

אני רעה אני מאת יסמין גודר, רקדנים: מאיה וינברג,
ערן שני ודנה יהלומי, צילום: מרקו קאסטלי
I am Bad I Am by Yasmeen Godder, photo:
Marco Castelli

רעה אני (2006, דרמטורגיה: איציק ג'ולי, הלחנה וביצוע מוסיקלי: קייג'י היינו, עיצוב במה: אורן שגיב, תלבושות: מעיין גולדמן, תאורה: אבי יונה בואנו (במבי), עיצוב מסיכה: אלונה רודה). אטען שהמילים ביצירה זו תורמות לטשטוש הפרדות דיכטומיות כמו אני/אחר, מתעלל/קורבן. לבסוף אנתח את השימוש במילים באולם (2001, ייעוץ אמנותי: איציק ג'ולי, שירה: דיקלה, מוסיקה ועיצוב פסקולי: קרני פוסטל, עיצוב במה: ענת שטרנשהאוס, תלבושות: וונדי ווינטר, דליה לידר ויסמין גודר, תאורה: ג'קי שמש), ואת התימה של

הוג לחשוב שמילים משקפות את המציאות, אך אבחנות של מילים הן רק רדוקציה מילולית לקיים; הממשות קיימת בלי תלות במושגים המגדירים אותה. התודעה האנליטית מנסחת מושגים על המציאות, וחלק ניכר מחיינו מתנהל בגבולותיהם, כמו הגבולות שאנו מתווים בין טוב לרוע, עונג וכאב, גוף ונפש. אבחנות מושגיות הן לפעמים שימושיות, אבל בפעמים אחרות הן מפריעות ליכולת לחוות את המציאות בספונטניות, מתוך נאמנות להווה ולמה שקיים בו ברגע נתון.

לשכוח את המילים: טקסט ביצירתה של יסמין גודר

אתה אומר שמילים שונות מציוץ האפרוחים. האומנם יש הבדל?
צ'אנג-דזה, 1997, עמ' 17

עינב רוזנבליט

גודר הוא דרך לחוות את האי סדר שבהווה ולשהות בו, בלי לייחס לדברים משמעות. התנועות ביצירותיה מבטאות הווה שמעבר למילים. גודר אמנם משתמשת בטקסט, אך המילים אינן מייצגות רק את המשמעות הנלווית להן בדרך כלל, אלא משמשות כדי להצביע על המציאות שמעבר להן.

הצופה בבלט קלאסי מוצא על כיסאו תוכנייה, שמתארת במדויק את מהלך ההתרחשויות על הבמה. המילה הכתובה מתארת במדויק את הסכימה העלילתית של המופע. ליצירות מחול עכשווי כמו של גודר אי אפשר לצרף תוכנייה, משום שאי אפשר לתאר במילים את המתרחש על הבמה. מילים יצמצמו את מצבי הגוף-נפש המתחוללים על הבמה לתיאורים צרים¹.

הבמה בכל יצירותיה של האמנית היא במה של אי-היגיון. המשמעות היא דווקא באי-משמעות, והלוגיקה של היצירה נוצרת דווקא מהעובדה

יצירה זו כפי שהיא מתוארת בטקסט המשולב בה. אדגים גם את השימוש במילים אצל פינה באוש, מייסדת תיאטרון המחול העכשווי בגרמניה, שגודר הישראלית אימצה עיקרים אסתטיים שלה.

מעבר למשמעות המילולית

האדם נחפז לנסח משמעות לכל התנסות, אך "משמעותו" של דבר אחרת מהדבר. כשמחפשים את המשמעות, כבר לא שוהים בדבר, בהווה, בהתנסות או ברגש, אלא מחפשים דרך להגדיר אותו/ה בדרך מוכרת. לאמיתו של דבר, כל התנסות היא ראשונית בכל פעם. כל כאב הוא ראשוני כשהוא נחוה, ואינו זהה לכאב שנחוה בעבר. תשוקה היא אחרת בכל פעם שהיא נחוית. רוך או חיבה הן מילים שיגדירו הלכי רוח בדרך מוכרת ומובחנת, אך הרוך והחיבה שונים בכל פעם שהם הווים. הניסיון לייחס משמעות מוגדרת להווה מצמצם אותו. התודעה מבקשת לערוך סדר במציאות, אך המשמעות שהיא נותנת לדברים קיימת רק בעולם הלשון. כל חוויה: שלווה, געגוע, חרדה, קורת רוח, היא חד פעמית לאותו רגע שהיא נחוית, אף שהשפה המילולית תשייך אותה לדבר מה מוכר מהעבר.

מחול עכשווי חוקר באמצעות הגוף את המציאות כפי שהיא, בלי לתייג אותה. ריקוד מהסוג שיוצרת

הכוריאוגרפית יסמין גודר נאמנה ביצירותיה למה שמתרחש באמת, ואינה מערימה על הגוף המתנועע הגדרות שאינן הוא. ההתרחשות על הבמה של גודר אינה נענית לחוקי השפה הרגילים ובמהותה אינה נתונה להמשגה. גודר הולכת אל מעבר לגבולות התודעה האנליטית, וגם השימוש בטקסט ביצירותיה אחר מהמוכר. היא מפרקת את המילים ממשמעותן, כך שהמילה (מסמן) אינה מתארת עוד את המסומן שנהוג לייחס לה במציאות. גודר עורכת דה-קונסטרוקציה למילים, כפי שגם מחוות של הגוף והבעות פנים מפורקות ביצירותיה ונבנות מחדש באופן שאינו מובן מאליו.

מילים כשפת ההתקשרות הנפוצה הן אמצעי רטורי במחול, התורם לתקשורת בין מוען לנמען. במחול העכשווי של גודר המילים הן אמנם עוד שפת תקשורת, אך המילה אינה שונה מציוץ האפרוחים: היא קול, אך משמעותה משתנה בהתאם להתרחשות על הבמה. אני סבורה שבמחול העכשווי של גודר המילה היא כתורן לסירת משמעות שכבר אינה קיימת.

המאמר ייבנה משלושה חלקים. ראשית אתייחס לשאלת המשמעות במחול העכשווי ואבהיר כיצד סגנון מחול זה הולך אל מעבר למילים. בהמשך אבחן את השימוש במילים ביצירה אני



מילים באני רעה אני

ביצירה אני רעה אני (2006) משתמשת גודר במילים באופן שמשנה את משמעותן. בריקוד נוכחים כאב ואי נחת שמקורם בפחד. הפחד מתעצם לחרדה ולאימה בחלקים מסוימים של המופע, ובחלקים אחרים מוצג כפגיעות וכחוסר ישע. הרוע המופיע בכותרת היצירה מגולם תחילה בדמות אחת, שבראשית היצירה עוטה מסיכה של אריה מפחיד, ולאורך המופע נוהגת באכזריות בדמויות האחרות. לאורך היצירה מתברר שהרוע מצוי לא רק אצל האריה, אלא גם אצל כל אחת מהדמויות בתוכה פנימה, משמע שהן מפתחות מעצמן ומתאכזרות לעצמן. היצירה חושפת את הרוע שאנחנו משליכים על אחרים, שלמעשה מצוי בתוכנו. האריה מפחיד לכאורה, אך כשהדמות פושטת את המסיכה היא מתגלה כאומללה לא פחות מאלה שאותם היא מאמללת. המופע עוסק בשאלת הייצוג, איך דברים מצטיירים

את הרעיון של מעין שפה יחידה במינה, אי שם בין המחווה למחשבה... התיאטרון יכול לחלץ מן הדיבור גם את האפשרויות להתפשט מחוץ למילים, להתפתח בחלל ולהשפיע על הרגישות ככוח מרטיט... כאן מופיעה שפתם החזותית של החפצים, של התנועות, של התנוחות והמחוות" (1996, עמ' 98).

לפי ארטו, שפה זו הופכת את המילים ללחשים, תוך מתן מובן חדש ומעמיק יותר למחוות ולסימנים. גודר מממשת במידה רבה את דרישתו זו של ארטו לשפה שמעבר למילים. גם כשהיא משתמשת במילים, הן אינן מוסרות ידיעה ברורה על העולם, אלא מעבירות תהייה, ספק ושאלה עליו. כמו בתיאטרון האכזריות לארטו, גודר מחפשת את המקום שבין החוויה לצלילים, וגם המילים ביצירותיה מטופלות כצלילים. הן אינן מתארות את החוויה, אלא הן עצמן החוויה בזמן אמירתן על הבמה.

שאי אפשר לתארה באופנים רציונליים. החומריות של הגוף הרוקד היא הליבה, והתנועות נולדות מתוך עבודה פנימית כנה. גם מילים, אף שמקורן בתודעה האנליטית, יהיו אחד האמצעים הרטוריים של גודר לביטוי אי-היגיון. פיסת הממשות המוצגת על הבמה נענית לחוקי היגיון אחרים מאלה הנהוגים במציאות היום-יומית, וגם הטקסטים מטופלים כך שהם נשמעים אחרת. מילה היא תוצר של התודעה המבחינה, אך גודר הולכת אל מעבר לגבולותיה של תודעה זו.

איש התיאטרון אנטוניו ארטו מתח ביקורת, בשנות ה-30 של המאה הקודמת, על יסודותיו של התיאטרון המערבי. הוא ביקש ליצור "תיאטרון של אכזריות" שיעביר לקהל תחושה של כאב, ייסורים ונוכחות של הרע בכל האמצעים העומדים לרשות התיאטרון, ולא רק באמצעים מילוליים. ארטו אמר: "עלינו לשים תחילה קץ לתלותו של התיאטרון בטקסט, ולגלות מחדש

בתודעתנו וכיצד נוצרים דימויים. לגודר (שמגלמת את האריה) יש מחווה תנועתית החוזרת על עצמה: אגרופים קפוצים לצדדים במרפקים כפופים, שרירי זרוע מובלטים והבעה מפחידה על הפנים. לכך מצטרפת לפעמים נהמה חייתית שמעוותת את הפרצוף. מחווה זו היא כמו ייצוג מוגזג של רוע. האריה הוא ייצוג של הרע. הוא לא באמת מפחיד, אבל מתווגז כמפחיד בהבעות הפנים ובתנועות הקיצוניות שלו. התודעה של גודר ביצירה זו הולכת מעבר לדימויים, מעבר להבחנות, ומבהירה שהבחנות כמו טוב/רע, מתעלל/קורבן תקפות רק לסיטואציה אחת ומשתנות מיד אחריה. המופע מציג כך את אזלת היד של התודעה הממשיגה. באמצעות המילים מבהירה היוצרת שהפרדות שאנחנו עורכים בין אני לבין אחר, הן הפרדות מושגיות בלבד, בעוד שבמציאות קשה להפריד בין טוב לרע ובין אשם לקורבן האשמה.

על הבמה ניצב חדר שקירותיו זכוכית, ובתוכו אישה. כשהתרחשות מחוץ לחדר הזכוכית הופכת לסוערת, נוטלת האישה צבע אדום וכותבת על הקיר בתוך התא: "Help Her". הכוונה היא עזרו לה – לדמות האריה שהורידה את המסיכה, אך למעשה, כפי שיתברר מיד, קריאת העזרה מכוונת גם לאחרים, שגם הם זקוקים לעזרה. כל אחד מהגופים המתנועעים ייפול לרגעים ארוכים קורבן להתעללות, ובעיקר זו שכתבה את זעקת העזרה. "her" מקביל ל-"me", משום שאין הבדל אמיתי בדפוסים המנטליים שחווה כל אחת מהן על הבמה.

שתי נשים על הבמה, פוחדות מגבר, אף על פי שבפועל הוא נראה חלוש מאוד, לא מאיים ולרגעים ארוכים קורבן התעללות בעצמו. הן פונות אליו וזועקות: "Jonny, don't hurt her!" אף שהוא, יותר מהן, נראה קורבן להתעללות הנוכחת על הבמה, ואינו רק מעולל אותה. במופע הגבר נוגע לאישה בשדיה, אך נראה מאוד מפוחד בעצמו, או מעצמו. בהמשך נוגעת אותה אישה בשדיה של אישה אחרת, באינטנסיביות גדולה יותר. הדמויות על הבמה מחליפות תפקידים – סובלות ומתעללות, מפחידות ומפוחדות. הקורבן הופכת בתוך דקות למתעללת, האריה המפחיד נעשה לרגעים זקוק לעזרה, הבית המוגן הופך לחלל מדמם והבגדים המגנים נהפכים לאזיקים. היצירה עוסקת בדרך שבה אנחנו תופשים את המציאות ומחילים עליה תיוגים כמו רע וטוב, מפחיד או מפוחד. ההתרחשות לאורך המופע שוברת את התיוגים הללו. כשגודר עוטה את המסיכה ואחר כך מסירה אותה לעיני הקהל, הבדיה שבמסיכה והעמדת הפנים מפנות מקום לאמת חשופה. אין אריה באמת, יש מסיכות שאנחנו נוטים לעטות על עצמנו או לראות אחרים כעטויים בהן. אבל גם מתחת לאריה יש נפש פגיעה, שאיננה שונה מהפגיעות שנוכחת על הבמה אצל הדמויות האחרות.

בהמשך פורצת דמות האריה, כבר בלי המסיכה,

בבכי. גבר ואישה שבקרבתה חשים לראות מה אירע לה. האריה והאישה פותחות בדואט, שהופך בהדרגה למין סחיבת פצוע מתמשכת של דמות האריה הנסערת על ידי האישה התומכת. האישה, לבושה ג'ינס, חבוקה בזרועותיה של האריה והן קוראות לגבר שיבוא: "come, come, come". קריאה זו חוזרת על עצמה בהמשך המופע, ואז יש לה קונטציה מינית ברורה. הקריאות "come, come" חוזרות בזעקה גם מפי הנשים האחרות, כשהן מופנות כביכול אל הגבר שנוכח על הבמה.

יש דימוין בין קטע זה של גודר לבוא לרקוד עמי של פינה באוש ("Komm tanz mit mir"), בקטע של באוש נראים נערה לבושה אדום, קבוצת גברים לבושים שחור וגבר לבוש חליפה לבנה, והנערה חוזרת ודורשת מהגבר בלבן שירקוד עמה. הגבר מתעלם ממנה וחוצה את הבמה הלך ושוב בהליכה נמרצת, כובעו מכסה את פניו. הנערה מגייסת לעזרתה קבוצת גברים שניצבים בשורה, שלובי זרועות, והיא ביניהם. היא חוזרת על טקסט מתוך שיר עם גרמני – "בוא רקוד עמי". בהדרגה היא נהיית היסטורית, וגם האופן שבו היא הוגה את המילים משתנה. אחר-כך יוצרים הגברים מעגל סביבה, ומעודדים אותה בקריאות קרב. היא שוכחת שהיתה עצבנית ונהנית ממיקוד תשומת הלב הגברית בה, לרגע אפילו שוכחת להמשיך לבקש מהגבר בלבן לרקוד אתה, אבל נזכרת – הגברים נשארים במעגל וממשיכים להשמיע את קריאות הקרב, בעוד היא חומקת החוצה מהמעגל ומנסה שוב להשיג את מבוקשה. כאן הבעת פניה הופכת לזעופה, והיא נעשית גרוטסקית יותר ויותר בדרישה שהגבר בלבן ירקוד עמה: הוא מתעלם ממנה לחלוטין. החזרה האין-סופית על הטקסט ("come, come") אצל באוש, כמו אצל גודר, הופכת לכפייתית. בקריאתה של האישה לגבר שיבוא או שיגמור מהולות השתוקקות וחרדה. הנערה אצל באוש וגם אצל גודר היא אובססיבית והיא הופכת לקורבן של האובססיה שלה עצמה.

המילים אצל גודר מתייחסות למצבים המנטליים של אומן, הדומים להלכי הרוח של מי שאליו הן מופנות.

לשמוט את המילים באולם

יוצרי מחול עכשווי, וגודר ביניהם, עוסקים הרבה בסבל ובכאב שהם כנראה מהחוויית האנושיות המכוננות. הגופים המתנועעים באולם (2001) מבצעים מחוות תנועתיות שמבטאות בדידות ומצוקה, הבעות פניהם קוראות לעזרה ותנועות הגוף מבטאות צימאון לקשר אנושי. ההתוודעות למאוייהן של הדמויות באולם נעשית על ידי כלים מדיומיים שונים, וביניהם הסאונד שהטקסט הוא חלק מרכזי ממנו. הטקסט מבטא את הכאב ואת ההשתוקקות להפיג אותו.

בחלקים ניכרים של היצירה המוסיקה והמילים שבתוכה פועלות כדמות המספר, כך שבאינטואיציה הן ממוקמות מעל לרקדנים ומעל לשאר האמצעים המדיומיים (תפאורה, תאורה, תנועות). כמספר מייצרת המוסיקה את התימה של הטקסט האמנותי ופועלת גם כמתמנת; תפקידה ליצור חיתוך בין סצנות שונות בעלילה. כשנפתח המסך עולה אישה למרכז הבמה ומתחילה לרקוד לצלילי השיר בוקר טוב של הזמרת דיקלה, שאלה מילותיו: "של מי התמונה שאני מסתכלת / של מי הפנים המוכרים / פתחתי את החלון עננים הסתירו את השמש / רציתי לדעת אך איבדתי תחושה / משהו נחתם שם / אני לא זוכרת / אולי מישהו יבוא ויאמר: בוקר טוב / בוקר טוב גברת / בוקר טוב לכל הילדים / בוקר טוב לכל אלה שלא היה להם לילה / של מי התמונה שכה כואבת / איך הפנים אצלי נשמרים / משהו קורה לי אני מתגעגעת / אולי מישהו יבוא ויאמר: בוקר טוב."

שורת הפזמון היא המשמעותית תימטית: "בוקר טוב לכל הילדים שלא היה להם לילה"; הדמויות שמופיעות על הבמה מיד אחריה הן ילדים שלא היה להם לילה, שאין להם חדר מוגן ללון בו או שאין להם הורים שישכיבו אותם לישון. הרקדנים הם ילדים שבגרו, אבל עודם זקוקים למה שלא קיבלו בקטנותם. לאורך היצירה הם ייראו כמתגעגעים למציאות אחרת, אבודים בעולם שנראה שנקלעו אליו שלא מרצונם. השיר הוא שיר נעים וערב לאוזן, אף שמלותיו מתארות מציאות קשה. בכך הוא דומה ליצירת המחול שבוראת עולם אסתטי מדויק ומרשים על הבמה, אך התכנים בעולם זה כלל אינם מסיבים עונג למבצעים או לקהל.

לצלילי השיר נראית רקדנית (יסמין גודר) הרוקדת ריקוד מוזר. השפה התנועתית של גודר משוכללת, ומתבססת בעיקר על מחוות גופניות מוקצנות. בתנועותיה בולטת הקטיעה; בעוד שמנגינת השיר זורמת והרמונית, התנועות דווקא מקוטעות, נזירות, וסולו הפתיחה הזה מתווה את האופי התנועתי הדומיננטי בטקסט כולו.

גודר אומנם משתמשת במילים לחשיפת התימה של השדר האמנותי, אבל היא מפרקת אותן כך שהן מתרוקנות מתוכן. היא מעבדת את הטקסט כך שהוא מאבד את תכונותיו המקוריות. בשלב מסוים של ריקוד היחיד של גודר השיר נעצר, והתנועה נמשכת. עתה מצטרפות דמויות נוספות שממשיכות לזמזם את השיר באובססיה, והצלילים שמופקים מפיהן נשמעים צורמים. הסאונד ברקע נשמע בשלב זה כמו תקליט ישן שנתקע, אך מסרב להפסיק לנגן. כתוצאה מכך משתררת כבר בתחילת המופע תחושה של סיוס, ושל משהו שהיה ואינו. אולי זה געגוע של הדמויות לרגש שהן לא מצליחות להפיק מעצמן. כל המופע ספוג נוסטלגיה למשהו שלא היה, אולי געגועים לחום בתוך עולם מנוכר או תשוקה להרמוניה בפגמים מקוטעות של צרימה.

קטע השיר בפתיחה הוא כמו קריין המציג את האקספוזיציה של היצירה. מוצגת הרקדנית הראשית (ששאר הרקדנים יהיו מין שכפולים שלה), מוצג הזמן (אל-זמן, תלוש מתאריך) והמקום – מין אולם מסומן שרק שניים מקירותיו נראים על הבמה. האולם הוא ספק בית לרקדנים, ספק תא מאסר שממנו הם מבקשים להימלט. באמצעות השיר מוצג גם הנושא – הבדידות והתאוה לחום אנושי. אך אופן הטיפול של גודר במילים אינו מאפשר לקהל להתרווח בכיסאות ולהאזין להן. הקטיעה של השיר וההיתקעות על מילה אחת שנשמעת שוב ושוב מעוררות תחושת אי-נוחות, והשיר הופך מסאונד ערב לאוזן לקול לא נעים, שמתעורר רצון שייפסק.

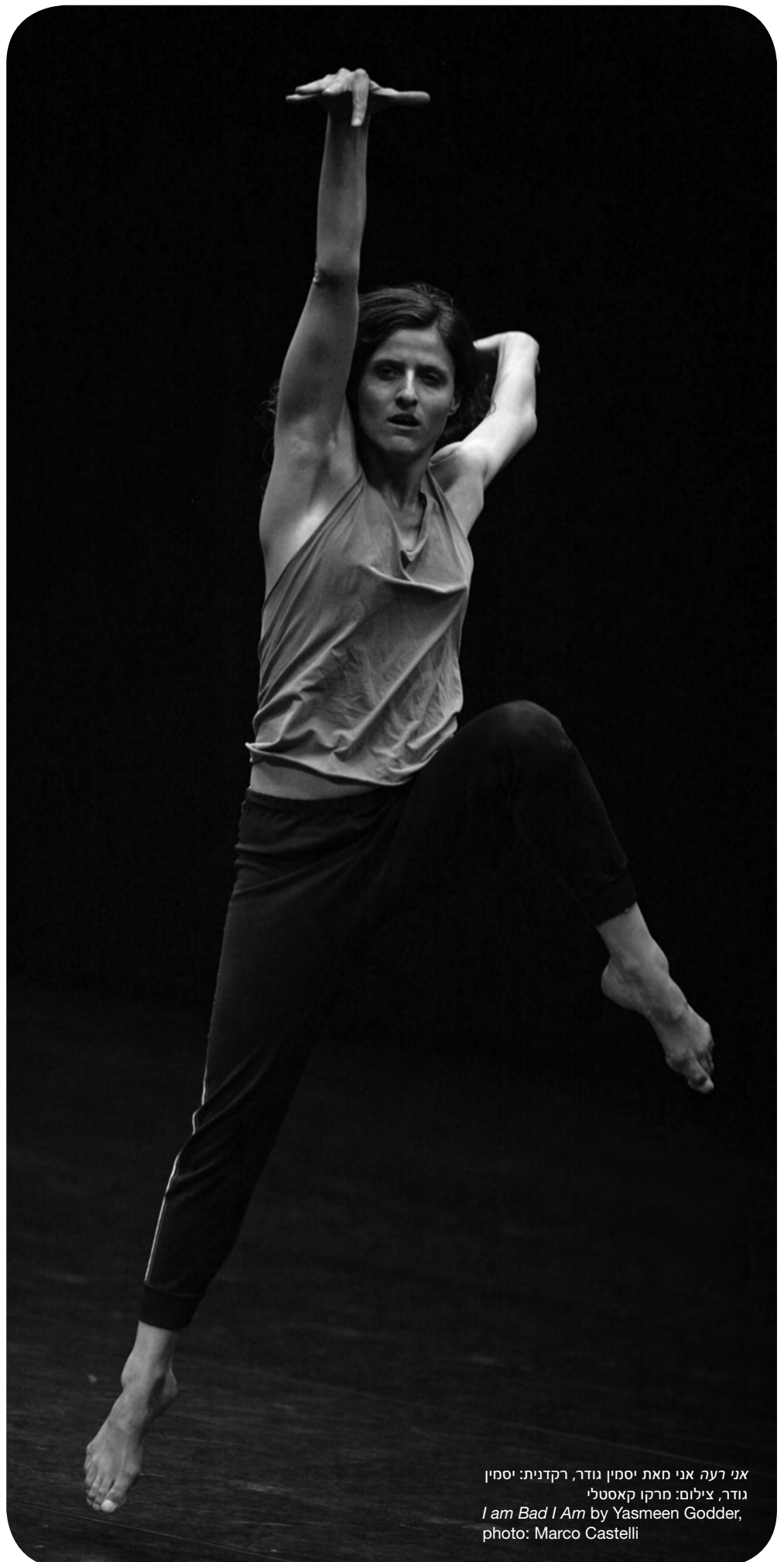
ההרמוניה מתחלפת בדיס־הרמוניה גם בהבעות פניה של הסולנית בסצינת הפתיחה; על שפתיה מרוח משהו שהוא בין חיך לעווית, הבעת פנים שמאפיינת גם את הדמויות האחרות בחלקים ניכרים של היצירה. הבעה זו משווה לסצינת הפתיחה אווירה משולבת של עונג וחלחלה, שמלווה את המופע כולו.

המילים הן אמצעי רטורי חשוב ביצירה, אך משמעותן נחקת בגלל השריטה שמשנה את הוראתן. שריטה זו היא המשמעותית, וסביבה נבנית היצירה – העיקר הוא לא מה שהמילים אומרות, אלא מה שהן הפכו להיות.

בהמשך, בזמן שהמוסיקה נהפכת למתכתית וקרה, כמו חריקה של מיקרופון, מתחיל אחד הגברים לשיר ג'יבריש לפי מנגינת השיר *Favorite Things* מתוך הסרט צלילי המוסיקה. מלותיו המקוריות של השיר הן: "Raindrops on roses and whiskers on kittens / Bright copper kettles and warm woolen mittens / Brown paper packages tied up with strings / These are a few of my favorite things / Cream-colored ponies and crisp apple strudels / Doorbells and sleigh bells and schnitzel with noodles / Wild geese that fly with the moon on their wings These are a few of my favorite things / Girls in white dresses with blue satin sashes Snowflakes that stay on my nose and eyelashes / Silver white winters that melt into springs / These are a few of my favorite things / When the dog bites / When the bee stings / When I'm feeling sad / I simply remember my favorite things / And then I don't feel so bad".

גודר יוצרת אירוניה, בגלל הניגוד בין המילים הנעימות של השיר המקורי לבין האופן שבו הוא מבוצע על הבמה. הרקדן (בועז טרון במקור) מזמר במין רטינה שהופכת לזעקה, והוא כמו

מחול עכשיו | גיליון מס' 14 | אוקטובר 2008 | 15



אני רעה אני מאת יסמין גודר, רקדנית: יסמין גודר, צילום: מרקו קאסטלי
I am Bad I Am by Yasmeen Godder,
 photo: Marco Castelli

קשור על חזה ומנסה להעניק לדיקלה, אך זו יוצאת ומותירה את גודר לבדה עם הזר. מיד מוחשכת הבמה שוב, ושתי דמויות ממשיכות לזמזם את השיר. אבל מול ההרמוניה שהביאה אתה דיקלה נותרים עכשיו רק הצרימה, הזמזום הכפייטי, ההיסטרי, ששייך לאותה תמונה של ילדים שלא היה להם לילה. ילדים בודדים שניטשו עתה גם על ידי המספר/האמן שראה את מצוקתם, ולא עזר להם. אולי לא יכול היה.

סיום

באימון במחול נדרשת פעילות מודעת עם הגוף, אבל כזאת שהאינטלקט לא מעורב בה. הידיעה מתוך חוויה, ולא הידיעה האמפירית, היא העיקר במחול. המילים משמשות את יסמין גודר לא כדי להגדיר, להבחין או לאפיין, אלא כחומר לפסל בו. משמעותן של המילים משתנה כשם שהדמויות על הבמה משתנות בהתאם להלכי הרוח שלהן.

אסיים במלותיו של החכם הסיני צ'ואנג-דזה, ששימשו לי השראה למאמר: "המכמורת קיימת עבור הדג. משתפסת את הדג, אתה יכול לשכוח את המכמורת. המלכודת קיימת עבור הארנבת, משתפסת את הארנבת אתה יכול לשכוח את המלכודת. מילים קיימות עבור המשמעות, משתפסת את המשמעות, אתה יכול לשכוח את המילים. מי ייתני אדם ששכח את המילים כדי שאוכל להחליף אתו מילה" (1997, עמ' 96).

ביבליוגרפיה

ארטו, אנטוניו. *התיאטרון וכפילו*, מצרפתית: אוולין עמר. תל אביב: בבל, 1996.
צ'ואנג-דזה. *קולות האדמה*, תרגום: יואל הופמן. גבעתיים-רמת גן: מסדה, 1997.

עינב רוזנבליט – דוקטורנטית בפקולטה לאמנויות, אוניברסיטת תל אביב, חוקרת מחול עכשווי וזן בודהיזם. היא בעלת תואר שני מהתוכנית הבינתחומית לאמנויות, אוניברסיטת תל אביב, ומורה לתולדות המחול ולאנטומיה.

¹ גם כתיבה על אודות יצירת מחול עכשווי היא דבר אחר לגמרי מהיצירה עצמה. ההמשגה המילולית הופכת את המופע שעליו כותבים לדבר מה אחר ממה שהוצג על הבמה. חיבור זה מודע לכך, ויבקש לתת אינטרפרטציה מילולית להוויה שבמהותה אינה ניתנת להמשגה.

את מבטנו דווקא בריקבון ובניכור, הבולט עוד יותר על הרקע המתקתק הפרחוני הוורוד.

באולם, כשבועז מסיים לשיר הוא נעמד בפניה כשגבו אל הקהל ומפיו בוקעת יבבה ההולכת ומתחזקת בהדרגה. מלות השיר, שהפכו ללהג וגיבוב הברות חסרות פשר, נהפכות לקול קינה. קול הבכי של בועז מבטא את השדר האמנותי בשלב זה של היצירה: למרות ניסיונותיו, לא הצליח הרקדן (כמו גם הרקדנים האחרים) למצוא את הדברים הפשוטים שמהם אפשר ליהנות מהם ויותר מייבב.

בסוף המופע נשמעים צלילי הפתיחה של השיר *בוקר טוב* מהפתיחה, וגודר מתחילה לרקוד שוב את הסולו מהפתיחה. את השיר מבצעת עתה דיקלה עצמה, שיוצאת מתוך מסך שחור בשמלה בוהקת, מישיירה מבט אל הקהל. כניסה זו של דיקלה גורמת לצופים להרגיש שהם נמצאים



אלם מאת יסמין גודר, רקדנים: איריס ארז, בועז טרון, קמה קולטון. צילום: תמר לם
Hall by Yasmeen Godder, photo: Tamar Lam

בסביבה מוכרת. הם מצליחים לפענח את הקודים ומבצעים בחום סגירת מעגל עם סצינת הפתיחה. יש בהופעתה זו של דיקלה מין גימיק רטורי. הקהל הרי כבר מכיר את השיר, ודיקלה שרה אותו לכבודו. השיר עשוי להיות מקור נחמה גם לדמויות: הוא מקים אותן, מאיר את עולמן החשוך. אלא שכמו לאורך כל המופע, גם כאן אופן השימוש במילים משנה את משמעותן. המסך לא יורד כשדיקלה מסיימת את השיר. הדמויות שעל הבמה ממשיכות לזמזם את שורת הפזמון, ושוב הן שריות באווירת פאניקה וייאוש. אותם ילדים שהשיר מספר עליהם לא מצאו בית, ולא התעוררו לבוקר חדש, אלא נותרו כלואים בבדידותם ובתשוקתם למציאות אחרת.

דמותה של דיקלה היא דמותו של האמן, שתפקידו להתבונן בנעשה ואולי לכתוב על זה שיר. אך דיקלה אינה יוצרת קשר של ממש עם המציאות שהיא מתארת. כשהיא שרה היא אינה מביטה בעיניהן של הדמויות המיוסרות שעל הבמה, אף שברור שעליהן היא שרה. לקראת סוף השיר שולפת גודר זר פרחים אדומים שהיה

אחוז אמוק, סוחף בתנועה את הדמויות האחרות. כשהקהל מזהה את מנגינת השיר הוא מחפש את מלותיו, אך מוצא הברות נטולות פשר. כך גם ביחס למשמעות השיר – הנעימות והאופטימיות שמשדר הנוסח המקורי מתחלפות כאן בתהייה אם נלבבות ועדנה בכלל אפשריות. באופן זה גודר מבקשת להפוך את המציאות על פיה ולזעזע את יסודותיו של הנורמלי, כדי לחשוף את המחוזות הפחות נקיים ונעימים למראה ולתחושה. היא משתמשת בטקסט באופן שהוא מספר על הפגיעות שבחוויות הקיום האנושי. בקריאה תמימה, השיר *Favorite Things* עשוי להעלות רק חיוך על הדברים הפשוטים שמותר במ לגנוע ומותר לאהוב. אבל האופן שבו הוא מושר טוען את מלותיו באירוניה. הדמות ששרה אינה מצליחה למצוא נחמה בדבר: לא בילדות בשמלות לבנות, ובוודאי לא בטיפות הגשם שמונחות על עלי הכותרת, כי הדברים האהובים עליה נשתכחו כבר מלבה. נותרו לה רק געגועיה ותשוקתה למציאות אחרת. גם למנגינת השיר יש השפעה רגשית על הנמענים: העובדה שפתאום אנו שומעים משהו מוכר גורמת לנו להרגיש שייכים לעולם שעל הבמה. משום כך אנחנו מזדהים עם עולמן של הדמויות, אף שהוא מציע בעיקר תחושה של אי-שייכות וניכור.

הרטוריקה של גודר מושפעת מהעיקרים האסתטיים של פינה באוש, מייסדת תיאטרון המחול העכשווי (Tanztheater), והשימוש שלה בטקסט הוא בעל מאפיינים דומים לאופן השימוש של באוש במילים; בחזרות לקראת המופע *ציפורנים* (1983) סיפר אחד הרקדנים שהוא גאה בכך שלמד את שפת החירשים.

ביצירה כלול קטע שבו הרקדן מבצע את השיר "The man I love" לגרשווין בשפת חירשים, והשיר מתנגן ברקע בביצוע המרשים של הזמרת בילי הולדיי. השפה המילולית מוצגת כאן כמדיום צר מלהכיל את המשמעויות שמעבר למילים; הרקדן עומד לבדו, לבוש חליפת ערב, בתוך שדה ציפורנים. עיצוב החלל הבימתי יוצר חזיון משופע בניגודים; יש ניגוד בין הצבעים: החליפה שחורה, הציפורנים ורודים. יש גם ניגוד בין ריבוי הציפורנים לרקדן היחיד ובין היותו ניצב, לעומת הציפורנים שזרועים לרוחב. הניגוד קיים גם בין מלות השיר – המדברות על אהבה – ובין התנועות, שמביעות אהבה/חיבה גם למי שאינו בקיא בשפת החירשים (כמו שילוב הזרועות על הלב בתנועת חיבוק), לבין הבעת הפנים הקפואה של הרקדן המבצע. זרועותיו אמנם מתרגמות את השיר, אבל עיניו כמעט נטולות הבעה. יש ניגוד בין היופי האסתטי והאווירה החגיגית שיוצרים החזיון והמוסיקה המפוארת, לבין הניכור והכפור שניבטים מפניו של המבצע. השיר מספר על אהבה, אך המבצע אינו נראה אהוב אלא בודד מאוד. באוש ממקדת