

ייחודיות וקישוריות תרבותית במודרניות המאוחרת: המקרה של המוזיקה הפופולרית

מוטי רגב

המחלקה לסוציולוגיה, למדע המדינה ולתקשורת, האוניברסיטה הפתוחה

היכן נותרו המוזיקות המסורתיות שלא שמעו מעולם תעתיק מוזיקלי מודרני? האם נותרו מוזיקות כלשהן שלא שמעו מעולם מוזיקה אחרת? (Hall 1991)

אחד ההיבטים הטריטוריאליים לכאורה בפרקטיקות של מדינות לאום הוא שכולן מפעילות אמצעים סמליים דומים לסימון קיומן הריבוני. בולים, המנון ודגל הם שלוש דוגמאות בולטות. אולם ניתוח סמיוטי של דגלי 137 מדינות הלאום שהיו קיימות ב-1970 מראה, כי המשמעות הסוציולוגית של דגלים היא מעט יותר מורכבת מעצם סימון הריבונות. הפונקציה הקומוניקטיבית של דגלים, כך טוען סשה וייטמן, היא לגרום לאזרחים לזהות את מקומה של מדינת הלאום שלהם ביחס למדינות לאום אחרות. מדינת הלאום מפגינה את היבדלותה ואת שונותה ממדינות אחרות באמצעות הייחודיות של דגלה. ואולם, בהעברת, הקונפורמיות הרבה בעיצוב הדגל ודמיונו לדגלים לאומיים אחרים מאפשרים למדינת הלאום להכריז על עצמה כחברה במועדון העולמי של מדינות לאום ריבוניות (Weitman 1973). ניתוח זה ממחיש את אחת הפרשנויות האפשריות לדיאלקטיקה של הידמות וייחודיות תרבותית, גלובליזציה ולוקליזציה, המאפיינת את המודרניות המאוחרת. ביטוי נוסף, מאוחר ותיאורטי יותר לאופן חשיבה זה על המתח בין ייחודיות תרבותית להאחדה, מופיע בעבודותיהם של ג'ון מאייר ועמיתיו (Meyer et al. 1997; Meyer 2000). מאייר משתמש בהבחנה סוציולוגית מוכרת בין תרבות אינסטרומנטלית לתרבות אקספרסיבית, כדי לטעון שבעוד שבתחום האינסטרומנטלי התגבשה במחצית השנייה של המאה ה-20 תרבות עולמית הומוגנית יחסית, הרי בתחום האקספרסיבי מתרחשים תהליכים של חידוד הייחודיות התרבותית של ישויות קולקטיביות. מאייר טוען כי המבנה ודפוסי המדיניות של מדינות לאום ושל שחקנים קולקטיביים מקומיים נוספים (ארגונים למיניהם) בכל תחומי החיים החברתיים הרציונליים – עסקים, פוליטיקה, חינוך, מדע, רפואה – מעוצבים, מוגדרים וזוכים ללגיטימציה על פי מודלים כלל-עולמיים אחידים. כך, למשל, מאייר קובע שמדינות לאום אינן נוהגות להדגיש

* תודות לאיל בן-ארי, לחואן פבלו גונזאלס (מצילה), לשרית הלמן, לדיג'לה קוגאניולגלו (מטורקיה) ולצביה רוטנברג על הטרחה ועל הסיוע באיסוף דיסקים.

את זהותן הייחודית באמצעות המבנה המדינתי שלהן, המערכת הרפואית שלהן או דפוסי חלוקת העבודה הנהוגים אצלן. הדגשת הייחודיות בתחומים אלו עלולה להפר את העיקרון ואת הדימוי של שחקנות רציונלית. בתחומים אלו שוררת תרבות עולמית אחידה יחסית. מאייר, יש לומר, אינו מציין במפורש את מקורם של מודלים כלל-עולמיים אחידים אלו, אם כי ברור שמקורם במערב. התוצאה היא הידמות וסטנדרטיזציה גוברות של המבנה ושל אופני הפעולה של שחקנות קולקטיבית. במצב זה, שבו אופייה של שחקנות קולקטיבית נעשה אחיד בהיבטים תרבותיים-אינסטרומנטליים רבים, ישויות קולקטיביות כמו מדינות לאום וקבוצות אתניות נוטות להדגיש את ייחודיותן התרבותית ואת זהותן בתחומי התרבות האקספרסיבית: שפה, מזון, לבוש, מסורות, אמונות ועוד.

בתפיסה זו גלום מודל, שלפיו הגלובליזציה של התרבות היא תהליך המתפתח בנתיב של שונות על בסיס הידמות, חידוד הייחודיות על בסיס מכנה משותף. אולם, בהדגיש את אופיו האינסטרומנטלי-רציונלי של המכנה המשותף, מאייר ועמיתיו מותירים עמומים את אופני הייצור והקיום של ייחודיות תרבותית. לעתים משתמע מדבריהם, כי בתחום התרבות האקספרסיבית, בתחום הכלים המשמשים לייצור ייחודיות תרבותית, ממשיכים להישען על צורות, על משמעויות ועל תכנים מסורתיים. המודל של מאייר יעיל, אולם הוא מתעלם מן העובדה שגם בתחום התרבות האקספרסיבית מתקיים היגיון דומה לזה של התרבות האינסטרומנטלית: במודרניות המאוחרת, הייחודיות התרבותית של ישויות קולקטיביות שונות נוטה להיות מיוצרת בכלים אקספרסיביים דומים זה לזה. הכלים האקספרסיביים בני-זמננו הם ברובם צורות תרבותיות עתירות טכנולוגיה, המזוהות עם המדיה ועם התרבות הפופולרית: קולנוע, טלוויזיה ומוזיקה פופולרית. ישויות קולקטיביות, בבואן לבטא ולייצג את הייחודיות התרבותית העכשווית שלהן, נוטות לייצר לשם כך את הקולנוע "שלהן", את הטלוויזיה "שלהן" ואת המוזיקה הפופולרית "שלהן". אולם היצירות הספציפיות המופקות במסגרת צורות תרבותיות אלו – סרטים, סדרות טלוויזיה, תקליטים ושירים – מושתתות על טכנולוגיות אוניברסליות, ולפיכך הן הופכות לבעלות מכנה משותף אסתטי-צורני רחב. במילים אחרות, גם הייצוגים האקספרסיביים של ייחודיות תרבותית הולכים ונעשים דומים זה לזה.

על רקע זה, המאמר שלפנינו בא לבחון את אופני הייצור של ייחודיות תרבותית במודרניות המאוחרת. זאת, לנוכח העובדה שכיום זרמים מרכזיים בשיח על אודות הגלובליזציה של התרבות מדגישים את השונות התרבותית וממעיטים בחשיבות ההאחדה. בעשרים השנים האחרונות התחדדו שתי עמדות מחקריות כלפי התעצמות הגלובליזציה של התרבות במודרניות המאוחרת. העמדה הראשונה מזהה תהליך גורף של שחיקה וטשטוש של ההבדלים התרבותיים והייחודיות התרבותית, ומתארת תהליך של האחדה והומוגניזציה, המייצר בהדרגה מעין תרבות כלל-עולמית. כמה ממבטאיה הבולטים של עמדה זו, אם כי לא כולם, נוקטים נימה ביקורתית-פסימית כלפי התהליך ומכנים אותו אימפריאליזם תרבותי, אמריקניזציה, התמערבות, מקדונלדיזציה, קוקה-קולוניזציה ואף

"מקדיסניזציה"¹. בקונוטציה העולה ממונחים אלו מצטיירת התרבות הגלובלית העכשווית כתוצר של תהליכים חד-כיווניים, שבהם תרבות צריכה, תרבות פופולרית ואמנות מן המערב המתועש מופצות ומוחדרות אל חלקי עולם אחרים. על פי תפיסה זו, הכוח המניע את התהליך הוא כלכלי ביסודו; מחקרים רבים רואים את האינטרסים של תאגידי ענק טרנס-לאומיים בתחומי תקשורת, תרבות ועוד כגורם מרכזי בתהליך הגלובליזציה של התרבות.

העמדה השנייה – הגם שאינה מתכחשת לעובדה שתהליכי הגלובליזציה של התרבות מבטאים את ההיגיון התרבותי והכלכלי של הקפיטליזם המאוחר – מציגה תמונה מורכבת יותר. זוהי מעין תגובה מתקנת לטענת ההאחדה הגורפת, לפיה הגלובליזציה של התרבות היא תהליך מורכב ורב-כיווני של השפעה והשראה תרבותית, המניב גיוון תרבותי מסוג חדש ואף מעלה על פני השטח את ריבוי התרבויות, שהיה חבוי תחת מעטה ההומוגניות של התרבויות הלאומיות. בהקשר זה, נהוג להצביע על שלוש פרקטיקות, המאפשרות לישויות קולקטיביות שונות לייצר לעצמן חוויות של ייחודיות תרבותית מסוג עכשווי וחדש: פענוח משתנה של מוצרי תרבות ואמנות במקומות שונים; התאמה של מוצרי צריכה לתנאים ולמסורות של תרבויות מקומיות ולאומיות; ויצירת אמנויות המושתתות על מיזוג בין רכיבים תרבותיים ממקורות שונים לבין רכיבים מסורתיים ומקומיים. קריאוליזציה, מורכבות תרבותית, גלוקליזציה והכלאה תרבותית (היברידיזציה) הם כמה מן המושגים המקובלים במסגרת עמדה זו, לציון הגיוון התרבותי העולמי בעידן המודרניות המאוחרת.²

כאמור, העמדה השנייה מדגישה את המורכבות ואת הרב-כיווניות של הזרימה התרבותית, ובכך מעמעמת את יסוד ההידמות בין ישויות תרבותיות, העומד בבסיס תהליכי הגלובליזציה של התרבות כיום. מתוך מחויבות לעמדת המורכבות התרבותית, אך בלי לאבד את רכיב ההאחדה, הטענה המנחה את המאמר הזה היא, כי למרות שצמחו דפוסים עכשוויים של ייחודיות תרבותית והתפתחה שונות מסוג חדש, דפוסי הייצור והקיום של ייחודיות זו הופכים את המקרים השונים שלה – הייצוג והביטוי של ייחודיות של אומות, קבוצות אתניות וישויות קולקטיביות נוספות – לבעלי מכנה משותף אסתטי-צורני רחב, ולכן לקרובים ולדומים זה לזה. בלי לנקוט נימה פסימית על משמעותו של מצב זה, המטרה כאן היא לחזור ולהדגיש את היבטי ההידמות, המכנה המשותף וההתקרבות, העומדים ביסוד תהליכי הגלובליזציה העכשוויים של התרבות.

ברצוני לטעון, כי השימוש בצורות תרבותיות חדישות לשם ייצור ייצוגים של ייחודיות תרבותית מניב בהכרח מכנה משותף אסתטי-צורני רחב בין יצירות, סוגות וסגנונות שונים. השימוש בצורות תרבותיות זהות מניב יתר-קישוריות תרבותית או קישוריות מורכבת³ בין ישויות קולקטיביות שונות, משום שיצירות המבטאות ייחודיות תרבותית הופכות

¹ תבנית המושג "מקדיסניזציה" (מלשון דיסני) שאולה מן המושג "מקדונלדיזציה". ראו Schiller 1985;

Latouche 1996; Mattelard 1979; Wagnleitner 1994; Ritzer 1993; Ritzer and Liska 1997.

² Hannerz 1987; 1992; Robertson 1995; Appadurai 1990; Werbner 1997.

³ קישוריות מורכבת, complex connectivity; לדיון מפורט ראו Tomlinson 1999.

לרכיבים ברשת הגלובלית. מאחר שרבות מפרקטיקות היצירה של צורות תרבותיות אלו מקורן במערב בכלל ובארצות הברית בפרט, יש לראות בתהליכי ההידמות של התרבות העולמית מימד של התמערבות או של אמריקניזציה. לנוכח דיון בכמה מקורות תיאורטיים, יומחשו הדברים באמצעות התבוננות קצרה בתחום הקולנוע והתבוננות מפורטת יותר בתחום המוזיקה הפופולרית, ובייחוד במה שיכונה כאן ה"פופ/רוק/קיציה" של המוזיקה הפופולרית בעולם.

א. צורות תרבותיות חדישות והגלובליזציה של התרבות

אחד המוקדים של השיח על הגלובליזציה של התרבות הוא תרבות המדיה העולמית, הכוללת ארבע צורות תרבותיות עיקריות: טלוויזיה, קולנוע, מוזיקה פופולרית וצילום מסחרי. בהיבטים רבים, צורות תרבותיות אלו חופפות זו לזו ומתגבשות לכדי יצירות משולבות: פסקולים של סרטים, וידאו-קליפים טלוויזיוניים, כרזות לסרטים, עטיפות לתקליטים ועוד. ארבע צורות אלו הן לב-לבו של עולם הפרסומת, היוצר קשר ישיר בינן לבין מותגים ומוצרי צריכה בכל תחומי החיים. המהות הטכנית של אמצעי ההבעה של הצורות התרבותיות וההיסטוריה הסגנונית שלהן הופכות אותן ל"בלתי טהורות": באמצעים טכנולוגיים הן ממזגות תכנים, משמעות ורכיבים סגנוניים שמקורם בצורות תרבותיות אחרות, כמו דרמה, ספרות או ציור. הדיון בתרבות המדיה העולמית נגוע לעתים בנימה של דטרמיניזם טכנולוגי, הקשור לקביעתו המפורסמת של מרשל מקלוהן, שעם התפשטותה של הטלוויזיה נוצר "הכפר הגלובלי" (McLuhan and Fiore 1967). מוכר ונפוץ הוא הדיון בעצם קיומה של טכנולוגיה המייצרת קישוריות יתר בין חלקי עולם שונים ומפיצה לחלק גדול מן האנושות מוצרים תרבותיים זהים (הדוגמאות המקובלות הן סדרות טלוויזיה כמו דאלאס או בברלי הילס 90210, סרטים בבימויו של סטיבן ספילברג או בכיכובו של ארנולד שוורצנגר, ותקליטים של מדונה או של מייקל ג'קסון). מעבר לדיון זה, חשוב לנסות ולהבין כיצד משפיעה תרבות המדיה העולמית על האופן שבו ישויות קולקטיביות שונות חוות ומייצגות את ייחודיותן התרבותית, כיצד היא מביאה לשינוי בדפוסי קיומן, והאם ייתכן שהיא מאפשרת את היווצרותן של ישויות קולקטיביות מסוג חדש.

היברידיות – הכלאה – היא מושג רווח לציון אופיים של כמה מן הסגנונות בצורות התרבותיות בנות-זמננו, המשמשים לסימון ייחודיות תרבותית עכשווית. יצירות, סוגות וסגנונות אלו מייצרים הכלאה בין רכיבים תרבותיים ממקורות שונים. ישויות תרבותיות לאומיות ואתניות יוצרות הכלאות בין יסודות מסורתיים ומקומיים לבין רכיבים שמקורם בתרבות המדיה העולמית. מזווית ראייה זו, רוב התרבות העולמית במודרניות המאוחרת, אם לא כולה, היא היברידית, כפי שטוען למשל יאן נדרווין פיטרסה (Pieterse 1995). פרקטיקת ההיברידיות מחדדת ביתר שאת את שאלת הייחודיות התרבותית של ישויות קולקטיביות, שכן, היא מביאה למצב שבו החומרים הבונים את חוויית הייחודיות התרבותית נובעים לא רק מתוך המסורת האתנית, הילידית או הלאומית של הישות הקולקטיבית. נסטור גרסיה

קנקליני (Garcia Canclini [1989] 1995), שנדרש לסוגיה זו, סבור שהפרקטיקות השונות של ההיברידיות הן הגרעין הקשה של הפרת דפוס היחסים המסורתי בין ישויות קולקטיביות לבין יצירות האמנות המייצגות את ייחודיותן התרבותית. הוא מפרש את ההיברידיות כתוצר של שתי תופעות, הנגזרות מזרימת המוצרים של תרבות המדיה העולמית: פירוק אוספים (de-collecting) וניתוק טריטוריאלי (de-territorialization). התופעה הראשונה פירושה הפרת הקשר, שהתקבע כמסורת במהלך העידן המודרני, בין ייחודיותן התרבותית של ישויות קולקטיביות לבין אוספים נתונים וקבועים של יצירות אמנות עילית או פולקלור. עם תפוצתה של תרבות המדיה העולמית, מוצריה ורכיביה חודרים אל אוספים כאלה וכופים עליהם שינוי וחדוש מתמיד בהתאם לאופנות. מגזרים שונים בתוך ישויות קולקטיביות בונים לעצמם אוספים על יסוד ערבוב והכלאה בין מוצרים ורכיבים מן האוספים המסורתיים לבין מוצרים ורכיבים מתרבות המדיה הגלובלית. בכך הם מייצרים חוויה עכשווית ומשתנה של הייחודיות התרבותית; בלשונו של גרסיה קנקליני, הם מנערים או סודקים את הפונדמנטליזם הדתי, הפוליטי, הלאומי, האתני והאמנותי, שהביא לאבסולוטיזציה של ישויות קולקטיביות מסוימות. התוצאה היא ארגון מחדש של הזיקה בין קבוצות למערכות סמליות. פירוק האוספים אינו מאפשר עוד זיקה נוקשה בין ישות קולקטיבית לבין מאגר קבוע של תכנים סמליים. התופעה השנייה שגרסיה קנקליני מגדיר, ניתוק טריטוריאלי, פירושה אובדן היחס ה"טבעי" של מוצרים ורכיבים תרבותיים אל טריטוריות גיאוגרפיות וחברתיות מסוימות. רכיבים ומוצרים כאלה מאומצים באופן חלקי ויחסי אל טריטוריות אחרות ועוברים שם רֶה־טריטוריאליזציה, כלומר, נוצר יחס בינם לבין טריטוריה גיאוגרפית או חברתית חדשה. התופעה נובעת מתנועה של מהגרים, פליטים ותיירים, אך גם מפעילותה של תרבות המדיה הגלובלית. כך, מוצרים תרבותיים שנחשבו שייכים לישות קולקטיבית אחת מאומצים אל פרקטיקות תרבותיות המסמנות ישות אחרת, ורכיבים שהיו טיפוסיים לייחודיות תרבותית אחת מיושמים בייחודיות תרבותית של ישויות קולקטיביות אחרות.

גרסיה קנקליני (Garcia Canclini [1995] 2001) טוען, שזהות אינה יכולה למלא עוד את התפקיד של נרטיב טקסי, של חזרה מונוטונית על תכנים ומשמעויות, שעליהם מגוננים פונדמנטליסטים של לאומיות ואתניות. את הייחודיות התרבותית יש להבין כהפקה משותפת (co-production), כנרטיב שמתחדש ונבנה שוב ושוב בהתמדה, תוך שיתוף פעולה עם מוצרים ורכיבים תרבותיים ממגוון מקורות, בתיווך ובעיבוד של תרבות המדיה הגלובלית. הייחודיות התרבותית של זהויות אתניות, אזוריות ולאומיות (וגם מעמדיות, מגדריות ועוד) נבנית במודרניות המאוחרת בהכרח מתוך התייחסות לקיטוע בין-תרבותי ולהכלאה. אם אנו תופסים את הייחודיות התרבותית כזירה הנחצית שתיוערב על ידי מטריצות סמליות שמקורן מגוון, אזי השאלה היא אילו סוגי ספרות, קולנוע, טלוויזיה ומוזיקה מסוגלים לייצר נרטיב של הטרוגניות וקיום משותף של קודים רבים בתוך אותה קבוצה. גרסיה קנקליני סבור שתרבות המדיה העולמית מפרה ומגדירה מחדש את הקשר המסורתי בין ישויות קולקטיביות לבין הייצוג של ייחודיותן התרבותית. סטוארט הול (Hall 1991) אף רומז לקשר

בין תרבות המדיה לבין סוגים חדשים של ייחודיות תרבותית וזהות קולקטיבית. הול מבחין בין שני סוגי גלובליזציה של התרבות: הסוג הישן, שמיסד את מדינת הלאום ואת הזהות הלאומית כדגם עולמי של זהות קולקטיבית, והסוג החדש, האופייני למודרניות המאוחרת בסוף המאה ה-20. בלשונו של הול, גלובליזציה מהסוג החדש מתרחשת בה-בעת "מעל" לזהות הלאומית ו"מתחתיה". "מעל" למדינת הלאום, תרבות המדיה העולמית ומוצריה מונחים ומופצים באינטנסיביות בחיי היומיום של אנשים ברחבי העולם. תרבות המדיה הגלובלית מתאפיינת בכך שהיא ממשיכה להיות ממורכזת במערב. טכנולוגיה מערבית, ריכוז ההון והעבודה המתוחכמת, הסיפורים ומרחב הדמיון של חברות מערביות – כל אלו ממשיכים להיות הכוח המניע של התרבות הגלובלית. עם זאת, מדובר בסוג מיוחד של הומוגניזציה, בעלת יכולת ספיגה אדירה, שאינה חותרת להאחדה מושלמת. היא אינה מבקשת לייצר גירסאות קטנות של אנגליות או של צרפתיות (כפי שנעשה בגלובליזציה ה"ישנה"), אלא מעוניינת להכיר בגיוון ובהבדלים תרבותיים ולקלוט אותם במסגרת-העל, שאינה אלא תפיסה אמריקנית של העולם ושל השוני התרבותי בו. כלומר, זו הומוגניזציה במובן של הכפפת הייחודיות התרבותית של ישויות שונות לעיקרון ניהולי אחד של אופני ייצוג, המאפשר לחדור לתוכן, לעצבן מחדש ולנהל משא ומתן על אופיין, בלי להרוס את המיוחד להן. כך, למשל, ההגמוניה המערבית על תרבויות אחרות נחשפת לפלישה של רכיבים מתרבויות אחרות. הול מדגים זאת בהתייחסו לשפה האנגלית, שהפכה לשפה בינלאומית כמו-עולמית. אולם אין זו האנגלית של אנגליה, אף לא של ארצות הברית. זו אנגלית שפלשה אל שפות אחרות ונפלשה על ידן. התרבות הגלובלית דוברת אנגלו-יפנית, אנגלו-גרמנית, אנגלו-צרפתית, אנגלו-הינדית ואפילו אנגלו-אנגלית.

ההתרחשות "מתחת" למדינת הלאום באה לידי ביטוי בחזרה אל הולקלי והאתני ובגילוי מחדש של זהויות וישויות קולקטיביות מוכפפות, תת-לאומיות. נוכחותה של תרבות המדיה הגלובלית בתוך מדינות הלאום מחלישה ומערערת את דימוי ההומוגניות של התרבות הלאומית, ומאפשרת את התחזקותן של ישויות קולקטיביות שהודרו מן ההומוגניות המדומה של הלאומיות. מדובר למעשה בתגובות לגלובליזציה הישנה והחדשה יחדיו. כמה מתגובות אלו מתאפיינות בפונדמנטליזם ובמגננה בדלנית, ולכן הן לובשות צורה של חזרה למשמעויות ולתכנים כמו-מסורתיים בתרבות האקספרסיבית. תגובות אחרות מייצרות סוגים של ייחודיות תרבותית על יסוד דיאלוג עם תרבות המדיה הגלובלית. הול טוען, שבמסגרת המהפכה התרבותית שהתרחשה במחצית השנייה של המאה ה-20, הובאו קבוצות שוליים אל מוקדים של פרקטיקות ייצוג בכל האמנויות המודרניות: ציור, קולנוע, מוזיקה, ספרות. סובייקטים חדשים, קהילות וזהויות אתניות חדשות, אזורים ומגדרים חדשים, שלא יכלו למקם את עצמם אלא בכך שהוצגו כשוליים וככפופים, רכשו את היכולת לדבר בשם עצמם ולייצר ייצוגים של עצמם. אולם, ככל שמדובר בישויות מן הסוג הלאומי והאתני, הייצוג של ייחודיות תרבותית מחודשת אינו בבחינת חזרה אל תכנים ומשמעויות מסורתיים, "טהורים", בלתי נגועים לכאורה בהשפעות של תרבות המדיה הגלובלית. נהפוך הוא;

לישויות קולקטיביות אלו יש אינטרס להציג עצמן כעכשוויות וכמודרניות, ולכן הייצוג של ייחודיותן התרבותית נוטה לפרקטיקות של הכלאה, ערבוב ומיזוג.

אף שאינו אומר זאת במפורש, הול משרטט תמונה של מתח בין רב-תרבותיות הצומחת "מלמטה", כמעין התקוממות נגד ההומוגניות של מדינת הלאום ונגד תרבות המדיה הגלובלית, לבין הספיגה וההטמעה של רב-תרבותיות זו אל תוך מוצריה ותכניה של אותה תרבות מדיה גלובלית. בניתוחו שזורה נימה ניאורגראמשיאנית, המבחינה בין כוחות תרבותיים אותנטיים וביקורתיים לבין תהליכי ההגמוניה המטמיעים את הכוחות האלה אל תוך תבניות דומיננטיות, מנטרלים אותם מתוכנם הביקורתי ומשווקים אותם כמוצרי מדיה. גם אם אין מקבלים את התפיסה של קיטוב ומתח בין הריבוי שצומח "מלמטה" לבין הייצוג של ריבוי תרבותי בתוך תרבות המדיה הגלובלית, הול תורם כאן הבנה של מעין זרימה מעגלית, המקיימת היזון הדדי בין ייצוגי ייחודיות שמייצרות ישויות קולקטיביות החותרות להגדיר את עצמן, לבין ייצוגי ייחודיות שמספקת תרבות המדיה הגלובלית, הנגועים בתבנית של האחדה. מחזוריות זו מביאה לכך, שרוב המוצרים והרכיבים התרבותיים המשמשים לייצוג ייחודיות תרבותית נגועים בתבניות ובדפוסים של תרבות המדיה הגלובלית. כיוון שתבניות ודפוסים אלו ממורכזים, כאמור, תחת תפיסת עולם אמריקנית של שונות תרבותית, הם הופכים לקשורים בה ולכפופים להשראתה ולהיגיון שלה. האמריקניזציה של תרבויות לאומיות ואתניות איננה, אם כן, הפיכתן לתרבות אמריקנית במובנה כאוסף של תכנים ומשמעויות ספציפיים, אלא זהו תהליך המפרק את ההומוגניות המדומה של הלאומיות ומחיל במקומה עיקרון מארגן מסוים לריבוי התרבותי, המופיע ומשתנה תדיר.

הול מציג שני אופנים שבהם צורות תרבותיות בנות-זמננו משמשות לכינון זהויות קולקטיביות וחוויות של ייחודיות תרבותית. מצד אחד, ישויות קולקטיביות לאומיות ואתניות בעלות קיום סוציולוגי ממשי, הקודם לייצוגיהן התרבותיים, משתמשות בצורות תרבותיות ומייצרות וצורכות מוצרי אמנות ומדיה כדי לבטא את ייחודיותן. מצד אחר, ישנן קהילות-טעם – ישויות מגדריות, קהילות של סגנון חיים ועוד – המייצרות חוויות של זהות וייחודיות, המבוססות על צרכנות אינטנסיבית ועל ייצור של מוצרי מדיה ואמנות דומים. אלו הן "סצנות" של מעורבות והיכרות עמוקה עם סוגות קולנוע, עם סגנונות מוזיקה פופולרית ועם סוגי תוכניות טלוויזיה. קיומן הסוציולוגי של קהילות-הטעם הוא מדומיין; ג'ורג'ינה בורן מכנה אותן "קהילות מדומיינות תרבותיות" (Born 1993).

השימוש בסרטים, בטלוויזיה ובמוזיקה פופולרית ככלי מרכזי לייצוג ולביטוי ייחודיות תרבותית במודרניות המאוחרת, והעובדה שצורות תרבותיות אלו הן במהותן היברידיות ובלתי "טהורות", מביאים לכך שהתכנים והמשמעויות הנתפסים כמייצגים את הייחודיות התרבותית של ישות קולקטיבית אחת עשויים לכלול רכיבים רבים המייצגים ישות קולקטיבית אחרת. אחד הרכיבים המרכזיים הוא הטכנולוגיה של הצורה התרבותית. עצם השימוש באותה טכנולוגיה להבעה ולייצוג מניב קרבה ומכנה משותף אסתטי-צורני רחב. רכיבים אפשריים נוספים הם תבניות של סוגות, מוסכמות של ביטוי אמנותי, יסודות סגנוניים ועוד. הזרימה

הגלובלית של תרבות המדיה מייצרת בעבור כל צורה תרבותית מעין בנקים של דימויים, סגנונות, יצירות ספציפיות ואמצעי מבע. רכיבים תרבותיים מתוך יצירות, סגנונות וסוגות, המייצגים ייחודיות תרבותית אחת, מופקדים בבנקים אלו מרצונם או שלא מרצונם, ונעשים זמינים לשימושם של יוצרים וצרכנים ברחבי העולם; אלו משלבים אותם בפרקטיקות הייצוג של ייחודיותם התרבותית. דיון קצר בתחום הקולנוע ימחיש את האמור לעיל.

וימל דיסנייקה (Dissanayake 2000) כותב על הקולנוען ההודי דֶבֶסֶאָהֶב פאלקה (Phalke), שביים ב־1913 את הסרט ראג'ה הארישצ'נדרה (*Raja Harishchandra*) על פי הרמאמינה — אחד הטקסטים האפיים-קדמוניים המכוננים של תרבויות דרום אסיה — ונחשב על כן לאבי הקולנוע ההודי. מקור ההשראה לבימוי הסרט היה סרט אמריקני בשם חיי ישו הנוצרי (*The Life of Christ*), שהופק ב־1906 והוקרן בבומבי ב־1910. הצפייה בסרט עוררה בפאלקה רצון לייצר, באמצעות הטכנולוגיה האמנותית החדשה, ייצוג דומה של החוויה הדתית והתרבותית הקשורה לאלים ההינדים. הבמאי ההודי הוקסם מן הצורה האמנותית החדשה ואימץ אותה ככלי לביטוי משמעותות ותכנים מקומיים. דוגמה מוקדמת זו משמשת נקודת מוצא לדיון ביחסים המורכבים בין הקולנוע כטכנולוגיה אמנותית מודרנית, סוגות קולנוע הוליוודיים ואירופיים ותיאוריה קולנועית מערבית, לבין תכנים ומשמעותות מקומיים, אתניים ולאומיים לא מערביים, מסורות דרמה ושפה חזותית של ארצות שונות, שאותם יוצקים במאים ותסריטאים ברחבי העולם אל תוך הקולנוע כצורה תרבותית. להמחשה, דיסנייקה מצטט את הסופר יוצא אפריקה, קוומה אנטוני אפייה (Appiah 1992), שתיאר כיצד ציווה השליט המערבי על הילידים להחליף את הגלימות במכנסיים. כפעולת התרסה, עמדו הילידים על כך שהמכנסיים יתפרו מבדים מקומיים מסורתיים. לדברי אפייה, לאומיות תרבותית עיוורת בדרך כלל לעובדה שתביעותיה הילידיות שוכנות בתוך ארכיטקטורה מערבית. מטאפורה זו, טוען דיסנייקה, רלוונטית גם לתחום הקולנוע.

כפיתוח טכנולוגי, הקולנוע הוא המצאה מערבית. יתרה מזו, להוציא כמה חריגים בולטים (הקולנוע היפני, למשל), קונבנציות ההבעה המרכזיות של הקולנוע כשפה אמנותית עוצבו אף הן במערב, בקולנוע ההוליוודי והבידורי ובקולנוע האמנותי-אוונגרדי. עיקר השיח העיוני, הביקורתי וההגותי על הקולנוע עוצב אף הוא במערב. לפיכך, זה עשרות שנים, יוצרי קולנוע ברחבי העולם משתמשים בצורה אמנותית-מערבית ביסודה בבואם ליצור סרטים וסוגות קולנועיות, שאמורים לבטא את הייחודיות התרבותית שלהם. אמנם, קולנוענים נוהגים ליצור סרטים שהיבטים שונים שלהם — השפה החזותית, המבנה העלילתי, דפוסי המשחק ועוד — מקורם במסורות החזותיות, הדרמטיות והספרותיות של הישות הקולקטיבית שלהם, שאת ייחודיותה התרבותית הם מבקשים לייצג בסרטיהם. אולם עצם היותם קולנוענים, העוסקים באמנות עשיית הסרטים, מכוננת בהם מחויבות מקצועית ואמנותית להתעדכן בחידושים הטכנולוגיים וההבעתיים של המדיום ולהתמצא בהיסטוריה הסגנונית. הם יוצרים סרטים מתוך היכרות ודיאלוג עם הקולנוע ההוליוודי ועם הקולנוע האמנותי-אוונגרדי, ושואלים רכיבים סגנוניים ליצירותיהם.

מוקדי הכוח של שדה הקולנוע במערב — תעשיית הקולנוע וכן השיח הביקורתי-עיוני — נוטים מדי פעם "לגלות" את העשייה הקולנועית כחלקי עולם אחרים, להיחשף אליה ולייחס לה ערך של אותנטיות ומקוריות, וכן לאמץ ממנה רכיבים אל הקולנוע במערב. צרכנים ויוצרים של קולנוע ברחבי העולם נחשפים לקולנוע לא מערבי כמעט רק בתיווכו של שדה הקולנוע המערבי. ההיכרות של יוצרי קולנוע בברזיל, למשל, עם הקולנוע היפני או ההונג-קונגי מתווכת על ידי מערכות ההפצה והשיח הביקורתי של הקולנוע במערב. קולנוענים ברחבי העולם פועלים בשתי זירות בו-בזמן: בזירה של ייצוג הייחודיות התרבותית של הישות הקולקטיבית שלהם, ובזירה הגלובלית של אמנות עשיית הסרטים ותרבות הקולנוע. בעשותם זאת, הם יוצרים בהכרח יצירות אמנות היברידיות, בעלות מכנה משותף רב עם סרטי קולנוע מחלקי עולם אחרים. לכן, כאשר ישות קולקטיבית — אומה, קהילה אתנית או אחרת — מאמצת את הקולנוע כצורה תרבותית לגיטימית לייצוג ייחודיותה התרבותית, היא מייצרת חוויית זהות מסוג עכשווי, שחולקת תכנים ומשמעויות עם הייחודיות התרבותית ועם חוויית הזהות של ישויות קולקטיביות אחרות. הרכיבים המשותפים לייחודיות התרבותית של הישויות הקולקטיביות השונות נגועים באמריקניות או במערביות. כמו כן, הקולנוע העולמי הוא שדה של פעילות אמנותית, ולפיכך הוא הופך לעתים בעצמו לבסיס להיווצרותן של ישויות קולקטיביות — "קהילות מדומיינות של חובבי קולנוע", ה"סינפילים" (cinophiles, "משוגעים לקולנוע") למיניהם. דוגמאות לכך הן קהילת אניני הטעם של קולנוע אמנותי-אוונגרדי, על פולחני הצפייה שלהם בסרטים, הנחשבים לאיכותיים, בסינמטקים; סצנת אוהדי סרטי האימה, על הרגלי הצפייה שלהם וצריכת האביזרים הנלווים; ואפילו קהילת אנשי הקולנוע, המקיימים פסטיבלים, ירידים, תחרויות ופרסים.

ב. מוזיקה פופולרית

בדומה לקולנוע, ואולי אף ביתר שאת, המוזיקה הפופולרית היא צורה תרבותית המגלמת את האמור לעיל. הקשר ההדוק בין סגנון או צליל מוזיקלי טיפוסי לבין ישות קולקטיבית הוא מימד מרכזי בדימויי הייחודיות התרבותית המסורתית של ישויות קולקטיביות שונות. חבילות של משתנים מוזיקליים — שמזוהות כשפות או כסגנונות מוזיקליים השייכים לישויות קולקטיביות ומייצגים את ייחודיותן התרבותית — כוללות גוון ייחודי של צליל המופק מכלי נגינה מסורתיים, טכניקות של הגשה קולית (בשילוב עם אופן ההגייה של שפות), מבנים קצביים, דפוסים של מהלכים מלודיים ועוד. חבילות צליל אלו הפכו למסמנים מובהקים של זהויות לאומיות ואתניות שונות. השכלה מוזיקלית מינימלית מאפשרת למאזינים ברחבי העולם להצמיד למרקמי-צליל שמות תואר לאומיים או אתניים, כמו מוזיקה יוונית, רוסית, הודית וצוענית. האימוץ של סגנון מוזיקלי עממי או אמנותי כמסמן של לאומיות מאפיין במובהק את תהליכי דמיון של אומות. במקומות רבים, כפתה

למעשה הגלובליזציה ה"ישנה" את המצאתם של סגנונות מוזיקה לאומיים כחלק מתהליך ההמצאה של תרבויות לאומיות הומוגניות לכאורה (Baily 1994). קשר פונדמנטליסטי נוצר בין סגנונות מוזיקה לבין אתניות ולאומיות, למרות שרבים מן הסגנונות המסמנים ייחודיות תרבותית היו חדורים מלכתחילה בהשפעות לא מקומיות, מערביות ביסודן (Nettl 1985). במודרניות המאוחרת, עם התגבשותה של המוזיקה הפופולרית כמרכיב מרכזי של תרבות המדיה הגלובלית, חלה החרפה של חדירה זו. כוונתי בעיקר להנכחה האינטנסיבית של המסגרת המוזיקלית-תרבותית שאותה אכנה "פופ/רוק". הפופ/רוק האנגלו-אמריקני, על מוצריו המוזיקליים, הוא הגורם הדומיננטי במסגרת זו; מעבר להפצתו, חוללה הנכחה זו שינוי בפרקטיקות היצירתיות של עשייה מוזיקלית ברחבי העולם. היא הביאה למצב שבו רוב המוזיקה הפופולרית בעולם כיום נוצרת ונצרכת בהשראה ישירה או עקיפה של הפופ/רוק. המוזיקה הפופולרית בעולם עברה תהליך של "פופ/רוקזציה", שבצבחותיו הפכו סגנונות וסוגות המוזיקה הפופולרית של ישויות קולקטיביות שונות לבעלי מכנה משותף צלילי ותרבותי רב. בעמודים הבאים אפרוש את ההיגיון התרבותי שעומד ביסוד התהליך ושאפשר את היווצרותו, ואבחן את משמעות ה"פופ/רוקזציה" לגבי אופייה של הייחודיות התרבותית.

ג. פופ/רוק

פופ/רוק הוא מסגרת פעילות מוזיקלית ותרבותית, שהפכה לדומיננטית בשדה המוזיקה הפופולרית במחצית השנייה של המאה ה-20, והיא מובחנת מן המוזיקה הפופולרית בכללותה. המוזיקה הפופולרית ברחבי העולם עברה תהליך מואץ של אמריקניזציה או התמערבות, שכן, המקור ההיסטורי של הפופ/רוק, מוקדי הכוח המעניקים הכרה לחידושים סגנוניים בו, וכן מרכזי הניהול והשליטה של התאגידים שבמסגרתם מתקיימת המוזיקה הפופולרית, מצויים רובם ככולם במערב. פרקטיקות מוסדיות ושיחניות בשדה המוזיקה הפופולרית מכנסות הלכה למעשה אל תוך המסגרת התרבותית של הפופ/רוק טווח רחב של סגנונות וסוגות כמו היפ-הופ (או ראפ), רוק גיטרות (אלטרנטיבי, קלאסי, או כבד), מוזיקת ריקודים אלקטרונית (האוס, טכנו, טרנס), להיטים ממצעדי הפזמונים ועוד; לעומת זאת, הן מדירות מן הפופ/רוק סגנונות אחרים של מוזיקה פופולרית, כמו למשל להיטי מחזות זמר מברודווי (ראו Negus 1996; Shuker 1998). למסגרת הפופ/רוק שלושה מאפיינים בולטים, המסבירים גם את ההצדקה לכינוס זה: מערכת של פרקטיקות יצירה; גוף קאנוני של יצירות; ושני הגיונות של דינמיקת שינוי.

1. מערכת של פרקטיקות יצירה: מסגרת הפעילות המוזיקלית של הפופ/רוק מושתתת על סדרה של פרקטיקות ייצור: שימוש רב בכלי נגינה חשמליים ואלקטרוניים ובמרקמי-הצליל הטיפוסיים להם, הישענות על טכניקות הקלטה מתוחכמות המאפשרות מניפולציות אינסופיות כמעט על צלילים, ודגש על טכניקות ספונטניות ו"בלתי מעובדות" להגשה קולית,

המסמנות הבעה מיידית של רגשות. אני מכנה את מערכת הפרקטיקות הזו בשם אסתטיקת הרוק. מוזיקאים ומאזינים ברחבי העולם מאמצים את התפיסה הזו, וזהו הגרעין לתהליך ה"פופ/רוקזציה" של המוזיקה הפופולרית. אסתטיקת הרוק היא מערך מתחדש תדיר של פרקטיקות וציוויים סגנוניים לעשייה של מוזיקה פופולרית, הנגזרים משינויים בחבילה זו. היבט מרכזי נוסף של אסתטיקת הרוק הוא היגיון של לקטנות, המעודד יישום של אמצעים אלו בכל סגנון מוזיקלי והעדפה של מבצעים שגם מחברים את המוזיקה. הגדרה רחבה זו של אסתטיקת הרוק כוללת במושג פופ/רוק לא רק סגנונות המבוססים על כלי נגינה במובנם הצר, אלא גם סגנונות של מוזיקה פופולרית המושתתים על שימוש במחוללי צליל אלקטרוניים ובדגימות צליל, ועל נגינה בפטיפונים (turntabling). פרקטיקות אלו מקנות לכל סגנונות הפופ/רוק מכנה משותף צלילי. השימוש במרקמי-צליל דומים, להדגשת המבנים הקצביים או המהלכים המלודיים הטיפוסיים לכל סגנון, הופך את הסגנונות ואת היצירות הספציפיות (תקליטים, שירים) למשתתפים במערכת סמיוטית אחת.

מעריך פרקטיקות זה לעשיית מוזיקה זוכה כאן לכינוי אסתטיקת הרוק, משום שההקשר החברתי-תרבותי שמוכר בשם רוק שימש במחצית השנייה של המאה ה-20 זירה, שבה נחשבו רכיבים אלו לאמצעים יצירתיים ואמנותיים לעשיית מוזיקה פופולרית בת-זמננו. פרקטיקות אלו התמסדו ככלי הבעה אמנותיים לגיטימיים, באמצעות הקאנוניזציה של התקליטים ושל המוזיקאים האנגלו-אמריקנים של שנות השישים והשבעים ושל יורשיהם בעשורים הבאים, הנחשבים כיום לקלאסיקה של הרוק (רגב 1995).

2. גוף קאנוני של יצירות: משתנה נוסף המגדיר את מסגרת הפופ/רוק הוא הקאנוניזציה של גוף יצירות מוזיקליות, והאמונה בערךן כיצירות המופת של העשייה המוזיקלית בת-זמננו. יצירות אלו הן ברובן תקליטים ארכי-נגן – אלבומים – הכוללים כמה קטעים (לרוב שירים בני שלוש-ארבע דקות, אך לעתים גם יצירות ארוכות יותר). מחברי האלבומים (חלקם מחברים קולקטיביים, להקות של מוזיקאים) נחשבים למוזיקאים החשובים ביותר בפופ/רוק. שמות כמו הביטלס, בוב דילן, סטיבי וונדר ותקליטיהם הם מהמוכרים והמקודשים ביותר. הרשימה כמובן ארוכה מאוד, וכמו כל גוף קאנוני היא נושא לוויכוחים ולשינויים. האידיאולוגיה האמנותית שנימקה והצדיקה את הקאנוניזציה של אמנים ותקליטים אלו מיסדה את מעמדם כמי שבעבודתם המוזיקלית חקרו, בחנו, ניסחו והרחיבו את אפשרויות ההבעה ואת השימוש היצירתי במערך הרכיבים המכונה כאן אסתטיקת הרוק. את החקירה וההרחבה הללו הניע במידה רבה ההיגיון הלקטני, שבאמצעותו יושמו חשמוול והגברה אל סגנונות מוזיקליים מגוונים, ואל ערובים ומיזוגים בין סגנונות. בניגוד לאידיאולוגיה האמנותית האורתודוקסית, שראתה בפרקטיקות של אסתטיקת הרוק לא יותר משימוש באביזרים טכנולוגיים המקלים על עשיית המוזיקה, בעיקר בעבור אלו שאינם כישורניים דיים, האידיאולוגיה של הפופ/רוק רואה בפרקטיקות אלו אמצעים חדשים וייחודיים להבעה מוזיקלית. הגוף הקאנוני של התקליטים מספק כאן מעין הוכחה לשימוש היצירתי שניתן לעשות בפרקטיקות אלו, ולכך שמאחורי המוזיקה ניצבת ישות של מחבר

אוטונומי, על פי מיטב המסורת של תפיסת האמנות המודרנית. במילים אחרות, התקליטים הקאנוניים של הפופ/רוק משמשים למאמינים ראייה לכך שהפופ/רוק הוא אמנות ממשית מסוג חדש: אמנות ההקלטה, אמנות המוזיקה (הפופולרית) המוקלטת.

3. שני הגיונות של דינמיקת שינוי: המאפיין השלישי הוא דינמיקות השינוי הטיפוסיות וההיגיון המנחה אותן. השינוי וההתחדשות התמידיים של הפופ/רוק באים לידי ביטוי בהופעה קבועה של סגנונות חדשים; ביישום של אסתטיקת הרוק בסגנונות שאינם נחשבים לרוק, בהוספת שירים ותקליטים לקאנון. בשינוי שולטים שני הגיונות, שלעיתים שלובים זה בזה: התמסחרות ואונגרדיזם. שני הגיונות אלו מביאים להתרחבות של מסגרת הפופ/רוק, הכוללת עתה יותר סגנונות, סוגות וגירסאות. התמסחרות היא היגיון תרבותי המונע על ידי אינטרסים של שוק ואיזומורפיזם (דמיון צורה) ארגוני. ביסודה של פרקטיקה זו עומדים חיקוי והעתקה של היבטים אסתטיים, מוזיקליים וצליליים, שהוכחו כמוצלחים במכירת תקליטים או בהערכה אמנותית. כמה מן הסיבות לחדשנות המסחרית הן אינטרס למחזור הצלחה מסחרית, אמונה שהמאזינים אוהבים את "הצלילים החדשים", רצון לדבוק במוסכמות חדשות ואמונה בשיפור האיכות האמנותית. אחת התוצאות הבולטות של החדשנות המסחרית היא היישום של אסתטיקת הרוק בסגנונות ובהקשרים שאינם נחשבים למוזיקת רוק במובן הצר של המונח.

אונגרדיזם הוא פרקטיקה של חדשנות, המושתתת על המצאה וגילוי. מניעים אותו החתירה לעצב מרקמי-צליל חדשים, דפוסי הבעה רגשית ומשמעויות ייחודיות, וכן השאיפה ליצור אפשרויות ביטוי ושפות מוזיקליות שלא התקיימו קודם לכן. אונגרדיזם עשוי לשאת אופי של חקר המרקמים הצליליים, המתאפשר עקב שכלולים טכנולוגיים בתחום כלי הנגינה וההקלטה. הוא עשוי לשאת גם אופי של הכלאה בין סוגות וסגנונות קיימים בתוך עולם הפופ/רוק, ובין אסתטיקת הרוק לסגנונות שאינם פופ/רוק. מוזיקאים וגורמים אחרים פועלים בהתאם לשתי דינמיקות שינוי אלו, שהביאו מאז ראשית שנות השבעים לריבוי עצום של סגנונות מוזיקה פופולרית, הנגזרים מתחום הרוק. כך הפכה אסתטיקת הרוק למערך הפרקטיקות המקובל במוזיקה הפופולרית, שעליו מושתת ריבוי זה. ההתמסחרות והאונגרדיזם הביאו, אם כן, ל"פופ/רוק" של המוזיקה הפופולרית (Regev 2002).

ד. פופ/רוק ומוזיקה פופולרית בעולם

חשוב לעמוד על כך, שתהליך ה"פופ/רוק" לא נשאר בגבולות ההקשר האנגלו-אמריקני המקורי של מוזיקת הרוק. כפרקטיקה יצירתית וכאידיאולוגיה אמנותית, מוזיקת הרוק יוצאה בהצלחה אל רחבי העולם כולו. התהליך התרחש בראש ובראשונה כחלק מהגיון ההתרחבות של תעשיית התקליטים ותרבות המדיה הגלובלית.⁴ עם זאת, מוזיקאים ומאזינים ברחבי

⁴ Burnett 1996; Wallis and Malm 1984; Negus 1992.

העולם אימצו בשנות השבעים והשמונים את מוזיקת הרוק גם בשל המשמעויות החתרניות שיוחסו ליצירותיה המוערכות. הקאנוניזציה של רבות מיצירות הרוק ה"קלאסיות" התאפשרה, יש להזכיר, בשל הזיקה שנוצרה בין מוזיקת הרוק לבין עמדות מרדניות וחתרניות, המזוהות עם "תרבות הנגד" של שנות השישים ושל השנים הבאות (Wicke 1990; Frith 1981). קשר זה ייחס לשפה הצלילית של מוזיקת הרוק משמעויות פוליטיות ותרבותיות, מעבר למשמעויות הבידוריות המסורתיות שיוחסו למוזיקה פופולרית במחצית הראשונה של המאה. מוזיקת הרוק הפכה למזוהה עם העצמה של חיי היומיום של צעירים, ועם התקוממות נגד התרבות השלטת (Grossberg 1984). כתוצאה מכך, קהלים רחבים בארצות שונות לא פירשו את מוזיקת הרוק כעוד צורה תרבותית שמגלמת אימפריאליזם תרבותי בוטה. אסתטיקת הרוק התקבלה כדרך העיקרית לעשייה מוזיקלית עכשווית, המבטאת התנגדות למשטרים תרבותיים מסורתיים, שמרניים ואוטוריטריים. עשייה מקומית של מוזיקת רוק נתפסה לעתים קרובות כביטוי אותנטי לרוח מודרנית ועכשווית במסגרת התרבות הלאומית או המקומית.⁵ כך צמח מצב פרדוקסלי לכאורה, שבו צורה תרבותית אנגלו-אמריקנית, הקשורה לתעשיות התרבות והמדיה הטרנס-לאומיות, נספגה אל תוך המציאות האמנותית של ישויות קולקטיביות ברחבי העולם ככלי להבעת ייחודיות תרבותית ואותנטיות חדישה (Regev 1997).

כבר בשנות השישים, מוזיקאים צעירים בארצות שונות ביקשו ליצור רוק מקומי השואב השראה ממוזיקאי הרוק הבולטים של התקופה (הביטלס, בוב דילן ועוד). בשנות השבעים והשמונים השתכלל התהליך, עם התקת הגיונות השינוי של הפופ/רוק אל שדות מקומיים של מוזיקה פופולרית. מוזיקאים ותעשייני מוזיקה ברחבי העולם – אמריקה הלטינית, אפריקה, יפן, מזרח אירופה – אימצו לא רק את אסתטיקת הרוק, אלא גם את ההיגיון של חידוש מתמיד על בסיס מסחרי או אוונגרדי. האמונה במשמעות החתרנית של המוזיקה התמסדה לכדי אמונה שאסתטיקת הרוק היא מערך הפרקטיקות המודרני ליצירת מוזיקה פופולרית עכשווית. פרקטיקות של יצירה התקבלו בקרב מוזיקאים ברחבי העולם כדרכים מוסכמות ומובנות מאלהן לעשיית מוזיקה: שימוש בכלי נגינה חשמליים ואלקטרוניים; שימוש בטכניקות הקלטה מתוחכמות באולפן, המדגישות רהיטות של הצליל ודייקנות בחיבור של פיסות צליל; אימוץ טכניקות חיתוך והדבקה של פיסות מוזיקה. הדבר הביא להיווצרות ולהתחדשות מתמדת של סגנונות פופ/רוק מקומיים, שמחקים שפות צליל דומיננטיות מן הפופ/רוק האנגלו-אמריקני. עם זאת, התהליך הביא גם להופעתם של סגנונות מקומיים, המבוססים על הכלאה ועל יישום של אסתטיקת הרוק אל מסורות מוזיקה מקומיות, אתניות, לאומיות ועוד. סגנונות אלו החלו לסמן ייחודיות תרבותית עכשווית של מגזרים שונים בתוך קהילות אתניות או לאומיות, ואף של קהילות שלמות.

רבים מן הסגנונות המקומיים של הפופ/רוק "התגלו" על ידי תרבות המדיה הגלובלית והובאו לידיעתם ולצריכתם של קהלים במטרופולין האנגלו-אמריקני, ודרכם לחלקי עולם

⁵ Cushman 1995; Ramet 1994; Vila 1987; Garofalo 1992.

אחרים. היבוא של סגנונות פופ/רוק שאינם אנגלו-אמריקניים, העונים לתוויות אתני או אקזוטי, תאם את הגיונות השינוי של הפופ/רוק האנגלו-אמריקני עצמו. ההיגיון המסחרי ראה בסגנונות אלו מקור לנוסחאות מסוג חדש, שעשויות להצליח בשוק התקליטים; ההיגיון האוונגרדי ראה בהם מקור השראה אסתטי-צורני או רגשי-הבעתי אותנטי. בשנות השבעים והשמונים צמחה, אם כן, מעין תנועה מחזורית גלובלית של סגנונות ורכיבים מוזיקליים, שביסודם אסתטיקת הרוק. תרבות הפופ/רוק הפכה למאגר מוזיקלי, שמגיע אל תרבויות מוזיקה לאומיות "מלמעלה", מחליש את הזיקה הנוקשה והפונדמנטליסטית בין חוויית הזהות הלאומית לבין סגנון מוזיקלי אחיד, ומאלץ ייצור מתחדש ומתמיד של חוויית הייחודיות המוזיקלית של תרבויות לאומיות. הפופ/רוק הפך גם לספק מרכזי של כלים מוזיקליים, המאפשרים לייצר סגנונות מוזיקה עכשוויים ומשמשים אמצעי ביטוי "מלמטה" לקבוצות ולמגזרים אתניים, מעמדיים, אזוריים ואחרים, נגד ההומוגניות המדומה של תרבויות לאומיות. ולבסוף, לנוכח הקישוריות בין סגנונות הפופ/רוק בחלקי עולם שונים, הפכה מסגרת זו להקשר שבתוכו מתקיימת זרימה רב-כיוונית של רכיבים מוזיקליים, המנתקת סגנונות משייכותם ה"טבעית" לטריטוריות מסוימות ומציבה אותם בטריטוריות גיאוגרפיות וחברתיות אחרות (Taylor 1997; Frith 2000). עולם הפופ/רוק היה למסגרת העולמית הדומיננטית בתחום המוזיקה הפופולרית, הבנויה כמעין תבנית שבה רבים מן הסגנונות המוזיקליים מתפקדים לפחות בשני הקשרים בה-בעת: הם משמשים כלי לסימון ולייצוג של ייחודיות תרבותית של ישות קולקטיבית, וגם מתפקדים כעמדה סגנונית ברצף העמדות שמהוות את תרבות הפופ/רוק הגלובלית. ההישענות על אסתטיקת הרוק מקשרת בין הסגנונות הללו ומקנה להם מכנה משותף אסתטי-צורני ניכר; כך, השירים והתקליטים המייצגים את הייחודיות התרבותית של ישות קולקטיבית אחת נעשים דומים ומקושרים לאלו המסמנים ישות קולקטיבית אחרת.

כאמור, ניתן לחלק את סגנונות הפופ/רוק לשתי קטגוריות עיקריות: האחת מכונה לעתים רוק אתני או וורלד ביט (world beat) וכוללת סגנונות היברידיים ייחודיים, הצומחים בארצות ובמגזרים שונים כתוצאה ממיזוגים בין מסורות מוזיקה מקומיות לרכיבי פופ/רוק שונים; האחרת כוללת סגנונות הנתפסים כשלוחות מקומיות של סגנונות גלובליים. ההבחנה בין השתיים לא תמיד חדה, כמובן; מכל מקום, סגנונות מן הקטגוריה השנייה הם אלו שתפוצתם הרבה והאדהדה להם מייצרות לעתים סוג של זהות קולקטיבית מדומיינת, המבוססת על טעם מוזיקלי. בארצות רבות צומחים סגנונות משתי הקטגוריות, לעתים מתוך יריבות ביניהן בסוגיית הייצוג ה"אמיתי" של הייחודיות התרבותית. אולם העובדה כי הסגנונות השונים והיריבים מושתתים בכל מקרה על אסתטיקת הרוק ממחישה עד כמה גורף הוא תהליך ה"פופ/רוקזציה" של המוזיקה הפופולרית. שדה המוזיקה הפופולרית בישראל, על היריבות המתקיימת בתוכו בין הפופ/רוק הישראלי ה"מערבי" לבין המוזיקה ה"מזרחית", הוא אחת הדוגמאות למצב זה. להלן אדון בקצרה בכמה דוגמאות קונקרטיות של סגנונות פופ/רוק משתי הקטגוריות בחלקי עולם שונים, ובהם ישראל.

1. פופ/רוק "אתני"

היישום של אסתטיקת הרוק בסגנונות מוזיקליים ובשפות צליל מסורתיות ברחבי העולם הניב בשנות השבעים והשמונים מגוון רב של סגנונות מוזיקה פופולרית, שניתן לכתובם פופ/רוק "אתני". המילה "אתני" מובאת במרכאות משום שסגנונות אלו הם אתניים בעיקר לאזניים מערביות. מאזינים ומוזיקאים מקומיים רואים את המוזיקה הזו כמודרניזציה של סגנונות קיימים, תוך עדכוןם והפיכתם לעכשוויים, וכביטוי להתחברות של המוזיקה המקומית או הילידית אל עולם הפופ/רוק הגלובלי. המשותף לסגנונות אלו הוא ההצלחה לייצר חוויה של ייחודיות תרבותית עכשווית, המשמרת רכיבים של הזהות בגירסתה הפונדמנטליסטית ומחברת אותם אל רכיבים מתרבות המדיה הגלובלית. השימור של רכיבים מסורתיים-עממיים מקנה תוקף לטענתם של סגנונות אלו לאותנטיות ילדית, להמשכיות של מסורת, לייצוג של הייחודיות התרבותית הלאומית, האתנית או האחרת. סגנונות פופ/רוק "אתני" מייצגים ייחודיות תרבותית בעלת מימד של מהותנות, המאפשר למעוניינים בכך לראות בהם כממשיכים ישירים של מוזיקה עממית או מסורתית. הרוק המכונה אתני מציג עצמו כמי שמנער את הפונדמנטליזם הלאומי או האתני ומעדכן אותו על פי האסתטיקה הגלובלית של המודרניות המאוחרת. כמה מסגנונות הפופ/רוק ה"אתני" הבולטים צמחו באפריקה, אולם גם בחלקי עולם אחרים הופיעו זמרים ולהקות שצברו מוניטין והערכה לא רק בארץ המקור שלהם.⁶ כל הסגנונות הללו מבטאים לא רק יישום של אסתטיקת הרוק במסורות מוזיקה מקומיות, אלא גם את התקבלותו של מיזוג זה: קהלים ומבקרים מקומיים רואים בו ייצוג לגיטימי של הייחודיות התרבותית. שני מקרים מתוך מגוון זה יפורטו להלן כדוגמאות מייצגות: הראשון הוא הרוק הסיני, שהתפתח באמצע שנות השמונים; השני הוא המסגרת הרחבה המכונה רוק בספרדית (rock en español) וכוללת מגוון סגנונות הנפוצים באמריקה הלטינית, ממקסיקו ועד ארגנטינה וצ'ילה.

במשך כמה עשורים היה שדה המוזיקה בסין סגור כמעט לחלוטין לצלילים מן המערב המתועש. הקהל הסיני התוודע לראשונה לצלילי פופ/רוק בשלב מאוחר יחסית, לקראת סוף שנות השבעים. ההיכרות המשמעותית היתה עם פופ/רוק מטיוואן ומהונג-קונג, שזכה לשם טונגסו (tongsu), אם כי מאוחר יותר נודע במערב בשם קאנטופופ (cantopop). למרות

⁶ רשימה חלקית של סגנונות מאפריקה כוללת שמות כמו מבלאך (mbalax) מסנגל; ג'וג'ו (juju) מניגריה; היי לייף (high life) מגאנה; סוקוס (soukous) מקונגו (זאיר); ומבקנגה (mbaqanga) מדרום אפריקה. כמה מן המוזיקאים המזוהים עם הפצת הסגנונות הללו במערב ובאפריקה עצמה הם יוסו נ'דור (N'dour), פלה קוטי (Kuti), קינג סאני אדה (Ade), סליף קייטה (Keita), פראנקו (Franco), ט'בוליי רושרו (Rochereau), תומס מאפפומו (Mapfumo), אנג'ליק קידג'ו (Kidjo), להקת זאינקו לנגה לנגה (Zaiko Langa Langa) ולהקת ג'ולוקה (Juluka). לצדם ניתן למנות את הפופ/רוק הבלקני/צועני ביוגוסלביה (להקת Bijelo Dugme); הרוק הטורקי (Mogolar, Erkin Koray); מוזיקת הראי (Rai) באלג'יר, עם מוזיקאים כמו חאלד (Khaled) ושב מאמי (Mami); להקות הרוק האבוריגיני באוסטרליה (למשל, להקת Yothu Yindi); תנועת "שירים לחיים" (pleng phua chiwit) בתאילנד, עם להקת Carabao ועוד.

תפוצתו הרחבה, הקשו מקורותיו העירוניים של סגנון זה וצלילו המתוק והרך לפרשו כמייצג ייחודיות תרבותית במובן המסורתי-עממי. לקראת סוף שנות השמונים, כמעין אנטייזמה, צמח סגנון מוזיקלי בשם רוח צפון-מערבית (xibeifeng), שמיזג יסודות של מוזיקה עממית מהאזור הצפון-מערבי של סין עם אסתטיקת רוק. המבטא המובהק של שילוב זה הוא המוזיקאי צווי ג'יאן (Jian). השיר "אין לי מאומה" ("Yiwusuoyou"), שכתב, הלחין וביצע ב-1986, נחשב בעיני רוב המבקרים של המוזיקה הפופולרית בסין לשיר הרוק הסיני הראשון, ובה-בעת גם לשילוב מוצלח בין רוק לייחודיות תרבותית סינית. כך, למשל, פרשנות טיפוסית של השיר קובעת כי: "השיר חושף תחושה של דור שלם: את עצבותם, את מבוכתם... השיר משתמש בטון העמוק והעזוב של המוזיקה העממית של המישור הצפון-מערבי, והמקצבים המחוספסים שלו מתאימים היטב למטרתו... השיר יכול להיחשב גם ליצירת היסוד של הרוק הסיני. הוא ממזג רוק אירופי ואמריקני עם מוזיקה סינית מסורתית, ויוצר בכך מוזיקת רוק עם טעם סיני חזק".⁷ באמריקה הלטינית היתה לפופ/רוק נוכחות אינטנסיבית מראשית דרכו. אולם נוכחותן של מסורות מבוססות של מוזיקה פופולרית, נוסף על מסורות עממיות, הביאה לכך ש"פופ/רוק" של המוזיקות המקומיות התנהלה לעתים מול שתי חזיתות (לפחות) של פונדמנטליזם. אסתטיקת הרוק התמזגה לפיכך הן עם מסורות קיימות של מוזיקה פופולרית והן עם סגנונות עממיים. בברזיל, למשל, התגבשה בסוף שנות השישים קבוצת הטרופיקליה (Tropicalia), בהנהגתם של קאיטנו ולוסו (Veloso) וז'ילברטו ז'יל (Gil), ששילבה אל תוך הבוסה-נובה והסמבה, ששלטו במוזיקה הפופולרית המקומית, השפעות של הביטלס, ג'ימי הנדריקס, סטיבי וונדר ואחרים. בצ'ילה ובארגנטינה מיזגו כמה מוזיקאים בשנות השבעים בין אסתטיקת רוק לבין סגנונות מוזיקה עממית של הרי האנדים ואזורים נוספים: להקת לוס חאיוואס (Los Jaivas) בצ'ילה יצרה סדרת תקליטים, שבהם מיזגה בין סגנון הרוק ה"מתקדם" הטיפוסי לתקופה לבין מקצבים וצלילים המוכרים כמוזיקה העממית של האנדים. המוזיקאי הידוע בארגנטינה בהקשר זה הוא ליאון חייקו (Gieco). הוא נחשב לאחת הדמויות המכוננות של הרוק הארגנטיני של שנות השבעים, שתחת השם רוק נסיונל (rock nacional) סימל בסוף אותו עשור מוקד ביטוי מרכזי של התנגדות לשלטון הצבאי. בעשרים השנים הבאות מיזג חייקו, בדומה למוזיקאי רוק אמריקנים כמו ניל יאנג או בוב דילן, מקורות עממיים מגוונים מרחבי ארגנטינה עם צליל חשמלי, תוך שהוא מחבר טקסטים בעלי אמירה חברתית ופוליטית. על מעמדו של חייקו בעיני ארגנטינאים רבים אפשר ללמוד מן התיאור שלהלן, שנכתב בסוף שנות התשעים אגב סקירה של קונצרט שלו:

אין זה מספיק לדבר עליו כעל מוזיקאי פופולרי. גם אי-אפשר להגדיר אותו כמתעד של תקופתנו... ליאון חייקו, מתוך המוזיקה שלו, מגן על הזיכרון הקולקטיבי שלנו... ליאון חייקו הוא רוקר, וככזה שיריו מהווים חותם של כל מה שתנועה זו איבדה כאשר הוטמעה על ידי השוק. כלומר, אופן התבוננות על העולם וקריאתו מבלי להיעשות קונפורמי... האודיטוריום

⁷ מתוך העיתון הסיני יומון העם, מצוטט אצל Jones 1992, 134, לא צוינו תאריך או שם המחבר.

במארדל-פלאטה מלא. יתרה מזו; לרבים אין מקומות ישיבה והם צופים במופע בעמידה, נשענים על הקירות. משפחות שלמות, זוגות צעירים ורוקרים אבודים בזמן, מאוחדים כולם בפייסטה פופולרית שכמותה יש רק מעט (Daniel Amiano, *La Nacion*, ינואר 1997).

המוזיקה של צווי ג'אן הסיני אינה זהה לזו של ליאון חייקו הארגנטיני. אולם המוזיקות שלהם דומות זו לזו הרבה יותר מן הדמיון בין סגנונות המוזיקה העממיים-מסורתיים של מישורי צפון-מערב סין לאלו של הרי האנדים או פטגוניה. הגיטרות החשמליות, ערכי ההפקה האולפנית, ההגשה הקולית המחוספסת, דפוס ההקשה הקצבית על מערכות התופים ("ביט") – כל אלו הם חלק מן היסודות המייצרים קישוריות ושותפות סמיוטית קרובה בין מוזיקות אלו. השירים והתקליטים שמוזיקאים כמו ג'אן, חייקו ואחרים מחברים ומקליטים, מצטרפים ומגבשים מארג של יצירות, שיוצריהן ומאזיניהן חווים אותן כביטוי לייחודיות תרבותית. אולם אופיין המוזיקלי והמבנה האסתטי-צורני שלהן, המושגות בידועין על אסתטיקת הרוק, מקנים להן קרבה ומכנה משותף. התוצאה היא סוג של הידמות וקישוריות תרבותית בין סגנונות מוזיקה מקומיים, על בסיס פרקטיות יצירה ועולמות תוכן שמקורם אמריקני. הקישוריות בין סגנונות פופ/רוק לאומיים ואתניים הופכת את השונות התרבותית שבין ישויות קולקטיביות, לפחות בתחום המוזיקה הפופולרית, לסדרת מקרים הנתונה בתוך מעין מסגרת-על של רב-תרבותיות בנוסח אמריקני; זאת בניגוד למודרניות המוקדמת, שבה נתפסה השונות התרבותית כמורכבת מעולמות תרבותיים ייחודיים ושונים זה מזה בתכלית. נקודה זו מקבלת משנה תוקף אם בוחנים את מה שברצוני לכנות בשם סגנונות פופ עולמיים.

2. פופ/רוק עולמי

תחת כותרת זו נכללים סגנונות פופ/רוק מארצות שונות, שמלבד שפתם נוטים להישמע ולהיתפס כזהים, ולעתים אף כשייכים למסגרת טרנס-לאומית של תת-תרבות או של סצנה אחת. דמיון זה אינו מונע מיוצרים ומאזינים לראות את הסגנונות האלה כמייצגים ייחודיות תרבותית. אחד הדפוסים של הפופ העולמי כולל סגנונות שמיוחס להם מקור תרבותי ברור ומוגדר, ועם זאת הם מאומצים על ידי מגזרים חברתיים בארצות שונות והופכים למייצגי הייחודיות התרבותית שלהם. כאלה הם, למשל, סגנונות המכונים רוק אלטרנטיבי, מטאל או רוק כבד (Harris 2000); וכן סגנונות המוזיקה האלקטרונית, שבולטים בהם טכנו והאוס. לכל אחד מסגנונות אלו תבנית צלילית בסיסית דומה, שמקורותיה במערב וניתן למצוא גרסאות שלה (יש שייכנו זאת תעתיקים) בארצות רבות. הסגנונות הללו משמשים כלי לייצוג ייחודיות תרבותית המבוססת על מעמד, גיל וסגנון חיים. כך, למשל, צעירים משכילים בעלי סגנון חיים בוהמי נוטים להגדיר את ייחודיותם התרבותית המקומית באמצעות טיפוח הייצור וההאזנה לרוק אלטרנטיבי; המטאל, לעומת זאת, מייצג בדרך כלל חווית זהות של צעירים ממעמדות עובדים; סגנונות המוזיקה האלקטרונית מייצגים חוויות זהות של סגנון חיים עירוני-נהנתני. וכך, בארצות רבות מתקיימות סצנות של רוק אלטרנטיבי מקומי, מטאל

מקומי ומוזיקת ריקודים אלקטרונית מקומית. ההתרחשות היצירתית והצרכנית סביב סגנונות אלו מייצרת בקרב המשתתפים בה תחושה של ייחודיות המבחינה אותם מסביבתם, משייכת אותם למסגרת תרבותית טרנס-לאומית מסוימת ומקנה להם גאווה על היותם שלוחה מקומית של אותה מסגרת. התחושות הייחודיות מגלמות במובהק את מה שכונה לעיל "קהילות מדומיינות מוזיקלית" – חוויות של זהות החוצות ארצות ומושתתות על טעם משותף בסגנון מוזיקלי.

דוגמאות בולטות במיוחד לדפוס זה הן סצנות הראי וההיפ-הופ. הסגנון הראשון הוא סוג של רוק אתני מג'מאיקה, והשני מעוגן בחיי צעירים אפריקנים-אמריקנים עירוניים בארצות הברית; אך מקורות אלו לא מנעו ממגזרים אתניים ברחבי העולם לאמץ את הסגנונות הללו ככלי לייצוג ייחודיות תרבותית. כל אחד מן הסגנונות הוא היברידי ביסודו, הכלאה של רכיבים ממקורות שונים. הפצתם המוצלחת כמייצגים ביטוי של התקוממות "שחורה" נגד אפליה ודיכוי הביאה לאימוצם ככאלה על ידי קבוצות ומגזרים שונים ברחבי העולם, שחשים עצמם מקופחים או מדוכאים על רקע אתני, גזעי או אחר. כך ניתן למצוא רגאיי והיפ-הופ ככלים עכשוויים לביטוי ייחודיות תרבותית אצל האבוריגינים באוסטרליה והמאורים בניו-זילנד, ביפן, בקוריאה ובבולגריה (Mitchell 2001); בקרב יוצאי צפון אפריקה בצרפת (שם מתמזגים סגנונות אלו עם הראי האלג'ירי);⁸ בקרב יוצאי פקיסטאן והודו בבריטניה (שם הם מתערבבים עם סגנון הבאנגרה [bhangra]; Sharma, Hutnyk and Sharma 1997); אצל צעירים רדיקלים באיטליה, בעיקר מן הדרום (Mitchell 1996; Wright 2000); בקרב צעירים יוצאי אתיופיה בישראל (שבתאי 2001), ולאחרונה גם בקרב פלסטינים. ההיפ-הופ, ובמיוחד הרגאיי, מהווים בכך דוגמה מרכזית לדה-טריטוריאליזציה של סגנון רוק אתני מסוים, ולדה-טריטוריאליזציה שלו אל הקשרים מקומיים שונים, כאשר עבודת ההעברה, ייחוס המשמעות, ההפצה והלגיטימציה מתרחשת בתוך תרבות המדיה הגלובלית. בדרך זו, כפי שאפשר לראות במקרה של הרגאיי וההיפ-הופ, וגם בסגנונות הפופ/רוק הספציפיים האחרים, משמשת תרבות המדיה הגלובלית ספק של כלים מוזיקליים, המאפשרים למגזרים ולקבוצות לייצר ייחודיות תרבותית שמערערת "מלמטה" את ההומוגניות המדומה של תרבויות מוזיקליות לאומיות.

סגנון חשוב נוסף של פופ עולמי הוא הפופ/רוק הטרנס-לאומי שנהוג לכנותו רוק "רך" או "פופ אמצע הדרך", וקשה לייחס לו מקור גיאוגרפי-תרבותי מסוים. סגנון זה יונק כמעט מכל מקור אפשרי, וממזג את ההשפעות השונות לכדי בלדות או צלילים נעימים של שירים בקצב מתון. נהוג לתאר את הסגנון במונחים של רכות, קלילות ומתקתקות. סגנון זה מתאפיין בקולות מלטפים, מרוסנים וערבים של זמרים וזמרות, ולצדם צלילי סינטיסייזרים רכים וכלי מיתר, וכן נגיעות של גיטרה חשמלית "מלוכלכת" השאולות מסגנונות רוק מחוספסים יותר, "ביטים" אלקטרוניים בהשפעת ההאוס, הצטרדות מזדמנת של זמרים

⁸ Sharma and Sharma 2000; Gross, McMurray and Swedenburg 1994

וזמרות, שירים המאמצים לעתים מקצבי רגאיי או דקלומי ראפ ועוד. סגנון הפופ/רוק הרך מצוי כמעט בכל מקום. זמרים וזמרות המבצעים אותו הם בדרך כלל כוכבים מרכזיים של תעשיית המוזיקה המקומית.⁹ העובדה שזמרים אלו מצליחים בארצותיהם, ותקליטיהם נמכרים, מקנה להם בעיני רבים מעמד של מייצגי ייחודיות תרבותית לאומית.

בהונג-קונג הסגנון כולו, ולא רק כוכבים מסוימים, נחשב למייצג ייחודיות תרבותית. מאז שנות השבעים צמח שם בהדרגה סגנון פופ/רוק רך ומתקתק, הידוע בסין בשם טונגסו, אך גם בשם קאנטופופ (על שם עיר המחוז הסמוכה, קאנטון). לאוזניים מערביות הוא נשמע כגירסה של רוק רך, אולם הזמרים והזמרות של הסגנון מתקבלים כמייצגי ייחודיות תרבותית וסיניות בת-זמננו – לא רק בהונג-קונג אלא בסין כולה, וכן בפזורות הסיניות ברחבי המזרח הרחוק (Wittzeleben 1999). הסגנון פורח גם בטייוואן, ושיר בביצועה של דנג ליג'ון (Lijun), אחת הזמרות הוותיקות של הסגנון בטייוואן, נחשב לשיר הטונגסו הראשון שהצליח בסין עצמה בסוף שנות השבעים, עם פתיחת השערים להשפעות תרבותיות חיצוניות. בעשורים הבאים הפך הקאנטופופ לסגנון הפופ/רוק הבולט בתרבות העירונית בסין בכלל ובהונג-קונג בפרט. הזמרים המפורסמים¹⁰ הם גם כוכבי קולנוע ידועים, ותקליטיהם, כמו גם כרטיסים לקונצרטים שלהם, נמכרים בהצלחה בכל מקום שיש בו פזורה סינית גדולה – סינגפור, סידני וערים מסוימות בארצות הברית. הקאנטופופ מוצג לעתים כממשיכו של סגנון שפרח בשנחאי לפני מלחמת העולם השנייה: מוזיקה פופולרית בהשפעה מערבית. אולם, כפי שמציין ברנוביץ (Bernoviz 1997), יש הבדל משמעותי בין שני הסגנונות: בניגוד למוזיקה הפופולרית מלפני המלחמה, הקאנטופופ משתמש בכלי נגינה חשמליים ואלקטרוניים. מאלף לראות שהקאנטופופ מתקבל ומתפרש כמבטא ייחודיות תרבותית סינית ובייחוד הונג-קונגית:

אף על פי שהקאנטופופ מוכר בצורה ממוסחרת, ארצית ולא-אותנטית, אנו בכל זאת ממשיכים לשמוע במוזיקה זו את החוויות מלאות הסתירה העצמית שביסוד התרבות. הקאנטופופ מתאפיין בביטוי מוזיקלי המונע על ידי סינטיסיזרים, בציטוטים תרבותיים היברידיים החל ממוזיקה פופולרית יפנית וכלה במדונה ואפילו בראפ, בסנטימנטליות בלתי סנטימנטלית של אהבה שנמצאה ושל אהבה אבודה, בנטייה תמלילית אל הוורנקולרי ואל מישור הרחוב המקומי, במחזור ובמוזיקליזציה אינסופיים של לחנים מבתי תה משנחאי העתיקה ומקוונטונג שלפני המלחמה. באמצעות כל אלו, אפשר הקאנטופופ את קיומו של משטח תרבותי, שעליו מוצאת החוויה הקולוניאלית הייחודית ומלאת הסתירות של הונג-קונג את ביטוי העצמי (Emi 1998, 60).

⁹ מייצגים מובהקים של הסגנון הם ארוס רמאצוטי (Ramazzoti) באיטליה, שילה מאג'יד (Majid) במאלזיה, אלה פוגאצ'בה (Pugacheva) ברוסיה ועוד. פוגאצ'בה, שהקריירה שלה החלה בברית המועצות בשנות השבעים ונמשכה עד לשנות התשעים, נחשבת למבטאת רוח רוסית אותנטית.

¹⁰ בהם אניטה מוי יים-פונג (Mui Yim-Fong), פיי וונג (Wong), ג'קי צ'אונג הוק-יאו (Cheung Hok-Yau) ולאון לאי-מינג (Lai Ming).

נראה כי הדברים קולעים למצב התרבותי של ישויות קולקטיביות רבות נוספות. הרוק הרך, כסגנון פופ/רוק עולמי, מצוי כמעט בכל מקום. בתחום המוזיקה, הרוק הרך הוא המועמד המרכזי למעמד שווה-ערך לזה של מקדונלד'ס וקוקה-קולה.¹¹ חשוב להדגיש כי מדובר בסגנון שלעיתים קרובות אינו נתפס כלל כמוזיקת רוק במובן הצר של המושג. הוא עשוי אפילו להיתפס כאנטייתיזה למשמעויות הנקשרות למוזיקת רוק ראווה לשמה (כמו במקרה של סין). עם זאת, זהו סגנון של מוזיקה פופולרית המושתת על שימוש רחב, מובן מאליו ומוסכם באסתטיקת הרוק. סגנון זה ממחיש לפיכך ביתר שאת את הדומיננטיות של אסתטיקת הרוק במוזיקה הפופולרית ואת תהליך ה"פופ-רוקזיציה" הגלובלי. במישור הפנומנולוגי, גירסאות של הסגנון מתקבלות ומתפרשות כמבטאות בכל זאת ייחודיות תרבותית מן הסוג האתני והלאומי. מאזינים ומבקרים נאחזים בדקויות שונות – רכיבים של שפה, תמליל, הגשה קולית, נוכחות מזדמנת של כלי נגינה מסורתי ועוד – כדי לטעון לייחודיות תרבותית. אלא שזוהי ייחודיות המבטאת מצב עכשווי של היברידיזציה, של שאילה ויישום של רכיבים מוזיקליים ותרבותיים ממגוון תרבויות מוזיקליות נוספות. זוהי ייחודיות מוזיקלית המושתתת על קו-פרודוקציה ומקושרת לייחודיות של ישויות קולקטיביות נוספות באמצעות אסתטיקת הרוק. בדומה לדגלים, הרוק הרך הלאומי מייצג בעבור מאזיניו חוויה של ייחודיות על בסיס הידמות. הרוק הרך הוא "שלנו" בשפת המקום, אך באותה עת הוא מכריז על כך שגם "לנו" יש פופ/רוק עכשווי, חבר ראוי בפופ/רוק הגלובלי. אולם, בעוד שבמקרה של הדגלים המכנה המשותף מושתת על עקרונות סמיוטיים כלליים, במקרה של הרוק הרך מקורו של המכנה המשותף הוא אמריקני.

3. פופ/רוק בישראל

החתירה לניסוחה של ייחודיות תרבותית בצליל ובזמר היא כוח מניע מרכזי של העשייה המוזיקלית בישראל מראשיתה. ההיגיון התרבותי של הגלובליזציה ה"ישנה", שהציב מודל של תרבות לאומית הומוגנית, הניב במקרה של ישראל קשר פונדמנטליסטי בין ישראליות לבין התרבות המוזיקלית המוכרת בשם שירי ארץ-ישראל. אולם פונדמנטליזם זה, שהיה סדוק מלכתחילה, הוסיף להתערער מאז סוף שנות השישים, כאשר תהליך ה"פופ/רוקזיציה" החל לתת אותותיו בשדה המוזיקה המקומי. ההתמודדות על סוגיית הייצוג ה"אמיתי" (או לכל הפחות הדומיננטי) של ישראליות במוזיקה פופולרית הפכה לעיקרון המארגן של השדה המקומי של המוזיקה הפופולרית, וזאת באמצעות תהליך ה"פופ/רוקזיציה". אל מול תרבות שירי ארץ-ישראל ודימויה כמוזיקה עממית, צמחו בשנות השבעים שתי תרבויות מוזיקה מרכזיות: רוק ישראלי ופופ ים תיכוני ("מוזיקה מזרחית"). כל אחת מהן מאופיינת באימוץ וביישום של אסתטיקת הרוק ובטענה לייצוג של ישראליות, או לכל הפחות בטענה לייצוג גירסה מסוימת של אותנטיות מקומית (Regev 2000).

¹¹ ואמנם, תוך הישענות על שמו של מוזיקאי הפופ/רוק הבריטי פיל קולינס, השמיע באוזני מישו את המונח "פיל-קולוניזציה", כאנלוגיה למונח מקדונלדיזציה.

היותו של הרוק הישראלי גירסה מקומית של הפופ/רוק העולמי הוא בבחינת מובן מאליו. צמיחתו מבטאת את האימוץ המקומי של תרבות המדיה הגלובלית בתחום המוזיקה. לקראת 1980 רכש הרוק הישראלי עמדה מרכזית בשדה המוזיקה המקומית, כתוצאה מפעילותה המוזיקלית של קבוצה ובה חברים כמו אריק איינשטיין, שלום חנוך, להקת כוורת ועוד. קבוצה זו ביקשה במכוון ובמודע לייבא את אסתטיקת הרוק וליישמה במוזיקה הפופולרית בישראל, כמעשה של התעדכנות והצטרפות אל הפופ/רוק הגלובלי. מפעלה המוזיקלי של הקבוצה התקבל והתמסד כרוק מקומי בשל התזמור החשמלי, המודעות הגבוהה לעבודת האולפן, טכניקות ההגשה הקוליות, תמלילים המושפעים מבוב דילן או מג'ון לנון, השפעות סגנוניות (בעיקר של רוק גיטרות נוסח הביטלס, אך גם של רוק "מתקדם"), וכן אימוץ של דמות המבצע-המחבר (כלומר, זמרים ונגנים המבצעים מוזיקה שחיברו בעצמם). עם זאת, ההביטוס של רוב חברי הקבוצה היה נטוע במסורת שירי ארץ-ישראל והלהקות הצבאיות, ובמודע או שלא במודע, מוזיקת הרוק שלהם מיוזגה בתוכה את ההשפעות הללו. שילוב זה הקנה למוזיקה שלהם נופך מובהק של ישראליות. אכן, מן ההיבט האידיאולוגי, קבוצה זו ומאזיניה טענו כי מדובר במוזיקה אותנטית-מקומית, ישראלית ילידית, לא פחות מן המוזיקה העממית שקדמה להם. התממשותה של תביעה זו הפכה את הרוק הישראלי לגורם הדומיננטי במוזיקה הפופולרית בישראל, המזוהה עם ייצוג של ישראליות חדשה, מעודכנת. מאז ראשית שנות השמונים ואילך, תרבות מוזיקלית זו מתעדכנת בחידושים הסגנוניים והמסחריים של הפופ/רוק העולמי ומיישמת אותם בישראל, תוך מיזוג רכיבים מקומיים מסורתיים ואתניים, או תוך היצמדות רבה ככל האפשר לדפוסי הצליל הגלובליים. וכך, רוק ישראלי מסורתי (שלמה ארצי), רוק רך (ריטה), רוק אתני (אהוד בנאי), רוק גיטרות אלטרנטיבי (רמי פורטיס), אלקטרו-דאנס (התקליטנים של מועדוני תל-אביב), או היפ-הופ (שבק ס'), הם כמה מן הסגנונות במוזיקה הפופולרית בישראל, המגלמים קישוריות בין חוויית הייחודיות המקומית לבין תרבות הפופ/רוק הגלובלית. לעומת הרוק הישראלי, שיוכה של "המוזיקה המזרחית" לפופ/רוק טריוויאלי פחות. דרכי ההתקבלות של מוזיקה זו במרחב התרבותי בישראל מדגישים מאוד את המימד האתני שלה, כלומר את היותה מסמן מוזיקלי של ישראליות מזרחית. יוצריה ומאזיניה של תרבות מוזיקלית זו מציגים אותה כמעין אנטי-תיזה ל"מערביות" של הרוק הישראלי. היצירות הטיפוסיות לה, כך טוענים דובריה, מייצגות ישראליות אמיתית, כפי שהיא צריכה להיות: נטועה במסורות ובדפוסים של המזרח התיכון ושל ארצות הים התיכון. אכן, תרבות מוזיקלית זו שואבת השראה ממקורות מגוונים בארצות ערב והאיסלאם ובאגן הים התיכון. הצלילים הטיפוסיים של תרבות מוזיקלית זו מושפעים מסגנונות של מוזיקה מסורתית (יהודית ואחרת) או פופלרית מתימן, ממצרים, ממרוקו, מטורקיה, מיוון ומכורדיסטאן; כמו כן, הם מושפעים מפופ לטיני מצרפת, מאיטליה, מספרד ועוד. עם זאת, יוצרים ומבצעים בולטים בהיסטוריה של תרבות מוזיקלית זו – הלהקות המוקדמות צלילי העוד וצלילי הכרם, זמרים קאנוניים כמו זוהר ארגוב, חיים משה, מרגלית צנעני, המחבר-מבצע

אביהו מדינה, וזמרות מאוחרות יותר כמו זהבה בן ושרית חדד – עושים שימוש מקובל בתזמור חשמלי ואלקטרוני, בטכנולוגיות אולפן משוכללות ועוד (Halper et al. 1989). גם ההשפעות הסגנוניות אינן מגיעות רק מארצות ערב והאיסלאם או מארצות אגן הים התיכון. זוהי תרבות מוזיקלית היברידית במובהק, שאולי אינה תופסת את עצמה כמוזיקת רוק, אך היא עושה שימוש באסתטיקת הרוק כמערך הפרקטיקות המקצועי-קונבנציונלי ליצירת מוזיקה עכשווית. המוזיקה המזרחית בישראל היא אפוא התגלמות מקומית נוספת, לצד הרוק הישראלי, של תהליכי "פופ/רוקזציה". לכן, אף על פי שהמוזיקה הים תיכונית נתפסת כמסמנת מזרחיות במסגרת המאבק האידאולוגי והפוליטי-תרבותי על הגדרת הישראליות, היא מושתתת למעשה על פרקטיקות יצרניות ועל שימוש ברכיבים תרבותיים שונים, המקנים לה קישוריות לפופ/רוק בכלל ולפופ/רוק האתני בפרט. הפופ הים תיכוני בישראל, הידוע כמוזיקה מזרחית, הוא אפוא מקרה מובהק המדגים את האופן שבו הגלובליזציה של התרבות מספקת כלים לערעור הפונדמנטליזם של התרבות הלאומית "מלמטה". אסתטיקת הרוק מספקת כאן כלי לחידודה של תרבות מוזיקלית, שיכולה להציג את עצמה כעכשווית וכמעודכנת בפרקטיקות היצירה המוזיקלית של המודרניות המאוחרת, אך עם זאת גם כמסמנת את הייחודיות של מגזר אתני, החותר תחת ההומוגניות המדומה של התרבות הלאומית. מיותר לציין שעובדת היותן של שתי תרבויות מוזיקה אלו – הרוק הישראלי והמוזיקה המזרחית – התממשות מקומית של "פופ/רוקזציה", פירושה שקיים ביניהן מכנה משותף אסתטי-צורני וקישוריות תרבותית. אם כן, החוויות הנפרדות של ייחודיות תרבותית ישראלית חולקות רכיבים תרבותיים שמקורם בתרבות המדיה הגלובלית. קישוריות זו מייצרת ביניהן (ובינן לבין חוויות של ייחודיות תרבותית במקומות אחרים בעולם) סוג של קרבה והידמות, מעבר למה שמצטייר לעתים מן השיח הפוליטי-תרבותי על זהות.¹²

סיכום

סימון פריט' (Frith 1996), בסיכום ספרו העוסק בערכה של מוזיקה פופולרית ובשיפוט אסתטי שלה, קובע כי עשיית מוזיקה והאזנה לה הן עניין גופני. המוזיקה מניעה את הגוף כולו. לפיכך, יצירת מוזיקה והאזנה לה, כפעילות קולקטיבית או כאינטראקציה בין יחיד לבין מוצרים שאחרים מעורבים בהם, הן פרקטיקות המגלמות תנועה חברתית. כפל המשמעות של הביטוי בהקשר זה מבטא את האופן שבו ביצוע מוזיקלי – כביצוע תרבותי של האזנה או של צלילים – הוא סוג של חיבור חזק בין חווית הזהות האישית לחוויה של זהות קולקטיבית. כאשר בני אדם נעים יחדיו בתנועות דומות לצלילי אותה מוזיקה, הם מקיימים אקט של קשר; הדבר בולט במיוחד בקונצרט, בפאב, במועדון. אולם הקשר מתקיים גם כאשר הביצוע אינדיבידואלי. התנועה והריגוש הדומים מאותו סוג של צלילים

¹² על המוזיקה הפופולרית בישראל ראו עוד אצל Regev and Seroussi, forthcoming.

פירושם קרבה תרבותית ואולי אף שייכות קולקטיבית. לכן, כאשר בני אדם ברחבי העולם מבצעים תנועה חברתית לצילי סגנונות של פופ/רוק, הם מממשים קשר תרבותי. במאמר זה תיארתי כיצד, סביב מפנה המאה ה-21, צמח טווח סגנונות רחב של מוזיקה פופולרית, הן במטרופולין הצפון-אטלנטי והן ברחבי העולם, שנשענים כולם, במידה זו או אחרת, על אסתטיקת הרוק כמסגרת היצירה והצרכנות המקובלת. הישענות זו הופכת את הסגנונות הללו ליחידות בתוך הרשת הגלובלית של הפופ/רוק, ומקנה להם מכנה משותף צורני-אסתטי רחב. ההיחשפות לסגנונות מקומיים של פופ/רוק מביאה לכך, שמאזינים קבועים ומזדמנים של מוזיקה פופולרית מפתחים היכרות ומתרגלים למרקמי-הצליל המופקים מכלי נגינה חשמליים ואלקטרוניים וממערכי ההפקה של טכנולוגיות אולפן מתוחכמות. כתוצאה מכך, כאשר בני אדם מאזינים למוזיקה ממקורות לאומיים, אתניים או אזורים זרים להם, הנשענים על אסתטיקת הרוק, החוויה הצלילית המתעוררת בהם באופן ספונטני נושאת אופי של מפגש עם דבר מוכר, לפחות בחלקו. גם כאשר אין הם יודעים את שפת המילים של השיר, גם כאשר הם אינם מכירים ממש את המבנה הקצבי או את דפוס המהלך המלוּדי, לרוב בני האדם יש כיום היכרות עם סוגי הצליל המשמשים להעברת יסודות אלו. התפוצה הרחבה של אסתטיקת הרוק הפחיתה משמעותית את תחושת הזרות המוחלטת ואת חוויית "העולם האחר", שעלו בעבר מן המפגש עם מוזיקות של תרבויות זרות. המוזיקה הפופולרית היא צורה תרבותית אחת, לצד אמנויות טכנולוגיות ומסחריות נוספות כמו קולנוע וטלוויזיה, ולצד מוצרי צריכה רבים, שאופן קיומה בסביבה היצרית ובחיי היומיום מגלם את המתח בין ייחודיות להידמות תרבותית, מתח שמאפיין את המודרניות המאוחרת ברחבי העולם. פרקטיקות של הכלאה, של פרשנות ושל שימושים שונים בצורות תרבותיות אלו מאפשרות לייצר ולתחזק חוויות של ייחודיות תרבותית קולקטיבית, מסורתית או חדשה. אבל היצירות, הסגנונות והמוצרים הללו חולקים ביניהם מכנה משותף רב בעיצוב, בצורה, בתוכן ואף במשמעות. מכנה משותף זה הופך את הפרקטיקות המרכיבות את הקיום היומיומי, את ההתנהלות השגרתית ואת ההבנה הספונטנית של המציאות – הן במימד האינידיבידואלי והן במימד הקולקטיבי – לבעלות מימד של קרבה והידמות.

ביבליוגרפיה

- רגב, מוטי. 1995. רוק: מוסיקה ותרבות, דביר, תל-אביב.
- שבתאי, מלכה, 2001. בין רגאיי לראפ: אתגר ההשתייכות של נוער יוצא אתיופיה בישראל, צ'ריקובר, תל-אביב.
- Appadurai, Arjun, 1990. "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy," *Public Culture* 2: 1–24.
- Appiah, Kwame Anthony, 1992. *In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*. Oxford: Oxford University Press.

- Baily, John, 1994. "The Role of Music in the Creation of an Afghan National Identity, 1923–1973," in *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, ed. Martin Stokes. Oxford: Berg, pp. 45–60.
- Bernoviz, Nimrod, 1997. *China's New Voices: Politics, Ethnicity and Gender in Popular Music Culture on the Mainland, 1978–1997*. Ph.D. Dissertation, Faculty of Arts and Sciences, University of Pittsburgh.
- Born, Georgina, 1993. "Afterworld: Music Policy, Aesthetic and Social Difference," in *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions*, eds. Tony Bennett *et al.* London: Routledge, pp. 266–292.
- Burnett, Robert, 1996. *The Global Jukebox*. London: Routledge.
- Cushman, Thomas, 1995. *Notes from Underground: Rock Music Counterculture in Russia*. Albany, New York: State University of New York Press.
- Dissanayake, Wimal, 2000. "Issues in World Cinema," in *World Cinema: Critical Approaches*, eds. John Hill, and Pamela Church Gibson. Oxford: Oxford University Press, pp. 143–150.
- Erni, John Nguyet, 1998. "Like a Culture: Notes on Pop Music and Popular Sensibility in Decolonized Hong Kong," *Hong Kong Cultural Studies Bulletin* 8 (9): 55–63.
- Frith, Simon, 1981. *Sound Effects*. New York: Pantheon.
- , 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- , 2000. "The Discourse of World Music," in *Western Music and Its Others*, eds. Georgina Born, and David Hesmondhalgh. Berkeley: The University of California Press, pp. 305–322.
- Garcia Canclini, Nestor, [1989] 1995. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- , [1995] 2001. *Consumers and Citizens: Globalization and Multicultural Conflicts*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Garofalo, Reebee (ed.), 1992. *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements*. Boston: South End Press.
- Gross, Joan, David McMurray, and Ted Swedenburg, 1994. "Arab Noise and Ramadan Nights: Rai, Rap and Franco-Maghrebi Identity," *Diaspora* 3: 3–39.
- Grossberg, Lawrence, 1984. "Another Boring Day in Paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life," *Popular Music* 4: 225–258.
- Hall, Stuart, 1991. "The Local and the Global: Globalization and Ethnicity," in *Culture, Globalization and the World-System*, ed. Anthony D. King. London: Macmillan, pp. 19–39.
- Halper, Jeff, Edwin Seroussi, and Pamela Squires-Kidron, 1989. "Musika Mizrahit: Ethnicity and Class Culture in Israel," *Popular Music* 8: 131–142.

- Hannerz, Ulf, 1987. "The World in Creolization," *Africa* 57: 546–559.
- , 1992. *Cultural Complexity*. New York: Columbia University Press.
- Harris, Keith, 2000. "Roots? The Relationship between the Global and the Local within the Extreme Metal Scene," *Popular Music* 19: 13–30.
- Jones, Andrew, 1992. *Like a Knife: Ideology and Genre in Contemporary Chinese Popular Music*. Ithaca: East Asia Program, Cornell University.
- Latouche, Serge, 1996. *The Westernization of the World*. Cambridge: Polity Press.
- Mattelard, Armand, 1979. *Multi-National Corporations and the Control of Culture: The Ideological Apparatus of Imperialism*. Sussex: Harvester Press.
- McLuhan, Marshall, and Quentin Fiore, 1967. *The Medium is the Message*. Harmondsworth: Penguin.
- Meyer, John, 2000. "Globalization: Sources and Effects on National States and Societies," *International Sociology* 15: 233–248.
- Meyer, John, et al., 1997. "World Society and the Nation-State," *American Journal of Sociology* 103: 144–181.
- Mitchell, Tony, 1996. *Popular Music and Local Identity*. London: Leicester University Press.
- (ed.), 2001. *Global Noise: Rap and Hip Hop Outside the USA*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Negus, Keith, 1992. *Producing Pop: Culture and Politics in the Popular Music Industry*. London: Arnold.
- , 1996. *Popular Music in Theory: An Introduction*. Cambridge: Polity Press.
- Nettl, Bruno, 1985. *The Western Impact on World Music*. New York: Schirmer.
- Pieterse, Jan Nederveen, 1995. "Globalization as Hybridization," in *Global Modernities*, eds. Mike Featherstone et al. London: Sage, pp. 45–68.
- Ramet, Sabrina Petra (ed.), 1994. *Rocking the State: Rock and Politics in Eastern Europe and Russia*. Boulder: Westview.
- Regev, Motti, 1997. "Rock Aesthetics and Musics of the World," *Theory, Culture and Society* 14: 125–142.
- , 2000. "To Have a Culture of Our Own: On Israeliness and Its Variants," *Ethnic and Racial Studies* 23: 223–247.
- , 2002. "The 'Pop-Rockization' of Popular Music," in *Popular Music Studies*, eds. David Hesmondhalgh, and Keith Negus. London: Arnold, pp. 251–264.
- Regev, Motti, and Edwin Seroussi, Forthcoming. *Popular Music and National Culture in Israel*. Berkeley: The University of California Press.
- Ritzer, George, 1993. *The McDonaldization of Society*. Thousand Oaks, CA: Pine Forge Press.

- Ritzer, George, and Allan Liska, 1997. "'McDisneyization' and 'Post-tourism'," in *Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory*, eds. Chris Rojek, and John Urry. London: Routledge, pp. 96–109.
- Robertson, Roland, 1995. "Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity," in *Global Modernities*, eds. Mike Featherstone *et al.* London: Sage, pp. 23–44.
- Schiller, Herbert I., 1985. "Electronic Information Flows: New Basis for Global Domination?" in *Television in Transition*, eds. Phillip Drummond, and Richard Patterson. London: BFI Publishing, pp. 11–20.
- Sharma, Sanjay, John Hutnyk, and Ashwani Sharma (eds.), 1997. *Dis-Orienting Rhythms: The Politics of the New Asian Dance Music*. London: Zed Books.
- Sharma, Sanjay, and Ashwani Sharma, 2000. "'So Far So Good...': *La Haine* and the Poetics of the Everyday," *Theory, Culture and Society* 17: 103–116.
- Shuker, Roy, 1998. *Key Concepts in Popular Music*. London: Routledge.
- Taylor, Timothy, 1997. *Global Pop: World Music, World Markets*. New York: Routledge.
- Tomlinson, John, 1999. *Globalization and Culture*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Vila, Pablo, 1987. "Rock Nacional and Dictatorship in Argentina," *Popular Music* 6: 129–148.
- Wagnleitner, Reinhold, 1994. *Coca-Colonization and the Cold War*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Wallis, Roger, and Krister Malm, 1984. *Big Sounds from Small Peoples*. New York: Pendragon.
- Weitman, Sasha, 1973. "National Flags: A Sociological Overview," *Semiotica* 8 (4): 328–367.
- Werbner, Pnina, 1997. "The Dialectics of Cultural Hybridity," in *Debating Cultural Hybridity*, eds. Pnina Werbner, and Tariq Modood. London: Zed Books.
- Wicke, Peter, 1990. *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wittzeleben, Lawrence J, 1999. "Cantopop and Mandapop in Pre-Post-Colonial Hong Kong," *Popular Music* 18: 241–258.
- Wright, Steve, 2000. "A Love Born of Hate: Autonomist Rap in Italy," *Theory, Culture and Society* 17: 117–135.