

שפי, רקפת 1989. "על הקאנוניזאציה בפזמונאות האמריקאית: הפזמונאות כמושא למחקר לפי תפיסת הפונקציונאליזם הדינמי". בתוך זיוה בן-פורת 1989, ליריקה ולהיט. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 38–65.

רקפת שפי

על הקאנוניזאציה בפזמונאות האמריקאית

הפזמונאות כמושא למחקר לפי תפיסת הפונקציונאליזם הדינמי

הפזמונאות יכולה לשמש מקרה-מבחן מעניין ופורה במיוחד בשתי קבוצות של שאלון לפחות: א. התפתחותה והתגוונותה המהירה בתוך פרק זמן קצר יחסית מאפשרות לבדוק עקרונות של תהליכי התפתחות של מוסדות בתרבות כפי שהם מתרחשים "לנגד עינינו ממש"; ב. מורכבותה מבחינת המדיום מאפשרת לשאול על היחסים שבין מרכיבי-המדיום השונים ועל הקשר של כל אחד מהם להתפתחויות הנצפות. מאמר זה, הודן בפזמונאות האמריקאית המודרנית, יתמקד בקבוצת השאלות הראשונה, והתייחסותו לשנייה תהיה חלקית בלבד (בגלל מגבלות הקשורות לטיפול במערכות סמיוטיות שאינן לשוניות). עבודות רבות כבר נכתבו מהיבטים תיאורטיים שונים על הפזמונאות (ראה Adorno, 1941; Nye, 1978; Fiedler, 1971; ורבים אחרים), ולכן ראוי להקדים כמה הערות עקרוניות, כדי למקם את הדיון הנוכחי ביחס למסורות המחקר המקובלות.

הפזמונאות תיתפס כאן כמערכת קאנונית צעירה, כלומר, כקבוצת פעילויות בתרבות שיש לה ממסד משלה וקהל משלה, הנמצאת בתהליך התגבשות ומתחילה לתפוס מקום בתרבות הרשמית (לבידור המושגים במסגרת תפיסת הרב-מערכת ראה אבן-זוהר 1984; Even-Zohar, 1978, 1979; שפי, 1985). היתרון שבראיית הפזמונאות כמערכת הוא בכך, שהיא מוותרת מראש על הגדרת קבוצת התופעות הנחקרות לפי מסגרות-הגדרה מוגבלות (כגון דגם ז'אנרי מסוים, או, לחלופין, לפי שיוך חד-משמעי לתחום "התרבות הפופולר-רית", שרבים תופסים אותה – במושגים אסנציאליסטיים – כ"סוג" מוגדר של תרבות, שיש לו מאפיינים קבועים משלו, וראה, למשל, Hall & Whannell, 1965a; Browne, 1973; Macdonald, 1978; Real, 1977; Arpad, 1975 ואחרים). במקום אלה, הדיון הזה יוצא מהתפיסה, שהפזמונאות היא "מוסד" תרבותי, כלומר מערכת של תופעות המקיימת ביניהן יחסים פונקציונאליים, והמתגלה בתרבות בביטויים שונים. רבים מן הפולמוסים והויכוחים, ובכללם אי-הבנות רבות, נובעים מהיעדר הבחנה ברורה בין שתי נקודות המוצא האלה, עד שלפעמים נוצר בלבול גם בין המונחים שהן משתמשות בהם. לפיכך יש לשוב ולהבהיר: מרגע ששואלים שאלות על הפזמונאות כ"מערכת", שוב אין מקום לחיפוש תכונות אינהרנטיות של תוצריה ולעריכת מיונים על-פי הגדרות קבועות מראש (Even-Zohar, 1978, 1979).

כמובן, אין שום הכרח ש"תודעות בתרבות" יהיו חופפות למושגים התיאורטיים. אמנם, יש בתרבות סטריאוטיפי ז'אנרי של הפזמון (ומאפייניו הקבועים, פחות או יותר, הם תמליל בעל מבנה סטרופי ופזמון חוזר, תבנית פרוזודיות מהודקות, תמאטיקה, סיטואציה

וחומרים של שיר אהבה לירי, ועוד), אבל ספק אם הגדרתו יכולה לשמש נקודת מוצא יעילה להסבר מכלול התופעות של הפזמונאות. הבעיה בתפיסה ה"ז'אנרית" (על-פי הוראתו האסנציאליסטית של המונח) היא הנטייה להעמיד רשימת תכונות קבועה, "אוניברסאלית", שאין ביכולתה לייצג אלא את הסטריאוטיפ ואין בה לכסות את כל ביטויי התופעה. עם זאת, היות שהסטריאוטיפ הז'אנרי הזה עצמו הוא תלוי-תרבות, יש בו חשיבות רבה להבנת התודעה התרבותית והשתנותה בהתאם למקום ולתקופה (גלובינסקי, 1969), מפני שבעזרתו אפשר לשחזר מערכות ערכים ונורמות בהקשרים התרבותיים השונים. אבל במקרה כזה משתנה נקודת המוצא לדיון והיקף השאלות בו מורחב וגם מוסט (יש צורך לשאול שאלות כגון: מה היה מעמדו של הדגם הזה, איך התגבש ובאיזו מסגרת? מה הן הנורמות המחייבות שלו ואיזה מן הנורמות אינן אלא אופציונאליות? וכדומה). במלים אחרות, התפיסה ה"ז'אנרית" ה"אסנציאליסטית", אף-על-פי שהיא רווחת מאוד בתודעה התרבותית, במחקר אין היא מאפשרת לתאר ולהסביר את מכלול התופעות שבמערכת, לא כל שכן אם רוצים לשאול שאלות בתחום הפואטיקה ההיסטורית. לפיכך, שאלת תדמיתו של הפזמון כדגם ז'אנרי יכולה (וחייבת) להיכלל גם בדיון, הרואה את הפזמונאות כמערכת, אבל אין היא יכולה להכתיב את מסגרת הדיון ואת הנחותיו.

אבל גם אם להלכה מקבלים את עקרונות הגישה המערכתית, עדיין יכול להיות מצב, שבמחקר הממשי יקבלו המושגים הפונקציונאליים שלה מעמד של קאטגוריות ממיינות. כדי למנוע זאת יש להקדים ולברר מושגים אחרים, בייחוד אם מביאים בחשבון בעיות ספציפיות, העשויות לנבוע מהיעדר הבחנה מספיקה בין שתי הגישות, לפחות בשני עניינים עקרוניים, שרצוני לדון בהם במאמר זה: א. תפקודה של הפזמונאות כמערכת לא-קאנונית; ב. יחסי הפזמונאות והשירה.

תפקודה של הפזמונאות כמערכת לא-קאנונית

הקביעה, שהפזמונאות עשויה לתפקד כמערכת לא-קאנונית, אין פירושה שזה בהכרח התיפקוד המגדיר אותה. במלים אחרות, את הפוזיציה "לא-קאנונית" אין לראות כאילו היתה כשלעצמה תכונה (בלתי נפרדת) של הפזמונאות. אין ספק שהפזמונאות – לפחות בשלבים מסוימים בהתפתחותה – אכן פעלה ברובד הלא-קאנוני של התרבות, וחלקים שלה עודם פועלים בו היום; ואולם מכאן אין להסיק שזו "תכונה" קבועה של הטקסטים או של ה"ז'אנר". כפי שאנסה להראות, מעמדה ותיפקודה של הפזמונאות השתנו תוך כדי התפתחותה, ואיתם (או בעקבותיהם) חלו שינויים גם במודלים שלה. יתר על כן, אמנם נכון שכדי להבין איך נוצרו הדגמים במערכת (ובכלל זה הדגם ה"ז'אנרי") צריך לברר מה היה המעמד שלה בתרבות, אבל אי אפשר להצביע על רשימה קבועה של תכונות הקשורות כביכול במעמדה ונובעות ממנו בהכרח ובאופן אוטומטי. ולהפך, הופעתו של מודל פואטי ברובד זה או אחר בתרבות אינה מעניקה לרובד זה תכונות פואטיות. (Even-Zohar, 1979). למשל, הסטנדרטיזאציה במודל הפזמוני אינה תכונה "אינהרנטית" שלו, המתחייבת ישירות מתנאים סוציו-תרבותיים אינהרנטיים-לכאורה שהוא קשור בהם (כפי שמשמע מדיונו של אדורנו [Adorno, 1941]), שהרי התנאים האלה נתונים לשינויים; ומתנאי פעילותה של המערכת ברובד הלא-קאנוני כשלעצמם עדיין לא מתחייב ישירות שיופיע בה

מודל זה או אחר (למשל, מודל שיר האהבה הלירי) בגלל "תכונותיו המתאימות", כביכול. לפי מושגי הפונקציונאליזם הדינאמי, מאז נוסחו עקרונותיו בידי טיניאנוב, אין בכלל אפשרות לנסח מהו "מודל פואטי לא־קאנוני", גם לא במערכת אחת בתקופה נחונה (לפחות לא מכוח ההגדרה): התגבשות מודל במערכת היא פועל-יוצא של סלקציה, דחיה ומימוש אופציות אלטרנאטיביות, והתהליך כפוף לקורלאציה של תנאים ספציפיים ב"חיי" המערכת ומשתנה יחד עימם. מעמדה של המערכת בתרבות הוא רק אחד ה"תנאים" האלה. בקצרה, אי אפשר להגדיר את הפזמונאות כ"ז'אנר לא־קאנוני", מפני שהגדרה כזאת מטשטשת את ההבחנה בין הפואטיקה (או "תכונות" המודל) לבין מעמדו ותיפקודו של המודל. כך עלול לקרות, שאתח הבהתנות המרכזיות בתיאור תהליכים בתרבות – שנעשה במושגי התפיסה המערכתית – תאבד את משמעותה ותשתעבד למונחי התפיסה האסנציאליסטית, עד שגם המונחים הפונקציונאליים "קאנוני/לא־קאנוני" יתורגמו במסגרתה כ"מאפיינים פואטיים" (אפשרות פטולה שכבר אבן-זוהר הצביע עליה, ראה Even-Zohar, 1979).

יחסי הפזמונאות והשירה

במחקר המצמצם את מושאו לתחום התמליל בלבד, האפשרות לראות את הפזמונאות כ"ז'אנר" עשויה להיתפס בטעות כדבר מובן מאליו. יתר על כן, בדיעבד היא עלולה להפוך ל"הנמקה" לכאורה לצמצום כזה. במקרה כזה, השאלות שיישאלו על הפזמונאות יהיו בעצם שאלות על ז'אנר של השירה (כפי שקורה, למשל, אצל Fiedler, 1971). אבל הפזמונאות היא מערכת הפועלת בשלושה מישורי־מדיום לפחות: הלשוני (תמליל), המוזיקאלי (לחן) והוויזואלי (ביצוע). הגבלת המחקר לתמליל אמנם אפשרית, אבל אך ורק מטעמים טכניים, ובשום פנים לא משתמע ממנה שיש אפשרות תיאורטית להתייחס אל התמליל בהקשר המוגבל של השירה. כמוכן, בנסיבות מסוימות אפשר לראות את התמליל כחלק של המערכת הספרותית (כשם שאפשר לראות כך את התסריט או את המחזה); אבל מבחינתו של תיאור, המתעניין בפזמונאות כ"מוסד" בתרבות, אין לצמצום כזה הצדקה תיאורטית, והוא גם לא ישתלם (לפחות לא בכל מקרה). כשם שאין אפשרות, וגם לא טעם, לראות בתיאטרון כולו, או בקולנוע, חלק של הספרות, או ז'אנר ספרותי" מכוח ההגדרה. יתר על כן, לא זו בלבד שהפזמון והשיר נבדלים זה מזה מבחינת המדיום, אלא שהמדיום של הפזמון, בגלל הרכבו, גמיש יותר ומאפשר לכלול בפזמונאות סוגים רבים ושונים של טקסטים, החל בנעימות כמעט חסרות מלל ועד למופעים בעלי גוון תיאטראלי חזק (ולאחרונה – גם מיצגים וסרטי וידאו). כלומר, כשם שהמודלים ("ז'אנרים") אינם "מגדירים" את המערכת, כך גם הרכב־המדיום של תוצריה איננו "מגדיר" אותה. לא תמיד הדמיון (החלקי) בתחום מרכיבי־המדיום הוא הצדקה מספקת לראות שתי תופעות קרובות כאילו היו בהכרח ז'אנרים הפועלים במערכת אחת. העיתונות הכתובה, למשל, לא תימנה בכל זמן ובכל חלק שלה עם הספרות. באותה מידה, אף־על־פי שהרכב־המדיום של הפזמונאות אינו בלעדי לה, בכל זאת לא ייחשבו כל התוצרים שיש להם הרכב־מדיום דומה לז'אנרים של הפזמונאות (למשל המדריגל העתיק, ה"ליד", המוזיקה הקולית החדשה ועוד), גם אם אפשר להראות שיש ביניהם קשר היסטורי. שיוך כזה אינו מתחייב, ולפעמים גם אינו אפשרי, מפני שהמושג "מערכת" מיוחס, כאמור, לפעילותו של מוסד תרבותי.

הקיום המוסדי של הפזמונאות תלוי בפונקציות תרבותיות מסוימות שיש לאותה קבוצת סקסטים, ו"אופיה" נוצר כפונקציה של יחסיה עם מוסדות תרבותיים אחרים ובמגציה איתם (שפי, 1985).

את תפיסת הפזמון כז'אנר של השירה אי אפשר להצדיק גם מפני שאי אפשר להניח, שהתמליל הוא מרכיב-המדיום הדומיננטי שלו בתוקף ההגדרה (כלומר, שיש לראותו בכל מקרה כ"שיר מולחן"), גם אם בחלק ניכר מהמקרים שנבדקו כזה הוא המצב. הנחה זו אינה תופסת משתי סיבות: א. כאמור, היחסים בין מרכיבי-המדיום ותפקידיהם אינם "קבוע" בתופעה, אלא הם מותנים במצבה הדינאמי של המערכת, במעמדה ובתיפקודה בתרבות; ב. גם אם ניתן לזהות מרכיב דומיננטי, אין מקום להניח שהוא אוטונומי. אפילו במקרים קיצוניים, כשנראה כאילו התמליל שואף להידמות לסקסט ספרותי, במנותק, כביכול, מרמות-המדיום האחרות (כמו בפזמונאות הישראלית בתקופה מסוימת; ראה מאמרי "התפתחות הפואטיקה של הפזמונאות הישראלית בראשית שנות השבעים" בקובץ זה), גם אז יש לתופעה פונקציה במסגרת המערכת, והיא עשויה להיעלם עם השתנות התנאים שגרמו לה.

כדוגמא לסוג כזה של בעיות ישמש דיונו של פידלר בצמיחה האינטנסיבית של הפזמונאות האמריקאית בשנות החמישים והשישים (Fiedler, 1971). בניסיון להסביר צמיחה זו הוא מתאר את הפזמונאות כאילו היתה תת-ז'אנר בשירה, המשמר באופן המוצלח ביותר את התכונות ה"אינהרנטיות", החיוניות כביכול, של השירה בקיומה ה"תקיין"; תכונות המתגלות באופן ה"מושלם" ביותר במודל הפואטי של לונגפלו: סנטימנטאליות, דיאקטיות ורב-קהליות. פידלר מסביר ש"ערוץ" כזה התפתח בשירה כתגובה על תנאי המשבר שלה (שעיקרם, לדעתו, ניתוק הקשר עם קהל ומיצוי הפוטנציאל של המדיום), ושימש, כביכול, אופציה "מתקנת" ביחס למבוי הסתום שנקלעה אליו. לפי הסבר זה, צמיחת הפזמונאות היא תהליך השתלטות-מחדש של מודל פואטי ישן (אך "אידיאלי") במסגרת השירה. יתר על כן, פידלר צופה שהבידול בין "פזמונאות" ל"שירה" ייעלם, מפני שהפזמונאות תחזור ו"תיבלע" במסורת שירה אחידה אחת.

הכשל של ההיפותזה הזאת אינו רק הגישה הנורמטיבית שביסודה ("פזמונאות = שירה מוצלחת יותר"), אלא גם בכך, שאין היא מסוגלת להסביר סידרה של גורמים, הקשורים בתהליך ההתפתחות הזה. לפיכך גם אין תימה, שמבחינה אמפירית אין היא חלה על חלק גדול של הסקסטים שנוצרו בפזמונאות האמריקאית באותה תקופה עצמה. אף-על-פי שפידלר מעלה שאלות לגבי צמיחתה של הפזמונאות מנקודת המבט של מקומה בתרבות, אין ההיפותזה שלו מסבירה בעצם איך בכל זאת יש לה (או לחלקים שלה) קיום גם במנותק מהשירה, כשם שאין הוא מתייחס באופן שיטתי לקונטקסט ההיסטורי, שהביא להיווצרות אותם יחסים עם השירה. פידלר מניח הנחה סמויה, שאפשר לדון בפזמונאות אך ורק בהקשר של השירה. אמנם הוא מנסה לראות גם את ההיבט הסוציו-תרבותי של התפתחותה, וקושר התפתחות זו עם שינויים שהתרחשו בתחום השירה; אך מסתבר שראייה זו (שכשלעצמה היא מתיישבת היטב עם תיאוריית הרב-מערכת ועולה בקנה אחד עם ההיפותזה על המגעים בין מערכות בתרבות) נובעת אצלו מאותה תפיסה "ז'אנרית" אסנציאליסטית, שלפיה הפזמון הוא אחד המודלים של השירה. לפיכך, ראייתו כבולה מראש לפרספקטיבה של יחסי פזמונאות ושירה כנתון קבוע, ולא עוד אלא שיחסים אלה

מוצגים כתלות טוטאלית של הפזמונאות בשירה, הן מבחינת המקורות למודלים שלה והן מבחינת הפונקציות שלהם והבסיס להתקבלותם.

אבל אין שום הכרח, וגם אין זה נכון, לדבר על תהליך היסטורי שהפזמונאות צמחה בו כביכול מהשירה, ולתאר מראש את יחסיהן כיחסים בין מרכז לשוליים של מערכת אחת. כפי שנראה, הפזמונאות האמריקאית המודרנית אכן צמחה בשוליים התרבותיים, אבל לא דווקא בשולי השירה. מתיאורו המפורט של נאי (Nye, 1978) עולה, שהיא התגבשה דווקא במסגרת "עולם הבידור", תוך כדי התהוותה של "תרבות הפנאי והצדיקה" בארצות-הברית. שיריו הפופולאריים של לונגפלו לא היו "הפזמונים הראשונים", לא מבחינת המודלים שבהם נכתבו ולא מבחינת המסגרות החברתיות-תרבותיות שהם נוצרו והופצו בהן, וגם בפזמונאות בת זמננו אין המודל הפואטי שלו שולט. ייתכן שרושם כזה יכול להתעורר אם מגבילים את הדיון לקורפוס שפידלר עוסק בו; שכן, הפזמונאות האמריקאית בתקופה שהוא מתאר מתקרבת מאוד לשירה, עד כדי כך שנדמה שהיא שואפת להיכנות גם בתחומה. אבל בשום אופן אין לראות בכך מצב מהותי הטבוע בפזמונאות מעצם קיומה. אדרבה, מאמר זה ינסה להצביע על תחילתו של שינוי במצב היחסים הזה עם הינתקותה של הפזמונאות האמריקאית מהתלות במגעייה עם השירה.

ובכן, היפותזה היוצאת מהנחה מוקדמת שהפזמונאות היא "ז'אנר" בשירה נכשלת בכך, שאין היא מציעה הסבר מספק למנגנון ההיווצרות של המודלים בפזמונאות (או של העברתם מן השירה לפזמונאות), אלא לכל היותר כההליך מכאני ושרירותי, המבוסס על שימור והעתקה בלבד (שלכל הדעות אינו מתיישב עם היפותזות מתקדמות יותר כאותם נושאים והמביאות בחשבון הרבה יותר גורמים, כגון היפותזות שהועלו במסגרת תפיסת הרב-מערכת). אין ספק שדיון בשאלות הנוגעות להתפתחותה של מערכת מחייב שהתופעה הנחקרת תיבדק בהקשר תרבותי כלשהו ("רב-מערכת"), בהנחה שהיא מקיימת בתוכו מגע עם מערכות אחרות. אבל דווקא משום כך יש לחקור את טיבו של המגע, את התנאים המאפשרים את היווצרותו ואת הפונקציה שהוא נועד למלא מבחינתה של מערכת היעד (הפזמונאות).¹ כפי שאנסה להראות בהמשך, יחסים אלה אינם "אוטומאטיים", קבועים, וגם לא בלעדיים. להפך, אלה יחסים דינאמיים והטרוגניים: א. המגע בין המערכות מותנה במעמדן ובתיפקודן במערכת החברתית-תרבותית (Even-Zohar, 1979, 300–330), וכן שפי, (1985), וכיוון שאלה עשויים להשתנות, גם המגעים משתנים איתם: ב. מגעים אלה הם חלק ממכלול יחסים שמקיימת מערכת אחת עם מערכות אחרות (ובמקרה של הפזמונאות יש להביא בחשבון גם מגעים אפשריים נוספים, ולו רק בשל אופיו המורכב של המדיום), ובקיצור, הם חלק מהתנאים הספציפיים במציאות הדינאמית של "חיי" המערכת. לפיכך נראה שהגבלת הדיון לתמליל בלבד אמנם מוצדקת מסיבות טכניות, אבל מבחינת התיאור היא מתאפשרת רק אם מביאים בחשבון את "הסכיבה המלאכותית" שמערכת זו יוצרת ושואלים, בהתאם לכך, כיצד משתקפת בתמליל רשת היחסים בין הגורמים המשתנים.

לאור האמור לעיל מובן, שמאמר זה מאמץ את תפיסת הפונקציונאליזם הדינאמי ורואה בפזמונאות מערכת סמיוטית. הפזמונאות האמריקאית המודרנית נתפסת כאן כמערכת,

¹ להבהרת התהליכים והמושגים במגעים בין מערכות בתרבות, ראה Even-Zohar, 1978, 45–53.

הנמצאת בשלבים של התגבשות (והתקבלות) כמוסד רשמי ומוכר בתרבות, והיא מקיימת פעילויות האופייניות לשלב התפתחותי זה. ההנחה היא שיש לראות תהליך זה כנובע מן הנטייה הטבעה במערכת (באשר היא) להתרכז, כלומר ליצור היירארכיה פנימית, ותוך כדי כך לשנות את מעמדה בהיירארכיה המתקיימת ברב-מערכת התרבותית (וראה Even-Zohar, 1978, 1979), אבל בו בזמן גם כתלוי בתנאים הסוציו-תרבותיים הקונקרטיים שהמערכת פועלת בהם. במאמר זה אנסה לתאר את התגבשות המודלים בפזמונאות האמריקאית כמימושים תלוי-תרבות של מנגנון התפתחות, שמציעה תיאוריית הרב-מערכת.

האירוע המרכזי בתהליך כזה הוא היווצרותו של קאנון במערכת (ראה שפי, 1985). הדבר מתבטא הלכה למעשה בכך, שהתרבות הרשמית מבודדת קבוצה של מודלים במערכת ומעניקה להם "הכשר" בדרכים פורמאליות שונות של תיעוד ושימור (כגון ביקורת, היסטוריוגרפיה, איסוף טקסטים וכדומה). כמובן, הקאנוניזאציה אינה תהליך "ממילאי" ובלתי נמנע, אלא היא כרוכה בצירוף של שני תנאים לפחות: א. הלגיטימציה שמקבלת המערכת מבחינת האידיאולוגיות הרשמיות של התרבות שהיא פועלת בתוכה; ב. געזיה עם מערכות קאנוניות ותיקות באותה תרבות, שבמסגרתם נוצרת "האצלה" של הקאנוניות. תיאור התפתחותה של הפזמונאות האמריקאית המודרנית יתמקד בשני היבטים האלה.

הקאנוניזאציה של הפזמונאות האמריקאית

מאז הופעת הרוק'נ'רול נמצאת הפזמונאות האמריקאית בתהליך של קאנוניזאציה. הדבר מתבטא בפועל בדרכים שונות של תיעוד, שימור, "הענקת הכשר" וקביעת "כללי אסתטיקה" ייחודיים, כגון באמצעות כינוס הטקסטים (בשלב ראשון – כינוס התמלילים) בפורמט של ספרי "שירה" (למשל *The Beatles' Lyrics*, 1969; Dylan, 1973), כתיבת ביקורת (ראה למשל ביקורות "ספרותיות" על הפואטיקה של דילן אצל Monteiro, 1977; Gray, 1981 [1969]; Davey, 1976 ואחרים), לרבות בכמות יוקרתיות, כגון במוספים מרכזיים (שו מצייין שכבר ב-1965 הופיעו במאגזינים של ה-*Herald Tribune* ושל ה-*New York Times* מאמרי ביקורת על דילן; ראה Shaw, 1970, 56), כתיבת היסטוריה, תיעוד, פרשנות וניתוח, לרבות אנציקלופדיות, ספרי לימוד (!) ו"מדריכים" כלליים (בין עשרות אחרים, ראה למשל Belz, 1972; Miller, 1976; Eisen, 1969; Kneif, 1979; Haas, 1957; Stanbler, 1965; Shaw, 1970; Frith, 1983; ועוד: וכן שפע של מאמרי עיתונות בנושא), וכן הלאה. כל אלה קובעים את תדמיתה של הפזמונאות ומגדירים מחדש את מעמדה בתרבות כמוסד בעל יוקרה. (סקירה-ממצה יותר של הביטויים השונים של התמסדות הפזמונאות והתקבלותה באופן רשמי במסד התרבותי באמריקה ראה, למשל, אצל Shaw, 1970, 1-6, וכן De Mott, 1969, 45-48). מכל אלה עולה, שאכן אפשר לראות בפזמונאות האמריקאית המודרנית "מערכת קאנונית צעירה" ולדון בהתפתחותה במונחים של תהליכי הקאנוניזאציה שהיא עוברת. מאמר זה ינסה אפוא לעמוד על כמה מהנסיבות שקבעו את ההתפתחות הזאת. עם זאת, מובן שמדובר בהתוויה של מסגרת תיאור כללית, טנטאטיבית בלבד, בלי לשאוף לתיאור ממצה ומוסמך של התופעה, לא בנקודה היסטורית מסוימת ולא כרצף של תהליכים.

מקובל לראות בפעילותו של בוב דילן אבן דרך חשובה בתולדות הפזמונאות האמריקאית והבינלאומית, אבן דרך המציינת את השלב שבו נתפסה הפזמונאות לראשונה כ"אמנות" (וראה למשל אצל Frith, 1981; Shaw, 1970; Goldstein, 1977; Gray, 1981; ואחרים). מובן שאין לראות בפעילותו של דילן תופעה בודדת ויוצאת-דופן; להפך, חשיבותו היתה בכך ששיקף (ביטא ויצר כאחד) באופן המובהק ביותר קבוצה של תופעות, שהיו קשורות בתהליך הקאנוניזאציה, עד שניתן לראות בפעילותו מעין "סיכום" ממצה של גורמים שקבעו את פני הדברים בפזמונאות באותה תקופה. שתי תופעות מרכזיות קבעו את הפואטיקה של דילן: הקשר ההדוק שהיה לפזמונאות עם תמורות חברתיות מכאן – ועם השירה מכאן. בפעילותו של דילן אפשר אפוא לכודד שני היבטים, שלפי ההיפותזה שנוסחה למעלה הם קובעים את תהליכי הקאנוניזאציה של מערכת: הלגיטימציה האידיאולוגית שזכתה לה כמוסד בתרבות – ומגיעה עם מערכות קאנוניות ותיקות. התיאור שיובא כאן יראה אפוא את הפואטיקה של דילן כמקרה-מבחן ספציפי, יבדוק אותה כממלאת שני תנאים אלה בקונטקסט הסוציו-תרבותי שבתוכו נעשתה, ואחר כך ינסה לעמוד על המגמות שהסתמנו בהתפתחותה של הפזמונאות האמריקאית בעקבות התהליכים האלה.

לגיטימציה אידיאולוגית למודלים של הפזמונאות

דילן הופיע ופעל בפזמונאות האמריקאית על רקע פריחתו העצומה של הרוק'נ'רול, שהיתה קשורה בהתגבשותה של תודעה תרבותית חדשה, תודעה ה"טיפש-עשרה" (על קשר זה עומדים רוב החוקרים, וראה במיוחד אצל Frith, 1983). את עליית הרוק'נ'רול כשלעצמה ניתן לתאר כתהליך, שבו מצטלבות התפתחותן של מערכת חברתית (הנוער) ומערכת סמיוטית (הפזמונאות): מצד אחד חלה בפזמונאות התמסדות הדרגתית של המודלים, שמקורם היה בסגנונות "בידור" שונים. כמוכן, התפתחות זו חלה בד בבד עם השתנות טכניקות הייצור והצריכה והשתנות קהל צרכני הבידור, וכתוצאה מכל אלה – השתנות המעמד שהיה לפעילויות אלה בתרבות. מוני (Mooney, 1972) מתאר איך חדרו לפזמונאות אלמנטים, שנחשבו "מחוץ לתחום" בתרבות, ככל שקהל היעד של הפזמונאות התרחב והשתנה מציבור לבן ומבוגר של בעלי הכנסה יציבה לציבור המוני, הטרורני (מבחינת גיל, גזע, מעמד וכדומה) שכלל את כל קבוצות השוליים. באותו זמן הלך והתגבש בציבור הזה סוג חדש של תרבות נוער, שבשנות החמישים כונתה "תרבות הטיפש-עשרה". סימניו הלכו ונעשו מובחנים יותר ויותר, עד שהפך לתת-תרבות לעצמה בשוליים החברתיים. בין שני התהליכים האלה היה קשר גומלין הדוק.

שיוך הנוער ל"תרבות השוליים", והקשר שבין התעוררותו כ"צורך תרבות" לפריחת הפזמונאות, הם חלק מנושא רחב, הדורש דיון נפרד. פריט' (Frith, 1983) מבחין בין המושג הסוציו-תרבותי "teenage" ("טיפש-עשרה") למושג הגילי "youth" ("נוער") ומפריד את הראשון בעיקר מ"תרבות הסטודנטים" (הכלולה במושג השני), שהתפתחה תוך הפנמת הנורמות של התרבות הרשמית דווקא. את המושג "טיפש-עשרה" הוא מזהה עם המעמדות הנמוכים, הלא-אינטלקטואליים, ועם נורמות של "תרבות הפנאי והצריכה". תרבות זו שאבה את זהותה העצמית מדפוסי התנהגות שהתרכזו בשוליים, והם שקבעו גם את תדמיתה בעיני התרבות הרשמית. פריט' מציין עוד, שעד היום מבוססת אותה תדמית של

"נוער טיפש-עשרה" על סממנים של תרבות שוליים שהתרבות הרשמית דוחה, כגון אלימות, מין, פשיעה וכדומה. את עליית הרוק'נ'רול בפזמונאות אפשר אפוא לראות כנקודת שיא בתהליך הדרגתי של מיסוד הביטויים הסמיוטיים של אותה תודעה תרבותית חברתית חדשה.²

מבחינת המודלים שנוצרו בפזמונאות היתה זו הצטרפות של אלמנטים מסגנונות ה"בידור" השונים, שבעבר היו חלק של ה"פולקלור" האמריקאי, אך בינתיים עברו גלגולים שונים שבהם איבדו בהדרגה רבות מן הפונקציות שהיו להם בו. נאי (Nye, 1978) מתאר התגבשות של צורות בידור שונות, שקהלן המיועד היה הציבור הלכן, צורך ה"תרבות" הבלעדי או (הופעות המינסטרלים, הוודביל, האופרטה, מועדוני הג'אז, ועוד), כתהליך מורכב מאוד ורב-שלבי של עיבוד ו"הכלאה" מודלים, ש"התנקו" לתרבות האמריקאית ממקורות שונים: מודלים אירופיים עממיים, או פסבדו-עממיים, של מוזיקה, שירה ודרמה, "נצבעו" בסממנים של ה"פולקלור המקומי" (שנחשב "ילידי"), כגון הבלוז (Blues) והקאנטרי (Country). (האחרונים כשלעצמם היו גם הם, כמובן, "הכלאה", משלב קודם, של אלמנטים ילידיים – למשל, אפריקאיים – עם ז'אנרים עממיים אירופיים – הבלדה, למשל – ש"יובאו" לאמריקה עוד בראשית ההתיישבות.)³ בתהליך זה נעשתה סלקציה של אלמנטים מהז'אנרים הילידיים, שנתפסו כ"חוץ-תרבותיים", ובעיקר מן התרבות ה"שחור-רה", והם הותאמו לנורמות של התרבות הרשמית ונטמעו במודלים האירופיים שנקלטו בה (Mooney, 1972). רד מצביע על כך, ששירת הבלוז ה"מקורית" לא הוקלטה עד 1912 ולא הותרה לשידור ברדיו עד 1948 (Redd, 1974, 20–36). פרית' מציינ, שאלמנטים משירת הקאנטרי – שהיתה "ז'אנר עממי ילידי לכן" והיו בה יסודות שמרניים יותר – נקלטו בפזמונאות מהר יותר ובפחות התנגדות מן האלמנטים ה"שחורים" (Frith, 1983, 25–36). על הרדוקציה שנעשתה לז'אנרים המקוריים ניתן להסיק, למשל, מניתוחו של האיזאקאוה (Hayakawa, 1964), המראה את ההבדל בין מודל שירי האהבה שהתגבש בפזמונאות למודל שירי האהבה של הבלוז ה"אותנטי": בעוד האחרון נוטה לריאליזם בשיקוף מצוקות המציאות, נוטה הראשון לאידיאליזאציה ולסטריאוטיפיזאציה של יחסי דובר-מענת ושל דמות האהובה כקונבנציות שחוקות של מודל "שיר האהבה הלירי". אין ספק שהדבר בא בעקבות מגע עם מודלים ממקורות אחרים, כגון שרידים של מודלים פוסט-רומאנטיים אירופיים (וראה על כך גם אצל Mooney, 1972).

אבל, כידוע, עליית הרוק'נ'רול עמדה בסימן שינוי הפוזיציה החברתית של תרבות הנוער המתפתחת, שכן התודעה החדשה תפסה בהדרגה עמדה אופוזיציונית תוקפנית רבת-עוצמה והפכה מלא תרבות (שהתרבות הרשמית מתעלמת ממנה ומדכאת אותה)

² תיאור זה מתבסס על המודל שניתן לחלץ מהתיאור שנתן ארייס (Aries, 1962) להתפתחותה של תודעה תרבותית חדשה (תרבות הילדים, במקרה שהוא מתאר).

³ על הזרמים השונים בפזמונאות האמריקאית שלפני הרוק'נ'רול ראה למשל Miller, 1976. על מקורותיה העממיים ראה כעיקר Nye, 1978; Frith, 1983; Redd, 1974; והרבה אחרים. מבין אלה בולטת חשיבותו של הבלוז (Blues), שנהוג לראות בו שירת-עם כושית אמריקאית ילידית (על בסיס דפוסים אפריקאיים), שצמחה בדרום, אך כעקבות מלחמת האזרחים פשטה ברחבי ארצות-הברית על-ידי הנוודים, "פליטי המטעים". מכאן נכנסו לפזמונאות מוטיב הנווד המנגן, המסתכן הנרדף, מוטיב הרכבות וכדומה. התיאור מסתמך גם על דייל (ראה Dale, 1980).

לתרבות אלטרנאטיבית, מתחרה, שיש בה סכנה ממשית לגורמות של התרבות הרשמית. שינוי זה התבטא, כמובן, גם במודלים הפואטיים שנוצרו בפזמונאות. המרד נוצר כבר בפזמוני הרוק'נ'רול שקדמו לדילן, על-ידי הבלטת יסודות "שעוררייתיים" מן הרפרטואר שעמד אז לרשות הפזמונאות, בעיקר ממקורותיה השחורים. הביטוי המובהק לכך נמצא בפעילותו של אלביס פרסלי: פרסלי המשיך את מסורת ה"כוכב" ו"הלכן בדמות השחור", שנוצרה בפזמונאות האמריקאית כבר בתחילת המאה (Nye, 1978, 164–165), אבל הביא אותה לידי קיצוניות וקשר אותה עם פרובוקאציות "מוסריות", ובעיקר פרובוקאציות מיניות (ראה Gray, 1981, 88–89; Shaw, 1970, 14–21), שעד אז היו "מחוץ לתחום" בפזמונאות. אלה שימשו אינדיקאציה למסגרת התרבותית החדשה שנוצרה לפזמונאות ולקהל היעד הייחודי לה. מכאן ואילך נטבע בפזמונאות המושג "אליל הנוער", שעד היום יש לו קונטאציות פרובוקאטיביות; ודומה שהאילוסטראציה המרשימה ביותר לשינוי החברתי-תרבותי שהיה כרוך בהיווצרותו הוא פולחן הסגידה ל"אליל" בקהל הנערות, שאפשר לראותן כדוגמא מובהקת ל"שוליים חברתיים מתעוררים", הן מבחינת גילן והן מבחינת מינן (ראה Frith, 1983). כמובן, צריך לזכור, שהתופעות האלה חלו בפזמונאות בזמן שזוהתה עדיין עם תרבות השוליים – פרסלי עצמו צמח בדרום הפרובינציאלי של ארצות-הברית, בקרב מעמד הפועלים, ובא במגע ישיר עם התרבות ה"שחורה", שמבטיייה המוזיקאליים (בלון, גוספל, ג'אז) שאב (ראה תיאור אצל Guralnick, 1976) – ולפיכך לא התקבלו בינתיים אלא כ"חריגות מחוצפות" מהגורמות של התרבות הרשמית, שהפזמונאות היתה עדיין כפופה להן, כפי שמשתקף מקונבנציות שעוד הוסיפו להישמר בה. כך, למשל, רבים טורחים לציין, שבתכנית הטלביזיה של אד סאליבאן צולם פרסלי רק בפלג גופו העליון (ראה Gray, 1981, 199; Denisoff, 1972b, 20). ואכן, הפרובוקאציה, שהתבטאה היטב באלמנטים הלא ורנאליים בסגנון ההופעה של פרסלי (לבוש, תנועה, מאניירות, טכניקות קוליות, מלות מילוי) היתה מרוסנת הרבה יותר בתמליליו. כאן עדיין שלטו בדרך כלל המודלים המקובלים של שירי אהבה סנטימנטאליים או "שירי חיוור" מרומזים. עם זאת, גריי (Gray, 1981, 98–99) מביא דוגמאות לפרובוקאציות מיניות גם בתמלילים. (תיאור מפורט יותר של ההתפתחויות בפזמונאות האמריקאית שלפני דילן ראה שפי, 1985.)

הופעתו של דילן על רקע מצב עניינים כזה במערכת היתה כרוכה אפוא בהשתנות האופי והמעמד, שהיו לפזמונאות הרוק'נ'רול. אפשר לומר שהופעתו התאפשרה בגלל התהליכים האלה ובו בזמן היתה גם אחד הגורמים (המאיצים) שלהם. כך, מקומו של דילן כחוליית מפתח בהתפתחות הפזמונאות האמריקאית המודרנית קשור בשלב הרשמי של השתנות אופיה, תדמיתה ומעמדה, השלב שבו זכתה להכרה וליוקרה בתרבות. בהשפעת פעילותו חדרו סמליה של "תרבות הטיפש-עשרה" והשתלבו בעולם המושגים של "תרבות הסטודנטים". תוך כדי כך הם עובדו והותאמו למסגרת החדשה, והופיעו עכשיו לאו דווקא כדפוסים של צריכת בידור או בילוי (מוזיקה לריקודים, "התפרקות היצרים"), אלא כ"שירת-עם" ("תרבותית"), ואפילו כ"שירה" ממש (ועל כך להלן). שנות השישים ידועות בהתעוררותו של הנוער האינטלקטואלי כקבוצה חברתית יוקרתית בעלת מעורבות פוליטית חזקה, שהציגה תביעות אסתטיות ואידיאולוגיות ברורות לתוצרים שהופנו אליה. קבוצה זו הפכה להיות היוצרת המרכזית של הפזמונאות, ובחסותה התאפשרה קאנוניזאציה

שלה. "שילוב הקצוות" הזה נעשה בפזמונים של דילן, שבכתיבתו תרגם מודלים של פזמונאות הרוק'נ'רול לפי מודלים של שירת הפולק (Folk), וכך העניק לתפיסת העולם החדשה (ה"טיפש-עשרה") מסגרת מושגית של תנועה פוליטית מודעת לעצמה, שיש לה מעמד מוסדי מוגדר בתרבות (גם אם היה אפוזיציוני ולא אהוד על הציבור הרחב). זרם הפולק היה קשור באידיאולוגיה ברורה, שהיו לה שורשים חזקים בתרבות האמריקאית הרשמית. במידה רבה אפשר לדאותו כהמשך העיסוק בשירת-העם (או בפולקלור בכלל), שנעשה כבר בסוף המאה שעברה מתוך ההנחה ששירה זו מייצגת את "תודעת העם האמריקאי" ("רוח העם"), כחלק של החשיבה הרומאנטית באמריקה. במסגרת התפיסה הזאת אומצו הטקסטים ה"עממיים" אל התרבות הקאנונית והפכו חלק שלה. אחד מביטויי הבולטים של עיסוק זה בתחום ה"ספרות" (השירה שבעל-פה) היה יצירת הקאנון של הבלדה. בעקבות איסוף הבלדות האנגליות והסקוטיות הפכה הבלדה למודל הקאנוני של "שירת-העם האמריקאית הטיפוסית", כפי שהתרבות הרשמית ראתה אותה (ראה Bluestein, 1972, 91-110). ליתר דיוק, את הפולק של אמצע המאה העשרים אפשר לראות כהמשך המגמה ל"דמוקראטיזאציה" של "רוח העם האמריקאי", שהתבטאה בשאיפה להרחיב את הקאנון של "שירת העם", כפי שנוצר או על-ידי התרבות הרשמית, ולכלול בו גם את שירת ה"מיעוטים", ובייחוד השחורים (על העיסוק בפולקלור בארצות-הברית ראה אצל Bluestein, 1972; על מקום הבלדה של שירת-העם הכושית בקאנון של שירת-העם האמריקאית ראה שם, בייחוד עמודים 91-116).

מסתבר אפוא, שזרם הפולק, אף-על-פי שהיה קשור בפעילות חברתית ופוליטית אפוזיציונית ובעלת גוון חריף של מחאה, היה למעשה מעוגן באידיאולוגיה רשמית של עילית אינטלקטואלית. יתד על כן, היתה זו בעצם אידיאולוגיה שמרנית, היות שבבסיסה היו קבועים המושגים על "העם האמריקאי" ועל "ערכיו המקודשים". שירת הפולק צמחה אפוא ללא קשר עם מסורות הבידור (והפזמונאות) ונתנה ביטוי לתפיסות עולם ולתהליכים חברתיים שונים בתכלית (ואפילו הפוכים, במידה רבה), שעיקרם לא היה ביצירת אלטרנטיבה חברתית (כתוצאה מצמיחה של תודעה תרבותית חדשה), אלא בהשלמת "התאזרחותם" של היסודות החברתיים בחברה האמריקאית הרשמית והותיקה, והתקבלו-תם בה מבחינת הערכים והנורמות שלה.

שוני זה התבטא גם במודלים הפואטיים שהתגבשו בכל אחת מהמסגרות האלה: אמנם בשתי המסגרות מצויים יסודות דומים, הלקוחים מאותם מקורות עממיים (או פסבדו-עממיים) עצמם, אך בכל אחת מהן הם הופיעו בהרכב שונה ובתיפקוד שונה, מפני שהיו קשורים בתפיסת עולם שונה, עד שנוצרו שני מודלים סמיוטיים שונים בתכלית. שלא כמו ה"הסתגנות" ההדרגתית והחלקית של רכיבים מן הפולקלור האמריקאי הממשי אל תוך הפזמונאות, בשירת הפולק היה אימוץ מבוקר של מודלים (ובייחוד של טקסטים קונקרטיים), שנחשבו בתרבות הרשמית ל"שירת-עם אמריקאית", כלומר, שהיו חלק של הפולקלור הקאנוני. למעשה, מודלים וטקסטים אלה לא תיפקדו זה כבר בפולקלור האמריקאי שבשטח (ומדובר בפולקלור האורבאני; ראה Denisoff, 1972a, 106), אלא שרדו בתרבות זו כסטריאוטיפים מסוגננים של "שירת-העם" (קאנטרי, בלוז, גוספל וסגנונות אחרים). בשירת הפולק הם זכו ל"החייה", כביכול, שנעשתה למטרות חברתיות מוגדרות ובמסגרת אידיאולוגית מנוסחת, כדי ליצור תודעה של "תרבות עממית" (כפי שהתרבות

הרשמית ראתה אותה) – תרבות שתשקף את כל הקבוצות של "העם הפשוט". מתוך מגמה זו יוחסה למודלים ולטקסטים האלה גם פרוגרמאטיות אידיאולוגית שלא היתה להם ב"מקור" העממי. לפיכך לא היה הכרח, שאותם טקסטים או מודלים "עממיים" יצמחו באמת מן הפולקלור המקומי של התקופה. להפך, היתה זו "תרבות עממית סינתטית", שהיתה בעצם קאנונית, והטקסטים שנבחרו או שנוצרו בהקשר הזה גילמו פולקלור ארכיטיפי, ולא ממש, עד כדי כך שלחלק מהם לא היתה נגיעה לפולקלור האמריקאי דווקא: הרפרטואר של שירת הפולק הורכב מ"שירי-עמים" מכל רחבי העולם, וכלל בייחוד בלדות אנגליות וסקוטיות עתיקות מאוספו של צ'אילד, המציגות, כידוע, עולם שונה לחלוטין מן המציאות החברתית האמריקאית במאה העשרים. אלא שהן נחשבו, כאמור, ל"שירת-העם" בה"א הידיעה וגם סיפקו את המודל העיקרי לכתובת "שירי-עם" חדשים (וראה הרפרטואר באלבומים שונים של זמרי הפולק, כגון ג'ון באאז, "האורגים", ואחרים).

לסיכום: בעוד הפזמונאות (ובייחוד בתקופת השיא של הרוק'נ'רול) צמחה בתוך הפולקלור האמריקאי האותנטי, ובקשר הדוק עם התפתחותו, ביקשה תנועת הפולק ליצור (או לשמר) פולקלור אמריקאי "רומאנטי". בעוד הרוק'נ'רול התגבש בתהליך הדרגתי של השתנות מודלים – ובכך שיקף באופן בלתי אמצעי תופעות אקטואליות בפולקלור האמריקאי – טיפחה שירת הפולק מודלים מאובנים של פולקלור היסטורי, כפי שהצטייר בתרבות על-פי תפיסת עולם של עילית אינטלקטואלית. לפיכך ברור, שגם לנוכחותם של יסודות עממיים דומים בשתי המסגרות היה אופי שונה ומעמד שונה: בפזמונאות היו אלה מודלים שעברו גלגולים רבים, תוך סלקציה ורדוקציה שהתאימו אותם לעקרונות ארגון חדשים ושיבצו אותם לתוך מודלים ממקורות אחרים; בשירת הפולק היו אלה מודלים פחות או יותר "שלמים", אבל "מאובנים", ואפילו טקסטים ממשיים. לפיכך התקבל הרושם, שבשירת הפולק היה למודלים העממיים ייצוג מרוכז ומאסיבי ביותר.

ובכל זאת, עם כל השוני, עצם העובדה שבשתי המסגרות הופיעו יסודות דומים, שמקורותיהם "עממיים", היא שאיפשרה שילוב בין מסורת הרוק'נ'רול ושירת הפולק, ושילוב זה הפך לגורם מכריע בתהליך הקאנוניזאציה של הפזמונאות האמריקאית. כזכור, הופעתו של דילן והתקבלותו היו קשורות בראשיתן דווקא בפעילותו כזמר פולק (על קשריו עם זרם זה ועל מקומו הבולט בו ראה Denisoff, 1972a, 141–150 וכן Bluestein, 1972; Shepard, 1978; Klinkowitz, 1980 ואחרים; על התקבלותו של דילן בקאמפוסים בארצות-הברית ראה Farfán, 1969), אך יחד עם זאת הוא נחשב ל"כוכב" רוק'נ'רול מרכזי (וראה Gray, 1981, 88–122; Maslin, 1976; Goldman, 1969; Goldstein, 1977; Klinkowitz, 1980; ועוד). פעילותו היתה קשורה אפוא בזיקתם האידיאולוגית-חברתית של שני הזרמים האלה כאחד, ותוך כדי שילוב של יסודות משתי מסורות אלה נוצר בפזמונאות עצמה מודל סמיוטי חדש.

כזמר פולק הקדיש דילן את תמליליו, בעיקר בראשית כתיבתו, לנושאים פוליטיים, שהעסיקו אז את זמרי המחאה של הפולק, וביניהם מלחמות-העולם, ובפרט יחסי ארצות-הברית וברית-המועצות ("Masters of War"), החימוש האטומי ("A Hard Rain 'A' Gonna Fall"), הפגיעה בזכויות האדם, ובייחוד הגזענות ("The Death of Emmett Till") וניצול הפועלים ("Maggie's Farm"); לפירוט רב יותר של הנושאים ראה De Mott (1969, 54). כך נהנו הטקסטים שלו מן המעמד הרשמי שהיה לשירת הפולק (בניגוד

ל"בידור"), שהדגש הושם בה מראש על עיצוב ה"מסר" במישור המילולי (ופירוש הדבר שהתמליל היה הרובד ה"חשוב יותר" שלה; ראה Klein, 1980, 109–136). בהתאם למדיניות זו נוצר האופי הכמו עממי של כתיבתה (בראשיתה) גם בשאר מישורי הטקסט. ואמנם, הכלדה (כאב-טיפוס של "שירת-העם האמריקאית", שהיה כבר מודל "עממי" קאנוני), ויותר ממנה הכלוז, היו למודלים שליטים בתמליליו. ברבים מהם מעידה כבר הכותרת על המודל הו'אנרי ("Ballad of a Thin Man", "Bob Dylan's Blues", ורבים אחרים), עד שאין כל ספק שהיתה פה בחירה שיטתית ומבוקרת. אבל הדבר ניכר היטב בעיצוב התמלילים גם בלי הפניה מפורשת כזאת: רבים מהם מעוצבים כשירי עלילה ארוכים ומפורטים, כפי שאופייני לכלדה (או "שיר החדשות"; ראה Bogatyrev, 1976 [1936]), במבנה של מונולוג או דיאלוג, בסדירות של סגמנטים חוזרים ועוד. אבל, שלא כאופייני למודל ה"קלאסי" (ובשונה גם מן השימוש ה"חגיגי" שנעשה במודלים העממיים בכתיבת "שירי-העם", למשל אצל וודי גאטרי; וראה על כך אצל Bluestein, 1972, 144–146), אצל דילן מתמלא המודל ה"בלדי" בחומרי עולם "נמוך", הלוקחים בעיקר מהפולקלור האורבאני השחור של המאה העשרים. גם המחאה, שבשירת הפולק היתה קשורה בדרך כלל באידיאליזאציה של התרבות ה"עממית", בבניית סיטואציות הרואיות וכיוצא באלה, אצל דילן היה לה פעמים רבות אופי של ביקורת, שהותאמה לסיטואציות ספציפיות במציאות החברתית האקטואלית.

ואריאציה ברוח של מודל "שיר החדשות" יש בתמליל "The Death of Emmett Till". זהו שיר עלילה ארוך, המתעד אירוע קאטאסטרופאלי (התעללות בנער כושי ורציחתו בידי קבוצת בריונים) כאמצעות תיאור שיטתי ומפורט של המקרה (הכולל איזכורים של פרטי ריאליה קונקרטיים, כגון מקום הרצח – מיסיסיפי – או הגורמים החברתיים המעורבים בו – "קו-קלוקס-קלאן" – ועוד), ובאמצעות מספר "אובייקטיבי", כביכול (דיווחו מתבסס על עדות ראייה ושמיעה: "I saw the morning papers..."). אלא שכל הקונבנציות האלה מופעלות כאן באופן שמבליט את ה"מסר" האידיאולוגי שמעבר לסיפור המקרה הפרטי. עמדת הדובר משתנה במהלך הטקסט והופכת למעורבות רגשית ולנקיטת עמדה אישית שופטת, כאשר דמות המדווח האימפרסונאלי מקבלת זהות חברתית ברורה, שלא כמקובל בז'אנר המסורתי, והוא מנסח סיסמת מחאה מפורשת המדרכנת גם לפעולה ממשית, כבתעמולה אידיאולוגית. הקונפליקט (הגזענות) מוצג כאן לאו דווקא מהיבטיו ה"רומאנט-יים". הגיבור, לא זו בלבד שהוא דמות מן העולם ה"נמוך" (כושי), והאפיונים המעטים (כמקובל) הנוכחים מתייחסים כמעט אך ורק לעובדה זו ("The color of his skin was brown" and his name was Emmett Till), אלא שהוא גם דמות אנונימית, מבחינת סיפור המעשה, ואישיותו אינה מהווה גורם בהשתלשלות העניינים. חלק גדול של הטקסט, המתאר את עיוות-הדין, אינו מתעניין כלל בגורל-הוא (הדמות הטראגית המרכזית), אלא מתמקד בדמיונות המשנה (קנונייתם של האשמים, מחדלם של מוסדות השיפוט), המייצגות תופעות ספציפיות בחברה האמריקאית, שהפזמון נכתב כדי להוקיע אותן, אבל מבחינת סיפור המעשה אינן אלא "חומרי רקע".

מורכבות יותר הן התופעות הנוגעות למימוש המודל של שירת הכלוז בכתיבתו של דילן. ברבים מתמליליו יש ואריאציות של מוטיבים, הנקשרים בדרך כלל עם מסורת הכלוז

(מוטיבים כגון הנווד המנגן, המהמר ביש-המזל, הנמלט וכדומה, למשל ב-"Only a Hobo", "Bob Dylan's New Orleans Ray" ואחרים). אבל דילן לא הסתפק בסטריאוטיפים המסוגננים האלה, אלא הרבה להשתמש במבחר האלמנטים ה"נמוכים" (ה"וולגאריים") שהעמידה לרשותו שירת הבלוז דווקא בגירסאותיה המאוחרות, כלומר שירת הבלוז האוטנטית כפי שהוסיפה להתפתח בפולקלור האמריקאי גם במאה העשרים באוכלוסייה העירונית השחורה (ראה מבחר טקסטים אופייני אצל Sakheim, 1969). אמנם, התאמת המודלים ה"עממיים" לסיטואציות ריאליות תוך מילויים בפרטי "עולם" שנשאבו מן המציאות האקטואלית של תרבות השוליים בארצות-הברית היתה הנטייה הכללית בכתיבתו של דילן, ללא תלות במודל הספציפי ששימש אותו; ובכל זאת, מסתבר ששירת הבלוז נמצאה לו בדרך כלל כבסיס "נוח" יותר לכתיבה בפואטיקה כזאת, מפני שמלכתחילה היה לה מצאי של אלמנטים "נמוכים" אותנטיים, שהתאימו לצרכים האלה. כך לא היו בדרך כלל שירי הבלוז שכתב דילן שירי קינה נוגים, אלא התאפיינו דווקא באירוניה; הדמויות והנופים לא היו סמלים רומאנטיים של עולם האתמול, אלא יסודות ריאליסטיים; ובמקום הקונפליקט האישי המרוכך (צער הפרידה נפתר בתקווה לפגישה מחודשת) הציג דילן קונפליקט עקרוני, שהתקשר בתביעה לשינויים חברתיים.

דוגמא לעיבוד כזה של שירת הבלוז אפשר למצוא בתמליל "Down the Highway". כאן מופיע המוטיב המוכר – הנווד המקונן על הפרידה מאהובתו – שהיה קונבנציה מובהקת של שירת הבלוז ה"קלאסית". (כידוע, שירה זו, כשלעצמה, כבר חדרה לפזמונאות בשלבים מוקדמים יותר, והופיעה בה בדמות "מעודנת" וסכמאטית, שהותאמה למודל שירי האהבה הסנטימנטאליים.) אלא שבתמליל זה משמש המודל המוכר בסיס לפיתוח של סיטואציה מובחנת הרבה יותר (בזמן, במרחב, בבעיות), בנימה אירונית של ריאליזם מר, כמקובל דווקא בשירת הבלוז האוטנטית. בשתי השורות הפותחות, המרמזות לשיר ה"דיקסי" – "I come from Alabama with my Banjo on my knee" – מתחלפת הדמות הסטריאוטיפית של הנווד המנגן בדמות של נווד "ריאלי" לחלוטין, שבידו לא באנג'ו (סמל תרבותי) אלא מזוודה (רכוש ממשי). הדובר מציג את עצמו כמהמר שהסתבך ונאלץ להימלט, בן בלי בית וחסר כל (Well, I been gamblin' so long, Lord, I ain't got much) (more to lose); הפרידה מן האהובה, שבדרך כלל מספקת למודל את אופיו הסנטימנטאלי, מקבלת כאן פרופורציה שונה לגמרי ומופיעה כאחד מגורמי הסכנה הממשית, בין שאר הצרות שהדובר מתחמק מהן (Well, the way I love that woman I swear it's bound to get me killed); והנימה ה"אופטימית" שבסיום (הקשורה, במקור, בתקווה לשוב אל האהובה) מתפרשת בהקשר זה כהתעקשות של מי שאין לו עוד מה להפסיד. הקונקרטיזאציה (אפילו וולגאריזאציה) של המודל מתבטאת גם בלשון, השואבת יסודות רבים מהסלנג הכושי, כגון שיבושים תחביריים (I been gamblin', I ain't), חיקוי להיגיו ואינטונאציה ('tryin' כחרוז ל"behind"), מלות קישור ואידיומים (Well, Baby, Yes, Lord), וכך הלאה. כמובן, גם במקרה זה נעשית הקונקרטיזאציה של המודל במסגרת ההקשר האידיאולוגי המגמתי של שירת הפולק. הנווד אינו משוטט בדיקסילנד ה"קלאסית" (נוף מולדתו הרומאנטי של הבלוז), אלא הולך מגשר הזהב עד פסל החירות. בכך מושגים שני דברים: מבחינת עיצוב הסיטואציה הספציפית יש בכך רמז למצבם הממשי של אותם עבדים

משוחררים, שנאלצו לחפש את מזלם ברחבי ארצות-הברית (הדובר חוצה את היבשת מקצה לקצה), ובו בזמן יש בכך איזכור אירוני לערכי היסוד של תרבות אמריקה המודרנית ("חירות האדם"), שהמונמנטים האלה אמורים לסמל.

מבחינת הסיטואציה התרבותית, הקונטקסט האידיאולוגי הזה סיפק את הלגיטימציה לניצול הרפרטואר הלא-קאנוני של "שירת-העם" ול"החייאת" המודלים הקאנוניים שלה בדרך זו. מבחינת הנורמות הפואטיות של כתיבת הפזמונים אפשר לראות זאת כטאקטיקה (מודעת לעצמה), שתכליתה *חידוש*. אפשר לומר שדילן ראה במודלים העממיים חומר ליצירת מודל חדש של פזמון, שלא היה אפשרי במערכת לפניו. במונחים של "תחבולה פואטית", שיטתו היתה לחשוף את הקונבנציות של מודל הכתיבה: בפזמוני "עורטלר" הקונבנציות של שירת הבלוז (במקרים אחדים באמצעות פארודיזאציה של המודל הקאנוני, ועל כך בהמשך) ושולבו עם אלמנטים ממקורות אחרים, עד שנוצרה בהם מורכבות חדשה, שכפי שאראה בהמשך, פתחה אופציות חדשות בפזמונאות.

ואכן, המקום הבולט שהיה למודל של שירת הבלוז בפואטיקה של דילן היה פועל-יוצא של העובדה, שדילן היה קשור (בשלב זה) למסורת הרוק'נ'רול, לפחות באותה מידה שהיה קשור למסורת הפולק (שאחר כך השתחרר ממנה), שכן האלמנטים ה"נמוכים" ה"וולגאר-יים" שהופיעו בתמליליו עלו בקנה אחד עם תופעות מקבילות בפזמוני הרוק'נ'רול (אף-על-פי שבמקור היתה להם הצדקה אידיאולוגית הפוכה). שירת הפולק העמידה לרשותו מודלים "עממיים" (קאנוניים), שהשימוש בהם "הוצדק" מבחינה אידיאולוגית, ועל בסיס זה יכול היה לספוג ולעבד בטקסטים שלו גם אלמנטים "עממיים" לא-קאנוניים מן הפולקלור האותנטי (ובייחוד אלמנטים מהמסורת השחורה). כזכור, אלמנטים כאלה הסתננו כבר קודם אל תוך הפזמונאות (ובלשו בייחוד בפזמונאות הרוק'נ'רול), דווקא בגלל הקשר ההדוק שלה לפולקלור האותנטי (ונעדרו, מסיבה הפוכה, מן המודלים העממיים שאומצו בשירת הפולק): אך במסגרת הזאת הם נקשרו עם אידיאולוגיה לא לגיטימית של תרבות השוליים (ה"טיפש-עשרה"). כך קרה שפעילותו של דילן המריצה התפתחות של תופעות, שהתחילו להיווצר כבר קודם לכן בפזמונאות, מפני שהיתה לה מסגרת מוסדית ואידיאולוגית "לגיטימית".

גריי (Gray, 1981, 88–122) מתאר תופעות דבות בפואטיקה של דילן (במובן הרחב, ולא רק במה שנוגע לעיצוב התמלילים), שלדעתו הועברו אל דילן "בירושה" ממסורת הרוק'נ'רול. הוא מתעכב במיוחד על "השפעות", שהיו לדעתו לדמיונות בולטות בפזמונאות על עבודתו של דילן, ובהן השפעתו של פאטס דומינו על סגנון הביצוע שלו בתחום ההיגוי והאינטואציה; השפעתו של אלביס פרסלי, שהתבטאה ב"פזזה" צינית (בעיקר ביחס לקלישאות של אהבה וחיוור) ובפרובוקאטיביות מינית; או השפעתו של צ'אק בארי על היבטים שונים של עיצוב התמליל, שהתבטאה בכל מיני תופעות ספציפיות, כגון מבחר חומרים אורבאני וטכנולוגי (מכוניות, מטוסים, אוטוסטראדות ועוד), טכניקות ייחודיות של חזרה לשם יצירת מקצב (כגון באמצעות קטלוג של פעולות), קונקרטיזאציה של ה"עולם" (כגון באמצעות איזכור שמות מקומות ואנשים); וכן הלאה. דוגמאות לכך נמצאות בפזמונים רבים של דילן, וחלקן כבר נזכרו למעלה. כאמור, שילוב היסודות האלה בפואטיקה של דילן העניק להם הקשר אידיאולוגי רשמי שלא היה להם קודם, והם הפכו להיות הבסיס שעליו נוצרה הפואטיקה החדשה בפזמונאות.

וכך, בעקבות המגע בין שתי המסגרות (הפולק והרוק'נ'רול) הפכה המחאה החברתית לקונבנציה תמאטית במדולים הפואטיים שנוצרו בפזמונאות, שהתפתחותה נקשרה גם אחר כך עם פעולות של תנועות מחאה, כגון תנועת ההיפי'ס בארצות-הברית או הפאנק בבריטניה.⁴ במלים אחדות, המחאה החברתית הפכה למרכיב כמעט אוטונומי ברפרטואר של הפזמונאות האמריקאית, עד כדי כך שאפשר היה "למלא" אותו בכל נושא ספציפי לפי המצב החברתי האקטואלי. לפיכך, כל מה שהופיע תחת הכותרת הזאת זוהה כ"רפרטואר הלא-קאנוני" בה"א הידיעה, גם לאחר שהתמסד וקיבל הכרה רשמית (ובייחוד כל מה שזוהה עם "התרבות השחורה").

לסיכום, ההתפתחות שזכתה לה הפזמונאות של דילן היתה תלויה בקיומו של קהל אקסלוסיבי (הנוער), שלגביו היא שימשה כלי ביטוי תרבותי ייחודי. ניתן לראות התפתחות זו כ"מפגש" בין תמורות במערכת הסמיוטית לתמורות במערכת החברתית, כשהתפתחות כל אחת מהן נובעת מחברתה ומעודדת אותה כאחד. "מפגש" זה תווך על-ידי אידיאולוגיה רשמית, שהעניקה לגיטימציה להתפתחות בשתי המערכות כאחד, ולפיכך שימשה גורם מניע בשתייהן: רק באמצעות המגע עם "מוסד" תרבותי קיים ורשמי (המחאה של זרם הפולק) יכלה פזמונאות הרוק'נ'רול, כמוסד תרבותי "צעיר" ו"לא לגיטימי", לקבל הכרה במסגרת התרבות הרשמית.

מגע עם מערכת קאנונית ותיקה: הפזמונאות כשוליים של השירה

ההקשר החברתי-אידיאולוגי שנוצר לפעילותו של דילן איפשר לה להתקבל בתרבות הרשמית. בתחום התופעות הפואטיות, הקאנוניזציה שלה היתה כרוכה במגע שנוצר (בעקבות פעילותו של דילן) בין הפזמונאות לשירה הקאנונית, שבאותן שנים נהנתה מיוקרה רבה במיוחד אצל ציבור הסטודנטים. המגע הזה התבטא בכך, שבשלב מסוים נתפסה הפזמונאות כשוליים של השירה, מה שאיפשר למסד התרבותי להכיר בה. מבחינת פעילותו של דילן היו לקשר הזה שני היבטים: א. הוא עצמו יכול היה להיחשב כמשורר; ב. תמליליו יכלו להתקבל כשירים.

לא במקרה היה לדילן קשר אישי דווקא עם אלן גינזברג, שנמנה עם אותו פלג בשירה, שבראשית שנות השישים עדיין לא התקבל על-ידי הממסד הספרותי; הכוונה לקבוצה שכונתה משוררי ה"ביט" ("Beat"). אף-על-פי שמבחינת הפואטיקה קשה להצביע על קשר ממשי בין כתיבתו לכתיבתם (ועל כך להלן), ככל זאת, במבט לאחור יכול דילן להיחשב למשורר "מורד" שמעמדו דומה למעמדם. ומעניין להשוות בין מדיניותם של עורכי אנתולוגיות – כמייצגי הממסד הספרותי – לגבי מעמדם של גינזברג ושל דילן. ב-1971 כלל הול בפעם הראשונה שירים של גינזברג באנתולוגיה *Contemporary Poetry* (Hall, 1971), לאחר שבמהדורה קודמת, שהופיעה ב-1963, דחה אותו כמשורר שולי (וחזר בו במהדורה שלאחריה). לעומת זאת, כבר ב-1968 פנה קרול אל דילן בבקשה לכלול משיריו

⁴ פריט' (Frith, 1983, 186-187) מדגיש, שבעוד עליית ה"רוק" ותרבות הנוער באמריקה נקשרה באופוזיציה הגזעית (שחור/לבן) ובאופוזיציה של מרכז ופריפריה (דרום/צפון, עיר/כפר), התהליך המקביל בבריטניה היה קשור באופוזיציה מעמדית (אריסטוקרטיה/פרולטריון), שהיתה אופוזיציה תרבותית מרכזית באירופה.

באנתולוגיה *The Young American Poets* (Carroll, 1968), אם כי לא נענה (לפי עדותו שם). בדיעבד שויך דילן על-ידי משוררים ומבקרים כאחד לקבוצה ה"מורדת" בשירה האמריקאית, בגלל הקירבה שנוצרה בינו לבינם בשלהי שנות השבעים. קירבה זו התבטאה בזהות בעמדות האידיאולוגיות ובמעורבות החברתית (ואפילו בדמיון ב"שיטות העבודה", כגון קריאת שירה בליווי גיטרה במקומות ציבוריים; וראה Fiedler, 1971). במשך הזמן, עם ביסוס מעמדו של דילן כמשורר, הביאו אלה גם להיכרות ממשית בין אלן גינזברג ובינו. נוצר ביניהם קשר, ששניהם הקפידו להדגישו (וראה עדותו של גינזברג בהקדמה ל*First Blues* [Ginsberg, 1975], קובץ "שירי-עם" מולחנים שחיבר בהשראת דילן ואף הקדישו לו). בתקופה זו, כשגינזברג כבר הוכר כאבי אסכולה חדשה בשירה, הוא הפגין את תמיכתו במשורר הרוק'נ'רול בכך שהצטרף למסע הופעות שקיימו בוב דילן וזמרי פולק אחרים ברחבי ארצות-הברית (וראה סיקורו בידי סם שפרד [Shepard, 1978]). תמיכתו של גינזברג בדילן היתה, כנראה, אחד מביטויי ה"מרד" שרצה לחולל נגד הממסד הספרותי (ה"מאובן", לדעתו) של השירה אז: הפופולאריות הרבה של דילן והקשר שלו עם הקהל, ה"פשטות" הצורנית וה"ישירות" היחסית שבניסוח עמדותיו – כל אלה תאמו את הטענות שהיו למשוררי ה"ביט" נגד "מגדל השן" של השירה המודרניסטית המתוחכמת, שלדעתם היתה "מנותקת" מיעדיה, והם העדיפו לראות בפזמוניו סוג חדש של "שירה", שעלה בקנה אחד עם הפואטיקה המנוסחת שלהם (Ginsberg, 1975). תופעות רבות שאפיינו את כתיבתו של דילן (לרבות בתמלילים) בגלל הקשר שלה לשירת הפולק ולרוק'נ'רול – ובעיקר היסודות ה"שחורים", כגון מקצבים, אינטונאציה, סלנג וכדומה – יכלו להתקבל בהקשר הזה כתחבולות פואטיות מודעות, שתכליתן ליצור אפקט של "אנטי-שירה", היא השירה ה"ספונטאנית", ה"רגשית", ה"טבעית" (שאינה "מילולית" בלבד אלא גם "מוזיקאלית"), שמשוררי ה"ביט" שאפו ליצור (Ginsberg, 1960, 221–222). ואמנם, גם משוררים אלה ניסו לעתים ליצור אפקטים דומים (מבקרים שונים עומדים על מקומו של הג'אז כמקור השראה לשירת ה"ביט"; וראה Fiedler, 1971, 159). עדות לכך אפשר למצוא בעקרונות הסגמנטאציה, המבנה והריתמוס בשירים של גינזברג, המזכירים אפקטים ריתמיים ואימפרוביזאציוניים של ג'אז, אף-על-פי שהג'אז כבר היה זרם מוזיקלי קאנוני שפעל במוסד תרבותי שונה לגמרי מפזמונאות הרוק'נ'רול (וראה Miller & Skipper, 1972). הפשטנות והישירות התמאטית, שתאמה את המגמה הפרוגרמאטית של הפולק, וכן הדלות והקונבנציונאליות של מבחר החומרים והסיטואציות, שנבעו בחלקן מן המודלים ה"מפושטים" של הרוק'נ'רול – כל אלה התיישבו עם התפיסה הספרותית החדשה, שסיסתה היתה "אנטי-אינטלקטואליזם" או "נגד תחכום" בשירה. בדיעבד, הבנה כזאת של הפואטיקה של דילן יכלה "לפטור" אותה מהצורך להישפט כ"שירה טובה" לפי הנורמות שהממסד הספרותי עדיין החזיק בהן, צורך שהכתיב את הפואטיקה של דילן קודם לכן (ועל כך להלן). בעניין זה ראה דבריו של סם שפרד עצמו, כאיש ספרות, על שירתו של דילן:

It was Allen himself who started that riff in the papers about Dylan being the first to bring Poetry to the juke-box [...] When a man can rhyme "kelp" with "help" and cause your heart to launch – that's poetry.

(Shepard, 1978, 52–53)

בהמשך מסתייג שפרד בנימה של בוז מניתוח "מתוחכם" של השירה ומשאיר אותו ל"מבקרים" (הנתפסים בהקשר זה כרחוקים מרוחה ה"אמיתית" של השירה). לדידו, השירה של דילן היא התממשות של "חוויה רגשית", ולפיכך אינה צריכה כלל להישפט לפי קריטריונים "יבשים" של ביקורת השירה האינטלקטואלית (שם).

אבל אף-על-פי שמבחינה אידיאולוגית היה דילן קרוב לתפיסתם של משוררי ה"ביט", מבחינה פואטית לא היתה בכתיבתו שבירה ממשית של נורמות השירה המודרניסטית, שעדיין שלטו בכתיבת השירה ושמשוררי ה"ביט" רצו לשנותן. להפך, אפשר אפילו להניח, שאילו קיבל דילן את העקרונות הפואטיים של שירת ה"ביט", היתה חדירתו לשירה מתעכבת זמן רב, כי עקדונות אלה טרם התקבלו במסד הספרותי באותן שנים. כפי שמקובל במגעים מסוג זה בין מערכת קאנונית (השירה, במקרה זה) ולא-קאנונית (הפזמונאות) הפך דילן למשורר "אפיגוני", כלומר, כתיבתו הותאמה לנורמות החזקות ביותר של השירה דאו באופן ה"שקוף" ביותר. במלים אחרות, בגלל המעמד הלא-קאנוני של הפזמונאות עד אז, יכלו הטקסטים של דילן להיחשב ל"שירים" רק בזכות התאמתם המרבית (ככל האפשר באותם תנאים) לנורמות המקובלות המרכזיות בשירה דווקא, ולא בגלל שבירתן; אחרת לא היו נחשבים ל"שירים" כלל. ואמנם, מבקרי ספרות הדנים בתמליליו משתדלים מאוד להראות, שהיתה לדילן זיקה הדוקה למסורת המכובדת של השירה, ועומדים בעיקר על "השפעות" ישירות של משוררים חשובים בה"א הידיעה כט.ס.

אליוט, ואפילו בלייק (וראה, למשל, Gray, 1981; Bluestein, 1972; Davey, 1976 [1969]; Monteiro, 1977). מבקרים אלה מתארים את שירתו כשירה מודרניסטית (פחות או יותר כשם נרדף ל"שירה טובה") ומונים את הקונבנציות החזקות שלה בשיריו, ובהן: בניית אימאז'ים, או פסיפס תמונתי סוריאליסטי (כגון ב" A Hard Rain A'Gonna Fall", הזוכה לניתוח מפורט כמעט אצל כל המבקרים, ובשירים רבים אחרים), רמיזות ספרותיות (כגון ב"Desolation Row", המוזכר אף הוא לעתים קרובות אצל המבקרים, וברבים אחרים), או תמאטיקה אפוקליפטית, המבוססת על שימוש באימאז'ים ספציפיים שנשאבו מאותה מסורת (כגון ה"חזיון", או דמות ה"נביא" ב"Sad Eyed Lady of the Lowlands" או "Vision of Johanna", שמבקרים רבים מזכירים גם אותו, וברבים אחרים). כללל, המבקרים מצביעים על עולם הדימויים שדילן אימץ לעצמו בעיקר משירת אליוט (מתוך "The Waste Land", "Gerontion", "The Love Song of J. Alfred Prufrock" ואחרים). באופן כזה הפך דילן את המחאה החברתית – שהיתה קשורה במציאות קונקרטיה, שממנה יצא כומר פולק – לתמאטיקה אפוקליפטית מופשטת, שהתאימה יותר לתדמית ה"ספרותית" שלו (וראה למשל Denisoff, 1972a וכן Bluestein, 1972).

ואכן, דילן התייחס למסורת השירה המודרניסטית, אבל מימש את הקונבנציות שלה באופן שהיה בדרך כלל סכמאטי ומוגבל יחסית מבחינת הפונקציות שיכלו קונבנציות אלה למלא בתמליליו: על-פי רוב הן הוגבלו למישור "עיצוב העולם", ולא היה להן קשר עם רמות אחרות של הטקסט. אלה נשארו כפופות לאילוצי המודלים של הפזמון, בעיקר לשלד המבני והפרוודי הנוקשה, שעד היום הוא סימן ההיכר של הסטדיאוטיפ הפזמוני.

דוגמא קיצונית לשיטה זו נמצא בפזמון "Sad Eyed Lady of the Lowlands", שהטקסט שלו בולט בגודש האימאז'ים הסוריאליסטיים שבו ובמקצבו המתמשך. הסרכול בתחביר, הדחיסות בפיגורות הלשוניות, הקישוריות האסוציאטיבית והרמיזות הספרותיות (הנביא

העיוור) – בכל אלה מתנהג התמליל כ"שיר מודרניסטי", האמור לאלץ את הקורא המיומן להתעמק בפרטים ולהעמיד קישורים ביניהם על-פי עקרונות קישור לא ריאליסטיים, כדי ליצור בו תבניות ממשמעות. ועם כל זאת, הטקסט שומר על סטואציית מסגרת קונבנציונאלית (דובר ונמענת מסתורית), כל כמה שאינה מובחנת, ומקפיד על מבנה סטרופי חוזר וסטרקטורות תחביריות קבועות: בכל בית (שכשלעצמו הוא ארוך ועמוס בלי כל פרופורציה לבית בפזמון הממוצע) יש שלוש יחידות מוגדרות – שתי הראשונות הן מרובעות (ובשורות הראשונות חוזר אותו מבנה תחבירי, וסכמה זו חוזרת גם ביחידה השנייה, כלומר פעמיים בכל בית), והיחידה השלישית היא מעין פזמון חוזר. גם החריזה קבועה (אאאב/אאאב/אאאג) ובנויה מאותם עיצורים עצמם בכל הבתים, עד שמתקבלת חריזה "מכאנית" שאיננה תלויה בתמאטיקה, במטאפוריקה וכן הלאה. הוא הדין במלות המפתח שבמשפטי השאלה, כמו carry/bury או impress/outguess, שהקישור הצלילי ביניהן חזק מהקישור הסמאנטי, באופן שהן הופכות ל"מרכזים" המארגנים את הטקסט מבחינת הסכמה הפרוזודית יותר מאשר מבחינה סמאנטית.

ככלל, מה שנראה כתופעות מובהקות של שירה מודרניסטית, שמבחינה כמותית הן מאפייני דומינאנטי בקבוצה זו של פזמונים, אין להן אצל דילן אותו מעמד של עקרונות ארגון ראשיים, שכל שאר התופעות בטקסט כפופות להם, כפי שיש להן במקור, אלא להפך, הן עצמן משועבדות לעקרונות ארגון (פורמאליים ולא פורמאליים), שאפיינו את הטקסטים בפזמונאות, ולא נעשה ניסיון ממשי להסוותם. במלים אחרות, הערך ה"ספרותי" שסימנו התופעות האלה בטקסטים של דילן היה תלוי פחות בפונקציות הטקסטואליות שלהן ויותר בפונקציה המוסדית שלהן במסגרת הפזמונאות. עצם הנוכחות שלהן בטקסטים היתה אופציה מחדשת ליצירת דגמים מורכבים יותר.

הצירוף הזה – התנהגות האישית של דילן כ"משורר" מצד אחד, והתופעות הקונקרטייות בתמליליו מצד שני – הפך את כתיבתו לתופעה בעלת מעמד תרבותי אמביואלנטי.⁵ פירוש הדבר, שאפשר לשייך את הטקסטים שלו לשתי המערכות (השירה והפזמונאות) בעת ובעונה אחת, באופן שמעמדם בכל אחת מהמערכות תלוי במעמדם בשנייה ובו בזמן גם נובע ממנו. מצד אחד, האפשרות לספח את הטקסטים האלה לתחום השירה היתה מותנית ברלבאנטיות החברתית-אידיאולוגית שלהם (פזמונים) יותר מאשר ב"איכויותיהם" הפואטיות (שכאמור, לא היה בהן חידוש מבחינת השירה עצמה). מצד שני, אף-על-פי שמסיבה זו שייך דילן המשורר לקאטגוריה של "השירה הצעירה" המורדת, התקבלותו נעשתה לפי מושגי הטעם של השירה המודרניסטית ה"ותיקה", וה"הכשר" ניתן לשירתו בזכות התאמתה לנורמות המיושנות ובזכות קבלתה את התכתיבים החזקים שלהן (כך למשל שיבחו המבקרים את "עוצמת הציוריות" ו"הדמיון" בשיריו של דילן; וראה Bluestein, 1972, 174; Shepard, 1978, 52-53; Carrol, 1968, 12-13; ואחרים). יותר משדילן כבש לעצמו מקום בשירה, מקומו בה הוענק לו כ"מחווה" מטעם הממסד שלה; ומכל מקום, במסגרת זו היה לו מעמד שולי, כמעט אפיוזי. דילן עצמו נתן ביטוי לאמביואלנטיות הזאת והקפיד לשמור על "איוון עדין" בין זהותו כמשורר לזהותו

⁵ לברירר המושג ראה Lotman, 1977; Shavit, 1980; שפי, 1985.

כפזמונאי: אף-על-פי שהטקסטים שלו שיקפו יומרות להתקבל כ"שירים", הוא נזהר מניסוח מפורש של כוונה כזאת והעדיף להסוותה באמצעות זלזול מסוגנן ב"תוויות" שהממסד הכתיב, באופן שיפטור אותו מ"מחויבות" לשירה, כמי שמודע ל"הליכתו על החבל הדק". שפרד מתאר את הסתייגותו של דילן מקדיטריונים אינטלקטואליים להערכת שירתו (Shepard, 1978, 62), והנה גם דבריו של דילן עצמו: "i am a song writer. a poem is a naked person [...] some people say i am a poet". (Goldstein, 1977) לעומת זאת, מבחינת מצבה של הפזמונאות כמוסד בתרבות, מעמדו האמביוואלנטי של דילן בתחום שבין שתי המערכות סימן שלב חשוב בהתפתחותה: הלגיטימציה הוענקה לו במושגים של מערכת קאנונית, כחלק של האידיאליזאציה שנעשתה מטעם התרבות הרשמית לאלה מדפוסי תרבות השוליים, שיכלו להתאים לתכתיביה ולצרכיה. זה היה הבסיס להיווצרות מודל מרכזי (מכתיב נורמות) חדש, ולהיווצרות תדמית חדשה של הפזמונאות, שהתפתחותה הלכה ונעשתה עצמאית.

ואמנם, באופן היכול להיראות פרדוקסאלי, מסתבר שהחדרת הנורמות ה"ספרותיות" לתחום הפזמונאות איפשרה דווקא את התרופפות הויקה הישירה לשירה (מבחינת שאיבה של דגמים לכתיבה), ויחד איתה – את התרופפות התלות באידיאולוגיה, שנתנה את הלגיטימציה לטקסטים האלה. מכאן ואילך אפשר היה לכתוב "שירת רוק'נ'רול" לגיטימית, שאינה "שירה" ממש כשם שאינה "שירת-עם". ב-1965 החליף דילן את הגיטרה (כסמל מובהק של "שירת-העם", שבגללה ראה בו גינזברג "משורר") בכלי נגינה חשמליים, דבר שהתפרש כ"בגידה" במסורת הפולק (Shaw, 1970, 54) – אותו זרם, שהשתייכותו של דילן אליו בראשית עבודתו איפשרה לתרבות הרשמית להכיר ב"שירתו". המחאה האידיאולוגית (שהיתה קשורה בעניינים אקטואליים קונקרטיים) כבר לא היתה הכרחית, והיא שרדה בתמליליו לכל היותר כקונבנציה של מודל הפזמון שפיתח, עד שנציגי הפולק האשימו אותו בחוסר מעורבות חברתית וטענו שהקריב את המסר האידיאולוגי הפרוגראמטי לטובת ה"אמנות לשמה" (Denisoff, 1972b, 118). דילן יצר אפוא מודל חדש בפזמונאות, שנתן לה את יוקרתה ואת מעמדה בתחום התרבות הרשמית, ואיפשר ליצור (או לשחזר) בתוכה קאנון משלה (שלא היה חלק ממערכות קאנוניות אחרות).

כאן צריך עוד להוסיף, שהזיקה שקיימה הפואטיקה של דילן לשירה לא היתה מוגבלת לשאילה ישירה של קונבנציות "שיריות" ספציפיות, כמתואר, אלא התבטאה במישור כללי יותר, גם באפשרות שנוצרה לשפוט את הפזמונים (ולו בדיעבד) לפי נורמות "ספרותיות". שכן, הנורמות האלה הועברו לספרות ו"התביתו" בה במשך הזמן גם בלי הקשר המוסדי שבין הפזמונאות לשירה. כאמור, אחד האפקטים הבולטים בפזמונאות של דילן היה עצם הפניית תשומת-הלב אל המודלים ה"עממיים" שלה ושכירתם (שפירושה ארגונם מחדש על-פי מודל אחר), עד שבמקרים אחדים אפשר לדבר על פארודיה. אפשר אפילו לומר, שהפארודיזאציה (במובן הרחב ביותר של המונח, כפי שטיניאנוב משתמש בו) היתה דרך להחדרת נורמות ספרותיות אל הפזמונאות, באמצעות תחבולות שונות של "הסטה" שרווחו בשירה המודרניסטית, כגון קונקרטיזאציה של מבעים מטאפוריים שחוקים, "הגמכה" או טריביאליזאציה, רמיזות וכיוצא באלה. בכך נוצרה הבלטה של המודל הו'אנרי המקורי, ובו

בזמן התבטלה האפשרות לתפוס אותו כפשוטו על-פי עקרונות הארגון שלו במסגרת המקורית (הפולק, הרוק'נ'רול).⁶

תופעות כאלה יש, למשל, בתמליל "Down the Highway" (וראה לעיל ניתוח של השימוש במודל הבלוז בתמליל זה): מצד אחד, מצבו הטראגי של הדובר (הנווד הנמלט, שסכנת מוות מאימת עליו) מתקבל כהעצמה של הסיטואציה הקונבנציונאלית במודל ה"קלאסי", אבל בו בזמן הסיטואציה הזאת "נשברת" באורח אירוני באמצעות פארודיזאציה של הפאתוס, בגלל התוכן הקונקרטי וה"טריביאלי" כביכול, של הקריאה: "Please don't take away my highway shoes" (הדגשה שלי). מורכבת מזה היא הפארודיה על הפרידה מן האהובה: הגעועים, התקווה וההבטחה לשוב ולהתראות (כולם נוסחאות קונבנציונאליות של המודל העממי, כגון "Well, meet me in the middle of the ocean / And we'll leave this highway behind" ובייחוד בשורות "Yes, the ocean took my baby / My baby took my heart from me" הרומזות לשיריהעם (ocean" – המעמד שיש לכל אלה כקלישאות ריקות נעשה חדי-משמעי (ובסופו של דבר נוצר היפוך במשמעותם) דווקא בגלל החייאתן של המטאפורות השחוקות (האוקיינוס, הלקיחה) שיש להן כאן תפקיד קונקרטי: האוקיינוס מפריד לישראלית בין הדובר לאהובתו, בגלל נסיעתה לאיטליה. באופן כזה נוצרת גם אנאלוגיה קומית בינו לבין אהובתו, ה"משוטטת" אף היא עם מזוודה, אלא שהקבלה זו מדגישה דווקא את חוסר התקווה של געגועיו במקום לחזק את הנימה האופטימית ביחס לאהבה ביניהם, כמקובל.

כמו כן, ככל שהשתלטו הנורמות ה"ספרותיות" בכתיבתו של דילן, כך נעשה המודל ה"עממי" מובלע בתמליליו ומעובד באופן מורכב יותר. לשם הדגמה אפשר לעקוב אחר המוטיבים הידועים (הנווד הנמלט, הפרידה מהאהובה) כפי שעובדו בשלושה תמלילים: ב"Farewell" (זכריות יוצרים – 1963) מופיעים המוטיבים האלה במתכונתם הקונבנציונאלית וכלי כל פארודיזאציה: הדובר הוא דמות הרואית, התמה הדומינאנטית היא הפרידה הכואבת מן האהובה, על המשתמע ממנה (שבועת אמונים, תקווה לעתיד משותף וכדומה; למרות מצוקתו ותלאותיו הוא מבטיח לכתוב אליה, וכאבו על הפרידה ממנה גדול מפחדיו), לעומת זאת אין רמז למעשה מפקפק, שאילץ אותו לברוח, וצרותיו מוצגות כהתנכלות שרירותית ולא מוצדקת לנרדף. ב"California" (גירסה מוקדמת ל"Outlaw Blues", 1965) מיטשטשים הסמנים הקונבנציונאליים החזקים האלה (אהבת הדובר לנמענת, הפרידה הכפויה) באמצעות אירוניזאציה "ריאליסטית", שאפיינה את שירת הבלוז המאוחרת. הדובר כאן הוא דמות צינית, וניסוחיו חמקמקים, אירוניים, בתיאור הפרידה ונסכיבותיה: "San Francisco's fine / [...] / But I'm used to four seasons, / California's got but one / [...] / Don't ask me nothin' about nothin' / I just might tell you the truth" נעשית "הנמכה" של הדמויות, והן מקבלות "מילוי" במושגי המציאות האקטואלית: האהובה המסתורית הוחלפה ("Some fat mamma / Kissed my mouth on time") והדובר מצטייד כדמות מפקפקת ("I got for good luck my black tooth / I got my dark sunglasses"). ב"Outlaw Blues" יש תופעות דומות (הדובר מודע למוצאה ה"נחות" של

⁶ על הפארודיה כמנגנון השתנות במערכות ובמגעים ביניהן, ראה (1921) 1969 Tynjanov, להגדרת הפארודיה כהצגת מודל על-פי מודל אחר ראה Ben-Porat, 1979, 247. על הפארודיה כתחבולה מקובלת בטקסטים אמביוואלנטיים ראה גם Shavit, 1980, 77–78.

אהובתו: "She's a brown skin woman, but I / Love her just the same"), אך נוסף על אלה יש גם רפלקסיה עצמית של הדובר על מצבו כדמות ב"עולם" (בטקסט ומחוץ לטקסט: "Well, I might look like Robert Ford / But I feel like Jesse James", רפלקסיה שנוצרת גם על-ידי בניית "עולמות" חלופיים דמיוניים, כאנאלוגיה למצבו הממשי הנגזר, במקורו, מהקונבנציות של המודל), באמצעות שילוב של פרטי מציאות פנטאסטיים ("Ain't it hard to stumble / And land in some funny lagoon" או היפותטיים "Oh, I wish I was on (some / Australian mountain range)". "עולמות" אלה נבנים כתמונות שאינן מקושרות ביניהן ואינן נובעות בהכרח מן הסיטואציה הבסיסית הקונבנציונאלית, בהתאם לנורמות ה"ספרותיות" החדשות בפזמונאות.

שבירה כללית, הפעם של מודל פזמון האהבה, נעשית גם ב"It Ain't Me Babe", המפר בשיטתיות את כל הקונבנציות המובהקות של המודל: הדובר מצהיר שאין הוא המחזר הנלהב והמסור הנשבע אמונים לאחת היחידה, מתחייב לספק לה את כל דרישותיה ומבטיח לה אושר. במקום אלה מופיע דובר מסויג ומתלבט, כאנטיתזה לדמות הקונבנציונאלית, שאפשר לראותה כרפלקסיה אינטלקטואלית על הסטריאוטיפיזציה ב"עולם" הפזמוני. במשך הזמן התבייתו הנורמות החדשות בפזמונאות, ובמקביל נעלם האפקט הפארודי שהיה קשור בהחדרתן, מפני שבאותו זמן הלכו ונעלמו מהפזמונאות גם המודלים ה"מפורדים" עצמם (בייחוד המודלים ה"עממיים"). במידה שהופיעו תופעות נוספות של פארודיזציה (או "חשיפת המודלים") בפזמונאות המאוחרת יותר, כחלק של מנגנון התחלפות הנורמות בתוכה, הן נעשו על מודלים "פזמוניים" לחלוטין, ובאמצעות פרוצדורות "פזמוניות", שלא הוגבלו למישור התמלילי בלבד ולא נבעו ישירות ממודלים "שיריים" מובהקים, ועל כך להלן.

ההתפתחויות בפזמונאות בעקבות הקאנוניזאציה שלה

מקומו של המגע עם השירה בהתפתחות הפזמונאות היה אפוא באותה "האצלה של קאנוניות" שהעניקה השירה לפזמונאות, ודבר זה קיבל ביטוי מובהק בפעילותו של דילן. העובדה שהשירה, כמוסד לעצמו, היתה זמינה⁷ באותה עת למגעים כאלה עם הפזמונאות, אינה מובנת מאליה (אין היא תלויה אך ורק במצב המערכת הקולטת או באופי המודלים שלה), והנושא ראוי לדיון נפרד.⁸ מכל מקום, מגעים אלה פסקו עם השתנות מצבה של הפזמונאות.

כאמור, עד לנקודה מסוימת היה המגע עם השירה גורם מרכזי בתהליך הקאנוניזאציה של הפזמונאות. באותו זמן התבלט מאוד מעמדו של התמליל בפזמון, שיותר ויותר אפשר היה לראותו כטקסט "שירי", על-פי אמות-המידה של השירה דאז. אבל ככל שהתחזק המרכז

⁷ לבירור המושג במסגרת ההיפותזה על המגעים בין המערכות ראה, Even-Zohar, 1978, 45-53.

⁸ אין ספק שפידלר צודק בתחושתו, שהפזמונאות המודרנית צמחה על רקע תמורות שהתחוללו בשירה, גם אם לא ניתן לכך הסבר מספק. ייתכן שחשיבותו הרבה של התמליל בפזמון וכפיפתו לנורמות השירה נובעות דווקא מעוצמתה של השירה כמוסד תרבותי בחוגי הסטודנטים בארצות-הברית אז (הערתו של בריאן מקהייל).

הקאנוני שנוצר בפזמונאות כן נחלשה התלות הזאת, כנראה מפני שלא היתה לה עוד פונקציה (כבר לא היה צורך במקורות "חיצוניים" למתן לגיטימציה לאופי הטקסטים). היווצרות הקאנון במערכת פירושה היה, בין השאר, שהלך והתפתח בה מנגנון "עצמאי" של ייצור מודלים, שלא היה תלוי בהכרח בהתפתחויות במערכות קאנוניות אחרות, לפחות לא כיחס ישר של מרכז ושוליים. מנגנון זה התפתח בקצב מואץ עד שקיבל ממדים ואופי של אוונגארד תרבותי, המכתיב נורמות גם מחוץ לגבולות הפזמונאות עצמה. בקצרה, הפזמונאות כמוסד תרבותי הלכה והשתחררה מהצורך שתוצריה יתקבלו כ"שירים" דווקא, והדבר התבטא בכך שחדלה לצמצם את עצמה לסוגי תופעות המצויות בשירה, והדגמים החדשים שנוצרו בה כבר לא היו תלויים בתופעות מקבילות בשירה. הדבר התבטא גם בהכרעות בתחום עיצוב התמליל וגם כיחס שבינו לבין שאר מרכיבי הפזמון. ניתן לומר, שנוצרה בפזמונאות "אוטונומיה" של נורמות אסתטיות, שאינן ספרותיות טהורות, וזו התבססה על כך שמעטה נתפס הפזמון כתופעה מורכבת מבחינת המדיום (תמליל, לחן, ביצוע), השונה מן המדיום של ה"שיר". לעומת הטקסטים של דילן, שהתמליל ("כ"שיר") נתפס בהם כאופציה מרכזית ליצירת מורכבות ולחידוש, בפזמוני "הגל החדש" אפשר כבר לראות חידושים שמקורם דווקא במרכיבי מדיום אחרים של הפזמון, חידושים שנעשו, כנראה, מתוך מגע עם מערכות אחרות (מוזיקה מודרנית, קולנוע, אמנות פלאסטית, אופנה ועוד).

במסגרת מגעים אלה בולטת במיוחד זיקתה של הפזמונאות המאוחרת יותר אל הפופ כאמנויות הפלאסטיות. אם בפזמוניו של דילן בוצעה סטיליזאציה "ספרותית" של יסודות "עממיים" קאנוניים, הפופ־ארט עשה סטיליזאציה דווקא של יסודות מ"תרבות הצריכה" האותנטית (שהצמיחה גם את הרוק־נרול עצמו), ודבר זה הלך וחדר בהדרגה גם לפזמונאות.

עדות מעניינת להתפתחות זו נמצא בהשתנות הגישה לעיצוב עטיפות האלבומים, שחשיבותן כמרכיב בפזמון (והפעם הפזמון בבחינת "תוצר מולטי־מדיאלי") הלכה וגברה עם הזמן. בגלל הקושי באיסוף הממצאים אי אפשר, בינתיים, לרדת לפרטים בתיאור התופעה, ובכוונתי לייחד לה דיון נפרד. עם זאת, גם סקירה שטחית של אוסף חלקי (Hamilton, 1977) תגלה נטייה כללית ברורה להפוך את שער האלבום מאלמנט "שימושי", נלווה, ל"יצירת אמנות" לעצמה (כמעט אוטונומית, לעתים). בשנות החמישים היה תפקידן המרכזי של עטיפות האלבומים לספק אינפורמציה על המבצע ("הכוכב") כמנוחים של הצלחה, קסם אישי, ההנאה שבכוחו לגרום וכדומה. על־פי רוב היו אלה תצלומים פרוטנאליים של המבצע, שהוצג כדמות "יפה ומאושרת": לבוש בהידור, מחייך או שר, וממוקם בסצנה שפרטיה המקובלים הם נגינה בגיטרה או ריקוד (פעמים רבות בלוויית קבוצת נערות ברקע). בהדרגה היטשטשה הישירות שבהצגה הפרונטאלית של הדמות הזאת, והיא הפכה למורכבת ועקיפה יותר. השוואת אלבומים אחדים של "החיפושיות" מאפשרת לעקוב אחר דרכים שונות של הבלעת הפורטרט הקונבנציונאלי: ב־*With the Beatles* (1963) בוצעה סטיליזאציה בשחור־לבן של הפורטרט על־ידי קומפוזיציה גראפית של ארבעת הראשים ועל־ידי סימטריה של אור וצל, המגלה רק את המחצית השמאלית של כל קלסטר־פנים (תמונה זו הפכה ל"קלאסיקה" במסורת עיצוב עטיפות האלבומים, וראה להלן); ב־*The Beatles* (1964) מופיעה סידרת תצלומים של ארבע הדמויות, כ"טיוטות"

להכנת הפורטרט לתמונת השער. עבודה זו גם חושפת וגם מגחיכה את הקונבנציה (פורטרט "יפהפה ומאושר") ואת הטכניקה לכיצועה (צילום), בהציגה סידרת פרוצופים מעוותים (אחד מהם מצולם גם מאחור) – ככיכול, התשלילים שנדחו כ"לא ראויים להדפסה": ב-*Rubber Soul* (1966) מתעוות עליידי שינוי הפרופורציות בפרצופים עצמם, בטכניקה של צילום (שימוש בעדשת "עין דג") ועליידי עימוד התמונה באלכסון; ב-*Revolver* (1966) חל מעבר מפורטרט מצולם לציוור, בטכניקה מעורבת של רישום וקולאז'. הבלעה נוספת של דמות המבצע נעשתה עליידי שיבוצה בתמונה המתארת נושא או אירוע הקשור לאלבום מבחינת תוכנו, בעטיפת *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967). מכאן ואילך הלך הקשר שבין עיצוב האלבום לדמות מבצעו ולתוכנו ונעשה מובלע וסימבולי. למשל, אלבומה של ליאה רוברטס, *Lady Lea* (1975), מציג "חושניות" כתמה כללית, בעזרת תמונת חתולה שחורה ויד נשית בלבד. תוך כדי כך התגברה גם הנטייה להציג קשר חזק לסגנונות העיצוב של זרמים ספציפיים בתולדות האמנות הפלאסטית, תחילה כאפקטים "קישוטיים" – למשל בגראפיקה, ובעיקר בעיצוב הכותרות – ובהדרגה גם כעקרונות "אמנותיים" מרכזיים (בצבע, בקומפוזיציה, בנושאים ובחומרים): מן הסוריאליזם, מן הפופ, ולאחרונה גם מן הקונסטרוקטיביזם, הפוטוריזם והבאוהאו. סאוואג' (Savage, 1983) מראה דוגמאות מאלפות של חיקויים לכרזות ולציוורים של זרמים מראשית המודרניזם – שלא היו מוגבלים לאמנויות הפלאסטיות דווקא – כגון שער האלבום *Movement* (1982), שהוא חיקוי כמעט מדויק של כרזה פוטוריסטית משנת 1932.

ככל שהתחדדה תשומת-הלב לעיצוב עטיפות האלבומים והוא נעשה מתוחכם יותר, כן גדל המשקל שהיה להן בקביעת המעמד של "המחדש", עד שבמקרים מסוימים התהפך היחס שבין מורכבות התמלילים למורכבות הטקסט היוואלי (שעד כה אפשר היה לראותו כמשועבד, בבחינת "איר" לטקסט הלשוני, שהיו לו נטיות "ספרותיות"). בעטיפת האלבום *Entertainment* של ה"גנג' פור" *Gang of Four* משנת 1979 נוצרו יחסים מורכבים מאוד בין אלמנטים נאראטיביים, קומפוזיציה של צבע, טכניקות של עבודה בחומר ורמיזות תרבותיות, כלי שום יחס לפשטותם של התמלילים הפרוגראמטיים וה"שטוחים". חשיפת קונבנציות ו"שבירת מודלים", תופעות שאצל דילן בלטו מאוד בתחום הטקסט הלשוני, מתגלות עכשיו גם בעקרונות העיצוב היוואלי: למשל, באמצעות סטיליזציה של חומרים מ"תרבות הרוק'נרול" של שנות החמישים, כגון אלמנטים קולנועיים על עטיפת התקליט של אלטון ג'ון *Don't Shoot Me, I'm Only the Piano Player* (1972); נוף עירוני מודרני, מכוניות, מסיבות ריקודים, ובייחוד הפרובוקציה המינית, כמו בעטיפת האלבום *Sticky Fingers* שעיצב אנדי ורהול ללהקת "האבנים המתגלגלות" (1971). במסגרת התפתחויות האלה נעשו גם פארודיות על מודלים מיושנים ורמיזות ישירות לטקסטים (ויזואליים), הנחשבים כבר לחלק של הקאנון בפזמונאות (סאוואג' מראה שתי פארודיות לשער האלבום המוקדם *With the Beatles*; וראה דוגמאות נוספות אצל Hamilton, 1977). תופעות דומות התרחשו בודאי גם בתחום סרטי הוידאו, האופנה, ושאר הפעילויות הקשורות היום בפזמונאות.

יתר על כן, נראה שיש קשר בין המורכבות היוואלית של תוצרי המערכת (במקרה זה – האלבום כטקסט) לבין הנטייה שהסתמנה להצניע את התמלילים, ובמקרים רבים אף להעלימם כליל. לאחר תקופה ארוכה שבה הדפסת התמלילים בשער האחורי היתה כמעט

נורמה מחייבת, מבחינת הצורך ליצור את ה"תדמית" הנכונה של הפזמונאות, היעדרם ממנו התקבל כשבירה חזקה של הנורמה הזאת. אמנים רבים מונעים מקהלם את קריאת התמלילים במנותק מן ההאזנה או מן ההתבוננות ב"פזמון" כטקסט שלם, מה שיכול להיחשב להצהרה על שינוי בתפיסת הפזמון ומעבר (או חזרה) מעולם מושגים של מדיום לשוני לעולם מושגים של מדיום "ביצועי".

כמובן, בכל אלה אין לראות תהליך פשטני ו"סימטרי", שהשתנות היחסים בין מרכיבי המדיום של התוצר, והשתנות הפרופורציות במגעייה של המערכת עם מערכות אחדות, התבטאו בו כביכול ישירות בהגברת מורכבותו של מרכיב אחד (העיצוב הויזואלי, או הביצוע) ובירידת מורכבותו של מרכיב אחר (במקרה זה – התמליל). נכון יותר לומר, ששינויים אלה התבטאו בהשתנות המקורות, התכתיבים וסדר העדיפויות ביצירת המורכבות כטקסטים, ובכלל זה גם בתמלילים עצמם. אדרבה, דווקא תמלילים מורכבים בפזמונאות "הגל החדש" יכולים לשפוך אור רב יותר על השינויים במצב המערכת, שכן מורכבותם נראית כפועל-יוצא של הכרעות המתקבלות במישורים אחרים, ולא דווקא של הכרעות "ספרותיות" מובהקות. להדגמת הטענה הזאת ישמשו אחדים מתמליליה של לורי אנדרסון (Lauri Anderson, 1982).

המורכבות בתמלילים של אנדרסון נוצרת מתוך תלות באפשרויות ההמחזה וההקלטה שלהם (כחלק של מיצג). אין היא מותנית בהכרת מסורת השירה דווקא, אלא בהכרת מסורת הפזמונאות ודגמיה הסטריאוטיפיים. למשל, תמלילים אחדים בנויים כדיאלוג, או כמונולוג, המתבצע בדרך כלל בעזרת מכשיר הקלטה או שידור (רמקול ב"From the Air", מזכירה אלקטרונית ב"Superman", סרט הקלטה ב"Example #22"). הסיטואציות ה"טכניות" האלה, שיש להן אינדיקאציה בגוף התמליל, מתייחסות ישירות לטכניקה של ביצוע הפזמון כטקסט שלם, באופן שאילוץ הביצוע נכפים, פשוטו כמשמעו, על הפואטיקה השולטת בתמלילים ומנמקים, כביכול, חלק גדול מן התופעות המתגלות בהם (כגון מינימאליזם לשוני, קיטוע תחבירי, או חזרה על סגמנטים מילוליים פשוטים). את אלה אפשר להסביר כנובעים מאילוץ השימוש במכשיר ההקלטה או השידור (תקלות טכניות, כביכול, המצריכות חזרה, או הצורך להתאים את אופי המבע למגבלות המכשיר, מה שדורש פשטות לשונית, הפסקות, או אימפרסונאליות בניסוח). מובן, שהתופעות הפואטיות האלה אינן מוגבלות לתמלילים לבדם, אלא מופיעות גם בלחן ובביצוע. כך למשל, ה"צפופים" ב"Superman" יוסברו כנגרמים, כביכול, משימוש במכשיר בקרה אלקטרוני, והתרגום הסימולטאני מגרמנית לאנגלית ב"Example #22" – כפרוצדורה הכרחית, כביכול, כדי ש"ניסוי סרט ההקלטה" יצליח. יתר על כן, יחד עם ההנמקה ה"ריאליסטית" שסיטואציות אלה מספקות לאופי התמלילים, הן יוצרות גם התייחסות מטא-טקסטואלית, הן באמצעות חשיפת הקונבנציות הזאנריות של התמליל הפזמוני והן באמצעות התייחסויות מפורשות לאופיו כטקסט, מבחינת הרכב המדיום שלו. למשל, סיטואציית המסידה שיש בה דובר ונמענת "פיקטיבית" – אחת הקונבנציות השחוקות של סטריאוטיפ התמליל הפזמוני – נחשפת ומופרת בפזמונים אחדים, בכך שהיא נעשית קונקרטי ומתגלמת בדיאלוג ממשי, שהאנונימיות של הדמויות נובעת בו לא מהיותן קונבנציות "ריקות" של הדגם, אלא מחוסר היכולת לזהות את אישיותן בגלל אופי התקשורת ומגבלותיה הטכניות. מורכבת במיוחד היא התופעה ב"Example #22": כאן נחשפה "מהותה" של הפזמון כסוג

של טקסט, או כאקט של תקשורת. התמליל מתאר את פעולת הניסוי של סרט ההקלטה ומנסה להסביר מה הם "הקולות הפארא-נורמאליים" שעליו. התיאור מפרק את התופעה (הפזמון) לגורמיה בכל רמותיה, החל בסדרה של "רעשים" ("Ich hore nur Ihren Klang" – אני שומעת את הצליל בלבד), או שדר האמור לשאת משמעות אך הצופן שלו אינו מוכר ("Ich verstehe die Sprachen nicht" – אני מבינה את השפה), וכלה באוסף של קונבנציות של מודל תקשורת, שבגלל האוטומאטיות שלהן שוב אין הן קומוניקאטיביות (הסגמנט החוזר "The sun is shining... etc." מתקבל כמעין "פזמון חוזר", הן בגלל המבנה הפרוזודי השונה שלו ומבחר החומרים ה"שחוקים" הגודשים את שורותיו, והן בגלל השתנות המלודיה, המקצב והעיבוד של הלחן והביצוע).

פענוח עקרונות הארגון המרכזיים בפזמונים אחרים דורש היכרות עם קאנון של טקסטים ומודלים, המקובל במסורת הפזמונאות. למשל, התמליל "Sweaters" בנוי כאוסף קלישאות, שעיקרן הכרזת הדובר על אהבתו לפרטים מטונימיים לדמות האהובה (פיה, עיניה וכו') תוך כדי היפוך טוטאלי, ישיר ופשטני במשמעות הכרזה "I no longer love it". שלא כאצל דילן, הפארודיה בטקסט זה אינה מוגבלת למישור ה"עולם", אלא מופנית דווקא לקונבנציות המבניות והפרוזודיות האופייניות למודל, כגון הסכמאטיזאציה והסדירות של הסטרוקטורות הקבועות, החוזרות. הפארודיה נוצרת על-ידי הקצנתן של אלה והפיכתן למבנה של משוואה מסכמת (Your mouth. Your eyes. / The way you hold your pens) "It Tango" יש רמיות לטקסטים ספציפיים של דילן, הנחשבים ל"קאנון" של הפזמונאות. מן הרפליקות של הדוברת ניתן להרכיב את הסגמנט "It's hard... rain", הרומז לפזמון של דילן "A Hard Rain A'Gonna Fall", הבנוי אף הוא כאוסף סגמנטים בלתי מקושרים, במבנה של דיאלוג, המצטרפים לחזון על הרס העולם האנושי (שהוא הנושא המרכזי של האלבום *Big Science* כולו). ברפליקות של הדובר מופיע שוב ושוב הסגמנט "just like a woman", והוא רומז לפזמון של דילן בשם זה, העוסק בניכור שבין הדובר לאהובתו ובפער שבין סממנים חיצוניים המאפיינים את הסטריאוטיפ של הדמות הנשית המקובלת במודל לבין האשה האינדיבידואלית שמאחוריה, תמה שכשלעצמה היא שוברת את הקונבנציה של האהובה המסתורית והאכזרית. רמיות אלה מתיישבות יפה עם כלל התמאטיקה של דילן ותומכות בתמאטיקה הכללית של הפזמון הזה ושל פזמונים אחרים באלבומו, שעיקרה "היעדר קומוניקאציה". אותה תמה עצמה מעוצבת גם במישורים אחרים של הטקסט הזה (כ"דיאלוג של חירשים").

תופעות אלה בפזמונאות של אנדרסון הן דוגמא טובה לשינוי שחל במצבה של הפזמונאות האמריקאית ברב-מערכת התרבותית. אף-על-פי שכתבתה ומופעיה, כשלעצמם, נחשבים לאוונגארד, ואינם מייצגים לפי שעה את הזרם המרכזי, בכל זאת הם מצביעים על האפשרות, שהפזמונאות התנתקה מתלותה בשירה. אמנם נכון, שתופעות רבות המאפיינות את התמלילים שלה הופיעו קודם בשירה (מינימאליזם, הגדה מרומזת, רמיות ז'אנריות וטקסטואליות, התעסקות במדיום עצמו וכדומה), ואף-על-פי-כך, אי אפשר לנמק את הופעתן בפזמונאות הזאת כאילו היו פועל-יוצא של תהליך ישיר וחד-כיווני, שעיקרו מעבר של מודל "ספרותי" ספציפי ממערכת מקור (השירה) למערכת יעד (הפזמונאות) על בסיס אימוץ אפיגוני של נורמות פואטיות, מפני שבמקרה הזה הנסיבות שונות לחלוטין, הן מבחינת מצב המערכת והן מבחינת הייצור של הטקסטים הספציפיים. שלא כאצל דילן,

שכפיפותו בתקופה מסוימת לנורמות "שיריות" היתה חזקה כל־כך עד שהביאה אותו לאימוץ "שקוף" של קונבנציות "ספרותיות" (מה שנראה לעתים קרובות כשרירותי וכבלתי מתיישב עם אילוצי המדיום, כמו למשל בדחיסות ובסרבול הלשוני והפיגוראטיבי בתמליל "Sad Eyed Lady of the Lowlands"), אצל אנדרסון התגבשה הפואטיקה מתוך הכרעות בכל מישורי המדיום של הפזמון, כקומבינאציה מגובשת, ומתוך מודעות לקיום ההיסטורי של הפזמונאות כמוסד לעצמו, ובייחוד לקאנון שנוצר בה. יתר על כן, מובן שעצם העובדה שכבר נוצר אוונגארד בתוך הפזמונאות מצביע על כך, שזוהי מערכת קאנונית, שיש לה רפרטואר יוקרתי של טקסטים ומודלים, שאינם נעלמים מהזיכרון התרבותי, גם אם אינם כל הזמן בשימוש, ואשר קיבלו הכרה כמייצגים רשמיים של המערכת הזאת בתרבות. רק אם מניחים את קיומו של רפרטואר כזה תיתכן בכלל פעילות נמרצת כל־כך של שינוי הטעם, הנעשית במודע ובמתוכנן.

מראי מקום

- Aries, P., 1962 (1960). *Centuries of Childhood* (New York: Vintage Books).
- Ben-Porat, Z., 1979. "Method in Madness: Notes to the Structure of Parody Based on Mad TV Satires", *Poetics Today* 1:1-2, 245-247.
- Bluestein, G., 1972. *The Voice of the Folk* (Massachusetts UP).
- Christgau, R., 1976. "The Rolling Stones", in: Miller, J. (ed.), 1976. *Illustrated History of the Rock'n'roll* (New York: Rolling Stones Press), 190-201.
- Dale, R., 1980. "The Blues", in: *The World of Jazz* (Oxford: Phaidon Press).
- Fariña, R., 1969. "Baez and Dylan: A Generation Singing Out", in: Eisen, J. (ed.), 1969. *The Age of Rock* (New York: Vintage Books), 200-207.
- Frith, S., 1983 (1978). *Sound Effects, Youth, Leisure and the Politics of Rock'n'roll* (London: Constable), 12-39, 181-249.
- Gambaccini, P., 1982. "Elvis Presley", in: *Masters of Rock* (BBC and Omnibus Press).
- Goldstein, R., 1977. "From the Poetry of Rock", in: Hammel, W. (ed.), 1977 (1972). *The Popular Arts in America* (New York: Hartcourt Brace Jovanovich), 368-373.
- Guralnick, P., 1976. "Elvis Presley", in: Miller, J. (ed.), 1976. *Illustrated History of the Rock'n'roll* (New York: Rolling Stones Press), 19-35.
- Hass, W., 1957. *Das Schlagerbuch. Vom Minnesang Zum Rock'n'roll* (München: Paul List).
- Klein, J., 1980. *Woody Guthrie. A Life* (New York: Alfred Knopf), 109-136.
- Kleine, P.G. and Clarke, P. (eds.), 1971. *Mass Communication and Youth: Some Current Perspectives* (London: Sage Publication).
- Klinowitz, J., 1980. *The American 1960's* (Ames: Iowa State UP).

- Lotman, J.M., 1977 (1974). "The Dynamic Model of Semiotic System", *Semiotica* 21:3-4, 190-210.
- Maslin, J., 1976. "Bob Dylan", in: Miller, J., 1976. *Illustrated History of the Rock'n'roll* (New York: Rolling Stones Press), 213-228.
- Nettl, B., 1976. *Folk Music in the United States* (Detroit: Wayne State UP).
- Preminger, A. (ed.), 1974. *Encyclopedia of Poetry and Poetics* (New York: Princeton UP).
- Real, M.R., 1977. "Taste Levels and Conveyors of Culture", in: *Mass Mediated Culture* (Engelwood Cliffs, New York: Prentice Hall), 6-14.
- Redd, L.N., 1974. *Rock is Rhythm and Blues* (Michigan State UP).
- Shavit, Z., 1980. "Ambivalent Texts", *Poetics Today* 1:3, 75-86.
- 1986. "The Ambivalent Status of Texts", in: idem, *Poetics of Children's Literature* (Georgia UP), 63-92
- Shaw, A., 1970. *The Rock Revolution* (London: Carowll Collier Press).
- Stanbler, I., 1965. *Encyclopedia of Popular Music* (New York: St. Martin's Press).
- Tynjanov, J., 1969 (1921). "Dostoevskij und Gogol (zur Theorie der Parodie)", in: Striedter, Ju. (ed.), 1969. *Texte der Russischen Formalisten*, Vol. I (München: Fink), 301-371.
- 1969 (1927). "Über die Literarische Evolution", in: Striedter, Ju. (ed.), 1969. *Texte der Russischen Formalisten*, Vol. I (München: Fink), 332-461.

מקורות

ספרים

- The Beatles Lyrics*, 1981 (1969). (London: Macdonald Futura Press).
- Carrol, P. (ed.), 1968. *The Young American Poets* (Chicago: Follett P.C.).
- Dylan, B., 1973. *Writings and Drawings by Bob Dylan* (London: Jonathan Cape).
- Ginsberg, A., 1975. *First Blues* (Full Court Press).
- Ginsberg, A., 1969 (1960). "Some Metamorphoses of Personal Prosody", in: Berg, S. & Mezey, R. (eds.), 1969. *Naked Poetry* (Indianapolis: The Bobbs-Merill Company), 221-222.
- Hall, D. (ed.), 1971 (1962). *Contemporary Poetry* (Penguin).
- Hamilton / Hypnosis / Dean, 1977. *Album Cover Album* (A Dragon's World Book).
- Sackheim, E., 1969. *The Blues Line*.
- Savage, J., 1983. "The Age of Plunder", *The Face* (London: January).
- Shepard, S., 1978. *Rolling Thunder Longbook* (Penguin).

- Anderson, Laurie, 1982. *Big Science* (Warner Bros Records).
Baez, Joan. *Joan Baez in Concert* (New York: Vanguard).
Gang of Four, 1979. *Entertainment* (Warner Bros Records).
The Weavers. *The Weavers at Carnegie Hall* (New York: Vanguard).

