פולקלור לבמה - ובמה לפולקלור

להקת מחולה
Mechola Dance Group

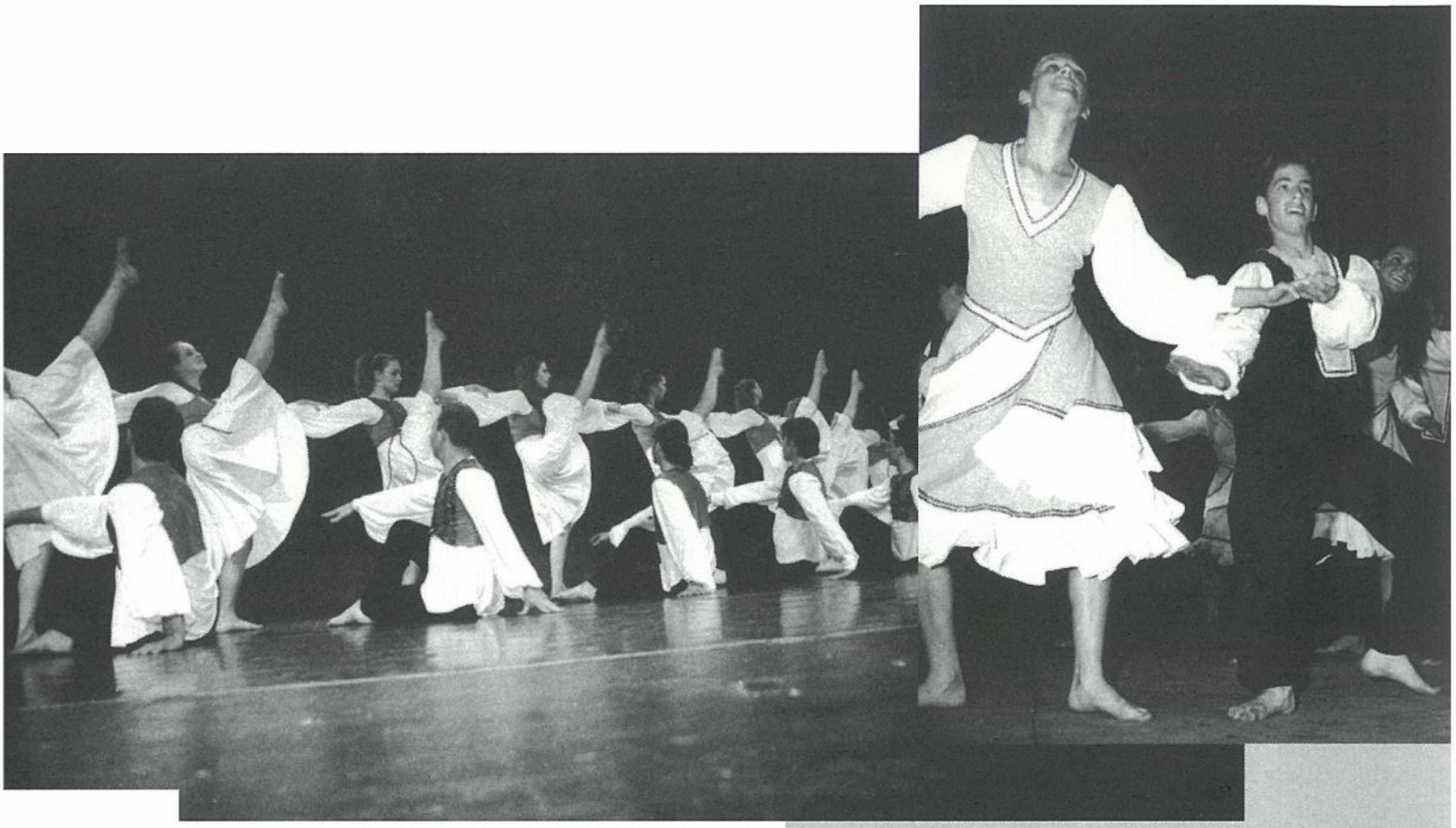
ד"ר דן רונן

ברוב המדינות בעולם פועלות להקות פולקלור ייצוגיות, המייצגות מורשות תרבותיות עממיות של מחול, שירה, נגינה ותלבושות; להקות גדולות וקטנות, מקומיות וארציות, מקצועיות וחובבניות, אותנטיות ומסוגננות. הלהקות הללו החלו לפעול בעיקר אחרי מלחמת העולם השנייה, ובמיוחד בגוש המזרחי, ורובן קיימות גם היום. כמה להקות זכו לפרסום עולמי ולקהל של מיליוני צופים. אין כמעט מדינה בעולם שאין בה היום להקות פולקלור ושלא מתקיימים בה פסטיבלים לאומיים ובינלאומיים לפולקלור, שבהם משתתפות מאות להקות, רובן של חובבים.

בין להקות הפולקלור הייצוגיות בעולם בלטו בעבר ובולטות היום להקות מהגוש המזרחי לשעבר: להקת מוסייב [Moyseyev] - שקמה ב-1950 בברה"מ, הלהקה הלאומית של גרוזיה, להקת קולו מסרביה, להקת לאדו [Lado] מקרואטיה, להקת וירסקי מאוקראינה, להקת קוטייב מבולגריה, להקת מזובשה [Mazowze] מפולין, להקת בוכרין מאוזבקיסטן, הלהקות הלאומיות של ארמניה, אזארביג'אן, בשקיריה, קירקיזיה, להקות ממדינות דרום-אמריקה עם הלהט המהפכני והגאווה הלאומית, להקת בלט פולקלוריקו דה מקסיקו, הבלטים הפולקלוריסטיים של בוליביה, קולומביה, צ'ילי, ונצואלה, פרו, להקות מהעולם השלישי - להקת רדה [Reda] ממצרים, להקת אוניברסיטת הנשים באיניהאן מהפיליפינים, להקת מהלי מאיראן (שהפסיקה לפעול ב-1979), הלהקה הלאומית של אפגניסטן (הפסיקה לפעול בסוף שנות ה-70), הלהקות הלאומיות של סנגל, חוף השנהב, קניה, ניגריה ועוד.

גם בעולם המערבי הוקמו להקות פולקלור, כמו להקת המורמונים מאוניברסיטת בירגהם יונג מיוטה, ארה"ב, להקת רקדני דורה סטרטו מיוון, להקת Riverdance מאירלנד, להקות כרמון, ובמידה מסוימת גם להקת ענבל בישראל. הלהקות האלו יצרו סוג חדש של מחולות לאומיים, שאינם פולקלור אותנטי, אינם ריקודי עם, אינם בלט ואינם ריקודי אופי - אלא שילוב של הכל. אם נוסיף על האמור כאן את העובדה, שגדולי הכוריאוגרפים בעולם מחפשים השראה ליצירותיהם במחול פולקלוריסטי אותנטי, נבין מדוע נושאים כמו הקשר בין פולקלור אותנטי - הכולל מחולות פולקלוריסטיים - ובין הבמה, הבעייתיות של העלאת פולקלור על הבמה וההשפעה של הבמה על הפולקלור - הם נושאים חשובים ומרתקים.

המושג "פולקלור", שפירושו המילולי "ידע עם", מוגדר באנציקלופדיה העברית כך: "כלל היצירה העממית התרבותית, מופשטת או גשמית, המועברת מדור לדור בע"פ או כמוצר חומרי, וכן מקצוע העוסק בחקר היצירה הנ"ל".[1] על אף קביעה זו, ועל אף פעילות ענפה, הישגים אמנותיים ומחקרים מעניינים על להקות הפולקלור הייצוגיות, אנשי המחול האמנותי, חוקרים ואנשי מינהל תרבות בישראל, אינם מגלים די עניין בנושא. במאמר זה אני מבקש להשלים את החסר ולעורר עניין בתחום חשוב זה תוך דיון בשאלות הבאות: מה מהות הקשר בין מחול אותנטי ובין הבמה? מדוע ולאיזה מטרות קמו להקות הפולקלור הייצוגיות והלאומיות? מה הקשר בין בלט, ריקודי אופי וריקוד פולקלור? מה חשיבות שימור המחול האותנטי, המוסיקה האותנטית והתלבושות המקוריות? בהקשר זה מעניין במיוחד ניתוח הקשר בין הפולקלור והבמה בישראל, תופעה שהיא מיוחדת



במינה, אם כי יש בה מאפיינים רבים הדומים למדינות ולעמים אחרים. באביב 1999 פורסם ב-*Dance Research Journal* מחקרו של ד"ר אנטוני שי, שכותרתו: "מסורת מקבילה: להקות לאומיות של ריקודי עם וריקודי עם 'בשדה'".[2] ד"ר שי חקר להקות בולטות בתחום זה וגישתן לפולקלור האותנטי. ממחקרו אפשר ללמוד הרבה על הבעייתיות של העלאת ריקודי עם על במה. על בסיס מחקר זה ומחקרים נוספים נדון במאפייני התופעה בישראל.

אותנטיות וייצוגיות במופעי להקות הפולקלור

רוב החוקרים שעסקו בנושא להקות הפולקלור הייצוגיות, מציינים שריקודיהן אינם פולקלור אותנטי ושיש בהן מרכיב תיאטרלי חשוב. ריקודי הלהקות הושפעו בעיקר מריקודי אופי של הבלט הרוסי, שהתפתחו במאה ה-19 ובשנות ה-20 של המאה ה-20. ארקין וסמיט (1997) ציינו במחקרם,[3] שהריקודים של הלהקות הייצוגיות הושפעו מהפולקלור האותנטי אבל הם עצמם אינם פולקלור. דרגת האותנטיות של ריקודי הלהקות הפולקלוריסטיות אינה אחידה. כמה מהכוריאוגרפים טוענים שהם מעלים לבמה מחול מסורתי אותנטי ברמה מקצועית, פולקלור המותאם לבמה ולחוקיה. אחרים, וביניהם איגור מוסייב, טוענים שהם רק מקבלים השראה מהריקודים האותנטיים אבל יוצרים "ריקודי אופי" המתאימים לגרעין הפסיכולוגי של אופי הלאום ומבטאים את "הנפש והתכונות של העם". שרה לוי תנאי, מייסדת להקת ענבל, מדגישה שהיא הושפעה מריקודים מסורתיים של העדה התימנית אבל יצרה שפה אמנותית משלה.

פליקס הוירבגר (1968) הציע מודל-רצף לניתוח התופעה של ריקודי עם לבמה, לפיו ריקודי העם האותנטיים הם "ההוויה הראשונית" וריקודי עם על הבמה הם "ההוויה השנייה".[4] ריקודי העם לבמה הם מעיין "החייאה" של הריקוד העממי תוך התאמתו לחוקי הבמה והתיאטרון. ריקודי העם "בהוויה השנייה" הם לא רק הריקודים על הבמה אלא גם הריקודים החברתיים. ריקודים אלה התפתחו, בעיקר בארה"ב, בשנים 1950-1975, במסגרת תנועת ריקודי עמים (ריקודים בינלאומיים). ריקודי עם "בהוויה ראשונה" התפתחו באזורים כפריים. הרקדנים שרקדו אותם גדלו עמם כמסורת חיה ולמדו אותם "זה מזה", ואלו ריקודי העם "בהוויה השנייה" נלמדים ממדריכים מקצועיים ונרקדים על ידי רקדנים, שהבסיס שלהם הוא סגנון הבלט הקלאסי במסגרת קבוצתית ממוסדת ומאורגנת ולצורך הופעה על במה. אנדרייב נכיבסקי (1995) הציע מודל-רצף דומה, לפיו הריקודים המסורתיים האותנטיים הם "השתתפות" והריקודים על הבמה הם ייצוגיים והם משתייכים לשני סגנונות נפרדים.[5] לדבריו, רקדני הלהקות הייצוגיות לא מכירים את הצד "ההשתתפותי". וזה נכון גם אצלנו.

להקת כרמון, באדיבות הספרייה למחול בישראל
n Israeli Dancers and Singers, courtesy of the Dance Library of Israel

אמליה הרנדס, הכוריאוגרפית של בלט פולקלוריקו דה מקסיקו, טענה בראיון ב-1991 שאין דרך להעלות לבמה המקצועית את רקדני הכפר, הרוקדים בחגיגה המתקיימת פעם או פעמיים בשנה. גם אם נעלה אותם לבמה, ההופעה שלהם תהיה אחרת. את הריקוד האותנטי צריך להתאים לקהל המודרני. צריך ליצור ספקטקל, אבל שיהיה מבוסס על מחקר בשדה ועל הריקודים האותנטיים ומקורות היסטוריים, כמו שעשתה, למשל, מרתה גראהם, כשחקרה לצורך כוריאוגרפיה שלה את תולדות האצטקים ומנהגיהם.

עד כמה הכוריאוגרף מחויב לשמור אלמנטים אותנטיים על הבמה? רוב הכוריאוגרפים של להקות הייצוגיות חוקרים מחולות אותנטיים ותרבויות עתיקות ולומדים ממחקר זה, אבל הם מעצבים את הלהקות שלהם בדמותם. הם פותרים את המתח בין האלמנטים המסורתיים ובין הדמיון הכוריאוגרפי המקורי והחזון האסתטי האישי שלהם, על ידי יצירת האילוזיה של ריקודים אותנטיים אמיתיים. למשל, להקת לאדו מקרואטיה ולהקת דורה סטרטו מיוון, המקפידות להשתמש במחקרי שטח ובריקודים אותנטיים כבסיס לריקודיהם, משתמשות על הבמה במרכיבים תיאטרליים וייצוגיים. בין הלהקות המפורסמות בעולם, ששמרו בקנאות על אותנטיות גם על הבמה, היתה מקהלת הקוזקים של הדון, אבל אצל רוב הלהקות הבסיס הייצוגי הוא המרכזי. יונתן כרמון, שיצר את "המודל" של מחול ישראלי לבמה, התבסס על היסודות של הבלט ועל אף שחקר את המקורות של ריקודי העדות וריקודי העם, הוא יצר בהשראתם ריקודים משלו.

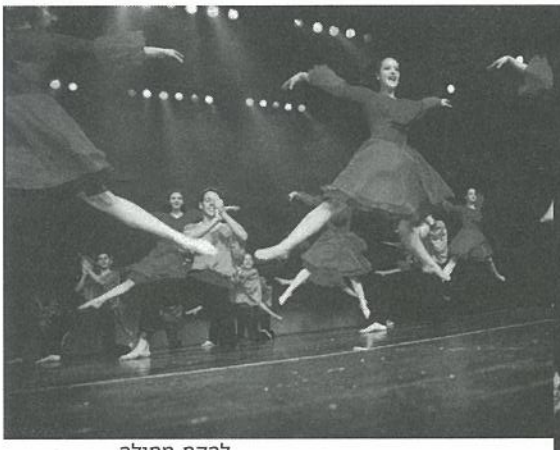
בעיה נוספת במתח בין אותנטיות וייצוגיות היא הרקדנים. מי רוקד על הבמה? האם אלה צריכים להיות רקדנים אותנטיים? כיצד הם "צריכים" להיראות כדי לייצג את ה"האופי הלאומי"? האם כל רקדן אצלנו יכול לרקוד ריקודים בהשפעת צעדים תימניים או דבקות ערביות, או שרצוי שרקדנים אותנטיים ירקדו אותם? בלהקת באיניהאן [Bayanihan] הפיליפינית היה לרקדנים בתחילה מראה של בני האליטה הספרדית ממנילה, והלהקה נדרשה לצרף רקדנים עם "מראה פיליפיני". לעיתים, הרקדנים שקיבלו הכשרה בבלט וריקודי אופי מתקשים לבצע ריקודים אתניים מורכבים הדורשים טכניקה מיוחדת או טקסים שיש בהם סיכונים, כמו הליכה על אש וקפיצה מגבהים. במקרים כאלה, או שהכוריאוגרפים מוותרים על הטקסים האלה, או שהם מביאים רקדנים אותנטיים.

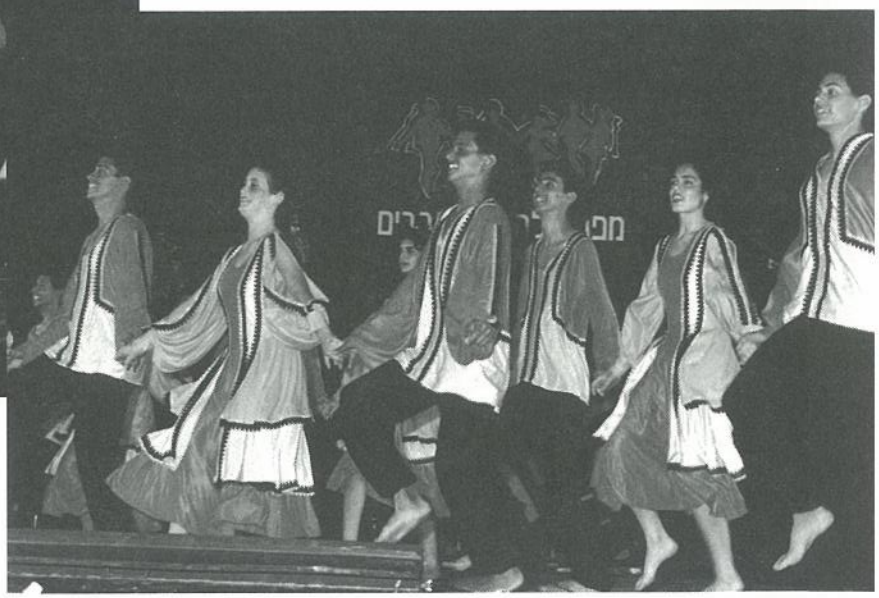
יונתן כרמון יצר בסוף שנות ה-50 מראה "ישראלי" לרקדניות של להקתו. הוא הוסיף לכולן שיער ארוך מלאכותי ותסרוקת "קוקו" עם מילוי שיער מוגבה במרכז הראש ויצר "דגם" של "נערה ישראלית". הרקדנים היו רובם בעלי בלורית, זקופים, יפים, רזים ואתלטיים, וייצגו את דמות "הצבר" הישראלי ו"היהודי החדש".

לסיכום, על אף ההשראה שמקבלים כוריאוגרפים מריקודי פולקלור, הריקוד על הבמה אינו יכול להיות פולקלור אותנטי, מעצם העובדה שהוא מופע לקהל עם חוקים משלו. מי שרוצה לראות ולחוות טקסים של פולקלור אותנטי, חייב לנסוע לכפרים ולחוות שם את החוויה האמיתית באמצעות השתתפות. וגם חוויה זו לא תהיה החוויה האותנטית ממש, משום שהיא מתקיימת בנוכחות זרים הצופים בה ומשנים במידה מסוימת את האותנטיות הטבעית שלה.

המטרות הפוליטיות של להקות הפולקלור

סמלים משותפים, חזותיים, מוסיקליים ותנועתיים, היו מימים ימימה אפקטיביים בתרומתם ללכידות קבוצתית ו"לגיוס עמים". המשטר הסובייטי הוא שפיתח את השימוש בלהקות הייצוגיות לצרכים פוליטיים. הופעותיהן המרהיבות והמלהיבות של הלהקות, הרמה הגבוהה של המקצועיות הטכנית, הכוריאוגרפיה הצבעונית, האקרובטיות המדהימה, האחידות המרשימה - כל אלה היו הוכחה ל"הישגים" של החברה הסוציאליסטית ול"חיים המאושרים" של הנוער בארצות הקומוניסטיות. הביטוי שניתן בלהקות הייצוגיות לפולקלור של קבוצות לאומיות שונות שימש צינור לשחרור מתחים ורגשות לאומיים-אתניים וליצירת אשליה של שוויון בין הלאומים והקבוצות האתניות והכרה בהם ובזכויותיהם. הופעות הלהקות סייעו להסיח את דעתו של הנוער ממעורבות פוליטית ישירה לשם שינוי המעמד של עמים ולאומים. הלהקות עוררו גאווה לאומית

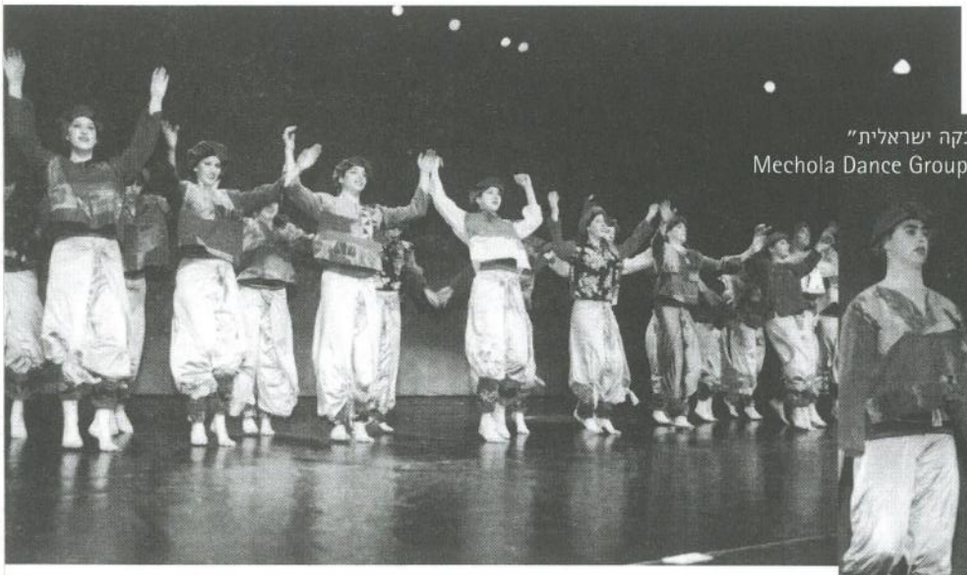




להקת מחולה
Mechola Dance Group

ועדתית בקרב לאומים וקבוצות אתניות על המורשת התרבותית שלהם. הופעות הלהקות שימשו אמצעי למשיכת תיירים ועוררו רצון טוב ואהדה בעולם.

להקות הפולקלור הייצוגיות תרמו לא מעט גם לגיבוש זהות לאומית. חוקר מחול תורכי, ארזו אוזטורקן (1994), מצא כי להקות הפולקלור הייצוגיות עודדו עיצובן של זהויות לאומיות אחידות במדינות הלאום החדשות, שקמו ב-150 השנים האחרונות בבלקן ובאירופה, על אף הפלורליזם האתני הלאומי והתרבותי



להקת מחולה ב"דבקה ישראלית"
Mechola Dance Group, "Israeli Debka"

הקיים בהן.[6] להקות אלו ייצגו את מדינות הלאום על מסורותיהן השונות ותרמו ללכידות הלאומית, לא רק של התושבים במדינתם אלא גם של התושבים הנמצאים בפזורה. להקת הבלט פולקלוריקו דה-מקסיקו, למשל, הביאה בהופעותיה להקמת להקות פולקלור ייצוגיות מקסיקניות וללימוד ריקודי עם מקסיקניים בקליפורניה. סיורי להקות כרמון ולהקות ישראליות נוספות, ופעילותם של מדריכי ריקודי עם ישראליים, הביאו להקמת עשרות להקות מחול ישראלי של נוער יהודי ואחר במדינות רבות בעולם.

מדינות טוטליטריות כמו ברה"מ, או להבדיל גרמניה הנאצית, עודדו בעזרת הלהקות הייצוגיות מופעי ריקוד המוניים באצטדיונים, שעוררו תחושה של כוח וגאווה על ההישגים הלאומיים וכן את תחושת ה-Volk (העם). בעזרת המופעים האלה הוכיחו המשטרים קבל עולם את יכולתה של המדינה להפיק ספקטקלים מרשימים. הפולקלור "הדמיוני" הזה נוצל למטרות פוליטיות, והאחידות של הופעות ההמונים הושגה בכפייה ובאיומים. במדינות המערב לא היה שימוש פוליטי ציני ומכוון בלהקות, אבל גם הן תרמו לגאווה לאומית, לביטוי של מיעוטים אתניים ולגיבוש זהות לאומית.

בין ההנחות הפוליטיות שעמדו ביסוד הקמתן ופיתוחן של להקות הפולקלור הייצוגיות היתה ההנחה, שהלהקות מבטאות המשכיות היסטורית ושהן מייצגות את "הרוח הלאומית האמיתית" במושגים של תרבות ופולקלור תמימים ולא פוליטיים. אבל הקהל הבחין בין המציאות לבין הבמה והוסיף לריקודים האותנטיים והאתניים משמעויות הנובעות מחיי היומיום. הקהל ראה בהם לעיתים, בניגוד לכוונת המשטרים, ביטוי לדעות קדומות לאומיות ועדתיות, למתחים אתניים דתיים ולמאבקים מעמדיים וכלכליים.

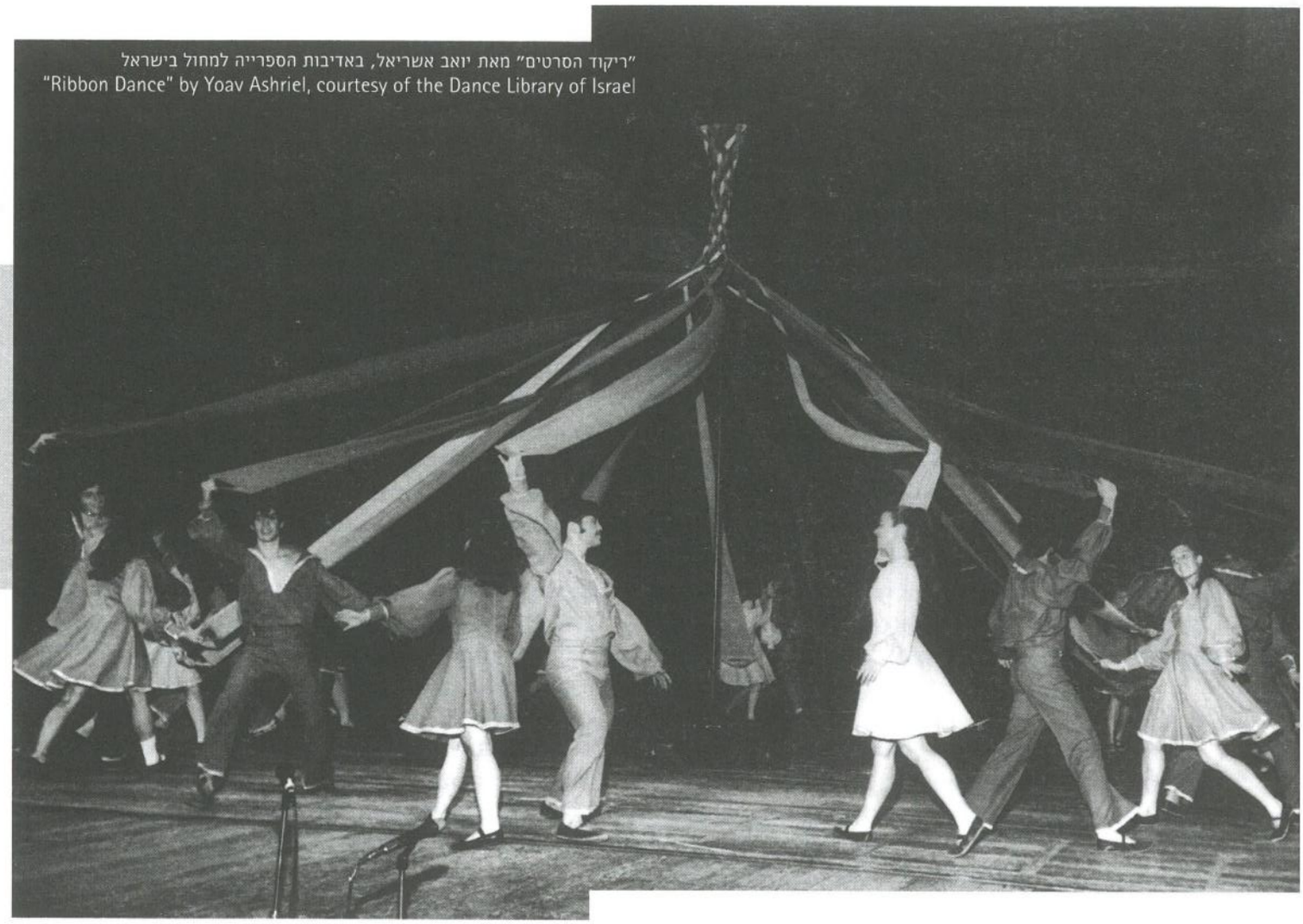
ריקודי העם הישראליים נוצרו כחלק מיצירת תרבות ישראלית-עברית-חילונית, ובמידה מסוימת גם כנענית. ריקודי העם ושירי העם חיזקו את "הישראליות" ותרמו לגיבוש "זהות ישראלית". ריקודי העם ביטאו דילמות בסיסיות של הזהות הישראלית, כמו המתח בין דת ומדינה, בין ההמשכיות של ההיסטוריה היהודית ובין שינויה בעקבות המהפכה הציונית. ריקודי העם נועדו גם לבטא את הפיכת העם מעדה דתית מפוזרת בעולם למדינת-לאום נורמלית, סוברנית, הנוטלת את גורלה בידיה; ליצור תרבות עברית חדשה שאינה מנותקת מהעבר אבל גם אינה ממשיכה אותו ישירות. לכן, ניכרת בריקודי העם ובשירי העם הראשונים השפעת התנ"ך, ריקודי העדות, ריקודים וניגונים חסידיים, הנוף, הטבע, ה"מרחב השמי" וריקודי הדבקה. כך נוצר גם הסגנון "הישראלי" של ריקוד העם, המבטא חברה פלורליסטית: ריקוד אקלקטי בסגנונו השואב ממקורות רבים.

הריקודים הישראליים על הבמה הדגישו את עבודת האדמה, נתנו ביטוי לחלום הציוני של "יצרנות" ושיבה אל האדמה ואל העבודה. כמו בלהקות פולקלור בעמים אחרים, הלהקות הישראליות הציגו ומציגות גם היום את החיים בכפר כ"חיים טובים", חיים שלמים ואופטימיים, חיים של פשטות, צניעות ושמחת חיים, חריצות ומוסריות. וזאת, על אף שהמציאות לא היתה תמיד כזאת ובוודאי אינה כזאת היום. הדימוי של ישראל, בכוריאוגרפיות של להקות כרמון ולהקות אחרות, הוא גם היום דימוי של "ארץ ישראל היפה". דימוי זה מוצג על ידי הלהקות בארץ ובעולם ומביא בפני הצופים את ישראל, כפי שהיינו רוצים לראותה וכפי שראו אותה בחלומם "האבות המייסדים". על אף שהמציאות שונה מהחלום, השפעתו של דימוי "ישראל היפה" עדיין חזקה, גם בקרב תיירים וגם בקרב רבים הרוקדים ריקודי עם ישראליים בארץ ובעולם. יש הרואים בריקודים הישראליים "תעמולה ציונית". למשל, נציגת הסמיתסוניאן בארה"ב, שבאה לישראל ב-1976 לבחור להקות פולקלור שישתתפו בתערוכה חיה של "שונות בתוך אחדות" בוושינגטון לכבוד חגיגות ה-200 לארה"ב, סירבה להזמין לתערוכה להקת ריקודי עם ישראליים.

בהקשר זה של פערים בין הריקודים על הבמה לבין המציאות, מעניינת

הדוגמה של בלט פולקלוריקו דה מקסיקו. בלט זה הציג את מחוז צ'איאפאס במקסיקו - באמצעות ריקודי העם שלו - כאזור חלומי ומקסים שחיים בו תושבים מאושרים, וזאת בשעה שהמחוז היה על סף מאבקי כוח אלימים וברוטליים בין הצבא לאיכרים. דוגמה נוספת היא להקת לאדו, שהופיעה ב-1989 בריקודים מאזור "בניזי", אזור מעורב של סרבים וקרואטים, ריקודים שבאו לבטא את יופיו של האזור ואת היחסים הטובים בין תושביו. לאחר שנתיים טבחו הסרבים והקרואטים באזור איש את רעהו.

מרגישים תחושה של סולידריות, אף שזוהי לעיתים סולידריות מדומה לימי הפסטיבל בלבד. ריקודי הפולקלור לבמה, על אף שהם שונים מעם לעם, מקרבים את בני העמים השונים איש לרעהו. הלימוד ההדדי של ריקודי העמים וההשתתפות של רקדני כל הלהקות בריקודים יוצרים הרגשת "ביחד". רגשות חיוביים אלה בין המשתתפים מושפעים גם מרגשות ההערכה שלנו כלפי אלה הגאים במורשתם.



"ריקוד הסרטים" מאת יואב אשריאל, באדיבות הספרייה למחול בישראל
"Ribbon Dance" by Yoav Ashriel, courtesy of the Dance Library of Israel

גם הלהקות הייצוגיות בישראל המופיעות בריקודי דבקה ערבית ומציגות את הפולקלור הערבי מתוך הערכה לא משקפות את היחסים במציאות בין ערבים ליהודים. בלהקות המופיעות בריקודים בהשפעה חסידית הרקדנים החילונים מזדהים עם הריקוד על אף המתחים בין החרדים והחילונים. הלהקות המופיעות בריקודי עדות שונות אינן מבטאות את המתחים הבין-עדתיים ורגשות הקיפוח של עדות מסוימות.

בתוכניות המצורפות למופעיהן, להקות הפולקלור הייצוגיות בכל העולם וגם בישראל מציגות את עצמן כתורמות לשלום וידידות וכמחזקות רגשי אחווה, סולידריות, השתתפות ושייכות. לדברי הכוריאוגרפים, הריקודים האתניים השונים מחזקים את רגש השייכות של המיעוטים לקהילה המאוחדת, ומבטאים הכרה במיעוטים. המשתתפים בפסטיבלים לפולקלור

פולקלור על הבמה: אסטרטגיות ומתודות כוריאוגרפיות

מכיוון שלא ניתן כמעט להעביר את הפולקלור האותנטי לבמה, בהוציאנו אותו מסביבתו הטבעית, חיפשו הכוריאוגרפים של הלהקות הייצוגיות אסטרטגיות מתאימות להצגתו לפני קהל.

מרכזיות הסיפור (הנרטיב)

המתודות שפותחו התרכזו סביב "נרטיבים" - סיפורי-חיים, טקסים ומנהגים - שהוצגו בצורה של סוויטות-מחול. כמעט כל הלהקות מציגות בהופעותיהן חתונות, שהן טקסים צבעוניים ואהובים המושכים את העין והאוזן. בלט פולקלוריקו דה מקסיקו, למשל, מציג "סוויטה מהפכנית", שבה המעמדות הגבוהים מוצגים בצורה שלילית, האיכרים פורצים בסוף

הריקוד לאולם הנשפים ומגרשים את העשירים. מוסייב לועג לבורגנות בריקוד "הקדריל", המתאר בגיחוך זוגות רוקדים בנשף בעיירה קטנה בתחילת המאה. מוסייב מציג גם את הטנגו הארגנטיני כסאטירה על "הניוון המערבי".

אצלנו, יונתן כרמון הציג בלהקותיו בין השאר סיפורים של חתונה חסידית, תימנית, ריקודי דייגים היוצאים לים ונשותיהן ממתינות, ריקודים על בסיס שירו של אלתרמן "מגש הכסף" על קרבות מלחמת השחרור, ריקוד רחביה, שהוא סיפור על נשף חגיגי בבית הנציב העליון הבריטי ברחביה בתקופת המנדט, "ריקוד שלשות" בסגנון תימני המבוסס על בעל ושתי נשים, משחקי רועים, עבודת דריכת היין בגת בימי התנ"ך, טקס פריון מרוקני ועוד.

ביטוי למדינת-הלאום ולקבוצות אתניות

הכוריאוגרפים מנסים לבטא בריקוד את מדינת הלאום המאוחדת ואת אופי העם, אבל כיוון שהלאום מורכב מקבוצות רבות, רוב הלהקות מציגות ריקודים המושפעים מפולקלור של קבוצת אתניות שונות. המטרה היא לא להדגיש את המפריד אלא לחזק את המאחד באמצעות הכרה בקבוצות השונות. וירסקי בלהקתו האוקראינית העלה ריקוד שבו הרקדנים, בתלבושת לאומית מגוונת, רוקדים יחד, בריקוד אחד, ריקודים של עממים שונים החיים באוקראינה. ליבמן (1986) מצטטת מתוך תוכנייה של להקות מוסייב את טענתו כי "הגוון האתני הוא אחד הביטויים לאופי הלאומי של רוסיה".[7]

מערכות היחסים בין הקבוצות האתניות והלאומיות מוצגות בלהקות הפולקלור ברצפים של "התבוללות והפרדה", של "כור היתוך ורב-תרבותיות", ובכך ניתן מוצא למתחים ולרגשות של קיפוח בין עדתי. מוסייב, למשל, נתן ביטוי לקוזקים ולגבורתם ובכך סייע לקבלתם ולהכרה בהם בברה"מ לאחר תקופה של דיכוי. לעומת זאת, הלהקה הבולגרית קוטייב רוקדת ריקודים של קבוצות אתניות שונות החיות בבולגריה, אבל מעולם לא רקדה ריקודים תורכיים, על אף שהתורכים הם 10% מאוכלוסיית בולגריה, וזאת בגלל המשקעים השליליים העמוקים ביחסי בולגריה ותורכיה. דוגמה אחרת המובאת במחקרו של שי, שצוין לעיל: לאחר השתלטות ברה"מ על הארצות הבלטיות ב-1948, עודדו הסובייטים פסטיבלים שבהם ניתן ביטוי ללאומים השונים בארצות הבלטיות כהוכחה לכך שהסובייטים, שלא כמו המערב, נותנים אפשרות ביטוי לעמים החיים בקרבם; אבל במקביל הלך וגדל חלקם של השירים והריקודים הרוסיים בפסטיבלים אלה, בטענה שהולך וגדל מספר הרוסים "המתיישבים" בארצות הבלטיות והם זכאים לייצוג.

בישראל, כמעט בכל להקות, רוקדים את ריקודי העדות, במיוחד ריקודים תימניים וחסידיים, ריקודי דבקה ערבית, אבל גם ריקודי לאדינו, ולעתים גם ריקודים רוסיים, גרוזיניים וכורדיים. המטרה היא לחזק את רגש "השייכות" על ידי מתן ביטוי לרב-תרבותיות, הדגשת ההשפעה של המורשות האתניות על הריקוד הישראלי והצגת "השוויוניות של כל העדות והגוונים במעגל הרוקדים ובתחום הריקוד" ועל ידי כך חיזוק הקולקטיב.

מוסיקה

להקות הפולקלור הייצוגיות אינן משתמשות בדרך כלל במוסיקה אתנית חיה ובכלים אותנטיים. ליווי מוסיקלי כזה הוא יקר ונדרשים לו כלים נדירים ונגנים מיוחדים. ולכן, רוב הלהקות משתמשות במוסיקה חיה אבל בהרכב תזמורתי מערבי. מוסייב משתמש בתזמורת מערבית ובכמה כלים אותנטיים כמו בלייקה ובאיאן, שנגניהם מופיעים על הבמה עם הרקדנים. קוטייב בחר בכלים שבהם משתמשים בכפרים, אבל יצר הרכב תזמורתי מכלים אלה. בכפרים הבולגריים לא ניגנו בכלים העממיים בתזמורת, ולכן תזמורת עממית על הבמה היא ישות מוסיקלית חדשה שלא היתה נהוגה במוסיקה האותנטית. מוסייב לא משתמש בזמרים, לעומת זאת הבולגרים משתמשים הרבה בזמרה. קוטייב הקים את מקהלת הנשים המפורסמת "הקול הבולגרי", ואף שהזמרות משתמשות בדואטים בדיסוננס המסורתי הבולגרי, אין היא דומה לשירה האותנטית בכפר. בלהקת לאדו הקרואטית, המוסיקאים מנגנים כל אחד בכלים רבים מהאזורים השונים וחותרים לאותנטיות. כאשר הם מתקשים לבצע מוסיקה אותנטית, היא מושמעת מהקלטה או שמזמינים במיוחד נגנים אותנטיים.

בישראל אין לנו כלים אותנטיים משלנו. לכלים עממיים נחשבו החלילית, תוף מרים, הדרבוקה, האקורדיון וגם הכינור והקלרינט - כליהם של "הכליזמרים". הלהקות משתמשות היום בתזמורות עם הרכבים מוסיקליים מגוונים, הכוללים גם מערכות כלי הקשה וסינתיסייזרים. כמה תזמורות עממיות שמרו על התום והפשטות של שנות ה-50 וטרום-המדינה, כמו התזמורת של להקת הסטודנטים-ירושלים ושל להקת הסטודנטים-חיפה. רוב הלהקות נוטות להשתמש במוסיקה מוקלטת בגלל העלות הגבוהה של תזמורת חיה, ודבר זה מרחיק את הלהקה מאותנטיות.

תלבושות

בכל התרבויות והמדינות התלבושות האותנטיות הן יקרות ולעיתים קשה לרקוד אתן. בתלבושות הפולקלוריסטיות המקוריות הושקעה עבודה רבה. רובן בנות שנים רבות והן מגוונות ועשירות. התלבושות הפולקלוריסטיות היו חלק חשוב של חיי החברה ואיפשרו זיהוי של מעמד חברתי, גיל, מצב משפחתי, שייכויות משפחתיות ודתיות. הקפדה על הדיוק והטעם בתלבושות חשובה מאוד בלהקות הייצוגיות. הכוריאוגרפים מוסיפים לעיתים לתלבושות רקמות וקישוטים בעבודת יד, אבל בדרך כלל התלבושות מעוצבות בייצור תעשייתי בידי מעצבי אופנה ועונות לדרישת הבמה ולטעמים המודרניים. אחת הבעיות של להקות הפולקלור הישראליות היא התלבושות. אין לנו היום תלבושות עממיות ישראליות. היו כמה ניסיונות לעצב תלבושת לאומית, שלא כל כך צלחו. במשך השנים התפתחו כמה מאפיינים כמו אפודים, צבעים בולטים, בדים קלים. מעצבים מקצועיים תרמו מדמיונם, אבל תלבושות מסוגננות עדיין אין.

ריקודי עם ישראליים לבמה - מאפיינים ייחודיים

הצגת ריקודי עם ישראליים על במה היא תופעה שיש לה קווי דמיון עם להקות ייצוגיות לאומיות במדינות אחרות, ויש כמובן גם הבדלים הנובעים מהמציאות הישראלית. הפולקלור הישראלי הוא יצירה חדשה, שנוצרה בידי האבות המייסדים במטרה ליצור תרבות עממית עברית, לאומית וחילונית; מעין "פולקלור עכשווי" מודרני. "עם שאין לו ריקודים משלו אינו עם" - אמרה גורית קדמן עוד ב-1938. ריקודי העם הישראליים נוצרו בהשפעת הרומנטיקה הלאומית של המאה ה-19 באירופה,[8] בהשפעת האקספרסיוניזם הגרמני והרוסי של שנות ה-20, בהשפעת האוריינטליזם האירופי שבמרכזו ההתרפקות של האירופי על דמותו של בן המזרח ועל המדבר, ובהשפעת הכנעניות שבמרכזה ההשתחררות מהזהות היהודית-הדתית ובניית זהות ישראלית עברית במרחב השמי. כתוצאה מכך נוצרה בישראל מה שההיסטוריון יעקב שביט (1996) מכנה "תרבות עממית רשמית".[9] תרבות זו הושפעה מהאידיאולוגיה הלאומית ומתודעה היסטורית מכוונת והופצה בפעילות יזומה על ידי "סוכני תרבות" כמו הטיול, החג, השיר וריקוד העם הישראלי.

ריקודי העם הישראליים לבמה נוצרו מלכתחילה להופעה. הריקודים הראשונים נוצרו עם חידוש טקסים של חגי טבע וחקלאות בהתיישבות העובדת. יצרו אותם אנשי מחול מקצועיים בסגנון המסכתות של פון לאבאן [von Laban], ששילבו תנועה, קריאה, נגינה ושירה. יש ריקודים

שנוצרו לבמה - כמו ריקוד "הורה אגדתי" של ברוך אגדתי, שנוצר להצגה בהאוהל ב-1924. מהבמה והטקס ירדו הריקודים אל העם, כך שיש בהם מרכיב של show גם בהיותם נרקדים כריקודים חברתיים.

היום, כ-60 שנה לאחר שנוצרו הריקודים הראשונים, אפשר לראות בריקודי העם הפופולריים מרכיבים של אותנטיות, משום שחלקם כבר נרקדים עשרות שנים על ידי רוקדים רבים בארץ ובעולם. החוויה של הרוקדים בערבי ההרקדות היא אכן חוויה אותנטית. יש בישראל ריקודים אותנטיים, שעברו כמסורת מדור לדור, בעיקר ריקודי העדות, ריקודי החסידים והריקודים הערבים. מאז שנות ה-50 עוסקים בארץ בפעילות המשך ליוזמתן ההתחלתית של גורית קדמן, גרזון קיוי ואחרים בתיעוד ריקודים אלה, שנראו לכוריאוגרפים כאלמנטים "ילדיים", מקומיים ושורשיים. רות אשל (1991) מציינת כי "הכוח שהניע את אמן המחול אגדתי היא השאיפה ליצור מחול ארץ ישראלי מקורי. לשם כך למד ריקודים חסידיים וגם תימניים".[10]

הלהקות הישראליות שצמחו בשנות ה-50, ובעיקר להקת כרמון, זכו להצלחה רבה בעולם. בכנסי "הנוער הדמוקרטי" הקומוניסטיים במזרח-אירופה בשנות ה-40 וה-50, באירופה, בארה"ב, בדרום-אפריקה, אוסטרליה ועוד. הריקוד הישראלי משך תשומת לב בינלאומית משום שהיה "עכשווי" ונוצר לבמה בידי אמני מחול מקצועיים. אמני המחול התאימו אותו לרקדנים חובבים, אבל הוא היה מיועד להופעה. בין המאפיינים של הריקוד הישראלי היו מרכיבים של שמחת חיים, אופטימיות, מוסיקה מגוונת ותלבושות מודרניות צבעוניות. הרקדנים רקדו יחפים ובקלילות, והריקודים נראו מוכרים לרוב הצופים באירופה ובאמריקה, משום שהיו בהם השפעות של תרבויות שונות. ראשוני תנועת ריקודי העם חששו, עוד בשנות ה-50, מההשפעה של הבמה ושל הספקטקלים על ריקודי העם "העממיים", שהיו בחיתוליהם. הם חששו שריקודי העם לא יעמדו בהשפעות של הפתיחות לעולם, של ביטויי הראוותנות הבימתית ושל הקמת להקות ייצוגיות עם יומרות אמנותיות מקצועיות. גורית קדמן ועמנואל זמיר האמינו שהדרך להתמודד עם הראוותנות וההשפעות הזרות היא, כפי שכתב זמיר ב-1958: "דרך הגשר למסורות של עדות שבטי ישראל ושל אוהלי קידר".[11] כבר בכנס המחולות בקיבוץ דליה ב-1958, כתבה הבמאית שולמית בת דורי, שהתמחתה במופעים המוניים: "אני מהלכת על הקו הדק שבו ייפגשו, אך לא יתנגשו, מחול העם על אופיו הספונטני, עם כללי ההופעה הערוכים לראווה שחלים עליהם ללא רחם חוקי הבמה".[12] גורית קדמן אמרה לאחר כנס דליה: "רק מעטים הרגישו מה שאנו, חבר ועדת הריקודים, הרגשנו בלב כבד, כי למעשה סטינו מהדרך; לא ריקודי עם העלינו אלא תצוגה גדולה של תנועה מבוימת רבת רושם".[13] גורית חששה שהנטייה לבמה תביא לאובדן הריקודים שהעם רוקד - אבל זה לא קרה. אמנם, כמה ריקודים שנועדו לטקסים נעשו פופולריים והפכו לריקודי עם, אבל לטווח הארוך הם לא פגעו בריקודי העם ולא מנעו את התפתחותם.

במקביל לריקודים של הלהקות נוצרו וממשיכים להיווצר ריקודי עם ישראליים רבים הנרקדים על ידי רבים, וזאת, על אף השינויים הרבים שחלו בחברה הישראלית ב-50 השנים האחרונות, חברה שהפכה להיות הישגית, צרכנית, נהנתנית ואינדיווידואלית. יונתן כרמון, בפסטיבל המחול בכרמיאל, הצליח לתת ביטוי לקשר ההדוק בין ריקודי העם והריקודים לבמה, כשקהל הרוקדים הוא גם קהל הצופים, גם קהל הרוקדים וגם המופיעים על הבמה בלהקות - שילוב שהוא הבסיס להצלחתו של הפסטיבל.

צמיחתם של ריקודי העם הישראליים "העממיים" ותופעת להקות הפולקלור הייצוגיות הישראליות הם יותר מאשר ריקודים. זוהי תופעה חברתית ואידיאולוגית מרתקת, וכדי להבינה יש להמשיך לחקור ולעקוב אחר התפתחותם של הריקודים מבחינה תנועתית, כוריאוגרפית, חברתית, אידיאולוגית, אתנית ולאומית.

הערות

1. *האנציקלופדיה העברית*, כרך כז', הוצאת מסדה, תל-אביב, תשל"ה, עמ' 453-455.
2. Shay, Antony - "Parallel Tradtions: State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in the Field", in *Dance Research Journal* 31/1, spring 1999
3. Arkin, Lisa and Smith, Marian, "National Dance in the Romantic Ballet", in *Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet*, Lyon Garafola 11-68), Honover and London, Wesleyan University Press, 1997
4. Hoerburger, Felix, "Once Again: On the Concept of Folk-Dance", *Journal of the International Folk Music Council* 20, 1968, pp. 30-31
5. Nahachewshy, Andriy, "National Standards Versus Social Traditions in Ukranian Dance", in *Proceedings, 17th Symposum of the Study Group on Ethno-Choreology Dance and its Socio-Political Aspects, Dance and Costum*, Iren Loutzaki (ed.) Int Council for Traditional Music, 1994
6. Ozturkmen, Arzu, "Folk Dance and Nationalism in Turky", in *Proceedings, 17th Symposium of the Study Group on Ethnochoreography*, Irene Loutzaki (ed) 83-86, Int. Council for Traditional Music, 1994
7. Libman, Lillian, "Moiseyev Dance Company", *Souvreniz Program*, N.Y; Mctaggart-Wolk Inc., 1986-7.
8. צבי פרידהבר, *גורית קדמן אם וכלה*, חיפה, 1989, עמ' 38-39
9. יעקב שביט, "הרובד התרבותי החסר ומילויו בין תרבות עממית רשמית לתרבות עממית לא רשמית בתרבות העברית הלאומית בארץ ישראל", *התרבות העממית*, ב"ז קדר (עורך), ירושלים, תשנ"ו, עמ' 330-331
10. רות אשל, *לרקוד עם החלום: ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל 1920-1964*, ספרית הפועלים והספרייה למחול, תל-אביב, 1991, עמ' 12
11. עמנואל זמיר, "שיר עשור לישראל", *צליל מרים - כתב עת לחוגי זמר עברי* 4, תשי"ח
12. רות אשכנזי, *סיפור מחולות העם בדליה*, חיפה, 1992, עמ' 33
13. גורית קדמן, *עם רוקד*, תל-אביב, 1969, עמ' 50

להקת מחולה
Mechola Dance Group