

אוניברסיטת בר אילן
המחלקה לספרות משווה

"זו לא אני, זו הבובה"

שימוש בבובות תיאטרון
במונודרמות אוטוביוגרפיות
היבטים דרמטורגיים ותרפויטיים

חיבור לשם קבלת תואר "מוסמך אוניברסיטה"

מאת

סמדר קופר-קיסרי

עבודה זו נעשתה בהדרכתם של

ד"ר אהרונסון-להבי שרון

מן המחלקה לספרות משווה של אוניברסיטת בר אילן

ושל פרופ' מולי להד

תודות

לד"ר שרון אהרונסון-להבי שליוותה אותי בהנחיה הקשובה לצרכיי ועל הערותיה והארותיה המפורטות שעזרו לי ליצור בהירות ודיוק

לפרופ' מולי להד שליווה אותי בעניין ובאהדה לאורך כל הדרך, על הפכפכותה ונפתוליה ואשר הנחייתו הייתה בעבורי חוויה פורייה ומאירת עיניים.

לד"ר סוזאנה פנדזיק שבזכותה התחלתי במחקר זה ושלוותה אותי בחלקים ניכרים במסע.

לפלורנס פיש-חכם ולאביטל דבורי, האמניות המרגשות, ששיתפו אותי ברזי הצגותיהן ושהצגותיהן שימשו לי להשראה.

למירי פארי ששיתפה אותי בידע הנרחב שלה ובתשוקתה ללמד וללמוד עוד ועוד.

לסטודנטים שלי מבית הספר לאמנות תיאטרון הבובות בחולון, ששאלותיהם הרבות גרמו לי ליצור מודלים.

לבובות שממלאות את חיי בצבע, שמחה וצחוק.

ובעיקר לבני משפחתי היקרים לי מכל:

הורי – מקסים ועליזה קופר, שהיו נכונים לעזור ולסייע לי בכל מה שנדרש.

לשלושת ילדי – נטע, שחר ונוגה, שתמכו ועודדו אותי לאורך כל הדרך.

ולאיש – יחי, שאילולי עזרתו ותמיכתו, מחקר זה לא היה מגיע לקו הסיום.

תוכן העניינים

א.....	תקציר
1.....	מבוא
9.....	1 שפת בובות התיאטרון
9.....	1.1 שימושים בבובות התיאטרון בעבר ובהווה
13.....	1.2 סוגי הבובות
14.....	1.2.1 הפעלת הבובה: מפעיל גלוי ומפעיל סמוי
16.....	1.2.2 יחסי הבובנאי עם הבובה ועם הקהל
18.....	1.2.3 מגמות בתיאטרון הבובות בן-זמננו: המאה העשרים והמאה העשרים ואחת
23.....	1.3 ממדי בובת התיאטרון
26.....	1.3.1 הממד הגשמי
30.....	1.3.2 הממד הסימבולי
35.....	1.3.3 ממד הרוח
40.....	1.4 הפילוסופיה של תיאטרון הבובות: מבחר הוגים
41.....	1.4.1 הממד הגשמי
42.....	1.4.2 הממד הסימבולי
44.....	1.4.3 ממד הרוח
47.....	2 המונודרמה: התפתחותה, מאפייניה וזיקתה למושג "אוטוביוגרפיה"
47.....	2.1 הגדרת המונודרמה ותיאור מקורותיה והתפתחותה
51.....	2.2 מאפייני המונודרמה
54.....	2.3 סוגי מונודרמות בזיקה לייצוג ה"אני" באוטוביוגרפיה
56.....	2.4 גישות במחקר של מונודרמות אוטוביוגרפיות
59.....	3 היבטים דרמטורגיים: שימוש בבובות במונודרמה האוטוביוגרפית
60.....	3.1 עמי ותמי – סוף לאגדה
60.....	3.1.1 תקציר העלילה
61.....	3.1.2 יחסי שחקן-דמות-בובה בהצגה במסגרת ז'אנר המונודרמה האוטוביוגרפית
63.....	3.1.3 מאפייני ההצגה: חלל, זמן, עלילה ותפיסות עולם בזיקה לתפקיד הבובות
63.....	3.1.3.1 מרכיב החלל בהצגה
65.....	3.1.3.2 מרכיב הזמן

66	3.1.3.3 מבנה העלילות ותפיסות העולם המובאות בהצגה
67	3.1.4 יישומם של מאפייני ז'אנר המונודרמה האוטוביוגרפית בהצגה
71	3.1.5 דימויים, מוטיבים וסמלים
75	3.1.6 יישום מודל של שלושת ממדי הבובה בהצגה
76	3.1.6.1 הממד הגשמי
77	3.1.6.2 הממד הסימבולי
79	3.1.6.3 ממד הרוח
81	3.2 אימאליה
81	3.2.1 תקציר העלילה
83	3.2.2 יחסי שחקן-דמות-בובה בהצגה במסגרת ז'אנר המונודרמה האוטוביוגרפית
86	3.2.3 מאפייני ההצגה: חלל, זמן ותפיסות עולם בזיקה לתפקיד הבובות
86	3.2.3.1 מרכיב החלל בהצגה
88	3.2.3.2 מרכיב הזמן
90	3.2.3.3 מבנה העלילה ותפיסות העולם המובאות בהצגה
91	3.2.4 יישומם של מאפייני ז'אנר המונודרמה האוטוביוגרפית בהצגה
93	3.2.5 יישום מודל שלושת ממדי הבובה בהצגה
93	3.2.5.1 הממד הגשמי
96	3.2.5.2 הממד הסימבולי
97	3.2.5.3 ממד הרוח
100	4 ניתוח הראיונות עם יוצרות ההצגות
100	4.1 מודל ששת המפתחות
103	4.2 ההצגה עמי ותמי – סוף לאגדה
103	4.2.1 דיון על פי מודל שלושת ממדי הבובה בהתייחס לראיון עם היוצרת
106	4.2.2 דיון על פי מודל ששת המפתחות בהתייחס לראיון עם היוצרת
108	4.3 ההצגה אימאליה
108	4.3.1 דיון על פי מודל שלושת ממדי הבובה בהתייחס לראיון עם היוצרת
110	4.3.2 דיון על פי מודל ששת המפתחות בהתייחס לראיון עם היוצרת
112	4.4 דיון השוואתי בין הניתוח הפרשני לבין כוונות היוצרות המשתקפות בראיונות
114	דיון מסכם

121	ביבליוגרפיה.
128	נספח.
128	נספח א1: ראיון עם אביטל דבורי, יוצרת אימא'לה.
131	נספח א2: ראיון עם פלורנס פיש חכם, יוצרת עמי ותמי – סוף לאגדה.

תקציר

עבודה זו בוחנת כיצד שימוש בבובת תיאטרון מסייע בחשיפתם ובעיבודם של תכנים רגשיים, ולשם כך עוסקת, כמקרה בוחן, בז'אנר של המונודרמה האוטוביוגרפית העושה שימוש בבובות. סוגה זו מאפשרת לבחון את ההיבט התרפויטי של בובות התיאטרון, עבור היוצר והקהל גם יחד, בהיותן כלי לעיבודו של סיפור אישי שיש לו, במקביל, משמעות קולקטיבית-אוניברסלית.

המחקר מציב במרכז את "מודל שלושת ממדי הבובה", שפותח על ידי מחברת העבודה, בהתבסס על ניתוח של היבטים אמנותיים, פילוסופיים, תרבותיים ופסיכולוגיים של בובת התיאטרון, כמו גם על ניסיונה הממושך של כותבת המחקר בתחום – כדרמה-תרפייסטית, המתמחה בשימוש בבובות בעבודה טיפולית, וכמרחב. על רקע דיון במהותה של שפת בובת התיאטרון, בפרק הראשון, מוצג מודל זה, ובו שלושה ממדים: *הממד הגשמי* בוחן את המרכיבים החומריים והחזותיים של הבובה כמעבירי מסר, ברובד האסתטי וברובד התרפויטי. *הממד הסימבולי* קשור לכוחה של בובת התיאטרון לייצג ולהעצים את המציאות באמצעים חזותיים מודגשים, לגשר בין ההיבט האישי וההיבט האוניברסלי, ולעורר תהליכים של הזדהות והשלכה. *ממד הרוח* מכיל שני מרכיבים: מרכיב ההנפשה, שפירושו כי החפץ נטען במשמעות ובנשמה, והמרכיב הקינטי, המתייחס לאופן ההפעלה הפיזית של בובת התיאטרון. שני מרכיבים אלו קשורים לשורשים הפולחניים העתיקים של השימוש בבובות.

המודל נועד לשרת הן את אמני תיאטרון הבובות והן את אנשי הטיפול המשלבים בובות בעבודתם, במטרה להעמיק את ההבנה בדבר איכויותיה השונות של בובת התיאטרון ולנצלן באופן מיטבי. התבוננות מקרוב בבובות התיאטרון ובמאפייניהן האסתטיים והתרפויטיים מסייעת בניתוח ובפרשנות המונודרמות האוטוביוגרפיות, העושות שימוש בבובות. ז'אנר זה, המשמש מקרה בוחן ומסגרת לניתוח ולהדגמת יישומו של המודל, על הקשריו התיאורטיים וההיסטוריים, נבחן בפרק השני.

לשם בדיקת מאפייני השימוש בבובות נבחרו שתי הצגות, שנוצרו על ידי יוצרות ישראליות. פרשנות וניתוח עומק של ההצגות, בהתייחס למודל שלושת הממדים ולמאפייני המונודרמה האוטוביוגרפית, מוצגים בפרק השלישי:

ההצגה *עמי ותמי* – סוף לאגדה, שנכתבה ומבוצעת על ידי האמנית פלורנס פיש-חכם (תיאטרון הסמטה, 2006), עוסקת בהתמודדות עם כאבה של היוצרת על אבדן אחיה ששלח יד

בנפשו. האמנית משמשת בהצגה זו ככותבת, כשחקנית וכמפעילת בובות. בהצגה משחקת פיש חכם דמות של מספרת האגדה עמי ותמי לילדים. תוך כדי הסיפור היא נזכרת באירועים מעברה. ההצגה נעה בין הממד האגדי-הפנטסטי לבין המציאות הכואבת, כאשר הבובות מייצגות לסירוגין את דמויות האגדה עמי ותמי, את הוריה, אותה ואת אחיה.

ההצגה אימא'לה, שיצרה אביטל דבורי (הפסטיבל הבינלאומי לתיאטרון בובות בחולון, 2010), עוסקת בחוויות ובקשיים המלווים את חי הזוגיות והאימהות, תוך התייחסות אירונית לדימויי המשפחה האידיאליים בתרבות הצריכה המערבית. היוצרת היא השחקנית ומפעילת הבובות, הניצבות במרכז ההתרחשות תוך שימוש מזערי במלל. ההצגה משלבת עבודה עם בובות צעצוע ובובות תיאטרון מסוגים שונים, וכולט בה השימוש הפארודי בבובת הברבי, כייצוג נשי אידיאלי.

לשם בדיקת כוונותיהן האמנותיות והתרפויטיות של היוצרות, בהתייחס לשימוש שלהן בבובות, מוצג בפרק הרביעי ניתוח של ראיונות שנערכו עמן. הפרק בוחן את דברי היוצרות לאור מודל "שלושת ממדי הבובה", כמו גם לאורו של מודל ששת המפתחות שפיתחה הדרמה-תרפסית והחוקרת סוזאנה פנדז'יק (Pendzik) – מודל המאחד מושגי מפתח בתיאוריות בתחום הדרמה-תרפיה. בהתייחס לשני מודלים אלו ולדיון במאפייני הז'אנר של המונודרמה האוטוביוגרפית, נבחנים דברי המרואיינות.

המחקר מצביע בכללותו על כך שבובת התיאטרון מאפשרת לגעת בנושאים קשים, ואף בנושאים שהם בגדר טאבו, ולטפל בהם ללא תחושות של עלבון, כעס או פחד. באופן זה ניתן לתמלל חוויות מורכבות וטראומטיות, או מחשבות ופנטזיות הנקשרות אליהן. הדבר עולה מניתוחן של שתי ההצגות, העוסקות בנושאים טעונים בתחום המשפחה ובביקורת על מיתוסים חברתיים. הבחירה באילו בובות כדאי להשתמש כדי לחשוף ולעבד תכנים רגשיים והאופנים שבהם כדאי להיעזר בבובות למטרות אלו – כל אלו הם החידושים הבולטים המוצעים במחקר באמצעות מודל "שלושת ממדי הבובה".

ניתן לקוות כי מחקר זה יסייע ביצירת הבנה מעמיקה יותר באשר לאיכויותיה השונות של בובות התיאטרון, וכך ישפיע על אמנים ועל אנשי טיפול נוספים לבחור ולהיעזר בהן, ברצותם לחשוף ולעבד תכנים רגשיים ותרבותיים טעונים. דיון בהשלכותיו של מחקר זה מבחינה טיפולית, אמנותית ומחקרית מוצג בפרק הסיכום של העבודה.

מבוא

בובת התיאטרון היא כלי רב-עוצמה הנתון בידי האמן או התרפיסט הבוחרים להיעזר בה. עבודה זו מבקשת לבחון כיצד שימוש בבובת תיאטרון מסייע בחשיפתם ובעיבודם של תכנים רגשיים, ולשם כך עוסקת, כמקרה בוחן, בז'אנר של המונודרמה האוטוביוגרפית העושה שימוש בבובות. הטענה המוצגת במחקר היא כי סוגה זו מאפשרת לבחון את ההיבט התרפויטי של בובות התיאטרון, עבור היוצר והקהל גם יחד, בהיותן כלי לעיבודו של סיפור אישי שיש לו, במקביל, משמעות קולקטיבית מבחינה פסיכולוגית וחברתית-תרבותית. בהקשרים הנוגעים למחקר הנוכחי, ניתן לומר כי בובת התיאטרון מייצגת בו-זמנית את הממד הפרטי, כמו גם את הממד ה"טיפוסי", האוניברסלי. בדיון פרשני זה ייעשה שימוש בכלים אסתטיים ודרמטורגיים ובכלים תרפויטיים כאחד, מתוך כוונה לגשר על שני תחומי השיח.

במונודרמה האוטוביוגרפית השחקן משחק במחזה המתבסס על סיפור חייו ועושה שימוש בטכניקות דרמטיות כדי לבטא את עולמו הפנימי. הבחירה בסוגה תיאטרונית זו נובעת מהמאפיינים הייחודיים לז'אנר זה, הרלוונטיים במיוחד למחקר. בעבודה מוצגים האמצעים האמנותיים שבאמצעותם יוצרי ההצגות מקווים לבחון את עולמם האישי וליצור תקשורת עם הקהל. באופן זה נבחן הפוטנציאל התרפויטי הטמון בבחירותיהם. בתוך כך שמור בהצגות אלו תפקיד מרכזי לבובות, כאמצעי המאפשר להתמודד עם תכנים רגשיים טעונים – עבור היוצר עצמו, כחלק מסיפורו האישי, כמו גם כייצוג קולקטיבי רחב.

המחקר מציב במרכזו את "מודל שלושת ממדי הבובה", בניסיון לנתח את תפקידן של הבובות בשתי ההצגות הנבחרות. מודל זה מתבסס על סקירת ספרות ועל ניתוח היבטים אמנותיים, פילוסופיים, תרבותיים ופסיכולוגיים של בובת התיאטרון. בהתבסס על מחקר תיאורטי ועל ניסיון עבודה במשך שנים רבות בתחום, אני מציעה להתבונן על בובת התיאטרון בהתייחס לשלושה ממדים: הממד הגשמי, הממד הסימבולי וממד הרוח, הכולל שני מרכיבים – מרכיב ההנפשה והמרכיב הקינטי. המודל משמש לניתוח היבטים דרמטורגיים ותרפויטיים במונודרמות אוטוביוגרפיות שאותן בוחן המחקר. הוא נועד לשרת הן את אמני תיאטרון הבובות והן את אנשי הטיפול המשלבים בובות בעבודתם המקצועית, במטרה להעמיק את ההבנה בדבר איכויותיה השונות של בובת התיאטרון ולנצל באופן המיטבי. שתי ההצגות מספקות מגוון רחב של אופני שימוש בבובות שעל פיהן ניתן לבחון את שלושת הממדים של המודל. עבור אמני תיאטרון בובות ואנשי מקצוע העוסקים בתרפיה באמצעות שימוש בבובות,

ההתוודעות הקונקרטית למאפייני הבובות בהצגות אלו – מבחינת חומריותן, צורותיהן, סמליותן, אופני הפעלתן וכד' – עשויה לתרום רבות להבנת הזיקה שבין הממד הדרמטורגי-אסתטי והממד התרפויטי. הדבר בולט בז'אנר תיאטרוני זה, שמעצם טבעו יש לו זיקה לשיח של תחומי התרפיה, בהתמקדו ב"אני" ובלבון של קונפליקטים אישיים.

במהלך ארבע-עשרה שנותי כדרמה-תרפיסטית, המתמחה בשימוש בבובות בעבודה טיפולית עם אוכלוסיות מגוונות, וכמראה בבית הספר לאמנות תיאטרון הבובות בחולון, נוכחתי לדעת כי מעטים המחקרים העוסקים בהיבטים התיאורטיים של מדיום תיאטרון הבובות. בעיקר בולט מיעוט החומר הכתוב המגשר בין ההיבט האסתטי-הדרמטורגי של השימוש בבובות תיאטרון לבין ההיבט התרפויטי, מתוך התייחסות מעשית לשאלה באלו בובות כדאי להשתמש כדי לחשוף ולעבד תכנים רגשיים ובאופנים שבהם כדאי להיעזר בבובות למטרות אלו. מחקר זה מבקש לצעוד צעד מהותי במתן מענה על חסר זה, שכן בהתייחסו להיבטים האסתטיים-הדרמטורגיים של ז'אנר המונודרמה האוטוביוגרפית העושה שימוש בבובות, הוא מבקש לבחון את שאלת עיבודם של תכנים נפשיים ותרבותיים טעונים, בזיקה לשיח התרפויטי.

במחקר זה, במסגרת הקשרי הדיון השונים, נעשה שימוש בספרות מגוונת: מחקרית, פילוסופית, תיאורטית ותיאורי מקרה. נראה כי מרבית הספרים והמאמרים העוסקים במובניו האסתטיים של התחום מתמקדים בהיבטיו המעשיים, קרי בהקניית טכניקות עיצוב וטכניקות הפעלה של בובות. כמו כן, קיים בהם עיסוק בולט ביתרונות השימוש הבימתי בבובה על פני נוכחותו של שחקן חי. הדבר בולט, למשל, בגישותיהם של פאול לוי, גורדון קרייג (Craig), היינריך פון קלייסט (Kleist) ואחרים, שיצוינו בהמשך המחקר, בפרק המוקדש לפילוסופים של תיאטרון הבובות.¹

מחקרים נוספים מתייחסים אל מדיום תיאטרון הבובות מתוך הקשרים היסטוריים, אנתרופולוגיים ופולקלוריסטיים, הבוחנים את מאפייני התרבות של הארצות שבהן התפתחו

¹ פאול לוי, "שחקן ומריונט", במה, מס' 31, סתיו 1966, עמ' 57-61.

Edward Gordon Craig, "The Actor and the Übermarionette", in: Michael Huxley & Noel Witts (eds.), *The Twentieth-Century Performance Reader*, London: Routledge, 1996; Heinrich von Kleist, *On the Marionette Theatre*, Translated by Idris Parry. [Electronic Version]. Fetched on 9/8/2012 from: <http://www.southerncrossreview.org/9/kleist.htm>

סוגי תיאטרון הבובות. בהקשר זה ניתן לציין את מחקריו של מקס וון בוהן (Boehn), חוקר פולקלור גרמני שתיעד את ההיסטוריה של בובות המשחק ובובות התיאטרון מהעת העתיקה ועד למאה העשרים.² איילין בלומנטל (Blumenthal), פרופסור לאמנויות הבמה, חקרה את תולדותיו ומאפייניו של תיאטרון הבובות ברחבי העולם. ספרה מביא שלל עדויות לשימוש בבובות תיאטרון במהלך ההיסטוריה בתרבויות שונות ובוחן את תפקידיהן המשתנים.³

מירי פארי, בובנאית, חוקרת ואוצרת, מאגדת בספרה *בובה סובבת עולם* מאמרים וחוקרים הכותבים על המסורות האמנותיות הבולטות בתחום תיאטרון הבובות ברחבי העולם.⁴ רוני מוסנזון נלקן, בובנאית ומרצה, ומרית בן ישראל, סופרת ואמנית בינתחומית, כתבו בשיתוף את הספר *חפץ לב – יסודות תיאטרון הבובות האמנותי, העוסק ביסודות תיאטרון הבובות האמנותי העכשווי. הספר משלב תיאוריות ופילוסופיות של מדיום תיאטרון הבובות ועצות מעשיות*.⁵ הדס עפרת, אמן בינתחומי העוסק בתחום הבובות, המיצג והתיאטרון החזותי, פרסם את הספר *שיחות עם בובה – על תיאטרון בובות בן-זמננו*. ספר זה משלב בין דיון תיאורטי לבין כתיבה של יומן אישי, המסכם את תובנותיו על מדיום תיאטרון הבובות.⁶

הטיפולוגיה שפיתח סטפן קפלין (Kaplin)⁷ – בובנאי, שחקן ובמאי תיאטרון בובות – מסייעת לניתוחן של הצגות תיאטרון בובות. קפלין מתמקד ביחסים שבין מפעיל הבובה לבין הבובה בזיקה למרחק הפיזי ביניהם, בהתאם לסוגי הבובות – כאשר ציר האפס מציין נקודה שבה השחקן והבובה אחד הם. ככל שההפעלה רחוקה יותר, כלומר על ידי מקלות או חוטים, הבובה תמוקם רחוק יותר על ציר הקרבה והמרחק. שימוש בבובה מרוחקת מן הגוף מאפשר מרחק רגשי רב יותר ומידה של התבוננות חיצונית על המתרחש. הציר השני מתייחס ליחס

² Max von Boehn, *Dolls and Puppets*, Boston: Charles T Branford Company, 1956

³ Eileen Blumenthal, *Puppetry and Puppets, an Illustrated World Survey*, London: Thames & Hudson, 2005.

⁴ מירי פארי, *בובה סובבת עולם*, חולון: המוזיאון ובית הספר לאמנות תיאטרון הבובות, 2003.

⁵ מרית בן ישראל ורוני מוסנזון נלקן, *חפץ לב, יסודות תיאטרון הבובות האמנותי*, ירושלים: כרמל, 2009.

⁶ הדס עפרת, *שיחות עם בובה – על תיאטרון בובות בן-זמננו*, תל אביב: הוצאת סל תרבות ארצית, 2008.

⁷ Stehphan Kaplin, "A Puppet Tree: A Model for the Field of Puppet Theatre", London: TDR Books, The MIT Press, 1999.

המספרי שבין המפעיל לבין הבובה: מספר המפעילים הנדרשים להפעלת בובה יחידה, או לחילופין מספר הבובות שמפעיל בובנאי יחיד.

מאמרים ומחקרים שונים עוסקים בהיבטים התרפויטיים של בובות התיאטרון, בהתייחסם ליתרונות העבודה הטיפולית עם בובות עבור אוכלוסיות שונות. כך, למשל, ניתן לציין את השימוש בבובות בבתי חולים, בעיקר לפני ואחרי ניתוחים, כאשר השימוש בהן נועד לתרום לביטוי ולהכלה של מגוון רגשות ולהבנה טובה יותר של פרוצדורות רפואיות.⁸ בעבודה עם אוכלוסיות שחוו טראומה הבובה משמשת לביטוי של רגשות ומחשבות נסתרים ומודחקים.⁹ מחקרם של אבי שדה, שי חן-גל וליאת טיקובסקי עוסק בהשפעתה של תכנית התערבותית שבה חולקה בובת משחק רכה, המכונה "חיבוקי", לילדים צעירים במצב של איום ביטחוני מתמשך.¹⁰ כמו כן, ניתן לציין את מחקרה של יהודית (דיתי) רונן, העוסק בשינויים בדימוי העצמי של ילדים בעלי ליקוי למידה בעקבות התנסות בתיאטרון בובות.¹¹

מודלים חשובים נוספים, מבוססי תצפית ומחקר, של ארווין (Erwin) וארווין ומלוי (Malloy), מתארים שיטה להערכת מצבו הרגשי של הילד ולאבחון הדינמיקה המשפחתית שלו, באמצעות מבחר בובות מוכנות מראש. הילד בוחר את הבובות, מפעיל אותן ויוצר הצגה ספונטנית. המטפל בוחר את הדמויות שנבחרו על ידי הילד, את התפקידים שבחר לגלם

⁸ Susan Linn, "Puppet Therapy in Hospitals: Helping Children Cope", *Journal of American Medical Women's Association*, Feb 1978; Sylvia Cassell, "Effect of Brief Puppet Therapy upon the Emotional Responses of Children Undergoing Cardiac Catheterization", *Journal of Consulting Psychology*, 29, 1965, pp. 1-8.

⁹ Lani Gerity, *Creativity and the Dissociative Patient: Puppets, Narrative, and Art in the Treatment of Survivors of Childhood Trauma*, London: Jessica Kingsley, 1999; Diana Frey, "Puppetry Interventions for Traumatized Clients", in: Carey Lois (ed.), *Expressive and Creative Arts Methods for Trauma Survivors*, London: Jessica Kingsley Publishers, 2006, pp. 181-191.

¹⁰ Avi Sadeh, Shai Hen Gal and Liat Tikotzki, "Young Children's Reactions to War-Related Stress: A Survey and Assessment of an Innovative Intervention", *Pediatrics*, Vol 121, No. 1, January 1, 2008, pp. 46-53.

¹¹ יהודית (דיתי) רונן, בדיקת ההשפעה של התנסות בתיאטרון בובות באמצעות אגדה על הדימוי העצמי של ילדים בעלי ליקויי למידה, עבודת תזה, אוניברסיטת תל אביב, 1987.

באמצעותן, את עלילת ההצגה, את הנושאים שעולים דרכה ועוד, במטרה להעריך את היכולות הקוגניטיביות הנפשיות ואת הדינמיקה המשפחתית של הילד.¹²

במהלכו של המחקר הנוכחי נבחנים מאמריהם ומחקריהם של הבובנאים התרפיסטים האמריקאים מיקי ארונוף (Aronoff) ומתיו ברנייר (Bernier).¹³ מחקרים אלו, העוסקים בהיבטים הטיפוליים של בובת התיאטרון, נוטים להתמקד באיכויותיה השונות וביעילותן של תכונות אלו עבור קהלי יעד שונים.

הניסיון להחיל את הידע התיאורטי המגוון על השימוש בבובות בתחום המונודרמה האוטוביוגרפית הוא בגדר חידוש בולט המוצע במחקר זה, בעיקר בהתייחס לחקר התיאטרון הישראלי. במהלך המסע לגילוי המונודרמות האוטוביוגרפיות העושות שימוש בבובות, בחרתי לפנות אל הצגות שנוצרו בישראל מכמה סיבות. ראשית, יש לציין את הנגישות לחומרי ההצגה: צפייה בהצגות עצמן ובהקלטות שלהן וקיום ראיונות עם היוצרות. כמו כן, יש לציין את ההיבטים התרבותיים המשפיעים על היצירה. כחוקרת המשתייכות לתרבות של יוצרות ההצגות הנבחרות, ביכולתי להבין ולפרש את ההצגות במידה רבה מתוך הקשריהן. כגורם מהותי נוסף, יש לציין את התרומה המהותית למחקר בנושא זה בישראל – תחום שזוכה להתייחסות מחקרית מועטה ביותר.

ההצגה **עמי ותמי, סוף לאגדה**, של פלורנס פיש-חכם, עוסקת בהתמודדות עם כאב של אח ששלח יד בנפשו. האמנית משמשת בהצגה זו ככותבת, כשחקנית וכמפעילת בובות. בהצגה משחקת פיש חכם דמות של מספרת האגדה **עמי ותמי** לילדים. תוך כדי הסיפור היא נזכרת

¹² Elanor Irwin, "The Diagnostic and Therapeutic use of Pretend Play", in: C. Schaefer and K. O'Connor (eds.), *Handbook of Play Therapy*, New York: John Wiley & Sons, 1983, pp. 148-173; Elanor Irwin, "Using Puppets for Assessments", C. Schafer and T. Cangeloci (Eds.), *Play Therapy Techniques*, New Jersey: Jason Aronson, 1993, pp. 69-81; Elanor Irwin and E. Malloy, "Family Puppet Interview", *Family Process*, 14, 1975, pp. 179-191.

¹³ Mickey Aronoff, "Puppetry as a Therapeutic Medium: An Introduction", in: Matthew Bernier and Judith O'Hare (eds.), *Puppetry in Education and Therapy, Unlocking Doors to the Mind and Heart*, Bloomington: Author House, 2005, pp. 117-124; Matthew Bernier, "Introduction to Puppetry in Therapy", in: *ibid*, pp. 109-116; Matthew Bernier, "Psychopuppetry: Animated Symbols in Therapy", in: *ibid*, pp. 125-134.

באירועים מעברה. ההצגה נעה בין הפנטסטי למציאות הכואבת, כאשר הבובות מייצגות לסירוגין את דמויות האגדה עמי ותמי, את הוריה, אותה ואת אחיה.

ההצגה **אמא'לה**, של אביטל דבורי, עוסקת בחוויות, בפנטזיות ובקשיים המלווים את חי הזוגיות והאימהות, תוך התייחסות אירונית לדימויי המשפחה האידיאליים בתרבות הצריכה המערבית. היוצרת היא השחקנית ומפעילת הבובות. הצגה זו, המשתייכת לתחום התיאטרון החזותי, משלבת עבודה עם בובות צעצוע ובובות תיאטרון מסוגים שונים. בהצגה הבובות מצויות במוקד ההתרחשות, והיא מלווה במוזיקה חיה של פסנתרנית, תוך שימוש מזערי במלל.

ההצגות מאירות צדדים דומים ושונים של שימוש בבובות להעלאת תכנים אישיים ורגשיים. שתי ההצגות מיועדות למבוגרים. ההצגה **עמי ותמי**, סוף לאגדה עוסקת בחוויה טראומטית, בהתבסס על טקסט מדובר, בעוד שאימא'לה מאירה באופן הומוריסטי חוויות מתוך עולם הזוגיות והאימהות, כמעט ללא מילים. שתי ההצגות מבוססות על יומנים אישיים ומחשבות שנרשמו והתפתחו כשלב להצגה. בתהליך התגבשות ההצגות נעשה שימוש בטקסט ששימש להוראות בימוי וכיום הוא אינו מצוי עוד. השחקניות זוכרות את המתרחש ומגלמות אותו בגופן.

לסיום, יצוין בקצרה מבנהו של המחקר. העבודה מכילה חמישה פרקים – שניים מהם מציגים רקע תיאורטי, ואילו שלושת הפרקים הבאים עוסקים בניתוח ובהדגמה של התיזה הרעיונית שהעבודה בוחנת. הפרקים התיאורטיים נועדו ליצור תשתית רחבה ולפרוש מושגי יסוד והגדרות שעליהם יתבססו הפרקים הבאים.

הפרק הראשון של המחקר סוקר את הבסיס התיאורטי, מחקרי ופרקטי של תיאטרון הבובות, במטרה לפתח את מודל שלושת מימדי הבובה. בתהליך זה אעמוד על מהותו של מדיום זה, בהתייחס להיבט האסתטי-צורני של בובת התיאטרון ולהיבט התרפויטי של השימוש בה. שני היבטים אלו, השזורים בעבודה לכל אורכה, מספקים בסיס להבנה מעמיקה של מדיום זה. בדיון מוצגים סוגים שונים של בובות, טכניקות ההפעלה המגוונות שלהן, היחסים בינן לבין מפעיליהן, הבובנאים, וקהל הצופים. הדיון מספק רקע הכרחי להבנת המודל המוצע במחקר ולניתוח ההצגות. בהמשך נערכת סקירה קצרה המציגה את המגמות בתיאטרון הבובות בן-זמננו – התקופה שבה נוצרו המונודרמות הנבחנות במחקר. כאמור, על בסיס סקירה זו, מוצג המודל של שלושת מימדי הבובה, המגשר על ההיבטים הדרמטורגים

והתרפויטיים השונים ומסייע לניתוח המונודרמות הנבחנות במחקר. בסיום הפרק נערכת סקירה של הגישות הפילוסופיות השונות ביחס למהותה של בובת התיאטרון דרך כתביהם של פילוסופים ובובנאים חשובים בארץ ובעולם.

הפרק השני בוחן את ז'אנר המונודרמה ומציג את מאפייניו ומהלכי התפתחותו, תוך ציון התכונות המייחדות מונודרמות אוטוביוגרפיות. בהמשך מוצגות שתי גישות מחקריות, המתייחסות לייצוג המציאות בז'אנר זה כרקע לניתוח המונודרמות האוטוביוגרפיות הנדונות במחקר. בפרק נבחנים מאפייניו השונים של הז'אנר, תוך התייחסות ראשונית למופעי היחיד המשלבים בובות בהצגתם. פרק זה מספק רקע לניתוח שתי המונודרמות האוטוביוגרפיות הנבחנות במחקר, כמקרה בוחן לניתוח השימוש בבובות תיאטרון ולדיון בזיקה שבין ההיבט האסתטי וההיבט התרפויטי.

הפרק השלישי מציג ניתוח מפורט של המרכיבים הדרמטורגיים ומאפייני הז'אנר של המונודרמות האוטוביוגרפיות בשתי הצגות: *עמי ותמי* – סוף לאגדה ואימא'לה. דיון זה נערך תוך התייחסות לתפקיד הבובות בכל אחת מן היצירות. בהתייחסות לכל אחת מן ההצגות נבחנים יחסי שחקן-דמות-בובה, וכן מאפייני העלילה, החלל, הזמן ותפיסות העולם בזיקה לתפקיד הבובות. דיון זה בוחן את הופעתם של מאפייני הז'אנר של המונודרמה האוטוביוגרפית בהצגות אלו וסוקר את הדימויים, המוטיבים והסמלים המופעים בהן בזיקה לשימוש בבובות. בסיום הפרק, לאחר ניתוח ההיבטים הדרמטורגיים ומאפייני הז'אנר, נבחנות הבובות השונות שבהן היוצרות בחרו להשתמש באמצעות "מודל שלושת הממדים" שהוצג בפרק הקודם. באופן זה הפרק מיישם את הדיון התיאורטי שהוצג בפרקים הקודמים.

הפרק הרביעי מבקש לבחון את כוונותיהן של היוצרות ביחס לשימוש שלהן בבובות לשם עיבוד תכנים אישיים, בהתבסס על ראיונות שנערכו עמן. לעומת הפרקים הקודמים, שהציגו גישה פרשנית חיצונית, פרק זה מבקש לעמוד על ההתכוונות של היוצרות עצמן, וכך להרחיב ולהעמיק את נקודות המבט של העבודה. הפרק בוחן את דברי היוצרות בראיונות לאור מודל "שלושת ממדי הבובה" שהוצג בפרקים הקודמים, כמו גם לאורו של מודל ששת המפתחות שפיתחה הדרמה-תרפויסטית והחוקרת סוזאנה פנדז'יק (Pendzik)¹⁴ – מודל המשמש כמטא-כלי המאחד מושגי מפתח בתיאוריות בולטות בתחום הדרמה-תרפיה. מודל זה חובר, כמרכיב תומך, למודל של שלושת הממדים שהוצג בפרקים הקודמים ותופס מקום מרכזי במחקר.

¹⁴ Susana Pendzik, "Six Keys for Assessment in Drama Therapy", *The Arts Psychotherapy*, Vol. 30, 2003, pp. 91-99.

בהתייחס לשני מודלים אלו ולדיון במאפייני הז'אנר שהוצגו בפרקים הקודמים, נבחנים דבריהן של המרואיינות בראיונות מובנים.

את המחקר חותם **הפרק החמישי** שבו יוצג דיון מסכם, העורך סינתזה בין חלקיה השונים של העבודה. דיון זה עומד על ייחודו ועל תרומתו המצטברת של המחקר.

1 שפת בובות התיאטרון

פרק זה מבקש לבחון את השפה המאפיינת את מדיום תיאטרון הבובות ואת ערכן התרפויטי של הבובות, כתשתית להצגת מודל "שלושת ממדי הבובה".

בפרק כלולים חמישה חלקים: **בחלק הראשון** מוצגות שתי הגדרות למושג "בובה" – הגדרה אסתטית והגדרה ששמה דגש על איכויותיה התרפויטיות של הבובה, כשני היבטים השזורים בעבודה לכל אורכה. לאחר מכן ייבחנו השימושים השונים שנעשו בבובות במהלך ההיסטוריה, במגמה להבין על איזה צורך עונה בובת התיאטרון וכחמשך ישיר להגדרותיה. **בחלק השני** יוצגו סוגי הבובות הקיימים ויצוינו בקצרה טכניקות ההפעלה המגוונות שלהן. בהמשך יתוארו מערכות היחסים הנרקמות בין הבובנאי (מפעיל הבובה) לבין הבובה, וכן בין הבובנאי לקהל, כרקע נחוץ לניתוח ההצגות בפרקים הבאים. **בחלק השלישי** יוצגו בקצרה המגמות בתיאטרון הבובות בן-זמננו – התקופה שבה נוצרו המונודרמות העכשוויות אשר בהן נעשה שימוש בבובות, כמתואר במחקר. בהתבסס על כל החומרים שהובאו עד כה, **בחלק הרביעי** יוצג מודל של שלושת ממדי בובת התיאטרון: הממד הגשמי, הממד הסימבולי וממד הרוח. מודל זה, המוצע על ידי, בוחן ממדים שונים שניתן להסתייע בהם לצרכים דרמטורגים ו/או תרפויטיים. בממדים אלו ייעשה שימוש בפרק הבא לשם ניתוח המונודרמות, המשלבות בובות. **החלק החמישי** יסקור את הפילוסופיה של בובת התיאטרון וייחודה דרך כתביהם של פילוסופים ובובנאים חשובים בארץ ובעולם, במטרה להבין מהם יתרונותיה של בובת התיאטרון בהשוואה לשימוש בסוגי מדיום אחרים.

1.1 שימושים בבובות התיאטרון בעבר ובהווה

לפני הצגת הדיון בבובת התיאטרון, ייבחן בקצרה המושג "בובה". ב- *Cambridge Guide to American Theatre* מוגדרת ה"בובה" כאובייקט מונפש שיש בו שלושה מרכיבים הכרחיים: אובייקט להנפשה, אדם שינפיש אותו, וכן שיטת הפעלה, באמצעות שימוש בחלקי גוף של המפעילים או שלוחות שלהם המיוצגות על ידי מקלות, חוטים ושילובים ביניהם.¹ מיקי ארנון

¹ Don B. Wilmet and Tice L. Miller, *Cambridge Guide to American Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 316.

(Aronoff), בובנאית ומטפלת באמנות, מגדירה "בובה" מההיבט של תרומתה הרגשית למקיימים עמה יחסי גומלין. היא מגדירה "בובה" כאובייקט מונפש, המסייע דרך התנהגותו והטקסט שנאמר כמו מפיו להעלות רגשות ותכנים על פני השטח ולעבדם באמצעות דיאלוג עם הקהל, המגיב למתרחש.²

קיימות הנחות יסוד שונות שעליהן מושתת השימוש בבובות ככלי המייצר אפקט רגשי על הקהל ועל מפעיל הבובה. השימוש בבובות מתבסס על שני מנגנונים פסיכולוגיים הפועלים בו-זמנית אצל מפעיל הבובה ואצל המגיב ו/או הצופה בה: הזדהות של המפעיל ושל הצופה עם חלקים שהבובה מייצגת, וכן השלכה, כההליך שבו מפעיל הבובה והצופים משליכים את רגשותיהם על הבובה בתחושה ש"זה לא אני, זו הבובה".³ באופן זה ניתן לעסוק בתכנים רגשיים באופן מוגן ללא תחושות של אשם ופחד.⁴ נוסף על כך, בובת התיאטרון משלבת צורות הבעה מילוליות ובלתי מילוליות ומקשרת בין המרכיבים החזותיים, הדרמטיים והסימבוליים השונים.⁵ נתונים אלו מאפשרים למפעילי בובת התיאטרון לפנות לקהל מגוון ולעבד תכנים טעונים באופן מוגן. מתיו ברנייר (Bernier), תרפיסט באמנות פלסטית ובובנאי, דן בשימוש בבובות התיאטרון לשם ריפוי נפשי ושיקום. שימוש זה כולל בניית בובות, יצירת מחזה של תיאטרון בובות, יצירת אינטראקציה עם בובות ובין בובות וצפייה בהצגת תיאטרון בובות ותגובה לה.⁶

תיאטרון הבובות, על מגוון צורותיו ותחומי פעולתו, הוא אמנות עתיקת יומין. בכל התקופות תיאטרון הבובות היווה חלק מפולחן דתי, לשם שעשוע וכאמצעי השפעה וחינוך. מירי פארי, בובנאית וחוקרת בתחום תיאטרון הבובות, ואילין בלומנטל (Blumenthal),

² Mickey Aronoff, "Puppetry as a Therapeutic Medium: An Introduction", in: Matthew Bernier, and Judith O'Hare (eds.), *Puppetry in Education and Therapy, Unlocking Doors to the Mind and Heart*, Bloomington: Author House, 2005, p. 11.

³ Susan Linn, "Puppets Therapy in Hospitals: Helping Children Cope", *Journal of the American Medical Women's Association*, 33(2), 1978, pp. 61-65

⁴ יהודית יחזקאלי, תיאטרון בובות, תל אביב: רשפים, 1988, עמ' 68

⁵ Matthew Bernier. "Introduction to Puppetry in Therapy", in: Matthew Bernier, and Judith O'Hare (eds.), *Puppetry in Education and Therapy, Unlocking Doors to the Mind and Heart*, Bloomington: Author House, 2005, p. 109.

⁶ שם.

פרופסור לאמנויות הבמה שחקרה את תיאטרון הבובות בעולם, מביאות בספריהן שלל עדויות לשימוש בבובות בטקסים דתיים.⁷ לדברי פארי, ניתן להניח כי השמאן היה הבובנאי הראשון. הוא נעזר במסכות, בבובות ובחפצים לתווך בין העולם שמעבר לבין הפרט ו/או הקהילה.⁸ רוני נלקין ומרית בן ישראל, שכתבו את הספר *חפץ לב – יסודות תיאטרון הבובות האמנותי*, מצינות את השימוש הפונקציונלי שהיה לבובות בטיפול במחלות, כמו בובת הוודו או בובות אחרות, שאליהן מעבירים רוחות, מחלות ושאר פגעים.⁹

בלומנטל מצביעה על מקור הבובות בין השנים 21,000-30,000 לפנה"ס, תקופה שבה אנשי הקרו-מאניון (Cro-Magnon) פיסלו דמויות זעירות מאבנים או מעצמות חיות. בובות אלו כנראה היו קשורות לפריון. ניתן להסיק זאת מהחזה השופע ומהבטן המעוצבת שלהן כבטן הריונית.¹⁰ על פי פארי, יש עדויות לכך שבובות בעלות מפרקים, שניתן להפעילן, הובאו לקבורה בסין ובמצרים העתיקה.¹¹ במקביל לשימוש בבובות ובצלמיות ששימשו בפולחן ובטקסים, נהגו להשתמש בבובות למשחק. על פי פארי ומקס וון בואן (Boehn), חוקר פולקלור שעסק בהיסטוריה של הבובות, הקשר בין תיאטרון הבובות לבין עולם הילדות עמוק ועתיק. הוא מביא הוכחות אטימולוגיות לכך: המילה האנגלית Puppet קיימת בצורות שונות בשפות ההינדו-אירופיות ומקושרת למילים ההודיות העתיקות. המילים המתארות בובה בסנסקריט הן Putrika, Puttalika ו-Puttali, ופירושן "בת קטנה" או "ילדה קטנה". גם המילים הלטיניות Pupa ו-Pupula פירושן "ילדה קטנה" ו"בובה".¹² בשלב מאוחר יותר הופרדו המילים המתארות בובות משחק ואלו המצינות בובות תיאטרון. באנגלית מכנים את בובת המשחק Doll, ואילו בובת התיאטרון מכונה Puppet. ממילה זו נגזר גם

⁷ Eileen Blumenthal, *Puppetry and Puppets, an Illustrated World Survey*, London: Thames & Hudson, 2005, p. 12; מירי פארי, *בובה סובבת עולם*, חולון: המוזיאון ובית הספר לאמנות תיאטרון הבובות, 2003: עמ' 4-5.

⁸ שם, עמ' 5.

⁹ מרית בן ישראל ורוני מוסינזון נלקין, *חפץ לב, יסודות תיאטרון הבובות האמנותי*, ירושלים: הוצאת כרמל, 2009, עמ' 10.

¹⁰ Blumenthal. *Puppetry and Puppets*, p. 11

¹¹ פארי, *בובה סובבת עולם*, עמ' 4.

¹² שם, שם; Max von Boehn, *Dolls and Puppets*, Boston: Charles T Branford Company, 1956, p. 466

המקצוע Puppeteer, ובעברית: "בובנאי". גם בשפות נוספות קיימת הפרדה בין סוגי הבובות. בעברית עדיין לא קיימת הפרדה בין מונחים אלו.¹³

בובות משחק שימשו הן ילדים והן מבוגרים. אצל הילדים הן נבנו מחומרים שונים, בהתאם לתקופה ולמעמד. למבוגרים היו מעין פסלים קטנים בעלי מפרקים שיכלו לנוע וכונו "אוטומטה". צעצועים אלו נבנו בקפידה על ידי אמנים ומהנדסים ונעו בעזרת מים, קיטור או קפיץ, בהתאם לתקופה שבה נבנו. הצעצועים הללו כללו תנועה מכנית חוזרת על עצמה ונחשבו למתנות יקרות ערך. הם הוצגו בחצרות מלכים אך גם בירידים עממיים, תמורת תשלום, לצד מופעי רחוב. האמנות של בניית האוטומטות קיימת החל מהמאה השלישית לפנה"ס. אוטומטות קטנות כנראה עוד ידועות מזמן אריסטו. מקורות מהמזרח הרחוק ומקורות ביזנטיים עשירים בתיעוד אוטומטות.¹⁴

פארי מציינת שכפי הנראה מאוחר יותר מספר הסיפורים נהג להשתמש בבובות, בעת שנדד וסיפר סיפורים מיתולוגיים ודתיים, במטרה לחנך את דור ההמשך. על פי מיכאל מלקין (Malkin), בובות התיאטרון מייצגות את האמונות והמיתוסים של התרבות שבה הן נוצרו, והן סייעו להרחיב ולהעשיר את הסיפורים מבחינה ויזואלית וסימבולית.¹⁵ למספר הסיפורים נוספו עוד אנשים – נגנים ומפעילי בובות – לכדי להקה נודדת. בכל הארצות, במערב ובמזרח, תיאטרון הבובות היה שייך לכלל הקהילה. צפו בו ילדים ומבוגרים, והוא שימש לצורכי בידור והעברת מסרים חינוכיים, פוליטיים ודתיים.¹⁶ נלקין מוסיפה כי בהמשך שימשה הבובה שופר לביקורת חברתית ודתית, ובאמצעותה נאמרו דברים שאי אפשר היה לומר בדרך אחרת.¹⁷

גם כיום נעזרים בבובות בכל הדרכים שצוינו לעיל. תיאטרון הבובות זוכה לעדנה בשנים האחרונות כמדיום אמנותי מבדר ו"בועט". כיום מרבים לשלב בובות במופעי מחול, בתיאטרון חזותי ובהצגות פרינג' מסוימות. כמו כן, אנשי חינוך וטיפול נעזרים בבובות תיאטרון ככלי להעברת מסרים חינוכיים וערכיים וככלי לטיפול רגשי.

¹³ פארי, *בובה סובבת עולם*, עמ' 4.

¹⁴ von Boehn, *Dolls and Puppets*, pp. 258-259

¹⁵ Michael R Malkin, *Traditional and Folk Puppet of the World*, London: Thomas Yoseloff, 1977, p. 13.

¹⁶ פארי, *בובה סובבת עולם*, עמ' 5.

¹⁷ רוני מוסנזון נלקין, "דברים אחדים על תיאטרון בובות בכלל ועל יוסף בפרט", *במה*, מס' 108, 1985, עמ' 42-50.

כדי שניתן יהיה לעמוד על איכויותיה וכוחה של בובות התיאטרון, יש לבחון את סוגי הבובות הקיימות ואת טכניקות ההפעלה שלהן, כפי שיעשה להלן.

1.2 סוגי הבובות

ראוי להבחין בין בובת צעצוע (Doll) לבין בובת תיאטרון (Puppet) ולבין פסל פולחני (צלמית, פסלי קבורה, פריזון, הגנה וכד'). מבחינה אנתרופולוגית קיימים קשרים הדוקים בין שלושתם. בובת הצעצוע קדמה לבובת התיאטרון. החוקרת, השחקנית והבובנאית נעמי יואלי מגדירה את בובת הצעצוע כבעלת עיצוב שלם ומוגמר; העיסוק בה נותר בתחום היחסים בין שניים – היא ומי שמשחק עמה – וניתן לתאר את הפעלתה כהפעלה מבחוץ. לעומת זאת בובת התיאטרון נבנית במיוחד להפעלה; היא חלקית וחסרה ומקבלת חיים רק באמצעות פעולה דרמטית. כאשר יד המפעיל מפיחה בה חיים היא הופכת לגוף אחד עם מפעילה וצורת הפעלתה היא הפעלה מבפנים. בובת הפולחן משמשת לצרכים דתיים בלבד.¹⁸

על פי נלקין ובן ישראל, הן בארצות המזרח והן בארצות המערב קיימים ארבעה טיפוסים בובות תיאטרון עיקריים, הנבדלים באופן ההפעלה: בובות הכפפה, בובות המקל (או המוט), בובות החוטים (מריונטות) ותיאטרון הצלליות.¹⁹ בובות הכפפה קרויות גם בובות יד, משום שהמפעיל לובש את הבובה ככפפה ומניע את ראשה ואת ידיה בעזרת האצבעות. בובות מקל מונעות באמצעות מוטות הפעלה בזמן שהבובנאי ניצב מתחת לבובה או מאחוריה. בובות הצלליות הן בדרך כלל דו-ממדיות ומופעלות מאחורי מסך לבן, כאשר צלליתן מוקרנת עליו. לצלליות יכולת טרנספורמציה רבה, והן עשויות להופיע בצורות שונות. טכניקה זו מתאימה ליצירת סצנה בתוך סצנה ולבריאתו של עולם קסום וחלומי. בובות החוטים, המריונטות, מופעלות בדרך כלל כאשר הבובנאי ניצב על גשר הפעלה מעל הבובה או לצדה. בובות החוטים היא הקרובה ביותר לבובה המחקת את המציאות, ובדרך כלל היא מעוצבת באופן ריאליסטי.²⁰

¹⁸ נעמי יואלי, תיאטרון הבובות וילדים, ממשחק לאמנות, תל אביב: סל תרבות ארצי, 2008, עמ' 14-15.

¹⁹ בן ישראל ומוסינזון נלקין, חפץ לב, עמ' 13.

²⁰ פארי, ראיון שהתקיים ב-4 באפריל 2012.

קיימים טיפוסים נוספים של בובות: בובות גוף, המותאמות לגודל אדם, כאשר הבובנאי מפעיל אותן בעודו נמצא בתוכן או ניצב מאחוריהן; וכן בובות חפץ, הנוצרות תוך שימוש בחפצים שימושיים, בכלים ובחומרים קיימים המכונים "רדי-מייד" (ready-made) – אובייקטים שהמבנה שלהם או אופי תנועתם מזכירים דמות של אדם או חיה.²¹ המשחק הישיר עם המציאות, שבירתה ובריאתה מחדש ייחודיים לתיאטרון החפצים.²²

בובת השולחן היא המצאה מודרנית שנוצרה מתוך רצון ליצור בובה ריאליסטית שקל להפעילה, בשונה מבובות חוטים הדורשת מיומנות רבה. בובנאי יחיד יכול להפעיל מספר בובות שולחן. המפעיל שלהן גלוי, והפעלתן נעשית מבחוץ. ההפעלה יכולה להיות ישירה, כשהמפעיל אוחז בעורף הבובה וידו השנייה יכולה להפעיל איברים נוספים, בדרך כלל את ידה, או כאשר הוא מזיז את ראשה באמצעות מקל הנעוץ בעורפה.²³ בובת פה היא סוג של בובה שהשתכללה בעקבות ההתפתחות של מדיום הטלוויזיה. בעיצובה מודגש הפה הנפתח.²⁴

ניתן למצוא כמובן שילובים של טכניקות עיצוב ושיטות הפעלה.

1.2.1 הפעלת הבובה: מפעיל גלוי ומפעיל סמוי

קיימות שתי שיטות הפעלה: הפעלת הבובה בעזרת איברי המפעיל האנושי, וכן על ידי מנגנונים מכאניים. השיטה הפשוטה והעתיקה יותר היא השימוש בידו של המפעיל.²⁵ גופה של הבובה וצורת הפעלתה משפיעים על אישיותה ועל תפקודה. במחזה שנכתב לבובות צריך לקחת בחשבון את מבנה גופה של הבובה ולהשתמש ביכולותיה ה"טבעיות".²⁶ כך, למשל, בובת כפפה מופעלת מלמטה ואינה יכולה לעוף; בובת החוטים "יורדת מן השמים" ויכולה להפגין כישורי טיסה; בובות המוט והצלליות מגיעות מהצד, וזאת כדי שהזרוע של המפעיל לא תתגלה והאשליה לא תיפגם.

²¹ הדס עפרת, שיחות עם בובה – על תיאטרון בובות בן זמננו, תל אביב: הוצאת סל תרבות ארצית, 2008, עמ' 62.

²² בן ישראל ומוסינזון נלקין, חפץ לב, עמ' 115.

²³ פארי, ראיון שהתקיים ב-4 באפריל 2012.

²⁴ שם.

²⁵ von Boehn, *Dolls and Puppets*, p. 256

²⁶ בן ישראל ומוסינזון נלקין, חפץ לב, עמ' 28.

הפעלת בובת חוטים יוצרת תחושה של עידון, ואילו הפעלת בובת מקל מייצרת תחושת נוקשות, יהירות, יציבות והחלטיות. בתיאטרון צלליות ניתן לנצל את משחקי הגודל שמאפשר המדיום (רחוק-גדול, קרוב-קטן). הבובות יכולות להיות מיוצרות מחומרים רכים ולשדר עדינות ותנועה מרחפת, או להיות עשויות מחומר קשיח ומעט מפרקים ולשדר קשיחות.

בשלהי המאה התשע-עשרה, בתיאטרון הבובות המערבי, היה מקובל לחשוב שכדי לחזק את החומרים הדרמטיים ואת נוכחות הבובה יש ליצור אשליה בימתית ולהסתיר את המפעיל ואת דרך ההפעלה.²⁷ חסידי התפיסה סברו שנוכחות הבובנאי מסיטה את תשומת הלב מהבובה ופוגמת באמינותה, ולכן על המפעיל ללבוש בגדים כהים ולצמצם ככל האפשר את נוכחותו.²⁸ בתיאטרון הבובות של ארצות המזרח קיימת גישה שונה, וחשיפת הבובנאים והאמצעים האחרים הם בגדר עקרון יסודי. בתיאטרון הבובות האינדונזי, למשל, מוזמנים האורחים המכובדים לשבת מאחורי הקלעים ולצפות בדרך שבה מתהווה ההצגה. אמצעי ההצגה הופכים בעצמם לחומר הדרמטי. השבירה המודעת של האשליה בימתית נועדה להעצים את החוויה. בתיאטרון הבונרקו ביפן פועלים שלושה בובנאים בהפעלת כל בובה, באופן גלוי. קיימת הפרדה בין תנועות הבובות לבין מקור הקול שלהן. המספר והנגן מצויים בבמות נפרדות. תשומת לבו של הצופה מוסטת כל העת מהעלילה ומבמת הבובות אל אמצעי ההצגה ומפעילי הבובות.²⁹

ההנחה שכוחה של הבובה מתעצם עם חשיפת האמצעים הבימתיים עשויה להיקשר, בהקשר המודרני, ל"אפקט הניכור" של ברטולט ברכט (Brecht) – תפיסה המבקשת לאפשר לצופה לאמץ התייחסות ביקורתית וחקרנית לגבי האירוע הבימתי. הצופה, גם כשהוא צופה בהצגת בובות, מודע לכך שהבובה היא דימוי, כלי להעברת מסרים חינוכיים, אידיאולוגיים או פילוסופיים.³⁰ המוסכמה שמסמנת את מרחב המחיה של הבובה מבוססת על שני כוחות מנוגדים או משלימים: ההזדהות והניכור. מוסכמות אלו מאפשרות, כהגדרתה של נלקין, לבנות עולם של קסם ובו-זמנית לגלות כיצד הוא נבנה. ריבוד זה מעמיק גם את התוכן.³¹

²⁷ עפרת, שיחות עם בובה, עמ' 108

²⁸ שם, עמ' 110.

²⁹ שם, עמ' 102-103.

³⁰ שם, עמ' 11; בן ישראל ומוסינזון נלקין, חפץ לב, עמ' 32.

³¹ מוסנזון נלקין, "דברים אחדים על תיאטרון בובות", עמ' 43.

בתיאטרון הבובות מתקיימים קשרים וקונפליקטים לא רק בין הדמויות אלא גם בין הבובות לבין מפעיליהן. נלקין מונה מספר אפשרויות שימוש בנוכחות הבובנאי: מפעיל גלוי הנמצא על הבמה אך אינו מבליט את עצמו; מפעיל המשמש דמות בהצגה; מפעיל המשאיל איברים לבובה; וכן מפעיל המציג שני צדדים בדמותו באמצעות הבובה.³² המפעיל הגלוי עשוי לשרת את הבובה ברקע; ביכולתו להביא ולהוציא את הדמויות, להכניס אביזרים או להחליף תפאורות. לדוגמה, בהצגה של אלית ובר וקבוצת דדלוס, איך בטעות, מוצגות שלוש תגליות/המצאות אנושיות. הממציאים מיוצגים על ידי בובות. המפעילות הגלויות לבושות כלבורנטיות ומפעילות את הבובות כאילו הן מושא המחקר. אפשרות זו עשויה לחזק את העלילה ביצירתם של שני סיפורים מקבילים – של המפעילים ושל הבובות. הופעתו החיצונית של המפעיל כדמות יכולה להיות קשורה ליחסי הגודל. לדוגמה, אם הבובות קטנות יכול המפעיל לשמש דמות גדולה פיזית: ענק, הורה, מטפל וכד'. עקרונות אלו משתקפים גם בהצגות הנבחנות בעבודה זו, כפי שיתואר להלן. בהצגה אימאלה, למשל, האמנית אביטל דבורי "משרתת" את הבובות – מביאה להן אוכל, משאילה להן את קולה, וכד'; כמו כן, דבורי גם משתמשת בהבדלי גדלים מובהקים – היא מגלמת בגופה את דמות האם, בעודה משתמשת בכף ידה כחלק מבובת התינוק הקטנה.

1.2.2 יחסי הבובנאי עם הבובה ועם הקהל

חוטים, מוטות או מנגנוני הפעלה אחרים מפרידים ומקשרים בין הבובנאי לבין הבובה, והם עשויים לסייע לאמן לשלוט ביצירתו ובאותו זמן להתבונן בה. המרחק שנוצר בינו לבין הבובה מאפשר גמישות ותפיסה אובייקטיבית יותר שלו כלפי יצירתו.³³ יואלי טוענת שבהצגות רבות שבהן המפעיל גלוי, היחסים בין המפעיל לבין הבובה מצויים במרכז מבחינה דרמטית. כל צורה של יחס בין המפעיל לבין הבובה הופכת לחלק ממהות ההצגה.³⁴ הבובנאי הוא "היוצר", גם אם לא בנה את הבובה בעצמו; הוא האל של הבובה, המפיח בה נשמה. התייחסות לנושאים אלו יוצרת בהצגות אלו ממד מטה-תיאטרוני, כתיאטרון בובות המתבונן בקודים של עצמו.

³² בן ישראל ומוסינזון נלקין, חפץ לב, עמ' 131-139.

³³ Malkin, *Traditional and Folk Puppet of the World*, pp. 14-15

³⁴ יואלי, תיאטרון הבובות וילדים, עמ' 21.

כאשר המפעיל משאיל איברים לבובה, המפגש בין החומריות האנושית לבין החומריות הדוממת של הבובה יוצר ניגוד מעניין, העשוי להעצים מסרים. לדוגמה, בובנאי המוציא בובה מאזור לבו ומנהל עמה דיאלוג מהלב. דוגמה למפעיל המשאיל את איבריו לבובה מופיעה בהצגה של יעל ענבר ורויטל אריאלי מופע העצמות של גרטרוד – יצירה המוגדרת כמופע שבו בובה עושה שימושים פיראטיים באיברי האדם. לגרטרוד, גיבורת ההצגה, יש ראש ופלג גוף עליון מספוג, ובהדרגה היא מגלה את פלג הגוף התחתון שחסר לה: רגלי המפעילה.³⁵ המפעיל והבובה עשויים לשמש שני צדדים של דמות. ניתן להמחזי את הקונפליקטים והפיצולים המתקיימים בתוך הדמויות בהצגה על ידי חלוקתם בין הבובה, שכוחה ניכר בפעולות, לבין הדמות האנושית, המטיבה להתבטא מילולית. כך ניתן באופן ויזואלי להבליט את הפער, אם הוא קיים, בין הנאמר לבין הנעשה ולהציג צדדים שונים הקיימים בתוך דמות יחידה.

לצד היחסים בין הבובנאי לבין הבובה, ראוי לעמוד גם על חשיבות היחסים בין הבובנאי לבין הקהל.³⁶ בהתייחסה לתיאטרון הבובות, יואלי מציינת כי "הקשב של הקהל מתבסס על ואקום, על שאיבה: הבובות והחפצים הזעירים ממגנטים וכאילו שואבים את הקהל".³⁷ בובת התיאטרון מציגה דברים פשוטים ויומיומיים, כמו הליכה, ישיבה, שתיית כוס תה וכד'. כאשר הבובנאי המיומן מפעיל את הבובה, הקהל נפעם. הפעולה הפשוטה נראית אחרת. תהליך זה שבו רואים מחדש את המציאות היומיומית כונה על ידי הפורמליסטים הרוסיים "הזרה".³⁸ כפי שניווכח בדיון בהמשך, למהלך זה יש חשיבות רבה בכל הקשור לניסיון לעורר את מבטו הביקורתי של הקהל על מערכת הערכים החברתיים הנבחנית בהצגות באמצעות השימוש בבובות.

לדברי הבובנאי האמריקאי אריק בס (Bass), הקהל פעיל לא פחות ממפעיל הבובה. הוא יודע שהבובה אינה חיה, ולכן עליו להשקיע חיים בבובה. הבובנאי מזמין את הקהל להשקעה כזאת. באופן זה הבובנאי, הבובה והקהל, מכוננים ביניהם ברית.³⁹ הבובה מאפשרת לצופים

³⁵ בן ישראל ומוסינזון נלקין, *חפץ לב*, עמ' 133.

³⁶ אמיליה פרוני, "משחק ותיאטרון", *המשחק*, מבט מהפסיכואנליזה וממקום אחר, תל אביב: הוצאת ידיעות אחרונות, 2002, עמ' 273.

³⁷ נעמי יואלי בתוך: בן ישראל ומוסינזון נלקין, *חפץ לב*, עמ' 215.

³⁸ שם, עמ' 211; Malkin, *Traditional and Folk Puppet of the World*, pp. 14-15.

³⁹ Eric Bass, "Notes on Puppetry as a Theatrical Art: Respond to an Interview", *Contemporary Theatre Review*, Vol. 10, Part 1, 1999, p. 40.

להזדהות עם תכנים שהיא מציגה ממרחק "שומר". הדמות המגולמת על ידי שחקן אנושי קרובה יותר למציאות האנושית מאשר בובת תיאטרון, ולכן מאפשרת פחות מרחק בטוח להזדהות ולהשלכה, בייחוד כשמדובר בתכנים טעונים.⁴⁰ מרבית הצגות הבובות הן הצגות יחיד. מדובר בפורמט צפייה אינטימי, המעודד מעורבות אישית של הקהל. התקשורת בין הבובנאי לבין הבובה תכופות מזמינה מצבי אלתור, העשויים להתבצע בשיתוף הקהל.⁴¹

1.2.3 מגמות בתיאטרון הבובות בן-זמננו: המאה העשרים והמאה העשרים ואחת

כבר מן העת העתיקה עשה האדם שימוש בבובות תיאטרון – במצרים העתיקה, ביוון העתיקה ובאימפריה הרומית. כמו כן, מסורת נרחבת ועשירה של שימוש בבובות תיאטרון התקיימה לאורך ההיסטוריה בארצות המזרח הרחוק. גם בתרבויות ילידיות באמריקה ובאפריקה נעשה שימוש פולחני בבובות תיאטרון. בשל קוצר היריעה, הסקירה הקצרה שלהלן תתייחס אך ורק למגמות בתיאטרון הבובות המודרני בתרבות המערב, שכן הקשריו נוגעים במישרין לנושאה של עבודה זו – לשפת תיאטרון בינתחומית הנעה על הציר שבין המודרניזם והפוסט-מודרניזם, וכן לשיח הפסיכולוגי המודרני הכורך בין תרפיה ואמנות.

מהמאה התשע-עשרה ועד למאה העשרים פעלו תיאטרוני קופסה, כאשר הקופסה שימשה כתפאורה וכחלל עבודה עבורם. לתיאטרוני בובות אלו היו מספר יתרונות: הם הצריכו מספר קטן של מפעילים. האמן שלט שליטה מלאה על עבודתו, כולל עיצוב הבובה כרצונו. פותחו בובות בעלות יכולת טרנספורמציה גבוהה שכונו "בובות טריק": ראשן יכול היה להתפרק, עיניהם יצאו מחוריהן, הן יכלו לחזור למקומן, ועוד.⁴²

השינויים הרבים שהתחוללו במאה העשרים השפיעו מאוד על תיאטרון הבובות. העולם עבר טלטלה תרבותית, חברתית וכלכלית. המהפכה הרוסית הקומוניסטית, מ-1917 ועד מות לנין, יצרה תחושה של הקמת עולם חדש. הדבר בא לידי ביטוי גם בשיטות תיאטרון חדשות

⁴⁰ סמדר קופר-קיסרי. "בובותרפיה: האפקט המעצים של עבודה השלכתית בגיל הרך באמצעות שילוב סיפורים ותיאטרון בובות", 2009 [גרסה אלקטרונית]. נדלה ביום חמישי 11 נובמבר 2010, מאתר פסיכולוגיה עברית:

<http://www.hebpsy.net/articles.asp?id=2051>

⁴¹ יואלי, תיאטרון הבובות וילדים, עמ' 26.

⁴² מירי פארי, ראיון שהתקיים ב-4 באפריל 2012.

שפותחו בזמן זה. תיאטרון הבובות, המשלב הן את האמנות הפלסטית והן את אמנות התיאטרון, הושפע אחרון.⁴³

בעקבות מלחמת העולם הראשונה, השתרשה ההכרה כי העולם אינו מתנהל תמיד על פי ההיגיון. תובנה זו השפיעה באופן מובהק על האמנות הפלסטית, במרד הדאדאיסטי, הסוריאליסטי והאקספרסיוניסטי. כל זרם, בדרכו, קרא תיגר על ההיגיון הסדור.⁴⁴ חסידי תנועת האוונגרד בתחילת המאה ועשרים התייחסו לתיאטרון הבובות כתיאטרון של אובייקטים בשלוש דרכים: כחולייה מקשרת בין מופעים טקסיים באירופה למופעים שכאלו ביבשות אחרות; כאמצעי לשלב טכניקות מהתיאטרון העממי המסורתי עם טכניקות מתיאטרון הניסויי העכשווי; וכן כמדיום המאפשר להתייחס לאסתטיות של האובייקט, לסמליות שלו, ופחות לממד הריאליסטי שלו.⁴⁵

המהפכה שהתרחשה בתפיסת תיאטרון הבובות במאה העשרים נקשרת בין היתר ליוצרים מדיסציפלינות אחרות, כגון ציירים דוגמת פול קליי (Klee), חואן מירו (Miro) ופרננד לזיה (Leger), ופסלים דוגמת אלכסנדר קלדר (Calder), שגילו את האיכויות הבין-תחומיות של הבובות. ראוי לציין אמנים חדשניים ומהפכניים כגון הארי קרמר (Harry Kramer), מפתח הטכניקה של ה"לטרנה מגיקה" בפראג ואת ההצגה *המלך אובו* (1896), מאת אלפרד אנרי ז'ארי (Jarry), שבה נעשה שימוש בבובות לשם הצגת דמויות חסרות מודעות למעשיהן המושחתים.⁴⁶ חשוב לציין גם את ההופעה הראשונה של תיאטרון הבונרקו היפני באירופה (1965) וכן את תיאטרון "הלחם והבובה" (Bread and Puppet) במצעד מחאה נגד מלחמת וייטנאם בשדרה החמישית בניו יורק.⁴⁷ אמנים רבים אימצו טכניקות ומסורות שונות ויצרו קשרים בין ישן לחדש, בעודם עושים שימוש בבובות. במאים, כותבים וכוריאוגרפיים החלו לראות בתיאטרון הבובות כלי להבעת רעיונות ולהתבוננות רעננה בסוגיות שונות.

⁴³ שם.

⁴⁴ שם.

⁴⁵ John Bell, "Puppets, Masks, and Performing Objects at the End of the Century", London: TDR Books, The MIT Press, 1999.

⁴⁶ זמירה הייזר וחזקיה קרין, *החוויה התיאטרונית, מבוא לדרמה ולתיאטרון*, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2006, עמ' 374-377.

⁴⁷ Michael Meschke, "Internationalism and Puppet Theatre: Definitions and Applications", *The Worldwide Art of Puppetry*, UNIMA, 2000, p. 53.

המהפכה הגדולה בתפיסה של תיאטרון הבובות נעשתה ברוסיה על ידי סרגיי אוברצוב (Obraztsov), שהיה צייר ושחקן. אוברצוב הפסיק להתייחס לתיאטרון הבובות כסיפור משוחק. הוא סבר שהבובות יכולות להביע יותר מטקסט, וכן להביע את הטקסט בצורה אחרת. אוברצוב פיתח שפה מודרנית של בובות. הוא חשב שבובה צריכה להיות מינימליסטית והוציא החוצה את מפעיל הבובה הסמוי. כמפעיל גלוי הוא התייחס למערכת היחסים בין המפעיל לבין הבובה.⁴⁸ לדבריו, במישורים שונים הבובה עולה על השחקן החי, בהיותה בעלת נופך ייחודי. הבובה מוסיפה הומור וקלילות. למשל, טקסט מלנכולי מתקבל כקומי כשהוא מתבצע על ידי בובה, גם אם היא נשמעת ונראית עצובה בהפעלתה. לדעתו, אין לשאוף לכך שהבובה תעסוק בחיקוי המציאות, ובעיקר עליה לעורר את דמיונו של הקהל בהשלמת פערים.⁴⁹

במהלך המאה העשרים השתנו הרגלי צריכת התרבות. אם בעבר נהרו האנשים הפשוטים לכיכרות העיר ולמופעי תיאטרון הבובות כדי להאזין לסיפורים ולצפות בהם, הרי שעתה ניתן היה ללכת לקולנוע ובהמשך לצפות בטלוויזיה. ב-1946, באנגליה, אן הוגרט (Hogarth) ואמנים נוספים יצרו את בובת התיאטרון הטלוויזיונית הראשונה שהופיעה בתכנית ילדים והפכה פופולרית: "Muffin the Mule". באותה שנה הופיעו בובות תיאטרון נוספות כגון: "Howdy Doody" ו-"Lamp Chop". אמן תיאטרון הבובות הטלוויזיוני ג'ים הנסון (Henson) יצר בשנות השישים את *רחוב סומסום*, תכנית הבובות החינוכית, ובאמצע שנות השבעים את *מופע החבובות* (Muppets Show). מופע בידורי זה הציג מגוון אנטי-גיבורים, כגון מיס פיגי האגוצנטרית או אוסקר החי בפח הזבל – גיבורי תרבות מכוערים, דחויים, ודווקא משום כך אנושיים ומעוררי הזדהות. יחד הם יצרו תמונה עשירה, מגוונת והומוריסטית. הנסון הבין היטב את האפשרויות שמדיום הטלוויזיה צופן לתיאטרון הבובות; הוא החל את

⁴⁸ מירי פארי, ראיון שהתקיים ב-4 באפריל 2012.

⁴⁹ Sergei Obraztsov, *My Profession*, translated from the Russian by Ralph Parker and Valentina Scott, verses translated by Dorian Rottenberg. Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1950
רעיונות אלו פזורים לאורכו של הספר. ראו פירוט נוסף על משנתו של אוברצוב בסעיף האחרון של פרק זה, המציג תיאורטיקנים בולטים בתחום תיאטרון הבובות.

המסורת של בובות הפה המכונות עד היום "Muppets", חבובות – בובות המותאמת לצרכים ולאפשרויות של המאה העשרים.⁵⁰

משנות השישים החלו להיווצר תפיסות חדשניות בתיאטרון הבובות. בעשור זה התגבשה אמנות המופע (פרפורמנס), שכלל מופעים שאינם תלויים עוד בטקסט כתוב. במופעים אלו השתמשו באביזרים, בבובות ובגוף, והמבנה שלהם לא היה עוד ליניארי אלא אסוציאטיבי יותר. נוסף על כך, יוצרים גילו את כוחה של הבובה לקחת חלק במופעים בעלי הקשרים פוליטיים. פיטר שומאן (Schumann) הקים את תיאטרון הבובות הפוליטי "Bread and Puppet" ועשה שימוש במסכות, בצעצועים ובבובות ענק כדי למחות נגד מלחמת וייטנאם, נגד העושק של ארצות העולם השלישי, ועוד. המופעים התבצעו בכל מיני חללים כמו כנסיות וירידים ושילבו עבודה קהילתית, כשהקהל מוזמן לעזור בהפעלת הבובות ולהגיב למוצגים השונים. שומאן כינה את תיאטרון "תיאטרון הלחם והבובה", כי סבר שהאדם זקוק לחם ולתיאטרון כדי לחיות. במופעיו נהגו לאפות לחם ולחלקו לקהל.⁵¹

בהמשך החלו לחדור השפעות של התרבות האפריקאית והאסיאתית לאמנות המערבית. המחול והפיסול הושפעו מהאמנות האפריקאית. התחרוטים היפנים השפיעו על הציירים באירופה. תיאטרון הבונרקו היפני השפיע על בובנאים להשתמש בטכניקות גליות של הפעלת בובות ולהתייחס למערכת היחסים הנוצרת בינם לבין הבובה. בהשפעת המגמות הניסיוניות של אמנות הפרפורמנס, החל להיעשות שימוש בחללים שונים מהבמה הסגורה והמוגדרת של התיאטרון. החידושים כיום הם אינדיבידואלים ותלויים בכישורים של אמנים ספציפיים.⁵²

לדברי הדס עפרת, בעקבות המהפכות הטכנולוגיות, השימוש במחשב ובווידיאו והזמינות של מלאכת העריכה, נפתחו בפני אמני הבובות אופקים חדשים. תיאטרון הבובות המודרני מזמן ניסיוניות ושבירת גבולות.⁵³ לטענת מרית בן-ישראל, תיאטרון הבובות העכשווי מדגיש ומפרק את האמנויות השונות בתוך היצירה, בשונה מתיאטרון הבובות המסורתי המטשטש את חלקן של האמנות הפלסטית או המחול כחלקים במופע. כיום יש הצגות שבהן בולט ההיבט

⁵⁰ בן ישראל ומוסינזון נלקין, חפץ לב, עמ' 47-48.

⁵¹ שם, עמ' 34.

⁵² מירי פארי, ראיון שהתקיים ב-4 באפריל 2012.

⁵³ הדס עפרת אצל תמר רותם, תחייתן של הבובות, 2009 [גרסה אלקטרונית]. נדלה ביום שני, 6 באוגוסט 2012, מאתר

"עכבר העיר": http://www.mouse.co.il/CM.articles_item,603,209,38963.aspx

הפיסולי או הטקסטואלי, ויש שהקשר עצמו שבין הבובנאי והבובה ניצב במרכז. לדבריה, השפה האמנותית בהצגות היום היא פיוטית, מתוחכמת, רבת-שכבות וחתרנית.⁵⁴ ההפרדה בין הצגות ילדים לבין הצגות המבוגרים פחות מובהקת כיום. הבובות מאפשרות לומר אמירות בעלות שתי רמות פרשנות: רמת הפשט ורמת הדרש. בובת התיאטרון, שמייצגת הן את הטיפוסי והן את האישי, הופכת את תיאטרון הבובות לעל-זמני ועל-תרבותי.⁵⁵

כסוגיה חשובה ומעניינת, יש להתייחס לשימוש בבובות התיאטרון בזיקה לסוגי התיאטרון בתרבות העכשווית. יש הרואים בתיאטרון הבובות מדיום עצמאי, ויש הרואים בו ביטוי מצומצם ופרטי של עולם התיאטרון החזותי. דרור הררי מגדיר את התיאטרון החזותי כאמנות חיה המטשטשת את הגבול בין האמנויות, בייחוד בין האמנות הפלסטית לבין אמנות התיאטרון.⁵⁶ תיאטרון הבובות אכן משלב אמנות פלסטית עם אמנויות הבמה. הדס עפרת, ממקימי תיאטרון הקרון ובית הספר לתיאטרון חזותי, רואה בתיאטרון הבובות חלק ממכלול שלם של התיאטרון החזותי ומחזק את דבריו בהשתלשלות ההיסטורית של התפתחות תיאטרון הבובות היפני, הבונרקו – תיאטרון המשלב בין אמנות הסיפור והצגת תיאטרון הבובות. אמנות הסיפור מתקיימת באופן עצמאי אך תיאטרון הבובות ביפן איננו מתקיים בלעדיו.⁵⁷ גם ברונלה ארולי (Eruli) טוען במאמרו, העוסק בשימוש בבובות באמנות המופע של ימינו, כי בובות הן חלק מתפיסה המשלבת גוף, חומרים, דימויים ומילים.⁵⁸ בימינו מושג הבובה הורחב, עד כי ניתן לעבוד עם איברי הגוף השונים כבובה (למשל, ידיים שהופכות לעכביש) או עם חפצים, ולכנות מופע זה "תיאטרון בובות". תיאטרון הבובות העכשווי הוא תיאטרון אקלקטי יותר מתמיד, שלא כמו תיאטרון הבובות המסורתי, שבו כללי העיצוב וההפעלה של הבובות היו קבועים ומימשו נורמות הקשורות למסורות שעברו מדור לדור. גם בהצגות הנבחנות במחקר זה הבובות מתפקדות בתוך מערך תיאטרוני אקלקטי, בלתי שגרת ורחוק מלהיות תיאטרון בובות מסורתי, כפי שיתואר בפרק הבא.

⁵⁴ מרית בן ישראל, בתוך: שם.

⁵⁵ מייבסקי, עפרת, בתוך: תמר רותם, "תחייתן של הבובות".

⁵⁶ דרור הררי, מופע "העצמי": שימוש ב"עצמי" כמקור לעיצובה של זהות פרפורמטיבית בפרפורמנס ארט בן-זמננו, תזה לדוקטורט, אוניברסיטת תל אביב, 2004, עמ' 2.

⁵⁷ עפרת, שיחות עם בובה, עמ' 145.

⁵⁸ Brunella Eruli, "The use of Puppetry and the Theatre of Objects in the Performing Arts of Today", *The Worldwide Art of Puppetry*, UNIMA, 2000, pp. 10-15.

התפתחות תיאטרון הבובות בישראל: כחלק מן הדיון על תיאטרון הבובות במאה העשרים, ראוי לציין בקיצור נמרץ כמה דברים הקשורים לנסיבות התהוותו בישראל. ככלל, בתרבות היהודית אין מסורת ממשית של תיאטרון בובות, למעט בחגים מסוימים, בשל האיסור לעשיית צלם. לכן אמני תיאטרון הבובות בישראל הושפעו מהמגמות שהשפיעו על תיאטרון הבובות בעולם. אמני הבובות החלוצים בארץ הגיעו מארצות ומתרבויות שונות ושילבו טכניקות מגוונות של עיצוב והפעלה, שאותן ינקו מהמסורות שעל ברכיהן התחנכו. לדוגמה, דוד בן שלום (הונזו) (1912–1990) שעלה מצ'כיה והקים תיאטרון מריונטות בקיבוץ גבעת חיים; דינה דזטלובסקי (1902–2002), שעלתה מפולין ויצרה הצגות לבובות כפפה; דניס סילק (1928–1998), משורר, מחזאי ואיש תיאטרון חפצים, שיוזכר בהמשך כפילוסוף של תיאטרון הבובות, ועוד. ראוי לציין כי מעט מאוד נכתב ופורסם על תיאטרון הבובות בישראל, והחומר העוסק בו מופיע בעיקרו בחיבורים ספורים.⁵⁹

רוב הבובנאים הפועלים כיום בארץ הם בוגרי המוסדות הבאים: תיאטרון הקרון, המאגד יותר מעשרים יוצרים עצמאיים; בית הספר לתיאטרון חזותי, המכשיר אמנים ואנשי מקצוע בקשת תחומים הנעים על התפר שבין אמנויות הבמה והאמנויות הפלסטיות; המרכז לאמנות תיאטרון הבובות בחולון – מרכז הכולל בית ספר ומוזיאון; בית הספר לתיאטרון בובות ודרמה, הפועל במכללת לוינסקי; כן "בית 9" – בית ספר רב-שנתי לתיאטרון בובות, הפועל במכללת הגליל המערבי.

1.3 ממדי בובת התיאטרון

להלן יוצג המודל של שלושת ממדי בובת התיאטרון, הנקשר לשאלת המחקר היסודית של עבודה זו, הבוחנת כיצד הבובה מסייעת לחשיפה ולעיבוד של תכנים רגשיים מתוך פרשנות היצירה על פי כלים אסתטיים ותרפויטיים. מודל זה מגשר על ההיבט האסתטי וההיבט התרפויטי – בהנחה שהחוויה התיאטרונית נועדה להעלות למודע תכנים טעונים בעלי ערך אוניברסלי, להפיג מתחים, ולעשות שימוש בתהליכי הזדהות והשלכה שיש להם ערך תרפויטי. יש לציין כי זיקה זו רלוונטית באופן בולט לז'אנר הנבחן במחקר זה – מונודרמות

⁵⁹ להרחבה על ראשיתו של תיאטרון הבובות בישראל ראו: בן ישראל ומוסינזון נלקין, *חפץ לב*; מירי פארי, *הגירתן של הבובות* (הספר עתיד לראות אור בקרוב בהוצאת בית הספר לתיאטרון בובות בחולון).

אוטוביוגרפיות, שבהן נעשה שימוש בבובות – שכן הצגות אלו נוטות לעסוק בחומרים אישיים, בתקשורת אינטימית עם הקהל, ועל כן הממד התרפויטי שלהן בולט.

כפי שצוין במבוא, מודל זה פותח, בהתבסס על סקירה תיאורטית, סקירת מחקרים ותיאורי מקרה מתועדים ועל סמך תצפיות ורפלקציות מבוססות ניסיון עבודה במשך שנים רבות בתחום. המודל המוצע להלן מיועד לאנשי טיפול ולאמנים, המשלבים בובות בעבודתם, במטרה לסייע להם לבצע בחירה מושכלת בבובות, בהתייחס לממדיהן השונים. המודל אינו נועד להציב כללים נוקשים באשר לשימוש בבובות אלא לעורר מודעות ליתרונותיהן ולאיכויותיהן. בהקשר זה חשוב לציין כי מעטים הם המחקרים העוסקים בבובות. מרבית המאמרים העוסקים בהיבט האסתטי של הבובה בוחנים, בדרך כלל, את יתרונותיה לעומת השימוש בשחקנים חיים,⁶⁰ ואילו מרבית המחקרים העוסקים בהיבט התרפויטי מתמקדים ביעילות השימוש בבובות וביתרונותיהן עבור קהלי יעד שונים.⁶¹ קשה למצוא דיון משמעותי העוסק בסוגיה באלו בובות כדאי להשתמש כדי לחשוף ולעבד תכנים רגשיים ובאופנים שבהם כדאי להיעזר בהן לשם מטרות אלו. מודל שלושת הממדים, המוצע בזאת, מסייע בפירוק מושג "בובת התיאטרון" לחלקיה, במטרה להיטיב ולהבין את איכויותיה השונות ולנצלן בצורה מיטבית למטרות טיפוליות/חינוכיות ותיאטרליות. באופן זה, הדיון מגשר על ההיבט האסתטי וההיבט התרפויטי וכורך ביניהם.

תיאטרון הבובות הוא צורת הבעה יצירתית המורכבת מהופעה, אמנות פלסטית, פיסול, מוזיקה, דרמה, ריקוד ועוד. בהפעלתה משתלבים מרכיבים חזותיים, מילוליים ותנועתיים.

⁶⁰ פאול לוי, "שחקן ומריונט". במה, מס' 31, סתיו, 1966; Edward Gordon Craig, "The Actor and the ;

Übermarionette", in: Michael Huxley & Noel Witts (eds.), *The Twentieth-Century Performance Reader*, London: Routledge, 1996, p. 163; Heinrich von Kleist, *On the Marionette Theatre*,

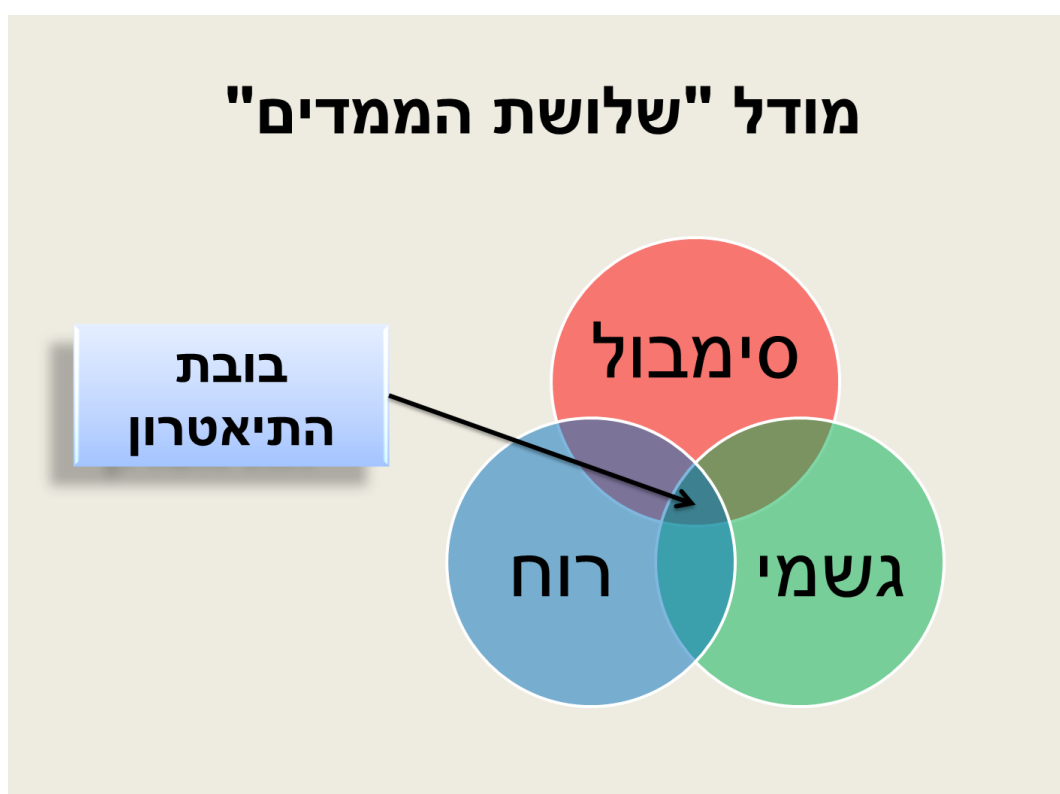
Translated by Idris Parry [Electronic Version], Fetched on 9/8/2012, from:

<http://www.southerncrossreview.org/9/kleist.htm>

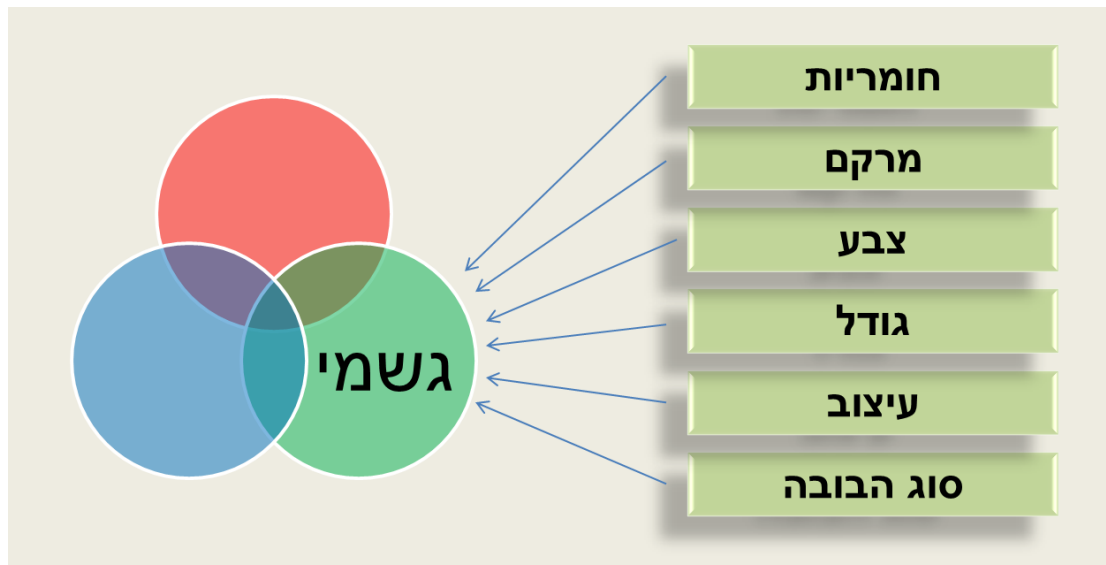
⁶¹ Avi Sadeh, Shai Hen Gal, Liat Tikotzki, "Young Children's Reactions to War-Related Stress: A Survey and Assessment of an Innovative Intervention", *Pediatrics*, Vol 121, no. 1, January 1, 2008, pp. 46-53; Dianna Frey, "Puppetry Interventions for Traumatized Clients", in: Carey Lois, (ed.), *Expressive and Creative Arts Methods for Trauma Survivors*, London: Jessica Kingsley Publishers, 2006, pp. 181-191; Susan Linn, "Puppet Therapy in Hospitals: Helping Children Cope", *Journal of American Medical Women's Association*, Feb 1978, pp. 61-65.

בובות שונות זו מזו במובנים רבים. כל אחת מהן משלבת מרכיבים טעונים במשמעויות גלויות או סמויות. המודל המוצג להלן בוחן מרכיבים אלו.

על פי מודל זה, לבובת התיאטרון יש שלושה ממדים: **הממד הגשמי**, **הממד הסימבולי**, וכן **ממד הרוח**, הכולל שני מרכיבים: מרכיב ההנפשה והמרכיב הקינטי. מרכיב ההנפשה מתייחס לבובות פולחן המשמשות לטקסים או לבובות משחק (Doll), ואילו המרכיב הקינטי מתייחס לבובת התיאטרון (Puppet), שהיא גם מונפשת וגם בעלת יכולת תנועה. להלן יוצג דיון מפורט בשלושת הממדים, באופן הממזג את ההיבטים התיאטרוניים והטיפוליים.



ממדי בובת התיאטרון כפי שמוצגים במודל "שלושת הממדים"



מרכיבי הממד הגשמי, כפי שבאים לידי ביטוי במודל "שלושת הממדים"

ממד זה מייצג את המרכיב החומרי והחזותי הקונקרטי של הבובה. עיצובה של הבובה – הגמישות, החומריות, הגודל והצבע שלה – נוכח על הבמה ומעביר מסר. כך נוצקים הרגש והרעיון המופשטים אל תוך הבובה, כיצירת אמנות. מאפיינים אלה מקנים לה איכויות של חפץ או אביזר במה בעל אופי אוניברסלי וייחודי גם יחד. ניתן להתייחס לממד זה ברובד האסתטי וברובד התרפויטי.

הרובד האסתטי: בעבר רוב הבובות המסורתיות נעשו מעץ ומבד. בובות הצלליות נעשו מעור או מנייר, בהתאם לסוג הבובה והארץ שבה היא נוצרה. חומרים אלו אפשרו לבובות עמידות וקלות הפעלה. במשך השנים הוחלף העץ בעיסת נייר – חומר זמין, זול ועמיד. החל מהמחצית השנייה של המאה העשרים החלו בובנאים להשתמש גם בתחליפים פלסטיים: קלקר, פיברגלס, לטקס וספוג. חומרים אלו, כאשר הם צבועים, נראים דומים למדי (למעט הספוג, חומר גמיש באופן נראה לעין). נלקין מכנה אותם "חומרים שקופים", בהיותם אמצעי בלבד, שדרכו מועבר הסיפור ומוצגות הדמויות. במאה העשרים החלו בובנאים להתעניין בחומר שממנו עשויות הבובות והפכו אותו לשותף חשוב בהצגה ולעתים אף לנושאה. כך,

למשל, ניתן ליצור דמות מסוימת מנוצות, כדי לבטא באופן ממשי את הרעיון כי היא "קלה כמו נוצה".⁶²

שימוש מיטבי בממד החומר מתייחס לכוח הרגשי והרעיוני של החומרים הנבחרים. הבחירה בחומר, אופן הטיפול בו, ההקשר החדש שניתן לו בהצגה – כל אלו מבליטים צדדים מסוימים שלו ומצניעים צדדים אחרים.⁶³ הבחירה העיצובית כוללת את החומר שממנו מעוצבת הבובה, את המבנה והגודל שלה, את טכניקת ההפעלה ואת היחסים בינה לבין מפעילה ובינה לבין חלל הבמה. גם הבחירה בסוג הבובה מהותית ועשויה לבטא אמירה או פרשנות להצגה. היא משפיעה על יחסי הבובנאי-בובה. טכניקות ההפעלה מכתיבות את סגנון תנועתה של הבובה. למשל, אחיזה ישירה בבובה עשויה להכתיב סגנון הפעלה בוטה. לעומת זאת, הפעלה מרוחקת באמצעות מוט או חוטים מכתיבה סגנון תנועה מלאכותי, נשגב או גרוטסקי.⁶⁴

הרובד התרפויטי: לחומרים שמהם עשויה הבובה יש חשיבות בהיבט התרפויטי, גם כאשר אנו מתייחסים לנוכחותה בהצגת תיאטרון. להלן תוצג התייחסות לנושא זה במובן הטיפולי המובהק, כבסיס לדיון הקושר זאת גם להיבט התרפויטי הקיים גם בבובות תיאטרון, ובפרט בשימוש בהן בז'אנר המונודרמה. ככלל, הגישה התרפויטית נוטה להדגיש את החשיבות שיש לשימוש בחומרים השונים במסגרת היחסים התרפויטיים והתהליך הטיפולי. לדברי טסה דאלי, מטפלת באמנויות פלסטיות, חומרי האמנות מגוונים ביותר, ולכל אחד מהם יש תכונות תרפויטיות מיוחדות.⁶⁵ החומרים מאתגרים את חוש המגע והראייה, מגרים, מעוררים רגשית ומגבירים את מודעותו של המטופל. דרכם ניתן ללמוד רבות על אודות מצבי הרוח, התחושות, המחשבות והרעיונות שלו.⁶⁶ בתהליך הטיפולי ניתן לעבוד עם בובות המכילות מרקמים, צבעים וגדלים שונים, כאשר המטופל בוחר את הבובה שברצונו להפעיל. מהלך זה מאפשר לבחון את צרכיו ורצונותיו. ניתן גם להיעזר בבובות המגוונות כמניפולציה ולהציע למטופל

⁶² בן ישראל ומוסינזון נלקין, *חפץ לב*, עמ' 73-74.

⁶³ עפרת, *שיחות עם בובה*, עמ' 52. בהקשר זה ניתן לציין, למשל, את הצגה *ציפור הגשם*, העוסקת במטמורפוזת ומתבססת על נייר ואמנות האוריגמי. חומר הנייר מכיל בתוכו את היכולת להשתנות. יצירה זו מתבססת על אגדת עם פיגמאית. דרמטורגיה ובימוי: נעמי יואלי; עיצוב והפעלה: גליה לוי גרד; תיאטרון הקרון, 2004.

⁶⁴ שם, עמ' 62.

⁶⁵ טסה דאלי "האמנות כתרפיה: מספר פרספקטיבות חדשות", *תרפיה באמנות – התפתחויות חדשות – תיאוריה ומעשה*, תל אביב: הוצאת אח, 1995, עמ' 8.

⁶⁶ שם, עמ' 8.

להפעיל בובה עשויה מחומרים שאנו סבורים שייסעו לו. כך, למשל, אפשר להציע בובה מחומר רך למטופל המתקשה ביצירת קשר, בהנחה שחומר רך ישפיע עליו לגעת, להתבונן וליצור קשר ראשוני עמה ועם הסובב אותו באמצעותה. ניתן גם להציע למטופל לבנות בובה, ובתהליך זה יש להיות ערים לכך שחומריה השונים יעוררו סוגים שונים של מסרים. על המטפל להכיר את מגוון החומרים ולהבין את השפעתם הפוטנציאלית, וכך להכווין את המטופל לעבוד עם חומרים שיאפשרו לו לבצע שינוי משמעותי.⁶⁷

בהשאלה לקביעות אלו, ניתן לומר כי להיבט החומרי-צורני של הבובות יש חשיבות בהיבט התרפויטי גם כאשר אנו מתייחסים לשימוש בבובות תיאטרון בהקשר אמנותי, ובאופן ספציפי – בעיקר בהתייחס לז'אנר המונודרמה האוטוביוגרפית. ראוי אפוא לברר מהי הזיקה בין המאפיינים החומריים-צורניים של בובות אלו לבין התכנים שהם מייצגות, בהתייחס לתכנים הטעונים בתודעה הקולקטיבית שבהם ההצגה מבקשת לעסוק, כמהלך תרפויטי.

בנקודה זו ראוי להרחיב מעט על הזיקה בין הממד האסתטי-אמנותי והמדמד הטיפולי של השימוש בבובות תיאטרון, כפי שהדבר משתקף בגישות מחקריות שונות – בעיקר בהתייחס למודעות לחוויה ול"מרחק האסתטי" הנחוץ. סלבו פיצרוזלה (Pitruzzella) וסוזאנה פנדזיק (Pendzik) טוענים כי שתי תכונות נקשרות לתיאטרון ולדרמה תרפיה: הפעולה (Action) והעדויות או הצפייה (Testimony) – היכולת לפעול, לדבר, לגלם תפקידים על הבמה ולצפות בו-זמנית על עצמנו ועל המופע שלנו.⁶⁸ מודעות להשפעה ולמערכת היחסים הנוצרת בין השחקן לבין הצופה תסייע בהפיכת החוויה לכלי טיפולי. הצופה בהצגה יכול להזדהות עם החלקים שאותה מייצגת הבובה, אך להיות בו-זמן מודע לכך כי זוהי רק בובה המסייעת בשמירה על הצופה מהזדהות יתר העשויה לגרום להצפה רגשית.⁶⁹ כדוגמה לכך, ניתן לציין את ההצגה שתיבחן להלן, עמי ותמי – סוף הסיפור, העוסקת בנושאים מורכבים וטעונים, העלולים לעורר מעצם טיבם הצפה רגשית: שכול ומוות, הורים נוטשים ואובדן דרך. הבחירה

⁶⁷ להרחבה בנושא השפעתם של החומרים המגוונים על המטופל ראו: נונה אורבך ולילך גלקין, *רוח החומר: טיפול*

באמנות – חומרים וכלי עבודה, חלק ג', קרית ביאליק: הוצאת אה, Judith Aron Rubin, *The Art of Art*; 1997, Therapy, New York: Brunner Mazel Publishers, 1984.

⁶⁸ Slavo Pitruzzella, "The Audience Role in Theatre and Dramatherapy", *Dramatherapy*, Vol. 31, No

1, Spring 2009, p. 13; Susana Pendzik, "Dramatic Resonances: A Technique of Intervention in Dramatherapy, Supervision and Training", *The Art in Psychotherapy* 35, 2008, p. 217.

⁶⁹ Malkin, *Traditional and Folk Puppet of the World*, pp. 14-15

לעשות שימוש בהפעלה חיצונית, באחיזה ידנית, של בובות השולחן המייצגות דמויות מפתח בסיפור יוצרת מרחק רגשי מסוים. צורת הפעלה זו מעוררת מודעות ומונעת הזדהות יתר וכניסה לאשליה תיאטרלית, וכך מונעת הצפה רגשית.

לו פורמן (Furman), חוקר תיאטרון אמריקאי, טוען כי מערכת היחסים בין התיאטרון לבין הדרמה-תרפיה התחזקה במאה העשרים עם התפתחות "תאוריית המרחק" (Distance Theory). עיקרון יצירת המרחק נקשר למספר היבטים: לריחוק של האמנות מהסובייקט, להשפעת האמנות על הצופה, ולהבנה כיצד הפרט יכול להבחין בין עצמו לבין רגשותיו. פורמן טוען כי התיאטרון והתרפיה קשורים על ידי עיקרון המרחק. ב-1912 הגדיר אדוארד בולו (Bullough) במחקרו את המושג "Distancing" כמרחק בין עצמנו לבין רגשותינו.⁷⁰ הגדרותיו שימשו נקודת מוצא לתיאורטיקנים של האמנות בעידן המודרני.⁷¹ לדברי תומס שף (Scheff), "מרחק אסתטי" נכון הוא מרחק רגשי אופטימלי בינינו לבין רגשותינו, מצב שבו יש איזון בין רגש לבין ההתבוננות בו. כך אפשר לחוות וגם להתבונן בחוויה, ללא ניתוק ממנה.⁷² לטענת רוברט לנדי (Landy), דרמה-תרפיסט אמריקאי, דרמה תרפיסטים והמטופלים שלהם פועלים בין שתי מציאויות – מציאות היומיום והמציאות הדרמטית. הדרמה-תרפיסט מנסה לסייע למטופל ליצור איזון ולמצוא את "המרחק האסתטי" המתאים עבורו בהתייחס לנושא שאותו הוא מבקש לעבד.⁷³ לסוגיית "המרחק האסתטי" יש חשיבות רבה לדיון בנושאה של העבודה, בהתייחס לבחירה בסוגי הבובות ולאופן הפעלתן. זהו מרכיב מהותי בתוך "הממד הגשמי" של המודל. "המרחק האסתטי" קשור למידת ההזדהות של המפעיל ושל הקהל עם התכנים המוצגים ולצורך להגבילה כדי להימנע מהצפה רגשית. נושא זה יודגם בהמשך בניתוח ההצגות.

⁷⁰ Edward Bullough, "Physical Distance as a Factor in Art and Aesthetic Principal", *British Journal of Psychology*, 5, Part 2, 1912, p. 89.

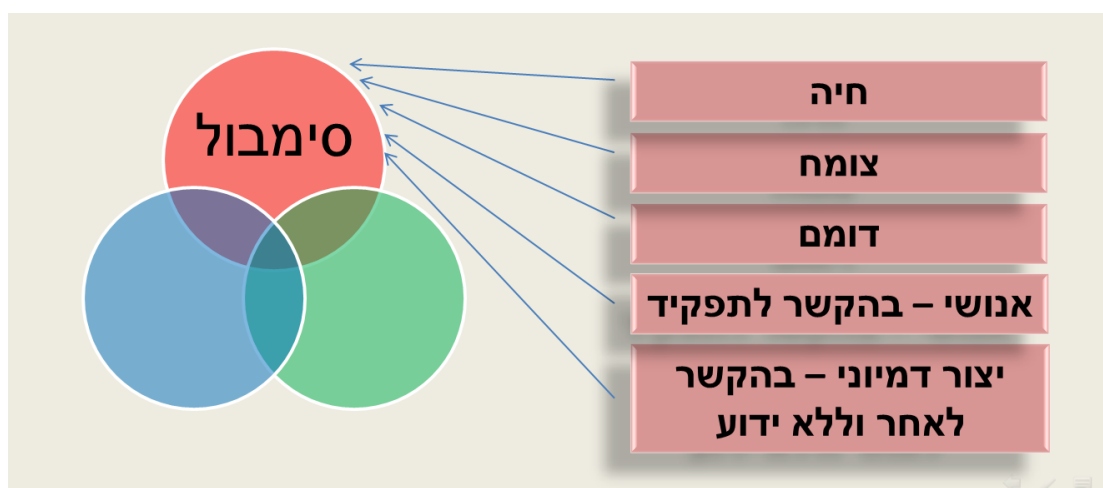
⁷¹ Lou Furman, "Theatre as therapy: the distancing effect applied to audience." *The Arts in Psychotherapy*, Vol. 15, Pergamon Press, 1988", p. 245.

⁷² Marina Jenkyns, *The Play's the Thing – Exploring Text in Drama and Therapy*, London: Routledge, 1996, p. 15; Thomas J. Scheff, *The distancing of emotion in psycho-therapy: Theory research and practice*, California: Berkley University press, 1981.

⁷³ Robert J Landy, "The use of Distancing in Drama Therapy", *The Art in Psychotherapy*, Vol. 10, 1983, p. 184.

פיל ג'ונס (Jones), דרמה-תרפיסט בריטי, התייחס לאיכויות של בובת התיאטרון ככלי השלכתי, היוצר הזדהות בטיפול. בחירה בסוגי הבובות השונים עשויה לסייע למפעיל הבובה למצוא את "המרחק האסתטי" הנכון, בהתאם לצרכיו. כך, למשל, הפעלת בובת כפפה מאפשרת ביטוי רגשי ישיר וקרוב. כאשר נרצה להרחיק בין המטופל לבין התוכן שהוא הביא, ניתן לו לעבוד עם בובות שהפעלתן מרוחקת יותר – כגון בובת מוט, בובת צללית וכד'.⁷⁴ הפעלה סמויה של הבובה יכולה לסייע למטופלים, הזקוקים למסך שיתיר אותם מן הקהל. גם בהיבט התיאטרוני לבחירה בסוג הבובה יש חשיבות רבה בהגדרת "המרחק האסתטי" בין האמן לבין התכנים הרגשיים שהוא מבקש לעסוק בהם. כך, למשל, שימוש בבובת כפפה – באופן גלוי – יוצר קרבה רבה בין האמן לבין התכנים המיוצגים, וכך יחוה זאת הקהל. אם הוא יפעיל בובת מוט, בעודו נסתר מן הקהל, תיווצר חוויה ברורה יותר של נתק בין עולמו של המפעיל לבין התכנים המיוצגים על ידי הבובה. מבחינת הקהל והצופה במונדודרמה, לדבר יש משמעות מבחינת תהליכי ההזדהות עם השחקן-מפעיל והפורקן הרגשי הכרוך בסיפור הנחשף בפניו. ככלל, "מרחק אסתטי" הוא מושג נפוץ בהתייחס ליצירות אמנות, ועל כן הוא רלוונטי ביותר גם לדיון על הצגות תיאטרון שבהן נעשה שימוש בבובות. במובן זה, ניתן אפוא לחבר בין ההיבט התרפויטי והאסתטי-אמנותי.

1.3.2 הממד הסימבולי



מרכיבי הממד הסימבולי, כפי שהם באים לידי ביטוי במודל "שלושת הממדים"

⁷⁴ Phil Jones, *Drama as Therapy, Theatre as Living*, London: Routledge, 1996, p. 144

ממד זה נובע ממנגנוני ההזדהות וההשלכה המופעלים בו-זמנית אצל מפעיל הבובה ואצל הצופה בה או המגיב אליה. בהקשר זה ראוי לעמוד על הזיקה שבין ההקשר הטיפולי ובין ההקשר התיאטרוני.

כוחה של בובת התיאטרון טמון ביכולתה לייצג את המציאות ולהעצים היבטים שלה באמצעים חזותיים מודגשים.⁷⁵ היא מכילה הן את הממד האישי והן את הממד הכללי. היא מייצגת בו-זמנית את אישיותה של הבובה המוצגת ואת הטיפוסי שבה.⁷⁶ בובת ילד, למשל, מלמדת את הצופה על הילד המסוים שאותו מגלמת הבובה המסוימת, אך במקביל מייצגת גם את הילדי באופן כללי. בתודעת הצופה הבובה תמיד תיוותר דימוי, סמל המייצג דמות.⁷⁷

מבחינה דרמטורגית, תכונה זו של הבובה מאפשרת למשתמשים בה לפנות אל הממד האוניברסלי והכללי ובבה-בעת ליצור הזדהות עם הסיפור האישי שהבובה נושאת עמה. בכך מתעצמת יכולתו של האמן להגיע לקהל רחב יותר ולהעביר מסרים שהם מעבר לזמן ולמקום מוגדרים. מבחינה תרפויטית, שימוש בבובות בתוך מסגרת של הצגה או סיפור מאפשר להחיות ולהרחיב את עולם הדימויים והמטפורות שנושאות עמן הבובות, וכך ליצור דיאלוג גלוי או סמוי בינן ובין הצופים ו/או המגיבים אליהן.

תרפיסטים רבים נעזרים בכוחה המרפא של "השפה המטפורית" – המסגרת הסיפורית המאפשרת לאדם מרחק ומעורבות באותו זמן. השימוש בדימויים ובמטפורות מאפשר גישה עקיפה ובלתי מאיימת לקשיים של הפרט, כפי שתואר לעיל. כך יכול האדם להוריד הגנות ולהתבונן בנושאים שאותם הוא מעבד באופן בטוח ולערוך שיפוט בהיר ומאוזן יותר גם בנושאים טעונים.⁷⁸

⁷⁵ Blumenthal, *Puppetry and Puppets*, p. 20

⁷⁶ יחזקאלי, תיאטרון בובות, עמ' 8.

⁷⁷ עפרת, שיחות עם בובה, עמ' 10.

⁷⁸ Michael Shiryon, "Literatherapy: Theory and Application", in: Rubin, R. J. (ed.), *Bibliotherapy* 161-162 Sourcebook, New York: Oryx Press, 1978, pp. 161-162; מולי להד, מציאות פנטסטית – הדרכה יצירתית בתרפיה, טבעון: הוצאת נורד, 2006, עמ' 84; עפרה אילון, "המוות בספרות והספרות כתרפיה", בתוך: רות מלקינסון, שמשון רובין ואליעזר ויצטום (עורכים), אבדן ושכול בתכרה הישראלית, ירושלים: כנה, 1993, עמ' 157.

במאמר שפרסמתי, "האפקט המעצים של עבודה השלכתית באמצעות שילוב סיפורים השלכתיים ובובות תיאטרון",⁷⁹ מוצגת טענה המתבססת על משמעותו של המושג "סיפור השלכתי" – סוג מיוחד של אגדות ומעשיות הנכתבות או מעובדות על ידי אנשי טיפול ואנשי חינוך במיוחד עבור קהל יעד מוגדר, במטרה לענות על צורכיהם וקשייהם.⁸⁰ הסיפור השלכתי מאפשר הרחקה של תכנים לא מודעים, בהיותו מערכת של דימויים סימבוליים ומטפורות. תיאטרון הבובות עשוי לשמש אמצעי לביטוי הסיפור ההשלכתי, ויש לו ערך מוסף, שכן הוא מאפשר להחיות את הסיפור, להרחיבו ולתת לו ביטוי קונקרטי הנתפס בחושים. כך הוא מעורר עולם רדום, סמוי ולא מודע של תכנים רגשיים, שעמם ניתן לעבוד. במהלך זה קיים מיזוג של העולם שמביאה עמה הבובה עם התכנים הצפים בעקבות הסיפור. באמצעות הדיאלוג "כאן ועכשיו", החוויה השלמה מופנמת והופכת להיות משאב. מתיו ברנייר (Bernier), תרפיסט באמנות ובובנאי, מתייחס לממד הסימבולי של בובת התיאטרון וטוען כי כל חפץ שניתן להפעלה יכול לשמש באופן סימבולי לייצוג של תכנים ורגשות שונים. גם כאשר הצופה יודע שהבובה היא רק פיסת בד או עץ, ביכולתה לעורר רגשות, מחשבות או פעולות, בעיקר בשל אופייה הסימבולי.⁸¹

בהתייחס לממד הסימבולי, ראוי לעמוד על המאפיינים התרבותיים והארכיטיפיים הנוגעים להקשר חברתי נתון. על פי מיכאל מלקין (Malkin), בובות התיאטרון מייצגות את האמונות ואת המיתוסים של התרבות שבה הן נוצרו.⁸² ניתן לחקור דרך ממד זה גם את התרבות, את הנורמות החברתיות ואת המסורות שמהן ההצגות נובעות. ואכן, בהצגות שינותחו בהמשך העבודה, כפי שיתואר בהרחבה, הבובות מייצגות באופן מובהק מיתוסים וארכיטיפים תרבותיים ואבות-טיפוס של תפקידים חברתיים ומשפחתיים. מבחינת היוצרים, חשוב לחקור את עולם הדימויים והמטפורות הנקשרים לרעיון שאותו הם רוצים לשרת בהתייחס לקהל היעד, ולבדוק אם אכן קיימת הלימה בין עולם התוכן והדימויים של היוצר לבין עולם התוכן של הקהל. עליהם להתייחס, מתוך מודעות, לאיכויות של הבובה כאמצעי שנועד להכיל הן את

⁷⁹ קופר-קיסרי, "בובותרפיה: האפקט המעצים של עבודה השלכתית בגיל הרך".

⁸⁰ אמיתי מגד, פיות ומכשפות, טבעון: נורד, 2001, עמ' 13.

⁸¹ Matthew Bernier, "Psychopuppetry: Animated Symbols in Therapy", *Puppetry in Education and Therapy, Unlocking Doors to the Mind and Heart*, in: Matthew Bernier, and Judith O'Hare (eds.), Bloomington: Author House, 2005, p. 129

⁸² Malkin, *Traditional and Folk Puppet of the World*, p. 13

ההיבט האוניברסלי והן את ההיבט הפרטי. הבובה, כמייצגת טיפוס ולא רק דמות ספציפית, מעוררת את הידע המוקדם של הצופים למה שהיא מסמלת בחברה ובתרבות שאליה הם משתייכים. ידיעה מעמיקה של מהותו של אותו "טיפוס" בהקשר התרבותי המסוים תסייע בהעברת המסר – אם בהיבט האסתטי ואם בהיבט הטיפולי.

סוג הבובה בהקשר הסימבולי: בבחירת הבובה שתהלוך באופן המיטבי את המטרה שהיא מייצגת, יש לבחון שני היבטים: סוג הבובה שבה בוחר האמן או המטפל לעבוד עמו בהתייחס לתכנים שאותן היא מייצגת בתרבות המדוברת, וכן הייצוגים של הבובה הנבחרת. לעצם הסוג של הבובות יש משמעות סימבולית תרבותית ברורה. כך, למשל, בתיאטרון צלליות בובות עשויות לייצג אנשים מתים או מאוויים אפלים – משמעויות הנגזרות מפירוש המונח "צל" בתרבויות רבות. בובת החוטים, המרינטה, עשויה לייצג בהיבט הסימבולי עיסוק ביחסי שליטה ותלות.

קיים הבדל בין שימוש בבובה אנושית לבין שימוש בבובה מעולם הצומח או הדומם. בבחירת בובה אנושית יש להתחשב בתפקיד שאותה הדמות מייצגת – לדוגמה, השוטר שתפקידו להשליט סדר, או הרקדנית המייצגת קלילות והרמוניה. השימוש בבובה של חיה מחייב התייחסות לייצוגים של חיה זו בתרבות שבה הבובנאי מציג את עבודתו. הבובה עשויה להתנהל בניגוד למצופה ממנה, כאשר היא מסמלת מובן אוניברסלי נוסף על הסיפור הפרטי. פערים אלו משמשים להעמקת המסר שהמפעיל רוצה להעביר. כך, למשל, ניתן להציג בובה של שוטר שהתנהגותו מבולבלת או בובה של אריה המתנהג בפחדנות.

כאמור, שימוש בבובות מתבסס על מנגנוני ההזדהות וההשלכה. "זוהי רק בובה" וזהו "רק בובנאי" הן שתי רמות הרחקה המתאפשרות רק בתיאטרון בובות. אמנם גם בתיאטרון הרגיל הצופה מודע לכך כי אלו רק שחקנים, אך הדמות המגולמת על ידי שחקן קרובה יותר למציאות האנושית, ולכן מאפשרת פחות מרחק בטוח להזדהות ולהשלכה.⁸³

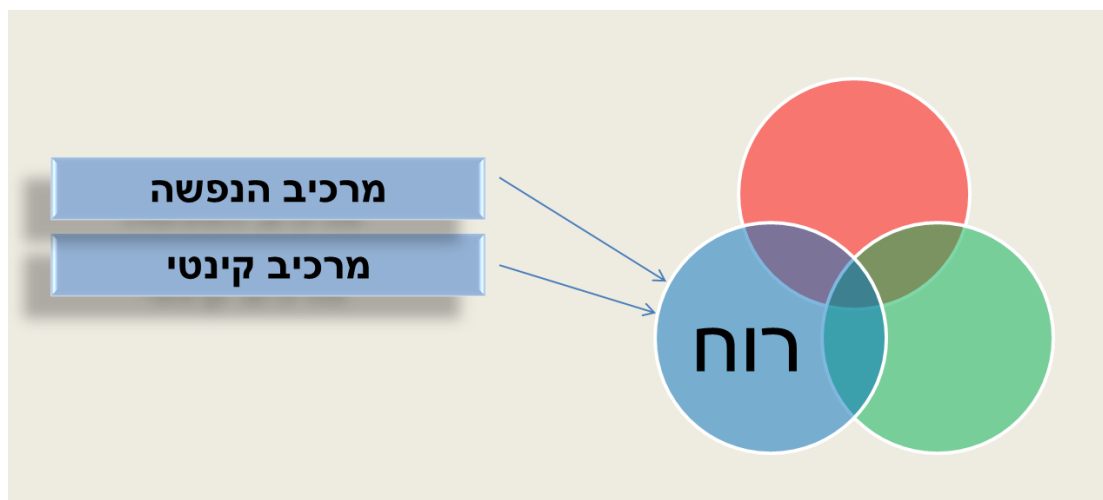
בהיבט הטיפולי, נעדיף להגדיל את חלקו של מנגנון ההזדהות במשוואה בעבודה עם אוכלוסיות המגלות קושי להזדהות עם המדיום ולהיכנס לעולם הבדיוני של הבובות. לשם כך נעדיף בובה אנושית בעלת מאפיינים דומים לאוכלוסיית היעד. כך, למשל, בעבודה טיפולית עם מתבגרים ניתן להפעיל בובה של רוקיסט מרדן. לעומת זאת, כשנרצה לעבד נושאים טעונים ומורכבים כמו טראומות, נרצה להגדיל את מנגנון ההשלכה במשוואה, ולכן נעדיף

⁸³ יואלי, תיאטרון הבובות וילדים, עמ' 25.

לעבוד עם בובות של חיות, צמחים וחפצים. הבחירה תתבצע בהתייחס לעולם הדימויים שנרצה להחיות באמצעות הבובות. למשל, נוכל לבחור בבובת צמח כשנרצה לעסוק בצמיחה, בבובה דמוית כלי בית כשנרצה לעבד קשרי משפחה, וכן בובות של חיות, בהתאם לדימויים שלהם בקרב אוכלוסיית היעד. כך, למשל, נבחר בבובת כלב כאשר נעסוק בנאמנות, או בבובת חתול כשנתייחס ליכולת הישרדות. תכופות ניתן למצוא, כמובן, דוגמאות מורכבות יותר, המצביעות על ניגודים, מתחים פנימיים, אירוניה וכד'. כך, למשל, בובת עכבר עצום ממדים ו"בריון" עשויה לייצג את העוצמה הקיימת בנפשו של יצור שעל פניו נתפס חלוש ומפוחד. כאן לידי ביטוי חוסר ההלימה שבין הממד הגשמי, קרי הגודל והעיצוב של החיה, לבין הממד הסימבולי – כלומר התכנים שהחיה מייצגת בתרבות. הדבר מעצים את המסר. לעתים ניתן למצוא אף דוגמאות מורכבות יותר, המכילות מספר ניגודים והיפוכים פנימיים.

בובות אלו יסייעו ביצירת מרחק שומר שיאפשר לגעת בנושאים הטעונים באופן בטוח יותר עבור המטופל. תהליך זה של ריחוק המאפשר קרבה נקרא "פרדוקס המרחק המקרב"⁸⁴ התבוננות בבובת תיאטרון על פי ממד זה, בהיבט התרפויטי ובהיבט התיאטרוני, קשורה אפוא במישרין לתרבות ולחברה של קהל היעד הצופים בהצגה אמנותית, או של המטופלים הצופים בהצגה כנקודת מוצא לעיבוד תכנים כחלק מהתהליך הטיפולי. בובת התיאטרון מעניקה לבוש קונקרטי לעולם הדימויים והסמלים המובע במסגרת הצגה או הסיפור המשמשים כמסגרת מובנית. בחירה מיטבית של בובת תיאטרון בהתייחסות לממד זה תיקח בחשבון את סוג הבובה כמייצגת תכנים ואת ייצוגיה השונים.

⁸⁴ שם, שם.



מרכיבי ממד הרוח, כפי שבאים לידי ביטוי במודל "שלושת הממדים"

ממד זה מייחד את המדיום של תיאטרון הבובות מסוגי המדיום האחרים. זהו ממד השרוי בין החי לדומם, בין המציאות לדמיון, בין החומר ההיולי המעוצב לבין הווייתו המונפשת.⁸⁵ תיאטרון הבובות מתבסס על תפיסת עולם אנימיסטית שלפיה לכל האובייקטים מן החי, הצומח והדומם יש נשמה, ולכל האובייקטים בעולם יש מבנה נפשי מנטלי ורגשי דומה לזה של האדם, כהשתקפות שלו.⁸⁶ על פי נלקין, לבובות יש מעמד מיוחד בעולם החפצים. מבחינת החומר הן שייכות לעולם הדומם, אך בצורתן הן דומות לאדם, ולפיכך יש להן יכולות מיוחדות.⁸⁷

ממד זה מכיל שני מרכיבים. המרכיב הראשון הוא ההנפשה, שפירושה כי החפץ נטען במשמעות ובנשמה. מרכיב זה קשור לבובות המשמשות לפולחן ולבובות הצעצוע המשמשות כחפץ מעבר, ובהשאלה ניתן להחיל מאפיינים אלו על הקשרים טיפוליים ותיאטרוניים. המרכיב השני הוא המרכיב הקינטי, כלומר אופן ההפעלה הפיזית של בובת התיאטרון, כיצור נע וחי. בובת התיאטרון מכילה הן את מרכיב ההנפשה והן את המרכיב הקינטי, כפי שיתואר להלן.

⁸⁵ עפרת, שיחות עם בובה, עמ' 12.

⁸⁶ נטע אורן, הרצאה בכנס השנתי לתיאטרון בובות טיפולי בבית שטיינברג, בית הספר לתיאטרון בובות חולון, יולי 2006.

⁸⁷ בן ישראל ומוסינזון נלקין, חפץ לב, עמ' 11.

ראוי לציין כי מרכיבים אלו קשורים באופן הדוק לשורשים התרבותיים העתיקים של השימוש בבובות, ומכאן נובעת ההתייחסות בדיון שלהלן להקשרים פולחניים ושמאניים. בהצגות שינותחו בהמשך ניתן למצוא את הגלגול המודרני של הממד הטקסי שנעשה בבובות התיאטרון, כחלק מתהליכים הקתרטיים התרפויטיים, כפי שיתואר להלן.

מרכיב ההנפשה: מרכיב ההנפשה פירושו, כאמור, כי החומר נטען בנשמה ובמשמעות. בהקשר הטיפולי, המשמעות שהמטופל מעניק לתוצר האמנותי הופכת אותו לבעל השפעה ויכולת להאציל עוצמה וכוח, כדי שהמטופל יוכל להתמודד באופן מיטבי עם הנושאים המעסיקים אותו. גיוי שבריאן, מטפלת באמנות פלסטית, בוחנת את האפשרות להתבונן על התוצר האמנותי – במקרה שלנו בובה – כעל "שעיר לעזאזל", בהוראתו החיובית. היא רואה בתוצר האמנותי אובייקט להעברה. לטענתה, הפעלת מנגנון ההעברה כרוכה בשתי פעולות הקשורות זו בזו: שלב ההפרדה ושלב הסילוק. למהלך זה, הקשור לתפיסה הטיפולית המודרנית, יש שורשים עתיקים. בהקשר הקמאי השבטי, בשלב הראשון נדרש אקט פולחני להפרדת החטאים או האשמה מהפרט או הקהילה. האקט כשלעצמו הוא הודאה והכרה בהם. המנחה הוא אדם האמון על העברת הנטל לאובייקט חיצוני – למשל, התיש המשמש "שעיר לעזאזל" (האנלוגי לתוצר האמנותי). בשלב השני יידרש אקט של סילוק, כשהאובייקט משולח אל מותו תוך שהוא נושא את החטאים. מנגנון זה מבוסס על אמונה כי דבר מסוים, פשוט ויומיומי, חי או דומם, יכול להפוך לאובייקט מאגי.⁸⁸ דוגמה לשימוש כזה באובייקט דומם ניתן לראות במעשיו של השמאן המטפל בחולה באמצעות בובה, האמורה "לקלוט" את מחלתו ולשחרר אותו ממנה. בזיקה לכך, בריאן טוענת כי מרבית האמנים מתחילים מדימוי אישי ורב-עוצמה, ומאוחר יותר דימוי זה הופך לנפרד ולנחלת הציבור. האמן חולק את יצירתו עם הקהל, כמהלך מאגי של שחרור ושינוי משמעותי עבורו.⁸⁹

בובת התיאטרון, כחפץ בעל משמעות טעונה, מאפשרת בהקשר הטיפולי לעסוק בנושאים מהותיים למטופל בדרך מוגנת יחסית. המשמעות התרפויטית המיוחסת להן קשורה הדוקות לשורשים של השימושים הפולחניים השמאניים בה. בהקשר זה הממד הפרפורמטיבי-

⁸⁸ גיוי שבריאן, "השעיר לעזאזל והטליסמא: העברה בתרפיה באמנות", בתוך: דאלי ועמיתים, *תרפיה באמנות – התפתחויות חדשות – תיאוריה ומעשה*, תל אביב: הוצאת אח, 1995, עמ' 88-102.

⁸⁹ שם, עמ' 112.

התיאטרוני והממד התרפויטי הם בלתי נפרדים, ולכן ראוי לבחון אותם. בהתייחס לכך ניתן לציין את דבריה של נטע אורן, דרמה תרפויטית ובובנאית, המרבה לעסוק בשימוש בבובת תיאטרון כטוטם – עמוד הטוטם הקולקטיבי, המייצג שיוך, או הטוטם האישי. הטוטם הוא ייצוג סמלי בעל משמעות מיוחדת הממלא תפקיד חברתי, פסיכולוגי וטקסי-פולחני. השמאן יכול להשתמש בבובות כטוטם בכמה דרכים. דרך אחת קשורה למרכיב ההנפשה: השמאן יכול להשתמש בבובה כפסל, כדמות נייחת, כמלכודת לרוחות רעות וכבעלת כוח מיוחד המסייע לו במשימותיו,⁹⁰ בהיותו מתווך בין העולם שלמעלה לבין הדבר שבו הוא מטפל – חולה, קהילה, שדה וכד'.⁹¹ הבובה יכולה לסייע לו כצינור המחבר בין שני העולמות.

הדיון במשמעות שבה נטענת הבובה, בתהליך ההנפשה, עשוי להיקשר גם לשיח הפסיכואנליטי. הפסיכואנליטיקאי דונלד ויניקוט (Winnicott) התייחס למשחק בחפצים ובבובות כאל גשר בין המציאות הפנימית הסובייקטיבית לבין המציאות החיצונית, הניתנת לתפיסה אובייקטיבית אצל ילדים.⁹² הוא מכנה את החפץ או הבובה "חפץ מעבר", בהתייחסו למעבר שבין מציאויות. הדובי או פיסת הבד עשויים לייצג עבור התינוק את האם ולספק לו נחמה כשהיא אינה נוכחת. בובת הצעצוע משרתת צרכים אלו, כשבתחילה היא מסייעת מעצם היותה מסמלת מציאות סובייקטיבית, אך בה בעת נוכחת פיזית, עבור הילד. בהמשך הילדים מתרגלים מצבים יומיומיים באמצעות משחק סוציו-דרמטי עם בובות צעצוע.⁹³ בהשאלה, ניתן לומר כי בובת התיאטרון – בהקשר הטיפולי – עשויה לשאת משמעות רבה כאובייקט המאפשר לגשר בין מציאויות, ולהקל על מצוקת התמודדות עם היעדר כלשהו ועם מציאות מעוררת חרדה. בהצגות שינותחו להלן עיקרון זה בא לידי ביטוי מובהק. כך, למשל, בהצגה עמי ותמי – סוף לאגדה השימוש בבובת האח המת משמשת אובייקט לתהליך משמעותי של התמודדות עם פחדים אוניברסליים – נטישה, אובדן דרך ומוות.

דוגמה לשימוש בבובת צעצוע (Doll) כחפץ מעבר מופיעה בעבודתם של חן-גל, שדה וטיקוצקי, שהשתמשו בבובות צעצוע של כלב בעל עיניים עצובות בעבודה עם ילדים בגיל הרך ביישובי עוטף עזה. הילדים, המצויים במצב של איום ביטחוני מתמשך, קיבלו את הבובה המכונה "בובת חיבוקי", העשויה חומר הרך ובעלת זרועות ארוכות. הילדים התבקשו לסייע

⁹⁰ אורן, הרצאה בכנס השנתי לתיאטרון בובות טיפולי.

⁹¹ נחום מגד, *שערי תקווה ושערי אימה*, תל אביב: מודן, 1998, עמ' 12-13.

⁹² דונלד וודס ויניקוט, *משחק ומציאות*, תל אביב: עם עובד, 1995, עמ' 36.

⁹³ יואלי, *תיאטרון הבובות וילדים*, עמ' 14.

לה כיוון שהיא עצובה, וכן לקחת אותה עמם לגן ובחזרה כדי לשמור עליה. בעשותם זאת דווח על שינוי חיובי בהתנהגותם ובמצבם הרגשי.⁹⁴

לסיכום, ניתן אפוא לומר כי מרכיב ההנפשה מאחד בין שני הממדים הקודמים לו – הממד הגשמי והממד הסימבולי – אך כי הוא סינרגטי ומשמעותי יותר מסך חלקיו. ממד החומר נטען במשמעויות שהסמלים והמטפורות אוצרים בחובם. סך כל התוצר מסייע ביצירת שינוי במצב הרגשי והמנטלי של הבובנאי ושל צופה התיאטרון או המטופל.

המרכיב הקינטי: מרכיב זה ייחודי לבובת התיאטרון (Puppet) וקשור לכך שהפעלת הבובה גורמת לחפץ לנוע ו"לקום לתחייה". ניתן לראות במרכיב זה שלב נוסף ומתקדם מהשלב שבו בובת התיאטרון מונפשת ונטענת במשמעות, כמו במקרה של בובת המשחק (Doll). לעומתה, בובת התיאטרון (Puppet) מכילה את שני המרכיבים.⁹⁵

על הבובה לא חלות מגבלות של בן אנוש. היא נצחית; היא יכולה למות ולהתעורר לחיים, להתפרק לחלקים ולהתחבר מחדש באופנים שונים; היא יכולה לגדול, להצטמצם, לעוף; למעשה, היא בגדר מימוש של חלום או זיכרון בידו של הבובנאי.⁹⁶ יכולת הטרנספורמציה של בובת התיאטרון עשויה לסייע לאמן, ברצותו לעורר את תשומת הלב של הצופה, ולמטפל, ברצותו לסייע לפרט להתחבר לכוחות שבו ולעודד אמונה ביכולת ליצור משהו חדש.

הפעלת הבובה מחברת את המפעיל לכוח ולתחושת חיות. ניתן להניח כי כאשר המפעיל מרגיש חסר כוחות או חסר אונים, בייחוד כשהוא מציג תכנים אישיים קשים וטעונים, עצם הפעלת הבובה תסייע לו להרגיש חיוני יותר ושולט במצב.⁹⁷

⁹⁴ להרחבה ניתן לקרוא ב: Sadeh, Hen Gal & Tikotzki, "Young Children's Reactions to War-Related Stress", pp. 46-53

⁹⁵ Jones, *Drama as Therapy*, p.144

⁹⁶ Tova Ackerman, "The Puppet as a Metaphor", in: Matthew Bernier and Judith O'Hare (eds.), *Puppetry in Education and Therapy, Unlocking Doors to the Mind and Heart*, Bloomington: Author House, 2005, pp. 5-12.

⁹⁷ Bernier, "Psychopuppetry: Animated Symbols in Therapy", p. 128

למהלך זה של הפעלת הבובה, כההליך של חוויה עוצמתית, יש שורשים קמאיים. בהקשר זה, כפי שכבר צוין, אורן מתייחסת לתהליך הפעלתה הפיזית של בובת הטוטם בטקסים שמאניים, כמהלך המסייע לשמאן ולקהל הצופים להיכנס לטרנס ולעבור טרנספורמציה.⁹⁸ העוצמה החזותית של הבובה והבעתה המודגשת משפיעות על המצב המנטלי של השמאן ושל הצופים, ולכך מתלווים המוזיקה, הריקוד והשירה, הנוטלים חלק בכניסה לחוויית הטרנס. כפי שצוין בתחילת הפרק, משערים שהבובנאי הראשון היה שמאן שהשתמש בבובות לשם ריפוי. חוקר הדתות מירצ'ה אליאדה (Eliade) תיאר את ההפעלה הפיזית של הבובות בהתייחסו לאמצעים שבהם מסתייע השמאן כדי להגיע לטרנס אקסטטי ולתקשר עם ממדים אחרים.⁹⁹ הבובה מגלמת, כאמור, את שני העולמות ומחברת בין עולם המוות ועולם החיים, ובין הדמיון והמציאות.

גם בהקשר הטיפולי המודרני ניתן לומר כי בובת התיאטרון עשויה לגלם בהפעלתה הפיזית ישויות אנושיות, חייתיות, על-אנושיות ודמיוניות בעיצוב קונקרטי או אבסטרקטי. היא יוצרת השפעה מיידית על מצבו הרגשי והנפשי של האדם. בהקשר הטיפולי, צורת ההפעלה של הבובה עשויה לבטא את יחסו של המטופל לבובה ולייצוגיה. למשל, המטופל יכול להפעיל את הבובה שבידיו, מבחינה תנועתית, באופן מעודן או אגרסיבי, מופנים או מוחצן, ריאליסטי או בדיוני ומוגזם, וכד'. יש גם לתת את הדעת לאופן שבו המטופל בוחר לפעול כדמות בנוכחות הבובות, כך, למשל, מטופל עשוי להפעיל בובות בעלות דימוי תוקפני, כגון תנין או שודד, ולגלם מולן דמויות המתנהגות באופן רכרוכי ופסיבי. במקרה זה המטופל אמנם מפעיל את הבובה, אך מעצם הפעלתה מתחבר לחלקים לעתים סמויים באישיותו, וכך גם ניתן לומר כי הבובה מפעילה אותו.¹⁰⁰

לסיכום, ניתן לומר כי ממד הרוח, המאפיין את מדיום תיאטרון הבובות, מאפשר להתבונן באופן כולל על המשמעות שבה נטענת הבובה ועל התעוררתה לחיים בתנועה. המרכיב הקינטי של בובת התיאטרון מתייחס לשלושה פרמטרים המשפיעים הן על מפעיל הבובה והן על הצופה בה: תחושת החיות והחיוניות המתעוררת כאשר הבובה מופעלת וקמה לחיים; תחושת השליטה המתעוררת בהתייחס לתכנים המתעוררים באמצעות הבובה; וכן יכולת

⁹⁸ אורן, הרצאה בכנס השנתי לתיאטרון בובות טיפולי.

⁹⁹ מגד, *שערי תקווה ושערי אימה*, עמ' 12.

¹⁰⁰ אורן, הרצאה בכנס השנתי לתיאטרון בובות טיפולי.

הטרנספורמציה של הבובה. לכל אחד מהפרמטרים ניתן להתייחס מההיבט התיאטרלי ומההיבט התרפויטי, כפי שהוסבר לעיל. בובת התיאטרון, בעלת הממדים השונים, משמשת כלי הוליסטי ומכילה הן את ההיבטים התיאטראליים והן את ההיבטים התרפויטיים, כאשר כל אחד מן ההיבטים מחזק את זה את זה.



דיאגרמה מסכמת: מודל "שלושת הממדים" של בובת התיאטרון – פירוט הממדים ומרכיביהם

1.4 הפילוסופיה של תיאטרון הבובות: מבחר הוגים

חלק זה בוחן את יתרונותיה של הבובה ואיכויותיה דרך סקירת דבריהם של הפילוסופים השונים של תיאטרון הבובות ואמני הבובות, בתארים את המצבים שבהם מיטיבה הבובה לפעול. הסקירה תיערך באמצעות התייחסות למודל שלושת הממדים, המשמשים להתבוננות הוליסטית בהיבטיה השונים של בובת התיאטרון. יש לציין כי חלק מההוגים התייחסו למספר ממדים בכתביהם, לעתים באופן הכורך אותם זה בזה. ואולם, הדיון שלהלן מציג היבט בולט של הגותם, מתוך התייחסות המדגישה אחד הממדים, כנתון בולט. סקירה זו מביאה

התייחסות קצרה ביותר, במגמה לפרוש בעיקר את הריבוי ההקשרים בזיקתם להיבטי המודל, ולא מתוך כוונה לספק דיון משמעותי בכל אחד מדברי ההוגים.

1.4.1 הממד הגשמי

דניס סילק (Silk) (1928-1998) – משורר, מחזאי ואיש תיאטרון חפצים ישראלי, יליד אנגליה – מדגיש את האיכות "החפצית" של החפצים בתיאטרון וטבע את המונח "Thing theater", "תיאטרון דבר" להבדיל מ"תיאטרון החפץ". על פי תפיסתו, ב"תיאטרון הדבר" לחפצים יש מעמד דרמטי גבוה יותר מאשר בתיאטרון שחקנים. לטענתו, "בחפץ יש דבר חזק ומרוכז. כשהשחקן מכלה את כוחו במאות ריגושים קטנים, שאותם הוא משליך על תפקידו, שחקן-החפץ שומר על כוחו. האנרגיה שלו נעולה ומחכה לרגע המתאים כדי לפרוץ".¹⁰¹ סילק נותן את דעתו למרקם של החפץ, לגודלו ולאיכויותיו הפיזיות. כדוגמה הוא מביא מברשת נעליים, עשויה עץ וזיפי שיער נוקשה. מטרתה ברורה כאשר אוחזים בה בידיים. יש לה מבט אחד מקובע: מבט החפץ, שאינו מוסח ממטרתו.

פאול לוי (Levi) (1881-1970) – בובנאי ופילוסוף ישראלי, יליד צ'כוסלובקיה, התעניין בסוגיית יתרונותיה של בובת התיאטרון על פני השחקן האנושי. הוא שם דגש על עיצוב הבובה, שהוא תבניתי אך דווקא רב-עוצמה בשל כך. לוי פרסם ב-1966 בכתב העת *במה* מאמר שבו טען כי "השחקן הריהו בובה לא מושלמת. כוחה של הבובה בפרצוף התבניתי רב-המבע, שמסוגל לכל סגנון ועיוות, אבל נטול מימיקה. השחקן לא את עצמו הוא מציג אלא דמות אחרת".¹⁰² לוי טען כי קל יותר ליישם את תפיסת הניכור של ברכת על בובת התיאטרון, שכן היא "שחקן מנוכר" מעצם מהותה. לעולם אין היא נתפסת כחוויה נטורליסטית טהורה אלא כחיקוי. משום כך הקהל יוקיר את האופן שבו הבובה מחקה את השחקן החי. כל פעולה פשוטה של שחקן אנושי – כגון נפנוף של מניפה, כתיבה על לוח – לעולם לא תעורר תשואות אצל הקהל, אך אצל הבובה שמשמשת שחקנית היא כן תעורר תשואות.

בובת התיאטרון נוצרת רק כדי לגלם תפקיד מסוים. היא יכולה להיווצר בכל תבנית דמות של יופי וכיעור, לפי כל גודל. היא עשויה להיות כל דבר: חיות שונות, פרחים ועצים, גברים

¹⁰¹ Dennis Silk, *William the Wonder-Kid: Plays, Puppet and Theatre Writings*, New York: Sheep Meadow Press, 1996, pp. 228-231

¹⁰² פאול לוי, "שחקן ומריונט", *במה*, מס' 31, סתיו, 1966, עמ' 57-61.

ונשים מזכוכית, אקרובטים ואנשי-נחש, ילדים קטנים, פיגורות קונדסיות שצורתן משתנה, ועוד. הבובה יכולה להיות אבסטרקט גמור. בובות בדמות כדורים, אדים, קוביות וצורות גיאומטריות יכולות לבצע על פני הבמה בלט דמיוני.¹⁰³

סרגיי אברזצוב (Obraztsov) (1901-1992) – בובנאי ופילוסוף של תיאטרון הבובות, החל לפעול בשנות העשרים. בספרו *My Profession* הציג את משנתו בדבר המישורים שבהם הבובה עולה על השחקן החי, בהתייחסו אליה כאל חומר דומם וכדמות בימתית חיה. לטענתו, לבובה המצויה בסיטואציה דרמטית יש נופך מיוחד ושונה מזה משל שחקן. גם פעולות פשוטות, כגון שירה, מתקבלות ברוח אחרת אצל הקהל כאשר הן מבוצעות על ידה. הבובה מוסיפה הומור וקלילות גם לפעולות רציניות. היא שומרת על הבעה קבועה, הנחוות כריכוז עמוק. לדעתו, ייחודה של הבובה אינו ניכר ביכולתה לחקות אדם או בהיותה תחליף לשחקן. לדבריו, "בובה אינה צריכה להיות יותר מאשר בובה". כדי להימנע מחיקוי ריאליסטי של המציאות, הוא נמנע מפיסול מפורט של פנים. אברזצוב יצר ניגודים חזותיים בעיצובי הבובות שלו, מבחינת החומרים, הגדלים וכד'. הוא התייחס אל הקהל כאל שותף אקטיבי, המשלים את החסר בדמיונו באמצעות רמזים.¹⁰⁴

1.4.2 הממד הסימבולי

תרבויות רבות עושות שימוש – בהקשרים תיאולוגיים, פילוסופיים וספרותיים – בדימוי שהבובה מייצגת ומסמלת במטרה להעביר מסרים שונים. לעתים האל מדומה לבובנאי, והאדם, המרקד תחת אצבעותיו, נמשל לבובה. הפילוסוף **אפלטון** (427-347 לפנה"ס) דימה את החושים הקשורים לבובה לתאוותינו המושכות אותנו אחריהן. המשורר הרומי **הורטיוס** (65-8 לפנה"ס) השווה גם הוא בסאטירות שלו את בני האדם לבובות חוטים, הסבורות בגאוותנותן כי תנועתן נובעת מרצון החופשי.¹⁰⁵

¹⁰³ לוי, "שחקן ומריונט", עמ' 59.

¹⁰⁴ Sergei Obraztsov, *My Profession*, translated from the Russian by Ralph Parker and Valentina Scott, verses translated by Dorian Rottenberg. Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1950

רעיונות אלו פזורים לכל אורכו של הספר.

¹⁰⁵ עפרת, *שיחות עם בובה*, עמ' 14.

העיסוק בממד הסימבולי של הבובה בא לידי ביטוי באופנים שונים ומגוונים בעידן המודרני. ב-1908 פרסם **אדוארד גורדון קרייג** (Craig) (1872-1966) בכתב העת *The Mask* את מאמרו "השחקן והעל-בובה" ("The Actor and The Übermarionette"), שבו הציג את משנתו בדבר העדפתו לבחור בובות על פני שחקנים אנושיים. את הבובה הוא הגדיר באופן הבא: "The actor plus fire minus egoism". לדבריו, השחקן האנושי מונע משיקולי אגו הפוגעים בהצגה, ואילו בובות התיאטרון נטולי פניות ומייצגות את המציאות במקום לחקותה. קרייג ציין שבראשיתן היו הבובות אימאז' של האל, ובעצם השימוש בבובות הוא מתפלל לחזרת האימאז' אל התיאטרון.¹⁰⁶ קרייג הדגיש כי הוא חותר לייצוג בתיאטרון במקום לחיקוי.

הבובנאי ואמן המיצג **הדס עפרת** (נולד ב-1950), גורס כי הבובה היא כלי מטפורי המאפשר לנו לדמות את עצמנו במצבים שבין מציאות לדמיון ובין רצון מודע לביטוי של דחפים. לטענתו, שימוש בבובה מהווה המשך לביטוי הסמלי והפולחני של הבובה כדמות דמה של יוצרה או של מי שמפעיל אותה. הבובה, המשמשת כמעין כפיל, מייצגת את האופן שבו האדם תופס את עצמו מבחינה פיזית ונפשית. היא מיטיבה לפעול במצבים שבהם בן האנוש איננו יכול לפעול, בעולמות האגדה והמיתוס, בהקשרים טקסיים, וכאשר נחוצים ביטויים חזותיים לעולם מופשט ומטפורי.¹⁰⁷ מוטיב הכפילויות, כפי שמכנה אותו עפרת, מאפשר ליצור מערכות יחסים מורכבות. בהצגת תיאטרון בובות, גם כאשר מדובר במפעיל יחיד, מופיעים שניים: הבובנאי והבובה. מוטיב חשוב במדיום זה הוא אפוא יצירה של מערכות יחסים וקשרים – בין המפעיל לבין הבובה, או בין חלקי גופו של המפעיל לבין חלקי הבובה, וכן בין החלקים השונים של הבובה עצמה.¹⁰⁸

דיוויד קורל (Currell) בספרו *Puppet and Puppet Theatre*, מציין כי לתיאטרון הבובות יש מכנים משותפים רבים יותר עם תחום הריקוד והפנטומימה מאשר עם התיאטרון. בובות תיאטרון תלויות יותר בפעולות מאשר במילים. השחקן מציג. בובת התיאטרון אינה מציגה

¹⁰⁶ Gordon Craig, "The Actor and the Übermarionette", 163

¹⁰⁷ עפרת, שיחות עם בובה, עמ' 24.

¹⁰⁸ שם, עמ' 25.

אלא מייצגת בנוכחותה את התכנים שהמפעיל או הבמאי מבקש להגיש לצופה. הבובה יכולה לדובב את הבלתי מדובר ולעסוק בטאבו.¹⁰⁹

1.4.3 ממד הרוח

מרכיב ההנפשה

הבמאי הפולני **תדאוש קנטור** (Kantor) (1915-1990) שילב שחקנים, בובות וחפצים ביצירותיו וחתר לזקק את המהות הנפשית של החיים באמצעות אובייקטים נעדרי חיים. קנטור לא השתמש בבובות תיאטרון המאפשרות הפעלה אלא בבובות דמויות אדם דוממות כחפצים. שימוש זה יצר מתח בין החי (השחקנים) לבין המת (בובות). גישתו של קנטור לבובות מכילה הן את הממד הגשמי והן את הממד הסימבולי, את מה שמייצגות הבובות, כנעדרות חיים מעצם נוכחותן "החפצית". הבובות ביצירותיו אינן מופעלות, אך דווקא בשל כך טעונות במשמעות רבה.¹¹⁰

הסופר והמאייר הפולני-יהודי **ברונו שולץ** (Schultz) (1892-1942) התייחס למרחב ההווה של הבובות כמרחב דמדומים בין החיים למוות, כממד השרוי בין מציאות לדמיון. החומר מונפש ונטען בחיים וברגש. כך מתגבשת בתודעת הצופה התובנה הנובעת מהתגלמותו של האישי בחומר. הבובה מצויה בצומת ונעה בין ניגודים רבים; היא מייצגת הן את האוניברסלי והן את האישי, את החומר הגולמי ואת המעוצב. לטענת שולץ זוהי מהות המדיום.¹¹¹

המרכיב הקינטי

הפילוסופים והאמנים, שיתייחסו בכתביהם למרכיב זה, התייחסו בעיקר ליכולת של הבובה לבצע פעולות שלא ניתנות למימוש על ידי שחקנים בשר ודם.

¹⁰⁹ David Currell, *Puppets and Puppet Theatre*, Wiltshire: The Crowood Press, 1999, p. 9

¹¹⁰ Tadeusz Kantor, "The Theatre of Death, a Manifesto", Translated by T. Vog and M. Stelmaszynski, *Contemporary Theatre Review*, V. 15, No. 1, February 2005, 42-51

¹¹¹ עפרת, *שיחות עם בובה*, עמ' 12.

הינריך פון קלייסט (Von Kleist) (1777-1811), במאמרו "על תיאטרון המריונטות" שהתפרסם ב-1810, כתב משל פילוסופי על בובת החוטים ועל יתרונותיה על פני הרקדנים החיים. על פי קלייסט "הבובה לעולם אינה מתייפפת"; היא נטולת תודעה, איננה כפופה לכוח הכובד כפי שהאדם כבול אליו, ובשל כך יכולה להפגין עושר רב יותר של מחוות.¹¹² יכולותיה של בובת התיאטרון נגזרות מעצם הפעלתה ותנועתה שאינן מושפעות מכללי המשיכה או כוחות פיזיקליים אחרים, והן מאפשרות לה חופש פעולה ותנועה להביע תכנים שונים. מאפיינים אלו נקשרים ליכולת הטרנספורמטיבית הגבוהה של בובת התיאטרון.

גם **הדס עפרת** מציין כי הבובות מתנהלות על פי חוקים השונים מחוקי האדם. הוא מוסיף ואומר כי בובה עשויה להיות בעלת יכולת טרנספורמציה גבוהה. מבחינה צורנית, יכולת הטרנספורמציה של הבובה תכופות באה לידי ביטוי בפירוק ובהרכבה מחדש; בכך תיאטרון הבובות מאפשר פריצה של מגבלות החומר ושל מגבלות הגוף והרחבה של הדמיון האנושי.¹¹³

ניתן אפוא לסכם את איכויותיה של בובת התיאטרון, בראייה הוליסטית, דרך ממדי הבובה.

בממד הגשמי, אפשר לומר כי לחומר יש אמירה משל עצמו. הבובה משוללת אגו ובנויה בייחוד למטרה מסוימת שאותה היא משרתת, ובכך ניכרת עוצמתה. עיצובה, המכיל הן את הממד האוניברסלי והן את הממד הפרטי, מאפשר לה להיות "מנוכרת" ועם זאת ליצור הזדהות.

בממד הסימבולי, בובת התיאטרון עשויה לגלם באופן חזותי רעיונות, רגשות ומושגים מופשטים. היא מאחדת בין ניגודים ומקיימת אותם בו-זמנית; היא דמיונית וקונקרטית, חיה ודוממת. ניתן לבטא באמצעותה את הבלתי מבוטא, להמחיש מורכבות ולעורר מחשבה וביקורת. תיאטרון הבובות מציג מערכות יחסים שונות בין מפעיל הבובה לבין עצמו, בין הבובה לבין לחלקיה, בין השלם לבין חלקיו. היחסים המצויים בבסיסו מסייעים לקהל הצופים להיות אקטיבי וביקורתי. משמעותה של הבובה מתבססת על ידע מוקדם של הצופה באשר לייצוגיה השונים כמכלול או בהתייחס לחלקיה השונים. הבובה אינה מחקה אלא מייצגת את מהות התכנים שמפעילה ו/או מעצבה מבקשים להעביר.

¹¹² von Kleist, *On the Marionette Theatre*

¹¹³ עפרת, שיחות עם בובה, עמ' 25.

בממד הרוח, על הבובה לא חלות מגבלות אנוש, ולכן היא מסוגלת לבצע פעולות ולבטא באמצעות העולם חזותי רגשות, מחשבות ופעולות שלשחקן קשה לבצע. היא חומר הפורץ את גבולותיו, ועובדה זו מעוררת יצירתיות ויציאה מהקונוונציות המקובלות. יכולת הטרנספורמציה המרשימה של בובת התיאטרון מעודדת אמונה ביכולת ליצור משהו חדש. הפחת חיים בחפץ מאפשרת חיבור לכוח של חיות, שליטה ועוצמה הקשורה בבריאה.

שלושת הממדים הללו ייבחנו בהמשך, בהתייחס לשתי ההצגות העומדות בבסיסו של מחקר זה, כפי שיתואר בפרק הבא.

2 המונודרמה: התפתחותה, מאפייניה וזיקתה למושג

"אוטוביוגרפיה"

פרק זה נועד להבהיר את טיבה של המונודרמה בכלל ושל המונודרמה האוטוביוגרפית בפרט, כרקע לניתוח המונודרמות המוצגות במחקר. הפרק יתאר באופן תמציתי את מאפייני הז'אנר ויצין תכונות המייחדות מונודרמות אוטוביוגרפיות, תוך הצגת התייחסות ראשונית למאפייניהן של בובות התיאטרון. בהמשכו של המחקר, בפרק השלישי ובפרק הרביעי, ייבחנו באופן ספציפי מאפייני המונודרמה בהצגות הנבחרות, בהתייחס להיבטים דרמטורגיים ודרמה-תרפויטיים.

2.1 הגדרת המונודרמה ותיאור מקורותיה והתפתחותה

קיימות הגדרות שונות למושג "מונודרמה". וילפרד גרנוויל (Granville), בספרו *A Dictionary of Theatrical Terms*, מגדיר את המונודרמה כ"מחזה הכתוב לשחקן אחד".¹ דון וילמט (Wilmet) וטייס מילר (Miller) מגדירים בספרם *Cambridge Guide to American Theatre* את המונודרמה כ"תופעה שבה איש יחיד מספר או משחק סיפור לקבוצה".² בהתייחסות להגדרות בסיסיות אלו, ניתן לומר כי ז'אנר המונודרמה מתאים במידה רבה לניתוחן של הצגות תיאטרון בובות. ברוב ההצגות הללו מופיע שחקן יחיד, המשמש כמפעיל הבובות. תכופות שחקן זה הוא גם הבמאי והמעצב של הבובות והתפאורה והבמאי. התיאורטיקנים הסימבוליסטים סיינט פול רוקס (Saint-Pol-Roux) וניקולאי אברינוב (Evreinov) מגדירים את המונודרמה כז'אנר המתרכז בביטוי חיצוני של חוויות הפנימיות של פרוטגוניסט יחיד – הגדרה המתאימה במיוחד למונודרמות האוטוביוגרפיות שבהן מתמקד

¹ Wildred Granville, "Monodrama", *A Dictionary of Theatrical Terms*, London: Andre Deutsch, 1952, p. 119.

² Don B. Wilmet and Tice L. Miller, *Cambridge Guide to American Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 293.

מחקר זה. לדבריהם, הצופים בהצגות הכלולות בז'אנר זה קרובים ביותר אל הפרוטגוניסט, וכך מתאפשר להם לחלוק עמו את חוויותיו בזמן התרחשותן על הבמה.³

ג'ורדן יאנג (Young) סוקר בהרחבה בספרו *Acting Solo* את ההתפתחות ההיסטורית של ז'אנר המונודרמה. לדבריו, הסטיריקן סמואל פוט (Foote), שחי בין השנים 1777–1721 והעלה על הבמה סאטירות חברתיות, הוא שיצר את האופנה של מופעי היחיד בתקופה המודרנית. מופעיו של פוט, שזכו להצלחה במשך כשלושים שנה, היו בעלי אופי בידורי.⁴ מאוחר יותר, ב-1762, כתב ז'אן ז'אק רוסו (Rousseau) את המחזה המוזיקלי *פיגמליון (Pygmalion)*, שניתן להגדירו לדברי דוויט קולר (Culler) כמונודרמה המודרנית הראשונה.⁵

בעבודת המחקר *המונודרמה כהצגת יחיד: יסודות דיאלוגיים* מצביעה החוקרת מינה אורט על שתי מסורות עיקריות הנמצאות בבסיס המונודרמה: הפואמה הדרמטית והסיפור העממי. הפואמה הדרמטית, ז'אנר רווח במאה השמונה-עשרה, יצרה הפרדה בין מחבר השיר לבין דמות הדוברת בו. הביצוע הפרפורמטיבי של הפואמה בפני קהל יצר שתי צורות חדשות: המונודרמה והמונולוג הדרמטי. ההבדל העיקרי ביניהן מתבטא בכך שהמונודרמה עוסקת במצבי רוחה המשתנים של דמות אחת המתייחסת אל עצמה, ללא פנייה לשומע/נמען מחוצה לה.⁶

אורט מונה שלוש סיבות מהותיות להתפתחות המונודרמה במאה העשרים: התפיסה המודרנית של העמדת "האני" במרכז, אשר שורשיה מצויים ברומנטיציזם של שלהי המאה השמונה-עשרה; הרצון ליצור זיקה אינטימית בין השחקן לבין הצופים, כחלק מהותי מהניסיון להגדיר את ייחודו של התיאטרון כאירוע חי לעומת הקולנוע; וכן הנטייה לשוב ולהתמקד בשחקן כמרכיב מרכזי באירוע התיאטרוני.⁷ נוסף על כך, יש לציין את התופעה של אמנות המיצג (Performance Art), המתבססת בעיקרה על נוכחות של אמן יחיד מול קהל. תופעה זו, שהתבססה כצורת ביטוי אוונגרדית מאז שנות ה-60 של המאה העשרים, השפיעה גם על עולם

³ Kurt Taroff, *The Mind's Stage: Monodrama as Historical Trend and Interpretive Strategy*, PhD thesis, The City University of New York, 2005, Synopsis.

⁴ Jordan R. Young, *Acting Solo*, Beverly Hills: Moonstone Press, 1989, p. 13

⁵ Dwight A. Culler, "Monodrama and the Dramatic Monologue", *P.M.L.A.*, vol. 90, 1975, p. 369

⁶ מינה אורט, *המונודרמה כהצגת יחיד: יסודות דיאלוגיים*, עבודת תזה, אוניברסיטת תל אביב, 1991, עמ' 13-14.

⁷ שם, עמ' 21-28.

התיאטרון ועודדה שחקנים לפנות באופן אישי וישיר אל הקהל. בהקשר זה ג'נטיל (Gentile) מוסיף כי מגמה זו, בהשפעת רוחו של תחום המיצג, התאפיינה במעבר מייצוג של טיפוס, לנוכחות של אינדיווידואל הניצב מול הקהל.⁸

ג'ו בוני (Bonney) הגדירה את המאה העשרים כעידן "האני" ואת מופע היחיד כתוצר ברור שלו, כז'אנר המציב במרכז הבמה את הפרט המתבונן על עצמו.⁹ בהקשר זה יש לציין כי הפסיכולוגיה האנליטית, שהתפתחה בראשית המאה העשרים, מיקדה את ההתעניינות ב"אני" והשפיעה על כל תחומי האמנות. כך, למשל, בתחום הספרות התפתח "זרם התודעה", המתמקד בנפש הגיבור, במחשבותיו ובחלומותיו. יומנים, ביוגרפיות ואוטוביוגרפיות הפכו למוקד של יצירות ספרותיות. כתיבת מונודרמות אוטוביוגרפיות מהווה חלק ממגמה זו.¹⁰ על רקע מגמה זו, של עיסוק מוגבר ב"אני" ושל חדירת השיח הפסיכולוגי לתוך תחומי האמנות, ניתן להבין את הממד התרפויטי המובהק של ז'אנר המונודרמה האוטוביוגרפית, אשר מלכתחילה, באופן מובהק ומועצם, עוסקת בנפשו של הפרט ומציגה זאת במישור, בגוף ראשון.

בשלהי המאה העשרים התהוותה בארצות הברית תפיסה אמנותית הרואה בהצהרה אישית ובחוויה האישית הזדמנות להעברה של מסרים חברתיים.¹¹ קיימות דוגמאות רבות למונודרמות אוטוביוגרפיות המשלבות סיפור אישי עם מחאה חברתית בארץ ובעולם. להרחבה על נושא זה ניתן לקרוא במחקריהם של יעקב גרוסמן, אסתר אבנון-כלב ודרור הררי,¹² העוסקים במופע היחיד האוטוביוגרפי מזוויות שונות. בהקשר זה ניתן לומר כי רבים מאמני הבובות משלבים ביצירותיהם מסרים חברתיים ופוליטיים. כך, לדוגמה, פאול זלום (Zaloom), בובנאי ויוצר הומוסקסואל, מציג את מחאתו כנגד התרבות המערבית

⁸ John S. Gentile, *Cast of One: One-Person Shows From the Chautauqua Platform of the Broadway Stage*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1989, p. 61.

⁹ Jo Bonney, *Extreme Exposure: An Anthology of Solo Performance Texts from the Twentieth Century*, preface, New York: Theatre Communications Group, 2000.

¹⁰ אסתר אבנון כלב, להתבונן במראה: היבטים תרפויטיים במונודרמות אוטוביוגרפיות פוסט-טראומטיות בתיאטרון הישראלי, תזה לדוקטורט, אוניברסיטת תל אביב, 2003: 19.

¹¹ שם, שם; יעקב גרוסמן, מופע היחיד האוטוביוגרפי בתיאטרון הישראלי – בין אישי לתיאטרוני, תזה, אוניברסיטת תל אביב, 2002, עמ' 13.

¹² יעקב גרוסמן, מופע היחיד האוטוביוגרפי בתיאטרון הישראלי; אסתר אבנון כלב, להתבונן במראה; דרור הררי, מופע "העצמי": שימוש ב"עצמי" כמקור לעיצובה של זהות פרפורמטיבית בפרפורמנס ארט בן-זמננו, תזה לדוקטורט, אוניברסיטת תל אביב, 2004.

"המתקדמת" באמצעות מופע צלליות טורקי מסורתי. גיבור ההצגה הוא קרגוז, דמות עממית מוכרת, שבהצגה מוצג כערבי חילוני, פליט/מהגר והומוסקסואל הנרדף על ידי שירותים חשאיים שונים של מדינות רבות; בכלל זה הוא נרדף על ידי פסל החירות ועל ידי פעילי תנועה נוצרית של הומוסקסואלים לשעבר.¹³

חוקרים רבים בחנו את הזיקה בין המסורת של הסיפור העממי לבין המונודרמה כצורה תיאטרונית. ברמה הבסיסית ביותר, בוני קובעת שכל האמנים של מופעי היחיד הם מספרי סיפורים (story tellers).¹⁴ יאנג סבור כמותה כי אמנות משחק היחיד נכללת בתחום של הגדת הסיפור.¹⁵ בדומה לכך, גרוסמן סבור כי קיים טשטוש גבולות בין מספרי הסיפורים לבין האמנים של מופע היחיד, כיוון שמונודרמות כיום מתאפיינות במינימליזם תיאטרוני ובנרטיביות מובהקת.¹⁶ גם חוקר התיאטרון שמעון לוי מגדיר את המונודרמה כסיפור עם במתכונת מודרנית, כיצירה בימתית שמתקיים בה עירוב של הגדה (telling) והראייה (showing) של אותו סיפור.¹⁷ כפי שניווכח בהמשך, להבחנה זו יש חשיבות רבה להבנת ההצגה עמי ותמי – סוף לאגדה, השוחרת בין הממד האגדי ובין מבט מודע על האגדה, תוך שבירת האשליה ומיזוג של רבדים סיפוריים אישיים מעולמה של היוצרת.

נורמה ליבו (Livo) וסנדרה רייץ (Reitz) מציינות כי השחקן נעזר בתפאורה ובאביזרים, לעומת מספר הסיפורים המתמקד בטקסט המסופר.¹⁸ אבנון-כלב מציינת כי המונודרמה מתרחשת בדרך כלל בזמן הווה, כאשר השחקן משחק את הדמות, ולעומת זאת – מספר הסיפורים נותר בדרך כלל בתפקיד של מספר חיצוני להתרחשות העלילתית. כמו כן, המונודרמה היא מחזה אחד שלם, ואילו המופע של מספר הסיפורים מורכב ממספר קטעים שונים שאין הכרח לקשר בין הדמויות המופיעות בהם.¹⁹

¹³ צפיתי בהצגה *The Mother Of All Enemies*, מאת פול זאלום (Zaloom) בתאריך 17.7.2008 במרכז לתיאטרון בובות חולון, במסגרת פסטיבל בינלאומי לתיאטרון בובות.

¹⁴ Bonney, *Extreme Exposure*, preface

¹⁵ Jordan R Young. *Acting Solo*, p. 6

¹⁶ גרוסמן, "מופע היחיד האוטוביוגרפי", עמ' 6.

¹⁷ שמעון לוי, "למה לבד?", *דבר השבוע*, 22 במרץ 1990, עמ' 20-21.

¹⁸ Norma Livo and Sandra Rietz, *Story Telling: Process and Practice*, Lihleto Colorado: Libraries

Unlimited Inc., 1986, p. 19.

¹⁹ אבנון כלב, *להתבונן במראה*, עמ' 8.

2.2 מאפייני המונודרמה

חוקרים שונים התייחסו לשפת המופע במונודרמה מהיבטים שונים. בסעיף זה ייבחנו מאפייני השונים של ז'אנר זה, תוך הצגת התייחסות ראשונית למופעי יחיד הנעזרים בבובות תיאטרון. המרכיבים המרכזיים המאפיינים את המונודרמה בכלל, ואת המונודרמה האוטוביוגרפית בפרט, הם: נוכחות של מופיע יחיד על הבמה; שימוש באלמנטים דמיוניים לאכלוס החלל הבימתי ("אסתטיקה של היעדר"); מינימליזם פרפורמטיבי; התמקדות במשחק כגורם דומיננטי; קשר הדוק בין השחקן ובין הקהל, בין הבמה ובין החוץ-במה; תנועה בין פנטזיה לבין מציאות; חיבור בין האישי לבין האוניברסלי.²⁰ מאפיינים אלו ייבחנו בהמשך בניתוח שתי ההצגות, תוך התייחסות לשאלה כיצד נוכחותן של בובות התיאטרון נקשרת לכל אחד מהם.

חוקר התיאטרון גד קינר מגדיר את שפת המופע במונודרמה כ"אסתטיקה של היעדר", או נוכחות דרך היעדרות. לטענתו, בדידותו של המופיע עומדת בניגוד ליצירת העולם הדמיוני שנוצר, ומאפיין זה תובע מן הקהל ליצור ולבנות אשליה תיאטרונית.²¹ בהתייחס להגדרה זו ניתן לומר כי במונודרמה שבה משולבות בובות, השחקן לכאורה אינו מצוי לבדו על הבמה. הבובות המופעלות על ידו מסייעות לו בגילום דמויות שונות או חלקים שונים שלו, וכך עשויות לפוגג את בדידותו ולעמעם את פגיעותו, בייחוד כאשר מדובר בתכנים אישיים. אולם הבובה, בהיותה בובה, מייצגת ומסמלת תכנים ואינה מביאה את "הדבר עצמו", וגם כאן הצופה נדרש להשלים פערים ולהפעיל את דמיונו.

בכל מופע תיאטרוני לקהל יש חשיבות רבה, אך דומה כי חשיבותו רבה במיוחד במופע המונודרמטי. המונודרמה מוצגת בדרך כלל בחללים קטנים, מול קהל מצומצם ובקרבה מעוררת הזדהות של השחקן.²² ז'אנר זה מתאפיין בקשר בלתי אמצעי בין הקהל לבין השחקנים, במערכת יחסים ישירה ואינטימית המאפשרת לקהל ללמוד על עצמו ולא רק על הדמות שלמולו. בהקשר זה יש לציין את דבריו של ברוס וילשייר (Wilshire), פנומנולוג שבחן

²⁰ שם, עמ' 12; גרוסמן, מופע היחיד האוטוביוגרפי, עמ' 8.

²¹ Gad Kaynar, "A Jew in the Dark: The Aesthetics of Absence – Monodrama as Evocation and Formation of 'Generic' Collective Memory", *Theatre Research International*, Vol. 25, no. 1, Spring 2000, p. 59.

²² אבנון כלב, להתבונן במראה, עמ' 16.

את חוויית הצפייה באירוע התיאטרוני ודן בספרו *Role Playing And Identity* במערכת היחסים הנוצרת בין הקהל לבין ההתרחשות בבמה. לטענתו, הרצון של הקהל להתבונן בעצמו הוא אחד הגורמים המושכים אותו לצפות בהצגות.²³

לדעת ווילשייר, הצפייה בדמות התיאטרונית מלווה בתהליכים של הזדהות והשלכה. ההזדהות עם הדמות התיאטרונית עשויה להישען על מניעה, על התנסויותיה ועל קשריה עם הדמויות האחרות.²⁴ במקביל, הצופים בקהל יכולים להשליך על הדמות התיאטרונית את מניעיהם, רגשותיהם והתנסויותיהם. פיל ג'ונס (Jones), מטפל בדרכה ומחבר הספר *Drama As Therapy*, טוען כי תהליכים אלו מאפשרים לצופה להתבונן באותם חלקים שהשליך על הדמות התיאטרונית. התבוננות זו מסייעת ליצירת דיאלוג דינמי בין חלקים שונים של ה"אני" ומובילה להבנה עצמית מפרספקטיבה חדשה.²⁵ בדומה לכך, בהתייחסה לז'אנר של המונודרמה האוטוביוגרפית, אבנון-כלב טוענת כי הצפייה במונודרמה האוטוביוגרפית מגבירה את תהליכי ההזדהות של הצופה עם דמות הגיבור המרכזי ומאפשרת לו לפגוש נושאים משמעותיים לו. השחקן משתף את הקהל וחושף בפניו תכנים אישיים מעולמו, וכך עשוי לשמש מודל להתמודדות עם תכנים קשים עבור הצופה.²⁶ על רקע אבחנות אלו, ניתן להבין כי להצגות הנוצרות במסגרת ז'אנר זה עשוי להיות ערך תרפויטי מובהק.

אורט מציינת במחקרה שלוש קטגוריות בהתייחסה לטיב היחסים שבין הדמות לבין הקהל בז'אנר של המונודרמה:²⁷

א. הפרוטגוניסט פונה לקהל כקולקטיב: הדמות התיאטרונית רואה בקהל את האחר המאזין לדבריה, וכך מאפשר לה להמשיך ולפעול.

ב. הקהל מקבל תפקיד של נמען בעל זהות מוגדרת וברורה ונדרש לתגובה ממשית כלפי הדמות התיאטרונית.

ג. הפרוטגוניסט פונה אל אחד הצופים ומפתח עמו דיאלוג אישי. באופן זה, כל הצגה הופכת לסוג של אירוע חד-פעמי, המותנה בשיתוף פעולה בין השחקן לבין הצופים.

²³ Bruce W. Wilshire, *Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor*, Bloomington: Indiana University Press, 1982, p. 5.

²⁴ שם, עמ' 5.

²⁵ Phil Jones, *Drama as Therapy, Theatre as Living*, London: Routledge, 1996, p. 100-101

²⁶ אבנון כלב, *להתבונן במראה*, עמ' 147

²⁷ אורט, *המונודרמה כהצגת יחיד*, עמ' 55-70.

דומה כי דרך המונודרמה האוטוביוגרפית אפשר לבחון ביתר שאת את הפוטנציאל הדרמטי והטיפול של הבובה. ניתן להחיל את הדברים שנאמרו קודם לכן בדבר תהליכי ההזדהות וההשלכה על השימוש בבובות במסגרת מונודרמות. בובת התיאטרון משמשת כלי רב-עוצמה לתהליכי הזדהות והשלכה עבור המפעילים אותה ועבור הצופים בה גם יחד. השחקנים או השחקניות המציגים במונודרמה האוטוביוגרפית יוכלו להיעזר בבובת התיאטרון כאמצעי חזותי לחשיפה ולעיבוד של תכנים טעונים רגשית, מבלי לעשות שימוש במלל. כך, למשל, במונודרמה *אימא'לה* שתיבחן בהרחבה בהמשך המחקר, נעשה שימוש בבובת תינוק, המתיישב בשלב מסוים בהצגה על צווארה של השחקנית וכמעט חונק אותה. ניתן להזדהות עם תחושת המחנק שהתינוק יוצר, ללא צורך באמירה מפורשת בדבר הקשיים הנקשרים בגידול תינוק.

גרוסמן ואבנון-כלב,²⁸ שחקרו את ז'אנר המונודרמה האוטוביוגרפית, טוענים כי קיימת בו נטייה לטשטש גבולות בין מציאות ובין דמיון. כך מתערערת ההבחנה בין השחקן לבין הדמות שאותה הוא משחק, בין המסופר והמשוחק לבין הסיפור האמיתי שעליו הוא מתבסס. בהתייחס לשימוש בבובות במונודרמות אוטוביוגרפיות, ניתן לומר כי הן עשויות להנכיח בו-זמנית את עולם הדמיון ואת המציאות, בעיקר כאשר הפעלת הבובות גלויה, כשהקהל רואה את המפעיל. הבובות והמפעילים מייצגים דברים שונים. ההפרדה הברורה עשויה לשמור מפני טשטוש גבולות בין מציאות לדמיון, אך בד בבד להנכיח את שניהם באופן שאינו פוגם באיכות האשליה התיאטרונית. הצופה הופך למודע לקיום שתי המציאויות בו-זמנית ומסוגל לנוע ביניהן – נתון המקנה לו שליטה מסוימת במידת הזדהותו עם החלקים המיוצגים על ידי הבובות או המפעיל האנושי.²⁹

יוצרי המונודרמה האוטוביוגרפית ניצבים בפני אתגר הפיכתם של סיפוריהם האישיים לסיפורים הנוגעים לאוכלוסיות רבות. מחקרה של אבנון-כלב דן במניעים האישיים והחברתיים להעלאת מונודרמות אוטוביוגרפיות.³⁰ בהקשרים הנוגעים למחקר הנוכחי, ניתן לומר כאמור כי בובת התיאטרון מייצגת בו-זמנית את הממד הפרטי, כמו גם את הממד ה"טיפוסי", האוניברסלי. כך, לדוגמה, כאשר היוצרת והבובנאית אביטל דבורי מפעילה את

²⁸ גרוסמן, מופע היחיד האוטוביוגרפי ; אבנון כלב, *להתבונן במראה*

²⁹ דיון מורחב בדבר תרומתן של הבובות בכניסה לעולם הדמיון ויצאה ממנו יוצג בפרק הרביעי, שיעסוק במודל של ששת המפתחות.

³⁰ אבנון כלב, *להתבונן במראה*.

בובת הברבי במונודרמה אימאלה היא עוסקת בפנטזיה של כלל הנשים לגבי נושא הזוגיות, ובמקביל מביאה גם את סיפורה הפרטי והמבט האישי שלה בנושא. סוג הבובה שנבחרה לייצג תכנים אלו ואופן הפעלתה מחזקים את המסרים שברצונה להעביר, כפי שיודגם בהמשך.

המינימליזם הפרפורמטיבי הוא מאפיין נוסף של שפת המופע המונודרמטי. השחקן מצוי במוקד ההתרחשות, בעוד שאר המרכיבים התיאטרוניים נדחקים לשוליים. מיעוט האביזרים מאלץ את הצופה להשלים פערים באמצעות דמיונו, וכך הוא הופך מצופה פסיבי לצופה אקטיבי.³¹ באשר לבובת התיאטרון, ניתן לומר כי היא עשויה להציג תכנים רבים ומורכבים באמצעות כוחו היצירתי של השחקן והשימוש המועט באביזרים ובחפצים. כך, למשל, איבריה של הבובה יכולים להתפרק והיא עשויה "להתפוצץ מכעס" באופן חזותי. החפצים והבובות, הנובעים מאותו עולם תוכן, מנהלים ביניהם דיאלוג, לעתים סמוי, כאשר הצופים בהצגה נדרשים לפענח את מערכת היחסים הנרקמת ביניהם.³²

2.3 סוגי מונודרמות בזיקה לייצוג ה"אני" באוטוביוגרפיה

יאנג מצביע על התפתחותם של שלושה סוגי מונודרמות: המונודרמה העוסקת בדמות בדיונית, פרי דמיוני של המחזאי; המונודרמה הביוגרפית, המתבססת על סיפורה של אישיות מוכרת מן התחום הפוליטי או התרבותי; וכן המונודרמה האוטוביוגרפית, המתבססת על סיפור חייו של השחקן המבצע.³³ בסוג המונודרמה האחרון, הנבחן בעבודה זו באמצעות שתי דוגמאות, קיים עיסוק ישיר ב"אני" ובקונפליקטים המלווים את חייו.

כדי לעמוד על טיבו של העיסוק האוטוביוגרפי בתיאטרון, יש לדון תחילה במושג "אוטוביוגרפיה" ובאופן שבו הוא נתפס במחקר במהלך המאה העשרים. עד המחצית השנייה של מאה זו ראה המחקר הספרותי בז'אנר האוטוביוגרפיה תחום שולי וזניח. הוא הצטייר כז'אנר פשטני, שבו כל אחד יכול לספר או להציג את סיפור חייו.³⁴ במסגרת הז'אנר האוטוביוגרפי התפתחו נורמות כתיבה מובהקות: פתיחה בסיפור הלידה וסיום בתיאור המצב

³¹ אבנון כלב, *להתבונן במראה*, עמ' 12.

³² דיון בכוחו המרוכז של החפץ יוצג בפרק הבא, העוסק בשפת הבובות.

³³ Jordan R. Young. *Acting Solo*, p. 26

³⁴ דליה רק, *הז'אנר האוטוביוגרפי בספרות העולמית וביטויי ביצירת חיים באר וביצירת פיליפ רות*, תזה לדוקטורט, אוניברסיטת בר אילן, 2002, עמ' א' (תקציר).

בהווה, זהות מוחלטת בין המספר לגיבור, כתיבת הדברים בגוף ראשון, מסירה רטרופקטיבית של האירועים על פי סדר התרחשותם, וכן העמסה של עובדות ותאריכים הלקוחים מחיי היוצר.³⁵

במחצית השנייה של המאה העשרים חל מפנה בהתייחסות לז'אנר זה, בזיקה לרוח התקופה ולהתעצמות העיסוק באינדיבידואל כיחידה מבודדת. אמנים החלו לעסוק באופן הולך וגובר בעולמם הפרטי, תוך כדי תנועה בין הרובד האישי לבין הרובד הכללי, האוניברסלי.³⁶ משנות השבעים החלו להתהוות תמורות מרחיקות לכת בהתייחסותו של המחקר אל הטקסט האוטוביוגרפי, כאשר על סדר היום עלו שאלות בדבר האמת האוטוביוגרפית.³⁷ טימותי אדמס (Adams) הדגיש את גילוי ה"אני" כערך האמיתי של האוטוביוגרפיה, בשונה מנאמנות ל"אמת", וכך חיזק את העמדה של האמת הסובייקטיבית בסיפור.³⁸ חוקרים רבים, דוגמת ג'יימס אולני (Olney) וערגה הלר, התייחסו ליחסי הגומלין בין בדיון ומציאות בז'אנר האוטוביוגרפי בספרות. אולני הגדיר את הטקסט האוטוביוגרפי כמטפורה עצמית המובאת מנקודת התצפית של אדם על עברו.³⁹ שרי בינסטוק (Benstock) מתייחסת אל האוטוביוגרפיה בקריאתה הביקורתית כאל זירה שבה נחשפים פערים בין הממשי לבין המדומה, בין ה"עצמי" לבין הדימוי המכונן אותו. הזהות מוצגת ומגולמת כדימוי חברתי, למשל "אישה" או "אימא", המבנה את ה"אני" האוטוביוגרפי.⁴⁰ קיים שוני בין היצירה האוטוביוגרפית, העוסקת בשאלות של זהות ומבוססת על אמונת הכותב באמיתות דבריו, לבין הטקסט הבדיוני, המעוניין בסיפור עצמו. ואכן, כפי שניווכח בעבודה זו, המונודרמות האוטוביוגרפיות עוסקות באופן מובהק בסוגיות של זהות אישית, בתפקידים חברתיים ומשפחתיים כגון "אחות", "בת", "אישה", "אם" וכד', ובלבון מתחים וקונפליקטים הקשורים בהם; בתוך כך לבובות יש תפקיד מרכזי בייצוג של חלקי זהות שונים.

³⁵ גרוסמן, מופע היחיד האוטוביוגרפי, עמ' 23.

³⁶ רק, "הז'אנר האוטוביוגרפי בספרות העולם, רות", עמ' א' (תקציר).

³⁷ גרוסמן, מופע היחיד האוטוביוגרפי, עמ' 22.

³⁸ Timothy Dow Adams, *Telling Lies in Modern American Autobiography*, London: The University of North Carolina Press, 1990.

³⁹ James Olney, *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*, Princeton: Princeton UP, 1972, p.

35.

⁴⁰ Shari Benstock, *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*,

London: Routledge, 1988, p. 11.

הלר, העוסקת בהרחבה במחקרה ביסודות האוטוביוגרפיים וביחסים האינטרטקסטואליים בסיפורת במאה העשרים, מבדילה בין אוטוביוגרפיה בדויה לבין אוטוביוגרפיה אלטרנטיבית.⁴¹ היא מגדירה את האוטוביוגרפיה האלטרנטיבית כהצגה אחרת של החיים ומציגה עימות בין שתי גישות לעולם: גישת העצמי היוצר וגישת כפילו. הכפיל יכול להיות דמות ממשית או בדיונית, פן באישיות של העצמי היוצר או העצמי בנקודת זמן אחרת. כמו כן, ראוי לציין את האוטוביוגרפיה הבדויה. סוג זה של אוטוביוגרפיה נוצר בעקבות דחף לכתיבה אוטוביוגרפית, בשונה מיצירות הנובעות מדחפים יצירתיים גרידא. כתיבה אוטוביוגרפית זו מכילה כמות גדולה של חומרי בדיון. היוצר מנסה לטשטש את הבדיון החשוף ולהציגו כאוטוביוגרפיה של דמות הגיבור, המעוצבת מיסודות של דמותו הממשית.

בהתייחס לאמנויות המופע, ראוי לציין את דבריו של החוקר דרור הררי, העוסק במחקרו במופע העצמי כמקור לעיצובה של זהות פרפורמטיבית. הוא מתייחס לתפקידה של האוטוביוגרפיה במסגרת אמנות המיצג, שבה "האני המייצג" ו"האני המוצג" נוכחים בו-זמנית. הררי מערער על המודל האוטוביוגרפי הקלאסי של "העצמי" כבעל זהות אחת רציפה ומציג במקומו את המופיע ב"מופע העצמי" כמודל סובייקטיבי, פוסט-מודרני, מרובה זהויות, ספק ממשיות ספק בדיוניות, המתהוות בצורה דינמית בתוך מארג הטרוגני של שיח, תבניות נרטיביות ומנגנוני ייצוג.⁴² בתיאטרון הניסיוני העכשווי והתיאטרון החזותי, אשר להן יש זיקה לאמנות המיצג, ניתן למצוא עיסוק בזהות מרובדת, ספק ממשית וספק בדיונית – כפי שיתואר בהמשך בניתוחן של שתי ההצגות.

2.4 גישות במחקר של מונודרמות אוטוביוגרפיות

שתי גישות שונות במחקר של האוטוביוגרפיה מסבירות את עמדת ייצוג המציאות בז'אנר זה: הגישה הפסיכואנליטית והגישה הפוסט-סטרוקטורליסטית. שתי הגישות ממירות את ה"עובדות" האוטוביוגרפיות ב"נתונים ביוגרפיים" בעלי ממד סובייקטיבי מובהק.

⁴¹ ערגה הלר, "ה'עצמי' היוצר וה'עצמי' האחר: יסודות אוטוביוגרפיים ויחסים אינטרטקסטואליים בסיפורת אוטוביוגרפית במאה ה-20, תזה לדוקטורט, אוניברסיטת תל אביב, 1994, עמ' 46.

⁴² דרור הררי, מופע "העצמי", עמ' 153.

הגישה הפסיכואנליטית עוסקת ביצירה האוטוביוגרפית כתוצר של תהליך פרשני התלוי במצבו הנפשי של היוצר, כאשר הסובייקט מנסה להבין ולחוות מחדש את עצמו ביחס לעברו ולעולם. ה"עובדות", במובן הצר של המילה, אינן מתקיימות במסגרת תהליך זה, שכן זהו תהליך חווייתי של עיצוב מחדש של זהות. על פי גישה זו, המציאות היא סובייקטיבית וחלק לא מבוטל ממנה הוא בגדר בדיון.⁴³

לעומת זאת, הגישה הפוסט-סטרוקטורליסטית מתמקדת בזיכרון האנושי שאינו משקף את המציאות. לפי תפיסה זו המספר מנסה לענות על השאלה "מי אני?" ומסתמך בתשובתו על זכרונו, הסובייקטיבי במהותו.⁴⁴ בהתייחסו לאמנות המיצג, הררי דן בייצוג כתלוי במוסכמות וכבלתי נפרד מהשיח התרבותי של זמן ומקום שבתוכם הוא פועל. הוא מתייחס אל המופע האוטוביוגרפי כאל טקטיקה פרפורמטיבית רפלקסיבית המשמשת את היוצר לחשיפת הכוח המסתתר מאחורי הייצוג, הדימוי המכונן את זהותו.⁴⁵ לטענתו, מופע הפעולה האוטוביוגרפי ממחיש את המתח שבין סובייקט לאובייקט, בין דמות למבצע. הפרוטגוניסט נד בין גילויים ממשיים ובדויים ומסייע בפירוק של מושג האוטוביוגרפיה למרכיביו.⁴⁶

בהתייחס לנושא המחקר, ניתן לומר כי השימוש בבובות במונודרמות אוטוביוגרפיות, בעיצובן ובאופן הפעלתן, ממחיש את פרשנותו הסובייקטיבית של היוצר לאירועים המשמעותיים בחייו שאותם הוא מביא אל הבמה. כמו כן, בובת התיאטרון מסייעת בהבניית הזיכרון וביצירתו מחדש באמצעות בנייתה והפעלתה בהקשר של ההצגה.

במופע היחיד המשלב בובות השחקן נעזר בבובות כדי לפעול במצבים שבהם הוא אינו יכול לפעול: בעולמות האגדה והמיתוס, בהקשרים טקסיים, ובכל הכרוך בביטוי פיאורטיבי או מטפורי. תיאטרון הבובות מאפשר לדמיון האנושי לפרוץ את מגבלות החומר ואת מגבלות הגוף. הבחירה בבובה כאלטרנטיבה לשחקן החי מאפשרת למצות את המהות האנושית – למסור באמצעות מחוות גוף ודימויים חזותיים תמציתיים מהות בלתי גשמית, כמו אופי, רגש ותכונות. הבובה מתקיימת במרחב הדמדומים שבין המציאות לדמיון ובין החי לדומם, מטיבה לחצות את הגבולות הללו ומאפשרת לצופים לנוע ביניהם.⁴⁷

⁴³ אבנון כלב, *להתבונן במראה*, עמ' 18; ה"עצמי" היוצר וה"עצמי" האחר, עמ' 72.

⁴⁴ שם, עמ' 71-72.

⁴⁵ הררי, *מופע "העצמי"*, עמ' 169.

⁴⁶ שם, עמ' 171.

⁴⁷ הדס עפרת, *שיחות עם בובה – על תיאטרון בובות בן זמננו*, תל אביב: הוצאת סל תרבות ארצית, 2008, עמ' 24-25.

במונודרמה האוטוביוגרפית, שבה השחקן משתף את הקהל בחוויות אישיות מעברו, בובות התיאטרון עשויות לשמש כלי מטפורי המרחיב את חוויית הצפייה. ההתרחשות מתמקדת בכוונותיו של האמן, ביחסו לבובות ולחפצים, ובדיאלוג הסמוי שהוא מנהל עם קהלו.⁴⁸ בניתוח המונודרמות האוטוביוגרפיות ייבחנו בהמשך המחקר המצבים וההתרחשויות שבהם בוחר היוצר/השחקן להיעזר בבובות במקום לגלם את התכנים על ידי שחקן חי.

לסיכום, ניתן לקבוע כי מעטים הם המחקרים העוסקים במונודרמה האוטוביוגרפית. חלק מהמחקרים שהוזכרו במהלך הפרק מתייחסים אל מהותה ומאפייניה הייחודיים של המונודרמה האוטוביוגרפית, בהקשרים שונים. ואולם, לראשונה בחקר התיאטרון מוצגת במחקר זה המונודרמה האוטוביוגרפית שבה משתמשים בבובות, כסוגה תיאטרונית מוגדרת. במסגרת המחקר מוצעת מתודולוגיה המתבססת על הבנה של שפת בובות התיאטרון, במטרה להתבונן ולנתח מופעי יחיד אוטוביוגרפיים המשלבים בובות בהופעתם. דרך ההתבוננות המוצעת בעבודה זו עשויה לסייע לחוקרי תיאטרון הבובות, לאמנים, לתרפיסטים ולאנשי חינוך הנעזרים בבובות בעבודתם.

⁴⁸ שם, עמ' 50.

3 היבטים דרמטורגיים: שימוש בבובות במונודרמה

האוטוביוגרפית

פרק זה, היישומי, עוסק במרכיבים הדרמטורגיים ובמאפייני הז'אנר של המונודרמות האוטוביוגרפיות עמי ותמי – סוף לאגדה ואימאלה, ובתוך כך מתמקד בתפקיד הבובות ובשימושים השונים בהן בתוך ההצגות. מהלך זה בוחן את השימוש בבובות המופעלות בהצגות דרך מודל שלושת הממדים שהוצג בפרק הראשון. כל אחת מהיצירות היא בעלת רבדים שונים ומזמינה קולטים שונים ברגעים שונים לחוות אותה באופן שונה. מעצם טבען היצירות עמוסות משמעויות משלימות ואף סותרות. כל רובד הוא בגדר "מערכת של קשרי משמעות". הרבדים השונים מתקיימים באופן דינמי הן במערכות הקליטה של חווה האמנות והן ביצירה עצמה.¹ הצגת הרבדים השונים של ההצגות מבססת את היכולת להבין באופן מעמיק, על מלוא מורכבותן. בתוך כך ניתן להבין איזה תפקיד ממלאות הבובות במערך מורכב זה. מהלך זה עתיד לשפוך אור על ההצגות מזוויות נוספות ולתרום להבנה של סוגיה עקרונית הנבחנת בעבודה: השימוש בבובות תיאטרון ככלי להעברת מסרים לקהל בז'אנר של המונודרמה, וככלי המסייע בחשיפה ובעיבוד של תכנים רגשיים הקשורים לעולמם של היוצרים.

שתי המונודרמות שנבחרו לעמוד במרכזו של דיון זה נוצרו על ידי אמניות מקצועיות, הבאות מתחומים משיקים. פלורנס פיש חכם, יוצרת עמי ותמי – סוף לאגדה, היא שחקנית יוצרת, מספרת סיפורים ומוזיקאית; אביטל דבורי, יוצרת אימאלה, מגיעה מתחום התיאטרון החזותי והליצנות הרפואית. שתיהן בובנאיות. הצגותיהן השתתפו בפסטיבלים בינלאומיים והועלו במסגרת של תיאטרון פרינג'. שתי ההצגות שונות מאוד זו מזו, אך יש בהן גם הרבה מן המשותף, והן מאירות היבטים שונים של שימוש בבובות לשם העלאת תכנים אישיים ורגשיים. שתי ההצגות מיועדות למבוגרים: ההצגה של פיש חכם עוסקת בחוויה טראומטית ומתבססת על שימוש רב במלל, ואילו ההצגה של דבורי מאירה באופן הומוריסטי חוויות הקשורות לנושאי הזוגיות והאימהות, ונסמכת בעיקר על שפה חזותית ושימוש מועט במילים. בשתי ההצגות השחקנית ומפעילת הבובות היא גם יוצרת ההצגה. שתי היצירות מתבססות על יומנים אישיים ומחשבות שנרשמו והתפתחו כשלב לשם גיבושן. בתהליך התגבשות ההצגות נעשה שימוש

¹ הנס ושולמית קרייטלר, פסיכולוגיה של האמנויות, תל אביב: ספרית פועלים, 1980, עמ' 11.

בטקסט ששימש להוראות בימוי, אך הוא אינו זמין עוד לעיון. השחקניות זוכרות את המתרחש ומגלמות אותו בגופן. ניתוח ההצגות שיוצג להלן מתבסס ברובו על צפייה בהצגות עצמן בתיעוד מוקלט שלהן, וכן על ראיונות עם היוצרות (בפרק הבא).

3.1 עמי ותמי – סוף לאגדה

3.1.1 תקציר העלילה

מונודרמה אוטוביוגרפית זו הועלתה לראשונה בגרסה מקוצרת בפסטיבל "תיאטרונטו" בשנת 2000, ובגרסה המלאה – בשנת 2006. מאז היא ממשיכה להופיע במספר רב של פסטיבלים בארץ ובעולם. ההצגה הועלתה עד השנה האחרונה באופן קבוע בתיאטרון "הסמטה" בתל אביב. סיפורה של פלורנס פיש חכם עוסק בהתמודדות עם הכאב על אח ששלח יד בנפשו. האמנית משמשת בהצגה זו ככותבת, כשחקנית וכמפעילת בובות. היא מופיעה כמספרת האגדה עמי ותמי לילדים, ותוך כדי הסיפור נזכרת באירועים מעברה. באופן זה, הסיפור מוסט לכיוונים אחרים. ההצגה נעה בין הממד הפנטסטי לבין המציאות הכואבת. מתקיימות בה במקביל שלוש עלילות שיש ביניהן יחסי גומלין, והן מחזקות את העלילה המרכזית המגוללת את סיפורה האישי של פיש חכם.

בעלילה הראשונה, הפותחת את ההצגה ומהווה סיפור מסגרת להצגה, פיש חכם משמשת מספרת סיפורים, המגיעה לספר בפני ילדים והוריהם את האגדה המוכרת. לדבריה, "אני קצת מבולבלת, כיוון שחזרתי מאזכרה ומקווה שיהיה בסדר". פרט זה שותל בתודעת הצופה העובדה כי קרה אסון. ככל שההצגה מתקדמת מתברר טיבו של האסון, ואנו נעים לעבר העלילה המקבילה של הסיפור – העלילה המרכזית, המגוללת את תלאותיה של פיש חכם ואחיה אדם. העלילה מתחילה בצרפת. הוריה של המספרת הם ציירים. אביה הדומיננטי הוא אמן מתוסכל, המאמין שביום מן הימים כישרונו יתגלה ברבים. האם גם היא אמנית לא ממומשת, והיא מתנהגת בפסיביות ונענית לכל גחמות בעלה. האב רודף אחר החלום להתפרסם כאמן. הוא מבקש למצוא חלל סטודיו נוח, ועל כן המשפחה עוברת דירה שוב ושוב. בעקבות התייחסות אנטישמית של שכנה בצרפת מחליט האב לעזוב לישראל עם משפחתו. גם בישראל המשפחה נאלצת לנדוד בחיפוש אחר הסטודיו האידיאלי לאב. הדירה מתמלאת בציורים, ומחוסר מקום הילדים משוכנים בצריף בחצר. האח והאחות מתקרבים זה לזה ומתחילים להסתגל לארץ,

לאנשים ולשפה. ואולם, האב מחליט לשוב לצרפת. הבת מתמרדת ונשארת בישראל, ואילו האח הפסיבי חוזר עם ההורים. בצרפת חלה החמרה במצבו, עד שהוא מנסה לשלוח יד בנפשו. האחות נוסעת לסייע לו, מחכה עד שיתחזק במטרה שיבוא עמה לישראל, שם תטפל בו. בזמן הזה היא רבה עם הוריה, מנסה להתפרנס על ידי נגינה בתחנות רכבת ומתחברת לחבורת מסוממים. היא מתעשתת וחוזרת לישראל עם אחיה בתחושה אופטימית. אך האח שוקע בדיכאון. הוא פוחד מאוד מן התחושה שהוא נעדר זהות משלו והופך להיות דומה לאביו: "אני פוחד להיות כמו אבא. הוא עסוק בכל העולם ואותנו שכח ובסוף גם אני מצייר כמוהו.... אני כלום, אני אפס.... אני כל הזמן חושב על מוות". לבסוף האח מצליח להתאבד.

העלילה השלישית, השזורה בתוך ההצגה, היא עלילת משנה בתוך הסיפור "עמי ותמי", שבה הילדים הנטושים מחפשים את דרכם ואת ביתם ומוצאים גזל פצוע. הם אינם מצליחים לאתר את הוריו או את הקן שלו. תמי מגלה שכנפו שבורה ומעלה את האפשרות כי "אולי נטשו אותו כמונו". היא ממשיכה לזהות ואומרת כי "אולי הוא ניסה להתאבד". לפתע המספרת מקבלת טלפון, ומתגובתיה ואמירותיה אנו מבינים שאחיה ניסה להתאבד. היא שומטת את בובת הגזל על הרצפה כמתה, וחוזרת להציג את העלילה המגוללת את סיפורה האישי. ההצגה מסתיימת כאשר פיש חכם מוציאה את בובת אדם אחיה מהכלוב, כאשר גבה מופנה אל הקהל, בעודה תולה אותו על חבל קשור אל העץ. בתמונת הסיום הבמה מוחשכת, והאור מתמקד בדמותו של אדם אחיה התלויה על העץ עד להחשכה המלאה.

3.1.2 יחסי שחקן-דמות-בובה בהצגה במסגרת ז'אנר המונודרמה האוטוביוגרפית

הצגה זו משתייכת לז'אנר של תיאטרון הפרינג' הניסיוני, המבקש לחשוף את התחבולות התיאטרוניות ולקרוא תיגר על תפיסת הדמות כישות אחת לכידה. פיצול הדמות למספר דמויות, העשויות לייצג תקופות שונות בחייה או פנים אחרים באישיותה, כופר ביסוד המימטי של התיאטרון.² הפעלת בובת תיאטרון, תוך כדי נוכחותו הגלויה של המפעיל, מציגה למעשה בו-זמנית שתי דמויות על הבמה. טכניקה זו יוצרת תיאטרון מודע לעצמו, החושף את האשליה ודורש צפייה פעילה מצד הצופה. ואולם, הדבר המהותי ביותר, בהתייחס לנושא הדיון, הוא האפקט הספציפי שיוצר השימוש בבובות במסגרת ז'אנר זה. במונודרמה האוטוביוגרפית, שבה

² זמירה הייזנר וקרין חזקיה. החוויה התיאטרונית: מבוא לדרמה ולתיאטרון, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2006, עמ' 32-34.

קטן הפער בין הדמות לבין השחקן, שימוש בבובות עשוי לסייע לשחקן בחשיפת הסיפור, תוך כדי יצירת מרחק בינו לבין הדמות. הפרדה זו עשויה גם לסייע לצופים בעיכול התכנים, שלעתים הם טעונים וקשים. הידיעה כי מדובר "רק" בבובה מסייעת בריכוך ובעידון התכנים ומאפשרת לבובנאי לגעת בתכנים אישיים מורכבים.

ואכן, ההצגה עמי ותמי – סוף לאגדה עוסקת בתכנים קשים באמצעות שימוש בבובות, המשמשות לעתים ככפילים של הדמות המגולמת על ידי השחקנית. פיש חכם נעה בין שתי עלילות מרכזיות: באגדה עמי ותמי מתואר כי הילדים הנטושים על ידי הוריהם מצליחים לחבור יחדיו ולצאת לחופשי. בניגוד לכך, בעלילת הסיפור האישי, האח של המספרת לא הצליח להשתחרר מהאירועים ומנסיבות חייו שהובילו לאבדון. יצירת המרחק בין השחקנית לבין הדמויות, בין היתר באמצעות שימוש בבובות, מסייעת כאמור בעיכול התכנים הטעונים, כפי שיתואר בהרחבה בתיאור הבובות בזיקה לממדים השונים של המודל. יש לציין כי שמה של ההצגה, עמי ותמי – סוף לאגדה, מציין את המתח בין הרבדים השונים המגולמים בה: המתח בין היסוד האגדי המוכר לבין רובד המציאות השובר את האשליה: "סוף לאגדה". שם זה עשוי לרמז על הסוף החליפי המוצע לאגדה, השונה מזה המוכר – סיום המבטל באופן אירוני את הסוף הטוב המובטח בעולם האגדות.

בהצגה מגלמת פיש חכם את מרבית הדמויות, כמעט ללא אביזרים, באמצעות מימיקה, תנועה, קול, ושימוש בבובות. בעלילה המגוללת את האגדה עמי ותמי היא מפעילה את בובת תמי ואת בובת עמי, ובהמשך היא משמשת כמספרת סיפורים וכמכשפה. בעלילת המשנה, העוסקת בגוזל הפצוע, מפעילה פיש חכם את בובת הגוזל, כחפץ ללא חיים. היא מתייחסת אליו בתחילה מתוך תפקידה של תמי, המגולמת באמצעות בובה, ובהמשך – כמספרת עצמה, בעודה נערה. בעלילה המרכזית, המגוללת את סיפור הנערה ואחיה, משתמשת המספרת בבובת עמי ומתייחסת אליו כאל האח אדם. אביה ואמה, שאינם מצוינים בשמותיהם הפרטיים, מיוצגים לעתים על ידי שתי בובות שונות, ולעתים על ידי המספרת, המגלמת אותם בקול ובתנועה.

השימוש בבובות בהצגה מדגיש את הערבוב בין מציאות ובדיון. בובה אחת משמשת לייצוג שתי דמויות: עמי, הדמות מן האגדה, ואדם, אחיה של המספרת. בובת תמי לעתים מופעלת כחלק מסיפור באגדה, ובחלק שבו מגלמת השחקנית את עצמה, כצעירה המגיעה לארץ ישראל, היא אווזת בבובת תמי כבחפץ, כבובת משחק חסרת חיים.

ניתן אפוא לראות כי קיים מעבר בין שימוש בבובות כבחפץ או כבובת משחק לבין שימוש בהן כבובת תיאטרון היוצרת אשליית חיים. בחלק מההצגה פיש חכם מפעילה את הבובות

באוור, באופן גלוי, דבר המדגיש כי הן אובייקטים המופעלים על ידי שחקנית, וכך נשברת אשליית החיים שלהן. הבובות מופעלות ללא חוקיות מובהקת – דבר המטשטש את ההבחנה בין מישור הפנטזיה לבין מישור המציאות. האיכות של הבובה ביצירת עולם אלטרנטיבי וביצירת אשליה נשברת על ידי השחקנית פעם אחר פעם, וכך למעשה המציאות משתלטת על הפנטזיה. כפי שמרמז שם ההצגה, *עמי ותמי – סוף לאגדה*, זוהי אינה אגדה. אלו החיים. גם אם נדמה כי הסוף יהיה טוב כמו באגדות, לא כך יקרה.

אלו הם אפוא קווי היסוד הראשוניים לתיאור הופעתן של הבובות ולשזירתן בתוך ההצגה, כחלק מנקודות המבט המורכבות שהאמנית יוצרת, בעודה עוסקת בסיפור אישי טעון שזור בסיפור אגדה נודע. נראה כי ההצגה משקפת את מורכבותה של הדרמה המודרנית, הבנויה כדיאלוג בין מרכיבי המדיום, ללא הכרעה ביניהם. העולם הדרמטי נבנה מתוכו מהמידע המילולי, הנמסר בשיח הדמויות בשילוב עם המידע החזותי, התנהגותי, פעולות, מראות וקולות הנראים על הבמה ובחוף-במה.³ ראוי לעמוד על מרכיבים מרכזיים בארגון המופע – כמו ארגון החלל ומרכיב הזמן – כדי להבין טוב יותר העולם שיוצרת האמנית. בתוך מהלך זה ייערך בהמשך אפיון מעמיק יותר של הבובות, בהתייחס לדברים שהובאו בפרקים הקודמים: מאפייני הז'אנר של המונודרמה והמודל של שלושת ממדי הבובה.

3.1.3 מאפייני ההצגה: חלל, זמן, עלילה ותפיסות עולם בזיקה לתפקיד הבובות

3.1.3.1 מרכיב החלל בהצגה

ביצירת החוויה התיאטרונית נוטלים חלק שלושה טיפוסים חלל, המשולבים זה בזה או מכילים זה את זה:⁴ **א. חלל ארכיטקטוני** – הכולל את מבנה התיאטרון כולל צורת הבמה; **ב. חלל סצנוגרפי** – חלל הנבנה בתוך החלל הארכיטקטוני של הבמה. זהו חלל שניתן לשנותו. יש לו היבטים תנועתיים, דינמיים ונייחים, והוא מחולק לאזורי משחק שונים באמצעות תנועת השחקנים ואפקטים של תאורה ותפאורה; **ג. חלל דרמטי** – חלל בדיוני שברא המחזאי. הוא נבנה בעיקר באמצעות החלל הסצנוגרפי, שזוכה לייצוג ממשי על הבמה, והחלל החוף-בימתי, שאינו נראה אלא מקבל ייצוג מילולי באמצעות שיח הדמויות או אפקטים של קול ותאורה.

³ שם, עמ' 47.

⁴ Michael Issacharoff, "Space and Reference in Drama", *Poetics Today*, 2, 3, 1981, pp. 211

מבחינת החלל הארכיטקטוני, ניתן לומר כי ההצגה עמי ותמי – סוף לאגדה מוצגת בתיאטראות קטנים, בחללים קטנים ואינטימיים. בהקשר זה ראוי לתאר את תיאטרון הפרינג' "הסמטה", תיאטרון הבית של ההצגה, השוכן ביפו העתיקה (המקום שבו צפיתי בהצגה). החלל, שבו הוצגה המונודרמה, הוא חדר קטן, בעל תקרה גבוהה ומעוגלת, הכלול בתוך חלל של מרפסת המשקיפה אל עתיקות העיר. החלל, המכיל עד חמישים צופים, יוצר תחושת אינטימיות. החלל הקטן והדרך אליו, העוברת במסדרונות צרים, בתוך המבנה העתיק, יוצרים תחושה אינטימית ומסתורית ההולמת את רוח ההצגה. הבמה מוגבהת מעט, מול קהל היושב בשורות על כיסאות מרופדים, במתחם נבדל. אין פריצה של השחקנית למרחב הקהל.



תפאורה מינימליסטית בהצגה עמי ותמי – סוף לאגדה

מבחינת החלל הסצנוגרפי, ניתן לומר כי התפאורה מינימליסטית. היא כוללת שני עצים דו-ממדיים מצוירים על דיקט, כאשר חבל אמיתי קשור על אחד העצים. העצים ממוקמים בשתי פינות של הבמה ותוחמים את האזור שבו נעה השחקנית. בקדמת כל עץ ניצב הדום קטן מכוסה בד שחור. בקדמת העץ שעליו תלוי חבל ממוקם בית מצויר על דיקט, שנראה כלקוח מצויר ילדים, ולפניו תיבה שחורה המשמשת לעתים כבמה לבובות. על הבית שהחבל נתלה ממנו מונחת בובת הגוזל העשויה נוצות. בשלב מסוים פיש חכם מקפלת את צמרות העצים המצוירים, וכך מתקבלת תמונה של עצים מאיימים ותוקפניים, הנותרים במצב זה עד סוף ההצגה. המעברים הרבים בין העלילות והדמויות מלווים בתאורה המשתנה מאור לבן לאור צהוב ואור אדום. יש לציין כי התפאורה המינימליסטית היא בגדר סימון מצומצם, שאינו יוצר חוויה של אשליה

כבתפאורה ריאליסטית. בכך הדבר קשור, מבחינה חזותית, לשימוש בבובות, שגם הוא יוצר שבירה של ממד האשליה בעצם הפיכת הבובות לחפצים וחשיפת אופני הפעלתן.

האביזרים שבהם משתמשת השחקנית הם מינימליים: היא מחללת בחליל על רקע סיפורים מסוימים, עוטפת את ראשה במטפחת כשהיא מגלמת את דמות המכשפה באגדה, ועושה שימוש בחבל הקשור לעץ – חבל שעליו נתלית הבובה של עמי/אדם. כמו כן, נעשה שימוש בכלוב שבו כולאת המכשפה מהאגדה את עמי, אשר מתחלף בהמשך לאדם. דמותו של עמי/אדם הבוהה בתוך הכלוב ללא תזוזה, כשתמי המתחלפת בדמותה של המספרת קוראת לו לצאת לחופש, היא אחת מהתמונות המטלטלות בהצגה. הכלוב שכולא את אדם הוא כלא פנימי. גם כאשר הדלת נפתחת, עמי/אדם אינו יכול לצאת מהכלוב המטפורי, קרי גופו, שהוא כלוב לנפשו הפצועה.

האביזרים השונים – כגון החבל והכלוב – קשורים אפוא בחלקם באופן מובהק, פיזי ורעיוני, לשימוש בבובות.

3.1.3.2 מרכיב הזמן

קיימים שלושה סוגי זמן בתיאטרון: **א. הזמן המיוצג**: זמן השייך לעולם הדרמטי הבדיוני ומתייחס לסך כול הזמן שהמחזה מתייחס אליו; **ב. הזמן המוצג**: חלק מתוך הזמן המיוצג, המקבל מימוש על הבמה. רצף של נקודות הווה המשמשות בסיס לבניית העולם הדרמטי, כולל התרחשויות בימתיות וחץ-בימתיות; **ג. זמן ההצגה**: משך ההצגה, זמן הנקשר למציאות החוץ תיאטרונית.⁵

הזמן המיוצג בהצגה מתייחס לתקופת הילדות של פיש חכם ואחיה אדם בצרפת ועד למועד אזכרה בישראל של אחיה. במקביל, בעלילת האגדה *עמי ותמי* קיימת התייחסות לסיפור הנטישה של הילדים ביער, המתחיל בסיטואציה שגרמה להורים לנטוש את ילדיהם ועד לשריפת המכשפה והציאה לחופשי. בהצגה ניתן לראות שתי מגמות בהתייחסות לזמן המוצג. עלילת *עמי ותמי* מוצגת במבנה הקלאסי של אקספוזיציה, שלב האמצע הכולל את סיבוך העלילה המגיעה לשיא בנטישת הילדים ביער, ובסוף ההתרה – הסוף הטוב. בסיפור זה קיים קשר סיבתי הדוק של האירועים בציר חד-כיווני, המדגיש את המהלך הבלתי הפיך של הזמן בתיאטרון.

העלילה המרכזית שבה מוצג סיפורה של פיש חכם ואחיה, מוצגת בטכניקה רטרוספקטיבית. המחזה מתחיל בנקודת הסיום ומתקדם לאחור בצורה של פלשבקים, וכך נסוג

⁵ הייזנר וחזקיה, *החוויה התיאטרונית*, עמ' 26.

לאחר לעבר העבר הרחוק, כאשר שיח הדמויות המשחזרות את האירועים נע מהסוף להתחלה. תנועת ההתייחסות לזמן היא מעגלית. הסוף המר מובא ישר בהתחלה ומעביר את המסר שאין תקווה ואין אפשרות לברוח מהגורל.

באגדה עמי ותמי ההתרחשויות עוקבות, והכיוון של העלילה ליניארי, מהעבר המוקדם אל העתיד המאוחר. לעומת זאת, בסיפורה של פיש חכם לעתים יש זליגה של אירועים מאוחרים, המוצגים לפני ההתרחשות הכרונולוגית. האגדה עמי ותמי תופסת נתח קטן יחסית בסיפורה האישי של המספרת, התופס את רוב נפח ההצגה.

בהתייחס למאפיינים אלו, ניתן לומר כי הבובות מאפשרות לגשר על הזמנים השונים של העלילות השונות. הופעתן של אותן בובות בהקשרים שונים מחזקת את הזליגה בין העלילות, המתאפיינות בחוקיות של זמן שונה, ואת האנלוגיה ביניהן.

3.1.3.3 מבנה העלילות ותפיסות העולם המובאות בהצגה

המבנה הדרמטי של ההצגה קשור הדוקות לתפיסות העולם המובאות בה, ויש לבחון זאת בזיקה לנורמות הדרמטיות המקובלות בהיסטוריה של התיאטרון. מבנה הדרמה השתנה בתולדות התיאטרון מתקופה לתקופה ומז'אנר לז'אנר. "שלוש האחדויות" (העלילה, הזמן והמקום), שהיו מעקרונותיה של הטרגדיה הקלאסציסטית, חייבו את המחזאי לבנות עלילה המתבססת על מוטיב מרכזי אחד ללא סטיות או עלילות משנה.⁶ כיום, כמובן, רוב המחזות המודרניים אינם נענים למבנים קבועים, אך הניתוח הדרמטורגי של מבניהם עדיין מתייחס לעקרונות יסוד אלו, כאמת מידה בסיסית שלאורך נבחנות הוריאציות המבניות השונות.

לאגדה עמי ותמי מבנה קלאסי, והיא מבוססת על מוטיב מרכזי: התמודדות עם נטישת הילדים ביער. רוב העלילה מתרחשת ביער ובזמן מסוים ומוגדר. לעומתה, עלילת סיפורה האישי של פיש חכם מתאפיינת במוטיבים רבים ובהסתעפויות לעלילות משנה. העלילה מתרחשת בכמה מקומות והיא מתארת ילדות והתבגרות באופן דחוס, במסגרת הזמן הקצר שבו מוצגת ההצגה (כשעה ורבע). הבובות, כפי שתואר לעיל, הם אמצעי מובהק לגישור בין העלילות של האגדה ושל הסיפור האישי, על עלילות המשנה שבו – בעיקר בשימוש הכפול של בובות עמי ותמי כבובות של פיש חכם ואחיה, ודמויות ההורים באגדה ההופכות להוריה של השחקנית.

⁶ שם, עמ' 51.

מבחינת תפיסות העולם המובעות בהצגה, ניתן כאמור להיווכח באמירה ברורה של האמנית העוסקת בנפשם השבירה של הילדים ובמידת הפגיעה של הורים בהם. על פי תפיסתה, בתנאי המציאות האכזריים לא תמיד ניתן לסמוך על תושייתם של הילדים כבסיפור האגדה. לצד נושא זה, שעוד ייבחן להלן בהרחבה, ראוי להתמקד בשתי תפיסות עולם המובאות בהצגה הנקשרות לאמנות וליצירה. מצד אחד, האמנות משמשת לעידון של יצרים, כהרגעה, כמקור לחיים וכמקור פרנסה – כפי שניתן לראות מסיפורה של השחקנית, המספרת על נגינתה. מצד שני, האמנות עלולה להיקשר לאובססיה, לדחפים כפייתיים והרסניים, כפי שהדבר בא לידי ביטוי אצל אביה של פיש חכם, שרצונו לצייר ולהתפרסם הורס את חייו וחיי משפחתו. בהמשך מופיע מאפיין זה אצל אדם, שמצייר "ציורים נוראיים, ציורים שטניים וכל כך מפחידים", כפי שהמספרת מתארת. האח, השוקע בדיכאון, אומר: "אני פוחד להיות כמו אבא... ובסוף גם אני מצייר כמוהו". חוסר היכולת להגיע לחוויית נפרדות ולהבין מיהו באמת מוביל אותו לאבדון. ההקשר האמנותי מופיע גם בהתייחס לדמותה של האם, אשר ויתרה על מימושה כאמנית בשל היותה אישה, באומרה: "אבל אישה לא יכולה להיות גם אמנית וגם אם – קשה". למעשה, האם לא מממשת את היותה אמנית, אך גם אינה מתפקדת כאם השומרת ומגינה על ילדיה. הנושא של מימוש עצמי בהקשר להורות מועלה בהצגה כשאלה ללא מענה.

בהצגה יש אפוא עיסוק בדואליות: הצד החיוני של האמנות לעומת הצד ההרסני שלה; ההיבט המציל של קשרי המשפחה – למשל, בקשריהם של עמי ותמי – לעומת ההיבט השלילי של קשרי המשפחה, שאינם מסוגלים לסייע ברגעי משבר: מצוקתו של האח אדם. דומה כי דואליות זו משתקפת גם באופן שבו נעשה שימוש כפול בבובות – בהיותן חלק מאגדה אופטימית, ובהיותן חלק מסיפור אישי כאוב המצביע על מצב של חוסר אוניס. דומה כי האמנית נוטלת את היסודות המטרידים והקשים של האגדה – ההורים השולחים את ילדיהם לאבדון, פחדי ההישרדות, ההתמודדות עם הרוע והאובדן הצפוי – ומעמידה אותם במרכז, תוך ביטול הסוף הטוב של הסיפור.

3.1.4 יישומם של מאפייני ז'אנר המונודרמה האוטוביוגרפית בהצגה

סעיף זה מבקש לבחון כיצד באים לידי ביטוי מאפייני המונודרמה האוטוביוגרפית, המשלבת בובות, בהצגה עמי ותמי – סוף לאגדה. דין זה מתמקד בתפקיד הבובות בחלקי היצירה השונים,

בשאיפה להבין את איכויות הבובה ויתרונותיה בהעברת מסרים שונים. להלן יוצגו המאפיינים שהובאו בפרק הראשון של המחקר: נוכחותו של מופיע יחיד על במה, "אסתטיקה של היעדר", מינימליזם פרפורמטיבי, קשר שחקן-קהל, תנועה בין פנטזיה למציאות, וכן חיבור בין האישי לבין האוניברסלי.

נוכחות של מופיע יחיד על הבמה: מעצם הגדרתה, המונודרמה כוללת נוכחות של מופיע יחיד. בהצגה זו השחקנית מופיעה לבדה, בעודה מחליפה דמויות בקצב מסחרר. הבובות מעשירות את ההצגה ומסייעות ביצירת העלילות השונות השזורות בה. השימוש בהן יוצר אשליה של סיפור וכן תורם ליצירת מרחק מהסיפור האישי הטראומטי. שימוש זה גם שובר את האשליה, כאשר השחקנית מפעילה את הבובה כבובת צעצוע או באופן המקשה להיכנס לממד של בדיון. הבובה, הפועלת במרחב דמדומים שבין דמיון ומציאות, משמשת לעתים כדמות ולעתים כאביזר בימתי. השחקנית, הנוכחת לבדה על הבמה, שולטת בכל ההתרחשויות הללו. עצם נוכחותה בהפעלה של עולם דינמי, המחליף את פניו כל העת, מאפשר להתוודע לעולמה הפנימי, לריבוי קולות המתרוצצים בתוכה בניסיונה לעבד את סיפורה האישי המורכב.

"אסתטיקה של היעדר": כפי שצוין בפרק הראשון, חוקר התיאטרון גד קינר (Kaynar) מגדיר את שפת המופע במונודרמה כ"אסתטיקה של היעדר", או נוכחות דרך היעדרות. לטענתו, בדידותו של המופיע עומדת בניגוד ליצירת העולם הדמיוני שנוצר, ומאפיין זה תובע מן הקהל לבנות אשליה תיאטרונית.⁷ בהצגה זו השימוש באלמנטים דמיוניים לשם אכלוס החלל הבימתי מתבטא בהתייחסויותיה של השחקנית אל חפצים דמיוניים שהיא כמו מצויה במחיצתם, או חדרים ומקומות מדומיינים שהיא כאילו נמצאת בתוכם. אלו הם חללים חוץ-בימתיים סמויים מהעין אך משמעותיים להבנת ההתרחשות על הבמה. כך, למשל, השחקנית מתארת את השכונה שבה גדלה בצרפת, את החדרים השונים, את המראה של השכנים וחפציהם וכד', כאילו כל אלו נוכחים על הבמה. היא נעזרת בחושים השונים כדי להנכיח את המראות ואת ההתרחשויות. היא מרבה לפנות אל אביה ואל אמה, שכמו מצויים מאחורי התפאורה. הופעתן של הבובות, מעת לעת, יוצרת נקודת התייחסות מוחשית, קונקרטית, בתוך עולם זה. במרחב המתאפיין ב"אסתטיקה של היעדר", שבו הקהל נדרש להפעיל את הדמיון, הבובות המתחלפות מייצגות מעברים מהירים בין עולמות שונות – בין זמנים, בין מישור האגדה והמציאות, בין הממד המיתי

⁷ Gad Kaynar, "A Jew in the Dark: The Aesthetics of Absence – Monodrama as Evocation and Formation of 'Generic' Collective Memory", *Theatre Research International*, Vol. 25, no. 1, Spring 2000, p. 59.

הקולקטיבי לבין הסיפור האישי. באופן זה, מתעוררים לחיים אותם חללים סמויים בדמיונו של הצופה.

מינימליזם פרפורמטיבי: לפי מאפיין זה של ז'אנר המונודרמה האוטוביוגרפית, השחקן מצוי במוקד ההתרחשות, בעוד שאר המרכיבים התיאטרוניים נדחקים לשוליים. כאמור, מיעוט המרכיבים מאלץ את הצופה להשלים פערים באמצעות דמיונו, וכך הוא הופך מצופה פסיבי לצופה אקטיבי.⁸ מאפיין זה בא לידי ביטוי גם בתפאורה, באביזרים ובתלבושות, כפי שתואר לעיל. בתוך כך השימוש בבובות אף הוא נקודתי, מינימליסטי, וגם בהופעתן מקפידה האמנית לשבור עד מהרה את האשליה שביצירת עולם פנטסטי – בעצם נוכחותן הקצרה של הבובות, שינוי הפונקציות שלהן, הפעלתן הגלויה והחשופה, הפיכתן לחפץ, ועוד. הנוכחות של הבובות קשורה אפוא לרוח המינימליסטית הכללית של ההצגה. כדוגמה למינימליזם פרפורמטיבי בהצגה, ניתן לציין את הסצנה שבה פיש חכם מתארת את הגעתה לארץ עם משפחתה. היא מחזיקה בובת צעצוע – אותה בובה ששימשה בסצנה קודמת לייצוג דמותה של תמי מן האגדה. ההורים אינם מיוצגים באמצעות בובות בסצנה זו. גם אין כל אביזרים או תפאורה המייצגים את ההגעה לארץ. באמצעים מינימליסטיים ביותר, המתבססים על נוכחותה של פיש חכם כמספרת וכשחקנית, נבנית סצנה זו, והקהל נדרש להשלים את החסר בדמיונו.

קשר שחקן-קהל: כפי שצוין בפרק הראשון, ניתן לציין מספר קטגוריות בהתייחס לטיב היחסים בין הדמות לבין הקהל בז'אנר של המונודרמה: א. הפרוטגוניסט פונה לקהל כקולקטיב; ב. הקהל מקבל תפקיד של נמען בעל זהות מוגדרת ונדרש לתגובה כלפי הדמות התיאטרונית; ג. הפרוטגוניסט פונה אל אחד הצופים ומפתח עמו דיאלוג אישי, וכך כל הצגה הופכת לסוג של אירוע חד-פעמי.⁹ בהצגה של פיש חכם, פונה השחקנית בתחילת ההצגה לקהל כקולקטיב, כאל הורים עם ילדים שבאו לשמוע את האגדה עמי ותמי. כיוון שההצגה מיועדת למבוגרים, פנייה זו יוצרת בלבול בקהל ותחושה שהשחקנית אינה באמת רואה את הצופים, או שמא היא פונה אל המבוגרים כאל ילדים – אל אותו צד בנפשם שתמיד רוחשים בו יסודות ארכיטיפים בסיסיים שאותן מייצגות האגדות, בעודן רוויות בייצוגים של התמודדות עם רוע ופחד. היא ממשיכה לפנות לדמות של ילד וילדה דמיונית בקהל: "מה אתה אומר חמודי, באת כדי לראות את המכשפה?". בסיום ההצגה השחקנית יוצאת ומנהלת דיאלוג חופשי עם הקהל –

⁸ אסתר אבנון כלב, *להתבונן במראה: היבטים תרפויטיים במונודרמות אוטוביוגרפיות פוסט-טראומטיות בתיאטרון הישראלי*, תזה לדוקטורט, אוניברסיטת תל אביב, 2003, עמ' 12.

⁹ מינה אורט, *המונודרמה כהצגת יחיד: יסודות דיאלוגיים*, עבודת תזה, אוניברסיטת תל אביב, 1991, עמ' 55-70.

דיאלוג המאפשר לשני הצדדים לשתף ולהגיב לתכנים. פיש חכם פונה אל הקהל כמספרת האגדה במהלך ההצגה, ללא קשר אל הבובות, וכחיה עצמה, השחקנית, בסופה – פנייה הנחוות כקשורה למציאות החוץ-תיאטרלית. הבובות נקשרות אך ורק למציאות התיאטרלית.

תנועה בין פנטזיה למציאות: כאמור, גרוסמן ואבנון-כלב, שחקרו את ז'אנר המונודרמה האוטוביוגרפית, טוענים כי קיימת בו נטייה לטשטש גבולות בין מציאות ובין דמיון. כך מתערערת ההבחנה בין השחקן לבין הדמות שאותה הוא משחק, בין המסופר והמשוחק לבין הסיפור האמיתי שעליו הוא מתבסס.¹⁰ נראה כי ניתן להחיל קביעה זו על הצגתה של פיש חכם בחלק הפותח את ההצגה השחקנית פונה כאמור אל הצופים כאל ילדים והוריהם שבאו לשמוע את האגדה עמי ותמי, ובתוך כך מציינת כי היא חוזרת מאזכרה וכי היא קצת מבולבלת. היא מתחילה לספר את האגדה באמצעות הבובות, ולפתע מתחלפות הדמויות ונוטלות חלק בסיפור על חייה האישיים – על אחיה ועל הוריה. המעברים החדים בין הדמויות השונות, לעתים תוך כדי שימוש בבובות, ובין העלילות והזמנים השונים, מציינים את המעבר בין העולמות. היא מנסה לחזור ולספר את האגדה תוך כדי דברי התנצלות, הקשורים להיותה מבולבלת בשל חוויית האזכרה. היא מנסה לחזור לסיפור האגדה: "הנה ממשיכים". ואולם, לאחר משפטים בודדים סיפורה האישי שוב גובר על סיפור האגדה. השיח שנוצר בין עולם הדמיון לבין המציאות מועצם על ידי אמירות שונות. כך, למשל, כאשר השחקנית מתארת את עמי ותמי המשחקים בחצר, היא אומר שהם "בדיוק כמוכם, בדיוק כמוכם חמודים". כך נוצר טשטוש בין הבדיון לבין ההתרחשות המיידית, הקשורה לנוכחות הקהל. כפי שתואר לעיל, קיים מעבר בין שימוש בבובות כבחפץ או כבובת משחק לבין שימוש בהן כבובת תיאטרון היוצרת אשליית חיים. פיש חכם שוברת פעם אחר פעם את אשליית החיים של הבובות. שבירה זו נועדה להחזיר אותנו שוב ושוב, כאמור, להתבוננות מודעת על הפער שבין אגדה סוחפת, המספקת בסופה הטוב פורקן רגשי, לבין הפיכחון הנדרש מול המציאות הקונקרטית הכאובה.

חיבור בין אישי לאוניברסלי: יוצרי המונודרמה האוטוביוגרפית ניצבים בפני אתגר הפיכתם של סיפוריהם האישיים לסיפורים בעלי ערך אוניברסלי, הנוגעים לאוכלוסיות רבות. ניתן לומר כי בהצגה זו שתי העלילות המרכזיות השזורות בה יוצרות זיקה בין הממד האישי והאוניברסלי. עלילת הסיפור עמי ותמי מייצגת, כאגדת עם ידועה, את סיפור נטישתם של ילדים על ידי הוריהם. עלילת הסיפור האישי של פיש חכם מתארת אף היא את האופן שבו הוריה נטשו פיזית

¹⁰ יעקב גרוסמן, מופע היחיד האוטוביוגרפי בתיאטרון הישראלי – בין אישי לתיאטרוני, עבודת תזה, אוניברסיטת תל אביב, 2002; אבנון כלב, להתבונן במראה.

ורגשית אותה ואת אחיה. הנושא המרכזי זהה, אך מהלך העלילות שונה. לאגדה יש סוף טוב, בשונה מעלילת הסיפור האישי. השימוש באגדה מאפשר פנייה אל הממד האוניברסלי. ברונו בטלהיים, בספרו *הנודע קסמן של אגדות ותרומתן להתפתחות הנפשית של הילד*, פורס את משנתו בדבר המישורים הרבים שבהן נוגעת האגדה (מודע, טרום-מודע ובלתי מודע) וביכולתה "לטפל" בבעיות אנוש אוניברסליות.¹¹ הבובות בהצגה מייצגות הן את הממד האישי והן את הממד האוניברסלי: השחקנית מתייחסת לאותה בובה פעם כדמות ופעם כטיפוס – למשל, פעם כעמי, הילד הנטוש באגדה, ופעם כאדם, ילד ספציפי החווה חוויה דומה. הבובה משרתת היטב שתי מטרות אלו ומסייעת בחיבור בין שתי העלילות, תוך בחינת הדומה והשונה ביניהן.

3.1.5 דימויים, מוטיבים וסמלים

שפת התיאטרון מבוססת על דימויים חזותיים ומילוליים. הדימויים החזותיים כוללים מראות, תמונות וחזיונות. הם ממחישים באמצעות צורה, צבע או אובייקטים פיזיים דברים השייכים לתחום המופשט, כגון רעיון, מחשבה או אווירה.¹² לחלק מן הדימויים הללו יש משמעות תרבותית סמלית ברורה. התבוננות בסמלים, המשמשים כצופן תרבותי-ערכי, מעניקה רובד נוסף בהבנתה של הצגת תיאטרון. בהצגה *עמי ותמי* – סוף לאגדה מופיעים מספר סמלים שראוי לפענחם, ובהם היער, הבית, החבל, המכשפה והגוזל. הבנת הסמלים מאפשרת להבין באופן עמוק יותר את נוכחותן של הבובות, כייצוגים החיים ומתפקדים בתוך עולם זה.

הסמל של **הבית** מופיע רבות במהלך ההצגה ונשזר בשתי העלילות. בעלילת *עמי ותמי* הילדים מגורשים מן הבית ומחפשים אחר הדרך חזרה אליו. בעלילתה האישית של השחקנית, מוטיב הבית נקשר למעברי הדירות הרבים שנכפו עליה ועל אחיה. על פי גישות פסיכואנליטיות, הבית מסמל את השכבות השונות של הנפש ואת שלב ההתכנסות פנימה בתהליך החניכה.¹³ חיפוש אחר הבית בשתי העלילות הוא חיפוש אחר מקום שבו אפשר לחוש ביטחון ולהתנהג בצורה אותנטית. עלילת האגדה מסתיימת בשחרור מהכלוב והיכולת להיות חופשיים. בהצגה הבית מסומל על ידי ציור שלו על גבי דיקט שטוח. הבית של פיש חכם ואדם הוא בית חוץ-בימתי. היא מספרת על הבית, אך הוא אינו נראה באופן ממשי על הבמה. הבובות התלת-

¹¹ ברונו בטלהיים. *קסמן של אגדות ותרומתן להתפתחות הנפשית של הילד*. תל אביב: הוצאת רשפים, 1987, עמ' 11.

¹² הייזנר וחזקיה, *החוויה התיאטרונית*, עמ' 64.

¹³ Jean C. Cooper, *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*, London: 'Thames and Hudson',

1978, p. 86

ממדיות אינן יכולות להיכנס באמת לבית, כיוון שהוא איננו יכול להכיל אותן גם מבחינה מטפורית, שכן הוא מסומל בלבד. לעומת זאת, הכלוב הנו תלת-ממדי וממשי. בובת עמי יכולה להיכנס ולהיכלא בו. הכלוב מייצג גם את נפשו המעונה של אדם, אחיה של השחקנית. גם כשתמי/פיש חכם משחררת אותו מהכלוב הוא אינו מסוגל לצאת לחופשי. גורלו נחתם, והוא גוזר על עצמו מוות.

היער, המקום שבו ננטשים עמי ותמי, משמש נקודת צומת חשובה בהצגה. היער, המופיע באגדות פולקלור רבות, משמש סמל נפוץ לתת-הכרה, ללא מודע, מקום שאליו נסוגים כדי לחוות הארה ולידה מחדש. ה"יער" מסמל מקום חופשי, משוחרר ממגבלות החוקים והמחויבויות; הוא פתוח ופרוץ, אוצר בחובו סכנות אך גם אפשרויות התפתחות.¹⁴ ניתן ללכת בו לאיבוד כמו במקרה של אדם, אחיה של פיש חכם, או למצוא את העצמי האמיתי, כמו במקרה של המספרת, שהצליחה להבין מיהי ומה היא מבקשת בחייה בעקבות האירועים המטלטלים. ניתן לעמוד על החשיבות של סמל היער בהצגה בשינויים שחלים בתפאורה בעקבות הכניסה ליער. בתחילה היער מיוצג על ידי שני עצים מלבבים, אך הוא הופך למאיים על ידי קיפול הענפים המצוירים על גבי הדיקט. הפערים הקיימים בין הסביבה המסומלת, היער, לבין הבובות הקונקרטיות והממשיות המתנהלות בו מרמזים על עיקר העיסוק בהצגה: מערכות היחסים בין הבובות ובין הייצוגים שלהם, כאשר הסביבה משמשת כרקע בלבד למתרחש ביניהן.

החבל שממנו קופצים פיש חכם ואדם, שהם משתעשעים בו בחצר ביתם, הופך בסוף ההצגה לחבל שממנו נתלית דמותו של אדם, המיוצגת על ידי בובת עמי. החבל מסמל מצד אחד הגבלה וכבילה ומצד שני מסמן את אפשרות של הצלה ושחרור. בסימבוליזם הנוצרי מסמל ה"חבל" את מסע הייסורים של ישוע ואת הבגידה בו.¹⁵ משמעותו של החבל ניכרת בהצגה במשמעויות מנוגדות: הוא מאפשר משחק, אך גם ממית. החבל הממשי שמשתלשל מענפי העץ המצוירים, חבל שעליו נתלית בסוף ההצגה בובת עמי, הוא חבל אמיתי. בשונה מהתפאורה המצוירת, הוא מייצג את המציאות. אולי פיש חכם הצליחה להינצל, אך לא כך אדם אחיה.

¹⁴ שם, עמ' 71.

¹⁵ שם, עמ' 140.



המכשפה מחזיקה את עמי הכלוא בכלוב בהצגה עמי ותמי – סוף לאגדה

המכשפה מסמלת את האישה המפתה, המייצגת את כוחות הרוע. בעבר נשים חזקות בעלות כוחות ריפוי וידע לגבי צמחי מרפא נחשדו כמכשפות והועלו על המוקד. המכשפה באגדה עמי ותמי אכן נדחפת לתנור על ידי תמי. היא נעזרת בתחבולות נשיות של עורמה כדי לפתותה להיכנס לתנור. מותה משחרר את עמי ותמי באגדה, אך לא כך בעלילת הסיפור האישי, שבו אין הצלה. לקראת סוף ההצגה, כאשר תמי פותחת עבור עמי את הכלוב וקוראת לו לצאת לחופשי, פונה פיש חכם לבובת עמי כאל אדם אחיה ומבקשת שייצא. אדם מפחד ממנה בתחילה וחושב שהיא המכשפה, אך לאחר שהיא מזדהה כאחותו הוא אומר לה: "אני משתגע, איבדתי תקווה. אבל את תברחי, תצאי מכאן, תצילי את עצמך". פיש חכם מגלמת את המכשפה באמצעות מטפחת העוטפת את ראשה ושימוש בקול ובשפת גוף שונה. במעברים חדים היא מדברת כאביה וכאמה, ואז כמספרת שאומרת "הבטחתי מכשפה – אז קיימתי". המכשפה מייצגת את הכוח ההרסני של משפחתה של פיש חכם, אשר ממנו אדם לא הצליח לברוח. השחקנית מגלמת בעצמה את כל הפנים הטמונות במכשפה, ולא עושה שימוש בבובה המייצגת אותה. דומה כי גילום זה, באמצעות שחקנית אנושית, מעצים את מורכבותה של הסיטואציה, שהיא מהווה חלק ממנה. ברמה החווייתית – עבורה כאמנית ועבור הקהל – היא מגלמת בעצמה, באמצעות גופה, את ההתמודדות עם כוחות ההרסניים המיוצגים על ידי המכשפה ולא בוחרת להרחיק זאת באמצעות שימוש בבובה. הדבר יוצר אפקט דרמטי מועצם בנקודה חשובה מבחינת מהותה של היצירה.



בובת הגוזל בהצגה עמי ותמי – סוף לאגדה

לסמל של **הגוזל הפצוע** הנטוש יש משמעות בהצגה. הגוזל אינו יכול להתקיים בתחילת דרכו בלי הוריו. הוא תלוי בהם לחלוטין, ורק לאחר שהוא גדל ומתחזק הוא יכול לדאוג לעצמו. הוא מסמל פגיעות רבה ותלות. בובת הציפור, שאליה מתייחסת השחקנית כאל גוזל, מופיעה כבר בתמונת הפתיחה של ההצגה, בעודה מונחת על העץ הקרוב לבית. כאשר פיש חכם נכנסת ואומרת לקהל כי חזרה מאזכרה, היא מעמידה את בובות עמי ותמי לפני הבית ומציינת: "הנה עמי, והנה תמי החמודה". את בובת הגוזל היא לוקחת וזורקת בקדמת הבמה, כחפץ ללא חיים. פעולה זו, המתבצעת לכאורה כלאחר יד, מרמזת כבר בתחילת ההצגה על הבאות. ברמה הרגשית, הקהל חווה תחילה את הגוזל כיצור חי, עדין ופגיע, המעורר תחושות של חמלה וחיבה. השלכתו הפתאומית כחפץ נחוות כאקט אלים ומצמרר. הפיכתה של הבובה לחפץ כמוה כאקט של הריגה – חוויה הנחקקת בתודעתם של הצופים ומטרימה כאמור את ההתרחשות העתידית. שימוש מילולי בדימוי הגוזל מופיע, בהמשך, כשהאב באגדה מספר לאם על תכניתו להשאיר את הילדים ביער. האם פונה אליו: "את הגוזלים הקטנים נשאיר ביער? זה מסוכן, איזה רעיון זה?". כאן משתלבת העלילה האישית, האחרת, כאשר מובאים דברי אביה של השחקנית בשיחה עם האם: "גוזלים, גוזלים, אני בגיל שלהם כבר פרנסתי משפחה שלמה, הבאתי משכורת הביתה. עכשיו יש לי תערוכה. אני צריך לקנות בדים, מכחולים. חייב בדים מיוחדים, מסגרות... אני חייב להתפרסם בעולם... אני גאון". לאחר מכן פיש חכם מרימה את ידיה, המחזיקות בבובות של עמי ותמי, מביטה בהן ובקהל ואומרת: "מה? להשאיר את הגוזלים הקטנים ביער? זה מסוכן. איזה רעיון זה?". נראה כי ההצגה חוזרת לעסוק בעלילת האגדה, אך שוב משתלבת

העלילה האישית, בעת שבובת האב אומרת: "הם לא כל כך קטנים. חוץ מזה הם ימצאו חברים חדשים. (פונה לאם) ומה עם תערוכה לעצמך?".

לאחר מכן פיש חכם חוזרת לבובת הגוזל כאשר עמי ותמי מחפשים הכוונה ודרך חזרה הביתה. היא מרימה את בובת הגוזל מן הרצפה, וזו מונחת כחפץ בידה. היא שואלת את הגוזל כיצד לצאת מהיער, אך לא נענית ואומרת לקהל: "זה גוזל פצוע, עם כנף שבורה. לא רואים קן ולא אימא ואבא. אולי נטשו אותו?". היא מקבלת טלפון שבו נאמר כי אחיה ביצע ניסיון התאבדות. בובת הגוזל נשמטת בין ידיה. כך מתהדק הקשר בין דמותו של הגוזל חסר החיים, כסמל לדמותו של האח. בובת הגוזל, שהופיעה כבר בתחילת ההצגה כדימוי חזותי לילדים הפצועים והנטושים, מייצגת עתה באופן מובהק את גורלו המצער של האח. ברמה הרגשית, עבור היוצרת והקהל, זהו רגע מובהק שבו הסיפור האישי של האח הצעיר מתלכד עם סמל קולקטיבי – הגוזל המייצג הבטחת חיים, תוס, פגיעות וצורך בהגנה הורית. הסצנה שבה בובת הגוזל נשמטת לרצפה מעצימה מאוד את התגובה הרגשית לסיפור של מות האח, כייצוג לפגיעותם של ילדים שלא זכו למגננה ראויה של משפחתם.

לסיום הדיון בסמלים המרכזיים בהצגה, ניתן לומר כי בכל צורת אמנות יש סמלים תרבותיים, הקשורים לחוויית העצמי של הצופה ומגלמים בו-זמנית היבט אוניברסלי. בהצגה זו יש סמלים ארכיטיפיים ברורים, כפי שתואר לעיל. גם בובת התיאטרון עשויה לשמש סמל תרבותי באמצעות שילוב אפשרי של ממד ויזואלי, תנועתי ומילולי. דומה כי בהצגה זו לא בא לידי ביטוי טווח אפשרויותיה הרחב של בובת התיאטרון בהרחבת הסמלים והדימויים ובגילום מחשבות ורעיונות מופשטים. הבובות בעיקר מסמלות דמויות קונקרטיות ומוגדרות. אף כי לחלק מהדמויות יש ערך סמלי קולקטיבי, למשל דמויותיהם של עמי ותמי מן האגדה, הרי שהופעתן הנקודתית, המצומצמת, באה בעיקר להאיר סיפור אישי קונקרטי. ממד הפנטזיה והעיסוק במופשט חוזר כל העת לרובד המציאות והחווייה האישית.

3.1.6 יישום מודל של שלושת ממדי הבובה בהצגה

לאחר ניתוח ההיבטים הדרמטורגים בהצגה, ראוי לבחון את האופן שבו בחרה היוצרת לגלם את התכנים השונים באמצעות שימוש בבובות בהצגה, באמצעות המודל של שלושת הממדים, שהוצג בפרק הקודם.

כפי שתואר לעיל, בהצגה מופעלות חמש בובות תיאטרון: בובת תמי, בובת עמי/אדם, בובה המייצגת את האם של תמי/פלורנס ועמי/אדם, בובה המייצגת את האב של תמי/פלורנס ועמי/אדם, וכן בובת גוזל. בנקודה זו תיבחן המשמעות של השימוש בבובות על פי שלושת הממדים: הממד הגשמי, הממד הסימבולי וממד הרוח.

3.1.6.1 הממד הגשמי

המרקם החומרי של הבובות: הדמויות האנושיות בהצגה בנויות מחומר דומה: ספוג מצופה בבד. נתון זה אינו מעורר חוויה משמעותית בקרב הצופים, שכן הם אינם מבחינים בבירור כי מדובר בחומר ייחודי בעל זהות ברורה. כפי שנלקין ובן-ישראל מכנות בספרן *חפץ לב – יסודות תיאטרון הבובות האמנותי*, אלו הם חומרים "שקופים", המשמשים אמצעי בלבד להעברת הסיפור ולהצגת הדמויות.¹⁶ בבובת הגוזל יש מרכיב שונה וניתן לזהויו: היא מכוסה נוצות צבעוניות, ועל כן היא מעבירה מסר של רכות ומעוררת רצון לגעת בה וללטפה. במקרה זה יש חשיבות לחומר ולמרקם של הבובה.

עיצוב הבובות: בובות הילדים הן בגודל זהה וקיים ביניהן דמיון. לאח יש שיער זהוב ועיניים עצובות, ואילו לאחות יש שיער אדמוני ומתולתל. בובות האב והאם גדולות יותר ודומות בגובהן וברוחבן. לבובת האב יש שיער שחור, והוא מקריח בקדמת ראשו, ואילו לאם יש שיער ארוך ואדמוני דומה לצבע שערותיה של השחקנית. לבובת עמי יש לבוש דומה מאוד בסגנון ובצבעים ללבוש האב, וכך גם בובתה של תמי לבושה בצבעים דומים לתלבושתה של בובת האם. הדמיון בצבעים ובלבוש בין הילדים להוריהם נקשר לסוגיה מהותית בהצגה: הפחד של אדם מכך שהוא דומה לאביו וחסר זהות עצמאית. הדמיון של הבת לאמה, במאפיינים מסוימים, מעוררת תהייה אם גם היא תתנהל באופן פסיבי ולא תממש את עצמה כמו האם.

סוג הבובות: כל הבובות הן בובות שולחן. השחקנית מפעילה אותן באופן ישיר על ידי אחיזה בעורפן ובידיהן. היא מרבה להפעיל את בובות עמי ותמי באחיזה באוויר, ולא כנהוג על גבי משטח. עובדה זו שוברת את אשליית החיים העצמאיים של הבובות, וכך מודגשת המלאכותיות שבעצם הפעלתן. פיש חכם משתמשת בבובות תיאטרון בנויות להפעלה (Puppet), אך בחלק מהזמן מפעילה אותן כחפצים או כבובות משחק (Doll). למשל, בובת הגוזל מופיעה

¹⁶ מרית בן ישראל ורוני מוסינזון נלקין, *חפץ לב, יסודות תיאטרון הבובות האמנותי*, ירושלים: הוצאת כרמל, 2009, עמ' 73.

כחפץ ללא תנועה, וכך מייצגת תמונה של גוזל מת. דוגמה נוספת: כאשר פיש חכם מספרת על חוויות ילדותה בארץ, היא אוחזת בבובת תמי כילדה האוחזת בבובת משחק. צורת הפעלה זו משמשת לשבירת העולם הדמיוני שבובות התיאטרון מייצגות ומדגישה את הטשטוש המתקיים בין מישורי העלילה: מישור האגדה והפנטזיה והמישור המייצג את חייה הממשיים של המספרת.

יחסי בובנאי-בובה: בהפעלת בובת שולחן המפעיל גלוי. היחסים בין המפעיל לבין הבובה גלויים ומעניקים רובד נוסף לעלילה. בהצגה זו השחקנית מלהטטת בין התפקידים השונים בעודה עושה שימוש בבובות: פעם היא המספרת והבובות מסייעות לה בסיפור, פעם היא מגלמת את דמותה ובובת עמי מייצגת את אחיה, ופעם היא מפעילה שתי בובות המנהלות ביניהן דיאלוג. הבובות מנהלות עם השחקנית ועם הדמויות שהיא מגלמת מערכות יחסים מגוונות ומשתנות. המפעילה והבובות גלויים לעיני הקהל, וכך, מעבר למעקב אחר הממד של הסיפור המשתנה מנקודות מבט שונות, עצם התהוותם של היחסים המורכבים בין הדמויות והבובות ואופני הייצוג שלהן הופך להיות נושא של ההצגה. מערכת היחסים המורכבת והדינמית של השחקנית עם הבובות היא בגדר נתון גלוי לעין, כחלק מחוויית הצפייה. בהקשר זה ניתן לשוב ולהזכיר כדוגמה את הסצנה שבה פיש-חכם, המגלמת את דמותה של תמי ובהמשך את דמותה שלה עצמה, מפצירה בבובת עמי, ובהמשך באדם המיוצג על ידי אותה בובה, לצאת מהכלוב, שכן עתה הוא חופשי לאחר שהמכשפה אינה קיימת עוד. ואולם, הוא נשאר בכלוב ללא מבע וללא תנועה. לבסוף היא מוציאה אותו, ואז תולה אותו על העץ – כלומר יוצרת את הסצנה המייצגת את התאבדותו. סצנה זו מדגימה את התחלפות הייצוגים של הבובה, את היחס אליה כאובייקט, את הפעולות הכרוכות בהפעלתה, ועוד.

3.1.6.2 הממד הסימבולי

כאמור, הממד הסימבולי עוסק בתכנים שאותן הבובות מייצגות ומסמלות, בהתייחס לעולם האסוציאציות של קהל נתון, ובאופן שהן מעוררות תהליכים של הזדהות והשלכה. ניתן לומר כי הבובות האנושיות המופיעות בהצגה זו מסייעות לעורר הזדהות בקרב הצופים. הן מייצגות את הנפשות הפועלות באגדה עמי ותמי. כיוון שהיוצרת בחרה לשזור את עלילת סיפורה האישי באגדת עם ידועה זו, חשוב לבחון אותה ואת מה שהיא מסמלת בתרבות, כדי לעמוד על רבדים נוספים בסיפור. אגדה זו מגוללת את סיפורם של שני אחים הננטשים על ידי הוריהם ביער בשל

חוסר מזון בבית. הילדים מנסים למצוא את דרכם הביתה באמצעות שימוש באסטרטגיות שונות. בפעם הראשונה האח מצליח למצוא את הדרך הביתה בעורמה בכך שהוא זורק אבנים על השביל המוביל הביתה. בפעם השנייה הוא מפזר פירורי לחם, הנאכלים על ידי הציפורים, וכך הולכים האחים לאיבוד ביער.¹⁷ בהמשך הילדים מגיעים לבית ממתקים, השייך למכשפה שמתנהגת בתחילה כזקנה טובת לב ורחומה, אך מתגלה כמכשפה אכזרית שרוצה לאכול את הילדים. היא מפטמת את עמי וכולאת אותו בכלוב. תמי מערימה על המכשפה ודוחפת אותה לתנור, וכך משחררת את עמי, והם חוזרים הביתה כאשר בידיהם מצוי ממון רב שהיה ברשות המכשפה, ומתאחדים עם אביהם. הסוף טוב. הבובות של עמי ותמי מסמלות אפוא בתודעה הקולקטיבית פחדי נטישה, התמודדות עם סכנה וניצחון. לא כך בעלילת ההצגה.

לפי דבריו של הפסיכולוג מיכאל שיריון (Shiryon), הסיפור מסייע ביצירת ריחוק על ידי מסגור החוויה והצבתה בזמן אחר ובמקום אחר.¹⁸ בסיפור האגדה יש שילוב של ריחוק הנוסד ביטחון וקרבה המאפשרת הזדהות. המידע המוצפן במטפורה עוקף את "המבקר הפנימי", חודר למאגר הרעיונות של הקורא, הצופה או המאזין, ומעשיר אותו. באמצעות האגדה הוא יכול להרגיש מוגן יותר, כיוון שזהו רק סיפור. ההבטחה שמציגה האגדה, שבסוף הילדים ייצאו מחוזקים, אינה ממומשת בהצגה, והמציאות משתלטת על הדמיון. הבובות של עמי ותמי מייצגות גם את המספרת ואת אחיה אדם – כלומר את ההתמודדות עם ההיפוך של האגדה, את החוקיות הכואבת של החיים הממשיים. בתהליך ההשלכתי מתמודדים הצופים עם הכאב והאבל שבעלילה האישית.

במאמר שפרסמתי, "האפקט המעצים של עבודה השלכתית באמצעות שילוב סיפורים השלכתיים ובובות תיאטרון",¹⁹ אני טוענת כי הסיפור ההשלכתי מאפשר הרחקה של תכנים לא מודעים, בהיותו מערכת של דימויים סימבוליים ומטפורות. תיאטרון הבובות מאפשר להחיות את הסיפור, להרחיבו ולתת לו ביטוי קונקרטי הנתפס בחושים, וכך הוא מעורר עולם רדום, סמוי ולא מודע של תכנים רגשיים שעמם ניתן לעבוד באופן מועצם. במהלך זה קיים מיזוג של העולם שמביאה עמה הבובה עם התכנים הצפים בעקבות הסיפור. השילוב ביניהם יוצר מבנה

¹⁷ האחים גרים. מעשיות – האוסף המלא, מגרמנית: שמעון לוי, תל אביב: ספרית פועלים, 1994, עמ' 52-58.

¹⁸ Michael Shiryon, "Literatherapy: Theory and Application", in: Rubin, R. J. (ed.), *Bibliotherapy Sourcebook*, New York: Oryx Press, 1978, p. 162

¹⁹ סמדר קופר-קיסרי, "בובותרפיה: האפקט המעצים של עבודה השלכתית בגיל הרך באמצעות שילוב סיפורים ותיאטרון בובות", 2009 [גרסה אלקטרונית]. נדלה ביום חמישי 11 בנובמבר 2010, מאתר פסיכולוגיה עברית: <http://www.hebpsy.net/articles.asp?id=2051>

ייחודי של עבודה עם עומקים רגשיים. באופן זה, באמצעות הדיאלוג "כאן ועכשיו", החוויה השלמה מופנמת והופכת להיות משאב. ניתן להחיל תפיסה זו על הצגה זו ועל התכנים שאותן מייצגות הבובות במסגרת תהליך ההשלכה. עולם התוכן, המלווה את האגדה עמי ותמי, מסייע להפוך את המקרה הפרטי לחוויה אוניברסלית וליצור הזדהות של הצופה עם המתרחש על הבמה.

לבובת האב ובובת האם, המייצגות את הוריהם של עמי ותמי ולחלופין את הוריה של השחקנית ואחיה אדם, אין שמות פרטיים. בשל כך הם הופכים לייצוג אוניברסלי של הורים ולא לדמויות ספציפיות. באמצעות ייצוגים סימבוליים אלו, מודגש העיסוק של ההצגה בנושא ההורות – בשאלה מיהו הורה מזניח ומיהו הורה הקשוב לצרכי ילדיו. פיש חכם היא הדמות היחידה שלקחה אחריות על אחיה וניסתה לסייע לו ולהקשיב לצרכיו, אף כי היא לו הצליחה להצילו, בשונה מסיפור האגדה, שבו תמי הצליחה לסייע לאחיה לברוח מהגורל אכזר.

בובת הגוזל מסמלת נזקקות ותלות בהורים. דימוי הגוזל מופיע הן חזותית, כבובה ממשית, והן מילולית, בדברי האם בשיחתה עם האב בדבר נטישת הילדים ביער. הגוזל שזור אפוא לאורך הסיפור, כסמל טעון המייצג את כישלוננו של האב לשרוד ללא מגננה ראויה של הוריו. פגיעותו של הגוזל מעוררת רגשות ברורים בתהליך ההזדהות של הצופים.

3.1.6.3 ממד הרוח

ממד זה מכיל שני מרכיבים: מרכיב ההנפשה והמרכיב הקינטי.

מרכיב ההנפשה כולל את האופן שבו הבובה נטענת בנשמה ובמשמעות. ואכן, בהצגה רבים המקומות שבהם השחקנית משתמשת בבובות כחפץ בעל משמעות. היא משתמשת בבובת התיאטרון של תמי כבובת משחק, כחפץ מעבר, כאשר היא אווזת אותה בידה ומנענעת אותו בזמן שהיא מגיעה לארץ וחווה בדידות. ניתן להתבונן על בובת עמי, המייצגת את אדם, כ"שעיר לעזאזל", כאובייקט המשמש להעברה. אדם לקח על עצמו את חטאי ההורים וכך הוא משחרר את אחותו. הוא אינו מסוגל להתנתק מהם ונוסע עמם לצרפת כנגד רצונו. הוא ממשיך לשתוק. לעומת זאת, פיש חכם אינה שותקת כשהיא מגיעה לצרפת, לאחר ניסיון ההתאבדות הראשון של אדם, ומנסה לעזור להוריה. הם מאשימים אותה שבגללה מצבו הוחמר ושהיא הגיעה לצרפת ממניעים אגואיסטים. פיש חכם אומרת להם: "הכול באשמתי? מהיום תסתדרו בלעדי, אני לא יכולה יותר". היא מתנתקת מהוריה וחוזרת לארץ. בדברה עם הבובה המייצגת את אדם,

בהיותו בכלוב, היא אומרת לו על הוריה: "הם לא יכולים להשתנות, אבל אנחנו יכולים. אנחנו צריכים עזרה, זה הגורל שלנו, צריך להתמודד אתו אין ברירה". אדם אינו מסוגל לצאת מהכלוב, אף על פי שהדלת פתוחה, והוא אומר לה: "אני משתגע, איבדתי תקווה. אבל את תברחי, תצאי מכאן, תצילי את עצמך". עבור הצופה, הבובה של אדם משמשת אפוא אובייקט לתהליך משמעותי של העלאת פחדים למודע – נטישה, אובדן דרך ומוות. ככזו, היא נוטלת חלק במעין טקס פולחני קולקטיבי בדמות של תיאטרון מודרני.

בהקשר זה ראוי לציין את מוטיב "הקדוש המעונה", המוזכר פעמים אחדות בהצגה. השחקנית מספרת שבהיותה בצרפת נתנו לה חברותיה תמונה של מריה הקדושה, אך אמה אמרה לה להחזירה בשל היותם יהודים. בלילה היא חולמת שישו מסתכל עליה ורוצה להענישה על שפגעה בו. נושא הקורבן עולה גם כשהיא מנהלת שיחה עם אחיה הדועך לאטו, ובה היא מזכירה שגם אבא ואימא היו קורבנות, מסיבות שונות: תורשה, מלחמה, פרנסה, נורמות מגדריות, דחפים בלתי נשלטים, ועוד. למרות המטען הגנטי ונסיבות החיים המשותפות של פלורנס ואדם, כל אחד מהם בוחר בדרך אחרת כדי להתמודד עם הקשיים: התאבדות מול התמודדות נחושה. במובן מסוים, האח עצמו – כפי שמגולם בבובה – הופך להיות במידה רבה ל"קדוש מעונה", שכאמור לוקח על עצמו את חטאי ההורים וגורלם.

המרכיב הקינטי: כאמור, מרכיב זה ייחודי לבובת התיאטרון וקשור לכך שהפעלתה גורמת לחפץ לנוע ו"לקום לתחייה". בהצגה זו קיים שימוש מועט ביותר בבובות התיאטרון באופן המדגיש את אשליית החיים שלהן. כאמור, פיש חכם איננה נותנת לצופה להישבות באשליה זו, והיא שוברת אותה פעם אחר פעם, כאשר היא הופכת את בובות התיאטרון לחפצים נטולי חיים. בחלק מההצגה היא מפעילה את בובות השולחן באוויר, באופן גלוי, דבר המדגיש כי הן אובייקטים המופעלים על ידי שחקנית. הפעלת הבובות באוויר, השימוש בבובה שקודם הופעלה כבובה חיה כבובת משחק (בובת תמי), ההפעלה המועטה של בובת עמי/אדם בתוך הכלוב והנחתה בתוכו ללא הפעלה, כחפץ ללא חיים – כל אלו מדגישים את היות הבובות רק בובות. אין פה מקום לחיים. נוכחותן של בובות התיאטרון, המיועדות להפעלה, כחפצים מעצימה את המסר כי אין כאן מקום לאשליה ברוח האגדה, וכי המציאות כרוכה בחוויה של חידלון ואובדן.

לסיכום, ניתן לומר כי מאפייניה הדרמטורגים של ההצגה ודרכי השימוש בבובות בתוכה משרתים את מטרתה התרפויטית של היצירה. מאפייני המונודרמה האוטוביוגרפית ניכרים היטב בהצגה: נוכחות של מופיע יחיד על במה, "אסתטיקה של היעדר", מינימליזם פרפורמטיבי,

קשר שחקן-קהל, תנועה בין פנטזיה למציאות, וכן חיבור בין האישי לבין האוניברסלי. כל אלו יוצרים מעורבות אקטיבית מוגברת של הקהל, הנדרש בשל השפה המינימליסטית להשלים מרכיבים רבים בדמיונו. השבירה התכופה של אשליית הבדיון יוצרת ריחוק אסתטי, כמהלך המאפשר לעבד באופן מודע את הנושאים הטעונים ולהימנע מהצפה רגשית. מבחינת מודל שלושת הממדים, ניתן להיווכח כיצד מאפייני הבובות קשורים הדוקות למהלך התרפויטי של ההצגות. סוג הבובות ועיצובן החומרי תורמים ליצירת איזון בין תהליכי הזדהות לבין התבוננות מודעת, כחלק מן המהלך התרפויטי. מבחינת משמעותן הסמלית, ברורה משמעותן המיתית והאוניברסלית של הבובות ושל מה שהן מייצגות, כחלק מן הניסיון להפוך את התהליך התרפויטי האישי של היוצרת לבעל ערך תרפויטי קולקטיבי. בהתייחס לממד ההנפשה והטענת הבובה במשמעות, ניתן להיווכח כיצד בובת האח (עמי/אדם) נוטלת חלק במעין טקס פולחני של העלאת פחדים קולקטיביים למודע. מבחינת אופן הפעלתן הפיזי, השימוש בבובות השולחן יוצר שבירה של אשליית החיים העצמאיים שלהן, מתוך רצון ליצור אפקט של התבוננות מודעת במתרחש. מאפיינים אלו חוברים יחדיו ומעניקים משמעות תרפויטית עמוקה לשימוש בבובות ביצירה, המשתייכת לז'אנר המונודרמה האוטוביוגרפית.

3.2 אימאל'ה

המונודרמה האוטוביוגרפית אימאל'ה הועלתה לראשונה בשנת 2009 במתכונת מצומצמת, במסגרת תיאטרון הקרון וכחלק מפרויקט "עבודות השכונה". במופע זה הציגה אביטל דבורי רק את החלק העוסק ביחסי האם והתינוק. בשנת 2010 הוצגה ההצגה כמופע שלם במסגרת הפסטיבל הבינלאומי לתיאטרון בובות בחולון. הניתוח שיובא בפרק זה מתייחס להצגה שהוצגה בגרסה המלאה במסגרת פסטיבל זה.

3.2.1 תקציר העלילה

בהצגה זו מציגה דבורי עיבוד לחוויותיה הפרטיות כבת זוג וכאימא, ולשם כך נעזרת בבובות משחק (Dolls), בצעצועים (Toys) ובבובות תיאטרון (Puppet) של תינוק המורכב על כף ידה.

באופן זה היא עוסקת באופן הומוריסטי ואירוני בשני מוסדות חברתיים – חתונה/זוגיות ואימהות/הורות – הנתפסים בחברה כאידיאל האושר שיש לחתור אליו.

ההצגה בנויה מתמונות חזותיות, כמעט ללא מילים, ומלווה במוזיקה חיה, בהשתתפות פסנתרנית שמנגנת בפסנתר המוצב בצד הבמה. התמונות מתארות את עולם הילדות ואת עולם האימהות, כאשר החפצים והצעצועים הנמצאים על הבמה מסייעים ביצירת החוויה הכוללת. דבורי נעה בקצב מהיר, בליווי מוזיקה תואמת, בין תפקיד האם לבין תפקיד הילדה, בין תפקיד השחקנית לבין תפקיד הבובנאית המפעילה את הבובות.

בתמונה הפותחת, באקספוזיציה של ההצגה, דבורי מופיעה בבגדים פשוטים ומגלמת תפקיד של אם עייפה ומותשת התולה כביסה. היא בודקת אם הכביסה התייבשה ותולה בד על מתקן כביסה מסתובב – בד שעליו מופיע הכיתוב "אימא'ה", כשם ההצגה. את שמה של ההצגה ניתן לפרש בשתי דרכים: האחת "אימא קטנה" והשנייה כקריאת פחד. כפי שנראה בהמשך, השם הדו-משמעי הולם את מהלכה של ההצגה.

ניתן לחלק את ההצגה לשני חלקים עיקריים. בחלק הראשון דבורי מציגה את האידיאל ואת הפנטזיות, כפי שהן נתפסות בעיניה של ילדה. היא מגלמת דמות של ילדה קטנה שמנקה, מכינה אוכל, תולה כביסה ועוד, במטרה לעשות דברים כפי שעושה אמה. דמות האם, המתמקדת בצורכי הבית ומגלה בהם עניין והנאה, משמשת מודל עבורה. הילדה מקבלת מתנות ליום הולדתה, וכאשר היא פותחת את האריזות היא מגלה שכולן מכילות בובות ברבי של נשים וגברים. בהמשך בובות המשחק מואנשות, ואנו צופים במפגש בין גבר ואישה, המגולמים באמצעות בובת ברבי ובובת קן (ברבי ממין זכר), בשלבי ההתאהבות ביניהם, בחתונתם, בירח הדבש ובמעשה האהבה שלהם, עד הולדתו של תינוק צעצוע. אביו של התינוק מחזיק אותו, בזמן שהאם רוקדת, מנגנת בפסנתר צעצוע ומציירת דיוקנאות להנאתה. חלק זה מסתיים כאשר בובת הברבי, בובת קן ובובת התינוק, התלויה על צוואר אביו, מועמדות לראווה על מעמד קטן עשוי עץ בתוך מסגרת בצורת לב שזורה בפרחי ורדים. דבורי מדליקה שני זיקוקים משני צדי המסגרת ונותנת לצופים אקדחים לפיזור בועות סבון, כאשר ברקע נשמעת מוזיקת ואלס. זוהי מעין פרודיה על משפחה לדוגמה מתוך אופרת סבון.

בחלק השני של ההצגה חוזרת דבורי לגלם את דמות האם, כאשר היא מפעילה בובה של תינוק המורכב על אצבעות ידיה. כך כף ידה הופכת לשמש כגופו של התינוק. עובדה זו מגבילה את יכולת התנועה של דבורי, והיא מנסה לבצע פעולות רבות ביד אחת, כגון הכנת קפה, בעודה מנענעת את התינוק בידה השנייה, תוך שהיא נעזרת בשיניה. בחלק זה, המייצג את המציאות,

התינוק מרבה לבכות ולהזדקק לאם, כאשר האם המותשת מנסה להרגיעו ללא הפסקה ומטלטלת אותו נמרצות – פעולה המרגיעה אותו לזמן מועט בלבד. היא מביטה על חבל המשתלשל מחבל הכביסה, ודומה כי בראשה עולה מחשבה לתלות את עצמה עליו. התינוק קופץ על צווארה ועל ראשה של הדמות, מכניס ידיים באגרסיביות לפיה, ונראה כי הוא הולך לחנוק אותה. דבורי מנהלת עמו מאבק הנדמה למאבק הישרדות על חייה ועל היכולת לנשום. ברגע זה מופיע צעצוע בדמות דרקון האוחז בתינוק ומתחיל לעוף עמו. הבעת ההלם של דבורי מתחלפת בהבעת שמחה ותחושת הקלה. ברגע האחרון, לפני שהדרקון עף עם התינוק ונעלם, מתעשתת דבורי ולוקחת אותו חזרה לחיקה, בעודה מנשקת ומחבקת אותו. בתמונה המסיימת את ההצגה מוצגת בובת התינוק הרגוע, כאשר דבורי עמו ומתבוננת בו בהנאה ובסיפוק.

3.2.2 יחסי שחקן-דמות-בובה בהצגה במסגרת ז'אנר המונודרמה האוטוביוגרפית

בהצגה זו הבובות משמשות כחלק מן ההצגה המשתייכת לתחום התיאטרון החזותי – תיאטרון המדגיש את הממד הצורני, המתהווה לכדי יצירה כוללת באמצעות צבעים, צורות ומקצבים. תיאטרון זה מבקש להימנע מצורת ייצוג מסודרת בעל חוקים ברורים; הוא מדגיש את הממד החושני, מעורר את הדמיון ומעודד ריבוי קריאות ופרשנויות שמייצרת החוויה הרב-חושית.²⁰ מבחינה היסטורית, התיאטרון החזותי התהווה ברצף ישיר לאירועי ה"הפנינג" והמולטי מדיה, כז'אנר תיאטרוני שהמשיך לבטא את תהליך ירידת הערך של הטקסט המדובר כמרכיב העיקרי בדרמה לטובת ההיבט החזותי. היצירות בז'אנר זה נוטות שלא לעשות שימוש במחזות קיימים אלא להמיר את המחזה בסיפור חזותי.²¹

לטענת החוקר ברונלה ארולי (Eruli), שימוש בבובות בתיאטרון החזותי מסייע להביע באופן עוצמתי רעיונות ומאפשר לפתח זווית ראייה רעננה על נושאים שונים, שכן בבובה משתלבות שפות שונות: ויזואלית, דרמטית וסימבולית. הבובה, בהיבט החזותי שלה, עשויה

²⁰ דרור הררי, "מהו תיאטרון חזותי?", נדלה ב-5/8/2012 מתוך:

http://visualtheater.co.il/pages/he/what_heb.php

²¹ אוסקר ג' ברוקט, תולדות הדרמה והתיאטרון, תל אביב: מסדה, 1987, עמ' 238-241.

לשדר את הטקסט הסמוי של ההצגה.²² פאול לוי, מהפילוסופים של תיאטרון הבובות, כתב בכתביו על תהליך "ההזרה" שהבובה מסייעת להתרחשותו, בכך שהיא מאפשרת להתבונן בפעולות היומיומיות מזווית חדשה ולהעריך מחדש.²³ שימוש תיאטרוני בחפצי היומיום, המקיפים אותנו ומגדירים את זהותנו ואת עולמנו התרבותי, מעניק לצופים הזדמנות להתבונן באור ביקורתי באמונות ובערכים שהם מייצגים.²⁴

בהקשר זה, ראוי להתייחס לבובות ולחפצים שדבורי משתמשת בהם ולמה שהם מייצגים. למעשה, השחקנית כמו משרתת בפעולותיה את הבובות: היא יוצרת עבורן את התפאורה המתאימה, משמיעה עבורן קולות, משמשת מלצרית בשעת שהותן בחדר במלון, ועוד. היפוך זה מאפשר לנו, הצופים, להתבונן בעין ביקורתית על תוצרי התרבות שלנו – במקרה זה בובות הברבי, צעצועי הפלסטיק, צעצועים של ציוד מטבח וכלי בית – ולתהות על השפעתם התרבותית עלינו ועל ילדינו. באופן זה משתקפת ביצירה ביקורת מנקודת מבט פמיניסטית, בעצם התיאור האירוני של התפקיד המיועד ל"אישה המושלמת", כאובייקט שהוא תוצר של פנטזיה גברית – תפקיד שהנשים מתוודעות אליו כבר בילדותן, בין היתר במשחקהן עם בובות הברבי.

הנריק גורקובסקי (Jurkowski), תיאורטיקן והיסטוריון של תיאטרון בובות, מציב במרכז את מערכת היחסים בין השחקן לבין הבובה. לטענתו, גם אם מפעיל הבובה אינו מהווה דמות בהצגה, נוכחותו הפיזית מזמנת התייחסות אל היחסים שבינו לבין הבובה.²⁵ לדידו, ההוויה העיקרית של בובת התיאטרון היא התנועה, המייצרת משמעות עבור הצופה גם ללא צורך בטקסט מילולי.²⁶ דומה כי הנחות אלו נכונות להצגה זו, המרבה לעשות שימוש מגוון בבובות, ובשימוש מועט במלל. דבורי מגלמת דמות של אם ושל ילדה, כאשר הבובות, הצעצועים והחפצים השונים המקיפים אותה יוצרים סביבה המעניקה משמעות להתרחשויות. נוסף על כך, דבורי מפעילה בובות משחק שונות וצעצועים ומקיימת עמם מערכות יחסים מגוונות. כאשר היא מפעילה את ברבי וקן, היא מרבה בהבעות פנים ובהשמעת קולות המשמשים להחצנת הרגשות והתחושות של הבובות קפואות המבע. הפעלת הבובות מבחוץ וסוג היחסים הנגזרים מכך

²² Eruli Brunella, "The Use of Puppetry and the Theatre of Objects in the Performing Arts of Today".

The Worldwide Art of Puppetry, UNIMA 2000: p. 15

²³ פאול לוי, "שחקן ומריונט", במה, מס' 31, סתיו, 1966, עמ' 59.

²⁴ הדס עפרת, שיחות עם בובה – על תיאטרון בובות בן זמננו, תל אביב: הוצאת סל תרבות ארצית, 2008, עמ' 84.

²⁵ כשמדובר במפעיל גלוי (ס.ק.ק.)

²⁶ Henryk Jurkowski, "The language of the Puppet", *The Worldwide Art of Puppetry*, UNIMA 2000: p.

יוצרים מידה של הזרה. בחירתה של דבורי להשתמש במימיקה רבה ובקולות מדגישה את המלאכותיות ואת הנוקשות של הבובות. האופן שבו היא מדגימה את רגשותיהן מעצים את העמדה האירונית כלפי מה שמייצגות בתרבות המערבית הדמויות של ברבי וקו, כאידיאל של דמות אישה ושל דמות גבר. ההפעלה המוגזמת של הבובות – המדגישה, למשל, תנועות כגון פירואט של ברבי לאחר מעשה האהבה עם קו – מגחיכה את הסיטואציות ומוסיפה להן קורטוב קומי.

כאשר דבורי מפעילה את בובת התינוק, "המשאילה" ממנה את כף ידה, היא חוזרת לתפקד כאם. הבעותיה אינן מוגזמות וגרוטסקיות אלא מבטאות, באופן מציאותי, עייפות ודאגה. המפגש בין החומריות האנושית לבין החומריות הדוממת של הבובה מעצים את המסר בדבר פגיעותה של האם והיזקקותו של התינוק אליה. הקשר הסימביוטי ביניהם עלול להוביל לתחושת מחנק של האם ולהשתלטותו של התינוק עליה, כמתואר בסצנה שבה התינוק מתיישב על צווארה, חונק אותה ודופק על ראשה בידיו. בחירתה של דבורי להפעיל את בובת התינוק כחלק מידה אף יכולה לרמז על הקשר ההדוק בין הילד לבין אמו. הוא אינו יכול להתקיים בלעדיו, והיא אינה יכולה בלעדיו, בהיותו איבר מאיברי גופה.

מחוותיה המוגזמות של דבורי בשעת הפעלתן של הבובות פלסטיק שזורות רובד נוסף של הבנה להתייחסותה של היוצרת לעולם זה. זהו עולם שבו החיצוניות היא העיקר – כפי שהדבר ניכר בנתונים הפיזיים האידיליים של ברבי וקו, כמו גם בחיוכיה המוגזמים של האמנית, עד כדי גיחוך אירוני, בזמן הפעלתן של בובות אלו. לעומת זאת, העולם האמיתי, שאותו מייצגת בובת התינוק, הוא עולם פגיע ושבירי. בובה זו מופעלת מבפנים, על כף היד, באופן הממחיש את החיבור של האמן אליה באופן פנימי, אותנטי, בשונה מהממד החיצוני המודגש בהפעלתה של בובת המשחק. ניתן לעמוד בבירור על המעבר מן המשחק המעושה של דבורי כאשר היא מפעילה את בובות המשחק למשחק ריאליסטי הרבה יותר בהפעלת בובת התינוק.

הבובות והעולם החומרי הקשור אליהם מאפשרים לדבורי להרחיב ולהעשיר את מסריה מבחינה ויזואלית וסימבולית ולהפוך רגשות, מחשבות ורעיונות מופשטים למוחשיים ואקטיביים. עיסוקה בתכנים טעונים ולא נורמטיביים, כגון הרצון להיפטר מהתינוק התובעני, מתאפשר באמצעות שימוש בהומור ובהומור עצמי, המסייע בעידון הרגשות.

3.2.3 מאפייני ההצגה: חלל, זמן ותפיסות עולם בזיקה לתפקיד הבובות

3.2.3.1 מרכיב החלל בהצגה

החלל הארכיטקטוני שבו צפיתי בהצגה הוא אוהל מיוחד שנבנה בפסטיבל הבינלאומי לתיאטרון בובות בחולון בשנת 2010. הקהל יושב על כיסאות לבנים מפלסטיק בשורות מדורגות, כאשר הבמה מוגבהת במקצת ובצידה הוצב פסנתר. האוהל הממוזג יצר תחושה של מופע קרקסי, כשהקהל יושב רק בצד אחד של הבמה בחצי מעגל. הרוח הקרקסית הולמת את השימוש בבובות ומעצימה את המסר האירוני הגלום בשימוש בבובות ובתכנים שהן מייצגות. המשפחה האידילית, המיוצגת על ידי הבובות של ברבי וקן, אינה אלא מראית עין חיצונית, כמעין מופע בידור המוני – כפי שהדבר נהוג בתרבות הצריכה הפופולרית.

החלל הסצנוגרפי והחלל הדרמטי בהצגה מוסיפים משמעות מורכבות ועניין להצגה. דבורי בחרה לתחום את אזור המשחק המרכזי שלה על ידי קרש גיהוץ גדול שעליו מתרחשת רוב הפעילות בהצגה, וכן על ידי מתקן כביסה גדול שניתן לסובבו. על כל אחת מדפנות המתקן תלויים אביזרים המסמנים את עולם התוכן שאליו מתייחסת דבורי, למשל: בגדי ילדות קטנים בצבעי לבן וורוד בזמן גילום דמותה של הילדה; בלונים וקישוטי יום הולדת בזמן שהילדה מקבלת בובות של ברבי וקן כמתנת יום הולדת; וכן שמש, המיוצגת על ידי פרח פלסטיק אדמדם, כאשר הבובות מבלות על חוף הים.

בתמונה הפותחת מוצגים שני עולמות מקבילים: מתקן כביסה גדול, קרש גיהוץ גדול וסלסלת כביסה גדולה, ולצדם אותם אביזרים בדיוק, רק קטנים בממדיהם. שני העולמות המקבילים הללו מייצגים את עולם המבוגרים ואת עולם הילדות שביניהם נעה האמנית. תאורת הספוט מתמקדת גם היא בעולם שבו דבורי ממשיכה בגילום ההצגה, בהתאם לעולם התוכן שבו היא עוסקת.

בחלקה הראשון של ההצגה, העוסק באידיאל ובפנטזיית הזוגיות וההורות, כפי שאלו נתפסים בעיניה של ילדה, נעזרת דבורי בצעצועי פלסטיק רבים, ברהיטי פלסטיק מוקטנים של מטבח, בשואב אבק, במיקסר, במכונת כביסה ועוד, לשם יצירת עולם פלסטיק המדמה עולם מציאותי. עולם זה יוצר דיאלוג עם בובות המשחק העשויות פלסטיק. דבורי נעזרת בצעצועי פלסטיק נוספים – בבובת מטוס ובובת דרקון (שתשמש גם בחלק השני של ההצגה). נוסף על צעצועי הפלסטיק הרבים, דבורי תולה על מתלה הכביסה הגדול אביזרים מינימליים המסמלים את ההקשר שבו מתבצעת ההתרחשות, כגון כדור בדולח כאשר ברבי וקן רוקדים. דבורי

מסובבת את המתלה, אשר על כל צלע שלו תלויים חפצים בהתאם למתרחש. כתפאורה נוספת היא משתמשת בפרסומות ובמגזינים המתפקדים כרקע לפעולת הבובות.

ככלל, התפאורה נקשרת לזרם אמנות הפופ ("פופ ארט"), שנוצר בשנות החמישים והשישים בארצות הברית והרבה להשתמש בדימויים הקשורים לחפצי היומיום התעשייתיים ולשפת הפרסום.²⁷ אמנות הפופ הוציאה את האובייקטים מהקשריהם המקובלים והציגה אותם מחדש באופן שונה, לעתים כפסולת שיצרה החברה המערבית. אמנים שהשתייכו לזרם זה התייחסו לאינדיבידואל כאל מי שנתון למתקפה מתמדת של תמונות וסטריאוטיפים, שבהם חבויים מסרים סמויים, וכך הופך קרבן של תרבות הצריכה. כך נחשפה העמדה הביקורתית של האמנים כלפי עולם הצרכנות בתרבות שאליה הם משתייכים.²⁸ במשך מרבית החלק הראשון של ההצגה בחרה דבורי להשתמש במגזינים ובפרסומות כרקע להפעלתן של בובות הברבי. למעשה, האמנית ממזגת את ביקורתה על תרבות הצריכה יחד עם ביקורת פמיניסטית – על האופן שבו הזהות הנשית משווקת כ"מוצר" פתייני וחד-ממדי. אותה "נשיות" אומדת את עצמה בפריזמה אסתטית של שפת הפרסומות והמגזינים, כמהלך של חפצון עצמי.

הפרסומת הראשונה שבה צופים ברבי וקן היא של דמות נשית ידועה המוצגת על גבי מגזין *Elle*, כאשר אחוריה חשופים והכיתוב "צלוליטיס" באנגלית מכסה על אבריה האינטימיים. בחירה זו מעצימה את מבטה האירוני של דבורי על התרבות המתמקדת במודל אידיאלי של מראה חיצוני, אף כי האמת תכופות שונה מכפי שהיא מצטיירת במדיה. האמת מוצגת במערומיה, הפעם ללא ריטוש. בהמשך מציגה דבורי בפני הבובות פרסומות הכוללות סלוגנים שונים, למשל "זה היום שלך", "הכול לכה", כתובית בנוסח "הדרך אל האושר" ואחריה תמונה של לימוזינה, וכן תמונות של תסרוקות, גרביונים או שמלות כלה. כך נוצרת תחושת מתקפה והצפה של פרסומת, מעין שטיפת מוח.

בהמשך דבורי מושיבה את בובות הברבי על בובת צעצוע של סוס רתום לכרכרה, ובקריאות שמחה מעודדת את הקהל להריע להם. ירח הדבש מלווה בכתובית "בדרך אל האושר" ובתמונות של ים ונווה דקלים. דבורי מוסיפה עץ מפלסטיק וצדפים כאשר בובת קן גולשת באמצעות חבל אמיתי מצד אחד של קרש מגהץ הכביסה לצד השני. בתוך כך היא מדפדפת בדפי המגזין, המשמשים כרקע, כמחפשת את התמונה המתאימה ביותר לסיטואציה. באופן זה מוצגת

²⁷ בן ישראל ומוסיניזון נלקין, חפץ לב, יסודות תיאטרון הבובות האמנותי, עמ' 40; סנדרו ספרוקטי (עורך), המדריך לאמנות, אור יהודה: הוצאת כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2008, עמ' 233.

²⁸ שם, עמ' 236.

באירוניה התרבות הצרכנית, המתבססת על שפע אפשרויות המוצעות בפרסומות. החלק הראשון של ההצגה מסתיים, כאמור, כאשר בובות הברבי ובובת התינוק מועמדות לראווה על סטנד מעץ בתוך מסגרת מעוטרת ורדים, כאשר שני זיקוקים בוערים בצדי המסגרת, בליווי אקדחי בועות סבון שניתנו לצופים כדי למלא את החלל. מעניינת הבחירה לשתף את הקהל בחלק זה, כביטוי של אמירה חברתית בדבר החלק הפעיל שאנו נוטלים בקיום האידיאל של זוגיות ומשפחה, למשל באמצעות השתתפות בטקסי חתונה.

המעבר בין שני חלקי ההצגה – החלק העוסק בפנטזיה ובאידיאל, והחלק העוסק במציאות היומיומית של ההורות והאימהות – מתבצע על ידי החשכת האולם, כאשר ברקע נשמעת מוזיקת וואלס. בפס-הקול הזה משתלבים צלילי צווחה של תינוק. דבורי נעזרת בחלק זה בתפאורה ובאביזרים מינימליים – רובם אביזרים מעולם המציאות, כגון מגהץ, מגבונים, קרם להחתלה, אריזת קפה, ספל חלב, וכד'. לעומת השטף הרב של צעצועי הפלסטיק שדבורי נעזרה בהם בחלק הראשון, בחלק זה מופיעים צעצועים יחידים – למשל, ברווז צעצוע שבו משחק התינוק, או צעצוע של דרקון שהופיע גם בחלק הראשון ומופיע בחלק זה ברגע השיא, כאשר הוא מנסה לחטוף את התינוק מהאם.

במשך כל ההצגה דבורי לבושה בבגדים פשוטים ומרופטים, בניגוד לעיצוב המוקפד של בובות הברבי. דבורי, המגלמת את דמות הילדה, מפשיטה בובות אלו מבגדיהן המרהיבים והנוצצים, וכך כמעט לאורך כל החלק הראשון של ההצגה הן לבושות בתחתונים בלבד. בובת הברבי לבושה בתחתונים, כאשר נעלי עקב ורודות לרגליה, ואילו בובת קן לבושה בתחתונים בלבד. דומה כי בחירה זו נובעת מרצונה של דבורי להראות לצופים את האמת העירומה – את גופי הפלסטיק המלאכותיים המעוצבים בדמות דמויות בעלות מידות גוף מושלמות.

3.2.3.2 מרכיב הזמן

הזמן המיוצג בהצגה מתייחס לתקופה שבה דבורי הייתה ילדה ועד התקופה שבה הפכה לאם. בהצגה מוצגות תמונות מזמנים שונים ממהלך תקופה זו, הנשזרות לכדי תמונה כוללת. ההצגה נפתחת בזמן הווה, כאשר דבורי מגיעה אל הבמה כאם עייפה ומותשת התולה כביסה. לאחר מכן מופיעות סצנות מן העבר, מן הימים שבהם דבורי הייתה ילדה שקיבלה בובות ברבי – מציאות המאפשרת לצופה לראות היכן החל להיבנות הדימוי העצמי האידילי והנחשק שלה כאישה. בשלב זה מואנשות בובות הפלסטיק ששימשו כמוצרי צריכה שנקנו לילדה, וההתרחשות עוברת

למערכת היחסים הזוגית הנוצרת ביניהן. דבורי הופכת למפעילת בובות, המשרתת אותן ומאפשרת להן להביע מגוון רגשות ורצונות על ידי מחוות גוף והבעות פנים. בחלק השני של ההצגה חוזרת דבורי לזמן ההווה ומגלמת את דמות האם המטפלת בתינוק, המיוצג כאמור באמצעות בובת יד. הבובות, ששימשו בזמן העבר כמוצרי צריכה, מקבלות בזמן ההווה אופי אחר – בדמות תינוק המהווה חלק מגוף האם. העימות בין עבר והווה, באמצעות בובות שונות באופיין, משרת את הרעיון העומד במרכז ההצגה: בחינת המיתוסים החברתיים המשפחתיים הסינתטיים שעל ברכיהם אנו מגדלים את ילדינו אל מול המציאות הממשית המורכבת.



בובת התינוק בהצגה אמאל"ה

בהמשך ההצגה מובאות סצנות הנקשרות להתבגרות, בגרות, התאהבות, זוגיות וחתונה, עד להולדת תינוק – כאשר דבורי חוזרת לגלם את תפקיד האם. ההתייחסות לזמן היא מעגלית. אם בתחילת ההצגה היינו עדים רק לעייפותה של האם, בסוף ההצגה אנו עדים לתחושות של סיפוק שהיא מפגינה. היא מתבוננת באושר אותנטי בתינוק, בעודו משחק עם צעצוע, לעומת האושר המעושה שאותו היא מפגינה בזמן הפעלתן של בובות הברבי. האושר של זמן ההווה אינו אידיאי וחד-ממדי, אלא כרוך במאמץ רב.

3.2.3.3 מבנה העלילה ותפיסות העולם המובאות בהצגה

בהצגה אימא'לה השימוש בבובות מהווה חלק ממכלול מרכיבי ההצגה הנכללת בז'אנר התיאטרון החזותי. ככלל, לתיאטרון החזותי אין צורה ומבנה קבועים ובעלי משמעות יציבה, ובהתאם לכך, הצגה זו משלבת מראות, צלילים וצורות לכדי יצירה אחת ללא מבנה סדור. העלילה מתרחשת במספר מקומות וכוללת עלילות משנה רבות.

שתי תפיסות העולם, הנקשרות לזוגיות ולהורות, מוצגות בהצגה זו כנגד זו, כפי שכבר תואר לעיל. מצד אחד מוצג עולם משפחתי מושלם, המיוצג באופן מופרז על ידי בובות הברבי. ברבי וקן ממשיכים לטייל בעולם כאשר תינוק הפלסטיק עמם, ממשיכים לעשות את מה שעשו בעבר יחד עם התינוק, למשל סקי מים. הן לעולם אינן עייפות ותמיד מפגינות אהבה זו לזו. בובות הפלסטיק, המבריקות והמעוצבות למשעי, מייצגות נאמנה את האידיאל החיצוני של המשפחה המושלמת. מנגד, מוצג עולם ממשי של כאב, עייפות, פגיעות ופחד מהשתלטות התינוק על האם, כפי שהדבר מוצג באופן ויזואלי על הבמה, בייחוד בסצנה שבה התינוק תוקף את האם ופולש למרחב שלה וכמעט וחונק אותה. המפגש בין היד הממשית לבין ראש הצעצוע של התינוק משלב בין האמיתי והממשי (ידה של המפעילה) לבין הייצוגי (ראש הבובה).

מעניין גם להתבונן בהתייחסות לתפקיד האב כחלק מתפקוד המשפחה. כאשר מוצג הגבר האידיאלי כבובת קן הוא שותף מלא לכל מעשיה של ברבי; הוא מציל אותה בעת הצורך מטיביעה כאשר היא נופלת למים, במהלך סקי מים, ומטפל בתינוק מפלסטיק כאשר היא מנגנת ומציירת. בחלק השני של ההצגה, המתמקד ביחסים שבין בובת התינוק המולבשת על כף ידה של דבורי לבין האם, הוא אינו קיים כלל.

תפיסת עולם נוספת העולה מתוך ההצגה נקשרת לעולם הצרכנות של התרבות המערבית. מתוך תפיסת עולם זו מתעוררת השאלה אם תרבות הצריכה מעצבת את ערכינו או משקפת אותם. שאלה זו מטופלת באמצעות ההצגה כאשר דבורי מביעה, בצורה מתוחכמת, את מחאתה בדבר הפנטזיות השקריות שתרבות הפלסטיק "מוכרת" לנו. תרבות זו מייצגת לכאורה את האידיאל שיש לשאוף אליו, אף כי במציאות אידיאל זה הוא בלתי מושג. לכן חתירה אליו טומנת בחובה תסכול, חוסר אונים ותחושות של הורות לא מספקת.

3.2.4 יישומם של מאפייני ז'אנר המונודרמה האוטוביוגרפית בהצגה

סעיף זה מבקש לבחון כיצד באים לידי ביטוי בהצגה אימא'לה מאפייני המונודרמה האוטוביוגרפית המשלבת בובות. בחינה של תפקיד הבובות השונות בחלקי היצירה השונים תסייע בהבנת איכויותיה ויתרונותיה של הבובה בהעברת מסרים שונים.

נוכחות של מופיע יחיד על הבמה : בהצגה זו, המשתייכת לז'אנר המונודרמה, מופיעה דבורי כשחקנית יחידה על הבמה – הן כמי שמגלמת דמויות והן כמפעילת הבובות, המסייעות להעצים את המסרים ולהציג עולם עשיר של תוכן. הבובות – כאובייקטים חזותיים, דרמטיים וסימבוליים – מסייעות לקשר בין חלקי היצירה השונים ומשמשות כשלד להצגה כולה. דבורי היא אמנם השחקנית היחידה על הבמה, אך היא לא לבד. הבובות השונות, המייצגות עולם עשיר של תוכן, כסימבול ולא רק כמקרה פרטי, מאפשרות לגלם מספר דמויות המייצגות תפיסות עולם שונות, המודגשות באמצעות ההקשר של כל בובה לעולם התוכן שממנה היא נובעת. נוסף על ההקשרים של הבובות השונות שאותן הן מביאות להצגה, הן מסייעות ביצירת בידול בין העולמות השונים, כאשר כל סוג בובה מייצגת עולם תוכן שונה. כל העולמות הללו מייצגים את הקונפליקט הפנימי של השחקנית היחידה על הבמה, החולקת עמנו את עולמה – כילדה וכאישה בוגרת ואם לתינוק.

"אסתטיקה של היעדר": כאמור, במונודרמה בידותו של המופיע עומדת בניגוד ליצירת העולם הדמיוני שנוצר, ומאפיין זה תובע מן הקהל לבנות אשליה תיאטרונית.²⁹ מאפיין זה בא לידי ביטוי בייחוד בחלק הראשון של ההצגה, שבו מוצג העולם האידיאלי באמצעות בובות הברבי העשויות פלסטיק. הנוכחות דרך ההיעדרות מובלטת על ידי משחקה המוגזם של דבורי בעת הפעלתן של הבובות. הן אינן מסוגלות לגלות רגשות ולהביע אותם, ולכן דבורי, באמצעות מחוות גופניות והבעות פנים, מציגה באופן מוגזם את רגשותיהן בהתאם לסיטואציה שבה הן נמצאות. באמצעים מצומצמים יוצרת האמנית מרחב שבו הצופה נדרש להשלים באמצעות דמיונו את המתרחש, כייצוג של הוויה תרבותית שלמה.

מינימליזם פרפורמטיבי : מאפיין זה מצביע על התמקדות בשחקן ועל דחיקתם לשוליים של יתר המרכיבים התיאטרוניים: תפאורה, אביזרים ותלבושות. באופן זה הצופה נאלץ להשלים פערים באמצעות דמיונו.³⁰ במקרה של הצגה זו, בולט הניגוד בין שני חלקיה. בחלק הראשון,

²⁹ Kaynar, "A Jew in the Dark", p. 59

³⁰ אבנון-כלב, *להתבונן במראה*, עמ' 12.

המשקף את תרבות הצריכה, הבמה מוצפת באביזרים עשויי פלסטיק: כלי מטבח, ריהוט, צעצועים ועוד. כך נוצרת תחושה של עומס, בלבול וזילות של הצעצועים הרבים, הנראים חסרי ערך, כאילו יוצרו בפס ייצור זהה – ובכלל זה בובות הברבי. לבושה הפשוט של דבורי מנוגד לחזות הגדושה והמעוצבת של צעצועי הפלסטיק הרבים. בחלק השני של ההצגה, העוסק בעולם הממשי, נדחקים לשוליים האביזרים השונים והתפאורה הרבה שאפיינו את החלק הראשון של ההצגה. ההתרחשות מתמקדת ביחסים הנרקמים בין דמות האם לבין תינוקה. את מחשבותיה של האם, רצונותיה ושאיונותיה נאלץ הצופה להשלים באמצעות דמיונו. כאן אכן בולט המינימליזם הפרפורמטיבי, כאשר מודגשת ההתמודדות הממשית עם המציאות המשפחתית-ההורית, בניגוד לגודש המייצג את הפנטזיה הילדותית של חיי המשפחה.

קשר שחקן-קהל: כפי שתואר קודם, בז'אנר של המונודרמה הפרוטוגוניסט נוטה לפנות לקהל כקולקטיב, המקבל תפקיד של נמען בעל זהות מוגדרת.³¹ בהצגה זו פונה דבורי לקהל כאל קולקטיב בשני מקרים: כאשר היא מעמידה את משפחת בובות הברבי על סטנד, היא כאמור נותנת לקהל אקדחים של בועות סבון. כמו כן, בחתונתם של בובת ברבי ובובת קן, בזמן שהם ישובים בכרכרת צעצוע, דבורי מעודדת את הקהל למחוא כפיים. פנייה זו משרתת את המסר של החלק הראשון של ההצגה: הבלטת ההשתתפות הקולקטיבית הטוטלית במתן תוקף למיתוס הקולקטיבי המקדש את ערכי הזוגיות והמשפחה. הקהל משמש מגבר לרגשות אלו באמצעים של פאתוס. חלקה השני של ההצגה מתמקד ביחסים בין דמות האם לבין התינוק, בין דבורי כדמות אם לבין בובת התינוק. במערכת יחסים הזו אין מקום לקשר עם הקהל. זוהי מערכת יחסים אינטימית ואישית.

תנועה בין פנטזיה למציאות: גרוסמן ואבנון כלב מציינים במחקרם את הנטייה לטשטוש גבולות בין מציאות לדמיון ובין השחקן לבין הדמות שאותה הוא מגלם בז'אנר של המונודרמה האוטוביוגרפית.³² בהצגה זו הבובות מסייעות ביצירת מפגש בין הפנטזיה לבין המציאות. בובות הברבי ואבזרי הפלסטיק המקיפים את השחקנית מציינים עולם פנטסטי, שמייצג את האידיאל הבלתי מושג, ועולם דמיוני זה משתלט על עולמה של הילדה. בובות הברבי נקשרות לעיסוק ביחס שבין תפיסת המציאות ובין ממד הפנטזיה המגולם במוצרי הצריכה. הן משקפות ערכים חברתיים ותרבותיים של התרבות המערבית המודרנית ויחס מסוים לדימוי האישה. דמותה של הברבי מטביעה בילדים הרכים תפיסות בלתי מציאותיות ביחס לאידיאל הגוף והיופי, ואלו

³¹ אורט, המונודרמה כהצגת יחיד, עמ' 55-70.

³² גרוסמן, מופע היחיד האוטוביוגרפי בתיאטרון הישראלי; אבנון כלב, להתבונן במראה.

עלויות לגרום לתחושות תסכול ושנאה עצמית. דבורי מגלמת בהצגה את עומק החדירה של דמות זו לתודעה, ומאירה זאת באור ביקורתי. לעומת בובות הברבי, בובת התינוק מייצגת כאמור את ההתמודדות המציאותית.

חיבור בין האישי לאוניברסלי : דבורי נעזרת בבובות הברבי כאייקון תרבותי מוכר בתרבות המערבית. הנחת היסוד בדבר הידע המקדים של הצופים באשר למשמעותה של בובה זו היא בגדר בסיס לעיסוק בנושא הזוגיות וההורות. לצופים ברור כי כאשר דבורי מפעילה בובות אלו היא יוצרת עולם מושלם ולא מציאותי. בתחילת ההצגה אנו צופים בדבורי הילדה בעת שהיא מקבלת מתנות – בובות ברבי רבות לאינספור, כולן דומות זו לזו. ההכפלה הזו מצביעה על היעדר הייחוד האישי, על שטיפת המוח של תרבות הצריכה, היוצרת שכפול סטנדרטי של דמויות חסרות ייחוד. כמו כן, דבורי נוגעת באמצעות הבובות בנושאים שבעבר נחשבו לטאבו: אם שרוצה להיפטר מהתינוק שלה, שכן היא מרגישה מותקפת על ידו באלימות. באמצעות הבובה מוצג באופן חריף העיסוק במתח שבין האם האידיאלית לבין האם, כפי שהיא מתמודדת עם אתגרי החיים במציאות. ניתן לטלטל את הבובה בפראיות, להיאבק בה כשמרגישים כשהיא חונקת, ואף לרצות להיפטר ממנה, שכן ככלות הכול זוהי רק בובה. יתרונותיה של הבובה ככלי השלכתי, היוצר הזדהות, מסייעים לצופים ולמפעיל הבובה "לטפל" בנושא טעון זה באופן בטוח, ללא תחושות של אשמה ופחד. ההצגה מיטיבה אפוא לעסוק בנושאים אוניברסליים רחבים ביותר; היא עוסקת באופן חזותי בדימויים קולקטיביים, במקביל להיותה יצירה המציגה סיפור אישי ספציפי.

3.2.5 יישום מודל שלושת ממדי הבובה בהצגה

להלן יוצג ניתוח של מאפייני הבובות, בהתייחס למודל של שלושת הממדים שהוצג בפרק בקודם: הממד הגשמי, הממד הסימבולי וממד הרוח. ניתוח זה עתיד לסייע להבנה עמוקה יותר של המסרים הטמונים ביצירה.

3.2.5.1 הממד הגשמי

הממד הגשמי של הבובה כולל את ההיבטים הקונקרטיים והחזותיים שלה ומתייחס למאפייניה הבאים: החומריות, המרקם, הצבע, הגודל, העיצוב וסוג הבובה. בהצגה מופעלות מספר בובות

בעלות מאפיינים שונים, אך בולט השימוש בבובות משחק וצעצוע עשויות פלסטיק. לפיכך ראוי להתייחס תחילה למאפייניו של חומר זה, המופיע בכל הבובות בהצגה. לאחר בחינתם של המאפיינים המשותפים, יש לעמוד על ההבדל בין הבובות השונות בהתאם לפרמטרים המוצגים בממד זה.

חומריות, מרקם וצבע: החוקר רולנד בארת' (Barthes) תיאר את הפלסטיק כחומר המשמש כתחליף לחומרים מסורתיים וכחומר נטול ממד היסטורי או ארכיאולוגי. בארת', שעסק רבות בסמלים ובסימנים הקשורים בתרבות ההמונים, תיאר את הפלסטיק כחומר שטוח ואטום המשקף הלך רוח כללי של "תרבות אינסטנט", שבה הכול נעשה באופן חד-ממדי. זהו חומר עמיד שאינו מתכלה בקלות. בתרבות ההמונים, מסביר בארת', מרבים להשתמש בפלסטיק כחומר חלופי לחומרים נדירים וטהורים כגון יהלום, משי, פרווה וכסף, הקשורים לאדמה ולמקור מינרלי או חייתי.³³ זהו חומר המצביע על ממד של חיקוי והיעדר ייחוד. בובות הברבי, שבהן דבורי משתמשת, מעצימות את המסר של היעדר ייחוד ורצון להידמות למודל חברתי המוני. הפלסטיק משדר נוקשות וניכור. הבחירה של דבורי להפעיל את בובות הברבי שגופן חשוף, פרט לתחתונים, מדגישה את החומריות הפלסטיקית של הבובות ואת צבען המבריק והאחיד, חסר הייחוד. בובת המלאך, המופיעה לרגעים מעטים בהצגה, עשויה גם היא פלסטיק, כאשר כנפיה העשויות נוצות משדרות אווריריות וקלות תנועה. דבורי מפעילה בובה זו כאשר היא עוסקת באהבה הנרקמת בין ברבי לבין קן. סצנה זו מתארת בהומור אירוני מודגש את פנטזיית הקיטש הרומנטי המיוחסת לאידיאל הזוגיות.

גודל ועיצוב הבובות: כל הבובות הכלולות בהצגה קטנות בממדיהן. בהפעלתן של בובות הברבי – ברבי וקן – גודל הבובה משרת את העמדתם של שני עולמות מקבילים: עולם גדול וממשי, שבו קיימים חפצים ואמיתיים כגון מנהל, מתקן לתליית כביסה, סלסלה ועוד, לעומת העולם המוקטן של הבובות, העשוי פלסטיק ומייצג יצירת עולם אידיאלי שנועד לילדות. בהפעלתה של בובת התינוק, אשר ידה של דבורי משמשת כגופו, יחסי ההורות מועברים בבהירות בשל הבדלי הגודל בינה לבין התינוק המופעל באמצעות ידה. השימוש בבובות קטנות בהצגה מאפשר הן למפעיל והן לצופה לחוש כי מדובר בעולם מוקטן. כך ניתנת האפשרות

³³ בארת', רולאן, "הפלסטיק". *מיתולוגיות*, תרגם מצרפתית: עידו בסוק, תל אביב: הוצאת בבל, 1988, עמ' 210-212;

במקור הוזכר ב: Judith Collins, *Sculpture Today*, London: Phaidon, 2007, p. 172.

למפעיל לשלוט ביתר קלות על התכנים שאותם הוא מייצג ולהתבונן בהם מעמדה מרוחקת, המונעת הזדהות יתר.

סוג הבובות ויחסי בובנאי-בובה: דבורי משתמשת בשלושה סוגי בובות בהצגה: בובות צעצוע (Toys), המשמשות אביזרי תפאורה ומתפקדות כצעצועים בהקשרה של ההצגה; בובות משחק (Dolls) – בובת ברבי, בובת קן, בובת מלאך; וכן בובת תיאטרון (Puppet), הנוצרת מחיבור ראש של בובת משחק עם כף ידה של דבורי. השימוש בסוגים השונים של הבובות, המופעלות באופן שונה, עשוי להשפיע על מידת ההזדהות או הריחוק שמרגישים מפעיל הבובה והצופה בה.

סוזאנה פנדז'יק מתייחסת במאמרה, העוסק בטכניקת "הרסוננסים הדרמטיים" (Dramatic Resonances) שאותה פיתחה, אל ההיבט התיאטרלי של תחום הדרמה-תרפיה. בטכניקה זו היא משלבת בין ההיבט של הצפייה (Viewing) במציאות התיאטרלית לבין משחק הדמויות (Acting).³⁴ שימוש בבובת משחק יוצר ריחוק מסוים בין המפעיל לבין הבובה, וכך מאפשר לו גם לצפות בה. המרחק שנוצר מאפשר גמישות ותפיסה אובייקטיבית יותר כלפי היצירה.³⁵ דבורי, המביאה בחלק הראשון של הצגתה עולם עשוי פלסטיק ואידיאלי לכאורה, מפעילה את הבובות באופן חיצוני ומרוחק. הפעלה זו מעצימה את המסרים שהיא מעבירה אלינו הצופים בדבר יחסה הביקורתי אל עולם מנוכר ומלאכותי זה, וכך מעוררת חשיבה מחודשת על מהותו.

לעומת זאת, בובת התינוק והפעלתה הקרובה יוצרת הזדהות אצל הקהל עם מצוקת האם ומצוקת התינוק, בייחוד לנוכח העובדה כי הם אינם יכולים להיפרד זה מזה ללא נזק למישהו מהם. המפגש בין ראש הבובה המפורק העשוי פלסטיק לבין איבר מגופה של דבורי יוצר חיבור בין פנטזיה ומציאות, בין ייצוג מלאכותי לבין קיום גופני שברירי – מפגש המגלם את הנושא המרכזי שבו דבורי עוסקת בהצגה.³⁶

³⁴ Susana Pendzik, "Dramatic Resonances: A Technique of Intervention in Dramatherapy, Supervision and Training", *The Art in Psychotherapy* 35, 2008, p. 217

³⁵ Michael R Malkin, *Traditional and Folk Puppet of the World*, London: Thomas Yoseloff, 1977, pp. 14-15.

³⁶ בן ישראל ונלקין, *חפץ לב*, עמ' 132.

3.2.5.2 הממד הסימבולי

הממד הסימבולי עוסק בתכנים שהבובות השונות מייצגות ומסמלות, בהתייחס למסגרת החברתית-תרבותית שבה נוצרה ההצגה ולשיוך התרבותי של קהל היעד. להלן תוצג התייחסות לבובת הברבי ולייצוגיה עבור אנשים ונשים בתרבות המערבית ולסמלי התינוק והמלאך.

בובת הברבי, הבובה המפורסמת והנמכרת ביותר בעולם המערבי, הוצגה לראשונה בתערוכת הצעצועים הבינלאומית בארה"ב בתשעה במרץ 1959 על ידי חברת Mattel Inc. לבובה נבנתה תדמית של "מודל אופנה לגילאי העשרה", עם מבחר מלתחות ממיטב האופנה. מעצבי הבגדים של הבובה קיבלו את השראתם מתצוגות האופנה של פריז. בגדי הבובה ואביזריה התעדכנו במהלך השנים בהתאם לאופנות המתחלפות. לצד הבובה יוצרו עשרות מוצרים נלווים, כדי לקדם את הפופולריות והמכירות של הבובה תחת האמירה שברבי היא הצהרת אופנה ודרך חיים. בכך היא נושאת בגאון את התואר "סמל לתרבות פופולרית", בהיותה מוצר המשקף את השינויים האופנתיים והתגלמות האידאל האמריקאי.

במהלך השנים נשמעו טענות על השפעתה הרעה של דמותה ה"אייקונית" של הברבי. הביקורות הרבות מתייחסות לאידאל החלום האמריקאי שבובת זו מסמלת, על הדימוי הנשי הנחשק שלה, וכן על המסרים הגלויים והסמויים שבובה זו מעבירה לילדות ולנשים צעירות בדבר מה שמצופה מהן. ספרים ומאמרים רבים נכתבו על סוגיה זו, בהתייחסם לשאלה אם זוהי התבנית של "האישה" שאליה אנו מעוניינים שילדותינו ישאפו. נטען גם כי הבובה משדרת מיניות רבה המגבילה את הדימוי הנשי לתבנית של התנהגות שטחית. החשש הוא שילדה המשחקת בבובה "במשחק תפקידים" תפנים את ערכיה ותתנהג בהתאם. ההתעסקות של ילדות במגוון האדיר של אביזרי אופנה – ביגוד, הנעלה, איפור ותיקים – מצמצמת את תמונת העולם שלהן ומעודדת אותן להיות רדודות ולהתעסק רק בסגנון חיים.

ברבי משמשת כחלק מאמנות הפופ, כסמל לתרבות צריכה וכברומטר ליחס לנשים.³⁷ יש הטוענים כי כוח המשיכה שלה נעוץ בעיצובה כ"פנים של החלום האמריקאי". היא לא סתם עוד צעצוע או מוצר צריכה אלא "אייקון" – אחד הסמלים המובהקים של התרבות האמריקאית הפופולרית במאה העשרים. ברבי ממשיכה לשמש מקור לחיקוי וללעג בו-זמנית,

³⁷ The NY Times, "Barbie: Doll, Icon or Sexiest Symbol", December 23, 1987 [electronic version].

Retrieved on Aug 25, 2012, from: <http://www.nytimes.com/1987/12/23/garden/barbie-doll-icon-or-sexist-symbol.html>

כסמל של התרבות הנשית הצרכנית בארצות הברית, וזכתה לכינוי "נסיכת הפלסטיק של הקפיטליזם". היא הוכרה רשמית כסמל התרבות האמריקאית כאשר האמריקאים כללו אותה בשנת 1976 בקפסולת הזמן הנאגדת אחת למאתיים שנה.³⁸ בעזרת בובת הברבי מעלה דבורי את הדיון בסוגיה בדבר האידיאל שלאורו מחונכות הבנות בתרבות שלנו.

בובת המלאך: בובת זו עשויה אף היא פלסטיק ובעלת כנפי נוצות. המלאך מייצג את התוס ואת השמירה על בני האדם, והופעתו מדגישה בהומור אירוני את מסריה של היוצרת בהתייחסה לאידיאלים של הרומנטיקה והיופי. הופעת המלאך, כאשר בובות הברבי מתאהבות זו בזו, מייצגת כאמור את שיא הקיטש הרומנטי. בובת המלאך חגה מעליהן כשהן מצויות בשיאו של מעשה אהבה. כאשר הן צופות במגזין, שבו מופעים אחוריה החשופים של אישה ידועה בליווי הכותרת "צלוליטיס", המלאך נופל כמת. אין לו קיום במציאות, שבה הגוף אינו הולם את אידיאל היופי.

בובת התינוק: התינוק מייצג דמות תלותית הנזקקת לחסדי אחרים כדי להתפתח. הבחירה של דבורי ליצור אותה משילוב של ראש פלסטיק וגוף מכף ידה מדגישה את פגיעותה ואת מערכת היחסים הקיימת בינה לבין האם המפעילה אותה ונותנת לה חיים. החיבור בין הפלסטיק לבין היד האנושית ממחיש גם את הציפיות של האם מהתינוק להיות מושלם – תינוק שיתנהג על פי האידיאל הקיים בראשה לעומת המציאות הממשית, שאינה עשויה פלסטיק.

3.2.5.3 ממד הרוח

ממד זה מכיל כאמור שני מרכיבים: מרכיב ההנפשה והמרכיב הקינטי. **מרכיב ההנפשה** הוא המרכיב שבו הבובה נטענת במשמעות. אתיחס אל המשמעות שאותה טוענת דבורי את בובת הברבי, לעומת התייחסותה אל בובת התינוק. בתחילה דבורי נעזרת בבובות הברבי שקיבלה ליום הולדתה כמעין "חפץ מעבר" המגשר בין המציאות הסובייקטיבית לבין המציאות האובייקטיבית.³⁹ באמצעותן היא מתרגלת מצבים יומיומיים, כפי שהיא

³⁸ אירית מילוא, "בובת ברבי: סתם בובה או סמל תרבות?", *זמן דיגיטלי: מגזין ברזולוציה גבוהה*, מנטור הוצאה לאור, מרץ-אפריל 2006, גיליון 10 [גרסה אלקטרונית]. נדלה בתאריך 25/8/2012 מתוך: http://www.zmandigitali.co.il/magazine/article.aspx?big_article_id=32.

³⁹ דונלד וודס ויניקוט, *משחק ומציאות*, תל אביב: עם עובד, 1995, עמ' 36.

מדמינת לעצמה, באמצעות משחק סוציו-דרמטי עם בובות הברבי⁴⁰ – למשל התאהבות בבן זוג, חתונה עמו, והפיכתם למשפחה.

בחלק השני של ההצגה משתמשת דבורי בבובת תינוק כחלק מטקס פולחני. לאחר שהיא אינה מצליחה להרגיעו, היא נאבקת בו כאשר הוא תוקף אותה. בשיא החלק השני של ההצגה היא כמעט נפטרת ממנו באמצעות צעצוע של דרקון. דבורי מתייחסת אל בובת התינוק כאל אובייקט העברה, הנושא את רצונותיה ומחשבותיה הבלתי ממומשים. הבובה מאפשרת לדבורי "להתעלל" בה ולהותירה זכה מכל תחושות של פחד ואשמה. ניתן לקשור זאת לתהליך שמתארת ג'וי שבריאן במאמרה "השעיר לעזאזל והטליסמא", כפי שתואר בפרק השני. כזכור, בקצרה, מאמר זה עוסק באקט הפולחני של הפרדת החטאים או האשמה מהפרט או הקהילה והעברתו לאובייקט חיצוני – למשל, "השעיר לעזאזל". בשלב הסילוק האובייקט משולח אל מותו, תוך שהוא נושא את החטאים. כך גם השמאן עשוי לטפל בחולה באמצעות בובה, האמורה "לקלוט" את מחלתו. לדברי שבריאן, עיקרון זה מצא את גלגולו גם באקט האמנותי המודרני, המשמש כמהלך מאגי של ניקוי ושחרור.⁴¹

המרכיב הקינטי מעניק לבובה יכולת תנועה ומפיח בה רוח חיים. הבובה המופעלת למעשה מפעילה את דבורי והופכת אותה לכלי שרת בידיה. כך, למשל, דבורי מתקינה עבודה את התפאורה המתאימה, מתווכת את רגשותיה לצופים, ועוד. היפוך זה משרת את המסר העולה מתוך ההצגה, שלפיו העולם הפלסטי המייצג את הפנטזיה משתלט על המציאות והופך אותה לחיקוי שלו. הרצון של המציאות להידמות לפנטזיה נדון לכישלון בהיותו ניסיון לא ריאלי.

המרכיב הקינטי בא לידי ביטוי בעיקר בבובת התיאטרון המכוונת להפעלה – בובת התינוק, המורכבת על ידה של דבורי. בחירתה של דבורי להשתמש באבר מגופה כחלק מן הבובה מעלה את המחשבה בדבר יצירת מערכת יחסים של תלות וסימביוזה. יכולתה לשלוט בבובת התינוק

⁴⁰ נעמי יואלי, תיאטרון הבובות וילדים: ממשחק לאמנות, תל אביב: סל תרבות ארצי, 2008, עמ' 14.

⁴¹ ג'וי שבריאן, "השעיר לעזאזל והטליסמא: העברה בתרפיה באמנות", בתוך: תרפיה באמנות – התפתחויות חדשות, עמ' 88-102.

מעניקה לה שליטה בתוך מרחב הבדיון של ההצגה.⁴² באופן זה, היא יכולה לחוש מידה של שליטה גם במצבי דחק שבהם אין שליטה במציאות היומיומית.⁴³

בהצגה באה לידי ביטוי היכולת הטרנספורמטיבית של הבובה לשנות צורה, להתפרק ולהיאסף מחדש. ניתן לזרוק ולטלטל אותה, אך ללא נזק. בובת התינוק מפורקת, ללא גוף שלם, ומורכבת מחדש כאשר יד המפעילה משמשת לה גוף. בובת התיאטרון משקפת עיסוק בתכנים קשים ומורכבים, כגון הרצון לפרק את התינוק ולהיפטר ממנו. הבובה מסייעת "לטפל" בתכנים אלו באופן שמור ומוגן, ואף ברוח קומית, שכן מדובר אך ורק בבובה ולא בתינוק עצמו.⁴⁴

לאחר בחינת ההיבטים הדרמטורגיים הנובעים משימוש בבובות ביצירות הנדונות במחקר, יוצג בפרק הבא ניתוח של ראיונות עם יוצרות ההצגות, במטרה לבחון את כוונתן בשימוש בבובות בהצגותיהן. הדיון שיוצג להלן יחבור לניתוח ההצגות שהוצג בפרק זה, ירחיב ויעמיק אותו, במטרה להוסיף נקודות התייחסות נוספות מזווית דרמה-תרפויטית, לכדי יצירת תפיסה כוללת של ההצגות.

Tova Ackerman, "The Puppet as a Metaphor", in: Matthew Bernier and Judith O'Hare (eds.),⁴² *Puppetry in Education and Therapy, Unlocking Doors to the Mind and Heart*, Bloomington: Author House, 2005, pp. 5-12.

Matthew Bernier, "Psychopuppetry: Animated Symbols in Therapy", *Puppetry in Education and Therapy, Unlocking Doors to the Mind and Heart*, in: Matthew Bernier, and Judith O'Hare (eds.),⁴³ Bloomington: Author House, 2005, p. 128.

Ackerman, "The Puppet as a Metaphor", p. 6⁴⁴

4 ניתוח הראיונות עם יוצרות ההצגות

פרק זה נועד לבחון את כוונותיהן של יוצרות המונודרמות האוטוביוגרפיות, בהתייחס לשימוש שלהן בבובות, תוך התייחסות להיבטים דרמטורגים ודרמה-תרפויטיים, כפי שתוארו לעיל. הפרק יתמקד בניתוח הראיונות שנערכו עם יוצרות ההצגות בזיקה לשני מודלים: מודל שלושת ממדי הבובה, שנבחן לעיל בפרקים הקודמים, וכן מודל ששת המפתחות שפיתחה סוזאנה פנדזיק (Pendzik), המשמש מודל תומך לחומר שהוצג בעבודה.

מודל ששת המפתחות הוא מודל אינטגרטיבי המשמש לאבחון, להערכה ולהתערבות דרמה-תרפויטית. הוא מבוסס על המושג "המציאות הדרמטית", המשותף לתחום הדרמה תרפיה והתחום התיאטרוני.¹ הצגתו של מודל זה, בדיקת הקשר בינו לבין מודל שלושת ממדי הבובה, וכן ניתוח הראיונות בהתייחס אליו מבחינת תפקיד הבובות בהצגות – כל אלו עתידים להוסיף למחקר נקודות התייחסות נוספות. כוונותיהן של היוצרות נבחנות באמצעות ראיונות מובנים, המכילים שאלות שגובשו בהתבסס על שני המודלים הנבחרים במחקר.²

הפרק יפתח בתיאור קצר של מודל ששת המפתחות, כנדבך מהותי שישתלב בהמשך בניתוח של שני הראיונות. מודל שלושת הממדים הוצג בהרחבה בפרקים הקודמים, ולכן לא יתואר שוב בפרק זה. לאחר ניתוח הראיונות בזיקה לשני המודלים, יוצג דיון השוואתי קצר בין כוונותיהן של היוצרות, כפי שהן באות לידי ביטוי בראיונות, לבין הניתוח הפרשני שהוצג בפרק הקודם. ראוי להדגיש שדיון זה לא נועד לפרוש באופן מקיף את כל הכיוונים האפשריים של שימוש בבובות בז'אנר המונודרמה האוטוביוגרפית; הוא נועד בעיקרו להצביע על כיוונים שונים של שימוש בבובות מתוך ההקשר הנתון של מסגרת המחקר, כדוגמה מצומצמת בהיקפה.

4.1 מודל ששת המפתחות

מודל ששת המפתחות הנו מודל אינטגרטיבי שפיתחה הדרמה-תרפויטית והחוקרת סוזאנה פנדזיק. המודל משמש כשיטה להערכה, לאבחון ולהתערבות דרמה-תרפויטית, וניתן לנתח בעזרתו

¹ Susana Pendzik, "The 6 Key Model - an Integrative Assessment Approach", in: David Johnson
David, Susana Pendzik, Stephen Snow, *Assessment in Drama Therapy*, Illinois: Charles C Thomas
Publishers, 2012, p. 198.

² הראיונות מצורפים בנספח א'.

הצגות שיש בהן ממד של מציאות בתוך מציאות. בעבודה עם בובות תמיד קיים ממד של כפילות: מפעיל הבובה נמצא במציאות הקונקרטית, ואילו הבובה מתקיימת במציאות הדרמטית. לכן מודל זה מתאים לניתוח הצגות העושות שימוש בבובות.³ מודל ששת המפתחות מתבסס על המושג "מציאות דרמטית". פנדז'יק מגדירה מציאות זו כחוויה ייחודית לעולם הדרמטי, הכוללת כניסה מוחשית לתוך מרחב הדמיון, לעולם ה"כאילו" שנוצר, עולם ה"כאן ועכשיו" שאינו קיים באמת. במרחב זה נפגשת המציאות היומיומית עם המציאות הפיקטיבית, שבה פנטזיה הופכת למציאות.⁴ חוקרים ותיאורטיקנים רבים, מתחום הדרמה תרפיה ומתחומים משיקים, התייחסו להתנסות ב"מציאות דרמטית", הכרוכה בכניסה לעולם הדמיון והעמדת הפנים, כהתנסות המייחדת את האינטראקציה הדרמטית. כך, למשל, קונסטנטין סטניסלבסקי (Stanislavski) כינה מציאות זו בשם "as if", ואילו דונלד ויניקוט (Winnicott) כינה אותה "מרחב פוטנציאלי". המציאות הדרמטית כרוכה בהצגה חיה של מציאות אלטרנטיבית "כאן ועכשיו" – מציאות אפשרית וירטואלית בו-זמנית. מהלך זה מאפשר התנסות בעולמות אפשריים, השלמה של חוויות לא סגורות ותיקון של חוויות טראומטיות.⁵

עבודה עם בובות תיאטרון מסייעת ליצירתה של מציאות דרמטית ומימושה ועוזרת לנוע בין ציר הפנטזיה לבין ציר המציאות. בובות תיאטרון הן ייצוגים חזותיים של תכנים וסמלים, העשויים להיות דמיוניים; ואולם, במקביל, ניתן לראותם ולנהל עמם דיאלוג כאן ועכשיו. מודל ששת המפתחות מסייע להתבונן במפגש הטיפול הדרמה-תרפויטי, או באירוע התיאטרוני, בשישה אופני התבוננות המכונים "מפתחות". שני המפתחות הראשונים מתייחסים אל הצורה והמבנה של המפגש/האירוע התיאטרוני; שני מפתחות נוספים עוסקים בתכני המפגש/האירוע התיאטרוני; ואילו שני המפתחות הנותרים עוסקים בנושאים המצויים מחוץ למציאות הדרמטית.⁶

ניתן למצוא נקודות חפיפה בולטות בין מודל ששת המפתחות לבין מודל שלושת ממדי הבובה: שני המפתחות הראשונים, המייצגים את הצורה והמבנה, מקבילים לממד הגשמי;

³ ראיון עם סוזאנה פנדז'יק, 11 באפריל 2012.

⁴ Susana Pendzik, "On Dramatic Reality and its Therapeutic Function in Drama Therapy", *The Art in Psychotherapy* 33, 2006, p. 272-273.

⁵ 272 p. "On dramatic reality and its therapeutic function in drama therapy", Susana Pendzik; מולי

לחד, *מציאות פנטסטית – הדרכה יצירתית בתרפיה*, טבעון: הוצאת נורד, 2006, עמ' 47.

⁶ Pendzik, "The 6 Key Model", p. 200.

המפתח השלישי והרביעי, העוסקים בתוכן, מקבילים לממד הסימבולי; ואילו המפתח החמישי והשישי, העוסקים במציאות החוץ-דרמטית, מקבילים לממד הרוח. ואולם, לעומת מודל ששת המפתחות העוסק במישורי המציאות באירוע התיאטרוני באשר הוא, המודל של שלושת הממדים מתמקד באופן ספציפי בנוכחותן של בובות באירוע תיאטרוני.

המפתח הראשון הוא מפתח המעבר בין המציאות הדרמטית לבין מציאות היומיום – הדרך הייחודית שבה כל אינדיבידואל נכנס למציאות הדרמטית ויוצא ממנה.⁷ באמצעות התבוננות במפתח זה ניתן לבחון האם וכיצד השחקנית מסתייעת בבובות כדי לעבור ממציאות למציאות. בייחוד נבחן תפקיד הבובות במפתח זה בתוך ז'אנר המונודרמה האוטוביוגרפית, שבה היוצרים משתפים את הקהל בסיפורם האישי.

המפתח השני הוא מפתח איכות המציאות הדרמטית, המשלב בתוכו שני היבטים: ההיבט הראשון מתייחס ליכולת לבסס מציאות דרמטית אמיתית דיה כדי לאפשר עבודה בתוכה; ההיבט השני מתייחס לסגנון ולמאפיינים של המציאות הדרמטית שנוצרה.⁸ בהיבט הראשון נבחן האם וכיצד הבובות מסייעות להעשיר ולהרחיב את המציאות הדרמטית. בהיבט השני נבחן את הז'אנר הייחודי שבחרו האמניות כדי להציג את נושאם האישי בהתייחס לתפקיד הבובות בז'אנר.

המפתח השלישי עוסק בדמויות ובתפקידיהם – המודל מבחין בין הדמות לבין התפקיד. התפקיד מתייחס לרמה האוניברסלית והכללית (אימא, ילד, תוקפן וכד'), ואילו הדמויות הן התגלמות ספציפית של תפקידים.⁹ הבובה מכילה הן את הממד האוניברסלי, הטיפוסי, והן את הממד האישי. בהקשר זה ייבחנו כוונותיהן של היוצרות להיעזר באיכויות של הבובה, בייחוד בהתייחס לז'אנר המונודרמה האוטוביוגרפית, אשר באמצעותה מוצג הסיפור האישי.

המפתח הרביעי מתייחס לתוכן במובן הרחב: עלילה, תימות, קונפליקטים, סימבולים וכד'. מפתח זה מאפשר לפרק את הסיפור/המופע למרכיביו כדי להבינו טוב יותר כמכלול.¹⁰ התבוננות בהצגות על פי מפתח זה מתייחסת לדברי היוצרות בדבר תפקידיהן של הבובות בהצגתן כמכלול, בהתייחס לתכנים שהיוצרת מציגה בהצגתה.

⁷ שם, עמ' 199

⁸ שם, שם.

⁹ שם, שם.

¹⁰ שם, שם.

המפתח החמישי הוא תגובת הקהל למציאות הדרמטית – בהקשר התרפויטי ניתן להתייחס גם אל תגובת המטופל להצגה שלה הוא היה שותף: האם הוא מתייחס אליה בביטול או באופן אחר שיכול ללמד אותנו על חוויותיו בהקשר לתכנים, לרגשות ולמחשבות שעלו בתוך המציאות הדרמטית?¹¹ ניתן להתבונן במפתח זה בהקשר להצגות הנבחנות במחקר זה – האופן שבו השחקניות מייחסות משמעות לבובות שאותן הן מפעילות, בהתאם להיבט ההנפשה שמכיל ממד הרוח ב"מודל שלושת ממדי הבובה". ניתן גם לבחון את האופן שבו היוצרות חוות את הצופים במונודרמה האוטוביוגרפית, את כוונותיהן ליצור חוויה מסוימת בקרב הקהל, בהתאם לדרך שבה הן מעריכות את תגובות הקהל לשילוב הבובות בהצגה.

המפתח השישי מתייחס לסאב-טקסט ומטא-מציאות – מפתח חמקמק, הנמצא מתחת לפני השטח. מפתח זה מתייחס לשולי, לנרמז, או להיבטים הדו-משמעיים של הטקסט, ולא תמיד ניתן להתייחס אליו.¹²

4.2 ההצגה עמי ותמי – סוף לאגדה

4.2.1 דיון על פי מודל שלושת ממדי הבובה בהתייחס לראיון עם היוצרת¹³

בסעיף זה תנותח ההצגה על פי שלושת ממדי הבובה: הממד הגשמי, הממד הסימבולי וממד הרוח, הכולל את מרכיב ההנפשה והמרכיב הקינטי. בהמשך תיבחן ההצגה דרך מודל ששת המפתחות, תוך הדגשת ההיבטים הנוספים שמודל זה מוסיף. כאמור, בשונה מן הפרשנות שהוצגה בפרקים הקודמים מנקודת מבט של צופה-חוקרת, הדיון שלהלן מתמקד בנקודת המבט של היוצרת, שיצרה את המונודרמה האוטוביוגרפית – מבחינת הרעיון, הטקסט, הבימוי והשימוש בבובות.

הממד הגשמי: פיש חכם בחרה להשתמש בעיצובן של כל הדמויות האנושיות בבובות עשויות ספוג מצופה בד. חומרים אלו נבחרו מטעמי נוחות ועמידות, וכלשונה: "רציתי שיהיו נוחות להפעלה". השימוש בחומר זו נבע מהשפעת החומר עליה, כמפעילה, ולא על הקהל: "המגע נתן לי משהו. לפני שאני תולה את אדם על העץ, בסוף ההצגה, אני מחבקת אותו, המגע אתו חשוב לי".

¹¹ שם, שם.

¹² שם, שם.

¹³ כל הציטוטים המובאים להלן מתייחסים לנאמר בראיון עם היוצרת בנספח א1.

פיש חכם בחרה שיעצבו עבורה בובות בגודל בינוני כדי להעביר את האשליה כי מדובר בסיפור לילדים, כדי ששבירתה במהלך ההצגה תהיה דרמטית יותר. לדבריה, "רציתי שזה ייתן אשליה של סיפור ילדים, שהולך להיות משהו חביב. אם הבובות היו גדולות זה היה משתלט". מבחינת עיצוב הבובות, פיש חכם נעזרה בתמונות של בני משפחה כדי לאפיין את הדמויות האנושיות. המטרה הייתה להחצין תכונה מרכזית באישיותה של הדמות – דבר שיסייע בהבנת הדמות וההתרחשות על הבמה: "זה עוזר לקהל לא ללכת לאיבוד [...] זה עוזר לאפיין את הדמויות [...] הבובות נותנות עוד פן רגשי". בהקשר זה ניתן לציין את דבריו של הבובנאי והפילוסוף פאול לוי, שכתב על הייחוד של הבובה שמתברכת במבע תבנית, ודווקא בשל כך ניכרת עוצמתה רבה.¹⁴ פיש חכם בחרה להחצין תכונה אחת מרכזית של הדמות בעיצוב הבובה וכך העצימה את כוחה בהעברת מסריה אל הקהל. העיצוב הוויזואלי של הבובה מלמד על הפנימיות שלה: "נתתי למירי [מעצבת הבובות] תמונות של המשפחה שלי שתוכל לאפיין את הבובות, ואז דיברנו שעמי ייראה עצוב, שתמי תיראה שובבה, שהאבא ייראה כועס, ושהאימא תהיה עם ראש מושפל, כנועה".

פיש חכם בחרה להשתמש בבובות שולחן, בנימוק כי היא מחפשת אחר בובה שהפעלתה קלה מבחינה טכנית ומשרתת את הסיפור. הבובה משמשת טריגר המניע ומתווך בין סיפור האגדה לבין הסיפור האישי שלה. לדבריה, "עבדתי עם בובות שדורשות מינימום טכניקה, שהן רק הטריגר לסיפור. השימוש הוא מינימליסטי – אני גולשת למשחק של הדמויות על הבמה. בעיקר כשאני מספרת את האגדה, הבובות מדברות, ואז אני גולשת לסיפור האישי ולמשחק. הבובות עוזרות לי לעבור מהאגדה לסיפור האישי". בובות אלו סייעו לה גם ביצירת נבדלות וגבול ברור בין העולם שהן מייצגות לבין העולם המציאותי. פיש חכם מדווחת כי הפעלתן של בובות אלו סייעה לה, נוסף על יצירת הנבדלות, לסנן ולמתן את עוצמת הרגשות ומידת הזדהותה עם הבובות שהפעילה והדמויות שאותן הן מייצגות: "זה נתן גם לי וגם לקהל ממד של הרחקה, להיות פחות מעורבת רגשית. הרגשות עברו דרך משהו, פחות ישיר, זה כאילו לא אתה".

דברים אלו נקשרים למושג ה"מרחק האסתטי" שנדון בפרק השני. לדברי תומס שף (Scheff), "מרחק אסתטי" נכון הוא מרחק רגשי אופטימלי בינינו לבין רגשותינו, מצב שבו קיים איזון בין רגש לבין ההתבוננות בו. כך אפשר לחוות וגם להתבונן בחוויה ללא ניתוק ממנה.¹⁵ פיל ג'ונס

¹⁴ פאול לוי, "שחקן ומריונט", במה, מס' 31, סתיו 1966, עמ' 63.

¹⁵ Marina Jenkyns, *The Play's the Thing – Exploring Text in Drama and Therapy*, London: Routledge, 1996, p. 15; Thomas J. Scheff, *The distancing of emotion in psycho-therapy: Theory research and practice*, California: Berkley University press, 1981.

(Jones) התייחס לאיכויות של בובת התיאטרון ככלי השלכתי היוצר הזדהות. הבחירה בסוגי הבובות השונים עשויה לסייע למפעיל הבובה למצוא את "המרחק האסתטי" הנכון, בהתאם לצרכיו.¹⁶ אף כי פיש חכם טוענת כי היא חשה הזדהות עם כל אחת מהבובות בזמן הפעלתן, היא מדווחת על העזרה של הבובות בסימון הגבול ובהפרדה בינה לבין מה שהן מייצגות: "בכל הדמויות אני מרגישה שיש ערבוב [בינה לבין הבובה]. אני קצת כולם, גם האימא, גם האח. הבובות עוזרות לי בהפרדה. זה כאילו, זה לא אני... אפשר לקחת את זה ולהניח בצד אחר כך. זה מגדיר ומסמן".

בובת הגוזל בהצגה עשויה מכובע שעליו נתפרו נוצות. החומריות שלו והעובדה כי הוא מופעל מבחוץ, כחפץ ללא רוח חיים, מרמזת על חוסר האונים שלו: "הוא שילוב של כובע שעליו נתפרו נוצות. בחרתי להחזיק אותו כמו חפץ, כי הוא חסר ישע".

הממד הסימבולי: פיש חכם בחרה לייצג את הדמויות באגדה ואת הוריה כדמויות אנושיות, בהתייחס לתפקידיהם. בחירותיה נבעו מן הרצון ליצור מידה מסוימת של חוויה ריאליסטית: "לא לקחתי למשל, בובה של כלב אלא בובות אנושיות המייצגות דמויות שאני מכירה וחיזקתי את מאפייניהן". פיש חכם שואפת לחזק את החוויה הריאליסטית על ידי יצירת אפיון בולט ויזואלי ודרמטית ויצירת בהירות בקרב הצופים: "כשאני מספרת על המשפחה זה עוזר [לקהל] לאפיין את הדמויות". האופן שבו הסיפור האישי מתכתב עם האגדה המייצגת סיפורים אוניברסליים נוגע במהות של בובת התיאטרון כמייצגת מציאות במקום מחקה מציאות. לדברי פיש חכם, "הבובות עוזרות לי לעבור מהאגדה לסיפור האישי". השימוש באותה בובה כדי לייצג הן את האם או האב באגדה והן את הוריה של היוצרת ממחיש את הקשר בין הסיפורים. לדבריה, "בהצגה גם ערבבתי, כך שהבובות גם מדברות את הסיפור האישי וגם את האגדה, וזה גורם לטשטוש ומראה שהאגדה יכולה להישאר אגדה אך גם יכולה להיות סיפור של כל אחד".

ממד הרוח – מרכיב ההנפשה: הבובות האנושיות המופיעות בהצגה טעונות במשמעות רבה: הן מייצגות את משפחתה של פיש חכם שאינה מצויה עמה. נשיאתן של הבובות פיזית להצגה וממנה מאפשרת לה להמשיך ולהיות מוקפת במשפחתה – משפחה שאינה קיימת ביומיום עבורה: "תמיד היינו צוחקים כששמתי את התפאורה במכונית שהנה כל המשפחה איתי. ההורים עזבו את הארץ, חזרתי לבד ואדם שבא לארץ תוך שלושה שבועות התאבד. בסופו של דבר נשארתי לבד. הבובות נתנו לי תחושה שאני לא לבד". גם בובת הגוזל מייצגת את האח שאיננו: "זה גוזל פצוע על

¹⁶ Phil Jones, *Drama as Therapy, Theatre as Living*, London: Routledge, 1996, p. 144.

הרצפה שמסמל את האח". ניתן לומר כי כל הבובות שבהצגה מייצגות את המשפחה שאיננה נמצאת עברה, ובכך טמונה משמעותן.

ממד הרוח – המרכיב הקינטי: מרכיב ההפעלה, שבו פיש חכם מפיחה חיים בבובות ומפעילה אותן, יוצר אצלה תחושה של שליטה: "יש פה איזה משחק שאני יכולה להיכנס ולצאת מתי שאני רוצה. נגמר המשחק, חוזרים למציאות, זה נותן שליטה". היכולת הטרנספורמטיבית של הבובה, שלא חלים עליה כללי האנוש, מסייעת בידה לחוות מחדש את האח ולהקימו לחיים. "כשאתה מפעיל את הבובה אתה נותן חיים למה שאינו מצוי יותר".

איכות זו מאפשרת לפיש חכם לעבד את התכנים הקשים בתוך המציאות הדרמטית, באופן המאפשר לה לגעת בתכנים הטעונים בצורה שמורה במסגרת ההצגה: "דרך בובה אפשר להגיד דברים שאני לא מעיזה כאדם בחיים [...] זה מסמן גבול. אפשר לקחת את זה ולהניח בצד אחר כך. זה מגדיר ומסמן".

4.2.2 דיון על פי מודל ששת המפתחות בהתייחס לראיון עם היוצרת

כאמור, קיימת חפיפה מסוימת בין מודל זה לבין המודל שהוצג בסעיף הקודם, ולכן יודגשו להלן בעיקר התובנות המתווספות בהתייחס למודל זה בעקבות ניתוח הראיון עם היוצרת. מודל זה יסייע ביצירת הבחנה בין השפעת השימוש בבובות עבור המפעיל אותן לבין השפעת השימוש בבובות על הצופה.

על פי **המפתח הראשון**, מפתח **המעבר בין המציאות הדרמטית לבין מציאות היומיום**, שימוש בבובות ביצירתה האוטוביוגרפית סייע לפיש חכם להפריד בין המציאות של הסיפור האישי המקביל לעולם הפנטסטי של האגדה לבין המציאות היומיומית של העולם שבחוץ, כפי שהוצג לעיל. למעשה קיימות בהצגה שלוש מציאויות: המציאות הדרמטית המרוחקת, הכוללת את סיפור האגדה של עמי ותמי; המציאות הדרמטית הקרובה יותר מבחינה אסתטית – סיפור האישי של פיש חכם; וכן המציאות החוץ-דרמטית, המייצגת את חייה מחוץ להצגה ואת החיים של הצופים בהצגה. למציאות זו יש קשר מסוים עם המציאות הדרמטית, אך היא איננה זהה לה. על פי דיווחי האמנית, הבובות מסייעות לה ולקהל בהפרדה, בגישור ובתיווך בין המציאויות השונות.

המפתח השני, מפתח איכות המציאות הדרמטית, משלב בתוכו שני היבטים: האיכות של המציאות הדרמטית, וכן הסגנון והמאפיינים של מציאות זו. פיש חכם מתייחסת לאיכות הדרמטית שמוסיפה הבובה משתי זוויות: השפעת העבודה עם בובות עליה והשפעת הבובות על הקהל. מבחינת ההשפעה עליה, פיש חכם טוענת כי הבובה מאפשרת לה לבטא תכנים, רגשות ומחשבות מהלא-מודע, וכך האיכות הדרמטית הופכת מפורטת יותר. "הבובות גם עזרו לי להוציא דברים מהתת-מודע החוצה [...] זה נותן חופש לרגשות עצורים שגם במשחק רגיל לא היו יוצאים. בגלל שזה סתם בובה, חפץ, זה מאפשר לשחרר, ואז יוצאים דברים". בהתייחסה לנקודת מבטו של הצופה בהצגה, היא טוענת כי שימוש בבובות במונודרמה האוטוביוגרפית מוסיף לעושרה של ההצגה וכי בובה המכילה אלמנטים חזותיים וממשיים מרחיבה את אפיוני הדמויות ומוסיפה פן רגשי בהבנת הסיטואציה. היא מתייחסת לאיכות הדרמטית ככלל ולז'אנר המונודרמה בפרט: "אני אוהבת שילוב של דברים [...] זה מעניין יותר כיצרת לשלב מונודרמה עם עוד משהו. זה לדעתי עוזר לקהל לא ללכת לאיבוד, לאפיין את הדמויות [...] הבובות נותנות עוד פן רגשי".

המפתח השלישי עוסק **בדמויות ובתפקידן.** התייחסות לסוגיות העולות מתוך מפתח זה התקיימו בדיון בממד הסימבול של הבובות בהצגה, ולכן לא יורחב הדיון על פי מפתח זה.

המפתח הרביעי מתייחס **לתכנים שעולים בהצגה.** פיש חכם טוענת כי הבובות מאפשרות לה להעז מעצם היותן כלי השלכתי, וכך היא יכולה להציג תכנים קשים ולומר דברים שלא הייתה מעיזה ללא הבובות. לדבריה, "דרך בובה אפשר להגיד דברים שאני לא מעיזה כאדם בחיים". היא מוסיפה שהבובה מסייעת לסנן את עוצמות הרגשות: "זה נתן לי וגם לקהל ממד של הרחקה, להיות פחות מעורבת רגשית. הרגשות עברו דרך משהו, פחות ישיר, זה כאילו לא אתה [...] זה עובר סוג של סינון בעוצמות הרגישות שלי ושל הקהל".

המפתח החמישי הוא **תגובת הקהל למציאות הדרמטית.** פיש חכם מתייחסת בראיון לתגובות הצופים להצגה וסבורה כי הבובות מקלות עליהם להזדהות עם התכנים הקשים, בשל היותן כלי לא ישיר אך כלי שגורם הזדהות. לדבריה, "חשבתי שיהיה לקהל קל יותר להזדהות, ואני חושבת שזה עבד". פיש חכם מספרת כי צופים רבים בוכים בסוף ההצגה, כאשר היא תולה את הבובה שמייצגת את אחיה על העץ. תכופות מתעוררת תחושה של אי-נוחות בקהל בסצנות מסוימות, ולעתים אף אנשים קמים ועוזבים. הדבר קורה בדרך כלל כאשר בהצגה הוריה מאשימים אותה בכל מה שקורה. בהקשר זה היא אומרת: "אני חושבת שזה בגלל שרוב הקהל הם הורים, והם חווים את זה שמאשימים אותם כהורים".

המפתח השישי מתייחס לסאב-טקסט ומטא-מציאות. דבריה של פיש חכם בסוף הראיון עשויים להיקשר למפתח זה. היא מציינת כי היא אינה מציגה עוד הצגה זו, שכן היא מרגישה שהצגתה מכריחה אותה לדוש בתכנים אלו שוב ושוב, ואין לה כבר צורך לעשות זאת. עכשיו, לאחר שש שנים שהיא הופיעה עם ההצגה, היא מרגישה הקלה ושהיא נמצאת כבר במקום אחר. כהגדרתה: "זה לא הבריא אותי, אבל אפשר לי להניח בצד, לחיות עם זה יותר בשקט". עמדה זאת – עצם הצורך להציג את ההצגה ושלב ההשלמה של התהליך הנפשי הכרוך בהעלאתה – היא בגדר שאלת יסוד, הרוחשת מתחת לפני השטח.

4.3 ההצגה אימאל'ה

4.3.1 דיון על פי מודל שלושת ממדי הבובה בהתייחס לראיון עם היוצרת¹⁷

היוצרת בחרה להיעזר בהצגתה בבובות ברבי ובבובות צעצוע.

בממד הגשמי היוצרת מתייחסת בייחוד לעיצוב של בובות הברבי בעלות המידות "המושלמות" ("ריבועים בבטן, פוינט ברגל" כהגדרתה), וכן לבובת הצעצוע של התינוק – בובה מפורקת אשר ראשה וידיה הן של הבובה וגופה מורכב מכף ידה של האמנית. הרכב זה של הבובה מעלה תהייה מיהו בעצם המפורק – התינוק או האימא, שצריכה לתפקד בלי יד אחת במהלך החלק שבו היא מפעילה בובה זו. דבורי בחרה בבובת משחק קטנה כדי שתיווצר קונוטציה של משחק ושל עולם קטן. "יכולתי לעצב בובה או להיעזר בבובה גדולה יותר, אבל בחרתי בבובה קטנה ובמיטת צעצוע". היא בחרה להפעיל בבובות צעצוע, כיוון שהן שייכות לעולם הילדים, ובהצגה היא יוצרת דיאלוג בין עולם הילדות לבין עולם המבוגרים. בהקשר זה היא אומרת: "הבאתי צעצועים כי הם מעולם הילדים. רקדתי בין עולם הילדות, ערכים של חינוך בילדות, לבין אימא מציאותית שצריכה לגהץ".

הבחירה בבובת צעצוע אפשרה לאמנית לבטא תחושות תוקפניות ואף אלימות כלפי בובת הצעצוע המפורקת שייצגה את התינוק. "בובת הצעצוע עשתה אפקט חזק יותר. זה היה מציאותי, אבל מחומרות אחרת. בגלל שזה היה צעצוע, הייתה לי רשות להיות אלימה. זה צעצוע – לא מציאות. יכולתי להתעלל בזה". בראיון דבורי מספרת כי ההצגה הוצגה לראשונה בשנת 2009 בגרסה

¹⁷ כל הציטוטים המובאים בסעיף זה מתייחסים לנאמר בראיון עם היוצרת, כפי שמצורף בנספח א2.

מקוצרת שבה הובאו רק הסצנות הקשורות לקשר בין אימא ובין התינוק; בגרסה זו היא חבשה פאה והתאפרה כבובה, כאשר כבר בסצנת הפתיחה הופיעה בובת התינוק על כף ידה. לדבריה, בגרסה זו היא הייתה זקוקה להרחקה, לתחפושת: "הפכתי את עצמי לבובה עם פאה, אז היה לי ריחוק. כבר בתחילת המופע התינוק היה על האצבעות שלי". בגרסה המאוחרת, שאליה מתייחסת עבודה זו, דבורי החלה להפעיל את בובות הברבי בעודה מגלמת את דמותה שלה כילדה.

בממד הסימבולי דבורי משתמשת בקונוטציה של בובות הברבי כמייצגות פנטזיה וחיים מושלמים, כחלק מיצירת השפה המשותפת עם הקהל. "בהצגה יש שני ממדים. ממד המציאות וממד הפנטזיה [...] את ממד הפנטזיה מייצגות בובות הברבי". "להשתמש בבובת ברבי זה סמלי. הכול צעצועים, וזה עושה את הקשר לקהל. בובות חתן וכלה ארוזות בנייר אריזה. זה סמל, ועוד כמה פעמים ברציפות. הקהל עושה קישור". היא חשה שהקהל מזדהה עם המתרחש על הבמה כאשר היא עובדת עם בובות הברבי. לקהל ברור מה הבובות מייצגות. לדבריה, "כאשר אני עובדת עם הסמלים, עם בובות הברבי, זה מצחיק את כולם".

ממד הרוח – מרכיב ההנפשה: דבורי מתייחסת למשמעות שהיא מייחסת לבובות הברבי, מתוך אמונותיה כילדה. עבודה בובת הברבי מסמלת פנטזיה לא ממומשת: "אהבתי ברביות כשהייתי קטנה. הייתה לי אג'נדה על זה. או שיש לך ברבי או שאת ברבי, אם התמזל מזלך. רציתי שיהיה לי שיער כמו ברבי, ויש לי תלתלים". אם הבובות מסמלות עבודה פנטזיה בלתי אפשרית למימוש, עצם ההתעללות בהן יכולה לייצג, כפי שהציעה ג'וי שבריאן במאמרה¹⁸ שהוזכר בפרק השני, את ה"שעיר לעזאזל". באופן זה דבורי יכולה להתעלל בפנטזיות הבלתי ממומשות שהבובה מייצגת עבורה. פעילות זו נותנת מקום לביטוי רגשי ולוונטילציה ו"משאירה" את התסכול אצל האובייקט, הבובה. לדבריה, "נתתי לזה [לאלומות] ביטוי במסגרת היצירה, ששם שפכתי את זה. נבהלתי שנתתי לכך ביטוי, אבל בן הזוג שלי ואימא שלי הרגיעו אותי ושמחו".

המרכיב הקינטי: דבורי מדווחת כי עצם הפעלת הבובות גרמה לה להיות גאה בעצמה, לחוש שיש לה יכולת גבוהה להפעיל את הבובות ולשחק עמן בצורה מתואמת ואיכותית. לדבריה, "זה דרש הפעלה וירטואוזית. מבחינה טכנית זה היה הישג". דבורי השתמשה גם ביכולת הטרנספורמטיבית של הבובה כדי להציג את הסיטואציה שהביאה לבמה מזווית שונה, מנקודת מבטה של האם,

¹⁸ ג'וי שבריאן, "השעיר לעזאזל והטליסמא: העברה בתרפיה באמנות", בתוך: דאלי ועמיתים, תרפיה באמנות –

התפתחויות חדשות – תיאוריה ומעשה, תל אביב: הוצאת אח, 1995, עמ' 88-102.

במטרה שהצופים יוכלו להזדהות עם תחושותיה. בהקשר זה היא אומרת כי "ההפעלה אפשרה לי גם לעשות היפוך מצב, לחשוב שהתינוק הוא המתקיף, ואז האימא חייבת להגן על עצמה".

4.3.2 דיון על פי מודל ששת המפתחות בהתייחס לראיון עם היוצרת

בניתוח הראיון על פי **המפתח הראשון**, מפתח **המעבר בין המציאות הדרמטית לבין מציאות היומיום**, ניתן להיווכח כיצד נעזרה דבורי בבובות כדי ליצור הפרדה בין העולמות השונים המוצגים בהצגה. הייצוג הוויזואלי של העולמות השונים סייע ביצירת בהירות לגבי טיבם. שני העולמות משתייכים למציאות הדרמטית, אולם הראשונה, המיוצגת על ידי בובות הברבי, מייצגת ובלתי מושגת; לעומתה המציאות השנייה מדמה את חיי היומיום והצגתה מאפשרת התבוננות מקרוב על הפערים הקיימים בין החלום לבין המציאות. היוצרת מציינת כי "יצאה לי הצגה על חלום ושברו. הלכתי לתודעה של צעצועים שילדה מקבלת, שהחברה מכוונת אותה באמצעותם לייעודה בחיים...".

ההתבוננות דרך **המפתח השני**, מפתח **איכות המציאות הדרמטית**, מצביעה על העניין הוויזואלי שנוצר כתוצאה מפירוק בובת התינוק והרכבתה מחדש באופן שונה. האיכות הדרמטית מעמיקה מעצם היותה של הבובה ייצוג. הרעיון שהאם מפרקת את ילדה אוצר בחובו מחשבות, תפיסות ורגשות מורכבים. לדברי היוצרת, "להיות אימא ולפרק את הילד שלי מבחינה אינטואיטיבית זה הרגיש לי נכון. לפרק ולהרכיב. כך אפשר לבטא סוג של אלימות". דבורי משתמשת בבובות בתוך הז'אנר של תיאטרון חזותי. שימוש בבובות, שהן אובייקטים ויזואליים טעוני משמעות, מעשיר מופע זה, שבו לא נעשה שימוש משמעותי במלל. לדבריה, "בבובות אני משתמשת להראות דברים ששחקן אמיתי לא יכול. להראות סימבולים כמו ברבי, להשתמש במטפורות".

המפתח השלישי במודל עוסק ב**דמויות ובתפקידים**. אם נתבונן דרכו בהצגה נוכל לראות את הפערים הקיימים בין הדמות לבין התפקיד שאותו היא אמורה לגלם. במסגרת תפקידה, האם אמורה להרגיע את התינוק. ואולם בהצגה, בעיקר בפורמט הראשון שהתמקד ביחסי האם עם התינוק, כפי שסיפרה דבורי בראיון, היא נוהגת באופן אחר לגמרי. האם מנסה ללא הצלחה להרגיע את התינוק, עד שבשלב מסוים, לאחר שהוא תוקף אותה, היא מגהצת אותו ובסצנת הסיום תולה חלקים ממנו ליבוש על חבל הכביסה. התינוק, שמוצג בחלק הראשון של ההצגה

כבובה שלמה, חייכנית ושקטה, מתגלה כתלותי, דורשני ותוקפני. פער זה משרת את המסרים של היוצרת בדבר הפנטזיה ושברה. לדבריה, "רציתי להעלות למודעות נושא שלא הכינו אותי אליו כאימא צעירה. לעורר אמפתיה לאישה הזו – לכמה שהיה לה קשה וכמה שהיא סבלה".

על פי **המפתח הרביעי** של המודל, העוסק ב**תכנים שעולים בהצגה**, דבורי נעזרת בבובות כדי "לטפל" בנושאים שהם בגדר טאבו: אם המגיבה בצורה אלימה כלפי תינוקה, מתוך ניסיון לעורר אמפתיה והבנה לנקודת המבט שלה. היכולת שלה לגעת בנושאים אלו מתאפשרת באמצעות העבודה עם הבובה, שיוצרת הזדהות אך גם מפעילה את מנגנון ההשלכה: "זה לא אני, זו הבובה"; כך ניתן להזדהות עם חלקים או לדחות חלקים אחרים שהבובה מייצגת באופן בטוח. לדברי האמנית, "ההפעלה [של הבובה] אפשרה לי גם לעשות היפוך מצב, לחשוב שהתינוק הוא המתקיף, ואז האימא חייבת להגן על עצמה". לדבריה, "אני יכולה להשתמש במטפורות כמו לנשק רגל של בובה, לדגדג אותה, ואז לתת לה ביס ולתלוש אותה".

המפתח החמישי של המודל, **תגובת הקהל למציאות הדרמטית**, בא לידי ביטוי בראיון כאשר דבורי מציינת כי הבובות סייעו לה ליצור קשר עם הצופים. השימוש בבובות שהן בגדר סמל חזותי כמו בובות הברבי, וכן בדימוי של בובת חתן וכלה ארוזות בנייר צלופן, מסייע לקהל להבין את המתרחש, גם כאשר מדובר במחשבות ובתחושות מופשטות. "כשאני עובדת עם הסמלים, עם בובות הברבי, זה מצחיק את כולם".

התבוננות בראיון דרך **המפתח השישי**, המתייחס ל**סאב-טקסט ומטא-מציאות**, מובילה להבחנה שעשתה דבורי בין הגרסאות השונות של ההצגה. בגרסה הראשונה הציגה האמנית בעזרת הבובות תהליך של הידרדרות נפשית של אם לאחר לידה; בגרסה השנייה היא נעזרה בבובות כדי להצביע על תפקיד החברה בשימור הפנטזיה בילדות הגורמת למשבר בהמשך החיים, וזאת על ידי שימוש בבובות ברבי ובמה שהן מייצגות. הגרסה השנייה מציגה את שורשי הקושי, מהיכן הוא נובע לעומת הגרסה המקורית, שבה מוצג הקושי בלבד. "התכוונתי לעשות הצגה על הידרדרות נפשית של אימא אחרי לידה, שזה מה שעשיתי בירושלים. כאשר הרחבתי יצאה לי הצגה על חלום ושברו [...] שהחברה מכוונת אותה [את הילדה] לייעוד שלה [...] נהיה כוח אחר".

4.4 דיון השוואתי בין הניתוח הפרשני לבין כוונות היוצרות המשתקפות בראיונות

סעיף זה מציג בקצרה דיון השוואתי בין הניתוח הפרשני שלי כצופה בהצגות לבין ניתוח כוונותיהן של היוצרות, כפי שהן באות לידי ביטוי בראיונות שנערכו עמן. הדיון משווה ניתוחים אלו דרך ממדי הבובה השונים: הממד הגשמי, הממד הסימבולי וממד הרוח, על מרכיב ההנפשה והמרכיב הקינטי שבתוכם. דיון זה אינו נועד להציג באופן מקיף את כל הכיוונים האפשריים של שימוש בבובות בז'אנר המונודרמה האוטוביוגרפית אלא להעמיק את המבט על יצירות מסוימות אלו, כדוגמאות מוגדרות לדיון בנושא.

בהצגה עמי ותמי – סוף לאגדה ניתן לראות כי **בממד הגשמי** בפרשנות שלי כצופה לא הייתה משמעות לחומר שממנו עשויות הבובות עבור הצופה. נטען כי האמנית השתמשה בספוג מצופה בבד, שאינו מעורר חוויה משמעותית בקרב הצופים, בהיותו חומר נטול זהות ברורה המשמש אמצעי בלבד להעברת הסיפור ולהצגת הדמויות.¹⁹ בראיון ציינה פיש חכם כי החומר היה משמעותי עבורה. הספוג והמרקם הרך שלו אפשרו לה להיות במגע עם הבובות המייצגות את משפחתה, ובייחוד להתרפק על בובת אחיה, שאותה היא מחבקת ומערסלת לפני שהיא נפרדת ממנה ותולה אותה על העץ בסצנת הסיום. **בממד הסימבולי** קיימת חפיפה בין הניתוח שלי ובין הנאמר בראיונות. יתכן כי חפיפה זו נובעת בין היתר מאופיו של ממד זה, הנקשר לתכנים תרבותיים, אוניברסליים וחברתיים שהצופה המיומן יכול להבחין בהם ולהבין את היצירה לאורם. התבוננות **בממד הרוח, במרכיב ההנפשה**, על פי הניתוח הפרשני שלי מצביעה על שימוש בבובה של תמי כבחפץ מעבר ובבובת עמי כ"שעיר לעזאזל", כפי שתואר בפרק השני של המחקר. בראיון שנערך עם פיש חכם מתוארת המשמעות שהיא מייחסת לבובות: המגע שלה עמן מסייע לה להיות במגע עם הייצוגים של בני משפחתה שאבדו לה. בהתייחסות **למרכיב הקינטי**, להפעלת הבובות, עמדתי על השימוש המועט של האמנית במרכיב זה, כחלק מן המסר של ההצגה המדגיש את האופן שבו המציאות משתלטת על האשליה. מכאן, על פי פרשנות זו, נובעת הפעלה המעטה של הבובות על ידי האמנית, לשם שבירת האשליה והעצמת המסר שהחיים אינם אגדה. בראיון שנערך עמה, פיש חכם ציינה את השפעת הפעלתן של הבובות עליה. מהלך זה סייע לה לשם יצירת הפרדה וביסוס תחושת שליטה על יכולתה לנוע בין המציאות הדרמטית לבין המציאות היומיומית. היא ציינה את היכולת הטראנספורמטיבית של הבובה, שאפשרה לה להפיח חיים באחיה המת.

¹⁹ מרית בן ישראל ורוני מוסינזון נלקין, חפץ לב, יסודות תיאטרון הבובות האמנותי, ירושלים: כרמל, 2009, עמ' 73.

בהצגה אימאליה קיימת חפיפה כמעט מלאה בין שני הניתוחים, למעט **המרכיב הקינטי** המשותף **לממד הרוח**. על פי הניתוח הפרשני שלי, דבורי משתמשת ביכולותיה הטרנספורמטיביות של הבובה כדי לבצע היפוך, שבו הבובה מפעילה את האמנית המשרתת אותה. דבורי מתקינה עבורה תפאורה, משמשת כמלצרית לארוחותיה, ועוד. היפוך זה משרת את המסר הנקשר לביקורת החברתית המובאת בהצגה בדבר השתלטותו של עולם הפנטזיה שמייצגות הבובות על חיינו, עד אשר לאורך אנו מחנכים את ילדינו בתרבות המערבית. הבובות, האמורות לשרת אותנו ולהיות משחק עבורנו, משעבדות אותנו. בראיון שנערך עמה, דבורי ציינה כי הפעלת הבובה מסייעת לה לגרום לצופה להזדהות עם נקודת מבטה של האם, כקורבן של התינוק המתקיף אותה. תגובתה של האם מייצגת התגוננות מפניו. ייתכן כי ההבדל נובע מהתייחסותה של דבורי בראיון לשתי הגרסאות של ההצגה. היא חוזרת וטוענת כי היא מעדיפה את הגרסה המקורית, שהיוותה מניע ליצירת ההצגה. הניתוח שלי התייחס לגרסה השנייה שבה צפיתי.

דיון מסכם

מחקר זה ביקש לבחון את תפקידה של בובת התיאטרון ככלי המסייע בחשיפה ובעיבוד של תכנים רגשיים ואישיים, באמצעות מודל שהוצע על ידי – "מודל שלושת ממדי הבובה". מאפייני הבובות, כפי שהוגדרו במסגרת מודל זה ובמסגרת סקירת ספרות מחקרית מקיפה, נבחנו – כמקרה בוחן בולט – במסגרת שתי הצגות תיאטרון המשתייכות לז'אנר המונודרמה האוטוביוגרפית. המחקר הצביע על האופנים שבהם השימוש בבובות בז'אנר זה סייע למפעילות הבובות, העוסקות בעיבוד אמנותי של סיפור אישי, לעסוק בתכנים טעונים ולעתים טראומטיים בדרך עקיפה, וכך לשתף את הקהל בחוויה זו. בובת התיאטרון, בהיותה כלי השלכתי ומתווך היוצר הזדהות, מסייעת לגעת בתכנים רגישים באופן מוגן, ללא תחושות של אשם ופחד. היוצרת מסייעת בבובות כדי לפרק את עולמה הפנימי ולהבנותו מחדש באמצעות הבובות, המגלמות דמויות שונות ומייצגות משמעויות סמליות. הצופים מגיבים לבובות אלו בתהליכים של הזדהות והשלכה. באופן זה, כפי שאומרת פיש חכם בראיון שנערך עמה, "הבובה מאפשרת סינון בעוצמת הרגשות שעולים בעקבות התכנים, שלי ושל הקהל".

הדיון בתפקידן של הבובות נתמך במהלך המחקר בגישות תיאורטיות שונות, בניתוח פרשני של ההצגות עצמן, וכן בעיון בראיונות שנערכו עם היוצרות. המחקר בחן את איכויותיה של הבובה הן מההיבט הדרמטורגי והן מההיבט התרפויטי, במטרה לגשר בין שני תחומים אלו ולגבש ראייה הוליסטית הבוחנת את תפקודיה ויתרונותיה של בובת התיאטרון במסגרת המונודרמה האוטוביוגרפית.

מודל "שלושת ממדי הבובה", שיש לו כאמור חשיבות מרכזית במחקר, מפרק לחלקים את המושג של בובת התיאטרון, במטרה להבין את איכויותיה ולנצלן באופן מיטבי. בובות התיאטרון שבהן נעשה שימוש ביצירות הנדונות במחקר נבחנו באמצעות מודל זה בחלק שהוקדש לניתוח ההצגות, וכן בחלק שהוקדש לניתוח הראיונות עם היוצרות. המודל השני שהוצג במחקר – "מודל ששת המפתחות" שפותח על ידי סוזאנה פנדז'יק (Pendzik) – היווה מודל תומך לעיון בחומרים שהוצגו בעבודה. המודל משמש לניתוח כוונותיהן של היוצרות במונודרמות האוטוביוגרפיות, הנעזרות בבובות, דרך ראיונות שנערכו עמן. התבוננות באיכויות של הבובה, מההיבט הדרמטורגי ומההיבט התרפויטי, דרך שני מודלים אלו הוסיפה למחקר נקודות התייחסות נוספות וסייעה לגיבוש תפיסה הוליסטית על בובת התיאטרון, תפקודיה ויתרונותיה במסגרת האמנותית של המונודרמה האוטוביוגרפית. הבחירה בז'אנר

זה, שיש לו מאפיינים תרפויטיים מובהקים, סייעה לקשר בין ההיבטים האמנותיים התיאטרליים לבין ההיבטים התרפויטיים.

ההצגות שנבחנו במחקר נעזרו בבובות בנושאים שונים. פיש חכם השתמשה בבובות בהצגה עמי ותמי – סוף לאגדה במטרה לחשוף תכנים טראומטיים משפחתיים, אובדן ומוות של אחיה; לעומת זאת, אביטל דבורי, יוצרת ההצגה אימא'לה, עסקה באמצעות הבובות בתפקיד חברתי של ההורים בכלל והאימהות בפרט וקראה תיגר על מיתוסים חברתיים, הנקשרים לנישואין ולהורות כסוג של ביקורת חברתית.

התבוננות בהצגה עמי ותמי - סוף לאגדה ועיון בראיונות עם היוצרת, בהתייחס ל"מודל שלושת הממדים", מלמדים כי **בממד הגשמי** בחרה היוצרת לעבוד עם בובות עשויות חומרים שאינם מעוררים חוויה משמעותית בקרב הצופים; ואולם, מרקמן הרך משמעותי עבורה ומאפשר לה להיות במגע עם הבובות, שמייצגות את משפחתה ובייחוד עם אחיה. האמנית בחרה לעבוד עם בובות שולחן – סוג של בובה שקל להפעילה מבחינה טכנית בהפעלה חיצונית. הפעלתן של בובות אלו מבחוץ יוצרת הבחנה ברורה בין הבובה וייצוגיה לבין המפעילה אותה. בחירה זו מסייעת למיתון עוצמת הרגשות ומידת ההזדהות של המפעילה עם הדמויות שאותן הבובות מייצגות. **בממד הסימבולי** בחרה האמנית לייצג את גיבורי האגדה ואת הוריה כדמויות אנושיות, בהתייחס לתפקידם כהורים. בחירתה בייצוגים אנושיים לבובות נועדה ליצור מידה מסוימת של חוויה ריאליסטית. בכל דמות מובלטת באופן חזותי תכונה מרכזית, כנתון המלמד על פנימיותה ומעצים את כוחה בהעברת מסרים אל הקהל. התבוננות **בממד הרוח, במרכיב ההנפשה**, מצביעה על המשמעות שמייחסת היוצרת לבובות כאל "חפץ מעבר" או כ"שעיר לעזאזל", כפי שמתואר בניתוח הפרשני של ההצגה בפרק השלישי של המחקר, או כבני משפחה, כפי שמתואר בפרק הרביעי, בראיון שהתקיים עם האמנית. מבחינת **המרכיב הקינטי** שב**ממד הרוח**, ניתן לומר כי האמנית ממעטת בהפעלת הבובות ומרבה לשבור את אשליית החיים שלהן. זהו חלק מהמסר של ההצגה, המדגיש את האופן שבו המציאות משתלטת על האשליה. כמו כן, פיש חכם מציינת את ההשפעה של הפעלת הבובות עליה כמסייעת ביצירת הפרדה ותחושת שליטה על יכולתה לנוע בין המציאות הדרמטית לבין מציאות היומיומית, וכן את היכולת הטרנספורמטיבית של הבובה שאפשרה לה להפיח חיים באחיה המת.

תרומת **מודל ששת הממדים** למחקר מתבטאת בעיקר בהצגת המושג "מציאות דרמטית", המקשר בין היבטים תיאטרליים לבין היבטים דרמה-תרפויטיים והתבוננות בערך

התרפויטי של בובות התיאטרון עבור מפעילת הבובה. בהצגה *עמי ותמי - סוף לאגדה* סייעו בובות השולחן למפעילה – בהפעלתן החיצונית – להיכנס למציאויות שונות, לצאת מתוכן ולנוע בניהן. עצם השימוש בבובות במסגרת מונודרמה, שבה מופיע שחקן יחיד, מסייעת להעשרת המציאות הדרמטית, בהתייחס לממדים הגשמיים והסימבוליים של הבובות. התנהלותן במרחב הדרמטי מסייעת להרחבת המציאות הדרמטית. בהפעלתן המפעיל עשוי להיות מודע גם לתכנים בלתי מודעים הטמונים בסיפורו האישי. פיש חכם בחרה לעצב את הבובות, כשתכונת אופי מרכזית של הדמויות מוצגת הן בעיצובן הקונקרטי של הבובות והן בהפעלתן והתנהלותן על הבמה. שימוש בבובות התיאטרון בהצגה סייע בידה לעבד חלקים מתוך החוויה הטראומטית שהעלתה, בתוך המציאות הדרמטית.

בהצגה *אימאל'ה* ניתן לראות כי קיים מקום נכבד **לממד הגשמי**. החומר שממנו עשויות הבובות השונות ותכונותיהם קשורים להעברת מסר. בובות הפלסטיק, לעומת הבובה העשויה בחלקה מכף ידה של היוצרת, מסייעות ליצירתם שלשני עולמות מקבילים: עולם אידילי פנטסטי של חיקוי ועולם מציאותי. הבובות השונות המופעלות בהצגה משפיעות על מידת ההזדהות וההשלכה של הצופים עם התכנים שהן מייצגות. כאשר האמנית עוסקת בעולם הפנטזיה, היא מפעילה בובות צעצוע של ברבי. בשימוש בהן ניכר מבט ביקורתי על מה שהן מייצגות. לעומת זאת, השימוש בחלק השני של ההצגה בבובה המולבשת על ידה של השחקנית, באמצעות הפעלה של חלק מגופה, יוצר הזדהות עם ייצוגיה ועם התכנים שאותם היא מחצינה. **בממד הסימבולי** ניתן להיווכח בשימוש נרחב של היוצרת בתכנים שאותם מייצגת בובת הברבי בתרבות המערבית. באמצעות פנייה לממד זה, האמנית יוצרת ברית עם הצופים ורוקמת קשר עם עולם הדימויים והסמלים התרבותי המשותף להם; היא מעשירה את ההצגה במסרים סמויים, ומתייחסת ברוח של הומור אל הבובות כאל גולם הקם על יוצרו. התבוננות **בממד הרוח, במרכיב ההנפשה**, מלמדת על שימושה של האמנית בבובה כב"חפץ מעבר" או כ"שעיר לעזאזל", בעודה יוצרת היפוך שבו בובת התינוק תוקפת את האם, ואילו האם מתגוננת מפניה, בשונה מאם תוקפנית המתעללת בתינוקה חסר האונים. האם מוצגת כקורבן של התינוק. בהתייחסות **למרכיב הקינטי של ממד הרוח**, ניתן לומר כי האמנית הופכת לכלי שרת בידי בובת הברבי, וכך מועצם המסר העולה מתוך ההצגה, שלפיו העולם הפנטסטי משתלט על המציאות והופך אותה לחיקוי שלו. במסגרת השימוש בבובות, כפי שבא לידי ביטוי בשלושת הממדים, משקפת האמנית את חוויותיה האישיות-הסובייקטיביות כילדה וכאם בוגרת, ובמקביל מצליחה ליצור ייצוג רחב של מציאות חברתית-תרבותית.

התבוננות בהצגה דרך "מודל ששת הממדים" מאפשר להיווכח באופן שבו היוצרת נעה בין שני העולמות השונים, בין שתי מציאויות דרמטיות המוצגות על הבמה, על האמונות והערכים הנגזרים מהן, באמצעות בחירה בסוגי הבובות השונים. בהצגה זו, המשתייכת אל התיאטרון החזותי, האמנית נעזרת בבובות כדי להעמיק את המציאות הדרמטית המוצגת על הבמה, גם במשמעויות חבויות. השימוש בבובות משחק מאפשר לה לעבד בתוך המציאות הדרמטית את חוויותיה המורכבות ואת תחושותיה הקשות, הכוללות בעיקר תחושה של חוסר אונים לנוכח השתלטות התינוק עליה.

המסקנות הנובעות מן המחקר נקשרות באופן מובהק לתובנות המקצועיות שצברתי כדרמה-תרפיסטית ותיקה, המתמחה בשימוש בבובות בעבודה טיפולית, וכמראה בתחום. במסגרות אלו אני עדה לאיכויות הרבות של הבובה ולאופן שבה היא יכולה לשמש כלי עזר רב-עוצמה לאלו שבוחרים להסתייע בה – אנשי טיפול או אמנים. במחקר זה התמקדתי בז'אנר המונודרמה האוטוביוגרפית, שבו אמנית בוחרת להעלות תוכן אישי על הבמה, והדיון שהוצג מתמקד בעיקרו בהשפעת הבובה על ההיבטים הרגשיים הקיימים ביצירה.

ראוי להבחין בין תרומת הבובות לצופים במסגרת המונודרמה האוטוביוגרפית לבין התרומה לאמנים המפעילים אותן, או תרומתן למטפלים המשתמשים בהן במסגרת הטיפולית. בהקשר זה ראוי לשוב ולציין, כפי שנעשה בפרק השני, את שיטת הטיפול העושה שימוש בבובות ככלי טיפולי שבו המטפל מציג בפני המטופלים הצגה של תיאטרון בובות הקשורה לתכני הטיפול. במובנים רבים, קיים דמיון רב בין השפעת הצפייה בהצגת התיאטרון על המטופל לבין השפעת הצפייה בהצגה על הצופה מן השורה, המתוודע לסיפור האישי של היוצרת.

בובת התיאטרון מאפשרת לצופים להזדהות עם התכנים שהיא מציגה ממרחק "שומר". הצופים בקהל הופכים לפעילים מעצם העובדה שהם יודעים שהבובה אינה חיה, ולכן עליהם להפעיל את דמיונם ולהאמין למציאות הדרמטית שהשחקן/ית, מפעיל/ת הבובה, מזמינה אותו להאמין בה. באופן זה הבובנאי/המטפל, הבובה והקהל מכוננים ביניהם ברית. זיקה זו מסייעת לצופה או למטופל להזדהות עם התכנים שעולים בהצגה – גם אם מדובר בתכנים טעונים.

לעצם הפעלת הבובה יש השפעה על מגוון תחושות ורגשות של המפעיל. על מפעילי הבובות – הן התרפיסטים והן האמנים – להיות מודעים לעבודה עם בובות ולהשפעתן ולמנף אותן

למטרותיהם. השפעת הבובה המופעלת אינה שונה ברוב המובנים אם מדובר באיש טיפול, המציג במסגרת הטיפולית הצגה עם בובות לפני המטופל, לבין אמן המציג מונודרמה אוטוביוגרפית ונעזר בבובות בתוך כך.

הבובה יכולה לסייע למטפל ולאמן לומר דברים למטופלים או לצופים, אשר לא ניתן היה לומר אותם ללא שימוש בה, כאמצעי מתווך. הבובה מאפשרת לגעת בנושאים קשים ואף בנושאים שהם בגדר טאבו ולטפל בהם ללא תחושות של עלבון, כעס או פחד. בעצם נוכחותה, הבובה גורמת למרבית הצופים לחוש כי היא אינה שופטת או מאשימה אותם. באופן זה ניתן לתמלל חוויות מורכבות וטראומטיות, או מחשבות ופנטזיות הנקשרות אליהן, מבלי שהצופה יחוש חרדה ואשמה.¹ הקישור של הבובה לחוויות הילדות ולמשחק מאפשר למפעיל להשתעשע בה ולהתייחס אליה ואל התכנים שאותם היא מייצגת באופן הומוריסטי – גם כאשר מדובר בתכנים קשים.

הבובה יכולה לשמש דמות נוספת העוזרת למטפל או לאמן המציג בז'אנר המונודרמה לפוגג את תחושת הבדידות: אצל המטפל כאשר הוא מתמודד לבדו עם קשיים ודילמות של מטופלים, ואצל אמן המונודרמה כאשר הוא מציג לבדו את סיפורו האישי. המטפל/האמן המפעיל בובה יכול לגלם מספר דמויות המייצגות חלקים שונים של ה"אני", וכך להרחיב את המציאות הדרמטית ולהפוך את המופשט למוחשי. בובת התיאטרון, המורכבת מיסודות ויזואליים, סימבולים ודרמטיים, מאפשרת ליצור תקשורת עם אוכלוסיות מגוונות שהשפה אינה שגורה בפה: ילדים צעירים, אוכלוסיות מיוחדות, עולים, מהגרים ועוד. תכונה זו מסייעת לאמן, ברצותו להגיע לקהל יעד נרחב, ולמטפל החפץ לעבוד עם אוכלוסיות מגוונות. שלא כמו האמן המשתמש בבובות, איש הטיפול הנעזר בהן יכול לבחור ולהפעיל במגוון מצבים. הוא יכול לעשות זאת כאשר הוא מבקש לחוש חיוניות בעודו מטפל במטופלים במצבים קשים המשפיעים עליו, וכן לשקף ויזואלית וסימבולית מצבים "תקועים" בטיפול, במטרה לגרום להתקדמותו.

מרבית המאמרים העוסקים בתיאטרון בובות טיפולי מתמקדים באיכויות של בובת התיאטרון עבור המטופלים. מחקר זה נועד להצביע גם על היתרונות הטמונים בבחירה זו עבור המפעיל: האמן, ובזיקה לכך – המטפל. ההיכרות עם ההשפעה שיש להפעלת הבובה על האמנים והמטפלים תסייע להם להיעזר בבובות במקומות שבהם הם נזקקים לה למטרותיהם.

¹ Diane Frey, "Puppetry Interventions for Traumatized Clients", *Expressive and Creative Arts Methods for Trauma Survivors*, London: Jessica Kingsley Publishers, 2006, p. 181.

מעניין לציין כי דווקא במחקרים העוסקים בחינוך החלו לבחון בשנים האחרונות את בובת התיאטרון ככלי עזר לאיש החינוך. על נושא זה ניתן לקרוא, למשל, במחקרה של דניאלה הדסי, שעסק בשימוש בבובת חבר כמסייעת לגננות ביצירת קשר וכמתווכת בקרב ילדי הגן,² וכן במחקרה של רונית רמר, שבחן בין השאר את השפעת שילובן של בובות תיאטרון על אסטרטגיות התיווך של אנשי החינוך בגני ילדים – בחינוך המיוחד ובחינוך הרגיל.³

במחקר הוצגו לראשונה באופן מקיף סוגי הבובות השונים, מתוך התייחסות מעשית לשאלה באלו בובות כדאי להשתמש כדי לעבד תכנים רגשיים ובאופנים שבהם כדאי להיעזר בהן למטרות אלו. לצורך כך פותח "מודל שלושת ממדי הבובה", המסייע לבחור את סוג הבובה ומאפייניה המתאימים ביותר למטרה שלשמה היא נדרשת. בהכללה ניתן לומר כי בובת הכפפה היא המתאימה ביותר לעיבוד תכנים רגשיים, מעצם הפעלתה הקרובה, הדורשת מגע ישיר ומרחק אסתטי מצומצם בהשוואה לשאר בובות התיאטרון. תהליכי ההזדהות וההשלכה המתרחשים בעת הפעלת בובת הכפפה מופעלים בעוצמה הגבוהה ביותר הן על המפעיל אותה והן על הצופה בה.

אביטל דבורי, בהצגה *אימא'לה*, בחרה להשתמש בבובת הכפפה, הכוללת את כף ידה, במטרה ליצור הזדהות מוגברת בקרב הצופים. הדבר בולט בניגודו לשימוש של האמנית בבובות המשחק העשויות פלסטיק, שהפעלתן חיצונית, בחלק הראשון של ההצגה. השימוש בבובות אלו יוצר מרחק המאפשר להתבונן באופן ביקורתי על התכנים המוצגים. בהצגה של פיש חכם, *עמי ותמי - סוף לאגדה*, בחרה האמנית להשתמש בבובות שולחן שהפעלתן חיצונית. בובות אלו משקפות את המרחק האסתטי שהיא מבקשת ליצור בהתייחסה לתכנים שהן מייצגות.

בהקשר הטיפולי, בקרב אוכלוסיות המתקשות להיכנס למציאות הדרמטית, כדאי להשתמש בבובות בעלות מאפיינים דומים לאוכלוסיית היעד, כדי לסייע ביצירת הזדהות ההכרחית לעבודה רגשית עם בובות. לדוגמה, ניתן להשתמש בבובת פאנקיסט מרדן בעבודה עם נוער מתבגר; לעומת זאת, כאשר נרצה להגדיל את אפקט ההשלכה, כבמקרה של עבודה עם נפגעי טראומות, נעדיף לבחור בבובות בעלות מאפיינים שונים מאוכלוסיית היעד, למשל בבובות

² דניאלה הדסי, *בובת החבר כמתווכת בין הגננת לילדים בגילאי 3-6*, עבודת תזה, ברטון הול קולג', אוניברסיטת לידס, אנגליה, 2003.

³ רונית רמר, "השפעתה של תכנית התערבות בשילוב בובת תיאטרון על אסטרטגיות התיווך של המתווכות ועל הנעה ללמידה והישגים בתחום ניצני אוריינות של ילדי גן בחינוך המיוחד ובחינוך הרגיל", תזה לדוקטורט, בית הספר לחינוך, בר אילן, 2012.

של חיות, צמחים, חפצים וכד'. בחירה זו תסייע ביצירת מרחק שומר וגמיש שבו ניתן לפעול בבטחה. מעבר להבחנות כלליות אלו, חשוב לבחון כל סיטואציה לגופה ולבחור את מאפייני הבובה השונים שיסייעו במידה הרבה ביותר למטרה הנבחרת. יש לעמוד על המאפיינים הגשמיים של הבובות, החומריות שלהן, אופן עיצובן, הגודל שלהן, ייצוגיהן השונים בהקשרים התרבותיים והסמליים, אופן ההפעלה שלהן, וכן המשמעות המיוחסת להן על ידי המפעיל אותן. שימוש במודל "שלושת ממדי הבובה" עשוי לסייע הן לאנשי הטיפול והן לאמנים, הנעזרים בבובות לבחור באופן מושכל ומודע את הבובות המתאימות יותר למטרותיהם – בעיקר לאלו המציגים תכנים רגשיים ואישיים כמו במונודרמה האוטוביוגרפית.

אף כי היקפו של המחקר הנוכחי מצומצם, ומתמקד אך ורק בשתי הצגות שנוצרו על ידי אמניות ישראליות, הרי שהמצאים שבו מרמזים על הפוטנציאל התרפויטי הרב של השימוש בבובות במסגרת הז'אנר של המונודרמה האוטוביוגרפית. דיון זה – הכולל רקע תיאורטי נרחב, ניתוח פרשני מפורט של ההצגות, ניתוח של ראיונות בהתייחס לשני המודלים, בשילוב תובנות אישיות שלי כחוקרת וכמטפלת – מספק מגוון כלים שניתן ליישם הן במסגרת המחקר התיאטרוני והן בהקשר הטיפולי. ראוי להרחיב את הדיון במגוון נושאים במחקרים נוספים, לדוגמה: בחינת שימוש בסוגי בובות נוספים במונודרמות האוטוביוגרפיות במדגם רחב יותר; בדיקת השפעתן של הבובות על המפעילים ובהשוואה להשפעתן על הצופים, תוך כדי קיום ראיונות עם צופים; ניתוח השימוש בבובות בהצגות תיאטרון ובהקשרים תרפויטיים בהתייחס לשוני במאפייניהן של תרבויות שונות, ועוד.

המחקרים המתמקדים בהיבטים הדרמטורגים והדרמה-תרפויטיים של בובות התיאטרון עדיין מעטים ביותר. ניתן לקוות כי מחקר זה יסייע ביצירת הבנה מעמיקה יותר באשר לאיכויותיה השונות של בובות התיאטרון, וכך ישפיע על אמנים ועל אנשי טיפול נוספים לבחור ולהיעזר בהן, ברצותם לחשוף ולעבד תכנים רגשיים ותרבותיים טעונים.

ביבליוגרפיה

- אבנון כלב, אסתר. "להתבונן במראה. היבטים תרפויטיים במונודרמות אוטוביוגרפיות פוסט טראומטיות בתאטרון הישראלי." תזה לדוקטורט. אוניברסיטת תל אביב, 2003.
- אורבך, נונה, וגלקין, לילך. רוח החומר – טיפול באמנות – חומרים וכלי עבודה – חלק ג'. קריית ביאליק: הוצאת אח, 1997.
- אורט, מינה. המונודרמה כהצגת יחיד: יסודות דיאלוגיים. תזה, אוניברסיטת תל אביב, 1991.
- אורן, נטע. הרצאה בכנס השנתי לתיאטרון בובות טיפולי בבית שטיינברג, בית הספר לתיאטרון בובות חולון, יולי 2006.
- אילון, עפרה. "המוות בספרות והספרות כתרפיה". אובדן ושכול בחברה הישראלית. עורכים: רות מלקינסון, שמשון רובין, אליעזר ויצטום. ירושלים: כנה, 1993, עמ' 155-175.
- בארת', רולאן. "הפלסטיק", בתוך: מיתולוגיות. תרגום מצרפתית: עידו בסוק. תל אביב: הוצאת בבל, 1988, עמ' 210-212. במקור הוזכר ב: Collins, Judith. *Sculpture Today*. London: Phaidon, 2007, p.172
- בטלהיים, ברונו. קסמן של אגדות ותרומתן להתפתחות הנפשית של הילד. תל אביב: הוצאת רשפים, 1987.
- בן ישראל, מרית, ומוסינזון נלקין, רוני. חפץ לב, יסודות תיאטרון הבובות האמנותי. ירושלים: הוצאת כרמל, 2009.
- ברוקט, ג' אוסקר. תולדות הדרמה והתיאטרון. תל אביב: מסדה, 1987.
- גרוסמן, יעקב. "מופע היחיד האוטוביוגרפי בתיאטרון הישראלי – בין אישי לתיאטרוני". תזה, אוניברסיטת תל אביב, 2002.
- גרים, האחים. מעשיות – האוסף המלא. מגרמנית: שמעון לוי. תל אביב: ספרית פועלים, 1994, עמ' 52-58.
- דאלי, טסה. "האמנות כתרפיה: מספר פרספקטיבות חדשות". תרפיה באמנות – התפתחויות חדשות – תיאוריה ומעשה, דאלי ועמיתים. תל אביב: הוצאת אח, 1995, עמ' 8.
- הדסי, דניאלה. "בובת החבר כמתווכת בין הגננת לילדים בגילאי 3-6", עבודת תזה, ברטון הול קולג', אוניברסיטת לידס, אנגליה, 2003.
- הייזנר, זמירה, וחזקיה קרין. החוויה התיאטרונית, מבוא לדרמה ולתיאטרון. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2006.
- היר, ערגה. "ה'עצמי' היוצר וה'עצמי' האחר: יסודות אוטוביוגרפיים ויחסים אינטרסקרסטואליים בסיפורת אוטוביוגרפית במאה ה-20". תזה לדוקטורט, אוניברסיטת תל אביב, 1994.
- הררי, דרור. "מופע 'העצמי': שימוש ב'עצמי' כמקור לעיצובה של זהות פרפורמטיבית בפרפורמנס ארט בן זמננו". תזה לדוקטורט, אוניברסיטת תל אביב, 2004.

- הררי, דרור. "מהו תיאטרון חזותי", נדלה ב-5/8/2012 מתוך :
http://visualtheater.co.il/pages/he/what_heb.php
- ויניקוט, דונלד וודס. *משחק ומציאות*. עם עובד, תל אביב, 1995.
- יואלי, נעמי. *תיאטרון הבובות וילדים, ממשחק לאמנות*. תל אביב : סל תרבות ארצי, 2008.
- יחזקאלי, יהודית. *תיאטרון בובות*. תל אביב : רשפים, 1988.
- להד, מולי. *מציאות פנטסטית – הדרכה יצירתית בתרפיה*. טבעון : הוצאת נורד, 2006.
- לוי, פאול. "שחקן ומריונט", *במה*, מס' 31, סתיו, 1966, עמ' 57-61.
- לוי, שמעון. "למה לבד?". *דבר השבוע*, 22 במרץ 1990, עמ' 20-21.
- מגד, אמיתי. *פיות ומכשפות*, טבעון : נורד, 2001.
- מגד, נחום. *שערי תקווה ושערי אימה*. תל אביב : מודן, 1998.
- מילוא, אירית. "בובת ברבי : סתם בובה או סמל תרבות?", *זמן דיגיטלי : מגזין ברזולוציה גבוהה*, מנטור הוצאה לאור, מרץ-אפריל 2006, גיליון 10 [גרסה אלקטרונית]. נדלה בתאריך 25/8/2012 מתוך :
http://www.zmandigitali.co.il/magazine/article.aspx?big_article_id=32
- נלקן מוסנזון, רוני. "דברים אחדים כל תיאטרון בובות בכלל ועל יוסף בפרט". *במה*, מס' 108, 1985, עמ' 42-50.
- ספרוקטי, סנדרו (עורך). *המדריך לאמנות*. אור יהודה : הוצאת כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2008.
- עפרת, הדס. *שיחות עם בובה – על תיאטרון בובות בן זמננו*. תל אביב : הוצאת סל תרבות ארצית, 2008.
- פארי, מירי. *בובה סובבת עולם*. חולון : המוזיאון ובית הספר לאמנות תיאטרון הבובות, 2003.
- פרוני, אמיליה. "משחק ותיאטרון", בתוך פרוני אמיליה (עורכת) : *המשחק, מבט מהפסיכואנליזה וממקום אחר*. תל אביב : הוצאת ידיעות אחרונות, 2002.
- קופר-קיסרי, סמדר. "בובותרפיה" : האפקט המעצים של עבודה השלכתית בגיל הרך באמצעות שילוב סיפורים ותיאטרון בובות". 2009 [גרסה אלקטרונית]. נדלה ביום חמישי 11 נובמבר 2010, מאתר פסיכולוגיה עברית : <http://www.hebpsy.net/articles.asp?id=2051>
- קרייטלר, הנס ; קרייטלר, שולמית. *פסיכולוגיה של האומנויות*. תל אביב : ספרית פועלים, 1980.
- רונן, יהודית (דית). *בדיקת ההשפעה של התנסות בתיאטרון בובות באמצעות אגדה על הדימוי העצמי של ילדים בעלי ליקויי למידה*. עבודת תזה, אוניברסיטת תל אביב, 1987.
- רותם, תמר. "תחייתן של הבובות", 2009 [גרסה אלקטרונית]. נדלה ביום שני, 6 באוגוסט 2012, מאתר עכבר העיר :
http://www.mouse.co.il/CM.articles_item,603,209,38963,.aspx

- רז, יעקב. "תיאטרון הצלליות האינדונזי", בתוך: פארי, מירי (עורכת), *בובה סובבת עולם*. חולון: המוזיאון ובית הספר לאמנות תיאטרון הבובות, 2003, עמ' 46.
- רמר, רונית. "השפעתה של תכנית התערבות בשילוב בובת תיאטרון על אסטרטגיות התיווך של המתווכות ועל הנעה ללמידה והישגים בתחום ניצני אוריינות של ילדי גן בחינוך המיוחד ובחינוך הרגיל". תזה לדוקטורט. בית הספר לחינוך, בר אילן, 2012.
- רק, דליה. "הז'אנר האוטוביוגרפי בספרות העולם וביטוי ביצירת חיים באר וביצירת פיליפ רות". תזה לדוקטורט, אוניברסיטת בר אילן, 2002.
- שבריאן, ג'וי. "השעיר לעזאזל והטליסמא: העברה בתרפיה באמנות", בתוך: דאלי ועמיתים, *תרפיה באמנות – התפתחויות חדשות – תיאוריה ומעשה*. תל אביב: הוצאת אה, 1995, עמ' 88-125.
- Ackerman, Tova. "The Puppet as a Metaphor." *Puppetry in Education and Therapy, Unlocking Doors to the Mind and Heart*, Ed. Matthew Bernier, and Judith O'Hare. Bloomington: Author House, 2005, pp. 5-12.
- Adams, Timothy Dow. *Telling Lies in Modern American Autobiography*. London: The University of North Carolina Press, 1990.
- Aronoff, Mickey. "Puppetry as a Therapeutic Medium: An Introduction." *Puppetry in Education and Therapy, Unlocking Doors to the Mind and Heart*, Ed. Matthew Bernier, and Judith O'Hare. Bloomington: Author House, 2005, pp. 117-124.
- Bass, Eric. "Notes on Puppetry as a Theatrical Art: Response to an Interview". *Contemporary Theatre Review*, Volume 10, Part 1, 1999, pp. 35-42.
- Bell, John. "Puppets, Masks, and Performing Objects at the End of the Century". *Puppets, Masks and Performing Objects*. London: TDR Books, The MIT Press, 1999, pp. 5-17.
- Benstock, Shari. *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*. London: Routledge, 1988.
- Bernier, Matthew. "Introduction to Puppetry in Therapy." *Puppetry in Education and Therapy, Unlocking Doors to the Mind and Heart*, Ed. Matthew Bernier, and Judith O'Hare. Bloomington: Author House, 2005, pp. 109-116.
- Bernier, Matthew. "Psychopuppetry: Animated Symbols in Therapy." *Puppetry in Education and Therapy, Unlocking Doors to the Mind and Heart*, Ed. Matthew Bernier, and Judith O'Hare. Bloomington: Author House, 2005, pp. 125-134.

- Blumenthal, Eileen. *Puppetry and Puppets, an Illustrated World Survey*. London: Thames & Hudson, 2005.
- Bonney, Jo. *Extreme Exposure: An Anthology of Solo Performance Texts from the Twentieth Century*. New York: Theatre Communications Group, 2000.
- Boehn, Max von. *Dolls and Puppets*. Boston: Charles T Branford Company, 1956.
- Bullough, Edward. "Physical Distance as a Factor in Art and Aesthetic Principal". *British Journal of Psychology*, 5, Part 2, 1912, pp. 87-118.
- Cassell, Sylvia. "Effect of Brief Puppet Therapy upon the Emotional Responses of Children Undergoing Cardiac Catheterization." *Journal of Consulting Psychology*, 29, 1965, pp. 1-8.
- Cooper, Jean C. *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*. London: Thames and Hudson, 1978.
- Craig, Edward Gordon. "The Actor and the Übermarionette". *The Twentieth-Century Performance Reader*, Ed. Michael Huxley & Noel Witts. London: Routledge 1996, p. 163.
- Culler, A. Dwight. "Monodrama and the Dramatic Monologue", *P.M.L.A.*, vol. 90, 1975, p. 369.
- Currell, David. *Puppets and Puppet Theatre*. Wiltshire: The Crowood Press, 1999.
- Eruli, Brunella. "The use of Puppetry and the Theatre of Objects in the Performing Arts of Today". *The Worldwide Art of Puppetry*. UNIMA, 2000, pp.10-16.
- Frey, Diane. "Puppetry Interventions for Traumatized Clients". *Expressive and Creative Arts Methods for Trauma Survivors*. Carey Lois, Ed. London: Jessica Kingsley Publishers, 2006, pp. 181-191.
- Furman, Lou. "Theatre as therapy: the distancing effect applied to audience." *The Arts in Psychotherapy*, Vol. 15, Pergamon Press, 1988, pp. 245-249.
- Gentile, John S. *Cast of One: One-Person Shows From the Chautauqua Platform of the Broadway Stage*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1989, p. 61.
- Gerity, Lani. *Creativity and the Dissociative Patient: Puppets, Narrative, and Art in the Treatment of Survivors of Childhood Trauma*. London: Jessica Kingsly, 1999.

- Granville, Wildred. "Monodrama", *A Dictionary of Theatrical Terms*. London: Andre Deutsch, 1952.
- Hanford, Robert Ten Eyck. *The Complete Book of Puppets and Puppeteering*. New York: Sterling Publishing, 1981.
- Irwin, Elanor. "The Diagnostic and Therapeutic use of Pretend Play". *Handbook of Play Therapy*. Eds. Schaefer, C., and O'Connor, K. New York: John Wiley & Sons, 1983, pp. 148-173.
- Irwin, Elanor. "Using Puppets for Assessments". *Play Therapy Techniques*. C. Schafer and T. Cangeloci (Eds.). New Jersey: Jason Aronson, 1993, pp. 69-81.
- Irwin, Elanor, Malloy, E. "Family Puppet Interview". *Family Process*, 14, 1975, pp. 179-191.
- Issacharoff, Michael. "Space and Reference in Drama". *Poetics Today*, 2, 3, 1981, pp. 211-224.
- Jenkyns, Marina. *The Play's the Thing – Exploring Text in Drama and Therapy*. London: Routledge, 1996.
- Johnson Read, David; Pendzik, Susana; Snow, Stephen. *Assessment in Drama Therapy*. Illinois: Charles C Thomas Publishers: 2012.
- Jones, Phil. *Drama as Therapy, Theatre as Living*. London: Routledge, 1996.
- Jurkowski, Henryk. "The language of the Puppet". *The Worldwide Art of Puppetry*. UNIMA, 2000, pp. 89-92.
- Kantor, Tadeusz. "The Theatre of Death, a Manifesto". Translated by T. Vog and M. Stelmaszynski. *Contemporary Theatre Review*, Volume 15, Number 1, February 2005, pp. S42-S751.
- Kaplin, Stehphan. "A Puppet Tree: A Model for the Field of Puppet Theatre". London: TDR Books, The MIT Press, 1999, pp. 18-26.
- Kaynar, Gad. "A Jew in the Dark: The Aesthetics of Absence – Monodrama as Evocation and Formation of 'Generic' Collective Memory". *Theatre Research International*, Vol. 25, no. 1, Spring 2000, pp. 53-63.
- Kleist, Heinrich von. *On the Marionette Theatre*. Translated by Idris Parry. [Electronic Version]. Fetched on 9/8/2012 from: <http://www.southerncrossreview.org/9/kleist.htm>.

- Landy, Robert J. "The use of Distancing in Drama Therapy". *The Art in Psychotherapy*, Vol 10, 1983.
- Latshaw, George. *The Complete Book of Puppetry*. New York: Dover Publications, 2000.
- Linn, Susan. "Puppet Therapy in Hospitals: Helping Children Cope". *Journal of American Medical Women's Association*, Feb 1978.
- Livo, Norma, and Rietz, Sandra. *Story Telling: Process and Practice*. Lihleto Colorado: Libraries Unlimited Inc., 1986.
- Malkin R, Michael. *Traditional and Folk Puppet of the World*. London: Thomas Yoseloff, 1977.
- Meschke, Michael. "Internationalism and Puppet Theatre: Definitions and Applications", *The Worldwide Art of Puppetry*. UNIMA, 2000, pp. 50-59.
- Obraztsov, Sergei. *My Profession*. Translated from the Russian by Ralph Parker and Valentina Scott, verses translated by Dorian Rottenberg. Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1950.
- Olney, James. *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*. Princeton: Princeton UP, 1972.
- Pendzik, Susana. "On Dramatic Reality and its Therapeutic Function in Drama Therapy", *The Art in Psychotherapy* 33, 2006.
- Pendzik, Susana. "Six Keys for Assessment in Drama Therapy", *The Arts Psychotherapy*, Vol. 30, 2003, pp. 91-99.
- Pendzik, Susana. "Dramatic Resonances: A Technique of Intervention in Dramatherapy, Supervision and Training". *The Art in Psychotherapy* 35, 2008.
- Pitruzzella, Slavo. "The Audience Role in Theatre and Dramatherapy." *Dramatherapy*, Vol. 31, No 1, Spring 2009.
- Rubin, Aron Judith. *The Art of Art Therapy*. New York: Brunner Mazel Publishers: 1984.
- Sadeh, Avi; Hen Gal, Shai; Tikotzki, Liat. "Young Children's Reactions to War-Related Stress: A Survey and Assessment of an Innovative Intervention". *Pediatrics*. Vol 121, No. 1, January 1, 2008, pp. 46-53.

- Scheff, Thomas J. *The distancing of emotion in psycho-therapy: Theory research and practice*. California: Berkley University press, 1981.
- Shiryon, Michael. "Literatherapy: Theory and Application". *Bibliotherapy Sourcebook*. Rubin, R. J. (Ed.). New York: Oryx Press, 1978.
- Silk, Dennis. *William the Wonder-Kid: Plays, Puppet and Theatre Writings*. New York: Sheep Meadow Press, 1996.
- Taroff, Kurt. *"The Mind's Stage: Monodrama as Historical Trend and Interpretive Strategy."* PhD thesis. The City University of New York, 2005.
- The NY Times. *"Barbie: Doll, Icon or Sexiest Symbol"*, December 23, 1987 [electronic version]. Retrieved on Aug 25, 2012 from: <http://www.nytimes.com/1987/12/23/garden/barbie-doll-icon-or-sexist-symbol.html>
- Wilmeth, Don B., and Miller, Tice L. *Cambridge Guide to American Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Wilshire, Bruce W. *Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- Young, Jordan R. *Acting Solo*. Beverly Hills: Moonstone Press, 1989.

ראיונות

- פארי, מירי. ראיון שהתקיים ב-4 באפריל 2012.
- פנדזיק, סוזאנה. ראיון שהתקיים ב-11 באפריל 2012.

נספח א1: ראיון עם אביטל דבורי, יוצרת אימא'לה

(נערך ב-2 באוגוסט 2012)

ש: מה היו המניעים להציג הצגה זו או תכנים ממנה באמצעות בובות?

ת: ההצגה התחילה בשלב ראשון בנוסח של הצגה מצומצם יותר, ב-2009, במסגרת פרויקט עבודות השכונה בתיאטרון הקרון בירושלים. בהצגה זו הצגתי רק את הסצנות הקשורות לקשר בין אימא ותינוק. בהמשך, ההצגה התפתחה למופע שלם והופיעה במסגרת הפסטיבל הבינלאומי לבובות בחולון. זה התחיל בקשר בין האימא לתינוק. נמשכתי לקונפליקט. בתקופה הזו היו כמה אימהות שניסו להרוג את התינוקות שלהן. זה התחיל מהתינוקת רוז ועוד אחת שניסתה להטביע תינוק בשירותים. קראתי את הכתבות והתעוררה בי אמפטיה דווקא כלפי האימהות שרצחו. חשוב לציין שכבר הייתי אימא לילד יותר גדול. ופתאום אני אומרת, איזה מסכנה, נמשכתי למקום הזה. זה כמו לכרות יד. ומכאן לקחת בובה ולשים על היד שלי זה היה הכי טבעי. להיות אימא ולפרק את הילד שלי. מבחינה אינטואיטיבית זה הרגיש לי נכון, לפרק ולהרכיב. כך אפשר היה לבטא סוג של אלימות. כבובנאית זו השפה שלי. רעיונות ויזואליים באים לי באופן טבעי, התחלתי לשחק עם זה.

ש: למה בחרת להיעזר בבובות לדמויות מסוימות?

ת: בהצגה יש שני ממדים: ממד המציאות וממד הפנטזיה של האימא. את הממד של הפנטזיה מייצגות בובות הברבי. בחיים המודרניים זה חיים מושלמים, ששייכים רק לפנטזיה. ריבועים בבטן, פוינט ברגל, מידות גוף. טבעי להשתמש בברבי. לגבי הבובה של התינוק על היד שלי, זוהי בובה קטנה, בובת צעצוע. יכולתי לעצב בובה או להיעזר בבובה גדולה יותר, אבל בחרתי בבובה קטנה ובמיטת צעצוע. אגב, אורית¹ פיסלה לי שני ראשים של בובת תינוק. אחת של תינוק רגוע ואחת של תינוק צורח. לא השתמשתי בהן. השתמשתי בבובת צעצוע של תינוק שפירקתי את

¹ בובנאית שאביטל עבדה עמה.

הראש שלו. בובת הצעצוע עשתה אפקט יותר חזק, זה היה מציאותי, אבל מחומריות אחרת. בגלל שזה היה צעצוע הייתה לי רשות להיות אלימה, זה צעצוע לא מציאותי, יכולתי להתעלל בזה.

ש: האם הבובות מילאו תפקיד עבורך כשחקנית מול קהל?

ת: כן, להשתמש בבובת ברבי זה סמלי. הכול צעצועים, וזה עושה את ההקשר לקהל. בובות חתן וכלה ארוזים בתוך נייר אריזה זה סמל ועוד כמה פעמים ברציפות. הקהל עושה קישור. את בובת התינוק הפעלתי כאנושית, וכך גם הקהל התייחס אליה, לא כמו קלישאה.

ש: האם וכיצד הבובה סייעה לך בכניסה וביציאה למציאות הדרמטית?

ת: בירושלים המעבר היה יותר מוחצן. אני הפכתי את עצמי לבובה עם פאה, אז היה לי ריחוק. בירושלים כבר בתחילת המופע התינוק היה על האצבעות שלי. הייתי בתוך העניין. אחר כך, כשהמופע הפך לרחב וארוך יותר זה השתנה. אגב, את ההצגה המורחבת יותר אהבתי פחות. התכוונתי לעשות הצגה על הידרדרות נפשית של אימא אחרי לידה, וזה מה שעשיתי בירושלים. בנוסח המורחב יצא לי הצגה על חלום ושברו. הלכתי לתודעה של צעצועים שילדה מקבלת, שהחברה מכוונת אותה באמצעותם ליעוד שלה בחיים. בסופו של דבר זה השתלט על ההצגה. רציתי משהו יותר חריף, על ההתמודדויות הקשות של אישה אחר לידה ובגרסה השנייה זה התפספס. נהייה כוח אחר.

ש: האם הייתה בחירה מכוונת בסוג בובה מסוים לתוכן מסוים? אם כן, פרטי מהי?

ת: הבאתי צעצועים כי הם מעולם הילדים. רקדתי בין עולם הילדות, ערכים של חינוך בילדות, לבין אימא מציאותית שצריכה לגהץ.

ש: ספרי על תהליך בחירת החומרים לבובה. מה היו ההוראות שנתת למעצב הבובות להצגה (חומר, עיצוב, גודל)?

ת: בהתחלה פניתי לאורית² שעיצבה לי שני ראשים של תינוקות, אחד עם פנים רגועות ואחד עם פנים מפלצתיות שבוכה. לא השתמשתי בזה כי לא היה צריך. השתמשתי בראש וידיים של בובת צעצוע שפירקתי, וזה עבד.

ש: מה מייצגות הבובות בהצגה?

² אורית ליבוביץ, מעצבת בובות.

ת. בובת הברבי מייצגת עבורי פנטזיה, וגם הבובות שהילדה מקבלת, ועם זה היא צריכה להיחנק עד שתמות. זה מודל היופי. בובת המלאך מייצגת תום, נאיביות, המלאך גבריאל ששומר עליהם.

ש: איזו משמעות יש לבובות עבורך?

ת: אני אהבתי ברביות כשהייתי קטנה. הייתה לי חברה שנראתה כמו ברבי. הייתה לי אג'נדה על זה. או שיש לך ברבי או שאת ברבי, אם התמזל מזלך. רציתי שיהיה לי שיער כמו ברבי ויש לי תלתלים. אגב, ראיתי את החברה הזו לא מזמן והיום היא נראית אחרת. תינוק עבורי זה משהו מרגיע, אז כשיצרתי את ההצגה הייתי בהריון וראיתי את כל האימהות הללו ושאלתי למה שלי זה לא יקרה. נתתי לזה ביטוי במסגרת היצירה, ששם שפכתי את זה. נבהלתי כשנתתי לזה ביטוי, אבל הבן זוג שלי ואימא שלי הרגיעו אותי ושמחו.

ש: מה גרמה לך הפעלת הבובה מבחינת התחושה?

ת: הייתי גאה בעצמי שהצלחתי גם לשחק וגם לעשות הכול ביחד. זה דרש הפעלה וירטואוזית. מבחינה טכנית זה היה הישג. ההפעלה אפשרה לי גם לעשות היפוך מצב, לחשוב שהתינוק הוא המתקיף ואז האימא חייבת להגן על עצמה. בירושלים זה בא לידי ביטוי בצורה אלימה. היו ארבע אפיזודות, כשחלה הידרדרות במצבה של האם מאפיזודה לאפיזודה. בכל אפיזודה התינוק בוכה והיא מנסה להרגיע אותו. בסוף היא לא מצליחה להרגיע אותו, הוא קופץ עליה, חונק ומתקיף אותה, כאילו עומד להשמיד אותה, ואז היא מטיחה אותו בלוח גיהוץ. ברגע הזה הורדתי את המגהץ והאור ירד, היה חושך שעלה האור בשנית רואים את בובת התינוק מפורקת תלויה על חבל הכביסה.

ש: מה התכוונת שיקרה לקהל בעקבות שילוב בובות בהצגה?

ת: רציתי להעלות למודעות נושא שלא הכינו אותי אליו כאימא צעירה. לעורר אמפטיה לאישה הזו, כמה שהיה לה קשה וכמה שסבלה. אני בובנאית, לא עלה בדעתי לעשות זאת בצורה אחרת. עם בובות אני משתמשת להראות דברים ששחקן אמיתי לא יכול. להראות סימבולים כמו בברבי, להשתמש במטאפורות כמו לנשק רגל של בובה, לדגדג אותה ואז לתת לה ביס ולתלוש אותה, וכך אני שותלת רמזים להמשך.

ש: האם יש נקודה בהצגה שאת מרגישה שאת והבובה מתערבבות?

ת. לא, לא עם בובת התינוק אני לא מתערבבת.

ש. האם יש נקודה בהצגה שאת חשה שהקהל מזדהה עם המתרחש על הבמה ומגיב רגשית, עד שאת יכולה לצפות זאת?

ת: יש כמה נקודות. כשאני מחליפה חיתול, כשאני מנסה להרגיע את התינוק ולשתות קפה. וכשאני עובדת עם הסמלים, עם בובות הברבי, זה מצחיק את כולם.

נספח א2: ראיון עם פלורנס פיש חכם, יוצרת עמי ותמי – סוף לאגדה

(נערך ב-17 באוגוסט 2012)

ש: מה היו המניעים להציג הצגה זו או תכנים ממנה באמצעות בובות?

ת: למדתי תיאטרון בובות, וזה מובן מאליו שאשלב בובות. זה נוח לגלם דמויות עם בובות, למרות שגם כשחקנית קל לי לגלם דמויות על ידי שימוש בקולות שונים. עבדתי עם בובות שדורשות מינימום טכניקה, שהן רק הטריגר לסיפור. השימוש הוא מינימליסטי: אני גולשת למשחק של הדמויות על הבמה. בעיקר כשאני מספרת את האגדה, הבובות מדברות ואז אני גולשת לסיפור האישי ולמשחק. הבובות עוזרות לי לעבור מהאגדה לסיפור האישי. הן עושות הפרדה בין האגדה לסיפור האישי. הבובות גם עזרו לי להוציא דברים מהתת-מודע החוצה. אנחנו המבוגרים בשליטה, אבל ברגע שאתה משחק עם חפץ אז אתה לא אתה, ואז בלי לשים לב אתה פחות בשליטה ויוצאים ממך דברים. זה נותן חופש לרגשות עצורים שגם במשחק רגיל לא היו יוצאים. בגלל שזה סתם בובה, חפץ, זה מאפשר לשחרר, ואז יוצאים דברים.

למרות זאת, בהצגה גם ערבבתי, כך שהבובות גם מדברות את הסיפור האישי וגם את האגדה, וזה גורם לטשטוש ומראה שהאגדה יכולה להישאר אגדה אך גם יכולה להיות סיפור של כל אחד. מבחינה אמנותית, אני אוהבת שילוב של דברים, וראיתי הרבה מונודרמות. זה יותר מעניין כיוצרת לשלב מונודרמה עם עוד משהו. לדעתי זה עוזר לקהל לא ללכת לאיבוד. למשל, כשאני מספרת על המשפחה זה עוזר לאפיין את הדמויות. בדיוק כמו שמוזיקה מחזקת צד רגשי הבובות נותנות עוד פן רגשי.

ש: למה בחרת להיעזר בבובות לדמויות מסוימות?

ת: לדמויות של עמי ותמי, לדמויות ההורים שלהם וגם כמייצגות אותי, את אדם ואת ההורים שלנו, היו בובות. זה יוצר הרחקה וגם ברור יותר. את המכשפה רק אני גילמתי כי היא גם האימא, גם האבא וגם מכשפה. היא הרבה דמויות; היא הפלוטר המשפחתי שבולע את הילד או שהילד נבלע בו. בחרתי שאת המכשפה לא תגלם בובה, כי היא הרבה דמויות, וכשאני שיחקתי את כולן זה היה יותר חזק. לא לקחתי למשל, בובה של כלב אלא בובות אנושיות שמייצגות דמויות שאני מכירה וחיזקתי את המאפיינים שלהם. כך שיש משחק בין פנים וחוץ, בין מה שרואים למה שלא רואים.

ש: האם הבובות מילאו תפקיד עבורך כשחקנית מול קהל?

ת: כן, זה נתן גם לי וגם לקהל ממד של הרחקה, להיות פחות מעורבת רגשית. הרגשות עברו דרך משהו, פחות ישיר, זה כאילו לא אתה. גם כשעשיתי את תמי, שזו פלורנס, אני בטוחה שהקהל ידע שזו פלורנס, אבל הם היו צריכים לתרגם את זה. זה עובר סוג של סינון בעוצמות הרגישות שלי ושל הקהל, וגם להפך, דרך בובה אפשר להגיד דברים שאני לא מעיזה כאדם בחיים. הבובה משמשת גם כדי לסנן וגם כדי להעז.

ש: האם וכיצד הבובה סייעה לך בכניסה וביציאה למציאות הדרמטית?

ת: הבובה עזרה לי, כי זה כאילו, זה לא אני. אני יכולה להרשות לעצמי משחק של כאילו. זה מסמן גבול. אפשר לקחת את זה ולהניח בצד אחר כך. זה מגדיר ומסמן.

ש: האם הייתה בחירה מכוונת בסוג בובה מסוים לתוכן מסוים, אם כן פרטי?

ת: בחרתי בבובות שולחן שלא דורשות טכניקה גבוהה של הפעלה ואז מיד גלשתי למשחק.

ש: ספרי על תהליך בחירת החומרים לבובה. מה היו ההוראות שנתת למעצב הבובות להצגה (חומר, עיצוב, גודל)?

ת: נתתי למירי³ תמונות של המשפחה שלי שתוכל לאפיין את הבובות ואז דיברנו שעמי ייראה עצוב, שתמי תיראה שובבה, שהאבא ייראה כועס והאימא עם ראש מושפל, כנועה. שהן יהיו נוחות להפעלה. הן עשויות מספוג מצופה בבד, זה נוח ונראה אנושי וגם מתוך רצון למגע איתן.

³ מעצבת הבובות.

המגע נתן לי משהו. לפני שאני תולה את אדם על העץ, בסוף ההצגה אני מחבקת אותו, המגע אותו חשוב לי ורק אז אני תולה אותו.

מבחינת הגודל רציתי שזה ייתן אשליה של סיפור ילדים, שהולך להיות משהו חביב, כמו שבהתחלה אני נכנסת ואומרת שאני הולכת לספר אגדה. עם בובות גדולות זה היה משתלט ועם בובות קטנות לא יראו, אז הבובות הן בגודל של כארבעים סנטימטר. הילדים קצת יותר קטנים מההורים. לגבי בובת הגוזל – זהו שילוב של כובע שעליו נתפרו נוצות. בחרתי להחזיק אותו כמו חפץ, כי הוא חסר ישע.

ש: מה מייצגות הבובות בהצגה?

ת: עמי ותמי מייצגות את האגדה ומאפשרות מעבר לסיפור האישי. באגדה, כפי שקראתי אותה, יש ציפור שמובילה החוצה. בהצגה זה גוזל פצוע על הרצפה, שמסמל את האח.

ש: איזו משמעות יש לבובות עבורך?

ת: מיד היינו צוחקים כששמתי את התפאורה במכונית שהנה כל המשפחה איתי. ההורים עזבו את הארץ, חזרתי לבד, ואדם שבא לארץ תוך שלושה שבועות התאבד. בסופו של דבר נשארתי לבד. הבובות נתנו לי תחושה שאני לא לבד.

ש: מה גרמה לך הפעלת הבובה מבחינת התחושה?

ת: כשאתה מפעיל את הבובה אתה נותן חיים למה שאיננו יותר. זה גם עזר לי לשים גבול בין המציאות לרגשות שקשה להתמודד איתן. יש פה איזה משחק שאני יכולה להיכנס ולצאת מתי שאני רוצה. נגמר המשחק, חוזרים למציאות. זה נותן שליטה.

ש: מה התכוונת שיקרה לקהל בעקבות שילוב בובות בהצגה?

ת: חשבתי שיהיה לקהל יותר קל להזדהות ואני חושבת שזה עבד כי בסוף כשאני תולה את האח על העץ שלושה רבעים מהקהל בוכה.

ש: האם יש נקודה בהצגה שאת מרגישה שאת והבובה מתערבבות?

ת: כן, בכל הדמויות אני מרגישה שיש ערבוב, אני קצת כולם. גם האימא גם האח. הבובות עוזרות לי בהפרדה, אבל כשאני מדברת בשם הבובה אני מזדהה. כל שחקן צריך לספוג ולהרגיש את הדמות שהוא משחק.

ש: האם יש נקודה בהצגה שאת חשה שהקהל מזדהה עם המתרחש על הבמה ומגיב רגשית, עד שאת יכולה לצפות זאת?

ת: כן, יש כמה רגעים כאלו. בסוף כשהאנשים בוכים לאחר שאני תולה את הבובה של עמי על העץ וגם במריבה שלי עם ההורים שהם מאשימים אותי בכל מה שקרה יש תזוזה של אי נוחות בקהל ולפעמים יש שקמים ועוזבים. אני חושבת שזה בגלל שרוב הקהל הם הורים, והם חווים את זה שמאשימים אותם כהורים.

היום אני כבר לא מציגה את ההצגה, מיציתי את זה רגשית. להציג את ההצגה זה מחזיר אותי לעבר ומכריח אותי לדוש בזה. לפעמים אני שואלת את עצמי למה עשיתי את ההצגה הזו, ולמה עשרים שנה אחרי. הבנתי אחר כך שאלו מאפיינים של פוסט-טראומה, וכיוון שאני שחקנית זו הדרך שלי לבטא דברים ולהעביר מסר. אני מרגישה הקלה שאני כבר לא מציגה, כאילו לא יכולתי לעבור לדברים אחרים כל עוד עשיתי את ההצגה. זה לא הבריא אותי אבל אפשר לי להניח בצד, לחיות עם זה יותר בשקט.