

מוזיקה

'גלות ברחוב הראשי': רגישויות ותחושות פוסט־מודרניות במוזיקת הפוסט־פאנק של 'הקליק' ונושאי המגבעת' 1991-1980

ארי קטורה

הקדמה

במאמר זה אדון בקשר שבין תרבות, תחושות והיבטים פוסט־מודרניים, ובין מוזיקת הפוסט־פאנק הישראלית של להקות הקליק ונושאי המגבעת שפעלו בין השנים 1980-1991. שתי הלהקות זכו להכרה וליוקרה אמנותית בשדה הרוק הישראלי. הצלחתן המסחרית לא הייתה מרשימה במיוחד, אך יצירותיהן ראויות להתייחסות אקדמית. במאמר אני קושר את הניתוח התרבותי-מוזיקלי לשני כתבים קנוניים בתרבות ובהגות הפוסט־מודרנית. הראשון, המסה של הפילוסוף והתיאורטיקן האמריקני פרדריק ג'יימסון, 'פוסטמודרניזם: או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר', שפורסמה כמאמר ב־1984 בכתב העת *New Left Review* ואחר כך כספר ב־1991.² השני הוא ספרו של חוקר התרבות האמריקני לורנס גרוסברג, *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Post Modern Culture*, הודן בפוליטיקה אמריקנית ובתרבות פופולרית החל בעידן הבתר־מלחמתי ועד תחילת שנות התשעים של המאה ה־20.³ ספרו של גרוסברג מוכר פחות מהמסה הפילוסופית של ג'יימסון, אך הוא משמש אבן דרך בלימודי תרבות ומוזיקה פופולרית. אפשר לקטלג את המוזיקה של הקליק ונושאי המגבעת כמונחים שונים ששימשו בתעשיית המוזיקה בשנות השמונים: 'אינדי רוק', 'מוזיקה אלטרנטיבית', ובמקרה של

* תודה לד"ר נדב אפל על שקרא את טיוטת המאמר והעיר והאיר הערות חשובות.

1 *Exile on Main Street* הוא אלבום כפול של להקת הרוק The Rolling Stones שראה אור ב־1972.

2 Frederic Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Dunham, NC 1991. תורגם לעברית, ראו: פרדריק ג'יימסון, 'פוסטמודרניזם: או ההיגיון התרבותי של קפיטליזם המאוחר' (תרגום עדי גינצבורג-הירש), רסלינג, תל אביב 2008.

3 Lawrence Grossberg, *We Gotta Get Out of this Place: Popular Conservatism and Post Modern Culture*, Routledge, New York 1992.

הקליק גם 'ניו-וייב'. אני מעדיף את המונח פוסט-פאנק, שמאפיין סגנון רחב יריעה שטומן בחובו זרמי משנה מוזיקליים והיה שמה של תנועה מוזיקלית שהשפיעה באופנים שונים על היצירה של שתי הלהקות.

במובנים רבים ביטאה מוזיקת הפאנק והפוסט-פאנק מגמות שאפיינו את המודרניזם. סגנונות אלה של מוזיקה פופולרית המשיכו מסורות ליריות שביטאו ביקורת, התנגדות, שירה ופואטיקה גבוהה, ולעתים מסורות של אקלקטיות מוזיקלית או של מינימליזם מוזיקלי, שהיה פופולרי בקרב מלחינים קלאסיים מודרניים. האלבומים הבולטים והחשובים ביקשו אוטונומיה יצירתית גם בעזרת המוטו 'עשה זאת בעצמך', והציגו אנטי-אליטיסטיות אליטיסטית ולעתים עולם פילוסופי קוהרנטי.⁴

עם זאת, תיאורטיקנים של תרבות ושל מוזיקה פופולרית, ובהם ג'יימסון וגרוסברג, הבחינו בקשר שבין תחושות פוסט-מודרניות למוזיקת פאנק ופוסט-פאנק. ג'יימסון הבדיל בין הפאנק והפוסט-פאנק ובין סגנונות קודמים של מוזיקת רוק. טענתו הייתה כי הפאנק והפוסט-פאנק, 'מתובלים' בהיבטים פוסט-מודרניים, אך הוא לא דן במוזיקה עצמה. גרוסברג ניסה להשלים פער זה ומצא במוזיקת הרוק ובעלייתה של תרבות הנוער בעידן הפוסט-מלחמתי ממדים פוסט-מודרניים כוללניים יותר.

התיאוריה הפוסט-מודרנית עמדה על סופם של המטה-נרטיבים דוגמת האידיאולוגיות הגדולות (כגון הקומוניזם והסוציאליזם), והגדירה את חיי היום-יום הנאו-קפיטליסטיים כחיים המזכירים היפר-מציאות. היא ראתה ב'משבר הנאורות', ב'משבר השפה' וב'משבר ההיררכיה' את מאפייני המציאות בעשורים האחרונים.⁵ הפאנק והפוסט-פאנק עסקו אף הם באנרכיה, בדיסטופיה ובאבדן הדרך בעולם הקפיטליסטי, והציגו את תאוות הבצע כמאפיין בולט של העולם המערבי. המוזיקה של הפאנק והפוסט-פאנק תקפה את ההיררכיה הקנונית המוזיקלית של הרוק והציגה את התפרקות הסובייקט.

במאמר אתרכו שבין תחושות פוסט-מודרניות למוזיקת הפוסט-פאנק הישראלית של הקליק ונושאי המגבעת. בכוונתי להבהיר את הקשר בין אחד ממקורות ההשפעה הפילוסופיים של התקופה, הפוסט-מודרניזם והתיאוריה הפוסט-מודרנית, ליצירה הישראלית של להקות הקליק ונושאי המגבעת. בשני מקרים אלה אפשר להבחין בתפיסות שונות

4 Lester Bangs, 'The Clash', in: Greil Marcus (ed.), *Psychotic Reactions and Carburetor Dung: The Work of a Legendary Critic: Rock 'N' Roll as Literature and Literature as Rock 'N' Roll*, Anchor, New York 1986, pp. 224-259. להבדיל מהניהיליזם של להקת הסקס פיסטולס, חברי להקת הקלאש, למשל, היו הומניסטים וסברו שאפשר להקרין רוח חיובית על חיי היום-יום בעזרת רב-תרבותיות.

5 ז'אן-פרנסואה ליוטר, **המצב הפוסטמודרני** (תרגמו גבריאל אש ואריאלה אזולאי), הקיבוץ המאוחד, תל אביב [1979] 1999; ז'אן בודריאר, **סימולקרות וסימולציה** (תרגמה אריאלה אזולאי), הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2007; דוד גורביץ', **פוסטמודרניזם: תרבות וספרות בסוף המאה ה-20**, זמורה ביתן, תל אביב 1997; Idem, 'Another Boring Day', in Grossberg, *We Gotta Get Out of this Place*; Idem, 'Popular Music, in Paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life', *Popular Music*, 4 (1984), pp. 225-258.

הקשורות לערעור הקונסנזוס הישראלי, בספקנות חדשה באשר לעבר ולעתיד הישראליים, לתפיסת השפה העברית ולזניחת הפנתאיזם, הטבע והנוף הישראלי שהיו משמעותיים בהווייתה של המוזיקה הישראלית.⁶ המוזיקה של הקליק ונושאי המגבעת הייתה קשורה לתחושת חוסר שייכות לישראליות באשר היא, ובטאה בתחושות הלקוחות מעולם המונחים של התיאוריה הפוסט־מודרנית. לעתים באופן בלתי מודע, כבמקרה של הקליק, ולעתים באופן מודע להיבטים בתיאוריה הפוסט־מודרנית, כבמקרה של נושאי המגבעת. אעשה לעתים שימוש בניתוח מוזיקלי משני, קרי אתייחס בעיקר להיבטים טונליים ומודליים בשפת הרוק כדי להראות את ההקשרים שבין הפאנק והפוסט־פאנק הישראלי לרוק ישראלי שקדם להם. עם זאת, הדגש יושם על הניתוח התרבותי ולא על הניתוח המוזיקלי. אולם לפני שאדון ביצירה המוזיקלית, אנסה להבהיר את ההיגיון של הפוסט־מודרניזם.

פוסט־מודרניזם: קווים לדמותו

הפרשנויות למונח 'פוסט־מודרניזם' הן מגוונות ושונות, לעתים עמומות, ויש הסבורים שאין לו הגדרה ממצה. גם השיח בין מי שרואים בו מאפיין של תקופה היסטורית ובין מי שרואים בו תרבות דומיננטית אחת מני רבות ותנועה אמנותית תרבותית, לא זכה להסכמה. הפוסט־מודרניזם נקשר במהלך השנים עם הוגים כגון מישל פוקו, ז'אן בודריאר, ז'אק דרידה ולוס איריגארי, גם אם לא כולם הגדירו את עצמם באופן נהיר ונחרץ כפוסט־מודרניים. הפילוסוף הצרפתי ז'אן־פרנסואה ליוטר הציע את הדיון המקיף הראשוני במונח בספרו **המצב הפוסט־מודרני**, שעסק בקריסת הנרטיבים הגדולים (דוגמת המרקסיזם) ובהמרתם בנרטיבים קטנים יותר. ליוטר המיר בספרו הגדרות של מונחים מודרניים, כגון המונח 'נשגב' של עמנואל קאנט, בהגדרות חדשות בעזרת שיח אסתטי אוונגרדי חדיש. הפוסט־מודרניזם המשיך, לדעתו, ממדים שונים של המודרניזם אך בדרך שונה, בדרך האדרה וקבלה של הקיטוע, פרגמנטציה והיעדר תחושת האחידות.⁷ הפילוסוף האיטלקי ג'יאני וטימו החליף את הביקורת הקאנטיאנית המודרנית בביקורת רלטיביסטית שזונחת את האובייקטיביות, וביסס את הגותו על מרטין היידגר ופרידריך ניטשה, שהגותם היא היסוד לתפיסה הפוסט־מודרנית.⁸

6 על הקשר בין המצאתה של המוזיקה הישראלית ובניית האומה הישראלי, ראו: מוטי רגב ואדווין סרוסי, **מוסיקה פופולרית ותרבות בישראל**, האוניברסיטה הפתוחה, רעננה 2013; מוטי רגב, 'בואו של הרוק: משמעות, התמודדות ומבנה בשדה המוזיקה הפופולארית בישראל', עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב 1990. עוז אלמוג זיהה את הפנתאיזם (הסגידה לטבע או האמונה שהאל והטבע אחד הם) כאחד ממאפייני הסטריאוטיפ של הצבר. שירי ארץ ישראל עסקו בנוף הישראלי, ובמובנים רבים הפכו אותו ל'מקודש'.

7 ליוטר, **המצב הפוסט־מודרני**.

8 Gianni Vattimo, *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture (Parallax: Re-visions of Culture and Society)*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD 1988

החוקר הבריטי אנתוני גידנס קשר את הפוסט־מודרניזם לתנועה אמנותית, וליתר דיוק לסגנונות בתחומי האמנות הפלסטית, הספרות, הציור וכדומה, שמקורם בפרשנויות חדשות להגותם של ניטשה ושל היידגר ולהתרחקות מהקווים הביקורתיים שהנחו את הנאורות. עם זאת, הוא סבר כי אנו חיים עדיין בעולם מודרני (שהוא כינה high modernity), ויש אפשרות שהגלובוס יעוצב לבסוף בתרבות פוסט־מודרנית.⁹

הוגים אחרים, כדיוויד הרווי, פירשו את הפוסט־מודרניזם כתופעה וכהגות של פוליטיקה כלכלית שמשמעותה התפרקות מהליכי הייצור הפורדיסטיים לטובת גמישות בייצור, אקלקטיות וכוחות עבודה זמינים שמעצימים את ההיגיון הקפיטליסטי.¹⁰

היסטורית, ההגות הפוסט־מודרנית הייתה בעיקרה תוצר של הכתיבה הפילוסופית הצרפתית, אך גם בעלת שורשים גרמניים, בהשפעתם של ניטשה, היידגר ואחרים. התיאוריות הצרפתיות הפוסט־מודרניות, הסביר ריצ'רד וולין, היסטוריון האינטליגנציה הצרפתית לאחר מלחמת העולם השנייה, התעצבו לאחר כישלון מהומות מאי 1968 בצרפת והשפיעו על האקדמיה ועל התרבות הפופולרית בעולם המערבי.¹¹ כישלון מהומות 1968, טען ההיסטוריון טוני ג'אדט, עורר ספקנות בקרב אנשי האינטליגנציה הצרפתית ביכולתו של האדם להגיע לכדי הרמוניה חברתית כחלק מאידיאולוגיה הגלומה במטה־נרטיבים. כתבים חשובים של אנשי האינטליגנציה הצרפתית קראו לשחרור הפרט לא מכבלי החברה, אלא מאשליותיו בנוגע לחברה ולעולם. שכן השליטה של הכוחות הדומיננטיים בחברה, לפי תפיסתם, לא עסקה במשאבי טבע ואנוש כי אם בידע: שליטה בידע על תופעות טבע, על המרחב הציבורי, על העצמי, ועל פירוש המושג 'שליטה' כייצור ידע חתרני ודיכוי.¹²

9 Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity*, Stanford University Press, Redwood City, CA 1991

10 David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Wiley-Blackwell, London 1991

11 על רקע כישלון מהומות מאי 1968 נשמעו קולות חשובים באינטליגנציה הצרפתית, שראו במאואיזם כלי להגשמת הפנטזיה האנטי־בורגנית והאנטי־סובייטית, ולביטול רגשות האשם האנטי־קולוניאליסטיות שלה. הם הציגו תפיסת עולם אנטי־מהפכנית, אנטי־הומניסטית ומאוכזבת החל במשיכה לדקונסטרוקציה של אנשי העיתון *Tel Quel*, דרך מושג האידיאולוגיה הדכאנית הנסתרת מן העין נוסח לואי אלותרוסר, וכלה במושגים מהותיים בהגותו של מישל פוקו כ־biopower ו־biopolitics שנבעו מקשר ישיר עם האסירים של הקבוצות המאואיסטיות כדי לארגן 'מידע על בתי הסוהר'. הרעיונות של פיקוח, שליטה וכוח, המשיכו להתעצב באופן קריטי בהגותו בדיוק בתקופה זו בשלל ספרים והרצאות. על אירועי שנות השישים ראו: Richard Wolin, *The Wind from the East: French Intellectuals, the Cultural Revolution, and the Legacy of the 1960s*, Princeton University Press, Princeton, NJ 2012

12 טוני ג'אדט, *אירופה אחרי המלחמה: תולדות אירופה מאז 1945* (תרגם גרשון גירון), מאגנס, ירושלים 2010, עמ' 569-573. ראו גם: לואי אלותרוסר, *על האידאולוגיה* (תרגמה אריאלה אזולאי), רסלינג, תל אביב [1969] 2007; מישל פוקו, *הארכיאולוגיה של הידע* (תרגם אבנר להב), רסלינג, תל אביב [1969] 2008.

מושג הוודאות (או האמת) איבד ממשמעותו כיוון שנתפס כמושג פילוסופי שניחן בתכלית פוליטית. זה היה המקור למשבר האמונה ולפקפוק בכל מטה־נרטיב שנפוץ בעולם המערבי. ההגות והתיאוריה הפוסט־מודרנית עסקה ב'היפר־מציאות' ובסימולקרה נוסח ז'אן בודריאר; בסקפסיות בסוגיית נרטיבי־העל כז'אן־פרנסואה ליוטר ועוד. רבים מהכתבים הפילוסופיים הקונטיננטליים עסקו בתחושה אנטי־הומניסטית שהתעצבה כהבעה תרבותית המגלמת שילוב של כאוס, ציניות, אירוניה ועגמומיות.

פרדריק ג'יימסון מיקד את חיבורו בקץ עידן האידיאולוגיות הגדולות (לדבריו, החל ברעיון קץ המעמדות, דרך משבר הדרך הלניסטית וכלה בבעיות שפקדו את מדינת הרווחה) עם הופעתן של תנועות אמנותיות בסוף שנות השבעים ותחילת שנות השמונים. היה זה רגע שבו העולם חווה 'דחף מודרניסטי' עילי הבא עמם לידי מיצוי כל כוחותיו.¹³ הוא זיהה את החלופה למודרניות בעלייתו של הפופוליזם האסתטי ('הפוסטמודרניזם' נשבה דווקא בקסמו [...]) של הקיטש', ובהופעתו של השלב השלישי של הקפיטליזם המאוחר, של ייצור ממוכן של מנגנונים אלקטרוניים וגרעיניים, כפי שתיאר הכלכלן ארנסט מנדל.¹⁴

ג'יימסון תיאר את הפוסט־מודרניזם לא כסגנון, אלא כ'דומיננטה תרבותית', כמאפיין דומיננטי אחד שמאפיינים רבים כפופים לו. הוא טען כי במובנים רבים היו מאפיינים שונים של הפוסט־מודרניזם טבועים כבר במודרניזם, אך התגובה החברתית לפוסט־מודרניזם הייתה שונה. החברות הוויקטוריאנית והפוסט־ויקטוריאנית ראו במודרניזם איום וכיעור ואילו הפוסט־מודרניזם לא רק שלא זעזע איש, אלא אף התקבל בשוויון נפש (ובמובן זה גם הביקורת האקדמית איבדה את עוקצה). הוא תיאר את הפוסט־מודרניזם גם כמאפיין בתהליך של 'דה־קונסטרוקציה של ההבעה', האמין שהאמנות הפוסט־מודרנית מאופיינת ב'דעיכת האפקט' בהשוואה ליצירות הקנוניות של המודרניזם, ותיאר דגמים מודרניסטיים שדעכו בתחילת שנות השמונים. את מקומם תפסו פעילויות מגוונות, סוגי שיח ומשחק טקסטואליים.¹⁵ הדימויים של נירוטיות, בדידות וניכור, שהיו חלק בלתי נפרד מהמודרניזם, הוחלפו ברעיון חדש: התפוררות הסובייקט, שמשמעו להשתחרר מן החרדה ומן הרגש, 'שהרי אין בנמצא עוד שום עצמי המסוגל להרגיש'.¹⁶ דעיכת האפקט, לפי ג'יימסון, הסבה את שפת התרבות לנשלטת בידי קטגוריות של מרחב ולא של זמן.

13 ג'יימסון, פוסטמודרניזם, עמ' 18.

14 Ernest Mandel, *The Place of Marxism in History* (Revolutionary Studies Series), Humanity Books, New York, 1994.

15 ג'יימסון תיאר את הדגם הדיאלקטי של המהות מול מראית העין (כולל דחיקת המושג 'תודעה כוונת'); את הדגם הפרוידיאני של הסמוי מול הגלוי (והתרחקות ממושג ההדחקה); את הדגם האקזיסטנציאליסטי של אותנטיות מול חוסר אותנטיות ואת פירוק ההגדרה הסמיוטית בין 'מסמן' ל'מסומן', שבמקומם באו סוגי שיח ומשחק טקסטואלי.

16 ג'יימסון, פוסטמודרניזם, עמ' 42.

ג'יימסון תיאר את תוצאת היעלמותו של הסובייקט ואי־זמינותו של הסגנון האישי כ'פסטיש'. הוא מתאר את הפסטיש כחיקוי של סגנון מיוחד, כמסכה לשונית של פרקטיקה ניטרלית נטולת דחף סאטירי. אם העבר חסום והעתיד מעורפל בעבור הפוסט־מודרניסט, נותר לו רק לחקות סגנונות מתים ללא תוכן. תהליך זה מאופיין ב'היסטוריציות', לפי ג'יימסון, 'המוחק את העבר'.¹⁷ תהליך זה מתאפיין ב'קניבליזציה' של סגנונות העבר וב'הצגות ראוות'. זהו המשך רעיוני לניהיליזם מאת תנועת הסיטואציוניזם (בעברית: מַצְבָּנוּת) הבין־לאומית האנרכיסטית הצרפתית.

הפסטיש בא לידי ביטוי כהעתקים ללא מקור, קרי 'סימולקרום'. 'העבר', הסביר ג'יימסון, '[...] מוצא עצמו הולך ומושם בתוך סוגריים ואחר כך נמחק לגמרי מבלי להותיר לנו אלא טקסטים בלבד'.¹⁸ טשטוש העבר מביא לשימוש חדש ב'נוסטלגיה פוסטמודרנית' שבאה לידי ביטוי ב'אינטר־טקסטואליות' כגורם שמכונן את העבר. העבר מתגלה כמעין עומק פסבדו־היסטורי שדוחק את ההיסטוריה הממשית. הסובייקט נידון ללמוד על ההיסטוריה באמצעות דימויי פופ והסימולקרה שלנו על אותה היסטוריה איננה מושגת.

ג'יימסון נעזר חלקית (ולא קלינית) במושגיו של לאקאן והשתמש במושג 'סקיזופרניה' כדי לתאר את מה שהוא מכנה 'התפרקות שרשרת המסמנים'. החוויה התרבותית היא בעיניו ניתוק שרשרת משמעות לכדי סקיזופרניה תרבותית בדמות מסמנים נבדלים שאין ביניהם קשר. למשל, אחד ממאפייניה של תופעה זו היה משחקי לשון של אי־רציפות. לבסוף הוא הכריז על 'הנשגב ההיסטורי', שבא לידי ביטוי במציאות המזכירה 'מטריקס', תפיסה של רשת של כוח ושלטה שמוחנו מתקשה לתפסה.

לורנס גרוסברג דן בתרבות פוסט־מודרנית ובמוזיקה פופולרית. בדומה לג'יימסון גם הוא זיהה את הפוסט־מודרניזם בתרבות הפופולרית של שנות השמונים, בד בבד עם מגמות נוספות שפעלו בתרבות בו־בזמן, וכדי להמחיש זאת עסק ברגישויות או בתחושות פוסט־מודרניות (postmodern sensibilities) שהשפיעו על התרבות הפופולרית. לדבריו, המגמות התרבותיות הפוסט־מודרניות, ניכרות בהיתוך חדש של ציניות ואירוניה שקראו תיגר על מושג האותנטיות המודרנית. הטלת הספק בערכי המודרניזם ובהילת הקדמה יצרה תחושה של הווה פוסט־מודרני שנטען בתחושת 'קץ ההיסטוריה', קרי תפיסות על עבר שאינו משמש עוד מקור לערכים (גם מפני שההיסטוריוגרפיה מהולה בפוליטיזציה), ואי־לכך העתיד מעורפל.¹⁹ התרבות הפוסט־מודרנית, הסביר גרוסברג, בדומה לג'יימסון, כמו העמידה בספק את היכולת של הסובייקט 'להרגיש' משהו באופן אותנטי.

גרוסברג האמין כי התחושות הפוסט־מודרניות העצימו את חוסר הביטחון של העולם המערבי, אף שהן ביטאו רק מגמה אחת ממגמות רבות אחרות בשנות השמונים. הוא הציג את התרבות הפוסט־מודרנית ככזו שהופכת את החיים לסוריאליסטיים ואת

17 שם, עמ' 47.

18 שם, עמ' 48.

19 Grossberg, *We Gotta Get Out of this Place*; Idem, 'Another Boring Day in Paradise' ראו גם ג'יימסון, פוסטמודרניזם.

הסוריאליזם ככזה שהמיר את עצמו מהאמנות לחיים עצמם. כל זאת בזמן שהאבסורד, האימה וההתפצלות, שהיו חלק מהתחושה הפוסט־מודרנית, השפיעו על חיי היום־יום. גרוסברג טען שבזמנם של רייגן ותאצ'ר, כלומר בשנות השמונים של המאה ה־20, הראו הסקרים שאנשים חיו בחשש שהעתיד מדכא, שאין דרך מוסרית נהירה, ושכל דבר, אפילו מין (בהשפעת האיידס), הוא מסוכן.²⁰ הוא עסק ברגישות פוסט־מודרנית חדשה בשנות השמונים: 'אי־אותנטיות אותנטית'.²¹ הניהיליזם האירוני, שהיה לדעתו תוצר של התרבות הפוסט־מודרנית, יצר הקשר תרבותי חדש שהיה לאו דווקא אותנטי ואמין, אלא הציג את חוסר היכולת של העולם ותרבותו לתקשר באופן אותנטי. אם הסובייקט הפוסט־מודרני התקשה 'להרגיש', הסביר גרוסברג, הוא לא יכול היה גם לשפוט ולהגדיר את מציאות עולמנו באורח רציונלי, שהרי היא אינה הגיונית וכנראה מוזרה מכל פנטזיה.

גרוסברג הציג ארבע וריאציות של 'אי־אותנטיות אותנטית': האירונית, הסנטימנטלית, ההיפר־מציאותית והגרוטסקית.

1. האי־אותנטיות האירונית חגגה את היעדר המרכז התרבותי והרגשי, ולמעשה הציגה את הביזור כמרכז החדש. לא תוכן הדימוי היה חשוב, אלא היכולת לנוע בין דימויים שהם עצמם חסרי משמעות (כפי שנהגה לעשות מדונה, למשל).
2. האי־אותנטיות הסנטימנטלית הציגה את הצורך לחוש ולהרגיש 'משהו' כאקט חשוב יותר מתוכן הרגשות עצמם (כגון מופע של ברוס ספרינגסטין או הדמות הפיקטיבית של רמבו).
3. האי־אותנטיות ההיפר־מציאותית שילבה דימויים של דיסטופיה נצחית, אפוקליפסה ועגמומיות ללא דרכי בריחה ממציאות זו.
4. האי־אותנטיות הגרוטסקית נקשרה לדרך שבה ללא הסבר חוסר משמעות קיומי חובר לאימה שאנו חשים במקומות הכי טבעיים לנו, כמו הבית, והציגה את הניהיליזם כתרופה היחידה.

הקולות המתנגדים לדיון הפוסט־מודרני נשמעו מאז צמיחתה של תיאוריה זו וההכרה של האקדמיה בתרבות הפוסט־מודרנית. כאן סוגיה זו חשובה פחות. בין שהתיאוריה הפוסט־מודרנית הייתה מהותית ורצינית או חמקנית ושרלטנית כפי שטענו מבקריה, השיח על אודותיה השפיע על התרבות.²² במבט ציני אפשר להתייחס לתיאוריה הפוסט־מודרנית כאפנה זמנית ופופולרית בשיח התקשורתי ובאקדמיה, שפרחה מסוף שנות השבעים ועד תחילת שנות האלפיים (ובמידה מסוימת גם בימינו), והשפיעה על הפרשנות של תרבות המונים בכלל ושל מוזיקה בפרט.

20 Grossberg, *We Gotta Get Out of this Place*, pp. 224-239.

21 שם, עמ' 231.

22 לביקורת של נועם חומסקי על התיאוריה הפוסט־מודרנית, ראו: <http://bactra.org/chomsky-on-postmodernism.html> (אוחזר ב־20.3.2018). כמו כן ראו: Alan Sokal and Jean Bricmont, *Fashionable Nonsense: Postmodern Intellectuals' Abuse of Science*, Picador, New York 2014.

פאנק, פוסט־פאנק ומוזיקה ישראלית

הפאנק הוא זרם מוזיקלי־תרבותי שפרץ באמריקה ובבריטניה במחצית השנייה של שנות השבעים של המאה ה־20.²³ הוא הופיע בסוף עידן הקונסנוזס הליברלי של אחרי מלחמת העולם השנייה, בתקופה של משבר אנרגיה ונפט, של תהליך פוסט־תיעוש כואב, של סטגפלציה²⁴ ואבטלה גוברת,²⁵ ושל משבר אמון בתרבות השלטת.²⁶ אף על פי שהפאנק היה מגוון ובבריטניה ניכר כזרם המאופיין בתרבות משנה בולטת, היה לו מאפיין משותף בכל המקומות: רצון להשיל ממוזיקת הרוק של תקופתו את התחכום והאליטיזם שייחוסו לה. הפאנק שאף להשיב את המוזיקה לפשטות, לתחושת ה'רחוב', לאותנטיות, להתנגדות לרוק התאגידי בנוסח 'עשה זאת בעצמך' (מוזיקלית ושיווקית) שאפיין את שנות השבעים. למעשה, הפאנק רצה 'להציל' את הרוק מלהפוך לבידור בורגני קליל.

אולם הפאנק תקף לא רק את הממסד, אלא גם את הקנון ואת ההיררכיה של הרוק. הפאנקיסטים האשימו אמני רוק שקוטלגו כחשובים ומצליחים בהתמסחרות, בהסתאבות, בהתברגנות וביומרנות. מתקפת הפאנק על הרוק יצרה תהליך של דה־מיסטיפיקציה של סגנון הרוק, ואפשר לראות בפאנק נקודת שבר בין התקופה הקלאסית של הרוק (1955-1980) לתקופה הפוסט־מודרנית ולהתפתחויות שאפיינו את המוזיקה הפופולרית משנות השמונים ואילך.²⁷

23 באמריקה השתמשו עיתונאים במונח 'פאנק' כבר בתחילת שנות השבעים. בבריטניה תנועת הפאנק הייתה בשיאה בין השנים 1976-1978. הפוסט־פאנק קוטלג כסוג חדשה לאחר פרסום אלבום הבכורה של הסקס פיסטולס בשלהי 1977: *Never Mind the Bollocks Here's the Sex Pistols*.
24 סטגפלציה, משילוב המילים סטגנציה ואינפלציה, הוא מצב בו שיעור האינפלציה גבוה בזמן שהצמיחה הכלכלית מאטה ושיעור האבטלה נותר גבוה.

25 הקונסנוזס הליברלי בארצות הברית ובבריטניה אחרי מלחמת העולם השנייה התאפיין בשפע כלכלי וברגע מכונן של פוליטיקה סוציאל־דמוקרטית, אפילו בקדנציות של מפלגות ימין. השפע והקונסנוזס הבטיחו שהמדינה תשרת את אזרחיה (או לפחות הבטיחה לשרתם) טוב יותר משהם שירתו אותה. המדינה ניווטה את גלגלי המסחר, את הפוליטיקה ואת החברה, והמחלוקות בין ימין לשמאל נדחקו לטובת הסכמה על עקרונות כלכליים וחברתיים שהרחיקו את הסכנה הקומוניסטית. ראו: ג'אדט, *אירופה אחרי המלחמה*, עמ' 569.

26 ההיסטוריון ברוס שולמן עמד על משבר האמון הפנימי בארצות הברית שלאחר פרשת ווטרגייט ועל סלידת צעירים מהממסד. ההיסטוריון אנדרו מאר טען כי משבר האמון השתקף בבריטניה בסדרה של משברים פוליטיים בממשלות שמרניות (בראשותו של אדוארד הית') ובהמשך בממשלות לייבור (בראשותם של הרולד וילסון וג'יימס קלהן), ששיאם היה 'חורף אי־ההסכמה' רווי השביתות של שנת 1978-1979. ראו: Bruce J. Schulman, *The Seventies: The Great Shift in American Culture, Society and Politics*, Da Capo Press, New York 2001; Andrew Marr, *A History of Modern Britain*, Pan, London 2007, p. 330.

27 בשנת 1955 'התגלה' הרוק בסרט *Blackboard Jungle* (תורגם לעברית כזרע הפורענות). בשנות החמישים המוזיקה נקראה 'רוקנרול' ורק כעשור לאחר מכן היא נקראה 'רוק'. גרייל מרקוס וסיימון ריינוולדס עמדו על השבר שהביא עמו הפאנק. מרקוס עמד על הדה־מיסטיפיקציה שעשה הפאנק לרוק כתרבות המונים, ואילו ריינוולדס הדגיש את עליית האג'נדה האנטי־רוקית בקרב אמני הפוסט־פאנק וסגנונות מוזיקה שבאו בעקבותיו, שחולל תהליך של דה־מיסטיפיקציה ברוק עצמו. ראו:

הפוסט־פאנק (Post Punk) היה זרם מוזיקלי שצמח מתוך הפאנק כבר ב־1978, אך בידל עצמו מתנועת האב בשאיפות מוזיקליות וליריות מורכבות יותר מקו הבס־תופים־גיטרות חשמליות המסורתי שאפיין להקות כגון הסקס פיסטולס והקלאש. הפוסט־פאנק שאף לאמץ את הילת ה'עשה זאת בעצמך' (D.I.Y) הפאנקיסטית, ותחושות אוונגרדיות, ולזנוח את מה שהגדיר כ'קלישאות' הרוק. כל זאת לטובת השפעות אלקטרוניות מזרם הקראוטרוק (Krautrock) הגרמני ומקצבים אפרו־אמריקנים ממוזיקת Funk ודיסקו, והשפעות ג'מייקניות כדאב ורגאיי, לצד דרכי הפקה מוזיקלית חדשנית ותיאוריה ביקורתית אינטלקטואלית.²⁸ הפוסט־פאנק פתח את הדלת המוזיקלית לקולות חדשים (חלקם מגדריים) שהעמיסו על עצמם סוגיות חתרניות ומחאתיות חדשות.

בישראל הייתה השפעת הפאנק על המוזיקה המקומית צנועה יותר מאשר בעולם האנגלו־אמריקני. הנתונים על מכירות תקליטים ועל מספר אמני הפאנק בחברות תקליטים גדולות מלמדים שהפאנק לא נקלט בקרב הקהל הישראלי, ותעשיית המוזיקה הישראלית לא פנתה לכיוון זה, למעט ניסיונות ספורים.²⁹ סביר להניח ששורשיה הלאומיים של המוזיקה הישראלית, על הגנים הרוסיים, הסלאביים והיידיים שלה, לא היו קרקע נוחה לפאנק.

עם זאת, רשימת האמנים הישראלים שהושפעו מפאנק, מפוסט־פאנק ומניו־ווייב אינה מבוטלת. חלקם נותרו אנקדוטות בסצנה התל־אביבית, כגון הלהקות כרומוזום, ז'אן קונפליקט, סיאם, להקה רטורית ועוד. אחרות הצליחו בפעילותן מחוץ לישראל ובשפה האנגלית, כגון להקת מינימל קומפקט. והיו שעשו זאת דרך היתוך לישראליות נגישה יותר, כגון אלבום הבכורה של להקת משינה (1985), עם השילוב של סגנון הסקא הג'מייקני ורוק (שילוב שהיה תוצר של עידן הפאנק והפוסט־פאנק). דוגמה אחרת היא אלבום הבכורה של

Simon Reynolds, *Rip it Up and Start Again: Postpunk, 1978-1984*, Penguin Books, New York 2006; Greil Marcus, 'Anarchy in the U.K.', in: Anthony De Curtis and James Henke (eds.), *The Rolling Stone's Illustrated History of Rock and Roll*, Random House, New York, 1992, pp. 606-612.

Reynolds, *ibid.*; Idem, *Totally Wired: Postpunk Interviews and Overviews*, Soft Skull Press, New York 2010, Kindle Edition. דאב (Dubb) הוא ז'אנר משנה שהתפתח מרגאיי ומאופייין ברמיקסים ובגרסאות מוארכות לשירים קיימים, ללא השירה המרכזית, תוך שימוש במכשירי הדהוד (דילי וריברב) אופייניים והדגשה של חטיבת הקצב והבס בפרט.

לפי נתוני חברת אן־אם־סי יונייטד שנמסרו לי לצורך כתיבת מאמר זה, הנתונים על היצירות והאלבומים הנידונים כאן הם כדלקמן: פלונטר (1979) של רמי פורטיס נמכר עד היום בכ־13,000 עותקים, אולם רוב המכירות הן משנים מאוחרות יותר (לאחר הצלחתו המסחרית של פורטיס בסוף שנות השמונים) בפורמט של תקליטור וקלטות. האלבום **אמא אני לא רוצה להיגמל** של הקליק (1981) נמכר עד היום בכ־4,000 עותקים, ועולם צפוף (1983) של הקליק נמכר בכ־5,000 עותקים (כמות נכבדה מהמכירות היא בפורמט של תקליטורים, כלומר משנים מאוחרות יותר). האלבום **מי רצח את אנג'לה פאלסקו** (1991) של נושאי המגבעת נמכר ביותר מ־10,000 עותקים. רוב האמנים מסצנת 'דאון תל אביב', היא סצנת המוזיקה האלטרנטיבית (פאנק, פוסט־פאנק וניו־ווייב של סוף שנות השבעים ותחילת שנות השמונים, לא הוחתמו בחברת תקליטים ישראלית ממוסדת ולא הוציאו לאור תקליטים בתקופה ההיא.

אהוד בנאי ולהקתו הפליטים (1987), שהורכבה מ'פליטי' להקות פוסט־פאנק ישראליות.³⁰ גם את אלבום הבכורה של קורין אלאל, הנושא את שמה (1984), אפשר לסווג כאלבום בעל השפעות פוסט־פאנק (פמיניסטי) ישראלי.

כפי שטענתי בפתיחה, הדימויים בשיריהן של שתי הלהקות שבהן אני מתמקד, הקליק ונושאי המגבעת, הם מגוונים והדרגתיים וקשורים לערעור הקונסנוס הישראלי.³¹ המוזיקה שלהם הביעה באופנים מגוונים חוסר שייכות ממשי לישראליות באשר היא.

הדיון האקדמי הראשון בפאנק היה במסגרת לימודי התרבות הבריטיים. דיק הבידג', חוקר במרכז ללימודי תרבות בברמינגהם, כלל את הפאנק בדיון על מסורות בתרבויות משנה בריטיות של מעמד הפועלים. הבידג', במסורת הביקורת האנאו־מרקסיסטית של המרכז, שילב בעיקר גישה קולטורליסטית עם תיאוריות סטרוקטורליסטיות ופוסט־סטרוקטורליסטיות כדי להסביר את הפאנק כתרבות משנה המאפשרת לחבריה התנגדות לתרבות ההגמונית בריטואלים ובסגנון מעולם נעורים אלטרנטיבי (המתקיים בעולם ההגמוני) כמקור לאישוש זהות אלטרנטיבית של צעירים בני מעמד הפועלים, שלבסוף מוטמעת בורם המרכזי באמצעות התרבות השלטת.³²

מנגד ביקש חוקר המוזיקה סיימון פריט, בדרכו הסוציולוגית הייחודית החפה מהשפעות אקדמיות נוסח הפוסט־סטרוקטורליזם, לראות בפאנק תוצר בזהמיני של בני המעמד הבינוני ושל סטודנטים לאמנות במחצית השנייה של שנות השבעים.³³ בשנות השמונים ביקשו הפרסומים האקדמיים שעסקו בפאנק כרגע היסטורי בתרבות הפופ, להחליף את הדיון האקדמי בפאנק כתרבות משנה.³⁴

בהשוואה לעיסוק האקדמי המקיף בפאנק בעולם האנגלו־אמריקני, בארץ לא הרבתה האקדמיה לעסוק בפאנק ובפוסט־פאנק הישראלי. מוטי רגב עסק בסוציולוגיה של הקנוניזציה של הרוק הישראלי ובשדה המוזיקה הפופולרית כשדה של מאבק על הגדרת

30 בלהקת הפליטים פעלו הגיטריסט והמפיק יוסי אלפנט מלהקת רטורית, והמתופף ז'אן־ז'אק גולדברג מלהקת הקליק.

31 רגב וסרוסי, מוזיקה פופולרית ותרבות בישראל; רגב, 'כואו של הרוק'.

32 דיק הבידג', תת תרבות: פאנק, משמעותו של סגנון (תרגמה רונה כהן), רסלינג, תל אביב 2008. הספר תורגם מן המקור: Dick Hebdige, *Subculture and the Meaning of Style*, Routledge, London and New York 1979. אני מעדיף את המושג 'תרבות משנה' על פני התרגום 'תת־תרבות', עקב קונוטציות שליליות במושג 'תת־תרבות'.

33 Simon Frith and Howard Horne, *Art into Pop*, Methuen, London 1987

34 Marcus, 'Anarchy in the U.K.'; Ibid., *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1989; Stuart Home, *Cranked Up Really High: Genre Theory and Punk Rock*, Codex Books, London 1999; David Huxley, 'Ever Get the Feeling You've Been Cheated?: Anarchy and Control in the Great Rock and Roll Swindle', in: Roger Sabin (ed.), *Punk Rock: So What*, Routledge, London 2002, pp. 81-99; Jude Davies, 'The Future of "No Future": Punk Rock and Postmodern Theory', *The Journal of Popular Culture*, 29, 4 (1996), pp. 3-12

הישראליות. בכל הקשור לפאנק ולפוסט־פאנק הוא נגע, בין היתר, באותנטיות חסרת הפשרה של 'פורטיסחרוף' ובאי־אותנטיות הישראלית של כמה מלהקות הפוסט־פאנק הישראליות. בשיתוף הפעולה שלו עם אדווין סרוסי הם המשיכו במגמה זו וציינו לשבח את פעילותם של פורטיס וסחרוף.³⁵ עודד היילברונר מיקם את הדיון בפאנק בשדה רחב יותר של תרבויות משנה ישראליות ומחאת צעירים.³⁶ גדי טאוב הזכיר מעט את נושאי המגבעת ואת פורטיס בספרו על תרבות ישראלית צעירה ופוסט־מודרניזם.³⁷ נסים קלדרון מיקם את הפואטיקה של 'פורטיסחרוף' בדיון על מוזיקה ישראלית וליריקה.³⁸ בספר חדש על פאנק ופוסט־פאנק בעולם ובישראל יש כמה מאמרים על יצירה ישראלית, ובכללם מאמריהם של אדם יודפת ודייוויד גרייבס על 'פורטיסחרוף' ופורטיס בהתאמה.³⁹

בישראל לא חדרו הפאנק והפוסט־פאנק לזרם המרכזי. הפאנק היה שולי יחסית ושימש כצורת בילוי ופנאי למיעוט זעיר, בעיקר בגוש דן (וספיחים זעירים אף יותר בירושלים וחيفا).⁴⁰ עודד היילברונר ניסה לאפיין את הפאנק הישראלי כתרבות משנה בהשפעת התיאוריה של חוקרי ברמינגהם, אך גם הנחה זו על הפאנק והפוסט־פאנק (הוא מכנה זאת 'גותיקה') כתרבות משנה ישראלית היא גבולית, וודאי אינה מזכירה את היקפה ואת עצמתה של התופעה בעולם האנגלו־אמריקני. למרות זאת היילברונר מזכיר כי הופעת תרבות המשנה של הפאנק הייתה קשורה לתהליכי ליברליזציה בחברה הישראלית, לגידול במספרן של התארגנויות חלופיות לתרבות הממסדית, להשפעת תרבות הצריכה המערבית, לתהליכי הגלובליזציה הבולטים ולמגמת הקיטוב החברתי. 'תרבות הפאנק [...] של צעירים באזור גוש דן שהתרכזה סביב מועדונים כפינגווין, ליקוויד וקולנוע דן בתל אביב', הוא כתב, 'היא דוגמה בולטת להתארגנות ססגונית ויוצאת דופן של צעירים א־פוליטיים המביעים מחאתם נגד תרבות ההורים באמצעות אפנה ודפוסית התנהגות מערביים'.⁴¹

המחקר הישראלי עסק בהרחבה בדרכים שבהן הדירו תנועות הגמוניות של צעירים ישראלים תנועות לא הגמוניות וביחסן השלילי של הראשונות לאורבניות.⁴² נמצא כי לצד

- 35 רגב, 'בואו של הרוק'; רגב וסרוסי, מוזיקה פופולרית ותרבות בישראל, עמ' 226-232.
- 36 עודד היילברונר, 'צרימה: תרבויות משנה, מוזיקה ומחאת צעירים ישראלים: מתרבות החברה הסלונית של שנות החמישים ועד תרבות הפנונים של שנות תשעים', בתוך: מיכאל וולפה, גדעון כ"ץ וטוביה פרילינג (עורכים), מוזיקה בישראל (עיונים בתקומת ישראל, סדרת נושא, 2014), עמ' 81-50.
- 37 גדי טאוב, המרד השפוף: על תרבות צעירה בישראל, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1997.
- 38 נסים קלדרון, יום שני: על שירה ורוק בישראל אחרי יונה וולך, דביר, אור יהודה 2009.
- 39 אדם יודפת, 'מי מסתתר מאחורי המסכה', בתוך: ארי קטורזה (עורך), דוהה והופך לאפור, רסלינג (בהכנה); דייוויד גרייבס, 'יאללה כסאח', שם.
- 40 הייתה פעילות של להקות פאנק משנות השבעים ועד ימינו, אלא שהן התקשו לזכות בהצלחה מסחרית, בהכרה תקשורתית ואפילו בהכרה ביקורתית משמעותית.
- 41 היילברונר, 'צרימה: תרבויות משנה, מוזיקה ומחאת צעירים ישראלים', עמ' 52-53.
- 42 שם. ראו גם: רינה פלד, 'האדם החדש' של המהפכה הציונית: השומר הצעיר ושורשי האירופאיים, עם עובד, תל אביב 2002, עמ' 115-116; אמיר בן פורת, היכן הם הבורגנים ההם? תולדות הבורגנות הישראלית, מאגנס, ירושלים 1999, עמ' 95; עוז אלמוג, הצבר: דיוקן, עם עובד, תל אביב 1997.

הרטוריקה הלאומית והשאיפה לריכוזיות כלכלית ואידיאליזם חברתי פעיל, התפתחה משנות החמישים מגמה קפיטליסטית, והיא התעצמה לאחר מלחמת ששת הימים. מאז קום המדינה פעלו בשולי התרבות תרבויות משנה לא־הגמוניות, כגון תרבות הסלונים בשנות החמישים, להקות הקצב בשנות השישים ועוד.⁴³ היילברנר טען כי לאחר מהפך 1977, על רקע היחלשות התרבות ההגמונית של מפלגת העבודה, עליית הרב־תרבותיות והפלורליזם הישראלי וניגוח הקונסנזוס הישראלי, היו הפאנק, הפוסט־פאנק והניו־וייב רק תרבות אחת משלל תרבויות של צעירים שהתפתחו עם היחלשות ההגמוניה: תרבות דתית־לאומית בהתנחלויות, תרבות מזרחית בעירות הפיתוח ובשכונות מצוקה, תרבות של צעירים ערבים־ישראלים ועוד.

אבי פיטשון, אוצר אמנות ומבקר מוזיקה, פרסם את התיעוד האוטוביוגרפי האישי המקיף ביותר עד כה על הווי החיים בתרבות המשנה של הפאנק והפוסט־פאנק בישראל.⁴⁴ פיטשון, שהתיימר כי האוטוביוגרפיה שלו היא 'תרבות נגד בריחה מהישראליות', קשר את הרוחות הפוליטיות שאפיינו את התקופה (מגמות פוסט־ציוניות, מלחמת לבנון ואירועים פוליטיים נוספים) עם השפעות מגוונות של תרבות פופולרית של התקופה (החל בסרטי לימוד אנגלית של הטלוויזיה הלימודית ועד מדע בדיוני) בעולם ההתנגדות הפוליטי שלו. הוא כתב:

הפאנק התיאטרלי, האבסורדי, הרועש־בוהה־מפגר־מעוות, שלאורו הססגוני התבדלתי מהסביבה כשנכנס צה"ל ללבנון, התגבש מקץ שלוש שנים, עם הנסיגה, לפאנק בשחור־לבן קודר וזועם, שמחזיק באידיאולוגיה פנאטית, טוטאלית, מיליטנטית, קשוחה והרמטית שלרגלי דגלה השחור והמתנופף הצבתי את עצמי באופן מוחלט וחד משמעי נגד ישראל והישראליות על כל פניה (להוציא השפה והנוף); כמדינה, כחברה, כתרבות, כהווי, כצורה [...] הייתי נחוש להביא את ההר אל מוחמד ולממש את האוטופיה של הפאנק במקום בו אני תקוע.⁴⁵

אלא שדומה כי רוב אוהדי הפאנק הישראלים לא חשו כך. האוטוביוגרפיה של פיטשון מציגה גרסה רדיקלית של התנגדות, ומשיכה לאידאולוגיות של תנועות שמאל מרקסיסטיות ישראליות, ויתור על השירות הצבאי ועוד. אני טוען, בהסתמך על הגותו של לורנס גרוסברג על הפוליטיקה של הרוק, שהרוב המכריע של אוהדי הפאנק הישראלים חוו אותו באופן רגשי ולא כאג'נדה פוליטית. חובבי הפאנק הישראלים חגגו את שעות הפנאי שלהם כבריחה רגעית ורגשית מה'כלא' של חיי היום־יום הישראליים, כדרך להבדלה, להגדרה

43 אמיר בן פורת, כיצד נעשתה ישראל קפיטליסטית, פרדס, חיפה תשע"א, עמ' 64; תום שגב, 1967: והארץ שינתה את פניה, כתר, ירושלים 2005, עמ' 33-50; משה זנבר, 'כלכלת ישראל בעשור השלישי', בתוך: צבי צמרת וחנה יבלונקה (עורכים), העשור השלישי: תשכ"ח-תשל"ח, יד יצחק בן־צבי, ירושלים 2008, עמ' 55-68.

44 אבי פיטשון, ג'וני הרקוב ומלכת הצמרמורת: תרבות נגד בריחה מהישראליות, רסלינג, תל אביב 2014.

45 שם, עמ' 13-15.

עצמית ולהפגנת ייחוד בחיפוש אחר גילויי אותנטיות בגיל ההתבגרות. זו הייתה מהות ה'פוליטיקה' שלהם. רובם היו מתבגרים שנטשו את תרבות הפאנק בבגרותם וסביר להניח שחווית הפאנק והתבגרותם לא התגלמה בזהות פוליטית איתנה (שמאלנית או אחרת). אוהדי הפאנק המתבגרים תפסו את הישראליות כבדלנית וכפרובינציאלית ואילו רצונם היה 'להתחבר לעולם'. חווית ההתבגרות שלהם הייתה מעין 'ברית רגשית' תרבותית שתוכה באמצעות מוזיקת פאנק ופוסט־פאנק מחו"ל, וקומץ אלבומים ישראליים שקראו תיגר על המוזיקה הישראלית ולעיתים על הישראליות. אחד מהאלבומים האלה היה **פלונטר** של רמי פורטיס.⁴⁶

פלונטר (1979) הוקלט כאלבום רוק ישראלי ושווק כתקליט פאנק. כמו אמני רוק ישראליים שקדמו לו, פורטיס לא עסק בנושאים חברתיים ופוליטיים שהטרידו את השיח הישראלי במחצית השנייה של שנות השבעים, כגון אפליה עדתית, מהפך 1977 ואפילו לא מלחמת יום הכיפורים, שפורטיס טען כי השפיעה עליו.⁴⁷ עם זאת היה באלבום הבכורה שלו טון אסקפיסטי, אירוני, קודר ומופרע כאחד, שחש מוגבל בישראליות. התרבות הישראלית לא הייתה נוחה לאנרכיזם נוסח הפאנק גם לאחר הופעתה של מגמה ביקורתית יותר בשנות השישים והשבעים. השירה (דוד אבידן, דליה רביקוביץ', נתן זך, יונה וולך), הספרות (א"ב יהושע, עמוס עוז ואחרים), המחזות והסאטירות (יהושע סובול וחנוך לוינ), הקולנוע והאמנות הפלסטית מתחו ביקורת על הקיבעון של הממסד, על האתוס הצבאי ועל המחשבה ההגמונית כ'מחאה משפחתית' של בני הארץ נגד מה שלא קשור לתרבותם.⁴⁸ גם המרקם והאופי של המוזיקה הישראלית לא היו ידידותיים לאנרכיזם האסתטי של הפאנק. המוזיקה הישראלית על שורשיה הלאומיים, הגנים הרוסיים-סלאביים-ידיים, והמוטיבים הפסבדו־מזרחיים שיצקו בה מלחיני שנות העשרים נחום נרדי וידידיה אדמון,

46 Grossberg, *We Gotta Get Out of this Place*; Idem, 'Another Boring Day in Paradise' גרוסברג הציג את המושג 'ברית רגשית' (Affective Alliance). בהגותו הוא תיאר את התרבות הפופולרית כבנויה על מערכות של הבניית זהות והעצמה שבאמצעותן הצעירים מאששים את זהותם. הוא הצניע את תפיסותיו החשובות של פייר בורדייה על הקשר שבין זהות חברתית לתרבות פופולרית. לטענתו הגותו של בורדייה רלוונטית להגדרת זהות באמצעות אסתטיקה, ואילו התחושות ותחושות הזהות הנטענות דרך התרבות הפופולרית פועלות באופן מגוון ורחב יותר. אי־לכך התפיסה שאני מציג שונה מזו של רגב וסרוסי (הנשענים על בורדייה). לפי תפיסתם שלושה סגנונות עיקריים – שירי ארץ ישראל העממיים, הרוק הישראלי והמוזיקה הים־תיכונית – מתחרים ביניהם על הגדרת הישראליות. אני טוען שהזהויות של הסובייקטים משתנות עם השנים, עם הגיל, עם המעמד ותחת השפעות פוליטיות ואחרות, ולכן הם מגיבים לתרבות ולמוזיקה באופן משתנה ולא יציב. ראו: רגב וסרוסי, **מוסיקה פופולרית ותרבות בישראל**, עמ' 26. לביקורתו של גרוסברג על בורדייה, ראו: Grossberg, *ibid.*, pp. 73-74. על הביקורת של חוקרי מוזיקה פופולרית כסימון פריט וגרוסברג על בורדייה, ראו: ארי קטורזה, 'רוק וזהות מסביב לשעון', **פנים**, 40 (2007), עמ' 29-37.

47 תכנית הטלוויזיה של יואב קוטנר, **פלונטר: האלבומים**, ערוץ 8, שודרה לראשונה ב־11.2.2012.

48 ניצה בן דב, 'ספרות ישראלית', בתוך: צמרת ויבלונקה (עורכים), **העשור השלישי**, עמ' 171-203; נסים גל, 'אמנות ישראלית: איפה כאן האמנות ואיפה הצייר המאסטר', שם, עמ' 231-270.

לא היו קרקע נוחה לקבלתה של מוזיקת הרוק המינית והחתרנית ובעלת המאפיינים המוזיקליים האפרו-אמריקנים, קל וחומר לא לזו של הפאנק.⁴⁹ השינוי המוזיקלי המהותי התרחש במוזיקה הישראלית הפופולרית בסוף שנות השישים, כשיצאו לאור אלבומים של להקת החלונות הגבוהים (1967), והאלבומים פוֹזי של אריק איינשטיין (1969) ושבִּלּוּל של איינשטיין ושלום חנוך (1970). באלבומים אלה, בעיקר בשני האחרונים, ניכרות השפעות רוק ברורות: חטיבת קצב, גיטרות חשמליות ואורגני המונד. מבחינה הרמונית הם השתמשו גם בסולמות פנטטוניים ובלוזיים, בתווי 'בלו נוט' ובמרקמים הרמוניים שהושאלו מן הרוק, בהשאלות בין-סולמיות ובזליגות מודליות, כמו גם בתמלילים המושפעים מתחום הרוק ומסוריאליזם אבסטרקטי בחלק מהשירים.⁵⁰ כאשר רמי פורטיס החל לפעול במחצית השנייה של שנות השבעים, יצאו כבר לאור כמה תקליטי רוק ישראלי משפיעים, ובהם סיפורי פוֹזי של כוורת (1973) וסוף עונת התפוזים של להקת תמוז (1976). פורטיס, שהחל את דרכו כחשמלאי ועובד במה של להקת תמוז, המשיך מגמות של האלבום שִבִּלּוּל של איינשטיין וחנוך, וכמובן של להקת תמוז, והוסיף ממד עשיר של אירוניה, לעתים עד כדי פרודיה. למעשה הפאנק הישראלי המשיך מאפיינים שניכרו ברוק הישראלי של סוף שנות השישים, לא נסוג מהם. פלונטר חף מהשפעות סגנון הרוק המתקדם שאפיינו רצועות אחדות באלבום של להקת תמוז (למשל, 'מה שיותר עמוק יותר כחול') או פיוֹז'ן של רוק-ג'אז ('ככה את רצית אותי'), אולם מבחינה הרמונית שפתו זהה לזו של אלבום הבכורה של תמוז. להבדיל מהמרקם ההרמוני המאפיין מוזיקה ישראלית הנשענת על סולמות ומודוסים בעלי זיקה מינורית, חלק מכריע מהשירים בפלונטר (כמו באלבום סוף עונת התפוזים של להקת תמוז) מבוסס על סולמות ומודוסים בעלי זיקה מז'ורית ובלוז, ושפתו ההרמונית מזכירה רוק אנגלו-אמריקני. האלבום ניהן בסקוונצות⁵¹ של סולמות פנטטוניים⁵² (למשל בשיר 'דבש'), בהשאלות

49 חוקרי המוזיקה הישראלית כגון רגב, סרוסי ואפרת ברט, נטו להראות את הולדתה של המוזיקה הישראלית כ'המצאה' מודרנית בהתבססם על תפיסותיהם של בנדיקט אנדרסון, אריק הובסבאום וטרנס ריינג'ר וכן ארנסט גלנר. ראו: בנדיקט אנדרסון, קהילות מדומיינות: הגיגים על מקורות הלאומיות ועל התפשטותה (תרגום דן דאור), האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב 1999; Eric J. Hobsbawm and Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 1992; Ernest Gellner, *Nations and Nationalism*, B. Blackwell, Oxford 1983. ראו גם אפרת ברט, 'מפגשם של מלחיני הזמר העברי המוקדם עם המזרח', בתוך: וולפה, כ"ץ ופריילנג (עורכים), *מוזיקה בישראל*, עמ' 326-343.

50 ארי קטורזה, 'השפעת הפסיכדליה על הרוק הישראלי', שם, עמ' 82-110.

51 סקוונצה היא מהלך מוזיקלי, בו מקבץ תווים או צלילים חוזר על עצמו ברצף.

52 סולם פנטטוני: סולם בעל חמישה צלילים, הפופולרי במוזיקה עממית, במוזיקה מזרח-אסייתית קלאסית ובבלוז האמריקני. במוזיקה אמריקנית, הסולם הפנטטוני המינורי המנוגן על רקע הרמוניה מז'ורית או אקורד-שבע (ספטאקורד דומיננטי) הינו הבסיס לבלוז ולרוק. הסולם הפנטטוני המינורי כולל את המדרגות הבאות מהסולם הדיאטוני המינורי: I-III-IV-V-VII. סולם פנטטוני מז'ורי כולל את המדרגות הבאות מהסולם הדיאטוני המז'ורי: I-II-III-V-VI.

הרמוניות בין־סולמיות (בשירים 'המוות אינו מחוסר עבודה', 'רד מעל מסך הטלוויזיה שלי', 'דבש'), ובריפים⁵³ בלוזיים נוסח הרולינג סטונס ('רד מעל מסך הטלוויזיה שלי').⁵⁴ למרות מיתוגו כאלבום פאנק, סגנון שחרט על דגלו את רעיון 'עשה זאת בעצמך' החובבני, האלבום פלונטר הופק מוזיקלית בידי מפיק מקצועי, הגיטריסט חיים רומנו (יוצא להקת הצ'רצ'ילים ונגן הפקות). ואכן, יחידת הקצב באלבום הדוקה וקפדנית והצליל מלוטש. האלבום יצא בחברת תקליטים ממוסדת, סִי־בִי־אס.⁵⁵ בעוד פורטיס הוצג לפני התקשורת הישראלית כפאנקיסט,⁵⁶ מבחינה מוזיקלית קשור האלבום לרוק של הזרם המרכזי של שנות השבעים נוסח הרולינג סטונס, ונכללו בו אלמנטים מוכרים ממוזיקה פסיכדלית.⁵⁷ עם יציאתו לאור של האלבום היו המכירות דלות והרדיו התעלם ממנו. אך עם השנים נהיה האלבום למוצר 'קאלט', ולאחר הצלחתו המסחרית של פורטיס בסוף שנות השמונים

53 'ריף' (Riff) הוא המקבילה במוזיקה פופולרית ל'אוסטינטו' במוזיקה קלאסית. דהיינו משפט פשוט וקצר שחוזר על עצמו בקצב חזק או סינקופטי. לרוב הוא מנוגן באוניסונו, ופעמים רבות הוא מדגיש אלמנטים בלוזיים ומודליים. בשנות השישים להקות בריטיות כגון הקינקס, The Who, הרולינג סטונס, הביטלס, קרים וכן ג'ימי הנדריקס האמריקני כתבו שירים שהריף בלט בהם כאלמנט המרכזי, אפילו לפני הלחן והמילים.

54 המלחינים והמבצעים עצמם לא היו מודעים למונחים 'טונליות', 'מודליות', 'הרמוניה' וכולי. ההלחנה שלהם התבססה על אינטואיציה מוזיקלית ועל מבנים ושפה מוזיקליים שהכירו מהמוזיקה האנגל־אמריקנית.

55 מלקולם מקלארן, אידיאולוג פאנק ומי שניהל את הקריירה השערורייתית של להקת הסקס פיסטולס, הציג את המוטו 'עשה זאת בעצמך' ואת הרעיון של אי־ידיעת הנגינה כמפתח לפאנק, אולם פרדוקסליות ולמרות הטפותיו, אלבום הבכורה של הסקס פיסטולס הופק לעילא בידי המפיק החשוב כריס תומס, והסינגלים והאלבום יצאו בחברות תקליטים מבוססות: A&M Records, EMI. האלבום יצא לאור בלייבל Virgin.

56 לצפייה בכתבת הערוץ הראשון על פורטיס כאמן פאנק: <https://www.youtube.com/watch?v=K22BbQbWGX4> (אוחזר ביולי 2011). פלונטר לא הציג את חומות הצליל בסגנון ההפקה של כריס תומס למוזיקה של הסקס פיסטולס; עם זאת הוא לא נשמע מחוספס ובסיסי ו'חובבני' במתכוון כאלבומי פאנק רבים, למשל אלבום הבכורה של להקת הקלאש.

57 Dominic Pedler, *The Songwriting Secrets of the Beatles*, Omnibus Press, London 2001 (Kindle Edition). התחושה הקרנבליסטית בולטת בפלונטר. הרצועה הפותחת, 'דבש', כוללת ג'יבריש 'איטלקי' מלווה במלומלי נגנים בנוסח הגשש החיוור ושירה פאנקיסטית צוחנית. 'הדור הזה' מתכתב מילולית עם סינגלים של הסקס פיסטולס כגון Pretty Vacant (1977). גם הרצועה 'המוות אינו מחוסר עבודה' ניהנה באווירה פארודית פסיכדלית עם משפטי גיטרה בהשפעת הביטלס (הנשענים על המודוס המיקסולידי בטעם ראגה הודית). ההרמוניה ב'המוות אינו מחוסר עבודה' מתבססת על השאלות הרמוניות בין־סולמיות שבולטות בשירי רוק משנות השישים. התמליל שנכתב יחד עם סמי בירנבך, שותפו העתידי של פורטיס בלהקת מינימל קומפקט (בירנבך היה שותף לשבעה מתוך עשרת השירים באלבום), התכתב עם תרבות הסמים של שנות השבעים ועסק ב'סם המוות', הרואין. ראו גם את תכנית הטלוויזיה של יואב קוטנר, האלבומים: פלונטר, ערוץ 8. הטקסט של 'המוות אינו מחוסר עבודה' נכתב בהשפעת סיפורה הטרגי של דמות ישראלית נשית המוכרת בשם 'חיפושית' והעביר אימה ופרנויה פופולרית לשנות השבעים, משולבת בטון אירוני עד כדי פרודי על המוות עצמו.

עלו מכירותיו בהדרגה. לאחר זמן מה החליט פורטיס לעזוב את ישראל לאמסטרדם (ובהמשך לבלגיה) עם להקת מינימל קומפקט ולהתחיל בדרך חדשה. אולם למרות כישלונו המסחרי (הזמני), בישר האלבום את הופעתה של סצנת 'דאון טאון תל אביב' הקשורה למועדונים פינגווין וליקוויד (ולמועדונים אחרים). סצנה זו התבססה על תרבות הפאנק, הפוסט-פאנק והניו-ווייב, עם שלל להקות שכתבו ושרו באנגלית לקהל קטן יחסית והביעו בוז וסלידה מהקול המסורתי של המוזיקה הישראלית, מתרבותה וממה שייצגה.

הקליק לא רוצים להיגמל

כאשר יצא לאור אלבום הבכורה של להקת הסקס פיסטולס, *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*, בשלהי 1977, תקפו אמנים מסצנת הפאנק הבריטית את מעמדו של הרוק כמדיום המוני בעל ייחוד.⁵⁸ להקות ואמנים הביעו סלידה מן הרפרטואר הקלאסי של הרוק ומשפתו האסתטית. הם גילו הערצה לצליל הגרמני, הקראוטרק, שנשמע כמו שילוב בין פסיכדליה, מינימליזם נוסח להמונט יאנג והמודרניזם של קרל היינץ שטוקהאוזן, והשפיע על דרכי השימוש במכונות תופים, בסינטיסייזרים ובמוזיקה אלקטרונית.⁵⁹ העיתונות הבריטית והאמריקנית התייחסה אל המוזיקה החדשה כפוסט-פאנק וניו-ווייב.

להקת הקליק הירושלמית החלה לפעול בשנת 1980 כהצגת תיאטרון של פוסט-פאנק מודע לעצמו, ושלתה היטב ברזי התדמית. **אמא, אני לא רוצה להיגמל**, הם קראו להצגה שהתמקמה ב'תיאטרון המדרגות' בתל אביב. גם הפאנקיסטים סביב רמי פורטיס אהבו למתוח ביקורת על האנכרוניזם, לכאורה, של רפרטואר המוזיקה הישראלית, אולם דומה שחברי להקת הקליק היו בוטים יותר. בעודם עוינים את הפרובינציאליות, כביכול, של התרבות הישראלית, הם הצהירו שאינם שייכים להוויה מקומית. 'כל המוזיקה אצלנו באה משם (מחו"ל)', הסביר הגיטריסט אלי אברמוב בריאיון עיתונאי. סולן הלהקה, דני דותן, הבהיר: 'עבר, לדעתי, הזמן שאתה צריך לשיר על הכינרת, כדי שיהיו בטוחים שאתה ישראלי [...] כמו בכל תחום אמנותי אחר, הגיע הזמן שבמוזיקה נחשוב ונראה באופקים רחבים יותר'.⁶⁰ שם הלהקה, אגב, נלקח מצליל נקישת ההדק של אקדח, שרימו על קשר

58 אמנים אלה תקפו גם את האסתטיקה של הרוק והציעו חלופות. ג'וני ליידון, שפרש מהסקס פיסטולס, עיצב את להקתו החדשה, Public Image Ltd, כתשליל של להקתו הישנה: הכלאה של קראוטרק גרמני ודאב ג'מייקני, עם צליל בס דומיננטי. הייתה זו שבירה של הקו הרוקנרולי של להקתו המקורית. אמנים אחרים המשיכו במיצוב קו שתקף את מסורת הרוק הקלאסי. 'אני שונא את זה', אמר ג'וני ליידון על שיר הרוקנרול הקלאסי 'Johnny B. Goode' בסרט 'The Great Rock 'n' Roll Swindle' (1980, בעברית: **תרמית הרוקנרול הגדולה**).

59 Paul Morley, 'The Heart and the Soul of Cabaret Voltaire', *New Musical Express*, 29.9.1979

60 יואב קוטנר, 'הקליק', **מעריב**, 20.11.1980, עמ' 30.

לרעיון ה'זעזוע' בהשפעת הפאנק והפוסט־פאנק.⁶¹ כבעל טעם אמנותי אליטיסטי וכאחד מבעלי גלריית 'שינק־אין', שתרמה להיותו של רחוב שיינקין פופולרי, סביר להניח שדעות הושפע מקולות של מחאה אמנותית ברחבי העולם נגד התרבות השלטת. להבדיל מאלבום פלונטר, שהזכיר יותר פרודיה של מחאה או רוח 'שטותניקית' שניכרה, למשל, עוד באלבום שבלול של איינשטיין וחנוך (1970), הייתה באלבום הבכורה של הקליק תחושה של אמירה מגובשת יותר. הניוון והניכור העירוני המודרני הומרו בידי הקליק ל'התפרקות הסובייקט', כפי שהסביר ג'יימסון את ההיגיון הפוסט־מודרני. דקונסטרוקציה זו של רגש וחרדה נלכדה בתחושה אנטי־הומניסטית ועגמומית להפליא, שהייתה קשורה לרוח התקופה. ההיסטוריון הבריטי טוני ג'אדט טען (סביר להניח שבהגזמה) כי 'מבחינת חיי הרוח היו שנות השבעים העשור המדכא ביותר של המאה ה־20'.⁶² ג'אדט סבר שהסיבות לפסימיות היו הקשיים הכלכליים היחסיים והאלימות הפוליטית המפתיעה באירופה, וגם ההתפכחות מן האידיאליזם של שנות השישים וההתנערות הסופית של האינטליגנציה המערבית מהגרסה הסובייטית של המרקסיזם. ג'אדט תיאר את גדולי הרוח של התקופה כ'נביאים חלולים' של 'זמנים רדודים'. החוקר האמריקני דניאל בל, ציין ג'אדט, הזכיר כי השימוש התכוף במושג 'פוסט' הזכיר שאירופה שבה לסוג של ימי ביניים אינטלקטואליים. התרבות האירופית התמלאה בשיח רווי בפוסט: פוסט־קולוניאלי, פוסט־סטרוקטורליסטי ובאופן חמקמק במיוחד, גם פוסט־מודרני.

הפעילות של הקליק הושפעה מהדימוי המודרני של האמן הבלתי מתפשר, אך התכנים של המוזיקה שלהם הכילו גם תחושות פוסט־מודרניות, כגון הטלת ספק בעולם המודרני עם קורטוב של ציניות ואירוניה יחדיו. במובנים פילוסופיים אלה דומה שהקליק היו מתואמים ביצירתם (במודע או לא) עם הרוחות האנטי־הומניסטיות ועם התחושות הפוסט־מודרניות שלורנס גרוסברג תיאר כ'אי־אותנטיות של היפר־מציאות'.⁶³ באלבום הבכורה אמא, אני לא רוצה להיגמל (1981), העידו שמות השירים על המוטיב: 'ילד מבחנה', 'אינקובטור'. שיר הנושא 'אמא אני לא רוצה להיגמל' והשיר 'גולם' הציגו עולם דכאני, ציני ואנטי־הומניסטי, והיו מעין התגלמות הבחנותיו של ג'יימסון החל ב'דעיכת האפקט' וכלה ב'נשגב ההיסטרי'.

'גו גו גולם', פותח דני דותן את הרצועה הראשונה בעודו שובר ומרסק את המילה עצמה, כשהוא פונה לסובייקט בגוף שני, וממשיך בלהט ש'נוצרת בטעות' וכך תחיה וכך תמות'. הוא פונה אל הדמות בשיר (שהיא כולנו, המאזינים) וממחיש שנוצרנו כטעות של הבחנה בין כמות לאיכות, ונותרנו קטנים וחסרי מטרה. הוא עומד על האופי חסר הנשמה

61 הקשר בין רעיון ה'זעזוע' לאמנות, שהיה מוכר מתנועות אמנות מודרנית נוסח דאדא והסיטואציניזם הבין־לאומי, עבר לפאנק והיה לאחד מסמלי הז'אנר הזה. ראו, Sam Cooper, *The Situationist* *International in Britain: Modernism, Surrealism, and the Avant-Garde* (Routledge Studies in Twentieth-Century Literature), Routledge, London 2016; Marcus, *Lipstick Traces*.

62 ג'אדט, *אירופה אחרי המלחמה*, עמ' 569.

63 Grossberg, *We Gotta Get Out of this Place*, p. 231.

של חיי הסובייקט, לו 'תקעו מפתח מאחור בגב וסובכו לימין ולשמאל' ו'רק המפתח ממשיך לגדול'. באופן זה, לכאורה, המשטר הדכאני היום-יומי מתחזק את חיי היום-יום. חוקר המוזיקה הפופולרית, נדב אפל, קשר על בסיס הגותם של ז'יל דלז וחוקרים נוספים, תופעה זו של ג'יבריש וחזרה על מילים במוזיקת פופ-רוק לתהליך הבניית הזהות שהוא חלק מהתבגרות בריאה (becoming a minor), לאו דווקא לצורה של התנגדות, אלא לפוליטיקה שונה של מוזיקת פופ-רוק.⁶⁴ אולם בהמשך לקו המחשבה של ג'יימסון אפשר לזהות את 'דעיכת האפקט' בשלל דימויים על אודות אנשים חסרי יכולת להרגיש חרדה או להרגיש משהו בכלל. נדמה שהסובייקט באלבום הבכורה של הקליק אינו מסוגל לחוש באמת, ומגולם בדימויי גלמים, ילדי מבחנה, סובייקטים בוגרים המתפקדים לכל היותר כתינוקות אינקובטור.

עולמו של הסובייקט כפי שמשתקף ביצירה של הקליק נמצא במרחב, לא בזמן. למעשה הוא נמצא, לכאורה, ב'קץ ההיסטוריה': פוסע בעולם ללא עבר, עם עתיד חסום, נטול ציפיות למסגרת חברתית. להבדיל מאלבומים ישראליים בולטים של התקופה, כגון חתונה לבנה (1981) של שלום חנוך, וחצות (1981) של שלמה ארצי, המרחב של להקת הקליק נטול אזכורים לסביבה קונקרטית, לטבע, לעבר היסטורי ולמולדת. הפנתאיזם שבלט בשירה ובפזמונים הישראליים פינה את מקומו לעולם אורבני אפל שבו הסובייקט לכוד בלי יכולת להבין את מקומו.⁶⁵ בעולם של הקליק אין 'טבע', אין מונחים מטפיזיים ואף לא יחסים מדומיינים על חברות קדם-מודרניות. נותר אותו 'נשגב היסטרי'. זה האחרון בא לידי ביטוי בכתיבתו של ג'יימסון על המרחב בעולם הפוסט-מודרני:

הנה אני מגיע סוף סוף לטענה העיקרית שאטען כאן, שמוטציה אחרונה זו בחלל – חלל העל הפוסטמודרני – הצליחה לבסוף לחרוג מעבר ליכולתו של הגוף האנושי האינדיבידואלי למקם את עצמו, לארגן תפיסתית את סביבתו המידית ולמפות קוגניטיבית את מיקומו בעולם חיצוני בר-מיפוי. כעת ביכולתי להעלות את הרעיון שנקודת נתק מדאיגה זו בין הגוף לבין סביבתו הבנוי [...] עשויה עתה לשמש כסמל וכאנלוגיה לדילמה חריפה עוד יותר: האי יכולת של רובנו, לפחות לעת עתה, למפות את רשת התקשורת המבוזרת הגדולה, הרב לאומית והעולמית, שבה אנו מוצאים את עצמינו לכודים כסובייקטים אינדיבידואלים.⁶⁶

דוד גורביץ' הציג שלושה 'משברים' העומדים בלב התיאוריה והתרבות הפוסט-מודרנית: משבר הנאורות, משבר השפה ומשבר ההייררכיות.⁶⁷ דומה שבמוזיקה של הקליק מעוגנים

Nadav Appel, 'Ooh' La La: The Child-Like Use of Language in Pop-Rock Music', 64 *Popular Music*, 33, 1 (2014), pp. 91-108

65 רגב וסרוסי, מוזיקה פופולרית ותרבות בישראל; אלמוג, הצבר: דיוקן.

66 ג'יימסון, פוסטמודרניזם, עמ' 87.

67 גורביץ', פוסטמודרניזם, עמ' 24.

לפחות שניים מה'משברים' האלה. כאשר למשבר הנאורות, השירים שלהם נוטים לחשוך בתפיסת העולם רוויית התקווה של האדם ושחרורו, ומתכתבים עם המגמה האנטי־הומניסטית של התקופה. בסוגיית משבר השפה, ג'יימסון עצמו התייחס אליה בקפידה תוך שימוש חלקי (לא קליני) במושגיו של לאקאן, כשהציג את המושג 'סכיוזפרניה' כדי לתאר את מה שהוא מכנה 'התפרקות שרשרת המסמנים'. החוויה התרבותית היא בעיניו ניתוק של שרשרת משמעות לסכיוזפרניה תרבותית בדמות מצבור של מסמנים נבדלים שאין ביניהם קשר. תהליך זה בא לידי ביטוי בעולם המוזיקה הפופולרית במשחקי לשון של אי־רציפות. יש להבדיל תופעה זו מסוריאליזם קלאסי מאמצע המאה ה־20 ומסוריאליזם בתחום מוזיקת הרוק, נוסח כתיבתם של בוב דילן ושל הביטלס, העורגים לתחושת נשגבות, ילודה מחדש והרחבת תודעה. משחקי הלשון של הקליק, לעומת זאת, מזכירים יותר דקונסטרוקציה של משמעות והתפרקות של מערכת המסמנים.

הרצועה 'אינקובטור' היא דוגמה מובהקת לכך. רמי פורטיס הקדים את הקליק בשיר בשם זהה באלבום פלונטר, ששילב אירוניה וציניות באמצעות חוסר משמעות והקבלה של המציאות לחיים באינקובטור: 'בתוך אינקובטור שקוף ומדופנן/ שכבתי אני מתוכנן', שר פורטיס. הקליק לקחו את השימוש באינקובטור צעד אחד נוסף. לא מדובר אפילו במשחקי לשון, אלא בביטול השפה. הקליק הסתפקו במילה אחת בהברות שבורות ורפטטיביות ('אינקו־אינקו־אינקו־אינקו־אינקו־אינקו־אינקו־אינקו־אינקו־בטור־בטור־בטור־בטור'), שממשיכות לכוון אל התפרקותה של מערכת המסמנים.

אלבום הבכורה של הקליק הציג תחושות מוזיקליות שהיו פופולריות בעידן הפוסט־פאנק. הסופר הבריטי סיימון ריינולדס טען כי אמני הפוסט־פאנק הבדילו עצמם מהפאנק במשיכתם למוזיקה שחורה, ואפילו לדיסקו. סטיבן מוריס, המתופף של להקת ג'וי דיוויז'ן ממנצ'סטר, נזכר ש'זו הייתה התחלת' ההתעניינות במפיק הדיסקו ג'ורג' מורודר (Moroder).⁶⁸ הוא מעיד על הדחף של אמני הפוסט־פאנק לשלב פאנק, דיסקו וטכנולוגיה: 'אחד הדברים בזמנו ששכנעו אותי שמכונות הן העתיד היה כשראינו את סטיבי וונדר בתכנית "The Old Grey Whistle Test"'. זה היה בתחילת שנות השמונים והייתה לו מכונת תופים Linn Drum הראשונה. לעזאזל, זה היה מבריק ואני אמרתי: "אני רוצה סאונד כזה".⁶⁹ הפתיחה של הרצועה 'גולם' באלבומם של הקליק מזכירה במבנה ההרמוני של הפתיחה להיט דיסקו, 'Good Times' (1979) של להקת Chic.⁷⁰ השפעות המוזיקה השחורה השתלבו במילות השיר על כך שאנו הסובייקטים הננו גלמים חסרי עמוד שדרה ואיננו יכולים לעמוד אל מול אימת הקדמה. אקלקטיות מוזיקלית אפיינה את התפתחות הרוק מראשיתו (אם נחשוב על הביטלס המאמצים סגנונות מגוונים, ממוזיקה קונצרטנטית ועד

Reynolds, *Totally Wired* 68

שם. 69

70 כמו בשיר של Chic, הפתיחה של 'גולם' נעה מהטוניקה המינורית (Em) לדרגה רביעית מז'ורית (A), המרמזת למודוס הדורי, גם אם חלקים אחרים בשיר מושאלים מהמודוס האאולי.

מודוסים דמויי ראגות הודיות), אולם אצל הקליק דומה שהאקלקטיות, על רקע היעלמותו של הסובייקט האינדיווידואלי והתרחקותו של הסגנון האישי, מזכירה 'פסטיש'. במקרה של השיר 'גולם' של הקליק, הפרודיה שאפיינה את פלונטר של פורטיס פינתה את עצמה לפסטיש שהוא תוצר של קניבליזם של סגנונות העבר. השיר מזכיר שילוב סגנונות Funk ופאנק שכמו מוצבים באילוף זה לצד זה ביועין ומתוך כוונה.

הפסטיש מקבל ממד נוסף ברצועה 'אמא. אני לא רוצה להיגמל', קטע המושפע מרגאי (גם אם ניחן בחמקמקות טונלית ובפזמון בעל קדנצה מודלית), עם מקטעים לא 'טבעיים' בין החלקים המדגישים תחושות של התפרקות ערכית ורגשית, ומרוחקים מהרמוניית רגאיי.⁷¹ 'אמא אני לא רוצה לדבר / אם אלמד, יכריחו אותי לשקר', מסביר דותן את העדפתו שלא להיכנס, לכאורה, למסלול החיים בעולמנו הדיסטופי.

'ילד מבחנה' ניחן בגיטרה שמדגישה קווים רפטיבות הממחישות דיכוי ופרנויה. התמליל עוסק בהשתלטותם של יצרים אפלים ובחוסר תקווה ('נולדת להרע / אין לך ברירה', שר דותן). 'אינקובטור', שנשען על המודוס המיקסוליד, נשמע זר לשפה המוכרת במוזיקה הישראלית ופורץ דרך במינימליזם הטקסטואלי הכולל מילה אחת בלבד.

אלבום הבכורה של הקליק זכה לביקורת חיובית, אך על פי נתוני חברת התקליטים עד היום נמכרו ממנו כ-4,000 עותקים בלבד. אלבומם הבא של הקליק, **עולם צפוף** (1983), נכתב על רקע מלחמת לבנון והעמיק את הביקורת על המיליטריזם הישראלי. האלבום עסק, בין היתר, בדקונסטרוקציה של אתוס הגבורה של נפילת לוחמים, כגון 'לא צריך שתדליקו לי נר', שבו הודיע דותן כי הוא אינו צריך שיכתבו עליו הספדים, ו'את הזר שקניתם תנו לאחר'. האלבום כלל גם עיסוק בתחושות אנטי-לאומיות ובתחושת שייכות טעונה למולדת ולקולקטיב ('נמאס לי'). שירים אחרים עסקו בזהות מינית ובאופק לחיים הומוסקסואליים קודרים ('היי ילדון'), נכללו בו גם שירי אהבה שנשמעו מיואשים ('אני לבד - אני אבוד'), ביטויים למיניות חסרת חדווה ומשמעות ('ילדה מפונקת') ואף 'כל האמת', שיר שעסק בדקונסטרוקציה של הפסיכולוגיה של הצד האפל.⁷² אולם דומה שיש בו ממד נוסף. ג'יימסון ייחד חלק ניכר מחיבורו 'ל'חיסול המרחק הביקורתי', אחת התוצאות הבלתי נמנעות של הפוסט-מודרניזם. ללא אמת מודרנית אחת וללא 'מובלעות קדם-קפיטליסטיות' (לדבריו, הטבע והלא-מודע), הביקורת מאבדת את אחיזתה. ללא המפות המסורתיות של הביקורת שאפיינה את המודרניזם, הקיומי, קרי מיקומו של הסובייקט וחווית חיי היום-יום, כמו מנוגד לידע המופשט ומתקשה לקבל ייצוג תרבותי. 'כל האמת' של הקליק ('משהו מתרוצץ ולא מוצא מקום / משהו מתפוצץ רוצה להיות אדון') עוסק

71 ברצף האקורדים Bm-F#-Am (משמאל לימין) יש תחושה של משיכת חבל בין הטוניקה לאקורד המסיים כל משפט שאינו דיאטוני לסולם. הפזמון עובר לקדנצה מיקסולידית (אפשר לראותה גם כקדנצה פלגלית כפולה) ב-E, הנשמעת מקוטעת יותר מהבית.

72 'כל האמת', שנשען על השפעות של בס של סגנון דאב ג'מייקני ומוזיקה שחורה, הולחן במודוס האאולי, כמו 'לא צריך שתדליקו לי נר'. דומה ששני השירים הללו נשמעו ישראליים יותר לקהל הרחב מאשר אלבום הבכורה.

ב'אינטריגו חי באיגו מת', שהוא אולי עוד ביטוי לקריסתם של הסובייקט ושל המרחק הביקורתי; ובמקרה זה הקושי של העצמי לקבל ייצוג. על פי נתוני חברת התקליטים עד היום נמכרו כ־5,000 עותקים של האלבום **עולם צפוף**. פעילות הלהקה דעכה משחבריה חשו כי לא רבים מאזינים למסריהם הטעונים.

הבא בתור הוא כלום: נושאי המגבעת והדקונסטרוקציה של הרוק הישראלי

במחצית השנייה של שנות השמונים השתקף הפוסט־מודרניזם במוזיקה הפופולרית הישראלית במיוחד ביצירתם של להקת נושאי המגבעת. חבריה, אהד פישוף, ישי אדר, תמיר אלברט ואלון כהן, הופיעו בזירה המוזיקלית הירושלמית. הם למדו בבית הספר לאמנויות בירושלים והיו אינטלקטואלים צעירים ואינטליגנטיים באופן חריג. כשפעלו כלהקת נעורים, פישוף ואדר כתבו על מוזיקה פופולרית במדור MIX במקומון **כל העיר**. אני מציין מידע ביוגרפי זה מאחר שנושאי המגבעת תקפו את ההיררכיה המוזיקלית בקהל הישראלי מתחילת דרכם.

חברי הלהקה הפגינו קרירות, לעתים סלידה, כלפי אמנים רבים בקנון הרוק הבין־לאומי של שנות השישים והשבעים (פינק פלויד, למשל). הם בזו לזרם המרכזי של הרוק בשנות השמונים ולאהבתו של הקהל הישראלי לסגנון הרוק המתקדם, שהיה אחד ממטרות הביקורת הנוקבת של אמני הפאנק. מנגד הם האדירו להקות ואמני פאנק (למשל, הסקס פיסטולס) ופוסט־פאנק (ג'וי דיוויז'ון וניק קייב). באופן מפתיע יותר הם עזרו לתווך מוזיקה מז'אנר הסינטי־פופ של התקופה (למשל, הפט שופ בויו) לקהל הישראלי, או ליתר דיוק להציגו כאיכותי וכהכרחי.

אחת התוצאות של ההיגיון הפוסט־מודרני הייתה עליית מעמדו של הפופ. מסוף שנות השישים נתפס הפופ כז'אנר של מוזיקה פופולרית עכשווית, כסטראוטיפ של בידור קליל ונחות להמונים. בתיאוריה הפוסט־מודרנית ההילה הקשורה לאוטנטיות אנטי־מסחרית מוטלת בספק, ולפיכך דחפים כלכליים ומסחריים שטבועים בפופ נתפסים כאוטנטיים לא פחות ומקובלים לחלוטין. בהצהרתה של הזמרת מדונה כי 'אנו חיים בעולם חומרני ואני נערה חומרנית' בשיר 'Material Girl' (1984), מתגלמת ההכרה הפוסט־מודרנית שהעולם רדוף תאוות בצע ויש להתייחס אליו בציניות ובאירוניה. המשחק ההיררכי בין הרוק לפופ מילא תפקיד לא מבוטל ביצירה של נושאי המגבעת.

נושאי המגבעת הושפעו בעיקר מלהקות גיטרות אלטרנטיביות מזרם הפוסט־פאנק, אף על פי שבתחילה הבס נוגן בקלידים. הידע והיכולות המוזיקליות שלהם היו מוגבלים, עקב גילם הצעיר. אולם האינטואיציות הליריות של פישוף, כמו גם הבנתו את רזי השיח של התרבות הפופולרית של תקופתו, מיקמו את להקתו בפער שבין זעזוע בנוסח הדאדא והסיטואציוניסטים ובין ביטוי מודע של תחושות פוסט־מודרניות. במובנים רבים הם המשיכו ביצירתם נושאים ותחושות שלהקת הקליק עסקה בהם. דומה שהם הרגישו לא שייכים לעולם הישראלי,

וסלידתם מהסדר הקיים הייתה בוטה (אדר היה היחיד מבין הלהקה שהתגייס לצה"ל).⁷³ הם בדקו את גבולות השיח על פוליטיקה וציונות, כמו גם את גבולות ההיררכיה במוזיקה. דומה שלפחות פישוף היה עדכני בשיח על פוסט־מודרניזם.

קלטת הבכורה שלהם (1988, האוזן השלישית) הציגה שירים פוליטיים ומחאתיים (כגון 'ביקור בהר', שעסק במוות בלבנון), אך העולם היצירתי התרכז בחוסר משמעות קיומית ובשייכות לעולם הישראלי. עשור לפנייהם תהה שלום חנוך על הקשר שבין האדם לקולקטיב באלבומו **אדם בתוך עצמו** (1977) המודרניסטי. נושאי המגבעת עשו זאת בשפה רוויה בתחושות פוסט־מודרניות. אחת הרצועות המוכרות בקלטת הייתה 'live in בית שמש'. באמצעות משפט רפטיבי (ריף) של בס קלידים, דימה פישוף את החיים חסרי המשמעות של כולנו כאן בישראל, לכאורה, בעזרת אלגוריה על חוסר משמעות קיומי בעיירת הפיתוח בית שמש. השיר מתחיל במבוכ רגשי ללא מוצא ('בכל סיבוב השמיים נעשים אדומים / בין בוץ לביצה ללילות העירומים'). לאחר מכן הדובר ממשיך ומספר שמתגלגלת שמועה ש'המוסיקה אילמת, כוכב הרוק מת' ומה שנותר הם החיים (או ספק הופעה) ב-'live in בית שמש'. השיר משלב סוריאליזם מבועת, אימה שהדובר לא מסוגל להשתלט עליה ('קיצוני בצעדי מתקדמים גלגלי / משתלטים על רקע נוסף – זה לא ביד'). אהבה ואלימות משתלבים יחד כשהדובר ניגש לשערים הנעולים ו'מחפש במי לפגוע'.

השיר הוא דוגמה ל'אי־אותנטיות הגרוטסקית' שהציג לורנס גרוסברג, הנשענת על תיאור מציאות ואימה שמגיחים מן הבית או מהמקום המוכר ביותר. לא רק שהבלתי רגיל הפך לרגיל, אלא שאבסורד ואימה הגדירו את היום־יום. במושגיו של ג'יימסון השיר מזכיר ניתוק של שרשרת משמעות, סכיון פרנייה תרבותית המתגלמת בשלל מסמנים נבדלים שאין ביניהם קשר, במשפטים לא תמיד רציפים.

השיר מרמז כי התבגרות על רקע האליטיזם הירושלמי זהה לחיים בעיירת פיתוח. למעשה המשמעות הקיומית בעולם הישראלי זהה לחוסר המשמעות כביכול בחיים בעיירה נטולת תקווה. חוסר המשמעות הקיומי לכאורה תוקף אותם בכל מקום ובכל מצב מאחר שאין מרכז רגשי שאליו אפשר לשאוף. אפילו מיניות ואהבה מתאדים אל צד אפל וחסר מטרה ('הנערה שאני רוצה לאהוב היא גם זו שאני רוצה להרוג?', שר פישוף).

הקליפ שצולם לשיר זה כלל דימויים שנועדו לזעזע תוך כדי דקונסטרוקציה של סמלי תרבות ישראליים. הוא כולל צילום קרוב של יד אדם המגלגלת נייר טואלט בשירותים שעליו נחשפות מילות השיר (רעיון הקליפ הושאל מלהקת הפאנק הבריטית הקלאש), שיניים צהובות כמו על סף ריקבון, והתפרצות רעש גיטרת דיסטורשן לאחר הפזמון עם רקדני הורה וריקודי עם ישראליים בתחושה אנכרוניסטית רוויית לעג.

העשייה המוזיקלית של נושאי המגבעת התגבשה לצד כתיבה עיתונאית. מערעור ההיררכיה של טעם הקהל הישראלי במוזיקה לועזית הם עברו למתקפה על סמלים ישראליים. הם תקפו את יקיר הממסד המוזיקלי, שלום חנוך, על היותו 'נפוח', והציגו אמן

73 ליה פן, 'הכוכב הזה נגמר בעוד שניה', **הארץ**, גלריה, 1.7.2011.

מצליח אך מוערך פחות מבחינה ביקורתית, שלמה ארצי, כאמין יותר (לפי עיתון הארץ, ארצי כנראה עזר ללהקה בהשגת חוזה בחברת הד ארצי).⁷⁴ בשלהי ימיה של הלהקה יצאו חבריה למסע הופעות עם צביקה פיק בהפגנות אנטי־קנוניות, כאילו שמו לעצמם מטרה להעמיד בצורה חד־משמעית את נטייתם להאדיר אמני פופ שעד אז אולי זכו להצלחה מסחרית, אך היו מוקצים בעיני הביקורת.

ב־1989, לאחר שינויי הרכב ואימוץ צליל שניסה לחקות את להקת האינדי האמריקנית המצליחה הפיקסיז, הם הוציאו מקסי־סינגל (תקליטון ובו כמה שירים) עם השיר 'אני טקסט פוליטי'. הדובר מספר ש'כנראה' הוא 'גר בחלק הטוב, שונא את החלק הרע'. משם הוא ממשיך לתאר שהחיים לא קלים ואפילו קשים בכפר, וממחיש תחושה זו בתיאוריו על מטלות היום־יום: להתעורר בבוקר, להוציא את הבקר, לחזור בערב ולגלות שקר, מסביר פישוף. פעולות יום־יומיות ושגרתיות אלה מתנקזות לסיסמה: 'אני טקסט פוליטי? יהה!'. גרוסברג סבר שה'אי־אותנטיות האירונית' חגגה את היעדר המרכז התרבותי והרגשי, והציגה את הביזור כמרכז החדש. מאחר שבהיגיון הפוסט־מודרני אידיאולוגיה פוליטית עלולה להיחשב בקלות כצבועה, כמושחתת או לפחות כמונעת מאינטרס, הצד הטריטוריאלי של החיים נהיה לאג'נדה פוליטית חשובה לא פחות. במילים אחרות, השאיפה הפוסט־מודרנית להטיל ספק באג'נדות פוליטיות הפכה כל מציאות לפוליטית. היום־יומי אצל נושאי המגבעת הפך לבלתי רגיל והבלתי רגיל ליום־יומי. ברם ההבחנה הסוריאליסטית של 'פרה שמנה למרחקים ארוכים', שקשורה בסופו של דבר לדגל דיכאוני ולשם של הדובר בשיר, הייתה אקט פוליטי בעצמה, ודומה שהשיר שיקף סממנים נוספים של 'אי־אותנטיות סנטימנטלית' העוסקת בצורך לחוש 'משהו' כאקט חשוב יותר מתוכן הרגשות עצמם. אחרי הכול, פישוף טען בשיר שהוא 'פוליטי', אך במודע מציג עולם של ריק, ללא תוכן, כתשובה היחידה האפשרית לקיום. בשנת 1991 יצא אלבומם הראשון והיחיד בחברת תקליטים ממוסדת (הד ארצי), **מי רצה את אגנתה פאלסקוג'**, בהפקה מוזיקלית של שלומי ברכה מלהקת משינה. אף שהפקתו הייתה רווית בעיות ואף שחשו חוסר סיפוק מן התוצאה, האלבום חשף אותם לקהל הרחב.⁷⁵ עד אז עסקו המקומונים בלהקת נושאי המגבעת באופן חסר פרופורציה למעמדה, אולם כעת הופיעו חבריה בשערים של כתבי העת לנוער וזכו לכתבות ולראיונות עומק בכל העיתונים הגדולים. שם האלבום העיד על עיסוקם המתמשך ברזי ה'פופ' ואולי על מעין התקפה על עליונותו של הרוק בשיח התקשורתי. אגנתה (אניטה) פאלסקוג', אחת משתי הסולניות של להקת אבבא המצליחה, הייתה המוקד לעיסוק הלהקה בכוחו של הפופ. בשנות השבעים הייתה אבבא להקה מצליחה מאוד שסבלה מדימוי של להקת פופ שטחית, קפיטליסטית ורווחית, זאת בניגוד להילה של אמני הרוק כמחויבים לאמנות אותנטית חסרת פשרות. אולם הצלחה, קפיטליזם, ממון ולהיטי פופ נתפסים בתיאוריה הפוסט־מודרנית באופן חיובי יותר, כחלק לגיטימי של האמנות וכהיבט שאין צורך להתנצל עליו.

74 שם.

75 שם.

שירי האלבוש של נושאי המגבעת המשיכו לתאר את תחושת חוסר השייכות המקומי. 'מתנה לחג' (הקו-קלוקס-קלאן ו'מלכת אסתר' הם בעבור הלהקה אותו הדבר) ו'נגד כיוון הזיפים' ('עכשיו שוחים בלחש נגד כיוון הזיפים') היו שירים עתירי משחקי לשון או מקטעי מילים נטולי נרטיב. הם ביטאו חוסר משמעות קיומית ישראלית דרך תחושות המוכרות מההיגיון הפוסט-מודרני.

הלהיט 'הבא בתור הוא סוס' מתוך האלבוש, כמו סיכם את מה שניסיתי להציג עד כה. במושגים של ג'יימסון זהו תיאור מופתי ל'דעיכת האפקט' ול'התפוררות הסובייקט', שעה שפישוף אינו מסוגל להרגיש דבר, אפילו לא חרדה. הוא פותח בשאלה כמו רטורית: 'מה הטעם בכבישים ללא מוצא?', ומסביר כי הוא 'אוהב אנשים שאיתם אתה אף פעם לא מגיע ל...]', ולאחר מכן מוסיף שהיה רוצה 'לפגוש שחקנית קולנוע מעניינת', ושהוא לא 'אוהב את כל האנשים', והוא לא מצליח לעסוק אפילו בעצמו או שהעצמי שלו אינו מקבל ייצוג ('אני ואני ואני ואני', הוא שר).

בעולם המתגלה ב'הבא בתור הוא סוס' חסר מושג הזמן (פישוף מספר באותו משפט ש'עכשיו התחיל הזמן' ו'עכשיו נגמר הזמן'). המרחב עצמו מסוכן ובלתי אפשרי, כי 'כולנו עומדים במקום הלא נכון', ולבסוף אינו מותיר כל תקווה הגיונית כי 'הבא בתור הוא סוס'. במושגיו של גרוסברג השיר הוא מעין אוטוסטרדה רב-ממדית של תחושות, של אי-אותנטיות, הנעות בין גרוטסקיות ('אנשים שמנים יושבים לי על הראש' / מסתבר שאני לא לבד בבניין') לסנטימנטליות, מאחר שהוא רוצה לחוש משהו, לא משנה מה, אבל אינו מסוגל. במובן הג'יימסוני, השיר מציג לא רק את 'התפרקות שרשרת המסמנים' אלא את ה'נשגב ההיסטורי', בעודו מציג את החיים כמבוך של כוח ושליטה שאנו מתקשים להבין. דומה שפישוף, כנראה האמן הצעיר דאז המודע ביותר למשמעויות התרבותיות הקשורות לרוח התקופה, האמין כבר שאין ביכולת השפה להעביר כל מסר. בריאיון ליואב קוטנר עם צאת האלבוש, מחה פישוף נגד הצורך להבין תמלילים והסביר כי החידתיות חשובה יותר. מעניין שבהתאם לרעיון סביב משבר השפה, היצירה של נושאי המגבעת תועדה בשפה העברית (ולא באנגלית), מה שאולי העמיק את הייאוש שלהם מהחווייה הקיומית הישראלית.

התחושה הייתה שהלהקה עוסקת בדקונסטרוקציה של ערכים ציוניים, של השפה העברית, של מאפייני הפזמונאות ושל תרבות הרוק האמנותי והאותנטי. גיטריסט הלהקה תמיר אלברט הודה – בגישה המזכירה ניסוח פוסט-מודרני נוסח 'אי-אותנטיות אותנטית' – שמה שבעצם מעניין אותו זה להיות כוכב פופ 'שטחי'.⁷⁶ חודשים מספר לאחר צאת האלבוש הודיעה הלהקה על פירוקה בעיצומו של 'מסע הופעות' שזכה לכותרת: 'הבא בתור הוא כלום', שכמו ניסה להותיר אחריו אדמה חרוכה.

76 יואב קוטנר, 'דברים לא מובנים, יותר יפים', ידיעות אחרונות, 7 ימים, 28.6.1991, עמ' 64.

סיכום ומסקנות

במאמר עמדתי על הקשר בין תחושות והיבטים פוסט־מודרניים ובין מוזיקת הפוסט־פאנק של הקליק ונושאי המגבעת. אפשר להתייחס לסוגיות פוסט־מודרניות נוספות במוזיקה הפופולרית הישראלית של התקופה, כגון המוזיקה האתנית־האמנותית המושפעת ממוזיקת עולם של יהודה פוליקר (האלבום **אפר ואבק**, 1988) והאלבום **אהוד בנאי והפליטים** (1987), וברי סחרוף בתקופות מאוחרות יותר משנות התשעים (האלבום **סימנים של חולשה**, 1994). כפי שציין אדווין סרוסי, הדיון הפוסט־מודרני רלוונטי גם בפופ היס־תיכוני (מוזיקת הקסטות) ובדיונים על תרבות נמוכה וגבוהה, ועל זהות.⁷⁷ בחנתי הקשרים אלה בעזרת התובנות של פרדריק ג'יימסון ולורנס גרוסברג, שהשפיעו על הבנתנו את השיח הפוסט־מודרני. המבט באמצעות ההגות הפוסט־מודרנית היה רלוונטי מפני שהלהקות הושפעו משיח ספציפי זה ברמות שונות.

המשך הקריירה של כל אחד מהאמנים שנידונו כאן היה שונה. הקליק, למעט שירים בודדים, מעט נשכחו, בעוד שנושאי המגבעת נהיו לסיפור מיתולוגי בשדה המוזיקה הישראלית. למרות שוליותם המסחרית היחסית, היצירות של הקליק ושל נושאי המגבעת נותרו מרגעי הרוק הישראלי המעניינים של שנות השמונים ותחילת שנות התשעים. דומה שחברי הקליק הביעו תחושות פוסט־מודרניות באופן אינטואיטיבי, כחלק מרוח התקופה, ואילו נושאי המגבעת עשו זאת במודע בהשפעת השיח הפוסט־מודרני. בדיון בלהקת הקליק בחרתי להתמקד בניתוח נוסח תובנותיו של ג'יימסון, ובדיון בלהקת נושאי המגבעת עזרה יותר התיאוריה של גרוסברג להבנת ההיגיון הפוסט־מודרני.

בשני מקרי בוחן אלה השתלבו ההיבטים והתחושות הפוסט־מודרניות בהדים של תחושות פוסט־ציוניות. באלבומים יש ביטוי לספקנות הן באשר לעבר ולהיסטוריה הן באשר לעתיד הישראלי; לתפיסת השפה העברית, לזניחת הפנתאזום ולחלופות קדם־מודרניות (הטבע והלא־מודע, כפי שסבר ג'יימסון). ברגעיהן הקיצוניים המוזיקה של הקליק וזו של נושאי המגבעת הציגו חוסר שייכות לישראליות באשר היא דרך ההיגיון והתחושה הפוסט־מודרנית שהתגלמה בשפה אמנותית ישראלית חדשה.

77 אדווין סרוסי, 'חנה'לה התבלבלה', בתוך: עדי אופיר (עורך), **חמישים לארבעים ושמונה: מומנטים ביקורתיים בתולדות מדינת ישראל**, מכון ון ליר בירושלים והקיבוץ המאוחד, ירושלים ותל אביב, 1999, עמ' 269–277.