



אויסטר מאת ענבל פינטו ואבשלום פולק,
רקדנים: שי פרת ומיכל אלמוגי, צילום: אלעזר הראל
Inbal Pinto & Avshalom Pollak's *Oyster*,
dancers: Shay Prat and Michal Almogi,
photo: Elazar Harel

"כל העולם במה": נוכחותו של הממד הסמיוטי נוסח ז'וליה קריסטבה מבעד לעולם התיאטרלי של אויסטר

אביטל פלמר - בן גד

<<<

תקציר

במאמר זה אציע קריאה ביצירה אויסטר של ענבל פינטו ואבשלום פולק לאור המושגים 'סמיוטי' ו'סימבולי' בהגותה של ז'וליה קריסטבה (Kristeva). התזה המרכזית שאציג היא כי שפתם של פינטו ופולק יוצרת מציאות בימתית, שדימוייה הם בגדר הזמנה לממד הקמאי, החושני והסוער של טרום-השפה. המאמר נשען על ההנחה לפיה המחול של פינטו ופולק מכונן מערך של דימויים סמליים המגביר את החוויה הפרה-שפתית. נוכחותו המוגברת של ממד הקודם לשפה ביצירתם מזמנת את הניסיון לגעת בעולם הראשיתי האינסופי מבעד לשבר שנוצר בעולם המוגבל והתחום של השפה.

אויסטר, מיצירותיהם הראשונות של פינטו ופולק, שואבת השראה מעולם הקרקס, תיאטרון הבובות והקולנוע ועשירה בהפניות הקשורות להיסטוריה של המחול והתיאטרון. היא משלבת טכניקות מחול שונות הנחשבות כאמנות נבוהה, לצד טקסטים תנועתיים וימוימיים הלקוחים מתרבות פופולרית (רוטנברג, 2009: 325-324). היצירה עוסקת באשליה האסתטית, בשקר שבתפיסת הנשגב ובמנגנונים שפועלים בעולם התיאטרון באמצעות בניית עולם תיאטרלי קרקסי, שמוצג כתיאטרון בתוך תיאטרון המאפשר התבוננות על המדיום באמצעות המדיום עצמו. אויסטר נחשבה פורצת דרך מראשית דרכה, ומאז ועד היום מועלית על במות בארץ ובעולם. היא הועלתה לראשונה בפסטיבל 'הרמת מסך' בשנת 1999, הוגדרה בשנה זו כאירוע בולט בתחום אמנויות הבמה ולאורך השנים זכתה בפרסים רבים, כגון פרס התיאטרון בתחום אמנויות הבמה (2000) (שם, 321).

בראשית המאמר יוצגו, בתמצית, המושגים 'סמיוטי' ו'סימבולי' בהגותה של קריסטבה שמתייחסים לשני ממדים הקיימים באדם: ממד קמאי וקדום הקיים באדם עוד טרם רכש את שפת אימו (סמיוטי) וממד המאופיין בסמלים ומערכות שפה סדורות הנרכשות על ידי האדם (סימבולי). לאחר מכן, יתואר האופן שבו הם באים לידי ביטוי ביצירה אויסטר בשני היבטים מרכזיים. ההיבט הראשון הוא הדימויים והדמויות במרחב הבמה. במסגרת זו, יתואר כיצד הסמיוטי בא לידי ביטוי באופני הייצוג ובדימויים החזותיים ביצירה. ההיבט השני הוא השפה התנוענית והביטוי הגופני ביצירה ובדימויים. בתוך כך, יוצגו רשמיו של הסמיוטי במספר מאפיינים: גופניות של חרינים (freaks), תנועתיים קומית וזיקות גופניות וכן פארוזיה על שפתו התחומה והמוגדרת של הבלט הקלסי.¹

תמצית ה'סמיוטי' וה'סימבולי' בהגותה של ז'וליה קריסטבה

ז'וליה קריסטבה (Kristeva) עסקה רבות בשפה הפואטית ובתחומיה בהקשר לשיח שעוסק בממד הפרה-ז'ורבלי. גישתה מבוססת במידה רבה על רעיונות פסיכואנליטיים שממשיכים את ז'יגמונד פרויד (Freud) וז'אק לאקאן (Lacan), ומעניקים מובן חדש לסמיוטיקה הסוסוריאנית (פרידמן, 2007: 310). רעיונות אלו ניתנים לקישור גם למושג 'המרחב הפוטנציאלי' של דונלד ויניקוט (Winnicott). שני הממדים שמהם קריסטבה בשפה המילולית הם ה'סמיוטי' (le sémiotique) וה'סימבולי' (la sémiotique) המתייחס למכלול הלשוני של סימני השפה במובן המוכר מדה סוסור, שמשוין לחוויה הפרה-שפתית, טרם כניסתו של הסובייקט אל השפה, ומכיל מנגנונים המקושרים לדחפים, תנועות, מקצבים וטונים, וה'סימבולי' (le symbolique), שעיקרו דפוסי הסימון המוסכמים של הלשון שיוצרים שפה אחידה ומאורגנת. הכניסה לשפה, אל הסדר הסימבולי, כרוכה בהדחקה של דפוסי התקשורת הקדם-מילולית אל הלא-מודע, ולכן נותר הסמיוטי ממד שכדי לגשת אליו דרוש מעבר דרך ה'סימבולי' כמתווך. שני הממדים, ה'סימבולי' וה'סמיוטי', מקיימים ביניהם דיאלוג מתמיד, כאשר יש אופנים שבהם מתעצמת נוכחותו של הסמיוטי מבעד ל'סימבולי'. כך, לפי קריסטבה, המחוות הגופניות מהוות מעין 'טקסט סמיוטי' הנושא משמעות.

על פי קריסטבה, התקשורת הקדם-מילולית מתקיימת בשני ממדים: הממד האחד, שהיא מכנה, כאמור, 'סמיוטי', אינו כפוף לחוקי השפה ומהווה ביטוי לדחפים שמקורם במציאות חושנית וסוערת שבה נמצא התינוק. הממד השני, הפועל באופן סינטקטי ושיטתי, מכונה, בגרסתה למונחי לאקאן, ה'סימבולי'. דאליות זו, של ערוץ תקשורת סמיוטי וערוץ תקשורת סימבולי, היא חלק אינהרנטי מעולמו של התינוק; במקביל לדחפים שחש בעצמו, הוא סופג רשמים של השפה הדבורה מאימו. כשהוא נכנס אל הסדר הסימבולי ורוכש את השפה, במקביל מתרחש תהליך של הדחקה התקשורת הטרומ-שפתית, הסמיוטית, אל הלא-מודע. כך, הסמיוטי, על פי קריסטבה, הוא ממד בלתי-ניתן לתפיסה שלא ניתן להגיע אליו ישירות, ולכן יש הכרח בתיווכו של ה'סימבולי' (Kristeva, 1984: 23-24).

לאור זאת, קריסטבה מתבוננת בטקסטים בראי הניגודים הקיימים בהם בין הלוגי (המייצג את ה'סימבולי') והלא-לוגי (המייצג את הסמיוטי) (Allen, 2000: 50). לשיטתה, יש שני סוגים של טקסטים: ג'נוטקסט (genotext) ופנוטקסט (phenotext). הג'נוטקסט הוא כינוי למרכיבי הטקסט שמקורם בדחפים לא-מודעים, המתבטאים ברפיטיביביות, מקצבים, חוסר עקביות ואי-סדר, ובעל קווי דמיון לשפה הסמיוטית. לעומתו, הפנוטקסט הוא החלק המובנה והקוהרנטי של הטקסט, הכתוב בשפה ברורה ושיטתית (Kristeva, 1984: 86-87). קריסטבה מתחקה אחר עקבותיו של הסמיוטי והאופן שבו הוא נוכח בטקסט, כדי להביע את החושני והבלתי-רציונלי, את מה שמעבר למילים.

במאמרה, "Gesture: Communication or Practice", טוענת קריסטבה שעל פי המחשבה המערבית היכולת להעביר מסר באמצעות מחוות – שמכונה 'gesturality' – מוצגת כולה כמכנית, מיותרת ביחס לקול, ולהמחשת הדיבור. לשיטתה, בעבר המחווה זכתה ליחס שולי לעומת הקול והדיבור; כייצוג משלים (accessory representation) בשפתו של ניטשה) אך לא כתהליך הראוי להתבוננות בפני עצמו. לפי הטרמינולוגיה שלה, עד כה נתפס הממד הסימבולי כבעל חשיבות גדולה מהממד הסמיוטי. עם זאת, הולכת ומתפתחת מגמה של הכרה גוברת בכל הקיים מעבר לשפה הוורבלית והנטייה להתייחס אליה לא רק כתקשורת, אלא כתהליך הפקה. לפי גישה זו, ניתן לחקור את היכולת לתקשר באמצעות מחוות כבעלת משמעות בפני עצמה של התהוות הקודמת לתוצר (Kristeva, 1978: 266).

קריסטבה הושפעה, בין היתר, מפרויד אשר התייחס לדיבור כרפיו בתהליך הפסיכואנליטי. באופן דומה, היא מבקשת לייחס משמעות לביטוי הגופני בשפתו הוא. לתפיסתה, המחווה היא שכלול או הרחבה של הסימן נושא המשמעות, ומשויכת לאופן שתקשורת מתקיימת, סיפור מסופר, למה שמתקיים מעבר למסר הוורבלי המועבר. המילה האנגלית gesture נובעת מהמילה הלטינית gerere, שמשמעותה לשאת, להוביל (to carry). הגוף האנושי נושא משמעות ומביא אותה לידי ביטוי.

כפי שניתן לראות, הסמיוטי, על פי קריסטבה, מבטא ממד שטבוע בגוף ובא לידי ביטוי באמצעותו, ולכן אף שמדובר בתאוריה שבמקורה שייכת לסמיוטיקה ובשלשנות, היא הולמת את המדיום המחולי שעניינו גוף. יתרה מזו, תאוריה זו עולה בקנה אחד עם היחס לגוף כיום, כראוי להקשבה בפני עצמו, ולא רק כאמצעי להבעת מחשבות או רגשות. בכך, השימוש בעולם המושגים של קריסטבה בקריאה של יצירת מחול דווקא, שבה הגוף במרכז, מאפשר לחשוף רבדים נוספים של היצירה מעל פני השטח. לאור כך, להלן אנתח מאפיינים שונים באויסטר לאור ה'סמיוטי' וה'סימבולי' נוסח קריסטבה.

¹ מאמר זה חובר על בסיס עבודת גמר לתואר "מוסמך" שנכתבה בהנחיית ד"ר דפנה בן-שאל בפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל-אביב. מאמרה של הניה רוטנברג, "אויסטר: האינימה של הצדפה" (2009) שימש כמקור עזר לתיאור המופע שבמאמר.

דימויים ודמויות במרחב הבמה באויסטר; תיאטרון בתוך תיאטרון קרקסי

במרכז הבמה שממוסגרת בשרשרת נורות, בפתח המעוטר אף הוא בנוחות, עומדת על רגל אחת בלרינה בחצאית טוטו אדומה קצרצרה, כשהיא תופסת בשתי ידיה את כף רגלה השמאלית המתוחה עד מעל ראשה. לאחר כמה שניות, היא מביטה ימינה ושמאלה בתנועות ראש חדות ומדדה בהירות לקדמת הבמה בקפיצות על רגל אחת. היא מורידה את הרגל באחת, ממצמצת בעיניה שלוש פעמים, מנערת את ראשה במהירות ומעלה את רגלה הימנית מעלה, בחזרה לעמידת המוצא בה עמדה לראשונה. היא מסתובבת חצי סיבוב תוך כדי קפיצות על רגל אחת, עד שנבה לקהל, ואז קופצת בחזרה לכיוון הפתח שיצאה ממנו, עד שנעלמת. משמאל לבלרינה, עומדת, כשנבה לקהל, דמות לבושה בחליפה שחורה, פאה לראשה, והיא נעה בתנועות מוחצנות ומלאות מבע. הדמות נעה ימינה ושמאלה, נופלת על הרצפה ומתרוממת, ומדי פעם נעצרת בכפיפה צידית שמאלה כשראשה מופנה כלפי מעלה. התנועות מבוצעות ברצף שלעיתים מופסק לרגע ושוב ממשיך, והקצב הפנימי שלהן יוצר תחושה של חוסר מנוחה ואי־שקט.

המתח בין תנועותיה המינימליסטיות והמכניות של הבלרינה לבין התנועות האקספרסיביות הגדולות של הדמות בשחור מייצג בתמצות וברמיזה את המתח העומד בבסיס היצירה הזו, שמתקיים בין מציאות לאשליה אמנותית, בין הנשגב למנוחך, היפה למכוער, ובין מכניות של בובות למודעות עצמית של בני אנוש. אויסטר מספקת התבוננות רפלקסיבית על עולם התיאטרון. ביצירה מוצג מעין קרקס שמעוצב כתיאטרון בתוך תיאטרון, המאפשר בחינה של האינטראקציה בין הבמה, האולם ומה שמתרחש מאחורי הקלעים. גם השפה הבימתית, אשר עושה, בין היתר, שימוש באסתטיקה של מופעי השוליים ותיאטרון הבובות, מאפשרת בחינה עצמית של עולם התיאטרון (בן ישראל, 2007: 16-17). תיאטרון בתוך תיאטרון הוא אחד המודלים של מטא־תיאטרון (meta-theatre), של תיאטרון העוסק בעצמו ומפנין מודעות עצמית באמצעות הצגתם של יסודות תיאטרוניים. תבנית התיאטרון בתוך תיאטרון, לצד תופעות, כמו משחק תפקידים, העמדת פנים, התחפשות ועוד, מעידה על קישורה הנפוץ של המטא־תיאטרון ללמד הדימוי. העולמות הבדיוניים מאפשרים לתת ביטוי רפלקסיבי ישיר יותר או פחות למרכיבי התיאטרון (בן־שאל, 2002: 193). במקרה זה, התיאטרון מתרחב אל המחול ואל הקרקס, ויכול לענות גם על התופעה הרחבה של *play within the play* – לא כהגדרה המתייחסת רק למחזות תיאטרון, אלא זו העושה שימוש עדכני במושג כדי להרחיב את שייכותה של התבנית למדיום התיאטרון ולשייכה למה שניתן להגדיר גם כמשחק בתוך משחק; כלומר תבנית שיכולה לכלול צורות ביטוי משחקיות, פרפורמטיביות ומדיומליות שונות (Fischer & Greiner, 2007).

הבמה באויסטר מעוצבת כתיאטרון בתוך תיאטרון. המשתתפים במופע יוצאים ונכנסים מתוך פתח הנראה כשל אוהל קרקס או תיאטרון נודד, ובו לעיתים מונחת גם במה קטנה. ברגעים מסוימים נפתח המסך שמעל הבמה הקטנה ועליה מופיעים השחקנים. כך, ברגעים אלו הבמה הראשית מתפקדת כאחורי הקלעים של הבמה הקטנה, וחלק מהרקדנים הופכים לצופים בשחקנים וברקדנים שמופיעים עליה. במבנה של תיאטרון בתוך תיאטרון קיימות לפחות שתי רמות בדיוניות; רמת 'המציאות' הבדיונית (המחזה החיצוני, 'the outer play'), ורמת 'הבדין' המוצגת (המחזה הפנימי, 'the inner play') (Hornby, 1986). באויסטר, הבניית הרמות מתקיימת, בראש ובראשונה, באמצעות כפל הבמות וכפל המסכים. כשנפתח המסך הקטן, כל מה שמוצג על הבמה הקטנה הופך להיות מעין מחזה פנימי, בעוד הרקדנים שעל הבמה הגדולה, המשמשים כצופים, הופכים להיות חלק מהמחזה החיצוני.

הבניה של שתי רמות בדיוניות באה לידי ביטוי גם בקטעי משחק של שלוש דמויות קבועות, הפוזרים בין קטעי הריקוד ומהווים סיפור בתוך סיפור. לשלוש הדמויות שממנים חיזוניים מובהקים: מנהל תיאטרון בעל גוף גדול, שני ראשים וארבע

זרועות, שמכוסה במעיל שחור ארוך ומקובע לבמה קטנה ניידת; מאלפת זקנה בעלת מראה מרושל ונו מעט כפוף, שמופיעה גם בקטעי משחק וגם כמפעילה של רקדניות הקשורות אליה ברצועות; ורקדנית עם פאה גינניית שלבושה בחצאית קצרה שחורה, כיסא קטן צמוד לישבנה והצווארון של חולצתה השחורה חוסם את פיה. דמויות אלו, שכחלק מתפקידן על הבמה מתבוננות וצופות במתרחש ביצירה, יוצרות קשר מתמשך בין הקהל לבמה והן חלק מהבניית החלוקה לשתי הרמות הבדיוניות (רוטנברג, 2009: 328). כמו כן, התיאטרון בתוך תיאטרון של פינטו ופולק חושף בפני הצופים את מערכות היחסים ואת מנגנוני הייצור הפועלים בעולם התיאטרון: בראש ההיררכיה עומד מנהל התיאטרון, ותחתיו פועלות המנהלת הזקנה והרקדנית הגינניית, כאשר הרקדנים והשחקנים המופיעים כצופים למרותם. החלוקה, שיצרו פינטו ופולק בין דמויות 'מפעילות' ובעלות סמכות לבין דמויות 'מופעלות', מאפשרת התבוננות בז'מנית על 'הבמה' ואחורי הקלעים, ועל האופן שבו פועל התיאטרון.

קטעי המשחק של שלוש הדמויות מופיעים בשלושה חלקים ביצירה: מייד לאחר סצנת הפתיחה של היצירה, עם יציאתה של הבלרינה שעמדה במרכז הבמה, הרקדנית בפאה הגינניית מכניסה, באמצעות דחיפה של הבמה הניידת על גלגלים, את מנהל התיאטרון כשהוא מצלצל בפעמון, כעין סממן של בעל שליטה. יחד איתם נכנסת גם המאלפת הזקנה, שמקבלת את הפעמון ממנהל התיאטרון ותולה אותו על צווארה. הרקדנית בפאה הגינניית, שענינה נראות מבוהלות ופיה חסום, מתיישבת על הכיסא הזעיר שצמוד לאחוריה בהכנעה, כמי שחלים עליה יחסי מרות, פניה אל מנהל התיאטרון כשנבה לקהל, והיא צופה בו בעודו מפנין את סמכותו. בקטע פנטומימה קצר של תנועות ראש וידיים, הקהל נפגש לראשונה עם הדמות הדוראשית של מנהל התיאטרון; הראש העליון והמבוגר ביניהם נראה מעט זועף, והראש היתחתון, הצעיר, נראה מעט מבוהל. הם זזים בסימטריה ובתיאום כשאת תנועותיהם מלווים רעשי רקע וחריקת קפיצים.

ברגע מסוים הראש התחתון מתחיל לדבר בגיבריש, תוך כדי צעקות יריקות לכל עבר ועל הרקדנית המפוחדת (שמוציאה מטרייה קטנה על מנת להתגונן). התאורה שמטילה את צילו של מנהל התיאטרון על הקיר האחורי מעצימה את דמותו ומשווה לו מראה אימתני. כשהוא מסיים, היא מסתובבת אל הקהל ומנסה לדבר, אבל פיה חסום. התרחשות זו מהווה מעין פרולוג קצר, שבו הקהל נחשף לעולם התיאטרון והקרקס ולמקומו של מנהל התיאטרון כבעל הכוח והשליטה. במרחב זה נחשפים לראשונה העיסוק במנגנונים הפועלים בעולם התיאטרון והיחסים בין מפעילים ומופעלים, צופים ומציגים, במה ואחורי הקלעים.

בחלק אחר של היצירה מובאת הבמה הקטנה לפתח התיאטרון הקטן שבמרכז הבמה, בצדדיה עומדים מנהל התיאטרון והרקדנית הגינניית, ועליה יצורים אנושיים שונים מציגים את יכולותיהם. חלק מהמציגים מוצגים על ידי הרקדנית טרם עלייתם על הבמה הקטנה, וכל מופע קצר כזה, שמתקיים לעיני הצופים בפתח התיאטרון הקטן (ובקהל), זוכה למחיאיות כפיים קצובות ומכניות עם תומו. הדמויות המציגות, שכל אחת מהן בעלת מנגלות פיזיות ייחודיות, מתאמצות להציג את כישוריהן ואת יכולותיהן בדרכים נואשות. המאמץ, לנוכח המנגלות שמוצגות בגרוטסקיות, יוצר תחושה של פתיות שמעלה ניחוך. בהמשך אתייחס לעיצוב הדמויות והשימוש בהומו, אבל אני מוצאת את תיאור הסצנה הזאת רלוונטי לעיסוק במתח בין הבמה לחיים, ובתפיסות לגבי מה נחשב יפה וראוי להצגה בפני הצופים.

בסצנה נוספת, שמתרחשת לקראת סיום היצירה, על הבמה הקטנה עומדים בצפיפות מנהל התיאטרון, הרקדנית הגינניית והזקנה. על רקע מוזיקה דרמטית ורועמת, היראש העליון מעשן סיגר, והשאר, כולל היראש התחתון, רועדים. את הסיגר הוא מאפר על ראשה הגינני של הרקדנית. לאחר שהיא מקנחת את אפו ואז מנקה בממחטה את הרצפה, הוא מנסה לשלוח יד אל אחוריה, תוך כדי הוצאת לשונו בתאוה. היראש התחתון לוקח ממנו את מנבעתו ומחליף

אותה במצנפת לילה. אז, כאשר הראש העליון נרדם, הראש התחתון מנלה את אהבתו לרקדנית ונועץ פרח בשערה. בני הזוג מביעים את אהבתם האחד כלפי השני במחוות אקספרסיביות, וכאשר הם מתנשקים מתעוררת המאלפת הזקנה, מצלצלת בפעמון ומעירה את הראש העליון שחונק בידיו את הראש התחתון, ולאחר מכן את הרקדנית באמצעות כרית. ליצן נמוך קומה נכנס וסוגר את הילון על המתרחש.

המוזיקה שמלווה את הסצנה הזו נלקחה מהאופרה *ליצנים* לרוניו ליאונקוואלו (Leoncavallo), שנוצרה ברוח הווריוזם² בסוף המאה התשע-עשרה (והועלתה בבכורה ב־1892). עלילת האופרה מבוססת על מקרה אמיתי שבו שחקן בלהקה נודדת רצח את אשתו כשביצעו יחד קטע מקומדיה קלילה שבה דובר על בעל קנאי שאשתו בוגדת בו. הקהל, שבאותה עת צפה בהצגת התיאטרון, היה משוכנע שמדובר בחלק מההצגה ולא הבין כי מדובר ברצח. בהמשך, נחצים ביתר שאת הנבולות בין הבמה לחיים, כאשר השחקן רצח גם את מאהבה של אשתו שנחלץ לעזרתה ממקומו בקהל. בליצנים מוצגות הדמויות המוכרות של הקומדיה דלארטה והיא בנויה כהצגה-בתוך-הצגה. הטקסט בפרולוג עוסק ביחס בין הקומיות שבדלארטה לטרגיות של החיים ובין האמת החיצונית, כפי שנראית על הבמה, לבין האמת הפנימית של השחקן.³ אזכור הליצנים, שבחרו פינטו ופולק להביא באויסטר, הוא אפיק נוסף לעיסוק בנבולות בין מופע למציאות.⁴ אזכור זה מרמז גם על אופייה האינטרטקסטואלי של היצירה ועל שדות השיח המרובים שהיא מכילה, בין היתר, מתחום המוזיקה והתיאטרון. תנועה זו בין שדות שיח מרובים הנושאים משמעויות שונות מאפשרת לחשוף את מה שנמצא מעבר להגדרות השפה הרגילות, 'בין השורות' – את הסמיוטי.

הסמיוטי ואופני הייצוג באויסטר

ניתן לזהות באויסטר את המתח הקיים בין האשליה האמנותית לבין המציאות. זאת ועוד, העולם הבימתי של היצירה מעוצב כך שהאשליה האמנותית בו מתערערת, עקב חשיפתם של המניפולציות והכוחות היוצרים אותה והבאת 'אחורי הקלעים' אל קדמת הבמה (רוטנברג, 2009: 324). אמנות, שבה מבטו של הצופה מופנה לאופני הייצוג, באה לידי ביטוי גם בכתיבתה של קריסטבה על הסמיוטי.

הסמיוטי משויך, כאמור, לאופני הביטוי, בניגוד לסמבולי שמשויך למסר המועבר עצמו. אסטל בארט (Barrett) מביאה, כדוגמה במחקרה, אָם ששרה שיר ערש לילדה; מילות השיר, שמעבירות את המסר 'לך לישון ילד קטן', מכוננות את הממד הסמבולי. הקצב, הטון, גוון הקול ואלמנטים אודיטוריים אחרים של שירת האם, מבטאים את הממד הסמיוטי במובן של קריסטבה. בארט ממחישה את ההשפעה של הממד הסמיוטי על הילד על ידי תיאור שתי סיטואציות היפותטיות: בראשונה, האם מקריאה את מילות שיר הערש במונטוניות במקום בקול בעל מודולציות מרגיעות, ובשנייה, היא הוגה את מילות שיר הערש בצעקות ופקודות. בשתי הסיטואציות, בארט קובעת כי הממד הלא-זרבל של המצב משפיע על הילד, מבלי שהוא מבין את תוכן המסר המועבר (Barrett, 2011: 10).

בארט משתמשת במושג הסימיוטי בנייתוח יצירות אמנות. לטענתה, ביצירתו של וינסנט ואן גוך (*Van Gogh*), *שדה חיטה עם עורבים* (*Champ de blé aux corbeaux*) (1890), העורבים שעפים מעל השדה מתזנמים לכדי סימנים בלתי-מובחנים שבמקומות מסוימים בציור נראים כחלק מהשמיים. כך נפגמת אחידות הקומפוזיציה עקב הרושם שיוצרים משיכות המכחול ותמונה, שלכאורה אמורה לתאר נוף, הופכת להיות החצנה של חוויה רגשית המגולמלת

בנוף האמן באמצעות הטכניקה שבה צוירה. כדוגמה נוספת היא מביאה את *Skrik* (בנורווגית), *הצעקה* של אדוורד מונק (Munch), יצירה שמסרבת לדבוק בקונבנציות של אמנות ריאליסטית או מימטית, הן בתוכנה והן בצורתה. הקווים המסתחררים, משיכות המכחול והצבעים הראוותניים מעוררים מתח ותחושת רוטינו שיוצרים אימפקט רגשי שמתעלה על הפונקציות הרפרזנטטיביות שלה (Ibid., 17-18). יצירה זו היא מראשית האקספרסיוניזם – זרם אמנותי אשר לאור מאפייניו, השמים דגש על עולמו הפנימי המתפרץ של האמן, יש בו בכדי לסמן את הסמיוטי. הסמיוטי, שכאמור מקושר לאמנות רפלקסיבית, מתגלה מבעד לסמבולי על ידי הפניית תשומת הלב של הצופה למנגנונים הפועלים בתהליך הפקת היצירה.

קריסטבה מזהה את הטקסטים שנכתבו בסוף המאה התשע-עשרה עם עליית המודרניזם וההתעצמות של האמנות הרפלקסיבית, ככאלה שמביאים לידי ביטוי את הסמיוטי באופן ניכר. בעבודתה היא מביאה כדוגמה טקסטים של ג'ויס (Joyce), פרוסט (Proust), מלרמה (Mallarmé), בקט (Beckett) וקפקא (Kafka). לטענתה, כתיבה אינטרטקסטואלית המודעת לעצמה מהווה בסיס לכך שאף כתיבה אינה יצירה מקורית, אלא תוצר של סובייקטים מפוצלים.⁵ כזכור, ההבחנה שעושה קריסטבה באה לידי ביטוי בין שני הממדים שמתקיימים בטקסט – 'ג'נוטקסט' (genotext) ו'פנוטקסט' (phenotext) המבטאים את הפיצול. קריסטבה מדגימה כיצד הג'נוטקסט, שמשויך לאופן הפקת הצלילים ומהווה הפניה כלפי המדיום עצמו, פולש ומערער את הפנוטקסט באמצעות אי-בהירות בתחביר וביטוי מילולי של דחפים ותשוקות שחורג מהתחביר המאורגן (Kristeva, 1984: 86-87).⁶ באופן דומה, ניתן לומר כי אופני הייצוג, שבדרך כלל אינם גלויים, הם כג'נוטקסט של עולם הבמה וחשיפתם היא מעין 'קריאה אינטרטקסטואלית המודעת לעצמה', כלומר התבוננות על המדיום באמצעות המדיום עצמו.

באויסטר, קיימת הפניה לאופני הייצוג וחשיפה של המנגנונים הפועלים בתיאטרון באמצעות השימוש שהצגתי בתבנית של תיאטרון-בתוך-תיאטרון וחשיפת היחסים בין מפעילים ומופעלים. עם זאת, הפניה זו מתקיימת ונשארת אך ורק כחלק מהדימוי התיאטרוני המגולם על הבמה. פינטו ופולק אינם פורצים את הגבול בין הבמה לחיים, ואחורי הקלעים, או חוסי המריונטות התלויות שחשופים בפני הקהל, הם רק דימוי של אלה הקיימים במציאות. קריסטבה מתייחסת לפלישת הסמיוטי מבעד לסמבולי כחשיפה של אופני הייצוג שמתרחשת עקב הפניית מבט חיצוני על המדיום עצמו. אף שבאויסטר הפניית מבטו של הצופה על המדיום עצמו מתרחשת בתוך הדימוי הבימתי ולא מחוצה לו, 'כפל המבטים' של הצופה על המופע ועל המנגנונים המפעילים אותו הופך את הנרטיב של המופע לרב-רובדי. לאורך המופע מוצגים על הבמה האשליה התיאטרונתית ובזמנית הערעור עליה. בהשאלה ממונחי קריסטבה, הסמיוטי חוזר מבעד לסמבולי והיצירה נחווית בשני הרבדים באופן מורכב.

שפת החלום – הדימויים החזותיים באויסטר

אויסטר בנויה משרשרת תמונות שמתארות חוויה של עולם תיאטרלי קרקסי. פינטו ופולק בונים ביצירה עולמות פנטסטיים עם היגיון פנימי שמזכיר מבנה של חלום. עולם הדימויים הבימתי, שאינו ניתן לפענוח לשוני ישיר, מקרב את הצופה למפגש עם חוויית הבלתי-רציונלי, החושני והטרומ-לוגי. בדומה לשפת חלום, שהיא שפה ראשונית בלתי-קוהרנטית המורכבת מדימויים וסמלים (ומזוהה גם עם הסמיוטי), הטקסטורה העשירה של המופע מורכבת מריבוי צורות, פירוק וגיבוב וכן עושר סיפוריים ודימויים, כדברי פולק על היצירה:

² תנועה ספרותית שהביאה להתפתחותו של זרם באופרה האיטלקית והצרפתית שביקש להציג על במת האופרה את המציאות המרה כפי שהיא, במקום סיפורי עלילה בדיוניים המבוססים על אגדות עם או מיתוסים קדומים (verisimo – 'אמיתיות', מהמילה האיטלקית 'vero' שמשמעותה 'אמת').
³ לטקסט המלא של הפרולוג ראו: http://www.murashev.com/opera/Pagliacci_libretto_English_Act_0.
⁴ אזכור זה מופיע גם אצל בן ישראל, 2007: 17-16.
⁵ לפי קריסטבה, הסובייקט מעצם הגדרתו חסר יציבות ולכידות, והיא מכנה אותו 'סובייקט בתהליך' (sujet en procès), סובייקט שתמיד הולך ומתהווה, ובד בבד נתון להליך משפטי שבו הוא כבול למבנים ותכתיבים של השפה והחברה.
⁶ Allen מביא כדוגמה את המונולוג של דמותה הבדיונית של ג'יימס ג'ויס (Joyce) מולי בלום (Molly Bloom), בסופו של ספרו *Ulysses* (Ulysses) (Joyce, 1971[1922]: 704).

אנחנו יוצרים את העולם ממספר נקודות, או תנועות, או קטעי מוזיקה ובעצם קושרים את הכול ביחד לעולם שנראה לנו הניוני בדינמיקה שהיא נכונה מבחינת המופע, ועוד אלמנטים שצריכים להיות בתוך המופע הזה. אנחנו משתדלים ליצור משהו שהוא חוץ מאשר איזשהו נרטיב שיהיה פחות או יותר מובן, קו שיהיה ברור לקהל [...] שנוכל להיכנס לעוד איזה רובד וזה יוכל לגעת בקהל שהוא לא דווקא מכוון על דבר אחד מסוים. לפתוח איזשהו דבר.⁷

החלום מאפשר מפגש עם החלקים הקמאיים שבאדם. פרויד מבחין בין הלא־מודע (unconscious) לבין הסמוך למודע והמודע (preconscious and conscious), וטוען שהדחפים הנמצאים בלא־מודע לא ניתנים לתרגום בתוך מערכת המונחים המתקיימת סמוך למודע ובמודע. לדידו, הדחפים, שמקורם בטבע, נותרים כפי שהיו טרם הגעתם לרובד התרבותי, והם אינם ניתנים להבעה מילולית (201: [1915]-1953-1974 [Freud]). בספרו, *פשר החלומות* (1989 [1899]), הוא טוען שהחלום מהווה אפיק לחלקים הלא־מודעים בנפש וכי מבנהו דומה למבנה של חידת רבוס.⁸

חלומות מתורגמים לשפה של דימויים חושיים. הם מתרחשים בספקטרום הנע מתחושות גופניות לדימויים מיתולוגיים ורעיונות מופשטים. דימויים כאלה נמצאים אף בכתבים המבוססים על ציורים (כתבים פיקטורנליים), אשר רווחו בתרבויות עתיקות, כמו זו של סין, מצרים העתיקה וכן זו של האינדיאנים. הדימויים של השפה הפיקטורלית העבירו דקויות משמעות רבות במעין לוגיקה משלהם, לעיתים אף יותר מאלו שמאפשרת השפה המילולית (ויטמונט וברינטון פרה, 1989: 43-44).

בשפתם הבימתית של פינטו ופולק, המורכבת מדימויים ראיסטיים ופנטסטיים, ניתן לזהות מבנה המנכיח את הממד הסמיטי. כמו בחלום, שמהווה אפיק להבנת הפעילויות הלא־מודעות של המערכת הנפשית באמצעות שפת דימויים בדימוית, הם מבקשים לברוא עולמות פנטסטיים, כדי ל'דבר' דרכם את המציאות: גם כשמנסים להתרחק ביצירה, זו עדיין ריאקציה למציאות. אולי אני משתמש במשפט הזה יותר מדי, אבל בשבילי המציאות בחוץ יותר דמיונית ממה שקורה על הבמה. אני לא רואה את הסיבה לנסות לחקות את המציאות ולהיכנס באמת לתוך מה שקורה בחיים, בהווה שלנו ובאיפה שאנחנו נמצאים. לכן אנחנו יוצרים עולם דמיוני שהוא המציאות ובתוכו יש הרבה מאוד דברים שהם תוצאה של העולם הדמיוני הזה, שהוא בעצם אמיתי.⁹

פינטו מציירת את העולם הבדיוני ואת הדמויות שבתוכו בספר רישומים, לפני שהיצירה מקבלת מימוש על הבמה. כבר כשהן דו־ממדיות, הדמויות נראות כלקוחות מעולם דמיוני, ובעלות מאפיינים פיזיים מובהקים ייחודיים שיש בהם מן הגרוטסקיות. הגילום שלהן בנוף מוסיף להן עומק, כפי שניתן לראות, בין היתר, בשלוש הדמויות המרכזיות ביצירה שהוזכרו לעיל: מנהל התיאטרון בעל שני הראשים, הזקנה המאלפת והרקדנית עם הפאה הגיניגית כשלאחוריה מחובר כיסא קטן ופיה חסום. בדומה לדימויים ויזואליים שמופיעים בחלומות ופועלים עליהם מנגנונים להסוואת תכנים לא מודעים, ניתן לייחס משמעויות רבות לדימויים הוויזואליים של פינטו ופולק, והם מעוררים, בין השאר, סוגיות הנוגעות בשליטה, חיפוש מקום וביטוי עצמי. מנהל התיאטרון, לדוגמה, בעל שני ראשים וחזות גדולה ואימתנית. הראש העליון והמבוגר (שאולי מסמל את מקומו ועליונותו של השכל), לרוב רוטן ונראה כבעל הסמכות, והראש התחתון, הצעיר (שבהקבלה מסמל את הגוף), לרוב מבוהל וחסר אונים. הדמות הזו תופסת מקום רב בנוכחותה. היא אוחת בפעמון כסמל לשליטה, לעיתים נובחת או מכה את הדמויות שתחתיה, וכל פעם מוכנסת לבמה על ידי אחת הדמויות האחרות.



אויסטר מאת ענבל פינטו ואבשלום פולק, רקדנית: ננה הרמלין, צילום: אלעזר הראל
Inbal Pinto and Avshalom Pollak's *Oyster*, dancer: Noga Harmelin, photo: Elazar Harel

⁷ מתוך ריאיון עם אבשלום פולק, מובא אצל הטנברג, 2009: 325.
⁸ Rebus: חידה שבה יש לנחש מילה או אמירה כלשהי מציורים או שרטוטים, שכל אחד מהם מייצג הברה, הבונה יחד את האמירה כולה (מילון אוקספורד, מובא אצל בואי, 2005: 62).
⁹ פולק, מתוך ריאיון עם ענת זכריה, *הבמה*, 14.7.2014: <http://il.co.habama/www/ArticleID&1=Area&1=Subj?aspx.Description/Pages22594=ArticleID&1=Area&1=Subj?aspx.Description/Pages>



אויסטור מאת ענבל פינטו ואבשלום פולק, רקדנים: נגה הרמלין ונילי אטוב, צילום: אלעזר הראל
Inbal Pinto and Avshalom Pollak's *Oyster*, dancers: Noga Harmelin and Gili Atub, photo: Elazar Harel

מנגד, הרקדנית הניינבית, שקולה לא נשמע בשל פיה החסום, כפופה למרותו של מנהל התיאטרון, ולא אחת מבצעת את המוטל עליה בהכנעה, תוך כדי שמתרוצצת כאחוזת תזזית על הבמה כשכיסא קטן צמוד לאחוריה. הכיסא מהווה דימוי למקום הנוכחי והמוגבל שבו היא נתונה ואילו כבודה, והתרוצצותה בפה חסום משווה לה מראה של אדם שאינו מצליח להתבטא ולמצוא את מקומו.

הדימויים הוויזואליים של פינטו ופולק כוללים גם אזכורים משדות אמנותיים אחרים. בן ישראל (2007: 8-10), למשל, טוענת שהרקדנית הניינבית מזכירה את אותן מריונטות קרקס שהיו חלק מתיאטרון הבובות האירופי. לכל בובה תרגיל מיוחד משלה: אחת רוכבת על חד אופן, בעוד שאחרת הולכת על כדור או על חבל מתוח. עם זאת, הבובות הללו חפות ממעידות, בניגוד לליליינים אמיתיים. האלמנט שאגתו מבוצע התרגיל (החבל או חד-האופן, לדוגמה) מחובר לגופן ונדמה כי הוא חלק אינטגרלי ממנו. בן ישראל מזהה גם דמיון בין הרקדנית הניינבית באויסטור לרקדנית הניינבית מהיצירה קפה מולר לפינה באוש, ובין תנועתן חסרת המנוחה כמחפשות את מקומן. הכיסא הזעיר המחובר לישבן מהווה, לדידה, תזכורת לכיסאות בית הקפה הנדחקים הצידה על ידי הרקדנים בתנועתם בקפה מולר.

מייד לאחר שמנהל התיאטרון יוצא מהבמה אחרי האקספוזיציה בפתיחת היצירה, מתוך פתח בתחתית הקיר האחורי של הבמה הממוסגרת נורות, בדומה לפתח שמועד לכניסה ויציאה של כלבים לתוך או מתוך בית, יוצאות שתי רקדניות רתומות לרצועה, שבה אחוזת המאלפת הזקנה. כל המשפטים התנועתיים שלהן מתרחשים על הרצפה והם כוללים הליכה על ארבע באיכות בובתית מקרטעת, כאשר לאורך כל החלק הזה המאלפת הזקנה 'מובילה' אותן בעצמה במרחב באמצעות הרצועות. החיבור של אדם-חיה והאיכות התנועתי המכני, שלקוחה מתיאטרון הבובות ומעולם הצעצועים, מזכירים תופעות שמתקיימות בחלום, כאשר בשל מנגנונים, כמו עיבוי, התקה, השלכה והפיכה, האנושי מתערבב בחי, צומח או דומם, והדמויות הנוצרות אינן ריאליסטיות. דוגמה נוספת היא רקדנית מריונטה שמחוברת לכלב המשתלשל מהתקרה ומופעלת על ידי שני גברים; האחד אחראי על המשיכה בכבל, והשני מרקיד ומניע אותה באמצעות מנע. המריונטה מניבה למשיכות ולמחוות הרקדן שמפעיל אותה ומתנועעת, כאילו כוח הכובד אינו פועל עליה, ולעיתים גם מרחפת באוויר. אולם בניגוד לבובה, שהיא חסרת רגשות אנושיים, המריונטה מטפסת על הרקדן, מחבקת אותו, שולחת לעברו חיוכים, מגרדת בראשו, הולכת על זרועותיו ומושיטה לו את ידה. בחלק אחר של היצירה מופיעות מריונטות שמפעילות את עצמן בדמות רקדנים שסרטים אדומים מתוחים בין ידיהם לרגליהם. כל הרמת יד מרימה את הרגל הקשורה אליה, והורדת הרגל גוררת בעקבותיה את הורדת היד.

אצל פינטו ופולק האנושי מעורבב עם המכני והחייתי, והעולם הבדיוני מהלך על קו דק בין מציאות ופנטזיה. מבנה היצירה מזכיר מבנה של קולאז' או מונטאז'; האסוציאציות החופשיות המועלות במופע חוצות את גבולות הנרטיביות המקובלת והזמנים מוצגים בעת ובעונה אחת. בחלקים שונים במהלך היצירה חוצות דמויות מתוך המופע את הבמה מאחורי המסך האחורי של התיאטרון הקטן, כמו דמויות שצפות ועולות מתוך הלא-מודע.

חווית הצופה באויסטור כיצירה שבה, כאמור, הגבולות בין הפנטסטי לריאליסטי מטושטשים, היא של גילוי מרחב קמאי שאינו כפוף לחוקים במסגרת שיש בה גבולות מתוך המציאות; גילוי הסמינטי מבעד לסימבולי. פתח התיאטרון שבמרכז הבמה אינו מסגיר בתחילת היצירה את הדמויות שעומדות לצאת מתוכו ואת החוקיות של העולם הפנטסטי שבתוכו הן מתקיימות. בתכנייה בחרו פינטו ופולק לכתוב שהיצירה נוצרה מתוך יומן עם רישומים ויזואליים של חוויות מהחיים.¹⁰ "זה אסקפיוס, אבל כזה שיכול להחזיר למציאות בסופו של דבר," אמר

¹⁰ "אויסטור נוצר מתוך יומן חיים של הכוריאוגרפית ענבל פינטו ובו רישומים ויזואליים של חוויות מן החיים. התרחשות תיאטרלית הממלאת את החלל בעולם פנטסטי מלא אירוניה, שופע תמונות ורגש" (מתוך התכנייה).

פולק בריאיון על היצירה (ולדמן, 2004: 3). המעברים בין המציאות לפנטזיה מזכירים גם את כתביו של ארטו על ירעיון המופע הכולל, שם "יוכל התיאטרון לשוב ולקחת מן הקולנוע, מן המיוזיק הול, מן הקרקס ומן החיים עצמם את מה שהיה שייך לו מאז ומתמיד", ועל הפיכת התיאטרון ל"מרחב שאפשר לשחרר בתוכו [את] אותה חרות מאנית של החיזיון" (1996: 93).

בחלק זה של המאמר עסקתי בממד הדימוי של היצירה ובאופני הביטוי של הסמיוטי המתקיימים בו. הסמיוטי מתגלה מבעד לסימבולי באמצעות ההפניה למנגנונים הפועלים בתהליך הפקת היצירה, בהיותה יצירה רפלקסיבית, ובעיקר דרך בנייתה כתיאטרון בתוך תיאטרון. זאת, לצד השימוש בשפת הדימויים שמנכחים אופני חשיבה טרום-מילוליים ומזכירים שפת חלום. נוכחותו המוגברת של הסמיוטי מרמזת על מציאות קדומה שחוקי ההיגיון והגבולות אינם חלים עליה. המפגש של הצופה עם מה שמעבר להיגיון והשחרור מעולם המחשבה הריאלי של המציאות בעל משמעות ויש בו פתח להתבוננות עליה בעיניים חדשות. כפי שנאמר בתכנייה של היצירה: "מה בסך הכול רצינו? לקפוץ גבוה, לרחף קצת באוויר, ולשנות מקום מבלי לרוץ, לשאוף אוויר גם אם הוא טיפה חמוץ, ואז לצלול, להתכנסות, לכבות ירח ולהתעורר."¹¹

שפה תנועתית וגופניות באויסטר: חריגים, קומיות ופארודיה

בחלק זה אעסוק בסמיוטי המגולם בגופניות ובשפה התנועתית. אתמקד בשלושה מאפיינים של השפה התנועתית שמסמנים את קיומו של הסמיוטי: שימוש בגופניות שיש בה מגבלות פיזיות, תנועתיות קומיות וזיקות גופניות ופארודיה לבלט הקלסי.

Freaks – גופניות של חריגים

הדמויות באויסטר בעלות מאפיינים פיזיים הנראים לעין, חלקן בעלות מוגבלות. בן ישראל מזהה את *Freaks* (1932), סרטו של טוד בראונינג (Browning), כמקור השראה מובהק לעיצוב הדמויות באויסטר (בן ישראל, 2007: 4). משמעות המילה 'freak' באנגלית – מוזר, חריג, בעל תכונות יוצאות דופן. בעבר השתמשו במילה זו לתיאור אנשים בעלי עיוותים גופניים משמעותיים הנראים לעין, שגם הוצגו לקהל בקרקסים ובמופעי שוליים (side shows).¹² העלילה מספרת על האקס הגמד, שמופיע במופעי שוליים בקרקס ומאורס לגמדה אחרת, אך חושק באמנית הטרפז היפה קלאופטרה, שאינה מעוניינת בו. כשהיא מגלה שהוא בעל הון רב היא מפתה אותו ולבסוף מתחנת אתו במטרה לרצוח אותו, לרשת את כספו ולהתחתן עם אהובה הרקולס, אישה-שרירים של הקרקס. כשחבריו של האנס מגלים את תוכניותיה, הם מחליטים לנקום בה, תוקפים אותה ואת הרקולס ומעוותים את גופם ופניהם לכדי חזות מעוררת חלחלה. בצעד נועז, גייס בראונינג לצוות השחקנים אמני קרקס אמיתיים שהופיעו במופעי מוזריות (freak shows), כולל גמדים ואנשים בעלי עיוותים ודפורמציות פיזיות. הסרט ספג ביקורות קשות, היה נתון למחאה חריפה בשל אופיו ותרם להתעצמות הדרישה ליישם קודים מגבילים לתכני הקולנוע. בבריטניה נאסר להקרנה במשך שלושים שנה. החל משנות השישים זכה להערכה מחודשת ואף נבחר כסרט לשימור בארכיון הסרטים הלאומי של ארצות-הברית.

כמקור השראה נוסף לאויסטר, בן ישראל (2007: 6-7) מזהה את הסיפורים והסרטים של טים ברטון (Berton), שמקובץ הסיפורים שהוא כתב ואייר, *The melancholy death of oyster boy & other stories*, גם הושאל שמו של המופע. בקובץ זה ברטון כתב סיפורים קצרים מחורזים על ילדים בעלי מוגבלות שחורצת את גורלם הטרגי; ביניהם ילד-מקל שמאוהב בילדה-גפרורה אבל עולה

בלהבות בשלהבת אהבתם, ילדה שנראית כמו בובת וודו ובכל פעם שמישהו מתקרב לליבה סיכות ננעצות בו, ילד רובוט שגדל להיות פח אשפה, ילד עם מסמרים בעיניו, ילד פחם שמתפורר, ילד מומיה, ילד עם ראש מלון, ילדה מרובת עיניים, ילדה שהפכה למיטה וילד בעל ראש צדפה שנאכל על ידי אביו. כל סיפור מלווה באיור, והדיסוננס בין החריזה הקלילה לסופים הטרגיים מעצים את המציאות הסוריאליסטית שמתוארת בשיר. גם הדמויות הקולנועיות של ברטון בעלות חריגות מובהקות. מתוך רשימה ארוכה של סרטיו אציין את *ביטלניס* (1988), שבו זוג רוחות רפאים מנסים לגרש זוג שעובר לגור בביתם באמצעות 'מגרש חיים', *באטמן* (1989) ו*באטמן חוזר* (1992) שבהם לגיבורים – פושע פסיכופט ההופך לליצן מטורף ואיש-פינגווין שהושלך על ידי הוריו לרחוב – יש ממד בולט של חריגות, *המספריים של אדוארד* (1990) שבו ילד שנוצר על ידי מדען שלא סיים את עבודתו נותר עם מספריים ענקיים וחדים במקום ידיים, *והמעון של מיס פרגרין לילדים משונים* (2016) שבו גיבורי העלילה הם ילדים בעלי מוזרויות וכוחות על-טבעיים שקשורים בהן.

פינטו ופולק יצרו באויסטר פריקים דמיוניים בעלי מוגבלות גופנית ניכרת. בדומה לדמויותיו של ברטון, פניהן של הדמויות באויסטר צבועות בלבן, הן מאופרות וחובשות פאות. צוינו לעיל מנהל התיאטרון והבלרינה שמחובר אליה כיסא, מופיעי התיאטרון הקטן (הגמד, בעלת הזרוע הארוכה), הרקדניות שרתומות לרצועה והמרינוטות שמחוברים להן חוטים בין הידיים לרגליים. בטרוי מתוך היצירה שמכונה בחזרות "stick boys"¹³ שלושה גברים שנראים חסרי זרועות יורדים מבימת התיאטרון הקטן ונכנסים לבמה בצעדים גדולים. לצלילי מוזיקה ווקלית, הם מתכופפים קדימה והצידה, נעים בתנועות גודלות ובתנועות רגליים גדולות. המגבלה שפינטו ופולק יצרו באמצעות הצמדת ידי הרקדנים לגופם בתוך זקטים ללא פתחי שרוולים יצרה תנועתיות ייחודית שיש בה מוזרות וחיידוש. לרוב הזרועות תופסות מקום דומיננטי מאוד בתנועה. באמצעות הסתרתן, תשומת הלב נתונה לתנועות הראש, הגו והרגליים. בכפיפות ציודית ובתנועות חדות הם משרטטים באמצעות גופם קווים ישרים במרחב, חובטים אחד בשני על ידי ראשם, עד שיורדים לרצפה ומתנגלים החוצה מהבמה.

בחלק אחר של היצירה עולות לבמה בטור רקדניות שנראות זקנות בלבוש תחתון, בנב כפוף, בבטן שמוטה ובצעדים מקרטעים, קטנים ומדודים. הן נעמדות בשורה, ואחת מהן צועדת קדימה לעבר הקהל. בארשת פנים שיש בה כוונת פיתוי, היא מניעה את האגן ומעבירה את ידה על רגלה בתנועה חושנית, אבל העמידה המרושלת והמראה הגרוטסקי שלה הופכים את הסיטואציה למנוחכת. על רקע מוזיקת ממבו מהירה שמתחילה, הרקדנית הזקנה חוזרת לשאר הרקדניות שעומדות בשורה, והן מתחילות להרטיט ולהרעיד את גופן, כמבקשות לרקוד באופן חושני ומפתה אך בפועל עושות רושם של ניסיון חיכוי עלוב. להעצמת הסיטואציה המנוחכת, העמידו פינטו ופולק בסוף השורה כחיכוי של החיכוי את הרקדנית הנייננית שהכיסא צמוד לאחוריה, שמחקה את תנועת הרקדניות האחרות. הממבו הזה מעצים את הפער בין מה שנחשב יפה, חושני ומפתה לבין המציאות, ויש בו גם אמירה על המדיום המחולי שבו הגיל מהווה מגבלה משמעותית. השפה התנועתית שיצרו פינטו ופולק בולטת בשימוש ייחודי בגוף האנושי, ההולם את העולם הבימתי אותו רצו ליצור (בן ישראל, 2007: 4). הם השתמשו במגבלה כמנוף ליצירתיות וכאמצעי להתבוננות בפער שבין מציאות ופנטזיה. ה-*Freak*, השובר את הקונבנציות הרגילות ביחס לגוף האנושי, מבטא את השבר הקיים בעולם הסימבולי והמוגבל שמבעד אליו מתגלה נוכחותו של הסמיוטי.

¹¹ מתוך התכנייה.
¹² כיום, רווח מאוד בשיח האמנויות תחום Disability art, אשר באמנויות הבמה קשור לייצוגי נכויות גופניות ובמבצעות/ים נכים. בניגוד ל-*freak shows*, שבהם נוף חריג או מוגבל שנתפס כמעורר עניין ותגובה רגשית חזקה הוחפץ והוצג לראווה, תחום Disability art התפתח מתוך תודעה אמנותית-חברתית ומרצון ליצור אמנות שמביאה לידי ביטוי את המציאות הפיזית והקונספטואלית של נכות או חריגות המעלה את מובנם כסוגיה.
¹³ אולי בהשאלה מסיפורו המפורסם של ברטון *Stick boy and Match Girl in love*, מתוך Berton, 1997.

פינטו ופולק יצרו כוריאוגרפיה שמביאה לידי ביטוי גופניות שיש בה גרוטסקיות, מוגבלות ומוזרות. עם זאת, בניגוד לבראונינג, שהשתמש בגופים מוגבלים, הם השתמשו ברקדנים בעלי יכולות טכניות גבוהות ושליטה גופנית מרשימה (שם, 6). המחווה הגופנית הגרוטסקיות, שמהווה חיקוי למופעי השוליים, משולבות בתוך משפטים תנועתיים מובנים, אחידים ומוזיקליים. למרות מוגבלותן של הדמויות, הן אנושיות ומלאות חן. כך הופכים פינטו ופולק את המוגבל והמנוחך לפייטי ופנטסטי ומעוררים בצופה הזדהות, שיש בה ממד ביקורתי כלפי מציאות חברתית שכוללת קטלוג גופני מחרגי. הכבלים של הרקדנים והמרינוטות הם אלגוריה לקונספציות המגבילות את אפשרויות הקיום האנושי ותוחמות אותו בהגדרות.

המציאות הבדיונית של שולט ונשלט, שבאה לידי ביטוי ביחסים בין מנהל התיאטרון והמאלפת הזקנה לשאר הדמויות (ובהקבלה: דמות העל של הקוסם בפטרשושקה, וקופוליוס בקופליה, ראו להלן הרחבה), משקפת את ההיררכיה בין מערכות השלטון לאדם הפשוט ובין יחיד לחברה. במונחי קריסטבה, הסמיוטי מתגלה מבעד לסימבולי, ומאפשר התבוננות חדשה במציאות, תוך גילוי רבדים נוספים בה. הסובייקט, שהוא יסובייקט בתהליך (sujet en procès), מבטא את המאבק הפנימי-חיצוני שיש לו מול המבנים של השפה והחברה. שליטה וחוסר שליטה באים לידי ביטוי גם בשפה התנועתית. אצל פינטו ופולק יש מרינוטות שמחוברות להן חוטים בין הידיים והרגליים ורקדניות שרתומות לרצועות, אבל גם בובות שלפעמים יוצאות משליטה ונעות בתנועה חופשית יותר. בניגוד לתנועות מדודות ומרוסנות, בתנועה החופשית בולטת יותר דינמיקה בין רפיון ואחזקה ובין בנייה ופירוק; הרקדנים נופלים וקמים, מפעילים כוח בשריר ושומטים, וכך נראים מכניים ואנושיים בו-זמנית.

המתח בין הסימבולי לסמיוטי, כמו גם בין הסובייקט לכללי החברה, בא לידי ביטוי גם באמצעות השימוש של פינטו ופולק בהומור. בספרו הצחוק מגבש הנרי ברגסון (Bergson) את היסודות לתאוריה חברתית של ההומור והצחוק, ומתייחס לקומי כתופעה סוציולוגית שנועדה לתת מענה לליקויים חברתיים. לשיטתו, הצחוק הוא מעין אמצעי של החברה להעניש אדם שחורג מהנורמות שהיא מציבה לו. על פי ברגסון, בקומי לצורותיו השונות (הקומי הוויזואלי, הקומי בטקסט, הקומי באופי) יש ממד של אוטומטיות ונוקשות, והצחוק נובע מכך שהנוקשות מגיעה במקום שבו מצופה היה לגלות גמישות (ברגסון, 1998: 125-126, 11-12). נוקשות יכולה להתקיים גם בגוף; כמובן גופני או בהבעת הפנים. "כל מום שהאדם השלם בגופו ידע לחקותו, יוכל להיעשות קומי" (שם, 20), והפוטנציאל הקומי ניכר ביצירה במקומות רבים, שבהם רקדנים בעלי טכניקה גבוהה מגלמים בגופם גופניות מוגבלת. על פי ברגסון, הבעת פנים מצחיקה תהיה כזו שנדמה שנתקשתה, קפאה. במספר מקומות באייסטור הדמויות בעלות הבעות פנים קפואות. לדוגמה בחלק האחרון לפני סוף היצירה שתי רקדניות רוקדות דואט נוגע ללב על מוזיקה לירית, ובחלק מסוים שלו נעות בתנועות ידיים גדולות וקטועות ובהבעות פנים שיש בהן מימיקה מוגמת של פרצופי תדהמה ופליאה.

ברגסון מתייחס בהקשר לכך גם לקריקטורה, שהפרצוף שמצויר בה "תמיד אפשר למצוא בו רמז לעקמומיות קלה, רישומי העווה אפשרית, בקיצור איזו השחתה שהיא שהטבע בחר לו להתעוה בה" (שם, 21); תיאור שמבטא נאמנה אף את הדמויות בספרי הרישומים של פינטו ופולק. ברגסון טוען שהנוקשות שבמכניות תהיה מצחיקה יותר אם היא מלווה בחוסר מודעות או חוסר הכרה. בדואט שבו רוקדת מרינוטה, התלויה על כבל המשוך מהתקרה, עם גבר בעל זיקת שחור, מגיע שלב שבו היא עוברת לרקוד על ראשו. לאחר מכן, האיש זז הצידה, וברגעים הראשונים ממשכה המרינוטה לרקוד באוויר, כמו לא מודעת שהיא תלויה בין שמיים לארץ. לפתע, בסצנה הנראית כלקוחה מסרט אנימציה, היא מבינה, לתדהמתה, שהיא כבר אינה על ראשו של האיש ופניה לובשות ארשת מופתעת באופן מוחצן. היא נופלת ארצה לקול צחוקו של הקהל, כאילו מתעלמת מהעובדה שהיא מחוברת לכבל מהתקרה ונותנת לכוח המשיכה לפעול את פעולתו (רוטנברג, 2009: 335).

ברגסון כותב גם על הסתירה של חוקי הטבע ועל השבירה של תבניות כגורם שמעורר צחוק. בקטע מתוך היצירה שורה של רקדניות חוצה את בימת התיאטרון הקטן בצעדי בלט קטנים. הן נותנות ידיים זו לזו ומתגלות מבעד לקלעים אחת-אחת, כשלתע מופיעה באמצע השורה המאלפת הזקנה שמצטרפת אליהן באותם צעדים קטנים. בחלק נוסף של ריקוד הממבו נכנסות רקדניות בטור, ואחרי שהן נעמדות בשורה, נכנסת בריצה הרקדנית הגיינטי ועומדת אתן. לאורך הריקוד היא מחקה את תנועותיהן, אבל האיכות התנועתית שלה שונה בשל אופי דמותה, מה גם שהכיסא צמוד לאחוריה וצוארון חולצתה השחורה מכסה את פיה.

בספרו, משרטט ברגסון קווי דמיון בין תהליכים קוגניטיביים המתרחשים במהלך התרחשותו של מצב קומי לבין אלו המתקיימים בזמן החלום (ברגסון, 1998: 119). בשני המצבים המחשבה משתמשת במציאות החיצונית כתירוץ להפעלת הדמיון. חומרים מהעולם הממשי שנקלטים בחושים הופכים על ידי שימוש בדמיון למצבים קומיים. באופן דומה, חומרים מהעולם הממשי, שנקלטים בזמן הערות, עוברים עיבוד בחלומות באמצעות הדמיון לצורך הסוואת תכנים לא מודעים שעלולים לעורר חרדה אצל האדם החולם. השימוש של פינטו ופולק בקומיות, שיש בה הפעלה של הדמיון, מעידה על קיומו של הסמיוטי שנמצא מעבר למוגדר. פלישתו אל ההתרחשות הבימתית מאפשרת פרשנות מחודשת שלה, בדומה לשימוש בדמיון בחלומות שמאפשר התבוננות חדשה על המציאות.

זיקות גופניות ופארודיה לבלט הקלסי

פינטו ופולק משתמשים באייסטור בשפת הבלט הקלסי והמחול המודרני בפארודיה ובהומור כדי להתבונן באופן ביקורתי על האשליה שבמדיום המחולי. באמצעות הפארודיה והגרוטסקיות הם מביאים לידי ביטוי את הסמיוטי המגולם בגוף, שמערער על תפיסת הגוף המוגדרת והשמרנית שמשויכת לבלט הקלסי.

בכתיבתה על יצירות מחול שכללו דמויות של בובות, חנא טוענת שהבלט הקלסי החינני, הדורש טכניקה נוקשה ומחייב גוף בעל יכולות וירטואוזיות גבוהות, היה פלטפורמה ליצירות רבות העוסקות בגבול שבין המכני לאנושי. על בסיס מצבי הגבול הללו נכתבו יצירות מורכבות, שיש בהן ממד טרני ובד בבד ממד קומי. במופעי בלט אלה, העלילה מבוססת על סיפור אהבה לבובה, אשר מועלות באמצעותו על פני השטח סוניות הקשורות להחפצת הגוף והצגתו כחסר תודעה, ועל המחול כמעצים את ההתבוננות על הגוף כאובייקט (חנא, 2005: 50).

תמצית עקרונותיה של תנועת הרפורמה בבלט נכתבה לראשונה על ידי פוקין ופורסמה ב־6 ביולי 1914. הוא טען שבתנועות הקבועות שבבלט המסורתי חסרה היכולת להביע רגש, והן אינן נותנות ביטוי ליופי הטבעי של האדם: הבלט ויתר על המבע, וכתוצאה מכך נעשה הריקוד אקרובטי, מבני וריק מתוכן. על מנת להשיב לריקוד את נשמתו עלינו לנטוש סימנים מוסכמים ולהמציא אחרים המבוססים על חוקי המבע הטבעי. [...] עוד כישלון של טכניקת הבלט הוא שהיא מתרכזת בריקודן של הגפיים התחתונות – אבל כל הגוף צריך לרקוד. כל הגוף עד השריר הקטן ביותר צריך להיות אקספרסיבי [...] (פוקין, 1916, 153-154, 158).

בפטרשושקה, פוקין חרג מהמקובל בריקוד הקלסי, מסיט את הדגש מיכולותיהם הטכניות של הרקדנים הראשיים, ובמקום זאת בונה להם תפקידי אופי. לאחר שבתחילת המופע שלוש הרקדנים מחוברים בבתי השחי למעמדי ברזל, כבובות, הם מקבלים לפתע חיים. בסצנה סאטירית, המותחת ביקורת על הבלט הישן שבו כל תנועה של הרקדנים מדודה ומוכתבת מראש, הם רוקדים יחד. הם מקבלים את ההנחיות לתנועות שעליהם לבצע מקוסם המנחה אותם בשרביטו, אך כל אחד מבצע אותן באופן התואם את דמותו הייחודית. המורי מבצע תנועות רחבות, בכוח רב, המביעות יהירות. פטרשושקה נע באופן סגור, מחוותיו קטנות ופניו משדרות צער וחוסר ביטחון. הרקדנית שומרת על טכניקת הבלט הקלסי ומבצעת

תנועות מדויקות ומכניות, המשדרות מלאכותיות (פרלשטיין, 2000: 41). לדבריו: לא היתה זו כוונתי להעניק לשתי הדמויות פלסטיקות הפוכות לחלוטין. ההבדל הבסיסי פשוט: המורי הוא כולו en dehors ('מוחצן'); פטרושקה היא כולו en dedans ('מופנם'). מעולם לא ראיתי דוגמה טובה יותר לכוריאוגרפיה שמגלה באופן כה בהיר את האופי של שתי דמויות כה שונות. המורי המרוצה מעצמו, טיפוס מוחצן, מפנה את עצמו לחלוטין כלפי חוץ; בעוד שפטרושקה המפוכח והפאתטי, טיפוס מופנם, מתכנס לתוך עצמו. האם דבר זה הושאל מן החיים? בהחלט. דבר זה נשאל מן החיים על מנת להחדירו לתוך פנטומימת הבובות הרחוקה ביותר מן החיים – תנועות של הבובות הבניות על יסודות פסיכולוגיים. על בסיס זה יצרתי את כל הסצנות ואת כל הריקודים של המורי ושל פטרושקה (Fokine, 1961: 192).¹⁴

באמצעות מתן הבמה לאופיים של הרקדנים מבעד לתנועותיהם, פוקין מבקש לערער על אחד מיסודות הבלט הקלסי – ערך 'ההסתרה של האמנות'. ערך זה מביא יוצרי אמנות להסוות את המאמץ הכרוך בעיצוב החומר, כאילו הוא 'נכנע' בלא מאבק, אך, במקביל, להותיר את רושם המאמץ. יוצרים של מופעי בלט, שפעלו בשמו של ערך זה, יצרו אשליה אשר הציגה את הנוף כמי שתנועתו נעשית מאליה ואינה כרוכה במאמץ, אך בד בבד, ביקשו להנכיח את המאמץ שנעשה על מנת לשלוט בו. בבלט מובעת ההכנעה של החומר באופן עוצמתי ומוחצן, המבליט את המאבק במגבלות הנוף וכובדו (חנא, 2005: 50-52).

גם פינטו ופולק מערערים על האשליה שיש במדיום המחולי, באמצעות שימוש בשפת הבלט הקלסי והמחול המודרני בפארודיה שמביאה לידי ביטוי מלאכותיות מוחצנת ומוגזמת. לרקדנית הניינטי באויסטר יש סולו קצר שבו היא נעה אנה ואנה באי־שקט, תוך כדי שמבצעת רצפי תנועות מעולם הבלט הקלסי וההתעמלות האמנותית: קפיצות קטנות, מנחי ידיים, גלגולן וירידה לגשר, כשברקע יש מוזיקה קלילה וקופצנית. הפה החסום והכיסא

הקטן שצמוד אליה והולך אחריה לכל מקום משווים לה מראה מנוחך. אף שהיא נראית כמי שמנסה לבטא משהו, אין בתנועותיה שלה שום אמירה שמבטאת דבר, מעבר לחוסר היכולת לבטא משהו. הבלרינה שלא מפסיקה להתמתח במניירות נירוטיות מוגזמות, שמופיעה בפתיחת היצירה ואחר כך בתיאטרון הקטן, מביאה לידי ביטוי את העליונות, כביכול, שיש לצורה על התוכן; וכן את המלאכותיות של השפה התנועתית, שהופכת אותה כמעט מכנית. דוגמה נוספת מופיעה בדמות הזקנה שעולה על בימת התיאטרון הקטן ואצל רקדניות הממבו, שמתאמצות להציג נוף נשי, חושני ומפתה, חזק ומוצק, כשבפועל נופן רופס וכבד. המאמץ להילחם במציאות משקף את הפער בין הרצוי למצוי, בין פנטזיה למציאות, בין הבמה לחיים. הכוריאוגרפיה בחלק הזה כוללת רעידות ורטט של חלקי הנוף, שנראות כאילו הן נובעות מרצון מוגנם שיצא משליטה. הפנים נותרות קפואות וחסרות הבעה, ואת הבמה תופס הנוף שתובע את עלבונו. השירה של הזמרת ברקע, שעולה לטונים גבוהים מאוד, מעצימה את הפער בין הדימוי הנשי שיכול היה להיות מוצג לבין זה המוצג בפועל, וכן את המאמץ המוגזם שלא נושא פרי.

המבט על שפת הבלט הקלסי מזוית המערערת על האשליה שבמדיום המחולי ניכר בקטע נוסף, שבו המאלפת הזקנה גוזרת את החוטים בין הידיים והרגליים של שתי מרינוטות בלרינות. המרינוטות משתהות לרגע, ואז, כמו הפכו מודעות לסיטואציה, צונחות לרצפה. פלג נופן העליון נשאר נמוך, הידיים על הרצפה והראש מטה כשהן מיישרות את רגליהן ונעות בצעדי 'בורה' בעמידה חמישית (en couru Bourrée). בשל פלג נופן העליון שמופנה מטה, חצאיות הטוטו שלהן יתלויות הפוכות, כך שהפנים שלהן חשופות לעיני הקהל, והן נראות כמו עלי כותרת שפרושים פתוחים מסביב לישבני הרקדניות. הנוף הנשגב של הבלרינה הקלסית כמו ירד מדרגה אבולוציונית (בן ישראל, 2007: 11-10), ומתבוננים בו כעת מפרספקטיבה אחרת: שתי הרקדניות מבצעות מעין 'דואט רגליים' קליל וחינני ובו תנועות מעולם הבלט הקלסי, כמו קפיצות קטנות ועמידה בפוזיציות, ובין לבין שזורות בו גיסטות יומיומיות, כמו גירוד ברגליים

ונקישות בכריות כף הרגל בעצבנות. פס הקול מורכב מחריקות קפיצים ומרעשי רקע של מוזיקות קרקס שמתחילות ומפסיקות. בסוף הדואט, הרגליים, שהן המבצעות הראשיות, קדות קידה אלגנטית, ואז אחת הרקדניות מסדרת בתנועה יומיומית את בנד הנוף שלה שנכנס מעט לחריץ ישבנה. הכניעה לכוח הכובד, המבט על הבלרינה מלמטה והפלישה של שפה תנועתית יומיומית לשפת הבלט הקלסי מייצרים נקודת מבט חדשה, שיש בה גם ביקורת והומור על המדיום המחולי.

פינטו ופולק מנהלים מערכת יחסים מורכבת עם המתח בין הסמיוטי לסימבולי, הפנטזיה והמציאות, הבמה והחיים. הם מתבוננים בו בהומור, בביקורת ובעיקר מתוך פתיחות לספקטרום הרחב, הרגשי והמחשבותי, שהוא מעלה. המתח הזה, באויסטר כמו בחיים, הוא תמידי ובלתי־פתיח, ואולי בהשלמה אִתּו יש מעין קתרזיס, שמאפשר לחיות אִתּו בשלום. בסוף היצירה, מנהל התיאטרון פושט את מעילו הארוך ושני הראשים נחשפים כשתי דמויות לבושות אובורולים פשוטים בצבע לבן. פשיטת המעיל יוצרת תחושה של חשיפה והשלת קליפות. האובורולים הפשוטים, שנראים כמו



אויסטר מאת ענבל פינטו ואבשלום פולק, רקדנים: רינה רוזנבאום, צבי פיזזון ומיכל אלמוגי, צלם: אלעזר הראל
Inbal Pinto and Avshalom Pollak's *Oyster*, dancers: Rina Rosenbaum, Zvi Fishzon, Michal Almogi, photo: Elazar Harel

בגד תחתון, פתאום מחזירים את מנהל התיאטרון גדול ואימתני לגודל של בן אנוש.

הרקדנית הניינטי מצליחה לנתק את עצמה מהכיסא שצמוד אליה ומתיישבת ליד מי שהיה 'הראש התחתון' והתגלה כמושא אהבתה. הם פותחים בקבוק שמפניה ויושבים על גינה קטנה ופורחת. ברקע מתנגנת נעימת שיר האהבה *It's been a long, long time* שנכתב בסוף מלחמת העולם השנייה, על אדם שמקבל בברכה את אהובו/תו ששב/ה מן הקרב. לאחר מכן, שתי רקדניות בובות רוקדות דואט איטי על רקע מוזיקה נוגה. הן נעות בטונוס שרירים גבוה ובתנועות איטיות, שיש בהן תחושת כובד. ברגע מסוים, כל אחת מהן מושכת מתוך פיה את אותו חוט אדום שהיה קשור להן בחלק מוקדם יותר של היצירה בין הרגל ליד, כמו אומרות – הכבלים הם גם בתוכנו פנימה. לפעמים בלתי־נראים. הן מושכות את החוטים החוצה עם היד; קצה אחד נשאר בפה, ואילו את הקצה השני שומטות כך שהחוט נשאר תלוי. שתי הרקדניות מסתובבות כשגבן לקהל,

¹⁴ מנבא אצל פרלשטיין, 2000: 41.

צועדות לאט אל עבר המסך הקטן, עד שהצללים שלהן מתפוגגים כשהתאורה יורדת והמוזיקה מסתיימת.

סיכום

במאמר זה עסקתי באופני הביטוי של הסמיוטי ביצירה אויסטר. הזיקה הפרשנית, אשר הוצעה כאן למושג הסמיוטי במובנה של קריסטבה, מאפשרת לכלול בניתוח היצירה את מורכבות היחס בין הממד הביצועי והדימויי (האימאזיסטי) הנוכח לבין הממד הסמוי שאצור בו. העולם הבימתי הייחודי באויסטר, עולם הקרקס וה-freak show, הוא עולם אפל של התרחשות נודית, שיש בה יציאה מגבולות המוכר אל סיכון ומיצוי עצמי. פריצת הגבולות הזו מאתתת על הרצון לעסוק במה שמעבר לגבולות, או במילים אחרות, על קיומו של הסמיוטי.

עיצוב הבמה באויסטר כתיאטרון בתוך תיאטרון והפניית המבט לאופני הייצוג מהווים אפיק ביטוי נוסף לסמיוטי, המשווה לאמנות רפלקסיבית ולעיסוק במדיום עצמו. הדימויים החזותיים באויסטר, שמזכירים שפת חלום ומסמנים את קיומם של אופני חשיבה טרום-מילוליים, מביאים לידי ביטוי את הסמיוטי גם באמצעות עיצוב הדמויות.

הסמיוטי נוכח בשפה התנועתית ובגופניות שבאויסטר. קריסטבה עסקה רבות בסמיוטי המגולם בגוף, בטענה שהשפה מבטאת את הגופני באמצעות הסמיוטי הקודם לשפה. הדיון באופני הביטוי של הסמיוטי קשור אפוא הדוקות בגופניות ובשפה התנועתית. הסמיוטי והמתח בין הסמיוטי לסימבולי באים לידי ביטוי במבט הביקורתי שפינטו ופולק מפנים כלפי המדיום המחולי והגבולות שהוא מציב על הביטוי האישי והאותנטי.

הקריאה באויסטר מבעד למושגים השאובים מעולם התוכן הפסיכולוגיוסטי נוסח זוליה קריסטבה, מאפשרת לחשוף רבדים נוספים ביצירה שלא הארו עד כה. כמו כן, היא מהווה מקרה בוחן לפוטנציאל הקיים בניתוח יצירות מחול באמצעות תאוריות מעולמות תוכן אחרים, במיוחד כאלו בעלות זיקה גבוהה לעולם הגוף והתנועה, כראוי למדיום המחולי שבו הגוף נמצא במרכז.

ביבליוגרפיה

מקורות ראשוניים

ענבל פינטו ואבשלום פולק. אויסטר (1999). הועלתה בבכורה ב-9.11.1999.

מקורות משניים

מחקר

ארטו, אנטוניו. התיאטרון וכפילו, תרגום אוולין עמר. תל אביב: הוצאת בבל, 1996.

בואי, מלקולם. לאקאן, תרגום יהודית גולדברג. תל אביב: דביר, 2005.
בן ישראל, מרית. אויסטר. תל אביב: משרד החינוך, סל תרבות ארצי, 2007.
בן שאול, דפנה. "האשליה האסתטית בתיאטרון בתוך תיאטרון." (עבודת גמר לתואר "מוסמך"), אוניברסיטת תל אביב, 1994.

ברגסון, הנרי. הצחוק, תרגום יעקב לוי. ירושלים: הוצאת ראובן מס, 1988.
ברטון, אנדרה. המניפסטים של הסוראליזם, תרגום אירית עקרבי. תל אביב: הוצאת ספרית פועלים, 1986.

וויטמונט, אדוארד וסילביה ברנטון פררה. חלומות: שער אל מקורות הנפש, תרגום בתישבע מנס. קרית ביאליק: הוצאת אח. 1998.

ויניקוט, ד.ו. משחק ומציאות, תרגום יוסי מילוא. תל אביב: עם עובד, 1995 [1971].

חנא, בת. בלט קלסי. תל אביב: סל תרבות ארצי - הוצאה לאור, 2005.
לפקי, אנדרה. מיצוי מחול, רמת השרון: אסיה, 2013.

לרמנס, רודי. לנוע ביחד - תיאוריה ויצירה של מחול עכשווי, רמת השרון: אסיה, 2018.

פוקין, מישל. "הבלט החדש." [1916] בתוך מחול כאמנות במה, בעריכת

סלמה ג'ין כהן, תרגום ניב סבריאגו, 152-160. רמת השרון: הוצאת אסיה, 2010.

פרידמן, ליאת. "כוחות האימה - זוליה קריסטבה והסובייקט הנשי שאינו מובנה באופן פשוט כמו השפה." בתוך דרכים לחשיבה פמיניסטית: מבוא ללימודי מינדר, בעריכת ניצה ינאי (ואחרות), 301-350. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 2007.

פרלשטיין, טליה. "בובות אנושיות מדי: על השילוב בין האמנויות בבלט פטרושקה." מחול עכשיו 3 (נובמבר 2000): 35-42.

קלייסט, היינריך. על תיאטרון המארינוטות, תרגום נילי מירסקי. תל אביב: ספרית פועלים, 1983.

רוטנברג, הניה. "אויסטר: האנימה של הצדפה." בתוך רב קוליות ושיח מחול בישראל, בעריכת הניה רוטנברג ודינה רונינסקי, 321-350. תל אביב: רסלינג, 2009.

Allen, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000.

Barrett, Estelle. *Kristeva Reframed*. London: I.B Tauris & Co. Ltd, 2011.

Ben-Shaul, Daphna, "Restating the Scene of Foundation: Establishing Israeli Statehood and Culture in *National Collection* by Public Movement." *Theatre Research International (TRI)*, Vol. 42, No.1 (March 2017): 37-54.

Berton, Tim. *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories*. New York: Rob Weisbach Books, 1997.

Fokine, Michael. *Fokin: Memoirs of a Ballet Master Hardcover*, translated by Vitale Fokine. Boston: Little, Brown & Co., 1961.

Fischer, Gerhard and Bernhard Greiner, editors. *The Play within the Play: The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*. Amsterdam and New York: Editions Rodopi, 2007.

Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisburg, London and Toronto: Bucknell University Press, 1986.

Joyce, James. *Ulysses*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1971.

Kristeva, Julia. "Gesture: Practice or Communication." In *The Body Reader: Social Aspects of the Human Body*, edited by Ted Polhemus, 264-283. New York: Pantheon Books, 1978.

_____. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984.

ראיונות וביקורות

פולק, אבשלום. ראיון עם הניה רוטנברג. הוקלט במכללת סמינר הקיבוצים (25 בדצמבר, 2006).

עיתונות ואתרים

ולדמן, איתי, "האחד מדליק, השני מבריק", *NRG מעריב*, 17.12.2004
<http://rss.nrg.co.il/online/5/ART/837/819.html>

אביטל פלמר - בן גד היא כוריאוגרפית, מרצה ומורה למחול. היא בעלת תואר M.A. בהצטיינות בתוכנית הבינתחומית באמנות בפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל אביב, מרצה במסלול להוראת המחול במכללת יאורות ישראל ומלמדת מחול במסגרות שונות בחינוך הפורמלי והבלתי פורמלי. בנוסף, הייתה ממקימות ינגה להקת מחול, זוכת פרס שר החינוך לתרבות יהודית לשנת התשע"ז, ולאורך השנים יצרה והשתתפה ביצירות מחול במסגרת הלהקה.