

נמנה

61|62

כתבי-עת לאמנות התיאטרון

ד ד



מישחק־הפורים כגורם מעצב בארבעה מחזות בני־זמננו

מאת יפה ברלוביץ

פתח־דבר

המחזה העברי הראשון שהופיע במחצית השנייה של המאה הט"ז באיטליה, נכתב כקומדיה לחג־הפורים. מחברו, יהודה סומו, מעיד על כך בהקדמה למחזה: "הוא ספר חדש מדבר צחות אשר בדה מלבו, בימי בחרותו, לצחק בו בימי־הפורים ובשעת־חדוה". "צחות בדיחותא דקידושין" אינו מתייחס בתכנו למגילת־אסתר (כפי שהיה מקובל במישחק־הפורים העממי), אלא שהמגילה בכל זאת עולה ומציצה מתוכו, אם מתוך הלשון המשתבצת בפסוקיה, ואם מתוך הטכניקה הפורימית של "ונהפוך הוא" הבאה לידי ביטוי בעמדת־הגיבורים (עבד־אדון, אדון־עבד), במצבים הדרמטיים (נישואין המושגים על־ידי אונס), ובערכי־היסוד היהודיים (פארודיה על הקידושין וקאריקאטורה גלעגת על הרבנות)¹. כידוע, מישחק־הפורים העממי השתית את הרפרטואר שלו, בראש ובראשונה, על פרשת אחשוורוש ואסתר, או כפי שנקרא מישחק זה בפי העם: "אחשוורוש שפיל". אבל מישחקי־הפורים ידעו גם מחזות בעלי תוכן אחר: המדובר ב"מכירת־יוסף שפיל", "יעקב ועשיו שפיל" ו"דוד וגלית שפיל". מחזות אלה נמצאו מתאימים, אף שלא היה בהם מאומה מפרשת־הפורים; מוסר־ההשכל שלהם חפף את מוסר־ההשכל המוסק מסיפור־המגילה, והוא: נצחוננו הסופי של היהודי על כל גויי־הארץ המתנכלים לו והמנסים להשפילו ולהשמידו — נצחון שאינו מסתיים רק בדיכוי כל יריביו, כי אם מעלה את היהודי בדרגה ובתפקיד יחד עם כל נשיאי־ארץ. מרדכי היהודי היושב בשער־המלך, הופך מישנה למלך־פרס; יוסף העבד המושלך לבית־הסוהר, עולה ותופס את מקומו כשני למלך מצרים; דוד מנצח את גלית, ויעקב משתלט על עשיו.

ארבעת המחזות שיידון בהם להלן עוסקים, בעיקר, באינטרפרטאציות על סיפור־המגילה (לא כפי שהוא מופיע בכתבי־הקודש כי אם במישחקי־הפורים). כידוע, מישחקי־הפורים אינם זהים במוחלט עם סיפור־המגילה. סיפור זה אמנם נותן בידיהם את סקיצת־העלילה, אבל בשל דרך־כתיבתו־התמציתית אין הוא מספק די פרטים לעיצוב־הגיבורים, להעמדת המצבים הדרמטיים ולדיאלוגים. לשם כך מסתייע מישחק־הפורים — בראשיתו — במקורות מן המידרש והאגדה. בהמשכו — הוא נוטל מהווי הגלויות השונות. עם גילגולו והתפתחותו, חלים בו שינויים מרחיקי־לכת כאלה שלא אחת נוגדים את עובדות המגילה עצמה.

המחזות שידובר בהם הם צעד נוסף בגילגולו של מישחק־הפורים. המחזאי רואה לנגד עיניו נוסחה עממית של מישחק־הפורים המוכר לו, ומתוך כך הוא יוצא למישחק פרטי משלו. והשאלות הן: מהי האינטרפרטאציה האישית של כל מחזאי למישחק־הפורים העממי, ובאיזו מידה אינטרפרטאציה זו היא קומדיה?

למהותו של מישחק־הפורים העממי

(א) מקורות והשפעות: מישחק־הפורים הוא פארסה המגחכת את סיפור מגילת־אסתר, כפי שהוא מופיע בכתובים. היסוד הנשגב נדחק מן הטקסט, וכל המעמדים

— בין המרוממים ובין המזעזעים — הופכים להיות שחוק קל. כיו"ב, כל הדמויות הנעלות מתגמדות ומתעוותות. בכל שרוייה האוירה של "חייב איניש לבסומי בפוריא עד דלא ידע בין ארור המן לברוך מרדכי".

החוקרים מוצאים את מקור-מישחק-הפורים ב"משוורתא" המוזכרת בתלמוד. מישחק-המשוורתא התרכז, בעיקר, בטקס-תליית-המן ימים מספר לפני החג, ולאחר מכן — בהדלקת-מדורת-ענק אליה היו מטילים את הבובה. בינתיים היו עומדים הבחורים סביב, מרקדים ומזמרים, "ויש להם טבעת תלויה בתוך האש שנתלין בה וקופצים מצד האש הזה לצד האש הזה — וזוהי משוורתא דפורים"².

במאה החמישית לספירה, הכנסיה הנוצרית אסרה על היהודים בכמה מדינות לערוך משוורתא כזאת בפורים, באמרם: לא המן נשרף אלא ישו. האיסור הזה היה תקף מאות שנים, אלא שהיהודים לא ויתרו על המשוורתא, ומכאן ואילך ערכוה בצינעה, בתוך כתלי-בית-הכנסת או בחצר מוקפת-חומה³.

במאות הט"ז והי"ז, המשוורתא של פורים פושטת לאט-לאט את צורתה הקודמת ולובשת אופי של הצגה ממש, וזאת בהשפעת המיסטריות הדתיות של הנוצרים והקרנוואלים מזה, והתפתחות התיאטרון החילוני מזה⁴.

במאמרו "רב לפורים", מתאר א' דרויאנוב כיצד היו עורכים הקאתולים בכנסיות שלהם טקסים דתיים-נלעגים, עושים מעשי-הוללות ושרים שירים הגדושים בניבול-פה. טקסים אלה יש שהיו נערכים בראש-השנה הנוצרי, ביום ההתגלות של ישו או ביום "הילדים התמימים". מאוחר יותר חרגו מעשי-הוללות-ופריצות אלה מן הכנסיה לעבר הרחובות, במסגרת של תהלוכות וקרנוואלים. א' דרויאנוב מוצא הדים לטקסים אלה במסגרת חגי-הפורים היהודי, אם בנהגים של "רב לפורים" (כאשר הוצג הרב או ראש-הישיבה בצורה נלעגת ע"י ממלא-מקום פורימי), ואם במישחקי-פורים (כאשר מהתלות-ציבור הוכנסו לתוך מסגרות ספרותיות)⁵.

גם התיאטרון החילוני הטביע את רישומו על מישחק-הפורים, ובעיקר — הקומדיה דל-ארטה. מישחק-הפורים, כמוהו כקומדיה דל-ארטה, הוא סכימה של עלילה הנתונה מראש במערכות ובמעמדים, כשהטקסט עצמו מתגוון ע"י השחקנים על דרך האימפרו-ביזאציה. וכמו בקומדיה דל-ארטה, הטיפוסים במישחק-הפורים הם קבועים ובלתי-משתנים. אחשוורוש הוא תמיד השוטה-השיכור, המן הוא הרשע-הנוכל, ויזתא — התם, וזרש היא מכשפה-מרשעת.

להקות-השחקנים שביצעו את הקומדיה דל-ארטה היו רתוקים לתפקידיהם, ומי ששיחק את הליצן ארלקינו מעולם לא שיחק את המאהב פלביו, או את הדוטורה או את הקאפי-טאנו⁶. לפי עדויותיהם של אנשים שחזו במישחקי-הפורים — במזרח-אירופה, בעיקר — מתגלה במישחקים אלה תופעה דומה. ברשימתו "המן ועשרת בניו" מציין דוד קלעי, שהשמש משה-בר תמיד היה המלך אחשוורוש, והמלמד דרדקי — משה-חיים — היה מרדכי. בעיקרה מדברת רשימתו של קלעי על משפחה אחת של חוטב-עצים, שבמשך רוב ימות-השנה לא היה כל קשר חברתי בינה ובין הקהילה היהודית; רק בחג-הפורים היו מופיעים האב והבנים, מחופשים כהמן ועשרת בניו, וממלאים את תפקידיהם הקבועים במישחק-הפורים המסורתי. האב והבנים הגדולים מעולם לא ידעו בעל-פה את הטקסטים שהיה עליהם להשמיע, באופן שצעיר-הבנים — ששיחק בתפקיד ויזתא — היה מתחפש

לכלב, ובשעת-ההצגה — תוך כדי קפיצות וכישכוש-זנב — היה לוחש להם את הפסוקים. הדבר היה חוזר על עצמו מדי שנה.⁷

גם הלבוש היה קבוע ואופייני. בקומדיה דל-ארטה אפשר היה לזהות את הדמות לפי לבושה. הדוטורה עטה גלימה אוניוורסיטאית; הפנטאלונה — לבוש של סוחר ונציאני, וארלקינו חבש כומתה ענודת זנב-ארנבות ולמתניו צמודה היתה חרב-עץ. במישחק-הפורים היה ^(הבן) מופיע תמיד במדים של גנרל ובידו חרב-עץ: הקת מצופה נייר-כסף, והידית — זהב. למרדכי היה זקן מפישתן גם ומפותל (להבדיל מזקנו של יעקב מ"מכירת-יוסף שפיל" שהיה עשוי קנבוס רך ועדין). ושתי היתה מופיעה בבגדים אקזוטיים, וממוכן — עם מצנפת מחודדת על הראש. אסתר היתה מופיעה תמיד בשימלה ירוקה.

בקומדיה דל-ארטה — העלילה הבלתי-משתנה עשירה היתה במעשי לוליינות וזריזות, בניתורים ובקפצוצים ובברייחות דרך החלונות. מעט מזה נשאר במישחק-הפורים, והמבצעים את מעשי-הלוליינות היו, בעיקר, הליצנים. על הליצן — ששמותיו היו משתנים ממונדריש לקספרל, ומקספרל לממוכן — היה מושם לא רק לפתוח במישחק ולהציג את השחקנים, אלא גם לשאת בתפקידי-מישנה קטנים, כגון השליח, הכרוז, המשרת או התליין. אבל עיקר תפקידו התרכז במיבצע-הקישור-בין-הסצינות שבהם הפגין את כשרו הבלעדי (אם בסיפור בדיחות, אם בשירה ואם בביצוע מעשי-לוליינות). בסיפורו "טווי-הזהב" מספר שלום עליכם על גפתלי בעל הרגליים הארוכות (שהיה ממלא תמיד את תפקיד ממוכן) המבצע את תפקידו תוך כדי קפיצה על רגל אחת, ובסופו של המישחק הוא מפגין קפיצה דרמתית דרך החלון החוצה (באחת הקפיצות הללו אף מעד ושבר רגל).

גם ללשון נודע תפקיד מייצג בקומדיה דל-ארטה והיא שימשה חלק בלתי-נפרד מהעיצוב הקבוע של הדמות (כמו הבגדים וההתנהגות). המאהבים דיברו תמיד בלשון-משכילים, ולעומתם הזקנים והליצנים — בלשון המונית דשנה ומפולפלת.⁸ ההבחנה הלשונית הזאת משתקפת גם במישחקי-הפורים; אך אם בקומדיה דל-ארטה ההבחנה היא בשינוי הרמה הערכית של אותה לשון, הרי שבמישחקי-פורים מופיעות, לעתים, שתיים או שלוש לשונות שונות — בדרך כלל, יידיש, עברית וגרמנית (או יידיש, עברית ולשון-המדינה). ב"שירי-המגילה" של איציק מאנגר יש הד לתפקידן של השפות השונות במישחק-הפורים; מאנגר שם בפי המורמים מעם — דהיינו: אנשי-החצר, המלך והשרים — את ה"דייטשמריש" (יידיש מגורמנט-נמלצת שנעשתה סימן של אצילות ושל השכלה, כביכול); בפי היהודים ועמך הוא שם את היידיש המדוברת, ואת פסוקי-המגילה המצוטטים בפי כל הוא מביא בלשונם העברית)⁹.

(ב) תהליך פיתוחו של מישחק-הפורים מסיפור-המגילה (ב) — אמצעות המידרש): הרדוקציה מסיפור-המגילה שלטת באוירה הקלילה והשובבה, במעמדים ובעיצוב-הגיבורים של מישחק-הפורים. במעמד הראשון של מישחק-המלך — לפי המיקרא — משתתפים שרים ממאה עשרים ושבע מדינות כשהם חוגגים את "עושר כבוד מלכותו ואת יקר תפארת גדולתו"; במעמד מרומם וחגיגי זה מבקש אחשוורוש "להביא את ושתי המלכה לפני המלך בכתב-מלכות, להראות העמים והשרים את יפיה כי טובת-מראה היא". מישחק-הפורים אינו יכול להשלים עם העשרה מפוארת זו, והוא פונה עורף למיקרא כשהוא מוצא את מבוקשו במידרש. הדרש במידרשו של אבא גוריון על הפסוק "להביא את ושתי המלכה" אומר: שלא יהיה עליה כלום אלא הכתר, וערומה. ר' שמעון בר' נחמן בשם ר' יונתן אומר: "אין הרשעים גדונים בגהינום אלא ערומים".

הדרישה הנלעגת הזאת להביא את ושתי המלכה במערומיה מגמדת את דמות-המלכה ופוגעת בה (המיקרא מרבה דוקא לשבח את יפייה). ואילו כל המעמד המרומם של מישתה-המלך הופך כהרף-עין למעמד מגוחך של קלות-ראש ושחוק. גם גילוי-ערייות, האסור באיסור חמור לפי היהדות, מותר כאן לפתע בריש גלי ומנתץ מייד את כל המסגרת המכובדת. מעמד מידרשי זה מאמץ לו את מישחק-הפורים בטבעיות יתירה. באותו מעמד ממאנת ושתי להופיע ערומה בפני המלך והשרים. למה? לפי ילקוט שמעוני, אומר ר' יוסי בר חנינא: שפרחה בה צרעת. אחרים אומרים: שבא גבריאל ועשה לה זנב. מובן שגם את ההערות הללו מנצל מישחק-הפורים לשם עיצוב ואריאציות שונות לדמותה של ושתי המלכה.

מעמד אחר הוא הקשר של בגתן ותרש. אלה האחרונים ביקשו לשלוח יד במלך, והדבר נודע למרדכי. כיצד נודע הדבר? במידרש מסביר ר' חייא בשמו של ר' יוחנן: "בגתן ותרש שני טרסיים הם, והיו מספרים בלשון טרסי ואומרים זה לזה: בוא ונטיל ארס בספל כדי שימות. ומרדכי שהיה יודע שבעים לשון הבין את הקנוניה ומסר זאת לאסתר"¹⁰. מרדכי, לפי המיקרא וגם לפי המידרש, מצטייר כאיש צדיק וחכם. במידרש הוא עדיין רבן של תלמידים, האהוב עליהם עד כדי-כך, שכאשר המן בא אל מרדכי לקחתו צועק מרדכי אל התלמידים: "רואה אני שהרשע הזה בא להרגני. ברחו לכם שלא תכוו בגחלת". ואילו התלמידים עונים: "בין מחיה, בין ממית, עמך אנו". מישחק-הפורים לא השלים עם הדמות השלמה כל-כך של מרדכי, ואם במאה הי"ז הוא עדיין מופיע כנסיך יהודי, הרי במאות הי"ח והי"ט הוא מתגלגל מנסיך, דרך רב-העדה השתלטן והזועם, לקבצן בעל-חטורת הפושט יד בשער-העיר.

גם אסתר — שנאמר עליה במגילה: "והנערה יפת-תואר וטובת-מראה" — מורדת בהדרגה, הן מבחינה של הופעה והן מבחינת מוסריותה. רבי שמעון בר קרחה מתאר אותה במידרש כנערה ירקרקת וחוט של חסד משוך עליה. מדוע ירקרקת? הואיל ושמה העברי הדסה, וכשם שהדס ירוק, כן היו פניה ירוקים. בעקבות מידרש זה מצטיירת אסתר במישחק-הפורים לא עוד כנערה יפה, אלא אפילו כנערה מכוערת ומוזנחת המהלכת בנעליים מרופטות, ובגדיה "קדחת עם חוטים אדומים, מכנסיים של קש בחוט-ברזל אחוזים"¹¹. נוסף על כיעורה, היא איננה עוד הנערה הצנועה והביישנית, כי במרוצת השנים נתפסה דמותה כדמות נערה מבנות-העדה שהכל מרנגים אחריה בשל קלות דעתה ויחסיה החפשיים עם נערים¹².

(ג) מישחק-פורים כקומדיה: מישחק-הפורים משתמש בסיפור-המגילה כחומר לקומדיה הגובלת בפארסה.

ב"פואטיקה" שלו כותב אריסטו: "הקומדיה — חיקוי נפשות פחותות מן האדם הרגיל, אך לא ביחס לכל דבר שהוא רע, אלא עד כמה שהוא מהווה את חלק הכיעור המעורר צחוק. שכן המעורר צחוק או איזו חטאה או קלקול שאינו מכאיב ואינו מזיק, כגון: הפרצוף הקומי בתחום ראייתנו הישירה, יש בו משום כיעור ושחיתות — צורה בלא גרימת-כאב"¹³. מישחק-הפורים עונה על קביעה אריסטוטלית זו, אף כי כאן מתבצעת רדוקציה חריפה יותר — לפי שהמדובר לא בפחות מן האיש הרגיל (נוסח אריסטו), כי אם מדמויות היסטוריות-ספרותיות המאכלסות את כתבי-הקודש.

יתר-על-כן: סכנת-השמד שריחפה על העם היהודי וההופכת להצלחה וליום-טוב — נושא זה איננו עוד מרכזה של העלילה. עלילת-מישחק-הפורים מדגישה דוקא את הפרטים

השוליים של המגילה, כגון מסכת האבהים, המזימות והתככים של החצר הפרסית (מזימת-המלך להפגין את יפייה של ושתי דוקא במערומיה; אסתר שמה לאל את מזימת-המון, כאשר המלך מוצאו גוהר על מיטתה).

שילוב-האהבה-והמזימה (הסתבכות הדמויות במשולש סקסואלי, הערמת זוגות אוהבים בעזרת משרתים על אבותיהם הזקנים וכיו"ב) — מוטיב זה אהוב על הקומדיה ובעיקר על הפארסה. במסכת "הקומדיה" מעירה רות נבו: "אין להעלות על הדעת קומדיה שאינה רפודה אהבהים... מבחינה היסטורית, הסיטואציה הקומית הארכי-טיפוסית... היא חולשת-הבשרים, המשמשת נושא הכרחי לקומדיה, אם באינטרפרטאציה מצומצמת או נרחבת, סוביקטיבית או אוביקטיבית...¹⁴.

ממהותו של סיפור-המגילה — ש"ונהפוך הוא" הוא יסוד בסיסי בו. עליונים למטה ותחתונים למעלה. האדון הופך לעבד, והעבד — לאדון. ושתי המלכה מורדת מכיסאה, ונערה יתומה מעם זר תופסת את כס-המלכה. שר-השרים המן נתלה על עץ, והיהודי היושב בשער הופך למישנה למלך. העם שעמד בפני השמדה יוצא להתקפה ועורך טבח גדול בקרב הקמים עליו. היסוד של "ונהפוך הוא" — המשמש בסיס לכל קומדיה — עולה כאן בצורה טבעית מתוך הטקסט המקורי. אין פלא, איפוא, שמישחק-הפורים מנצל יסוד תהפוכתי זה, ובקיצוניות-יתר: אסתר הופכת להיות מלכה על אף היותה מכוערת; מרדכי הופך להיות מישנה למלך, על אף היותו פושט-יד. ושתי, המלכה הגאה, הופכת בצל-עץ-התליה לאשת-רחוב קבצנית המקוננת בפני העוברים ושבים על מר גורלה: "אהה מי יתנני צפור כנף / מי יתנני פרח פורה / מי יתנני תולעת נרמסת"¹⁵.

יסוד פארסי מובהק הוא הזיווג בין הנוכל והשוטה. אלה האחרונים הם-הם המסבכים את העלילה ומסתבכים זה עם זה. הצחוק נובע מפעולת-הגומלין שבין השניים. צמד זה עובר מן התיאטרון הרומי העתיק אל מחזות-ימי-הביניים, מגיע לקומדיה דל-ארטה ונכנס לקומדיה השייקספירית (סר טובי בלטש וסר אנדריו אגיציק, למשל, ב"הלילה השנים-עשר") והמוליירית (למשל: אורגון וטארטיף).

מגילת-אסתר סיפקה את הרשע והנוכל בדמותו של המן, ואילו מישחק-הפורים השלים את הצמד כאשר שיווה לדמותו של אחשוורוש את תכונת-הטיפשות. תכונה זו, שאינה מצוייה במגילה, מצויינת ומודגשת — חזור והדגש — במידרש. טיפשותו של אחשוורוש בתוספת רשעותו של המן מהוות את "הנוסחה" של הצמד נוכל פלוס שוטה ויוצרות את התסבוכת הפורימית.

במסתו "הפארסה" מציין אריק בנטלי: "בבדיקה אחרונה מסתבר שאף הנוכל שוטה הנהו. הפארסה והקומדיה מוכיחות תדיר שהמצאותיו-הידודיו של הנוכל אינם מקדמים אותו במאומה. הפקחות הנראית כביכול — סופה שהיא מתגלית כניפנוף ריתורי"¹⁶. דברים אלה הולמים את פרשת-המן. זה האחרון, הרשע והתככן, מתגלה לבסוף כשוטה, שלא זו בלבד שכל מזימותיו אינן מקדמות אותו, אלא שהוא מוצא עצמו לבסוף תלוי על עץ. בצד הצמד המרכזי של הרשע והשוטה מאכלסת הקומדיה עוד מספר רשעים ושוטים מדרגה שנייה ושלישית. לפי בנטלי, היחס הוא של שלושה שוטים לנוכל אחד. גם מגילת-אסתר והמידרש מספקים למישחק-הפורים נוכלים ושוטים מדרגה שנייה: זרש המרשעת, המציעה להמן לתלות את מרדכי על עץ (לפי המגילה); ושתי המרשעת, שהיתה "מביאה את בנות-ישראל ומפשיטתן ערומות ועושה בהן כל מלאכה ביום השבת" (לפי המידרש). ובין השוטים: ויזתא — בנו העשירי של המן, וכן כל שרי-אחשוורוש ועד אחרון

האשתרפנים, הסריסים והחיילים — כולם מעוצבים במישחק-הפורים כשוטים גמורים. ומכאן — לדמויות סטריאוטיפיות: א' ניקול, בספרו "התיאוריה של הדרמה", כתב: "התפיסה היסודית של הקומדיה היא, שאין עניינה באינדיווידואים בודדים. האדם הבודד בקומדיה הוא תמיד טיפוס המייצג משהו רחב יותר מאשר את עצמו. קומדיה היא ההשתקפות של הזמן, ובצורתה הנעלה יותר היא ההשתקפות של כל הזמנים. לכן היא בעצם האבסטרקציה של החברה, או, לפחות — האבסטרקציה של אספקטים מסויימים של החברה (דמויות כגון הצבוע, הקמצן, השוטה, התלמיד-חכם)"¹⁷. במישחק-הפורים, הדמויות המשחקות אינן עוד זכר ועדות לדמויות ההיסטוריות של מגילת-אסתר; אלו הן יותר הפשטות של טיפוסים שאיכלסו את החברה או את הסביבה היהודיות ושלאורן עוצבו. לפי מאמרו של ל' יום-טוב (יום-טוב לוינסקי — י"ב) — אחשוורוש הטיפש והשתיין הוא הטיפוס של שר-העיר או הבישוף; מרדכי עוצב לפי הטיפוסי לרב-העדה; המן — שר או פקיד רשע; אסתר — אחת מבנות-העדה שרינו אחריה; זרש ווּשתי — נשות-העדה, מסוג פרות-הבשן שהיו ללעג¹⁸.

מישחק-פורים של י"ד ברקוביץ

מוטיב-היין

י"ד ברקוביץ מגדיר את המחזה שלו בשם: "מישחק-פורים — מחזה-היתולים בנוסח המשחק העממי"¹⁹. ואמנם, כשאנו באים להשוות את מחזהו לקטעים המצוטטים בסיפוריו של שלום עליכם מתוך מישחקי-הפורים העממיים ("טווי-זהב", "בבית-המלך אחשוורוש", שברקוביץ תרגם מידיש לעברית) — נמצא זהות רבה ביניהם (כמו: נאום-האשם אותו מטיחה ושתי בפני אחשוורוש; דבריו של מרדכי הבאים לנחם את אחשוורוש האבל לאחר מות ושתי; דמותו של המן שהיא התשלובת הידועה שבין ממוכן והמן). אבל עם כל נאמנותו למישחק-הפורים המקורי, משלב ברקוביץ גם אילתורים משלו. הוא משתית את מחזהו על נושא-היין, ויוצא בעקבות הציווי הפורימי "עד דלא ידע בין ארור המן לברוך מרדכי". היין הוא הציר המרכזי עליו סובבת ומתפתחת העלילה. כל פרשת-המגילה מתארעת מתוך טישטוש-חושים, אי-בהירות ומצב של בין תנומה ליקיצה. ואם בינתיים מופעלות מזימות ואנשים מוצאים לתלייה ואף מאיימים בהשמדת עם שלם — הרי כל אלה הם עניינים שוליים המתרחשים כבדרך אגב.

המחזה נפתח בשיר-יין עליו ע"י המקהלה של האשתרנים. אלה האחרונים ממלאים תפקיד של כורוס לאורך כל המחזה. הם מרבים כל העת ללגום יין ומשמשים כקהל לאחשוורוש. תפקידם המילולי מצטמצם אך ורק לשיר-הפתיחה-ההנעילה: "כוחנו רק ביין / גביענו הוא כלי-זין".

בעלילה — שלושה מוקדים: (א) תלייתה של ושתי; (ב) תלייתו של המן; (ג) עלייתו של מרדכי. שלושת האירועים המרכזיים הללו סובבים גם הם סביב-היין.

(א) הסיכסוך בין אחשוורוש לבין ושתי מקורו ביין. אחשוורוש ושריו השיכורים רוקנו את כל הבקבוקים, ועתה — כשאזל הכסף לקניית בקבוקי-יין נוספים — קורא אחשוורוש את ושתי למסיבת-השרים. בהזמנה זו אין הוא מתכוון להראות את יפייה, כי אם מבקש

ממנה: "המלכה ושתי יפת-העין / תני לי כתרך ונמכרנו ביין". המלכה מסרבת בתוקף. מה הם המניעים לסירובה העקשני כל-כך של המלכה? האם היא, באמת, חסה על הכתר? ושמה היא חשה עצמה ערומה בלעדיו? לפי ברקוביץ, התשובה היא אחרת לגמרי: הכתר בא להסתיר את היבלת השחורה הפורחת במצחה של ושתי. עד כה איש לא ידע על כך, אף לא המלך. אם תסיר ושתי את הכתר — יתגלה סוד קלונה ברבים. היא אינה מסירה את הכתר, אבל ממוכן כבר שולף את חרבו וממהר להסיר את ראשה כעונש על סירובה. הכל חוגגים את מותה, וכמובן — בשתיית-יין: "הבה נשתה יין כמים / אחת ואחת, אחת ושתיים / לחיים יהודים לחיים".

כל ערכי-המלכות נמדדים לפי ערכו המוחלט של היין. כאשר אסתר מופיעה לפני אחשוורוש, מושיט זה האחרון את שרביט-הזהב ואומר: "מה שאלתך אסתר / ומה בקשתך יפתי / עד חצי הבקבוק / ותעש יפתי". הבקבוק הוא תחליף שווה-ערך למלכות. כאשר אחשוורוש מגדיל את הזמן מעל כל השרים הוא אומר: "הא לך טבעתי לאות / כי משנה למלך הנך / רק הבקבוק יגדל ממך". כאן הבקבוק שווה-ערך לכיסא-המלכות.

(ב) המוקד השני — נפילתו של הזמן, וגם התפתחות זו מביא ברקוביץ כהשלכה ישירה של תסבוכת הלהיטות אחר היין. הזמן רוצה להתפטר ממרדכי, אך כיוון שמרדכי הוא מחותנו של המלך, מציעה זרש להתפטר, קודם-כל, מן המלך עצמו. היא מגייסת לרשותו של הזמן את בגתן ותרש, והשניים מסכימים לנסוך רעל לגביעו של המלך ולהמיתו. הסיבה שבגתן ותרש מסכימים לבצע פעולה אכזרית זו נעוצה בהתנהגותו הבלתי-הוגנת של המלך כלפיהם. המלך השיכור שותה בעצמו את כל היין ואינו מותיר להם אפילו טיפה. בשל כך רוצים גם הם לנקום את נקמתם האישית בו — נקמת-היין.

(ג) מכאן שעלייתו של מרדכי היא פועל-יוצא של אותו גביע מורעל; אלא שלפי ברקוביץ, מרדכי אינו שומע את דבר-המוזימה מפיהם של בגתן ותרש כי אם מגלה אותה כפותר-חידות (נראה שמוטיב זה חתום בהשפעת "מכירת יוסף שפיל" שהיה נספח ל"אחשוורוש שפיל"). אחשוורוש השיכור חולם חלום בתנומה הנופלת עליו בין כוס אחת לרעותה. בחלומו — הוא רוכב על מטאטא ושני כלבים דולקים אחריו חרש. את החלום המבעית הזה הוא מספר למרדכי, וזה — חיש קל — פותר אותו, באמרו: "המטאטא — הגביע ממנו תשתה, והכלבים — בגתנא ותרש".

אחשוורוש מכריח את בגתן ותרש לשתות מן הגביע המורעל, וכשהללו נופלים מתים הם עדיין מספיקים לגלות את כל הקנוניה (שמתכנניה היו הזמן וזרש). אחשוורוש מצווה להוליך את משפחת-הזמן אל עמוד-התלייה, ואת מרדכי הוא מזכה במתנת-תודה. המתנה היא — בית-מרוח (חוליה אחרונה בשרשרת-היין הארוכה של המחזה): "במה אודך על דרכיך המחוכמים? / בית-מרוח אבנה לך כמו רמים / רב-מוזגים תהיה לי לעולמי-עולמים".

באוירה רוויית-שיכר זו, שכולה אומרת פריקת-עול, מרשה לעצמו י"ד ברקוביץ לתבל את מחזהו באמצעים קומיים המוגנים, כדי להצחיק את הקהל. המחבר משלב כאן קללות ("המלכה המנוולת", "דעו לכם חמורים", "צאו מעל פני נבלים") ובדיחות ברמה השווה לכל גפש ("אל תדאג הוי הזמן פן יפלו מכנסיד"). זוהי פארסה שאינה בוררת באמצעים אמנותיים, וכל תכליתה — להצחיק ולשעשע. לפיכך, הדגרדציה היא לא רק בדיאלוגים ובבדיחות, אלא גם בהופעה של הגיבורים ובניוול הצורה האנושית שלהם. הדמויות במחזה הן כה מעוותות שדי להן בעיוותיהן הפיזיים כדי לעורר צחוק: לושתי — יבלת שחורה;

להמן — עין אחת גדולה ועין אחת קטנה. ויזתא הוא לבקו, ובגתן ותרש — אחד מגמגם והשני צולע.

התקלה הקומית של המן

במישחק-הפורים של ברקוביץ, בדומה למישחק-הפורים המקורי, המן מצטייר, לכאורה, כדמות טראגית. זוהי דמות של גיבור שכבר בתחילת-המחזה מגלה לנו שנהיר לו קיצו המר בסיומו של המחזה. המן, כמוהו כדמויות האחרות במישחק, בקי במגילה, יודע את כל העובדות ולקראת מה הוא צועד. בריב-השפתיים החריף המתפתח בין המן ומרדכי בדבר ההשתחווייה, דורש המן את הכבוד המגיע לו. מרדכי לועג לו ואומר: "בקרוב, את אזני-המן שלך אבשל במרק!". וכאשר המן, ברוב כעסו, מבטיח לו יסורים — מזכיר לו מרדכי נשכחות: "הוי אגגי, זכור ואל תשכח את ימי-הפורים".

כך שחרף מודעותו לכישלון ולמוות צועד המן לקראת גורלו באומץ-לב, כמו כל דמות טראגית-קלאסית. בכל זאת, לא בטראגדיה מדובר כאן; שאפילו חמורות הן התוצאות (תלייתו של המן), הרי אין זה קץ סופי שאין ממנו חזרה. גם המן יודע בבירור שאין זה קץ סופי, שהרי בפורים הבא ישוב ויקום לתחייה וכל התקלה הזאת היא זמנית. מכאן שהטראגדיה של המן היא העמדת-פנים ליצנית, בדיוק כמו העמדת-הפנים של הליצן הנכנס לזירה ובהסחה-הדעת הוא אינו מבחין באותו דלי גורלי של סיד שהוטמן ואורב לו. הליצן אמנם מתגלגל לתוכו ומתארעת התאונה, אבל מייד הוא חוזר ומזדקף. אמנם הוא טבול בסיד, אבל הוא ניצב על רגליו לעיני-הצופים — כששום היוק ממשי לא נגרם לו. כאן, בשניות זו של תקלה שהיא בעצם לא-כלום — טמון היסוד הקומי. את דוגמת-הליצן מביאה רות נבו במאמרה על הקומדיה והיא מוסיפה: "עניינה היסודי של סיטואציה פשוטה זו היא גם עניינה היסודי של הקומדיה הבשלה, במובן אחר — הוא אף עניינה היסודי של הטראגדיה, הואיל ושתי צורות-ניסוח אלה של חוויות-אדם עיסוקן בדרמתיוציה, לאמור: 'הצגה' או 'חיקוי' של הפגעים, המצוקות, המכשולים והשגגות של חיי-אדם. ברם, בטראגדיה — הללו מביאים לידי תוצאות חמורות אף קטלניות, ונצחונות-רוח נגחלים לאחר סבל ויסורים. ואילו בקומדיה אין הם גוררים עמם תוצאות רציניות. אין סכנה שבממש כרוכה בהם. והניצחון שבא בסופה, אפשר שיתבטא בעובדה הפשוטה של הישארות בחיים, של הקיום הפיזי עצמו בעולם הזה"²⁰.

המן הוא כמו הליצן, שלכאורה נראה ניצב על קו-הגבול שבין הטראגדיה לקומדיה, ובסופו של דבר — הקומדיה סוחפת אותו אל החומה שלה. המן אמנם ניתלה על עץ ומת, אבל אין בזה היוק ממשי. התקלה, בעצם, אינה תקלה ממשית, שהרי הוא שב ומתחייה שוב ושוב עד אין קץ. לפיכך, כשהוא מציג עצמו במחזה, הריהו שר: "הנני ממוכן, הנני גם המן / מומחה לכל דבר, לכל מלאכה אמן / לקבל מהלומות, להיתלות על העץ / למות בכל פורים ולחיות עד אין קץ...".

ו"נהפוך הוא" של יהודי-גוי

בבילבול-החושים של הפארסה הפורימית — כל ערך אינו ממשי, עובדות-החיים האכזריות מתעוותות לבדיחה, וגם ההיסטוריה מתבלבלים עליה הסדרים ואינה מבחינה בין המוקדם למאוחר. במישחק-הפורים של ברקוביץ חל הבילבול בין היהודי לגוי. היהודי איננו כל-

כך גויי כשם שהגוי משתמע דוקא כיהודי. העיירה היהודית אינה כל-כך חצר-מלכות פרסית, כשם שחצר-המלכות הפרסית מצליחה לייצג את מכלולה של העיירה היהודית. אחשוורוש קונה את היין בבית-המרזח, ומרדכי בא במצוות-ניחום-אבלים לנחם את האלמן אחשוורוש אחרי מות ושתי אשתו. אסתר, עם בואה לחצר, מבקשת מאחשוורוש לדאוג לה לצרכי-הדת (כמו: גרות לשבת וקרבת-מינחה), ואחשוורוש מצטרף אליה ליין, לקידוש ולהבדלה.

כינוי-החיבה בפי המלך להמן הוא: "צורר-היהודים", ובכל פעם כשהוא מקיש כוסו הרי אינו מברך ומכריז "לחיי האחשתרנים" או "לחיי הפרתמים", אלא כדרך כל יהודי הוא קורא: "לחיים יהודים, לחיים".

גם ויזתא חשקה נפשו ביהדות, וכשאביו מציע לו במתנה תכריך-בוץ, הוא דוחה אותו ומבקש במקום זאת... עוגת-המן, כדרך שאוכלים כל נערי-היהודים לאחר הצום.

שירי-המגילה לאיציק מאנגר

התיקון ההיסטורי של מאנגר

בפתח שירי-המגילה שלו כותב איציק מאנגר: "מעשה זה מסופר בשינוי גירסה. כותבי-המגילה מטעם דגו בשתיקה דמות כה חשובה כדמותו של שולייט-חייטים בר-סריגתא, אף-על-פי שאהבתו הנואשת לאסתר המלכה ופרשת התנקשותו בחיי המלך אחשוורוש הכריעו לא מעט, בהשתלשלותם על מאורעות רבים וחשובים. האי גברא, אומן החייטים, אנפפתא הזקן, אפילו אותו העלימו רושמי-הרשומות כלא היה. נראה הדבר שהיו יראים לחלל את אגדת החצר הפרסית על-ידי חי-וקיים פשוט כמותו. משמע שזייפו את האמת ההיסטורית — יטען הקורא, וטענתו יש לה על מה שתסמוך. והללו, כותבי העיתים, שיניהם נעוצות בקרקע זה עידן ועידנים ואחוריהם לכוכבים, ואין לך ברירה אלא לזעוק חמס עד שיבוא משיח צדקנו".

מאנגר יוצא לתקן את "המעוות ההיסטורי" במחזה-הפורים שלו, בהרחיבו את סיפור-המגילה: לתוך עירבוב-התחומים של עיירה יהודית וחצר-אחשוורוש הוא משלב את אנשי-"מספריים ומחט" — את קבוצת-החייטים על אומניה ושוליותיה. לפי סיפור-המגילה של מאנגר, יש לאסתר אהוב בשם בר-סריגתא, שולייט-חייטים המבקש את ידה. בר-סריגתא מבטיח לאסתר עולם ומלואו (לפי המושגים שלו): "כעת בואי נברח לוין הבירה / ושם אשאך לאישה לי / שם אהיה בעצמי לאומן-חייטים / ושוליות יהיו שלושה לי / . שם אלבישך שני ועדנים / כל עסקך אפות ובשל אך / בעצמי לך אהיה חוטב העצים / ובעצמי התינוק אחתל לך". אסתר נשבעת לבר-סריגתא באלף שבועות, שאם ירצה השם, ייכנסו לחופה בשבת שלאחר השבועות, אבל יחד עם זאת היא מתייצבת בתחרות בחצר-המלך, וכאשר המלך בוחר בה, היא מעדיפה את הכתר על מכונת-התפירה.

בר-סריגתא נדהם: "לו אטרוף נפשי בכפי / לו אטבע בנחל עצבת / אך יראתי מאוד: געגועי / כי יאריכו מעבר למוות". איזונו הנפשי של בר-סריגתא המאוהב-המאוכזב הולך ומתערער. נפשו המיוסרת מבקשת לצאת לנדודים, אבל גם בנדודים הוא אינו מוצא מרגוע,

ויום-יום הוא שולח מכתב לאסתר (באמצעות ציפור) — בו הוא שר לה על טווס-הזהב שפרח (מוטיב חוזר בשיריו של מאנגר) ועל רצונו לשלוח יד בנפשו. מאנגר מקדיש חלק נכבד ממשחק-הפורים "העליו" לאהבתו הכואבת של בר-סריגתא בשירים "אלגיה של בר-סריגתא", "חלומו של בר-סריגתא", "בר-סריגתא שולח ד"ש על כנפי-הציפור" — כך שאותו שולייית-חייטים הניצב בירכתי-הבמה משתלט עליה אט-אט, עושה את שירו עיקר ואת אגדת-החצר הפרטית טפל לה²¹: "כי דמעת אהבה מתנכרת / אם תכביד צקלוני ונאדי / היא תקל מצוקותי שבדרך / היא דרך נועי ונודי".

בסופו של דבר, בר-סריגתא כורע תחת נטל-היסורים. הוא חוזר לשושן-הבירה ומתחבא מאחורי איטלזי-היהודים. לעת-ערב, כאשר המלך אחשוורוש יוצא לשוק לציד-זבובים (זהו הצייד האהוב עליו) — מגיח בר-סריגתא פרוע, שולף אולרון ומנסה להתנקש במלך בהטיחו בפניו: "את אסתר שלי, השיבה עריץ / ואם אין וידוי הגידה / מלך אתה? סתם שרלטן / ממזר בן-הנידה".

לפי מאנגר — זהו המומנט ההיסטורי-המכריע ביותר, שיש לו השלכות גורליות על מצב-היהודים באותה תקופה, לפי שרק בשל אותה התנקשות (על רקע אהבה נכזבת), בה ניסה צעיר יהודי לשלוח יד במלך — נעתר סוף-סוף המלך אחשוורוש לבקשתו החוזרת ונשנית של המן: לחסל את "כל הז'ידים מפולין ומליטא".

מישחק-הפורים המשעשע, כביכול, של איציק מאנגר מסתיים בהעלאת נר-נשמה לזכרו של בר-סריגתא, שהועלה לגרדום מבלי שאסתר תעשה כהוא-זה כדי להצילו (שהרי תפקידה היחיד היה להעביר את רוע-הגזירה מעל היהודים). בסצינה אחרונה זו מבכה אמו השכולה של בר-סריגתא את חייו הקצרים של בנה ומסיימת בהורדת קללה על אסתר ועל דודה: "הלואי ואסתר אותה נפקא / היתה כפרת עפרו / אפילו עת ישב בתפיסה / לא רצתה להעלות זכרו / לה די שעורכת היא פורים / הלואי והפך לה מספד / גם לה ולדודה מרדכי / הגביר השתדלן, הזד".

מישחק-פורים "מקול קל"

א. קומדיה עצובה: מישחק-הפורים שבא לשעשע ולהצחיק, מסתיים בדימעה. אמנם אין הקומדיה צריכה בהכרח להציע סוף טוב, כפי שמציע א' ניקול בספרו "התיאוריה של הדרמה": "לא הסוף הוא הגורם המאפיין והמבדיל בין הקומדיה לטראגדיה, אלא המצבים, הדיאלוגים והתנהגות-הגיבורים"²². ואילו רות נבו נוטה להאמין שהקומדיה דוקא מעדיפה את הסיום הפייסני: "עלילה קומית היא מסכת של תאונות ומכשולים, הנובעת מתוך נטיית-אופי זו המונעת בעולם הנתון במזל-הפוכות. הסיום המפוייס של כל הקומדיות מכוון לכינונו-מחדש של האיזון הפסיכי, התוחלת הנצחית לקיום אנושי עלי-אדמות"²³. שירי-המגילה לאיציק מאנגר אינם מתכוונים לפייס. זהו מישחק-פורים מורכב ביותר, מישחק הנע בין קריצה לבכי עצור, בין שחוק להתייפחות. זהו מישחק-פורים שבעת ובעונה אחת הוא קומדיה ודרמה עצובה. גם מרדכי אמיתי — מתרגמם של שירים אלה לעברית — מצטרף לדעה זו בכתבו במאמר המסיים: "שירה זו שבה הגרוטסקי והלירי, כובע-הליצנים והמטפחת, החיוך שבדמע והדמעה שבצחוק ממוזגים יחדיו ומהווים סימן-היכר שלה. וכבר רמז הפייטן על דרכו זו בשירה, בפרק 'יעקב אבינו מלמד לבניו מכירת-

יוסף' החותם מעין אפילוג את 'שירי-החומש'. כבר הבנים ערוכים למישחק-הפורים וכבר אביהם הזקן פותח בהוראות-המישחק, והנה הוא מפליג בגעגועיו לרחל אהבת-נעוריו. והבנים ששבת צחוקם טוענים לעומתו: 'אבינו יעקב קלקלת קלקל / את כל הפורים שפיל'. גם כאן פתרונה של הקומדיה — מותו של הצדיק המוחלט בר-סריגתא — מקלקל את כל מישחק-הפורים"²⁴.

הערה שאנו מוצאים ב"הצחוק" של ברגסון ניתנת גם היא לחיבור עם התערערותו של הקומי במישחק-הפורים של מאנגר. ברגסון כותב שהקומדיה נעוצה באי-הרגשיות של הקהל. אם קהל מתחיל לפתע לאהוד את גיבוריו ולהזדהות עמם, הריהו מאבד מייד את משובת-הצחוק ואת היכולת לצחוק. כי כאשר אוהדים, שוב אין חשים בטיפוסיות הסטריאוטיפית של הגיבורים ומתייחסים אליהם כאל בני-אדם.

כזאת יקרה לנו גם בעת קריאת שירי-המגילה. גם כאן, יש שהדמויות חורגות מה-טיפוסיות שלהן והופכות לבני-אדם בעלי-קווי-ייחוד משלהם. בר-סריגתא הוא הדוגמא הבולטת לכך. בתחילת-המחזה הוא מעוצב כנער יהודי-טיפוסי החי בשוליים, היודע רק עבודה קשה ועוני, ושכל חלומותיו מצטמצמים למכונת-תפירה פרטית משלו. בהמשך-המחזה — נער זה משליך את המסכה הייצוגית שלו ומתחיל לפעול באופן עצמאי. הוא יוצא למלחמת-צדק עם המלך בכבודו ובעצמו. אהבתו הגדולה דוחפת אותו להתנקש באותו אדם שהצליח לגנוב את לב-אהובתו רק משום שהוא מלך. מאנגר מנסה אמנם לגחך את כל מעמד-ההתנקשות כאשר הוא נותן בידיו של בר-סריגתא אולרון של ילד; אבל עצם היציאה לקראת המלך היא תעוזה אישית ורק כאן אנו מתחילים לכבד את בר-סריגתא, לחלק עמו את אהבתו הנכזבת ולהזיל דימעה על גורלו שבגד בו. אקט זה — כמוהו כראשית ההתערערות של הקומי.

ב. יסודות סימבוליים: הקומדיה, לפי א' ניקול, אינה באה דוקא לידי ביטוי בעלי-לה הכללית, אלא במצבים הפרטיים כשלעצמם. אבל גם במצבים פרטיים אלה, אין הקומדיה של מאנגר יודעת צחוק פרוע ומשוחרר מהו (כפי שראינו במישחק-הפורים של ברקוביץ). הקומדיה של מאנגר היא הרבה יותר מאופקת ומעודנת בצחוקה. דוגמה אופיינית היא הסצינה מחדר-השינה של ושתי המלכה: ושתי, לפי מאנגר, היא גברת יפהפיה מן הנוסח הישן, המופיעה בקרינולינה, חומדת שמלות-פאר, אוהבת לפלרטט עם קצינים צעירים ולפתות גנרלים זקנים²⁵. סצינה זו באה על דרך הסצינות השגורות והנדודות ביותר המוכרחות להופיע בכל קומדיה מצוייה, דהיינו: המשולש הנצחי של הצעירה-האהובה הנחשקת, הבעל הזקן-והמקרין והצעיר-המאהב החצוף. אם אחשוורוש ממלא כאן את תפקיד הבעל הזקן, ושתי — את החשוקה היושבת בחדרה וכתונת לעורה, הרי שהמאהב החצוף הוא הבוקר המתגנב דרך החלון: "בוקר של זיו מלטף שערותיה / מצחק בה בקרן-אורה". ושתי מצמיחה קרניים לבעלה עם הבוקר. הסצינה כולה שופעת חושניות. הבוקר החצוף מנסה להתעלס עם ושתי, וזו — בעת ובעונה אחת — מקרבת אותו ודוחה, מקרבת ודוחה: "אך הוא כביכול, לא יבין ללשונה / הוא ממשיך לצחק הריקא / הנה הוא נכרך עלי צוארה / זוחל בחוצפה אל חיקה". לבסוף נענית ושתי לצחק עם הבוקר, אלא שבכל פעם היא מתחלחלת מהרעיון: "לו נודע הדבר לבעלה / שהמלכה צחקה עם אחד / מפשרטי נתיניה שלה". הסצינה הבנאלית כל-כך הופכת כאן למעמד מרתק. הקומדיה נוחלת משמעות סימבולית, העולם הופך חלום והסמלים מייצגים את האנושי (בדומה לסצינות-היער ב"חלום ליל-קיץ" לשייקספיר).

ג. יסודות על-טבעיים: בעמדו על ההבדלים בין הקומדיה לטראגדיה מציין א' ניקול, בין השאר, שהקומדיה היא תמיד ריאלית, מציאותית, כשלעל-טבעי אין רשות חדירה אליה. הסיבה לכך נעוצה באוירה האופיינית לקומדיה, שהיא — בדרך כלל — אוירה צינית ורציונאלית: "בקומדיה לא רק הסופר מביע סקאפטיות, אלא גם הגיבורים הם סקאפטיים"²⁶.

מישחק-הפורים של מאנגר סוטה מהכלל הזה כשהוא משלב לתוכו את רוח-הבלדה (הבלדה — צורה שירית בולטת ביצירתו של מאנגר). אמנם כל המישחק הפורימי נערך באוירה מציאותית של עיירה יהודית, ועם זאת פתוחה האוירה לחדירתם של כוחות עליונים על-טבעיים, הנוטלים חלק נכבד בהתרחשויות ובהתפתחות. כשאסתר, למשל, מחכה לדודה מרדכי כדי שיקחנה לחצר-המלכות, הריהי ניצבת מול הראי, בוחנת את מראה ומשוחחת בינתיים עם עץ-האגוז הזקן המציץ דרך החלון; היא שואלת, לדעתו, על יפייה ואם אכן נכונה היא העובדה שפניה ירקרקים (כפי שכל ליצני-פורים נוהגים לתאר אותה). דוגמא אחרת — צעידתה של ושתי לגרדום. הכל אפוף חרדה רבה ומיסתורין לקראת המוות הלא-ידוע. וכמו בבלדות הקלאסיות שזור המשורר את עופות-הטרף — העיט והעורבים — המצפים כבר לגופה: "פנו דרך! הנה המלכה / אט גרדומה עולה היא / מעל לראשה הצעיר והגא / כבר מרחף העיט...".

אבל הפרק המדהים ביותר מוקדש לברית הנסתרת בין מרדכי היהודי והשטן. מרדכי מעוצב כאן לפי נוסחה הלקוחה מן הקאריקאטורות האנטישמיות החריפות ביותר. במישחק-הפורים העממי מתואר עדיין מרדכי אך ורק כיהודי קבצן בעל חטורת, ואילו כאן נוספו לתיאורו גבות-עיניים חרוכות, זקנקן (שאינו מפסיק לגרדו) ואותו מינהג של לחישות לא-ברורות המאפיינות אותו כקוסם רע. אזניו תמיד כרויות, "ובכל לוחשים בוחשים שניים / הריהו מטה אזניים". בשער-העיר יש לו דוכן קטן למכירת סבון כשר, שרוכי-נעליים ושקדים. רשיון לדוכן זה קיבל מהמלך על שהזהירו מפני הקשר שקשרו עליו בגתן ותרש.

מהרגע הראשון אין מרדכי ירא מגזירת-המלך להשמדת-כל-היהודים. בטוח הוא שבכוח כתונתה של אסתר אפשר לגרש כל רעיון ממוחו של המלך: "ר' מרדכי מחייך: שונאי-ישראל / עם הדומה לחמור / אך אסתר תוכל גם אלף / גבורים על פי כתונתה לצרור". אבל גם כשאסתר אינה מוכנה ללכת להתייצב לפני המלך בחששה מגעש-כעסו, אין מרדכי מתייאש ומייד מגלה לה: "גלה אגלה לך בסוד / כבר עם השטן נדברתי".

מרדכי קובע ראיון עם השטן בקיטון חדרו הצר, וברגעים שהוא עומד ומחכה לו הריהו מתכנן את המזימה המשותפת לשניהם. אסתר — לפי התכנית — תשכב מלכתחילה במיטתה, המן יבוא לבקרה, ואז ימהר השטן לדחוף את המן למיטה, כשעיני המלך צופות ומשתאות (בעקבות הפסוק המיקראי: והמן נופל על המיטה אשר אסתר עליה, ויאמר המלך: הגם לכבוש את המלכה עימי בבית"). לפי מאנגר, אירוע זה שבמגילה הוא בבחינת מעשה-שטן.

במעמד זה מתארעת שבירת-הכלים הפורימית של מאנגר. כאן מוסרים כל איסור וכל טאבו. ואם במישחק-הפורים של ברקוביץ מומחשת ההתפרקות בשתייה מופרות של יין, בשיכרות, בפיטפוט חסר-שחר ובבדיחות המוניות, הרי אצל מאנגר באה ההתפרקות עם ניתוץ ערכי-היהדות הבסיסיים. לא רק שהאלוהים אינו קיים במישחק-הפורים של מאנגר, אלא שעושים גם יד אחד עם השטן ואף מזהים כל מעשה-שטן כמעשה-אלוהי. ואכן,

כאשר היהודים יוצאים מכליהם מרוב-שמחה, עם מפלת-המן, נושא מרדכי עיניו לשמים — לאלוהים, כביכול — באמרו: "זה חסד מעל / זה השם יתברך שרצה / ובן יום התהפך הגלגל". או כשהאומן הזקן אנפפתא חוגג את סעודת-הפורים, הוא קורא בתמימותו: "ביהודים הוא (המן) חושק להתגרות / באלוקיהם הנורא". אולם הקהל-הצופה, שאינו עוד תמים כל-כך, יודע שלא האלוהים גרם את ההצלה, אלא הסטרא-אחרא.

"חסד מעל", "השם יתברך" ו"אלוקים הנורא" הנאמרים בהקשר זה נשמעים לפתע כמליצות ריקות ומפחידות, כשאינן מאחוריהן ולא כלום, בחינת חלל תהומי שהשטן משוטט בו. לפי שלא זו בלבד שהאלוהים אינו נוכח, כי אם אינו קיים כלל — גם אם היהודים משתמשים עדיין בשיגרות-לשון כמו "השם יתברך" ו"בעזרת השם". אומרים אל ומתכוונים ל ש ט ן.

ומי הם נציגי-השטן שהביאו את הגאולה ליהודים אם לא מכשף ונפקנית. מרדכי המרבה להסתובב וללחוש, שכל מילה אצלו רמז וכל משפט סוד — נראה כעוסק בכשפים. ואילו אסתר מוצגת כנפקנית, שהרי היא-היא אותה נערה שבגדה באהבתו התמימה של בן-עמה ומכרה את גופה למלך זקן ושלא-מבני-ברית, אך ורק כדי לזכות בכתר ובכבוד.

הקומדיה של מאנגר (כמו בתהליך של כל קומדיה) מסירה ברגע מסויים את המסווה, קורעת את המסכה ומנפצת את העמדת-הפנים. החשיפה של מאנגר היא אכזרית למדי. במישחק-הפורים התמים שלו הוא מנסה לגלות לנו שכל שמחת-הפורים איננה כשרה כל-כך. לא צדיק ובתולה מסכנה הם שהביאו לנו את הנס הגדול. הניצחון היהודי הגדול שאנו חוגגים מדי שנה בשנה ורואים בו סמל לניצחוננו של העם היהודי על אויביו בכל הדורות — כמוהו כשקר. שטן, מכשף ונפקנית שחברו יחדיו — הם-הם שחוללו את המעשה שהכל מהללים אותו מאז ועד היום; ואילו מעשיהם של אוהבים תמימים כמו בר-סריגתא נשכחים ואובדים בתהום-הנשייה של ההיסטוריה. כוהי קריעת המסכה הפורימית של מאנגר.

"משתה המלך" לבנימין גלאי

מישחק-הפורים של בנימין גלאי מחזיר אותנו אל הפארסה. באמצעותה של פארסה זאת בא אמנם המחזאי לשעשע את הקהל, אלא שהוא מוצא גם לנכון להצליף בו. הפארסה פותחת והותמת את מישחק-הפורים, ואילו במרכזה — כמחזה בתוך מחזה — קומדיה סאטירית, הבאה להוקיע מציאות ישראלית-קונקרטי, אלא שהיא מתחפשת ומעמידה פנים כאילו היא מתרחשת בשושן של המגילה.

גלאי מגדיר את מחזהו²⁷ בשם "אקדמה למגילה"; ואכן כל מישחק-הפורים שלו עוסק בתקופה שבטרם-גזירת-המן, כאשר המלך מקיים ישיבה בהשתתפות שבעת יועציו, לשם דיון בבעיה קשה כמו הצלת הקופה הריקה של ממלכת-פרס. מה קורה לאחר ישיבה זו — זאת אפשר (לפי גלאי) למצוא במגילה עצמה, באופן שלא כקודמיו אין גלאי מוצא עניין במתן אינטרפרטאציה משלו לסיפור-המגילה הקיים, ואם תרצו: האינטרפרטאציה שלו היא הוספת פרק מקדים לפרשה, המנסה להבין ביתר בהירות את השתלשלות הדברים לאחר מכן.

המסגרת הפארסית

ישיבת-השרים בהשתתפות המלך אחשוורוש נערכת באוירה של בית-מרזח. הכל שתויים, שיכורים, מתפלשים בקיאם ורצים מדי פעם להטיל את מימיהם. הכל שטוף בהמוניות גסה ובטימטום. כל שר נכנס בדבריו לדברי השני. כל משפט שני — קללה. מהומה וצעקות, ריב-שפתיים ותיגרת-ידיים. גימגום וגיהוק ושיהוק, וכבודו-של-מלך — בשפל-המדרגה. אחשוורוש מנסה להשמיע את דבריו בתוך האנדרלמוסיה הזאת, אך איש אינו מקשיב לו. רק לאחר איומים, אזהרות וקללות, הוא מתגבר על הרעש ומעלה את בעייתו החמורה בפני הקבינט העליון. הבעייה היא: "שני סוסים יש לי, לא ראתה עין כמותם לאור גר-חלב, כל שכן במשקפת איצטגנינים, אך זו רעה חולה שאינני יכול להבחין ביניהם. כיליתי".

בויכוח הרעשני המתפתח בעקבות דבריו של אחשוורוש מועלות הצעות לפיתרון-הבעייה. כרשנא מציע שיקצצו לאחד מהם אוזן. מרטנא אינו יכול ליעץ, כיוון שאתמול שכח על גג-בית-פילגשו-הכחושה את מיצנפת-היועצים שלו, וללא מיצנפת — כוח-היעוץ בל עמו. לאחר דין ודברים ארוכים מציע שתר להעמיד את הסוסים זה בצד זה — אולי ימצאו בהם סימני-לידה. ההצעה מתקבלת, וכרשנא יוצא לבצע את השליחות.

בספרו "הצחוק" מציין הנרי ברגסון שהמגוחך שוכן בכל דבר שהוא מיכאני או נוקשה, המעכב את זרימת-החיים בתגובות-שיגרה לא-הולמות. מיכאניזם זה יכול לקבל ביטוי פיזי או נפשי (כמו אידיאה פיקס, חולשה משעבדת, מאנייריזם).

בפארסת-השיכורים של גלאי, המיוסדת בעיקר על האוטומאטיות, ממוכן (שהוא שר שביעי) אינו יכול, למשל, שלא לקפוץ לאחר כל מישפט שהוא פולט מפיו. יחד עם הקפיצות המרובות הוא גם מרבה להישבע. השבועה החוזרת ונשנית הופכת, בסופו של דבר, לפעולה אוטומאטית מגוחכת ומצחיקה: "חי זנבי וזקנקני!", "חי חטמי ושתי עיני!", "חי כל אצבעות ידי!", "חי מצנפת פילגשי", "חי צמתה ושפמפמה!".

בצידו של השר הנשבע ניצב השר המגמגם — הלא הוא כרשנא. גם הגימגום הוא מיכאניזם מעורר צחוק, שהפארסה מגייסת אותו — לעתים קרובות — לצרכיה. כרשנא הוא הטיפוס המתקשה בדיבור, אבל דוקא משום-כך הוא אוהב מאוד לפטפט, והפיטפוטים שלו נלעגים לא רק בתכנם, אלא בעיקר בדרך הגייתם.

מיכאניזמים נוספים: התנגדותו העקשנית של שתר לדבריו של כרשנא; כל אשר יאמר כרשנא, לטוב או לרע — שתר יאמר את ההיפך. או — תגובתו הקבועה של השר אדמתא. שר זה אינו מרבה להשתתף בויכוח; הוא רק יודע לקלל את כל הנקרה בדרכו, וקללותיו עסיסיות ביותר.

החזרות הנוקשות הללו הן-הן שיוצרות את ההתרחשות הפארסית המגוחכת במישחק-הפורים של גלאי ומשתדלות לעורר את פעילותו של הצחוק המצופה. בסופה של ישיבה מגיע סוף-סוף כרשנא ועמו פיתרון לחידת-הסוסים המסובכת: "סימן מובהק, מלכך, שלא קל לשכוח, ולא קשה לזכור. האדום גבוה מן השחור".

הצגתו של המן

לתוך המסגרת הכללית הזאת מחדיר גלאי את המן, והוא-הוא הדוחק את רגלי-הפארסה ומעלה את מישחק-הפורים על דרך-הסאטירה. המן, שהוא שר-הכספים-וההסברה בממלכת-

פרס, מזרוז את מועצת־המלך להתפכח מעט מן השיכר, כדי לדון בעניין היטלי־מס חדשים על האומה. רוח־האווילות־והשטות אינה נרפית; מרסנא מציע להטיל מס על כל צד שני של חבל; מרס מציע להטיל מס דוקא על צידו הפנימי של עור כושי; אדמתא — על השעה חמש פחות רבע, וממוכן — על הצללים שבין הארוכה לקביים. המן, שהוא המפוכח היחיד בין כל השיכורים, בא בהצעה ריאליית ביותר — עליה הוא חוזר כמו פיזמון: "על היהודים! על היהודים!". אבל דוקא כאן המלך אחשוורוש אינו נוטה לקבל את דברי־המן, הואיל והיהודים חביבים עליו. כדי לשכנע את המלך בצידקת־דבריו מעלה לפניו המן — כמו גם לפני השרים — הצגה, שלקחה עשוי לפקוח עיני־כל ולהראות מהותם האמיתית של היהודים. ובעקבות הלקח — המסקנה: עריכת פוגרום ביהודים והחרמת כספם לאוצר־המדינה.

במחזה של המן משחק השר מרסנא את היהודי חלמנדתא (תושב שושן), והשר אדמתא — בתפקיד היהודי נחומא, שהוא ירושלמי הנמצא בשושן כשליח מארץ־הקודש. השליח נחומא, שחזר רענן מבית־המרחץ, מתלונן באזני חלמנדתא על הקשיים והצרות הפוקדים אותו כשליח בגולה: "מחזר אני כאן בעוונותי על פתחי־היהודים ומתרימם. עד שקלקלו, היו ישראל שבגולה מעלין לו להיכל שני שקלים לשנה. עכשיו אין מעלין אלא מעות של כלום. ומה יהא? לשכת־הכלים שבהיכל צריכה אבני־ציפין, ועזרת־הכהנים צריכה אבני־כיפין. לשכת־הגזית צריכה אבני־טיפין". מהמשך דבריו למדים לדעת — שאותו שליח לא היה מגיע למישרתו לולא קשריו המשפחתיים הטובים. אחי־אמו הוא גיזברה של הכהונה בירושלים, ונשיא־הסנהדרין הוא אבי־אשתו. השליח היה יוצא לחוץ־לארץ מדי שנה; אבל עכשיו, בחוסו על ממונם של כהונה וסנהדרין, נטל על עצמו שלא לחזור לארץ אלא אחת לעשר שנים. הדבר גורם לו יסורי־געגועים, ולולא הארמון היפה העומד לרשותו בשושן והבית הנהדר בבבל — היה כורע תחתיו. חלמנדתא השושני מניד בראשו ל"יסוריו" של נחומא, ובינתיים שואל הוא לשלומם של משפחות־הכהנים. נחומא מגלה שהם נותנים כבוד לכהונה: בית־חנון, למשל, התקינו להם בארמוןם אבזבין של זהב, ובית בגבג הכהנים רכשו כרמים בירושלים, באופן שמחצית־גפניו של כל כרם היא שלהם. והכל, כמובן, מכספי־הנדבות של יהודי־גולת־שושן.

התפקיד השלישי — מרדוך — מבוצע בידי המן בכבודו ובעצמו. מרדוך נתקל בשני המשוחחים, ונחומא השליח ממהר לזהות אותו כמרדוך, אלא שלבטחוננו הוא שואל אם לא כינוהו פעם בשם מרדכי בן־יאיר. תשובתו של המן: "כאשר ישבתי ביהודה כינוני בשם מרדכי, עכשיו בשושן — מרדוך". נחומא שואלו אם יורד הוא, ועל כך משיב מרדכי (מרדוך) שמעולם לא עלה ולא ירד, אלא פעם הציץ. השליח נחומא מטיף למרדוך מוסר על ירידתו מהארץ, בסיימו בשאלה: "אך ציון מה יהא עליה?", ומרדוך משיב: "מספיק שקלים ודינרים אני שולח". תשובה זו גורמת לנחומא הרבה נחת ושביעות־רצון, והוא מזמין את מרדוך לאכסניה הקרובה לשם שיחה בשבת־ירושלים.

זוהי סאטירה לוקאלית מאוד ושקופה מאוד. גלאי מגייס את מישחק־הפורים כדי לעקוץ את השליחים הישראליים בחוץ לארץ (לרבות היורדים) ואת יושבי־הארץ הפאראזיטים הסמוכים לצלחת ונהנים מכספי־התרומות באופן אישי. אמנם מסורת היא בידי מישחק־הפורים העממי להוקיע את מומיהם וחולשותיהם של עסקני־העדה (כדי־כך שלא אחת נרדפו שחקני־פורים ע"י עסקנים אלה שגם הטילו חרם על הצגותיהם), ונראה שגלאי בחר ללכת בדרך מסורתית זו. על מסורת זו כותב מרדכי אמיתי: "מישחקי־פורים היו מוצגים,

בדרך כלל, על-ידי דלת-העם, בחורי-ישיבה ובעלי-מלאכה, כך שביום זה שהותר לשחוק ולקלות-ראש, הוסיפו למחזה אימפרוביזאציות משל עצמם, שיותר משהיו מיועדות לעשות נקמה בגויים נועדו להתל ולקנתר דמויות קרובות יותר של עריצים שהכבידו עליהם עולם. דהיינו: פרנסים ונגידים ושתדלנים למיניהם, בנוסח שכבר הזכיר שלום עליכם בסיפורו 'בבית המלך אחשוורוש': ככל שקבצן יותר — משורר יותר. ככל שנגיד יותר — חזיר יותר²⁸.

בנימין גלאי מאמץ את מישחק-הפורים כדי להוקיע תופעות חברתיות אקטואליות, עד כדי-כך שהוא מפקיע את סיפור-המגילה מן הדמויות הקונוונציונאליות שלה ומן הטקסט הקונוונציונאלי שהיה אמון בפייהם. לא עוד מישחק-המגילה הוא זה, אלא מערכון אקטואלי הצמוד לחברה, זמן ומקום מוגדרים ביותר.

"אסתר המלכה" לנתן אלתרמן

מונדריש — הליצן העצוב-החכם

כָּבָר אֹמְרֵת שְׁלוֹם הַקְּפָלָה
וְשְׁלוֹם לְכֶם מוֹנְדְרִישׁ אֹמֵר,
רַק דְּבוֹר אַחֲרוֹן — מָה הַפְּלֵא? —
הוּא רוֹצֵה לְהַגִּיד לְאַסְתֵּר.

הֵה, אֶסְתֵּר, הוּא אֹמֵר לָהּ, הַבֵּיטִי,
הַמֶּסַע כָּבָר אוֹלֵי לֹא אָרְךְ,
אֶךְ יָפָה הַבְּדִיחָה שְׁחִיטָתִי
אִם הֵיטָה בָּהּ מְלָכָה שְׁכַמוֹךְ.

(נתן אלתרמן: "אסתר המלכה" ²⁹)

מחזהו של אלתרמן, "אסתר המלכה", ממוקד סביב דמותו של מונדריש. השאר — אחשוורוש, אסתר, מרדכי — הן דמויות שוליות, וזו של המן היא בטלה לחלוטין. העמדת מונדריש כדמות מרכזית חורגת במיקצת מן המקובל. הקומדיה, ומישחק-הפורים בעקבותיה, חסרים — בדרך-כלל — גיבור. הקומדיה, לפי תפיסתה היסודית, אינה דנה לרוב באינ-דיווידואים בודדים וטיפוסיה המצחיקים מוצגים בזוגות או בקבוצות³⁰.

מונדריש מציג עצמו כבדחן: "אדם נודד אני / ז'ונגלר, בדחן, זמר / כנר, ולפעמים גם מתופף". הוא מופיע כאן כקפלמייסטר של תזמורת בשירות-המלך. אבל תפקיד-הקפלמייסטר הוא תפקיד מוסווה; מעבר לגלימת-המנצחים שלו — מונדריש הוא, למעשה, שליח-האלים או שליח-הגורל והוא-הוא המניע את העלילה המתפתחת בכיוון הרצוי של

סיפור-המגילה. הוא ניצב בצד כבמאי, העוקב בקפידה ובאחריות אחרי המהלך הסדיר של סיפור פרשת-פורים; וכשעכבות ומזימות-חרש עלולות להפר את הסדר הקבוע מראש — הריהו מתערב ומחזיר כל מצב לאיזונו הנכון וכל דמות לתפקידה.

מונדריש, כמוהו כגורל, יודע מראש את כל הצפוי, וכגורל הצוחק על ברואיו — גם הוא הנהו לץ ובדחן. אבל אם בקומדיה המקובלת הפגע הוא שווה-ערך קומי לגורל, ובעיקר הפגע של המזיקים הקטנים (כמו ארלקינו של הקומדיה דל-ארטה או פוק ב"חלום-ליל-קיץ")³¹, הרי מונדריש אינו מזיק או פגע, אלא מקור של ישע והצלה (הוא מציל את אחשוורוש מהתנקשות ומעודד את אסתר בימיה הראשונים כמלכה חסרת-נסיון). מונדריש, ליתר דיוק, הוא שליח-הגורל-היהודי, המנהל שיח ושיג תמידיים עם הגורל הכללי, והעימות הקרבי ביניהם אינו מסתיים לעולם ונמשך לאורך כל ההיסטוריה: "שני בדחנים נעלים / שני נודעים בקהל / שני קומדיאנטים גדולים / בדחן יהודי וגורל. הם עומדים בדו-קרב / שאין בו מנוחה עד רגע. / אף-על-פי-כן: ממשיכים? — ממשיכים! / כל הכבוד קולגה".

אלתרמן מעמיד את מונדריש על דרך הטרובאדור הנצחי: "מופיע בשיר וזמר ודרשות על השולחן / במגילת-אסתר או במכירת-יוסף / באשכנז ובפרובאנס קראו לי מונדריש / ובשם זה הגעתי גם עכשו לכאן / הופעתי בו אפילו בפאריז ובלונדריש / ואם הוא טוב להן, הוא טוב גם לשושן".

מונדריש הוא כאותו הלך אלטרמני מוכר, שאינו חדל לנדוד — ולו גם מעבר למוות, למקום ולזמן. הוא אמנם יודע — כמוהו כאותו בעל תיבת-נגינה עם הקוף המעלה גורלות ("פונדק הרוחות") — שכל הסיפורים חוזרים אל ראשיתם: "על מנת לשוב בחילופי שמות ומעשים". אבל בינתיים "נועד הוא רק לשיר אותם ולספר אותם בדרך". בעל-התיבה מעיד על שיריו שהם שמחים ובוכים: "נגני לי תיבה שמחה / נגני בוכיה צוחקת / נגני והרבי שיחה / על פליאות שראית מנגד". גם מונדריש הוא לץ עצוב, ועם כל רצונו לשעשע הרי בדיחותיו הן תמיד עליזות ובוכות: "מדוע הן בוכות? / כי לפעמים מתבלבלות הן / ובשעה שהן שמחות, פתאום בוכות הן".

גם הבדיחה של מגילת-אסתר היא בדיחה עצובה ושמחה כאחת: מונדריש שניסה לארגן כאן מישחק-פורים עליו בדרכו הליצנית ("עוד בראשית דרכי — היה זה בוונציה / שיחקתי את הלץ אגב בהצלחה / מאז מלאכתי פארודיה וסאטירה וקומדיה / וודויל ומילודרמה ובדיחה"), מוצא את מותו לרגליה של המלכה אסתר כשהוא מונע התנקשות במלך. ואם כי האוירה נעגמת, מנסה מונדריש הגוסס לעודד את הכל, כשהוא מבטיח לחזור מחייך כמו תמיד: "אם תראו מרחוק לפנות שחר / הבהוב אדמוני זה אני / מנפנף אליכם במטפחת / אדומה של ניגון בדחני".

בצד הבדיחה, משפיע מונדריש על המישחק דברי-הגות-והגיון. הוא מתפלסף על מהותם של החיים בחרוזיו הקלים, ואף שנאומיו נשמעים עליזים הרי הם נוגים במשמעותם. נאומים אלה מצליחים לא פעם לשבש את הקומדיה, בעיקר כשבעליהם מצליח לדובב את הדמויות הסובבות אותו, עד כדי כך שהן משילות מעצמן את המסכות הפורימיות ומתחילות לדבר בכובד-ראש.

אכן, מונדריש הוא דמות רבת-פנים, בחינת קריצה לליצן החכם במחזותיו של שייקספיר. הוא שליח-הגורל-היהודי השוחק וכואב בעת ובעונה אחת ("כאשר הצרות מסביב נצברות / ואומרות להוריד אותי שחת / אני קם ואומר נמרצות וקצרות / אמנם צר לי

מאוד, הם, צרות יקרות / אך המתינו נא, לא כולכן יחד", והוא הבמאי של ההצגה שהיא החיים ושל החיים שהם הצגה, וכמו ז'אק העצוב ב"כטוב בעיניכם" מעמיד גם הוא את מסלולה של האנושות כבמה ואת ברואיה כשחקנים, כשהוא מצטט את סטאניסלאווסקי (כאילו היה במאי סקיתי) ואומר: "אין תפקידים קטנים. רק שחקנים קטנים יש".

ג'ורג' מרדית כותב: "השחקן שבקומדיה הריהו אל-אישי ומנומס מאין כמוהו. למעשה קרוב הוא יותר לחיך. זהו שחוקה של הבינה — כי הבינה לבדה היא שמנחה אותו. ראוי לו לשחוקה-של-הקומדיה כי יכנוהו בשם "ההומור של התבונה"³². וארגסט קאסירר מעיר בעניין דומה: "אמנות-הקומדיה מצטיינת, בעיקר, באותו כושר משותף לאמנות כולה: ראייה מתוך אהדה. בפרספקטיבה הקומית לובשים כל הדברים פנים חדשות. עינינו נפקחות לראות את כל הפרטים הקטנטנים. אנו רואים את העולם הזה בכל צרותו, קטנותו ואיוולתו. אנו מוסיפים לחיות בתוך עולם מוגבל זה — אך איננו כלואים בו עוד. הדברים והמאורעות מתחילים לאבד את משקלם החמרי"³³.

מוגדריש ב"אסתר המלכה" מגסה לענות על תביעות-הקומדיה בהן דנים מרדית וקאסירר במסותיהם. בחיך העצוב של התבונה, הוא משתדל להעלות בפרספקטיבה לא רק את העולם הרחוק של שושן ההיסטורית, אלא את עולמנו שלנו.

אימפרוביזציות ספרותיות

מישחק-הפורים של אלתרמן הוא מישחק מתוחכם. המחבר מוצא בפרשת-המגילה מצע לשרשרת ארוכה של פארודיות, כגון הפארודיה על הידעונות היומית (דהיינו, העתונות היומית), פארודיה על החוקרים המדעיים בדמותו המגוחכת של ד"ר שיפרתי, ופארודיה על תחרות מלכת-היופי במסגרת התחרות לבחירת-המלכה. אבל עיקר הפארודיה נוטה לשימוש באימפרוביזציות ספרותיות, אותן מפתח המחבר לסצינות מרכזיות. נימנה להלן כמה אימפרוביזציות כאלו:

(א) המישחק פותח במהתלה על נוסח סיפורי אגדות "אלף לילה ולילה". הסותר בהלול יושב בחנות-השטיחים שלו ומקשיב לקולות העולים מתוך השטיח הענק שממולו. זהו שטיח פרסי מכושף, וכשמנסים להתקרב אליו — הקסם מתחיל לפעול, והדמויות הארוגות בו קורמות עור וגידים והופכות לדמויות חיות. השטיח הפרסי נושא אותנו על כנפי-הזמן, אחורה — אל שושן המיקראית.

(ב) באותה שעה מתחוללת בשושן מהפכת-נשים. הליזיסטרטה הפרסית היא ושת, ויד ימינה היא זרש. אך אם הנשים של אריסטופאנס מרדו בגברים כדי להחזירם הביתה ולהחריגם מכל מזימות-המלחמה על מנת לבנות חברה-של-שלום וחיי-משפחה תקינים — הרי ושת זרש מתכוונת "להעיף את הבעלים מן הממשלות, מן המטות ומן המיטות", כדי לספק את תאוות-השלטון הפרטיות שלהן. זרש מסבירה: "אהבה קיימת / אחרי שאזדקן. אז כמובן מה ישאר רק זה. אבל עכשיו / יש לי תאוות חוץ מזה. כסף ושלטון ויין ובשר לארוחה".

(ג) סהרורית — כלידי מאקבת — מסתובבת אם-דריווש בלילות, במסדרונות הארוכים של בית-המלך. בהזיותה היא מדברת על הכישלונות שהיו מנת-חלקו של בנה דריווש במלחמותיו ביוון לפני עשרות שנים, משל התרחשו הדברים רק אתמול. היא מעוררת את בנה המת לצאת שוב למערכה ולהחזיר את כבוד-הממלכה: "השחר יקום! יום

מחר / יחתוך המערכה! ספינות-פרס / מכסות את הים. צי אדיר ונאדר! / ספינותיך כסרכסס! חרטומי-זהב, אילי-ברזל! הים רובץ נכנע. מחר — הים פרסי!". הופעותיה הליליות של אמ-דריווש גורמות אף הן את נדודי-השינה של המלך אחשוורוש — גם באותו לילה גורלי.

(ד) הסצינה במסבאת-הפור" היא פארודיה על סיפורי-העולם-התחתון (נוסח דמון רניון האמריקני). הלילה עומדים לבצע רצח במסבאה. זרש המוזגת ניצבת מאחורי הדלפק כשעיניה משוטטות ומשגיחות על הרוצחים. הרוצחים — בגתן ותרש — יושבים בפינה חשוכה, כובעיהם שמוטים וצוארוני-מעיליהם מורמים. הם תופפים בעצבנות באצבעותיהם, מעשנים סיגריות בשרשרת ומחכים לקרבן: המלך אחשוורוש. בינתיים מסתובבת בין השולחנות המארחת-זמרת אמוריתה. נערה אמורית זאת, שנסתבכה בחיי-הלילה המפוק-פקים של שושן, מנסה להתיידד עם הלקוחות ושרה להם בקולה העמוק את שיריה החושניים-העצובים.

(ה) סיפורה של אסתר הוא סיפור הלכלוכית-סינדרלה. האם החורגת ובנותיה שבאגדת-העם נתגלגלו לכאן בדמותו של דוד זקן ורע-לב ובנו הנבל ורודף-הבצע (הלא הם מרדכי ובנו עוגד). אסתר היא נערה מכוערת, או כפי שעוגד נוהג לכנותה בזילזול: "צפרדע", "ינשופה". אסתר אינה רוצה לקחת חלק בתחרות בחצר-המלכות. היא מכירה במיגבלות-יפייה ואינה רוצה לשים עצמה לצחוק, אלא שעוגד מובילה בכוח לשם. הוא מקווה שבאמצעותה תינתן לו דריסת-רגל בחצר. אסתר — הסינדרלה היתומה, היודעת רק סבל ומרורים בבית-הדוד — אינה רוצה להיות מלכה גם כשהיא נלקחת ע"י המלך. היא אינה רודפת אחר הכבוד ואף אינה ששה למלא תפקיד לאומי כה חשוב. היא משתוקקת אך ורק לחיים פרטיים צנועים ומאושרים משלה, ובעיקר מתגעגעת היא למעט אהבה וחום. גם כשהיא נישאת למלך אחשוורוש והדוד מרדכי בא לברכה, היא נופלת לרגליו ומתחננת: "קח אותי מפה דודי / קח אותי מפה מהר. מיד / קח והוליכני כמו בהיותי / בבית. כמו שמוליכים ילדה ביד". מרדכי מסרב בתוקף: "צו מרום גוזר עליך / גזרה תקרע גזרה / קומי לכי זוהי אולי / שעה שאליה בלי ידענו איך / הוליכו אותך ילדותך ונעוריך / בדידותך מרוריך / מות אביך ואמך" (אלתרמן יוצא כאן בעקבות "מידרש אסתר" המספר, כיצד עוד לפני שנים רבות — בהיות אסתר ילדה — סופר למרדכי בחלום את שעתיד לקרות ליהודים בשושן וחלקה של אסתר בפרשה). אבל אסתר אינה נרגעת. השליחות הזמנית הזאת עדיין אינה פיתרון לחייה. היא ממשיכה לשאול את מרדכי: "ואחריה דודי / מה אחריה?", וזה משיב במישפט שקט ומזעזע: "אולי לא כלום אסתר. לא כלום. אולי זה כל כולך. רק זה". לאחר מכן מעביר מרדכי את מבטיו על הפגיון המונח בצד, וממשיך: "הדרכים רבות. חייך בידך. גם בידך, אסתר, לקרוא לך דרור". אסתר המזועזעת קוראת אליו: "אינך שומע? אונדך כבודות מן הרעם התמידי של אלוהיך?". הפארודיה השוחקת מרצינה כאן לפתע. מרדכי איננו עוד העסקן הקטן לעניני-היהודים, זה המסתובב בשער ומשתדל לטובתם; הוא מתעצם ועוטה דמות של מנהיג נוקשה — מעין נביא-זעם קדום — שהציווי האלוהי ממלא אותו ואף מוכן להעלות קרבן-אדם כדי לקיים את נצח-ישראל. אסתר, שהפנאטיות רחוקה ממנה, אמנם נכנעת ונוטלת עליה את השליחות, אבל המרירות המצטברת בליבה היא כה רבה, עד שהיא מחליטה לקרוע עצמה מדודה ואולי גם מן היהדות. היא מצווה על המשרתים להשליך את האיש הזקן והמגוייד מן החדר, ואליו היא פונה בבוז: "היה שלום איש יהודי" (לא עוד דוד או מודע).

כמו באגדת סינדרלה, מנתקת עצמה אסתר מן העבר, ממשפחתה החורגת, ומחפשת לבדה את דרכה בחצר-המלכות. והשאלה היא: האם זהו פירוש "הנהפוך הוא" האלתרמני למגילת-אסתר? האם רואה המחבר באסתר שעיר לעזאזל לפרשת-פורים, אותה הוא מוצא לנכון לחשוף במחזה זה? האם מדובר בהתרעה חריפה נגד היהדות הקנאית המחמירה בקוצו של יו"ד? אך לפי שאגדת-סינדרלה מסתיימת בסוף טוב, הרי גם המתכונת הפורימית הולכת בעקבות הנוסחה המקובלת. אסתר מתאהבת לבסוף בנסיך — דהיינו, במלך אחשוורוש — ובליל-הנדודים, כשהיא מופיעה ומניחה את ידה על ראשו בחיבה, הריהו מתחייך לעברה כנער מאוהב ואומר: "את מבינה, את מבלבלת / אותי שעה שאת נוגעת בי לרגע קט / נדמה לי — כך נרדם הייתי כמו ילד".
ואם הסיום המסורתי באגדה אומר: "וכך הם חיו באושר ועושר עד היום הזה", מסיים אלתרמן בווריאציה דומה של הרגעה וסוף טוב: "נומי דרך / בא הקץ / נומה מלך / בא הלץ. / נומו רוח ומפרש / הרגעו תולדות פרס".

הערות

1. לפי הרצאותיו של פרופ' ב' קורצווייל על המחזה העברי.
2. ל' יום-טוב: משחקי-פורים; ספר-המועדים (פורים, ל"ג בעומר, ט"ו באב), לוקט ונערך עלידי ד"ר יום-טוב לוינסקי; הוצאת אגודת עונג שבת (אהל שם) בתל-אביב ע"י דביר, תשט"ז; עמ' 209.
3. שם, עמ' 210.
4. שם, שם.
5. א' דרויאנוב: רב לפורים; ספר-המועדים, עמ' 189.
6. J. T. Shipley: Dictionary of world literature — Commedia Dell'arte; Littlefield, Adams & Co. New Jersey, 1966; pp. 71—72.
7. דוד קלעי: המן ועשרת בניו; ספר-המועדים, עמ' 236.
8. Shipley, op. cit.
9. מרדכי אמיתי: אחרית-דבר, ה"פורים שפיל" ושירי-המגילה; "משירי המגילה" לאיציק מאנגר; הוצאת ספריית-פועלים, 1969, עמ' 104.
10. ילקוט שמעוני, אסתר ב', תרנג, פסוק כ"ג.
11. עזריאל אוכמני: תכנים וצורות, אוצר ערכים ספרותיים; ערך: פורים-שפיל; ספרית פועלים / מדע לכל, הוצאת הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, מרחביה 1957; עמ' 254.
12. ל' יום-טוב: משחקי-פורים; ספר-המועדים, עמ' 210.
13. אריסטו: על אמנות-הפיוט או הפואטיקה; עברית: מרדכי הק; הוצאת מחברות לספרות, ת"א, תש"ח; עמ' 26.
14. רות נבו: הקומדיה; "במה", חוב' מס' 2, 1959; עמ' 36.
15. שמריהו לוינ: ההכנות ל"מעשה-אסתר" ו"מכירת-יוסף"; ספר-המועדים, עמ' 218.

16. אריק בנטלי: הפארסה; עברית: ישראל גור; "במה", חוב' מס' 45, אביב 1970; עמ' 13.
17. A. Nicoll: Theory of Drama; G. Harrap & Co. London, 1931, p. 180.
18. ל' יום־טוב: משחק־פורים; ספר־המועדים, עמ' 210.
19. כתבי י"ד ברקוביץ, כרך ראשון: סיפורים ומחזות; הוצאת "דביר", ת"א, תשי"ט; עמ' שע"ב.
20. רות נבו: הקומדיה; "במה", 2, 1959; עמ' 33.
21. מרדכי אמיתי: ה"פורים שפיל" ושירי־המגילה; "משירי־המגילה" לאיציק מאנר, עמ' 103.
22. A. Nicoll: Theory of Drama; p. 187.
23. רות נבו: הקומדיה; "במה", 2, 1959, עמ' 37.
24. "משירי המגילה" לאיציק מאנר, עמ' 102.
25. שם, עמ' 105.
26. A. Nicoll: Theory of Drama; p. 176.
27. בנימין גלאי: מחזות; הוצאת אגודת הסופרים העברים ליד דביר, ת"א, 1959, עמ' 261.
28. מרדכי אמיתי: ה"פורים שפיל" ו"שירי־המגילה", עמ' 102.
29. נתן אלתרמן: אסתר המלכה, מחזה; הוצאת הקיבוץ המאוחד, תשכ"ו; עמ' 154.
30. A. Nicoll: Theory of Drama; p. 178.
31. אריק בנטלי: הפארסה; "במה", 45, 1970, עמ' 10.
32. ג'ורג' מרדית: רוח הקומדיה; הדרמה המודרנית, מבואות ומקורות, בעריכת מתי מגד; הוצאת עם הספר, ת"א, 1968; עמ' 38.
33. ארנסט קאסירר: היפעלות טראגית והיפעלות קומית; שם, עמ' 44.

לקוראים!

המעוניינים בחתימה שנתית על
 "במה" — מתבקשים לפנות לפי
 הכתובת: "במה", ירושלים,
 ת"ד 4069 — ולצרף המחאה על־סך
 — 30 ל"י.