עוד על מחזהו של נסים אלוני „בגדי המלך"

„בני־אדם כיום מפחדים פחד־מוות גם מן החירות וגם מן ההומור". יונאסקו

יש ב„בגדי המלך" חירות רבה של דמיון והרבה מאד ברקים של הומור. ועל כן אין להתפלא, שחלק מן המבקרים „נבהלו". מי שאינו נהנה מלהטוטי קוסם משום שאינו מבין מניין צצו לפתע הרשפים והיוגים — ספק אם יתפתח ל„בגדי המלך". ומי ששכח, כי „אין מקשין באגדה" (הגם שיש לה חוקים משלה), יתקשה לצהול עם פגסוס, או לחוש את מלוא ההיתול והעצב שבקריאתו הנשנית של המלך: „רבינוביץ!".

ב„בגדי המלך" אנו רואים אגדה מודרנית, הנקלעת במהירות מפתיעה, כמעט צ'אפלינית, מן הגרוטסקי אל הלירי, משפת המליצה אל שפת־הרחוב, מוודוויל אל טראגדיה. אגדת זו יצוקה בדפוסים של פולחני זמננו: שידור הראדיו והטלוויזיה, תצוגת האופנה, משחק הפרורגל, מצעד הדיפלומאטים וגדולי הדור. אבל האגדה היא מודרנית לא רק משום שהיא משקפת את פומי זמננו, אלא — ואולי בעיקר — משום שפועלת בה אותה תודעה אוטיינית, המשקיפה על עצמה בשעת פעולתה, המבליטה את שניותה על ידי הצצה פתאומית אל מעבר למסיכה. המראות כפולות ומכופלות: יש כאן מחזה בתוך מחזה בתוך מחזה, וכפילות זו (אפילו אנו מכירים אותה למשל מ„האמלט") הלא היא מסימניה המובהקים של אמנות זמננו.

בובו פורטונה, הקריין, מזמין אורחנו, „אזרחי המלכות", לחזות בתכנית המוגשת מטעם „מפעלי בגדי המלך". ואנו — לפי מהלך המחזה יש להניח שאנו לבושים תחתוני ערב (כולנו, לרבות המבקרים) — רואים כיצד נפגשים המשורר ואהובתו בתכנית הטלוויזיה, ו„רואים" גם את תגובת הקהל העוין („למה לא כתבת מכתבים, גולמז?"). המראה כפולה. ראש הממשלה זום, הקריין בובו, החייט הקטן, מסירים לפתע את מסכתם, יוצאים מן האגדה להתוודות בפני הקהל (אבל לא החייט הראשי שפניו ומסכתו חד הם: תכלית־ית המרגית שאינה יודעת רחם). תמראה כפולה.

כפילות זו — ביחס אל המחזה, אל הדמויות ואל הקהל — איננה שרירות לב של המחבר. היא גובעת מעצם ה„נושא". האומר בגדי המלך — אומר דבר והיפוכו, אשליה ומציאות; האומר בגדי המלך — אומר שהמלה נעדרת משמעות, וממילא מתמעט הקשר בין אדם לאדם (מחוץ לקשר ה„באלוא־קי" של 25%). לא תורת ה„פאר־סראמדונג" — ואף לא השפעתו של מחזה פלוני אלמוני — היא שתולשת את המסכות, מצעידה את הדמויות אל קדמת הבמה, ומסכסכת את הקהל במחזה — אלא עצם התפיסה של „דבר והיפוכו", הגלומה ב„בגדי המלך". וזהו יסוד הצורני ואף התוכני של הגרוטסקה הנפלאה, הפרשת צורה ולובש צורה לאורך כל המחזה כולו. יסוד זה מעצב, בעת ובעונה אחת, את פרטי העלילה עצמה, ואת גישתו של המחבר לאותה עלילה.

מכאן — לבושו וחיתוך־דיבורו („אטריות") של המלך; שיחן־ושיגן של הזונות („זה אותו דבר — אבל מלהפך"); הזיכוח הסימאנטי בקפה „פרנסוס" בעניין הסוס; מכאן חרדתו של החייט הקטן („כשאתם אומרים מצב חירום, אתם מתכוונים מלחמה?"); תיאוריו האידיליים של הקריין, המוכחשים מניה־וביה על ידי קולות הרקע; מכאן המוסיקה „המכסה" את מליצות הדיפלומאט; ותיאור מותו של המלך, המופקד בידי נחמיה בן־אברהם. ב„עידן התחתונים" — עידן הצביעות והחמרנות — אין לביטוי מילולי משמעות. לבוש פי־רושו ערום, וערום פירושו לבוש. והמלים נטולות משמעות — משום שאין אהבה, או להפך.

„נושאו" המרכזי של „בגדי המלך" הוא — האהבה, ואולי מוטב לומר: מות האהבה ב„חברת התחתונים". כל זמן שהמשורר היה איתן באהבתו, מסרגל היה לצעוק „המלך הוא עירום", ו„אני לא אהפוך את עורי". אבל ברגע שנשמטה קרקע־האהבה מתחת לרגליו, ברגע שחשב, כי מארי בגדה בו בלבשה את בגדי המלך (והוא לא הבין כי „הסתאבה" על קידוש אהבתה, כדי להגיע אל הארמון ואליו) — באותו רגע הוכשר ליהפך מאידיאליסט נועז ופאנאטי לקאריירייסט אכזר ופאנאטי. באותו רגע הוכשר להיכנס למשא ומתן עם ראש הממשלה הערום והאצילי, זום, ועם שני החייטים, אנשי המעשה הנמרצים, המשמיטים, בחפזם, את מילות הקשר („אני רוצה לראות בחור"). אהבתו מתה על רקע החברה שבה חי — כי סמניה הם העמדת פנים, אנוכיות, רדיפת בצע. אהבתו מתה על מסך הטלוויזיה, כאשר בא כוח הסולחן (בו בו פורטונה) חוצץ בינו לבינה, כאשר קהל צמא־בידור שואג מעברים — והוא ימארי נאלצים לדבר בחטיפה, בשאגה קפואה, כאילו תהום כרוייה ביניהם.

בוודאי שיש כאן סאטירה חברתית עזה ושנונה; הצלפה אירונית. שיש בה יותר מאשר קורטוב של רחמים ושל „ישראליות". הנה המלך, שליט יחיד גלוי עיניים, השבוי בידי חייטיו („אני מפחד מהם, יש להם סנטימטר בראש"), השבוי בידי כורח האבסורד של הערכים החדשים, והמתמסר למרתו ביודעין, כי „מלך הולך עד הסוף". הנה אותו ראש ממשלה נוכל, שריד למשפחת אצילים, שפיתה את המשורר לדבר עבירה ושידלו לקבל משרה ומסכה — אך אפילו הוא נרתע מרצחנותו של בן טיפוחיו וקורע בו קריעה; הוא מצעיד את הצעיר אל סוף הדרך, חורת בו סימן אבל מסורתי, וגוזר על עצמו גלות — והכל בתנועת יד אחת, פתאומית ומחרידה.

מראי־המקומות לחברתנו ולזמננו גלויים לעין. ואף על פי כן, ספק אם יש לראות ב„בגדי המלך" בעיקר אליגוריה פוליטית או חברתית. גרעינו הרגשי העיקרי — והרי סיפור המעשה מצביע על כך בפירוש — הוא מות האהבה. ומשום כך ניתנו התמונות העממיות, „השקספיריות" — אותן תמונות המרחיבות את היריעה ומשתפות את הרחוב — דווקא בפי שתי זונות. כי מקצוען הלא הוא — האהבה; אבל מלהפך. אותם מבקרים שטענו, כי תמונות אלה מיותרות, לא עמדו, כנראה, לא על מבנהו ה„פתוח" והמסועף של המחזה, ולא על גרעינו המרכזי. אין פירוש הדבר, שלא היה מקום לצמצומן; אבל הוצאתן היתה פרגעת באחד מקווי הקומפוזיציה העיקריים.

לצורך ושלא־לצורך הוזכרו שמרתיהם של בראכט, דיראנמאט (למה, למשל, שני החייטים של אלרגי מזכירים את הסריסים של „ביקור הגברת הזקנה", יותר משהללו מזכירים את הצמד־המד של גוגולז), יונאסקו, באקאט, ז'ארי (אמנם „אובו המלך" נפתח בהצהרה החגיגית „מרדר" — ואף על פי כן אין הרבה בין הפארודיה של ז'ארי, שבה גברת אובו מסיתה את בעלה לרצוח את המלך, ובין „בגדי המלך"). אין ספק שיש נקודות מגע רבות — וטבעיות. לא משום ש„אלוני פרוז אל במות העולם", אלא פשוט, משום שהוא בן בית בדראמאתורגיה המודרנית. אבל מבחינת המבנה, כמדומה שניסה לכתוב מחזה מסוג אחר לגמרי. מחזה שיש בו מסמני המבנה השקספירי.

סיפור המעשה כשלעצמו איננו מסובך, אלא שאינו ניתן בגלוי, על־פני השטח, כדרך דיראנמאט או בראכט. הוא נח ומסתתר, זורם בשולי תמונה „צדדית" ומתפרץ לפתע בתמונה „עיקרית". הוא גורף עמו עלילות משנה, מפגיש ומפתח דמויות רבות מאד — ר' אולי רבות מדי — עד שנוצרת תחושה עשירה של חיים פועמים והסכסכים, בתוך המחזה ומסביבו. תחושה של זמן (זכר בגדי המלכות הישנים) — אותה תחושה נדירה ובלתי נתפסת, שכה קשה להמחישה במחזה או ברומאן.

אין מקום לטענה שהנפשות הן סטאטיות. אדרבא, דמויות רבות משתנות, ומהן שמתגלגלות בהיפוכן. בראש וראשונה, המלך המזדקן לעינינו ומת, רווי־געגועים אך מפוכח („באסונה, אתה מה שהטיגופות האלה צריכים"). באסונה, האידיאליסט, נהפך לעיט. נסיך־הפייטנים ספוגטו — שהוא במידה מסויימת היפוכו של באסונה — מופיע תחילה כפחדן ומלחך־פנבה, אך לבסוף, הוא המבשר את „יום הדין" בארמון. (בנוסח הכתוב גלגולו מודגש עוד יותר: הוא מתארס עם אחת הזונות — עם „כלת אהבה" שאיננה „כלת־מוות"). זום, נציג המסורת, מושך ידו מבאסונה ונוטש את המערכה. אפילו החייט הקטן נהפך ממוג לב ל„איש־בי־צוע" ראוי לשמו.

ברק־הכפילויות אינו מקל על הראות; גם פיתוחו הנפתל של סיפור־המעשה וריבוי הדמויות והמעמדים „מסבך" את קרני הקהל. אבל ה„סבך" אינו סבך־לשמו; הוא נובע מעצם כוונת המחבר להימנע מסכימה „סגורה", נוקשה ובדורות, ולכתוב מחזה רבגוני, „פתוח". המסוגל לספוג את החיים שמחוצה לו. עד מה ער המחבר לשאלת הקומפוזיציה — שהיא הרבה יותר מורכבת ומכרעת במחזה מסוג זה — ניתן ללמוד אפילו מן הצליל הצבעוני השונה של שלוש המערכות: בראשונה שרלט צליל סתווי, ספגוני; בשניה — צליל חרפי קודר, שחור־לבן מודגש, שמתוכו חורגת רק תמונת הטלוויזיה המסוגננת; ובשלישית — צליל „הקיץ הפושר", הממזג בו יסודות משתי המערכות הקודמות.

וכאן, במאמר מוסגר, ניתן להעריך את השגם של הצייר, יוסל ברגנר, ושל מחבר המוסיקה, גארי ברטיני. הצייר לא נגרף אחר מעשה־המרכבה הטבוע באופיו של הכתוב, אלא יצר חלל גדול, נקי, רחב־קווים, שבו ניתן למחזה לנשום ולהתפתח. התלבושות הצבעוניות, הדיבורים המסוגננים (וכל דמות מסוגננת בהקפדה רבה, לעתים מופרזת, מבחינת אוצר המלים ומבנה המשפטים), מקבלים את מלואם־משמעותם על רקע האפור היפה והפשוט. ואילו המוסיקה מגוללת יריעה מרהיבה, אגדית, של טקסיות מלכותית, של פולחניות מודרנית. היא מלווה את המלים או סותרת אותן, לפי הצורך; היא מדגישה או מכחישה — מתוך תחושה מופלאה לגרוטסקה של „דבר והיפוכו".

דווקא תשומת לבו הרבה של המחבר ליסודות הצורניים — היא שמכבידה על המחזה. הוא נזהר מאד־מאד להכין את הדברים, להימנע מ„הפתעות־חינם". (למשל: החייט במערכה א' — „אני אמרה להם תצוגת אופנה על העיניים" — ובמערכה ג' מתקיימת התצוגה; המלך לחשמן — „תשאל אותם על סוסים, זה כן" — ולאחר מכן מופיע סוס; העתונאים מנסחים את גורל העולם במונחי כדורגל — ולאחר מכן ניתן מותו של המלך באותו נוסח; זום אומר לימארי, שהצעקה וודאי תהדהד שוב, ומיד, בתמונה הבאה, מארי היא הצועקת). מעגלים רבים מאד, מהם צורניים, מהם עלילתיים, נפתחים ונסגרים במהלך המחזה. (למשל: בובו פורטונה פותח את „התכנית" ואף נועל אותה; עוד לפני עלות המסך צעק המשורר „המלך הוא ערום" ולפני רדת המסך חוזרת מארי על הצעקה; המשורר, בהתגלמותו הקאריירייסטית ממזג בו לפתע את סגנונותיהם של החייטים ושל המלך, ובעלותו לכס־המלכות. הוא מחקה בהילוכו ובשפשוף־ידיו את המלך ש„הובל" לעולמו).

אותה „תאווה" קומפוזיציונית, המביאה את המחבר לידי כך, שהוא מרבה להכין את הקרקע, לסגור מעגלים, לקשור קשרי־קשרים — היא שמקשה על תפיסת הרצף, ההמשכיות (מה גם, שכמה מן התמונות בנויות בקפידה, כאילו היו מערכות), והיא שמשווה למחזה שלושה „סיומים" — בעוד שהסיום האחד, הסופי, מאבד מעצמתו. הוא הדין גם בכמה מן הדיאלוגים, שיש בהם עיבוד־יתר, רקמה מעובה מדי. ואולי ניתן לומר, שיש כאן סתירה בין מגמתו ה„פתוחה", המסועפת והדינאמית של מבנה המחזה, ובין הנטיה המודגשת לסגירת־מעגלים, למחזוריות.

אך פגמים אלה ואחרים הרי הם פגמיו של מעשה־יוצר מיוחד במינו, שגולל יריעת מדהימה ברחבותה ובחיוניותה, שהתמודד עם שאלות תיאטרליות וצורניות מורכבות ביותר. אין מקום לדון במחזה זה אלא במסגרת כוונותיו שלו, במסגרת קני המידה האסתיטיים, שהדריכו את עשייתו. אין טעם, למשל, לטעון כנגדו, שאינו „פשוט", או „סיפורי", או ש„אי אפשר להזדהות עם אף אחת מן הדמויות". כי זהו קנה מידה חשאוב מתיאטרון אחר לגמרי.

וההשג, במקרה זה — ומעבר לליקויים — ברור בתכליתו: מחזה ישראלי ראשון, שבו יש לטכסט ערך משלו, ואינו משמש רק „חומר מוביל" לסיפור המעשה; שבו רצונות צורניים ומוסיקליים באים בד בבד עם רצונות תכניים, עד כדי כך, שלעתים — בדומה לשיר הטוב — אתה מתקשה להפריד בין הדבקים, אפילו לצורך הניתוח; שבו המחבר מטה אוזן למרכזו הנעלם של המחזה גם שעה שהוא סוטה, לכאורה, ממסלולו העיקרי.

קיצורו של דבר: מחזה ישראלי מודרני, שיש לו ערך ספרותי וביתי אוניברסאלי, גם בגלל הבעייתיות החברתית הגלויה־לעין, וגם בגלל אמנותו הסמויה מן העין. ומטבע הדברים, שמחזה מסוג זה, יותר משהוא נשפט על ידי הביקורת והקהל — הריהו שופט אותם. ומעמידם במבחן, העשוי להיות גורלי לגבי עתידה של המחזאות הישראלית.

העורך: ד"ר יעקב הורוביץ