

צמתים של חיבור ופירוד בין המחול לבמה לבין המחול האתני בישראל

רות אשל

<<<



הזודה לאה מאת ברק מרשל, צילום: אסקף
Aunt Lea by Barak Marshal, Inbal
Dance Theater, photo: Askef

מערכת היחסים בין המחול לבמה לבין המחול האתני בישראל ידעה תהפוכות ושינויים. בתקופת היישוב היו שיתוף יצירתי והפריה הדדית בין שתי סוגות המחול האלה, אבל לאחר הקמת המדינה, ולמעשה כבר באמצע שנות ה־50, החלה התרחקות בין המחול לבמה (מחול אמנותי) לריקוד האתני. ההתרחקות הלכה והעמיקה וכל סוגה הלכה בערוץ נפרד. מאמר זה מבקש לעקוב אחר צמתים, או נקודות מפתח של חיבור, פירוד ואפשרות לחיבור מחדש בין המחול האמנותי למחול האתני, מנקודת מבטה של מי שגדלה על ברכי המחול לבמה¹.

הניסיון להתחקות אחר נקודות המפתח האלה מעלה שאלות כמו ממה נבעה ההתקרבות בין המחול לבמה למחול האתני בתקופת היישוב ומה היו הסיבות שהביאו להתרחקות ביניהם בהמשך. שאלה נוספת היא אם היום, אחרי כמעט 50 שנה של הליכה בערוצים נפרדים, אפשר לאתר את תחילתה של התקרבות מחדשת.

לפני שיגשג לבירור השאלות עצמן, נחוצים כמה משפטי הבהרה על האפיונים המרכזיים של המושגים שאליהם יתייחס המאמר. המושג "מחול אתני" משמש מטרייה שתחתיה מתכנסים כל ביטויי המחול העונים על צרכיה של חברה שלבניה יש קשרים גנטיים, לשוניים ותרבותיים משותפים, עם דגש מיוחד על מסורת תרבותית (Kealliinohomoku:1983). לדברי בהט, מדובר בבסיס הרחב ביותר של מחול באותה חברה. מהבסיס הזה מתפצלים כמה סוגים של מחול: מחול פולחן, מחול עם, מחול חברה ומחול לבמה. המחול העממי, כמו המחול האתני, מייצג מסורת תרבותית מסוימת, אבל שם דגש על היסוד הלאומי ועל תחושת השייכות הקבוצתית והוא נחלתן של כל שכבות העם. לדברי בהט (2004, עמ' 28–32), מחול לבמה (מחול אמנותי) ממוקם בקצה העליון של הפירמידה מבחינה אמנותית. בדרך כלל הוא פרי יזמה יצירתית של הפרט, כמקור לביטוי אישי, לביצועו דרושה הכשרה מקצועית והוא מיועד להצגה לפני קהל².

חבירה בתקופת היישוב

מקורם של הקשרים ההדוקים בין אמני המחול לבמה לבין המחול האתני בתקופת היישוב, נעוץ בתפישות עולם אמנותיות שהביאו אתם היוצרים מאירופה עם עלייתם ארצה. לתפישות אלה התווספו סיבות מקומיות ייחודיות ליישוב.

אמני מחול ההבעה, שנולד באירופה ערב מלחמת העולם הראשונה, דחו את הבלט הקלאסי על כל מרכיביו בטענה שהוא מייצג את התפישות שהיו מקובלות בעולם הישן. לעומת זאת, הם התייחסו בהערכה למופעי הסולנים האתניים שהופיעו באירופה בין שתי מלחמות העולם. אלה ייצגו בעיניהם את

המסורת האמיתית של העם, שקיבלה חיזוק במאה ה־19 בעקבות המאבקים הלאומיים לעצמאות באירופה, המוכרים בכינוי "אביב העמים". מופעי הסולנים האתניים התאפיינו, בין השאר, בניסיונות להתרפק על העבר הלאומי "המפואר" של העמים המשתחררים ולהחיות והם הגבירו את החשיבות הפוליטית שיוחסה לריקוד האתני.

הרמה הטכנית של רקדני מחול ההבעה לא היתה גבוהה והיא נשענה במידה רבה על כשרון ועל יכולת טבעית. לפיכך, אלה העריכו את יכולת הביצוע של הרקדנים האתניים ואת השפה התנועתית העשירה של מחול זה, שבלטה על רקע השפה הדלה של מחול ההבעה בראשית דרכו. אף שמחול ההבעה נחשב אוונגרד, האמנים שעסקו בו לא התנשאו על עמיתיהם ושילבו ריקודים אתניים ברפרטואר שלהם. התגליות הארכיאולוגיות של תחילת המאה הקודמת, שהסעירו את הדמיון של העולם המערבי, הפכו את העניין באקזוטי לטרנד אופנתי וחיזקו את המגמה של התקרבות בין המחול לבמה למחול האתני³.

הרקדנית והכוריאוגרפית רות סנט־דניס, אחת מחלוצות המחול המודרני בארצות הברית, יצרה את הרפרטואר שלה בהשראת תרבויות אתניות. רודולף פון לאבאן, התיאורטיקן והגורו של מחול ההבעה, טען שחלק מתפקידם של אמנים שפעלו בתחום זה הוא ליצור "מקהלות תנועה" במקום ריקודי העם המסורתיים. הוא יצר מופעים המוניים על נושאים של איגודים מקצועיים לחובבים, וכל זאת ב"רוח התקופה" (מנור, 1978, עמ' 33).

יתרה מזאת, גם הבלט הקלאסי שילב ריקודים אתניים בבלטים הגדולים שיצר מרויס פטיפה בסוף המאה ה־19 ובתחילת המאה ה־20, ואפילו סרג' דיאגילב כלל בלטים בהשראה אתנית ברפרטואר הנועז שלו⁴. בבתי הספר הגדולים לבלט קלאסי ייחדו מסלול ללימודי פולקלור, שנודעו כריקודי אופי (character dance).

אמני המחול שעלו לארץ ישראל בתקופת היישוב העברי, הביאו עמם את הגישה שעודדה את הקשר בין המחול לבמה למחול האתני. הביטוי המעשי של גישה זו היה בשאיפה ליצור מחול עברי על מרכיביו השונים – מחול לבמה וריקודי עם. הכוריאוגרפים חיפשו מקורות השראה ופנו אל העדה התימנית הקטנה ואל הערבים המקומיים. אורח חייהם, שנראה כאילו עמד מלכת ולא השתנה עם תמורות הזמן, הצית את דמיונם. היהודים ממוצא תימני זוהו כממשיכי ההיסטוריה היהודית שנקטעה עם הגלות, 2000 שנה קודם לכן, ואילו ההערכה לאנשי המזרח "האצילים" הושפעה מהאוריינטליזם האירופי.

החומרים התנועתיים האתניים מומשו מתוך עיסוק בנושאים תנ"כיים, שבאמצעותם ביקשו היוצרים להחיות את העבר הלאומי ולקרב אותו אל ההתחדשות הלאומית בהווה. ריקודי עם מזרח אירופיים שהביאו עמם העולים מאזור זה, ובראשם ה*המורה* הרומנית־הבלקנית, כמו גם הריקודים החברתיים (ואלס, טנגו וכדומה) שהובאו על ידי העלייה ממרכז אירופה, היו פופולריים ביישוב. לאימוץ זמני של מחול עממי של גויים היתה לגיטימציה רבה יותר מאשר לעיסוק במחול יהודי "גלותי"⁵.

הרפרטואר של אמני מחול ההבעה, כמו גם של אמני הבלט הקלאסי, כלל ריקודים אתניים. ריקוד מפורסם, למשל, היה *וודקה* (תאריך משוער, תחילת שנות ה־30) של גרטרוד קראוס. רקדנית הבלט מיה ארבטובה הופיעה בריקודים רוסיים, ספרדיים ומזרחיים. הדוגמה הבולטת לשילוב בין מחול מודרני לריקוד עממי היתה להקת הבלט התנ"כי של רינה ניקובה, שבה רקדו צעירות ממוצא תימני. למרות המרכיב האתני התימני הדומיננטי, הלהקה נחשבה חלק מהעשייה המודרנית במחול ביישוב והשתתפה בתחרות המחול שהתקיימה ב־1937⁶. בד בבד תרמו אמני מחול ההבעה ביישוב, שבין הבולטים בהם ראויות לציון לאה ברגשטיין וירדנה כהן, ליצירת חגים חדשים הקשורים לאדמה, שאבדו בגלות.

היפרדות

ההפריה ההדדית בין המחול לבמה לבין המחול האתני באה לסיימה לאחר הקמת המדינה. הפרידה בין שתי הסוגות קשורה לשינויים דמוגרפיים שאירעו בשנותיה הראשונות של המדינה ולמהפך שעבר אז המחול לבמה. אם בתקופת היישוב מרבית האוכלוסייה היהודית הגיעה ממרכז אירופה וממזרחה, ומרכיביה השונים היו שותפים לליבה תרבותית אשכנזית, הרי שבעקבות מלחמת העצמאות והקמת המדינה הגיעה עלייה מסיבית של יהודים שגורשו ממדינות ערב, ששינתה את המאזן הדמוגרפי בין יהודים אשכנזים ליהודים מזרחים. לעלייה המסיבית הזאת התווספה עלייה של שארית הפליטה מאירופה וכן עלייה מארצות הברית וממדינות דוברות אנגלית. כך החרפה בעיית בליל התרבויות של יהודים מכל קצות תבל, שהתקבצו בארץ. בניסיון להתמודד עם בעיה זו גובשה מדיניות "כור היתוך", שגרסה שאין לטפח את שמירת המורשת של כל עדה, כדי שאפשר יהיה ליצור ליבה משותפת לכל העדות. מליבה זו, כך קיוו, תיווצר התרבות הישראלית⁷. על רקע מדיניות זאת, שביקשה להחליש את הייחודי לכל עדה כדי לחזק את הליבה המשותפת, דעכה ההתלהבות מהמחול האתני המזרחי (ובתוכו התימני) כמייצג בחזותו ובתרבותו את היהודי של ישראל הקדומה. התופעה של דחיקת המסורת, עדי כדי בושה



טורוס מאת סהר עזימי, צילום: אסקף Torus by Sahar Azimi, Inbal Dance Theater, photo: Askef

השאיפה להתמקצע ברמה אוניברסלית עמדה בראש מעייניה של קהילת המחול לבמה, ואילו השאיפה ליצור מחול עברי נדחתה⁸. יתרה מזאת, הקשר עם האתני נתפש כחיסרון, שעלול לצבוע את יצירת המחול בלוקליות פרובינציאלית, בעוד שאמני המחול חיפשו את פסגת האמנות הבינלאומית.

תיאטרון מחול ענבל

על רקע המהפך הדמוגרפי והאמנותי ומדיניות "כור היתוך" בשנותיה הראשונות של המדינה, נוסד תיאטרון מחול ענבל של שרה לוי־תנאי. זאת

היתה דוגמה ליצירת תיאטרון מחול מודרני הניזון מחומרים אתניים. לוי־תנאי פירקה וחיברה מחדש את החומרים התנועתיים האופייניים למחול האתני של יהודי תימן ויצרה לקסיקון תנועה עשיר של מחול לבמה לביטוי אישי. עם זאת, ניתוח של היצירות הדרמטיות שלה, כמו *מגילת רות* (1961), מצביע על השפעתה של גרהאם בכל הקשור לפיתוח הנרטיב ולעיצוב הדמויות.

לטענתי, העיתוי שבו הוקמה הלהקה פתח לפניה אפשרויות חדשות, אבל סגר כיווני התפתחות אחרים. הקשר של המדינה הצעירה עם ארה"ב, למשל, הביא להקמת הקרן האמריקנית למוסדות בארץ־ישראל, שיזמה את הבאתו של הכוריאוגרף ג'רום רובינס לארץ. בהמלצתו החלה הקרן לתמוך בענבל, שהיתה ללהקה הראשונה שיכלה לעבוד כלהקה מקצועית לכל דבר בשנים שבהן עדיין לא היתה תמיכה ממשלתית במחול לבמה. מצד אחר, הקמת להקה על בסיס אתני עמדה בניגוד לתפישה של כור היתוך. לפיכך, אפשר להבין מדוע בתקופת היישוב הבלט התנ"כי התימני של ניקובה ויצירות שהעלו עמיתיה בהשראה אתנית התקבלו בברכה על ידי כל שכבות החברה ועל ידי המוסדות הלאומיים. לאחר הקמת המדינה, לעומת זאת, להקה המזוהה עם עדה אתנית, גם אם מדובר בלהקה של מחול לבמה (היו יוכוחים רבים בשאלה אם ענבל היא להקת פולקלור או לא, ומה הן מטרותיה)⁹, סטתה מהמדיניות המוצהרת של "כור היתוך". יתרה מזאת, דווקא ההצלחה הגדולה שהיתה מנת חלקה של ענבל בסיוריה בחו"ל, כמייצגת ראשונה של המחול בישראל, העצימה את היחס האמביוולנטי כלפיה. לגאווה שעוררה הצלחתה נלוותה מורת רוח על כך שלהקה אתנית המזוהה עם עדה ספציפית קטנה מייצגת את המחול של ישראל בחו"ל, דווקא בשנים שהמדינה הצעירה ביקשה להקרין אחדות ולא פיצול ורב־תרבותיות.

ההתרחקות בין תיאטרון מחול ענבל לקהילת המחול המודרני לבמה בישראל היתה דו־סטרית. הלהקה התבססה על רקדנים ועל כוריאוגרפית ממוצא תימני. רק המרכיבים התיאטרליים התומכים בכוריאוגרפיה נוצרו על ידי אמנים מקצועיים ידועים שאינם תימנים.

חלק מהמלחינים שעבדו עם ענבל לא היו ממוצא תימני, ואחרים כן. כל מעצבי התאורה, התלבושות והמורים שעבדו עם הלהקה לא היו תימנים. לוי־תנאי ניזונה מהיצירתיות של רקדניה התימנים, משפת הגוף שלהם, מחומרי התנועה ומאיכותה והצלחיחה להביא לידי ביטוי את המיוחד האתני שבהם. הפשטות הכוריאוגרפית של היצירות שהעלתה ענבל נבעה לא רק משיקולים אמנותיים של תמצות ובהירות, שבהן ניחנה לוי־תנאי, אלא גם תאמה את הכישרים הטכניים של הרקדנים. מחד גיסא ענבל התכנסה בעצמה ואף טענה לקיפוח עדתי (טולידאנו, 2005, עמ'

^[1] מחול עכשיו | גיליון מס' 15 | ינואר 2009 | 5

גם ריקודי העדות והמחול העממי, עברו דרכים רבות וגברה המודעות לנקודות החוסן והתורפה של כל סוגה. עכשיו, עם כלים חדשים של עולם עדכני, עם יכולת טכנית ותקציבית שלא היתה קיימת בעבר, בשל הזמן לחיבור מחודש.

הערות

¹ בתקופת היישוב הסוגה לא תמיד היתה מוגדרת מראש. תחילה יצרו מופע לחג, וזה התגלגל ברבות השנים ונעשה "ריקוד עם", ואילו "ריקוד העם" נשאר עם הזמן נחלת הביצוע של קבוצה נבחרת וכך קיבל משמעות והקשר של מחול לבמה.

² חוקרת המחול האמריקנית ג'ואן קילינוהומוקו (Kealiinohomoku) טוענת שמחול אתני מתייחס לקבוצה שיש לה קשרים גנטיים, לשוניים ותרבותיים משותפים, עם דגש מיוחד על מסורת תרבותית. לכן, בהכרח, כל מחול חייב להיות "מחול אתני", והבלט הקלאסי בכלל זה.

³ הכוונה בעיקר לתגליות במצרים העתיקה ולגילויים הארכיאולוגיים של היינריך שלימן, שזיהה את טרויה, מיקני וכתרים בסוף המאה ה-19.

⁴ Ballets Russe של דיאגילב יצר מיכאיל פוקין את קליאופטרה (1919), שחרזדה (1910) ודפניס וכלואה (1912), וואסלב ניז'נסקי יצר את מנוחת אחר הצהריים של פאון (1912).

⁵ לדברי רונן (2008), למרות הצהרות על "המהפכה הציונית" ו"שליטת הגלות", האמנים ביישוב חיפשו דרכים להמשכות – כמו חידוש טקסי החגים החקלאיים התנ"כיים. אמנם טקסים אלו הושפעו מרודולף פון לאבאן, אבל למעשה הם דמו לחגיגות הקציר של האיכרים הגויים בכפרים במזרח אירופה, בנרטיב שונה. בריקודי מעגל של ערבי שבת בחדרי האוכל בקיבוצים ובסניפי תנועות הנוער הלא-דתיות, היו אותה התלהבות ודבקות שאיפיינו את השמחה החסידית.

⁶ ייסודה של הלהקה וניהולה על ידי ניקובה, שעלתה מרוסיה ולא היתה בת לעדה התימנית, ודאי הקלו על שילובה בשנות ה-30 ובשנות ה-40 כחלק מהעשייה של המחול לבמה. לעומת זאת, בשנות ה-50 ואילך, העובדה שבראש הלהקה תימנית עמדה מי שאיננה שייכת לעדה, חיזקה את הדימוי שלה כלהקה אוריינטליסטית.

⁷ תפישת "כור ההיתוך" אכן איימה על שימורם החייאתם והפצתם של הריקודים האתניים של עדות המזרח. כבר בסוף שנות ה-40 פעלו לשימורם ולתיעודם גורית קדמן, המוסיקאית אסתר גרזון-קיווי וחוקר הספרות יהודה רצהבי. בכך הקדימה קדמן את דורה ותרמה לצמיחתה של חברה רב-תרבותית. לדברי רונן (2008), בהשפעת פעילותה של קדמן תרמו ריקודי העדות לריקודי העם הישראליים, באופן שכל אחד מהם יכול להרגיש ש"הם שלו".

⁸ ב-1951 הגיע לארץ הכוריאוגרף האמריקני ג'רום רונינס. בעניין השאיפה ליצור מחול ישראלי, הוא כתב בדו"ח לקרן אמריקה למוסדות בישראל (לימים קרן התרבות אמריקה ישראל), שעל הרקדן הישראלי להטמיע את הטכניקות של הבלט הקלאסי ושל המחול המודרני, לשלוט בהן ובטכניקות אחרות, "עד ששוב לא תיראנה כזרות ועיונות. רק אז תגיעו לשלב שבו תוכלו לעשות ניסיונות משלכם, לצמח ולהתפתח".

⁹ לוויוכחים הרבים על ייעודה של ענבל ראו דיון בנושא דרכה של הלהקה, שהתקיים ב-1975. טולידאנו, עמ' 161-162.

¹⁰ בסרט שנערך על מחוליה אמריקאית, כיהואלמד הרבה מאוד מהמחוללים האבוריגינים. מכל מה שראה יצר מחול עם רקדנים שלו ואין לו יומרה ליצור מחול אבוריגיני חדש, אלא להרחיב את מקורות השראתו.

¹¹ הבסיס לתחיית המחול האירי הוא בראש ובראשונה רשת ותיקה ומקצועית של מורים מעולים למחול, שיצרו דינמיקה בית ספרית ותחרותיות בונה בין בתי הספר ובין הקהילות בתוך אירלנד ומחוצה לה.

¹² ריקוד העם הקרוי הורה אגדתי נבנה על ידי גורית קדמן על בסיס ריקוד סולו של ברוך אגדתי. קדמן ביקשה מהמלחין אוריה בוסקוביץ להלחין את השיר.

ביבליוגרפיה

אשל, רות. "תרומת המחול האמנותי למחולות העם ולמסככות החג", מתוך *לרקוד עם החלום – ראשית המחול האמנותי בארץ-ישראל 1920-1964*, ספרית פועלים, 1991, עמ' 80-102.

_____. "המחול [האתיופי]". *אתיופיה, עורכת, הגר סלמון, הוצאת מכון בן צבי*, 2008.

בהט-רצון, נעמי. *מחוללים: מחול-חברה-תרבות בעולם ובישראל*, הוצאת כרמל, 2002.

_____. ברגל יחפה (עורכת), *מסורת יהודי תימן במחול בישראל*, הוצאת אעלה בתמר וענבל, 1999.

גורן, יורם. *שדות לבשו מחול – על לאה ברגשטיין ותרומתה לחג ולמחול הישראלי*. הוצאת קיבוץ רמת-יוחנן, 1983.

גורן, איילה. "הדבקה וגלגליה", *מחול עכשיו*, גיליון 3, נובמבר 2000, עמ' 10-16.

_____. שיחה עם רות אשל, נובמבר 2008. טולידאנו, גילה. "להקת אסקסטה – מחול אמנותי בהשראת פולקלור אתיופי", *מחול עכשיו*, גיליון 3, נובמבר 2000, עמ' 30-35.

_____. *סיפורה של להקה – שרה לוי-תנאי ותיאטרון מחול ענבל*, הוצאת רסלינג, 2005.

כהן, ירדנה. *בתוף ובמחול*, ספרית פועלים, 1963.

מנור, גיורא. *אגדתי – חלוץ המחול החדש בארץ ישראל*. ספרית פועלים, 1986.

_____. *חיי המחול של גרטרוד קראוס*, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1978.

קילינוהומוקו, ג'ואן. "הבלט הקלאסי כמחול אתני" (תרגום לעברית: גבי אלדור), *מחול עכשיו*, גיליון 3, נובמבר 2000.

רונינסקי, דינה. "ריקוד כפול – ריקודי עם ועדות בישראל", *מחול עכשיו*, גיליון 3, נובמבר 2000, עמ' 18-24.

רוני, דן. "פולקלור לבמה ובמה לפולקלור", *מחול עכשיו*, גיליון 2, יולי 2000.

_____. "הישראליות בעיני הגעועוע – כרמון במחול", *מחול עכשיו*, גיליון 5, יוני 2001, עמ' 44-49.

_____. "ריקודי פולקלור כמקור השראה למחול האמנותי", *מחול עכשיו*, גיליון 11, נובמבר 2004, עמ' 75-82.

_____. "על הרב-תרבותיות בישראל והשפעתה על התפתחות המחול", *מחול עכשיו*, גיליון 3, נובמבר 2000, עמ' 4-10.

_____. ראיון עם רות אשל, 2008. Kealiinohomoku, Joanne. "An Antropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance", *What is Dance – Readings in Theory and Criticism* Roger Copeland and Marshal Cohen (eds.) Oxford University press, 1983, pp. 533-548.

ד"ר רות אשל – חוקרת מחול, כוריאוגרפית ורקדנית. הופיעה בריסטילים של מחול אחר בשנים 1977-1986, מחברת הספר *לרקוד עם החלום – ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל 1920-1964*, עורכת שותפה של כתב העת *מחול בישראל* עם גיורא מנור (1991-1998), עורכת *מחול עכשיו* (1993-2006) ובהמשך עורכת שותפה עם ד"ר הניה רוטנברג. תואר שלישי מאוניברסיטת תל אביב, הפקולטה לאמנויות, בנושא "תיאטרון-תנועה בישראל 1976-1991", מבקרת מחול של עיתון הארץ החל מ-1991. מנהלת אמנותית וכוריאוגרפית של להקות המחול האתיופיות אסקסטה וביתא, כותבת ספר על התפתחות המחול בישראל.