

11 אני אופליה שהנחל לא שמר עליה. האשה מהחבל. האשה עם הוורידים החתוכים. האשה עם מינון היתר של הסם. על השפתיים שלג, האשה עם הראש בתוך תנור הגז – אתמול הפסקתי להרוג את עצמי, אני לבד עם השדיים שלי, הירכיים שלי, הערווה שלי. שברתי את מכשירי הכלא שלי, את הכיסא, את השולחן, את המיטה. הרסתי את שדה הקטל שהיה הבית שלי. אני קורעת לרווחה את הדלתות כדי שהרוח תוכל להיכנס וצעקתו של העולם. אני מנפצת את החלונות. בידי שותתות הדם אני קורעת את הצילומים של הגברים שאהבתי, ושניצלו אותי על המיטה, על השולחן, על הכיסא, על הרצפה. אני מעלה את בית האסורים שלי באש. אני משליכה את הבגדים שלי לאש. אני חופרת את השעון שהיה לבי מתוך החזה. אני יוצאת אל הרחוב לבושה בדמי" (מילר, 1988).

פתחתי בחלק הראשון של המונולוג של אופליה, מאחר שאני מכירה אותו שנים רבות בעל פה והוא היווה יסוד טקסטואלי לשפת המחול ביצירה *רוז לא מחכה*. בעזרתו חיברתי משפטי תנועה שקיימו דיאלוג עם הטקסט של המחזה, ואולי אנסח זאת כך: עברתי דרכו בדרכי ליצירה עצמה. מה זה, אם כן, לעבור דרכו בדרך לכריאוגרפיה?

מכנות המלט נכתב בשנת 1977. המחזאי היינר מילר התגורר, יצר ופעל בגרמניה המזרחית. המחזה משקף את המתח ואת המצב הטרגי שבהם חיו אנשים רבים בגרמניה שאחרי מלחמת העולם השנייה ובעיקר את המציאות החברתית והפוליטית בגרמניה המזרחית. המחזה, שכתוב על פני ארבעה עמודים, מעלה שאלות רבות. כיצד יש לקרוא אותו? כיצד באה לידי ביטוי התייחסותו למחזה *המלט* מאת ויליאם שייקספיר, מיהי אופליה של מילר ומיהו המלט, מדוע קריאת הטקסט שלו מעוררת חוויה מיידית וכיצד גורם הטקסט של מילר תגובה פיסית-תנועתית מהסוג שהוביל אותי לחיבור כריאוגרפי?

מתוך ניסיון לבדוק שאלות אלו אני מציעה לקרוא את המחזה בכמה קריאות:

1. קריאה על פי שיטת הדקונסטרוקציה.
2. קריאה על פי הקבלה בין מלים העולות בשני המחזות.
3. קריאה על פי השדה הפנומנולוגי.

קריאה ראשונה

על פי שיטת הדקונסטרוקציה

דקונסטרוקציה, מושג שטבע הפילוסוף ז'אק דרידה, היא אוסף של צורות שבאמצעותן מיישמים גישה פוסט-סטרוקטורליסטית. מתודה זו חותרת תחת מבנים של משמעות בטקסט עצמו, כדי לפורר כל משמעות יציבה או אפשרית בקרבנו. הכתיבה של מילר היא דקונסטרוקציה מובהקת. הוא קורא למחזה שלו מכונת המלט והקורא בא אל הטקסט עם כל הידע שלו על המחזה המלט של שייקספיר. בזמן קריאת המחזה, הקורא מודע לכך שהוא אינו מתנהל בשדה האמיתי של המלט המקורי, ועם זאת הוא נרתם לקריאת המחזה מתוך היכרות עם התכנים החדשים. ניתן לכנות מצב זה "סימולקרה" (בודריאר, 2007). אנחנו יודעים שאיננו קוראים את המלט המקורי, אנחנו מודעים לסטייה, לשונות, לכך שאיננו בשדה האמיתי של המלט. המחזה של מילר אינו מתרחש בדנמרק. למעשה, הוא אינו מתרחש במקום כלשהו. המחזה מתקיים רק בתוך השפה ודי לו בכך. המלט משתוקק ל"עולם בלי אמהות". ייתכן שגם המלט המקורי יכול היה להגות מלים אלה. מילר חותר תחת הלוגוס, תחת האמת המוכרת. הוא מייצר טקסט שנענה לאמת לא אמיתית. הוא חותר תחת סמכותו של המחזאי הקנוני ומציע קריאה חדשה, מרובת ציטוטים

מילר כותב את הפירוק הקיים בחיי היומיום שלנו. הקורא במחזה שלו נדרש ללמוד מחדש את דמויותיהם של המלט ואופליה, דרך קריאה אחרת שמילר מציע. אנחנו, הקוראים, מתנהלים בשדה לא אמיתי של מחזה מקורי קנוני ובה בעת מילר בוחר זווית ראייה שונה, שמדגישה את ראיית העולם שלו, שנובעת בתורה מההווה שבו הוא חי – גרמניה המזרחית – ומהשפעות הספקנות של ניטשה.

מילר רואה בשייקספיר סוג של אחר גדול, עין צופייה וסמכותית, שהולידה את הטקסט המקורי, הקנוני. מילר מנסה לרדת לסוף דעתו של שייקספיר, אבל בו זמנית הוא מייצר טקסט שכולו עשוי ציטוטים, קולאז', פאזל מרובה חלקים. "I want to be a machine", אמר אנדי וורהול, וכך גם המלט של מילר. "אני רוצה להיות אשה" (מילר, 1988), מבקש המלט מאופליה, והיא עוזרת לו ללבוש את בגדיה. מילר מערער על ההבחנה הבינארית בין גבר לאשה. בראשית היתה אמת, האמנו בה. מה נשבר? מה התפרק? הוא חותר תחת הלוגוס של המחזה המקורי, רואה את הדמויות כריבוי, שבו הגבולות בין גבר לאשה, בין קורבן למקרבן, אינם מוחלטים. באמצעות בחירה בדמויות שהן אייקון, נכס צאן ברזל, כמו המלט ואופליה, וייצוגן בריבוי, הוא מפצל את הסובייקט. אין סובייקט. אין מחבר. "אני רוצה להיות מכונה" (מילר, 1988), "אני רוצה להיות אשה". המלט של מילר עסוק בזהויות, במציאתן ובניתוצן. הוא רעיון או אייקון שהתרוקן מתוכן ועליו למצוא לעצמו מילוי חדש. "להיות או לא להיות" (שייקספיר, 1981) שואל המלט המקורי, והמלה "להיות" הופכת לשאלה המרכזית בדיון. איך אפשר להמשיך להיות בעולם שבו הדימוי עולה על כל זהות ומרסק אותה. מה אנחנו, עצמנו או אייקון? אופליה מתחילה את המונולוג שלה ומציגה את זהויותיה בריבוי אין-סופי: "אני אופליה שהנחל לא שמר עליה. האשה מהחבל. האשה עם הוורידים החתוכים. האשה עם מינון היתר של הסם. על השפתיים שלג, האשה עם הראש בתוך תנור הגז" (מילר, 1988). אופליה אינה אשה אחת. היא ריבוי של נשים עם גורל זהה והגורל שלה, שלהן, טרגי.

המציאות בתוך עולם של הגמוניה גברית מותירה לנשים דרך מילוט אחת, והיא הפניית הזעם, הכעס, הדיכוי וההשתקה שהן חוות כלפי עצמן. הן מכלות את עצמן. בניגוד לדמותו של המלט, שמפנה את הכעס כלפי חוץ, בביצוע רצח, אופליה הורגת את עצמה. הרשימה שמייצגת את אופליה ארוכה. אופליה היא כל הנשים. הרשימה מזמינה את הקורא במחזה להוסיף

גוף או מכונה: ייצוגי גוף במכונת המלט מאת היינר מילר

אטקינס, שראתה בצ'רלס מנסון את הנביא החדש, שהאמינה בפנאטיות כי הגאולה תבוא באמצעות רציחתם של העשירים וכי רק כך יחזור הצדק לעולם?

קריאה שנייה הקבלה בין מלים בשתי היצירות

הקריאה השנייה מחזקת את הקשר בין שני המחזות, בחיפוש אחר מלים זהות. אתמקד כאן במלים מהמונולוג של אופליה. הנה כמה ציטטות מהמונולוג של אופליה במכונת המלט ולצדן מלים מקבילות המופיעות במחזה המקורי.

"אני אופליה שהנחל לא שמר עליה" (מילר, 1988). בתמונה השלישית של המערכה הראשונה, בסצינת הפרידה בהמלט, פונה לארטס לאחותו, אופליה: "הו, הישמרי, אופליה יקירה" (שייקספיר, 1981: 40). אבל אין מי שישמור על אופליה בעת הצורך. המופקדים על שלומה, אביה ואחיה, עסוקים בענייניהם. כך נותרת אופליה ובידיה משימה פשוט לכאורה: לשמור על עצמה. "שמרי נפשך", מבקש נתן אלטרמן בשיר משמר. כלומר, יש יסוד כלשהו

רונית זיו

גם היא מחפיצה אותם, גם היא מחמיצה אותם. בעיניה הם המענים, המזייפים, הרמאים, מפירי ההבטחות, אנשים שמתקיימים רק בתמונות, שאותן היא חייבת לקרוע בריטואל קבוע. היא מלהקת אותם בתפקיד התליין ומובילה אותם לנרטיב אחד. הם השתמשו בה, אבל גם מצדה היה שימוש. הגברים בעולמה של אופליה מתקיימים בשתי קטגוריות – "הטובים", אלה שישמרו ויגנו עליה, ו"הרעים", שינצלו אותה. מכאן, שגם היא מתבוננת עליהם כפונקציות, כעל חפצים שימושיים. המלט מציע: "הלוואי שלאמי היה חור אחד פחות. היה צריך לתפור ולאחות את החורים של הנשים, עולם בלי אמהות". מה למעשה מציע המלט של מילר? עולם שלא ממשיך לייצר דורות נוספים, עולם שממית את עצמו, שמפנה את האגרסיות כלפי עצמו. על פי מילר, ללא המשכיות ראוי שהאנושות תחדל להתקיים.

"כשתלכו עם סכיני בשר דרך חדרי השינה שלכם, אתם תדעו את האמת".² מיהי האופליה שמופיעה בסוף המחזה? האם זאת סוזן

אליה את האופליה שלו. בכל רגע ורגע מתווספת אופליה לרשימה. הראש בתנור הגז, האם הוא מתייחס לסילביה פלאת? תנור הגז הוא חלל סגור, כמו מבוי סתום, רחוב ללא מוצא, מכונה שהתקלקלה. אופליה שלי היא גם העיתונאית הרוסייה אנה פוליטקובסקיה, שנורתה בראשה בכניסה לבניין שבו התגורר, בשנת 2006. פוליטקובסקיה היתה ידועה כלוחמת זכויות אדם, שהתנגדה למלחמת צ'צ'ניה השנייה ולמשטר של הנשיא ולדימיר פוטין. על פי דרידה, בחתירתה נגד הלוגוצנטריות של זמנה היא נרצחה. ההשערה הנפוצה היא שהאחראים למותה הם אנשיו של פוטין. הרשימה מוסיפה להתארך. אופליה היא גם הנערה שקופצת אל מותה או שמרעיבה את עצמה למוות, ועוד נשים שהורגות את עצמן באיטיות מרשימה או בהינף אחד. האשה מוגדרת לעומת הגבר והגבר מוגדר על פי האשה. אופליה אומרת: "בידי שותתות הדם אני קורעת את הצילומים של גברים שאהבתי ושינצלו אותי על המיטה, על השולחן, על הכיסא, על הרצפה". לכאורה אופליה היא קורבן של ההגמוניה הגברית, אבל היא דומה לגברים שהחפיצו או החמיצו אותה עצמה. אופליה גם פועלת באופן דומה כלפי הגברים.

של ספק בנוגע ליכולתה של אופליה להיות עמידה מספיק בהתמודדות עם הסובבים אותה. אופליה היא צעירה וכפועל יוצא מכך נדמה שבהכרח היא גם חזקה, בריאה, מלאת שמחת חיים, כל עתידה לפנייה. אבל תמונת העולם המצטיירת במחזה שונה. העולם שבו היא נתונה מעמיד אותה בסכנה ובכך סותר את ההיגיון הפשוט שהוצג בראשית הדברים. העולם המוצג במחזה אינו מקום בטוח כלל וכלל, אלא ניגודו המוחלט. הוא רווי סכנות, חסר יציבות, ללא חוק וסדר. זהו עולם שמאיים בעיקר על שלומן של נשים צעירות, בוסריות, בתוליות. מעידה אחת – והסכנה תכלה אותן. "שמרי חיך מקיר נופל, מגג נדלק, מצל חשך", ממשיך וכותב אלתרמן בשיר *משמר* ומילר מביא את מלותיה של אופליה באופן הבא: "אני אופליה, שהנחל לא שמר עליה. האשה מהחבל. האשה עם הוורידים החתוכים. האשה עם מינון היתר של הסם. על השפתיים שלי, האשה עם הראש בתוך תנור הגז" (מילר, 1988). בתיאורים אלו אפשר לראות יחס אירוני שמילר מפנה אל הקוראים: אם אתם לא זוכרים, אני אניד לכם. אני אופליה, זאת שהנחל לא שמר עליה. אבל בנקודה זאת שוב מתגלה סתירה שאינה מתיישבת עם ההיגיון הבריאי. האם על הנחל לשמור עליה? לא ולא, מילר יוצר כאן בעיה. התחביר של הטקסט תקין, ולמרות זאת הוא מייצר קונפליקט. בהמשך אופליה אומרת: "בידי שותתות הדם אני קורעת את הצילומים של גברים שאהבתי ושניצלו אותי על המיטה, על השולחן, על הכיסא, על הרצפה... אני חופרת את השעון שהיה לבי מתוך החזה" (מילר, 1988). המלה לבי חוזרת פעמים רבות, על הטיית השונות, במחזה של שייקספיר.

אופליה: "את מוסר הטוב אני אציב כמו זקיף על לבבי" (שייקספיר, 1981, מערכה ראשונה, תמונה שלישית). המלה זקיף, משמעה שומר. השורש ש.מ.ר מופיע פעם נוספת ומחזק את תחושת הדאגה לשלומה של אופליה.

דוגמאות לאזכורים נוספים של המלה לב בהמלט של שייקספיר: "פולוניוס: לבו נטרף מאהבה אליך? אופליה: מילורד איני יודעת, אך באמונה

לבי חרד שכן הוא" (שייקספיר, 1981, מערכה שנייה, תמונה ראשונה).

הלב מבטא תשוקה. הוא רוגש ומלא אנרגיה של ליבידו. ישנו גם הלב כאיבר שמייצג חוש נבואי, הלב כמטפורה, איבר שמתקיים בנפרד, בפני עצמו. הלב הוא סוג של ברומטה, מכיוון שכולם מסכימים בנקודה אחת: "הלב אינו משקר". זהו איבר המסמל אינטואיציה ומרכז כובד רגשי. במחזהו של מילר, הגוף הוא מכונה ובמקום הלב יש שעון שדופק באופן קצב בדומה ללב הממשי, האנושי. אבל אם לבה של אופליה אינו אמיתי ובמקומו הותקן שעון, אז היא מעין בובה ממוכנת. הוצאת השעון שאחראי לקצב, לדופק, מבית החזה, היא סוף הזמן, העדר דופק. היפוכו של הרעיון: עצם הוצאתו של השעון שהיה הלב היא תחילת החיים עצמם, ללא הדופק, ללא הקצב המטריד. רק כעת אפשר לצאת, לחיים, לרחוב, לפגוש את אלוהים, לעמוד פנים מול פנים.

במחזה של שייקספיר, אופליה אומרת את המלה שלג בסצינה עם המלכה. "אופליה: תכריכיו צחורים כשלג" (שייקספיר, 1981). היא מתייחסת לתכריכיו של אביה, שנרצח בפתאומיות. הביטוי "צחור כשלג" נועד להבהיר כי הנרצח היה איש תם, ישר דרך, חף מפשע. בעיניה, אביה היה נקי כפיים, ללא רבב, ולכן תכריכיו צחורים כשלג. השלג נושר מהשמים ומתפזר, מכסה את הכתמים, בוחק בלובנו. אופליה אוהבת את אביה אהבה אבסולוטית ואינה מעיזה לראותו באור אחר. היא אינה רואה את הכתמים שבאישיותו ובמעשיו, אחרת לבטח היתה שונאת אותו. במחזהו של מילר מופיעה השורה "על השפתיים שלג" כמשפט בודד, שקוטע רצף תיאורים של מקרי מוות פתאומיים, של "אופליות" שלקחו את חייהן בידיהן. "העולם" אינו מאפשר להן לצאת אל הרחוב לבושות אלא אך ורק בדמן שלהן. השפתיים שעליהן יורד השלג שייכות לגוף, שאינו יכול עוד למחות את השלג. השלג מוסיף להיערם על השפתיים, מקפיא את הדם.

בטקסט של מילר יש ציטטות ואזכורים של מלים מהמחזה של שייקספיר, אבל הוא מייצר בעזרת מלים אלה צירופים מטרידים. הצירופים

שיוצר מילר מותירים אצל הקורא תחושה חזקה של אפוקליפסה. זהו שייקספיר הניבט מבעד לעיניים של ביקורת חברתית ופוליטית. אופליה מוחה, מאשימה. במלים שלה היא מדגישה את העול שנגרם לה, את ההגמוניה הגברית שנטלה ממנה את האוטונומיה על גופה, השתלטה עליו ומנעה ממנה את החיים. אופליה של שייקספיר נתונה אף היא בעיצומו של משבר דומה.

קריאה שלישית על פי השדה הפנומנולוגי

בקריאה השלישית אני מנסה לברר כיצד החוויה שנוצרת מקריאת הטקסט של *מכונת המלט* בקול רם לעצמי בחזרות בסטודיו מפעילה אותי כרקדנית וכיוצרת. החוויה שחוויתי כשקראתי את הטקסט היתה מיידית. כל מלה שקראתי, כאילו חוויתי אותה לראשונה. מן העבר השני, היא הידהדה במעמקי הארכיון הפרטי והקולקטיבי שלי. התגובה היתה כאילו בלתי נמנעת. היא לא היתה מטלה או חובה, כמו לדוגמה החימום שכל רקדן חייב לעשות בתחילת כל חזרה. התגובה התנועתית ל*מכונת המלט* תפסה אותי בהפתעה גמורה. הקריאה כמו אילצה אותי להגיב אליה בתנועה ולא בדיבור, כי הטקסט מייד ובוטה ולטעמי האישי, כל עיבוד בימתי למחזה, מאלה שבהם צפיתי ביוטיוב, היה מוגזם. בעת הקריאה התגובה שלי היתה פרטית והיא הפעילה את מערכת העצבים והשרירים.

"בידי שותתות הדם אני קורעת את הצילומים של הגברים שאהבתי". מה יש בשורה הזאת שמייצר אצלי תגובה תנועתית ושולח אותי לתוך השדה הטרנסצנדנטלי? אני נזכרת בתמונה שמצאתי באוסף התמונות של סבתי, שצולמה לפני תחילת מלחמת העולם השנייה. סבתי נראית פוסעת ברחוב וידה מונחת בידו של גבר, אבל התמונה קרועה באמצע זרועו של הגבר, כך שאי אפשר לראות מי הוא. כששאלתי מי מצולם אתה ומדוע התמונה קרועה, היא ענתה: "זה רק שכן". לימים התגלה שזאת כף ידו של בעלה, אביו של אבי. עם פרוץ המלחמה הוא ברח ונטש אותה. כל שנות המלחמה עברו עליה כשאבי הפעוט בידיה, כמו חבילה קטנה. התמונה ככל

הנראה נקבעה במכוון על ידה. היא מעולם לא ראתה שוב את אבי בנה.

מזוגג, לוקחת אוויר. הדימוי שנשא אותי הוא לידה מחודשת.

בחזרה לסטודיו. השילוב של הידיים, הדם, הפועל "קורעת", מזמן עולם ומלואו – וריאציות רבות של קריעה. תחילה רק כפות ידיים, בהמשך שיתוף של כל הזרועות ואז התנועה הכי גדולה, עם התקדמות בחלל, שינויי גובה ועוד. התנועה כמו משתחררת מהמשפט הכתוב והופכת לטקסט שכתוב בגוף הממשי, כלומר לכריאוגרפיה. מה שנמצא מעבר למפגש המידי עם הדברים במקרה הזה אינו אלוהים, אלא מה שמוטמן, קשור ומתקיים בהכרה, בזיכרון הקולקטיבי החברתי ובזיכרון האינדיווידואלי.

"אני לבד עם השדיים שלי, הירכיים שלי, הערווה שלי". היא אומרת "אני לבד", אבל מוסיפה לבד עם הירכיים ומונה שורה של איברים שמצטרפים אליה, כמו מפרידה את עצמה מאיברי גופה. גם האיברים מקבלים פונקציות ומוגשים כחפצים. הביטוי הגופני מפעיל חוויה של אשה עם גוף שמורכב מחלקים נפרדים, ללא זהות אורגנית הרמונית. התנועה שיכולה לנבוע מטקסט כזה היא נגיעה באותם איברים כמו בחפצים, באופן מכני קצוב, כמו מכונה. מכונה של אשה, ללא רגש וללא עדינות. חיברתי מהלך תנועתי שלם על פי המשפט הזה, שבו אחזתי בקצב מהיר ובתנועה ללא רגש בחזה, בירכיים ובשוקיים תוך כדי קפיצה על מנת לקיים קונפליקט ואי נוחות. גם ההיפוך של תחושת אלה – אינטימי, אישי – יכול להתקיים. אבל אני זוכרת את התנועה על גבול האלים, ובהחלט אין זו תנועה מתפנקת.

"אני יוצאת אל הרחוב לבושה בדמי". הדם שזורם בתוך הגוף, מכסה את הגוף, מבטא מצב אפוקליפטי. המשפט מתחיל בתחושת הקלה. אופליה יוצאת אל הרחוב סוף סוף. המרד מביס את הדיכוי, היא פורצת את מכשירי הכליאה שחסמו אותה ופורצת החוצה, חופשייה. אבל יש לכך מחיר, על מרד משלמים. היא לבושה בדמה, עירומה, על סף טירוף, וכך היא יוצאת אל הרחוב. הטקסט מכיל מגוון רחב של תחושות. בסטודיו מצאתי את עצמי הולכת לאט, במבט

ביבליוגרפיה

מילר, היינר. *מכונת המלט*. מתוך *מבעד לאלים*, מבחר מחזות מתורגמים. תרגום ועריכה: שמעון לוי, הוצאת פפירוס, 1988.
שייקספיר, ויליאם. *המלט*, נסיך דנמרק. תרגום: ט. כרמי, הוצאת דביר, 1981.
בארת, רולאן. *מות המחבר*. פוקו, מישל. *מה המחבר?* תרגום: דרור משעני, תל אביב: רסלינג, 2005.
בודריאר, ז'אן. *סימולקרות וסימולציה*, תרגום: אריאלה אזולאי. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007.

Kristeva, Julia, "Modern Theater Does Not Take (a) Place". from *The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*. Edited by Timothy Murray.

הערות

¹ מתוך שיעור של ד"ר דפנה בן שאול.
² ציטטה ידועה של סוזן אטקינס מחברת המרצחים של צ'רלס מנסון, שרצחה את שרון טייט.

רונית זיו היא כריאוגרפית ורקדנית. יצירותיה מועלות בישראל ומוזמנות לחו"ל. נבחרה להיות מנהלת אמנותית שותפה בהרמת מסך -2012-2010. בינואר 2011 העלתה את יצירתה *עם כתוביות*. בעלת תואר B.Ed. במחול ובתנועה והזכה בפרס הכריאוגרף הצעיר לשנים 2002 ו-2005.

בתום שלוש הקריאות האלו עולות שאלות נוספות: איזו מבין הקריאות היא המתאימה ביותר ל*מכונת המלט*? האם אפשר היה לקרוא את הטקסט בקריאה אחת בלבד? נראה שכל קריאה זולגת לכיוון האחרת ואין קריאה אחת שהיא בלעדית, אלא יש לעודד קריאות מרובות ככל האפשר כדי לענות על שאלות נוספות שעולות: כיצד עקבות המשטר של גרמניה המזרחית, שמילר חווה אותן כאזרח וכאמן, מונצחות במחזה? מהי, לפי השקפת העולם של מילר ולפי המחזה שכתב, אחריותו של האמן לעולם שבו הוא חי? מהי חשיבות הנוכחות של הגוף בטקסט? הגוף מוזכר במחזה, על חלקיו הפנימיים והחיצוניים. הוא מפורק כמו בניתוח, כמו מריונטה או לחלופין כמו חלקי מכונה. תמונת המחזה מציגה גופות של נשים ושל גברים, כמו גם ארון קבורה. "אתה רוצה לאכול את הלב שלי", מציעה אופליה להמלט. בהוראות הבימוי של מילר היא צוחקת בעודה אומרת, "השחקנים תלו את הפנים שלהם על מסמר בתוך ארון תלבשות", אמירה המזמינה פרשנויות שונות. המחזה מציג גוף על פי בקשה, מפורק על פי הזמנה, חסר מבנה. הפנים, כמו הזהות, ניתנות להחלפה. האמירה "כל העולם במה" מדהדת שוב, אבל כאן הבמה היא גיהנום רציני. הסטרוקטורה אינה קיימת עוד, כי ערך החיים אינו מקודש. דמותה של אנטיגונה עולה לפתע – האשה שסיימה את חייה במערה, בדומה להמלט שמציין כי הוא "נסוג אל תוך קרבי", כמו חוזר למערה. החוץ אינו אפשרי, אבל פנים הגוף גם הוא פצוע, כואב.

"המוח שלי צלקת. אני רוצה להיות מכונה". זוהי המשאלה? ויתור מוחלט ונסיגה בעולם שבו כל אמת נופצה.

במאמר הזה יש התחלה של קריאות נוספות.