

אויסטור

להקת המחול ענבל פינטו

כוריאוגרפיה, עיצוב במה, תלבושות
ופסקול: ענבל פינטו, אבשלום פולק
תאורה: יוהן טיבולי

מאמר מאת מרית בן ישראל

“פריקים”

“פריקים גורמים לי תערובת של בושה ויראת כבוד. יש להם איכות אגדתית, כמו דמות ממעשייה שעוצרת אותך ודורשת שתפתור חידה”.
דיאן ארבוס¹

אויסטר, עבודת תאטרון המחול הקסומה של ענבל פינטו ואבשלום פולק, נוצרה בהשראת הקרקס. הוא מציץ מן האיפור הליצני של הדמויות, ומשמש דגם למבנה האפיזודי של המופע, המחולק ל“מספרים” (רצף של קטעים קצרים שכל אחד מהם עומד בפני עצמו). אבל ההשפעה היותר מעניינת של עולם הקרקס ניכרת בעיצוב ה“פריקי” של הדמויות.

Freak כאנגלית פירושו מוזר, חריג, מפלצתי. “פריקים” הוא שם כולל לאנשים בעלי גוף חריג בגלל “טעות של הטבע”. בעבר נחשבו המוזרויות האלו לאטרקציות, והוצגו לראווה בקרקסים או במופעי השוליים (side show) של ירידים. מהמחצית השנייה של המאה העשרים ואילך התערעה הלגיטימיות של המופעים הללו, והפריקים

1 דיאן ארבוס (1923-1971) אחת הצלמות האמנותיות החשובות במאה ה-20. פריקים היו אחד הנושאים המרכזיים בעבודתה.

אדגים בקצרה על כמה מן הקטעים.

זרועה של ארוכת הזרוע היא כה ארוכה שגם בעמידה זקופה היא יכולה לגעת ברצפה. הקטע שלה הוא "מופע שוליים" טיפוסי. כל-כולו ממוקד בהפגנת ה"פלא האנושי": היא נשענת על הזרוע כמו על מקל הליכה, מתגרדת בה (אפשר כמעט לשמוע את קולו של הכרוז המפרשן את המופע: "הביטו כמה היא שימושית", הוא קורא, "ומגיעה לאיברים הרחוקים ביותר!") , מתווה בעזרתה קשתות ענקיות באוויר, רוקדת סביבה, ומשתטחת במעין "שפגט אלטרנטיבי" שבו מחליפה הזרוע הארוכה את אחת הרגליים.

הכלבות האנושיות הן שתי רקדניות רתומות לרצועה. אישה מבוגרת בתלבושת קרקסית מובילה אותן אל הבמה. הרקדניות אינן מחקות כלבים אמיתיים, גם לא באופן מסוגנן. הכוריאוגרפיה שלהן מבוססת על שברי בלט קלסי באיכות מקרטעת-כובתית. ה"כלביות" מסתכמת ברצועה ובחוסר היכולת להזדקף, וזה מה שגורם לי לסווג אותן כפריקיות, ולא כחיות קרקס (תופעה כזו של אנשים הולכי-על-ארבע תועדה, אגב, גם במציאות).

נטולי הזרועות הם שלושה גברים נעריים חסרי זרועות. הם כופפים את גוּם לכל עבר כמו גבעולים בחליפות, משתחווים, מנסים לתקשר או לחבוט זה בזה, מתנדנדים בדבקות דתית, מתגלגלים החוצה מן הבמה. הקטע שלהם הוא מחול לכל דבר, שאינו מתכתב עם המציצנות של מופעי השוליים. חסרונן של הזרועות משפיע על התנועה, ומוליד את הדימויים המוזרים-קסומים-מעיקים החולפים במהלך הריקוד.

נרחקו מן הבמה.

פריקס, סרטו השערורייתי של טוד בראונינג מ-1932, מגולל את סיפורה של חבורת פריקים כזאת. הסרט, שנאסר להקרנה בבריטניה במשך שלושים שנה, התגלה מחדש, אומץ על ידי דור הפרחים של שנות הששים והפך לסרט פולחן. גיבור הסרט הוא ננס קרקס, שמתאהב בלוליינית מרושעת ונושא אותה לאישה. הלוליינית מרעילה אותו כדי לרשת את כספו ולהתחתן עם אישה-השרירים של הקרקס. חבריו של הננס נוקמים בלוליינית, והופכים אותה ליצור מעורר חלחלה. בין שחקני הסרט היו פריקים אמיתיים ממופעי שוליים ברחבי העולם: תאומות סיאמיות, איש תולעת (חסר ידיים ורגליים) מגיניאה הבריטית, אישה עם זקן, הֶרְמֶפְרוֹדִיט (חצי-גבר-חצי-אישה) אוסטרי, אישה חסרת ידיים, איש שגופו מסתיים מתחת לצלעות וחבורה של "ראשי סיכה" (בעלי ראש זעיר).

בתוך ההוויה הקרקסית של אויסטר, מתבלט פריקס של בראונינג כמקור השראה מובהק; מן המגבלות הגופניות של הדמויות מתפתחת כוריאוגרפיה מקורית ורעננה, שאינה מבוססת על הגוף הנורמטיבי או על מילון תנועתי מקובל. פינטו-פולק אינם משכפלים את גיבורי הסרט, אלא יוצרים על פיו בחופשיות את הפריקים הדמיוניים שלהם. הם שואלים מבראונינג את ההזדהות הרגשית עם החריגים ואת המבט הסקרני בכוריאוגרפיה הכפולה שלהם - של הבמה ושל חיי היומיום. שהרי גם משימות מובנות מאליהן כמו אכילה ושתייה, עישון סיגריה או טיול, הופכות לאתגר כוריאוגרפי כשאינן לך ידיים, רגליים או יכולת להזדקף.

מכתיבה את גורלם: הילד בעל ראש הצדפה נטרף על ידי אביו; "ילדת הוודו", הנראית כמו בוכת וודו, משתוקקת לאהבה, אך אבוי, בכל פעם שהיא מחבקת מישהו, הסיכות ננעצות עמוק יותר בלבה; וסיפורה של "הילדה שהפכה למיטה" כבר מקופל בשמה (לאחת מגיבורות אויסטר קרה דבר דומה, קצת פחות קיצוני, אולי: שרפרף נדבק לאחוריה, או שמא צמח מתוכם?).

לא אוכל להכנס כאן, לצערי, לדיון מקיף בגלריית הפריקים הספרותית והקולנועית, האנושית והבובתית של ברטון, ובקשר העמוק שלה לאויסטר. על רגל אחת אפשר לומר שברטון, כמו פינטו-פולק אחריו, מוקסם מן האפשרויות הכוראוגרפיות-טאטרוניות של המום. עם זאת, המוזרות הגופנית של גיבוריו היא קודם כל דימוי רגשי וקיומי. בשני סרטי בטמן שיצר נפרת השפעת הקרקס: בבטמן (1989) הופך הפושע הפסיכופט לפריק ולליצן בבת אחת; והרשע של בטמן חוזר (1992) הוא פריק מלידה, "איש-פינגווין" שנדחה על ידי הוריו, הושלך לביוב, ושם שרד איכשהו ומצא משפחה חלופית - חבורת פושעים בדמות ליצנים, אופנועני קיר המוות, אשת פודל וכדומה, המכונה "כנופיית הקרקס". הזדהותו של ברטון עם כאבו של הרשע, הדחוי והדוחה, מעניקה לסרט עומק רגשי מפתיע. בסרט המספריים של אדוארד (1990) הופך הגיבור לספך זריז ולפסל מופלא בזכות ידי המספריים שלו, שלא לדבר על הפנטזיות הארוטיות המצחיקות-מבהילות שהן מעוררות. אבל לזרותו הקסומה והיצירתית יש גם צד אפל; הוא נתפס כנכה, גנב, סוטה ורוצח בפוטנציה. השילוב בין הגותיות הסהרורית-בובתית של הגיבור, לבין

יש גם הבדל משמעותי בין הדמויות בפריקס ובאויסטר: בראונינג ליהק לסרטו פריקים אמיתיים. אפילו החריגויות הנוחות לזיוף, כמו ההרמפרודיט או האישה המזוקנת, הן אמיתיות. זה חלק מן האתיקה של הסרט, מן הפרובוקציה שבו ומן החום הרגשי.

פינטו-פולק בחרו ברקדנים (השולטים היטב בגופם, ההפך מאנשים עם מוגבלויות), ועיצבו להם מומים מלאכותיים במופגן: זרועותיהם של "נטולי הזרועות" פשוט ארוזות בתוך ז'קטים ללא פתחי שרוולים, ולעתים רק שלובות מאחורי הגב. זרועה הארוכה של ארוכת-הזרוע היא תותבת פלסטיק בובתית. הכוריאוגרפיה העילגת שלה היא בעצם אירונית: היא מחקה את מופעי השוליים ומתבוננת בם בעת ובעונה אחת.

טים ברטון, פינה באוש

"שערה הרך התנפח / כמו כרית לבנה. / עורה המחוטט / התחלף / במאה אחוז כותנה".

טים ברטון

השורות הללו (בתרגומי החופשי) נלקחו מן "הילדה שהפכה למיטה", סיפור מחורז מתוך הקובץ *The melancholy death of oyster boy & other stories* שכתב ואייר במאי הקולנוע טים ברטון (מכותרת זו, אגב, הושאל גם שמו של המופע). גיבורי הספר הם פריקים צעירים, ילדים וילדות שחריגותם

היא מתרוצצת כה וכה על הבמה, מנסה להשתלב בריקוד, למצוא את מקומה. עיניה המבוהלות מציצות מעל פיה החסום בצווארון השחור של חולצתה. היא נראית כאילו ירדה מכריכה של ספר אימים בפרוטה, ומנגד היא מזכירה את הג'ינג'ית מקפה מילר של באוש: יש לה אותם תלתלים כתומים ונוכחות אוטו־סיידרית אבודה. גם השרפרף הדבוק לאחוריה הוא כעין תזכורת לבמה המרוהטת של קפה מילר, לכסאות המסולקים בפראות מדרכם של הרקדנים. העוצמה הרגשית של קפה מילר טמונה בשילוב בין הברוטליות של הכסאות המוטחים בכמה לליריות קורעת הלב של התנועה. אשת השרפרף של אויסטר היא מעין קולאז' דחוס וצעצועי של המופע, מעין מחווה ספק מודעת של פינטו־פולק לפינה באוש.

בסוף המופע, בסצנה נינוחה של מאחורי הקלעים, מצליחה האישה לנתק את השרפרף מאחוריה ואפילו מטפסת עליו בזהירות לסיבוב נצחון מפרפר. ועדיין אינה מעזה להתרחק ממנו. היא לוקחת אותו בידה ליתר בטחון, ומרפה ממנו רק כדי לעבור למושב אחר.

הגימור המושלם הפסטלי־צעצועי של העיירה שבה הוא מתגורר, משיק לעולמם העיצובי של פינטו־פולק. הגברים הנעריים של אויסטר משכפלים את תלישותו ואת תסרוקתו האניצית.

ואם נחזור לאישה־שרפרף־דבוק־לאחוריה: למעט הקיצור המצחיק של המעברים בין ריקוד למנוחה, השרפרף אינו מכתוב את תנועתה. הכוריאוגרפיה הלירית שיצרו לה פינטו־פולק מתעלמת מנוכחותו כאבר גוף, ומבליטה את משמעותו כמטפורה פסיכולוגית רגשית: הצורך בבטחון, הפחד ש"לא יישאר לי מקום" והחשש מתקיפה מינית; השרפרף מתפקד, בין השאר, כ"שריון־אחוריים" ייחודי. "מרבית בני האדם מבלים את חייהם בחשש מטראומה אפשרית", כתבה דיאן ארבוס, "פריקים כבר נולדו עם הטראומה שלהם... הם אריסטוקרטים".

ומטים ברטון אל פינה באוש, המנהלת האמנותית של תאטרון מחול וופרטל שבגרמניה, והכוהנת הגדולה של תאטרון־המחול במאה העשרים. להוריה, כך מספרת האגדה, היה בית קפה. הילדה נהגה לשחק מתחת לשולחנות ותוך כדי כך קלטה את היחסים המורכבים שנרקמו בין הלקוחות מעל ומתחת לשולחן. יצירתה הנודעת קפה מילר (1975) מתרחשת בקפה נטוש, ועוסקת בכדידות ובניכור, בגעגועים לאהבה ובצער על אובדנה. קפה מילר הוא היצירה המזוהה ביותר עם פינה באוש; היא לא רק חזרה בה אל זכרונות ילדותה, אלא גם רקדה את אחד התפקידים, הרבה אחרי שפרשה מכל ביצוע אחר.

ואם נחזור לאויסטר ולאישה־שרפרף־דבוק־לאחוריה:

כאילו ירדו מדרגה ענקית באבולוציה. גבן מופנה לקהל, פניהן ופלג גופן העליון נעלמים, והן הופכות ליצורים בלתי מזהים – מעין פריקים אנושיים: שני הישבנים עטורים בחצאיות טוטו אדומות, ומתוך כל ישבן משתרכבות ארבע גפיים שעליהן הם מתרוצצים כמו סרטנים; מן האנטומיה החדשה נגזר לו ריקוד אחר.

הקטע השני הוא טריו של שני רקדנים לבושים בחליפות ורקדנית "על חוט" המשתלשל מן התקרה. אחד הרקדנים אחראי על החוט. הוא מעלה ומוריד את ה"מריונטה" בזמן שהשני מפלרטט, מתקוטט, מטייל ורוקד איתה. החוט משחרר את הרקדנית מכוח הכובד. היא יכולה להלך על זרועותיו הפרושות של בן זוגה כמו על חבל מתוח, לעמוד על כף ידו, לקפוץ על חזהו ולבצע זינוקים דמיוניים, כולל רגע מזוקק של אנימציה, כשהיא מגלה פתאום שהיא עומדת באוויר – וצונחת בחבטה. בסוף הקטע הופכת הרקדנית לפעמון אנושי המטלטל בקצה החוט.

"על תאטרון המריונטות" מאת היינריך פון קלייסט (משורר, מחזאי וסופר גרמני, 1777-1811) הוא מסה קצרה שעיקרה שיחה בין המספר לבין רקדן ראשי באופרה. המספר תמה על החיבה שרוחש הרקדן למריונטות העממיות. הרקדן משבח, בתשובה, את תנועותיהן של הבובות. לא די שהן משוחררות מכוח הכובד ויכולות לרחף בלי מנוחה, הן גם פטורות מן המודעות העצמית, האויבת הגדולה ביותר של החן הטבעי.

המודעות העצמית, על פי קלייסט, זורעת ספק, ביקורת וקונפליקט פנימי. היא "מגרשת את האדם מגן העדן" של התמימות, מן הפשטות המושלמת של החומר הדומם ושל

תאטרון הבובות

"הבובה לעולם לא תתנאה, כי התנאות מופיעה כידוע לך, שעה שהנפש (vis motrix) שרויה בנקודה אחרת ולא בנקודת הכובד של התנועה". היינריך פון קלייסט, על תאטרון הבובות, תרגם ישראל זמורה.

באישה־שש־פרָף־דבוק־לאחוריה אפשר לראות גם "מריונטת קרקס". המריונטות האלו היו שכיחות מאד בתאטרון הבובות האירופי. כל בובה נבנתה לביצוע תרגיל מסויים: אחת רכבה על ח־אופן, אחרת צעדה על כדור גדול או על חבל מתוח. אבל בניגוד ללולייניות אמיתיות הן מעולם לא מעדו; הח־אופן, הכדור או החבל היו מחוברים לגופן. הן לא יכלו להנתק.

תאטרון הבובות הוא אחד ממקורות ההשראה החשובים של אויסטר, הן מן הבחינה העיצובית והתנועתית והן כמטפורה חזותית ליחסי שליטה והפעלה. אציג כאן שני קטעים נוספים הנדברים עם עולם המריונטות.

בקטע הראשון מופיעות רקדניות שסרטים אדומים מתוחים בין ידיהן לרגליהן. כל הרמת יד מרימה את הרגל הקשורה אליה, ולהפך: הורדת הרגל מושכת אחריה גם את היד. פינטו־פולק המציאו כאן מריונטות ייחודיות, המפעילות כביכול את עצמן. ה"מריונטות" הראשונות הן מעורטלות כביכול. בהמשך מחליפות אותן שתי "בלרינות", שמוסיפות הידור קלסי לתנועה. הסרטים האדומים המתוחים כמו מקלות, שומרים על מרחק קבוע בין הרגל ליד. פתאום מופיעה זקנה קטנה וגוזרת את הסרטים. הבלרינות קורסות בבת אחת, מתקפלות לשניים

צעצועים

"הגברת הקטנה היתה רקדנית. היא הרימה את שתי זרועותיה והניפה את רגלה כה גבוה באוויר, שחייל הבדיל לא ראה אותה כלל. הוא חשב שגם לה, כמו לו, יש רק רגל אחת".

הנס כריסטיאן אנדרסן, "חייל הבדיל האמיץ" (המובאה בתרגומי, מאנגלית).

רקדנית ניצבת ללא נוע כשרגלה מונפת גבוה באוויר - כך נפתח לו אויסטר. כשהיא מחליטה סוף-סוף לזוז, היא לא משתמשת בכוריאוגרפיה קלאסית, אלא מדדה קדימה בקפיצות על רגל אחת. ועם הדמות הזאת, הספק-נכה ספק-רקדנית, המעוצבת כמו בלרינה זעירה של תיבת נגינה, אנו מגיעים אל מקור השראה נוסף של המופע - עולם הצעצועים המכניים.

בין הדמויות המרכזיות באויסטר יש שני גברים המחוברים לדמות אחת, ספק פריקית ("תאומים סיאמיים") ספק צעצועית. כשהם מבצעים את משחקי הסימטריה הכובתיים שלהם בפעם הראשונה, מלווה את תנועותיהם חריקת קפיצים. מאוחר יותר, לקראת סוף המופע, לוקחים השניים חלק בהצגה המתרחשת בתוך תאטרון קטן על גלגלים. עוד אשוב ואתיחס למשמעות ההצגה, אבל האופן שבו העמידו פינטו-פולק את השחקנים, חייב לא מעט לעולם הצעצועים המכניים: כל המשתתפים - הבעל, האישה, המאהב הצעיר והסבתא - מצטופפים זה ליד זה על במה קטנטנה. התאום שמשחק את הבעל ממוקם מעל כתפי המאהב. ה"רומן" נרקם מתחת לאפו, פשוטו כמשמעו. משולש האהבה והנקם מוגש בתקציר קופצני. כל פרק זוכה לאיזכור חטוף: עקרת

בעלי החיים. רק האל הכל-יודע והכל-מודע יכול להגיע לחן של הבוכה. לכאורה מדובר בשני קצוות, ובעצם מדובר במעגל: ככל שאתה מתרחק מנקודה מסוימת אתה גם מתקרב אליה, עד לנקודה שבה יתאחד החומר הפשוט עם האל האינסופי. וזוהי גם תקוותו של האדם על פי קלייסט: למצוא את "הכניסה האחורית" לגן העדן, לחזור, דרך הידע, אל התום המוחלט, לשוב ולזכות בהרמוניה בין מחשבה, רגש וגוף.

פינטו-פולק אינם מחפשים את ההרמוניה האבודה. הם מתעניינים יותר באסתטיקה של הסתירה ובפיצול בין הרגש לתנועה. הם משחררים את הרקדנית שלהם מכוח הכובד, אבל לא מן התודעה. רגשותיה, המוחצנים בפנטומימה נוסח הסרט האילם, מדגישים את הפער הענקי, המצחיק והפיוטי, בין הריחוף השמימי לבין המשקולות הרגשיות והרוחניות.

היא זרוע פלסטיק בובתית), והתנועתיות (ה"מריונטות" שחוטיהן נגזרו הופכות ל"יצורים") ואפילו בפסקול. קטעי המוזיקה המלווים את המופע "לוכלכו" ברעשים שייכים ולא שייכים כמו רוח, פעמונים, רסיסי מוזיקה אחרת, ציוצי ציפורים וקולות חנוקים.

ואחרונה חביבה - התאורה הנפלאה, הנעה בין קסמי תאטרון הצלליות לדקויות האור של לפני ואחורי הקלעים, ליומיומיות של מנורה עומדת או פנס רחוב. האור המתחלף יוצר סוגים שונים של זמן - יומימי, אקספרסיוניסטי, לירי, או אפי - כמו בסוף המופע, כשהדמויות פונות לאחור, מתרחקות מן האור והופכות בהדרגה לצלליות על רקע אור אחר, דועך, במין הדמיה דחוסה של מהלך השמש בשמיים, של מהלך חיים.

התאטרון והחיים

"צחק ליצן, למען אהבה שנסתלקה

צחק על היגון המכרסם בלבך".

מתוך האופרה "ליצנים" מאת רוג'רו ליאונקוואלו.

זה מתחיל בעיצוב החלל: הבמה הכמעט ריקה של אויסטר ממוסגרת בשער של נורות. באמצע המסך האחורי שער נוסף, קטן יותר, מקושט בנורות דומות. בתוך השער הקטן מופיע מדי פעם תאטרון קטן ומושלם על גלגלים.

הבית מצחצחת טפח רצפה, מצנפת לילה וכרית מסמנים חדר שינה. סערה מטלטלת את שמי הבר של הבמה. חללים וזמנים אוחדו. הדרמה כולה צומצמה למעין אוטומטה - בובת קפיצים משוכללת. ואפשר להוסיף, שתצוגות כאלה של אוטומטות רבות משתתפים, היו בין האטרקציות בפרוטה שהוצגו בביתני היריד.

* * *

צעצועים מכניים ובובות תאטרון תמיד הילכו קסם על עולם המחול. יש אינספור דוגמאות, מקופליה (1870) של הבלט הרומנטי, דרך מפצח האגוזים הקלאסי (1892), פטרושקה (1911) ופאראד (1917) של הבלט הרוסי, ועד יצירות בנות זמננו כמו סינדרלה של מאגי מאראן (1985). גם פינה באוש ורוברט וילסון שאלו, כל אחד בדרכו, דימויים מתאטרון הבובות. ההישג הייחודי של אויסטר הוא בשילוב בין מקורות השראה רחוקים זה מזה, כמו הגוף הפריקי וסוגים שונים של בובות, ובאופן שבו הם נשזרים למין רצף מקולקל, א-היררכי, קסום, מקרטע בכוונה. פינטור-פולק אינם מנסים להתיך את המקורות השונים למקשה אחת. הם מצמידים את האנטומיה הפנטסטית של אמני השוליים, המבוססת על הפגם ועל החרגי, לאלמנטים מעולם האוטומטות (תנועה לא אורגנית וקיצורי דרך עלילתיים ומרחביים, כמו בדוגמת ההצגה הקטנה), ולאפשרויות הכוריאוגרפיות והרעיוניות שמציע תאטרון הבובות. העירוב הזה מתקיים בכל רובד של העבודה: בבחירות העיצוביות (זרועה הארוכה של ה"פריקית"

רוצח "באמת" את אישתו השחקנית על הבמה, הוא רוצח גם את המאהב שמזנק משורות הקהל לעזרתה. האופרה מסתיימת במילים שהפכו למטבע לשון: *La comedia e finita* (באיטלקית: ההצגה הסתיימה), כשהכוונה בעצם, לחיים.

המלודרמה הקטנה של אויסטר היא גם הצגה על מלודרמה, כשם שהמופע כולו הוא תאטרון על תאטרון (כפי שמצהיר כבר עיצוב הבמה). אויסטר היא יצירה אַרְס־פּוּאטִית במובהק (כלומר אמנות שעוסקת באמנות). פינטו-פולק בוחנים במהלכה סוגים שונים של תאטרון ושל תנועה. הם בודקים, כפי שהזכרתי, את האסתטיקה של מופעי השוליים, של תאטרון הבובות, של האוטומטה ושל המלודרמה, ופה ושם הם פוזלים אל המציאות, אל הגבולות הנזילים בין הבמה, האולם ואחורי הקלעים.

פינטו-פולק הם קוסמים של תאטרון-מחול. הטקסטורה העשירה של המופע הנובעת מריבוי צורות, פירוק וגיבוב, מתגבשת לאסתטיקה עכשווית ואירונית, מעין מיחזור של חומרים והטלאתם בגימור מושלם. אבל דומה שהם מבקשים לומר משהו גם על החיים. על הכאב שנובע מן הנכויות שלנו, ועל הנכויות שנובעות מן הכאב, על היחס בין כאב אמיתי לייצוגו על הבמה, ועל האופן שבו אנחנו מנצלים את כאבינו והופכים אותם לאמנות. הם מנסים, בזהירות רבה, לטבול את רגליהם במים הקרים של המציאות.

ואיני מתכוונת רק לסצנה שבה מנתקת האישה את השרפרף מאחוריה, ו"התאומים הסיאמיים" מסירים את התחפושת ונפרדים זה מזה; הבלרינה שפותחת את המופע היא לא רק נכה צעצועית הצולעת על רגלה האחת, אלא גם

תאטרון בתוך תאטרון בתוך תאטרון, שיכפול פשוט וחכם. אפקט ה"זום" שהוא יוצר מגדיל את המרחב שבו מתרחש המופע. הפתח במסך האחורי הוא הדמיה של מפתח הבמה כולה, כפי שהוא נראה ממרחק, ובמת התאטרון הקטנה היא גלגול מרוחק עוד יותר של הבמה הגדולה.

בפעם הראשונה מתקיים על הבמה הקטנה מופע קרקסי מהיר, מעין אויסטר בראשי פרקים. הבמה הראשית מתפקדת כאחורי הקלעים של הבמה הקטנה. כמה מן הרקדנים עומדים באפולולית ומציצים אל התאטרון הקטן, מוחאים כפיים לחבריהם, או מנצלים את ההפוגות הקצרות כדי לעבור מצד לצד.

בפעם השנייה מתקיימת על הבמה הקטנה ההצגה שכבר הזכרתי: הגבר העליון מביין "התאומים הסיאמיים" מגלם את הבעל הזקן, הרודני והמתוסכל מינית (אחוריה של אישתו משוריינים בשרפרף...). הגבר התחתון מרדים את הבעל כדי לחזר אחרי האישה האומללה, המייבבת בקול חנוק. בעיצומו של הדואט הרומנטי מקיצה הסבתא משנתה, ומזעיקה את הבעל הנכבד בצלצול פעמון. בזמן שהוא חונק את המאהב ואת האישה, מופיע אחד מחברי הלהקה וסוגר את המסך.

המוזיקה המלווה את המחזה הקטן הושאלה מן האופרה ליצנים מאת המלחין האיטלקי רוג'רו ליאונקוואלו (1858–1919). ליצנים נוצרה בשלהי המאה ה-19 ברוח הווריזמו – סגנון אופראי שדגל בדרמות "מן החיים". והיא אכן מבוססת, על-פי הפרולוג שלה, על סיפורו האמיתי של שחקן שרצח את אישתו על הבמה, לעיני הקהל. ליצנים חוצה כל גבול אפשרי בין התאטרון לחיים. לא רק שהגיבור השחקן

רשימת המקורות

ספרים

Diane Arbus, *An Aperture Monograph*, New York: Aperture, 1972.
מונוגרפיה של דיאן ארבוס, תצלומים ומבחר טקסטים מהרצאות וראיונות. הספר, שנערך על ידי ידידה מרווין איזרל ובה דון ארבוס, מעניק מבט מקיף על עבודתה.

Diane Arbus, *Magazine Work*, New York: Aperture, 1984.
מבחר מעבודתה של ארבוס למגזינים.

Diane Arbus, *Untitled*, New York: Aperture, 1995.
סדרת תמונות שצולמו במוסדות למפגרים, הפרוייקט האחרון (והנפלא) של ארבוס.

Burton, Tim, *The melancholy death of oyster boy & other stories*, New York: Rob weisbach books, 1997.
סיפורים מחוזים על ילדים פריקים, כתב ואייר טים ברטון. הופיע גם בעברית בשם: מותו העגום של הילד צדף וסיפורים אחרים, הוצאת מעריב - הר ארצי.

פון קלייסט, היינריך, כתבים קצרים, תרגם ישראל זמורה, ספריית תרמיל, ההוצאה לאור של משרד הבטחון, 1980.

מחול

פינה באוש, קפה מילר. ניתן להשיג קלטת בספריית בית אריאלה, תל-אביב (מס' קטלוגי H612-002).

פרודיה קטנה על רקדנית שאינה חדלה להתמתח גם בחיי היומיום. המציאות פולשת למופע גם בדמות הגיל, המאיים לרחוק את הרקדן מן הבמה. הרקדניות ה"זקנות" והכפופות של אויסטר נאבקות בזיקנה. כמו הברון מינכהאוזן, שמשך את עצמו במו ידיו כדי לא לטבוע בכיזה, הן מנסות לגבור על כוח הכובד, להפעיל בכוח (או כמו מפעילי בובות...) את הגוף שבגד. בפעם האחרונה שהן מופיעות, הן רוקדות מִמְבו "פרקינסוני", שהופך לטנגו דרמטי (למוזיקה של אסטור פיאצולה) בתוך עיגול אור נודד. מפעם לפעם מושלכת רקדנית עם תנופת הריקוד אל מאחורי הקלעים, ואחרי רגע של הפוגה ודממה היא חוזרת וממשיכה כאילו כלום לא קרה.²

אבל הקשר למציאות הוא גם החלק החלש ביותר של העבודה. תאומי הסיאם, שמסירים את הבגד המשותף ונפרדים לשתי דמויות, ממשיכים לתקשר בפנטומימה מסוגננת. מנורת הסלון (או מנורת הגן?) שמאירה אותם שייכת למציאות המדומה שבתוך ההצגה (לעומת האור האמיתי של האולם, למשל). הגבול בין הדמויות לבין השחקנים שמגלמים אותן לא נחצה. כמו "הזקנות" של אויסטר, מתקשים גם פינטור-פולק להפרד מן הבמה, להתרחק ולו לרגע מן הקסם החמים והנוסטלגי של האשלייה. הם חוששים מהתפכחות, וחבל, כי כמו שכתבה פעם דיאן ארבוס: "אני חושבת שאם בוחנים את המציאות מספיק מקרוב, אם באמת-באמת מנסים להגיע אליה, היא הופכת לפנטסטית".

2 זהו אגב, אחד השימושים היפים במוזיקה. הכוריאוגרפיה פשוט מנצלת ומרחיבה את הקטיעות השיהוקיות של מקצב הטנגו.

סרטים

פריקס (Freaks), טוד בראונינג, 1932.

המספריים של אדוארד (Edward Scissorhands), טים ברטון, 1980.

בטמן (Batman), טים ברטון, 1989.

בטמן חוזר (Batman Returns), טים ברטון, 1992.

אופרה

רוג'רו לאונקבלו (Ruggiero Leoncavallo), ליצנים (Pagliacci), 1892