שיר אהבה למחול נרטיבי – *החדר* מאת ענבל פינטו

עדן קרמר

<<<

החדר מאת ענבל פינטו, רקדנים: מורן מילר ואיתמר סרוסי, צילום: דניאל צ'צ'יק

Living Room by Inbal Pinto, dancers: Moran Muller and Itamar Sarussi, photo: Daniel Tchetchik

Living Room / החדר
יצירה מאת ענבל פינטו
הפקת מקור של מרכז סוזן דלל, 2024
כוריאוגרפיה, עיצוב תלבושות, תפאורה ואיור קיר: ענבל פינטו
רקדנים יוצרים: מורן מילר, איתמר סרוסי
מוזיקה מקורית: מאיה בלזיצמן

היצירה *החדר* מספרת על אישה סגורה בחדר, המתדרדרת נפשית עקב חוסר אינטראקציה עם בני אדם. זה סיפור על בידוד, בדידות, דחיקת הנפש האנושית עד לקצה גבול היכולת – מעבר לסף השיגעון. ישנן שלל נקודות מפגש אפשריות בין המחול כמדיום פיזי ובין הרצון לספר סיפורים. הן יכולות להציף שאלות על המחול והאופן בו הוא מְתַקֵשֵר את עצמו החוצה – האם מדובר בבדיון פשוט, או שיש כאן מערכת יחסים מורכבת יותר? ***החדר*** מאת ענבל פינטו הוא מקרה בוחן בנושא הנרטיב במחול כיום.

החדר: פנים וחוץ

החדר הסגור, שאנחנו חשופים לשניים מקירותיו, מכוסה טפט בדוגמה יפהפייה מעשה ידיה של פינטו, דוגמא שבעצמה מספרת סיפור ופועלת בתפקיד כפול. היא מסמנת את ההסגר בו נתונה הדמות הראשית, ובה בעת מטשטשת את הגבול בין הפנים לחוץ. בתוך החדר ניצבים שולחן, כיסא, שעון, שידה גדולה ומתלה בגדים. החפצים אינם סטטיים, הם נעים באמצעות מנגנון נסתר וכמו מתעוררים לחיים, מה שיוצר באפקטיביות רבה את תחושת עיוות המציאות, הפחד, הנזילות וההזיה. הבולט בין החפצים הממוקמים בחדר הוא שידה כבדה המשמשת גם כתיבת נגינה ושער אל העולם שמחוץ לחדר הסגור. הרקדנית פותחת וסוגרת אותה שוב ושוב בעירוב של סקרנות, משיכה, זהירות וחשש, ומתוכה בוקעים אורות וצלילים שונים. מוזיקה עליזה, ואלס סוחף, צלילים שמזכירים מסיבת ריקודים מפעם – כל אלו יוצרים ניגוד מובהק לסאונד הזמזום הטורדני שמלווה את היצירה, בא והולך, בשילוב אפקטים קוליים של דיבור רדוף, מעוות, לא ברור, יחד עם צלילים מהטבע. הפסקול המוקפד נשמע כמו מה שאפשר לדמיין שמתחולל בתוך מוח הוזה.

השפה התנועתית המיוחדת של החדר מגלמת בצורה פיזית את ציר המאבק בין הפנים לחוץ, והסטטי לדינאמי. מפרקים שונים בגופה של הרקדנית מורן מילר זזים בנפרד, בחוסר תיאום, כאילו הגוף היה מכלול של המוני אורגניזמים עצמאיים שנשמעים לאיזה מנגנון פנימי נסתר. השפה שנוצרת היא עשירה ומטרידה. העושר התנועתי והדיוק הם על סף המינימליזם: קאסט מצומצם, רהיטים בודדים, תלבושת בסיסית. הפשטות מחזיקה בתוכה מערכת מורכבת של סמלים ומשמעויות.

מורן מתנגשת בחפצים, בעצמה, ברצפה. לפעמים היא נראית כמו בובה בבית משחקים, לפעמים כמו בהתקף שיגעון (ואכן, כשהיא פושטת את השמלה בתחילת המופע היא נשארת לבושה באוברול לבן, דמוי כותונת משוגעים). גופה מנהל מערכת יחסים עם החפצים בעודה מטפסת עליהם, מסתתרת תחתם, מתרפקת ומתפרקת יחד איתם. השפה התנועתית שלה מורכבת ועשירה. היא עוברת בין תנועות מכאניות ומקוטעות, דרך מחוות והבעות פנים ועיניים עדינות אך חדות, חצי מבודחות במעין הומור־שחור ומיואש. הגפיים שלה כמו יוצאות משליטה בתנועתיות של "טיקים", אותם היא מנסה לרסן, עד להטחת כל הגוף בתנופה אל תוך הרצפה והקירות.

במהלך היצירה, מגיחה דמות גבר מתוך השידה, בביצוע הרקדן איתמר סרוסי. הוא אורח לרגע, דמות שלא ברור אם הגיבורה בדתה בדמיונה כדי להפיג את הבדידות. הם נעים יחד ובנפרד בדואט יפהפה ועצוב של שני גופים ושתי נפשות, שלא באמת מצליחים להגיע זה אל זו. אפשר לפרש את הופעתו הקצרה והיעלמותו, כניסיון כושל של הרקדנית לייצר לעצמה שותף, חבר, אהוב. בסופו של הביקור החפוז היא נותרת שוב לבדה. סרוסי הוא רקדן מרשים, התנועתיות שלו פואטית, הוא נע בשילוב מצוין של רוך ועוצמה. כוחו הוא בזמניותו, נוכח ונעלם, משאיר אותה באותו החדר הארור שנראה אפילו ריק יותר בהיעדרו.

בשלב זה ההידרדרות הנפשית חוצה סף חדש – התנועה משתבשת יותר ויותר, החדר כמו תוקף את הגוף והגוף כמו תוקף את עצמו, עד שלבסוף, בחלק האחרון של היצירה, הרקדנית נטמעת באופן מלא בקיר ודמותה של מילר מופיעה בהקרנת וידאו בעולם הפנטזיה שבתוך הטפט. סופסוף היא חופשיה, רוקדת בטבע המדומיין, קופצת אל שלולית מים, מוקפת חיות וחיים. אבל במציאות? היא אבודה לחלוטין, איבדה עצמה לדעת, נאלצה להשיל מעצמה את השפיות על מנת להשתחרר. זה סיום מתוק־מריר, הרקדנית בשר ודם שעקבנו אחריה ונקשרנו אליה נעלמת ובמקומה מופיעה דמותה המצולמת, שטוחה, דו־ממדית.

נרטיב ופירוקו

תאוריות שפה מסורתיות מדברות על השפה והספרות כעל מייצגות. כלומר, ישנה המציאות, שהיא העולם אותו אנחנו מכירים, וישנו הייצוג הספרותי־בדיוני שלו – אלו הם שני דברים נפרדים לחלוטין. מסורתית־פילוסופית, העולם היומיומי קודם לעולם הבדיון הייצוגי. המציאות, העולם, קיימים שם לפני הכול – לפני האמנות, לפני המדע, לפני החשיבה. לא רק שהעולם קיים, אלא שהוא בלתי תלוי באדם ובייצוג ואיננו מושפע ממה שאנחנו חושבים עליו. האם השפה מצליחה לתאר בצורה נאמנה את הדבר עצמו? זהו הבסיס לספרות ריאליסטית, כזאת שמתקיימת אמנם בעולם בדיוני, אבל בדיון שהוא בן דמותה של הממשות.

למשל, הרומן *אנה קרנינה* מספר סיפור שהוא איננו אמת ביוגרפית שקרתה, אבל הוא יכול לקרות בעולם, שאת חוקיו אפשר להכיר מהמציאות שמחוץ לדפי הספר. לכך נקרא 'נרטיב'. במילים אחרות: נרטיב הוא תיאור מובנה של סדרת אירועים או חוויות, אמיתיות או בדיוניות, המוצגות בצורה המספרת סיפור. הוא כולל בדרך כלל אלמנטים כמו דמויות, עלילה ונקודת מבט. כשהנחות המסורתיות האלו נידחות, החשיבה מתקדמת אל עבר הפוסט־מודרניזם, שרחוק מנרטיב וייצוג, ועוסק באוטונומיה אסתטית רדיקלית, פורמליזם טהור (Bertens 1995). אם קיומו האובייקטיבי של העולם, "הדבר עצמו", מוטל בספק, מה קורה לייצוג?

בחיבורו המכונן "ביקורת התבונה הטהורה" (Kant 1718), קאנט מעביר את מרכז הכובד מן העולם אל ההכרה האנושית. הוא טוען שההכרה שלנו אינה פאסיבית. העולם עובר דרכנו, דרך התפיסה שלנו, ולכן למעשה ההכרה בוראת את העולם ולא רק תופסת ומתארת אותו. יש כאן היפוך אונטולוגי רדיקלי – העולם כבר לא קבוע וקודם לייצוגו, אלא התפיסה, שהיא בהכרח סובייקטיבית, היא המקור. במחשבה הפילוסופית לפי ת'יהר (Thiher 1984), שאלת הייצוג השפתי הופכת לבעייתית כשהיא נתקלת בשאלת המשמעות. היכן נמצאת המשמעות? בעולם או בשפה עצמה? האם השפה מנסחת את העולם או שהעולם מנסח את השפה? זוהי תפנית שהוגים רבים נדרשו אליה, כמו היידיגר (Heidegger), ויטגנשטיין (Wittgenstein), דרידה (Derrida).

השינוי בפילוסופיה, מעביר את המשקל מהעולם אל השפה עצמה, ובכך מתניע שינוי מהותי בספרות. לא עוד ספרות ריאליסטית ייצוגית שמנסה ללכוד את העולם בצורה מהימנה, אלא מה שהתיאורטיקן ברטנס (Bertens) כינה "אוטונומיה אסתטית רדיקלית, פורמליזם טהור", כלומר, ספרות שמודעת לכך שהיא ספרות, מנכיחה את עצמה, משתמשת בכלים שלה כדי לחקור את המדיום הלשוני־ספרותי, להתבונן פנימה בתהליך רפלקסיבי, ולא כדי לתאר מצב עניינים בעולם.

תהליך השינוי וההתרחקות מהנרטיב ממשיך בשנות ה־80, עת עלה הניאו־אקספרסיוניזם בספרות ובאמנות. היצירות שם הבעתיות ולא רפרנסיאליות. מדובר ביצירות שמתייחסות לפעולת הציור או הכתיבה עצמה (Danto 1987). מאז ועד היום אותו תהליך לובש צורות וסגנונות שונים. עדיין נכתבות ונוצרות יצירות ספרות ואמנות נרטיביות, אבל נקודת המוצא שלהן שונה ממה שהיה לפני הפוסט־מודרניזם, כלומר, השאיפה המונחת בבסיסן היא כבר לא חקר העולם וניסיון לתארו ולהסבירו באמצעות האמנות.

מחול נרטיבי

אפשר לומר שמחול נרטיבי הוא אמנות הסיפור באמצעות תנועה. בדומה למה שקרה בספרות, גם במחול התרחשו תהליכים של התרחקות מהנרטיב. תפקידו המסורתי של המחול העלילתי היה ייצוג אילוסטרטיבי לסיפור שמוכר היטב לקהל. מחול עלילתי בצורתו המובהקת ביותר, הוא הבלט הקלאסי, למשל, *סינדרלה*, *מפצח האגוזים*. גם בתרבויות לא מערביות, למשל במסורת ההודית, צורת ריקוד קלאסית היתה נהוגה במשך מאות שנים כדי לספר סיפורים מתוך אפוסים הינדיים.

תהליך שחרור המחול מהקונבנציה של הנרטיב התחיל במאה ה־18, כאשר ה־Ballet d'action עבר למחוות גופניות, חלקן דמויות פנטומימה, ושבר את המוסכמה בה הנרטיב מועבר באמצעות מילים או סיפורים ידועים. במסורת זו המסכות הוסרו והרקדנים החלו להופיע בפנים גלויות, התלבושות הגרנדיוזיות הוחלפו בבגדי ריקוד צמודים, דומים לאלו המוכרים לנו מהבלט ומאפשרים לראות את מתאר הגוף של הרקדנים. אמנם בשלב זה בהיסטוריה של המחול, הנרטיב עדיין שלם, אך אפשר לזהות תנועה אל עבר הנכחת הגוף הרוקד כמשמעותי בעצמו, ולא רק ככלי שנושא משמעות, מייצג.

משם, בקפיצת ענק אני עוברת לתחילת המאה הקודמת, עת פרץ המחול המודרני באירופה והעביר את משקל הכובד מהסיפור אל הבעתיות, והשתמש בתנועה כמבע פיזי אקספרסיבי בשלל צורות ואופנים. המחול המודרני שיחרר את עצמו מהכורח לייצג סיפורים, והתמקד בתנועה כאמצעי להעברת רגש. בניגוד לאירופה, המחול המודרני האמריקני הדגיש את העניין בשפה

התנועתית ויצר סגנונות שונים, כמו אלה של מרתה גרהם, חוזה למון, או מרס קנינגהם. אותם כוריאוגרפים אייקוניים, כל אחד בדרכו, עוסק בתנועה כאפשרות הבעה של הגוף, במשקליות, במערכות שלאו דווקא מבקשים לספר סיפור מסודר.

בהמשך מסע הזמן, הפוסט־מודרניזם משנות ה־60, והלאה, התחיל תהליך של התנערות מהנרטיב. בספרה *Writing Dancing in the Age of Postmodernism* היסטוריונית המחול סאלי ביינס (Banes 2011) מגדירה, מתארת וסוקרת את התפתחות המחול הפוסטמודרני שהתחיל לשאול שאלות אודות הגבולות הפילוסופיים של התנועה. תמורות עמוקות התחוללו במחול בארה"ב. ה־Judson Dance Theater, קבוצת כוריאוגרפים חדשנית שפעלה בכנסיית ג'דסון בניו יורק, הייתה מזוהה עם התנועה הפוסטמודרנית. הם השתמשו במתודות כוריאוגרפיות כמו טכניקות אקראיות, עבודת קבוצה, ושימוש בחפצים יומיומיים. שם התחיל תהליך של הפשטה והתנתקות מסיפור סיפורים במובנם המסורתי והחל תהליך שלאורך זמן לקח את המחול למקומות של תנועה כחומר, תנועה לשם תנועה.

בשנות ה־80 וה־90 חלה חזרה למופעי מחול עם משמעות נרטיבית ומסורתית יותר, בגישה מעט שונה. נוספו שילובים של אלמנטים אישיים וטקסיים. לא עוד סיפורים "גדולים" ו"גבוהים" אלא ריבוי קולות ופרספקטיבות. המחול הפוסטמודרני הפך למעין "מוצר" בשוק, והכיל בתוכו שילוב של סגנונות שונים. כוריאוגרפים שנחשבים פוסטמודרניסטיים מדברים על הצורך להתמודד עם נושאים אישיים, חברתיים ופוליטיים דרך המחול, תוך שילוב של אלמנטים מיתיים וטקסיים כדי ליצור חוויות משמעותיות יותר. (Marcia B. Siegel 1992) במודע או שלא במודע, כל תקופה ואסכולה במחול שלה נדרשה לסוגיית הנרטיב.

סיפור חדש

בחיבורה "Narration in Various Media", כחלק מאסופת המאמרים *Handbook of Narratology*, שואלת התיאורטיקנית מרי־לור ריאן (Marie-Laure Ryan 2014) האם ניתן לספר סיפור חדש, שלא ידוע מראש לקהל, באמצעות תנועה או מחוות גוף בלבד ובלי להשתמש במילים בכלל? התשובה שלה היא כן, אך הרפרטואר מוגבל. ריאן בוחנת את הטכניקות והיכולות הנרטיביות הייחודיות שמציע כל מדיום, כמו גם את האילוצים שהם מטילים. היא מתעמקת במשחק הגומלין בין תוכן נרטיבי למאפיינים המובנים של המדיום, ומדגישה כיצד מאפיינים ספציפיים למדיה משפיעים על המבנה הנרטיבי, פיתוח הדמויות ומעורבות הקהל.

לשיטתה, העברת נרטיב באמצעות תנועה היא משימה מאתגרת במיוחד, בשל ההשתנות המתמדת של היחסים בין האובייקטים הנעים על הבמה. לצופה אין שהות להבחין בפרטים כפי שמתאפשר בצפייה באמנות חזותית, וגם אין לו טקסט שיפרש את הסיטואציה. המשמעות במחול נגזרת מתוך היחסים בין גופים שונים וחלקי גוף שונים במרחב, מתוך קצב, גוון, איכות התנועה וקומפוזיציה. התוצאה במקרים רבים היא מופשטת ולכן קשה יותר לפיענוח. במובן זה אנימציה מצוירת היא מדיום נרטיבי מורכב יותר מאשר ציור, ומחול הוא מדיום נרטיבי מורכב יותר מאשר פיסול.

הגדרותיו של הנרטיב

התיאורטיקנית ואשת המחול כריסטינה דה לוקאס (De Lucas), מאמצת הגדרות של נרטיב מהתיאורטיקנים בארטנס ומרי־לור ומשליכה אותן על שדה המחול. השדה האקדמי עסוק במחלוקות בנוגע להגדרות של פוסטמודרניזם ושל נרטיב. לצורך הדיון, אני בחרתי מספר מצומצם, סופי וברור לצורך ניתוח יצירתה של פינטו:

א. נרטיב במחול מתקיים בתוך עולם בדיוני־ייצוגי, עולם של סיפור.

ב. האירועים צריכים להתקיים כעובדות בעולם הסיפור.

ג. הסיפור צריך להתקיים בעולם שפועלות בו דמויות אנושיות או כמו־אנושיות.

ד. הסיפור צריך לתקשר לקהל מסר בעל משמעות.

האם החדר מקיימת נרטיב שלם?

הגדרה א' – הנרטיב מתקיים בתוך עולם בדיוני־ייצוגי.

בעניין זה, התשובה כפולה. כן, העולם התיאטרלי של היצירה הוא בדיוני ומייצג את המציאות שמחוצה לו. באותה נשימה, יש כאן אלמנטים של מטא־בדיון, כלומר, היצירה מתבוננת על עצמה כיצירה, וחוקרת את המדיום בכליו. כדי להבין את כפל המשמעות שביצירה, אנסה לנתח את העולמות הרעיוניים עליהם היא נשענת.

ביצירתה של פינטו ישנו רפרנס חזק *להטפט הצהוב*, סיפור קצר מהמאה ה־19 מאת שרלוט פרקינס גילמן (Perkins Gilman 1892). בסיפור אישה נכלאת בחדר על ידי בעלה הרופא, כסוג של טיפול בבידוד שהיה נהוג בזמנו. מטרתו לעזור לה להחלים ממצב נפשי רעוע. נאסר עליה לעסוק בכל פעילות, לא לראות אנשים או להתעמל ולכתוב. היא מפתחת שנאה עזה לדוגמת הטפט שעל הקיר, ועם הזמן מתחילה להזות בתוכה נשים זוחלות, ביניהן ישנה אישה מסוימת, ספציפית, בת דמותה. האישה מנהלת עם בת־דמותה מערכת יחסים מורכבת, והופכת לשותפה שלה, אליה היא בורחת מבעלה ומהתנאים בהם היא נתונה. בסוף הסיפור, היא תולשת את הטפט מהקיר באקט אלים, ופורצת את דרכה החוצה, משתחררת בגופה מן הכלא, אך משלמת מחיר כבד של אובדן השפיות.

שתי נקודות ההתייחסות האלו, הספרותית והאקטואלית, עוסקות במחיר הנפשי של בידוד. הגדולה של היצירה היא לא בתמה שלה, אלא באופן בו החדר מטפלת בה. היא מצליחה ללכוד ולתרגם לתנועה את החוויה החמקמקה של עיוות המציאות, חציית הגבול שבין שפיות ואובדן הדעת. היא לא מסתפקת באמירה שבידוד הוא רע, אלא לוקחת אותנו יד ביד למסע הדרגתי ובנוי בו אנו חוזים בהתפוררות מתרחשת לנגד עינינו. מעבר לרפרנסים הבולטים שתיארתי כאן, המשחק שבין הפנים והחוץ מתייחס רפלקסיבית לעולם התיאטרון והבמה. אפשר לחשוב על החדר במשקפיים של מטא־בדיון, כלומר כיצירה בימתית שמודעת למדיום בו היא פועלת ומתייחסת אליו באופן ישיר. באמצעות קו מחשבה זה, אפשר להבין את הקיר הסגור כאלמנט המשמש חוצץ לא רק בין הפנים לחוץ, אלא בין עולם הבדיון, התיאטרון, לבין העולם האמיתי, היומיומי.

אם נמשיך בקריאה כזאת, הרי שסוף המופע, ההיטמעות של הדמות בתוך הקיר האחורי, היא שיא ההתבוננות של המדיום על עצמו – הרקדנית עוברת אל העולם שמאחורי הקלעים, זה שמחוץ להצגת התיאטרון. בעולם ההוא שולט היגיון אחר, פנטסטי, כאוטי, מדומיין. לפני הקיר יש כאב, הזיות, בדידות נוראה, אבל כל אלו בכל זאת מצייתים לאיזה סדר מאורגן. עולם הבמה הוא בודד מאוד, והוא אולי בדיוני, אבל הבדיון הזה הוא נווה מדבר ביחס למה שנמצא מחוצה לו.

הגדרה ב' – האירועים צריכים להתקיים כעובדות בעולם הסיפור.

אין ביצירה אירועים מובהקים כפי שאנחנו מכירים מבלט קלאסי, למשל, חתונות, מיתות, בגידות. אבל ניתן לייחס את היצירה לעולם הסגרים והבידוד מתקופת מגפת הקורונה. המציאות הזאת נדמית רחוקה, אבל רק לפני ארבע שנים זאת הייתה ההתמודדות הגלובלית המרכזית. התמודדות שהפגישה את החברה האנושית עם בדידות והפרדה. בתוך כך, היא עימתה את עולם המחול עם אפשרויות התנועה בחללים סגורים וספציפית בחלל הביתי: ריקוד יחד וביחס לרהיטים. בתקופת המגיפה שדה המחול, כמו כמעט כל יתר שטחי העשייה, הפך להיות וירטואלי.

האירועים *בהחדר* מתקיימים בעיקר במישור התודעתי של הדמות, רובם לא בהכרח ניתנים לתמלול. אילו היינו עוצרים אנשים שזה עתה צפו ביצירה ושואלים "מה ראיתם עכשיו"? ספק אם היו עונים בשפה סיפורית של אירועים. אף על פי כן, אפשר לסמן רגעי מפנה בעבודה כמו פשיטת השמלה, התגברות תנועת החפצים, שינויי תאורה משמעותיים, הופעתה של דמות הגבר, ולבסוף ההתמזגות של הדמות עם הקיר.

נשאלות שאלות, מה הן עובדות? מה היא האמת? האם יש לנו גישה ישירה אל עולם אובייקטיבי? האם קיים עולם כזה? או שמא המציאות היא אישית ונבראת בתוך התודעה בלבד – מערכת סגורה של סמלים ופרספקטיבות שאין לה אחיזה בממשות? התשובה המודרניסטית לשאלות אלו נשענת ברובה על התפיסה שיש אמת. גם אם נשתמש בהפרדה הקאנטיאנית בין "העולם כפי שהוא לעצמו" (בהגדרה גסה: הקיום האובייקטיבי שאולי אין לתודעה האנושית גישה אליו), לבין "עולם התופעות" (בהגדרה גסה: המכנה המשותף האנושי). המודרניזם מתייחס לאמת כדבר שאינו תלוי בנקודת מבט אישית. לכן, כדי להשתמש בייצוג בצורתו המודרניסטית, עלינו להסכים להתקיים במציאות שבה קודם כל יש אמת שניתן לייצג אותה. זוהי הנחת המוצא הבסיסית שמאפשרת לנרטיב להתקיים. הסופר הבריטי ג'ון פאולס כתב:

"We wish to create worlds as real as, but other than the world that is. Or Was" (Fowles 1969).

אם אין אמת, אנחנו נשארים כלואים במערכת של סמלים שלא מסמלים דבר, מראה שניצבת מול מראה בהשתקפות אינסופית. משמעותה של מערכת כזאת בשדה המחול היא תנועה שמייצגת את עצמה בלבד. תנועה כזאת יכולה להימדד על פי הפיזיות שלה, האיכויות האסתטיות או הרגשיות שבה, היא יכולה להיות מרהיבה ומעוררת, אבל בסופו של דבר תנועה, היא הדבר עצמו, לטוב ולרע.

האם האירועים *בהחדר* מתקיימים כעובדות בעולם הסיפור? למרות שרובם מתארים הזיה, הם נשארים קוהרנטיים במסגרת עולם הסיפור. כלומר, הקהל יכול לשאול את עצמו האם דמותה של האישה שפויה או לא, אבל השאלה הזאת בשום שלב לא מופנית כלפי המציאות שמחוץ לתיאטרון. במובן זה, רהיטים שמתנועעים על דעת עצמם אינם דבר שמתרחש ביומיום, אבל מכיוון שהמסגרת הסיפורית היא תודעה משובשת, התנועה שלהם נצפית כייצוג נאמן.

סיום היצירה שובר את חוקי המשחק המוכרים ומעביר את הדמות הראשית למימד אחר. על הנקודה הזאת אפשר להתעכב ולשאול, האם הדמיון חורג מגבולותיו הנרטיביים ומתחיל לכרסם ביסודות הסיפור עצמם? לדעתי, התשובה היא לא. אמנם יש כאן פלירטוט קטן עם גבולות המדיום, והסיום אכן מעלה רמז דק לשבירת המחיצה בין הייצוג לעולם, בין הבמה לאחורי

הקלעים. החדר אולי טובלת אצבעות בגישה פוסטמודרניסטית, אך נשארת ברובה נרטיבית למהדרין.

הגדרה ג' – הסיפור מתקיים בעולם שפועלות בו דמויות אנושיות או כמו אנושיות. *החדר* מציעה התייחסות לא חד־משמעית לסוגייה. האם האישה בחדר היא אנושית? ברגעי השיא של העבודה, הטירוף עובר דרך גופה של מורן עד כדי התפרקות אפילפטית – מעברים בין תנועה רכה, נוזלית, שכמו זוחלת על החפצים, נשפכת עליהם וזולגת תחתם, לזוויתיות, ארטיקולציה וקצב גבוה. היא יוצרת את האשליה שהגוף כמו תוקף את עצמו, שהתנועה בורחת לה והיא ממהרת לתפוס אותה חזרה בניסיון נואש להחזיק את הידיים, הברכיים, הכתפיים, את גלגלי העיניים, המרפקים, הרצפה וגם ההיגיון. מול עינינו מתרחשת חוויה פרועה ואסתטית, מוכרת ומנוכרת בעת ובעונה אחת.

הרגש המזוקק שעובר הוא אנושי מאוד, אובדן שליטה היא חוויה מוכרת, כזאת שקל להזדהות איתה. לעומת זאת, השפה התנועתית ובוודאי איכות הביצוע הטכנית הם כמעט על־אנושיים במובן זה שמרבית הגופים, גם כאלו שהם מיומנים ביותר, לא מסוגלים לה. הייצוג של רגש קולקטיבי, מוכר ואנושי, באמצעות גוף עם יכולות לא סטנדרטיות, הוא פרקטיקה מודרניסטית. בניגוד למחול פוסט־פוסטמודרניסטי, שבחלקו מתנער מהגוף האקספרסיבי ובוחר להביא תנועה יומיומית לבמה, ניצול של טכניקה גבוהה כדי להביע חוויה אנושית, מחזקת את ההפרדה בין המימד האמנותי־ייצוגי לבין המציאות אותה הוא מייצג. במילים אחרות, מדובר בז'אנר ששומר על הנרטיב יציב.

בשאלת האנושיות ביצירה, צריך להתייחס לרהיטים הנעים. השולחן, הכיסא והשעון מופעלים על ידי מנגנון נסתר ורוקדים יחד עם מילר עצמה. כבר ציינתי את השימוש בחפצים הנעים כדי לתאר את תודעתה המשובשת של הדמות ותפיסת המציאות המעורערת שלה. אך, לרהיטים יש תפקיד נוסף: הם ממלאים, באופן חלקי ובלתי מספק, את מקומם של בני האדם. אמנם כקהל ברור לנו שאין להם אישיות ורצונות משל עצמם, והם הרחבה של תודעת הדמות, הזיה שלה, אך בכל זאת ההאנשה הפיזית שלהם יוצרת סיטואציות בימתיות בהן החפצים כמו תוקפים את דמותה של האישה, או חומקים ממנה, פועלים על דעת עצמם.

רהיטים שנעים עצמאית הם לא מציאות אנושית או כמו־אנושית, אך מכיוון שמדובר בשיקוף של תודעה לא יציבה, אפשר לנתח אותם כהמחשה פיזית של מצב נפשי, ולא כהתייחסות אל המציאות כיציר דמיון סוריאליסטי.

דמותו של הגבר, מגולמת על ידי רקדן בשר ודם, היא לא לגמרי אנושית ולא לגמרי לא־אנושית. יש כאן תעתוע מכוון, האם הוא נמצא או שהוא פרי דמיונה של האישה? השפה התנועתית של הדואט מחזקת את תחושת האשליה והתעתוע. מילר וסרוסי נוגעים־לא־נוגעים זה בזה, נעים בתווך שבין תיאום מושלם לחוסר תיאום עצוב, מפוספס. התחושה שנוצרת היא של עולם חלום. כך גופים פיזיים ביותר, בעלי מסוגלות גבוהה, מייצגים דווקא עולם חלומי, מטושטש.

הגדרה ד' – הסיפור צריך לתקשר לקהל דבר מה בעל משמעות. אנו חיים בעולם נזיל, מוצף בתכנים. ואין דרך אחת בה ניתן לתקשר דבר מה בעל משמעות. למעשה קשה להכריע מהי בכלל "משמעות". בהמשך לקו שמצטייר כאן, אני רוצה להציע שמשמעות באמנות היא המפגש המכוון של אמצעים אסתטיים עם רעיונות, תחושות, השקפות או חוויות באופן בו נוצר דבר חדש. התנועה כלשעצמה היא תנועה, שיכולה להופיע באינספור הקשרים שונים. הרעיון כשלעצמו הוא רעיון, שאפשר אולי לבטא באמצעים שאינם אמנותיים, מכתב, למשל, או יומן אישי. המפגש בין האסתטי לרעיון, התפיסה או החוויה יוצר את הקסם הייחודי לאמנויות אותו אפשר לכנות "משמעות".

החדר קולעת להגדרה. אין בה בחירות אסתטיות סתמיות, או כאלו שעוקבות אחרי טרנד. היא מאורגנת. גם הכאוס שבה מדוד, מכוון היטב. כשמשהו זז או חורק על הבמה, יש סיבה למה הוא עושה זאת. כל אלמנט שמונח על הבמה – תנועה, צליל, תאורה, תפאורה – מניח קובייה משלו במגדל שהמכלול שלו יוצר את העולם הרעיוני והתחושתי הנבחר. האסתטי פוגש את הסיפור והם מתרוממים יחד לגבהים אליהם אף אחד מהמישורים לא יכול היה להגיע בנפרד. כך, למרות שאין פה אירועים מובהקים, הסיפור בכל זאת נשאר במחוזות הנגישים יחסית, מחוזות שניתנים לקריאה פרשנית ברורה.

חשוב לא לבלבל את המצב הנפשי והתודעתי של הדמות עם מצב התודעה של הישות שנקרא לה היצירה. הדמות מטושטשת, אבודה, כלואה בתוך עצמה ולא מבינה מה קורה סביבה. לעומתה, היצירה עצמה לא מטושטשת בכלל. להיפך, היא משתמשת בתבונה בכלים אסתטיים שיוצרים את אותה התחושה הקלסטרופובית. כך מצליחה *החדר* לתקשר לקהל דבר מה בעל משמעות.

לייצג או לא לייצג

בעוד שהחדר עוסקת בשיגעון ובדמיונות, היא משאירה אותנו, כצופים, על קרקע הבדיון היציבה. היא שומרת על הפרדה

ברורה בין העולם לייצוגיו האמנותיים – וכאן טמון כוחו של מחול נרטיבי. היצירה עומדת כנגד זרמים במחול העכשווי, שזולגים אל הפרפורמנס נטול הנרטיב, משתמשים ברקדנים שאינם מייצגים דמויות (אלא את עצמם), מחפשים מודל מופע שמבקש לחרוג מכללי המשחק המוכרים של התיאטרון.

חלקים נרחבים במחול העכשווי חותרים אל טשטוש הגבולות בין הפרפורמרים לקהל, בין חיי היומיום למופע, בין בדיון למציאות. מדובר לא רק בפרינג', אלא גם בלב המיינסטרים: *באנאפזה* גרסת 2023 רקדני להקת בת־שבע מוקלטים בקולם שלהם ומספרים פרטים וסיפורים אנקדוטיים על עצמם. *בניים דרופ* של ג'ייסון דנינו הולט (Holt, 2019) השפה היא אוטוביוגרפית. דנינו הולט משתמש בסיפורים אמיתיים, וידויים, ויוצר מרחב שתוצאתו הבימתית משתנה מיום ליום, מהופעה להופעה ונגמרת במסיבה בשיתוף הקהל. היצירה *לאב מי טנדר* של קורין קיציס שעלתה בפסטיבל ישראל (Kitzis ,2023) מגדירה את עצמה כדוקו־תיאטרלית. יותר ויותר עבודות מחול ותיאטרון מגדירות את עצמן כמפגש, ניסוי, טקס מעבר, אירוע מיסטי. בז'אנר הזה אפשר למצוא עבודות מעוררות מחשבה ורגש. השדה הזה מתפתח למקומות מעניינים, עשירים ומגוונים. דווקא בגלל זה, דומני שיצירות מחול נרטיבי טובות חסרות בנוף הישראלי.

החדר לא שואפת להיות ניסוי או טקס. היא מציבה לעצמה מטרה צנועה. בתיאור העבודה מופיעים שני משפטים בודדים: "זהותם של חפצים, מצבים ואנשים הופכת לנזילה. המציאות שניסינו לכתוב בלתי צפויה ומשכתבת את עצמה". אכן, יש פה עולם נזיל, עגום, יפהפה. אנחנו יושבים במקומנו הבטוח על מושב בשורה בתיאטרון וצופים באישה כמו משתגעת לנגד עינינו. היא מאפשרת לנו לצלול איתה עמוק אל תוך הפחד והבדידות, אל לב ההזיה, מפני שאנחנו מוגנים על ידי גבולות התיאטרון. ידוע לנו שבסיום הסיפור, כשנקום למחוא כפיים, הרקדנית תשיל מעליה את הדמות, תחייך ותקוד קידה. אנחנו יודעים שלא אחת הן. זאת המורכבות והיופי שבתיאטרון: בזכות האשליה מתאפשר לנו לחוות משהו אמיתי.

ענבל פינטו לא חזרה אחורה בזמן. היא ניצבת במעמדה בנוף המחול העכשווי, נוף של מחול המערבב זהויות וקריסתן, עולם בימתי שמאדיר את נקודת המבט הסובייקטיבית, את הרגע החולף. אפשר להאשים את האמנות שלה באנכרוניזם, אבל לא כך הדבר. כנגד הערעור, היא בוחרת לקיים את עבודתה בעולם של סמלים פשוטים וחכמים – קיר מסמל חוצץ בין בני האדם, שעון הוא סמל לזמן, רהיטים שחורגים מתפקידם מסמלים את התמוטטות תפיסת המציאות, שידה שהיא תיבת נגינה מסמלת צוהר אל עולמות אחרים, או אל תוך מעמקי ומסתרי הנפש. לכל דבר גלוי יש משמעות נסתרת, ופירוש היצירה. גם ההנאה האסתטית ממנה, מתרחשת באותו תווך שבין היצמדות ומרווח – טווח הייצוג. ממילא נקודת המבט הסובייקטיבית והטעם הייחודי של היוצרת הם אלו שמרכיבים את היצירה ועוברים דרכה גם בלי הנכחה יתרה. אין צורך להציב אותם במרכז כדי לתת להם ביטוי.