

קצה גבולה של השירה

בין פואטיקה ומוזיקה בבלוז

השיר Spoonful Blues, למשל, הוא מטפורה אחת גדולה. בכל בית בשיר קבוצה אחרת מן הציבור יוצאת מדעתה מרוב רצון להשיג את ה־spoonful הזאת, אותו מלוא כפית. מהי אותה כפית? זה לא נאמר בשיר בשום שלב. אולי היא סם, אולי היא מין, אולי היא תקווה, אולי היא פרנסה – הכל תלוי במאזין. הכפית היא חידה. צ'ארלי פאטון כמעט לא מבטא את המילה במהלך השיר. בכל פעם שאמורה להישמע בשיר המילה spoonful, מי שמבטאת אותה היא הגיטרה, באמצעות הסלייד, כקולה של אישה. הפואטיקה הבלוזית יודעת שהיא הגיעה אל סוף הדרך, אל המקום שאפילו הדימויים והרמזים כושלים מולו, אל קצה גבולה של השירה.

1. אף אחד לא יכול לחזור על אותו holler פעמיים

לבלוז יש פואטיקה מובחנת ומורכבת, כזו שאימצה לבבות שחורים והרטיטה לבבות לבנים לאין מספר מאז התגבשה, בעשורים הראשונים של המאה ה־20. אבל כדי להבין איך עובדת פואטיקה של בלוז, צריך לזכור שהבלוז הוא קודם כל נטייה קצבית ונטייה מלודית – כלומר, מרכיבים מוזיקליים, לא מילוליים. הבלוז הוא מוזיקה מושרת – מוזיקה של הקול האנושי. השורש העמוק ביותר של הבלוז הוא מה שנקרא holler – משהו שבין זעקה ללילה. Holler הוא הדבר הזה שיוצא מתחתית נשמתו של פלאח שחור בדרום ארה"ב, בתקופה שאחרי העבדות, כשהוא קולט פתאום שכבר שלוש אחת־צ"ז וזה היום ה־274 ברציפות שכל מה שהוא רואה, מבוקר עד ערב, זה התחת של הפרד ההולך לפניו. Holler הוא תמצית כל הייאוש מן הפער בין מה שיכול העולם להבטיח ובין מה שהוא מקיים. אין לו חוקים וכללים, אין לו מבנה מוזיקלי, אין לו סולם מוזיקלי חד־משמעי – אבל יש לו הנטייה הכללית של המוזיקה השחורה־אמריקאית כולה, לטשטש את הגבולות בין סולמות מז'וריים ("שמחים") וסולמות מינוריים ("עצובים") על ידי הורדה בחצי טון של התו השלישי והשביעי בכל סולם, מה שנקרא blue note. מי שזועק holler פשוט מסתלסל ומתערסל בתוך הנטייה המוזיקלית הזו לכל אשר ישאנו לבו.

ומה שעוד אין ב־holler – לפחות לא תמיד – הן מילים. לפעמים הוא פשוט לא זקוק להן, כמו שמדגים באופן עוצר-נשימה בליינד וילי ג'והנסון, זמר גוספל קשה-יום שחי בטקסס בתחילת המאה ה-20, ושניגון שהקליט – *Dark was the night, cold was the ground* – הוא אחד הקטעים המוזיקליים שנבחרו להשתגר עם החללית וויאג'ר אל מחוץ למערכת השמש. קול אנושי (מלווה בגיטרה עם סלייד. עוד נסביר מה זה סלייד) שר ללא מילים לא את מה שנכתב בעברו ולוטש ושוף מראש, אלא את פרץ רגשותיו באותה השנייה בדיוק. מאוואל של הנפש.

כשכבר יש ב־holler מילים, גם הן אינן אלא ביטוי לאותו פרץ רגשות נקודתי של הזמר, בו במקום ובו בזמן. בדרך כלל מדובר בקריאת תיגר על כל מה שמביא לאותה התפרצות של רגשות: האישה שעזבה, המוות הקר, חרמנות ללא מוצא, מצוקה כספית כרונית, נזקי הבול וויביל (מין חרק שעשה שמות ביבולי הכותנה בדרום ארה"ב בתחילת המאה), מיאוס כללי מחיי הפרך שאין להם סוף, וכן הלאה.

אף אחד לא יכול לחזור על אותו holler פעמיים. זה פשוט לא ייתכן, וזה גם לא יהיה holler. המידיות והרגעיות הן לב הענין. התפרצות רגשית כזאת, מעצם טבעה, איננה מסודרת ומובנית. לפעמים holler הוא הכרזה ותשובה, כמו בשירי העבודה של עבדים: למשל, "קמתי בבוקר בתחושה לא טובה / ההרגשה הכי רעה שמישהו אי פעם חווה". ולפעמים, בגלל הביטוי האישי כל כך, בגלל הצורך לסלסל עוד קצת במאוואל של הנפש, נוטלים חלק מן השורה הראשונה ומשחקים איתה עוד קצת, ואולי אפילו מרחיבים את השורה האחרונה כך שתכלול עוד רבע סלסול – למשל: "קמתי בבוקר בתחושה לא טובה / לא טובה, לא טובה / ההרגשה הכי רעה, הכי רעה שמישהו אי פעם חווה".

ומה שמבחין בין holler לבין שירת העבדים הוא בדיוק העיסוק הזה בחוויה האישית: לעבד אין זהות אישית. כל מרכיבי זהותו – תולדותיו, תפקידו, מקומו הגיאוגרפי, יחסי הזוגיות שלו, אפילו שמו – נקבעים על ידי אדוניו. במוזיקה של עבדים, אפילו כשכבר מופיע "אני", זהו אני חסר פנים. אני קולקטיבי כזה. אבל הדור ששכלל את ה־holler והמציא את הבלוז, עשה זאת מתוך מרד כנגד המוזיקה של אבותיהם, מוזיקת העבדים. ולבו של המרד הוא השתלטות של האני על המוזיקה. אני מוחלט, סובייקטיבי ללא פשרות, אני שכולו חוויה אישית וקונקרטי, כזו שאי אפשר לכבול בכללים. ביטוי מוזיקלי ושירי של מי שעל הנייר, לפחות, הם בני חורין. והפער בין מה שעל הנייר ובין המצב בשטח – המשך דיכויים של השחורים גם לאחר שחרור העבדים – הוא שהעניק ל־holler (ולבלוז שצמח ממנו) את ההקשר, את תחומי העיסוק ואת הגישה הפואטית.

חירות הביטוי הפרועה הזו, הן מוזיקלית והן מילולית, שנבעה מכך ש־holler איננו אלא שיחה של האדם עם עצמו על מר נפשו, גרמה ל־holler להיות נטול מבנה וכללים. הקיבוע של המבנה – ורגע התוספות המרכיבים הפואטיים האופייניים של הבלוז – מגיעים כאשר אנשים שהתרגלו לבטא את עצמם כלפי עצמם בזעקות holler החלו לנסות ולהפנות את הביטוי העצמי הזה כלפי זולתם – כאשר הם החלו לשיר hollers לאחרים.

2. הבלוז כיצירה של נשים

המיתולוגיה של הבלוז (או לפחות המיתולוגיה שרקמו סביבו לבנים) איננה מבחינה בין holler לבלוז. על כן, בדימוי המקובל, הבלוז מתחיל אצל פלאחים גברים שחורים באזורי הכפר. אבל הבלוז שונה מן ה-holler, אף על פי שצמח ממנו: לבלוז יש מקצב ומבנה ברורים, יש לו פואטיקה מורכבת יותר והוא כמעט תמיד מלווה בנגינה על כלי אחד או יותר. ומה שחשוב ביותר: הוא לא צמח אצל גברים בכפר, אלא אצל נשים שהיגרו מן הכפר אל העיר.

הנשים השחורות הללו, רובן צעירות יחסית, שעזבו את הקהילות הכפריות הסגורות, השמרניות, המגוננות והחונקות, מצאו את עצמן לראשונה בחייהן בנות חורין – על הטוב ועל הרע שבחירות. בעבור רבות מהן, קסמי העיר לא התממשו והן מצאו את עצמן תקועות בעבודות דחק, או לא מצאו עבודה בכלל. כך או כך, רבות מהן נדחקו אל שולי החברה העירונית. לא מעטות מהן מצאו את עצמן בשתי הזרועות של תעשיית המוזיקה של התקופה: במות הוודוויל ובתי הזונות.

אלה המקומות שבהם התגבש הבלוז כסגנון מובחן, הן מוזיקלית והן פואטית: הקהל, כאן וכאן, רצה לשמוע זמרות בליווי כלי נגינה; הם אהבו לשמוע את השירים העצובים בנוסח hollers ששרו הזמרות יוצאות הכפר, אבל כדי שכלים יוכלו ללוות את השירה, צריך היה לקבע את המבנה, את הסולמות ואת המקצב. כך התגבש המבנה המוכר של בלוז: שורה ראשונה, חזרה על השורה הראשונה בדרגה הרמונית אחרת, ותשובה בשורה השלישית: "קמתי בבוקר בתחושה לא טובה / קמתי בבוקר בתחושה לא טובה / ההרגשה הכי רעה שמישהו אי פעם חווה". הבלוז נולד.

לא במקרה, זהו גם המבנה הקלאסי של בדיחה: אמירה, חזרה על האמירה ופאנץ' ליין. על במות המינסטרל שואזו, מופעי הבידור שקדמו לוודוויל, הורשו השחורים להופיע רק אם הציגו את עצמם באור מעט נלעג, מעט מגוחך. ראשוני הבלוז צמחו מתוך המסורת הזו והפנו לה עורף כדי לשיר לא קריקטורות של תרבות שחורה כפרית אלא את האמת של התרבות השחורה העירונית. וכדי להתמודד עם האמת הזו – אמת קשת-יום ומרה, אבל בת חורין ומשולחת רסן – דרוש גם לא מעט הומור. את האמת הזו, ואת ההומור הזה, יצקו זמרות הבלוז הראשונות, תחילה באופן פחות או יותר מאולתר, אל המסגרת המוזיקלית שנקבעה סביבן: 12 תיבות, שלושה משפטים מוזיקליים, בין אקורד אחד לשלושה – ומנגינה, שמכתיבה הלך רוח ורקע רגשי.

3. מקור המילים של הבלוז

את המילים שהציבו במנגינות שאבו זמרות הבלוז – ואחריהן זמרי הבלוז – מכמה מקורות: המקור הראשון, כמו ב-holler, היה החוויות המידיות שלהן עצמן – חויית הקיום של נשים שחורות צעירות ובנות חורין שמזלן לא שפר עליהן עם המעבר מן הכפר אל העיר: הרכבת שהובילה אותן אל העיר, מלאות בחלומות; בעלת הבית שדורשת את תשלום שכר הדירה; קשיי הפרנסה; כל אותו פער נושן בין מה שהעולם יכול להבטיח ובין מה

שהוא מקיים. כל אלה הובאו על ידי זמרות הבלוז – ובעקבותיהן זמרי הבלוז – באופן ישיר, נטול גינוני יופי וליטוש. כפי שניסחו זאת פעם בעברית: "שרה לי שיר עצוב עצוב עצוב, עשית אותי מאושר".

לקונקרטיזציה חסרת הפשרות הזו, ל"אני" המוחלט שהוא הדובר בשירי בלוז, היו השלכות מרחיקות לכת על הפואטיקה של הבלוז, ובראש ובראשונה על תפיסת הזמן שלו: האני המוחלט הזה מסוגל להתקיים רק בהווה. לפני רגע הוא היה אחר, ובעוד רגע הוא יהיה אחר, ויושפע על ידי אנשים אחרים. על כן העבר בבלוז מגיע לכל היותר עד היום בבוקר, או (במקרים קיצוניים) אתמול בלילה, והעתיד צפוי לכל היותר עד מחר. זו מורשת ה־hollers.

המקור השני היה אוצר שירי העבודה והדת השחורים שקדמו לבלוז, ושהספיקו כבר להתקבע ולעבור מפה לאוזן כשירים גמורים וחתומים, ככל ששירי עם יכולים להיות גמורים וחתומים. רעיונות, מוטיבים ודרכי ביטוי מאותם שירים מימי העבדות מצאו את דרכם אל הז'אנר החדש, למשל: "הורידו אותו לקבר בשרשרת זהב", או "יש בעולם הזה מקום בשבילי איפשהו".

המקור השלישי היה מאגר הולך וגדל של שורות "צפות", שורות שאיש איננו יודע מי הגה אותן ושעברו מפה לאוזן בין זמרות וזמרי הבלוז, וצצו בלי התראה בכל מיני שירי בלוז – לפעמים שורה אחת ולפעמים בית שלם. שורה כמו "תבוא הרוח ותיקח ממני את הבלוז" מופיעה אצל זמרים שונים במקומות שונים ובהקשרים שונים – וכמוה גם בית שלם כמו "אילו הנהר היה ויסקי ואני הייתי ברווז / אילו הנהר היה ויסקי ואני הייתי ברווז / הייתי צולל פנימה ולא הייתי זו".

השורות הלקוחות משירי העבודה וממאגר השורות הצפות הם המקומות שבהם הרשה לעצמו הבלוז להרפות מעט מן הקונקרטיזציה והמידיות של החוויה האישית, מורשת ה־hollers. השורות הללו, מעצם טיבן, לא היו ביטוי לרגשות הזמרת או הזמר המסוימים השרים אותן באותו הרגע, ועל כן היה בהן מקום ליתר התפייטות, לדימויים, למשחקי אליטרציה ולכל יתר התכונות שאנחנו מוצאים בשירה כתובה. הן גם אפשרו לבלוז דרך להרחיב מעט את מסגרת הזמן שלו – לדבר על עתיד מדומיין, רחוק, שבו "יום אחד תזרח השמש מעל הדלת האחורית שלי", לדמיין מקומות שבהם "למים יש טעם של יין" ושבהם "מזג האוויר מתאים לבגדים שלי". השורות הללו מאפשרות לזמרי הבלוז לפרוץ לרגע את חומת האני הקונקרטי, ולאפשר את התקשורת עם האני־הקונקרטיים היושבים ומאזינים לו.

השילוב בין מוטיבים, שורות ובתי שיר שלמים מכל המקורות הללו, שנעשה לא פעם בו במקום, כיד הדמיון הטובה על המזמרים, הוא שהתגבש והפך להיות שפתו של הבלוז. כתוצאה מכך, ובניגוד לשירה כתובה, לשיר בלוז – בוודאי במחצית המאה הראשונה לקיומו של הז'אנר – אין ולא יכולה להיות גרסה קאנונית. כל זמר בא ונוטל ועושה כבשלו, ורואה את עצמו כיוצר השיר – ועל פי מושגיו של הבלוז, הוא אכן יוצר השיר. משום שלבו של הבלוז איננו הסדר המדויק של המילים או אפילו הביצוע המדויק של המנגינה, אלא הביטוי הרגשי הנקודתי ובן החלוף של הזמר השר את השיר באותו הרגע.

4. נשים שרות על מין

מכל מרכיבי החיים, בשום תחום לא היה השינוי במצבן של הנשים השחורות בתחילת המאה בולט יותר מאשר בתחום המיני. נשים שחורות היו, במשך מאות שנים, יעד מיני נטול פנים ורצון. מאז ימי העבדות ועבור בשלהי המאה ה-19, המיניות של נשים שחורות הוגדרה על ידי זולתן: מה, מתי ועם מי – אף אחד לא שאל אותן. כעת, לראשונה – גם בהשפעת שינויים שקרו בחברה הלבנה, אבל ביחוד הודות לעצמאותן החדשה עם היציאה מן הקהילות הכפריות השמרניות – גילו הנשים השחורות את מיניותן העצמאית. לראשונה נפתחה בפני נשים שחורות בארה"ב האפשרות לסרב למין, ורק כאשר האפשרות הזו פתוחה – יש משמעות בכלל לזהות מינית פרטית.

למותר לציין שקהל הגברים – שהיו כל הקהל בבתי הזונות ורוב הקהל בהופעות הוודוויל – שמח מאוד לשמוע נשים שרות על מין, בתקופה שבה עצם הדיבור על מין היה מושחק ואסור בכל חברה מהוגנת. אבל זמרות הבלוז, מעצם המקומות בהן הסתובבו ושרו, לא נחשבו לנשים מהוגנות, וגם קהלן לא: מאז אותן זמרות בלוז ראשונות ועד עצם היום הזה, מין הוא הנושא של הבלוז: מין טוב, מין רע, מין סטרייטי ומין קווירי, מין מרצון ומין כפרנסה, מין כבוד ראש ומין משועשע, וכמובן – תוצאותיו של קשר מיני. יותר מכל נושא אחר בבלוז, זכה המין לטיפול "משוררי", כולל דימויים, רמזים וכפילויות לשון. בין שזוהי מיימי דסדון ששרה: "אני אוהבת איך שהוא מבשל לי את הכרוב בשבילי / אני אוהבת איך שהוא מבשל לי את הכרוב בשבילי / נראה שככה הוא משחרר את הנשמה שלי" ובין שמדובר בגבר, כמו בו קארטר, ששר "תני לי לשים את הבגנה שלי בסל הפירות שלך" – עצם הדיון בנושא אסור ומושחק כל כך חילץ מזמרות וזמרי הבלוז יצירתיות ביטוי. אי אפשר לדבר כאן על כפל משמעות – אף אחד לא באמת בישל למיימי דסדון כרוב – אלא על דרך משתעשעת לדבר באופן ישיר על מה שכולם שתקו עליו.

לעיסוק המרובה של הבלוז במין – וגם לעובדה שהראשונות לשיר את הבלוז היו נשים – היתה גם השפעה בלתי צפויה על ההיבט הכלי של נגינת בלוז: הלכה והתפתחה גישה האומרת שאחד הכלים המנגנים אמור להיות מעין "קול שני" לזמרת, ובעצם – לחקות את קולה של זמרת בלוז, ולהשיב במשפטים מוזיקליים משלו על המשפטים המוזיקליים ששרים הזמר או הזמרת. ומוטב – לחקות זמרת הנתונה במצב של התרגשות מינית. מן החיצורה של לואי ארמסטרונג ועד הגיטרה החשמלית של באדי גאי, סולואים של כלי נגינה בבלוז הם נסיון מרתק, חסר סיכוי אבל בלתי נמנע לשחזר על גבי כלי נגינה את צלילי קולה של אישה מרוגשת.

5. ה-spoonful והסלייד

סלייד הוא גליל מחומר קשיח כלשהו – מתכת, זכוכית או חרס – שמעבירים על המיתרים מעל צוואר הגיטרה, במקום ללחוץ עליהם באצבעות. פריטה על המיתר תוך כדי הזזת הסלייד מפיקה מעין צליל וואאאאהווייהוואו. כאשר נגן סלייד מיומן ומנגן כך, התוצאה

היא הדבר הדומה ביותר לקולה של אישה שרה שניתן להפיק מגיטרה – אותה גיטרה שהפכה לכלי המרכזי של הבלוז עם המעבר מנשים לגברים, בשלהי שנות ה-20.

נגינה וירטואוזית בתרבות השחורה בארה"ב תמיד נמדדה ביכולת לחקות באמצעות כלי הנגינה צלילים "אמיתיים" מן העולם – יללת שועלים ונביחת כלבים על מפותחית, קשקוש גלגלי הרכבת ביד שמאל על הפסנתר, וצפירת הרכבת ביד ימין; וכן הלאה. וירטואוזיות עילאית נמדדה ביכולת לגרום לכלי הנגינה "לשיר" כמו בן אדם.

צ'ארלי פאטון הוא האב המיתולוגי של הדלתא בלוז – הבלוז שנוצר בצפון מערב מדינת מיסיסיפי, ושנחשב בהסכמה כללית (של לבנים) לבלוז הטהור ביותר, העמוק ביותר. הוא החל לשיר בלוז בעשור הראשון או תחילת העשור השני של המאה העשרים, והיה מהדמויות הבולטות שהפכו את הזמר הבודד המלווה את עצמו בגיטרה לדמות האיקונית של הבלוז.

ההיסטוריה שימרה עבורנו את הבלוז של צ'ארלי פאטון בצורה מעוותת – במקום להקליט את הבלוז שלו כפי שהיה באמת, מנגינות של רבע שעה ומעלה מלוות בבתי שיר מתוכננים ובבתי שיר מאולתרים, ככל שירצו הרקדנים מולו להמשיך ולרקוד, השתמרו לנו הקלטות מסחריות שלו שבגלל המגבלות הטכניות הגבילו כל שיר לשלוש דקות בלבד. במקום שירים המשתנים ומתפתחים מערב לערב, נותרו בידינו גרסאות קפואות ובלתי משתנות.

ואפילו מבעד לגרסה המעוותת הזו, ניתן להבחין באופן שבו צ'ארלי פאטון רוקם את בתי השיר שלו, לפעמים באופן מאורגן ולפעמים ללא קשר נראה לעין, לפעמים בשורות קונקרטיות משלו ולפעמים בשורות מטפוריות יותר ששאב ממאגרי השורות הצפות. וניתן גם להבחין באופן שבו הסלייד של צ'ארלי פאטון עונה לו, כמו זמרת ליווי, בין שורת שיר לשורת שיר.

בכמה מקרים – בראש ובראשונה בשיר Spoonful Blues – צ'ארלי פאטון אפילו לא טורח לסיים את שורת השיר שלו. השיר Spoonful Blues כולו הוא מטפורה אחת גדולה. בכל בית בשיר קבוצה אחרת מן הציבור – נשים, רופאים, אסירים, צ'ארלי פאטון בעצמו – יוצאת מדעתה מרוב רצון להשיג את אותה spoonful, אותו מלוא כפית. מהי אותה כפית? זה לא נאמר בשיר בשום שלב. אולי היא סם, אולי היא מין, אולי היא תקווה, אולי היא פרנסה – הכל תלוי במאזין. הכפית היא חידה.

היא חידה עד כדי כך, שצ'ארלי פאטון כמעט לא מבטא את המילה במהלך השיר. למעט פעמיים, בבית הראשון, בכל פעם שאמורה להישמע בשיר המילה spoonful, מי שמבטאת אותה היא הגיטרה של פאטון, באמצעות הסלייד, כקולה של אישה – לפעמים תקיפה, לפעמים מתחטאת, לפעמים זועפת, לפעמים משועשעת, תמיד מפתה. הפואטיקה הבלוזית, הכל כך קונקרטית, הישירה והכנה, יודעת שהיא הגיעה אל סוף הדרך, אל המקום שאפילו הדימויים והרמזים כושלים מולו, אל קצה גבולה של השירה. ובמקום שבו נגמרות המילים, נותר רק לאפשר לסלייד לשיר את המאוואל של הנפש.