

איך מלחינים את אלן גינזברג?

על המוזיקה ביצירתו של גינזברג ועל יצירה אחת של פיליפ גלאס למילותיו

„בוב דילן העריך את כתיבתו של גינזברג, הושפע ממנה בשנות השישים, ולא הלחין אותה. פול מקארטני ליווה את קריאתו של גינזברג בפרויקט חד-פעמי. גם הוא לא הלחין את הטקסט. גינזברג קיבל את מלוא ההערכה כמשורר שכתיבתו מורכבת, לא פזמונאית; כתיבה שמדברת בעד עצמה ו'שרה' את עצמה, בייחוד כשהמשורר מדבר (קורא) אותה וחושף את 'המוזיקה הפנימית' שבה. והמשורר, רק הוא ילחין את מה שברצונו להלחין, וישיר.“

מוקדש למלי, לקרן, לאלה, לנועם, לעופרי ולשקד.

א.

ל

פני עשרים שנה (1997) יצא אלן גינזברג, משורר, כל כך אמריקני וכל כך יהודי וכל-כך על-לאומי, ויחידאי, מן העולם, וב-2016 מלאו תשעים שנה לבואו אל העולם, ובין הסימנים המיוחדים ביומן שלי – חגיגות לזכר גינזברג ולציון הופעתו של ספר שיריו הנודע Howl (1957). חגיגות בארצו, שעליה כתב: "נתתי לך הכל ועכשיו אני אפס... מתי תתבונני בעצמך מבעד לקבר? אמריקה, מדוע הספריות שלך מלאות דמעות?" (המתרגם: עודד פלד). וחגיגות היובל להתכנסות הצעירים ההמונית בסן-פרנסיסקו, שכותרתה The Human Be-in. גינזברג הופיע בה כדמות מפתח. ממנה עלה גל גבוה של "ילדי פרחים" (בישראל, באותה השנה, הופיע אוסף שירי ביט בעברית, ראשון בסוגו, בתרגומו של דן

עומר, ובמרכזו Howl*. דא עקא, בקיץ התחילה "מלחמת ששת הימים", ולא היו פרחים בקנה). עוד על הלוח: ארבעים שנה לסדרת הקורסים על פואטיקת הביט, שגינזברג ארגן במכון נארוּפָה (Naropa) בקולורדו ואחר-כך בברוקלין קולג' (אני מצפה לספר החדש שבו קובצו ההרצאות האלה בפעם הראשונה**).

את השורות שהבאתי קודם מתוך Howl, בתרגומו של פלד, אפשר למצוא בספר שיצא לאור בזמן האחרון***. להוותי, ספר התרגומים החדש הזה לא הפך גלים רבים שהיה ראוי להם; אולי משום ששירת הביט המשוחררת והבוטה של גינזברג ועמיתיו לא נקלטה כאן באמת (החוברת החד-פעמית קיִלְטֶרְטֶן, ב־1964? בעקיפין. משהו בכתובתו של דויד אבידן? אולי. בעיקר כתב העת "דפים צהובים", שדן עומר וידידיו הפיקו והפיצו בירושלים). וגינזברג עצמו, כיהודי שחוק השבות חל עליו? את זהותו היהודית הוא הגדיר בשירו "אֵי יִידִישֶׁע קאַפּ" רק כך: "אני יהודי כי אני אוהב את המרק עם כופתאות-המצות של משפחתי, אני יהודי כי האבות והאמהות והדודים והסבתות אמרו 'יהודי', כל הדרך חזרה לוויטבסק וקמינץ-פודולסקה דרך לבוב (...) יהודי כי ציונים אלימים מרתיחים את דְּמִי (...) יהודי כי בודהיסט (...) יהודי כי מונותאיסטים יהודים קתולים מוסלמים הם לא-סובלנים ואינם ראויים לסובלנות (...) אוי! ממש משוגענעס שכאלה (...)****", וב־1988, כשכיהן כסגן-נשיא המרכז האמריקני של ארגון הסופרים העולמי (PEN), יום גינזברג מכתב לראש ממשלת ישראל, יצחק שמיר, ובו דרישה להפסיק את הצנזורה על סופרים ועיתונאים פלסטינים ואת פעולות המעצר נגדם (על המכתב חתמה גם נשיאת המרכז, הסופרת האמריקנית-היהודיה סוזן סונטג). מי יודע אם גינזברג, אילו חי עכשיו ואילו רצה לבקר בישראל, לא היה מגורש מיד עם רדתו מהמטוס בנמל-התעופה בן-גוריון כחשוד בהסתה.

ב.

גינזברג ומוזיקה, גינזברג והלחנה. היסוד המוזיקלי החזק והמוצהר של תרבות הביט, במקורה (שנות הארבעים האחרונות) ובשיאה (שנות החמישים), נשען על ג'אז. לא ג'אז "קלאסי", או אלגנטי נוסח שנות השלושים, עידן הסווינג – אלא ענף חדש ומורד, ה־BeBop. משוררי הביט מצאו בג'אז החופשי, המאולתר בסקסופון ובחצוצרה ובפסנתר ובתופים, את ה"אי-מלודיה" (או ה"אנטי-מלודיה") ההולמת אותם ואת חיתוך הדיבור (והכתיבה) שלהם עצמם: קצוב אך לא סדיר, סינקופטי, חסר נשימה או נושם בכבדות או קצר נשימה, ובכל זאת מתנגן. הם אהבו לקרוא מול קהל, במועדונים, ולצידם נגני

* דן עומר (מתרגם), נהמה, שירה ביטניקית אמריקאית, הוצ' י' מרקוס, ירושלים, 1967.

** Bill Morgan (ed.), *The Best Minds of My Generation*, Grove Press, 2017

*** אלן גינזברג (המתרגם: עודד פלד), יִלְלָה ושיירים אחרים, הוצאת קשב לשירה, 2016.

**** כל התרגומים החופשיים במסה זאת הם שלי, אלא אם כן צוין אחרת (ע"א).

ג'אז. השירים לא הולחנו. אלתורי הג'אז לא "איירו" אותם בצלילים. כל צד הקפיד על אוטונומיה. כל צד הוסיף נדבך לתשתית משותפת*.

ספק הוא, אם אפשר ואם צריך להלחין את שירת הביט הלחנה "כהלכתה". אבל באיזו "הלכה" מדובר? גינזברג, כחולייה מקשרת בין דור הביט לבין תרבות הפולק ותרבות הרוק של שנות השישים, פנה לשני מסלולים מוזיקליים ההולמים את כתיבתו, את השקפת עולמו, את דרך חייו. בעידודו של בוב דילן, ידיד ושותף צעיר, ומדי פעם בעזרתם של כמה מוזיקאים מקצועיים רחבי אופקים (בהם דייוויד עמרם (Amram), קומפוזיטור ומנצח ואיש ג'אז ושוחר מוזיקה עממית), וגם בליווי עצמי, החל גינזברג להשמיע ולהקליט שירה מולחנת משלו. מי שמקשיב – גם לגינזברג המצמיד מנגינות למילים מאת ויליאם בלייק (משורר שאת מורשתו, כך טען גינזברג, קיבל ממש ב"התגלות" מיסטית) ושר אותן – עשוי להיות מופתע: המוזיקה פשוטה, קליטה, שקטה, קולו של גינזברג רך. נוסח ההלחנה בשירי בלייק קרוב מאוד למסורות עממיות-אנגליות**. וכשיגינזברג הוא הכותב את המילים ואת המנגינה, הטקסט עשוי להיות – הפלא ופלא – "קונוונציונלי": סימטרי, ממושקל, מחורז, גם אם המסר שלו אינו פשוט כלל. אחת הדוגמאות היפות ביותר, לטעמי, היא Father Death Blues. לא, זה לא "בלוז" במתכונתו המוכרת אלא שיר בנוסח כמעט כנסייתי על אודות צער העולם וצער המוות והשלמה שקטה עם מחזור החיים והמוות. כדי להפיץ מסר פוליטי חריף, נעזר גינזברג גם באנשי רוק מובהקים. דוגמה מעניינת: גינזברג קורא – לא שר – את בלדת השלדים שלו (ה"שלדים" הם מלאכי מוות: מנהיגים פוליטיים, שופטים, שוטרים, אנשי דת חסודים, גזענים, סקסיסטים, ידועני עיתונות ותקשורת, טייקונים ואילי-נפט), ופול מקארטני מלווה ברקע, בגיטרה. בוב דילן העריך את כתיבתו של גינזברג, הושפע ממנה בשנות השישים, ולא הלחין אותה. פול מקארטני ליווה את קריאתו של גינזברג בפרויקט חד-פעמי. גם הוא לא הלחין את הטקסט. פאטי סמית קראה בפומבי קטעים מאת גינזברג, עם רקע מוזיקלי, ולא שרה אותם. גינזברג קיבל, אם כן, את מלוא ההערכה כמשורר שכתיבתו מורכבת, לא פזמונאית; כתיבה שמדברת בעד עצמה ו"שרה" את עצמה, בייחוד כשהמשורר מדבר (קורא) אותה וחושף את "המוזיקה הפנימית" שבה. והמשורר, רק הוא ילחין את מה שברצונו להלחין, וישיר.

כמה מילים בשבחה של עבודה משותפת, נדירה: גינזברג ואתור ראסל (Russell, 1951-1992). ראסל – מוזיקאי שמעטים בישראל יודעים עליו, ובאצות הברית משתדלים יודעי דבר להזכיר את הישגיו שוב ושוב; צ'לן ויוצר שהתמקם בין גבולותיהם של "מוזיקה ניסיונית", "אונגארד אלקטרוני של "downtown" ו-"avant-pop" – הקליט עם גינזברג את בלדת האורות (Ballad of the Lights) ב-1977. בהקלטה הוא מנגן לבדו, ועם להקתו, וגם

* מאמרים רבים דנים בתופעה הזאת ומנתחים אותה. כדאי להתחיל במאמר פרי עטו של מייק ג'נסן (Janssen): *Jazz and The Beat Generation*. המאמר זמין לקריאה ברשת.

** כל קטעי המוזיקה המוזכרים במסה ניתנים להאזנה ביוטיוב. מטעמי נוחות העדפנו שלא להביא כאן את הקישורים המלאים, אבל מומלץ מאוד לאתר את הקטעים לפי מילות החיפוש הרלוונטיות ולהאזין להם תוך כדי הקריאה.

שר; גינזברג קורא. ברגעים הראשונים – ואלה רגעים מרתקים, לטעמי – בליווי צלילו המתמשך של הצ'לו, וברגעים אחרים – עם כלים נוספים או במקביל לשירתו של ראסל. ההקלטה המקורית העלתה אבק, התגלתה וזכתה לתהודה משמעותית. גם הפרויקט הזה לא היה "הלחנה" כפשוטה. ואין זה מקרה.

*

השנה חוגג פיליפ גלאס את יום הולדתו השמונים. מלחין בינלאומי פופולרי עד מאוד (יש שיאמרו: פופולרי מדי?), ידידו של גינזברג מאז פגישתם הראשונה בחנות ספרים ניו-יורקית ב-1988 (והימים ימי בחירות. אחריהן נכנס הנשיא ראשון בשושלת בוש לבית הלבן, וכבר התכונן למלחמה בעיראק, מלחמה שאף פעם לא די לה). ובפגישה ההיא עלה רעיון של יצירה בימתית משותפת, שאחר-כך הורחבה וקיבלה את הכותרת Hydrogen Jukebox ("מכונת תקליטים מימנית", ציטוט מתוך Howl), והיצירה אקטואלית ממש כשם שהייתה ברגע לידתה, שהרי בפרק הפותח אותה (המילים לקוחות מהפואמה "סוס ברזל", Iron Horse) משתאה גינזברג – בהקלטה שומעים את קולו – לנוכח סערת המלחמה (הטקסט נכתב בימי המלחמה בווייטנאם. אבל מה נשתנה מאז, שם וכאן ובכל מקום?): "מֵאַחֵר מְדִי, מֵאַחֵר מְדִי / סוֹס הַבְּרִזָּל דוֹהֵר לְמִלְחָמָה, / מֵאַחֵר מְדִי לְקוֹנָן, / מֵאַחֵר מְדִי לְהוֹחֵיר – / שׁוֹב אֲנִי זֶה, בּוֹדֵד בְּאַרְצִי". יש פוליטיות חזקה, מכוונת, ביצירה הזאת, לא בצעקה גדולה אלא בתהייה ובמנוד ראש ובחמלה, במבט על טיפוסים אנושיים באמריקה ועל נופים יפים וקודרים. כל אלה בקומפוזיציה של טקסט ומוזיקה*.

כיצד הצליחה הפגישה בין גינזברג, פורע סדר, מפר כל הייררכיה, לבין גלאס, מלחין שבסיסו "קלסי-אמנותי", רחוק למדי מהפואטיקה ה"ביטניקית" ומהגרעין הקשה של תרבות-הנגד? נכון, ה"מינימליזם" של גלאס התחיל כפרינג' ועורר מחלוקת סוערת, אבל בשנות השמונים כבר זכה לתפוצה מסחרית אדירה וליוקרה. המוזיקה שלו כתובה בפרטיטורות, דורשת ביצוע מדויק ונקי ומצוחצח מאוד. ואף על פי כן ולמרות הכל, גינזברג וגלאס הכירו והעריכו זה את אמנותו של זה. שיתוף הפעולה ביניהם הניב יצירה משובחת. ביצירה אחרת, מאוחרת, הסימפוניה השישית (Plutonian Ode, 2002), חזר גלאס לשירתו של גינזברג. מחווה יפה לזכר ידיד, אבל הפעם, שלא כמו בסוף שנות השמונים, הולחנו המילים בנוסח "גבוה", כמעט-פוסט-דרומנטי, יומרני. בעיני – היצירה חוטאת הפעם לטקסט, ונכשלת.

אני חוזר ל-Hydrogen Jukebox. לא כל פרקי היצירה שווי ערך בעיני. אילו התבקשתי לכתוב "מדריך להיכרות ראשונית", הייתי עושה זאת כך: אל תחמיצו את הפרק הראשון, את יופיו המלנכולי. המוזיקה מרוכזת ומצומצמת במאגר החומרים שלה ובתזמור, ומכאן, דווקא מכאן, האפקטיביות שלה. המשיכו לפרק השלישי בגרסה המוקלטת – פרק שבו אתמקד מיד (בפרטיטורה הנמצאת אצלי ובכמה הפקות שעליהן קראתי, זה הפרק

* אפשר למצוא את היצירה כולה ביוטיוב על פי מילות החיפוש Philip Glass ו-Allen Ginsberg. הפרק השלישי, שבו אתמקד, מופיע גם כסרטון יוטיוב נפרד.

השני). הפרק השישי מיוחד מאוד: גינזברג קורא בו חלק מ־Wichita Vortex Sutra. הוא והפסנתר. הזדמנות להתרשם מיכולתו הנדירה של גינזברג להגיש בקולו רב־הניואנסים טקסט ארוך – קריאה מוזיקלית, ברגעים מסוימים כמעט־שירה. אחר כך אחזור גם לעניין זה. בפרק העשירי אני מרשה לעצמי להיסחף עם שיר שגינזברג הקדיש לדודה רוז, ועם המוזיקה של גלאס, הגובלת ברומנסה ישנה־נושנה אך אינה נמנעת מ"עיוות" זעיר: משקל לא סימטרי, מחומש. היצירה מסתיימת ב־Father Death Blues, בעיבוד גלאס. מעניין להשוות עם הגרסה המושרת בפי גינזברג. גלאס בחר ברב־קוליות, קצת בנוסח מחזמר, קצת ברמיזה למסורת ה־Barbershop singing. אכן, סמלי תרבות אהובים. אבל המילים אינן מצדיעות לאמריקה; הן מותירות במאזין הלך נפש מהורהר ועגמומי. וזה הסיכום. אני לוחץ על הכפתור במכשיר הדיסקים ומכוון לרצועה השלישית. אקורד מוכר ושקט ומלטף (מי מז'ור), בחלוקה פנימית סימטרית, במקצב סדיר ונוח, חוזר ונשנה. עוד. עוד. פתאום הוא רקע לקולה של זמרת סופרן, בלי מילים, בהכפלה של חליל עדין (עדין כמו קולה של הזמרת), בצלילים ארוכים. משהו "מתוק־מריר" צץ כאן. אי־נוחות מסוימת, כי הצליל שבו מתחילה הזמרת אינו משתלב היטב באקורד המלווה אותה (התנגשות של מינור ומז'ור). הזמרת מטפסת בחצאי־טונים, במתינות, אך במקצב שאינו חופף לגמרי את המשקל המוזיקלי שהתקבע בליווי. אי־נוחות נוספת. אני שומע "קינה מתוקה". מצטרפת שכבה חדשה: חבורה קולית, אמנם נעימה לאוזן אך במקצב לא קבוע ובצלילים קצרים שאינם תואמים את חלוקת הזמן בשתי השכבות האחרות. הזמרים נצמדים למקצבן האמיתי של מילים. והאקורדים החדשים שלהם? יש בהם "כן" (התאמה מלאה לאקורד המלווה, הקבוע) וגם "לא" (צירוף אקורדים מתוח, לרגע. ועוד לרגע). ובכן, יציבות וסטטיות ובו בזמן אי־יציבות ותזוזות זעירות. ואי־ודאות: מה יתפתח מכאן? אבל שום דבר אינו "מתפתח", וכל מה שהתרחש עד כה מתגלגל סביב עצמו פעם נוספת, ולבסוף נותר האקורד המלווה לבדו, והזמרת שרה – לסיום־שאינו־סיום (אין האטה ואין האצה ואין "מכה" דרמטית־לתפארת, גם לא "דעיכה" של ממש) – צליל אחד, ארוך, משולב היטב באקורד המז'ורי שכבר נעשה הרגל, ואחריו, למרות הכל, הצליל ה"מפריע" שבו התחילה. שוב היא משתלבת בצליליו המרגיעים של האקורד שברקע, אבל חוזרת לצליל ה"מפריע" ההוא. וכך פעם נוספת, והפרק מסתיים בתעות.

הרי המוזיקה כשלעצמה, גם בלי הטקסט, "אומרת" משהו. צליליו של גלאס באים מתוך הוויה נוחה ורוגעת אך גם "מדברים" על אודותיה בריחוק מסוים. כל "הפרעה" מכוונת, גם אם היא מתונה ורכה, עשויה להתקבל בצמרמורת קלה שיש בה מסר: "הכל כסדרו", אך לא, לא הכל, ולא "הכל בסדר"; אולי ה"סדר" וה"בסדר" הם הטעיה. והרפטיביטיות (האובססיה?), מה משמעותה? ומדוע הסיום אינו מה שהיינו מצפים מסיום?

למי מסוגלת המוזיקה "לדבר" בדרך זו? סגנונו המוזיקלי של גלאס אינו "אוניברסלי". בכלל, מוזיקה אינה שפת־על אוניברסלית. היא עשויה לעורר אהדה ואהבה וריגוש במאזינים רבים, באשר הם; אבל אם יש בה "דיבור" של ממש, קודים פנימיים, סמלים וסימנים מובהקים, הבנתה המלאה טבועה בחותם התרבות שבה היא נוצרה והופנמה; או תלויה ברצונו וביכולתו של המאזין להתקין לעצמו אמצעי קליטה ופענוח משלו. המוזיקה של גלאס, כמו רבות מיצירותיו, מתויגת כ"חדישה", לא־סטנדרטית, לא קנונית. אבל,

ממה נפשך? הרי היא נסמכת על יסודות טונליים-הרמוניים מערביים שנקלטו בי – ובכם, הקוראים – חזק-חזק. אנחנו מסוגלים לזהות בה "אוצר מילים" מוכר, דקדוק ותחביר "כסדרם". ובכל זאת, מה מתרחש כשהחומרים מזהים, אך – במפתיע – "לא כסדרם" ולא בצירופים "היאים להם"?

והמילים? נוכחותן שוות ערך לנוכחותה של המוזיקה ב־Hydrogen Jukebox. גינזברג אינו דורש מקום בקדמת הבמה. גלאס, מצדו, אינו מתכוון לספק "רקע" מוזיקלי או אזור מוזיקלי, וגם אינו חותר להשתלטות על הטקסט. אני, כמאזין שלא צפה בהפקה הבימתית (לא נראה לי שהיא תעלה על במה ישראלית, ועל כך אני מצר), מוצא ב־Hydrogen Jukebox דיאלוג אמיתי בין שני תחומי אמנות. בחוברת המצורפת לדיסק גלאס מעיד על כך: "[גינזברג] ממציא שפה פואטית מן הצלילים ומהמקצבים שסביבנו – שפה אמריקנית הגיונית, חושנית, מופשטת לעתים, ותמיד אקספרסיבית. להתחיל במוזיקה ובשפה, יחד – לכך עשוי להיות אפקט חזק (...) בעיני (...) ישנן המילים כשלעצמן, ואותן צריך להציג בדרך הטבעית ביותר. [כשמדובר] בשירתו של אלן היתה לי כוונה מלאה לכבד את המוזיקה שכבר נמצאה במילים...".

ג.

"מוזיקה פנימית" של מילים – בדיבור. עוד יותר בדיבור מוטעם (או "מרוגש", או "מרגיע"), ועוד יותר – בקולו של מי שמשמיע דברי שירה בקולו, וגם בצלילים שהקורא, לבדו, בדממה, שומע באוזני רוחו. יש ב"מוזיקה הפנימית" הזאת חילופי גובה ואינטונציות, גוונים, מקצבים והטעמות, פיסוק ושתיקות, שינויי עוצמה. גם אלה מעניקים משמעות למילים, לא רק ה"מסומן" הישיר, ההכרחי-כביכול. אינני בטוח ש"המוזיקה לפני הכל", תמיד ובהכרח (כהכרזתו הידועה של פול וֶרְלֵן), אבל אני יודע שהיא שם, באמנות המילים הטובה בעיני. פיליפ גלאס השכיל למצוא אותה אצל גינזברג.

היא באה מן השפה. אין תרגום שבו תוסיף "המוזיקה הפנימית" להדהד כמו בשפת המקור. יש פשרות, ויתורים, חיפוש אחר הצללות אחרות. הזכרתי כאן שני מתרגמים, ואזכיר שאת גינזברג תרגמו משוררים ותיקים כנתן זך, משה דור וגיורא לשם, וצעירים (אנה הרמן ודורי מנור, לדוגמה, היטיבו לתרגם את "סופרמרקט בקליפורניה". כדאי להשוות עם תרגומו של זך; או רונן סוניס, שתרגם את "אנא אדון"), וגם צעירים מאוד כיאיר דברת ("האוטו הירוק"). מיהו המתרגם הטוב, שלא ויתר על ה"מוזיקה הפנימית" של המתורגם, והצליח למצוא לה תחליף הולם בשפתו שלו?

אני מעלה את השאלה הזאת כיוון שחשבתי כך: המוזיקה ב־Hydrogen Jukebox, במיטבה, מתרגמת בהצלחה את "המוזיקה הפנימית" של גינזברג לחומריה ולעקרונותיה של מוזיקה, ככזאת. גינזברג הקורא את שיריו בפומבי – מאופק, נמנע מפוזר "תיאטרלית", אך לא אדיש. הוא מתמרן בין גובהי צליל (לא במנעד רחב מאוד) ועוצמות (לא בתנודות קיצוניות). הוא שולט במקצב: מגביר את דחיסות המילים, מאיץ, או מְרוּוח, או עוצר לרגע. לא ידוע לי על מחקר שבו הוקלטה קריאתו של גינזברג בתוכנת מחשב מיוחדת, כך שתנודות הגובה, העוצמות והגוונים שבה יוצגו בדרך גרפית ויימסרו לכימות ולניתוח. זה

אתגר אקדמי מעניין. כך או כך, אני שומע בקולו של הזמר-הסולן, בפרק הראשון, "תרגום מוזיקלי" של המילים, כפי שגינזברג משמיע אותן*. תרגום, לא חיקוי מדויק או שחזור.

החלק המושר בפרק השלישי מתחיל כך:

Who's the enemy, year after year?

War after war, who's the enemy?

What's the weapon, battle after battle?

בתרגום החופשי שלי איני יכול לשמר את המוזיקליות האופיינית לגינזברג: "מיהו האויב, שנה אחרי שנה? / מלחמה אחרי מלחמה, מיהו האויב? / מהו הנשק, קרב אחר קרב?". גלאס משמר אותה, ועוד איך. כל שורה בטקסט היא משפט מוזיקלי, כל חצי-משפט – פראזה מוזיקלית מובחנת. תמיד אפשר להבדיל בין משכי הצליל הצמודים להברות מוטעמות או להברות שאינן מוטעמות, פתוחות וארוכות או סגורות וקצרות. תחילתו של כל משפט – שאלה (בצליל קבוע), השתהות ושתיקה קצרה (בטקסט הכתוב – פסיק) וירידה לצליל נמוך יותר, ובהמשך – לצליל נמוך עוד יותר, כמעט באנחה.

וגלאס מוסיף את הרמיזות המוזיקליות שלו. כל ירידה כזאת גוררת אתה ירידה בבאס – בתשתית הליווי – וגם הזמרים עוברים לאקורד חדש, והשינויים הללו מתנגשים, במידת מה, באקורד המזורי שאינו פוסק. כל שאלה נוספת מזעזעת במקצת את הרגיעה ההרמונית. הכיוון: "תבוסה-אחר-תבוסה". אבל בשורה האחרונה – אותה ה"תמונה", עשור אחרי עשור – דווקא כאן מתמזגים הזמרים, בלי שום זעזוע, באקורד המלווה. רגיעה, השלמה מלאה, ויתור?

מיהו הדובר, השואל שוב ושוב: "מי" ו"מה", ואף פעם לא "מדוע"? ומדוע הוא שואל, ואולי קצת נאנח, ושוב שואל? האם הוא מצפה לתשובות, או שבוי מרצונו בריטואל של שאלות, בין תמונות מרצדות ומטשטשות (רגיעה נרקוטית) – טלוויזיה, עיתונים – ואוזנו צמודה למכונת תקליטים אינסופית, וכך הוא מגלגל אויבים ומלחמות ותבוסות במעגל סגור, ונרגע?

נימת הקינה שאני שומע בקולה של הזמרת הסולנית, ו"ההפרעות", ואי-התיאום המחושב מראש – זה קולם האמיתי, המוחה, של גינזברג וגלאס. לא קולו של הדובר, לא קולם של ה"אנחנו" – אלה שהתמכרו ל"מכונת התקליטים", והיא, מצידה, כפי שכתב גינזברג, "תתחיל לטלטל את העצמות ולחדור למערכת העצבים, כפי שפצצת מימן עלולה לעשות ביום מן הימים" (מתוך חוברת הדיסק).

את זה אני כותב בישראל, 2017 (תשע"ז).

* אפשר להאזין לגינזברג, קורא חלק גדול מ-Iron Horse, בצירוף דברי הסבר, באתר allenginsberg.org.