

טיפת מזל

עיבוד ומקור במוזיקה של זמרות טורקיות וישראליות
מאת: קורנליה ביניצביץ'



עיצוב: איתמר מקובר

Kornelia Binicewicz, Ladies on Records
Istanbul, 2021

"שירים הם יצורים עשויי אנרגיה. אנרגיה שיכולה לעבור מאדם לאדם. הם חיים בנו, בזמן ובחלל. הם חושבים אותנו כפי שאנו חושבים אותם"

Martin Stokes

כבר יותר מעשור שישראל, שעבורי היא מרכז רב-תרבותי מרגש, נוכחת בחקירות המוזיקליות שלי. מאותה הסיבה, כדי להבין את הדפוס התרבותי המורכב של המוזיקה בטורקיה, עברתי לשם לפני כמה שנים. ישראל וטורקיה הן ללא ספק מרכזים מלאי חיים של מוזיקה קוסמופוליטית. שתי המדינות הן מעניינות ומפתיעות בו זמנית, מה שגם משקף את הגיאוגרפיה וההיסטוריה המאתגרות של שתיהן.

אפילו לקרוא למיקום הגיאוגרפי שלהן בשם מסוים – אסיה או אירופה, אזור הים התיכון או המזרח התיכון – מעורר רעיונות והקשרים שאינם חפים משיפוטים פוליטיים או סטריאוטיפיים.

מוזיקה פופולרית והשירים שלה, מספרים סיפורים על אנשים ועל התרבות שלהם, אבל לא רק. שירים הם כלים טובים לצורך עיצוב פוליטי של זהות תרבותית וייחודיות לאומית.

הדמיון בין המוזיקה הטורקית הפופולרית לזו הישראלית בעשורים האחרונים הוא מדהים. הוא מבוסס לא רק על הרעיון של "וייב" ים תיכוני משותף שכולל מועדוני לילה, טברנות ובתי הימורים עם ארוחות ערב, מוזיקה וריקודי בטן.

אין ספק שיש פה עוד משהו. המכניזם שעומד מאחורי המוזיקה הפופולרית הטורקית והישראלית, החל בשנות השישים של המאה העשרים ועד לשנות האלפיים, משקף קורלציה מדהימה בין שתי התרבויות, במובן של יצירת זהויות מחדש, והכללה או הוצאה של דפוסים תרבותיים ספציפיים מזהויות אלה.

כהרגלי במחקרים שלי, אתן לנשים עצמן (שיוצרות/שרות את המוזיקה) לדבר, ולהציג את הסיפור המרתק של עיבודים ומקור במוזיקה הטורקית והישראלית. אין מוזיקה שהיא א-פוליטית ותמימה. במאמר זה אנסה להתחקות אחרי ההקשרים המהותיים במוזיקה הזאת, כולל המוזיקליים, הדתיים, האתניים והפוליטיים.

בהתאם להצהרה המפורסמת של מרשל מק'לוהן, "המדיום הוא המסר", המאמר "טיפת מזל" יחקור גם את הסיפור של המדיום עצמו – וויניל, קלטות טייפ ודיסקים (CD) ואת ההשפעה שלהם על חברות שונות, דרך ייצור והפצה המוניים של מוזיקה ומסרים תרבותיים. ההמצאה של הטייפרקורדר הנייד, למשל, הייתה פריצת דרך פוליטית וחברתית עבור קהילות רבות ברחבי העולם.

תוך כדי הקריאה, אתם מוזמנים גם להקשיב לאוספי המיקס-טייפ, ולחוות את המסע שעשו השירים בין ישראל וטורקיה. המיקס-טייפ "עיבודים", למעשה מכניס אתכם ללב הסיפור. אמנים טורקיים וישראלים שאימצו שירים מישראל ומטורקיה, בהתאמה, וניצלו אותם כדי להביע את המסרים הפוליטיים והתרבותיים המקומיים שלהם. תוכלו לחקור את המקורות של השירים הללו דרך המיקס-טייפ "מקורות" ולצלול לתוך מבחר השירים מישראל ומטורקיה

חלומות לאומיים

"למוזיקה יש את הכוח להשפיע על מה שאנשים חווים ועל איך הם מרגישים. משום כך, משום שיש לה את הכוח להשפיע על סוכני חברות, יכולת השליטה על מוזיקה בפלטפורמות חברתיות, היא כשלעצמה מקור של כוח"

Tia De Nora

מתחילת קיומן של שתי המדינות הצעירות – הרפובליקה של טורקיה וישראל, המוזיקה הייתה כלי שהשתמשו בו כדי להגן, ליצור ולאחד את האומה. בעקבות הרעיונות של שני המנהיגים – מוסטפא כמאל אטאטורק בטורקיה ובן גוריון בישראל, השלטונות בשתי המדינות השקיעו מאמצים רבים כדי לייצר מוזיקה לאומית חדשה. המוזיקה החדשה הייתה אמורה לגלות את רוח האומה ולעצב את האופי שלה. זה היה חשוב, משום שגם טורקיה וגם ישראל לא רצו להיתפס כחלק מהמזרח התיכון או מאסיה, וניסו לצמצם את החשיבות של מיקומן הגיאוגרפי. הדחף להתנתק מההקשר הערבי (כל מדינה מתוך הסיבות הפוליטיות והתרבותיות המיוחדות לה) היה חזק כמו החלום להיתפס ע"י מדינות אחרות כאומות מערביות ומודרניות – ומערביות ומודרניות בלבד, ללא הקשרים ערביים.

והחזון הזה, החזון של האליטות, האינטליגנציה והבורגנים עמד להתגשם. הגה השלטון היה בידיהם במשך עשורים רבים, והם עיצבו את האומה בהצלחה לפי הקונספט המועדף עליהם.

בישראל, נציגי האשכנזים (שהגיעו ממערב ומרכז אירופה) הם אלה שיצרו את החזון של המדינה, שכלל, מבחינה מוזיקלית, מוזיקה עברית, שירי שנסון, מוזיקה של להקות צבאיות, שהיו להן כלי מוזיקה אירופאים-אמריקאים ורפרטואר מוזיקלי פטריוטי ומיתולוגי, שמבוסס, כמובן, על אופנים וסגנונות אירופאיים.

"עבריות" הפכה ל"חבילה תרבותית דומיננטית, שהומצאה בזמן השנים המעצבות של החברה הישראלית, שמעדיפה את השפה העברית, יחד עם הדימויים של ה"צבר" (ישראלי שנולד בארץ), חיי קיבוץ וטקסים שמזכירים את ההמשכיות ההרואית עם העבר העתיק" (מוטי רגב ואדווין סרוסי)

בחיפוש אחרי המרכיבים הנכונים לסגנון המוסיקלי הישראלי, השתמשו יוצריו בתשוקה רבה בדפוסים מהמוסיקה התימנית היהודית. הם רצו להביא מרכיב תנכ"י ועתיק לתרבות המוזיקלית החדשה שנוצרה בעם ישראל. הצליל הישראלי החדש והמודרני – שהיה בו בזמן גם עתיק, היה למעשה מערבי ואירופאי, עם טעם ים תיכוני חיוור, או "מולבן". המוזיקה שנוצרה הייתה אמורה לייצג את כל האומה הישראלית, ש – 50% מהיהודים בה היו בעלי שורשים אוריינטליים, ונקראו "מזרחים".

את המוזיקה הרשמית של ישראל, עם הכוכבות וה"דיוות" המיוחדות שלה (יפה ירקוני, שושנה דמארי, ריקה זראי), עודדו גם בעזרת מקורות כספיים. היא גדלה בהצלחה גם

בעזרת האמצעים השונים שלה – חברות תקליטים, פסטיבלי מוזיקה, הטלוויזיה הלאומית וכמובן שידורי הרדיו – כל אלה משכו גם את תשומת הלב של מדינות זרות. אבל, למעשה עד שנות השבעים המאוחרות של המאה העשרים, לא היה מקום בתעשיית המוזיקה הישראלית של המיינסטרים לקול של השכונות העניות בישראל, שבהן גרו היהודים שבאו ממצרים, איראן, טורקיה, תימן, מרוקו, טוניס או יוון.

"ההיעדרות של מוזיקה מזרחית מהאוזן הציבורית בישראל עד שנות השבעים המאוחרות, הייתה תוצאה של הסטיגמטיזציה והזלזול, באופן גלוי ולא מתנצל, של כמעט כל דבר שהיה לו ריח ערבי בתרבות הישראלית, ובמיוחד בספירה הציבורית, הנוכחות של מרכיבים ערבים משמעותיים הייתה מחוץ לטווח של מפיקי תרבות בישראל. לאוזן המערבית של מפיקי תרבות דומיננטיים, הצלילים של המוזיקה המזרחית דמו לאלו של מוזיקה ערבית פופולרית. ולכן, המוזיקה הזאת לא הייתה מועמדת בכלל לאפשרות להיות נוכחת במרחב הציבורי. במילים אחרות, כוח תרבותי היה הסיבה העיקרית להיעדרות של המוזיקה המזרחית משידורי הרדיו בישראל בשנותיה המוקדמות"

אדווין סרוסי, "מוזיקה פופולרית ותרבות לאומית בישראל"

באופן דומה, גם הרפובליקה הטורקית התמקדה בלהראות את התדמית המערבית שלה, מה שאמר לקחת השראה בעיקר מהמערב. עד שנות השישים, מוזיקה טורקית עממית וקאוורים של פופ ורוק מערביים היו הבסיס למוזיקה פופולרית בטורקיה. ההתכחשות לדפוסי המוזיקה והתרבות הערביים נתמכה ע"י כל תעשיית התקליטים וגם ע"י הרדיו והטלוויזיה הרשמיים של המדינה, וצנזורה. במקרה של טורקיה, תהליך ההתמערבות של המוזיקה נזקק לאמצעים מיוחדים (כמו הצנזורה). ההשפעות הערביות והפרסיות נכחו בתרבות העממית, והיה קשה לשלוט בהם במרחב המוזיקלי הלא רשמי.

למוזיקה הערבית הייתה היסטוריה ארוכה בתרבות הטורקית הפופולרית. קולנוע מצרי וגם מוזיקה פופולרית מצרית ולבנונית השפיעו מאוד על המוזיקה בטורקיה. בשנות השלושים והארבעים של המאה הקודמת, נגנים, מלחינים, זמרים ואנשי צוות מתעשיית המוזיקה הטורקית נהגו לנסוע למצריים כדי להתמקצע ביכולות המוזיקליות שלהם וללמוד על החידושים האחרונים בתעשייה. כפי שכותב מרטין סטוקס בספרו "הרפובליקה של האהבה: אינטימיות תרבותית במוזיקה הטורקית הפופולרית", גם לרדיו הסורי היה תפקיד חשוב בעיצוב הטעם המוזיקלי של העם הטורקי. טווח השידור של רדיו אנקרה באותם ימים היה מאוד מוגבל ולא הגיע אל מעבר לאזור של ים מרמרה. משום שאי אפשר היה להאזין לרדיו אנקרה במזרח טורקיה, אנשים נהגו להקשיב במקום זה לרדיו דמשק. רדיו דמשק שידר קלאסיקות בערבית, ואת כוכבי הזמר הטורקיים Safiya Ayla ו- Zeki Muren ששרו מוזיקה קלאסית פופולרית.

ששודרה בתוכנית יומית בטורקית. טורקים שחיו בפריפריה, בכפרים ובערים קטנות וגדולות נחשפו למוזיקה של אום כולת'ום, מוחמד עבד אל-והאב, פיירו, והאחים Assi and Mansour Rahbani.

אחרי שנות החמישים של המאה העשרים, תרבות המוזיקה המערבית והפופולרית שנקראה ארביסק, הופיעה אצל מהגרים שהגיעו לערים הגדולות בטורקיה – איסטנבול

ואנקרה, מהאזור הדרום מזרחי הכפרי. האנשים הללו, שהגיעו משכונות העוני (או בשם אחר בטורקית – הבתים המבולגנים) הביאו איתם את העולם המוזיקלי שלהם ישירות ללב טורקיה המודרנית. המוזיקה שלהם ביטאה כעס ופחד מהתהליך המהיר של המודרניזציה והאורבניזציה של המדינה. המוזיקה הזו קראה לקיים תרבות טורקית "מזרחית", שקשורה לתרבות הערבית והמוסלמית. למרות זאת, הקריאה הזאת לא יצאה לפועל במשך זמן רב. לפקדי המדינה הייתה שליטה על תעשיית המוזיקה הטורקית, והם ניסו לכפות עליה להתנתק מהשפעות ערביות, עד לשנות השבעים של המאה העשרים.

האלמנט המועדף בעיצוב המוזיקה הטורקית עד אז היה הקאוורים של המוזיקה המערבית. מודרנית, בעלת שיק ואירופאית. זה מה שטורקיה רצתה להיות. אז'דה פקאן – אחת הזמרות הטורקיות המצליחות ביותר, עם תמיכה נרחבת של כותבי השירים המוערכים ביותר והמעבד פג'רי אבג'ולו, שלטו בסגנון הקאוורים, והתאימו, במיומנות רבה, את שירי ה"קדם דה לה קרם" של הזמרים המערביים למוזיקה הטורקית.

בהתאם לרוח זו, תעשיית המוזיקה הטורקית קיבלה בהתלהבות גם קאוורים של שירים ישראליים עם אוריינטציה מערבית משנות השישים והשבעים (בתקופה שהועברו רק פרסומים מעטים לטורקיה). זמרות טורקיות מפורסמות כמו גונול טורגוט, נילופר (בעברית: לוטוס), אייטן אלפמן, סניי, זורין עוזר, אי-פרי (בעברית: פרי ירח) ויסמין קומראל, פרסמו שירים רבים שבוצעו במקור ע"י זמרים ישראליים אהובים (יפה ירקוני, אריס סאן, אילנית). מנקודת המבט הטורקית, ישראל הייתה שייכת לציוויליזציה המערבית של הים התיכון, ולא היה בה ולו צל קלוש של הזהות הערבית הבזויה.

אבל, די בקרוב לאחר מכן, המאמצים, הן של ישראל והן של טורקיה לדכא את דפוסי התרבות הדחויים, הגיעו לקצה גבול יכולתם. הסדר החברתי החדש עמד להתחיל, עם השתלטות מרהיבה על זמן אוויר.

מזרח תיכון ים תיכוני

עיבודים בינלאומיים של שירים ישראליים יכולים להוות מדד להצלחת המוזיקה הישראלית בשנות השישים והשבעים של המאה העשרים. תל אביב הרוקדת, מעין ארקדיה מודרנית (ארקדיה הייתה מחוז פסטוראלי ביוון, ומשתמשים בביטוי לציון מקום ששוררת בו אוטופיה), מכרה את עצמה היטב מבחינה מוזיקלית. השיר של אילנית "בשנה הבאה" משנת 1970, הפך ללהיט לא רק בישראל, אלא גם בטורקיה, כ" (Basima Gelenler 1974) של הזמרת נילופר ובאיראן בשיר " (1973) Kochooloo של הזמר ארף ארפקיה.

"בשנה הבאה נשב על המרפסת
ונספור ציפורים נודדות.
ילדים בחופשה, ישחקו תופסת
בין הבית לבין השדות.

עוד תראה, עוד תראה
כמה טוב יהיה
בשנה, בשנה הבאה."

(מתוך השיר "בשנה הבאה", בביצוע אילנית).

בינתיים, ובו בזמן שתל אביב רקדה ומכרה קאוורים, קרו גם דברים אחרים. קצת דרומית למרכז תל אביב, באזור יפו ובפריפריית שליד, כל המוזיקה שהוצאה מחוץ לתחום ע"י תעשיית המוזיקה המיינסטרימית בישראל, פרוחה דרך צריכת מוזיקה לא פורמלית. הופעות חיות של מוזיקאים מזרחיים – בחתונות, חפלות ופרידות, היו מבוססות על מגע פיזי קרוב בין הזמרים המבצעים והמאזינים, ולא היו צריכים לשם כך תמיכת מדיה מתאימה כגון רדיו, טלוויזיה או תקליטים. המוזיקאים שהופיעו היו, ברוב המקרים, זמרים דתיים או בדרני חתונות. הקהילה המזרחית היהודית הייתה מגוונת מאוד, הן מבחינה תרבותית והן מבחינה אסתטית, וכללה (בין השאר): ערבים (שהגיעו ממצריים ועיראק), תימנים, מרוקאים, כורדים, טורקים, יוונים, ספרדים ופרסים.

מעניין, שזמרים ממוצאים שונים פיתחו מיומנויות גבוהות שאפשרו להם לבצע רפרטואר של כל מיני קבוצות אתניות (ולא רק של קבוצת המוצא שעליה הם נמנו). בגלל הרצון הישראלי להידמות למערב, המורשת התרבותית מארצות המקור שלהם, מעולם לא הותאמה לישראל כדי לאפשר יצירת זהות עברית. העובדה שהוציאו אותם מהשיח הלאומי, ומצב כלכלי רעוע משותף, אלה הדברים שחיברו בין כל הזמרים הללו.

מוזיקת השכונות הייתה זקוקה לערוצי ביטוי חדשים. הרצון והצורך, ההססני אמנם, להכרה ולנראות של חצי מאוכלוסיית ישראל, התחיל לקבל תשומת לב בשנות השישים, דרך יצירת מקומות בילוי חדשים, כמו מועדוני מוזיקה. הופעת המוזיקה המזרחית לעולם לא הייתה קורמת עור וגידים ללא המוזיקה היוונית. עם אריס סאן ומועדון אריאנה ביפו. המוזיקאים היווניים העבירו את המוזיקה שלהם לשכונות המזרחיות, והביאו דרך חדשה להגדרת הזהות שלהם דרך המוזיקה. הדיכוטומיה הבעייתית בין מזרחי ומערבי, עברי ומזרחי, מצאה סוף אפשרות להיות מבוטאת בדרך "פוליטית" קלה יותר. הים תיכוניות אפשרה לאנשים להיות חופשיים משיפוט דכאני ודעות קדומות. כפי שכתב עודד ארז בדוקטורט שלו "להיות ים תיכוני: מוזיקה יוונית פופולרית ופוליטיקה אתנו-מעמדית בישראל, 1952-1982":

" העמימות, שאופשרה ע"י המוזיקה היוונית, והצורות השונות של הזדהות שהיא יצרה אצל קהלים שונים, זה מה שאפשר למקומות יוונים לתפקד כהטרטופיות, או אתרים שבהם ניתן לשחק בקונטקסט הישראלי המוכר: מקומות שבהם הזדהות (עם המזרחי) יכולה לקרות באופן שחוצה את הדיכוטומיה בין אוריינטלי למערבי. למעשה, המרחב היווני היה סוג של "מרחב שלישי": אף אחד לא יכל למקם אותו בהחלטיות בצד אחד או אחר של הדיכוטומיה הזאת"

הפופולריות של מוזיקה ומקומות בילוי יוונים בקרב הקהילה המזרחית בישראל, ואחר כך בקרב כל האוכלוסייה הישראלית, היא נושא מרתק בהיסטוריה המוזיקלית של ישראל.

ניצחון המוזיקה היוונית-ישראלית שינה את כללי המשחק לטובת האזרחים שעד עתה התעלמו מהם, פוליטית ותרבותית. ישראל כמדינה "ים תיכונית" קיבלה הכרה גם בחו"ל, כולל בטורקיה (הגרסה של אזדה פקאן לשיר של אריס סאן "אם אתה צעיר בלב" בשיר "Erkekleri Tanıyın" מ-1968). באופן מעניין למדי, חצי מהרפרטואר של זמרים יוונים לא היה רק יווני, אלא גם טורקי. השירים המסורתיים והעממיים בטורקית מצאו גם הם מקום בנוף המוסיקלי של המזרחים.

שירים אלמותיים בטורקית כמו "Yalı Yalı", "Cadirim Ustune", "Beyoglundu gezersin" ועוד, מהמסורת הטורקית התערבבו לתוך הז'אנר הים תיכוני הישראלי. ישראלים ממוצא טורקי שהיו להם מועדונים בשכונות ה"מזרחיות" (בערים כמו תל אביב, ירושלים, רמלה, בת-ים או שעריים) מילאו תפקיד חשוב בייסוד האינדיקטור החדש של הזהות המזרחית.

בשנים האחרונות לפופולריות של הגל היווני או המזרח תיכוני, גרציה פרץ הקליטה אלבום שהכיל רפרטואר טורקי בסגנון חדש - פסיכדלי ו"על הקצה", בפעם הראשונה עבור החברת התקליטים המזרחית מיפו - תקליטי קוליפון. הקול והכישרון שלה קיבלו הכרה במועדונים מזרחיים ובחתונות כבר מאז שהייתה בת תשע, אבל רק בשנת 1978, היא הצליחה לפרסם את התקליט היחיד שלה. גרציה, זמרת בת 16, לא הייתה יוצאת דופן. זמרים שהם ילדים כמו מוג'דה היו תופעה מובהקת וחשובה בתעשיית המוזיקה. הן המזרחית והן בתרבות הארבע.

מיש-מש של אלמנטים אתניים בסגנון מזרח תיכוני קליל סלל את דרכה של המוזיקה היוונית להפצה של ולהכרה לאומית במוזיקה הזו. הקהל הישראלי הלבן, ההיפי והקוסמופוליטי אימץ את הז'אנר לתקופה מסוימת, ולבסוף עבר למוסיקת רוק מערבית, משאיר את המוזיקה היוונית לשכונות היותר עניות, משם היא הגיעה.

המצב הפוליטי והתרבותי בישראל של שנות השמונים והתשעים (תהליך השלום עם הפלסטינים, תנועת הפנתרים השחורים וההצלחה הלאומית של הזמר התימני זוהר ארגוב) עודדו את הקהילה המזרחית לצעוד קדימה בדרך להכרה בהם. הם היו עתידים להכיר במוזיקה חדשה ותוססת שתיארה את זהותם הפוליטית והתרבותית בצורה הרבה יותר מדויקת - המוזיקה המזרחית של שנות השמונים.

תרבות הקסטות: ארבע ומוזיקה מזרחית

"לא היה אכפת לי שלא השמיעו את המוזיקה שלי בתחנות הרדיו; הם אהבו אותי בתחנה הגדולה ביותר בישראל: התחנה המרכזית".

אהובה עוזרי ז"ל (זמרת מזרחית ידועה בישראל)

הופעת הארבע - מוזיקה שהשפיעה באופן היברידי וערבי על סגנון המוזיקה הטורקית, קשורה, לדעת חוקרים רבים, לסדר הפוליטי החדש שנוצר בטורקיה בתחילת שנות השמונים - ההפיכה הצבאית וכן הרפורמות הכלכליות והחברתיות של טורגוט אזאל (ראש הממשלה ונשיא טורקיה בשנות השמונים).

אבל הארבסק כז'אנר מוסיקלי נוצר עוד הרבה קודם. כפי שראינו עוד בתחילת המאמר, ניתן לאתר את מקורותיו בשנות החמישים של המאה העשרים, יחד עם ההגירה המסיבית מהאזורים הכפריים בטורקיה לאלו העירוניים. מוזיקה ערבית אמנם נוכחת בתרבות הטורקית הפופולרית כבר מאות שנים, אבל תודות לייבוא התוצרים הערביים של התרבות הפופולרית לטורקיה, כמו סרטים ומוסיקה ששודרו ברדיו ובטלוויזיה הזרים, הם התפשטו והשפיעו מאוד בטורקיה עד שנות החמישים. האינטליגנציה הטורקית, שראתה בארבסק מעין "מזרח פנימי בתוך מדינה שהיא לכאורה מערבית", התייחסה לארבסק בעוינות. כז'אנר, הוא נתפס כמי שמחזיר את טורקיה לאחור ולכן כמסוכן. הוא היה הצליל של שכונות העוני והמוזיקה של תרבות המיניבוסים (שכונות עוני מלאות מוזיקה), מוזיקה שמתארת מציאות, שהאליטה הטורקית תפסה כמושחתת ומוזיקה, ובעצם לא רצתה שתקיים.

התקופה שבה הז'אנר היה הכי מגונה ע"י פקידי הממשל והאליטה, הייתה בזמן שבו הוא היה למעשה המוזיקה הכי פופולרית בטורקיה.

קונצרטים חינוכיים של אמני ארבסק שהתקיימו באוויר הפתוח, היו האירועים הפופולריים ביותר באותה תקופה, ומשכו אליהם קהל מאסיבי שרצה לראות את אלילי המוזיקליים. מנקודת מבט אתנו-מוזיקלית, לארבסק יש סטייל מוזיקלי מעורב, שמערבב מוזיקה טורקית עממית, מוזיקה ערבית, פופ ורוק מערביים, וכפי ש Orhan Gencebay (מוזיקאי טורקי נודע) רצה לראות, זוהי צורה של "קוסמופוליטיות של הילידים".

מוזיקת הארבסק ואמניה היו אסורים להשמעה בטלוויזיה וברדיו הלאומי עד שנות השמונים. למרות זאת, המוזיקה פורסמה על תקליטי וויניל ע"י חברות תקליטים טורקיות שונות. אבל, ה"פיצוץ" האמיתי בז'אנר מבחינת הפצה, קרה עם השילוב בין המהפכה הטכנולוגית בתעשיית המוזיקה, שגרמה לייצור של קסטות זולות ונגישות, יחד עם המרכז המוזיקלי של הז'אנר ב - Unkapani (באיסטנבול) - IMC. כל חברות המוזיקה, הגדולות והקטנות, הקימו שם משרדים והזמינו בשמחה את אמני הארבסק, המוזיקה הטורקית העממית והדתית לחתום על חוזה.

הארבסק השתלט על סצנת המוזיקה הטורקית והחל להיות הז'אנר הכי רווחי במוזיקה, מה שפיצל את החברה הטורקית יותר מתמיד. מאז שנות השמונים, וההפיכות הצבאיות בטורקיה שאירעו, באופן זה או אחר עד שנת 2000, הארבסק עשה דרך ארוכה ונכנס גם לתוך הרדיו והטלוויזיה הלאומיים: Orhan Gencebay, Muslum Gurses, Ibrahim Tatlis, Adnan Senses, Bulent Ersoy, Bergen, Sibel Can, Kibariye, Fredi Tayfur הפכו לגיבורים ולגיבורות הלאומיים של המוזיקה הטורקית והגיעו לפסגת הפופולריות בכל טורקיה. קסטות עם מוזיקת ארבסק נדדו לאירופה עם מהגרים טורקיים (וחברות תקליטים טורקיות כמו Uzelli, Turkuola, ו - Minareci ייסדו את החברות הגרמניות שלהן). הם הגיעו לקהל חדש בכל המדינות הערביות והמזרח תיכוניות, כולל ישראל.

גם קהילות מזרחיות בישראל התמודדו עם אותו דיכוי שיטתי של האליטות עד שנות השמונים. המוזיקה הרב-תרבותית והפוליפונית של היהודים המזרחיים כמעט ולא נראתה בתעשייה הרשמית של הפצת מוזיקה, במשך זמן רב מאוד. עורכי רדיו, מנהלי חברות תקליטים ומשווקים רשמיים דחו את ה"מוזיקה החתרנית של המזרחי". אבל, תודות להכרה משמעותית ב"צליל היווני", שהיה, לפי מה שכותב עודד ארז "אחד ההשראות המרכזיות של המוזיקה המזרחית בשנות השבעים", ותודות להצלחה הלאומית הרחבה

של הזמר התימני זוהר ארגוב, המוזיקה המזרחית החלה להיות יותר ויותר נראית. זמרים כמו אביהו מדינה, חיים משה, מרגלית צנעני או אהובה עוזרי, החלו, לאט לאט, להיות מוכרים גם מחוץ לתרבות המזרחית. ההכרה בחצי מהאוכלוסייה שעד עתה התעלמו ממנה החלה להיות בלתי נמנעת. אני מסכימה עם עמי הורוביץ, ש"בשנות התשעים תעשיית הקסטות עשתה אתחול לקונספט של מה זאת מוזיקה ישראלית וזהות לאומית ישראלית". מוזיקת קסטות, או המונח המזלזל באותה מידה – מוזיקה של התחנה המרכזית, החלה "לזהם" את הנוף המוזיקלי של ישראל. התחנה המרכזית – שממוקמת בשכונת נווה שאנן בדרום תל אביב הייתה בזמנו והיא עדיין היום, אזור שמאוכלס ע"י יהודים מזרחיים, מהגרים מברה"מ, ואזרחים ממעמד הפועלים. כיום יש בה גם מהגרי עבודה רבים (חלקם לא חוקיים) ממדינות אפריקה ואסיה. התחנה המרכזית היא מבנה של שבע קומות, שבו אנשים קונים בדרך כלל מוצרים יומיומיים זולים, רצים לתפוס את האוטובוס לעיר אחרת ורחוקה בארץ, מחליפים כספים וקונים קסטות. התחנה הייתה עמוסה בהמון חנויות קסטות קטנות ובדוכנים, שכולם השמיעו בו זמנית מוזיקה חזקה מהרמקולים השחוקים שלהם. תודות לשלוש חברות הפקה – האחים ראובני, בן מוש הפקות והאחים אזולאי, המוזיקה המזרחית הפכה לסחורה זולה. האיכות הנמוכה של ההקלטות לא עצרה את הלקוחות מלקנות את הקסטות. המסר מהשירים והמוסיקה המוכרת היו הרבה יותר מכריעים מאיכות הקול. האמנים הקליטו את הקסטות שלהם בבתים פרטיים או בחדרי סטודיו שהיו DIY (עשה זאת בעצמך), עם סינטיסייזרים פשוטים ופרימיטיביים שחיקו כלים מזרחיים, ועם צלילים באיכות עלובה למדי.

למרות שהמוזיקה המזרחית התחילה "לדלוף" בהדרגה אל מחוץ לתחנה המרכזית והשכונות העניות ולתוך המרחב המוזיקלי הכללי של ישראל, הרי שבאופן רשמי, לפחות, הייתה זו האיכות הנמוכה וה"פרימיטיבית" של ההקלטות, שמנעה מהמוסיקה להיות משודרת בערוצים הרשמיים. ועדיין, תהליך ה"התמזרחות" של המיינסטרים הישראלי כבר התחיל, ולא ניתן היה לעצור אותו.

תקליט פורץ דרך בשם "שירי תימן", שיצא בשנת 1984 ע"י הזמרת המפורסמת עופרה חזה משך את התקשורת המיינסטרימית לעיסוק בתרבות המזרחית, גם בישראל וגם בעולם. "אם ננעלו" – פיוט תימני דתי שנכתב במאה ה-17 ע"י ר' שלום שבזי, הפך ללהיט ריקודים בינלאומי אחרי שעבר רמיקס ב-1987. שנה מאוחר יותר, זמרת הפופ הטורקית Zerrin Ozer עשתה קאבר ל"אם ננעלו" (בטורקית: "Hani Yeminin"), ובכך הביאה את השיר גם למאזינים טורקים צעירים.

"איפה שבועתך"

איפה אנחנו, כמו האש בעשן

ביחד"

Zerrin Ozer "Hani Yeminin"

הגרסה של Zerrin Ozer הייתה למעשה זהה לרמיקס משנת 1987 מבחינה קולית. למרות זאת, תודות לתרגום מלא הכאב והמילים עטופות היגון, השיר התאים בקלות לאסתטיקה של הקהל ששמע מוזיקת ארבסק. טורקיה הסתכלה אחורה, שוב, אל ישראל.

"טיפת מזל" – הקול הטורקי של תל אביב

"אחרי 44 שנות בדידות, חזרנו לשורשים של איסטנבול. הטורקים כבשו את העיר"

יהונתן גפן, "מעריב" (המקומון בתל אביב), 15 במאי 1992.

אחת מנקודות המפנה בהיסטוריה של הארבסק בטורקיה הייתה הופעה ששודרה ב-TRT (TRT הוא תאגיד המוזיקה והרדיו הלאומי הטורקי) של Orhan Gencebay ב-1979. אי אפשר להמעיט בחשיבות של האירוע הזה – האומן האהוב כל כך ע"י העם הטורקי, שתקליטיו היו מהנמכרים ביותר עוד מתחילת שנות השבעים, הופיע בערוץ הטלוויזיה הלאומי כאמן הארבסק הראשון. מוזיקת הז'אנר שהיה מדוכא חברתית ופוליטית, נכנסה לזירה הלאומית במלוא תהילתה. Gencebay היה נגן בגלמה, מעבד ומפיק, שהיה לו סגנון חדשני בנגינה על סאז טורקי עם פיוז'ן יצירתי של מוזיקה טורקית מסורתית עממית, מוזיקה טורקית קלאסית, מוזיקה מערבית קלאסית, ג'אז, רוק, פסיכדליה, וסגנונות מוזיקה הודיים, ערביים, ספרדיים, וים תיכוניים. במשך שנות פעילותו הארוכות, Gencebay אף פעם לא הסכים לתיוג שלו כחלוץ במוזיקת הארבסק. באחד הראיונות שנעשו אתו בשנת 2004 הוא טען שהמונח "ארבסק" אינו מספיק כדי להגדיר את הגישה המוזיקלית שלו ("הביטוי ארבסק אינו מספיק כדי לתאר אותי"). קשה שלא להסכים עם השיפוט הזה. Orhan Baba יצר את הסגנון המיוחד והמקורי שלו, שפותח ע"י אמנים אחרים לז'אנר המוסיקלי שתויג כארבסק. Orhan, שהגיע ממשפחה של המעמד הבינוני בסמסון (עיר בטורקיה לחוף הים השחור), עבר לאיסטנבול, כדי ללמוד ממאסטר הבגלמה Arif Sag ולקבל השכלה מוזיקלית רשמית בקונסרבטוריון למוזיקה של TRT. בשנת 1973 הוא ייסד את חברת התקליטים שלו – Kervan, שבה פרסם את כל המוזיקה שלו ונתן מקום לפרסום גם למוזיקאים ולזמרים הכי טובים של זמנו (Erkin Koray, Ajda Pekkan, Kamuran Akkor, Semiha Yanki, Samime) Sanay, Nese Karabocek, Bedia Akarturk, Nil Burak, Semiramis Pekkan, Fredi (Ozbegen). Orhan Gencebay חלק את אותו הגורל יחד עם מאות אמנים טורקים באותה תקופה – הם צונזרו עד שנת 1979, כזמרים שמשמיעים מוזיקה מזיקה ומושחתת. המשטר החדש אחרי 1980 נתן אור ירוק לליברליזציה חדשה, כמו גם לארבסק. בשנת 1984, Orhan Gencebay פרסם אלבום בשם "פצע בלשון" (Dil Yarasi), גם בוויניל (תקליט) וגם בקסטה והופיע בסרטו של Yasar Seriner's, ששמו היה כשם השיר. הקסטה של השיר, שהייתה המדיום העיקרי באותו זמן להפצת מוזיקה, הפכה לעוד רב מכר של האמן, והגיעה למיליוני מאזינים בכל העולם. היא גם מצאה את דרכה לשכונות הרב לשוניות ורב תרבותיות של

תל אביב, ודוכני קסטות בתחנה המרכזית דחפו ללא הפסקה את המוזיקה הפועמת, הים תיכונית והמזרחית הזאת.

התחנה המרכזית או מקום דומה לה, כנראה היו המקום שבו הזמרת הישראלית הצעירה ממוצא מרוקאי זהבה בן והמפיק שלה, דני שושן, שמעו את Dil Yarasi בפעם הראשונה.

" זהבה גדלה בשכונה ד' הענייה בפרברים של באר שבע. שכונות כאלה, שנולדו בשנות החמישים, היו למעשה מחנות מעבר למהגרים מצפון אפריקה ומהמזרח התיכון, כמו הוריה, שנולדו במרוקו והיגרו לישראל, בשכונות האלה, שירים בערבית, כמו אלה של אום כולת'ום, חיו בשלום עם השירים הדתיים, ששרו אותם בסגנון המוזיקלי המזרח תיכוני"

עמי הורוביץ "מוזיקה ים תיכונית ישראלית והפוליטיקה של האסתטי".

כזמרת ישראלית-מרוקאית צעירה, בן העריצה את הכריזמה המוזיקלית של הזמר התימני זוהר ארגוב, ועקבה אחרי מוזיקה טורקית מודרנית (ארבסק). זהבה זכתה לפופולריות מקומית בשנותיה הצעירות, לאחר שהצטרפה ל Ajar – אומן שהיה מפורסם בשכונה הטורקית בבת ים. היא הופיעה איתו על הבמה וכך החלה את הקריירה המוזיקלית שלה, מופיעה לפעמים בשבע מקומות שונים מידי לילה.

תוצאת הקסם שהשרתה עליה מוזיקת הארבסק, הייתה פרסום הקלטת "טיפת מזל" A) (Drop of Luck) ב – 1988. הקלטת הייתה זמינה במקומות כמו התחנה המרכזית והפכה במהירות לרב המכר הגדול ביותר, יותר מזה של כל מוזיקאי מזרחי אחר. היא עברה אפילו את מלך המוזיקה המזרחית – זוהר ארגוב. השיר, שהיה עיבוד של Dil Yarasi " ששר Gcebay's, קיבל הכרה מאסיבית, יחד עם צורת השירה האנפנית והים תיכונית של בן, הסינטיסייזרים הפשוטים, והמילים, שהיו בסגנון ארבסק מובהק: עצובות ומלאות דיכאון.

אלוהים תן לי רק טיפת מזל
תן אהבה בלבבי
מר גורלי והעולם אכזר
תן נחמה בתוכי.

מתוך: זהבה בן – טיפת מזל.

עם "טיפת מזל" זהבה הפכה, בין לילה, לסופר-סטארית של המוזיקה המזרחית. היא החלה לבקר בתחנה המרכזית בתל אביב, שם חתמה על הקסטות שלה, הדיסקים והתמונות עבור המעריצים הנלהבים. התקשורת של המיינסטרים לא יכלה להתעלם מהזמרת הצעירה והשיר שלה "טיפת מזל", אחרי ההצלחה שלו בסצנה המחתרתית של הקהילות המזרחיות. מאזיני הרדיו הציבורי החלו לדרוש את הגרסה של זהבה בן ל "Dil Yarasi". המרחב מוזיקלי של תל אביב עבר "טורקיפיקציה...". ב 1992 העיתונים הישראליים העיקריים הכריזו בכאב: "הטורקים כבשו את העיר!".

כמה שנים מאוחר יותר, זהבה בן אף השתתפה ככוכבת הראשית בסרט "טיפת מזל", עם תסריט שהיה מבוסס על הסיפור של משפחתה, מה שרק חיזק את מעמדה כזמרת מס' 1 בישראל של תחילת שנות התשעים.

הבחירה לכלול בקסטה הראשונה שפורסמה ע"י זהבה בן שירים טורקיים בסגנון ארבסק, כולל "Yil Darasi" נבעה מהפופולריות של הז'אנר. מבחינתו של דני שושן, המפיק של "טיפת מזל", המוזיקה היוונית הים תיכונית לא הייתה מספיק רדיקלית. לעומתה, המוזיקה הטורקית נחשבה אותנטית ומחוספסת יותר.

שווה להזכיר, שגם סיבות פרגמטיות עמדו מאחורי הרפרטואר של זהבה בן. משום שלא היה הסכם קניין רוחני בין ישראל לטורקיה בשנות התשעים, השירים הטורקיים היו חופשיים מהצורך לשלם עבורם תמלוגים. זהבה בן פשוט אימצה את "Yil Darasi" מהבריכה הרחבה של שירים ציבוריים דומיננטיים שהסתובבו במרחב הציבורי, למעשה בחינם.

כוח האוצרות – לספר את הסיפורים

בעידן התקשורת הדיגיטלי וחוויית ה"מידעיות" של המאזינים, הרי שתקליטים, דיסקים וקסטות שהיו חיוניים לתרבות המוזיקה בעשורים האחרונים, ללא ספק איבדו את כוחם בתעשיית המוזיקה. למרות זאת, עבור רבים מאתנו, אמצעי המדיה המיושנים הללו הם עדיין אמצעי חיוני לחוות מוזיקה, כצלילים וכדרך לסיפור סיפורים. אנו נוטים לראות את המדיום האנלוגי גם כמסר תרבותי.

תוך כדי מחקר של מוזיקה ושל ההקשרים הפוליטיים והתרבותיים שלה, תמיד הייתי חשופה למקורות מדיה שהם גם אנלוגיים וגם דיגיטליים. למרות זאת, באופן אינסטינקטיבי, אני תמיד בוחרת במקורות האנלוגיים כיותר אמינים ויותר ישירים. החזקת תקליט, קסטה או דיסק ביד, משמעותה תמיד הייתה תחילת מסע אישי וסוג של יחסים עם המוזיקה והסיפור שמאחוריה. לדעת שמישהו לפני או בו זמנית איתי חקר את התקליט, הקסטה או הדיסק (עם המוזיקה, העטיפה וההערות), נתן לי, פיזית ממש, הרגשה של השתתפות בהיסטוריה ובתרבות.

מוזיקה היא מקור רב עוצמה של ידע, כלי דינמי שהשתמשו ומשתמשים בו כדי לבנות או להגדיר מחדש זהות. הפוקוס דווקא על אלמנטים של מוזיקה טורקית וישראלית משקף מתחים ומאבקי כוח בין המרכז לפריפריה, מערב ומזרח, אליטות ומעמד הפועלים. אנחנו מגדירים את המוזיקה, והיא מגדירה אותנו.

המיקסטייפ "טיפת מזל" – הוא אוסף דיגיטלי של שירים מטורקיה ומישראל והדרך שלי לספר את הסיפור של האנשים. השתמשתי במוזיקה אנלוגית ודיגיטלית מאוסף התקליטים שלי ומהערוצים הדיגיטליים שלי כדי לקדם את האינטרסים של ההקשרים החברתיים והתרבותיים של המוזיקה. עירוב המקורות הזה עזר לי לגשת למוזיקה שהייתה בעצם סוג של בריקולאז' (תצרף של דברים), עם מבחר של עיבודים ומקורות, של שירים ומלודיות

שהושאלו, נוכסו, הותאמו ואומצו. אני מאמינה שהמסר של המוזיקה מועצם ומוגבר כשהוא נשמע יחד עם סיפורי האנשים שהשתתפו אקטיבית ביצירה שלה – גם היוצרים וגם המאזינים.

כל זה לא היה אפשרי בלי עבודת האמנות המיוחדת שנעשתה ע"י האמן הישראלי איתמר מקובר.

ההצלחה המסחרית והתרבותית העצומה של זהבה בן בישראל והתרומה שלה כאישה, ישראלית ומזרחית לגישור בין התרבויות, כל אלה היו מספיק משכנעים כדי להציג אותה כ"נערת השער" של האוסף.

זה רלוונטי להזכיר גם שזהבה, שהיא ישראלית, הגדירה את עצמה כבת של המסורת הערבית ולא כאאוטסיידרית.

אני מאוד מקווה שהאוסף הדיגיטלי "טיפת מזל", שיש לו את כל שלושת המרכיבים – מוזיקה, סיפור ואמנות, ייתן לכם הצצה לחוויה של מוזיקה אנלוגית, בעולם הדיגיטלי שבו אנו חיים.

לסיום, אני רוצה להודות לחבריי על התובנות שלהם והתמיכה העצומה: אלעזר זינבל, איתמר מקובר, Oktay Sahin, עודד ארז ואורי ורטהיים.

תרגום לעברית- ליאת זאבי

לינקים להאזנה למיקסטייפים:

[A Drop of Luck - Adaptations](#)

[A Drop of Luck - Sources](#)

www.ladiesonrecords.com