

צורות | תאטרון

תאטרון  
הבובות  
וילדים:  
ממשחק לאמנות

מאת נעמי יואלי

סל תרבות ארצי | הוצאה לאור

Naomi Yoeli  
**Puppet Theatre and Children:  
From Game to Play**

© Sal Tarbut Artzi — Publishing 2008

סל תרבות ארצי – הוצאה לאור  
עורך ראשי: דורי מנור  
עורכת החוברת: מילאת ביברמן

סדרת פרסומי הכנה:  
צורות | תאטרון

עיצוב: נועם פרידמן, שלי פלג  
נדפס בדפוס חדקל בע"מ, תל־אביב



© כל הזכויות שמורות  
תל־אביב 2008

רח' הנצי"ב 16 ת"א, 67018  
ת.ד. 57581, תל־אביב 61573  
טל' 03-5653222 | פקס 03-5629381

## **תוכן העניינים**

5	<b>מבוא</b>
9	פרק א' <b>הבובה והילד: על ידיים, חפצים ובובות</b>
17	פרק ב' <b>הילדים כצופים בתאטרון הבובות</b>
35	פרק ג' <b>שפת תאטרון הבובות: ניתוח הצגות</b>
51	פרק ד' <b>הצגת הבובות כאירוע וההכנה לצפייה</b>
57	<b>מקורות והצעות לקריאה נוספת</b>



## מבוא

נתאר לעצמנו בובת תאטרון מן הסוג הפשוט ביותר, נניח, בובת כפפה. כשלעצמה אין היא אלא סמרטוט שבקצהו ראש. אבל כעת מושחלת לתוכה כף יד אנושית. הגוף מתחיל להתנועע במקצב רך, כנשימתו של תינוק ישן. זרועותיו הפעוטות נפרשות והוא מתמתח בהתפנקות. לרגע מזדעזע הראש, והתינוק מתכווץ כנחרד. זרוע אמהית גדולה חובקת אותו ועוטפת בשמיכה. התינוק נרגע, מפהק ונרדם, אולי חולם. חיים שלמים רוחשים בתוך חפץ.

קסמם של חיים שאולים אלה הוא בעבורי לב ליבה של חווית הצפייה בתאטרון הבובות. הצופים מתנדנדים כל העת בין הידיעה שזוהי רק בובה, לבין "השעיית אי-האמונה" והצלילה באשליה שהיא יצור חי. מה תורמת חווית צפייה ייחודית זו לילדים? על שום מה זוכה הבובה בהתעניינות, בהזדהות ובחמלה (או, לעיתים, בתוקפנות) מיוחדת מצידם?

תאטרון הבובות מבוסס על משולש תקשורת ייחודי: בובה, מפעיל, קהל. השתתפותו של הילד במשולש זה תורמת לפיתוח עולמו הפנימי וערוצי התקשורת שלו עם העולם הסובב. בהמשך אתיחס להבטים שונים של מפגש מורכב זה. אף כי אגע בתחום באופן תאורטי, הדברים אינם ערוכים כמשנה סדורה. הם מבוססים במידה רבה על נסיוני כיוצרת, החווה את תאטרון הבובות באופן רגשי ואינטואיטיבי.

בין המחנכים שוררת הסכמה על כך שתאטרון הבובות מתאים לילדים ולפעילויותיהם וראוי לשילוב בתכנית החינוכית בגן ובכיתות הראשונות בבית הספר. כשלעצמה זוהי תופעה חיובית, בייחוד משום שהיא מלמדת על תפיסת המשחק בחפץ, שתאטרון הבובות הוא נציגו הנאמן, כחיוני להתפתחות הילד. עם זאת, לא תמיד קיימת מודעות למאפייניו האמנותיים של המדיום ולפוטנציאל הרגשי הגלום בו. הנסיונות הנעשים לעיתים להשתמש בו ככלי דידקטי מנוגדים לאופיו כאמנות רדיקלית, המעזה לגעת במסתורי, בפנטסטי ואף בחתרני.

ההצגות שמשפיעות על התפתחותו הרוחנית של הילד אינן אלה בעלות המסרים הדידקטיים הברורים אלא אלה שמצליחות לרתק את הילד ולעורר בו חוויה רגשית חזקה. הצלחה זו תלויה באיכותה האמנותית של ההצגה, כולל איכות העיצוב וההפעלה. הילד נוטה לחפש בלי הרף דרכים חדשות להבין את העולם. הוא פתוח לצלילים ולסימנים חזותיים, בעיקר אם אלה אינם מגבילים את התייחסותו

ל"מה קרה" ול"מה נאמר", אלא מעודדים אותו להבחין גם ב"איך": בשימוש בתאורה, במוזיקה, בצבעים ובתנועות. גם אם הילד אינו דן בממדים אמנותיים אלה, הוא ער להם. הם מעשירים את היכרותו עם שפות האמנות, ומשפיעים על טעמו האסתטי ועל תפיסת עולמו. בתאטרון הבובות, עיקר החוויה נובע כמובן מאפשרויות המבע הייחודיות הגלומות בכובה.

היכרות עם שפתו הייחודית של תאטרון הבובות ומודעות להבטים הרגשיים של חוויית הצפייה בו, יכולות להעשיר כל צופה. בעבור הורים ומחנכים, יש בהן ערך מוסף: הן מסייעות להם בבחירת ההצגות ובליווי חוויית הצפייה תוך הכרה בילד כצופה בעל מרחב אישי, בלי קשר לתכנית לימודים כלשהי.





## פרק א'

### הבובה והילד: על ידיים, חפצים ובובות

הוא שוכב על גבו כשעיניו מרותקות לכפות ידיו, עוקבות אחר הסימנים שהידיים משרטטות באוויר באקראי. נשימותיו החטופות ותזוזות גופו מעידות על התרגשות. ההתרחשות מלווה במוזיקה קולית של גרגורים, מלמול וצחוק. לפתע נעלמות הידיים משדה ראייתו. הוא מפנה את עיניו, מחפש, פיו מתעוות בתנועת בכי, אך ראה זה פלא, הן שבות ומופיעות מול עיניו בתנועתן הקופצנית... הוא מחייך.

תאטרון זה מתרחש שוב ושוב במיטת התינוק. זוהי מעין הצגת יחיד שבה הוא הבובנאי והצופה כאחד. איננו יודעים אם התינוק תופס שהידיים הן חלק מעצמו, או חווה אותן כדבר שמחוצה לו. נראה שהוא מנכס לעצמו כל מה שנקלט בשדות החושים, ורק בהדרגה הוא לומד להפריד בין עצמו לבין העולם. ככל שהילד מתקדם בארגון תמונת

עולמו, משתכללת שליטתו בידיו. בין השאר הוא מתחיל להשתמש בהן בתור שפה אינטואיטיבית, לא מילולית, שמתווכת באופן בלתי אמצעי בינו לבין זולתו.

### **"סבתא בישלה": תאטרון אצבעות**

שירי משחק וסיפורי אצבעות של ילדים נפוצים בעולם כולו. למעשה מכילים שירים אלה את המרכיבים היסודיים של תאטרון הבובות; האצבעות, כפות הידיים והזרועות מגלמות דמויות, ומייצגות חלל והתפתחות עלילתית. הסיפור או השיר יוצרים מעין עולם זעיר שמתווך בין הילד לבין הסובבים אותו, ילדים כמבוגרים.

סבתא בישלה דייסה הוא אחד מסיפורי האצבעות הללו. זהו מעין תאטרון פיזי, שבו המילים מתארות את ההתרחשות ומהוות פסקול ריתמי-מוזיקלי; כף ידו של הילד מייצגת את סיר האוכל, ואילו אצבעותיו – את בני המשפחה. המספר המבוגר משאיל את האצבע המורה שלו כדי לבחוש בסיר ("סבתא בישלה דייסה"), ולבצע את הפעולות השמורות למבוגר: האכלה, שמירת סדר וכדומה. הילד והמבוגר בונים את הדרמה יחד עד לנקודת המפנה שבה "רק לקטן לא נשאר". הזרת הזעירה היא מטפורה לקטן המקופח, גיבור העלילה וכן דמותו של הילד. לא קשה להזדהות עם הגיבור הקטן וללוותו במסע החיפוש אחר האוכל: המבוגר המספר "משאיל" לו אצבע ואמה, וכך, כ"בובת רגליים", מעפיל הגיבור על זרועו של הילד ("הלך, הלך, הלך...") עד

שמגיע הקתרזיס, מלווה בפורקן פיזי: דגדוג המשחרר את הילד ומאשר את סופה הטוב של עלילת המחזה. למשך רגעים ספורים הוסב החלל השגור של הילד וסביבתו לחלל משחקי, איברי הגוף קיבלו בהשאלה משמעויות אחרות, והעלילה הועברה בקודים של שפת תאטרון הבובות.

## מחפץ מעבר לבובת משחק

כפי שמראה הפסיכואנליטיקאי ד"ר ויניקוט (Winnicott, 1896-1971), המשחק בחפצים ובובות משמש לילדים גשר בין המציאות הפנימית, הסובייקטיבית, לבין המציאות החיצונית, הניתנת לתפיסה אובייקטיבית.<sup>2</sup> עוד לפני שהתינוק מסוגל לתפוס חפץ או להתמיד בהחזקתו, הוא יוצר לעצמו משחק ב"אובייקט מעבר" כגון דובי או פיסת בד, המייצגים עבורו את רכות האם ואת האמון בה. "על האובייקט", כותב ויניקוט, "להיראות בעיני התינוק כמעניק חום, או מתנועע, או בעל מרקם, או כעושה משהו שמראה שיש לו, לאובייקט, חיות או ממשות משלו".<sup>3</sup> המשחק באובייקט המעבר מתגלגל בהמשך חיי הילד לסוגים אחרים של משחק ויצירה, ובה בעת הוא מספק לו אתנחתא מהמאבק הבלתי פוסק להפרדה ולקישור בין המציאות הפנימית והחיצונית.

בשנותיו הראשונות נוטה הילד לראות את עולם העצמים כרווי חיים, ואת עצמו כשליט כל-יכול בחיים הללו.<sup>4</sup> הוא מדבר אל העצים ואל האבנים, ומצפה בהתרגשות שהם

יענו לו. אך עצם קיומו של משחק סמלי מעיד שהוא כבר מסוגל להבחין בין דמיון ומציאות, בין "אני" ל"לא-אני", בין מציאות פנימית לחיצונית. המשחק, אומר ויניקוט, הוא מצב שברירי ומלא התרגשות. ההתרגשות נובעת מ"הפגיעות של יחסי הגומלין בין המציאות הנפשית הפנימית לבין חווית השליטה באובייקטים חיצוניים. זו שבריריותו של המאגי עצמו...". המשחק בחפצים אינו אפוא רק בגדר סובלימציה, עידון סמלי של יצרים, אלא הוא גם פעילות הכרחית ליצירת איזון בין המציאות הסובייקטיבית לבין זו האובייקטיבית ולבריאות הנפשית.

### ה"חווה" המשחקי

חפצים, בובות ואביזרים ממלאים, כידוע, חלק משמעותי במשחקי ילדים. אם נתבונן לדוגמה במשחק במכוננית, הילד עשוי לשחק במכוננית-צעצוע, בקוביה שהוא מניע כמכוננית או בהגה-צעצוע שמייצג את המכוננית. הוא יכול להשתמש גם בגופו שלו בתור מכוננית, תוך שימוש בקולו והשלמת הפרטים החסרים בדמיונו. כל הפעולות הללו כרוכות ב"חווה" המשחקי הנערך בין הילד לבין עצמו, או בינו לבין אחרים: במסגרת חווה זה מסכימים על תפקיד החפץ ("זאת תהיה המכוננית") על חוקי המשחק ועל הנרטיב המשחקי. חשיבותו המרכזית של ה"חווה" עולה בבירור מתוך צפייה במשחק החברתי, הסוציודרמטי. ילדים עשויים להקדיש שעה ארוכה ל"חווה": הם ממקמים את החפצים, האביזרים והצעצועים על פי שיקולי הנרטיב



בלילה חלמתי חיות, תאטרון הקרון (בכורה: 2003). צילום: אלדד מאסטר

המשחקי ודנים בכובד ראש בתפקידם ובמיקומם בחלל המשחקי ("זה הבית, ואני עכשיו יושבת בפנים", אומרת ילדה ומתיישבת בתוך "בית" מקוביות). לעיתים הילדים אף מסתפקים בשלב זה, ונמנעים מלעבור להשתלשלות הממשית של המשחק, כאילו עצם סימון גבולותיה של המציאות האחרת בחלל, וההסכמה על מרכיביה ומשתתפיה, מספקים את הצרכים המשחקיים ואת החוויה. המוסכמה (הקונבנציה) המשחקית מעידה על מודעותם של הילדים לגבול בין המציאות האובייקטיבית לבין המציאות המשחקית-פנטסטית, ולשימוש המושאל שהם עושים בחמרי המציאות.

## בובת הצעצוע ובובת התאטרון

חלק ניכר מהמשחק הסוציו-דרמטי של ילדים מערב בובות-צעצוע, שבאמצעותן הם מתרגלים מצבים יומיומיים. בובת הצעצוע מאפשרת לילד לקבוע את תפקידה במשחק ("זאת התינוקת"), לנסח את צרכיה ותחושותיה ("התינוקת רוצה לאכול", "הבובה עיפה"), להחליט עבורה ("ניקח אותה לרופא"), ולבצע (לחבוש, לרחוץ, לסרק, להלביש). הסיטואציות המשחקיות נקבעות ונשלטות על-ידי הילד, או מתפתחות תוך משא ומתן עם חבריו, כשהמשחקים נוטלים תפקידים ביחס לבובה ("אני אהיה האמא", "את תהיי הרופאה" וכד'). פעולות "אימון" אלו מתייחסות בעיקר לחיי המשפחה והחברה הקרובה, וכרוכות בחוויית האני כמבוגר אחראי ומקצועי.

אפשרויות ההפעלה של בובת הצעצוע מוגבלות למדי. חלקן עשויות מקשה אחת, אך רובן, בעיקר אלה המעוצבות כדמויות אנושיות, הן בעלות איברים שניתן להניע, או שהן בובות רכות וגמישות. לעיתים הילד "מפעיל" את בובת הצעצוע: הוא מוליך או מושיב אותה או מסובב את ראשה כדי לייצג את מצבה ואת צרכיה; הצד המילולי של המשחק בבובה נושא בדרך כלל אופי של תיאור או של חיווי ("התינוקת שלנו חולה, צריך לתת לה זריקה"). ניתן לתאר הפעלה זו כהפעלה מבחון.

לעומת בובת הצעצוע, שעיצובה שלם ומוגמר, בובת התאטרון היא תמיד חלקית, חסרה. באזור המשחק, בגן

או בבית, אין נוהגים לייחד לה מקום של כבוד: היא זרוקה מאחורי מסך התאטרון או בתחתית ארגז הצעצועים ומחכה לגאולה, וזו תתאפשר רק באמצעות פעולה דרמטית. מצב פתיחה זה בולט במיוחד אצל בובת הכפפה: אין לה רגליים, וכל כולה סמרטוט שבקצהו ראש. לעומת זאת, כשירו של ילד או של מבוגר מפעילה אותה, היא עשויה להתמלא חיים עשירים ולעמוד במרכזה של דרמה סוערת. כאן מדובר אפוא בהפעלה מבפנים.

תאטרון הבובות משתלב בעולמם של ילדים במגוון אופנים: בפעילות ספונטנית או מונחית של הילד, בפעילות יזומה של מבוגרים (בני משפחה או גננות) הנעזרים בבובות להעשרת התקשורת הבינאישית והחוויה הלימודית, ובהצגות מקצועיות המתקיימות בגן, באולמות ציבוריים או בחגיגות פרטיות. המשחק הפעיל – שירי משחק וסיפורי אצבעות, משחק בחפצים ומשחק בבובות אצבע וכפפה (שלעיתים נוצרות על ידי הילדים עצמם בהדרכת מבוגר) – אף הוא מכשיר את הילד למפגש עם תאטרון הבובות. רבות מההצגות לילדים הן עיבודים לאגדות ולמעשיות, וכך מפנים הילד את הקשר בין סיפור לדרמה ולתאטרון. ישנם קווי דמיון בין המשחק בחפצים ובבובות רגילות לבין המשחק בבובות תאטרון. אך לבובת התאטרון יש קודים ייחודיים משלה, כפי שהילד עצמו מגלה. תאטרון הבובות האמנותי משכלל קודים אלה ומשתמש בהם באופן מודע.





## פרק ב'

### הילדים כצופים בתאטרון הבובות

תאטרון הבובות המסורתי היה ועודנו תאטרון לכל גיל. תפיסת המדיום כמיועד בעיקר לילדים הופיעה רק במאות השמונה-עשרה והתשע-עשרה או אולי מעט קודם לכן, כשמפעילים צרפתיים ואיטלקים העלו הצגות בובות כשעשוע לנסיכים צעירים. עד אז צפו ילדים בהצגות שנועדו למבוגרים. עם זאת, כפי שטוען חוקר האמנות ויקטור סורל, הקיום המוקטן של הבובות קושר מלכתחילה בין הילד למבוגר; למבוגר הוא מזכיר את ילדותו, ואילו בעבור הילד הוא מייצג משהו הקיים במידות עולמו שלו, ועל כן אין לו צורך להתגמד בפניו. הילד מזדהה עם הגרוטסקיות של הבובות, משום שגם הפנטזיה שלו נוטה לעבר הגרוטסקי.

### הפרדוקסליות של חווית הצפייה בבובות

נשוב לרגע אל בובת התינוק שפגשנו בתחילת המאמר. מאז הצגנו אותו, הוא מנהל דיאלוג ער עם קבוצת ילדים,

>> נקודת אור, תאטרון הקרון (בכורה: 1994). צילום: אלן בצ'ינסקי

הורים וגננת. הצופים הצעירים עשויים להתייחס במלוא הרצינות ל"חיים" של התינוק. אפשר לחוש זאת בקריאות החיבה וההזדהות שלהם, או כשהם מציינים בידענות הורית: "הוא חולם!". אך אין פירוש הדבר שהם מאבדים את תחושת המציאות; "זאת היד שלך!" הם עשויים לקרוא לעברי, המפעילה, או "גם אני רוצה לשים אותו על היד!". הם גם עלולים להגיב בלגלוג או בהכרת ערך הגילוי: "זאת את שעושה את הקולות!" או "זאת סתם בובה!".

גם מקרב קהל המבוגרים, שקשה יותר להניעו למעורבות רגשית, פורצת לעיתים אמירה מופתעת נוסח "אני לא מאמינה! ממש חי!". אולי ברגעים כאלה נוגעת הבובה ב"מרחב הילדי" בנפש המבוגר. כוונתי למרחב התם, הראשוני והנותן אמון שבו, שכלפיו אני עצמי, כמפעילת הבובה, יכולה להיפתח ולהציע יחסים הדדיים של קבלה והשתתפות. דרך הבובה אני מבקשת להפגיש את הצופים – ילדים או מבוגרים – עם מרחבים אלה בנפשם.

כשאני מצליחה "להיספג" בבובה, גם הקהל מצליח לשכוח לרגע את נוכחותי האנושית, הכובלת את הבובה למהותה החומרית, ולאפשר לבובה לחיות ב"כאן ועכשיו" של קיומה, שהוא קיום מטפורי. ועם זאת, מבחינת הצופים הילדים אני משמשת גם כעדה למפגש, וכמעין רשת בטחון: נוכחותי כמפעילה מסמנת את גבולות המפגש עם הבובה – הגבולות בין המציאות לאשלייה הבימתית. דווקא גבולות בטוחים אלה מאפשרים לילדים להיסחף בחוויה הרגשית.

אין דרך להבטיח שערוצי התקשורת בין הבובה, הבובנאי והקהל ייפתחו או יישארו פתוחים כל זמן המופע; שבריריות המפגש ביניהם היא חלק בלתי נפרד מן המדיום, בהיותו מבוסס על אשלייה של חיים הגלומים בחפץ. ישנן הצגות השוברות במכוון אשלייה זו, השברירית ממילא, על ידי חשיפת הבובנאי, מנגנון ההפעלה של הבובה, המקור החיצוני של קולה או חומריותה החפצית.

חשיפת המנגנון עשויה להיות אתגר מרתק לכוח המדמה של הקהל; היא מעמתת את הצופים ביתר שאת עם חוסר האמון, ואם הם מצליחים למרות זאת להיקסם באשליית החיים שבבובה (הודות להתמצאותם בשפת המדיום ולאיכות העיצוב וההפעלה), יכול הפיוט של המטפורה הבובתית לגעת בליבם. הקהל בתאטרון הבובות משתתף למעשה במפגש "מסוכן", פרנקנשטייני, באקט המתנודד על החוט הדק בין האשלייה שלחפץ יש חיים ורצון משלו לבין הידיעה שמדובר באחיזת עיניים.

מתברר אפוא, שגם תגובת הקהל לתאטרון הבובות היא פרדוקסלית. הצופה – אם מבוגר ואם ילד – יודע שאין זו אלא בובה מופעלת. ודווקא משום כך הוא חווה אותה כדמות; דמות שאיננה העתק של בן-אנוש, אלא ביטוי לרוח המנסה לפרוץ את מגבלות החומר (חומריות הבובה) ואת גבולות הכוח השולט בה (יד המפעיל).  
 "מכיוון שהקהל יודע שהבובה אינה באמת חיה, עליו להשקיע חיים בבובה", אומר הבובנאי האמריקאי אריק בס. "במובן

מסוים, הקהל פעיל לא פחות ממפעיל הבובה. הבובנאי, באמצעות כישוריו, יכול להזמין את הקהל להשקיע השקעה כזו. כאשר ההזמנה נענית, הבובנאי, הבובה והקהל, יוצרים ביניהם קשר, ברית<sup>87</sup>.

### יחסי בובנאי-בובה

רוני מפעילה את הבובה יוסף, הנשלפת מתיק נסיעות פשוט, בהפעלה גלויה: ברכיה משמשות לו כמושב וכבמה, ידה האחת מניעה את ידיו. היא משאילה לו את קולה, וידה השנייה מניעה את שפתיו ומפיקה מפניו דקויות של הבעה. רוני משוחזת עם יוסף ועם הקהל חליפות. היא מסבירה ליוסף ששניהם נוכחים בהצגה, דבר המשמח אותו מאד, כי גם הוא, כמו הילדים שבאו להצגה, אוהב תאטרון בובות. אלא שאז מתברר לו שהוא השחקן והוא ההצגה.

רוני מסבירה ליוסף שהוא בובה, ושהוא זקוק לה כדי לחיות את חייו. יוסף מתמרד: הוא "יוסף"; הוא אינו תלוי ברוני אלא כשותפה לשיח; הוא דורש עצמאות וזכות לקשר עצמאי עם הקהל. רוני מציעה לו לעשות ניסוי: היא מוציאה את ידה מראשו. כעת הוא חווה חווית הכחדה - אילמות, חוסר אונים וחרדה. "אל תעשי את זה שוב!" הוא אומר, כמעט בזעקה, כאשר רוני משיבה לו את קולו ותנועותיו.

(מתוך ההצגה יוסף, יצירתה של הבובנאית רוני נלקן מוסנוזן מתאטרון הקרון).

בהצגות רבות, לילדים ולמבוגרים, היחסים בין המפעיל לבין הבובה הם ליבת הנושא והפעולה הדרמטית. תפיסת תפקידו של הבובנאי במשולש התקשורת בובנאי-בובה-קהל תלוייה בתקופה וביוצר. המפעיל עשוי להיות מוסתר וכך לחזק את אשליית הקיום העצמאי של הבובה; לחלופין הוא יכול להיות גלוי ואף "להשאיל" את אבריו לבובה, לנהל איתה דיאלוג או להתעמת אתה. כל צורה של יחס בין המפעיל לבובה הופכת לחלק ממהות ההצגה וממשמעותה.

יחסי בובה-מפעיל הם מטפורה בימתית ליחסי שליטה ותלות מסוגים שונים. עבור הילד הצופה בהצגה מתקשרת מטפורה זו לנושאים כמו שליטת המבוגר בחייו, הפחד לאבד שליטה עצמית, התלות בהורה מול השאיפה לעצמאות, וכדומה. כמו כן יוצרים יחסי בובה-מפעיל בהצגות כאלו מימד מטה-תאטרוני – כלומר תאטרון בובות המתבונן בקודים של עצמו.

ומה לגבי הבובנאי עצמו: מה טיב יחסיו עם הבובה? אביא כאן דוגמה מנסיוני האישי. במשך מספר שנים הופעת כבובנאית-שחקנית בהצגה על שלושה דוברים וזהבה אחת – עיבוד חפשי למעשיה הידועה. מאות פעמים הוצאתי את זהבה, בובת כפפה רכה, להרפתקה מסוכנת, כשחלוק הלילה שלי משמש כבמת היער; שוב ושוב הייתי נכנסת לנעליו של אבא-רב, שראשו הגיע כמעט עד לכתפי, מפעילה את גופו הגמלוני ומנחמת אותו כשייבב כילד קטן: "מישהו אכל מהדייסה שלי". ההפעלה החוזרת ונשנית של בובות אלו רק העמיקה את ההזדהות שלי עמן כדמויות, ואת ההבנה



נעמי יואלי בעל שלושה דובים וזהבה אחת, תאטרון הקרון (בכורה: 1993).  
צילום: טל קסטן

כלפי חולשותיהן: מצאתי בתוכי משהו מההרפתקנות של זהבה, מהפינוק של הדובון ומחוסר הרצון של אבא דב להתבגר. ויותר מכל הזדהיתי עם דמותה של אמא דובה, המנסה לעמוד באחריותה כאם בלי לאבד את חלומותיה

הפרטיים. בכל פעם שאמא דובה שרה ורקדה, התרגשתי מחדש מהזכות להשאיל לה את רגלי, לנפנף בהן מבעד לשמלתה ולזמר דרך שפתיה. נדמה לי שכשם שמימשתני אני את חלומה, אמא דובה מצידה אפשרה לי לממש פנטזיות הופעה משלי. כך הפך התאטרון להיות בעבורי, כמו בעבור הקהל, במה לביטוי ולשחרור של הדמיון.

### **הזדהות והשלכה מצד צופים צעירים**

באחד הפונדקים הנקרים על דרכם, צופים דון קישוט וסנשו פנשה בהצגת הבובות של דון פדרו: מלודרמה על מליסנדרה היפה הנחטפת בידי המאורים. בעלה של מליסנדרה יוצא כנגד החוטפים, אך ידו על התחתונה, ובעוד רגע קט תיעלם רעייתו עם שיירת המאורים. אבל כאן, לפתע, מתערב הקהל, קרי דון קישוט: הוא שולף את חרבו ומשסף במחי יד את ראשי המאורים, לקול זעקותיו של דון פדרו, הצופה בהרס תאטרון הבובות שלו. רק משא ומתן מאומץ בסיוע סנשו ובעל הפונדק, משכנע את דון קישוט לפצות את דון פדרו על הנזק לרכושו. דון קישוט אינו מודה כי זוהי הצגה בלבד. להיפך, הוא משוכנע באמיתות האירוע, ובחובתו כאביר להציל את מליסנדרה. אך מכיוון שעל רכוש שניזוק יש לשלם, דון קישוט מתרצה. ועם זאת הוא מציב תנאי: הוא ישלם על פי מעמדה של כל דמות: מחיר אחד לבובת אציל ערופה ומחיר אחר לבובת שודד מאורי פשוט.

התאטרון של דון פדרו מנהל דיאלוג עם תאטרון אחר, רב עוצמה – תאטרון הנפש של דון קישוט. תגובתו של דון קישוט לאקט התאטרוני, המתנדנדת בין רמות שונות של תודעה, משקפת את ראיית עולמו, שבה החומר אינו מחזיק מעמד מול עוצמת הרוח, והמציאות – מול הדמיון. על כך מעידים יכולת ההזדהות הילדותית שלו ומוצא הכבוד שהוא מציע, לפצות את בעל התאטרון על-פי דרגת האצולה של הדמות, ולא על פי ערכה של הבובה עצמה. פרשת תאטרון הבובות, שהיא אחת המשעשעות ברומן רחב היריעה של סרוונטס, ואף זכתה לעיבודים דרמטיים ומוזיקליים, טומנת אפוא בחובה הרהור על זרמי המעמקים של חווית הצפייה ושל הפנטזיה האנושית.

הקומיות של הסצנה מבוססת על כך שדון קישוט מפיל חללים בקרב כנופיית בובות, ולא בקרב שחקנים אנושיים. כאן משתקף הבדל משמעותי בין צפייה בבובות לצפייה בשחקנים. תאטרון הבובות מאפשר לצופה, ילד או מבוגר, ליהנות מפנטזיה משוחררת ואף אפלה מבלי לשלם על כך מחיר אישי וחברתי.

הבובה מאפשרת לו הזדהות והשלכה, משום שהיא מנטרלת את החרדה המתלווה לגילויי תוקפנות או כעס במציאות הממשית. "זוהי רק בובה" ו"זהו רק בובנאי", הן שתי רמות הרחקה המתאפשרות רק בתאטרון הבובות. אמנם, גם בתאטרון רגיל יודע הילד הצופה כי "אלה הם רק שחקנים", אולם הרמות, המגולמת על ידי שחקן קרובה יותר למציאות האנושית, ולכן היא מאפשרת פחות מרחק בטוח להזדהות ולהשלכה.



הפסיכולוג הישראלי רמי בר-גורא, המתמחה בטיפול בילדים באמצעות בובות, מתאר את תהליך הצפייה כמרחב שבו פועלים "לפחות שני זרמים רבי-עוצמה בוזמנית: זרם אחד הוא הזרם המקרב, המאחד, על גליו מתקיימות הקליטה והספיגה של הצופה ואף ההזדהות שלו עם המתרחש על הבימה; זרם אחר עניינו בשמירה על ריחוק, הסוואה, התחפשות והימנעות מהתמודדות-פנים-אל-פנים כאן ועכשיו עם מה שיוצר מצוקה; גם כשהיא מתרחשת על הבמה – היא מתרחשת "שם, ולא אצלי". תאטרון הבובות, לדברי גורא, מגיע אל הילד באמצעות הפרדוקס של "ריחוק המאפשר קרבה – קרבה המעניקה משמעות לריחוק".

יש גורמים נוספים המעוררים את הילד להזדהות ולמעורבות רגשית מיוחדת עם בובות התאטרון. מגבלות הבובה ועיצובה שאינו תמיד מוגמר עשויים דוקא להעצים את האהדה כלפיה ואת ההכרה בהישגיה. הבובה לא רק מעוררת את הצופה להשלים את החסר בה בדמיונו, אלא גם יוצרת הזדהות בשל חולשותיה. הילד עשוי להעריך את הדמויות המושלמות שבהן הוא צופה בטלויזיה, או את השחקן, הנתפס כמבוגר סמכותי, אך הוא מזדהה באופן אחר עם הבובה, המתגברת על טבעה המוגבל, ואף עושה בו שימוש רב המצאה ותושיה. ביחסו כלפי הבובה יש מן החמלה ומן ההערכה גם יחד.

כזכור, יחסי המפעיל עם הבובה מתקשרים בעיני הילד עם עולם היחסים בין מבוגרים לילדים ומעוררים אותו להזדהות ולהשלכה. אך לעיתים הילד רואה גם במפעיל

עצמו את בן דמותו. בניגוד למבוגרים אחרים, שעמדתם היא לעיתים קרובות עמדה של עליונות מסכירנית, הבובנאי חייב להתבטא דרך הבובה באופן בלתי אמצעי, וליצור קשר רגשי עם הצופים. כמו הילד, גם הבובנאי הוא "אדם משחק", וכמוהו הוא מטיב להתבטא דרך חפצים, ומנסה לשכנע אותנו כי הם טעוני חיים.

תאטרון הבובות מציע תכופות חוקיות מאגית, על טבעית. הופעת הבובה והיעלמותה כבמעשה קסם, חירותה מכבלי כוח הכבידה ועוד, יש להם עוצמה רגשית מיוחדת עבור הילד, הנע בין צורת חשיבה מאגית ואנימיסטית לכיין תביעה גוברת – חיצונית ופנימית – לוותר על מתנת ילדות זו.

ולבסוף, מרבית הצגות הבובות הן הצגות יחיד או הצגות מעטות-מפעילים, כך שמדובר בפורמט צפייה אינטימי, המעודד מעורבות אישית של הקהל. התקשורת בין המפעיל לבובה מזמינה לעיתים קרובות מצבי אילתור. אלה עשויים להיעשות תוך שיתוף הקהל: הבובה עשויה להביט ישירות אל הילדים ולחפש אצלם מענה למצוקותיה.

## ההקשר החברתי-תרבותי של ההצגה

אחד המאפיינים הבולטים של הצגות תאטרון בובות הוא יכולתן להסתגל להקשר המידי שבו הן מתקיימות. רבות מהן מתקיימות בכיתת הגן, במקלט או באולם הרצאות, ללא תנאים הולמים של תאורה ואקוסטיקה וללא תנאי ישיבה



יצחק פקר בחיות מאולפות בתיאטרון בובות (בכורה: 1983)

נאותים. לעיתים נובע הדבר מאילוצים אובייקטיביים, ולעיתים מהעדר מודעות מספקת לחשיבותם של תנאים הולמים. מצב זה, שהוא בעייתי כשלעצמו, מצמיח לעיתים גם יתרונות. העדר החיץ בין במה לקהל מעודד תקשורת ישירה של הבובות עם הצופים, תקשורת ההולמת את אופיו של תאטרון הבובות והיא אחד ממקורות כוחו. לעיתים ההצגה עשויה גם לשנות את החלל השגור ולהסב אותו לחלל קסום, המאפשר חריגה זמנית ממגבלות המציאות.

כך לדוגמה בהצגת היחיד "שלגיה ושבעת הגמדים", שהעליתי פעמים רבות בגני ילדים; הקהל יושב על השטיח, מול הבמה הקטנה, והכסאות והשולחנות מפונים הצידה. המלכה (בובת כפפה על ידי הימנית), מקנאה בשלגיה (שעל ידי השמאלית) ומסלקת אותה מן הבמה. "כמה היא

מכוערת!", היא קוראת לעבר הצופים. "את מכוערת!" עשוי לצעוק מישהו. "אני לא מדברת עם ילדים וילדות, רק עם נסיכים ונסיכות, וכאן איני רואה כאלה", אומרת המלכה בלעג. "את בכלל לא מלכה, את בובה!", מתריסה אחת הילדות. "אני כאן המלכה", מצהירה הבובה, "וזה הארמון שלי" – היא מצביעה על התפאורה המינימליסטית – "ואתם, אתם סתם ילדים, לכם אין בכלל ארמון!". "לא נכון", מעז אחד הילדים, "הנה הארמון שלנו!", והוא מצביע על קירות הגן, על ערימת הכיסאות. לרגע אחד, מכוחו של הדיאלוג, הופך החלל השגור לחלל אגדי מעולם רחוק.

אחד המפגשים המרגשים ביותר שהיו לי עם קהל, התקיים לפני מספר שנים בלואנדה, בירת אנגולה. במקום ניטשה מלחמת אזרחים מתמשכת, והעיר היתה נצורה. ההצגה התקיימה במרכז סיוע לילדי רחוב, שרבים מהם התגוררו בתוך בורות ביוב. לקראת סיומה של סדנא קהילתית לתאטרון בובות, הכינו הבובנאים החובבים הצגה: עיבוד מקומי ל"סינדרלה". הרבה דיונים ונסיונות קדמו לעיצובו של רגע מכריע בהצגה: סינדרלה בורחת מהארמון בחצות; איזו נעל נועלת בובת כפפה שאין לה כלל רגליים? בסופו של תהליך עוצבה סינדרלה כבובת אצבעות, שאצבע ואמה משמשות לה כרגליים, ועליהן נעליים זעירות. בחום הלוהט גדש קהל של ילדי רחוב את החצר העלובה של מרכז הסיוע. מסך נתלה בין שני קירות, ומאחוריו הפעילו בובנאים נרגשים את הבובות המאולתרות. לפני המסך ניצבה מספרת וקשרה בין

התמונות. האגדה יצאה לדרך, מול פיות פעורים של ילדים תאבי פנטזיה. בחצות בדיוק רצה סינדרלה על קו המסך. המספרת ניצבה דרוכה לקלוט את הנעל הזעירה שהתעופפה מרגלה של סינדרלה, אלא שהנעל החמיצה את היעד, ונפלה הישר לבור הביוב שלפני המסך. לא אשכח את קריאת הייאוש של הקהל. כמה ילדים אפילו הסתערו לעבר הבור, שולחים ידיים מגששות לתוך החור האפל, אבל הנעל הקסומה כבר עשתה את דרכה לאוקיינוס.

הצגת הבובות, כמו כל תאטרון, מתפענחת ונטענת משמעות בתוך ההקשר החברתי-תרבותי שבתוכו היא מתקיימת. אם נתבונן באירוע קטן זה, לא נוכל לעמוד על עוצמתו הדרמטית מבלי לקשר בין האגדה, התאונה ובור הביוב, לבין הסיטואציה של אותו קהל מסויים. על התקלה עצמה התגברנו: כהרף עין הוכנה מאחורי הקלעים נעל זעירה חדשה, וסינדרלה יצאה למסע נוסף שהוכתר בהצלחה; הנעל נפלה בדיוק לידי המספרת, שמיהרה להעביר אותה לנסיך, והקהל הריע לסוף הטוב, לבובות ולבובנאים. אבל אותה קריאת ייאוש בלתי נשכחת הייתה קשורה ל"כאן ועכשיו", לא רק של העולם הבדיוני, אלא של העולם הממשי, שבו ילדים יוצאים מבור הביוב כדי לצפות בהגשמת חלומותיהם. בהקשר זה, נפילת הנעל דווקא לבור הביוב הייתה אירונית, כמעט טרגית, לעג הגורל. ההצגה התחברה ישירות לעולמם של אותם ילדי רחוב, המבקשים לפרוץ את מגבלות המציאות.

## תפקידו של הדרמטורג בתאטרון הבובות

במקרים רבים הצגת הבובות היא יצירתו של יוצר אחד בעל כישורים מגוונים, הכוללים יכולת לעבד סיפור לבמה, ליצור את הבובות ולהפעילן. תופעה זו ייחודית לתאטרון הבובות, שהוא אמנות רבת-חומית. לעומת זאת, לעיתים קרובות יוצרי ההצגה מודעים רק באופן חלקי למורכבות המפגש עם קהל צעיר, שהרי נקודת המוצא לתהליך היצירה היא קודם כול צורך פנימי, תשוקה לביטוי עצמי ולחקירה הולכת ומעמיקה של הרב-מדיום של תאטרון הבובות. כלומר, החשיבה האמנותית והאינטואיציה הכרוכה בה מכריעות בתהליך לא פחות, ואולי יותר מאשר הבנת צרכיו של קהל הילדים.

אמנם, לבובנאי, כפי שראינו, יש תפיסה אינטואיטיבית הקרובה לזו של ילדים: היא המאפשרת לו לדמיין חפץ כדמות חיה ופועלת, ולפתח סביבו מצבי קונפליקט דמיוניים. מצבים אלה מצייתים לחוקיות משחקית השאובה, בדומה למשחקי ילדים, ממודלים מציאותיים. אלא שזיקתו של הבובנאי לילד כאדם משחק אינה מבטיחה מודעות לצורכי קהל הילדים והתחשבות בהם. ידיעותיו על הילד, יכולותיו ותפיסת עולמו בגילים השונים, הן לא פעם שטחיות למדי. לעיתים קרובות הן מבוססות על ניסיון מעשי מסויים של הופעה בפני ילדים ועל יכולת מניפולציה שאין מאחוריהם הבנה עמוקה.

מסיבה זו, בתאטרונים מקצועיים לילדים הולכת ונבנית מערכת דרמטורגית המלווה את תהליך היצירה של

ההצגות. מערכת זו מתאמת בין תפיסתו האמנותית של היוצר לבין צרכיו הרגשיים ויכולתו הקוגניטיבית של קהל הילדים בהתאם לגיל היעד. הצורך בתיאום כזה רב במיוחד דווקא בתאטרון הבובות האמנותי, הנוטה לחקרנות ולנסיינות. יוצריו של תאטרון זה שואפים להרחיב את גבולות אמנותם, ולהתנסות במגוון גדול של טכניקות הפעלה, סגנונות וסוגים של יחסי מפעיל-בובה-קהל. חדשנות זו, על כל יתרונותיה, עלולה להקשות על הקהל הצעיר, ועל כן מצריכה לעיתים קרובות ליווי דרמטורגי. יש לזכור שמרבית הצגות הבובות הן הצגות נודדות, שנועדו לקהלי ילדים באשר הם, ולכן הן אמורות לפעול במרחב רגשי ותרבותי שאינו מוגבל לקהילה מסויימת. הדרמטורג מסייע ליוצר לעבד את רעיונותיו האמנותיים והפילוסופיים ליצירה בימתית, ולהתאים אותם לעולמו הרגשי והאינטלקטואלי של קהל הילדים.

רבות מהצגות הבובות מתבססות על עיבוד אגדות ומעשיות, ורק מיעוטן על מחזות כתובים. חשיבות הדרמטורגיה בתאטרון הבובות נובעת בין השאר מהמורכבות הכרוכה בעיבודם של סיפורים לתאטרון בכלל, ולתאטרון בובות בפרט. בהקשר זה, תפקידו של הדרמטורג הוא לוודא שבעיבוד התאטרוני יתקיימו רצף עלילתי ברור, לכידות רעיונית ומתח דרמטי.

לפני שנים ראיתי דוגמה נפלאה לעיבוד של סיפור לתאטרון בובות. היתה זו הצגת יחיד בשם "בובה בכיס" של תיאטרון "בריקולה"<sup>10</sup>. ההצגה, פרי

עבודתן של במאית ודרמטורגית, התבססה על אגדת העם הרוסית "וסיליסה היפה". זוהי מעין גרסה של "לכלוכית": הילדה וסיליסה מגורשת מביתה על ידי אימה ואחיותיה החורגות, ועוברת מעין תהליך חניכה אצל המכשפה "בבה יאגה". היוצרות השתמשו בבובות ובמסכות, תוך מודעות לאופן שבו המעשייה מדברת אל ילדים ועל עולמם של ילדים. בתחילת ההצגה סיפרה השחקנית את הפתיחה לסיפור: "היה היתה ילדה ושמה וסיליסה, ולה אם חורגת ושתי אחיות חורגות ורעות..." כאן הפסיקה השחקנית ואמרה: "עכשיו אספר לכם שוב את הסיפור. הקשיבו טוב טוב, כי לא אספר אותו פעם נוספת". היא שבה וסיפרה את ההקדמה בשילוב ג'סטות והבעות פנים. בפעם השלישית חזרה השחקנית על ההקדמה, אך הפעם בתנועות ובהבעות בלבד, ללא מילים. קהל הילדים, בשלב זה כבר היה "שלה", ונשאב לתוך העולם הבדיוני. בתנועת יד הזמינה השחקנית ילדה מתוך הקהל לעלות לבמה, וב"סקס חניכה" קצר חגרה למותני הילדה סינר, חבשה לראשה מטפחת קטנה והניחה בובה בכיס הסינר. היא הסבירה לילדה שהיא, השחקנית, תהיה המספרת וגם באבה יאגה, ואילו הילדה תשחק עם הבובה לפי המתבקש מן הסיפור. מרגע זה החלה העלילה להתגלגל. באבא יגה הטילה על וסיליסה משימות שונות, והילדה שעל הבמה מילאה אותן: להאכיל את הבובה, להשקות אותה וכיו"ב. הילדה גילמה אפוא את דמות וסיליסה, ובה בעת שיחקה בבובה. כך הפכה הילדה לדמות, למפעילת הבובה וגם למעין נציגה של הקהל בסיפור.



זו היתה דרכן של היוצרות לשזור את חוט הסיפור בחוט הפעולה הבימתית ולמזג בין המרחב הבדיוני של הסיפור לבין מרחב התאטרון הממשי של השחקנית ושל הקהל. בעזרת תגובותיה של הילדה יכלו המפעילות גם לחוש את הדופק הרגשי של הקהל ולהענות לו.



## פרק ג'

### שפת תאטרון הבובות: ניתוח הצגות

הצגות המאופיינות בגישה ניסיונית וחוקרת מצד היוצרים, מעוררות גישה כזו גם אצל הקהל הצעיר. על מנת לעמוד על הייחוד והעושר של תאטרון הבובות, אציע התבוננות בכמה הצגות-בובות לילדים שנוצרו בארץ בשנים האחרונות. כל אחת מהן נותנת ביטוי מקורי להיבטים ייחודיים של אמנות זו<sup>11</sup>.

#### מי מפחד מהרוח

"רציתי לספר לכם איך הכרתי את הפחד שלי. זה יכול לעניין אתכם?" זהו משפט הפתיחה בהצגה מי מפחד מהרוח<sup>12</sup>. גיבור ההצגה, יוסף שטייניץ, מספר על חוויה מימי ילדותו, כשהפליג עם הוריו בספינה, ואנו מפליגים עמו אל העבר: במהלך השיט מדמה הילד בנפשו, שרוח רפאים מתגוררת בארון שְׁבֵּתָאוּ. ההצגה עוקבת אחר התפתחות הקשר בין הילד יוסי לבין רוח הרפאים.

>> מעבר לים על פי שירי ביאליק לילדים, תאטרון הקרון (בכורה: 2008).  
צילום: ריקי אלקיים

דמות המספר מגולמת על ידי הבובנאי עצמו, וכדי לעורר את אמונם של הילדים היא מעוצבת באופן מציאותי ככל האפשר. כראוי למרצה נכבד לובש השחקן חליפה, אך כל השאר – הקול, הגיל והיחס לקהל – כמעט זהים ל"כאן ועכשיו" הממשי של השחקן על הבמה. גם אופן הסיפור יומיומי ונטול תאטרליות, ודמותו מעוצבת כ"פרופסור מפוזר": הוא מרבה להתנצל, חושף את מנגנוני ההפעלה של ההצגה ומשתף את הקהל בעולמו הרגשי.

עלילת ההצגה מתקיימת בשני מישורים מקבילים: פנטזיה ומציאות. בעבור הילד יוסי רוח הרפאים היא ממשית מאוד, אך הוריו של יוסי דוחים זאת כחזיונות דמיון. המספר, לעומת זאת, מזמין את קהל הילדים להתוודע לעולם הפנטזיה של יוסי. בה בעת הוא מאפשר להם להיות מודעים לגבולותיו של עולם הפנטזיה ומציג אותו כסוג של משחק. מרגע שהתבסס האמון בין המספר לבין קהלו, יכולה ההצגה לוותר על האשליה הריאליסטית. מכאן ואילך היא משתמשת בכובות ובאביזרים כדרך לעורר את דמיונם של הצופים.

הפעלת הכובות היא גלויה, "מבחוץ", ובמהלכה נותרת הכובה על הגבול הדק שבין חפץ לדמות, כעין אביזר ממחיש לסיפור המסופר מפיו השחקן. זוהי טכניקה מרוחקת, שהופכת את רוח הרפאים מאיום מוחשי לאיום מדווח, כזה שכבר התגברנו עליו. ההרחקה מסייעת לילד לחוש ביטחון ומאפשרת לו להזדהות עם פחדיו של הגיבור מבלי להסגיר את רוחות הרפאים שלו עצמו. הגמלוניות

הגרוטסקית של הבובות ממתנת גם את האיום הפוטנציאלי שבדמויות המבוגרים.

החלל והאביזרים בהצגה נעים בין ייצוג המציאות לייצוג של עולם הפנטזיה. בתחילת ההצגה ניצב על הבמה דוכן הרצאות משעמם הרחוק בעליל מעולמם של ילדים. אך כיוון שהמרצה מבין ללב קהלו הצעיר, הופכת "הרצאתו" לחוויה ססגונית, והדוכן מתגלה כמתקן רב המצאות. הוא הופך לאניית שעשועים שבקרביה מסתרות עוד ועוד הפתעות, והיא מלאת מסתורין כמו מוחו של ילד קטן. בהמשך פורש הבובנאי המספר יריעת בד לבנה קטנה: "זה הים האדום" הוא מכריז, ומתנצל: "לא הספקתי להכין בד מתאים, אבל חשבתי שנסכים בינינו שהבד המוזר הזה הוא הים האדום". כך הוא מזמין אותנו לכעין משחק.

רוב הבובות בהצגה אינן ריאליסטיות אלא מעוצבות כבובות צעצוע נוקשות וגרוטסקיות. עיצוב זה מייצג את מוגבלותן של הדמויות, המתקשות לבטא חום ורכות. הפעלת הבובות פרונטלית (כלומר עם הפנים לקהל כל העת) כך שהן אינן יוצרות ביניהן קשר של ממש. כשהמספר מנסה להציג חיבוק בין האם לבין הילד, עיצוב הבובות "מתנגד" לחיבוק. הצופה המיומן יבחין שדווקא בובת רוח הרפאים עשויה מחומר רך. תווי פניה נושאים אופי אנושי ומפלצתי גם יחד, אך קולה פחות מעוות וגרוטסקי מקולות ההורים. צופה פחות שכלתני, כמו הילד, לא יגדיר לעצמו הבדלים אלה, אך העיצוב ה"אנושי" יותר של רוח הרפאים יקל עליו להזדהות עמו. כך יוכל אולי להשליך עליו את המפלצות הפנימיות שלו בתחושת ביטחון יחסית.

בהמשך, כשפורצת סערה בלב ים, מצליח יוסי להשקיט אותה באמצעות דיאלוג עם הרוח. ברובד הפסיכולוגי, רוח הרפאים היא הגורם התת־מודע לסערה, שכמו במחזהו של שקספיר נועדה להביא את הגיבורים ליתר מודעות. הסערה היא מעין עונש למבוגרים על יחסם המבטל כלפי פחד שאינו שלהם. יוסי, בובה קטנה וחסרת חן, אינו מתיימר להיות גיבור־על, אבל באמצעותו לומדים גם המבוגרים להתעמת עם פחדים – הפחד מפני רגשות הילדים ומפני עולמם הפנימי. הילד הצופה נוטה להזדהות עם הגיבור הקטן, וגם מגיע להבנה רבה יותר של דמויות המבוגרים, המסוגלות ליצור בעבורו לא מעט רוחות רפאים. כוח הדמיון מתגלה בהצגה כגשר לרגשות.

רוח הרפאים מעניקה ליוסי מתנה: תיבה סגורה שיוסי אינו מעז לפתוח מיד. זוהי תיבת התהודה של הפחד, החמלה והחום החבויים עמוק בלב ההורים, כמו בבטן אניה. בסוף ההצגה שולף המספר את רוח הרפאים ועורך היכרות בינה לבין הוריו של יוסי. רק אז הוא משחרר את הרוח ומספר את סוף הסיפור ואת פתרון הדרמה: "הבאתי מבטן האניה רפסודה קטנה, הנחתי אותו בתוכה. נתתי לו את הדובי שלי – וזו הפעם האחרונה שראיתי את רוח הרפאים שלי".

רמי בר גיורא כותב על ההצגה: "איך ניחמו הילדים את עצמם והתחזקו מול פחדי הלילה לפני הפלישה הגדולה של פסיכולוגים, יועצים וחכמי נפש למיניהם לתוך חייהם? דרכם של הילדים היתה לשחק את מצב הפחד: פעם הם המפחידים ("אני האריה המתנפל")

ופעם המופחדים ("טוב, אז אני אהיה הגדי הקטן"). ובכל אחד משני המצבים, בהיותם מפעילי המצב – הם נמצאים מעליו ולא מתחתיו: הפחד מעוצב על ידם, ולא מעצב ומעציב את לילם. ההזדהות של הילד עם המחזה שעניינו בפחד לילה היא ההתקרבות הרבה ביותר למצב של הילד-המשחק-בעצמו, ולכן היא הקרובה ביותר לדרך הטבעית של הילדים להתגבר על מצוקת הפחד" (מתוך תוכנית ההצגה).

## נקודת אור

ההצגה נקודת אור<sup>13</sup> מבוססת על סיפור חייו של לואי ברייל, ממציא כתב העיוורים. ברייל התעוור בילדותו בעקבות תאונה. מתוך התשוקה ללמוד ולהתפתח חיפש מגיל צעיר דרכים ליצור כתב עיוורים יעיל (השיטה שהיתה קיימת בימיו היתה מסורבלת ומגבילה). המפתח לפיתרון נמצא בכתב נקודות שהומצא בצבא לצורך הצפנת מסרים, וששמעו הגיע במקרה לאוזניו של ברייל. ברייל ייעל את השיטה והפך אותה לכתב המבוסס על חוש המישוש. כתב זה משמש עד היום ככתב עיוורים בעולם כולו. בנקודת אור עיבדה אודונבן את סיפורו של ברייל על פי דרכה: המפתח להמצאה נגלה לנער לואי בחלום שהוא חולם בשנתו.

שעה שבמי מפחד מהרוח נבחרו בובות צעצוע והפעלה מבחוח לשירות הפורמט הסיפורי, בנקודת אור הבחירה המרכזית היא בחומרים עצמם – חול ונייר (כולל מרכיבים

הקשורים לנייר, כגון כלי כתיבה ותאטרון צלליות). בחירה זו באה לשרת תכנים מרכזיים בהצגה: התשוקה ללמוד באמצעות קריאה כדרך למימוש עצמי, וטיבם של תהליכים יצירתיים. אף כי מדובר בדמויות נייר שטוחות, פירוקם של מצבים ופעולות לפרטים והדיוק בעיצובם מקנים להן אופי. אחת התמונות המרגשות בהצגה היא דוקא תמונה מופשטת: הנער לואי שקוע בשינה, וחלומו מוצג באמצעות מסך נייר שניצב על הבמה החשוכה. הנייר מנוקב בחורים קטנים שדרכם בוקע אור. הם נראים כעין כוכבים על רקע השמיים החשוכים (כעיוורונו של לואי). נקודות האור מולידות במוחו של לואי רעיון מבריק: שניתן ליצור כתב-נקודות - כתב יעיל המבוסס על חוש המישוש. כך הופך החלום לנקודת האור בחייו של לואי: הוא מראה לו את הדרך לממש את תשוקתו לידע. מתברר שחוויה אסתטית כמעט מופשטת עשויה להניע רגשית גם קהל צעיר: יופיה של התמונה והקסם שהיא משרה מחלצים את הקהל, כמו את לואי עצמו, מעולם של צללים, המודגש קודם לכן בטכניקות בימתיות, אל עולם של כוכבים מנצנצים.

גם כאן, בדומה למי מפחד מהרוח, יש דמות של מספרת. אבל בנקודת אור המספרת אינה דמות בסיפור עצמו. עמדה חיצונית זו מעניקה לסיפור חייו ההסטורי של לואי ברייל נופך אגדי; היא הופכת אותו לסיפור גבורה, ואת ברייל עצמו – לגיבור תרבות.

השחקנית מפעילה את הבובות בהפעלה גלויה. היא יושבת בארגז חול, וכאילו משחקת בחומרי ההצגה: ניירות, כלי





פטריסיה אודונובן בנקודת אור, תאטרון הקרון (בכורה: 1994).  
צילום: אלאן בצ'ינסקי

כתיבה, מנורות, חול. המשחק בחומרים מתגבש בהדרגה למשחק סיפורי-תאטרוני, והחול משמש כבמה, כנוף, כדימוי וכמסמן של זמן חולף (ברומה לשעון החול). המשחק המתמשך משמש מטפורה לתהליך הגילוי וההמצאה של לואי: המצאתו אינה פרי של התגלות חד-פעמית בלבד, אלא גם תוצאה של התנסות וצירוף צירופים. כמו המשחק, מתבססת ההמצאה על שילוב בין גילוי אקראי לבין חקירה שיטתית. במישור המטה-תאטרוני, משמש המשחק בחול גם מטפורה לתהליך היצירה התאטרוני: משחקה של אודונובן בחומרים ועיצובם לכלל דמויות ותפאורה מגלה לה דרכי ייצוג חדשות. נדמה כאילו אנו צופים בתהליך יצירה בזמן אמת, המשלב בין אמנות פלסטית לאמנות דרמטית.

## פיית המרציפן

"הגמד שלי מפחד ממכשפות", מכריזה מיק, ומסרבת לישון. מיק היא גיבורת ההצגה פיית המרציפן<sup>41</sup>. אבא מרגיע את מיק ומצייד אותה במילות קסם שיעמדו לה בעת צרה. מיק נרדמת. בחלומה היא יוצאת למסע משותף עם טינו, בובת הגמד שלה, אל גן הממתקים של המכשפה. זוהי דוגמה טיפוסית ל"הצגת לילה־טוב", המתחילה ומסתיימת במיטת הגיבורה, בנוכחותו המגינה של ההורה.

דמות הגיבורה מפוצלת לשתי דמויות משלימות: מיק, ילדה שקולה והגיונית, המגולמת על ידי בובה שעיצובה ריאליסטי למדי, וטינו, הגמד היצרי והמתפרץ, המבטא את הפחד שמיק חוששת להודות בו. שני הכוחות הללו – הפראי והרציונלי, מתפצלים אפוא לשתי בובות, ומגולמים על ידן באופן מוחשי. במהלך מסעם פוגשים הגיבורים יצורים דמיוניים שונים ומשונים. תאטרון הבובות מקים בקסמיו את עולם החלום והפנטזיה: במה שמשתנה כל העת, נופים מתחלפים, "איש נהר" – בובת פה שכל תפקידה לבלוע נהר של מי־משי כחולים, פטריות מרקדות ועוד.

הבובות מופעלות על ידי שתי בובנאיות – האחת גלויה והאחת סמויה. הבובנאית הגלויה מגלמת הן את דמות המספרת והן את דמות המכשפה, ועל כן ההצגה אינה משרה פחד ממשי. גילום המכשפה על ידי הבובנאית מעניק לה אמנם ממדים מאיימים יחסית לבובות הקטנות, אך הוא גם



נטליה רוזנטל בפיית המרציפן, תאטרון הקרון (בכורה: 1994).  
צילום: אלאן בצ'ינסקי

קושר אותה לדמות החביבה והאמהית של המספרת. הילד הצופה יכול להתמודד עם הפחד מבלי להסתכן בתוצאות.

מבנה ההצגה כהצגת־מסע מאפשר התפתחות הדרגתיות של הגיבורים. הקהל מוזמן שוב ושוב להשתתף בהגיות מילות הקסם של אבא. החזרה על המילים הללו מעניקה להן נופך מאגי, המשתלב בתפיסת העולם של ילדים בגיל הרך. שינון מילות הקסם מתפקד כאמצעי שליטה על הפחד ועל הגורמים המעוררים אותו הן עבור גיבורת ההצגה והן בעבור הילדים הצופים.

## האוסף הכי הכי

ההצגה האוסף הכי הכי<sup>15</sup> מבוססת על שיתוף הקהל – הורים כילדים. השחקן, יהונתן בן חיים, מזמין את המבקרים להתרשם מאוספיו הפרטיים – קבוצות של פריטים פשוטים ושכיחים: אוסף עלים, אוסף עננים, אוסף מים ואדמות וכדומה. האוספים מאוחסנים בארונות תצוגה פתוחים המקיפים את קהל המבקרים. כל אחד מהארונות מעוצב כדמות מופשטת שהיא כעין שומר האחראי על האוסף: דמות טוטם<sup>16</sup> שסביבה נרקמים סיפורים, שירים ומצבים משעשעים. עם דמויות אלה נמנים איש העננים, איש השלג, איש האדמות, איש הסתיו ועוד.

יהונתן יוצר התרחשויות בימתיות הקשורות למחזור העונות והחיים. הוא מזמין את הילדים ואת הוריהם לקחת חלק פעיל ביצירת סיפורים ושירי במה, ובפעולות שימור של האוספים הסנטימנטליים. כך למשל הם עוזרים לאוסף "העננים החולים" לשוב ולהמריא על גבי חכות מאולתרות ומניעים אותם ברוח לצליליו של קסילופון. כך הם גם מסייעים למים הזורמים להמשיך בדרכם בתעלות תוך שהם משיטים בהם סירות נייר. כסאות מיוחדים, שעיצובם קשור לעונות השנה, מזמינים בכל פעם ילד או ילדה לשבת עליהם ולקחת חלק בהתרחשות: ילד שממתין על "כסא הסתיו" לנשירת עלה, ילד המקשיב לקולות "המים העומדים" או ילדה שמורידה שלג על "כסא החורף".

למרות פשטות החמרים, הטיפול בהם ויחסי הגומלין הנוצרים דרכם מזמנים התנסות תאטרונית בלתי שגרתית.



האוסף הכי הכי, תאטרון הקרון (בכורה: 2007). צילום: אלדד מאסטרו

הילדים מוזמנים להקשיב ולהתבונן באופן חקרני, וההורים מוזמנים להיזכר בחוויות ראשוניות ובאוספי הילדות שלהם. בסיום מוזמנים כולם ליצור אוספים משלהם מחומרי המופע. כך שואף המופע להרחיב את גבולות החוויה התאטרונית ולהפוך אותה לחוויה של חקירה והתנסות פעילה.

## אבא טרף נמר

ז'וזט הקטנה היא גיבורת ההצגה אבא טרף נמר<sup>17</sup>. ז'וזט מטפסת על מיטת הוריה ורוצה לשחק, אבל אבא מעדיף לישון ואמא יצאה מהבית. לג'וזט נשאר בעיקר עולם הדמיון; בעזרת החפצים שהיא מוצאת בחדר השינה היא בונה את נוף הרפתקאותיה ויוצאת למסע: אל העיר הגדולה, אל האוקיינוס ואל הירח. ההצגה מבוססת על סיפורים מאת



פטריסיה אודונובן באבא טרף נמר, תאטרון הקרון (בכורה: 1989).  
צילום: אלדד מאסטר

המחזאי הסוריאליסטי אז'ן יונסקו. ההצגה משלבת בין תאטרון חפצים, צלליות ובובות משחק. בכוח דמיונה רואה ז'וזט בחפצים דמויות ונופים, ובוראת התרחשויות מגוונות: סיכת שיער וצעף הופכים לציפור, גרביים הופכים לזברה, המטריה של אמא – לים, תיק המשרד – לסצנה עירונית רבת משתתפים, ונעל – למכוננית.

ז'וזט, המעוצבת כבת דמותה הילדית של הבובנאית-המספרת, מצטיירת כילדה רבת דמיון אך בודדה למדי בעולם של מבוגרים. ההורים הנעדרים מיוצגים באמצעות חפציהם האישיים (התיק המשרדי של אבא, אביזרי האפנה

של אמא), או על ידי מטונימיות<sup>18</sup> של אישיותם (אמא שהלכה מיוצגת באמצעות יד ורודה ואצבע מורה ומתרה). כושר ההמצאה וההומור החזותי מסייעים לז'וזט למצוא מוצא ונחמה. בעזרתם היא יוצרת עולם סודי, המושפע מעולם המבוגרים, אך מקיים חוקיות משלו. הילדים הצופים בהצגה הופכים לשותפים סקרנים ונלהבים לעולם הזה. "איכות הסיפורים", כדברי המבקר יהודה ביטון, "מחלחלת אל תאטרון הבובות הזה כפיוט סוריאליסטי, המחדש ללא הרף את נקודת המבט של הצופה, צעיר או מבוגר".

### ציפור הגשם – אגדת נייר

ההצגה ציפור הגשם - אגדת נייר<sup>19</sup>, מגוללת מעשה בציפור קסומה המביאה את הגשם בשירתה; ברבות הימים כשהופך הכפר לעיר, האנשים חדלים להאמין בכוחה של הציפור, היא נעלמת, שירה נשכח והגשם חדל לרדת. רק הילד תום זוכר את הציפור ויוצא לחפש אחריה.

ההצגה מבוססת על טכניקת האוריגמי - אמנות קיפול הנייר היפנית. באמצעות קיפולי הנייר ממחישה ההצגה באופן חזותי את הקונפליקט בין הטבע לבין התרבות העירונית, בין מסורות עממיות לבין מנטליות וקצב חיים מודרניים. הבובנאית מספרת ופועלת בעולם שכולו נייר, והסיפור נגלה ומתפתח מתוך הקיפולים. בתחילת ההצגה נפתח ספר זעיר, ההופך למעין דמות בפני עצמה ועובר סידרת שינויי צורה במהלך ההצגה. בסופו של דבר הוא



גליה לויג'רד בציפור הגשם – אגדת נייר, תאטרון הקרון (בכורה: 2004).  
צילום: טל קסטן

שב והופך לספר: הסיפור נאסף לתוכו והופך לזיכרון. גם הציפור, שבתחילת ההצגה התעופפה מתוך הספר אל גורלה, שבה לתוכו בסיום. הנייר כחומר קשור מטפורית למסורות הכתובות – מסורות שנדחות לטובת אורח החיים המודרני. קיפולי הנייר הופכים למטפורה לשינויים החלים בעולם. באמצעות הקיפולים הופכים העצים למטוסים, הבתים הקטנים – לגורדי שחקים והשיחים – לגשרים.



אפילו בדמותה של המספרת חל שינוי, והיא הופכת לקבלנית ומתווכת נדל"ן. הצופים מזדהים עם תום, בוכת ילד זעירה מנייר, העומדת מול העולם המשתנה – שינוי שהוא בה בעת מצער ומפתה.

מוטיב מרכזי בעלילה הוא השיר ששרה הציפור במעופה, וששרות גם אמהות לילדיהן. את השיר הזה שוכחות כל הדמויות, מלבד תום. בסוף ההצגה הוא מגלה את השיר בתוך הספר האבוד, ומחזיר בעזרתו את הציפור. שירה של הציפור הוא מלודיה קולית עדינה מלווה בנגינה. הוא מופיע בפתיחת ההצגה וחוזר ומופיע עם שובה של הציפור, וכך הופך למוטו מוזיקלי.

החזרה על השיר ועל מוטיבים מתוכו ברגעים שונים בהצגה מוטבעת לא רק בזכרונו של תום אלא גם בזכרון הקהל, כך שהילדים יכולים להצטרף אל הגבור ולסייע לו להחזיר את הציפור לעיר באמצעות השיר.



## פרק ד'

### הצגת הבובות כאירוע וההכנה לצפייה

חווית הצפייה של הילד בהצגה כדאי שתתחיל עוד בהכנות להצגה, בגן או בבית: הודעות להורים, שיחה על האירוע הקרב ועל תוכן ההצגה וכיו"ב. אם ההצגה מתקיימת בגן, כוללות ההכנות הסבה של החלל היומיומי למעין תאטרון – חלל אחר, מיוחד. כל אלה מקיימים כעין מסגרת טקסט לאירוע המרכזי. הם מכינים את הילדים נפשית ומעוררים בהם תחושת חגיגות וציפייה.

אין מתכון ברור לשיח שיש לקיים עם ילדים לקראת ההצגה או אחריה. מה מניתוח ההצגות שלנו כמבוגרים רלוונטי גם לצופה הצעיר? אלו מהאבחנות שלנו ראוי שנעביר לילד בשיחה מכינה, במהלך הצפייה ולאחריה? האם כל ביקור בתאטרון דורש בירור, ניתוח, פעילות דידקטית עוקבת? "אף שפעילויות כאלה לגיטימיות", אומר מריאנו דולצי<sup>20</sup>, חוקר ומטפל בתאטרון בובות, "יש כאן גם סיכונים. אחד מהם הוא עיסוק יתר ב'הבנה', השולל את האפשרות שהאמנות יכולה להיות גם 'לא מובנת'". במהותה, טוען

>> יהונתן בן חיים בהוסף הכי הכי, תאטרון הקרון (בכורה: 2007).  
צילום: אלדד מאסטר

דולצ'י, נועדה הצגת הכובות לפתח בילדים הבנה משלהם, ולהתיר להם ליהנות מהחוויה ללא כל סיבה או צידוק חינוכי.

ההכנה לקראת הצגה אינה מיועדת למתן פרשנות אלא לגירוי הסקרנות, ולעיתים גם למתן כלים ראשוניים להתבוננות. מאחר שתכופות המבוגר – הורה או מחנך – לא צפה בהצגה קודם, עליו להשיג מידע על ההצגה ועל התאטרון המעלה אותה. על פי רוב לא דרוש אלא מתן ידע בסיסי לילדים, וכדאי לאפשר להם להנות מהחידוש ומההפתעה. אפשר להתייחס באופן כללי לעלילה (מבלי להיכנס לפרטים ומבלי לגלות את הסוף). לעיתים תתעורר שיחה מקדימה גם סביב שם ההצגה, אם משום שהוא רומז על מקור ידוע (למשל, על שלושה דובים וזהבה אחת) ואם משום שהוא מעלה תהיות (מי מפחד מהרוח?). אפשר להתייחס בקצרה גם לסגנון או לטכניקת ההפעלה (למשל, ציפור הגשם היא הצגה שכולה קיפולי נייר, אוריגמי; נקודת אור מבוססת על נייר ומרבה להשתמש בטכניקת צלליות).

צפייה בהצגה היא לא רק חוויה פרטית, אלא גם סיטואציה חברתית שיש לה כללי התנהגות וקודים ייחודיים. הכניסה לאולם, ההתארגנות והציפייה, יש בהם מטעמו של טקס, במהלכו עובר הקהל משגרת היומיום ל"מצב צפייה". תאטרונים ואולמות המשווים צורה טקסית לקבלת הפנים לצופים הצעירים ולהוריהם, מעשירים את החוויה התאטרונית. בתקופה שבה ניהלתי מרכז תאטרון בובות בתל-אביב, נהגתי לפתוח כל הצגה בשלושה צלצולים של

פעמון ישן ומרשים. מיד אחר כך נהגתי לתת הסבר קצר על ההצגה, על המבצעים ועל היוצרים ולקבוע כללי ההתנהגות לילדים ולהורים ("בתאטרון שלנו לא אוכלים ולא שותים, לא שותים ולא אוכלים, לא מפצחים סיגריות ולא מעשנים גרעינים..."). כללים אלו הפכו למעין מנטרה, שהקהל התחיל לשנן בעצמו לאחר ביקור אחד או שנים בתאטרון.

רצוי שהמבוגר המלווה ישמור על ניטרליות בעת הצפייה ויאפשר לילד לחוות את החוויה על פי דרכו. לעיתים ההצגה מעוררת בילד מעורבות רגשית-השלכתית המתבטאת בחיפוש מגע והגנה אצל המבוגר המלווה; הדבר יכול להעיד על טלטלה רגשית או על צורך בשחרור ובפורקן בתום הצפייה. תגובה רגשית חריפה, כגון בכי או רצון לצאת, עשויה להעיד על אי-ההתאמה של ההצגה לילד הצופה. אמנם, בכי והתנגדות אינם בהכרח עדות לאיכות ההצגה – טובה או גרועה. אך ודאי שאין צורך, במקרה כזה, לשכנע את הילד להישאר. ניתן לצאת ולברר את שורש הקושי, ורק אז, ובהסכמת הילד, לשוב לאולם. גישה מאלצת עלולה להרחיק את הילד מהתנסות תאטרונית לזמן רב.

שחרור רגשות ודיון במשמעויות מקומו רק לאחר הצפייה, ואולי לא מיד. השאלה השבלונית: "נהנית?" רצויה אך לא הכרחית, וכך גם התשובה עליה. המשך הדיון על דרך הניתוח, "ממה נהנית", אינו הדרך היחידה להעמקת החוויה ולהפנמתה. התבטאות של הילד דרך מדיות לא-מילוליות כמו ציור, תנועה או משחק סוציו-דרמטי, עשויה

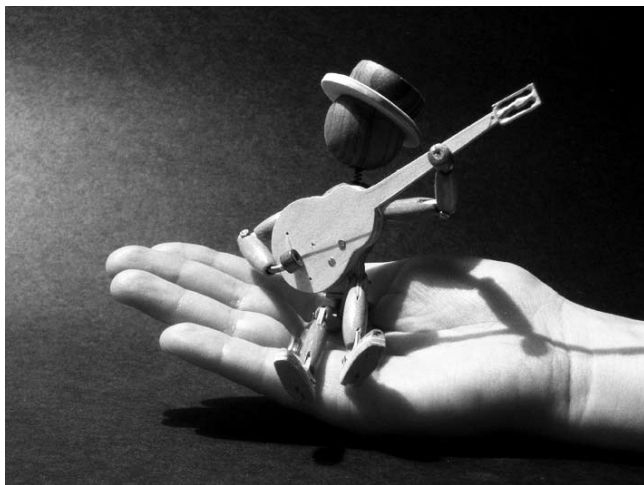
להיות משמעותית לא פחות משיחה. את הדיון המילולי ניתן לפתח דרך התייחסות למרכיבים של שפת ההצגה כמו עיצוב הבובות או אופן הסיפור, או על ידי שחזור משותף של רגע דרמטי או דיאלוג מסויים מן ההצגה. דרך התבוננות בפרטים כאלה יוכלו הילדים לבטא את צורות ההסתכלות האישיות שלהם.

הפנמת משמעויות ההצגה אצל הילד היא תהליך אישי, אינטימי ולעיתים סמוי מעין המבוגר. אפשר להעמיק תהליך זה בעזרת דיון מילולי – אישי או קבוצתי. אך ייתכן גם שתהליך ההפנמה ישאר עלום, או יבוא לידי ביטוי באורח בלתי ישיר ולא מִדִי, הרחק מתחום השליטה וההבנה של המבוגר.

\* \* \*

תאטרון הבובות, כפי שראינו, שונה מתאטרון השחקנים לילדים באופיו ובדגשיו. התבססותו על אשליית חיים הגלומה בחפץ, שלעיתים הוא גם שובר ובונה אותה מחדש, תובעת מן הקהל שותפות ייחודית. הבובנאי משאיל מעצמיותו לבובה, שולט בה ומתמסר אליה, והילד הצופה משליך על הבובה רגשות ודמיון ומשקיע בה חשיבה סקרנית ובוחנת. כשתהליך זה מעורר את היצירתיות של הקהל, תאטרון הבובות ממלא את תפקידו כמדיום אמנותי. הקהל והבובנאי יוצאים למסע על ציר הזמן והעלילה,

וכל אותה העת מתקתק שעון ההזרה הייחודי לתאטרון הבובות: "אין זו אלא בובה, אין זו אלא בובה". לצליליו הבוטחים ממריאים הילדים אל המרחב הבדיוני, וחוכרים אל בני דמותם הזעירים.



גוליבר – המסע לליליפוט, תאטרון הקרון (בכורה: 2007).  
צילום: איתי וייזר





## מקורות והצעות לקריאה נוספת

בר־גיורא, ר.א., "הילד והתיאטרון", בתוך: המשחק: מבט מהפסיכואנליזה וממקום אחר, עורכת: אמיליה פרוני, הוצאת ידיעות אחרונות, 2002, עמ' 277-290.

דולצ'י, מ., "מחשבות על בובנאות וחינוך" (תרגום טל הרן), הלר בובה: עלון אוניברסיטה, יוני, 2001, עמ' 6-7.

ויניקוט, ד.ו., משחק ומציאות, הוצאת עם עובד, 1995 (1971).

יחזקאלי, יהודית, תאטרון בובות, הוצאת רשפים, 1988.

יואלי, נעמי, "אני, את/ה והבובה: תיאטרון בובות ותקשורת בגיל הרך", בתוך: חלונות לעולם: אמנות ומדע להעשרת החוויה הלימודית בגיל הרך, עורכת פנינה ש. קליין ורבורה גבעון, הוצאת רמות-אוניברסיטת תל-אביב, 2003, עמ' 177-200.

כהן, דוד, התפתחות המשחק: המשחק כמסייע בהתפתחותם הנפשית והחברתית של ילדים, הוצאת את, (1987) 1996. במיוחד הפרק: "משחק בחפצים", עמ' 52-84.

סמינלסקי, שרה ול. שפטיה, המשחק הסוציודרמטי: אמצעי לקידום לימודי, חברתי וריגושי של ילדים צעירים, הוצאת את, 1993.

>> נטליה רוזנטל בפיית המרציפן, תאטרון הקרון

עפרת, הרס, שיחות עם בובה - על תאטרון בובות בן-זמננו, הוצאת סל תרבות ארצי, 2008.

פיאז'ה, ז'אן, תפיסת העולם של הילד, ספרית פועלים, 1979.

קלייסט, היינריך פון, על תאטרון המריונטות, ספרית פועלים, 1983.

Bass, Eric, "Notes on Puppetry as a Theatrical Art: Response to an Interview", Contemporary Theatre Review, Vol. 10 Part 1, 1999, pp. 35-42.

Bird, Bill, **The Art of the Puppet**, Ridge Press, 1973. "What is a Puppet?" pp. 11-27.

Curell, David, **The Complete Book of Puppetry**, Pittman Pub., NY, 1974. "Puppetry in Education", pp. 48-54.

Jurkowski, H. **Aspects of Puppet Theatre**, Puppet Centre Trust, London, 1988.

Obratsov, S. **My Profession**, Moscow, Foreign Language Publication House, 1957.

Schuman, P. "The Radicality of the Puppet Theatre", **T.D.R.** Volume 35 No. 4 (T132), Winter 1991, pp. 75-83.

Sorell, Victor, **The Other Face: The Mask in the Arts**, The Bobbs-merril company, London, 1973, chap. III.

## הערות

- 1 על אמנות תאטרון הבובות בן זמננו ניתן לקרוא בהרחבה בספרו של הדס עפרת שיחות עם בובה (ראה בנספח "מקורות והצעות לקריאה נוספת").
- 2 ויניקוט, 1995
- 3 שם, 39
- 4 פיאז'ה, 1983
- 5 ויניקוט, 74
- 6 Jurkowski, 1988
- 7 Sorell, 1973, 87
- 8 Bass, 1999:35  
אריק בס, מתאטרון Sandglass Theater בורמונט, ארה"ב, הוא יוצר בעל שם בתחום תיאטרון הבובות והחפצים. הצגתו דיוקנאות סתיו זכתה להצלחה בינלאומית, והופיעה גם בפסטיבל תיאטרון הבובות בירושלים.
- 9 בר גיורא, 2002:278
- 10 Con la Bambola in Tasca, על פי הספור "וסיליסה היפה", Teatro delle Briciole, מילאנו, איטליה, 1997.
- 11 ההצגות הנידונות כאן הופקו על ידי תאטרון הקרון ע"ש מריו קוטליאר בירושלים, בהנהלת דליה מעין, שהכותבת עובדת בו מזה שנים רבות כיוצרת וכיועצת. אין בכך כדי להביע העדפה לתאטרון זה על פני תאטרונים בובות אחרים וטובים הפועלים בארץ.

- 12 תאטרון הקרון, 1993. על פי הצגה של תאטרון ארפורט שבגרמניה. מחזה: לרס פרנק; בימוי ועיצוב בובות: אנה פרנק; משחק והפעלה: יהונתן בן-חיים ואדם יאן יכין; מוסיקה: פריץ באואר.
- 13 תאטרון הקרון, 1995. בימוי, כתיבה, עיצוב, משחק והפעלה: פטריסיה אודנובן; מוסיקה: רחל יצקן.
- 14 תאטרון הקרון, 1996. כתיבה ובימוי: רוני נלקן-מוסנזון; עיצוב: נטליה רוזנטל; משחק והפעלה: נטליה רוזנטל וציפור פרומקין/ סילביה דרורי; מוסיקה: אבי בנימין.
- 15 תאטרון הקרון, 2007. ההצגה היא תוצר של שיתוף פעולה בין שני אמנים: אנטוניו קטאלנו, אמן איטלקי רב-תחומי, ויהונתן בן-חיים, שחקן ומספר. בימוי: נעמי יואלי.
- 16 טוֹטֶם הוא מושג מתחום הדתות האנימיסטיות. הוא מציין עצם או מושג כלשהו, כגון בעל חיים או פסל, שמייחסים לו קשר סמלי לשבט, משפחה או אדם מסויים, והשפעה מגית עליהם.
- 17 תאטרון הקרון, 2007. עיבוד, בימוי, והפעלה: פטריסיה אודנובן. עיצוב: פטריסיה אודנובן ולואיז בלנקפורט. מוסיקה: ירדן ארז; עיצוב תאורה: קרן דמבינסקי.
- 18 מטונימיה - סוג של מטפורה: חלק המייצג את השלם.
- 19 תאטרון הקרון, 2004. דרמטורגיה ובימוי: נעמי יואלי; עיצוב והפעלה: גליה לוי-גרד; מוסיקה: איתי רוזנבאום; תאורה: דב מיאלניק; תלבושות: נעה וידמן.
- 20 דולצ'י, 2001 עמ' 6.