

Lie Like A Lion, כוריאוגרפיה: יסמין גודר, דרמטורגיה: איציק ג'ולי, ויולה: משה אהרונוב, פסנתר: מתן דסקל, תאורה: עומר שיזף, סאונד: אורן כהן, תלבושות: אדם קלדרון, עריכת וידאו: יונתן בר-אור, הפקה ואדמיניסטרציה: גיא הגלר

הרקדנית עוטה דימויים ואז פושטת אותם ולובשת דימויים חדשים. מסך הטלוויזיה ממוקם בקדמת הבמה כדמות הכרחית. תפקיד דומה היה לשני המסכים בשתיים שעשוע ורוד (2003), שבין השאר מילאו את מקומם של קטעי הדיברטימנטו בבלט, קטעי מעבר שמאפשרים לבלרינה (שתיים במקרה ההוא) להחליף בגדים ולהתכונן לסציה הבאה. כאן משדר המסך לנמענים שעניינה של היוצרת הוא חקירה מחודשת של תיק העבודות הפרטי שלה.

למרות כותרת היצירה, גודר אינה משקרת. להפך. כמו בעבודות קודמות, גם ב־*Lie Like a Lion* היא חושפת בכנות הלכי רוח וגוף. גודר מציגה גוף עטוף, שמקלף מעצמו קליפות לאורך היצירה, ולפעמים עוטה אותן חזרה. היא פרפורמית חד-פעמית, אבל בזמן המופע גודר מדלגת בין היותה יוצרת-מבצעת לבין היותה פשוט אשה, שעורכת חשבון נפש מול מראה פרטית (אולי כמו שכולנו עורכות פעם ביום לפחות). בעת ההתבוננות שלה בעצמה היא מגלה אירועים של התלהבות ושעשוע, ובצד גם מופעים לא נעימים של רשע, עליבות או ייאוש.

לכאורה, המופע הזה נגיש יותר לקהל שמכיר את יצירותיה של גודר, ומזהה את ההדהוד שלהן ואת הפרשנות החדשה שניתנת להן עכשיו, אבל כאן ברצוני להציע שתכלית השדר האמנותי של היצירה אינה רק סיכום של רגעי שיא מהרפרטואר היצירתי של גודר, אלא עצם הפנייה של היוצרת אל תולדות יצירתה. עיקרו של הטקסט האמנותי הוא בעצם הבחירה להתבונן לאחור במבט חדש ובהסכמתה של היוצרת לחזור לעבר בפעולה, בהתנסות, דרך הגוף.

היצירה (*Lie Like a Lion* 2014) מסכמת מהלך משותף של יסמין וגודר ואיציק ג'ולי, הדרמטורג שעובד עם גודר ושותפה ליצירה ולחיים. בתחילת המופע מציגה גודר חפצים מיצירות שהעלתה בעבר, וכך מחלצת אותן ממרתף השכחה. היא מבקשת מהצופים להצטרף אליה לסיור ארכיוני, שתחנותיו הן תולדותיה כאמנית, ובעצם למסע שלה אל תוך עצמה.

דימויים ואובייקטים שהופיעו בעבודות קודמות בוראים ב־*Lie Like a Lion* עולם חדש, טרי, מלווים במוסיקה עוצמתית, בועטת, מנומרת, כמו המלבושים של גודר. מקורו של האריה המשקר שאליו מתייחסת כותרת העבודה הוא מסיכת האריה שנוצרה ליצירתה של גודר *אני רעה אני* (2006). בקדמת הבמה ממוקם מסך טלוויזיה, שעליו מוקרנים קטעי חזרה, מין טיטות מופע שאולי הושמטו מהתוצר הסופי. הצג מזכיר שעניינה של היוצרת בהתבוננות בתהליכי העבודה שלה, מתוך ניסיון לחלץ את מהותה של שפתה האמנותית. המחקר שעורכת היוצרת ביצירתה הוא מין מחקר

גוף ארכיון – שכבות של זהות

ב־LIE LIKE A LION

הגוף זוכר

השיבה לעבר מתוך כוונה להקנות לו ערך שכיחה באמנות ובתרבות מאז שנשבינו בקסם הפסיכואנליזה. האמנות של גודר היא מין תהליך פסיכואנליטי מואץ, אבל בגלל הפיוט והמחויבות האסתטית שלה לחיזיון מדויק ביותר על הבמה – האנליזה הפרטית שלה הופכת להזמנה לאנליזה שגם הקהל יכול לערוך רגע לעצמו. הכנות השוטפת את הבמה מאפשרת גם לאמנים מבין הצופים להיות כנים לרגע ולהסכים להתבונן גם בעברם הפרטי.

בארכיון מכל סוג שהוא, גם בזה השכיח שמבוסס על תיקים ועל כתבים השמורים בעטיפות ניילון, יש מתח בין זיכרון לשכחה. עניינו של המבט הארכיוני הוא הקניית ערך למה שנשכח ומתן משמעות למציאות שכבר פינתה את מקומה למציאות אחרת. גודר פורשת על הבמה עבודות שהיו מקופלות בארון הרפרטואר מן העבר. אבל המבט הארכיוני שלה לא מצויר סיפור דוקומנטרי נוסטלגי. היא מתעקשת לחוות שוב את ההתנסויות מפעם, ובאופן זה הופכת אותן להווה חדש.

ז'אק דרידה, בחיבור *מחלת ארכיב* (1995), מתייחס לארכיב ולתייעוד העבר כאל מצב דינמי של הנפש. מחלת ארכיב, לפי דרידה (2006: 102), "פירושה לחוש מחסור ולחפש ללא הרף אחר הארכיב היכן שהוא מתחמק, ולחוש כלפיו איווי כפייתי, נשנה ונוסטלגי, מין כמיהה בלתי מרוסנת לשוב למקור, שעיקרה בנוסטלגיה של שיבה לחוזה הקמאי ביותר של הראשית המוחלטת". גישתו הפסיכואנליטית של דרידה רואה בארכיון ערוץ סודי,

על הווייתה הפרטית, וממצאיו הם מעין אוסף "עצמיים" שהיא מלקטת. במאמרי אציע שהיצירה קוראת גם לצופים: התבוננו לתוך עצמכם ונסו לפרום את הלכידות של ה"עצמי" כמו שאתם מכירים אותו. המופע, אטען, הוא בעל פוטנציאל משחרר במובן זה שהיוצרת מזמינה את הצופים להצטרף לחקירתה העצמית, ובתוך כך לחקור גם את הארכיון הפנימי שלהם.

התאורה שוטפת בלבן חלל שבו הרצפה והקיר האחורי מחוברים בלי תפר. על הבמה טלוויזיה, פסנתר וכיסא, מכוסים בשקיות ניילון ורודות, דוממות, אבל נראות כאילו הן מבקשות שייתנו בהן תנועה. תמונת הפתיחה מתארת משהו מכוסה מן העבר, שמבקש להתגלות. גודר נכנסת עם שקית זבל גדולה ומרוקנת מתוכה את מסיכת האריה המוכרת מעבודתה *אני רעה אני* (2006). המוסיקאים נכנסים, מגלים בזה אחר זה את הרהיטים המכוסים בניילון ומעיפים את השקיות הוורודות אל מאחורי הבמה במין תנועה משחקית. הוויולה מתחילה לנגן וגודר רוקדת קטעים מתוך ריקוד היחיד שלה מפעם – ריקוד האריה הראשון. מסיכת האריה שרועה על הבמה, סכין נעוץ בעורפה, ונראה שהמופע הזה מתחיל ברגע שבו הסתיים המופע ההוא. גודר נוטלת את המסיכה, משכיבה את האריה כך שהוא שרוע ליד המוסיקאים ואז משתרעת לצדו. אחר כך היא קמה, מפלחת את הבמה בדילוגים תזזייתיים, רעועים, ונראית רגע דחוייה ומעוררת רחמים ורגע אחר כמלכה. בשונה מאני רעה אני, שם היתה גודר מין רקדנית גיבורה שתשומת הלב התמקדה בה, כאן נראה שהיא נאבקת על תשומת הלב מול המוסיקה החיה, ששואבת את הבמה במקצב מקורי ובמועד מאתגר צורמני-הרמוני.



Lie Like a Lion, choreography and dance: Yasmeen Godder, photo: Tamar Lam

Lie Like a Lion תחת וביצוע יסמין גודר, צילום: תמר למ

מין חדר מרתפי בנכפי הנפש. החדר הסודי הזה הוא בדרך כלל כאוטי וחסר את השפעתה של תודעת המודע המסדרת. גודר משתתה בחוויות מן העבר, אבל חווה אותן בפעולה, כך שהיא בודקת איך הגוף החדש נזכר במה שספוג בו. כמה מעטות/ים מאתנו מסכימות/ים לשהות בתוך הגוף שלנו לאורך זמן? כמה מסכימות/ים לא רק לחוות אותו מבחוץ כאובייקט, אלא גם לשכון בגוף מבפנים? גודר נוכחת בגוף מבפנים.

הארכיון, לפי דרידה (2006: 43), משמש ערוץ לחשיפת הדחקות ודכאנות מן העבר, ממש כמו הטיפול הפסיכואנליטי. הקיטלוג, שהוא מיסודות הארכיון, מקנה לארכיון מעמד גבולי, לימינלי, כך שביכולתו של הארכיון לבנות סיפור אך גם לערער עליו בזמנית. כשגודר חוזרת לדימויים ששירתו אותה בעבר היא בעצם מקלפת אותם ממשמעותם ההיסטורית והופכת אותם להווה, וגם למעין הבטחה לעתיד.

האדם החי, ההיסטוריון הזוכר, הוא שמקנה לאוצרות השמורים בארכיון את ערכם; האקט המחקרי הוא אקט של זיכרון ושל הקניית ערך לניירות שהוצאו מרצף ומצאו את עצמם מקופלים ומחכים שיכניסו אותם לסיפור דוקומנטרי נוסטלגי. היצירה החוקר הוא שמבנה סיפורים חדשים דרך מושאי חקירתו. בתחילת המופע מכריזה גודר על היצירה כיצירה ארכיונית, על ידי עיטוף אביזרי המופע בניילון, כאילו חילצה אותם ממרתף השכחה והיא מבקשת מנמעני השדר האמנותי להיזכר בהם יחד אתה.

הנרטיב במופע אינו קוהרנטי ולכידותו נארגת כחוט רופף, שנטווה ונשמט לסירוגין. האי-היגיון על הבמה מקביל לכאוס שחוקרי הארכיון נתקלים בו ושהם מבקשים להשליט בו סדר, אבל נראה שדווקא ההיענות של גודר לאי-הסדירות שבתוכה מאפשרת סדר וניקיון. היא משילה מעצמה שכבות ושבה ולובשת אותן, אבל בסוף נותרת כמעט עירומה, כאילו מסכימה להיחשף בלי דימויים, רק כגוף. גם מחוות שהתחילו כאילו סטריציה וכצורניות של הגוף הופכות בהדרגה לחלק ממהותה של היוצרת. דימויים שהיו בשימוש בשתיים *שעשוע ורוד* (2003) נוכחים על הבמה ב'*Lie Like a Lion*, כמו זוג שדיים מסיליקון שמעטרים את חזה של הרקדנית בחלק מהמופע וכמו מוטיבים תנועתיים מאז שחוזרים עכשיו. דומה שהמשמעות של הדימויים נגזרת דווקא מיכולתה של היוצרת לעטות אותם לרגע ואז לשמוט אותם, לוותר עליהם. כך היא מסכימה לבנות זהות חדשה, שעוברת דרך תכונותיה בעבר אך אינה מתקבעת על אף אחת מהן, כמו מאפשרת לגוף הפועם להכתיב את מהותו. בדימויים השונים היא נעזרת רק כשהם מחוללים שינוי קונקרטי בגופה העכשווי.

גודר שותה מים, לבושה גופייה וטרנינג, בגדי חזרה, אבל מתחת מבליחה חזייה מנומרת, אולי זכר לחושנית שהיתה או לפתיינית שהיא יכולה להפוך להיות. היא מנתרת במקום ומתחילה להשמיע קול שנשמע כמו זעקה בלי מלים. היא פונה אל הנגנים, מנסה ליצור אתם קשר והם ספק קשובים לתחנוניה, ספק עסוקים מדי בנגינה. היא נופלת לאחור. הכנר פורט על הכינור כשהוא אוזח בו כבצ'לו, וגודר נענית לרטט בתנועה של גופה, שרועה על גבה. היא פושטת את המכנסיים ונשכבת על הגב כדי לנוע מצד לצד במין נהמה. המחווה התנועית היא ציטוט משתיים *שעשוע ורוד* (גודר 2003), אלא שאז היא בוצעה בדואט וכאן מבצעת אותה רקדנית יחידה, כמו מבקשת לבחון את המחווה מן העבר בגופה הנוכחי, בנפף. מחוותיה הופכות בהדרגה למעוררות רחמים והנגנים נראים כאילו עדיין לא הפנימו שהיא מתאוה לקשר. הכנר מסכים לבסוף לקום מכיסאו ולהתקדם לעברה. גודר שולפת קופסת סיגריות ומציתה אחת במה שנראה כהפוגה מתפקידה כפרפורמטית, אבל עד מהרה מתברר שההצגה נמשכת. היא מזמינה את הפסנתרן (מתן דסקל) לדואט מסוכן. הם רוקדים ב'*contact improvisation*, טכניקה שמחייבת מגע בין גופה לגופו, אבל תוך כדי תנועה הוא נאלץ להיזהר שלא להיפגע מהסיגריה הבערת. פעילות השמורה לעולם שמחוץ לבמה, כמו עישון סיגריה, הופכת לנושא לדואט מאתגר על הבמה. הפסנתרן מבקש לטעום מהסיגריה והרקדנית מסרבת. יש כאן

אזכור של ה"רעה" באני רעה אני (2006), יצירה שיש בה רגעים ארוכים שבהם גודר משחקת את עצמה המרושעת, זו שמנהלת את המיזנסציה ושולטת בה בעריצות. השימוש בסיגריה מעניין, מפני שבשנות ה-80 היו אמנים רבים שעלו לבמה עם סיגריות, כחלק מניסיונה של האמנות הפוסט-מודרנית לאחד בין תרבות גבוהה לתרבות נמוכה ולתת למציאות היומיום להדהד על הבמה. כיום, בעקבות שטיפת המוח על השפעות ההרסניות של העישון, נראות על הבמות סיגריות מעטות. הסיגריה שגודר מציתה ב-2015 הופכת לייצוג של הרע וההרסני שמגולם בדמותה, וגם לייצוג של שריטה שעדיין קיימת, אצלה או אצלנו. אחר כך נראה שהיא מדביקה את דסקל ברוע, והוא חוטף ממנה את בדל הסיגריה וגם מתחיל לשאוג כמוה. בהמשך גודר עוטה את מסיכת האריה ובאופן מוזר דווקא אז היא נראית פגיעה יותר, כאילו הכסות המבהילה הופכת אותה למפוחדת בעצמה. היא מתקדמת על ארבע לעבר המוסיקאים, מבקשת את תשומת לבם בתחינה.

במופע נראה שגודר מקלפת באובססיות שכבות של זהות מן העבר, כדי למצוא זהות חדשה. באחד הקטעים היא לבושה גרביונים, חזייה, מין מחוך, חולצה דקה, חולצה ארוכה, פיאה של ליצן, כפפות וכפכפים, ותוך כדי תנועה היא מנסה להוריד את מלבושיה, להפשיל שרוולים וכמו להתנקות מעודפות התלבושת, מזהויות עודפות שעטתה על עצמה. היא מורידה את הגרביונים עד החצי והופכת משעשעת אבל גם אומללה.

כשהיא מתפשטת ונותרת בבגדים תחתונים בלבד ניכרות בהבעת פניה שלמות ורכות - כאילו הקיום בלי מעטפות הזהות נוח לה. כשהיא שוב מוטרדת מהחשיפה של גופה, היא מוצאת נחמה במסיכת האריה. נראה שהאריה של אני רעה אני נחקר שוב, והיצירה חושפת את התהליך הזה בכנות מנחמת. הצופים הוותיקים בעבודותיה של היוצרת שמחים שהאריה ההוא לא מת סופית, אלא מונשם ומועצם גם שנים אחרי שהוכנע ב-2006.

הגוף הרגיל

אמנות המחול היא לפעמים אמנות מנוכרת, מכיוון שרוב היוצרים, כמו רוב האנשים, מפחדים להתקרב באמת לגוף, ואז הם הופכים אותו לקונספט, לייצוג או לדימוי, עד שלפעמים הגוף האמיתי נשכח. אצל גודר הגוף האותנטי הוא נושא היצירה, ונראה שכל המופע תכליתו לבחון איך דימויים ומחוות שעברו בגופה במשך השנים עוברים בו היום. ביסוד המופע עומדת ההבנה שהגוף משתנה כל הזמן וכי גם הלכי הרוח הגודשים אותו אינם יציבים ובלתי משתנים. הדימויים ביצירה נחקרים לא במבט מוזיאוני, מלמעלה, אלא מבפנים. היא אינה מתארת מאורעות מן העבר, אלא בוחנת מה ממאורעות העבר נספג בגופה ונשאר בו. באופן כזה היא מציעה גם לכל אחד מהצופים להתבונן אל תוך ההיסטוריה שלו עצמו, בלי לפרוט את האירועים למושגים אלא לחוות אותם מעשית, מבפנים, דרך הגוף.

שפתה האסתטית של גודר מושפעת מהמהלך הפוסט-מודרני באמנות המחול, שהחל בשנות ה-60 וה-70 בארצות הברית. קבוצת "כנסיית ג'דסון" יצרה אז "מחול חדש" (New-Dance), שעיקרו טשטוש הגבולות שבין הבמה לחיים, בין המבצעים לקהל ובין תנועות מחול לשפת הגוף השגרתית. גודר, כמו כוריאוגרפים עכשוויים אחרים בישראל, הושפעה גם מהמהלך האמנותי של פינה באוש (1940-2009), שייסדה את "תיאטרון המחול העכשווי" (Tanztheater) בשנות ה-70 בגרמניה. שני הזרמים הללו משקפים מהפכה שעדיין מתחוללת באמנות המחול - מהפכת הגוף הרגיל. המחול הפוסט-מודרני של גודר מחבר בדיה ומציאות ומטשטש גבולות בין הנשגב ליומיומי ובין קודש לחול. שפת התנועה של גודר חושפת התנהגויות של גוף, שעד מהפכת ה-New-Dance היו שמורות לזמן שלפני המופע או אחריו. כמעט תמיד יש בקבוק מים על הבמה, והרקדנית אינה מהססת לחדול מדי פעם מתנועתה ולהרוות את צימאונה. באופן דומה היא מחליפה בגדים כמה פעמים לפני הקהל, אוספת את השיער או

והיא רפלקטיבית כלפי עצמה וביקורתית. נראה שהיא מתעקשת לחוות התנהגויות מן העבר מחדש, בהתאם למה שנוכח בגופה בכל רגע.

אמפתיה

בספרה *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance* מתייחסת חוקרת המחול סוזן ליי פוסטר (Susan Leigh Foster) לזיקה המתהווה במופע מחול בין המבצעים לבין הקהל. היא מבהירה שאף שהצופים ישובים בכיסאותיהם, במופע גופם נחשף להתנסויות דומות לאלה של הרקדנים המתנועעים על הבמה. פוסטר מבססת את חיבורה על מושג הקינסתזיה (Kinesthesia), שנטבע בסוף המאה ה-19. מושג זה מתייחס לנירונים הממוקמים על השרירים האחראיים למודעות פיסית למיקומם של המפרקים, לפעילות השרירים וליחס שבין הגוף לחלל ולכוח המשיכה. אף על פי שהמושג הוא פסי במהותו, בעשורים אחרונים הוא משמש גם לבחינת הזיקה בין תחושות הגוף לרגשות ולהתנסויות מנטליות (Stamenov & Gallese, 2002: 53). המחקר הקינסטטי מבוסס על התגלית בדבר קיומם של נירוני המראה (Mirror Neurons System),

מפזרת אותו. כך מנגנוני הייצוג של המופע נחשפים והיא חולקת עם הקהל את תהליך הפיכתה לדמות. הדימויים שעל מסך הטלוויזיה הם שותפים הכרחיים במתחולל על הבמה, כמו דמותו של איציק ג'ולי, ששוב ושוב מצולם מתיישב על כיסא באולם החזרות. דמותו בפתיחה אולי מנחמת, ומלווה את גודר במסע האישי המורכב שהיא עוברת לאורך היצירה.

לטשטוש הגבולות שבין קהל למבצעים יש תפקיד משמעותי בתפישה האסתטית של אמנות המחול העכשווית, ויש לו גם השפעה תמטית על השדר שביצירות מסוגה זו. הגוף הרגיל שנחשף על הבמה של גודר מזכיר לצופים שאמנם המופע מציג גוף מיומן ומשוכלל, אבל בעצם זהו גוף די רגיל, הדומה לבבואת הגופים של הצופים בו. גם "שיח היוצרים" שמתקיים כיום אחרי חלק ניכר מהמופעים מבטא את טשטוש הגבולות בין הקהל למבצעים ואת הנכונות של היוצרים לפשוט את הדמות התיאטרלית ולחזור, ממש רגע אחרי שהמסך ירד, להיות אנשים רגילים, שמקשיבים לאנשים רגילים מהקהל.

ריצ'רד שכנר הוא במאי, אנתרופולוג וחוקר תיאטרון שתובנותיו על אמנות המופע הפכו לאבני יסוד בחקר המופע בעידן הנוכחי. שכנר סבור שתהליך החזרות והמופע מצויים על אותו רצף, שבו גם המבצעים וגם הצופים משתנים תמידית. לטענתו, חוקרים מתייחסים בדרך כלל למופע ולא לכל השלבים המרכיבים את היווצרותו, אבל בפועל יש שבעה שלבים כאלה: אימון, סדנה, חזרות, חימום, מופע, השיבה אל מאחורי הקלעים אחריו ופירותיו של המופע – אצל המבצעים ואצל הקהל. לפי שכנר, החזרה באמנויות הביצוע אינה רק מאורע שתכליתו הכנה למופע, אלא אירוע כשלעצמו, המקבל את תכונותיו תוך כדי ביצוע (Schechner, 2006:6). כשגודר מקרינה קטעי חזרה על מסך טלוויזיה המוצב על הבמה, היא נענית להיגיון השכנריאני – הקהל נחשף לא רק ליצירה המוגמרת, אלא גם לתהליך החזרות בהיותו מכוון וחשוב לא פחות מהתוצר.



Lie Like a Lion כוריאוגרפיה וביצוע: יסמין גודר, צילום: יואב בריל

Lie like a Lion, choreography and dance: Yasmeen Godder, photo: Yoav Brill

שסייעה לחוקרי מוח להבין כיצד מושפעות פעולות של גופים אלה מאלה. נירוני המראה, שהתגלו לראשונה בקליפת המוח של קופים, כונו כך מכיוון שהם פעילים גם כאשר הקוף מבצע פעולה מסוימת וגם כאשר הוא צופה בפרט אחר (קוף או אדם) שמבצע פעולה מסוימת. כלומר, הם פעילים באותו אופן גם כאשר מתבצעת פעולה וגם כאשר מתבצעת צפייה בפעולה. נירוני המראה אחראים ליכולות אנושיות כמו הבנה של פעולה וחינוי, ותפקודם הכרחי להבנת התנועה וללמידתה. גילוי נירוני המראה משמש חוקרי מוח כדי לבחון את האופן שבו המערכת הקוגניטיבית מושפעת מאינפורמציה חברתית (שם: 53) והוא סייע לפתח דיוק בניבוי התנהגות ומצבים מנטליים. כך התברר, למשל, שסובייקטים אנושיים משתמשים במצבים המנטליים של עצמם כדי להסביר תהליכים מנטליים אצל אחרים וכי הם מושפעים פיסית/מנטלית מפעולותיהם של אחרים (שם, עמ' 136).

פוסטר נעזרת בתיאוריה על נירוני המראה כדי לבחון את מה שהיא מכנה "אמפתיה קינסטטית", שלדבריה מתרחשת בעת צפייה במופע מחול (Foster, 2011: 7). בדומה לה, חוקר המחול ג'ון מרטין (John Martin), שטוען שגופנו ניחן ב"זיכרון קינסטטי", ולכן הוא מפתח "סימפטיה קינסטטית" כלפי מופעים בגוף אחר, המוכרים לו מניסיונו הפרטי. לפי מרטין, בזמן צפייה בגוף אחר שזז מתעוררת בגוף הצופה תגובה דומה לזו של הגוף

לפי שכנר, בחזרות למופע מתהוות אינספור אפשרויות הוויה פוטנציאליות. כל חזרה שונה מזו שקדמה לה, מפני שההוויה הפיסית של המתרגל, וכן ההוויה המנטלית, שלו, משתנה תמידית. בהקשר זה הוא טבע את המונח "התנהגות משוחזרת" (restored behavior), שלדעתו היא המאפיין העיקרי של אמנות הפרפורמנס. התנהגות משוחזרת יכולה להילמד בפעילות חברתית, פולחנית או אחרת, אבל כשהיא נוכחת בחדר החזרות היא הופכת להיות עצמאית מהמערכת החברתית ומהמוטיבציה שייצרה אותה ונושאת "אמת" משל עצמה. בחזרות תמומש התנהגות כזאת שוב ושוב, ובכל פעם תהיה לה אמת שונה במקצת. בזמן ההתנהגות המשוחזרת, העצמי של הפרפורמר עשוי לבוא לידי ביטוי במצבים שונים של הרגשה והוויה, כאילו יש כמה עצמיים אצל אותו אדם. בזמן החזרות והמופע, ההתנהגות המשוחזרת היא בזמנית אישית וחברתית: הפרפורמר נע בין הכחשת עצמו והקרבת עצמו למען התרחיש המוצג על הבמה לבין הכחשת המציאות החברתית וההתמקדות בעצמו. כשהמופע עולה יפה, יש חשיבות למקומות הביניים שבין ה"עצמי" של הפרפורמר לקהל הצופה בו וקשה למתוח קו מדויק שתוחם בין שני המרחבים (Schechner, 2004: 172-173). ב" *Lie Like a Lion* גודר חושפת באומץ התנהגויות

מתח פרשני. ביצירה זו, לכאורה, אין שום קשר בין המתחולל על הבמה לבין דימויי המלחמה שעל המסך. למעשה, מסתמן שהבמה מהדהדת את המתחולל על המסך כך שהכוחניות והחולשה שמבליחות אצל הרקדנית/אריה, מתממשות באופן טרגי גם בתמונות המציאות ההרוסה שעל המסך.

באמא קוראז' לברטולד ברכט שואלת הגיבורה את הכומר:

אז אתה לא חושב שהמלחמה עלולה להיגמר?
הלה משיב לה: תמיד יש כאלה שמסתובבים ואומרים: "יום אחד תיגמר המלחמה". אבל אני אומר: מי אומר שהמלחמה תיגמר יום אחד? ודאי שיכולה להיות איזה הפוגה. המלחמה צריכה לשאוף רוח פה־שם, היא עלולה אפילו ליפול קורבן לתאונה. היא לא מבוטחת מפני דברים כאלה, אין דבר מושלם עלי אדמות. מלחמה מושלמת, שאפשר להגיד עליה שאין בה דופי - אולי לא תהיה לעולם. פתאום היא מסוגלת להיתקע בגלל משהו לא־צפוי, אי אפשר לצפות כל דבר מראש. לא שמת לב למשהו וכבר עסק ביש, ואז צריך להוציא את המלחמה מהבוץ. אבל הקיסרים והמלכים והאפיפיור יושיעו אותה בעת צרה. ככה שבסך הכל אין מה לחשוש. חיים ארוכים עוד צפויים לה (ברכט, 2014: 52).

יסמין גודר, כמו יוצרים עכשוויים אחרים כאן, הפכה ליוצרת פוליטית בעל כורחה. הסיבה היא אולי ההבנה וההתפכחות: המלחמה לא נגמרת - זה פשוט לא עומד לקרות. יצירתה של גודר אינה מציגה עמדה פוליטית, אבל חושפת מציאות מטרידה דרך הגוף. באופן זה היא מציעה לצופים מבט נוקב אל עצמם וגם אל תסביך הזהות שמעצב את גורלם.

מקורות

- ברכט, ברטולד. *שלושה מחזות: אמא קוראז' וילדיה; הנפש הטובה מסצ'ואן; אופרה בגרוש*. תרגום: שמעון זנדבנק. תל־אביב: עם עובד, 2014.
- דרידה, ז'אק. *מחלת ארכיב*. תל־אביב: רסלינג, 2006.
- Leigh Foster, Susan. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. London: Routledge, 2011.
- Freshwater, Helen. "The Allure of the Archive", *Poetics Today*, Vol. 24 (4), 2003, Duke University Press. pp. 729–758.
- Martin, John. *America Dancing: The Background and Personalities of the Modern Dance*. New York: Dodge Publishing Company, 1936.
- Maxim, Stamenov I. & Gallese, Vittorio (Editors). *Mirror Neurons and the Evolution of Brain and Language*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2002.
- Schechner, Richard, *Over, Under and around: Essays in Performance and Culture*, New Delhi: Seagull Books, 2004.

ד"ר עינב רוזנבליט היא חוקרת מחול ופילוסופיה באוניברסיטת תל אביב. עבודת הדוקטורט שלה, *הפנים המקוריים של הגוף* (2013), נכתבה בפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל אביב. ספרה *גוף אנושי מדי* (2014) יצא לאור בהוצאת רסלינג. רוזנבליט היא מרצה למחול ולפילוסופיה של המחול ומורה לבודהיזם בפסיכודרמה - בית הספר לתורת הנפש הבודהיסטית.

המתנועע. תגובה זו מייצרת אמפתיה כלפי הגוף הנצפה (Martin, 1936: 117). מקורה של האמפתיה במערך הפיסי של הגוף, אבל היא מייצרת גם חוויה אמוציונלית (Foster, 2011: 128). לפי גישה זו, פעולת הצפייה הופכת את הצופה למעורב פיסי בתהליך המתרחש על הבמה והתנועה משמשת ערוץ שבאמצעותו הצופה מתקשר עם העולם שנחשף מולו (שם: 155).

לפי פוסטר, כוריאוגרפיה היא שדה נכון לבחינת טבעו של הגוף היחיד והדרך שבאמצעותה הוא חווה את הגוף האחר. לחוויה הפיסי, היא מסיקה, יש קשר ישיר לאמפתיה; אמפתיה נוצרת כתוצאה מיכולתו של הגוף לחוש מתח שרירי, דחפים ומקטעי תנועה של הגוף המתנועע מולו, וכתוצאה מכך לפתח גם מצבים אמוציונליים דומים לאלה שמאפיינים את הגוף שמולו (שם: 178).

ביצירה *Lie Like a Lion* מעוררת תנועתה של הרקדנית תגובה קינסטטית אצל הצופים, וזו מעוררת גם תגובה אמוציונלית שמאפשרת הזדהות של הצופים עם המצבים המנטליים שנחווים על הבמה. כך מאפשרת יצירתה של גודר לצופים לחוות אף הם את המבט אל עברם, ולהוליד מתוך ההיסטוריה של גופם אירועים שכדאי להתעכב עליהם.

מלחמה שאינה נגמרת

הארכיון, לפי גישתו הפסיכואנליטית של דרידה, ממלא גם תפקיד חברתי. במאמרה *The Allure of the Archive* (2003) מבהירה החוקרת הלן פרשווטר (Helen Freshwater), שהארכיון הוא שותף בהבניית "תודעה קולקטיבית", מכיוון שהוא מסמן ציוני דרך חשובים בעבר המשותף וחושף סמלים קולקטיביים של חברה ושל תרבות, שמשמשים, או ששימשו בעבר, ליצירת זהות (Freshwater, 2003: 733). כל מופע, גם אם אינו מצהיר על עצמו כמופע פוליטי, הוא אירוע תרבותי שמתכתב עם מציאות חברתית והיסטורית. מופע הארכיון של גודר נאלץ לנבור לא רק בפרטואר האישי של היוצרת, אלא גם בערימות הזיכרון הקולקטיבי. בין האישי לקולקטיבי הוא חושף גם ערימות מטרידות, כמו עיי החורבות שנותרו בעזה אחרי המלחמה האחרונה.

פנייתם האמיצה של יוצרי מחול עכשווי אל תוך עצמם חושפת על הבמה קורות חיים לא לכידים, שאינם מעוצבים סביב מיתוסים לאומיים דווקא. באופן זה יצירות מחול עכשווי מעצבות זהות ישראלית נזילה, שיכולה להיות תועה ומתלבטת או חסרת אונים. היצירות שעובדות נוגעות כך גם במקומות הלא מושלמים בנפשם של הצופים. הגוף אצל גודר אמנם אינו מיוצג בדגל או בסיפור לאומי, אלא חוקר בכנות את זהותו הפרטית, אבל דווקא חקירה כזו נאלצת להפוך גם בשכבות של זהות חברתית.

ב־*Lie Like a Lion*, מעבר לחקירה הפרטית בנפשה־שלה, מקפידה גודר לבחון גם את הסיטואציה המדממת שבתוכה היא יוצרת. בין קטעי הווידאו שמוקרנים על מסך הטלוויזיה שבקדמת הבמה מופיעות שוב ושוב תמונות של הרס בתים בעזה. החזרות על המופע התרחשו בקיץ 2014, עת הפכנו כולנו (שוב) לחלק ממצעד איוולט של אכזריות ותאוות קרב.

אמנות יכולה להיות דה־קונסטרוקטיבית גם אם היא לא מצהירה על עצמה ככזאת, אלא רק מארגנת ומסדרת את החומרים שלה כך שנוצר