השימוש במחול הפולקלורי נע בין אקזוטיות ללאומיות: קונטקסטים במאה ה־20 בבלט הרוסי

אורי גרשון

המחול המסורתי הוא מקור השראה למחול שהתפתח במערב, מהבלט הקלאסי ועד למחול העכשווי, ומוקד השפעה על זרמיו השונים. יצירות בלט רבות הושפעו ממחולות מסורתיים. לדוגמה, (1801) *Ken–si and Tao* של שארל לואי דידלו (Didelot) מושתתת על התרבות המסורתית הסינית ו*אגם הברבורים* (1895) של פטיפה ואיבנוב כוללת ריקודים ספרדיים, פולניים והונגריים. בבלט הניאו־קלאסי של מוריס בז'אר נמצא נגיעות מהמסורת הסופית בטורקיה, למשל בקטע המחול *Rumi: le danseur et le poète*, שבו בז'אר מציג את הפרשנות האישית שלו לקטע ריקוד שכלול בריטואל הסופי שמכונה במערב "הדרווישים המחוללים". גם על כוריאוגרפים שהשתייכו לזרם של מחול ההבעה (ausdruckstanz), שפרח בין שתי מלחמות העולם, לא פסחה ההשראה ממחולות מסורתיים. רודולף פון לאבאן הושפע ממחולות מהמזרח התיכון, מאסיה הקטנה ומאזורי הבלקן, ובעיקר מבוסניה. מארי ויגמן שילבה ביצירותיה כלי נגינה אינדונזיים ומסכות אפריקניות ואסייתיות. פינה באוש, שנודעה כיוצרת מובילה בזרם תיאטרון המחול (tanztheater), נסעה במשך עשרים שנה ליעדים שונים בעולם כדי לחפש השראה בתרבויות שונות. לדוגמה, בעקבות סיור בהונג קונג יצרה באוש את *מנקי החלונות* (*Les laveurs de vitres*, 1988) ושהות באיסטנבול (2002) תרמה לנושא ולאווירה של יצירתה *נשימה* (*Nefes*, 2003).

מאמר זה שופך אור על השימוש במחול המסורתי הקווקזי, מתוך כמה קונטקסטים המתייחסים להיסטוריה של הבלט הרוסי. נושא המאמר לקוח מהתזה שחיברתי במסגרת המחלקה למחול של אוניברסיטת Paris VIII–Vincennes Saint Denis בפריס. בחרתי להתמקד במסגרת הספציפית של הבלט הרוסי, בגלל התפקיד ההיסטורי שמילאה רוסיה בהמשך פיתוח הבלט ובהפצתו. ברוסיה הבלט נחשב ביטוי אמנותי רוסי מובהק עד כדי כך, שלעתים בוחרים האמנים והחוקרים הרוסים להתעלם מהתרומה ההיסטורית של הבלט האיטלקי והצרפתי. סיבה נוספת לבחירה זאת נוגעת לרבדים העשירים שבהם השתלב המחול המסורתי ביצירות הבלט הרוסי. ביצירות הבלט שהועלו ברוסיה, או שיצרו כוריאוגרפים רוסים, אנו מוצאים מגוון רחב ומסקרן של מקורות השראה מעמים רחוקים וקרובים, ביניהם הקווקזים, הסינים, המונגולים, המצרים, ההודים, הפרסים, הטורקים, התאילנדים והיוונים. כאמור, במאמר זה אתמקד במחול הקווקזי, שחקר תרומתו לבלט הרוסי עשוי להמחיש גם כיצד השתמשו במחולות מסורתיים נוספים בבלט הרוסי. אבחן את הדרך שבה חודשו מחולות מסורתיים כשעובדו למחול לבמה או למחול פולקלוריסטי ואת המתח שבין ביטוי לאומי לביטוי אקזוטי.

לפני שאתייחס לנושא הדיון המרכזי ברצוני להבהיר כמה מושגים, כדי להניח בסיס להבנה משותפת. המושג מחולות מסורתיים מתייחס לירושה מדורות קודמים, שבה התורה שבעל פה עוברת מדור לדור. לעומת זאת, מחול פולקלורי נקשר למחול המסורתי אם נעשה בו תהליך "שימושי" לצורך תעמולה ומניפולציה פוליטית[1]. החוקר אג'יל באקה (Bakka, 2005) מפריד בין רקדנים שעוסקים במחול במסורתי, שאותם הוא מכנה "היורשים", לבין חוקרים, מורים או כוריאוגרפים שאצלם המחולות המסורתיים עוברים תהליך של עיבוד כדי להתאימם להצגת מופע על במה. בעקבות העיבוד הם הופכים לריקודים פולקלוריים. מונחים אחרים שמכילים בתוכם הגדרה זו של המחול הפולקלורי הם "ריקוד עם מקיום שניוני" (seconde existence), "ריקוד עם מומצא מחדש" (revival) או "ריקוד אופי" (character dance).

ריקוד האופי, מושג נוסף שילווה את המאמר, מתואר כ"טכניקה של מחול תיאטרלי שמשתמשת בצעדים מסוגננים שמושאלים מהפולקלור או ממחולות לאומיים" (Le Moal, 1999). רוסיה מילאה תפקיד חשוב בהפיכת ריקוד האופי למחול אוטונומי. אלכסנדר שיריאייב (Aleksandr Shirayev), עוזרו של מריוס פטיפה, היה חלוץ שהצליח להפוך אותו לשיטה מובנת לצורך לימודי. ב־1920 הובילה התפתחות שיטת הלימוד לשיעור הראשון של ריקוד האופי ברוסיה. תשע עשרה שנה אחר כך, בעזרת תלמידיו, פירסם שיריאייב מדריך לריקוד האופי בשם היסודות של ריקוד האופי (Osnovy kharakternogo tantsa). שיעור ריקוד האופי נכלל במערכת החינוך לרקדני בלט גם בימינו. לרוב, הצעד או רצף התנועות ייקראו על שם הארץ עצמה. לדוגמה: "המחול הרוסי", "המחול הפולני", "המחול הספרדי" וכדומה. כתוצאה מכך, המחול הופך ל"שגריר" המדינה. מכאן אפשר לראות איך מצעד ריקוד או מחול מסורתי שנקשר לחבל ארץ מסוים או לקבוצה אתנית מוגדרת נוצר מונח שתורם לחזות לאומית ברורה ומוגדרת.

למחול הפולקלורי גם פן אקזוטי, בעיקר במערב. מקורה של המלה בשפה היוונית, exô, שפירושו "מחוץ ל...". לפי Décoret Ahiha אפשר למנות שלושה תנאים להופעת האקזוטיזם. האחד, בידול מנקודת מבט גיאוגרפית שגובלת גם בבידול תרבותי. השני, התבוננות על הזר, השונה או האחר, שאינו מוכר או מורגל. השלישי, נקודת מבט קולוניאליסטית ופטריארכלית. מכאן ניתן להבין שהאקזוטיקה מתייחסת לרובד הדמיוני, הרעיוני, הקשור לכוחנות. השימוש במושג ביחס למחול מקבל משמעות שמאפשרת בסופו של דבר לאסוף לתוכה מחולות "ממקומות אחרים" Décoret–Ahiha (2004). גם כאן, בדומה ללאומיות, נוצרת הכללה בכך שהמונחים במערב שמתייחסים למחול "אחר" מגבשים אזורים גיאוגרפים ויוצרים מכלול גיאוגרפי אחיד: אוריינטלי, אפריקני, אסייתי וכדומה.

בלט רוס ואקזוטיזם

סרגיי דיאגילב, שייסד את בלט רוס (1909–1929), העלה תוכניות שנועדו בין השאר לספק לקהל המערבי הצצה אל עולם התרבות הרוסי. הלהקה, שהגיעה לפריס לאחר היווסדה, הדגישה את מוצאה הרוסי ונתפשה כלהקה אקזוטית. למרות הקשר ההיסטורי של רוסיה עם תרבות צרפת, שחילחלה לאימפריה במאה ה־17, ולמרות רגשי הנחיתות שהיו לרוסים בזמנם מול אותה תרבות, במקרה של בלט רוס רגשי הנחיתות הפכו לרגשי עליונות. מישל פוקין, שיצר כמה יצירות בלט לבלט רוס, ציין שהוא מאמין כי הפרימיטיביות הרוסית הרבה יותר מתורבתת מכל מה שנוצר בפריס באותה תקופה (Lawson, 1964: 108). עמדה זו יוצרת רובד נוסף של אקזוטיזם, שהופך ממונח המבטא דחייה של האחר לביטוי של תחושת עליונות על האחר.

למרות "הגאווה הרוסית", באופן פרדוקסלי המחולות שהוצגו בפריס בעונות הראשונות לא היו יצירות של פניני הבלט הרוסי המוכרות, אלא ריקודים חדשים שנוצרו במיוחד לערבי מחול שהועלו לפני קהל מערבי. בתוך מכלול יצירות זה היה מקבץ של יצירות ששאבו השראה מהדימויים של עולם המחול הרוסי המסורתי.

כשהגיע בלט רוס לפריס, האקזוטיות היתה באופנה. היא באה לידי ביטוי במגוון תחומים ורבדים, כמו לבוש, מזון, אביזרים ביתיים וכדומה. האקזוטיות לא פסחה גם על המוסיקה ונוצרו יצירות ממקור מסורתי, שהאקזוטיקה היתה חלק מהאסתטיקה שלהן. מחולות "אקסטרה מערביים" (extra–occidentales), כלומר מחולות שאינם שייכים למערב, הוצגו במסגרות שונות, ביניהן תערוכות אוניברסליות וקולוניאליסטיות, וכן באירועים פרטיים כמו נשפים, סלונים פרטיים או מופעי קברט. הכינוי שדבק במחולות אלה, "שלא היה להם דבר משותף עם אלו שבמערב, היה צירוף המלים 'מחולות אקזוטים'" (Décoret–Ahiha, 2004:6).

המחולות האקזוטיים היו תוצר של מניפולציה פוליטית דומיננטית ואופן הצגתם לקהל הביא לידי ביטוי תפישות עולם קולוניאליסטיות. לדוגמה, היתה הפרדה בין הדימוי האפריקני לדימוי האסייתי. הריקודים מאפריקה הוצגו כבעלי ממד פיסי מפותח מאוד ובתערוכות הקולוניאליסטיות הם הועלו בחללים חיצוניים, כדי להצביע על הקשר של מבצעיהם לטבע. לעומת זאת, הריקוד האסייתי נתפש כנעלה יותר, כריקוד ריטואלי עם קשר לאמונה ולדת שאינו מצריך תנועה רבה, ולכן הוא הוצג בחללים סגורים.

לצורך שמירה על "העליונות הרוסית" נדרשה הגנה על הייצוג האחיד הרוסי, שבאה לידי ביטוי לא רק בשם בלט רוס אלא גם בתוכנית המופע. דיאגילב החליף את שמם של הרקדנים הזרים בשמות רוסיים. הוא גם דאג להסתיר את מקור ההשראה של מחולות "זרים", כלומר של מחולות שאינם רוסיים.

חוקר ההיסטוריה דה לוסטרק (De Lustrac) תיאר כיצד השפיע המחול המסורתי התאילנדי (שנוצר בסיאם) על כמה יצירות ובהן *תמר*, *שחרזדה* ו*ציפור האש* (De Lustrac et al 2009). *ציפור האש* היא אגדה רוסית, אבל פוקין השתמש בכמה אלמנטים שמקורם במחול הסיאמי בעיצוב התלבושות והתסרוקות וגם בציפורניים הארוכות של הרקדנים. בד בבד הוא הקפיד להדגיש את "הסלביות" של הריקוד בעיצוב הארמון והסוסים. סוס אחד היה שחור והאחר לבן, בהתאם לדימויים המאפיינים אגדה רוסית.

ב*שחרזדה* נעשה שימוש באלמנטים שייצגו את התדמית של ה"אוריינטלי", אף שלא זוהו או שויכו לאזור או לעם ספציפי. סולטנים אכזריים, עבדים תאוותנים ואורגיות איפשרו להדביק למזרח דימוי של אזור המאופיין באי־סדר ובאלימות. לעומת זאת, רוסיה הוצגה ב*ציפור האש* כמדינה מאורגנת ומתורבתת. אבל כדי להדגיש את האוריינטליות מיד אחרי *ציפור האש* הסלבית נוסף סולו של ואצלב ניז'ינסקי. הסולו נקרא במקור "מחולות סיאמיים", אבל שמו שונה מטעמי הסוואה ל"מחולות אוריינטליים". שני הבלטים הועלו באותה תוכנית (1910), הסיחו את הדעת ממקור ההשראה ותרמו להדגשת הפער בין המזרח לרוסיה.

מחולות פולובציים

בחרתי ביצירתו של מישל פוקין *מחולות פולובציים* (1909) כדי להדגים באיזה אופן השתמש בלט רוס במחול המסורתי הקווקזי. אבל לפני ההתייחסות ליצירה דרושים כמה משפטים על היחס האמביוולנטי של הרוסים לקווקזים. במאה ה־16 החל העם הרוסי להתפשט ברחבי הקווקז ולעבר הים הבלטי, סיביר וטורקסטן. בתחילת המאה ה־17 חדרה רוסיה לקווקז, בשאיפה אסטרטגית להשתלט על האזור הגיאוגרפי שבין הים השחור לים הכספי. אחרי מלחמת הקווקז, שהסתיימה ב־1864, סופח צפון הקווקז לשטחי האימפריה הרוסית. דרום הקווקז שולב באימפריה כמה פעמים במאה ה־19. בתקופה הסובייטית, האזור הדרומי התאחד כמה פעמים והחל מ־1936 הפך כל אחד מהשטחים לרפובליקה סובייטית עד 1991.

תהליכים אלה הניבו יחס פרדוקסלי של הרוסים כלפי הקווקזים. בעיני הרוסים, הקווקז הוא אזור המקושר למזרח. גם הגרוזינים, הארמנים הנוצרים והמוסלמים הטורקים נחשבים בעיניהם מזרחים. כדי להיפטר מהתדמית המזרחית שהיתה לרוסים בעיני המערביים, שנחשבה נחותה בזמנה, הם השתמשו במלחמתם נגד עמים אסיתיים ביניהם גם עמי הקווקז כדי להוכיח את הקשר שלהם לעמים המערביים. עם זאת, התרבות הקווקזית משכה אותם ויצרה התבוננות אקזוטית. הם רואים אותה כתרבות אלימה, פראית ועוינת, ובה בעת מעריצים את אומץ הלב של בני תרבות זאת ואת הצורך העז שלהם בחופש. התפישה הרואה בעמי הקווקז את האחר האקזוטי נתנה לגיטימציה להתייחס לשם "קווקזי" כאילו הוא מתאר אדם ממוצא חצי רוסי, חצי אסייתי.

במקור, *מחולות פולובציים* (השם Polovts, שפירושו ברוסית "הצבע הזהוב", מתייחס לעם נודדים באזור צפון קווקז) היו חלק מהאופרה של אלכסנדר בורודין *הנסיך איגור* (1890). לב איבנוב (Ivanov), במקור רקדן "אופי", היה אחראי על הכוריאוגרפיה באופרה. שורשיו של בורודין הם קווקזיים, אבל האופרה הציגה את הרוסי כחזק, בעל תרבות ושולט, בניגוד לעם הפולובצי הנודד והנחות, שחי חיי אלימות והרס. פוקין רקד ביצירה ובעקבות בקשתו של דיאגילב יצר לבלט רוס כוריאוגרפיה חדשה – ריקוד שעומד בזכות עצמו, ואינו קשור לאופרה[2].

פוקין מעיד בספרו *Fokine: memoirs of a ballet master*, שהוא חקר לעומק את העם ואת התרבות שמהם שאב השראה, אבל יש מקרים שהיצירה היא פרי דמיונו. במחולות פולובציים הוא התבסס על ההשראה

מהמוסיקה של בורודין. לדבריו, הוא נהג כך משום שלא נערכו מחקרים על העם ה"פראי". פוקין כותב עוד, שאם העם הפולובצי היה צריך לרקוד לצלילי המנגינה של בורודין, כך בדיוק היה נראה הריקוד (Fokine:150).

אין חומר מצולם מיצירתו של פוקין, ולכן התבוננתי בהקלטה של הגירסה המבוצעת על ידי בלט קירוב (Kirov), שהועלתה בפריס ב־2002 (The Kirov celebrates Nijinsky). השוויתי אותה למחול קווקזי ממופע פולקלור של הלהקה הלאומית של אזרבייג'ן (Dövlet Reqs Ansamblinin Konserti).

מהצפייה בשני הביצועים נראה שנשמרה הדינמיקה של הריקוד הגברי הווירטואוזי והריקוד הנשי הזורם והרך. גם בפרטי הלבוש והאביזרים נשמר דמיון בין שתי הגרסאות. אלא שהשוואה עמוקה יותר מגלה את הפער בין שני העולמות (Wollman, 2014:77-83). הגרסה של קירוב שומרת על ההפרדה שקיימת במחול הפולקלורי בין הרפרטואר התנועתי של הנשים, שמתאפיין בתנועות רכות וחינניות, לבין החומרים התנועתיים של הגברים, המתאפיינים בווירטואוזיות עם דימויי לחימה. עם זאת, אפשר לאתר כמה הבדלים בעיצוב הבגד ובאופן השימוש בחומרים התנועתיים.

בלהקה הלאומית של אזרבייג'ן האשה לבושה בשמלה ארוכה, צרה במותניים ומתרחבת כלפי מטה. החלק העליון של השמלה צמוד עד הכתפיים. הידיים מכוסות בשרוולים ארוכים, לפעמים מתרחבים, לפעמים חתוכים בצורת עיגולים וחושפים חלק מהזרוע. צעיף שמחובר לראש יורד לאורך הגב ומגיע לכל היותר עד הברכיים. לצעיף יש השפעה חשובה על חזות האשה והתנועתיות שלה. משני צדי בית החזה יורדות שתי צמות ארוכות.

גם בגרסת הלבוש של קירוב יש לאלמנטים של הצעיף והצמות חלק חשוב בתלבושת ובתנועתיות, אבל השמלה הארוכה מתבטלת ובמקומה באה תלבושת בעלת אופי "אקזוטי". הנשים לובשות מכנסיים רחבים, המכונים "מכנסיים טורקיים" או "שרוואלים", ופלג גופן העליון נשאר כמעט חשוף. רק החזה מכוסה במעין חזייה המשובצת באבנים בוהקות. הגוף החשוף מודגש אף יותר בעזרת תנועות, שמקנות לריקוד אופי מנוגד לחלוטין לזה של המחול הנשי הקווקזי.

כאמור, יש הבדלים גם באופן השימוש בחומרים תנועתיים. בלהקה הלאומית של אזרבייג'ן הנשים מקמרות לעתים את גבן, אך מדובר בתנועה ייחודית, שמבוצעת על פי רוב כאשר פני האשה מופנים לכיוון הקהל. בגרסה של קירוב התנועה חוזרת על עצמה לעתים קרובות. כאשר העור באזור הבטן ובית החזה חשוף, התנועה מקבלת אופי הרבה יותר חושני. תנועתיות ההתערטלות עם הצעיף מוסיפה לכך נופך ויוצרת אינטימיות שאינה קיימת במחול הפולקלורי. דוגמה נוספת קשורה לאגן. בגרסה הקווקזית התפתלות האגן היא תנועה שכמעט ואינה מודגשת, בעוד שבגרסה של קירוב היא דומיננטית. לעתים נדמה כאילו האגן הוא זה שמניע את זרימת הפעולה ואף נותן דגש מוסיקלי מפעם לפעם. תנועות אלו תרמו לדינמיקה שיוצרת את סטריאוטיפ האוריינטליות הארוטית בהקשר של האשה האקזוטית.

המופע עלה בתחילת המאה ה־20, תקופה שבה החלה לצוץ התדמית של האשה האוריינטלית שהתקבעה עד היום. תדמית זו החלה להתפתח בספרות ובאמנות הפלסטית ועברה לאמנות הבמה. נשים מהמזרח או נציגות מזויפות שלהן התחילו להופיע במסגרות שהוזכרו קודם לכן, כמו התערוכות האוניברסליות. תדמית האשה האוריינטלית נקשרה בדימויים מצועפים, מסתוריים, עגמומיים. נקודה נוספת שחשוב לציין בהקשר זה היא, שבאותה תקופה המערב הביט על המזרח כמכלול, ולא הפריד בין מדינות כמו טורקיה, סוריה, איראן, הודו, מצרים ועוד. מכאן, שדמות האשה האוריינטלית הפכה להיות פרי הדמיון, פשוטו כמשמעו, בלי שום קשר פרטני לזהות ספציפית או למציאות כלשהי.

הרפרטואר של הגברים במחול הקווקזי הטיפוסי מתאר תדמית שונה – זו של הלוחם. התלבושת של הגברים מחקה את הלבוש של הלוחמים הקווקזים: לבוש שחור צמוד לגוף, מגפיים גבוהים, מעיל צר במותן שמתרחב עד הברכיים. אחד המחולות הגבריים המוכרים אף קרוי על שם גיבור מלחמה ממוצא טורקי, שייח שאמיל. המחול מוצג בלי שום פרשנות ריאליסטית של מקרה היסטורי ספציפי או פעולת לחימה, הקצב והתנועות נשארים בממד סימבולי. עם זאת, יש גם ריקודים שבהם נעשה שימוש בכלי נשק. על פי עדותו של אמיל פנהוב (Panahov), המחול המסורתי המקורי כלל סכינים אמיתיים וביצועים וירטואוזיים, כמו נעיצה של סכינים ברצפת הבמה. מכיוון שהקהל המערבי ומנהלי התיאטרון הביעו פחד וחוסר שביעות רצון מהנזק שנגרם לבמה, החליטו להוציא מהמופע את הסכינים האמיתיים והחליפו אותם בחבלים או בחפץ דמוי סכין. הכוריאוגרפיה של ריקוד הגברים מאופיינת בקפיצות גבוהות, בסיבובים מהירים ובתנועתיות סימבולית, שמזכירה מקצב של רכיבה על סוס המאפיינת את הלוחמים הקווקזים. תנועות הגוף אסופות, עם דגש על התנוחה האנכית.

לקסיקון התנועה בגרסה של בלט קירוב הופך ל"משעשע", בחלקו או בשלמותו, ומרחיק את הרקדנים מדימוי הלוחם. גם אחיזת הנשק בגרסה זו שונה. קבוצת גברים אחת עושה שימוש בקשת בלי חץ וקבוצה אחרת אינה אוחזת בכלי נשק כלשהו. לעתים האחיזה בקשת נראית מיותרת, כמו תפאורה לתנועת הגוף ולהמחשת העלילה והקונטקסט. תנוחות הגוף מתחלפות בין אנכיות ואופקיות, הגוף נע לפנים ולאחור במהירות ומקנה לריקוד מראה כאוטי, על גבול הפראי, הלא מסודר.

הפער בין ייצוג שני המינים בבלט הפולובצי הפולקלורי לעומת מחולות מסורתיים קווקזיים מבהיר את מידת הריחוק של המחול לבמה מה"מקור". הפער מלמד מהי מידת האקזוטיות באופן שבו אנו רואים את האחר ומפרשים אותו. נקודת המבט אינה אסתטית בלבד, יש לה נגיעה גם לרובד הפוליטי והחברתי. למרות השם בלט רוס, המדגיש את המקור הרוסי של הלהקה, המחולות הפולקלוריים שהעלתה לא תאמו את ה"מקור". הרוסים הציגו את עצמם כאקזוטיים ואף נתפשו כך בעיני הקהל המערבי. הם גם ייצגו תרבות של עם אחר בפרשנות שמחזקת את תפישת האחרות. במקרה שלפנינו מדובר באקזוטיקה כפולה.

רוסיה הסובייטית וגלגולי הלזגינקה כמחול לאומי

בתחילת התקופה הסובייטית, אמנות הבלט עוררה קונפליקטים שהיו קשורים לתדמיתה ולמעמד החברתי של העוסקים בה. הבלט היה קשור למעמד האריסטוקרטיה, שעצם קיומו עמד בניגוד לעקרונות המשטר הסובייטי. כדי לפתור את הבעיה ולאפשר את המשך פעילותה של אמנות הבלט, הצהיר נציב החינוך הסובייטי ב־1921 שמעתה ישויך הבלט למסורת

הרוסית. שיוך זה נתן אפשרות להמשיך לעסוק בבלט, אבל האימון בתחום היה צריך להיות בהתאם לחוקי המשטר הסובייטי. לא רק שניתנה הצדקה רעיונית או אידיאולוגית לבלט ולקשר שלו למסורת, אלא גם החל תהליך של שימור ופיתוח הירושה של הבלט הקלאסי, ועלה עניין מחודש במחולות המסורתיים.

על רקע זה נתפשו הבלט והמחול המסורתי כאמנות "לאומית". מאז מהפכת 1917 ונפילת השלטון הצארי, התחילה הפצה של הבלט ברחבי הרפובליקות הסובייטיות העתידיות. חשוב לציין שעוד בתקופת האימפריה הרוסית, מ־1721 עד 1917, הבלט שפותח ברוסיה נלמד בבתי ספר פרטיים בקווקז. אבל עם עליית השלטון הסובייטי הפצת הבלט הפכה לפעילות שיטתית. בכל רפובליקה צץ, תחילה בערי הבירה ואחר כך בערים אחרות, מבנה תיאטרון שכלל אופרה ובלט. בכל רפובליקה גם הוקמה להקת בלט, שנקראה לרוב "הבלט הלאומי של..." בכל מקום התיבה האחרונה בשם הלהקה היתה שם העיר או המדינה שבה פעלה הלהקה. בתי ספר לבלט ולכוריאוגרפיה התחילו לצמוח בערים של הרפובליקות השונות. במחקר כרונולוגי שערכתי, מצאתי שגיאורגיה היתה הראשונה שהקימה מבנה מיוחד לתיאטרון הלאומי, שכלל גם אופרה ובלט, בבירתה טביליסי (Wollman, 2004: 90־91).

המשטר הסובייטי גם החל לפתח ענף שהתמקד אך ורק במחולות הפולקלוריים, שכונו "המחולות הלאומיים". תחת חסות השלטון הסובייטי היו עושר ומגוון עצומים של תרבויות ועמים. נוסדו להקות שהציגו אך ורק מחולות לאומיים, שבהמשך התמסדו באמצעות כספים ממשלתיים. החל מ־1936, השלטון התחיל לחתור ליצירת אמנות לאומית ייצוגית בכל אחת מהרפובליקות.

השימוש במחולות הפולקלוריים לייצוג הלאום הניב גישה אמביוולנטית אליהם. מצד אחד, המחולות המייצגים את התרבויות של הרפובליקות השונות הקנו לשלטון הסובייטי תדמית של שלטון המטפח מסורות של עמים, בניגוד לשלטון הקולוניאליסטי המערבי שדיכא אותן. מצד שני, האחראים על עיצוב המחולות הלאומיים ברוסיה וברפובליקות היו אמנים ממוצא רוסי בלבד. הם היו בעלי רקע בבלט ולא בני המקום. תפקידם היה ללמד את המקומיים איך ליצור כוריאוגרפיה ולהציגה על הבמה. האפליה לא פסחה גם על הרקדנים המקומיים, שאמנם קיבלו חינוך בבלט קלאסי, אבל לא התאפשר להם לעבוד בלהקות הבלט הגדולות ברוסיה והם נשלחו אך ורק ללהקות המחול הלאומי בארצם.

התופעה של יצירת מחולות לאומיים הגיעה עד כדי כך, שהומצאו מחולות שלא בהכרח היו קיימים מלכתחילה או שגובשו מחולות שקיבלו שם חדש. דוגמה לתופעה זאת הוא הלזגינקה, מחול קווקזי. הקרבה הגיאוגרפית וההיסטורית בין רוסיה לקווקז יוצרת מפגש מרתק בין תרבויות. מחול הלזגינקה הוא דוגמה אחת למפגש כזה. שמו של המחול ניתן לו על ידי הרוסים. בספרו האוטוביוגרפי *זיכרונות* (*Mémoires*), כותב הכוריאוגרף מריוס פטיפה על התייחסותו למחול הקווקזי (Petipa 1990: 62-63). הוא מספר שהתבקש ליצור כוריאוגרפיה חדשה לריקוד הלזגינקה לאופרה *רוסלאן ולודמילה* שחיבר המלחין הרוסי מיכאיל גלינקה (Glinka), מכיוון שמפיקי האופרה חשבו שהגרסה הקודמת של הריקוד מיושנת. הפנייה למאסטר של בלט כדי לעצב מחול לאומי מראה באיזו מידה קיבל על עצמו הבלט אחריות ליצירת ז'אנר זה. מעבר לכך, פטיפה לא היסס לקחת בעלות על הריקוד הקווקזי, שכונה בפיו "הלזגינקה שלי".

הרוסים כינו ריקודים שונים מרחבי הקווקז בשם לזגינקה. במקור שם זה מיוחס לעם הלזגי, ששוכן באזור הגבול שבין אזרבייג'ן לדאגסטן. אבל הריקוד אינו משויך ללאום מוגדר ואין רצף תנועות מקובע אחד שמקושר אליו. הכללת ריקודים שונים תחת שם אחד מעידה כי המבט הרוסי הפחית מערכם המסורתי. למרות זאת, העמים הקווקזיים קיבלו את המחול "החדש" בגרסה הרוסית ואף הטמיעו אותו בתרבות שלהם. אם לא די בכך, באופן פרדוקסלי כל מדינה בקווקז רואה בעצמה את מדינת המקור של הלזגינקה ומתארת אותו כמחול הלאומי שלה. הלזגינקה נחשב עד היום מחול לאומי קווקזי, ובהצגתו במופעים מוצמד אליו שם המדינה שממנה באה הלהקה המעלה אותו: לזגינקה ארמנית, לזגינקה צ'צ'נית, לזגינקה רוסית, לזגינקה גיאורגית וכדומה. אפשר אפילו למצוא לזגינקה ישראלית או לזגינקה אמריקנית. תופעת הלזגינקה מעוררת מחשבה על ההפצה של הבלט כתוצר לאומי, שנקשר למדינות שונות. לדוגמה: "הבלט הלאומי של סין", "הבלט הלאומי האלג'יראי" או "הבלט של מרסיי". אבל לנקודה זאת ראוי להקדיש מחקר מקיף נפרד.

הדוגמה של הלזגינקה מאפשרת להיווכח עד כמה המבט של האחר עלינו יכול להשפיע על המבט שלנו על עצמנו. מבט זה משתקף במופעי הבלט שיצרו אמנים מקומיים בכל מדינה ובדרך שבה שילבו ביצירותיהם אלמנטים שבמקור היו חלק מהריקוד האופייני לאותו עם (Wollman, 2014: 38-65).

מויסייב: מחול לאומי עם דימויים אקזוטיים

המחול הלאומי, בדומה לתחרויות ספורט בענפים שונים, היה מקור גאווה לברית המועצות ושימש כלי תעמולה בידי השלטון הסובייטי. הרמה הגבוהה של מופעי המחול הלאומיים שירתה אינטרס פוליטי – הצדקת העליונות של המערכת הסוציאלית על המערכת הקפיטליסטית. לשם כך הוקמו להקות שהתמקדו אך ורק בחומר תנועתי זה. וגויס איגור מויסייב, שהפך לאבי הכוריאוגרפיה וההפקה האמנותית של מחולות לאומיים. הרפרטואר של להקתו כלל מגוון רחב מאוד של מחולות פולקלוריים. הלהקה נקראה, באופן מפתיע, "בלט איגור מויסייב" והיא הופיעה בשם זה ברחבי העולם ונודעה כלהקת פולקלור. הקשר שלה לבלט נעוץ בטכניקה של הרקדנים, המושתתת על הבלט הקלאסי. בלהקה גם ניתנה עדיפות לרקדנים ממוצא רוסי. מויסייב סבר שרקדנים רוסים בעלי רקע קודם בבלט, שניחנו ביכולת וירטואוזית, הם אלה שיכולים לבצע בצורה הטובה ביותר את המחולות הפולקלוריים. בהפקות הפולקלור של מויסייב לא קשה להבחין בכוונתו ליצור מופע וירטואוזי מרהיב עין, בלי נקיפות מצפון בנוגע למידת האותנטיות. גישה זו דירבנה את הנטייה לאקזוטיות ובסופו של דבר, בקונטקסט של להקת מויסייב, העניקה גושפנקה לצביון הלאומי.

כדי להאיר את הדברים באופן נקודתי, נתבונן בגרסה לבלט *מחולות פולובציים* שיצר מויסייב (תקליטור, The Astonishing Moiseyev Dance Company). יש דמיון בין הגרסה של פוקין, בביצוע בלט קירוב, לבין זו של מויסייב, אף על פי שהאחת מבוצעת על ידי להקת בלט והשנייה על ידי להקת פולקלור. להלן אשווה בין כמה מרכיבים בשתי ההפקות.

מויסייב, כמו בגרסה של פוקין, משתמש בביגוד נשי הכולל צעיף, מכנסיים טורקיים רחבים ועליונית דמוית חזייה משובצת אבנים בורקות, שמשאירה כמעט את כל פלג הגוף העליון חשוף. אבל יותר מאשר בגרסה של קירוב, יש בגרסה שלו תנועתיות מפותלת של חלקי גוף כמו האגן או קימור

פרונטלי של עמוד השדרה. תנועות אלה מודגשות וחוזרות בווריאציות שונות. הן מבליטות את החושניות הנשית ורומזות למראה הסטריאוטיפי של האשה "האוריינטלית". אצל מויסייב, כמו בקירוב, הגברים מופיעים בפלג גוף עליון חשוף, כדי להבליט את השרירים, או במעילים קצרי מותניים שונים. עם זאת, בגרסה של מויסייב יש יותר שימוש בפרווה, שמזכירה את אופי הלבוש באזורים הגיאוגרפיים הגבוהים של קווקז. ריקוד הגברים אצל מויסייב מקרין יותר "חייתיות" ו"פראות" והוא כולל תנועות וירטואוזיות כמו קפיצות גבוהות וסיבובים. חלק הגוף העליון של הרקדנים פונה כלפי מטה על פי רוב, בניסיון לשמור על דימוי של קרבה לאדמה. מבחינה זאת הריקוד שונה מהגרסה המסורתית של המחול הקווקזי, שבה הגופניות האנכית נוכחת מאוד ומקנה לרקדנים מראה אצילי של לוחם.

ההתייחסות לתפקיד הדמויות בסיפור מדגישה את ההבדלים בין הגרסאות ומבהירה כי האחת היא יצירת בלט והשנייה יצירה של ריקודי פולקלור. בגרסה של בלט קירוב מדובר בחגיגה שמתנהלת בחצר המלוכה, שבה מוצגים מחולות של העם הפולובצי בווריאציות שונות. בגרסה של מויסייב לא מופיעות הדמויות הראשיות של הסיפור. הסצינות עוברות כמחרוזת ריקודים. לעומת זאת, מויסייב הוסיף דמות של מעין ליצן, שמופיעה מדי פעם כדי לחבר בין סצינות או להפריד בין שלבים שונים של הכוריאוגרפיה. מויסייב גם מוסיף ליצירה פן פולקלורי: לפני תחילת הריקודים מוצג טקס, שבו הבמה מוארת באור עמום. לבמה נכנס מלך ונתיניו עוברים מולו ומשתחווים בזה אחר זה בתנועתיות אטית ורשמית. הטקס יוצר אווירה אינטימית וריטואלית, שעין המתבונן משייכת מיד לעולם המסורתי או הפולקלורי.

לסיכום, במוקד מאמר זה עמד הדיון באופן השימוש במחול מסורתי ביצירות מחול: מבט על עצמך, מבט על האחר ויישום מבטו של האחר על עצמך. ראינו כי נעשה שימוש ציני במחול מסורתי לצרכים אישיים ופוליטיים. עלינו לשאול את עצמנו מה המהות של המחול הזר שבו אנו מתבוננים, מהם הרבדים הכלולים בו ומה עלינו, כזרים, ללמוד על האחר כדי להבין אותו ולא להסתפק בניצול אלמנטים מתרבותו בשם השימושיות.

הערות

[1] לקוח מהשיעור "אנתרופולוגיה של המחול", בהנחיית האנתרופולוגית מהליה לסיביל (Mahalia Lassibille). אוניברסיטת Paris VIII–Vincennes Saint Denis, 12 בנובמבר 2013.

[2] עם הזמן נוצרו וריאציות שונות לבלט. לדוגמה, ב־1930 העלה קורט יוס גרסה משלו וב־1949 נוצרה גרסה של סרג' ליפר.

ביבליוגרפיה

Amselle J.L., Mbokolo E. (dir), *Au cœur de l'ethnie, Ethnie, tribalisme et Etat en Afrique*, Paris, La Découverte, 1999 (1985).

Bakka Egil, "Appropriation et authenticité", in Grau A., Wierre–Gore G., *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*. CND, Pantin, 2005, pp. 283–293.

Décoret–Ahiha Anne, "Les danses exotiques en France (1880–1940)", CND, Pantin, 2004.

De Lustrac Philippe & Dancre Sylvie, "Exotisme et nationalisme: Les Ballets russes et le Siam", in *Les ballets russes*. Gourcuff–Gradenigo (eds.) Montreuil, 2009, pp. 65– 82.

Fokine Michel, *Fokine, memoirs of a ballet master*, Costable, London, 1961.

Kealinohomoku Joann, "Une anthropologue regarde le ballet occidental comme une forme de danse ethnique" (1969), in: *Nouvelles de danse*, N° 34–34, 1998, pp. 47–67.

Lawson Joan, "A Short history of soviet ballet: 1917–1943", in Lincolin Kirstein & Donald Windham, *Dance Index*, New York, 1943, Vol II, January–February, pp.78–82.

————, *A History at ballet and its makers*. Sir Isaac Pitman & Sons Ltd., London, 1964.

Le Moal Philippe (dir.), LAROUSSE–Dictionnaire de la danse, Paris, 1999.

Loujine L. Nadège, Madilian Gérard, De Soye Suzanne, "Danse de caractère", Amphora, coll. Danse Vivante, Paris, 1987.

Petipa Marius, *Mémoires*, Actes Sud, Paris, 1990.

Poudru Florence, "Dans le sillage des Ballets russes 1925–1959", CND, Pantin, 2010.

Wollman Gershon Ori, "Les danses folkloriques du Caucase dans les ballets russes: entre nationalisation et exotisation", Septembre 2014, université Paris VIII–Vincennes Saint–Denis, département Danse, Master 2, sous la direction de Mahalia Lassibille.

Shay Anthony, *Choreographic politics. State folk dance companies, representations and power*, Wesleyan University Press, Middletown, 2002.

Videos DVD

The Kirov celebrates Nijinsky, DVD VIDEO, Arthaus Muski, Berlin, 2002.

The Astonishing Moiseyev Dance Company Vol.2, DVD VIDEO, Video Artists International, New York, 1975.

Video WEB

Dövlet Reqs Ansamblinin Konserti. Retrieved January 6, 2004, from: https://www.youtube.com/watch?v=E–MaktFj–Do&list=PL9EBB553BF0FC72D2&hd=1

אורי גרשון רוקדת ומדריכת תנועה זה עשר שנים בלהקת התיאטרון Centre de Recherches Théâtrales St–Blaise בניהולו האמנותי של אלי איסן קאלסי (Kaleci), בצרפת ובטורקיה. עבודת הלהקה משלבת אמני במה מקצועיים מרחבי העולם ומתמקדת באלמנטים מהמסורת של העם הטורקי, כמו מחולות ושירה. סיימה תואר שני במחול באוניברסיטת Paris VIII–Vincennes Saint Denis בפריס.