

## להגן על הביקורת מפני מבקריה

יונתן בר-יושפט

באחד הימים, בשעות הצהריים, שמתים פעמיים לכיוון הסופרמרקט השכונתי ובכיסוי רשימת קניות. כשקרבותי לרחבת הכניסה הגיעו לאוזניי צלילי רביעיית כלי-קשת. במהרה נגלו לפניי ארבעה נגני רחוב, ישובים באזור מוצל ומנעימים את זמנם של השוהים והחולפים בנגינת עיבוד כלשהו. כמה נשים מבוגרות ישבו על הספסלים סביב הרחבה, אם צעירה ובנה הקטן עמדו סמוך לנגנים והאזינו בריכוז, גברת נמרצת הניחה מטבע ב"קייס" של הכינור, בחור אחד עמד לא הרחק, אוחז ברצועת כלבו ומשוחח במכשיר טלפון נייד. קהל צרכנים חלף בסך. חציתי את הרחבה בזריזות, ולמחשבותיי הטרודות בשלהן מתלווה קונטרפונקט קצר שכלל את צלילי הרביעייה וכמה הרהורים השמורים למפגשים חפוזים עם נגני רחוב: זיהוי היצירה, שיפוט הנגינה, תהיות אנתרופולוגיות על חוויית הביצוע בשטחים ציבוריים בתנאי יומיום, וההתלבטות האם לזרוק מטבע, ואם כן – כמה ומתי (עכשיו או ביציאה).

המחשבות התנדפו בכניסה לסופרמרקט, ואת מקומן תפסו ריחות הלחמים הטריים. כשיצאתי, עמוס בקניות, עברה הרביעייה לחלק הרציני של הקונצרט, ואת חלל הרחבה מילאו צלילי הפרק השני, המהורהר והנוגה, של הקונצ'רטו לשני כינורות ברה מינור של יוהאן סבסטיאן באך. הופתעתי מעט לשמוע את הפרק הרציני הזה באותו מעמד, ואף על פי שהנגינה המהימנה הדביקה אותי מיד, לא נשארתי להאזין והמשכתי לזמזם את המוזיקה עד שובי הביתה.<sup>1</sup>

אני נזכר באפיזודה הזו ומהרהר במאמר זוכה פרס הפוליצר מאת ג'ין וינגרטן (Weingarten), אשר עוסק בניסוי שבו השתתף אחד הכנרים הווירטואוזיים והמוערכים כיום בארצות הברית, ג'ושוע בל (Bell).<sup>2</sup> בל, שבימים כתיקונם ממלא אולמות בקונצרטים היוקרתיים שבהם הוא מופיע, התבקש לנגן בבוקרו של יום שישי באחת התחנות הסואנות ברכבת התחתית בושינגטון, לבוש כצעיר כול-

אמריקאי (ג'ינס, טיי-שרט וכובע בייסבול). למשך כשלושת רבעי השעה מילא הכנר את סביבת התחנה בצלילים יפים מתוך הרפרטואר הקאנוני (באך, שוברט); בתום הנגינה הצטברו ב"קייס" 17.32 דולר. עוברת אורח בודדה שזיהתה את הנגן המפורסם הוסיפה שטר של 20 דולר. לבר ממנה, כמעט אף אחד מהמוני הנוסעים שעברו באותו בוקר בתחנה לא נעצר להקשיב לנגינה. הניסוי, אם אפשר באמת לכנותו כך, כוון לזעזע את קוראיו המהוגנים של העיתון, להצביע על מצבה העגום של המוזיקה המכונה "קלאסית" בקרב הקהל הרחב, ולהסיק מסקנות פסימיות על אודות יכולתנו, או אי-יכולתנו, להעריך יופי, גם כאשר הוא מונח לפתחנו. המאמר נגוע בצביעות, כמוכן, ותוצאות הניסוי ידועות מראש. מה שצד את עיניי יותר מכול היה סדרי העדיפות ותפיסת הערכים שבצבצו לאורך הכתיבה. לכאורה מבכה הכותב את אובדן ההילה המטפיזית, האוניברסלית, הבלתי מעורערת, של נכסי צאן הברזל והרוח של תרבות המערב; אבל אם ישנם יסודות איתנים, נצחיים או מדידים לאיכות האבודה שאותה הוא מבקש להשיב למקומה המרכזי – כולם עטופים בשטרות של כסף, למשל:

הוא [בל] מילא את ה"סימפוני הול" המפואר בבוסטון, שבו גם כרטיס למקומות הזולים עולה 100 דולר [...] וזה ודיבורו הצנוע של הנגן] ממי שכישרונו מצדיק תשלום של 1000 דולר לרקה [...] מחיר הכינור שקנה [סטרדיווריוס משנת 1713] עמד על כ-3.5 מיליון דולר [...].<sup>3</sup>

לאלה אפשר להוסיף את תיאורי ההתפעלות, הארוטיים כמעט, של הכותב ביחס להופעתו המצודרת והכריזמטית של הנגן:

כל הוא שובר לבבות. הוא גבוה ונאה, והנחמדות השופעת שלו הופכת על הבמה ללוהטת [...] כשהוא עולה למרכז הבמה לתשואות הקהל, הוא נראה כמו זורו במכנסיו השחורים ובחליפתו השחורה. התספורת החמודה שלו בסגנון הביטלס גם היא נכס אסטרטגי: בגלל שהטכניקה שלו מאוד גופנית, אתלטית וסוערת, הוא כמעט רוקד עם הכלי, ורעמתו מתנופפת [...] הוא רווק וסטרייט, עובדה שידועה היטב לכמה ממעריציו [...] נראה שכל הנשים הצעירות והנאות שנמצאות בקהל [...] נאספות מיד עם תום הקונצרט סמוך לחדר האמנים, מבקשות חתימה [...].

וינגרטן יכול כנראה לחיות בשלום עם עלבונם של באך ושוברט בשל אדישותו של הקהל (או לצורך העניין – עם עלבונם של נגני הרחוב באשר הם), אך קשה לו יותר לקבל את יחסו האטום של הציבור ביחס למושא ההערצה הפטישיסטי שלו, הכוכב האמריקאי המנופף בכלי יקר הערך שלו. אחרי הכול, אם לחטוא בהכללה, הנוסעים ברכבת האמריקאית (שהכותב מזהה את רובם כ"פקידים בדרגה בינונית" מעולם העסקים) אולי לא מחויבים לקודים של ערכים אוניברסליים, אך אמורים

להבחין בשוויים של ערכים פיננסיים. אך זו הכללה שאינה במקומה. נפנופי רעמה ומחוות מנייריסטיות אחרות אינם חידוש של בל; הם תועדו כבר במאה ה-19 (בין היתר, כחלק מפרקטיקת הביצוע של שופן וליסט), ומלווים אותנו מאז. גם סגידה פטישיסטית לכוכבים איננה תופעה ייחודית לאמריקה, מי כמונו בארץ יודעים זאת. אחת הסיבות למגרעותיו של הניסוי נעוצה בבחירת היצירה המרכזית: השקון ברה מינור לכינור סולו מאת באך. ואם נגינת העיבוד של פרק הקונצ'רטו הנוגה של באך הפתיעה אותי ברחבת הסופרמרקט, נגינת השקון בתחנת הרכבת (בחירה של בל עצמו) נתפסת בעיניי כמופרכת מעיקרה. אין צורך לגייס את קאנט, כפי שעושה וינגרטן במאמרו, כדי לטעון שללא תנאים אופטימליים נפגמת חוויית ההערכה של יצירת אמנות, ולא צריך, בעקבות הצפייה בקטעי הווידאו, לצאת בהצהרות נרגשות (ברוח "קץ ההיסטוריה") בדבר קצה של המוזיקה ה"קלאסית". בקונטקסט התכליתי של חוויית התחנה הופכים המוזיקה הכבדה של באך והדציבלים החודרים של הכינור, שמהדהדים בעוצמה בחלל האקוסטי שבתחנה, למטרד של ממש. השקון של באך אמנם זוכה לשבחים ככירים מפי הכנר הידוע ("לא רק אחת מהיצירות המוזיקליות הגדולות ביותר שנכתבו אי פעם, אלא גם אחד ההישגים הגדולים ביותר של אדם כלשהו בהיסטוריה"), ובאמת, הוא אינו זקוק לחיזוקים באשר למיקומו בפנתיאון המוזיקלי. אבל היחס האדיש של הציבור ליצירה באותו הקשר דווקא מאשר זאת; יצירה וירטואוזית וקלילה בוודאי הייתה זוכה ליחס חיובי יותר. התעלמות מבטאת דווקא את ההבנה האינטואיטיבית והצודקת של הקהל ההדיוט כי באך, ולא הוא, אינו במקומו.

הבעיה הכואבת היא, כמובן, היכן הוא "מקומו הטבעי" של הרפרטואר ה"קלאסי" כיום, ומה קורה כשנוצר המפגש בין הקהל לבין המוזיקה ה"קלאסית".<sup>4</sup> גם מבחינה זו מצבו של באך טוב דיו, מכיוון שמוזיקה חדישה, למשל, לא מעוררת בקרב הציבור הרחב אדישות, אלא בדרך כלל רתיעה ואנטגוניזם. ב"מוזיקה חדישה" אני מתכוון לכל מה שעדיין מאתגר את האוזן, הלב והמוח, בין שמדובר ביצירה כמו השקון של באך ובין שמדובר בפוגה הגדולה של בטהובן או בחמשת הקטעים לתזמורת אופ' 16 של שנברג (האחרונה חוגגת בשנת 2009 יום הולדת 100, נתון שבאופן הגיוני אמור לשייך אותה לא פחות לקטגוריה של "מוזיקה עתיקה", שהרי מכל סוגי המוזיקה – רק בתחום "המוזיקה הקלאסית" נחשב הרפרטואר של ראשית המאה ה-20 למודרני).

אולי לא יאה להודות בכך, אבל חוויית ההאזנה לפוגה הגדולה של בטהובן בקונצרט חי עשויה לעורר קמצוץ של שמחה לאירו של אותו חלק בקהל המצפה לצלילים מוכרים, "ערבים ורבי־שמחה", אך מופתע לגלות שעליו להתמודד עם יצירה מודרנית לחלוטין. ההפתעה מתורגמת מהר לקוד ההתנהגות חסר־הנחת

הרגיל (שיעולים, תזוזות עצבניות בכיסאות וכו'), אף על פי ששיאה הפגנתית החוצה במהלך הביצוע – כפי שקורה לא אחת בקונצרטים של מוזיקה "בת-זמננו"<sup>5</sup> – היא תופעה פחות מקובלת בהקשר זה, אולי משום שמעמדו של בטהובן נטוע היטב בתודעה הקולקטיבית כ"קלאסיקון". יש להניח שאותו חוסר נחת שב ועולה כמו לייטמוטיב לכל אורכה של ההיסטוריה של המוזיקה, מכיוון שבכל תקופה דרו יחד מוזיקה מורכבת ותובענית לצד מוזיקה קליטה ופופולרית. ניגודים כאלה אפשר למצוא בין אורגנום מליסמטי לשירי גוליארד סטרופיים, במאה ה-13 בין מוטט איזוריתמי למחול כלי במאה ה-14, בין מיסה קונטרפונקטית לשנסון הומופוני במאה ה-15, בין מדריגל מנייריסטי לפרוטולה ברנסנס, בין פוגה למנואט בבארוק, בין סימפוניה דיורטימנטו בקלאסיקה, בין "יצירת אמנות טוטלית" לאופרטה ברומנטיקה, בין יצירה אקספרסיוניסטית א־טונלית ליצירה ניאור־קלאסית במאה ה-20, וכו'.

למעשה, כל ההשוואה שלעיל הנה בעייתית ומסולפת מעיקרה. היא מנגידה בהכללה בין ז'אנרים כבדי משקל לז'אנרים קלים יותר, אבל ז'אנר אינו יכול לשמש קריטריון ערכי בפני עצמו. לכל היותר הוא יכול להצביע על הצהרת כוונות. ישנן יצירות גרועות למכביר המשיכות לז'אנרים ה"ראויים", כשם שישנן יצירות מופת המצייתות לכללים של ז'אנרים "פחותים". מה בעצם מקנה לז'אנרים "רציניים" את מעמדם הגבוה ביחס לז'אנרים קלים? כאן צריך להתעכב ולנסות לברר מה הופך ז'אנר לכבד משקל. לא ברור אם אפשר בכלל לעמוד על מכה משותף בין אורגנום מליסמטי לבין סימפוניה, למשל. ניתן אולי לומר שרבות מהיצירות שחוברו בהתאם לכללי הז'אנרים הללו בנויות מחומרים מורכבים או כוללות היבטים משוכללים של ארגון וצורה; אבל כנגד זה אפשר לטעון, במידה לא פחותה של צדק, ששירי גוליארדים, פרוטולות, דיורטימנטי ויצירות ניאור־קלאסיות רבות הצליחו להתעצב על פי עקרונות של פשטות יפה, חיוניות, ישירות, חסכנות, שנינות וניקיון מכל אותם היבטים של מורכבות ומלאכותיות שכלתנית, אשר הנם אופייניים לחלק מהז'אנרים הכבדים.

אפשר להוסיף ולהקשות, ולציין שלא כל סימפוניה היא אפריורי גם יצירת אמנות מורכבת וכבדת משקל. יצירות רבות המשיכות לז'אנרים הכבדים כוללות סממנים ברורים של הומור, קלילות, יופי "פשוט", הבעה ישירה וכן הלאה. יותר מזאת, קריטריון המורכבות, חרף חשיבותו, לא יכול לנסוך מעצמו הילה של איכות על יצירת האמנות. מלחינים רבים ידעו להפגין שליטה מרהיבה בטכניקות מוזיקליות מורכבות, אבל יצרו מוזיקה חיוורת, דלה וחסרת השראה.

השאלה על מקומם של ה"קל" וה"כבד" אינה ייחודית, כמוכן, לתחום המוזיקה, אבל היא הופכת לבעייתית וטעונה במיוחד כאשר מכניסים למשוואה את התרבות

הפופולרית, ובהקשר של דיון זה – את המוזיקה ה"קלה".<sup>6</sup> לאורך המאה ה-20, או אם לנסות ולדייק – בזמנים שבהם נשם עדיין האתוס המודרני באופן עצמאי, נתפסה האבחנה בין מוזיקה "קלאסית" לבין מוזיקה "קלה" כברורה ומובנת מאליה: המוזיקה מהסוג הראשון שייכת לקטגוריה של האמנות, והמוזיקה מהסוג האחר שייכת לקטגוריה של הבידור. עם דעיכת האתוס המודרני והתרפסותו בפני השיח האופנתי החדש, הלכה אבחנה זו ונסדקה, עד שיצאה כמעט מכלל שימוש.<sup>7</sup> ובאמת, האם ניתן לכנס את כל הרפרטואר המערבי-אמנותי, המשתרע על פני יותר מאלף שנות מוזיקה, תחת קורת גג "קלאסית" אחת? האומנם יש טעם לדבר על כל הרפרטואר העצום שמצטבר מחוץ לאולם הקונצרטים מאז המחצית השנייה של המאה ה-20 ועד ימינו, כמקשה "פופולרית" אחת? נדמה שיותר משיש בכוחם של מושגים אלה להצביע על מהות פנימית, הם מתפקדים כתמונת ראי האחד של האחר, ולכן גם מוגבלת משמעותם בעיקר לשלילה הדרית.

כידוע, אף מושג אינו חף מהקשרים אידיאולוגיים וממוטיביציות פוליטיות-חברתיות. המושג "קלאסי" מגלם בתוכו תפיסה המתיימרת להבחין היררכית בין סוגי רפרטואר שונים בהתבסס על איכויות פנימיות, מהותיות וטרנס-היסטוריות. אפשר לטעון, במידה רבה של צדק, שתפיסה כזו מתפקדת כסוכנת של בידול חברתי ותרבותי, שיש לה פונקציות ממסדיות וכלכליות, ושהיא מבטאת ניסיון לקבוע עמדה מוסרית על בסיס טעם צרכני; אבל כל אלה עדיין לא מוציאים מכלל אפשרות את הטענה שניתן להצביע על סוגים שונים של מוזיקה כקטגוריות איכותיות נפרדות. בעמודים הבאים אנסה להאיר את הוויכוח בין המצדדים בהיררכיה מוזיקלית לבין מתנגדיהם, תוך כדי התמקדות בשלושה גורמים: היצירה, אופן התקבלותה והשיח על אודותיה.

מי שניסח לאחרונה עמדה נחרצת נגד הדיכוטומיה "קלאסי-אמנותי כנגד קל-בידורי" הוא לא אחר מאשר המוזיקולוג האמריקאי הנודע ריצ'רד טרוסקין (Taruskin), חוקר חשוב שבדרך כלל קשה לחשוד בו כפוסטמודרניסט. עניינו במוזיקה האמנותית המערבית בולט, בין היתר, במפעל המרשים והמומלץ שעל חיבורו שקד 13 שנה, ה-Oxford History of Western Music (שישה כרכים שהיקפם יותר מ-4000 עמודים). אולם במאמר שפרסם בסוף 2007 בנוי רפבליק (Books: "The Mystique - Defending classical music against its devotees"), הוא תקף באופן אכזרי למדי שלושה מחברים שהעזו לנסות ולהגן על מעמדה הייחודי של המוזיקה ה"קלאסית" – לא לפני שהתייחס בעוקצנות (מתבקשת) למאמרו הבעייתי של וינגרטן שהוזכר קודם.<sup>8</sup> טרוסקין משתמש במאמר כדי להעלות את שאלת "מצבה" של המוזיקה הקלאסית, ותוהה אם ניתן עדיין להגן על הרפרטואר האהוב עליו בלי לנקוט ב"שטויות צדקניות, סטנדרטים כפולים, אבחנות-שווא, נוסטלגיה זחוהה,

הזיות אוטופיסטיות, סנוביזם חברתי, טאוטולוגיה, צביעות, טריוויאליות, יומרה, רמיזה לגנאי, העלבה ריאקציונרית או רוכלות אימפריאלית". אינני יודע מהי "רוכלות אימפריאלית" או "סדקית מלכותית" (במקור: imperial haberdashery), אבל הייתי רוצה להתייחס לחלק מההיבטים האחרים.

טרוסקין יוצא נגד אמונתם של חסידי המוזיקה ה"קלאסית" ביכולתה להתעלות ולרומם את המאזין לרובד אסתטי המצוי מעבר לחוויה המידית של הרגשות – חוויה המזוהה עם הרובד המכריע (אם לא הבלעדי) של תחומי הבידור. רגשות, הוא טוען, היו חלק בלתי נפרד מתחום האמנות כבר מראשיתה, והם יכולים ללבוש צורות שונות ומגוונות שאינן דווקא חושניות (כדוגמה הוא מזכיר, בין היתר, את רגשות האשם). ואם באשמה עסקינן, המועמדים העיקריים לגינוי באשמת טיפוח האידיאלים הקשורים בעולם המוזיקה ה"קלאסית", אידיאלים שבמובנים רבים נקשרים בה עד היום, הם דווקא אנשי הרומנטיקה. מסיבות שונות, תרבותיות ואידיאולוגיות, ובניגוד גמור לדימוי המקובל שלהם, התפתחה בקרב הרומנטיקנים סלידה חריפה ביחס לתפיסה המסורתית שראתה במוזיקה כלי מעורר רגשות; את יהבם הטילו על הצדדים המופשטים של המוזיקה, על יכולתה לגעת ברבדים הטרנסצנדנטיים של ההוויה האנושית. הנה על כן, מי שדבק גם היום בעיקרון שלפיו המוזיקה האמנותית, ממהותה, מתעלה מעבר לספרת הרגשות, הוא בידועין או שלא בידועין רומנטיקן, ויואשם מצד טרוסקין (ללא כל רגשות אשם) ביומרנות ובנוסטלגיה זחוהה.

אפשר לאמץ את הביקורת על היומרה לביטול מעמדם של הרגשות ביצירת האמנות, ותוך כדי כך להפוך את הטיעון על ראשו: פעמים רבות מדי למדנו שהערך המוסף של הקאנון המערבי נעוץ במורכבותו, ברמתו האינטלקטואלית, בריבוי הקולות שבו (הן במישור הטכני והן במישור הפרשני), בהתעלותו מעבר לממד הרגשי וכו'. מה שאולי נשכח הוא שחלק מהרפרטואר הקאנוני אמנם עומד בקריטריונים הללו, אבל בנוסף לכך הוא גם אינטנסיבי ורווי מבחינה רגשית. עוצמת הרגשות ביצירותיהם של באך ושל בטהובן היא למעשה בבחינת מטען חורג עבור האוזן הממוצעת (אז כמו היום), המורגלת בסיוקים מידיים וקלים לעיכול, וממילא אטומה ומנוכרת לרבדים האחרים.

אפשר, כמובן, להצביע על השילוב בין שני הרבדים האחרונים, הדיוניסי והאפוליני בלשונו של ניטשה, כסממן ייחודי של יצירת האמנות הגדולה. אפילו הרומנטיקנים המוקדמים ידעו זאת (שלגל, בניגוד לקאנט, טען שהיפה הוא הנעים והנשגב גם יחד, כלומר שבלב הממד האסתטי נרקם לו איחוי בין החושני והמטפיזי). אבל הוויכוח של טרוסקין עם חסידי המוזיקה האמנותית הגבוהה לא קשור בעודף או במחסור של רגשות ומקומם ביצירת האמנות; הוויכוח הוא על

עצם הטענה שיש במוזיקה ה"קלאסית" אותו רכיב של עומק שאין באף מוזיקה אחרת, ועל הניסיון להסיק מכך מסקנות מוסריות וחינוכיות. בעיניו, גזירת עמדות מוסריות על בסיס העדפות אסתטיות בראשית המאה ה-21 היא יומרה נלוזה (שלא לומר צביעות וסנוביזם חברתי).

שוב, הגישה הביקורתית שמציע טרוסקין ראויה לאימוץ. ההיסטוריה הראתה, למרבה הצער, שהחינוך לתרבות לא הביא את בשורת המהפכה שאנשי הנאורות קיוו לה. אבל באותו אופן נדמה שצריך גם לאמץ מידה של ביקורתיות כנגד הנימה המיואשת שעולה אצל טרוסקין ביחס לשאיפה – הלגיטימית כשלעצמה – לשמר (או לכוון מחדש) מערכת יחסים בין אסתטיקה לאתיקה, בין מוזיקה "גבוהה" לבין חינוך.

בהקשר של הדברים האחרונים אי־אפשר שלא להזכיר את תאודור אדורנו, פילוסוף וסוציולוג חשוב של האמנויות וממעצבי התיאוריה הביקורתית (הידועה גם בכינוי "אסכולת פרנקפורט"), שהחלה להתפתח בשנות ה-30 של המאה הקודמת במכון למחקר חברתי. הגותו של אדורנו ראויה לדיון מעמיק החורג ממסגרת מאמר זה; כאן אבקש רק להתעכב ולהצביע על השפעתו של אדורנו ועל שאלת הרלוונטיות שלו ל"כאן-ועכשיו". לאדורנו שמור מקום מרכזי בתחומי השיח המרקסיסטי ובתחומי הסוציולוגיה של האמנות, אבל ההתקבלות של רעיונותיו בתחומי השיח המוזיקולוגי, במיוחד זה האנגלו-אמריקאי, הייתה ונותרה אמביוולנטית מעיקרה. תרמו לכך שלל סיבות: התכנים שבהם עסק, צורת הכתיבה הייחודית שלו, ההשקפה המרקסיסטית שבה דגל, התרגום ההדרגתי והמגובל של כתביו לאנגלית, העושר האינטר-דיסציפלינרי והתובעני שאפיין את הגותו, וכו'. על כל פנים, אדורנו, אשר לאורך המאה הקודמת נחשב למבקר רדיקלי של המוזיקה, נעשה בימינו, בהיפוך אירוני של ההיסטוריה, לסמן של ריאקציונריות, בין היתר משום שביקר נחרצות אספקטים שונים של מוזיקה "קלה" לסוגיה (פופ, ג'אז ועוד).

כנראה שרק בעידן פוסטמודרני יכולה תורת שחרור רציונלית, אם אפשר לכנותה כך, להתקבל כעמדה ריאקציונרית. חלק מטיעונו של אדורנו התיישנו, זה ברור; אבל התקפה על אדורנו כמוה כהתקפה על פרויד (שהשפיע עליו עמוקות): צריך לגלות ערנות להקשר ההיסטורי ולמגבלות התיאוריה שלהם, אבל אי־אפשר באמת בלעדיהם. למרבה הצער, חלקים נרחבים בביקורת של אדורנו רלוונטיים היום יותר מתמיד. רלוונטיים במיוחד לדיון במוזיקה הם, לדעתי, דווקא החלקים שבהם הוא לא עסק ישירות במוזיקה אלא ניתח סוציולוגית את הדינמיקה של האמנות בעידן המודרני, יחד עם עמיתיו החשובים (שבדרך כלל אינם מוזכרים בשיח המוזיקולוגי): מקס הורקהיימר והרברט מרקוזה.

ניקה לדוגמה מושג פרדיגמטי כמו "חרושת התרבות", שעדיין מעורר אנטגוניזם ואינו מובן כהלכה. התיאוריה הביקורתית ניסתה, כבר בשנות ה־40 של המאה הקודמת, לתת דין וחשבון לעליית הפשיזם באירופה אל מול השתמרות הדמוקרטיה הליברלית בארצות הברית. המחקר הוביל לניתוח מקומה הדיאלקטי של התרבות בחברה. המסקנה הפסימית שאליה הגיעו הייתה שמנגנוני הדיכוי המקובלים היו ועודם ברוטליים מעיקרם, אבל הם יכולים לפעול גם בדרכי נועם, בפיתוי, במניפולציות שהולמות כביכול את רצונו החופשי, ה"דמוקרטי", של המון ה"צרכנים" – כפי שקורה במערב. דיכוי פתייני ומנוון נוסח הקפיטליזם המאוחר הוא אמנם פחות אלים מדיכוי נוסח משטרים טוטליטריים, אבל דווקא משום כך הוא חסין יותר בפני התקוממות, ובמובן המסוים הזה – מסוכן יותר. בחברה הקפיטליסטית מתועל הפרט לזהות את חירותו עם כוח הקנייה שלו. מצבו הכלכלי אמנם טוב מזה של מקבילו החי בעולם השלישי, אבל הוא מרוויח דיו רק כדי שיוכל להמשיך ולכבול את עצמו מרצונו ה"חופשי" לכבלים (לשם למעשה מובלת הבחירה האישית – אל המגוון העצום של הכבלים לסוגיהם). הסירוס מרצון נעשה באמצעות טיפוח מכוון של מה שמכונה בעגה המרקסיסטית "צרכים כוזבים", שהמנגנון הכולל המכונה "חרושת" (או תעשיית) התרבות אחראי להם. בניגוד לדימוי האליטיסטי שדבק בהם, אדורנו, מרקוזה והוגים נוספים באסכולת פרנקפורט לא עסקו בדיכוימיה שבין אמנות "גבוהה" ל"נמוכה", ולא יצאו להגנה על הז'אנרים והסגנונות ה"מהוגנים" מפני ז'אנרים וסגנונות פופולריים (גישה בורגנית מעיקרה); הם עסקו בחקר התנאים המאפשרים יצירה והתקבלות של אמנות נאורה, חתרנית, משחררת, והתנאים הנגדיים, המייצרים אמנות "מחופצנת" ו"מחפצנת". וזהו עניין שונה בתכלית. הם האמינו שבכוחה של יצירת אמנות, הממזגת תוכן וצורה, להשפיע על יחסי האובייקט והסובייקט ולהתוות אלטרנטיבה אנטי־דכאנית, כזו של השתקעות רפלקסיבית, במקום של שליטה. ניתוחם הראה שחרושת התרבות, בניגוד לאמנות, אינה עוסקת בסובלימציה של מאווים אותנטיים אלא ביצירת צרכים כוזבים ושכפולם, כלומר בקונפורמיזם דכאני.

בספרו האדם החד-ממדי דיבר מרקוזה על כך שבעידן של הקפיטליזם המאוחר כל אופוזיציה "נבלעת" לתוך חרושת התרבות, מאומצת על ידי התאגידים בחום, הופכת ללהיט ומנוטרלת מהארוס הלוחמני שלה. אם חושבים על מוזיקה, אין כמעט ז'אנר "מתחרתי" או "חתרני" שלא מצא את דרכו אל ה"מיינסטרים": שירי המחאה של השחורים באמריקה של ראשית המאה הקודמת "הולבנו" והפכו מבלוז לרוק מסחרי; ג'אז ומוזיקה "קלאסית" מונפקים כחלק מעסקאות חבילה מפנקות בפסטיבלים למיניהם; שירי המחאה של דור שנות ה־60 הפכו לחלק מתעשיית הפופ



המנחמת; מוזיקה אלקטרונית וראפ הגיעו מהמרתפים ומהרחוב לכל סלון ביתי באמצעות ה-MTV; מוזיקה מזרחית תפסה מקום מרכזי ברשתות הרדיו הרווחיות ביותר; מוזיקת טרנס הפכה לחלק מתוכניות הלימוד במכללות למוזיקה חדישה ובקורסים ללימודי תרבות, וכן הלאה. לאמץ המורד יש היום הרבה פחות ברירות מאי-פעם: כדי להשפיע הוא חייב למכור, להגיע לקהל הרחב בהמוניו, ולשם כך עליו להתמסחר. וכך, על פי ההיגיון של השיטה, הוא נאלץ לבגוד במטרותיו.

אדורנו יסומן כנראה לעד כאליטיסט שסלד מג'אז, מתרבות הפופ, מקולנוע ומהמוזיקה של סטרווינסקי, ולכן ימשיך לעורר אנטגוניזם. למען האמת, רגשות חריפים של סלידה אינם מאפיינים את סגנון כתיבתו. לאחרונה גם מתברר שגילה עניין בקולנוע, שינה את דעתו בקשר לחלק מהג'אז ששמע בשלבים מאוחרים יותר בחייו, וביקר בחריפות את סטרווינסקי לא משום שלא עמד על טיבו, אלא דווקא משום שראה בו את אחד המלחינים החשובים במאה ה-20. נכון, הוא כנראה אהב בעיקר את בטהובן ושנברג, אבל כל העובדות הללו לחלוטין אינן רלוונטיות לדיון. אהבותיו, שנאותיו וטעמו האישי היו ונתרו בעיותיו הפרטיות; רק הביקורת שלו לבדה חשובה. אבל כאן גם טמון הקושי האמיתי. הסתייעות באדורנו המודרניסט באקלים הפוסטמודרני היא משימה לא פשוטה. הביקורת שלו יוצאת מתוך הנחה שלאמנות יש מהות פנימית, אשר מתממשת (או לפחות צריכה להתממש) בספרה אוטונומית, הן מבחינת תהליכי הקומפוזיציה שלה והן מבחינת תהליכי התקבלותה, ושהיא חסינה (או לפחות עליה לשאוף לחסינות) בפני היסודות הסובבים אותה ומכוננים אותה מבחינה סוציולוגית. כיום, כשנקודת המבט הרליטיביסטית מושלת בכיפה, ערכים מוחלטים כמו מהות פנימית או אוטונומיה של האמנות נשללים כמעט על הסף. אפילו הוויות פרטיות ובלתי-מתווכות לכאורה, כמו האזנה רפלקסיבית למוזיקה אמנותית, מתפרשות בתור קונסטרוקציות חברתיות. במצב כזה, שיפוט והערכה של מוזיקה ושל דרכי האזנה נדחים בשל שיוכם ל"שיח האוטוריטיבי" הישן. כך, למשל, מסכם סטיבן הינטון (Hinton) ביקורת – מעניינת ומלמדת ברובה – שכתב על שלושה תרגומים לאנגלית של כתבי אדורנו:

הדימוי החוזר של הקורבנות הפסיביים הנכנעים לתעשיית התרבות, המבוסס על התפיסה המרקסיסטית שלפיה אידיאולוגיה היא "תודעה כוזבת", ועל הסתכלות קרה ללא מחילה על פניה של החברה, נראה מטריד בימינו עד כדי כך שאיבד מגע עם הדרך שבה חווים רבים את הדברים שאדורנו דיבר עליהם. כאן טמונות האמת והאידיאולוגיה של חזונו ועוצמת הקנאות של תקופתו. רק כאשר כתביו על המוזיקה יידונו מנקודת המבט של הטוטליות המשוברת שלהם, של מלוא ההקשר ההיסטורי שלהם, של רבגוניות סוגי הטקסט שבהם ושל מגוון הדעות הביקורתיות שבהם – רק אז ייעשה צדק עם הרהיטות של חלקים נכבדים מהם.<sup>9</sup>

אני הייתי מנסה זאת להפך. חזונו הפסימי של אדורנו עוצב אמנם בנקודת זמן היסטורית מסוימת, אבל דווקא מתוך פרספקטיבה של הזמן, החזון רק התעצם. חרושת התרבות בזמנו כללה בעיקר קולנוע הוליוודי, קומדיות מטופשות בטלוויזיה ופופ סנטימנטלי; לא היו עדיין מדיה דיגיטלית משוכללת, מאות ערוצי כבלים, פרסומות עתירות תקציב, מערכת קולנוע ביתית, אינטרנט, טלפונים ניידים, מערכות האזנה, צפייה וצילום ניידות, חוויית מציאות וירטואלית והמצאות טכנולוגיות נוספות, שבאמצעותן הפכה החוויית החיים למפנקת, אינטנסיבית בריגושים, זמינה ומזמינה (מה היה חושב אדורנו על העובדה שגם כתביו שלו מופיעים ברשת, לצד מאות אלפי קישורים לרעיונותיו?). בכל אופן, ברור שדבריו מטרידים לא משום שאיבדו מגע עם המציאות של ימינו, אלא דווקא משום שהחרפו עם הזמן. חשוב להגיש שהתיאוריה הביקורתית אינה יוצאת כנגד קידמה ולא מבטאת נוסטלגיה רומנטית לעולם טרום-טכנולוגי, לדוגמה נוסח היידגר. אין בה מקום לגעגועים סנטימנטליים, למשל לחוויית הציפייה למברק ששוגר במרכבת דואר לפני עידן הדואר האלקטרוני. אף אחד הרי לא יותר מרצונו על השפע שמציעה הטכנולוגיה, וכנראה שגם אין כל צורך בכך; הבעיה לא נעוצה בטכנולוגיה אלא בשימוש הלא נאור בה. לכן גם כדאי להיות ערים לשינויים שמחוללים "אמצעי הייצור" בצרכים, לסכנת הנרקוזיה הטוטלית שהם מסוגלים לספק, היום יותר מאי-פעם, ולהשפעה שלהם על הדרך שבה אנחנו תופסים וחווים מוזיקה.<sup>10</sup>

טרוסקין, אשר תוקף לכל עבר בלגלוגיו השנונים, אינו פוסח במאמרו גם על אדורנו:

הרעיון שבתרבות הפופולרית תהליך הייצור זהה לחוויית הצריכה היה סיפור מעשיה עוד כשירד לעולם לראשונה מכורסתו הדלפית של אדורנו (חשבו על כל אותם רוקיסטים שנוהגים במונית, שלפי אותו היגיון היו צריכים להיות מיליונרים). העובדה שחסידי ממשכים לחקות אותו רק מראה שבעולם של ה"תיאוריה הביקורתית" האידיאולוגיה מביסה לחלוטין את ההתבוננות, ושכל הגישות האקדמיות זו הגישה הכי פחות ביקורתית.

מוזר, אבל כמה פסקאות לאחר מכן הוא כותב את הדבר הבא:

אמנות כמו מוזיקה בת-זמננו מעיקה כפליים. מלחינים לא נעשים מבוססים בעקבות הצלחתם [האמנותית]; הם מכלים את הונם. אירועים חשובים ומרובי-משתתפים גורמים לאובדן ממון – ומצריכים סכסוד – יותר מקונצרטים צנועים של סטודנטים. הצלחתו של מלחין יכולה להימדד על ידי היפוך ערך השוק שלו: ככל שערך השוק שלו נמוך יותר, כך עולה חשיבותו.

במילים אחרות, מידה כלשהי של אוטונומיה אמנותית יכולה אולי להשתמר, כל עוד האמן מודע לרעבונה של תעשיית התרבות שאינה יודעת שובע, כל עוד אין הוא נכנע לדיקטטורה של הרייטינג (ומה זה באמת משנה אם מדובר ברוקר הנוסע במונית ועובד בפיצריה, או במלחין הנוסע ברכבת ומתפרנס כמורה). מסתבר שכאשר הביקורת מופנית אל המוזיקה הפופולרית, מתבצעת אוטומטית עבירה כנגד תורהתקן של ה"פוליטקלי-קורקט", והמבקר מתויג כ"אידיאולוג" שמרן ולא ביקורתי. אבל כאשר היא מופנית, לעומת זאת, אל המוזיקה ה"קלאסית", יש בכך ביטוי לערכניות מחקרית ולהיגיון צרוף. בעיקר, אולי, כשמדובר בחוקרים מסוימים בארצות הברית, שעבורם "ביקורת" היא אידיאולוגיה, ו"ערך שוק" הוא עובדה סוציולוגית או בייקטיבית. אין כאן כל אירוניה, סתם צביעות.

טרוסקין צודק בכך שהתיאוריה הביקורתית איננה המועמדת המתאימה להצלח מעמדה של המוזיקה ה"קלאסית", אבל הוא שוגה לגמרי בנימוקיו. גיוס כזה עושה עוול כפול – הן לתיאוריה הביקורתית והן למוזיקה האמנותית כשלעצמה. ראשית, המערכת החרושתית ממילא אינה מוגבלת לפעול בתחומי התרבות הקלה לבדה. כל אותם רבדים של אוטונומיה אמנותית, של שלילה אותנטית של "האחר הכוללני", של הרחף למחות כנגד הוויית הריכוי שסביב, בקיצור – כל מה שהיה מנת חלקה של יצירת האמנות הגדולה – גם אלה מאוימים להתעכל בתוך תעשיית התרבות. חשוב, למשל, על העובדה שרוב חסידי "המוזיקה הקלאסית" בתקופתנו אוהבים רפרטואר מסוים מאוד מתוכה, בעיקר משום שהוא מרגיע אותם. כמו שנרמזו בפתח הדברים, הגיע הזמן להיפרע מהמחשבה שהמוזיקה המערבית כולה, עתיקה כחדשה, ראויה למעמד של קאנון "קלאסי". וזאת לא רק מכיוון שזו גישה אירופוצנטרית,<sup>11</sup> ולא רק מכיוון שההסכמה על רפרטואר "קאנוני" משתנה מתקופה לתקופה ובהתאם לצרכים,<sup>12</sup> אלא גם מכיוון שגישה כזו פשוט אינה מעודדת חשיבה ביקורתית בנוגע למוזיקה הנדונה. עדיף לדבר על רפרטואר אמנותי מסוים, מערבי מעיקרו (אך פתוח להשפעות נוספות), שכולל בתוכו קאנון ואזוטריה, אוונגרד וקונפורמיזם, איכות וזבל, כשרוב היצירות שכלולות בו ממוקמות היכן שהוא בתווך, בין קצות הסקאלה. גם אדורנו ידע זאת, ולכן לא חשש לבקר יצירות "קלאסיות", מהעבר ומתקופתו, ולהצביע על תהליך עיקורה של המוזיקה הגבוהה בידי החרושת.

בספרה After Adorno ביקשה טיה דנורה (DeNora) להצביע על הנתים שבו צריכה הסוציולוגיה של המוזיקה ללכת, נתיב המגולם במשמעות הכפולה של שם הספר: בעקבות אדורנו – אך גם מעבר לו.<sup>13</sup> בפרק הראשון, ששמו הוא כמוכּן: "Adorno defended against his devotees", היא מונה את הנקודות החשובות בביקורתו המוזיקלית: אדורנו תרם לא רק לניתוח מעמיק של האופן

שבו מעצבת החברה את פני המוזיקה, אלא גם תפס את "חוק התנועה הפנימית" שלה, את תהליך התארגנותה האוטונומית של היצירה כביטוי לממד מופתי של חירות המתגברת על הכוחות שסביבה. בנוסף, הוא גם היה בין הראשונים להתעניין בהיבט של תגובת המאזינים למוזיקה, לא רק ב"טקסט" המוזיקלי כשלעצמו.

לצד אלה מציינת דנורה את מגרעותיו העקרויות: דעותיו הקדומות בנוגע למוזיקה קלה ונטייתו לעבר המופשט והכללי על חשבון ביסוס טענותיו בצורה אמפירית. כמו טרוסקין, גם דנורה מבקשת להגן על עיקרון כלשהו מפני חסידי, וכמותו גם היא עושה לו שירות דוב. אין טעם לעסוק שוב ב"דעות הקדומות", אבל כדאי להזכיר את הביקורת של אסכולת פרנקפורט על הסוציולוגיה האמפירית, שבה היא רואה גורם המעצב תודעה לא פחות מאשר מבטא תודעה. התבוננות מהצד היא גם סוג של נקיטת עמדה – עמדה המיישרת קו עם הכוח הממוסד והופכת לכלי נוסף בשירות האידיאולוגיה השלטת. התיאוריה הביקורתית אינה שוללת מחקרים אמפיריים (מחקרים אמפיריים חשובים התבצעו גם במכון), אבל היא ערה למתחים הפנימיים של הדיסציפלינה. מכאן נבעה גם הסתייגותו של אדורנו מהכלים הסוציולוגיים המסורתיים, ונטייתו למה שדנורה מכנה "הפשטה". אדורנו לא הסתפק בתיאור אובייקטיבי של המציאות החברתית; הוא רצה לשנות אותה או לפחות למנוע את הירדרותה.

יש הסבורים שלא זו בלבד שהמציאות אינה מידרדרת – גם השיח נעשה נאור יותר. עם אלה אפשר, אולי, למנות את ה"מוזיקולוגים החדשים". המוזיקולוגיה החדשה (New Musicology) תרגמה את שפת הפוסטמודרניזם לשפתה, ותרמה בכך להרחבת המחקר לתחומים אופנתיים בלימודי התרבות, כמו זהויות מגדריות ואתניות. חבל רק שחלק מהמוזיקולוגים החדשים, המתנגדים לשיפוטי ערך, דבקים בערכים של שוק חופשי. הם יילחמו (בצורה אוטוריטיטיבית) כנגד נקודות המבט האוטוריטיטיביות המסורתיות (קולוניאליזם, אירופוצנטריזם, שוביניזם), אבל דווקא בשל כך יתנגדו בתוקף גם למושג חרושת התרבות. בספרו מוזיקה – מבוא קצר מאוד, הראה ניקולאס קוק (Cook) כיצד מפורשת המוזיקה של בטהובן ברוח הנרטיב הפמיניסטי.<sup>14</sup> סוזן מק'לארי (McClary), למשל, חוקרת מרכזית בזרם, אינה מהססת לקרוא את הלמות המוזיקה של בטהובן כסימן של אגרסיביות מינית, כביטוי בצלילים של הבניה תרבותית מפלה. מצד אחד הרווחנו קריאה שמעשירה את עולמנו ההרמנויטי, אבל מצד אחר, במקום החזון המשחרר ברוח אדורנו, קיבלנו – מה בעצם? נדמה שהקואליציה המסוכנת של פוסט מודרניזם וקפיטליזם מעודדת אותנו, אולי בלי לשים לב, להתמסר ל"מדורות השבט", לסגידה לעגל הזהב, לתעשייה הצינית (שמגלגלת הון לידי מי שאפשר לכנותם

"משפחות השפע"), ומרעילה את הנשמה במסווה של "דמוקרטיה" ו"שוויון". רענון השיח המוזיקולוגי והרחבתו למחוזות מוזיקליים נוספים ל"קאנון" המוכר הם צעד תיאורטי ופוליטי מבורך. אבל כדאי להזכיר שאותו קאנון של המוזיקה האמנותית המערבית הוא זה שהופך כיום לנישה מיותרת, בשעה שהמוזיקה הפופולרית לסוגיה מתפקדת, בעידן הגלובליזציה, כ"אוניברסליות החדשה".

מה מקור השמחה האיקונוקלסטית לאידה של המוזיקה ה"קלאסית"? מדוע הפכה ל"בעיה"? צריך להפריד בין הדחייה העממית מפני כל מה שנקשר אסוציאטיבית ב"ממסד" לבין הערעור "מגבוה" של חלק מהפוסטמודרניזם המתנשא והצבוע. באופן אירוני וטרגי כאחד מזוהה המוזיקה האמנותית המערבית עם אותם גורמים שכנגדם היא אמורה להתקומם, גם אם באופן מופשט. בארץ כבר ראיתי במו עיניי אנשים שמוכנים לנוס על נפשם רק לשם אזכורה. יש לכך גם סיבות פוליטיות ברורות – מוזיקה "קלאסית" מזוהה, לפחות עבור חלקים בציבור, עם האליטה הישנה ("יפי הנפש", "אשכנזים, שמאלנים). אבל כנראה שלא רק בארץ הפכה המוזיקה הגבוהה לסמל של מרות. מעניין, המוזיקה שביטאה בשעת חיבורה מרות מסוג מסוים (של הכנסייה או האצולה, למשל), עלולה לבטא היום, כשהפטרונים המקוריים מזמן אינם, מרות מסוג אחר לגמרי. יש מי שמשתמשים בדחייה העממית לביסוס קריירה אקדמית, אבל גם כאשר קיימת בביקורת כזו אמת היסטורית, היא נותרת זרה למהותה של האמנות.

כדאי לחשוב בהקשר הזה על שינויי השיח המוזיקלי שחלו לאורך ההיסטוריה המערבית. דרך ארוכה עשו לימודי המוזיקה מהקוודריוויום בעת העתיקה אל הטריווייום ברנסנס; מהמקום שבו היא שירתה את הבנת הסדר האלוהי שביקום למקום שבו הפכה לכלי להבנת האדם. לימודי המוזיקה לא נעצרו שם, ובהדרגה הפכה המוזיקה כשלעצמה למושא המרכזי של מחקרה. ברומנטיקה הפכה דמותו של המלחין עצמו – לצד יצירותיו – לנושא חשוב במחקר. אז גם התגבשה המערכת ההיררכית שהציבה את המלחין בראש הפירמידה, את המבצע הפרשן – כמתווך, ואת הקהל בתחתית. הגישה הרומנטית הורגשה עוד עמוק לתוך המאה ה-20. המוזיקולוג אלפרד איינשטיין (Einstein), כמו רבים מבני-זמנו שפעלו במחצית הראשונה של המאה ה-20, כתב בטבעיות על "באך הדגול", "מוצרט הגאון" או "בטהובן הנשגב"; כך נהג גם המנצח לאונרד ברנשטיין, שהייתה לו השפעה ציבורית רחבה ברבע השלישי של אותה מאה. סופרלטיביים כאלה נעלמו כבר מזמן מהשיח המוזיקולוגי העדכני. האם זה טוב או רע? בעידן הציני שלנו יש משהו מביך בהצמדת שבחים מפליגים למי שעל גבם התמסד רפרטואר קאנוני. כל זאת, לא רק משום שהם אינם זקוקים עוד לדברי סנגוריה בדבר הערך הסגולי של יצירותיהם (רק יצירות חדשות או יצירות של מלחינים שנשכחו והתגלו מחדש

זוכות עדיין, מדי פעם, לשבחים כאלה), אלא בעיקר בגלל הריקון הסמנטי שחל במושגי השבח, שהפכו לכלים ריקים של מיתוג גיבורי תרבות. בעידן כה מתחסד, שסוגר לרליטיביזם ול"פוליטיקלי קורקט", קשה להגן על ההבדלים בין מאסטרו לאונרד ברנשטיין לבין "המאסטרו" צביקה פיק. ואם, בהינף מיתוג, יכול כל אחד להפוך לכוכב, מעט מאוד מקום נשאר על המדף לגיבורים אמיתיים. אבל השיח הפוסטמודרני מצא, כמדומה, גיבור חדש. לורנס קרמר (Kramer), למשל, שטבע את הכינוי "מוזיקולוגיה חדשה", מציין את השיח על אודות המוזיקה הקלאסית כאחד הערכים הסגוליים שלה, המבחינים בינה לבין סוגי מוזיקה אחרים. ה"שיח"?! זהו הערך המוסף? כנראה שחזרנו לימי הביניים. גם אז היה לתיאוריה מקום חשוב יותר מאשר לפרקטיקה, אלא שעכשיו החוקר מזהה את עצמו בתור הרכיב החשוב בתיאוריה, ומחליף לא רק את המקום שהיה שמור למלחין, אלא גם את מקומו של האל.

המוזיקה שייצגה בעבר – ומייצגת באופן מלאכותי ושולי גם היום – "תו-תקן" לגדולה, לגאונות, לתעצומות הנפש של היוצר, לנשגבות, לשלילה של המציאות והתגברות עליה, נושלה במהלך השנים האחרונות מתאריה. תוך כדי כך היא גם הוסטה ממקומה המרכזי אל השוליים החברתיים, בעיקר כשמדובר במוזיקה אמנותית חדישה. אם בעבר הייתה עוד הסכמה על מהותה המובהקת והנבדלת של המוזיקה האמנותית הגבוהה, כיום בקושי נותרו לה רשתות ביטחון מוסדיות מוסכמות. למוזיקה ה"קלאסית", כמו לנגני הרחוב, אין היום באמת מקום רלוונטי ודומיננטי משלה. ולמרות הסיטואציה הקשה הזו, ואולי דווקא בזכותה, יש למוזיקה האמנותית לא רק היסטוריה מפוארת אלא גם תקווה לעתיד – במיוחד, אולי, אם תתנער מהמושג (הרומנטי) "קלאסיקה".

ברגע שמוזיקה אמנותית הופכת ל"קלאסית" היא מתה במקום. היא מתה לא מכיוון שאין עוד מקום בעולם לערכים של חריגה מהקיום היומיומי, או לפחות לשאיפה שיצירת האמנות הטובה תמשיך להזמין אותנו לאתגר הפרשני גם בעתיד; היא מתה מכיוון שיצירה יכולה להיות כזו רק בדיעבד.<sup>15</sup> לא משנה אם מדובר במוזיקה בת ארבע מאות שנה או בת שעה אחת – יצירה קלאסית היא כזו רק בתנאי שנשארה, בדיעבד, מודרנית, כלומר – אקטואלית במובן הלא-אקטואלי של חיבורה. אם יצירה כמו אורפאו של מונטוורדי, למשל, מצליחה עדיין לעורר מחלוקות פרשניות, לאתגר מבצעים, מאזינים וחוקרי מוזיקה, ו... לרגש – היא ראויה לתואר המפוקפק. אבל יצירה שזוכה בשנת חיבורה בפרס ממסדי כלשהו בקטגוריה של "יצירה קלאסית", רק משרתת בעל-כורחה את הממסד, שכביכול מסייע לה בכסף ובמעמד, אבל למעשה חונק אותה באיטיות. והממסד המחבק חונק את המוזיקה האמנותית פעמיים: גם מבחינה רוחנית –

היא הופכת לחלק ממנגנון החרושת, זניחה ואוטורית ככל שתהיה, וקשה לה לבטא מחאה, וגם מבחינה פיזית: היא זוכה בפירוורים שמותירים אותה חיה, כנועה ואסירת תודה, אך אינם מאפשרים לה להתפתח, להתקומם ולחיות באמת. אני מודע לעובדה שכל אמן חייב להתפרנס, לא שוכח לרגע כמה קשה היא עבודת המלחין בן-זמננו – במיוחד בישראל – וגם לא מציע לוותר על שום צורה של סיוע לאמנות; אבל זהו גורלו הסיזיפי של האמן. לעומת זאת, אני מטיל ספק אם כל אותם יוצרים שאנחנו מכנים קלאסיקונים חשבו על עצמם כמונחים כאלה. אפשר אולי להותיר את המונח שהושרש לדיון בסגנון של המוזיקה של סוף המאה ה-18, אבל כדאי לחפש אחר קטגוריזציות מעורכנות יותר לצורך הדיבור הרחב על מוזיקה מאתגרת, שכן לא מדובר בבעיה טרמינולוגית בלבד אלא בבעיה של אורח חשיבה.

האם יש עדיין בכוחה של האמנות להשפיע על יחסי האובייקט והסובייקט ולהוות אלטרנטיבה להוויה הדכאנית? כנראה שלא כל יצירה נועדה להוביל לשחרור רוחני (יש אכן עוד סיבות להאזין למוזיקה, כפי שטוען טרוסקין). אבל האם אפשר בכלל להגיע להסכמה על קריטריונים למוזיקה "משחררת"? והאם, במקרה שניתן להגיע להסכמה על יצירה שכזו, תוביל כל האזנה לה לחוויה של שחרור מצד כל מאזין – הן המשכיל והן חסר הרקע? בכל תנאי האזנה? האומנם יכולה רביעייה מאוחרת של בטהובן, למשל, לגרום לאפקט נפשי עמוק, גם כשניתן "להשיג אותה", למשל, במרחק הקלדה מהירה באינטרנט, לטעום ממנה טעימה חפוזה ולהתנתק ללא כל מחויבות וקושי, עם אובדן ה"הילה" שלה בעידן השעתוק הטכני, במושגי ולטר בנימיין? ובכלל – האם נותר למוזיקה ה"גבוהה" מעמד פריבילגי בנדון? האם לא ניתן להגיע לרגע משחרר ואותנטי באמצעות מוזיקה מסוגים אחרים?

חזרנו לסוגיית ה"קל" וה"כבד". מה בכלל קל באלבומים כמו A Love Supreme של קולטריין (Coltrane) או The Lamb Lies Down on Broadway של ג'נסיס (Genesis)? מה לא מורכב ועשיר באלבום כמו Debut של בירוק? קונצרט סטודנטים דל משתתפים, מופע רוק במועדון אינטימי או האזנה לשיר אהוב באוזניות במהלך טיול לאורך שפת הים – העולם מלא בהזדמנויות לחוויות אלטרנטיביות, לא ממוסחרות. אם לנקוט עמדה מרקוויאנית יותר מאדורניאנית – איש אינו זקוק לבטהובן דווקא או לאירוע קונצרטי מכובד – ויקר – כלשהו כדי להגיע להתרוממות רוחנית. משום שכמו כל חוויה אותנטית אחרת – אין מתכון קבוע מראש שיכול להוביל לשם (נחמות כאלה יש רק בדת ובגלגולה העדכני, הניו-אייג'). אבל יש כנראה סוגי מוזיקה – וסיטואציות – שפחות מעודדים את חוש הביקורת העצמית של הפרט. לא צריך להיות פוסטמודרניסט

כדי לבקר צורות מחשבה מקובעות (זו בעצם מהותה של המודרניות – לפקפק, לבקר ולהשתנות). אבל גישה פוסטמודרנית שגורסת שכל יצירה מסוגלת להוביל לכל סוג של חוויה היא בעיני הונאה מסוכנת. כדאי לחשוב ברצינות היכן עובר קו הגבול שאחריו קשה להניח שישתמרו יסודות ביקורתיים עבור הסובייקט המאזין. בין הקאנון הקפוא לבין הסופרמרקט הגלובלי יש בכל זאת מרווח משמעותי, גם אם קשה ביותר להגדיר אותו. אחרת אפשר לשוב ולנגן את באך בתחנת הרכבת.

הגישה של המוזיקה הקלאסית – במובנה הרחב, כמוזיקה של המעמקים ביחס למוזיקה של פני השטח – עומדת כיום מול שתי סכנות פנימיות שמאיימות על האותנטיות שלה: הוולגריות של האוונגרד הפלצני מצד אחד, והוולגריות של הקיטש המזויף מצד אחר. ולמרות זאת – היא עדיין הטרוגנית, ליברלית ונועזת יותר מרוב הסגנונות החלופיים הסובבים אותה, ונחוצה לא רק בעושר של מבעיה האמנותיים אלא גם באופק האמנציפטורי שהיא יכולה להציע. אבל היא רק אפשרות אחת מרבות. הקריטריונים הרלוונטיים למוזיקה אלטרנטיבית באמת אינם תלויים בסגנון, בז'אנר, בהרכב או בכל דיכטומיה מלאכותית אחרת. מוזיקה אותנטית ועמוקה, עתיקה כחדשה, ראוי לטפח ולשמר. לא לחנוק מתוך רחמים ולא לרמוס ברגל גסה.

אם לחזור לרשימת הסכנות של טרוסקין – אני מקבל את רובה, חוץ מרעה אחת שצריך לדעתי לשמר, והיא ההזיה האוטופיסטית. נכון, רעיון האוטונומיה של האמנות הוא חלק מתפיסה אידיאולוגית (ופוסטמודרניזם איננו כזה?), אבל זו אינה מערערת על ההיבטים החיוניים של האוטונומיה. יש אמנות מענגת ומתרפסת, משוכפלת וקלה לעיכול, ויש אמנות מאתגרת, אמיצה וביקורתית שמבקשת להמציא את עצמה כל העת מחדש. הדיאלקטיקה הנגטיבית, כפי שאמר אדורנו, אינה מגיעה לרגיעה בגבולותיה, כאילו הייתה שלמה; זו צורת תקווה.

## הערות

1. בסופו של דבר לא השארתי טיפ לנגנים באותו יום, אבל מאז פגשתי אותם שוב באותה רחבה זורקתי מטבע.
2. המאמר פורסם בשנת 2007 בווישינגטון פוסט ואף הופיע בתרגום לעברית באחד העיתונים הנפוצים במדינה. המאמר מופיע במלואו באינטרנט, יחד עם מספר קטעי וידאו המתעדים רגעים מהאירוע הנדון, בקישור הבא: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/04/04/AR2007040401721.html>



3. כל התרגומים לעברית הם של הכותב אלא אם כן מצוין אחרת.
4. לאורך המאמר מופיע המושג "קלאסי" בגרשיים, משני טעמים: (א) כדי למנוע בלבול בין קטגוריות כלליות של סוגי מוזיקה לבין קטגוריות תקופתיות-סגנוניות, כמו הקלאסיקה הווינאית של סוף המאה ה-18 או הניאו-קלאסיקה של ראשית המאה ה-20; (ב) כדי להדגיש את מטעני המשמעות הבעיתיים הנלווים למושג זה – ולמושגים אחרים המשמשים לצדו, כמו "מוזיקה אמנותית", "מוזיקה גבוהה" ו"מוזיקה קונצרטית" – שהם גרועים ומוגבלים באותה מידה, כפי שאנסה להראות להלן.
5. כמו המושגים הקודמים, גם המושג "מוזיקה בת-זמננו" הוא ריק מתוכן. חלק מרכזי מהרפרטואר המשויך לו חובר כשדור ההורים והסבים של קהל המאזינים טרם בא לעולם.
6. הנה עוד מושג בעייתי. כשם שקשה להגדיר באופן מדויק מהי מוזיקה "קלאסית", כך לא לגמרי ברור מהי מוזיקה "קלה" או "פופולרית", והיכן עובר קו הגבול ביניהן. יש יצירות "קלאסיות" לא מעטות שהפכו לפופולריות בקרב הקהל הרחב, למשל, כשם שישנן יצירות (וסגנונות) מתחומי המוזיקה ה"קלה" שזכו למעמד קאנוני "קלאסי".
7. ספחים לאבחנה המודרניסטית המסורתית (אם להשתמש באוקסימורון מוזר שכזה) ניתן עדיין לפגוש בימינו, למשל בספרם של מיכל זמורה-כהן והרצל שמואלי – המוזיקה – שליחות ובשורה, תל אביב: דביר, 2007 – שעורר סערה-זוטא כשיצא לאור.
8. המאמר של טרוסקין מופיע במלואו באינטרנט: <http://www.tnr.com/story.html?id=f3839c75-3724-4154-adc4-e0638e30448a>
9. Stephen Hinton, *Reviewed Works, Journal of the American Musicological Society*, Vol. 56 No. 1 (Spring 2003): pp. 198-213
10. בשנות ה-90 היו בתל אביב לבדה כעשרים חנויות דיסקים, וכמעט בכלן היו מחלקות של מוזיקה "קלאסית" (זאת לצד מספר חנויות אקסקלוסיביות למוזיקה "קלאסית", שהיו מפורזות בעיר ובשאר רחבי הארץ). היום רובן אינן. עובדה זו מעידה בעיקר על השינויים בתחומי הטכנולוגיה, הכלכלה והרגלי הרכישה של המוזיקה בכללותה, יותר מאשר על מצבה של המוזיקה הקלאסית. אבל אולי בכל זאת יש קשר בין הדברים: שינויים באופן הצריכה יכולים להעיד על שינויים בצורת ההקשבה, ואולי גם על היחס הכללי למוזיקה.
11. קאנון מוזיקלי אפשר למצוא בכל תרבות שהשתמרה בה מסורת (אף על פי שבמערב התאפשר שימורו של קאנון נרחב ביותר בזכות שכלול אמצעי התיעוד – כתב התווים, מכשירי הקלטה וכו').
12. הקאנון בעיני אנשי המאה ה-19 לא דומה לקאנון במאה ה-21; שינויים בהגדרתו ניתן לגלות אפילו מההשוואה בין המהדורות השונות של אחד הספרים המשפיעים ביותר במערב על הוראת תולדות המוזיקה – *A History of Western Music* – מאז יצא לראשונה בשנות ה-60 של המאה ה-20 ועד ימינו.
13. Tia DeNora, *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, Cambridge University Press, 2003

14. הספר יצא לאור בתרגום לעברית בהוצאת ידיעות אחרונות (2007) והוא מומלץ ביותר, חרף העובדה שהכתב עושה שימוש לא ביקורתי במושג "ביקורת".
15. ג'ורג' שטיינר מגדיר יצירה קלאסית כמדיום אמנותי ש"קורא" את הקהל יותר מאשר הקהל קורא (או רואה, או שומע) אותו: "היצירה הקלאסית מציגה לנו שאלות בכל פעם שאנו עוסקים בה. היא קוראת תיגר על משאבי ההכרה והרוח שלנו, על משאבי הנפש והגוף [...] 'האם הבנתם?' תשאל אותנו היצירה הקלאסית, 'האם הפעלתם את דמיונכם מתוך אחריות? האם נכונים אתם לפעול לפי השאלות האלה, לפי האפשרויות הגלומות בישות השונה, העשירה יותר, שהעמדתיי?' (מתוך: אראטה, מאזן של חיים, תרגום: יוסי מילוא, תל אביב: עם עובד, 2001, עמ' 26).