נתן אלתרמן

ימי אור האחרונים

מחזה

עריכה, הערות ומבוא
דבורה גילולה

הוצאת הקיבוץ המאוחד

Nathan Alterman

Last Days of Ur – A Play

Edited with Introduction and Notes by
Dwora Gilula

PJ5053
A44 Z8
A67
1977
v.6

עטיפה: בהיירב

©
נתן אלתרמן, תל־אביב, 1990
Nathan Alterman, Tel-Aviv, 1990
דפוס "חדקל" בע"מ, תל־אביב
נדפס בישראל תש"ן

פתח דבר

באפריל 1988 הזמין אותי מנחם דורמן למוסד אלתרמן לשיחה, מסר לידי כתב יד של מחזה לא גמור שנמצא בעזבונו של נתן אלתרמן וביקש לדעת אם ראוי ואפשר להוציאו לאור. לאחר חודשים אחדים של עבודה רצופה ומאומצת הגעתי למסקנה שאכן יש עניין ביצירה וראוי לפרסמה ולתתה לפני קוראים, גם אם לא נשלמה כתיבתה. תארתי את המחזה ונושאו במאמר "ימי אור האחרונים – מחזה בלתי גמור של נתן אלתרמן," במה 112 (1988), עמ' 20–29. לאחר פענוח סופי ועריכה הכנתי את הטקסט לדפוס והוספתי לו הערות ומבוא. עמית בן יהודה ניקד את המחזה במסירות ובמיומנות. אילנה קדמי והדסה מירקין עבדו על פענוח הטקסט לפני והקלו עלי את המלאכה במידה רבה. אני מודה לישראל אפעל, לעדית פורת ובמיוחד לסוניה רוזנברג על הסיוע שהגישו לי בעבודתי.

ירושלים, 30 בינואר 1989

דבורה גילולה

מבוא

נתן אלתרמן לא שמר ניירות ולא היה לו ארכיון. אפילו את ספריו שראו אור לא החזיק בספרייתו, להוציא טופס של המחזה משפט פיתגורס.[1] גם בסוף ימיו, כאשר קיננה בו ההרגשה כי יומו קרב, לא סידר את ניירותיו. הוא אף לא נהג לשמור על טיוטות או על הגהות, ובמיוחד לא על טיוטות ועל הגהות של יצירות שכבר פורסמו. לאחר הופעתה של יצירה כלשהי בדפוס הושמדו נוסחאות קודמות, דפי עבודה ושאר עדויות של בית יוצר ולבטי יצירה. רק מה שנקלע במקרה לידי ידידים נשמר.[2] לאחר מותו של נ״א קיבל על עצמו מנחם דורמן לטפל בעזבונו הספרותי והוא אשר מצא בין ניירותיו תיק מסודר, ולכאורה מאורגן, של מחזה פראגמנטארי, וגם דפים פזורים רבים למדי הקשורים בדרך זו או אחרת למחזה: דפי הכנה, קטעים בודדים שנכתבו מתוך כוונה לשלבם בפרקים שייכתבו מאוחר יותר, דפים וצילומים שנ״א גזר מתוך ספרים ששימשו אותו בלימוד הרקע ההיסטורי של תקופת המחזה, וגם הערות, קווים וציונים מדגישים אחרים שרשם בספרים אחדים שבספרייתו ואשר יש להם נגיעה לנושא של המחזה. כל החומר הזה נמצא עכשיו בארכיון של מוסד אלתרמן. מנחם דורמן נתן למחזה ולכל הקשור בו את השם המציין ״גלגמש״, שכן בהתחלה חשב נ״א לכתוב מחזה שגיבורו יהיה גלגמש ועלילתו תישען על אפוס גלגמש העתיק, ואמנם חלק גדול מן החומר שאסף מעיד על כך. רעיון ראשון זה עבר שינויים אחדים ובסופו של דבר, בגלגולו האחרון, פינה גלגמש את מקומו לאוּרְנָאמוּ, מלך אור, שהיה לגיבור הראשי של היצירה. לפיכך ניתן כאן למחזה הלא גמור השם ״ימי אור האחרונים״ (להלן, לשם קיצור, ״ימי אור״), שנראה מתאים לו מצד תוכנו, אף על פי שאין לשם זה רמז כלשהו במה שכתב נ״א, לא בטכסט עצמו ולא בדפי ההכנה.

תיאור כתב היד

בכלל החומר של ״ימי אור״ שנמצא בעזבון יש, כאמור, דפי הכנה לקראת יצירה והיצירה עצמה. נ״א הקדים לכתיבה קריאת הכנה ותוך כדי קריאה נהג לסכם לעצמו בכתב בראשי פרקים ובתמציתיות רבה את אשר קרא, להעתיק לעתים משפטים אחדים כלשונם ואגב הקריאה והתמצות גם לרשום מחשבות והתרשמויות ולהתוות תוכניות להפיכתו של החומר הגולמי שאסף

ליצירה דראמאטית המיועדת להצגה על במת תיאטרון. הוא גם נהג לגזור מן הספרים דפים או חלקי דפים וצילומים, להדביקם על ניירות חלקים ולשלבם בדפי ההכנה. מכלול זה של חומר אסוף הוא כינה "מחברת", ואילו את היצירה שחיבר על סמך החומר שליקט כינה "טכסט" (וראה להלן בפרק "דרך העבודה ותהליכי יצירה").

החומר כולו מודפס במכונת כתיבה ובכתב המכונה מוכנסים תיקונים רבים שנעשו בכתב יד. אין אלה תיקונים של שגיאות הדפסה בלבד, אלא תיקונים המעידים על לבטי יצירה, כמו שינויי נוסח, הרחבות, השמטות ושינויי מבנה, הבאים לידי ביטוי בהעברת קטעים ממקום למקום. מכונת הכתיבה של נ"א לא היתה מן החדישות ולא מן המשובחות. האותיות קפצו, חלק מהן לא הגיע לידי נגיעה בדף ולא הודפס כלל ויש מלים לא מעטות שחסרות בהן אותיות אחדות ונ"א לא טרח להשלימן, כי הוא הרי הבין מה כתוב וממילא איש מלבדו לא היה אמור לקרוא את הדברים. כתב ידו של נ"א קשה לקריאה ולא תמיד אפשר לפענח בבטחון מוחלט את התיקונים וההוספות שהכניס. הוא נהג לחבר קטעים קצרים ולשלב אותם אחר כך במסכת ארוכה יותר. בתהליך השילוב היה מוחק, מבטל, גוזר קטעים ומעבירם ממקום למקום, מדביק יחד גזרי דפים, מבטל חלק וחלק משאיר, ממספר עמודים ואחר כך משנה את סדרם ומבטל את המספור, וזאת לא אחת אלא פעמים רבות.

הטכסט כולל חמישה פרקים מודפסים על עמודים שנ"א נתן להם את המספרים 1–55, קטע "לבטי ניגימישו", קטעים אחדים שהוכנו לפרק הששי והשביעי, פרק דיוני המועצה ופרק הסיום, ושלושה קטעים מנוסח "גלגמש", שלא שולבו ב"ימי אור". רובו המכריע אינו מנוקד. לשם בהירות ולמען נוחות הציטוט מוספרו כל שורות "הטכסט" כלהלן: חמשת הפרקים הראשונים – שורות 1–2058; קטע "לבטי ניגימישו" – 2059–2113; פרק דיוני המועצה (קטעים) – 2119–2352; פרק הסיום (קטעים) – 2353–2809; קטעים מנוסח "גלגמש" – 2810–2920. מכאן ואילך ייעשה הציטוט מן "הטכסט" על פי מספור זה של השורות.

המחברת. מן "המחברת" נותרו דפי ההכנה הבאים, שמוספרו בידי נ"א: 1–5, 9, 10ב, 11–12, 19–20, 22–29, 31–33, 63–67, 72–104; ומלבדם 37 דפי הכנה שלא מוספרו על ידיו (רובם דפים שהודבקו עליהם צילומים גזורים מספרים). ארבעה דפים ללא מספרים מיספרתי על פי מיקומם ההגיוני בתוך דפי ההכנה: 78א, 92א, 82ב, 82ג (שני האחרונים הם, למעשה, דף אחד שנ"א גזרו לשנים); דפי עבודה נוספים, ובהם התוכנית המאוחרת ביותר של שני הפרקים אחרונים, מצורפים לקטעי "הטכסט" (שורות 2119–2352) וממשיכים אותם. מספרם 6–10.

רק משום שלא הסתיימה מלאכת היצירה לא השמיד נ״א את דפי ההכנה וכך נמצא בידינו חומר מיוחד במינו שלא שרד כמוהו מיצירות אחרות, חומר המאפשר לנו להציץ לתהליכי הכנה ולדרכי יצירה של המשורר מתחילת התכנון ועד לשלבי הביצוע ואופני הליטוש של אותם פרקים וקטעים שהספיק לכתוב וללטש. יש עניין רב בחומר זה בגלל ייחודו וגם משום שאותם דפים, אפילו הם בבחינת הכנה בלבד שלא תמיד הובילה ליצירה סופית ומוגמרת, מסַפרים רבות על אופקיו הרוחניים של נ״א, על שטחי התעניינותו ועל היקף קריאתו והשכלתו. מעניינים ומאלפים גם אופני ההטמעה של חומרי ההכנה הגולמיים והפיכתם למונולוגים ולקטעי דו־שיח, למרכיבי יצירה שחותמו של האמן טבוע בה בבהירות ובעוצמה.

תכנון המחזה

דפי ההכנה מעידים על שלושה שלבי עבודה עיקריים:
בשלב הראשון והקדום ביותר של תכנון היצירה התכוון נ״א לכתוב מחזה שיתבסס על העלילה של אפוס גלגמש, שאותו קרא לא בתרגום העברי של שאול טשרניחובסקי אלא בנוסח רוסי שתורגם על ידי א.מ. דיאקונוב, ולצדו נעזר גם בנוסח האנגלי של נ.ק. סאנדרס שבהוצאת פנגווין. שני הספרים נמצאים בספרייתו הפרטית של נ״א ובהם הדגשות בעפרון ובעט של מלים בודדות, משפטים וקטעים.[3]
נ״א הכיר היטב את האפוס והוא מתייחס אליו ברמיזות בלבד. דפי ההכנה הראשונים הם כבר בבחינת נדבך שני בעבודתו ומשקפים את שלב הקריאה במקורות ספרותיים של העולם העתיק – שומר, אכד, בבל, מצרים – ובספרות מחקר מודרנית, פופולארית בדרך כלל. הספרים שנ״א מציין מפורשות בדפים 1–5 של ה״מחברת״ הם בעיקרם ספרי מקורות שפורסמו בסוף שנות החמישים ותחילת שנות הששים. כמו כן כבר היה בידיו בתחילת תכנון המחזה הנוסח העברי של הספר ההיסטוריה מתחילה בשומר מאת ש.נ. קרמר, שיצא לאור בשנת 1960, שעה שמלאו לאלתרמן חמישים שנה.[4] דוד הנגבי, שהיה אותה עת עורך הסידרה של ״ספרי מדע לכל״ בספרית פועלים, העניק לנ״א את הספר במתנה עם ההקדשה ״לנתן היקר, במושכו בקרן היובלות –״. קווי העפרון הרבים שמתח נ״א בספר, בעיקר בחלקו הראשון, והשפעתו הישירה על תכנון היצירה (ואי פה אי שם גם על הביצוע) מעידים על כך שקרא את רובו בעיון. יש לזכור שנ״א לא היה חוקר אקאדמי המבקש לרדת לעומק מחקרן של בעיות העולות מן הטכסטים שקרא, או לחדש חידושים מדעיים. הוא גם לא יצא לערוך מחקר מעמיק וממצה שישמש בסיס

לכתיבת מחזה "ארכיאולוגי" נאמן עד כמה שאפשר למקורות ההיסטוריים. הוא קרא, וקרא הרבה, כדי לתת ליצירתו אמינות וגוון של התקופה הקדומה, אך בעיקר כדי לאסוף חומר והשראה. הוא קרא מה שעלה בידו למצוא, מה שאפשר להגיע אליו בקלות: לא מאמרים ספציפיים בכתבי־עת מדעיים, לא ספרים שנועדו לחוג מלומדים מצומצם, אלא סיכומים פופולאריים. מכיוון שלמד לדעת כי "אפוס גלגמש למעשה צירוף של סיפורים שונים", הגיע למסקנה המעשית כי הדבר "מצדיק צירוף מקורות אחרים במחזה... יש הצדקה לשלב אפילו תגי מיתוס ואגדה מתרבויות אחרות" ("מחברת", עמ' 1–2), וכך עשה. כדי למצוא חומרים אלה פנה אל האסופות של קטעי מקורות מתורגמים.

בד בבד עם הקריאה בספרות המזרח הקדום אסף נ"א חומר גם למחזה אחר שאחת מדמויותיו אמורה היתה להיות "מחשב". הספרים על נושא זה המצויים בספרייתו הפרטית של נ"א הם משנות החמישים ותחילת שנות השישים. הוא אפילו השתעשע במחשבה לכלול חומר זה במחזה על גלגמש, אך לא מימש את הרעיון ובסופו של דבר, כידוע, השתמש בחומר שאסף לכתיבת המחזה משפט פיתגורס, שגיבורו הראשי הוא מחשב. יוצא מכאן כי שלב ההכנה הראשון של המחזה שעניינו גלגמש קדם לכתיבת משפט פיתגורס וקדם, קל וחומר, לבכורה שנערכה בתיאטרון "הבימה" ביום 2.10.1965. עדות מעניינת לכך מצויה במאמר "בין סיפרה לסיפור", שהסמיך נ"א לטכסט המחזה משפט פיתגורס, אותו פירסם בהוצאת הקיבוץ המאוחד עוד בשנת 1965, לאחר שההצגה, שחייה התיאטרוניים היו קצרים למדי, כבר ירדה מן הבמה. במאמר מוזכרות "לוחיות החרס של עלילות גלגמש" כאחת היצירות הקדומות ששיקפו "את התהייה על אין־שחר ואין תכלית", הבאה לידי ביטוי בספרות האבסורד המודרנית (שם, עמ' 145).

סביר, אם כן, להניח שהתכנון הראשון של "גלגמש" החל בתחילת שנות השישים, סמוך מאוד לקבלת ספרו של קרמר, ההיסטוריה מתחילה בשומר. אולם לאחר מכן נפסקה העבודה על מחזה זה לתקופה ממושכת למדי והתחדשה מאוחר יותר, ככל הנראה לאחר הצגות הנפל של משפט פיתגורס, כפי שמעידים דפי עבודה מאוחרים יותר, אשר בהם סוכמו ספרים שראו אור באמצע שנות השישים. בשלב העבודה האחרון החליט נ"א לזנוח את תוכניתו הראשונה ולהחליף את גיבורו הראשי – לא עוד גלגמש אלא אורנאמו, מלך אור. מכיוון שיש בדפי העבודה מתקופה זו תמצות של מאמרים מתוך ספר שפורסם במוסקבה בשנת 1969, סביר להניח כי הקריאה בספר והעבודה שנעשתה על סמך קריאה זו על "גלגמש" היתה יכולה להיעשות רק לאחר שהגיע הספר לידיו, בוודאי לא בתחילת 1969 אלא באמצע אותה שנה,

ואפשר אפילו מאוחר עוד יותר, לקראת סופה, וכי עבודתו על היצירה לא פסקה עד יום מותו.[5]

הנושא המרכזי של המחזה שביקש נ"א לכתוב, הגם שהדברים עברו גלגולים אחדים ושינויים רבים בעיקר באשר לדרכי המימוש, נזכר בדרך זו או אחרת של מפורשות בכל דפי ההכנה: המלחמה בדת ובנציגיה הכוהנים, השולטים במדינה באמצעות מאניפולאציות שהתיאולוגיה משמשת להן מסווה, הבעיות שהאדם מתמודד עמהן עם סילוק האלים, המדע "המוסרי" התופס את מקומה של הדת והוא עצמו אמונה, האידיאולוגיות החברתיות ההופכות לאמונה והסיבות לכשלונה של המדינה החילונית הראשונה בהיסטוריה, מדינה אשר בה המלך־האדם ומפעליו תופסים את מקומם של האלים ונציגיהם. שומֶר אמורה היתה להיות מקום התרחשותה של העלילה ומשל לבעיותיה של החברה המודרנית.

דפי הכנה ראשונים ("מחברת", עמ' 1–5)

החברה של שומר העתיקה הצטיירה בעיני נ"א כחברה אינדיווידואליסטית שרבות בה חירויות הפרט, חברה מאטריאליסטית עובדת ונהנתנית. למרות הריחוק ההיסטורי הפעימה אותו מידת הדמיון הגדולה בין אז לעתה: "כמה אקטואלי ויסודי הנושא הזה. אתה נתקל בו כמעט בכל תוספת שבועית של עתון בעולם, בכל מאמר עיוני על זמננו. 'תקופה של הישגים טכניים מזהירים עשויה להיות תקופה של אופל רוחני'. השאלה היא לא קשירת האדם לטבע אלא קשירתו אל תודעה גבוהה משלו. ההישגים המזהירים שקבעו את אופן תפיסתנו את העולם הושגו על חשבון תחומים אחרים של ההוויה. האדם הפך ממשתתף לצופה. מעמד זה הוא הטוב ביותר לרכישת שליטה על הדברים, אך הוא מדלדל את מקורות הדת והאמנות. תודעת־הצופה מבודדת את האדם בתוך עולם נכרי חסר משמעות" ("מחברת", עמ' 2). נ"א רשם לפניו שכל תרבות ארם נהריים עמדה בסימן מלחמה באיתני הטבע, בעיקר בשטפונות של הנהרות, וכי היה צורך בפעלתנות רבה ומאורגנת היטב על ידי המדינה כדי לשרוד. הפעלתנות העמלנית הזאת, בניית התעלות והמאמצים להשתלט בסיוע המדע והטכניקות שהמציא האדם על איתני הטבע העבירו את נקודת הכובד מן האלוהי אל האנושי. גם בכך ראה נ"א את ההקבלה המודרנית: "ושוב כמה זה מעסיק את המוחות! – חוגים רבים מודאגים, שמא תערער נעדרות החזות הדתית גם את המוסר האנושי. האנגלים מחפשים תורה העשויה למלא את החלל הריק ומעלים על נס את פולחן האדם" (שם).

בעקבות הספרות שקרא, נ"א מדגיש באפוס גלגמש היבט זה של מרכזיות האדם: "גיבורי האפוס הזה אינם אלים אלא בני אדם. הנושא – הפחד מפני זקנה ומות. זה הדבר העושה את השירה הזאת לשירת נצח ויש לה משמעות אף היום" ("מחברת", עמ' 1). בבעיות אלה, המעסיקות בני אדם בכל דור, קשר נ"א את שאלת מהותו של המוות, "שאלת חיי נצח בגלגמש אולי גם שאלה של בקשת צדק. המות הוא עונש. מדוע צריך אדם למות אם אינו חוטא" (עמ' 2).

נ"א תיכנן להראות במחזהו את החידוש, את החברה האנושית שאינה נשלטת על ידי האלים. "לפני כן – האדם נקרא עבד האלים. תפקידו לעמול בשבילם, לציית להם... המדינה הריבונית היתה מדינת היקום שמושליה – האלים" (שם). נצחונו של האדם על האלים גורר בעקבותיו ייסוד של מדינה חילונית שהקדימויות בה שונות: היא קיימת בשביל בני האדם והם השולטים בה. "במחזה אחרי הנצחון על האלים מקווה המלך לקיים את החוק ולהלחם מלחמות כיבוש, להגן על נהרים" (שם). במדינה החילונית למלך שני תפקידים: שמירה על קיום סדר חברתי תקין המבוסס על שמירת החוק האנושי, שבא תחת האמונה הדתית, והגנה על סדר תקין זה מפני התקפות אויב מבחוץ. הנצחון על האלים, שמשמעו למעשה ערעורה של האמונה הדתית, עלול להיות בעייתי אם ניטלים מבני האדם עם האמונה גם המוקד שליכדם וגם אמות המידה להתנהגות מוסרית. בעייתיות זו ביקש נ"א להציג בתמונת ההיאבקות והריב שבין גלגמש לאנקידו. הוא רשם בכתב יד: "בתמונת הדיב – גלגמש אומר – אתה יודע מה היה טיב האמונה שהיתה להם – אנקידו היה גם משהו מעבר לזה – מה נתת להם במקום זה –" (שם). נ"א גם השווה את תופעת אובדנה של האמונה במחזה למשמעות אובדנה של האמונה ותחליפיה בימינו: "מדעי הטבע נעשים תחליף לדת", "האידאולוגיה היא דת חילונית", "האידאולוגיות ירשו את הדת אשר העניקה למעשי בני האדם משמעות החורגת מעבר למעשים אלה", "פעולה פוליטית החסרה מימד אמונה אנושי... משתלטת עליה הרגשה של 'קלות החדלון'" (בכתב יד על גב עמ' 2). גם על כך הרחיב את הדיבור במסה "בין סיפורה לסיפור":

> ...תחושת זרותו של היש האנושי בתוך יקום נכרי ונטול־משמעות שנחשף בידי המדע, מצאה לה סיוע בהתרופפות המבנים האידאולוגיים שהוקמו במאתיים השנים האחרונות להיות עיקרי אמונה וחוקי־התנהגות לחברה החילונית ולפרט שבתוכה. ההלכות והחובות, שנקבעו על ידי מהויות כמו הלאומיות, או הסוציאליזם, על שלוחותיהם וגלגוליהם, אכלסו את התודעה האנושית וחצצו בינה ובין החלל הריק שנתהווה עם ערעור שלטונה של הדת על ידי המהפכה המדעית הראשונה. העולם,

שנשאר כביכול בלי אל, נתאכלס אולימפוס של אמונות חולין שירשו את מקום הכוח העליון והיו, בעידן גבורתן, תקיפות וחולשות על עולמם של הפרט והכלל גם יחד לא פחות מן הסמכות הדתית.[6]

בניינו של מגדל בבל – ושילובו בעלילת "גלגמש" – אמור היה לבוא תחת האמונה שבא עליה הקץ עם סילוק האלים והתרוקנות השמים. ליכוד העם סביב מבצע טכני־חילוני של המדינה הוא האמונה החילונית, התחליף לאמונה דתית, שכן היעדרה של אמונה, תהא מהותה אשר תהא, גורר בעקבותיו את תחושת מותיותו וחדלונו של האדם. הרהורי גלגמש על חדלונו לאחר מות אנקידו והחיפושים אחרי חיי נצח שהביאוהו אל אותנפישתים, האדם היחיד שזכה בהם, צוינו על ידי נ"א כחלק העיקרי והחשוב ביותר של המחזה: "אנקידו מת. תחושת החדלון תוקפת את גלגמש וכאן מתחיל נושאו השני והעיקרי של המחזה" (עמ' 5). אולם התשובה ללבטיו של גלגמש לא תוכננה לבוא מפי אותנפישתים, שאמור היה לקבל צורת מחשב, כי "המחשב חי לנצח מפני שאינו חי" (בכתב יד על גב עמ' 1), ולא מפיהם של אנשי מדע ומחקר אלא מפיה של אשה, היא הקדֵשה הנשלחת להביא את אנקידו הפרא אל העיר אורוך. "האשה – נפש ראשית" – כתב נ"א, "היא נוסכת באנקידו בלא יודעים את אהבתה לגלגמש" (עמ' 4). לאחר שגלגמש חוזר אליה מנדודיו בלי תשובה מספקת לתהיותיו ולחיפושיו, היא נותנת לו את הפתרון: "אתה חורת שמך באבן, אך לא חרת את שמך בתוך לב אוהב" (שם). כלומר, הדרך שבה גלגמש מנסה לזכות בחיי נצח, לרכוש לעצמו שם בעלילותיו שייחרתו על לוחות אבן לזכרון עולם, אינה הדרך הנכונה. האהבה שרוחש גבר לאשה היא הדבר הנצחי היחיד שיש לו לאדם בחיי החלוף אשר לו. רעיון זה ניסח אלתרמן שנית באמצעות אוכסימורון: בסיום המחזה אמור היה גלגמש לקרוא אליו את מוכר החימר ולבקשו להכין לוח שעליו ייכתבו דבריו, כי החימר העלוב והפשוט הוא שיישאר. "אז פונה האשה ואומרת – כן, אך יש משהו שביר עוד יותר ובו נחרתים דברים קיימים עוד יותר. לב האדם שכותבים בו אהבה. זה חולף, אך משך קיומו הוא נצח" (עמ' 5). כלומר, האהבה הקונקרטית האחת של גבר ואשה מסוימים היא דבר חולף, אך תוצאותיה הם חיים חדשים, צאצאים שיאהבו אף הם ויקימו צאצאים חדשים אף הם. לאדם שהוא בן מוות אין קיום נצח אלא בצאצאיו ואין ערבון טוב יותר מן האהבה לשמירת המשכם של חיים והבטחתם.

בגלל ההקבלות שנראו לו ברורות כל כך לזמנים המודרניים סבר נ"א כי די לעגן את המחזה בתקופה העתיקה כדי שהדברים יהיו מובנים מאליהם לצופה בן־ימינו. "מטרת המחזה לא לקח ומוסר ואלגודיה, אלא פשוט להביא את סיפורה הראשון של האנושות, שהוא סיפור התמיד שלה, ולספרו בשינויים"

(עמ׳ 5), כי כבר בסיפור הראשון של האנושות אפשר להבחין ביסודות ובתופעות שישובו ויופיעו כסדר גם בדורות מאוחרים יותר. לספר את סיפורה הראשון של האנושות בפשטות, בלי הדגשת הסמליות שבו, הוא כשלעצמו משל לכל הדורות ולדורנו בכלל זה. הצופה (הקורא) יבין דבר מתוך דבר והוא שישלים לעצמו את הנמשל בכוחותיו הוא: ״במידה שהדברים משל לזמננו, הרי שהמשל הוא גם המחשה, אפשרות לומר את הדברים מתוכם, מצד המשמעות שבהם״ (בכתב יד על גב עמ׳ 1).

עלילת מחזה המבוסס על אפוס גלגמש היא, אם כן, משל מומחש. על הבמה מתרחשים אירועים הנוגעים לנפשות פועלות השחות בעניינים שלהן ולדברים הנאמרים יש משמעות ״מקומית״, פנים־דראמאטית. הם מתייחסים לחייהן, לעלילותיהן ולמחשבותיהן של אותן נפשות פועלות; אולם בו בזמן יש לדברים גם משמעות נוספת, חוץ־דראמאטית, שהיא רלוואנטית לקהל הצופים, וזה המשל.

נ״א שירטט בקווים כלליים שלד עלילה לפי מערכות ותמונות, ציין את הנפשות הפועלות העיקריות והמשניות, רשם אפילו ראשי פרקים לשיחות ותיאורים של התרחשויות במה לא־מילוליות. יסודות רבים המופיעים בטכסט של ״ימי אור״ תוכננו כבר בשלב ראשוני זה: הפסלים, פתיחת המחזה בשער העיר בשיחות של יושבי קרנות ועוברי אורח, בניית המגדל כמפעל מדיני־חילוני ובגידת הכוהנים הקשורה בבנייתו, מוכר החימר כנפש פועלת מרכזית וכן האשה, הרופא ועוד.

התוכנית הראשונה

נ״א התכוון לפתוח את המחזה בפרולוג ולספר בו את הנקודות העיקריות של האפוס וכן כי גלגמש יצא למסע ארוך. הוא אמנם אמיץ, חכם, בנאי גדול, אך גם רודן שידו קשה ואנשי העיר מתפללים שיניח להם ושיימצא אחד דומה לו שיבוא תחתיו. המערכה הראשונה היתה אמורה להיות בת שלוש תמונות. בתמונה א מקום התרחשות היה צריך להיות בשער העיר: יושבי קרנות משוחחים על ענייני היום או מחכים לעוברי אורח הבאים העירה. אחד מהם הוא מוכר החימר הנושא סחורתו מן הנהר, אחר הוא סופר שמתחיל חורת סיפור עלילות גלגמש, רופא מציע תרופה לקרחת אשורית, כתבניות מטקטקות כתב יתדות, עובר מחבר עם שיר (או כרטיס ביקור), ולפניו סבלים הנושאים את כתב היד, כי הוא כבד כל כך (מאוחר יותר הכריע אלתרמן לטובת כרטיס הביקור ושינה את המשורר לאיש עשיר ההולך לארמון; ראה ״ימי אור״ 109–122), מלומדים בוני־המגדל, מקהלה. השיחות

עוסקות במעגל היומיום ומתוך קטעי ההווי והשיחה בין היושבים בשער יתברר ויומחש הנושא המדיני־חברתי־רעיוני.

גיבור ראשי שני, לצד גלגמש, אמור היה להיות הרוכל, חופר החימר בשביל לוחות החרס, אחד הספקים של האולפנים, המקדש והיכל המלך. סיפור המעשה שלו צריך היה להקביל לסיפורו של גלגמש, אולם "המשל אינו צריך להיות שקוף ומקביל לאורך כל המחזה. להיפך, עליו רק להציץ פה ושם" ("מחברת", עמ' 5).

נ"א אפילו חשב להתחיל את המחזה בתפילתו של הרוכל, שבה יספר מה גלגמש עושה ויאמר שהאמביציות שלו עצמו פשוטות יותר. הרוכל "מתפלל אל האלים שיכַּלו חמתם בנושיו, אומר שיש לבנות את המגדל לא כדי לגזול את הרעם והברק מידי האלים, אלא לו רק לפעם אחת, כדי לשלחם בראש שונאיו" (שם). בראשית המחזה מוכר החימר משבח את סחורתו, "אומר שהלוחות שיעשו מן החימר הזה יתקיימו יותר מן המגדל. צוחקים. גם הוא עצמו צוחק, אומר שהוא פוחד פן ישמע זאת גלגמש" (שם). המפעל המדיני מצליח והכל גאים בשל המגדל, רק הרוכל אומר: "אני לא נעשיתי חזק יותר. הם אומרים שהממלכה חזקה יותר, אני לא מרגיש זאת בשרירי" (שם).

בתמונה ב האשה, שהיא נפש ראשית יחד עם גלגמש, אנקידו והרוכל מוליכה את אנקידו העירה ומלמדת אותו הוויות עולם, אהבה ומלחמה, משקה אותו יין, מספרת לו על גלגמש ונוסכת בו, בלא יודעים, את אהבתה לגלגמש. גלגמש עומד לערוך את טקס הנישואים הקדושים ולממש בדרך זו את זכותו ללילה הראשון, למגינת לבו של העם בעירו, והאשה מביאה את אנקידו כדי לחסום בפניו את הדרך אל מיטת הכלולות של הנערה, שאמורה היתה לייצג את האלה אינאנה. "במחזה היא עושה זאת מאהבה" (עמ' 5), כדי למנוע את התייחדותו של גלגמש עם מישהי אחרת. העם ירא שאם גלגמש יתייחד עם האלה הוא יהיה חזק כמוה ובשער העיר מדברים על כך שהאשה הלכה להביא את אנקידו. תמונה ג תוכננה כתמונת היאבקות בין גלגמש לאנקידו. האשה חוזרת עם אנקידו לשער העיר וההיאבקות נערכת שם. כל הקהל שהיה בשער נהפך למקהלה. בנוסח הרוסי של אפוס גלגמש סימן נ"א הערות שיוך לנפשות פועלות וללהקה בקטע העוסק בהיאבקות. הוא חילק את הקטע לשבעה חלקים: הלהקה היתה אמורה לתאר את אנקידו ולמסור מה אומר עליו העם: "בינתיים יצא גלגמש אל אִינָנָה בדמות נערה שעומדת להינשא". הלהקה ממשיכה לתאר את הנעשה, "הלהקה מתארת מה רואים" עד המפגש בין גלגמש לאנקידו. "מכאן גלגמש ואנקידו עצמם", כלומר בדו־שיח ביניהם. ההיאבקות עצמה אמורה היתה להיות "בליווי הלהקה" ולאחריה שוב "שיחת אנקידו־גלגמש" (עמ' 18–20). יוצא מכאן, כי כבר בשלב מוקדם זה תוכנן תפקיד דראמאטי ללהקה, תפקיד של מעין מספר

המתאר מה שנבצר להציגו על הבמה. תפקיד זה שונה מתפקידה של הלהקה בנוסח "ימי אור", המציגה חזיונות פולחן המשולבים בעלילה העיקרית. באשר לדמותו של אנקידו תיכנן נ"א לסטות מסיפור המעשה: "אנקידו אינו פרא, אלא ההוגה התמים. תום וגם כוח. הובא כדי לנצח את גלגמש, אך הם נאבקים ונעשים ידידים בנפש, מאבקם נהפך לחיבוק ידידות" (עמ' 4). שניהם יחד חזקים פי שניים, הם בונים יחד את המגדל ומתייצבים נגד בגידת הכוהנים.

במערכה השנייה גלגמש ואנקידו מושלים יחדיו, אולם אנקידו ההוגה ואיש הרוח נוכח לדעת שסיועו לעולם המעשה הביא רעה. על כן הוא מתמרד נגד גלגמש והלה מכה בו. אנקידו מקלל את האשה שהביאה אותו אל גלגמש. אנקידו מת וגלגמש נשאר בלעדיו ובלי המגדל. תחושת חדלון תוקפת אותו והוא יוצא למסעותיו.

במערכה השלישית אמור היה לבוא לידי ביטוי ופיתוח נושאו השני והעיקרי של המחזה, שאלת החדלון והחיפוש אחרי הנצח והאלמוות. תחילה גלגמש מחפש מפלט מתחושת החדלון בהנאות העולם הזה ובראשית המערכה השלישית הוא יורד אל השאול, הוא "העולם התחתון" (השטח הגדול של בבל). אחר כך הוא יוצא למסע אל אותנפישתים, אך גם אצלו אין הוא מוצא תשובה. עם שובו מן המסע האשה מפרשת לו את ברכת החלוף ונותנת לו את הפתרון: האהבה היא סוד החיים. נ"א רצה לעצב את אותנפישתים בדרך מודרנית וחשב לתת לו צורת מחשב: "נפשתים שמו – 'המחשב'; השיחה עם המחשב במקום שיחה עם אותנפישתים בלבוש מודרני", וזאת משום שהאדם המודרני "אין לו את מי לשאול אלא את המחשב" ומשום שהמחשב הוא בן אלמוות: "המחשב חי לנצח מפני שאינו חי" (בכתב יד על גב עמ' 1). נ"א גם השתעשע ברעיון להפריד אותו לשתי דמויות: "אות המחשב לחוד ונפישתים לחוד" (שם). במערכה השלישית תיכנן נ"א גם תמונת דו־שיח בין גלגמש לאנשי מדע ומחקר המחפשים את סוד החומר החי. הם אומרים לו שגם הוא וגם הם מחפשים דבר אחד, אך גלגמנש אינו מסכים עמהם: גם אם הם ימצאו את סוד החיים ויבראו את החומר החי, הוא יוסיף לחפשו בכוחות עצמו בנבדל מהם.

שאלה זו של החיפוש אחרי סוד החיים והתשובה הבלתי מספקת שנותן לכך המדע, שאינה תשובת אמת, העסיקה את נ"א תקופה ארוכה, והוא נתן לה ביטוי בכתב באופנים שונים. ב־1965 כתב במסה "בין סיפרה לסיפור":

> מן הדין שנדע כי שעה שאנו מוצאים, למשל, בספר של תורת הביאולו־גיה שזיק־החיים נתעורר בתא הראשוני על־ידי צירוף של תנאי־לחץ וטמפראטורה ולחות, וכדומה, או מכוח "השפעה הדדית של יסודות

חימיים שגרמו לשינויים בארגון מבנה החומר", אנו מסבירים פחות משנדמה לנו, שכן למעשה אין זו תשובה לשאלה אלא רק ניסוח השאלה בדרך שונה, שבמקרה זה היא גם משונה ולא רחוקה מן הגיחוך. עלינו לדעת כי שעה שאומרים אנו שהמדע הולך ומתקרב אל הסיכוי להרכיב את התא החי בתוך מבחנה נסיונית, אין זה סימן שאנו עומדים לפני פתרון החידה אלא רק לפני סיכוי של הצלחת הדגמתה בתנאי מעבדה.[7]

ואילו בשנת 1968 ניסח את הדברים כך:

אפילו אותו הישג אדיר של ראשית פענוח הצופן הגנטי של מנגנון־התורשה, אינו מגלה לנו אלא את דרכי פעולתו ותוצאותיו הנראות־לעין של מנגנון זה, ואף אם נלמד להפעילו בתנאי מעבדה, לא נפתור אפילו אפס חידת מהותו ומקורו וגם לאחריו אנו עומדים אל מול סוד היווצרותו של היש החי, ממש כמו שעמד אל מולו האדם בראשית הרהוריו על אדמות. ההבדל הוא רק בכך שכיום אנו מתחילים לתפוס כי החידה היא מורכבת ומפליאה עוד יותר משהדמיון שיער מעולם. בפזמון ישן אמרתי פעם, על דרך ההיתול, כי "האדם הוא חידה הפותרת חידות". למעשה, הוא חידה החושפת חידות חדשות. גדולתו של המדע היא בכך שהוא מגלה ומפרש לנו את שפת החידות של היקום ואילו הפתרון הוא אילם ואין לו שפה ופירושים.[8]

בסיום המחזה קורא אליו גלגמש את מוכר החימר ומבקש אותו להכין לוח ולכתוב בו את עלילותיו. הוא אומר לו: "סחורתך הפשוטה והעלובה היא שתשאר" ומוכר החימר עונה: "סחורתי תשמר רק בזכות הדברים הכתובים עליה – והכתובים ישמרו רק בזכות החיים שיצרו אותם" ("מחברת", עמ' 5). אז פונה האשה ואומרת את דבריה על נצחיותה של האהבה ובכך מסתיים המחזה.

נוסף לתכנון שלד העלילה, הנפשות הפועלות ויסודות תיאטרון חזותיים, כמו כרטיס הביקור הנישא בידי סבלים, הכתבניות המטקטקות כתב יתדות, המקהלה, ההיאבקות, הכין נ"א חומר לשיחות שינהלו הנפשות הפועלות.

החומר לשיחות אלה הוא משני סוגים: דאשי פרקים של נושאים וניסוחים סופיים של רפליקות. בין הנושאים שסימן אלתרמן: כותבים יותר מדי (דאה "ימי אור" 104–108), משוחחים על המגדל, על תחושת קץ העולם, על הקוסמוגוניה והישגיה. הניסוחים הסופיים של הרפליקות הם על פי הרוב ניסוחים שנונים, אפיגראמאטיים ופאראדוכסאליים:

מרוב אלים אין אלהים.

בלי אל עליון אין מוסר עליון.

האלים השחיתו דרכם יותר מן האדם.

במקום שהאלים יאמרו קץ כל בשר, יקדים אדם ויאמר קץ כל אלים.

מרוב אלים חדלנו לראות את האלים.

כבר אין מאמינים גם באלים. אין מאמינים שהם בראו את העולם, אך מאמינים שהם עשויים להחריבו.

להיות לנצח – משעמם. אך להיות מת לנצח אולי עוד יותר משעמם.

("מחברת", עמ' 3)

קשה לדעת במדויק מה מן הטכסט של "ימי אור" נתחבר כבר בשלב מוקדם וראשוני זה של תכנון המחזה. בעיקר אמור הדבר באותם קטעים שאפשר היה להסב ללא קושי להקשר אחר וחדש על ידי מתן שמות אחרים לנפשות הפועלות או על ידי הסבת שמות שכבר ניתנו להן, מה גם שבשלב הראשון כלל לא נקבעו שמות לאשה ולמוכר החימר. עם זאת ברור כי בד בבד עם הקריאה ומלאכת איסוף החומר עסק נ"א בכתיבה יצירתית, וכי בשלב השני של העבודה גררה הקריאה הוספת פרטים חדשים, העמקות ושינויי תפיסה של דמויות ומעמדים.

שלב הקריאה השני ("מחברת", עמ' 9, 10ב, 11–12, 19–20, 22–29, 31–33).

לאחר הפסקה, שאת משכה המדויק קשה להעריך, שב נ"א לעסוק ב"גלגמש" ובעקבות קריאה נוספת החליט "לכתוב כמה תמונות של המחזה לאו דוקא לפי סדר. ההתחלה כפי שמצויה" ("מחברת", עמ' 22–24). ואמנם יוצא מן החומר ששרד בידינו שכזאת היתה דרכו: הוא חיבר קטעים בודדים קצרים וגם ארוכים יותר ואחר כך צירפם זה עם זה או שילבם בתמונות שנכתבו קודם לכן. מה היתה אותה "התחלה כפי שמצויה" אפשר רק לשער. נראה כי הכוונה לתמונת הפתיחה של המחזה ("ימי אור", פרק ראשון), שתכנונה המפורט הושלם כבר בשלב החשיבה הראשון, ורבים ממרכיביה המתוכננים הוצאו אל הפועל והיו לחלק מ"ימי אור". קטעים אחרים שלא הוסבו (ראה נספח, "קטעים מגירסת 'גלגמש'", "ימי אור" 2802–2912) הם עדות לביצועה של ההחלטה "לכתוב כמה תמונות... לאו דוקא לפי סדר". היו,

כמובן, גם קטעים שתוכננו ולא בוצעו כלל.
מדפי העבודה שנותרו משלב ההכנה השני אפשר ללמוד ביתר בהירות מהו אופיין של שלוש הדמויות המרכזיות: "גלגמש – האדם העושה. אנקידו – ההוגה הקוסמי, היסוד. החיים – האשה" ("מחברת", עמ' 22–24). עשייתו של גלגמש מתבטאת ביצירת ממלכה שבמוקדה בני־אדם תחת הממלכה הקודמת שנשלטה על ידי האלים, או ליתר דיוק על ידי הכוהנים ששמרו במקדשיהם על סודות המדע. "המחזה מתחיל לאחר שגלגמש הכניע את הכהנים ששעבדו את העם" (שם). גלגמש שיחרר את העם מפחד הרוחות והשדים, מן המכשפים והידעונים, "נסך הכרת גאונו של האדם... הכרת ערך האדם על פני הכוחות העליונים... הכרת כוחו מול האלים, מול פורענויות הטבע, השטפונות, הרוחות, הרעמים, הברקים... לימד להם שלא האלים שומרי הצדק ונותני שכר ועונש, אלא האדם הוא הקובע ערכם של הדברים ושכרם ותכליתם" (שם). נ"א מכנה את גלגמש בשם "הרפורמאטור הגדול" בשל פועלו נגד המשטר הישן, אמונותיו ומעשיו ובשל השינויים מרחיקי הלכת שהכניס בסדרי ממלכתו. הוא "מיסד ממלכה חופשית, משוחררת מפחד האלים ומשוחררת מן הכהנים". נ"א ציין גם מהי בעיניו ההקבלה המודרנית: "ממלכת גלגמש ממלכה חילונית, כמין ארצות הברית כיום... חברת השפע" (שם). את הרלוואנטיות של המיתוס לימינו ראה נ"א בחילון, שהוא מצב חדש: "המיתוס הזה הוא ביסוד המצבים החדשים שהאדם נתון בהם. בצורה כזאת לחשוף אותו" (שם). המצב החדש הוא העולם ללא אלים. "לאחר גרוש האלים נתרוקנו השמים. צריך למלא אותם במשהו נוסף", כי אנקידו ההוגה נתן בלבו של גלגמש את פחד השמים הריקים. הוא נציג "הכוחות התוהים, המבקשים תכלית החיים" (שם). אנקידו אומר לגלגמש "שאמנם הוא האדיר את האדם, אך העמיד אותו מול האין סוף הריק וזה מגמד אותו, נוטל ממנו תכלית, עושה אותו בודד, נוסך בו פחד, מביא ספקות בלב גלגמש" (שם). נ"א השתעשע במחשבה לעצב את אנקידו בתור דו־אדם, בעל כוח אדיר משולב ברוחניות, וזאת על פי האפוס המקורי שבו אנקידו "הוא דוקא סמל הכוח הגלמי... חציו שור, חציו אדם" (שם). אך לבסוף נטה להדגיש יותר את רוחניותו: הוא נזיר העולה מן המדבר ולפיכך מבין טוב יותר את העדר האמונה. ענייני הממלכה הממלאים את גלגמש אינם ממלאים את הריקנות שהוא עד לה ישירות: "הוא יודע מה זה פחד השמים הריקים, שכן הממלכה אינה חוצצת בינו ובין הפחד הזה כמו לגבי גלגמש" (שם).
פיתוח חדש זה של דמות גלגמש, כרפורמאטור חדשן והומאני, סוטה מתיאורו באפוס ומן העיצוב הראשון של שליט אבסולוטי שהעם נאנק תחתיו, שנ"א ביקש להעניק לו. ההחלטה לעצב מלך מהפכן ומחדש חייבה להציגו גם כמלך מחוקק. "במסופוטמיה הכל כפוף לחוקה, הן בחיי הכלל והן

בחיי הפרט", רשם נ"א במחברתו. זהו "קו אופי של המחשבה המסופוטמית" ("מחברת", עמ' 29). אולם, כזכור, גלגמש שבאפוס לא היה מחוקק ומשום כך, ככל הנראה, ביקש נ"א "להסב על גלגמש" את חוקי חמורבי (שם) ולעשותו לא רק למחוקק אלא למחוקק מודרני ומתקדם עד כמה שאפשר; בין היתר, למשל, באמצעות הקביעה כי ביטל את החוקים הפוסקים על פי or-deal. בעניין החוק אמור היה גלגמש לומר לאנקידו: "מפני שיצרתי חוק אנוש של מלכות במקום חוק הכהנים, יכול אדם לנסוע עכשו מן המפרץ הפרסי (כך!) ועד הים התיכון כשהוא מוגן לפי חוק אחד. שכן האלים הם רבים ובכל ארץ הם שונים, אך חוק האדם יכול להיות חוק אחד ואותו אני מתאמץ להשליט" ("מחברת", עמ' 10ב. באשר לרעיון הנ"ל, ובכלל זה האנאכרוניזם "המפרץ הפרסי", ראה "ימי אור" 243–245).

לעומת הפרט ההוגה, היורד לעומקם של החידושים ומבין את תולדותיהם ואף מסוגל במידה מסוימת לחזות את תוצאותיהם – אדם שאנקידו אמור היה לסמלו – הרי "ההמון נשאר בודד, אינו רוצה בחירות" ("מחברת", עמ' 22–24) שהביא גלגמש לאזרחיו: "אינכם עבדים לא לאלים ולא לי" (שם). זהו רמז לסיבות כשלונן של הרפורמה והמלכות החילונית, רעיון שנ"א פיתח מאוחר יותר גם בדפי העבודה וגם בגירסת "ימי אור" (ראה להלן).

בדפי ההכנה מתקופה זו רשם נ"א גם דברים אחדים על חגיגות הפולחן הגדולות שהיו נערכות בבבל מדי שנה. "מרכזן היה לפעמים טקס נישואין, לפעמים חזיון קרב, לפעמים חזיון מות ותחיה. פעמים היה המלך ממלא תפקיד ראשי בחזיונות" ("מחברת", עמ' 31). הנישואים הקדושים בין האלה אינאנה והאל תמוז (דוּמוּזִי) סימלו את התחדשות הטבע: "טקס הנישואין נערך בצורת נישואי השליט עם הכהנת. על ידי הזדהות עם תמוז המלך הוא כאילו התמוז והכהנת היא כאילו אינאנה". (שם). מלבד הנישואים "היו נערכים גם חזיונות הקרב. כל שנה, שעה שהשטפונות היו מאיימים להחזיר את העולם לתוהו, היה צריך שהאלים יערכו שוב את המלחמה שבה נכבש העולם. המלך היה ממלא תפקיד האל אנליל ומשיב מלחמה לכוחות התוהו" (שם).

נ"א לא מצא, ככל הנראה, עד אותה עת פתרון מספק להיאבקות בין גלגמש ואנקידו ולסיבותיה. חזיונות הקרב הפולחני פתחו לפניו פתח לפתרון כזה. המלך גלגמש, שמחובתו להשתתף מדי שנה בקרב הפולחני, מבקש הפעם לערוך קרב של ממש עם אנקידו במקום טקס הפולחן המסורתי: "שמע שאנקידו הוא בא כוח התהו, כופר בסדר הממלכה, מתרחק מן העולם, נזיר שגר במדבר" (שם). פתרון זה מבוסס על העקרון של שזירת יסודות חיצוניים באפוס גלגמש ופיתוחם למרכיבי עלילה חדשים. לתמונת ההיאבקות, אם כן, התווה נ"א את התוכנית הבאה:

אנקידו סירב לבוא עד כה לימי חגיגות השנה והפעם שלח אליו גלגמש את הקדֵשה לשכנע אותו... לקבוע כך שעד כה ניצח גלגמש את כל הבאים להיאבק אתו במשחקי השנה החדשה והוא עייף מן החגיגות הללו. אך כעת – כך אומרים האזרחים ברחוב – הוא נתעורר כיוון שאומרים כי הנזיר הפרא אנקידו סוף סוף הסכים לבוא להתמודד עם גלגמש. מדוע הסכים לבוא. מפני שגלגמש שלח את הקדשה. מישהו אומר מדוע היא הלכה מפני שהיא אהבה את גלגמש ומכיוון שגלגמש בחר דוקא בה להביא את אנקידו על ידי פיתוי הרי היא עושה זאת בחשק ומתוך קנאה קשה כשאול... בכך נפתרה בעית פשר ההיאבקות. ("מחברת", עמ' 32–33)

תמונת ההיאבקות עם אנקידו נשארה בגדר תוכנית שלא יצאה אל הפועל: לעומת זאת פותח ועובד ועבר גלגולים אחדים רעיון הנישואים הקדושים בין המלך לנציגתה של האלה אינאנה. כיוון שהטקס היה נערך בין השליט לכוהנת, הוסיף נ"א את הכוהנת לנפשות הפועלות וכתב לגלגמש דברי דחייה שהוא אומר לה שעה שהוא מסרב לקיים את הטקס ולשכב עמה ("ימי אור" 2854–2866). ב"ימי אור" פיתח נ"א את רעיון הדחייה ליסוד עלילה מרכזי, בהעמידו את הכוהנת הדחויה בראש הכוחות המתנגדים למלך מסיבות מדיניות, אך גם בגלל עלבונה האישי, וכתב לאורנאמו ולה נוסח אחר, רחב יותר, של דו־שיח הדחייה (ראה "ימי אור" פרק שני, ובמיוחד 842–863).
רעיון הנישואים הקדושים זכה לנדבך נוסף: נ"א תיכנן להחליף את הכוהנת בנערה שעמה ישכב המלך. הוא קרא שמה שמחאט וצירף לה זקנה שמכינה אותה ומלמדת אותה את תפקידה בטקס הנישואים הקדושים. היא מספרת לה את המיתוס של אנליל ונינליל ("מחברת", עמ' 64). למיתוס זה הסמיך נ"א את סיפור אינאנה היורדת לשאול ובסופו של דבר צירף את שניהם, כפי שניתן להיווכח מנוסח "ימי אור".
בשלב זה של הקריאה והתכנון גם קבע נ"א למוכר החימר את השם ניגימישו, כפי שאפשר ללמוד מ"ימי אור" 2802–2853, שבו נזכרים יחדיו ניגימישו וגלגמש. מאוחר יותר, אך עדיין בשלב תכנון זה, החליף את שמה של הנערה משמחאט לנינגיזיד (ראה "ימי אור" 2767–2912).

התוכנית האחרונה ("מחברת", עמ' 79–82א)

פיתוח טקס הנישואים הקדושים ליסוד עלילה מרכזי והוספת הנערה והכוהנת לנפשות הפועלות שינו לגמרי את התוכנית הראשונה שהתווה אלתרמן למחזה. הנערה והכוהנת דחקו לחלוטין את מקומה של האשה, שאמורה היתה

להיות דמות מרכזית ולסמל את החיים והאהבה (דמות מוכרת משירתו הלירית של נ״א). עם האשה נעלם גם אנקידו. ההיאבקות עמו, שכה העסיקה את נ״א, נמחקה והעימות המרכזי במחזה נהפך לעימות בין הכוהנת למלך, בין נציגת הדת והמשטר הישן לנציג הממלכה החילונית והקידמה הטכנולו־גית. סטייה משמעותית זו מן התוכנית הראשונה הביאה, למעשה, לזניחת הרעיון המקורי כולו ולוויתור על כתיבת מחזה שאפוס גלגמש ישמש בסיס לעלילתו. בדפי העבודה האחרונים מופיעה במקום גלגמש המלה ״המלך״ לציון הגיבור המרכזי. עתה חיפש נ״א בספרות המחקר שהמשיך לקרוא בה מלך רפורמאטור שיענה על דרישותיה של דמות המלך שפיתח, דמות שהתרחקה מאוד גם מגלגמש של האפוס וגם מאותו גלגמש שהצטייר לעיניו בתחילת עבודתו.

תחילה בחר באורוקָאגִינָה, מלך לָאגָאש. ״אורוקאגינה הוא המלך הרפורמא־טור״, כתב (״מחברת״, עמ׳ 79). אחר כך התלבט אם יהא זה אורוקאגינה או גוּדֵיאָה, אף הוא מלך לאגאש. גלגמש נדחק הצידה. המלך הרפורמאטור ״יזכיר מדי פעם את גלגמש שהניח יסוד לרפורמה אך נתפס לעצבות ולחיפוש שאלות יסוד״ (שם). תוך כדי החיפוש אחרי גיבור מרכזי חדש החליט נ״א כי עיר ממלכתו תהיה אור, וזאת על מנת לאפשר מפגש בינו לבין תרח, אבי אברם. החלטה מכריעה אחרת היתה קביעת זמנה של העלילה לימיו האחרונים של המלך, לפני נפול ממלכתו בידי אויב שיחריב את כל מפעלו וימחה את חזונו. ״המלך אורוקאגינה... הוריד את השושלת העריצה הקודמת... החזיון הוא למעשה ימיו האחרונים של אורוקאגינה״ (עמ׳ 80). נמרוד, גיבור ציד, עומד לכבוש את העיר והוא ימלוך תחתיו: ״הוא בא עם אלילים אחרים והוא יבנה את המגדל אחרת״ (שם). מרביתם של ציוני עלילה שרשם נ״א בשלב זה של העבודה, בכלל זה גם קטעים אחדים שתיכנן, הוצאו אל הפועל בנוסח של ״ימי אור״: ״הכהנת משסה את הרופא להרעיל את המלך בשל הבוז שהוא בז לה אחרי המריבה – מדברת עם ניגימישו שידבר עם הרופא. קטע. שיסוי ניגימישו״ (שם). גם הפגישה בין המלך לתרח, כפי שהיא מופיעה ב״ימי אור״ 2352–2553, הותוותה בקוויה הכלליים בשלב זה:

> קטע בין תרח ובין אורוקאגינה לפני הסיום. תרח זקן שכמוך, לא אני ולא אתה יודעים מה הזאטוט שלך זומם. תרח בא לבקש על הזאטוט ואורוקא־גינה אומר לו אני אשחרר אותו מן המאסר. דעתי כדעתו, אתה יודע זאת, אז מוטב שתסתלקו מפה. אם הוא שומע קול האומר ״לך לך״, אז לכו לכם... אתה רואה מה מתרחש פה. אני לא אחזיק מעמד הרבה זמן. נמרוד גיבור ציד עולה למלוך. מוטב שתסתלקו עד שהוא יתבסס. אני רוקנתי

את השמים. עכשיו צריך למלא אותם במשהו חדש. לא במה שימלא אותם נמרוד גיבור ציד. (שם)

אולם ההחלטה באשר לזהותו של המלך לא נפלה וההתלבטות נמשכה. נ"א שקל "לצרף דמויות אודוקאגינה וגודיאה" ("מחברת", עמ' 81) לדמות אחת של מלך שמקום שלטונו הוא העיר אור, ומיקום זה של המחזה הביא בסופו של דבר לשינוי זהותו של המלך. נ"א מצא כי המלך אורְנָאמו, שמלך באור, היה מחוקק ומלך חסד וכי "אוסף החוקים שלו הוא אוסף החוקים הקדמון ביותר הידוע כיום" (שם), והגיע, על כן, להחלטה סופית: "אורנאמו יהיה המלך, גיבור החזיון (בו יתאחדו אורוקאגינה וגודיאה)?" על החלטה זו חזר בנחישות: "העיר היא אור. המלך הוא אור־נאמו" (שם), ומיד עורר בו השם את משחק המלים "נומה, נאמו" (שם), אשר השתמש בו מאוחר יותר (ראה "ימי אור" 2618).

בדפי העבודה האחרונים התווה נ"א תוכנית לתמונות הסיום של המחזה, השונה בפרטים אחדים מתוכנית שנייה, מאוחרת יותר, שקטעים אחדים ממנה הספיק לכתוב. בתוכנית ראשונה זו תופסים המגדל ובנייתו מקום מרכזי. בשיחות הרחוב "אומרים כי בונים את המגדל" ("מחברת", עמ' 81), ואילו המלך – בשיחת לילה שהוא מנהל עם אורח השואלו לתכלית הבנייה – אומר "כי התחילו עוד לפניו, אך הוא אינו מפסיק. דרושה עבודה אחת אשר תאחד את העם, וזה פועל, זו משימה גדולה. אין איש יודע למה, אך יודעים כי זה הכרח וזה מלהיב אותם" (שם). אורנאמו אומר: "אינני יודע למה בונים את המגדל אך אני אוהב אותו. הוא מבנה של כוח ותפארת"; "המגדל רוטט כמו חי", אומר אורנאמו, "הוא חלק ממני ואני חלק ממנו. כשם שאינני יודע לשם מה אני קיים ואיך התחלתי כך אינני יודע למה אני בונה. אך זהו כוח וזה אושר... זה נותן באנשים גאוה, אמונה בכוחם; זקיפות קומה. רוחם תלך ותזדקף, לאחר שהמגדל ישלם וגבם יחדל לכוף תחת סלי העפר" (עמ' 82). בתחתית המגדל מצוי מרתף ועליו מופקדים שני זקיפים שאינם יודעים על מה הם שומרים. השמועות המהלכות אומרות כי המרתף מכיל את סודות הבריאה וכי הוא טבור העולם. ליסטים שבא לשדוד את תכולת המרתף מספר מה ראה בו: "את השושלות העומדות הכן" ולאחר שהליסטים מגלה מה ראה אומר אורנאמו לאורח "כי רק הוא יודע מה שם" (שם). הסוד הוא, כי המרתף הוא הקבר המלכותי ובו חצר מלכות שלֻמה, גבירות חצר, מנגנים וכיו"ב, כפי שהדבר התגלה בחפירות הארכיאולוגיות. הירידה למרתף היא המעבר לעולם אחר: בדומה להצגה בטקס הפולחני שבו "יורד המלך לשאול", יורד המלך, למעשה, לקברו שבמרתף.

פעילותו ומעשיו המדיניים של אורנאמו פגעו בכוהנים והם חותרים תחתיו.

הכוהנת שיכנעה את הרופא לפגוע בו למען שלום הממלכה והוא עשה כדבריה. המלך חולה למות וגם מפעל חייו עומד לפני הרס. בד בבד עם מזימות הכוהנים משהו משתבש בעבודת המגדל ובתקשורת בין האנשים, דוגמת הבלבול בתקשורת שעליו מסופר במקרא (עמ' 79). כאן מצוי כבר הגרעין של שיחות הבלבול שפותחו אחר כך בהרחבה בפרק דיוני המועצה ("ימי אור" 2119–2352):

> המלך אומר תוך שהוא נרדם: יתכן שזה באמת רק תקופת מעבר, ויתכן כי חלי הוא ויעבור, אך בינתים, בתקופת מעבר זו יש לזכור – כי תעלה היא תעלה וחפירה היא חפירה וסכר זה סכר ושטפון זה שטפון. ועוד דברים אחדים יש לשריין, דרום זה צפון וצפון זה דרום. לא, טפו, להיפך: אתם כבר מבינים מה הכוונה. כן, כן, מזרח זה מערב ומערב זה מזרח – אומר הכהן... המלך, שמע, אתה מבלבל בכוונה. הסתלק מפה. מגרש אותו. (שם)

המגדל, במקום לשמש מקור האיחוד, נהפך למקור התפוררות. חתרנות הכוהנים, גם אם היא הגורם הישיר לחוליו ולמותו של המלך, אינה הסיבה העמוקה, סיבת האמת לכשלון מפעלו. כאשר הרופא מגלה לאורנאמו שהכוהנת הסיתה אותו להחליא אותו וכי אולי היא אשמה גם בהתפוררות הכללית, אומר אורנאמו "שהיא אולי באמת אשמה במחלתו האישית, אך מחלת המגדל ומחלת העיר הן מחלות אחרות" ("מחברת", עמ' 82). סילוק האלילים והקמת מדינה חילונית היו בבחינת "נסיון בשחר האנושות", נסיון מוקדם מדי וגם ראדיקאלי יתר על המידה. אך כשלונו של אורנאמו אינו מבשר קץ וחשכה, להיפך: "זה שחר עולה, על אף הכל", ויהיו עוד נסיונות. "אי שם קמה אמונה חדשה, בלי צלם ותמונה". התעלות ייהרסו, המגדל, סמל המדע, הטכניקה המתקדמת ויכולתו האדירה של האדם כאדם הפועל ללא סיוע האלים לא יקום, אבל, אומר אורנאמו, "אלילים חדשים יקומו ולא רק אלילי עץ ואבן. מסוכנים יותר יהיו אלילי הרוח והעריצות" (שם). ומיד בהמשך רשם נ"א בקיצור טלגראפי: "הפולחנים האפלים. אך תמיד יהבהב אור האמונה המבוקשת, אשר סופה להחזיק מעמד". למרות הרישום התמציתי אי אפשר לטעות ולחשוב כי הכוונה לאמונת אברם, שכינה אותה "אלילי הרוח והעריצות". אמונת האמת היא האמונה ביכולתו של האדם ובינתו וסמלה הוא המגדל. זאת אמונה שיש לה תכלית, היא לא תתאבן ולא יוכלו להחליפה באחרת (שם). הרעיון זכה ללבוש פיוטי באחד משירי חגיגת קיץ, שפורסם בתקופה שבה עבד נ"א על המחזה:

כְּגוֹן כֹּחוֹ שֶׁל פִּכָּחוֹן
וְכֹחַ הַבִּינָה שֶׁהֶגְיוֹנָה
הַמּוּחָשִׁי אֵינוֹ עַרְטִילָאִי פָּחוֹת
מִן הָעֲזוֹת בְּהַפְשָׁטוֹת הָאֱמוּנָה,
מַה שֶּׁמֵּעִיד, שֶׁהָעוֹלָם, עַל אַף הַכֹּל,
אֵין פֶּסֶל לוֹ וְאֵין תְּמוּנָה.[9]

בתמונת הסיום של המחזה עומד ניגימישו, מוכר החימר, להחביא את הלוחיות שעליהן נכתבו דברי ימי ממלכתו של אורנאמו ופועלו, "כדי שימצאו אותם בבוא הימים. ואותה שעה נמשך רעש ההריסה, אך יחד עם זה רעש המים הנכנסים לתעלות שנסתיימו. שני הרעשים הללו מתערבים יחד" ("מחברת", עמ' 82). בסיום עולים הכוהנים, הכוהנת והמלך הכובש במדרגות המגדל. לאור השריפות של היכל המלך הלהקה מציגה את חזיון הפריון, שבו נינגיזיד (המסמלת, למעשה, את דמות האשה נותנת החיים שהועברו אליה חלק ממאפייניה של האשה מנוסח "גלגמש") ממלאת את תפקיד האלה אינאנה ומשמיעה את דבריה. רואים את שני הפסילים (המופיעים בתחילת "ימי אור") יושבים "מתחילים כאילו המשך שיחתם" (שם), שנסבה על נינגיזיד והמלך. נינגיזיד, ששכבה קודם לכן עם המלך, נושאת בחובה את יוצא חלציו והמלך רוצה לרדת לשאול במקומה, כמו במיתוס שהוצג על ידי הלהקה, כדי להציל את העובר ממוות. היא סבורה שזו הסיבה למותו הקרב ובא של המלך, והוא עונה: "אולי זה נכון. זה לפחות נותן טעם לדברים". בשעה שהפסלים משוחחים, יושבים נינגיזיד והמלך על מיטת זהב הנוצצת באופל. האורות מתעמעמים. "מיטת הזהב עוממת. נינגיזיד ואורנאמו הולכים ומאפילים. שמים מכוכבים נגלים בהדרם" (שם). המחזה אמור היה להסתיים בשירה של מקהלת הפסילים, שתוכנה וחלק מדבריה נרשמו על ידי נ"א בראשי פרקים.
תוכניות אלה שימשו את נ"א בכתיבת המחזה "ימי אור האחרונים", מחזה שמלאכת יצירתו לא הושלמה.

"ימי אור האחרונים"

טכסט המחזה, כפי שנמצא בעזבונו של נ"א, כולל חמישה פרקים שמלאכת כתיבתם אמנם לא נשלמה לגמרי והם לא זכו לליטוש סופי, אך יש בהם מספר לא מבוטל של קטעים מוגמרים ומשולבים במבנה המעיד על תכנון והמשכיות העלילה (1–2058). קטעי השיחה מחורזים ברובם ואלה שלא נחרזו נחלקים

לשניים: כאלה שאמורים היו מלכתחילה להיכתב בפרוזה לא מחורזת וכאלה שנ"א תיכנן לעבדם עיבוד נוסף בשלב מאוחר יותר. לשני פרקים אחרים, פרק דיוני המועצה ופרק הסיום (2119–2809), שתוכננו בקווים כלליים, הספיק נ"א לכתוב קטעים אחדים, אך הללו אינם מצטרפים למבנה עלילה רצוף, אף על פי שברור כי הם שייכים לאותם פרקים שאת קוויהם הספיק נ"א להתוות. נותרו גם מונולוג התלבטות של ניגימישו הַחֻמָר (2059–2118), שלא שולב ברצף העלילה אבל אפשר לשער היכן מקומו, ושלושה קטעים מנוסח "גלגמש" שלא הוסבו ולא שולבו בנוסח "ימי אור" (2810–2920; וראה "תיאור כתב היד" לעיל).

הפרק הראשון הוא גם הפרק המלוטש ביותר, מצד הלשון ואף מצד המבנה הדראמאטי. קבוצת פסילים, הנמה תנומת שנים במרחב המסמל חולות מדבר ושממון חרב, נעורה לחיים ונוכחת לדעת כי הזמן נעלם או עמד מלכת. קבוצת הפסילים משמשת במחזה בתפקיד של מקהלה והיא תופיע גם בסיומו לחתום אותו. זוג נשוי מן הפסילים ממשיך מיד עם שובו לחיים בוויכוח משפחתי שניהל לפני ההתאבנות ומשיב את הזמן הדראמאטי של העלילה אל העבר, אל ימיה האחרונים של העיר אור לפני כיבושה והריסת מפעליה. מקרב הפסילים יוצא גם ניגימישו החמר, דמות ראשית במחזה, העוסק במכירת חימר להכנת לוחות שעליהן נכתבים, בין היתר, גם דברי הימים של הממלכה. הוא הולך עם חמורו וסחורתו אל העיר, הפסילים נעלמים (ולאחר מכן הופכים להמון היוצאים ובאים בשערי העיר), ואילו ניגימישו, בבואו אל אור, אותה עיר עתיקה שחרבה, מעיר אותה בבואו כהער אדם משנתו עם שחר. כך מומחש רעיון שיבתה לחיים של עיר שחרבה בהתעוררות מוחשית רגילה של בעלי אומנויות לעמל יומם.

בין הרוכלים מוכרי המגדנות והיין נמצא בשער העיר גם סופר כותב בקשות, המציע לניגימישו לכתוב למענו מכתב תמורת מטען החימר שהביא מן הנהר למכירה. כאן נוגע נ"א בנושא המרכזי של המחזה – האמונה ופניה השונים ובכלל זה העדרה – ועם זאת גם מאפיין אפיון חשוב את החמר. ניגימישו מבקש לכתוב מכתב אל אליל שאינו חשוב במיוחד, "אֶחָד מֵאַחֵיָנָיו / שֶׁל אֱלֹהֵי הָרַעַם. הוּא לֹא מִן הַגְּדוֹלִים, / אַךְ בּוֹ אֲנִי חוֹסֶה" (156–158). אל זה אמנם פסק לעשות את רצונו, אך אינו נופל מאחרים. משלח ידו של ניגימישו ואמונתו באליל, שמעמדו בהייראכיה משני ונחות, ובאפקטיביות של מכתבים הנשלחים אליו הם קווי האופי המציגים אותו לפני הצופים ומצביעים על שיוכו החברתי לפשוטי העם המצטיינים בתמימות, בנאיביות ובדבקות ללא הרהור באמונת אבות. בניסוח דבריהם של ניגימישו והסופר מגניב נ"א רמז כי את ההתייחסות במחזה לדת במובנה המצומצם – אמונה באלים – אפשר לפרש פירוש רחב הרבה יותר: האמונה באלים היא משל לכל

אמונה ובכלל זה גם אמונות חברתיות מודרניות. מטבעות הלשון שבהם משתמש נ״א מרמזים לקומוניזם ולשברון האמונה בו, במיוחד לאחר הוועידה העשרים של המפלגה הקומוניסטית בברה״מ, נושא שנ״א דן בו הרבה בשנות הששים (ולא רק במחזהו חוף המדוזה):

ניגימישו

הָאֲחֵרִים
אֵינָם בְּטוּחִים יוֹתֵר. כַּיּוֹם אַתָּה שׁוֹמֵעַ
מִכָּל צַד עַל אוֹדוֹת אֵיזֶה אֵל שֶׁהִכְזִיב.

הסופר

נָכוֹן, הַנִּסּוּחִים נָמוֹגוּ וְיָפוּצוּ
וּסְעִיפֵי הַהַשְׁבָּעוֹת רֵיקִים בִּכְלָל...
הִתְבַּדּוּ הַתֶּזוֹת וְהָרֶזוֹלוּצְיוֹת...

ניגימישו

זֶהוּ, מִתְעַרְעֵר כְּמְעַט בִּנְיָן הָעָל. (164–170)

ההטעמה כי בכוונתו של החמר למסור את המכתב בשער המקדש מצביעה, כבר בחלק מוקדם זה של המחזה, על הקשר שלו עם מחנה הכוהנים, הכוח המתנגד למלך אורנאמו והמתנכל לו, מעמד שהמלך יבוא עמו לכלל עימות דראמאטי.

האכספוזיציה של המחזה מגיעה אל שלבה העיקרי עם הופעתו של לאשאשו, ראש להקת משחקים הנודדת ממקום למקום ומציגה חזיונות מחול והצגות פולחן. לאשאשו שב ממסע הופעות בארצות העולם ויכול לספר לניגימישו ולשאר הנוכחים על מסעותיו ועל טיבו של העולם שאפשר לעבור בו מקצה לקצה ״בְּלִי סַכָּנַת לִסְטִים בַּיַּבָּשָׁה וּבַמַּיִם... / וְעָלַי לוֹמַר לָכֶם, אָנוּ רַשָּׁאִים לְהִתְגָּאוֹת, / כָּל זֶה בְּמִדָּה רַבָּה הוֹדוֹת לְמַלְכֵּנוּ אוּרְנָאמוּ, / מֶלֶךְ אוּר וְכַשְׂדִּים וְנַהֲרַיִם...״ (245–248); ואילו הנוכחים יכולים לספר לו על מה שהתרחש באור בהיעדרו ולדון במעשיו של אורנאמו ובשם שיצא לו בארצות חוץ.

למלך אורנאמו, שליט מטיפוס חדש לחלוטין, יש דעות מהפכניות ולא מקובלות. הוא ספקן ובעל חוש ביקורת, שליט שערך במדינתו רפורמות דתיות ומדיניות. ״הוּא רִאשׁוֹן הַמְּלָכִים / שֶׁהִכְרִיז ׳אֵינֶנִּי אֵל׳״ (251–252) והוא כופר בשרירותם של האלים. הוא גם הראשון שקבע אסיפת עם ומועצה ואף שינה סדרי פולחן מסורתיים ובשל כך עורר עליו את זעמם והתנגדותם של הכוהנים. עם כל דבקותו במלך יש בעם הלכי רוח המבטאים אי רגיעה וחוסר נחת ואלה זוכים להסברים שונים: ההתקדמות הטכנית היתירה – ״אֲנַחְנוּ יוֹדְעִים יוֹתֵר מִדַּי, / אֲנַחְנוּ הִשַּׂגְנוּ יוֹתֵר מִדַּי, / אֲנַחְנוּ נִתַּקְנוּ מִשָּׁרְשֵׁי

הַהֲוָיָה״ (319–321). שקיעת האמונה הביאה לעליית החמרנות: ״הֲרֵי לָכֶם, זֶה הֶלְוֹ־רוּחַ, / הַנִּגְרָם עִם גֵּרוּשׁ הָאֵלִים. / בְּנֵי אָדָם לֹא חוֹשְׁשִׁים שֶׁרִיקִים הַשְּׂחָקִים, / הָעִקָּר שֶׁמְּלֵאִים הַשְּׁוָקִים״ (329–331). בתור אות מבשר רע, המקדים את השתלשלות העלילה ומכין את הבאות, מושמים בפי לאשאשו דברים הקשורים לכאורה באחד ממסעותיו ובמפגשו עם המלך צור, אך יש בהם ביטוי לאמת כללית המוסבת גם על מלכותו של אורנאמו. לאשאשו מספר על פתרון שהציע לחלום בלהות שחלם מלך צור, חלום של הרס וחורבן: ״אָמַרְתִּי לוֹ בְּעֵרֶךְ / שֶׁזֶּה גּוֹרַל כָּל מַמְלְכוֹת רַבּוֹת־עֻזּוּז / וּבְעוֹד אַחַת יוֹרֶדֶת אַחֶרֶת עוֹלָה הֲרָה...״ (293–295).

לאשאשו חוזר לאור בדיוק במועד הנכון, ביום חג האביב, אשר בו הוא מתכוון להציג עם להקתו חזיון פולחן ידוע המספר על ירידתה של האלה נינליל שאולה בחיפושיה אחר האל אנליל שעיבר אותה. כָּרוּז העובר ברחובות העיר מפרט את סדרי הטקס שהמלך אורנאמו אמור לקחת בו חלק, טקס משפיל שבו מכים אותו הכוהנים על פניו עד שעיניו דומעות – אות מבשר טובה, שגשוג ופריון לשנה כולה – והוא מסתיים במשכב דודים עם כוהנת האלה עשתר־אינאנה. אמנם המלך הכניס שינויים בסדרי הפולחן ובפרטי הטקס – משכב הדודים אינו בהכרח עם הכוהנת וגם טקס סטירות הלחי המשפילות בוטל – אולם הכרוז לא סולק, אלא נותר כאות ״לִסְתִירָה עֶקְרוֹנִית בֵּין חָדָשׁ וְיָשָׁן״ (390). עימות זה בין הארמון לדביר הוא הקונפליקט הדראמאטי המרכזי, וממנו וסביבו מסתעפת ומתפתחת העלילה. הכוהנת הזועמת משיבה מלחמה שערה באופנים שונים, ואילו ״לְחַג הָאָבִיב כָּל הָעִיר חוֹלָה / וְכָל הַנְּעָרוֹת חוֹלְמוֹת / לְמַלֵּא אֶת מְקוֹם הַכֹּהֶנֶת הַגְּדוֹלָה...״ (485–487) במשכב הדודים הפולחני וביניהן נינגיזיד, אחותו הצעירה של ניגימישו החמר, שהתאהבה במלך והיא הדמות הנשית הארוטית במחזה – העלמה והאשה גם יחד, סמל החיים המתחדשים. לאשאשו נשאב אל המעגל הפנימי של הנפשות הפועלות העיקריות שעה שהוא שוכר את נינגיזיד למלא את תפקיד האלה נינליל בחזיון שהוא עומד להציג. לחזרות על החזיון ולהצגתו בסיום המחזה תפקיד דראמאטי חשוב: זהו מחזה בתוך מחזה המלווה את העלילה המתפתחת מתחילתה ועד סופה, משקף אותה ואף משמש לה משל והסבר עד לפריצת התחומים וטשטוש הגבולות בין ההצגה של חזיון הפולחן למציאות־כביכול של העלילה העיקרית שבתוכה הוא משולב, סיום שנ״א תיכנן אולם לא הספיק לממש אלא מקצתו.

הפרק השני מתרחש בחדר המִצפה של המגדל, הנמצא עדיין בשלבי בנייה, וממנו אפשר לראות את העיר כולה. המלך אורנאמו הנמרץ מגיע אל מרומי המגדל הגבוה (זיקוראט בבלי רב־שכבתי ומרובה מעלות), לאחר שעבר בריצה את טור המדרגות האחרון. אונו ורעננותו של המלך מונגדים לרפיונם

הפיסי של הכוהנת והכוהן, הנעזרים באפיריון או עושים דרכם באיטיות ובמאמצים רבים, וגם לחולשת המחלה שתיפול על המלך בחלק האחרון של המחזה. אורנאמו הוא מלך המעורב בעשייה הממשית של מפעליו – התעלות והמגדל – הוא חופר עם החופרים ובונה עם הבונים וחש מקרוב בהתרת כוחות אדירה המצעידה את ממלכתו למצוינות ולהישגיות. בשיחה בין המלך לאומנו הזקן, אורוּנֵדָה, נחשפים רעיונותיו והשקפת עולמו וכן מעשיו ותוכניותיו לעתיד לבוא. האדרתו כמלך אינה מעניינת אותו; הוא נתון כולו לחפירת רשת התעלות ובניית המגדל. הוא בונה את המגדל, כי "אֲנִי רוֹאֶה אוֹתוֹ כְּצֹמֶת... כִּנְקֻדַּת/מוֹקֵד. דָּרוּשׁ מֶרְכָּז, אֵיזֶה עִנְיָן מְשֻׁתָּף לַכֹּל וְגָלוּי לַכֹּל" (662–663). וככל שהמגדל צומח ועולה מקבל העמל הרב המושקע בו "חֻקּוֹת כִּוּוּן וְכַוָּנָה, חָדֵל לִהְיוֹת כִּסְבָךְ / אֵין שַׁחַר... הוֹלֵךְ וּמִתְלַבֵּד, /... עַד לַנְּקֻדָּה שֶׁבָּהּ אֵינְךָ שׁוֹאֵל עוֹד / מַהִי תַּכְלִית הַמַּעֲשֶׂה..." (670–675). כלומר, אין למגדל תכלית מעשית. תכליתו מופשטת; הוא ההוכחה "שֶׁהַכֹּל עוֹד לְפָנֶיךָ וְכִי שׂוּם תַּכְלִית אֵינָהּ נִבְצֶרֶת..." (678). עם זאת אורנאמו מודע לצורך להעניק לבניית המגדל הסבר שיהיה מובן לכלל העם, הסבר מוחשי ולא מופשט, ולפיכך הוא מסכים לתארו "בְּתוֹרַת מִצְפֶּה, מִבְצָר, מִבְנֶה פִּקּוּחַ, / מִצְפֶּה שֶׁל כּוֹכָבִים" (686–687), כלומר תיאור חילוני־פראגמאטי. אך לדידו של אורנאמו זהו הסבר שקרי, מחווה פוליטית להשקטת התהיות. "הִסְכַּמְתִּי / לַעֲשׂוֹת שֶׁקֶר בְּנַפְשִׁי, אֲנִי מַסְבִּיר בְּעֵת הַצֹּרֶךְ, / שֶׁזּוֹהִי הַתַּכְלִית..." (687–689). אורנאמו דוחה בתוקף את הצעתו של האומן הזקן לתת מובן דתי למגדל על ידי התקנת המשכב לטקס הפריון בחדר העליון, מעשה העשוי, לדעת האומן, להוות "תְּרִיס מִפְּנֵי חֲתִירָתָהּ / שֶׁל הַכֹּהֶנֶת הַגְּדוֹלָה..." (705–706). כך נסללת הדרך להופעתה של הכוהנת ולעימות בינה לבין המלך.

המאבק ביניהם, אף על פי שיש בו נימה אישית, הוא בעיקרו מאבק הנובע מהבדלים בהשקפת עולם ומן הרצון לשמור על עמדות כוח ושלטון. הכוהנת היא נציגת הממסד הדתי שנפגע מן הרפורמות של המלך. ממסד זה הקדיש ישיבה שלמה לדיון במשמעותו ובתכליתו של המגדל, והפירוש שניתן שם הולם את האוריינטציה הדתית־פולחנית של הכוהנים ועולה בקנה אחד עם האינטרסים האישיים של הכוהנת הגדולה: "הַמִּגְדָּל נוֹעַד לִהְיוֹת כְּסֶמֶל הַזַּכְרוּת" (758). פירוש זה לא רק נוגד את הפירוש החילוני־מדיני של אורנאמו; הוא גם מדגיש את חוסר ההבנה המוחלט שמגלה הכוהנת לשאיפו־תיו ולכוונותיו כאדם וכמושל. אין לכוהנת ולאורנאמו מכנה משותף לא בענייני הכלל ולא בעסקי הפרט. את הצעת הפשרה שהיא מציעה לו – ויתור על טקס ההשפלה של סטירות הלחי תמורת קיום טקס הפולחן המיני עם נציגת עשתר־אינאנה האלה – הנראית לה הוגנת וטובה – הוא דוחה מטעמים

אידיאולוגיים, מה גם שלגביו היא ריקה מתוכן, שכן כבר ביטל ממילא את טקס ההשפלה ואינו זקוק לאישורם של הכוהנים למעשיו. עמדתו החילונית־מעשית היא בעיני הכוהנת חצופה ומוטעית מן היסוד. לדידה הוא רוקן את השמים, והם עכשיו "נוֹרָאִים, רֵיקִים, מַקְפִּיאֵי דָם..." (898), ואילו לדעתו השמים "צְלוּלִים, / פְּטוּרִים לְרֶגַע מֵאוֹתוֹ יָרִיד שֶׁל אֱלִילִים, מִן הַגִּבּוּב / הָאַכְזָרִי, הָרַכְלָנִי וְהַשַּׁיָּךְ אֶל הַפְּלִילִים" (899–901). זאת צלילות המאפשרת התפנותם של בני האדם מענייני דת ופולחן למדע ולפיתוח טכנולוגי. הובקע הגבול בין העבר להווה, העולם חדש וגואה בו כוח יצירה ולאורנאמו נדמה כי הוא חי בתקופה מיוחדת, תקופה של פרשת דרכים שעל פיה ייקבע אולי המשכם של דברי הימים לשבט או לחסד, ולפיכך אסור לטשטש בסיגים וגבב של העבר את הרוחות החדשות, המשתמשות בכלים חדשים כמו המחשבה והרצון.

אורנאמו שבוי בהתלהבות התגליות והקידמה המדעית עד כדי כך שהיא הופכת אצלו להתלהבות של דבקות כמעט דתית ואינה מותירה מקום לרעיונות אחרים ובוודאי לא לטקסי הדת המסורתית. המגדל, מקדש הקידמה הטכנולוגית, עומד בסתירה למקדשה של הכוהנת. "אַתֶּם מְשַׁעֲרִים שֶׁכָּאן, בֵּין כְּלֵי הַנְּדָסָה הַלָּלוּ, / כְּלֵי הַמְּדִידָה, הַחֶפֵּירָה, כְּלֵי הַמֶּחְקָר, / אֶעֱרֹךְ פִּתְאֹם טֶקֶס שֶׁל שְׁכִיבָה קְדוֹשָׁה / [...] זֶה מְגֻחָךְ... זוֹ הֶלָּצָה..." (942–944, 951). אורנאמו גם דוחה את הטיעון כי ללא אלים, ללא דת ואמונה, העולם נותר בלי תוֹדְ ובלי רעיון, בלי משפט ובלי מוסר. הוא, אורנאמו, חוקק את חוקת אורנאמו וציווה לחרוט את עיקריה על עמוד שהוצב בלב כיכר העיר, עיקרי חוק ומשפט החלים על הכול, גם על השליט עצמו: "לֹא אֱלִילֵי שָׁמַיִם וּשְׁעִירֵי תְּהוֹם, / כִּי אִם מִשְׁפַּט הַגֵּר וְהַיָּתוֹם" (978–979). חוקי אדם אלה, יחד עם חוקי הטבע והמדע, "חֻקּוֹת הַקָּו וְהַמִּסְפָּר / הֵם עִקָּרִים אֲשֶׁר לִפְי שָׁעָה / דַּי לִי בָּהֶם..." (982–984). דחיית הפשרה שהציעו נציגי הדת מבשרת החרפת העימות בין הדביר לארמון. אורנאמו לא שעה לעצתו של האומן הזקן לשים תריס לחתירתה של הכוהנת.

הפרק השלישי מעביר את הצופים אל ביתו של החמר ניגימישו, שם נערכות חזרות על חזיון ירידתה של נינליל שאולה: לאשאשו הבמאי מדריך את נינגיזיד, ואילו ניגימישו והרופא, בעלה לעתיד של נינגיזיד, צופים בחזרה. על הבמה נמצא גם זקן מופלג אחד היודע על פה את מלות המיתוס והוא חוזר עליהן ומדקלמן באוזניה של נינגיזיד שעה שהיא שוכחת אותן. לשם גיוון החזרה מופסקת מדי פעם: הבמאי מעיר הערות בימוי, הרופא מעיר הערות ריפוי, והזקן־הגנזך מסייע לנינגיזיד בשינון המלים, עד אשר מתגלה כי הוא משלב בתוך הנוסח הקבוע והידוע דברי הסתה ושיסוי נגד המלך וכי אינו אלא מכשיר בידי הכוהנים המנסים לפגוע במלך על ידי החדרת תעמולה

לתוך חזיון הפולחן שיוצג בפומבי. נראה בעליל כי הכוהנים לא היססו ופעלו מיד, וכי שליחתו של הזקן־הגנזך היא פועל־יוצא ישיר של דחיית הפשרה שהוצעה למלך והמחשה מיידית של נסיונות החתרנות נגדו. נסיון ראשון זה נכשל, אך עתה ברור שיבואו אחריו נסיונות נוספים.

הפרק הרביעי מתרחש באוהל פיקוח בשדה העבודות הציבוריות. מפיו של מנהל העבודה נודע על השניות של ההתרחשויות בעיר: "הָעִיר מְלֵאָה מִצַּד אֶחָד מַשְׂאוֹת עֲנַן הַקְּטֹרֶת / שֶׁל הַהֲכָנוֹת לֶחָג, / וּמִצַּד שֵׁנִי קַדַּחַת הַמְּלָאכוֹת הַצִּבּוּרִיּוֹת הַנִּשְׁלָמוֹת" (1324–1327), וזו הפעם הראשונה נודע כי לא הכול כשורה במחנה החילוני. עיקרו של הפרק מוקדש להמחשת התקלות המפריעות לעבודת הבניין. תיאור הבלבול שנחת על הבונים הוא מעין פירוש לבלילת השפה והפרעות התקשורת שפגעו בבוניו של המגדל המקראי. דבדים מוזרים מתדחשים: מישהו מבקש פטיש ומקבל מקדח, מבקש סיד ומקבל זפת ובגלל אי הבנות כאלה פודצות תגדות. אין לאדם שליטה על הדברים היוצאים מפיו, המלים מדברות מעצמן ובשל כך גוברות תופעות ההתפרעות והתקפות הטירוף. יש משהו בלתי מובן בטירוף זה של האדם שהגיונו הבונה מכניע את הטבע, מדביר את חומריו ומוצא את סוד חוקיותו של היקום. הכל שפוי, צלול, נשמע לחוק, ודק האדם פרוע, מודד בסדר, הפכפך ומשנה טעמו ללא סיבה וללא הסבר. התקלה איננה תוצאה של חתרנות הכוהנים ומקורה לא במלים ובקשיי תקשורת אלא במהות הדברים. אף על פי שהכול לכאורה נאה ומתוכנן, דאציונאלי, מתקדם ונושא הבטחת שפע, הרי "מַשֶּׁהוּ פָּקַע... מַשֶּׁהוּ / נָקַע מִמְּקוֹמוֹ... נִסְדַּק.... הוּפַר..." (1611–1612). העדר הסבר מתקבל על הדעת מעלה סברה שיעילותה הוכחה לא אחת: "אוֹמְרִים שֶׁאוּלַי הָאֵלִים זוֹעֲמִים שֶׁ..." (1601). כדי לסכל שמועות אלה המנהל מבקש מן המלך למצוא הסבר אחר ולכנס לשם כך אסיפה חילונית, מועצת מומחים שתבדוק את הסיבות ותנתחן ותטכס עצה מעשית לתיקון המעוות.

בפרק החמישי עוברת זידת ההתרחשויות אל טדקלינה של הכוהנת. היא הזמינה את ניגימישו לסעודת צהריים לדבר עמו בעניין חשוב והוא מחכה לבואה. חלק־הארי של הפרק נושא צביון של פארסה ועוסק באי הבנת הוראותיה של הכוהנת. משרתה ואשף המטבח שלה סבורים שניגימישו הוא הסעודה ולא הסועד וכי עליהם להגישו לשולחן בצורת "כִּיסוֹנֵי בָּצָק בְּאֶמְצַת נִיגִ'מִישוּ" (1742). אמנם הכוהנת בבואה מכחישה שזאת היתה כוונתה, אך תשובת המשרת מעוררת חשד שאי הבנות כאלה קורות, "עוֹד אֵיךְ" (1874), וכי הכוהנת תיכננה את אי ההבנה כדי להטיל אימה על ניגימישו, להופיע כמושיעתו וכך להופכו לאסיר־תודה ולנכון יותר להטות אוזן לבקשותיה. לאחר כשלונו של הנסיון הראשון לפגוע במלך, הכוהנת מנסה עתה דרך

חדשה ובטוחה יותר – התנקשות בחייו. המלחמה על השלטון במדינה ונקמתה האישית של הכוהנת הביאה את מעמד הכוהנים כולו לפנייה לגוף חיצוני, זר ועוין למדינת אור. לפנייה זו ניתנת לגיטימאציה אידיאולוגית־פאטריוטית: "חֲגִיגוֹת הָאָבִיב עֲשׂוּיוֹת לֵיהָפֵךְ לְמַהְפֵּכָה / וְהַמַּהְפֵּכָה לְתֹהוּ וָבֹהוּ. וְרַק מֶלֶךְ זָר יוּכַל / עוֹד לְהוֹשִׁיעַ אֶת נַהֲרַיִם" (1965–1967). מטרות המשא־ומתן שמנהלים הכוהנים מנוסחות במטבעות־לשון פוליטיות מוכרות מן המילון האורוולי: הדיונים הם "עַל מְנִיעַת מַפֵּלֶת מַמְלַכְתִּית גְּמוּרָה, / עַל הַחְזָרַת אָשִׁיּוֹת הַחֶבְרָה, / עַל בִּטְחוֹן הַכְּלָל וְחֹפֶשׁ הַפְּרָט" (1972–1974), ומטרות נעלות כאלה בשום אופן אינן יכולות להיחשב לבגידה...

כדי להסגיר את העיר לידי מלך זר בלי שפיכות דמים מיותרת רוצים הכוהנים למנוע את אורנאמו מלהילחם. הכוהנת מציגה זאת כאקט של רחמים והתחשבות הומאנית באורנאמו וכדאגה לעם ולממלכה: "יֵשׁ לָחוּס עָלָיו וּלְמָנְעוֹ / מֵאֶפְשָׁרוּת שֶׁל מִלְחָמָה, לְמַעֲנוֹ / וּלְמַעַן עַמּוֹ וּמַמְלַכְתּוֹ..." (1999–2001). לשם כך הוזמן ניגימישו. "אֵין הוּא חַיָּב לָמוּת, נִיגִימִישׁוּ", אומרת הכוהנת, "דַּיֵּנוּ אִם יִהְיֶה חוֹלֶה..." (2005–2006). ומי יעשה את המלאכה? הרופא העתיד להיות גיסו, חתנה של נינגיזיד. הכוהנת מחניפה לניגימישו, מאיימת עליו, משחדת אותו ולבסוף מצליחה להוציא מפיו הבטחה כמעט מפורשת שהוא יעשה את רצונה: "אֲנִי חוֹשֶׁב שֶׁזֶּה יִהְיֶה בְּסֵדֶר... / אֵין לִי בְּרֵרָה..." (2051–2052).

קטע לבטי ניגימישו

מונולוג ההתלבטות, שנתחבר בתור קטע נפרד, כתוב כולו בדחיסות רבה על גבי דף אחד ולו צורה של פזמון מחורז – כל בית שלישי מסתיים בשורה "אָה, נִיגִימִישׁוּ, נִיגִימִישׁוּ!" עיקר תוכנו הוא: "כל ההתיעצות לשוא, שוב אני לבד עם המצפון", אך מקומו המדויק ברצף העלילה לא נקבע. נ"א ציין אמנם עַל גבי הדף "קטע זה אולי לפני עמ' 35" (ואחר כך מחק את המספר 35 והחליפו ב־53), אולם הוא שינה פעמים כה רבות את מספור העמודים, השמיד רבים, אחרים גזר ואת הגזרים שב והדביק בסדר חדש, עד כי אי אפשר היום לדעת מה היה אותו עמוד 35, או 53, אשר בו שקל לשלב את הקטע. מן הטכסט כפי שהוא מצוי בידינו היום נראה שמקומו מיד לאחר הפרק החמישי, כי בסופו, בהבטחתו של ניגימישו לכוהנת שהוא ישקול את בקשתה "אֲנִי אֶחְשֹׁב בַּדָּבָר" (2050) וישיב לה תשובה, נרמזת ההתלבטות הבאה לידי ביטוי בקטע.

עם זאת נראה כי חיבורו של הקטע קדם לכתיבת הפרק החמישי, שכן בצדו

של הדף רשם נ״א בכתב יד את ההערות הבאות: ״אין הכרח להראות כיצד מדברים על לבו לשכנעו לפני מונולוג זה. זאת תעשה הלהקה״; ״תאמד בדרך אגב, שביקשו את ניגימישו לשדל את הרופא ועכשו הוא מתלבט״. יוצא מכאן שנ״א תיכנן לייחד ללהקה תפקיד של מקהלה המספרת את המתדחש מאחורי הקלעים ולא הוציא לפועל את מה שתיכנן. תחת זאת כתב את פרק הפגישה בין ניגימישו לכוהנת ובו פירש את אשר ביקש לא לפרש. קשה להניח כי לאחר חיבורו של הפרק החמישי עשוי היה נ״א לכתוב שאין הכרח להראות מה שכִבר טרח והראה.

בסתירה לפרק החמישי עומדת גם הדאגה שניגימישו דואג למקומו בהיסטוריה. הוא ירא את האשמה שעלולים להטיל עליו החוקרים והדורות הבאים ומדגיש את ההיבט האירוני של הנצחת שמו לדראון עולם דווקא על לוחות שהוא עצמו מייצר ומוכר, ואילו בפרק החמישי הוא מבקש מפורשות מן הכוהנת שלא יוזכר חלקו בפרשה, שהלוח שלו יישאר חלק (2056–2058). ואמנם בקשה זו ״מסבירה״ מדוע לא נזכר שמו בדברי הימים של העולם.

אפשר שסתירות אלה הקשו על שילובו של הקטע בפרק החמישי עצמו, או מיד לאחריו, ללא שינויים מרחיקי לכת. נ״א גם לא ראה את הקטע כגמור וכמלוטש די הצורך ורשם לעצמו בכתב יד בשוליים ״להחליף שנים שלושה בתים באחרים מחמת כפל לשון״. הדעת נותנת, עם זאת, כי מקומו של הקטע צריך להיות אחרי תיאור השכנוע של ניגימישו, בין אם הוצג שכנוע זה על הבמה ובין אם סופר בפי הלהקה־מקהלה; על כן, על סמך המשתמע מן הטכסט שבידינו יש למקם את הקטע מיד אחרי הפרק החמישי.

סיום המחזה ודפי העבודה האחרונים

לשני הפרקים האחרונים, פרק דיוני המועצה ופרק הסיום, התווה נ״א בדפי העבודה האחרונים תוכנית כללית שונה במקצת מן התוכנית שעיבד לנוסח ״גלגמש״, ואף כתב קטעים אחדים לפרקים אלה. דפי העבודה האחרונים מצורפים כדפי המשך לדברי המועצה העוסקים בבלילת הלשון (״ימי אור״ 2119–2352), שאותם חיבר אלתרמן קטעים קטעים, ולבסוף אירגן את סידרם מחדש לרצף כלשהו על ידי שגזר מפה ומשם והדביק יחד כל מה שכתב והיה שייך לבלילת הלשון. הוא נתן למכלול קטעים אלה, ובכלל זה לדפי העבודה הממשיכים אותם, מספור חדש, 1–10. חמשת הדפים הראשונים כוללים את השורות 2119–2352 של ״ימי אור״, ואילו הדפים 6–10 מתווים את המשכו של המחזה עד לסיומו. בתכנון הכללי כפי שהוא לפנינו מעורבים קווי ההתוויה של שני הפרקים זה בזה במידה כזו, עד כי לא

תמיד ברור מה שייך למה. אפשר שרשימות הכנה אלה קדמו לכתיבתו של הפרק החמישי, או לפחות לסיום כתיבתו, שכן יש בהן שתי התייחסויות אליו שהן בחינת הנחייה לביצוע. א. נ"א כתב (בכתב יד) את ההנחיה "לפרק שיחות הכהנת ניגימישו" ליד הדברים הבאים: "אומרים לניגימישו, עליך לדעת שאנו רק רגע בנצח. היה זמן ולא היו לא אדמה ולא שמים וחושך על פני תהום. אינך מאמין? ניגימישו: אני לא רק מאמין, אני חושש שזה עלול לחזור. זאת בשיחה שלו במקדש. וכאן אומרים לו: כדי שזה לא יחזור עליך לתת יד לתכנית השיקום" (עמ' 9. לעניין התהום, ראה "ימי אור" 1908–1911); ב. "בשיחה של ניגימישו עם הכוהנת היא אומרת: המלך לא יילחם שכן זה לא יהיה חילוף מלכים אלא מהפכה. לא מלחמה אלא מהפכה. ניגימישו אומר: מה שהמלך הזה עשה הוא אולי מהפכה שעוד לא היתה כמוה" (עמ' 10). שתי ההנחיות האלה לא בוצעו בפרק החמישי כהתווייתן.

התכנסותה של המועצה נרמזת בפרק הרביעי בהבטחה שמבטיח המלך למנהל העבודה. הפרק אמור היה להתחיל "באמצע הדיון ומתוך הדברים מתברר שזו המועצה של הכוהנים והמדינאים גם יחד" (בכתב יד בראש עמ' 1). עירובם בגוף אחד, כמו גם חוליו של המלך, הם מתופעות הבלבול וההתפורר־רות הפוקדות את הממלכה ומסימני נסיגתה מרעיונות הפיתוח המדעי והטכנולוגי ומהחילון. "המשוחחים לא יותר משלושה או ארבעה אנשים, וכאן גם הרופא" (עמ' 7), שהוא בא כוח המדע. "הם יושבים במרוחק זה מזה, במרחב חלול וריק, ומדברים כאילו ביניהם יושבים עוד מתווכחים. שניים מן המשתתפים בדיון הם לאשאשו והרופא. משתתפים עוד – מנהל העבודה של הפרק הקודם" (שם). דיוני המועצה צריכים היו לכלול נושאים שונים: דיון במצב הכללי, בחגיגות הפולחן, במין ובאלימות, באיומי המלחמה של סרגון, או תגלת פלאסר, בתכלית המגדל וכמובן גם בענייני הלשון הנבללת. מכל התוכנית הזאת נכתבו, למעשה, רק הקטעים העוסקים בבלילת הלשון, ואף הם לא זכו לליטוש סופי (חלקם פורסם בידיעות אחרונות מיום 7.3.1980). לא כל הרפליקות מיוחסות לנפשות פועלות, ועל פי הרוב מופיעים שניים או שלושה איקסים לפני הרפליקות לציון התחלפותו של הדובר שזהותו לא נקבעה. קטעים אלה, אף על פי שאין הם משולבים זה בזה ואין בהם רצף כרונולוגי, מצטרפים יחד לפארודיה על דיונים ואסיפות ועל טיפוסים סטריאוטיפיים.

בראשית הדיון אומר (המלך או יו"ר האספה): "נתכנסנו יחד, כל הגורמים האחראים, המקדש, הארמון, הרוח והחומר. אחד אומר: צריך לקבוע קודם אם יחד זה יחד או לחוד. אומרים: זה יחד, יחד. וכן אומר צריך לקבוע קודם כל חושך זה חושך וכיוצא" (שם). כאן סימן אלתרמן (בכתב יד) לשלב את הקטע "רֶגַע, רֶגַע, לִפְנֵי שֶׁאָנוּ מַמְשִׁיכִים וכו'" ("ימי אור" 2119–2152), שדן

בהמשכו בהנחות היסוד שחושך זה חושך ואור זה אור (2126 ואילך). לאחר קביעת הנחות ראשונות אלה תוכנן דיון כללי יותר במצב, אף הוא ברוח פארודית המלגלגת על ריקנותם וחוסר יעילותם של דיונים באסיפות, ועל השימוש הספקולאטיבי־דמאגוגי בלשון לכיסוי כוונות אמת.

הדיון במצב

××× יש אומרים שהמצב הוא רע ויש אומרים שהמצב הוא טוב, אך למעשה אין מצב.

×× מה פירוש אין מצב?

××× הפירוש הוא שהמצב איננו ויש ליצור אותו ולנסח אותו ולקבעו ולדעת מהו, אך רק אחרי שיהיה מצב נוכל לדעת מהו. אין אנו יכולים להעריך מצב שאיננו.

כולם

הוא ישנו, הוא ישנו! המצב הוא בלבול והוא בהחלט מעשה ידינו.
המצב שהיה הולך ונהרס, המצב שיהיה עוד לא בא, כך שאני מביא לתשומת לבכם את העובדה: אין מצב.
נחוצה ועדת עיצוב המצב.
כל הענין הוא אשליה, רבותי, אין מצב. (עמ׳ 6–7)

לאשאשו, אשר בתור ראש הלהקה המציגה חזיונות הוא בא כוחה של התרבות והאמנות, מושפע גם הוא מעירוב הכוחות המנוגדים של הדביר והארמון המשתתפים באסיפה, ונמצא משרת את שניהם. בלבול העשתונות הפוגע אף בו בא לידי ביטוי גם בבלילת שפתו וגם במעשיו, בהכנסת קטעי חזיון שלא מן המניין להצגה שהכין, קטעים המבטאים ומשרתים את הכהונה.[10] בסמיכות לקביעת הנחות היסוד (חושך זה חושך וכו׳), אומר לאשאשו, ״חושבני שדוקא מאחר שהכל לא רגיל והכל מתהפך יש להמשיך כרגיל״ (עמ׳ 7), כלומר יש לערוך את הטקס המסורתי החגיגי כפי שתוכנן ולהציג בו את החזיון שהכין לאשאשו על פי החזרות שערך (בפרק השלישי). על כך משיבים לו:

זה מובן מאליו ועל כך אין ויכוח.
ומאחר שזו שטות גמורה ואיולת מאין כמוה,
יש לקבוע את זה
ומעתה אין זה אלא ענין של ניסוח. (שם)

ולאשאשו אומר: "מאחר שהכל צריך להתנהל כרגיל הרי הוא אומר לעשות מן החזיונות משהו לא רגיל ולשלב גם חזיונות על האל טלפינו וכדומה" (שם), כלומר להציג חזיונות שיכילו יסודות דת ופולחן מן העבר, יסודות שאותם ביטל ודחק אורנאמו ממקומם, שהרי מיד עם היוודע מחלתו האנושה של המלך ברבים שבים ומתעוררים כוחות העבר שהודברו וסולקו:

"היו"ר בהתייעצות אומר – קבלנו גם פניות של גורמים הנכונים ליטול חלק בשלטון. קורא 'אני הקוף הגדול ששמר על תהום בעת הבריאה', 'אני חזיר הבר, אשר שמר על שערי העדן לפני היות האדם' וכיוצא. 'אני הנחש' וכיוצא. היו"ר אומר 'אלה עסקנים רבי זכויות שמשטר של אורנאמו השאיר אותם מן הצד ועכשו הם מציעים את שרותם. שלא לדבר על כמה פרות קדושות וקופים רבי זכויות'" (עמ' 9). כל אלה מכתבים מאת אלילים שהודחו בשעתם, "רבי פעלים, אלילים ועסקנים" (שם). יש גם מכתבי פנייה שהתקבלו מעסקניות, כגון מן החזרזירה האוכלת חזרזיריה, ובעניינה אמר וקבע ראש האלים "היא רשאית לאוכלם, שכן היא היולדת אותם" (שם). לדעתו של היו"ר יש לקבלם כי "בעידן זה של בין הזמנים, בעת גורלית זו, חשוב לנו שיתוף המשמרת העולמית הותיקה" (שם). בתגובה מציג לאשאשו דוגמה מקטעי חזיון שמופיעים בהם אותם אלים "מן הגווארדיה הישנה" והמבטאת את השקפתם: "ראש האלילים הפך את אויביו לדם ושתה כל הלילה. בבוקר התנודד שכור ואמר: לשוא עמלתי, עוד נשארו אחדים והחיסול לא היה שלם. ואז אמרו אלילים: אתה פשוט עייפת. אם אתה רוצה להמשיך, בבקשה, אנחנו לרשותך ואנו אפילו נודה שאנחנו אשמים. והם הוסיפו ואמרו: אתה רם ונישא, אך כדי שתהיה רם ונישא עוד יותר הפוך אותנו לתל אשפות ועמוד על גבנו. והוסיף ראש האלילים: הבריות צריכים לדעת, כי גם כשאני שוקע אני רואה אותם. ואחר כך אמר האליל: אני יצרתי הכל ושותפים לא היו לי. אני יצרתי את עצמי. אך האליל הראשי הזדקן והתחיל מוריד ריר. ואז נטלו האלים את הריר ובראו נחש עקלתון אשר קם על האל הגדול. היו"ר אומר ללאשאשו: אתה יכול להכריז כי הנחש הזה הוא אורנאמו הגוסס. לאשאשו אומר: אני אעיין בדבר" (שם). היו"ר גם הציע לשלב את גווייתו של המלך בחגיגות כחנוטה, כיוון שבין כה וכה המלך נוטה למות. לאשאשו אכן עיין בדבר והוא מתכוון להציג חזיון של המקדש אשר "יכיל קטעים המספרים על המלחמה נגד אויב המקדש [אורנאמו]: אני הפר השחור, על קרני דם אויבי מקדשך, אני הודף את אויבך ממקדשך" (עמ' 10). חזיון זה נועד להצגה בפרק הסיום, בו זמנית עם החזיון שבו משתתפת נינגיזיד, והיא תשיב מדי פעם בפסוקים שלה, המנוגדים לפסוקים שייאמרו בו.

החזרה אל האמונות של המשטר הקודם, הנובעת מכשלון נסיונו של אורנאמו, גוררת גם פגיעה במפעליו ובראש וראשונה במגדל המסמל אותם:

×× אם הספרות העליונות ריקות, הרי מהו המגדל?
המגדל הוא רק מדרגות.
ואם הוא מדרגות לעלות בהן,
הרי באותה מידה הוא גם מדרגות לרדת.
ומכאן ההדרדרות.

××× מה רואים מראש המגדל?
רואים קצוי מסופוטמיה
ורואים חומה וחיל
ורואים חלומות באספמיה.

××× ורואים את היום
שבו כולנו נלך לעזאזל
אם אין תכלית.

×× הפאראדוכס הוא בכך שהמגדל
שהגו אותו כצומת, כחישוק מלכד,
נעשה סלע מחלוקת. (עמ׳ 6)

הסיבה לכשלונו של אורנאמו נעוצה בעיקר באי נכונותם של נתיניו לקבל את השינויים שהנהיג, בשל אופיים המתקדם. באסיפה אומרים, ״האדם זינק זינוק רב מדי והועמד מוקדם מדי על סף האין סוף הריק. הוא עוד זקוק לאלילים, להשבעות, לנוסחאות מוכנות... האדם זקוק לאלילים, ויקומו אלילים חדשים. לא אלילי עץ ואבן, אלא אלילי רעיון וניסוח ותיאוריה. ובלילת השפה הזאת שאנו רואים כיום אינה אלא ההתחלה״ (שם). ״הישגים טכניים מזהירים יכולים להיות תקופה של אופל רוחני״ (שם).
הנסיגה מן המדע ומן הגישה הראציונאלית באה לידי ביטוי גם בחזרה אל שיטות ההכרעה הישנות ואל שאילה בדעת מומחים המגיעים לידי מסקנות והמלצות ״על פי עיון במעמקי קרבים של נשר ובכיס מרה של צפרדע״:

אומרים ממקורות מוסמכים
שאף החוזים בכבד של נשר
מוסרים שהשפה נבללת,
כמהות נבדלת וגם כגשר. (שם)

הרופא, בא כוח המדע והחשיבה ההגיונית, משרת אף הוא את הכהונה במעשיו. הוא אשר נענה להפצרות ו"טיפל" במלך. הרופא אומר "שהוא בדק את המלך ומצא אותו חולה, כלומר בריא, והוא מרפא אותו, כלומר מחלה אותו. הוא אומר זאת כדי שהדברים יהיו ברורים" (עמ' 7). הרופא נרתם גם להסברת החזרתם של האלילים הישנים. לעניין החזירה האוכלת ילדיה הוא אומר, "לכל זה יש הדים חזקים בנפש האדם המודרני, זה חושף יסודות של הוויה אנושית" (עמ' 10). הוא אומר:

אמונות זה קל ליצור
והמדע בענין זה הוא כל יכול.
ברצות המדע הוא יוכיח אפילו
שהעולם הוא עגול,
כמו כדור או ביצה,
והבריות יאמינו.
אין עצה. (שם)

כלומר, המדע אינו אמין יותר ואובייקטיבי יותר מאמונות אחרות. גם לו תכלית משלו והוא משרתה, אפילו היא תכלית בלתי מתקבלת על הדעת, הנוגדת את ההגיון והשכל הישר. האותוריטה של המדע היא כה גדולה עד שהבריות יאמינו בכל אשר ירצו אנשי המדע להוכיח (האירוניה נובעת כמובן מבחירת הדוגמה שבחר הרופא לחיזוק דבריו). המדע, לדעת הרופא, אינו תכלית בפני עצמה, אלא הוא כלי המשרת תכליות חוץ־מדעיות, כלי בעל עוצמה אדירה היוצר אמונות כרצונו. בדיוני המועצה בא לידי ביטוי המצב שהמדינה נמצאת בו: "אנו נמצאים בין מצב למצב. השושלת הקודמת עומדת להתאחד עם שושלת החושך ואנו חוליית הביניים" (עמ' 7). האלילים הישנים שנדחו בשעתם עדיין לא שבו ואת החלל שנוצר תפסו המין והאלימות: "מדברים על פולחן המין והאלימות" (עמ' 6). "אחד מספר על הילולות המין. אומר: הוציאו מודעות וציורים – ממש עינים תצילינה. אומרים לו – אזנים, אזנים! – הוא: זה בדיוק רציתי לומר. וגם נאמרים דברים שאזני חשכו מראות" (עמ' 7). לעניין זה מעיר לאשאשו: "כאליל ביניים המין הוא בהחלט רב השפעה, צריך רק לשים לב שהוא לא יתפוס את מקום כל האלילים האחרים ומיד. אומרים לו: זה לא יזיק. הוא מזיק פחות מאחרים" (עמ' 8). חגיגות המין וההוללות הן חלק מחגיגות הפולחן שאת סדרן אומר לאשאשו, והן יבואו לפני החזיון שבו משחקת נינגיזיד את האלילה (עמ' 8).

האספה דנה גם בסכנה המיידית – עלייתו של כובש זר על העיר (נ"א לא החליט אם יהיה זה סרגון או תגלת פלאסר הראשון או נמרוד), ובשאלה אם

להשיב לו מלחמה; אולם הדיונים, כדרך דיונים רבים ללא הכרעה, הולכים ונמשכים, ואילו הכובש אינו יושב בחיבוק ידיים, עד אשר, לקראת סיומו של המחזה, "מוסרים כי המלך הזה הרס סכרים והפרת גואה ושוטף המרחבים" (עמ' 10).

נ"א לא קבע את מקומו המדויק של הדיון בבלילת הלשון. הוא לא רצה שיהיה זה הדבר הראשון שדנים בו מיד בתחילת האסיפה, אלא שיבוא מאוחר יותר, "לאחר דיון כללי יותר" (עמ' 7). הנושא פותח אפשרויות לניסוחים הומוריסטיים ולהשתעשעות לשונית ונ"א חזר אליו מדי פעם ורשם בדפי העבודה הברקות מהברקות שונות, כל אימת שאלה עלו על דעתו.

היו"ר: (מקיש בפטיש גדול):

רבותי, רבותי, אני מבקש באמת לא לדבר לענין!
הנושא שלפנינו הוא נכבד ומחייב חוסר תשומת לב מוחלטת. (עמ' 7)

××× אנחנו עומדים על פרשת דרכים של ההיסטוריה ויש לומר לעם שאם הוא ישמע לעצתנו יהיה לו חלק בעיצוב הקורות ובבוא היום יוגד כי מעולם לא היתה האנושות חייבת תודה כה מועטת לאנשים רבים כל כך.

××× ברור דבר אחד, עלינו להדגים את מידת חוסר האחריות שהמצב מחייב.

××× בכלל השאיפות רבות מדי,
ולא תפסנו את זעירותו של העידן.
לכן הריני מציע
לקרוא למגדל מקטן. (עמ' 7)

היו"ר:
כיוון שאנו דנים בהתרחשות מיוחדת במינה,
עלינו למנוע כל שגרה,
וקודם כל לחסום את השערים
בפני ההגיון והבינה. (עמ' 10)

ההשתעשעות בניבים ובמטבעות לשון והפיכתם על פניהם, השתעשעות הממחישה ב"ימי אור" את בלילת השפה, שהיא מצדה סמל קריסתו של מפעל המלך, מצויה גם ביצירות אחרות של נ"א, אך בהן היא משרתת מטרות אחרות. מצד סגנונם דומים מאוד לבלילת לשון הדברים הבאים בפרק "עופי מגילה", הפותח את ספרו האחרון של נ"א, המסכה האחרונה:

הדברים פושטים צורה ולובשים צורה [...] וכך האיולת יוצאת בלבוש של חכמה והחכמה נראית כאיולת וניסוחים של דמדום מכוונים פכחון ומושכלות־ראשונים נחשבים כהזיות־קדחת.[11]

אולם יותר מכל דומה לפרק דיוני המועצה, וזאת גם מצד מבנהו וגם מצד סגנונו, הפרק "ראיון עם המחבר", בספר חגיגת קיץ. באסיפה הנערכת, כביכול, לכבודו של המחבר, נושא יו"ר נאום היוצא לשבח ונמצא מטיל דופי:

נִתְכַּנַּסְנוּ הָעֶרֶב יַחַד
– אָמַר הַיּוֹ"ר – כִּי בָּא מוֹעֵד
לְצַיֵּן בְּסִפּוּק וּבְרֹב נַחַת
וּבְשֶׂפַע שִׂמְחָה לְאִיד
אֶת שְׁעַת חֲגִיגַת רֶדֶת שַׁחַת
שֶׁל יָדִיד וּמוֹשֵׁךְ בְּעֵט.

לְאַחַר מִכֵּן צִיֵּן הַיּוֹ"ר, כִּי יַד הַזְּמַן לֹא שָׁלְטָה בַּמְחַבֵּר, וְהִנֵּה הוּא לְפָנֵינוּ כְּשֶׁהָיָה, לְלֹא תְמוּרוֹת. וְכָךְ אָמַר:

הַשָּׁנִים לֹא יָכְלוּ לִמְחַבְּרֵנוּ,
לֹא שִׁנּוּהוּ לְטֵיב וּלְמַרְאִית,
וּמַה טּוֹב לִרְאוֹתוֹ בֵּינֵינוּ
נְטוּל רוּחַ־חַיִּים כְּתָמִיד.

לְהַלָּן עָמַד עַל רִבּוּי גְוָנֶיהָ שֶׁל יְצִירַת־הַמְחַבֵּר, שֶׁזְּרָמָה בַּאֲפִיקֵי־בִטּוּי שׁוֹנִים, וְאָמַר:

סִגְנוֹנוֹת רַבִּים בִּשְׁלַל צְבָעִים מַרְהִיב
אֶת יְצִירַת מְחַבְּרֵנוּ גִּוְּנוּ.
זֶה בְּצַד זֶה שָׁכְנוּ הֵם בְּלִי רִיב
וְזֶה אֶת זֶה בְּהַתְמָדָה נִוְּנוּ.

לְהַלָּן צִיֵּן כִּי מִפְּנֵי מִדַּת עֲנָוָה שֶׁבִּמְחַבְּרֵנוּ אֵין לְהַרְבּוֹת דִּבְרֵי הַעֲרָכָה בְּשָׁעָה זוֹ, וְסִכֵּם בְּאָמְרוֹ כָּךְ:

לֹא נַרְבֶּה הַפַּעַם אֹמֶר
וְלֹא נְפָרֵשׁ בְּפָנָיו
כָּל קֹצֶר־יָדוֹ וְחֹסֶר־
אוֹנָיו, כִּי הָאִישׁ עָנָו.

לְשֵׁמַע דְּבָרָיו אֵלֶּה פָּרְצוּ הַנּוֹכְחִים בִּמְחִיאוֹת־כַּפַּיִם וּלְאַחַר מִכֵּן סִכְּמוּ יַחַד עִם הַמְחַבֵּר אֶת הַמְּסִבָּה כִּלְהַלָּן:

עָרְבוּ הַדְּבָרִים לָאֹזֶן
וְעַכְשָׁו זֶה לָזֶה יָד נִלְחַץ

וּבְכָךְ נְנַעֵר הַחֹצֵן
זֶה מִזֶּה בְּנִעוּר נִמְרָץ.[12]

ואפשר שאין זה מקרה ודמיון הדברים נובע מסמיכות הזמנים שבהם נכתבו שתי היצירות.

נ"א תיכנן להפסיק מדי פעם את דיוני המועצה בחזיונות ביניים, שבהם אמורים היו להופיע אנשים שונים הבאים אל המלך, שכן ההווי היומיומי נמשך, וביניהם גם תרח, אבי אברם. בחזיון הביניים הראשון רואים את המלך מתנשא ממשכבו ברקע ואומר דברים על בלילת הלשון ("ימי אור" 2153–2190), וכמו כן את הדברים הבאים: "מה שאנו צריכים לחדש לבאות הוא דווקא ענין זה של בלילת השפה, שהמלים תהיינה סוטות מדי פעם ויווצר ביניהן רווח לרעיונות חדשים, למושגים חדשים ובאחד הפערים שבין המלים הללו תידרדר גם ממלכת סרגון, זה העולה עכשו על נהרים" (עמ' 8). לפני חזיון הביניים השני שואלים המשתתפים באסיפה "אם נינגיזיד לא תבלול את השפה בעת החזיון". על כך עונה, כנראה המלך: "נינגיזיד אומרת שהיא אינה יכולה לבלול, שכן היא הוגה רק בענין אחד. מופיעה נינגיזיד, מדברת לא אליהם אלא אל המלך: אני ארוכת השער" (שם). נראה שהכוונה היא למונולוג שנכתב בתחילה לאלה אינאנה, הוסב לנערה שמחאט ואחר כך לנינגיזיד ("ימי אור" 2875–2920), ובו מופיעה השורה "אני ארוכת השער" (2894). מונולוג זה, כפי שהוא נמצא בידינו היום, מופנה לגלגמש (2917). יוצא שנ"א ביקש להסב אותו אל אורנאמו ולשלבו בפרק זה של "ימי אור", אך לא הספיק לעשות זאת (וראה להלן).

בחזיון הביניים השני מופיעה נינגיזיד, מדברת אל המלך וקוראת לו "בעלי, אישי". המשתתפים במועצה שואלים את הרופא, אם "זה דמדום או מציאות. הרופא – כיוון שאנו רואים את הדמדום הזה במציאות, הרי שהוא מציאות. המציאות מדמדמת, אך הדמדום הזה הוא מציאותי" (עמ' 8).

יסוד זה חשיבותו לעלילה רבה: נינגיזיד שכבה עם המלך והיא הרה לו. כך מקבל החזיון, שבו היא אמורה לשחק בפרק הסיום, ממשות. אמנם זהו חזיון פולחני שחוזרים ומעלים אותו מדי שנה, אך הפעם משתתפים בו נינגיזיד והמלך המשחקים את עצמם והפעם ירד המלך שאולה ירידה של ממש. בדפי ההכנה כתב נ"א: "הרופא אומר הפעם זה יקבל משמעות נוספת מפני שאני ממלא התפקיד הזה בפועל. אני ממונה עליו" (עמ' 8). כלומר, אני אדאג שהוא ירד שאולה הלכה למעשה ויישאר שם. המקבילה הארצית־ממשית למה שמוצג בחזיון הפולחן היא נכונותו של אורנאמו למות כדי להציל את בנו, עוברה של נינגיזיד.

חזיון הביניים השלישי מראה את ניגימישו אוסף לוחות למשמרת, להצילם

מן התוהו ובוהו המתקרב ובא. אורנאמו אומר לאורונְדָה אומנו לאסוף ולשמר לדורות הבאים את הלוחות העיקריים, שעליהם כתוב "איך יוצרים טיט, איך מכינים מלט, איך עושים שעון מים, מהו גלגל המזלות, ומה הכוכבים, וחשבון חלוקת המעגל, והעתק עיקרי האבן הכתובה בכסר השוק על דין יתום ואלמנה ומשפט הגר והיתום" (עמ' 8). ניגימישו עוזר ליד אורונדה לאסוף את הלוחות ותוך כדי ההתעסקות אומר לו: "אם לא אכפת לך, עכשו זה אולי לא חשוב, אך את כל המהפך ההיסטורי הזה חוללתי למעשה אני על ידי מחלת המלך. אורונדה אומר – עכשו באמת לא חשוב" (עמ' 9).

בפרק הסיום מציגים את שני החזיונות, חזיון המקדש וחזיונה של נינגיזיד. בעת החזיון אומר אורנאמו לנינגיזיד: "התחבאי, נינליל, עם פרי בטנך. התחבאי עד שהוא יגדל והוא יירש אחרי את ארץ הנהריים. אל תרדי אחרי שאולה, עלי למעלה, השארי" (שם). על כך היא עונה לו במונולוג (ככל הנראה "ימי אור" 2634–2733). דברים נוספים למעמד זה הם הדברים הבאים: "הה, בני הציפור". והבן משיב: "אני ציפור, בתוך הסוד, אני אנקום נקמת אבי, אני בנה של נינליל ובן אורנאמו" (עמ' 10). בתשובה שרה נינגיזיד, בין היתר: "אני נינליל נושאת את נוקמו של אביו... אתה תהיה גדול, לך העולם, אתה בכור אביך ובכור אמך. אשריך ואשרינו" (שם). סיומו של המחזה צריך היה לכלול דברי סיכום של אורנאמו: "לא יהיה העולם שפה אחת כדי שהטירוף לא ימצא לו גשר רצוף למלוך בעולם, שכן הטירוף שפתו אחת והבינה שפתיה אלף. המגדל שבניתי, הבינה הקימה אותו וההגיון העמידו על תלו. והוא לא ימוט אלא בשעה שהטירוף יתחיל לטפס בו על מנת למשול" (שם). או אז מודיעים כי המלך הזר הורס את הסכרים. אורונדה אומר: "תולדות העולם פונים בשעות אלו תפנית חותכת גורל לאלפים בשנים". ניגימישו מודה כי הוא האשם בחוליו ובמותו של המלך ובעקיפין הוא אחראי לאותה תפנית שלילית בתולדות העולם. "אורנאמו צוחק ואומר: יש גורמים אחרים, נכבדים פחות ממך וחשובים פחות" (שם). עם גסיסתו של המלך, החזדת רעיונות העבר ושליטיו, בלילת השפה ועליית הכובש הזר מתחילה, למעשה, תקופת החושך שאחרי אורנאמו: "היום נוטה לערוב, החמה נוטה לזרוח, ועולה עמוד האין־שחר" (עמ' 7). "בסיום הנוכחים מסתדרים על מדרגות ההיכל לקבל פני המושל הבא והתקופה הבאה ותוך כדי דבור הם נהפכים לפסילים של הפרולוג" (עמ' 10).

המסגרת הסוגרת על העלילה היא מבנה של טבעת כפולה: הטבעת החיצונית ביותר הם הפסלים המופיעים בתחילת המחזה ובסיומו, והטבעת הפנימית שלאחריה היא הופעתו של ניגימישו החמד, היוצא ממקהלת הפסילים עם חמורו בתחילת המחזה ונכנס לתוכה וקופא יחד עמה בסיומו. לעומת זאת, לעלילה הפנימית של המחזה, המוקפת בשתי טבעות אלה, יש מבנה של

תקבולת: אל העלילה העיקרית־ממשית מתלוות החזרות על חזיון הפולחן והצגתו כמחזה בתוך מחזה המשקף ומפרש את המאורעות, עד אשר בסיום נפגשים שני הקווים המקבילים בטשטוש הגבולות בין הצגה למציאות.

קטע תרח

לפרק הסיום כתב נ״א קטעים אחדים, אולם אף לא אחד מהם לוטש ליטוש סופי. הקטע הארוך ביותר הוא ״קטע תרח״, שהתפרסם בחלקו במאזנים (אפריל 1982). ניכר בבירור כי הקטע הוא שלב בעבודת יצירה שלא הגיעה לסיומה. בין היתר, ודבר זה בולט במיוחד, החליף נ״א פה ושם את שמותיהם של אומדי הרפליקות, אבל לא התאים את תוכן הדברים לדוברים החדשים. אחרי שורה 2477 תרח יוצא, והנה מאוחר יותר מסתבר שהוא עדיין על הבמה ונושא דברים אל המלך (״ימי אור״ 2501–2518), ואילו המלך העונה לו פונה אליו לא בשמו אלא בשם החמר, ניגימישו (2529).

בין חזיונות הביניים המפסיקים את דיוני המועצה תיכנן נ״א גם חזיון אשר בו יבואו אנשים שונים לראות את פני המלך ואחד מהם הוא תרח (ראה לעיל). בראש הקטע ציין כי הוא מיועד לפרק הסיום. מכאן אפשר להסיק שגם בפרק הסיום נמשכים דיוני המועצה המופסקים על ידי חזיונות ביניים. תרח הוא ״מַשְׁגִּיחַ בַּמַּגְדֵּל, עוֹבֵד בְּמְלֶאכֶת הַסִּתּוּת, / וְגַם יוֹצֵר פְּסִילִים״ (2362–2363) המיועדים לאותם פשוטי עם שאינם יכולים להתרגל לרפורמה הדתית של המלך. תרח בא לבקש שישחררו ממאסר את בנו אברם, שנעצר באשמת שבירת פסילים. אמנם אין זו עבירה של חילול קודש בממלכתו של אורנאמו, אך זו עבירה נגד רכוש. אולם מכיוון שהרכוש הוא רכוש של תרח, הרי הוא בא לבקש על שחרור בנו. שבירת הפסילים נושאת חן בעיני המלך – זה ניפוץ אלילים שהוא עצמו עוסק בו. אברם נראה לו ילד כלבבו: ״עוֹזֵר לִי לְמַעֲשֶׂה לְרוֹקֵן אֶת הַשָּׁמַיִם״ (2395). אבל תרח, שאינו מאמין בפסילים אף כי הדבר אינו מונע בעדו מלהתפרנס מעשייתם, מעמיד את אורנאמו על טעותו. תרח מבין שניפוץ הפסילים של אברם אינו דומה לניקוי השמים של אורנאמו, אלא להיפך – הוא סולל דרך למילוים במהויות אחרות של אמונה ודת, עד כי אי אפשר יהיה ״לְרוֹקֵן אוֹתָם עוֹד לְעוֹלָם״ (2399).

למעשה, מסכימים גם תרח וגם אורנאמו שלא די בסילוק אמונות שווא, סילוק המסומל בשבירת הפסילים, אלא יש להציע במקום מה שסולק דבר אחר, אמונה אחרת. רק יחידי סגולה, כמו אורנאמו, מסוגלים להתבשם מן התבל הריקה ולראות בכפירה אמונה ככל שאר האמונות: ״יֵשׁ גֻּדְלוּת, יֵשׁ יֹשֶׁר צַח, / בָּאַפְסוּת הַזֹּאת, הָרֵיקָה רֵיקָה, / בַּפַּחוֹן הַזֶּה, בַּמַּבָּט הָרֵיק [...] וְזוֹ

כְּפִירָה נִצְחִית כְּמוֹ הָאֱמוּנָה / וְגַם לָהּ אֵין פֶּסֶל וְאֵין תְּמוּנָה / וְתָמִיד זֶה צָפוּי / וְאַשְׁרֵי הָרוֹאֶה זוֹ מְפֻכָּח וְשָׁפוּי״ (2520–2534). ובתוך הכפירה שיש לה שחר, אף על פי שהיא עצמה מגלה את חוסר השחר והעדר התכלית שבקיום האנושי, יש מקום למדע ולמפעלים החילוניים החברתיים כשם שיש במרחבים הפקוחים והדוממים של האינסוף מקום לצלמים ״הָעוֹמְדִים בְּלִי נִיעַ, וְאִישׁוֹנֵיהֶם / בְּרֶקֶת וְיַהֲלוֹמִים״ (2541–2542) – אם יש אנשים הנזקקים להם.

לרעיון גדלותה ועליונותה של בינת האדם ודמיונו היוצר, המקדמים את המדע וכופרים באמונות שווא עד כי הכפירה עצמה נהפכת לאמונה, נתן נ״א ביטוי פיוטי בחגיגת קיץ:

מִחוֹת חֲמוּשֵׁי דִמְיוֹן,
בִּשְׂפַת הַסִּפָּרוֹת הַנְּזִירָה,
אָמְרוּ בְּאֹמֶץ וּבְתֹם
אֶת הָעֵז בְּשִׁירֵי הַכְּפִירָה,
הַמַּגִּיעַ עַד סַף אַחֲרוֹן,
שֶׁעָלָיו הוּא נֶהְפָּךְ לִתְפִלָּה.

נֶהְפָּךְ לִתְפִלָּה, אַךְ מֵעִיד
כִּי מִקֶּדֶם אֵין אֶבֶן פִּנָּה
לְבַד מֵעָצְמָתָהּ הַחֲלוֹמִית,
הַמְפֻכָּחָה וְהַחַדָּה שֶׁל הַבִּינָה,
הַמּוֹדֶדֶת, הַמּוֹנָה, הָאֱלֹהִית,
הַכּוֹפֶרֶת, הַיִּרְאָה, הַמְּהִינָה.

אַשְׁרֵי הָרוֹאֶה בִּרְקִיּ״
דְמִיוֹנָהּ, הַמַּמְרִיא עִם סַרְגֵּל
וּמֵאִיר בְּאוֹרוֹ הַחַד
אֶת הָרִיק וְאוֹמֵר: אֲדַע,
שֶׁאֵין הַפִּתְרוֹן אֶלָּא יָד
הַחוֹשֶׁפֶת אֶת פְּנֵי הַחִידָה.

וְאָז נֶפֶשׁ אָדָם פּוֹקַחַת
אִישׁוֹן שֶׁאֵינוֹ יָרֵא,
וְעַל אַף אֵין תַּכְלִית וְאֵין שַׁחַר
הָעוֹלָם מוֹסִיף לְהִבָּרֵא.[13]

תרח ואברם יימלטו מן העיר הנופלת. אורנאמו יישאר, כי אין לו לאן להימלט, ולא רק בגופו. בעולם שלתוכו נולד אין מקום לא לו ולא לדעותיו.

שיחת אורנאמו ואורונדה

נ"א ייעד קטע זה לפרק הסיום, "אחרי צאת המשוחחים על בלילת השפה". המלך גוסס ואומנו הזקן מביע את דעתו המרירה על טיב הקורות לעתיד לבוא: כל מפעלו של אורנאמו יעוות על ידי מלך לאגאש, כובש העיר: הוא יקדיש את המגדל לאליל חדש (2590) והמגדל יהיה קבורתו. מכאן ואילך יהיו תולדות האנושות שלשלת של חזונות גדולים ונפלאים שייהפכו עם הגשמתם לתוהו. מניסוח הדברים ברור שהכוונה איננה רק לתנועות דתיות, אלא גם למהפכות חברתיות ולאידאולוגיות שהביאו לעולם, למשל, את המהפכה של שנת 1917: "וּמִדֵּי פַּעַם יָקוּם רַעְיוֹן וּבוֹנָיו יֹאמְרוּ 'יֵשׁ לַעֲמָלֵנוּ שָׂכָר / וְאַף לְאוֹר שְׁרֻפוֹת וּמַגֵּפוֹת נִסְלֶלֶת דֶּרֶךְ אֶל מָחָר!' / אַךְ בְּהַגִּיעָם אֶל סַף מָחֳרָת / יִרְאוּהוּ פָּנִים אֶל פָּנִים / וְנוֹכְחוּ לָדַעַת כִּי בּוֹ מַגֵּפָה / הַפּוֹעֶרֶת פִּיהָ [...] / עֲשֶׂרֶת מוֹנִים" (2577–2570). אין, למעשה, לדעת מה הסיבות לכשלון החזונות הגדולים כאשר באים להוציאם אל הפועל, ולפיכך אין גם לדעת מדוע נכשל אורנאמו. "אַתָּה שׁוֹאֵל מַדּוּעַ נִכְשַׁלְתָּ, וְאָמְנָם הַדָּבָר תָּמוּהַּ, / אַךְ אִלּוּ הִצְלַחְתָּ, וְכִי הָיִיתָ יוֹדֵעַ מַדּוּעַ?" (2599–2600). המעניין הוא כי למרות הכשלונות בני אדם מנסים כוחם שוב ושוב ורצים אל הבאות בתקווה, המתחדשת חליפות לאחר כל פורענות, כי הפעם יעלה בידם לממש את החזון. ומכיוון שהפורענויות אינן חוזרות זו על זו, אלא "מַבּוּל שֶׁהָיָה לֹא יָשׁוּב לְעוֹלָם" (2582), והמבול החדש לא ניכר בו בתחילתו שאף הוא אינו אלא מבול, מבול אחר, תימשך שלשלת התקוות והכשלונות לעולם, "שֶׁכֵּן תָּמִיד יִהְיוּ רַבִּים הָאֱלִילִים וְהַפְּסִילִים, / אַךְ מַזָּלָם הוּא שֶׁרַבִּים מֵהֶם הַנְּבָלִים, / וּמַזָּל הַנְּבָלִים הוּא שֶׁרַבִּים מֵהֶם הַכְּסִילִים" (2584–2586). מאורנאמו ניטלת גם הנחמה כי מעשיהם של בעלי חזון ייזכרו וזה יהיה שכרם. אורונדה מנפץ אשליות מן הסוג הזה באוכסימורון מפוכח וציני: "הָעֶרֶב יוֹרֵד, וַחֲשֵׁכָה גְּדוֹלָה מַגִּיעָה, / וּבֹץ וָסַחַף יַעֲלוּ מִתְּהוֹם וּמָחוּ זִכְרָךְ וְזֵכֶר מַלְכוּתְךָ הַשַּׁגִּיאָה / וְסִיְמָן לֹא יַשְׁאִירוּ, שֶׁכֵּן זֶה דַּרְכָּם שֶׁל זֶהֱמָה וָרֶפֶשׁ – / הֵם עוֹשִׂים מְלָאכָה נְקִיָּה" (2606–2609). הנחמה, כי יבוא יום שכולו טוב וצדק יקום בו, גם היא נחמה אוטופית ובלתי מסתברת, שכן היא מניחה את היפוכו המוחלט של הסדר השולט בעולם, סדר שיוסיף מן הסתם לשלוט בו גם להבא. המצב כפי שהוא יימשך, כי הדברים חוזרים על עצמם ואינם משתנים, כי אין חדש תחת השמש ועם כל זאת יש תקווה שיהיה פעם טוב, תקווה המבוססת על הכרה

מפוכחת במקריות המוחלטת השלטת בעולם. מכיוון שמתחילת העולם ועד ימינו לא היתה עדיין תקופה של משפט וצדק, סביר להניח שתבוא פעם תקופה כזאת, לא משום שהיא חייבת לבוא ולא משום שהיא תבוא כגמול על מעשים כלשהם, אלא מכיוון שבהעדר חוקיות ובהעדר קשר סיבתי או מוסרי בין דברים הכול יכול לקרות – בעיקר אותם דברים שלא קרו עדיין, ובכללם שלטון צדק ומשפט. אכן, ראיית עולם פסימית וקשה. אם המחזה שביקש אלתרמן לכתוב בשנותיו האחרונות אמור היה לספר את "סיפורה הראשון של האנושות, שהוא סיפור התמיד שלה", הרי סיפור התמיד של האנושות לא הצטייר בעיניו כסיפור שמח.

דברי נינגיזיד בחזיון הסיום (2630–2733)

נ"א כתב את הקטע כולו בהמשך אחד (על גבי דף אחד), ללא חלוקה ברורה לשורות. בתוך הטכסט, אך ללא עקביות, יש מדי פעם שניים או שלושה איקסים לציון הֶפסקים, או המלה "(קו)" לציון תחילתו של בית. החלוקה לשורות היא, אפוא, חלוקה משוערת בלבד. בשולי הדף, מצד ימין, סמוך לשורות 2644–2653, רשום בכתב יד "קטע הסיום" – הערה החלה על הקטע כולו עד לשורה 2733.

בתחילה מלמד ראש הלהקה את נינגיזיד את תפקידה בחזיון (2630–2643), ולאחר מכן, בקטע המסומן "קטע הסיום", הנאמר בהצגת החזיון עצמה, נינגיזיד חוזרת על מה שלמדה ומוסיפה דברים חדשים. כך החזרה אינה מייגעת ואינה ארוכה, ועם זאת היא נשענת בחלקה על טכסט שכבר מוכר לקהל במידה מסוימת והוא לפיכך נוח יותר לקליטה. בדרך זו מושגת גם מידת־מה של גיוון במסירת הטכסט. בקטע הלמידה יש הפסקות, חזרות, הערות של המלמד־המנחה ומעידות בכוונה; זו מסירה שונה במהותה מהשמעת הטכסט בחזיון הפולחן עצמו, שבו מתבקשת השמעה חגיגית יותר ורצופה יותר, ללא קיטוע וללא חזרה על דברים, וגם ללא תוספות שעניינן תיבול קומי או קידום עלילה. לשון הדברים, על יסודותיה הליריים הבולטים, יש בה משום הזמנה להלחנה ואפשר שנכתבו הדברים כפי שנכתבו כדי שיולחנו. שירה וריקוד אינם יסודות זרים לחזיונות פולחן. ריקוד מימטי יכול ללוות את הטכסט המושר ולהמחיש את המפורש בו. אם כך הדבר, חייבת הצגת הדברים בחזיון להיות שונה, בגלל האלמנט המוסיקלי, מהשמעתם בחזרה. החזיון הוא הצגה בתוך הצגה ובשל כך גם לבושה של נינגיזיד, מן הסתם, צריך להיות שונה מלבושה היומיומי של בת עניים, אחות חַמר שמחייתו על עמלו.

דברים אלה של נינגיזיד הם, ככל הנראה, מה שכינה אלתרמן בדף העבודה האחרון (עמ' 10) בשם "מונולוג", והם באים לאחר מעמד הסרת הצעיפים ברדתה לשאול, מעמד שהחזרה עליו נערכה בפרק השלישי, בנוכחותו של הזקן־הגנזך (1211–1231). מקומו של המונולוג בסופו של חזיון הפולחן: "הָעִיר נוֹפֶלֶת מִסָּבִיבִי" (2685). אורנאמו ירד שאולה כדי להציל את בנו העובר, הבן שיריב את ריבו: "אָבִיךָ בִּשְׁאוֹל, הוּא יָרַד שְׁאוֹלָה, / כְּדֵי שֶׁאֶעֱלֶה אִתְּךָ מִשְּׁאוֹל" (2650–2651). בן זה הוא סמל לחזונות חדשים ולאידיאולוגיות חדשות שייוולדו ולדברי ימיה של האנושות לעתיד לבוא: "הָרְעִיוֹנוֹת, הַקּוֹרוֹת" (2708), סמל ליום המחר הנצחי: "אַתָּה הַפַּעֲמוֹן, אַתָּה הַשּׁוֹפָר / הַמַּרִיעַ יוֹם מָחָר, / תָּמִיד יוֹם מָחָר, תָּמִיד יוֹם מָחָר, / תָּמִיד הַיּוֹם שֶׁאֵינוֹ מֵאֶחָר" (2700–2703). נינגיזיד מפרשת את תרועות השמחה שהיא שומעת כתרועות "לְיָפִיוֹ, לְכֹחוֹ, לְאוֹרוֹ שֶׁל הָאֵל הַמֶּלֶךְ" (2717) שבקרבה, אולם לאמיתו של דבר התרועה מקדמת את פניו של הכובש המחזיר את שלטון החושך: "נִמְרוֹד נִכְנָס לָעִיר, הַתּוֹשָׁבִים מְנַשְּׁקִים כַּפּוֹת רַגְלָיו" (2716). לידתו של הבן תתאחר בדורות רבים.

במונולוג נרמזת גם תמונת הסיום של המחזה, שבה תשוב נינגיזיד ותיהפך לפסל יחד עם שאר הנפשות הפועלות: "וַאֲנִי אֶשָּׁאֵר לָנֶצַח בִּדְמוּת פֶּסֶל שֶׁאֵין לוֹ רֹאשׁ" (2678).

דבריו האחרונים של ניגימישו (2734–2777)

לפני היבלעותו של ניגימישו בתוך מקהלת הפסילים וקפיאתו יחד עמם, משמיע החמר, עושה הלוחיות, מונולוג אחרון. הוא הולך ונרדם, מפסיק למעשה לחיות ונפשו משתתקת. סביבו כל אותן לוחיות שאסף למשמרת, ואשר יתגלו בעתיד, ועל סמך הכתוב בהן יוכלו הדורות הבאים לומר כי כאן עמדה פעם עריסת התרבות. תרומתו של ניגימישו לאותה תרבות היא תרומה יצרנית־חומרית – כל ימיו חפר חימר וטיט לתעשיית הלוחות, עמל שהשאיר עקבות קשים בגופו, אך לא הניח לו להשאיר עקבות אחריו. כעובד כפיים עני לא הותיר אחריו הון ורכוש ואף לא חותם רוחני. על הלוחות שהכין כל חייו לא ייכתבו תולדות החמר ניגימישו: הלוח ששמע את בכיה הדק של נפשו יישאר חלק לעולם (2742–2745). גם אם היה לניגימישו תפקיד כלשהו בהיסטוריה, היה זה תפקיד מקרי ולא תישאר על כך עדות לדורות הבאים. הוא היה, אולי, הגורם המסייע המיידי למותו של המלך אורנאמו ולנפילת ממלכתו ומפעליה, אך הוא לא היה מסיבותיה העקרוניות והעמוקות. גם בלי סיועו היתה הממלכה נופלת והיה נמצא ניגימישו אחר, אחד מאלפי האלמונים

שפעלו פעולתם בלי להשאיר עקבות, שהיה נהפך לגורם המיידי לנפילת ממלכת אורנאמו ורעיונותיה. רעיון זה הדגיש נ"א פעמים אחדות: לא ניגימישו ולא הרופא הם האחראים לתפנית השלילית בתולדות העולם (ראה, למשל, "מחברת", עמ' 82, ודפי עבודה אחרונים, עמ' 9–10), אלא אי התאמתם של הרעיונות שהגה אורנאמו ליכולת קליטתו של העולם בימיו.

מקהלת הפסילים – קטע הסיום (2778–2809)

הפסילים, שנותרו באמצעו של מרחב פתוח וריק, ניצבים במקומם חמשת אלפים שנה ("ימי אור", 30) ומתעוררים בפתיחת המחזה אל הזמן הריאלי של קהל הצופים, הן שנות השישים של המאה העשרים. בשאלותיהם המכוונות ישירות אל הקהל באה לידי ביטוי דיסאוריינטאציה מוחלטת של מי שמתעורר לאחר שינה ארוכה לתוך עולם אחר, אינו מכיר את מקומו: "אֵין עִיר, אֵין שְׁוָקִים, אֵין אַרְמוֹן" (3), ואיבד את חשבון הזמן: "מָה אֶצְלְכֶם? קַיִץ? סְתָו?" (15). בהתעוררם מושכים עמם הפסילים את הקהל הצופה בהם אל מאורעות שהיו עדים להם בימי קדם ואל תרבות עתיקה שהם עצמם עדות לה. בסיומו של המחזה נוטשים הפסילים את קיומם המחודש בזמן העתיק, שהוענק להם למשך ההצגה, ושבים אל קיומם הקפוא והנצחי במאה העשרים, קיום של חפץ דומם שיצא אל מחוץ לכל מאורעות הזמן.

מהותם של הפסילים מעורפלת, ככל הנראה במתכוון. אין זה ברור אם היו אלה בני אדם שנתאבנו ושבו לתחייה או שהיו אלה מלכתחילה פסלי חימר שבאה בהם רוח חיים. לפידוש אחרון זה מטה השורה "עֵינֵינוּ לִרְוָחָה פְּקוּחוֹת" (2), המתארת את עיניהם הגדולות, הריקות, הנדאות כפקוחות לרווחה של הפסלים השומריים, וגם אחד מן הבתים שנמחק לאחר שורה 4: "הַאִם אֶתְמוֹל הָיִינוּ? / הַאִם אָנוּ כְּבָר מָחָר? / גַּם הַחַיִּים שֶׁחָיִינוּ / הָיוּ עֲשׂוּיִים חֹמֶר". רעיון זה אמור היה לחזור גם בפרק הסיום: "רק דבר אחד נשאר ללא שינוי / ואותו נאמר: / גם בחיינו, גם במותנו – / היינו עשויים חימר". ("מחברת", עמ' 82ב). לעומת זאת, הבית שנמחק אחרי שורה 12 מרמז לקיום קדם־אנושי של הפסילים: "פַּעַם הָיִינוּ עֲטוּפִים/ רְצוֹנוֹת, מַחֲשָׁבוֹת, שְׁמוֹת. / עַכְשָׁו נִשְׁאֲרוּ הַגּוּפִים / לְבַדָּם כְּמוֹ הַנְּשָׁמוֹת", כמו גם האיש והאישה וניגימישו היוצאים מתוך קבוצת הפסילים ושבים לקיומם האנושי. אין להוציא מכלל אפשרות כי המניע, או אחד המניעים, למחיקת הבתים הנ"ל היה הרצון שלא לומר דברים מפורשים יותר מדי על מהות קיומם של הפסילים אז ועתה, ובדרך זו להדגיש את הניגודיות שבין אי קיומם הנצחי לחדלונו הנצחי של האדם.

מן הקטע שאמור היה לחתום את המחזה נותרו דף אחד שמספרו 2 (״ימי אור״ 2778–2809) ודף עבודה 82ב, ששימש בסיס לכתיבתו של הקטע, ובו תכנון מפורט למדי של דברים נוספים שנועדו למקהלה. בראשו של דף מס׳ 2 מחוקים שני בתים ופזמון חוזר: ״מי העמיד אותנו פה וכיוצא״, שמצוי גם בדף 82ב. אין לדעת, לפיכך, אם מחק אלתרמן את תחילתו של הקטע, כלומר השמיד את הדף מספר 1, או שמא דף זה אבד. הדברים כפי שהם מצויים כיום בדף 2 חסרים התחלה וסוף. אולם, כאמור, בדף העבודה 82ב יש תכנון לדברי המשך וגם לדברים שצריכים היו להיאמר לאחר סיומה של העלילה הפנימית ולאחר היעלמן של הנפשות הפועלות והתפאורה מן הבמה: ״המגדל נעלם, נעלם ההיכל, נעלמו חוצות העיר, וכובש ונכבש״. אמנם אלה רישומים שלא זכו לליטוש סופי, אך גם מן החומר הגולמי כפי שהוא ניכר כי קטע הסיום אמור היה להזכיר את קטע הפתיחה ולהיות קשור בו קשרים תוכניים ולשוניים. מצד צורתו, לאחר כל בית או שניים של המקהלה, שבתוכה אמורים היו להשתלב דברים של נינגיזיד והמלך הכובש (כפי שאמנם בוצע ב״ימי אור״ 2798–2801), צריך היה לבוא פזמון חוזר הפותח במלים ״מי העמיד אותנו פה?״

בסיומו של המחזה הפסילים עומדים שנית בחלל הפתוח והריק ושבים לשאול את השאלות שכבר נשאלו בתחילת המחזה: ״מה אצלכם? שחר ליל? / מה אצלכם – חורף קיץ? / מה הדממה, של צחוק, של יללה?״ (״מחברת״, עמ׳ 82ב; והשווה: ״מָה אֶצְלְכֶם? קַיִץ? סְתָו? / מַה הַדְּמָמָה, צְחוֹק? יְלֶלָה?״ (״ימי אור״ 15–16), ״עינינו פקוחות״ (שם; והשווה: ״עֵינֵינוּ לִרְוָחָה פְּקוּחוֹת״, ״ימי אור״ 2), ״האם נושבות הרוחות?״ (שם; והשווה: ״הַאִם עוֹד נוֹשְׁבוֹת הָרוּחוֹת?״, ״ימי אור״ 2), אולם תחת השאלה ״מִמָּתַי עוֹמְדִים אָנוּ פֹּה?״ (״ימי אור״ 5) שואלים עתה הפסילים שאלה היאה לסיום המחזה: ״כמה זמן עוד נעמוד?״ (שם).

הפסילים, שאינם חיים ואינם מתים והזמן אבד להם ואבדה גם משמעותו, שאין להם עוד חלק בעבר כשם שאין להם חלק בהווה, שעיניהם פקוחות אך אינם רואים, שאי קיומם הוא נצחי, חותמים את המחזה בהטעמת נושאו המרכזי: מהות קיומו וחדלונו של האדם. כמו אז, בעלילת המחזה, כן עתה – מחוצה לה – ריקים השמיים, כמו אז כן עתה צריך האדם לבוא חשבון עם עצמו ועם שאלת מותיותו. זאת החידה הגדולה של הקיום שלא נפתרה. אין קץ לחדלון האדם כפרט ועל כן החדלון הוא נצחי, כי מהות האדם האופיינית לו ביותר היא מותו, ועם זאת האנושות ככלל מוסיפה לחיות ולהתקיים ובהמשך קיומה היא מבטיחה גם את המשך קיומו של החדלון והנצחתו. האשה הנותנת חיים לבני מוות היא סמל החיים וחדלונם גם יחד. חידה זו של החיים שהם מוות (חדלון) נצחי היא החידה הגדולה שלא נפתרה. ״יצאנו מכל

מאורעות הזמן", אומרים הפסילים, "נשארנו אל מול החידה הגדולה, החדלון הנצחי". ומאוחר יותר: "זו החידה זו החד. / פעם לא היה לנו פנאי לראותה. / עכשו נשארנו רק אתה, רק אתה. / והיא אנחנו, המקפיאה, הממיתה, המביטה" ("מחברת", עמ' 82ב').
פרוטת הנחושת שאבדה, ששמענו עליה בפתיחת מחזה ("ימי אור" 9–12), חותמת אותו כאחת החידות שאין להן פתרון:

מה זה נצח? מה מורא?
מה זה שפתיות לוחשות וחיות?
אי אז אבדתי אגורה, מה זו אגורה?
כל החידות אחיות. ("מחברת", עמ' 82ב)

קטעים מגירסת "גלגמש"

על פי עדותו, כתב נ"א את המחזה קטעים־קטעים, שלא לפי סדר העלילה כפי שתיכנן אותה, אלא לפי מניעי לִבו ורצונו, ולאחר מכן דאג לצירוף קטעים זה לזה, לשילובם ולארגונם לרצף זורם אחד. משׁשינה את תוכניתו הראשונה וזנח את הרעיון להשעין את מחזהו בעיקר על אפוס גלגמש ולעצב את גלגמש כדמות פועלת ראשית, הסב את הקטעים שכתב קודם לכן והתאימם לתוכנית החדשה שגיבש ולגיבור הראשי החדש, אורנאמו מלך אור. בסופו של דבר נשארו בכל זאת שלושה קטעים שלא הוסבו, כל אחד מסיבה אחרת.

קטע א (2810–2861)
קטע זה אחוז יתר על המידה בעלילתו של אפוס גלגמש ומשום כך, ככל הנראה, נשאר כפי שנכתב ולא הוסב ולא הותאם לנוסח "ימי אור". הוא כתוב בצורת מונולוג, אך מכיוון שחלקו הראשון חסר (נעלם דף אחד לפחות), אין לדעת מי אומרו. אפשר שהדברים נכתבו ללהקה שנ"א ייעד לה תחילה תפקיד של מקהלה המספרת מה שלא ניתן להציג ובדרך זו גם מקשרת בין המעמדים הדראמאטיים. עדות מסייעת לכך הוא המרקם הלשוני של המונולוג, הנושא אופי של שיר־פזמון המתאים למקהלה. החזרות הרבות, ובכלל זה ההזמנה "נומו, נוּם, נומִי", המופנית אל גלגמש, אנקידו, ושאר הנפשות הנזכרות, מאפשרות השמעה קצבית ואפילו מזמינות הלחנה.
במונולוג מתואר הלילה שלפני יציאתם של גלגמש ואנקידו למסע מלחמה מסוכן נגד הענק חוּמְבָּבָה, שומר יער הארזים בהרים שבקצווי ארץ. באפוס גלגמש מסופר כי אמו של גלגמש, נִנְסוּן, מקטירה קטורת לשמש ושואלת

מדוע ניתן לבנה לב שאינו יודע מנוחה, בתקווה שהאל ישמע לה וימנע מבנה לצאת למסע המתוכנן. מכאן אפשר להסיק כי האשה הצופייה למרחק, שהעלתה קטורת בתחילתו של הקטע (2810–2813), היא נינסון, הנזכרת במפורש בשמה בסופו (2856), ובפיה דברים שכמותם היא אומרת באפוס: "הָהּ, מַדּוּעַ נָתַתָּם בִּבְנִי גִלְגָּמֵשׁ / נֶפֶשׁ בַּל תֵּדַע מְנוּחָה" (2860–2861), והם החותמים את הקטע (והשווה ניסוח סופי זה של דברי נינסון לרשימות התכנון הראשונות: "תפילתה של אם גלגמש – 'הוי שמש, מדוע נתת נשמה ללא מנוחה בגלגמש'", ("מחברת", עמ' 4). נזכר אף חומבבה עצמו, או נכון יותר "יער חומבבה" (2850), וגלגמש ואנקידו הנמים שנתם לפני העלילות הרבות שנכונו להם למחרת אותו לילה. לצד הנפשות הפועלות ויסודות העלילה הלקוחים מאפוס גלגמש נזכרים בשמותיהם גם החמר ניגימישו והנערה שמחאט. על דמותו של החמר כדמות ראשית במחזה החליט נ"א בשלב הראשון של תכנון היצירה ("מחברת", עמ' 1–5), אך אז לא קרא לו שם. מן הקטע שלפנינו יוצא כי נ"א החליט לכנות את החמר בשם ניגימישו כשהיה עדיין נפש פועלת בנוסח "גלגמש", וכי העבירו לנוסח "ימי אור" כפי שצר אותו, יחד עם שמו.

הנערה שמחאט, לעומת זאת, אינה מופיעה בנוסח "ימי אור". היא לא הקדֵשה מאפוס גלגמש, אף על פי שהיא מאוהבת, כדרך שנ"א ביקש להציג את הקדשה, ומן הסתם נושא אהבתה הוא גלגמש (2831). שמחאט, הנפש העייפה והאוהבת, בוכה בכי ספק של צער ספק של שמחה. הסיבות לבכי לא פורשו וגם תפקידה של שמחאט ומקומה בעלילה אינו ברור; אך אפשר שהיא הפרוטו־טיפוס של נינגיזיד, לפני שזאת הפכה להיות אחותו הצעירה של ניגימישו המאוהבת באורנאמו. שמחאט נזכרת ב"מחברת", עמ' 64, בתמצית שתימצת נ"א לעצמו את המיתוס על אנליל ונינליל, על פי ספרו של קרמר, עמ' 96–101 (ראה הערה 10 לעיל). ליד התמצית כתב בכתב ידו "הזקנה ושמחאט":

> מיתוס. לפני שנברא אדם ובעיר נִיפּוּר שכנו האלים לבדם, היה גיבורה הצעיר של העיר אנליל, שפחתו הצעירה היתה האלילה נינליל והאשה הזקנה אשר בעיר היתה אמה של נינליל, נונבארשגונו. זו ביקשה להשיא את הצעיר לנינליל והיא מלמדת את הנערה. (הזקנה מספרת זאת לשמחאט) במים הזכים, אשה, במים הזכים רחצי, / אנליל עובר לאורך הנהר, / בהיר העינים, האדון, בהיר העינים, / הרועה, אדון הגורלות, בהיר העינים, יראך / יחבוק אותך בזרועותיו, נשיקות פיהו ישקך.
> (שמחאט מתפרצת מפסיקה אותה) המשך שיר אנליל.

הדברים מזכירים את המעמד בפרק השלישי של "ימי אור", שבו לאשאשו מלמד את נינגיזיד את פרשת אנליל ונינליל לצורכי החזיון. גם שם נינגיזיד מתפרצת וקוטעת את דבריו, אולם במקום הזקנה המספרת מופיע בפרק השלישי הזקן־הגנזך. לאחר ציון התפרצותה של שמחאט רשם נ"א בהמשך את שירו של אנליל ותימצת חלק נוסף של המיתוס:

> יראך, ידבר אליך, יבקשך לשכב עמו... ביקש אנליל לשכב עמו, ענתה לו, לא אדע לשכב, עודי צעירה.
> אך הוא אונס אותה. האלים מגרשים אותו מניפור העיר והוא נודד שאולה. אך נינליל שהרתה ממנו מסרבת להשאר לבדה והיא הולכת אחריו במסעו אל ארץ שאול. אך אנליל איננו מרוצה מכך, שכן פירושו של דבר הוא שבנו סין יצטרך לגור בשאול. (והוא מצוה עליה לשוב).
> (שם)

המלים "והוא מצוה עליה לשוב" הן תוספת של נ"א ואינן נמצאות במיתוס, כפי שהוא מובא בספר שממנו שאב. במיתוס אנליל מעבר את נינליל בשלושה אלים של שאול, כתחליף לסין ששב לשמים. בשוליים הימניים של הטכסט כתב נ"א בכתב יד: "אולי הזקנה מספרת או נינסון". בהמשך סיכם את המיתוס של אינאנה היורדת אל השאול, אחד המיתוסים הקדומים שהשתמרו היטב:

> אינאנה מלכת השמים מחליטה לרדת שאולה כדי למשול שם. מלכת שאול היא אחותה הבכירה ואויבתה ארשקיגאל, אלילת המוות והאופל. השוער פוגש את אינאנה, מעביר אותה שבעה שערים ובכל שער מסירים ממנה חלק מבגדיה ועדייה. היא מובאת ערומה על ברכיה לפני ארשקיגאל והאנונאקי, שבעת השופטים הנוראים של שאול, הם פוקחים לעומתה עיניהם והיא נהפכת לגוף מת. אנקי שולח שני יצורים חסרי מין שאולה, אומר שלא יקבלו כל מה שיוצע להם, כלומר מים ומזון, ויבקשו לתת להם רק את הגוף המת. הם מקבלים זאת ואינאנה קמה לתחיה. היא חוזרת, אך חוק בל יעבור, כל החוזר מן השאול צריך לשלוח מחליף במקומו. היא עולה למעלה, אך יחד אתה הולכים שני שדים, דמונים נוראים המאיימים להחזירה אם לא תמצא מחליף. הם עוברים בין האלים וכל האלים מתמלאים אימה למראה הזה. אינאנה מגיעה אל דומוזי בעלה ורואה אותו חוגג במשתה. היא מתמלאת חימה ומוסרת אותו בידי הדמונים. דומוזי מחויר ומתחלחל. דומוזי נגרר שאולה למות שם במקום אשתו הזועמת. (שם)

גם מיתוס זה סוכם על פי הספר הנ"ל (עמ' 107–109). בגלל סמיכות הפרשיות בדפי עבודתו שילב נ"א את מיתוס אנליל ונינליל עם מיתוס

אינאנה ודומוזי (הוא תמוז) בתוך חזיון הפולחן שעיצב לפרק הסיום (ראה "ימי אור", פרק שלישי, ודברי נינגיזיד בפרק הסיום, 2630–2733). בשלב מאוחר יותר החליף את הנערה שמחאט בנינגיזיד, אך התוכנית של חזיון הפולחן לא שונתה באורח עקרוני, אלא עברה שינויים שטחיים בלבד. מעניין לציין בהקשר זה כי במיתוס יש לדומוזי־תמוז בן לוויה, הוא אל הפריון, "אדון עץ החיים" העומד יחד עמו בשער השמים, ושמו נינגיזידה. יש להניח כי זהו המקור שממנו שאב נ"א השראה כשחיפש שם שיתאים לנערה־אשה המסמלת את החיים והתחדשותם התמידית, ולפיכך החליף את השם שמחאט בשם נינגיזיד.

גם הכוהנת, חורשת המזימות, נזכרת בין שאר הדמויות הנמות את שנתן (2836–2839), ופרט אחד בתיאורה מעורר תמיהה. הכוהנת היא "אדומת צמות" (2837), צבע שיער שאינו רווח באותו חלק עולם שנ"א מתאר במחזהו. חידה זו באה על פתרונה אם מעיינים בתצלום של פסל הנמצא מודבק ב"מחברת", ומעליו כתובת בכתב ידו, "הכהנת". זהו תצלום צבעוני של פסל נחושת אדמדם, פסל אלה ולה צמות ארוכות הנופלות על חזה, שאותו גזר אלתרמן מתוך ספרו של מאלוואן, עמ' 116.[14] צמותיה של דמות האלה, בדומה לשאר גופה ולבושה, אדומות כצבע הנחושת שממנה עשוי הפסל.

קטע ב (2862–2874)

דברי תשובה של גלגמש לכוהנת, נציגת האלה עשתר־אינאנה, המתייחסים להצעת הנישואים הקדושים, מודפסים על גזר של דף שהודבק ב"מחברת", עמ' 29 (על גבי דו־שיח בין עבד לאדונו, שנ"א העתיק על פי טכסט בבלי והחליט, בסופו של דבר, שלא להשתמש בו), והם עדות לכך כי העימות בין הכוהנת למלך האמור לשכב עמה היה חלק מעלילת המחזה כבר בנוסח "גלגמש". יסוד עלילה זה לא שונה משׁשינה נ"א את הגיבור הראשי, אבל הדברים שאומר המלך אורנאמו לכוהנת ("ימי אור" 842–863) נכתבו מחדש. בשני הנוסחים שתי השורות הראשונות כמעט זהות:

גלגמש

רְצוֹנִי לוֹמַר לָהּ, כִּי אֲנִי חוֹשֵׁשׁ,
שֶׁכֵּן אוֹמְרִים שֶׁמְּאַהֲבֶיהָ לֹא שָׂבְעוּ מִמֶּנָּה נַחַת. (2863–2864)

אורנאמו

רְצוֹנִי לוֹמַר כִּי אֲנִי חוֹשֵׁשׁ קְצָת מִפָּנֶיהָ
שֶׁכֵּן מְאַהֲבֶיהָ לֹא שָׂבְעוּ מִמֶּנָּה נַחַת... (842–843)[15]

בשני הנוסחים נדחית ההצעה לקיום הנישואים הקדושים, שהם למעשה משכב עם הכוהנת, נציגת האלה, אך הסיבה לדחייה שונה. גלגמש מנמק את סירובו בתיאור מעורר סלידה של האלה, קרי: הכוהנת, כמי שאין בה תאווה ואינה מעודדת תאווה. אורנאמו, לעומת זאת, מדגיש בהרחבה את הסכנה הממשית הנשקפת לשלומם של מאהבי האלה, ויהיו אלה בני אלים, שדי שאול, או חיות פרא. שני הנוסחים גם יחד משקפים את הכתוב באפוס גלגמש, שם מציעה את הנישואין האלה עצמה, אך נוסח "גלגמש" מבוסס על ראשית הדברים, ואילו נוסח "ימי אור" מבוסס על סופם (וראה להלן).

קטע ג (2875–2920)

תחילתו של הקטע אבדה ואי אפשר לדעת עוד מי הוא האומר את השורות 2875–2880, הקוראות לגלגמש לשוב אל ארץ ושמים, ככל הנראה מן השאול, שם ראה "אֶת הָאַיִן, / הָאֵלֶם וְעִוֵּר וְחֵרֵשׁ" (2875–2876), כי רק אדם כזה, שראה את החדלון המוחלט, יכול להבין את היש ואת מהות הקיום ולהיות לעיניים לאלה שלא ירדו לעומקן של שאלות וחוויות מסוג זה. באשר לשורות 2881–2920 היו לנ"א מחשבות ראשונות, שניות ושלישיות. בתחילה התכוון שתאמר אותן הקדשה, אשר התכוון לקרוא לה בשם אינאנה ("מחברת", עמ' 25–26); ובאמת שם זה מודפס במכונה בראש הדברים; אחר כך העביר את המונולוג לשמחאט ולבסוף לנינגיזיד (שני שמות אחרונים אלה כתובים בכתב יד). גם במונולוג זה, בדומה לשורות שבתחילתו של הקטע, יש קריאה אל גלגמש לשוב אל ארץ ושמים ואל האשה שהיא "הַחִידָה הַמְפָרֶשֶׁת כַּפַּיִם" (2891) אליו, חידת החיים הנצחית, המזדקנת בכל דור ודור, אך אהבתה נשארת צעירה לנצח.

הקטע לא שולב בנוסח "ימי אור", אף על פי שנ"א רשם לעצמו לשלב אותו בחזיון הפולחן שבסוף פרק הסיום (ראה לעיל).

דרך העבודה ותהליכי יצירה

דפי העבודה ששרדו בידינו הם רק חלק, ואפשר חלק קטן, מכלל עבודת ההכנה שעשה נ"א לקראת כתיבתו של המחזה "ימי אור". קשה על כן לשחזר במדויק את שלבי העבודה השונים לפרטיהם וזמנם הכרונולוגי. אולם, אפילו ניתן הדבר, לא היינו יכולים להסביר בדרך של מניית העובדות הטכסטואליות תהליכים שהפכו את חומר הגלם האסוף ליצירת אמנות. אך גם אם לא נוכל לחדור בדרך זו לנבכי נפש ולפתור חידות יצירה, יש עניין בהכרת בית מלאכה של משורר ובהתבוננות מקרוב בדרכי עבודתו.

נ״א לא השיל יצירות מתוך השרוול בסיוע השראה בת המוזות שנחה עליו מגבוה והשתמשה בו כבצינור־תקשורת. הוא היה יוצר־עובד, כמעט אפשר לומר יוצר עמלני, שהשקיע שעות קריאה וחשיבה מרובות להכנת תשתית רחבה לדברים שכתב. לעתים השתמש נ״א ברשימות־ההכנה לכתיבת מסה מלווה או משלימה, כפי שנהג, למשל, במחזה ״משפט פיתגורס״, שצירף לו בתורת אחרית דבר את המסה ״בין סיפרה לסיפור״ ובתחילתה הבהיר כי הדברים ״מובאים כאן לפי רשימות שערכתי בעת חיבור המחזה ויכלו לבוא כמאמר לעצמו או לא לבוא בכלל״.[16]

מה ששרד מן הרשימות שערך נ״א ל״ימי אור״ נמצא בידינו כפי שנרשם, ללא עריכה וללא בחירה, ועל כן יש בדברים אלה עניין רב, כי בין השאר הם מספרים רבות גם על אופקיו הרוחניים של נ״א, על תחומי התעניינותו ועל היקף קריאתו והשכלתו.

בתחילה התכוון נ״א, כאמור, לכתוב מחזה על פי אפוס גלגמש שרקעו המזרח העתיק, עריסת התרבות, ולשם כך קרא בספרות מחקר קריאה נרחבת למדי על התקופה הקדומה, מה שסייע לו לא רק בבניית העלילה בכללה אלא בעיקר בעיבויה בפרטי הווי שעיגונם בתרבות החומרית של הזמן ההוא. גם לאחר שסטה מתוכניתו הראשונה והחליף את הגיבור המרכזי גלגמש באורנאמו, מלך אור (סטייה הנשענת אף היא על המשך קריאה בספרות עיונית), לא הוציא את עלילת מחזהו מן התקופה וממקום ההתרחשות הראשונים שהחליט עליהם. כך עבודת ההכנה הנרחבת שעשה לא הלכה, ברובה הגדול, לאיבוד (וראה להלן).[17]

מן הסיכומים התמציתיים שסיכם נ״א תוך כדי קריאה ניכר שהיתה זו קריאה תכליתית ומכוונת מראש לכתיבת מחזה שיוצג על במת תיאטרון, כי בין פרטי האינפורמאציה שסיכם לעצמו בראשי פרקים פזורות הערות שעניינן שימוש חזותי או דראמאטי באותה אינפורמאציה ורעיונות לביצוע תיאטרוני שעלו בו תוך כדי קריאה. בסיכומים משולבים גם קטעים שלמים שעניינם מהלך עלילה וגם סַמָּנים לבניית מעמדים, הרהורים על אופי הנפשות הפועלות, גרעיני רעיונות לשיחות שהנפשות הללו תנהלנה והחלטות הנוגעות למבנה המחזה ולמסגרתו. נ״א נהג להדפיס את הסיכומים במכונת כתיבה ובשלב מאוחר יותר, כאשר קרא את רשימותיו מחדש, היה מציין בכתב יד בשולי הדפים את יעודם ומיקומם של הדברים וגם מחק מה שנראה לו מיותר או בלתי יעיל או לא ראוי לפיתוח ולביצוע. לעתים גם מחק רשימות תשתית לאחר שכתב מה שביקש לכתוב על פיהם. אפשר שדפי עבודה רבים, ובהם הגוש הגדול של העמודים 32—62, חסרים מן ה״מחברת״ מכיוון שהושלכו לאחר שהסתיים תפקידם, משבוצע מה שרשם בהם נ״א לבצע. חלק מן הדברים כבר הובאו לעיל בפרק ״תכנון המחזה״ ונידונו שם.

כאן יובאו דוגמאות נוספות שיש בהן עניין והן עשויות להאיר היבטים נוספים של דרכי יצירה ולהצביע על שלביה.

נ״א, כאמור, לא יצא לכתוב מחזה ״ארכיאולוגי״ הנאמן בכל פרטיו למקורות ההיסטוריים של התקופה אשר בה עיגן את העלילה. תרבות המזרח העתיק על כל תקופותיה נראתה לו מכרה לגיטימי לחיפוש השראה ולכריית חומר והוא לא נרתע מאיסוף חומר גם מתרבויות אחרות ורחוקות, כמו יפן ומקסיקו (״מחברת״, עמ׳ 67), גם אם לא השתמש בו בסופו של דבר. מה שנמצא בעיניו מעניין ומתאים תוך כדי קריאה שולב בתכנון. הוא צירף יחד חומרים ממקורות שונים והסב מקורות מתקופה לתקופה ומארץ לארץ, מחמורבי לגלגמש, מאסאר־חדון או תגלת פלאסר לאורנאמו או למלך אומָה. עם זאת ביקש נ״א להעניק ליצירתו צביון של נאמנות היסטורית, בעיקר בכל הנוגע לתרבות החומרית, כמו שמות הנפשות הפועלות, מקצועותיהן, לבוש, חפצים, מגורים, ריהוט וכיו״ב. שניות זו מודגמת היטב בשימוש שעשה, בין היתר, בספרו של ז׳. קונטנו, חיי יום־יום באשור ובבל:[18] נ״א, שביקש להעניק נופך של אותנטיות לתקופת גלגמש, השתמש לשם כך בספר העוסק בחיי יום־יום של תקופת אשור ״בימי בית סרגון, מאות ח–ז לפנה״ס״.

עדות מעניינת במיוחד, המלמדת הרבה על איסוף החומרים ועל דרכי הסבתם, מצויה בדפי העבודה המבוססים על ספרו של מוסקאטי, שנ״א קרא אותו בתשומת לב רבה.[19]

דפי העבודה 25–29, 31, שבהם סיכם נ״א את ספרו של מוסקאטי, מהווים את שלב ההכנה התיכון של המחזה וגיבור המחזה המופיע בהם הוא עדיין גלגמש. נ״א לא הסתפק בסיכום הספר אלא גם גזר מתוכו דפים וצילומים והדביקם בדפי ״המחברת״ 73–78, לא תמיד על פי הסדר שבו הם מופיעים בספר. יש זיקה קרובה מאוד בין גזרי הדפים המודבקים בעמודים אלה לעמודים 25–29, 31 של ה״מחברת״, אשר בהם מצויים סיכומים ולעתים גם תרגומים של הגזרים, מה שמעיד כי הסיכום והגזירה נעשו בו בזמן. אולם בהערות שהוסיף אלתרמן בכתב ידו בצד הגזרים כבר מופיע שמו של אורנאמו – כלומר, בגזרים שהודבקו ב״מחברת״ בשלב ההכנה התיכון, שלב ״גלגמש״, נעשה שימוש בשלב ההכנה האחרון, שלב ״ימי אור״ ואורנאמו, והם הוסבו לגיבור החדש. והרי פירוט־מה:

עמ׳ 73 מספרו של מוסקאטי תורגם בחלקו ע״י נ״א תרגום סלקטיבי ויצירתי (״מחברת״, עמ׳ 28):

> אישתאר מדברת אל אסאר־חדון ששאל בה אם לצאת למלחמה. להעביר את שיחת אישתאר לגלגמש.

אל תירא אסאר־חדון,
אני אישתאר שהדברתי אויביך לפניך,
מה דבר אמרתי ולא קם?
אני אשכב במארב לאויביך,
אני אתנם בידיך,
אני אישתאר אלך לפניך, אני אהיה מאחוריך ומסביב לך, אל תירא.

אלתרמן גזר את העמוד הזה מן הספר והדביקו ב"מחברת", עמ' 77(B), ולצדו כתב בכתב יד הסבה לאורנאמו: "למריבה בין האלילה לבין אור־נאמו. הוא צוחק להשבעותיה המכוונות לפתותו", והוסיף מיקום מדויק: "לעמ' 24 טכסט". הכוונה היא לטכסט של המחזה; ואמנם עמ' 24 של נוסח "ימי אור" כולל את השורות 838–863 העוסקות במריבה בין הכוהנת לאורנאמו, אך דברי הקטע הנ"ל לא שולבו בו. מכאן אפשר להסיק כי נ"א שב וקרא את החומר שב"מחברת" שאסף בתקופת עבודתו על "גלגמש", וסימן לעצמו לשלב קטעים, שעדיין לא עשה בהם שימוש או שעשה בהם שימוש חלקי, בטכסט של "ימי אור" שכבר היה אותה עת כתוב ומודפס, אך נ"א לא ראה בו עדיין נוסח סופי ומוגמר אלא טיוטה (כפי שנראה לעין מן המחיקות הרבות), שצריך עוד לעבדה, להרחיבה וללטשה. בעמ' 77 של "המחברת" מודבקים גזרים של עמ' 81–82 מספרו של מוסקאטי, ובהם תפילת ערב המתארת את האלים ישנים. נ"א תרגם תפילה זו תרגום נאמן למדי בעמ' 28 של ה"מחברת", השייך לשלב ההכנה התיכון, שלב גלגמש:

הם רובצים וישנים, הגדולים ועצומים,
ההמולה היתה לדממה,
השערים נעולים,
האלים והאלות, שמש, סין, הדר ואשתאר, ישנים.
אינם יושבים למשפט,
עטופים חשכת לילה,
ההיכלות והשדות חשכים ודוממים,
האלים הגדולים, אלהי הלילה, עומדים דומם.

את התפילה ייעד נ"א תחילה לשמש חומר לשיחות: "האלים ישנים, לשיחות" ("מחברת", עמ' 28), אחר כך רצה לכלול אותה בחזיון שתציג הלהקה: "התחלת הפארודיה על מועצת האלים. ראש הלהקה מדבר" (שם). לבסוף רשם ליד גזרי העמודים האלה הוראת הכוונה שלישית: "נינגיזיד או אורנאמו מול שמי הכוכבים – רק הכוכבים זורחים". מעמד זה שייך לשלב העבודה האחרון והוא מתואר בתוד מעמד סיום בעמ' 82 של ה"מחבדת":

"מיטת הזהב עוממת. נינגיזיד ואורנאמו הולכים ומאפילים, שמים מכוכבים נגלים בהדרם".

בעמ' 77 של ה"מחברת" מודבק גם גזר של עמ' 79 מספרו של מוסקאטי, ובו דברי תשובה של גלגמש לעשתר המבקשת לקחת לה אותו לבן זוג. גלגמש, המודע לסכנותיו של זיווג זה, דוחה את הצעתה של האלה. על סמך שלוש השורות הבאות:

Thou art a brazier that goes out in the cold,
A door that withstands not the wind and the storm,
A palace which collapses upon heroes...

חיבר נ"א את תשובתו של גלגמש לכוהנת ("ימי אור" 2862–2874; וראה הדיון לעיל ב"קטע ב'" מן הנספח "קטעים מנוסח גלגמש"):

וְגֵצֶיהָ אֵינָם גְּצִים, כִּי אִם פִּיחַ,
וְהִיא מִבְצָר הָרוֹעֵץ אֶת חֵיל הַמַּצָּב,
וְחוֹמָה לֹא נוֹתְרוּ בָּהּ לְבֵנָה עַל אָרִיחַ. (2868–2870)

שורות ההמשך הן פיתוח של הרעיון והרחבתו ואינן מבוססות על דברי האפוס:

וְהִיא מַרְתֵּף טָחוּב, וּצְרוֹר נָקוּב,
וְסַנְדָּל הַמְסַבֵּב אֶת הָרֶגֶל,
וְהִיא בֶּגֶד בָּלֶה, וְגַם גּוּף שָׁחוּף,
וְתֹרֶן בְּלִי מִפְרָשׂ וּמוֹט בְּלִי דֶגֶל. (2871–2874)

בשלב העבודה האחרון רצה נ"א להשתמש בקטע הנ"ל ולשלבו בפרק הסיום. הוא כתב בכתב יד לצד גזר הדף של עמ' 79 מספרו של מוסקאטי "אור־נאמו בסיום אומר אין לי כתבי קודש, אך יש גבור עצוב, גלגמש, אשר אמר –" ("מחברת", עמ' 77). הכוונה הזאת לא הוצאה אל הפועל. לעומת זאת, חיבר נ"א לאורנאמו תשובה אחרת שהוא משיב לכוהנת, נציגת האלה עשתר־אינאנה ("ימי אור" 842–863), תשובה המבוססת על המשכו של הקטע, שאותו אמנם לא גזר מספרו של מוסקאטי (עמ' 80), אך מן הסתם השתמש בו גם בלי לגזדו:

Whom of thy lovers hast thou loved for ever?
Who of thy swains has been pleasing to thee always?
Come I will tell thee the tale of thy lovers...
Thou didst love a lion, marvellous in strength.

And didst dig for him seven pits and yet seven.
Thou didst love a stallion, splendid in battle,
And didst ordain for him whip, spur and lash;
Seven leagues didst thou bid him run...
Thou didst love the shepherd of the flock
Who ever gathered fuel for thee;
Thou didst smite him and turn him to a wolf;
His own sons now hunt him down,
His own dogs snap at his legs...

אצל נ״א התרבו והתעצמו מאהביה של האלה והיו לקהל גדול, שבו מיוצגים כל בעלי־החיים – זוחלים, עופות, דגים וחיתו יעד – וכל שדדות יצורי הדמיון, בני אלים ושדי שאול. פגיעתה של האלה רעה ונ״א מונה את האסונות שהיו מנת חלקם של כל מאהביה שהתייחדו עמה בד׳ אמותיה ״כֻּלָּם, הָעֲנָקִים וְהַגּוּצִים, / יָצְאוּ מִזְּרוֹעוֹתֶיהָ, שְׁבוּרִים וּרְצוּצִים...״ (״ימי אור״ 849–850). בהשוואה למקוד שממנו שאב, הטכסט של נ״א עשיד יותר גם בפרטים וגם בתיאורים ובדימויים פיוטיים, הוא מחורז והחריזה תורמת תרומה רבה למוצקותו, אך ההבדל המהותי והבולט ביותר בין שני הטכסטים הוא ההומור. נ״א נטל טכסט חמוד סבר והפכו, בעיקר באמצעים לשוניים, למונולוג כמעט היתולי שנימתו ההומוריסטית־צינית משמשת נשק פולמוסי ואמורה לפגוע בכוהנת, בת שיחו של אורנאמו. כך מתוארים, למשל, שניים ממאהביה של האלה:

וְאֵלּוּ הַקְּרָנַיִם אֲשֶׁר זָכָה לִשְׁכַּב אִתָּהּ
אָץ בַּיְּעָרוֹת שְׁבוּר קֶרֶן וְנוֹהֵם: הָהּ מְאֵרָה...
אֶת הָאַרְיֵה אֲשֶׁר שָׁכַב אִתָּהּ מַעֲדַנּוֹת
אֵין לְהַכִּיר... חָשַׁדּ תָּאֳרוֹ מִשְּׁחוֹר...
נָשְׁרָה הָרַעְמָה, בָּטְלוּ הַטּוֹחֲנוֹת
וְהַזָּנָב נִשְׁאָר לְלֹא כַּפְּתוֹר... (״ימי אור״ 852–857)

והכוהנת אמנם רואה בדבריו אלה של אורנאמו חוצפה והתנשאות (864–865).

לתקופת התכנון התיכונה שייך גם עמ׳ 82א. תחת הכותרת ״קטעים״ שבראשו נרשמו קווי תכנון (שלא בוצעו) לארבעה קטעים (שלושה מהם מחוקים), שאמורים היו להיות מבוססים על חומר שנאסף או אוזכר ב״מחברת״, עמ׳ 75–79. הקטע הראשון, היחיד שאינו מחוק, מתייחס לפרקי הסיום: ״שומעים את הכרזת מלך אומה במקימי אשור (ע״פ סרגון ותגלת

פלאסר), עמ׳ 75–76 ~~75~~–עמ׳ 77 מחברת״.[20] מלך אומה הוא המלך לוגולזאגיסי, שהחריב את העיר לאגאש. נ״א חשב זמן מה שהוא יהיה המלך שיחריב את ממלכתו של גלגמש במחזה ותיכנן להסב עליו את דברי ההתפארות של תגלת פלאסר: ליד גזר עמ׳ 65 מספרו של מוסקאטי, המודבק ב״מחברת״ עמ׳ 76, כתב נ״א בכתב יד ״סגנונו של מלך אומה״; ליד גזר עמ׳ 67 מספרו של מוסקאטי (מודבק ב״מחברת״, עמ׳ 75), הלקוח מן האנאלים של המלך אסאר־חדון ומתאר את פלישתו למצרים בשנת 671 לפה״ס, כתב נ״א ״מלך אומה״ בכתב יד. משדחק אורנאמו את רגליו של גלגמש, הוחלף מלך אומה במלכים אחרים. מן הקטע שתוכנן בשביל מלך אומה בעמ׳ 82א יורדים שני חצים המקשרים אותו עם גזר נייר מודפס, שהודבק על אחד מן הקטעים המחוקים, ובו כתוב ״בסיום, אורנאמו וניגימישו והרופא ונינגיזיד במגדל. הכובש מכריז כי אם לא ייכנע המלך – יחסל את העיר. אורנאמו אומר לנינגיזיד שתצוה לרופא להחיש מותו, כדי שהיא והכל ינצלו. (כך חוזר נושא החזיון של הירידה לשאול)״. דברים אלה מבהירים ומפרטים את תוכן הכרזתו של המלך הכובש (מלך אומה בתכנון הראשון).

נ״א ביקש, כאמור, להעניק צביון של אותנטיות ליצירתו. בתעודות שהוזכרו בספרו של מוסקאטי הוא חיפש שמות לנפשות הפועלות במחזה ורצה להשתמש בחוזה נישואין (עמ׳ 47 בספרו של מוסקאטי) ובנפשות המופיעות בו, החייט אורְבָּאבָּא ובתו לוּנָא (״מחברת״, עמ׳ 25–26), אך לבסוף לא עשה כן ולא בחר בשם כלשהו מן השמות שרשם לעצמו מן התעודות הנ״ל.

ליד מספר ממצאים ארכיאולוגיים שנמנו אצל מוסקאטי בעמ׳ 95 – פסלונים זעירים, פרסקות עשויות מתכת, עדיים – שנ״א מונה אותם ב״מחברת״, הוא רשם: ״לשלב כאחת מסחורות הרוכל ברחוב בפרק הראשון״ (עמ׳ 29). הוא גם גזר צילומים של פסלונים שונים, הדביקם ב״מחברת״ (ומעבר לדף הדביק את תיאורם) וליד הצילום כתב בכתב יד: ״ראש הלהקה מציג בין סחורותיו פסלונים שונים שהביא (ממצרים) התיאור מעבר לדף״, ״ראש הלהקה מתאר הפסלונים וטיבם לפי התיאור שמעבר לדף״ (לא בוצע).

על פי הכתוב בספרו של מוסקאטי, עמ׳ 45, פירט נ״א את סוגי התעודות שנמצאו: ״95% מן החומר שנמצא בכתב הוא של חוזים, קבלות, רשימות אנשים וחפצים. אך יש גם חומר מדעי, חומר של מרשמים רפואיים, מכתבים פרטיים ומכתבים רשמיים. גם חומר משפטי רב, חוקים ופסקי דין״. אינפורמאציה זו ביקש נ״א לשלב במחזה: ״(לשיחות. מוכר הלוחיות מונה מה כותבים על הלוחיות, וכמה רבים הדברים שעכשו מעלים על הכתב.)״ (עמ׳ 25–26). תכנית זו הוציא אל הפועל כך:

ניגימישו:

מַה לַּעֲשׂוֹת, הִמְצִיאוּ אֶת חָכְמַת הַכְּתָב
וְקָפְצוּ עַל הַמְּצִיאָה. לֹא פּוֹסְקִים לִכְתֹּב.
כּוֹתְבִים בַּמִּשְׁרָדִים וּבָעַרְכָּאוֹת, כּוֹתְבִים
בַּקָּשׁוֹת וְחוֹזִים, שִׁירוֹת וְאַגָּדוֹת,
מַמָּשׁ לְהִיטוּת אַחַר הַכְּתִיבָה. (״ימי אור״ 104–108)

בספרו של ז׳ קונטנו, חיי יום־יום באשור ובבבל, חיפש נ״א בעלי מקצועות, סוגי רוכלים בשוק וסחורות שהם מוכרים, לבוש ועוד: ״בשוק – הקדר, קולע הסלים, סוחר האריגים, עושה המגדנות. הכינו כוונים – עוגות קודש. חיטה, שעורה, סוכר סלקים, דבש, חמאת כבשים ועזים, מין שומשומין ומי ורדים. מוכר פזמונות חילוניים ומזמורי קודש״ (״מחברת״, עמ׳ 63. נ״א גזר גם מספר זה עמודים אחדים ואיורים והדביקם ב״מחברת״). מבין בעלי המקצועות הנ״ל בחר נ״א לפרק הראשון כנפשות פועלות מדברות את קולע הסלים ומוכר המגדנות והוסיף עליהם גם מוכר יין ואת הסופר, הקונה מניגימישו את סחורתו. מרשימת החפצים שהכין נ״א לא נזכר דבר; רק ניגימישו מדבר על סחורתו, היא החימר, וכיצד מכינים אותה. הרוכלים האחרים אינם מאופיינים כלל ואת הדברים שהם אומרים יכולים לומר גם אחרים. לולא נכתב בטכסט כי רפליקה זו או אחרת נאמרת על ידי קולע הסלים או מוכר היין, לא היינו יודעים על פי תוכנה מי הוא האומר אותה. רק במקרה אחד יש קשר כלשהו בין ניסוח הדברים לבין אומרם. נ״א שם בפי מוכר המגדנות את הדברים הבאים: ״שְׁטֵיוֹת / וּפִטְפּוּטֵי הַלַּהַג אֶפּוּיִים בְּדְבַשׁ״ (120–121).

יסוד חשוב במחזה – הדיונים על תכליתו ומשמעותו של המגדל – מבוסס על תיאורו של הזיגוראט השומרי (מוסקאטי, עמ׳ 51–52). וכך סיכם זאת אלתרמן: ״תכלית הזיגוראט אינו ידוע, האם זה קבר כמו הפיראמידה, או זכר מולדתם ההררית של השומרים. אולי ביטוי לשאיפת האדם להתקרב אל האלים וגם ליתן להם שביל לרדת בו אל האדמה, או אולי לעלות למרוד באלים? (לשלב בשיחות)״ (״מחברת״, עמ׳ 25–26). המלים ״או אולי לעלות למרוד באלים?״ הן תוספת של נ״א. דיונים על המגדל, משמעותו ותכליתו, שילב אלתרמן בשיחה בין אורנאמו לאומנו, אורונדה, וכן בשיחה בין אורנאמו לכוהנת (פרק שני). זהו גם נושאו של דיון חשוב בפרק דיוני המועצה. מכיוון שתכלית הזיגוראט אינה ידועה, יכול היה נ״א לשים בפי אורנאמו את הדעה, כי תכליתו היא בבנייה עצמה וכי ככל שהבנייה מתקדמת והמגדל נעשה גבוה יותר הוא מגיע ״עַד לַנְּקֻדָּה שֶׁבָּהּ אֵינָךְ שׁוֹאֵל עוֹד / מַהִי תַּכְלִית הַמַּעֲשֶׂה...״ (״ימי אור״ 674–675), ואילו בקשתו של אורונדה לייעד את החדר העליון של המגדל לחדר משכב לצרכי טקס הפריון (700–702),

מבוססת על רשימת הסיכום באה: "מוזכרת לשכת המשכב – משכב וכסא מלכות בראש המגדל, בו שכנה אשה. (עניין זה של אשה במגדל לשלב בסיפור המעשה)?" ("מחברת", עמ' 1).

חלק מרכזי בדפי העבודה תופסות רפליקות, דברים שנ"א הכין לנפשות פועלות. לעתים, תוך כדי סיכום של דברים שקרא, מייעד נ"א את הדברים לאחת מן הנפשות הפועלות. לעתים הוא מייעד לשיחות סיכומים שלא נועדו לכך מלכתחילה. ליד סיכום המיתוס של אנליל ונינליל הוא כותב "הזקנה מספרת זאת לשמחאט", ובשוליים, בכתב יד, "אולי הזקנה מספרת או נינסון" (עמ' 64); לאחר תיאור לידתו של אנקידו נכתב "(זאת תספר הלהקה)" (עמ' 63), וכן ליד קטעים רבים. בייחוד דאג נ"א לחומר לשיחות רחוב, דוגמת המשפט "השמש והירח אינם ביחד מפני שהתגרשו" (עמ' 67), שרשם לצדו "(להוסיף מסוג זה)" (שם); ובמקום אחר "לשיחות הרחוב. המלך הנהיג שגם החפשיים בני החורין עובדים בבנין, וכך למעשה אין הבדל בין עבדים ובין בני חורין. יש הבדל בכך שאלה מקבלים שכר ואלה לא, אך כיוון שהמטבע אינו יציב העבדים, למעשה, מבוטחים יותר. הם מקבלים בשוה כסף. ובכל זאת, אומר עבד, הייתי מתחלף וכדי בזיון וקצף" (עמ' 79), ועוד. רק לעתים מצוין מפורשות מי יאמר את הרפליקות שהוכנו לשיחות: לרוב כתוב ליד החומר שיועד למטרה זו "לשיחות" ללא פירוש נוסף. מה שמאפיין רפליקות אלה בעיקר הוא הניסוח הפאראדוכסאלי, או המפתיע בדרך כלשהי. שיטת עבודה זו מאלפת מאוד וגם מלמדת הרבה על דרך אפיון הנפשות הפועלות אצל נ"א, או ביתר דיוק על העדר אפיונן. החתירה לניסוח אוכסימורוני, פאראדוכסאלי, של הדברים גברה על כל היבט אחר של בניית מחזה. הרפליקות חוברו כשלעצמן, בלי זיקה לאומרן או תוך זיקה חלשה בלבד, ומשחוברו ייחס אותן נ"א לנפש פועלת זו או אחרת. על כן אין הדברים מלמדים הרבה על אומרם, שהוא רק פה להם, אך הם אומרים הרבה על העדפותיו של נ"א ועל נטייתו לניסוחים חריפים ומפתיעים.

יש וניתן להבחין בהשפעה שהשפיע סגנון הדברים שקרא נ"א על לשון הטכסט שכתב. בספרו ההיסטוריה מתחילה בשומר, משתמש ש.נ. קרמר במלה "מקדש" לציון מעמד הכוהנים והמלה "ארמון" משמשת אותו במקום "מלך". כך, למשל, קרמר מדבר על "מאבק על שלטון בין המקדש לבין הארמון" (עמ' 101). בספר זה המצוי בספרייתו הפרטית מתח נ"א קו תחת מלים אלה. סגנונם מבצבץ מדבריה של הכוהנת: "הַדְּבִיר הֶחְלִיט כִּי בָּאָה הַשָּׁעָה" ("ימי אור" 816); "הַדְּבִיר יָכוֹל, אוּרְנָאמוּ, לְוַתֵּד לְךָ / הַרְבֵּה..." (833–834); ובעיקר בולטת ההשפעה בשורות שנמחקו אחרי שורה 837: "וְכָךְ תָּקוּם הַבְּרִית בֵּין הָאַרְמוֹן / וּבֵין הַדְּבִיר..."

קרמר מספר בספרו כי ציבור התלמידים של בית הספר השומרי כלל גברים

בלבד. נ"א מתח קו ליד הערת שוליים של ז'אן בוטרו (הערה שהוכנסה לנוסח העברי מן המהדורה הצרפתית של הספר), ובה מבהיר בוטרו, כי בתקופת בבל מוצאים "נשים לבלריות ומזכירות, כעין אם־טיפוסים ל'כתבניות' של ימינו" (עמ' 62). הערה זו היוותה מקור השראה לרעיון "לשלב תמונת מזכירות" ("מחברת", עמ' 1). בתמונה הראשונה, בשער העיר, בין יושבי הקרנות ועוברי אורח, אמורות היו להיות גם "כתבניות המטקטקות כתב יתדות" ("מחברת" עמ' 4). הרעיון לא יצא אל הפועל.

דוגמה יפה לשינוי תוכנית כרוכה בלחשים ובשיקויי אהבה. נ"א תיכנן קטע שבו "ראש הלהקה מוכר כישוף אהבה – ניגימישו רוצה לקנות בשביל נינגיזיד – ראש הלהקה שואל על מי להשפיע, ניגימישו – על המלך. מסבירים לראש הלהקה שנינגיזיד נבחרה במקום הכהנת ללילה אחד והתאהבה בו" ("מחברת", עמ' 95). ראש הלהקה אמנם מציע לנינגיזיד במחזה כישוף אהבים שהביא מארץ מצרים:

הָה, עַכְבְּרוֹשׁ קֶדֶשִׁים, הוֹ אוֹזִירִיס וְהוֹר,
קוּמוּ אֶת רִיבִי לָרִיב
וְהוֹלִיכוּ אַחֲרַי אֶת פְּלוֹנִי בֶּן פְּלוֹנִי [...]
לָלֶכֶת אַחֲרַי כְּמוֹ כֶּלֶב אַחֲרֵי הָרְצוּעָה,
וּכְמוֹ הַזָּנָב אַחֲרֵי הַלְּטָאָה,
וּכְמוֹ הַמַּרְצֵעַ אַחֲרֵי הַשַּׂק,
וּכְמוֹ הָרַעַם אַחֲרֵי הַבָּרָק...
וּכְמוֹ... ("ימי אור" 464–473)

נוסח הכישוף קרוב קירבה יתרה, עד כדי תרגום של ממש, לכישוף המופיע בגזר הדף ב"מחברת", עמ' 95:

Hail to you, ye Gods, Lords of heaven and earth!
Cause so-and-so (fem.), born of so-and-so, to come after me
Like an ox after grass,
Like a mother after her children,
Like a drover after her herd!
If you do not make her come after me
I shall set fire to Busiris-city and burn up Osiris!

אולם ניגימישו (בניגוד למה שתיכנן נ"א בתחילה) לא זו בלבד שאינו רוצה לקנות את הכישוף, אלא אף מביע ספקות ביכולת השפעתו במקרֶהָ של נינגיזיד:

מִפְּנֵי שֶׁהַכִּשּׁוּף הוּא אוּלַי הַפְלָא וָפֶלֶא,
אַךְ הַמֶּלֶךְ אוּרְנָאמוּ לֹא יָרוּץ אַחֲרֶיהָ
לֹא כַּכֶּלֶב אַחֲרֵי הָרְצוּעָה
וְלֹא כַּזָּנָב אַחֲרֵי הַלְּטָאָה... (478–481)

עבודת הכנה נרחבת כל כך, ועוד עבודה שנתפרשה על פני שנים רבות, מטיבה שהיא מעשירה את היצירה ומקילה על מלאכתה, אך לא כל מה שנחקר ונאסף – גם אם תורגם ועובד – מוצא, בסופו של דבר, את דרכו אל היצירה המוגמרת. ב"מחברת", עמ' 75, מודבקים שלושה גזרי דפים שמוספרו על ידי נ"א בכתב יד במספרים 1–3 ולידם נכתב "לעמ' 31 של טכסט", "לעמ' 32 (טכסט)". מספור זה מכוון, ככל הנראה, לגירסה קודמת של הפרק השלישי של "ימי אור", שמספור עמודיה היה שונה במעט מן הנוסח הנמצא בידינו. קטע מס' 1 (הלקוח מעמ' 70 בספרו של מוסקאטי), מדבר על כאב ראש, מחלה שאנשי מסופוטמיה יראו מפניה מאוד וייחסו אותה לשד בשם אָשַׁאקוּ. בצדו של הקטע נכתב בכתב יד: "הרופא אומר – המחלה הנפוצה ביותר כאב ראש". נ"א תירגם שלוש שורות מתיאורו של השד. "כאן למשל תיאור השד אשאקו, הגורם כאב ראש: אשאקו הרשע בא כסופה / עומד בצדו של אדם ואינו נראה, / יושב בצדו ואינו נראה" ("מחברת", עמ' 27).

קטע מס' 2 (מתחתית עמ' 71 בספרו של מוסקאטי), מתאר טקס ותרופה לגירוש כאב הראש. הוא תורגם תרגום חופשי ב"מחברת", עמ' 28: "טקס מסוים משלים את ההשבעה. כאן טקס נגד כאב ראש. אחרי שקיעת השמש כסה את ראשך, אחר כך זרה סביבך מעגל של קמח. כסה ראשך בצמר עז". קטע מס' 3 (מראש עמ' 71 בספרו של מוסקאטי), כולל השבעה נגד שדים. תחילה ייעד נ"א את הקטע לרופא ואחר כך לנינגיזיד וכתב לצדו "השבעות. נינגיזיד משתמשת נגד חיזורו של הרופא... לקטע ניגימישו, נינגיזיד, הרופא" (כלומר, לפרק השלישי). גם קטע זה תורגם ב"מחברת", עמ' 28: "אתה לא תקרב אל גופי / לא תעמוד לפני / לא תלך בעקבותי / בעמדי לא תעמוד / ובשכבי לא תשכב".

מכל החומר הנ"ל נכנס לנוסח "ימי אור" רק עיבוד קצר של הקטע המציע תרופה לכאב ראש, ואף הוא לא בדרך שתוכננה כאן, בדרך של הרצאה "מדעית" מפי הרופא, אלא כתשובה לשאלה־בקשה של ראש הלהקה המבקש משהו נגד כאב ראש:

הרופא

תִּבָּחַר לְךָ רֹאשׁ דְּלַעַת וְתִקְשֹׁר
רְטִיַּת חַרְדָּל. לַחַשׁ שֶׁאֶתֵּן לְךָ

יַעֲבִיר אֶת כְּאֵב הָרֹאשׁ אֶל
הַדְּלַעַת אוֹ רֹאשׁ הַצְּנוֹן. (״ימי אור״ 1163–1166)

שורות אלה מזכירות ברוחן בלבד את הקטע מס׳ 2 (ולאו דווקא אותו חלק שנ״א תירגמו ב״מחברת״), המתאר קשירת צמח כלשהו (במקרה שלפנינו מלפפון־בר) ופקעת צמר לגוף האדם החולה, ראשו או צווארו. אלה ישאבו את הכאב מתוך הגוף תוך כדי השמעת נוסחה קבועה של גירוש שדים:

When the sun returns to his abode, cover thy head with a garment and cover also the wild cucumber that has grown by itself in the desert. Then set around it a ring of flour. Next morning before sunrise, pluck it from its place and take its root. Then take the fleece of a virgin she-goat and tie it on the head of the sick man, tie it to the neck of the sick man, in order that the headache which is in this man's body may be driven forth and be unable to return, like straw scattered afar by the wind. By heaven be thou exorcized!

אצל נ״א מלפפון־הבר היה לדלעת, פקעת צמר־העז הפכה לרטיית חרדל, הקריאה לסילוקו של השד היתה ללחש, השד נעלם ובמקומו זכה כאב הראש עצמו להפוך למהות עצמאית העוברת מן הגוף וחודרת לצמח הדלעת או הצנון. אין בכל אלה נאמנות למקור, אך בתהליך הבחירה והסינון הושגה מידה סבירה של אמינות והדברים במקום שהם נאמרים מאפיינים את הרופא בתור איש מדע ידען הניחן ביבושת ובנטייה לפרטנות, בקי במדע של זמנו, בוטח וגאה במקצועו ובמעמדו, אך בעיני הקהל של המאה העשרים הוא נגלה במוגבלותו, מוגבלות המדע בימיו, כבול בדעות קדומות מסורתיות ובהנחות יסוד מוטעות המובילות לדיאגנוזות ועצות נטולות־שחר. דמותו של הרופא, כפי שנ״א מציגה, היא אב־טיפוס של איש מדע בכל הדורות, כשהוא מעוות עיוות סאטירי, ובאפיונו הלגלגני יש יותר משמץ של ביקורת על אנשי מדע מודרניים.

הטיפול בכאב־הראש שמציע הרופא הוא רק חלק קטן מקטע רחב־היקף שתיכנן נ״א וקרא לו ״שבחי הרופא״. ב״מחברת״, עמ׳ 100, ליד גזרי דפים העוסקים במחלות ובטיפולים, כמו מחלת נפילה, פרוסטאטה, אמצעי מנע ועוד, פירט נ״א את תוכניתו לשימוש בחומר שאסף: ״חלק בפרק שיחת ניגימישו עם הכוהנת, הוא מהלל אותו, וחלק בפרק הלילה בבית ניגימישו – הרופא משתדל לעניין את נינגיזיד –״. והרי תיאור מחלת הנפילה ב״ימי אור״:

סִימָנֵי הַחוֹלֶה נוֹפֵל הֵם עִקּוּם הַצַּוָּאר
לְצַד שְׂמֹאל עַל פִּי הָרֹב
וְגִלְגּוּל עֵינַיִם כְּלַפֵּי מַעְלָה
וְטִפְטוּף הָרִיר מִתּוֹךְ הַפֶּה
וְהַנְּשִׁיפָה הַחֲזָקָה,
לְבְסוֹף אֲבוּד הַהַכָּרָה.
בְּהִצְטָרֵף כָּל אֵלֶּה יַחַד
נַעֲשֶׂה הַחוֹלֶה וַדַּאי
וְיוֹצֵא מִגֶּדֶר סְבָרָה אוֹ הַשְּׁעָרָה. (1118–1110)

להוציא את שתי השורות האחרונות והשמטת שמו של האל סין, זהו תרגום כמעט מדויק של הקטע הבא, המובא ב"מחברת", עמ' 100:

If the (patient's) neck is constantly twisted to the left; if his hands and feet are outstretched; if his eyes facing the sky are wide open; if saliva drips from his mouth; if he snores; if he loses consciousness; if at the end.... it is an attack of *grand mal;* 'hand' of Sin.

את התיאור של התדופה לפרוסטאטה, המתוארת כך בגזר דף בעמ' 100:

Crush poppy seeds in beer and make the patient drink it. Grind some myrrh, mix it with oil and blow it into his urethra with a tube of bronze.

הסב נ"א על דלקת שלפוחית השתן ועטף אותה במעטפת השתעשעות. תחילה יצר רושם כאילו התרופה שמתאר הרופא היא שיקוי שיש לשתותו, ומשנוצרה הצפייה סיים את דברי הרופא בהפרכתה:

חָלִילָה, שׂוּם לְגִימָה!
אֵין אֲנִי מַשְׁקֶה בָּזֶה אֶת הַחוֹלֶה,
אֶלָּא אֲנִי דוֹחֵף זֹאת בְּנְשִׁיפָה אוֹ שְׁתַּיִם
אֶל תּוֹךְ שַׁלְפּוּחִיתוֹ בְּצִנּוֹרִית אוֹ שְׁפוֹפֶרֶת מַתֶּכֶת,
שֶׁאֲנִי מַשְׁחִיל תְּחִלָּה
בְּאֶבְרוֹ הַמְּטַיֵּל מַיִם... (1147–1142)

בפרק החמישי, שבין ניגימישו לכוהנת, לא נכללו שבחים כלשהם לרופא.

הדוגמה הבאה ממחישה היטב את התהליך של הטמעת חומר הגלם האסוף והפיכתו לחלק משמעותי ביצירה. ב"מחברת" עמ' 102 מודבק גזר דף (מִסְפָּר שלא הצלחתי לזהות) ובו תיאור אסטלה מיוחדת במינה המאזכרת קרב מנקודת ראות חילונית, קרב ללא אלים. אסטלה זו, הנמצאת במוזיאון הלובר שבפאריס, נעשתה לזכר נצחונו של המלך אוּאַנאטום מלאגאש על העיר אוּמָה ושימשה גם כאבן־גבול שעליה נחקק הסכם חוזי בין המנצח למנוצח. המלך אינו מוצג באסטלה כמנצח:

> We see him on the reverse side of the stele marching at the head of a solid phalanx of soldiers, who are protected by a wall of shields. In a lower register the king stands in his chariot, hurling his lance, and leads his infantry into battle.

ליד גזר דף זה כתב נ"א בכתב יד "קטע אורנאמו זוכר כיצד ניצח את נמרוד במערכה הראשונה". נמרוד הוא המלך שיכבוש, בסופו של דבר, את העיר אור (במקום מלך אומה שהופיע בתכנון הראשון), ונראה כי נ"א ביקש להופכו לאויב מובהק של אורנאמו שלחם בו גם קודם לכן ונוצח, אך בסופו של דבר עתיד אורנאמו לנצחו במערכה האחרונה. אולם, כאשר שילב נ"א את מעשה התבליט בפרק השני של "ימי אור" נהפך הנצחון על נמרוד ל"נִצָּחוֹן עַל צְבָא נִיפּוּר" (588) והתבליט אמור להוות עדות לנצחון זה. הצעת תרשים לצורך התבליט מובאת לאישורו של המלך וכך נוצרת הזדמנות דראמאטית לתיאורו (בהערת במה כותב נ"א כי התבליט מתאר "טור אנשי צבא, פאלאנכס של נושאי מגינים כבדים ורמחים ארוכים"). בהתאם לתוכנית שהתווה נ"א נזכר אורנאמו כיצד ניצח במלחמה זו: מבנה הפאלאנכס היה חידושו, תחבולת קרב נועזת שהטילו ספקות ביעילותה, אך היא פעלה ובעזרתה גבר על האויב ("ימי אור" 599–608). כך מאופיין אורנאמו כמלך נועז, חדשן ובלתי שיגרתי לא רק בענייני דת, מדע, בניין וניהול המדינה, אלא גם בענייני צבא. נ"א השתמש גם בהיבט החילוני של האסטלה ובאי הבלטתו של המלך המנצח לשם הדגשת חידושיו של אורנאמו בשטח הדת ונוהגו המדיני החריג. אורונדה, אומן המלך, מציע להגביה קצת את דמותו של המלך בתבליט כדי לעורר יראת כבוד, אך אורנאמו מתנגד:

> דְּרַשְׁתִּי לְצַיֵּר זֹאת
> בְּלִי אֱלִילִים שֶׁל מַעֲלָה וְשֶׁל מַטָּה...
> כָּךְ, לֹא אֱלִיל לֹא מֶלֶךְ... (617–619)

ליד גזר דף המתאר את הזיגוראטים של אורנאמו ("מחברת", עמ' 102), רשם נ"א בכתב ידו תכנון של הקטע הבא: "קטע אורנאמו אומר – המגדל

הזה, גוש עצום זה, כמה הוא רוחף וקל, כבד וגם ממריא, מידות השלמות. –"; ומתחתיו "זה לא רק מצפה כוכבים. זה יותר מזה. גם זינוק למעלה, וגם חישוק מלכד". הקטע, על שני חלקיו, בוצע ושולב בפרק השני. אורנאמו מתנגד לתיאורו של המגדל כגוש חומר, כפי שמתארו אורונדה, ואומר:

לֹא, לֹא הָיִיתִי
אוֹמֵר כִּי זֶהוּ גוּשׁ... כֵּן, הוּא אֵיתָן,
מוּצָק לְאֵין שִׁעוּר, אַךְ עִם זֹאת
כְּמוֹ נִתָּק מֵאֶרֶץ וּמַמְרִיא, כָּבֵד
וּכְמוֹ רוֹחֵף... (652–648)

ותוך הסכמה עם אורונדה הוא מונה את מידות השלמות, את הדרכים שבהן הושג רושם הריחוף של גוש החומר הכבד והדומם. רעיון המוקד והליכוד שהמגדל מקנה, שהוא בעת ובעונה אחת גם התקדמות מדעית המגמדת את יתר עיסוקיו של האדם, נוסח בהרחבה והושם בפי אורנאמו:

לֹא, אֲנִי רוֹאֶה אוֹתוֹ כְּצֹמֶת... כִּנְקֻדַּת
מוֹקֵד. דָּרוּשׁ מֶרְכָּז, אֵיזֶה עִנְיָן מְשֻׁתָּף לַכֹּל וְגָלוּי לַכֹּל. כְּשֶׁרָאִיתִי
אֶת הַשִּׁפְעָה הַמַּמְרִיאָה הַזֹּאת, אֶת הַיְּפְעָה
הָאֵיתָנָה הַזֹּאת, הִרְגַּשְׁתִּי רֶגַע
כְּאִלּוּ כָּל מְלָאכוֹת אֲשֶׁר בָּעִיר, אֲשֶׁר בָּאָרֶץ,
עַל עִסּוּקֵי הַסַּבָּלוּת וְהַמִּסְחָר
וְהַסְּלִילָה, כָּל הֶעָמָל הָרַב הַזֶּה
כְּמוֹ זֹרֵק אֵלָיו מִכָּל רוּחוֹת, וּמְקַבֵּל
חֻקּוֹת כִּוּוּן וְכַוָּנָה, חָדֵל לִהְיוֹת בִּסְבַדּוּ
אֵין שַׁחַר... הוֹלֵךְ וּמִתְלַכֵּד, וגו' (675–662)

דרכי כתיבה, ניסוח וליטוש

טכסט המחזה "ימי אור" איננו נוסח סופי שזכה לליטוש אחרון, אלא שלב משלבי יצירה שלא הגיעה לידי גמר (ראה פרק "תיאור כתב היד", לעיל). הטכסט אמנם מודפס במכונת כתיבה, אך אין זו הדפסה סופית. מוכנסים בו תיקונים רבים בכתב יד וגם הערות תזכורת להרחבות ולשינויים. וכשם שאין זו גירסה אחרונה, כך, ככל הנראה, זו גם איננה הגירסה הראשונה, שכן מסוגי השגיאות והתיקונים ניתן ללמוד שהיתה לפני נ"א גירסה אחרת, קודמת, שאותה העתיק לנקי לא בדרך מכנית אלא בדרך של העתקה

יצירתית, תוך שינויים, תוספות וגריעות.[21]
בין "רשימות־אגב", שנמצאו בעזבונו של נ"א,[22] יש רשימות אחדות המתארות הרגלי יצירה, ניסוח וליטוש שלו. באחת מהן מתאר נ"א תהליך דגיל של כתיבת מאמר:

> שעה שאני כותב מאמר אינני שם לב לניסוח – כותב בלי ליטוש כדי לא לאבד את חוט הדעיון ואת הקשרים בין ענין לענין. – אח"כ אני מעתיק חמש שש פעמים – והתיקונים גם הם בעיקר תיקונים של תוכן. כלומר העיקר הוא ניסוח הדברים ולא ניסוח המשפט. ענין "הסגנון" או "העברית" וכו' אינם מעסיקים אותי אלא במידה שהם מסייעים לבהירות הדברים או למחץ הדברים, כלומר לכוח השכנוע וההשפעה שלהם. את הליטוש האחרון – שגם הוא ענין של תוכן ולא של סגנון – אני עושה כבר בתוך העמוד הסדור בבית הדפוס. פעם אמרתי – וזה כמובן נכון – שלולא מכונת ההדפסה שאינה מחכה (למעשה גרמתי לא פעם לאיחורים ע"י תיקונים אלה שלפני צאת העתון) הייתי כותב ומתקן כל ימי מאמר אחד, או ספר שירים אחד.[23]

אם זו היתה דרכו של נ"א בכתיבת מאמר, יש להניח שכך נהג גם בכתיבת שירים ומחזות, ולולא היו אילוצי מציאות תוחמים לו תחומי־זמן, היה דחף העיבוד והליטוש, שאין לו גבולות כשלעצמו, משעבדו בלי גבול בתחומה של יצירה אחת. כתב המכונה של "ימי אור", כפי שהוא מצוי בידינו הוא, אפוא, אחת מאותן חמש־שש העתקות, אך לא האחרונה שבהן, נוסח שהיה ודאי מלטש אותו עוד ועוד לפני מסירתו לבית הדפוס ואפשר שהיה מוסיף ומלטשו גם אחר כך, בשלב ההגהות, מה גם שיש פרקים וקטעים המצריכים יותר מליטושי החלקה של גימור, שכן כתב המכונה אינו עשוי מעור אחד. הפרקים הראשונים נמצאים בשלבי יצירה מתקדמים יותר, הן מצד המבנה הן מצד הלשון, ואילו הפרקים האחרונים לא יצאו עדיין משלב יצירה ראשוני: תוכניתם שורטטה בקווים כלליים בלבד ולא גובשה עד הסוף, וגם הקטעים הבודדים מתוכנית זו שהוצאו אל הפועל נמצאים בשלב היולי למדי מצד ניסוחם ולא שולבו למסכת עלילה המשכית. ברם, גם הפרקים הראשונים המוגמרים יותר עדיין לא הושלמה מלאכת כתיבתם עד סופה, כפי שמוכיח בעין מראהו של כתב המכונה המלא תיקונים ומחיקות.
בשני הפרקים הראשונים יש רק שלושה סימונים לתיקוני מבנה ונראה כי לכל הפחות העיצוב המבני שלהם הושלם. בפרק השלישי, לעומת זאת, הכניס נ"א שינויי מבנה רבים למדי. הוא סימן סימונים להעברת קטעים ממקום למקום, אך לא התאימם למקומם החדש. לו היה מעתיק את הפרק לנקי לפי סימוניו אלה, אפשר שהיה מעדן את המעברים ומחליק את

התפרים. כן הדבר גם לגבי הקטעים שכתב בסופו של הפרק וייעד אותם לשילוב בתחילתו בסימני העברה שרשם לידם בכתב ידו. גם בסופו של הפרק הרביעי מצויים קטעים מספר שנכתבו כל אחד בפני עצמו ויועדו לשילוב בחלק קודם של הפרק – חלקם נמחק לחלוטין בסופו של דבר, אחרים שילובם סומן, אך הם לא הותאמו למקומם המיועד.

העדות הטובה ביותר לכך, שלא הסתיימה לא רק מלאכת הליטוש אלא גם הכתיבה עצמה, הם אותם המקומות שבהם רשם נ"א בשולי הדף הערות תזכורת לשוניות, הרחבות או תוספות ולא הוציאן לפועל. אחרי שורה 832 הוסיף נ"א בכתב יד הערה וסימן לידה שיש לשלבה בטכסט: "כאן נכנס הכהן, אומר שהוא התאחר כי לא היו סבלים". דיבור עקיף זה של תזכורת עצמית לא הפך לדברים שהכוהן אומרם; ליד דברי הכוהן (961 ואילך) כתובה בכתב יד, בצדו השמאלי של הדף, התזכורת "קצת שינוי סדר הרפליקות", אולם כל שינוי לא נעשה; ליד דברי מנהל העבודה בפרק הרביעי, שבהם הוא מספר על קשיי תקשורת והפרעות בעבודה (1479–1486), בצדו השמאלי של הדף הודפסו שתי הערות. הראשונה, בסוגריים: "(המלך אומר – זה מזמן, מנהל העבודה אנו מתגברים, אך זה מזמן, אך זה פורץ, צריך מועצה)", בוצעה מיד בהמשך. הציון התמציתי "זה מזמן" עובד לדברי אורנאמו הבאים:

> אַתָּה אוֹמֵר... בַּהַתְחָלָה... הַאִם הַתַּקָּלוֹת הַלָּלוּ
> בַּעֲבוֹדַת הַמִּגְדָּל, בַּחֲפִירַת הַתְּעָלוֹת...
> זֶה מִכְּבָר... (1519–1521)

דברי המנהל הורחבו במידה ניכרת (1537–1541), וגם נעשה בהם שינוי של תוכן. המנהל אינו אומר "אנו נתגבר" כמתוכנן, אלא "חָשַׁבְנוּ נִתְגַּבֵּר", שמשמעם: אי אפשר היה להתגבר (וראה הקטע שנמחק לאחר שורה 1594, המתחיל במלים "אֲנִי אֶתְגַּבֵּר, הַמֶּלֶךְ, אֲנִי אוֹסִיף לַעֲבֹד גַּם מָחָר"). תיאור ההתפרצות, שתומצת במלים "אך זה פורץ", הורחב לתיאור המלים הפורצות מפיו של המנהל ומדברות מאליהן, מבלי שיש לו עליהן שליטה (1562–1568), והציון "צריך מועצה" הורחב לשתי שורות:

> אֲדוֹנִי הַמֶּלֶךְ... צָרִיךְ אוּלַי לִקְרֹא מוֹעֶצֶת מֻמְחִים...
> יוֹעֲצִים... חֲכָמִים... תִּבְדֹּק מַה הַדָּבָר... (1606–1607)

ההערה השנייה, לעומת זאת, האומרת "אחר כך במועצה אחד מחבק יריבו והורג אותו, קוראים יחי וחושבים בוז וכיוצא –" לא בוצעה, גם משום שביצועה אינו מילולי אלא חזותי, וגם משום שהפרק של דיוני המועצה נותר בידינו בשלבי כתיבה ראשיתיים. לא בוצעה גם ההערה שהודפסה בצדו

השמאלי של הדף לפני שורה 1578: "(בעת המועצה מספרים כי תלמידי המצפה משברים המכשירים)". נ"א התכוון, ככל הנראה, להרחיב את דברי הכוהנת המנסה לשכנע את ניגימישו לפגוע באורנאמו בעזרת הרופא, גיסו לעתיד, וכתב בכתב יד בצדו השמאלי של הדף, ליד שורות 2023–2024, את הדברים הבאים: "אומרת: מוניטין שלו כאיש מדע חשובים לנו – הוא צריך לקבוע שעור המחלה, הוא בארמון כשגם המלך חולה – ואם בריא – כי אז להחלותו". תוספת הסבר כזאת לא נכתבה.

ליד השורות 139–140, המדברות על אדישותם של האלים האנאלפביתיים לכתיבה, שהיא למעשה אדישות לתרבות האנושית בכללה, הודפס רישום של רעיון לניסוח ולשילוב בגוף הטכסט לעתיד לבוא (הדבר לא בוצע):

הדבר הנקרא ציוויליזציה
הציוויליזציה אחא
אינה רק מותר האדם מן הבהמה
כי גם מותר האדם מן האל.

העבודה על המרקם הלשוני של הטכסט מקיפה תחומים אחדים ובהם שינויים לקסיקאליים, תחביריים, וגם שינויים של צליל, ריתמוס וחרוז. הליטוש הבסיסי, והצפוי ביותר, בא לידי ביטוי בהחלפת מלים או ניבים וביטויים במלים נרדפות ובביטויים מקבילים: במקום "הַקְשִׁיבָה" נכתב "שְׁמָעֵנִי" (187), במקום "בָּעוֹלָם – "בַּחֶלֶד" (228), במקום "וְסָטַר" – "וְהִכָּהוּ" (355), במקום "מֵרֹב טוֹבָה" – "מֵעֹדֶף נַחַת" (188, כדי לחרוז עם "זוֹנַחַת" בשורה 190). שינויים אלה אינם מצביעים על העדפה הנובעת משיקולים של רמה לשונית, אלא יותר על העדפה שמקורה בשיקולים של שטף או נעימות צליל, או ריתמוס פנימי של משפט. שינויים מסוג זה מכניס נ"א לא רק בטכסט עצמו אלא גם בהוראות במה שאינן מיועדות להיאמר על הבמה על ידי הנפשות הפועלות: במקום "מסתכל אחריה" בוחר נ"א ב"מביט אחריה" (בהוראת במה לאחר שורה 495), והמלה "מהתחלה" מפנה מקומה ל"מחדש" (בהוראת במה לאחר שורה 376); לעומת זאת, בבחירת ביטויים מקבילים ניכרת לעתים המגמה לקיצור ולתמצות. כך מלה אחת, "נָכוֹן", דחקה את מקומו של המשפט "בָּזֶה אַתָּה צוֹדֵק" (167), והמשפט נטול הפועל "רַק חֹמֶר חָדָשׁ" בא במקום "חֹמֶר שֶׁלָּנוּ חָדָשׁ הוּא" (239). יש שינויים המצביעים על דיוק יתר בביטוי תכנים: ניגימישו הוא "הַשַּׁלִּיט" במשפחה (512, ולא "הַבְּכוֹר"); הכוהנת אומרת לאורנאמו שהוא נראה עכשיו "שָׁפוּי יוֹתֵר" (במקום "צָלוּל יוֹתֵר", 732), והמלית "וְאָז" הוחלפה בתיאור זמן מדויק יותר "וּבַשָּׁעָה הַזֹּאת" (77).

יש שהשינויים מעידים על העדפת צורות הנוהגות בשפת הדיבור על פני

צורות ספרותיות יותר: ניגימישו אומר לסופר המבקש להוסיף ד״ש משלו למכתב שהוא כותב בשבילו לאל קונגיזו: ״טוֹב, תּוֹסִיף״ (215), צורת עתיד המשמשת בשפת דיבור באה במקום צורת הציווי ״הוֹסֵף״ שנמחקה; לפני המלה ״לֹא״ במשפט ״הָאֱמוּנָה כַּיּוֹם לֹא אִיתָנָה כַּצּוּק״ (199) נמחקה המלה ״אֵינָהּ״, שינוי שהוא בבחינת ויתור על שלילה ספרותית לטובת השלילה הנוהגת בשפת דיבור, אך גם שינוי המונע צליל לא נעים שהיה נוצר לו נותרה על מקומה הצמידות ״אֵינָהּ־אֵיתָנָה״. מניעת דמיון בלתי רצוי של צלילים מביאה לעתים גם להחלפה של סדר מלים. בשורה 625 כתב נ״א תחילה ״קְצָת לְהַגְבִּיהַּ״ ואחר כך החליף את הסדר וכתב ״לְהַגְבִּיהַּ קְצָת״, וכך נמנע אסונאנס עם סוף שורה 624: מַצִּיעַ / לְהַגְבִּיהַּ. יש גם מגמה הפוכה: מחיקות ליטוש שהופכות שורות נטולות חרוז לשורות מחורזות. בשורה 168 הוחלפו המלים ״וּסְעִיפֵי הָאֱמוּנוֹת נָמוֹגוּ״ במשפט ״וּסְעִיפֵי הַהַשְׁבָּעוֹת רֵיקִים בְּכֻלָּל״ החורז עם השורה 170: ״זֶהוּ, מִתְעַרְעֵר כְּמֵעַט בִּנְיַן הָעָל״. בשורות 431–432 הכניס נ״א שני שינויים שסופם נוסח חדש. הנוסח הראשון היה ״שֶׁאֶצְטָרֵךְ בַּסּוֹף לִמְכֹּר / אֲפִלּוּ אֶת הַחֲמוֹר״. נ״א החליף את סדר המלים ״בַּסּוֹף לִמְכֹּר״ והעדיף את המלה ״גַּם״ על פני ״אֲפִלּוּ״ שנמחקה. הנוסח החדש שנוצר בדרך זו הוא: ״שֶׁאֶצְטָרֵךְ לִמְכֹּר בַּסּוֹף / גַּם אֶת הַחֲמוֹר״. ליטוש זה מנע גם את דמיון הצלילים היתר בסופי שורות 429, 431, 432: הַתּוֹר – לִמְכֹּר – הַחֲמוֹר.

ליטוש מסוג שונה לחלוטין הן מחיקות לא של מלים בודדות אלא של משפטים וקטעים ארוכים יותר. בדרך זו מושג הידוק יתר של ביטוי ונפלטים משפטים וקטעים מרושלים בניסוחם וסתמיים בתוכנם. יש גם מחיקות המשנות אפיון של נפשות פועלות וכאלה המבטלות טיעונים ורעיונות ומטות בדרך זו את מהלך העלילה. לא תמיד השורות והקטעים שנמחקו נדחו בגלל נחיתות כלשהי, סגנונית או אחרת. נ״א לא היסס לבטל גם קטעים יפים מאוד, אם היה בהם משום נטל המעכב את שטף העלילה או הכבדה על בהירותו של דו־השיח. כך, למשל, קיצר נ״א מונולוג ארוך של אורנאמו (899–912), על ידי מחיקת ארבע שורות:

> שִׁמְעִי, כֹּהֶנֶת, הָאִוִּיר דָּרוּךְ כְּמֵיתָרִים,
> סָבִיב עוֹד הֶמְיָה גּוֹבֶרֶת גַּל אַחֲרֵי גַּל,
> הַמַּחֲשָׁבוֹת, הַמֶּחְקָרִים, סוֹדוֹת הַחֹמֶר וּמִסְפָּרִים
> חוֹפְרִים אֶת הַתְּעָלוֹת וּמְחַלְּקִים הַמַּעֲגָל.

בעיקר רבות המחיקות בפרק השני, פרק העימות בין אורנאמו לכוהנת, שם ביטל נ״א קטעי דו־שיח רצופים, קיצר משפטים, שינה סדרי מלים, מחק והחליף, כתב ומחק שוב. אך אין זה הפרק היחיד. גם בפרק השלישי והרביעי

רבים שינויי המבנה והמחיקות, ואילו הקטעים הבודדים שנכתבו מן הפרקים האחרונים נטולים עדיין עמוד שדרה מבני ולעתים גם לכידות. כתב המכונה של היצירה בכללה מעיד בבירור על נפתוליו ועל סביכותו הרבה של תהליך הכתיבה והליטוש. בין "רשימות־אגב" שנותרו בעזבונו של נ"א נמצאת רשימה אחת מעניינת במיוחד המפריכה את המיתוס של המשורר המרעיף חרוזים מעטו לפי הזמנה, בקלילות וללא מאמץ. הכתיבה, הניסוח והליטוש היו לנ"א תהליך קשה וארוך, תהליך של יצירה המצריך גם מלאכה רבה וגם מיומנות:

> ניסוח דברים – אין קשה מזה. ב"מעריב" סופר לא מכבר על ידי זמורה שבאנו אל יעקב הורוביץ ומשלא מצאנוהו בבית השארתי לו פתק של "עשרה בתים". יכולת אימפרוביזאציה זו מנוגדת לכל מהותי. למעשה כשצריך לנסח פתק פשוט אני בוחר לבסוף לנסוע ולבטל זמן פי חמשה כדי לומר זאת בשיחה בע"פה.

לשון המחזה

לשון המחזה אינה אחידה. סגנון גבוה וספרותי מצד מבחר המלים והתחביר משמש ליד סגנון נמוך יותר של שפת דיבור, המרככת במידת מה את הספרותיות ומגמישה אותה. השוני ברמה אינו מייחד נפשות פועלות ואין בו משום המחשת אופיין או מעמדן – המלך והכוהנת, ניגימישו והרוכלים בשוק, כולם מדברים שפה אחת, שבה מעורבים זה בזה הגבוה והנמוך. הפועל היוצא של העירוב היא שפה דראמאטית הממחישה שפת דיבור ומעצבת אותה באורח אמנותי, ועל אף אחידותה הבלולה היא לעתים ספרותית, ואפילו פיוטית – במיוחד בקטעים הארוכים יותר, במונולוגים הצהרתיים או תיאוריים – ולעתים פשוטה יותר ויומיומית, כמו בשיחות קצרות, או בדיאלוג המלווה התרחשויות במה. החריזה אף היא משרתת ומדגישה את העירוב; יש שהיא יוצרת תחושה של קלילות ויש שהיא מטעימה את היסוד השירי. עם זאת, הכף נוטה לצד התקניות הספרותית מצד התחביר ולאוצר מלים עשיר מזה הנוהג בשפת יום יום. הדושם הקולוקוויאלי נוצר על ידי הוספת סממנים קולוקוויאליים לתשתית ספרותית מסורתית בעיקרה ולא להיפך. והרי דוגמה:

השיחה בין שני הפסלים המתעוררים בתחילת המחזה, הוא והיא שיצאו לראות בתהלוכת מלך וקפאו, היא שיחה פשוטה של אנשים פשוטים שכולה יום־יום. דושם זה מושג באמצעות משפטים קצרים, מרביתם משפטים

עיקריים, על ידי הימנעות ממלים ספרותיות ונדירות ושימוש בביטויים הלקוחים משפת הדיבור, כמו "סְתָם בִּלְבַלְתָּ" (57), "אֵין מַה לִּשְׁאֹל" (67), "שׁוּם תַּהֲלוּכָה לֹא צְרִיכָה לַעֲבֹר" (56) עם השלילה הקולוקוויאלית "לֹא צְרִיכָה" כחלק מן המבנה "שׁוּם... לֹא..." עם זאת השפה אינה חיקוי נאמן של שפת יום־יום אותנטית, היסודות הספרותיים רבים יותר והם, למעשה, הבסיס המובן מאליו וה"נעלם" בגלל תקניותו, המבליט את הצורות החריגות, המקובלות פחות בלשון המחזאות של שנות השישים. הספרותיות, למשל, באה לידי ביטוי בשימוש בציווי "אִמְרִי" (48), במקום בעתיד הקולוקוויאלי (השורש אמ"ר כשלעצמו אינו משמש בתפקיד זה בשפת דיבור המעדיפה "תגידי", והשווה "הַקְשֵׁב", 58, במקום: "תקשיב"). מופיעה גם השלילה הספרותית "אֵינֶנִּי מְבִינָה" (62) הרווחת במחזה בדרך כלל, וצורות מורכבות, כמו "חֲמוֹרוֹ" (68), במקום הנפרדות "חמור שלו" ששפת הדיבור מעדיפה (וראה עוד, לדוגמה: "שְׁמָעֲנִי", 187, "רָאוּהוּ", 227 וכיו"ב). לרמת שפה גבוהה עוד יותר שייך הצירוף "פָּנֶיךָ אֶל" במשפט השמני "פָּנֶיךָ אֶל אוּר כַּשְׂדִּים?" (71), או "אֵין נִיעַ" (73), שצורכי חריזה עם "מַבְקִיעַ" (74) הכלילו אותו בדיאלוג.

הטכסט, כפי שהגיע לידינו, רבים בו קטעי השיחה המחורזים מאלה שלא ניתן להם לבוש של חרוז וצלצול. אפשר שאותם חלקים שלא נחרזו היו זוכים לשינוי צורה ופנים לו היה נ"א מעבדם ומלטשם עוד. עם זאת, יש קטעים שניכר בהם בעליל כי נכתבו מלכתחילה בפרוזה לא מחורזת ולא נועדו להפוך עורם. החריזה רב־גונית מאוד ומפוזרת פיזור המונע מונוטוניות: לעתים חורזות שורות סמוכות, לעתים חורזת כל שורה שנייה ולעתים מדלג החרוז על שלוש שורות. ככל שמורחקת השורה החורזת מקודמתה, גובר הרושם הפרוזאי של הטכסט. החרוז בבואו המאוחר מעורר את מה שכמעט נמחה ונשכח והוא מעין הד הגואל את הטכסט מפרוזאיות מוחלטת, אך אינו מעביר אותו לתחום שירה קפדנית שכלליה קצובים. תחבולה זו יפה במיוחד לטכסט דראמאטי, שכן היא יוצרת שיחה שרושמה בו בזמן גם פרוזאי וגם ניגוני, גם מפוזר וגם ממוקד.

נופך של גיוון מוסיפים גם החילופים התכופים בהישנות החרוז: חרוז אחד חורז שתי שורות בלבד, ויש שנחרזות באותו חרוז גם שלוש שורות ויותר (ראה, למשל: שׁוֹטֶפֶת – הַזֶּפֶת – מְשֻׁתֶּפֶת – לְהֶפֶךְ, 1346–1353). החריזה עצמה עשירה מאוד ומפתיעה. רושם זה של מקוריות ורעננות נוצר בייחוד באמצעות חריזה של סוגי דיבר שונים: פועל עם שם עצם: קוֹצֵר – חָצֵר (314–316); תואר הפועל עם תואר השם: שׁוֹקֵקֶת – בְּשֶׁקֶט (1711–1713); שם עצם עם מקור: הַיְאוֹר – לַחֲזֹר (233–235), ציווי עם שם עצם: חֲלֹף – הַתֹּף (345–347); חריזות אסונאנס: פֶּתִי – אַנְאַלְפַּבֵּיתִים (135–138), ומיעוט מבוטל

של חריזת סיומות דקדוקיות זו בזו. חריזה מהנה במיוחד היא דווקא חריזה של סיומת דקדוקית עם מלים אשר להן אותה סיומת מיסודן, כמו: שׂוֹט – קְדוֹשׁוֹת (325–327); בְּתוּלָה – כַּלָּה (828–830), שֶׁקֶט – מֻמְתֶּקֶת (1017–1018). מפתיעה בחדשנותה החריזה המצרפת יחד שתי מלים, כמו: הַשִּׁיטָה – לֹא אִתָּהּ (395–398); פֹּה הוּא – בֹּהוּ (2238–2240); רַעַם רַב – אֶהָלָיו (1915–1917), או חריזה שאינה מתחשבת במוסכמות הכתיב, שוברת את הדבקויות השמרניות של הקולט ואת ציפיותיו ומגלה לו תגליות במקום שלא חשב שאפשר למצאן, כמו: רָקִיעַ – הִשְׁפִּיעָה (219–220); רַבָּה – הַבָּא (309–311); קוֹל – שְׁמֹאל (354–357); מְמֻצָּע – אֲמִצָּה (1832–1834); שָׁדָה – נֵדַע (2112–2114); לוֹט – גְּדוֹלוֹת (2415–2416); לוֹהֵט – קוֹרֵאת (2524–2526).

בניגוד למה שמקובל לחשוב בדרך כלל, כי חידושי לשון הם הביטוי המובהק למקוריות וליצירתיות, נמצא כי דווקא החריזה היא המעניקה לטכסט נופך זה, ואילו חידושי הלשון בטלים בששים: הֶלָצָה מְתֻחֲפֶּשֶׁת (1106); שֵׁדִית וְזָאוֹלִית (1471); נִתְאַנְדְּרֵלַמֵּס (1487); מְסִלָּד (1498); דַּחְלִיל מְתֻפְלָץ (1780), מְפֻלָּץ מְדֻחְלָל (1781), וכיו״ב; ותרומתם להומור מזערית.

נ״א מיעט גם במשחקי מלים ובלשון נופל על לשון מן הסוג שלהלן:

הַמֶּלֶךְ אוֹמֵר – סְתִירוֹת עֶקְרוֹנִיּוֹת,
בְּבַקָּשָׁה, אַךְ שׂוּם סְטֵירוֹת לֶחִי וְאֹזֶן. (391–392)

נִכְנַס בֶּאֱמֶת לָעֶבִי הַקּוֹרָה,
כֵּן, אֲפִלּוּ בַּאֲבִי־אֲבִי־אָבִיהָ! (2226–2227)

אַרְבַּע הָרוּחוֹת... הֵן לְפָחוֹת....
צְרִיכוֹת לִשְׁמֹר עַל מְקוֹמָן, לְכָל הָרוּחוֹת... (2146–2147)

או בדיחות המפרשות ניבים באופן מילולי, כמו:

אורונדה
חַכֵּה, תָּנוּחַ, ; תַּחֲלִיף כֹּחַ
אורנאמו
לָמָּה? מַה קָּרָה?
כֹּחִי חָדָשׁ, אורונֶדָה, כֹּחַ טוֹב, אֲנִי רוֹחֵשׁ אֵלָיו חִבָּה... (580–582)

נ״א השעין את ההומור של הרובד הלשוני על יצירת פאראדוכסים ועל ניסוחים אוכסימורוניים התלויים בתכנים שהם מעלים יותר מאשר על אותם

זיקוקין חיצוניים, וריקניים בדרך כלל, של משחקי מלים מן הסוג של "לשון נופל על לשון", שהם הנחותים ביסודות ההומור הנשענים על רובד השפה. והרי דוגמה אחת מתוך רבות:

נָכוֹן שֶׁבְּאֵין אֵלִים... יֵשׁ בְּהֶחְלֵט מוֹרָא שָׁמַיִם.
וּכְשֶׁאֲנִי עוֹמֵד בִּפְנֵי תְּהוֹם כָּזֹאת רוֹבֶצֶת מַעְלָה וגו' (1951–1952)

להומור הנשען על הרובד הלשוני אפשר לייחס גם רמיזות לעניינים חוץ־דראמאטיים באמצעות נוסחאות לשון או צירופים הלקוחים מתחומים אחרים, הידועים לקהל הצופים, כמו, למשל, המשפט "אֵינֶנִּי מִתְמַצֵּא בָּאוֹתִיּוֹת הַקְּטַנּוֹת" (114), הנשען על טיפוגראפיה של הדפסת חוזים, מושם בפיו של מוכר היין שאינו יודע קרוא וכתוב; הביטוי "אֵל שֶׁהִכְזִיב" (166) מעורר מיד אסוציאציות של התפכחות מן האמונה בקומוניזם, וגם "מִתְעַרְעֵר כְּמַעַט בִּנְיָן הָעָל" (170) הוא משפט הלקוח מן המילון המארכסיסטי; והקונוטאציה של שם התואר "קדוש" היא אחרת כשהוא בא בצירוף עם שוורים ואחרת כשהוא מתאר פרות:

רוֹעֲדִים הַשְּׁוָרִים הַקְּדוֹשִׁים, בַּעֲלֵי הַכְּנָפַיִם,
וְכָל הַפָּרוֹת הַקְּדוֹשׁוֹת. (326–327)

המחזה כטקסט תיאטרוני

המחזה "ימי אור האחרונים" לא נכתב כמחזה קריאה, אלא כטכסט דראמאטי, המכוון מלכתחילה להצגה בתיאטרון. על חשיבה יצירתית במונחים של הפקה מעידות לא רק הוראות במה, אלא בעיקר ההכללה של אפשרויות גיוון שמימושן בהצגה, שילוב של נסיונות לפתרון של שאלות הפקה בתוך הטכסט, סימון פעלולים, הוראות בימוי ותאורה ואפילו בדיחות חזותיות.
כפי שעולה מדפי ההכנה הקדיש נ"א תשומת לב רבה לתכנון הצד החזותי של תמונת הפתיחה ולתזמון התרחשויות הבמה. המחזה פותח (ומסתיים) בטאבלו – פסלים קפואים במרחב הריק המתעוררים לחיים והופכים למקהלה שמתוכה יוצאות הנפשות הפועלות. הפסלים הופכים לאחר מכן, לפי הצורך, לקהל שבשער העיר או למקהלה. נ"א מסמן להעיר את הפסלים לחיים ולהעלימם אחר כך באמצעות תאורה. גם המעבר מן המרחב הריק אל העיר מתואר כמתבצע באמצעות תאורה. הפתיחה עשירה ומגוונת מנקודת ראות של במה והיא ממחישה היטב את דופק החיים שבשוק. נוטל חלק בפתיחה גם חמורו של ניגימישו, אשר לו תפקיד רק בפרק הראשון. מן הפסלים הדוממים

במרחב הריק יש מעבר חד להמולה זו של השוק בעיר המתעוררת לחיים תרתי משמע. ניגימישו וחמורו הם החוט המקשר בין מעמד הפסלים למעמד העיר. ביציאתם מקבוצת הפסלים ובלכתם, כביכול, אל העיר הם משנים את מקום ההתרחשות ואת רקעה התפאורתי. האכספוזיציה של המחזה משולבת בשיח הרוכלים והעוברים והשבים, כאילו היא חלק משיחה בטלה של יושבי קרנות.

הברק, הרעם והגשם הם פעלולי במה המאוזכרים בדו־שיח ("ימי אור" 86–91), ומשולבים בו גם שילוב תימאטי (218–220). נ"א אפילו משתמש בפעלול זה ליצירת הלצה: כאשר לאשאשו פותח מכסה של קלחת יש ברק ורעם הנפסקים מיד עם כיסויה מחדש, כאילו חומדים האלים את הנזיד אשר בתוכה (448–450).

נ"א השתמש בקומתו של ניגימישו, המתואר בהוראות הבמה בתור גוץ, לבדיחה חזותית המדגימה את ירידת הדורות ואת התפתחותה השלילית של האנושות:

לאשאשו

חֲמִשִּׁים שָׁנָה אַחֲרֵי הֵלַדְתְּךָ
עוֹד הֶעֱמֵיד אָבִיךָ וְלָדוֹת?

ניגימישו

כֵּן, אָבִי הָיָה מִן הַנְּפִילִים בְּנֵי הָעֲנָק.
עֲלִילוֹתָיו גְּדוֹלוֹת וְנוֹרָאוֹת.

לאשאשו

(מסתכל בניגימישו התשוש)
מִכָּאן, שֶׁאַתָּה מִבְּנֵי הַנְּפִילִים.

ניגימישו

עֵינֶיךָ הָרוֹאוֹת.

לאשאשו

הָאֱנוֹשׁוּת שׁוֹקַעַת... (500–506)

בדיחה חזותית אחרת שנ"א תיכנן והפך בה, היא נשיאת כרטיס הביקור של האיש העשיר המבקר בארמון בידי סבלים (110–112).

בפרק השני תיכנן נ"א פעלול חזותי־צבעוני: אבכי עשן של סיד וצבעים שונים אמורים היו לעלות מן הערֵבה ולכסות את הבמה ואת המלך הגוחן על הרצפה על ארבעותיו. קולות המלאכה של בוני המגדל אמורים היו להצטרף להארמוניית צלילים החודרת אל הבמה וממלאת אותה. נ"א גם תיכנן להכניס לפרק זה מקהלה מורכבת מטייחים, בנאים ופועלים אחרים המציצים לבמה מבעד לחלונות (ראה הערות לטכסט, שורה 863), אך זנח רעיון זה. הנגיעה

בזפק הכוהן („ימי אור" 926) מטעימה על ידי הצבעה זו מהו זפק, אך בו בזמן גם מסמנת באורח חזותי את השפלתו של הכוהן. חדר המצפה של המגדל – התפאורה של הפרק השני – מלא כלי הנדסה, כלי מדידה, חפירה, כלי מחקר (941–942), ונמצא בו גם דגם להחשת קידוח בארות (930) – הדגמה חזותית משכנעת לסתירה שבין כלי מדע אלה למיטת כלולות שאורונדה, אומן המלך, וכמובן גם הכוהנת, מבקשים להכניס לשם לצורכי טקס הפריון.

בפרק השלישי, החזרה על החזיון – ההצגה שבתוך ההצגה – נערכת בביתו של ניגימישו והיא מופסקת מדי פעם בדברים שמחליפים זה עם זה ניגימישו והרופא, הצופים בחזרה תוך כדי אכילה. הערותיהם חורזות עם טכסט החזיון וכאשר נושא השיחה מעניין במיוחד – ענייני שלפוחית השתן – מתערב בה גם ראש הלהקה המנצח על החזרה. החזרה כוללת לא רק השמעת טכסט אלא גם תנועה וריקוד. לאשאשו מפסיק את המונוטוניות של הרצאת המיתוס מפי נינגיזיד בהוראות ובהערות של במאי, ולשם גיוון מופסקים הדברים גם על ידי שאילה בזקן־הגנזך לצורך בדיקת דיוקו של הטכסט. הנוסח החדש שמשמיע הזקן – שילוב שמה של נינגיזיד בטקסט המיתי – מפתיע ומעורר רעד והשמעתו מסתיימת, בסופו של דבר, בדו־שיח רווי מתח בין הזקן לנינגיזיד. משמתגלה נוכלותו של הזקן מרימים אותו הנוכחים בידיו וברגליו וגוררים אותו ממרכז הבמה.

הפרק הרביעי הוא הדל ביותר ביסודות תיאטרון לא מילוליים. הוא מתרחש באוהל פיקוח, בשעת שקיעה (המסומנת על ידי תאורה), והתפאורה כוללת זרועות מנופים ותורני קידוח הנראים מחוץ לאוהל. הפרק כולו מורכב משני דיאלוגים, האחד בין מנהל העבודות הציבוריות לשר המאה והשני בין המנהל למלך אורנאמו. הגיוון היחיד בפרק זה הוא גיוון בתחום הלשון דווקא – הדגמה של בלילת השפה – ההולכת ומתפשטת וגורמת להפרעות חמורות בתקשורת ובבנייה – באמצעות שפה המורכבת מצירופי צלילים מקריים, נעדרי משמעות (רק במקום אחד נסתרות מאחרי הצלילים הסתמיים כביכול מלים עבריות, וראה 1458).

התפאורה של טרקלין הכוהנת שבפרק החמישי אמורה להיות גראנדיוזית מאוד: שני הפסלים הנוראים למראה המקשטים את הטרקלין גבוהים מאוד, שכן בתחתיתו של אחד מהם נפתחת לפתע דלת ומישהו בורח מתוכו ונמלט. אחד מן הפסלים קורץ בעיניו ודברים הנאמרים בפנימו חייבים להישמע על הבמה. אכילה ושתייה ליוו את ניגימישו כבר בפרק השני והם גם מוקדו של הפרק הזה: ניגימישו הוזמן לסעודה ומסתבר לו שהוא המזון. המשרת בודק את גופו כדרך שבודקים בהמה המיועדת לשחיטה. המזבח שבאמצע הבמה אינו מבשר טובות בנסיבות כאלה (דוגמה לחלק תפאורה בעל משמעות, היוצר ציפייה ומתח בעצם הימצאותו), וכך גם אשף המטבח במצנפתו הלבנה

והגבוהה. חותמת חלק זה התרוצצות רבה, כעין הימלטות של ניגימישו מרודפיו. חלקו השני של הפרק, שיחת ניגימישו עם הכוהנת, מלווה בהגשת מאכלים ומשקאות, בטעימה, באכילה ובלעיסה המפסיקים את השיחה.
גם הפרקים האחרונים, המקוטעים, תוכננו כמעמדים על במה. בפרק דיוני המועצה מעורבים חזיונות ביניים ובפרק הסיום הצגות של חזיון הפולחן בהשתתפות נינגיזיד. מכיוון שלא נגמרה כתיבתם של פרקים אלה לא הושלמו ולא פורטו פירוט מספיק גם היסודות התיאטרוניים שבהם.
לעומת תשומת הלב הרבה שהוקדשה לצד התיאטרוני של ההצגה וליסודות החוץ־טכסטואליים של המחזה, בולטת שטיחותן של הנפשות הפועלות שלא זכו לפיתוח ולהעמקה. עיצובן אינו חורג, למעשה, מתחום יצירת פיות להשמעה של דעות או של רפליקות, והדבר אמור לא רק בדמויות משניות שהופעתן קצרה ואפיונן, מטבע הדברים, אינו יכול להיות מפורט ומקיף, אלא בעיקר בדמויות המרכזיות, אורנאמו, הכוהנת ואפילו ניגימישו. כפי שצוין לעיל, הכין נ״א מראש רפליקות לחלוקה בין נפשות פועלות מבלי לתת את הדעת על התאמתם של הדברים לאומרם. עדות נוספת לחוסר הקשר בין הדברים לאומריהם היא החלפתם של אומרי רפליקות זה בזה, בלי שהדבר יצרום או ישפיע על משמעות הדברים שבפיהם. כך, למשל, מוחלף מוכר המגדנות בקולע הסלים (139), הסופר בהיפי האשורי (323) או בקולע הסלים (327), ניגימישו בתרח ותרח בניגימישו (2481–2485 הם דברי ניגימישו, אך בשורה 2485 יש הזכרה של אבדם; 2501–2518 הם דברי תרח, אך מיד אחריהם, בשורה 2519, פונה אורנאמו אל אומרם בשם ניגימישו).
נוהג זה שופך אור על עיצוב הנפשות הפועלות גם במחזות אחרים של נ״א ואפשר שהוא מסביר את החסרון העיקרי בחשיבתו הדראמאטית־היצירתית. נ״א עצמו היה מודע היטב להיבט זה של כתיבתו ואף ניסה להציע לו הסבר. וכך כתב באחת מ״רשימות־האגב״:

> מדברים על דיפרנציאציה של סגנונות דיבור של נפשות פועלות במחזות. דבר זה נחוץ ומוסיף טעם. – אך אצלי הוא במינימום. אולי מפני שאני עוד שייך לתקופת הראשית של הלשון, שעה שהיא היתה כלי ביטוי אשר [מלים אלה מחוקות] שסגנון התקופה ודרגת ההתפתחות הלשונית הכללית הם שאיפיינו את הדיבור, ולא הסגנון האישי של המדברים ורמת התפתחותם והשכלתם.

עם זאת נראה, כי סגולותיו התיאטרוניות של המחזה ״ימי אור האחרונים״ עולות על אלה של היצירות הדראמאטיות האחרות שכתב נ״א. לא נותר לנו אלא להצטער על כך שלא עלה בידו להשלים את מלאכת הכתיבה ולראות את המחזה מוצג על במת תיאטרון.

הערות

1. נתן אלתרמן, משפט פיתגורס, מחזה (תל אביב, הקיבוץ המאוחד תשכ"ו).
2. דפי הגהות אחדים של אותלו, למשל, קיבל מנחם דורמן מנ"א בדרך מקרה. הם נמצאים היום במוסד אלתרמן, בתיק "תיקוני אלתרמן לאותלו".
3. *Epos o Gilgameshe*, perewod s Akkadskogo I.M. Diakonowa (Moskwa 1961); *The Epic of Gilgamesh*, English version by N.K. Sandars (Penguin 1961).
4. ש.נ. קרמר, ההיסטוריה מתחילה בשומר, תרגם נחמן בן־עמי (תל־אביב, ספרית פועלים 1960).
5. *Ancient Mesopotamia*, ed. I.M. Diakonoff (Moscow 1969).
6. משפט פיתגורס (הערה 1 לעיל), עמ' 137.
7. משפט פיתגורס (הערה 1 לעיל), עמ' 142.
8. נתן אלתרמן, החוט המשולש (תל אביב, הקיבוץ המאוחד תשל"א), עמ' 171, והשווה עמ' 483; על אסטרולוגים בבליים ואשוריים, ראה עמ' 481.
9. נתן אלתרמן, חגיגת קיץ (תל אביב, הקיבוץ המאוחד תשל"ג), עמ' 155.
המהדורה הראשונה של הספר הופיעה בשנת 1965 בהוצאת "מחברות לספרות".
10. כוונתו של נ"א לקטעים שגזר מן הספר *Mythologies of the Ancient World*, ed. S.N. Kramer (Chicago 1961), pp. 144–6, 148, והדביק ב"מחברת", עמ' 66. מסופר בהם מיתוס חתי על האל טלפינו, אל שנעלם ושחיפשו אחריו ולבסוף "מצאוהו מתחבא והכל הסתדר" (נ"א בכתב יד). בראש העמוד כתב נ"א בכתב יד "(לשלב בהצגת מועצת האלים)".
11. נתן אלתרמן, המסכה האחרונה (תל אביב, ספרית מעריב תשכ"ט־1968), עמ' 9–10 (נדפס שנית בכתבי נתן אלתרמן, בכרך במעגל (תל־אביב, הקיבוץ המאוחד תשל"א), עמ' 161.
12. חגיגת קיץ (הערה 9 לעיל), עמ' 184–185.
13. שם, עמ' 151–152.
14. M.E.L. Mallowan, *Early Mesopotamia and Iran* (London 1965)
17. לא את כל הספרים שהשתמש בהם נ"א הצלחתי לזהות ולאתר (ראה נספח).
18. ז'ורז' קונטנו, חיי יום־יום באשור ובבל בימי בית סרגון, מאות ח–ז לפנה"ס, תרגום: שמואל גילאי (תל אביב, הוצאת עם הספר 1964).
19. S. Moscati, *The Face of the Ancient Orient* (Chicago 1960)
20. המספר 75 נמחק בידי נ"א עצמו.
21. אחרי שורה 567, למשל, נמחקו שתי שורות הזהות לשורות 568–569, מה שמעיד על כפל העתקה מכתב יד (או כתב מכונה).
22. "רשימות אגב" אלה, הכתובות בכתב יד, מצאתי במקרה בתיק המכונה "תיק הדטרמיניזם" שבמוסד אלתרמן. תיק זה כולל דפי עבודה והכנה (בכתב יד) לחיבור על "הרצון החפשי", למאמר על כתיב עברי, ורשימות־אגב, כלומר דפים ובהם תגובות שרשם נ"א בעיקר אגב קריאה בעתונות עברית ולועזית שוטפת בסוף שנות

הששים. באחדות מרשימות־אגב אלה יש עניין מיוחד, כי הן נושאות אופי של מעין "יומן רוחני". הן לא פורסמו מעולם ושלוש מהן רואות כאן אור לראשונה (בעמוד זה, וכן בעמודים 73, 79).

23. לעניין זה ראה גם חגיגת קיץ (הערה 9 לעיל), עמ' 74–75.

נספח

ספרים שקרא בהם נ"א בתהליך כתיבת המחזה

1. ז'ורז' קונטנו, חיי יום־יום באשור ובבל בימי בית סרגון, מאות ח–ז לפנה"ס, תרגום: שמואל גילאי (תל אביב, הוצאת עם הספר 1964).
2. ש.נ. קרמר, ההיסטוריה מתחילה בשומר, תרגם: נחמן בן־עמי (תל אביב, ספרית פועלים 1960).
3. A.C. Bouquet, *Sacred Books of the World* (Baltimore 1954, repr. 1967).
4. L. Cottrell, *The Land of Shinar* (London 1965).
5. I.M. Diakonoff, "The Rise of the Despotic State in Ancient Mesopotamia," in *Ancient Mesopotamia*, ed. I.M. Diakonoff (Moscow 1965), pp. 173–203.
6. *The Epic of Gilgamesh*, English version by N.K. Sandars (Penguin 1961).
7. Th. H. Gaster, *The Oldest Stories of the World* (Boston 1959).
8. *Mythologies of the Ancient World*, ed. S.N. Kramer (Chicago 1961).
9. M.E.L. Mallowan, *Early Mesopotamia and Iran* (London 1965).
10. *Religions of the Ancient Near East*, ed. I. Mendelson (New York 1955).
11. S. Moscati, *The Face of the Ancient Orient* (Chicago 1960).
12. *The Ancient Near East, An Anthology of Texts and Fictures*, ed. J.B. Pritchard (Princeton 1958).
13. V.V. Struve, "The Problem of the Genesis, Development and Disintegration of the Slave Societies in the Ancient Orient," in *Ancient Mesopotamia*, ed. I.M. Diakonoff (Moscow 1969), pp. 17–69.
14. A.J. Tyumenev, "The State Economy of Ancient Sumer," *ibid*, pp. 70–87.
15. J. Wach, *Sociology of Religion* (Chicago 1944, repr. 1962).
16. *Epos o Gilgameshe*, perewod s Akkadskowo I.M. Diakonowa (Moskwa 1961).

נ"א לא נהג לציין ב"מחברת" ציונים ביבליוגראפיים מלאים. לעתים הוא מתייחס לספר על ידי ציון שמו של המחבר ולעתים על ידי ציון המלה הראשונה של הכותר, באותיות עבריות בדרך כלל, גם אם הספרים נכתבו לועזית. לא הצלחתי לזהות ולאתר את כל הספרים

שהשתמש בהם. ספר רוסי "דרבנייגיפסקי מיפי" (מיתולוגיה מצרית עתיקה), וספר בשם "מצרים ומסופוטמיה" נזכרים ב"מחברת" ולא הצלחתי לאתרם. נ"א מזכיר גם את רנאן (ככל הנראה הכוונה ל־Ernst Renan), אך אין זה ברור לאיזה מספריו הוא מתכוון; ב"מחברת" יש גזרי דפים וצילומים משלושה ספרים (אחד רוסי, אחד צרפתי ואחד אנגלי), שלא הצלחתי לזהותם.