

## הטראומה של בעלת הארמון

מאת

חנן קָבֵר

א

לְנֶה, צְעִירָה יְהוּדִיָּה בַת תִּשְׁעֵי עֶשְׂרֵה, מִצְאָה מִסְתוּר בִּימֵי מִלְחַמַת הָעוֹלָם הַשְּׁנִיָּה בְּאַרְמוֹנוֹ שֶׁל הָרוֹזֶן זֶאבְרוֹדְסְקִי, וְלֵאחֶר הַמִּלְחָמָה הוּא כְּלֵא אוֹתָהּ בּוֹ הַהוֹנָאָה. הִיא שֶׁהָתָה כֶּךָ בְּאַרְמוֹן כְּשֶׁנִּשְׁתַּיִים לְאַחַר תּוֹם הַמִּלְחָמָה עַד שֶׁנִּקְלְעוּ לִשְׁם שְׁלִיחִים אֶרֶץ יִשְׂרָאֵל, ד"ר דּוֹרָה רִינְגֵל וּמִיכָאֵל זֶאנְד. הַשְּׁנִיִּים פָּגְשׁוּ בְּמִפְתִּיעַ אֶת לְנֶה וּשְׁכַנְעוּ אוֹתָהּ לְנִטּוֹשׁ אֶת הָרוֹזֶן וְאֶת הָאַרְמוֹן,<sup>1</sup> לְבוֹא אֶתְּם לְאַרֶץ יִשְׂרָאֵל וּלְפַתּוּחַ שֵׁם בְּחַיִּים חֲדָשִׁים וּבְרִיאִים.

זוֹהִי בְּתַמְצִית עֲלִילַת הַמַּחְזָה 'בְּעֵלַת הָאַרְמוֹן', שֶׁכָּתְבָה לֵאחֶר גּוֹלְדֶבְרֵג בִּשְׁנַת 1955, כְּעֶשׂוֹר לְאַחֶר תּוֹם הַמִּלְחָמָה. הַמַּחְזָה נִכְתַּב בְּעִקְבוֹת חֻוּיּוֹתֶיהָ כְּאִשֶׁר הִתְאַרְחָה בִּשְׁנַת 1947 בְּאַרְמוֹן לְשַׁעֲבֵר בְּצ'כִּיה, וְהַדְמוּיּוֹת, לְמַעַט לְנֶה, מְבוֹסְסוֹת כְּכֹל הַנִּרְאָה עַל אֲנָשִׁים שֶׁפָּגְשָׁה.<sup>2</sup> הַמַּחְזָה הוֹצָגָה בְּהַצְלָחָה רַבָּה, בִּשְׁנַת 1955, ב'תַּאֲטְרוֹן הַקְּאָמְרִי' בְּבִימּוֹיּוֹ שֶׁל גְּרֶשׁוֹן פְּלוֹטְקִין.

לְבוֹ שֶׁל הַמַּחְזָה הוּא שְׂאֵלַת הַהִתְמוּדָדוֹת הַיִּשְׂרָאֵלִית עִם טְרַאוֹמַת הַשּׁוֹאָה, וּגּוֹלְדֶבְרֵג חִיפְּשָׁה בּוֹ אַחֶר דְּגַם תְּרַבּוּתִי רֵאוּי לְהִתְמוּדָדוֹת זֶו. בְּמַחְזָה לְנֶה הִיא הַנִּפְגַּעַת הָעֵיִקְרִית מִן הַמִּלְחָמָה, וְאִילוֹ הָרוֹזֶן עוֹשֶׂה כְּכֹל יְכוּלָתוֹ לְמַנוּעַ מִמְּנָה אִפְשָׁרוֹת לְעַבֵּד אֶת הַטְרַאוֹמָה וּלְהִשְׁתַּקֵּם בְּמַסְגֶּרֶת הַתְּרַבּוּת הַחֲדָשָׁה שֶׁלֵּאחֶר הַמִּלְחָמָה. בְּכֵלָאוֹ אוֹתָהּ בְּאַרְמוֹן לְאַחֶר הַמִּלְחָמָה הוּא מְמוֹזָג אֶת הָעֵבֶר הַטְרַאוֹמָטִי בַּהוּוֶה שֶׁלָּהּ, וּמִבְקָשׁ לְהַשְׁהוּת אֶת הַהוּוֶה הַזֶּה בְּלֵא גְבוּל. כֶּךָ הוּא שׁוֹלֵל מִמְּנָה אֶת הָאִפְשָׁרוֹת לְהַבְחִין בֵּין הָעֵבֶר שֶׁל הַמִּלְחָמָה לְהוּוֶה שֶׁלֵּאחֶרֶיהָ, וְלִכֵּן אֵין יְכוּלָה לְעַבֵּד אֶת הָעֵבֶר הַקּוֹנְקְרֵטִי שֶׁלָּהּ וּלְהַשִּׁיג שְׁלִיטָה עַל חַיִּיהָ בַּהוּוֶה. טְרַאוֹמָה, כְּתַבָּה ג'וֹדִית לוֹאִיס הַרְמֵן, הִיא אִירוּעַ טוֹטְלִי שֶׁהַסּוֹבִיֵּקְט נִמְצָא בּוֹ בְּמִצְבַּב שֶׁל 'פְּחַד עוֹז, חוֹסֵר יִשׁוּעַ, אוֹבֵדֵן שְׁלִיטָה וּסְכַנְתָּ הַכְּחָדָה'.<sup>3</sup> הָאִירוּעַ הַזֶּה מְעַרְעֵר אֶת הַמִּשְׁק הַנִּפְשִׁי שֶׁל הַסּוֹבִיֵּקְט;

1 ל' גולדברג, 'בעלת הארמון', הנ"ל, מחזות: גנויים וידועים, בעריכת ט' ריבנר וג' טיקוצקי (עורכים), בני ברק 2011, עמ' 57-137. ההפניות למחזה יובאו להלן בגוף המאמר.

2 ש' ודל, 'לאה גולדברג המחזאית', הארץ, 25 בספטמבר 1955; א"ב יפה, פגישות עם לאה גולדברג, תל אביב 1984, עמ' 136-138.

3 ג' לוֹ הַרְמֵן, טְרַאוֹמָה וְהַחֲלָמָה, תְּרַגּוּמָה ע' זֵילְבֵר, תֵּל אַבִּיב תִּשְׁנ"ה, עמ' 50.

מנגנוני ההגנה שלו אינם מסוגלים לווסת ולהדוף את הגירויים הרבים, כלומר לעבד אותם ולהגן על עצמו מן האיום הנורא והמפחיד של המציאות שמחוצה לו.<sup>4</sup> לעומת 'טראומה מבנית', שמעידה על סעע בלתי ניתן לאיחוי של הסובייקט, עמד דומיניק לה קפרה על קיומה של 'טראומה היסטורית', הנעוצה באירועים היסטוריים קונקרטיים, שדווקא ניתנים לעיבוד זהיר.<sup>5</sup>

הפגיעה העיקרית של טראומה היא ערעור יציבות הסובייקט ויצירת חזרות כפייתיות עד כדי טשטוש ההבחנה בין עבר להווה. לעומת זאת עיבוד ראוי של טראומה יכול לתרום לגיבושה של זהות בעלת יכולת שליטה עצמית של סוכנות אחראית ומוסרית. הטראומה עצמה אינה ניתנת לייצוג סמלי באמצעות הלשון, וכישלון ייצוגה מובנה ביסודה.<sup>6</sup> לכן חשוב שהמאמץ להתמודד עמה ייעשה בזהירות רבה ומתוך הכרה עמוקה במכשולי הייצוג. לה קפרה הזהיר מפני ייצוג פטישיסטי של טראומה, ייצוג שאינו מתמודד עם הטראומה ועם אי היכולת לייצגה אלא סוגר אותה, כלומר גואל אותה מבלי לעבד אותה, ועל כן אין היא חדלה מלחזור ולהופיע ובכך לערער בדרך לא נשלטת את זהותו ואת יכולת פעולתו האחראית של הסובייקט. לעומת זאת עיבוד לא פטישיסטי פועל נגד כפיית החזרה הטיפוסית לתגובה פוסט-טראומתית, ומאפשר לשלוט באחריות בשינויים שעובר הסובייקט מן העבר אל ההווה, המובחנים זה מזה, הבחנה המאפשרת לסובייקט לעבור בזהירות מן האחד לאחר.<sup>7</sup> לדברי לה קפרה 'באמצעות עבודת הזיכרון – וביחוד עבודת זיכרון המעורבת במציאות החברתית, מן הסוג הכרוך בעיבוד – אפשר להבחין בין עבר להווה ולהכיר בכך שמה שקרה לך (או לעמך) אי-אז קשור לכאן ולעכשוו אך אינו זהה לך'.<sup>8</sup>

הנאיזם הוצג במחזה כגורם המרכזי שהרס את תרבות אירופה, וגולדברג, שכתבה את המחזה למעשה כשיבה לארמון אירופי,<sup>9</sup> לא חדלה לכמוה לתרבות זו. אך היא הציגה במחזה את המשטרים הסוציאליסטיים במזרח אירופה, שקמו על חורבות הנאיזם, כממשיכים את מעשיו. הם הלאימו את הארמון והפכו אותו למוזאון במסגרת תרבות מודרנית סוציאליסטית, שניכסה לה את המורשת האצילית האירופית, והם הפכו את הרוון מבעליו של הארמון לשומר שלו (עמ' 75). למעשה עברו משטרים אלה באבחה אחת וללא כל עיבוד מן העבר הטראומטי להווה. עמדתו של זאברודסקי ש'בימינו החוק ישלח גם אדם לאש התופת' (עמ' 60) מעידה שהתחלפות המשטרים לא עיבדה מבחינתו את הטראומה שיצרה המלחמה, ועל כן הפחד והאין אונים הטראומטיים מוסיפים להתקיים גם בהם. גולדברג לא הסתפקה בביקורת על המשטרים במזרח אירופה. באותה מידה ביקרה במחזה את ההתחדשות היהודית בארץ ישראל ובפרט את היעדר ההתמודדות בתרבות בישראל עם האבל והכאב של השואה;<sup>10</sup> בכך הצביעה

4 ע' גולדברג, 'הקדמה', ד' לה קפרה, לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה, תרגם י' פרקש, תל אביב וירושלים 2006, עמ' 7-27.

5 שם, עמ' 15-18.

6 C. Caruth, *Unclaimed Experience, Trauma, Narrative and History*, Baltimore and London 1996

7 ראו: גולדברג (לעיל הערה 4), עמ' 16-17.

8 לה קפרה (לעיל הערה 4) עמ' 187.

9 ע' ליבלר, 'על "בעלת הארמון" מאת לאה גולדברג, פרקי ביוגרפיה', אלפיים, 13 (1996), עמ' 145.

10 שם, עמ' 153.

על מאמצי הציונות לפעול לגאולה חפוזה ולא מעובדת של טראומת השואה, שהתרבות במדינת ישראל כבלה אותה לנרטיב טלאולוגי ונמרץ של 'משואה לתקומה'.<sup>11</sup>

## ב

לאה גולדברג הטילה ספק במהלך האלים שגאל בחיפזון את הטראומה בצורה הרת אסון, והציעה במקומו תהליך נפשי של עיבוד ממושך, שאף קיבל ביטוי מפורש בהוראות הבמה של המחזה (עמ' 124). כך, למשל היא ציינה שלנה לובשת בצאתה ממסתורה בפעם השנייה את אותם הבגדים שלבשה כשברחה מביתה (עמ' 133), וזאת כדי שעיבוד הטראומה לקראת התחברות להווה ייעשה בלא ניתוק מן העבר. כדי לפתח תהליך מעבר לא חד, לא בינארי, מן העבר אל ההווה עיצבה גולדברג את דמותו של זאברודסקי, משמר העבר בהווה ומעכב עיבוד הטראומה, בצורה לא חד-משמעית. תחילה לא נתפס ניסיונו של זאברודסקי לשמר את התרבות האירופית מן הקמים עליה להרסה כדבר שלילי בתכלית, והאמביוולנטיות שבייצוג דמותו מתחזקת כשמתברר שהוא נָכַר למחתרת במאבקה נגד הנאצים (עמ' 85).

גם מעשה הרמייה של הרוזן כלפי לנה הוצג במחזה באופן אמביוולנטי, שכן על אף חטאו המוסרי מעשהו תרם להשגחה מכוונת של גאולת הטראומה שלה. השנה היא כבר 1947, וזאברודסקי משהה את חשיפתה של לנה למציאות החדשה שלאחר המלחמה. ההשגחה הזאת צוינה במחזה על ידי השימוש הסמלי בשעון הקוקייה המקולקל שהזמן נעצר בו (עמ' 74, 87). השהיית עיבוד הטראומה צוינה גם בחזרה אל הזמן ההיסטורי בשורה האחרונה של המחזה (עמ' 135). דווקא בואם של השליחים לארמון, שהקים את שעון הקוקייה לתחייה, הוצג במחזה כמבטל את מעשה ההשגחה של עיבוד הטראומה וחושף את לנה, במהירות ונגד רצונה, למציאות החיצונית (עמ' 97).

אולם הרוזן זאברודסקי לא רק השהה את עיבוד הטראומה אלא גם נאבק בו. טענתו בתחילת המחזה ש'במוזיאון אין לנים' (עמ' 60) מבליטה את היאחזותו במוזאון כמקום מוגן מאורחים, שיכולים להתארח בו רק לזמן קצר מבלי ללון בו, ובכך הוא מונע מלנה כל מפגש עם המציאות החיצונית ותורם לשימור הטראומה שלה. אלא שהאמביוולנטיות של עמדתו ניכרת בכך שבהתנתקותו מן ההווה מתוך היאחזות בעבר הרוזן מגלה אמפטיה עמוקה לעם היהודי ולמרטרולוגיה שלו, בגלל נאמנותו למסורת העבר: 'תמיד מעריך הייתי את העם היהודי על שלא הלך אחרי הבל-ההבלים של העולם הזה ולא סטה אחרי תהפוכותיו, אלא בדרכו שלו הלך. ראיתי את העם הזה בייסוריו בשנים האלו, ראיתי' (עמ' 81).

בדבריו הבלטי זאברודסקי גם את הטראומה שלו באמצעות ייצוג הסובייקטיוויות שלו כמפוררת ושסועה ובכך משמרת את הֶפְגָּן (acting out) של מצבו הטראומטי כמובחן מן העולם החיצוני: 'אדם החי לבדו ביער, סופו שנהיה פרא ושוכח את פרקו בנימוס' (עמ' 62). גם הציטוטים החוזרים שלו

מן האפוקליפסה של חזון יוחנן (עמ' 67)<sup>12</sup> מעידים שהוא רואה עצמו במושגים תאולוגיים נוצריים כנתון במצב אפוקליפטי נזיל של הרס וחורבן. פתרונו של מצב זה במחזה אינו בהתחברות להווה קונקרטי אלא רק באחרית הימים, שבהם תבוא הגאולה במסגרת 'המלכות הרביעית', שכדברי לנה: 'שם – לא יהיו חיים ומתים, לא יהיו צעירים וזקנים. שם תהיה אהבה גדולה והוד נצחי, והמנצח לא יפגע בו המוות השני...' (עמ' 103). המצב הנוכחי עבור זאברודסקי הוא אם כן המשך של 'המלכות השלישית', שבאמצעותה אפיינה גולדברג את העידן הנאצי במאמרה 'האומץ לחולין' משנת 1938,<sup>13</sup> ואשר זאברודסקי רואה בו מן הפרספקטיבה התאולוגית הנוצרית שלו 'דת חדשה של קניבלים, חיים חדשים של פראי אדם' (עמ' 85).

## ג

כפי שהראה גדעון עפרת, דמותה של דורה הוצבה במחזה לעומת זאברודסקי במעין תמונת מראה.<sup>14</sup> הוא שומר על לנה במוזאון גם אחרי השואה, ואילו היא עוסקת במסגרת 'עליית הנוער' בחילוץ ילדים יהודים ממקומות המחסה שלהם בתקופת השואה. דורה עוצבה במחזה כדמות פרגמטית,<sup>15</sup> שהתנהגותה מעידה על רצון לעיבוד מהיר ולגאולה ללא דיחוי של טראומת השואה במסגרת ציונית מהפכנית ומידית עד כדי מחיקת זיכרון אפרם של היהודים המומתים: 'אבל אני שונאת את כל הנושנות הללו, את כל האפר הזה ללא תועלת!' (עמ' 73). בהוראות הבמה ציינה גולדברג את דיבורה כדהרה (עמ' 73), ואכן היא ממחרתת לשפוט בתבעה לדעת מה עשה הרוזן בזמן המלחמה בזמן שהנאצים היו במקום (עמ' 77). כמו כן מתוך עמדה ציונית מודרניסטית היא מעדיפה את החדש ואת ההווה על פני העבר שנטשה: 'כן, כן, היא אומרת לזאברודסקי באירוניה, 'אני יודעת בחברה הטובה מקובל לחשוב שכל שהחפץ עתיק יותר הוא יפה יותר' (עמ' 71).

לאחר שהיא שומעת ציטוט של פסוק אפוקליפטי מפיו של זאברודסקי, דורה מתערערת ובתגובה מביעה רצון לחזור מיד לביתה, מבלי להתמודד עם הערעור שהחזיר אותה לימי נעוריה, למקום שממנו התאמצה להתנתק: 'זאנד... כל זה מערער את שיווי המשקל שלי... אני רוצה הביתה' (עמ' 67); 'אני נולדתי כאן, אני גדלתי כאן, כאן עברו עלי ימי נעורי. ופתאום – כל זה בלתי מציאותי: זר, זר, זר! הערים, הכפרים, המנזרים, אין להם ממשות בשבילי עוד! הבית שלי, שם בארץ!' (עמ' 68).

ניגודה הקוטבי של דורה לזאברודסקי ניכר בטענתה – הוזה לטענתו אך נובעת מטעמים הפוכים – ש'ארמונות עתיקים הם יפים מאד, אך לא למגורים' (עמ' 61). מנגד היא פעילה מאוד בהתמקמות, ולמעשה בהשתלטות, על הארמון, למורת רוחו של זאברודסקי (עמ' 63). אך גם מעשה זה יסודו בניסיון לגאולה חפוזה של הטראומה, והדבר בא לידי ביטוי בתמייתה המודרניסטית של דורה

12 חזון יוחנן ו 12-13.

13 'גולדברג, האומץ לחולין: בחינות וטעמים בספרותנו החדשה, תל אביב תשל"ו, עמ' 165-170.

14 'ג' עפרת, הדרמה הישראלית, תל אביב 1975, עמ' 113.

15 ב"ע פיינגולד, השואה בדרמה העברית, תל אביב תש"ן, עמ' 49.

על השילוב שעשו הנזירים בין דת למדע (עמ' 80), שילוב שנראה לה שייך לתרבות מיושנת שעבר זמנה. העמדה המודרניסטית, המשתקפת בחיפזון ובהיעדר עיבוד ראוי של הטראומה, מובילה לחזרות כפייתיות, כמו חזרותיה של דורה על הטענה שהמוזאון אינו מתאים למגורים, חזרות שבתגובה עליהן זאברודסקי מעיר: 'כן, כבר אמרת זאת, גברתי, אם אין אני טועה' (עמ' 72).

## ד

בין שתי דמויות מקוטבות אלה, זו של זאברודסקי וזו של דורה, הציב המחזה אפשרות נוספת, שעמה, כך נראה, הודהתה המחברת. זוהי דמותו של מיכאל זאנד, הספרן, העוסק בהצלת ספרים יהודיים שבזוו הנאצים. אמנם כמו דורה הוא מבקש לגאול את הטראומה בשם הציונות הארץ ישראלית. אך שלא כמותה הוא מבין לעומק שהמעבר משלב ההפגן של הטראומה לגאולתה ופתרונה כרוך בהתחשבות זהירה בממד הזמן, שמשקה את יישוב הניגוד החד בין הפגן הטראומה לבין גאולתה. עמדתו הבורגנית של זאנד<sup>16</sup> ניכרת ביחסו לטראומה של לנה, יחס שאפשר לאפיין באמצעות מה שכינה לה קפרה טלטלה אמפתית.

במקום ייצוג ישיר, מידי, של טראומת הקרבן, ייצוג שהוא בלתי אפשרי, זאנד נוקט עמדת ביניים של 'משחק גומלין מתוח בין שיחזור ביקורתי שבהכרח הופך את מושא המחקר לאובייקט, לבין תגובה רגשית לקולו של הקורבן'.<sup>17</sup> כלומר מצד אחד לא הודהתה מלאה, ואף ביקורת, ומצד אחר לא ריחוק מוחלט – אלא תנועה מתמדת ביניהם, שמתרחשת לאורך זמן. תנועה זו אינה גואלת ופותרת את הטראומה באחת אלא נותנת מרחב ביטוי להפגן שלה מבלי להשתיקה באמצעות הכרה ברורה שלה, שנועלת ומדחיקה אותה.<sup>18</sup>

לכן, בניגוד לדורה, המבקשת להימלט מן הארמון מהר ככל האפשר, זאנד מכריז: 'אבל איזה שבי נהדר! אני נכון הייתי לשהות כאן בספרייה זו חודשים רבים... עם הספרים האלה, עם התמונות...'. (עמ' 62). בכך הוא גם מטרים את דעתו על שבייה של לנה, שבשלב זה עדיין לא הופיעה על הבמה, ומציג עמדה שאף פעם אינה נחרצת. ואכן בסיום המחזה זאנד אומר: 'חלומות שנסתיימו – אותם הרי מוחים מן הלב ממילא... אבל החלומות אינם מסתיימים עם היקיצה. בעולם של ערים יש חלומות – הרבה חלומות' (עמ' 134).

השהייתם של תהליכים ניכרת גם בשיפוט של זאנד את מעשה הרמייה של זאברודסקי וכליאתו את לנה: מצד אחד זאנד שולל את הפנייה לרשויות החוק כדי להתלונן על כליאתה של לנה, אבל מצד אחר הוא מכיר בכך שכל שלב הוא נכון בזמנו, ועל כן הוא אומר לזאברודסקי: 'אתה הצלת את חייה... רק הנח לה ללכת בשלום' (עמ' 121). תחושת הזמן הנכונה של זאנד באה לידי ביטוי בדבריה הנועמים של דורה: 'אצלך תמיד הכל כשורה. אתה תמיד יודע את דרכך, תמיד מוצא את מקומך, אתה תצא בשעה

16 ליבליך (לעיל הערה 9), עמ' 146, 148.

17 לה קפרה (לעיל הערה 4) עמ' 129.

18 שם, עמ' 72-78.

הנכונה ותשוב בשעה הנכונה [ההדגשות שלי] [...] אני מכירה אותך כבר עשרים שנה ועוד לא ראיתי שתפסיד את שיווי המשקל שלך! (עמ' 69).

ואכן זאנד קשוב לצורך להתאים כל דבר לזמנו ובכך לאפשר את עיבודה הלא חפזו של הטראומה. הוא ממליץ לחזור אחורנית בהיסטוריה כדי לברור ממנה את הרצוי.<sup>19</sup> הוא גם מבין ללבו של זאברודסקי, שחי בעבר האהוב עליו (עמ' 89), ומצר על כך ש'ייתכן שהפסדנו איזה חוש. ייתכן ששכחנו דבר-מה בתוך החיפזון של חיינו. הספרים העתיקים [ההדגשות שלי] – כמה יפים הם' (עמ' 72). הוא אף מבקש לברר את דעתם של מי שלדעת זאברודסקי חיו לפני שנים חיים שלמים ומלאים בניגוד לחיים המנוכרים בדיור המודרני (שם).

לעומת דורה, שעוסקת בדבר הממשי, כלומר בילדים הניצולים עצמם, עיסוקו של זאנד בספרים העתיקים הוא למעשה היאחזות מאוחרת, מושהית, באובייקט מַעֲבָר חומרי, שהוא רק מטונימיה לאסון האנושי, ואשר מתווך ומשהה את הנגיעה בטראומה של השואה. הוא מתייחס לגורל האנשים שנרדפו על ידי הנאצים באמצעות הספרים שהיו בידיהם: 'זו הוצאה ראשונה של וולטר – ואת הכריכות תלשו' (עמ' 63). הוא גם מתייחס באהבה להצטברות האטית של הספרים לאורך זמן: 'חש אתה עדיין כיצד הוסיף פה כל דור ודור את שלו... באיזה חוש נכון, באיזה טוב טעם בחרו והוסיפו את מיטב הספרות שבכל תקופה' (עמ' 79). ולכן, לעומת דורה, שנתקלת בקשיים בחילוף הילדים, שלא תמיד נענים לה בקלות, קובע זאנד: 'עבודתי קלה יותר. הספרים הולכים אחרי בחפץ לב' (עמ' 65).

דווקא חוסר היציבות המאפיין את דרכו של זאנד בחיים, ושמתבטא בהחלפת מקצועות בזה אחר זה, מלמד על גמישות ועל כן גם על אורך רוח ועל יכולת המתנה בתהליך שיקום הטראומה. ואכן לאחר פציעתו במלחמה עבר תהליך התמודדות ממושך אך בסופו חזר לעבודה בשדה (עמ' 64). אפיון דומה עולה מתיאור ניצול הזמן באופן לא תכליתי בשליחותו כספרן, תיאור שאינו חד-משמעי: 'בינתיים נתגלה, שהנאצים פיזרו בארצכם ספרים שנגזלו מן הספריות היהודיות בגרמניה, נשלחתי הנה לחפשם כדי להעבירם לספרייה הלאומית שלנו בירושלים... הרי זה נופש נפלא בשבילי – ובכל זאת לא בטלה גמורה [ההדגשות שלי]' (עמ' 64). פתיחותו ומתינותו של זאנד ביחס לאפשרויות אנושיות שונות והיענותו למורכבות של המציאות האנושית, מביאות אותו לראות בזאברודסקי אדם אומלל, ואילו דורה, בראייתה הדיכוטומית והפשטנית, רואה בו פושע (עמ' 110-111, 118).

'בעלת הארמון' הוא אמנם מחזה ציוני, אבל בדומה לעמדתו של נתן אלתרמן באותה עת – למשל בשירו 'יום הזכרון והמורדים' משנת 1954<sup>20</sup> – התנגדה גולדברג לגיוס המעוות של השואה למושגים ארץ ישראליים של גבורה לאומית מתוך הדחקה ופתרון גואל ואלים של הטראומה. בהקשר זה היא גם העלתה את שאלת האשמה הציונית בעניין השואה, בדבריה של לנה לשליחים: 'לכם היה טוב, אתם ניצלם! אתכם לא רדפו, לא הרגו, לא עינו – מה אתם יודעים עלינו!' (עמ' 113).

19 פיינגולד (לעיל הערה 15), עמ' 51.

20 ח' חבר, פתאום מראה המלחמה: לאומיות ואלימות בשירה העברית בשנות הארבעים, תל אביב 2001, עמ' 91.

## ה

ביטוי מפורש למיתון בעמדתו הלאומית של המחזה ניכר ביחס החשדני לסמליות הלאומית. למעשה המחזה מתנדנד כל העת בין סמל לאלגוריה. הוא ביקש להעמיד דמויות בשר ודם שסמליותן בוקעת מתוכן באורח אורגני ומנומק. אך הקורא או הצופה חש – ותחושה זו באה לידי ביטוי בקריאות הלא-מעטות שהוצעו למחזה – שפירוש סמלי מלא של המחזה אינו אפשרי,<sup>21</sup> ושבין המסמל למסומל של המחזה קיים פער של השהיה בזמן, או בלשונו של פול דה מאן, טמפורליות, שמבדילה בין המסמן למסומן ובונה אלגוריה שמייצרת אפקט של חיבור מכני, לא אורגני.<sup>22</sup> חוסר האורגניות הזה מחליש את סמליותו של המחזה וכתוצאה מכך גם את מובהקותו הלאומית הצינונית, שהסמליות האורגנית והטוטלית היא ביטויה הטיפוסי. למעשה מתקיימת במחזה תנועה שתכליתה לפרק את המסמנים מסמליותם, למשל כאשר לנה מבינה שקולות הנפץ שהגיעו אליה מחוץ לארמון הם קולות של סערה בטבע והם כבר אינם מתפרשים על ידי הציטטה הסמלית מחזון יוחנן 'וסוס היִרְקון ומוות רוכב עליו'<sup>23</sup> (עמ' 99).

היחס החשדני של גולדברג לסמל התעורר בתגובה על מלחמת העולם השנייה – והמחזה 'בעלת הארמון' חובר כאמור כעשור לאחר שהסתיימה – אך לא כזאת הייתה עמדתה לפני המלחמה. כמשוררת באסכולה הנאו-סימבוליסטית, בראשותו של אברהם שלונסקי, פרסמה בשנת 1938 את מאמרה 'האומץ לחולין', והעמידה בו בראש התגובה הספרותית על המאורעות ההיסטוריים את הסמל, המעלה ומרומם את החולין ההומניסטי, שבו ביקשה לדבוק: 'אין תקופה בתולדות האדם, שבה לא זיעזעה הרוח האדירה את נפשם של הרגישים ביותר. והיוצרים שבהם ביטאו את זעוזועי דורם בסמל'.<sup>24</sup> בספטמבר 1939, בראשית המלחמה, עוד יצאה גולדברג בהכרזה סימבוליסטית אסתטיציסטית נגד כתיבת שירת מלחמה,<sup>25</sup> אך במהלך המלחמה היא נסוגה מנאמנותה לעמדה הסימבוליסטית לקראת סימבוליות מוסרי, שמשבש את הטרנסצנדנטציה של החולין, שעליה הכריזה במאמרה משנת 1938.<sup>26</sup> מהלך זה כבר קירב אותה אל האלגוריה, שכפי שלמדנו מוולטר בנימין, מבטאת תחושת עולם של הרס וחורבן ונמנעת מלרקום מהם סיפור ישועה וגאולה.<sup>27</sup>

האלגוריה במבעה המפורק והחלקי ממחישה בעצמה רבה את ייצוג הטראומה ובעיקר את קוצר

21 ט' ריבנר, לאה גולדברג: מונוגרפיה, תל אביב תש"ם, עמ' 147-153; ע' יגלין, אולי מבט אחר: קלאסיות מודרנית ומודרניזם קלאסי בשירת לאה גולדברג, תל אביב 2002, עמ' 99.

22 P. de Man, 'Rhetoric and Temporality', idem, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*<sup>2</sup> (Theory and History of Literature, 7), Minneapolis 1983, pp. 187-228

23 חזון יוחנן 18.

24 גולדברג (לעיל הערה 13), עמ' 165.

25 ל' גולדברג, 'הערות לאסתטיקה של הסימבוליות', הנ"ל, מדור ומעבר: בחינות וטעמים בספרות הכללית, בעריכת ט' ריבנר, תל אביב תשל"ז, עמ' 66-68.

26 חבר (לעיל הערה 20), עמ' 40-53.

27 ו' בנימין, מבחר כתבים, ב: הרהורים, בעריכת י' ניראד נ' קלדרון ור' קלינוב, תרגם ד' זינגר, תל אביב תשנ"ו, עמ' 15.

היד לייצגה באמצעות הלשון, במיוחד באמצעות הדיבור הסמלי המסתיי. על כן דורה רואה בארמון את החורבות באירופה, ובעיניה הארמון והחורבות שוכנים יחד ואי אפשר להפריד ביניהם (עמ' 73). בכך היא למעשה טוענת כי באירופה הִתְרַבָּה, שזוכה לייצוג אלגורי, כבר לא תהיה תקומה ליהודים, וזו תוכל להתממש, באמצעות חבירה לנרטיב סמלי, רק בארץ ישראל.

כדי לשהות עם תחושת החורבן הנורא ולעבד אותה באטיות ובתבונה, ובעיקר לא להיחפז בגיוס הטרואמה של לנה לפרויקט הגאולה של האומה, העלתה גולדברג את האפשרות של המודוס האלגורי, שעיקרו אבדן והרס – לעומת הישועה שמבטיח הסמל. עם זאת יש אי התאמה מסוימת בין מהלך זה לעובדה שבסופו של דבר המחזה נרתם לציונות ומסתיים בהסכמתה של לנה לחבור לשליחים הארץ ישראלים ולעלות לארץ ישראל.

השהיית הגאולה ניכרת בבירור בסצנה שלפני אחרונה במחזה, שבה הרוזן מכחיש לפתע את הופעתה של לנה בפני השליחים ומציג אותה כחלום שחלמו. בכך הוא שוב מעכב, וכמעט משבש לחלוטין, את הגאולה (עמ' 128-132). אך גם לפני כן מהלך העלילה אינו רציף ולינארי, אלא כולל נסיגות ומהפכים, ששיאם הוא סירובה של לנה בסוף המערכה השנייה לצאת מן הארמון (עמ' 119). תגובתה הראשונה של לנה היא אי אומן מוחלט בשינוי שהתחולל בזמן. מיד לאחר שהיא מתגלה על ידי השליחים היא חוששת שזאנדר הוא נאצי שיהרוג אותה (עמ' 92). היא גם חושדת שהעיתון שהוא מראה לה מזויף, שהנאצים עודם שולטים באירופה, ושהשליחים יסגירו אותה לידיהם (עמ' 100, 108).

הביטוי המובהק להתנדנדות בין הסמל לאלגוריה הוא שדמויותיהם של זאברודסקי ושל לנה הן מתים-חיים, ושזאברודסקי מקביל למעשה לדמותו של ישו,<sup>28</sup> מה שמחזק כמובן את הויקה של הופעת השליחים מארץ ישראל לשליחים בברית החדשה. זהו ביטוי סמלי מובהק, שמכיל את הניגוד בין חי למת, ושמציין אותם כיוצרים אפקט חריף של unheimlich, המאיים הפרוידיאני, שמתנדנד בין הזרות הקיימת בין החיים למתים לבין הזדהות של החיים עם החיים. כפי שכתב טוביה ריבנר, הזרות היא עיקרון מארגן של כל המחזה,<sup>29</sup> והתנועה בין זרות למוכרות היא חלק מתהליך שבו אפילו דורה מנסה להפיג מעט את הזרות כשהיא מציעה לזאברודסקי לשבת עמם על אף היותם אנשים זרים שפלוש לארמונו (עמ' 62). עבור זאברודסקי הקיסרות, שהייתה לדבריו עטרת ראשינו, חלפה מן העולם במלחמת העולם הראשונה (עמ' 82), ואילו הציוויליזציה המודרנית כולה היא למעשה מתה שחיה רק לכאורה: 'כמה מתים מהלכים בינינו עלי אדמות – ישנים בבקרים – והם מתים ואין הם יודעים שמתו. אני לפחות ידעתי'.<sup>30</sup>

גם ההקפדה על שלוש האחדויות של הדרמה הקלאסית והמבנה הדיאלקטי הסודר של המחזה שעליו

28 עפרת (לעיל הערה 14), עמ' 110.

29 ריבנר (לעיל הערה 21), עמ' 147-149.

30 ג' שקד, 'הארמון וההמון, על "בעלת הארמון" מאת לאה גולדברג', א"ב יפה, לאה גולדברג: מבחר מאמרי ביקורת על יצירתה, תל אביב תש"ם, עמ' 82-83.



עמד עפרת,<sup>31</sup> כרוכים בהשהיות המשבשות את תבניתו הסמלית ומאלצות את הקורא לזהות בו את התשתית האלגורית, שהסמליות מצליחה לכסות עליה ולמוזג בין קטביה רק בדרך חתחתים. עלילת המחזה מכוונת לחלץ את המתים־החיים ממצבם המאויים, הדו־משמעי, לקראת מצב החלטי, שבו החיים גוברים על המוות או שהמוות גובר על החיים. זו חתירה לבחירה חד־משמעית של סובייקט מוגדר, שליט בגורלו, בחיים. ואכן לנה, שנאבקת על חירותה, מוחה: 'אתם לוקחים ממני את החופש, אם אני רוצה לחיות או למות' (עמ' 107). המחזה שואף לכונן סובייקט שהתגבר על הטראומה, ושקנה לו מעמד של סוכן פעיל. החתירה לבחירה בחיים באה לידי ביטוי למשל בשביעות רצונו של זאנד מנטישתה הארעית אך ההחלטית של לנה את זירת העימות (עמ' 109); בחזונה של דורה על חייה העתידיים של לנה בארץ ישראל (עמ' 116); וכן, לקראת סיום המחזה, כשמתברר שהתואר של לנה 'בעלת הארמון' הוא למעשה מדומה (עמ' 124), ושיש להמירו בסוכנות חדשה ואמתית יותר. השאיפה לבחירה בחיים ניכרת גם ברצונה של דורה לחזור מיד הביתה (עמ' 67), כלומר לאותו צד ביתי ומוכר של ה־Unheimlich הפרוידיאני; בדרכה של לנה לארץ ישראל; ואף בכך שזאברודסקי, שתפקידו כשומר המזואון מאופיין כחיים בקבר – 'הייתי – קבור בארמון הזה כמלך מצרי החנוט בתוך פירמידה' (עמ' 82) – יוצא מן הקבר (עמ' 67), מאחר ששנאתו לנאצים החייתה אותו (עמ' 84). לחלופין מתקיימת במחזה תנועה לקראת מוות חד־משמעי, ויש לה כמה וכמה ביטויים: האפשרות שלנה, שרוצה למות (עמ' 104), תבלע את הרעל הקשור לצווארה ואי ש לא יוכל להתעלל בה (עמ' 93); הסיכום של זאנד את מצבם של זאברודסקי ושל לנה כמי שהמקלט שלהם היה רק ממות (עמ' 135); האפשרות שזאברודסקי ישוב לחייו בקבר (עמ' 67), למקום שבו אי אפשר להרגו כי הוא הרי כבר בין המתים (עמ' 78, 115). מן המקום הזה ייחלץ זאברודסקי רק באמצעות גאולה משיחית (עמ' 82), כפי שהוא מצטט מחזון יוחנן: "'האחרון אשר מת ויחי' – זה אני' (עמ' 81), או כדבריה של לנה: 'רק מי שהיה נאמן עד המוות ניתנה לו עטרת החיים. אני יודעת, שהמוות הפיזי אינו אלא שלב – שער המלכות הרביעית!' (עמ' 115). אלא שבחזון יוחנן דיבר ישו על גאולה שתכלול ירידה משמים של ירושלים החדשה,<sup>32</sup> המסמנת כמובן את ארץ ישראל, שהיא בסופו של דבר יעדה הסופי של לנה.

הארמון מכיל אם כן דמויות רפאים, מעין מתים־חיים, שהמפגש שלהן עם נציגי הציונות אמור לבטל את מעמדם כמתקיימות בין החיים למתים. אלא שכאמור כל זה אמור להיעשות לאט ובזהירות, כשזאנד בולם את החיפזון של דורה. בסוף המחזה זאנד מסכם את עמדתו בזכות התהליך האטי והמדורג של עיבוד הטראומה: 'ועכשיו היא תלמד משהו על החיים. לא את הכול – לא הכול בבת אחת. בשנים אלו כולנו למדנו לא מעט על המוות. למדנו... כן... שאת המוות אפשר להכיר לפעמים ברגע אחד. אבל כדי להכיר את החיים יש ללמוד הרבה, לאט־לאט, ולא על נקלה – לשם כך דרושים חייו של אדם, ורק אז – אולי ידע משהו... אבל [מחייך] זה כדאי' (עמ' 135).

31 עפרת (לעיל הערה 14), עמ' 112-115.

32 חזון יוחנן ג 12. וראו: שם, עמ' 111.

## THE TRAUMA OF THE LADY OF THE PALACE

Hannan Hever

During the Second World War, Lena, a young Jewish woman, found refuge in the palace of Count Zabrodski, who then kept her imprisoned without letting her know the war was over. She stayed there for two more years before two messengers from Eretz-Israel arrive at the palace. They meet her by chance and convince her to leave the palace and join them on their journey to Eretz-Israel, where she can start a healthy life afresh. This is the plot of the play *The Lady of the Palace*, which Leah Goldberg wrote in 1955. The main issue of the play is Israel's way of coping with the trauma of the Holocaust. In the play the count prevents the victim, Lena, from working out the trauma and thus from recuperating in the new post-war culture. The author's position is that although the trauma should be worked out, this must be done slowly and in depth. The play takes a critical view of the hasty nationalization of the trauma of the Holocaust by rushing immediate Aliya and settlement in Eretz-Israel.