

הגמור: חם, נדיב וסקרן. מריו היה אמן הדיאלוג. שתי המילims החביבות עליו היו: "באו נפטעט". (או במבטא הארגנטיני הכבד שלו "באו נפטעט...") והפטפוטים של מריו התלקתו עד מהרה לוויוכחות עד לב השמיים בכל מקום ובכל שעה: מהי חירות אמנותית? מה הקשר בין שפת הבובה לשפת השירה? האם צריך הקהל לשלם עבור אמונה? מן הוויוכחים האלה נולדו תובנות ושיתופי פעולה שהפכו לפרויקטים מרתקיים.

دلיה יפה מעין שהחליפה אותו בניהול הקרן, מיטיבה להסביר את תרומתו הייחודית למרקם העדין, האנושי והיצירתי של הקרן: "מריו לימד אותה לעשות", היא אומרת, "פשוט לעשות, כל הזמן. לקום בבודק ולעבוד, לקדם פרויקטים, לקדם אנשים. הוא לימד אותה לזרוק אבניים למים. לצלול למציאות וליצור תנודות. לא לפחות מאדוות. הוא היה ענק בל-לא-לפחה-לווריק-אבניים, הוגה ויום אדר, מתוך אהבה, כבוד וענין לכל הסובבים אותו. "מריו לימד אותה שركמה אנושית אי אפשר לדركום מתרך כורת. אסור להובי מישחו למקום שאינו שלו. הוא לימד אותה לזהות מה מתאים לכל אמן ולהציג יוזמות שירחיבו את הקיים, שלא ייכפו על האמנים אלא יגרו את תאונם.

הוא היה אמן טוטלי וכך ראה גם את الآחרים.

"מריו העביר אליו את האהבה הגדולה לאמני הקרן. כאשר עובדים עם אנשים, לא תמיד הכל גלי, ומריו לימד אותה להתייחס לנפטר כמו לגלי. לחת כבוד לככל מי שהובייל את המקום עד היום, ללא שיפוט, ללא דירוג. לא המוסד, אלא האדם במרכזו. מריו נתן לי את הבסיס ואני ממשיכה את דרכו. והתייאtron הוא אכן קהילה קטנה של אמנים ידידים. התחרות נמצאת בשוליהם."

## הدرس עפרת

הدرس בכלל לא התעניין בDOB... "מגיל צער", הוא אומר, "מכיתה ד' בערך, רأיתי את עצמי כמשורר. כשהייתי סטודנט, עבדתי בתיאטרוןDOB של אריך סמית

## החולצאים

אריך סמית

תפאורן ויוצר תיאטרוןDOB בובות ממצא דרום-אפריקאי. התיאטרון שלו, "תיאטרון הבובות של אריך", היה מהתיאטראונים המ夸张יים הגדולים והבולטים בארץ בשנות השבעים. רבים מן הבובנאים המ夸张יים שעלו ממזוחה אירופה עבדו בו. סמית יצר גם לטלוויזיה, בין השאר לתוכנית הילדים הידועה, "הצריף של תמרי".

(הפעלתி את אומרלדה החתולה השרמנטית מגובה שניים עשר מטרים, עדיין כואב לי הגב...), ובטיאטרון המריונטוט של הונזו מקייבוץ גבעת חיים, אבל לא נכנסתי לזה ברצינות. כשהציעו לי להופיע אתם בחו"ל, סירבתה: 'אני לא בתחום הבותות, אני בתחום הכתיבה', אמרתני.

"וואז, יומ אחד בפריס, פתאום החלמתי שאני הולך לעשות טיאטרון בובות למבוגרים. לא ידעת מה זה בכלל, אם יש דבר כזה. ממול היה דוכן ספרים. הספר הראשון שנטקלה תי בו היה 'אמנות טיאטרון הבובות' מאות ביל בירד. בשעות אחר הצהרים, לפני ששוק הירקות ליד הבسطיליה נסגר, שברתי פינה של ארגז ירקות ובעורת סכין גילוח ישן גילפת רأس ראשון: 'אפר', כך קראתי לבובה. זו הייתה מריוונטה, דמות עם הרבה חורים.

"ماוחר יותר, בארץ, עיצבתי את ביל. רק ראש וידיים. רציתי לבקש מדנ尼斯 אישור להציג את המחזזה שלו, אבל התכישתי. פגשתי אותו בקפה טעמן. לא ידעת מה לומר ופושט הנחתית את הראש והידיים על השולחן. דניס קפא על מקומו. כאשר נרגע סייר לי שהבובה נראית בדיק כמו האיש שעליו חשב שככתב את המחזזה." (מאז אותו מפגש טعن דניס שהدس "חושב בידיים" ...)



### התאורן האצלם

אלאן בציגנסקי היה במשך שנים רבות חלק בלתי נפרד מהקרון. הוא חקים את התשתיות הטכניות של האולום במו דיו, וביסס את מעמדו של התאורנה כחלק אורגני מן ההצגה ("ולא קיישוט ממשיים ברגע האחרון", הוא מדגיש). כמו רבים מאמני הקרון היא אלאן רב תחומי – מנהל טכני ותאורן, גרפิกאי וצלם אמן. עבדת התאורנה שלו ניזונה מעבודתו האמנויות, וגם להיפך – תפיסת התיאטרון שלו חלחה אל האמנות שיצר.

בתחילת שנות התשעים הוא הציג למשל, סדרת צלומים של אנשים ינשימים שצילים במשך עשר שנים במערכות מצרפת לאנגליה. "המעבורת יוצאת בשעת לילה מאוחרת", הוא אומר, "והאנשים ההרושים מעיפות היו נופלים ונרדמים בתנוחות שונות. רק אני נשארתי ער, מהופנט, מביט

באנשים היישנים? המתים? איפה  
הגבול? הרגשתי שעני רואה  
משהו שאף אחד לא רואה".  
ה洽צלומים הוזענו בחול חשוק.  
הצופים, מצודים בפנויים קטנים,  
עbero מחדר לחדר, עד שהגינו  
לקיר לבנים פרוץ ("כמו  
ארקיאולוגים ששוברים קיר  
בפרימידה ומגלים חדר קבורה").  
הם השתחלו לפרקתו וגולו חלל  
ענק מלא בתמונות של אנשים  
ישנים מן הרצפה עד לתקרה  
הגבואה. ברקע נשמע מלמול,  
בליל של קולות מוקלטים,  
שמתווכו הבליחו קולות שקראו  
קטיעים מחלומותיו של אלאן  
בשפנות שונות - צרפתיות, יידיש,  
רוסית, איטלקיות...  
למה פנסים?" אומר אלאן,  
"כדי להגן על האנשים היישנים,  
לשמר על החושך שלהם.

"הען עבדת אחרת כשייש רק  
אלומה צרה של פנס, כשצריך  
לחפש כדי לראות.  
וגם בגל המיצנות. כולנו  
מצינים, ובאותה רגילה פשוט  
לא מבחינים בה..."

"הכובה בيلي הייתה הצגת הבובות הראשונה שלו. ב-1976  
הקמתי תיאטרון בובות למבוגרים בשם "תיאטרון הקופסה".  
באرض לא הייתה מסורת של תיאטרון בובות. לא היו נוכלים  
לשום דבר, היו הופשים לגלות, להמציא. השירה ותיאטרון  
הבובות היו חלק מאותה הרפתקה".

הدس הביא לקרון את התשוקה שלו להתחדשות שגובלת  
(עד היום) בחוסר מנוחה ואת יכולת לתרגם חזון למעשה.  
יותר מאוחר, כשיסע לפן ללמידה גילוף מסיכות נו וובבות  
בונרקו, תגלתה גם תבונת הcpfים שלו במלואה, וגם  
החיבור לידע שנוצר בתרבות עתיקות.

## עלינה

בראיון שערכנו איתה בתחנת "כל דבר יכול להיות בובה"  
מספרת עלינה בהרבה על יצר האספנות שלה ועל הנטייה  
להאניש שהובילו אותה בסופו של דבר אל תיאטרון הבובות  
והחפצים. ב-1975 הצטרפה ל"קבוצת קו". שם הבنتי מה  
זה הפקה, חורות, הפעלת בובות, הפקת קול", היא אומרת.  
התלהבת במיוחד מסיפור הצבעים, הצגת הילדים של  
הකוצה", אחר כך חברה לסמדר תירוש והקימה את תיאטרון  
"בו-דים".

עלינה הביאה לקרון נדוניה אמנותית גדולה: מוסיקליות  
שאפשרה לה להחליף מיללים בצלילים, יצר האנשה, נטייה  
מולצת למופשט, ואהבה לחומרים ולמלאת מחבת. הידע  
שלה בתולדות האמנות ניכר בעולמה העיצובי. כדי לעצב  
את הזמיר למשל, היא חקרה אמנות סינית, תלכשות  
סיניות וארכיטקטורה של פגדות, כשהעבדה על אגדת  
הדוcupת המייסדים היא היחידה שהמשיכה ליצור לילדים  
ארבעת המייסדים. היא היחידה שהמשיכה ליצור לילדים  
בעקבות. היא התפתחה מהצגה להצגה והשפעה מאוד על  
הקו האמנותי של הקרון. רבות מעבודותיה מזוכרות בתהנות  
שונות של הספר.

החפצים. הכתובת שלו לתיאטרון היא פוסט-מודרנית; הפירוק (של האדם ושל החפץ) הוא נקודת המוצא: כל רגל של הcisא היא ישות נפרדת. בראש אין יד שתעזר לו לנגב את דמעותיו...” לצערנו, לא יכולנו לשאול את מריו על דניס, שアイיד באישיותו את שלוש האבותיו הגדולים של מריו: תיאטרון בובות, שירה ומחשבה عمוקה ומקורית. מילוט הסיום אם כן, למיקל: “דניס היה מכשא את בובת הבונראקו שלו בבד בטענה שהיא מעבירה עליו ביקורת. בזמן אחר, במקום אחר הוא היה יכול להיות שאמאן; והוא זיהה את הנשמה של החפץ בלי צורך להאניש אותו. אפילו בספר שכتب על ירושלים, העיר היא מין חפץ חי”.



דומה לשום אדם אחר. הוא כאילו היה בעצם קצת בובה... הוא השפי עלי מאד, אבל לא באופן ישיר. עסקנוabicol באוטו תחום – ‘תיאטרון חפצים’ – אבל היה בינוינו פער גדול: אני האנשתי חפצים; קודם הפקתי אותם לבובות ורק אז הפעלתיהם. אני מעולם לא דיברתי עם חפץ, על הבמה או מחוץ לה. דניס פשט תקש Ur עם חפצים. כמוות מהם, בלי לחפש את הצד האנושי. אם כבר להיפך – הוא חיפש את הצד החפצי באנשים...” הדס: “דניס היה גאון שהקדמים את זמנו. איש מרתק אבל גם קשה ומעיך. הוא היה זקן חכם ואב רוחני וגם תינוק אבוד שצער לטפל בו. דניס הוקיר את הצד האלים, המוגבל, המוגושם של

## החולצים

**דניס סילק (1928-1998)**

...

הוא מוכחה להבראה מהר. הוא כמו הבנק שלנו שבו הפקדנו את מה שיש לנו בלב; הוא כמו שויצריה מלאת בנקים. הוא כבר מעשן סיגירה אחת ועודת קצת, וכיאה לשורר אמייתי הוא מחזיר את הגברים השורפים לתוך הקופסה.

זהו קטע מן השיר “דניס היה חולה מאד”, שפרסם יהודה עמיחי על ידידו דניס סילק, בספרו “ماחרוי כל זה מסתתר אושר גדור” (הוצאת שוקן).

דניס, משורר (בשפה האנגלית), מחזאי ואיש תיאטרון חפצים, היה מעין נביא ושגריר מעולם הבובות והחפצים. הוא היה כל כך יחיד ומיחוץ עדuai שאי אפשר היה ממש ללכת בדרךו, אבל כל מה שעשה ולימד וכתב והיה – הגדיל את המרחב האמנויות של הבובנים שהכירו אותו.

“דניס טען שהוא לא עושה תיאטרון חפצים (Object Theater),” אומרת בא צ’וא, שבימה רבים ממחזותיו, “אלא ‘תיאטרון ה ذات’ (Thinking Theater). האבחנה הזאת הייתה חשובה לו מאוד. זה הדבר הראשון שאtan צרכות לכתוב...” עלינה הכירה את דניס באוניברסיטה. “הדמות של באוניברסיטה אוטי,” היא מספרת, הפניה אוטי, היא מביע, הוא לא היה

## הקרון הופך לתיאטרון

### הידעת?

שנוסף לתיאטרון הקרון היה כל אחד מן המייסדים חבר בקבוצת אחות של תיאטרון בו-בוגר: מייקל בתיאטרון **מייש-מש**, עליינה בקבוצת בו-בוגר, מריו בקבוצת **קו**, והדס בתיאטרון **ה קופסה**.

הدس: "למחרת היום שבו הבנו את הקרון, חזרנו למקום והנה - המנורות נופצו, והכל בפנים שבור וקרווע. או-או נחתה עלינו המציאות..."

מייקל: "עבדנו מאוד קשה בהתחלה. ניקינו, סידרנו, בנינו את הספסלים, ריפדנו, ערכנו ישיבות עד אמצע הלילה. וזה לא היה קל בשביili, אחרי חצות אני כבר בכלל לא מבין עברית...) כל החלטה קיבלנו ביחד. עד לפרט הפתרים של צבע הקירות, הדלת, החלון. עבדנו על הפקה

של פנים' וג'ודי, שעימה פתחנו את התיאטרון".

ההצגה פנים' וג'ודי הייתה גלגול של הצגה מסורתית של "בתת החלון". ארבעת המייסדים – מריו, הדס, מייקל וعليינה – הציגו אותה מتوزע ארבעת החלונות של הקרון. הם ישבו בפניהם, על שרפרפים מצמיגים, ומשם הושיטו ידיים והפעילו את הבוכות שנדרדו מחלון לחלון כאילו עצמן.

יונתן בן חיים ונעמי פולבר, מוטיקי "קבוצת קו", ה策רפו עם מריו לקרון. "בראשית הקרון", הם מספרים, "לא היה פרטום. מה לא עשינו כדי להביא קהל... היינו יוצאים לגן הפעמוני בתלבושת של ההצגה, מצללים בפעמוני ומזמין את האנשים לתיאטרון. אחר כך השתכללו: היה לנו ליצן מיוחד שהיה יוצא עם הפעמוני להזמין את הקהל. מריו היה נעמד ליד דלת התיאטרון, ולפעמים, רב שעה אחרי תחילת ההצגה הוא היהפתח מפסיק אותנו ואומר: 'נחכה רגע, מישחו עובר...', בקיין עשינו הציגות חז בהתנדבות, שלוש פעמים בשבוע. לא חשבנו במונחים של להרווית. ההנאה הייתה צרופה, תמיימת. אהבנו תיאטרון, אהבנו ילדים, שמחנו על כל דבר שקרה בקרון והיינו גאים אחד בהצלחות השני".

עלינה: "היו בינוינו קשרים, סקרנות, והמון פרגון הדדי. זה היה עידן אחר. הטלוויזיה רק התחילה. הייתה פתיחות לרעיונות חדשים. היה צימאון. עדין לא היה שפע כזה שמביא להתבהמות וירידה ביכולת ההקשבה. התחלנו עם

הציגות 'ישנות' שנוצרו לפני הקרון. אחר כך נוספו הצגות חדשות, לילדים ולמבוגרים. האווירה הייתה חמה וביתית. בערבי החורף הקרים בישלנו לצופים פונז' חם ומתקוק". עם הולדת הקרון הctrפו אליו בובנאים נספסים. החיים התחולקו בין תקופות של יצירה וחזרות לבין תקופות של הופעות בקרון ובכל רחבי הארץ: סוחבים, נהגים, סוחבים, מגיעים למקום, שלעתים כלל אינו תיאטרון – אולם התעמלות מאובק או מקלט חשוך – מקימים את הבמה ואת התאורה, ותוך זמן קצר משנהו המקום באורה קסם והופך לתיאטרון, מופיעים ושוב מפרקים, סוחבים, נהגים, סוחבים ו... הנה הסטים לו עוד יום עבודה מפרק.

הdns: "לא יכול היה אידאלי; מהיו מראשו היה ונדרלים. שוב ושוב נאלצנו לtagבר את המיגון. כעבור מספר שנים הודיעו לנו מכבי האש שאין אישור בטיחותי להופיע בקרון והוא הפך לאולם חזרות ולמחSEN. אבל גם אז נמשכו התתנכליות. הרבה בוכות ותפאוות ותייעוד של הצגות נשרפו בהצחות. בשנת 1994 עבר אולם התיאטרון למבנה אבן קטן בצפון גן הפעמון. רק ספסלי הברזל הגבוהים נותרו מן התיאטרון הישן. עד היום לא נבנה לתיאטרון מבנה ראוי, התואם את השיבתו והיקף עבדתו".



מה הייתה רוח הקרון? על אילו יסודות נבנה?  
הוא, הקרון ממש בעבע מרוב אידאים – אנושיים, אמנוטיים,  
חברתיים...

בין מסורת לחידוש – בארץ לא הייתה מסורת של תיאטרון  
בובות. היו כמו יוצרים איקוטיים אבל המדיום כולם נתפס  
כנחות, שלווי וילדות. אמני הקרון פנו אל העשור התרבותי  
של תיאטרון הבובות ברחבי העולם. הם למדו ושחו מוסורות  
מאירופה, טורקיה, אינדונזיה, הודו ויפן. ומצד שני ניצלו  
את היעדר המסורת לטובותם: הם הרגישו חופשיים  
לפרק את תיאטרון הבובות למרכיביו – פיסול, תיאטרון,  
ספרות, מוסיקה, תנועה – ולחבר אותם מחדש בצרות לא  
צפויות. הם נעו בשני הכוונים: מצד אחד שאבו מן העבר,  
ומצד שני פנו אל העתיד, אל תיאטרון הבובות החדש  
ואל האמנות העכשוויות.

תיאטרון ילדים אמנומי – הצגות הילדים לא נוצרו מותן  
שיקולים מסחריים ("מה ילך בשוק"). הן היו הכליל  
שבאמצעותו חקרו האמנים ופיתחו את הנושאים שעוניינו  
אותם. קהל היעד הצעיר הציב אתגר ליזרים, להביע עצם  
כאמנים בשפה תקשורתית ופשטה, משחקית ומהנה (ולא  
מתילדת!). הצגות שנולדו מן האמנות התגבשו והזדקרו

