

להרכיב את הפאזל מחדש: סיפורה של דניה לוי

יונת רוטמן

סיפורה של דניה לוי ראוי להיכתב כחלק מסיפור פמיניסטי של נשים בתיאטרון בארץ ישראל. לוי היא אחת משש-עשרה הנשים המייסדות של המחול האומנותי בארץ ישראל. נשים אלו הקימו מרכזי מחול בבתי ספר, שפעלו מראשית שנות העשרים ועד ראשית שנות החמישים של המאה ה-20 (רוטמן, 2025). בדומה לכמה מייסדות מחול נוספות – גרטרוד קראוס, דבורה ברטנוב ואלזה דובלון – אפשר להגדיר את סגנון יצירתה של לוי באותן שנים כ"תיאטרון מחול" המתאפיין בשילוב יסודות של תנועה וקומפוזיציה עם אלמנטים תיאטריים כגון משחק ופנטומימה. אולם בניגוד להן, הכשרתה המקצועית והפעילות האומנותית שלה מראשית דרכה נטועות במקביל בשני שדות – המחול והתיאטרון – ובשתי ארצות – בארץ ובגרמניה (שם). למרות עובדה זו, הסיפור של לוי עד שנת 1955, אז הקימה את תיאטרון אורים לילדים ולנוער בירושלים, מתואר במחקרים העוסקים בהיסטוריה של המחול בארץ, אך נעדר מספרות ההיסטוריה של התיאטרון (אשל, 1991, 2016; רוטמן, 2012, 2025). במאמר זה אציג את פועלה מ-1922, שנת עלייתה ארצה, ועד 1951, השנה שבה יצאה לשליחות בברזיל עם בעלה נחום. אתמקד ביצירתה התיאטרונית, שענימה הופיעה בשנים 1932-1942, ואבחן מדוע נעדר סיפורה של לוי מההיסטוריה של התיאטרון בארץ. ראשית אסקור את הסיפור הפמיניסטי של נשים בתיאטרון בארץ ישראל, שליווה היא חלק ממנו, סיפור שטרם הוקדשה לו תשומת הלב הראויה.

נשים בתיאטרון הארץ-ישראלי

בשנים האחרונות מתפרסמים מחקרים החושפים מחד גיסא את עושרה של היצירה הנשית בתיאטרון בישראל, ומאידך גיסא את תקרת הזכוכית שחסמה יצירה זו והותירה אותה על פי רוב בשוליים (ארליך-רוזנסקי, 2004; ברסלר, 2006; ירושלמי, 2001; לב-אלג'ים, 2010; לרר-שפק, 2019; נגיד וקינר, 2001).¹ לצד מבטים פמיניסטיים המציגים יצירה תוססת של נשים ועל נשים, מתוארת במחקרים זירת התיאטרון הממוסד בישראל כזירה היררכית הנשלטת ברובה על ידי גברים כמנהלים אומנותיים וכמקבלי החלטות. למרות נוכחות רבה של נשים שחקניות או יוצרות, מעטות מהן מחזיקות בעמדות כוח מרכזיות בתיאטרונים הגדולים. רק בתיאטרוני השוליים נוכחותן משמעותית (לרר-שפק, 2023). מאז העשור השני של המאה ה-21, קיימת מודעות ונעשים מאמצים לשנות את זירת התיאטרון כך שמקומן של נשים יהיה מרכזי יותר בעמדות ניהול ובימיו. אחת הדוגמאות למאמצים אלה היא פעילות החברות בפורום של יוצרות תיאטרון בישראל שהוקם ב-2018 ומעורבותן בתוכנית "עיר שווה" מטעם עיריית תל אביב לקידום שוויון מגדרי. במסגרת תוכנית זו הודיעה עיריית תל אביב ב-2025 שמחצית מההצגות בתיאטרונים המובילים יבוימו על ידי נשים (בנון צור, 2025).

¹ אני מבקשת להודות לגילית קרול על סיועה בהכנת רשימה חלקית זו.

את המציאות בתיאטרון כיום אפשר לשנות, אך לא את העבר וההיסטוריה. נראה שחוסר השוויון המגדרי בתיאטרון הישראלי מושרש מראשית התמסדותו בתקופת היישוב, למרות האופי הקולקטיבי שאפיין את התפתחותו. קבוצות התיאטרון בארץ שהצליחו להתמסד (דוגמת הבימה, התיאטרון הארץ-ישראלי ואהל) עשו זאת כקולקטיב – קבוצה מאורגנת של אנשים שהתאגדו יחד להקמת תיאטרון מקצועי, כאשר לאורך תקופה משמעותית בראשית הדרך החברים תוגמלו באופן שוויוני. למרות צורת התמסדות זו, שהבטיחה שכר שווה לגברים ולנשים, הנשים נדחקו לשוליים. סיבה מרכזית לכך הייתה הקשרים הפוליטיים והציבוריים שנדרשו לצורך הקמת מוסדות תיאטרון. לגברים באותן שנים היה ההון התרבותי והחברתי הנדרש לקיום ולניהול גופים אלו מול מוסדות הציבור והנהגת היישוב. באופן זה הם הפכו לדמויות מרכזיות בשדה התיאטרון, בעוד שנשים היו שותפות וקיבלו שכר שווה לזה של הגברים, אבל רובן המכריע לא החזיקו בעמדות אומנותיות וניהוליות בכירות. כך הפך שדה התיאטרון לזירת פעולה גברית, שהתנאים להתקדמות בה אינם מתאימים לנשים.

אין להסיק מהאמור לעיל שנשים נעדרו מהזירה התיאטרונית. אפשר למנות מספר לא מבוטל של נשים יוצרות, מורות, מנהלות, במאיות, מייסדות ומבצעות בתיאטרון בארץ בתקופת היישוב, ביניהן השחקנית, הבמאית והמורה מרים ברנשטיין-כהן; שחקנית תיאטרון הבימה חנה רובינא; הבמאית שולמית בת-דורי; השחקנית והמורה בתיאטרון הבימה פני לוביץ'; מייסדת חוגי התיאטרון בקיבוצים מניה ארנון; מייסדת תיאטרון הילדים הראשון בארץ טובה חסקין; יזמית התיאטרון מרגוט קלאוזנר; שחקנית התיאטרון הקאמרי חנה מרון; ועוד. סיפורן של נשים אלו ואחרות שפעלו בראשית התפתחות התיאטרון בארץ מחייב התבוננות רחבה המקיפה כמה תחומים ומקשרת בין סיפור יצירתן, סיפור חייהן ותנאי עבודתן בתיאטרון. זאת בדומה לגישה המחקרית המאפיינת את הספר בעריכתה של רות מרקוס (2008) **נשים יוצרות בישראל - 1970-1920**, שחשף עשייה נשית רבה ומרובדת של ציירות, פסלות, צלמות ואדריכליות בארץ בתקופת היישוב, בשעה שאותם תחומי אומנות חזותית נשלטו על ידי גברים. היעדרו של מחקר מעין זה בשדה התיאטרון בולט. אין כמעט התייחסות לסיפור של נשים בתיאטרון בארץ בתקופת היישוב, להוציא מאמרה של דורית ירושלמי (2007) על שחקניות הבימה שפעלו בצילה של רובינא ובצילו של תיאטרון שנשלט על ידי גברים. בהפניית הזרקור לליון אני מבקשת לא רק לחשוף את סיפורה הפרטי, אלא גם להציעו כחלק מנרטיב נשי פמיניסטי שראוי להיכתב על התיאטרון בתקופת היישוב.

פועלה של דניה ליון בשנים 1922-1951

דניה כגן (שם נעוריה של ליון) נולדה בטורקמניסטן בשנת 1903, לאחר שהוריה היגרו לשם מאוקראינה. היא עלתה לארץ ב-1922 והגיעה תחילה לירושלים, שם נישאה לנחום ליון. עוד בילדותה בטורקמניסטן נמשכה ליון לשתי אומנויות הבמה – למחול ולתיאטרון, אולם עד בואה לארץ היא מעולם לא למדה בצורה מקצועית את שני התחומים הללו. בארץ נפתחה עבורה לראשונה ההזדמנות להתמקצע במחול ובתיאטרון בשתי מסגרות מקצועיות שפעלו בתל אביב: בית הספר למחול שייסדה מרגלית אורנשטיין, והסטודיו למשחק של התיאטרון הארץ-ישראלי בהנהלת מנחם גנסי (רוטמן, 2025).

בבית הספר של אורנשטיין הגיעה ליון ב-1923. היא למדה שם מחול בקבוצה מקצועית, ואף הופיעה עם הקבוצה באופרה הארץ-ישראלית בהפקה של **ריגולטו**. בבית הספר נחשפה ליון לראשונה לשיטות המחול שאורנשטיין פיתחה לפי שיטות ההוראה של מורים בכירים באירופה. אורנשטיין הבחינה בכישרונה של ליון ועודדה אותה לנסוע לגרמניה כדי להתמקצע בתחום

המחול. ללימודי המשחק בסטודיו של התיאטרון הארץ-ישראלי בהנהלת גנסין הגיעה ליון ב-1926 בעקבות בעלה, שהחליט במפתיע ללמוד משחק. הוא ביקש תחילה להתקבל לתיאטרון האהל, אולם משלא עלה הדבר בידו, פנה לסטודיו של התיאטרון הארץ-ישראלי. ליון ניגשה להיבחן בעקבות בעלה, ואף שלא ידעה עברית היטב, עברה את המבחנים (שם).

הזוג ליון החל ללמוד בסטודיו של התיאטרון הארץ-ישראלי בתקופה שבה התקבל הקו האומנותי של גנסין, בניגוד לעמדת השחקנים. באותה עת התנהל בתיאטרון ויכוח בין שתי מגמות שונות, ובשגנסין ניצח לבסוף במאבק, להקת השחקנים שייסדה את התיאטרון התפרקה (להרחבה על קורות התיאטרון הארץ-ישראלי ועל אופני האיחוד עם הבימה, ראו זר-ציון, 2015). בני הזוג ליון הצטרפו אל הקבוצה החדשה של התלמידים והשחקנים. ליון העידה שהלימודים בסטודיו של התיאטרון הארץ-ישראלי היו אינטנסיביים מאוד ונמשכו מהבוקר עד הערב. בסטודיו תרגלו את שיטת המשחק של סטניסלבסקי. ליון זכרה במיוחד את החזרות שעשתה להצגת הדיבוק ובעיקר לתפקיד של לאה. כך כתבה בספרה האוטוביוגרפי: "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



דניה ליון בריקוד "געגועים", אוסף ד"ר רות אשל, הארכיון הישראלי למחול בבית אריאלה. נסרק דיגיטלית במיזם משותף של משרד מורשת, הספרייה הלאומית של ישראל וחטיבת היודיאקה באוניברסיטת הרווארד.

הרואות רק את חנן [...] וחשתי הרגשות של לאה האוהבת" (ליון, 1998, עמ' 50).²

כעבור שנה של לימודים בסטודיו של התיאטרון הארץ-ישראלי, החליטו בני הזוג ליון לעזוב. החלטתם התקבלה בשל האווירה העכורה בסטודיו, ומשום שלא ניתנה להם האפשרות ללמוד שנה נוספת כפי שהובטח תחילה, לאחר שבלחץ של ועד התיאטרון הארץ-ישראלי נאלץ גנסין לבחור את השחקנים שיתקבלו להבימה מוקדם מהצפוי (שם). ב-1927 נסעו בני הזוג לברלין

² יצוין כי מלבד עדותה זו של ליון בספרה האוטוביוגרפי, אין סימוכין ממקורות ארכיוניים לכך שהיא שיחקה את לאה על הבמה, תפקיד שגילמו לאה ליון ובת-עמי פוגוצ'וב. מכאן אפשר לשער שהיא רק התכוננה לתפקיד, אך לא שיחקה אותו.

ללימודים – נחום למד באוניברסיטה חינוך ופילוסופיה, ודניה למדה מחול ותיאטרון. טרם נסיעתה, היא קיבלה מאורנשטיין המלצות על בתי ספר למחול בגרמניה שתוכל ללמוד בהם. לאחר סיוריה בבתי ספר רבים בברלין, היא בחרה ללמוד בבית הספר של יוטה קלמפט (Jutta Klampert). את תחום התיאטרון בחרה ללמוד אצל הבמאי הנודע לאופולד יסנר (Leopold Jessner). ליון לא ציינה בספרה האוטוביוגרפי אם קיבלה בארץ המלצה משחקני התיאטרון הארץ-ישראלי ללמוד אצלו. זאת אף שמייסדי התיאטרון הארץ ישראלי (ובניהם השחקנית מרים ברנשטיין-כהן, חברתה של ליון) הכירו את יסנר היטב והיו איתו בקשר בעת שהותם בברלין (זר-ציון, 2003).

קלמפט התפרסמה בגרמניה כיוצרת מחול אקספרסיוניסטי בעלת תפיסה מופשטת, שנמנעה משימוש נרחב במחוות של פנטומימה. ריקודיה עסקו במאבקים של הנפש, חלקם היו בעלי אופי קודר והם כמעט לא נשענו על נרטיב. היא נעזרה באלמנטים מופשטים, כגון מקצבים מוזיקליים ותפאורה המבליטה אלמנטים גאומטריים מופשטים, כדי לבטא מאבקים פנימיים רגשיים (Toepfer, 1997). את בית הספר יסדה קלמפט ב-1920. ב-1925 נישאה ליהויכים פישר, שהיה תלמידו של רודולף לאבן (Rudolf Laban) ושימש כמנהל האדמיניסטרטיבי של בית הספר. בבית הספר לימדו בשיטות הוראה רבות, דוגמת שיטת ההוראה של לאבן ושילוב שיעורים בכלי הקשה בתוכנית הלימודים, אך בעיקר יושמה בו שיטת האימפרוביזציה של מרי ויגמן (Mary Wigman), שהייתה השיטה המרכזית שפיתחה ויגמן בבית ספרה בדרזדן. היא השתמשה בשיטה זו לא רק לצורכי פדגוגיה, אלא גם לצורכי יצירה וקומפוזיציה של ריקודים. מטרת שיעורי האימפרוביזציה הייתה להפוך את התלמידים לרגישים למרחב. השיעורים הורכבו מהתנסות בלי מתן הסברים מיותרים. התלמידים ביטאו באמצעות תהליך האימפרוביזציה את היצירות שבהם, ותוך כדי תרגילי האלתור הם החלו ליצור קומפוזיציה (Manning, 1993). באמצעות השיטה של ויגמן, קלמפט ביקשה לפתח את יכולת הביטוי האישי. ליון אהבה במיוחד את שיעוריה של קלמפט, שעליהם אמרה: "אין צורך להרים רגליים כתצוגת כושר, ולעיתים די בכמה סנטימטרים של חוזק. חופש הביטוי ביצירת הריקוד הוא שמשך את ליבי בשיעוריה של יוטה" (ליון, 1998, עמ' 65).

ליון בחרה ללמוד משחק אצל הבמאי היהודי יסנר, שהיה המנהל האומנותי של ה-Staatstheater Berlin, התיאטרון הלאומי של גרמניה. הוא היה אחד הבמאים החשובים באותה תקופה ומהבולטים המזוהים עם הזרם האקספרסיוניסטי. הרפרטואר שלו כלל בעיקר מחזות קלסיים. המאפיין המרכזי שלו בבימוי היה הפשטה קיצונית של יצירות והפיכתן לעל-זמניות. ההפשטה התבטאה בשני תחומים: עיצוב במה ארכיטקטונית מופשטת שהמרכיב המרכזי בה היה גרם מדרגות; ופיתוח סגנון משחק מופשט ורחוק מהריאליזם. לפי שיטתו, כל שחקן גילם תכונה אחת ויחידה בקיצוניות רבה והמחיש אותה באופן פיזי, ללא יצירה של עומק פסיכולוגי ותת-טקסט האופייניים למשחק הריאליסטי. באופן זה הפך השחקן לדימוי פיזי של התכונה ששיחק, וזו הפכה במהלך המופע למהות סימבולית ממשית. יסנר טען כי לא הסיפור הדרמטי חשוב, אלא המהות והאידיאה שעומדים מאחוריו (Kuhns, 1997).

ליון למדה בחוג הדרמה של יסנר שלושה ערבים בשבוע. את תוכנית הלימודים בסטודיו של יסנר תיארה כך: "תרגילים בנושאי חוש הזמן והמקום, התמצאות, הקשר לפרטנר, נשימה, חיתוך דיבור, תנועה (כאן הייתי משוחררת), הבעת פנים וגוף, ועבודה על קטעי מחזות" (ליון, 1998, עמ' 65). ליון הדגישה שאצל יסנר לא עבדו על תפקיד שלם, אלא על פיתוח נפרד של כל אחת מהתכונות של הדמות. היא העידה שלשיטת המשחק המופשט של יסנר הייתה השפעה על התפתחותה המקצועית. עם זאת, היא ציינה שלא מצאה הבדל גדול בין השיטה של יסנר לבין שיטת סטניסלבסקי שלמדה אצל גנסין. את שיטת המשחק של סטניסלבסקי היא ראתה בשיטה המרכזית והחשובה בתחום התיאטרון (שם).

ב-1931, בתום הלימודים, ליון חזרה לארץ. במבחן הסיום בבית הספר של קלמפט היא ביקשה ליצור מופע שיבטא את פרי לימודיה – ריקוד קבוצתי, משחק וקטע סולו. ההצגה הייתה כוראוגרפיה המבוססת על הפואמה "מול הישימון" מאת אברהם שלונסקי. השתתפו בה נערים יהודיים שאיתם עבדה בברלין. ליון תיארה את ההצגה כשילוב של "תנועה חופשית, ריקוד, זמרה, דיבור, סולו וריקודי חסידים" (ליון, 1998, עמ' 63). את ההצגה ליווה תזמור של כלי הקשה ומוזיקה מאת דניאל סמבורסקי (שם). אף ששפת ההצגה הייתה עברית, ליון עברה את המבחן בהצלחה רבה. הצגה זו הגדירה את סגנון המופע שליון כינתה בשם "הצגות תנועה-דיבור". על סגנון זה יורחב בהמשך המאמר.

ליון שבה לארץ ישראל עם בנה הפעוט אביתר שנולד בברלין וללא בעלה, שעדיין למד באותה עת והצטרף אליה רק כעבור שלוש שנים. בתל אביב פגשה את גנסין, ולדבריה הוא הזמין אותה להצטרף להבימה. ליון סירבה, בטענה כי בשל הדמיון החיצוני שלה לשחקנית חנה רובינא, היא לא תוכל לקבל תפקידים בולטים בתיאטרון. לפי עדותה של ליון (שם), החלו להתבלבל ביניהן כאשר היא הגיעה לברלין, שם האנשים כבר הכירו את רובינא. טעות זו חזרה על עצמה פעמים רבות גם בארץ. כשפגשה פעם באקראי את רובינא בתל אביב הן הביטו זו בזו, אך לא מצאו כל דמיון. גנסין, שהופתע מתשובתה השלילית, שאל את ליון מה תעשה בארץ עם שובה מהלימודים בברלין. אלו הדברים שאמרה לו לפי עדותה:

בגלל חשש דמיון ביני לרובינא לא תינתן לי אפשרות לקבל תפקיד ראשי שבדרך כלל היא מקבלת [...] הבינותי שעד שרובינא לא תלך על מקל, לא אקבל תפקיד שאני ראוייה לו. האם למדתי בשביל לשבת מאחורי הקלעים? [...] 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 שאוזמן, בערב שלם או בחלק ממנו. (ליון, 1998, עמ' 68)

נאמנה לחזונה, ליון פתחה בדירתה בתל אביב בית ספר למחול בשם "סטודיה ריקוד-תנועה-דיבור". בבית ספר זה היא עבדה על יצירות הסולו שלה וגם הקימה להקה מקרב התלמידות, שהופיעה איתה בחלק מהמופעים. במקביל יצרה ופעלה בכמה מקומות ובתחומים שונים: במשך ארבע שנים שימשה כמנהלת וכוראוגרפית של להקה בארגון "הפועל" בחסות ההסתדרות הכללית; השתתפה כשחקנית בצילומי הסרט **מעל החורבות**; לימדה תנועה בסמינר ליונסקי; וביימה הצגות במקומות שונים בארץ עם להקות שחקנים חובבים.

ב-1941 נאלצה ליון לסגור את בית הספר בתל אביב ולעבור לירושלים בעקבות עבודה שבעלה קיבל שם. היא פתחה בירושלים בית ספר סמוך לביתה, ולימדה בו עד 1947. בשנה זו נסעה מטעם הסוכנות להופיע בפני שארית הפליטה באירופה. המסע, שארך כשנה, הותיר בה רושם עז והיא כתבה עליו בפירוט בספרה. ב-1951 נסעה ליון בעקבות בעלה לשליחות בברזיל. שם המשיכה לעסוק במחול והתמקדה בלימוד ריקודי עם בקהילה היהודית. כמו כן היא המשיכה לביים הצגות באירועים שונים של הקהילה. כשחזרה לארץ כעבור ארבע שנים כבר ירדה קרנו של זרם מחול ההבעה, והייתה פחות נכונות לקבל את סגנון ההוראה והמחול שלה. בנוסף לכך, היא נפצעה ברגלה בתאונת דרכים ונאלצה לעבור שיקום ממושך. יש לשער שגם בשל סיבה זו, היא

בחרה לעסוק בהמשך בתיאטרון בלבד (ליון, 1998). כאמור, ב-1955 היא יסדה את התיאטרון לילדים ולנוער אורים, שבמסגרתו העלתה עשרות הצגות שהפיקה כמעט לבדה. התיאטרון פעל עד שנת 1968.

ההצגות בסגנון תנועה-דיבור שיצרה ליון

טווח השנים 1931-1947 מציין את התקופה מאז חזרתה של ליון ארצה מהלימודים בברלין ועד שעזבה זמנית את הארץ והופיעה מול שארית הפליטה באירופה. אלו השנים שבהן ליון עסקה בתיאטרון ובמחול כיוצרת וכמבצעת. מריאיון שהעניקה ליון לחוקרת המחול רות אשל, עולה שהיא הוזמנה לביים בכל הארץ (ליון, 1987, ריאיון). את הריקודים שליון יצרה בשנים אלו אפשר לסווג כתיאטרון מחול על פי הגדרתו של קורט יוס (Kurt Jooss). יוס טבע לראשונה את ההגדרה "תיאטרון מחול" (Tanztheater) בקונגרס באסן ב-1928, כאשר הבחין בינו לבין מה שכינה Theaterntanz – מחול לתיאטרון, כלומר סצנת מחול שהיא מרכיב בתוך נרטיב דרמטי רחב.³ מנגד, תיאטרון מחול מתייחס למחול שהדרמה שמתרחשת בו נוצרת כחלק מהמחול עצמו. ההגדרה של יוס מאפיינת רבים מהריקודים בסגנון מחול ההבעה שרווח במרכז אירופה בשנות העשרים והשלשים של המאה ה-20. ריקודים אלו מבוססים על פי רוב על סיפור, תמה או רעיון מוחשי. הם בעלי אופי דרמטי-סיפורי, בעוד שמרכיבים אחרים שמאפיינים מחול, כמו הרחבת הקומפוזיציה או השכלול הטכני של הגוף, נתפסים כמשניים. ריקודים בסגנון זה על פי רוב לא לוו בדיבור חי.

קשה למתוח קו מפריד ברור בין הריקודים שליון יצרה בשנים 1931-1947 ותואמים את ההגדרה של תיאטרון מחול, לבין ההצגות שכינתה בשם "תנועה-דיבור", אולם אפשר למנות הבדלים מהותיים בין הסוגות. ראשית, בניגוד לריקודים שליון יצרה כערבי סולו בביצועה או כמופעים עם קבוצה של תלמידות שלימדה, הצגות התנועה-דיבור היו מיועדות לשחקנים או רקדנים חובבים (ליון, 1986, ריאיון; ליון, 1987, ריאיון). הבדל נוסף טמון בשימוש של ליון בטקסטים. בהצגות התנועה-דיבור, בניגוד לריקודים, הטקסטים נאמרו על ידי המשתתפים כחלק אינטגרלי מהמופע. הריקודים שיצרה אומנם היו מבוססים על נושא מסוים, לעיתים נכתב בתוכניה טקסט המתייחס לריקוד ולעיתים הוקראו טקסטים בין ריקוד אחד למשנהו, אך במהלך הריקודים עצמם לא שולב אקט של דיבור חי.

כאשר הכוראוגרף שלום חרמון ביקש מליון ב-1986 לפרט בכתב את היקף יצירתה ולאפיין אותה, היא סיווגה את יצירותיה לשלושה תחומים: ריקוד; ריקודים להצגות לילדים שביימה; והצגות תנועה-דיבור. בכל תחום היא פירטה את שמות היצירות שהופיעה בהן. כך, בקטגוריה "ריקוד" נרשמו בין השאר הריקודים הבאים שליון יצרה בשנת 1931: **דבקות, ריקוד חסידי, ייאוש וריקוד החלוץ**; בקטגוריה "ריקודים להצגות ילדים" צוינו הריקודים **יציאת מצרים, בגינת הפרחים וארגז הבובות** שליון יצרה בשנת 1934; ובקטגוריה "הצגות תנועה-דיבור" נמנו ארבעה-עשר מופעים של ליון שעלו בשנים 1932-1942, ביניהם **מול הישימון** (1932) על בסיס הפואמה של אברהם שלונסקי, **למתנדבים בעם** (1932) על בסיס השיר של חיים נחמן ביאליק ו**הנבואה** (1935) על בסיס פרק ל"ז בספר יחזקאל. ליון ציינה ברשימה זו גם באילו מקומות הופיעה וכמה פעמים עלה כל מופע (ליון, 1986, ריאיון).

³ דוגמה לכך היא ריקוד שבעת הצעיפים במחזה **שולמית** (1891) מאת אוסקר ויילד. הריקוד הוא קטע מתוך המחזה, כאשר שזירתו וביצועו אינם מעידים, ולעיתים גם אינם משפיעים, על אופי התנועה במחזה.

תיעוד בן שלוש דקות וארבעים שניות של הצגת התנועה-דיבור **על אף הכול** שעלתה ב-1936 (יומני כרמל, 1937) והריאיון שהעניקה לוין לאשל (לוין, 1987, ריאיון), מספקים הצצה לסגנון התיאטרון של לוין. היצירה **על אף הכול** התבססה על שלושה טקסטים עיקריים שהוצגו לפי הסדר הבא: נבואת הגלות מתוך ישעיהו פרק ח'; תקופת הגלות "על נהרות בבל" מתוך תהילים קל"ז; והשיבה לארץ ישראל והמאבק על הארץ מתוך הפואמה **מסדה** מאת יצחק למדן. ההצגה לוותה במוזיקה שכתב דניאל סמבורסקי, והיא הועלתה בתל אביב, בפתח תקווה, בעין חרוד ובירושלים וצולמה ביומני כרמל בשנת 1937.⁴ בקטע המתועד נראית קבוצה מעורבת של גברים ונשים המגיבים תוך כדי תנועה מול לוין ויחד איתה. לאורך רוב הקטע הם מדקלמים תוך כדי תנועה טקסטים מעובדים המבוססים על הפואמה **מסדה**. בחלק מצומצם מתוך התיעוד קיימת רק תנועה ללא דיבור. התנועה היא על פי רוב אימוץ תבניות תנועה מוכרות של ריקודי עם וחיקוי של אנשים העובדים עבודה פיזית בשדה. את כל הקטעים מלווה פסנתר.

בפואמה של למדן (תשכ"ג), שעליה מבוסס החלק השלישי ביצירה של לוין, סיפור מצדה הופך למטפורה להישרדות העם העומד מול כיבוש ואסון. הטקסט מדגיש את מאבק החברה היהודית המשתרע על פני תחנות רבות בהיסטוריה, ואת חשיבות ההמשכיות, מעשי הגבורה והדבקות במפעל הציוני בארץ ישראל. יצירה זו זכתה להד רב ביישוב, משום שחזקה את ראיית המאבק של היהודים במצדה כסמל לאומי להתחדשות ולבנייה בארץ ישראל אחרי שנים של גלות ורדיפה. לא בכדי הפואמה תפסה מקום מרכזי בשיח הציוני והחינוכי בתקופת היישוב, הוקראה באירועים חגיגיים בתנועות הנוער והוכנסה לתוכנית הלימודים במערכת החינוך בארץ. הטקסט בהצגה המבוסס על הפואמה **מסדה**, מתחיל בעיבוד של קטע מתוך תת-הפרק "במבוא" החותם את הפרק הראשון של הפואמה, "פליט":

תחי, מסדה, שְׁעָרֶיךָ וְאַבְנֵי הַפְּלִיט!
לְרַגְלֶיךָ הִנֵּה אֲשִׁים נַפְשֵׁי הַמִּתְפַּוְּרֶת –
שִׁמְיָהּ עַל סֶדֶן סֶלְעִיךָ וְרַקְעִיָּהּ, חֲשֵׁל וְרַקֵּעַ
מִחֻדָּשׁ! (למדן, תשכ"ג)⁵

בהמשך מופיע עיבוד של החלקים "שלשלת המחולות" ו"התלהבות" מתוך "מדורות לילה", הפרק השלישי של הפואמה:

כָּךְ נִמְשִׁיכָה הַשְּׁלִשְׁלֶת,
לֹא נִתְקָה עוֹד הַשְּׁלִשְׁלֶת.
אֵן תּוֹבִיל? לֵאן עוֹלָה הִיא?
הָלָא, הָלָא, הָלָא, הָלָא,
אֵל נִחְקָרָה, אֵל נִשְׁאָלָה,
כָּךְ נִמְשִׁיכָה הַשְּׁלִשְׁלֶת! – –

⁴ גרסת הסרט הזמינה במרשתת אינה כוללת פסקול. בארכיון למחול בבית אריאלה נמצא הסרט בליווי פסקול.

⁵ בשל העובדה שפסקול התיעוד לקוי וחלק מהמילים אינן ניתנות להבנה, בחרתי לצטט את הטקסט המקורי מתוך הפואמה **מסדה**. מהפסקול המתועד ניכר שהטקסט הנאמר הוא וריאציה דומה מאוד למקור.

[...]

הַדֶּלֶק מִחֹל עָלֵי מִסְדָּה

עַל אֶף הַכֹּל!

מִזְרַח, מִמְּרָב, צָפוֹן, דָּרוֹם

בְּמִחֹל. (שם)

בקטע האחרון שרה הלהקה את השורות "ואף על פי כן ולמרות הכל / ארץ ישראל!" מתוך שירו של דוד שמעוני "ארץ ישראל" שנכתב בשנת תרפ"ט.⁶ בריאיון לאשל טענה לויין שההצגה **על אף הכול** הייתה הצגת התנועה-דיבור הארוכה והמבוקשת ביותר שלה, וסיפרה כי בכל מקום שבו העלתה אותה, הופיעו בה אנשים אחרים (לויין, 1987, ריאיון). בריאיון לאשל ציינה לויין את ייחודה בארץ כיוצרת סגנון חדש, שאותו כינתה בשם "תיאטרון טוטלי". לדבריה סגנון זה מתאפיין בשילוב של צורות מופע רבות, כגון תנועה, קטעי סולו, קטעים קבוצתיים, שירה, דיבור, משחק וריקוד (שם). כל המרכיבים הללו התקיימו בו-זמנית כמעט בכל הסצנות.

הסגנון של לויין בהצגות התנועה-דיבור אכן היה ייחודי בארץ, אבל לא ייחודי ביחס לצורות המופע השונות במחול ההבעה ובתיאטרון שהתפתחו באירופה. התנועה האקספרסיבית והטקסט שנאמר בעוצמה דומים למחול המקהלתי שיצר לאבן. מחול המקהלה נבנה כריקוד קבוצתי שמטרתו ליצור חוויה משותפת שבה הרקדנים פועלים כגוף אחד. התנועה במחול המקהלה התבססה על עקרונות תנועתיים מהתאוריות שלאבן פיתח, שבחנו בין השאר איכויות תנועה באמצעות שלושה רכיבים עיקריים: כוח, חלל וזמן. הרעיון המרכזי במחול המקהלה היה הדגשת הקשר בין היחיד לבין הכלל, כך שהרקדן הבודד נטמע בתוך המקצב והתנועה הקבוצתית. לאבן השתמש בעקרונות של מחול המקהלה כאשר יצר את התהלוכות ההמוניות של האיגודים המקצועיים בגרמניה בשנות העשרים והשלושים של המאה ה-20 (מק'קאו, 2017). בדומה לתנועה בתהלוכות אלו, הלהקה של לויין נעה בצורה אחידה, לא רק בקטעי האוניסון. בקטע המצולם המתעד את ההצגה (יומני כרמל, 1937) נראה שכל פרט בקבוצה הוא חלק בלתי נפרד ממנה, ואין לו זהות שונה מהשאר. אומנם בשל הצילום בשחור-לבן אי-אפשר לשחזר את צבע הבגדים, אך ניכר שיש בהם אחידות ופשטות ושתפקידם להבליט את שייכות האנשים לקבוצה בעלת מכנה משותף ולא להציגם כאוסף של פרטים או כאנשים יוצאי דופן.

מבחינה תמטית, כאשר בוחנים את משמעות הטקסט ואת אופן הביצוע שלו, אפשר לסווג את ההצגה **על אף הכול** כתיאטרון פוליטי בסגנונו של הבמאי הגרמני ארווין פיסקטור, שפעל באותן שנים. פיסקטור פיתח בגרמניה סגנון תיאטרון פוליטי חדשני, שנשען על שבירת האשליה הבימתית וששילב אמצעים טכנולוגיים ודוקומנטריים שונים כמו בשיטת המונטאז'. התיאטרון של פיסקטור שילב הקרנות סרטים, מסמכים היסטוריים ומבנים בימתיים דינמיים, וכך הרחיב את השפה הבימתית. עבודתו של פיסקטור הדגישה משחק מרוחק לא פסיכולוגי, שבו השחקן מציג עמדה ביקורתית במטרה לעורר מודעות פוליטית וציבורית אצל הצופה. גישתו הניחה את התשתית להתפתחות התיאטרון האפי ולתפיסת התיאטרון ככלי ביקורתי (Innes, 1972). בהצגה של לויין, הטקסטים מתוך הפואמה **מסדה**, שנאמרו על ידי המשתתפים בפאתוס ובעוצמה, תוך הבלטת המילים הקוראות להמשיך במאבק לבניית הארץ, מזכירים את תפקיד הטקסט והמשחק בתיאטרון הפוליטי של פיסקטור, שסגנונו מתאפיין במחויבות לסוגיות חברתיות ופוליטיות

<https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=13926>

ובשאיפה לעורר מודעות בקרב הקהל ולהניעו לפעולה. בנוסף לכך ניכרים ביצירה של ליון ההיבטים החינוכיים והדידקטיים וכן ההדגשה של משמעות הקולקטיב והעדפתו על פני הפרט. כאמור, המאפיין הבולט ביותר לאורך הקטע הוא תנועתה האחידה של הלהקה. השילוב של התנועה עם דקלום הפואמה מדגיש שהפעולה שהלהקה מבקשת לעורר אינה מלחמה פרטית, אישית, אלא מאבק קולקטיבי לגאולת הארץ.

מדוע נעדרת ליון מדפי ההיסטוריה של התיאטרון בארץ בתקופת היישוב?

כאמור לעיל, מקומן של נשים בתיאטרון בארץ בתקופת היישוב היה משני לזה של גברים, למרות האופי הקולקטיבי של התמסדותו. מנגד המחול התמסד כזירה אומנותית על ידי נשים באופן אינדיווידואלי. המחול האומנותי הוא הענף היחיד מבין האומנויות שהתמסד על ידי נשים, ובאופן לא מפתיע אף לא זכה לתמיכת הממסד. מייסדות המחול בארץ אומנם הגיעו להישגים מרשימים ולנראות ציבורית ועל פי רוב כיהנו בכמה תפקידים (מנהלות, מבצעות, מורות וכוראוגרפיות), אך הן עשו זאת בתוך מרחב פיזי מצומצם – בתי הספר הפרטיים שהקימו, ושפעלו בדרך כלל בביתן הפרטי. העירוב בין החלל הפרטי לבין החלל הציבורי בבית שהיה לסטודיו, שיקף צורת התמסדות נשית באופן מובהק, ששירתה את הצורך של המייסדות לנהל חיי משפחה במקביל לפיתוח קריירה (רוטמן, 2025). ליון, שבחרה לפעול בדרך זו, תיארה את יתרונותיה. כך כתבה על התקופה בין השנים 1931-1934, כאשר חייתה בארץ ללא בעלה שעדיין למד בברלין ונדרשה לתמך בין תפקידיה כאשת משפחה לבין תפקידה כמנהלת בית ספר וכיוצרת עצמאית:



תלמידותיה של דניה ליון, אוסף ד"ר רות אשל, הארכיון הישראלי למחול בבית אריאלה. נסרק דיגיטלי במיזם משותף של משרד מורשת, הספרייה הלאומית של ישראל וחטיבת היוזיאה באוניברסיטת הרווארד.

עם בואו של בני מהמעון, ביליתי איתו כל רגע פנאי. אך בהתרחב העבודה, שמרתי לפחות על רגעי ההפסקה שבין שיעור לשיעור כדי להשכיבו ולומר לו לילה טוב. חלומות נעימים! ליל מנוחה! כי עד שלא אמרתי זאת לא נרדם, רק חיכה לי. עם כל רצוני להקדיש לבני יותר מזמני, לא יכולתי, כי היה עליי לקבל כל עבודה שהוצעה, ובייחוד בבימוי שדרש ממני נסיעות, לפעמים רחוקות, להופעות במקום זה או אחר. לא יכולתי לסרב, כי היה עליי לפרנס ארבע נפשות. היה שבכיתי מרוב רצון להיות עם בני. (ליון, 1998, עמ' 70)

כשבוחנים את יצירתה ופועלה של ליון לא רק מבחינה תמטית וסגנונית, אלא גם בהיבט של התנאים שבהם עבדה ויצרה, מתבהרת התשובה לשאלה מדוע היא מוזכרת בחקר ההיסטוריה של המחול בארץ, אך נעדרת מזירת המחקר המקבילה בתיאטרון. האופן שבו בחרה לפעול ולעבוד תואם את דרך הפעולה של מייסדות המחול האחרות בארץ ומסייע לשייך אותה באופן טבעי לקבוצה זו. מנגד, כאשר ממקמים אותה בשדה התיאטרון, ניכר שפעלה בשולי הסצנה במסגרת של תיאטרון חינוכי-התיישבותי, כהגדרתה של רויטל איתן (2013) שחקרה את דמותה של אשת התיאטרון שולמית בת-דורי. התיאטרון החינוכי-התיישבותי הוא תיאטרון חברתי שפעל על פי רוב בקיבוצים והציג טקסטים בעלי גוון תעמולתי-ייצוגי שנכתבו לצורך האדרת החזון החלוצי-ציוני. זה היה תיאטרון חובבני ונטול משאבים, שנתפס בעיני הקהילה המקצועית כתופעה פנים יישובית, שולית וחסרת יוקרה (שם). עיסוקן הדומה של ליון ובת-דורי בתיאטרון חינוכי-התיישבותי מעלה שאלות כגון: באילו תנאים יכלו נשים באותה עת לעסוק בבימוי? האם הבחירה לתמוך במאבק קולקטיבי באמצעות התיאטרון אינה מעשה אמיץ וחשוב מבחינה אומנותית? וכיצד אפשר למקם את היוצרות בשדה כחלק מנרטיב פמיניסטי חדש?

סיכום

סיפורה של דניה ליון ראוי להתייחסות בהקשר הרחב, מעבר למקרה הפרטי. מחקרים הבוחנים את מעמדן של נשים באומנות מקצועית ובעיקר את התחומים שבהם הן אינן נוכחות, מראים שאי-אפשר להסתפק בדיון בהישגיהן המקצועיים, וכי יש לבחון את מנגנוני הדיכוי ולחשוף את ההתנסות שלהן כנשים בתוך מנגנונים כלכליים ומוסכמות חברתיות פטריארכליות (דקל, 2015; לרר-שפק, 2024; Brooks & Daniluk, 1998). ירושלמי (2007) חשפה במאמרה על שחקניות תיאטרון הבימה בשנות העשרים והשלושים של המאה ה-20, את הקושי של השחקניות לפתח קריירה אישית במקביל להקמת משפחה, ובמקביל הצביעה על תרומתן של חלק מהשחקניות לשדה ההוראה בתיאטרון. כאשר מרחיבים את היריעה המקצועית לתחומים חינוכיים, חברתיים, אדמיניסטרטיביים וביצועיים, מתחזקת הנוכחות של הנשים ובולטת תרומתן להתפתחות השדה המקצועי האומנותי. נקיטת גישה כזו לחקר התיאטרון בארץ מראשית התמסדותו תרכיב את הפאזל מחדש ותעניק לנשים שהיו חלק מזירה זו את המקום הראוי להן על בימת ההיסטוריה.

רשימת מקורות

- איתן, רויטל (2013). **התיאטרון של שולמית בת-דורי**. ספרא.
- ארליך-רוזנסקי, שרה (2004). **הזהות, הסמל והסימן: דיון בשלוש הצגות אוונגרד פמיניסטי בשנים 81-82**. חיבור לשם קבלת התואר "מוסמך", אוניברסיטת תל אביב.
- אשל, רות (1991). **לרקוד עם החלום: ראשית המחול האומנותי בארץ ישראל 1920-1964**. ספריית פועלים.
- אשל, רות (2016). **מחול פורש כנפיים: יצירה ישראלית לבמה 1920-2000**. יומני מחול.
- בנון צור, טליה (2025, 20 באפריל). האם השוויון המגדרי הגיע סוף-סוף גם לעולם התרבות הישראלי? **הארץ**, גלריה. <https://www.haaretz.co.il/gallery/theater/2025-04-20/ty-article/.premium/00000196-42f1-d587-abb7-eaf3b4ef0000>
- ברסלה, שלומית (2006). **עדיף להיות צרודה מאשר אילמת: על תיאטרון קהילתי של נשים בישראל**. פרדס.
- דקל, טל (2015). לחם ואומנות: יכולת ההתפרנסות בבבוא של אומניות מקבוצות חברתיות שונות בישראל. **גילוי דעת**, 8, 65-39. <https://www.smkb.ac.il/media/kwbayou0/tal-dekel.pdf>
- זר-ציון, שלי (2003). שיילוק עולה לארץ-ישראל: "הסוחר מוונציה" לשקספיר בבימויו של לאופולד יסנר בשנת 1936. **קתדרה**, 110, 100-73. https://files.ybz.org.il/periodicals/Cathedra/110/Article_110.6.pdf?_gl=1*x3ymf8*_gcl_au*MTY4NDIwMTM0OC4xNzc0ODgwOTgy
- זר-ציון, שלי (2015). **"הבימה" בברלין: מיסודו של תיאטרון ציוני**. מאגנס.
- יומני כרמל (1937, 22 בינואר). **דניה לוין וקבוצת המחול "מסדה"** [סרטון וידאו]. ארכיון הסרטים הישראלי, סינמטק ירושלים. https://jfc.org.il/news_journal/27427-2/92497-2
- ירושלמי, דורית (2001). אסטרטגיות של התחזות: מבט פמיניסטי על רפובליקת התיאטרון הישראלי הממוסד. **תיאטרון**, 5, 32-23.
- ירושלמי, דורית (2007). בצילה של חנה רובינא. **זמנים**, 99, 37-26.
- לב-אלג'ם, שולמית (2010). אימהות ובנות: העלילה האסורה. **מכאן: כתב עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית**, 10, 208-185. <https://library.osu.edu/projects/hebrew-lexicon/99995-fil/es/99995095/99995095-010/99995095-010-185-208.pdf>
- לוין, דניה (1986, 9 במרץ). **שאלון מידע על אומן מחול – דניה לוין**. ראיון: שלום חרמון. הארכיון הישראלי למחול בבית אריאלה, תיק 005-121.
- לוין, דניה (1987, 29 בדצמבר). **ריאיון אודיו עם דניה לוין: 2 מתוך 2**. ראיונה: רות אשל. ארכיון רות אשל, PRuEs-005-001-061. מספר מערכת: 990050780510205171.
- לוין, דניה (1998). **השובל הארוך: אוטוביוגרפיה – דניה לוין**. ראובן מס.
- למדן, יצחק (תשכ"ג). **מסדה: פואמה**. דביר. פרויקט בן יהודה, <https://benyehuda.org/read/52947>
- לרר-שפק, רונית (2019, 23 במאי). **לאן נעלמו הבימאיות? דפוסי קריירה של בימאיות בתיאטרון הישראלי** [הרצאה בכנס]. כנס נשים ומגדר באומנויות בישראל: הכנס הארצי השני של העמותה לחקר אומנות נשים ומגדר בישראל, אוניברסיטת תל אביב. <https://www.youtube.com/watch?v=T8ALBfrLdAg>
- לרר-שפק, רונית (2023, 12 ביוני). **"הן לא מספיק מוכשרות, הן לא מספיק רוצות": על האריחים מהם מורכבת תקרת הזכוכית של בימאיות בתיאטרון הישראלי** [הרצאה בכנס]. כנס האגודה האנתרופולוגית הישראלית ה-51, המרכז האקדמי פרס, רחובות.

לרר-שפק, רות (2024). **נתיבים להצלחה: השפעת מנגנונים של אי-שוויון מגדרי על הזהות המקצועית של בימאיות בתיאטרון הישראלי**. חיבור לשם קבלת התואר "דוקטור לפילוסופיה", אוניברסיטת תל אביב.

מק'קאו, דיק (עורך) (2017). **לאבאן: אסופת מקורות** (ניב סבריאגו, מתרגם). אסיה.

מרקוס, רות (עורכת) (2008). **נשים יוצרות בישראל 1970-1920**. הקיבוץ המאוחד.

נגיד, חיים וקינר, גד (עורכים) (2001). **תיאטרון: כתב עת לתיאטרון עכשווי, 5**.

רוטמן, יונת (2012). תיאטרון ומחול בדרכי ההוראה והיצירה של חלוצת תיאטרון המחול בארץ – דניה לוין. **מחול עכשיו, 22**, 54-50. <https://bit.ly/3QahLzn>

רוטמן, יונת (2025). **סטודיו משלהן: מייסדות המחול האומנותי הישראלי 1952-1920**. הוצאת מכון בן-גוריון, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב.

Brooks, Geraldine S., & Daniluk, Judith C. (1998). Creative labors: The lives and careers of women artists. *The Career Development Quarterly*, 46(3), 246-261.
<https://doi.org/10.1002/j.2161-0045.1998.tb00699.x>

Innes, Christopher (1972). *Erwin Piscator's political theater: The development of modern German drama*. Cambridge University Press.

Kuhns, David F. (1997). *German expressionist theatre: The actor and the stage*. Cambridge University Press.

Manning, Susan A. (1993). *Ecstasy and the demon: The dances of Mary Wigman*. University of California Press.

Toepfer, Karl (1997). *Empire of ecstasy: Nudity and movement in German body culture, 1910-1935*. University of California Press.