

צליל וכאב - על המיתוס של אפולו ומרסייס

הטרגדיה מסתיימת בצליל, שלעולם אינו יכול לעלות מתחומה של האמנות האפולינית. ניטשה, הולדת הטרגדיה

זה זמן מה שאני חושבת על שירו של זביגנייב הרברט, 'אפולו ומרסייס', ובמיוחד על שתי שורות מתוכו. יותר משאני מהרהרת בהן, הן מופיעות בתוכי מפעם לפעם, איכותן עמומה ודוחקת כשל חפץ קהה, ומעלות איתן את השיר כולו. לא מילה במילה, כי אם את מה שהוא מספר עליו - תמונת הזוועות הקשורה במיתוס היווני על אפולו ומרסייס. עבורי, השורות האלו הן מעין קפסולה סגורה של משמעות, והמסה הזו היא דרך להתבונן במה שיש בה מקרוב.

את השורות ואת השיר כולו אביא בהמשך. לעת עתה אומר שבמרסייס, מבני לווייתו של האל דיוניסוס, נעשה דבר נורא: האל אפולו פשט את עורו. מכיוון שמדובר במיתוס, המעשה הנורא הזה מתרחש שוב ושוב בכל פעם שמישהו חושב עליו, מספר, קורא או כותב אותו. ועם זאת, דווקא בחזרה הזו טמונה האפשרות המשחררת לספר מחדש ואחרת. את זאת, כפי שנראה, עושה השיר של הרברט.

לא בדיוק תחרות נגינה

זה מתחיל כאירוע "תרבותי" - תחרות נגינה בין אפולו לסאטיר מרסייס. אפולו - אל השמש והאור, היופי הגברי, הרפואה והאמת - מנגן בלירה, מעין נבל יד וכלי הנגינה המזוהה עמו. הוא נגן מחונן, שנגינתו כמו הווייתו כולה חותרות אל היפה והמאוזן ("אל הכוחות המעצבים כולם" קורא לו ניטשה).¹ מנגד, מרסייס, המנגן בחליל הכפול, הוא ישות היברידית שמחציתה אדם ומחציתה תיש, שטבעה ואורה חייה טבועים בחותם של פריעת גבולות וסדרים. שמו נודע לתהילה כשווה לאפולו ואולי אף עולה עליו בנגינה, והשמועה הגיעה בדרך זו או אחרת לאוזניו של האל, שהזמין אותו לתחרות. השופטות הן המוזות, מה שעשוי להיראות בעייתי לאור העובדה שהאל הוא גם ראש המוזות; אבל כפי שנראה, לא המוזות הן הבעיה של הסאטיר.

התנאי שהציב אפולו לתחרות היה שהמנצח יוכל לעשות במנוצח כרצונו ומכאן עולה, די בבהירות, שהאל חייב לנצח: הוא לעולם לא יפקיר עצמו חסר אונים בידיו של בן תמותה. מלכתחילה, אם כן, הזירה של השיפוט האסתטי היא הסוואה לזירה אחרת, והשאלה שעל הפרק אינה שאלה של מצוינות אמנותית. מה שאפולו מבקש להוכיח אינו שהוא נגן טוב יותר, כי אם משהו אחר לגמרי. איך מרסייס לא הבין זאת? אולי האמין שינצח, אולי לא חשב שהפסד יכול להיות מסוכן עבורו (אחרי הכל, זו רק תחרות נגינה!), אולי נמשך דווקא אחר הרעיון שיזכה בשליטה, ולו רגעית, באל. אולי אופן החשיבה של אפולו, התכונן הקפדני, היו זרים לו לחלוטין. כך או כך, הוא נענה להזמנה.

אובידיוס, שב"מטאמורפוזות" שלו מופיע הסיפור, אינו מתאר את התחרות. איננו יודעים מה ניגנו

השניים ומה היו הקריטריונים לשיפוט. אנו יודעים רק ששניהם ניגנו היטב, ושהשופוטות לא יכלו להכריע ביניהם. ואז הפך אפולו את הלירה שלו. הוא ניגן על המיתרים ההפוכים והזמין את הסאטיר לנהוג כמוהו, אלא שהחליל, כמובן, אינו מאפשר זאת.² מרסייס הובס, ואפולו, המנצח, אכן עשה בו כרצונו: הוא פשט את עורו מעליו.

אתנה מתבוננת במראה 1#

טיפש הוא מי שמתגרה באלים, בין אם בגלוי ובין אם במשתמע, מעצם היותו מוכשר מהם. ב"מטאמורפוזות" מספר אובידיוס גם על הנערה אַרְכָּנָה, שכה הפליאה במלאכת האריגה עד שהעזה להזמין את אתנה להתחרות בה ואף ניצחה. בתגובה, שיסעה אתנה את האריג של ארכנה לגזרים, והנערה מוכת הצער תלתה את עצמה. באקט של חמלה אכזרית או אכזריות חומלת הפכה אותה האלה לעכבישה, שבמעשה הטווייה שלה מהדהד שוב ושוב מעשה התלייה:

וייכמרו רחמי האלה, על חבלה תרימנה;
 "ככה חיי סוררה, אך על חבל המשיכי חייך!
 זה גורלך וגורל נכדייך לנצח – למען
 לא תקווי לעתיד – גם נינייך ישאו את העונש!"

מטאמורפוזות, ספר שישי, שורות 135-139

באריג של ארכנה, מספר אובידיוס, הוצגו סצנות של אונס ורצח, מעשים מתועבים שעשו האלים בבני תמותה, כשגלגולי צורה משמשים אותם כדי לכפות את גופם ואת רצונם. זעמה של האלה הפך את האריג מייצוג לדבר עצמו, ממבע רפלקסיבי המספר על משהו, למבע אקספרסיבי שהוא עצמו חלק מהדבר עליו הוא מספר,³ ושינה את הסטטוס של האריג מטענה לראייה; הזעם שנועד להשמיד את הדיבור ואת המדברת הוכיח והנכיח את הטענה של ארכנה על אכזריות האלים. באופן אירוני, הוא גם הוכיח את טענתה על עליונותה האמנותית; שכן רק עבודת אמנות גדולה באמת היתה יכולה לעורר באלה תגובה כזו, סופה כזו של זעם.

איך העזה ארכנה להציב מראה כזו בפני אתנה? האם היו אלו יוהרה, או זחיחות דעת? ואולי מלכתחילה התעקשה להקים זירה של שיפוט אסתטי רק כדי לאפשר את קיומו של עימות אתי? פילומלה, בסיפור המופיע גם הוא בספר השישי של "המטאמורפוזות" טווה לתוך אריג סיפור של אונס אכזרי, לאחר שלשונה נכרתה כדי למנוע ממנה לדבר אותו. האם גם ארכנה רצתה לספר על עוול שאין מקום לבטא אותו וזימנה את התחרות כאזור בטוח, מתוך תקווה שאמנותה תגן עליה? כך או כך, היא נכשלה. את השיעור שהיא למדה, על בשרה ממש, למד גם מרסייס.

אתנה מתבוננת במראה 2#

אתנה אינה מופיעה בסיפור על אפולו ומרסייס, אולם היא אחוזה בשורשיו, שכן היא זו שיצרה את החליל הכפול. היא שניגנה בו במשתה האלים והיא שהשליכה אותו מעליה כשמאסה בו. אפשר לומר שהיא מהווה פרולוג למיתוס הזה – אבל לא רק; שכן על אף שהסיפור נע על ציר זמן כרונולוגי, מה שקרוי "המיתולוגיה היוונית" הוא רשת של משמעויות המתפרשת לרוחב. כל קשר ברשת הוא סיפור; ולכל סיפור, לכל הצטלבות, נישאות משמעויות מכל האינטרקציות המתפשטות והמהדהדות זו בזו של הרשת. כשאנו מניחים לאתנה להדהד בתוך הסיפור על אפולו ומרסייס, אנו שמים לב לקונפליקט שהיא מביאה לתוכו: האלה מאסה בחליל משום שכשניגנה בו הבחינה לפתע בכבואתה משתקפת במראה; אז ראתה עצמה מנגנת – פנים מתקבצות סביב הפייה, קמטים מתפשטים כאדווה – ומה שראתה היה בעיניה מעוות, מכוער ומאוס. זה אינו הקונפליקט המרכזי, אך הוא מלווה את

הדרמה כמעין Basso Continuo: המתח בין ההיות בגוף לבין המבט עליו מבחוץ.

נגינה, במיוחד מול קהל, היא מצב גופני חשוף, שכן הקהל אינו רק מאזין, הוא גם מביט. האמן המבצע אינו רק מגיש את המוזיקה אלא מאפשר אותה בגופו – בקולו, בידיו, שפתיו, בית החזה שלו, בטנו, רגליו הנעוצות בקרקע, עורפו; גופו הוא מרחב ההתהוות של כל צליל, של היצירה כולה, של המוזיקה; במקביל, חוויית הקהל היא חווייה סינסטטית, שבה גבולות הנראה והנשמע מיטשטשים ומותכים באירוע אחד. המצב החשוף הזה הוא אולי הסיבה לכך שאמנים מבצעים רבים עוטים שפה גופנית שהיא מעין מדים רשמיים, המאחידה ומסווה את המסוימות והחד פעמיות של גופם. זוהי שפה של ראוה, שהאמן אף יכול ללמוד ולתרגל מול המראה תוך התבוננות בעצמו מבחוץ. לעתים קרובות רואים אותה באולמות הקונצרטים: העיניים העצומות או מתגלגלות בהתעלות נפש, נענועי הראש, גלי הגוף הגואים, נפרשים ונאספים מעל לכינור, לפסנתר, לקלרניט, ועוד ועוד. לא אחת הקהל מחכה למחוות הללו ומתפעל מהן, רואה בהן, ולא בהכרח בצדק, עדות למידת העומק והרצינות של הנגן, להיות-אחד-עם-המוזיקה, לעוצמת מחויבותו ורגשותיו הניתנים אך בקושי לריסון; לא אחת מרגיש הקהל מרומה כשהאמן המבצע מבכר לעמוד על הבמה ולנגן כמה שנראה כחוסר תנועה או הבעה.

אולם, מתוך השפה הזו או בצדה מבקיעות לעתים עדויות לקיומה של שפה אחרת, ראשונית וגולמית. שפה לא רהוטה ולא קוהרנטית של העוויות, התפתלויות ועיקומי פנים, שכמו נמלטים מגופו של הנגן המבצע שלא ברצונו. הגוף חומק ממשמעת, חומק מהמבט של האמן על עצמו, ונחשף בו משהו חד פעמי, שייחודי לפסנתרן או לצ'לן או לכנר הזה, ברגע הזה, בביצוע המסוים הזה. אלו רגעים פרטיים מאוד, חשופים מאוד, שלא אחת מעוררים אי נוחות בקרב המאזינים המסיטים את מבטיהם במבוכה.

אתנה הביטה בעצמה מ"בחוץ", ודבר מה "מכוער" שמחוץ לסדר הראוי של ה"יפה" נגלה לעיניה. החליל נראה לה כמכשיר ליצירת כיעור, ולא כדרך ליצירת יופי, ותחת מבטה המאבן מתה שמחת הנגינה. הפוזיציות המתחלפות של מבט מבפנים או מבחוץ ילוו, כפי שנראה, גם את הסיפור על אפולו ומרסיס.

התפשטות אל הגשמיות

אני מחפשת בוויקיפדיה "פשיטת עור", ומגיעה לערך הבא: "קטגוריה: שיטות הוצאה להורג". תחת "ערכים חסרים" כתוב: "נידון לחיות, חיתוך איטי, מוות מניסור, פשיטת עור, ביתור, עקירת מעיים". מבוועת, אני סוגרת את הדף (תוהה האם "נידון לחיות", החסר גם הוא, הוא נידון לחיות או נידון לחיות). הדבר שאיני רוצה להעלות בדמיוני, הסצנה שבה פושט אפולו את עורו של הסאטיר, נמצא בעשרות יצירות אמנות (שהעזות ביותר ביניהן, לטעמי, הן אלו של טיצ'יאן ושל חוזה דה ריברה). ב"מטאמורפוזות" מצייר אובידיוס תמונה חיה ומפלחת לב לא פחות כשהוא מתאר כך את מרסיס:

"למה בשרי מבשרי תרטש", הוא שואג, "אללי לי.
 אין הוא שווה, החליל, כי אסכול ייסורים בגללהו".
 הוא מצעק, ועורו ייקרע מבשרו ובן רגע
 אין בו מתום – הוא רק פצע אחד – ונוזל מכל עבר
 דם ארגמן – כל גידיו ושריריו נחשפו לעיניים,
 כל העורקים פרכסו ללא עור, את מייעהו ראית,
 את לבבו, ראותיו וקרבו רועדים לעיניך.

מטאמורפוזות, ספר שישי, שורות 385-400

פשיטת העור, אומר אובידיוס, היא הסרת המעטפת המהדקת את הגוף ואוספת את איבריו לכלל שלם אחד. ללא עור, הגוף "נוזל מכל עבר", מאבד, בעורקים מפרכסים, את צורתו. ויחד עם הצורה מופשט גם מה שטבע בבשר את הזהויות שלו – הזהות של מרסייס, של סאטיר, של אמן. יותר משהוא מקלף את עורו של הסאטיר, אפולו כמו נכנס לתוך גופו וגורר משם החוצה את האמת שרק הכאב מחלץ: האמת על היותם של בני התמותה – בניגוד לאלים – לא יותר מבשר מפרכס בחוסר ישע, בודד בכאבו ובהתפרקותו. על סף מותו, מרסייס אינו מתפשט מהגשמיות. הוא מתפשט אל הגשמיות המוחלטת.

וכמה נוגעת ללב הזעקה ששם בפיו אובידיוס – "אין הוא שווה החליל, כי אסכול ייסורים בגללהו"; מה שהיה מקור העונג הפך למקור העינוי (באופן דומה אם כי שונה בעוצמתו ממה שקרה לאתנה כשניגנה). אולם הצעקה של מרסייס דומה לצעקתו של אדם שהיד שלו גורמת לו כאבים והוא צועק "כרתו את היד הזו, היא לא שווה שאסכול ייסורים בגללה!" היא מבטאת רצון להתרחק ממקור הכאב, ולא שיפוט ערכי (שווה/ לא שווה).

את ההקבלה בין יחסו של אדם ליד שלו לבין יחסו של מרסייס לחלילו (שאינו איבר מגופו) אני עושה בהשראת "הולדת הטרגדיה מתוך רוחה של המוזיקה" של ניטשה. במסה הזו שואל ניטשה על המקור ההסטורי ולמעשה על היסודות הנפשיים שהצמיחו את הטרגדיה היוונית (וממשיך לביקורת רדיקלית על התרבות המערבית, שלא כאן המקום לעסוק בה); לטענתו, הטרגדיה נולדה מתוך מיזוג מופתי בין האיכויות של האל אפולו (אפולון) לאלו של האל דיוניסוס. את אפולו, המסמן את אמנות הפיסול והציור, הוא מתאר כך:

אל הכוחות המעצבים כולם, אל היפעה, אל האור, הוא המושל על התופעה היפה של עולם הלכאורה, של עולם הדמיון הפנימי [...] גם קו זה לא ייעדר מדמותו של אפולון: זו ההגבלה של המידה הנכונה, זו החירות מהתרגשויות הפרא, זו שלותו רבת התבונה של אל הפיסול.

הולדת הטרגדיה, עמ' 23

אפולו הוא עיקרון של צורה ושל איזון, עיקרון של היפרטות ומובחנות של הדברים זה מזה, ושל משמעות שכל צורה כשלעצמה נושאת עמה. ואילו דיוניסוס הוא עיקרון של עודפות ושכירה של צורות. הוא מזוהה עם מוזיקה ומחולות אקסטטיים, קשור במיסטריות ובפולחנים של לידה ומוות, וניטשה רואה בו חתירה אל האחד שמתחת לצורות הריבוי. כשהאיכויות הדיוניסיות מועצמות "היסוד הסובייקטיבי נמוג לחלוטין עד לשכחת עצמו [...] האדם לא עוד אמן הוא. הוא עצמו נהפך למעשה אמנות." הולדת הטרגדיה, עמ' 25

בהשראת האפיון של הדיוניסי, נוכל לומר שעבור מרסייס – בן לווייתו של דיוניסוס, סאטיר שגופו הוא עדות חיה לחריגה ולטשטוש גבולות – אין הבחנה בין גופו, החליל שבו הוא נושף, והמוזיקה שהוא מפיק. הדיבור על החליל כעל "חיצוני" לו, ההבחנה בין "אני" ל"שלי", הם הסימפטומים של העינויים, הקלקול שהם גורמים – ולא האמת על אודות הגוף. ההישג הגדול של המענה הוא ההתכחשות העצמית של הקורבן ובגידתו בעצמו (ובאחרים). במובן זה, הקריאה "מה שווה החליל" מעידה יותר מכל על הניצחון של אפולו.

ובכן מה? שוב ושוב הטבח הזה, חוסר הצדק הזה? שברון הלב? ב'אפולו ומרסייס' מספר זביגנייב הרברט את המיתוס מחדש, אחרת.

אפולו ומרסיס – זביגנייב הרברט
מפולנית: דויד ויינפלד

הגבעות המתוקות של השרירים
הפרקים המרה הדם והרעד
הרוח החרפית של העצמות
מעל מלח הזכרון

אחוז צמרמרת מחמת מאוס
אפולו מנקה את כליו

עכשו מצטרף למקהלה
עמוד השררה של מרסיס
בעקרון הרי זה אותו א
רק עמק יותר ובתוספת חלודה

זה כבר מעבר לכח הסבל
של האל בעל העצבים המלאכותיים

בשררה של זיפזיף
נטועה עצי תאשור
מסתלק המנצח
אגב תהיה
כלום יבכתו של מרסיס
לא תצמיח עם הזמן
ענף חדש
של אמנות – נניח קונקרטיית

לפתע צונח לרגליו
זמיר מאבן

הוא מפנה את ראשו
ורואה
כי העץ שאליו נקשר מרסיס
הלבין

לחלוטין

הדו־קרב האמתי בין אפולו
ומרסיס
(שמיעה אבסולוטית
מול סלם קולות עצום)
נערך עם ערב
אחרי שהשופטים
כידוע לנו
כבר העניקו את הנצחון לאל

קשור בחזקה לעץ
אחרי שפשטו בקפידה את עורו
מרסיס
צועק
עד אשר תגיע הצעקה
אל אזניו הגבוהות
הוא נח בצל צעקתו

אחוז צמרמרת מחמת מאוס
אפולו מנקה את כליו

רק לכאורה
קולו של מרסיס
הוא מונוטוני
וכל כלו תנועה אחת
א

לאמתו של דבר
מספר מרסיס
את העשר שאין לו שעור
של גופו

הררי הכבד הקרחים
הגאיות הלבנים של דרכי העכול
היערות המרשרשים של הראות

מתוך דו"ח מעיר נצורה, הוצאת ספרית פועלים 1990



עירית תמרי, ללא כותרת, מתוך הסדרה "אודות פירנצה" 2015, תצלום

מיאוס וכאב

והנה הן שתי השורות שאיתן פתחת: "אחוז צמרמורת מחמת מיאוס, אפולו מנקה את כליו" (מהו, אני שואלת את עצמי, הכלי הזה? הסכין ששימש את האל לפשיטת העור? הלירה שהוכתמה בדמו של הסאטיר? ושמה כלי הנגינה הוא גם כלי הרצח?) – וזו התמונה שהן מעלות בדמיוני: האל, שאחד מכינוייו הוא 'פויבוס', הזורח, יושב בחשכת המעשה הנורא. בתוך הדם והבשר המרוטש, זעקות הכאב ואימתם של הצופים, הוא עסוק בניקיון שקדני, בשלווה שניטשה תיאר כ"שלוותו רבת התבונה של אל הפיסול". אלא שהאל אינו שלו לגמרי: האל מצטמרר מחמת מיאוס.

הו, האנינות... כמה מאוס היצור הצורח, בשר מדמם, הפרשות ובעתה. קשור בגפיו לעץ והאמת המחולצת מגופו היא של היותו לא יותר מפאוס שהצורה מהבהבת בתוכו אך לרגע. הצמרמורת של האל היא תגובה גופנית למה שמעורר גועל, ובו בזמן גם מבטאת סולם ערכים, יוצרת היררכיה ומותחת גבול בין הראוי בעיניו לבין הבזוי – במקרה זה, גופניותו היתרה של הגוף, אם אפשר לקרוא לזה כך; התגלותם של החיים, של כל החי – תולעת, ציפור, מרסייס – כחומר נטול תודעה, שתוך כדי מותו עודו מפרפר, בבדידות מוחלטת, נאבק לחיות.

או כך, לפחות, רואה זאת אפולו.

ניטשה כותב:

האמנות הדיוניסית רוצה להוכיח לנו את הנאת הנצחים אשר בקיום, אלא שעלינו לבקשה לא בתופעות כי אם במה שמאחוריהן. עלינו להכיר היאך כל מה שנוצר, מן ההכרח שיהיה מוכן לכליון שבע-סבל, נכפית עלינו ההבטה לתוך אימי קיומו של הפרט, אך מבלי שנתאבן למראה זה.

הולדת הטרגדיה, עמ' 101

אימי קיומו של הפרט אינם מאבנים את "האל בעל העצבים המלאכותיים". הם מעוררים בו תחושה של מיאוס. ותחושה זו, ההפוכה מאמפתיה, היא הביטוי המוחשי לחציצה שאנו שמים בינינו לבין דבר אחר (בין אם מחוצה לנו ובין אם בתוכנו).

בספרה המכונה **The Body in Pain** כותבת איליין סקארי על האופן שבו הכאב הורס את עולמו של הסובל ממנו, מבודד אותו ומנכר אותו מעצמו ומאחרים. מכיוון שכאב הוא סובייקטיבי ולא רפרנציאלי (לא מצביע על דבר בעולם), קשה לאדם שאינו סובל להבין את כאבו של האחר, ולכן הכאב, שהוא ודאות עליונה אצל הסובל, הוא מקור הספק אצל מי שמתבונן בו ואינו חש אותו. הקושי להבין ולהכיר בכאבו של האחר מתעצם משום שהכאב מתנגד לייצוג שלו במילים, הורס את השפה באופן אקטיבי ומחזיר למצב טרום שפתי של קולות חסרי מובן ובכי. גם ז'אן אמרי, במסה על העינויים שעונה על ידי הגסטפו, כותב שאיכויות התחושות אינן ניתנות לתיאור ולהשוואה, ושהן "מסמנות את גבול היכולת לחלוק במשהו עם הזולת באמצעות השפה."⁵

עם זאת, הטענה שאיננו מסוגלים לחצות לעבר הזולת ולחוש את כאבו אינה נכונה במצבי חיים רבים.⁶ האלים, שיחסם לבני התמותה מתאפיין מלכתחילה בהתעניינות צוננת (ולעתים תועלתנית) ולא באמפתיה, אולי אינם מסוגלים לכך, אולם בני תמותה אינם אלים, וגם הכאב שאינו מובע במילים (כמו כאבם של תינוקות או בעלי חיים) או מובע בשפה לא מובנת יכול לגעת בהם. התבוננות ספקנית מבחזר על כאבו של האחר קשורה פחות לטיבו של הכאב ויותר לחוויה שלנו את עצמנו כמצויים מבחזר - לעולם, לעצמנו ולאחרים.

הנה השורות המטלטלות שבהן מסיים אובידיוס את סיפורו של מרסיס:

פבנים, שוכני בכפרים, אלוהי יערות יבכוהו,
הסטירים, כל אחיו, ואולימפוס שאז עוד יקר לו,⁷
נימפות בכו לו וכל הרועים שרעו עלי גובה.
צאן ובקר לתומם שפכו דמעותם לשברהו,
האדמה אספתן, ספגה אל עורקיה כולנה.
מטה שקעו הדמעות, חדרו אל חיקה של הארץ,
ותהפוכנה למים - אותן תשלח אל הרוח,
הוא הנהר שתלולות גדותיו - אל הים ממחר הוא.
ויקראו לו מרסיאס, אבי כל נהר בפריגיאה.

מטאמורפוזות, שם

כמה יפה שאובידיוס כולל בתיאורו גם בעלי חיים, גם יצורי כלאיים וגם בני אדם - מהותו חוצת הגבולות, ההיברידית, של הסאטיה, משתקפת ומהדהדת בעולם ה"חיצוני" וכמו מוחזרת שלמה לגופו המרוסק. במובן זה סבלו הוא סבלם, בכיים הוא בכיו. דמעותיהם ששקעו לאדמה נמהלו בדמו והפכו לנהר. הנזילה לכל עבר של הגוף עם היעלמות הצורה היא מה שמאפשר את המטאמורפוזת (ה"מעבר-לצורה").

כמו במקרה של ארכנה, שגלגול הצורה שלה אינו משכיח אלא מנכיח את העוול שנעשה לה, גם התמוססותו של מרסיס אינה מחיקתו, שכן הנהר הממהר אל הים נושא את שמו ואת סיפורו. אולם הנחמה הזו אינה משנה את העובדה שהמיתוס, כפי שאובידיוס מספר אותו, מסתיים בניצחונו המוחזר של האל. אצל הרברט הניצחון הזה עובר מטאמורפוזת: פשיטת העור, שאמורה היתה להשתיק את מרסיס, העניקה לו באופן פרדוקסלי פה וקול - הֵאֵ שהשיר מציב כעמוד שדרה במרכז המיתוס, מאזין לו ומדובב אותו.

"הטרגדיה מסתיימת בצליל, שלעולם אין הוא יכול לעלות מתחומה של האמנות האפולינית" כותב ניטשה. בשיר של הרברט, הצליל הזה (שעולה מתוך הדיוניסי) אינו מטאפורי כי אם צליל ממש, וחוויות העולם המתחרות של האפוליני והדיוניסי מקודדות כ"שמיעה אבסולוטית" ו"סולם קולות עצום". נתעכב לרגע על ההבדל בין שני התיאורים הללו.



נועה רז מלמד, מתוך "איקונות ותרפים", פרט

סולם קולות עצום מול שמיעה אבסולוטית

שמיעה אבסולוטית נתפסת לא אחת כפלא לצינינו ולהשתאות עליו. מעניין, שגם כשלא בדיוק ברור מהי, יש לה דימוי חיובי (אולי בגלל המילה "אבסולוטית" שקורנת מתוכה). באופן מעשי יותר, שמיעה אבסולוטית היא היכולת לזהות צליל בודד לפי התדר שלו ולא לפי היחס בינו לבין צלילים אחרים. ובמילים אחרות – יכולת שמתייחסת לצלילים כיחידות נפרדות ולא כחלק ממערכת.

לשמיעה אבסולוטית גם אין עניין כמוצא הצליל ובגוף המפיק אותו. ואילו הסולם מניח שיש משמעות למיקומו של הצליל ביחס לאחרים, כמו גם לשדה ההרמוני ולהקשר של הביצוע, ושכמו שפה, המשמעות שלו אינה קבועה אלא משתנה בהתאם לאלו. דוגמה יפה לכך שמעתי מבתי, נגנית ויולה: מכיוון שהצליל סול גבוה מפה בטון אחר, ומכיוון שדיאז מורה על עלייה בחצי טון, ובמול על ירידה בחצי טון – נראה שפה דיאז וסול במול צריכים להיות זהים לחלוטין. כשמנגנים בפסנתר, שהקלידים שלו נבדלים זה מזה, אכן נוגעים באותו קליד כדי להפיק את שני הצלילים. אולם בכלי הקשת, שבהם גובה הצליל נקבע לפי מיקום הלחיצה על מיתר רציף, אין הדבר כך: המיקום של האצבע בשני המקרים יהיה שונה במקצת, והדבר יצור ביניהם הבדל גובה דק, המבטא את התנועה ההפוכה כלפי מעלה (דיאז) וכלפי מטה (במול).

שמיעה אבסולוטית אם כן אינה זקוקה לגיוון ולהיכרות עם השדה כולו כדי להכיר את הפרטים. ואילו "סולם הקולות העצום" הוא בדיוק זה: צליל אחד שמשמעותו בנויה בתוך הגיוון והמרחב של ההוויה. ה"א" שהרברט מתאר מספר על עושרו של הגוף כעולם, על הגוף שהוא מטאפורה של העולם והעולם שהוא מטאפורה לגוף. אבל לא רק מטאפורה.

גופו של מרסייס מספר היסטוריה שהיא רחבה ממנו, ארוכה ועמוקה ממנו. היסטוריה של העולם שהגוף הוא חלק ממנו ונושא אותו בתוכו. העושר של הגוף הוא קולות המהדהדים זה את זה לא כמיקרוקוסמוס ומקרוקוסמוס, לא כייצוג או כהשתקפות, אלא בלקיחת חלק. יוג'ין ג'נדלין מנסח זאת כך: "הגוף הוא התגבשות או התקרשות – ולא ייצוג – של הסביבה שלו ואיתה." ומרלו פונטי כתב

על הגוף שהוא "דבר מן הדברים" ו"אחוז ברקמת העולם" ושהדברים הם "נספח או המשך שלו, הם משובצים בכשרו, הם חלק מהגדרתו המלאה, והעולם עשוי מאותו החומר עצמו של הגוף".¹⁰ אילו היו היחסים בין הגוף והעולם רק יחסים של ייצוג, לא היה העץ שאליו קשור הסאטיר מלבין, והזמיר העומד עליו לא היה צונח מאובן לרגלי אפולו. מבחינה פואטית, זו דרך לומר שהסאטיר מת. אבל בהקשר של השיר כולו אנו יכולים להניח שזו לא רק אמירה פואטית וזה לא רק תיאור סימבולי. העץ והזמיר סובלים משום שגופם וגופו של מרסייס עשויים מאותו חומר.

אפולו היה אולי נדהם לגלות שאמנות קונקרטיה, במובן של אמנות המשוקעת בגוף ובמצבי החיים ומטמיעה אותם, אכן נוצרה (ופייר שפר אף יצר מוזיקה הקרויה "מוזיקה קונקרטיה"), וספק אם היה מעריך אותה; מה שהרברט מצביע עליו כשהוא מספר מחדש את המיתוס של אפולו ומרסייס הוא שדווקא הגוף – שהוא בו בזמן נידון לכיליון ולסבל וגם עשיר לאין שיעור ואחוז ברקמת העולם, נושא אותה ונישא על ידה – הוא אפשרות משחררת מהיררכיה, מיחסי כוח, ומבדידות.



הערות

1. כל הציטוטים והאזכורים מניטשה הם מתוך "הולדת הטרגדיה מתוך רוחה של המוזיקה".
2. בגרסאות אחרות, ה"טריק" של אפולו לא היה להפוך את הכלי אלא ללוות עצמו בשירה, מה ששוב העניק לו יתרון.
3. ההבחנה היא של ויטגנשטיין, בחקירות פילוסופיות, סעיף 244.
4. אני מתייחסת כאן להביטוס של שדה המוסיקה הקלאסית, אבל גם בשדות אחרים של מוזיקה אפשר לזהות שפות כאלו.
5. אמרי, מעבר לאשמה ולכפרה, עמ' 79.
6. כפי שציינתי, הטקסט של סקארי הוא טקסט מכוון ומרתקים הם חילוקי הדעות והביקורות עליו. לצערי לא כאן המקום להיכנס לכך. קובץ המאמרים כאב בשר ודם שערכו שירה סתיו ואורית מיטל יכול לשמש נקודת מוצא טובה למי שמתעניין בסקארי, בכאב ובגוף בכלל.
7. הכוונה כאן לנער בשם אולימפוס.
8. ניטשה, עמ' 131.
9. פתיחת הפרק הראשון Eugene T. Gendlin, A Process Model (1997).
10. מוריס מרלו פונטי, העין והרוח, מצרפתית: עירן דורפמן, עריכה מדעית: חגי כנען, רסלינג/ליבידו-סדרה לתרגום, 2004, עמ' 36.

מקורות ומקורות השראה

- אובידיוס, מטאמורפוזות, מרומית: שלמה דיקמן, מוסד ביאליק 1965.
- פרידריך ניטשה, הולדת הטרגדיה; המדע העליון, מגרמנית: ישראל אלדד, שוקן 1985.
- ד'אן אמרי, מעבר לאשמה ולכפרה, מגרמנית: יונתן ניראה, עם עובד 2000.
- Eugene T. Gendlin, A Process Model (1997).
- Elaine Scarry, **The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World**. Oxford University Press 1985.