

### לשכוח את המילים: טקסט ותנועה ביצירתה של יסמין גודר עינב רזנבליט

אתה אומר שמילים שונות מציוץ האפרוחים. האמנם יש הבדל? (הופמן, קולות האדמה 17)

נהוג לחשוב שמילים משקפות את המציאות, אך אבחנות של מילים הן רק רדוקציה מילולית לקיים; הממשות קיימת בלי תלות במושגים המגדירים אותה. אבחנות מושגיות הן לפעמים שימושיות אך גם מפריעות ליכולת לחוות את המציאות בספונטניות, באופן לא מילולי, תוך נאמנות להווה ולמה שקיים בו ברגע נתון.

במחול העכשווי של יסמין גודר המילים הן אומנם עוד שפת תקשורת, אך המילה אינה שונה מציוץ האפרוחים: היא קול, אך משמעותה משתנה בהתאם להתרחשות על הבמה. המילים הן דרך תקשורת של הרקדנים בינם לבין עצמם וביניהם לבין הקהל, אך השימוש בהן הוא אחר מהמוכר. המילים הנאמרות על הבמה הן כתורן לסירת משמעות שכבר אינה קיימת.

במסה גילוי וכיוסי בלשון (1915 במקור) מביע ביאליק תמיהה "על אותו רגע הבטחון ועל אותה קורת הרוח שמלוים את אדם בדיבורו, כאילו הוא מעביר באמת את מחשבתו ואת הרגשתו.. והוא אינו משער כלל, עד כמה מרופף אותו הגשר של מילים, עד כמה עמוקה ואפלה התהום הפתוחה מתחתיו" (בן אהרון, י. ואלון, ע, עורכים 6). מילים, לפי ביאליק, הן כקליפה ריקה, המתמלאה בתוכן מחדש בכל פעם. העוסקים בשירה, לפיו, בורחים מן הקבוע והדומם בלשון, אל החי והמתנועע שבה והמילים הקבועות מתרוקנות ומתמלאות בתוכן משתנה. כאן אטען שבמחול, כמו בשירה, המילים אינן מתייגות ומבחינות כפי שהן במציאות, אלא עוברות טרנספורמציה והופכות לחומר המשרת את היוצר כדי להעביר משמעות שמעבר למילים.

יסמין גודר נאמנה ביצירותיה למה שמתרחש באמת, ואינה מעמיסה על הגוף המתנועע הגדרות שאינן הוא. ההתרחשות על הבמה של גודר אינה נענית לחוקי השפה הרגילים ובמהותה אינה נתונה להמשגה. גודר הולכת מעבר לגבולות התודעה האנליטית, ועל כן השימוש בטקסט ביצירותיה ייחודי. היא מפרקת את המילים ממשמעותן כך שהמילה כמסמן שוב אינה מתארת עוד את המסומן המיוחס לה במציאות. גודר עורכת דהקונסטרוקציה למילים כפי שגם מחוות של הגוף והבעות פנים מפורקות ביצירותיה ונבנות מחדש באופן שאינו מובן מאליו.

אבחן להלן את השימוש במילים ביצירה ביצירה **אולם/יסמין גודר 2001** (יעוץ אמנותי: איציק ג'ולי, שירה: דיקלה, מוזיקה ועיצוב פסקול: קרני פוסטל, עיצוב במה: ענת שטרנשהאוס, תלבושות: וונדי ווינטר, דליה לידר ויסמין גודר, תאורה: ג'קי שמש), וכן ביצירה **אני רעה אני/יסמין גודר 2006** (דרמטורגיה: איציק ג'ולי, הלחנה וביצוע מוסיקלי: קייגי היינו, עיצוב במה: אורן שגיב, תלבושות: מעיין

גולדמן, תאורה: אבי יונה בואנו (במבי), עיצוב מסיכה: אלונה רודה), אנתח את האופן בו המילים מתפנות מהמשמעות השגורה שלהן, ומתמלאות בתוכן שתואם את ההתרחשות התנועתית על הבמה.

#### א. משמעות המילים

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

מחול עכשווי חוקר באמצעות הגוף את המציאות כפי שהיא בלי לתייג אותה. ריקוד מסוג זה של יסמין גודר הוא דרך לחוות את אי הסדר שבהוויה ולשהות בו מבלי לייחס לדברים משמעות. התנועות ביצירותיה מבטאות הוויה שמעבר למילים. גודר אומנם משתמשת בטקסט, אך המילים לא מייצגות רק את המשמעות הנלווית להן בדרך כלל, אלא משמשות כדי להצביע על המציאות שמעבר למילים.

הצופה בבלט קלאסי מוצא על כסאו תוכנייה שמתארת במדויק את מהלך ההתרחשויות על הבמה. המילה הכתובה מתארת במדויק את הסכמה העלילתית של המופע. ליצירות מחול עכשווי כמו של 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<sup>1</sup>.

הבמה בכל יצירותיה של האומנית היא במה של אי-היגיון. המשמעות היא דווקא באי-המשמעות, והלוגיקה של היצירה נוצרת דווקא מכך שלא ניתן לתארה באופנים רציונליים. החומריות של הגוף הרוקד היא הליבה, והתנועות נולדות מתוך עבודה פנימית כנה. גם מילים, אף שמקורן בתודעה האנליטית, יהיו אחד האמצעים הרטוריים של גודר לביטוי אי-היגיון. פיסת הממשות המוצגת על הבמה נענית לחוקים אחרים מאלה הנהוגים במציאות היומיומית, וגם הטקסטים מטופלים כך שהם נשמעים אחרת. מילה היא תוצר של התודעה המבחינה, אך גודר הולכת אל מעבר לגבולותיה של תודעה זו.

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

איש התיאטרון אנטואן ארטו מתח כבר בשנות ה-30 של המאה ה-20 ביקורת על יסודותיו 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<sup>2</sup>. 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. גם כשהיא משתמשת במילים הן אינן מוסרות ידיעה ברורה על אודות העולם, אלא תהייה, ספק ושאלה אודותיו. כמו בתיאטרון האכזריות לארטו, גודר מחפשת את המקום שבין החוויה לצלילים, וגם המילים ביצירותיה מטופלות כצלילים, ואינן מתארות את החוויה אלא הן החוויה בזמן אמירתן על הבמה.

### ב. לשמוט את המילים ב"אולם"

יוצרי מחול עכשווי וגודר ביניהם עוסקים הרבה בסבל ובכאב שהם כנראה מהחוויות האנושיות המכוננות. הגופים המתנועעים ב**אולם** (גודר: 2001) מבצעים מחוות תנועתיות שמבטאות בדידות ומצוקה, הבעות פניהן קוראות לעזרה ותנועות הגוף מבטאות צימאון לקשר אנושי. ההתודעות למאווייהן של הדמויות ב**אולם** נעשית על ידי כלים מדיומליים שונים וביניהם הסאונד שהטקסט הוא חלק מרכזי ממנו. הטקסט מבטא את הכאב ואת ההשתוקקות להפיג אותו.

בחלקים ניכרים של היצירה המוסיקה והמילים בתוכה פועלת כדמות המספר כך שבאינטונציה הוא 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. כשנפתח המסך עולה אישה למרכז הבמה ומתחילה 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 משהו 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 משהו 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, אך עודם זקוקים למה שלא קיבלו בקטנותם. לאורך היצירה

<sup>2</sup> ארטו, א. התיאטרון וכפילו, מצרפתית: אוולין עמר. תל-אביב: בבל. 1996. עמ' 98.

ייראו כמתגעגעים למציאות אחרת, 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, אך התכנים בעולם זה כלל אינם מסכים עונג למבצעים או לקהל.

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

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

קטע השיר בפתיחה הוא כמו קריין המציג את האקספוזיציה של היצירה. מוצגת 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. באמצעות השיר מוצג גם הנושא – הבדידות והתאוה לחום אנושי. אך אופן הטיפול של גודר במילים אינו מאפשר לקהל להתרווח על הכסאות ולהאזין להן. הקטיעה של השיר וההיתקעות על מילה אחת שנשמעת שוב ושוב מעוררות תחושת אי-נוחות, והשיר הופך מסאונד ערב לאוזן, לקול לא נעים, שמתעורר רצון שייפסק. המילים הן אמצעי רטורי חשוב ביצירה, אך משמעותן של המילים נמחקת בגלל השריטה שמשנה את הוראתן. שריטה זו היא המשמעותית, וסביבה נבנית היצירה- העיקר הוא לא מה שהמילים אומרות, אלא מה שהן הפכו להיות.

בהמשך, בזמן שהמוסיקה הפכה מתכתית וקרה, כמו חריקה של מיקרופון, מתחיל אחד הגברים לשיר ג'יבריש לפי מנגינת השיר *Favorite Things* מתוך הסרט "צילי 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 /...*

ואולם, השיר הופך אירוני בגלל הניגוד בין מילות השיר המקורי הנעימות לבין האופן בו הוא מבוצע על הבמה. הרקדן (בועז טרון במקור) מזמר במן רטינה שהופכת זעקה, והוא כמו אחוז אמוק, סוחף בתנועה את הדמויות האחרות. כשהקהל מזהה את מנגינת השיר הוא מחפש את מילותיו, אך מוצא הברות נטולות פשר. כך גם ביחס למשמעות השיר – הנעימות והאופטימיות שמשדר הנוסח המקורי מתחלפות כאן בתהייה אם נלבכות ועדנה בכלל אפשריות. גודר מבקשת כך להפוך את המציאות על פיה, ולזעזע את יסודותיו של הנורמלי, כדי לחשוף את המחזות הפחות נקיים ונעימים למראה ולתחושה, ומשתמשת בטקסט באופן שהוא מספר על הפגיעות שבחווית הקיום האנושי. השיר *Favorite Things* הוא כזה שבקריאה תמימה עשוי להעלות רק חיוך, על הדברים הפשוטים שמותר במ לנגוע ומותר לאהוב. אך האופן בו הוא מושר הופך את מילותיו אירוניות. 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. למנגינת השיר יש גם אפקט רגשי על הנמענים: העובדה שפתאום אנו שומעים משהו מוכר בסאונד גורמת לנו להרגיש שייכים לעולם שעל הבמה, ואנחנו מזדהים, משום כך, עם עולמן של הדמויות, אף שהוא מציע בעיקר תחושה של אי-שייכות וניכור.

הרטוריקה של גודר מושפעת מהעיקרים האסתטיים של פינה באוש מייסדת תיאטרון המחול העכשווי (Tanztheater), והשימוש שלה בטקסט הוא בעל מאפיינים דומים לאופן השימוש של באוש במילים; בחזרות לקראת המופע "ציפורנים" סיפר אחד הרקדנים שהוא גאה בכך שלמד את שפת החירשים. ביצירה קטע בו הרקדן מבצע את השיר "The man I love" לגרשווין בשפת חירשים, והשיר מתנגן ברקע בביצועה המרשים של הזמרת בילי הולידיי. השפה המילולית מוצגת כאן כמדיום צר מלהכיל את המשמעויות שמעבר למילים; הרקדן עומד לבדו לבוש חליפת ערב בתוך שדה ציפורנים. אופן עיצוב החלל הבימתי יוצר חזיון משופע בניגודים; יש ניגוד בין הצבעים: החליפה שחורה, הציפורנים ורודים. יש גם ניגוד בין ריבוי הציפורנים לרקדן היחיד, ובין היותו ניצב, לעומת הציפורנים שזרועים לרוחב. הניגוד קיים גם בין מילות השיר – על אהבה, ובין התנועות, שמביעות אהבה/חיבה גם למי שאינו בקיא בשפת החירשים (כמו שילוב הזרועות על הלב בתנועת חיבוק), לבין הבעת הפנים הקפואה של הרקדן המבצע. זרועותיו אומנם מתרגמות את השיר, אבל עיניו כמעט נטולות הבעה. יש ניגוד בין יופי אסתטי ואווירה חגיגית שנוצרת ע"י החזיון והמוסיקה המפוארת, לבין ניכור, וכפור שניבט מהבעת פניו של המבצע. השיר מספר על אהבה אך המבצע אינו נראה אהוב אלא בודד מאד. באוש ממקדת את מבטנו

דווקא בריקבון, ובניכור, הבולט עוד יותר על רקע מתקתק, פרחוני וורוד, ומילות השיר מקבלות משמעות אחרת.

**באולם**, כשבועז מסיים לשיר הוא נעמד בפינה כשגבו אל הקהל ומפיו בוקעת יבבה שתתחזק בהדרגה. מילות השיר שהיו לגיבוב הברות חסרות פשר, הפכו עתה קינה. קול הבכי של בועז מבטא את השדר האומנותי בשלב זה של היצירה: למרות ניסיונותיו, לא הצליח הרקדן (כמו גם הרקדנים האחרים) למצוא את הדברים הפשוטים להנות מהם, ונותר מייבב.

בסוף המופע נשמעים צלילי הפתיחה של השיר *בוקר טוב*, וגודר 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, הקהלה הרי מכיר כבר את השיר, ודקלה שרה אותו לכבודו. השיר עשוי להיות נחמה גם לדמויות: הוא מקים אותן, מאיר את עולמן החשוך. אלא שכמו לאורך כל המופע, גם כאן אופן השימוש במילים משנה את משמעותן. המסך לא יורד כשדקלה מסיימת את השיר, אלא שוב ממשיכות הדמויות על הבמה לזמזם את שורת הפזמון, ושוב הן שרויות באוירת פאניקה ויאוש. אותם ילדים שהשיר מספר עליהם לא מצאו בית, ולא התעוררו לבוקר חדש, אלא נותרו כלואים בבדידותם ובתשוקתם למציאות אחרת.

דמותה של דקלה היא דמותו של האומן, שתפקידו להתבונן על הנעשה, ואולי לכתוב על זה שיר. אך דקלה אינה יוצרת קשר של ממש עם המציאות אותה היא מתארת. כשהיא שרה היא אינה מביטה בעיניהן של הדמויות המיוסרות שעל הבמה, אף שברור שעליהן היא שרה. לקראת סוף השיר שולפת גודר זר פרחים אדומים שהיה קשור על חזה ומנסה להעניק לדקלה, אך זו יוצאת ומותירה את גודר עם הזר ולבדה. מיד מוחשכת הבמה שוב, ושתי דמויות ממשיכות לזמזם את השיר, אך 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.

#### ג. מעבר למילים ב"אני רעה אני"

גם ביצירה **אני רעה אני** (2006) משתמשת גודר במילים באופן שמשנה את משמעותן. בריקוד נוכחים כאב ואי נחת שמקורם בפחד. הפחד מתעצם לחרדה ולאימה בחלקים מסויימים של המופע, ובחלקים אחרים מוצג כפגיעות וכחוסר ישע. 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. היצירה חושפת את הרוע שאנחנו משליכים על אחרים ולמעשה מצוי בתוכנו.

האריה מפחיד לכאורה, אך כשהדמות פושטת את המסיכה היא מתגלה כאומללה לא פחות מאלה שאותם היא מאמללת. המופע עוסק בשאלת הייצוג, איך דברים מצטיירים בתודעתנו, וכיצד נוצרים דימויים. לגודר (שמגלמת את האריה) יש מחווה תנועתית החוזרת על עצמה: אגרופים קפוצים לצדדים במרפקים כפופים, שרירי זרוע מובלטים והבעה מפחידה על הפנים. לכך מצטרפת לפעמים נהמה חייתית שמעוותת את הפרצוף. מחווה זו היא כמו ייצוג מגוחך של רוע. האריה הוא ייצוג של הרע, לא באמת מפחיד, אבל מתוייג כמפחיד, בהבעות הפנים ובתנועות הקיצוניות שלו. התודעה של גודר הולכת מעבר לדימויים, מעבר לאבחנות, ומבהירה שאבחנות כמו טוב/רע, מתעלל/קורבן תקפות רק לסיטואציה אחת ומשתנות מיד אחריה. המופע מציג כך את אוזלת היד של התודעה הממשיגה. באמצעות מושגים כ: "מפחיד"/"מפחד" מבהירה היוצרת שהפרדות האנליטיות, שבאמצעותן אנחנו מארגנים את המציאות, הן הפרדות מושגיות בלבד בעוד שבמציאות קשה להפריד בין טוב לרע ובין אשם לקורבן האשמה.

על הבמה ב **אני רעה אני** חדר מלבני שקירותיו זכוכית, ובתוכו אישה. כשהתרחשות מחוץ לחדר הזכוכית הופכת סוערת, נוטלת האישה צבע אדום וכותבת על הקיר בתוך התא: "Help Her". הכוונה היא עיזרו לה – לדמות האריה שהורידה את המסיכה, אך 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.

שתי נשים על הבמה, פוחדות מגבר, למרות שבפועל הוא נראה חלוש מאד, לא מאיים ולרגעים ארוכים קורבן התעללות בעצמו. הן פונות אליו וזועקות: "Jonny, don't hurt her!" אף שהוא, יותר מהן, נראה קורבן להתעללות הנוכחת על הבמה, ואינו רק מעולל אותה. במהלך המופע הגבר נוגע לאישה בשדיה אך נראה מאוד מיוחד בעצמו, או מעצמו. בהמשך תיגע אותה אישה בשדיה של אישה אחרת, 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" ו"טוב", "מתעלל" או "קורבן"; ההתרחשות לאורך המופע שוברת את התיוגים הללו. כשגודר עוטה את המסיכה ואחר כך מורידה 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.

בהמשך פורצת דמות האריה, כבר בלי המסיכה, בבכי וגבר ואישה שבקרבתה חשים לראות מה אירע לה. האריה והאישה פותחות בדואט שהופך בהדרגה למן סחיבת פצוע מתמשכת של דמות האריה הנסערת ע"י האישה התומכת. 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.

המילים משמשות את יסמין גודר לא כדי להגדיר, להבחין או לאפיין אלא כחומר לפסל בו, ומשמעותן של המילים משתנה כשם שהדמויות על הבמה משתנות בהתאם להלכי הרוח שלהן.

#### **ד. סיום**

החכם הסיני ג'ואנג טסה אמר:

המכמורת קיימת עבור הדג. משתפסת את הדג, אתה יכול לשכוח את המכמורת. המלכודת קיימת עבור הארנבת, משתפסת את הארנבת אתה יכול לשכוח את המלכודת. מילים קיימות עבור המשמעות, משתפסת את המשמעות, אתה יכול לשכוח את המילים. מי ייתגני אדם ששכח את המילים כדי שאוכל להחליף איתו מילה.<sup>3</sup>

#### **ביבליוגרפיה**

ג'ואנג דזה, תרגום: יואל הופמן. קולות האדמה גבעתיים-רמת גן: מסדה, 1997  
בן אהרון, י. ואלון, ע. עורכים. ביאליק, ח.נ. גילוי וכיסוי בלשון. (מקור: 1915)

---

<sup>3</sup> ג'ואנג טסה, תרגום: יואל הופמן. קולות האדמה גבעתיים-רמת גן: מסדה, 1997. עמ' 96.