

פליטות מאירופה

בטבורן לאירופה.

ירדנה כהן מתארת בציוריות את המוסיקה של אוריה בוסקוביץ', ומלים אלה יפות גם לגבי רוב המחולות הארצישראלים של אותה תקופה: "ארם בא לארץ. ארם חדש בנוף [...] ור קרוב כאחד היה האיש, אך במוסיקה שלו חשתי, כי השמש הלוהטת שלנו קופחת על ראשו. עייף האיש [...] ונרדם – ובחלומותיו נייערו צילי הארץ אשר ממנה בא זה עתה [...] יערות עבותים, הרים קיריים" (בתוף ובמחול, עמ' 31).

1939. מלחמת העולם השנייה בפתח. זרם העלייה, שגאה לפני כן, פסק. ניצחונות רומל בצפון אפריקה עוררו חשש מפני נפילת מצרים בידי הנאצים ופלישתם לארץ-ישראל. ב-1945 תמה המלחמה, ולראשונה התברר היקף השואה. בנובמבר 1945 הכריז שר החוץ הבריטי בוויין על סגירת שערי הארץ בפני מעפילים. התגובה על כך היתה הפגנות, הטלת עוצר, מאבקים.

מן ההיבט התרבותי היתה ארץ-ישראל בשנות ה-40 כיס בודד של פריחה בתוך עולם מוכה מלחמה. העשייה הרבה ניזונה משאיפה להפוך את הארץ למרכז של "קולטורה". היה דחף ליצור, היתה דרישה מצד הקהל, והנתיק מאירופה עוד הגביר את ההישענות על מאגר הכוחות המקומיים, ולכן רבו כלי-כך הריסטיים של הרקדניות ומופעים של להקות צעירות ולא ממוסדות. אז עדיין ראו כמובן מאליו שרקדן הוא גם יוצר. לא היו פונקציות נפרדות של כוריאוגרף ושל רקדן מבצע. כמעט לכל רקדנית מודרנית בולטת היתה להקה משלה, וזו רקדה את הכוריאוגרפיות שהיא יצרה עבורה. חייל בריטי שהיה קשור ללהקת פדלי'ס וולס (Sadler's Wells), הזמין יום אחד את גרטורד קראוס ללונדון, להעמיד שם עבודה. היא דחתה את ההצעה: "לא היה מקובל עלי הרעיון ליצור עבור קבוצות אחרות. זה לא רציני. רק הרקדנים שלי יכולים לרקוד בסגנון שלי ולהביא לעומק את משמעות עבודתי" (מתוך ראיון עם יהודית בריין-אינגבר, Dance Magazine, מרס 1976).

מלבד רסיטלים ומופעי להקות, התקיימו אז בערים ערבי תרבות ואמנות בליל שבת. את רובם אירגן האימפרסריו של התקופה, משה ואלין, ואחר כך שלמה בושמי. את הערב הגיש כוכב, בדרך כלל שחקן של הבימה, פסנתרן או פסנתרנית (פנינה זלצמן), ורקדניות צעירות, ובהן נעמי אלסקובסקי וזמירה גון. בשל מיעוט האמצעים נמנע מאמניות המחול להעלות הפקות שהיו כרוכות בהשקעה כספית גדולה. על חיסרון זה חיפתה הרמה הגבוהה של מי שהיו נציגות הרעיונות החדשניים ביותר בזמנן בכל תחומי המחול המודרני, מה עוד שההסתפקות במועט הלמה את הרוח החלוצית והיה בה משום צידוק אידיאולוגי לדלות ההפקה. כך או כך, אף על פי שלא נתמכו על ידי הממסד, הן העלו הפקות ובשפע.

ריבוי מספר המופעים בשנות ה-30 משתקף במספר גדול עוד יותר של כתבות וביקורות בעיתונים. בשנות ה-20 כתבו על מחול מבקרים מעטים בלבד, ובהם אורי קיסרי, ישורון קשת, ומבקר

בין שתי מלחמות העולם ידעה אירופה פריחה תרבותית. רי להזכיר כמה שמות: מקס ריינהרדט וברטולט ברכט בתיאטרון; תומס מאן בספרות; קנדינסקי בציור; פאול הינדמית וארנולד שינברג במוסיקה; אוסקר שלמר בתיאטרון הטוטאלי. ובתחום הארכיטקטורה – בית-הספר הנודע לעיצוב, הבאוהאוס. בניגוד ליהודים במזרח אירופה, היהודים בגרמניה ובאוסטריה היו מעורים בחיי החברה, הכלכלה והתרבות. בקרב האינטליגנציה היהודית מקובל היה לשלוח את הבנות ללמוד ריקוד כחלק מרכישת ההשכלה הכללית. ואם לרקדניות הבלט הקלאסי שהופיעו על במת האופרה בגרמניה נוצר דימוי של נשים קלות דעת, הרי הדימוי הזה לא דבק ברקדניות המחול המודרני. לרקדנית המודרנית היה דימוי של בוחמיניות משכילה ובעלת מודעות חברתית, מעין כוהנת מחול המבשרת עולם חדש.

לבית-ספרה של מרי ויגמן, שהיתה בזמנה הרקדנית היוצרת הבולטת ביותר בעולם המחול המודרני, נרשמו תלמידות יהודיות רבות. בביגרפיה שלה היא משחזרת את המפגש הראשון שלה עם תלמידות אלה: "בתחילה הן מאד ביישניות [...] נוקשות [...], שונות. בשיעורי האימפרוביזציה היו יוצרות ריקודים שהיו מבוססים על נגינות ואגדות עתיקות ששמעו בבית סבתא. הן ליוו עצמן בשירה בשפה העברית העתיקה"

(The Mary Wigman Book, Walter Sorell). אלוה דובלון, קטיה מיכאלי, פאולה פדאני – כולן רקדניות מקצועיות שעלו לארץ בשנות ה-30 – רקדו בלהקתה. בלהקה מפורסמת אחרת, זו של ורה סקורונל (Vera Skoronel), רקדה לאה ברגשטיין. תהילה רסלר היתה כוריאוגרפית ומורה ראשית בבית-ספרה של גרט פאלוקה. הידועה מכולן היתה גרטורד קראוס, שעשתה לה שם של רקדנית מן המובילות במחול המודרני באירופה. מבקר המחול ג'ורג' ג'קסון מונה אותה עם האמנים המובילים במחול זה באותן שנים: "מחול עירום בשליטה מושלמת – קליר בורוף (Claire Buroff); רוקרת בטמפרמנט כאילו נורתה מתותח – מ. קלה (M. Claes); ריקודן שקט כמו נוף – האחיות פאלק (Falke Sisters); מינימליסט, סיסטמתי – קורט יוס (Kurt Jooss); קולקטיביסטית – יוטה קלאמפט; אימפולסיבית, ספונטנית – גרטורד קראוס; בעל עוצמה גרנדיוזית – הראלד קרויצברג; מעופפת באוויר – גרט פאלוקה; גרוטסקית – הילדה שוואר (Hilde Schevoir)" (Dance Magazine, מרס 1981).

השנים הראשונות של הרקדניות שהגיעו מאירופה ארצה היו קשות. העולם שנקלעו לתוכו היה שונה מזה שהכירו. רובן באו ללא אמצעים ונשלחו ישר לקיבוצים, ושם ראו בהן בראש ובראשונה יריים עובדות. ההכרח להתפרנס כירסם במקצועיותן, וקצתן עשו חשבון נפש נוקב ופרשו מן הבמה. מעטות דבקו במחול: פתחו סטודיות ומפעם לפעם העלו רסיטלים. את הקשר שלהן לארץ ניסו לבטא ברפרטואר שהיה מבוסס על נושאים ארצישראלים, אלא שהוא היה מאולץ-משהו. הן ביקשו להפוך מהר ככל האפשר לארצישראליות, אבל למעשה עדיין היו קשורות

שהסתתר מאחורי הכינוי "המביט". בספר ברוך אגדתי – אמן הריקוד העברי, שיצא בשנת 1925 במאה עותקים מהודרים, כלולים מאמרים מאת אשר ברש, יצחק כץ ומנשה רבינוביץ. בשנות ה-30 נוסדו עתונים וכתבי עת נוספים, וביקורת המחול הופקדה לא פעם בידי אנשים שלא היו בקיאים במחול די הצורך. המרירות שעורר הדבר באה לידי ביטוי ברשימה של דניה לוין: "רבים הם הכותבים ביקורת, רבים מדי. כל הרוצה הריהו מבקר, וכמעט אין אף אחד מהם הראוי לשם זה. בעתונים אין אנו נתקלים ברשימה ביקורתית מבוססת למדי, אובייקטיבית והגיונית במידה הררושה. התהילות והביטולים באים מתוך הרגשה קפריסית של כל מושך-בשבת. ביקורת מסוג זה אינה מוסיפה כלום לאמן. אין בה אף הערה קולעת כלשהי. בורות גלויה לעין [...] והגידופים עלולים רק להצחיק. [...] בכל שאר ענפי החיים לא יעז אדם לבקר את חברו, טרם למד את המקצוע" (קולנוע, 10.11.33).

בשנות ה-40 עלתה איכותה של ביקורת המחול בארץ. חלק ניכר מהמבקרים, כעזרא זוסמן, לאה גולדברג וד"ר חיים גמזו, היו אנשי רוח ששימשו כמבקרי תיאטרון וכתבו גם על מחול. לכתובת הביקורת נגישו בזהירות, בירת כבוד ומתוך תחושה של אחריות. בשנות ה-50 כתבו על מחול בעיקר מבקרי מוסיקה. היחידות שכתבו ביקורת מחול "מבפנים", ובסדירות, היו שלומית רוט ויהודית אורנשטיין. "הביקורת שלה [של אורנשטיין] היתה קונסטרוקטיבית וידעה לשים את האצבע על הבעיות" (הרקדנית עפרה בן-צבי).

המחול המודרני המרכז אירופי, שהיה מזוהה במידה רבה עם ארץ מוצאו, גרמניה – נדחה בעולם בשנות ה-40. כך למשל ריחפה סכנת סגירה על הסניף הניוירוקי של מרי ויגמן, בשל האווירה האנטי-גרמנית ששררה בארה"ב. במכתב למורתה מתנצלת הניה הולם (Hanya Holm), מייסדת הסניף, על שנאלצה לשנות את שם בית-הספר ולהסיר את שמה של ויגמן משלט המוסד. אלה היו שנות ההתעצבות של המחול המודרני האמריקני, הגם שעבודותיהן של מרתה גראהם, דוריס האמפרי ובני דרון עדיין לא היו מוכרות מחוץ לחוג צר של אמנים. באנגליה החלה צמיחה מהירה של הבלט הקלאסי. למרבה האירוניה הפכה ארץ-ישראל, ששם מצאו מקלט נרדפי הנאצים, למקום הכמעט יחיד בעולם שבו לא זו בלבד שהמחול המודרני האירופי נקלט, הוא גם היה סוג המחול הדומיננטי.

גרטרוד קראוס

ילדת וינה 1901. למדה באקדמיה הממלכתית למוסיקה שם, ובקונצרט הסיום עלתה על הבמה, הקישה כמה פעמים על קלידי הפסנתר, וברחה. "כפנסנתרנית היה לה פחד קהל" (לאה ברגשטיין). לפרנסתה, ליוותה קראוס בנגינה סרטים אילמים שהוקרנו בבתי-ראינוע, ושיעורי מחול. הקשר שלה עם המחול נולד כמעט במקרה. בשיעור ריקוד של אלינור טורדס התבקשו התלמידות להדגים ריקודים שהכינו. עוד הן מהססות כמה גרטרוד קראוס, שישבה אל הפסנתר, וביקשה רשות לרקוד. משסיימה, השתררה דממה. קראוס, רועדת מהתרגשות, חצתה במהירות את הסטודיו לכיוון היציאה. "זה היה מעניין ביותר", קראה אחריה המורה, וגרטרוד נפנתה אחורנית מדי. השתיקה היתה ארוכה מדי" (ג'ורא מנור, חיי המחול של גרטרוד קראוס, עמ' 13). קראוס עצמה הודתה בראיון עם י. אביאווה, כי אמצעי ההבעה הראשוני שלה היה נגינה. "אחרי-כך חיפשתי את הלחל. ויום אחד מצאתי, כי לכל מה שקשה להביעו – יש תנועה" (טורדס, 13.4.34). ב-1922 שבה ונרשמה לאקדמיה, הפעם למחלקה למחול מודרני. שנה אחרי-כך עזבה את האקדמיה, הרכיבה תכנית סולו, שכרה אולם קונצרטים

גדול – ורקדה. עם סיום המופע כבר היה ברור: נולדה כוכבת. "רקדנית? – אל נכון, אשת חן תמירה וזהובת שיער, דקת רגל וכלילת יופי, מתהדרת ומתפנקת וכולה אומרת הרמוניה וגראציוזיות". כך כנראה הצטיירה אז דמותה של כוכבת מחול, אך קראוס היתה אחרת. "טעות! לא כזאת היא גרטרוד קראוס. אשה גוצה וצנומה מאד, בעלת פרופיל נשרי ורעמת שיער לא מטופח בטרקליני הסילסול, ללא שמץ גנדרנות בתלבושת, וכל הליכותיה אומרות פשטות וענווה. אבל איזה אש יוקדת בעיניה הגדולות! איזה מרץ איתנים שופע ממנה! והאמן, הנשרף בלהבת החוויה העזה ובנפשו מתהדרים באון קולות הזמן ורחשי היקום – האמן ניכר בכל יישותה" (פיבוש, הבקר, 15.5.42).

קראוס החלה להגיש רסיטלים באירופה, ואלה כללו כבר אז את הקטעים המפורסמים שלה: האורח המוזר, המוות העיף, גיניול (מריונטה), וודקה (Vodka) והאלמוני. במקביל, הקימה בווינה בית-ספר למחול. בין התלמידים בו היו מיה סלאבנסקה (Mia Slavenska), לימים בלרינה מפורסמת; אלוזה שרף, שהיתה עתידיה לבוא ארצה בעקבות קראוס, ופריץ ברגר (בעתיד פרד ברק, Fred Berk), שיתפרסם בעיקר הודות לעבודתו במרכז האמנות YMAHA בניוירוק.

קראוס גם ייסדה להקת מחול, וזו השתתפה בין השאר ב-1930



"אריה למיתר סול", גרטרוד קראוס "ARIA ON G-STRING", GERTRUD KRAUS (תצלום: D'ORA)

בקונגרס הרקדנים הבינלאומי השלישי שהתקיים במינכן ושנחשב לגדול הקונגרסים בתחומו עד אז. להקתה העלתה שם את המחרוזת שירי הגמזו (מוסיקה: יוסף אחרון) ובה ארבעה קטעים – למען מי, שיר ערש, שיר השירים ומחול חסידי. בעקבות זאת הוזמנה להופיע בארצות מערב אירופה. הפקות ענק תחת כיפת השמיים היו אז באופנה, וקראוס מונתה לאסיסטנטית של רודולף פון לאבאן, שאירגן בווינה מצעדים ותהלוכות מטעם האיגודים המקצועיים. כבר אז קסם לה התיאטרון, והיא העמידה תנועה למחזה הנפ, הפקת ענק שעסקה בחיי ישו, בבימויו של גדול במאי גרמניה אז, מקס ריינהרדט. היא גם יצרה כוריאוגרפיה לוואלס הדנובה הבחולה. מספר פרד ברק: "המוטיב שלה נלקח מהעיקול שיוצר הנהר בזורמו בווינה. לרשותה עמדו אולי 150 בנות, שצעדו לאיצטדיון וכולן מבצעות את אותו הצעד כשהן מחזיקות צעיף משי כחול וארוך שריחף מעליהן והתברר ברוח. האנשים בקהל צעקו וצרחו, כה יפה היה

החזיון" (יהודית בריינאנגבר, **למנצח על המחולות**, עמ' 19). החשובה ביצירותיה באוסטריה היתה כוריאוגרפיה למחול רב משתתפים, העיר מחבה, על פי סיפור מאת מקסים גורקי. המופע, שהיו בו עשר סצינות על במה שקראו עצמה כנראה עיצבה, הועלה במרס 1933. "כיצד בונה גרטרוד קראוס עם להקתה, ועם מקהלת תנועה שנאספה לצורך זה, חזון נוגע ללב ומוזעזע של עיר המצפה לאושרה, ודרכו של הנער אליה. זה יותר מכוריאוגרפיה מבריקה. זה כבר פיוט בחלל הבימה", כתב העתון Neue Freie Presse (גיוורא מנור, חיי המחול של גרטרוד קראוס, עמ' 47).

ב-1935, והיא בפסגת ההצלחה האמנותית, החליטה גרטרוד קראוס לעלות לארץ-ישראל. האשה שחיפשה מולדת התאהבה בביקוריה בארץ האקסוטית וביקשה לקחת חלק בצמיחת המחול בה. אלה היו שנותיה הטובות כרקדנית, והיא הרבתה להופיע בערבי סולו. הרפרטואר שלה כלל לא פחות מ-60 ריקודים. קראוס, נלהבת ונאיבית-ימשהו, חשבה לקבץ סביבה את כל הרקדניות הארצישראליות ולהקים יחד להקה. עד מהרה גילתה שהן לא היו להוטות לעבוד איתה, כי "כל אחד נלחם על דבר אחר, במלחמה אישית משלו", כדברי דבורה ברטנוב. אם ככוכבת אורחת התקבלה קראוס בארץ, לפחות בביקורה הראשון, בחום, הרי כשביקשה לבנות כאן את עתידה נתקלה בקשיים רבים. היא שכרה דירת מרתף ברח' פרוג בתל-אביב, שכרה מחיצה בין שני חדרים והפכה אותם לסטודיו. היא עצמה התגוררה בחדר הסמוך. היו לה רק קומץ תלמידות, ומצבה הכלכלי לא היה מזהיר.

שנה לפני כן אמרה לעתונאי: "בימים ההם [1931] היה עדיין קהל של אינסטינקטים ושל אימפולסים, [...] ביצר ובאימפולס קיבל הקהל מה שניתן לו כאן, וכך קיבל גם אותי אז. [...] היום אחר הוא הקהל. הוא יצא מכלל אינסטינקט ולא בא עדיין לכלל הבנה, כי ארוכה הדרך מחוסר ההבנה. ושמה טעיתי? תסעי הנה, סברתי, הנה אבוא אל קהל האינסטינקט הטוב, אשר יאמין לי, על סמך מה שנתתי לו לפני שלוש שנים, יאמין עד שאכזיב אותו. לאשראי מוסרי זה חזיתי. נדמה לי, כי הועמדת לפני הכרח לכבוש קהל חדש ומתחרש" (טורים, 13.4.34).

חרף הקשיים הצליחה קראוס להקים, בדצמבר 1935, את קבוצתה הראשונה, ועבורה יצרה שתי תכניות. תשע רקדניות היו בקבוצה, ובהן הלן לינדהיים, צעירה אמריקנית שמאוחר יותר נספתה בתאונת מטוס, ולאח ברגשטיין מקיבוץ בית אלפא, שגם שימשה כמתורגמנית. השפה המדוברת בסטודיו היתה כמובן גרמנית. בתכנית הראשונה הועלתה העבודה מטמורפוזות, שכללה את הריקודים המפורסמים אבן, רוח, עץ ואש, פרידה, ממקום למקום, ברז, נעימות עבריות, בוראל והאורח הזה. במהלך הרכבת התכנית השנייה (1937) התגבשו צוות שעזמו תרבה קראוס לעבוד: הפסנתרן והמלחין מרק לברי, הצייר ומעצב התלבושות והתפאורה אנטול גורביץ', ומזכירתה אלוה שרף. לקבוצה הצטרפה גם פאולה פראני. בתכנית נכללו העבודות האלה: ריקוד המוות, אלגרו ברברו (Allegro Barbaro), הסוויטה לארלז'יין (Suite L'Arlesienne), בעיר ובכרך, רפסודיה הונגרית מס' 2 (בשתי ואריאציות), בדימוזי היצירה וסוויטה ארצישראלית.

ככל שהתקרב מועד הבכורה של התכנית השנייה, הלכו והחריפו הוויכוחים על תוכנה של מודעת הפרסומת. האמרגנית טענה, שאם תוצג התכנית כ"סתם" מופע של קבוצת מחול ולא כהצגת בלט, ידיד הקהל את רגליו מהאולמות. אחרי הכל, רוב האוכלוסייה הוותיקה היתה ממוצא רוסי, ולמרות התנגדותה האידיאולוגית לעיסוק בבלט, זכרה בגעגועים את הבלטים המפורסמים של סנט פטרבורג. בלית ברירה, נאלצה קראוס להיכנע. כשרקדה כאן כאמנית וינאית הריעו לה אלפים, אבל

כשהופיעה עם קבוצתה כארצישראלית היה האולם בתל-אביב ריק למחצה, ובמקומות אחרים פיצחו גרעינים בזמן המופע. "הקהל לא ידע להעריך את גדולתה האמנותית. לא הבינו את העבודה שלה" (אנטול גורביץ'). נחוצים היו הרבה חזון ועקשנות כדי לא להישבר, לא לוותר. משפט שאמרה קראוס ללאה ברגשטיין ממחיש את דבקותה במטרה: "לו הייתי חיה בארץ שיש בה רק גיבנים, הייתי מקימה להקת מחול של בעלי גבנון". עם זאת היא מעידה על עצמה (בשיחה עם י.ב. אינגבר): "האמנתי בגורל. ההחלטה היחידה שקיבלתי היתה לעלות לארץ. אם כיוון הרמת הרגל בתרגיל Grand battement נכון – הרגל תתרומם". וקראוס האמינה שהכיוון שהלכה בו היה הכיוון הנכון.

כוריאוגרפים העומדים בראש להקה חוששים בדרך כלל מהתפתחותם של יוצרים צעירים, שעשויים לעזוב את הקבוצה ולהתחרות בהם. ב-1937 ערכה גרטרוד קראוס באולם התא"י "נשף רקדניות צעירות", שבו הציגו תלמידותיה, חברות הלהקה, בעידודה, יצירות משלהן. הביקורת שיבחה את היוזמה, אך לא התמוגגה מהרמה. "מהרקדן נדרשים כיום שני כשרונות שונים: כשרון החיבור (קומפוזיציה) וכשרון ההצגה. אם יתמזגו שני הכשרונות האלה באיש אחד – הרי אמן ריקוד לפנינו. [...] בדברנו על פעולות אמנים צעירים [אלה] אפשר לברר את המרחק שבין הישגם ומשאת נפשנו". עם זאת מציינת המבקרת את פניה שבלוב, "שהראתה מוסיקאליות רבה וביטחון מלא חן", וכן את פאולה פראני, שהופעתה "הגיעה עד משאת נפשנו כמעט" (יהודית ב., במה י"ג, 1937).

מדברי המבקרים אפשר להסיק שקראוס הקנתה לתלמידותיה תפיסה אמנותית שבאותה תקופה לא יכלה להיות מובנת כלל. "אפילו הבד עצמו מסתיר את התנועה מעין רואים [במחול האסיריה של ז'הבה אוורבוך]. עוד יותר מזאת, בריקודה של אותה רקדנית, רחל מבבחה את בניה, חסר בהחלט האלמנט הריקודי, וכך גם בריקוד המלבב מאד של הלן לינדהיים, פאווואן (Pavane), מחול חצר מן המאה ה-18, שחלק גדול ממנו עובר בישיבה" (לאה גולדברג, דבר, 25.1.37).

בתחילת שנות ה-40 יזם מרק לברי עבודה משותפת של התזמורת הארצישראלית עם גרטרוד קראוס, בשלוש תכניות, שנשאו את השם מחול ונגינה. לשם כך הקימה קראוס להקה חדשה שעם הרקדניות הבולטות בה, שייזכרו כיוצרות בזכות עצמן, נמנו נעמי אלסקובסקי והילדה קסטן. עוד רקדו בה בין השאר אלוה שרף, שולמית רונצווייג, צפרירה רון, פניה שבלוב ושרה מדיאש. גם להקת ילדות הקימה גרטרוד קראוס, וקראה לה על שמו של הבלט האפסיים הקטנים (Les petits riens), שחובר למוסיקה של וולפגנג אמדיאוס מוצרט. רחל טלימאן, טובה צימבל, רנה רייצין, צפרירה ספיר, ברוניה שפילמן, ורדה פאנסקי וגם יפה אברמוב, לימים יפה ירקוני, היו בין הנבחרות, שכוננו בחיבה "העכברים הקטנים". ב-1941 נכללו במופע של מחול ונגינה: פנטומימת המחול למוצרט, שלושה מחולות מתוך הסוויטה לארלז'יין של ביוז, ואלפים של שטראוס, שקראוס רקדה עם הלהקה, הורה מאת לברי, וריקוד הסולו המפורסם של גרטרוד קראוס, מחול האש לדה-פאיה. "באים לקונצרטים הללו [שהתקיימו על הר הצופים] 2500-2000 איש. לתזמורת אין לה להתלונן על מפעל זה. [...] בנוגע למחולות יש לומר, שלהקתה של גרטרוד קראוס הוכיחה שוב, שבבית מדרשה נעשית עבודה אמנותית רצינית. [...] גב' קראוס כסוליסטית עומדת במידת מה בסתירה ססגונית לסביבתה. [...] התנועות הפלאסטיות של העלמות והנענועים האקספרסיביים שלה אינם מזיגה טבעית" (גרשון סוואט, הארץ, 4.9.41).

לתכנית השנייה של מחול ונגינה נוספו הריקודים קארוסלה (סטראוינסקי), קאן קאן (אופנבאך) ורפסודיה הונגרית (ליסט). לא

מספרת ורה גולדמן: "גרטרוד קראוס שפעה דמיון. על כל נושא נולדו שבע או יותר ואריאציות, ולפני העלייה לבמה היתה ממציאה עוד אחת. אבל הרמות המאסיבית של לברי עמדה מולה כקיר. הוא נקב בתאריך מסוים, ורק בזכותו היו הריקודים גמורים. ברחוב זיהו אותנו וקראו לעברנו 'בראו'. מילאנו תפקיד. ענינו על צורך מסוים".

האופרה העממית העלתה על במת מוגרבי הפקות רבות, שברובן שולבו ריקודים. בין השאר הפיקה את העטלף, מאדאם בטרפליי, נסיכת הציאריש, התאומים הסיאמיים, הליצנים, דן השומר, קנאת בן הכפר, האלמנה העליונה, נשף המסכות, נשף בסבוי, טוסקה, הלנה היפה והכלה המכורה. הופעות הלהקה התקבלו באהדה, והיה זה רק טבעי שהלהקה תצא בתכנית מחול עצמאית. ב־1943 הגישה במסגרת האופרה ערב שבו נרקדו בלוב הזהב (שופן), ליל אהבה (דה פאיה) ותמונות

נפקד כמובן מקום ההורה של לברי. קראוס עצמה הופיעה בסולו האורה המוזר לסרסטה (Sarasate). בריקודי הסולו היתה במיטבה. לתכנית האחרונה (1942) נוספו מחולות כבת איברים מרוסיה (גרטרוד קראוס) ואלגרו ברברו למוסיקה של ברטוק (צפרירה רון והלהקה). קראוס ורקדניותיה הופיעו באותן שנים גם לפני הבריגדה היהודית, במסגרת מופעי עורף לחזית שאירגן הוועד הארצי למען החייל היהודי.

להקת האפסים הקטנים זכתה בפופולאריות רבה והופיעה גם מחוץ למסגרת הסדרה מחול ונגינה. הרקדנית רחל טליתמן: "הופענו בשחריות לילדים, ובחגיגות במוגרבי שהוועד הפועל של ההסתדרות אירגן. גרטרוד יצרה לכל חג ריקוד מיוחד. בחנוכה העמידה שמונה ילדות מאחורי יריעת בד ענקית. נושא הריקוד היה חלום של ילדה על נרות חנוכה, שכל אחד מהם סימל פרק בקורות עם ישראל". וכשרצתה הוצאת הספרים מסדה לעודד



"LA BELLE HÉLÈNE", GERTRUD KRAUS' GROUP AT THE FOLK OPERA

"הלנה היפה", להקתה של גרטרוד קראוס באופרה העממית

מתוך הנסיך איגור (בורודין). לקראת התכנית השנייה של הלהקה, ב־1946, יצרה קראוס את סימפוניית הברך, לפי רפסודיה בנוסח בלז מאת גרשווין, ואת מחזה תענועים. את אלה העלו בערבים הפנויים שבהם לא התקיימו מופעי אופרה.

קראוס לא ראתה בעצמה דמות אוטוריטיטבית. היא יצרה בשיתוף עם הלהקה. הכתיבה מיקום ומעברים על הבמה, אבל איפשרה לרקדנים, בעיקר לסולנים, ליצור בעצמם את תפקידיהם, בעקבות הנחיותיה. לאחר התבוננות באימפרוביזציות שעשו, היתה זו היא שקבעה מה עדיף להשמיט ומה כדאי להמשיך לפתח, אבל המושג שבו הרבתה להשתמש היה "אנחנו". אף על פי שלא התנהגה בצורה סמכותית, היא נחשבה לסמכות. אמנים רבים עלו לרגל לקפה "דיצה", ששם נהגה לאכול ארוחת בוקר, וביקשו

הפצה של ספרי ילדים, נשלחה הלהקה להופיע בכל הארץ כדי לקדם את המכירות. בתמורה הוענקו ספרים לכל אחת מהרקדניות הקטנות.

ב־1941 נוסדה האופרה העממית, ובהמלצת מרק לברי, שהוזמן להיות מנצחה, היתה להקתה של קראוס – לצורך זה אוחדו השתיים – ללהקה הקבועה של האופרה. קראוס יצרה כוריאוגרפיות מודרניות לאופרות הקלאסיות. הפעם כבר היו נעמי אלסקובסקי והילדה קסטן סולניות. בין הרקדנים שהצטרפו היו ורה גולדמן, ציפורה לרמן, ורדה מרני, מריאן רוטשילד, יונה זילברמן ופרד לנוקס, פליט מאירופה. זו היתה הלהקה היחידה בארץ שרקדניה קיבלו משכורות. בזכות מעמדה של קראוס, שמרה הלהקה על עצמאותה כגוף אמנותי. על העבודה באותו פרק זמן

לשמוע את דעתה על ציור, פסל, לחן חדש, הצגה.

ב-1946, אחרי שנים שבהן התמקדה בעבודה עם להקותיה, יצרה גם לעצמה תכנית חדשה, שבה ראתה סיכום של עבודתה עד אז ותחילת דרך חדשה. היצירה המרכזית בה היתה שלומית, לפי מחזהו של אוסקר ויילד ולמוסיקה מקורית לכלי הקשה שהלחין חיים לגדורף לכולה, חוץ מלריקוד השני. זה לווה במוסיקה מאת ס. סקוט. זו היתה סדרה של מחולות, שכל אחד מהם האיר היבט מסוים. בין העבודות האחרות היו אני מאשים ("ריקוד בעל תוכן אקטואלי"), תרועת הרוע ("פורטרט של הדיקטטור כמטורף"), ערי כוכבים ("שופע הומור, נוגה ומוקיונות – וכה אנושי"), וכן ריקודיה הידועים של קראוס השמש וטריקה. ליד הפסנתר היה מרק לברי.

כתבה על המחול המרכזי הרקדנית והכוריאוגרפית רחל עמנואל: "ריקוד הפתיחה, מה יפה היום שלומית הנפוכה, בוצע בסגנון מצרי קדמון, בצורה סמלית פורמאליסטית טהורה. יש בה בבחירת הסגנון האבסטרקטי הזה – סגנון של חרטומים – משום



"הרונת מאריצה" (2) להקת גרטרוד קראוס
"COUNTNESS MARITZA" (?), GERTRUD KRAUS GROUP AT THE FOLK OPERA

העזה אמנותית. אכן, זה אחד הריקודים הטובים ביותר שבתכנית, ואולי גם הקשה ביותר לקליטה. העבודה הכוריאוגרפית היא טהורה. ייתכן שזהו הריקוד היחיד שבו שלטת הצורה בפני עצמה, ללא תוספת עלילה. הריקוד השני, אילו ראיתי כי עתה אהבתי, יוחנן, הוא רומנטי-ליירי לעומת התשוקות הלוהטות שבמחזה. ובהתאם לרוח הרומאנטיזם – הצורה מטושטשת מחמת הרגשות. [...] את ראשן הפצצתי, יוחנן הוא אחת הנקודות הגבוהות שבתכנית. הרקדנית חושפת לעינינו עד שורש את הרגשת החטא. הריקוד האחרון שבדרמה הזאת, עזה כמוות אהבה, מראה את שלומית מאמצת את ראשו הכרות של יוחנן. גרטרוד קראוס הופיעה בסוגי ריקודים שהקהל לא הורגל בהם, והרי זה טיבו של קהל שהוא נרתע מפני חידושים. אך היא לא הביאה בחשבון אלא נימוקים הכרוכים בדרכה האמנותית, ויש אפוא לברכה" (על המשמור, 4.6.46). ואילו המבקר גרשוני הודה: "אין גרטרוד קראוס מקלה בגישתה לפענח ולבצע בעיות מחוליות, וכן אינה מקלה את העבודה על המבקר ודורשת ממנו כובד ראש בהערכותיו את היצירות הללו, אלא מעמידה לפני המבקר סוגיות חמורות, שלא ניתנו לתירוץ בקלות וכלאחר יד" (הצגת המחול של גרטרוד קראוס, 1946).

תכנית זו, שהועלתה באולם אהל בתל-אביב, באולם אדיסון בירושלים ובאמפיטאטרון בחיפה, היתה כנראה ניסיון של גרטרוד קראוס לחזור אל הריקוד האמנותי האקספרימנטלי,

הבלתי מתפשר. הקהל, שציפה לריקודים סוחפים, לא הבין אותה. אפילו רקדניותיה לא ירדו לעומק אמנותה. מכאן ואילך עמדו לנחות על גרטרוד קראוס מכות כזו אחר זו.

בסוף 1947 התפרקה האופרה העממית ועימה המסגרת שהבטיחה רצף פעילות ללהקה. קראוס ניסתה להמשיך לקיים את הלהקה ואף החלה ליצור מחול חדש, שולייית הקופס, שבו התכוונה להקנות לסיפור ממד אקטואלי. את השוליה נמך הקומה – תפקיד שייערה להילדה קסטן – רצתה ליצור בדמותו של היטלר. אבל עד מהרה גילתה שלא תעמוד בנטל הכספי, ולא נותרה לה ברירה אלא לפזר את הלהקה. תחת האופרה העממית קמה האופרה הישראלית של אדיס דה פיליפ (Edis de Philippe). היחסים בין שתי האמניות היו מעורערים עוד מהימים שדה פיליפ הופיעה כזמרת אורחת באופרה העממית, ותפיסות האמנות השונות שלהן לא איפשרו עבודה משותפת.

גרטרוד קראוס יצרה בסגנון אקספרסיוניסטי, אבל הדגש בעבודתה לא היה על ההבעה האישית בלבד. היא ראתה בעצמה אמנית אוניברסאלית, השייכת לעולם והיוצרת למענו. בעולם המחול המודרני מצאה מסגרת שבה יכלה להביא לידי ביטוי את הנקודה היהודית שבה, שהיתה מחוברת אל מעורבות חברתית וחיפוש אחר צדק. היהודי היה נרדף, ולכן היה צריך להקים קול צעקה.

מכאן צמחו ריקודיה על נושאים יהודיים, שהידוע בהם הוא המחרוזת שירי הגטו, שהועלתה בקונגרס הרקדנים הבינלאומי של מינכן ב-1930. ב-1932 רקדה קראוס בהולנד את ריקוד חסידי נער יהודי, נערה יהודייה ושיר ערש. בעקבות הביקורים בארץ ישראל יצרה מחרוזת המבוססת על דמויות נשים מן ההיסטוריה העברית: יהודית, למוסיקה של סקוט; רות, לפי נעמה ארצישראלית, והגר, למוסיקה של יהויכין סטוצ'בסקי. האינטרפרטציה שהעניקה לדמויות אלה שבתה את דמיון הקהל באירופה אך בארץ לא היה לה מקום, וקראוס, שהכירה בכך שלעולם לא תהיה בת המקום, חדלה לרקוד כאן את המחרוזות. למפגש עם הנוף היתה השפעה מזככת עליה. במחרוזת ריקודי נוף ארץ-ישראל שהעלתה בסוף שנות ה-30 – ברבת השחר, עין, שיר, לקראת הערב, לילה, שמש, מחול ברברי וריקוד עם תוף – יצרה קווים אנכיים, השואפים לשמיים, וקווים אופקיים רחבים, בהשפעת מרחבי המדבר. באירופה נסחפה למטה, בכיוון האדמה. כאמנית סוציאליסטית, נושא הכרך ושחיקת האדם בו העיר בה דחף ליצור. בהעיר מחבה (1933) תיארה את אכזריות החיים בעיר המודרנית, על הפשע, העוני והניכור שהם מסימניה. במחרוזת הקרבנבל, הכוללת את שיר אווילים, דיפלומט, החייל האלמוני, המוות העייף, מארש אבל, החווה ומפלג, הגיבה על אירועי התקופה. החייל האלמוני, אגב, נוצר בעקבות מלחמת העולם הראשונה, אבל נטען משמעות חדשה עם תחילת מלחמת האזרחים בספרד. לוחם החופש כלוא בבית-סוהר, ידי כבולות. הוא נופל וקם, נופל וקם, עד שמנוצח הוא צונח סופית. מלחמת העולם שאיימה לפרוץ הולידה את מחול המוות מאת סן סאנס, את קינה, ואת המוות העייף: המוות היגע מבקש לשבות לרגע מעומס העבודה המוטלת עליו.

ההתעוררות הלאומית באירופה בתחילת המאה הביאה בעקבותיה גל של ריקודים אמנותיים בהשראת ריקודי עם. גם קראוס שילבה ברפרטואר שלה ריקודים כריקוד דרום אמריקני, שיר-עם רוסי, ריקוד מיאזה (Javanese Dance) וריקוד ספרדי, וקטעים כסיציליאנה (Siciliana), טרויקה (Troika), והידוע מכולם – וודקה (Vodka). "גרטרוד היתה הר געש. ממש התפוצצה על הבמה כשרקדה את הרוח של הוודקה הרוסית", אומרת ורה גולדמן. במופע שבו רקדה את כל אלה העלתה קראוס גם שתי כוריאוגרפיות שונות לרפסודיה הונגרית מס' 2 מאת ליסט.

המחול, אלא לתת להם לחדור לתוך הגוף ואחר־כך לאפשר להם לפרוץ החוצה בריקוד", אמרה לי. ב. אינגבר. מכאן הקלות והטבעיות שבהן שאלה אלמנטים ממדיומים אחרים, בלי לחשוש שהיא חורגת מגבולות המחול.

הגרסה הראשונה היתה מחול צ'ארדש (Csardas), והשנייה – ריקוד שתיאר נשות כפר שטירוף אוחו בהן בליל ירח. זה היה ניסיון נועז. שנות ה־30 היו השנים הכי נועזות והכי בלתי מתפשרות של גרטרוד קראוס. בראיון ליעקב הורביץ אמרה: "הריקודים החדשים אינם עוד סוערים כשהיו. [...] עכשיו הגיעה תקופה של צימצום מקסימלי. אף לא ניד אחד לבטלה. בנדי אף, בניע עפעף מרמזת הרקדנית – ודי. אתה מבין, אתה מקבל. אמן היודע: כך וכך אני רוצה, כך וכך אעשה, אף לא כדי משהו יותר מרצוני" (כתובים, גיליון ל"ו–ל"ז, 7.8.30).

על מקצת המבקרים הצימצום התנועתי הכביד, ולאה גולדברג, למשל, בביקורת משנת 1939, תיארה את המחול של קראוס שלוש שנים לפני כן (עין, אבן) כ"מחוסר דם", ובהקלה ציינה, ש"מה שניתן לנו השנה [פונטת הירח, לילה] עמוק הרבה יותר, טבעי הרבה יותר, והעיקר – ריקודי הרבה יותר".

הרסיטל ב־1946, שהיתה בו חתירה אל הניסיוני והמופשט, התקבל, כפי שראינו, ברגשות מעורבים.

וכך הסבירה גרטרוד קראוס את תהליך המעבר שלה מריאליזם לאבסטרקט: "תמונה דמיונית רדפה אותי זמן רב. דמות אשה, הילת אור לראשה, ניצבת בידיים פשוטות באלומות אור. בהתרחקה היא נעשית דקה יותר ויותר, עד שנותרת ממנה נקודה. נקודה זו היא נקודת המוצא שלי" (אפקים 14, 1947).

הביקורת, שאמנם התייחסה אל קראוס כאל גורו בתחום המחול, הביעה חוסר נוחות מסוימת: "במידה שאתה נדהם למראה העושר הרעיוני, בה במידה אתה מתחיל לחשוש שמא נתרקה למעלה מן המידה ממקורו הראשון והנצחי של הריקוד: התנועה ההרמונית", כתב לובראני (דבר, 1.7.35). היחס השלילי של הביקורת לשילוב אמנויות עוד יילך ויגבר בעתיד (ראה גם בפרק "סגנון ורפרטואר").

את קראוס ריתקו יחסי הגומלין בין האמנויות השונות ונקודות המפגש ביניהן. "כדי ליצור, אמן צריך להכיר צורות רבות של אמנות. להיות בקי במוסיקה ובציור, אבל לא להעתיק אותם אל

ב־1948 הוזמנה קראוס להעמיד עבודה במחנה ברנדייס – מחנה נוער יהודי בקליפורניה. לראשונה מאז הגיעה לארץ 13 שנה לפני כן ניתנה לה הזדמנות לעמוד מקרוב על התפתחות המחול האמריקני. לפני נסיעתה אמרה לעתונאי נחמן בן־עמי: "אני מתרגשת לקראת הפגישה עם גדולי הריקוד, כגון אגנס דה מיל (Agnes De Mille), [אנטוני] טיודור (Antony Tudor) ומרתה גראהם. [...] אני עצמי יוצאת להראות סגנון אמנות חדש, ואני בטוחה שגם אני אראה שם סגנון חדש, סגנון המבקש לו שביל בדרכי המודרניזם" (על המשמר, 1948).

היא יצאה לארה"ב בטוחה בעצמה, משרדת תחושה של שווה בין שווים. שם פגשה את מה שהיה אז מחול חדש, מחול שלב לבו היה הטכניקה, ושרובו התבסס על שפת תנועה של יוצר מסוים – מרתה גראהם. קראוס מעולם לא שמה דגש על טכניקה כשלעצמה, והיתה בעד שפת תנועה אישית. בארה"ב ראתה רקדנים מבצעים דברים שאולי לא חלמה שאפשר לבצעם. היא שבה לארץ כהלומת ברק. העובדה שלא היתה לה מסגרת כלשהי באותה תקופה הקשתה עליה לחזור אל עצמה. המשבר האישי של גרטרוד קראוס בישר את המשבר שהיה עתיד לפקוד את אמני המחול המודרני האירופי בארץ בשנות ה־50 (ראה בפרק "שקיעת המחול האירופי").

רקדניות נוספות

תהילה רסלר (Tille Rössler) נולדה בפולין ב־1907, בת זקונים לאב חסיד ולאם שרוב עול פרנסת המשפחה נפל עליה. בעקבות



"VODKA", GERTRUD KRAUS

"וודקה", גרטרוד קראוס

עברתי ללמוד אצל גרטרוד קראוס, ושם הכל היה הפוך. גרטרוד היתה אמן ותהילה – אומן, אומר איש המחול אריה כלב. בשנותיה האחרונות היתה תהילה רסלר מרותקת למיטה ונתנה לעצמה ביטוי בכתובת אגדות ושירים בגרמנית. ב־1959 מתה.

רקדנית עתירת ניסיון שעלתה ארצה מגרמניה ב־1936 היא אלוה דובלון, ילידת מונטבאור, 1906. בגיל צעיר עברה עם הוריה

(אם ממוצא אשכנזי ואב ספרדי)

למנהיים. בניגוד לרבות מן הרקדניות המודרניות בנות תקופתה, שהגיעו אל המחול בגיל מבוגר יחסית ושתקפו את הבלט הקלאסי, למדה היא בלט קלאסי מגיל שמונה, בתיאטרון הלאומי של מנהיים. עוד למדה גימנסטיקה בשיטת מנסנדיק. בת 16 החלה ללמוד מחול מודרני בשלוחת בית־ספרה של ויגמן במנהיים, וב־1926 – בבית־ספרה של זו בדרודן. דובלון גם הופיעה עם להקתה של ויגמן, אבל לא הסתפקה

מלחמת העולם הראשונה הגיעו כפליטים לברלין. תהילה רסלר נסעה לדרודן ולמדה אצל מרי ויגמן, וכמה שנים אחרי־כך היתה למורה הראשית בבית־ספרה של גרט פאלוקה. ללהקתה של זו גם יצרה ריקודים. ירדנה כהן, שהיתה תלמידתה שם, מגדירה אותה כמורה בחסד. "אש תמיד יקרה בה ובכוחה ליכתה ניצוצות חבויים בגופות תלמידותיה" (בתוף ובמחול, עמ' 13). רסלר היתה דמות מוכרת בנוף הבהמה של דרודן. ברשימות אוטוביוגרפיות היא



TILLE RÖSSLER

תהילה רסלר

(תצלום: ד"ר שווארץ)



ELSE DUBLON

אלוה דובלון

בריקוד. היא עזבה את דרודן והחלה להופיע כסולנית בתיאטרון הלאומי של אאכן, ומאוחר יותר בשני תיאטראות סאטיריים בברלין – קטקומבה (Katakomben) והתיאטרון היהודי קפטן (Kaftan) – ששם רקדה, שרה ושיחקה. היא גם השתתפה בהצגה בתיאטרון Volksbühne בכימויו של הבמאי ארווין פיסקאטור (Erwin Piscator). משחק למדה בבית־ספרו של הבמאי מקס

מתארת קשר רומנטי עם לא אחר מאשר פרנץ קפקא, אותו פגשה במחנה קיץ לנוער יהודי באירופה. לקפקא הקדישה את השיר Memorium בספר שירים שלה.

ב־1933 נאלצה תהילה רסלר לעזוב את גרמניה. כבר באותה שנה העלתה רסיטל באולם מוגרבי בתל־אביב. ב־1937 השתתפה בתחרות הרקדניות הארצית. "למה זה בחרה תהילה רסלר את הלא־נשיים שבריקודיה, ובמקום עדינות הולמת של הריקוד הסלאבי של דבז'אק, נתנה סכימות של ריקוד 'מודרני' חסר נשמה?", שאלה לאה גולדברג (אמר, 29.10.37). רסלר ניסתה לאמץ נושאים ארצי־סלאביים, כגון הפלחית ("פלחית רואה בשעת העבודה את אהוב לבה ובאה לידי התרגשות" – מתוך תכנית הרסיטל, 22.3.44), אך אלה היו זרים לה. בשנות ה־50 העלתה באולם של להקת ענבל רסיטל ובו 14 קטעים לפי מוסיקה של פרוקופייב. "רקדנית ותיקה זו מושפעת ביותר מהאסכולה הגרמנית של מחול מודרני, בשימוש בגוף ובהבעות פנים לשם ביטוי ישיר בסמלים מקובלים יום־יומיים. [...] היא שואבת מתוך דיאפאזון רחב של רגשות, בסגנון פנטומימי יותר מאשר בגילוי רקדני. [...] השימוש שלה בצעיף היה רב תנופה ודמיון, אולם לא יכולתי להשתחרר מן ההרגשה, שבגישתה יש תכונה סטאטית מגבילה, אף כי המעמדים שלה היו רבי רושם", כתב מ.ס. פוזנר (גזיר עתון מדצמבר 1954). שמור בארכיונה הפרטי של רינה שחם).

כרקדנית וככוריאוגרפית לא זכתה רסלר בהצלחה מרובה. לעומת זאת, יצא לה שם של בעלת תמודיקה מרתקת בתחום הוראת הקומפוזיציה. השיטות, הסדר, הבהירות, באלה היה כוחה כמורה, אך כנראה גם חולשתה כיוצרת. "אחרי שלמדתי אצלה,

פאולה פדאני נולדה ב־1915 בהמבורג ולמדה בסניף בית ספרה של מרי ויגמן שם. משם עברה לבית־ספרה של ויגמן עצמה, קיבלה דיפלומה והתקבלה ללהקתה. לבית־הספר, ששכן בדרזדן, עלו לרגל אמני מחול מרחבי העולם. עליו ועל תכנית הלימודים בו כתבה פדאני: "בבניין היפהפה, שתיכנן הארכיטקט הידוע מיז ואן דר רוהה (Mies van der Rohe), היו שתי קומות. בקומת הקרקע היו שלושה אולמות מרווחים לריקוד, עם תקרה גבוהה וקירות



"ECSTASY", PAULA PADANI

"אקסטזה", פאולה פדאני

(תצלום: הימלרייך)

צבעוניים, ובשנייה התגוררה מרי ויגמן. [...] בבית־הספר למדו מלבד ריקוד גם תולדות המוסיקה, אנטומיה, פסיכולוגיה ופרגוגיה. כל תלמיד היה חייב לדעת לנגן. בחינות הסיום כללו עבודות בכתב ויצירת כוריאוגרפיה לסולו ולקבוצה" (מתוך מכתב לרות אשל, 1988).

מה לא למדו שם? לא למדו תולדות המחול, "כי לגביהם ההיסטוריה של המחולות העתיקים לא היתה קיימת. הם האמינו שהמחול החל בהם" (הרקדנית והמורה אורה רטנר).

פדאני עזבה את גרמניה ב־1935, הגיעה לארץ, והצטרפה כסולנית ללהקתה של גרטורד קראוס. מלבד זאת הופיעה בערבי סולו, ובדומה לרקדניות אחרות שעלו מאירופה ניסתה ליצור ריקודים על נושאים תנ"כיים וארצישראלים, שהיו אמורים לשקף את הדינאמיות של הארץ המתפתחת.

ב־1946 היגרה לפריז עם בעלה, הצייר ומעצב התלבושות מיכאל גוטליב. באירופה הופיעה לפני שארית הפליטה. את ויגמן סירבה לראות: "הייתי שייכת לאותם אנשים שהתאכזבו קשות מהחלטתה לחזור לגרמניה הנאצית, למרות שבסירה ב־1933

ריינהרדט, בלט קלאסי אצל אדוארדובה, וריקוד מודרני אצל טרומפ־סקורונל. גם שיעורי פלמנקו לקחה.

ב־1932, במהלך מופע בתיאטרון בעיר Kottbus, שהעלה אופרטות ושבו גם יצרה כוריאוגרפיות, נפצעה קשה. לרבריה, נאצים שהתנכלו לה חיבלו בקרשי הבמה. שנה שהתה בבית־חולים. מתוך חשש שלא תשוב עוד לרקוד החלה דובלון ללמוד מקצוע חלופי – פיסיותרפיה, אבל בכוח רצונה חזרה ומצאה את עצמה על הבמה. הפעם היתה זו כמת הקולטורבונד בברלין. זה היה התיאטרון היחיד שהנאצים איפשרו ליהודים שנפלטו, על פי הוראתם, מתיאטראות אחרים להופיע בו. הוא העלה בלטים, קונצרטנים, אופרות ומופעי כידור.

לאחר רסיטל שלה בציריך ב־1935, הזמינה אותה טרודי סחופ (Trudi Schoop), כוריאוגרפית שווייצרית, להצטרף כסולנית ללהקתה, שעמדה לצאת לסיור באירופה וגם בארה"ב (האמרגן שם היה סול הורוק). בניירורק הגישה דובלון ערב סולו. היא רקדה ריקודים יהודיים ושרה ביידיש. הניה הולם, שהיתה מורתה במנהיים ובדרזדן, הציעה לה ללמד בבית־ספרה, אבל אלוה דובלון החליטה שמקומה בארץ־ישראל.

ב־1936, לאחר שצוידה בהזמנה לשמש ככוריאוגרפית של תיאטרון אוהל, הצליחה להשיג רשיון עלייה. מיד עם הגיעה ראתה באהל הצגה, וההתרשמות הראשונה של מי שבאה ממרכזי התרבות החשובים בעולם היתה שזה היה "תיאטרון כפרי". היא העדיפה את האתגר שבהצטרפות לקיבוץ. עבדה באיסוף תפוחי ארמה בייגור ואחר־כך כפיסיותרפיסטית, ובשעות הפנאי לימדה ריקוד בקיבוצה ובקיבוצים אחרים בעמק (תמורת עבודתה בשער העמקים, למשל, קיבל יגור גננת). בנוסף על כל אלה יצרה מחולות, עם המלחין יהודה שרת (ראה בפרק "תרומת המחול האמנותי לריקודי העם והמסכות"). לא עבר זמן רב והיא הגיעה לאפיסת כוחות ואושפזה בבית־חולים. מצבה הבריאותי לא איפשר לה להקים בית־ספר בייגור, כפי שחלמה לעשות, והיא עזבה את הקיבוץ.

בתחרות הארצית ב־1937 רקדה אלוה דובלון טיפוסים יהודיים וגם שרה, כמקובל בתיאטראות הסאטיריים בברלין, וגילתה שהביקורת בארץ, שאמנם שיבחה את יכולתה כרקדנית, לא ראתה בעין יפה עירוב תחומים כזה. השחקן ישחק, הזמר יזמר והרקדן ירקוד – זו היתה גישת המבקרים אז. וזו לא היתה המיגבלה היחידה: גם אסרו עליה לשיר ביידיש, כי "זו היתה שפת הגולה". היא נאלצה לשיר בעברית, שלא היתה שגורה בפיה.

בסוף אותה שנה עברה לירושלים. לימדה בקונסרבטוריון למוסיקה סדרי ואחר־כך בקונסרבטוריון הארצישראלי למוסיקה ולאמנות דרמטית בהנהלתו של הכנר האזור, וכעבור שנה פתחה סטודיו לריקוד, היחיד בעיר באותם ימים. היא גם נתנה בבית הנציב העליון שיעורי ריקוד משותפים לילדים יהודים וערבים. במקביל, המשיכה להעלות רסיטלים. ב־1947 הגישה בשווייץ תכנית שכללה ריקודים ושיירים יהודיים. הביקורת אהבה אותה. "עדינה, קלת רגליים ומלאת חן. [...] שחקנית המגלמת בהבעות פניה דמויות רבות. קולה יודע להתלונן ולנחם. גופה מתנועע במוסיקאליות, בתנועות רחבות היוצרות צורות קסומות" (12.9.47, Neue Zürcher Zeitung).

1947 גם היתה השנה שבה הקימה אלוה דובלון את המחלקה למחול באקדמיה הארצישראלית למוסיקה בניהולו של יוסף טל (לפנים, הקונסרבטוריון בניהולו של האזור), ומאז ועד 1952 גם ניהלה אותה. ב־1962 הוזמנה על ידי חסיה לוי־אגרון, שהיתה תלמידתה, ללמד במחלקה למחול באקדמיה למוסיקה ע"ש רבינו דובלון לימדה שם שש שנים.

אלוה דובלון המשיכה להשתלם ללא ליאות: למדה אצל משה פלדנקרייז ואצל פ.מ. אלכסנדר, אבי שיטת אלכסנדר. גם אקרובטיקה למדה. היא ממשיכה ללמד בסטודיו שלה.

בארה"ב הוצע לה להישאר שם" (מתוך אותו מכתב). פראנץ המשיכה לקיים רסיטלים באירופה ופתחה בפריז סטודיו למחול.

אורה רטנר נולדה ב־1910 במנהיים, גרמניה. האשה הגבוהה, שחורת השיער וכחולת העיניים, שהיתה בעלת נתונים אקרובטיים טבעיים, התמחתה בשיטת מנסנדיק ("מכניקה עדינה", בלשונה), ואת השנים 1928–1930 עשתה בדרזדן. בניגוד לדברי האחרות, מדבריה משתמעת ביקורת על דרך ההוראה בבית־הספר המהולל. "היינו צריכות לרקוד לפי השראה, כאילו כולנו גאונים". רטנר גם הסתייגה מהאימפרוביזציה המרובה, "הנשאת אימפרוביזציה ואיננה מעובדת לקומפוזיציה – דהיינו כוריאוגרפיה". ב־1930 עברה לקלן, שם לימדה והופיעה. לחיפה הגיעה ב־1932. יום אחד הוזמנה להופיע כנשף של ויצו, ובתמורה קיבלה – פרימוס. בשנות ה־40 הגישה רסיטל בודד. בין הריקודים בתכניה: רשמים מגן חיות (סקוט), רשמים מיצירות מיכלאנג'לו (בטהובן), רשמים ממצרים (צ'ייקובסקי) ובודהא. כרבות מכנות דורה שאבה רעיונות לריקודים מהתבוננות בציורים ובכדים עתיקים במוזיאונים.

נישאה ליוחנן רטנר, ארכיטקט ומיוזמי הקמת חיל המדע בצה"ל, ולימים הוציאה ספר על מפעל חייו. בארץ התמקדה אורה רטנר בהוראת מחול יצירתי לילדים.

קטיה מיכאלי נולדה באודסה והגיעה אף היא לדרזדן. סיימה את הלימודים בבית־ספרה של מרי ויגמן והיתה רקדנית בכירה בלהקתה. ב־1933 השתתפה בסיור הלהקה בארה"ב. אחרי שנפרדו דרכיהן פתחה סטודיו בדנציג, ושם לימדה עד שעלתה ארצה ב־1939.

מיכאלי, קטנת קומה ובעלת מבט חודר, המעיטה להופיע בארץ. היא פתחה סטודיו בשדרות חן בתל־אביב, והקדישה את עצמה להוראה, למעט ניסיון אחד, באמצע שנות ה־50, להקים להקה של תלמידים מתקדמים. "בכניסה היו התלמידים חולצים נעליהם ונכנסים על בהונות רגליהם, כדי לא להפר את אוירת היכל הקודש של המחול. [...] מיכאלי ידעה להשתמש בקולה כבשרביט מנצח, שבהשפעתו היו התלמידים ממצים את מרב יכולתם המוסיקאלית והתנועתית. [...] הצטיינה בקפדנות רבה. דרשה מעצמה ומתלמידיה המקסימום" (מיקי ארגוב, תלמידה ואסיסטנטית של מיכאלי, במכתב לרות אשל).

מיכאלי גילתה פתיחות לזרמים אחרים מלבד המחול המודרני, ועודדה את תלמידיה להתוודע לכתב התנועה של אשכול־וכמן ולהתנסות בשיטת פלדנקרייז, בטאייצ'י ובשיאטסו. בסוף שנות ה־50 למדה בלונדון את שיטת אלכסנדר, ומאז יישמה את עקרונות הטכניקה בשיעורי המחול שלה.