

סטפן מלרמה ופול ולרי. על הריקוד. תרגום, פתח דבר ואחרית דבר:
ליאורה בינג'היידיקר. תל אביב: הקיבוץ המאוחד. 2011. 123 עמודים

זלי גורביץ*

בעל הריקוד מכונסים קטעים של שני המשוררים וההוגים הצרפתים סטפן מלרמה (1842-1898) ופול ולרי (1871-1945). הספר הופיע בתרגומה היפה של ליאורה בינג'היידיקר (משוררת ומורה לבלט) בתוספת הקדמה ואחרית דבר מעמיקות הפורשות את הרקע להגותם של השניים ולחשיבות הריקוד במשנתם הפואטית. יורם ברונובסקי תרגם בזמנו שלוש מסות משל ולרי (ולרי, 1982), ודן צלקה ועמינדב דיקמן תרגמו את אופאלינוס או האדריכל (ולרי, 1994), ועתה זוהי הזדמנות נוספת להתוודע בעברית אל שני יוצרים חשובים ופורצי דרך בשירה, באמנות ובמחשבה ביקורתית. מלרמה הוא הראשון בין השניים, הן בגילו והן בעוצמת מקוריותו. הוגי דעות כמו בטאיי, דרידה, לאקאן, בלנשו, שהשפעתם הרבה הייתה מהמחצית השנייה של המאה העשרים ועד היום, ראו בו את מורה דרכם, ובשירת-הגותו את מקורה של החשיבה החדשה, המודרנית והפוסט-מודרנית, מדאדא ועד דקונסטרוקציה. "המהפך הלשוני" והחשיבות שניתנה לסימן ולמערכת השפה, וכן הרעיון המוכר כ"מות המחבר" של רולן בארת, נוצקו במידה לא מבוטלת בהשפעתו.

מלרמה ראה באמנות את שיא היצירה האנושית, יותר ממדע או מפילוסופיה. הוא כתב שירה כמדיום להגיע באמצעותו אל המעודן והנעלה, עד כדי השלה של המציאות הקונקרטי, הפיזית והחברתית. האסתטיקה שפיתח היא בעיקרה אסתטיקה של שלילה, התנערות מהכובד של ייצוג העובדות בעולם כדי לגעת ברוח הטהורה, במושג הטהור. בעיניו, האמן, המשורר, המוזיקאי והרקדנית מגלמים כמעשה יצירתם את השאיפה אל העילאי, ועל כן ראה בהם, בניגוד לרוחות הרווחות היום, אליטיסטים מטבעם. במאמרו "אמנות לכול" (Mallarmé, [1862] 1977a) מלרמה בו להמון ומעמיד את האמן והאמנות בעמדה עליונה ומרוחקת, כמרחק הגאון מן הבור. כך הוא מסיים את המאמר: "כל אדם יכול להיות דמוקרטי; על האמן לפצל את עצמו ולהישאר אריסטוקרט [...] הו, משוררים, גאוותנים תמיד הייתם; היו עוד יותר, התמלאו בו" (Ibid., p. 144).

דמוקרטיה היא להמונים, לכל אדם. האמן אמור להיבדל מזה, מכל השתתפות במה שמסכן את האמנות הטהורה. עליו לבוז לוולגרי, לפוליטי, ל"תקשורת". בצדו האחר, עם זאת, האליטיזם הקיצוני הזה אינו אגואיסטי או מסוגר בעצמו. האמן מתרחק כי רק כך הוא עשוי להתמסר למחשבה המופשטת, לשפה, ליצירה, ובכך, בסופו של דבר, לעשות מעשה למען הכלל, להיות מלאך שרת של הרוח האנושית.

מבחינה פואטית, עניינו של מלרמה הוא להגיע לפני השטח ולבטל את הפער בין מסמן למסומן. כך למשל, בסונטה ה-33 שלו (Mallarmé, [1862] 1977b) הוא מתאר אגם קפוא שבו לכודה כנפו (מעופו) של הברבור – le cygne, לבן בלבן. האגם אינו אלא מטפורה לדף לבן, שטוח, שבו לכוד הכתב, הסימן – le signe. הברבור והסימן נשמעים אותו הדבר

* המחלקה לסוציולוגיה ואנתרופולוגיה, האוניברסיטה העברית בירושלים

בצרפתית, ומיטשטש ההבדל ביניהם: הברבור הוא סימן, והסימן ברבור. כך גם השירה אינה מרחפת מעל ואינה חורצת את עצמה על הדף בשחור על גבי לבן, אלא נבלעת ונאבקת בו, רוצה להגיד, לכתוב, לעוף, ובה בעת לעשות בדיוק להפך: למחוק את עצמה, את הדיבור, בלי להשאיר שיוור.

שאלת הכתיבה ותנועת הסימן מתורגמת גם לשפת הריקוד, כפי שניכר מהקטעים המובאים בספר. הריקוד מחולל את הסימן משולל הגוף, ונוגע, בשיאו, באמנות הטהורה. הניתוק מהמציאות כדי להגיע אל הטהור כרוך בסובלימציה של הגוף לרוח המוחלט. הוא לא הבעה של נפש מסוימת או גוף מסוים אלא מתווה, רישום של אידיאה, ללא עומק דרמטי, סיפורי. באותו האופן, גם הרקדנית של מלרמה, רקדנית הבלט, כלואה כולה בריקוד עד שהיא נהיית בעצמה לריקוד, ובאמצעותו למחשבה מופשטת, לכתב סימנים. כאילו סיבובה על בוחן אחת, על קוצו של יוד, יבריג אותה אל האינסוף בכוח הצנטריפוגלי הזורק של סיבובה, והיא תהיה למעוף.

הרגע הוא רגע של איבוד גבולות, כפי שכתב ויליאם בטלר ייטס, תלמיד אחר של מלרמה, בשירו "בין ילדי בית-ספר", בתרגום שמעון זנדבנק (ייטס, 2000, עמ' 61): "הו גוף מתנגן, הו מבט מצטלל / איך נדע להבדיל בין מחול ומחולל?" במובן זה, הרקדנית דומה לשמאן, למיסטיקן, לצדיק, לנביא. היא מצויה במעבר ומגלמת את הקשר המפותל, הלולאתי, בין שמים וארץ, בין סובייקט לאובייקט, בין מה שמכונה היום סוכנות (agency) ובין סטרוקטורה או מערכת המדהה ואף מבטלת את היחיד. ייחודה של הלולאה בין ריקוד לריקוד הוא בהיותה יצירה, גילום מודע של התנועה המחבר בין הגוף המביע את עצמו, המופיע, ובין רעיון מופשט שאין לו בעצם ייצוג אלא בריקוד הלולאה. התנועה היא מהלך של טרנספיגורציה, הפשטה דרך טרנס. המחול, הסחרור, הוא מדיום שדרכו הריקוד עובר אל האידיאה (הצורה), ובעצם מחולל אותה.

הלולאה אף פעם לא עוזבת את אחד מקטביה, היא לעד בין לבין, ולכן היא דיימונית, כפי שמכנה סוקרטס את האל ארוס בדיאלוג "המשתה" של אפלטון. ארוס הוא דיימון, כי אם תגיד עליו שהוא יפה, שהוא מושלם, הוא יאבד באחת את הארוטיות שלו, כלומר את מהותו. ארוטי (דיימוני) משמעו שהוא באמצע בין מכוער ליפה, בתנועה מ- אל-. הוא מונע על ידי תשוקה, השאיפה אל היפה. כך ב"המשתה", בתרגום יוסף ליבס (אפלטון, 1979, עמ' 140): "[...] אולי יזכה לראות את היפה עצמו, זך וטהור ובלתי מעורב, ולא מלא בשר-אדם וצבעים ושאר הכלים רבים בנייתמותה".

כאן, בחיבור שבין הדיימוני ובין הריקוד, נכנס פול ולרי לתמונה, במחזה קצר המובא בספר ושמו "הנפש והריקוד". המחזה הוא גרסה קצרה של מתכונת "המשתה", ובו במקום ארוס, נושא השיחה הוא הריקוד. ולרי רואה בריקוד, כמו בארוס, דיימון המתפתל בין מחול למחולל, בין מופע קונקרטי להפשטה אידיאית.

כדי להצליח במעשה הפיתול, יש לצלוח איזה גבול, איזה קיר פיזי או נפשי המגביל את התנועה לספירה הממשית, החומרית, עבת הבשר, כבדת הגוף. על כן, וזאת ולרי מדגיש בכל כתביו, גם הביקורת, כלומר הצד העיוני ולא היוצר, היא חיונית; המבט השיפוטי האומר אם זה עובר או לא עובר, ומיהי הפרימה בלרינה, אותה דיווה המגלמת את הטרנספיגורציה האמנותית. הרוחניות המודגשת, ההתעלות, דורשות הן טכניקה מדויקת ומלוטשת והן אישיות כריזמטית, ולזה מוקדש הדיאלוג האפלטוני של ולרי.

בדיאלוג משתתפים שלושה אישים שנטלו חלק במשתה המקורי של אפלטון: אריקסימכוס הרופא, פיידרוס וסוקרטס. עיקר הדיאלוג ביניהם הוא ההשוואה שהם עורכים, כיושבי יציע, בין הרקדניות המופיעות מולם, וההסכמה לבסוף על הנבחרת, האחת, העילאית, הגיבורה – אַת'יקָטָה. היא, המושלמת, קורסת בסוף הדיאלוג על הבמה, מותשת לגמרי מההתמסרות הטוטלית לריקודה, מההיהפכות לסימן (הטוטלי בעצמו), כשֶׁבָּה מעולם שבו הייתה תנועה בלבד, "מחוץ לכל הדברים" (עמ' 91).

רוחו של מלרמה שורה על כתיבתו של פול ולרי, שהיה תלמידו וממשיכו, וכמוהו ראה בריקוד מטפורה מדויקת לשירה. במאמרו הידוע של ולרי "שירה ומחשבה מופשטת" (Valéry, 1961) הוא מצייר את המשורר כרקדן, כתבן-ריקודי, הרוקד על עומדו, מנסה להיהפך לכתב, למה שאינו ייצוג של משהו אחר ממנו, מריקוד השפה, ממחול המחשבה היוצרת. לריקוד אין תכלית, ועל כן הוא משמש אצל ולרי איקון למחשבה מופשטת בשירה. שלא כפרוזה המוליכה את הקורא עם הסיפור הלאה, השירה, כמו הריקוד, מחוללת את עצמה במקום:

להליכה, כמו לפרוזה, יש מטרה מוגדרת. זוהי פעולה המכוונת לקראת משהו ששואפים להגיע אליו [...] הריקוד הוא עניין אחר לגמרי. גם הוא, כמובן, מערכת של פעולות; אלא אלה פעולות שמטרתן היא הן עצמן. הוא לא הולך לשום מקום. אם הוא תר אחר איזה חפץ, זהו רק החפץ האידיאלי, מצב, קסם, רוח של פרח, קצה חיים, חיוך – שמתפשט בסוף על פניו של זה שזימן אותו מהחלל הריק (Ibid., p. 70).

הבחירה בריקוד כמדיום, כדימוי לאמן בכלל ולשירה בפרט, היא משום כובדו של הגוף ואילמותו ומשום הניסיון באמצעות ריקוד לשים לב לגוף עד כדי כך שהגוף בעצמו ידבר, יביע ללא מילים, יסתובב על קצה האצבעות של הנפש בלי להיתלות בשפה. אם כן, על פי מלרמה וולרי, יוצר הריקוד לא רק מביע בשפה כלשהי (שפת הריקוד) את עצמו, ולא רק מעלה מופע אסתטי, רגשי, דרמטי. הריקוד הוא אופן של דעת. רוח המחול במחול הרוח. אלא שלא כל אחד יכול לבצע את הריקוד. רק בעל סגולה מסוגל להיהפך לסימן, לבצע טרנספיגורציה, לוותר בפועל על כובדו ולהשילו, כדי להגיע לקלות עילאית, להתגבר על הגוף ואף יותר מזה – על המציאות, להיפטר-להשתחרר מעצמו, מהדימויים, מהליריקה של העצמי, מרומנטיקה של געגוע, כדי להיטמע ולהיבלע במה שהמשורר ארתור רמבו (Rimbaud), בן זמנו של מלרמה, קרא "הנשמה האוניברסלית" (Rimbaud, 1986, p. 13). מכאן גם הפער התמידי בין המבקר לאמן, כמו בין האנתרופולוג ובין היליד, וגם בין שלושת המשוחחים בדיאלוג האפלטוני של ולרי ובין הרקדנית שעליה, ובסוף גם אֶתָה, הם מדברים. הפער הזה מעיד על לולאה נוספת, זו שבין ההימצאות לגמרי בפנים באופן אותנטי, בזרם החוויה, התודעה, הריקוד, ללא מבט מבחוץ, ובין המבקר היושב באולם, על היציע, ומדבר עלי. שאלת היחסים בין יצירה לביקורת אינה מפסיקה לקדוח גם היום. עיקרה הוא איך לכתוב בפועל את הלולאה, לא לזנוח את הדיכוטומיה אלא לפתל אותה, לרקוד אותה כדי להגיע לריקוד, לאידיאה, אל "האלוהות הנוכחת ברוח האדם" (מלרמה בספר הנסקר, עמ' 31).

מקורות

- אפלטון (1979). המשתה. בתוך כתבי אפלטון (כרך שני, עמ' 156-91). תל אביב: שוקן.
 ולרי, פ' (1982). שלוש מסות בפואטיקה. תל אביב: ספרית הפועלים.
 — (1994). אופאלינוס או האדריכל. ירושלים: כרמל.
 ייטס, ו' ב' (2000). בין ילדי בית־ספר. בתוך מבחר שירים (עמ' 61). תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
 Mallarmé, S. ([1862] 1977a). Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui (sonnet 33).
 In *Poésies* (p. 75). Librairie Général Française.
 — ([1862] 1977b). HERESIES ARTISTIQUES: L'Art Pour Tous. In *Poésies*
 (pp. 139–144). Librairie Général Française.
 Rimbaud, A. (1986). Letter to Paul Demeny, 1871. In *Collected Poems* (p. 13).
 London: Penguin Books.
 Valéry, P. (1961). Poetry and abstract thought. In J. Mathews (Ed.) & D. Folliot
 (Trans.), *The art of poetry* (pp. 52–81). New York: Vintage Books.