

משחקים בתיאטרון: "הצוענים של יפו"

שושנה אביגאל

"משחק הוא עיסוק מרצון, הנעשה בתחומים קבועים ומסוימים של זמן ומקום, על פי כללים, שקבלנום עלינו מרצון בחינת חובה גמורה; מעשה שהוא תכלית לעצמו וכרוך בהרגשה של יגיעה ושמחה ובהכרת השוני שבינו ובין החיים הרגילים... טיבו של מעשה והתועלת המכוונת בו טפלים הם לתכלית המשחק".

(יוהאן הויזינגה, האדם המשחק)

חקים. וכך אירע, שאת מחזותיו הבאים ביים בעצמו (בגדי המלך, הנסיכה האמריקאית, המ- הפכה והתרנגולת, דודה ליוה, נפוליאון חי או מת, ועתה הצוענים של יפו). היסוד התיאטרי (במובנו החיובי), נעשה חלק בלתי נפרד מתוכן מחזותיו וצורתם. כיום קשה להעריך מחזה שלו על פי הטכסט הכתוב בלבד. שהרי רק עם עלות המסך נשלמת מלאכת היצירה (ולא תמיד גם אז).

מימי "הנסיכה האמריקאית" (ואולי כבר ב- "אכזר מכל המלך") משתמש אלוני במערכת קבועה של סמלים, המביעים את הרעיון החוזר ונשנה אצלו על החיים שהם משחק-אשליה- תיאטרון, בעוד שהמשחק הוא חיים-אמת, והמ- שרתים את הססגוניות של ההצגה. מלכים, ליצנים ושחקנים של אלוני מעלים לפנינו את כפילות ההווה האנושית: אדם שהוא רק תפקיד, צרור של גלגולים, "פיקציה", מסכה שהיא הפנים. טבעי הדבר, שאלוני ירבה להשתמש במלכים כגיבורי מחזותיו. דמות המלך ממציאה לידו שפע אפשר- רויות להציג את הפרדוקס של אדם-מסכה. "מלך בגלות", בשפתו של אלוני, מאז "הנסיכה האמרי- קאית" פירושו תמיד מלך שהוא ליצן, אדם שהוא לא-כלום, בועת-סבון. גם שימושו המתמיד בתב- נית המיתוס של אדיפוס איננה מקרית. במיתוס זה מוצא אלוני את האדם במירב מצבי השניות שלו: בן שהוא גם אב ובעל, רעייה, שהיא גם אם ומ- אהבת. וסיפור על מלכים. ב"הנסיכה האמריקאית" מגולל אלוני סיפור

נשמעת יריה. הדוב הגדול מתנווד, כושל, צונח על כס-המלוכה. מת. הדוב היה תחפושת. כאשר מסירים את המסכה מתגלה... הפתעה. שברו את הכלים, והמשחק מתחיל מחדש.

ה"פורים שפיל" של נסים אלוני חושף לפנינו עולם של מישחק מתוך מחזה בתחפושות. כרוב מחזותיו האחרים, גם "הצוענים של יפו" הם הזמנה לחגיגת תיאטרון ססגונית בארמון מקושט. חג לעינים. גם הקשים שבמבקרים, גם אלה שאינם מתביישים להודות כי אינם מבינים את אלוני, גומרים את ההלל על ערכיה החזותיים של ההצגה. ואולם, טוענים הם, לפנינו מסכות צבועות יפה ואין מאחריהן פנים.

האמנם מסתתר "משהו" מאחרי מסכות הקרנבל? האם "משהו" זה חשוב? האם חשוב הוא שיהיה חשוב, או שמא ראוי להסתפק בכך שישנו שם? ושמה זה רק "משחק לשמו", משחק לפי הכללים?

מלכים בגלות

נסים אלוני החל דרכו בתיאטרון במחזהו "אכזר מכל המלך", שהוצג ב"הבימה" בשנת 1954, בביומו של שרגא פרידמן, מחזהו היחיד שבו ניסה להתמודד עם חומר ישראלי ויהודי לחלוטין. הנסיון עלה יפה: מחזה מקראי זה היה מן הטובים שנכתבו בעברית.

לימים נתפנה ללימודים (ספרות צרפתית, היס- טוריה), ראה עולם, ספג השפעות. וכשחזר לכ- תוב — נעשה איש תיאטרון אמיתי, איש-מיש-

גיבורים של "טראז'די" — אך כולם מחמיצים את שעת-הכושר ונעשים מוקיונים של מלודרמה. "לכן זה כל-כך נוסטלגי... כולם מחמיצים הכל. מלבד — כמובן — המתים" (אלוני).

כל דמות במחזה משחקת תפקיד, מאמצת לה אשלייה, אך כל הדמויות מגלות לבסוף כי: " — הם בסך הכל מה. שחקנים. הצגות. קצף. כלום... — שחקנים. הצגות."

הרוצה הקדוש והמוקדונים

בתוך שלל הדמויות המחפשות את עצמן קיימת היירארכיה משונה (היירארכיה המזכירה בהכרח את סדר עולמו ההפוך של ז'אן ז'נה), כשבראש הסולם ניצב הרוצה ובתחתית הסולם עומד השחקנים הלבוש לבן, המלאך הקטן שהרג פעם אחת ולא עוד, סמול ווליגורא.

סמול היה הגיבור הפוטנציאלי של המחזה. פושע מפחיד שנמלט מן הכלא, חמוש בתת-מקלע וברימונים. יש לו הזדמנות בלתי-חוזרת להיות "מישהו" — גיבור, רוצח או קרבן, קדוש. אך גם הוא מחטיא, גם הוא הופך למוקיון. הוא אינו מסוגל לרצוח את חתנה החדש של מריולה. הוא אפילו אינו מצליח ליהרג. לאזאר, הבלש, מבין. הוא מנסה להציל את סמול כל עוד אפשר לעשות אותו כמיין סמל, לרקום סביבו אגדה, לעשותו מעין קדוש שהאחרים יוכלו לעבוד לו. לאזאר מנסה, מאחורי הקלעים לגרום למותו:

" — הרוג אותו! (הוא צועק לבוגו הצועני). הרוג אותו לפני שהוא יצא לפנסיה. לפני שיתנו לו לשותות תה על המרפסת. עם קרקר. הרוג אותו לפני שהוא ימות! הרוג אותו לפני שהוא יהיה צועני!..."

אבל לא סמול הוא שנועד למות. סמול יודע מזמן, כמה הוא קטן. הוא יודע שלא יתרוג, ולכן הוא עצוב כל-כך מלכתחילה:

" ס מ ו ל : . . . בסוף אתה נהיה כמו שהם רוצים שתהיה. דייסה. בידור. ב ו ג ו : בן אדם זה בידור. זה כתוב בכוכבים. לא חשוב מה כותבים בעתונים. ס מ ו ל : (מחייך, חרש, כאילו לעצמו) אני חשתי שאני מלך.

בלשי מסופו אל תחילתו בצורת חקירה על בן שרצה את אביו מבלי דעת כי אביו הוא הנרצח (הכל כמו באדיפוס); סיפור על זונה שהיתה אהובת האב והבן כאחת ושמה מריטה, כשם הקדושה, האם; על מזות תוך כדי משחק ועל חיים שהיו כמו מות. אפשר לראות במחזהו האחרון "הצוענים של יפו" הרחבה של נושאים וצורות שכבר הועלו ב"הנסיכה" — הרחבה שאי-נה תמיד לטובה. אלוני משתמש גם כאן ביד נדיב-בה בתחבולות המחזה הבלשי ובזנה חזיון סגוני המפתיע במספר ההמצאות התיאטרליות עד שה-צופה עלול להתבלבל ולא לראות את הדרמה מרוב תיאטרון.

אלא שבתוך-תוכו של הקרנבל מסתתר סיפור-המלכים האופייני של אלוני — בגריסה חדשה. ביפו של הצוענים אין מלכים "ממש". המלכות קיימת רק במישור המילים ("תביט על המלך הזה!") ובתפעולי הבמה — כתר מנייר עתונים, תלבושות-תחפושות מפוארות, שמלות-ערב ביפו של בוקר. נשארו אב, בן, רצח, ועוד דמויות רבות המציגות אותו הרעיון מזוויות מיוחדות להן.

תומס וליגורא הוא בעל הקברט "זינגרא" ביפו ("המלך") ואב לבן (סמול וליגורא) שנחשב בכלא בעיון רצח וברח בשם כדי לרצוח שוב. לפחות כך נראים הדברים בתחילה. סמול נועד עוד לפני לידתו למריולה (מריטה? מריה?), בתה של הצועניה זארה (הזרה?), על-פי נדר שנדרו ההורים. מריולה אינה רוצה בסמול. סמול לא יניח למריולה להנשא לאחר: "שום גבר חי לא יהיה בעלך".

אבל סמול קטן מהיות לגיבור ולרוצח. לא לו נועדה ההילה. צועני קטן, בן בלי אב ובלוי שם, ירצח... את האב ויזכה באשה. הקלפים נתער-בבו. המשחק הטביע חותמו על החיים. ה"מלך" מת והמלך הבא יהיה אף הוא מלך של קרטון.

ביפו של אלוני אין מלכים. אבל יתוש-הגדלות מנקר כאן בכלום. כל אחד רוצה להיות מלך, "כוכב", רוצח, קדוש, קוסם — אבל כולם רק "פיקציה". כולם רוצים לרצוח או למות, להיות

"אני דחליל... הציפרים באות". "... אני זה לא
מה שרואים... בכלל לא... שחקן... אנחנו
כאן כולנו שחקנים... צוענים..."

בוגו: אתה לא.
סמול: השבתי.
בוגו: לא.

אפילו מותו הוא הצגה. שחקן שמת על הבמה.
פארודיה על היודעות של גיבור טראגי:

"אני לא מת... אני שחקן... כאילו אני מת...
אה? מציג... הכתר..."

אחת מהפתעות המחזה היא כשמתחזר בסוף
שדווקא תומס היה "המלאך". מי שמנע את האב
מלהקריב את בנו היה האב עצמו. במותו נעשה
תומס לגיבור, שעיר לעזאזל, קרבן, מלך. אבל
מלך מת. אצל אלזני אפשריים רק מלכים מתים.
מלכים שגמרו לשחק.

"ארמון המלוכה" של ההצגה, קברט זינגרה,
הוא תיאטרלי מאד. שלטים נוצצים של מועדוני
לילה יפואים, כס הקש, התלבשויות — הכל מצט-
רף ל"בורדל מלכותי" שתומס מנהל אותו ברג-
ליים כושלות וצוות מוקיונים מזנה שם את
נשמתו ומוכר אותה באתנן של אהבת הקהל.

בין שני הקצוות של עולם המוקיונים (סמול
מזה ובוגו הרוצח מזה) משתרכת שורה ארוכה
של דמויות (דומה רבות מדי) שכולן מסכות
ללא פנים. "שבט ענקי" שניזון מאשליות ומוכן
לעשות כמעט הכל ובלבד שלא ינפצו לו אותן.

לא זא ר: "פתאם היה נדמה לי שאנחנו כולנו
... מין שבט ענקי... נידח... נשכח... של
צוענים... אה? רחוק, רחוק, יש אולי כמה
אנשים שיודעים... אבל אנחנו כולנו — צוענים
... לא יכולים לחיות בלי כשפים... טלוויזיה
... כדורגל... כל מה שיש בו קצת נחמה..."

בני השבט נבדלים זה מזה רק בדרגות השונות
של מודעות, אך במקדם או במאוחר כולם מתנפ-
צים אל האמת וכולם בוחרים לחדש את האש-
לייה. הם "פותחים את זינגרה מחדש" — עלובים
יותר מאשר קודם, אך לא מסוגלים לחיות חשו-
רים, ללא המסכות.

ליאון

ליאון מוזיקנט הוא טיפוס של בדרן יהודי
מודקן, הרוס. בליל שפות, קרעי רפרטואר, "מי
שהיה", מי שאולי לא היה מעולם. אשתו, רגינה,

וגם זאת יודע סמול, שלא נועד להיות קרבן
וקדוש:

"... לא. אני לא הבן המתוק מהאגדה... זה
שהולך עם אבא אל איוה הר... שאבא ישים עליו
את הסכין כאילו... לכבוד אלהים כאילו..."

לבסוף קובע גם לאזאר, שהוא במידת מה הפרשן
של המחזה (עם עוד פרשנים אחדים), כי סמול
הוא כמו כולם: לא סמל, לא גיבור, סתם מוקיון.
"חשבתי שאתה... בן-אדם... רוצח... אבל
אתה צועני, סמול".

סמול הקטן נועד לחיות. הוא יורש את תפקיד
אביו בתוך עור הדוב, כתדמית של מלך, מלך
מקרטון, תדמית של תדמית. בסיום המחזה סמול
הוא שמת יותר מכולם. מת חי. אפילו שמו לא
נותר לו.

תומס

תומס וליגורא, אביו של סמול, הוא "מלך
בגלות", לפי מונחי אלזני. מלך שאינו מלך. זיוף
כאותו "פליכס ואן שואנק מורה לצרפתית לש-
עבר", המלך של "הנסיכה". תומס יכול היה
להיות מלך של ממש אילו קיים איזמו והרג
את בנו ברגע שהופיע זה. אם יקריב את בנו על
מזבחו של אל נעדר ידביק לעצמו תוית של
גיבור טראגי, ממיחוס העקידה. "לפעמים, בלילה,
הוא ממלמל. משהו על המלאך שנתפס בסו-
רגים. עקידה", אומרת עליו מיס בל היפה מאנ-
גליה. אך תומס גם הוא שבו ברשת התדמיות
והמשחקים. הוא חלש. רגליו הזקנות כואבות.
קריקטורה של גואף זקן. הלילות עם שתי מלכו-
תיו — רגינה מוזיקנט, הטובה, האמהית, אשתו
של הברדן שלו, ומיס בל, הצעירה, ה"זמרת",
היפה, שוב אינם מה שהיה פעם. (וכאן אתה
זוכר ב"המלך נוטה למות" של יונסקו ומעריך
את האופן שאלזני סופג מן הסתם השפעות והופכן
לדבר ייחודי משלו). תומס עם כתר מגייר,
מודה בעייפות, בכאב:

והסיום. דמותו של ליאון עגולה, לא מתפתחת, אולי בהכרח — מתוך עצם היותה. אך אחת מחולשותיו של המחזה היא העובדה שהתפתחות ושינוי כלשהם אפשר לגלות רק בתומס (שימות) ובסמול בנו (שיירש את אביו), בעוד שכל שאר הדמויות דורכות בעצם על המקום. לא היה בכך כדי להפריע, אילו היו תומס וסמול מעוצבים כדמויות הראשיות במחזה. אלא שב"הצוענים של יפו" אין דמויות ראשיות. יש רק "שבט גדול" שמציג "תיזה" בואריאציות.

לאזאר

אולי לא מן הדיוק לומר שכל הדמויות אינן מתפתחות. רב־פקד לאזאר, הבלש, השוטר, עושה תפנית של מאה ושמונים מעלות בסיום המחזה והופך מרודף לנרדף, משומר־החוק לשותף־לד־בר־עבירה, משוטר בעל סמכות לאחד ממוקיוני "זינגארה". אלא שתפנית זו היא שרירותית ואינה מוצדקת כלל במהלך המחזה. אמנם לאזאר (בשעה שאינו פרשן העומד מן הצד) מוצג אף הוא כ"שחקן", כמי שהחמיץ את חייו. אך נדמה כאילו הצמידו לו תואר זה כדי שלא יהיה זר מדי בנופו של המחזה. לאזאר הוא שוטר מזדקן שזאת ההזדמנות האחרונה שלו להכנס להיסטוריה בתורת מְגָרָה: להרוג את סמול וליגורא, לפני שיצא לפנסיה. אלא שגם לאזאר לא קורץ מחומר שממנו עשויים רוצחים. אמנם רגינה מכנה אותו ברגע של כעס בשם "רוצח", אך היא מבינה מיד שטעתה:

"אבל באיזה ארון יש לך מדים... כוכבים... מפח! מסכה שלמה... שחקן..."

דמותו של רב־פקד לאזאר מדגימה אחד מפגמיו העקרוניים של המחזה: הבזבזנות. גם ב"הנסיכה האמריקאית" היה קפיטן שדמותו לא הופיעה ורק קולו נשמע, אימתני, עמוק, כמין יד המושכת בחוטים מאחרי הקלעים: יד החוק. בשעה שאלוני מעלה אותו על הבמה ב"הצוענים" עליו להצדיק את הופעתו בהרכיבו גם עליו את הפרדוקס הקיומי המשותף לכל הדמויות האחרות. הואיל וכך, הרי רב־פקד לאזאר הוא מיותר. היות

מנסה להצדיק אותו, מעלה בכמיהה זכרונות של ימי כוכבות נשכחת:

— "הוא שחקן. הוא שחקן גדול. אפילו אם אתה אף פעם לא שמעת את שמו".

השיחה הנוסטאלגית בין השניים היא אחד הקטעים הליריים היפים בהצגה. ליאון יודע את חולשותיו יותר מתומס. רוב הזמן אינו מנסה להאבק. אינו מנסה אפילו להשיב לעצמו כתר גברות שנפגעה בכך שיחזיר אליו את אשתו הבוגדת בו עם תומס. ליאון מכיר את תומס ולכן אינו מסוגל אף לקנא בו:

"דמיונות של וליגורא... האיש הזה... הצגה... בלי סטרוקטורה... מודבק... צריך היה לכתוב טרגדיה... יפו... רוחות המתים של העיר הזאת משתוללות ואיש אינו יודע... טרג־דיה? דיקט?!"

אלוני עושה בליאון שימוש דומה לזה שעשה בשחקן המקצועי ב"הנסיכה האמריקאית". גם כאן השחקן הוא מעין כפיל לדמותו של "המלך" ושניהם מתחלקים באשה אחת. השחקן של "הנסיכה" חסר שם פרטי, "בלי עצמיות ובלי פנים. בלי אָגו. ניתוחים פלסטיים". גם כאן אישיותו חסרת האישיות של השחקן משקפת את המלך, שאף הוא אינו אלא בבואה. ב"הנסיכה" היה מלך אמיתי ושחקן שהוא "מומחה בין־לאומי לדמויות נעלות, קשוחות, בלתי־מתפשרות, בעלות סוף טראגי. טכניקן מושלם." ב"הצוענים" אין אפילו מלך של ממש, וגם השחקן הוא רק דמוי־שחקן, מוקיזן עלוב. אשתו רגינה, שהיא אולי הדמות הבריאה ביותר במחזה, מגיעה להכרה זו במ־אחר:

רגינה: "כולנו... זה לא היה... אנחנו המ־צאה... אתה לא היית ליאון... אתה פיקציה... שמועה... ואם אתה לא רוצח, אתה רק הצגה ישנה... מלפני המבול הגדול... שם..."

ליאון עושה ניסיון נואש להתעלות על אפסו־תו — בסוף המחזה. קונה אקדח ומנסה ליטול את תפקיד הרוצח. לשחק, ולו רק פעם אחת, את תפקיד הגיבור. אלא שהנסיון נלעג מלכת־חילה, וליאון יחזור להיות מה שהיה — הליצן העייף של "זינגארה", השר את שיר הפתיחה

ממזר, ליצן, "טנופת בלי תעורת זהות". הוא כולם — ואף לא אחד. שמו מורכב מכל השמות: אנדרה, וולודיה, איזאק ליווינגסטון, שאשקוב, מוריס, פטקה, יושקה. הוא בן לכל האומות — ובן ללא-שום-מקום. אין לו אב ואין קרובים. הוא נע מאב לאב, ממולדת למולדת, מאשה לאשה. לשונו של בוגו היא בליל שפות. הוא בוגד בסמול חברו הטוב ביותר ומסגירו לרשות תמורת פרס, לאחר שסייע לו לברוח מן הכלא. אין לו מצפון. ובוגו זה, הצועני האמיתי. יהיה הרוצח האמיתי. הוא ירצח את האב — במקום סמול הבן. (ושוב — סמיכות בלתי נמנעת של שמות: בוגו מזכיר את הבויג הגדול של פר-גינט, מי שהוא "הוא עצמו" מכאן, ואחת מבכורי אותו של פר גינט מכאן. גם בוגו, השד של אלוני נראה כהתגלמות חלום-סיוט של סמול, חלום שקרם עור וגידים). בוגו זה המוקיזן הגדול שבכולם, קוסם נודד שאין איש מקבל אותו ברצינות, הוא גם האישיה האותנטית ביותר כאן. הוא "בן אדם". הוא רוצח. הוא כמעט משורר. עולם הפוך. עולם שבו הבבואות אמיתיות יותר מן המציאות, שהרוצחים נשגבים מן הנרצחים ומן התמימים. עולם הפוך מעין זה של ז'אן ז'נה, איש-מישחקים אחר שביכר את אמת המישחק על אמת החיים ואת מוסר הרוצח על אשרו של הבורגני.

בצדן של הדמויות — הצוענים — משלח אלוני צרורות צרורות של דימויים מבוססים שלא תמיד אתה רואה כיצד הם מתקשרים למחזה — אך לעתים דווקא הם היסוד המקל על ההבנה.

חביתות מיתולוגיות?

כמו בשאר מחזותיו נמצא גם כאן אסוציאציות רבות למיתוסים, אגדות וסמלים זרים ומזרים. אך ב"הנסיכה האמריקאית", למשל, טיגן אלוני שפעת "חביתות מביצי עופות מיתולוגיים" (כלשונו) וכתב מחזה שהיה יכול להכתב בכל מקום שבעולם. ולא זו בלבד. ההודקקות והנהייה לזר גלווה להם טעם תפל של פרובינציאליות.

והוא שוטר-שחקן, אין הוא מייצג את החוק "ברצינות", וכל תפקידו להדגים שוב את נושא המחזה. גם עתונאי הרדיו דני קובזא נראה מאולץ ו"מודבק" בתבנית המחזה. קובזא הוא היחיד הנשאר מחוץ למשחק כל הזמן. הוא המציאות, גשר לקהל — וגשר טכני בין תמונות שאינן מתקשרות או שיש לכסות על פער הזמן שביניהן. דמותו של קובזא בולטת כאמצעי היצוני גרידא, ובתור "נורמה שכנגד" אין היא מעוצבת במידה מספקת.

הצוענים

בראש ההיירארכיה של הנפשות התועות הללו נמצאים הצוענים. הצוענים של יפו. זארה, קוסמת זקנה המנחשת בקלפים, מריולה בתה, ובוגו, נסיך הצוענים, שמקורב בא. לעיצוב דמותם של הצוענים מגייס אלוני את הסלנג של "הגשש החיזור". צוענים במחזה אינם רק צוענים של פולקלור אי-רופי, הם גם מוצגים כמשמעם המושאל: נוודים, בני בלי בית, חסרי משפחה, ללא עבר ברור, טיפוסים מפוקפקים שהמשחק הוא אצלם "בדם" והם יודעים כי החיים אינם אלא משחק. הצוענים האמיתיים (כלומר השלושה) נבדלים משאר הדמויות בכך שהם מודעים תמיד את היותם חסרת-האני. הם האצולה של עולם המוצגים, הגם שנאמר פעם בפעם ש"כולם צוענים". ובכל זאת מורגשת הבחנה דקה. הם "מה שהם", ובכך הם נעלים מן השחקנים המקצועיים (ליאון) והחובבים (תומאס, סמול, לאזאר), שחוסר האני שלהם גורר תמיד רגשות אשם, פאתוס ורחמים עצמיים. עליונות זאת של הצוענים היא שמקנה להם הילה של שלטון על ה"גורל" במחזה (מריולה היא "אשה פאטאלית", זארה מנחשת ובעצם קובעת עתידות. הנדר שנדרו תומס וזארה קבע את גורל הבנים). הם מעין סמל מופשט לאשליות ומשחקים. אגדה. אין להם "סטרוקטור" רה", רק "פאסאדה". הם לא צוענים ממש. צוענים של ממש אין ביפו. "אולי זה נגמר. צוענים. רק בתקליטים".

בוגו, "נסיך הצוענים", הוא הצועני מכולם.

צמוד לכך המיתוס הנוצרי על שובו של הבן האובד, אלא שכאן הבן הוא שבא למות (אם כי בסופו של דבר האב הוא שמת). המלך הזקן כאוב-הרגליים מתנחם בזרועותיה של שולמית (בלונדית!) צעירה ויפה הרוחצת את רגליו כש- הוא יושב בכס של... קש. ביחסי האב הזקן והבן הגיבור, החמוש והעיף, שזורים רמזים ליחסי הדורות בישראל.

העירוב הזה של המקומי והזר פועל גם במי- שור הלשוני (כבכל מחזותיו של אלוני). כך למשל נזקק ליאון מוזיקנט, בתוך בליל השפות שלו, גם לאידיש, — כשזו משמשת כדי לעורר את הפאתוס.

"מסייה, סניוריטאס, גבירות ואדונתם יקרים... קולגים... מענטשן... בונה סרה".

מתח זה שבין היסודות המקומיים ליסודות הזרים לא רק מקרב את המחזה לגבולנו, אלא אף מסביר, בדרכו שלו, מה ענין צוענים — ליפו...

ממר מילים וקסמן

את התבשיל המתובל והמורכב שלו יוצק אלוני לתוך תבנית של מלודרמה שיש בה הכל — חוץ מאהבה. יש כאן קנאה, רצח, פאתוס, הפת- עות. אפילו שירים. במקום אהבה — יש משולשים רומאנטיים של קנאה האמורים לדחוף את הע- לילה קדימה, אך לא תמיד מצליחים בכך: ליאון- רגינה-תומס; רגינה-בל-תומס; ליאון — רגינה- סקרסלה; סמול-בל-תומס; סמול-מריולה-בוגו (ושאר החתנים).

הרומנטיקה, שכאמור לא תמיד היא קשורה באופן אורגני לעלילה, שולטת דוקא בכמה מן החלקים היפים ביותר בהצגה: הואלס בסוף המות לנגן בגיטארה, התמונה על שפת הים בין בוגו וסמול והפיסקה הנוסטאלגית של רגינה ולי- און שכבר הזכרנו. אלא שהרומאנטיקה של אלוני נוטה לגלוש אל הלירי הבלתי דראמאטי. המחזה מושור אמירות יפהפיות שאינן מתקשרות למת- רחש, אמירה לשם אמירה. בוגו רוצה לברוח

ב"הצוענים", לעומת זאת, מתקיים קשר הדוק יותר בין האסוציאציות הזרות לבין הסמלים השרשיים לנו. כשלעצמו היה "הנסיכה האמרי- קאית" בגדר חידוש במחזאות הישראלית, הנו- טה מטבעה להגדרה מצומצמת של מקום המחזה ועולם דימויו. (כמובן, משמעותם הלוקאלית היא שדנה אותה להתיישנות מהירה). מחזותיו של אלוני פרצו דרך אל מרחבים קסומים של אגדות, אל ארצות טרופיות, איים מפלאים ותחנות-רכ- בת מזורות-שם. אלא שבשלב מסויים הפך אלוני למעין מחזאי של "יצוא" (במובן האוריינטאציה הנפשית, לא במובן המקובל בכלכלה). עולמו גדל — ורחק. המחזות, תהיה מה שתהיה רמתם, נעשו רחוקים וסתומים יותר ויותר, יפים אך נטולי משמעות. ב"הצוענים של יפו" מסתמן שינוי כלשהו. ניסים אלוני, דומני, חוזר הביתה, לאחר מסע ארוך ברחבי המיתולוגיה היונית, אולמות הקולנוע ומחזות האבסורד. ב"הצוענים" עדיין לפנינו הנקודה ה"קוסמופוליטית" ביותר בנוף הישראלי, ובכל זאת הרי זו יפו.

אכן מחזהו של אלוני הוא מחזה ישראלי, ולא מקומי גרידא. יפו של אלוני היא אמנם יפו שליד תל-אביב, אך היא גם האיים הקסומים וכל מקום אחר (התפאורה הנפלאה של יוסל ברגנר מנצלת עימות זה שבתו-היכר יפואיים עם שמים ערטי- לאיים ופיוטיים). הצוענים של יפו הם גם כרמן של אופרה וגם מפצחי גרעינים. הבלש לאזאר הוא גם מגרה של סימנון, ולא סתם רב-פקד של הגפה הדרומית. השדרן דני קובזא מספר ש- "מחיר החצילים עלה", וחברו מן השכונה, סמול וליגורה, מתחבט בקנאה אדיפאלית לאביו ולמיס בל. למעשה, רוב תחמרים המיתיים במחזה זה שאובים מן האוצר היהודי-נוצרי, ולא מן העולם הפגני והיוני (כמו ב"הנסיכה"). אף פולחן "חתו- נת הדמים" מתקשר כאן לזכרונותינו מ"הדיבוק" של אנסקי. סמול הוא "רוח של מת באיש חיי", וזארה, העושה בכשפים בסוף המחזה כדי למנוע מסמול להרוג את מריולה וחתנה, מזכירה את "צא, צא, דיבוק". מיתוס העקידה המקראי חוזר ועולה כמה פעמים בקשר ליחסי האב והבן, וב-

בסיומו על תחילתו, מולידה את שיר הנעילה, שהוא אנטי-קלימאכס מייגע המזכיר את גטייתו המפורסמת של מולייר — מחזאי ומנהל להקה — להעלות את כל הדמויות על הבמה בתמונה האחרונה לצורך מחיאות הכפיים.

יזי ובלתים

ההפרדה בין המחזאי לבמאי היא שרירותית — אך הכרחית. טיב החומר מחייב זאת. בדבר זה כשלעצמו, שאלוני משחק במישחק עצמו, אין חידוש וודאי שאין פסול. יש מסורת ארוכה של מחזות ההופכים את התיאטרון למושא של עצמו. לעתים מלווה טכניקה זו נימה "משיחית" של ביקורת על התיאטרון (כמו אצל פיראנדלו), ולעתים זהו אמצעי להביא השקפת-חיים של "כל העולם במה" (גם כן, בדומה לפיראנדלו...) אך כמעט תמיד משמשת טכניקה זו צרכים דידיאקטיים כלשהם. במקום שאין הדבר כך — מתעוררת התהייה: מה מסתתר מאחורי הזיקוקים? מה נשאר אחרי התגיגה?

המלכים הטראגי-קומיים של אלוני מתים סתם כך. הם אינם מניחים אחריהם דבר מלבד הקיר-שוטים המתגוללים באולם למחרת הנשף. אפילו לא גוויה. המלך של אלוני מת — ואין אחריו כלום. המלך החדש גם הוא לא יביא ברכה לארץ. אולי יתחיל במשחק חדש. אירוניה והרס של פולחן עתיק. פולחן שנעשה מישחק לשמו. מישחק שאין לו מטרה חוץ לעצמו, אינו מבקש להניב תוצאות וודאי שאינו מטיף מוסר.

משחק-המראות של אלוני אינו נושא בשורות פילוסופיות כשל פיראנדלו. מכל מקום, לא ברצינות. כל שנאמר כאן כבר נאמר פעם. פיראנדלו חושף רבדים רבדים של מסכות ומוליך אותנו אל האפס. האמת המוחלטת אינה בנמצא, האישיות היא יחסית וקטועה, ואפשר להשיגה רק כחלק מתהליך ברגע מסוים ולא כתבנית קפואה, האני הוא רצף מסכות. פיראנדלו היה פילוסוף. התיאטרון שלו הוא שכלתני, איטי וכבד. התיאטרון של אלוני חי, תוסס, מבדר, אף שאין לו יחס רציני לחיפוש האמת. מחזותיו מזכירים לנו את

"לעיר אחר. רחוק. אולי על יד ים אחר", וסקרסלה הליצן הנשי חלם תמיד לפתוח חנות דגים. בינתיים הוא תמיד הולך לים. המחזה גדוש מילים. מטר מילים. יש שהמלים עטורות חן וקסם. אך למרות הקצב הקולח בדיאלוגים נותרו הרבה "חורים" בטקסט. מלים רבות "הולכות לאיבוד". יש נושאים שאינם מתקשרים במירקם כולו. מטאפורות סתמיות או סתומות, שהוטלו כלאחר-ידי, ללא פיתוח, והטפל מטשטש את העיקר.

הרי נושא השואה. פעמים מספר במחזה מוזכר קשר הדם שבין היהודי לצועניה על רקע שואת אירופה. זארה באה לפיו מן המחנות. ביפו יש פליטים. גם את הצוענים השמידו, כמו את היהודים. תומס וזארה נדרו או להשיא את ילדיהם בגלל "הברק... שהכה את המבצר שנקרא אירופה". הנדר היה "כישוף תמיד נגד השטן", זה ש"הקלף שלו עוד משחק בעולם". מה הצדקתו של הפאטוס המיותר? וכלום אפשר להזכיר את אוטוויץ "דרך אגב"?

כבר אמרנו שיש דמויות במחזה שהן מבחינת תפסת מרובה לא תפסת. על אלה יש להוסיף גם את דמותה הסתמית של מיס בל, האנגליה היפה (בל), "זונה אנגליה עם השכלה", שמופיעה במחזה כפאם-פאטאל (עוד אחת!), אשה צמאה לדם, הבאה לדרבן תמונה "צולעת". מי יודע, אולי ויתור על דמותה של מיס בל, ש"משולש" יחסים דיסקרטי נרקם בינה לבין האב והבן כאחת (כמו במריטה ב"הנסיכה"), היה אולי מעשיר את דמותה הרדודה של מרילנה.

והעלילה כולה לוקה בחוסר ריכוז. כל חלקו הראשון של המחזה מתארך עד לשיעמום, עקב הצורך לפרוס דמויות רבות כל-כך והרכב מסובך כל-כך.

שפעת חמרים מבוזבזת זו ודאי קסמה לאיש התיאטרון שבאלוני, אך היא היתה בעוכריו כמחזאי. אף סיום המחזה, למשל, מתמשך יתר על המידה בשל תוספת "ספקטאקל" יפה אך מיותר. השאיפה ל"עגל" את המחזה, לחזור

יש שהוא מלבישן מחלצות, ויש שהוא חוזר ומפשיטן. כאן אין מתלבטים בבעיות ונהרגים על אידיאות. אצל אלוני משחקים בתיאטרון. משתקים גם בתיאטרליות. במה חטא אלוני שהכתירוהו ל"גאון תורן" ותובעים ממנו את המחזה הישראלי המקורי בה"א הידיעה? גוח לו לדחות את הכתר ולהוסיף להפריח בלונים צבעוניים אל חלל תיאטרון קסום ומקסים. כלום לא מוטב גם לנו לשחק בהם להנאתנו תחת לחפש גדולות הרחק מעבר להם?

משל הבצל של פר-גינט: קליפות, קליפות, ול-בצל לא תגיע. ושמא טכניקה זו היא גם חכמת-החיים? שמא חיפוש האמת, ולו כלאחר-יד עיקר כאן, ולא האמת עצמה?

מאחורי הצעיפים של מחזות אלו נשקף תמיד המחזאי מחיידך, קורץ ונהנה כמי שעשה תעלול מוצלח על חשבון הקהל. המחזאי שמאחורי קלעי ה"צוענים" אינו עוסק בבעיות תיאורטיות של הקיום האנושי, אף אינו מנסה להתיר דילמות נצחיות. הדילמות מונחות להן, והוא משתעשע.