



צללי המוזיקה

אדם רוטברד

בעידן הקולוניאליזם, חוקרים מערביים היו להוטים להקליט יצירות מוזיקליות מקוריות באפריקה ולקטלג אותן. במקרים רבים ההקלטות הללו נחשבות "מוזיקה אבודה", משום שברבות השנים אותן מסורות מוזיקליות דעכו, והשפות הילידיות שבשירים כמעט נכחדו. רק במאה העשרים ואחת, בעידן שבו גוברים הקולות הדורשים דה־קולוניזציה של ידע ותרבות, החלו ניסיונות להשיב את ההקלטות אל המקומות והקהילות שבהן נוצרו. תהליך זה, שמכונה music repatriation – השבת מוזיקה למולדתה – צובר תאוצה, אך מעורר שאלות אתיות עמוקות

אוגוסט 2025

סיבות שונות הביאו אותי לאפריקה. מטרת הנסיעה העיקרית הייתה להתחקות אחר הדרכים להשבתן של יצירות מוזיקליות לארצות המקור שלהן – כלומר, מגוון דרכי הפעולה שנבחרות בניסיון לתקן עוול היסטורי באמצעות חיבור מחדש של קהילות מקומיות למוזיקה שהוקלטה ונשמרה הרחק מהן. היעד היה אזור אירינג'ה בטנזניה, שבו בין השנים 1948 ל־1952 הקליט האתנו־מוזיקולוג הבריטי יו טרייסי (1903–1977) את המוזיקה של בני הוואקהה (Waquehe).

אחת מאותן הקלטות נערכה בשנת 1950 בכפר קֶלֶנְגָה שבטנגנייקה, טנזניה של היום, כאשר זמרת אלמונית התיישבה לצידה של קבוצת נשים מול מכשיר ההקלטה של טרייסי. בתחילת ההקלטה נשמעת שיחה ספונטנית בין הנשים, ולאחריה רעש נקישה על שולחן. "הדבר הזה נקש!" אומרת הזמרת, ומייד שואלת: "מה, עוד אחד?" והנשים משיבות בחיוב ומצחקקות. הזמרת אומרת: "אני אשיר. זה יהיה משעשע, ואז אלך לי!". ואז היא פוצחת בשיר "Helele Nani Nzovela", המלווה במחיאות כף ובקולות רקע שמזוהים עם קידואו, אחד משני סגנונות ריקוד ושירה שטרייסי תיעד בבירה ההיסטורית של הקבוצה האתנית שבה התמקד המחקר.

ההקלטות האלה, כמו רבות אחרות שטרייסי הקליט ברחבי היבשת, נשמרו במרתפי הארכיון של ILAM, הספרייה הבינלאומית למוזיקה אפריקאית, שאותה הקים בשנת 1954 בדרום אפריקה. דבר קיומו של הארכיון והעובדה כי ההקלטות הופצו לא הגיעו לידיעת הקהילות. במשך כחמישים שנה, מתחילת שנות העשרים ועד שנות השבעים, נדד טרייסי לאורכה ולרוחבה של אפריקה שמדרום לסהרה, הקליט עשרות

אלפי יצירות ושמר את ההקלטות בארכיון שעד עצם היום הזה הוא הגדול ביותר בתחום המוזיקה האפריקאית. ההקלטות הללו נחשבות "מוזיקה אבודה", משום שברבות השנים דעכו המסורות המוזיקליות שהוקלטו באירינגה ובמקומות נוספים, והשפות הילידיות שבשירים כמעט נכחדו. רק במאה העשרים ואחת, בעידן שבו גוברים הקולות הדורשים דה־קולוניזציה של ידע ותרבות, החלו ניסיונות להשיב את המוזיקה שהקליטו ואספו טרייסי ואתנו־מוזיקולוגים אחרים אל מקומותיה. תהליך זה, שמכונה music repatriation – השבת מוזיקה למולדתה – צובר תאוצה, אך מעורר שאלות אתיות עמוקות: האם ההשבה היא תיקון היסטורי, או שמא המשכם של יחסי הכוח הקולוניאליים? האם האדם הלבן החוקר את ההקלטות כיום ומנסה לעזור באמצעותן לקהילה יכול בכלל ללמד את בני המקום על עברם? האם כללי האתיקה של האקדמיה והרצון הטוב של אתנו־מוזיקולוגים מספיקים כדי לתקן כעת את העוול ההיסטורי, בהינתן הפערים הקיימים בין החוקר לקהילה בדרום הגלובלי?

רבים רואים בטרייסי "מגן התרבות הילידית" ביבשת, מי שעל תרומתו ללימוד ולקידום הידע ביבשת גם מבקרו הגדולים ביותר יתקשו לערער. אך מחקרים חדשים שנערכו בטנזניה ובמקומות נוספים חושפים צדדים אחרים בפועלו. את הידע על ההקשרים החברתיים והתרבותיים של המוזיקה, שאותו ניסה להנחיל ברבים, פירש טרייסי לעיתים באופן שגוי או שהשמיט מתוכו חלקים חשובים: שם שגוי של שיר או תעתוק לא נכון שלו, תעתיק שגוי של שם המקום שבו הוקלט, תיאור לא נכון של היצירה.

לעיתים תכופות ניכר בהקלטותיו קוצר רוח שנבע מסיבות טכניות: בשל מגבלות שאפשרו לו להקליט כשלוש דקות בלבד, הוא היה להוט לקצר את ההקלטות ככל האפשר. במדריך למקליט המתחיל שכתב בשנת 1955 הוא נתן כמה עצות שימושיות כדי לזרז את המבצעים בהקלטות שמתנהלות בעצלתיים: "אפשר לכווץ שפתיים, לשים את היד על הפה, או להפוך כף יד מושטת".^[1] ובהתבוננות לאחור על המקרה בקלנגה אפשר אולי גם לשער שטרייסי היה זה שהשמיע את הרעש, ולהוסיף למדריך "נקישה על השולחן? עוד פעם!"; אפשר בהחלט להבין כך את אותן 12 שניות ראשונות של ההקלטה ההיא מקלנגה, בין השיחה והצחקוק. לדברי אחד מהמקומיים באירינגה שהקשיב להקלטה לאחרונה, רעש הנקישה הטריד את הזמרת והדבר ניכר לאורך ההקלטה.

טרייסי היה להוט להקליט ולקטלג. בהתלבטות בין כמות לאיכות הוא בחר להגדיל ככל האפשר את כמות היצירות ברפרטואר המתועד, גם במחיר פגיעה במהימנות התיעוד של תרבויות על סף הכחדה. בהקדמה שכתב לקטלוג של סדרת התקליטים *Sound of Africa* הוא התנצל על מהימנות ההערות במחברותיו והסביר כי נכתבו ללא התעמקות יתרה במשמעות השירים, שרבים מהם היו חלק ממארג רחב של חיי קהילה ונוגנו באירועים מיוחדים:

[ההערות] נלקחו ישירות מהמחברות שעליהן כתבנו במהירות בזמן ההקלטה. אי־אפשר לרשום מספיק הערות בזמן, ואלמנט המהירות היה חיוני כדי למנוע מהמוזיקאים לאבד עניין בשל עיכובים מיותרים לפני ההקלטה של השיר. [...] הדקות המועטות שעמדו לרשותנו מעולם לא הותירו לנו די זמן לכתוב כפי שהיינו רוצים.^[2]

אין להתפלא על כך שטרייסי התמקד בארכוב יצירות ששיקפו את הסטריאוטיפים המערביים בני התקופה על אפריקה ועל תרבויות מסורתיות שבטיות. הוא הזכיר בכתביו שוב ושוב את "האפריקאי", כמונח כוללני, והשתמש בניסוחים המבליטים את השוני המהותי הקיים לכאורה בין הלבן לשחור. פועלו היה פרדוקסלי: הוא היה מודע לסטריאוטיפים במערב שתיארו את המוזיקה האפריקאית כפרימיטיבית וכאוטית, אך לצד ניסיונו להדגיש את ההיגיון, הסדר והמשמעות שבמוזיקה זו, הוא גם הדגיש את האקזוטיקה של התרבויות שחקר וניצל את הדימוי האקזוטי והפראי של אפריקה עבור פרסומיו והקלטותיו המסחריות.

ואמנם, ההקלטות שירתו אותו אישית והפכו אותו לשדרן ולאתנור־מוזיקולוג בעל שם עולמי. ברבים מתוך מאות התקליטים שהפיק צוין רק שמו שלו, והמוזיקאים שאיתם עבד לא הוזכרו. הוא מעולם לא טרח ליידע אותם על פרסום ההקלטות או לקבל את הסכמתם לכך. למעט מוזיקאי אחד, לאורך כל חמישים שנות פעילותו לא חלק טרייסי עם מי מהמבצעים את התגמולים שקיבל בעבור ההקלטות שקנו לו מוניטין.

מבחינה זו, ולמרות תרומתו הכבירה לענף האתנומוזיקולוגיה, עיון מחדש בדמותו ובכתביו מגלה שלטרייסי היה לא מעט מן המשותף עם אנתרופולוגים אחרים שפעלו בתקופתו. רבים באזו אובייקטים של מורשת תרבויות ילידיות – ותהיה זו מסכת ברונזה מבנין או הקלטה מטנזניה – קטלגו אותם לשם צבירת ידע והון במערב, ואז אחסנו אותם בכספת סגורה, במוזיאון או בארכיון; הסוגיה הזאת עומדת כיום בלב דיונים סוערים. פֶּוֹלֵט קוטזי, מרצה באוניברסיטת נלסון מנדלה וחוקרת ייצוגים תרבותיים של אפריקאים, הפכה לאחת מהמבקרות החריפות של מורשת טרייסי. עבודת הדוקטורט שלה התמקדה בייצוגים בפועלו של טרייסי. היא טענה כי על אף הדימוי החיובי שזכה לו, הוא שאף לקדם את הייצוגים המסורתיים של התרבות האפריקאית במערב לא מתוך עמדה אמנותית אלא מתוך תפיסה פוליטית של הדרה תרבותית לטובת חיזוק השלטון הקולוניאלי ביבשת. לביקורת זו שותפים רבים מהאתנו־מוזיקולוגים בני זמננו, הרואים באופני תיעוד המסורות המוזיקליות שרווחו במחצית הראשונה של המאה העשרים כלי של שליטה וניתוק המוזיקה מההקשר התרבותי המקומי שלה.

כעת, כמעט חמישים שנה לאחר מותו של טרייסי, ההקלטות – שחלקן הפכו לקנון מוזיקלי – שבות למוקד הדיון, לא רק בשל ערכן התרבותי אלא גם בשל השאלות המוסריות שהן מעוררות: האם הן מעידות נאמנה על מסורות, או שהן משקפות תפיסות קולוניאליות? האם אפשר להחזיר את השירים הללו לקהילה בלי להנציח את הדינמיקה הקולוניאלית? האם השבה כזאת היא תיקון, או שמא היא מבטאת תהליכי שליטה מודרניים במסווה של צדק תרבותי?

מיוזע אל תוך המוזיקה

בשנת 1921, חודשים אחדים לפני משאל העם שבו האוכלוסייה הלבנה ברודזיה בחרה להקים ממשל עצמאי ולא להסתפח לדרום אפריקה, החל טרייסי לעבוד בחוות הטבק של אחיו ברודזיה. עובדי החווה השחורים היו מורגלים ליחסים הגזעיים המובְּנים ולאפליה המערכתית בין שחורים ללבנים, וציפו שהבחור האנגלי ינהג בהם כמו שאר האדונים הקולוניאלים. אבל על טרייסי נאמר בצדק כי הזיע את

דרכו אל המוזיקה, תרתי משמע; הוא עבד פיזית עם השחורים בשדות, חוויה ששינתה את חייו של הצעיר שבסך הכול חיפש הרפתקה חדשה. הוא היה לאחד מהם, התוודע ממקור ראשון לשירים שבני השוֹנָה נהגו לשיר בזמן העבודה ולמד את דיאלקט הקֶרְנֶנְגָה שלהם.^[3] המשטר הקולוניאלי התנגד לכך שטרייסי יעבוד יחד עם קהילות ילידיות וזלזל בו וברצינות שהפגין כלפי תרבות שנתפסה כנחותה, אך טרייסי האמין באמת ובתמים בערך התרבותי של המוזיקה המקומית, אף שבשלב המוקדם של פועלו במטעי הטבק לא קיבל כל תמיכה או מימון מהבריטים.

פריצת הדרך הגדולה בקריירה שלו התרחשה בשנת 1929, כאשר הפגיש בין 14 מוזיקאים מבני השוֹנָה ובין נציגי חברת קולומביה רקורדס ביוהנסבורג. התיווך של טרייסי הסתיים בהקלטת אחד האלבומים הראשונים מסוגם של מוזיקה אפריקאית מסורתית המשווקת לקהל מערבי, ועד מהרה הוא זכה להצלחה עולמית. ברבות השנים, עם הצלחתם של התקליטים שהוציא באירופה ובארצות הברית והפופולריות של תוכניות הרדיו שלו, שמיליונים האזינו להן, התעצבה דמותו של טרייסי בתרבות הפופולרית כאדם ששבר את המוסכמות באשר לדרך התנהלותו של האדם הלבן באפריקה.

תפוקתו יוצאת הדופן של טרייסי מיצבה אותו כאחד האתנו־מוזיקולוגים הידועים ביותר במאה העשרים. הוא הקליט יותר מעשרים אלף יצירות, ונדמה שאי־אפשר לערער על תרומתו לקידום הידע על מוזיקה אפריקאית בעולם. מלבד ארכיון ILAM שהקים, הוא הוציא לאור לא פחות מ־210 תקליטים בשתי סדרות – *Music in Africa* ו־*Sound of Africa* – ושילב בהם הקלטות שביצע בשטח וסיפורים על הרפתקאותיו ביבשת, שריתקו את הקהל. הוא פרסם ספרי לימוד על מוזיקה אפריקאית וייסד את כתב העת האקדמי *African Music*, ואלה תרמו רבות להבניית הידע על המוזיקה ביבשת.

טרייסי ראה עצמו כמגן המוזיקה המסורתית של התרבויות הילידיות באפריקה, הגבר הלבן הנושא בנטל ההצלה של מורשת תרבותית גוועת: "הציבור גילה עניין מועט במוזיקה אפריקאית ולא הבין מדוע אני מדגיש את הערך החברתי והאמנותי שלה עבור הדורות האפריקאים הבאים", כתב בשנות השבעים, לקראת סוף הקריירה שלו. "הקלטות של מוזיקה שבטית, טובות ככל שיהיו, לא נחשבו בעלות ערך מסחרי מכיוון שפנו רק לקהל שמכיר את הדיאלקט המדובר. [...] עסקתי בענף הרדיו כמקצוע, וניצלתי כל הזדמנות להציג את מרכיבי המוזיקה האפריקאית ברדיו בדרום אפריקה ומחוץ לה".^[4]

מוזיקה, שליטה, תעמולה

אך לטרייסי היה גם צד אחר. מישהו היה צריך לממן את התחביב היקר שלו ואת הקמת הארכיון בשנת 1954, ולטרייסי היו רעיונות ברורים באשר למי שיוכל למצוא עניין ותועלת בכך. באחת ההתכתבויות הראשונות שלו בעניין הארכיון, שלוש שנים לפני הקמתו, הוא פנה להנדריק פֶּרוּוֹרד, איש רב פעלים שהיה אז השר לענייני ילידים בדרום אפריקה, אחד האדריכלים הראשיים של האפרטהייד ולימים ראש ממשלת דרום אפריקה, עד הירצחו בשנת 1966. טרייסי הציג את המיזם שלו בפני פרוורד וכתב: "אני רוצה להאמין שהמשרד לענייני ילידים ירצה להחזיק בעותקים של ספריית ההקלטות שלי, שהיא, כפי שאתה יודע, מאמץ דרום־אפריקאי ללימוד הבעיות הגדולות של אפריקה". במכתב נוסף לפרוורד הוא

הציג את ההקלטות ככלי לפתרון כל תחלואי המשטר: "עבודתנו מוקדשת כולה לשיפור היחסים בין שחורים ללבנים בחברה ובתעשייה, ולפיתוח אופיים של האפריקאים באמצעות הערכה נכונה של האמנויות שלהם".^[5]

טרייסי הבין היטב את הפוליטיקה של שליטה גזעית. לאחר שפרורד - אחד האידיאולוגים של מדיניות "הפיתוח הנפרד" (separate development) של האפרטהייד - התעלם מהצעתו, פנה טרייסי אל מחוץ למערכת הרשמית והשתלב בתעשיית המכרות הבריטית ברודזיה, אחת התשתיות העיקריות של משטר האפרטהייד. הוא תיעד שירי עבודה של כורים שחורים וטיפח "שבטיות" ככלי שליטה. בעידוד בעלי המכרות הוא הפך את מקומות העבודה של השחורים לזירות שבהן התקיימו תחרויות ריקוד בין קבוצות אתניות שונות, ואלה הפכו גם לאטרקציה תיירותית. טיפוח השבטיות שירת את בעלי ההון, משום שהפיצול האתני שהתקיים בתחרויות האלה סייע בסופו של דבר לשלוט בעובדים ולמנוע מהם להתאגד למאבקים משותפים. תעשיית המכרות, שתמכה בהקמת הארכיון של טרייסי, השתמשה בפועלו כדי לשמח את העובדים במכרות: הביטוי התרבותי של הקבוצה האתנית המסוימת של העובד, אם באמצעות השמעת הקלטות אם באמצעות תחרויות ריקוד שבטיות, היה דוגמה מובהקת של מדיניות הפיתוח הנפרד - בסופו של דבר הוא נועד לעודד צייתנות ותחושת שייכות, על חשבון התנגדות לבעלי ההון ומדיניות האפרטהייד.

לפתוח את הכספת

לקראת סוף המאה העשרים הביאו המכתבים של טרייסי והביקורת הכללית על אתנו-מוזיקולוגים לייסודו של תחום מחקר חדש, אתנו-מוזיקולוגיה יישומית, בניסיון לכפר על הקשר ההדוק של אתנו-מוזיקולוגים ואנתרופולוגים עם המפעל הקולוניאלי והמיסיונרי. הגל החדש של התחום מתמקד בעבודה משותפת וצמודה עם קהילות מקומיות, במטרה להביא לפיתוחן התרבותי והכלכלי באמצעות נכסי המורשת המוזיקלית שלהן. מי שמוביל כיום את המחקר היישומי של ההקלטות הוא ILAM, אותו ארכיון של טרייסי, שעבר לרשותה של אוניברסיטת רודס בדרום אפריקה.

בשנת 2008 השלים הארכיון את תהליך הדיגיטציה של היצירות, כך שקרובי המשפחה של הזמרת האלמונית מקלנגה יכולים עכשיו למצוא ברשת את השיר בקולה. לחובבי התחום עשוי אתר הארכיון להפוך בקלות למחילת ארנב: יש בו הקלטות של אינספור קבוצות אתניות וכלי נגינה שהוקלטו ב-18 מדינות, ואפשרויות החיפוש בו רבות. זהו עושר מוזיקלי בלתי נתפס שמזמין את המאזין לעצום עיניים, להקשיב להקלטות של היסטוריה נשכחת ולדמיין את טרייסי, את האמנים ואת הקהל שהתאסף לראות את ציוד ההקלטה. אמנם לא הכול מושלם; בשל רשלנותו של טרייסי, או אולי בתהליך הדיגיטציה, רבים מהשירים קוטלגו בקטגוריות שגויות של מדינה או קבוצה אתנית, וקשה לתקן זאת מפני שבהינתן היקף ההקלטות, קטלוגן מחדש ידרוש עבודה סיזיפית. ובכל זאת, פתיחת הארכיון לציבור הרחב, לאחר שבמשך שנים היה נגיש רק לסטודנטים ולאורחים שהגיעו לבקר בו, נעשתה משני טעמים: הנגשתו היא הדבר הנכון לעשותו במאה העשרים ואחת, ומבחינה מעשית היא פשוטה מאי פעם.

העיסוק בהשבות מוזיקה החל בשנת 1985, כאשר אלפי הקלטות שנעשו על גבי גלילי שעווה – שיטת הקלטה ושמע שהייתה נפוצה בסוף המאה התשע-עשרה – הוחזרו אל קהילות ילידיות, במסגרת הפרויקט Federal Cylinder Project שנוסד בארצות הברית והתמקד בעיקר במוזיקה של תרבויות ילידיות במדינה. ההשבה הזאת של גלילי הקלטות פיזיים הייתה דוגמה לפרויקט לוגיסטי מוצלח שדרש שינוע של אובייקטים מוחשיים, אך השבות אחרות נכשלו. כך אירע במקרה של קלאוס וקסמן, אתנו-מוזיקולוג גרמני שהקליט באוגנדה ובאופן נדיר ביקש עוד בחייו להשיב לקהילות 1,500 הקלטות שביצע. ההקלטות הועברו למוזיאון שניהל וקסמן בקמפלה בירת אוגנדה, אבל אז התגלתה בעיה: לא נמצא מכשיר שיוכל לנגן את הקלטות. הן נשמרו במחסן, ושם נהרסו עם הזמן. חזונו של וקסמן התגשם לבסוף רק בשנת 2009, כאשר עותקי MP3 של הקלטותיו הועברו לאוניברסיטת מקג'ירה שבאוגנדה.

כפי שאפשר ללמוד מהמקרה של וקסמן, ככל שהשתכללה טכנולוגיית הסאונד במאה העשרים כך נעשתה השבת המוזיקה קלה יותר. המצאת התקליטורים הקלה את ההשבה באמצעות ייצור המוני של עותקים בקלות, בזול ובלי שאיכותם תיפגע. התפתחות הטכנולוגיה יצרה סטטוס קוו שבו ארכיוני קול מנגישים את ההקלטות באמצעות דיגיטציה, שומרים על העותקים הפיזיים המקוריים, ובמידת הצורך משיבים את ההקלטות לקהילותיהן באמצעות שליחת עותק פיזי בדואר או קובץ דיגיטלי.

האבסורד בהשבות המוזיקה כיום הוא שדווקא הקלות של הפעולה הופכת את העניין למורכב; אתנו-מוזיקולוגים רבים טוענים שעצם ההשבה של היצירה למקומה, מה שמכונה "השבה סימבולית", אינו מספיק כדי ליצור השפעה ארוכת טווח בקהילה. תובנה זו הביאה ארכיונים כמו ILAM לשתף פעולה עם מוסדות אחרים במערב כדי לדון במה שמתרחש לאחר ההשבה ובאופנים שבהם אפשר לשפר את סיכוייה לחולל שינוי. רבים מהם תוהים בימים אלו לגבי תפקידם הראוי ואף קוראים לבטל כליל את המוסד הארכיוני, ומוסדות כמו ILAM שואלים את עצמם מה בעצם המשמעות של "להשיב יצירה למולדתה" כאשר קל כל כך לשלוח קובצי מוזיקה בלחיצת כפתור ובעלות אפסית. התשובה המקובלת היא "השבת מוזיקה למחזור החיים", מינוח שהציע האתנו-מוזיקולוג אנתוני סיג'ר: "השבתה של מוזיקה לקהילת המוצא שבה לא הייתה זמינה קודם לכן, כתוצאה מהבדלי כוחות חיצוניים ולעיתים קרובות בגלל הקולוניאליזם, אך גם בשל הבדלים בנגישות של עושר וטכנולוגיה".^[6]

ציד ראשים מוזיקלי

לכאורה, הטכנולוגיה מאפשרת "השבת מוזיקה למחזור החיים" באמצעות לחיצת כפתור: בלחיצה אחת השירים מופצים במהירות האור והשבת המוזיקה מתרחשת. כך לפחות חשבה דיאן תראם, מנהלת ארכיון ILAM לשעבר, כשהגיעה ב-2008 לעיירה סוֹטִיק שבמערב קניה לביצוע ההשבה שהפכה למפורסמת ביותר.

טרייסי הקליט בסוֹטִיק 34 יצירות, אך תראם התמקדה בשלוש גרסאות של "Chemirocha", שיר קומי מקומי שמזוהה עם אנשי הקיפֶּסִיגִיס המתגוררים באזור ואשר הפך לאחת ההקלטות המפורסמות ביותר של טרייסי. במיוחד סקרנה אותה הגרסה השלישית, שבה טרייסי טרח לציין רק את הנגנים והתעלם מהזמרות. היא הגיעה מצוידת בתקליטורים וגם במצלמות כדי לתעד את ההשבה, ובעזרת עמותה

מקומית בשם Singing Wells העוסקת במורשת מוזיקלית החלה לחפש את הזמרות והזמרים של שלוש הגרסאות ובני משפחותיהם. זה היה מעין ציד ראשים מוזיקלי שבמהלכו היא פגשה כמה מהאנשים שהקליט טרייסי שנים רבות קודם לכן, ובהם אליזבת ג'ט (שהייתה בת שמונה כשטרייסי ביקר באזור) ואפילו צ'ריוט אראפ קורי, ששר בגרסה הראשונה. "לא הבנו מה האדם הלבן עושה ופשוט שרנו בשבילו ועשינו כף, לא ידענו שאנחנו מוקלטים", הוא מספר. בסרטון הקצר שנעשה על ההשבה נראית תראס מחלקת תקליטורים ועליהם הגרסה השלישית של השיר, שמעולם לא הושמעה במקום. אלמנת אחד הזמרים מקשיבה לראשונה להקלטה, מחייכת ומספרת בהתרגשות על בעלה המנוח: "זאת הגרסה שאני אוהבת. אחרי שהקשבתי לשיר הזה, זה ממש כאילו שראיתי אותו". כך, לכאורה, בלחיצה על כפתור ההפעלה של הטכנולוגיה קורמת השבת המוזיקה עור וגידים.

אבל יש פער בין המוצג בסרטון ובין ההתרחשות בפועל, והפער הזה חושף מעט מהביקורת הנמתחת כיום על השבות סימבוליות מסוג זה המתבטאות בחלוקת עותקים של המוזיקה. תראס נדדה בין כמה כפרים כדי להשמיע את המוזיקה ולהעניק תקליטורים, ומשימתה לא תמיד הייתה פשוטה מכיוון שבמקומות רבים לא היה אפשר להשמיע את התקליטורים. בכפר אחד התמזל מזלה והיא מצאה את נכדו של אחד הזמרים שהצליח למצוא נגן תקליטורים דרך בן משפחה. בכפר אחר השמיעה שיר באמצעות המחשב הנייד. אחד הזמרים קיבל לידיה את התקליטור, בחן אותו ושאל: "איך אני אמור להוציא מהדבר הזה צליל?".^[7] כעבור כמה ימים ביקרה תראס בבית ספר יסודי ובו נמסרו התקליטורים למנהלת בטקס בנוכחות התלמידים וצוות המורים. התלמידים החלו לשיר בשמחה ולבשו בגדים מסורתיים כדי לכבד את תראס במעמד החגיגי, אך בבית הספר לא היו תשתיות חשמל והיא לא יכלה להשמיע את השירים.

תראס, כמו אחרים, לחצה על כפתור ההפעלה של ההשבה הסימבולית, אך בפועל הוא לא היה מחובר לחשמל. היא נתקלה במה שמכונה באפריקה "הפער הדיגיטלי". בשנת 2008, בעת ביקורה שם, ל-48.3% מאוכלוסיית קניה לא הייתה גישה לרשת סלולרית ולכן גם לא גישה לארכיון המקוון. בשנים האחרונות הצליחה קניה לשפר את תשתיות החשמל בכפרים וכיום הן נגישות ל-84% מהתושבים, לעומת 32% בתקופה שבה פעלה תראס. כוונותיה היו טובות, אבל המקרה הזה מלמד שכאשר מתמקדים בעצם ההשבה ולא במה שמתרחש אחריה, ההתרגשות של הקהילות מאפשרות ההשבה נמהלת באכזבה.

חוסר עניין במורשת

למתח שבין השבה סימבולית ובין המציאות המורכבת באפריקה אפשר להוסיף שאלה בסיסית נוספת: האם קהילות בכלל רוצות שהמוזיקה תחזור אליהן? כאשר טרייסי ניהל את עסקיו בתעשיית המכרות, הוא חתם על הסכם שקבע כי ההקלטות יושמעו לעובדים במטרה לשמחם ולהרגיעם. אבל העסקה נכשלה: התברר כי העובדים לא התעניינו בהקלטות המייצגות את התרבות שהשאירו מאחור בכפרים בשעה שעברו לעבוד הרחק משם כדי לפרנס את משפחותיהם. ההסכם הזה התפוצץ וטרייסי חיפש אפיקי מימון אחרים, ובמשך שנים רבות ריחפה מעל הארכיון שלו סכנת סגירה.

יש משהו קצת טרגי בהבנה שלא הרבה השתנה מאז. חוקרים ביבשת שעובדים על השבות מוזיקה מוצאים עצמם לא פעם בעמדה פטרונית למדי כאשר הם מנסים לשכנע את הקהילות המקומיות, ובעיקר את הדור הצעיר, שהמורשת המוזיקלית הישנה שלהם חשובה. טענת הנגד זהה בטנזניה, בקניה ובשאר העולם: עם מוזיקה לא הולכים למכולת. ברבים מהמקומות שבהם פעל טרייסי מתחדדת הטענה הזאת לאור קשיי הפרנסה היומיומיים, שאינם מותירים מקום רב לעיסוק במוזיקה או לצריכתה. כאשר משמיעים כיום באזור אירינגה את הקידואו של הזמרת מקלנגה, רבים מצעירי הוואההה מכנים את המוזיקה הזאת "מְשִׁמָּה", מילה סוהילית שפירושה אדם מהכפר אבל גם משהו גס ולא תרבותי. מערכת החינוך באירינגה אוסרת לדבר את שפת הוואההה שבה מושרים השירים. ילדים מעטים רוכשים אותה בבית מההורים, ורובם מפנים גבם לתרבות הזאת משום שהיא מייצגת עבורם נסיגה לאחור. כאשר הדור המתחנך על מורשת הוואההה הולך ופוחת, התרבות כולה נתונה בסכנת הכחדה.

בטנזניה, כמו במדינות אחרות ביבשת שעסקו בבניית אומה לאחר הקולוניאליזם, הסיפור הפוליטי של אובדן זהויות אתניות נבע בין היתר מחובת השימוש בשפה רשמית בבתי הספר ואיסור על שימוש בשפות אחרות של קבוצות אתניות, כדי לאחד את האומה בשנותיה הראשונות. נשיאה הראשון של טנזניה, ג'וליוס נְיֵירֶרֶה, החזיק באידיאולוגיית האוֹג'מָא - סוציאליזם אפריקאי קהילתי המדגיש אחדות לאומית על חשבון אתניות - וכאשר קמה מדינת טנזניה, שאיחדה יחד את טנגניקה וזנזיבר, הוא ביקש לאחד את השורות תחת זהות אחת. הוא חשש מכוחם הגובר של הציפים המקומיים, שקיבלו אוטונומיה לנהל את חיי הקהילה לפי מנהגי הקבוצה האתנית שלהם, ובשנת 1963 ביטל את מעמדם שכלל אוטונומיה על ניהול חיי הקהילה, ושילב אותם במערכת הפוליטית החדשה. מאז ועד היום, בשם איחוד החברה בטנזניה, הצטמצם הביטוי האתני של הקבוצות השונות במדינה, ושפות ומורשת החלו להיעלם. נפגע גם מעמדו של הקידואו, שמנוגן בחתונות ובאירועים, ומוזיקאים מעידים שהופעותיהם נדחקות לשוליים. לא תמיד הדבר כך: בשנת 2021, בטקס חגיגי ורב-משתתפים שהתקיים בארמון הנשיא במדינת בנין - לשעבר ממלכת דהומיי - הושבו למדינה 26 פריטי אמנות מלכותיים שבזזה צרפת בתקופה הקולוניאלית. טקסים דומים נוספים התקיימו מאז. אבל כשמדובר בהשבת אובייקטים לא מוחשיים, שאי-אפשר להפיק מהם רווח פוליטי, תחייה תרבותית יכולה להיות מתורגמת לרווח כלכלי רק לעיתים רחוקות, ולכן היא אינה נתפסת כעדיפות עליונה.

מה עושים עם שיר גנוב?

הפניית העורף לתרבות ולמסורת האתנית בטנזניה ובמקומות נוספים ביבשת מעלה תהיות לגבי השימוש שאפשר לעשות במוזיקה ישנה כיום. ההקלטות היו יכולות להפוך לפרויקט חינוכי שיסייע לטפח דור חדש של צעירים, שאם ירצה יוכל להשתמש במוזיקה כדי ללמוד על השפה ועל ההיסטוריה שלו. אך נראה שההתייחסות של חוקרים אליהן כאל "פריט ארכיאולוגי" והנגשת ההקלטות הישנות, גם אם במדיום אחר, לא יקדמו במאומה "קיימות מוזיקלית" שתוכל להתיר חותם לאורך זמן. אפשרות אחרת היא לתת למפיקים ולאמנים בקהילה את גישה חופשית ליצירות ולעבד את השירים שהקליט טרייסי לגרסאות

שיתכתבו עם מוזיקה אורבנית ועכשווית, כמו סגנון האמפיאנו שפופולרי כיום בטנזניה וביבשת. בבחירה בין שתי השיטות להשבה, שימוש ביצירה המקורית מול עיבוד שלה מחדש, עומדת השאלה אם ההקלטות צריכות להישאר "שריד" קולוניאלי או לשמש בסיס למורשת תרבותית מתחדשת ואולי אף כלכלית.

היבשת שופעת בדוגמאות מהסוג השני, וגם באירינגה כבר נמצאו דוגמאות לחידושים שהכניסה הקהילה למוזיקה המסורתית. דיינס סאנגה, חוקרת מאוניברסיטת דאר אסלאם בטנזניה שחקרה את הייצוג של הקידואו אצל נשים באירינגה, מצאה שהן הוסיפו נענוע ירכיים ומבט לאחור לכיוון הישבן, תנועה שלא הייתה בעבר חלק מהקידואו ומקורה כנראה בגלובליזציה ובחשיפה לסגנונות ריקוד של מוזיקה פופולרית בטלוויזיה וברשתות החברתיות. אולי נגזר על המוזיקה ועל ההשבה להתאים את עצמן לעידן המודרני לא רק במדיום, אלא גם בתוכן.

אפשרות נוספת וצנועה יותר היא להשתמש בשירים כדי לבדוק מחדש את מקורות הידע של האתנו־מוזיקולוגיה. הדיון בנושא אמנם לא הופך את הקערה הקולוניאלית על פיה, אך מסייע בעשייה החשובה של צדק פואטי. דוגמה לכך היא השיר "Chemirocha" שהוזכר קודם. טרייסי טען ביומני השדה שלו כי שם השיר הוא שיבוש של השם ג'ימי רוג'רס, זמר אמריקאי הנחשב לאבי מוזיקת הקאנטרי. לטענתו, תקליטיו של ג'ימי רוג'רס היו הראשונים שהושמעו בסוטיק שבקניה, ולכן המקומיים הפכו את שמו לשם נרדף לכל דבר חדש ומוזר, קסום ומיסטי. טרייסי גם תיאר במחברותיו את המיתוס על אותו "צ'מירוצ'ה", דמות פלאית בעלת רגלי אנטילופה, חציה חיה וחציה אדם. הוא רשם את מילות השיר בגרסתו השלישית ואת משמעותן, ותיאר כיצד נשות הקיפֶסֶיגִיס מעודדות באמצעותן את צ'מירוצ'ה לבצע את ריקוד הקפיצות המסורתי שלהן ולזנק אל מחוץ לבגדיו: "שלום ג'ימי רוג'רס / המכנסיים ייפלו / תרקוד עד שהמכנסיים ייפלו / תרקוד עד שהחצאית תיפול".^[8]

ואולם כאשר תראם האנתרופולוגית ראיינה את תושבי האזור, היא גילתה סיפור שונה לחלוטין. קשיש מקומי שהיה ילד בזמן ההקלטה סיפר כי דמות האדם־מפלצת אינה קשורה כלל לזמר הקאנטרי, אלא למיסיונרים הבריטים. אלה, בעיני המקומיים, היו היצורים המוזרים באמת: הם לימדו אותם להתפלל בעיניים עצומות, לאכול את גופו של ישו ולשתות את דמו, ואף אילצו אותם לתרום דם למאמץ המלחמתי הבריטי. כאשר מקשיבים למקומיים ובוחנים מחדש את המקורות, אפשר לראות את ההיפוך: האפריקאים, שנתפסו בעיני המערב כפראים, תפסו את האירופים כפראים האמיתיים.

הערות שוליים

^[1] Hugh Tracey, "Recording African Music in the Field," *African Music: Journal of the International Library of African Music* 1(2), 1955, p. 8

^[2] Hugh Tracey, *Catalogue: The Sound of Africa Series: 210 Long Playing Records and Songs from Central, Eastern and Southern Africa* (vol. 2), Roodepoort: International Library of African Music, 1973,

[3] ↑ קרנגה היא אחת מתוך חמש קבוצות אתניות של השוֹנָה, קבוצה של עמים דוברי שפות בֶּנְטוֹ החיים בעיקר במזרח זימבבואה.

[4] ↑ טרייסי (לעיל הערה 2), עמ' 3.

[5] ↑ Paulette Coetzee, "Performing Whiteness, Representing Otherness: Hugh Tracey and African Music," Ph.D. dissertation, Rhodes University, 2015, p. 109

[6] ↑ Anthony Seeger, "Archives, Repatriation, and The Challenges Ahead," in Frank Gunderson, Robert C. Lancefield, and Bret Woods (eds.), *The Oxford Handbook of Musical Repatriation*, Oxford: Oxford University Press, 2018, p. 145

[7] ↑ Diane Thram, "Music Archives and Repatriation: Digital Return of Hugh Tracey's 'Chemirocha' Recordings in Kenya," in Frank Gunderson, Robert C. Lancefield, and Bret Woods (eds.), *The Oxford Handbook of Musical Repatriation. Oxford Academic*, Oxford: Oxford University Press, 2018, p. 51

[8] ↑ שם.

אדם רוטברד הוא סטודנט בתוכנית הבינלאומית לתואר שני בקהילות בנות קיימא באפריקה (African Sustainable Communities) באוניברסיטת בן-גוריון בנגב, דיג'יי ועיתונאי, ומייסד הבלוג "קולות מאפריקה".
