

הקול האנושי מלטף ברכות, מתגבר לפתע, מתמלא, מתפוצץ בפה, מתנגש בעור התוף. המילים ברורות ועם זאת – כל כך לא מובנות... טון הדיבור, האינטרוולים, הנשימות, סימני הפיסוק, הגוונים ושינויי האינטונציה; הכל מזכיר שפה כלשהי... אבל איזו? אי אפשר להבין. אולי כמעט... אבל לא –.

הגוף האנושי נוכח במלוא חיוניותו; מיטלטל, מתמתח, מתרומם, מתכרבל, מנסה להתאזן על קצות האצבעות של רגל אחת, כפופה... האם הוא כואב? מתענג? משחק? שפתו מוכרת לכאורה ובכל זאת סתומה. כמוסה. צופנת סוד. והמילים – מה זה אומר? האם הן מנסות להסביר? הספירה האובססיבית, למשל, כביכול מתאמצת שוב ושוב לקצוב את הזמן, לתת בו סימנים, להשליט סדר בחסר המובן. אני מרותקת. הקהל מרותק; הקירבה (הפיסית) ועמה המרחק שאין לגשר עליו) לפשר הבלתי מפוענח מכאיבה... מרגשת... דומה שגם הכוריאוגרף, גם הרקדנים וגם אנחנו, הצופים, שותפים אינטימיים במאמץ לתרגם את היופי, לחלץ מתוך האניגמה המתחוללת קצה חוט של מובן. ואולי הפשר היחיד צפון באותה צלילה למעמקי חוסר הפשר, וחווית ההתרגשות היא חוויתם של הנידונים לחפש; המנסים לגעת במה שאיננו נגיש לעולם: במשמעות.

"איזו שפה זו?" אני שואלת את שכנתי מימין, שהיא רקדנית בלהקה. "ג'בריש", היא עונה.

ראשית דבר

האמנות מציגה; המלה ממשיגה – אולם זיהוי היחס שבין טקסט אחד למשנהו והגדרתו במסגרת קווי גבול ברורים, אינו עוד עניין של מה בכך. לא תמיד היו אמנויות הבמה נבדלות באופן קטגורי. מונחים כמו אמנות בינתחומית, שילוב אמנויות, תיאטרון טוטלי, מופע-מיצג, תיאטרון מחול ועוד, מזכירים במובנים רבים את תפישת החיזיון הבארוקית כאחדות חובקת-כל, אולם קווי הגבול שהפרידו בין האמנויות השונות והגנו על האוטונומיה של כל דיסציפלינה, פינו את מקומם לתרבות בלא גבולות. הצורך לרענן צורות ביטוי מיושנות ולהפיח בהן חיים עודד אמנים ואנשי רוח לחפש הקשרים חדשים ולאתגר את בדלנותן של האמנויות (צוקרמן, 1996). שלינג (F. W. Schelling) ושופנהאואר (A. Schopenhauer), למשל, צידדו באיחוד האמנויות בהשראת המוסיקה; ואגנר (Wagner) בחיבור יצירת האמנות של העתיד, הטיפ באופן נלהב למיזוג האמנויות תחת שלטון הדרמה; הבאהאוס דגל בכינוס האמנויות תחת כיפת הארכיטקטורה ואילו לאבאן (R. Laban) גרס כי אמנות המחול היא הגורם המלכד של כל צורות הביטוי. מובן שאופי הזיקה בין טקסטים שונים נע על פני ספקטרום של אפשרויות: החל בכפיפות מוחלטת של טקסט אחד למשנהו (יחסי תלות, כדוגמת שפת הסימנים, שבה

הטקסט המילולי מכתוב את הטקסט התנועתי) וכלה בניסיון לאינטגרציה מלאה (כמו באופרה או בפיוט המושר, ה"ליד" (Lied), שבו מלה הופכת למוסיקה בעוד שמוסיקה מבוטאת באמצעות המלה).

למרות כל האמור לעיל, גם טרפסיכורה לא הצליחה להימלט מן התביעה שעלתה במאה ה-20 לכניעה בלא תנאי להגמוניה של המלה. השימוש בטקסט מילולי במופעי מחול הפך בעשורים האחרונים לעניין של בון-טון, מעין קונספירציה קונספטואלית. נשאלת השאלה מה מקומה של המלה המסמנת, הממשיגה – האם היא באה לגאול את המחווה המציגה משימונה? להסביר אותה? באיזה אופן היא יכולה להוסיף עליה בלי לגרוע מערכה?

על טקסט ועל מחול כשפה

כאשר אני מצביעה על עצמי ומציגה את עצמי בשם "ליאורה", אינני מתכוונת כלל לצמצם את הוויית לצליל של שלוש הברות. כל כוונתי היא לכך שהשם – ליאורה – עשוי לייצג את מכלול הצורות והתכנים שהם "אני". אנשים יוכלו לפנות אלי בלי למנות את כל המאפיינים שלי, או להזכיר אותי גם בהיעדרי כאשר שמי, אף שאינו דומה לי בשום מובן, מייצג מבחינתם את תכונותי ואת קיומי. מלה – בין אם כתובה ובין אם מדוברת – איננה דבר, אלא תחליף לדבר כשלעצמו. נוכחות המלה כתחליף לאובייקט הנעדר מכוננת אותה כסימבול. זה ייחודה של השפה, שהיא פועלת בתחום הסימבולי, להבדיל מן התחום המדומה או מן הממשי. סמל הוא ייצוג קונטיניגנטי, כלומר – מקרי ולא מחויב המציאות. אין זה הכרחי שהחתול ייקרא חתול, אפשר היה גם להחליט שיקראו לו כלב.

מהי אם כן כוונתנו כשאנו מדברים על "שפת המחול" או על "שפה תנועתית", ביטויים שגורים אצל מורים, רקדנים, כוריאוגרפים ומבקרי מחול? האומנם עשויה גם שפתו של המחול מסמלים, כלומר ממטונימיות ומטאפורות (סוגים שונים של תחליפים שנועדו לייצג את האובייקט), כך שבדומה למלה גם המחול אינו הדבר כשלעצמו, אלא תחליף למשהו אחר, נעדר?

מחול הוא טקסט, כשם כל דבר עשוי להיות טקסט, בתנאי שהוא מארג סמנטי (המלה "טקסטיל" מקורה באותו שורש לטיני), מקבץ של חומרים בעלי מכנה משותף, המעיד על לכידות. כך, למשל, מאמר או ספר הם טקסטים, אבל גם רצף של דג-נא, יצירה מוסיקלית, תוכנת מחשב, פלט של א-קדג, יצירה חזותית, יצירת מחול ועוד. לקיומו של קונטקסט נחוץ, אם כן, פרה-טקסט: הנחה מקדימה הגורסת שברצף סימנים נתון מוצפנת משמעות, חבוייה ונסתרת ככל שתהיה, ומכאן – שניתן לחלץ אותה מתוך הטקסט. האמונה שקיימת משמעות הניתנת

להעברה, מקובלת עלינו כעומדת בבסיסן של השפות ושל האמנויות כאחד.

על מובנות ואי מובנות במחול

סוגיית הזיקה בין טקסט מילולי למחול, מטיחה אותנו לעבר סלע מחלוקת נושן: האם הטקסט המחולי הוא מטבעו קונקרטי או אבסטרקטי? על הציר הנע בין הגשמי למופשט, דומה שהשפה המילולית מצויה בקוטב המופשט, בעוד שהגוף, אשר המחול הוא שפתו, מצוי בקוטב האחר. הרקדן, או הרקדנית, הם ללא ספק ממשויות גשמיות. הם נגלים לנו כיישויות פיסיות הנתפשות על ידי כל החושים: כבני אדם. בתוך כך הופכת הפעילות המוצגת על ידיהם לבלתי ניתנת להפרדה מאנושיותם, דבר המקשה עד מאוד על ההבחנה בין רקדן לריקוד, כדברי המשורר ייטס: "How can we know the dancer from the dance?"²

התנהגויות אנושיות מוכרות לנו היטב מן החיים: אנחנו מיטיבים לנחש למה מתכוון אדם כשהוא מכוון את גבינו (הוא לא מרוצה), כשהוא מוחא כפיים (הוא מתלהב), כשהוא מחכך ירך בירך (הוא צריך לשירותים?) וכו', עד לגוונים ובני גוונים של דקויות. למעשה, ההיכרות האינטימית עם תנועות הגוף משמשת לנו אמצעי חסר תחליף להתמצאות בעולם. יתר על כן, נראה שגם בהיותנו צופים בתיאטרון או מועדים לחפש את ההיגיון המוכר, המחבר בין התנועות השונות ולייחס מובן לרצף המתקבל. את המשמעות שאנו מזהים כנובעת ממכלול הפעולות הנגלות לעינינו, אנו מכנים בתואר הפעולה "הבנה". האומנם מעידות כל הפעולות האמורות על התכנים הרגשיים או הפיסיולוגיים שאנו מייחסים להן? מובן שלא. השחקן או הרקדן פועלים בתחום המימזיס, או "המדומה". הם נוקטים במכוון פעולות שמזכירות לנו משהו. הם מיטיבים לחקות מודל כזה או אחר, כשהם מייצרים אספקלריה של העולם הממשי, כביכול.

עם זאת, מעבר לתחום המימזיס של הייצוגים התיאטראליים, או הדימויים בעלי המובן אשר מחברים את ההיבט העלילתי של המחול, ישנו גם המימד המופשט, או קליידוסקופ הצורות, כלומר: תוואי התנועות שגופותיהם של הרקדנים משרטטים בחלל. אלה חומקים מבינתנו כחזיונות אמורפיים ונבצר מאתנו לייחס להם פשר חד משמעי. קווים מתהווים ונעלמים, מבנים נוצרים ומתפוגגים ולמכלול האניגמטי הזה אין כל אחיזה בעולם, אלא בדמיונו בלבד, כלומר – בעולמו הפנימי.

הדיאלקטיקה של המחול מתחוללת, אם כן, בשני מימדים: קונקרטי ואבסטרקטי. המימד הקונקרטי מתגלם ב"פרפורמר" (Performer) וב"פרפורמנס" (Performance), בחיוניותו של הגוף הרוקד, התיאטרלי, הטקטילי, התופס את

מקומו הממשי בחלל ומזכיר לנו, באמצעות כוחו המדמה, תופעות מן החיים. לא זו בלבד שאנחנו מבינים את הרצף לאור מודעותנו הקינסטטית ועל דרך ההקבלה לידיעתנו העצמית ולהיכרותנו עם החיים; אלא שבחיפושנו הכמעט נואשים אחר משמעות, אנו מוכנים להרחיק לכת ולייחס פשר אפילו למהלך אשר נדמה על פניו חסר מובן לחלוטין. לעומת זאת, ההיבט המופשט קשור במרחב (Space), בקווים המותווים על ידי הגוף הנע בחלל. זוהי גיאומטריה טהורה: מכלול של צורות, הרמוניות ויחסים הדדיים המעוררים בנו התפעמות בלתי מובנת. אילו היה עלי להשוות את שתי הקטגוריות לתחומי אמנות אחרים, הייתי משווה את האספקט הקונקרטי לאמנות הפיסול, ואילו את הפן האבסטרקטי לאופייה הסוגסטיבי של המוסיקה. על כל פנים, כל תחומי האמנות משלבים במידה זו אחרת את יסוד האי-מובנות, המופלאות או המסתורין של ההיבט המופשט, המהווה גם חלק מהותי מקסמו של המחול.

למלה מסוימת מסתפחות קונטציות תרבותיות ייחודיות לשפה שבלשונה נכתב השיר; כאשר בנוסף לערך המילוני יש חשיבות גם לאיכויות מוסיקליות, אונומטופאיות או אסוציאטיביות של המלה, אשר בחלקן נדונו לכליה בניסיון להעבירן לשפה אחרת. על אחת כמה וכמה בלתי אפשרית היא משימת התרגום כשמדובר במוסיקה או במחול, כלומר בטקסטים אמנותיים לעילא, שאינם סימבוליים במהותם. בנקודה זו יש לנו אפוא שתי לשונות שונות וזרות לחלוטין: לשון המילים, שהיא במובן מסוים נשאית של מסר לוגי ברור, מול לשון החידתית והמסתורית של המחול, שה"מסר" שלה איננו ניתן לתרגום ואינו בר חליפין.

אינקורפורציה של הטקסט - בניגוד למובן מאליו

האם שילובו של טקסט מילולי - חזותי או שמיעתי - ביצירת מחול מוביל בהכרח לצמצום החוויה המחולית הראשונית והבלתי אמצעית? דומני שאין

כי כך היא לגבי הלשון: היישות הלשונית של הדברים היא לשונם. הבנת התיאוריה של הלשון תלויה בהנהרת משפט זה באופן שתסולק ממנו כל טאוטולוגיה. משפט זה אינו טאוטולוגיה שכן פירושו: מה שהוא בר מסירה ביישות רוחנית, הוא לשונה... כל לשון נמסרת בה עצמה, היא הינה במובן הטהור ביותר, ה"חידום" של המסירה. היותה מדיום הוא אי האמצעיות של כל מסירה רוחנית, הוא בעיית היסוד של תיאוריית הלשון, ואם נסכים לכנות אי אמצעיות זו בשם מאגית, הרי בעיית היסוד של הלשון היא המאגיה שבה."

על פי תפיסתו של בנימין, אין הלשון בבחינת מעטפת ואף לא חלופה, כי אם אמירה הקורנת, כביכול, מעומק מהותם של הדברים ובתוך כך מקרינה החוצה את כל מה שניתן לנו להבין ממהותם. לפיכך, ברטוריקה של האמנות מבטאת היצירה את מהותה הרוחנית של השפה שלה, כשם שברטוריקה של המחול מבטאת תנועות המחול את מהותו הרוחנית של הריקוד. במילים

טקסט (ו-ירות)

ליאורה בינגהיידקר

על המאגיות של הלשון

ולטר בנימין (W. Benjamin, 2003), במסתו הנודעת על הלשון בכלל ועל לשונו של האדם בפרט, מדבר על הלשון כעל דרך מסירתם של תכנים רוחניים, אשר המסירה באמצעות המלה אינה אלא מקרה פרטי שלה. כל דבר "מודיע" על מהותו הרוחנית ובכך נוטל חלק במה שאנו מכנים לשון. בניגוד לטענה הרווחת, התופשת את השפה כמתווכת (למשל: אני מעבירה לקורא רעיון באמצעות השפה), הלשון היא סוג מיוחד של מדיום שאינו מתפקד כמתווך. בעוד שהמתווך נעלם בפני המשמעות, המדיום הוא מעין מרחב שלא רק מאפשר משמעות, אלא גם מגלה את עצמו בעת ובעונה אחת עם המשמעות, כך שלשונו של דבר מתגלה בד בבד ובאופן שאיננו ניתן להפרדה, עם הדבר עצמו. אומר בנימין (2003, עמ' 285): "הלשון מוסרת את היישות הלשונית של הדברים. אולם גילוייה הברור ביותר של ישות זו הוא בלשון עצמה... כל לשון מוסרת את עצמה. לשונה של מנורה זו, למשל, אינה מוסרת את המנורה (שכן היישות הרוחנית של המנורה, ככל שהיא בת מסירה, איננה המנורה עצמה), אלא את מנורת הלשון, את המנורה שבמסירה, את המנורה שבביטוי.

אחרות: כל מה שניתן לנו לדעת על מהותו של המחול צפון בהתחוללותו.

מעמדתו הלשונית של בנימין (2003) עולה אפוא, כי השימוש בטקסט מילולי קוהרנטי כמחזק את משמעותו של הטקסט המחולי, מיותר.

על הבלתי ניתן לתרגום

גם לשפה, כמו לריקוד, מימדים שונים. כאשר טקסט הופך לאיבר אורגני של מופע מחול, דומה שהוא מסגל לעצמו, בנוסף לערכו הסימבולי (כמשקף אינפורמציה או מסר), גם משהו מתכונותיו של המימטי, או המדומה. שקיפותן של המילים היא המאפשרת לראות דרכן את המסומל. ערכן הביצועי, לעומת זאת, נעוץ דווקא באטימותן: בצליל, במשקל, בגוון וכיוצא באלה תכונות פיסיקליות.

מפאת תכונתו הקונטינגנטית של הסימבול, טקסט סימבולי הינו לכאורה בר המרה, אולם ככל שהטקסט ספוג יותר בלשון עצמותו הייחודית, ברוח תפישתו של בנימין, הופכת סוגיית תרגומו למשימה נואשת יותר. בעיית התרגום מתחדדת בתחום השירה, למשל, כאשר

הדבר נכון בהכרח. כאשר יוצר מתיימר למשקע את המחול לטקסט (להכפיף אותו למלה, ללוות אותו באופן דידקטי, להסביר אותו) הוא מקנה למלל אפוטרופוסות על המובן. מתוך התעלמות מלשון המחול, הוא מותיר לגוף המחולל תפקיד של סוכן משנה. נתאר לעצמנו דואט המייצג יחסי אהבה בין שני רקדנים ומלווה בדקלום פואמה על אהבה... צמצום כזה של המחול לכדי איור של הטקסט מזכיר מסכת פשטנית ומותיר בפיו טעם תפל של מניפולטיביות וקיטש.

ננסה לומר זאת כך: כאשר המלה, בהיבט השקוף שלה, מצטרפת להיבט התיאטראלי (המימטי, המחקק) של המחול, היא עלולה לגדוש את המסר המוצפן בתנועה ולהגדיל את הסיכון לקבלת חיקוי של חיקוי, מימזיס מדרגה שנייה או שלישית. לעומת זאת, כוריאוגרף המשתמש בתכונותיו האטומות של הטקסט המילולי (כדימוי חזותי או מוסיקלי) לא זו בלבד שאין הוא מוותר על משמעותו הסמלית של הטקסט, אלא הוא עשוי אף להעצים באמצעותו את החוויה המחולית. אי לכך, רק כאשר המלה (המופשטת ממילא) פוגשת בהיבט המופשט של המחול, נוצר סיכוי להטענת המופע בהארה מחודשת.

בניגוד למוסכמה המודרניסטית, הדוגלת באחידות סגנונית אורגנית, סינלה לעצמה התפישה הפוסט מודרנית גישה היברידית, החושדת ב"שלם". דווקא הקולאז' והמונטאז', דהיינו – ניסיון מודע לשמר ולהבליט את הזרות בין תחומים שונים הדירים בכפיפה אחת, מקובל כאמצעי לגיטימי להעצמת הביטוי האמנותי. הדיאלקטיקה בין מלה לתנועה מיטיבה לבטא את הקונפליקט ואת תחושת הניכור בחיינו. כאשר הצופה נתקל בקושי לגשר באופן אוטומטי על פני הפער הנוצר בין הטקסט המילולי לבין הדימוי החזותי (ולא רק בגלל הפער בין הדבר כשלעצמו לבין ייצוגו, כמו בעבודתו הנודעת של מגריט, נוצרת הזרה; דואליות; מעין היסט בין שתי משמעויות סימולטניות שאינן מצליחות להתלכד.

אולי בסתירה דיאלקטית זו עצמה צפן ה-"Raison d'être" של יצירת האמנות הפוסט מודרנית. תיאודור אדורנו (1974) סבור שיצירת אמנות מוצלחת מבטאת את רעיון ההרמוניה באופן נגטיבי, כלומר – היא טומנת בחובה אי-התיישבות בכך שהיא מגלמת את הניגודים במלוא חדותם הבלתי מתפשרת, בלב הסטרוקטורה שלה: "יצירות אמנות אמיתיות... הן אלו המקצינות את הסתירה עד קצה גבול האפשר, ומממשות את עצמן בקריסתן הבלתי נמנעת" (עמ' 227).

הפער המתגלע במפגש בין הטקסט המחולי לבין הטקסט המילולי שומט, כביכול, את הקרקע מתחת לרגלי הצופה. הוא מערער את המובן מאליו. לעתים הדבר נחוה ככשל, מזעזע,

מתגרה, מרגיז; אולם יש והצופה הנקרע בין הניגודים זוכה אגב כך בתגלית חדשה. העצמה חווייתית מסוג זה היא תוצאה של מאמץ שעל הצופה לעשותו כדי לסגור את הפער בין שתי משמעויות המתקבלות בו זמנית ושאינן מתיישבות זו עם זו; משמעות המתקבלת מן הטקסט המילולי ומשמעות המתקבלת מן הדימוי החזותי. שלא כמו היצירה המודרנית, היצירה הפוסט מודרנית מגלה את מה שאדורנו (1974) מזהה כאי-התיישבות שהיא פנימית ליצירה. אי-התיישבות זו מהווה ערעור על המובן מאליו וככזו היא מעניקה תובנה חדשה, שאינה מקבלת את הסברה במונחים לוגיים של סיבתיות, אלא במונחים אינטואיטיביים. תובנה חדשה זו נושאת אספקט חתרני ומאתגר, ניצוץ חד פעמי ובלתי צפוי, המתלקח במפגש בין לשונות. בידיו של אמן בעל אמירה עשויה דווקא המלה – המטילה ספק במראית העין – לתת תוקף מחודש וחיוני ליסוד המימטי של המחול העכשווי.

ביבליוגרפיה

בנימין, ולטר. *מבחר כתבים*, כרך ב: *הרהורים*. תרגום: ד. זינגר. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2003, עמ' 285.
צוקרמן, מ. *פרקים בסוציולוגיה של האמנות*. תל אביב: אוניברסיטה משודרת, 1996, עמ' 46-30.

Theodor W. Adorno (1974), *Minima Moralia. Reflections from Damaged Life*. (First published in German in 1951). London (NLB) p. 227

ליאורה בינגהיידיקר – ילידת חיפה, בוגרת האקדמיה המלכותית למחול בלונדון ואוניברסיטת דרהאם. ניהלה את הסטודיו לבלט חיפה וריכזה את מגמת המחול בביה"ס התיכון ויצ"ו בחיפה. לימדה בסמינר אורנים, באולפן בת-דור ובלהקת המחול הקיבוצית, כיום מלמדת במסלולים להכשרת רקדנים בבית-דור באר שבע ובביכורי העתים, תל אביב. פרסמה מסות על אסתטיקה של המחול. היא מכהנת כחברת המדור למחול במועצה לתרבות ולאמנות. בינגהיידיקר פרסמה שני ספרי שירה: *מצאי ירחים* (הליקון 2001) ו*קרוב פנים אל פנים* (פרדס 2007). על שירתה זכתה בפרס משרד התרבות לספר ביכורים.

¹ הערת שוליים למקס של אוהד נהרין, בעקבות צפייה בלהקת בת-שבע במהלך חזרה פתוחה.

² Yates, William Butler, "Among School Children" 1927.

³ הבחנה דומה ניתן לייחס גם לויטגנשטיין בחקירות הפילוסופיות (1994) שלו (פסקאות 243-315) דהיינו – שלשפה יש אספקט של ביטוי שאינו מייצג, כי אם מגלם.