

## **"ושורשי בשני נופים שונים" – לאה גולדברג בנוף הדרמטי - אילמותו הבימתית של המחזה ההר האילם**

### **מזלית חיים**

"אם נבדוק את ראשית התיאטראות הגדולים בעולם, נראה כי רובם ככולם החלו בשירה  
ובשירה יצאו למרחב."  
(לאה גולדברג, "בעיות התיאטרון העברי")

#### **מבוא**

פועלה התיאטרוני של המשוררת לאה גולדברג הקיף תחומים רבים: תרגום מחזות, ביקורת, עיבוד וכתיבה. כתיבת המחזה **ההר האילם**, כמו שני מחזות נוספים פרי עטה של גולדברג<sup>1</sup>, מהווה דוגמא לניסיונה לפעול בניגוד למרכיבים הקבועים של עולמה הפואטי, הלא הוא השירה הלירית. עבודתי זו תבדוק, כיצד המעבר בין ז'אנר השירה לז'אנר הדרמה, השפיע על הפואטיקה שלה ומדוע **ההר האילם** כטקסט דרמטי, לא הצליח לממש את הציפיות הז'אנריות המוכתבות בנוף היצירה הדרמטית, נוף שבתוכו ניסתה גולדברג להכות שורשים. אי עמידתו של **ההר האילם** באמות המידה הדרמטיות, ממחיש, כפי שאראה בהמשך, את הניגוד שבין השפה הפואטית המבנה את הז'אנר הדרמטי ובין המרכיבים הקבועים שמבנים את עולמה הפואטי של גולדברג וקושרים שותפות מהותית בין היצירות שנכתבו תחת ידה. הנחה זו, תתבסס במאמרי, הן על תיאורית הז'אנר של מאיר שטרנברג ומנחם פרי והן על פרספקטיבה תיאורטית, העומדת כנגד הביקורת הפוסט-סטרוקטוראלית מבית מדרשו של בארת' וטוענת לקשר בין המחבר ליצירתו.

במאמרם "המלך במבט אירוני", מדגימים מנחם פרי ומאיר שטרנברג את כוחן של ציפיות ז'אנריות לקבוע את הבנת הקורא. כאשר יצירה שומרת על כללי הז'אנר בו היא נכתבת, היא מסמנת לקורא את הז'אנר דרכו יש לקרוא אותה ונוצרים מעין יחסי גומלין בין היצירה לבין הקורא. הקורא נתקל בקונוונציות ז'אנריות כלשהן במהלך הקריאה, מתאים את היצירה להקשר ז'אנרי כזה או אחר, ואחר כך ממשמע אותה דרך אותו הקשר ז'אנרי עצמו (פרי ושטרנברג 263-292). ציפיות ז'אנריות אלו, היוצרות יחסי גומלין בין הקורא ליצירה, מאשרות את ההנחה

שאת כל היצירות השייכות לאותו ז'אנר, קושרת שותפות מהותית של שפה פואטית. מאז הכרזתו הנוקבת של רולאן בארת', במאמרו הנודע, "The death of the author", בדבר מותו של היוצר, נוצרה מסורת ענפה של זה – לגיטימציה של העיסוק במחבר, ובמקומו העמידה הביקורת הפוסט-סטרוקטורלית במרכז הבמה את מושג ה- "écriture", הכתיבה כשלעצמה, הטקסט כ"גלקסיה של מסמנים" ללא מקור. (Barthes, S/Z 5). גם פרידריך ג'יימסון כבאר את', מעמיד בספק את דמותו של המחבר ובהמשך לדבריו של בארת', הוא מכריז על "מות הסובייקט" (ג'יימסון 30). ג'יימסון טוען שרעיון האינדיבידואליות או "הסובייקט", הוא תוצר של הקפיטליזם הבורגני של המאה ה-19 והמחצית הראשונה של המאה העשרים ועם עליית הכלכלה הגלובלית, החלה האינדיבידואליות להתפוגג. בעידן הפוסטמודרני, לפי ג'יימסון, התחלף משבר הניכור והחרדה של האינדיבידואל המודרני במשבר אחר: "ביזור העצמיות" (Fragmentation of the Subject) או "מות הסובייקט" (שם). מכאן שעצם ההחלטה לחפש קוהרנטיות ביצירותיו של אותו יוצר נובעת, לדידו של ג'יימסון, מהנחות יסוד פוסט – רומנטיות ובורגניות בנוגע לסובייקט ולאינדיבידואליות.

בניגוד לתפיסתו של ג'יימסון והתפיסה הפוסט-סטרוקטורלית, הרואה בטקסט תוצר חברתי נטול דובר ומקור ספציפיים, דיון זה בהר האילם, מאמץ פרספקטיבה תיאורטית הגורסת שפה פואטית אחידה הנבנית ממכלול יצירותיו של יוצר ומעידה על קשר בין השניים. אבקש לטעון, שחולשתו הדרמטית של ההר האילם, שבכתיבתו חרגה גולדברג מהיסודות הקבועים של עולמה הלירי, מאשרת את תקפותה של שפה פואטית אחידה הנבנית ממכלול יצירותיו של יוצר, שכל חריגה ממאפייניה תייצר יצירה בלתי מגובשת, כזו שתיתפס כיצירה "חלשה". במאמר זה בכוונתי להתמקד תחילה באני מאמין הדרמטי של גולדברג, כפי שהוא בא לידי ביטוי בביקורת התיאטרון שלה ובכתיבתה את ההר האילם. לאחר מכן, אנסה להסביר את חולשתו הדרמטית של המחזה, שבאה לידי ביטוי בכל רבדיו, לאור עולמה הפואטי של גולדברג, שבתוכו מובלע גם אותו אני מאמין דרמטי שלה.

### לאה גולדברג והתיאטרון

ביומנה, מעידה גולדברג על עצמה כמי שנמשכה אל עולם התיאטרון וגילתה עניין מיוחד בקריאת ביקורות תיאטרון כבר מגיל צעיר. כך למשל היא כותבת במאמר 1955 :

כמעט כל רגע צץ בי איזה רעיון הקשור בתיאטרון. אני חוששת מעט מן הרעל הזה שחדר לעורקיי. יחסי למוסד זה הוא אמביוולנטי מאוד אך זה הכלל הנושן – כמו שיכרות או עישון – אין אדם יכול להשתחרר ממנו בנקל. (ריבנר 151)

כמבקרת תיאטרון פעלה גולדברג בעיתון "דבר" משנת 1936 ועד שנת 1942 וב-1943 עברה לעיתון "משמר", שם כתבה במשך כשנתיים נוספות עד לשנת 1945. עיון בביקורות שלה, מעיד על כך שכתבתה בתחומים אלה, הייתה בעלת ערך חינוכי ומדריך. היא סייעה לקוראיה להתמצא במבוכי האמנות המורכבת הזאת, פרשה לפנייהם את הרקע של יצירות המופת שהועלו על הבמה, לימדה אותם להבחין בין בימוי טוב ורע, משחק אותנטי ומזויף ויחד עם זאת ניסתה להשפיע על קובעי מדיניות התיאטרונים בבחירת הרפרטואר. בביקורות הרבות שלה, מביעה גולדברג הסתייגות ממה שהיא מכנה בשם "ריאליזם נטו", שכן לתפיסתה על האמנות לחרוג אל מעבר לתחומיו של

זה. היא שבה ומביעה את חששה מפני "היעדרו של הפיוטי". בהקשר זה היא כותבת: "לתיאטרון שלנו יש רק תקווה אחת להשיג את החדש, המיוחד הרצוי הזה: רק על-ידי קשר מוצלח עם דרמה מקורית העולה מעמקי המציאות לדרגת שירה" [הדגשה שלי, מ.ח.]. (גולדברג, "דו שיח על התיאטרון בכלל ועל מולייר בפרט" 26)

את המחזה הראשון שלה, **ים בחלון**, כתבה לאה גולדברג בשנותיה הראשונות בתל אביב, באמצע שנות השלושים. המחזה הועלה על הבמה בקיץ 1938 על-ידי להקה שנקראה "תיאטרון עברי, במה מקורית" בבימויו של אלפרד וולף. ההצגה התקיימה באולם "יאשה חפץ" בתל אביב והייתה זו ההצגה האחת והיחידה של המחזה. הכישלון היה ברור ולא נעשה עוד ניסיון להעלותו. כמו כן, הטקסט עצמו לא פורסם בשום מקום וכמעט כל המבקרים ציינו, שאחת המגרעות העיקריות של המחזה הינה חוסר אמינותו ו"ספרותיותו": "המשקפים הספרותיים היו בעוכריה של לאה גולדברג", כתב המבקר י.סערני ואילו על גיבור המחזה, הצייר יוחנן מרום, אמר עזרא סוזמן, "היננו גיבור של שיר ולא של מחזה" (יפה 53). לאחר **ים בחלון**, שכישלונו הרחיק את המשוררת מכתובת מחזות כחמש עשרה שנים, כתבה לאה גולדברג עוד שני מחזות בלבד: **בעלת הארמון** שאותו כינתה "אפיזודה דרמטית" ושהועלה בקאמרי ב-1955 ואת **ההר האילם** שכתבתו הסתיימה בדצמבר 1956. מחזה אחרון זה של המשוררת, נותר כטקסט מודפס בין כתביה מבלי שזכה לעלות על הבמה וזאת בשל העובדה, שאף אחד מהתיאטראות בארץ, לא מצא אותו מתאים להצגה. הסיבה לדחייתו של ההר האילם במחזות התיאטרון נעוצה, כפי שאראה בהמשך, בחוסר יכולתו למלא את ציפיות הז'אנר הדרמטי, ז'אנר שהיצירות המשויכות לו אינן מיועדות רק לקריאה אינטימית אלא גם להעלאה על במה.

#### **ההר האילם – מחזה אחרון של לאה גולדברג**

הסלידה שהביעה לאה גולדברג בביקורת התיאטרון שלה מהריאליסטי והצורך החריף שלה בנוכחותו של הפיוטי, באים לידי ביטוי בשעת עבודתה על **ההר האילם**. בדצמבר 1956 היא כותבת:

מנסה לכתוב את ההר האילם. מנסה ללא התלהבות יתר לא לנושא, לא לגיבורים. בעצם כדי להוכיח לעצמי שאני מסוגלת לכתוב עוד מחזה... כל הכתיבה היא בלי השראה, בלי אותו מניע פנימי המהווה את עיקר העבודה הספרותי... הריאליזם המוחלט של המחזה הוא מכשול בשבילי. אני חוששת פן יצא שטוח לגמרי... הייתי רוצה בכל זאת שלפחות בשניים, שלושה מקומות, תהיה התפרצות של העולם הפואטי או יותר נכון, הפריצה אל העולם הפיוטי, שבלעדיה אין שום ערך למחזה. (ריבנר 152)

[הדגשה שלי, מ.ח.]

**ההר האילם**, מספר את סיפורה של משפחה אחת, בשנים שלאחר מלחמת העולם השנייה. יוסף קראם, גיבור המחזה, הובא לדין על רצח בעלה הראשון של אשתו, ניצול השואה פרד זינגר ויצא זכאי. מאוחר יותר, מתברר לו שכל ידידיו, לרבות בני משפחתו, סבורים שהוא אכן רצח, דבר שאין ביכולתו לשאת. הוא דורש שקרוביו יכירו בחפותו, אך מאחר שכל הנסיבות החיצוניות מצדיקות את סילוקו של זינגר (לדוגמא העובדה שהסגיר יהודים

לנאצים בזמן השואה), מוצאים כולם צידוק למעשה שהם מייחסים לקראם, מעשה שהוא לא עשה וכל מה שהוא טוען כידי להוכיח כי לא ירה בזינגר, אינו מתקבל על דעתם. המחזה מסתיים, כשקראם יוצא לאותו מקום שבו נפל זינגר מול ההר האילם ונהרג על-ידי מסתננים, בדיוק באותו האופן שלטענתו נרצח זינגר.

הבעיה שאותה מעלה גולדברג במחזה זה, הינה השאלה הדוסטויבסקית מהו בדיוק הקריטריון לטוב ולרע, האם מותר במקרים מסוימים להפר את כללי המוסר למען טובת הכלל? בדיוק את אותו "לא תרצח" שרסקולניקוב, גיבור **החטא ועונשו**, אינו מציית לו וחושב שמותר לו להרוג "בשם מצפוננו", מקבל עליו קראם, גיבור המחזה של גולדברג עד כדי אובדנו. קראם מייצג בדמותו את גיבורי הטרגדיה הנאבקים לבדם מול סדרי החברה והגורל, כשקנאותם לערכיהם האישיים, אינה יודעת גבולות עד לאבדון הבלתי נמנע. הוא אינו יכול לסבול את הזילות בחיי בני האדם בעידן שאחרי השואה, זילות אותו מבטאת במובהק זיוה "בתו" כשהיא אומרת:

זיוה. אני תמיד מדברת שטויות! כך אתם אומרים כי אני היחידה האומרת את האמת עד הסוף! והאמת היא שהמעשה הטוב היחיד בעולם זה היה לרצוח את הפושע הזה, את הגועל נפש הזה! כן! ולשחרר ממנו את האנשים הטובים והישרים, למעוך אותו כמו פישפש. (גולדברג, **ההר האילם** 68)

אותו "לא תרצח" של התביעה הדתית, מקבל פירוש גמיש במחזה של גולדברג ומעיד על אותה התפשרות עם הרצח כסימן לנוכחותו של "הארס שהמפלצת הנאצית שפכה בכל, גם אחרי שנכרתו ראשיה" (ריבנר 155).

**ההר האילם** עוסק במצבים שמתרחשים כאן ועכשיו, בנוף החדש של המולדת ומבחינה תמאטית זו, הוא מובדל משאר מחזותיה של גולדברג. בניגוד ל**הר האילם**, מחזותיה האחרים של גולדברג קרובים יותר ברוחם לעולמה הפואטי, מאחר והם מעלים, בדיוק כפי שמצטייר בשיריה, את ה"כאב של שתי המולדות"<sup>2</sup>. מצב דו – משמעי של כאן וגם לא כאן, של חיבור וניתוק, אותה דואליות שאינהרנטית לפואטיקה שלה. לעומתם **ההר האילם**, שייך כל כולו לנוף החדש במולדת, מולדת שגם בה מתרחשים מעשי רצח.

#### **עולמה הפואטי של גולדברג אל מול ציפיות הז'אנר הדרמטי**

החשש שהביעה גולדברג במהלך כתיבתה את **ההר האילם** אכן מתאמת, המחזה נשאר מבחינה בימתית "אילם" כשמו ונותר כטקסט מודפס בין כתביה מבלי שזכה להגיע אל הבמה. כפי שאראה בהמשך, המחזה לוקה בחולשה דרמטית בכל רבדיו: החל בקשר שלו אל הבמה, המשך ברובד העלילתי וכלה ברובד של אפיון הדמויות. נראה כי סירוב מנהלי התיאטרונים להעלות את המחזה על הבמה נובע מחוסר מימושן של ציפיות ז'אנריות, "שהרי הז'אנר הוא אחד היסודות של ההבנה המיוחדת הכרותה בין היוצר ובין הקורא. הז'אנר אומר איכשהו מראש לקורא, מה הוא יכול לצפות במבע זה... בהליכיה הציבוריים של הספרות, שמו של ז'אנר יכול למלא תפקיד דומה לתפקיד התווית במסחר" (גלובינסקי 20).

בכתיבתה את המחזה, לא ראתה גולדברג את הקשר עם הבמה מאחר ואין בו כמעט פרטי ויזואליה, המאפיינים מדיום שהוא בראש ובראשונה חזותי, המחזה מוותר על כל רושם חיצוני, יש בו יותר מהשיח ו"יש לומר שהוא אפילו לא זקוק לתפאורה", כותב טוביה ריבנר על המחזה (ריבנר 153). גם המימד הסמלי שבמחזה אינו מורכב

ואינו בא בצורה עקיפה, המשאירה פערים וחושפת רובד נוסף, עמוק יותר מזה הריאליסטי. כך למשל הסוגיה הדוסטויבסקית מכריזה על עצמה במחזה באופן ישיר בדבריו של אלכס לקראם: "אח! מה זה באמת! אתה מתחיל לשחק כאן גיבור של דוסטויבסקי" (גולדברג **ההר האילם** 35) ואינה מאפשרת פתח לצופה למשמע בעצמו את הדברים. מבחינה דרמטית, המחזה חסר מידה של אמינות, שהיא סגולה הכרחית של הדרמטורגיה הריאליסטית - ידה של המחזאית מתגלה בכמה מהדיאלוגים, הלוקים במלאכותיות יתר ואינם נובעים מהאוטונומיה של הדמויות. כמו כן, לוקה המחזה במקריות גסה: חזרתו של קראם לפרוזודור ירושלים והריגתו על-ידי מסתננים, בדיוק באותו האופן שלטענתו נרצח זינגר, לדוגמה, ואינה פועל יוצא של התפתחות אינהרנטית בעלילה. השינוי הקיצוני שעובר על הדמויות, אינו מנומק כלל וכלל ובבנייתן נוטה המחזאית למימד הסטריאוטיפי. מרים, לדוגמה, אשתו השנייה של זינגר, נפש פשוטה ופרימיטיבית שהמחזאית מתארת באופן שטוח וסכמאטי. באשר לדמויות אחרות במחזה, לעיתים קרובות מידי, עולה בפני הקורא שאלת נחיצותן, שכן הן מופיעות אך ורק בתפקיד של מקדמות עלילה, מבלי שבאמת תיקחנה חלק בעולם הבדיוני. כך למשל במערכה א', תמונה ראשונה, מופיע מכרו של הר נבו, העובד הנאמן של קראם ולאחר מכן הוא נעלם כלא היה.

מכל הדוגמאות לעיל, נראה שהמחזה אינו עומד בציפיות של הז'אנר אשר בו הוא כביכול לוקח חלק, לפחות ב"הכרזה" העצמית שלו – לאה גולדברג ניסתה לכתוב מחזה, לא שיר. נשאלת השאלה מדוע בעצם המורכבות הפואטית בשיר הגולדברגי, אינה באה לידי ביטוי גם במחזה? תשובה אפשרית לכך, מצויה בניסיון של גולדברג לפרוץ את גבולות עולמה הפואטי ובכך בעצם לחרוג מהמרכיבים הקבועים שמבנים אותו. את תקפותם של גבולות אלו אפשר להדגים דווקא באמצעות ניסיונות החריגה מהם, שביניהם נמנית כתיבתו של **ההר האילם**.

לאה גולדברג הייתה תמיד חסידת הצורות המובהקות בשיר, מתוך השקפה שהצורות ממלאות תפקיד יסודי ביותר, היא האמינה כי "שירה היא קודם כל משמעת אמנותית, צורות מחייבות, כבלים של מסגרות" (יפה 34). כך למשל היא אומרת בראיון עם גליה ירדני: "את שואלת על זיקתי לצורות השירה הקלאסית, הסגורות והמדויקות וזאת בתקופה המורדת בכבלי הצורה והחרוז. ובכן מעולם לא סברתי שהאמנות היא פריקת עול. להיפך האמנות היתה בעיני תמיד קבלת עול" (ירדני, 119). כשהצורניות השירית המאוד נוקשה של גולדברג, מתרגמת לשפה בימתית חיה, שתהליך קליטתה אינו אמור להיות מושהה כמו בשירה<sup>3</sup>, אלא צריך לגלות רמה גבוהה של תקשורתיות, שפת המחזה הופכת להיות מאוד "רזה". הדימוי בשירה הוא יותר מרומז, ישנו משקל למשמעות המובלעת דווקא ופחות לזו הגלויה, כאשר כל סימן שואף להרחיב יותר ויותר אפשרויות, בעוד בדרמה האמורה לעלות בפני קהל, הדימוי צריך לתפקד באופן שהוא פחות רב משמעי.

ב"חמישה פרקים ביסודות השירה", כותבת גולדברג, "השיר הוא שלמות, עולם מרוכז בשורות מועטות" (גולדברג 34), ואכן בשירה, שלא כמו בצורות כתיבה אחרות, ישנה חסכנות בלשון ולכן קיימת בה נטייה גבוהה לסימבוליזציה, כך שהמשורר חייב להיות רגיש בהרבה לערכה של המילה, לצלילה ולהדים שהיא מעוררת, מכיוון שאצלו אין היא משמשת רק כערך לקסיקאלי. בדרמה, סמליותן של המילים היא פחות מובהקת והדימוי צריך להתפרש לכל אורכו של המחזה ולבוא לידי ביטוי בכל מרכיביו. מאחר שגולדברג התכוונה לכתוב מחזה ריאליסטי (שלא הייתה בו שום "התפרצות של הפיוטי" כפי שחששה), היא נאלצה לוותר על הסימבוליות המורכבת של שירה, מורכבות הבאה לידי ביטוי בראש ובראשונה בנטייתה להשתמש בהפכים במסגרת יחידת ביטוי אחת. על

מורכבות סימבולית זו, ניסתה גולדברג לפצות בסימבוליות שאינה אלא פשטנית ושטוחה. כך לדוגמא, סמליותם של הבלונים, הבאים לידי ביטוי בדמותו של מוכר הבלונים, אינה מפותחת דיה ומותרה רושם חיצוני בלבד, מבלי שתחלחל לרבדים יותר עמוקים או שתאיר משהו בעלילה ובדמותם של הגיבורים.

אריאל הירשפלד תיאר את לאה גולדברג כ"סמל שייצג לא רק את היותה משוררת – אישה אלא את מושג הליריקה כולו, בצורתו המזוקקת, האידאלית" (הירשפלד 135). [הדגשה שלי – מ.ח.]. שירתה הלירית של גולדברג, שבה ההתרחשות העיקרית היא תודעתית פנימית, הופכת **בהר האילם** לדיאלוג חיצוני, ה - "אני" הלירי, שעומד במרכז ומוסר באופן בלתי אמצעי חוויה אישית, תגובה והתייחסות שלו לעולם, מתפצל במחזה של גולדברג למספר דמויות, שהן בעצם נציגות של כל צד בקונפליקט הפנימי של הסובייקט הלירי ולכן הן נראות כל כך שטוחות. בשיריה של גולדברג, ההתרחשות העיקרית היא אישית ולרוב אין בהם דימוי של עלילה: "לא תיאור אפי של מאורעות, לא מחזה דרמטי של חיים... אלא גאולת הדברים על ידי חווית הנפש" (יפה 41). הדרמה מצידה זקוקה לאירועים, להשתלשלויות ולסיבתיות גמורה, דבר היכול להסביר את כשל המחזה בהצגת התפתחות דרמטית, כאשר אף אחת מהדמויות בו, אינה מעמידה אתגר אמיתי בפני קראם, גיבורו ומכאן הייצוג של הקונפליקט הוא חד מימדי. אמנם, בשיר הלירי יכולים להיות יסודות דרמטיים, אבל הללו משועבדים ליסודות הליריים ומגוונים את המבע הלירי ואף פעם אינם המבע כולו כבז'אנר הדרמטי.

הפואטיקה של גולדברג מורכבת מהמתח שבין השמירה על עיצוב פורמאלי שנענה לחוקים נוקשים ובין תמאטיקה רב-פנית שבאה לידי ביטוי בדואליות האינהרנטית לסובייקט הלירי - הכפילות נמצאת גם כשהיא מתארת אהבה רומנטית וגם כשהיא מדברת על שייכות למקום. דוגמאות לדואליות זו ביחס לאהבה וביחס לשייכות למקום, אפשר למצוא בשירים **אהבתה של תרזה דימון ואורן**. **אהבתה של תרזה דימון**, אחד ממחזורי השירים המפורסמים שלה העוסקים באהבה, נפתח בניסוח המאופייין במתח אוקסימורוני מובהק: "קללה נמרצת זו שבה קוללתי/שהתמימים קוראים לה אהבה (גולדברג, שירים ב' 156) [הדגשה שלי- מ.ח.]. שירה **אורן**, עוסק בזיקה הכפולה לנוף הילדות "בארץ נוכריה" מכאן ולנוף האקטואלי הארץ – ישראלי מכאן: "אתכם אני נשתלתי פעמיים", פונה הדוברת בשיר אל עצי האורן, "אתכם אני צמחתי אורנים ושורשי בשני נופים שונים" (שם 143). מבחינה צורנית, הדרמה היא פחות עקיפה מהשירה או מהפרוזה ביחס למציאות, כשתנועות קולות ומראות, נראים ונשמעים בהצגה בפועל, בדרך אנלוגית למציאות ומכאן איננה יכולה להכיל בתוכה את המתח שקיים בעולם הפואטי של גולדברג. בשיריה הליריים, חיפשה לאה גולדברג דקויות הבעה המשוחררות מעובדות ומהתרחשויות קונקרטריות המעוגנות בזמן ומקום ולכן ניואנסים נפשיים אלו לא ניתנים להחצנה.

לאור דוגמאות אלו, שבאמצעותם ניסיתי לשרטט את קווי המתאר של יצירתה של גולדברג, ניתן להסביר את הצלחתו היחסית של המחזה **בעלת הארמון** דווקא בקרבה שלו למרכיבים הקבועים של עולמה הפואטי. קירבה זו, באה לידי ביטוי, החל ברובד התמאטי של **בעלת הארמון**, העוסק בשייכות הכפולה, במתח שבין כאן לשם, בין החדש לישן, נושא שעובר כחוט השני בכל יצירותיה, המשך בשמירה על האחדויות האריסטוטליות, שמחליפה את הצורניות הנוקשה של שירתה וכלה בכך שהוא איננו "ריאליזם צרוף", אלא קרוב יותר לשירה באופיו הסימבולי, שבו כל דבר מסמל דבר אחר – כלומר קיימת בו הוראה מושאלת מובהקת.

חוסר מימושן של ציפיות הז'אנר **בהר האילם**, אותן ציפיות השייכות לקורא, שעליהן דיברו שטרנברג ופרי בתיאורית הז'אנר שלהם, מאשר את ההנחה הסוברת, כי יצירותיו של יוצר מסוים מעצבות עולם או ישות בעלת מאפיינים אחידים שהחריגה מהם, כפי שכבר ציינתי, עלולה ליצור יצירה בלתי מגובשת. כך יוצא אפוא, שדווקא ניסיונות החריגה ממאפיינים אחידים אלו, דווקא הניסיון של גולדברג לפעול בניגוד למרכיבים הקבועים של עולמה הפואטי, מעידים על תקפותם יותר מכל, שהרי מאחורי כל ז'אנר עומדת תפיסה פואטית שונה ואילו תפיסתה הפואטית של גולדברג, שונה בתכלית מזו שעומדת בבסיס הז'אנר הדרמטי.

בניגוד לתפיסתו של בארת', שבמרכזה עומדת לביקורת ההנחה, שמאחורי יצירות שונות של אותו יוצר עומדת פרסונה אחידה שהיא יותר מאשר אשליה לשונית, תקפותם של גבולות העולם הפואטי של גולדברג, הבאים לידי ביטוי דווקא בניסיונות הדרמטיים שלה, מעידים על עולם פואטי של יוצר בעל מרכיבים קבועים שצופנים בתוכם קשר בין המחבר ליצירתו. תגובתו של מישל פוקו על הוצאתו להורג של המחבר על ידי בארת', מסויגת למדי: "אין זה מספיק לחזור אחרי אישוש ריק כי המחבר נעלם... במקום זאת עלינו לאתר את החלל שנותר ריק בעקבות היעלמות המחבר ולשים לב לפתחים שהיעלמות זו חשפה", הוא כותב במאמרו "מהו מחבר" (פוקו 145). פוקו טוען, שלמעשה הרעיון הבארתאני של הכתיבה כשלעצמה, אינו אלא הופך את קיומו האמפירי של המחבר לאנונימיות טרנסצנדנטלית. בהיעדרותו, המחבר, כמו אלוהים, מופקע מההיסטוריות שלו והופך להיות דמות תיאולוגית, המקור של כל משמעות וכאן, לדידו של פוקו, טמונה הסכנה. במקום המחבר, טובע פוקו את המונח "פונקציית המחבר" שמעידה על קוהרנטיות רעיונית – סגנונית שעולה ממערכת טקסטים שנכתבה על ידי אותו מחבר.

אם נקבל את הבחנתם של ג'יימסון ובארת בדבר "מות הסובייקט" ו"מות המחבר" ולא נחפש אחדות של סובייקט ביוגרפי – פסיכולוגי, עדיין נמצא דמות מחבר העולה ומשוחזרת מתוך כתביו, איזה שהיא "פונקציית מחבר" כדברי פוקו, או מה שהחוקר ברות' מכנה "המחבר המובלע" (Implied Author) - אותו רעיון או דימוי של מחבר הנרמז מבין כתביו יותר מאשר דמות מחבר ביוגרפית אותנטית (Bennet 13). יתרה מזאת, "מות המחבר המביא להולדת הקורא", גורם לטשטוש ההבחנה בין הסובייקט המכונה "מחבר" לבין זה המכונה "קורא". כך שגם אם נסיר את האחריות למשמעות היצירה מדמותו של המחבר עצמו, ונוציא אל הפועל את "הולדת הקורא" כדבריו של בארת, נמצא כי קורא זה בדיוק, הוא זה אשר משחזר את דמותו המשוערת של המחבר, העומד מאחורי הטקסטים ומכונן באמצעותה הומוגניות פואטית. כך למשל, טוענת סמדר שיפמן: "הקורא הטורה על גילוי קשרי הגומלין שבין הטקסטים השונים של אותו מחבר, הוא האחראי, במידה מסוימת לפחות, לעצם קיומו של העולם הפואטי" (שיפמן 19) שהרי הדמות העולה מכתבי המחבר לא רק משפיעה על אופן קליטתם אלא גם מעוצבת על ידם.

המפגש בין עולמה הפואטי של גולדברג ובין ציפיות הז'אנר שלא מומשו במחזה **ההר האילם**, טומן בחובו את ראיית המחבר (גם אם מחבר זה הוא פיקציה ביוגרפית) כמקור הטקסטים הנושאים את שמו, עם הענקת מעמד מיוחד לקורא המכונן את הטקסטים. במקום לתפוס את היצירה הספרותית כמעין מבע חסר מקור, מבע שמאחוריו לא עומדת שום פרסונה, כפי שתופסת אותה הביקורת הפוסט-סטרוקטוראלית, עבודה זו ניסתה לעמוד על תקפותו של עולם פואטי של יוצר בעל מרכיבים קבועים, שכל סטייה מהם פורצת את גבולותיו וגורמת לטקסט לצאת נפסד, דוגמת זה של **ההר האילם**.

**הערות**

<sup>1</sup> . ראה המחזות: **א.** אילנה, נאמן. ים בחלון: על רקע העזבון הדראמתי של לאה גולדברג, כרך ב' (תל

אביב: חמו"ל, 1993). **ב.** גולדברג, לאה. בעלת הארמון. (מרחביה: ספרית פועלים, תשט"ז).

<sup>2</sup> . ביטוי זה לקוח משירה של גולדברג, "אורן" (ברק בבקר, 1955, 39).

<sup>3</sup> . "בליריקה אחרת! יכולה אני לחשוב, טוב יבינו או לא יבינו – השיר דורש זאת... אך התיאטרון יותר מכל

סוג ספרות אחר, הוא דורש התחשבות בקהל ויש כאן הכרח של הצלחה לאלתר", כותבת המשוררת בעיתון

"דבר" בתשעה באוקטובר, 1942.

**ביבליוגרפיה****מקורות ראשוניים**

גולדברג, לאה (1979). **ההר האילם**. במחזות/לאה גולדברג. עורך: טוביה ריבנר. מרחביה: ספרית פועלים.

**מקורות משניים**

גולדברג, לאה (1986). "חמישה פרקים ביסודות השיר". **האומץ לחולין: בחינות וטעמים בספרותנו החדשה**. תל אביב: ספרית פועלים, תשל"ו.

----- (1961) "בעיות התיאטרון העברי". **במות**, א (תשי"א): 10-15.

----- (1962) "דו שיח על התיאטרון בכלל ועל מולייר בפרט". **במה**, 15 (1): 21-31.

----- **שירים ב'** (2004). עורך: טוביה ריבנר. בני ברק: ספרית פועלים.

ג'יימסון, פרדריק (2002). **פוסטמודרניזם, או, ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר**. תל-אביב: רסלינג.

גלובינסקי, מיכאל (1969). "הז'אנר הספרותי ובעיית הפואטיקה ההיסטורית". **הספרות**, כרך ב', 1, ספטמבר, 15-25.

הירשפלד, אריאל (2000). "על משמר הנאיביות". **פגישות עם משוררת**. עורכות: רות קרטון-בלום וענת ויסמן.

ירושלים: המכון למדעי היהדות, האוניברסיטה העברית בירושלים וספרית פועלים.



יפה, אברהם ב. (1994), *לאה גולדברג, תווי דמות ויצירה*. תל אביב: רשפים.

ירדני, גליה (1961). *ט"ז שיחות עם סופרים*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

נאמן, אילנה (1997). *ים בחלון: העיזבון הדרמתי של לאה גולדברג*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

פרי, מנחם ומאיר שטרנברג (1968-1969) "המלך במבט אירוני". *הספרות*, 1: 263-292.

ריבנר, טוביה, עורך (1979) "אחרית דבר". *מחזות/לאה גולדברג*. מרחביה: ספרית פועלים.

שיפמן, סמדר (1999). *טביעת אצבעו של המחבר*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

Barthes, Roland (1977). "The death of the author". *Image, music, text*. New York : Hill and Wang.

----- (1974) *S/Z*. Trans. Richard Miller . New York: Hill and Wang.

Bennett , Andre (2005). *The Author*, London : Routledge.

Foucault , Michel (1977), "What is an Author?" in *Language, Counter Memory, Practice: selected essays and interviews*. Ed. Donald F.Bouchar. Trans. D.f. Bouchar and Sherry Simon .Ithaca: Cornell Up.

---