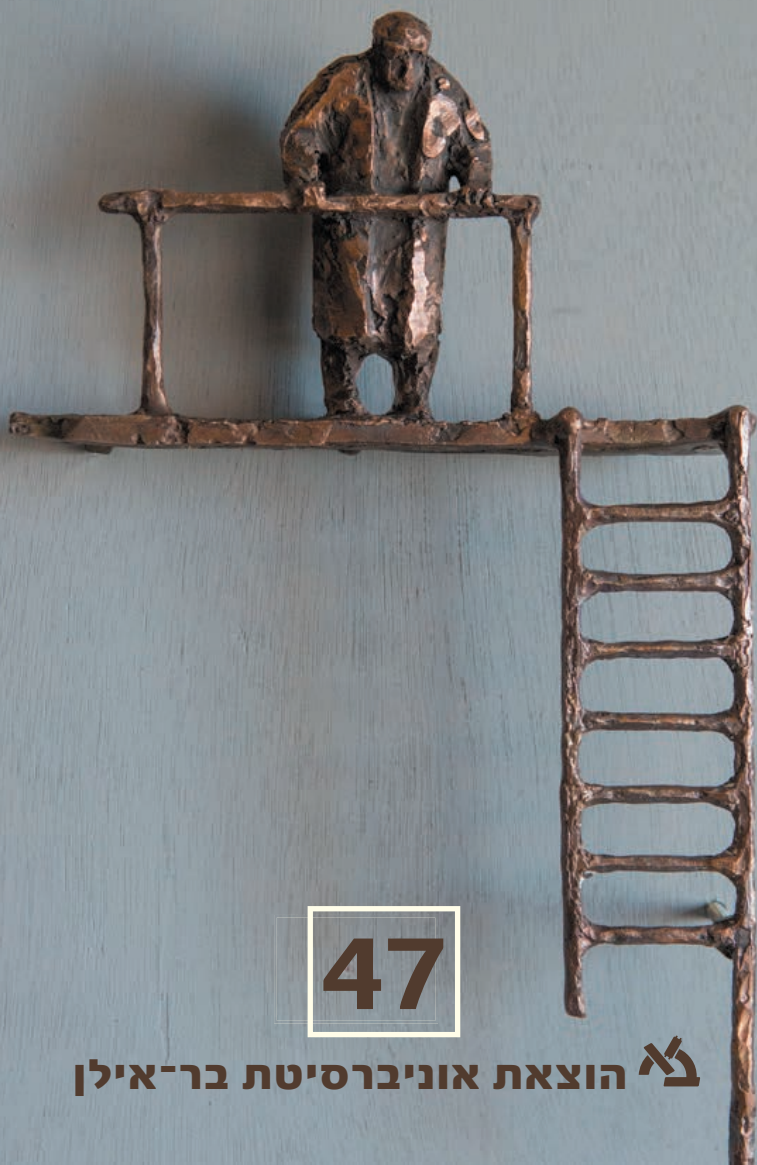


ביקורת ופרשנות

כתב-עת בין-תחומי לחקר ספרות ותרבות



47

הוצאת אוניברסיטת בר-אילן

ביקורת ופרשנות

כתב־עת בין־תחומי
לחקר ספרות ותרבות

חוברת 47 • תשפ"ב

ביקורת ופרשנות

כתב־עת בין־תחומי
לחקר ספרות ותרבות

חוברת 47 • תשפ"ב

עורכות הקובץ: תמר וולף־מונזון וורד טוהר



הוצאת אוניברסיטת בר־אילן • רמת גן

מייסדי כתב העת ועורכיו הקודמים: ב' קורצווייל, א' שאנן, ה' ויס, א' ליפסקר
עורכת: תמר וולף־מונוזון
עורכת־משנה: ורד טוהר
רכזת מערכת: יהושבע סמט־שיינברג

מערכת: רומן כצמן, צבי מרק, לילך נתנאל, רויטל רפאלי־וונטה
עריכת הלשון: שרה המר

כתב־העת ביקורת ופרשנות הוא כתביעת שפיט, היוצא לאור בקביעות משנת 1970,
מטעם המחלקה לספרות עם ישראל ע"ש יוסף ונחום ברמן, אוניברסיטת בראילן.
כתובת המערכת: המחלקה לספרות עם ישראל, בניין הפקולטה למדעי היהדות 410,
אוניברסיטת בראילן, רמת גן, 5290002
criticism@biu.ac.il

מאמרים לשיפוט – יש להגיש על פי ההנחיות באתר כתב־העת:
<https://hebrew-literature.biu.ac.il/node/1727>

יוצא לאור בסיוע: הקרן ע"ש יצחק עקביהו, המחלקה לספרות עם ישראל
סגן הנשיא למחקר, אוניברסיטת בראילן

על העטיפה: יוליה סגל, "שם, למעלה" (2021)
עיצוב העטיפה: פנינה וולינסקי | kavnaakee

ISSN 0084-9456

© 2022

כל הזכויות שמורות לאוניברסיטת בראילן, רמת גן
אין להעתיק חוברת זו או קטעים ממנה בשום צורה ובשום אמצעי אלקטרוני,
מגנטי או מיכאני (לרבות צילום, מיועור והקלטה) ללא אישור בכתב מהמו"ל.

סדר ועימוד: "האיר השחר" – שמעון בן שחר

נדפס בישראל • תשפ"ב

תוכן עניינים

7	בפתח הקובץ
	שירה
	נרית קורמן
11	מדוי ועד אבני בהו: דרכו של אברהם שלונסקי אל הקנון העברי
	רונה טאוזינגר
47	"שיר אשה בצעיפה" לאורי צבי גרינברג: ארוס, מיניות ומשיחיות כביטוי של זיווג קדוש
	רונן שובל
83	כה אמר זרתוסטרא של ניטשה והשפעתו על שירו של אצ"ג "בְּאֶזְנֵי יֶלֶד אֶסְפֹּר"
	פרוזה ומחזאות
	חן שטרס
109	"איש עוד לא ראה לב נמס, פשוטו כמשמעו": מרחב ורטוריקה בפרוזה של ישעיהו קורן
	איתמר דרורי
139	מאמצי שיקום המסורת והעצמי החברתי בנער האופניים לאלי עמיר
	רועי הורוביץ
175	עסקים, אהבה, מלכות: מחזותיו ה"חדשים" של יעקב שבתאי
	תרגום
	רחל ויסברוד
213	תרגום וקרוביו: תרגום כחלק ממערך היחסים עם טקסט מקור ביצירות על פי שקספיר
	לינה ברוך
239	"הַטֵּל עֲצָמָךְ מִתּוֹכְךָ הַחוּצָה": תרגום וחוויית הזר אצל פאול צלאן ופרידריך הלדרלין
	אביבה קרינסקי
263	שני תרגומים לעברית לספר ילדים גרמני – השוואה ספרותית-לשונית-סגנונית
	וגילה שילה
V	תקצירים באנגלית

רועי הורוביץ

עסקים, אהבה, מלכות: מחזותיו ה"חדשים" של יעקב שבתאי

הקדמה

יעקב שבתאי (1934–1981) נודע ב"מלוא הפוליכרומיה"¹ שלו: סופר, פזמונאי, מחזאי, תסריטאי, מתרגם ומעבד. שני הרומנים שלו, זכרון דברים וסוף דבר, הפכו זה מכבר חלק מקנון הספרות העברית החדשה (אף יש שהכתירום כניצבים בפסגתה).

ביצירתו הדרמטית נודע מקום מרכזי לשני מחזות מקראיים, כתר בראש (1969) ואוכלים (1979), שזכו להעלאות חוזרות ונשנות על במות התיאטרון בארץ (אוכלים עודו מוצג בתיאטרון החאן הירושלמי, בהפקה שעלתה לראשונה ב־2011, בבימוי מיקי גורביץ').² שני אלו, לצד אכזר מכל המלך של נסים אלוני, הינם המחזות המקראיים היחידים שזכו במקומותינו להבעת אומן חוזרת ונשנית מצד מנהלי תיאטראות שונים, בזמנים שונים, ולהצלחה קהלית וביקורתית כאחת.³

שבתאי, שנהג להתלבט בין גרסאות שונות ולשכתב באובססיביות, הותיר אחריו עיזבון גדול. בין אלפי הדפים והפתקים השמורים בארכיון יעקב

1 "מלוא הפוליכרומיה" הוא מונח שטבע דב סדן ביחס ללאה גולדברג רבת הפעלים והזכויות והולם, לטעמי, גם את שבתאי (רות קרטון־בלום וענת ויסמן [עורכות], פגישות עם משוררת: על לאה גולדברג, תל אביב: ספרית פועלים והאוניברסיטה העברית בירושלים, 2000, עמ' 12).

2 העלאה חוזרת ונשנית כזו של מחזה ישראלי (לא כל שכן מקראי), ובהצלחה מרובה, אינה עניין של מה בכך.

3 כוונתי למחזות דרמטיים מקוריים בלבד, ולא למחזות זמר דוגמת שלמה המלך ושלמי הסנדלר או יוסף וכתונת הפסים המשגעת, שזכו אף הם לביצועים אחדים. שלמה המלך ושלמי הסנדלר אף נסמך יותר על מקורות בתרמקראיים מאשר על המקרא עצמו. כמו כן, כוונתי להפקות במסגרת רפרטוארית ממוסדת בלבד, ולא במסגרות סטודנטיליות, קבוצות חובבים, הפקות פרינג' וכיו"ב.

שבתאי במרכז קיף לחקר הספרות העברית, שבאוניברסיטת תל אביב, עלה בידי לגלות שלושה מחזות מקראיים נוספים מפרי עטו, שלא נודעו קודם לכן ומעידים שעניינו של שבתאי במקרא לא היה בגדר אפיזודה חולפת, כי אם רציף ומתמשך.⁴

מאמר זה מבקש לחשוף לראשונה את אותם מחזות "עלומים" ולהציג ניתוח תמטי וסגנוני שלהם. אפנה את עיקר תשומת הלב לבחינתם של חומרי הגלם המקראיים ולהתחקות אחר אופני הטיפול הדרמטורגי שהעניק להם שבתאי, השפה התיאטרונית המשמשת במחזות וזיקתם של אלה להקשר האקטואלי הפוליטי של כתיבתם – התקופה שאחרי מלחמת יום הכיפורים. בסיום הדברים, אדרש גם לשאלה מדוע הטקסטים הללו נותרו מאחור ולא זכו עד כה לחשיפה ולהעלאה בימתית.

שלושת המחזות כאחד עוסקים בפרשיות של שחיתות שלטונית. עסקים נסוב סביב פרשת רציחתו של איש־בושת, בנו של שאול המלך, בידי רכב ובענה; אדבה שב אל משולש האהבים שבין דוד, בת־שבע ואוריה החתי; ובמרכזו של מלכות עומד זמרי, המלך שרשם לזכותו את זמן הכהונה הקצר ביותר בתולדות המלוכה בישראל: שבוע ימים בלבד.

בחשיפת המחזות ה"חדשים" יש כדי להשלים את החסר בביוגרפיה המקצועית של שבתאי ולסייע ביצירת תמונה היסטורית מלאה יותר על אודות מפעל חייו ותרומתו העצומה כמחזאי ישראלי־עבריייהודי, שנדרש, כמו רבים אחרים לפניו, למקרא, ובשונה מהם גם הצליח בקרב הקהל והביקורת גם יחד.

הפרויקט המקראי של שבתאי

בריאיון שנתן למיכאל אוהד בשנת 1976, אמר יעקב שבתאי: "לי אין שום אינטרס להיות מקורי בכל המערך כולו. כולנו גנבים, והבעיה איננה ממי גנבת, כי אם מה גנבת – יהלום או רסיס של זכוכית? וחשוב מזה: מה עשית בגניבה."⁵

חמישה מחזות מקראיים חיבר אפוא שבתאי ב"גניבה" מהמקרא: שניים מהם באורך מלא, והם הוצגו עוד בחייו, ושלושה קצרים יחסית, שגיליתי בעיזבונו. רשימות העבודה של שבתאי מלמדות כי מחזות אלו הינם חלק

4 גילוי זה עומד במרכז של עבודת הדוקטור שלי, "עולם ללא אשמים: יעקב שבתאי בעקבות ספר הספרים", שנכתבה בהנחיית פרופ' יהושע אלקולומבר (אוניברסיטת בר אילן, 2019).

5 מיכאל אוהד, "השלום הפרטי של האיש הקטן", הארץ, 21.5.1976.

עסקים, אהבה, מלכות: מחזותיו ה"חדשים" של יעקב שבתאי 177

מתוכנית שאפתנית שרקם להקיף בכתיבתו הדרמטית את ההיסטוריה היהודית, באמצעות מסע דילוגים בתחנות רבות משמעות, החל מימי המקרא ותקופת בית שני ועד ימינו אנו. בארכיונו שמורות פתקאות רבות שעליהן שרטט מתווים אפשריים, כדוגמת: "להמחזי אמרה מסוימת או כמה אימרות־משלים מתוך קוהלת או משלי, מין פתגמי־במה קצרים. סקצ'ים עם מוסר־השכל", "המחזות קוהלת", "המחזות איוב", "יוסף בכלא עם שר המשקים ושר האופים", "מגילת אסתר – הגיבור הראשי יכול להיות המן או אחשוורוש או בגתן ותרש (רוזנקרנץ וגילדנשטרן) או זרש".⁶

נוסף על כך, מצויה בארכיון שבתאי גם מחברת ובה רשימה בת שלושה עמודים של נושאים אפשריים ל"קומדיה תנכית":

1. פרשת מרד אבשלום בדויד. אמנון ותמר, אחיתופל, שמעי, חושי, בת־שבע
2. שלמה ומלכת שבא
3. דויד השני
4. פרשת רחבעם בן שלמה (מל"א יב)
5. מלכות זמרי (מל"א טז, ח-כ)
6. בראשית – או – גן־העדן
7. נוח
8. יוסף במצרים או מכירת יוסף
9. פרשת דוד ובת־שבע
10. אבימלך
11. יעקב ועשיו
12. שלמה ואשמדאי (ספר האגדה, ויהי היום)
13. נוסח או מתכון "אמפיתריאון", כלומר, קומדיה של טעויות (שלמה האשמדאי וכו') – אולי בנוגע לאחד המלכים (דויד, שלמה וכו') או אחד משרי הצבא (יואב, אבנר וכו') או כוהן גדול, או נביא, או 'סתם' דמות מדמויות המקרא הידועות האחרות
14. יונה הנביא
15. דניאל
16. אלטנוילנד, הרצל
20. ז'בוטינסקי

6 ארכיון יעקב שבתאי (להלן: ארכיון), תיק 3: 18, מרכז קיפ לחקר הספרות העברית, אוניברסיטת תל אביב.

20. לקחי הסכלות⁷

מתוך רשימה מקיפה זו, עלה בידי שבתאי לממש רק את סעיפים 1 (במחזה כתר בראש), 5 (מלכות) ו-9 (אהבה) ולכתוב רק חמישה מחזות מקראיים. כל היתר נותרו כהצעה בלבד. לדברי אלמנתו, עם כתיבתם של חמשת אלו, "הייתה לו תחושה שמיצה את המדיום המקראי, מה גם שלמחזאות הייתה תחרות קשה עם הפרוזה על זמנו ההולך ואוזל של יענקל'ה".⁸ הפרויקט השאפתני המלא לא הושלם אפוא.

מבין כל גיבורי המקרא בולט עניינו המיוחד של המחבר בדוד המלך. בריאיון שנתן בסמוך להעלאת כתר בראש ב-1969, העיד:

דוד הוא דמות מרתקת. הוא אינו אדם שאפשר להכניס את תשוקותיו לתוך אצבעוני. הוא אדם חי, אנושי, מורכב ובעל תאוות. אצלו הכל אקסטרה לארג'. כמו מלך אמיתי. הרבה אהבה, הרבה שנאה, הרבה אמביציה, הרבה חרטה, הרבה חיים, הרבה אדם.⁹

ובמקום אחר: "פרשת בתישבע, פרשת אבשלום, פרשת שאול, פרשת גוליית, פרשת אדוניו ופרשת שלמה, על כל אחת מהן אפשר לכתוב מחזה עם חמש מערכות קלאסיות".¹⁰

ואומנם, את מרב תשומת-ליבו של שבתאי משכה פרשת דוד ובתישבע, החוזרת בשניים מתוך חמשת מחזותיו המקראיים (באהבה עומדת פרשה זו במוקד העניין, ובכתר בראש היא זוכה לאזכורים חשובים). כפי שכבר הוזכר לא פעם, ניהול רומן מחוץ לנישואין, כמו זה של דוד ובתישבע, לא היה זר גם לביוגרפיה הפרטית של שבתאי. שבתאי נמצא אפוא כותב על אודות הגיבור שלא כבש את יצורו, בעקביות ומתוך הזדהות עמוקה. פננה עתה לבחינתם של התוצרים ה"חדשים": עסקים, אהבה ומלכות.

7 הקפיצה ממספר 16 ל-20 והחזרה הכפולה על המספר 20 מופיעות כך במקור. שבתאי "דילג" על סעיפים 17, 18, 19 (שם, תיק 3-61:18).

8 שיחה שקיימתי עם עדנה שבתאי, בביתה בכפר סבא, 7.12.2017. בריאיון לעדית זרטל, הגדיר שבתאי את הפרוזה כ"מנה העיקרית" בארוחות שלו, בעוד עיסוקיו האחרים הינם בגדר "קינוח הסעודה" (עדית זרטל, "מכל הרוחות", דבר, 20.7.1974).

9 הדברים מובאים בתוכנית ההצגה בהבימה, 2004.

10 מירית שם אור, "המחזאי יעקב שבתאי – בלי משק כנפיים", הפרטים אינם ידועים (הפריט נמצא בתיק ההצגה בתיאטרון הבימה).

פרוזה נפתלת, דרמה חסכנית

הדבר הראשון שלוכד את העין הוא אורכו, שלא לומר קיצורו, של הכתוב. שלא כקודמיהם, אין אלה מחזות באורך מלא, כי אם שלושה מערכונים קצרים באופן יחסי (אהבה הוא יוצא הדופן והארוך שבהם). אל מול הפרוזה העשירה, שתבירה הארכייהפתלתל הייחודי הפך זה מכבר לסימן ההיכר של הכתיבה השבתאית,¹¹ מתאפיינים המחזות בכתיבה מהודקת וחסכנית.

בחיבורו "מחזות מקראיים על הבמה העברית" גורס שפירי כי קיצורם היחסי של מחזות מקרא מודרניים רבים נובע מחששם של הכותבים לייצר טקסטים ארוכים בעלי מאפיינים פוגעניים / פרודיים / פרובוקטיביים. לדעתו, הם מעזים לעשות זאת רק במתכונת של מערכון קצר, ולא מחזה שלם. לטענת שפירי ישנה

הסתייגות טבעית של המחזאים מעיבוד פרודי של סיפור שלם (או של סידרת סיפורים) בה הם רואים מעין 'חילול קודש'. לעומת זאת, יש נכונות בלתי מסויגת לעבד, אפילו באופן פרוץ למדי, סיטואציה בסיסית אחת. בהגבלות אלה שאותן מציב המחזאי הישראלי לעצמו מתקיימת אותה אמביוולנטיות האופיינית בכלל להמחזה חילונית של המקרא. מצד אחד קיימת הערכה ואי רצון לפגוע בשלמותו הנערצת, ומצד שני נכונות כמעט בלתי מסויגת להגחיק ולהנמיך חלקים מסוימים בו, בעיקר אלה שזכו, לדעתם, שלא בצדק, להיות מעין 'פרות קדושות'.¹²

אלא שטענה זו אינה "מחזיקה מים". יש לראות את קוצרם היחסי של המחזות שלפנינו דווקא כהמשך ישיר של המסורת המקראית, ולא כחריגה ממנה או כפגיעה בה. מיצוי תכליתי, "קצר וקולע", הוא נשמת אפו של סגנון המסירה המקראי. "כל היקפו של סיפור מקראי ממוצע הוא בין עשרים לשלושים פסוקים", מטעימה יאירה אמית¹³ את מה שטען לפניה גם פרנק פולק בפרק ההקדמה של "הסיפור במקרא":

11 לעניין זה נדרש בהרחבה מיקי גלזמן ("המשפט הארוך של האחים שבתאי", אות: כתב עת לספרות ולתיאוריה 8 [סתיו 2018], עמ' 87–132).

12 מתתיהו שפירי, "מחזות מקראיים על הבמה העברית", עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, 1999, עמ' 149.

13 יאירה אמית, לקראו סיפור מקראי (אוניברסיטה משודרת), ירושלים: משרד הביטחון, 2000, עמ' 109.

סיפורי המקרא הם מאבני היסוד של התרבות, האמנות והספרות [...]. אין הם דומים לסיפור בן ימינו לא בסגנון, לא בעיצוב העלילה ולא בהצגת הדמויות. היקף הסיפור מצומצם הרבה יותר ממה שקורא בן זמננו רגיל בו. גורמי העיצוב מتركזים בתחום קטן יחסית, ומנצלים את ההיקף המזערי כדי ליצור עוצמה גדולה ולצבור מתח רב.¹⁴

חומרי הגלם העומדים אפוא לרשות המחזאי המודרני הם קצרים להפליא. פרשות שלמות וארוכות מתמצות בניסוחים דחוסים מאוד. אם כן, כשעוסקים במקרא, הקיצור הוא "שם המשחק" ולא תוצאת חששו של מחזאי זה או אחר לייצר פרובוקציה ארכנית. חשש כזה גם אינו במקומו אם זוכרים שהמקרא עצמו אינו טקסט טהרני, ולעיתים מזומנות, הפוטנציאל ה"פרובוקטיבי" מתמשש כבר במסגרתו, ואיננו בגדר חידוש של המשכו, הטקסט המודרני. זאת ועוד, המספר המקראי הוא מספר יודע-כול, שאינו מוסרי-כול, וצורת המסירה המקראית היא אפיזודית באופייה. המאורעות נקשרים ונכפפים זה לזה בהיותם חלק מתוכנית אלוהית אחת (Parataxis), ולא בקשר של סיבה ותוצאה (Hypotaxis).¹⁵ יוצא שהמבנה המערכוני-אפיזודי, שנבחר על ידי שבתאי במחזות שנראה להלן, ממשיך את הדגם המקראי, ולא את זה ההלני, הסיבתי. כתיבתו "נאמנה למקור" הרבה יותר משנראה לעין, בוודאי בכל הנוגע לסגנון המסירה שלה.

שלושת המחזות עומדים בנפרד זה מזה, כיחידות אוטונומיות, אך יכולים גם להצטרף למכלול אחד ולהיות מוצגים כקברט מקראי שלם. נראה שזו הייתה כוונתו המקורית של שבתאי – ערב אחד בן שלושה חלקים ("שימוש בשלטים בין מחזה למחזה... הרקע של הבמה שחור. כל החלל אפל, כהה. חצוצרה לפני ואחרי כל מחזה", הוא רושם לעצמו בפתקה שכותרתה "כללית").¹⁶ טיוטות מוקדמות של שלושת המחזות מתוארכות לשנת 1974, כלומר לאחר חיבורו של כתר בראש (1968) ולפני חיבורו של אוכלים (1979). ראוי להתעכב על נקודת זמן זו, שכן גם בה יש כדי להבהיר את קוצרם היחסי של הטקסטים.

כפי שהראו פוסטלווייט (Postlewait) ומקונאצ'י (McConachie), נציגיה הבולטים של האסכולה הפוסט-פוזיטיביסטית בתחום ההיסטוריוגרפיה של

14 פרנק פולק, הסיפור במקרא (ספריית האנציקלופדיה המקראית יא), ירושלים: מוסד ביאליק, 1994, עמ' ט.

15 Marie Philomene De Los Reyes, *The Biblical Theme in Modern Drama*, Quezon City: University of the Philippines Press 1978, p. 149

16 ארכיון (לעיל הערה 6), תיק 18:3.

התיאטרון, לא ניתן לנתק את היצירה התיאטרונית (ה'טקסט') מן הנסיבות החברתיות והפוליטיות הספציפיות שבהן נוצרה (ה'קונטקסט').¹⁷ חמשת מחזותיו המקראיים של שבתאי נכתבו לאחר מלחמת ששת הימים והשיבה אל ארץ התנ"ך, והתבטאויות רבות שלו (ושל שותפיו ליצירה ובני משפחתו) מציגות אותם כתגובת-נגד לרצון להעניק לגיטימציה למעשה ההתנחלות באמצעות השימוש במקרא.¹⁸ בכולם משמש את שבתאי אותו התנ"ך כאמצעי לניסוח ביקורת פוליטית וכרפרנט מוסרי בענייני שלטון ומדינה, ובקלות ניתן לראותו מאמץ את אמירתו הידועה של א"ד גורדון, שהמקרא יקר לו לא בשל מה שנאמר בו במפורש, אלא בשל מה שאפשר להגיד עוד מכוחו.¹⁹ אולם, בניגוד לכתר בראש, שנכתב לאחר הניצחון הישראלי של 1967, המצטייר כ'אופטימי' שבין המחזות המקראיים ומסווג כ'קומדיה' ('מחזה היתולים עם משמעות', בניסוחו של שבתאי²⁰), ארבעת המחזות הבאים אחריו מתאפיינים בנימה אכזרית וחמורת סבר הרבה יותר. שבתאי כתב את שלושת המחזות שבהם עסקינן מייד לאחר מלחמת יום הכיפורים, ששימשה עבורו (ועבור הציבור הישראלי בכללותו) נקודת ציון כואבת ומשברית במיוחד; לא בכדי דנים שלושתם בהקרבתם (שלא לומר רציחתם) של לוחמים ואזרחים בידיהם של מנהיגים ציניים, בגלל צורכיהם האישיים והפוליטיים. את קוצרם היחסי של מחזות אלה ניתן לזקוף לצורך הדחוף של מחברם (שנודע כבעל תודעה פוליטית מפותחת) להגיב למציאות, כפי שתפס אותה, באופן מידי ובחזוקה. הסגנון ה'מערכוני' והנושך אפשר לו תגובה מהירה, בשעה שכתובת מחזה באורך מלא נתפסה כמותרות שאין הוא יכול להרשות לעצמו. זאת ועוד, בין כתיבת "כתר בראש" לכתיבת המחזות האחרים, בשנת 1971, לקה שבתאי בליבו (התקף לב ראשון מתוך שלושה), וגם עובדה זו תרמה לתחושת הדחיפות וקוצר הזמן שליוו אותו. לדברי אלמנתו, "למחזאות הייתה תחרות קשה עם הפרוזה על זמנו ההולך ואוזל של יענקל'ה".²¹ אובדן ההגמוניה של

Thomas Postlewait, "Historiography and the Theatrical Event: A Primer Twelve Cruxes", *Theatre Journal* 43 (1991), pp. 157–178; Bruce McConachie, "Towards a Postpositivist Theatre History", *Theatre Journal* 37(4) (December 1985), pp. 465–486

18 התנ"ך הוא הרי הקובע את גבולות הארץ ומחיל תוקף של קדושה (לפחות לתפיסות מסוימות) על השטח המתוחם.

19 אליעזר שביד, היהדות והתרבות החילונית, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 1981, עמ' 175.

20 ארכיון (לעיל הערה 6), תיק 18: 3: 73.

21 שיחה שקיימתי עם עדנה שבתאי, בביתה בכפר סבא, 7.12.2017.

מפלגת העבודה וניצחון הליכוד ב־1977 נתפסו על ידי שבתאי כמהלומה אחרונה וניצחת.²² אם עד אז התאפיינו יחסי הגומלין שבין דתיים לחילוניים בשליטתו של המרכז החילוני על השוליים הדתיים, שני האירועים הללו סימנו את עלייתה של קבוצה ציונית־דתית, "גוש אמונים", ואת תנועתם המתמדת של החרדים אל מרכז העשייה הפוליטית. קבוצות דתיות העצימו את כוחן הפוליטי ואת כניסתה של הדתיות למרכז הציבוריות הישראלית, ואלה, לצד הרגשת התבוסה ואובדן הדרך,²³ החזירו את שבתאי לכתיבת מחזה מקראי נוסף באורך מלא, אוכלים האכזרי. מגמת השיבה של שבתאי אל הכתיבה הארוכה באה לידי ביטוי גם בפרוזה שלו, ומגיעה אל שיאה עם פרסום יצירת המופת שלו, זכרון דברים (1977), המחליפה את סיפורי הדוד פרץ ממראי הקצרים.²⁴

עסקים

המקור המקראי – רצח איש־בושת (שמ"ב ד)

לאחר מפלת שאול, המליך אבנר, שר הצבא שלו, את בנו הנותר של המלך, אשבעל (המכונה בספר שמואל 'איש־בושת'²⁵), וזה קבע את מחניים לבירתו.

22 יש הטוענים למלנכוליה פוליטית של ממש בקרב הציבור ששבתאי נמנה עימו, בעקבות אירועים אלה. ראו, למשל, ננסי עזר, "ממלנכוליה של יחיד למלנכוליה של מעמד: מ'שכול וכישלון לברנר' לזיכרון דברים' של שבתאי", דפים למחקר בספרות 13 (2001–2002), עמ' 29.

23 בריאיון האחרון שנתן בחייו ביטא שבתאי את דאגתו נוכח מה שנתפס בעיניו כשחיקה אידיאולוגית בערכים, ומעבר מ"בכוח הזכות" ל"בזכות הכוח": "מה שמדאיג אותי בתור אדם החי בארץ זה תהליך של הפניית עורף ואני לא מתכוון הפניית עורף לסוציאליזם דווקא, זה הפניית עורף לכמה הנחות או עקרונות יסוד, שפירנסו את הארץ הזאת, ובעצם סייעו או איפשרו בכלל את ההקמה שלה ואת ההתפתחות שלה [...] החיוב של העבודה, ההערכה של ערכים הומניסטיים, החיוב של אמירת־אמת, החתירה לאמת. גם הערכה גדולה ליפות־הנפש. בסופו של דבר הארץ הזאת קמה ע"י אנשים יפ־נפש ובכוח יפות־הנפש. ויפות־הנפש אף פעם לא הפריעה לאף אחד בארץ לבנות בתים, ולעבוד קשה, ולהקים צבא, ולהתגונן ולתקוף ולעשות כל מעשה שבעולם" (יעקב שבתאי, "הכתיבה היא ריצה למרחקים ארוכים", ידיעות אחרונות, 4.9.1981, עמ' 20, 26).

24 הללו נכתבו בין השנים 1966–1971, והספר יצא לאור ב־1972.

25 פרשנים רבים נדרשו לשם זה. לפי דעה אחת, הוא נגזר משורש אכדי דומה, שמשמעותו כוח ועוז. איש בושת = איש הכוח והעוז. אם כן, זהו שם אירוני למדי

183 עסקים, אהבה, מלכות: מחזותיו ה"חדשים" של יעקב שבתאי

דוד לא השלים עם המשך שלטונה של שושלת שאול (אישבושת, מצידו, לא הכיר כמובן בלגיטימיות שלטונו של דוד), פילג את העם והומלך בחברון על שבט יהודה.

בהמשך, פרץ סכסוך בין אישבושת לאבנר, על רקע העובדה שאבנר שכב עם רצפה, פילגשו של שאול. אבנר החליט לערוק אל מחנהו של דוד, אולם עד מהרה נרצח בידי שר צבאו של זה, יואב. מותו של אבנר גרר בהלה במחנהו של אישבושת, ושניים ממפקדי הגדודים שלו, רכב ובענה, בני שבט בנימין, החליטו לעבור לצד המנצח. הם רצחו את מלכם בשעה שנח את "מִשְׁכַּב הַצִּהָרִים" (שמ"ב ד, ז), כרתו את ראשו והביאוהו לדוד:

ז וַיָּבֹאוּ הַבֵּית, וְהוּא שָ�כַב עַל מִשְׁתּוֹ בְּחֹדֶר מִשְׁכָּבוֹ, וַיִּכְהוּ וַיִּמָּתְהוּ, וַיִּסְרוּ אֶת רֹאשׁוֹ; וַיִּקְחוּ אֶת רֹאשׁוֹ, וַיִּלְכוּ דֶּרֶךְ הָעֶרְכָּה כָּל הַלַּיְלָה. ח וַיָּבֹאוּ אֶת רֹאשׁ אִישׁ בִּשֶׁת אֶל דָּוִד חֲבֵרוֹן, וַיֹּאמְרוּ אֶל הַמֶּלֶךְ, הִנֵּה רֹאשׁ אִישׁ בִּשֶׁת בֶּן שָׁאוּל אֵיבֶךְ אֲשֶׁר בִּקֵּשׁ אֶת נַפְשִׁי; וַיִּתֵּן ה' לֵאדֹנִי הַמֶּלֶךְ נִקְמוֹת הַיּוֹם הַזֶּה מִשָּׁאוּל וּמִזִּרְעוֹ.

עם הגעתם, מאשים דוד את שני הרוצחים ש"הִרְגוּ אֶת אִישׁ צָדִיק בְּבֵיתוֹ עַל מִשְׁכָּבוֹ" (שמ"ב ד, יא) ומורה להוציאם להורג. נעריו אף קיצצו את גפיהם של השניים ותלו אותם לראווה על הברכה בחברון:

יב וַיִּצְוּ דָּוִד אֶת הַנְּעָרִים וַיַּהַרְגוּם, וַיִּקְצְצוּ אֶת יְדֵיהֶם וְאֶת רַגְלֵיהֶם, וַיִּתְּלוּ עַל הַבְּרָכָה בְּחֲבֵרוֹן; וְאֶת רֹאשׁ אִישׁ בִּשֶׁת לָקְחוּ וַיִּקְבְּרוּ בְּקֶבֶר אַבְנֵר בְּחֲבֵרוֹן.

דפוס התגובה הזה של דוד אינו חדש. כזכור, גם בסיפור הנער העמלקי, מיצב המלך את עצמו כמי שאינו מעוניין במות שאול. גישת "לא היה כלום, אין כלום" מעין זו הופכת, כפי שנראה מיד, למוטו מרכזי בעיבוד הדרמטי של שבתאי.

ניתוח המחזה

עסקים הוא הקומפקטי שבמחזותיו של יעקב שבתאי. שתי דמויות בלבד (רכב ובענה) עושות דרכן לפגישה עם דוד המלך, זמן קצר לאחר שרצחו (בעבורו?) את אישבושת. את ראשו הכרות של הנרצח הם נושאים עימם כראיה וכשי למלך. עיקרו של המחזה בדיון שהשניים מנהלים בשאלת הגמול המצפה להם.

בהתייחס למלך נרפה, שלא נטל חלק בשום קרב בימי חייו (ראו יהודה קיל, "איש בוש ומלכותו", שיחות במקרא, כך א: נביאים ראשונים ודברי הימים [עורך: בנימין צביאל], ירושלים: רשות השידור והחברה לחקר המקרא בישראל, 1968, עמ' 154–156).

הם מעלים כמה תסריטים אפשריים, מתקוטטים סביב שאלת הקרדיט על ביצוע הרצח, רבים ומשלימים, תוך שהם נעים תדיר בין הצדקת מעשיהם להבעת חרטה מהוססת עליהם. עם זאת, הם משוכנעים שיסיימו ב"הפי אנד".

השניים, שהם דמויות משנה בטקסט המקראי, הופכים כאן לדמויות הראשיות. שבתאי מקיים בכך את קריאתו של דובשני למחזאי המקראי המודרני לפנות אל הדמויות השוליות דווקא, ועל ידי כך לחמוק מן ההשוואה לרושם העצום שהותירו דמויות המופת הראשיות של המקרא בזיכרון הקולקטיבי:

הגיבור הראשי לא יהיה אחד האישים העליונים של המקרא, שהעם הפכו לדמות אידיאלית, דתית ומוסרית, אלא אדם שנזכר דרך מקרה, או שהוא יציר רוחו של המחבר עצמו.²⁶

מבין חמשת המחזות המקראיים של שבתאי, עסקים הינו היחיד המתרחש בחוץ, במרחב לא מוגדר. הוראות הבמה בתחילתו מציינות:

מקום. רכב ובענה עומדים, או יושבים ונחים, זמן-מה אחרי שרצחו את אישבושת. הם נמצאים בדרכם אל דוד. רכב אוהז בידיו את ראשו הכרות של אישבושת.²⁷

הפעולה הגדולה – הרצח – כבר התרחשה בעבר הבימתי. המחזה פותח בהכרזתו של רכב: "זהו. את שלנו עשינו. הכל כבר מאחורינו. היה אישבושת, ואין אישבושת" (עמ' 1). כל שנותר לגיבורינו בהווה הבימתי הוא לשאת את שללם, ראשו הכרות של אישבושת (התכתבות מפורשת עם האיקונוגרפיה המוכרת מסיפור שלומית ויוחנן המטביל, מרקוס ו 21–28), וליטול שכרם מעם המלך ("נקבל ממנו את מה שמגיע לנו ונחיה בטוב", עמ' 8). כעולה משמו של המחזה, המיקוד הוא בפרקטיקה של קבלת התמורה בעשיית "עסקים". הראש הכרות, אביזר בימתי יחיד בנמצא, משמש כמטבע עובר לסוחר ("הראש שלך ישתלם לנו מאד... הראש שלך יקר מפז", עמ' 1). במהלך המחזה, מעבירים אותו השניים מיד ליד ומדגימים בכך, הלכה למעשה, את תודעת החלוף של הקיום האנושי. מן הראש, שנשא עד לא מכבר כתר מלכות, לא נותר כל שריד של הוד מלכותי, הוא כעת רק בגדר 'סחורה' (מכתר בראש, מחזהו המקראי הראשון של המחבר, נתגלגלו הדברים ל"ראש בלא כתר"). הכתר שורד, הנושאים אותו – בני חלוף. נוכחותו של הראש הכרות, המת,

26 מנשה דובשני, "הדרמה התנ"כית והתיאטרון", גיליונות: לדברי ספרות, מחשבה וביקורת 21 (1947), עמ' 51.

27 כל המובאות מתוך המחזות הנידונים בפרק זה לקוחות מן הטקסטים השמורים בארכיון (לעיל הערה 6), תיק 18:3 ג'.

עסקים, אהבה, מלכות: מחזותיו ה"חדשים" של יעקב שבתאי 185

כאביוז מרכזי, מעוררת, כצפוי, תגובה רגשית חזקה, שעל טיבה עמד (בהקשר אחר, במסגרת דיון בפולחן המתים) רודולף אוטו:

התגובה ה'טבעית' למראה גופת מת מכילה בעליל רגשות משני מינים: הרגשת בחילה ורתיעה מפני הרקב והצחנה מצד אחד, ומצד שני – פחד מוות, העלול להחריף לכדי בהלה והלם, כי למראה אדם מת מגיב בן־דמותו בחרדה תהומית.²⁸

בהמשך הדברים, מוסיף אוטו לרגשות טבעיים אלו גם את "חלחלת הזוועה", כמומנט נרכש נוסף.²⁹

זיקת הכתוב אל תיאטרון האבסורד ברורה. בעיקר בולטת השפעת המחזה מחכים לגורו לבקט, כמעט בכל היבט אפשרי: המרחב (אמצע הדרך, שום מקום וכל מקום), הדמויות (רכב ובענה הם תואמי ידי וגוגו, צמד נוודי של בקט), עיצוב השיח, ובעיקר הארגומנטים והלוגיקה (או היעדרה) האבסורדית. דוגמאות אחדות:

בענה: אנחנו רק זירזנו את זה מעט. אנחנו רק עשינו את מה שממילא נגזר שיעשה. ההבדל הוא רק בזמן, אבל לזמן אין שום משמעות מוסרית או חוקית. זמן הוא זמן, זה הכל. אילו הנחנו לו, גם אז הוא היה מה, אבל הוא היה מת סתם, ככה הוא עשוי להביא איוושהיה תועלת למישהו שממשיך לחיות – זהו כל ההבדל, רכב. אנחנו הפכנו דבר שאין בו כל תועלת לדבר מועיל. הוא כבר חי – עכשיו שיעשה משהו אחר.

רכב: הוא לא רצה לעשות משהו אחר.

בענה: הרצון שלו לא מעניין אף אחד. הוא כבר מת (עמ' 5).

בעולם הפוך ואבסורדי, קודמת העשייה ("הפעולה") למניע ("הרצון"). רק לאחר ביצוע הרצח, פונים שני הגיבורים לבירור השאלה הבסיסית אם פעלו בהתאם לרצון המלך, ובאיזו מידה הוא, מצידו, מעוניין במות קורבנם. בירור שכזה, שמוטב היה לקיימו עוד בטרם המעשה, מתקיים באיחור רב וכדיעבד, שעה ש"את הנעשה אין להשיב", והשיח כולו – מילים בעלמא:

28 רודולף אוטו, הקדושה: על הלא-רציונלי באידיאת האל ויחסו לרציונלי (תרגום: מרים רון), ירושלים: כרמל, 1999, עמ' 129. ראו גם מחזהו של חנוך לוין, כרייתת ראש (1988), הועלה בתיאטרון הלאומי הבימה ב־1996): hanochlevin.com/text/; p7-8.

29 שם, שם.

רכב: מי שרוצה למלוך רוצה להיפטר מכל מי שמפריע (שעלול להפריע) לו למלוך, לכן ברור שדוד רוצה (ירצה) להיפטר מאי־שבושת (שיהרגו את אי־שבושת).

בענה: ואם הוא לא רוצה?

רכב: לא?

בענה: לא, אף על פי שלכאורה זה לא מתקבל על הדעת.

רכב: (נותן לבענה את ראשו של אי־שבושת) שטויות! דוד רוצה!

אין ספק שהוא רוצה! ולמה שלא ירצה?...

בענה: מי יודע? יכול להיות שיהיה לו נוח לא לרצות (נוח להגיד

שהוא לא רוצה) את מה שהוא רוצה (רצה). אחרי הכל, רכב,

כבר עשינו את מה שהוא רוצה. אי־שבושת מת. אז בשביל

מה לו להמשיך לרצות את זה? (עמ' 2–3).

האבסורדוס מגיע לשיאו, שעה שהשניים מכינים לעצמם סניגוריה, למקרה שהרצח לא יתקבל בעין יפה על ידי המלך, והם יואשמו כרוצחים. או אז:

בענה: מי אמר שרצחנו אותו? אילולא רצחנו אותו אנחנו, היה

מישהו אחר רוצח אותו, ולכן זה כאילו שלא רצחנו אותו,

בכל אופן במקרה שהמלך לא ירצה... זאת הדרך היחידה

לרצוח אותו ויחד עם זה לא לרצוח אותו אחרי שכבר רצחנו

אותו (עמ' 4).

הציניות של ההישרדות הפוליטית מכתיבה הכול, כפי שמסביר רכב לראשו של הקורבן: "דוד הוא המלך. אנחנו לא אוהבים אותו יותר משאהבנו אותו, אבל דוד מתחזק מיום ליום, לך לא היו כבר שום סיכויים" (עמ' 1).

רכב, הנושא את הראש הכרות אל הבמה, מאמץ דמגוגיה צדקנית, שעה שהוא טוען כי במעשה הרצח "עשינו איתו חסד. סידרנו לו מוות יפה – בשעת מנוחת הצהריים, במיטה. לא יכול להיות מוות יותר נעים" (עמ' 1). בנקודה זו מתגלה לפנינו "היעדר אשמה", שלו יטענו כל הנבלים של מחזות המקרא השבתיים.

המתח האוחז בגיבורים, נוכח תגובתו של דוד למעשיהם, גואה ומגיע לשיאו שעה שבענה משמיע איום ברצח כלפי שותפו, רכב. באופן זה מדגים הכתוב את המדרון החלקלק המוביל מרציחה בודדת אל עבר זו הסדרתית. במהלך המזכיר את זה של עלילת "מקבת", הופכת חציית הקו המוסרי ל"טבע שני" וחסר מעצורים אצל הגיבורים:

רכב: (מתקרב אליו ותופש אותו בכוח. אולי מתפתחת ביניהם

קטטה) תן לי אותו, אמרתי... תן לי את הראש... תן לי אותו...

בענה: לא, רכב... אני לא רוצה... לא... עזוב...

עסקים, אהבה, מלכות: מחזותיו ה"חדשים" של יעקב שבתאי 187

רכב: תן לי אותו... הוא שלי!...! תן!...! תן לי אותו לפני שאני רוצה אותך... תן לי אותו (עמ' 6).

העיון ברשימותיו של שבתאי מגלה שבחן את האפשרות להוסיף ו"לכדרר" את הראש הכרות לידיהן של דמויות נוספות: "מופיעים עוד שניים זרים ורוצחים אותם [את רכב ובענה, הערת המחבר] למען הראש, אחרי שמתברר להם שזהו ראשו של אישבושת"³⁰. בסופו של דבר ויתר על הרעיון הזה, אך עיצב, כדרכו, שני סיומים אפשריים למחזה: סטטי ודינמי. בראשון, המהדהד את זה של "מחכים לגורדו", מפציר בענה ברכב להחיש פעמיהם אל דוד, ללא הצלחה. רכב נותר על כנו ואינו ממחר לקבל את שכרם מידי המלך:

בענה: נלך, רכב, כבר מאוחר (בענה מתחיל ללכת. רכב נשאר לעמוד, בענה נעצר) בוא. חבל על הזמן.

רכב: (מניח את ראשו של אישבושת על הארץ ומתיישב במרחק מה ממנו) שב. נחשוב על זה עוד מעט. שום דבר לא בורח. (בענה מתקרב ומתיישב על יד רכב. האור דועך) (עמ' 8).³¹

בסיום השני, השניים יוצאים לקראת פגישתם עם דוד, בציפייה לקבל ממנו את התמורה:

30 ארכיון (לעיל הערה 6), תיק 6 3-1 א'. טיוטת המחזה מתוארכת, כאמור, לשנת 1974. באתה שנה, יצא לאקרנים סרט הקולנוע *Bring Me the Head of Alfredo Garcia* של הבמאי סם פקינפה (Peckinpah). זוהי קומדיה שחורה ואלימה מאוד, ובמרכזה מרדף שמנהל אב טקסני אחר אדם שפיתה את בתו והכניסה להיריון. הוא מבטיח פרס של מיליון דולר למי שיביא לו "את ראשו של אלפרדו גארסיה". עלילת הסרט עוקבת אחר מסעו של ברני, חייל לשעבר בצבא ארה"ב, שיוצא לספק לאב את מבוקשו. ברני מצליח לאתר את קברו של אלפרדו גארסיה (שמת טרם זמנו), ליטול את ראשו, ובתום מסע ממושך ורב תהפוכות, להביאו אל יעדו ולזכות בפרס. הראש הכרות "מכבב" בסרט לכל אורכו, תוך שהוא מחליף "בעלים". אין לדעת אם שבתאי הכיר את סרטו של פקינפה (עדנה שבתאי העידה באוזניי על חיבתו היתרה לקולנוע ובקיאיותו הרבה בתחום), אולם סמיכות התאריכים והמוטיבים מעלה אפשרות של השפעה כזו. ככלל, כתיבתו של שבתאי מקיימת זיקות אינטרטקסטואליות הדוקות עם מגוון רחב של יצירות קודמות לה ברמות משתנות של מובהקות.

31 בטיטה אחרת, מופיע פיתוח נוסף של הסוף הזה, כששבתאי מציין: "בענה עומד ומסתכל בו בלא לדעת מה לעשות. פתאום הוא פורץ בצחוק גדול, האור דועך" (עמ' 8 א').

בענה: נלך, רכב. חבל על הזמן (בענה מתחיל ללכת. רכב נשאר על מקומו. בענה נעצר) בוא, כבר מאוחר.
(רכב עוקר ממקומו באירצון ושניהם הולכים. האור דועך) (עמ' 8 א').

שני הסיומים חולקים אופי דיסהרמוני. בין שהשניים לא יוצאים את הבמה כדי לקבל את שכרם, ובין שהם עוזבים בדרכם אל המלך, נותר הצופה במועקה. שבתאי מוותר גם כאן על אקט הענישה של הגיבור החוטא. שום צדק לא נעשה בתחומי ההווה הבימתי, ושום סדר לא שב על כנו, כדרכה המסורתית של הטרגדיה. בשונה מן המקור המקראי, המביא את עלילת רכב ובענה לכלל גימור, בוחר שבתאי להותיר את הפגימה המוסרית כשהיא שרירה, קיימת ומטרידה. ביחסו האוהד ובהתפעלותו העצומה מדוד ("אני אוהב את דוד", הצהיר³²), אין כדי להביא את שבתאי כדי לנתב ביצירתו יחס חיובי כלפיו, ההפך. כך הם פני הדברים בפרשת ה"עסקים" של מלכנו עם רכב ובענה, ואף ביתר שאת במחזה אהבה שלפנינו.

אהבה

המקור המקראי – אוריה ובת־שבע (שמ"ב יא–יב)

פרשת בת־שבע היא "נקודת המפנה בקורות חי דוד".³³ היא היא ה"מעשה המביש" העומד, על פי "הפואטיקה" לאריסטו, בבסיסה של כל טרגדיה גדולה. ככזו, היא משרטטת מהלך של נפילה מגובה רב (גיבורינו מתחילים את עלילתם, שעה שהם נמצאים על גגות בתים) ומקיימת את דרישת הפואטיקה לפגיעה בין אנשים קרובים, שכן לפנינו משולש אהבים בין בני זוג נשוי ומאהב, שבינו ובין הבעל מתקיימים יחסי קרבה מצד עצמם (ולראיה, אוריה נמנה עם הַגִּבּוֹרִים אֲשֶׁר לְדָוִד, שמ"ב כג, לט). אותה "פגיעה בקרובים" אף מועצמת, שעה שלוקחים בחשבון שחיי חיילים נוספים הוקרבו לשווא במסגרת המהלך לחיסולו של הבעל החוקי (אוריה) בידי המאהב שיכור הכוח (דוד). אותם חיילים פעלו בשליחותה של המדינה, המוגדרת בפי הסוציולוג מכס ובר כאותה רשות שבידה נתנה החברה את המונופול על האלימות הלגיטימית. אלימות ממין זה, התחומה לפעולה בשדה הקרב מול אויבים ומתבצעת בשם של אינטרסים לאומיים, מותקת כאן אל המגרש הביתי ומופנית אל עבר "כוחותינו" בציוניות גמורה. מותם המיותר של אותם חיילים מצטרף אפוא

32 מיכאל אוהד, "חי וקיים: על גלגוליו הבימתיים של דוד מלך ישראל", הארץ, 1969 (מועד הפרסום אינו ידוע).

33 פולק, הסיפור במקרא (לעיל הערה 14), עמ' 296.

לנטל האשמה של דוד היוזם ושל יואב, שליחו.³⁴ מבחינה תיאולוגית, נמצא גיבורנו עובר על שלושה מצוייני עשרת הדיברות במהלך פרשה זו: לא תחמוד, לא תנאף, ולא תרצח. גיבור שאינו כובש את יצרו.

גם כאן מופיע אותו צמצום מקראי מפורסם, שהוליד שורה של פרשנויות סותרות וויכוחים נוקבים. הנודע שביניהם ניטש בין פרי ושטרנברג, מחברי "המלך במבט אירוני", ובין ערפלי וסימון בעלי "זהירות! סיפור מקראי" ו"סיפור מקראי בתפיסה אירונית", בהתאמה.³⁵ לטענת פרי ושטרנברג, ובקצרה, אופייה המתומצת והלקוני של המסירה משרת את האירוניה (ואף הקומדיה!) ומבקש להלום במלך מכל כיוון אירוני (בשירות המסר הדידקטי מוסרי ובשירות הצורך האומנותי גם יחד). ואילו ערפלי וסימון טוענים לפואטיקה ייחודית של הסיפור המקראי, שבמסגרתה אין מקום ל"מילוי פער" אירוני, כסברת פרי ושטרנברג, ובוודאי לא באופן גורף. מבלי להיכנס לעומקו של הדיון, לא כל שכן להכריע בו, האפשרות המוצעת לקריאה אירונית-קומית של הפרשה עולה בקנה אחד עם מגמת המחזאות של שבתאי, כפי שהתגלתה כבר במחזה המקראי הראשון שלו, **כתר בראש**.

הסיפור המקראי מתווה, כאמור, מהלך טרגי של נפילת הגיבור, כש"עבירה גוררת עבירה". אומנם בשלב מסוים נראה כי חטאו של דוד נחל הצלחה וכי עלה בידיו להסתירו, אולם זהו רק שלב ביניים, אירוני, שנועד לתגבר את נפילת הגיבור.³⁶ מאוחר יותר, יופיע משל כבשת הרש המפורסם של נתן, שיבוא חשבון עם דוד החוטא:

וְעַתָּה לֹא תִסּוּר חֶרֶב מִבֵּיתְךָ עַד עוֹלָם. יַעֲקֹב כִּי בָזַתְנִי, וַתִּקַּח אֶת אִשְׁתִּי
אוֹרְיָה הַחֹתֵן לְךָ לְאִשָּׁה. כֹּה אָמַר ה', הֲנִנִּי מִקִּים עֲלֶיךָ רָעָה מִבֵּיתְךָ
וְלִקְחָתִי אֶת נְשִׁיךָ לְעֵינֶיךָ וְנָתַתִּי לְרַעֲיָךְ וְשָׁכַב עִם נְשִׁיךָ, לְעֵינֵי הַשָּׂמַשׁ

34 הגם שדוד לא כיוון למותם של חיילים נוספים, נתן לכך "הכשר" בדיעבד, באומרו: "כזה וכזה תאכל החרב" (שמ"ב יא, כה).

35 מנחם פרי ומאיר שטרנברג, "המלך במבט אירוני", הספרות א, 2 (קיץ 1968), עמ' 263–292; בועז ערפלי, "זהירות, סיפור מקראי!": הערות לסיפור דוד ובת שבע ולשאלות הפואטיקה של הסיפור המקראי, הספרות ב, 3 (תשל"ל), עמ' 580–597; אוריאל סימון, "סיפור מקראי בתפיסה אירונית: על האינטרפרטציה של סיפור דוד ובת שבע", הספרות ב (1970), עמ' 598–607. גרסיאל ניסה ליישב את המחלוקת והציע קריאה אלטרנטיבית משלו. ראו משה גרסיאל, **מלכות דוד**, תל אביב: הוצאת דון והחברה לחקר המקרא, 1975, עמ' 98–126.

36 גרסיאל טוען כי כדי לא לייצר מצג של הצלחה גורפת מצד המלך החוטא, הקדים הכתוב את תיאור כיבושיו המזהירים של דוד (למעט כיבוש רבת עמון) והביאם לפני פרשת בתישבע. ראו שם, עמ' 90–91.

הזאת. כי אתה עשית בסתר ואני אעשה את הדבר הזה נגד כל ישראל ונגד השמש (שמ"ב יב, י-יב).

שבתאי, כפי שנראה מייד, ממשיך את המגמה הביקורתית הזאת כלפי דוד. כידוע, כלי מרכזי של הפרשנות הספרותית של המקרא הוא איתורה של "מילה מנחה". בטקסט שלפנינו ניתן להצביע על השורש של"ח כמילה המנחה, השבה ומופיעה בסיפור – דוד שולח שליחים רבים (להביא אליו את בת-שבע, להרוג את אוריה, לשאת את אשתו...). יושי פרג'ון מעיר בצדק כי הדבר בא ללמד על ה"היכריס" שלו, שבמסגרתו שכח כי 'מלך' הוא בעצמו 'שליח ציבור': "ברגע שהמלך שוכח שהוא בעצם השליח בעצמו, זה מתכון לאסון".³⁷ התפיסה המקראית גורסת כי המלך הוא האחראי הבלעדי הנושא באחריות לרציחות המתבצעות בשמו ולמענו, ולא שליחיו (רכב ובענה, במקרה שראינו לעיל, או יואב – במקרה שלפנינו). מאליו יובן כי לשאלת הביצוע ביד אחר ישנה חשיבות מיוחדת בשעת המעבר לתחומי הדרמה, שבה ה"פעולה" (או ההימנעות ממנה) וזהות המבצע שלה הן אלמנטים מכריעים.

גרסיאל מציג לזהות את המספר המקראי של האירועים עם נתן הנביא או עם אחד מתלמידיו.³⁸ אם נקבל רעיון זה, המקור המקראי מייצג קול, שנעדר כליל מן המחזה של שבתאי. לעומת זאת, קול שנעדר לחלוטין מן המקור (קולה של בת-שבע, שהטקסט היחיד המיוחס לה הוא ההודעה על היריונה), מורחב ונשמע ברמה במסגרת המחזה.

פוקלמן מציין את התעלמותו של דוד מן האינפורמציה המובאת אליו על אודות מצבה האישי של בת-שבע (אישה נשואה), ומציין כי תשוקתו העיוורת אליה מרדדת את היותה סובייקט שלם וריבוני לכלל אובייקט נחשק ותו לא.³⁹ לעמדה זו שותף דניאל פרידמן, העומד על כך כי במקור המקראי אין זכר ל"אהבה" ששבתאי דן בה:

בבוחרו קורבן בפרשה, העדיף דוד את בת-שבע והחליט להקריב את אוריה, אולם אין כל רמז לאהבה יוקדת מצד דוד כלפיה [...] אילו נעתר אוריה לבקשתו של המלך דוד, שעליה חזר המלך פעמיים, ללכת לביתו, היה מסתיים בכך הקשר בין דוד לבת-שבע [...] הסיפור מלמד בבירור שדוד היה מוכן לוותר על בת-שבע ולהותיר את אוריה בחיים.

37 יושי פרג'ון, "קריאה ספרותית בסיפור דוד ובת-שבע (חלק א')", גולות י (תשס"א), עמ' 387.

38 גרסיאל, מלכות דוד (לעיל הערה 35), עמ' 94.

39 J. P. Fokkelman, *Narrative Art and Poetry in the Books of Samuel – Volume I – King David*, Assen: Van Gorcum, 1981, p. 52

191 **עסקים, אהבה, מלכות:** מחזותיו ה"חדשים" של יעקב שבתאי

אוריה החתי הוא שסירב לוותר על בירור הפרשה ועל עקרונותיו ועל כך שילם בחייו.⁴⁰

אהבה אפוא אין במקור המקראי. שבתאי ממשיך את הקו הזה, שעה שהוא משרטט זוגיות ללא תיאורי אהבה ובמקומה מופיע ארוס מעוכב. "חוץ מאוריה, איש אינו אוהב איש, ואיש אינו נאמן לאיש", הוא מציין לעצמו בזמן הכתיבה.⁴¹ לא בכדי נקרא המחזה, בגרסאותיו המוקדמות, "מלחמה" או "מלחמות".⁴² השם שנבחר לו לבסוף על ידי מחברו מאיר את אותו "מחסור אירוטי" באור אירוני וחרף במיוחד, שכן "אהבה" אינה חלק מן ההווה הבימתי המוצג לעינינו.⁴³

ניתוח המחזה

מבין המחזות ה"חדשים", זהו הארוך ורביהמשתתפים ביותר. שמונה דמויות מופיעות בו: דוד, בתשבע, אוריה החתי, אחיתופל היועץ (שהוא גם סבה של בתשבע), צדוק הכהן, רכב ובענה (הממשיכים לכאן ישירות מעסקים ומחזקים את הרושם ששבתאי אכן כיוון ליצירתה של טרילוגיה) ומשרת-שליח. "כולם פשרנים, כלומר ציניים או מציאותיים", מציין לעצמו שבתאי על פתק בשעת העבודה על המחזה, "רק אוריה אינו מציאותי, רק הוא קנאי, בעל עקרונות".⁴⁴

40 דניאל פרידמן, הרצחת וגם ירשת: משפט, מוסר וחברה בסיפורי המקרא, תל אביב: דביר, 2000, עמ' 105.

41 ארכיון (לעיל הערה 6), תיק 18:3.

42 שם.

43 כאלה הם פני הדברים גם בפרוזה של שבתאי. את המונח "ארוס מעוכב" אני שואל מעדנה שבתאי, שנדרשה לעניין זה. ראו שמואל שם טוב, "כל הזמן היא אשתו", ידיעות אחרונות, 25.4.1993, עמ' 10-11, 47. לעמדה זו שותפה גם לאה ברץ: "נושא האהבה אינו זוכה למימוש אצל גיבוריו של שבתאי. הגיבורים בונים לעצמם אשליית אהבה, מין קשור בסילוף. הגיבורים מציגים מצבים של סטיות: תסביך אדיפלי, התפרקות תוך הזיה, בגידות הרסניות, זנות וכו'. מימוש המושג ארוס נעשה מצב של כהרף-עין, מצב שאין מאחוריו כל יחס ערכי למושג אהבה. מאחר שהגיבורים אינם מסוגלים לממש את נושא האהבה הם חשים תחושה של החמצה. החמצה זו מוצאת את פתרונה באוכל. פתרונות אחרים לחוסר מימוש הם בריחה נפשית או פיזית, התאבדות או לידה מחדש. כולם יחד הם קצוות מעוגלים של אותו עניין" (לאה ברץ, יעקב שבתאי: זכרון דברים [סדרה לביקורת ספרותית], תל אביב: אור עם, 1999, עמ' 13).

44 ארכיון (לעיל הערה 6), תיק 18:3.

בדומה למקור המקראי, המציג את דוד אך ורק בביתו במהלך כל הפרשה, גם במחזה נשמרת אחדות המקום הזו. עלילתו מתרחשת כולה בארמון המלך בירושלים ומתחקה אחר משולש היחסים שבין דוד, בתשבע ואוריה, מראשיתו ועד לחיסולו של הבעל בשדה הקרב והבאתו לקבורה. במוקד המבט ניצבים אחורי הקלעים של תהליך קבלת ההחלטות בחצר המלך ואופן טיפולו הציני של "הקבינט" בקורבן הפרשה. המחזה מורכב מתשע תמונות. אתאר בקצרה את מהלכן:

תמונת הפתיחה – פגישתם הראשונה של דוד ובתשבע בארמון. בניגוד לעסקים ולמלכות, פותח כאן שבתאי בסצנה "ריאלית", לא מומצאת בעליל, שסימוכין להתרחשותה קיימים במקור המקראי (שמ"ב יא, ד). התמונה נפתחת בכניסתה של בתשבע, שזומנה לראשונה בחייה אל המלך: "מלכי... קראת לי?" (עמ' 1). עד מהרה, מבהיר לה דוד את כוונותיו ללא כחל ושרק: "מצאת חן בעיני. בואי. אני רוצה לשכב אתך". בתשבע מנסה תחילה להזהיר מפני השלכות אפשריות של המעשה, אולם עד מהרה נענית ואף "סוגרת עסקה" עם המלך:

בתשבע: ומה תיתן לי בתמורה, מלכי?

דוד: את אהבתי... כל מה שתרצי...

בתשבע: תישבע לי

דוד: נשבעתי (עמ' 2–3).

תמונה ב – חודשיים לאחר מכן, בתשבע מיידעת את דוד בדבר היריונה. תגובתו נעה מחרטה ("לא הייתי צריך לעשות את זה", עמ' 4) ל"האשמת הקורבן" ("לא היית צריכה לשכב אתי", שם) ולחוסר אונים ("אני בצרה", שם).

תמונה ג – דוד מקיים התייעצות עם אחיתופל וצדוק הכהן. לראשונה עולה על הפרק ההצעה להרוג את אוריה ולשאת מיידית את בתשבע, כפתרון אפשרי ל"בעיה" שנוצרה. בסיום הישיבה מתקבלת ההחלטה לזמן את אוריה לירושלים ולשכנע אותו "לשכב עם בתשבע כדי שהוא יאמין שההיריון הוא שלו ושהילד הוא שלו" (עמ' 7).

תמונה ד – שיחה בין בתשבע ואחיתופל, סבה. הסב מפציר בנכדתו לסרב לשכב עם בעלה, גם אם ירצה בכך, ולהחיש את מותו ואת נישואיה למלך ("אל תתני לו לשכב אתך, גם אם הוא ירצה. הוא מוכרח למות... אם אוריה ימות – המלך יישא אותך לאישה. תהיי אשתו של המלך. תהיי מלכה", עמ' 8). לאחר היסוס קל, בתשבע נותנת הסכמתה לתוכנית ("אתה צודק, סבי. התשובה היא כן" (עמ' 8)).

עסקים, אהבה, מלכות: מחזותיו ה"חדשים" של יעקב שבתאי 193

תמונה ה – אוריה החתי מגיע לארמון ומתייצב לפני המלך. דוד וצדוק הכהן מדברים על ליבו לרדת לביתו ולשכב עם אשתו. הוא מסרב. אחיתופל שב וחוזר על הצעתו להרוג את אוריה, דוד עוד מהסס ("אני אהרוג אותו רק אם זה מה שיהיה דרוש לממלכה... הממלכה תמתין עד מחר / נמתין עד מחר!", עמ' 11).

תמונה ו – ישיבת "קבינט" נוספת. אוריה לא שכב עם אשתו, ולראשונה, גם צדוק הכהן תומך בהצעתו של אחיתופל להרוג אותו. השניים אומנם משמיעים באוזני המלך הנמקות שונות למעשה, אולם חותמים באותה המסקנה: הריגתו של אוריה הכרחית, והממלכה חייבת "לוותר עליו"!
תמונה ז – שיחה בין דוד ובת־שבע. בין השניים אין כבר אהבה (אם בכלל התקיימה אי־פעם), אך הם קשורים זה בזה עקב ההיריון המתפתח. שניהם שותפים לתקווה כי אוריה ייהרג בשדה הקרב:

בתי־שבע: גם אני לא אוהבת אותך. אבל עם אהבה או בלי אהבה – שנינו קשורים (תלויים) אחד בשני, אף על פי שאתה מלך ואני עוד לא מלכה. (ישר ובמפגיע) איך אתה מתכוון להרוג אותי?

דוד: הנאמנות שלו תהרוג אותו.

בתי־שבע: איך הנאמנות שלו תהרוג אותו?

דוד: בכבוד. הוא ימות כמו חייל, במלחמה, לפני רבת־עמון (עמ' 14).

תמונה ח – רכב ובענה מגיעים לארמון עם ראשו הכרות של אי־שבושת. דוד מפתיע אותם בהחלטתו להוציאם להורג, תחת לגמול להם טובה: "ואם התוצאה (השכר) שונה קצת ממה שקיוויתם – אתם יכולים להאשים רק את עצמכם, את העולם. אין מה לעשות – החיים מלאים הגבלות והפתעות" (עמ' 18). החשש של השניים מן המפגש הצפוי להם עם דוד ומתוצאותיו האפשריות, שהתנסח בעסקים, מתממש באהבה במלוא אִיקָתו. בסיומה של התמונה, נלקחים השניים אל מותם.

תמונה ט – הבשורה על מותו של אוריה מגיעה לארמון. "לסיים את המחזה כמחזה מוסר, כלומר, עם מעין מוסר־השכל"⁴⁵, רושם לעצמו שבתאי, וחותר את העלילה במונולוג של דוד, המספיד את הנופל ומשבח את הקרבתו: "מותו ממלא את הממלכה רגשי תודה ושב־יעות־רצון – לא על המוות, אלא על החיים שלא התבזבוזו לשווא ובחוסר־שמחה. נתאבל עליו, ונזכור אותו ברגשי הוקרה. הוא מת כדי שאנחנו נוכל לחיות. הייתה בו גדולה אמיתית" (עמ' 19–20).

"בני אדם נעשים כמו חיות כשזה מגיע לכסף או לנשים או לקצת כבוד",⁴⁶ קובע המתופף בפתח מחזה אחר של שבתאי, ברקיע השביעי, ודומה כי אין כניסוח הזה לסכם ביעילות את עלילת אהבה.

יצירתיותו וחדשנותו של המחבר ביחס לחומר הגלם המקראי באים במחזה שלפנינו לידי ביטוי ניכר. למן תמונת הפתיחה בולט השינוי הגדול שהוא מחולל בדמותה של בת־שבע. זו אינה מוצגת עוד כאובייקט ומושא תשוקה של דוד, אלא כסובייקט עצמאי ודעתן, יריב אסרטיבי ושקול למלך ושותפה מלאה למהלכים העלילתיים. תחת הכותרת המודגשת "חשוב מאוד!", רושם שבתאי לעצמו כי "בת־שבע צריכה להיות הרבה יותר קארייריסטית ומחושבנת. הרבה יותר קרה וחותרת למלוכה, כלומר, לחיסולו של אוריה".⁴⁷ בהמשך ל"עסקים" עם דוד, שהיו עניינו של המחזה שנדון לעיל, גם בת־שבע מנהלת משא ומתן וסוגרת "עסקה": גופה בתמורה לשבועתו של המלך לתת לה את כל מבוקשה (אותה הבטחה, שעל קיומה היא עומדת במחזה כתר בראש). המלך מצטייר כפזיז ונהנתן, מיסיונר של הדוניזם, ואילו היא מצטיירת כתבונית וממולחת:

דוד: אילו היינו צריכים לשקול כל מעשה שאנו עושים – את הטוב והרע ואת התוצאות – היינו צריכים להסתגר בבית ולא להניע אצבע... היינו צריכים למות. אבל אנחנו חיים ואנחנו רוצים לחיות. והסיכון הוא חלק מהחיים. הסיכון הוא דם התמצית של החיים. הסיכון הוא החיים עצמם. וכדאי לשלם את המחיר: הוא לעולם לא גבוה מידי

בת־שבע: אם אתה מלך (מגנחת קלות ומרצינה) ואף על פי כן, אולי כדאי לחשוב עוד מעט לפני שעושים מעשה

דוד: אין לי צורך לחשוב. לשם מה לי לחשוב? (כשחושבים מתחרטים!) נחשוב לאחר מעשה

בת־שבע: לאחר מעשה – איזו תועלת יש במחשבה?

דוד: כשחושבים מתחרטים. לאחר מעשה – המעשה כבר נעשה

(עמ' 2).

לשיאם מגיעים הדברים בתמונה השנייה, המתרחשת חודשיים מאוחר יותר, ובה עוברת היוזמה לחלוטין לידיה של בת־שבע. בעוד דוד אובד עצות ואכול חרטה נוכח הידיעה על היריונה, יוצר שבתאי חידוש של ממש בהציגו את בת־שבע כמי ש"מפעילה" את המלך ומקדמת נחרצות את הסתרת העניין מבעלה, אוריה:

46 יעקב שבתאי, נמר חברבורות ואחרים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1995, עמ' 102.

47 ארכיון (לעיל הערה 6), תיק 3:18.

בתישבע: מה אתה מתכוון לעשות, מלכי?
דוד: אני עוד לא יודע. אילו אפשר היה להסתיר את זה, אבל אי־אפשר להסתיר את זה. אילו אפשר היה לטעון שזה מאוריה, אבל אי־אפשר לטעון שזה מאוריה. אילו אפשר היה לעשות שאוריה לא יידע מזה, אבל אי־אפשר לעשות שאוריה לא יידע מזה.

בתישבע: ואולי אפשר לעשות שאוריה לא יידע מזה?
דוד: איך?
בתישבע: (אני לא יודעת, אבל אולי אפשר?) תחשוב, מלכי, הזמן לא יודע רחמים

דוד: אני בצרה (צרה צרורה!)
בתישבע: אין צרה שאין ממנה מוצא
דוד: תלוי במחיר שמוכנים לשלם
בתישבע: אתה המלך, ולא ייתכן שמלך ייכשל בגלל עניין כל־כך עלוב. זאת חרפה. אתה אוהב אותי?
דוד: כן (אני אוהב אותך!)

בתישבע: עשה מה שאתה יכול, דוד. זאת הצרה שלך, וזה המבחן שלך. השם שלך, ההגינות שלך וכוח השלטון שלך תלויים בזה. אני בהריון (עמ' 4–5).

הארגומנטציה שנותן שבתאי בפיה של בתישבע מזכירה מאוד את זו של לידי מקבת ואיזבל של אוכלים בשעתן. כמותן גם היא "מפעילה" ומתמרנת את בן־זוגה, תוך שהיא מאתגרת את גבריותו ו"סוחרת" באהבתם. זהו המקום היחיד במחזה כולו, שבו נשמעות (תחת לחץ...) המילים המפורשות: "אני אוהב אותך!", ושבתאי התלבט אם אכן יש להשמיען (הן מסומנות בסוגריים, כאופציה בלבד). בהמשך הדרך, בתמונה השביעית, מופיע שוב הצירוף הזה אבל על דרך השלילה, שעה שבתשבע מטיחה במלך "גם אני לא אוהבת אותך" (עמ' 14), כפי שכבר הוזכר לעיל.

העצמתה של בתישבע בידי שבתאי ומתן ה"קול" לדמותה, הרבה מעבר למצוי במקרא, כבר אירעו בכתר בראש, מחזהו מ־1969. אלא שתהליך הפיכתה מ"סוכנת עלילה" נטו (במונחיה של אדל ברלין) ל"נפש פועלת" של ממש מתבצע באהבה ביתר שאת. בנקודה זו חשוב לציין כי בתישבע איננה מקרה יחיד של "העצמת נשים" בידי שבתאי והפיכתן מדמויות פסיביות ומחוקות לפעלתניות ומשפיעות. כך, למשל, הוא עושה גם בהנחריים, שעה שהוא בורא לגיבור ה"אכאריים" אישה דעתנית, שאינה קיימת בגרסת המקור, אספסיה (כשם פילגשו של פריקלס), והופך אותה לדמות מרכזית. זהו אחד מסממני

ה"מודרניזם" של שבתאי: תפיסה שוויונית יותר של דמויות נשים.⁴⁸ אחת מפתקאות העבודה הרבות שנשמרו בארכיונו מלמדת כי תכנן לחבר "מחזה שבמרכזו דווקא אישה",⁴⁹ אך לא הספיק.

שבתאי מוותר על חלקו האחרון, המוסרני, של הסיפור וגודע אותו טרם שיבואו החוטאים על עונשם. הוא בונה את מחזהו על סמך פרק יא בשמואל ב בלבד, וזונח את פרק יב כמעט לחלוטין (הוא עושה שימוש אירוני מאוד בפסוק אחד בלבד מתוכו, פסוק כג, כפי שנראה להלן). בתוך כך, הוא מותיר את קהלו תחת הרושם של חוויה דיסהרמונית ומטלטלת, טרגדיה של תסכול, בבחינת "צדיק ורע לו, רשע וטוב לו".

הופעתו של נתן הנביא, הבא להוכיח את דוד על חטאו, היא־היא גולת הכותרת של הסיפור המקראי – "הופעת נתן לאחר הצלחתו של דוד כמזה כפואנטה"⁵⁰ – אך כמו במקרה של אליהו הנביא באוכלים, היא נחתכת מן המחזה של שבתאי.

בניגוד לתלמוד, הגורס כי דוד מעולם לא חטא, ולמדרשים רבים, אשר ניסו "לנקות" את דוד מחטא בפרשת בת־שבע,⁵¹ גרסתו של שבתאי נצמדת יותר אל המקור המקראי הביקורתי ומעמתת את גיבורו, ובהרחבה, עם

48 כאלה הם פני הדברים ביחס ליצירתו התיאטרונית של שבתאי, כמחזאי וכמעבד. לעומת זאת, וכפי שהראתה סוקר־שווגר, הפרווה שלו "מתבצרת בגבריותה" (ראו חנה סוקר־שווגר, "בין טקסט לקונטקסט: יעקב שבתאי בתרבות הישראלית", עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, מרץ 2003, עמ' 334–335).

49 ארכיון (לעיל הערה 6), תיק 18:3:43 ג'. העצמה זו סותרת את מסקנת מחקרה הקודם של סוקר־שווגר, ולפיה חטא שבתאי בעיצוב סטריאוטיפי של דמויות נשיות. העיון במחזות ה"חדשים" (ובעיקר במחזה אהבה), שלא עמדו לרשותה של סוקר־שווגר, עשוי היה להביא אותה לכדי מסקנה שונה.

50 ערפלי, וזהירות, סיפור מקראי (לעיל הערה 35), עמ' 589. דניאל פרידמן מציין כי גם את הופעת התוכחה של נתן יש לקחת בעירובן מוגבל. היא "ידידותית" באופן יחסי ומתבצעת בחדרי חדרים. "ברור שהנבואה בימיו (של דוד, הערת המחבר) הייתה 'נבואת חצר' וכי לא הייתה בימי דוד נבואה עצמאית שכלה לשמש לו אופוזיציה, כפי שהיה בתקופת שאול שקדם לו ובימי המלכים שבאו אחריו" (פרידמן, הרצחת וגם ירשת [לעיל הערה 40], עמ' 205–206). עיסוקם של נביאי דוד בענייני חצר בלבד מודגש גם אצל אופנהיימר (ראו בנימין אופנהיימר, הנבואה הקדומה בישראל, ירושלים: מאגנס, 1973, עמ' 155, 164).

51 ראו, למשל: "כל האומר דוד חטא אינו אלא טועה" (שבת נו ע"א), שם ל ע"א, אגדת בראשית לח (מהדורת בוכר, עמ' 75).

197 עסקים, אהבה, מלכות: מחזותיו ה"חדשים" של יעקב שבתאי

הפרשה הקשה.⁵² עם זאת, כאמור, המחזה מסתיים באקורד דיסהרמוני, ומבלי שההיבריס של דוד (הבא לידי ביטוי מפורש כבר בתמונת הפתיחה בדמות משפטים כמו: "אני המלך. שום דבר רע לא יכול לקרות לנו", עמ' 1) ייענה במפלתו.

במסגרת עיוננו במקור המקראי, הוזכרה הימנעותו הישירה של דוד מביצוע הפעולה של הריגת אוריה במו ידיו. שתי הערות יש להעיר בהקשר זה: האחת, הימנעות מפעולה היא פעולה לכל דבר; והשנייה, מפתח לצרף את דמותו של דוד בהקשר זה לרשימה ארוכה של גיבורים דרמטיים, שעיקר פעולתם בהימנעות מפעולה. ראש וראשון להם הוא כמובן "המלט", שבינו ובין דוד מספר ניכר של קווי דמיון. לאור זאת, ניתן לראות את המחזה שלפנינו כ"טרגדיית נקמה", סוגה מוכרת בספרות הדרמטית, ואת דוד כגיבור המבקש לנקום באוריה (על סירוב הפקודה שלו לרדת לביתו, ובכך לתרום את חלקו לטשטוש חטאם של דוד ובתשבע), אך משתהה בביצועה של הנקמה ומייחל לביצועה בידי אחר.⁵³

מקום מרכזי ניתן במחזה לדמויותיהם של שני "סייענים": צדוק הכהן ואחיתופל, יועץ המלך. לכל אורך העלילה, שניהם שותפים מלאים להתיעצויות ולקבלת ההחלטות. בתחילה הם חלוקים ביניהם ביחס לפתרון הרצוי: אחיתופל גורס כי יש להרוג את אוריה, ואילו צדוק מעלה, כאמור, את הרעיון הנועז להמית דווקא את בתשבע, שאותה הוא תופס כאחראית לתסבוכת שנוצרה. טרם שייגש לכתיבת הדיאלוג רושם לעצמו שבתאי רעיונות והנחיות:

צדוק מתנגד לרצח אוריה ומנסה להכשיל את העניין, שכן, הוא מבין שבכך עשוי להתחזק מעמדו של אחיתופל. צדוק מגן על אוריה, מגן

Helen Leneman, "Portrayals of Power in the Stories of Delilah and Bathsheba: Seduction in Song", in: George Aichele (ed.), *Culture, Entertainment and the Bible* (The Library of Hebrew Bible / Old Testament Studies), Sheffield: Sheffield Academic Press, 2000, p. 152

53 הימנעות מנקמה היא דפוס פעולה אופייני לדוד בפרשות רבות. כך, למשל, הוא מסרב לבקשתו של אבישי בן צרויה להרוג את שמעי בן גרא, שקילל אותו (שמ"ב טז, ט-יב). גם שאול, נבל הכרמלי ואבשלום זוכים לחסדיו, והמאורעות הפיקדים אותם בהמשך אינם באים מידי שלו: "The story of David suggests the paradox that all evil must be punished, but it is heroic to refrain from punishing" (Gene Edward Veith, "Wait Upon the Lord: David, Hamlet and the Problem of Revenge", in: *The David Myth in Western Literature*, Raymond-Jean Frontain and Jan Wojcik [eds.], Indiana: Purdue University Press 1980, p. 80

על כולם, מנסה למנוע את רציחתו, ואולי אף מציע לרצוח את בתישבע (לפחות רומז בכיוון זה). לאף אחד אין עניין בצדק וכו'. כל אחד דואג רק לעצמו. המצב הזה יותר מצב דראמטי, מלא התנגשויות, תככים ואינטרסים מנוגדים, כשהמאחד את כולם הוא הכוב והפרת החוק והמוסר כדי לשמור ולחזק את מעמד האישי.⁵⁴

כל אלו מיתרגמים בידי שבתאי, בסופו של דבר, לתמונה זו:

אחיתופל: אני מצטרף לדעתו של המלך ואומר – צריך לעשות שאוריה לא יידע שהיא בהריון.

דוד: איך?

אחיתופל: אפשר להרוג אותו

דוד: ומה עוד?

אחיתופל: אפשר גם לא להרוג אותו, אבל הכי טוב להרוג אותו

דוד: ואם לא נהרג אותו?

אחיתופל: הוא יישאר חי, לכן אפשר רק להרוג אותו

צדוק: אפשר גם להרוג אותה (אני מצטער – אבל אפשר גם להרוג אותה!)

אחיתופל: אין לי בזה שום אינטרס משפחתי, אבל אותה זה פחות נוח, פחות בטוח, והמלך אוהב אותה

דוד: חבל לי עליו

אחיתופל: גם לי חבל עליו, אבל על הממלכה חבל לי יותר. אין מה לעשות, דוד, הממלכה זקוקה לפעמים למישהו שימות בשבילה, באופן מסודר, כמוכן. השם הטוב של הממלכה שווה הרבה, וגם שלווה הנפש של אוריה שווה משהו, אם באמת חבל לנו עליו. אחרי הכל, אוריה הוא אדם ישר ונאמן ואהוב על כולנו. חבל מאד שהוא הסתבך. הוא יצטער מאד אם הפרשה הזאת תיוודע לו, וצער המוות יהיה קל יותר מצערה הידיעה, ובכל אופן הוא יהיה הרבה יותר קצר ממנו.

דוד: אני לא רוצה להרוג את אוריה. אוריה צריך להיות

צדוק: אם היא חטאה – במה אשם אוריה שעליו למות?

אחיתופל: לא צריך לחטוא בשביל להיות מוכרח למות. הוא אשם, מפני שהוא אשם מועיל. מה טעם להאשים אדם שמהאשמה שלו לא תצמח כל תועלת? (עמ' 5–6).

חידושו הנועז של שבתאי, ולפיו תישקל הריגתה של בתישבע, נזנח עד מהרה לטובת השיבה אל גרסת המקור ואל חיסולו של אוריה. הדמגוגיה היצירתית של אחיתופל (בסיוע הדיבור ה"מכובס" על אודות "אשם מועיל"), המציגה את הפשע הזה כעין "המתת חסד" שמיטיבה עם הקורבן, מחלחלת אט אט. המלך דוחה אותה תחילה ומעדיף לתת הזדמנות לאוריה לבוא לביתו ולשכב עם אשתו, כבמקור המקראי:

דוד: אף פעם לא יהיה מאוחר להרוג אותך, אחיתופל
אחיתופל: כשמתחילים להשאיר בחיים – קשה להפסיק עם זה
(עמ' 7).

אולם, משעה שאוריה דוחה את ההזמנה, נוטה גם צדוק הכהן (המצטייר כ"טפלון" של ממש, דבר אינו דבק בו) לאמץ את המתווה שהציע אחיתופל, והמלך מתומרן להוציאו לפועל. השניים נותרים מובחנים זה מזה בנימוקים השונים שהם מעלים להצדקת הפשע (צדוק נוקט רטוריקה של פלפול דתי: "אנחנו, המלוכה והכהונה, חייבים לשמור על קיום החוק והמוסר... ואוריה הוא לא מחיר יקר מדי כדי לקיים את החוק ואת המוסר וגם את הממלכה, מפני שזה מחיר מוצדק" [עמ' 13], אחיתופל מדבר על כך שלאוריה "לא היה מזל... ואוריה חייב לשאת במזל העיוור שלו" [עמ' 12]), אולם גזר דינו של אוריה נחרץ פה אחד: "הוא חייב למות" (עמ' 12):

הורגים את אוריה לטובתו, מתוך חסד ורצון טוב – כדי למנוע ממנו צער וכאב-לב, ובעיקר, בושה. הרצח הוא מעשה טוב, לכן איננו רצח.⁵⁵

הכול רוחצים אפוא בניקיון כפיהם, והשליט מוצג ככלי ריק, שיועציו מושכים בחוטים ומכתיבים לו את המדיניות. האפקט האירוני מחוזק עוד יותר, עם הופעת רכב ובענה. בניגוד לאוריה המואשם בערכיות וב"נאמנות יתר" (שבגינה סירב להזמנה לשכב עם אשתו בעוד חבריו לנשק נמצאים בשדה הקרב), נמצאים רכב ובענה אשמים בחוסר נאמנות לשלטון. התוצאה, בכל מקרה, אחת היא: גזר דין מוות. לפנינו תיאור אירוני חריף של lose-situation: שעה שהממלכה חפצה במות מי מאזרחיה (ורצונה הגמיש וההפכפך – כבודה!), דבר לא יעצור בעדה.⁵⁶ כעת נותר לשני מקורביו רק להתקוטט על הקרדיט לעצה המוצלחת:

55 שם, תיק 3: 18.

56 האשמה דומה ב"נאמנות יתר" מופיעה גם בכתר בראש, שעה שדוד אומר על יואב כןצרויה, שר צבאו: "אני לא רוצה אותו! נגמר! הוא יותר מידי נאמן בשבילי. לא

צדוק: תזכור שאני הצעתי את זה
אחיתופל: יומיים אחרי (עמ' 13).

עם הוצאתם של רכב ובענה מן הבמה אל מותם, נותר דוד לבדו עם ראשו הכרות של אישבושת, השב לתפקד כאביוז רב רושם, כבמחזה הקודם. הוא פונה אל הראש (באלוזה ברורה לתמונתם של המלט וגולגולתו של יוריק הליצן⁵⁷) ואומר לו:

דוד: עכשיו אני יכול להצטרף עליך בלב שלם... אפילו לאהוב אותך... לעשות איתך חסד... עוד מעט תיפגש עם הרוצחים שלך, אישבושת. הם הולכים אליך (עמ' 18–19).

זוהי העדות היחידה לשימוש של שבתאי גם בפרק יב של שמואל ב לצורכי המחזה, אלא שהוא נוטל ממנו פסוק אחד ויחיד, פסוק כג, ועושה בו שימוש אירוני. הפסוק המקורי מביא את דברי החרטה והצער של דוד, עם מות התינוק שלו ושל בתישבע: "וַעֲתָה מֵת, לָמָּה זֶה אֲנִי צָם הָאוֹכֵל לִהְיוֹת עוֹד: אֲנִי הִלֵּךְ אֵלָיו וְהוּא לֹא יָשׁוּב אֵלָי." שבתאי מסב אותו באירוניה חדה אל אישבושת ורוצחיו, "ההולכים אליו". אולם, שיאה של האירוניה עוד לפנינו והוא מגיע בתמונת הסיום של המחזה, בהספד הצבוע שמשמיע המלך לאוריה ("מקונן על אוריה כמו על אבשלום", מציין לעצמו שבתאי).⁵⁸ מעבר לשפע הקלישאות החבוטות ("הוא מת כדי שאנחנו נוכל לחיות"), הצביעות, מתק השפתיים והמוסר הכפול, העולים מכל שורה בנאום ("הוא רצה למות", "נתאבל עליו ונזכור אותו ברגשי הוקרה"), מבצע כאן שבתאי פרודיזציה אכזרית של סצנות אשכבה וההספדים השגורים במחזות ישראליים רבים, כהוא הלך בשדות למשה שמיר ובערבות הנגב ליגאל מוסינזון. נוסחם החרף של הדברים מתכתב גם עם אחדים ממערכוני את ואני והמלחמה הבאה ומלכת אמבטיה של חנוך לוין ("מסדר הניצחון של מלחמת 11 הדקות", "מקס גוטמן פוגש את הזמרת בוליביה השמנה", "אבי היקר, כשתעמוד על קבריי"), שנכתבו והוצגו גם הם באותו הזמן ממש (1970–1968).⁵⁹

דוד: מותו של אוריה מצער אותנו. אוריה היה גיבור. הוא הקריב את עצמו למעננו. הוא נפל בשדה הקרב, כפי שהוא רצה.
צדוק: רצה – זה לא מיותר (מוגזם), דוד?

רוצה פה מלכים קטנים" (יעקב שבתאי, כתר בראש ואחרים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1995, עמ' 18).

57 ויליאם שייקספיר, המלט, מערכה חמישית, תמונה ראשונה.

58 ארכיון (לעיל הערה 6), תיק 6 18:3 - ג'.

59 לקרבה שבין לוין ושבתאי אשוב ואדרש מייד בהמשך, בדיוני על מלכות.

דוד: הרצון שלו לא ידוע, לכן הוא לא חשוב. אנחנו רק יכולים לנחש אותו, ואנחנו מנחשים שהוא רצה. אחרי הכל, אין לנו שום סיבה לנחש אחרת, אבל יש לנו הרבה סיבות לנחש ככה. הוא רצה ליפול בשדה הקרב. הוא רצה למות. הממלכה רוצה לחשוב ככה. נוח לה לחשוב ככה. חשוב לה לחשוב ככה. והיא רשאית לחשוב ככה. זאת מחשבה יפה, מחשבה מועילה, זאת מחשבה שהולמת את אוריה. אין שום הצדקה (טעם) שנבזז את המוות על לא כלום כל עוד אנחנו חיים. אוריה היה איש נאמן. וכדאי להיות איש נאמן. הנאמנות משתלמת. עובדה: מותו ממלא את הממלכה רגשי תודה ושביעות רצון – לא על המוות, אלא על החיים שלא התבזזו לשווא ובחוסר-שמחה. נתאבל עליו, ונזכור אותו ברגשי הוקרה. הוא מת כדי שאנחנו נוכל לחיות. הייתה בו גדולה אמיתית! (הפסקה קצרה. הם שרים את מזמור כג מתהילים, "ה' רועי לא אחסר". האור דוֹעַך. סוף) (עמ' 19–20).

מן ההיבט הסגנוני בולט גם כאן העירוב הז'אנרי האופייני לשבתאי, שעה שאין הוא מקפח את צד ההומור והקומדיה גם במסגרת דיונים "רציניים". כך, לדוגמה, הוא עושה כבר בתמונת הפתיחה של המחזה שימוש בתחבולה המוכרת של דיבור ב-Aside, במטרה לייצר אפקט קומי ("דוד: היא תשכב אתי, אחרת היא לא הייתה מתווכחת. היא רוצה לשכב עם מלך", עמ' 2). תחבולה זו תחזור גם בהמשך (תמיד ביחס לסירוב אפשרי של בת-שבע המתחלף עד מהרה כהסכמה) כ'רוטינה קומית', אמצעי שגור ומוכח ליצירת אתנחתות קומיות בלב הדרמה.

ניסיונות הדיבור על ליבו של אוריה בתמונה החמישית של המחזה הם מופת של כתיבה מוזיקלית, והם מסגירים את מיומנותו הקודמת של שבתאי כפזמונאי. דבריהם של דוד וצדוק הכוהן נשמעים כפזמון מקהלה היפנוטי. המצלול "ששש" החוזר בו לכל אורכו (מישהו, משהו, אשתך, תשכב) מקנה לו איכות מרגיעה ומרדימה של שיר-ערש, או כעין לחש מאגי שמטרתו שכונו:

דוד: אתה לא גוזל משהו ממישהו... זה שלך... תשכב איתה

אוריה: המלחמה עוד לא הסתיימה, מלכי.

דוד: אין דבר. אני מרשה לך.

צדוק: הכהונה מרשה לך

דוד: תשכב איתה – היא אשתך!

צדוק: היא אשתך, אוריה!

דוד: היא אשתך... היא ודאי רוצה... אתה רוצה... תשכב איתה...

צדוק: תשכב איתה... המלך מבקש... זה לא נורא...
 דוד: תשכב איתה, אוריה
 צדוק: כדאי לך לשכב איתה
 דוד: תשכב איתה (עמ' 10).

לסיכום, "אהבה" של ממש אין פה, רק שפע של אינטרסים ומוזימות, אמביציות ורדיפת שלטון. ממש כשם שה"מלכות" תהיה קצרת ימים מאוד במחזה שלפנינו, חרף שמו.⁶⁰

מלכות

המקור המקראי – רצח אלה בידי זמרי (מל"א טז)

בשעה שצבאו נלחם בפלישתים בגבתון, נשאר המלך אלה בן בעשא מאחור, בארמונו בתרצה. זמרי, מפקד מחצית הרכב, מנצל את ההזדמנות והורג את מלך ישראל: "הִכָּה אֶת כָּל בֵּית בַּעֲשָׂא לֹא הָשָׁאִיר לוֹ מִשְׁתִּין בְּקִיר" (מל"א טז, יא).⁶¹ אולם כעבור שבעה ימים בלבד יצא נגדו עמרי, שר צבא ישראל, אביו של אחאב, גיבורו של אוכלים.

זמרי קבע אפוא את השיא המפוקפק של משך המלכות הקצר ביותר בתולדות ישראל: שבוע ימים. שעה שעמרי עומד לשים קץ למלכותו הקצרה, מתאבד זמרי ומשלב מעשה אוברני לצד נקמה, שעה שהוא בוחר לשרוף את ארמונו עליו, כך שלא יוכל עוד לשמש בעתיד את אויבו המר.

סיכום מלכות זמרי: "וַיָּהֲרֹג דָּבְרִי זִמְרִי, וַיִּקְשְׁרוּ אֲשֶׁר קָשָׁר הָלֹא הֵם כְּתוּבִים עַל סֵפֶר דְּבָרֵי הַיָּמִים לְמַלְכֵי יִשְׂרָאֵל" (מל"א טז, כ). כל מה שנותר ממלכותו של זמרי הוא זיכרון הקשר שקשר, ותו לא (ובצדק מצביע גרוסמן על היעדר הניסוח השכיח יותר בדברי הסיכום של כהונות המלכים השונים, "וְכָל אֲשֶׁר עָשָׂה").⁶² יעל שמש מציינת כי במקרא מופיעים שישה מקרי התאבדות, וכי:

60 בהקשר זה, מעניין לזכור שגם אחיו של יעקב, אהרון, פרסם יצירה בשם אהבה, ספר שיריו, תל אביב: עם עובד, 1987.

61 בראנץ' מקביל את היעדרותו של אלה משדה הקרב בגבתון, המסתיימת ברציחתו, לזו של דוד מן המערכה בעמון, המובילה לחטאו בבתישבע ולהריגת אוריה (ראו Robin Gallaher Branch, "Zimri — Briefly, Brightly King: The Strange Story of Israel's Shortest-Reigning King, 1 Kgs 16:8–20", *SBL Forum*, n.p. [cited June 2007], <https://www.sbl-site.org/publications/article.aspx?articleId=684>).

62 יונתן גרוסמן, גלוי ומוצפן: על כמה מדרכי העיצוב של הסיפור המקראי, הקיבוץ המאוחד ומכללת הרצוג 2015, עמ' 173.

203 עסקים, אהבה, מלכות: מחזותיו ה"חדשים" של יעקב שבתאי

"באף אחד מן המקרים הללו לא מלווה מעשה ההתאבדות בהערכה שלילית מטעם המספר, גם כאשר מדובר בדמות שלילית שנוקטת צעד דראסטי זה".⁶³ עם זאת, העורך הדוידורומיסטי של ספר מלכים מציין כי מותו של זמרי בא לו כעונש על "אֲשֶׁר חָטָא לַעֲשׂוֹת הָרַע בְּעֵינֵי ה'" (מל"א טז, יט). כפי שראינו לעיל, יוותר שבתאי גם במקרה הנוכחי על השיפוט הנסיבתי הזה. המקרא אינו מעניק לזמרי עצמו קול, אלא רק מעשיו מתוארים. ייתכן שהיעדר קול זה הוא שמשך את שבתאי אל המחזות.

ניתוח המחזה

לפנינו מחזה קאמרי ודחוס, בן שלוש דמויות: המלך זמרי ושניים מנאמניו: איש א' ואיש ב' (בגרסה מוקדמת של המחזה, זוכים השניים לשמות פרטיים: אלחנן ואבישי).⁶⁴ השלושה נמצאים בארמונו של המלך, ברגעיה האחרונים של מלכותו העומדת להסתיים. המלך עורך את סיכום מלכותו הקצרה בתכלית, ונרעש לגלות שלא נזקף לזכותה ולו הישג משמעותי אחד, וכל כולה מסתכמת בשורת חיסולים פוליטיים והתענגות הדוניסטית על מנעמי השלטון. נוכח התקדמות אויביו הסוגרים עליו, הוא מוצא עצמו ננטש גם על ידי שני תומכיו האחרונים (על פי גרסה אחת של המחזה. בגרסה אחרת, נוטש אותו רק אחד מן השניים). כך או כך, כל מאמציו לשמר את בסיס התמיכה שלו במלואו עולים בתוהו. מוכה ומושפל, הגיעה שעתו לרדת מבמת ההיסטוריה (והתיאטרון). המחזה פותח בהצהרתו של זמרי שלפיה "נעים להיות מלך". תחושה זו מתחלפת עד מהרה במהלך טרגי אופייני, כשאת מקום הנעימות ורום הגובה תופסים מעמדים של השפלה והתרסקות. למעשה, כבר המשפט השני של המחזה משבית את השמחה, שעה שנודע כי: "הצבא התמרד, זמרי" (עמ' 1). מרגע זה ואילך, איש א' ואיש ב', שני נאמניו של זמרי, שהיו שותפיו לרצח המלך הקודם אלה בן בעשא, מתגלים כאופורטוניסטים. הם ממהרים להטיל על זמרי לבדו את האחריות למעשה הרצח, אינם נזהרים בכבודו ("שום כלב לא יותר כלב מהכלב שיושב פה עם הכתר", עמ' 2) ועומדים לערוק ממחנהו. בניסיון נואש לדחוק את הקץ, מנסה זמרי בכל כוחו לצייר את תקופת שלטונו כחשובה ולשמר את שני שותפיו לצידו. לשם כך, הוא נוקט שורה של אמצעים, החל באיום להוציאם להורג ("אני המלך – אני החוק! להרוג אותו", עמ' 2), עבור דרך חנופה מילולית ("טוב שאתה פה", עמ' 8) וניסיונות

63 יעל שמש, "התאבדות במקרא על רקע תופעת ההתאבדות בתרבות הכללית ובמקורות ישראל", *JSIJ* 2 (2003), עמ' 8.

64 ארכיון (לעיל הערה 6), תיק 18:3.

הפחדה ("אין לך לאן ללכת! הם יחסלו אותך! ... בוא, תישאר אתי... מה רע כאן?", עמ' 7), וכלה בשוחד:

(איש א' פונה ללכת)

זמרי: אתה הולך? ... חכה! אל תלך!

איש א': (נעצר) מה יש לי עוד לחפש כאן?

זמרי: אל תלך! (מסיר ענק זהב מעל צווארו ומושיט אותו לאיש

א') המלך נותן לך. קח אותו ותישאר. כדאי לך – אנחנו ננצח.

תישאר... תישאר עד מחר... עד הערב... תישאר חמש דקות

(איש א' לוקח את הענק ובוחרן אותו) חמש דקות... מה זה

חמש דקות?

איש א': כל טוב, זמרי המלך רוצח אדוניו! הלוואי שלא תזכה לראות

את אור הבוקר של מחר! (איש א' פונה ויוצא במהירות עם

המחרוזת)

זמרי: (אחרי שתיקה קצרה. אל איש ב') תראה איך שהעולם

מאבד את הפרצוף שלו (שוב הפסקה קצרה. בטרניה) כולם

מנוולים! כולם דואגים רק לעצמם! כולם בוגדים! גם אתה...

גם אתה תעזוב אותי (תבגוד בי) (עמ' 4–5).

תחזיתו הקודרת ביחס לאיש ב' אכן מתממשת ומגשימה את עצמה, שעה

שזה לא נענה לחיזורי המלך, מסרב לקבל את הטבעת שהוא מציע לו ועומד

לנטוש גם הוא (גרסה ב' של המחזה מרחיקת לכת אף יותר, שעה ש"איש

ב' עומד שקט ובלתי נוע. אבל לפתע הוא מניף את ידו וחולק לזמרי סטירת-

לחי מצלצלת", עמ' 7 לגרסה ב'). חרף כל מאמציו, מסתיים המהלך העלילתי

בכישלוננו המוחלט של הגיבור, שעה שהאור דועך.

דמותו של המלך מעוצבת כבעלת הפרעה דרקוטבית, הנעה תדיר בין

מאניה לדיפרסיה. הוראות הבמה מכתיבות לשחקן המגלם אותו: "פניו קורנות

מאושר", מייד לאחר מכן: "שמחתו הולכת ודועכת", ואז: "ושוב, לפתע, פניו

מתחילות להאיר" (עמ' 8). הוא עסוק תדיר בניסיונות להאדיר את שמו ולהציג

הישגים, אלא שתקופת מלכותו מסתכמת אך ורק בשורת רציחות פוליטיות,

משכבים, רחצה ותענוגות. הדוניזם אינפנטילי ותו לא.

פעם אחר פעם מונה זמרי את מעשיו בשבעת ימי מלכותו, וממאן להאמין

שהסתכמה בהיעדר מוחלט של עשייה משמעותית מכל סוג. "במה מלכתי?

איפה הייתה המלכות?", הוא שב ושואל, ומשיב לעצמו:

זמרי: זאת הייתה המלכות? (איש ב' מושך בכתפיו) ביום רביעי

חיסלתי את שלושת בניו של המלך (של אלה), ואת בתו,

ואת זה שעל אוצרות היין, ושכבתי עם אשתו של המלך (של

עסקים, אהבה, מלכות: מחזותיו ה"חדשים" של יעקב שבתאי 205

אלה) ועם שתי הפילגשים שלו. אולי זאת הייתה המלכות?... והתרחצתי... ולמחרת חיסלתי את סופר-המלך-אלחנן, ואת אליקא בן־הוידע...

איש ב': לא. זה היה ביום ראשון. ביום חמישי חיסלת את אחיו של המלך – את עתניאל, ואת שתי אחיותיו, ואת ישמעיהו – זה שהיה על אוצרות השמן ועל הכרמים והשקמים.

זמרי: למה רצחתי את אליקא בן־הוידע?

איש ב': סתם.

זמרי: לא, זה לא ייתכן. הוא צחק. ואולי לא? היו לי איזה סיבות – קשה לזכור. חשבתי על משהו... בכל אופן, לא סתם... ואולי כן סתם?... איך־שלא־יהיה, הייתי מלך – הייתה לי זכות!... ומה עשיתי ביום שישי?

איש ב': אכלת ושתיית.

זמרי: את זה עשיתי גם קודם, לפני הכל. מה עשיתי מיוחד?

איש ב': כלום.

זמרי: הבטתי החוצה בעד החלון. למה הבטתי החוצה בעד החלון? אתה לא זוכר? ואולי זה היה לפני המלכות?... ראיתי ציפור, לא?... תזכיר לי – מה עשיתי ביום שישי? (הפסקה קצרה. מיואש) הלך יום! אפשר להשתגע! הלך! יום אחד הלך! ואולי בכל זאת עשיתי משהו? תנסה להיזכר! הרי לא ייתכן שסתם הלך יום מתוך שבעה! (עמ' 5–6).

ימי המלכות הספורים משמשים כמטפורה ברורה לקיום האנושי קצר הימים באשר הוא. חשבון הנפש שעורך זמרי בתום שבוע מלכותו, ושקלול ההספקים שלו מציגים אותו כ"כלאדם", ומגבירים את אנושיותו. ועם זאת, אין לטעות. תוצאותיו המפלצתיות של המאזן הופכות אותו מיידית לנבל מוקצה ומעוררות את התהייה בדבר קלותה הבלתי נסבלת של ההגעה לכס השלטון. ההיברים המלכותיים־האומניפוטנטי בא לידי ביטוי בניסוח תמציתי, בן שלוש שורות, של מהות השלטון: "אתה יכול הכל – אתה יכול להרוג את מי שאתה רוצה, לשקר, לרמוס, לנצל, לנאוף, לפשוט את העור, לצעוק באמצע הלילה, לירוק בפרצוף, לאכול ולשתות-הכל!" (עמ' 8). אותה ההצדקה העצמית של הפשעים והיעדרה המוחלט של חרטה, שנמצאו בעסקים ובאהבה, שבים ומופיעים גם כאן ומגיעים לשיאם בניסוח טאוטולוגי של ממש:

זמרי: לא כל רצח הוא רצח, ולא כל רוצח־מלך הוא מורד במלכות, מפני שלא כל מלך הוא מלך, אף על פי שגם מלך שאיננו מלך הוא מלך כל זמן שהוא מלך, אבל אלה בן־בעשא כבר

לא היה מלך! הוא היה נבזה, והמטרה שלי הייתה נעלה! הוא
 כבר מת! לכן לא הייתה כאן שום פגיעה בחוק או במוסר!
 (עמ' 4).

איש ב' משיב לו: לא כדאי שתבזבו מילה אחת על החוק או על המוסר.
 תשאיר את זה למלך הבא – הוא כבר יחליט (עמ' 4).

”שיחקת קצת במלך” אומר איש ב' למלכו (עמ' 5) ומדגים בכך כיצד דמותו של האדם הפשוט מאמירה אף היא לגבהים פילוסופיים, כפי שאבחנה יפה סוקרטשווגר: ”אצל שבתאי גם דמויות שאינן עסוקות בתהיות על משמעות החיים ושאין מתמודדות כלל עם 'השאלות האחרוניות' מגיעות בסופו של דבר אל סיטואציות מכריעות שמאלצות אותן להתמודד עם שאלות מעין אלה”.⁶⁵

הזיקה הברורה אל תיאטרון האבסורד, שכבר זיהינו אצל שבתאי, שבה ומתגלה כאן. זמרי שלפנינו כמוהו כ”מלך נוטה למות” של יונסקו, וההכרה האקזיסטנציאליסטית בסופיותם של החיים, במאבק המתמיד לצקת להם משמעות וביחסיותם של הדברים היא נחלתן של כל דמויות המחזה. ההכרה בתפלותו של כוח השררה אינה בגדר חידוש אצל שבתאי. כל טקסט הוא בגדר retelling של קודמיו, ודבריו של זמרי מהדהדים בבירור נאומים ממחזות קודמים של המחבר, דוגמת חיי קליגולה:

אתם רוצים לשכב עם כל הנשים, ואני שכבתי איתן, ובלי שום נימוסים, ישר, כמו בהמה. אתם מחפשים לעצמכם כל מיני סיבות בשביל להרוג אחד את השני, ואני הרגתי סתם כך, מפני שהתחשק לי. אני הקיסר, מנסטר, ואני לא יודע מה לעשות עם עצמי מפני שאני הקיסר... ניסיתי למדוד את העולם ולראות עד איפה הוא מגיע, וראיתי שאין לו סוף... העולם יותר מידי גדול בשביל קיסרים... אלף שנים אפשר לעמוד בתוך הים ולהשתין, ושום דבר!... אז מה הכל?⁶⁶

65 חנה סוקרטשווגר, מכשף השבט ממעונות עובדים: יעקב שבתאי בתרבות הישראלית, בני־ברק: הקיבוץ המאוחד, 2007, עמ' 306. גורביץ' וארן רואים בטרנספורמציה זו אל המרחב הפילוסופי־טרנסצנדנטי ”דילוג בין מציאות חיים קרובה, ממשיה, עכשווית, לבין רעיון” (זלי גורביץ' וגדעון ארן, ”על המקום: אנתרופולוגיה ישראלית”, אלפיים 4 [1991], עמ' 25).

66 שבתאי, **כתר בראש ואחרים** (לעיל הערה 56), עמ' 177. גם מחזה זה של שבתאי מתכתב עם המסורת של תיאטרון האבסורד, ובאופן מפורש עם המחזה קליגולה של קאמי (1944).

המשפט "שיחקת קצת במלך" מביא לשיאה את המודעות המטא-תיאטרונית שאופיינית לכתביהו הדרמטית של יעקב שבתאי ובאה לידי ביטוי בעיקר באופן שבו "מביימות" הדמויות השונות זו את זו וברטוריקה שהן נוקטות. מודעות ארס-פואטית כזו אופיינית למחזאות היסטורית בכלל ולדברי שמעון לוי "היא בולטת במיוחד במחזות תנ"כיים שבהם הארס-פואטיות הבימתית היא גם הודאה עקיפה בעוצמתו של הטקסט המקראי ובו בזמן בקשיי העלאתו על בימה".⁶⁷ היא גם זו שהופכת את יחסה של היצירה אל המקרוקוסמוס החוץ-תיאטרוני ממטפורי (כלומר מדימוי וסמל) לסינקדוכה (למקרה פרטי אפשרי של המציאות, שיש בו כדי לבטא את מהלכי המציאות הכוללת, synecdoche). באמצעות הפניית תשומת ליבם של הצופים לאלמנט המשחקי-תיאטרוני, הופכים זמרי ומלכותו הקצרה לייצוג אמנותי מודע לעצמו, נבדל מן המציאות, ולפיכך, באופן דיאלקטי, לאמצעי יעיל לבחינת המציאות שפועל בתוך המציאות עצמה. אבי עוז מבחין בין שלושה סוגים של תיאטרון "פוליטי": משמר, מעורר ודיאלקטי. לדבריו, שלושתם

מקדמים ומבליטים באורח פעיל את הקודים האידיאולוגיים שבאמצעותם הם מצפינים את הטקסט הדרמטי ומבקשים לעשות להם נפשות בקרב הקהל [...] אלא שרק התיאטרון המעורר והתיאטרון הדיאלקטי, המכריזים על עצמם במפורש כעל תיאטרונים פוליטיים [...] מעודדים את הקהל להתבונן בהם באורח מבוקר כיצירות בדיוניות, גם אם הן מעירות על המציאות [...] התיאטרון הפוליטי לסוגיו (הן המעורר והן הדיאלקטי) מודה בנבדלותו מן המציאות דווקא על מנת לעודד את קהלו לבחון את המציאות בכלי המטאפורה התיאטרונית. הוא עושה זאת על ידי הפניית תשומת ליבם של הצופים לצורה השרירותית והמוסכמת שהוא משתמש בה על מנת להעלות בפניהם את המבדה האמנותי.⁶⁸

מלכות, לשיטתו של עוז, הוא תיאטרון פוליטי מובהק, הנמנה עם הסוגה המעוררת.

מצד העיצוב הלשוני, בולט גם כאן מקצב הסטקטו המוכר, השימוש הרחב בפאזות טעונות ובשלוש נקודות:

67 שמעון לוי, תיאטרון ישראלי: זמנים, חללים, עלילות, תל אביב: רסלינג, 2016, עמ' 87–88.

68 אברהם עוז, התיאטרון הפוליטי: הסוואה, מחאה, נבואה, תל אביב: אוניברסיטת חיפה וכן-תורה-ביתן, 1999, עמ' 60.

נכנסתי להיסטוריה... מאות אלפים היו לפניי וההיסטוריה עברה עליהם כאילו כלום... שום דבר לא נשאר מהם, ואני נכנסתי להיסטוריה... זמרי-שר מחצית הרכב מלך...! (עמ' 1).

שימושו הנכון של המחזאי באביזרי במה, המוכר ממחזות קודמים, שב ומתגלה גם במלכות. ראינו כבר את המסחר בענק ובטבעת המלכותיים. לאלו מצטרף גם הכתר, המשמש (בדומה לנעשה במחזה כתר בראש) אביזר מטונימי למלכות כולה. העברתו מיד ליד מצביעה על שרירותיות הגורל והתפקיד. כאמור, נשתמרו שתי גרסאות של המחזה. על פי אחת מהן, המחזה מסתיים באופן זה:

זמרי: (מסיר את הכתר ובוחר אותו רגע. אחריכך הוא שם אותו בחיך קל מאד על ראשו של איש ב') עכשיו אתה מלך. (איש ב') מזדקף מעט. מחיך קלות מאד. זמרי מסיר מעליו את הכתר) עכשיו אתה לא. (ושוב הוא שם את הכתר על ראשו של איש ב') עכשיו אתה שוב מלך.

איש ב': (מסיר את הכתר מראשו) עכשיו אני לא (שם את הכתר על ראשו של זמרי) עכשיו אתה מלך. (מסיר את הכתר מראשו זמרי ושם אותו על ראשו) עכשיו אני מלך.

זמרי: (מסיר מעליו את הכתר) עכשיו אתה לא (שם את הכתר על ראשו) עכשיו אני (מסיר את הכתר) עכשיו אני לא.

איש ב': עכשיו אין מלך (הם צוחקים. זמרי שם את הכתר על ראשו, ואולי הוא משחק בו. הצחוק דועך).

זמרי: כולם מתים... (הפסקה קצרה) אילו הייתי מצליח להגיע עד ליום שלישי... (הוא משחק בבלי דעת בכתר. האור דועך) (עמ' 8–9 לגרסה א').

בגרסה השנייה, נותר המלך לבדו לחלוטין. גם איש ב' ערק ממחנהו והוא משחק את "משחק הכתר" עם עצמו בלבד:

זמרי: (מסיר את הכתר ומסתכל בו. שם אותו על ראשו, מסיר אותו, וכעבור רגע שוב שם אותו על הראש. בחיך קל מאד) עכשיו אני מלך (מסיר את הכתר. בחיך ההולך וגדל) עכשיו אני לא (שם שוב את הכתר על ראשו) עכשיו אני מלך (שוב מסיר אותו) עכשיו לא (מחיך מאד. כמעט צוחק. מסתכל בכתר. משחק בו. החיך שלו דועך) כולם מתים... (הפסקה) אילו הייתי מצליח להגיע עד ליום שלישי... (הוא ממשיך לשחק בבלידעת בכתר. האור דועך) (עמ' 8–9 לגרסה ב').

חריפות המסרים, הישירות במגירה

מלכות, האחרון בשורת מחזות המקרא שסקרנו כאן, מותח ביקורת חריפה וישירה מאוד על דמות המנהיג. כאמור, במידה רבה הוא מהדהד את זו, המוכרת יותר, שהושמעה באותו הזמן (אם כי, בבטות מפורשת הרבה יותר) על ידי חנוך לוין כנגד ההנהגה הישראלית וביטאה מעבר מאתוס של צדקת הדרך לאתוס של אשמה ובושה, ומאווירה של לכידות למשבר אמון בהנהגה ולאובדן דרך.⁶⁹ את עובדת היותו של הכוח בן חלוף ומתעתע למד על בשרו דוד המלך בכתר בראש. כעת לומד אותה גם זמרי, גיבור מלכות. הכוח הוא זמני, ושיכרון הכוח הוא הרה אסון. כאז כן עתה. מחזה אחרון זה בשרשרת מחזות המקרא של יעקב שבתאי מדגים עיקרון יסודי בפואטיקה השבתאית כולה: דריסטריות של תנועה בין "אז" ובין "עכשיו", ואת המוטיבציה האידיאולוגית שמאחורי מפעלו הספרותי הכולל:

אולי בזה טמונה עוצמת הרומנים של שבתאי. בהנחה המתמדת של שכולים ריקים של מבנה הפעולה והיגיון יהודיים, הם מחייבים את הקוראים שלהם לשאול את עצמם – האם אתיקה מסתכמת במערכת הצדקות? בטורדנותם הם מאלצים את מי שמאזינים להם להפוך את כיוון הקריאה. לא לקרוא את התרבות והספרות הישראליות לאור המחשבה היהודית לדורותיה ולזרמיה, אלא לקרוא את המחשבה היהודית דרך צלליה המעוקמים בתרבות ובספרות הישראליות, לבוא חשבון עם היבטיה הדורסניים, עם תאוותיה ותיעוביה.⁷⁰

לחובת הביקורת הנוקבת הזו ניתן, אולי, לייחס את העובדה ששלושת המחזות לא זכו להיות מוצגים, ונשארו במגירה. הם חוברו, כאמור, בסמוך לשבר הגדול של מלחמת יום הכיפורים, כהמשך ישיר למסורת ותיקה ואופיינית למחזה ההיסטורי העברי, שעליה הצביע גרשון שקד:

69 אין זו פעם יחידה שבה נמתחים קווי דמיון בין שבתאי ולוין. במכתב הדחייה המפורסם של כתב היד של זיכרון דברים (שבאותם הימים נקרא "עורב הנחושת"), עמד לקטור אלמוני על מידת הקרבה שבין השניים וקבע כי: "מי שהיה או הנו חסיד של מחזותיו של חנוך לוין, למשל, יאהב גם את 'עורב הנחושת'. חנוך לוין מצליף בצורה גסה וגלויה ומכוערת-בכוונה; שבתאי עושה בעצם את אותו הדבר בצורה אלגנטית, מרוסנת, מהוקצעת ובדרך-כתיבה חדשנית ומגרה" (מערכת סימן קריאה. "האם זה ספר חשוב? לא. – על דחיית כתב היד של 'זיכרון דברים' מאת יעקב שבתאי", http://www.newlibrary.co.il/page_1142).

70 שמעון אדף, אני אחרים, באר שבע: מכון הקשרים, אוניברסיטת בן גוריון בנגב וכנרת-זמורה-ביתן, דביר, 2018, עמ' 63–64.

במחזה בעל רקע אקטואלי נתפס המשבר כבן הזמן והמקום, במחזה ההיסטורי נחשפים שורשיו בתולדות ישראל ומוטעם הקשר הפנימי בין הווה לעבר. העמקה זאת מקורה בתחושה ההיסטורית של אומה, המנסה בספרות הדרמטית, להבין את שורשיו ההיסטוריים של המשבר העובר עליה.⁷¹

אלא שניסיון "הרחקת העדות" אל העבר המקראי לא צלח הפעם. הצגתה של מנהיגות חלולה, שיכורת כוח, צינית ואדישה לקורבנות מקרב אנשיה-שלה, כמצטייר מתוך הדוגמאות של אוריה החתי באהבה, של אישיבושת בעסקים ושל שורת הנרצחים בידי זמרי (מבלי השאיר "משתיין בקיר"!) במלכות, הייתה בבחינת "קרוב מדי, יותר מדי" עבור הקהל הישראלי דאז. מלכת אמבטיה של לזין הועלתה ב-1970, עוד קודם למלחמת יום הכיפורים, וחוללה סערה רבתי. נקל לשער את עוצמת התגובה שהייתה צפויה להיות מנת חלקם של שלושת מחזותיו הציניים של שבתאי, שנכתבו לאחר המלחמה, על אלפי חלליה הישראליים.⁷²

השימוש שעשה לזין בחומרים מקראיים וטיפולו הציני בהם במסגרת מלכת אמבטיה (מערכון "העקידה", או השיר "עשרת הדיברות")⁷³ תרמו, אומנם, לאפקט הפרובוקטיבי של האירוע ותדלקו את המחאה כנגד ההצגה, ועם זאת הם תופסים נפח קטן יחסית בטקסט השלם. בשלישיית המחזות של שבתאי, לעומת זאת, השימוש במקרא הוא חזות הכול ואין בלתו. על רקע זה ובאופן תיאורטי, פוטנציאל הנפץ שלהם מובהק הרבה יותר והצגתם כרוכה בסיכון. קיצורם היחסי של המחזות היה אף הוא בעוכריהם, בדרכם להתממש בימותית. שבתאי שאף, כאמור, להציגם בזה אחר זה, עם חמשירים ביניהם, כמופע קברטי. אלא שמתכונת מערכונית-קברטית מעין זו, המאגדת שורה של חומרים קצרים לכלל רצף אחד, אינה בגדר חזון נפרץ במרבית התיאטראות הרפרטואריים. שבתאי, ככל הנראה, קרא היטב את המפה, היה מודע לקושי למצוא "בית" לחומרים הללו (גם קצרים וגם מקראיים) ותחת לצאת למסעות שכנוע של במאים פוטנציאליים והנהלות אומנותיות, העדיף להפנות את מרצו לכיוונים אחרים (בראש ובראשונה, לחיבורו של זכרון דברים) ולהימנע ממפחי

71 גרשון שקד, המחזה העברי ההיסטורי בתקופת התחייה, ירושלים: מוסד ביאליק, 1970, עמ' 106.

72 יש לזכור כי באותן השנים עדיין פעלה בארץ גם המועצה לביקורת סרטים ומחזות, שמתפקידה היה לאשר כל מחזה טרם הצגתו. היא בוטלה רק ב-1991.

73 לזין חנוך, מה אכפת לציפור – סאטירות, מערכונים, פזמונים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1987, עמ' 84-85, 89-91.

נפש. בשונה ממנהגו, לא שיתף איש בעבודה על עסקים, אהבה ומלכות, לא הראה את הטקסטים ולא נועץ לגביהם בחברים ובעמיתים. הם היו כלא היו. חלופת־מה להשארם מאחור והזדמנות לניסוח מחודש של הביקורת הפוליטית העולה מהם נמצאו לשבתאי זמן קצר לאחר מכן, משהוזמן על ידי עודד קוטלר לעבד את הקומדיה האריסטופאנית האכאריים להצגה בתיאטרון חיפה ב־1976. או אז, בכובע ה"מעבד" ובחסות אריסטופאנס, שם שבתאי בפי האיכר האתונאי שוחר השלום דיקיפוליס את הדברים המפוכחים הבאים:

אני לא רוצה למות בגלל הטמטום של כמה טיפשים, והניבזות של כמה פיקחים! ... מכיוון שבימים טובים כאלה רבים רגישים מאוד ולא יכולים לשאת מראה של דם, של אדם הרוג, של מוות – מראות שלא מן העולם הזה – נסיים אחרת, בצורה מרנינה יותר, כדי שינעם לכם וכדי שתוכלו ללכת הבייתה לישון בנחת ולהאמין בטוב (נמר חברבורות ואחרים, עמ' 90, 96).

עם גילויים המחודש של שלושת המחזות, שלוחה מכאן הקריאה להעלאתם לראשונה על בימות התיאטרון שלנו.

ENGLISH ABSTRACTS

AVRAHAM SHLONSKY'S PATH TO THE HEBREW LITERARY CANON

Nirit Kurman

Avraham Shlonsky published in 1924 his first poetry volume *Distress (Dwai)* that was rejected by contemporary criticism. In one decade only, in 1934, appeared *Stones of Void (Avney Bohu)*, the single most central and influential book in 1930s Eretz Israel modernist poetry. In this essay I analyze the changes and reversals in Shlonsky's poetry and in its reception within a single decade. The volume *Distress* offered expressionist poetry with abject materials, due to the poet's aspiration to import European modernism to Hebrew poetry, but posited a model that didn't cohere with national expectations. In the volume *In the Wheel* (1927) the same abject repellent materials were transformed into the sublime and appeared in national contexts, thus advancing his acceptance to the canon. In the work *Stones of Void* Shlonsky returned to European modernism, but imbued it with a symbolism whose musical tones were familiar to many Hebrew readers from Russian poetry. The preference for sheer musicality offered a process of construction in absence, which set up an analogy to the project of national construction. This volume positioned Shlonsky as a canonical poet as it presented the possibility for modernist poetry that was considered appropriate in the Hebrew literary field.

URI ZVI GRINBERG'S "POEM OF A VEILED WOMAN": EROS, SEXUALITY AND MESSIANISM AS HIEROGAMY

Rona Tausinger

This article seeks to examine a poem by Uri Zvi Grinberg, "Poem of a Veiled Woman", through the light of the special thematic infrastructure of the story "Tamar Wife of Er" based on the Biblical archetype in Genesis 38.

The 38th Chapter of Genesis deals with the story of Tamar, wife of Er, who ultimately becomes the mother of Jewish royalty. It is also the story of the very beginnings of the eponymous patriarch of the Tribe of Judah, as well as the history of the origins of Peretz who marks the start of the messianic dynasty of the house of David.

The story of "Tamar Wife of Er" touches on a foundational archetype in which the breaking of taboo is a necessary function of a "new beginning". The story reveals fundamental paradigms of tribal civilization, kinship relationships, the laws of levirate marriage and relationships within the family in ancient civilizations and puts all of these to the test by a transgressive sexual enticement and incest, leading to tribal and national redemption, and finally even messianic redemption. With its elements of seduction, forbidden relations, and a predestined leader born of an illicit union, this story riveted the attention of commentators, thinkers, and poets.

Grinberg, who is perceived as a reforming Messiah, both in terms of his venomous consciousness and his ideological identity, copies the ancient messianic theme from the story of Yehuda and Tamar towards the realization of the Zionist vision. The story of Yehuda and Tamar receives in this poem a kind of mystification due to the comparison of the sexual

encounter at the entrance to *Einayim* [*Petach-Einayim*] to the cosmic correction of Zionism.

In "Poem of a Veiled Woman", the woman character is distinguished as Tamar as well as the "Shechinah". The poet in this sense is similar to Judah and he is united with Tamar in the same tradition that perceived this dimension as erotic. As a result, Grinberg is compared to the Messiah David who is called to guide the Zionist movement towards the shores of redemption.

On the national level, the historical redemption of Israel takes place here and now in the ontological reality in a natural way, through the Zionist revolution. At the same time, in the spiritual sphere, Grinberg performs supreme messianic actions, which are expressed in the sublime uniqueness between him and the Divine Presence. The pairing of the poet with the woman in her veil-Shechinah-Tamar expresses the idea of the Hieros Gammus (Hierogamy), the holy match.

NIETSCHZE'S *THUS SPAKE ZARATHUSTRA* AND ITS INFLUENCE ON URI ZVI GRINBERG'S "I SHALL TELL IN A CHILD'S EARS"

Ronen Shoval

This article examines the relationship between Uri Zvi Grinberg's "I Shall Tell in a Child's Ears" and Nietzsche's *Thus Spake Zarathustra*, showing how Grinberg's understanding of Nietzsche's thought played a central role in shaping the poem's structure, dilemmas, and message. The topoi, metaphors, and traditional sources of inspiration appearing in Grinberg's poetry should be viewed as elements woven into a context and treatise with a Nietzschean meaning. This can

be seen from the totality of parallels to the stylistic elements and conversational patterns of discourse to the shaping of the poem's message. The article proposes that the Grinbergian message regarding the Nietzschean theme of the child is both individual and collective. In this sense, the poem reveals itself to contain ars-poetic layers revealing Grinberg's self-conception and difficulties, and in which Grinberg presents himself as a prophet, a super-man, who is needed to bring his teachings to the Last Man – the peddlers. Grinberg is revealed in this poem as drawing on a set of Nietzschean themes and values and using their framework to shape his poem.

SPACE AND RHETORIC IN YESHAYAHU KOREN'S PROSE FICTION

Chen Strass

Yeshayahu Koren's (b. 1940) oeuvre was praised by Israeli literary critics, but gained a limited readership and only limited academic research so far. This essay examines the representation of space, its meta-aesthetic implications and the relationship between the human, the animalistic and the inanimate in a variety of short stories by Koren.

Koren's stories take place in varied sites, such as the Israeli *moshava*, the border and the battlefield. The design of these spaces brings together two conceptions of the human-space relationship: an emphasis on the material and tangible character of space, and the modern alienation of the people residing in it; and the conception of space as a metaphysical entity with an agency of its own. The essay demonstrates the methods by which the rhetorical tapestry of the stories shirks away from subordinating the space and the object to the image

of the “centred” modern subject and how it contributes to the undermining of common anthropocentric hierarchies between the human, the natural and the inanimate.

The main focus of the essay lies in the political and aesthetic implications of the representation of the instrumental relationship between the modern subject and nature, as well as in the stories’ different modes of engagement with Hebrew literature’s identification between representation and political control. The essay addresses the language of space in the stories on the backdrop of the literature of S. Yizhar and the Statehood generation, and demonstrates how it poses a pioneering challenge to issues that are becoming more relevant than ever on the backdrop of the deepening climate crisis and the heightened awareness to it.

EFFORTS OF RECONSTRUCTING TRADITION AND SOCIAL SELF IN THE NOVEL *BICYCLE BOY* BY ELI AMIR

Itamar Drori

This article follows the stubborn attempts of Nuri, the protagonist of the novel *Bicycle Boy* by Eli Amir, to integrate into Israeli society in the 1950s despite his economic, social and cultural inferiority as a new immigrant from Baghdad. His “social self” rehabilitation is a process of rebuilding social affiliations in the new homeland, as a replacement for the social and family affiliations that have loosened or been disconnected upon arrival in the country. In addition to them, he tries to restore or re-establish lost cultural traditions and rituals, in order to reduce his existential detachment. The reading proposed here refers to *Bicycle Boy* as part of

a four-volume fictional world (tetralogy) that complements together Nuri's long journey of initiation, including his failures, successes, dreams and doubts regarding his identity that accompany him. This wide-ranging perspective makes it possible to identify recurring patterns of mental reactions and coping that characterize the protagonist in various contexts of his fictional biography.

BUSINESS, LOVE, KINGHOOD:
JACOB SHABTAI'S "NEW" PLAYS

Roy Horovitz

Jacob Shabtai (1981-1934) is famously "polychromatic": a novelist, songwriter, playwright, screenwriter and translator.

His biblical plays, *Crowned Head* and *Eating* were staged during his short lifetime and acclaimed by critics and audience alike. Both have long become "Israeli classics".

The groundbreaking discovery of three "new" plays sheds light on Shabtai's continued interest in biblical drama. It proves that his interest in the Bible was not a fleeting episode, but an ongoing continuum. The article exposes and analyzes these plays (*Business*, *Love* and *Kinghood*) for the very first time.

Business depicts the story of how Rechab and Baanah murdered King Saul's son, Ish-bosheth, *Love* returns to the love triangle between David, Batsheva and Uriah the Hittite, and *Kinghood* places at its center Zimri, the king with the shortest reign in the history of the kings of Israel – a single week.

The article examines the way Shabtai treated the biblical material at his disposal and questions the relationship

between the ancient source (hypotext) and the modern work (hypertext). It traces Shabtai's dramaturgical treatment of the original episodes and present the salient thematic and stylistic characteristics of his own biblical work. Finally, it attempts to answer the question of why these three short plays were left behind and have so far never been performed onstage.

TRANSLATION AS A COMPONENT IN META- TEXTS: WORKS RELATING TO SHAKESPEARE AS A CASE IN POINT

Rachel Weissbrod

The starting-point for this article is the conceptualization of translation as a form of intertextuality. However, in contrast with previous research which set to distinguish translations from non-translations, its purpose is to shed light on texts which combine various forms of intertextuality and use translation as one of their components. The case-study consists of contemporary Hebrew texts which relate to Shakespeare's plays and sonnets in a variety of ways. The texts are Tal Nitzan's collection *Shakespeare before Bedtime*, which includes 14 stories based on Shakespeare's plays; Reuven Miran's story "Rain in Agincourt" which re-tells the night before the battle in Agincourt based on *Henry V*; two Shakespeare-like sonnets by Alex Ben-Ari; and three experiments with Hamlet's monologue starting with the words "to be or not to be" by David Avidan. These creative transformations of Shakespeare's work turn it into an active and relevant factor in the Hebrew literary polysystem. Methodologically, the article shows that the taxonomies elaborated by Holmes and Popovič provide useful tools for

dealing with such texts, despite the difficulties inherent in them from a postmodern and poststructuralist point of view.

“THROW YOURSELF // OUT OF YOURSELF”:
TRANSLATION AND THE EXPERIENCE OF THE
FOREIGN IN PAUL CELAN AND FRIEDRICH
HÖLDERLIN

Lina Barouch

The image of the discus thrower as it appears in Paul Celan's poem guides the article's discussion on the oeuvres of Celan and Friedrich Hölderlin as poet-translators within the larger German literary tradition of the past 250 years. The article examines their shared yet vastly divergent movement between the supposedly local (Swabian, German) and foreign (Hesperian, Jewish and more) within their poetry and translation. The Celanian verses “throw yourself// out of yourself” (trans. Katherine Washburn and Margaret Guillemin) capture, so I argue, the act of the poet-translator by way of leverage one's mother tongue, challenging her borders, extending her meanings and warping her forms thus reaching a foreignization which is considered both novel and threatening. The poet-translator is in a movement of flight and journey from himself out of himself, catapulting the mother tongue beyond her borders. At the same time this throwing and leveraging are anchored within the mother tongue to which the poet-translator repeatedly returns.

By undertaking close readings of selected poems by Celan and Hölderlin and a brief discussion of their translation work the article demonstrates how the tension between familiar and foreign defines the metaphorical, poetic and linguistic

roles of translation and of the experience of the foreign in these poets' oeuvres, as well as the way which they construe and implement the calling of the poet-translator. An initial comparison between both poets lays bare the idea of "mother tongue" or "origin" as an open, heterogeneous and changing phenomenon in poetry, much more than national narratives wish to describe: there exists the German mother tongue of the German-Jewish, Romanian, Holocaust survivor and Paris exile Celan who arguably writes a "counter-German". And there exists the German mother tongue of Hölderlin, which combines local Swabian dialect with the literary German of Jena and Weimar and the appropriated elements from ancient Greek learnt through translation. The article thus places Celan, most commonly viewed as the ultimate foreigner, within a German literary legacy that celebrated the foreign by way of translation, the celebration of Weltliteratur and their combination with local language and Dichtung. More generally, the poet-translators Celan and Hölderlin are also understood as interpreters in the sense of the "turgeman" as analysed by Chana Kronfeld when referring to Yehuda Amichai: the poet does not merely translate between two foreign languages, he acts much more as an epigone, as an inner cultural and cross generational mediator. He does not presume to be of original genius or to create out of nothing, but rather locates himself within a literary and linguistic tradition, refers to earlier texts, deconstructing while respecting them, from which his authority and creative powers emerge.

TWO HEBREW TRANSLATIONS OF A GERMAN CHILDREN'S BOOK: A LITERARY-LINGUISTIC- STYLISTIC COMPARISON

Aviva Krinsky & Gila Shilo

Tendencies of two Hebrew translations of a German children's book, one from 1992 and the other from 2008, are described and compared.

In the first translation there is a tendency to preserve an elevated style, adhering to the linguistic-literary-social norms governing the original literature of the same system in earlier periods. Striving for acceptability according to target culture measures, this translation tends from time to time to undermine the original text's patterns. The second translation, in contrast, takes the features of the original text into more consideration and tries to reconstruct it. This tendency is expressed in mid-level language containing elements from spoken language. The adequacy is also expressed in the ways of coping with objective differences between the Hebrew and German languages, and with the cultural gap between the original and target cultures.

This finding contradicts earlier research findings that point to a universal of translation: that adequacy will always come second to considerations of acceptability in the target literature. It is especially noticeable, according to these findings, in the translation of children's literature, and especially in the case of translations of German post-war children's literature into Hebrew.