

משוכנעת שכדי להצליח בבלט הניאו-קלאסי או במחול המודרני חייבים להשקיע בשיעורי בלט קלאסי, כדי לבצע ברמה מקצועית טובה את הרפרטואר הקלאסי. בה בעת יש ללמד את תלמידי בית הספר מחול מודרני כבר בגיל 10-12, עם מורים מוכשרים ובעלי בסיס טוב בקלאסיקה, אך בעלי מבט אל החדשנות ואל העתיד.

מפגש עם הכוריאוגרף יאקופו גודני

את המפגש השני, סדנת כוריאוגרפים צעירים עם גודני, הייתי מתארת כמהפכני. גודני הוא תלמיד של מוריס בז'אר ובעבר היה רקדן סולן בלהקת ויליאם פורסיית. ככוריאוגרף יצר שפת ריקוד משלו. אני הצטרפתי אל השיעורים וסדנת היצירה שהעביר לרקדני הלהקה במשך שבועיים. למרות הניסיון הרב שלי גיליתי שאינני מסוגלת לבצע את מה שביקש. זה היה הלם גם בשבילי וגם לרקדנים אחרים. הגישה של גודני לכוריאוגרפיה ולשפת הגוף בריקוד מסקרנת ומעניקה מבט שונה על כל המחול בן זמננו. גודני מתבסס על אוצר המורשת של הבלט הקלאסי, אבל הופך אותו למשהו חדש ועכשווי כשהוא יוצר דימויים חדשים ומדגיש את הזרימה שיוצרת איכות התנועה החדשה. הוא גם אמר לי שאני חייבת ליצור קול חדש של כוריאוגרפיה ללהקה הצעירה – למצוא את הקול שלי, ובשום פנים ואופן לא להסתפק בקלאסיקה או בניאו-קלאסיקה מוכרת. ברור לי שהגישה שלו לא יכולה להתאים לכל להקה או לכל כוריאוגרף, כי היא קיצונית למדי.

אני אסירת תודה לגודני, שניתח אתי את הכוריאוגרפיה שלי במרוץ החיים על פי טוקטה

ופוגה של באך. בעקבות זאת הכנסתי בריקוד שינויים רבים ויצרתי לפי שני עיבודים ליצירה המוסיקלית: האחד הוא הביצוע הקלאסי המוכר והשני הוא עיבוד הג'ז של הפסנתרן ז'אק לוסיה. היצירה באמת נראית אחרת אחרי כל השינויים שעשיתי בעקבות ניתוח לא פשוט עם גודני.

בשבילי, 2011 היתה שנה חשובה וגורלית. ברור לי שדרוש זמן עד שהניסיון העשיר שרכשתי יבשיל ויתגבש למשהו חדש בעבודתי האישית כרקדנית, וגם בעבודתי עם הלהקה ובהוראה בבית הספר לבלט. אני מקווה שבמשך הזמן, כל מה שעברתי בשנה זו ומעסיק את מחשבותי, יביא לתוצאות. התהליך אינו פשוט, אבל הוא מרתק ומעניין.

נדיה טימופייבה, ילידת 1972, נולדה במוסקבה לשני אמנים דגולים. בוגרת האקדמיה לכוריאוגרפיה במוסקבה. בגיל 18 התחילה בקריירה של סולנית בתיאטרון "קרמלין" בבירה הרוסית. בשנת 1991 עלתה לישראל עם אמה, נינה טימופייבה, פרימה בלרינה לשעבר בבולשוי. באותה שנה היתה אסיסטנטית של אמה, שלימדה באקדמיה למוסיקה ולמחול על שם רובין בירושלים. ב־1992 זכתה במקום הראשון בתחרות על שם מיה ארבטובה בישראל. במשך השנים הופיעה בלהקות שונות, ובהן בלט ירושלים ובלט פאנוב. החל ב־2007 היא המנהלת האמנותית של להקת בלט ירושלים ובית הספר לבלט ירושלים. רקדנית, כוריאוגרפית, מורה בכירה. בשנת 2011 השתתפה בבלט קלרה שיצר בעבורה הכוריאוגרף יורם כרמי וגילמה את דמותה של קלרה־ויק־שומן.

המושג תיאטרון מחול הוגדר באופנים שונים על ידי אנשים שונים. ההגדרות המגוונות של המושג מאפשרות להרחיב את השיח סביב סוגה זו, שנולדה מתוך המפגש בין שתי אמנויות הבמה – תיאטרון ומחול – וגם לשייך אליה יוצרים כאלה ואחרים ולבחון את יצירתם לאורה. ככל שעובר הזמן גובר הקושי לדייק בהגדרות, מכיוון שההבחנה בין תחומי אמנות שונים (ולא רק בין תיאטרון למחול) הולכת ומיטשטשת. אחת הדרכים שבאמצעותן אני מציעה לתלמידי להגדיר את מופע שהם רואים שייך לסוגת תיאטרון המחול, היא הצגת השאלה "מהי ההכשרה של האנשים שלקחו חלק במופע, באילו בתי ספר למדו ובאיזה תחום רכשו מיומנות?" בתי הספר שמהם באים תלמידי האמנויות מוגדרים לרוב לפי סיווגים מסורתיים: "אקדמיה למחול", "בית ספר למשחק", "אקדמיה למוסיקה" וכו' (אף על פי שבחלק מבת־הספר או החוגים החדשים לאמנויות קיים כבר טשטוש בין התחומים והדבר בא ליד ביטוי בעצם הגדרתם). אולם, בבתי הספר המוגדרים לפי הסיווג המסורתי התלמיד משפר את מקצועיותו בדיסציפלינה אמנותית אחת מוגדרת. על כן, יש לשער שהכשרה זאת משפיעה גם על המשך דרכו כאמן. במקרים רבים שבהם ניתקל ביצירה המוגדרת תיאטרון מחול, ניווכח לדעת שיוצרה, או יוצריה, רכשו את השכלתם בשני התחומים האלו.

כמובן, קיימים מקרים שבהם אפשר להגדיר יצירת תיאטרון מחול שהיא פרי רוחו של אדם שרכש השכלה רק בתחום אחד, ולתחום השני התוודע לא במסגרת הלימודים אלא מתוך עניין אישי. עם זאת, כשבוחנים את סצינת תיאטרון המחול כיום בישראל, מפתיע לגלות עד כמה ההגדרה הזאת תקפה. לדוגמה, יוצרת תיאטרון המחול רונית זיו למדה מחול בבית הספר למחול בסמינר הקיבוצים ומשחק בבית הספר למשחק בית־צבי; דוגמה אחרת היא שיתוף הפעולה בין היוצרים עבל פינטו ואבשלום פולק, שבאים משתי דיסציפלינות אלו ונספות. פינטו למדה מחול בצעירותה ואמנות פלסטית בבצלאל ואילו פולק למד תיאטרון; שיתוף פעולה אחר יש בין רננה רז, שלמדה מחול בבית הספר לאמנויות תלמה ילין, למחזאי ולשחקן עופר עמרם; כן יש שיתוף פעולה בין יסמין גודה, שלמדה מחול ואמנות רב־תחומית בניו יורק, לאיש התיאטרון איציק ג'ולי.

תפישה זו עזרה לי להגדיר את דניה ליון כחלוצת תיאטרון המחול בארץ ישראל, לאחר שבחנתי את דרכה כתלמידה וכמורה. דרכה המקצועית של ליון עוברת דרך תחנות בולטות בהיסטוריה של המחול והתיאטרון בארץ ישראל ובברלין בשנות ה־20 של המאה ה־20. ליון, שלמדה מחול ותיאטרון בשני מרכזים אלה, היתה בין היוצרים הראשונים ששילבו בצורה מלאה את אמנות התיאטרון ואמנות המחול בשיטות הלימוד שלה ולאחר מכן בהופעותיה. לכן אפשר לראות



Danya Levin and The Movement and Talk Company, Curtsy of Ruth Eshel's Dance Archive

להקת תנועה ודיבור של דניא לוין, באדיבות ארכיון רות אשל

תיאטרון ומחול בדרכי ההוראה והיצירה של חלוצת תיאטרון המחול בארץ – דניא לוין

של התא"י בהנהלת מנחם גנסי⁴. שתי מסגרות אלו סייעו ללוין להתכונן ללימודי המשך בברלין ב־1927.

לבית הספר של אורנשטיין – שהיה בית הספר הראשון למחול בארץ – הגיעה לוין ב־1923. היא למדה שם מחול בקבוצה שפעלה באופן מקצועי⁵. בבית ספר זה נחשפה לוין לראשונה לשיטות המחול שפיתחה אורנשטיין, שהיו מבוססות בין השאר על שיטות הריתמיקה של אמיל ז'אק דלקרוז (Emil Jaques-Dalcroze) ועל תרגילי ההתעמלות של בס מנסנדייק (Bess Mensendieck). אורנשטיין למדה שיטות אלו ואחרות באקדמיה למחול של גרטרוד בודנווייזר (Gertrud Bodenwieser) באוסטריה. היא

יונת רוטמן

דניא כנן (שם נעוריה של לוין) נולדה בטורקמניסטאן בשנת 1903, לאחר שהוריה היגרו לשם מאוקראינה. היא עלתה לארץ ישראל ב־1922, כשהיתה בת 19, והגיעה תחילה לירושלים, שם נישאה כעבור חצי שנה לנחום לוין. עוד בילדותה בטורקמניסטאן נמשכה לוין לשתי אמנויות הבמה – מחול ותיאטרון – אולם עד לבואה לארץ ישראל מעולם לא למדה בצורה מקצועית את שני התחומים הללו. בארץ נפתחה לפניה לראשונה ההזדמנות להתמקצע במחול ובתיאטרון, בשתי מסגרות שהחלו להתמסד אז בתל אביב: בית הספר למחול שייסדה מרגלית אורנשטיין והסטודיו למשחק

בה מבשרת של התפתחות הז'אנר שאנו מכנים היום "תיאטרון מחול". לוין עצמה לא השתמשה במונח תיאטרון מחול כדי להגדיר את סגנונה. במונח זה השתמשו בתקופה יותר מאוחרת. היא שייכה את יצירותיה לסוגה של "ריקוד דיבור" או לחלופין "תנועה דיבור"³.

מתוך נאמנות לתפישה שהצגתי לעיל, מאמר זה מתמקד בעיקר בבתי הספר למחול ולמשחק שבהם למדה לוין בארץ ישראל וברלין ובשיטות ההוראה שפיתחה בהשפעת השיטות שלמדה. המאמר כמעט ואינו עוסק ביצירותיה, אבל אפשר לצייר ממונח תמונה של הסגנון שפיתחה כמורה וכיצרת תיאטרון מחול בשנות ה־30 וה־40 בארץ ישראל.

היתה הראשונה שהביאה לארץ ישראל את השיטות שהיו הבסיס להתפתחות מחול ההבעה במרכז אירופה. בדומה לשאר המורים והיוצרים במרכז אירופה, היא המשיכה לפתח את השיטות הללו בארץ ישראל ויצרה כאן סגנון הוראה ייחודי משלה, שהתבסס על הידע שרכשה באירופה.⁶ למעשה, לימודיה של לוי אצל אורנשטיין חשפו אותה לראשונה לשיטות ההוראה ולסגנון מחול ההבעה, שהיה עתיד להשפיע על דרכי ההוראה שנקטה בעתיד וגם על יצירותיה. חשוב לציין שאורנשטיין הבחינה בכשרונה של לוי והיא זו שעודדה אותה לנסוע לגרמניה ב-1927, כדי להתמקצע בתחום המחול.

ללימודי משחק בסטודיו של התא"י⁷ בהנהלת גנסין הגיעה לוי ב-1926 בעקבות בעלה נחום, שהחליט במפתיע ללמוד משחק. תחילה ביקש נחום להתקבל לתיאטרון "האוהל". משהדבר לא עלה בידיו פנה לסטודיו של התא"י. אשתו הלכה איתו להיבחן ולמרות שליטתה הדלה בעברית עברה את המבחנים.

הזוג לוי התקבל ללימודים בסטודיו בתקופה שבה התרחש פילוג בתא"י. בעקבות הפילוג התקבל הקו האמנותי שהוביל גנסין. גנסין, שהיה מייסדי הבימה, ראה בתא"י עתודה להכנת שחקנים לקראת בואה של הבימה לארץ ישראל. הוא ביקש להציג בתא"י את רפרטואר הבימה, שישוחק על פי שיטת סטניסלבסקי. הרפרטואר שהוא ביקש להציג שיקף את הדעה שחלק עם מייסדי הבימה, שלפיה התרבות העברית בארץ ישראל צריכה לצמוח מתוך התרבות היהודית המזרח אירופית. עמדתו היתה מנוגדת לקו האמנותי שהובילו השחקנים המייסדים של התא"י בראשותה של מרים ברנשטיין-כהן. קבוצה זו רצתה לייסד תיאטרון עברי שיפעל על פי מודל הנאורות ההומניסטית האוניברסלית. חבריה ביקשו להעמיד רפרטואר אוניברסלי, שאינו מזוהה בהכרח עם המחזאות היהודית. הם גיבשו עמדה זו עוד בתקופת שהותם בברלין, שהיתה זירה בינלאומית להתפתחות התיאטרון העולמי בכלל והזרם האקספרסיוניסטי בפרט. עמדתו של גנסין, היחיד מבין השחקנים שהיה חבר בוועד המנהל, התקבלה על ידי הוועד. בעקבות החלטה זו עזבו ב-1926 השחקנים השייכים לקבוצת מייסדי התא"י.⁸ גנסין, בגיבוי ועד התא"י, הקים קבוצה חדשה שאליה הצטרף הזוג לוי. ב-1928, אז הגיעו חברי הבימה לביקורם הראשון בארץ ישראל, התאחד התא"י עם הבימה. חלק משחקי התא"י התקבלו

לשורות הבימה, שלרשותו הועמד גם השטח שיועד לבניית ביתו של התא"י. באותו שטח נבנה אולם התיאטרון של הבימה.

לוי העידה, כי בסטודיו של התא"י הונהג לימודים אינטנסיביים מאוד, מבוקר עד ערב. חניכי הסטודיו תיגלו את שיטת סטניסלבסקי המכוונת למשחק ריאליסטי. בשיטה זו מפתח השחקן כלים, אשר מסייעים לו להיכנס לדמות שהוא מגלם. השיטה מיועדת להקנות לשחקן הבנה מקיפה של הנסיבות שבהן פועלת הדמות. השחקן מדמיין נסיבות אלה, מעמיד את עצמו במקום הדמות ומנסה לשחזר כיצד היה פועל אם היה בעליה. הוא משתמש במה שמכונה בשיטה "זיכרון חושיים", כדי להגיע להזדהות מלאה ומשכנעת עם הדמות. שיטת סטניסלבסקי דיברה אל לבה של לוי. יותר מכל נחרתו בזיכרונה החזות שבהן השתתפה לקראת העלאת ההצגה *הדיבוק* וההכנות לגילום דמותה של לאה: "מאותו היום חדלתי להתקיים כדניה. נחום עזר לי ללמוד את הטקסט בעל-פה. חייתי את לאה במרתף. ברחוב התהלכתי כלאה, בלי לראות איש, בעיניים פקוחות הרואות רק את חן (בתפקיד זה שיחקו שמואל רודנסקי ונחום לוי), וחשתי הרגשות של לאה האוהבת" (לוי, 1998: 56).

כעבור שנה של לימודים בסטודיו של תא"י החליט בני הזוג לוי לעזוב אותו. לטענת לוי, בלחץ ועד התא"י נאלץ גנסין לבחור את השחקנים שיתקבלו לבימה מוקדם מהצפוי. דניה ונחום לוי היו בין אלה שהתקבלו, אבל החליטו לעזוב. הם החליטו לעשות זאת בגלל האווירה העכורה בסטודיו ומכיוון שלא ניתנה להם האפשרות ללמוד שנה נוספת, כפי שהובטח להם תחילה (לוי: 51-52).

ב-1927 נסעו נחום ודניה לוי ללימודים בברלין. נחום למד באוניברסיטה חינוך ופילוסופיה ודניה למדה מחול ותיאטרון. טרם הנסיעה התייעצה עם אורנשטיין, שהמליצה לה על בתי ספר למחול בגרמניה שבהם תוכל ללמוד. לוי סיירה בבתי ספר רבים בברלין ולבסוף בחרה בבית הספר של יוטה קלמפ (Jutta Klampf). תיאטרון החליטה ללמוד אצל הבמאי היהודי הנועד ליאופולד יסנר (Leopold Jessner). לוי לא ציינה אם שחקני התא"י המליצו לה ללמוד אצלו, אף על פי שמייסדי התא"י (וביניהם חברתה מרים ברנשטיין-כהן) הכירו את היטב יסנר והיו בקשר איתו בעת שהותם בברלין.⁹

קלמפ התפרסמה בגרמניה כיוצרת בעלת

תפישה מופשטת של מחול אקספרסיוניסטי, שנמנעה משימוש נרחב במחוות של פנטומימה. הריקודים שיצרה עסקו במאבקי הנפש, וחלקם היו בעלי אופי קודר, אבל הם כמעט ולא נשענו על נרטיב מוגדר. קלמפ נעזרה במרכיבים מופשטים, כמו מקצבים מוסיקליים ותפאורה המבליטה אלמנטים גיאומטריים, כדי לבטא מאבקים רגשיים פנימיים. קלמפ התייחסה מאמה וכל חייה התמודדה עם היתמות. היא נעזרה במחול כדי להתמודד עם אירוע טראומטי זה והיתה בין הראשונים שראו במחול אמנות תרפויטית (Toepfer, 1998: 253-259).

את בית ספרה ייסדה קלמפ ב-1920. ב-1925 נישאה לגוסטב פישר-קלמפ (Gustav Fischer-Klampt), שהיה תלמידו של רודולף פון לאבאן (Rudolf Von Laban). מהשנה שבה התחתנו היה פישר-קלמפ המנהל האדמיניסטרטיבי של בית הספר. בית ספרה של קלמפ היה אחד המוסדות החשובים שהתמקדו במחול ההבעה. תלמידי בית הספר נחשפו לשיטות הוראה רבות¹⁰, ובראשן לשיטת האלתור של מרי ויגמן (Mary Wigman). "שיטת" ויגמן כמעט ואינה ניתנת ללימוד מחוץ לשיעוריה-שלה, משום שהיא מבוססת בראש ובראשונה על הכריזמה של המורה. עם זאת, אפשר לאפיין אותה כשיטה שבה נותן המורה הוראות לרקדנים בשפה מטפורית קצרה ופשוטה. ההוראות לא נועדו להסביר אילו תנועות עליהם לעשות, אלא אילו רגשות ותחושות עליהם לבטא בתנועה. לצורך כך השתמשה ויגמן במלים בודדות ולא במשפטים ארוכים (Toepfer: 115-116). קלמפ, בדומה לוויגמן, לא ראתה בשיפור היכולת הטכנית מטרה, אלא אמצעי שיש לפתח כדי להגביר את יכולת הביטוי האישי. בניגוד לוויגמן, קלמפ לימדה בחלק מהשיעור תרגילים שהדגימה לתלמידים. קלמפ השתמשה בתרגילים אלה פחות כדי לפתח את היכולת הטכנית, ויותר כדי לשפר את היכולת להתנועע ולרקוד. לוי אהבה במיוחד את שיעוריה של קלמפ. "אין צורך להרים רגליים כתצוגת כושר, ולעיתים די בכמה סנטימטרים של חוזק, חופש הביטוי ביצירת הריקוד הוא שמשך את לבי בשיעוריה של יוטה", כתבה (לוי: 56).

יסנר, שאצלו למדה לוי משחק, היה אחד הבמאים החשובים בגרמניה באותה תקופה. הוא היה גם המנהל האמנותי של התיאטרון הממלכתי בברלין, שנחשב באותה תקופה לתיאטרון הלאומי המרכזי בגרמניה.

בתקופה שבה היה מנהל התיאטרון שיכלל יסנר את סגנונו כבמאי. הוא נמנה על הבמאים החשובים המזוהים עם הזרם האקספרסיוניסטי. עיקר הרפרטואר שלו היה מחזות קלאסיים. המאפיין המרכזי של עבודות הבימוי שלו היה הפשטה קיצונית של יצירות והפיכתן לעל-זמניות. ההפשטה באה לביטוי בשני תחומים: א. עיצוב במה ארכיטקטונית מופשטת, שהאלמנט המרכזי בה היה גרם מדרגות (המדרגות הפכו עם הזמן לאלמנט עיצובי המזוהה עם יסנר); ב. פיתוח סגנון משחק מופשט ורחוק מהריאליזם. לפי שיטתו, כל שחקן גילם תכונה אחת ויחידה בקיצוניות רבה והמחיש אותה באופן פיסיו, ללא יצירה של עומק פסיכולוגי ותת-טקסט האופייניים למשחק הריאליסטי. באופן זה הפך השחקן לדימוי פיסיו של התכונה שיוחק, שהפכה במופע למהות סימבולית ממשית (Kuhns, 1997: 30).

ליון למדה בחוג הדרמה של יסנר שלוש פעמים בשבוע, בשעות הערב. את תוכנית הלימודים בסטודיו של יסנר היא מתארת כך: "תרגילים בנושאי חוש הזמן והמקום, התמצאות, הקשר לפרטנר, נשימה, חיתוך דיבור, תנועה (כאן הייתי משוחררת), הבעת פנים וגוף ועבודה על קטעי מחזות" (ליון: 65). ליון הדגישה, שתלמידיו של יסנר לא עבדו על תפקיד שלם, אלא על פיתוח נפרד של כל אחת מהתכונות של הדמות. היא טענה ששיטת המשחק המופשט של יסנר השפיעה על התפתחותה המקצועית. עם זאת ציינה, שלא מצאה הבדל גדול בין השיטה של יסנר לזו של סטניסלבסקי. את שיטת סטניסלבסקי, שלמדה אצל גנסיין, היא תפשה כשיטה המרכזית והחשובה בתחום התיאטרון (ליון: 65).

ב-1931, לאחר שסיימה ליון את לימודיה בבית הספר של קלמפ ובסטודיו של יסנר, חזרה לארץ ישראל. במבחן הסיום בבית הספר של קלמפ ביקשה ליון מקלמפ להעלות הצגה, שתביא לידי ביטוי את האלמנטים הדרושים למבחן – ריקוד קבוצתי, משחק וקטע סולו. בהצגה שיצרה באו לידי ביטוי מגוון הטכניקות ושיטות ההוראה בתחום הריקוד ובתחום המשחק שלמדה ליון בגרמניה. ההצגה היתה מעין כוריאוגרפיה של הפואמה *מול הישימון* מאת אברהם שלונסקי. השתתפו בה נערים יהודים שאתם עבדה ליון בברלין¹². לדברי ליון, ההצגה היתה שילוב של "תנועה חופשית, ריקוד, זמרה, דיבור, סולו וריקודי חסידים". את ההצגה ליווה תזמור של

כלי הקשה ומוסיקה מאת דניאל סמבורסקי (ליון: 63-64). אף על פי שההצגה הוצגה בעברית, עברה ליון את המבחן בהצלחה רבה. הצגה זו הגדירה את סגנון ההוראה והריקוד שאיפין את ליון בארץ ישראל, שכונה בפיה "ריקוד דיבור" (ליון: 65).

ליון חזרה לארץ ישראל ב-1931 עם בנה הפעוט אביתר (שנולד עוד בברלין) וכאן היתה שלוש שנים ללא בעלה, שלמד באותה עת בברלין. כאשר הגיעה ליון לתל אביב פגשה את גנסיין, שהזמין אותה להצטרף להבימה. ליון סירבה בתוקף. היא טענה כי הדמיון החיצוני בינה לבין חנה רובינא¹³ ימנע ממנה לקבל תפקידים בולטים בתיאטרון (ליון: 68). מופתע מתשובתה שאל גנסיין מה תעשה בארץ ישראל לאחר לימודיה בברלין. בתשובתה, המובאת כאן במלואה, הגדירה ליון את שני המרכיבים החשובים שאיפיינו את דרכה האמנותית בשנות ה-30 וה-40: א. סגנון ריקוד המשלב בין תיאטרון למחול; ב. "המודל האינדיבידואלי"¹⁴ שבו היא עומדת לפעול, המאפיין את התפתחות המחול האמנותי בישראל (ליון: 68). "אציג הופעות יחיד בקריאה, במשחק של מונולוגים, בריקוד, ואם יהיה צורך – בקצת שירה. וכך אמלא ערב. חוץ מזה אני גם מביימת, התחלתי עוד בברלין בהצלחה רבה. ויש לי גם 'להקת תנועה ודיבור', כפי שאני קוראת לצורה החדשה שיצרתי. אני יודעת שבארץ מתקיימות הופעות יחיד, אבל חלקיות בלבד, רק קריאה או שירה או ריקוד, ואילו אני יכולה לתת את כולם יחד. וכך אופיע בכל מקום שאזמין, בערב שלם או בחלק ממנו".

נאמנה לחזונה פתחה ליון בדירתה, ברחוב אלנבי בתל אביב, בית ספר למחול בשם "סטודיה ריקוד – תנועה – דיבור". זה היה בית הספר השני למחול מודרני שפעל בתחילת שנות ה-30, למעט זה של אורנשטיין. בבית ספר זה היא עבדה על עבודות הסולו שלה והקימה להקה מקרב התלמידות, שהופיעו אתה בחלק מהריקודים.

בבית הספר לימדה ליון תחילה בשיטות ההוראה של קלמפ ולאבאן והשתמשה בטכניקה ובתרגילים הלקוחים משיטות אלו. עד מהרה נמשכה לשיטת האלתור האופיינית לקלמפ, ובעיקר לווניגמן (שהיתה נערצת עליה כרקדנית). "בהוראה העדפתי את החופש ביצירה, חופש ביטוי אישי בתחושת פרטנר ובתנועה קולקטיבית של קבוצת רקדניות, תגובות ספונטניות וחופשיות

למוסיקה ולדפיקות תוף וגונג. שיטה זו, שנתנה גם טכניקה ופיתחה גוף חופשי, הובילה ליצירה עצמית במהירות מפתיעה" (ליון: 72).

כחלק משיטת ההוראה שלה דרשה ליון מהתלמידות ליצור ריקודים שאותם העלו ב"ערבים אמנותיים סגורים", אשר היו מיועדים לעיתונאים, לשחקנים ולהורי התלמידים. על אחד הערבים האלו כתב עמנואל הרוסי *בהארץ*¹⁵: "...הגוף חי, הפנים, העיניים – הכל, הכל מביע ומדבר בצורה כה אמיתית ויחד עם זה אמנותית. ומעניין לראות, שכל הבנות האלה לא למדו ולא שינו את הריקודים מפי מורתן, אלא חיברו 'והמציאו' את הדברים מלבן. כל אחת לפי טעמה ואופיה המיוחד לה. אחר כך רקדו בקבוצה, ושוב בא הריתמוס הכללי והטוב, שאיננו גוזל מן הפרט את כשרונותיו וצבעיו, אלא מכניס את כל אלה אל תוך הנעימה הכללית כחלק חשוב ובלתי נפרד..."

ב-1941 נאלצה ליון לעבור לירושלים, לאחר שבעלה קיבל עבודה שם. את בית הספר בתל אביב סגרה. ליון הצטערה על כך מאוד, משום שבאותה תקופה כבר היתה פופולרית וזכתה להערכה כיוצרת וכמורה. בבית ספרה בתל אביב למדו כ-60 תלמידות ומעבר להכרה החינוכית היא גם זכתה לרווחה כלכלית.

בירושלים פתחה ליון בית ספר סמוך לביתה. בית הספר פעל מ-1941 עד 1947. באותה שנה נסעה ליון, מטעם הסוכנות, להופיע במחנות הפליטים והעקורים באירופה. המסע ארך כשנה והותיר בה רושם עז. היא כתבה עליו בפירוט בספרה. ב-1951 נסעה ליון בעקבות בעלה לשליחות בברזיל. שם המשיכה לעסוק במחול, אבל התמקדה בעיקר בלימוד ריקודי עם בקרב הקהילה היהודית. היא גם המשיכה לביים הצגות באירועים שונים לקהילה.

כשחזרה לישראל, ב-1955, ירדה קרנו של זרם מחול ההבעה בארץ והיתה פחות פתיחות לקבל את סגנון המחול של ליון. ייתכן שמסיבה זו היא עסקה בתיאטרון בלבד. היא ייסדה בירושלים את התיאטרון לילדים ולנוער "אורים". בתיאטרון זה העלתה עשרות הצגות שהפיקה כמעט לבדה. התיאטרון פעל עד 1968. שנתיים לפני סגירתו של תיאטרון "אורים" הקימה ליון עם שחקני התיאטרון את "במה זעירה". במסגרת זו העלתה הצגות למבוגרים, עד לסגירתה בשנת 1971.

מהביוגרפיה ומסגנון המחול של ליון אפשר להסיק כי למעשה, היא היתה מחלוצי הז'אנר המכונה תיאטרון מחול. הדיון במאמר הנוכחי, העוסק בבתי הספר שבהם לימדה ובשיטת ההוראה שפיתחה, מעלה שלוש נקודות מרכזיות.

א. אף על פי שלמדה מחול ותיאטרון לפי השיטות של סטניסלבסקי, קלמפ ויסנר, היא אימצה את שיטת ההוראה שאופיינית לקלמפ אך בעיקר לווינגמן. שיטה זו, המבוססת בעיקר על תרגילי אלתור ועל הכריזמה של המורה המוביל, מפתחת את יכולת הביטוי והיצירה באמצעות מחול. נראה כי ליון בחרה בשיטה זו מפני שהיא נתנה ביטוי הן לצד ה"תיאטרלי" הן לצד ה"ריקודי" של התלמיד ושילבה את שתי אמוניות הבמה שמשכו את לבה.

ב. ההיכרות האינטימית של ליון עם שתי אמוניות הבמה והמשיכה שלה לשתייהן הובילו אותה לשלב את שתייהן בשיעוריה וביצירתה בצורה מלאה. היא היתה בין היוצרים הבוודיים שאי אפשר היה להגדירם שחקנים, רקדנים, כוריאוגרפים או במאים בלבד.

ג. אף על פי ששילבה את התיאטרון והמחול בהוראתה וביצירתה, האופן שבו בחרה לפעול ולהתמסד אופייני לצורת ההתמסדות של המחול האמנותי בארץ. המודל האינדיווידואלי שבו בחרה לפעול – הקמת בית ספר פרטי שהיה הבסיס לפעילותה האמנותית, הגדיר אותה באותה תקופה כיוצרת במחול והפך אותה לדמות שבה עוסקים כיום בעיקר חוקרים בדיסציפלינה זו¹⁶.

ביבליוגרפיה

אלדור, גבי. ואיך רוקד הגמל. תל אביב: רסלינג, 2011.

אשל, חות. לרקוד עם החלום ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל 1964-1920. תל אביב: ספרית פועלים והספרייה למחול בישראל, 1991.

_____. "מהו תיאטרון התנועה? הגדרת המושג תיאטרון תנועה". מחול עכשיו 5 (2001): 27-30.

_____. "תיאטרון תנועה בישראל 1976-1991". חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, אוניברסיטת תל אביב, 2001.

ליון, דניה. השובל הארוך ירושלים: ראובן, 1998.

זר-ציון, שלי. "התיאטרון הארצישראלי (התא"י) תנועה בין פריפריות תרבותיות". זמנים 99 (2007): 25-16.

_____. "שיילוק עולה לארץ-ישראל 'הסוחר

מונציה' לשקספיר בבימוי של ליאופולד יסנר בשנת 1936". קתדרה 110 (תשס"ד: 73-100).

Kuhns F, David. *German Expressionist Theatre the Actor and the Stage*. United Kingdom: Cambridge University Press, 1997.

Toepfer, Karl. *Empire of Ecstasy Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*. Berkeley: U of California P, 1998.

הערות

¹ על ריבוי ההגדרות ועל הקושי להשתמש בהן ולנסח אותן ראו עבודת הדוקטורט של אשל (אשל, 2001, עמ' 1-20) וגם מאמרה של אשל (אשל, 2001, עמ' 26-33).

² בתי-הספר או החוגים החדשים משתמשים לרוב בהגדרה (רב-תחומי) כמו למשל החוג הרב-תחומי השייך לפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל-אביב.

³ ראו לדוגמה הגדרותיה של ליון על הז'אנר שבו יצרה (ליון, 1998: 64, 65, 68).

⁴ מנחם גנסי, 1882-1951, היה שחקן ובמאי, מהאבות המייסדים של התיאטרון בארץ ישראל. הוא נולד בסטארודוב שבאימפריה הרוסית, עלה לארץ ישראל ב-1903 והחל לעבוד במושבות. הוא למד משחק ותיאטרון והיה חבר בקבוצת התיאטרון העברי הראשונה, "חובבי הבמה העברית". ב-1912 עזב את ארץ ישראל ונסע לפולין. ב-1917 חבר לנחום צמח ולחנה רובינא בהקמת תיאטרון הבימה במוסקבה. ב-1923 עזב את הבימה וחבר לקבוצת שחקני תיאטרון מארץ ישראל שהקימה את התא"י בברלין. קבוצה זו, שהונהגה על ידי אשת התיאטרון העברי מרים ברנשטיין-כהן, ביקשה להקים באמצעות התא"י גוף אמנותי חדש, שיעלה הצגות בארץ ישראל באופן מקצועי. כדי לממש חזון זה נסעו מייסדי הקבוצה לברלין, שם למדו תיאטרון ויצרו במשך יותר משנה, וחזרו לארץ ישראל ב-1925. בברלין נוספו לחברי קבוצה זו שחקנים חדשים. עם חזרתם לגנסי הפך הלה למנהל התא"י. אולם ימיו של התא"י לא ארכו. עם מינויו של גנסי למנהל התיאטרון התגלעו ויכוחים בינו לבין המייסדת ברנשטיין-כהן וב-1926 התפרק התא"י. חלק מחבריו, ובהם גנסי, חברו ב-1928 לחברי הבימה כאשר הללו באו לביקור ראשון בארץ ישראל.

⁵ במסגרת קבוצה זו הופיעה ליון ב"אופרה הארצישראלית" באופרה ריגולטו.

⁶ על שיטות ההוראה המגוונות שפיתחה מרגלית אורנשטיין ראו, לדוגמה, בספר של אלדור (אלדור, 2011: 36, 66).

⁷ על התא"י ראו הערה 4.

⁸ על התא"י והסיבות לפילוג שחל בו ראו מאמרה של שלי זר-ציון (זר-ציון, 2007: 16-25).

⁹ על הקשר של שחקני התיאטרון עם יסנר ראו (זר-ציון, 2007: 22) וגם (זר-ציון, תשס"ד: 77).

¹⁰ לדוגמה: שיטות ההוראה של לאבאן ושיעורים בכלי הקשה.

¹¹ עוד על סגנון המשחק של יסנר ומאפייניו כבמאי, ראו בדיון שעורך היסטוריון התיאטרון דוד קונס (Kuhns: 195-217).

¹² את הנערים שאתם עבדה ליון היא פגשה בבית העם בברלין, שהוקם על ידי בעלה נחום (ליון: 63).

¹³ ליון סיפרה שלראשונה החלו להתבלבל ביניהן כאשר הגיעה לברלין, שם כבר הכירו האנשים את רובינא. טעות זו חזרה על עצמה פעמים רבות גם בארץ. כשנפגשה פעם באקראי עם רובינא בתל אביב הן הסתכלו זו בזו, אך לא מצאו כל דמיון (ליון: 56). עם זאת, מהשוואה של תמונותיהן בנפרד על הבמה, ניכר שקיים דמיון ביניהן.

¹⁴ המונח "מודל אינדיווידואלי" לקוח מעבודת הדוקטורט שלי, שנמצאת בשלבי כתיבה. מונח זה בא לתאר את הצורה האינדיווידואלית שאיפיינה את התמסדות המחול בארץ. את המחול בארץ ישראל מיסדו נשים, שכל אחת מהן הקימה בנפרד בית ספר שהיה בסיס לפעילות חינוכית ואמנותית במחול. צורת התמסדות זו שונה מ"המודל הקולקטיבי", שאיפיינה את התמסדות התיאטרון בארץ. את גופי התיאטרון השונים הקימו כמה אנשים יחד וחלקם (כדוגמת הבימה ו"האוהל") פעלו כקולקטיב.

¹⁵ ראו ספרה של ליון (99-100).

¹⁶ ראו לדוגמה ספרה של אשל על התפתחות המחול בארץ (אשל, 1991) ועבודת הדוקטורט שלי.

יונת רוטמן בוגרת האולפנה למחול מטה אשר, סיימה בהצטיינות תואר שני בתיאטרון באוניברסיטת תל אביב, שם היא כותבת עבודת דוקטורט העוסקת בראשית המחול האמנותי בישראל. רוטמן מרכזת את מגמת המחול בבית הספר עמק-טבור ומשמשת רכזת הדרכה בתחום המחול במינהל לחינוך התיישבותי.