אוניברסיטת תל-אביב
הפקולטה לאומנויות
המדרשה הבינתחומית לאומנויות

הנושא:

הרגלים מנטליים במחול העכשווי

התבוננות ביצירתה של יסמין גודר

חיבור זה הוגש כעבודת גמר לקראת תואר "מוסמך אוניברסיטה" – M.A
במדרשה הבינתחומית לאומנויות באוניברסיטת תל-אביב

על-ידי:

עינב רוזנבליט

העבודה בהדרכת:

פרופסור פרדי רוקם

ינואר 2007

תודות

תודה מקרב לב לפרופסור פרדי רוקם, שלימדת אותי להפוך הלכי רוח לכתיבה אקדמית. תודה על המקצועיות ועל הדיוק, ותודה על הבהירות שהכנסת בניסוחים מסובכים. תודה על האמון ועל שעזרת לי לכתוב על מה שהכי בוער בנפשי.

תודה לפרופסור יעקוב רז על ההולכה בשבילי זן בודהיזם. תודה על שיעורי זן אקדמיים ומעשיים, שלימדו מהי התבוננות. תודה על אישיותך המיוחדת ועל החמלה.

תודה ליסמין גודר על איך שאת רוקדת, על מי שאת, ועל האומץ להיות כנה כל כך על הבמה. תודה על השיעורים שלך ועל מה שלימדת אותי כרקדנית. תודה לסיגלית לנדאו שהחלטת שנרקוד יחד את Dancing for Maya.

תודה לגיא ולמאיה אהוביי.

תוכן עניינים

מבוא..... עמ' 4

פרק ראשון: אחדות סובייקט ואובייקט..... עמ' 16

פרק שני: ערנות למציאות כפי שהיא..... עמ' 32

פרק שלישי: התבוננות בחיי היומיום..... עמ' 48

פרק רביעי: הרגלים מנטליים במחול העכשווי..... עמ' 65

סיכום..... עמ' 82

רשימה ביבליוגרפית..... עמ' 84

English Summary..... עמ' 87

הרגלים מנטליים במחול העכשווי

מבוא:

העבודה תחקור את השפה של הגוף הרוקד במחול העכשווי, ואת התכנים שהגוף מעביר במדיום אומנותי זה. ביצירות מחול הגוף נטען במשמעויות ומציג אותן על הבמה; העבודה תבחן מהיכן הגוף מקבל את המשמעות כשהוא חלק מיצירת מחול עכשווי. לשם כך תנתח העבודה קטעים מיצירות מחול של יסמין גודר, כוריאוגרפית ישראלית.

העבודה תציע צורת התבוננות במחול. המחול ישמש שדה מחקר לעיון בהרגלים של הנפש. המחקר יניח שבמחול עכשווי נחשפים חלקים מן הנפש האנושית על הבמה, ויתייחס למחול כראי להתנהלות מנטלית.

העבודה תניח שבמחול מתממש טבעה של הנפש האנושית. המוטיבציה לעבודה נבעה מהרצון לחקור מקצת מדרכי ההתנהגות של נפש זו. המחול שימש כר מחקר. בבסיס העבודה עומדת ההנחה שהגוף הרוקד, כמו הגוף האנושי היומיומי, הוא ישות פסיכופיסית, כמאמר משה פלדקרייז: "הגוף והרוח הם שתי פנים של מציאות אובייקטיבית אחת, אחדות ושלמות שלא ניתנות לפירוק"[1]. מושג ה"גוף" כפי שיידון כאן מאגד מונחים של mind & matter ואיננו מבטא פיסיות בלבד כי אם את החיבור בין איכויות פיסיות ומנטליות. הדיכוטומיה בין המושגים גוף ונפש תשמש רק מטעמי נוחות, אבל העבודה תנסה להראות ששני מושגים אלו הם חלק משלמות אחת, וקשה להבחין בין יסוד פיסי ליסוד מנטלי בגוף האנושי.

נושא המחקר

באמצעות הכוריאוגרפיה, יסמין גודר בונה טקסטים אומנותיים שהגוף בהם הוא האלמנט העיקרי. העבודה תתבונן באופן שבו הגוף המתנועע אצל גודר מציג על הבמה את החיבור בינו לבין הנפש השוכנת בתוכו. המחקר יטען, שהגוף הרוקד אצל גודר מדבר תנועתית את מבנה הנפש. הכוריאוגרפית מבקשת לאתר דרך הגוף איזורים שעד עת המופע דרו מאחורי הקלעים של התודעה. באופן הטיפול של גודר בגוף, האיזורים המוחשכים בנפש צפים החוצה בתנועה ובקול. גודר מתעסקת בחומריות, ובטקסטורה של הגוף, והתייחסותה לגוף היא כאל כלי שמשנה איכויות; האיכויות משתנות בהתאם לתנודות הנפש הייחודית ששוכנת בכל גוף. גודר בוחנת כיצד מושפע המרקם הפיסי מההתרחשות המנטלית שרוחשת בתוכו.

הריקוד *פתאום ציפורים* (2003), למשל, בנוי מתנועתן של ארבע נשים במבנים כוריאוגרפיים משתנים. התנועות נולדות מתוך נפשן הסוערת של נשים אלו. מקורה של תנועתן בהלכי הרוח. הגוף מתנועע

[1] דברי משה פלדקנקרייז, מייסד שיטת פלנדקרייז למודעות פיסית ונפשית באמצעות תנועה. הציטוט מתוך: פלדנקרייז, מ. *פרקים בשיטתי*, תל-אביב: הוצאת אלף, 1964. עמ' 12.

בהתאם לתבנית התנועה של הנפש בתוכו. הבעות הפנים הן אלמנט חשוב בריקוד מסוג זה משום שמתמזגת בהן התנהלות מנטלית[2] והתנהלות גופנית.

למעשה, כל איבר מאיבריהן של הנשים המתנועעות הוא כמו איברי הפנים – מביע את מה שמתרחש פנימה. התנועות אינן ייצוג צורני לגוף אלא שיקוף לחיבור בינו לבין הנפש. כך גם ב *אני רעה אני* (2006); גודר עוסקת ברשע ובכאב ומציגה גוונים של רגשות בהקשר לשני רכיבים אלה בנפש האנושית. העיסוק ברשע וחשיפת הכאב נעשים באמצעות תנועות שצצות מתוך התחושות האותנטיות של הרקדנים.

היוצרת יסמין גודר מנויה על זרם המחול העכשווי. במחול העכשווי, בשונה מז'אנרים אחרים במחול, נחשף הגוף האנושי האמיתי על הבמה. הגוף במחול העכשווי הוא לפעמים מכוער, לפעמים עצבני, ולפעמים כואב. התנועות במחול העכשווי מקורן בחוויות אותנטיות שחווה הגוף במציאות יומו. בחוויות אלו קשה להפריד בין פן פיסי ופן מנטלי. הגוף המתנועע במחול העכשווי הוא ביטוי פיסי להלכי הנפש הייחודית השוכנת בו.

חיבור זה יניח, אם-כן, שבמחול עכשווי מבטאים המבצעים, באמצעות הגוף, הרגלי התנהגות של הנפש/תודעה האנושית. לשם בחינת הרגלי התנהגות אלה תעזר העבודה בדוקטרינה הזן-בודהיסטית. התורה הבודהיסטית חוקרת את מבנה התודעה (mind), ואת האופן שבו היא פוגשת את הממשות.

המושג "samskãra" בבודהיזם פירושו התנייה או נטייה נפשית והוא מתאר דינמיקה של היווצרות תבניות מנטליות[3], קבעונות, והרגלים מנטליים[4] ("mental habits") של הנפש או התודעה האנושית. מחשבות שיש לאדם סביב דבר אינן מחשבות עצמאיות אלא נובעות מדברים ששמע, מהרגלים, ומנטיות קודמות בנפשו. השתוקקות, או פחד הן דוגמאות לנטיות מנטליות כאלה, כלומר לדפוסי התנהגות קבועים של הנפש האנושית. נטיות מנטליות הן פרי של מחשבות ומעשים מן העבר[5], והן מעצבות דפוסי התנהגות של עולמינו הפנימי במפגש שלו עם המציאות. יסמין גודר, כוריאוגרפית מזרם המחול עכשווי, חוקרת בעבודותיה דפוסי התנהגות מנטליים כאלה. הגופים המתנועעים בעבודותיה הם אגרסיבים, עייפים, משתוקקים, נלהבים, כואבים, מתגוננים או מתקיפים, והתנהגותם זו היא הליבה של היצירה. תנועות הגוף מבטאות אמוציות ודחפים, וחושפות חלקים מהמנגנון המורכב של הנפש האנושית. החיבור ייעזר במושגים בודהיסטיים כדי לחקור ביטויים של "הרגלים מנטליים" כאלה ביצירותיה של גודר.

---

[2] ב"התנהלות מנטלית" נכללים רגשות, מאוויים, מחשבות, הזיות, זכרונות ודפוסי התנהגות.

[3] אידו, י. *בודהיזם: מבוא קצר* . אוניברסיטת תל-אביב: מפה הוצאה לאור, 2006. עמ' 169.

[4] פלד, א. *פסיכואנליזה ובודהיזם*. תל-אביב: רסלינג, 2005. עמ' 38.

[5] ארן, ל. *בודהיזם* תל אביב: דביר הוצאה לאור, 1993. עמ' 37.

זן בודהיזם ומחול

אומנות המחול תנותח בהתאם למספר עיקרים מתורת זן בודהיזם המזרחית. אין בכוונתה של העבודה להציע השוואה בין זן בודהיזם למחול, אלא להשתמש במספר הנחות בודהיסטיות כדי לבחון את הנפש האנושית כפי שהיא מוצגת ביצירות מחול.

היישום של עקרונות מזן בודהיזם – תורת הכרה ודרך חיים, על מחול – צורת אומנות, נשען על מספר קווים משותפים לשתיהן. ראשית, האנלוגיה אפשרית משום שגם אומנות וגם זן בודהיזם הן צורות התבוננות בממשות. האומנות לצורותיה ותורת ההכרה הבודהיסטית שתיהן חוקרות את האופן שבו התודעה האנושית פוגשת את ההוויה; האומן מבטא על הבד, בכתיבה או בתנועה רשמים מהמפגש של תודעתו עם הקיום. הכוריאוגרפיה היא ביטוי בתנועה של חווית הישות הפסיכופיסית האנושית כשהיא פוגשת את עולם התופעות שסביבה. גם בודהיזם מעיין בעומקים הנסתרים של דרכי התודעה האנושית[6] ובשאלה מהו האדם וכיצד הוא מתקיים בעולם. המחול, כמו הבודהיזם, הוא פסיכולוגי וגם פילוסופי; הוא מספר על הבמה סיפורם של רגשות, מאוויים וחוויות נפשיות, וגם מאגד את אלה לאמירה מהותית על טבעו של אדם, ועל מקורן של תחושותיו כולן.

שנית, היסטורית, לזן בודהיזם היתה השפעה ישירה על התפתחות המחול הפוסט מודרני משנות ה-60 בארה"ב, ז'אנר שהניח את התשתית לסוגת המחול העכשווי שתידון כאן. הכוריאוגרף מרס קניגנהם Merce Cunningham, בן זרם זה במחול, שיתף פעולה עם המלחין ג'ון קייג' John Cage, אשר מזוהה כאחד היוצרים המשפיעים ביותר על 'כניסת' זן בודהיזם לפרקטיקה האמנותית במערב. קייג' למד אצל מורה הזן ד.ט. סוזוקי ויישם עיקרים של פילוסופית זן ביצירתו. יוצרים שונים במחול הפוסט מודרני והעכשווי הושפעו מקייג' ומקנינגהם[7], וחלקם למדו איתם ישירות.

חוט מקשר נוסף בין התורה הבודהיסטית לאומנות המחול הוא ששתיהן נשענות על תרגול, ועל אימון פיסי-מנטלי, יומיומי. תורת זן איננה מנסחת תיאוריה על המציאות אלא הווה את המציאות באמצעות אימון מסוגים שונים. תלמיד זן איננו מנסח תובנות על טבעו אלא רוכש כלים מעשיים להתבונן בטבע זה. האימון במדיטציה הוא כלי כזה; מדיטציה בבודהיזם היא שהות בהוויה, נוכחות ברגע נתון ובהתהוות פסיכו- גופנית שמתרחשת ברגע אחד, ומשתנה בזה שאחריו. כך גם במחול. הדיבור אודות מחול שמור למחקרים אקדמיים, ואיננו מהות המחול. המחול עצמו הוא התרגול והעשייה. טיבו של המחול הוא הוויית הגוף המתנועע. מחול היא אומנות שקיימת רק לזמן הביצוע. בשונה מיצירת אומנות פלסטית, אשר ממשיכה להתקיים גם אחרי המעורבות הישירה של האומן, מחול, בדומה לאומנויות המופע האחרות, היא

---

[6] רז, י. "מבוא", אצל רהולה, ו. *מה שלימד הבודהא* תל-אביב וירושלים: חיים אחרים וכתר הוצאה לאור, 2004. עמ' 11.

[7] ב-1953 יסד מרס קנינגהם את להקתו, ועיקר פועלו היה בשנות ה-50 וה-60 בארה"ב. עד היום הוא חי ופועל בניו-יורק. קנינגהם הביא הגיון חדש למחול, והוא נחשב במחקר המחול למבשר המחול הפוסט מודרני האמריקאי. ג'ון קייג' היה מנהלה המוסיקלי של להקתו של קנינגהם משנת 1953 ועד מותו בשנת 1992, והלחין מעל 50 יצירות למחולות של קנינגהם כמחבר בלעדי או כחבר בצוות של מחברים.

אומנות שקיימת רק לזמן בו רוקדים, ונעלמת מיד לאחריה. אומנות המחול קיימת רק ברגע שבו מתרגלים אותה. במחול, כמו בזן בודהיזם, התרגול מלווה את החוויה האינטלקטואלית, ובשתיהן יש לו קדימות.

מרתה גרהם אמרה:

> אני מאמינה שאנו לומדים על ידי תרגול, בין אם פרושו ללמוד לרקוד על ידי תרגול המחול, או ללמוד לחיות ע"י ניסיון החיים. העיקרון הוא אותו הדבר. בכל אחד מהם זהו ביצוע של סידרת פעולות מדויקות, גופניות או אינטלקטואליות, ממנה מגיעה צורת ביצוע, חוש הוויה עצמית, ושביעות רצון נפשית.. אני חושבת שהריקוד קסם לעולם מאז ומתמיד בגלל היותו צורת ביטוי לחיים עצמם[8].

במהלך אימון במחול נדרשת פעילות מודעת עם הגוף, אבל כזו שהאינטלקט לא מעורב בה. הידיעה מתוך חוויה ולא הידיעה האמפירית - היא העיקר במחול. כך גם בבודהיזם. אחד מעקרונות הבסיס של בודהיזם מהיאנה[9], שממנו צמח זן, הוא ויתור על ניתוח אנליטי של המציאות, שנועד להשיג ידיעה אמפירית, וניסיון למצוא סוג אחר של ידיעה, ידיעה מתוך חוויה.

התודעה האנושית מטבעה מסווגת את המציאות לאובייקטים מוגדרים, ומנתחת אותה ע"י תיוג של האובייקטים בה לתבניות אנליטיות סדורות. תורת זן בודהיזם סבורה שהתודעה המבחינה מייצרת סבל, וממליצה לוותר על סיווג המציאות למושגים של טוב/רע, יפה/מכוער, גוף/נפש. זן בודהיזם תעדיף "חשיבת יחסים" כלומר חשיבה שמעניקה דווקא להתרחשות, ליחסים המתהווים בין מהויות, מעמד ראשוני, ול"אובייקטים" השותפים להתרחשות מעמד משני. במקום החשיבה האנליטית, המתייגת את העולם לקטגוריות, חשיבת זן היא חשיבה מאחדת אשר איננה מייצרת דיכוטומיות אלא בוחנת דווקא את זיקת הגומלין בין המרכיבים בעולם. חשיבה דומה מאפיינת את יצירתה של יסמין גודר. ביצירות אלו היחסים בין הגופים המתנועעים הם שמתווים נרטיב. הנרטיב איננו קוהרנטי במובן המקובל, והחוק היחידי שהוא מתנהל על פיו הוא השינוי הבלתי פוסק בזיקות הגומלין בין הרקדנים. הניתוח של יצירת מחול מסוג זה יתקשה לאפיין כל גוף מתנועע בנפרד, וייקל עליו לאפיין את הקשר בין הגופים המתנועעים

---

[8] Graham, M. "Acrobats of God" (1960) in *Martha Graham: The Dancer Revealed* (1994) (videorecording) United States.

[9] בודהיזם "מהיאנה", שפירושו *המרכבה הגדולה* צמח מאז המאה הראשונה לספירה. הבודהיסטים החדשים מתחו ביקורת על טענות של הבודהיזם המוקדם שכונה בפיהם "הינאנה", שמשמעותו *המרכבה הקטנה*. אנשי הבודהיזם המאוחר ניסחו מחדש תובנות בודהיסטיות וטענו שהם מובילים דרך שחרור אותנטית ומדויקת יותר מהבודהיזם המוקדם. אחד מעקרונות הבסיס של בודהיזם מהיאנה הוא החשיבה הלא-מבחינה שמשמעותה ויתור על ניתוח אנליטי של המציאות. לפי בודהיזם מהיאנה, סיווג ותיוג מרחיקים את התודעה מהמציאות ולא מקרבים אותה אליה. ידיעה אמיתית של המציאות מתאפשרת רק עם נטישת יכולות הסיווג לטובת חוויה שלמה של ההוויה. חוויה כזו מושגת מאחדות של התודעה עם ההוויה ולא מההתרחקות שאותה מייצרת חשיבה אנליטית מקטלגת.

כגורם המשמעותי ביצירה. מחול עכשווי מסוג זה של יסמין גודר איננו מציג על הבמה דמויות סדורות עם איפיון של זמן, מעמד ומקום, אלא מציג פרגמנטים אנושיים, רכיבים של דמות שמתפרקים ומשתנים על הבמה כל הזמן. דרך ניתוח היצירות בעבודה זו תתמקד דווקא בפרטים של השלם, וביחסים שנרקמים ביניהם.

לפי הדוקטרינה הבודהיסטית, חלק ניכר מחיינו מתנהל כעולם של גבולות. הגבולות יכולים להיות גבולות פיסיים, כמו גדרות שמקיפות בתיהם של בני אדם, והם יכולים להיות גבולות מנטליים, כמו הגבולות שאנחנו מתווים בין טוב ורוע, יופי וכיעור, עונג וכאב, פנים וחוץ, שלי ולא שלי. בדר"כ כאשר אנחנו מציבים את עצמנו מאחורי קו גבול, אנו עושים זאת כדי להרגיש בטוחים ומוגנים, אבל לפי התפיסה הבודהיסטית, משהו הולך לאיבוד בהתוויית גבולות אלה. אנחנו מאבדים סוג מאד מסוים של קשר עם ההוויה, של זיקה ושל חיות. החיבור יתייחס ליצירותיה של יסמין גודר כמפרקות גבולות כאלה. שפתה של גודר היא שפה של פירוק, של התבוננות בדבר ופירוק שלו עד שהוא חדל מהיות הדבר. גבולות בין אני לאחר, למשל, משורטטים על הבמה ואז נמחים מיד.

באימון הבודהיסטי יש ניסיון לא להכליל, לא לקטלג, לא לתייג אדם ככזה או אחר, ולא להחליט על סיטואציה כשמחה או בעייתית, אלא לשהות בכל רגע, עם כל הקיים בו ולהמנע מלהגדיר אותו. המחקר ינקוט דרך דומה. בניתוח היצירות יובאו אל הנייר הקטעים המתרחשים על הבמה כפי שהם, עד כמה שאפשר, בניסיון להימנע משיבוץ שלהם למודלים נרטיביים עם משמעות ברורה.

עבודות המחול של גודר עוסקות בשאלת ההגדרה העצמית של הגוף. הגוף המתנועע על הבמה חושף את עצמו, מתפרק ומרכיב את עצמו מחדש והוא הנושא של היצירה. אין משמעות שמעבר להבעות הפנים, התנועות החדות, ומערכת היחסים שנרקמת בין הגופים המתנועעים. העבודה תתבונן בזכוכית מגדלת בגוף זה ובחלקיו כפי שהם מתפרקים ונחשפים על הבמה. כשם שגודר מביאה את מציאות הגוף אל הבמה, תנסה העבודה להעלות את מציאות הבמה על הנייר. טענת המחקר תהיה שהחשיפה של המציאות כפי שהיא - היא העיקר ביצירותיה של גודר, ומשום כך הדמיון שהעבודה תמצא בין חשיבתה של הכוריאוגרפית לחשיבת זן[10].

מדיטציה בזן מבקשת להשיג מצב שמכונה "no-mind" או "without thinking"[11], שבו התודעה מוותרת על איכויות החשיבה האנליטית שלה, ורק נענית למה שמתרחש בעולם ברגע נתון. היענות זו איננה אדישות אלא קבלה של מה שמתרחש ושהות בתוכו. בריקוד מצויים הגוף והרוח במצב דומה.

[10] לא אחת משווה גודר בראיונותיה את פעילות הכוריאוגרפיה ואת ביצוע המחול לפעולות מדיטטיביות. למרות זאת היא איננה מצטיירת כמי שנשענת באופן מודע על תורת זן. מציאת ביטוי של עיקרים מתורת זן בעבודותיה של היוצרת היא רק הצעה של חיבור זה.

[11] Kasulis, T.P.. *Zen Action Zen Person*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1981. p. 92.

התודעה במצב כזה מדומה לחלל גדול מאד שאין בו גבולות. אין מקום שהוא מחוץ לתודעה ואין מקום שהוא בתוכה, ובאותה דרך אין גבולות ל"אני". ה"אני" איננו אדם מוגדר עם אישיות סדורה, שניתן לאפיינה בקלות, אלא הוא צרור אירועים מנטליים ופיסיים אשר נמצאים בהשתנות מתמדת ובזיקת גומלין לאירועים סביבם. כך ביצירותיה של גודר – פרגמנטים מתוך מציאות נפשית מוצאים ביטוי על הבמה בהשתנות בלתי פוסקת ועם נוכחות מלאה בכל רגע. אומנם הקטעים על הבמה מובנים אבל מקורם בהתרחשויות ספונטניות בנפש, ובעת הביצוע נכנסים הרקדנים למצב של no-mind: הם אינם מנתחים את המתרחש בתודעתם אלא נותנים לה להיות ומתבוננים בהתהוות שלה בכל רגע. הגוף אצל יסמין גודר איננו מסתבך באבחנות, בפלפולים ובהפשטות אלא מציג עצמו עירום על שולחן הניתוחים, כך שמה שהוא והתפיסה על מה שהוא מתאחדים.

<u>מקורות ראשוניים: יצירותיה של גודר</u>

העבודה תתמקד ביצירותיה של יסמין גודר כמי שמבטאות באמצעות הגוף הרגלים של הנפש האנושית. יסמין גודר נולדה בירושלים וגדלה בניו יורק שם למדה בביה"ס ע"ש 'טיש' שבאוניברסיטת ניו יורק. יצירתה הראשונה היתה *הקיר של אילנה* שנעשתה עבור פסטיבל "גוונים המחול" 99'. מאז יצרה את *תגידי שלום יפה* עבור ארועי "הרמת מסך/חשיפה בינלאומית" 99' שבמרכז סוזן דלל ועבודות נוספות כמו *I Feel Funny* *ושדות ירוקים*. גודר נבחרה להיות אמן הבית של עמותת Movement Research לשנת 1999-2000 וזכתה במענק לכוריאוגרפיה של ה New York Foundation for the Arts - לשנת 2000. עבודות נוספות שלה הן: *אולם* (2001) *פתאום ציפורים* (2002), *שתיים שעשוע ורוד* (2003), *קרם תות ואבק שריפה* (2004) ואני *רעה אני* (2006). גודר זכתה בפרסים בארץ ובחו"ל ועבודותיה מוצגות על בימות שונות באירופה המערבית, ברוסיה וביפאן. היצירות של גודר שייבחנו בעבודה זו הן[12]:

"אולם" (2001) כוריאוגרפיה: יסמין גודר ורקדנים יעוץ אמנותי : איציק ג'ולי רקדנים יוצרים : איריס ארז,שחר בראון,יסמין גודר,יניב כהן, קמה קולטון שירה חיה : דיקלה מוזיקה מקורית ועיצוב פסקול : קרני פוסטל, עיצוב חלל במה : ענת שטרנשוס עיצוב תאורה : ג'קי שמש	*" פתאום ציפורים"* (2002) כוריאוגרפיה : יסמין גודר יעוץ אמנותי: איציק ג'ולי רקדנים יוצרים: יסמין גודר, מאיה וינברג, שרון צוקרמן, קמה קולטון. הלחנה וביצוע מוזיקה מקורית : קרני פוסטל עיצוב תלבושות: לולו ליאם עיצוב חלל במה : ענת שטרנשוס תאורה : ג'קי שמש
"שתיים שעשוע ורוד "(2003)	*"יסמין גודר ושחקני הספסל המדממים מציגים: קרם תות ואבק שריפה"* (2004)

[12] היצירות מסודרות כרונולוגית על פי שנת הבכורה.

כוריאוגרפיה : יסמין גודר ביצוע: יסמין גודר ואיריס ארז ייעוץ אמנותי : איציק ג'ולי מופיעות /יוצרות : איריס ארז, יסמין גודר מוזיקה : ליגטי, פי ג'יי הרווי, רן סלוויין ביגוד : אילנית שמיה וידאו : יורם רון תאורה : ג'קי שמש	כוריאוגרפיה: יסמין גודר ביצוע: רקדני יסמין גודר מוסיקה: אבי בללי עיצוב חלל: גל ויינשטיין תאורה: ג'קי שמש
"אני רעה אני" (2006) דרמטורגיה: איציק ג'ולי רקדנים יוצרים: יסמין גודר, מאיה וינברג, דנה יהלומי, ערן שני הלחנה וביצוע מוסיקלי: קייג'י היינו עיצוב חלל: אורן שגיב תלבושות: מעיין גולדמן, מסיכה: אלונה רודה עיצוב תאורה: אבי יונה באונו (במבי)	

<u>מקורות ההשפעה על הכוריאוגרפית</u>

יסמין גודר שייכת לזרם המחול העכשווי. המונח "מחול עכשווי" כפי שיוצג כאן מתאר זרם שקיים היום במחול ונולד משני מקורות עיקריים: האחד הוא המחול הפוסט מודרני האמריקאי שראשיתו בשנות ה-60 וה-70 בארה"ב, ועליו מנויים יוצרים כסטיב פקסטון, טרישה בראון, איבון ריינר ודיויד גורדון. השני הוא ז'אנר תיאטרון המחול (*Tanztheater*) מיסודה של פינה באוש במחצית שנות ה-70 בגרמניה. באוש היא צאצאית של "מחול ההבעה" (*Austruckstanz*) שצמח בגרמניה בראשית המאה הקודמת, וגם הוא מאבותיו של המחול העכשווי.

המחול העכשווי מתייחס אל הגוף אחרת מכפי שעשו סגנונות מחול לפניו. תפיסת הגוף במחול התפתחה במקביל לתפיסת הגוף באומנויות האחרות. באומנות הפלסטית הקלאסית והניאו-קלאסית הוצג הגוף האנושי כמושא לצפייה, ועוצב כפסל נטול סממנים ייחודיים, שאיננו מבטא את החד-פעמיות של הדמות שמיוצגת באמצעותו. ביצירות אומנות פלסטית ניאו-קלאסית הגוף מוצג כנתון שאין בו השתנות ואין בו התרחשות. ה"יפה" בגוף כזה הוא החלק, המעוצב, הפרופורציוני, והנעים לעין, והגוף מוצג כמודל כמעט לא מציאותי. התייחסות דומה לגוף אפיינה גם את יוצרי הבלט הקלאסי[13] האקדמי. הגוף בבלט הקלאסי הוא גוף כללי, בלי ייחודיות, ובמובן זה אנונימי. ה"יפה" בגוף זה יוגדר באמצעות ההרמוני, הסימטרי והמושלם. במקביל אירעה הכחשה מוחלטת של הגוף הפרטי, הטבעי, הפרברטי, או הדחוי והשולי. (כך בשונה מהפוסט-מודרניזם במחול שכן מחייב התייחסות לגוף במימדים אלו שלו). בזרם הבלט הקלאסי

[13] החיבור יתייחס למושג "בלט קלאסי" כסגנון המחול המופתי, שנולד בחצרו של לואי ה-14 במאה ה-17 והגיע לשיא תפארתו במאה ה-19 - עידן הרומנטיקה.

נוצרה הפרדה ברורה בין הגוף לבין מה שהוא אמור לייצג; ההתייחסות לגוף בסגנון מחול זה היתה כאל כלי שלתוכו ניחן למזוג תכנים, שאינם בהכרח מזוהים עם אופיו כגוף אנושי. הזהות הייחודית של הגוף נשכחה כך לשם מסרים שמחוץ לגוף, שאותם הוא הפך מאומן לייצג.

במאמר: *Dancing Bodies* (Desmond, ed.: 1997) מתייחסת המחברת לפער שנולד בבלט הקלאסי בין הגוף היומיומי לגוף האידיאלי[14]. החוקרת בוחנת את התהליך שעובר על רקדן באימון בסטודיו, ומתארת את המאבק של רקדנים מקצועיים לפתח את הגוף ולהפוך אותו כשיר לעמידה במשימות כוריאוגרפיות מסובכות; רקדן ממוצע ישקיע בין שעתיים ל 6 שעות ליום, 7-6 ימים בשבוע, במשך כ-8 עד 10 שנים כדי לייצר גוף מתאים למקצוע. במשך התקופה הזו יראה הגוף כמנסה להתחמק בעקביות מהמאמצים המושקעים בו. למרות תחושת השיפור שבאה בעקבות אימון ממושך, חווייתו העיקרית של הרקדן היא של תסכול, בשל אי היכולת לגרום לגוף להגיע לביצועים הנדרשים ממנו. אימון מסוג זה מייצר שני גופים: האחד- הקיים, הממשי, והשני- האידיאלי. טכניקת הבלט הקלאסי מעמתת את הגוף הקיים עם הגוף האידיאלי ומעדיפה את האידאלי, המושלם. בבלט הקלאסי כוח הכובד של הגוף על האדמה מוכחש, והמסה של הגוף מנסה להעלם. החלל בבלט נכבש ע"י שפה שהגוף האנושי מדבר בה, אבל משמש כדי להציג גוף שמתעלה על תכונותיו האנושיות. הגוף בבלט עובר תהליך של עיבוד, ורק גוף ממושמע וממושטר יכול להיות גוף אידיאלי כזה.

המחול המודרני שצמח מראשית המאה ה-20 בארה"ב ובאירופה המערבית ביקש להציע אלטרנטיבה לבלט הקלאסי. המודרניזם באומנויות ניסה לברוא עולם חדש עם קדם הנחות שונות מאלו שאפיינו את האומנות הקלאסית והניאו-קלאסית. בעוד שבבלט הקלאסי הגוף הטבעי ייצג את העל-טבעי[15], במחול המודרני הגוף ניסה להישאר קרוב לארץ, ולייצג את ה"טבעי" בנושאים ובטכניקה התנועתית. בכל זאת גם במחול המודרני (כמו בבלט הקלאסי) אין ביטוי לגוף הפרטי, היחידני שמתנועע על הבמה, אלא גופם של רקדנים נתרם למשמעויות כלליות שמנסח הכוריאוגרף ברוח התקופה[16]. גם במחול המודרני שעל מייסדיו נמנים מרתה גרהם בארה"ב וקורט יוס בגרמניה, הגוף הפרטי נתרם למען צורות, משמעות וקונספט שמחוץ לגוף, פרי תפיסתו של הכוריאוגרף, ואין ביטוי לנרטיב הייחודי של הגוף המתנועע על הבמה.

---

[14] Leigh, Foster. S. "Dancing Bodies" in *Meaning in Motions*, Jane C. Desmond, editor. Durham: Duke University Press, 1997. p.234.

[15] כך גם בבלט הניאו-קלאסי- טכניקת הבלט משמשת כדי להתעלות אל מעבר לגוף הטבעי. בז'אנר הניאו קלאסי במחול השפה התנועתית משתכללת כך שהגוף חושף יכולות וירטואוזיות, אף יותר מבעידן הבלט הקלאסי המקורי.

[16] תמה דומיננטית למשל הינה הניכור של הפרט בעיר הגדולה. היצירה *העיר הגדולה* 1927 לקורט יוס, יצירה אקספרסיוניסטית שנמנית על הזרם המודרני במחול מדגימה זאת היטב.

במחול הפוסט מודרני (והעכשווי שנולד ממנו) הגוף הפרטי עומד במרכז. בסוג מחול זה הגוף הופך "פטפטני"[17]. הוא רוצה לדבר באובסיביות על המיניות שלו, על הטרויאליות ועל השיעמום, ולבטא תחושות גועל ובצידן תחושות נפלאות. (כך לעומת 'שתיקת' הגופים בעידנים קודמים במחול). במחול עכשווי יש אחדות בין סימן למסומן; הרקדנים על הבמה הם סימן אומנותי, אמצעי להבעת מסרים, אבל הם גם חושפים את עצמם כמסומן, הם המשמעות, הם התוכן. בכל מחול הגוף הוא הכלי, הנשא של השדר האומנותי: במחול העכשווי הגוף הוא גם הנושא[18], התוכן, של שדר זה. זרם זה במחול מבקש לבטל את ההפרדה בין הגוף היומיומי לגוף המציג על הבמה, ולערוך מיזוג של שניהם: להציג מופע, ולייצג את עצמו באותה עת. כוריאוגרפים בני הזרם העכשווי במחול מחפשים את מה שהגוף כבר יודע, ולא משנים אותו כדי שיתאים לתבנית טכנית או תוכנית.

פינה באוש, מייסדת תיאטרון המחול העכשווי בגרמניה, תאמר שאיננה מתעניינת באיך אנשים מתנועעים אלא "במה שמניע אותם"[19]. כתלמידתו של קורט יוס, ממניחי התשתית של תיאטרון המחול הגרמני, אימצה באוש מקצת מדרכי העבודה של הזרם האקספרסיוניסטי באומנות; את העולם רואה באוש מתוך החוויה הפנימית שלה ושל הרקדנים שבנפשם היא מפסלת. בכל יצירותיה מציגה פינה באוש אספקטים שונים ומורכבים של הפגיעות והאבסורד האנושי, מנקודות מבט שונות. כך גם אצל יסמין גודר, שעבודותיה ינותחו כאן. גודר עוסקת כמו באוש בחוויה הפנימית של האדם ובאופן שבו היא מעצבת את יחסיו עם אנשים אחרים. משום כך אצל גודר (כמו גם אצל באוש) מחליפות מחוות תנועתיות אקספרסיביות את צעדי הריקוד ששייכים לתבניות מחול ישנות. בתיאטרון-המחול של גודר משולבות תנועות מחוליות עם תנועות יומיומיות על מנת לבחון את דפוסי התנהגות מנטליים שמבטאים את עצמם בתנועות אלה.

חברי "כנסיית ג'דסון" ("Judson Church"), מייסדי המחול הפוסט מודרני האמריקאי יאמרו לא לוירטואוזיות, לא לתיאטרליות ולא למקסמי השווא. הם <u>ימצאו</u> את התנועות במקום <u>להמציא</u> אותן, כלומר, יטלו תנועה קיימת מחיי השגרה וילבישוה בקונטקסט שונה, ומאליו – במשמעות חדשה, בעת העלאתה על הבמה; (את תנועות אלה הם כינו: "found movements[20]"). כך גם יסמין גודר. בעולם הנברא ב"*אולם*" (גודר: 2001), למשל, התנועות משלבות מחול עם תנועות יומיומיות (כמו הליכה, גלגול, ריצה, עמידה במקום), ויש נוכחות משמעותית לקצוות של הגוף, כמו כפות הרגליים או אצבעות כפות הידיים. הראש והפנים הם איברים משמעותיים שמתנועעים כל הזמן, והם מבצעים תנועות מוכרות מהמציאות אבל בהקצנה.

---

[17] ביטוי של ד"ר דוד גורביץ בהרצאתו על *הפוסט מודרניזם במחול*, יוני 05' סמינר הקיבוצים.

[18] ההתייחסות לגוף ב"מחול העכשווי" היא כנושא (issue) וכנושא (carrying). הגוף הוא גם העלילה וגם הקריין שלה.

[19] מתוך הסרט *One Day Pina Asked* *שנטל אקרמן, 1983*.

[20] בילסקי-כהן, ר. *"הגוף במחול זמננו"* בתוך: *המדיום באומנויות המאה ה-20* בעריכת רחל בילסקי-כהן וברוך בליך. ת"א: אור-עם, 1996 עמ' 2 במאמר.

המחול הפוסט מודרני האמריקאי, אשר סולל את הדרך אל המחול העכשווי, מחפש את מה שכבר קיים בגוף, ואותו חושף על הבמה. בסוג מחול זה הגוף עצמו הופך לנושא הריקוד, ואיננו עוד מטאפורה שתבטא דבר אחר[21]. מחול זה מבקש להימנע מלהקריב את הגוף למען מטרות צורניות או אחרות, אלא לתת לו להתנהג על הבמה, ומוצא בהתנהגות זו ערך אומנותי ואסתטי.

כאשר רקדן עומד מול קהל, הוא נע בין מעמד של אובייקט למעמד של סובייקט[22], בין להראות (show) ללהיראות (be seen). בבלט הקלאסי שני רבדים אלו נפרדים: הגוף - הסובייקט, משמש כדי לייצג אובייקט (ומשמעות) אחרים מהווייתו. במחול העכשווי השניים מתאחדים[23]. ביצירות מסוג זה אין דמות טובה ודמות רעה, ואין דואליות בין מנצחים ומפסידים. הגיבורים הם דחפים, אמוציות ותחושות שקיימים בגוף המתנועע, כמו שהם. ניסיון המחול העכשווי הוא להימנע מגיוס הגוף לשם העברת משמעויות שמחוץ לגוף אלא לחשוף את הגוף ומה שקיים בו באמת על הבמה. הסובייקט (היוצר או המבצע) הוא גם האובייקט (המושא לצפייה) והוא מציג את עצמו לקהל תוך כדי התבוננות במראה פרטית. בשונה מהבלט הקלאסי שתופר נרטיב עם דמויות קיצוניות ושטוחות, המחול העכשווי מציג קרעי נרטיב שהשחקנים העיקריים בו הם מרכיבים של הנפש האנושית, כמו רגשות אהבה, קנאה, סלידה וכאב. הגופים המתנועעים אינם דמויות מובחנות, אלא יותר פרגמנטים אנושיים, שמגלמים את עצמם, ערומים מייחוס לשם, למעמד, לסיטואציה או לזמן.

בז'אנר זה אין אובייקטיפיקציה של הגוף, אלא מזיגה בין הגוף הפיסי לתודעה שמניעה אותו, וחיבור בין הכלי למהות. העבודה תאמץ את גישתה של החוקרת Ann Cooper Albright שסבורה שבמחול העכשווי יש האחדה בין סובייקט לאובייקט.

במחול של יסמין גודר מצליח הגוף להשתחרר ממבנים מסורתיים שקיטלגו אותו בעבר לתבניות תרבותיות מקבעות, ו"לדבר את עצמו" על הבמה; הגוף מציג עצמו כמושא לצפייה ובאותה עת גם מגלם את עצמו. ההנחה תהיה שבסוג מחול זה, בשונה מז'אנרים קודמים, אין שאיפה להיפרדות סובייקט ~ אובייקט, אלא משאלה לסינתזה בין שני מושגים אלה. הגוף הוא מסמן ומסומן, מייצג ומיוצג.

---

[21] Banes, Sally. *Terpsichore in sneakers,* Hanover: Wesleyan University Press, 1987. p. xviii.

[22] Cooper Albright, A. *Choreographing Differences,* Hanover and London: Wesleyan University, 1997 p.3.

[23] ראוי לערוך כאן הפרדה בין השתתפות בשיעור מחול לבין יצירת מחול אשר מוצגת על הבמה. בשיעור מחול מכל סוג, גם שיעור בלט, כן מתרחשת האחדה של ה"אני" עם ההוויה, ובין סובייקט לאובייקט- אני המבצעת ואני גם המציגה את עצמי. אין הפרדה ביני לבין הכלי שלי, אני מאוחדת עם החוויה. במופע בלט מתרחשת הפרדה בין סובייקט לאובייקט, במובן זה שהאישיות הייחודית של הגוף האנושי המתנועע נשכחת, ונתרמת לערכים כלליים, ומעובדת, טכנית ותוכנית, כדי להציג עולם על אנושי.

מבנה המחקר

הפרק הראשון יעסוק בחשיבה המאחדת המאפיינת את היצירה של גודר. כאמור, עקרון זן בודהיסטי בסיסי מציע הימנעות מחשיבה דואליסטית, חשיבה מבחינה. זן מורד נגד תיבנות של העולם ונגד הפיצול של החוויה האנושית לדיכוטומיות גוף/נפש, סובייקט/אובייקט, טוב/רע, יפה/ומכוער[24]. דיכוטומיה איננה קיימת במציאות אלא היא רק דרך מושגית להתייחס לדברים. חכם הזן רואה את העולם כמות שהוא[25], מבלי לכפות עליו אבחנות וקביעויות[26]. בפרק זה יוצגו עיקריה של התפיסה המאחדת הזן בודהיסטית בניסיון לאמץ תפיסה זו גם בפרקים הבאים, בעת ניתוח עבודותיה של יסמין גודר. טענת המחקר תהיה שגודר יוצרת האחדה בין המושגים סובייקט/אובייקט וגם גוף/רוח ותערך אנלוגיה בין טענה זו לחשיבה האחדותית של זן בודהיזם.

הפרק יטען שהגוף אצל יסמין גודר הוא אובייקט וסובייקט. הגוף הוא גם מושא לצפייה וגם מתבונן בעצמו באותה עת. תנועת הגוף איננה מעבירה משמעויות שמחוץ לגוף, אלא המשמעות היא מה שמתרחש במערכת הפסיכופיסית ברגע נתון. הגוף המתנועע אינו נתון להגדרות: הרקדנית איננה נסיכה, והיא איננה חלק מסיפור (כמו סיפורי הבלטים) על אהבה נכזבת. אין עלילה קוהרנטית ואין דמויות שמובחנות זו מזו באמצעות שמות. הגיבורים הם דחפים, אמוציות ותחושות שקיימים בגוף המתנועע, כמו שהם. תפקידו של הפרק הראשון לחשוף את האספקלריה שדרכה תתבונן העבודה ביצירות המחול בפרקים הבאים.

זן בודהיזם מבקש להתבונן בערנות במציאות כפי שהיא. הפרק השני יראה את מימוש מושג ה"מציאות כפי שהיא" במחול. העבודה תשווה בין ההתבוננות הבודהיסטית במציאות לבין שאיפתו של המחול העכשווי: לחשוף את טבעה ה'אמיתי' של הישות הפסיכופיסית באמצעות הגוף המתנועע, במקום לייצג באמצעות הגוף אידיאלים צורניים או אחרים. הפרק ישווה בין חשיפת ה"אמיתי" על במת המחול העכשווי של יסמין גודר לדרישה הזן בודהיסטית: להימנע מפנטזיות, דמיונות ואידיאלים ולפתח ערנות למציאות האמיתית.

הפרק השלישי יבחן את אופיה של מציאות זו במחול. המציאות ה"אמיתית" שעל במת המחול היא מציאות היומיום. באופן הטיפול של גודר בגוף היא תעדיף את הפשוט על הנשגב, את הראשוני על המעובד, ותחקור לעומקה את המציאות היומיומית, הלא-מפוארת. הפרק ימצא דמיון בין תפיסתה של גודר על היומיום לתפיסת זן בודהיזם. כאשר חכם זן נשאל מה הוא זן, ענה הוא: מחשבתך היומיומית[27]. בזן בודהיזם, אין דגש על מנהגי פולחן, הסתמכות על כתבי קודש, או דיון פילוסופי. הנזירים עסוקים

---

[24] אידו, *בודהיזם: מבוא קצר*, אוניברסיטת ת"א: מפה הוצאה לאור, 2006. עמ' 125.

[25] ביטוי מרכזי בתורת זן בודהיזם הוא "ככות", באנגלית: suchness או thisness ובשפת המקור: tathata.- ביטוי שמשמעותו: הדברים כפי שהם באמת, בלי הגדרות מושגיות ובלי תיוגם כאובייקטים של המחשבה המבחינה.

[26] פריבך-חפץ, "העולם הוא כטל- על תפיסת המוות בזן בודהיזם" בתוך: *משמעות החיים*, בעריכת אסא כשר. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1999. עמ' 129.

[27] אידו, *שם*, עמ' 120.

בעבודות השגרתיות של המנזר, בעיבוד שטחי הירק שמהם בא עיקר מזונם, ובישיבה שלווה ודמומה שעות מספר בכל יום. גם במחול העכשווי, כצאצא של הפוסט-מודרניזם באומנויות, עולה הרגיל והיומיומי אל הבמה. בפוסט מודרניזם באומנויות ההרגל הפשוט הופך להיות הרואי; מחוות יומיומיות של הגוף מופקעות מהמציאות ונחקרות במבט מקרוב, על הבמה. טענת המחקר תהיה שיש דמיון בין תפיסת המחול העכשווי לבין התפיסה הזן בודהיסטית שמבקשת התבוננות ב"רגיל" וב"יומיומי".

זירת היומיום היא, אם כן, הזירה בה מתנהלות הדמויות ביצירותיה של גודר. הגופים המתנועעים מבטאים הרגלים יומיומיים ממציאות חייהם. הפרק הרביעי יבחן לעומק היבט אחד של הרגלים אלה. אחד מההרגלים של הנפש הוא הכאב וההשתוקקות להפיג אותו. הפרק יזהה דפוס מנטלי זה כתמה דומיננטית ביצירותיה של גודר. במציאות היומיומית, אשר מוצגת על הבמה כפי שהיא, ומבלי לייפות אותה, בולט הסבל של הגופים המתנועעים והניסיון המתמשך שלהם להשתחרר ממנו. כדי לנתח את התחושות המגולמות על הבמה, תיעזר העבודה בבודהיזם שמאתר את מצב אי-הנחת כהרגל מנטלי בסיסי של הנפש האנושית.

לפי הדוקטרינה הבודהיסטית, הרדיפה הנצחית אחרי עונג, וחוסר היכולת לקבל את הכאב הם הגורמים העיקריים למצוקה האנושית. הדרך לשחרור מהסבל מתחילה, לפי הבודהיזם, בקבלה של קיומו ובהתוודעות אליו. הפרק האחרון ימצא דמיון בין התפיסה הבודהיסטית לבין תפיסתו של אלבר קאמי כפי שהיא מובעת בספרו: *המיתוס של סיזיפוס*. (מצרפתית: צבי ארד: 1990).

בדומה לדרישתו של בודהא: לשהות בסבל ולקבל אותו, אלבר קאמי אף הוא סבור שעצם השהות בחוויה והקבלה שלה היא הדרך להכיל אותה. בפרק האחרון יוזכר סיפורו של סיזיפוס המיתולוגי אשר מממש את העונש שהטילו עליו האלים, ומגלגל סלע שוב ושוב מהתחלה במעלה ההר. סיזיפוס של קאמי הוא דווקא מחוייך, כי הוא מוצא בעצם החזרה על השגרה את משמעות חייו. פרק זה יציע שיצירותיה של גודר מקיימות במידת מה את הנחייתו הראשונה של הבודהא: "דע את הכאב" וגם את הצעתו של קאמי למצוא בעצם הקיום, על תלאותיו, את המשמעות.

העבודה תיערך במבנה של עדשת התבוננות שהופכת חדה יותר ופרטנית מפרק לפרק. המהלך יהיה מהצגת שפת הניתוח, בפרק הראשון, דרך תיאור אופייה של זירת ההתרחשות בפרקים השני והשלישי ואל התמקדות באלמנט אחד מתוך זירה זו בפרק האחרון.

פרק ראשון - אחדות סובייקט ואובייקט:

כאשר התודעה האנושית פוגשת את המציאות יש לה נטייה לחשיבה דואלית, חשיבה מבחינה, שמזהה אובייקט ע"י שהיא מפרידה אותו מאובייקט אחר. חשיבה זו מייצרת דיכוטומיות כמו סובייקט/אובייקט, או אני/אחר. הבודהיזם המאוחר מתייחס לחשיבה המבחינה כאחד הגורמים לסבל, ומבקש להשתחרר ממנה ולאמץ חשיבה לא-מבחינה.

פרק זה יתייחס למושג ה"אני" ולסוג הזיקה שלו עם ה"אחר". הבודהיזם המאוחר מעדיף לוותר על הדיכוטומיה ביניהם. הטענה בעבודה תהיה שעל במת המחול העכשווי וביצירותיה של יסמין גודר מתבטאת החשיבה המאחדת של הבודהיזם המאוחר, באשר למושגים אלה. הפרק יציג את השפה שבה מדברת יסמין גודר וייעזר בדוגמאות מיצרותיה. בפרקים הבאים ייבחנו התכנים שמועברים באמצעות שפה זו.

תודעה לא מבחינה

החשיבה המערבית היא מדעית, אנליטית, מבחינה בהבדלים, ומושגית. החשיבה המזרחית לעומתה היא סינתטית, מאגדת, אינטואיטיבית, רגשית, ומתרחקת מניתוחים שכלתניים[28]. המדע המערבי מפרק את המציאות ואחר-כך מדביק מחדש את השברים באמצעותן של הפשטות. דרך הזן נוטלת את החיים כנתינתם, במקום לקצצם לנתחים, ואחר-כך לנסות להחדיר בהם מחדש רוח חיים על ידי הפעלת האינטלקט. בחקירתו את הממשות ואת האופן בו היא נתפסת ע"י ה- mind האנושי, זן בודהיזם מאחד אפיסטומולוגיה ואונתולוגיה. זן מתרכז בחוויה, ובהעדר שניות סובייקט~ אובייקט, ומבקש לאחד את הקיים עם תפיסת התודעה האנושית אודותיו. לפי זן, סתירה בין סובייקט לאובייקט איננה קיימת במציאות אלא היא רק תוצאה של המחשבה המבחינה.

החשיבה המערבית היא "חשיבת אובייקטים", אשר שונה מהחשיבה הזן בודהיסטית שהיא "חשיבת יחסים". חשיבה מבחינה מתמקדת באובייקטים שביניהם מתקיימים יחסים. היחסים הם פועל יוצא של מהויות קבועות לכאורה, שביניהן הן מתחוללים. בשונה מכך, התפיסה הבודהיסטית, מעניקה דווקא להתרחשות, ליחסים המתהווים, מעמד קיומי ראשוני, ול"אובייקטים" השותפים לדינמיקה זו מעמד משני.

התודעה מתעקשת להגדיר את המציאות, ומשום כך מאבדת לפעמים את החוייה שבהוייה. לפי זן בודהיזם, אנו סבורים, שהמילים והרעיונות משקפים את מה שאנו חווים, אבל אבחנות של מילים ושל רעיונות הם רק רדוקציה מילולית למה שקיים; הממשות קיימת בלי תלות שלה במושגים שמגדירים אותה. לפי זן, אנו כובלים את עצמנו לאבחנות קונספטואליות של המציאות. אבחנות אלו מפריעות לפעמים ליכולת לחוות את המציאות בספונטניות, עם נאמנות להווה ולמה שקיים בו ברגע נתון. אנחנו מסווגים אנשים לפי קטגוריות כמו טוב/רע, פרימיטיבי/מתקדם, שחור/לבן, יפה/מכוער והסיווג מכונן את מערכות היחסים

[28] פרום, א. וסוזוקי, ד.ט. *זן בודהיזם ופסיכואנליזה* תל-עביב: הוצאת אלחנן רובינשטיין, 1975. עמ' 24.

שלנו[29]. כאשר התודעה המערבית נהייתה מודעת להרסנות שיש בקלאסיפיקציה היא יצרה קטגוריות ומושגים חדשים שיחליפו את הישנים כמו "פמיניזם", "אפלייה מתקנת" או "מזון אורגני". כל היצמדות למושגים שהם עיבודים של המציאות גורמת, לפי זן, לאבדן של החוויה הישירה שלה. ההמשגה של המציאות איננה המציאות עצמה, היא רק דרך לקרוא לה בשם. תורת זן מבכרת שהייה במציאות וחוויה שלה בלי היאחזות בדיכוטומיות או בקלאסיפיקציות מכל סוג.

יצירות מחול עכשווי מבטאות התייחסות דומה למושגים ולתודעה המבחינה. יסמין גודר ביצירותיה הולכת אל מעבר לתודעה המתייגת, וחוקרת לעומקם את התהליכים המנטליים שמייצרים את התיוג.

היצירה *אני רעה אני* (גודר: 2006), למשל, עוסקת בפחד שמגולם בגופה של רקדנית שעוטה מסיכת אריה. האריה הוא גם המספר של הסיפור וגם הגיבור. הוא מפחיד לכאורה, אבל כשהדמות פושטת את המסיכה היא מתגלה כאומללה לא פחות מאלה שאותם היא מאמללת. המופע עוסק בשאלת הייצוג, איך דברים מצטיירים בתודעתנו, וכיצד נוצרים דימויים. לגודר (שמגלמת את האריה) יש מחווה תנועתית שחוזרת 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 מגוחך של רוע. האריה הוא ייצוג של הרע, לא באמת מפחיד, אבל מתוייג כמפחיד, בהבעות הפנים ובתנועות הקיצוניות שלו. במהלך המופע שומרת הרקדנית את תפקיד "המפחיד"; היא מבריחה אחורה את הרקדנים האחרים, היא נוהמת עליהם מפעם לפעם, ונעה בין אנושית לחייתיות, כך שבדמותה מיטשטשים ההבדלים בין אישה לחיה. התודעה של גודר ביצירה זו הולכת מעבר לדימויים, מעבר לאבחנות, ומבהירה שאבחנות כמו טוב/רע, מתעלל/קורבן תקפות רק לסיטואציה אחת ומשתנות מיד אחריה. המופע[30] מציג כך את אוזלת היד של התודעה הממשיגה.

"אני רעה אני" (גודר:2006)

[29] Kasulis, T.P. *Zen Action Zen Person*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1981. p58.

[30] המופע יידון באריכות בהמשך החיבור.

בזרמים מוקדמים במחול האומנותי היו דמויות מובחנות, היה להן שם, תפקיד ייחודי בעלילה, והן תויגו ע"פ מעמדן ואופיין החד מימדי. בבלטים הגדולים הקיטלוג של הדמויות לטובות ורעות, פיות ומכשפות, ארציות ורוחניות - הנציח את החשיבה המבחינה. בניתוח היצירות של גודר ישמש המונח 'דמות' כדי לתאר את הגופים המתנועעים על הבמה, אלא שמשמעותה של "דמות" ביצירות אלה שונה מה"דמויות" בבלטים הגדולים. המושג "דמות" ישמש בחיבור זה כדי לתאר קלסתר, בבואה של רקדן או רקדנית, אבל לא לתיאור צביון קבוע, אופי ואישיות בלתי משתנה. ביצירות מחול עכשווי אין דמויות מונוליטיות אלא בכל רגע מציג הגוף המתנועע אישיות לא מובחנת, והאבחנה היחידה האפשרית היא סוג התנועה שלה באותו רגע.

בעוד שבבלט הקלאסי השתמשו הרקדנים רק בתנועות משפת הבלט הקלאסי האקדמי, במחול העכשווי התנועות נוצרות ומתחדשות כל הזמן, בהתאם למצב הפסיכופיסי של הגוף המתנועע על הבמה. הצופה בבלט קלאסי מוצא על כסאו תוכנייה שמתארת במדויק את מהלך ההתרחשויות על הבמה. המילה הכתובה מתארת במדוייק את הסכמה העלילתית של המופע. ליצירות מחול עכשווי כמו של יסמין גודר לא ניתן לצרף תוכנייה, משום שלא ניתן לתאר במילים את המתרחש על הבמה. מילים יצמצמו את מצבי הגוף-נפש המתחוללים על הבמה לתיוגים צרים[31] . כך גם ביצירות מחול עכשווי אחרות. למשל, בעבודתה של פינה באוש: *ציפורנים* (באוש: 1982); כותרת העבודה מתארת את מראה הבמה – זרועת ציפורנים מפלסטיק שבתחילת המופע זקורים, ובמהלכו נרמסים ע"י הרקדנים. לבד מהתפאורה האחידה, קשה לתאר מהלך אירועים קוהרנטי כלשהו במופע זה. אין רצף אירועים עם קשר סיבתי ביניהם, וקשה לדעת על מה בדיוק המופע. הגופים המתנועעים אינם בעלי איפיון מוגדר אלא משתנים בהתאם למניעים הנפשיים שלהם, שמצויים בהשתנות מתמדת. באמצעות קולאז' של קטעים שונים מציגה היוצרת פגיעות אנושית וניכור השורר בין אדם לרעהו, אולם הללו אינם מעוגנים בעלילה ליניארית כלשהי.

<u>קשב לקיים</u>

חכם זן גורם לתלמידו ללמוד ע"י התנסות. הלמידה מתבצעת לא ע"י רכישת ידע חדש אלא ע"י התבוננות מחודשת בקיים. המלחין ג'ון קייג', איש זן, פיתח ברוח זו אופן חדש להאזנה לדבר שהוא כבר מוכר. בשנת 1938 הוא החל ליצור יצירות ל"פסנתר הממוכן", שהיה פסנתר רגיל, שלתוכו הוכנסו מסמרים, ברגים וחתיכות מתכת, עץ, גומי ועור, שנוכחותם השפיעה כמובן על הצלילים. הפסנתר הממוכן הפיק צלילים של תזמורת כלי הקשה, הנשלטת ע"י אדם אחד. קייג' התנגד לפיתוח נושא מוסיקלי בהתאם למסורת המוסיקה במערב. הוא סבר שהמוסיקה צריכה להיות בתוך תהליך דינמי, ולא להיות נתונה במסגרות נוקשות. הוא כפר בהרמוניות הקלאסיות הנעימות לאוזן, וביקש להקשיב לצלילים שקיימים, גם

[31] גם כתיבה אקדמית 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 לתנועות, שבמהותן אינן ניתנות להמשגה.

אם הם פחות נעימים, ומצא הרמוניה גם בצרימה. לתלמידיו הוא העביר את התחושה ש"הכל הולך[32]", כלומר שכל מוסיקה יכולה להחשב כאומנות, לפחות בפוטנציאל. קייג' העדיף לדבר על sound במקום על music, וסבר ש"רעש" עשוי להיות המוסיקה הטובה ביותר. קייג' השפיע על מרס קנינגהם, ממבשרי המחול הפוסט מודרני, אשר עבר לדבר על movement במקום על dance. בדומה לשיטתם של קייג' וקניגנגהם, יוצרי מחול עכשווי כמו גודר יבחרו להשתמש בסאונד של מילים אבל יערבלו אותו כך שיישמע אחר מהמילה כשהיא נאמרת בשפה היומיומית. גם בתנועה, תנועה מחולית תהיה מעתה כל תנועה אשר מבוצעת בתשומת לב על הבמה, ולאו דווקא תנועה ריקודית.

פינה באוש, שהיא מקור השפעה משמעותי על יסמין גודר הישראלית, מותחת אף היא את גבולות השפה ומערערת עליהם. לדוגמא, בקטע מהיצירה *1980- יצירה מאת פינה באוש (Pina Bausch:1980)* מיקרופון מוצב במרכז הבמה והרקדנים מתקרבים אליו בזה אחר זה, ואומרים בקול שלוש מילים – שמות אנשים, מקומות, או מאכלים. קטע זה הוא במידה רבה אוטוביוגרפי, כלומר, כל אחד מהרקדנים מספר על עצמו האמיתי, וחולק עם הקהל שלושה מושגים, אשר נולדים בתרבות שממנה הוא מגיע. לדוגמא: רקדנית רוסיה מכריזה: "שופן, וודקה, ניז'ינסקי", וספרדיה: "פלמנקו, טולרו, פיקאסו". "ספגטי, קָארוּסו, אספרסו" מאיטליה, ורקדן אמריקאי מצהיר: "אמפייר סטייט בילדינג, ג'אז, קינג-קונג". הקטע הוא אירוני: הרקדנים מכריזים בקול רם, מלא פתוס, מושגים, שהם בוודאי לא הדרך שבה היה בוחר כל אחד מהם להציג את עצמו, האינדיווידואלי, ספק אם את המדינה שממנה בא. מוסדות התרבות שהם בוחרים להציג, מתרוקנים מתוכן כתוצאה מאופן הצגתם, והופכים מושגים ריקים, סטריאוטיפיים; הרי אין להניח שאושיות התרבות היפנית, כפי שמכריזה רקדנית שזה מוצאה, הם באמת "הונדה" ו-"חארקירי", כפי שבמרוקו אין רק "קוסקוס" ו"חשיש". באמצעות השימוש בסמלים שחוקים של כל אחת מהתרבויות, בודקת הכוריאוגרפית את גבולותיה של תרבות, ובעיקר את גבולותיה של השפה המילולית המשוייכת לתרבות.

המילים הן סטריאוטיפיות ומבטאות דימוי שגור של המציאות ולא חוויה ישירה שלה. הרקדנים צועקים את המושגים הסטריאוטיפיים, אשר מאפיינים את תרבותם, ולמעשה אינם אומרים דבר על עצמם.

הקטע מציג את אוזלת היד של השפה המילולית המתייגת.

יסמין גודר שהתחנכה בהשפעת המחול הפוסט מודרני האמריקאי, וכאמור מושפעת גם מבאוש מותחת אף היא את גבולות השפה המילולית והתנועתית. מילים ותנועות מוכרות משתנות ביצירותיה ומשמשות כחומר לפסל בו. כך עוברות מילים מסוימות דהקונסטרוקציה ונוצרות כמילים חדשות או כהברות לא ברורות. ביצירה *אולם* היא מפסלת כך במספר טקסטים; אחד מהם הוא השיר *favorite things* מהסרט "צלילי המוסיקה" אשר מושר כבליל צלילים שנשמע כמו ג'יבריש. הצופים מזהים את מנגינת השיר המקורי אבל המילים אינן מילים. במהלך המופע מופיע גם שיר ילדים שהוא משחק שפתיים ולחיים

[32] Banes, S. *Democracy's Body*. Duraham & London: Duke University Press, 1993. p.1

שנשמע כמו: "ברי ברה פוטה ברה פוטה ברינה פוטה ברה". זה לא בדיוק שיר, אלא הברות שעיקרן סוג התנועה שהפנים מבצעות במהלך השיר, וגם כאן sound מתאחד עם music. גודר, בדומה ליוצרים אחרים מזרם המחול העכשווי מנסחת תשובות חדשות לשאלה מהו מחול ומהי שפה מחולית. תנועות שנחשבו בעבר "לא-ריקודיות", הופכות למרכיבים הבסיסיים של עבודות המחול שלה. תנועות מהמציאות האנושית נבחנות מקרוב, מפורקות, ומורכבות מחדש על הבמה.

אחדות סובייקט ואובייקט

במאה ה-2 יסד הפילוסוף ההודי נגארג'ונה nagarjuna את תורתו שמבוססת על מושג הריקות (emptiness) "sunyata"[33]. נגארג'ונה טען שכל הטענות וגם כל הדברים בעולם ריקים מקיום עצמי ותלויים הדדית זה בזה[34]. לשיטתו, כל מושג לשוני שמשמש כדי להבחין דבר מדבר אחר - תלוי באותו דבר לשם קיומו. כך למשל המילה man תקבל את משמעותה רק ביחס למילה woman או ביחס למילה animal ובכל פעם תהיה המשמעות אחרת. דיכוטומיה, לפי נגארג'ונה וחכמי זן שאימצו את תורתו, היא רק דרך של התודעה הממשיגה, כלי שנועד לעשות סדר במציאות, אבל הדברים אינם כפי שאנחנו ממשיגים אותם, הדברים הם כפי שהם[35].

תפיסה דומה מתבטאת לא רק בפלגים של זן בודהיזם אלא גם בקרב הוגים מערביים כדוגמת הפנומנולוג הצרפתי, מוריס מארלו פונטי. לפי מארלו-פונטי, לא יהיה נכון לחשוב על המפגש שלנו עם העולם כמושתת ביסודו על מערכת מושגית. העולם איננו מופיע בפנינו דרך סכמות רציונליות, מאורגן תחת מושגים. מארלו-פונטי מבקש לראות את אזורי ביניים, את קו התפר בין החושי לשכלי, בין הפנים לחוץ, בין הסובייקטיבי לאובייקטיבי[36]. התפיסה החושית לפי מארלו-פונטי איננה יחס "חיצוני" בין הסובייקט ובין קליפתם של הדברים. תפיסה היא צורה של קיום בין דברים, והיא אופן של קיום בתוך העולם, קיום שסובייקט ואובייקט מאוחדים בו.

בחיים הפרקטיים נחוץ לזהות שכסא הוא לא שולחן, ו"אני" איננה אחרת, אבל אבחנות פרקטיות אלה הן אשלייתיות. היחס בין מהות אחת לאחרת הוא יחסי בלבד. שולחן איננו רק שולחן כפי ש"עצמי"- אין לו קיום עצמאי. שולחן חלק או מחוספס, למשל, הוא תיאור לא רק של השולחן אלא גם של היד שנוגעת בו.

---

[33] Kasulis,t.p. *ibid*. p. 16.

[34] מושג מרכזי בתורתו של נגארג'ונה ובזן בודהיזם הוא "התהוות גומלין" (interdependence), שמשמעותו תלות של כל מופע מההוויה במופעים אחרים. כך גם מילים תלויות במילים אחרות כדי להתקיים וגם מושגים תלויים במושגים אחרים.

[35] המושג "כפי שהם" יידון בהרחבה בפרק הבא העוסק ב" ערנות למציאות כפי שהיא".

[36] מארלו-פונטי, מ. *העין והרוח*, תרגום: ערן דורפמן, תל-אביב: רסלינג 2004. עמ' 11.

לפי הדוקטרינה הבודהיסטית העיקרון המאחד את האובייקט והסובייקט הוא הפעולה לבדה, ללא סוכן בעל עצמיות מאחוריה[37]. כך גם באשר לקשר בין "אני" לאחרים. יש חשיבות לכל "אני" בהתהוות הגומלין שלו עם אחרים. אני הוא זה שקשור באחרים, אבל הוא איננו באמת מופרד מהם, ולא קיימת באמת הפרדה בין סובייקט ואובייקט, אלו הם מושגים של התודעה המבחינה. הקשר בין "עצמי" לאחרים הוא כמו הקשר בין אברי הגוף – הכתף היא המשכה של הזרוע וזו היא המשכו של פרק כף היד. ההפרדה בין כל אלה היא שרירותית ויחסית- הרי לא נוכל להגיד בדיוק היכן מסתיימת האצבע ומתחיל שורש כף היד, כפי שלא נוכל לסמן בדיוק את גבולותיה של הבטן ואת תחילת הגב. ההפרדה בין האיברים היא שימושית בלבד, אבל זו הפרדה הכרחית. לכתף ולכף היד שימושים אחרים. ההפרדה ביניהן קיימת אבל הן מאוחדות בהיותן חלק מאיברי הגוף. טבעו של הגוף האנושי מתבטא בשתיהן.

בדוקטרינה הבודהיסטית, אם-כן, אין self שיכול להיות מובחן אמפירית, ולהיתפס כאובייקט, ולמרות זאת מושג ה"עצמי" איננו חסר משמעות. "אני" הוא מן אקספוזיציה מופשטת, אבל הוא כן קיים בעולם כמו שהוא. ה"אני" קיים עם תחושות פיסיות, רגשות ומחשבות ברגע זה, אבל "אני" איננו יחידה בדידה ביחס לעולם, ואין הפרדה ממשית בין "אני" אחד לבין האחרים. שולחן בזן בודהיזם הוא שולחן אבל הוא גם עץ, אדמה, מים, מסור, ידו של הנגר ונייר זכוכית. השימוש במושג שולחן הכרחי לרגע נתון, וחיוני בעולם הלשון. המושג שימושי, והוא מאפשר התנהלות בעולם ותקשורת בין האיברים בו, אבל הוא איננו מגדיר אותו כיחידה בודדת – אין לשולחן קיום עצמי נפרד וקבוע. כך גם באשר ל"עצמי"; Self קיים, יש לו נוכחות הכרחית. לא נוכל לבטל את קיומנו בעולם ולא נוכל להפסיק לתפוס את עצמנו כיחידות בתוכו אבל המילה "אני" או "עצמי" - אין לה משמעות מוחלטת, אין אני בלתי משתנה, יש "אני" כפי שהוא ברגע זה[38].

ביצירתה *אני רעה אני* (גודר: 2006) מתייחסת יסמין גודר למושג ה"אני". גם גודר, בדומה לתורה הזן בודהיסטית, מאחדת סובייקט ואובייקט, וממזגת "אני" עם "אחר". בתחילת המופע נכנסת אל הבמה דמות[39] שעוטה תחפושת אריה על פלג גופה העליון, ונעמדת ללא תנועה. המסיכה בנויה רעמת שיער ארוכה, עיניים מדומות, ופה ענק עם שיניים גדולות פעורות, ספק בשאגה, ספק בחיוך מרושע. האריה צועד קדימה ונעמד. הוא מיישיר מבט קדימה בעיניים נטולות הבעה, וסוקר את הקהל, כשם שהקהל סוקר אותו. אז הוא מתיישב על כסא, מזדקף, קם וממשיך ללכת. שוב קופא במקום, ושוב סוקר את הקהל. אחר כך הוא פוסע אחורנית, נשען על בר בעומק הבמה, ומתבונן לאט קדימה ואז הצידה. בשלב זה מיטשטשת

---

[37] אצל פלד, *שם*, עמ' 184.

[38] ברגע זה למשל "אני" זה יד מדפיסה על המחשב, משאית שעוברת, עוד משאית, ציפורים מצייצות בחוץ, משקפיים על העיניים, עוד ציפורים מצייצות, כאב קל בגב, מחשבה מבליחה על מאיה, טעם מוזר בפה. "אני" בוודאי ישתנה פעמים רבות עד הקריאה הבאה של שורות אלה.

[39] כאמור, המונח "דמות" משמש בעבודה רק מטעמי נוחות של השפה המילולית. אין הכוונה לישות קבועה, בעלת מזג קבוע וסגולות בלתי משתנות. "דמות" מתארת בעבודה זו את הבבואה הנשקפת על הבמה באותו רגע. בבואה זו משתנה, ואין לה מהות או צביון אחיד לאורך כל היצירה.

הגדרת התפקידים: לא לגמרי ברור מי צופה במי- האם הקהל באריה או האריה בצופים. האריה מתבונן בנו, אנחנו מתבוננים בו, ולא ברור מי מסוקרן ממי, או מי מפוחד במי. כתוצאה מההתבוננות הארוכה הזו אנחנו חשים ספק קורבנות שלו, ספק בבואותיו. הגבולות בין אני לאחר הופכים עמומים. בהמשך תוריד הרקדנית (יסמין גודר) את המסכה לעיני הקהל ותניח אותה על כסא, ותחשוף כך את האמצעי שגרם לה להפוך ל"אחרת" בעינינו, למרות שבעצם היא דומה לנו כל כך.

ערבוב בין "אני" ל"אחר" יתבטא גם בחילופי התפקידים בין הגופים המתנועעים. המופע עוסק בהתעללות ובפחד מהתעללות, והדמויות מתחלפות ביניהן: אותה רקדנית תהיה פעם קורבן ופעם מתעללת; האריה המפחיד מההתחלה הוא הדמות המפוחדת ביותר בסוף המופע. מיטשטשת הדיכוטומיה בין המושגים: חסד ורשע, קרבה ואיבה. רבדים של טוב ורע מתערבבים בנפשן של הדמויות, ובמהלך המופע מתחוור לנו כצופים שכך גם בנפשנו שלנו. בהמשך המופע יתעמעמו גם גבולות מגדריים בין גבר ואישה. שלוש נשים יפנו אל גבר ויזעקו:"Jonny, don't hurt her!" אף שהגבר ייראה רוב הזמן חלש מהן, ואף הוא קורבן להתעללות הנוכחת על הבמה, ואיננו רק מעולל אותה. במהלך המופע הגבר נוגע לאישה בשדיה אבל נראה מאוד מפוחד בעצמו, או מעצמו. בהמשך תיגע אותה אישה בשדיה של אישה אחרת, באותה הדרך אבל באינטנסיביות גדולה יותר. הדמויות על הבמה מחליפות תפקידים- סובלות ומתעללות, מפחידות ומפוחדות. הקורבן תהפוך בדקות להיות המתעללת, האריה המפחיד יהפוך ברגעים זקוק לעזרה, הבית המוגן יהפוך לחלל מדמם, והבגדים המגנים יהפכו לאזיקים. היצירה עוסקת בדרך שבה אנחנו תופסים את המציאות ומחילים עליה תיוגים כמו רע וטוב, מפחיד או מפוחד. ההתרחשות לאורך המופע שוברת את התיוגים הללו. כאשר גודר עוטה את המסיכה ואחר כך מורידה אותה אותה לעיני הקהל, הבדייה שבמסיכה והעמדת הפנים מפנות מקום לאמת חשופה. אין אריה באמת, יש מסיכות שאנחנו נוטים לעטות על עצמינו או לראות אחרים כעטויים בהן אבל גם מתחת לאריה יש נפש פגיעה, שאיננה שונה מהפגיעות שנוכחת על הבמה אצל הדמויות האחרות.

אחדות במושגי "סובייקט"ו"אובייקט", "אני" ו"אחר" תופיע גם בהמשך המופע. על הבמה ניצב חדר שקירותיו זכוכית, ובתוכו אישה. כאשר ההתרחשות מחוץ לחדר הזכוכית הופכת אינטנסיבית יותר יותר נוטלת האישה שבתוכו צבע אדום בידיה וכותבת על הקיר בתוך התא:"help her". הכוונה היא עיזרו לה – לדמות האריה שהורידה את המסיכה, אבל למעשה, כפי שיתברר מיד, קריאת העזרה מכוונת גם לאחרים, שגם הם זקוקים לעזרה. כל אחד מהגופים המתנועעים יהפוך 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.

אחדות במושגי סובייקט ואובייקט קיימת גם ביחסים החדשים שנרקמים במחול העכשווי בין קהל למבצעים. בסוגות אחרות במחול יש הפרדה ברורה בין במה לאולם, ובין הרקדנים המוארים בזרקורים לבין הקהל האנונימי, שיושב בחושך, ומגלה את עצמו כקולקטיב רק בשלב מחיאת הכפיים. אנשי המחול

הפוסט מודרני האמריקאי ערערו את מצב היסוד הזה. מרס קנינגהם היה ראשון לפסל את חלל המופע אחרת; קנינגהם טען שכל חלל יכול לשרת כבמה, והציע לשנות את האופן בו הקהל צופה ברקדנים; נקודת המרכז בקדמת הבמה שבדר"כ נשמרת לסולנים, נעדרה מיצירותיו. יצירותיו של קנגינגהם גם לא התרחשו עם כיוון כללי לחזית אלא ניתן היה לראותן מכל זווית, והרקדנים לא היו מוגבהים או מופרדים מלאכותית מהקהל. המחול הפוסט מודרני מאז שנות ה-60 הציע מערכת יחסים חדשה בין הפרפומר לצופה, וכן פיסול חדש של החלל, הזמן והגוף המתנועע[40].

ביצירתה של יסמין גודר *פתאום ציפורים* (גודר: 2002) הקהל קרוב עד נגיעה, והתאורה (מן ניאון מואר מדי, קר מדי) איננה מאפשרת לו להפוך אנונימי. כך מיטשטשת ההפרדה בין אני, הצופה, לאחר – הרקדן, המושא לצפייה. ביצירה זו הגופים המתנועעים הם הן כמו ייצוגים של פרגמנטים מה"אני", ואין להם מהות ואופי שאפשר לתאר אותו. הרקדניות המתנועעות על הבמה חושפות מציאות פנימית שברירית שמשתנה כל הזמן, והיא מתנדנדת בין מודעות לשפיות. מאבקים ביניהן יראו כמו מאבקים של רכיבי הנפש בתוך תוכה. ביצירה לא מוגדרים תפקידים. אין ייחודיות של גוף אחד על האחרים אלא הגופים המתנועעים הם כמו שיקוף אחד של השני. בחלקים ניכרים מהמופע מוצג על הבמה מן גיבוב איברים, שקשה להגדיר לאיזה מהרקדניות בדיוק הם שייכים.

גם ב-*אני רעה אני*, כמו ב-*פתאום ציפורים* אין הפרדה ברורה בין קהל למבצעים. גם כאן עם תחילת המופע הבמה מוארת כולה באור ניאון, אשר גולש גם אל מושבי הקהל שאיננו נותר אנונימי. חלל הבמה נראה כמו סטודיו, איזור עבודה, ובו גם אביזרים של מאחורי ההקלעים מוארים לעיני הקהל: מטף כיבוי אש, חוטי תאורה, מערכת סטריאו ובר צמוד לקיר. בתוך הסטודיו נטוע חדר, שקירותיו קירות זכוכית. בתוך החדר מספר עציצים וכסא. הדמות שפותחת את המופע תדליק בחדר הזכוכית אור לעיני הקהל, ולעיני הקהל גם תכניס דיסק למערכת סטריאו ותפעיל אותה. אחורי הקלעים חשופים והצופים אינם צופים בבדיה אומנותית אלא בעולם אמיתי, שאינו ממש נפרד מעולמם שלהם.

<u>אחדות סובייקט ואובייקט ב"*אולם*"</u>

ערבוב והאחדה בין סובייקט לאובייקט ובין "אני" ל"אחר" מבטאים את עצמם בנושא ובמנגנונים הרטוריים של היצירה *אולם* (גודר: 2001). החלל ב *אולם* מעוצב כמן שני קירות ניצבים זה לזה, אבל תלושים מבית או מרחוב. בתוך חלל זה מתנועעות חמש דמויות[41], שמחפשות קשר ומסתבכות בינן לבין עצמן. גודר עוסקת בשאלת האדם על מהות קיומו, ובסוג הזיקה שלו עם מי שמתקיימים סביבו. על הבמה

[40] Banes, Sally. *Terpsichore in sneakers* Hanover: Wesleyan University Press, 1987. p. xvii.

[41] כאמור, מה שייקרא כאן "דמות" איננו דמות מובחנת, קוהרנטית עם אופי מוגדר ביחס לאחרות. כל דמות מאופיינת באמצעות התנועה שלה והמניעים הנפשיים שממומשים בה, אבל איפיון זה נכון רק לרגע התנועה. מיד ברגע הבא תחשוף ה"דמות" חלק אחר מהגופנפש שלה.

נוכחת חוויית ה"לבד" (solitary) של האדם, אשר הופכת ל"בדידות" (loneliness) ולניכור של אדם מסביבתו וגם ממנו עצמו. לאורך היצירה הופכות הדמויות בשאלת הזהות שלהן, ושואלות עצמן מי הן וכיצד הן מוגדרות בעיניי זולתן. שאלת הזהות בתאטרון המחול, ובייחוד בכזה מודע לעצמו, כמו זה של גודר, מצויה, בין השאר, בדיאלוג הפנימי שבין הרקדן לבין הדמות הבדיונית שאותה הוא מגלם. הדמויות ב*אולם* לא תמיד מבינות את חייהן, את העולם שבו הן חיות, אך הן מנהלות דיאלוג מתמיד עימו, ותוך כדי כך הן נמצאות במעין מסע מתמיד אחר תודעתן. הן בודדות, אך לשם הגדרת בדידותן הן זקוקות לזולת, אף שסבלן מהבדידות מתעצם במגע הלא-מספק עם ה"אחר". ה"אני" הבודד, בדר"כ מכפיל את עצמו ומייצר זולת על הבמה. בהיותן מן שכפולים אחת של השניה, מייצרות הדמויות רפלקסיה אחת על השניה, וגם נמצאות בדיאלוג מתמיד עם עצמן בתודעתן הרפלקסיבית.

לפי הבודהיזם, גבולות ה"אני" גמישים[42], והם משתנים כל הזמן. מרכיבי העולם ובכללם ה"אני" אינם נפרדים זה מזה, אלא שלובים זה בזה, מהווים זה את זה, מכוננים זה את זה. הגבולות בין המרכיבים מתמוססים ככל שאנו מתעמקים בהם וככול שאנו נעשים מיומנים בהתעסקות זו. גודר ב *אולם* בוחנת לעומק את הגבולות הללו.

המופע עיקרו מפגשים של דמות נשית עם דמות גברית, או שני גברים או שתי נשים, או טריו: גבר ושתי נשים. כל מפגש מייצר סיטואציה. הסיטואציות על הבמה משתנות תדיר. אין חלוקה למערכות או לסצנות, והתמונות על הבמה משתנות רק בהתאם לסיטואציות המשתנות. היחסים בין הרקדנים הם שמתווים נרטיב. הנרטיב איננו קוהרנטי במובן המקובל, והחוק היחידי שהוא מתנהל על פיו הוא השינוי הבלתי פוסק[43]. תוך כדי התחברות למפגש, בוחנים הגופים המתנועעים את גבולותיו, ומנסים לערער אותם. כך דואט לא יישאר דואט לאורך זמן אלא ייפרץ ע"י רקדן שלישי. טריו יהפוך מהר לדואט כאשר רקדן אחד יעזוב ויתבונן בשניים, שהיו עד לפני רגע הפרטנרים שלו לריקוד. הבעת רוגע על פניו של אחד הרקדנים תהפוך באחת ליבבות. תנועה רכה וזורמת, תחזור על עצמה ותהפוך מקוטעת וכפייתית. גודר מייצרת אוירה, ומשנה אותה באחת. כך היא מסמנת גבול, ואז מוחקת אותו.

בצד הבמה כסאות שלאורך המופע יושבים עליהם שניים, שלושה או ארבעה רקדנים, לפעמים אחד על השני. התנועות שיבוצעו משם יהיו בעיקר גינונים חברתיים מוקצנים כמו מחיאות כפיים סוערות, צחוק מתגלגל, וקריאות התפעלות מוגזמות. הכסאות הללו מטשטשים את הגבול בין במה למאחורי הקלעים וגם בין הבמה לקהל. היוצרת הופכת בשאלת המבצעים והקהל: מיהו הסובייקט הצופה ומיהו האובייקט לצפייה? האם הקהל צופה במופע בדיוני, או אולי הדמויות על הבמה צופות בעצמן, ואנחנו צופים בעצמנו

---

[42] אידו, י. *שם*, עמ' 87.

[43] אי הלכידות היא הלכידות של טקסט אומנותי זה, והיא ההגיון הפנימי ששזור בו והופך אותו לטקסט אחיד.

מגולמים בדמותן? אלמנט זה של מופע שמתבונן בעצמו מציב את מושגי הסובייקט והאובייקט על אותו רצף, בלי הפרדה דיכוטומית ביניהם.

הסיפור על רשת האינדרה במסורת הבודהיסטית מתאר רשת מרהיבה של אבנים טובות שהיתה תלויה בארמונו של האל ההינדואי אינדרה. בכל אחת מנקודות המפגש בין חוטי הרשת שזורה אבן חן אחת. כאשר מביטים מקרוב ובתשומת לב ברשת האבנים הטובות אפשר לראות שבכל אבן חן משתקפות שאר האבנים הטובות השזורות ברשת. כל אבן משתקפת באחרות וגם השתקפותה שלה משתקפת דרך האבנים האחרות. אבן החן אומנם איננה בעלת קיום עצמי נפרד, אבל היא איננה מתמוססת בשאר – היא כן קיימת, אבל היא עשויה מחומרים שהם כל העולם.

סיפור זה מתייחס לאבחנות, כמגבלות הראייה שלנו על המציאות. למעשה כל הדברים סמוכים ביותר, וזיקת הגומלין ביניהם מאפשרת את התהוותם. כך גם על היחס בין אני ואחרים. "אני" מוגשם באחרים. אין לו קיום נפרד וקבוע, וכך גם כל התופעות שבעולם משקפות את כל שאר התופעות ומשתקפות בל שאר התופעות. התנהגותם של כל בני האדם משקפת את התנהגותם של כל שאר בני האדם, ומשתקפת בה[44]. גודר ב*אולם* מביטה בתשומת לב ברשת אינדרה כזו. הדמויות ב *אולם* הן כמו חמישה היבטים של ישות אחת, ויש מן שותפות מסתורית ביניהן. הן אומנם מוצגות כישויות נפרדות אבל הן בעלות הזדהות פסיכולוגית עמוקה זו עם זו. הן מחליפות תפקידים תכופות, ותופסות זו את מקומה של זו, כמעט כחוק כללי ביצירה. לפעמים פורשת דמות אחת הצידה ומתבוננת בשאר דקות ארוכות בלי תנועה. אלו דקות של התבוננות ב"אחרים", שאינם שונים מהותית ממנה.

אחד הרקדנים היא גבר בשיער ארוך אשר מחזיק מראה בידיו. המוטיבים התנועתיים שלו סובבים סביב אותה מראה: הוא מסרק את שיערו, מתבונן במראה, משנה את הבעת פניו, מתבונן במראה, משנה חזית, מתבונן במראה, רוקד עם אחת הרקדניות האחרות, ושב להתבונן במראה. חוץ מהמראה הקטנה שהוא שומר בכיסו ושולף אותה כל פעם, יש גם מראה מאורכת גדולה, על אחד משני הקירות של ה"אולם". הגבר בשיער הארוך משווה את דמותו במראה הקטנה לדמות המשתקפת במראה הגדולה, והוא שב אל הקיר של המראה, אחרי כל שהות תנועתית שלו בחלק אחר של החלל.

מראה זו תשמש לא רק לרפלקציה על עצמו אלא גם לקשר רפלקטיבי עם האחרים: לקראת סוף המופע הוא יציג מראה זאת בפני אישה בירוק. זו היתה שרויה עד לרגע זה בתנועה ובקול בעוצמה הולכת וגוברת. הוא מראה לה את המראה, מראה לה את עצמה, והיא עוזבת באחת את התנועה ואת הרעש שנלווה עליה, ומביטה בעצמה. לא רק האישה בירוק מהמופע מביטה במראה, גם הרקדנית (איריס ארז) עוצרת עכשיו להביט בעצמה, לראות איך היא בתוך הדמות שנבחרה לה. היא מוחה זיעה מהמצח, מגרדת בעין השמאלית, סוגרת את פיה שהיה פעור עד אותו רגע במן שירה-זעקה, ורק מתבוננת בעצמה.

[44] אידו, י. *שם*, עמ' 88.

רפקלציה של "אני" ב"אחר" ושל "אני" בתוך "עצמי" היא נושא מרכזי ביצירה זו, אף שהצבת המראות האינסופית לא נותנת מענה ממשי לשאלה מי אני.

לפי הדוקטרינה הבודהיסטית, ה"אני" עשוי חמש סקנדהות "skandha"[45] (=ערימה, מצבור, aggregate) של תהליכים מנטליים. בתהליכים אלו אין הבחנה בין החומרי לבין הפיסי. החשיבה הסקנדהית באה מתוך הנחה שאין ישות אחת, שמסבירה את אופן ההתנהלות של ה self אלא מצבור של תהליכים[46], שפעילותם יחדיו מסבירה את המהות של ה"אני". מצבור זה של תהליכים מייצר את האובייקט. חלוקת העולם לסובייקט ואובייקט היא תוצאה של תהליכי הסקנדהות המשולבים זה בזה. הסקנדהות מייצרות תחושה שהמציאות היא שלמה וסדורה, אבל זו אשלייה שמורכבת משתיים: ראשית מהאשלייה שהעולם מורכב מאובייקטים (אשליית הקביעות) ושנית מאשליית הסובייקט – ה"אני" שחש עצמו שלם לעצמו. יש לנו נטייה לחשוב שאנחנו יצור שלם וקבוע וגם שהאובייקטים בעולם הם שלמים וקבועים, בעוד שלמעשה התבוננות עמוקה יותר תראה שאנחנו והעולם לא בנויים כך כלל ועיקר. ה"אני" הוא, כאמור, תוצאה של חשיבה דואליסטית, המבודדת את הסובייקט כשלמות ביחס לעולם הסובב. כאשר סקנדהות אלו מתקבעות בנו נוצר תעתוע של "אני" נפרד וקבוע, אבל חמש הסקנדהות הן כמו ערמות חול- יכולות להיראות אבל יכולות באחת להימחק או להיסחף – ברוח או במים. באף אחת מהן אין ישות, entity אחת שתסביר איך האני פועל. בבודהיזם, המגע האנושי עם הממשות אינו, אם כן, מגע של עצם קבוע עם ממשות משתנה; ה"אני" איננו ישות אחת החווה חוויות שונות אלא הוא מן שרשרת של "אירועים" פיסיים ומנטליים. (המונח "אירוע" מייצג את צדו הדינמי של המונח "אובייקט"[47]).מה שנחווה כקבוע, יציב וכבעל אחדות, כלומר ה"עצמי" הוא למעשה אוסף של רשמים חושיים ושל עיבודים מנטליים שלהם. מבנה התודעה, הוא שמייצר את תהליך האובייקטיפיקציה.

אפשר לקרוא את היצירה *אולם* כשרשרת כזו של אירועים פיסיים ומנטליים. ליבת היצירה היא בהשתנות היחסים בין הרקדנים ובהחלפת התפקידים ביניהם שמתבצעת תדיר. ההשתנות היא תוצאה של האירועים הנפשיים שהם חווים.

בתחילת המופע עולה אישה בשמלה בצבע אפרסק אל הבמה, עיניה מתרוצצות, יש לה ספק חיוך על השפתיים, היא תולה מבט מתחנן אל הקהל, ואז מפנה פניה לשמיים בתפילה. הבעת פניה משתנה מכאב

---

[45] פלד, א. *פסיכואנליזה ובודהיזם*, תל-אביב: רסלינג 2005. עמ' 35.

[46] הסקאנדהה של הצורה *rupa* (חומר, צבע גוף), הסקאנדהה של ההרגשות *vedanã* (תחושת עונג, תחושת כאב או תחושה נייטרלית), הסקאנדהא של התפיסה *samjña* (ההמשגה שאנחנו עורכים לעולם, עיבוד הנתונים), הסקאנדהא של הנטיות הקודמות *samskara* (הרגלים ותבניות ב-mind אשר משפיעים על מגע התודעה עם הממשות, נטיות פסיכולוגיות שהתקבעו), והסקאנדהא החמישית – של התודעה או ההכרה *vijnana* (המודעות או הידיעה). חמש הסקנדהות יכולות להיקרא כצורות השונות שבהן אנחנו פוגשים את המציאות או כמצרפי המרכיבים של הווייתנו: מרכיבים פיסיולוגיים, מנטליים ורגשיים.

[47] פלד, *שם*, עמ' 36.

דק לסלידה, אח"כ היא מתריסה אל הקהל, ואז עיניה קופאות רגע במקום, בהבעה שקשה למלל. הבעות הפנים שלה הם כמו פרגמנטים אנושיים שנחקרים לעומקם, כמו בזכוכית מגדלת. הבעת פנים היא "אירוע" שקשה לערוך בו הפרדה בין פן פיסי למנטלי, ו"אירועים" כאלה ייבחנו במבט מקרוב לאורך היצירה כולה.

בדקה השלישית למופע השיר שברקע מתחלף לרעש כמו של מערכת סטריאו פגומה. אישה לבושה בירוק מזמזמת בהיסטריה את המנגינה שנפסקה. האישה בשמלה הכתומה (יסמין גודר) נעה מצד לצד, ידיה מוחזקות לצידי הגוף ישרות, כשכפות הידיים פונות לתקרה. המוסיקה, התנועות והקולות שמוציאה האישה בירוק מתעצמים בהדרגה, הופכים רועשים יותר ומהירים יותר עד שהמהלך נקטע. עכשיו דואט של שתיים יד של אחת מלטפת פנים של אחרת, שוב מלטפת פנים, והזרועות של שתיהן נשלחות למעלה, מבט לתקרה, ידיים יורדות, קפיאה עם גוף נוטה הצידה. רגל עוברת לאחור. הן עושות שלושה מעגלים עם האגן, פותחות שתי ידיים מביטות למטה. הגבר בשיער הארוך מסתכל עליהן. הן עוברות מרגל אל רגל, ידיהן מחבקות פנים, שוב סיבובי אגן, פונות הצידה – פותחות ידיים לצדדים, הדואט נהיה אנרגטי יותר הן קופצות, נופלות לרצפה קמות, תופסות כל אחת גבר ומסתובבות עימם בתנועה של התמסרות מריקודים סלוניים. עכשיו גבר קירח רוקד, האישה בירוק והאישה באפרסק יורדות לאט לרצפה. המופע מתנהל מ"אירוע" אחד לאירוע אחר, עם השתנות בלתי פוסקת. אין הבדל בין תפקידי הגברים והנשים והשדר העיקרי הוא של unisex: גברים ונשים מבצעים את אותן תנועות, עוברים דרך אותן הבעות, והתפקידים שלהם מתחלפים.

בהמשך נשמעת מוסיקה עמומה, כמו פעמות לב שנשמעות מרחוק. שילוב של הסאונד עם תפאורה אפלולית מדמה את המתרחש על הבמה למן בועה עם גבולות לא מוגדרים. החלל נראה ראשוני, בתולי, רחמי. בדקה העשירית למופע, מתחיל העמעום להישמע כמו צווחות של ציפורים כשהן קוראות אחת לשניה במעופן. אז מצטרפים תופים שהופכים את הצווחות לקצביות יותר. שתי רקדניות מחבקות זו את זו, מתנועעות במעגלים על הבמה, נעצרות, מאגרפות שתי ידיים, משחררות את האצבעות, מושכות אחת את השנייה, ושוב במעגלים על הבמה. רקדן בודד מביט בהן, מנסה להיות חלק מהמעוף שלהן על הקרקע. הוא מושך אחת מהן אליו, אבל האחרת נצמדת אל זו שמשך, והן מבצעות צעד שמזכיר ריקודי עם ישראליים – מן טפיפה עם בהונות כף רגל אחת ליד השנייה תוך כדי התקדמות.
שתי רקדניות יושבות עכשיו על כסאות שבצד הבמה, כמו שחקני ספסל. לסירוגין קופאת אחת מהן במקומה, ורק מביטה בשאר בהבעה של ספק בעתה, ספק סקרנות. שוב יש טריו- שתי בנות אוחזות ידיים מתנועעות יחד ובן שמנסה להיכנס ביניהן. הרקדניות עוברות מדיאלוג תנועתי אחד למשנהו. הן יושבות אחת על השניה וקמות, מחזיקות ידיים ונפרדות, ומחליפות תפקידים כל הזמן. אחת מהן מובילה, הן מתחלפות- אחרת מובילה, ואז שלישית נכנסת ביניהן. הקשר ביניהן הוא משהו בין האלים למשחקי, ויש תחושה עמומה של אי-נוחות שמלווה כל אינטראקציה ביניהן.

הגופים המתנועעים בודקים את זהותם אחד ביחס לשני, גם את הזהות המגדרית. שתי בנות מבצעות קטע דואט שאופייני לדואט של גבר ואישה, ואז מחליפות בני זוג. אחר-כך יש שלושה רוקדים ויחיד- בן עם שיער ארוך- שמסתכל מהצד. בהמשך הוא זונח את ההתבוננות באחרים וחוזר להתבונן במראה שלו, מסרק שוב את שערו בפעם המי יודע כמה. שלושת הגופים המתנועעים במרכז הבמה מושכים זה את זה לכיוונים שונים בתנועה שעיקרה סיבובי אגן כשכפות הידיים מונחות על הבטן. כמה עיגולי אור מתבהרים על הבמה החשוכה. זוג נעלי עקב עוברות מדמות אחת לאחרת. אחת מהן נועלת אותן, אבל האחרות בודקות עוד אפשרויות. אחת תניח אותן על הראש, שניה על הכתפיים, ושלישית תשתמש בהן כאמצעי לתקשר עם האחרות. המוסיקה עכשיו היא כמו פעימות שעון, כאילו הגיעה שעת חצות, ואולי אחת מהדמויות תשיר עכשיו את נעלה על המדרגות כדי שנסיך יפה תואר יהפוך אותה מלכלוכית לנסיכה. זה לא קורה. הדמויות נכנסות אל הלילה[48], אל החשיכה שלהן וממשיכות לבדוק את הגבול / אי-גבול ביניהן לבין עצמן.

עתה גבר קרח יושב על ברכיה של אישה בשמלת אפרסק , כך שהם לא נראים שניים אלא מן גוש גוף עם ערימת איברים. אישה קירחת יושבת על ברכיו של גבר בשיער הארוך. הוא קם, שולף מסרק ומביט במראה שלו, האחרים יושבים עכשיו אחד על השני ושוב מחליפים מקומות. אישה קירחת שוב יושבת על הגבר עם השיער הארוך. הידיים שלהם שלובות אחד בשניה. הם כמו יצור אחד עם שמונה גפיים. היצור משמיע קול צחוק שלא בדיוק ברור מאיזה מהפיות בקע.

במשך כל המופע הדמויות מגיבות בקיצוניות אחת לשניה כאילו הופכות מהיות אחת להיות שניה. כך הן מציגות מן הוויה כללית, שאיננה מובחנת באמצעות ייחודיות של כל אחת מהן. כך בדואט של אישה קירחת עם גבר בשיער ארוך לקראת סוף הריקוד: אישה קרחת מתכסה בשערותיו של גבר בשיער ארוך. הגבר עומד מאחוריה, פניו מוסתרות ע"י שערו וע"י ראשה של האישה שצמודה אליו. האישה מתנועעת מרגל אל רגל, מחייכת חיוך מזמין לקהל, ונוטלת את שערותיו של הגבר שמאחוריה, מניחה אותן על ראשה ומסרקת. היא שולפת סיכה ונועצת בשערותיו, שהן עתה שערותיה. הם חייבים לזוז יחד ונראים גם עכשיו כמו יצור אחד. שניהם קופצים מצד אל צד, האישה מרימה את הרגל ובועטת באויר, הגבר תומך בה לקפיצה גבוהה באויר, ושוב מהתחלה. כל הזמן הזה שערותיו של הגבר מוחזקות באמצעות סיכות על ראשה, והיא מעבירה מדי פעם את אצבעותיה בשיער החדש שלה, בסיפוק. אחר-כך הגבר מניח את כפות ידיו על הברכיים שלה ונושא אותה באויר, היא צווחת בעונג והוא פותח וסוגר את הברכיים שלה. המחווה היא אירוטית, כמעט מינית, אבל האישה נראית כמי שמענגת את עצמה, והגבר הוא חלק מגופה עכשיו, לא נפרד.

[48] שורת הפזמון בשיר שפותח וסוגר את היצירה היא: "*בוקר טוב לכל הילדים שלא היה להם לילה*". הפרק האחרון בעבודה יתייחס לתמה של היצירה, כפי שהיא מועברת באמצעות מילים אלה.

אולם מציגה עולם שההפרדות בו מלאכותיות, ותיוגים הם לא רלוונטיים. הנושא של היצירה הוא הרפלקציה, השיקוף וההתבוננות פנימה והחוצה. ההפרדה בין פנים וחוץ היא שולית. הגוף מתבונן בעצמו גם בגוף האחר באותה עת. גודר מתבוננת בגוף מקרוב, מחלקת אותו לחלקים קטנים. בהתבוננות זו איבר נטמע באיבר. הגופים מחליפים תפקידים ולרגעים ארוכים לא ברור מי הוא מי. דפוסי ההתנהגות של הדמויות משתנים והן מתחלפות ביניהן. האחדות בין סובייקט ואובייקט מוצאת את עצמה ביחסים שביניהן- הן צופות זו בזו, למעשה צופות בעצמן, וכך גם הקהל- צופה במופע ובעצם נקרא להתבונן אל תוככי נפשו.

<u>אין אני</u>

לואיס קרול *באליס בארץ הפלאות* מתאר דיאלוג בין הזחל לאליס:

> זמן מה הביטו הזחל ואליס זה בזה בדממה; לבסוף הוציא הזחל את הנרגילה מפיו, ופנה אליה בקול רפה ומנומנם. "מי את"? אמר הזחל. לא היתה זו פתיחה מעודדת לשיחה. אליס השיבה בביישנות: "אני לא כל כך יודעת אדוני. ברגע זה לפחות. אני יודעת מי הייתי כשקמתי הבוקר, אבל אני חושבת שהשתניתי כמה פעמים מאז". "מה כוונתך בזאת" אמר הזחל בחומרה, "הסבירי את עצמך!" "אני חוששת אדוני, שאינני יכולה להסביר את עצמי" אמרה אליס, "מפני שאינני אני עצמי, אתה מבין[49]".

כאשר במדיטציה, במחול או בכל אימון אחר האדם מתבונן אל תוך עצמו הוא מגלה שאין מאפיינים ל"עצמו" זה. הוא איננו שחור או לבן, גדול או קטן, רגשן או הגיוני. כאשר בטלות האבחנות התודעתיות אין כל "עצמי" יש רק נוכחות פסיכופיסית של הרגע הנתון. ה"עצמי", לפי זן, איננו נפרד מהדברים – הוא הדברים. כלי העבודה של הזן מכוונים ליצירת הלך רוח שבו מתבטל הקיום הנפרד של התודעה, והיא מתאחדת באופן מוחלט עם האובייקט שלה. הסובייקט מתאחד עם החוויה בלי שהמחשבה תפריד בינו לבינה.

T.P. Kasulis בספרו *Zen action, Zen person* (1981) אומר, שאימון בזן מיועד לפתח תודעה פרה רפלקטיבית[50] "Pre-reflective experience", כזו שלפני הרפלקציה. ביטוי שכיח בדיאלוגים בין מורים לתלמידי זן הוא "הפנים המקוריות[51]". מדובר בפנים של התודעה הבהירה, לפני שרכשה את

---

[49] אצל רז, י. *שיחות מטורפות – מעשי זן* תל-אביב: מודן, 1995. עמ' 22.

[50] Kasulis, t.p. *Zen action Zen persn*, Hunolulu: University of Hawaii Press, 1981. p. 97.

[51] Kasulis, *ibid*, p. 56.

היכולת לסווג ולהפריד טוב/רע, אני/אחר. בכתבים בודהיסטים אחרים תכונה תודעה זו: תודעת מתחיל או תודעת טירון. אין הכוונה לחזור לתודעה של פעוט שעדיין לא רכש את היכולת לחשוב. הכוונה היא "לשוב" אל המקום שבו אנו נמצאים: "We must return to where we are"[52]. ידיעת העבר והמחשבה על העתיד הם מיומנויות חשובות. כך גם היכולת לסווג אני/אתה הכרחית לסיטואציות מסוימות. תודעת המתחיל שאליה מכוון האימון בזן בודהיזם, תדע לנטוש את יכולת הסיווג כשזו איננה נדרשת, ולהתרכז במציאות כפי שהיא הווה. ה"פנים המקוריות" הוא מצב דינמי, אשר מושפע מהעבר אבל נושם ומשתנה כל הזמן.

תודעה פרהרפלקטיבית כזו מבטאת את עצמה ביצירותיה של יסמין גודר וגם בדרך העבודה שלה עם הרקדנים. בחזרות למופע *אולם* כמו באימון לקראת יצירות נוספות של גודר, בלט תרגיל שגודר מכנה states, מצבים. גודר מבקשת מהרקדנים להקשיב למצב בו גופם ורוחם נמצאים (בלי לפרש מה זה מצב, או איך ניתן להקשיב לו). המצב הוא פיסי וגם תחושתי, וגודר תרה אחר נאמנות למה שקורה בגוף בדיוק ברגע נתון. מצב זה מכתיב את המקצב של התנועה ואת החומריות שלה, והוא משתנה כל הזמן. גודר איננה מתייגת את הגוף אלא מתייחסת אליו ככלי נזיל שמשנה איכויות. הבזק של משהו רגשי פנימי עשוי לגרום לאיכות התנועה להשתנות באחת. גודר מבקשת מהרקדנים לא להתאמץ לייצר סיפור, אלא לראות איך הוא נוצר לבד: אם מופיעים שניים על הבמה, למשל, גם מבלי שיוגדרו כבני זוג, כבר קיימת ביניהם מערכת יחסים. גודר איננה מחפשת סיפור מוכר עם מערך דמויות, אלא בחינה מדוקדקת של מערכת יחסים זו, עם מודעות לשינוי המתרחש בה בכל רגע. גודר תרה אחר מה שהגוף יודע לפני שהחשיבה ההגיונית תייגה את ידיעותיו.

דוגן, חכם זן בן המאה ה-13, אמר: "ללמוד את דרך הבודהא פירושו ללמוד את עצמך. ללמוד את עצמך פירושו לשכוח את עצמך. לשכוח את עצמך פירושו להיות מוגשם בכל התופעות"[53]... ללמוד את ה"עצמי" בזן בודהיזם פירושו לעשות unlearning של עצמי, לשכוח את כל מה שאני יודעת על עצמי, ובעיקר לשכוח את עצמי כיחידה בדידה, בעלת קיום נפרד וקבוע. הכוונה איננה להעלים או לאיין את עצמי אלא להבין שאני מוגשמת בכל התופעות, פיסיות, מנטליות, רגשיות. גוף הוא הפרדה גסה, אבל יש דברים אחרים שמקיימים אותו ברצף בלתי פוסק עם גופים אחרים, כמו המבט שיוצא ממני החוצה, הצחוק, או הכעס, שאינם נשארים "שלי". יש רצף והתהוות גומלין בין גוף לגוף, שהיא בלתי נראית אבל בלתי פוסקת וקיימת רגשית, תרבותית ופיסית. *באולם* של גודר, כמו בדוקטרינה הבודהיסטית, לסובייקט אין קיום בלעדי, וקיומו נגזר מיחסיו עם האחר.

---

[52] Kasulis, *ibid,* p. 57.

[53] *ibid,* p.87.

ביצירותיה של גודר הגוף איננו מטאפורה אקספרסיבית למשהו, ואברי הגוף אינם כלים לייצוג משהו אחר ממה שהם. הגוף חושף את עצמו, ו"עצמו" זה משתנה מרגע לרגע, בלי שהוא כבול לפעילות התודעה המבחינה. ה"עצמי" על הבמה של גודר איננו בעל מאפיינים מוגדרים אלא הוא חוקר את עצמו, ועסוק בשכחת עצמו כל הזמן.

פרק זה התייחס לדמיון בין החשיבה הבודהיסטית שמאחדת מושגי סובייקט ואובייקט לבין יצירותיה של יסמין גודר שבהן מיטשטשת ההפרדה בין "אני" ובין "אחר". המציאות הנוכחת על הבמה אצל גודר היא מציאות הגוף שמשתנה מרגע לרגע. גוף זה איננו מובחן כ"סובייקט" או כ"אובייקט", ומושגים אלו מתערבבים על הבמה. הפרקים הבאים יתבוננו בעוד רבדים מהמציאות של גוף זה.

פרק שני: ערנות למציאות כפי שהיא :

המילה *זן* (יפאנית) היא גלגול של המילה בשפת פאלי- ג'האנה jhana[54] שפירושה: לשבת במדיטציה. מדיטציה בזן בודהיזם נועדה לפתח מודעות ואיזון נפשי[55]. מתרגל המדיטציה מפתח ערנות ומודעות לרוח ולחומר שמרכיבים אותו, מבלי לערוך הפרדה בין הפן הפיסי לפן המנטלי. ההתבוננות היא בתחושות, במחשבות וברגשות קיימים, עם שמירה על איזון פיסי ומנטלי ביחס אליהם. מטרת האימון הבודהיסטי היא להתבונן בטבעו האמיתי של הגוף בחיבור עם הנפש, ולשהות בערנות במציאות כפי שהיא (ולא כפי שהיינו רוצים שתהיה).

פרק זה יבחן דמיון בין עקרון זה בבודהיזם לבין שאיפתו של המחול העכשווי: לחשוף את טבעה הקיים של הישות הפסיכופיסית באמצעות הגוף המתנועע. מחול עכשווי בשונה מזרמים קודמים במחול מעדיף את ה"אמיתי" על ה"יפה" ולא מייצג באמצעות הגוף אידיאלים צורניים או אחרים. על במת המחול בעבר הוצג הגוף האנושי כאידיאל, מן שלמות ללא רבב, עם יכולות על-אנושיות כמו היכולת לרחף באוויר, ולבצע פעלולים וירטואוזיים. הגוף על במת המחול העכשווי חוזר לאופיו החד-פעמי כגוף אנושי אמיתי, וחושף גם פגמים חיצוניים, קשיים וצלקות, והוא בוחן את גבולותיו ואת יכולותיו. יוצרי המחול העכשווי עוסקים בשאלת ההגדרה העצמית של הגוף – הם מתעניינים במבנה הפיסי של הגוף, באופן בו מחוברים האיברים ובחלוקת המשקל. יסודות אנטומיים בסיסיים מבודדים ונחקרים לעומקם על הבמה. הגוף חוקר את עצמו באמצעות התנועה, וכל תנועה היא גם שיקוף של התנהלות מנטלית.

בדומה לתורה הבודהיסטית שמבקשת ערנות ומודעות להתרחשות האמיתית בגוף ברגע נתון, ומיקוד במצוי ולא ברצוי, במה שיש ולא במה שהיינו רוצים שיהיה, כך גם המחול העכשווי: מבקש לחשוף את מה שקיים, את התחושות האמיתיות, גם אם הן לא נעימות או לא יפות לעין. הגופים ביצירותיה של יסמין גודר הם ערניים פיסית, מנטלית, ורגשית, ושלוש איכויות אלה טוענות את הגוף המתנועע במשמעות. הצופים במופע מתבוננים גם במכאובים שהם חלק מהמציאות האמיתית ולא בורחים אל עולמות פנטסטיים או על-טבעיים. *קרם תות ואבק שריפה* (גודר: 2004), למשל, הוא חיזיון על טראומה שנולדת ממפגש עם מציאות כוחנית וקשה. הרקדנים כואבים על הבמה, נוהמים, ומדממים. הם שמים יד בפה ונושכים אותה, פוערים פה שוב ושוב בזעקה אילמת, נושאים זה את זה במה שנראה כמו סחיבת פצוע, ואחד מהם מוטל רוב הזמן ללא רוח חיים על הבמה. חוסר ישע, כהות החושים, פגיעות וסבל שנוכחים במציאות האמיתית נחקרים ביצירה זו של גודר ומועלים על הבמה. כמו בתרגול הבודהיסטי, גם גודר עוסקת בהתבוננות. המתרגל הבודהיסטי נדרש להתבונן במציאות הנוכחית, במה שהוא חווה עכשיו, גם אם החוויה לא נעימה, ולהימנע מלדמיין מציאות אחרת. כך גודר- הכאב שנחשף על הבמה הוא המציאות האמיתית לאותם רגעים. תכליתו של המופע היא להתבונן בכאב זה מקרוב.

---

[54] אידו,י. *שם עמ' 117.*

[55] הארט, ו. *האומנות לחיות: מדיטציית ויפאסאנה כפי שמלמד ס.נ.גואנקה.* תל-אביב: זמורה ביתן, 1994. עמ' 103.

זן בודהיזם מתנגד לתיבנות של העולם ולפיצול של החוויה האנושית לדיכוטומיות[56], ובין השאר מבקש לבטל את השניות: תופעתי/מוחלט[57]. הפילוסוף נגארג'ונה, אשר נחשב לאחד מהאבות המייסדים של בודהיזם מהיאנה (ממנו צמח זן) חקר מונחים בודהיסטים, ובראשם את הדיכוטומיה בבודהיזם המוקדם בין סמסארה "samsãra" (עולם התופעות) לנירוואנה "nirvana" (עולם המוחלט). במסורת נתפסת הסמסארה כעולם הסבל, עולם הלידות והמיתות והנירוואנה כעולם שמעבר לסבל האנושי. לפי תורתו של נאגרג'ונה ובודהיזם מהיאנה שני אלה אינם נפרדים אלא נמצאים בהתהוות גומלין אחד עם השני. עקרון התהוות הגומלין משמעותו (כפי שהוסבר בפרק הראשון) שכל מילה יכולה להיות מוסברת ע"י מילים אחרות, וגם כל דבר בעולם מורכב ע"י דברים אחרים שאינם הוא. כך באשר לעולם הטבעי והעולם העל-טבעי; נגארג'ונה סבור שהעולם הארצי והעולם השמיימי חבוקים זה בזה, ואלו הם רק תיוגים של הלשון; בפועל אין עולם אחר מהעולם הנוכחי, הנחווה בחושים, והוא מקיים בתוכו יסודות ארציים ושמיימיים כאחד.

בחיבור "*התעוררות האמונה במהאינה*" (translated by Yoshito: 1967) שהוא טקסט בסיסי בבודהיזם מהיאנה ובזן מתוארים שני ההיבטים של התודעה: ההיבט המוחלט וההיבט היחסי, ולפי הנאמר שם, היבטים אלה מכילים הדדית זה את זה[58]. לפי טקסט זה התודעה האנושית ממוקמת בנקודת המפגש שבין הטרנסצנדנטלי לבין התופעתי[59]. שני קטבים אלה שונים אפיסטמולוגית אך לא אונתולוגית. המוחלט אינו מצוי מחוץ ליחסי, והיחסי איננו מחוץ למוחלט. במונחים בודהיסטיים: אין כל הבדל בין נירוואנה (העולם הרוחני) לסמסארה (העולם הארצי). האבסולוטי מבטא את עצמו רק בתופעתי. רק התודעה המתעתעת יוצרת את הנפרדות בין העולם הנתפס בחושים לבין עולם שמיימי כלשהו. לפי הבודהיזם המאוחר, כשאדם מבחין בין סמסארה לנירוואנה ומשתוקק להגיע לנירוואנה, לאיזה עולם שמיימי, הוא מצוי בבורות ובראייה שגויה. מה או מי שהוא משתוקק אליו איננו מה שקיים באמת אלא ציור רוחי של משהו. כבר בעצם ההשתוקקות יש כשל כי היא מניחה עולם אחר, ואיננה מבחינה בתעתוע. נניח שיש מקום נירוואני כזה שאין בו כאב, חולי, זקנה או מוות - מקום זה הוא מקום מחולל סבל בעצמו כי משתוקקים אליו. הדרך לשחרור מהסבל לפי המהיאנה וזן בודהיזם היא לוותר על התודעה המפצלת ובתוך כך על הפרדה בין עולם ארצי לעולם שמיימי כלשהו ובין הרצוי למצוי[60].

---

[56] גוף/נפש, טוב/רע, יפה/מכוער, או אני/אחר, כפי שהוסבר בפרק הקודם.

[57] אידו טל, י. *בודהיזם: מבוא קצר* אוניברסיטת תל-אביב: מפה הוצאה לאור. 2006. עמ' 125.

[58] *The Awakening of Faith Mahayana – Sraddhotpada Shastra* attributed to Asvaghosha, translated by Yoshito S. Hakeda (1967). Columbia Univesity Press. P.4 (הטקסט הורד מאתר virtualtau)

[59] פלד, א. *שם* עמ' 174.

[60] לפי זן בודהיזם, אחד הכשלים שיש בנירוואנה – שהיא נעשית למשאת נפש, וככזו מחוללת סבל. כשאני במצב תודעה שמבין שאין מוחלט ואין יחסי, ושאלה הם מושגים בלבד, אז אני בנירוואנה, כי תחושת הצורך להשיג נעלמת ואני רואה בצלילות את כל העולם ולא רק את מושאי התשוקה שלי.

תורת זן בודהיזם מאחדת, אם-כן, את מושגי התופעתי והמוחלט בהתבוננה במציאות[61]. התופעתי בזן הוא ביטויו של המוחלט, והחול הוא ביטויו של הקודש. האימון בזן נועד לפתח ערנות לאחדות בין ההיבט המוחלט להיבט התופעתי. נירוואנה לפי זן היא משהו שמצוי בסביבה שלנו, והיא תבוא תוך התבוננות בעולם כפי שהוא, ולא כפי שהיינו רוצים שיהיה. לפי זן, הנירוואנה היא בסמסארה, וצלילות של התודעה תמצא נירוואנה תוך כדי שמהלכים בדרך, בלי ניסיון להגיע. המטרה בזן היא לא להגיע אלא להיות, עם תשומת לב לקיום באשר הוא.

אחדות דומה בין ההיבט התופעתי להיבט המוחלט מתבטאת במחול העכשווי. בשונה מהבלט הקלאסי אין בז'אנר זה חלוקה לעולם ארצי ועולם שמיימי. יצירות בלט קלאסי מתבססות בדר"כ על אגדות-עם, בהן ספוגה אמונה נוצרית דטרמיניסטית בכוחות על-טבעיים שמכוננים מציאות. הדמויות ביצירות אלה נתונות לגורל שנקבע מראש עבורן ע"י הכוחות המחוללים, שיגולמו בדמות פיות או מכשפות. הנרטיב מציע כך תפיסה דתית של הקיום האנושי בעולם; הרקדנים, התנועות ויתר יסודות המופע מנכיחים את האמונה האנושית בכוחות מחוללים אלה. באמצעות הגוף האנושי הפיסי מיוצגת כמיהה לעל-אנושי: לעולם הבא על פני העולם הזה, ולרוח על פני הגוף. בסיפורי הבלטים תשולב תמיד שאיפה כמוסה או גלויה של הגיבור אל מחוזות לא נודעים על- טבעיים, שמגולמים בדמותה של בלרינה אגדתית, לא אנושית. ברוב יצירות הבלט תיערך הפרדה בין שני עולמות אלה באמצעות תפאורה שונה לכל אחד מהם, ובאמצעות תאורה משתנה: את העולם הטבעי יאפיינו בדרך כלל צבעים חמים, ובעולם העל טבעי הבמה תיצבע בגווני כחול קודרים[62]. גם התלבושות יצבעו את הבמה בצבעים אחרים. בעולם ה"טבעי" יהיה מגוון צבעים, בעולם ה"על-טבעי" רוב הרקדניות ילבשו לבן, כאילו העולם הבא הוא עולם הבלרינות, שבדמותן הרי גלומה יכולת על-טבעית.

בשונה מעלילות הבלט, במחול העכשווי אין עולם אחר מעולם התופעות. יצירות מז'אנר זה חושפות על הבמה מופעים אנושיים ארציים. הגוף הרוקד מציג רק את החוויות שלו בעולם ה"טבעי". אין "העולם הבא" יש רק העולם הזה, הממשות האותנטית של הרקדן. הפיות, המכשפים והנימפות של עידנים קודמים במחול מפנים מקומם לחיי השגרה, שמופקעים מהממשות ומועלים על הבמה לזמן המופע[63].

---

[61] פלד, א. *שם*, עמ' 179.

[62] זו הנורמה, אם כי לא בכל יצירות הבלט היא תמומש במלואה.

[63] לדוגמא: יצירת הבלט *ג'יזל* (פרו: 1841) מספרת את סיפורה של נערת כפר שמתאהבת בבן אצילים, ונגזר עליה למות מאהבה נכזבת. המערכה השניה של הבלט מתרחשת בעולם העל-טבעי ומתארת טקס חניכה של ג'יזל בקרב ה"ויליות", נשים שמתו מאהבה נכזבת, והפכו דמויות על-טבעיות. בעיבוד עכשווי ליצירה ג'יזל (מאץ אק: 1982) אין מעבר לעולם העל-טבעי אלא המערכה השניה מתרחשת בבית משוגעים: ג'יזל מגיעה לשם אחרי שנבגדה ע"י אהובה ואיבדה את שפיותה. במקום עולם הפיות והיצורים הלא אנושיים, חושף המחול העכשווי את המופעים האי-רציונליים שבתוך העולם הארצי, כדוגמת השיגעון.

ביצירות של יסמין גודר העולם הנוכח על הבמה הוא העולם האותנטי של הרקדנים. הגוף המתנועע חושף את מה שקיים בו, במציאות חייו, ואיננו עוסק בעולמות על-טבעיים כלשהם[64]. גודר מושפעת מסוגת תיאטרון המחול האירופי, זרם שיסדה פינה באוש ואומץ ע"י יוצרים שונים באירופה המערבית. בסגנון מחול זה הגוף הוא הנושא, ורכיביו הם החוליות המרכיבות את היצירה. הגוף הארצי הוא שנוכח על הבמה, והפיסיות שלו היא בליבת היצירה.

היצירה *גוף korper* (וולץ:2001) משתייכת לזרם זה במחול. הכוריאוגרפית סאשה וולץ[65] עוסקת בגוף האנושי, החומרי, כנושא היצירה, והיא עורכת ניתוח של הגוף במימדים תרבותיים, פסיכולוגיים, ואנטומיים שלו. הגוף מתפרק ביצירה זו לרכיביו הבסיסיים ביותר ומורכב מחדש, פעמים באופן לא צפוי. כך בחלק של היצירה מתנהלים זוגות על הבמה, והם עורכים את גופם כך שלא ברור של מי הרגליים, של מי הידיים, של מי הגב. גופם נראה כמצבור של איברים שאינם מורכבים "נכון". פרגמנטים מהגוף הרגיל ערוכים כך שהם מפסיקים להיראות גוף. רוב היצירה מציגה גופים בעירום. העירום איננו אירוטי או מיני אלא כזה שמאפשר התבוננות נקייה וחודרנית בגוף, כמו בחדר ניתוח. ההתייחסות לגוף היא כטקסט וכשפה. בקטע מתוך היצירה רקדנית מציגה את עצמה דרך גופה, ושוטחת בפני הקהל פרטים, לכאורה סטנדרטיים על גופה, על החלקים שקיבלה בתורשה מהוריה, על גובהה ומשקלה, ועל דברים שהיא חייבת להפסיק לעשות כמו לכסוס ציפורניים, ולעשן. אופן הצגת הטקסט הופכת אותו ממציאותי לאבסורדי: הרקדנית עירומה ועוטה על עצמה בד אדום שקוף, שחושף יותר מאשר מכסה. היא מציגה את עצמה באמצעות גופה, אבל מדברת על איברים ובו בזמן מצביעה על איברים אחרים מגופה. היא מצביעה על שדיה כשהיא מדברת על עיניה החומות, על ציפורני הבהונות כשמדברת על כסיסת ציפורניים. לגוף שלה אישיות משלו, וכאשר היא מתארת אותו הוא הופך לדמות, והפרטים שמרכיבים אותו נחקרים בתקריב, ויוצאים מהקשרם הרגיל, כמו בזכוכית מגדלת. יצירה זו של וולץ מדגימה את העיסוק של המחול העכשווי בגוף כתופעה. מחול עכשווי בוחן מחדש דימויים תרבותיים על הגוף. דימויים אלה עוברים טרנספורמציה באמצעות הגוף המתנועע על הבמה.

גם סגנון המחול של יסמין גודר איננו משרטט תווי גוף אידיאליים, אלא מביט אל הגוף הקיים. בשונה מבעבר, מהות המחול איננה בהפגנת יכולת ביצועית וירטואוזית של הרקדנים כלוליינים או אקרובטיים, אלא דווקא בהפקעת גוף חד-פעמי ממציאות חייו, והעלאתו על הבמה. גודר מושפעת מפינה באוש אשר בוחנת לפעמים במבט אירוני את הגוף המהוקצע של זרמים קודמים במחול, ומבקרת את הגוף המושלם שנדרש בבלט הקלאסי. בקטע מהיצירה "ציפורנים" (באוש: 1982) רקדן אחד מתבקש להראות את יכולותיו בריקוד. הוא מסרב, והאחרים לוחצים. הוא מתחנן שיעזבוהו במנוחה אך ללא הועיל. לבסוף

---

[64] אבל בשונה מזן בודהיזם, הגוף במחול עכשווי הוא אומנם הגוף האותנטי אבל בעלותו על הבמה ובשינוי קונטקסט הוא כבר איננו גוף מציאותי, אלא מקבל מימדים סוריאליסטיים. מציאות הגוף "כפי שהיא" נחקרת על הבמה, אבל המחקר מגלה רבדים שלא נראו לעין בגוף הרגיל והיומיומי.

[65] Sasha Waltz היא יוצרת עצמאית בגרמניה מאז 1993, והיא מנויה על יוצרי תיאטרון המחול העכשווי.

הוא נעתר וצועק: "אתם רוצים לראות משהו? בואו אראה לכם משהו. סלקו מכאן את הכיסאות. סלקו את הקופסאות". הוא לבוש שמלה שחורה קרועה, ותחתונים לבנים שייחשפו מיד כשייכנס לטירוף של הפגנת יכולותיו. הוא מתחיל בתנועות (מהמסובכות ביותר) מהבלט הקלאסי. הוא קופץ לסיבוב באוויר ומסיים בנחיתה מושלמת. תוך כדי כך הוא מדבר/צווח את שמות התנועות, ופונה אל הקהל שלו מקרב הרקדנים, וגם אל קהל הצופים – "רוצים לראות? תראו". הוא מבצע תנועות בלט נוספות בדייקנות מופלאה, וגם מדבר תוך-כדי, מה שדורש ממנו באמת יכולת וירטואוזית יוצאת-דופן. אבל למרות הפגנת היכולת, חווה הרקדן סבל עמוק, ואנו כצופים שואלים את עצמנו מתי זה ייגמר. הוא ממשיך להדגים "גראנד ג'טה" (שפַגָט באוויר), ו"אנטרשה שיש" (קפיצה גבוהה עם חילופי רגליים באוויר), ותוך כדי קפיצה ממשיך לדבר. הקפיצות המושלמות גוררות מחיאות כפיים סוערות של הקהל, אבל הרקדן – סובל. הוא נשבר בסוף, ואומר: "מה עוד אני צריך להדגים לכם? אין לי כוח, אני עייף". באוש מותחת באמצעות קטע זה ביקורת על הפגנת היכולת הוירטואוזית שמאפיינת את יצירות הבלט הקלאסי, ומעדיפה להתבונן בגוף שמאחורי היכולת, ובתהליכים הנפשיים שהוא חווה. החוויה האסתטית בצפייה בגוף זה תנבע מאמת פסיכולוגית שהוא מציג ולא מנאמנותו של הגוף לכללים צורניים מחייבים.

יסמין גודר למדה בבית ספר לאומנויות הבמה בניו-יורק וגם בבית הספר של מרתה גרהם בעיר זו. המפגש עם המחול המודרני של גרהם היה משמעותי מאד עבורה, כפי שהיא מתבטאת: "בפעם הראשונה יכולתי להיות לא רק פייה או פרפר, והבנתי שלריקוד יש משמעויות נפשיות הרבה מעבר להיבטים הפנטסטיים שלהם נחשפתי עד אז[66]." בתפיסת הגוף של גודר מתבטאת הערנות למציאות "כפי שהיא". כמו כוריאוגרפים אחרים של מחול עכשווי היא עוסקת בשאלת ההגדרה העצמית של הגוף. הגוף ביצירות של יסמין גודר מתבונן בעצמו, בוחן את עצמו, עורך דהקונסטרוקציה לעצמו, ובונה את עצמו מחדש תו"כ חשיפה של חלקים בלתי מפוענחים מתוכו. הגוף הוא הנושא של היצירה והמופע מפרק אותו ובוחן כל חלק מקרוב. הטכניקה שמשרתת את גודר בשיעוריה ובאימון הרקדנים שלה היא טכניקת קליין[67]. מטרת הטכניקה הוא ליצור קשר עם המקורות העמוקים של הגוף. קליין תעדיף מודעות לעצמות על פיתוח שרירים, ותבקש להשתמש בשרירים רק כשצריך ולא כל אימת שניתן. הרקדנים משכללים את יכולותיהם ע"י נאמנות למבנה הפיסי הבסיסי שלהם, ולא ע"י ניסיון לבנות גוף אידיאלי כלשהו. טכניקת קליין מיועדת לייצר קשר של הרקדן עם המקורות העמוקים של גופו, ולהתחבר למבנה הפיסי, האנטומי, על מנת לנוע משם[68]. וירטואוזיות מוגדרת מחדש בטכניקה זו כהתבוננות בגוף הקיים ומימוש של יכולותיו. אין שאיפה להפוך גוף זה לגוף אחר אלא ניסיון להבין את המרכיבים הקיימים בו בזמן ובחלל נתונים.

---

[66] אפרתי, י. "ארבע ציפורים מחפשות עלילה" בתוך: *הארץ*, 14.3.03 עמ' ד5.

[67] שיטת עבודה תנועתית שנוסדה ע"י Susan Klein בשנות ה-70 בארה"ב.

[68] Klein, S.T. *Dancing From the Spirit* Published in Movement Research Journal 13, Fall 1996. (המאמר הורד מהאתר שכתובתו: www.kleintechnique.com.)

דרך העבודה של גודר בשיעורים ובחזרות משפיעה על התוצר הסופי במופע. הגוף המתנועע במופע איננו מייצג משמעות שמחוץ לגוף אלא מציג מן התבוננות במראה פרטית. מאפיין בולט בעבודותיה של גודר הוא תנועות לא סימטריות, כאלה שבהן כל איבר פונה לחזית אחרת. הגוף איננו "מאורגן" אלא להפך – מפורק עד כמה שניתן. ב*פתאום ציפורים* (גודר: 2002), למשל, בולטת דרך עבודה של פירוק והרכבה מחדש. גודר חוקרת את מגוון ההבעות האנושיות שמבוטאות באמצעות הגוף, ובכל פעם שנראה שאנחנו כבר מכירים מבע מסויים הוא משתנה, מתפרק, ומוצג מבע אחר. התנועות שמבוצעות על הבמה מוכרות לצופים מחייהם, אבל מה שהופך אותן למופע מחול הוא תשומת הלב המיוחדת שמוקדשת לכל חלק מהתנועה. הבעות הפנים נחקרות במבט תקריב, והריאליסטי הופך בהקצנה לסוריאליסטי.

"פתאום ציפורים" (גודר: 2002)

ארבע רקדניות מציגות *בפתאום ציפורים* מציאות שמורכבת מהבעות פנים שמשתנות, מתעוותות, ומאברי גוף שתנועתם נחקרת עד קצותיה. במופע זה אין התפתחות ליניארית; ההווה הוא מה שקיים, והוא משתנה מרגע לרגע. הרגעים אינם מצטרפים זה לזה לקראת שיא כלשהו או קתרזיס. המוסיקה שנשמעת חד-גונית בשינויים קלים תורמת למימד הזמן הייחודי- אין התפתחות שאפשר לאבחן, יש כל רגע את הרגע הזה, ואת מה שהגוף חש ומבצע בו.

<u>משמעותו של הגוף</u>

זן בודהיזם רואה בנפש המחפשת משמעויות נפש בורה. תורת זן אינה רואה את תפקידה בהענקת משמעויות, ואיננה מנסה להציע תיאוריה אלטרנטיבית לתיאוריות הקיימות על מבנה היקום, הנפש או הדרך להתנהגות נאותה. לכל היותר מצביעה זן על עובדת אי הידיעה של העולם. זן הוא לדעת שאינך

יודע ולחיות כלא יודע[69]. לימוד הזן אינו מוסיף ידע על העולם אלא משפר את כלי הקשב הנקיים שלנו. למידה רגילה מוסיפה פרטי מידע לתוך מערכת ידועה. זן איננו מוסיף פרטי ידיעה אלא שואל שאלות על המערכת, ושואל גם שאלות על הצורך לשאול שאלות. המילים, לפי זן, הן חסרות אונים בנסותן לתאר את העולם, ולכן אין להבין באמצעותן את העולם. הן דלות מעושר חוויותינו. הן יכולות להצביע, אך לא להיוות הדבר עצמו, כפי שאי אפשר לאכול תפריט. מורה הזן איננו מתנגד לפעולת הדיבור, אבל הוא מצביע בפני תלמידו על מגבלותיה כטענה על העולם. הזן איננו מתנגד ללוגיקה, אלא למקום שהיא תופסת כקובעת אורחות חיים, או כמתיימרת להגדיר את טיבו של העולם. בלוגיקה לא יכולים שני ניגודים לדור יחד. בעולם דבר יכול להיות גם נגזר מהיפוכו: הטוב מן הרע, העמק מן ההר, השמאל מן הימין, והתנועה מהעמידה ללא נוע.

"משמעותו של הדבר" היא אחרת מהדבר. כאשר מחפשים את משמעותו של דבר, כבר לא שוהים בדבר, בהוויה, בהתנסות, או ברגש, אלא מחפשים דרך להגדיר אותו בדרך מוכרת. לאמיתו של דבר- כל התנסות היא ראשונית בכל פעם. כל כאב הוא ראשוני כשהוא נחווה, ואינו זהה לכאב שנחווה בעבר, למרות שהשפה תערוך אותם בקטגוריה משותפת. הניסיון לייחס משמעות מוגדרת להווה מצמצם אותו, ומתייג אותו לפי אמות מידה שאינן הוא. ייחוס "משמעות" לדבר הוא תכונה של התודעה האנושית. התודעה מבקשת לעורוך סדר במציאות, אבל המשמעות שהיא נותנת לדברים קיימת רק בעולם הלשון. כל דבר - פרח גן עדן, בחילה, פרפר צהוב, שביל מפותל על צלע הר, תה צמחים - כל אחת מהחוויות הללו היא חד פעמית לאותו רגע שהיא נחווית. השפה המילולית תשייך אותה לדבר מה מוכר מהעבר. כך היא תערוך לה לפעמים רדוקציה, ותצמצם את האפשרות פשוט להיות בתוכה.

מדיטציה בזן בודהיזם היא דרך לחוות את הדברים בלי לערוך בהם סדר; לחוות את אי הסדר שבהוויה, ולשהות בו בלי לייחס לדברים משמעות. במדיטציה המתרגל מתבקש להיות מודע למקום שבו תודעתו נמצאת גם אם היא מבולבלת – לא "לעשות סדר במחשבות" אלא לראות את אי הסדר ולשהות בו.

ריקוד מסוג המחול העכשווי הוא עוד דרך לשהות בדברים בלי לעשות בהם סדר. מחול עכשווי חוקר באמצעות הגוף את המציאות כפי שהיא, בלי לתייג אותה. איבון ריינר, ממייסדי המחול הפוסט מודרני האמריקאי אמרה:

> We had thought to control the world around us by assigning it a meaning, and the entire art of the novel, in particular, seemed

[69] אצל: גואו-אן, *איש מחפש פר*, תרגום ותוספות: רז, י. דאור, ד. תל-אביב: מודן, 1996. עמ' 125.

dedicated to this enterprise. But this was an illusory simplification, since because of it, the world has only, little by little, lost all its life.[70]

הניסיון להעניק לעולם משמעות גרם לו, לפי ריינר, לאבד את משמעותו. הפעולה התיאורית של יצירת האומנות דווקא שיטחה את התוכן של הממשות. בשל הניסיון הכושל להגדיר משמעות לעולם, התרחקו הדברים בעולם מהפנים המקוריות שלהם. איבון ריינר, כמו אחרים מזרם המחול הפוסט מודרני, ויתרה על משמעות מוגדרת שמתלווה ליצירותיה, והציגה את הגוף המתנועע כפי שהוא; ה"משמעות" נגזרה מעצם התנועה לבדה.

גם התנועות ביצירותיה של יסמין גודר אינן בעלות "משמעות". התנועות והבעות הפנים הן מה שהן, כפי שהן נחוות באותו הרגע ע"י הרקדנים וע"י הקהל המתבונן בהם. המפגשים בין הרקדנים על הבמה נכונים לאותו רגע וניסיון לפרש אותם יגרום להם לאבד את מהותם; מהותם של המפגשים היא עצם היותם, בלי צורך לתפור עליהם סיפור. בדר"כ הבמה נזירית, ותשומת הלב מרוכזת בחלקי הגוף. אין איבר שלא נחקר, מפורק, ומנותח מקרוב לאורך היצירה, גם האף, הפה, האוזניים, השיער וקצות הבהונות. הנעת האיברים גורמת לדמויות המתנועעות להיראות כמצויות על הגבול בין שפיות לטירוף. הבמה בכל יצירותיה של האומנית היא במה של אי-היגיון. המשמעות היא דווקא באי-המשמעות, והלוגיקה של היצירה נוצרת דווקא מהעובדה שלא ניתן לתארה באופנים רציונליים.

חיבור זה מודע לכך שהכתיבה על יצירותיה של גודר כן מייחסת להן משמעות. המדיום המילולי מאלץ את היצירות להפוך למשהו אחר ממה שהן על הבמה. המוטיבציה לכתיבת העבודה נבעה מהצורך להצביע (במילים) על הייחודיות ביצירתה של גודר. ייחודיות זו מתבטאת בנוכחות הפסיכופיסית של היוצרת ברגע נתון עם ויתור על הצורך לפרש אותו. העבודה מוצאת דמיון בין נוכחות ייחודית זו לשהות המדיטטיבית אשר נדרשת בזן בודהיזם. גם זן בודהיזם איננה מתנגדת לטקסטים רק מקפידה לסייג שהטקסטים אינם התורה עצמה. כך בחיבור זה- הפרשנות המילולית מנסחת תפיסה אודות היצירות של גודר, בידיעה שזוהי רק תפיסה. סיפור זן מתאר מישהו שניגן בחליל, ובסוף היצירה שאל אותו אחד המאזינים מה משמעותה של היצירה שהוא ניגן. במקום להשיב הוא ניגן אותה שוב. מילים משרתות את עבודה זו כדי להבהיר שבריקוד של גודר משמעותו של הדבר היא הדבר עצמו.

<u>ידיעה שאינה יודעת</u>

סטיב פקסטון, מיוצרי המחול הפוסט מודרני, יסד בשנות ה-60 את שיטת ה"קונטקט אימפרוביזציה" (contact improvisation). טכניקה זו מבוססת על אילתור ועל הקשבה לרגע, ועל תנועה שנולדת

[70] Banes, S. *Terpsichore in Sneakers*, Hanover: Wesleyan University Press, 1987., p. 43.

מקשב לרגע נתון. זהו ריקוד אשר איננו מציג עקרונות נשגבים כלשהם, אלא מתרכז ביכולותיו של הרקדן למגע עם רקדנים אחרים ועם הקרקע. השיטה מבוססת על מגע, נפילות והעברות משקל, ואיכות הביצוע תלויה במחוייבות של המבצעים לקשר בין גופם לגוף האחר ולחלל. טכניקת ה-*contact* דורשת פתיחות של הרקדן לכל דבר בכל רגע, וויתור על שליטה. הקונטקט חושף בפני הקהל את תהליך היצירה, והתהליך הופך להיות העיקר. אין ניסיון להציג עולם אחר על הבמה ואין בריחה לעולמות פנטסטיים אשלייתיים אלא נאמנות למה שקורה עכשיו, והתבוננות ערנית בנתונים של גוף, חלל וזמן. בקונטקט אימפרוביזציה יש שהות במציאות כמות שהיא: אין סיפור שמגדיר את ההתרחשויות על הבמה, ובוודאי לא מעבר מהעולם הארצי לעולם על-טבעי כלשהו. סגנון מחול זה מבוסס על היענות לממשות וקשב למה שמתרחש בכל רגע בהוויה של הרקדן, בלי לערוך להוויה עיבוד מנטלי באמצעות נרטיב. הרקדנים מעבירים אינפורמציה אחד לשני על מצבם דרך מגע בלבד. סוג ריקוד זה עורך אנליזה לגוף האנושי, וה"משמעות" של המופע היא פשוט האנליזה של הגוף שזז[71]. נדרש אימון רב כדי להצליח לנוע בטכניקה זו. האימון אבל איננו משיג ידיעה אמפירית כלשהי, אלא הוא אימון בידיעה שאינה יודעת. הרקדן המאומן בקונטקט אימפרוביזציה יידע להתמסר לאי-הוודאות, ולהתנועע בכל רגע בלי לדעת מה תהיה תנועתו הבאה.

ב*פתאום ציפורים* (גודר: 2002) משתמשת יסמין גודר בטכניקת ה contact improvisation. במהלך המופע מתנועעות ארבע נשים על הבמה ושומרות על מגע רציף אחת עם השניה. בדואט שפותח את המופע אוחזת אישה אחת בשניה, תחילה בכתפה אח"כ בעורף, אח"כ בירך ובראש. דואט זה יחזור על עצמו בוריאציות לאורך המופע כולו. גם בתהליך העבודה על היצירה שילבה גודר עבודת contact, והקטעים על הבמה נאספו מתוך האימפרוביזציה שנערכה בסטודיו. בעבודה מסוג זה תיתן הכוריאוגרפית למתרגלים הנחייה למגע של חלק מסוים מגופן של הרקדניות זו בזו, ותנועה עם המגע כגבול מחייב. על הבמה נאספו פרגמנטים מסוג זה של תנועה.

"פתאום ציפורים" (גודר: 2002)

[71] Banes, S. *Terpsichore in Sneakers*,. Hanover: Wesleyan University Press, 1987,.p. 57.

הרקדניות מתנועעות כשהן קשובות ביותר זו לזו וערניות אחת לתנועת השניה כמו גם תלויות בכל זו בזו: אם ידה של האחת תישמט, תיפול השניה ארצה. תלות זו שלהן אחת בשניה מגדירה גם יחסים רגשיים ביניהן: הדיאלוג בין שתיהן חיוני לקיומן, והן לא יכולות להתקיים בנפרד זו מזו. שיטת הקונטקט אימפרוביזציה מטשטשת גם את ההפרדה בין "אני" לבין "אחר", נושא שנדון בפרק הראשון.

ב *זן באומנות הקשת* (הריגל: 1990) כותב המחבר, שלשליטה מיומנת ביריה בקשת ובאומנויות אחרות לא די במיומנות טכנית. אדם חייב להתעלות על הטכניקה עד שתהיה יכולתו "אמנות ללא אמנות", ומודעותו- מודעות ללא מודעות. מצב זה של אי מודעות יושג רק כשאדם משוחרר לחלוטין מעצמו וכשהוא שרוי באחדות עם שלמותה של מיומנותו הטכנית. מצב של שחרור מה"אני" היודע, הוא, לפי הריגל, מצב של מודעות נכונה. יצירה טובה מצליחה רק במצב של השתחררות כנה של האומן מעצמו. כשהיוצר איננו נוכח כלל כ"הוא עצמו"[72], נוכחת רק סוג של מודעות שאין בה "אני", והיא שמחוללת את היצירה האמיתית. ביצירותיה של גודר הגוף הרוקד איננו רק מתובנת בהתאם לשליטתה של התודעה האנושית אלא הוא נראה גם כבעל ידע מעצמו, ידע שאיננו יכול להיות מוגדר בכלי ההגיון. דומה שביצירותיה של גודר יש בגוף הרוקד מרכיבים ראשוניים שפועלים בצד המודעות והבינה האנושית ולא תחתיה.

<u>גוף אישה</u>

התייחסות כזו לגוף קיימת ביצירה *שתיים שעשוע ורוד* (גודר: 2003). ביצירה זו רוקדות יחד שתי נשים, לפעמים חצי עירומות, ובחלקים של המופע הן מתחברות אחת לשניה והופכות למוטציה נשית משונה, גרוטסקית או פיוטית. המופע בנוי שלושה פרקים שביניהם, כמו מתאגרפות בזירה פורשות השתיים הצידה, מנגבות את הזיעה, מחליפות בגדים וחוזרות להיאבק. המאבק הוא ביניהן וגם בינן לבין עצמן, והוא לפעמים אלים ולפעמים אוהב.

הנושא של היצירה *שתיים שעשוע ורוד* הוא הגוף הנשי, אבל לגודר אין אמירה הגיונית כלשהי אודותיו. גודר מעידה על עצמה שגם בחיים היא לא תמיד מבינה מה היא מרגישה[73], ובעבודותיה היא שוהה ברגעים הלא-מובנים הללו. בדומה לידיעה שאינה יודעת מזן בודהיזם, מחפשת גודר סוג אחר של הבנה, לא הבנה דרך השכל, אלא יותר ידיעה במובן המיני, לדעת את הדבר, להיות בו, במקום לחשוב עליו. ביצירה זו היא מנסה לדעת כך את הגוף הנשי. כך יש במופע מספר רגעים אירוטיים שהם מגעילים אבל גם מעניינים, גם מושכים וגם דוחים.

---

[72] הריגל, א. <u>שם</u> עמ' 45.

[73] רייך, גלעד. *גושי כשר על הבמה* בתוך : <u>גלובס</u> 4.12.2003. *עמ' 21.*

בין הפרקים התנועתיים של היצירה מוקרנים קטעי וידיאו של ריצה שמחולקת לחלקים. תחילה רואים רק את הפנים של הרקדניות, אח"כ את כפות הרגליים, ולבסוף המצלמה מתרחקת ורואים את כל הגוף של כל אחת מהן. רק בחלק זה מבינים שהן רצות, והחלק המסיים את המופע מחבר בין הריצה על המסך לריצה שמתרחשת על הבמה. הן רצות במעגלים ומחזיקות את החצאיות שלהן בפה, חושפות את רגליהן ומכסות את החזה שלהן. יש משהו גמלוני בתנועה שלהן. גודר אומרת שהריצה מבטאת:

> רצון להתחיל הכל מההתחלה ולמחוק את כל הקונוטציות החברתיות והסקסיסטיות שעלו בחלק הראשון של היצירה והגיעו לשיא בחלק השני. בריצה יש ויתור על מסכות חברתיות, סוג של חזרה לחומר ראשוני. היה ניסיון להיאבק בחומר ולבסוף להרפות ממנו. לצייר ולמחוק[74].

הריצה כמו חלקים אחרים של המופע הופכת את הנשים על הבמה לחשופות מאד. אומנם חשיפה זו והחקירה הכנה של הגוף בכל זאת נתונה לחוקי הבמה שהם אחרים מחוקי הממשות היומיומית. גודר בוחנת את הגבול בין הבמה למציאות ומערערת עליו. שתי הרקדניות מרימות חצאיות, נוגעות באיבריהן האינטימיים, מביכות את הצופה, ומאלצות אותו לפלוש אל המרחב הפרטי שלהן, ועם זאת המרחב הפרטי איננו באמת שלהן, אלא של הגופים המתנועעים, המשתנים בכל רגע על הבמה. כשירדו מהבמה, בוודאי ישתנו שוב.

הגוף הנשי ב*שתיים שעשוע ורוד* מתפרק לחלקים ומטופל כחפץ. היצירה עוסקת ביצוגי נשים ונשיות, ומפרקת סטריאוטיפים על הגוף הנשי. בכל פעם המיקוד הוא בחלק גוף אחר. בחלק השני של היצירה לובשות שתיהן ציצים ענקיים, מה שהופך אותן לייצוג גרוטסקי מעוות של ילדה- אישה. הטיפול המיוחד בגוף מעלה שאלות על התבגרות נשית, על המעבר בין ילדה לאישה, על גיבוש של זהות מינית, ועל האופן בו נתפסת האישה כאובייקט.

"שתיים שעשוע ורוד" (גודר: 2003)

[74] בעדני, מיכל. "כשאני רוקדת אני מרגישה שאני מדברת" בתוך: *תיאטרון* 02/2004 עמ' 52.

<u>החלל הריק</u>

מושג מרכזי באסתטיקה של זן בודהיזם הוא המושג "מה" *ma* שתרגומו – חלל, מרחב, space. מושג זה מתאר את החללים הריקים שבתוך יצירת אומנות. ההעדר או האין בזן חשובים לא פחות ממה ש"יש"; כשמביטים על ציור מסתכלים בדר"כ על תוכנו, על מה שמצויר בו. בחדר נסתכל על הדברים שמונחים בו - רהיטים, תמונות, שטיח, ופחות על החללים ביניהם. בתרבות המערבית אין כמעט מושגים לתאר את הריק, ומילה זו נטענת במשמעות שלילית בדרך כלל: אם הוא ריק אז הוא ריק ממשהו- שהיה בו, שאיננו. בתפיסת הזן יש נוכחות לריק, לשתיקה – אם זה במוסיקה, או לסטאטיות אם זה בתנועה. ריקות איננה ואקום ואיננה מרמזת על אי-קיום. בבודהיזם, כשאומרים על משהו שהוא ריק, לא מתכוונים לומר שהוא לא קיים, אלא מתכוונים לסוג מסוים מאד של התבוננות. לדוגמא במדיטציה, ככל שמתעמקים במושא המדיטציה, בתופעה כלשהיא, מגלים תהליכים מעודנים יותר ויותר בה. אם מתמקדים בנשימה, אפשר לקרוא לתהליכים בשמות: הבטן עולה ויורדת, האויר נכנס ויוצא וכדומה. אבל בשלב כלשהו בהתעמקות הזאת נעשים התהליכים כל-כך מעודנים שלא ניתן עוד לקרוא להם בשמות או לכלול אותם בקטגוריות, ובכל זאת התופעות נמצאות שם. הן מציאותיות. הן אמיתיות. לא מוצאים בהן את הקרקע המוצקה שבדר"כ מוצאים בדברים בעולם הקטגורי של ההבחנות, ובכל זאת הן מתרחשות[75]. לא קורה דבר שנוכל להגדירו, ובמובן זה הוא ריק, אבל הוא קיים.

בזן בודהיזם *ma*, "הריק" הוא שווה ערך למלא בערכו האומנותי, החוויתי והפסיכולוגי. הוא לא הפסקה לנשימה אלא הוא חלק מהמערך של היצירה. *מה* הוא מתח בין נוכחות לאי-נוכחות אבל האי-הנוכחות היא בעלת נוכחות. הריק עשוי להיות, לפי זן, מקום מלא ביותר (וגם הדיכוטומיה בין ריק למלא היא מושגית בלבד).

ג'ון קייג' אימץ עיקרון זה מזן, וחקר את הקשר בין מוסיקה ושקט. קייג' הדגיש שמה שאנו מכנים בשם "שקט" הוא אוסף של צלילים שונים, הצפים מסביבנו ובתוכנו. מוסיקה בעיניו הייתה אוסף של צלילים, המכוונים לאזנו של אדם בזמן ששקט הוא אוסף של צלילים, שאיננו מכוון לאוזן. קייג' מימש תפיסה זו ביצירתו *"4'33"* (Cage: 1951) שבה עלה פסנתרן אל הבמה, פתח את הפסנתר, הביט בו במשך ארבע דקות ושלושים ושלוש שניות, סגר אותו, וירד מהבמה. קייג' ביקש ליצור מסגרת זמן קשיחה של ריק, שבו המוסיקה היא הקולות של הקהל, רחש, שיעול, צחוק ושאר קולות שאינם מכוונים לאוזן של מי שבא להקשיב לקונצרט. בהופעות אחרות של הקונצרט נהג קייג' להשמיע לקהל הקלטה של הרעשים, שהיו בעת ביצוע היצירה. הקונצרט אילץ את הקהל, לפי קייג', להתרכז בצלילים בחלל סביבם, והרחיב את משמעותו של המושג "שקט".

במחול, הריק הוא המקום שבו לא נעשה שום דבר על הבמה, הבמה הריקה, או הרקדנים לא מתנועעים.

---

[75] אידו, י. *שם*_עמ' 93.

באולם *ובפתאום ציפורים*, חוזרת על עצמה תמונה בימתית שבה דמות אחת קופאת במקומה, לא זזה, על פניה הבעה של תימהון או של אדישות, ולפעמים קפיאתה מלווה בהפסקת התנועה גם אצל הדמויות האחרות. ז'אנר *המחול הפוסט מודרני* האמריקאי וגם תיאטרון המחול של פינה באוש, שילבו את אי-התנועה כחלק מהשפה התנועתית הלגיטימית במופע מחול. בעמידה קפואה על הבמה, למרות שהיא סטאטית לכאורה, יש תנועה, והתוכן נוצר דווקא מהריק. ביצירותיה של גודר צועדת דמות על הבמה ונעצרת, מתבוננת, ממשיכה עוד כמה צעדים, נעצרת. לפעמים העצירה תקרה באמצע קטע ריקוד סוחף, ואז החלל הריק בולט יותר על רקע המלאות שהיתה לפניו. *ma* הוא עוד ביטוי למציאות כפי שהיא- הרי גם במציאות יש חללים ריקים, לפעמים שום דבר אינו קורה[76], ואותם חללים הם חלק ממה ש"יש".

גם ביצירה *אני רעה אני* יש נוכחות ל"מה", הריק. בתחילת המופע צועדת הדמות הראשית אל הבמה ויש דקות ארוכות של עמידה סטאטית שלה מול הקהל, בלי תנועה. היא רק מחליפה חזית אבל איננה מבצעת מעבר לזאת דבר. החלל הריק מייצר מתח, והסיטואציה הופכת טעונה דווקא משום שלא קורה בה דבר שנוכל להגדירו.

פתאום ציפורים

פתאום ציפורים הועלתה בסטודיו 'ענבל' במרכז סוזן דלל, ולא על במת אולם. סטודיו, בשונה מאולם מופעים הוא מעבדה, והוא אזור של תהליך, לא של תוצאה. ההופעה בסטודיו מקדשת דווקא את תהליך העבודה, וקושרת בין המאמץ והאימון האמיתי לבין עולם הבדייה שיש ביצירה אומנותית. הצופים נקראים להתבונן בתרגול ובאימון של הגופים המתנועעים, בלי אשלייה של במה מופרדת. החלל ב *פתאום ציפורים* ריק מתפאורה, ומואר באור ניאון שמתבהר בהדרגה. הצבע הלבן הבוהק הופך את החלל לחשוף מאד, ומנוכר מאד. למרות הניכור הוא מעוצב כך שהצופים סמוכים ביותר להתרחשות הבימתית, וחולקים מפגש אינטימי עם המבצעים. בעת הכניסה לאולם/סטודיו הופכים הצופים להיות חלק מהעולם שיוצג על הבמה, עולם עם לכידות, למרות שאין בו דמויות קוהרנטיות או סצנות בעלות קשר סיבתי מוגדר.

המופע מתחיל בלי תנועה. שני מרובעים של אור לבן על הבמה מתבהרים בהדרגה. שתי דמויות עומדות ללא תנועה, זו מול זו במרכז הבמה, ושתיים אחרות בשני צדדים אלכסוניים. התמונה קפואה, ריקה מתנועה, אבל הריק (ma) טעון מאד. הסאונד ברקע דומה לצליל של ערוץ טלוויזיה ששובת מתוכניות. העוצמה מתגברת עד שהטון נשמע כמו צפירה מונוטונית. אחרי דקות ארוכות בלי תנועה, מתחילה אחת הנשים מהצד לצעוד לכיוון מרכז הבמה. היא מחבקת את השתיים שעומדות שם. היא צועדת איתן במעגל במקום ואז נעצרת, מזיזה את הכתפיים שלהן כך שייפגשו, ומזיזה אותן הצידה. ידיה עוברות מראש אחת לראש שניה ואל ראשה שלה. היא מצמידה את שתיהן כך שהיא מאחוריהן ומשלבת אצבעותיה לפניהן. אז היא נותנת שלוש חבטות עם כפות ידיה על הבטן של כל אחת משתיהן. היא מתבוננת עליהן וסביב, אבל

[76] רק לכאורה שום דבר לא קורה. גם "שום דבר לא קורה"- קורה.

נראה כאילו היא מתבוננת אל תוך עצמה. השתיים נראות עכשיו לא כשתי נשים נפרדות אלא כאיברים מגופה, כאילו היא גוף אחד עם שלושה ראשים. בהמשך ניצבים על הבמה שני זוגות של רקדניות. זוג אחד מתנועע בטכניקת קונטקט אימפרוביזציה. השתיים האחרות מבצעות קטע שנראה כמו ריקודי ראווה של מחזות זמר. אחת נכנסת לטראנס – קופצת מצד אל צד, ומניפה את הרגל באויר, עד שהשניה מרגיעה אותה. הן מתחבקות וכף יד של אחת נעה מהכתף, אל הראש, אל הזרוע של השניה. זו שנגעו בה מגיבה – נוטה עם הראש לאחור ואח"כ עם החלק העליון של הגב, היא עושה מן גל עם הגוף אחורה וקדימה וחוזרת לעמידה. שתיהן מתכופפות הצידה, מזדקפות, ומתחילות את המשפט התנועתי מהתחלה. בינתיים שרועות השתיים האחרות על הרצפה.

תנועתן של הרקדניות נראית כמו התנהלות בתולית וראשונית של מרכיבים מנפשן. כשהסתיים משפט תנועתי ראשון של שתי העומדות, מתחילות השרועות לנוע, הן מיישרות רגל אחת, מתגלגלות על הרצפה, מיישרות שוב רגל עולות לישיבה, ומתגלגלות על הרצפה. אח"כ יושבות- מכופפות ומיישרות רגל אחת שוב ושוב, ידיהן משולבות מעל הראש, נשכבות על הרצפה, אחת לפני השניה וזו שמאחור מחבקת את הקדמית בזרועותיה. הן נשארות חבוקות, מתגלגלות מצד אל צד, ושולחות איברים לכל הכיוונים, כך שקשה להבחין למי שייך איזה איבר. הבעת הפנים שלהן מבטאת אי נחת.

במשך המופע אפשר להבחין בכל וריד וכתם על רגלי הרקדניות, לשמוע את הנשימות שלהן, לראות את הזיעה שלהן ולהביט מקרוב בפיהן המתעוות בבכי. כשגודר נשאלת על שפתה התנועתית היא מתוודה שהיא מוותרת על אידיאליזציה שעורכים סגנונות מחול אחרים לגוף האנושי, ושמרגש אותה לחשוף דווקא את הגוף האמיתי עם הפגמים שלו[77]. ליצירה *פתאום ציפורים* (כמו ל *"אולם"*) יש מימד וידויי- הדמות חוקרת את עצמה וגם מתוודה בפני הקהל על גילוייה.

שתי הנשים העומדות חוזרות על הדואט שלהן בעמידה. השתיים האחרות מבצעות דואט דומה בישיבה, ושני הזוגות כמו משתקפים זה בזה, בשינויים של רמות גובה. אצל העומדות יש עכשיו איכות מעגלית ורכה לתנועה. הן יורדות בגלגול חוליות מעמידה למטה, מחבקות זו את זו, מציירות מעגל עם האצבע על הרצפה, ואז מתחיל אוניסונו של כל הארבע (עד עתה לא ביצעו כולן יחד קטע אחיד). הקטע הוא אנרגטי מאד ומבוסס על נפילות לרצפה וקימות ממנה. הארבע יושבות על הרצפה, מניחות כף יד אחת לצידן וגוררות את הגוף קדימה שלוש פעמים. בפעם השלישית נופלות אל הרצפה, מתגלגלות, מתיישבות, שוב נופלות, שוב מתגלגלות, שוב יושבות. מטות את הראש הצידה, קמות מהרצפה, נופלות, ושוב מהתחלה – שלוש גרירות של הגוף על הרצפה וכן הלאה. הקטע חוזר על עצמו שש פעמים, בכל פעם לחזית אחרת. אחר-כך הן מתפזרות כל אחת לצד אחר של הבמה, ואחת מהן רוקדת לבד בהבעת פנים מתריסה. השלוש

[77] רייך, גלעד." גושי בשר על הבמה" בתוך : *גלובס*, 4.12.2003. *עמ' 21.*

האחרות מתקרבות אליה ומתחילות לדחוף אותה מצד אל צד. אחת מהן צוחקת צחוק מיואש פרוע. אחר כך אחת אוחזת בשתיים אחרות, וזו שנותרה ללא אחיזה פותחת בקטע מלא אנרגיה שכולל סיבובים וקפיצות רכות. הדינמיקה של הקטע מתגברת והאיכות הופכת אגרסיבית יותר. שתיים מצטרפות ועכשיו שלוש מניפות את הראש ואת הגב לכיוונים נגדיים שלוש פעמים, מתיישבות, האצבע מציירת שלושה מעגלים על הרצפה, נשכבות על הצד, קופאות במקומן, ואחת משחקת בשערות של השניה.

בהמשך קמות שתיים, ומביטות על שתי האחרות, בהבעתן משהו בין סלידה לחמלה. אלה שנשארו על הרצפה מתנועעות בקונטקט, הגופים שלהן מחוברים. אחת מהן נראית מבויישת אבל מלאת נוכחות. השניה נראית כאילו נטרפת עליה דעתה בהדרגה. אז הן מתענגות אחת על השניה, אחת משחקת בשיערה של אחרת, ואז אחת מתיישבת בחיקה של אחרת והן מתנדנדות, כמו ילדה בחיק אימה- קדימה ואחורה.

ביצירה רואים את הבשרניות של הגוף ואת הפונקציונליות של כל איבר ואיבר. לפי גודר: "כאשר אני נוהגת בגוף כבבשר, בצורה מוזרה, זה עושה לי משהו שדומה למדיטציה. יש משהו בוויתור על המשמעויות הנפשיות רגשיות של הגוף שהוא מדיטטיבי"[78]. למעשה, לא מוותרת גודר על המשמעויות הנפשיות והרגשיות של הגוף, אלא שהללו גלומות רק בתנועת הגוף. הגוף הוא גופנפש שמתפרק/ת על הבמה.

הגוף אצל גודר איננו מציג את עצמו אלא חווה את עצמו. היא לא מציגה משהו, לא אומרת "תראו אותי, אני עושה ככה וככה" אלא נותנת לתנועה להיות הקיום שלה. למשך שעת המופע- היא התנועה, וכך גם רקדניה- הם התנועה, בלי הפרדה בין מבצע לדמות שתפורה עליו.

לקראת סוף היצירה *פתאום ציפורים* נעצרת המוסיקה בבת אחת. אחת הרקדניות כורעת ברך לרגליה של אחרת. שתיים מהלכות משני צדדיה. זו שכורעת ברך נוקשת באגרופה על חזה של העומדת מולה, אולי מבקשת ממנה לפתוח את הלב. אחר כך הכורעת ברך מתיישבת על הארץ, רגל אחת שלה מורמת באויר והיא מתחילה לייבב. תחילה היבבה חלושה, אבל בהדרגה הבכי מתגבר. שתי הרקדניות מהצדדים מתחילות לנוע לעברה, אולי רוצות להושיט לה עזרה, אבל הן לא מביטות לעברה של הבוכיה אלא אחת אל השניה. הן מגיעות אליה, ואחת מהן יורדת על ברכייה ומחזיקה את קרסולה של המייבבת. הבוכיה שולחת יד ומחזיקה את כף ידה של אחת האחרות. רביעית נעמדת מעל המייבבת . זו שישבה קמה עכשיו ומניחה את כף רגלה מתחת לקרסולה של הבוכיה, ובזרועותיה מחבקת את הרקדנית שעומדת לידה. אז עוברת הבוכיה מישיבה לשכיבה וממשיכה לבכות, הפעם בלי אף מגע באחרות. היא בוכה, שערותיה סתורות על פניה, והשלוש האחרות מביטות קדימה בפנים חסרי הבעה.

---

[78] רייך, ג. *שם*, *שם*.

אחרי זמן היא מפסיקה לבכות, ונעמדת. יש עוד כמה רגעים של שקט בלי תנועה, ואז זו שבכתה מציגה את המשתתפות ביצירה ואת היוצרים שלה. הצגת השמות נעשית תו"כ משפט תנועתי קצר שחוזר על עצמו: היא פותחת רגל ויד בחצי מעגל הצידה, שמה כף היד בתוך הפה, אומרת שם, וצוחקת צחוק קצר לא שמח. זוהי הפעם הראשונה ביצירה שנאמרות מילים, שמות, וקטע זה משמש במקום תוכנייה. העובדה שהקרדיטים הם כך חלק מהמופע מטשטשת את הגבול בין הבמה לבין המציאות. אותן הדמויות שנאבקו על הבמה עונות לשמות אמיתיים במציאות, אבל גם מציאות חייהן איננה שונה כל כך. כשהרקדנית שרון איצקוביץ' מסיימת לחלוק כבוד ליוצרת ולמשתתפים שוב יש חלל ריק- האור יורד בהדרגה והארבע מתהלכות לאט, ונראה שאינן מוצאות את דרכן. אז יש מחיאות כפיים והקהל הוא בסוף זה שמחליט שהמופע נגמר ממש. גם עתה, כשהרקדניות משתחוות, אין על פניהן הבעת הקלה, והן נראות כאילו הן עדיין חלק מהעולם ההזוי שנברא ביצירה.

היצירה *פתאום ציפורים* מדגימה את החקירה שעורכת גודר לגוף כישות פסיכופיסית. גודר מתבוננת בהתנהגויות של הגוף הקיים, ובמשקעים שנקוו בו שגורמים לו לנוע כפי שהוא מתנועע. היצירה מתבוננת בגוף כפי שהוא.

זן בודהיזם מתנגד להשגבה של עקרונות פילוסופיים ומעדיף לחפש את אמת הקיום במציאות היומיומית. מורי זן הפנו את תלמידיהם לאימון הפשוט בחיי היומיום: הליכה, הכנת תה, בישול, ונגרות. בזן אין עיקר ואין טפל[79]; אין דבר שהוא חשוב מדבר אחר, וכל דבר שנעשה בתשומת לב יכול להיות אומנות ואימון בדרך הרוחנית. זן מעדיף צעדים בעולם המעשי על למידה תיאורטית. במנזרי זן נזירים החלו לעבוד, ובוטלו קיבוצי הנדבות שהיו נהוגים בזרמים קודמים בבודהיזם. התפיסה היתה שהעבודה חשובה ושאין צורך להתפנות מחיי השגרה כדי לחפש את ה"אמת". המילה "נזיר" בזן בודהיזם כבר אין משמעותה פרישות ותלות בקהילה. חלק גדול מהנזירים הם בעלי משפחות, ויש חשיבות לחיים היומיומיים, בצד למידת התורה. חיי המעשה הם כר האימון החשוב ביותר לפי זן.

תורת זן מתנגדת להצהרות או לאמרות חוכמה שאין להן מימוש במציאות הקונקרטית. אמרה כמו "ואהבת לרעך כמוך" היא חסרת משמעות, לפי זן, אם איננה מלווה בפעולה. כך גם באשר לאמרות השגורות לאחרונה במערב כמו "תתבונן בזה", "חיה את הכאן והעכשיו" – אלו דברים תפלים לפי זן. מה שיהפוך אותם לדברי טעם היא הנוכחות הממשית של מי שאומר אותם בסיטואציה. הפעולה היא החשובה ולא הנכונות לפעול. השהות ברגע הנוכחי היא מעשה זן, ולא הניסיון או השאיפה להיות בו. הממשות תתבטא במה שיש עכשיו, בעשייה שיש עכשיו, לא בהתכוונות לעשות משהו, או בהצהרה על הדרך לעשות דברים. משום כך תרגול זן איננו נעשה רק בין כתלי המנזר אלא בחיים הרגילים.

בדומה לתפיסה הזן בודהיסטית שמבקשת התבוננות ב"רגיל", כך המחול העכשווי, כצאצא של המחול הפוסט מודרני האמריקאי, משתמש בחומרים מהיומיום, ומעלה אל הבמה את העכשיו, את הרגיל ואת השגרתי. מחול עכשווי איננו אידיאליסטי, איננו מציג מציאות שמעל הממשות הארצית, אלא דווקא את ממשות זו חושף בדרכיו. הוירטואוזיות תתבטא מעתה בביצוע תנועות יומיומיות כמו הליכה, ריצה, גלגול, דילוג, שכיבה, עמידה במקום ללא נוע, רעדה, התמתחות וגירוד, שוב ושוב. ההתיחסות לגוף מנסה להיות קונקרקטית ולא יומרנית. הגוף המתנועע הוא תמיד בעיסוק, תמיד בפעולה, ומבצע מטלות יומיומיות. מלאכתו קשורה לתיחזוק ולשימור שלו עצמו והוא אינו עסוק בשום דבר הירואי. היומיומיות תתבטא גם באופי המבצעים: מעתה הם לא נדרשים בהכרח ליכולת טכנית מושלמת. הביצוע יהיה לפעמים בכוונה לא מעוצב ולא מלוטש. המחול העכשווי מנסה להתחבר לחלקים הראשוניים, הלא-מעובדים, שמרכיבים את הגוף כישות פסיכופיסית, ואותם לחשוף על הבמה. בתהליך יצירה של מחול מסוג זה, משתמשים בזכרונות קרובים של התודעה: חלום, שיחה או מפגש שאירעו באותו יום או צבע שמרצד בדמיון באותו רגע, והללו הם החומר לעבודה. הגוף מחפש את מה שיש בו, את התנועה שמתבקשת מהרגע, וזו יכולה להיות קיפול של המכנסיים, אסיפת השיער או פיהוק. תנועה ראשונית זו תחקר, ולא תעובד לתוצר מלאכותי כלשהו.

---

[79] אידו,י. *שם*. עמ' 135.

> נזיר שאל את מורה הזן ג'ושו: מה משמעות הזן?
> ג'ושו השיב: עץ האלון בחצר הקדמית[80].

עץ האלון בחצר הקדמית הוא מה שראה ג'ושו כאשר נשאל על משמעות הזן. לו נשאלה השאלה בסיטואציה אחרת היתה התשובה שונה, בהתאם למה שהיה קיים באותו רגע. מורה הזן לינג'י נשאל מהי דרך החיים לפי זן והוא השיב: "When you are hungry you eat, When you are thirsty you drink, When you are tired, you sleep"[81]. התורה כולה לפי זן היא תשומת לב למה שיש ברגע הזה.

> כשנזירה שאלה את מורה הזן ג'ושו: האם תלמד אותי את האמת שלא בוטאה עוד מעולם? ג'ושו געגר בה: שימי לב, הסיר נחרך! הנזירה הוסיפה מים לסיר ואמרה: מורי אנא השב לשאלתי, ג'ושו צחק[82].

בזן אין אמת רוחנית, יש אמת שנוכחת בכל רגע ורגע. בעת הדיאלוג הזה של הנזירה עם המורה האמת היתה הסיר על הגז שנחרך, ולא היתה אמת אחרת. ידיעה בבודהיזם המאוחר היא לא ידיעה אמפירית כלשהי אלא התבוננות ונוכחות שמתחדשת מרגע לרגע. בכל רגע מחדש אפשר להתבונן: כמו בנשימה וכמו בשינה. לא מספיק לנשום פעם אחת. בכל פעם מחדש צריך לנשום, לאכול, לישון. תלמיד זן לומד לשהות בכל רגע, בכל נשימה, או בכל פעולה יומיומית אחרת, להתבונן בה, ולהיות נוכח, וכך יוכל למצוא את שלוות הנפש שלו. השלווה המוחלטת ברגע זה נובעת מהיכולת להיות ברגע זה במלואו. זן הוא חיים מרגע לרגע בתודעה צלולה, עם האזנה ותשומת לב לכל רגע ורגע.

הפרק הקודם עסק בטשטוש הגבולות בין המושגים סמסארה (עולם התופעות) לנירוואנה (עולם המוחלט) אשר מאפיין את התורה הזן בודהיסטית, ומבטא את עצמו גם על במת המחול העכשווי. המילה נירוואנה בבודהיזם המאוחר מקבלת מקום צנוע ומעשי; נירוואנה היא משהו שנמצא בהישג ידינו והיא מושגת מהתבוננות בעולם כפי שהוא, ולא כפי שהיינו רוצים שיהיה. בזן בודהיזם אין הבדל בין קדוש וחולי. אין דבר שאיננו קדוש ואין דבר שאיננו פשוט, ואין בעולם דבר אחר מהממשי: את המים רואים רק בגשם, בטל, בכפור, בקרח, במי הנהר או בעננים. אין מים מחוץ להופעתם בטבע. אין אידיאה של מים, יש רק מימושים שלהם. יממה מבטאת את עצמה רק באור, באפלולית, בבוקר, בדמדומים, בזריחה, בשקיעה, בירח או בכוכבים. אין יממה אחרת לבד מהמימושים הזמניים שלה בכל רגע. כך גם טבע האדם. הוא לא

---

[80] הופמן, י. *לאן נעלמו הקולות*, גבעתיים: מסדה. 1980. עמ' 54.

[81] Suzuki, D.T. *Zen and Japanese Culture*, Princeton: Princeton University Press, 1993. p. 11.

[82] הופמן, . *שם*, עמ' 110.

ניכר רק במעשים נשגבים כלשהם. אין אידיאה של אדם. אדם הוא מי שמתממש יום יום בפעולותיו היומיומיות. בפעולות הפשוטות ביותר מתממש טבעו.

> כאשר נזיר שאל את מורה הזן ג'ושו: מהו ה"אני" שלי? ג'ושו השיב: האם אכלת את דייסת האורז? הנזיר אמר: אכלתי. ג'ושו אמר: לך איפוא לשטוף את קערת האוכל[83].

אין בזן "אני" לבד מזה המתקיים מרגע לרגע, ומקיים את פעולותיו השגרתיות כמו אכילה ושטיפת קערת האוכל.

מחול עכשווי יממש רעיון זה בהתייחסותו לגוף. בסוג זה של מחול מושג הגוף איננו קיים במנותק מההתנהלות היומיומית שלו. הגוף מממש את עצמו בפעולות השגרתיות, הרגילות והשכיחות שלו, מדי יום ביומו וכל פעם מחדש. נשימה, אכילה, שינה, הליכה, ריצה, פיהוק, ישיבה, שכיבה, עצימת עיניים, פקיחתן וגירוד בשיער, אלו המימושים של הגוף, בהם מתבטא טבעו, ואין לו טבע אחר. חיבור זה מתייחס, כפי שנאמר בפתיחה, לגוף כישות פסיכופיסית. מכאן שפעולותיו של הגוף, הן בד בבד פעולות של הפן הפיסי ושל הפן המנטלי בו, וקשה לערוך הפרדה בין שני אלה. הקלדה על המחשב, שינוי תנוחת הישיבה, חיוך, התלבשות, התפשטות, מבט אל המראה, הצתת סיגריה, נשיאת תינוקת על הידיים, נשיקה, כל אלו הן פעולות יומיומיות של הגוף כגופנפש, והן מהלכים פיסיים ונפשיים כאחד.

אפשר להקביל בין שפה תנועתית לשפה מילולית; איברי הגוף - אותיות, התנועות- מילים, והמשפטים התנועתיים הם כמו משפטים מילוליים, רק שקשה לנו מאד ל ה ב י ן אותם, וסוג ההבנה הנדרש הוא אחר מההבנה של טקסט מילולי. בכל סגנון מחול בוחר היוצר את הניב הנכון של השפה, על מנת שתתקשר עם הקהל. יצירות הבלט הגדולות השתמשו בשפה גבוהה - שפת הבלט הקלאסי, אשר הציגה את הגוף האנושי כאידאל. הפיוט והתרוממות הרוח הושגו ביצירות הבלט באמצעות גוף הרקדנית הדקיק, האווירי, המרחף, שהוא בעל יכולת ביצועית כמעט על-טבעית. במחול העכשווי הפכה השפה ריאליסטית יותר, והיא ניזונה יותר ממציאות החיים ופחות מניסיון להציג את הנשגב והמופלא בתנועה. התנועה התבססה מעתה על שרשרת פעולות יומיומיות, שהיוצר מפקיע אותן מהמציאות ומתבונן בהן בתשומת לב על הבמה.

חשיפת המטלות היומיומיות על הבמה מתבטאת בעבודותיה של האומנית הישראלית סיגלית לנדאו. לנדאו היא אומנית ציור, פיסול, מיצג ווידיאו. בדומה לאומני מחול עכשווי וכמו יסמין גודר, אף היא חוקרת את התנהגותו של הגוף האנושי, ומתבוננת במבט חודרני ברגעים מהשגרה של גוף זה. בתערוכה *הפתרון*

---

[83] הופמן, י. *שם*, עמ' 76.

האינסופי (2004: ביתן הלנה רובינשטיין, מוזיאון תל אביב) הוצג הסרט *Dancing for Maya*[84], בו נראות שתי רקדניות חופרות בחול על שפת הים. הן חופרות עם כפות הידיים אבל כל הגוף שותף בעשייה ומרוכז בה. רחש גלי הים הוא הסאונד המלווה את החפירה. הן ניצבות זו מול זו, רכונות אל הקרקע, ומתקדמות משני צדדים אחת לעבר השניה. הן חופרות בור מאורך שמקבל צורה של נחש מפותל. ציפורניהן מתמלאות חול, אצבעותיהן נפצעות מהצדפים, ומפעם לפעם מגיע גל ששוטף את החפירה, ומטשטש אותה, והן נאלצות לחפור מחדש. הן מתקדמות אחת לכיוון השניה, נפגשות במגע חטוף של כף יד בכף רגל וממשיכות כל אחת במסלולה. אחרי הפגישה ממשיכה כל אחת עם כיוון החפירה שלה מעל החפירה שבוצעה שם קודם ע"י הרקדנית השניה. כך נתווים שני נחשי חפירה אחד מעל השני, ומצויירת צורת אינסוף. אינסוף היא צורה שלמה ופתוחה ביחד. כל פעם שהחפירה משלימה מעגל הוא נסגר, ומיד נפתח מחדש, כדי להיסגר במעגל הבא. האינסופיות היא בצורה וגם במלאכתן של החופרות, הן לא יסיימו לחפור, הגלים לא יפסיקו לטשטש את חפירתן, והתנועה לא תשתנה. למרות שהן מבצעות את אותה מטלה מתמשכת, בכל רגע הן פוגשות בצדף אחר, בעומק אחר או ברטיבות אחרת של החול, ובכל רגע גם גופן משנה מצב צבירה. הצילומים לסרט נערכו לאורך כל היממה, והחול בארבע לפנות בוקר היה אחר מהחול בשש בערב, כמו גם הגוף המתנועע שהיה עם איכות שונה בשעות שונות של היום.

"Dancing for Maya" (Landau: 2004)

[84] *Dancing for Maya:* A Triptych 3 * DVD loop 16:14 minutes :2004

צורת האינסוף שהרקדניות מציירות היא סימן שנמחק ע"י הגלים כל הזמן, ומתחדש כל הזמן. לנדאו מודעת לחלופיות של הסימן. הדבר היחיד שנצחי באינסוף הוא ההתהוות וההתכלות שלו. הרקדניות מביטות למטה, אין להן אופק לבד מהחול שלמרגלותיהן. כך גם הצופים בסרט, הם מביטים על הרקדניות מלמעלה ורואים את אותו מראה שנראה לעיניהן. היצירה איננה רומנטית. אין בה אדם שעומד מול האופק ומתפעם. מצב הגוף מתהווה ממלאכתו ומזיקת הגומלין שלו עם רחש הגלים, עם רטיבות החול, עם האור, ועם העשייה שלו בתוך אלה. הפעולה נעשית במישור שמקביל לאדמה. אין דלת קסמים אל דמיון, יש מקום קונקרטי, ויש קשר בין הגוף למקום ובין התנועה למקום. משמעותה של המלאכה האינסופית הזו היא בעצם קיומה. לנדאו לא מציגה תפיסה על האינסוף אלא עושה אותו, חופרת אותו, שוב ושוב. הגוף ביצירה זו של לנדאו, כמו הגוף אצל יסמין גודר, הוא גוף של חומר, מעשים והתנסות. הדמויות הן בעיסוק, בפעולה, ולא בפוזיציות של יופי. הן לא עובדות את אלוהים אבל עבודתן המרוכזת היא אלוהית בעצמה. הן מתענגות על הדבר הפשוט שהן עושות. דמויות אחרות בתערוכתה זו של לנדאו פוסלו ביומיומיות של לישון, לדבר בטלפון, לאכול, לגזום, להרים ארגזים, לקטוף פירות ולסחוב שקים. לפי לנדאו, אין בבואה אחרת, יש מציאות, אין עולם מקביל שמעל; יש עובד, אין מעביד. העלאת היומיום על הבמה אצל לנדאו דומה לחשיפת מציאות היומיום של הגוף אצל יסמין גודר. גודר, בדומה ללנדאו מחפשת את המופלא ביומיומי, ומתפעמת דווקא מהארצי, מהקרוב, מהפשוט.

היצירה *שתיים שעשוע ורוד* (גודר: 2004) משלבת תנועות שבחיים מבוצעות כלאחר יד או בהיסח הדעת, כמוטיבים כוריאוגרפיים מרכזיים. במהלך המופע תעצור כל אחת מהרקדניות מספר פעמים ותישען על הקיר שבעומק הבמה, וההישענות הזו היא מוטיב תנועתי שיחזור על עצמו. תנועה נוספת ממציאות היומיום היא תנועת הנידנוד, אשר מעובדת בצורות שונות בחלקים שונים של היצירה. תחילה נדנוד של האגן מצד אל צד ע"י אחת הרקדניות. אח"כ נדנוד אחת את השניה כאשר אחת חבוקה באופן מוזר בזרועות השניה. אותו נדנוד יתרחש גם בתנוחות אחרות, כאשר בכל פעם יש אחת שמנדנדת, שניה מתנדנדת ואז שתיהן הופכות להיות חלק מהתנועה בלי שברור מי מחוללת אותה. הנדנוד יופיע בהמשך היצירה גם כטלטול של הכתפיים וגם כניענוע של השריר האחורי בזרוע, קדימה ואחורה, כל רקדנית לעצמה. בחלק האחרון של היצירה, יהפוך הנדנוד לניעור של הגוף כולו בשכיבה על הגב עד לטלטלה של כל האיברים שתיראה לרגעים מענה ולרגעים מענגת. הנדנוד בגוונים השונים שלו יהיה קדימה ואחורה או מצד אל צד ואיכות התנועה תשתנה מערסול נעים לטלטול מרגיז.

ביצירה זו, כמו ב*אולם*, משמש השיער כעוד איבר להפוך בו. הרקדניות נוגעות בשערן, מושכות אותו, ומניחות אותו בצורה משונה על ראשן. היצירה בנויה שלושה פרקים. לקראת תום הפרק הראשון נופלות השתיים אל הרצפה, שוהות שם רגע בלי תנועה, ואז קמות לאט. הן עומדות זו מול זו, הקדמית עם הגב לקהל, אשר מביט בשערותיה. היא לוקחת את שערותיה של הרקדנית שמולה ומעבירה אותן קדימה. היא מורידה גומייה משערה ואוספת את השיער של זו שמולה אבל מקדימה, כך שהוא מכסה את פניה. ארז (הקדמית) זזה הצידה, ומגלה את גודר (שהיתה מאחוריה) כשהשיער מכסה את פניה. גודר נשענת על

הקיר, שערה קשור לפני הפנים. מחווה פשוטה כל-כך של איסוף השיער מלפנים במקום מאחור כנהוג, הופכת את הגוף למן גוש משונה עם איברים שנראים כאילו לא הונחו במקום הנכון. עוד דקות של התבוננות במראה המוזר- חזית של גוף אישה עם פנים הפוכים, מעוררות אי-נוחות. אז הרקדנית השניה מעבירה אף היא שערותיה קדימה וקושרת אותן לפני הפנים, ופונה אל הקהל. עכשיו רואים שני גופים נשענים על הקיר, מול הקהל, כשראשיהם נראים פונים לאחור בגלל השיער. אין בקטע הזה תנועות "ריקודיות", רק התעסקות כזו עם פרימת השיער וקשירתו. גודר מתבוננת בזכוכית מגדלת באלמנט שולי מהמציאות: קשירת השיער, ומציגה אותו בדרך שונה מכרגיל. אופן הטיפול בשיער הופכת אותו לפרגמנט מהגוף שאיננו מובן מאליו.

שתי הנשים בלי הפנים משלבות ידיהן זו בזו, מרימות ידיים מניחות אותן על ראשן, מורידות ומניחות כפות ידיים על המותניים, מתקדמות כמה צעדים קדימה יחד, ונעמדות במקום. מחוות נשיות רגילות הופכות בלתי רגילות בגלל השיער שמכסה את הפרצוף. אז אוחזות שתיהן בשערן ומרימות אותו, ומגלות לאט את פניהן. הפנים נראות כמו אחרי טלטלה עזה או אחרי מטאמורפוזה, כאילו בזמן שהיו מוסתרות חוו חוויה ששינתה אותן. התאורה נחלשת בהדרגה. כל אחת מהן פונה לכיוון אחר וצועדת לעבר כסא שמחכה לה בעומק הבמה. על הכסא בגדים, בקבוק מים ומגבת. שתי טלוויזיות שמוצבות בקדמת הבמה פועלות עכשיו, ורואים בכל אחת מהן פנים של אחת הרקדניות. הן מחזיקות בד בפיהן, והפנים זזים למעלה ולמטה (מה שיתברר מאוחר יותר כצילום תקריב של ריצה שלהן).

הסוציולוג אירווינג גופמן בספרו *הצגת האני בחיי היומיום* (1989) מתייחס לשני סוגים של פעילות אנושית. האחד הוא מה שהוא מכנה פעילות חזיתית, שהיא פעילותו של אדם במעמד אחרים, והשני הוא ה"איזור העורפי" או הפעילות של "מאחורי הקלעים"[85], שהוא האיזור של ההתנהגות האנושית הפרטית, כזו שבמקורה לא נועדה להיראות לעיניהם של אחרים. גופמן מנתח התנהגות אנושית במקומות עבודה במונחים דרמטורגיים ואומר:

> במקום זה של "מאחורי הקלעים" נשמרים אביזרי בימה בערבוביה, בניגוד גמור להופעתם המסודרת, הערוכה לתכלית על ה"במה", שעליה מבוצע הביצוע לפני קהל. אלה כוללים בגדים ומשקאות מסוגים שונים, המוסתרים מעיני הקהל... בין חפצים אלה תוכל למצוא את הטלפון, שבו מתכוונים להשתמש "בפרטיות". כאן (מאחורי הקלעים) יכול המבצע לנוח: ביכולתו להשיר מעליו את "חזיתו", לשכוח לזמן מה את השורות שעליו לדקלם, וכאילו להיחלץ מתוך אופיו[86]...

---

[85] גופמן, א. *הצגת האני בחיי היומיום*, עברית: שלמה גונן, תל-אביב: רשפים. 1989, עמ' 100.

[86] גופמן, א. *שם* . עמ' 101.

מחול עכשווי יטשטש את ההפרדה בין איזור החזית לאיזור של מאחורי הקלעים. על הבמה יבוצעו גם פעולות שבדר"כ מבוצעות לא לעיני קהל. ב*שתיים שעשוע ורוד* בזמן שקטע הוידיאו מוקרן בחזית, בעומק הבמה מבצעות הרקדניות פעולות ששמורות בדר"כ למאחורי הקלעים. הן מחליפות בגדים- מורידות לאט את החולצה הקצרה ולובשות חולצה ארוכה, כורכות חגורה סביב מותניהן. מנגבות את רגליהן. מורידות את החצאית ולובשות מכנסיים קצרים. שותות מים. באופן הביצוע של פעולות אלו מול הצופים מיטשטשים הגבולות בין במה ומציאות, וגם בין חזית הבמה ומאחורי הקלעים.

גופמן מצטט את סימון דה בבואר שמשרטטת תמונה על "פעילות מאחורי הקלעים" בקרב נשים, שעה שאין גברים נמצאים איתן:

> בחברת נשים אחרות, חשה האשה את עצמה כאילו היתה "מאחורי הקלעים"; שם היא מצחצחת את ציודה, אך בנחת ולא תוך כדי קרב. היא מתקינה את לבושה, מכינה את תמרוקיה ואיפורה, מתכננת את הטקטיקה שלה; היא כאילו נחה בחלוק ובנעלי בית קודם שהיא חוזרת אל הבמה, אל העימות עם הגבר... יש נשים שלגביהן אווירה אינטימית, משועשעת זו, עדיפה על הטקס הרציני שביחסים עם גברים[87].

גודר ב*שתיים שעשוע ורוד* מביטה מקרוב ברגעים נשיים אלה של מאחורי הקלעים.
אחרי ששתו והחליפו בגדים מניחות השתיים את הבקבוק על הכסא. הן מסתובבות לקהל, צועדות אל מרכז הבמה. סרט הודיאו על מסכי הטלוויזיה נעצר. אז עולה האור בהדרגה, להתחלת הפרק השני של המופע שיבוצע בלבוש אחר, עם מוסיקה אחרת, ובאיכות תנועה שונה.

יסוד ההתפשטות וההתלבשות יחזור על עצמו ביצירה. בסוף כל תמונה נכנסת כל רקדנית לחלל פרטי שנראה כמו חדר הלבשה, ומחליפה את בגדיה באיטיות, לעיניי הקהל. הרקדניות נראות כאילו הן עסוקות בעצמן ואינן מודעות לעיני הצופים שמתבוננות בהן. כשגודר נשאלת על הורדת הבגדים מול הקהל היא אומרת:

> אני לוקחת את הזמן ברגע ההתפשטות, נהנית ממנו, זמן ההתלבשות הוא זמן עכשיו. הבמה מאפשרת לי מקום מדיטטיבי, לכל אותן פעולות יום יומיות שאנחנו לא נותנים עליהן את הדעת. יש בזה התמכרות לשקט, לצפייה ולהאזנה[88].

---

[87] אצל גופמן, א. *שם*, שם.

[88] בעדני, מיכל. "כשאני רוקדת אני מרגישה שאני מדברת" בתוך: *תיאטרון* 02/2004 עמ' 52.

כך מבצעת גודר אימון דומה לאימון בזן בודהיזם. היא מבצעת פעולות מוכרות מהחיים, אבל בתשומת לב, ועם שהייה מלאה בכל פעולה. שתי הנשים פושטות ולובשות את בגדיהן בחרדת קודש, כאילו עסוקות במעשה נשגב. למרות שהפעולות הן פשוטות, גודר איננה מתייחסת אליהן כאל מובנות מאליהן.

ההתפשטות וההתלבשות יהיו יסוד מרכזי גם ביצירה *אני רעה אני* (גודר: 2006). הדמות שפותחת את היצירה עוטה מסיכת אריה והיא תוריד את המסיכה לעיני הקהל פעמים מספר, כך שלא תאפשר אחיזת עיניים, אלא תזכיר לנו שמדובר בגוף אנושי מתנועע שעטה על עצמו מסיכה זמנית. בהמשך תביא דמות זו בגדים להחלפה לדמויות האחרות והן יחליפו בגדים לעיני הקהל, וההתפשטות וההתלבשות יהיו גם כאן חלק משמעותי מהתנהלות הדמויות על הבמה.

יופיו של הלא-מעובד

איזדורה דנקן (1877-1927) נחשבת למבשרת של ראשית המודרניזם במחול; האומן המודרני ביקש לבטא באומנותו את מציאות חייו האמיתית, גם אם יש בה אלמנטים מכוערים או חסרי היגיון. את מושג *ה*"יפה" הכללי של הבלט הקלאסי החליף במחול המודרני מושג ה"אמת הפנימית". דנקן אמרה:

> My intention is to found a school … where I should not teach the children to imitate my movements, but to make their own. I shall not force them to study certain definite movement, I shall help them to develop those movements which are natural to them. ..The dancer of the future will be one whose body and soul will have grown so harmoniously together that the natural language of that soul will have become the movement of the body. She [The dancer] will dance not in the form of a nymph, nor fairy, nor coquette but in the form of a woman in its greatest and purest expression[89].

איזדורה דנקן התוותה תפיסה אומנותית חדשה שמתבטאת גם במחול העכשווי. דנקן סברה שבאומנות לא קיים דבר מכוער מלבד זה החסר-אופי. לאנשים, סברה, מושג מוטעה על היופי. עבור הרוב הוא רך וחינני, אבל האומן יכול לגלות יופי גם בעווית של פרצוף חולני, בקווים של פנים אכזריות וגם בריקבון כי יש באלה אמת פנימית. תפיסה זו מתממשת במידה רבה ביצירותיה של יסמין גודר. הכוריאוגרפית

[89] *Life into Art*, ed. D. uncan, C. Pratl and C. splatt. New-York: W.W.Norton & Company. 1993. p.49.

הישראלית תרה אחר היסוד הראשוני והאמיתי שקיים בגוף ואותו חושפת על הבמה. היופי ביצירותיה מושג מכנות של התנועה וכנות של המתנועעים, ולא מהיות התנועות נעימות לעין.

מושג מרכזי באסתטיקה היפאנית הוא "וואבי סאבי" שפירושו לא מושלם, עתיק, ומתבלה. במקומות אחרים יוגדר מושג זה כ "פשוט, מחוספס, לא מהוקצע"[90]. באומנויות המבוססות על זן בודהיזם ערכים אלה של עתיקות יומין, של בלייה ושל אי מושלמות אינם נטענים במטען שלילי כמו במערב. בלייה בזן בודהיזם היא סימן לחיות ולחיוניות, והכלייה נתפסת כחלק מהחיים. בעוד שבאומנות מערבית ניטל חומר גלם מן הטבע והוא מעובד כך שלא ניכרות בו תכונותיו המקוריות, האומנות היפאנית, אשר מושפעת מזן, תנסה לשמר את תכונותיו המקוריות של החומר, ולעבד אותו מעט ככל האפשר. על בתים כפריים רבים ביפאן, למשל, עולות מושבות של טחבים ואיש איננו מסלק אותן. לפי התפיסה הזנית אין ניסיון להשתלט על החומר הטבעי ולהפוך אותו למשהו אחר, אלא לעבד אותו עיבוד שלא יגרום לו לאבד את טבעו המקורי. כך בתהליך עשיית כלים מקרמיקה; האומן לא שולט בכל התהליך. האש שבה נשרפים הכלים איננה אחידה או צפויה, והאומן מטיל את הכלים אל התנור באופן לא אחיד. בתנור יש אפר שהצטבר אשר עושה זיגוג על הכלי, וכך גם העשן מטביע את חותמו על התוצר הסופי. לאומן אין שליטה על הצורה הסופית של יצירת כפיו. יצירה מסוג זה היא מן שילוב בין עשייה מכוונת לעשייה ספונטנית. הכלים יהיו סדוקים במתכוון או שלא במתכוון, וסדקים אלו יתנו לכל כלי את ייחודיותו. אומנות יפאנית אשר מושתתת על רעיונות זן תהיה אומנות שמטשטשת גבולות בין מעוצב לבין טבעי. בצד היד המכוונת של האומן ניתן חופש פעולה לטבע לעשות באומנות כרצונו.

מחשבת ה"וואבי סאבי", מתייחסת לכל הדברים כארעיים, ובלתי מושלמים. לפי תפיסה זו, כל הדברים נמצאים במצב תמידי, אינסופי, של היווצרות ושל התכלות. כאשר נביט מקרוב בכל דבר נבחין בפגמים שבו. דבר איננו מושלם וגם דבר איננו "שלם". הצמח איננו שלם כשהוא פורח והוא איננו שלם כשהוא נותן פרי או הופך שוב לזרע. בכל אחד משלבי הצמיחה שלו הוא מה שהוא אבל הוא איננו שלם. הצמח נמצא בתהליך מתמיד של התהוות והתכלות. כך באשר למעשה האומנות. אובייקט אומנות שנוצר ברוח ה"וואבי סאבי" לא מתיימר להיות מושלם, ואת יופיו ניתן למצוא דווקא בפגמים שלו. תוצר האומנות גם ישתנה, ויתבלה, ובלות זו לא תהפוך אותו ליפה פחות. אומנות "וואבי סאבי" תשתמש דווקא בחומרים שרגישים להשפעות מזג האוויר, ועל האובייקטים יהיו צלקות ממגע השמש, הרוח, הגשם, החום והקור. אלו יתבטאו באיבוד צבע, בחלודה, בכתמים, בעיוות צורה, בהתכווצות, בהצטמקות ובהיסדקות. החתכים, השבבים, המכות, השקעים, הקילופים ושאר סימני השחיקה הם חלק מיצירת האומנות ואינם מוצנעים.

אפשר להשוות את תפיסת *הוואבי סאבי* לתפיסת המחול העכשווי ביחסו לגוף. בעוד שזרמים קודמים במחול עיבדו את הגוף כך שהוא הפך כמעט נטול סממנים אנושיים, במחול העכשווי היופי הוא בגוף

[90] קורן, ל. *וואבי סאבי* מאנגלית: מרב זקס-פורטל. תל-אביב: אסיה. 2003. עמ' 19.

הבלתי מעובד, הקרוב ככל האפשר לגוף הטבעי. כתוצאה מכך יראה גוף זה לפעמים מוזר, משונה, מעוות או מכוער.

איבון ריינר היתה כאמור, מהמחוללות של המהלך הפוסט מודרני במחול האמריקאי. בתפיסתה האומנותית ניתן למצוא קווי דמיון לתפיסת הוואבי-סאבי היפאנית. ריינר יצרה שורה של עבודות עבור רקדנים ולא רקדנים ונתנה חופש למבצעים לשנות את מרכיבי המופע תוך כדי מופע. ב-1962 היא יצרה את *ordinary dance* שכלל חזרה על תנועות פשוטות, שוב ושוב. ב-1963 יצרה את *we shall run* – שבמהלכו 12 אנשים בבגדי רחוב, לא כולם רקדנים, רצים במשך 7 דקות בתבניות שונות על הקרקע[91]. ב-1965 ניסחה ריינר את "מאניפסט הלא" שכלל שורת לאווים, שורה של דברים שלתפיסתה צריכים להפסיק להיות חלק מיצירות מחול וביניהם:

> No to spectacle, no to virtuosity…no to make believe, no to the heroic, no to the anti heroic, no to trash imagery, no to seduction of spectator by the wiles of the performer, no to eccentricity…[92]

ביטויים למאניפסט ה"לא" אפשר למצוא גם ביצירותיה של יסמין גודר. גם גודר תאמר לא לתיאטרליות המזוייפת ולא למקסמי השווא. גם גודר תתנגד לעלילה סדורה, ולאמצעים אומנותיים שיהפכו את המופע לחיזיון פופולרי, נעים לעינו של הצופה. יסמין גודר מממשת ביצירותיה את הנזיריות שדרשה ריינר מיצירת המחול. ברוב עבודותיה יש מספר מוגבל של משתתפים, תפאורה מינימליסטית, ועיבוד מועט בלבד לתנועת הגוף הראשונית. בדומה למחשבת *הוואבי-סאבי* היפאנית, גם יצירותיה של גודר יחפשו את יופיו של הלא-מעובד. בדומה לאומני הקרמיקה אשר משליכים את הכלי שעיצבו לאש בלי לדעת מה יהא התוצר הסופי, כך יסמין גודר מביאה רעיון לסטודיו, אבל רעיון זה קורם עור וגידים רק בהתאם למה שהגוף הייחודי של כל רקדן מביא עימו אל החזרות. באופן דומה, גם בכל ערב יוצג מופע מעט אחר מהמופע בערב הקודם משום שהגוף ההווה על הבמה מכתיב את אופיה של הכוריאוגרפיה והוא משתנה כל הזמן.

ביצירה *יסמין גודר ושחקני הספסל המדממים מציגים: קרם תות ואבק שריפה* (גודר: 2004) מועלית מציאות ראשונית על הבמה. מציאות זו איננה מעובדת כך שתהיה נעימה לעיניי הצופים אלא מוצגת כמות שהיא. הפגמים והסדקים בנפש ובגוף המתנועע נוכחים על הבמה. יופיים של הגופים המתנועעים הוא בגילוי הלב שלהם. היצירה היא סוג של רשומון ומעלה אל הבמה תמונות מאירועי טירור. גודר כמו מדפדפת בעיתון, מצלמת תמונות קשות מתוכו ומעבירה אותן לתנועה. דינמיקה שמלווה את היצירה היא

---

[91] Banes, S.. *Terpsichore in sneakers*, p.42. Hanover: Wesleyan University Press, 1987. p. 42

[92] Ibid, p. 43

תנועה וקפיאה במקום, ושוב תנועה. הקפיאה בתנוחות שונות מדמה את המתרחש על הבמה לתמונות סטילס שמופקעות מהזמן. הרקדנים מתנועעים ואז מתאבנים במקומם כחוק כללי ביצירה, ומשום כך חלק ניכר מהתמונות על הבמה נראות דו-ממדיות. לקפיאה במקום משמעות נוספת: למי שחווה טראומה כתוצאה מאירוע כוחני מסוג אלה שגודר מתעדת, באמת נעצר הזמן, כמו קפא, ברגע האירוע, ולאחריו חייו ישתנו ולא ימשיכו בתנועה הרגילה. הבמה ב *קרם תות ואבק שריפה* מראה שגרה ושבירת שגרה, תנועה וקפיאה במקום, כחלק מהיומיום של הגופים המתנועעים.

במציאות, כאשר אנו נחשפים לתכנים ויזואליים קשים לעיכול אנו בוחרים לפעמים באטימות, שמאפשרת להמשיך בשגרה למרות המראות הקשים. ביצירה זו ביקשה גודר להתמודד עם התכנים הויזואליים הקשים אבל בלי קהות חושים. הצופים במופע נאלצים להיות חלק מהמתרחש על הבמה, ואינם יכולים לברוח לשגרה אחרת. גודר מבקשת: "להעביר את המצבים שנראים באמצעי התקשורת אל גוף הרקדנים, ולבדוק האם דימויים אלה יכולים להיות אנחנו, והאם אנחנו יכולים להכיל אותם"[93].

הרגשות אינם מעודנים אלא מוצגים כפי שהם. הגוף איננו מלוטש ואיננו מעובד אלא חשוף ומעורטל בחולשותיו. במהלך המופע רקדנית מרימה את חולצתה וחושפת את בטנה. היא עומדת כך דקות ארוכות, ואז מתקרב אליה גבר ונוגע לה בבטן. המגע איננו עדין אלא חודרני, כאילו הוא מנסה באמת להחדיר את ידו פנימה. הרקדנית מתכווצת כתוצאה מכך, וגם הצופים מרגישים בזמן זה את בטנם ומתכווצים. תגובתה לחדירתו איננה מסוגננת אלא אמיתית, כך יגיב כל אחד למגע מסוג זה בבטנו. חשיפת בטן עירומה תחזור על עצמה במהלך המופע. בקטע אחר שוכבת רקדנית על הרצפה, בטנה חשופה. גבר עומד מעליה ודורך על בטנה עם כף רגלו. היא מגיבה בזעקות. התגובה נראית אמיתית, לא מבויימת. אחר כך הוא מניח את כף רגלו על בטנה ומניע אותה מצד אל צד. היא צוחקת צחוק היסטרי, אולי זה באמת מדגדג. בהמשך הוא מעביר את כף רגלו לחלקים אחרים של גופה. כל העת היא שרועה על הרצפה והוא עומד מעליה. חוץ מהמעיכה האגרסיבית של איברים מגופה באמצעות כף הרגל לא מבצעים השניים תנועות נוספות. תנועות אלו הן הריקוד באותו רגע. הצופים במופע חווים את מה שחווה הרקדנית שעליה דורכים. יופיו של הפרגמנט התנועתי הוא בכנות הבלתי מתפשרת שלו.

[93] מתוך דבריה של יסמין גודר בהרצאה על היצירה, אוגוסט 2005 סמינר הקיבוצים.

"יסמין גודר ושחקני הספסל המדממים מציגים: קרם תות ואבק שריפה" (גודר:2004)

אחת הדמויות ביצירה היא רקדן שמוטל רוב הזמן על הבמה ונראה בחלקים של המופע פצוע ובחלקים אחרים על ערש דווי. בחלק הראשון של המופע הוא רופס כאילו אין לו כוח של עצמו, והוא רק נישא על זרועותיהם של אחרים אנה ואנה. בחלק השני הוא מתחיל לנוע בעצמו וגם קם לעמידה אבל הפעם חוסר האונים שלו מתגלה בדרך אחרת: הוא מוריד את מכנסיו ורוקד עם חולצה ותחתונים. העירום בקונטקסט הזה מציג אותו חשוף בפני הקהל ובפני הדמויות האחרות. כקהל מתעורר לא פעם הצורך לעזור לו ללבוש את מכנסיו חזרה, שיהיה פחות מעורטל, פחות גלוי, יותר מעודן ומוסתר. גודר חושפת, מגלה, ואיננה מסגננת את מה שמתגלה. היא מרימה סדינים, מקלפת עוד קליפות, ומחפשת את המציאות הגרעינית של הגוף, ואת החלקיקים הראשוניים ביותר של מציאות זו.

<u>ריטואלים וחזרתיות</u>

השגרה היומיומית שבה עוסק המחול העכשווי רצופה ריטואלים וטקסים קטנים, שחוזרים על עצמם. הריטואליזציה מוטבעת בטבע האנושי. ריטואל הוא הדרך ללמוד, והוא דרך להשכין סדר בממשות, סדר שאותו תודעתנו מבקשת.

בחברה האנושית ריטואלים מאחדים בין הנצחי והחולף ובין הקודש והחול. הריטואליים האנושיים הם כמעט כולם ריטואלים של מעברים. ריטואל מתחיל מתשומת לב למצבי המעבר, ומקידוש והנצחה של מצבים אלה, כמו חתונה שמנציחה את רגע המעבר מרווקות לנישואין. ריטואלים נוגעים למצבי התבגרות ולמצבי חניכה, והם מקדשים מצב ביניים שאיננו מוגדר. הקודש והחול מאבדים כך את תוקפם זמנית. ריטואל נולד מהצורך לחייב ולאשר דווקא במקום של המעבר, החולף והלא-נצחי. משום כך יש בריטואל יסוד של שיכוך.

זן בודהיזם מכיר בריטואלים כחלק מההוויה האנושית. עבור זן משמשים הריטואלים כר אימון ותרגול. כך באשר לקריאת טקסטים מסויימים במנזר מדי בוקר, וכך בפעולות יומיומיות שונות כמו טקס התה. אירוע זה מכיל חלק ניכר מערכי האסתטיקה של זן. הטקס מתקיים בבקתת אירוח שסביבה גדר עם שער עשוי קליפות ארזים. בסמוך לבקתה יש גן קטן עם אבנים לא מסותתות. שביל אבנים מוביל אל בקתה שעשויה חומרים גסים: טיח לא משויף ולא צבוע ועמודים של עצי דובדבן לא מעובדים. לבקתה דלת קטנה שצריך לעבור דרכה בכפיפה. התקרה עשויה קני במבוק מעושנים, וממנה תלוי קנה במבוק אחד שעליו מונחת ערכת התה. בדרך כלל יכולים להיכנס לבקתה כשישה אנשים, כך שהטקס הוא קטן ואינטימי במהותו. האורח והמארח שניהם מקדישים תשומת לב לפרטים הקטנים. המארח כותש עלים לאבקה, ומעביר אותה לקערה שממנה ישתו מאוחר יותר[94]. לפני ההגשה הוא לוקח מברשת מבמבוק שפוצל פיצול עדין, ומערבב את האבקה בתוך המים. האורח מבקש רשות לשתות ומבקש סליחה שהוא שותה ראשון. בינתיים מכין המארח תה בכלי הבא לאורח הבא. בכוס השתייה יש סדקים ובועות ושפתה איננה ישרה. היא נראית כמו סקיצה לכוס ופחות כמו כוס עם "גימור". יופיים של הכלים בפשטות שלהם ובכך שהם אינם זהים ואינם מעובדים. תרגום המילה היפאנית לטקס התה איננה טקס אלא "מים חמים לתה". לתה אין משמעות סימבולית, והתפקיד שלו במנזרי זן הוא פשוט לעורר את הנזירים השרויים במדיטציה מרוכזת. הגשת תה לאורחים הפכה לאירוע טקסי כשם שכל אירוע אחר בזן עשוי להפוך טקסי: כך טקס ארוחת הצהריים, וכך טקס גירוף העלים מסביב למנזר. ריטואלים בזן מקדשים את עצמם בעצם היותם. היומיום הוא מקודש משום שהוא מתרחש כל יום. טקס התה הפך שדה אימון לתורת זן. במהלך הטקס מתאמנים האורחים והמארח בתשומת הלב וההתבוננות בפרטים הקטנים ובקבלת המציאות השגרתית כפי שהיא.

מחול עכשווי אף הוא יעלה טקסים וריטואלים יומיומיים על הבמה ויתבונן בהם בתשומת לב. בריטואלים אלה תדגיש יצירת המחול את החזרה, ותעצים אותה. יוצרים עכשוויים במחול לא רק מתמקדים בהתנהלות היומיומית, אלא בפרגמנטים קטנים שלה, אפילו בתנועה אחת, וחוקרים אותה כריטואל. גם זאת בהשפעת חברי המחול הפוסט מודרני האמריקאי שהחזרתיות היתה במהות עבודתם[95].

בכל סגנונות המחול, כוריאוגרפים משתמשים בחזרתיות כדי ללמד את הרקדנים קטעי כוריאוגרפיה. כדי לזכור את המשפט התנועתי הרקדן רוקד עם הכוריאוגרף ואחר כך רוקד לעצמו שוב ושוב. במחול עכשווי יועלה גם תהליך חזרות זה אל הבמה. המשפט התנועתי לא יבוצע פעם אחת אלא לפעמים יחזור על עצמו שוב ושוב עד לזרא. כאשר מבצעים תנועה שוב ושוב זו איננה חזרה זהה על אותה תנועה אלא בכל פעם

---

[94] הטקס תואר בהרצאתו של פרופסור יעקוב רז בשיעור "הבודהיזם המשוגע" בחוג למזרח אסיה אוניברסיטת ת"א, 2006.

[95] ג'ון קייג' אמר: *If something is boring after two minutes, try it for four. If still boring, then eight. Then sixteen. Then thirty-two. Eventually one discovers that it is not boring at all.*

נצרבות בה איכויות אחרות. כוריאוגרפים של מחול עכשווי ינציחו את החזרה ובתוכה את האיכויות המשתנות.

הרפיטטיביות היא אלמנט חוזר ויסודי בעבודותיה של יסמין גודר, והיא מושפעת בכך מתיאטרון המחול של פינה באוש. באמצעות הרפיטטיביות מציגה באוש את הריטואלים שמלווים את האדם מילדות לבגרות[96]. הרקדנים מציגים משחקי ילדים למשל, או תבניות חברתיות אחרות, שחוו בקטנותם וחוזרים עליהן שוב ושוב. יצירתה של הכוריאוגרפית פינה באוש "קפה מילר" (1978), לדוגמא, מבטאת את חקירת השגרתי, היומיומי, ובולט בה יסוד החזרתיות. ע"י חזרה אובססיבית על תנועות, מפרקת באוש את המציאות לחלקים ובונה אותה מחדש, ונוטשת את הריאליזם עבור סצנות בימתיות סוריאליסטיות. אפקט זה מתבטא היטב בסצנת המפגש של שני בני הזוג ביצירה זו. בסצנה זו נראים גבר ואישה אשר נאחזים זה בזו. אחר-כך מגיע גבר נוסף בחליפה כהה. הוא מפריד אותם זה מזה, ואז מחבר אותם חזרה. הוא מוליך את האישה אל זרועותיו המושטות של הגבר אבל זה כנראה חלש מדי מכדי להחזיק בה והיא מחליקה לרצפה. כך שוב ושוב – הגבר בחליפה השחורה מנחה את בני הזוג כיצד להתחבק, ואיזה איבר להניח איפה, עד שהוא מניח את האישה בזרועותיו של הגבר והיא מחליקה לרצפה. שוב ושוב מנסה המתווך לאחד את בני הזוג, ופעם אחר פעם זה לא עולה בידו: בני הזוג חוזרים על דפוס ההתנהגות המוכרת שלהם ואינם מצליחים להישאר חבוקים. בשלב מסוים הם מפנימים את הוראותיו של האיש בחליפה הכהה, ומבצעים את תנועות ההתחברות בלי עזרתו, אבל למרות שמדובר בחיבוק התנועות נעשות במכאניות, באובססיביות, והחיבוק מאבד את משמעותו המקורית.

לכאורה- המהלך הוא מהלך של חיבוק שלקוח מתוך מציאות של בני זוג. ואולם, פירוק החיבוק לכל מהלכי התנועה שמייצרים אותו, והחזרה האובססיבית על מהלך התנועה מפקיעים את החיבוק הזה מתחום המציאות והופכים אותו למן אבסורד. הרקדנית מתרסקת על הרצפה פעם אחר פעם, ונראה כאילו היא באיזה טראנס לא מודע, ומתוך עולם אמיתי ונורמלי כביכול, צומחים אלמנטים של חוסר מודעות, כמעט עד אובדן השפיות.

בדומה ליצירות של באוש, יסוד הרפיטיטביות נוכח בכל יצירותיה של יסמין גודר. ב*קרם תות ואבק שריפה* הוא יתבטא במוטיבים תנועתיים ייחודיים לכל רקדן, אשר יחזרו על עצמם שוב ושוב. היצירה נפתחת בדואט של שתי נשים. הן נעמדות מול הקהל, ואחת מתיישבת על ירכה של השניה, ידה בתוך פיה. היא יורדת לכיוון הרצפה ועולה. אח"כ זו שעליה היא יושבת מטלטלת אותה מצד אל צד עד שהיא נופלת. עכשיו השניה מניחה את כף ידה בתוך פיה. זו שנפלה עוברת לזחילה על ארבע והאחרת משתרעת מעליה. אחר-כך שתיהן קמות והאחורית מכסה את פניה של הקדמית בידיה. תלייה, נדנוד, חיבוק, נפילה, כף יד

[96] Fernandes, C. *Pina Bausch and the Wuppertal Dance theater: The Aesthetics of Repetition and Transformation.* New-York: Peter Lang, 2001. p.9.

בתוך הפה וזחילה, הן תנועות שיחזרו על עצמן בכל פעם שהשתיים יופיעו על הבמה. שתיים אלו הן כמו מקהלה יוונית שמספרת את סיפור המעשה, והן ישובו בכל פעם לספר מחדש את אותו סיפור, בלי מילים.

"יסמין גודר ושחקני הספסל המדממים מציגים: קרם תות ואבק שריפה" (גודר: 2004)

תנועותיהן קשות, לא נעימות לצפייה והן נראות כמו מקוננות על המציאות המרירה שהן נאלצות לחוות. תנועה נוספת שתחזור על עצמה היא פעירה מוגזמת של הפה כמו בזעקה של אימה, אבל דוממת. הזחילה על הרצפה, נשיכת היד בפה, והזעקה האילמת מציגות את הנשים הללו קצת כחיות, לא כבני אדם. באחד הקטעים במופע, כשהפצוע מוטל על הבמה הן זוחלות אליו ומרחרחות את כפות ידיו כמו צבועים שעטים על גוויה. בכל פעם שהשתיים חוזרות על אחד מהאלמנטים התנועתיים זה יותר קשה. כאילו זה מה שיש- רק הזחילה החייתית, הנשיכה של כף היד והזעקה, אין מציאות אחרת.

ראוי כאן לציין שוני בין מחול כאומנות לבין זן בודהיזם כדרך חיים או תורת הכרה פסיכולוגית ופילוסופית: בזן בודהיזם אין רגיל ואין הירואי. במחול, בעצם העלאת הממשות על הבמה - כן מתרחשת סוג של האלהה שלה. במחול העכשווי מחוות יומיומיות של הגוף מופקעות מהמציאות ונחקרות במבט מקרוב. כתוצאה מכך משמעותן משתנה, ומה שבמציאות ייראה מוכר, הופך מוזר, או זר או מצחיק או מעוות בטקסט המחול. פיסה של ממשות מהיומיום כמו חיבוק, משנה את משמעותה כשהיא מבוצעת על הבמה, והופכת לממשות אחרת. ביצירותיה של יסמין גודר מחוות כמו ברכת שלום, מבע של מבוכה, או דרישה לתשומת לב ולחיזור הופכות גרוטסקיות, מגוחכות או מוקצנות. הכוריאוגרפית מקצינה את האימפולסים הסמויים של התנועה, אשר לא תמיד מוצאים ביטוי של ממש בתקשורת היומיומית. פעולות

רגשיות שהן בדר"כ מבויתות, נשלטות ומאופקות, הופכות משולחות רסן על הבמה. בסוג המחול של גודר הגוף המתנועע משתמש בחומרים מהיומיום אבל מעניק להם פרשנות אחרת.

איש התיאטרון אנטואן ארטו מתח בשנות ה-30 ביקורת על יסודותיו הריאליסטיים והפסיכולוגיים של התיאטרון המערבי, וביקש ליצור "תיאטרון של אכזריות" שיעביר לקהל תחושה של כאב, ייסורים ונוכחות של הרע בכל האמצעים העומדים לרשות התיאטרון, ולא רק המילוליים. ארטו אמר:

> עלינו לשים תחילה קץ לתלותו של התיאטרון בטקסט, ולגלות מחדש 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[97].

שפה זו הופכת, לפי ארטו, את המילים ללחשים..., תוך מתן מובן חדש ומעמיק יותר למחוות ולסימנים. יסמין גודר מממשת במידה רבה את דרישתו זו של ארטו לשפה שמעבר למילים. המחוות הלא-מילוליות הן העיקר בעבודתה, ב*קרם תות ואבק שריפה* הן מיטיבות לתאר מציאות של אכזריות.
במופע אין התפתחות ליניארית, אלא יש בכל פעם חוויה של הרגע מחדש. האירועים אינם משתנים, רק התחושה משתנה: הופכת קשה יותר ויותר. בשונה ממציאות היומיום אשר בה ריטואלים עורכים סדר במציאות ויש להם תפקיד של ריכוך ושיכוך, *ב קרם תות ואבק שריפה* לגודר הריטואלים רק הופכים את המציאות מורכבת יותר ויותר. אותה פיסת ממשות לו הוצגה פעם אחת על הבמה היתה קלה לעיכול, אבל העובדה שהיא חוזרת ונשנית הופכת אותה בלתי אפשרית.

ביצירות *אולם ופתאום ציפורים* השימוש בחזרתיות הוא שונה מעט. ביצירות אלה כן יש לריטואל אופי משכך. כאשר הדמויות מבצעות קטע תנועתי יחד וחוזרות עליו שוב ושוב זה הופך להיות עבור הצופים רגע של רגיעה שנולדת מזה ששום דבר לא משתנה. גודר בונה את המשפטים התנועתיים על אי החוקיות- רגל נשלחת החוצה וחוזרת מיד פנימה, הגוף נע לצד אחד ברכות ואז בחדות לצד השני, הרקדנית קמה לעמידה ונופלת בבת אחת לארץ. בתוך מציאות תנועתית כזו של שינוי בלתי פוסק ישמש הריטואל כמקום נוח ומפויס, והחזרה על התנועה או על המהלכים הכוריאוגרפיים תאפשר לצופים לנוח לרגעים ספורים בכסאותיהם מהמעקב האינסופי אחרי השינוי.

יסמין גודר התחנכה, כאמור, אצל יוצרי המחול המודרני והפוסט מודרני האמריקאי, והושפעה מפינה באוש כצאצאית של "מחול ההבעה" האירופאי, אבל סגנון המחול שלה ניזון גם ממקורות מקומיים. מחול

[97] ארטו, א. *התיאטרון וכפילו*, מצרפתית: אוולין עמר. תל-אביב: בבל. 1996. עמ' 98.

ישראלי הוא אחר מהמחול האירופאי והאמריקאי בגלל התרבות והלך הרוח הישראלי שספוגים ביצירות שנולדות כאן. הרפיטטיביות, למשל, והסבל שכרוך בה מקבלים בישראל ממדים אחרים. החיים בישראל רצופים קונפליקטים שאינם דומים לעימותים שאליהם חשופים יוצרים במקומות אחרים. המאבק של עם ישראל על קיומו בין אויביו לא יכול שלא לחלחל ליצירות שמועלות כאן. הפרטי והכללי מתאחדים כאן בלי יכולת אמיתית להפריד ביניהם. מרבית יוצרי המחול העכשווי בארץ לא יגדירו את עצמם אומנים פוליטיים, ובכל זאת העובדה שישראל נלחמת לפרקים על קיומה, הופכת למלחמה פרטית של כל גוף מתנועע על הבמה על הישרדותו. כוריאוגרפים יציעו דרכים מגוונות לשרוד במציאות זו. יסמין גודר מציעה התבוננות חדה ומפלחת בכאב ובסבל. המופע *קרם תות ואבק שריפה* איננו עוסק במבצע צבאי מסוים עם שם מקושט, אבל הוא מעלה שברים ושיירים של כוחניות על הבמה. עצם ההתבוננות בכאב היא הדרך להתמודד איתו לפי גודר. הדמויות מבצעות שוב ושוב את אותו דבר; שתי הנשים יכניסו שוב יד אל פיהן, שוב יזעקו בלי קול. הפצוע יוטל שוב על הארץ, שוב ימות, שוב יתעורר לפרפורי גסיסה. שני גברים שמתחפשים לחיילים מחזיקים נשק מדומה בידם. הם יכוונו את הנשק אל גבה של אישה, שוב ושוב, זוהי ההוויה שלהם. במשך שעת המופע לא משתנות מהותית הפעולות על הבמה. הכאב נשזר בתחושות אחרות של תדהמה, פחד, ולפעמים יש הקלה כתוצאה מחיבוק ושותפות גורל בין הגופים המתנועעים. התחושה העיקרית שנותרת בסוף המופע היא של כאב, אבל הרקדנים נוכחים בתוכו חווים אותו בלי לברוח ממנו. משמעותם של הגופים המתנועעים מתהווה מיכולתם להיות נוכחים בכל רגע מהווייתם במלואו.

בשונה מהכאב החד *בקרם תות ואבק שריפה*, ביצירות *אולם* ו *אני רעה אני*[98] כן יש הקלה בכאב. ההקלה לא נולדת משינוי המציאות של הרקדנים. החוויות שלהם לא השתנו מהותית מתחילת המופע ועד סופו. ובכל זאת בעצם ההתנהלות התנועתית על הבמה יש נחמה. הגופים ביצירות אלו של גודר מזיעים, נופלים וקמים, קופצים באויר ונוחתים זה בזרועות השני, ועצם העשייה מביאה הקלה בכאב. הדמויות אינן משיגות דבר ובכל זאת יש הישג בעצם הווייתן את גופן בכל רגע ורגע. כך משמשת ההתבוננות ביומיום גם כאמצעי ריפוי.

הפרק עסק באופן שבו המחול העכשווי מתבונן ביומיום, ומעלה רכיבים מהמציאות האנושית היומיומית אל הבמה. ההתבוננות ביומיום, לפי זן בודהיזם, יכולה להיות גם בעלת יסוד טיפולי; נוכחות אמיתית ושהות במעשים עשויות לצמצם את הסבל הכרוך באותם מעשים. הפרק הבא יבודד את אלמנט הסבל, שנוכח במציאות היומיום, ויחקור את האופן בו הוא מבוטא על הבמה. התחושות שנוכחות תדיר על הבמה של יסמין גודר הן החמצה ואי-נחת. טענת המחקר תהיה שהדרך בה חוקרת גודר את תחושות אלו מאפשרת הקלה בכאב.

---

[98] התמות של יצירות אלה יידונו בהרחבה בפרק הבא.

פרק רביעי: הרגלים מנטליים במחול העכשווי

הפרקים הקודמים עסקו באופן שבו המחול העכשווי מציג על הבמה את המציאות כפי שהיא. העולם שנברא על הבמה לזמן המופע הוא בעל אופי קונקרטי, והוא העולם המצוי, המציאותי, ולא עולם אידיאלי רצוי אחר. המציאות על הבמה היא המציאות האותנטית של הגוף המתנועע, זו שנחווית בחייו השגרתיים. במציאות זו אין "אני" מובחן, ואין דמויות בעלילה סדורה, אלא יש רכיבי תנועה והבעה, שמבטאים את הלכי הגוף המשתנים.

ביצירות מחול של יסמין גודר אין הבדל מהותי בין "אני" ל"אחר" וגם ההבדלים בין "טוב" "רע" או "יפה" ו"מכוער" מיטשטשים. הגוף המתנועע ביצירותיה איננו כבול להגדרות מאפיינות אלא מציג את עצמו, את מה שיש בו ברגע נתון. על הבמה מוצגים פרגמנטים ממציאות חייו האמיתית של הגוף. אצל הגוף המתנועע ביצירות אלה - חומר ורוח מתערבבים, וקשה להפריד בין נוכחות פיסית של תנועה לבין מרכיבים מנטליים שלה. שני יסודות אלה מאוחדים, והאחדות בין גוף ונפש נחשפת על הבמה. באמצעות התנועה מציג הגוף מהלכים נפשיים שמתרחשים בו. התנועה משמשת כך את המחול העכשווי לבחינת הרגלים מנטליים. בפרק זה ייבחנו ביטויים של הרגלים מנטליים ביצירות המחול של יסמין גודר.

אחד ההרגלים של הנפש האנושית הוא הרצייה, ההשתוקקות, ואי-נחת שנולדת מכך שההשתוקקות אינה ממומשת. הפרק יטען שאי-הנחת ואי-הסיפוק הן תמות שכיחות על במת המחול של יסמין גודר. הגוף המתנועע אצל גודר חושף הרגל מנטלי של השתוקקות נצחית לעונג, שאינה ממומשת. הגופים המתנועעים על הבמה משתוקקים לחום, לשייכות ולאהבה, וחווים סבל משום שההשתוקקות שלהם לא נענית. *באולם* (2001) הגופים המתנועעים משתוקקים לקשר, למגע ולנחמה. ב*קרם תות ואבק שריפה* (2004) הם מתמודדים עם המוות, ומחפשים דרך לחיות עם האובדן, אבל ההחשפות אליו ולאין הופכת אותם לחסרי אונים. הגופים המתנועעים רוצים, משתוקקים, אבל התשוקות שלהם לא נענות.

התורה הבודהיסטית מתמודדת עם בעיית הסבל האנושי. המושג סבל בסנסקריט ("duhkha"[99]) איננו מתייחס דווקא למצב אקוטי של כאב מנטלי או פיסי, אלא לתחושה תמידית של תסכול ואי-נחת הקשורה בהוויה היומיומית של החיים האנושיים. מדובר באותה תחושה של מימוש לא מלא ושל החמצה מתמידה, המוכרת גם למי שחייו בדרך כלל תקינים ומספקים. לפי הדוקטרינה הבודהיסטית, הרדיפה הנצחית אחרי עונג, וחוסר היכולת לקבל את הכאב, העוקב אחריו כצל, עומדים בבסיס המצוקה האנושית. הפרק יבחן את ביטוייה של תחושה זו על במת המחול העכשווי וייעזר בתובנות תורת הנפש הבודהיסטית כדי לחקור את מקורה.

[99] פלד, *שם*, עמ' 35.

עקרון העונג:

התורה העיונית והמעשית הבודהיסטית מציעה התבוננות מדויקת וצלולה אל התהליכים המתרחשים בתודעה האנושית. בין תהליכים אלה, מתמקדת תורת הנפש הבודהיסטית בסבל. לאורך מעגל החיים חווה הנפש מעגלי התהוות והתכלות המסבים לה סבל, כלשונה של האמת הבודהיסטית הראשונה[100]:

> לידה היא סבל, הזדקנות היא סבל, מחלה היא סבל, ומוות הוא סבל... מגע עם משהו לא נעים ולא אהוב הוא סבל, פרידה מאהוב היא סבל, כל משאלה שלא התגשמה היא סבל[101]"...

במציאות חיינו איננו חווים את מה שאנחנו רוצים לחוות, וגם החוויות המענגות כלות. אנו נכשלים בהשגת הרצוי לנו, ובמקומו אנו מקבלים את מה שאין לנו חפץ בו. בכל פגישה נעימה יש גרעין של העלמות הפגישה, וכל הנאה סופה להתפוגג. המונח סבל, "dukha" בשפת הבודהא מתייחס לאי-הנחת שאנו חווים יומיום. "dukha" מצויה בעולמינו כל הזמן בסוגים שונים של כאב גופני או נפשי, תסכול, כעס או אכזבה.

בפרק הראשון של עבודה זו הוצגה התפיסה הבודהיסטית לפיה ה"אני" self אינו אלא חמישה מצבורים של תהליכים מנטליים, אירועים של הנפש אשר מצויים בהשתנות בלתי פוסקת. כאשר חקר בודהא את טבעו האמיתי של הסבל הסיק שההאחזות באירועים אלה, כלומר ההיאחזות ב"אני" (שאיננו קיים כישות קבועה אלא הרי משתנה כל הזמן) היא שמייצרת סבל. מקור הסבל לפי הבודהא הוא ההיקשרות המוגזמת שכל אחד מאיתנו מטפח אל גופו ואל נפשו על תהליכי התודעה, התפיסה, התחושה והתגובה בהם. בני אדם נצמדים בחוזקה אל זהותם – אל ישותם הגופנית והנפשית, בעוד שלאמיתו של דבר קיימים רק תהליכים משתנים. היקשרות זו לתפיסה מופרכת של עצמנו מייצרת סבל[102]. מקור הסבל, לפי הבודהיזם, הוא בפער שבין המציאות כפי שהיא לבין הדרך בה תודעתנו תופסת אותה ומגיבה אליה. השחרור מן הסבל מחייב התוודעות אל התודעה מחוללת הסבל, ואימון שיוביל לשינוי.

בסוף האמת הראשונה מתווה בודהא הנחייה מעשית: דע אמת זו עד סופה, כלומר, התוודע אל הסבל[103] ואל טבעו האמיתי. יש אי-נחת, זו דרכו של עולם, שא באמת זו בנאצלות. באמיתות הנאצלות הבאות מפרט הבודהא את דרכי ההתמודדות עם הסבל. לפי הבודהיזם, אפשר להקל על הסבל ע"י ההתבוננות בו,

---

[100] המסורת מייחסת לבודהא את "ארבע האמיתות הנאצלות" שהן ניתוח של בעיית הסבל במבנה בן ארבעה חלקים: 1. הגדרת הסבל 2. סיבת הסבל. 3. אפשרות הריפוי מן הסבל. 4. אופן הטיפול הנכון בסבל.

[101] אצל אידו, י. *שם*. עמ' 51 .

[102] הארט, ו. *האומנות לחיות*, תרגום: עודד דגן, תל-אביב: זמורה ביתן, 1994. עמ' 46.

[103] מטאפורה שגורה בזן בודהיזם: לו היה הסבל דרקון, אל תפייס אותו, אל תהרוג אותו, אלא רכב עליו, שב עליו, התוודע אליו, הכר אותו.

וההתבוננות בתהליכי התודעה. הבודהא מציע להתבונן בתודעה בפעולתה, שם מצוי הזרע לאי-נחת, ושם גם הזרע לנחת גדולה יותר.

יצירות מחול עכשווי כמו אלה של יסמין גודר מקיימות במידת מה את הנחייתו של הבודהא, ומתוודעות אל הסבל, מתבוננות בו נכוחה. ראיית הסבל כפי שהוא, במקום הניסיון האינסופי להשתחרר ממנו, עשויה, לפי התורה הבודהיסטית, להביא הקלה בכאב. גודר מציגה מציאות נפשית אותנטית על הבמה בעוד שז'אנרים אחרים במחול יבחרו לפעמים לטשטש מציאות זו, ולהציגה בצבעים מעודנים יותר. עצם חשיפת המציאות כפי שהיא עשויה, לפי הבודהיזם, להקל על ההתמודדות עימה.

הפסיכואנליזה המערבית, כמו הדוקטרינה הבודהיסטית, בוחנת את הפעילות התודעתית של האדם בזיקה שלו אל הממשות. בדומה לתורה הבודהיסטית מתייחסת גם התיאוריה הפסיכואנליטית אל ההשתוקקות לעונג כמנחה של הפעילות התודעתית האנושית. החיפוש אחר המשמעותי, היפה, הנעים והמועיל הוא, לפי הפסיכואנליזה הפרוידיאנית, מטבעו של אדם (כפי שסברו גם פילוסופיים יווניים בערש התרבות המערבית).

במאמרו "ניסוחים בדבר שני עקרונות של ההתרחשות הנפשית" (1911) מבטא פרויד את הנחת הבסיס שלו, שהפעילות המנטלית האנושית כולה מכוונת ומווסתת לפי עקרון העונג והכאב. פרויד כותב:

> בפסיכואנליזה האירועים הנפשיים הלא מודעים משמשים כנקודת מוצא. אירועים אלו הם קדומים, ראשוניים ומן שרידים של שלב התפתחות שבו היו הם הסוג היחיד של אירועים נפשיים. אירועים אלו נשמעים למגמה עליונה שמכונה בשם עקרון העונג והצער[104].

עקרון הכאב והעונג הפרוידיאני הוא עקרון חיפוש העונג ולמעשה - עקרון ההימנעות מכאב. מטרתה של הישות האנושית היא להגיע למצב שאין בו סבל. לכך ישות זו משתוקקת. לפי פרויד, יחסינו עם המציאות מוגדרים דרך עקרון זה. כל פעולה של האורגניזם הפסיכופיזי האנושי מטרתה תהיה הפחתת הכאב, ומיקסום העונג, ואיננו מכירים את העולם אלא דרך התשוקה לעינוג. האינטרס שלנו כיצורים חיים הוא להפיק סיפוק. יכולות כקשב, תשומת-לב וזיכרון עוזרות לנו לממש אינטרס זה.

---

[104] פרויד, ז. " ניסוחים בדבר שני עקרונות של ההתרחשות הנפשית " *מתוך כל כתבי זיגמונד פרויד* כרך 4 תרגום: חיים איזק, תל-אביב: דביר, תשנ"ו –תשנ"ט. עמ' 31.

ביצירותיה של יסמין גודר בולטת ההתנהלות הנפשית של הדמויות בהתאם לעקרון העונג. על הבמה נמצאים גופים מתנועעים שמבקשים להשיג משהו שאין להם, למלא העדר, ולהגיע למקום אחר. המציאות על הבמה היא מציאות של געגועים למציאות אחרת.

<u>השתוקקות כהרגל מנטלי</u>

השתוקקות היא כאמור אחד מההרגלים של הנפש האנושית. אנו מכורים למצב של השתוקקות. מושא ההשתוקקות הוא משני. אנו מבקשים לשמר בהתמדה את מצב ההשתוקקות, משום שעצם ההשתוקקות יוצרת בקרבנו תחושה נעימה. ההשתוקקות הופכת כך להרגל שאין ביכולתנו להפסיקו, למן התמכרות, וכמו המתמכר, שגופו מתרגל במשך הזמן לסם החביב עליו, וצורך אותו בכמויות גדלות והולכות, כך גם השתוקקותנו גוברת ככל שננסה לספק אותה.

בפרק הראשון הוזכר המושג הבודהיסטי "סקנדהה" ("skandha") שפירושו ערימה, מצבור של תהליכים מנטליים. לפי הבודהיזם המוקדם, יש חמישה מצבורים כאלה שיחד מייצרים את אשליית ה"אני". מבין חמשת המצרפים המרכיבים את ה"אני" המצרף הרביעי הוא מצרף ה"תבניות המנטליות"[105], או הנטיות הקודמות של הנפש ("סנקהארה" "sankhara"). התורה הבודהיסטית מזהה דינמיקה נפשית תבניתית של היווצרות הרגלים וקבעונות מנטליים שמכתיבים את דרכי ההתנהלות של הנפש האנושית. בין הנטיות המנטליות הללו מצויות הרצייה וההשתוקקות. ההשתוקקות לאחוז במה שנעים ולהיפטר ממה שאינו נעים מכתיבה את פעולתה של הנפש האנושית ומונעת ממנה לשהות ברגע הזה. אחת היא אם אני מתגעגעת למה שהיה, או אם אני מפחדת מן העתיד, בשני המקרים נפשי משתוקקת לדבר מה שאיננו עכשיו, והתודעה שלי מנסחת תפיסה על המציאות במקום לחוות אותה כפי שהיא. להלן תיבחן תבנית מנטלית כזו ביצירתה של גודר.

<u>השתוקקות ב"אולם"</u>

פרויד אומר: "נראה כי בדבקות העקשנית במקורות העונג המצויים בעין, ובקושי הכרוך בויתור עליהם מתגלה נטייה כללית של המנגנון הנפשי שלנו"[106]. נטייה זו נחשפת ביצירה *"אולם"* של יסמין גודר. הגופים המתנועעים ביצירה זו משתוקקים לקשר, כמהים למגע ולקרבה, ומחפשים סביבם ובתוך עצמם שלווה ונחת רוח. זוהי התמה העיקרית ביצירה זו. יוצרי מחול עכשווי, שגודר מנויה עליהם, עוסקים הרבה בסבל ובכאב שהם כנראה מהחוויות האנושיות המכוננות. הדמויות מבצעות בעיקר מחוות

---

[105] אידו, י. *שם*. עמ' 44.

[106] פרויד, ז. שם, *שם* עמ' 32.

תנועתיות שמבטאות בדידות ומצוקה, הבעות פניהן קוראות לעזרה ותנועות הגוף מבטאות צימאון לקשר אנושי.

תיאטרון מחול עכשווי מתרכז בתחושות הבסיסיות מבלי הצורך לרקום עלילה סביבן. הרגש בתיאטרון המחול של גודר הוא גולמי. המיית הלב מוצגת חשופה ואיננה עטופה בעלילה. הכוריאוגרפית לא מספרת סיפור שאפשר להזדהות עם דמויותיו, אלא מציגה מן מפה של עוצמות רגשיות. דמויותיה אינן מאופיינות באמצעות חייהן הייחודיים, אלא רק באמצעות החויות האמוציונליות שלהן.

ההתוודעות למאוייהן של הדמויות ב- *אולם* נעשית באמצעות כלים מדיומליים שונים וביניהם באמצעות המוסיקה. בחלקים ניכרים של היצירה פועלת המוסיקה כמספר כך שבאינטונציה שלה היא ממוקמת מעל לרקדנים ומעל שאר האמצעים המדיומליים (תפאורה, תאורה, ותנועות). כמספר מייצרת המוסיקה את התמה של הטקסט האומנותי, ופועלת גם כמתזמנת; תפקידה ליצור חיתוך בין סצנות שונות בעלילה. כבר בתחילת היצירה בונה המוסיקה עולם עם קדם-הנחות. כשנפתח המסך מתגלה הבמה שבעומקה שני קירות לבנים עם חלון בכל אחד מהם. בצידה של הבמה שלושה כסאות ושתי נשים וגבר ישובים עליהם. בפינה של אחד הקירות, פניו אל הקיר, ניצב גבר, גבו אל הקהל, ובמרכז הבמה אישה שמתחילה לרקוד לצלילי השיר *בוקר טוב* של הזמרת דקלה שמילותיו:

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 תמטית: "בוקר טוב לכל הילדים שלא היה להם לילה"; הדמויות שיופיעו מיד על הבמה 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 ייראו כמתגעגעים למציאות אחרת, מחבקת יותר, ואבודים בעולם שנראה שנקלעו אליו שלא מרצונם. השיר הוא שיר נעים וערב לאוזן אף שמילותיו מתארות מציאות קשה. כך בדומה ליצירת המחול שבוראת עולם אסתטי, מדויק ומרשים על הבמה, אף שהתכנים בעולם זה כלל אינם מסבים עונג למבצעים או לקהל.

לצלילי השיר נראית רקדנית (יסמין גודר) שרוקדת ריקוד מוזר. השפה התנועתית של גודר משוכללת, ומתבססת בעיקר על מחוות גופניות מוקצנות. בתנועותיה בולטת הקטיעה; בעוד שמנגינת השיר זורמת והרמונית, התנועות דווקא מקוטעות, כמעט נוירוטיות, וסולו זה שבפתיחה יתווה את האופי התנועתי הדומיננטי בטקסט כולו. גודר מצליחה ליצור באותו גוף עצמו, כמעט בו-זמנית, גם את "הדיבור הרגיל" וגם את הגמגום הנפתל של הדיבור הפנימי, התת-טקסט. הדיבור הרגיל הוא סיבובים ומעגלים שמשורטטים במרחב ע"י איברים שונים, הרמות רגליים גבוהות וחיוך, אך הדיבור הפנימי שהוא דומיננטי יותר, מציע תנועות מעוותות של אצבעות הידיים והזרועות, התפתלויות על הרצפה, הבעות פנים קיצוניות ואוירה של מסתורין ולפעמים של סרט אימה. יש גם הרבה צניחות פתאומיות אל הרצפה וקימה מיידית ממנה, שנראות כמו נפילה רגעית אל תהום.

בשלב מסוים של ריקוד היחיד שלה השיר נתקע, והתנועה ממשיכה, במקוטע. עתה מצטרפות דמויות נוספות אשר ממשיכות לזמזם את השיר, אבל כמו באובססיה, והצלילים שמופקים מפיהן נשמעים צורמים. הסאונד שברקע נשמע עכשיו כמו תקליט ישן שנתקע אבל מסרב להפסיק לנגן. הודות למוסיקה שנקטעה בבת אחת, מיד עם התחלת המופע משתררת תחושה של סוף, של משהו שנגמר, וגם מה שיוצג מעתה ואילך על הבמה יהיה מהול בתחושה של סיום ופרידה - של משהו שהיה ואיננו. אולי זה געגוע של הדמויות לרגש שהן לא מצליחות להפיק מעצמן, וספק אם אי-פעם הצליחו; כל המופע ספוג בנוסטלגיה למשהו שלא היה, אולי געגועים לחום בתוך עולם מנוכר, או תשוקה להרמוניה בפיסות מקוטעות של צרימה.

סצנת הפתיחה היא מן אקספוזיציה; מוצגת בה הרקדנית הראשית (ששאר הרקדנים יהיו מן שכפולים שלה), מוצג הזמן (אל-זמן, תלוש מתאריך) והמקום - מן אולם מסומן שרק שניים מקירותיו נראים על הבמה. האולם הוא ספק בית לרקדנים, ספק תא מאסר שממנו הם מבקשים להימלט. באקספוזיציה זו מוצג גם הנושא – הבדידות, התאווה לקשר או לחום אנושי. האווירה שתלווה את הסיפור נחשפת מהתבוננות בפניה של גודר, הסולנית בסצנת הפתיחה; על שפתיה מרוח משהו שהוא בין חיוך לעווית, הבעת פנים שתאפיין גם את הדמויות האחרות בחלקים ניכרים של היצירה. הבעה זו משווה לסצנת הפתיחה אוירה משולבת של עונג וחלחלה, אשר תלווה את המופע כולו.

בהמשך, המוסיקה משתנה והבמה מחשיכה. שלוש דמויות שעד עתה היו ישובות על כסאות, צופות בסצנה מתוך התיאטרון של חייהן, קמות, ומגלות את עצמן בהבעות פנים של אי-שפיות, ובמחוות תנועתיות מקוטעות שהן מבצעות אל הקהל ואחת מול השניה. הן משתמשות הרבה בידיהן ובקצוות של הגוף, ונראה שהן מגיעות לקצוות רגשיים, בעולם הנפשי שהן חושפות לנגד עינינו.

המוסיקה משתנה שוב והופכת לעמומה, בקושי נשמעת, ורק פעימות קצובות נשמעות בה כל הזמן. הבמה הופכת להיות כהה עם כתמים בהירים והדמויות נעות בתוך עולם שחציו מציאות חציו הזייה. המוסיקה חצי עוטפת חצי מטרידה, ונותנת הרגשה של רחם, ספק מוגן, ספק קלסטרופובי, שבו הדמויות מתנהלות, אולם הבועה המוגנת שלהן איננה מספקת להן מפלט מהבדידות שהן חוות בינן לבינן. מפעם לפעם במהלך המופע משתלב במוסיקה סאונד מוכר. למשל, בזמן שהמוסיקה הפכה מתכתית וקרה, כמו חריקה של מיקרופון, מתחיל אחד הגברים לזמר ג'יבריש שנשמע כמו גרמנית אבל המנגינה שלו היא מנגינת השיר *favorite things* מתוך הסרט "צלילי המוסיקה". מילותיו 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

בניגוד לשיר *בוקר טוב* שהוא קוד אשר צובר משמעות לאורך הטקסט, זהו קוד חוץ-טקסטואלי, אשר מייצר אירוניה בגלל הניגוד בין מילות השיר המקורי הנעימות לבין האופן בו הוא מבוצע על הבמה.
גודר מבקשת כך להפוך את המציאות על פיה, ולזעזע את יסודותיו של "הנורמלי", כדי לחשוף את המחוזות הפחות נקיים ונעימים למראה ולתחושה, ומשתמשת בכלים המדיומליים כדי לשאת מסר על הפגיעות שבחווית הקיום האנושי. השיר *favorite things* הוא כזה שבקריאה תמימה עשוי להעלות רק חיוך, על הדברים הפשוטים שמותר בם לנגוע ומותר לאהוב. אבל האופן בו הוא מושר הופך את מילותיו (שמתנגנות רק במוחנו, הזמר ממלמל ג'יבריש) לאירוניות. הדמות ששרה לא מצליחה להתנחם בדבר, לא בילדות בשמלות לבנות, ובוודאי לא בטיפות הגשם שמונחות על עלי הכותרת, כי הדברים האהובים עליה נשתכחו כבר מליבה, ונותרו לה רק געגועיה, ותשוקתה למציאות אחרת.
לקישור מטא-דיאגטי זה יש גם אפקט רגשי על הנמענים: העובדה שפתאום אנחנו שומעים משהו מוכר בסאונד גורמת לנו להרגיש שייכים לעולם שעל הבמה, ואנחנו מזדהים, משום כך, עם עולמן של הדמויות, אף שהוא מציע בעיקר הרגשה של אי-שייכות וניכור.

התנועות במופע חדות, ועיקרן במעבר ממקום למקום. אין הרבה מצבים של שיווי משקל אלא כמעט תמיד מעבר מתנוחה לתנוחה ב-off-balance. התנועה זורמת אבל בסוף כל מצב תנועתי יש מן הדגשה, והדגשות אלו יוצרות תחושה של קטיעה ודיסהרמוניה. הלבוש – שמלות צבעוניות שקשה לשייך אותן לזמן ומקום ספציפיים אבל מדויקות בהתאמתן לחלל, שמעוצב כשיירים מאולם נשפים ישן.

אנשים הלוקים בנפשם מקבלים מזור חלקי למצוקת הבדידות שלהם, בכך שהמציאות החברתית-סביבתית מסולקת מהם, והם חיים לגמרי בתוך קליפת עצמם, ובכך מתגברים על פחד ההיבדלות. הדמויות ב*אולם* מצטיירות באורח דומה. אי-השפיות היא הנורמה בעולם שמוצג ביצירה זו. הצחוק המטורף אשר חוזר על עצמו מפיהן של דמויות שונות לאורך המופע מייצר טרוויאליזציה של אימה, והמחריד והמשוגע הופך ליומיומי. ברור שמדובר בעולם שעובד לפי כללים אחרים מאלה התבוניים שמשרתים אותנו במציאות חיינו, אבל בצפייה לא נוצרת דיכוטומיה בין חלום ומציאות, ולא מונצחים הבדלים בין מודע לתת-מודע, אלא שני אלה מתערבבים זה בזה, ודווקא הלא-מודע, האי-רציונלי, מציע את עצמו כעולם עם חוקיות ברורה על הבמה.

לקראת סוף המופע מתרחש דואט בין האישה הקירחת לגבר עם השיער הקצר. הקטע מאופיין בניסיון לא ממומש ליצור קשר בין שניהם. שניהם מחפשים קירבה ואולי זוגיות, אבל הזוגיות ביניהם כושלת, והם נותרים מנוכרים זה לזה. הקריאה לחיבוק לא נענית וגם לתמוך אחד בשני במצוקתו הם אינם מצליחים. השניים בוחנים את גבולותיהם המגדריים ומחליפים תפקידים כך שלא לגמרי ברור מי האדון ומי הגברת. בסיום הקטע למשל, נעלי העקב הנשיות שעברו מיד ליד נותרות על ראשו של הגבר. הדואט מתחיל כשהגבר עומד שעון אל פינת הקיר. האישה מנסה לזכות בתשומת ליבו. היא נופלת לידו בכוונה, והוא מניח את כפות ידיו על ראשה. אז הוא מסב את ראשו ממנה והיא מתרוממת מהרצפה, אוחזת נעלי עקב

בידה. הבעת כאב על .פניה. המוסיקה נשמעת כמו קינה. הוא נשען שוב על הקיר, היא נשענת עליו, ומנסה לנער אותו מהקיר, עם כפות רגליה שבועטות בו בעדינות. הוא עדיין מחפש מפלט בקיר. זה היה יכול להיראות כמו ריקוד חיזור אבל זה לא, כי הדיאלוג ביניהם איננו רומנטי כלל. הם בוודאי היו רוצים להצליח להתנהג כזוג, אבל הם רק רוצים, ולא מצליחים לממש את רצונם. במקום אירוטיות, חושניות או קרבה, בולטת בין בני הזוג תחושה של החמצה. בהמשך מטפסת האישה על הגבר, אבל הוא איננו נענה לה, איננו אוחז אותה בזרועתיו אלא פותח את ידיו לצדדים ומשאיר אותן שם מקובעות. בהמשך הוא סוף סוף מחבק אותה אבל החיבוק איננו נעים לשניהם והם מתפתלים כדי להשתחרר ממנו. התחושה העיקרית היא שהדברים אינם כפי שהיו צריכים להיות. המוסיקה נשמעת עכשיו כמו צפירה ארוכה. הגבר נועל את נעלי העקב ופוסע במעגלים סביב עצמו. האישה הולכת אחריו והוא נראה כאילו מנסה להימלט ממבטה. לבסוף הוא נעצר, הם מתקרבים זה לזה אבל אין תחושה של הקלה, הוא מתיישב ומניח את נעלי העקב על ראשו. הם קופאים במקומם כאשר התאורה משתנה ונשמעים צלילי הפתיחה של השיר *בוקר טוב* מההתחלה.

גודר מתחילה לרקוד שוב את הסולו מהפתיחה. את השיר תבצע עתה דקלה עצמה שתצא מתוך מסך שחור, בשמלה בוהקת, ובמבט ישיר אל הקהל. כניסה זו של דקלה גורמת לצופים להרגיש שהם נמצאים בסביבה מוכרת, הם מצליחים לפענח את הקודים ומבצעים במוחם סגירת מעגל עם סצנת הפתיחה. יש בהופעתה זו של דקלה מן גימיק רטורי, גם כדי לגרום לקהל להרגיש טוב – הוא הרי מכיר כבר את השיר, ודקלה שרה את השיר לכבודו, וגורמת לו להרגיש טוב עם עצמו. השיר הוא נחמה גם לדמויות: הוא מקים אותן, מאיר את עולמן החשוך. המוסיקה מביאה כאן מן סיכום לא סגור למה שראינו.

דמותה של דקלה היא דמותו של האומן, שתפקידו להתבונן על הנעשה, ואולי לכתוב על זה שיר. אבל דקלה איננה יוצרת קשר של ממש עם המציאות שעליה היא שרה. כשדקלה שרה היא איננה מביטה בעיניהן של הדמויות המיוסרות שעל הבמה, אף שברור שעליהן היא שרה. לקראת סוף השיר שולפת גודר זר פרחים אדומים שהיה קשור על חזה ומנסה להעניק לדקלה, אבל זו יוצאת ומותירה את גודר עם הזר ולבדה. מיד מוחשכת הבמה שוב, ושתי דמויות ממשיכות לזמזם את השיר, אבל מול ההרמוניה שהביאה איתה דיקלה נותרה עכשיו רק הצרימה, הזמזום כפייתי, היסטרי, ששייך לאותה תמונה של ילדים שלא היה להם לילה, ילדים בודדים שניטשו עתה גם ע"י המספר/האומן שראה את מצוקתם, ולא עזר להם, אולי לא יכול היה. בסוף היצירה משתררת תחושה של החמצה. הדמויות לא הצליחו להימלט מעולם ההעדר שלהן, והשתוקקותן לעונג, למגע ולקרבה נותרה לא ממומשת.

<u>פחד וכאב ב"אני רעה אני"</u>

גם היצירה *אני רעה אני* (גודר: 2006) חוקרת הרגלים מנטליים. גם כאן נוכחים הכאב ואי הנחת אלא שכאן מקורם איננו בהשתוקקות בלתי ממומשת אלא בפחד. הפחד מתעצם לחרדה ולאימה בחלקים מסויימים של המופע, ובחלקים אחרים מוצג רק כפגיעות וכחוסר ישע. ההשתוקקות להימלט מהסבל

נוכחת גם כאן. הדמויות מנסות שהפחד והכאב ייעלמו, אבל בדרך זו מעצימות את הפחד וכואבות אותו יותר ויותר.

הרוע מכותרתה של היצירה מגולם תחילה בדמות אחת שבתחילת היצירה עוטה מסיכת אריה מפחיד, ולאורך המופע נוהגת באכזריות בדמויות האחרות. לאורך היצירה מתברר שהרוע מצוי לא רק אצל האריה, אלא אצל כל אחת מהדמויות בתוכה פנימה, משמע שהן מפחדות מעצמן, ומתאכזרות לעצמן. נושא היצירה איננו הרוע, אלא הגילום של הרוע, הייצוג שלו. היצירה חושפת את הרוע שאנחנו משליכים על אחרים ולמעשה מצוי בתוכנו. גודר מתבוננת בהרגלים מנטליים מקרוב וביניהם באכזריות שנולדת מחולשה. הדמות ה"רעה" מודעת לעצמה, חושפת את עצמה ומגלה גם לצופים כמה דמיון יש ביניהם לבינה, וכמה קשה לבודד את הרוע מיתר התהליכים המנטליים המתרחשים בגופנפש ומשתנים. הרוע לובש ופושט צורה - תחילה באמצעות המסיכה, ואח"כ באמצעות הבעות פנים מפחידות או באמצעות צעקות. במהלך היצירה יונכח הרוע גם במעשי התעללות – הרקדניות יטלטלו אחת את השנייה בתנועה מציקה. אחת מהן תיגע בשדי השניה ותנער אותן באופן מרגיז, הן ינערו אחת את השניה ולא יפסיקו למרות זעקות של קורבן ההתעללות שיישמעו מדי פעם.

בפתיחת היצירה האריה לבדו על הבמה. אחרי מספר דקות שבהן האריה סוקר את הקהל ואנחנו סוקרים אותו, חוצה את הבמה אישה לבושה בקפידה, עם חצאית קצרה, חולצה מחוייטת ונעלי עקב. תיק נשי מונח על כתפה. היא פותחת דלת זכוכית ונכנסת לתוך חדר הזכוכית שממוקם על הבמה, וסוגרת את הדלת. האריה מתבונן בה בעניין. הוא ניגש אל דלת הזכוכית ונועל אותה, כולא את האישה שם. אישה זו הפכה עתה קורבן של האריה ובהמשך תהיה קורבן לרוע שלו וגם להתעללות מצד הדמויות האחרות. האריה מניף את רגלו על הכסא שליד תא הזכוכית במה שנראה כהבעת ניצחון. האישה מתיישבת בתוך התא. אז פושטת הרקדנית (יסמין גודר) את תחפושת האריה ומניחה אותה בזהירות על הכסא. היא לבושה גופיה דקיקה ומכנסי טייץ שנראים כבגדי חזרה של רקדנים. היא צועדת אל חדר הזכוכית ומזיזה מתג תאורה שמשנה בתוכו את האור. אחר כך היא לוקחת דיסק ושמה אותו במערכת הסטריאו ומפעילה אותה. המוסיקה מתחילה לנגן והיא נעמדת על קצות האצבעות בפרופיל כשפניה לקהל. הסולו שיחל עתה יחזור על עצמו לקראת סוף המופע כשיתווספו עוד דמויות על הבמה, מבנה כוריאוגרפי שמאפיין גם את "אולם".

הדינמיקה של התנועה קבועה – מתחילה בקטן מתעצמת, גדלה, ונעצרת בבת אחת. בתנועות משולבות מחוות מפחידות, כאלה שילדים היו משייכים אותן לאריה או למפלצות. מחווה שתחזור על עצמה היא ידיים מאוגרפות עם מרפקים כפופים לצידי הגוף ועל הפנים כמו שאגה מפחידה, ואז וריאציה של אותה תנועה לחזית אחרת. התנועות מבטאות שילוב מוזר בין אובדן שליטה עצמית לבין מודעות. האריה נראית מודעת להיותה בחוסר שליטה, כמו מאוזנת בתוך אי-האיזון המנטלי שעולה מתנועותיה. האישה בחדר הזכוכית מציתה סיגריה. עוד שני רקדנים עולים על הבמה, אישה לבושה ג'ינס וחולצה שנראית פרומה

בחלקה התחתון, וגבר בג'ינס ורולר בלייטס. שניהם מורידים את נעליהם. ומתבוננים באריה בלי המסיכה. מתחילה אז להיווצר מערכת יחסים בין השלושה, שתתבסס על פחד וקירבה ביחד. האישה בג'ינס מביאה אל הבמה רכות, נשיות ותום שחסרים אצל האישה האחרת. היא מחפשת את קרבתה של האריה (כבר בלי המסיכה), היא מתקרבת אליה, ומחזיקה את ידה, כמו מנסה להרגיע אותה. הגבר ושתי הנשים מתחילים לרקוד בשלושה. הגיבורה רוגשת, אינטנסיבית מאד בתנועותיה ובהלך המנטלי שלה, והשניים האחרים מנסים להסות אותה, ולמנוע ממנה לפגוע בעצמה בתנועותיה החדות ובמצבי הנפש הקיצוניים שהיא מגיעה אליהם.

הרקדנית בתוך תא הזכוכית פושטת את בגדיה המהודרים ונשארת עם חולצה קצרה פשוטה. גם הבגדים של הרקדנים האחרים על הבמה מאד לא חגיגיים, מזכירים בגדי עבודה, כאילו לא התלבשו לקראת מופע, אלא מצויים באיזור מעבדה, איזור של תהליך עבודה ולא של הצגת תוצאות לעיניים חיצוניות.
פתאום האריה בלי המסיכה בוכה והגבר והאישה שבקרבתה חשים לראות מה אירע לה. אז פותחות האריה והאישה הנוספת בדואט שהופך בהדרגה למן סחיבת פצוע מתמשכת של דמות האריה הנסערת ע"י האישה התומכת. בהמשך, האישה בג'ינס חבוקה בזרועותיה של האריה והן קוראות לגבר שיבוא: "come, come, come" קריאה זו תחזור על עצמה בהמשך המופע ואז תהיה לה קונוטציה מינית ברורה. הקריאות come, come יחזרו על עצמן בזעקה גם מפי הנשים האחרות, כשהן מופנות כביכול אל הגבר שנוכח על הבמה.

יש דמיון ברור בין קטע זה של גודר ל"*בוא לרקוד עמי*" של פינה באוש ("Komm tanz mit mir", באוש: 1977). בקטע של באוש נראית נערה לבושה אדום, קבוצת גברים לבושים שחור, וגבר לבוש חליפה לבנה, והנערה חוזרת על דרישתה מהגבר בלבן שירקוד עימה. הגבר מתעלם ממנה וחוצה את הבמה הלוך 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 היסטרית, וגם האופן בו 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 איתה, אבל נזכרת - הגברים נשארים במעגל וממשיכים להשמיע קריאות הקרב, כשהיא חומקת החוצה מהמעגל, ומנסה שוב להשיג את מבוקשה. כאן הבעתה הופכת להיות זעופה, והיא נעשית גרוטסקית יותר ויותר, בדרישתה ממנו שירקוד עמה: הוא מתעלם לחלוטין. החזרה האינסופית על הטקסט ("Come, Come") אצל באוש, כמו אצל גודר, הופכת כפייתית. הנערה לבושה אדום, צבע שמשמש את באוש תמיד כדי לאפיין קורבן. כך גם בהמשך היצירה של גודר – הקורבן תלבש אדום. בקריאתה של האישה לגבר שיבוא או שיגמור מהולות השתוקקות וחרדה. הנערה אצל באוש וגם אצל גודר היא אובססיבית והיא הופכת להיות קורבן של האובססיה שלה עצמה.

בהמשך הגבר והאישה בג'ינס מתערסלים על הבמה פעם הוא מעליה פעם מתחתיה, בהתנהלות לא מענגת לשניהם, אבל נראה כאילו אינם יכולים להפסיק אותה. הגבר נותן לאישה אגרוף בבטן, היא מתקפלת. דמות האריה מניפה את שני אגרופיה למעלה. היא נכנסת לתוך תא הזכוכית שבתוכו מוארת עכשיו הכתובת: "help her" ונראה כאילו כל הנשים על הבמה זקוקות עכשיו לעזרה. האריה פונה אל האישה השניה שיוצאת מתוך התא וקושרת את שערה. הכלואה נראית כאילו אין לה אישיות של עצמה אלא היא נתונה בכל להמיית הלב המדמם של האריה. היא אוחזת באריה כקרש הצלה והן נראות כמי שמנסות להציל זו את זו מעצמן. גודר יוצאת מהתא ומביאה בגדים להחלפה לכולם. כולם מחליפים בגדים. הרקדנית בג'ינס מורידה את בגדיה ובעזרת הגבר הם מנסים להלביש את זו שיצאה מתא הזכוכית. המכנסיים מולבשים כך ששתי רגליה כלואות בתוך מכנס אחד והחולצה על הצוואר, כששרווליה נקשרים מאחורי הגב. הרקדנית נראית כלואה וחנוקה. היא יצאה מהסביבה המוגנת שלה, בה כלא אותה האריה, ונקלעה אל סביבת התעללות אחרת. בהמשך היא פושטת את העטיפה הכולאת, ולובשת גופיה ומכנסיים אדומים, שמצטרפים לצבע האדום שמרוח על אצבעותיה. דמותה אומרת כאב של קורבן. האחרים מחליפים את בגדיהם, ופותחים בעוד מחול התלהמות על הבמה. האריה ממשיכה להפחיד את כולם, אשר נראים ספק מבועתים ספק משועשעים ממנה.

בהמשך המוסיקה מתחילה מהתחלה, וגודר (האריה בלי המסיכה) מתחילה את הסולו שלה מהפתיחה, הפעם כשיש עוד רקדנים על הבמה. הנשים פוחדות מהגבר, למרות שבפועל הוא נראה חלוש מאד, לא מאיים ולרגעים ארוכים קורבן התעללות בעצמו. הבנות פונות אליו: Sir, don't hurt her, אבל בעצם הן אלה שמתעללות בעצמן. כאן אולי יש אמירה של גודר על הרוע או ההתעללות שאנחנו מעוללים לעצמינו ורק נוטים לייחס אותם לגורם חיצוני.

במופע זה (כמו באחרים) גודר מתבוננת בנפש שמעוללת סבל לעצמה. בסוף המופע הנפש מודעת לעצמה. אף אחת מהדמויות איננה רעה, אבל הרוע שוכן בכולן, במקביל לפגיעות, לרכות, ולהזדקקות שלהן זו לזו. הפנייה שלהן לעזרה היא בעצם פנייה אל תוך עצמן, כמו יודעות שהן היחידות שיכולות לעזור לעצמן.

גודר חופרת בהרגלים המנטליים של נפשה, וגם מתבוננת בהם מהצד כל העת. לקראת הסוף מוצג קטע ארוך שיש בו הקשרים ברורים להתעללות מינית. לכל אורכו של קטע זה האריה נכנס לסיטואציה ויוצא ממנה חליפות. ההפחדה והרוע נבחנים פעם מבפנים ופעם מבחוץ. הרוע, הפחד וההפחדה מצויים גם אצל כל אחת מהדמויות האחרות וגם בנו הצופים, אחרת לא היינו מבינים כך את הפחד ואת האכזריות שנוכחים על הבמה.

בסוף המופע נוטלת האישה באדום סכין גדולה וחדה ונראה שהיא מנסה לדקור את עצמה, אבל תנועותיה מסורבלות מדי, וניסיון ההתאבדות כושל. אז מגיח האריה, הפעם הרקדנית כמעט עירומה ורק המסיכה עוטפת את גופה. מתנהל דואט בין השתיים שנראה כמו היאבקות, ולבסוף מניפה הרקדנית באדום את הסכין על עורפו של האריה והוא כושל, נופל. לאט מסירה הרקדנית מתחתיו את המסיכה, מותירה אותה על הבמה כשהסכין נעוץ בצווארה, מתבוננת סביב בפחד ומסתירה את חזה החשוף. היא נראית כאילו אכלה זה עתה מעץ הדעת וגילתה כמה חשופה היא. כשהבעה מפוחדת על פניה היא צועדת אל מאחורי תא הזכוכית, והמופע נגמר.

הריקוד הוא על אימה, על רשע ועל התעללות, וגם על התבוננות מבחוץ באלה. האכזריות נולדת מפגיעות, ומלווה בפחד, ושלושת דפוסים אלה טבועים בנפש, עוד לפני הדיאלוג שלה עם נפשות אחרות. גודר מתבוננת באכזריות הזו מקרוב, מבפנים, ואיננה שופטת אותה כדבר רע, אלא כחולשה שקשה להימלט ממנה. רמת החשיפה היא קיצונית, הרגשות כמו מזוקקים, גולמיים, ומפורקים לרכיביהם הבסיסיים ביותר. משחקי התפקידים הרגשיים אקסטרימיים כל כך, שהם מעלים תחושות נדירות. גודר כמו מעלה על הבמה סיוטי לילה. משהו שבדרך כלל רק חולמים עליו נראה על הבמה בצבעם חדים ובמבט חודרני.

התחושה העיקרית שמשתררת בסוף המופע איננה עוד של פחד אלא של חמלה. עתה פסקה הזעקה על ההתעללות, ופינתה מקומה לרחמים. הלב נכמר על האריה החשוף והמבוהל שנמלט. כצופים אנחנו לא כועסים עליו, אלא מוותרים ומרחמים. הסכין שפילח את עורפו בסוף הוא המשך לניתוח שנערך לאורך כל היצירה לדפוסי הנפש הבסיסיים ביותר: פחד, כאב, ואכזריות שנולדת מהם. בסוף המופע מובא אל הבמה רגש אחר, של חמלה, של קבלה, של השלמה עם הכאב. האריה אומנם הובס אבל הרוע לא נעלם מנפשן של הדמויות, כמו גם מנפשינו שלנו הצופים. בכל זאת אחרי המופע אנחנו מתבוננים בו מעט אחרת. גודר מתבוננת במראה ואנחנו מתבוננים בה עושה זאת, ונאלצים להתבונן במראות שלנו. ההנכחה של הכאב ושל האומללות לא העלימה אותם אבל סייעה להכיל אותם. כך גודר בודהיסטית.

<u>וכל זה לשם מה?</u>

בטקסטים ממסורת זן בודהיזם מתבטאת התפיסה שהכל כבר כאן; הכל נמצא בהווייתנו הנוכחית, ושהחיפוש אחר משמעות אחרת לחיים הוא חיפוש עקר. טקסטים אלה מעלים שאלה מתבקשת: אם ממילא לא מוצאים דבר, מדוע לחפש? אם האימון איננה מגלה דבר חדש, מדוע להמשיך להתאמן? אפשר להקביל את יצירת האומנות לאימון רוחני ולשאול - אם ביצירת האומנת אין איזו אמת נשגבת, מה תכליתה? אפשר לשאול שאלה זו גם לגבי יצירות מחול מסוג אלה של יסמין גודר; אם הדמויות רק עורגות, כמהות ומתאוות, ומאווייהן אינם ממומשים, מה הטעם בשדר האומנותי כזה? תחושת ההחמצה בולטת על הבמה של גודר, ואין בתכנים הנפשיים שמועברים במופע נחמה, רק חשיפה של כאב. הגופים המתנועעים מנסים לכאוב פחות אבל אינם מצליחים, שוב ושוב הם מגיעים לנקודה של שבר, של אכזבה

מקשר לא מספק, של ניכור ושל בדידות. אם זה כך, מה הטעם ביצירה כזו? תשובת זן תהיה שבעצם הצגת האירועים המנטליים על הבמה, ובעצם הגילום שלהם בגוף המתנועע יש הגשמה. גם אם התוכן של האירועים הוא חיפוש, פיסת הממשות שמוצגת על הבמה היא עצמה הגילוי וההתגלות. גם אם מה שמוצג על הבמה זה כאב, עצם חשיפתו מקלה אותו, החיפוש הוא המשמעות עצמה. ההתבוננות בזכוכית מגדלת בתהליכים המתרחשים בנפש האנושית איננה אמצעי להשגת מטרה אחרת, אלא היא התכלית עצמה ויש בה גם יסוד מרפא. בעצם ההתבוננות בפעולות היומיומיות, בזן ובמחול העכשווי, יש הגשמה "של טבע הבודהא, של הגרעין המואר שקיים בכל אדם, של תכליתו ושל שלוות הנפש שלו"[107]. ההגשמה באה תוך כדי אימון, ותוך כדי עשייה.

זן בודהיזם דומה לתורה הפסיכואנליטית המערבית בתפיסה המשותפת לשתיהן שהשחרור מהסבל יושג ע"י ידיעה עצמית, יותר מאשר מהשתוקקות למשהו חיצוני. שתי התורות יחפשו את החופש בשחרור מהרגלים כפייתיים של התודעה. אצל פרויד יכונו הרגלים אלה מנגנוני הגנה, ובזן יתעקש המורה שתלמידו יוותר על התלות שלו בתפיסה. זן מנסח מושג של "non thinking", מושג אשר מתייחס לחשיבה פרה-רפלקטיבית, כזו שלפני הרפלקציה של התודעה המבחינה. חשיבה זו מוותרת על אבחנות. הרגשת "non thinking" היא מצב תודעתי בסיסי וראשוני שאיננו נענה לחוגי השכלתנות הרגילים.

ביצירות המחול של גודר יש ביטוי למצב תודעתי כזה. טיב המודעות שנדרש לה הגוף-רוח הרוקד הוא אחר מההכרה הרציונלית וגם איננו תחום הלא-מודע שהפסיכואנליזה ממקמת מאחורי תודעה זו. גודר לוקחת במידה רבה את דמויותיה לאותו איזור של תודעה שאינה מבחינה, תודעה שבחוקי השכלתנות הרגילים תחשב כאוטית. תודעה זו נחשפת בהתרחשויות על הבמה, אבל לכאוס יש חוקיות ברורה – חוקיות של השתנות בלתי פוסקת. תבניות ההתנהגות של הנפש האנושית, כפי שהן נחשפות על הבמה אינן נענות לסדר ליניארי ואין להן עלילה עם סיבות. הסיבה היחידה היא עצם קיומן והתרחשותן מרגע לרגע.

הפרק הקודם עסק בחיי היומיום שרצופים ריטואלים. הריטואליזציה טבועה בנפש האנושית והיא דרך לשרוד, וגם ללמוד ולהתפתח. יש נטייה אנושית קדומה לחזור על אותו דבר פעם אחר פעם. כך גם באשר לנטיות מנטליות. הרגלים כמו האחזות בנעים והשתוקקות להיפטר מהלא-נעים הם תבניות חוזרות על עצמן שוב ושוב. כך ביצירותיה של יסמין גודר. ההתקדמות היא מעגלית כאשר בכל פעם שבים אל אותה נקודת פתיחה של צער, החמצה, והשתוקקות להפיג את הצער. כל קטע בין הרקדנים נפתח עם תקווה והשתוקקות לקשר מחודש ומסתיים באין-אונים ובמפח-נפש. התבניות המנטליות חוזרות על עצמן באמצעות הפרגמנטים התנועתיים. הדינמיקה בקטעי המחול במופעים *אולם* ו *אני רעה אני* היא של

[107] Dumoulin, H. *Zen Buddhism: A history* Vol.2.. New York: Macmillan Press .1990. p57.

פתיחה, התגברות, קטיעה, ושוב פתיחה. המבנה הוא מעגלי- משפט תנועתי, שכאילו מסתובב סביב עצמו וחוזר לנקודת ההתחלה.

ואולם, למרות החזרה אל נקודות המשבר, הנפש אצל גודר כן גדלה. תבניות מנטליות חוזרות על עצמן במעגלים, אבל למרות הריטואליזציה הנפש המודעת כן מתפתחת כל הזמן. התפתחותה של הנפש היא ספיראלית. תהליכי הנפש הם מעגליים אבל בכל פעם נפתח המעגל מעט גבוה יותר או מעט עמוק יותר, כמו ספיראלה. נפש מודעת לא באמת ממחזרת את דפוסי ההתנהגות שלה אחד לאחד, אלא מתקדמת ומתפתחת יחד איתם.

המיתוס של סיזיפוס

במבוא לספר *קולות האדמה*[108] (1977) כותב יואל הופמן:

> אילו ידעה העז שהיא עז, היו רגליה מסתבכות זו בזו. אילו ידע הדג שהוא דג, היה שוקע למעמקי הנהר כגוש עופרת. העז, הדג, ההר והנהר יודעים עצמם בידיעה שאינה יודעת. רק האדם מנסה לדעת בידיעה היודעת. על כן אין האדם מצליח להיות אדם כשם שהעז היא עז, הדג וא דג, ההר הוא הר , והנהר- נהר[109].

החי והצומח בעולם איננו מחפש משמעות. לבעלי חיים ולצמחים אין ת פ י ס ה אודות חייהם בעולם. משום כך בעלי החיים והצמחים אינם חווים פירוד בין מהותם לבין קיומם בעולם. רק התודעה האנושית מייצרת פירוד כזה. אלבר קאמי בספרו *המיתוס של סיזיפוס* (תרגום: צבי ארד, 1978) מבטא רעיון דומה:

> לו אני עץ בין העצים, חתול בין בעלי החיים, כי אז היתה לחיים אלו משמעות...מפני שהייתי אז חלק מן העולם הזה. הייתי מהווה עולם זה עצמו[110].

קאמי כמו הופמן, סבור שעדיף לשהות בעולם מאשר להתאמץ להגדירו. המאמץ להגדיר כל חוויה ולסווג אותה, אצל קאמי כמו בזן בודהיזם - מקשה על הקיום. קלות תיוולד מהיכולת לשהות בחוויה, ולמצוא בעצם השהייה את משמעותה.

---

[108] ספר זה מכיל קטעים מכתביו של החכם הסיני צ'ואנג טסה, שהיה פילוסוף דאואיסטי. הדאואיזם היא תורת הכרה, שגובשה בסין, ושימשה אחד ממקורות ההשפעה העיקריים על זן בודהיזם היפאני.

[109] הופמן, י. "דברי מבוא", בתוך: *קולות האדמה*. גבעתיים-רמת גן: מסדה. 1977. עמ' 7.

[110] קאמי, א. *המיתוס של סיזיפוס*_מצרפתית: צבי ארד. תל-אביב: עם עובד, 1990_ עמ' 54.

קאמי בוחן את המיתוס של סיזיפוס; סיזיפוס נענש על זלזולו באלים, ועל תאוותו לחיים. האלים גזרו עליו לגלגל ללא הרף גוש סלע אל פסגת הר. האבן שבה והתגלגלה למטה, מכובד עצמה. האלים סברו ובמידת מה של צדק, שאין עונש איום יותר מעבודה שאין בה תועלת ואין בה תקווה.

המיתוס של סיזיפוס הוא טראגי משום שהגיבור מודע לכך שאין במלאכתו תועלת, אבל לפי קאמי, מודעות זו עשויה להיות מלווה בשמחה. סיזיפוס אצל קאמי הוא שמח; שמחתו נולדת מכך שפניו אינם נשואים הרחק אל האופק, אלא קרוב, אל תוך חייו, והוא מוצא בעצם חייו את המשמעות.
במיתוס מתואר:

> מאמץ הגוף הדרוך להעלות את האבן העצומה, לגלגלה ולסייע לה לטפס במעלה המדרון, מאה פעם וחוזר חלילה. אנו רואים את הפנים הקפוצות, את הלחי הצמודה לאבן, את עזרת הכתף הנושאת בכל המשקל, את הרגל הנשענת ודוחפת, את מלוא היקפן של הזרועות האוחזות ואת הביטחון של כפות הידיים שהאדמה דבוקה בהן[111].

תיאור זה עשוי להתאים לקטעים ממופעי מחול עכשווי ישראלי. בחלק מיצירות מחול שנוצרו בארץ בעשורים האחרונים עסוקות הדמויות במלאכה פיסית אשר מבוצעת שוב ושוב, והמאמץ שלהן איננו מוסווה מהעין. ביצירה *חמורים*[112] (דרור ובן גל: 1988) רקדן ורקדנית מעבירים צמד שמיכות ענקיות ממקום למקום על הבמה. הם מרימים את השמיכה, מניחים אותה, מבצעים מספר תנועות עם הידיים, שוב מרימים, מניחים, מבצעים מספר תנועות עם הידיים, וכך עוברים לאורכה ולרוחבה של הבמה. תנועתם רפיטטיבית ומפרכת. במהלך המופע הם נהיים מיוזעים ופניהם משדרות מאמץ. מלאכתם נראית אינסופית וחסרת תכלית. היוצרים ליאת דרור וניר בן גל הושפעו מהחזרתיות אצל פינה באוש ומהעלאת היומיום אל הבמה בבוטות, שנראתה לראשונה ביצירותיה. יש דמיון בין ההתרחשות על הבמה ב *חמורים* לתיאורו של סיזיפוס המיוזע, שמגלגל את האבן במעלה ההר שוב ושוב.

כאשר סיזיפוס של קאמי, שולח את הסלע למעלה, בכל פעם הוא מודע יותר, וכתוצאה מכך חווה שלווה גדולה יותר. אף שפיסית כביכול האבן עושה בדיוק את אותו מסלול, בכל פעם משתנה השהות של סיזיפוס במציאות הזו. נפשו פוסעת במעגלים, וחוזרת על אותם דפוסים מנטליים, אבל בכל פעם המעגל הוא מעט שונה. העונג והצער יופיעו שוב ושוב, אבל הסבל מהעלמות המענג ומנוכחותו של הצער יפחת בכל מעגל.

---

[111] *שם*, עמ' 124.

[112] ליאת דרור וניר בן גל עובדים ככוריאוגרפים מאז סוף שנות ה-80 בארץ. הם הושפעו מ"מחול ההבעה" ומתיאטרון המחול של פינה באוש. כיום הם מנהלים את להקת המחול "אדמה" שמקום משכנה במצפה רמון.

לפי זן בודהיזם וגם לפי אלבר קאמי, אדם איננו צריך "לצאת מהשגרה" כדי למצוא משמעות. המשמעות היא הנוכחות בשגרה, והנוכחות בחיפוש. כפי שעצם גלגול האבן של סיזיפוס הוא התכלית, ולא הגעתה לפסגה, כך החיפוש הוא התכלית, ולא מושא החיפוש, שאינו קיים.

האדם אשר מוצא משמעות בעצם הקיום הוא האדם המאושר אצל קאמי וגם בבודהיזם המאוחר. אדם זה יידע להניח לחיפוש המשמעות, להניח להגדרות כשאלה אינן שימושיות, ולחיות את ההוויה כפי שהיא, כמו העץ בין עצי היער, כמו הדג בנהר, וכך יחווה אושר. אושר זה, כמו כל דבר, יחלוף, אבל ההתאחדות עם ההוויה, ומציאת המשמעות בפעילות היומיום תגרום לו להופיע שוב ושוב.

בסוף המופע *אני רעה אני* בא המקום האנושי ביותר. יש עייפות כללית מכל המאבק אשר מולידה שחרור וויתור. הויתור מוליד חמלה. הדמויות שהשתקפו אחת בשניה מתבוננות במראה בלי פחד ומכילות את הפחד שמצוי בתוכן ואת הכאב שנולד בעקבותיו. הן שבו לנקודת ההתחלה אבל מקבלות יותר, מכילות יותר את דפוסי הנפש הבעייתיים שלהן.

סיזיפוס המיתולוגי משתוקק שהסלע יפסיק להיענות לכוח המשיכה, יפסיק להתגלגל חזרה אליו במדרון ההר, ויגיע אל הפסגה. סיזיפוס של קאמי מפסיק להשתוקק לכך, ומוצא עניין בעצם ההתבוננות באבן המתגלגלת. כך גם המתרגל הבודהיסטי, מוצא את שלוות הנפש שלו מההתבוננות באבן. את משמעות החיים שלו הוא גוזר מעצם ההתבוננות בשגרת חייו. יצירותיה של גודר מאפשרות התבוננות כזו והכרה בטבעה של הנפש. הכאב לא חלף והחיפוש אחר נחמה לא הסתיים, אבל בתום היצירה יש נחמה שבקבלת טבע הנפש כפי שהיא. הדפוסים המנטליים נוכחים אבל יש גם קבלה שלהם.

קאמי יתאר זאת בסוף ספרו:

> ברגע עדין זה, כשאדם פונה אל חייו, סיזיפוס החוזר אל הסלע שלו, מתבונן בסדרת הפעולות נטולות הקשר שנעשו גורלו... אדם זה חוזר ומוצא תמיד את משאו, (אבל גם) סבור שהכל טוב. עולם זה איננו נראה לו עקר או חסר ערך. כל גרגר באבן זו, כל הבהוב מינרלי של הר זה שטוף הלילה הוא העולם. הגלגול של האבן ממלא את האדם...עלינו לתאר לעצמנו את סיזיפוס מאושר[113].

[113] קאמי, א. *שם*, עמ' 126.

סיכום:

תרומתה של העבודה היא בהצעת כלי מחקר לניתוח מחול עכשווי, שנשענים על עיקרים מתורת זן בודהיזם המזרחית. חוקרת המחול Susan Leigh Foster מתייחסת בספר *Choreographing History* (1995), שבעריכתה לגוף כאינדקס לתחושות[114], לתשוקות (מודעות ושאינן מודעות), לחוויות מיניות ומיגדריות. העבודה אימצה את תפיסתה של Foster שהגוף האנושי הוא כלי קיבול להיסטוריה הפיסית והמנטלית של האדם מיום היוולדו. כדי לבחון את ה"היסטוריה המנטלית" המשוקעת בגוף נעזרה העבודה בדוקטרינה הזן בודהיסטית.

מדיטציית זן מבקשת ערנות לנוכחות של דברים, לתופעות כפי שהם. המתרגל נדרש לשוב בכל רגע אל הרגע שבו הוא נמצא. כמו מן reset של ה-mind כל הזמן. לנקות את התודעה מניתוחים שכלתניים, כל פעם מחדש, כדי להיות ער לקיים. במדיטציה התודעה מנסה לא לדעת, אלא לגייס איכויותיה כדי להיות. האימון בבודהיזם הוא אימון בהתבוננות קשובה, שהיא "התבוננות של השתוות הרוח"[115]. גם באימון במחול מושגת השתוות רוח כזו. אצל הגופים המתנועעים על הבמה אצל יסמין גודר יש קשב, היענות של הגוף והרוח לרגע הנתון, ויש רק שהות, רק היות במקום. גוף ונפש מאוחדים אז בתנועה, בלי מעורבותה של התודעה המתעתעת.

כפי שנאמר בפרק השני, זן איננו רואה מציאות מוחלטת מעבר לעולם התופעות, ולכן אינו שואף להיפטר מעולם זה על מנת להתאחד עם העולם שמעבר לו. התופעות אינן מרמזות על המופלא שמעבר להן אלא הן עצמן המופלא[116]. שלווה, לפי זן מושגת מעצם ההתבוננות ברגע הזה במלואו, והיא תושג באמצעות אימון. אימון יכול להיות בישיבה במדיטציה וגם בכל פעילות אחרת. כל מעשה יכול להיות מעשה זן ויכול להיות כר אימון של התודעה. העבודה התייחסה ליצירות המחול של גודר ככר אימון כזה.

אימון בדרך זן מצביע ישירות לתודעה. ההתבוננות בתודעה מאפשרת מגע ישיר עימה. כך במדיטציית זן, וכך גם במחול מסוג זה של גודר. טקסט המחול מוביל את המבצע ואת הצופה ישירות אל תוך תודעתו ואל התהליכים המתרחשים בה. יסמין גודר מוליכה את הצופה אל נפתולי תודעתו. הכעס, השנאה, הפחד, וההשתוקקות להימלט מאלה הן חוויות מנטליות בסיסיות אשר מתרחשות בנפש האנושית. הבעות פניהם של הרקדנים ותנועותיהם חושפות את אלה. יצירותיה של גודר הן התבוננות רציפה בהלכי הרוח, כפי שהם משתנים ומתרחשים בכל רגע.

על הבמה של גודר נחשפים תהליכי נפש. עצם החשיפה היא גם האימון וגם ההגשמה. האימון בזן איננו מוסיף ידע על העולם אלא משפר את כלי הקשב. המתאמן במעשה זן (כמו מדיטציה או מחול) איננו

---

[114] Foster,1995. p. 10

[115] רז, י. *מבוא*, אצל ראהולה, ו. *שם* . עמ' 15.

[116] אצל: גואו-אן, *אדם מחפש פר* מבוא וביאורים מאת רז, י . ודאור, ד. תל-אביב: מודן הוצאה לאור, 1994. עמ' 135.

מוסיף ידיעות אמפיריות על העולם אלא לומד איך להקשיב לו. אין בלימוד הזן (כמו ביצירת המחול) כוונה "לשפר" את האדם, אלא לכל היותר לשפר את יכולתו של האדם להיות הוא. מדיטציית זן היא חווית המציאות באופן ישיר, ללא תיווך של המחשבה. כך ביצירותיה של גודר. אין אמירה חד משמעית על דפוסי הנפש אלא נוכחות קשובה בהם.

הנפש אצל יסמין גודר מחפשת את מהותה, ופוסעת במעגלים שמכוונים פנימה, כמו עדשת מקרוסקופ שנהיית עדינה יותר ויותר. בשל ההתבוננות לא נעלם הסבל אבל נרכשים כלים להתמודד איתו. עצם ההתבוננות בכאב מסייעת לקבלה שלו, ותחושות התסכול והכעס על נוכחותו מפנות את מקומן לויתור ולחמלה.

רשימה ביבליוגרפית

אידו טל, יובל. *בודהיזם: מבוא קצר* אוניברסיטת תל-אביב: מפה הוצאה לאור, 2006.

ארטו, אנטואן. *התיאטרון וכפילו* מצרפתית: אוולין עמר. תל-אביב: בבל. 1996.

ארן, לידיה. *בודהיזם*. תל-אביב: דביר הוצאה לאור, 1993.

אשל, רות. *"מהו תיאטרון התנועה?"* בתוך: *מחול עכשיו*. ת"א: חבצלת מוסדות חינוך, גיליון 5 יוני 2001.

בידרמן, שלמה. *ראשית הבודהיזם*. תל-אביב: דביר, 1995.

בילסקי-כהן, רחל. *"הגוף במחול זמננו"* בתוך: *המדיום באומנויות המאה ה-20* בעריכת רחל בילסקי-כהן וברוך בליך. ת"א: אור-עם, 1996.

בעדני, מיכל. *"כשאני רוקדת אני מרגישה שאני מדברת"* בתוך: *תיאטרון* 02/2004.

גואו-אן. *איש מחפש פר* תרגום והוספות: דן דאור, יעקוב רז. תל-אביב: מודן הוצאה לאור. 1996

גופמן, אירווינג. *הצגת האני בחיי היומיום* . עברית: שלמה גונן. תל-אביב: רשפים. 1989.

גורביץ', דוד. *פוסטמודרניזם – תרבות וספרות בסוף המאה העשרים*. תל-אביב: דביר הוצאה לאור, 1998.

הארט, ויליאם. האומנות לחיות: מדיטציית ויפאסאנה כפי שמלמד ס.נ.גואנקה. תל-אביב: זמורה ביתן, 1994.

הופמן, יואל. *לאן נעלמו הקולות? סיפורי זן ושירי הייקו*. גבעתיים: מסדה, 1980.

הופמן, יואל (תרגום ודברי מבוא). *קולות האדמה*. גבעתיים-רמת גן: מסדה. 1977. עמ' 7.

משעול, אגי. *השפלה הפנימית* . תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1999.

סוזוקי, ד.ט. פרום, א. דה מרטינו, ר. *זן בודהיזם ופסיכואנליזה* תרגום: יהודה רגבים ואליעזר כרמי מהדורה עברית בהוצאת אלחנן רובינשטיין: תל אביב, 1975

פלד, אסתר. *פסיכואנליזה ובודה יזם: על היכולת האנושית לדעת*. תל-אביב: רסלינג, 2005.

פלדנקרייז, משה. *פרקים בשיטתי.* תל-אביב: הוצאת אלף, 1964.

פרויד, זיגמונד. *ניסוחים בדבר שני עקרונות של ההתרחשות הנפשית, בתוך: כתבי זיגמונד פרויד* כרך ד', עמ' 31-36. תל-אביב: הוצאת דביר, 1988.

פרויד, זיגמונד: *מעבר לעקרון העונג, , בתוך: כתבי זיגמונד פרויד* כרך ד', עמ' 95-137. תל-אביב: דביר, 1988.

פרום, אריך. סוזוקי, ד.ט. ודה-מארטינו, ריצ'ארד. *זן בודהיזם ופסיכואנליזה* תרגום: יהודה רגבים ואליעזר כרמי. ירושלים: הוצאת אלחנן רובינשטיין, 1975.

פריבך-חפץ, דנה. *העולם הוא כטל- על תפיסת המוות בזן בודהיזם* בתוך: משמעות החיים בעריכת אסא כשר. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1999.

ואלפולה, רהולה. מה שלימד הבודהא. הקדמה מאת יעקוב רז. תל-אביב וירושלים: כתר הוצאה לאור, 2004.

רז, יעקוב *שיחות מטורפות: מעשי זן*. תל-אביב: מודן, 1995.

רייך, גלעד. *גושי בשר על הבמה* בתוך : גלובס 4.12.2003.

Adshead-Lansdale, Janet. (edit) *Dancing Text: intertextuality in interpretation,* London: cecil court, 1999.

Au, Susan. *Ballet & Modern Dance*. London: Thames and Hudson Ltd. 1988.

Ann Cooper Albright, *Choreographing Differences: The body and identity in contemporary dance,* Hanover and London: Wesleyan University, 1997.

Banes, Sally. *Dancing Women:Female Bodies on Stage*. New-York: Routledge, 2001.

Banes, sally. *Judson dance theater.* Durham: Duke University Press, 1993.

Banes sally *Trepsichore in sneakers: post modern dance.* Hanover: Wesleyan University Press, published by University Press of New England, 1987
.

Bhadabtacarya Buddhaghosa. *Visuddhimagga: The path of purification*.Kandy: Buddhist Publication Society, 1999.:

Desmond, Jane,c (editor). *Meaning in motion*: *New cultural studies of dance. Durhsm: Duke University Press, 1997.*

Doree Duncan, Carol Pratl and Cynthia Splatt (editors) *Life into Art: Isadora Duncan and her World*..New-York. W.W. Norton & Company. 1993.

Fernandes, Ciane. *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater: The Aesthetics of Repetition And Transformation*. New-York: Peter Lang, 2001.

Leigh Foster, Susan.'*An Introduction to Moving Bodies'* from *Choreographing history* Indiana University Press, 1995.

Martin, Randy. *Critical Moves*: *Dance studies in Theory and Politics. D*urham: Duke University*,* 1998.

Seung, Sahn, *The Compass of Zen.* London: Shambala.1995.

Toshihiko, Izutsu. *Toward a Philosophy of Zen Buddhism* Teheran: Imperial Iranian Academy of Philosophy Press.

Yuasa, Yasuo. *The body: Toward an eastern Mind-Body Theory*, edited by: Thomas P. Kasulis, State University of New-York

:

רשימת סרטי וידיאו

- "אולם" / יסמין גודר 2001.
- "חמורים" / ליאת דרור וניר בן גל 1988.
- "פתאום ציפורים" / יסמין גודר 2002.
- "ציפורנים" / פינה באוש 1982.
- "קפה מילר" / פינה באוש 1978.
- "קרם תות ואבק שריפה" / יסמין גודר 2004.
- "שתיים שעשוע ורוד" / יסמין גודר 2003
- Dancing for Maya/ סיגלית לנדאו 2004.
- Komm tanz Mit Mir / פינה באוש 1978.
- "One Day Pina Asked"/ Chantal Akerman 1983
- "The Dancer Revealed" / Martha Graham 1994.

Summary – MA Thesis:

Mental habits in Contemporary Dance

Contemplations on the Work of Yasmeen Goder

This thesis studies the dancer's body language in contemporary dance, and the contents that the body transmits through this artistic medium. In dance, the body is loaded with meanings represented on stage; this work examines from where the body receives its significance while being a part of the contemporary dance piece. In order to do so, this work will analyze scenes from dance pieces by Yasmeen Godder, an Israeli choreographer.

The hypothesis of this research is that the moving body in dance materializes the nature of human soul. The motivation for the work originated in the desire to investigate the soul's behavioral modes. Dance serves as the platform for this investigation.

At the base of the work is the assumption that the dancing body, as the quotidian human body, is a psychophysical entity. The concept "body" -as referred to here- binds the concepts mind & matter, and does not express only the physical aspects but the joining of the physical and the mental qualities. The dichotomy between the concepts of body and soul is applied for the sake of convenience, whereas the thesis will attempt to show that these two concepts are part of a single wholeness. The thesis argues that it is difficult to distinguish between the physical and the mental elements in the human body as expressed in the work of Yasmeen Godder.

The research's subject

The research argues that in Godder's pieces the dancing body speaks through movement uttering the soul's structure. Godder explores the body's materialism and texture, and her approach to the body is as to an instrument that changes qualities; the qualities change according to the unique vibrations of the soul within every body. Godder examines how the physical texture is influenced due to the mental occurrence that sizzles within the body.

The dance **Sudden Birds** (2003), for instance, is built up from the movement of four women in changing choreographic structures. Their movement stems from their moods. The body moves according to the movement pattern of the soul within itself. The facial expressions are an important element in this type of dance, because they express the mental conduct. In fact, each organ in their bodies is like the facial features: expressing what occurs inside. Movements are not a morphological representation of the body, but the reflection of its connection with the soul. Similarly, in the piece **I'm mean I am** (2006), Godder deals with malevolence and pain and shows shades of feelings in the context of these two ingredients in human soul. The exposure of malevolence and of pain is done through movements that spring up from the dancer's authentic emotions.

The thesis assumes that in contemporary dance the performers express -through their bodies behavioral habits of the human soul/mind. In order to examine these behavioral habits, the thesis relies in Zen–Buddhist's doctrine investigating the structure of the mind, and the manner in which it meets reality.

The meaning of the concept *samskãra* in Buddhism is the mental conditioning or tendency and it describes the dynamic of the formation of mental pattern, tendencies and habits[117] of the human soul or mind. Craving or fears are examples of these mental tendencies, meaning permanent behavioral patterns of the human soul.

Yasmeen Godder is a choreographer from the contemporary dance stream, and in her work she explores such mental behavioral patterns. The bodies in motion in her work are aggressive, tired, yearning, enthusiastic, sore, defensive or offensive and their behavior is the core of the piece. The movements of the body express emotions and impulses, and reveal parts from the complex mechanism of the human soul. This thesis utilizes Buddhist concepts in order to explore expressions of such "mental habits" in Godder's work.

[117] Peled, A. *Psychoanalysis and Buddhism*, Tel Aviv: Riesling, page 38. 2005

Zen Buddhism and dance

Dance as art is analyzed here according to several fundaments taken from the oriental Zen doctrine. The implementation of Zen Buddhist principles (a consciousness doctrine and a way of life) on dance (an art form) leans on several lines common to both of them. Firstly, the analogy is feasible because both art and Zen Buddhism are ways to contemplate reality. The diverse forms of art and the Buddhist consciousness doctrine investigate the manner in which the human mind meets existence.

Secondly, from the historic point of view Zen Buddhism had a direct influence on the development of Post Modern dance in the USA, during the sixties. This genre placed the infrastructure for the genre of contemporary dance discussed henceforth. The choreographer Merce Cunningham, ascribed to this stream, cooperated with the composer John Cage, identified as one of the most influential composers in the 'entrance' of Zen Buddhism into the artistic practice in Occident. After studying with the Zen Master D.T. Suzuki, Cage implemented in his work the fundamentals of the Zen philosophy. Different artists in post modern and contemporary dance were influenced by Cage and Cunningham, and some of them studied directly with them.

An additional connecting line between the Buddhist doctrine and the dance art form is that both rely on daily practice and on physical-mental training. The Zen doctrine does not formulate a theory about reality but constitutes reality through diverse types of training. A Zen student does not formulate insights about his nature but acquires practical tools in order to observe the above mentioned nature. Meditation is such a practice; meditation in Buddhism is to be present in a given moment and in the psycho-physical state that occurs in one moment and changes in the next one. The same happens in dance. Dance itself is practice and performance. The nature of dance is based on the body in motion. The art of dance exists only at the moment in which is practiced. In dance, as in Zen Buddhism, practice has precedence over the intellectual experience.

Yasmeen Godder

Yasmeen Godder was born in Jerusalem and grew up in New York, where she studied at the Tisch School of the Arts at New York University. Her first work was **Aleena's Dance**, created for the festival "The Shades of Dance", 1999. After that she composed **Tagidi Shalom Yaffe** for the events "Raising the Curtain/ International Exposure 1999" in the Suzan Dalal Center and several other pieces. Godder was elected as the house-artist of the Movement Research Association for 1999-2000, and was awarded with a grant for the choreography of the New York Foundation for the Arts, 2000.

The pieces to be examined in this paper are: **Hall** (2001)**, Sudden Birds** (2002), **Two Playful Pink** (2003), **Starwberry Cream and Gunpowder** (2004) and **I'm Mean, I Am** (2006). Godder has won several awards, both in Israel and overseas, and her work is represented on different stages in Western Europe, Russia and Japan.

Yasmeen Godder belongs to the Contemporary Dance Movement. The term "contemporary dance" as represented here, describes a stream that currently exists in dance and which stemmed from two main origins: one of them is American post modern dance, which starting point was in the sixties and seventies in the USA; the other is the **Tanztheater** (dance theatre) founded in the mid-seventies by Pina Bausch in Germany. Bausch is the offspring of the **Austruckstanz** (dance of expression), which developed in Germany in the beginning of the former century, and is also one of the inspirations for contemporary dance.

In Yasmeen Godder's dance, the body represents itself as an object for observation and at the same time also personifies itself. In this type of dance, differently from previous genres, the body is both sign and signified, representative and represented.

Godder's dances deal with the question of the body's self definition. The body that moves on stage uncovers itself, dismantles and assembles itself and is the subject of her pieces. There is no significance beyond the facial expressions, the sharp movements and the relationship devised among the moving bodies. The work will examine this body and its parts with a magnifying glass, as they decomposed on stage. That body reveals on stage it's reality as it is.

The aim of this thesis is to show that the exposure of reality, as it is, is the essence in Godder's work; hence the similarity between the choreographer's thought and Zen philosophy.

The structure of the research

The first chapter deals with the unitary thought that characterizes Godder's work. A basic Zen Buddhist principle proposes abstention from dualistic, discerning, thinking. Zen revolts against the framing of the world and against deviding human experience into the dichotomies body/mind, subject/object, good/bad, beautiful/ugly. These dichotomies do not exist in reality unless is just a conceptual way to refer to things. In this chapter the fundamentals of the unitary view in Zen Buddhism will be introduced, in order to adopt this view also in the subsequent chapters, during the analysis of Godder's work. Godder has created a unification between the concepts subjective/objective as well as body/mind analogous to the unitary thought in Zen Buddhism. The role of the first chapter is to reveal the speculum through which this work observes the dance pieces in the following chapters

Zen Buddhism seeks to contemplate, alertly, the reality as it is. The second chapter will scrutinize the implementation of the concept "reality as it is" in dance. The work compares between Buddhist contemplation of reality and the aspiration of contemporary dance: to expose the 'real' nature of the psychophysical entity through the body in movement, instead of representing through the body morphological ideals, or others. The chapter will compare between the exposure of the "real" in Yasmeen Godder's contemporary dance stage and the demand of Zen Buddhism: to abstain from fantasies, illusions and ideals and to develop alertness to true reality.

The third chapter will examine the character of this reality in dance. The "true" reality in dance is the quotidian reality. In the manner that Godder treats the body, she will prefer the simple over the sublime, the primordial over the processed, and will investigate thoroughly the non-splendorous, daily reality. The chapter finds a similarity between Godder's view of the quotidian and Zen Buddhism's view. Zen Buddhism is interested in the daily life. In Zen Buddhism. the monks are engaged in the monastery's routine work, cultivating the land from which they get most of their

food, and sitting during several hours a day, complacently and silently. Also in contemporary dance, as a descendant of post modernism in art, the quotidian is situated on stage. In post modernism the simple habit becomes heroic; daily gestures of the body are expropriated from reality and are intimately explored on stage. The research shows that there is a similarity between the view of contemporary dance and the view of Zen Buddhism, which seeks to contemplate the "regular" and the "quotidian".

The daily arena, therefore, is the arena in which the characters act in Godder's work. The bodies in movement express daily habits from their life's' reality. The fourth chapter examines thoroughly one aspect of these habits. One of the aspects of the mind is the pain and the yearning to ease it. The chapter identifies this mental pattern as dominant in Godder's work. In daily reality, represented on stage as it is and without embellishing it, the suffering of the characters is as conspicuous as their continuous attempt to be freed from it. In order to analyze the feelings embodied on stage, was used Buddhism that localizes discontent - suffering, disease - as a basic mental habit of human soul. In Buddhism, contemplation of reality as it is has a healing role. Buddha's first instruction was to be aware of pain, to become acquainted with the reality of suffering, because awareness is the first step towards liberation. The research found that the same happens in Godder's work: in spite of the pain revealed, the exposure itself might help to contain the pain, and perhaps to ease it a little.

This thesis is offering research tools for the analysis of contemporary dance that stem from the principles of Oriental Zen Buddhism, which can hopefully be applied to a more comprehensive analysis of contemporary dance.

Tel Aviv University
Faculty of the Arts
The Faculty Graduate Program in the Arts

Mental habits in Contemporary Dance

Contemplations on the Work of Yasmeen Goder

A thesis submitted toward the degree of
Master of The Faculty Graduate Program
in the Arts, Tel-Aviv University.

By:

Einav Rosenblit

The research was supervised

by

Prof. Freddie Rokem

January 2007