

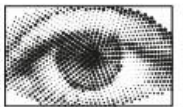
מיסטר גאגא: הדובר

דורית פלג

פריזמה שדרכה אתה מתבקש לראות סרט – במקרה הזה, 'אמת' – מכוונת את האופן שבו תראה אותו. אין מה לעשות נגד זה; אתה כבר חובש משקפיים. במקרה הזה, אמנם, נדמה שהסרט עצמו מבקש אותה: ככל יצירה החותרת להציג לפנינו דמות – ובפרט במהלך רחב של שנים – גם הוא מבקש, לפי דרכו, להראות לנו את ה'אמת' על גיבורו: איזה מין אדם הוא זה, מהם הכוחות המניעים אותו, מה סימן את הדרך שעבר עם השנים, מה הביא אותו להיות מי שהוא. כמה אמירות מרחפות מעל לסרט בהקשר הזה. הראשונה שבהן נאמרת באופן ישיר ופולחן, ואומר אותה לא גיבור הסרט אלא אביו. הוא אומר, בהקשר הקריעה שנקרעו חייו של בנו אוהד בן החמש וחצי (וסביר להניח שלא רק שלו) כשעזבה המשפחה את הקיבוץ: "החיים עשויים קרעים-קרעים. ולך תתפור אותם". וזוהי דרך אחת – אמת אחת – שעל פיה אפשר לראות את מפעל החיים של הילד שגדל להיות נער, גבר צעיר, וגבר ששוב אינו צעיר: הניסיון לאחות את הקרעים. האפשרות הזו מציעה את עצמה מחדש בכל אחת מהיצירות שנהרין מחבר; וככל שכותבת שורות אלו יכולה לשפוט מתוך הפרגמנטים המוצגים בסרט – הוא אכן עושה זאת: גם בהיעדר היצירה השלמה אי אפשר שלא להרגיש את הדחף – את הזרם החשמלי שמלכד, לפי הקצב שלו והאיכות המיוחדת לו, כל יצירה שלו לכלל דבר אחד. אבל בין יצירה ליצירה שב ונפער הקרע, ושוב צריך לאחות אותו – בעבודה על היצירה הבאה; עבור הקהל, הקרע מתאחה בזמן הצפייה.

עם אמירה אחרת המרחפת מעל הסרט קרה לי, כצופה, דבר מוזר. יותר מאשר אמירה זהו סיפור, שמספר נהרין בתחילת הסרט על 'איך התחיל לרקוד'. הוא מספר – לאט, כמי שלא קל לו לחזור ולגעת בעבר – שנולד עם אח תאום: בעוד שהוא, אוהד, היה ערני והגיב לדמויות הסובבות אותם, האח היה מכונס בעצמו, שותק, לא מגיב. מה שהוציא אותו מן האלם, מספר נהרין, הוא שהסתבת המשותפת החלה לרקוד אתו, בעבורו. אך בעודם ילדים, בגיל חמש לערך, נהרגה הסבתא בתאונת דרכים; ואז התחיל האח אוהד לרקוד לאחיו התאום, כדי לחבר אותו אל העולם.

הדבר המוזר, הנוגע אולי לא רק לעניינו הספציפי של המאמר אלא גם לשאלה הרחבה יותר על טבעה של המהות החמקמקה הזו, 'אמת' – קרה לי כאן: כאשר התחיל נהרין בסיפורו, היה לי ברור באיזה אופן שהוא מספר על מישהו – ראיתי את זה בעיני רוחי בבחירות, כתמונה – שנולד לו, מתוכו: אח תאום שראיתי אותו כמו מבקיע ממנו, גופנית. זה היה דימוי לחלוטין ויזואלי. אחר כך, כמין הערה של השכל המפרש, אמרתי לעצמי (או ליתר דיוק מישהו אמר ברקע התודעה, שהייתה עסוקה בקליטה) – הוא שניים, ולא אחד. בהמשך, תוך כדי הסיפור, דהתה בי התחושה; קרה לי מה שקורה לכל מי שמקשיב למספר טוב – נשביתי בסיפור. ושכחתי. קיבלתי את הסיפור כפי שסופר, ואז, לקראת סוף הסרט, מספר נהרין על רגע שהתרחש בעת מסיבת עתונאים באוסטרליה: שאלו אותו שם איך הגיע לרקוד, והוא המציא, על המקום, את הסיפור שציטטתי כעת – במקום, כך הוא אומר, לנסות להסביר משהו חמקמק, שהוא עצמו אינו יודע בבירור את התשובה עליו.



בין שני הסיפורים הללו יש רגע בסרט שבו מצולם נהרין שר, לאור הזרקורים, כמה שורות מתוך מה שנשמע כשיר ארוך יותר. הוא שר – באנגלית, שפת הריאיון ההוא – “אל תשקר, אימא אומרת; אל תשקר, אבא אומר; חייבים לשקר, אני אומר – חייבים לשקר”. הסיפור שסיפר קודם לכן, קובע אפוא הדובר, הוא ‘שקר’;

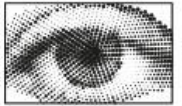
שצריך לפעמים לספר אותו, אם אין לך את התשובה שתובעים ממך. ועם זאת דומה שהתשובה, במובנה העמוק, לשאלה שנשאלה בריאיון – התשובה האמיתית – אכן מצויה דווקא בסיפור הראשון הזה, שנהרין מכנה במשתמע שקר. השקר הזה אמיתי יותר מהרבה דברים אחרים שהוא אומר במהלך הסרט. ולא שהדברים הללו אינם נכונים; אפשר לומר משהו לגמרי נכון, עובדתי, ושלא תהיה בו אמת עמוקה במובן של משהו שחובק את הסך-הכל; אפשר לומר משהו נכון ושאתה לגמרי עומד מאחוריו, אבל שגם יהיה “יצוגי”, או או שכבר סיפרת אותו פעמים הרבה והמודע קיבע אותו בתבנית, שנכחף שהיא עובדת. דומה שלא מקרי שהסיפור על האח התאום הומצא “על הרגע” – לא היה לו זמן לעבור את הפילטר של התודעה, שהוא חזק מאוד אצל נהרין בכל הנוגע לייצוג עצמו באמצעות מילים.

ויש חשיבות, מהבחינה הקולנועית, לבחירה למקם את ה“סיפור” בהתחלה, כחלק עובדתי לכאורה מהביוגרפיה של הגיבור, ואילו את ה“סיפור על הסיפור” – בהמשך: העריכה כאן, כמו בכל הסרט, היא חכמה ותורמת למכלול הנוצר בו. כי בנקודה בזמן שבה נהרין מספר את הסיפור-על-הסיפור, לקראת סוף הסרט, כבר ברור לצופה, או לפחות לצופה הזו, שאותו חלק בביוגרפיה של נהרין שתחילה הוצג לנו כעובדתי, ואחר כך כשקר, ממשותו גדולה בהרבה משל העובדות הביוגרפיות; ואילו שוב אין בכוחן לבטל את הידיעה שיש כאן שתי דמויות ולא אחת, או שתי דמויות באחת.

האחת מבין השתיים לא תמיד מוכנה, או מסוגלת, להשתמש במילים. “אוהד הראה לך, ואתה עשית את זה”, אם להביא אמירות של רקדנים שעבדו עם נהרין, “ואתה עשית את זה שוב ושוב... רוב הזמן הוא אמר, לא. לא. לא. אתה מנסה שוב, לא... [ואז] משהו היה קורה, ופן. לא היה לך מושג מה אתה עושה”; “אמרתי לאוהד: אנחנו לא יכולים לקרוא את המחשבות שלך, אוהד”.

הדמות השנייה, לעומתה, היא קומוניקטיבית מאין כמוה, בוודאי במובן זה שהיא מסוגלת במידה יוצאת דופן להעביר את רצונה, את חזונה, את תפיסת התנועה שלה, אל הזולת – אל הרקדנים, קודם כל, בהכרח, ולבסוף אל הקהל; אך גם, למשל – בצעירותו של נהרין – למאסטרים קודמים של מחול, שמקבלים אותו לבית הספר שלהם או ללהקתם; ולא רק בשל איכות התנועה שלו. היא, הדמות השנייה, כבר תמצא את הדרך: יש לה הערכת מציאות מצוינת ואינסטינקטים מצוינים, שמאפשרים לה לפעול באופן שיביא אותה אל המטרה. כפי שמספר נהרין על פגישה אקראית שלו ברחוב עם אחד מהכוריאוגרפים הנחשבים של התקופה, לאחר שנכשל באודישן ללהקה שלו: “אני צועד בברודוויי, ומוריס בז'אר, מלונן בחבורת רקדנים, מתקרב לעברי. ואני מסתכל לו בעיניים והוא מסתכל בשלי ואני גבר צעיר ונאה, כפי שהוא אוהב, ואני מחייך אליו ואומר ‘כרגע יצאתי מהאודישן שלך. לא התקבלתי’... - כמה מודעות, כמה savoir-faire יש לדמות הזו; אבל היא עושה את כל זה עבור התאום האילם. או, כפי שנהרין מכנה אותו כשהוא מספר את הסיפור-על-הסיפור, האוטיסט.

הוא שם, התאום הזה, שותק; רק חש, אבל בעוצמות שמכריחות את התאום ה‘ער’ – זה המיטיב להבין את עקרון המציאות, המתקשר עם העולם ויודע לכפות עליו את רצונו – לפעול. הוא מפעיל אותו. הוא האוהד האמיתי, במובן של העומק או המרכזיות או הממשות שלו באישיות הכוללת, הוא לב העולם המשותף הזה. לכן האמת, בסרט הזה, היא תמיד ברקע, לכן הסרט הוא



כמו מחזה המועלה על במה, שיש בו התרחשות בחזית הבמה המוארת והתרחשות אחרת – דווקא זו המהותית – בירכתיים; התרחשות שלא מכוונים אליה פנסים, שנותרת כמעט באפלה. לתחושת יוצרי הסרט ערים מאוד לכך, וברכה מיוחדת מגיעה להם על שבחרו לא לתת לזה פרשנות כלשהי ביצירה הקולנועית שלהם – זהו, אללי, תפקידה של ההתבוננות ההרמנויטית, כלומר תפקידו של המאמר הזה. וסביר להניח שגם המספר, גיבור הביוגרפיה, היוצר בתחום המחול, ער לכפל-הקיום הזה; באיזו מידה, זאת אין לדעת. מוטב אולי שלא להדליק עליו פנסים חזקים מדי של התודעה. (במאמר מוסגר, נדמה שאי אפשר להיות יוצר אמיתי בלי הקונסטלציה הזו, בלי ה'תאום האילם'; אבל נדיר שהפיצול כה מוחש. וזה חלק מכוחו של הסרט.)

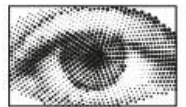
ההרגשה הזאת, של שתי דמויות המתקיימות בזו המוצגת לפנינו כאחת, מתחזקת מתוך כך שנהרין מרבה לדבר באנגלית. אנגלית היא הלינגווה פרנקה של העולם; כבר שנים רבות שהיא כך, וסביר שתהיה כך עוד הרבה שנים. התאום הקומוניקטיבי משתמש הרבה באנגלית, ולא רק, כך נדמה, משום שהתרגל להשתמש בה בעבודתו עם רקדנים מכל הלאומים ובמקומות רבים בעולם, או משום שמדובר בחלק מהזמן בראיונות מוקלטים, - בקצרה, לאו דווקא מסיבות מעשיות: האנגלית מאפשרת – מייצרת, למעשה – מרחק מהאמת המלאה של האישיות; מרחק שאולי הוא נחוץ כדי לא לטבוע ולהיעלם (להיאלם) בה, באמת הזאת, נחוץ לעצם היכולת לעבוד, להגיד, להדריך, לספר; ועדיין הוא מרחק – מן התאום ההוא, השותק, שאת האיכות שלו אפשר להרגיש באופן הרבה יותר בוטה וישיר בפרצי העברית (אם נשים לרגע בצד את השפה הטבעית לנהרין, שפת התנועה).

רק פעמים ספורות בסרט הייתה לי ההרגשה שאני פוגשת אותו, את התאום האוטיסט. למשל בקטע קצרצר שצולם, אם הבנתי נכון, בדירה של נהרין בניו יורק, בתחילת דרכו בעיר הזאת. נהרין משמיע מוזיקה במערכת ומתחיל לרקוד. לבדו; או כך נראה. ואף על פי שהוא בכל מקרה כאדם הרוקד מול ראי, שהלא הוא יודע שעין המצלמה מתבוננת בו, יש משהו בגולמיות של התנועה, לפחות בתחילתה, באיזו תחושה של זרות שלו בדירה שלו-עצמו, שנותנים את ההרגשה הזאת: שזהו רגע של התאום האילם, - לבדו, כתמיד.

ובמשתמע, אפשר לפגוש את האח האילם גם באמירה של אחת הרקדניות: "לפעמים הוא לא הצליח לבטא במדויק את מה שהוא רצה. והיא [אשתו, מארי] פשוט הייתה נכנסת במקומו, ונותנת את התיקונים, ומראה לנו... הייתה לי ההרגשה שלפעמים היא הכירה אותו, וידעה מה הוא רוצה, יותר טוב ממנו". ואכן נדמה שהאישה הזו, מארי, הגיעה עמוק למקום שאותה ישות אילמת מתקיימת – ידעה אותה, ונעשתה, כמו התאום הקומוניקטיבי (וכמו שפת התנועה שהמציא), למדובבת שלה.

שהייתי פעם תקופה במנזר של שתקניות. לא ראיתי אף לא אחת מהן – מלבד אחת, שאותה פגשתי לא רק בשעת הארוחות, שהביאה אלי מאחר שלא הותר לי להיכנס לתחום מגוריהן, אלא גם, לפעמים, לשיחה בענייני-רוח בערבים: היא הייתה השגרירה שלהן אל העולם. קהילה אילמת צריכה שגרירה אל העולם. הנזירות הללו אכן היו קהילה במובן הפשוט של המלה, קבוצה של נשים נבדלות; בכל פעם מישהי אחרת לקחה על עצמה את התפקיד. אבל העיקרון זהה: מי ששותק, אם הוא רוצה להתקיים, חייב מישהו שיציג אותו מול העולם.

עוד אמירה מרחפת מעל הסרט ומרכזת בה, כמו בפן אחר של אותה אבן מלוטשת (והסרט הוא ללא ספק כזה), היבט נוסף של השאלה שזימנה אותי אליו. היא נאמרת במהלך העבודה של נהרין עם אחד המועמדים ללהקתו, להקת בת-שבע: נהרין אומר לו, בהקשר לתנועה מסוימת



שעד כה הרקדן לא החווה אותה נכונה, שעליו לעשותה ממש כפי שמחדירים – במכה אחת ויחידה – מסמר לרצפת בטון. זו איכות ועוצמת התנועה שהוא מבקש כאן, והרקדן, עד לרגע מסוים, לא מגיע אליה. זה קורה שוב ושוב; ואז נהרין נדרש לאמירה הכי חזקה שאפשר לומר במקרה הזה: "בוא נגיד, שעל ידי זה שאתה מכה את המסמר פנימה עד הסוף – אתה מציל חיים של מישהו. ואם לא – הוא מת".

זו היא האמת הנאמרת של מהות התנועה שאליה הוא חותר. אמר אותה התאום הקומוניקטיבי (אם כי איננו יודעים היכן נולדה). והחתיירה שלו היא אמיתית. הוא באמת מתכוון לה. ויש לה אפקט – הרקדן מבין.

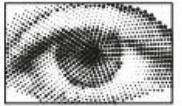
ישנה גם האמת המודגמת: זו המוצגת לפני העין על ידי הכוריאוגרף-הרקדן נהרין: הוא מחווה בגופו את התנועה, כדי שהרקדן יוכל לצפות בה ולהפנים.

וישנה האמת עצמה, האחת והיחידה, של הפעולה הזו, של הכנסת-המסמר-עד-הסוף, של מהותה. לא מדברים עליה ולא מדגימים אותה. היא קורית; אך ברגע אחר לגמרי של הסרט. הרקדנים של נהרין רוקדים עם אנשים בעלי מוגבלויות. לפחות חלקם, כך נראה, לוקים בשיתוק מוחין. יש ביניהם ילדה פעוטה ונערה צעירה, אנשים מכל הגילים. באותם רגעים שאנו רואים את הרקדנים רוקדים אתם, הם – הרקדנים – שכחו לחלוטין את עצמם. ישנו רק האדם הזה, הפגוע, שאתו הם רוקדים: הפגיעה – העוול שבה, הגזל שהיא מהווה מן החיים – היא כל כך הרבה יותר גדולה מכל דבר אחר, שהאגו, שרוב הזמן נדמה שהוא בלתי-נפרד מאתנו, נזנח, חדל להוביל; מובילה אותם ההתכוונות המוחלטת – שאמנם אמורה תמיד להתקיים, בעת העשייה הזו, אולי כל עשייה; אך מה קשה להחזיק בה – ההתכוונות המוחלטת אל הילדה, אל הבחורה הפגועה שבין הזרועות. ואנו חשים בהתכוונות המוחלטת הזו – בחתיירה להתמסר כל-כולי לילדה הזאת, לבחורה הזאת, כדי שאוכל להוביל אותה במשעול של עונג שלא זכתה להכירו עד כה; לתת לה את הדבר הזה שאני, הרקדנית, הרקדן, מכיר/ה (עם כל הכאב והפגיעות) בעוצמות שהן זכות-היתר של מי שאמנותו היא הריקוד. בין אם כולל המחול מגע ממשי, או שהוא מתקיים מול מי שהרקדן מחולל אתו – כמו הרקדנית המחוללת מול כיסא הגלגלים של ילדה – כאן, ורק כאן, ככל הנראה, בתוך הרגע הזה, יכולה להתקיים האמת הגמורה של המהות: רק פה אנחנו יכולים להיות עד תום בתוך הרגע, בתוך מה שהוא.

קשה, כשצופים ברגעים הללו, שהעיניים לא תתמלאנה דמעות; ולא מתוך סנטימנטליות, אלא מתוך כך שהאמת הזו, כשאנו פוגשים אותה סוף סוף במהותה המוחלטת, הולמת בנו באופן מוחלט.

ועוד רגע בסרט נוגע, כך נדמה לי, למהות או לאיכות שעל טבעה הרשימה הזו מנסה לעמוד. הוא קורה ממש בסוף הסרט. אשתו הנוכחית של נהרין, ארי, רקדנית בלהקה, נמצאת בסטודיו אתו ועם שאר הלהקה כשילדתם מגיעה לשם, מלווה במטפלת. הילדה, מהוססת תחילה, עד מהרה מרגישה בסטודיו כבתוך שלה ומתחילה להתרוצץ שם. אבל כשאמה, שהגיע זמנה לעבוד והיא צוללת לתוך המחול מתוך הריכוז הגמור של הרקדנית, נעלמת לרגע מעיניה, הילדה נזעקת – אימא! – והאם עוצרת מהתנועה. איחוד אם-בת.

אבל הסטודיו חייב להמשיך לעבוד. כעבור עוד רגע אומר נהרין לילדה שהתיישרה על ברכיו שהמטפלת תיקח אותה, והן תלכנה יחד. המטפלת באה; אין לנו ספק ברוך שלה כלפי הילדה, אבל הילדה רוצה את אימא, וזועקת לה. היא מרגישה, כפי שילדים תמיד מרגישים, שאמה, במובן מסוים, זנחה אותה; ובצדק – באותו הרגע אמה אכן לא אתה, היא עם הריקוד. הוא שוקה אותה. והילדה פורצת בזעקת שבר, זעקת השבר של הילדות שלרגע נגזלת. בכייה, כשהיא



יוצאת מהסטודיו בזרועות המטפלות, מלווה את כל מהלך היציאה. וברגע מסוים האם לא עומדת יותר במשקע שהזעקות הללו הותירו אחריהן: היא חוטפת את הסל שלה ויוצאת. רגע קודם אומר לה נהרין, בחיוך לא אופייני, מהסס מעט, 'היא הייתה כל כך מאושרת כאן, הא?' אבל האמת היא – ואת הקריעה הזו מכיר כל הורה – שבאותו רגע הילדה היתה צריכה את אימא ואבא שלה באופן אחר מזה שהוצע לה. כן, היה כיף; אבל לא בלי אימא-שאתי. נכון, זה לא סוף העולם, בראייה כוללת של מבוגר. יהיו רגעים אחרים, עם אימא ועם אבא. אבל הרגע – הרגע הזה – הוא, מבחינתה, סוף העולם. ילדים בגיל הזה הם דוברי אמת. הבכי של הילדה, זעקת השבר שלה על שלוקחים אותה מאימא, על הניתוק ממנה, גם היא – כמו המחול שתואר קודם – אמת מוחלטת. מולה, מול המוחלטות שלה, אין האם יכולה לעמוד. והיציאה של האם גם היא אמת שאין למסמס אותה. דבריו של נהרין, לא. ולא משום שהוא דובר שקר, ממש לא; הוא אפילו אומר משהו נכון; אבל הם לא האמת העמוקה של הרגע. זה סוג של נחמה – לעצמו לא פחות מאשר לאם – רטייה על פצע. האמת של הרגע היא אחרת. מהבחינה הקולנועית, לעומת זאת, להביא את דבריו אלה של נהרין – זו האמת של הסרט: להביא את הסך-הכל של האדם שבו הוא עוסק. הסך-הכל – כלומר, כולל החיפויים, הסיפורים שכמו כולנו הוא מספר לעצמו מדעת ושלא מדעת, הנפילות המומחזות (סצנת מדרגות צ'פלינית קצרצרה שמסיימת את הסרט) של התאום שאינו נופל לעולם – או לפחות, לא לעינינו.

הלב מבקש לומר עוד אמירה אחת לגבי האח התאום, זה האילם, האוטיסט. אפשר – הסרט מרמז על כך, מבקש, כך נדמה, לומר זאת – שמהו נסדק באוטיזם של הדמות החבויה הזו; נסדק, אחרי מותה של האישה שהייתה קרובה אליו יותר מכל אדם אחר, ודאי עם בוא הילדה. אבל גם אז צריך לחזור לאמת היחידה שאפשר לעבוד אתה; ושעל כן – כך התרגלנו – אפשר לסמוך עליה: לאמת של העשייה, התנועה, הריקוד.