

## כשליילית משבשת את משחק השחמט עם אשמדאי: הדמוני ב'מעשה ירושלמי' ליעקב שבתאי

אופיר ממן

סוחר עשיר השביע בשוכבו על ערש דווי את בנו שלא לצאת אל הים הגדול, שרבות בו הסכנות לאדם. בלכתו לעולמו הוא השאיר רכוש רב, שהיה בו כדי לספק את צורכי המחיה של בנו וצאצאיו לכל ימי חייהם על פני האדמה, אך לא היה בו כדי למנוע את הפרת צוואתו. לא עבר זמן רב עד שסוחרים שבאו מרחוק שידלו את הבן, דיהון בן שלמון שמו, להתעלם משבועתו לאביו, בטענה שניטשטשה דעתו בזקנתו, והבן הפליג עימם בים בעקבות ממון נכבד שהניח האב בארצותיהם. ההפלגה באה לקיצה בסערה גדולה בים, שהטביעה את הספינה וגזרה את דינם של נותני העצה. עירום ויחף הגיע הבן החוטא למקום ריק מאדם בסוף העולם, והוא חילץ עצמו ממקום זה ומהחיות הטורפות שבו על כנפי קיפופָא, הינשוף, ונחת בארץ של שדים יהודיים. אלה ביקשו להמיתו במיתה משונה, כיאה למפר שבועה, אך לבקשת רבם ניאותרו השדים הזועמים שלא לחרוץ את גורלו בטרם יראהו מלכם אשמדאי. בקיאותו של האיש בתורה ובסדרי המשנה והתלמוד נעמה לאשמדאי, והוא החליט לחוס על חייו ומצא לכך צידוקים לפי דין שמיים וארץ, דין מעלה ומטה. בן הסוחר הפך לבן בית בארמונו של אשמדאי ולמורה לבנו. לימים יצא אשמדאי למלחמה במדינה מורדת, והפציר באיש שלא לבוא בשעריו של בית מסוים, אחד

\* תודתי נתונה לצוות מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית שבאוניברסיטת תל אביב על ההנגשה האדיבה של החומרים הרלוונטיים למאמר זה מתוך ארכיון שבתאי ועל המענה על כל שאלה ובקשה. להלן אפנה למסמכים מארכיון זה, השמור במרכז קיפ, בציון: ארכיון שבתאי.

ויחיד בממלכתו. אך משיצא המלך לקרב לא עמד דיהון הסקרן בפיתוי וניגש למקום האסור. שם פגש את בת אשמדאי בשיא תפארתה, יושבת בכס זהב, ובתולות רבות מרקדות בשמחה לפניו. בעור שיניו נמלט האיש מחרון אשמדאי לאחר שהצהיר מול חרבו השלופה של האב כי הוא אוהב את בתו ומבקש להיות לה לבעל. בהצהרתו נהג כעצתה של בת אשמדאי יפת המראה והתואר, וזמן קצר לאחר מכן נישא לה במשתה רב הוד והדר. במרוצת הזמן נולד לתלמיד החכם ולבת מלך השדים בן זכר, והוא הזכיר לאיש את ילדיו מרעייתו הראשונה. בגבור עליו געגועיו אפשרה לו בת אשמדאי לשוב לעולם האדם, והשביעה אותו שיחזור אחרי שנה אחת בלבד. ואולם אף על פי שהשבועה נכתבה, ועל כתב השבועה התנוססה חתימתו, גם בזאת לא עמד. שליחיה של בת אשמדאי הגיעו לביתו ודרשו ממנו לקיים את שבועתו לגבירתם. נכבדים ככל שהיו השליחים, הם שבו ריקם בזה אחר זה ובפיהם תשובתו הפסקנית כי לא ישוב אליה לעולם. גם את בנם המשותף שלחה בת אשמדאי לדבר על לב אביו, ומשקצה סבלנותה ובערה בה חמתה החליטה לבוא בעצמה ולשטוח טענותיה בפני עדתו. היא נכנסה בגפה לבית הכנסת – בהותירה את מלוויה הרבים בחוץ – בשעה שקהל רב שהה במקום, ופירטה באוזני הנוכחים את חטאיו הרבים של האיש וכיצד הצילוהו אביה והיא ממוות, ודרשה שייתן לה גט ויפרע את כתובתה כדת וכדין. לאחר שקיבלה את מבוקשה הוסיפה וביקשה לנשק את דיהון, וכשניתנה לה הרשות לעשות זאת נישקה אותו ובתוך כך חנקה אותו ונטלה ממנו את חייו.

את העלילה הזו, שנוסחיה הראשונים הופיעו במאה השלוש עשרה,<sup>1</sup> החל יעקב שבתאי לעבד לבמה בשלהי שנת 1969, כשהוא מאמץ למחזה את שמו של הסיפור היהודי הימי ביניימי 'מעשה ירושלמי'.<sup>2</sup> במאמר זה אני מבקש להתחקות אחר מלאכת העיבוד כמפתח להבנת הסיבות שהביאו את שבתאי לעסוק דווקא

1 מעשה ירושלמי, מהדורת י"ל זלוטניק, ירושלים תש"ז. אין עדויות מסודרות על מועד חיבור הסיפור אך ההנחה המקובלת שנכתב במאה השלוש עשרה. ראו: י' דן, הסיפור העברי בימי הביניים, ירושלים 1974, עמ' 96–97.

2 'שבתאי, 'מעשה ירושלמי', הנ"ל, כתר בראש ואחרים: מחזות, תל אביב תשנ"ו, עמ' 161–209. מראי מקום מספר זה יובאו להלן בגוף המאמר.

בסיפור זה, הספוג בדמונולוגיה היהודית. בתחילת המאמר אתבונן ממעל על עיבוד 'מעשה ירושלמי' למחזה מודרני; אתאר את משיכתו של שבתאי להגותו של גרשם שלום בכלל ולזו העוסקת בניהיליזם בשבתאות בפרט; אעמוד על המפגש בין תשתית רעיונית זו לתשתית של הסיפור העברי בימי הביניים; ואבחן את הייחוד שבעיבוד של שבתאי, שנכתב בנסיבות חברתיות שונות מאלה של החברה היהודית באותם ימים רחוקים. בהמשך המאמר אנתח את המחזה בפירוט, על סמך גרסאותיו השונות וההערות הרבות שרשם שבתאי לעצמו במהלך הכתיבה, ואדגיש את ההשמטות ובעיקר את התוספות לסיפור המקורי.

שבתאי פרם את העלילה הימי בניימית – פעם בעדינות ופעם בצורה גלויה יותר לעין. הוא שזר לתוכה, בתמונות שונות, שברי פסוקים תנ"כיים ומזמורי תפילה שלקוחים מקהלת, משיר השירים, מתהילים, ממשלי ועוד, וששרים אותם במחזה בשלמותם או במקוטע. הוא שתל בטקסט גם אמרות פרי יצירתו החזורות ונשנות בו, והוסיף דמויות שמערערות את החיץ בין מרחבי המחזה ואף מעמדות שלמים. לעיתים אפשר לזהות במחזות של הדמויות במחזה תנועות סמליות המופיעות אצל דמויות מרכזיות בסיפוריו הקצרים, ולפעמים הדמויות משחקות שחמט בדומה לדמויות ברומן המונומנטלי שלו 'זכרון דברים'.

מהלכים רבים במחזה הם תוצר של התחבטותו של שבתאי כיצד לייצג את הדמוני ביחס לעולם האדם. בשעה שרעיונות רדיקליים המבקשים לבטל לנצח את המתח שבין תשוקת הגוף ובין הסביבה חלחלו לעיצוב עולם השדים – אוטופיות לא שגרתיות שמצא באחד הספרים שקרא במהלך הכתיבה – הוא ניסח לעצמו את הבעייתיות שבעיצוב עולם 'ללא מושגים, עולם שכל מעשה בו הוא אפשרי באותה המידה עצמה וראוי באותה המידה עצמה'.<sup>3</sup> עולם ניהיליסטי, ציין לעצמו בהערותיו, לא יצדיק את פעולותיה של לילית, ויעלה את השאלה על יסוד מה היא באה להשיב את דיהון 'מירושלים' [...] שכן, לאחר שפג חישקו ופגה אהבתו שוב אין לו, על פי התפיסה הדימונית, שום התחייבויות כלפיה'.<sup>4</sup> מכאן נולד הצורך ליצור עולם דמוני שבו 'מצד שני קיים

3 'עוד הערות לביורר הבעיות הרעיוניות' (קטע מודפס במכונת כתיבה), ארכיון שבתאי, תיק 56-18.

4 שם.

אלמנט של נצחיות, של סדר.<sup>5</sup> וכך בעיבוד – רובו המכריע מודע ומכוון – של הסיפור הימי ביניימי בנה שבתאי במחזה המוגמר מבנים מורכבים ביותר של סדר ואי סדר, המעצבים בדרכם הייחודית את העימות שבין הנורמטיווי ובין מאווייו היצריים של בן האנוש, כשהשוכנים בעולם הדמוני מבטאים טווח רצונות מגוון מהצפוי. שרטוט מבנים מורכבים אלה והרעיונות שהם באים לשרת יעמדו במרכז מאמר זה, וכך גם הארת האופן שבו העיסוק בדמוני שימש את שבתאי כמסגרת נוספת להעמיק בה בנושאים שבלב יצירתו, וכן הדרך שבה עיבוד סיפור חטאיו של דיהון בן שלמון,<sup>6</sup> ובראשם נישואיו ללילית האגדית, נקשר בעקיפין להוויה ישראלית בת ימינו.

### לשאלת התשתית

במשך שנה וחצי ניסה שבתאי למצוא תיאטרון שיסכים להפיק את מחזהו 'כתר בראש', העוסק במאבקי ירושה רוויי תככים בחצרו של דוד המלך בערוב ימיו. ואולם הניסיון לא עלה יפה. פגישה מקרית באירוע חברתי עם הבמאי שמואל בונים שינתה את גורלו של המחזה – ואולי גם את מסלול חייו המקצועי של שבתאי באותה תקופה. בונים השכיל לראות כי מי שמלאכתו בתיאטרון התמקדה בתרגום מחזות היטיב גם לכתוב דרמה מקורית משלו. לפיכך פעל בונים נמרצות לטובת המחזה בקרב מקבלי ההחלטות בתיאטרון 'הקאמרי', וגם ביים אותו לבסוף באותו תיאטרון.<sup>7</sup>

עם העלאת 'כתר בראש' בשנת 1969 הפך שבתאי כמעט בן לילה לאחד המחזאים הישראליים המקוריים והמסקרנים. בין הראשונים שתהו על יצירתו התיאטרונית של מי שזה לא כבר הגיח לקדמת הבמה הייתה מירית שם-אור,

5 'הערות לאחר כתיבה ראשונה' (קטע מודפס במכונת כתיבה), שם.

6 שם זה מוזכר רק פעם אחת ב'מעשה ירושלמי' כבדרך אגב, ורוב הדמויות בסיפור הן אנונימיות. ראו: ת' אלכסנדר, 'לשאלת העיצוב הו'אנרי של סיפורי שדים', דפים למחקר וביקורת, ח (תשנ"ב), עמ' 208.

7 את הפגישה המקרית עם בונים ואת מעורבותו בקידום העלאת המחזה לאחר סירובים לא מעטים מצד התיאטרונים תיארה טלילה זכאי בכתבה המצוטטת במחקרה המקיף של סוקר-שווגר על אודות יצירתו של שבתאי. ראו: ח' סוקר-שווגר, מכשף השבט ממעונות העובדים: יעקב שבתאי בתרבות הישראלית, בני ברק תשס"ז, עמ' 81.

והיא קיימה עימו ריאינון באוקטובר באותה שנה. היא פגשה יוצר שסירב לקבל את הקישור המיידית בין העיסוק בדמויות תנ"כיות ובין זיקה מיוחדת לדת וליהדות, שהצהיר כי אינו 'מיסיונר של אידיאות', ושפסק: 'שום רוח דתית אינה מפעמת בקרבי [...] פרקים מסוימים בתולדות היהדות מושכים אותי, הפרקים הלא קונוונציונליים. קבלה, מיסטיקה, כל מה שהוא מרוחק, זר, מוזר. הקשר היחיד ביני לבין היהדות הוא הסקרנות'.<sup>8</sup>

נראה ששבתאי מצא בין השאר בספריו של גרשם שלום מענה למשיכתו לנישות החריגות ביהדות. הוא קרא אותם 'בתאוה גדולה, בהתלהבות', כפי שתיארה לימים רעייתו עדנה.<sup>9</sup> ייתכן שבמחקריו של שלום פגש בלילית המשנה פניה, וייתכן שממחקרים אלה למד כי יש 'לילית סבתא, אשתו של סמאל', ו'לילית זעירתא, אשתו של אשמדאי';<sup>10</sup> שבתאי עצמו הציע במחזה לילית משלו, היא לילית בתו של אשמדאי. אי אפשר לקבוע בוודאות ששבתאי אכן הושפע משלום, אך קל להבחין שב'מעשה ירושלמי' אין כל אזכור ללילית, ושדיהון נישא לבת אשמדאי. אימוץ דמותה של לילית משקף מגמה בולטת בעיבוד, שבא להטעין את הסיפור הימי ביניימי במה שכמעט נעדר ממנו: מיניות ויצריות גלויה, גם במעשה. לילית של שבתאי אומרת לדיהון: 'אתה יכול לחיות במלוא תאוותיך' (עמ' 188), והצעה זו מתגלגלת על לשונה בטבעיות, כמצופה מדמות שעולמה ויצר התשוקה כרוכים זה בזה. במחזה המודרני שמחברו ביקש להתמקד במתח שבין היצרי לגורמטיווי, לילית היא אפוא כלי שרת יעיל במיוחד להנכחת התשוקה המובלעת בסיפור הימי ביניימי.

שינוי אחר שערך שבתאי ב'מעשה ירושלמי' ניזון במידת מה ממאמר מסוים במכלול הגותו הענפה של שלום, מאמר שציינה במפורש עדנה שבתאי בין החומרים שקרא, 'המאמר המפורסם על יעקב פרנק, "מצווה הבאה בעברה"'.<sup>11</sup> אין ספק שמאמר זה של שלום משנת 1937 סיפק לשבתאי פרק מרתק, מטלטל

8 מ' שם-אור, 'בלי משק כנפיים', דבר, 24 באוקטובר 1969, עמ' 24.

9 א' הורביץ, 'הסופר הראשון שכתב בישראלית', מקור ראשון, 25 באוגוסט 2017, עמ' 15.

10 ג' שלום, 'לילית', הנ"ל, שדים, רוחות ונשמות: מחקרים בדמונולוגיה מאת גרשם שלום, בעריכת א' ליבס, ירושלים תשס"ד, עמ' 62.

11 הורביץ (לעיל הערה 9).

ויוצא דופן בתולדות היהדות.<sup>12</sup> במאמרו הציג שלום את התהוותם של זרמים שונים בשבתאות עקב משבר המרתו של משיח השקר שבתאי צבי ואת סירובם של רבים ממאמיניו להודות שחוייתם הייתה כוזבת. המתח העז שבין המציאות הפנימית שחוותה את תחילתה של הגאולה ובין המציאות ההיסטורית החיצונית שבה המשיח המיועד המיר את דתו, הוליד עולם אידיאולוגי שלם ספוג ברעיונות קבליים. לדברי שלום עולם זה ביקש לראות במקרה של שבתאי צבי חלק בלתי נפרד מתהליך הגאולה, שכבר החל, אם כי לאו דווקא כזה המורה על נקיטת פעולה בהווה. בשל תפיסות שונות אלה באשר להווה התפצלה השבתאות לשתיים. הזרמים המתונים ראו את שבתאי צבי כמי שיצא לשליחות גדולה לשערי הטומאה כדי להעלות את ניצוצות הקדושה מתוך הקליפות; משיח בודד בתהליך גאולה המתרחש טיפין טיפין, ושאנו מחייב הסתלקות מהמסגרות הדתיות הרבניות. לעומתם הופיעו זרמים שראו עצמם מצווים לעשות כמעשיו, והם עמדו ביסוד מה שכונה שלום 'התפרצות הדליקה הניהיליסטית בשבתאות הקיצונית'.<sup>13</sup> זרמים אלה החלו כופים משמעות על מושגים קבליים תוך כדי יצירת 'סיסמאות של מוסר חדש'.<sup>14</sup> הם תפסו את התורה כמהות אחת שהופעתה מתחלפת, כ'גוף של אותיות רוחניות' שאינו משתנה במהותו, אך משתנה בהופעתו, דהיינו באופן קריאתו בתקופות עולמיות ידועות הנקראות שמיטות' בצורה אחרת: כ'תורה דבריאה', הנקראת על פי מידת הדין של מצוות עשה ומצוות לא תעשה, וכ'תורה דאצילות', שעם הופעתה 'תיקרא התורה על סדר אחר, וייתכן מאוד שמה ש"אסור בזה מותר בזה".<sup>15</sup> בעבור אותם שבתאים ניהיליסטים התורה דאצילות הייתה התורה האמיתית, הנסתרת בגלות, ושהחלה נחשפת עם ראשית הגאולה. לשיטתם לעת עתה היה צורך לקיימה רחוק מעין כול, בסתר, תוך כדי ביטול בפועל של התורה דבריאה על מצוותיה ואיסוריה, שעמדו בסתירה לה. כך הצדיקו ביטול תעניות ומצוות אחרות. בתורות ניהיליסטיות אלה התחזק והלך היסוד

12 ג' שלום, 'מצוה הבאה בעברה (להבנת השבתאות)', כנסת, ב (תרצ"ז), עמ' 347-392; נדפס שוב: ג' שלום, מחקרים ומקורות לתולדות השבתאות וגלגוליה, ירושלים תשל"ד, עמ' 9-67. ההפניות להלן למאמר זה מכוונות להדפסתו השנייה.

13 שם, עמ' 36.

14 שם, עמ' 39.

15 שם, עמ' 37-38.

המיני,<sup>16</sup> והוביל לתופעות של הפקרות ופריצות של ממש עד כדי הופעתם של טקסטים אורגיאסטיים, מתוך התפיסה שאין זיווגים אסורים, ובכלל זה גילוי עריות. יעקב פרנק, מייסד כת הפרנקיסטים, שאליו התוודע שבתאי בכתבים של שלום, ייצג את התופעה בשיא קיצוניותה: ניהיליזם דתי, שהוביל על ידי אדם שראה בעצמו משיח, ושדרש ממאמיניו לרדת עימו לתהום הטומאה, שממעמקיה רק האל יכול לרוממם, ירידה הכרוכה בחילול וחורבן, בביטול כל משפט ודת ובהפרת האיסורים וקשרי הצניעות – למען התיקון הכללי.<sup>17</sup>

במחזה של שבתאי ניכרים עקבות של אותו ניהיליזם קיצוני, ולעיתים נראה שהוא שאב מכתביו של שלום השראה לעיצוב קטעי טקסט בוטים ומיניים במיוחד. ברם כפי שאראה בהרחבה בהמשך, אלה חלחלו למחזה במלאכת מחשבת של פיזור ותיחום קפדני שלהם במרחבי המחזה, לרבות הטמנתם במבנים של תיאטרון בתוך תיאטרון, בעוד היצר הנקשר בניהיליסטי מוסתר היטב במעמקי נפשו המיוסרת של הגיבור, כל עוד הוא במרחב בני האדם. לענייני כאן, חשיפת מרכיב זה בתשתית הרעיונית של המחזה יוצרת פריזמה שבעזרתה אפשר לבחון את עיבוד התשתית של 'מעשה ירושלמי' על ידי שבתאי. כפי שציינה שרה צפתמן, סיפור זה מושתת על דיכוטומיה מרחבית, ו'נדודי הגיבור בין מרחב אחד למשנהו' משקפים את 'התרוצצותו בין שתי האופציות הרומנטיות העומדות לפניו'. דיהון אינו 'מקיים יחסים עם שתי הנשים בעת ובעונה אחת, ויחסיו עם השדה מתקיימים רק כאשר הוא במרחב הזר'.<sup>18</sup> גם במחזה של שבתאי מתוחמים המעשים למרחבים שמקצה להם התשתית הסיפורית, אך הדמוני מפציע הרבה לפני כן, למעשה כבר בתמונות הפותחות את המחזה. סממנים של יחסים אסורים ותשוקה לאישה האחרת מפעפעים בדיהון והם אחד המניעים שלו לצאת אל הים. זאת ועוד, בתשתית הסיפור הימי ביניימי כל עוד לא הופרה השבועה – האדם מוגן מפני הדמוני; הפרתה היא שמאפשרת את שבירת המחיצות, והיא ממלאת תפקיד מכריע בהתפתחות העלילה.<sup>19</sup>

16 שם, עמ' 40.

17 שם, עמ' 52–59.

18 ש' צפתמן, נישואי אדם ושדה: גלגוליו של מוטיב בסיפורת העממית של יהודי אשכנז במאות הט"ז–ה"ט, ירושלים תשמ"ח, עמ' 34.

19 ע' שנהר, הסיפור העממי של עדות ישראל, תל אביב 1982, עמ' 85.

במחזה יש אפוא טשטוש ודלדול של החיץ בתוך תשתית המתקשה לאכלס בתוכה מורכבות נפשית, כל שכן ייצוגים של זיווגים אסורים בעולם האדם. היותם של הדמוני והאסור במחזה לא מוחשיים ולא ממשיים בעולם האדם (ייצוג בתיאטרון בתוך תיאטרון) מקשה ליצור הבחנה חד-משמעית. מכל מקום גם בהסרת חיץ זו, שספק מתקיימת ספק אינה מתקיימת, אין לחדש הרבה. הסיפור העברי בימי הביניים והסיפורת היהודית העממית עד התקופה המודרנית גדושים בסיפורים המתארים יחסים בין בן אדם לשדה; אלה כרוכים על פי רוב בנישואין, ומעידים עד כמה נפוץ העיצוב המרחבי המסמל את שבריריותו ונוזלותו של החיץ שבין העולמות. כותב קמעות שנכנס ליער, בן מלך שיועץ ערמומי בגד בו, תלמיד חכם שענד בשוגג טבעת על אצבע יד אישה שהגיחה מתוך עץ אלון חלול – כולם, היה אשר היה מעמדם החברתי, נקלעו למצב שבו היה עליהם להינשא לשדה. ואם לא הותרה מחויבותם על ידי דמות מופת רבנית שהסיפור בא לדבר בשבחה, הם חיו לא אחת עם שתי נשים: הרעייה החוקית והשדה. לפעמים עלה בידי אשת האיש לסלק את השדה, ולפעמים חיו זו לצד זו שנים ארוכות. ואם לא הצליחה השדה להינשא, אף שזכתה באהבתו של גבר יהודי, תבעו בניהם המשותפים חוקה על ביתו של האב לאחר מותו ומות צאצאיו בני האנוש, והם אף ביקשו לתפוס לעצמם מקום בעולם האדם – עולם שהם ושדים ושדות אחרים חדרו אליו בלי הרף.<sup>20</sup>

נוסף על ההיבט המרחבי עוד שני היבטים מייחדים את מחזהו של שבתאי כעיבוד מודרני מובהק של התשתית הימית ביניימית. ההיבט האחד קשור ביסוד הפסיכולוגי כגורם חדש בין שלל הגורמים המניעים את עלילת המחזה. המניע של דיהון לצאת אל הים בסיפור 'מעשה ירושלמי' מעורפל ביותר, והמידע במעמד זה בסיפור הוא דיווחי, יבשושי ותמציתי.<sup>21</sup> הסיפור, המעוגן 'במערכת

20 הסקירה התמציתית של הנושא מבוססת על חמישה סיפורים, כפי שהם מובאים במספר מחקרים: 'מעשה מזורמס', 'מעשה בכותב קמעות', סיפורו של בן המלך המופיע ב'משלי סנדבאר', 'מעשה פוזנא', ו'מעשה בבחור א' שקידש בתולה א' מתוך מחזור השבחים על האר"י. ראו: צפתמן (לעיל הערה 18) עמ' 25–31, 82–86, 103–104, 138–139; דן (לעיל הערה 1), עמ' 96; אלכסנדר (לעיל הערה 6), עמ' 209–210; ד' רוטמן, דרקונים, שדים ומחוזות קסומים: על המופלא בסיפור העברי בימי הביניים, חבל מודיעין תשע"ו, עמ' 201–209.

21 וכך מתוארים בסיפור המפגש של דיהון עם הסוחרים והחלטתו לצאת אל הים: 'אמר להם כבר השביעני אבי שלא אפרוש בים לעולם ולא אעבור על שבועתו ומה צוה מהממן



הדתית־מוסרית המקובלת בחברה, נועד בעיקרו להמחיש את השלכות הפרת השבועה בעימות שבין העולמות, השלכות המורות על חשיבות שמירת השבועה,<sup>22</sup> ולכן אין צורך בנימוק סיבתי נוסף. לעומת זאת אצל שבתאי המניע הוא חלק ממכניזם נפשי – יצר רדום שמרגע שהתעורר מוביל את הגיבור שלב אחר שלב אל גורלו הטרגי. ההיבט השני קשור בתשתית התודעתית החבויה ביסוד העיבוד המודרני או בתנאים החברתיים וההיסטוריים שבהם כתב שבתאי. דודו רוטמן פתח צוהר במחקרו על המופלא בסיפור העברי בימי הביניים לתפיסת הדמוני על ידי בני התקופה, תפיסה הקשורה גם לתנאים הייחודיים של היהודים באותה עת:

דרך החיים הנכונה היא מודעות למציאותם הקבועה [של השדים], אגב נקיטת מאמצים שלא לבוא עמם במגע, ההופכים את השדים גם למסמני הגבולות של בני האדם [...] עמדה זו כלפי השדים כגורם 'קיים' שיש לחיות עמו בדרו קיום ובלית ברירה יכולה להיות ביטוי לעולמה של תרבות מיעוט. אין הדברים אמורים בתפיסה פשטנית של ה'אחר' כשד מזיק, אלא בדיון בתפיסת ה'אני' שנדון להתקיים בתוך ה'אחר'. כמו עם השדים, גם עם תרבות הרוב שבקרבה תרבות המיעוט קיימת אין לה יכולת להימנע ממגע. יש צורך בהבנה כי תרבות זו מקיפה 'אותנו', משפיעה 'עלינו' ואפילו ניתן להשתמש בה 'לתועלתנו'. עם זאת, יש לדעת כי המגע עמה מסוכן, ולא רק 'כלפינו', אלא כלפי הסדר הקוסמי, ובה בעת להבין שמגע כזה הוא בלתי נמנע.<sup>23</sup>

לאור שני היבטים אלה יכולים אנו לומר ששבתאי כתב בתקופה שלאחר התחייה הלאומית, בתנאים חברתיים שונים בתכלית מאלה של יהודי ימי

לטובתי נתכוון שלא אתאווה לפרוש בים להביא הממון וכיון שכן לא אעבור על השבועה שהשביעני אבא. אמרו לו וכי היה אוהב אותך יותר מגופו, והרי כבר היה מפרש בים כל ימיו עד שהעשיר עושר גדול? אלא שהיה מטורף בדעתו. ולכן [אין] ממש באותה שבועה כי איוב שלא בדעת ידבר. לכן טוב שתשאל על שבועתך ותבא עמנו. סוף הפצירו בו עד שנתרצה והוציאוהו מדעתו והוצרך ללכת עמם להביא הממון. מה עשה, עמד וקנה סחורה הרבה ונכנס עמהם לספינה והלכו ביחד' (מעשה ירושלמי [לעיל הערה 1], עמ' 47).

22 שנהר (לעיל הערה 19), עמ' 89.

23 רוטמן (לעיל הערה 20), עמ' 218–219.

הביניים, ובעידן ריבוני שבו היהודים הם חברת הרוב. יצירתו ניזונה מרוחות הזמן ומחוויותיו של הדור שעיימו הוא נמנה, והיא מסמנת דפוס של עיבוד מודרני אוניוורסלי – בהשקתו לדרמה המודרנית בכלל<sup>24</sup> – ומקומי כאחת. עיבוד זה מכניס את התפיסה שרווחה בימי הביניים לתהליך שבו האני, שנדון לחיות באחר, משקף עתה את האחר, הדמוני והשדי, שחי באני. בעוד בימי הביניים נקשר הדמוני ביחסים שבין חברות שונות, והמבט הופנה כלפי חוץ ופנים, הרי העיבוד של שבתאי צמח מתוך ההוויה של החברה הישראלית, כפי שחזו אותה דור הבנים ושבתאי עצמו. התכוונותו היא אחרת והתכוונותו אחרת, והנוסח שהוא הציע ל'מעשה ירושלמי' הוא למעשה תוצר של חוויות שהלכו והתכנסו זו בזו – חברתיות, נפשיות וקיומיות.

#### הדמוני שבנפש

שבתאי החל כאמור לכתוב את המחזה 'מעשה ירושלמי' בשנת 1969, וכתב אותו ברובו בראשית שנות השבעים.<sup>25</sup> בתחילת שנת 1971 העלה 'התיאטרון לילדים ולנוער' בניהולה האומנותי של אורנה פורת את המחזה 'אמנון ותמר' על פי 'אהבת ציון' לאברהם מאפו. בתוכנייה צוין כי שבתאי הוא המעבד של 'הרומן העברי הראשון' לבמה.<sup>26</sup> אם כן באותם ימים שבהם החל שבתאי

24 הממד הפסיכולוגיסטי שהעניק שבתאי לדמותו והכנסת הקונפליקט לתוככי נפשו של הגיבור הם מסממניה של הדרמה המודרנית בכלל. גיבורי הדרמה המודרנית אינם מסוגלים לתת ביטוי למהותם ולמניע אותם באמת ביחסי גומלין עם דמויות אחרות, והמלל שבפיהם שולי למה שאינו מקבל ביטוי. הדיאלוג בדרמה המודרנית שבור ומרומז, והדמויות מונעות מתוך עצמן ולא מכוחות חיצוניים כגון גורל או אלים. למאפיינים אלה, המייחדים את הדרמה המודרנית ומבדילים אותה מהדרמה של תקופות קודמות, ראו: G. Lukács, 'The Sociology of Modern Drama', *The Tulane Drama Review*, 9, 4 (Summer 1965), pp. 160-169

25 מידע זה עולה מהריאיון עם שם-אור: 'במחזהו הבא מתכוון יעקב שבתאי לדלג כמה אלפי שנים, אולם להישאר בתחום ההיסטוריה. "משהו על יסוד סיפור יהודי מהמאה ה-12", הוא אומר' (שם-אור [לעיל הערה 8]). וכן עולה כך מכותרות תיקי המחזה בארכיון שבתאי: "מעשה ירושלמי" – מחזה יעקב שבתאי – 1970 ו'מחזה מראשית שנות ה-70'. ראו: ארכיון שבתאי, תיק 56–18:5 ותיק 57–18:5.

26 תוכנייה להצגה 'אמנון ותמר', המרכז הישראלי לתיעוד אמנויות הבמה, אוניברסיטת תל אביב, תיק הצגה 5.5.6.

להישאב לעולם המסתורי והאזוטרי של הדמונולוגיה היהודית, הוא גם עיבד לבמה את יצירתו הקנונית של מאפו. היעדר סיפורם של אמנון ותמר בשלבי העבודה הראשוניים על המחזה 'מעשה ירושלמי' והופעתו המאוחרת בגרסה המוגמרת מכוונים אותנו להניח שהתקיימה כאן זליגה רעיונית. ואולם אף שהדבר התבקש, דומה שזו לא הבשילה לכדי זיקה של ממש בין היצירות. במילים אחרות, למעט אולי טכניקת הצימוד ששאל ממאפו למחזה, איחוי של שברי פסוקים לצורכי היצירה,<sup>27</sup> סממניו של הרומן הציוני על רקע נופיה הפסטורליים של שדות בית לחם אינם ניכרים במחזה; נראה ששמותיהם של צמד האוהבים אצל מאפו הם שהזכירו לשבתאי את הסיפור המקראי.

שבתאי שתל במחזה את הסיפור המקראי על אמנון ותמר במטרה לייצג ייסוד ניהיליסטי המטפטף מרעלו אל תוך יסודות הסדר החברתי, והחזרה לתקופת המקרא העניקה ליסוד זה נופך קמאי משהו. ומשמצא את התוכן תר שבתאי אחר הצורה הראויה. בהערות שרשם לעצמו במהלך כתיבת המחזה ציין שעליו 'לחשוב על מחזות ימי הביניים!!!' (ההדגשה במקור),<sup>28</sup> וכך עשה. בגרסה הסופית של המחזה נוספה לסיפור הימי ביניימי דמותה של נערה צעירה מגני ירושלים שכבולה לשבועת אביה המחייבת אותה להינשא לתרח זקן, ושכל תחנוניה לשחררה מהחתונה הקרבה נופלים על אוזניים ערלות. וכשבא יום הכלולות מצטרפת למאורע להקת שחקנים, כולם גברים, המחופשים ב'אופן פרימיטיבי מאוד' (עמ' 171) ונלעג. כמו בתיאורן הימי ביניימי, שהתקיים בחוץ ובלא מקום קבוע,<sup>29</sup> מקדימה את ההצגה הכרזה המאותתת על המעבר לעולם הבדיון: 'האזינו מלכים, נסיכים, פרתמים, ושוטים וכסלים

27 במחזה מופיעים משפטים כגון 'לך אכול בשמחה לחמך ושתה בלב טוב יינך, ראה חיים עם האישה אשר אהבת, כי נופת תיטופנה שפתי זרה ואחריתה מרה כלענה' (עמ' 173), היוצרים מראית עין של יחידה טקסט שלמה שכמו הועתקה מהטקסט המקראי (על משמעותו של משפט זה במחזה אעמוד בהמשך בהקשר אחר). המשפט מושתת על שני מקורות תנ"כיים: פסוקים מקהלת, שבאחד מהם נזכרת האישה האהובה (קוהלת ט 7, 9), ופסוקים ממשלי העוסקים באישה הורה (משלי ה 3-4). טכניקה זו מזכירה במידה רבה את מה שכינה מירון צימוד בכתיבתו של מאפו. ראו: ד' מירון, בין חזון לאמת: ניצני הרומן העברי והידידי במאה התשע-עשרה, ירושלים תשל"ט, עמ' 28-31.

28 'הערות אגב עבודה' (קטע מודפס במכונת כתיבה), ארכיון שבתאי, תיק 66-5:18.

29 ז' הייזנר וק' חוקיה, החוויה התאטרונית: מבוא לדרמה ולתאטרון, רעננה תשס"ו, עמ' 135.

וחכמי־חכמים [...] נציג פה לפניכם מין מחזה מוסר שתחילתו מתוק, ובסופו הוא מר. וזאת כדי לשמח חתן וכלה [...] וכדי להסיר מכשול ומכשלה מלפני עיוור ההולך בשרירות לבו' (עמ' 171). את ההכרזה קורא מספר, והוא ממשיך לגולל את הסיפור כולו, בזמן שהשחקנים האחרים מדגימים את הדברים 'בתנועות מופרזות' (עמ' 171). במבע גרוטסקי זה מגלמים השחקנים בין השאר את הפצרותיה של תמר לבל יעשה אחיה את המעשה: 'אל תענני כי לא יעשה כן בישראל. אל תעשה את הנבלה הזאת' (שם), ואת שקרה לאחר מכן: 'ולא אבה לשמוע בקולה וישכב אותה' (שם), וכן את גירושה על ידו בזמן שבו 'גדולה השינאה אשר שנאה מאהבה אשר אהבה' (עמ' 172), ואת הליכתה לאחיה אבשלום ובקשתה שיחזיר לאמנון כגמולו בצוותו את נעריו להכות את האח הבכור ולהמיתו בחג הגז. בהצגה זו קיבל הלקח המוסרי ביטוי פיזי בולט, כשהשחקנים 'מקיפים את אמנון ודוקרים אותו בסכיניהם', והוא נותר 'שרוע מת' על הארץ' (עמ' 172).

שבתאי הכיר היטב את המחזאות הקלסית,<sup>30</sup> ולא מן הנמנע ששאל מקלסיקונים דוגמת שייקספיר את התבנית של הצגה בתוך הצגה על משמעותה הסמלית וקשריה לעלילה, כשהוא שותל למעשה בתוככי המחזה מעין מיסטריה ימי בניימיית, המציגה 'היסטוריה תנ"כית'.<sup>31</sup> בימי הביניים האירועים מן התנ"ך שעמדו במרכז המיסטריה הדתית התפרשו בקשר לעתיד לבוא בחיי ישוע, כאלגוריות, משלים או סמלים המנבאים את ההתרחשות של האירועים בברית החדשה,<sup>32</sup> ואילו במחזה של שבתאי שימש הסיפור התנ"כי כהטרמה לעתיד לקרות במסעו של דיהון. בשלבים מתקדמים של המחזה לילית קושרת בין הדברים באומרה לאביה אשמדאי על דיהון: 'הוא אוהב אותי, כאהבת אמנון לתמר' (עמ' 188). בעולם דרמטי זה, הממוקד במסע רב התפוכות של דיהון וחותר נמרצות לסופו הטרגי, ההדגמה התיאטרלית־הנבואית המסתיימת במוות מוצגת כאזהרה שהלה אינו מסוגל לראות. שבתאי סיים את התמונה שלפני מעמד החתונה במפגש קצרצר בין החתן המיועד לדיהון. 'בעוד יומיים

30 כך כתבה שם־אורי: 'הוא מצא את הנוסחה בעזרתם הנדיבה של הקלסיקאים: שקספיר, גוגול, צ'כוב ופרינדלו. הוא גילה אותם על מדפי הספרים של חדר התרבות, ובאמצעותם (הוא עסק בתרגום מחזות) חדר אל התיאטרון בדלת האחורית' (שם־אורי [לעיל הערה 8]).

31 היינר וחוקיה (לעיל הערה 29), עמ' 130.

32 שם.

יום כלולותינו. האם תואיל לבוא ולשמוח אתנו, אף לחלוק מבירכתך לחתן וכלה? שואל החתן הזקן, ודיהון משיב: 'כן. אבוא' (עמ' 170). רק מדברים אלה יודעים אנו שאכן דמותו נוכחת בחתונה, מאחר שלא נשמעת מפיו ולו מילה אחת לאורך כל האירוע. בתמונה שלאחר החתונה דיהון כבר יוצא למסעו.

רמזים אחרים במחזה יוצרים את אותו קישור בין היצר למוות, ולפני שהם מקבלים את צורתם המוחשית בהצגה בחתונה, הם מיועדים לתאר כיצד מתחיל להבשיל בדיהון הרצון לצאת אל הים בלי שיוכל להבין את השלכות המעשה. אפשר לראות בקטעים אלה סימן לניהיליזם בצורות שונות שספג שבתאי מכתבי שלום על אודות השבתאות בגרסתה הפרנקיסטית. דמיון מסוים קיים בין מונחיו של שלום בתיאור השבתאות הקיצונית כ'הפקרות פרימיטיבית'<sup>33</sup> ובין ייצוג גילוי העריות במחזה על ידי שחקנים המחופשים 'באופן פרימיטיבי מאוד'. בקטעים אחרים נראה ששבתאי כמו שעתק תהליכים דיאלקטיים היסטוריים לתהליכים דיאלקטיים נפשיים. אצל שלום 'עולם היהדות הרבנית נהרס [...] מבפנים' בעטיו של הניהיליזם הקיצוני שבשבתאות,<sup>34</sup> ואילו במחזה היצר הניהיליסטי שבתוככי הנפש הוא שמכרסם בנפשו של דיהון, ומתווה לבסוף את המסלול הטרגי שבו הוא הולך. עולמו הסדור של דיהון מתערער בשלב מוקדם של המחזה, בפגישתו עם הסוחרים המספרים לו על רכוש רב המחכה לו מעבר לים, ושמשווחים עימו גם על נושאים שלכאורה אינם קשורים לעניין:

סוחר א: עכשיו אנו פה, עוגנים ביפו... (הנערה נכנסת ומביאה יין, כוסות וכו')

דיהון: (על היין) שתו מכובדי, מכרמי חברון.

סוחר: (רומז לנערה היוצאת) וזו?

דיהון: מגני ירושלים. (מחייך)

סוחר א: (בהתפעלות) שְׁדֵה. חי נשמת, שדה. אתה רואה ואתה מתאווה.

דיהון: אל תסתכל ולא תראה.

סוחר א: (ברוח בדוחה) לא אני מסתכל, אדוני. העיניים מסתכלות. (מרים

את כוסו) לחייה! (כולם שותים) ובעצם למה לא להתאוות? חיים כל כך

33 שלום (לעיל הערה 12), עמ' 40.

34 שם, עמ' 67.

מעט, ומתים כל כך הרבה, (צוחק) האין זאת?  
דיהון: כן... אם כך, אתם עוגנים ביפו? (עמ' 165–166)

בתגובתו הראשונה מביע דיהון תפיסת עולם המושתתת על משמוע עצמי ועל יכולת להבדיל בין הדברים הראויים למבט ובין דברים שיש להימנע מהם. ה'כן' התמציתי שמסתגן מפיו לאור הקישור שנעשה בין הופעת הנערה לעובדת היותו של האדם אורח לרגע בעולם, כמו מסמן לבטים פנימיים רדומים שקל להעירם. וכמי שרוצה להחזיר למקומו הראוי את המודחק שהפציע לתודעה ולסגור את הצוהר שנפתח לתהיות קיומיות, הוא ממחר להסיט בדבריו הבאים את השיחה מהנושא. אך עד מהרה מתברר שהורעים שנזרעו בתודעתו מסרבים להרפות ממנו. היציאה אל הים עם הסוחרים טומנת בחובה פיתוי שהוא מתקשה לעמוד בפניו, וסירובו המוחלט לקבל את הצעתם פעמים מספר מעיד יותר מכול על קשייו. לא סתם בוחר הסוחר לסיים את המפגש בציון העובדה שפריקת האונייה וטעינתה יימשכו כמה ימים, פרק זמן שבו הוא יכול לשנות את דעתו. את מה שהסוחר חש ומזהה בבן שיחו, תיאר שבתאי בפירוש בהוראות הבמה: 'דיהון שוהה מעט ואחר כך הוא חוזר ומנסה לעיין בספר, אך ניכר שדעתו מטולטלת. הוא מסתכל כה וכה. קם ממקומו וחוזר ומתיישב' (עמ' 167). שבתאי הדגיש בפעולות ובמלל את סערת הנפש שבה נתון דיהון, וכדי להעצים את המעמד ולקשרו עוד לנושאי המחזה הוא הכניס מייד לאחר מכן את הנערה למפגש קצר ביותר, המעיד על שלב נוסף בהירקמותה של נפשו המסוכסכת של דיהון:

הנערה: קראת לי, אדוני?

דיהון: (אחרי שהות קצרה של תמיהה) לא. (היא פונה לצאת) חכי. בואי.  
(היא חוזרת ומתחילה ללכת אליו)

הנערה: (במין פתאומיות) שחרר אותי מן השבועה ההיא, אדוני...

דיהון: (בזעם גדול) לא!

הנערה: כי לא אנשא לך.

דיהון: (בזעם) את תינשאי לך! ובעוד שלושה ימים! עכשיו צאי, שדה! (שם)

במעמד זה עיבה שבתאי בבירור את התשתית העלילתית של 'מעשה ירושלמי' והכניס בה יסוד חדש: עומק פסיכולוגי וממד ריאליסטי ברור, שיש בו טקסט

סמוי עשיר. מהערות שרשם לעצמו על הדמויות עולה שהוא התכוון ליצור הבחנה ברורה בין גלריית הדמויות במחזה ובין דיהון, שאמור להיות 'היחיד שיש בו מורכבות, דו־פנים, גלוי וחבוי'.<sup>35</sup> בהתאם לכך המילים והטון של דיהון הם כסות למשאלות לב כמוסות ולמאבקים פנימיים.

דיהון משהה את תגובתו מפני שייתכן שבתוך תוכו אכן קראה נפשו למי שמסמלת בעבורו מחוזות זרים, שמהם למד להתעלם. וכפי שלא הצליח להציג אמירה מוחלטת בפני הסוחרים, כך הוא מהסס מול הנערה. קריאתו אליה לבוא מאותתת למעשה על אותו פן בלתי נשלט במעמקי תודעתו שמגיח אל פני השטח. 'שחרר אותי מן השבועה', מתחננת הנערה, קריאה המקפלת בתוכה את ההפרה של הסדרים החברתיים ושל מצוות האב, שסוגיית המחויבות אליהם החלה מטרידה את מחשבתו. התגובה החריגה באופייה שהבקשה מעוררת, הזעם הגדול שמופנה אל הנערה, הם התפרצות לא רצונית עקב המצוקה הנפשית שבה נתון דיהון ועקב זיהוי תת־מודע של הנערה כמקור למצוקה זו. הזעם הופך למתון יותר בהמשך, כאות לחזרת התודעה לתפקודה, ועימה גם הסדרים החברתיים המאושרים על ידי התשובה החד־משמעית של דיהון. עתה, משהושב הסדר על כנו, יכול דיהון להבחין בין טוב לרע, לעשות סדר בנפשו ובעולם המוסרי שהתערפל. כינוי הנערה שדה מעיד על ההכרה בה כגורם שלילי בעולמו. ברם זוהי הכרה חלקית, שאינה מצליחה לתפוס את מלוא המשמעות של שחרור הרסן. את זו הותיר שבתאי לקהל לפענח, ותגובתו של דיהון היא הרמז לכך.

במונחיו של פרויד נוכל לומר ששבתאי יצר במעמד קצר זה את המתח בין שני דחפים המניעים את ההתנהגות האנושית: יצר החיים, ארוס, ויצר המוות, תנטוס. בעוד התשוקה מזוהה עם הארוס, התוקפנות שמופנית כלפי אחרים מקורה ביצר ההרסני, והיא מוטבעת בתנטוס ומתעוררת מכוחו.<sup>36</sup> שבתאי יצר כאן חיבור תמטי עקיף בין תשוקה למוות, חיבור שמופיע כאמור בצורה מפורשת בהצגת סיפור אמנון ותמר, ושעתיד להיות רמז עבה ביותר בעבור דיהון. וכפי שהחלומות בסיפוריו של שבתאי יכולים לשקף מסרים מרכזיים שהדמויות אינן יכולות לזהות, כך דיהון אינו מזהה את לקחיו של הייצוג

35 'הערות לדמויות' (קטע מודפס במכונת כתיבה), ארכיון שבתאי, תיק 56-18.

36 R. A. Baron, *Human Aggression*, New York 1977, pp. 16-18

התיאטרלי שמופנים בעיקרם לקהל.<sup>37</sup> במערכה הראשונה יצר שבתאי עמדת יתרון לצופיו ותנועה מהמובלע אל האמירות המחודדות יותר ככל שהעלילה מתקדמת. כמו כן עיצב רמזים ההולכים ומתעבים, ובמרוצת המערכה מגיע גם הרגע שבו בחר שבתאי להזכיר בפעם הראשונה את שמה של לילית. עם תום הצגת סיפור אמנון ותמר מנתרת הנערה הכלה ממקומה, עוברת בין השחקנים ובורחת החוצה, כשאורחי החתונה קוראים בקול: 'ברחה!... תיפסו אותה!... לילית!... תיפסו אותה!... מהרו!... בת־שטן!... (עמ' 172). שבתאי מספק כאן רמז ברור להופעתה העתידית של לילית ולגורל המצפה לדיהון, המאיר מעל לכול את החלוקה המרחבית של המחזה, שפענוחה מתחדד בהתבוננות במחזה לאור גרסתו הראשונית.<sup>38</sup>

בגרסה המוקדמת יוצא דיהון לרחובות ירושלים בשעת לילה ופוגש שני אנשים שפניהם מאופרות בלבן, ושנושאים אלונקה שעליה שרועה גופת אישה מכוסה בסדין לבן. הם מבקשים מדיהון לסייע להם בנישאת האלונקה, ובשיחה ביניהם מתברר שהאישה היא כלה שנישאה זה עתה. הם מציגים בפניו את הכתובה שהדיו שבה נכתבה טרם יבש, ומספרים שבלייל הכלולות 'שכבה עם בעלה והוא בזרועותיה מת. מת'.<sup>39</sup> דיהון מבחין לפתע כי הגופה נעה, ולשמע קול האנשים שמכנים אותה 'שוכבת בנידה' הוא אינו מתאפק, ומסיר מעליה את הסדין: היא עדיין בבגדי כלולותיה, פניה מכוסות בהינומה – ולפתע היא מתעוררת ומקרבת אותו אליה, ולפני שהוא בורח אחוז בעתה הם מתנשקים ב'חמדנות' (שם). סצנה זו קיימת גם בגרסה המתקדמת של המחזה, אך היא הועתקה למרחבים אחרים ופוצלה לשתיים.

בנמל יפו, דקות לפני ההפלגה, בזמן שדיהון מתפלל את תפילת הדרך, עוברים מאחור בלי שהוא מבחין בכך – כדרכו של המחזה לתקשר עם נמעניו מעל לראשו של הגיבור – שני אנשים הנושאים אלונקה ועליה גופתה של הנערה הכלה. הסוחרים, שרואים אותה, גם הם אינם פוצים פה, ולא נאמר דבר על סיבת מותה. לקראת סוף המערכה, בתמונה השתים עשרה, מופיעה

37 על תפקידו של החלום אצל שבתאי בהקשר לקורא ראו: 'אברמסון, 'המחזאי כמספר', מאזניים, נט, 4 (חשוון תשמ"ו), עמ' 54.

38 'שבתאי, 'מעשה ירושלמי ע"פ מעשה יהודי שמקורו, כפי הנראה, בתקופת הגאונים בבבל', המרכז הישראלי לתיאטר אמנויות הבמה, אוניברסיטת תל אביב, מחזה 4290. שם, עמ' 20.



האלונקה בשנית, לאחר שדיהון כבר כמעט הפך לבן בית בארמונו של אשמדאי. כאמור הלה הצילו מהפרת השבועה לאביו והמירה בשבועה אחרת, התובעת מדיהון דבר אחד ויחיד: לא להתקרב לבתו. האלונקה מופיעה בשנית באווירה אחרת לגמרי מזו שבה הופיעה בגרסה הראשונה. הזמן הוא גם כאן לילה, ושני נושאי האלונקה מתלוננים על הקור כבאותה הגרסה, אך בנוסחו הסופי של המחזה חוברת אליהם קבוצת אנשים המפומת מזמורים תנ"כיים. וכמו מתוך חלום מתרוממת מהאלונקה לא אחרת מאשר לילית עצמה ומשיבה להם במזמור אף היא.

כבגרסה הראשונה היא עוטה על פניה הינומה, ודיהון, שמופיע במקום, הוא זה שמסיר אותה. שבתאי בחר באותן מילים ופעולות ששימשו אותו בגרסה הראשונה ותיאר סצנה דומה בעיקרה, שבה הם 'מתנשקים בחמדנות', ולאחר מכן דיהון מבקש לעזוב את המקום. אלא שבגרסה זו הפעולה מלווה בצחקוקה של לילית, שמיטיבה להכיר את כוחה. 'מאין ידעת שאבוא?', שואל דיהון, והיא משיבה: 'אין היצר הרע תאב אלא דבר שהוא אסור' (עמ' 187). במילים אלה היא מורה למעשה על מהות הדמוני שבנפש. כבסיפור 'מעשה ירושלמי' דיהון כבר אינו מוגן על ידי השבועה, שהיא סמל לסדרים התברתיים השומרים על האדם וקהילתו מפני עולם השדים. ואולם בגרסתו של שבתאי היצרי – שהפך למניע עלילתי נסתר – הוא שמוצג כאן בהתממשותו. המעשים שנדחקו בסיפור המקורי זכו להבלטה יתרה בעיבוד המודרני של שבתאי, ובהתאם לכך, לאחר שדיהון היסס, לאחר שקרב ונסוג, לאחר שהבין שכבר המרה את פיו של אשמדאי, הוא מתואר כמי ש'במין פתאומיות [...] מחבק' את לילית 'ונושק לה בתאוה', ואחר כך מתוארים השניים 'משתרעים על האלונקה ומתעלסים' (עמ' 188).

גלגולו של מוטיב הפיתוי והכניעה בשתי הגרסאות מלמד בבירור על האופן שבו שאף שבתאי לנהל את המרחב בדרמה שלו, בהדרגה ובצורה מסודרת וקפדנית. בגרסה הראשונה ירושלים של דיהון מכילה את המעשים שלא ייעשו: הנשיקה החמדנית של הגבר הנשוי לכלה המתה שהתעוררה לפתע או המשכב בעת הנידה וכוחו המאגי-הממית, הופכים בגרסה המאוחרת למרחב שבו כוחו הממשי של הדמוני נותר כפוטנציאל בלבד, ככוח שספק קיים. לילית שמאוזכרת במרחב זה היא דימוי דחוס שניתן להצמידו לנערה, דימוי שאוצר בתוכו את שלל התכונות המגונות ועוד. דימויה אינו שונה

בהרבה מדמותה הדמונית כפי שהתגבשה בתרבות היהודית לאורך השנים, דמות שהיא התגלמות החטא והטומאה. לילית היא אנטייתזה לאישה היהודייה הכשרה, האם והרעיה. בריחופה מעל לסדר החברתי, לרבות תכתיביו לבנות מינה, לא רק שאין היא כבולה אליו – היא אף מסכנת את קיומו, בין השאר בשל יכולתה לחדור למעמקי תודעתו של הגבר ולחלומותיו ולעורר בו הרהורי עבירה ומחשבות זימה. זוהי דמות המגלמת למעשה האנשה של האימה הגברית מפני השתלטותו של היצר הרע, והיא אחד מסממני המובהקים אם לא הבולט שבהם. לילית היא רוח רעה, סמל של פתיינות וארוטיות המטילות מורא הן על הגבר הן על החרדים לשלומו של הסדר החברתי; היא כוח דמוני מושך ומרתיע. חשוב מכך, לילית אינה בת שליטה, וכל מה שאפשר לעשות הוא לסמנה עם האנומלי, לתייגה עם האחרות המוחלטת, ולהזהיר מפניה ומפני כוחה ההרסני,<sup>40</sup> כפי שעשה שבתאי במרחב זה.

ירושלים של שבתאי מייצגת מרחב שבו דיהון מצליח למתן את תשוקותיו. במרחב זה, על אף איומיה של האישה האחרת, הוא עדיין מצליח להשאיר את הסדר על כנו. בתווך, בין העיר ובין ארץ השדים, יצר שבתאי מרחב נוסף: נמל יפו. בגרסה הראשונה הוקצה בתמונה זו מקום רב לתיאור זוגיות מעוותת משהו: דיהון והסוחר יושבים במסבאה יפואית לשתות משקה אחרון לפני יציאתם לים הגדול, ולפתע נכנסים למקום 'איש גדול' המושך 'אחריו אישה צעירה יפה, שידיה שלולות בשלשלאות' והוא מסיר אותן מידיה 'ונושק לה בעדנה'.<sup>41</sup> הם מתיישבים לשתות, ומכאן ואילך יחסיהם מתוארים כיצריים והפכפכים ביותר. ברגע אחד הגבר נוהג בצעירה ב'עדינות רבה' ואף 'מלקק את סנטרה', ומייד לאחר מכן 'הוא דוחה אותה מעליו בסלידה ורשעות'.<sup>42</sup> הסיבה היא היותה אישה שנאפה. מעשי האישה הסוררת משיקים בבירור למעשה אחר שהופיע בגרסה הראשונה: המשכב בזמן נידה. וכפי שהמעשה של כלה זו התפוגג במעבר לגרסה המאוחרת, כך הוסרה הופעתו של הזוג המוקצן מגרסת המחזה המוגמר. זהו עוד מהלך של זיקוק נושאי שנקט שבתאי גם במרחב הביניים, ובו הורחקו

40 לדיון נרחב בדמותה של לילית בתרבות היהודית הרבנית ראו: ד' רוזנצויג, לילית, שדה בעלת הפרעת אישיות גבולית: 1000 שנים ראשונות של לילית היהודית, תל אביב 2010,

עמ' 86–164

41 שבתאי (לעיל הערה 38), עמ' 23.

42 שם, עמ' 25.

כל מעשייה הלא מוסריים של האישה. כמה תמונות לאחר מכן נפשו של דיהון נכנעת ליצריה. ייתכן שמותה של הנערה וגופתה, המוצגת כאמור במרחב זה, מסמלים את הכוח של החברה והאדם להשתלט על הדמוני שבקרבם, כשהנמל מייצג מרחב סיפי (לימינלי), מרחב שבין לבין, נקודת הקצה שממנה והלאה יכולת שליטה אנושית זו כבר אינה קיימת. לא סתם מתעוררת לילית מאותה אלונקה. מה שאפשר לעשות לכוח פְּשלה בעולם האדם אינו תקף בעולם השדים, שבגרסתו של שבתאי לסיפור הימי ביניימי נקשר בעולם האדם בדרכים שונות ומגוונות נוספות.

### בין שני עולמות

כמו בסיפור הימי ביניימי, המרחב של ארץ השדים במחזה הוא מקומם של שדים יהודיים הכפופים לסדר האלוהי. בתוך עולם זה יצר שבתאי מקטעים כמו אוטונומיים, שבהם ההצטמצמות של כל נוהג דתי עד כדי היעלמות גורמת לשק העוונות של דיהון, המלא ממילא, להיות גדוש אף יותר. ב'מעשה ירושלמי' התקיים המגע המיני בין לילית לדיהון רק לאחר שהשניים נישאו כדת וכדין, מה שמסמן כי גם בעולם כזה קיים סדר כלשהו, ואילו במחזה הקדים שבתאי את המעשה ורוקן את המפגש הלילי בין השניים מהמוסכמות הדתיות שמכתיבות את הקשר שבין הגבר לאישה. בדרך זו נוסף חטא על חטא: חטא המבטא אימפולסיוויות וכניעה לדחפים, ושתורם להיווצרותו של מרחב שבו התבונה משועבד כל כולו ליצרים המיניים. ברור שהכוח המחולל את התמורה באדם הנכנס למרחב זה הוא כוח פיתוי ייחודי, המתעצם עם הפיכת בת אשמדאי ללילית במחזה של שבתאי.

לילית של שבתאי קמה מן המתים והיא מרוממת מכל הסובבים אותה, אך היא גם נועזת וארצית יותר, פעילה יותר, ומוסרית פחות מדמותה במקור כבת אשמדאי. בגרסת המחזה לילית אינה יושבת 'בקתדרה של זהב' עם 'בתולות רבות' הרוקדות בשמחה לפנייה, כפי שמתוארת בת אשמדאי ב'מעשה ירושלמי'<sup>43</sup> אלא נוקטת צעד משלה – יוצאת מארמונה אל הרחוב ומפתיעה את דיהון. דמותה שואבת במידת מה מאפיינים מדימויה הפתייני, אך עיצובה

43 מעשה ירושלמי (לעיל הערה 1), עמ' 55.

פונה פחות לתיאוריה העל־אנושיים בדמונולוגיה היהודית. אלה שרטטו את דמותה כיד הדמיון הטובה – 'כמי ששערה ארוך ואדום כצבע השושנה וכן שפתותיה. לחייה אדומות ולבנות, לשונה חדה כחרב ומילותיה חלקלקות כשמן, ומשהצליחה לפתות את הגבר הופכת היא באחת לדמות מעוררת אימה, הנעמדת מול קורבנה לבושה בבגדי אש בוערים והורגת אותו'.<sup>44</sup> לילית של שבתאי אנושית יותר דווקא. עיצובה נשען על קשת של תכונות אנושיות שהעניק 'מעשה ירושלמי' לבת אשמדאי, כחלק מהניסיון של סיפור זה ודומים לו לרכך את האימה מהדמוני, שהייתה אחד מיסודות התרבות העממית בימי הביניים.<sup>45</sup>

מיעוטם של סממנים פנטסטיים או מתיחת דפוסי ההתנהגות האנושיים בדמותה של לילית אינם פיתוח התשתית הסיפורית בלבד והעצמת תכונות שקיימות בתשתית זו, ואין הם נובעים רק מהכרת המגבלות שעשוי להציג מימושה הבימתי – הם גם תוצאה של היות דמותה ספוגה בדמויות נשים אחרות בסיפוריו של שבתאי.<sup>46</sup> שבתאי למעשה לא טרח כלל לתאר את פניה. לעומת זאת הוא הדגיש כיצד לילית מושיטה לאט לאט את ידיה ו'כורכת אותן סביב צווארו' של דיהון (עמ' 187), פעולה רבת משמעות שאפשר לזהות בכמה מסיפוריו של שבתאי.

לדוגמה לפיתה דומה מתוארת בסיפור 'אדו־שם',<sup>47</sup> המגולל את חוויותיו של נער מתבגר שבועות מספר לפני טקס הבר־מצווה, כשהוא לכוד בין שני עולמות: עולמה של ג'נטילה, אישה משוחררת משולי הכרך הגדול, המאפשרת לו לטעום לראשונה מטעמו של הריגוש המיני, והעולם של סבו חמור הסבר, המטיל מורא על הנער ומייצג את עולם המצוות ואת המצופה ממנו. הנער מגיע לגג ביתה של האישה בדרום תל אביב, ושם הוא שוטח את

44 R Patai, 'Lilith', *The Journal of American Folklore*, 77 [306] (1964), p. 302

45 ע' יסיף, סיפור העם העברי: תולדותיו סוגיו ומשמעותו, ירושלים תשנ"ד, עמ' 399.

46 בהערות שרשם לעצמו שבתאי במהלך הכתיבה כינה לעיתים את הדמות השדית שאליה משתוקק דיהון – הרמינה. מכאן שלא תמיד הדימוי של לילית האגדית הוא שעמד לנגד עיניו בשעת הכתיבה, וייתכן שהדבר גרם לריחוק המסוים בין חזותה של לילית במחזה ובין דימוייה בדמונולוגיה היהודית.

47 'י' שבתאי, 'אדו־שם', הנ"ל, הדוד פרץ ממריא: סיפורים<sup>2</sup>, תל אביב תשמ"ה, עמ' 7–19. קובץ הסיפורים נדפס לראשונה בשנת תשל"ב.

מצוקותיו לפניו דווקא. בתגובה על מצוקתו המארכת עורכת טקס כישוף מוזר שמבטיח כי הסב ימות בתוך שבוע, ובאותו זמן היא דוחקת את ידי הנער 'אל בין רגליה, תחילה בעדנה ואחר כך בכוח'.<sup>48</sup> בעולם הריאליסטי של שבתאי הסב מת רק לאחר שנה, אך מעשה הכישוף מוסיף לרדוף את הנער, ואותה פעולה שגולשת מסיפוריו של שבתאי אל המחזה עומדת במרכז חזיונותיו: 'כל הלילה חיכיתי למלאך המוות, שיופיע בין רווחי התריס וייקח אתו את אחד משנינו, ולפנות בוקר עלתה ג'נטילה מתוך התהומות ופניה חיוורות מאוד. היא כרכה את זרועותיה הדקות מסביב לצווארי, כאילו ביקשה לחנוק אותי'.<sup>49</sup> דמותה של לילית משיקה בבירור לאישה האחרת, הכורכת את המיניות בכישוף, והמשתקפת בדמותה של ג'נטילה הזרה והמוזרה: נציגת השוליים החברתיים של העיר, המתריסים כנגד עולמם המסודר לכאורה של גיבוריו של שבתאי; השוליים הכאוטיים המכונים בסיפור 'שיקגו של תל-אביב' או ארץ 'התל-אובות', והמאוכלסים בדמויות משולי החברה, דמויות דיוניסיות, חיוניות ומיניות.<sup>50</sup>

הפעולה הסמלית של לפיתת הצוואר מופיעה גם בסיפור 'הדוד פרץ ממריא':<sup>51</sup> "תאהב אותי. תאהב אותי", ביקשה גאולה כמבקשת על נפשה, כשהיא טומנת את ראשה בחיקו וכורכת בכוח את זרועותיה סביב צווארו, כאילו אמרה להיאחז בו לבל תיגרף אל התהום'.<sup>52</sup> דומה שלילית של שבתאי קשורה לגאולה אף יותר מאשר לג'נטילה. זאת ועוד, קיימים קשרים נושאים עמוקים יותר בין המחזה ובין סיפור זה, שפורסם בכתב העת 'קשת' בשנת 1969.<sup>53</sup> כמו דיהון הדוד פרץ מוצא אהבה אסורה מחוץ למסגרת הנישואים, ושניהם נעים מעולם ערכי סדור (עקרונות התורה הקומוניסטית או המערכת הדתית המוסרית המחייבת את שמירת השבועה וצוואת האב) אל עולם התשוקה

48 שם, עמ' 17.

49 שם, עמ' 18.

50 ד' בורשטיין, "העולם באמת היה מלא תהומות ומחילות מסתורין": המרחב ב"אדושם" ליעקב שבתאי, מחקרי ירושלים בספרות עברית, יט (תשס"ג), עמ' 252.

51 י' שבתאי, 'הדוד פרץ ממריא', הנ"ל (לעיל הערה 47), עמ' 129–155.

52 שם, עמ' 146.

53 באותה שנה הסיפור 'הדוד פרץ ממריא' אף זכה בפרס הסיפור הקצר לכבוד עשור לקיומו של כתב העת. ראו: סוקר-שווגר (לעיל הערה 7), עמ' 90.

המשתלטת על תודעתם ומסיטה אותם מדרכם. בדומה ללילית גאולה חסרת מעצורים, ובאופן שבו היא נמשכת אל ההתאבדות הרומנטית ניכר שהקשרים עימה עומדים בסימן מוות.<sup>54</sup> כמו ג'נטילה גאולה היא מקור לעיצוב מיניות ססגונית ומאיימת כאחת – מה שהופך את לילית למעין דימוי ממצה של האישה האחרת ביצירתו של שבתאי. דמותה של גאולה משיקה ללילית גם בכמיהה לאישור האהבה אליה. הפצרתה בדוד פרץ שיאהב אותה כמו עוברת ל'מעשה ירושלמי' כמעט כפי שהיא, ומטעינה את דמותה של לילית בתכונות של בת אנוש:

לילית: איני רוצה לשמוע!... לא צליל קולך, ולא מגע ידך!... איני רוצה! לך! לך אליה (במרירות) מילאת תשוקותיך... תענוגות בשרים... שבעת את גופי... עכשיו אתה יכול ללכת. (לפתע מתרפקת עליו בתשוקה רבה) דיהון... דיהון... פניך הקרובות, דיהון, ידיך החמות... רגליך בין רגלי, ראשך על ראשי... לאן הלך כל זה?... חבק אותי, דיהון... חבק אותי.

דיהון: (מחבק אותה) אני אוהב אותך, לילית.

לילית: אמור זאת שוב, דיהון! אמור זאת שוב! צעק את זה בקול גדול! צעק! אני רוצה לשמוע! (עמ' 196)

אם כן נדמה שלילית, דמות פנטסטית שכאמור יש לה כוחות פיתוי מאגיים הממסכים את תודעתו של הגבר, הופכת עם נישואיה לדיהון לאישה כמעט אנושית, שחרדה פן תיעזב לטובת האישה האחרת. פן זה בדמותה של לילית מעלה אל פני השטח את הכוחות הנגדיים הפועלים במחזה: מחד גיסא בידול מרחבי בין עולם השדים לעולם האדם ומאידך גיסא שטוש מכון ומודע של החיץ. ואכן בהערות שרשם לעצמו שבתאי במהלך הכתיבה תחת הכותרת 'עוד הערות לבירור הבעיות הרעיוניות' הוא ציין: 'אולי, קיימת בעולם הדימוני' אותה הסתירה 'הקיימת בעולם החברתי, כלומר, כשם שהחברתי נמשך אל הדימוני כך נמשך הדימוני אל החברתי'. מסיבה זו שבתאי הסביר לעצמו את העובדה שבתו של מלך השדים 'משתוקקת אליו' וכן 'מבקשת שבועות וכתובה ונישואין'. ומסקנתו הייתה: 'פירוש הדבר, שגם החברתי וגם השדי אין ביניהם

54 לניתוח דמותה של גאולה כדמות הקשורה למוות ראו: אברמסון (לעיל הערה 37), עמ' 53.

הפרש. כלומר, זהו אותו עולם, היינו, עולם שדי שהכניס עצמו למסגרת נורמאטיבית'.<sup>55</sup>

על אף ניסוח נקודת מוצא רעיונית זו, ניכר שבתהליך כתיבת המחזה לא ויתר שבתאי על המחיצה שבין שני העולמות, והמחזה נע מראשיתו ועד סופו על קו המתח המתמיד שבין המשיק ובין המבדיל. הטכניקה שבה יצר זאת שבתאי מורכבת ועדינה. לילית, הצומחת מדמויות כגאולה וג'נטילה, מקושרת ישירות לדמות אחרת שברא שבתאי במחזה: הנערה־הכלה, קישור שפיתח שבתאי בגרסאותיו השונות של המחזה. בגרסתו הסופית הוא ציין במפורש ברשימת הדמויות ש'הנערה־הכלה [...] היא גם לילית בת אשמדאי' (עמ' 162). השתייכותה לעולם ה'ממשי' של המחזה, לירושלים ונערותיה, מפירה את הגבול המובנה שבין עולם האדם לעולם השדים ואת שיוכה הבלעדי של לילית לעולם השדים. האם לילית מבקרת בעולמם של בני האנוש בדמותן של נערות כאלה? האם אותה נערה מייצגת כוח מחולל קטן? האם הופעתה המחודשת בדמותה של לילית מסמלת מעין שיבה אל מקור האנרגיה, אל האם הגדולה? אין במחזה תשובות חד־משמעיות על שאלות אלה, אך המגמה הכללית ברורה. כשם שאת אשמדאי אמור לגלם בהצגה מי שמגלם את שלמון אביו של דיהון, וכשם שהרב בארץ השדים אמור להיות משוחק על ידי מי שמגלם את הרב שבירושלים,<sup>56</sup> כך הנערה היא חלק מאותו ניסיון לחבר בעקיפין בין העולמות. אותם שחקן או שחקנית אמורים לגלם הן את נציגי הסדר והן את מחוללי התשוקה ההרסנית, וזוהי בדיוק דרכו של שבתאי לעורר תהיות בקרב נמעניו. הטשטוש הוא העיקר.

בהכפלת נוכחותן הבימתית של הדמויות בולטת גם נוכחותם של המספר והשחקנים המתגלגלים לעולם השדים כדי להציג את אותו סיפור בדיוק, הלוא הוא סיפורם של אמנון ותמר. הם מציגים בפני קרואי חתונתם של דיהון וילית, קהל רב שבא לשמוח בחתונת בתו של מלכם אשמדאי. ובטכניקה זו של תעתוע, של ערעור המחיצות במרחב והאחדתן הבור־זמנית, שינה שבתאי בעיקר את המינון שבין הישיר לעקיף ולמובלע ובין הרציני להומוריסטי ולאירוני, ההופך כעת מושחז וחד, כיאה להקשר החדש. כך התמונות אומנם

55 'עוד הערות' (לעיל הערה 3).

56 הגילום הכפול של הדמויות מצוין גם הוא מפורשות ברשימת הדמויות במחזה, עמ' 162.

חוזרות על עצמן, אך בארץ השדים האווירה מוכתבת על ידי התפיסה שניסח שבתאי לעצמו באשר לעולם שדי זה: 'השדים כולם – כולל בתו של אשמדאי חייבים ליצג את העולם הספונטאני, הכנה, הרגיש, העליץ, המידי אך גם המסוכן והאכזרי'.<sup>57</sup> ובמקום שבו אין עוד צורך בהעמדת פנים וברמזי רמזים, בעידון עודף או בעידון בכלל, עולם אותנטי בדרכו האכזרית והמשונה, מקדים את ההצגה פרולוג ישיר וחרף, שנאמר בו למשל: 'והאיש בתורה יהגה אך לשווא, כי עיקר תורתו הן תלויה בין רגליו, מלתו לא מלה, שבועתו, חי שמים, היא כאבן אשר השליכה למים' (עמ' 190). מייד עם תום ההצגה פותחים הכול בריקוד הנעשה 'יותר ויותר נסער ואורגיאסטי' (עמ' 192), והגולש בהדרגה למה שמזכיר במקצת טקסים מבית מדרשם של השבתאים הקיצוניים שעליהם קרא שבתאי אצל שלום,<sup>58</sup> והתרת האסור נעשית לא בהחלפת נשים בין איש לרעהו אלא בהחלפת נשים אחרת. בשעת הריקוד האקסטטי מוצא עצמו דיהון רוקד לפתע עם ברוריה, 'אף היא בבגדי כלה' (עמ' 192). משהבחין בה הוא נרתע, חומק ממנה, ו'ורץ לחפש את לילית' (שם). דיהון אינו מסוגל להכיר במצב כפי שהוא באמת. נישואיו ללילית אינם מתירים את נישואיו לברוריה, והוא למעשה מממש אפשרות חדשה של נישואים כפולים לרעהו ולשדה בעולם דמוני שאינו דורש המרת נדר אחד באחר.

טכניקה זו של העתקת סיטואציות בימתיות, תוך כדי עיבוי בגוון ניהיליסטי והמרתן לדפוסים ההתנהלות של המרחב הייחודי שבו הן מתרחשות, חלה גם בהצגת סיפור אמנון ותמר, ששבתאי שזר לתוכה פסוקים משיר השירים: 'תמר מלבבת את הלבבות) ותיגש אליו לאכול ויחזק בה ויאמר: [...] הינך יפה רעייתי, כחוט השני שפתותייך ... (מעביר את אצבעו על שפתיה) מיגדל דויד צווארך' (עמ' 191). ציטוט זה משיר השירים נקשר ישירות למפגש הלילי

57 'הערות לדמויות' (לעיל הערה 35).

58 אם אכן הושפע שבתאי בעיצוב מעמד זה מדברים שקרא אצל שלום, סביר שעיצבו בעיקר לאור תיאור זה: 'זמן רב (עד דורנו אנו!) נהגו השבתאים הטורקיים מכת ה"דונמה" לחוג בכ"ב אדר "הג הכבש" שאיש לא ידע פירושו, עד שצעירים מבני הכת גילו את פרטיו. והנה הוא קשור בטקס אורגיאסטי מסוים הנקרא "כיבוי אורות" [...] כולו [...] לקוח מהפולחן האלילי של "האם הגדולה" [...] ואין כל ספק, שכאן קיבלו השבתאים ירושה אלילית שנבעה מתוך מיתוס קדום מאוד ושסיגלו אותה לתורתם המיסתורית על "המצוה" וה"תיקון" שבהחלפת נשים בין איש לחברו, שהיתה נוהגת בלי ספק בכמה חוגים של הקיצוניים' (שלום [לעיל הערה 12], עמ' 41).



בין לילית לדיהון, שגם בו בחר שבתאי לצטט רבות משיר השירים: 'קומי לך, רעייתי יפתי' (ב 10); 'כי הנה הסתיו עבר, הגשם חלף הלך לו' (שם 11); 'התאנה חנטה פגיה והגפנים סמדר נתנו ריח' (שם 13); 'קול דודי הנה זה בא מדלג על ההרים' (שם 8). שבתאי מיזג בשני המקרים את הנשגב עם הנמוך והמביש, כדרך לייחד את עולם השדים, המהתל בכול.

גם חוקרים מודרניים שראו בשיר השירים סיפור אהבה פשוט וחסר רעיון דתי מובהק, הודו כי לא ניתן להתעלם מכך שאהבה זו מקרינה זוהר של קדושה ואצילות מיוחדת, בהיותה ספוגה בתמימות טבעית וטוהר.<sup>59</sup> ברור בתכלית שביחסי תמר ואמנון אין מאום מאותה תמימות ומאותה אהבה טהורה, כל שכן ביחסי לילית ודיהון. מעניינת לא פחות הפרשנות האלגורית שניתנה בתרבות הפיוטית הפילוסופית לשיר השירים כמשל לדרכו של האדם אל החוכמה האלוהית. לפי פרשנות זו האדם נבדל מכל הברואים ביכולתו לקנות דעת ברזי העולם ובחוקיו האלוהיים. הנערה מסמלת את האדם במצב של פוטנציאל שטרם מומש. האהוב שמעירה מקושר לכוח הפועל, למהות אלוהית רוחנית נפרדת המקיימת את העולם ונותנת לדברים את צורתם. הוא התגלמות של ידע נשגב, שידיעתו היא הדרך להגיע לשלמות העיונית. התאחדותם רצופה קשיים, והיא סימן לדרך הארוכה שיש לעשות במדרגות השגת הידע עד רמתו העליונה ביותר.<sup>60</sup> פרשנות זו, שבה החשק מבטא תשוקה לשלמות רוחנית, עומדת גם היא בסתירה מוחלטת לשני המקרים המבטאים תשוקה נטולת כל רוחניות, והמגלמים בתוכם הידרדרות רוחנית ומוסרית. ההקבלה – שיש לה ממד של הפתעה וקריצה לקהל, המפענח את האירוניה שבה בנקל – שימשה את שבתאי כדרך לייחד את עולם השדים ולהציגו כעולם קרנבלי באופיו, עולם שרוח החופש מהותית להווייתו.

דומה ששבתאי היה מרותק מהעיצוב הדמוני בהקשר לעולם האדם, ומעידות על כך ההערות שרשם לעצמו בנוגע להיבט זה. את השוני בין שני העולמות שרטט בהערותיו כהבדל שבין עולם דמוני, המיוצג בכסף, בתשוקת המסע, בשדים, בבתו של אשמדאי, ובין עולם חברתי, המיוצג 'במסחר,

59 א' שמואלי, 'פרשנות שיר השירים – עולמות של סמלים', בית מקרא, סג, ג (תשל"ח), עמ' 275.

60 שם, עמ' 279–283.

בשבועות, בצוואה, האישה, המשפחה וכו'.<sup>61</sup> שבתאי לא העניק עליונות מוסרית לעולם זה או אחר, ואף הכריע לעיתים לטובת עולם השדים, בכותבו לעצמו ש'השדים אינם גרועים מן האנשים ואולי אף עולים עליהם במידת הכנות'<sup>62</sup> או שהם 'אנושיים וישרים לא פחות'.<sup>63</sup> נקודת מבטו של שבתאי על השדים תאמה במידת מה את רוח הסיפור העברי הימי ביניימי, שהשדים יכולים להתגלות בו כמי 'שאינם שונים ברוב איכויותיהם המוסריות מהחברה האנושית'.<sup>64</sup> אימוץ לילית העניק למחזה קול נוסף, המגלם את שחרור הרסן המוסרי לפרקים. נראה שהעיסוק בדמוני היה בעבור שבתאי בראש ובראשונה הזדמנות לתהות על העימות שבין החברתי והנורמטייווי ובין הכוחות הנגדיים של החופש המוחלט, והמדיום הדרמטי כיוון אותו לתמצות הקונפליקט שבין השניים ולמיקודו. התמקדות זו הניבה מעין שורה תחתונה במחזה שחותר במובהק לטשטוש ולתעתוע. כך בשעה ששבתאי כיוון את כוחו היצירתי לכתיבת מחזה 'שהטוב והרע אינם ניתנים [בו] להגדרה, הטוב נהפך לרע וכד', הוא יצר עולם שבו נידון דיהון להיות קורבן טרגי של סדר אחר, ששבתאי ניסח במפורש: 'מי שאינו יכול לחיות בחברתי, בנורמאטיבי, חייב מיתה' (ההדגשה במקור).<sup>65</sup> ניכר כי התשתית הסיפורית של 'מעשה ירושלמי' היא שאפשרה לשבתאי ליישב את הכול יחדיו. דיהון הוא אפוא קורבן של שני עולמות מנותקים ומאוחדים כאחת. היסוד הדמוני בעולם החברתי, שמגולם בין השאר בכל מה שמעוררת בו הנערה הכלה, הוא שגורר את דיהון אל פי התהום; ואילו היסוד החברתי בעולם הדמוני מבטיח את נפילתו לתהום ואת נקמתה הממיתה של לילית האגדית על הפרת השבועה שנשבע לה. לסיכום חלק זה של דיוני אשוב אל הטקסט הקנוני שנח על שולחנו של שבתאי בשעת כתיבת 'מעשה ירושלמי', ושזכורו בקשר למחזה יכול לשקף

61 'מעשה ירושלמי' – ניסוח כללי של הרעיון' (קטע מודפס במכונת כתיבה), ארכיון שבתאי, תיק 66-5:18.

62 שם.

63 'מעשה ירושלמי' – בעיות ראשונות' (קטע מודפס במכונת כתיבה), ארכיון שבתאי, תיק 66-5:18.

64 רוטמן (לעיל הערה 20), עמ' 218.

65 'הערות לבירור הבעיות הרעיוניות' (קטע מודפס במכונת כתיבה), ארכיון שבתאי, תיק 66-5:18, עמ' 2.

בצורה סמלית תנועה נוספת בין שני עולמות. כאמור בסמיכות לכתובת המחזה 'מעשה ירושלמי' העניק שבתאי ל'תיאטרון לילדים ונוער' עיבוד של 'אהבת ציון' של מאפו לבמה. במחזה זה, 'אמנון ותמר', עסק שבתאי בעולם בדיוני שבו האהבה והתשוקה הן זרו לקידומו של סדר הרמוני שלו היבטים חברתיים. תמר, הכבולה לשבועת אביה ידידה ליורם, שמת בקרב, מיועדת לעזריקם מיום היוולדה. סלידתה ממנו גלויה, והיא ההיפוך המושלם של התחושות שהחלו לקנן בקרבה בפוגשה את אמנון רועה את צאנו בשדות בית לחם בעונת הקציר. מראהו, שירתו והיותו מי שהצילה מלוע האריה, כורכים את תמר אליו בקשרי אהבה שאינם ניתנים להתרה, וגם הוא מתאוה אליה. השבועה ומעמדם החברתי הנבדל עומדים למכשול בפני מימוש שיכרון אהבתם. התלכדותם של האוהבים מתאפשרת בסופו של דבר עם הגילוי שעזריקם ואמנון הוחלפו בהיוולדם על ידי משרתים שחמדו רכוש ומעמד לא להם. הטבע, שבסיפור של מאפו הוא מקום שנופלות בו המחיצות המעמדיות, הוא נוקשה בדרך שבה הוא יוצר הייררכייה ביולוגית ארוטית שבגינה זכאים להתקרב זה לזו רק המושכים, החזקים והיפים. בה בעת המתח שהטבע יוצר בין ההייררכייה המעמדית לזו הטבעית הוא מדומה בעיקרו, מאחר שאהבתם של השניים מתאפשרת במלואה רק לאחר גילוי מוצאו האצילי של אמנון, בהאחדה של הביולוגי והטבעי עם החברתי לשלמות אחת.<sup>66</sup> לעומת זאת העבודה על 'מעשה ירושלמי' סיפקה לשבתאי השתקעות בעולם שבו מושא התשוקה של הגיבור הוא האחרות המוחלטת, הגוררת ערבוב מין שלא במינו במלוא מובן המילה – מעשה אהבים בין גבר השייך למשפחת האדם ובין ספק אישה שאינה נמנית עם קטגוריה זו,<sup>67</sup> וששייכותם החברתית המעמדית היא סוגיה שולית ואינה ממין העניין.

66 ראו: מירון (לעיל הערה 27), עמ' 24–25.

67 לצורך סימון ההבדל באופיים של הקשרים הזוגיים העומדים במרכז היצירות אני מתייחס כאן להגדרה הרחבה ביותר של השדים כלא בני אדם, וכמובן יש הגדרות אחרות. נוסף על תכונה אחת שכבר הזכרתי, היותם של השדים מי שמוסריותם אינה בהכרח נופלת מזו של החברה האנושית, השדים מוצגים בסיפור העברי הימי ביניימי כמי שלהבדיל מבני אנוש אין להם יכולת בחירה חופשית. וזאת לצד הגדרת המהות המשותפת להם בהיותם לא בני אדם, חיות או אלים, וראייתם כישויות חיצוניות הנמצאות בקרבת המציאות האנושית, שהם משפיעים עליה ומושפעים ממנה. להגדרה הרחבה של השדים ולהגדרתם בהקשר של סיפור העברי הימי ביניימי ראו: רוטמן (לעיל הערה 20), עמ' 191–195, 218.

שני העולמות שפגש שבתאי באותה עת היו אפוא מנוגדים בתכלית. מאפו ייצג את החזון הציוני במלוא הפתוס, את ראיית הטבע כמקור להתחדשות ולתיקון הממלכה,<sup>68</sup> ודומה שמנגד מצא שבתאי ב'מעשה ירושלמי' הד להווייה הבעייתית שלו ושל בני דורו שביטא ביצירתו. הוא נמנה עם דור בנים עירוני שהיה בשר מבשרה של שכבת העילית הישראלית, ושקיים מערכת יחסים מורכבת ורבת פנים עם דור האבות, שתבע ממנו להמשיך את המפעל הציוני בשעה שזה החל משנה פניו ונבעו בו פערים ברורים בין החזון למציאות שהלכה והסתאבה במהירות; דור בנים זה נדון לחיפוש מתמיד של משמעות שהסתיים במבוי סתום, התקשה ליצור אני משלו, וזהותו הייתה עקרה, קרועה ומפוצלת, זהות שהושתתה על נהנתנות ונהייה לאוניורסליות ועל מתח שבין ההווה הישראלי נטול השורשים ובין העבר היהודי הגלוי.<sup>69</sup> בדיהון מצא אפוא שבתאי דמות המגלמת קשת רחבה של קונפליקטים בזהות שלא היו זרים לו, דמות שקיפלה בתוכה מצב חברתי של אובדן דרך והתפוגגות של אידיאלים מנחים, של הפרת צו אבות. וכך באופן סמלי ביותר שיקפה כתיבתו של שבתאי בתחילת שנות השבעים, בדלגה בין 'אמנון ותמר' ל'מעשה ירושלמי', שני עולמות: מחד גיסא את התיקון האלכימי שבישרה הציונות לעם היהודי, תיקון שהתווה תנועה נחושה קדימה ומעלה, ומאידך גיסא את יישומו של החזון בעידן הריבוני, שסימן כיצד החלה תנועה זו מעלה משנה כיוונה, הצידה ומטה מטה.

#### אנטרופיה רליגיוזית

לאחר שספינת הסוחרים נטרפת בים דיהון מגיע ל'עולם ריק מכל' (עמ' 176), והוא הולך בו מתוך לאות וייאוש. לפתע הוא שומע מרחוק קול זמרת תפילה.

68 מירון ראה בתיאורי הנוף ב'אהבת ציון' קו מדיני-היסטורי המסמן את התחדשות ממלכת בית דוד. וכך כתב על תיאור בית לחם: 'עדיין היא נשקפת מנגב לעיר המלוכה כבבואה אידיאלית, קדמונית ותמימה שלה. סיום התיאור בציון יופיין המלכותי הרוגע של הבריכות מחזיר אותו אל הנקודה שבה החל עם סימונה של בית לחם כמקור המלוכה. אם נפתח התיאור בציון תפקידו של הכפר כנקודת-המוצא של המלכות האידילית, הריהו מסתיים ברמזיה על כיוון התפתחותה של המלכות – מן הכפר לעיר, מבית לחם אל ירושלים. ממש זה הוא כיוון ההתפתחות של הסיפור כולו – לקיחת אמנון האציל-הרוגע "מאחרי הצאן" אל מקומו המיועד לו בין גדולי הממלכה. ממש זה הוא כיוון אהבתם המתפתחת של אמנון ותמר – מן ההתאהבות ב"מקום הנחמד" אל "קרית מלך רב" (מירון [לעיל הערה 27], עמ' 27).

69 סוקר-שווגר (לעיל הערה 7), עמ' 131–144.

מעודד מעט הוא פוסע לכיוון הקול, ההולך וגובר עם התקרבו אליו, עד שהוא מגיע לכיכר קטנה שבה שער גדול של בית כנסת. עתה בוקעת זמרת התפילה הצלולה 'מכל העברים והיא ממלאת את החלל' (עמ' 177):

לדוד מזמור, לה' הארץ ומלואה, תבל ויושבי בה.  
 כי הוא על ימים יסדה ועל נהרות יכוננה.  
 מי יעלה בהר ה' ומי יקום בהר קודשו?  
 נקי כפיים ובר־לבב, אשר לא נשא לשווא נפשו,  
 ולא נשבע למירמה [...] ישא ברכה מאת ה'  
 וצדקה מאלוהי ישעו. זה דור דורשיו, מבקשי פניך יעקב, סלה (שם).

שבתאי ליווה את הגעתו של דיהון לארץ השדים בזמרת מזמור כד מספר תהילים, ודרש שיישמע היטב ובעוצמה רבה. כך בחר ללוות גם את הגעתה של לילית לבית הכנסת בירושלים – המתפללים מזמרים שם את אותו המזמור. זו הייתה דרכו של שבתאי לכוון את הצופים לראות שעולם השדים ועולם האדם כפופים שניהם לסדר אלוהי אחד, חובק כול.

עוד הסבר לאימוץ מזמור זהה בשני המעמדות אפשר למצוא בחלקו האחרון של המזמור: 'שאו שערים ראשיכם והינשאו פתחי עולם ויבוא מלך הכבוד. מי זה מלך הכבוד, ה' עוזו וגיבור, ה' גיבור מלחמה. שאו שערים ראשיכם ושאו פתחי עולם ויבוא מלך הכבוד [...] ה' צבאות הוא מלך הכבוד, סלה' (עמ' 205–206). דומה שקסם לשבתאי הדימוי של פתחים ושערים שדרכם עתידה קדושתו של האל לעבור ולהיות נוכחת בעולם האדם. ייתכן שתיאור העולם כך שמתאפשרת בו תנועה בין העולם של מעלה לעולם של מטה דרך נקודות מעבר סיפק לו זווית נוספת לייצג את הסדר האלוהי השורר בתבל. גיבורי מחזהו משתמשים בפתחים ובשערים מעין אלה, וכך הם מגיעים האחד לעולמו של השני. בעבור דיהון בפתחי העולמות ובשעריהם ניצב שער של ממש, שתחילה הוא דופק עליו ב'זהירות, בהיסוס', ובהמשך הוא מכה בו 'בחוזקה ואף מטלטל אותו' (עמ' 177). הדרך שבה הוא הולך בשער מביעה עד כמה הוא רחוק מבן התורה שהיה, עד כמה הוא רחוק מלהבין את פשר המזמור שמפרט מיהו האדם הראוי להגיע למקום קודשו של ה'. בית הכנסת מסמל מקום מבטחים הזוכה לחסות האל. דיהון חפץ להיכנס בכוח הזרוע, בעוד שנדרש ממנו ניקיון כפיים – רמה מוסרית ורוחנית גבוהה, שכבר אינו

יכול להשיג מאחר שהפר את שבועתו לאביו. ואולם הסדר האלוהי אינו נוקשה וקפוא, ומידת הרחמים עוד עומדת לזכותו, והיא שמאפשרת לו לבסוף להיכנס למקום. לעומת דיהון, לילית עוברת בשערי העולם ובפתחיו בלא כל קושי מיוחד, מפני שלמרות היותה מי שהיא, לילית עדיין מכירה את סדרי העולם, ועליהם נשענות קובלנותיה כנגד דיהון. אם כן הסדר האלוהי, שמנהיג את העולם, ושמכתיב את חוקיו, מתגלה בבירור בשעריו, בפתחיו ובשומרי הסף, שהם חסרי צורה במהותם – אך מסוגלים להפוך למכשולים פיזיים של ממש – ושקובעים לפי אמות מידה אלוהיות מי יעבור וכיצד ומי לא יעבור.

היבט נוסף וחשוב לא פחות באימוץ המזמור נעוץ בתרומתו למימוש הבימתי של המחזה. והוא למעשה אחד מכמה מזמורי תפילה ששיבץ שבתאי לאורך המחזה. במחזה של שבתאי הציבור מזמור בבית הכנסת, והפרט שר בד' אמותיו. לרוב אלה מזמורים מספר תהילים, שלעומת ספרי מקרא אחרים, ש'מבטאים את גישותיהן ואת השקפותיהן של "הסמכויות הדתיות", הכוהנים" המחוקקים או הנביאים', משמשים 'פה לאדם המאמין באשר הוא, השופך את שיחו בפני אלוהיו'.<sup>70</sup> כך חוויית התפילה של האדם המאמין אמורה להיכנס לבמה, ולהעניק למוצג עליה נופך רליגיזי. בפנייתו למזמורים הפחית שבתאי במידה ניכרת את הממד האירוני, והוא שילב במחזה בדרכים שונות מזמורים שלמים. תרומתם למחזה היא אומנותית ותוכנית כאחת – כשם שהם משרים אווירה דתית, כך הם מקפלים בתוכם אמירה אחידה על סדרי העולם, אמירה המונחת ביסוד חוויית המאמין בשעת התפילה.

כמזמורים רבים בספר תהילים, מזמור כד – שכאמור מובא במלואו פעמיים במחזה – מצמיד לכאורה שני עניינים שאינם קשורים זה בזה: חלקו האחד מתאר את נפלאות מעשה הבריאה וחלקו השני דן בתכונותיו של הצדיק הראוי לעלות למקום קודשו של ה'. כמזמורים אחרים מטרתו להעיד על 'קיומו של קשר אימננטי עמוק בין הצדק ובין סדרי היקום' ועל היותו של הצדק לא פרי של מוסכמה חברתית, המושתתת על ערכי מוסר, אלא 'גילויים הכולל של סדרי הקיום וחוקיו'.<sup>71</sup> האל הגובר על הים ומשליט את סדרי העולם הטובים ('על נהרות יסדה ועל נהרות יכוננה') מגלם במעשה הבריאה את הצדק. הוקעת

70 ש' גלנדר, החוויה הדתית במזמורי תהילים (ספריית האנציקלופדיה מקראית, כט), ירושלים תשע"ג, עמ' 1.

71 שם, עמ' 104.

הרשע וקירוב הצדיק אינם מעשה גמול אלא תוצר של קשר בל יינתק בין סדרי העולם לצדק, קשר המכתיב כי רק נקי הכפיים זכאי לשהות במחיצת האל. חוויית התפילה מושתתת אפוא על האופן שבו הכרתו של המתפלל מאחה את שני הנושאים לאמיתה אחת, וגורמת למאמין לחוש כיצד הכול שייך לשלמות אחת גדולה השואפת להרמוניה, להשלטת הצדק על הטבע ועל כל מעשיו של האדם במידה שווה.<sup>72</sup>

עוד מזמור מתהילים ששילב שבתאי במחזה הוא מזמור כג, שהוא גרסה נוספת לתיאור הסדר האלוהי. שבתאי פיצל את המזמור בצורה מתוחכמת לשני חלקים, והסתייע בעמדה העמומה של דוברו<sup>73</sup> כדי לתאר שני מצבים שונים בתכלית: ברוריה, רעייתו של דיהון, היא ששרה את חלקו המסכם של המזמור, שמתאר מצב של שפע המורעף על האדם בשורות כגון 'דישנת בשמן ראשי, כוסי רוויה' (עמ' 168); ואילו את ראשיתו שר דיהון בשובו מארץ השדים: 'ה' רועי לא אחסר, בנאות דשא ירביצני, על מי מנוחות ינהלני. נפשי ישובב, ינחני במעגלי צדק למען שמו' (עמ' 200). במקרה של ברוריה המזמור משקף תחושת ביטחון אידיאלי ואת כל מה שמקנה הסדר האלוהי להולכים בדרך הישר. התמונה שבה היא שרה נפתחת בפסוק מהמזמור: 'גם אם אלך בגיא צלמוות לא אירא רע כי אתה עמדי' (עמ' 168). הפסוק נאמר בזמן שהיא רוקמת, פעולה המסמלת נינוחות ושלווה. גם דיהון שר פסוק זה בשובו מארץ השדים, אך שבתאי ביקש שהבמה תוחשך בדיוק לפני שדיהון מצהיר 'כי אתה עמדי'. מה שאצל ברוריה הוא בבחינת מצב היפותטי – אף כי הדובר חש שגם אם יקרה, ביטחונו מובטח – הפך בתפילתו של דיהון למצב שנחוה בפועל, ושמכתיב תחינה אחרת. דיהון מבקש לחוות את מה שהתפילה מאפשרת – מצב של היפוך שאינו חייב להיות מעוגן במציאות האובייקטיבית, הפיכת המיוחל למצב הנחוה בפועל, בעיצומה של התפילה. דיהון כמה לשוב אל נקודת הזמן שבה יכול היה לחוש את תחושתה של ברוריה. יתרה מזו, הוא נוכח בזמן שהיא שרה את המזמור, והיא נוכחת בזמן שהוא שר את המזמור, ושבתאי דאג

72 שם, עמ' 109–113.

73 לדין נרחב בפניו הכפולים של המזמור ראו: שם, עמ' 21–33. אני מבסס את הניתוח של המזמור במחזה להלן על פרשנות מקיפה זו, הכוללת התייחסות למהפך שחוה המתפלל בשעת אמירת המזמור וכן התייחסות למזמור בהקשר של הסדר האלוהי והשלטת הצדק עלי אדמות.

להשאיר את שניהם לבד על הבמה. זהו מקום המבטחים המושלם – בצל הרעיה ובצל האל המשגיח ממעל – שלא נשאר איתן כשהיה. בחלוקת התפקידים ביניהם בשירת המזמור דווקא דיהון הוא שאומר: 'ה' רועי לא אחסר', אמירה המגלמת את נפשו הקרועה של מי שאיבד את דרכו ומבקש הנחיה. הביטוי 'לא אחסר' מביע בדבריו את משאלתו של מי שביטחונו והקשר עם עולמו נתערערו.

אפשר לראות בתמונה הפסטורלית המתוארת במזמור כג ביטוי לרצון לקשר ישיר יותר ותמים יותר בין הדובר – במקרה זה דיהון – לסדר האלוהי. כמו במזמורים אחרים בתהילים, מתגלה כאן טפח מההרמוניה שאליה שואף סדר זה: איתני הטבע נמצאים ברגיעה מוחלטת, המאפשרת שהייה שלווח לצידם. אזכורם בצמוד למעגלי הצדק מעיד על מצבו הנפשי והמוסרי של האדם, וכך מנכיח המזמור את שלטון הצדק והתואם האלוהי. בתפילות־תחינתו דיהון חש בסדר האלוהי ומבקש להשיג את גאולתו תחתיו. סיום התמונה באותה נקודה חשובה במזמור מסמל כי הצדק האלוהי טרם חרץ את דינו של דיהון, לא כמקרה פרטי שמתייחס אל מעשיו הספציפיים, אלא מכיוון שהסדר האלוהי מתקשה מעצם טבעו לקבל את מי שאינו 'בר לבב' ו'נשא נפשו לשווא', כפי שהובהר במזמור כד, המצוטט כאמור במלואו במחזה פעמיים.

בעת כתיבת המחזה טרח שבתאי רבות על החלתו של סדר אלוהי ביצירה ועל הדהודו לכל אורכה, ובמקביל שקד לבטא את הסדרים המושלים בחייו של האדם, ובראשם המתח שבין החיים האנושיים ובין כיליונם. בפעמיים שבהן השחקנים מציגים במלאכותיות את סיפור אמנון ותמר הם מצהירים מייד לאחר מכן: 'סוף דבר הכול נשמע, החיים יודעים שימותו, והמתים אינם יודעים מאומה. גם אהבתם, גם שינאתם, גם קינאתם כבר אבדה, וחלק אין להם עוד לעולם' (עמ' 172, 192). הצהרה זו, המבוססת על פסוקים מקוהלת (יב 13; ט 5–6), שימשה את שבתאי ליצור במחזה מעין ציר משמעויות שנוגעות לסדרי חיי האדם. הפסוקים מוצבים בהקשר ומחוץ להקשר, או קשורים לתמונות אחרות. היו חוקרים שמצאו בפסיפס הרעיוני שקיים בקוהלת מכנה משותף ועקבי, והם ראו בפסוקים אלה ביטוי לתפיסה אחידה של החיים הנכונים, שבהם האדם מקבל את כיליונו כעובדה נתונה שמעבר להשגת ידיעותיו. ההכרה ללא עוררין בכך שאין מאומה לאחר המוות, שהקיום הוא בר חלוף, נועדה לכוון את האדם שלא לשקוע בחיפוש אחר דרכי מנוס מהשכחה והחידלון, אלא



להתרכז במיצוי ההווה ולהשלים עם הסדרים הקיימים.<sup>74</sup> ואכן שבתאי שיבץ עוד פסוקים מפרק ט בקהלת ואלה הוסיפו משמעויות לסדר האנושי: 'לך אכול בשימחה לחמך ושתה בלב טוב יינך, ראה חיים עם האישה אשר אהבת' (עמ' 173, 192; פסוקים 7, 9). במקומות שונים במקרא הצירוף 'אכול ושתה' משמש כ'ביטוי מטונימי, המייצג את השגרה או את התפקוד היום-יומי',<sup>75</sup> וכך גם בהצגת השחקנים. על רקע הפסוק הקודם הופכים דברי השחקנים להמלצה ברוח משנת קהלת, שקרא להסתפק באורח החיים כפי שהוא, לצד הרעיה. וכדי לחדד את המסר הצמיד שבתאי לפסוק מקהלת פסוק מספר משלי, המפציר ומזהיר מפני גורם רלוונטי ביותר למחזה, שיש בו להסיט את האדם מהחיים הנכונים: 'כי נופת תיטופנה שפתי זרה ואחריתה מרה כלענה' (שם; מש' ה, 3, 4).

תפיסת כיליונו של האדם לאחר המוות נשמעת בהקשר אחר במחזה, שמנתק אותה מההקשר המוסרי. ביפו, בסמוך לנמל, מגיחה לבמה דמותו של קבצן עוטה בלויים, ותוך כדי קשקוש אגבי בקופסת מטבעות שבידו הוא שר:

מי שחי – מת,

מי שחי – מת,

מי שחי – מת,

ולא ימות עוד פעם.

[...] מי שמת – מת,

מי שמת – מת,

מי שמת – מת

ולא יחיה עוד פעם (עמ' 174).

שיר חידתי זה מתבהר היטב לאור דברי קהלת, וניתן לזהות בו הקבלה פיוטית למשפט שאמרו השחקנים: 'החיים יודעים שימותו, והמתים אינם יודעים מאומה'. האמייתה שגזר קהלת מן המצוי, מן היש והקיים, המכתיבים גבולות סדורים ליכולת הבנתו של האדם, וקריאתו להיצמד לפיכך למה שאפשר

74 לניתוח נרחב של התפיסה האחדותית בקהלת ראו: ש' גלנדר, תחת השמש: תפיסת החיים והמוות אצל קהלת, תל אביב 2016, בעיקר עמ' 33–108.

75 שם, עמ' 80.

לדעת ולמצות,<sup>76</sup> מובעות בשיר זה פעם אחר פעם במבנה חזרתי, שאינו חותר להקשר כלשהו או לאמירה נלווית; דומה שאפשר לזמר את השיר בלא הפסק ולתחום את משמעותו באמת היסודית שהוא מנכיח: המוות סופי ובלתי נמנע. ואכן חוקיות המוות העסיקה את שבתאי, ומבחינה זו דמותו של דיהון ייצגה בעבורו את מי שנכנס למסלול חד-כיווני, מי שהפרת הנורמטיווי מביאה עליו את מותו, גם 'על שום שונח את תשוקתו',<sup>77</sup> בעוזבו את לילית. 'ואולי, וזה עוד מענין הרבה יותר', כתב שבתאי, 'המוות שלו הוא הכרח פנימי, אימננטי, הטמון כבר בראשית צעדיו, והוא נובע מאי-יכולתו הגמורה להכריע אם לצד יציריו או לצד תבונתו'.<sup>78</sup>

ברומן הראשון של שבתאי, 'זכרון דברים' (1977), אומר צזאר, מהדמויות המרכזיות ביצירה, 'שהחיים אינם אלא מסע לקראת המוות, זאת ידעו כבר הקדמונים, והוא הוודאות היחידה הקיימת בהם, ואף יותר מזה – המוות הוא תמצית מהותם של החיים והוא הולך ומתגלם בהם שעה שעה עד להתגלמותו הסופית בדומה לתולעת המתגלמת באופן בלתי-נמנע והופכת לגולם שממנו ייצא הפרפר'.<sup>79</sup> גרשון שקד ציטט דברים אלה כדוגמה לדומיננטיות של יצר ההרס העצמי והמוות בסיפורת הגל החדש ששבתאי וסופרים אחרים בני דורו נמנו עימו, סיפורת המתארת 'מגוון של צירי שקיעתה וייסוריה' של חברה אידיאולוגית. יצירתו של שבתאי אפשרה לשקד להמחיש בחדות כיצד יצרו סופרים אלה תבנית עלילתית הדוחקת את עלילת-העל הציונית העולה מיצירות המבטאות את הערכים של 'לבנות ולהיבנות', וטוו עלילה שאינה מסתיימת במוות שההרואיות שלו נקשרת ברצון החיים של החברה, אלא במוות שהוא 'שיא' של דעיכה איטית.<sup>80</sup>

לאור תבונתו של שקד אפשר לקבוע שהסדר הנוסף שמפעפע בתשתית המחזה 'מעשה ירושלמי' נטוע היטב בפרווה של שבתאי, שהחיים מתקיימים בה בצל המוות, שבוא יבוא, יהא אשר יהא. נראה שמחזה זה היה אחת הנקודות

76 ליחס של קוהלת אל המוות המוחלט מתוך התרכוות במציאות ראו: שם, עמ' 127.

77 'מעשה ירושלמי' – ניסוח כללי' (לעיל הערה 61).

78 שם.

79 מצוטט אצל: ג' שקד, 'החיים אינם אלא מסע אל המוות', מאזניים, עא, 6 (ניסן תשנ"ז), עמ' 12.

80 שם, עמ' 6, 12.

שבהן החלה תפיסה זו מקבלת את אחת מצורותיה, שהבשילו לאמירה ברורה בשנים שלאחר מכן. שבתאי ניסח אמירה זו בריאיון האחרון שנתן, 'ימים מספר לפני מותו בשנת 1981: 'כאילו יש התחלה, מצב עוברי ראשון והכל יחדיו [...] אחר כך זה הולך ומתפרד [...] אני מתכוון, להתפרדות לא רק של התרחקות של אנשים בתוך המשפחה שהולכים ומתרחקים, אני מתכוון להתפרדות; – זה הרס הגוף – הרס הבריאות וכמובן הדבר ההתפרדותי הקיצוני ביותר – זה המוות [...] ההתפרדות במלוא התגשמותה, ומה שגורם לו זה החיים עצמם'.<sup>81</sup> עוד טען שקד שעלילות כאלה, המתארות דמויות 'המידררות לקראת מותן, בלא שתהיה למותן הצדקה הרואית, אינן אופייניות לסיפורת העברית בלבד, והן 'רווחות בספרות המודרנית המערבית'.<sup>82</sup>

בספרות המערבית המודרנית קיים מונח המקפל בתוכו סדר נטול כל כוח שמיימי כמו זה שמופיע במחזה 'מעשה ירושלמי': אנטרופיה. במקורו זהו מונח מתחום הפיזיקה, והוא אומץ במחקר הספרות כמטפורה משוכללת המאירה את הפרדוקסליות הקיומית שחווים הפרוטגוניסטים של הספרות בת ימינו כאשר הם מגלים שהתקדמות והתפוררות אחד הם. תפיסת הזמן החדשה שהניח החוק השני של התרמודינמיקה, שעל פיו בכל מערכת מבודדת מתחוללים תהליכים בלתי הפיכים העתידים להביא לקיצו של היקום, כמו מצאה לה משכן בספרות המערבית המודרנית, שעלילותיה משקפות כיצד הזמן החל לנוע קדימה בכיוון מוגדר וקודר. מגוון רחב של יצירות מתארות אפוא עולם שהאנרגיה שבו זולגת ממנו אט אט, עולם בתהליך גוויעה והתכלות, התפוררות תמידית של החברה, התבונה והתקשורת, והתקדמות בזמן לעבר שתיקה ומוות.<sup>83</sup>

הסדר האנושי במחזה 'מעשה ירושלמי' הוא אנטרופיה, שמתקיימת כסדר נוסף לצד הסדר האלוהי, ובכמה מקומות במחזה שני הסדרים כמו מותכים יחדיו. דפי ההערות הרבים שליוו את כתיבת המחזה היו מודפסים ברובם, אך שבתאי רשם עליהם בכתב יד בין היתר את שמו של ספר שהציג גישה

81 'שבתאי' הכתיבה היא ריצה למרחקים ארוכים, ריאיון עם א' צוקרמן, ידיעות אחרונות, 4 בספטמבר 1981, עמ' 20.

82 שקד (לעיל הערה 79), עמ' 13.

83 A. Greenberg, 'The Novel of Disintegration: Paradoxical Impossibility in Contemporary Fiction', *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 7 (1966), pp. 103-124

רדיקלית ביותר לסוגיית המתח שבין התשוקה ובין חוש המצפון והאחריות המונחלים לאדם: *Life Against Death* מאת נורמן א' בראון.<sup>84</sup> ספר זה, שיצא לאור בשנת 1959, ושזכה לפופולריות בקרב מנהיגי מרד הסטודנטים בארצות הברית, הציג גרסה משלו לקץ הזמן – אז יתממש מצב של הוויה גופנית טוטלית ושל סיפוק מלא של כל היצרים והתשוקות, שיבטל את המתחים התמידיים שבין הגוף לסביבתו. העתיד באוטופיה של בראון יסתיים כשהאורגניזם החי יפסיק להיבדל מהחומר הדומם ויתמזג בו לאחדות על-זמנית ונצחית, מה שיביא את החיים לסטטיות גמורה, למצב שאין בו כל השתנות.<sup>85</sup> ניל מנוסי שייך את בראון אל האידיאולוגים של המיסטיקה המטריאליסטית. מנוסי תמצת את כוונותיו של בראון כניסיון 'להחיש את תהליך האנטרופיה השורר בטבע, תהליך של התפוררות כל הגופים והתמזגות הכול בכול, ולשוב אל ביצת החומר הפרימורדיאלית שבה הכל אחד, ללא שינוי והתפתחות'.<sup>86</sup>

דומה שמקצת רעיונותיו של בראון באשר לחוקיות האנטרופית חלחלו אל עולם השדים במחזה של שבתאי, ובעיקר אל התמונות של דיהון וליילית. ליילית היא שמציעה לדיהון לחוות מצב של הוויה גופנית טוטלית, 'לחיות במלוא' תאוותיו, 'לחטוא בלב שלם' (עמ' 188), ואף מתארת אפשרות זו כמצב שנחווה באומרה לדיהון: 'עכשיו כולך תשוקה בתוך תשוקה' (עמ' 193). שני המשפטים הללו נאמרים לפני חתונתם של דיהון וליילית ואחריה, ואחרי כל אחד מהמשפטים השניים מתעלסים, משל היה עולם השדים עולם שהתשוקות הכמוסות והמאויים הגופניים מגיעים בו למימוש המלא, וכמיהה יצרית וסיפוקה אחד הם. ואולם בעוד המצב שראה בראון בחזונו הוא נצחי, אצל שבתאי ההתרחשות היא מצב שמתקיים לפרקים, בגדר אפשרות שאומנם קיימת אך מתוחמת בזמן. 'עוד יש לך שעה שבה אתה יכול לחיות במלוא תאוותיך' (עמ' 188), אומרת ליילית לבן התמותה שהפר את שבועתו לאשמדאי; ובמעמד השני היא מזכירה לדיהון שגם אם עכשיו כולו תשוקה, 'מגיעה שעה שהתשוקה שבעה והבשר עייף מן הבשר' (עמ' 193).

84 'מעשה ירושלמי/הערות' (קטע מודפס במכונת כתיבה, שם הספר מצוין בכתב יד באנגלית על גב הקטע), ארכיון שבתאי, תיק 5-18:18.

85 נ' מנוסי, מוות יפה: משאלת המוות בתרבות המערב (תכנית עמיתים – מרכז שלם), ירושלים 2002, עמ' 24-25.

86 שם, עמ' 25.

במשנתו של בראון האוטופי מביא את הזמן אל קיצו על ידי שחרורו המוחלט של הגוף. אך במחזה מוכפף האוטופי לצייר הזמן, לצורכי הקונפליקט הדרמטי, שמעמת את התשוקה עם הנורמטיווי. לילית במחזה של שבתאי מגלה בתמונות אלה הבנה כפולה: הן במהות הכאוטית של עולמה, המאפשר למבקרים בו להתמסר לגוף בלי לחוש כל מועקה מצפונית ומוסרית (גם אם לפרקי זמן מוגבלים), הן בחוקיו של העולם הנורמטיווי, אם בחומרה שבהפרת שבועה ואם ביכולתה של התשוקה להגיע לשובע. הכרות סותרות אלה הן תוצר של הייצוג המורכב של עולם השדים המייחד את המחזה. בד בבד עולם השדים מיוצג כעולם שהדרים בו נמשכים בצורות שונות אל הנורמטיווי, בין השאר במשיכה שמתבלטת במזמורים מספר תהילים, שמשקעים בעולם הדמוני את חוויותיו של האדם המאמין. באופן זה יצר שבתאי את מה שאכנה אנטרופיה רליגיוזית – מצד אחד עולם דמוני שמאפשר לחוות מצב אופציונלי וממשי כאחת, עולם שהתבטל בו המתח התמידי שבין התשוקה להגבלותיה החברתיות-סביבתיות, מעין עולם שהגיע לנקודת הקצה שלו, והמאפשר 'לחטוא בלב שלם', ומצד אחר עולם הספוג באמונה בסדר אלוהי הדורש צדק שורר בכול.

דו־קוליות זו, שבחרתי לכנותה אנטרופיה רליגיוזית, מקבלת ביטוי שונה, גלוי יותר ומורכב פחות, בסופו של המחזה. בשלב זה האנטרופיה חוזרת אל תנועת חיי האדם כלפי המוות הסופי והבלתי נמנע, ואריגת סדרי העולם השונים מעמעמת כל אמירה חד־משמעית המציעה אמונה או לחלופין תחושת ריקנות קיומית ופסימיות.<sup>87</sup> שבתאי ערפל את מסריו במעמד החותם את המחזה על ידי דמותו של פאפוס, דמות פרי דמיונו שמלווה את דיהון בכל אשר ילך וצופה מהצד בו ובמעשיו. לעיתים פאפוס מפקפק באמיתותן של המילים

87 סוקר־שווגר כבר עמדה על הרב קוליות שבכתיבתו של שבתאי, והיטיבה לצלול לעומקו של נושא סבוך זה. היא בחנה בין השאר את דמותו של המספר ברומן 'זכרון דברים' והציעה התבוננות 'חשדנית' בו, כלומר התבוננות שאינה מבטלת את תפקידו הסמכותי כמספר כול יודע ושופט, אך רואה בהבלטת יתר של פן זה בדמותו צעד שיש בו להטעות. פריזמה ביקורתית זו הביאה אותה למסקנה ש'באמצעות פירוק שיטתי וחתימה מתמדת תחת כל ייצוג אחדותי, חד־משמעי, יצר שבתאי דיאלוג בין דפוס ייצוג רב־קוליים, פוליפוניים, שאינם נכנעים לסמכות אחת, לבין עקרון של ייצוג אחד, או אידאה אחת. זהו מתח מתמיד בין מוגדרות לא־מוגדרות, בין פתיחות לסגירות, בין חזרה לשינוי, ובין הומוגניות להטרוגניות' (סוקר־שווגר [לעיל הערה 7], עמ' 286–287).

שיוצאות מפיו של דיהון, ולעיתים הוא מעלה בפני גיבור המחזה תהיות שיש בהן להזהירו מהעתיד לבוא. משנפח דיהון את נשמתו נשמעים מהבמה דברי הסיכום של פאפוס: 'החיים יודעים שימותו, והמתים אינם יודעים מאומה [...] הָלְלוּ אֵל בְּקוֹדֶשׁוֹ, הַלְלוּהוּ בְּרִקִיעַ עֻזּוֹ. הַלְלוּהוּ בַּגְּבוּרֹתָיו, הַלְלוּהוּ כְּרֹב גְּדֻלּוֹ [...] הַלְלוּהוּ בְּצִלְצְלֵי שִׁמְעַ, הַלְלוּהוּ בְּצִלְצְלֵי תְרוּעָה. כָּל הַנְּשָׁמָה תִּהְלֵל יְהוָה הַלְלוּהוּ!' (עמ' 209).

בגרסתו הראשונה של המחזה לא היה מאום מהאמירה על אודות ידיעתם של בני האדם כי ימותו או על אודות הסופיות של המוות. דמותו של פאפוס, שכמו מצדיקה את הסדר האלוהי המתבטא בעונשו של דיהון, בהופיעה כדמות ששרה את מזמור התפילה 'במין התלהבות קנאית' (עמ' 96) בגרסה המוקדמת, עברה – כמו הטקסט של קוהלת בשיר הקבצן – מעין חילון, והפכה בגרסה המאוחרת לדמות ניטרלית יותר. כך הלקח שנלמד על אודות גורלו של אדם שחטא הפך משני בעבור הצופה, המזהה בו לא יותר מסיפור יהודי ימי ביניים, לפעמים צבעוני במיוחד בשל גלריית הדמויות הדמוניות שמופיעות בו. לצד לקח זה יצר שבתאי סוף שמשאיר תהייה גדולה על החוקיות המושלת בחיי האדם.

בתוך חוקיות כפולת פנים זו טמן שבתאי חוקיות אחרת, המשתקפת בתמונה שהוסיף למחזה. בתמונה זו ישובים דיהון ואשמדאי זה מול זה, ביניהם שולחן ועליו לוח שחמט גדול וכלים ערוכים למשחק. התמונה והמשחק עצמו מתחילים בסוף התדיינות הלכתית:

דיהון: (משיב לשאלה)... יין קפריסין... סאין תלתא וקבין תלתא.

אשמדאי: ואם לא מצא יין קפריסין?

דיהון: מביא חימר חוריין עתיק. מלח סדומית רבע הקב, מעלה עשן כל

שהוא. רבי נתן הבבלי אומר, אף כיפת הירדן כל שהוא...

אשמדאי: ואם נתן בה מלח ופסלה? ואם חיסר אחת מכל סימניה?

דיהון: חייב מיתה. רבן שמעון בן גמליאל אומר... (עמ' 182).

שבתאי ציטט ממסכת כריתות בתלמוד הבבלי משפטים נבחרים מהסוגיה העוסקת בפיתום הקטורת בבית המקדש.<sup>88</sup> מספר מעמדות לפני כן, כשדיהון

מגיע לארץ השדים, מוזכר המקום המקודש כדי לדבר על דמותו של הראוי לשהות במחיצת הסדר האלוהי. ברם הציון הנוסף כאן כמעט יכול לעמוד בפני עצמו, והוא חלק מארגון תמונת משחק השחמט, שמהדהדים בה נושאי המחזה, אם כי המגמה הכללית אחרת.

דומה שבמפגשו עם ארון הספרים היהודי התרשם שבתאי במיוחד מכוחה של ההלכה היהודית להעמיד עקרונות סדורים ומדויקים של המותר והאסור ולהציג עולם חוקים מפורט בצורה קפדנית. את רוחה של חוקיות זו ביקש שבתאי להביא לבמה בפתיחת התמונה, כמשל לסדר שמכתיבה הדת למאמיניה. סוגיית הסדר והפרתו מלווה את משחק השחמט ומקפלת בתוכה את כל מה שמובלע במחזה. לא מקרה הוא שמייד לאחר הדיון ההלכתי מתחיל המשחק עצמו, ושזה משחק בעל חוקיות משלו. לא אל חריגה מהסדר הדתי דווקא כיוון שבתאי, אלא אל חריגה מסדר באשר הוא, ובהתאם לכך חוקיותו של המשחק כמו מנסה להיחלץ מהסדר של החוק הדתי:

אשמדאי: (מוזיז כלי על הלוח) חטאת (שתיקה קצרה) אך אל תירא, דיהון. לא תמות אלא בדין.

דיהון: אם בדין ואם שלא בדין – את המוות אני ירא.

אשמדאי: (צוחק קלות) הכול יראים את המוות, אך הכול מתים. דיהון: בבוא יומם.

אשמדאי: אומנם כן. אך מי יודע את יומו? (מכוון את דבריו לניסיון של דיהון להחזיר כלי שהלך בו) לא, דיהון, אין חזרה. דיהון: דעתי היתה מוסחת.

אשמדאי: בפעם הבאה תן דעתך. את הנעשה אין להשיב (מוזיז כלי על הלוח) מכל מקום, ציוויתי את הדיינים לשוב ולפשפש בדינך, אולי ימצאו לך צד של זכות (עמ' 183).

בתמונה זו הדיינים וההלכה מתגלים בגמישותם, כך שהם מאפשרים לפשפש במעשיו של אדם שחטא ולמצוא בהם נקודות זכות או הקלות שיחלצוהו מגזר דינו. ואולם לעומתם ניצבים חוקיו הקשיחים של משחק השחמט, שבו החזרה אחורה בלתי אפשרית. חוקי השחמט מתיישרים היטב עם חוקיה של האנטרופיה ועם חץ הזמן שהיא מציבה, שתובע תנועה תמידית קדימה. אולם במסגרת אותה מגמה כללית ההתייחסות לסדרי העולם השונים נעשית בעקיפין, בעוד

מטרת הדיאלוג כאן היא לעבות את הדיון בסדר ובאי סדר באמצעות המונח הסחה. הסחה אינה מציינת חוסר ידיעה אלא שכחה זמנית, שגורמים לה נדידת המחשבה או גורם במציאות המופיע לפתע. באמצעות ההסחה העלה שבתאי אל פני השטח את נטייתו של דיהון לשכוח לפרקים את כל מה שהוטמע בו בצור מחצבתו.

מייד לאחר שהוסחה דעתו שב דיהון להתרכז במשחק, והוא מיטיב לשחק עד כדי כך שנראה שביכולתו אף לנצח. כוחו המנטלי שב אליו ועימו ההכרה בכללים. הצופה פוגש, ולא בפעם הראשונה, את דיהון – שדעתו מוסחת כדבריו – במצב שבו ריכוזו יוצא משליטה ואחר כך חוזר לאיתנו ועימו גם ההליכה בנתיב המתבקש. קטע זה מציג גרסה מוקטנת של איבוד העשתונות שהתחולל בפגישה הקצרה עם הנערה הכלה בתחילת המחזה, לאחר לכתם של הסוחרים. יש בו להצביע על מקורן של ההסחות בחייו של דיהון, ודרכו של שבתאי להקדים את הבאות ברמזי רמזים, מהלך שנקט לכל אורך המחזה.

בהמשך המשחק דיהון מתקשה להבין את הקשר שבין המהלכים על הלוח ובין המצפה לו, ואם המשחק עם מלך השדים הוא יותר ממשחק. 'אני מעדיף להיות מוכה במישחק וזוכה בדין' (עמ' 183), אומר הוא כבדרך אגב, ולפתע מבזיקה בו התובנה שייתכן כי גורלו קשור במשחק. רק עתה אווזו בו פחד שמא תהיה זו טעות לנצח את אשמדאי. הרובד המטפורי הופך למוחשי, והרתיעה מהאפשרות שלמשחק אכן יש השפעה על החיים עצמם מגיעה את דיהון לנסות לעוצרו, והוא מבקש פעמיים לעשות זאת. לאחר שאשמדאי מסרב בתוקף, נשמע קול צחוקה המתגלגל של לילית; היא מגיחה לפתע ונוקטת את הפעולה הסמלית ביותר במחזה:

לילית: אבי...

אשמדאי: לא, לילית, לא כעת. (היא מתקרבת אליו, ומחבקת אותו בשימחה. הוא מנסה להשתחרר מחיבוקה) לא, לא! הניחי לי! צאי! (היא עוזבת אותו ובמין תערובת של שימחה, שובבות ורישעות, היא הופכת את כלי השחמט שעל הלוח, ואחר כך היא יוצאת בצחוק גדול ועליו. הוא בכעס) האהא, בת־שטן!... טרפה את הקלפים (אל דיהון, כשהוא מתחיל לאסוף את הכלים המפורזים ולסדר אותם על הלוח) נתחיל מחדש (נכנסים הדיינים) (שם).

מדוע נוכחותה של לילית מרתיעה את אשמדאי, ומדוע הוא מתעקש להמשיך



במשחק ואף ממחר לסדר את כלי השחמט מחדש? את המפתח לתשובה יכולים אנו למצוא בגילום הכפול של הדמויות במחזה, שדורש שאותו שחקן יגלם הן את שלמון, אביו של דיהון, הן את אשמדאי. כשם שללילית יש כפילה בעולם הממשי, היא הנערה הכלה, כך יש לאשמדאי כפיל. כשם שהיא האם הגדולה של הנשים האחרות, כך אשמדאי הוא האב הגדול, הלוקח חסות על הבן ומנסה להבטיח את שלומו כל עוד הוא אינו חורג ממסגרת חוקיו של הסדר שעליו אמון האב. גם אם לא ברורה מהותו של הסדר שעליו הוא מגונן, באחריותו לדאוג שמשחק החיים ינוע במסלולו. אשמדאי חש בפגמים שבאופיו של בן חסותו וביכולתה של לילית לשבש את מהלך המשחק, לחולל הסחה שאין ממנה חזרה, ורתיעתו מבתו נובעת מהכרה בכוחה ההרסני, מהממד האנרכיסטי שבאופייה, המסומל היטב באופן שבו היא הופכת את כלי השחמט וטורפת את הקלפים. יש דמיון מעניין בין מעמד זה במחזה ובין השיחה בין גולדמן לדודו לזאר ב'זכרון דברים' שמתקיימת גם היא תוך כדי משחק השחמט:

ובהזדמנות אחת העיר אגב כך, ספק ברצינות ספק באירוניה, שככלות הכל לכל אדם יש מסלול חיים משלו וגורל משלו אשר אין להימלט מפניהם וגולדמן, שהיה מופתע לרגע, אמר 'אפשר להתאבד', וחייך, והדוד לזאר אמר 'זה חלק מהמשחק', וגולדמן אמר 'אם כך, אפשר להגיד שהכל הוא חלק מהמשחק', והדוד לזאר אמר 'נכון', וגולדמן אמר שזה לא נשמע רציני ושזאת לא השקפה אלא אמונה, משהו שאפשר להוכיח אותו רק בדיעבד, והדוד לזאר חייך חיוך מעורפל מאוד שהתפוגג והתחיל לערוך את כלי השחמט על הלוח.<sup>89</sup>

כבמחזה כך בפרוזה של שבתאי שיחות כבדות משקל על מסלול החיים ומשמעותם מתנהלות בזמן שהדמויות משחקות שחמט. מה שהוצפן במחזה בטקסט הסמוי מתגלה ב'זכרון דברים' כנושא גלוי שניתן לתהות עליו, ובשני המקרים משחק השחמט מדמה את היות החיים עצמם סוג של משחק. בפרוזה של שבתאי ובכתיבתו הדרמטית שיח כזה, מובלע או מוצהר, הוא בעיקרו שיח גברים, והפריזמה המוצעת לקורא או לצופה היא פאלוצנטרית במובהק. ניתוח המחזה בכללותו מלמד שמבעד לפריזמה זו מבצבצת ועולה נקודת

89 י' שבתאי, זכרון דברים, תל אביב תשל"ז, עמ' 151.

מבט נוספת. לילית מיוצגת בראש ובראשונה כזרו הרסני במסלול חייו של הגבר, אך גם יש בכוחה להביט על עולמו מבחוץ בחצי קריצה. צחוקה מהדהד בבירור והופך סמן לחוסר הרצינות שבו היא מתייחסת לפטריארכייה, לסדרי העולם הגברי. היא יודעת לברור היטב את מילותיה ולהשוות בעורמה את אהוב ליבה לדמות המקראית של אמנון, סמל מוקצן לנהייה אחר דחפים שליליים בלא ערכי מוסר בסיסיים. לילית נושאת אפוא את הציטוטים והמלל המקדם את מסריו המורכבים של המחזה – הנקשרים בעקיפין גם למציאות עכשווית ארץ ישראלית – מבעד לסיפור ימי ביניים שלקח בצידו. כמו ניתנה בידה הזדמנות להביט על שבתאי ועל בני דורו, לגחך על מבוכתם וחוסר האונים שלהם, ובה בעת לשקף את כעסה על חוסר נאמנותם לה ולערכים כלשהם. דומה שבדמותה של לילית מצא שבתאי כוח נשי דמוני המאפשר מבט רפלקסיווי, התבוננות מלמעלה הן על עולמו הגברי הן על עולמו כמי שנמנה עם דור הבנים. הוא לבטח למד להכיר בסגולותיה של לילית ובקסמה הרב, הנובע מעל־זמניותה ומיכולתה להתמקם לרגע בהקשרים מסוימים ולהאיר היבטים מקומיים. הוא ודאי חש שבשעה שהיא נושאת את מסריו, היא מטעינה את יצירתו בהילה השמורה רק לה ולעולם הדימויים שמתנקז לדמותה הפנטסטית, ושדי באזכור שמה כדי להציפו.

#### אפילוג: שובה של לילית

חנה סוקר־שווגר מצאה ברומן המרכזי והידוע ביותר של שבתאי, 'זכרון דברים', טכניקת כתיבה משוכללת המושתתת על כריכת יסודות קרנבליים, המפירים את עקרונות הייצוג הריאליסטי, במניפולציות מורכבות שמטרתן להביא לאיפוק וצמצום. סוקר־שווגר כינתה טכניקה זו קרנבליות מינורית,<sup>90</sup> ובתוך כך ניסחה את היחס הסותר לסדרים חברתיים הטמון בסגנון כתיבה זה: 'היפוך מוחלט של הייררכיות, הפרה שיטתית של נורמות, אך גם חתירה במגמה הפוכה של פריעת הסדר בתוך הסדר החברתי, בלי לחרוג ממנו'.<sup>91</sup> לילית האגדית ב'מעשה ירושלמי' קשורה קשר הדוק למרחב הקרנבלי המאיים למוטט את הסדר החברתי. דורית רוזנצויג, ששייכה את לילית מטבעה למרחב

90 סוקר־שווגר (לעיל הערה 7), עמ' 284–307.

91 שם, עמ' 304.

זה, תמצתה כהלכה את תכונותיה בהגדירה אותה 'דמות אנרכיסטית בממלכת המיניות והרוויה', דמות המייצגת נשיות 'משוחררת מכבלים, מוסר, מוסכמות ושפיות'.<sup>92</sup> אם כן לילית עוצבה בדמונולוגיה היהודית ככוח הרסני, מאיים ומתריס, וברור ששבתאי מצא בה דמות המשקפת את מהות הקרנבל על שלל משמעויותיו. אילו רצה יכול היה לעצב את דמותה כמחוללת הפיכה של ממש בסדרים החברתיים, אך לא כך עשה.

כפי שהראיתי, 'מעשה ירושלמי' מלמד על קיומם של תהליכים הדומים ברוחם לאלה שמצאה סוקר-שווגר בפרוזה של שבתאי. הוא החיל במחזה זה על הקרנבליות הגלויה ובולטת, המז'ורית אם נרצה, טכניקת משמוע וריסון. גם את הסממנים של כוח הרסני אחר שהוא התוודע אליו, השבתאות הקיצונית – שקעקעה את המסגרת ההלכתית היהודית מבפנים והתירה את האסור – אימץ באופן מדוד ושקול לעיצוב הניהיליסטי. נראה ששבתאי ביקש לפרום את הסדר במלאכה קפדנית וליצור מבנים מורכבים ומשוכללים של סדר ואי סדר, כך שבכל עולם במחזה תהיה סתירה פנימית, או כפי שהגדיר זאת לעצמו במהלך הכתיבה: 'כשם שהחברתי נמשך אל הדימוני כך נמשך הדימוני אל החברתי'.<sup>93</sup>

לשם השגת מבוקשו בחר שבתאי להשאיר על כנו את המהלך העלילתי של 'סיפור ירושלמי' ולחתור תחתיו שלב אחר שלב. שתי גרסאותיו של המחזה מלמדות על מגמה שלטת בתרגום הסיפור הימי ביניימי לבמה: ארגון מחדש של המעשים שלא ייעשו, של הממד הקרנבלי, על ידי העתקתו ודחיסתו למרחבים מוגדרים, עד הגעה למבנה סדור ומוקפד; במבנה זה נוצרת תחושה שמרחבי המחזה נבדלים זה מזה, אך זו רק מראית עין, חלק ממהלך שנעשה מתעתע יותר ויותר ככל שמתקדם המחזה. בד בבד עם מאמציו לבדל את ירושלים שעל ההר מממלכת לילית אי שם, דאג שבתאי לקשר בדרכים שונות בין העולמות, וקישור זה מערער את מעמדו של המקום המהוגן, המעוצב כעולם המתנהל על פי דין תורה ומצוות אב. הקישור בין העולמות נוצר תחילה על ידי עיצוב פסיכולוגיסטי משהו של הגיבור, החושף נפש מסוכסכת הנאבקת בדמוני המתעורר בקרבה, משל לניהיליסטי החבוי על פי רוב בסדר

92 רונצוויג (לעיל הערה 40), עמ' 159.

93 'עוד הערות' (לעיל הערה 3).

החברתי, ולאחר מכן על ידי גילום כפול של דמויות (הנערה-הכלה היא גם לילית, ושלמון, אביו של דיהון, הוא גם אשמדאי) ושכפול תמונות כך שכל תמונה מוקצנת בהישנותה; התמונות שחוזרות על עצמן בחתונה או בתיאטרון שבתוך תיאטרון, אירועים המכניסים את המעשה המביש ביותר ואת הארוטיות המתפרצת לתוך מסגרת. וכשמתאפשר לתאוות הבשרים לגלוש מכלי קיבולה במפגש עם לילית, הדבר קורה כשמעל לכול מרחף הסדר האלוהי, התובע צדק שבני אדם ושדים כפופים לו כאחת.

במעגל קסמים זה של סדר ואי סדר מבעבעת מתחת לסדר האלוהי החוקיות האנטרופית במבעיה השונים: אם כתפיסת עולם קיומית-פסימית המבחינה כיצד מהלכיו, התבונניים או היצריים, של אדם מובילים אותו אל המוות הסופי והבלתי נמנע; ואם בתמונות המייצגות בעולם הדמוני הוויה גופנית טוטלית שמבטלת את המתח שבין התשוקה והיצר ובין הסביבה, ושממזגת את האורגניזם החי עם החומר הדומם לאחדות על-זמנית. כינתי את הופעתם של ביטויים שונים אלה במחזה בשם אנטרופיה רליגיוזית, והראיתי כיצד היא משקפת תהליך נסיגה של הטבע והאדם אל קץ הזמן, אל עולם המתרוקן מערכיו ומחיותו; תהליך זה מתחולל לצד ביטויי האמונה בכוח עליון השואף לסדר דברים אחר לגמרי ולהרמוניה שונה בתכלית, ואמונה זו מקנה לאדם המאמין תחושה שהוא חלק משלמות אחת גדולה, המניעה – מעצם מהות האל – מנגנונים נסתרים של צדק נשגב.

יחסי סדר ואי סדר משתקפים גם מבעד למשחק השחמט עם אשמדאי. כשם שהמשחק מקפץ בתוכו את מסרי המחזה ומסמן מטפורה לחיים שהם בעיקר חייו של הגבר, כך הפריזמה של המחזה כולו גברית במובהק. לילית היא סמל רב פנים לְרֵזוּס הרסני בחייו של היחיד (בדגש על לשון זכר), וברמה נוספת גם בחיי האומה. כמו בפרוזה של שבתאי – שהמחזה נקשר אליה בדרכים מגוונות – הנהייה אחרי הנשים האחרות, שלילית מאכלסת בתוכה, מסמלת התמוססות ערכית שחוו שבתאי ובני דורו.

שבתאי לא היה הראשון שגייס את דמותה הפנטסטית של לילית לשם בחינת זהות אישית ולאומית, וגם לא הראשון שסימן אותה כהסחה של כוח כאוטי במסלול חייו של הגבר. כפי שהראתה חמוטל צמיר, קדמו לו משוררי התחייה, שהרבו לכתוב על ליליות למיניהן, עד שנעלמו דמויותיהן בשנות העשרים של המאה העשרים, ואת מקומה של התשוקה המפוקפקת אליהן תפסה התשוקה

הלגיטימית לאדמה.<sup>94</sup> בתקופתם של משוררי התחייה, תקופת עיצוב זהותו של 'היהודי החדש', הייתה התשוקה לדמויות נשיות ולילית בראשן חלק מאשכול תשוקות 'שמושאן הסופי, באופן מודע או לא מודע, מפורש ולא מפורש, הוא התשוקה להקים מדינת לאום'.<sup>95</sup> לילית נועדה בראש ובראשונה להפוך את הגבר היהודי הגלותי לסובייקט משתוקק, שעליו לדעת כיצד להתאפק, לאגור ולצבור את התשוקה בתוכו, כדי שאון זה יתועל לבסוף לאפיקים תועלתניים בעידן בינוי האומה. מימוש התשוקה היה בזבז האנרגיה לריק, וסימל כישלון משולש: 'כישלון בהתגברות על היצר, כישלון בצבירת התשוקה והכוח – שכן הפורקן "מחסל" את התשוקה ו"עוצר" כביכול את תהליך הצבירה וההתעצמות – וכישלון בהקרבה של התשוקה הפרטית לטובת זו הלאומית'.<sup>96</sup>

סיכום דיוני כאן מנקודת המבט שמציע השיח המגדרי הביקורתי, בא להאיר כיצד המחזה 'מעשה ירושלמי' משקף את שובה של לילית למרכז הבמה: אך שלא כבעבר הרחוק, עיצובה במחזה זה לא צמח על רקע תהליך היסטורי ציוני טלאולוגי באופיו. העיסוק המתמיד של שבתאי במתח שבין סדר לאי סדר ובטשטושם המכוון מעלה אל פני השטח את תחושת היעדרם של תכלית מוגדרת וציוויים לאומיים ברורים, העשויים לכוון את תשוקתו של הגבר, כמו נדון הלה להתמודד עם הכוחות הדמוניים שבתוכו ומחוץ לו, כשהוא תר במקביל אחר סדר כלשהו שבו יוכל להיאחז. צמיר זיהתה גם כיצד מתחת לשירת התחייה מסתתר רצון מודחק להפקיע מהנשים את יכולת ההולדה ולהמירה בהולדה מטפורית של האומה על ידי אחוות גברים,<sup>97</sup> התלויה כאמור בריסון תשוקה מינית קונקרטי. בעקבות דברים אלה נראה שהמחזה 'מעשה ירושלמי', המגלם את חוסר היכולת להתאפק ולמשטר את היצר, מבטא ברמה המטפורית הלאומית עקרונות דורית.

אופיר ממן

ofirjm@walla.com

94 ח' צמיר, 'לילית, חוה והגבר המתאפק: הכלכלה הליבידינאלית של ביאליק ובני דורו', מחקרי ירושלים בספרות עברית, כג (תש"ע), עמ' 133–182.

95 שם, עמ' 137.

96 שם, עמ' 141.

97 שם, עמ' 138–140.

