

הגנגסטור והספינקס:

קריאה במחזה אדי קינג

מאת נסים אלוני

יצחק בן-מורכי

Seneca, *Oedipus*, in: 1. *Seneca in Nine Volumes, Tragedies*, vol. VIII, tr. Frank J. Miller, William Heinemann, London, 1917; Pier Paolo Pasolini, *Oedipus Rex (Edipo Re)*, tr. John Mathews, Lorrimer Publishing, 1971 סרטו של פאוליני הופק בשנת 1971.

העיבדים והגרסאות לסיפור אדיפוס רבים מכדי לסקור אותם, אפילו בקצרה. אזכיר רק שני עיבודים מודרניים שנעשו בעשורים האחרונים: עיבורו של טד יוז לגרסתו של סנקה, *Seneca's Oedipus*, adapted by Ted Hughes, Faber and Faber, London, 1969 והמחזה "Greek" מאת סטיבן ברקוף, וראו *Steven Berkoff Plays*, 1, Faber and Faber, London, 1994

2. נסים אלוני, אדי קינג, ספרי סימן קריאה, מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור, תל אביב, 1975. התצגה הועלתה לראשונה בתיאטרון הלאומי הבימה, טאי 1975. המובאות מתוך המחזה אדי קינג נלקחו כולן ממחזורת 01.

3. בועז עברון, "המלך מברוקליין", *ידיעות אחרונות*, 5.6.1975.

4. גרשון שקד, "דייקנו של אדיפוס כמהגר", *הארץ*, 6.6.1975.

5. רחל שקלובסקי, "אדיפוס והגנגסטור", *הארץ*, 17.10.1975.

6. דן מירון, "נסים אלוני: הויגו והסיני", *ידיעות אחרונות*, 25.7.1975.

מבוא

כתיבת גרסה חדשה ליצירה קלאסית היא מטבעה מעשה נועז; היא מעשה נועז פי כמה כשמדובר באדיפוס המלך מאת סופוקלס, שכבר אריסטו בפואטיקה ראה בו דגם מופתי לטרגדיה. ואף על פי כן, יוצרים רבים, החל בסנקה הרומי וכלה בבמאי הקולנוע פייר פאולו פאוליני, כתבו גרסאות ועיבודים משלהם למחזה.¹ מאחורי נסיונות אלה עומד בדרך כלל (בייחוד מתקופת הרומנטיקה ואילך) הרצון להשתמש במודל הספרותי-דרמטי המוכר כדי לומר אמירה אחרת, חדשה, או כדי להציג פואטיקה שונה מזו של הדגם המוכר. ואמנם, כאלה הם פני הדברים במחזה אדי קינג של נסים אלוני.²

הביקורת לא יצאה מגדרה לנוכח מחזהו של אלוני ומצאה בו חולשות. בועז עברון טען כי אמנם "נתפסים לאווירת המחזה", אך נתפסים גם לשממון במשך שלוש שעות ההצגה.³ גרשון שקד שקל את איכויותיו של המחזה לעומת חולשותיו וציין כי אלוני קשור לפרטים יותר מאשר למכלול. על פי שקד, הסצנה משמשת כיחידה המרכזית במחזה, וכל מה שמעבר לה "מתרקם ומתחבר אך אינו מחושב מראש כחלק של תבנית".⁴ טענות על הפואטיקה של הגודש ועל הנטייה לפירוט הועלו גם הן בביקורת על אדי קינג. לעומת הביקורת ה"רכה" של שקד על היחס שבין הפרטים למכלול כתבה רחל שקלובסקי דברים קשים על חולשותיו של המחזה. לדבריה, המחזה מלא "'חכמות' טפלות" והוא ארוך מדי וגדוש פרטים.⁵

לסוגיית חולשותיו ומעלותיו של אלוני נדרש גם דן מירון במאמר שפרסם בשנת 1975 ובו ערך סיכום ביניים ליצירתו של אלוני, החל ממחזהו הראשון ועד אדי קינג. בין היתר, לצד דברים נוספים על הישגיו וכשלונותיו של המחזאי, ציין מירון את "אייכותו של אלוני לתפוס את המחזה כולו, מראשיתו ועד סופו, כאמירה אחת, רצופה, מכוונת בכל חלקיה לנקודה מרכזית אחת – גלויה או מובלעת – של משמעות". אלוני, גורס מירון, "יוצר רצפים מקומיים, מקריים, משתתה אצלם למעלה מן המידה משום שאין לו תוכנית ברורה" ואין הוא "מסוגל ליצור מהלך דרמטי חסר סתירות פנימיות, טהור מפרטים בלתי דרושים".⁶ הפואטיקה של הגודש –

או העודף – אכן בולטת באדי קינג, וצודקים המבקרים באומרם שאחת מחולשותיו של המחזה היא נטייתו של אלוני לרצפים מקומיים ולעודף דיאלוגי. אלא שתופעה זו, למרות חשיבותה, היא משנית לעומת הטענה – הבולטת במאמרים של שקד ומירון – בדבר חסרונה של תבנית כוללת למחזה. בעניין זה ראוי להרחיב את הדיבור, שכן עיון מדוקדק במחזהו של אלוני מעלה לפני הדברים שונים לחלוטין.

דומה כי החיפוש אחר תבנית אחדותית מן הסוג האריסטוטלי מביא לא רק לידי החמצת הלזו הפואטי של המחזה אלא גם לידי החמצה של אחד מיסודות הפואטיקה של אלוני. שכן, אלוני אינו מעוניין במחזה אחדותי שכל מרכיביו, או לפחות רובם, מצטרפים לאמידה מלוכדת אחת. את האמידה שלו הוא מעצב באמצעות פואטיקה שבה תבניות ודגמים ז'אנריים, דרמטיים וספרותיים (וגם מיתולוגיים, חברתיים ועוד) מעומתים זה עם זה וסותרים זה את זה, אך בו בזמן הם גם מנהלים ביניהם דרישה. שעל כן, הסתירות הפנימיות, שמירון מחשיב אותן כחולשתו של המחזה, הן למעשה אבן יסוד בפואטיקה של אלוני. באמצעותן הוא מעצב עולם דרמטי מורכב ורבי-משמעי המתווה אפשרויות וכיוונים שונים. וגם סותרים. בעת ובעונה אחת, ומשקף את המציאות הריאלית שאף היא מורכבת, רבת-ניגודים וסתירות. פואטיקה זו ניכרת באדי קינג אפילו מעצם העובדה שאלוני משלב – ובה בעת גם מעמת – שני דגמים תרבותיים שונים כל כך זה מזה: טרגדיה יוונית עתיקה וסרט גנגסטרים של ימינו. אלא שבתוך המערכת המורכבת הזאת, שמרכיביה מתרוצצים לכיוונים שונים, קיים גרעין מוטיבי ומטפורי המשמש ככוח מהדק, כעין כוח כבירה המושך אליו את מרכיביו השונים של המחזה.

להלן אדון בפירוט במערכת המגוונת והניגודית שאלוני בונה במחזה. בתוך מערכת זו יש תבנית בסיסית שניתן להגדירה כ"עליותו ונפילתו של אדי קינג". אולם אצל אלוני, כפי שמחייבת הפואטיקה שלו, העלייה היא אמביוולנטית ומורכבת ממש כמו הנפילה.

זיקות ותבניות

ה'וקה לאדי'כוס המלך

הכותרת "אדי קינג" מבליטה הן את הקשר לטרגדיה של סופוקלס והן את המציאות המודרנית שבה מתרחש המחזה.⁷ אלוני משתמש בתבנית המוכרת של סופוקלס, אך תבנית זו, על אף חשיבותה במחזה, איננה העיקר.⁸ אלוני מסלק את הסוגיות העיקריות שאדיפוס מתמודד עמן במחזהו של סופוקלס ומכניס במקומן עניינים אחרים. למשל. אדי קינג אינו חוקר את רצח לאיוס. שהדי ידוע לו שהוא עצמו הרוצח. שאר הסודות מן העבר מתגלים גם הם בלא שאדי ינקוף אצבע לשם כך, ושאלה מרכזית שאדיפוס חוקר – שאלת הזהות העצמית – אינה מטרידה את אדי כלל. שוני אחר יש בתגובתו של אדי על הגילוי שלאיוס היה אביו וג'וקסטה היא אמו. לעומת אדיפוס הנסער של סופוקלס, אדי קינג מגיב בקור ובציניות, כמעט באדישות. סילוק הבעיות שאדיפוס מתמודד עמן והיחס השונה של

7. על הקשר בין מחזהו של אלוני לזה של סופוקלס, וכן פרשנוה כללית על אדי קינג, ראו חיים שוהם, "אדי קינג" לנסים אלוני כמחזה-מיתוס", מאגנים מד, 1977, עמ' 392-402; רחל אהרוני, העיר שכבשך, תג, תל אביב, 1997, עמ' 187-206.
8. ראוי לציין כי מוטיבים אריפאליים מצויים בכמה וכמה ממחזהו של אלוני. מוטיב זה בולט, למשל, במחזה הנסיכה האמריקאית, אך גם במחזה זה הוא משמש כמרכיב אחד מני רבים, וראו נסים אלוני, הנסיכה האמריקאית, הוצאת עמיקם, תל אביב, 1963.

9. ראו בעניין זה יצחק בן מרדכי, "אדיפוס וחידותיו של אפולו", מחקר ירושלים בפולקלור יהודי יט-כ, תשנ"ז-תשנ"ח, עמ' 393-412.

אדי כלפי אשמתו מאפשרים לאלוני להעלות בעיות חלופיות. אפשר שתמצית ההבדל בין סופוקלס לאלוני צפונה דווקא בעמדה כלפי מוטיב החידה, שתופס בשני המחזות מקום מרכזי. אדיפוס של סופוקלס ניצב לפני חידות משני סוגים – של הספינקס ושל אפולו (באמצעות האורקל) – ופותר אותן.⁹ בסוף המחזה אדיפוס נמצא בעמדה של מי שיודע. ואילו אדי של אלוני ניצב לאורך המחזה כולו לנוכח החידה שאין הוא מסוגל לפתור. ההבדל בין מי שלבסוף יודע לבין מי שגם בסוף אינו יודע הוא הבדל עקרוני, והוא המבדיל בין העולם העתיק, שבו יש אפשרות לדעת – גם אם בדיעבד ובדרך הסבל – לבין העולם בן זמננו, שהסבל נתפס בו פעמים רבות כחסר פשר והמשמעות נתפסת כחמקמה וכבלתי ניתנת להשגה.

כפי שאדי שונה מאדיפוס, כך גם שאר הדמויות במחזה של אלוני שונות מאלה שבמחזהו של סופוקלס. ג'וקסטה, שאצל סופוקלס היא צלולה כל כך, מעורערת כאן בנפשה. בדיעבד היא שותפה לרצח לאיוס ויש בינה לבין אדי ברית של פשע. תרזה אצל אלוני הוא דמות גרוטסקית וביזארית המעורבת ישירות בסיפור חייו של אדי. שלא כמו טירסיאס של סופוקלס, הוא אינו רק שליח האל. גם לקראונה יש מאפיינים שאין לקריאון של סופוקלס. קראונה מייצג את הדור החדש שחידת העולם החדש אינה מעסיקה אותו כי הוא כבר בן בית באמריקה והוא מכיר את חוקיה ודרכיה, את סודותיה. עולמו הוא עולם של בנקים ובורסה ואצלו הפשע עובר מן החושך אל האור, אל התחום הלגיטימי כביכול.

דמותה של דונה כריסטינה אינה מצויה במקור של סופוקלס. היא "האם הגדולה", אמו של לאיוס, שערכיה הם ערכי "הארץ הישנה". הוספתה למחזה מביאה עמה נופך של סאגה שיש בה שלושה ואפילו ארבעה דורות. אף על פי שהצד הדורי עמום לפעמים, ברור שמדובר בסבתא, בן ונכד (דונה כריסטינה, לאיוס ואדי) וביורשי הנכד. דונה כריסטינה, נציגת "הארץ הישנה", מונגדת לאנג'לה, שהיא תוצר של תרבות העולם החדש (אבל עם מזג "ישן"). דונה כריסטינה מונגדת גם לאדי קינג, משום שאין לה כל רצון להתערות בעולם החדש.

הטרגדיה האחדותית והקאמרית של סופוקלס, שמנתה מספר מצומצם של דמויות, נהפכה אפוא אצל אלוני לדרמה רבת משתתפים וסגנונת.

הזיקה לז'אנר סרטי הגנגסטרים ולסרט הסנדק

השפעת הסנדק (*The Godfather*, 1972), סרטו של פרנסיס פורד קופולה, שנעשה על פי הרומן של מריו פוזו (1969),¹⁰ היתה בשיאה כשכתב אלוני את אדי קינג. הסבת אדיפוס למלך של גנגסטרים – בדומה לסנדק של המאפיה האיטלקית בניו יורק – יצרה זיקה ישירה בין אדי קינג ובין הסנדק והז'אנר הקולנועי שנוצר בעקבותיו.

אלוני יוצר במחזהו זיקה גם לז'אנר ותיק יותר, ז'אנר סרטי הגנגסטרים, שבלט בקולנוע האמריקאי החל משנות השלושים. למעשה, באדי קינג משלב אלוני מאפיינים של שני הז'אנרים גם יחד. ג'ון קאוולטי מצוין שהמודל העיקרי לדמויות הגנגסטרים בסרטים היה אל קאפונה, הגנגסטר

10. מריו פוזו, הסנדק (דון קודליאונה - איש המאפיה), תרגום חיים גליקשטיין, ספרי שיין, תל אביב, 1971 (1969).

John G. Cawelti, "The 11 Mythology of Crime and its Formulaic Embodiments," *Adventure, Mystery, and Romance*, Chicago University Press, Chicago and London, 1977, pp. 59-60

Robert Warshow, "The 12 Gangster as Tragic Hero," *The Immediate Experience*, Atheneum, New York, 1962, p. 131

11. 13.

14. על עמדתה וחיבתה של המשפחה בתרבות האיטלקית ראו Luigi Barzini, *The Italians*, Atheneum, New York, 1964, pp. 190-213

המפורסם משיקאגו. אל קאפונה זכה לתשומת לב רבה בכל רחבי אמריקה במיוחד בגלל העיתונות, שהרבתה לדווח על מעלליו.¹¹ בהשראת דמותו נוצרו סרטים כגון *קיסר קטן* (1930), *אויב הציבור* (*Public Enemy*, 1931) ו*פני צלקת* (*Scar Face*, 1932). חשיבותה של התקשורת ביצירת דמות הגנגסטר הארכיטיפית ונטייתה לדווח בהרחבה על עולם הפשע, ובעקיפין אף להאדיר אותו – אלה באות לידי ביטוי באדי קינג. שעל כן, לא המקריות היא שהביאה את אלונו לשלב במחזה באופן בולט כל כך את ה"שואו" הטלוויזיוני של השדר-האסטרולוגי-הנביא תרזה ואת הופעתם של העיתונאים. דוברט וורשאו מציין כי הפושעים הם תוצר של הכרך

האמיתי, ואילו דמות הגנגסטר בקולנוע היא תוצר של כרך דמיוני, משמע, תוצר של הדמיון.¹² בעקבות וורשאו ניתן לומר כי אלונו יוצר במחזה זיקה לא לעולם הפשע האמיתי אלא לתדמיות ולארכיטיפים של גנגסטרים, של פשע מאורגן ושל העומדים בראשו. אלא שאלונו, ממש כפי שעשה לטרגדיה של סופוקלס, משתמש בארכיטיפ המשולב של הסנדק והגנגסטר כאמצעי בלבד, כתבנית-שלד שלתוכה הוא יוצק תכנים אחרים. לענייננו חשוב שרבים מן הגנגסטרים והפושעים, הן במציאות והן בקולנוע. היו מהגרים, בייחוד מאיטליה. על פי התבנית הקולנועית, הגנגסטר עולה במעמדו בתוך עולם הפשע, וממצב התחלתי של חוסר-כל הוא מגיע לעושר. ההצלחה ולכות. בדרכו שלו ממש הגנגסטר את מיתוס ההצלחה האמריקאי, אלא שזוהי הצלחה אפלה המנוגדת לחוק ולמוסר וחותרת תחת אושיות החברה. ולפיכך ניתן לראות בהצלחת הגנגסטר פן אפל של מיתוס ההצלחה ושל "ההלום האמריקאי".

ואולם, ממש כפי שהצלחתו של אדיפוס של סופוקלס אינה יכולה להימשך בלי שאדיפוס יבוא על עונשו, כך גם ההצלחתו של הגנגסטר חייב לבוא קץ. ואכן, הארכיטיפ, כפי שהוא בא לידי ביטוי בז'אנר סרטי הגנגסטרים, מחייב את נפילת הפושע. התבנית היא אפוא תבנית של עליית הגנגסטר ונפילתו. את התבנית הזאת, החופפת בקטעים רבים את תבנית אדיפוס המלך (שגם הוא מחזה על עלייה ונפילה וגם בו הגיבור מבצע פשעים), מאמץ אלונו באדי קינג.

היחס לכרך באדי קינג מדגים נאמנה את המורכבות שהכניס אלונו לז'אנר המוכר. וורשאו גורס כי "הגנגסטר הוא איש הכרך הדובר בשפת הכרך ומכיר את דרכיו".¹³ אצל אלונו, אדי קינג הוא אכן איש הכרך, שאלמלא כן לא היה נהפך למלך הפשע, אך בו בזמן הכרך ומהותו והסוד הצפון בו הם עבורו כחידה שאינה נותנת לו מנוח. אדי שייך לכרך אך הוא גם זר בתוכו. הוא שייך ולא שייך. הוא מהגר שמגיע ולא מגיע להישג. שמצליח ולא מצליח. הסנדק של קופולה יצר ז'אנר חדש של סרטי גנגסטרים.

תחום העיסוק של הז'אנר עבר מן הגנגסטר הבודד אל משפחה של גנגסטרים שיש לה ערכים ברורים ולכידות פנימית המאפשרת לה לשמר את הכוח והשלטון.¹⁴ ההתמקדות במשפחה, שהדורות ממשיכים בה זה את זה, סילקה במחי יד מרכיב מרכזי של התבנית הקודמת: נפילתו של הגנגסטר. בז'אנר החדש, כשהסנדק מודקן נהפך בנו לסנדק, ואחריו יבוא סנדק חדש וכך הלאה והלאה. מן הסרט *הסנדק* לקח אלונו את המרכיב העיקרי של הז'אנר: המשפחה. למרכיב זה הוא נזקק כדי ליצור את התפיפה לאירועים המשפחתיים במחזה אדיפוס המלך. אלא שאצל אלונו – שלא כמו בסרט

הסנדק – המשפחה מפוררת וקרועה: לאיוס מבקש להרוג את בנו, וג'וקסטה שותפה בדיעבד לרצח בעלה לאיוס. הפשע המרכזי מתבצע בתוך המשפחה, ובכך מפורר אלוני את הליבה הקשיחה של הסנדק.

השפעת הסנדק, שבו מוצג הגנגסטר כבעל תכונות אנושיות ראויות, איפשרה לאלוני להכניס למחזהו את הצד הפילוסופי-יקומי שבעולמו של אדי קינג. למעשה, עולם הפשע והפשעים שהוא עצמו ביצע מטרידים את אדי פחות משטרידה אותו חידת העולם החדש, שאותה הוא מבקש לפצח.

הקשר לתבנית העלייה והנפילה

תבנית העלייה והנפילה משותפת לאדיפוס המלך ולז'אנו סרטי הגנגסטרים. זוהי תבנית אמפירית, דרוויניסטית ביסודה. ולפיה סופה של כל עלייה הוא נפילה. בטרגדיה היוונית נפילתם של בני האדם תלויה וקשה יותר ככל שהצלחתם גדולה יותר. אדיפוס במחזהו של סופוקלס מגיע למעמד של כמעט-אל לפני שהוא נופל לתהומות.

מרכיב מרכזי במה שמכונה "החלום האמריקאי" הוא האפשרות הכמעט בלתי מוגבלת להצלחה. הדמוקרטיה של העולם החדש ביטלה, לפחות להלכה, כל אפליה הנובעת ממוצאו של האדם, ממינו, מייחוסו או מדתו – ולפיכך, לפני כל אדם פתוחה הדרך להצלחה. עושרה של אמריקה, גודלה, והאפשרות המוחשית להצליח בה – אפשרות שנחסמה לפני אנשים רבים ב"עולם הישן" – הם ששלהבו את דמיונם של המהגרים שנהרו בהמוניהם אל העולם החדש. אמריקה היכתה מכה ניצחת את התפיסה האירופית הניטורליסטית. הפסימית, מסוף המאה התשע עשרה. שעל פיה גורלו של אדם נגזר מראש על ידי כוחות התורשה והסביבה. גם אם בפועל היתה המציאות באמריקה מורכבת יותר והדרך להצלחה לא היתה סוגה בשושים. ולפעמים היתה אפילו חסומה, הרי המיתוס האמריקאי צייר עולם חדש, אחר. מיתוס ההצלחה באמריקה הוא מיתוס של עלייה. זהו מיתוס זוהר שהנפילה איננה שלב הכרחי בו, אף על פי שהיא אפשרית. מכל מקום, סיפורי ההצלחה מספרים על הצלחות גדולות שרק בארץ גדולה וחופשית כאמריקה הן אפשריות. ההצלחות הן כלכליות בעיקרן, והאישי המצליח בא מלמטה – גם אם לא בהכרח מקו העוני ואין הוא בהכרח מהגר – והוא עושה את כל הדרך אל הפסגה. מן הפסגה הזאת הוא עלול ליפול.

הרומן עלייתו של סילאס לפהאם (1885) מאת ויליאם דין האולס הוא ככל הנראה יצירת הסיפורת החשובה הראשונה באמריקה שהתמודדה עם העלייה והנפילה, משמע. עם ההצלחה והכשלון.¹⁵ האולס מעמת ברומן זה את הצלחתו הכלכלית של סילאס לפהאם עם עולמו המוסרי ועם מעמדו החברתי. הכותרת מציינת את העלייה בלבד וקושרת את הרומן במישרין עם מיתוס ההצלחה, אך הספר עוסק גם בכשלון. הצלחתו הכלכלית של לפהאם כרוכה בעוול מוסרי שגרם לשותפו, ואילו כשלונו הכלכלי נגרם בגלל נחישותו לתקן את אותו עוול. עלייתו האמיתית של לפהאם, כפי שמרמזת הכותרת, היא אפוא מוסרית, לא כלכלית. חשיבות הרומן של האולס היא בכך שהוא עוסק במורכבות המוסרית של העלייה והנפילה. השוואתו

William Dean Howells, 15
The Rise of Silas Lapham,
 Random House, New York,
 (1885) 1951. בהקשר זה ראוי
 להזכיר את הרומן של אברהם קתן,
 עלייתו של דוד לוינסקי. שנכתב
 בהשראת עלייתו של סילאס לפהאם.
 הרומן של קתן עוסק במהות ההצלחה
 של מהגר יהודי באמריקה. ולפיו
 ההצלחה הכלכלית מלווה בכשלון
 רוחני מובהק. וראו Abraham
 Cahan, *The Rise of David
 Levinski*, Harper and Bros.,
 New York, 1960 (1917)

לאדי קינג מלמדת שלמרות התבנית המשותפת, אדי שונה מלפיהם. לפיהם, שמוצאו מאזור כפרי, עוקר בשיא הצלחתו לעיר בוסטון, אולם שם אין הוא מצליח להתערוזת בעילית המיוחסת. גם לפיהם הוא מעין מהגר בעיר הגדולה: כמו אדי, הוא אדם שמצליח ועולה בכוחות עצמו, וכמו אדי הוא עולה בדרך לא מוסרית והוא אינו מצליח להתערוזת בעילית החברתית השלטת. האולס, כמו אלון, מציג שני נרטיבים, האחד חיצוני והאחר פנימי. הנרטיבים החיצוניים בשתי היצירות דומים זה לזה ועניינם עלייה ממשית, ואילו הנרטיבים הפנימיים שונים זה מזה ומביאים לידי הבדלים במשמעות ובאמירה בין שתי היצירות. הנרטיב הפנימי של לפיהם מתאר את התמורה המוסרית המתחוללת בניכוד: מאדם לא מוסרי הוא נהפך לאדם מוסרי, גם על חשבון הצלחתו הכלכלית. ואילו הנרטיב הפנימי של אדי אינו קשור לתמורות כלשהן. להפך, באדי לא חל שינוי מאז בואו לאמריקה. כל שנותיו באמריקה הוא מבקש לפענח את סוד ההשתייכות לחברה האמריקאית – ונכשל. לשאלות של מוסר אין מקום בנרטיב זה. ברור שאדי, מעצם היותו גנפטור, הוא אדם לא מוסרי, ואלוני אפילו אינו מנסה – כפי שנעשה בסרט *הסנדק* – לאפיין אותו כבעל תכונות חיוביות כלשהן. חוסר המוסריות שלו בולט כאשר הוא רוצח את לאיוס וממהר לשאת את ג'וקסטה לאשה. במעשה זה מממש אדי את הפתגם "הרצחת וגם ירשת", הנחשב לאחד משיאי השפל האנושי. אבל מאחר שבעולמו המנטאלי של אדי המוסר אינו רלוונטי, אין לו כל כוונה להעניש את עצמו – שלא כמו אדיפוס וסילאס לפיהם. אדי אינו מכיר באשמה ולפיכך אינו מודה בה.

עליותו של אדי איננה שלמה כעליותו של אדיפוס. אדי הוא מלך של עולם תחתון ואין לו שום סיכוי להיות בעל מעמד בעולם ה"עליון". והוא הרי רצה לכבוש את אמריקה כולה, לא רק את העולם התחתון. אלא שאת אמריקה הוא לעולם לא יוכל לכבוש, כי היא הספינקס; היא החידה שאין הוא מסוגל לפתור. מאחר שעליותו של אדי היא חלקית, גם נפילתו חלקית. הוא אמנם נופל, וממלך של גנגסטרים הוא נהפך לעיוור חסר כוח והשפעה, אך הגובה שממנו הוא נופל נמוך בהרבה מזה שאדיפוס נפל ממנו. שהרי הכשלוך ליווה אותו גם בשיא הצלחתו, הרבה לפני הנפילה.

הזיקה לתבנית המחזורית: עלייה, נפילה ועלייה מחדש

תבנית העלייה והנפילה מעומתת במחזה עם תבנית מחזורית שעל פיה לאחד הנפילה יש התחדשות ועלייה מחדש. זוהי תבנית מיתית שמתייחסת לנפילה (או למוות) לא כאל שלב סופי, אלא כאל שלב ביניים בלבד. שיש אחריו המשך. בטבע, למשל, בא הדבר לידי ביטוי בכך שעונה חדשה באה לאחר העונה שגוועה, ובמיתוס – בעקבות זאת – מסופר על האל דיוניסוס שנולד מחדש באביב לאחר שמת בייסורים בחורף, ועל האלה פרספונה שמדי שנה, באביב, עולה מן השאול.¹⁶ על פי תבנית זו, אדי קינג אמנם נופל, אך שלטון המשפחה נמשך באמצעות קראונה ואנג'לה. כאן ניכר השילוב בין תבנית *הסנדק* ובין תבנית ז'אנו סרטי הגנגסטרים שקדמה לה. נפילתו של אדי ברוח הז'אנו המוקדם, ואילו המשכיות השושלת היא

16. התבנית המחזורית משמשת כתשתית לחיבורו הידוע של ג'יימס ג'י פרייזר, וראו James George Frazer, *The Golden Bough*, Macmillan, New York, 1922

ברוח הסנדק. אלוני משלב את שני הז'אנרים ומעמת את הנפילה עם ההמשכיות: אדי נופל, אך משפחת הפשע ממשיכה לחיות.

שתי דמויות שוליות – ריצ'י וסלוטורה – מביאות למחזה את המוטיב המחזורי. תפקידן במחזה הוא סמלי: הן מסמלות את הסכנה האורבת תמיד למלך. אלא שבהוויה שיוצר אלוני אין מדובר רק במתחרים על השלטון; מדובר במציאות ובנסיבות ש"מייצרות" עוד ועוד בחורים צעירים דוגמת ריצ'י וסלוטורה. המונעים על ידי אותם מניעים שהניעו את אדי. משמע. מקרה אדי קינג אינו חד-פעמי ואינו יוצא דופן, אלא הוא תוצאה הכרחית של המציאות.

מחזוריות שכזאת אינה נמצאת באדיפוס המלך, אולי משום שהמחזוריות זרה לרוח הטרגדיה. עניינה של הטרגדיה הוא המיוחד והחד-פעמי שאין דומה לו, ולא מקדים חוזרים ונשנים. המציאות אצל סופוקלס אינה מייצרת שגיאות טרגיות בהמוניהן, ואילו המציאות שמציג אלוני מחייבת שעוד ועוד בחורים ידצו לרצוח את אדי קינג ולרשת אותו. כפי שהוא עצמו עשה ללאיוס.

היקה לתבניות אסתטיות

הצמד ג'ק וג'ו ושלישיית הגנגסטרים מאק, סטיב ואל הם הרכבים מלאכותיים. פונקציונליים, שההנמקה לקיומם היא אסתטית ופואטית. את עלילת אדי קינג אפשר לספר בלעדיהם ולמעט דמותו של ג'ו. החיונית לעלילה). שני הרכבים אלה, ביחד עם דמות האסטרולוג הנביא תרזה, יוצרים במחזה צד קומי-גרוטסקי ואפילו פארודי, משום שאלוני מעצב את שני ההרכבים על פי דגמים מוכרים בעולם הבידור, הבמה הקלה והקולנוע. אלא שאלוני, כדרכו, מוסיף לדגם השלדי איכויות משלו. דמויותיהם של ג'ק וג'ו בנויות כצמד ויגודי במתכונת צמדים קומיים כלורל והארדי, אבוט וקוסטלו ודומיהם. לכאורה ג'ק שפוי וג'ו משוגע, אך בפועל שניהם משקפים את המציאות המודרנית המתעתעת. שניהם משוגעים ושפויים בעת ובעונה אחת. ממש כשם שבמציאות של העולם החדש אין גבול מוגדר המבדיל בין השגעון לשפיות.

הצמד ג'ק וג'ו הוא פארודיה על הווי ניו יורקי, שהוא ככל הנראה ספרותי וקולנועי יותר מאשר אמיתי. השניים משוחחים בלשון שהיא פארודיה על העגה שהיתה נהוגה כביכול בעולם השעשועים של ניו יורק בעשורים הראשונים של המאה. עולם שבו משמשים יחדיו מרוצי סוסים, הימורים, הצגות בברודווי, נערות מקהלה – וגם גנגסטרים.¹⁷ שפתם ועולמם של ג'ק וג'ו מייצגים את השניות שיש במחזה. גם אדי קינג מתנסח לא אחת בעגה של הימורים – "אחד לשבע שיש לו סיפור על איש נופל. אתה שם כסף, אל?" (עמ' 23). הנפילה הצפויה – נושא שמדובר עליו רבות במחזה – מוצגת לא אחת כעניין של הימור. ברוד שבסופו של דבר מישהו ייפול ואחר יעלה במקומו. העלייה והנפילה הן עניין תבניתי שאי אפשר לשנותו. השאלה איננה אם המלך ייפול, אלא מתי הוא ייפול; והתשובה על שאלה זו היא מעין הימור.

לעומת השניות שבעצם קיומם של ג'ק וג'ו, שלישיית

17. השימוש בעגה זו הוא ממאפייניו הבולטים של סגנון כתיבתו של הסופר האמריקאי דיימון ראניון, שכתב על עולם השעשועים ועל העולם התחתון של ניו יורק, וראו למשל Damon Runyon, *Guys and Dolls*, Pocket Books, New York, [1931] 1955, וכן דיימון ראניון, *כתבי דיימון ראניון*, תרגום א' כרמי, כרמי את שות', תל אביב, 1957.

18. משה נתן, "מלך בזמן עניים",
 כישוף נגד המוות, הקיבוץ המאוחד,
 תל אביב, ללא תאריך, עמ' 123-124.

הגנגסטרים היא הדר'משמעית. מאק, סטיב ואל קודצו מחומרים זהים וערכיהם הם ערכיו הברודים, הקדומים, של העולם הישן. מטרתו המוצהרת של אלוני היתה שהשלושה יתפקדו כמעין מקהלה, כדבריו בראיון למשה נתן: "המקהלה היא שלושה גנגסטרים: כאילו היו שלושת הקולונלים של גנרל אדיפוס. [...] המקהלה כאילו מבטאת את העם – את המון החיילים"¹⁸. שלושת הגנגסטרים מבטאים את הנישה הישירה, החזיתית, הלא-מתוחכמת. שמקורה בעולם המנטאלי של "הארץ הישנה". מבחינה זאת, ושלא כמו המקהלה היוונית, הם מבטאים ערכים לא רלוונטיים, ערכים שהשתנו. השלושה רוצים נקמה. הם רוצים לשמור על הכוה באמצעות כוח. הם בני "הארץ הישנה" שחיים בעולם החדש אך אינם באמת חלק ממנו. לכן אין זה פלא שהם נופלים ביחד עם אדי קינג.

העולם האמביוולנטי של המחזה

מיתוס ופארודיה

המיתוס נוכח באדי קינג במישרין וגם בלבוש אירוני ופארודי. עם זאת. ראוי לציין שדברים מגילויי המיתוס במחזה אינם קשורים כלל למיתוס אדיפוס. אדי קינג הוא לא רק עיבוד מודרני למחזהו של סופוקלס, אלא גם מטפורה רבגונית למיתוס היווני העתיק. מאחר שהמחזה אינו ריאליסטי יכול אלוני להעניק לו איכויות מטפוריות. הדבר בולט, למשל, בעקרונות שעל פיהם עיצב אלוני את דמות תרזה ואת מוטיב הספינקס. נוכחותו הישירה של המיתוס ניכרת כבר במסגרת הזמן של המחזה. המחזה מתחיל בחורף ומסתיים באביב. העונות ומזג האוויר מודגשים בפתיחה ובסיום ללא שמץ של אירוניה. ברור שאלוני מאמץ כאן תבנית מיתית – שאיננה במחזהו של סופוקלס – שבה החורף מסמל את המוות, והאביב מסמל את הפריחה וההתחדשות. בחורף נופל אדי קינג; באביב עולים קראונה ואנג'לה ויורשים את מקומו.

המיתוס בא לידי ביטוי בעמדות השונות כלפי "הארץ הישנה". למשל, על פי אדי, האנשים ב"ארץ הישנה" הם "חצי-אנשים חצי-עזים" (עמ' 48), ועל עצמו הוא אומר בכאב: "בטח אני מן ההרים... חצי-איש... חצי-עז...". (עמ' 76). דבריו של אדי הם מטפוריים והם משקפים תודעה מיתית. "הארץ הישנה" נתפסת אפוא כמקום בעל איכויות מיתיות עתיקות יומין. דוגמה אחרת לתודעה המיתית של אנשי "הארץ הישנה" היא התייחסותה של כריסטינה לג'וקסטה כאל כלתה, אף על פי שלאיוס מת זה כבר וג'וקסטה נשואה שנים רבות לאדי קינג. מוטיב "הכלה הנחצית" הוא מוטיב מיתי וארכיטיפי. תגובתה הנפחדת של ג'וקסטה, כשאר פחדיה מן המפגש עם כריסטינה, מקורה בפחד מן העולם המיתי הקמאי. האפל, המאיים עליה בעקבות שותפותה בדיעבד ברצח לאיוס ונישואיה לרוצח. הדי המיתוסים מהדהדים גם בעולם החדש. התודעה המיתית נמצאת ברקע הדיאלוגי הבא בין קראונה לאנג'לה:

קראונה: [...] פה ושם, עם הקפה, הוא [דון לאונארדו] זורק מלה על המלכות...
 אנג'לה: על המלכות?
 קראונה: מלכות החושך...
 אנג'לה: (בוהירות) גם בעיתונים כותבים עלינו כך, לא? מלכות החושך... מלכות
 הרשע...
 קראונה: בעיתונים, כן... הם עושים מלכות גם מהיקף השדיים...
 אנג'לה: (שקטה מאוד) רק שיש מלכות, יקירי... (עמ' 43)

קראונה רואה את שלטון הפשע כעניין עסקי גרידא. אנג'לה, לעומתו, מזהה את המעמקים המיתיים של מלכות הפשע. העובדה שהיא מכירה בכך שיש "מלכות" מעידה על תודעה מיתית. כך הוא הדבר גם לגבי אדי, שבחר לעצמו את השם "קינג".

המיתוס נוכח במחזה גם מצדו הפארודי. הפארודיה בולטת בדמותו של לאונארדו דל סול – "אל" כליכול השוכן בהרים, כמו האל אפולו, שמשכנו באולימפוס. תפקידו של לאונארדו מקביל מבחינה מבנית לתפקידו של אפולו בטרגדיה של סופוקלס: שניהם משמשים כסמכות עליונה המעלה ומורידה אנשים. ובדומה לאל אחר, דיוניסוס, לאונארדו מת בחורף ועולה מחדש באביב, בדמות בתו אנג'לה.

אלא שלאונארדו הוא בשר ודם, והוא בן תמותה. למרות סמכותו המוחלטת נאמרים עליו במחזה דברים אירוניים ופארודיים. למשל, "האל" התחיל את דרכו לפסגת הפשע כסרסור עלוב – לעומת אדי, שהתחיל את דרכו באופן נועז, קורא תיגר. יתר על כן, "האל" עומד למות והוא מחפש יורש ראוי. ועם זאת, האלוהות והמלכות, שני מושגי יסוד בתרבות ובמיתולוגיה, מוצגות לא רק באור פארודי ואירוני אלא גם באור אמביוולנטי, משום שיש בהן גם צד ישיר ואמיתי, שאינו פארודי. שהרי האל לאונארדו דל סול והמלך אדי קינג, שניהם שליטים באמת. שניהם עשו את דרכם למעלה והמליכו את עצמם על "מלכות החושך".

"מלכות החושך" היא מיתוס חלופי למיתוס המלוכה בתרבות המערבית. זהו מיתוס קרנבלי ואפל הלועג למלכים ולשליטים ולאתוס של החברה. מעצם היותו קרנבלי יש בו צד קומי-פארודי. הצירוף של הרציני והמצחיק, שהוא מאושיות הקרנבל, ניכר גם במיתוס הזה, שבו פושעים הפועלים לפי חוקים משלהם ממליכים על עצמם מלך. זהו מלך של אשפתות, גם אם הוא גר בהיכלי פאר ומסגל לעצמו גינונים של מלך או אפילו של אל.

"הארץ הישנה" והעולם החדש

בין "הארץ הישנה" לעולם החדש מפרידה תהום. מן ההווה הקמאית, הכמעט שבטית,¹⁹ של "הארץ הישנה" מגיעים המהגרים לניו יורק – הכרך האולטימטיבי, החידתי. המעבר לעולם החדש מעמיד את הגנגסטרים במצב אמביוולנטי. בנשמתם הם קשורים ל"ארץ הישנה" ולערכיה, בעוד בפועל הם חיים על פי ערכי העולם החדש. דבריו של סטיב,

19. רוב המהגרים האיטלקים באמריקה באו מכפרים או מעיירות קטנות בדרום איטליה. הדרום היה חקלאי יותר, עני יותר, שבטי יותר ומתועש פחות מן הצפון, וראו Thomas Sowell, *Ethnic America*, Basic Books, New York, 1981, p. 100

20. אלוני אינו הראשון המציג את היחס לאמריקה כחס אף ירושלים החדשה. קדם לו נתניאל הותורן ברומן *את השני* (Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter*, Collier Books, New York, 1962), המתאר את הפורטיטים שהיגרו לאמריקה באמצע המאה השבע עשרה. הפורטיטים התייחסו לאמריקה כמושגים דתיים: חציית האוקיינוס היתה עבורם כמעין הטבלה מחודשת לנצרות, ואמריקה היתה בעיניהם הארץ הקדושה, מעין ירושלים חדשה. וראו תנה וירטיג'ר, "העיר כמטפורה בסיפורת האמריקנית", בתוך ארנון גוטפלד (עורך), *התוויה האמריקנית*, זמורה ביתן, תל אביב, 1986, עמ' 215-195.

"יש לי בית זונות [...] – זה כנסייה..." (עמ' 112), משקפים את המצב החדש הזה. הזהות שיוצר סטיב בין בית זונות לכנסייה אפשרית רק בעולם שהכנסייה נהפכה בו לבנק (עמ' 43). זהות כזאת אינה אפשרית בהווה הנוצרית הקאתולית של "הארץ הישנה".

המהגרים רוצים לכבוש את העולם החדש אך הם יודעים היטב שהוא כבר נכבש. זו הסיבה לכך שהדרך לתהילה לובשת אצל אלוני לבוש אחד בלבד – של פשע ואלמות. למהגרים העניים אין דרך אחרת. ברוח זו פועל סלווטורה בסוף המחזה, וכך פועל גם אדי קינג. כדברי תרזה: "כתבתי המנונים לעלם שבא לכבוש את אמריקה עם אקדת... אדי קינג... עלם שבא לנצח ספינקס..." (עמ' 74). השימוש במלה "עלם" מדגיש את התום של האיש הצעיר שהיגר לכאן, עלם שבעולם החדש יש לו רק דרך אחת להצליח: עם אקדת.

עבור העניים ב"ארץ הישנה", אמריקה היא לא רק עולם של חלומות. עבורם היא הרבה יותר מזה. בעיניהם, לאמריקה יש משמעות דלגיוזית, והם יוצאים לכבוש אותה כפי שהצלבנים יצאו לכבוש את ירושלים.²⁰ את המשמעות הזאת מדגיש אלוני באמצעות השוואת אמריקה לירושלים, למשל כשאדי מתאר את הילדים העניים שאמרו "אמריקה, אמריקה... כמו שאנשים אמרו מזמן, ירושלים, ירושלים..." (עמ' 21, וראו גם עמ' 64, 83). על פי השוואה זו, אמריקה ירשה את ירושלים כיעד לחלומות ולגאולה. קראונה הוא בן העולם החדש, ולכן אלוהיו הם הבנק והבורסה; את כל הערכים הישנים הוא מתרגם לפיננסים, ואפשר שזו המציאות האמריקאית האמיתית. אבל קראונה, כאמור, הוא בן העולם החדש, ולכן הוא אינו מייצג את עולמם של המהגרים. הללו נשאו את נפשם לאמריקה מסיבות עמוקות הרבה יותר. אמריקה הציעה להם אפשרויות להצליח, להעלות את ערכם האנושי – דבר שנבצר מהם ב"ארץ הישנה". אמריקה נתפסה אפוא כמעין גאולה, גם אם זו באה לידי מימוש באמצעות אקדת.

בני דורו של אדי אמנם מיטלטלים בין אמריקה לבין "הארץ הישנה", אך בפועל הם יצרו לעצמם סינתזה המאפשרת להם לשלב את שני העולמות. מצבו של אדי קינג, לעומתם, סבוך הרבה יותר. הוא כבש את העולם התחתון של אמריקה, אך הוא רוצה יותר מזה. וליותר מזה הוא לעולם לא יגיע. יורשיו, קראונה ואנג'לה, הם בני העולם החדש. באמצעותם מדגיש אלוני את ההבדל שבין מהגר סבוך-נפש ליליד שנפשו משוחררת והאפשרות להצליח ברורה לו מאלה.

הטלוויזיה במחזה משקפת שיקוף פארודי את המציאות האמריקאית. לטלוויזיה יש כאן תפקיד טקסי, בדומה לתפקיד הטקסי של הכנסייה בארץ הישנה. אלא שהכנסייה מייצגת תפיסת עולם מוסרית מוצקה, ואילו הטלוויזיה מציגה מציאות מתעתעת שבה לכל יש ממד בידורי. החדשות מעולם הפשע הן בידור של ממש, כפי שתרזה המעוור את אדי קינג בשידור חי הוא בידור. הדיטואל הטלוויזיוני הוא פארודי. הדמות המרכזית בפארודיה היא דמותו של תרזה – שדד עיוור, ביזארי, שהוא גם אסטרולוג, בידו פוחלץ של כלב ולראשו פאות צבעוניות. זו פארודיה על העולם החדש ועל הטלוויזיה גם יחד. הטלוויזיה, במקרה זה, משמשת כסינקדוכה: היא פרט המייצג את ההווה האמריקאית כולה, ובה בעת היא משקפת את המציאות הניו יורקית התזויתית, המשתנה כל הזמן. ה"שואר" של תרזה הוא שידור חי שהמציאות

21. ראו בעניין זה Sandy Flitterman-Lewis, "Psychoanalysis, Film, and Television," in: Robert C. Allen (ed.), *Channels of Discourse*, North Carolina University Press, Chapel Hill and London, 1987, pp. 172-210

וההשתקפות הטלוויזיונית שלה מתרחשות בו בעת ובעונה אחת. אלוני עושה כאן שימוש פארודי מוקצן בשידור החי, שהוא אחת התכונות הסגוליות של הטלוויזיה.²¹

הטלוויזיה מעצבת את המציאות במחזה ולא רק משקפת אותה, ותרזה הוא לא רק שדר אלא גם דמות פועלת. הוא האסטרולוג וה"פסיכולוג" של ג'וקסטה. הוא לא רק מדווח על עולם הפשע, הוא גם מעורה בו, חלק ממנו; הוא קורבן לשעבר של אדי קינג והוא גם האיש שנוקם באדי ומעוור אותו בשידור חי – שבו הוא גם השדר וגם הגיבור, שדר שמשדר את עצמו. הוא שמדווח על האירוע – והוא האירוע עצמו.

הביזאריות של תרזה וטשטוש הגבולות בין המסקר למסוקר ובין המציאות להשתקפותה מייצגים את אופיו של העולם החדש. ב"ארץ הישנה" היו ערכים ברורים וגם המציאות היתה ברורה. בעולם החדש ניטשטשו הערכים והמציאות אינה ברורה. לכן לא ייפלא שג'וקסטה, ג'וקסטה, וגם תרזה עצמו – כל אלה מוצאים מפלט בשגעון, או בשגעון-כביכול.

שגעון ושיבוח

השגעון הוא מוטיב חשוב במחזה. לכמה דמויות מרכזיות – ג'וקסטה ותרזה – הוא משמש כמעין אופציה קיומית שמאפשרת להן לשרוד במציאות המסוכסכת והברוטלית של העולם החדש. השגעון אינו גנטי. גם לצד הקליני שלו אין חשיבות. זהו שגעון שלפתולוגיה שלו יש אופי חברתי. השגעון מתאפיין בכך שלא ברור אם הוא אמיתי או מדומה. אפשר שהדמויות רק מעמידות פנים כמשוגעות, ואפשר שהן על סף השגעון. הן מודעות לשגעון, ולא אחת הן גם מדברות עליו.

הצמד ג'וקסטה ותרזה, הפותח את המחזה ומסיים אותו, משמש כמסגרת התייחסות שבמרכזה השגעון. בתחילת המחזה ג'וקסטה שפוי, או מעמיד פני שפוי, וג'וקסטה משוגע, ואולי רק מעמיד פני משוגע; מכל מקום, לפני שבא עם ג'וקסטה לניו יורק הוא שהה במוסד לחולי נפש. השיח של ג'וקסטה וג'וקסטה קומי פרסאי, "מטורף", ובו מתגלה ג'וקסטה ככפילו הרוחני והמנטאלי של ג'וקסטה. ממושאי השיח שלהם הן הצגות שהופקו והוצגו במוסד. ההצגה של המשוגעים היא כמובן דמות-דאי פארודית הן להצגה אדי קינג והן למציאות האמיתית, השפוייה (או "השפוייה"), שמחוץ למוסד.

כפי שלא ברור במחזה עד כמה השגעון הוא אמיתי או מדומה, כך גם לא ברור עד כמה השפיות של המציאות האמריקאית היא אמיתית או מדומה. השגעון והשפיות הם אפוא תופעות שאינן נבדלות במובהק זו מזו. כל אחת מן השתיים יכולה להיכתב במרכאות או בלעדיהן. הדבר בא לידי ביטוי בולט בסוף המחזה, כשג'וקסטה מצטרף למוסד שג'וקסטה שוהה בו ומוכרז אף הוא כמשוגע, לפחות מבחינה פורמלית. הדרישה שלהם מעיד על המציאות המתעתעת של המחזה:

ג'וקסטה: (בחיוך). מה שנקרא: חיוך טוב, כמתפלא) להגיד לך את האמת, ג'וקסטה, מה אני עושה אתך, וכל כך הרבה זמן, לי זה לא ברור. אני לא משוגע. עובדה. אבל אני גר בבית משוגעים. עובדה. אני לא חושב שאני משוגע. עובדה. אבל לפעמים

נדמה לי שכן. עובדה.

ג'ון: הרופאים אומרים שכן.

ג'ק: עובדה. (חיוך רחב מאוד. טוב מאוד) אבל הרופאים...

ג'ון: (עובדתי) חמישים וששה אחוז מהרופאים אצלנו משוגעים. עשרים ושניים אחוז כותבים ספרים. מאה שלושים אחוז חושבים רק על ספורט. סטטיסטיקה.

אולי יש עוד שנים עשר על הגבול.

ג'ק: ואני. ג'ון?

ג'ון: אתה משוגע. זה רשום [...] (עמ' 115).

השגעון ובית המשוגעים משמשים כמטפורה חשובה, שמושאה הוא המציאות האמריקאית שהמהגרים חיים בה. דמויות כג'ק וג'ו. ג'וקסטה ותרזה הן קורבנות של מציאות זו. השגעון והשגעון-כביכול הם כאמור גם האופציה הקיומית של דמויות אלה. שחולשתן המנטאלית אינה מאפשרת להן להתמודד במישרין עם נסיבות חייהן במציאות שנקלעו אליה. לעומת זאת, לשגעון אין מקום בעולמן של דמויות בעלות אישיות חזקה כאדי קינג, קראונה ואנג'לה.

המציאות ה"משוגעת" דוחפת אפוא את ג'ק וג'ו לזרועות ה"שגעון". כמשוגעים החוסים במוסד הם מוגנים מפני המציאות. השגעון גם מאפשר להם לספר את האמת על אדי קינג ועל רצח לאיוס. לכאורה הם עושים זאת עבור בצע כסף, אך דומה שהמניע האמיתי שלהם עמוק יותר ומקורו בצורך להסביר ולהצדיק את השגעון שלהם, לנוכח השגעון של החברה. גם השגעון של ג'וקסטה הוא חברתי ונסיבתי במקורו. קשה להשיב תשובה חד-משמעית על השאלה עד כמה היא משוגעת, אף כי האנשים הסובבים אותה מדברים עליה כעל משוגעת. אפשר שהנסיבות הן ששיגעו אותה. אפשר שהשגעון הוא מפלט עבורה, כמו עבור ג'ק וג'ו. אפשר שהאובססיה שלה לים מקורה בצורך סמלי להיטהר מרצח לאיוס ומנישואיה לאיש שרצח את בעלה. אלא שג'וקסטה מצהירה על עצמה שהיא שפויה (עמ' 52).

גם תרזה מצוי בין השגעון לשפיות. הביזאריות שלו גובלת בשגעון, והיא מהווה עבורו מעין מפלט מן המציאות הברוטלית שבעטיה איבד את מאוד עיניו. הוא מרבה לדבר על השגעון. "בחדרים שלך ממתין השגעון" (עמ' 15) הוא אומר לאדי ומנבא "אלף שנות שגעון" (עמ' 77). הוא גם מטפל בג'וקסטה המשוגעת. מצד אחד הוא משוגע לא פחות ממנה; מצד אחר הוא שפוי שמטפל במשוגעים ומחנבא על המציאות המשוגעת ועל השגעון שעוד צפוי במציאות הזאת.

תרזה הוא דמות קרנבלית. הוא מציג טירוף פרוע המקבל לגיטימציה ציבורית – הן על ידי חברת הגנגסטרים והן על ידי החברה האמריקאית המקבלת אותו כשדר טלוויזיה. הוא מציג עצמו בציבור כדמות מטורפת ואמביוולנטית גם יחד, כדבריו: "אני תולה את עצמי בכל יום חמישי [...] אני נביא השקד של האמת!..." (עמ' 74). הוא מעיד על עצמו שהוא זונה ונביא (עמ' 47, 77). לא ברור אם הוא גבר או אשה.²² הוא חסד אוניס מבחינה גופנית אך מלא עוצמה תקשורתית. כחריג וכמטורף מותר לו לומר דברים שאדם שפוי אינו יכול לאומרם. הוא מנצל זאת היטב, אך מסתבר שהוא עושה זאת בזדון שפוי. הוא, מסתבר, שליהו של דון לאונארדו. יתר על כן,

22. כמה ממאפייניו של תרזה במחזה מעוצבים לא על פי דמות הנביא במחזהו של אפוקלס דווקא, אלא על פי דמותו של הנביא טירסיאס במיתולוגיה היוונית בכלל. לדוגמה באוכור שתרוה ראה נחשים מודוונים (עמ' 173), וראו Robert Graves, *The Greek Myths*, Penguin Books, London, 1991 (1955), p. 373; Paul Harvey, *The Oxford Companion to Classical Literature*, Oxford University Press, 1966, pp. 431-432

בחסות השגעון הוא אורב לאדי קינג. הוא מבקש לנקום את נקמת עיוורונו ובאכזריות הוא מממש את המטפורה "עין תחת עין". תרזה הביזארית, המטורף, מתגלה בסוף כאדם נחרץ ושפוי.

במציאות המתעתעת הזאת חי ופועל אדי קינג. בסוף המחזה, כשהוא כבר עיוור ומודח מן המלכות, מוצעת לו האופציה למצוא מפלט בבית משוגעים – והוא מסרב: מסרב לוותר, מסרב להיכנע. על כך מגיבים ג'ק וג'ו:

אדי: (פתאום, צעקה) אני לא מרים ידיים, כלבים...

ג'ק וג'ו, עם שהם מגחכים, מסתירים את פניהם במסיכות, נוטלים את התרמילים על כתפיהם וחומקים ממנו.

ג'ו: לא למד להפסיד...

ג'ק: משוגע אמית'... ועמ' 119-120.

שני המשוגעים, שאולי הם שפויים, משייכים אפוא את אדי קינג – גם אם באירוניה ובציניות – לחברת המשוגעים. הם רואים בו משוגע – בניגוד מוחלט לתפיסתו את עצמו. על פי ג'ק וג'ו, למצוא מקלט בבית משוגעים זהו מעשה שפוי, ואילו להמשיך לחיות את חיי העולם החדש זהו שגעון אמיתי. אבל בסיכומו של דבר, אדי קינג, וכן קראונה ואנג'לה, אינם משוגעים. הם קרי מזג. והכוחות שמניעים אותם חזקים מן השגעון. עם המציאות האמריקאית הם מתעמתים חזיתית, ואין הם מסתתרים או נמלטים מפניה.

הזמן והמקום

בתוך המערכת רבת-הניגודים שבונה אלוני במחזה בולטים הזמן והמקום ככוחות בעלי חשיבות עליונה. הם המעצבים ואף חורצים את גורלו של אדי קינג. העצמת המקום והזמן נעשית באמצעות שתי מטפורות מרכזיות: מטפורה של זמן ומטפורה של מקום. הזמן הוא "זמן העניים", הזמן שגרם לאדי להגר לאמריקה, ואילו המקום נתפס על ידי אדי כספינקס חידתי שאין הוא מסוגל לפענח אותו. מאבקו הנואש בחידת הספינקס, מאבק שכשלונו צפוי מראש, הוא עמוד השדרה של המחזה. הספינקס ו"זמן העניים" מצויים במוקד התמאטי של המחזה והם שקושרים יחדיו את מרכיביו השונים. המאבק כנגד הזמן והמקום המטפוריים וכנגד מה שהם מייצגים הוא מאבקו החשוב באמת של אדי. פעילותו כמלך של פשע ועמידתו לנוכח האמת על רצח אביו וגילוי הערדיות – אלה משניות לעומת מאבקו הכמעט מטאפיזי בכוחות החזקים ממנו.

"זמן העניים"

המחזה מתרחש "בימינו" (עמ' 7), בתקופה שאדי קינג שב ומגדירה כ"זמן העניים". הוא מצטט את ג'ו: "[...] והוא אמר לי, אדי, תרשום,

המלחמה נגמרה, קו. מעכשיו, זה לא מה שהיה. מעכשיו, תספור, זה זמן העניים. (מביט בהם) אה? זמן העניים. הזמן שלנו" (עמ' 22). ההגירה לעולם החדש כרוכה אפוא לא רק במעבר מתרבות לתרבות אלא גם במעבר לסדרי עולם החדשים המוכתבים על ידי "זמן העניים".

קשה שלא לקשר ולהשוות את העניות, המודגשת במחזה, לתיאולוגיה הנוצרית, שהעוני והעניים הם ערך חשוב בה. ההשוואה מתבקשת במיוחד משום שברקע המחזה ישנה תרבות נוצרית קאתולית (של "הארץ הישנה") ודמות כדונה כריסטינה שייכת במובהק לעולם המושגים הנוצרי. כידוע, ב"דרשה על ההר" הכריז ישו: "אשרי עניי הרוח, כי להם מלכות השמים" (מתי ה, ג). פסוק זה, הפותח את הדרשה המפורסמת ביותר בברית החדשה, נעשה במרוצת הזמן למוטיב מרכזי באתוס הנוצרי. "עניי הרוח", משמע עניים מרצון. העוני מתבטא בנטישת הערכים החומריים, המשחיתים, של העולם הזה ובחתימה לעולם הרוחני שמציע ישו. העוני הוא הדרך המובילה לגאולה.²³

אלוני משתמש במוטיב הזה במורכבות האופיינית לו. כמו ישו, גם הוא מתכוון למהפך שבמרכזו העניים, אלא שבניגוד לעניות בנצרות, אצל אלוני אין לעניים שום סיכוי להגיע לגאולה. המושג "עניים" משמש במחזה של אלוני במישור הליטרלי ובמישור המטפורי גם יחד. במישור הליטרלי מדובר בעוני של ממש, העוני שדחף את אנשי "הארץ הישנה" להגר לאמריקה. "זמן העניים" הוא ההווה שבו, לפחות להלכה, פתוחה לפני המהגרים האפשרות להצליח. אבל ההצלחה כרוכה במלחמה, כפי שאומר אדי כשהוא מדבר על ריצ'י, הגנגסטר הצעיר שנלחם בו. אדי אומר עליו שהוא "מלא כבוד. מלא מלחמה. [...] ילד עני... (עמ' 18).

למלחמה במחזה יש משמעות רבה יותר מזו שיש לסתם מאבק בין גנגסטרים. המאבק האמיתי שאדי מדבר עליו הוא מאבק על מעמד והשפעה בחברה האמריקאית. על פי אדי, במאבק הזה כשלוננו של המהגר צפוי מראש, ועל כן הוא בוחר מלכתחילה באקדה ופונה לדרך האחת והיחידה שבה הוא יכול להצליח: דרך הפשע.

במישור המטפורי, העניים במחזה הם היפוכם של העניים של ישו. אדי מתאר אותם כ"עניים... בלי מלך, בלי אלוהים... לבד..." (עמ' 22). אלוני מעמת כאן את הסדרים הישנים והסדרים החדשים. לפני "זמן העניים" היה מלך והיה אלוהים, והללו סימלו את הסמכות ואת הסדר. הם היו התגלמות הגדולה והתפארת, ואת אלה הביאו לעולמם של בני האדם. הם הביאו חגיגות, גם צבעוניות, ועל כן – על פי אדי קינג (וגם על פי אלוני) – בלעדיהם הכל אפור וסגירי, הכל חולין. העוני הוא אפוא עוניה הרוחני והמנטאלי של הדמוקרטיה.²⁴ על עצמו אומר אדי: "אני איש עני, מלך עני, בזמן העניים..." (עמ' 54). הצירוף של עוני ומלכות הוא צירוף אוקסימורוני, ופירושו שב"זמן העניים" גם עני יכול להיות מלך. שכן, מלכותו של מלך עני היא עלובה, היא מלכות של עניים. "זמן העניים", מעצם מהותו, סילק מן העולם את מוסד המלוכה על הגדולה והתפארת שבו, ועל כן שום מלך אינו באמת מלך. הוא מלך עני.

תסכולו של אדי קינג מן המלכות קשור למלכוד שהוא שרוי בו ללא מוצא. הוא רוצה להיות מלך אמיתי ולמלך לא רק על העולם התחתון. אך להיות מלך אמיתי אין לו סיכוי, שכן הספינקס – שהוא סמל לישות

23. ראו גם הבשורה על פי לוקס ו, J.C. Fenton, *Saint Matthew*, Penguin Books, London, 1963, pp. 80-82

24. האפרוריות והעוני הרוחני של הדמוקרטיה הם מוטיב חשוב במחזה הנסיכה האמריקאית. אנג'לה אדי קינג והמלך הגולה בהנסיכה האמריקאית משתמשים באותו ביטוי מטפורי לשם אפיון הדמוקרטיה: "אפור, אפור, אפור", וראו אדי קינג, עמ' 43; הנסיכה האמריקאית (לעיל, הערה 8, עמ' 17).

האורבנית המודרנית – ניצב מולו כמפלצת חידתית שאין הוא מצליח לפענח. הוא יודע שכדי להיות בן בית בעולם החדש, ובוודאי כדי למלוך, עליו לפתור את חידת הספינקס, אבל הוא גם יודע ש"זמן העניים" חיסל את מוסד המלוכה. מצבו של אדי אבסורדי: הוא רוצה מלוכה, אך הוא יודע שזו אינה אפשרית ב"זמן העניים". גם אילו היתה אפשרית – לו, כמהגר, אין שום סיכוי להשיגה.

המקום כספינקס

המקום בא אף הוא לידי ביטוי במישור הריאלי ובמישור המטפורי. במישור הריאלי מדובר, כמובן, בעיר ניו יורק. במישור המטפורי העיר נתפסת בתודעתו של אדי קינג, וכך גם בתודעתו של תרוה, כספינקס, משמע כמפלצת חידתית. העיר ניו יורק היא הספינקס שאדי נלחם בו. הספינקס הוא גם מפלצת וגם חידה, והוא מייצג את פניו האמיתיים והמתעתעים של העולם החדש.

עיר כמטפורה אינה תופעה חדשה בספרות המודרנית. שכיחה בנושא זה המטפורה שבה העיר היא מעין מבוך – לבירינת – שבו לכוד האדם (כגון ביוליסס של ג'ויס). העיר נתפסת גם כג'ונגל, מקום מסוכן וצפוף שמתחולל בו מאבק מתמיד של הישרדות.²⁵ כפי שמציין ברטון פייק, הערים הגדולות מזוהות לא אחת עם הרוע של הטבע האנושי. העיר, שנוצרה בידי בני אדם והיא תוצר של תרבות האדם, מסמלת את הניתוק מן הטבע. הניתוק הזה גורם לניכור בין האדם לעולם ובין אדם לאדם. הספרות של שתי המאות האחרונות ידעה דמויות רבות המתקשות להתמודד עם המציאות האורבנית,²⁶ כגון רסקולניקוב של דוסטויבסקי, ק' של קפקא וסילאס לפהאם של האולס, שניידון לעיל.

ראיית העיר כספינקס משותפת כאמור לאדי ולתרוה. שניהם מכירים בכוחו של הספינקס אך כל אחד מהם מושפע ממנו אחרת – אדי נאבק בו, ואילו תרוה משלים עם קיומו ומקבל את מרותו. הביזאריות שלו היא מטונימית, היא השתקפות גרוטסקית של מפלצתיות הספינקס.

מצבו של אדי קינג, לנוכח הספינקס הרודה בעיר, מתממש בשני מישורים. כמלך העולם התחתון הוא מכיר כמה מסודות הספינקס. אבל העולם התחתון הוא זוטרי בעיניו של אדי. אדי נושא פניו לעולם הלגיטימי, המואר, הזר לו. פרדוקסלית, הספינקס מייצג את העולם העירוני הלגיטימי ולא את העולם התחתון. דווקא העולם המואר נהפך במחזה לישות מיתולוגית שאדי קינג אינו יכול לכבוש אותה.

האירוניה של אלוני טמונה, בין היתר, בהיפוך היוצרות: דווקא העולם האפל הוא עולם אפשרי ומוכר לאדי קינג, בעוד העולם המואר, החוקי, חסום בפניו. העולם הזה והקיום בו הם לאדי כחידה – חידת הספינקס. החידה הידועה מן המיתולוגיה היוונית נהפכת כאן לחידה של קיום. עבור אדי, אין לחידה זו פתרון; עבור אחרים, למשל אנג'לה וקראונה, אין היא בגדר חידה כלל. אנג'לה מדברת על "העניים שבאו מרחוק לפתור בעיות עם אקדחים" (עמ' 44), ואילו אדי יודע שהאקדח שבידו לא פתר דבר וגם אינו מסוגל לפתור. אבל אין לו אלא אקדה. ובסוף המחזה אין לו אפילו אקדה.

Malcolm Bradbury, "The 25 Cities of Modernism," in: Malcolm Bradbury and James McFarlane (eds), *Modernism 1890-1930*, Penguin Books, London, 1976, p. 97; Debra A. Castillo, "Beckett's Metaphorical Towns," *Modern Fiction Studies* 28, 1982, p. 190; Burton Pike, "The City as Image," in: Richard T. LeGates and Fredric Stout (eds), *The City Reader*, Routledge, London and New York, 1966, pp. 244-245; "Society - Peter Langer, Four Images of Organized Diversity," in: Lloyd Rodwin and Robert M. Hollister (eds), *Cities of the Mind*, Plenum Press, New York and London, 1984, p. 100-101
 26. ראו Burton Pike, *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton University Press, New Jersey, 1981, pp. 100-101

דמותו של אדי קינג

המניע לפעילותו של אדי קינג הוא דחף עמוק, דחף של אדם שבא מלמטה ושואף לכבוש את העולם החדש. בכך הוא שונה בתכלית מאדיפוס של סופוקלס, המונע על ידי מניעים אחרים ותחושות אחרות. כמו אדיפוס, אדי עשה את דרכו לצמרת בכוחות עצמו. גם הוא נעשה למלך, אך הוא אינו שבע רצון, שכן הוא רצה לכבוש את העולם החדש בעיקר מן הבחינה המטאפיזית – ובכך הוא נכשל. יחד עם זאת, דומה שהן אדיפוס והן אדי הם כבובות משחק בידי כוחות גדולים מהם. את גורלו של אדיפוס גזר אפולו; את גורלו של אדי גזרות המציאות והנסיבות שעיצבו את עולמו ב"ארץ הישנה". כוחות אלה מהתלים בשניהם, מניחים להם לטפס לצמרת – ואז גורמים להם ליפול.

הפשע שביצע אדיפוס הוא חד־פעמי. אדי, לעומתו, בוחז בפשע כדרך חיים. הבדל זה מעמיד באור מיוחד את עמידתו של אדי לנוכח הפשעים שביצע. לכאורה ניתן לומר שבגלל היותו פושע אין פשעיו מטרידים אותו. אלא שזו אינה הסיבה האמיתית. אדי גם אינו מתרגש מהפרת הטאבו של גילוי עריות – חטא שהיה מזעזע אפילו את גדול הגנגסטרים.

אדיפוס יודע בבירור שעליו לתת את הדין על מעשיו. שנים רבות לאחר הנסיון לסכל את גזרת אפולו הוא מכיר בעליונות האל. ואילו אדי אינו מכיר בסמכות העליונה. במציאות הריאלית הוא סר למרותו של ה"אל" לאונארדו דה סול, אלא שלאונארדו הוא "אל" של פשע, "אל" במישור הארצי – וגם הפארודי – ואין הוא הכוח האמיתי שגזר את גורלו של אדי. הכוח האמיתי במחזה של אלוני הוא ברוח הנטורליזם, משמע: התנאים והנסיבות שעיצבו את אישיותו ועולמו של אדי. הכוח הזה הוא שמרומם והוא שמשפיל. אך אדי אינו נכנע לו ואינו מכיר במרותו גם כשהוא עיוור וחסר־כל. גם בסוף, אדי "לא מרים ידיים" (עמ' 120, וראו גם עמ' 53, 57, 77).

על פי אדי – ובדומה לתבנית הפסיכואנליזה של פרויד – פענוח הסודות העלומים הוא המפתח להצלחה אמיתית באמריקה. הצלחתו כגנגסטר בעולם הפשע איננה הצלחה בעיניו והיא אפילו מנוגדת להצלחה האמיתית. לכן לא ייפלא כי המישור הארצי חשוב לו במידה מועטה והוא פועל בו כמעט באדישות. מאבקו האמיתי – שהוא המאבק על ההצלחה האמיתית – הוא כנגד שתי המפלצות המטפוריות: הספינקס ו"זמן העניים". מבחינה זו אדי חי בעולם מיתולוגי: עובדות היסטוריות וסוציולוגיות (כגון דרוויניזם חברתי, ניכור בכרך, שלטון של אליטות) מתעצמות בנפשו ונהפכות לכוחות־על מפלצתיים. בהקשר זה בולטת מטפורת האור והחושך. כאן בא לידי ביטוי היפוך יוצרות אמביוולנטי. אדי קינג הוא מלך של עולם תחתון אפל, ועל כן הוא מכיר היטב את החושך. עבורו, דווקא האור הוא תעלומה וחידה; את האור אין הוא מכיר ואותו הוא מנסה להבין, אליו הוא רוצה להגיע. המפלצות המיתולוגיות, המטפוריות, הן אפוא מפלצות של אור.

שלא כמו אדיפוס, אדי אינו מתבונן בעצמו ואינו חוקר את עצמו. תחת זאת, מושאי ההתבוננות שלו הם העולם והחברה. המחזה מבקש אפוא לומר דבר לא על האדם באשר הוא אדם אלא על האדם הנפעל על ידי

נסיבות היסטוריות וחברתיות של מציאות וזמן חדשים. הצורך לפתור את החידה ולכבוש את העולם אינו סתם גחמה של אדי קינג אלא תוצאה מחייבת של הכוחות החדשים בעולם. לכן אדי רואה עצמו פטור מאשמה, ולכן, כדבריו, "אין חטא" בו ובמעשיו.

מחזהו של אלוני אינו "טרגי". אמנם את השלד של המחזה לקח אלוני ממחזהו של סופוקלס, אך את הרוח הטרגית הוא סילק ממנו לחלוטין. אדי, שאינו מודה באשמה כלשהי גם אינו רואה סיבה לגזור על עצמו עונש. העובדה שאדי קינג אינו דמות טרגית ניכרת בייחוד באיכניעיתו לכוחות החזקים ממנו. גם כשהוא עיוור ומודח מן המלכות הוא ניצב מולם, מוכה וחסר אונים, ועדיין הוא מתעקש להילחם, אף על פי שהמלחמה, בשלב זה, היא סמלית בלבד. וכך, בסיום, ממש כמו לאורך המחזה כולו, אדי חוזר ומצהיר שהוא "לא מרים ידיים".

בין נטורליזם לאבסורד

בתפיסת העולם של אדי קינג מתמודדים שני כוחות הסותרים זה את זה ומביאים אותו למצב שאין ממנו מוצא. כוח אחד הוא נטורליזם נוסח אמיל זולא, הגורס שרצונו החופשי של האדם ויכולתו לקבוע את גורלו אינם אלא אשליה, שכן, מצבו וגורלו נקבעים מראש בידי כוחות התורשה והסביבה.²⁷ על פי תפיסה דטרמיניסטית זו, האדם הוא קורבן של כוחות חזקים ממנו, שעליהם אין לו יכולת להשפיע. הכוחות הנטורליסטיים האלה מיוצגים במחזה על ידי "זמן העניים" והספינקס. שני סמלים אלה, ומה שהם מסמלים, מוצגים במחזה כאמת הפנימית של אדי קינג, כתפיסת העולם שלו. לפי אדי, מוצאו והמציאות שבה הוא חי חרצו מראש את גורלו. אדי מציג את עצמו כ"איש עני". זהו עוני גנטי וסביבתי גם יחד, ליטראלי ומטפורי. "זמן העניים" וחוסר המוצא ב"ארץ הישנה" אילצו אותו להגר לעולם החדש, שבו הוא חייב להיאבק בספינקס. כישוריו המנטאליים (המולדים) ביחד עם כוחות הסביבה מכתיבים את כשלונו במאבק הזה. ברוח הדרוויניזם החברתי, שהשפיע רבות על הנטורליזם, אדי הולך במסלול המחייב אותו לחפש כוח ושלטון ולהיאבק על מקומו בצמרת עולם הפשע. במציאות הקשוחה הזאת, המוסר החברתי והמוסר האנושי הם בגדר מותרות. על פי אדי, דברים אלה תקפים לא רק לגבי עצמו אלא לגבי כל מהגר צעיר שבא לכבוש את אמריקה. ריצ'י וסלוטורה, שהם דמויות־ראי של אדי, כבולים גם הם באותם כבלים. כמוהו, הם יכולים לכבוש רק את מה שניתן לכבוש בכוח האקדח, ולא יותר.

תפיסת העולם של אדי אמורה לכאורה לרפות את ידיו ולהביאו לידי כך שיחדל להיאבק, שהרי הוא יודע מראש שייכשל. ואף על פי כן הוא חוזר שוב ושוב לאורך המחזה על ההצהרה שהוא "לא מרים ידיים". בכך בא לידי ביטוי הכוח האחר בנפשו, שעיקרו מחאה גדולה כנגד הגורל המוכתב מראש. כוח זה הוא ברוח משנת האבסורד של אלבר קאמי, כפי שהוצגה בספרו המיתוס של סזיפוס.

על פי קאמי, עולמו של האדם בעל התודעה הוא עולם אבסורדי. האבסורדיות נובעת בין היתר מכך שהעולם הוא שרירותי ואין לו

27. הנטורליזם החברתי טען שהכוחות החיצוניים (הטבע והחברה) מגבילים את החופש של האדם, והכוחות הפנימיים (הגנטיים והלא־מודעים) מגבילים את הרציונליות שלו. הנטורליזם רווח ברבע האחרון של המאה התשע עשרה ובתחילת המאה העשרים, והיא השפיע על סופרים כאמיל זולא בצרפת, גרהארד האופטמן בגרמניה ותיאודור דרייזר בארצות הברית. ראו למשל Lilian R. Fürst and Peter N. Skrine, *Naturalism*, Methuen, London, 1971

הסבר רציונלי. אדי קינג הוא אדם שמנסה להבין, שרוצה בכל מאודו להבין, אך את חידת הסיניקוס – שהיא המפתח להצלחתו באמריקה – אין הוא מסוגל לפצח. על פי הנטורליזם, הסיבות לכך מקורן בתורשה ובסביבה. על פי משנתו של קאמי, זהו מצבו של האדם באשר הוא אדם בעל תודעה.

פילוסופיית האבסורד גורסת שהאדם הוא "גולה" נצחי בעולם. האדם מודע לגלותו, מודע לחיץ שבינו לבין העולם והמציאות, מודע לכך שחייו נעדרי משמעות למרות רצונו ונסיונותיו הבלתי נלאים למצוא להם משמעות. במיתוס של סיניקוס אומר קאמי כי "תודעה ומרד – סירובים אלה הם היפוכו של הוויתור. כל הרוגש והבלתי נכנע שבלב אדם מפיח בהם חיים. צריך אדם למות בלתי מפוים וכנגד רצונו."²⁸ האדם האבסורדי, אומר קאמי, "הוא היפוכו של האדם שהסכים להתפשר".²⁹

דברים אלה תואמים להפליא את מצבו הקיומי של אדי קינג. אדי כמוהו כגולה בעולם החדש. כשלונו לכבוש את העולם החדש נובע מגלות זו. הוא אינו מוותר וממשיך להיאבק בידועו שאין לו שום סיכוי. הוא מסרב להתפשר אף על פי שפער בלתי ניתן לגישור מפריד בינו לבין המציאות שהוא חי בה. על פי קאמי, התאבדות היא הוכחה לכשלונו של אדם להתמודד עם המציאות. ברוח זו, התעקשותו של אדי להמשיך לחיות אף היא הצהרה בוטה על המשך המאבק. עיוור ונואש הוא מתעקש להמשיך ולחפש את מה שלעולם לא ימצא.³⁰

אלוני מעמת אפוא באדי קינג שתי אסכולות פילוסופיות שעניינן מצבו של האדם. גורלו של אדי קינג מוכתב מראש, ברוח הנטורליזם, ממש כפי שגורלו של אדיפוס של סופוקלס מוכתב מראש. אך אדי, ברוח האבסורד, אינו מרכיך ראש בפני הגורל. בכך באים לידי ביטוי מאבקו הסיניקי ומחאתו הגדולה: כנגד התורשה, הסביבה, הסיניקוס, "זמן העניים", ההדחה מן המלכות. בסוף המחזה אדי מוחה גם כנגד אלוהים. זוהי מחאה של אדם שרואה את עצמו עצמאי וחופשי גם ברגעיו הקשים ביותר, אדם שאינו מוכן לקבל שום תכתיב – גם לא מאלוהים.

איניברסיטת בריגורין בנגב

28. אלבר קאמי, המיתוס של סיניקוס, תרגום צבי ארד, עם עובד, תל אביב, 1978 (1942), עמ' 61.

29. שם, עמ' 64.

30. קווי דמיון לא מעטים קושרים את אדי קינג ואת הוד של קאמי, למרות ההבדלים הניכרים ביניהם והוד ראה אור ב-1942, השנה שבה התפרסם גם המיתוס של סיניקוס, והוא נחשב כמימוש סיפורי של תיאוריית האבסורד שפיתח קאמי. למשל, אדי מנוכר לסביבתו ממש כמו מרסו, גיבורו של קאמי. אדי מתייחס בשוויון נפש לרצח אביו ולידיעה על גילוי העריות עם אמו, כפי שמרסו מתייחס בשוויון נפש למות אמו. בסיום, גם מרסו וגם אדי אינם נכנעים: מרסו אינו נכנע לכוזר ואינו מוכן לחזור לחיק האמונה, אדי אינו נכנע לפיתוי השגעון ואינו מוכן להשתכן בבית משוגעים. שניהם, כל אחד בדרכו, אינם מוותרים על חופש המחשבה ועל עצמיותם האידיאליות.