

**לחפש את אותו האין־סוף כלפי פנים:
שיחה עם ראובן סרוסי**
אור שמש

ראובן סרוסי, מלחין, גיטריסט, וראש המחלקה לקומפוזיציה בבית הספר למוזיקה על שם בוכמן מהטה באוניברסיטת תל אביב. חתן שני פרסי אקו"ם (להישג המוזיקה הקונצרטית והיצירה בעילום שם) ב־1992, פרס ראש הממשלה ב־1994, ופרס מפעל חיים של אקו"ם ב־2012.

סרוסי (בן 57), יליד מונטווידאו, אורוגואי, עלה לארץ בגיל 15, ועד מהרה עלה שמו כאחד המלחינים הצעירים הבולטים בארץ. יצירותיו הראשונות בוצעו והוצאו לאור באמצע שנות ה־70, וייצגו את הדור הצעיר של מלחיני הארץ בפסטיבלים ובקונצרטים (תל אביב 1976, שיקגו 1984, קלן 1990) אשר מיפו בתכניתם את היצירה המוזיקלית הישראלית לדורותיה. סיים בהצטיינות את לימודי הקומפוזיציה באקדמיה ע"ש רובין באוניברסיטת תל אביב בהדרכתו של ליאון שידלובסקי. יצירותיו להרכבים שונים ומגוונים כגון תזמורות, הרכבים וסולנים שהם מבכירי המבצעים מבוצעות בארץ ובחו"ל בקונצרטים ובפסטיבלים למוזיקה עכשווית.

סרוסי פעיל בארץ ומחוצה לה כנגן גיטרה קלאסית בקונצרטים ובכיתות אמן, והקליט כמה תקליטורים בנגינתו. בשני העשורים האחרונים היה לאחד ממורי הקומפוזיציה הבולטים בארץ. עם תלמידיו נמנו רבים מהמלחינים הישראלים הבולטים בעולם.

אור: כבר ממבט ראשון בפרטיטורות של יצירותיך, משם היצירה או מההקדשה המופיעה בהן, ניתן לראות שבחלק נכבד מהיצירות, במינון יוצא דופן בעיניי, אתה מקיים דיאלוג או התכתבות עם יוצרים ותחומים אחרים, לדוגמה עם לואיס בוניואל, אנרי מאטיס, לאה ניקל, אנטוניו מצ'אדו, דודו גבע, אבל ארליך, מרדכי סתר ועוד.

ראובן: זה באמת בולט מאוד, פשוט משום שהדבר קשור למציאות שלי והמוזיקה שלי מבטאת את אותה המציאות. חלק גדול מהמציאות הזאת בנוי מחוויות שהקנו לי יצירות אמנות, וככה אני שורד בעולם. כל הזמן אני עסוק בקריאה, בצפייה או בהאזנה, ונכון שניתן לומר שזו אשליה, שקר או בריחה, אבל אלו תנאי החיים שלי.

אור: רציתי להעלות השערה ולשאול, האם ייתכן שאותן המחוות הן מעין תגובה או אסטרטגיה שפיתחת מול תחושה של בדידות או התכנסות, בין בהקשר אמנותי ובין בהקשרים חברתיים או פוליטיים?

ראובן: זו ודאי לא אסטרטגיה של ניתוק. פעמים רבות יש במחוות המוזיקליות האלה משהו סודי ואזוטרי מאוד, אבל מוחשי וחשוב לי. ביצירה שכתבתי בשם *Playtime*, קודם כול המאזין צריך להכיר את הסרט (של ז'אק טאטי) ואולי גם לדעת קצת צרפתית, כי יש ביצירה שמות של פרקים בצרפתית הקשורים לסרט. עבורי האינטראקציה עם היוצר היא עולם שלם, שבו הוא פותח מעין נישא לעולם שאני אוהב מאוד לשהות בו.

ביצירה *ג'אז* שכתבתי בעקבות מאטיס, ההפניה היא לא רק למאטיס ולג'אז, שהוא קובץ חיתוכי הנייר שלו מ-1947. השם גם מתחרז עם שם הסרט של ז'אן ויגו, *א-פרופו דה ניס*. דוגמה נוספת - ליצירה רונדו שכתבתי קוראים בעברית רון-דו, אבל בספרדית היא נקראת *Rondeau*, כמו שכותבים בצרפתית. במונטווידאו יש רחוב בשם זה (אחד מגיבורי העצמאות שם, לפני 200 שנה) שאבי לקח אותי אליו באחת השבתות בבוקר, ושם קנה לי את התקליטים הקלאסיים הראשונים שלי; על כן גם מופיע ביצירה מקצב של קנדומבה ממונטווידאו. אם אכן יש סודות אישיים רבים כל כך ביצירותיי, הם נובעים מהעובדה שלהרגשתי מסתתר בהם - ב"סודות" האלה - הרבה מהאמת. הדברים האלה, משמעותם ברורה לי ולכן אני מביא אותם במישרין על פי כל מיני אסוציאציות פרטיות. אולי כשהייתי צעיר מאוד התלהבתי מהמחשבה שמישהו יחקור ויגלה שיש ביצירות האלה הקשרים כאלה או אחרים, אבל היום כבר בכלל לא אכפת לי. זה חלק מרכזי מהעולם התרבותי שלי, שאינו רק עולם פיזי ואקזיסטנציאלי. אני יכול להתנתק מזה. ואולי ההיבט הזה - החיבור ל"רפרטואר אסוציאטיבי-רגשי" פנימי כזה, במידה גדולה או קטנה יותר של ישירות, הוא אחד העוגנים החזקים שלי בהתמודדות עם אמצעי הביטוי הקונקרטיים המוזיקליים.

אור: בהתייחס לתפיסה שלך למה ששייך או זר לעולם התרבותי-אישי של היוצר, מעסיקה אותי באופן דומה שאלת הכתיבה לכלי נגינה קלאסיים קונבנציונליים. כמי שלא גדל כמוך בעולם המוזיקה הקלאסית, הכתיבה לכלי נגינה אלו זרה לי

ותמיד תהיה כך. כלים אלו הם מעין פרוטזה עבורי, איבר זר. נוסף על כך, אין לי ספק שרבות מהסיבות שבגללן עדיין ממשיכים לכתוב בעיקר לכלים האלה הן בשל נסיבות היסטוריות ופוליטיות.

ראובן: בצעירותי הייתה לי תחושה דומה לשלך. אף שהתעניינתי במוזיקה קלאסית כבר מגיל ההתבגרות הצעיר, נגיד מהילדות המאוחרת, זה לא משהו שעזר לי. מוזיקה קלאסית לא הייתה משהו שנכח בבית (כמו אהבה לספרים, לקולנוע או לתיאטרון). אף אחד אצלנו לא היה מוזיקאי, אף אחד לא השמיע לי בבית סימפוניות של בטהובן. עד כמה שהדבר עשוי להפתיע אותך, המוזיקה הזאת הייתה זרה לי בדיוק כמו שהיא זרה לך. עם זאת, היה דבר אחד שלא ייאש אותי, ואני מרגיש שיתכן שזה הדבר ששונה במעט ממך והוא מקור ההבדל: מעולם לא ראיתי בכלים יותר מכלים. לא ראיתי בהם את המוזיקה שהם מנגנים. מובן שהמוזיקה קשורה לכלים, אבל יש אפשרויות מוזיקליות או אמנותיות רבות מאוד, שהמילה מוזיקה בהקשרן יכולה להיות קטנה, אפשרויות יצירתיות שלמעשה מתגברות על הכלים. הכלים הם בעצם כלום, אני יכול להשתמש בהם ואיש לא ידע שאלה הכלים האלה.

לא פעם נתקלתי בכך שמאזינים לא הבינו מהו הכלי או הכלים המנגנים, או ביטאו את תחושתם שלא שמעו מעולם צירוף פְּלִי או כלי מנגן כך. ואני מדגיש שאיני מאלו שעוסקים ב"תזמור"; הדברים האלה קורים מפני שאני מיישם באמצעות הכלים דימוי פואטי/צלילי שנמצא בראשי ולא "כותב לכלים".

גם בהיסטוריה של המוזיקה, כשמלחינים שונים כתבו מוזיקה לאותו הכלי, לא היה ניתן לזהות שהמדובר באותו הכלי - האסתטיקה והאתוס של המלחין התגברו. כאשר מקשיבים לחלקים בפולחן האביב כלל לא משנה איזה כלי מנגן, אפילו לא יודעים שזו תזמורת סימפונית. זה גם מה שהעליב את הקהל בזמנו, ההרגשה שצוחקים לו בפרצוף. אתה מעז לקחת תזמורת סימפונית בשביל לנגן כמו אחרונת התזמורות של מכבי האש בכפר הפרובינציאלי של מזרח אירופה? בסופו של דבר, זה חלק מהמסלול היצירתי - להשתלט ולהתגבר על המדיום הפיזי לצורך ביטוי העולם הפואטי שלך.

מאז התחלתי לכתוב מעולם לא היה לי אכפת מה הכלי יכול לעשות. מעולם לא ניסיתי להראות שאני "יודע" לכתוב "טוב" לכלי הזה, כי זה לא "יודע" ולא "טוב". ואני מסכים אתך: מה פתאום שיהיו קשורים אליך בסון, קלרנית וכינור, אם מה שגדלת עליו כסביבה אקוסטית כלל אינו קשור אליהם? אבל העניין הוא שמוזיקה היא, כאמור, לא רק אקוסטיקה.

אור: אבל בכל זאת, הרי ישנו קשר בין היכולות הפיזיות של הכלי והמגבלות החומריות לבין הרעיונות והרצונות האמנותיים שלך.

ראובן: כל הכלים הם אי־סופיים במידה כלשהי, אם חושבים על הדברים בדרך פחות חומרית. זאת אומרת, שכל אחד הוא שלמות - עולם שלם - אם אנו מתייחסים אליו כך: סך כל המציאות על פי "קוד חומרי" כלשהו. אם אני רוצה לכתוב לחליל צליל שיצלצל כמו משהו שהוא מעבר למה שהוא "יכול", אחפש את הצליל שמעביר את אותה התחושה. זה חלק מהידע והניסיון שאני רוכש. כל כלי הוא, כאמור, מפה בפני עצמה עם אפשרויות שלמות לעולם משלו. בכתובה ניתן לתת את התחושה שאין גבולות. ה"בוז" הזה לחומר הוא בדיק אותו הבוז שאני רואה אצל באך. את השאקון היחיד שהוא כתב, שהוא שם ליצירה הרמונית, כתב לכינור סולו. הבוז הזה שלו לחומר מרגש ומלהיב אותי מאוד.

אור: אני נזכר במשפט שאמרת לי בעבר, שההרמוניה היא בעצם תורת המינונים, בלי קשר אם המדובר ברעש או בגובה צליל מוגדר. היחסיות הזאת בין הדברים היא למעשה ה"כלי" שלך.

ראובן: אלו דברים שאני ממש מאמין בהם, כלומר, שלכל דבר אין ערך אבסולוטי, אלא הדברים מקבלים את משמעותם מתוך יחסיותם. זו גם אמירה פוליטית, כי בין השאר משמעותה היא שאני לא אדם דתי, ושאני לא מאמין בערכים אבסולוטיים אלא ביחסים בין דברים. יש לי אמונה אופטימית שיחסים הם דבר משתנה, שניתן לשנות אותם ושהם משתנים כל הזמן.

אור: בהקשר של הבוז לחומר - אם מבקשים ממני לכתוב להרכב "פיירו" של כינור, צ'לו, חליל קלרנית, גם אני מרגיש שאני צריך לבזוז לדבר הזה, כדבריך. כשאתבקש לכתוב להרכב כזה, הדרך שלי להגיב תהיה לומר שלא ניתן להתייחס לעבודת אמנות בנפרד מהחלל שהיא מוצגת בו. אני לא מוכן לקבל שיקבעו לי לאילו כלים לכתוב. לדוגמה, אם מכוון גתה מממן קונצרט או אנסמבל ולכן ייכתבו עוד חמש יצירות לאותו הרכב כלי נפוץ מסיבות כלכליות, פוליטיות או היסטוריות, זה משהו שאני מרגיש שאני רוצה להתייחס אליו.

ראובן: אבל כשאני אומר שאני בז לחומר, אני מתכוון לכך שלא אכפת לי לכתוב להרכב זה או אחר גם אם יבקשו ממני. להפך, אני מוכן לכתוב לכל הרכב. לדעתי שטיפת המוח הפוליטית היא זו שאומרת לך שהדברים הפיזיים-קונקרטיים (ההרכב, הכלי) הם מה שחשוב, וגם העובדה שמשלמים על ביצוע היצירה המוזמנת, ומכאן גם נגזר לכאורה שהחלומות והאשליות הם שטויות. אך הפוליטיקה שלי גורסת שכלל אינם כאלה. האמנות מאמינה שאפשר לשים בסל הזה של החיים החברתיים כל מיני דברים שאי אפשר למדוד ולהגדיר אותם.

זו העמדה הפוליטית שלי, שאותה הגדרתי כבוז לחומר. יש התייחסות מוגזמת לפיזיקה ולכלכלה של הדברים.

אור: לצד העיסוק המוגזם בפיזי ובפוליטי ואולי גם בגללם, ישנה תפיסה שתמיד סלדתי ממנה, שלפיה המוזיקה מופשטת ועל כן לא מתקשרת עם העולם, או שאין מקום לדיאלוג עם אמנויות אחרות. ואני תוהה איך אותו הבוז לחומר שתיארת ואותה ההתעקשות על חלומות ואשליות מתקיימים לצד הדבר הזה?

ראובן: בשבילי מוזיקה היא לא רק מוזיקה, זו אמנות. מאז שאני זוכר את עצמי הרגשתי שאני לא "מוזיקאי". אותי מעניינת האמנות, ועד היום אני די אבוד עם זה, כי עד היום אני צריך להתחיל כל יצירה שלי מאפס, כי אני לא רוצה להיות "מוזיקאי"!

אור: מה זה אומר עבורך להתחיל מאפס? בניגוד ל"מוזיקאי" שאתה מדבר בגנותו? ראובן: אף שבעל כורחי רכשתי כבר מיומנויות רבות, אני לא רוצה אותן! ואני נלחם בזה. אני חושב שהתנאי ליצירה אמנותית הוא לא להיות מיומן; להיות חובב במובן של "אמאטר": "אוהב". בשבילי זו בדיוק הסכנה של "להיות מוזיקאי", להיות עבד של צלילים, פועל שעסוק בסידור צלילים ואינו מרים את הראש מעבר לכך. זה הופך להיות היגד כמעט פוליטי מוזיקלי, כי באמצעות אי־המיומנות אתה מתמודד בדרך הנקייה ביותר והישירה ביותר עם ההיגד האישי שלך, ולא נותן למודלים שונים או לדרכי אילוף להכתיב לך את הארמיניסטרציה של החומרים או את הקיבוע של החומר הצלילי.

אם מוזיקה היא חומר צלילי, שזה משהו שעדיין לא הוכח, אני גורס שאסור להיות "מיומן בו", כי המיומנות סוגרת אותך בנוסחאות שגורמות לך לדבר כמו פיתום. אתה מדבר במילים שמישהו שתל בך. לימוד הטכניקה לא נועד אפוא בשביל מיומנות.

אתן לך דוגמה: לאחרונה סיימתי יצירה ואני עדיין חרד כמו ילד קטן: זה טוב? זה לא טוב? איך השתמשתי בזמרת, איך השתמשתי בצ'לו? קיבלתי עכשיו הקלטה של אחת היצירות האחרונות שלי, ונבהלתי עד כמה אני בעצם אוטרי. זה קורה לי כל הזמן, וזו הבעיה כאשר אתה "לא מקצוען" - אתה כל הזמן נבהל מעצמך. יש לך חיזיון או דמיון כלשהם, אתה מממש אותם, ולפתע אתה ניצב מול ה"מפלצת" שיצרת, וכלל אינך בטוח איך היא מתקשרת עם העולם, עם אנשים אחרים. זה מביך מאוד, ובכל זאת אני חושב שזו מצווה להיות נבוך. אני מודה שהיו שלבים בהתפתחות שלי, או לפחות שלב אחד, שבהם נכנעתי במידת־מה לסוג כלשהו של תרבותיות, אבל לאחר מכן ממש בעטתי בזה. מהניסיון שלי, ואני יכול לדבר רק מהניסיון שלי, דווקא כשאני מרגיש שאני הדיוט שלא יודע כלום, אני חש שהשגתי

את תו התקן - את ההרגשה שעדיין לא התייבשתי.

אור: לצד המצווה להיות נבוך והדרישה או חוסר הברירה להתחיל כל פעם מאפס, אני תוהה מהו הדבר שנצבר לאורך השנים, או איזה תהליך או תנועה אתה מרגיש שהתרחשו בכך בהקשר זה לאורך השנים?

ראובן: בצעירותי הרגשתי שצריך לשבור הכול ולהתחיל מאפס, ולאט-לאט, מההתנסות עצמה באותה השבירה, באותו יש מאין, החלה להופיע תשובה. לאט-לאט ראיתי - וזה קרה מזמן - שבאופן כלשהו דברים כן קשורים וכן נוגעים. דרך העשייה התחלתי לראות ולהבין, שבעצם, הדורות הקודמים שבמקרים רבים דחיתי, גם הם התנסו באותו יש מאין, באותה המהפכה שאני עושה. ואז מתחילים בהדרגה "לעשות שלום" ולחפש את המקום המהפכני וה"הרסני" כביכול אצל אותם המלחינים. אני חושב שבשלב די מוקדם, ומפני שהתחלתי מוקדם, הבנתי איך אני יכול להתחבר לכל המקום "הלא-יודע" של המלחינים הגדולים.

הקהל הבורגני והממסד המוזיקלי בעצם מקדשים את כל הסממנים החיצוניים, את הלבוש, את המתקנות. אתה מגלה שאם ברהמס מעניין, זה לא בגלל הטרצות והסקסטות ה"יפות" שלו. פתאום אתה מבין עד כמה החומריות של המוזיקה לא חשובה כל כך. ובעצם, כך אפשר להתחבר ולראות את העצמות, את הפנימיות ואת החיים, כמו בצילום רנטגן. רק כך ולא באמצעות הראייה המוטעית, שאני קורא לה פטישיסטי, שמאדירה את הצלילים. בדיוק בגלל הדברים האלה בן המאה ה-19 היה יכול לומר שמוצרט הוא מלחין ילדותי ולא מעניין.

אור: אני מזהה אצלך במוזיקה מעין התנזרות או דלות, בחירה באמצעים פשוטים ומועטים, ואני תוהה אם זו למעשה גם בחירה מודעת או עמדה פוליטית, שמתנגדת אף היא לאותו הפטישיזם לצליל שדיברת עליו.

ראובן: באשר להתנזרות, אם אכן ישנה כזו, היא נובעת מההימנעות מאמצעים טכנולוגיים או מהרכבים תזמורתיים כבדים. הפוליטיות שלה נובעת אפוא מכך שאני שומר על "אוטיזם" כלשהו אל מול ההתפתחות הטכנולוגית. אני מעוניין בעבודה הידנית, הפשוטה, שלא דורשת אמצעים כי היא זולה מאוד, ואני זקוק עבורה רק לנייר ועיפרון. יש בכך משהו פוליטי, ברגע שאתה מחליט שהעיסוק החשוב שלך הוא בדבר שאינו תלוי בחומר או בכסף. הזמן שווה כסף, אבל אני הצלחתי להסתדר באמצעות נוסחה משלי, שגורסת איך לא להיות תלוי בקומפוזיציה בשביל כסף. מעולם לא התפרנסתי מזה ואולי זה גם לא יקרה. אז כן, יש משהו פוליטי בכך שאני טוען שאנשים צריכים לעסוק ברוח.

נוסף על כך או בהמשך להתנזרות מהחומרי, בכל הקשור לטכנולוגיה אני גם נמנע מכל המנגנון של המוזיקה החדשה. כל מגע שלי אתה הוא מקרי. העובדה

שאני מלמד במוסד אקדמי היא ממש מוזרה; אין לי תואר אקדמי גבוה, נקלעתי לזה במקרה. החלטתי שלא אהיה מוזיקאי אקדמי, לא אלמד לדוקטורט, הקמתי משפחה ורצייתי גם לנגן. איך הייתי יכול להספיק לעשות את כל זה? לכן העדפתי להסתדר בהוראה במוסדות חינוך מוזיקליים ובהוראה פרטית, וכך גם עשיתי שנים רבות עד שהזמנתי - כבר לפני עשרים שנה - ללמד באקדמיה.

אור: אני מתקשה לקבל את התפיסה שאתה מתאר, ולפיה העיסוק ברוח מהווה התנגדות למרחבים החומריים והחומרניים יותר, כי זו תפיסה שיוצרת היררכיות. לא רבים זוכים בפריווילגיה לחינוך ולכלכלה שמאפשרים את זה, ועל כן להפחית מערכם של העיסוקים היצירתיים שנמצאים בתוך מסגרת כלכלית לוחצת יותר, כמו הלחנה לקולנוע וטלוויזיה, זה דבר בעייתי בעיניי.

ראובן: למה פריווילגיה? האמנות הזאת ניתנת חינם. כל הדברים האלה שציינתי נגישים לכל אחד. זו המחאה שלי. אני מוחה נגד העובדה שכסף פירושו חינוך ופריווילגיה, כי בחברה שלנו - אף שניכר אי־שוויון בעולם המערבי - התרבות הזאת היא בסיסית, והיא כמעט חינם. אצל אנשים רבים, והדבר בולט בייחוד בארץ, הפער בין היכולת הכלכלית של המשפחות לבין הרמה החינוכית והתרבותית הנמוכה נובע מכך שהם אינם צמאים לתרבות הזאת.

אור: אבל אותו הצמא נובע למעשה מהחינוך שזכית לו, וזו הפריווילגיה שעליה אני מדבר. רוב האנשים אינם זוכים באותה הגישה או באותו החינוך שמנתבים אותם לכיוונים האלה.

ראובן: באמת לא טוב שזה כך, והתפקיד של כל אזרח, בלי קשר להיותו מוזיקאי או אמן, הוא לשנות את זה. אני אעשה כל מה שאפשר במסגרת הדמוקרטיה כדי שהחינוך הזה יינתן לכל אחד, כי רוב נכסי התרבות מושגים חינם. לקרוא! לקחת ספר ולקרוא! היכולת לשמוע מוזיקה, לראות ציורים. רוב התערוכות פתוחות בפני הציבור הרחב לפחות פעם בשבוע. אין כאן שום בעיה מבחינה כלכלית; הבעיה נעוצה במוכנות הנפשית והחינוכית של האדם, וזה באמת עניין כלכלי גלובלי של חברה. לכך אני בהחלט מסכים. כן, הייתה לי הפריווילגיה לגדול ולהתחנך במקום שבו הדברים האלה היו מובנים מאליהם, אך בדרך כלל הדברים האלה עולים מעט מאוד. אנשים קושרים בטעות אמנות ותרבות עם כסף. ישנה גם בעיה ערכית של היצירה החופשית בעולם. בישראל הבעיה חריפה יותר, אבל באופן כללי זו בעיה קשה. היצירה האמנותית היא דבר חופשי, והחופש הזה הולך ומצטמצם. אני חושש שאנשים לא מכבדים מספיק את עצמם, לא את העצמאות שלהם ולא את האוטונומיה המחשבתית שלהם.

אור: כיצד הדבר הזה מתבטא במוזיקה?

ראובן: בגלל הדבר הזה אני סולד מהמילה "קומוניקטיבי" כפי שמשתמשים בה בעשורים האחרונים, כי כל הזמן באים בטענות לאמן החופשי. אני חושב שבאים בדרישה לא לגיטימית לאמן החופשי ואומרים לו: "מה פתאום אתה חופשי?", כולם כלואים... למה אתה לא מדבר בשפה של הכלא?" אבל אני חופשי, ואני לא המצאתי את החופש הזה. הביטוי האמנותי הוא דבר חי שאנשים רוצים לחוות אותו. זה מה שגורם לכך שאני שומע את הסימפוזיה החמישית של בטהובן ואני מתרגש, כי בטהובן היה חופשי והלך עד הסוף. זה מה שהקהל מצפה לו, זו הקומוניקטיביות האמיתית. לא בזה שיהיה למישהו קל כי הוא לא למד כלום ואני צריך לדבר אתו בשפה של משפטים בני ארבע מילים. אני חושב שהדרישה הזאת באה מחברות ושלטונות טוטליטריים. אלו מחליפים שם ודגל חדשות לבקרים, אבל לצערנו, בפוליטיקה ה"דמוקרטית" או במוקדי שליטה כלכלית, הם הכוחות השולטים בעולם שלנו.

אור: ובישראל?

ראובן: מבחינתי, אחד המכשולים של הישראליות הוא ההיבדלות מערכים אנושיים כלליים. ההיבדלות שהיהדות ובעקבותיה הציונות והישראליות גזרו על עצמן, היא בעיניי הדבר המסרס והפוגע ביותר באמנות ובייחוד במוזיקה. למה במוזיקה? כי היהודים היו טובים במוזיקה. בציור הם היו בחיתוליהם בתחילת המאה ה-20, אבל במוזיקה הם תמיד היו טובים, ומדובר בלא פחות מ-300 שנה. ביהדות יש סוג של הערכה למיומנות מוזיקליות, כביכול בשביל לקבל הסמכה. היהודי בגולה, כשרצה להתקבל בתרבות השלטת, היה צריך לקבל את ההכשר לכך שהוא ממש בסדר, שהוא "הכי טוב בכיתה".

בשלב כלשהו הבנתי שישנה שושלת שמתחילה אולי במנדלסון וממשיכה במלחינים יודעים פחות, ומשם במאה ה-20 דרך מאהלר באופן כלשהו (אף שלומר זאת עליו זה כמו להרוג פרות קדושות) ואחר כך אפילו אצל שנברג. אבל בצורה ברורה יותר אני מוצא את זה אצל גרשווין, קופלנד קסטלנואובר-טרסקו ואצל כל המלחינים היהודים האמריקאים. מבחינה זו, עבורי ברנשטיין הוא פרוטוטיפ של מלחינים "יודעים לכתוב", שזה "מצלצל" אצלם. אבל מה מצלצל? לדוגמה, ברליוז לא היה יכול להיות יהודי, שומאן לא היה יכול להיות יהודי. אחד שבא ועושה דברים כאילו לא בסדר, שלא עומדים בקריטריונים של איכות, שמציעים דרך אחרת לגמרי של ראיית העניין. אולי זה קצת גזעני, אבל מותר לי, כי אני יהודי, ואני מבין את החולשה הזאת, כי גם אני אולי הייתי בצעירותי במקום הזה של להוכיח שמה שאני עושה זה לא מפני שאני לא יודע. אבל הבנתי שאני לא צריך "להישמע" לשום "תו תקן".

המלחינים שהגיעו לכאן במאה ה־20 סגרו את עצמם במין גטו, קידשו את המסורת ונהיו קונסרבטיבים. המגמה הייתה לשמר, כי היות שאנחנו מבצעים מצוינים – אנחנו שומרים על הגחלת של אירופה.

אור: יש לי תחושה שמבחינה מוזיקלית בישראל משמרים את וינה כפי שבוינה כבר לא משמרים אותה.

ראובן: בדיוק. זו פנטזיה נהדרת של וינה. נכון. אני הרגשתי כאילו עוטפים את המוזיקה בצמר גפן. אני חושב שבמסגרת המחאה נגד המצב הזה צריך לבוא ולהגיד, שכל הפירוש הבורגני לתרבות האירופית הזאת פסול, משום שהוא מסתכל רק על הצד החיצוני שלה ולא ללב של העניין או למהות של מה זה (שוב...) החמישית של בטהובן. זו לא וינה של הפפיון ולבוא לקונצרטים. אבל אז נוצרת פוליטיקה שקוראת לשנות את המצב בסיסמה: "אנחנו במזרח התיכון", "מזרח־מערב". אנחנו חיים בעולם אחר, אנחנו צריכים לתת זכות דיבור לתרבות אחרת ולמוזיקה אחרת.

כל הדברים האלה הם התגלגלות של אותו רעיון של "ייחוד": המקום הזה צריך להיות מיוחד, והאחרון בתור בחישוב הזה הוא האמן החופשי הבודד.

אור: אם כן, כיצד מתקיים או צריך להתקיים במוזיקה אותו "כאן ועכשיו"?

ראובן: "הכאן ועכשיו" מתחיל ונגמר בסובייקט. הסובייקט הוא האמן, היוצר. המיקום שלי כאמן מכתוב את היצירה. אני חי פה, ולכן אני מושפע מדברים רבים שקורים פה באופן לא־מודע; אני צריך לתת לזה ביטוי בדרך חובקת־כול, באופן לגמרי לא־מנותב מראש, חופשי ובטוח. כאשר בישראל יהיו מעוניינים לישמוע גם את המוזיקאים, אולי תהיה פה תרבות, ואז אולי יימצאו גם יסודות משותפים. עם זאת, אני לא חושב שיש משהו אפרירי שמתווה אותי כיוצר החי בישראל. הפוליטיות הישראלית שנדרשת למוזיקאי היא, לדעתי, דווקא שלא יהיה בעשייתו האמנותית שום דבר פוליטי.

תנו לי להיות חופשי לגמרי. הניחו לי לא להיות עבד למציאות הישראלית המדכאת, כי במציאות הישראלית ישנם דברים שלא אמורים לקרות בחברה תקינה. החובה של אמן ישראלי היא לבזו לכל הדברים האלה באמצעות החופש שלו.

עם זאת, אני גם לא מצדד באותה התמימות שמתייחסת למוזיקה כטהורה, כי היא איננה טהורה; היא מלאה, אם היא נוצרה על ידי אמן שנותן ביטוי נאמן לעצמו, במציאות שאנחנו חיים בה. גם ההתגייסות המידית של המוזיקה לנסיבות פוליטיות, שהיא שכיחה כל כך אצלנו ופעמים רבות גם לא מהצד הנכון, נראית לי עוד ביטוי של "תקינות פוליטית". מבחינתי זו צנזורה של המחשבה והדמיון היצירתי החופשי.

אבל אם אתה בא עם הגיגי לבך ואנשים אומרים לך: "לא רוצים לשמוע אותך! אנחנו רוצים לשמוע משהו נחמד, משהו שמראה שאתה יודע לתזמר ולהרמן יפה, משהו עם רגש..." זה ממש לא מרנין. את זה היינו מקבלים בישראל שנה אחרי שנה במשך עשורים. אני חושב שעכשיו חל קצת שינוי לטובה. אך האם זו הקשבה או שזו הפתיחות האנונימית של התקינות הפוליטית?

אור: והדברים האלה ישנם גם במסגרות החינוך? באקדמיה?

ראובן: באקדמיה, במקום העבודה שלי, הפערים האלה ישנם. לא כולם חושבים כמוני. ואם הם חושבים כמוני במידה כלשהי, הדבר אינו מגיע לביטוי מנוסח המיושם בלימוד ובהוראה. זה משהו אינטואיטיבי. הדברים האלה מקרינים גם כשהם מתקיימים באופן לא מנוסח, אבל אני ממש מנסח את זה, ואני מתעקש ללמד מקצועות מסורתיים דווקא כדי ליצור שינוי בתפיסה. לא כדי לומר לתלמידים "תעשו כך וכך ותהיו המלחינים הכי טובים בכיתה", אלא "אני רוצה שתהיה ברליוז, תמציא את הגלגל, תעשה דברים מצויצים מהאצבע".

אולי לפעמים אני מרגיש בודד בשל תפיסתי זו. על דרך הדימוי אני רואה את זה כמו עץ וענפים. אם אינך מצליח להתחבר לעץ - לא יגיע אליך השרף. לדעתי, המשימה של הוראת הקומפוזיציה היא לתת כלים מהניסיון שלך להתחבר לעץ הגדול ולקבל את השרף, ללמוד את הניסיון שנוצר מההתמודדות של האנשים הגדולים שהיו לפניך במסע בודד כמו שלך. בעיניי, זה התפקיד של ההוראה בקונסרבטוריונים: להבין איך אפשר לתקשר עם כל האנשים הגדולים האלה. צריך המון אומץ וסוג של אובדנות כדי לעשות משהו שאינך יודע. אבל המעט שאפשר זה לקבל אומץ ממפגש כזה עם מלחיני העבר. לכן איני מסכים עם תוכניות לימוד שמתנתקות מכל דבר היסטורי או לחלופין עם תכניות המתרכזות רק בלימוד ההיסטורי כמיומנות גרידא.

אור: אתה יכול לתת דוגמה איך הדבר הזה מתבטא ביצירה?

ראובן: בתחילת יצירה שנקראת בעברית נגד הוא בעד, או *Oppositive is Positive* (לחליל, קלרנית, גיטרה, כינור וצ'לו), יצרתי משהו שמתקיים מתוך הקשבה ונכנס למעין טריפ, סוג של סאונד שמייצג את ההקשבה ומתקיים בסקאלה פיזית מאוד, בדציבלים נמוכים, והוא מחייב להתקרב. זו מעין מניפולציה קצת פסיכולוגית: אתה כותב צלילים רבים שקטים מאוד, וזה שואב את המאזין.

כגיטריסט אני מכיר את זה, כי הגיטרה היא כלי שממקד את תשומת הלב דווקא בשל העובדה שמתקשים לשמוע אותו. אני יוצר את אותה ההתמקדות אצל המאזין, ושומר את כל חמישיית הכלים שביצירה באותה העוצמה של הגיטרה, ופתאום מגיע היגד נגדי באנרגיה ממוקדת. זה מתקבל כמו מילה, אך המילה הזאת

מוגבלת, כי מה זו מילה לעומת תחושת האין־סוף הגרביטציונית, הפטליסטית, שנוצרה קודם.

כך מתחילה היצירה. אני יכול לומר שבטונליות של העבר, לדוגמה, ישנה ההליכה עם הגרביטציה, עם הפטליזם, עם ההקשבה, ולעומת זאת משהו שמתנגד להקשבה, שחיי קצרים מפני שהגרביטציה תפיל אותו (תשכיח אותו). אם אתה מבין את העומק שבזה, אתה מבין איך יצירות בנויות. איך תכנית טונלית יכולה להעיד על רמת אקטיביות, פעלתניות או על דיבור של מלחין כנגד דברים אחרים שנופלים בגרביטציה, כפטליזם של הטבע. כל זה מופיע מבעד לפילטרים תרבותיים, טכניים וטכנולוגיים, אבל אם מצליחים להתגבר על המכשולים האלה (התחביריים, הטכניים והטכנולוגיים) מבינים פתאום שזה מדבר אליך וזהו התקיים אז באותו המישור כמו הכאן ועכשיו.

אור: אני מבקש להסיט את הדיון באופן קונקרטי לכתובה עצמה ולמוזיקה שלך, ולחזור ולשאול בנוגע לעיסוק במינונים וביחסים פנימיים, וכיצד הדבר מתבטא במוזיקה שלך.

ראובן: מגיל צעיר מאד היה לי ביטחון בכך שיש צורך באיזון בין התחושה והאינטואיציה לבין ההתמודדות המודעת עמה. מכאן חשיבות עניין המינון וקבלת ה"משמעות" מהשילוב של "הכמויות" הנכונות בין המרכיבים התחושתיים. בהמשך דרכי נוכחתי שישנה גם דרך טוטלית הרבה יותר ומודעת פחות (שאולי ניסיתי להימנע ממנה קודם לכן) לחוש את "נכונות" הדברים.

זה קרה גם בהשפעת מלחינים שונים שהערכתי מאור, כמו שלסי או פלדמן או נוגו. גדולתם בסוף חייהם או בתקופה החשובה בעשורים האחרונים של חייהם, מתבטאת בכך שהם עשו דברים על גבול המודע והלא־מודע, ועם יסוד מדיטיבי. לכאורה זה רחוק ממני, כי אני לא דתי ולא עושה מדיטציות. ובכל זאת יש משהו בתפיסה הזאת שיוצר מצבים שבאמצעותם ניתן להגיע לדברים שלא מגיעים אליהם באמצעות המחשבה הבהירה.

אור: כיצד זה השפיע עליך?

ראובן: בדרך אינטואיטיבית לגמרי. אני קורא לזה שמיעה או הלחנה פסיבית יותר. אתה פחות מלחין במוכן של מהנדס שבונה מבנים גדולים, ויותר בונה משהו קטן וצנוע ומקשיב לו כמה שיותר. היחס בין מידת ההאזנה שלך כמלחין לדיבור שלך כמלחין נוטה במידה ניכרת לטובת ההאזנה. בוא נאמר שכמחצית מהחיים היצירתיים שלי עסקתי במעין דיבור רהוט, להגיד משהו, ושוו חובתי, דבר שהוא אופייני למוזיקה אירופית שנוטה כל הזמן לומר דברים. עם זאת, אני חייב לומר שמהתחלה, ממש מהיצירות הראשונות שלי, הגדרתי את החלוקה

הזאת (להגיד / להקשיב) כתחושות זמן שונות, ועם הזמן נמחקו המחיצות בין שני המודוסים האלה.

היצירה הראשונה שבה הייתי מודע לכך היא רה-סוננסים מ-2001. היצירה כולה בנויה סביב ההקשבה להדהוד של משהו ומהניסיון לתאר מה שומעים ולא מה אומרים. לתת גירוי של הצללה, של גונג, לדוגמה, ולהתבונן בהבדל בין מה שבאמת שומעים לבין מה שמדמיינים ששומעים. ישנו קו מטושטש מאוד בין הדמיון לבין המהות הפיזית, והקשר הזה מעניין אותי, כי אני חושב שהאמנות מאפשרת באמת לחבר את הדברים המוגדרים הסופיים עם הדברים הפתוחים האינ-סופיים.

אור: אתה חייב הרי לומר משהו. אז היכן נמצא החיבור ביו השניים? מהי העשייה הקומפוזיטורית בהקשר הזה? אתה נותן לדברים להיות?

ראובן: ישנו איזון כלשהו. ישנו דיבור, אבל כזה שנעשה בהפסקות בינו לבין עצמו, ואז הדיבור מתייחס להקשבה הזאת. מעולם לא ניסחתי את זה, וזו הפעם הראשונה שאני אומר את זה במילים האלה. שמעתי פעם חוקרת שאמרה, שהגרולה של הקבלה נמצאת בהצלחתה לחבר את הסופי עם האינ-סופי - דבר שהמדע לא הצליח בו. ופתאום התחלתי לחשוב שהסופי זה מה שאתה יכול להגדיר אותו, וצריך להיות פתוח לעולם הבלתי ניתן לניסוח ולאינטראקציה בין שני העולמות האלה. זה המקום של היצירה, ובכל פעם שאתה מגלה עוד טיפה אתה מרגיש שכבשת עוד משהו, וזה נותן לך תוקף. כי כשיש לי שמץ של תחושה שהצלחתי לגעת בחיבור שבין הדבר הבלתי מודע למודע - אני מרגיש שעשיתי משהו, ואני בטוח שמישהו יבין את זה. אולי זה פטליזם ואולי זו אופטימיות.

אור: האם אתה מסוגל לדבר במושגים של שפה או סגנון על המוזיקה שאתה כותב? אם אשאל איך נשמעת יצירה של ראובן סרוסי, האם יש לך תשובה?

ראובן: אני לא יודע מהי השפה שאני כותב בה וגם אסור לי לדעת. השפה נוצרת ממה שאני אומר. זה פירוש "יצירה". אתה מדבר, ותוך כדי הדיבור אתה שומע ותופס - זה מה שאמרת - זה ההיגד. לכן קשה לשמוע יצירה חדשה, זה תמיד טראומטי. ביצוע יכול להיות בעיה, פשוט מהסיבה שאתה לא רגיל לשמוע את מה שאמרת. זה מצלצל כמו שרצית, אבל לא "מצלצל" במובן של האמירה שאתה מורגל לשמוע. אתה נבהל כשאתה שומע לראשונה יצירה שלך.

אור: ושוב, בהקשר לחומרים, מובן מאליו שיש משהו שכן קשור לשפה, שגורם לך שהיצירות שנכתבות בעשור השני של המאה ה-21 נשמעות כך. מהי אותה עכשוויות? היצירות לצורך העניין אינן טונליות, והרי ברור שהן דומות יותר

ליצירות שנכתבו בחמישים השנים האחרונות מליצירות שנכתבו לפני מאה וחמישים שנה.

ראובן: פעם אמרתי שזה לא משנה, אני יכול לכתוב יצירה ברו מז'ור שתהיה מודרנית לגמרי. באופן המופשט ביותר אני עדיין אומר שזה נכון, אבל יש משהו בכך שהחומר שאתה משתמש בו הוא עדות להרחבת היריעה, להליכה הלאה, לאפשרות לעבור גבולות. צריך כל הזמן לפנות למקומות מסוכנים ולא־ידועים, וכשהולכים בדרך הזאת האמן נעזר בחוקרים שבאו לפניו ושמהם הוא לומד – אותם "חוקרים" או "ארכיאולוגים" או "חופרים" המסתובבים בהרים או במנהרות כשפנס על ראשם וחוצבים הלאה. אתה נעזר בהם ואתה שומע. הרי קודם כול, ישנו הדבר שמלהיב אותך, אתה נמשך למשהו או למישהו שעושה דברים שמעוררים אצלך משהו, הזדהות כלשהי, שהיא אינטואיטיבית לגמרי. כבר בגיל צעיר, הדבר הזה – ההתלהבות ממעשה ה"חציבה" ומהחוצבים עצמם – נראה לי חשוב מאוד. בגלל כל אלו אני מתפלא על הזקנים הצעירים בארץ. מהיכן מגיעה הזקנה הזאת? למה לא "מדליקים" אותם כל מיני דברים? העכשוויות מתקיימת בעזרת אותה המשיכה, ומי שיש לו ראש פתוח מחפש אחר החופש הזה. וחופש הוא מילת המפתח. בחיים אין מצב של חופש, והדבר היחיד שיש לנו בו חופש הוא היצירה. אולי גם מדען מרגיש בחקירה שלו דברים דומים.

אור: אני מעוניין לשאול באופן קונקרטי בנוגע לחציבה בסלע שדיברת עליה: מהם החומרים המוזיקליים שאתה יכול לומר עליהם שבהם הצלחת לחצוב הלאה, מעבר למקומות שאליהם הגיעו מלחינים אחרים?

ראובן: את זה אני לא יכול לומר, אני רק יכול להגיד שאני מרגיש חופשי. כשאני עובד אני מרגיש חופשי. ולהפך, אם אענה לך עכשיו אני אצור לעצמי, על ידי ההגדרות עצמן, סוג של כלא.

יש לי משהו נגד הפרוטוטיפ של המלחין אחרי מלחמת העולם השנייה. בחברה השיווקית ישנו צורך שהמלחין יגדיר את עצמו באמצעות ולגו כלשהו. אתה זקוק לו כדי שישומו לב אליך. זה התחיל במחצית הראשונה של המאה ה-20, כשמלחינים היו התיאורטיקנים של עצמם. הינדרמית היה כזה, שנברג היה מוזיקולוג של עצמו, סטרובינסקי שכר לעצמו מוזיקולוג שיכתוב לו פואטיקה מוזיקלית, את הרצאות הרווארד שלו. במחצית השנייה של המאה הפך הלוגו לצורך ממש. זה כותב בסוריאליזם טוטלי, זה בפולקלור, באליאטוריקה, באלגוריתמים, בספקראליזם...
אור: כלומר, שנברג או סטרובינסקי לא היו חופשיים?

ראובן: אני לא יכול לשפוט אותם. הם עשו מה שרצו, ויצירות רבות שלהם חשובות לי מאוד. אני יכול לומר על עצמי, שכדי שאוכל לכתוב יצירה, התנאי ההכרחי

הוא שאהיה מראש חופשי לגמרי מהגדרות האלה או ממודעות כזאת. המודעות היחידה שלי היא המודעות לחומר, במחקר שבו אני מחפש כל הזמן עוד משהו. אני מאזין למוזיקה שנכתבת כיום, דברים משפיעים עלי ואני עדיין מרגיש קשור. אור: ובכל זאת, הרי יש לך את הכלים המוזיקליים שלך, אין כיוון אחד שאתה יכול לראות שהם קידמו אותך אליו במהלך השנים?

ראובן: בשבילי, הייחודי ביצירה הוא דבר מסוים מאוד, והוא תקף ליצירה אחת, ואם הוא תקף ליותר מיצירה - זה לא במודע. אני "הולך עם המהות" של היצירה, (נקרא לזה כך): עם המהות של ההימור הראשוני ושל אי-הוודאות. בתוך אי-הוודאות הזאת אני משתמש בכל מיני אמצעים כדי לשרוד ולחקור ולהגיע למקום בתקווה שאגלה בו משהו. אני נוכח לדעת שהיצירה אכן אפקטיבית, כאשר תוך כדי כתיבה אני מגלה משהו שלא ידעתי, ואז אני מתלהב מאוד. לפעמים אני מגיע לשלב כלשהו ביצירה (זה קורה בדרך כלל בכל היצירות, לא בסופן אבל לאחר כברת דרך נכבדה), שבו פתאום מתגלה לי משהו, "מצאתי מים", משהו שבאמת לא ידעתי, כמו בהוכחה מתמטית. ופתאום הכול מקבל גרביטציה חדשה, מוביל לאיזשהו מקום.

אני חושב שהיכולת לא לקחת את עצמך ברצינות רבה מדי היא גם דבר חשוב. זה מעין disclaimer. עם זאת, אולי זו גם התחמקות, כי ישנם אנשים שעוסקים בפרויקטים עצומים וסוחפים אתם המונים, והם בטוחים מאוד בעצמם, כמו במאי קולנוע שצריך לגייס אנשים רבים. זה גם קשור ליצירות ולהפקות גדולות: אופרות, מולטימדיות. לעומת זאת, לפעמים אני חושב שאולי אני לא מאמין מספיק בעצמי, ובגלל זה אני מעדיף לכתוב יצירות לא-ארוכות ולא להרכיב גדולים מדי, ולא אכפת לי...

הגישה שלי אומרת שלא חשוב כל כך ה"אפרט" (APART): מספיק אמצעי ביצוע צנוע בשביל לבטא את החופש והקיום אל מול האיין-סוף שאני זקוק לו. גם כלפי פנים - אל הממד האינפיניטסימלי - אפשר להגיע לאין-סוף.