובד הפסיכולוגי המתגלם במונולוגים של הגיבור (שמספר את הסיפור בגוף ראשון) ובדיאלוגים בין הדמויות. ניתן להניח שבסרט כזה תהיה חשיבות רבה לכלי המבע הקולנועי שאינם העלילה עצמה, ובכלל זה המוזיקה, במיוחד לאור האזכורים הרבים של מוזיקה בספר. הונג העיד שבחר בגרינווד לצורך כתיבת הפסקול מפני ש"למוזיקה שלו ישנה האיכות של הפקת יופי מתוך אפלה; היא יכולה להיות עזה מאוד. לכן היא מתאימה לצד הרומנטי של הסיפור, וגם לצד האפל שלו".¹⁸

15. שם, עמ' 112.

16. Patrick Durkan, "Tran Anh Hung: an Introduction to the Films of a Vietnamese-French Maverick Director", *Latitudes.nu*, January 11, 2012, <https://latitudes.nu/tran-anh-hung-an-introduction-to-the-films-of-a-vietnamese-french-maverick-director>

17. Phó Lâm, "Trần Anh Hùng: Nghệ thuật là sự thật được đeo mặt nạ", *Talawas*, May 19, 2004, <http://www.talawas.org/talaDB/showFile.php?res=1418&rb=0204>

כל הציטוטים במאמר תורגמו על ידי מחבר המאמר, אלא אם צוין אחרת.
18. [Greenwood] has this quality of bringing out the beauty from the darkness in his music. It can be very intense. So it fits the romantic side of this story and the darker side". Gabe Toro, "Tran Anh Hung Talks His 'Deep Spiritual Connection' With *Norwegian Wood*, says his next film will be his french language debut",

הפסקול

כפי שהוזכר, סגנונו הקולנועי של הונג לא שם את העלילה במוקד אלא את התחושות המתעוררות בצופה בעקבות תמונות או סצנות; בעקבות זאת, גם האלמנטים המוזיקליים השונים בפסקול לא מזוהים באופן חד-משמעי עם דמות כלשהי או עם תהליכים בעלילה, אלא מנסים לצייר תמונה תחושתית. כך העיד גרינווד על העבודה עם הבמאי:

היו לו הנחיות ותיאורים מוזרים למדי בנוגע לכתיבת המוזיקה. היינו רואים את הסרט יחד, והוא היה עוצר בנקודה כלשהי ואומר: "תסתכל על הפנים של הדמות כאן. תכתוב מוזיקה על ההבעה הזאת".¹⁹

כבר בדברים האלה ניתן לראות רמז מטרים לתפיסת הזמן הייחודית שהנחתה את גרינווד בעבודת ההלחנה.

מעניין לציין שחזן מ"Norwegian Wood" של הביטלס, הונג בחר שלא להשמיע בסרט את השירים השונים המוזכרים בספר. הסרט בכללו משופע ברגעי דממה, וקטעי המוזיקה משולבים בו באופן חסכוני ומדויק, בתדירות גוברת ככל שהסרט מתקדם. דבר זה מאפיין את סרטיו של הונג,²⁰ ובמקרה זה, משרת את תחושת המועקה והקיפאון הרגשי של הגיבור מחד גיסא, ואת תחושת השבריריות של רגע ההווה מאידך גיסא.

בטבלה 1 מופיעים קטעי המוזיקה שהלחין גרינווד על פי סדר הופעתם בסרט. שמות הקטעים ביפנית (בתעתיק אנגלי) נלקחו מהכותרות שניתנו להם בגרסת האלבוים של הפסקול. למעשה, כותרות אלו הן ציטוטים שנאמרים על ידי הדמויות ברגעים הרלוונטיים בסרט.

IndieWire, January 5, 2012, <https://www.indiewire.com/2012/01/tran-anh-hung-talks-his-deep-spiritual-connection-with-norwegian-wood-says-his-next-film-will-be-his-french-language-debut-254579>

19. James Mottram, "Jonny Greenwood: Background noise", *NZ Herald*, September 30, 2011, <https://www.nzherald.co.nz/entertainment/jonny-greenwood-/background-noise/W7AK4UHWBG2ID5YRNL5UFTSRWE>

20. לדוגמה, ראו את סרטו הראשון של הונג, ניווח הפפאיה הירוקה (*The Scent of Green*) (Papaya, Président Films, 1993).

נכנסת עמוק לתוך עצמה: פסקול הסרט 'יער נורווגי' לאורו של עקרון הפסקליה

שם הקטע	תרגום	חותמת זמן בסרט	מספר הרצועה באלבום	ההתרחשות התואמת בסרט	כלי נגינה
<i>Toki no Senrei wo Uketeinai mono wo Yomuna</i>	אל תקרא ספר שלא עבר את טבילת הזמן	8:27-6:08	5	שגרת ימיו של ווטנבה בעבודה בבית הקפה, בבריכה, בלימודים, עם חברו נגסווה ובמיטה עם בחורה אקראית	גיטרה חשמלית
<i>Ate mo Naku Aruki Mawatta</i>	שוטטנו בלי יעד	33:38-12:13	10	ווטנבה ונאוקו משוטטים ברחוב בשתיקה ומטיילים במקום שנראה כמו בית קברות	הרכב כלי קשת
(לא מופיע בגרסת האלבום)		28:58-28:16		ווטנבה הולך במסדרון האוניברסיטה וקורא את המכתב מנאוקו, חולף על פני להקת סטודנטים שמנגנת	גיטרה חשמלית
(לא מופיע בגרסת האלבום)		30:30-29:20		מידורי נכנסת לקפיטריה, מבקשת את רשותו של ווטנבה ומתיישבת לידו	גיטרה חשמלית
(לא מופיע בגרסת האלבום)		41:16-39:23		ווטנבה מקבל מכתב מנאוקו ובו הזמנה לבקר אותה בסנטוריום; הוא רץ בהתלהבות, נוסע ומגיע למקום	גיטרה חשמלית

מתיתיה ליפשיץ

תזמורת	נאוקו מספרת לווטנבה על קיזוקי המת באחו שליד הסנטוריום, ולפתע מתחילה לרוץ בככי וצרחות. ווטנבה רץ אחריה ומחבק אותה	1	51:03:13-59:1	אני רוצה להיות קצת יותר בסדר	<i>Mou Sukoshi Jibun no Koto, Kichinto Shitaino</i>
גיטרה חשמלית	סצנה אינטימית של ווטנבה ונאוקו באחו שליד הסנטוריום	9	12:06:41-1:05:1	תהיה ילד טוב ותשתוק	<i>Iko Dakara Damattete</i>
גיטרה חשמלית	ווטנבה ומידורי הולכים במסדרונות האוניברסיטה; מידורי מתגרה בווטנבה כדיבור בוטה על מיניות		49:08:26-1:07:1		(לא מופיע בגרסת האלבום)
גיטרה חשמלית	ווטנבה נפצע ומדמם לאחר שעטיפת תקליט נשברת בידו בחנות		16:13:47-1:13:1		(לא מופיע בגרסת האלבום)
הרכב כלי קשת	ווטנבה והצומי (חברתו של נגסווה) יושבים במוניית ומשוחחים על אהבתה לנגסווה; ווטנבה מספר על נישואיה והתאבדותה של הצומי שנתיים לאחר מכן	10	50:23:31-1:21:1	שוטטנו בלי יעד	<i>Ate mo Naku Aruki Mawatta</i>
הרכב כלי קשת	ווטנבה ונאוקו מתלבשים אחרי ניסיון כושל לקיים יחסי מין מלאים; נאוקו נכנסת להתקף זעם וווטנבה מרסן ומחבק אותה	10	45:35:28-1:33:1	שוטטנו בלי יעד	<i>Ate mo Naku Aruki Mawatta</i>

נכנסת עמוק לתוך עצמה: פסקול הסרט 'יער נורווגי' לאורו של עקרון הפסקליה

הרכב כלי קשת	ווטנבה ונאוקו נפרדים בפעם האחרונה ביער המושלג הסמוך לסנטוריום	4	40:41:10-1:37:1	אני אבוא לראות אותך שוב	<i>Mata Aini Kuru kara Ne</i>
הרכב כלי קשת	רייקו מתארת במכתב לווטנבה איך נאוקו מאבדת מיום ליום את שפיותה; נאוקו אובדת ביער הסמוך לסנטוריום והוזה על אהובה המת	14	23:43:33-1:42:1	הזיות קשות	<i>Hageshii Genchou</i>
גיטרה חשמלית	מידורי ניגשת לווטנבה בקפיטריה, משלימה איתו ומזמינה אותו לבוא איתה	5	45:44:58-1:43:1	אל תקרא ספר שלא עבר את טבילת הזמן	<i>Toki no Senrei wo Uketeinai mono wo Yomuna</i>
הרכב כלי קשת	מידורי ווטנבה משוחחים בשלג; מידורי מבטיחה לווטנבה שתחכה לו, ודורשת ממנו שכשהוא איתה – יהיה רק איתה, ושלעולם לא יפגע בה	13	05:49:05-1:47:1	כשתיקח אותי, קח רק אותי	<i>Watashi wo Toru Toki wa Watashi Dake wo Totte Ne</i>
תזמורת	נאוקו נמצאת תלויה; ווטנבה לבדו על הסלעים מול היס, בוכה, נזכר בה ומתאבל עליה	8	05:52:58-1:49:1	נאוקו מתה	<i>Naoko ga Shinda</i>

מתיתיה ליפשיץ

הרכב כלי קשת	ווטנבה שב לדירתו ופוגש את רייקו, שבאה לבקר אותו; הם אוכלים, ווטנבה נזכר ברגע שלו עם נאוקו בגשם, שבו ביקשה ממנו שתמיד יזכור אותה; רייקו ווטנבה מתאבלים יחד על נאוקו המתה	13	55:59:00-1:53:1	כשתיקח אותי, קח רק אותי	<i>Watashi wo Toru Toki wa Watashi Dake wo Totte Ne</i>
תזמורת מיתרים	רייקו מודה לווטנבה אחרי ששכבו ונזכרת בסיטואציה שבה הייתה עם ווטנבה ונאוקו באחו ליד הנהר	2	19:03:55-2:02:2	אחו, רוח, סבך	<i>Sougen, Kaze, Zoukibayashi</i>

טבלה 1

כפי שעולה מהטבלה, ניתן לחלק לשניים את קטעי הפסקול: רוב הקטעים כתובים לתזמורת או להרכב כלי קשת, כאשר כמה מהחומרים המוזיקליים המנוגנים על ידם לקוחים מיצירה קודמת של גרינווד לשלישיית כלי קשת ולתזמורת, *Doghouse* (מלונה, 2010).²¹ השפה המלודית וההרמונית של הקטעים האלה נעה בין "יצירות רומנטיות קטנות", כפי שהגדיר זאת גרינווד,²² לבין שימוש במודוסים סינתטיים (בהשפעת מסיאן) וצבירי צלילים דיסוננטיים (בהשפעת ליגטי ופנדרצקי). לצד זאת, מלווים את הסרט כמה קטעי גיטרה חשמלית המושפעים ממוזיקת רוק קלאסי של שנות ה-60, בהתאמה לתקופה שבה מתרחש הסרט.²³

21. Jonny Greenwood, *Doghouse*, London: Faber Music, 2010, <https://www.fabermusic.com/music/doghouse-5448/score>

22. Woolfrey, "Music (For A Film)"

23. לשתי הקטגוריות האלה נוספת קטגוריה שלישית: שיריה של להקת הקראוטרק הגרמנית CAN, המשובצים בכמה מקומות בסרט, שאינם מעניינו של מאמר זה, העוסק במוזיקה המקורית שכתב ג'וני גרינווד.

עקרון הפסקליה

להלן אבקש לטעון שהמוזיקה של גרינווד לסרט, ובעיקר תפיסת הזמן המוזיקלי בה, מבטאת במובהק את עקרון הפסקליה. לפיכך, לפני שאגש לבחינה מעמיקה של הפסקול עצמו אניח כמה יסודות להבנת הרעיון הזה. פסקליה, במקורה, היא סוגה מוזיקלית²⁴ שיצאה מספרד בראשית המאה ה-17, ונעשתה פופולרית מאוד באירופה של תקופת הבארוק. בבסיסה עומדת שרשרת וריאציות על נושא אוסטינאטו – מהלך הרמוני או קו מלודי קצר שאורכו בדרך כלל שמונה תיבות, והוא חוזר על עצמו בהתמדה לאורך כל הווריאציות. לרוב הנושא לא יהיה יחידה תחבירית שלמה וסגורה אלא מקטע פתוח, כך שהסיום של כל וריאציה הוא גם ההתחלה של זו שאחריה, באופן רציף והמשכי ככל שניתן (בכך וברעיון האוסטינאטו, בין השאר, מיוחדת הפסקליה מהסוגה הכללית של נושא וריאציות).

פסקליה אופיינית תתחיל לרוב בהצגה "עירומה" של הנושא ברגיסטר הבס – או במרקם הומופוני, אם הנושא הוא מהלך הרמוני; לאחר מכן יגיע תהליך של אינטנסיפיקציה מווריאציה לווריאציה, שיכול להתבטא בדימוניות ריתמיות, בדינמיקה, במרקם, בתזמור, בהרחבה הרמונית, בקישוט מלודי של הנושא וכן הלאה. התהליך לא יהיה בהכרח ליניארי: במקרים רבים הוא יתרחש כעקומת פעמון של גדילה ודעיכה או באופן גלי.

למאפיינים הצורניים האלה מצטרפים מאפיינים אידיומטיים שונים המזוהים עם הפסקליה כסוגה: טמפו מתון, משקל משולש עם יסוד של אמביוולנטיות מטריית (בעקבות שינויי הרמוניה על פעמות חלשות), נוסחאות הרמוניות אופייניות (I-V-vi-V), או נוסחת הקדנצה הפריגית – i-v6-iv6-V (מינור) ועוד.

אחרי תור הזהב של הפסקליה בתקופת הבארוק נעלמה הפסקליה מעל במת ההיסטוריה כמעט לחלוטין למשך כ-150 שנה,²⁵ והמשיכה להתקיים בעיקר על במת האופרה ובספרי הלימוד.²⁶ ואולם כאן קרה תהליך מעניין:

24. בדומה למושגים אחרים כגון "סונטה", המושג "פסקליה" (וכמוהו "שאקון") משמש, במקומות שונים לאורך ההיסטוריה, בכמה מובנים: סוגה, צורה, ולעיתים – טופוס.

25. כיוצא מן הכלל המעיד על הכלל, אציין כאן את 32 הווריאציות על נושא מקורי בדו מינור מאת בטהובן, WoO 80, שיש המקשרים אותן לשאקון כטופוס.

26. סילביג'ר (Silbiger) טוען כי בתקופת באך הפסקליה כבר נחשבה לסוגה מיושנת, ושהפסקליות המונומנטליות של באך (הקנטטה רי"ב 150, הפסקליה לעוגב בדו מינור

לאחר כמה הבלחות ראשונות של התעניינות בסוגה בסוף המאה ה־19 (באופן בולט ביצירותיהם של ברהמס [Brahms]²⁷ וליסט [Liszt]²⁸), במאה ה־20 חזרה הפסקליה ביתר שאת והייתה לאחת הסוגות המוזיקליות הפופולריות ביותר – עד כדי כך שכמעט כל מלחין חשוב ניסה בה את כוחו.²⁹ החוקר ליאון שטיין (Stein) שם לב לתופעה זו כבר ב־1959 במאמרו "הפסקליה במאה ה־20".³⁰ לטענת שטיין, תהליך ה"קיימה לתחייה" של הפסקליה אינו תוצאה של התעניינות היסטוריסטית בלבד, אלא יותר מכך – היווצרות מחודשת של הרעיון הצורני־אסתטי הזה על ידי כוחות תרבותיים דומים לאלו שיצרו אותו לראשונה:

טעות היא להניח שלתבנית מסוימת ישנו תוקף רק בתקופה אחת. היבטים סגנוניים ואידיומטיים מסוימים של צורה כלשהי הם תלוי־תרבות, אבל הצורה עצמה היא לא בהכרח סטטית [...] תחיית צורה זו [הפסקליה – מ"ל], היא, אם כן, לא "שאלה" או "חיקוי" [...] כי אם התחדשות, לידה מחדש של צורה מתוך מכלול של כוחות, דומים למדי לאלו שיצרו את התבנית המסוימת הזאת לפני יותר ממאתיים שנה.³¹

-
- רי"ב 582, והשאקון מהפרטיטה השנייה לכינור סולו רי"ב 1004) הן בגדר סיכום של המסורת הבארוקית הנרחבת. כך הוא גם מסביר את העובדה שבאך כתב בסוגה זו יצירות כה מעטות. Alexander Silbiger, "Bach and the Chaconne", *The Journal of Musicology* 17(3), 1999: 358-385, <https://doi.org/10.2307/764098>
27. למשל, הפרק הרביעי בסימפוניה מס' 4, אופ' 98.
28. למשל, הפרלור והפנטזיה *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*, ס' 179-180.
29. רשימה חלקית מאוד: שנברג (פיירו הסהרורי, שיר 8, 1912), ברג ("ווצק", מערכה ראשונה, תמונה רביעית, 1925), ראוול (שלישית פסנתר בלה מינור, פרק שלישי, 1914), שוסטקוביץ' (קונצ'רטו לכינור מס' 1, פרק שלישי, 1948), הינדמית (*Nobilissima visione*, פרק שלישי, 1938), בריטן (פיטר גריימס, מערכה שנייה) ועוד; ממחצית המאה ואילך ניתן לציין את פנדרצקי (השאקון מרקוויאם פולני 2005), ליגטי (פסקליה הונגרית, 1978), פרט (פסקליה, 2003) וכן רבים נוספים. המגמה לא פסחה גם על המוזיקה האמנותית הישראלית; פסקליות נכתבו בידי טל (שקונה לפסנתר, 1936), שריף (שקונה לתזמורת סימפונית, 1968), סתר (שקונה וסקרצו, 1956), בראון (מבוא ופסקליה לנבל, 1967), אלוטין (פסקליה על נושא בוכרי, 1954), אבני (מאז ומשם, 1998), ועוד.
30. Stein, L., "The Passacaglia in the Twentieth Century", *Music & Letters* 40 (2), (1959): 150-153 at 152
31. "[...] it is wrong to assume that a specific pattern may have validity only during one period. Certain stylistic and idiomatic aspects of the particular form are period-determined and period-contained, but the form itself is not necessarily

שטיין (הכותב על התופעה "בזמן אמת" ממש) מצביע על כמה גורמים אפשריים לתהליך הזה, ביניהם העובדה שהפסקליה היא כלי אפקטיבי שמעניק למוזיקה קוהרנטיות, המשכיות, סדר וסימטריה, וממלא חלק מהחלל שהשאירה אחריה התפרקות התפיסה הטונאלית.

60 שנה אחרי מאמרו של שטיין, בשנת 2014, ייחד כתב העת *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* גיליון שלם לשאלת "עקרון הפסקליה".³² כותבי כתב העת לקחו את הטענה הבסיסית של שטיין כמה צעדים קדימה וניסו לראות את הפסקליה כיותר מצורה או סוגה מוזיקלית בלבד, אלא כעיקרון עמוק – אסתטי, אפיסטמולוגי ואף רוחני – של התפתחות חומר יחיד באופן חזרתי והמשכי. עורכת כתב העת, החוקרת סוזנה פסטיצי (Pasticci), טוענת שעלייתה המחודשת של הפסקליה במאה ה-20 היא בגדר אנטייתזה לצורת הסונטה, ששלטה בכיפה במאות ה-18 וה-19, ומבטאת את ראיית העולם והאסתטיקה הדיאלקטית:

שלא כמו בצורת הסונטה, עקרון הווריאציה לא מבוסס על ניגודים שמתפתחים על פני זמן מוגדר, אלא על יסוד אחד שתכונותיו מתפתחות בהתמדה בלי להשתנות בקיצוניות. הגיוון התמידי הזה של יסוד קבוע הוא ברור במיוחד בפסקליה, שבה היסוד שעובר וריאציות הוא אוסטינאטו – כלומר, יסוד יציב שממשיך להתקיים יחד עם הפיתוח שלו עצמו [...] אפשר אפילו לחשוב על קריאה מחודשת של המאות האחרונות במוזיקה האירופית כתוצאה של אינטראקציה בין שני עקרונות מבניים בסיסיים: עקרון הסונטה, הפועל על בסיס הניגוד בין יסודות שונים ומשתמש בלוגיקה ליניארית, הנשלטת בידי הרעיון של סיבה ותוצאה; ועקרון הפסקליה, המבוסס על החזרה ההמשכית של יסוד יחיד.³³

static. [...] The revival of this form is, then, no superficial 'imitating', nor is it in any sense a 'going back', but is an actual regeneration, a rebirth of a form from a complex of mutually interactive forces, quite similar in nature to those which first produced this particular pattern more than two centuries ago"

Rivista di Analisi e Teoria Musicale 10 (2014) .32

"[...] unlike sonata form, the principle of variation is not based on oppositions that .33 unfold over a considerable amount of time, but on the continuous juxtaposition of one single element whose features are constantly mutated, without however being radically transformed. This constant diversification of an invariable element becomes particularly evident in the passacaglia, in which the element to be varied is an ostinato, i.e. a fixed element that coexists with its own elaboration... we

כותב אחר באותו גיליון, אלן מור (Moore), מרחיק לכת אף יותר ומשייך את הסונטה והפסקליה לשתי תנועות רוחניות מנוגדות: "מוזיקה של הפיכה ל-", שאפיינה את הלך המחשבה של המאות ה-18 וה-19, לעומת "מוזיקה של היות", התואמת את הלך החשיבה של זמננו:

ניתן לומר שהסונטה פועלת הן על ידי ניגוד והן על ידי הצטברות מדויקת של מתח, ואילו בפסקליה אלמנטים של ניגוד (מרקמי) והצטברות עמומה של מתח (מרקמי) מונחים על [החומר המוזיקלי הבסיסי] ואינם אינהרנטיים. אני מציע שהפסקליה יצאה משימוש בעידן הנאורות בדיוק מהסיבה הזו – היא קרובה למוזיקה של היות יותר מאשר למוזיקה של הפיכה ל-³⁴.

בדברים אלו של מור כבר אפשר להתחיל לראות את הקשר בין עקרון הפסקליה ובין יער נורווגי ותפיסת הזמן הקולנועי של הבמאי הונג, כפי שתארתיה לעיל: לא התפתחות עלילתית-ליניארית "הנשלטת בידי הרעיון של סיבה ותוצאה" היא המוקד שלו, אלא ה"היות" – התעמקות ברגעים ובתמונות תחושתיות, וה"התענגות על גיליון של תחושות חדשות".

כעת אשוב אל הפסקול שהלחין גרינווד לסרט ואראה כיצד עקרון הפסקליה מתבטא בו במובהק, וכיצד המוזיקה משרתת את ההתרחשות בסרט ואת תפיסת הזמן הייחודית שלו. מפאת קוצר היריעה, אתמקד כאן בשישה קטעים מהפסקול: שלושה מהם הם פסקליה פורמלית לכל דבר ועניין; השלושה

could even imagine a rereading of the last few centuries of European music as the result of the interaction of two basic structural principles: the sonata principle, that acts on the basis of the contrast between different elements and uses a linear logic, dominated by the idea of cause and effect; and the passacaglia principle, that on the contrary is based on the continuous repetition on a single element". Susanna Pasticci, "In search of a Passacaglia Principle", *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* 10, 2014: 7-26 at 13

³⁴ "[...] we might say the sonata works simultaneously by contrast and by the precisely nuanced accumulation of tension while in the passacaglia, elements of (textural) contrast and the blunt accumulation of (textural) tension are superimposed, rather than being inherent. The passacaglia falls into some disuse under the Enlightenment for precisely this reason, I suggest – it is closer to a music of being rather than of becoming". Allan Moore, "An Outlandish As-If: The Rock and Pop Passacaglia", *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* 10, 2014: 259-290 at

האחרים לוקטו בידי המלחין לסוויטה תזמורתית עצמאית, והם מדגימים את תפיסת הזמן ה"פסקלית" אף על פי שאינם עונים על הגדרת הצורה המקורית.

שלושה קטעי פסקליה

שלושת הקטעים – "תהיה ילד טוב ותשתוק", "אני אבוא לראות אותך שוב", "הזיות קשות" – מבוססים כולם על אותו נושא הרמוני בן תשע תיבות, החוזר על עצמו שוב ושוב בווריאציות. הלך הרוח בהם הוא מלנכולי, מתון ומדיטטיבי, ומבטא את הלך הרוח של "מונו נו אווארה" שהזכרתי קודם לכן: צער מעודן וחמלה על יופיו המתכלה של העולם. השפה ההרמונית-מלודית שלהם היא באופן כללי טונאלית-מסורתית, והמצלול קונסוננטי למדי.

הנושא שבוחר גרינווד, שמיד אנתח לעומקו, בנוי ממש כנושא פסקליה אופייני: מקטע פתוח שבו הסיום של כל וריאציה הוא גם ההתחלה של הווריאציה הבאה, כך שנוצרת שרשרת רציפה והמשכית. תהליך הפיתוח של הנושא גם הוא טיפוסי לפסקליה: תחילה הצגה "עירומה" שלו, ולאחר מכן איטנסיפיקציה הולכת וגוברת באמצעים השונים שהזכרנו. אפילו האידיומים הקצביים המזוהים עם הפסקליה הבארוקית קיימים כאן – טמפו מתון, משקל משולש ויסוד של אמביוולנטיות מטריית.

אינני מנסה לטעון שגרינווד התכוון לכתוב כאן פסקליה בארוקית; אדרבה, ההתאמה של היצירה למאפייני הסוגה אינה מחוזה היסטוריציסטית גרידא ("שאינה או חיקוי" במילותיו של שטיין שהובאו לעיל), אלא נובעת מעקרונות עומק העומדים בבסיסה של הפסקליה כרעיון אסתטי-צורני – "לידה מחדש מתוך מכלול של כוחות".

הנושא (דוגמה 1) הוא למעשה "מוטציה" כרומטית של סקוונצת הקווינטות היורדות (falling fifths sequence) הטיפוסית (דוגמה 2).³⁵

35. דוגמה בארוקית מפורסמת לשימוש בסקוונצת הקווינטות היורדות כנושא לפסקליה קיימת בפסקליה הסוגרת את הסוויטה לצ'מבלו בסול מינור של הנדל (HWV 432).

– ואכן, מיד לאחר מכן הנושא "מתקן את עצמו" ועובר לדרגה השלישית של סולם סול דיאז מינור. שתי תיבות לאחר מכן, באקורד השביעי שוב נע הבס בקווינטה ה"לא נכונה" אל לה בקר במקום לה דיאז, כך שמתקבלת תנועה מודולטורית אל סולם מי מז'ור. מודולציה זו לא מתממשת בפועל, שכן היא נקטעת לאחר שלוש תיבות נוספות, כאשר אקורד הדרגה החמישית (סי מז'ור) לא נפתר לטוניקה (מי מז'ור), אלא נע במהלך חלש חזרה לתחילת הנושא. סיכמו של דבר, הנושא ההרמוני של הפסקליה הוא מעין "סקוונצה דיאטונית שהלכה לאיבוד". האפקט החזק שלו נובע מהמתח בין הכיוונית הפונקציונלית, המנסה לנוע אל היעד המוכר והנכסף, ובין הזרות והבדידות שנוצרת כאשר מתפוגגת הכיוונית הזאת. זו ערגתו של האדם החי, המנסה לאחוז באלו שאבדו לו:

"באמת לא תשכח אותי לעולם?" שאלה בלחשה שנשמעה בקושי.

"לעולם לא אשכח", אמרתי. "לעולם לא אוכל לשכוח אותך".

אולם במציאות הזיכרון הולך ומתרחק, וכבר שכחתי הרבה מאוד. בשעה שאני עוקב אחר הזיכרונות תוך כדי כתיבת דברים אלה אני נתקף מדי פעם אי-נוחות. ומה אם זיכרוני איבד את החלקים החיוניים ביותר, אני חושב פתאום. אולי בתוך גופי קיימת איזו פינה נידחת, מקום מרוחק וחשוך, שבו שקעו הזיכרונות החשובים והפכו לבוץ רופס?

מכל מקום, אין לי אלא את מה שהצלחתי לשמר. אין לי ברירה אלא לאמץ אל חיקי בחזקה את הזיכרונות הפגומים שדהו ומוסיפים לדהות מרגע לרגע, ולהמשיך לכתוב אותם בתחושה של מי שכבר אין לו מה להפסיד. אין לי דרך אחרת לקיים את הבטחתי לנאוקו.

'תהיה ילד טוב ותשתוק' (*Ii Ko Da Kara Damattete*)

קטע זה בסולם סול מינור בנוי מ-5 יחידות, כאשר יחידות 1, 2 ו-4 חוזרות על נושא הפסקליה כפי שהוא, ויחידות 3 ו-5 הן מעין "אינטרמצו" בן שש תיבות עם שינוי במהלך ההרמוני (דוגמה 3). שינוי זה כולל ביסוס זמני, דרך מעין קדנצה פלגאלית של דרגה שביעית מז'ורית (פה מז'ור), ולאחר מכן חזרה דרך קדנצה אותנטית אל סולם הבית. מהלך הרמוני זה בולט במיוחד כחריגה מהעמימות הטונאלית של הנושא המקורי, ובהובלה הפונקציונלית הברורה שלו אל הטוניקה סול.

בניגוד לשני הקטעים הבאים, קטע זה מנוגן בגיטרה חשמלית ולא בכלי

קשת, ותחושת הפעמה בו ברורה מהרגע הראשון: הקול העליון והקול התחתון מתחלפים ביניהם לסירוגין, כאשר האחד חוזר על אותו הצליל בשלושה רבעים זהים ו"מחזיק" את תחושת הפעמה, והאחר מושך צלילים ארוכים.

הווריאציה היחידה שבה מופר המרקם הדו-קולי היא וריאציה 4, שבה מתווספים מעל הנושא קולות בעלי גוון אלקטרוני נקי ועדין – אולי באמצעות נגינת פלז'ולט בגיטרה – השוהים על צלילים ארוכים ויוצרים מרקם הולך ומתעבה. קולות אלו הם כמעט חסרי נוכחות – למעשה, הקול הראשון שמתווסף נשמע כלא יותר מצליל עילי של התו המנוגן בגיטרה (סי במול), ורק בהמשך ברור למאזין שהוא שומע קולות עצמאיים (שגם הם לא חורגים בהרבה מהצלילים העיליים של הקולות התחתונים). טשטוש פסיכו-אקוסטי זה בין שמיעת הקולות העליונים כצלילים עיליים גרידא לבין שמיעתם כתפקידים עצמאיים יתבטא ביתר שאת בשני הקטעים הבאים.

וריאציה	התפתחות מוזיקלית
1	הצגת הנושא באופן מינימלי דו-קולי, במרווח של דצימה
2	חזרה על הנושא ב"החלפת תפקידים" ריתמית בין שני הקולות
3	שינוי במהלך ההרמוני, המבסס באופן רגעי דרגה שביעית מז'ורית
4	חזרה על וריאציה 1 בתוספת קולות שיוצרים מרקם הרמוני הולך ומתעבה
5	הקולות הנוספים נעלמים, חזרה על וריאציה 3 עם דימינואנדו הדרגתי עד דעיכה

טבלה 2: מבנה הפסקליה 'תהיה ילד טוב ותשחוק'

Gm

i V7/v III VII V

דוגמה 3: השינוי במהלך ההרמוני בווריאציה השלישית והחמישית

בסרט עצמו "תהיה ילד טוב ותשחוק" מלווה סצנה נעימה ואינטימית בין ווטנבה לנאוקו (דקה 1:05:12-1:06:41 בסרט). למרות התחושה המלנכולית, ישנה תקווה שפצעי העבר יחלימו, והשניים נהנים זה מקרבת זו. הפעמה יציבה,

'נכנסת עמוק לתוך עצמה': פסקול הסרט 'יער נורווגי' לאורו של עקרון הפסקליה

ואיתה תחושת הזמן; האינטרמצו שביחידות 3 ו-5 נותן תחושת יציבות זמנית בתוך הטונאליות המעורפלת של הנושא, ואת המרקם הדו-קולי הנקי אפשר להקביל לשתי הדמויות, שמצליחות באופן זמני לחוות את ההווה בפשטות ובצלילות. רק הקולות הנוספים שעולים מהנושא בווריאציה הרביעית מרמזים על התרחשות נפשית עמוקה יותר, הנסתר מתחת לפני השטח.

'אני אבוא לראות אותך שוב' (*Mata Aini Kuru kara Ne*)

קטע זה בנוי מ-8 וריאציות על הנושא: שלושה צמדים, וביניהם וריאציות 3) ו-6) שחל בהן שינוי הרמוני בד בבד עם שמירה בקירוב על גודל היחידה.

וריאציה	התפתחות מוזיקלית
1	הנושא מנוגן במרקם הומופוני, בחצאים מנוקדים, ועם דיסוננסים שוהים בין האקורדים (ההופכים אותם לספטאקורדים)
2	חזרה על הנושא בשינוי עריכת הסאונד (או שמא בטכניקת הנגינה), המבליט יותר את הצלילים העיליים
3	שינוי במהלך ההרמוני יחד עם היחלשות דינמית
4	הנושא מופיע עם צלילים עיליים מובלטים עוד יותר, בתוספת קו מלודי של סולם עולה ברבעים
5	הצלילים העיליים כמעט עולים על הצלילים המנוגנים, הקו המלודי ממשיך להתנגן בליווי קו קונטרפונקטי מינימלי
6	וריאציה קונטרפונקטית על ההרמוניה של יחידה 3, שמתחילה בשני קולות וממשיכה בחזרת הקולות הנוספים. הקול העליון מחזיק את הנושא בחצאים מנוקדים
7	היחלשות דינמית, קונטרפונקט דו-קולי-חיקויי עם קול שלישי שמצטרף לקראת הסיום
8	התווספות של קולות לקונטרפונקט, שלקראת הסוף מתאחד חזרה למרקם הומופוני

טבלה 3: מבנה הפסקליה 'אני אבוא לראות אותך שוב'

כמו בקטע הקודם, עיקר הפיתוח מתרחש כאן ברובד הסונורי – צורת נגינה ועריכת סאונד – וברובד המרקמי-קונטרפונקטי. ברובד הסונורי הצלילים

העיליים מובלטים יותר ויותר ומגיעים לשיא בווריאציה 5, וממנו הם דועכים בהדרגה. ברובד המרקמי צמד הווריאציות הראשון הוא אקורדי-הומופוני, בצמד השני נוסף קו מלודי של ממש, ובצמד האחרון ישנו פיתוח פוליפוני כמעט פוגאלי. כמו בקטע הקודם, שני הרבדים האלה מעורכים מאוד למאזין, וקשה לזהות מה מההתרחשות המוזיקלית מתרחש בכל אחד מהם – מה ממנה קורה בתווים שהכלים מגננים, ומה בעריכת הסאונד ובטכניקות הנגינה. לדוגמה, כבר בהתחלה, בצלילים השווים בין אקורד לאקורד, לא ברור אם הם מנוגנים בפועל או שמדובר באפקט "ריוורב" (reverb).³⁷

מלבד התזמור והמרקם, ההבדל העיקרי בין קטע זה לקודמו הוא תחושת המקצב המטושטשת בהרבה. טשטוש זה ישנו גם ברמת התיבה (חצי מנוקד) – המעבר בין האקורדים הדרגתי, ללא חיתוך ברור בין אקורד לאקורד – וביחוד ברמת הפעמה (רבע), שעד לווריאציה השלישית כלל לא נשמעת, וגם בהמשך נשמעת באופן קלוש יחסית.

הבדל נוסף הוא בשינוי ההרמוני המתרחש בווריאציות 3 ו-6. כמו בקטע הקודם, גם כאן וריאציות אלו משמשות מעין "אינטרמצו" הרמוני. המהלך ההרמוני מתחיל בצורה דומה, אבל כאן אין ביסוס פונקציונלי של סולם הטוניקה, אלא שמירה על העמימות ביתר שאת: $G\#m A\#=Bb Am B F B$.³⁸ בסרט, "אני אבוא לראות אותך שוב" נשמע בעת הפרידה האחרונה של וטנבה מנאוקו (דקה 1:37:40-1:41:10), ברגעים של הצפה רגשית ושל אבל: וטנבה מביטיח לנאוקו שייפגשו שוב ושהיא תוכל לעבור לגור איתו, אבל כבר בשלב הזה ברור שזיכרונות העבר שווטנבה מעורר בה קשים מנשוא. הפעמה ותחושת הזמן מיטשטשות, והגיטרה הנקייה מתחלפת בקול מיתרים חם ומלא בצלילים עיליים. הצלילים העיליים האלה נעשים נוכחים יותר ויותר, ממש כמו הרגשות שצפים ממעמקי הלא-מודע של נאוקו. מהאקורדים הברורים והמגובשים עולה קו מלודי ששואף מעלה באקספרסיביות, ובעקבותיו הולך ונפרם בהדרגה המרקם ההומופוני, עד שלרגעים נשמעים רק קווים מלודיים בודדים ללא האקורדים המלאים והמפורשים של הנושא – רמז לשפיותה ההולכת ונפרמת של נאוקו.

37. מניפולציה אלקטרונית על הצליל, המאריכה אותו באופן מלאכותי על מנת לדמות נגינה בחלל גדול ומהדהד.

38. לאור חוסר הפונקציונליות הברורה של המהלך, ההרמוניה כתובה כאן באותיות לטיניות (כתיב אקורדים) ולא בדרגות הרמוניות.

³⁹ 'הזיות קשות' (Hageshii Genchou)

זה הקטע המורכב מבין השלושה, והוא דומה מאוד לקודמו – אולי סוג של "הזיה" שלו, כפי שמרמז שמו. ההבדלים הבולטים ביותר בינו לבין הקטע הקודם הם הרגיסטר הגבוה יותר וההאצה שמתבררת בווריאציה 3 כמעבר למשקל זוגי. שינוי זה נגרם על ידי פירוק הקו המלודי (סולם עולה) לסגמנטים של שלושה צלילים, העולים זה על זה במעין סטרטו ויוצרים דיסוננסים מודגשים (סקונדרות), שאינם נפתרים כלפי מטה (בירידה) אלא ננטשים בהפסקה או נפתרים בעלייה (דוגמה 4).

וריאציה	התפתחות מוזיקלית
1	הנושא מנוגן במרקם הומופוני, בחצאים, עם דיסוננסים שוהים בין האקורדים
2	חזרה על הנושא, הצלילים העיליים מובלטים מעט יותר
3	מעבר למרקם קונטרפונקטי בקולות העליונים – סולם עולה ברבעים שמפורק למוטיבים העולים זה על זה בשרשור
4	הקולות העליונים נעים יותר בחופשיות, תחושת הפעמה מיטשטשת, חזרה למרקם הומופוני לקראת הסוף
5	מרקם הומופוני, שינוי בהרמוניה בדומה ל"תהיה ילד טוב ותשתוק"
6	קונטרפונקט חופשי הסיבב באופן רופף סביב נושא הפסקליה, תחושת פעמה מטושטשת מאוד, מקצת הקולות נעים בשמיניות, עיליים הולכים ומובלטים בהדרגה, מעבר למשקל משולש
7	המשך הקונטרפונקט החופשי, חזרה הדרגתית למרקם הומופוני
8	חזרה על וריאציה 5 עם שינויים קלים בסאונד
9	מרקם הומופוני, אך בדימינציה ריתמית – שמיניות ואז חלקי שש עשרה. משקל לא סדיר, שינוי בהרמוניה (מבוסס באופן רופף על וריאציות 5 ו-8). העיליים מתגברים מאוד, מקבלים עצמאות ולבסוף מעלימים לגמרי את גון המיתרים היסודי

39. בסרט עצמו מושמעת גרסה אחרת, קצרה יותר, של "הזיות קשות", בסולם פה מינור. למרות זאת, במאמר הנוכחי אתה אתה את הקטע כפי שהוא מופיע בגרסת האלבום של הפסקול, בהנחה שגרינווד הלחין את שתי הגרסאות עבור אותה סצנה.

מתיתיה ליפשיץ

10	חזרה על וריאציה 1
11	חזרה על וריאציה 2

טבלה 4: מבנה הפסקליה 'הזיות קשות'



דוגמה 4: ה'סטרטו' בווריאציה

לאחר וריאציות 3-4 הקונטרפונקטיות ולקראת וריאציה 5 ישנה התגבשות חזרה למרקם הומופוני. בווריאציה 5 ישנו שינוי הרמוני, הפעם זהה לזה שב"תהיה טוב ותשתוק" – ביסוס זמני של דרגה שביעית מז'ורית, ולאחר מכן הובלה פונקציונלית חזקה לטוניקה (פונקציונליות המחזוקת עוד יותר באמצעות המרקם האחיד). בווריאציות 6-7 המרקם שוב מתפורר לכדי קונטרפונקט חופשי במשקל עמום, ששוב מתגבש בהדרגה למרקם הומופוני, הפעם במשקל משולש, ולחזרה על וריאציה 5.

וריאציה 9 היא החריגה ביותר בכל שלושת הקטעים, וניתן לראות אותה כנקודת השיא שלהם. ההרמוניה שלה מבוססת במעורפל על הרחבת האינטרמצו ההרמוני מ"אני אבוא לראות אותך שוב"; הממדים שלה גדולים בהרבה מכל הווריאציות האחרות (כ-13 תיבות, תלוי בחלוקה המשקלית); המשקל שלה לא סדיר, והאופי הריתמי שלה הוא דינמי בהרבה (שמיניות ואז חלקי שש עשרה); ובעיקר, הסאונד שלה הולך ונעשה אלקטרוני יותר ויותר, עד שגון המיתרים המקורי נעלם לחלוטין ו"טובע" בצלילים עיליים שמקבלים עצמאות גוברת והולכת.

בסרט, "הזיות קשות" מלווה את שיאו של תהליך אובדן השפיות של נאוקו (דקה 1:42:22-1:43:30). מצליל המיתרים הנוכח והמלא נשאר זיכרון קלוש, ברגיסטר גבוה; תחושת הזמן מטושטשת לחלוטין ונעשית מהירה ומעורבבת יותר. הכול מתפרק: הקו המלודי, ההרמוניה, גון המיתרים שנעלם לגמרי בתוך הצפת הצלילים העיליים. הקולות והרגשות שעולים ממעמקי נפשה של נאוקו הם כבר בלתי ניתנים לעצירה. כפי שכותרת רייקו, שותפתה של נאוקו, במכתב לווטנבה:

'נכנסת עמוק לתוך עצמה': פסקול הסרט 'יער נורווגי' לאורו של עקרון הפסקליה

החודש הזה היה קשה לנאוקו. לאט לאט היא התחילה לשמוע קולות שוב [...]

היא נסגרת בפני העולם, נכנסת עמוק לתוך עצמה [...].⁴⁰

שלושת קטעי הפסקול הבאים שאבחן נאספו בידי גרינווד לכדי סוויטה תזמורתית קונצרטית.⁴¹ בניגוד לקטעי הפסקליה שהוצגו לעיל, האווירה בקטעים אלו מתוחה ואף סוערת, והשפה ההרמונית-מלודית שלהם היא מודרניסטית ודיסוננטית. בסרט הם מופיעים בעת שהדמויות והצופה פוגשים בשלושה מצבי תודעה עזים: השיגעון, הזיכרון והאכזר.

כפי שציינתי לעיל, אמנם קטעים אלו אינם עונים להגדרה הפורמלית של פסקליה, אבל אני מבקש לטעון שהם פועלים על פי עקרון הפסקליה העמוק יותר – התפתחות הדרגתית, המשכית ומעגלית של חומר יחיד, בתוך ומתוך עצמו.

אני רוצה להיות קצת יותר בסדר (*Mou Sukoshi Jibun no Koto, Kichinto Shitaino*)



דוגמה 5: מנגינת הנושא הפותחת את הקטע 'אני רוצה להיות קצת יותר בסדר'

קטע זה לקוח במלואו, כמעט ללא שינויים, מפתחת היצירה *Doghouse*. הוא מבוסס על מנגינת נושא הכתובה במודוס סינתטי הפטטוני, שאכנה מעתה "מודוס יער נורווגי":

40. בספר מופיע נוסח שונה מעט: "אין לדעת מה יכול לקרות. הקולות תוקפים אותה, ונאוקו ננעלת לגמרי בתוך עצמה" (מורקמי, יער נורווגי, עמ' 257).

41. להפניה אל הפרטיטורה המלאה של הסוויטה, ראו הערה 4.

מתיתיה ליפשיץ



דוגמה 6: מודוס יער נורווגי בחלוקה לשני החלקים המרכזיים אותו, ומחחיתו תבנית המרווחים היוצרת אותו (בטונים)

שני הצלילים המרכזיים במודוס, שגם מודגשים במנגינת הנושא, הם המדרגה הראשונה (סי) והחמישית (פה), שיוצרות ביניהן מרווח דיסוננטי של קווינטה מוקטנת. המודוס מורכב משני חלקים – פנטקורד וטטרקורד – הבנויים על צלילים אלו, כמסומן; בתוך כל אחד מהחלקים האלה מתקיימת סימטריה מרווחית⁴² – ייתכן שבהשראת המודוסים של אוליביה מסיאן.⁴³ מלבד הקווינטה המוקטנת, המרווחים שמעניקים למודוס את מצלולו המתוח ומייחדים אותו מסולמות דיאטוניים הם הרצף של שתי סקונדות קטנות (דו דיאז-דה-מי במול) בפנטקורד התחתון, והסקונדה המוגדלת-פעמיים (סול במול-לה דיאז) בטטרקורד העליון.

מנגינת הנושא עצמה מורכבת מתנועה סקונדיאלית במעלה הסולם ואז במורדו, שלאחריה שתי חזרות על חלק הסולם התחתון ה"מופרעות" על ידי קפיצה בין שני הצלילים המרכזיים של המודוס. התנועה הריתמית היא כמעט כולה בשמיניות אחידות, אך היא מפוסקת באופן לא סדיר, בצירוף הוראות קפדניות של המלחין לנגני המיתרים בנוגע לאופן השימוש בקשת. הבחירה לפתוח את הקטע במשיכת קשת כלפי מעלה, יחד עם הנחיות הדינמיקה (קשנדרו קצר שלאחריו דימינואנדו מתמשך), יוצרות אפקט של דחיפה אנרגטית קצרה – כמו שאיפת אוויר חדה ומהירה – שלאחריה הרפיה. המנגינה

42. על פי גרינווד, הסימטריה הזאת, הנראית לעין היטב בנגינת המודוס בפסנתר, היא שהעניקה ליצירה *Doghouse* את שמה: בילדותו נאמר לו שהצליל רה בפסנתר (D) הוא כמו כלב (Dog) במלונה, מפני שהוא נמצא בין זוג סימטרי של קלידים שחורים. Rob Young, "Jonny Greenwood: 'What do I do? I just generally worry about things'", *Uncut*, August 1, 2014, <https://www.uncut.co.uk/features/jonny-greenwood-what-do-i-do-i-just-generally-worry-about-things-5856>

43. Olivier Messiaen, *The Technique of my Musical Language*, (trans.) John Satterfield, Paris: Alphonse Leduc, 1956

מסתיימת בהתעכבות על הצליל סי – ה"פינאליס" של המודוס – בקרשנרו דרמטי וירידה בסקונדה קטנה, שיוצרים מתח מחודש ותחושה מבשרת רעות. בתהליך הפיתוח של הנושא נראה שגרינווד שואף ככל האפשר לא "לגייס" חומר מוזיקלי נוסף, אלא לעבוד אך ורק בחזרה של הנושא היחיד – ממש בהתאמה לעקרון הפסקליה. בתחילה מנגינת הנושא מנוגנת באוניסון מוחלט (ללא הכפלה באוקטבה) בכלי הקשת, בקרנות, בבסונים ובקלרינט, כשכל הכלים הנמוכים – הבסונים, הצ'לי והקונטרבסים שמצטרפים בסוף המנגינה – מנגנים במנעד גבוה מאוד שמגביר את תחושת המתח. המנגינה מנוגנת כך פעם אחת ואז חוזרת על עצמה כפי שהיא (סימן חזרה A),⁴⁴ כאשר הפעם, בקרשנרו הסוגר את הנושא, האוניסון מופר: מקצת הכלים יורדים בחצי טון, ומקצתם (הכינורות ומחצית כלי הנשיפה) נשארים בסי בקר. נשמע דיסוננס הרמוני חריף שאינו נפתר, רמז להתפרקות העתידה לבוא.

בחזרה השלישית על הנושא (סימן חזרה B) – שוב באוניסון המופר בצליל האחרון – הוא מקוצר מעט, הטמפו מאט, השמיניות הופכות לרבעים, התזמורת הגדולה נעלמת, ונותרים רק הכינורות והוויולות. השינויים האלה יוצרים תהליך הדרגתי שבו הנושא, שהיה בקדמת הבמה (foreground) הופך לרקע (background). התהליך הזה נמשך גם בחזרה הבאה, שבסופה נכנסים הסולנים – כינור וויולה, ובהמשך מצטרף אליהם צ'לו.

עם כניסת הסולנים, התזמורת – המנגנת את הנושא שהפך לרקע – מתפצלת בתהליך של phasing (סימן חזרה C): טכניקה קונטרפונקטית-מינימליסטית המזוהה ביותר עם סטיב רייך, ובה כמה קולות מנגנים את אותו הרעיון המוזיקלי שוב ושוב בהאטה או הזזה ריתמית קלה של כמה מהם, כך שבכל פעם נוצר בהדרגה מרקם קנוני חדש.⁴⁵ אצל גרינווד הדבר מתרחש על ידי התעכבות על צלילים אחדים במנגינה בקולות שונים, כך שהמרקם מתפורר ונעשה עמוס יותר מצד אחד, אך מעורפל וחרישי מצד אחר. מעל המרקם

44. בפרטיטורה הכתובה ישנו שינוי תזמורי בחזרה – סיום המנגינה מנוגן בכינור סולו בלבד, והתזמורת מצטרפת לקרשנרו של שני הצלילים האחרונים. ואולם שינוי זה לא מנוגן בגרסה המוקלטת שהושמעה בסרט וגם מופיעה באלבום.

45. K. Robert Schwarz, "Steve Reich: Music as a Gradual Process: Part I&II", *Perspectives of New Music* 19(1&2), 1980: 373-392, <https://doi.org/10.2307/832600>; Steve Reich, "Texture-Space-Survival", *Perspectives of New Music* 26(2), 1988: 272-280. <https://doi.org/10.2307/833197>

שנוצר, שלושת הסולנים מנגנים צלילים שוהים ארוכים וגבוהים. כאשר ההתפוררות מגיעה לשיאה, מתחיל תהליך של בנייה מחדש בהצטרפות של כלי התזמורת (סימן חזרה D): בסונים וקלרינטים המצטרפים לחזרה הקנונית על הנושא, ולבסוף (סימן חזרה E) – אקורדים עשירים אך חרישיים בקרנות, בכלי הנשיפה ממתכת (ללא חצוצרות) ובמיתרים הנמוכים (צ'לי ובסים). האקורדים האלה יוצרים נקודת שיא במוזיקה, נכנסים באופן סמוי ומעורפל והולכים לאיבוד בענן הצלילים המנוגנים, כך שהם נשמעים למאוזן כלא יותר מצלילים עיליים של המיתרים – אשליה דומה מאוד לזו שבקטעים שבחנתי לעיל. לבסוף מגיעה דעיכה הדרגתית נוספת והיעלמות של כל הכלים חוץ מהכינורות והוויולות, לקראת קטע מסיים (סימני חזרה F ו-G) שבו גם הסולנים נעלמים, הכינורות והוויולות מנגנים עם עמעם (con sord), והנושא נשמע בצ'לי ובבסים (גם הם מעומעמים) שמצטרפים לערפל הקונטרפונקטי. לבסוף, כל הקולות מתלכדים מחדש בשני הצלילים האחרונים, שהפעם במקום להתגבר – נמוגים עד להיעלמות.

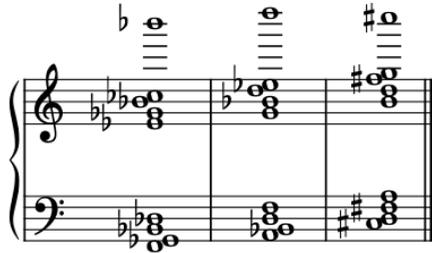
בסרט, "אני רוצה להיות קצת יותר בסדר" פורץ אל הסרט באכחה, ברגע שבו אנו נחשפים לראשונה להתקפי אי-השפיות של נאוקו, כאשר היא פורצת בככי ובריצת אמוק בעקבות השיחה על אהובה המת. המודוס המתוח מוצג במלואו בכל כוחות המיתרים, תחילה בעלייה ובפרץ אנרגיה של מאבק, ומיד לאחר מכן בהרפיה של ייאוש כלפי מטה. התנועה הזאת חוזרת שוב ושוב והולכת ומאבדת אנרגיה, עד שהאוניסון המלוכד מתפורר ונוצר ערפל דיסוננטי. זו דמותה ההולכת ומשתגעת של נאוקו, הנאבקת ללא הצלחה בשדים העולים מתודעתה, ובהדרגה הולכת לאיבוד בתוך עצמה ומאבדת כל אחיזה במציאות המלוכדת.

'אחו, רוח, סבך' (Sougen, Kaze, Zoukibayashi)

קטע קצר זה מבוסס כולו על תפיסה מבנית פשוטה להפליא: רצף אקורדים ארוכים וחרישיים המנוגנים בכלי הקשת, עם אפקט "גל" (Mexican Wave), אפקט שאול מאצטדיוני ספורט מרובי קהל) של מעבר הדרגתי. האפקט מושג על ידי מחווה של המנצח, המניע את השרביט באיטיות משמאל לימין ומסמן לכל כלי מתי עליו לעבור לצליל הבא.

'נכנסת עמוק לתוך עצמה': פסקול הסרט 'יער נורווגי' לאורו של עקרון הפסקליה

למעשה, מדובר באותו האקורד בשלוש טרנספוזיציות שונות.⁴⁶



דוגמה 7: שלוש הטרנספוזיציות של האקורד שעליו מבוסס הקטע

אפשר לפרש אקורד זה כאקורד ביי-טונאלי, המורכב מצירוף של סקונד-אקורד מז'ורי ברגיסטר הנמוך עם קווינט-סקסט אקורד מז'ורי ברגיסטר הגבוה (למשל, באקורד A: Gbmaj7/F+Cbmaj7/Eb). הצליל היחיד שהמרווח בינו לבין שאר הצלילים משתנה מתיבה לתיבה הוא הצליל העליון, המנוגן על ידי כינור בודד, ללא השפעה משמעותית על מצלול האקורד כולו; זה מעין "קנטוס פירמוס" המרחף מעל ענני הצליל:



דוגמה 8: הקו המלודי המרחף מעל האקורדים

הן הקו המלודי והן אקורד A הפותח את הקטע (שעליו, כאמור, מבוססים הצבירים האחרים) כתובים ב"מודוס יער נורווגי". האקורדים מחולקים בתזמורת כך: הקונטרבסים מחזיקים את צליל השורש של הסקונד-אקורד התחתון, הצ'לי מנגנים בדיוויזי את ארבעת הצלילים של אותו אקורד, הוויולות מנגנות בדיוויזי את שני הצלילים התחתונים של האקורד העליון והכינורות מנגנים ללא דיוויזי את שני הצלילים העליונים. ההצללה הזאת, בצירוף אפקט ה"גל", יוצרת קרשנדו דינמי בכל צביר, עם תחושת דחיסות שהולכת ומתרווחת – מעין נשימה איטית ומדיטטיבית של התזמורת כולה.

46. טרנספוזיציה B מופיעה בכמה מהפעמים כשכל הכלים מלבד הצ'לי נמוכים באוקטבה.

בסרט, "אחו, רוח, סבך" הוא התמסרות לזיכרון המציאות שלעולם לא תשוב. בנפשו של וטנבה צפה התמונה של נאוקו, רייקו ושלו באחו רחב הידיים, ברגע של שלוה וקרבה. צלילי המודוס שנעו קודם בדחיפה עומדים כעת מלכת, ומופיעים כאקורדים סטטיים הנמוגים זה לתוך זה "בהילוך איטי" – ממש כמו דמותה החיה של נאוקו, על מאבקה ושיגעונה, שהפכה עתה לאוסף של תמונות קפואות השוטפות בגלים את תודעתו של וטנבה, ואז עוזבות ונמוגות. מעל האקורדים מרחפת נגינתו של כינור בודר ברגיסטר גבוה ומרוחק. זה וטנבה עצמו, צופה בזיכרון בבדידותו ממרחק הזמן שאי אפשר לגשר עליו.

'נאוקו מתה' (*Naoko ga Shinda*)

זה הקטע בעל האופי הניסיוני-אוונגרדי ביותר בכל הפסקול, בהשפעה מובהקת מהמוזיקה של ליגטי ופנדרצקי; הוא כולל אלמנטים של סונוריות, אלאטוריות, מיקרוטונאליות ורודקפוניה. מפאת קוצר היריעה לא אבחן כאן את הקטע במלואו; במקום זאת אתאר את המתרחש בתיבות הראשונות, ואתווה בקווים כלליים את התפיסה המוזיקלית שמנחה את ההמשך.

הקטע נפתח בשתי מהלומות חרישיות של שני תופי בס; איתם מנגנים הקונטרבסים צליל ארוך ונמוך (רה), שלאחריו ניתנת ההנחיה לבסים לנוע בגליסנדרו איטי ולא מדוד בין הצלילים דו דיאז ומי במול (כאמור – שני צלילי ה"מלונה" עם הצליל רה ביניהם, המכוננים את מודוס יער נורווגי). התוצאה נשמעת כמו נהמה נמוכה עמוסה בצלילים עיליים, שבתוכה תנועה פנימית וכאוטית של גלים איטיים. לבסוף (תיבה 3) הקונטרבסים נעצרים, וכל נגן שוהה על הצליל שאליו הגיע. על הרקע הזה מגיע צביר דיסוננטי בכלי הנשיפה מעץ, של צלילים עוקבים במודוס יער נורווגי (דו דיאז, רה, מי במול, פה, סול במול), שגם בו ישנה תנועה גלית איטית בעקבות ההנחיה לבצע קרשנדרו ודימינואנדו לסירוגין באופן לא מתואם.

'נכנסת עמוק לתוך עצמה': פסקול הסרט 'יער נורווגי' לאורו של עקרון הפסקליה

דוגמה 9: צביר הצלילים בכלי הנשיפה מעץ והדינמיקה הפנימית שמכתיב המלחין

הצביר מלווה לכל אורכו במהלומות חרישיות של תופי הבס בתזמון אקראי, לא מדוד ולא מתואם.

מהענן הרחוס הזה יוצא קו מלודי כרומטי בנגינת קרן בודרה, הכולל את כל 12 חצאי הטונים (אך אינו שורה דודקפונית מכיוון שהוא כולל חזרות) ומדגיש את הגרעין המוטיבי המכונן של מודוס 'יער נורווגי' – מי במול, רה במול, רה בקר. כלי העץ והתופים נעלמים, ובמקומם מלווה את המלודיה גליסנדרו איטי בירידה של כלי הקשת, גם כאן באופן לא מדוד ולא מתואם, כך שנוצר צביר צלילים דיסוננטי בעל תנועה פנימית גלית וכאוטית.

מכאן והלאה גרינווד משתמש באותם החומרים: צבירי צלילים צפופים במשפחות הכלים השונות, גליסנדי יורד לא-סינכרוני במיתרים, קו כרומטי סולני שעובר מהקרן לצ'לו, ובעיקר תנועה פנימית כאוטית-אלאטורית בתוך ענני הצליל. השפה היא שפה סונורית, שבה הקווים המלודיים הם רק הבלחה רגעית בין ערפל צלילי אחד למשנהו. הביטוי של עקרון הפסקליה בקטע הזה מעניין במיוחד: גם כאן ישנו יסוד יחיד שממנו צומח הקטע כולו, אבל יסוד זה הוא אפילו לא מנגינה או נושא הרמוני, אלא צליל יחיד – הצליל רה הפותח, הגולש לגליסנדרו ה"נהמה" וממנו לצבירי הצליל.

בסרט, "נאוקו מתה" מתנגן כאשר נאוקו נמצאת תלויה בסנטוריום. המוזיקה שלו ממחישה איך התהליך שהחל ב"אני רוצה להיות קצת יותר בסדר" הופך מהתפוררות לקריסה ולחורבן מוחלט. במקום האקורדים המרווחים, המז'וריים בבסיסם, של "אחו, רוח, סבך", מופיע כעת צביר דחוס של צלילי המודוס עם קו מלודי יחיד ומתוח שיוצא ממנו כשהוא עטוף בגלים כאוטיים, חסרי סדירות וארגון צלילי. הקשר בין המוזיקה לבין התמונה החזותית שהיא מלווה מובהק כאן במיוחד: הקו המלודי הוא ייצוג של וטנבה, המאבד את עשתנותו ומתייפח כשסביבו גלי הים הסוערים. הגליסנדרו היורד במיתרים, המלווה את הקטע לכל אורכו, יוצר תחושה של שקיעה אל תהום שאין לה תחתית.

סיכום

במאמר זה ביקשתי לבחון חלק מפסקול הסרט יער נורווגי ולרדת לעומקה של השפה המוזיקלית המיוחדת שלו. הראיתי כיצד המוזיקה מבטאת את תפיסת הזמן של עקרון הפסקליה: תפיסה שלא מבוססת על קונפליקט דיאלקטי ועל התפתחות דרמטית-ליניארית מנקודה A לנקודה B, אלא על שהייה בחומר מוזיקלי יחיד והתפתחות שלו בתוך ומתוך עצמו, בין בצורת פסקליה ממש ובין בטכניקות הלחנה אחרות. תפיסת הזמן המוזיקלי הזאת, כפי שראינו, משרתת מאוד את הסרט ומתחברת לתפיסת הזמן שלו ולאסתטיקה שמנחה אותו.

לסיום, אוסיף שבעיניי, הקשר בין האסתטיקה ותפיסת הזמן ה"פסקלית", ה"מוזיקה של היות", ובין התמות שעומדות במוקד יער נורווגי – מוות, זמניות וזיכרון – אינו מקרי. אל מול שבריריותם של החיים, המוות האורב בכל עת והזיכרון ההולך ודוהה, כל מסגור נרטיבי של התרחשויות ושל רעיונות נכשל ומתפרק; לאדם אין אלא את יופיים החולף של רגעים, תחושות, תמונות וצלילים – ובעיקר את זיכרונם. תהליך אובדן השפיות של נאוקו האבלה, המלווה במוזיקה (שווטנבה אינו יותר מִזְרָז שלו, שכן כפי שהוא מעיד בפתח הספר, נאוקו מעולם לא באמת אהבה אותו),⁴⁷ משקף בדיוק את ההתפרקות הזאת של תפיסת המציאות והזמן ההגיונית אל מול האובדן:

כשאני חושבת על זה עכשיו, הסימן הראשון היה חוסר היכולת שלה לכתוב מכתבים. זה היה בערך בסוף נובמבר או בתחילת דצמבר. אחר כך היא התחילה לשמוע קולות. בכל פעם שהתיישבה לכתוב מכתב, כל מיני אנשים

47. מורקמי, יער נורווגי, עמ' 12.

התחילו לדבר אליה והפריעו לה לכתוב. כשהיא ניסתה לבחור את המלים, הם הפריעו לה. [...] עכשיו קשה לה אפילו לנהל שיחה יומיומית. היא לא מצליחה לבחור מילים. נאוקו מאוד מבולבלת עכשיו. מבולבלת ומבוהלת. גם הקולות שהיא שומעת הולכים ומחמירים.⁴⁸

זה גם המקום שבו ווטנבה שוקע לאחר אוברנה של נאוקו:

בלילות חסרי שינה הייתי נזכר במראות השונים של נאוקו. [...] מראות מעין אלה שטפו אותי זה אחר זה, כמו גלי הגאות, סוחפים את גופי למקום זר ומוזר. במקום המוזר ההוא חייתי יחד עם המתים. במקום ההוא היתה נאוקו חיה ושם יכולנו לשוחח, ואפילו להתחבק. שם לא היה המוות סופם המוחלט והבלתי נמנע של החיים. [...] במקום זה לא הרגשתי כל צער. המוות היה מוות, נאוקו הייתה נאוקו.⁴⁹

.48 שם, עמ' 245.

.49 שם, עמ' 271-272.