

התפתחותו של המחול העממי בארץ ישראל ומפעלה של רבקה שטורמן

רות גרינברג

הקדמה

לאומנות המחול על שתי מגמותיה - האומנותית והעממית, תפקיד חשוב בעיצוב ובגיבוש הזהות הישראלית. ריקודי העם הישראליים נחשבים כתופעה תרבותית המוצאת את מקומה בצד הזמר העברי והתיאטרון העברי. במרוצת השנים היו ריקודי העם לאחד הסמלים הבולטים ביותר של החברה הישראלית, מהביטויים היותר מזוהים עם ההווה הישראלית הראשונית והחברה הציונית שקמה בארץ במהלך המאה ה-20. מעגלי ההורה של חלוצי העליות השנייה והשלישית, שהגיעו כמדומה לשיאם במעגלי הרוקדים הספונטניים בכ"ט בנובמבר 1947, לאחר שהתקבלה ההחלטה באו"ם על תוכנית החלוקה והקמת המדינה, חרוטים היטב בזיכרון הלאומי.

להלן אתאר בקצרה את תולדות המחול העממי, מקורותיו ושורשיו, את התפתחותו במחצית הראשונה של המאה ה-20, על יוצריו ומקורות השראתם.¹ אנסה להסביר כיצד שיקף המחול את צרכי החברה והאידיאולוגיה שלה, ולהציג את הקשר המתקיים, לדעתי, בין תפיסות אידיאולוגיות רעיוניות וחברתיות לבין ביטויין במחול. כמו כן יבדוק מאמר זה אם המחול העממי סייע בחיזוק הזהות הציונית-ישראלית. בהמשך אתמקד בתיאור דמותה של אחת היוצרות הבולטות של ריקודי העם הישראליים, רבקה שטורמן, ובשנות ה-50 הייתה מהיוצרות הפוריות ביותר של ריקודי העם הפופולריים.

התחום הנידון במאמר צעיר בשדה המחקר. ראשוני החוקרים התחילו במחקר בסוף שנות ה-70 וה-80. חלקם צמחו מתוך תחום המחול העממי (החלוץ במחקר המחול העממי, צבי פרידהבר, וכן: גורית קדמן, גיורא מנור, נעמי (רצון) ואבנר בהט, דן רונן ואחרים). חוקרים אחרים הגיעו מתחום האומנויות והפולקלור (ירדנה כהן, רינה שרת ורות אשל). עם העמקת המחקר מצטרפים סוציולוגים ופסיכולוגים החוקרים את התופעה מכל צדדיה, ומתקבלת תמונה רחבה בעלת ממד של עומק ביחס לתופעה ולתרומתה הייחודית לחיזוק הזהות הלאומית הישראלית.

ריקודים עממיים בתקופת העלייה הראשונה (1882 - 1903)

אנשי העלייה הראשונה ניהלו בדרך כלל אורח חיים דתי, ולכן הריקוד והמחול באו לידי ביטוי באירועים משפחתיים או באירועים הקשורים לחגי ישראל כמו שמחת תורה ופסח. באירועים אלה רקדו בעיקר ריקודים חסידיים וריקודים שהיה נהוג לרקוד בהזדמנויות דומות בעיירות היהודיות במזרח אירופה. יחד עם זאת המפגש עם המציאות בארץ

1 ראה בנספח מבוחר קטעי זיכרונות.

ישראל ועם התושבים בני היישוב הישן והציבור היהודי-הספרדי, הוסיפו לרפרטואר המנהגים גם מסורות דתיות שרווחו בארץ: הילולות בקברות צדיקים, ריקודי שמחת בית השואבה, ושמחת תורה (פרידהבר, 1997 א).

התרומה הייחודית של העולים החילוניים מהעלייה הראשונה הייתה הוספת רפרטואר ריקוד עממי חברתי-חילוני שהכירו בארצות מוצאם, כגון: קוזאצ'וק רוסי, ריקודי קווקז ובלקן, ריקודי מזרח ומרכז אירופה כמו פולקה, רונדו, קראקוביאק ואחרים. באותה תקופה החלו לרקוד גם ריקודים מעורבים, אולי בשל הנישואים בין ספרדים לאשכנזים. בזיכרונותיה של איטה ילין, בתו של ר' יחיאל מיכל פינס, מאנשי חובבי ציון ופטרונו של הביילויים², שנישאה לדוד ילין, בנם של יהושע ילין (אשכנזי) ושרה למשפחת יהודה (ספרדיה), היא מתארת את חתונת המשקפת הווי של משפחה מעורבת בארץ ישראל בשנת 1885.

בית הורי ארושי היה נוהג בכל ההווי הא"י לפי נוסח אשכנז וספרד יחד... זוכרת הנני כי באותו נשף רקדו את הריקוד הקווקזי שני צעירים בהתלהבות רבה... בשעה שאנוכי רקדתי את הריקוד הספרדי בכל תנועותיו... הריקודים שרקדו היו ריקודים תורכיים ספרדיים... אנוכי רקדתי עם אחיותי את ריקוד הקוזאצ'וק וריקוד הברוגז.²

גם בחתונות שנערכו במושבות העלייה הראשונה בולטת מגמה של שילוב בין ריקודים אשכנזיים מסורתיים, ריקוד הברוגז, 'כשרטאנץ', ריקודי חולין אירופאיים כקוזאצ'וק, רונדו, פולקה ועוד. ניתן להצביע גם על השפעה של ריקודים מקומיים ערביים ותורכיים (דבקה) בתקופה זו.

ריקודים עממיים בתקופת העלייה השנייה (1904 - 1914) והשלישית (1919 - 1923)

חלוצי העלייה השנייה והשלישית השאירו עדויות כתובות רבות באמצעות יומנים, רשימות, זיכרונות ומכתבים, ומתוכם ניתן ללמוד על אורח חייהם, מחשבותיהם וחלומותיהם. חלוצים אלה היו חזורים באידיאלים מעמדיים, חיו באורח סגפני חיי קומונה צנועים, עבדו עבודת כפיים קשה שעות רבות ביום וחלמו על בניית חברה מעמדית לאומית. הריקוד הספונטאני הפך למרכיב מרכזי בפעילות הפנאי המצומצמת שלהם, וגילם בתוכו את הביטוי לכל תפיסת עולמם וחזונם. הצעירים רקדו לא רק בחגיגות ובאירועים משפחתיים אלא גם כפעילות יומיומית בשעות הערב לאחר יום העבודה המפרך, כפעילות של פורקן (ביטוי לגעגועים ולמצוקה), וכחוויה גופנית ונפשית ליחיד ולקולקטיב.

הריקוד המאפיין את התקופה הוא ריקוד ההורה המעגלי. ריקוד ההורה במקורו הוא ריקוד עממי בלקני ולו גרסאות אחדות לפי ארצות המוצא (רומניה, בולגריה, סרביה).

2 פרידהבר, 1992, עמ' 621.

הריקוד הובא לארץ על ידי העולים הצעירים וקיבל כאן עיצוב שונה שהפך אותו להורה הארצישראלית. צורת הריקוד שהתקבלה על ידי החלוצים ונפוצה בכל הקבוצות היא של מעגל ורקדים האוחזים אחיזת ידיים זה בזה או אחיזת כתפיים, במהלכו מתקדמים בתנועה מעגלית תוך כדי צעדי רגלים קבועים החוזרים בתבנית קבועה על עצמה. ההורה העברית מתחילה בדרך כלל בקצב איטי יחסית והולך ומתגבר. ההתלהבות מתעצמת, עד שהריקוד הופך למחול פרוע וסוחף.

בהורה החלוצית ניתן היה להתמיד בריקוד במשך זמן ממושך. גברים ונשים רקדו במעורב, מספר המשתתפים היה למעשה בלתי מוגבל, ניתן היה לפרוש מן המעגל ולחזור אליו, והמחול לא נפסק. החלוצים בדרך כלל לא נזקקו לליווי מוסיקלי, והם היו מלווים עצמם בשירה שהעצימה את ההתלהבות.

במשכנותיהם של אנשי העלייה השנייה והשלישית תפסו הריקודים בכלל וריקוד ההורה בפרט, מקום חשוב ביותר. במפגשים שלאחר שעות העבודה, בחדרי האוכל של הקיבוץ או במועדון הפועלים 'הקלוב' במושבה, היו החלוצים פוצחים בריקוד שהיה אמצעי מרכזי לביטוי השמחה והכאב, לדבקות ולאמונה בחלום ולאכזבה ולתסכול מקשיי היום-יום.

עדויות רבות על ההורה מלמדות על המשמעות העמוקה, הרוחנית-דתית שאפיינה את הציונות החלוצית בראשית דרכה בארץ ישראל.³ משמעות זאת מתבטאת בחיקוי הריקוד החסידי בתחושת הדבקות, ההתלהבות וההתעלות המאפיינות אותו ועד לביטול הגשמיות דרך אימוץ הפרקטיקה של ריקוד מעגלי. יש לדברים קשר עם 'גופניות יהודית חדשה' המתבטאת הן בדת העבודה (אליבא ד"ד גורדון) והן בעבודה 'אמונית' דרך הריקוד. (רוגנסקי, 2004, עמ' 72).

בימות החול נסתיימו מפגשיהם של פועלי המושבות בריקוד מלכד, ובימי חג ומועד סער המחול שבעתיים. החלוצים שרו ורקדו לצלילי נעימות מסורתיות, לשירי פסוקים מהתפילה ומהמקורות, וגם לקצבן של נעימות חסידיות ללא מילים. הם שרו בעברית וגם באידיש. הן השפה והן הנעימות המסורתיות סייעו לחלוצים להתחבר בעת הריקודים בגעגועים לבית אבא ולמשפחה שהשאירו מאחור.

מנגינות אחרות שזכו לכבוד רב היו שירי העם שנתחברו באותם הימים על ידי משוררי התקופה: אנגל, המאירי, אידלזון, והושרו על ידי החלוצים בהתייבשות ובקבוצות הפועלים שעבדו במושבות ובסלילת הכבישים, למשל: 'אל יבנה הגליל', 'מי יבנה בית בתל-אביב'.

את ריקוד ההורה החלוצית רקדו לצלילים מגוונים ביותר: לפי נעימות מסורתיות יהודיות, לשירים עבריים שנתחברו באותם הימים, לצלילי נעימות ערביות מקומיות בליווי תיפוף על פח או לצלילי מפוחית פה של אחד החלוצים.

הריקוד היווה עבור החלוצים ביטוי של עמידה עיקשת אל מול הקשיים, מעין 'דווקאיזם' הדומה לזה שליווה את ריקוד 'הפריילעכס זיין' של יהודי מזרח אירופה. א"ד גורדון על פי הספרות העממית החסידית מתאר זאת כך: "אם כל העולם מכה אותי ומתנפל עלי, אצא

3 ראה דוגמאות בנספח.

את ערכם של הניגון והריקוד למדרגה גבוהה ביותר: "הניגון והריקוד הם בעת ובעונה אחת צרכי הגוף והנפש, הם האמצעים לביטוי נפש האדם, הם נותנים את הרגשת שמחת החיים, הרגשת חופש האדם". (פרידהבר, 1992)

דבריו אלה של פרופ' שואורסון ודיונים נוספים מעל גבי העיתונות הקיבוצית מוכיחים עד כמה נושאי המחול והזמר העסיקו את אנשי הרוח והתרבות של שנות העשרים ככלים מעצבים וערכיים לחברה ההולכת ונבנית בארץ. ראוי לציין כי באותם הימים לא היו בארץ כוחות אומנותיים בשטח המחול להוציא את הרקדן האקספרסיוניסטי, ברוך אגדתי, שיצר במחול פסיפס של דמויות שנלקחו מהגוף העדתי של ארץ-ישראל דאז והופיע בתוכניתו בתל-אביב ובארץ כולה. הוא היה הכוריאוגרף והמבצע, והביע עצמו במחול אומנותי, בסגנון אקספרסיוניסטי - גרמני.

הניסיונות הראשונים לעיצובם של חגי טבע חקלאיים ולילול הסדר בהתיישבות העובדת נעשו בשנות העשרים בקיבוץ עין חרוד. את הריקודים שנוצרו לחג העומר ניתן לראות כניסיונות ראשונים ליצירת מחול אחר, מחול מקורי עממי של קבוצות מחוללות. ב-1925 נחוג בקיבוץ עין חרוד חג האסיף ושמחת בית השואבה. החגיגה נערכה בסמליות במערה ממנה נובע מעיין חרוד. בטקס זה חוללו הנערות ריקוד 'ושאבתם מים בששון', ואליהן הצטרפו חברי הקיבוץ בריקודי דבקה והורה סביב המדורה. (פרידהבר, 1994, א: 20) גם בקיבוץ בית אלפא (1931) נעשה ניסיון ליצירת חג טבע חדש, חג הגז, וחגיגה בטקס שכלל שירה ומחול. שני היוצרים שחברו לניסיון זה היו הצמד מתתיהו שלם (מלחין) ולאה ברנשטיין (רקדנית וכוריאוגרפית). שלם הלחין לכבוד האירוע את השיר וברנשטיין חיברה לו ריקוד. היה זה ניסיון חלוצי ראשון ליצור מחול מקורי לחג עברי חדש.

שנות ה-30 וה-40 טקסים לחגי הטבע בהתיישבות העובדת

כפי שציינו לעיל, שלב חשוב בעיצוב המחול העממי כרוך בשיבוצו בטקסים של חגי הטבע בהתיישבות העובדת. בשנות ה-30, ימי העלייה הרביעית (1925 - 1929) ותחילת העלייה החמישית (1933 - 1939), התחילו להתעצב ולהתגבש חגי הטבע: חג העומר בסמוך לפסח, חג הבאת הביכורים, חג הגז, וחג האסיף. נעשו ניסיונות לתת עיצוב מקומי אקטואלי לחגים המסורתיים ובעיקר לליל הסדר. אחד האמצעים המרכזיים לעריכת טקסים אלה הייתה המסכת שהיא מעין מופע תיאטרוני של חג עממי המשלב טקסט קרייני, תנועה ומחול טקסי-חגיגי, מוסיקה ושירה. נעשו ניסיונות בכמה קיבוצים שהמסכת לא תהפוך למופע של אומנים בפני הציבור, אלא שהטקס ייפך לחגיגה עממית של כל חברי הקהילה - הקבוצה, והציבור עצמו ייטול חלק בטקס על ידי השתתפות פעילה בתפקידים שונים, כמקהלה או במחולות עממיים.

את המחולות שהתחברו לטקסים אלה יש לראות כראשית המחול העממי המקורי העברי. אמנם מחולות אלה חוברו על ידי כוריאוגרפיות, אך הייתה להם אוריינטציה של מחול הבעתי עממי ולא דווקא של מחול אומנותי מקצועי. הנערות שחוללו לא היו רקדניות מקצועיות ובעלות הכשרה מיוחדת וגם המגמה לשתף את הציבור כולו במחול הייתה מתוך תפיסה של מחול עממי לכל. כמה מהמחולות הללו התפשטו יותר

לי דווקא במחול" (פרידהבר, 1968, עמ' 43). נוכח קשיי החיים בכל התחומים: הכלכלי, הביטחוני, הרעיוני, הרגשי והחברתי, לריקודים היה ערך מרפא ומאזן, כביטוי קל ופשוט לשמחה ולכאב, לנענוע, לתסכול ולאכזבה, וכן כביטוי לפנאי ולפורקן לצעירים. הריקוד הצליח להסיח את הדעת לזמן מה מהקשיים ומהתסכול, למלא את הנפש בהתעלות ובהתרגשות ולאפשר לקולקטיב להתחזק ולהתלכד סביב החזון המשותף. במובן זה ניתן לראות בריקוד אמצעי תרפויטי בעל שתי מגמות: מרפא לפרט הרוקד ממצוקותיו האישיות, ותרפיה לקבוצה כאמצעי מגבש, מלכד ומחזק מסביב לרעיון לחזון ולאמונה. היה בריקוד משום היענות לצרכים האישיים של הפרט דרך החוויה האישית וגם היענות לצרכי הכלל על ידי יצירת חוויה קולקטיבית בתהליך הריקוד המשותף המלכד והסוחף. ביטוי לכפילות זאת עולה לרוב בזיכרונותיהם של החלוצים, למשל בניסוחו של רוגינסקי: "הריקוד החלוצי אפשר אם כן ביטוי של הבעה אישית נפשית וגופנית בתוך הקשר קולקטיבי אידיאולוגי שבו לגוף המתנועע בחופשיות ובהנאה יש לכשעצמו ערך אידיאולוגי מהפכני". (רוגינסקי, 2004, עמ' 82).

שנות העשרים - לבטים וניסיונות ראשונים

אחרי שהתגבש הדפוס היסודי של המחול החלו גם הלבטים. ככל שהלך תהליך ההתיישבות הקיבוצית והתבסס, נשמעה הטענה שריקוד ההורה כפי שהוא איבד את חיוניותו בחברה החדשה של עובדי אדמה היושבים על אדמתם. עלתה הדרישה ליצור ריקוד מקורי ארצישראלי עברי, אשר יתאים למציאות החדשה ואשר ייתן ביטוי לאורח החיים של עובדי האדמה ולקשר עם הטבע ועם החברה הקיבוצית על תכניה וחגיגה. בעיתון של אחד הקיבוצים משנת 1929 הועלו המחשבות בעניין זה בחריפות יתירה:

אכן, אפשר ש'ההורה' הפראית, ללא סדר וקביעות באנשים, עד כלות הנשמה, התאימה במידת מה לתקופת הכבישים, סכנת השמירה העברית והגדודים, כי בצורתו של היום, אין הריקוד הזה כי אם מחאה נגד כל חוקיות ויופי, נגד כל סדר ואסתטיקה. וכשמסתובן אתה לתוהו ובוהו זה, שעם גידול הרעש גדלה השמחה, למרקדים שמשרצים את רגליהם בין הקהל שסובבם, מצר צעדיהם ודוחפם, למעגל שנשבר ונקרע ושוב מתאחה ויוצר קו שבור-פנטסטי, לקריאות הנחרות וההיסטריות - האין זה ביטוי של יציאה מהמסגרת, של מחאה נגד כל סדר ויופי? ומפני זה חדלנו לרקוד כי אין לנו המחול שלנו... אין זאת אומרת לשוב למחולות של בירות אירופה... אלא שכלול מחולות הפועלים דווקא.⁴

כבר ב-1925 נשא פרופ' פישל שואורסון הרצאה בפני חברי גדוד העבודה בירושלים שנושאה היה: 'הניגון והריקוד ככוחות חינוכיים בחיי הקולקטיב'. בהרצאתו הוא מעלה

4 מבפנים, לט, מרס 1929, עמ' 300.

ויגמן. כבר ב-1931 העלתה יחד עם בן זוגה, מתתיהו שלם, מופע מחול בחג הגז בבית אלפא. לאה המשיכה את פועלה במשך 35 שנים, גם כשעברה לקיבוץ רמת יוחנן ותרמה תרומה חשובה למחולות הטקס ולתבניות המסכת הטקסית.

צ'שקה רוזנטל - עלתה מפולין לקיבוץ גן שמואל ב-1921 והייתה מבין 18 מתיישבי הראשונים. רוזנטל היא היחידה בין הכוריאוגרפיות שלא הייתה לה שום נגיעה למחול אומנותי מכל סוג שהוא, אולם גם היא הושפעה מהאסכולה האקספרסיוניסטית הגרמנית דרך היחשפותה לטקסים מחוליים בקיבוצים הסמוכים. תחילת פועלה בארגון טקס חג הביכורים בגן שמואל במחולות בשנות ה-30. טקס החג מתואר כמופע קהילתי עממי בו משתתפים בני כל הקהילה כמבצעים וכצופים. צ'שקה שמרה על קשר עם נשות המחול האחרות והשתלמה בסטודיו למחול של יהודית אורונשטיין בתל-אביב.

גורית קדמן (גרט קאופמן) (1897 - 1987) - נחשבת ל"אם מחולות העם הישראליים", הגיעה בשנת 1920 מגרמניה, מהעיר לייפציג לקיבוץ חפציבה. היה לה רקע בגימנסטיקה שלמדה בגרמניה בבית ספר ברוחה של איזידורה דנקן. משהגיעה לארץ המשיכה לעסוק בפעילות גופנית וללמד תחום זה במסגרות שונות בקיבוצים מתוך אידיאולוגיה רומנטית על קשר בין בריאות גוף, אדמה ומולדת. היא החלה לחתור ליצירת ריקוד עממי.

היא עצמה יצרה מספר לא רב של ריקודי עם, אך הייתה הכוח המניע מאחורי תנועת החיפוש והיצירה לריקוד העם העברי, והייתה הדמות היוזמת והדומיננטית שארגנה את כנסי המחולות בדליה (1944), את הכשרתם של המדריכים לריקודי עם, ודאגה לכנס ולפרסם את פרטואר ריקודי העם. עמדה במשך שנים בראש המדור לריקודי עם בוועד הפועל, וכן יזמה את מפעל כינוס שירים וריקודי עדות מכל תפוצות ישראל בהגיעם לארץ.

גרטרוד קראוס (1901 - 1977) - ילידת וינה, כוריאוגרפית ורקדנית מחול ההבעה, תלמידתו של לבאן ועוזרתו. בשנת 1935 הייתה בפסגת הצלחתה האומנותית כרקדנית סוליסטית מבצעת וזכתה להכרה באירופה כולה. היא בקרה מספר פעמים בארץ ישראל, הפיעה בארץ בקיבוצים ובערים. קראוס הייתה בעלת תפיסה אידיאולוגית סוציאליסטית והתפעלה ממפעל ההתיישבות.

בשנות ה-30 היא עסקה בווינה בהפקת מופעי ענק עממיים באירועי ה-1 במאי לפי עקרונותיו של לבאן - 'מקהלות תנועה'. לאחר עליית הנאצים בגרמניה הרגישה שאינה יכולה להמשיך וליצור באירופה ובשנת 1935 עלתה לארץ ישראל.

גרטרוד קראוס הייתה הסמכות האומנותית של מרבית הכוריאוגרפיות והיוצרות בארץ. היא לימדה מחול מודרני הבעתי במשך עשרות שנים, ובשנות ה-30 וה-40 עסקה במקביל למחול האומנותי גם בהפקת מופעי ענק עממיים בדומה לאלו שבהם עסקה בווינה, מופעים לקראת חגיגות ה-1 במאי, ויריד המזרח.

גרטרוד קראוס וגורית קדמן היו ידידות קרובות במשך שנים רבות וכמוכן שניכרה השפעתה של קראוס על גישתה של קדמן ועל עבודותיה.

אלזה דובלון (1906) - עלתה מגרמניה ב-1936 לקיבוץ יגור. עסקה בצעירותה בבלט קלאסי ולאחר מכן השתלמה בבלט מודרני בגרמניה אצל מרי ויגמן. כשעלתה לארץ נטשה את העיסוק במחול מקצועי לטובת יצירת מחולות טקסיים בקיבוץ. מייחסים

מאוחר מעבר לתחומי הטקס המסויים שלמענו חוברו והפכו לריקוד עממי ולנחלת הכלל. לדוגמה: 'מים מים' - חובר על ידי אלזה דובלון לטקס חג המים בקיבוץ נען בשנת 1937. וקבוצת ריקודי הרועים: 'שה וגדי', 'שישו ושמחו נא', 'רועה ורועה', נתחברו על ידי הצמד מתתיהו שלם (מלחין) ולאה ברגשטיין (כוריאוגרפית) לטקסי חג הגז בבית אלפא בשנות ה-30. את השינויים הללו בתחום המחול בהתיישבות העובדת ובשנות ה-30 ובעיקר בשנות ה-40 חוללו מספר נשים. אומניות ויוצרות שעלו לארץ ישראל מגרמניה ומאוסטריה והיו בעלות רקע והשכלה אומנותית בתחום המחול והגימנסטיקה. חלקן היו מקצועיות בעלות הכשרה בתחום המחול בעיקר באוריינטציה של המחול המודרני האקספרסיוניסטי הגרמני, וחלקן היו חובבניות, אבל גם הן היו מושפעות מהאסכולה האקספרסיוניסטית הגרמנית.

סגנון המחול האקספרסיוניסטי הבעתי החל להתבסס באירופה בראשית המאה ה-20 ופרץ לאחר מלחמת העולם הראשונה, ובשנות ה-20 וה-30 היווה ריאקציה אמנותית ותרבותית למה שסימל קודמו, הבלט הקלאסי המאופק. הרוח האומנותית האימפרסיוניסטית המעודנת של התקופה הרומנטית במאה ה-9, הוחלפה ברוח אומנותית אקספרסיוניסטית של הבעה מוחצנת בעלת מחוות גדולות, דרמה ועוצמה. המחול החדש ביטא את ההתנגדות לחיים הבורגניים, המסודרים, המחניקים והמהוגנים של המאה ה-19. האידיאולוגיה שמאחורי המחול המודרני דגלה בהתנערות מהריקוד הכובל והפורמלי שהיה מורשת הבלט הקלאסי, ושחררה את הרוקדים בכל המובנים: מתנועעיות סימטריות, מאופקת ומדודה אל חופשיות הבעתית; מתפאורות בומבסטיות ומאביזרים כובלים כמו נעלי בלט לוחצות, תלבושות הדוקות, שיער משוך אחור בהקפדה, אל רגליים יחפות, בגדים רחבים וחופשיים; הבעה אישית במקום טכניקה מלוטשת; הדגשת היצירה האינדיבידואלית ומחולות הסולו על פני הפקה רבת משתתפים של הבלט הקלאסי. בתור ריאקציה נזנחה הטכניקה לטובת הרגש וההבעה. אולם לצד הדגשת האינדיבידואל היוצר והמבצע ביטא הסגנון האקספרסיוניסטי מגמה של מאבק ואמירה חברתית. על רקע ניפוץ ערכי העולם שלפני המלחמה, ערכי הבורגנות של מרכז אירופה, נולדו הרעיונות הקומוניסטיים במהפכה הרוסית, ובמהפכות האחיות בגרמניה ובהונגריה לאחר נפילת האימפריה ההבסבורגית. המהפכות הללו הפיחו תקווה להינצל מאי-צדק חברתי ומצאו ביטוי הבעתי בתחומי האומנות והמחול בפרט.

הדמויות הבולטות של מחול ההבעה הן: איזידורה דנקן (1878 - 1927) שהכניסה למחול המודרני השראה מיוון העתיקה; רודולף פון לבאן (1879 - 1958) שהניח את היסודות לשפת התנועה המודרנית, ותלמידיו הבולטים: מרי ויגמן וקורט יוס שהביאו את משנתו לביצוע אומנותי (מנור 1978).

להט המהפכני של מחול ההבעה המודרני תאם את התפיסות המהפכניות החלוציות. סגנון זה שביקש לתת ביטוי אישי באומנות וגם להביע מעורבות חברתית דיבר אל דור החלוצים. במיוחד הצטיינו נשים יוצרות:

לאה ברגשטיין (1902 - 1989) - הגיעה ב-1925 לקיבוץ בית-אלפא והייתה בעלת רקע במחול מקצועי. היא למדה בווינה מחול אקספרסיוניסטי אצל תלמידיהם של לבאן ומרי

לה את חיבור הריקוד 'מים מים' ב-1937 למסכת חג המים בקיבוץ נען. ריקוד זה הפך לאחד מנכסי צאן הברזל של ריקודי העם הישראליים. המנגינה לריקוד היא משל יהודה שרת שעמו שיתפה פעולה בהכנת מסכתות וטקסים בקיבוצים.

תהילה רסלר (1907 - 1959) - ילידת פולין. הגיעה עם משפחתה כפליטה לאחר מלחמת העולם הראשונה לגרמניה, שם למדה אצל מרי ויגמן. ב-1933 עזבה רסלר את גרמניה והגיעה לארץ ישראל.

קבוצה נוספת של יוצרות מחול הייתה ממוצא מזרחי, וגם הן תרמו תרומה חשובה להתפתחות ריקוד העם הישראלי.

ירדנה כהן (1910) - ילידת חיפה, מצד אביה, פנחס כהן, שהיה חוקר טבע מפורסם ביישוב, הייתה דור שישי ליהודים מקומיים, ומצד אימה, ילידת רוסיה, בת לשושלת רבנים מליטא. כהן גדלה בארץ והתחנכה בה, ומנעוריה גילתה חיבה למחול. היא נסעה ללמוד ולהשתלם בתחום המחול המודרני בווינה ובדרזדן בין השנים 1929 - 1933, במוסדות אסכולת המחול האקספרסיוניסטית גרמנית. כשחזרה לארץ ישראל, חיפשה את דרכה כאומנית מחול מבצעת. היא נטתה לשלב את שורשיה המזרחיים והארץ ישראליים, ואת העבר התנכ"י עם כלי הביטוי של המחול האקספרסיוניסטי המודרני. בתחרות מחול לבחירת הריקוד הארץ-ישראלי המקורי שנערכה ב-1937 בתל-אביב, זכתה בפרס הראשון והוכרה כאמנית מחול מקורית וייחודית. ביישוב כינו את סגנון המחול שלה 'כנעני'. כהן חיפשה גם את המוסיקה בכיוון מזרחי מקומי ואימצה לעצמה את התוף והדרבוקה. כהן היא אמנית שהצליחה במחול לשלב בין מזרח למערב. היא תרמה את תרומתה הייחודית ביצירת מסכתות בקיבוצים בשנות ה-40.

שרה לוי תנאי (1911 - 2005) - אמנית רב-תחומית, כוריאוגרפית, מלחינה ומשוררת. לשרה לוי תנאי ביוגרפיה מיוחדת ביותר. היא נולדה בירושלים להורים עולי תימן. בילדותה נפטרה עליה אמה, ואביה שהתקשה בגידולה מסר אותה לבית יתומים בצפת. משם היא עברה ללמוד ולהתחנך בכפר הנוער מאיר שפיה ונחשפה לתרבות אירופאית. היא למדה במסלול לגנות בסמינר לוינסקי בתל-אביב, ואז החלה בכתיבת שירים לילדים, בהלחנתם ובבימוים. כשהתגייסה בעלה לצבא הבריטי במלחמת העולם השנייה, היא עברה עם שני ילדיה לקיבוץ רמת הכובש (1939 - 1946) שם סייעה בהכנת מסכתות וטקסים לחגים. היא הושפעה רבות מגישתה של קראוס למחול, לאחר שצפתה בהופעותיה.

תרומתה האמנותית התבטאה ביצירתן של שתי מסכתות בקיבוצה, ב-1943 מסכת 'חג האביב' וב-1944 מסכת 'שיר השירים' - שתיהן מסכתות שהוכנו לחג הפסח. המסכתות נסמכו על לחנים וצעדי ריקוד תימניים. אז נמלה בה ההחלטה להקים תיאטרון בעל גוון מזרחי. כשחזרה לתל-אביב ופגשה בעולי מרבד הקסמים (1948-1949), הפכה לוי-תנאי את חלומה למציאות. היא התחילה לעבוד עם עולי תימן במחול, ומתוך קבוצה זאת צמחה וקמה להקת מחול עממית שהציגה פולקלור תימני במשך שלוש שנים במסגרת תל"מ (תיאטרון למעברות), מיסודה של ההסתדרות ליישובי העולים ולקיבוצים. ב-1950 הופיעה הלהקה בתוכניתה הראשונה כלהקת 'ענבל'.

רינה ניקובה (1900 - 1974) - עלתה לארץ מרוסיה ב-1925. בהכשרתה הייתה רקדנית בלט קלאסי בסנט פטרסבורג, וכשהגיעה לתל-אביב החליטה להישאר בה. היא הקימה בית ספר להוראת בלט קלאסי והייתה הבימאית, הכוריאוגרפית והפרימה בלרינה. ב-1933 חלה תפנית חדה באמנותה, היא התרשמה מהמפגש עם האוכלוסייה התימנית האקזוטית והקימה את 'הלהקה התימנית' שהייתה להקת בלט שהורכבה מנערות תימניות בלבד. הסולנית הבולטת בלהקתה הייתה רחל נדב שהייתה תוך מספר שנים לרקדנית וכוריאוגרפית בזכות עצמה.

למרות הרקע של הבלט הקלאסי נמשכה רינה ניקובה ליצירה הבעתית דרמטית ואישית יותר. ריקודי הלהקה היו מבוססים על תנועות טבעיות. הלהקה יצאה לסיבובי הופעות מוצלחים באירופה בין השנים 1935 - 1938.

דוגמאות מסוגי המחולות שביצעה הלהקה התימנית מדגישים את עירוב היסודות היהודי, המוסלמי והתימני במחולותיה ובשיריה, למשל: מחול 'העבודה ביער' מתאר את עבודת הנשים בתימן, כשהן יושבות בחצי גורן ועוסקות בעבודות שגרה; ניפו קמח, לישת בצק, אפייה בטבון וכדומה; מחול 'מפגש במעיין' מתאר מפגש נשים היוצאות לשאוב מים, הרוקדות לצלילי שיר אהבה עממי ערבי של בנות הכפר.

בשנת 1939 עברה ניקובה לירושלים והקימה שם את להקת הבלט הירושלמי 'לתנ"ך ולפולקלור'. הלהקה החדשה שאפה כקודמתה להציג מחול אומנותי בהשראה יהודית עברית, ולשם כך השתמשה בסיפורי התנ"ך כמקור השראה להופעותיה.

ניקובה ניסתה ליצור סגנון מחול ישראלי המבוסס מצד אחד על מרכיבי תנועה אתניים מזרחיים שאותם אימצה מהמחול התימני, ומצד אחר חיפשה נרטיבים וקשר אל הארץ, אל אדמתה ואל נופיה דרך העבר, דרך סיפורי התנ"ך והדמויות מן התנ"ך.

רחל נדב (1912) - נולדה בשנה שבה עלתה משפחתה מתימן לארץ ישראל. היא גדלה בכרם התימנים, וב-1933 הצטרפה ללהקתה של רינה ניקובה והפכה במהירות לסולנית וליד ימינה של ניקובה.

ביחסים בין נדב למורתה ניקובה נכרו מתח ומורכבות בשל התלות של השניים זו בזו. נדב אמנם העניקה לניקובה את הבסיס האוטנטי של התנועה והלחן התימניים, אך יחד עם זאת הייתה נדב תלויה במורתה שחשפה אותה אל הבלט האומנותי ואל הכוריאוגרפיה. במהלך דרכה האומנותית היא הפכה להיות עצמאית והופיעה ברקודי סולו. נדב תרמה את חלקה גם ביצירת מסכתות בקיבוצים. היא פעלה בקיבוץ יגור ובקיבוצים נוספים. בראשית שנות ה-40 הקימה בביתה בכרם התימנים להקה תימנית של בני נוער, שאיתם יצרה ריקודים תימנים וגם לימדה אותם שירים תימניים שחילקה בדפי הדיוואן. להקה זו הופיעה בכנס המחולות הראשון בדליה (1944), ונחשבה ללהקה האתנית הראשונה שעלתה על בימות המחול העממי. בכך הקדימה רחל נדב את שרה לוי-תנאי ואת להקתה 'ענבל'.

לרחל נדב הייתה השפעה רבה על **רבקה שטורמן**, היוצרת הגדולה של ריקוד העם הישראלי שלה נקדיש סעיף מיוחד בהמשך.

אם נבוא לסכם, ריקודי החג העבריים המקומיים שנוצרו על ידי נשות המחול ביישוב, המקצועיות כמו גם החובבניות, היוו את ראשית הדרך ליצירתו של המחול העממי

הישראלי בשני מובנים. ראשית, מעצם העובדה שהמסכות כללו שיתוף של הקהילה ושברית מחיצות בין ה'קהל' וה'מציגים'. כלל חברי הקיבוצים היו שותפים בביצוע המסכת ולא רק אנשי מחול מומחים או רקדנים נבחרים. שנית - בתוך כלל הריקודים שרקדו במסכת היו גם ריקודים שעמדו בזכות עצמם, ריקודים שניתן היה לרקוד ללא תלות במסכת. ריקודים אלה הפכו במשך הזמן לריקודי עם, כמו למשל: 'מים מים', 'הורה אגדתי', 'אל גינת אגוז' ועוד.

בשנות ה-30 וה-40 נוצר קשר אמיץ בין המגמה האומנותית המקצועית במחול לבין המחול העממי, והאמנות גטרוד קראוס, האחיות אורונשטיין (מת"א), רינה ניקובה, ירדנה כהן ורחל נדב תרמו את חלקן וסייעו לנשות המחול החובבניות בייצורן ובהדרכה, בהעלאת הטקסים ומסכות החג בהתיישבות העובדת ובערים.

עם זאת החיפוש אחר יצירת ריקוד עם מקורי פשוט ומותאם לציבור רחב נמשכו גם בשנות ה-40.

מענה לחיפוש אלה נמצא בזכות שתי נשים הנחשבות לאימהות של המחול העממי הישראלי. שתיהן חלוצות, ציוניות, יוצאות גרמניה ומושפעות מסגנון המחול האקספרסיבי הגרמני. האחת **גורית קדמן** (גרט קאופמן) שניתן להגדירה כמנוע המארגן והמפיץ של תנועת הריקוד העממי הישראלי, והשנייה **רבקה שטורמן** ה'יוצרת' של ריקודי העם הישראליים בראשיתם, שלזכותה נזקפים מעל מאה ריקודים שניתן להגדירם כריקודי עם מובהקים.

במהלך שנות ה-30 וה-40 פעלו שני התחומים, המחול האומנותי הבימתי, והמחול העממי, יחד, ללא הפרדה בין הקטגוריות. שני התחומים שאבו ממקורות השראה דומים, הזינו זה את זה וקיימו ביניהם דיאלוג מודע.

גם הנשים היוצרות של המחולות היו מעורבות בשני התחומים, וכולן, המקצועיות והחובבניות, היו מושפעות מאסכולת ההבעה הגרמנית. אסכולה זו השתלבה היטב עם התפיסה הרעיונית המהפכנית הסוציאליסטית חלוצית שהתקיימה בחוגי היישוב השונים ובעיקר בהתיישבות העובדת.

קו הפרדה בין המחול האומנותי לעממי החל להתהוות במהלך שנות ה-40, ובעיקר אחרי כנס דליה הראשון. בתהליך זה הוחלפו היוצרים האינדיווידואליים שפעלו מתוך אמונה פנימית אידיאולוגית ציונית מהפכנית, בממונים על ידי המוסד, בפעילים מוסדיים ובירוקראטיים. אלה הפכו את המחול העממי ליצירה של תרבות לאומית ממוסדת ומאורגנת באופן מפלגתי (מפא"י). עם תום כנס דליה הראשון 1944, הוחלט על הקמת 'הוועדה הבין-קיבוצית לריקודי עם', במרכז לחינוך ולתרבות של ההסתדרות (1945), בראשותה של גורית קדמן, ומטרתה הייתה לכוון את פעולת ריקודי העם הישראליים. מיסודו הפורמאלי של גוף זה מתרחש ב-1952 עם הקמת 'המדור לריקודי עם בהסתדרות'.

מפעלה של רבקה שטורמן

רבקה שטורמן (1903 - 2001) - היוצרת הראשונה של ריקודי העם הישראליים. רבקה הייתה בת שישי במשפחתה, משפחה יהודית מסורתית מפולין שהיגרה לעיר לייפציג

בגרמניה, כשהייתה רבקה בת שנתיים. משפחתה שמרה על מסגרת יהודית דתית ועל שפת האידיש, אך רבקה הצעירה נטשה את המסגרת המסורתית, נטתה לכיוון הציוני, ובגיל 17 הצטרפה לתנועת הנוער 'בלאו וייס', שם נפגשה לראשונה עם גורית קדמן, אז עוד גרט קאופמן, שכבר עלתה לארץ ישראל והגיעה לביקורים בלייפציג על מנת לעודד את הנוער היהודי לעלייה לפלסטינה.

מאז היכרותן של שתי הנשים הללו התפתחה ביניהן מערכת יחסים מורכבת. קדמן תמיד הייתה הבכירה בין השתיים, היא הייתה מבוגרת יותר (ב-6 שנים), הקדימה בעלייה לארץ ישראל, והחלה בעיסוקיה בריקודי עם מספר שנים לפני שטורמן. בשנת 1929 עלתה רבקה בעקבות בעלה, מנחם שטורמן, לארץ-ישראל.

לפני עלייתה השתלמה רבקה בלימודי חקלאות שימושית, כי חשבה שיהיה לכך ביקוש בארץ. בעלה מנחם, בן למשפחת שטורמן השורשית שבעמק, היה הוטרניר היחיד של עמק יזרעאל וחבר השומר בשנות ה-30. הם חיו תחילה בכפר יחזקאל, ולאחר מכן עברו לקיבוץ עין חרוד. בנעוריה אהבה רבקה לרקוד וללמד ריקוד מודרני אקספרסיוניסטי אצל יוטא קלמנט תלמידתו של לבאן בברלין. כמו כן למדה בברלין אצל תהילה רסלר, והמשיכה להשתלם בתחומי רפואת הגוף כמו התעמלות אורטופדית ומסאז' כדי להיות מצוידת בתחום עיסוק שימושי נוסף לצד החקלאות. בכפר יחזקאל החלה לעבוד כמורה לריתמיקה ותנועה חופשית לילדים ושם גם העלתה מופע חג קטן. היא המשיכה ללמוד בארץ ריקוד אקספרסיוניסטי אצל גטרוד קראוס וגם אצל האסיסטנטית שלה, פאולה פדני, ואצל תהילה רסלר, מורתה בברלין שהגיעה לארץ-ישראל. כעבור שנתיים נסעה שוב להשתלמות בברלין במקצועות הפיזיותרפיה, חזרה ב-1933 לכפר יחזקאל והמשיכה לעבוד בהתעמלות רפואית. מדי פעם היא הכינה לחג מופע של תנועה וריקוד. ב-1934 נולדה בתה דליה, ובעקבות מאורעות 1936 עברה המשפחה הצעירה לעין חרוד. כעבור שלוש שנים נולד בנם חיים ובכל אותה תקופה רבקה המשיכה לעסוק בתחום ההתעמלות הרפואית.

בקיבוץ גבע השכן חי יצחק בן יוסף, מורה ואיש תיאטרון, שהקדיש עצמו לעיצוב חיי התרבות של הקבוצה דרך העלאת הצגות רבות משתתפים. הוא צירף למפעל זה את המלחין עמנואל עמירן (פוגצ'וב) ואת רבקה שטורמן שנתבקשה לחבר ריקודים: חמישה ריקודים למחזה 'בר כוכבא', ועשרה ריקודים למחזה 'החומה'. רבקה חזרה בהכרה של שליחות חלוצית נענתה ברצון, וכך חברה לחוויה הראשונית של חיבור ריקודים מקוריים בסגנון המחול המודרני האקספרסיבי. הריקודים שנתחברו להצגות אלו היו: ריקוד הגורן, ריקוד הכרם, מחול המחניים, ריקוד עבודה ('עובד אדמתו'), ריקוד קרב, ריקוד תהלוכת עם לקראת חג החומה, ריקוד תפילה ('אנא ה' הושיעה נא, אנא ה' הצליחה נא'), ריקוד תודה, ריקוד שובע (שרת, 1988, עמ' 37).

שטורמן לא ראתה עצמה כאמנית, אך היו לה מספר תכונות שהכשירו אותה למשימה. היו לה יכולת התבוננות רגישה, הפנמה, מסירות ומרץ. היא אהבה לרקוד והתמידה ללמוד במסגרות שונות. באותם הימים שטורמן כבר הייתה כמה שנים בעמק, הנוף זרם בדמה, והותיר בה משקעים מהתבוננות בריקודי חתונה ובחגיגות בכפרי הערבים בעמק. כמו כן היא נשאה עמה את המטען התרבותי האישי שהביאה ממשפחתה

המסורתית ואת רשמיה מנעוריה כחברה בתנועת הנוער היהודית 'בלאו וייס', שהעלתה את הפעילות בטבע ואת הקשר לאדמה לדרגה גבוהה ביותר. עוד השפיע על שטורמן גם הקשר למלחין עמנואל עמירן, שכן המוסיקה שכתב הייתה מוסיקה ארץ ישראלית ייחודית שהצליחה להפעילה. ההתנסות ביצירת הריקודים להצגות גבע הייתה ראשית גיבוש הסגנון האישי של שטורמן במחול. אולם היה זה מופע בימתי, עדיין לא הייתה שום התייחסות מודעת ושום מחשבה יזומה על ריקוד ארץ ישראלי מקורי. אירוע מקרי בשנת 1942 עורר את רבקה שטורמן להיכנס לתוך הנושא הרגיש של ניסיונות ליצירת ריקוד עממי עברי מקורי לציבור הרחב. ערב אחד טיילה רבקה יחד עם בנה הקטן בשבילי קיבוץ עין חרוד ואוזניה, קלטו נעימה גרמנית מוכרת מימי ילדותה, וכך היא מספרת:

נעימה תמימה זו עצרה את צעדי והביאה אותי למבוכה נפשית לא רציתי שילדי ישמעו בימי ילדותם עם קליטת הרשמים העמוקים ביותר, תרבות גרמנית. האם לשווא עשיתי את המהפכה בחיי, ניתקתי עצמי מתרבות ילדותי ועליתי ארצה?... חקרתי למקור הדבר ונדע לי שמנגינה זו היא אחת המנגינות לריקודים העממיים אשר בני המחזור מכינים לחגיגתם. חששתי פן יחדרו מנגינות אלה דרך הריקודים לחוגי הילדים הקטנים, והצעתי לפסול ריקודים אלה, אך ה'צברים' לא הטו אוזן לדבריי.⁵

כל זאת בעצם ימי מלחמת העולם השנייה, כשהדים על השמדת יהודי אירופה הגיעו לארץ על ידי שליחים בודדים. כך החלה דרכה הייחודית העצמאית של שטורמן בחיפוש אחר צעדים ותבניות תנועה אשר יאפיינו במחול את המהפכה הציונית, את עיצוב החברה הישראלית החדשה בארצה על אדמתה. חיפושים אלה לא היו נחלתה של שטורמן בלבד. כבר בשנות ה-30 נעשו ניסיונות אחדים בכיוון זה על ידי יוצרות המחול שכבר הוזכרו לעיל, אך התוצאות היו די מאכזבות. כאמור, תחום ריקודי החג והטקס התפתח והתרחב, אבל ריקוד עממי בעל מבנה פשוט, עם צעדים פשוטים וקליטים, שניתן לרקוד אותו בציבור רחב ללא הכשרה מקצועית מיוחדת, עדיין היה בראשית הדרך. ריקוד שיעניק חוויה של הנאה ושמחה לחוגים רחבים ולקשת רחבה של גילים לא היה כמעט בנמצא. עדיין רקדו בחגיגות ריקודי הורה, רונדו, קרקוביאק וצ'רקסיה, ריקודים פופולריים ש'נתאזרחו' בארץ ישראל.

בין העוסקים באומנות ובמחול היו כאלה שטענו ש**ריקוד עם אין יוצרים, ריקוד עם נוצר במהלך דורות**. ד"ר זיגפריד להמן, מחנך והוגה דעות, מייסד כפר הנוער בן-שמן ומנהלו במשך שנים רבות, כתב ב-1944:

הריקוד העממי גדל באופן אורגני כתוצאה מהתמזגות של האדם עם הנוף במשך דורות רבים. משום כך אין לעשות ריקודים עממיים בארצנו באופן מלאכותי.⁶

שטורמן הרגישה שריקוד עם זר מהווה ביטוי להלך רוח של עם מסוים, והנוער הישראלי לא יכול לבטא את האופי של אותם ריקודים עממיים זרים. היא נרתמה למשימה של חיפוש דרכי הבעה בריקוד, דרכי הבעה המאפיינות את החברה הישראלית החדשה, שתהיה בהן מזיגה של כל הרכיבים: קדום, מזרחי מערבי. איך עושים זאת עדיין לא ידעה.

במקביל גם גורית קדמן שעד לשנות ה-40 פעלה להפצתם של ריקודים עממיים של קבוצות עדתיות ואתניות שונות, שינתה באופן רדיקלי את דעתה. היא מסבירה את השינוי הקיצוני בתפיסתה שעיקרה יצירת תרבות מחול עממית ישראלית בהתבסס על תנועה מקורית מקומית:

היינו קומץ קטן של אנשים שלא הייתה להם סבלנות לחכות עד שיבואו דורות ובהם יפרח בלא מאמץ מיוחד הריקוד העממי המתאים, ריקודו המקורי. התחלנו להחיש את הישועה, ניסינו ליצור, חיפשנו אלמנטים של תנועה מקורית שלנו, קווי יסוד לאופי הריקוד הישראלי.⁷

קדמן ניסתה לאסוף את המצאי הקיים בריקוד העממי העברי וליצור ממנו יצירה חדשה ומקורית. על רקע זה ניתן לראות את ארגון כנס המחולות הראשון בקיבוץ דליה (כנס דליה 1944) ביזמתה של גורית קדמן.

כנס דליה הראשון היווה נקודת מפנה בתפיסת המחול העממי הישראלי. יש הרואים בכנס זה מעמד היסטורי של הולדת הריקוד הישראלי החדש. הכנס נמשך יומיים (14 - 15 ביולי 1944) בט"ו באב, כניסיון לאזכר את חג המחולות המקראי בכרמים. שני ימי הכנס התחלקו למחנה רוקדים במהלך היום ולהופעה בימתית בערב. במופע השתתפו 13 קבוצות רוקדים. לכנס באו יותר מ-200 רקדנים, ובערב הסיום היו יותר מ-3,500 איש. קדמן מעידה:

הייתה התרגשות המונית לקראת האירוע, אבל יותר מכל הוכיח כינוס זה את דלותנו בשדה ריקוד העם המקורי.⁸

הכנס נקרא 'כנס דווקא', מאחר שהיו התנגדויות לקיומו בגלל הידיעות המזעזעות שהגיעו לארץ על גורל יהדות אירופה ומאחר שקדמן בבחירת השם נשענה על האמרה

6 להמן ד', 'רעיון והגשמה', בתוך: שרת, 1988, עמ' 39.

7 תיק גורית קדמן, תיק 'הגיגים' מס' 2, עמ' 55 - 123 שם המאמר: ריקודי עם ישראליים בתוך עיתון **במחנה עלומים**, 1950, ארכיון הספרייה למחול.

8 קדמן בתוך אדמון, ביגשטוק וב"ש, 1953, עמ' 12.

העממית החסידית 'אם כל העולם מכה אותי, אצא לי דווקא במחול'.⁹ מנייתח התוכניה עולה כי קבוצות המחול שביצעו את הריקודים היו רובן מההתיישבות העובדת ומיעוטן מן העיר, ממוסדות חינוך שונים ומאגודות נוער וספורט. רוב הלהקות הופיעו בריקודי עמים ובקטעים מתוך מסכתות החגים של הקיבוצים.

בכנס דליה הראשון ניתן היה להגדיר כריקודי עם מקוריים כשישה שבועה ריקודים שכבר נוצרו אז בארץ, חלקם נתחברו לצורך מסכת ובהמשך הפכו לריקוד עם פופולארי ועצמאי. הריקודים הם: 'מים מים' - של אלזה דובלון; 'מחול עובדיה'; 'וריקוד היין והגת' משל ירדנה כהן; 'אנה הלך דודך', 'אל גינת אגוז' ו'קול דודי' - משל שרה לוי-תנאי ו'ריקוד הגורן' - משל רבקה שטורמן, שנחשב כריקוד העם הישראלי הראשון שנוצר במוצהר ככזה.

כנס דליה הראשון נתן את הדחף העיקרי ליצירת ריקודי העם הישראליים. הופעת הלהקות השונות, המפגש בין אומנויות המחול ביישוב והקשרים שנוצרו בין רבקה שטורמן לשרה לוי-תנאי ולרחל נדב הביאו להפריה הדדית ולתנופה ביצירתם של ריקודים רבים בהמשך שנות ה-40 וה-50.

תהליך היצירה ומקרה הריקוד 'דבקה גלבוץ'

ריקודיה של שטורמן נתקבלו בהתלהבות גדולה על ידי ציבור הרוקדים. רבקה הבינה בחושיה הרגישים שריקוד עם עיקרו פשטות וכנות. ביומנה מתאריך 19.4.48 היא רושמת את הגיגיה, את ה'אני מאמין' שלה, בנושא:

מתברר לי מה שמהתחלה הרגשתי - ריקוד עממי חייב להיות כצמח המתפתח באופן אורגני, יותר מהר, פחות מהר, אבל צומח באופן אורגני. אצל הציבור הרוקד את ריקודנו העממיים עוד לא התגבש הטעם לסגנון מסוים, או לריקודים מסוימים...

כנראה אין זה פראזה מה שמהתחלה אמרתי, שדורות יעברו עד שיתגבש הריקוד העממי הארץ ישראלי... עוד לא הגענו לריקוד העממי הפשוט, הנאה, בעל חן וריתמוס ריקודי, הנרקד בלי התאמצות, בלי השגחה על הצעדים, בעל סגנון ואופי ארץ-ישראלי, מגנינה עממית המרקידה. כל עוד לא נגיע לזה, לא נגיע לריקוד העממי שלנו.

שטורמן בלטה ביכולתה המיוחדת לחוש ולספוג רשמים וחוויות מהסביבה שבה פעלה והתגוררה. היא הרגישה בחושיה את הנוף של העמק המתפתח, את הטבע המתחדש בעונותיו ואת עבודת האדמה כערך וכמציאות חיים. רבקה הייתה רגישה גם לשינויים ולדינאמיקה המתרחשים בסביבתה החברתית, בקיבוץ ובהתיישבות העובדת. היא הייתה חלוצה בהשקפתה אך גם פתוחה לרעיונות אחרים. את כל הרישומים הללו

9 פרידהבר, 1989, עמ' 16.

הצליחה רבקה לתרגם לביטוי פשוט וכן, שווה לכל נפש ללא התחננות וגנדור וללא העמדת פנים.

שטורמן כחניכת אסכולת המחול האקספרסיוניסטית הבעתית הגרמנית הייתה בעלת כלים טכניים ויצירתיים להביע רעיונות אידיאולוגיים וחברתיים לשפת התנועה. אחת מהגדרותיה לריקוד עם, פרי התמודדות, התלבטויות וחיפושי יצירה במשך ארבעים שנה הייתה: 'ריקוד עם זה במינימום תנועה להביע מקסימום של תחושה...'

כדוגמה ליכולתה המופלאה של שטורמן אדגים את תהליך היצירה על אחד מריקודי המופת ברפרטואר ריקודי העם, הריקוד 'דבקה גלבוץ'.

מאז עלתה שטורמן לארץ ישראל מברלין עם בעלה מנחם שטורמן (1929) היא קבעה את מגוריה בעמק יזרעאל למרגלות רכס הרי הגלבוץ. בשנים הראשונות גר הזוג הצעיר בכפר יחזקאל, וב-1936 עברו כמשפחה צעירה עם הבת דליה, לקיבוץ עין חרוד, שם התגוררה ופעלה עד לפטירתה ב-2001, בגיל 98.

רבקה ומנחם שטורמן לא היו חברים בקיבוץ, הם התגוררו בבית פרטי, 'הבית במעלה הגבעה'. ביתם היה לשם דבר - היה זה בית פתוח שהתקבלו בו אורחים במאור פנים.

בין הנכנסים היו חברים מהקיבוץ, אנשי ההתיישבות העובדת, אקדמאים, אורחים מחוץ לארץ ואנשי עסקים. ילדי בני הזוג, דליה וחיים, חיו במסגרת קיבוצית מלאה. האפשרות לחיות בפנים ובחוץ כאחד נתנה לדעת, לשטורמן נקודת הסתכלות אחרת, יותר רחבה ומגוונת, על החיים בקבוצה ועל מרכיביה הרעיוניים. רבקה ראתה עצמה כל חייה כחלוצה, ונרתמה לכל משימה ושליחות לאומית. גם ביצירת ריקודי העם הישראליים ובהפצתם בארץ ובחו"ל ראתה משימה לאומית.

כחניכת תנועת הנוער 'בלאו וייס' בלייפציג, גרמניה, הייתה רבקה רגישה ביותר לטבע ולנוף וניסתה למזג את ערכי הטבע ונוף העמק לתוך יצירת המחול. היא נהגה לשוטט הרבה בשדות ועקבה בעניין רב אחרי ריקודיהם של השבטים הערבים. מתוך זיכרונותיה:

נמשכתי אחר ריקודיהם של שכנינו הערבים. אהבתי להתבונן ברועה הצאן השב עם עדרו לכפרו בחולפו עליד חלונני עם שקיעת השמש, מחלל ורוקד בדרכו. הוא ידע שאני מתבוננת בו וזה דרבן אותו לרקוד ולהפנין את יכולתו... ריתקו אותי הקצב העצור על התפרצויותיו והמונוטוניות של הצעדים והצורות שבריקודם. הרגשתי בריקודיהם את ההתמזגות של האדם עם הנוף והטבע, נוף העמק המשותף לנו ולהם.¹⁰

הריקוד דבקה גלבוץ נוצר במשך למעלה משנה (1947 - 1948). בסוף שנת 1947 שטורמן הייתה כבר יוצרת מוכרת בקרב נשות המחול העממי, ובעיצומו של תהליך היצירה כשמאחוריה כבר כמה ריקודים פופולאריים שהפכו לריקודי עם מוכרים כמו: גורן, קומה אחא, עזי וזמרת-יה, הרמוניקה ועוד.

10 שרת, עמ' 46.

הייתה זו תקופת מלחמת השחרור ושטורמן החליטה לחבר ריקוד 'דבקה' שהוא מונח המגדיר ריקוד גברים בקרב העדות הצ'רקסית, הדרוזית והערבית. ריקוד הדבקה במהותו הוא ריקוד כוחני, ריקוד קרב המביע אנרגיה גברית מתפרצת ועצורה לסירוגין, תקיפות ועוצמה. בדרך כלל רוקדים את הריקוד בשורות או בחצי גורן, באחיזת ידיים תחתית ואת השורה מוביל 'ראש המחולה'.

שטורמן מתחילה בחיבור הריקוד בתחילת 1947 וקוראת לו 'גלבו' על שם רכס ההרים הצופה אל העמק. ביומנה מה-28.3.47 היא מציינת: "על ריקוד הגלבו הייתי רוצה עוד פעם לחזור". הריקוד העסיק את רבקה זמן ממושך והיו לה קשיים בתהליך היצירה, בעיקר בחיפוש אחר מנגינה מתאימה. ביומנה בתאריך 19.4.48, שנה מתחילת העבודה, היא מציינת: "עם הריקוד גלבו לא התקדמתי, אולי מפני שאין לי מנגינה וככה אינני יכולה לקבוע משהו מסוים".

למרות העיכוב בריקוד גלבו, היא ממשיכה לחבר ריקודים אחרים, מרקידה ומפיצה ריקודים בהתיישבות העובדת וגם בחוגי המדריכים לריקודי עם. ביומנה של רבקה בתאריך 14.7.48 כתובים הדברים הבאים:

הימים הם ימי קרב בכל קצווי הארץ וימי הניצחונות של צבאנו ברוב החזיתות עבר חודש ההפוגה ונעמוד כנראה לפני הפוגה חדשה. עדיין לא גמרתי את הריקוד 'גלבו' מחוסר מנגינה. מלמדת אני עכשיו בפלוגת צבא ריקודי עם.¹¹

כזה היה הרקע לחיבור הריקוד: המלחמה, וכן שליחותה היוצאת דופן של שטורמן בהדרכת חיילי גדוד 'הפורצים' של הפלמ"ח בריקודי עם, בעיצומם של ימי המלחמה. מה היא התכוונה לבטא בריקוד זה? ביומנה בתאריך ה-15.2.48 היא מסבירה:

בשבילי מבטא ריקוד זה במשפטו הראשון את הביטחון של אנשי ההר. במשפט השני התפרקות או השתחררות, ואחריה הסתייגות מסוימת. התיבה האחרונה של המשפט השני מובילה להתגברות. במשפט השלישי מתבטאת ההתגברות על כל מכשול, ובשתי התיבות האחרונות ביטוי לשקט ולביטחון מרוסן. בשם הריקוד 'גלבו' התכוונתי לנוף שלנו, לנוף שבו אנו חיים, ולגלבו המקשר אותנו עם ימי קדם. בריקוד עממי אמצעי הביטוי מצומצמים ופשוטים.¹²

חודש לאחר כתיבת הדברים הללו נפל קרבן ראשון מבני עין חרוד בקרב על הגלבו. ירובעל לביא, בנו של שלמה לביא, ממייסדי עין חרוד. מותו של הצעיר השפיע על רבקה, והריקוד קיבל תפנית. הגלבו כהר מרשים בנוף העמק המעניק תחושה של רגיעה שלוה וקשר עם העבר היה לגלבו שצריך להלחם עליו, לכבשו, לגלבו על הווה המסמל ניצחון.

11 שרת, עמ' 89.
12 שרת, עמ' 98.

רבקה חיפשה זמן רב אחר מנגינה לדבקה והיא ניסתה מנגינות אחדות אך לא הייתה מרוצה מהן, עד שהחליטה לפנות לידידה משכבר, עמנואל עמירן (פוגצ'וב) במכתב, וביקשה ממנו לכתוב לחן לריקוד. רבקה ועמנואל עמירן שיתפו פעולה בעבר, בהעלאת המסכתות בנגע בראשית שנות ה-40, ושררה ביניהם הערכה רבה. עמירן חיבר לחן, והתאים אותו לריקוד. בתאריך ה-25.10.48, לחגיגת 'שמחת בית השואבה' בקיבוץ עין חרוד, העלתה רבקה לראשונה את 'דבקה גלבו' בפני החברים. היא רשמה ביומנה:

נדמה לי שמכל ריקודי העם שיצרתי עד עכשיו, בחיפושי אחר דרך חדשה, הגלבו הוא הטוב ביותר והחשוב לי ביותר בכל המסכת הזאת.¹³

ואכן 'דבקה גלבו' הייתה לשיא החגיגה: החברים התרשמו מאוד מהריקוד, הנוער התלהב ומיד החלו להפיץ אותו ולבצע אותו בכל חוגי הרוקדים.

המבנה של דבקה גלבו

הריקוד חובר בתבנית של ריקוד קרב התקדמות-נסיגה-ניצחון. יש בו אלמנטים של התקדמות המביעים התקפה וגבורה, אך יש בו גם מרכיבים של תנועה אחורה המביעים נסיגה. האווירה השלטת בריקוד היא של נחישות ותקיפות, להמשיך במאבק להתקדם מעלה וקדימה למרות הקושי והנסיגה. למרות צעדי הנסיגה באמצע הריקוד אין הם מביעים נפילה והיחלשות אלא להיפך - יש התעשתות מהירה, והצעדים הבאים מביעים נחישות ועוצמה, ממשיכים קדימה. אחד האלמנטים הבולטים בריקוד הוא תנועת נעיצת העקב של רגל ימין על הרצפה, מעין עגינה בקרקע, התנועה כאילו מצהירה על היחזות באדמה, מכאן לא נזוז, כאן אנו תוקעים יתד.

גם המנגינה של הדבקה, פרי יצירתו של עמנואל עמירן, תואמת את הריקוד ומשלימה את הרעיון. בנושא הראשון הריקוד נפתח כשהרקדנים עומדים בשורה, בזה אחר זה, באחיזת ידיים תחתית ומתקדמים נגד כיוון השעון. הנושא הראשון חוזר על עצמו פעמיים. בנושא השני המנגינה מתגברת, מורגשת התלהבות המתבטאת גם בקפיצה קדימה, ואחריה מעבר חד לנסיגה לאחור, מיד יש התעשתות מהירה, ושוב חוזרת המנגינה ותנועת קפיצה קדימה מסתיימת בתקיעת עקב בקרקע. בנושא השלישי המנגינה יותר רכה עם נימה של עצב, והיא מלווה בצעדי שיכול בכיוון השעון במגמת נסיגה, ואז בתפנית חדה, גם במנגינה וגם בתנועה, שורת הרוקדים פונה שוב קדימה נגד כיוון השעון וחוזרת על תבנית הצעדים מן הנושא הראשון המסתיימת בתנועת נעיצת העקב ברצפה. למעשה, זה סיומו של הריקוד, אך ניתן לחזור על כל המבנה ועל המנגינה מספר פעמים ולרקוד את הריקוד מחדש.

בתיקה של רבקה שטורמן, בארכיון קיבוץ עין חרוד, נמצא חיבור שכתב ח' מכיתה י' המבטא את רשמיו כילד מהאופן שבו לימדה רבקה את הריקוד לקבוצת הילדים:

13 שם.

רבקה שטורמן הייתה יוצרת פרוייה מאוד, היא חיברה עשרות רבות של ריקודי עם שנפוצו על פני כל החוגים בארץ וגם בחו"ל. היא יצאה מספר פעמים למסעות לחו"ל להשתתף בכנסים של פולקלור ומחולות עם ובפסטיבלי מחול, היא הדריכה ולימדה גם בארה"ב ונתקבלה בכל מקום בהערצה ובהתלהבות.

אין להתעלם מכך ששדה פעולתה ויצירתה של רבקה שטורמן התפתח בקיבוץ עין חרוד שהיה בשנות ה-30 - ה-40 וה-50 חממה חברתית ותרבותית יחידה במינה. הציבור של חברי עין חרוד היה מבורך בבעלי כישרון בתחומי תרבות רבים: הגות, חינוך, מוסיקה, ציור, מחול, הבעה בכתב והבעה בעל-פה. אכסניה מרופדת כזאת אפשרה לכל החברים לצמוח ולהגשים את חזון הציונות בלי ויתור על חיי תרבות ואמנות. שטורמן זכתה בבית גידול מיוחד זה בתמיכה בלתי מוגבלת, בעידוד ובהערכה רבה.

סיכום

המחצית השנייה של המאה העשרים ניתנה תנופה להתפתחות עצומה בתנועת ריקודי העם הישראליים. נתחברו מאות ריקודים לשירי עם מוכרים וללחנים עבריים. תנופת היצירה וההתפתחות התאפשרה קודם כול בזכותם של יוצרים צעירים ורעננים וביניהם גברים רבים, שהיו תלמידיהם של אותן נשות המחול החלוציות והצטרפו למפעל היצירה של ריקודי העם.¹⁵

ב-1952 נוצרה המסגרת הארגונית הממלכתית על ידי הקמת 'המדור לריקוד עם' במרכז לחינוך ותרבות של הסתדרות העובדים הכללית. מסגרת זו נתנה את הכלים התקציביים והארגוניים לתמיכה ביצירה ולהפצתם של ריקודי העם על פני כל הארץ באמצעות אולפנים למדריכים וחוגים לציבור. בשלב הראשון של התפתחות ריקוד העם הישראלי, הדחף והמניע ליצירה פרץ מתוך רצון הרוקדים עצמם, היוצרות ותלמידיהם, ליצירה מקורית עברית, כיוון שהם הרגישו את הצורך בקיומה כביטוי לאורח חייהם ולתחייה הציונית שהם חוללו בעצמם.

בשלב השני של התפתחות ריקוד העם הישראלי, שניתן לראותו משנות החמישים של המאה העשרים נכנס המסד של מפלגת מפא"י השלטת ורתם את ריקוד העם הישראלי לשורותיו. ממסד זה הכיר בערך התרבותי המלכד והמגבש של ריקוד העם בחברה הרב-תרבותית שנוצרה בארץ, ולכן דאג ליצירת המסגרות הארגוניות המתאימות. ריקוד העם הישראלי עבר שינויים רבים ששיקפו את התהליכים שעברו היישוב והחברה הישראלית לאורך המאה. מריקודי ההורה הסוערים והמלהיבים של העלייה השנייה והשלישית המשקפים את להט המהפכה הסוציאליסטית החלוצית, דרך ריקוד הטקס והחג בהתיישבות העובדת בתקופת העליות הרביעית והחמישית המשקפים את הזדהות היישוב עם עבודת האדמה והחיבור לנוף ולעברה המקראי של הארץ, ועד לחיפושי הדרך לביטוי עממי מקורי של ריקוד עם לציבור הרחב שלא למטרת הופעה אלא כביטוי של שמחה והנאה.

כאשר לימדה אותנו רבקה את הריקוד, הדגימה והסבירה לנו אותה, הסבירה על ידי תיאור: "הנה פה עומד פלמחניק" מסתכל וצופה בגלבו. פה הוא מחליט שעליו לעלות ויהי מה! הגלבוע יהיה שלנו ועליו לכבשו! הנה הוא עולה, נלחם, נסוג מעט... וכובש.¹⁴

בריקוד זה הצליחה רבקה שטורמן לשלב ולמזג דרך המחול זיכרונות מן העבר הקדום התנכ"י עם מציאות החיים בעמק למרגלות הגלבו, עם חוויות המלחמה והמאבק על תקומת המדינה ועם הציפייה לעתיד בטוח טוב יותר של העם הנאחז באדמתו.

תרומתה של רבקה שטורמן לריקוד העם הישראלי

שטורמן הצליחה לפענח את הקוד של ריקוד העם הישראלי. היא הצליחה לברור משפת התנועה את המרכיבים הבסיסיים, את צעדות היסוד הפשוטות המאפשרות לבנות תבנית צעדים ברצף, ולהעביר דרכם מסר. היא היטיבה לבחור את מרכיבי הצעדים הנקיים, לנוער אותם מכל הקישוטים וה'גנדור', ולבנות מהם בהתאם לנושא הריקוד תבנית של רצף תנועות שניתן לבצע אותה בקלות בקבוצות שונות ללא הכשרה מקצועית מיוחדת. על תבניות תנועה אלה ניתן היה לחזור מספר פעמים לפי נושא הריקוד.

הצעדים נבחרו על ידי שטורמן מכלל התנועות שקלטה בסביבתה: צעדי ניעה, צעדי שיכול חילוף, ריקועות רגלים, תנועת שיוף ברגל, פניות, צעדים תימניים ועוד. בבחירת הצעדים היא הושפעה רבות מהריקודים התימניים שאליהם נחשפה בכנס דליה הראשון (1944) בהופעותיהם של שרה לוי-תנאי ורחל נדב, ואחר כך שיתפה איתן פעולה והכניסה לריקודיה באופן אינטגרלי את הצעדה התימנית.

שטורמן קבלה השראה גם מהריקודים הערביים שצפתה בהם בהתעניינות בשמחות שהתקיימו בקרב השבטים הבדואים והערביים בעמק שאליהן הוזמנה עוד לפני מלחמת השחרור וגם אחריה. מהריקודים הערביים היא שאלה את דגם ריקוד הדבקה, את הצעדים התקיפים המשדרים כוח וביטחון.

תרומתה ניכרת גם בהתאמה המרבית שבין ריקודיה לבין המנגינות המלוות אותם. פעמים היא חיברה ריקוד למנגינה מוכרת, כמו למשל הריקוד 'קומה אחא' שחיברה בשנת 1945 ללחן ידוע של שיר עם, פרי יצירתו של שלמה פוסטולסקי, חלוץ מאנשי 'נדוד העבודה' וחבר עין חרוד. ואילו בהזדמנויות אחרות היא חיפשה אחר מנגינה ופנתה למלחינים בבקשה מוגדרת להלחין מנגינה מתאימה, כמו למשל פנייתה לעמנואל עמירן לכתוב מנגינה ל'דבקה גלבו' או ל'ריקוד גורן'.

שטורמן הייתה אחת מנשות המחול התקיפות ביותר בדרישה לאבחנה ולהפרדה בין המחול האומנותי הבימתי לבין ריקוד העם. זאת אף על פי שגם היא עסקה בשני התחומים והעלתה טקסים ומסכתות בקבוצת עין חרוד ובמקומות נוספים. מסוף שנות ה-40 ואילך היא נתנה עדיפות ביצירתה לחיבור ריקודי עם ולהפצתם.

נספח: על חוויות ריקודי ההורה בימי העליות השנייה והשלישית

להלן אביא קטעי זכרונות המדגישים את חוויית מחול ההורה בקרב החלוצים.

1. ליל שבת. המושבה 'כולה' הולכת לקלוב הפועלים. בליל שבת רוקדים בקלוב. למרחקים נישאים הקולות והם חוזרים אל בתיהם של ה'קולוניסטים', נותני העבודה. הזמר הוא אחד, וה'הורה' - הריקוד האחד שהיו רוקדים במשך שעות, עד אפיסת הכוחות. רקדו בהתלהבות, בעקשנות, בכאב. כל שנצטבר בימות השבוע - עלבון ממושש שרירי הזרוע ב'שוק', בשעת צפייה ליום עבודה! אכזבה, רעב, געגועים - הכל נתבטא ב'הורה' זאת. כוח משיכה עצום היה לה, ולא יכול איש לעמוד מן הצד מבלי להשתלב לתוך המעגל. (מרי יציב, פגישות ורשמים, בתוך חבס, תש"ז, עמ' 565).

2. על מרכזיותה של ההורה כביטוי לכל מצבי הרוח ולכל אירועי החיים כתב הסופר אביגדור המאירי ברומן 'תנובה', המתאר את חיי החלוצים בהתיישבות העובדת ובעיר העברית תל-אביב. בדבריו הוא מדגיש גם את התופעות הרוחניות שבעצם היציאה בריקוד ההורה: (פרידהבר, 1994 ב).

ההורה נהיה בכלל לאט לאט למוסד קבוע בקבוצה. בכל הקבוצות... במרץ הרוחני שהגיב משך דורות לכל מאורע בצורות אחרות: בתפילה, במהפכה, בשמד, בהגנה הירואית ואפילו בהתאבדות, ובמקרים קלי ערך: בחירוף ונידוף חרף - מצא גם פה את הצורה שלו: את הריקוד, את ה'הורה'.

הריקוד שאינו בעצם אלא ירושת החסידות הדבקה - מקלט הוא לכל רע.

אל חיק הנשמה הלוהטת.

באה השמחה במעוננו: - הורה!

באה חלילה איזו קלקלה: - הורה!

מקווים לדבר מה והדבר מוטל בספק: - הורה!

הבחורה פונה לי עורף: - הורה!

הרגשתי בה כעין אהדה כלפי: - הורה הורה!

ההורה: ביטוי חיינו התוססים - לעצמנו.

ההורה: ביטוי נפשנו לגורל הטוב והאכזרי.

ההורה: תפילתנו.

וביחוד קידש את ההורה החסיד שבמשק 'תנובה': אורי, או 'אבא אורי', שבעצם אינו יותר מכבן עשרים וחמש, יחד עם זקנו המסובך ועם אבהות הזקנה.

אורי לא תמיד משתתף בהורה - אך בשעה שזוכים לכך, הרי זוכים להשראה עליונה לעילא ולעילא, לסטרה דקדושה, לזיו השכינה.

(א' המאירי, תנובה, תל-אביב, תרצ"ד, עמ' 124).

ריקוד העם עבר שינויים רבים במרוצת חמישים השנים האחרונות. עד שנות השמונים פעילותו של המדור לריקודי עם הייתה מנוהלת בידי גורית קדמן ותרצה הודס מנשות המחול החלוצות הוותיקות. בשנות השמונים החלה דעיכה הדרגתית בכוחו, בסמכותו ובתקציבו של המדור ההסתדרותי, שהייתה קשורה קשר הדוק בדעיכתה של ההגמוניה הפוליטית והתרבותית של מפלגת העבודה בכלל וההסתדרות בפרט. תהליכי דעיכה אלו הובילו בראשית שנת 2000 לסגירתו של המדור הממלכתי לניהול ריקודי עם לאחר כחמישים שנות פעילות רצופות. למרות שקיעתו של המדור הממלכתי, התנועה העממית של ריקודי עם הישראלים היא תנועה חיה, דינאמית ומתפתחת כל העת. בריקודי עם ישראליים משתתפים על בסיס קבוע כ-200,000 רוקדים בכל רחבי הארץ. פסטיבל המחול בכרמיאל הנערך פעם בשנה, כיורשם של כנסי המחולות בדליה, מושך קהל בן 250,000 צופים. בשנת 1944 נספרו כ-6 ריקודי עם ישראליים, כיום סופרים מעל 4000.

בשנת 1978 הוקם על ידי משרד החינוך והתרבות פרויקט 'בית הספר הרוקד' שמטרתו היא להנחיל לתלמידי בתי הספר היסודיים במגזרים הממלכתי והממלכתי-דתי כשלושים ריקודי עם בסיסיים, כחלק מהחינוך לחיזוק הזהות הלאומית הישראלית. פרויקט זה ממשיך לפעול בהצלחה בכל בתי הספר היסודיים במדינה.

הריקוד, כביטוי נפשי, אין הוא אצלי דבר של חול, ולא תמיד אני הולך לרקוד. אני מעז לגשת קלות לרקוד, אני נכנס לתוך המעגל, והרגשתי אינן משתנות מיד ואינני נעשה שלם עם הריקוד - אני יוצא מתוכו, ועל ליבי מעיקה לרגעים הרגשה של אשמה. הרגשה זו מזכירה לי ניסיון של אהבה שלא הצליח. אחריו נשאר בלב חלל ריק. הריקוד פועל על נשמתו כסמל. כוחו גם בהשתכחות. הריקוד מתאים ונובע מתוך תוכה של נפש אנשי הבראשית. במעגל, אחד ליד השני. והריקוד בקרבנו, שליט על כולנו. אתו - הקצב והניגון. ההרגשה הריתמית המופלאה זו שבדם ובטבע. והקצב עולה כסערה". (הופיע במקור: מבפנים, עין חרוד 1933, עמ' 45, בתוך: פרידהדר, 1994 ב.)

6. בערב חג הפסח הלכתי למרחביה ל'סדר'. 'הקואופרציה' ערכה 'סדר' לחוד והקבוצה לחוד. אני הלכתי לקבוצה, אף כי לא היה לי שם אף מחר אחד, בה בשעה שב'קואופרציה' היו לי מכרים (...). אותו 'סדר' בקבוצת מרחביה, שכמותו לא ראיתי עד אז, עיקרו היה 'ההורה'. אחרי הסעודה התחילה שירה ותוך כך השתלבו יד אל יד, זרוע אל זרוע, עד שקם עיגול רחב וגדול של בחורים ובחורות הרוקדים בדבקות. ובאמצע העיגול, אחד בלבד, רוקד ריקוד של שלהבת אש יוקדת, אש החיים, אש הגאולה. זה היה ריקודו של מנדל פורטוגלי. (טוניס י', מיישוב ליישוב, בתוך: חבס, עמ' 447).

7. להלן תיאורו של זייד מיבנאל:

נעים זמירות היה מאירקה (חזנוביץ) והמנצח על המחולות בגליל. שעה ארוכה היה יושב ומתופף על פה ומשתפך בשירה מתוך חזהו הרחב. שירים יהודים עממיים, שירים עבריים, ושירים ערביים זרמו מפיו בזה אחר זה וכולנו הוקסמנו מקולו היפה, חושמלנו משמחתו הטבעית, והשירה הייתה סוחפת את כולנו והיינו מרימים רגלינו ויוצאים במחול ההורה, שהסעירה את דמנו, הצמיחה לנו כנפיים והעבירה אותנו לעולם של חלומות, הזיות ואגדות גיבורים. (שמאלי, 1942, עמ' 109).

8. מתארת שולמית חיות מגדוד שומריה שבביתניה:

במרכז מחננו בווערת מדורה גדולה ותחת לחץ של ריקוד 'ההורה' נאנחת האדמה אנחה ריתמית אשר שירי פרא ילווה. 'אל יבנה הגליל, הגליל, הגליל' פעמים אין מספר הולכים וחוזרים על מילה זו. ולבסוף היא חדלה מלהיות מילה ונהפכת לצעקה מחושכת, הדומה לזו אשר מוציאים לפעמים הרועים הערבים. אז אביט לתוך עיניכם ולהטות מהשתכרות שלא מיין ובפניכם המוארים אור משונה בתוך חוג האש. ובתנועת גופכם המתנועע בכיוון הריקוד, ואתם צועדים קדימה קדימה ומושכים אחריכם את השרשרת החיה. (הופיע במקור: שולמית 'לילותינו', בתוך: מ' צור (עורך), קהילתנו, ירושלים תשמ"ח, עמ' 229, בתוך: פרידהדר, 1994 ב, עמ' 123).

3. הסופרת, המורה והעסקנית רחל ינאית בן-צבי, מנשות העלייה השנייה, כותבת על מקומו של ריקוד ההורה בחבורות החלוצים - פועלים של בני דורה:

מנת חלקם של אנשי העלייה השנייה הייתה חוסר עבודה, מחלות, תזונה לקויה ובדידות מעיקה. לעידוד הרוח בא הריקוד, ריקוד ההורה על לב ריקן, תוך חולשה גופנית, חולצה קרועה ורגל יחפה. היה פורץ ריקוד נלהב, יוקד, סוער ומסעיר עד כלות הנפש, עד שכחה עצמית. הריקודים הללו, שנמשכו שעות בליווי שירה נרגשת ונלהבת, טיהרו את הנפש מאכזבות, חיזקו את להט החזון והאמונה, השכיחו את הבדידות ונתהדקו יחסי אחווה בין אדם לרעהו. (הופיע במקור: ג' גרא, אנשי 'השומר' בחייהם ובמותם, תל-אביב 1991, עמ' 8, בתוך: פרידהדר, 1994 ב.)

4. הריקוד האקסטטי הפנימי לא היה רק נחלתם של הצעירים החלוצים אלא היה זה גם כלי הביטוי של המנהיגים ובלט בין כולם א"ד גורדון. בדירתו הצנועה, דירת חדר בעין גנים (פתח תקוה), שכונתה 'הטרקלין', היו מתכנסים מידי ערב חבורות הפועלים לשיחות, ליוכוחים, לשירה ולריקודים. להלן מזיכרוניתה של בתו, יעל גורדון:

ואם בערבי חול כך - בשבתות על אחת כמה וכמה, היו מתאספים כמעט כל אנשי עין-גנים והרבה פועלים אחרים, וגם שאינם פועלים. אז היו פוסקים ביוכוחים הנלהבים, לאט לאט הייתה השירה מתגברת, ומשירה היו עוברים ל'הורה' דבקותית, אדירה תחת כיפת השמיים... ולא היו נפרדים עד האשמורה השלישית.

שבת אחת מאלה נחרתה בי במיוחד. באו חברי 'הקומונה החדרתית' בערב עלייתם לאום גוני - שש חברים ושתי חברות. היה מקסים. רעננות, מרץ מהפכה, עליצות ילדים. השכינה שרתה על פניהם. ומי כאנשי 'הקומונה' מפורסמים היו בריקוד ההורה! הוחלט לערוך להם 'בנקט'. קנו יין, שקדים - ונהרו כל הפועלים מאפסיים. כתום נאומי הברכה לפותחי הפרק החדש והפלאי בדברי ימי ישראל (דברו: ברנר, אבא, ברל כצנלסון, מחברי עין גנים ועוד ועוד) התפרצה 'ההורה'... הרבה 'הורות' ראיתי בחיי בארץ ישראל, אך כ'הורה' היא לא ידעתי. זכורתני: בעצם התלקחות הריקוד, הרגישו ביוסף ברץ שתקפו חום המלריה. התחילו משדלים אותו שיצא מן המעגל וישכב - אך כל ההפצרות היו לשווא: "ארקוד עד שאזיע יפה ויעבור החום - אמר - ואוכל לקבל חינין בבוקר...". (גורדון י', 'חבלי כיבוש של אחת הראשונות' בתוך: חבס, עמ' 544).

5. בזיכרוניהם של חלוצים רבים ניתן ביטוי לייחודו של ריקוד ההורה כריקוד של שאר רוח, של קדושה בדומה לריקודיהם של החסידים המתעלים דרך הריקוד למדרגה של התבטלות הגוף והחומר. בקטע שלהלן ניתן לכך ביטוי קולע:

שלושה דברים אני עושה מתוך עצימת עיניים: שמיעת מוסיקה, שיחה אינטימית וריקוד ההורה.

ביבליוגרפיה

- ארזי י', (עורך), **ספר העלייה השלישית**, תל-אביב, עם עובד, 1964.
- אדמון ד', **בינשטוק א' ומ' ב"ש**, 'משאל עם על המחול בישראל', **מבואות**, 6, 1953, עמ' 12 - 13.
- חבס ב', (עורכת), **ספר העלייה השנייה**, תל אביב, עם עובד, תש"ז.
- מנור ג', **דרכה הכוריאוגרפית של גרטרוד קראוס**, תל אביב, הקיבוץ המאוחד, 1978.
- מנור ג', 'תולדות המחול - קווי התפתחות', בתוך: ז' שביט (עורכת). **תולדות הישוב היהודי בא"י מאז העלייה הראשונה: בנייתה של תרבות עברית בארץ ישראל**, ירושלים, מוסד ביאליק, 1999, עמ' 557 - 572.
- פרידהבר צ', **המחול היהודי - מסות**, חיפה: ארכיון המחול היהודי, 1968.
- פרידהבר צ' וג' קדמן, **אם וכלה**, חיפה: ארכיון המחול היהודי, 1989.
- פרידהבר צ', 'מנהגי המחול מימי עליות המקובלים ועד לעליות החלוצים הציוניים', בתוך הרוי ז', חזן-רוקם ג', סעדון ח', ושילוח א' (עורכים), **ציון וציונות: בקרב יהודי ספרד והמזרח**, ירושלים, משגב ירושלים, 1992, עמ' 613 - 622.
- פרידהבר צ', **הבה נצא במחולות: לקורות ריקודי העם בישראל**, תל אביב: המרכז לתרבות ולחינוך, ההסתדרות, 1994 א.
- פרידהבר צ', 'עדייות לריקודי ההורה בקרב חלוצי העלייה השנייה והשלישית', **מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי**, טז, 1994 ב, עמ' 113 - 125.
- פרידהבר צ', 'מאה שנות ציונות במחול', **מחול עם בישראל** (מוסף לרבעון מחול בישראל) 4, 1997, עמ' 3 - 16.
- קדמן ג', 'תיק גורית קדמן', **הגיגים 2**, ארכיון הספרייה למחול, ת"א, 1950, עמ' 55 - 123.
- רוגינסקי ד', **מחוללים ישראליות: לאומיות, אתניות ופולקלור, ריקודי העם והעדות בישראל**, עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, 2004.
- שמאלי א', **חיי ראשונים: מיומני אלכסנדר זייד**, תל אביב, עם עובד, 1942.
- שרת ר', **קומה אחת: דרך רבקה שטורמן במחול**, תל אביב, הקיבוץ המאוחד, 1988.
- תיק רבקה שטורמן, ביוגרפיה כתבות 123.1.1.4, ארכיון הספרייה למחול, ת"א.