

נעילה שהיא בעילה על היעדרות, על ארוס ועל תשוקה ביצירותיו של עמוס עוז

ניצה בן-דב

אם נוטשת את ילדה בנסיבות מסתוריות; הילד הנטוש, אינדיווידואליסט מוכשר ויפה תואר, מוקד לתשוקה ולמשיכה, אוצר בנפשו לעולמים את תוגת הנטישה, המעצבת את אישיותו ומנחה את גורלו. תבנית תשתית זו, האופיינית ליצירותיו של עמוס עוז, יש בכוחה להעשיר ולהקצין את נושא היעדרות של האם במסתו של פרויד, 'מעבר לעקרון העונג', ובכתבי ממשיכיו ופרשניו: ז'אק לאקאן, פול ריקר, רולאן בארת ואחרים. פרויד התחקה אחר משחקי ילדים מפני שסבר כי המשחקים מסייעים להם לרכוש שליטה במצבים קשים. בייחוד ידועה התחקותו אחרי משחקו של ילד בן שנה וחצי, שלמרות שנפשו קשורה היתה לאהבה בנפש האם אשר לא רק היניקה אותו בעצמה אלא גם טיפחה אותו בלי עזרת אחרים, לא היה בוכה כשהיא הייתה עוזבת אותו לשעות רבות. באמצעות משחקים חוזרים שלט הילד במצב זה, שהיה קשה מנשוא בעבורו. הוא נהג להחביא סליל עץ שחוט כרוך עליו ולמשוך אותו חזרה כדי שישוב ויתגלה. את משחק ההעלמה וההתגלות ליווה בקריאות 'הלאה' ו'הנה', ובכך המחזיז לעצמו את הליכתה העגומה של האם ('הלאה') ואת שובה המשמח ('הנה'). במשחק זה ראה פרויד את ההישג התרבותי הגדול ביותר של הילד, כי היה בו ויתור על סיפוק יצר – הוא היה בבחינת האצלה, המרה, עידון, סובלימציה.¹

אפשר להרחיב את משחקו של הילד אל תחום הכתיבה, מעשה של תרבות שאין עליו עוררין. באמצעות כתיבה חוזרת ונשנית על אודות הנושא הכאוב מפצה את עצמו האדם הבוגר על כאב הפרידה מהאם, מפיק עונג ממין אחר ונעשה אדון לגורלו. הילד ששיחק בסליל הופך לבוגר הכותב על היעדרות האם, האובייקט הנאהב הראשון בחייו.

1 זיגמונד פרויד, 'מעבר לעקרון העונג' [1920], מעבר לעקרון העונג ומסות אחרות, תל-אביב 1988, עמ' 100-102.

בכתיבתו הוא מעלים אותה – מקוראיו ומעצמו – וחושף אותה לסירוגין. לכאורה הוא כותב על עולם ומלואו, אך למעשה הוא כותב על האם הנעדרת. רולאן בארת נתן לכך ביטוי הגדרתי ונסיבתי בשיח אהבה. תחת הכותרת 'היעדרות' מגדיר בארת את מקומו של הנושא בעולם המילים: 'היעדרות' (Absence) היא כל אפיזודה של לשון המעלה על הבימה את היעדרות האובייקט הנאהב – יהיו אשר יהיו הסיבות להיעדרות ומשכה – והנוטה להפוך היעדרות זו להוכחה לנטישה.² ההיפרדות ההכרחית מהאם היא חוויית הנטישה הראשונה שחווה האדם, חוויה שהיא הסיבה העמוקה לכאביו ולחרדותיו, וממנה נולדת הלשון.

אלא שהילד המשחק בסליל, מעלימו מעבר לוילון ומושכו החוצה (פרדיגמה טרום לשונית, לדעתו של בארת); או גתה הצעיר הזורק את הכלים מבעד לחלון מתוך נקמה באם ובעצמו, כי בכך באופן סמלי הוא משלח את האם מעל פניו;³ או רולאן בארת המחכה לאמו מדי ערב בתחנת האוטובוסים ('ימים שאין להם סוף, ימים של נטישה, כשאמי עבדה רחוק מהבית; בערב, הייתי הולך להמתין לה ליד תחנת האוטובוס, בְּסָבֶר-באבילון; האוטובוסים עברו בזה אחר זה, והיא לא היתה אף לא באחד מהם'),⁴ שונים מהילד הנטוש ביצירותיו של עמוס עוז, בן-דמותו בעל אלף הפנים של המחבר. אלה ננטשים לזמן קצוב; הוא ננטש לעולמים. כמו כן הוא עולה עליהם בכפייתיות שבחזרה המאפיינת את כתיבתו באפיזודות רבות, חלקן צפויות וחלקן מפתיעות, על אודות נטישת אם ועל ילד עזוב-עצוב. ובאשר לשליטה – קשה להכריע אם בכך הוא אדון למצבו או שמצבו שולט בו. נראה שתבנית העומק שולטת בו שלטון בלי מצרים. הוא, לעומת זאת, נשאר שליט יחיד על עיצובה, גיונה והעשרתה של תבנית בסיסית זו, המונחת ביסוד שיחו, שיח על נטישה, הישרדות, אהבה ואופל. כך זה החל ברומן הראשון שלו, מקום אחר (1966), שבו נוטשת אווה את בעלה ואת שני ילדיה בקיבוץ מצודת-רם, וכך זה נמשך עד הרומן האחרון שלו עד כה, סיפור על אהבה וחושך (2002), שבו לוקחת האם פננה פמות בלתי מבוקרת של גלולות שינה ומתה בבית אחותה בתל-אביב, הרחק מבעלה ומבנה, שנשארו בירושלים. דרמת הנטישה בסיפורי עמוס עוז מתאפיינת בעלילות רבגוניות, במספרים שונים ובנקודות-תצפית רבות.

במקום אחר אנו שומעים כמעט לכל אורך הרומן את קול הקיבוץ המתכווץ בנעשה, מדווח ושופט. רכלני הקיבוץ התאחדו לקול צבוע ומתחסד, יודע כול ודעתן, המביע את דעתו על כל אירוע ועניין, בייחוד כשכרוך בהם ריח של סנסציה ותשוקה. אירוניה חריפה מפעפעת כלפי הטון הצדקני של הקולקטיב, ומאזנת במידה רבה את צער

2 רולאן בארת, שיח אהבה [1977], ירושלים ותל-אביב 1981 (להלן: בארת, שיח אהבה), עמ' 18.

3 Paul Ricoeur, *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation* [1961], New Haven and London 1970, translated by Denis Savage, p. 285

4 בארת, שיח אהבה, עמ' 19.

הנטישה. שְׁמָה של האם הנוטשת, שהוא כְּשָׂמָה הלועזי של 'אם כל חי', נועד גם הוא, כפי הנראה, להגביר את הטון האירוני שהרומן רווי בו. כך מתוארת נטישתה של אווה את ילדיה ואת בעלה ראובן חריש, מורה ו'איש סגולה', שבשעותיו הפנויות משמש מרצונו מדריך תיירים:

על פי ההגיון צריך היה ראובן חריש לשנוא את התיירים. שנאת-נפש היה חייב לשנוא אותם. תייר היה האיש ששבר את חייו. לפני שנים לא-רבות היה המעשה. נוגה היתה בת עשר וגיא היה כבן שלוש, כאשר נטשה אווה את בעלה ואת ילדיה ונישאה לתייר, לבן-משפחה, לדודנה איזאק המבורגר אשר נתארח כאן אצלנו בקיבוץ מצודת-רם שלושה שבועות קיציים. זה היה עניין מכוער, אומרים אנו. יצרים אפלים הגיחו ממאורותיהם ועלו לצרוב ולהשחית. עכשיו יושבת אווה עם בעלה החדש במינכן אשר בגרמניה. שם מנהלים הם מועדון-לילה בשותפות עם יהודי יקר אחר, רווק שנון וממולח בשם זכריה ברגר, זכריה זיגפריד ברגר. יסולח לנו, אנו מתקשים להזכיר את המאורע ואת גיבוריו מבלי לבטא את התמרמרותנו המוסרית.⁵

לעומת המימיזיס של הרטוריקה הרכילותית-צדקנית של הקולקטיב הקיבוצי ברומן מקום אחר, אפיזודות הלשון המעלות על הבימה את נטישת האם בנובלה הר העצה הרעה (1976), באות מפי כמה דוברים. באופן מפתיע (ואולי בעצם לא מפתיע), הילד הלל הוא הראשון החש אינטואיטיבית בהרס המשפחה. הוא, הנמצא הרחק מההתרחשות – הנשף בארמון הנציב העליון שעל הר העצה הרעה, אשר אליו הוזמנו הוריו ושממנו אמו לא תשוב – יודע את האמת המרה טוב מאביו, שלנגד עיני בעלה ממש מצמיחה לו האישה-האם קרניים. בבית, במקביל לאמו, המתוארת בדימויי סינדרלה שנקלעה במקרה לנשף לא לה ו'גונבת' את ההצגה, חווה גם בנה חוויה מינית אסורה. השמרטפיות שלו, מעין שתי 'לכלוכיות' שלא הוזמנו אל הנשף ונשארו בבית מאחור, תזה ואנטיתזה לאם היפה, שתברח עם נסיך הנשף, הן פסנתרנית וצ'לנית המיטיבות לנגן. הן גם מיטיבות לנגן באברו של הלל, הנמתח בין אצבעותיהן 'כעפרון דקיק'.⁶ לאחר מעשה משתררים חושך ודומיה בחדר, וב'אותו רגע ידע הלל שאף פעם לא ישובו אבא ואמא'.⁷

הדוברת האחרת המודיעה כי האם-הרעה לא תשוב עוד היא לידי ברומלי, גיסתו של הנציב העליון, שבגינה קיבלו ההורים, הנס (חנן) ורות קיפניס, הזמנה לנשף בארמון

5 עמוס עוז, מקום אחר [1966], ירושלים 1989, עמ' 14.

6 עמוס עוז, הר העצה הרעה, תל-אביב 1976 (להלן: עוז, הר העצה הרעה), עמ' 43.

7 שם, עמ' 44.

הנציב. האב, רופא בהמות במקצועו, חש לעזרתה כשחשה ברע בנשף שנערך בקולנוע אדיסון ימים אחדים קודם לכן. בארמון, שלא כמו באולם קולנוע אדיסון, מופיעה הליידי לקראת סוף הנשף לא כחסרת ישע אלא כיודעת כול. בחדווה של שמחה לאָד היא מודיעה לבעל שהתנמנם בעוד אשתו רקדה בנשף, הסתחררה ועברה מיד ליד עד שנעלמה כליל מהעין, ש'מה שאבד לך כאן, אדוני, שוב לא תמצא הלילה', ומזרזת אותו לוותר וללכת הביתה: 'לך הביתה, דוקטור יקר. נגמר הנשף. כמה דומים החיים בזמננו לנשף עלוב: קצת אורות, קצת מוסיקה, קצת ריקודים, וחושך. הנה כבר כיבו את האורות'.⁸ החושך הוא מוטיב הקשור להיעדרותו של האובייקט הנאהב. החושך גם מאיר את ידיעתו הפנימית של הלל, 'שאף פעם לא ישובו אמא ואבא'. כשהאב המאחר בנשף מתעקש שהוא מחכה לאשתו, משמיעה הליידי ברומלי 'צחקוק רם ורע'.⁹ דמי הלא-יחרץ שהיא מציעה כדי שלא יעורר מהומה על שאשתו נחטפה או ברחה עם האדמירל קנת סאתרלנד, הידוע כמרבה במחיר כדי להשיקט בעלים נבגדים, מבהירים לבסוף לאב שאשתו לא תשוב אליו, ובשלוש לפנות בוקר הוא יוצא ברגל מגן הארמון לעבר ביתו.

מכוננית חברה קדישא אוספת אותו ליד תחנת הרכבת ומחזירה אותו הביתה. הדרך העלובה והמעליבה שבה מובל הבעל מהארמון עומדת כמו בניגוד משווע לדרך שבה מובלת האם באותה שעה ממש אל מחוץ למעגל חייה בירושלים, הרחק מבעלה ומבנה. עם זאת, יש דמיון בין שתי ההובלות באישון לילה: הרכב השחור. האב מובל במכוננית חברה קדישא שחורה והאם מובלת במכוננית רולס רויס שחורה. למרבה האירוניה, מכוננית החברה קדישא תחזיר את האב הביתה אל בנו, ומכוננית הרולס רויס תעביר את האם מממלכת החיים אל ממלכת העצמים השקופים. לכאורה, ההדר המלכותי האופף את הבריחה של האם דומה לבריחה של סינדרלה, העוזבת את הארמון בבהלה טרם יפוג הקסם וזהותה תיחשף. אלא שהאם אינה שומטת מרגלה נעל ואינה מותירה עקבות. היעלמותה מוחלטת. הלוא הליידי ברומלי כבר הודיעה לבעלה נחרצות, שהלילה האבדה לא תימצא. כך מתאר את בריחתה הרומנטית כביכול של האם בנובלה הר העצה הרעה מספר יודע כול – זהו כנראה הבן שבגר, המאמץ לעצמו, באירוניה דקה, הזיה ארוטית לכאורה של אב ובן שנבגדו:

8 אניטה שפירא במאמרה על סיפור על אהבה וחושך ('סיפור על ארוס, טַנְטוּס – ובניין אומה') אומרת דברים שרלוונטיים גם להר העצה הרעה: 'ירושלים בתודעת עמוס הקטן היא ירושלים של מסיבות קוקטייל, נשים בצבעי תיחורה מחוזרות על ידי גברים המיטיבים לרקוד. זוהי ירושלים בין-לאומית שבה מתחככים זה בזה יהודים, בריטים וערבים, באווירה קוסמופוליטית מתוחכמת ונאורה. אך זוהי ירושלים שבדמיון'. כיוונים חדשים, גיליון 7 (תשרי תשס"ג), עמ' 13.

9 שם, עמ' 50.

אותה שעה עברו האדמירל ואהובתו ונהגו ושומר-ראשו באורות מלאים על פני יריחו הנרדמת, ג'יפ חמוש רץ לפניהם, ופנו אל מלון "קליה" שעל שפת ים-המלח. כעבור יום-יומיים הפליגה הרולס-רויס השחורה-המוכספת מזרחה, שעטה אל עומק המדבר, חצתה הרים ועמקים והלאה, לבגדאד, לבומביי, לכלכותה. כל הדרך דיקלמה אמא בסערת-נפש ובקול מופלא משירי מיצקביץ' בפולנית. האדמירל, ממהק ועליו ככלב-רועים גדול וטוב, פרס לה את שמלתה הכחולה ושלח פנימה יד אדמונית חומדת. והיא לא חשה מאומה ולא חדלה אף רגע משיר האיילות שלה. רק עיניה השחורות הבריקו מרוב חמדה ודמעות. וכאשר תחב האדמירל את אצבעותיו אל בין ברכיה פנתה אליו ואמרה לו כי פרשים הרוגים אינם מתים לעולם ורק הופכים להיות שקופים ועזים כדמעה.¹⁰

למרות שהן במקום אחר והן בהר העצה הרעה מנומקת היעדרות האם כבריחה לא-צפויה עם גבר שנקרה בדרכה, אופי היעדרות שונה בכל אחת מהיצירות. במקום אחר יש לאם נוכחות. היא נישאה לקרוב משפחתה, מקום מושבה ידוע, וממקומה האחר, גרמניה, היא כותבת מכתבים ומשגרת שליחים. לאורך כל היצירה חוזרת ועולה אפשרות שיבתה, והעלילה מתמקדת בניסיון ממשי להביא את בתה, נוגה חריש, אליה. לא זה המצב בנובלה הר העצה הרעה, שבה הבריחה ספוגה בדימויים של מוות ומתוארת באופן סוריאליסטי והזוי. האם בורחת עם גבר זר לה ולמשפחתה, וכיוון הבריחה אינו מערבה, לאירופה, אלא מזרחה, לחבלי ארץ שלא אליהם התגעגעה. כשהאב האומלל משדל את בנו, שטיפס ברוב ייאושו אל צמרת עץ התאנה,¹¹ ירד הלל. אנא, בבקשה ממך, רד בן. אמא עוד תחזור והכל יהיה כמו קודם, ברור להלל, כמו גם לכל השכונה שנקלה סביב עץ התאנה, שאין לדברי האב אחיזה: האם לעולם לא תשוב. הילד המטפס אל המקום שבו הענפים הופכים בדים וזלזלים ועוד הלאה, מחקה בכך את בריחתה ההתאבדותית של האם. עוד קודם התקיימה אנלוגיה בין הבן לאמו: כפי שאת בריחתה עם גבר זר יש לראות כחוויה ארוטית סוטה, כך חווה הלל עם שתי הנשים, המשמשות תחליף הורים לעת מצוא, חוויה ארוטית סוטה. היא והוא מטפסים במקביל אל המרומים שבהם הענפים הם מנגינה גבוהה אל לב השמים.¹² בכך מתקרבת הנובלה אל מה שילך ויכבוש מקום מרכזי ביצירת עוז: לא עוד נטישה שהיא בריחה ובריחה כלשון נקייה למוות, אלא נטישה שעניינה מות האם בדמי ימיה. תגובתו

10 שם, עמ' 52.

11 במיתולוגיה הרומית קשור עץ התאנה (רומינה פיקוס) בסיפור נטישה: עליו נתלתה הסירה עם שני התינוקות רמוס ורומולוס, שננטשו על נהר הטיבר.

12 עוז, הר העצה הרעה, עמ' 52-53.

הראשונה של הבן כלפי הנטישה היא כעס, סלידה והאשמה עצמית. רק לאחר ימים רבים הוא חש הזדהות ואמפטיה עם חייה של האם ועם סופם.

ואכן, בקופסה שחורה מנומקת היעדרות האם כמוות. אלא שהיעדרות זו ברומן המכתבים המורכב נדמית שולית. עיקרו של הרומן הוא דרמת נישואים כושלת, רוויה באלימות, בשנאה, בתשוקה סוערת ובאהבה בוערת בין חוקר הקנאות בעל השם הבינלאומי, אלכסנדר גדעון, לבין אשתו לשעבר, אילנה ברנדשטטר. הדרמה נחשפת בהתכתבות סוערת ואינטנסיבית בינה לבינו. הקורא לומד מאוחר, וכאילו באקראי, על התייתמותו של אלכסנדר גדעון מאמו בהיותו בן חמש. אלכסנדר גדעון משחזר באחד ממכתביו ביקור של שלושתם, שלו, של אילנה ושל בנם המשותף בועז, בטירה המיתולוגית של אביו בין זכרון יעקב לבנימינה. אביו, וולודיה גודונסקי, סוחר קרקעות ויבואן ברזל, איש קפריזי ושתלטן, מכנה את בנו ונכדו בכינוי 'אסופי'. 'ואותך הוא מכנה', כותב אלכסנדר גדעון לאשתו לשעבר, "ניוסיה", "ניוסיה מיה", כשם אמי שמתה בהיותי בן חמש.¹³ הקורא, הנרמז כאן שבעלה של אילנה ואביו תפסו אותה כתחליף לאם שמתה בדמי ימיה, מבין שכאן מונח שורש השיבוש של חיי הנישואים. לקראת סוף הרומן ממלאת, אכן, אילנה את תפקיד האם כלפי בעלה לשעבר. מחלתו האנושה הופכת אותו לתינוק תלתי וחסר ישע, ואותה לאם מאכילה, משקה, מחתלת, מלבישה, מחנכת, מענישה ומשמחת את ילדה. אלכסנדר גדעון משתקע בסוף ימיו בחדר שבו מתה אמו על מנת למות באותו מקום ממש. בסוף ימיו הסוערים מידמה אלכסנדר גדעון, הפרופסור המזהיר ואיש הצבא היהיר, להלל, הילד הקטן מהר העצה הרעה, המטפס בסוף הנובלה אל מרומי עץ התאנה כדי להיות קרוב לאמו, שטיפסה בדרכה-היא לשמים.

אם אילנה נועדה למלא את תפקיד האם הנעדרת, אין פלא שהיא המתארת ברומן את מותה של האם, למרות שהמוות אירע שנים רבות לפני שהיא עצמה נכנסה למשפחה. יתרה מזאת, שחזור מותה של האם נעשה במסגרת בירור יסודי שעושה הזוג בינו לבין עצמו, במטרה להבין את כישלון נישואיו, ואילנה היא שהחלה בו (כמו אחרי תאונת מטוס, פיענחנו יחד בהתכתבות את הקופסה השחורה של חיינו).¹⁴ אין תימה, לכן, שהיא המתייחסת לאירוע משמעותי זה בחייו של בן-זוגה. אילנה, המבקרת באחווה המוזנחת בזכרון יעקב, שבוועז בנה החל לשקמה, כותבת כך לבעלה לשעבר, החי מאז גירושיהם בארצות הברית:

חשבתי על שנות ילדותך באחווה העגומה הזאת, בלי אם בלי אח ואחות
בלי חבר מלבד קוף-הקזוס הקטן של אביך. מות אמך בליל חורף בשעה

13 עמוס עוז, קופסה שחורה, תל-אביב 1987 (להלן: עוז, קופסה שחורה), עמ' 92.

14 שם, עמ' 130, 185.

שלוש לפנות-בוקר, עזובה בטעות לנפשה בחדרה שהראית לי פעם, חדר דמוי תא מתחת לקורות הגג, חלונו פונה אל הים. האחות הלכה לביתה לפנות-ערב, אחות-הלילה לא הגיעה, ואילו אביך נסע להביא ספינת ברזלי-בנין מאיטליה. זכרתי את פניה בתצלום החום, נוסח רוסי, שניצב תמיד בין שני נרות לבנים על כוננית בחדר-הספריה של אביך ומאחוריו אגרטל קבוע ובו פרחי אלמוות. ודאי כבר אבדו ואינם התצלום, האגרטל, הנרות ופרחי-האלמוות. זכר התצלום ההוא הביא לי את ריחות הטבק היגון והוודקה שהקיפו כל הימים את אביך ואת המון חדריו. דומה לריח הים והמדבר אשר בנונו מדיף עכשיו. האומנם אני אסונכם? או להיפך, האסון כבר קינן בכם ואני לחינם ניסיתי להשיב את שאין להשיב ולתקן את אשר מראש לא היתה לו תקנה?¹⁵

ההכרה שאסון מקנן בבית מאז ומעולם ושהוא קשור ביחסים הקפואים שבין אביו לאמו, שאולי זירזו את מותה בטרם עת, מכה בפימה, גיבור המצב השלישי, דווקא ביום מותו של האב בן ה-81. עם היוודע דבר מותו, נותר פימה לבדו בדירת הוריו שברחביה, ירושלים, ומתבונן על סביבתו ואל תוך פנימיותו. הוא פונה לפתוח חלון לאוורר את הדירה, אבל 'במחשבה שנייה בחר שלא לעשות זאת אלא להיפך, לעצום לזמן מה את עיניו ולנסות לברר לעצמו ממה בדיוק מורכב הריח המוזר המרחף מאז ומתמיד בדירה הזאת. ריח אסון. אף כי שום קשר לא הסתבר בין הריח לבין האסון שאירע כאן היום'.¹⁶ פימה התייתם מאמו בהיותו בן תשע, נישואיו ליעל נכשלו, וכמו אלכסנדר גדעון הוא בא בבגרותו להיפרד מאמו ומאביו בבית שבו גדל ובו מתה האם לפני שנים רבות והותירה אחריה שובל ברור ומוחשי של תחושת אסון.

גיבורי עוז מנסים בכל כוחם לנצור את ריח האסון ולשאוף אותו שוב ושוב אל קרבם. מאסון זה הם שואבים את חיי היצר והיצירה שלהם, את חולשתם ואת כוחם. מאסון זה נולדת הלשון האופיינית להם. כוחות משיכה והרס, ארוס ותנטוס (Eros and Thanatos), מושכים בהם כבמשיכת-תְּבֵל. האם המלנכולית והרומנטית שבחרה לברוח מהחיים הותירה, בהיעדרותה, משקע כבד, אשר בה בעת הוא מפיח חיים ומושך אל המוות. לכן פימה 'קם ופתח חלון. כעבור רגע חזר וסגר אותו. ולא מפני הקור כי אם מפני שצר היה לו להיפרד כבר מריח האסון'.¹⁷ לכן עבר אלכסנדר גדעון, גיבור קופסה שחורה, אל חדרה הישן של אמו ואת שרידי סנדליה תלה על מסמר חלוד שמצא בחדר. בכל זאת סינדרלה השאירה עקבות, ואם בעלה לא מצאם, אזי בנה, הנסיך, ממלא את מקומו באיחור של דור. כמו כן, 'באחד מארגזי המרתף גילה את

15 שם, עמ' 121-122.

16 עמוס עוז, המצב השלישי, ירושלים 1991, עמ' 255.

17 שם, עמ' 256.

תצלומה החום, נגוע בכתמי טחב. וקבע את התצלום על שולחנו'. מעתה יכול הבן הנוטה למות לדבר אליה 'בקול נרגן, ילדוטי, כנער מפונק שאין די לו בעצמו אף לרגע'. הוא גם יכול להתלונן בפניה, בפני אמו הניבטים אליו מן התצלום, על אילנה, אשתו.¹⁸ המחלה, שכפתה עליו רגרסיה, השיבה לו את האם שממנה התייתם לפני עשרות שנים.

סיפור על אהבה וחושך הוא רומן אוטוביוגרפי. ברומן לא-בידיוני מוצהר זה לא יכול היה עוד עוז לתת להיעדרותה של האם מבע בדוי והיה צריך לדבוק בעובדות היסטוריות וביוגרפיות. כמו כן, לא יכול היה לשים את תיאור מותה של האם בפי קולקטיב רכלן (כמו ברומן מקום אחר) או כמופק מפי לידי אנגלייה רקובה, השמחה לאדו של בעל 'מקורנן' (כמו בנובלה הר העצה הרעה), או כנובע מקולמוסה של גרושתו של 'הילד הנטוש', המנסה לברר איך ומדוע נכשלו נישואיה (כמו ברומן קופסה שחורה). בסיפור על אהבה וחושך אפיזודות הלשון המעלות על הבימה את היעדרותו של האובייקט הנאהב באות מפי עמוס עוז עצמו. מרדכי שלו כתב במסה ארוכה ומקורית על הרומן, המערבבת בין ארוטיקה לפוליטיקה, שההינתקות של עוז מרדכי הסיפור הבידיוני המקובל והתחברותו אל דרכי הסיפור המקראי 'מבחינת המיזוג הכמעט-מלא לכאורה בין ספרות והיסטוריה, ספרות וביוגרפיה ואפילו ספרות וגיאוגרפיה', הם שנותנים לרומן את כוחו.¹⁹ מעניין אפוא לבדוק את המוטיב השליט ביצירתו של עוז, נטישת האם, ברומן זה.

בפעם הראשונה נזכר בפירוש דבר מותה הטרגי של האם בקונטקסט היסטורי-פוליטי-גאוגרפי, ובכך נענה גם נושא אישי זה, כמו שאר נושאי הספר, לאפיון 'המקראי' של הרומן. עוז מספר על דירת הקרקע של דודתו חיה ברחוב בן-יהודה 175 שבתל-אביב, אשר אחד משני חדריה היה מושכר במחצית השנייה של שנות הארבעים למפקדים שונים מבכירי ארגון ההגנה, ובמשך חודשי מלחמת העצמאות התגורר בו האלוף יגאל ידין, שהיה אז האחראי למבצעים וסגן הרמטכ"ל. יתר על כן, מדגיש עוז, 'יש שהיו מקיימים שם התייעצויות לילה: ישראל גלילי, יצחק שדה, יעקב דורי, ראשי ה"הגנה", יועצים ומפקדים'.²⁰ עוד בטרם הספיק הקורא לתמוה על טעם ההתהדרות המגוחכת-משהו בחשיבותו האסטרטגית של החדר של הדודה חיה, ומשמעותו העליונה של החדר מצטללת: 'כעבור שלוש שנים', מסיים עוז את הפסקה העוסקת בדודה חיה ובחדרה, 'כעבור שלוש שנים, באותו חדר, שמה אמי קץ לחייה'.²¹ תשע מילים אחרונות, וחדר המלחמה ממלחמת השחרור, חדר שניתן היה להפכו למוזיאון

18 עוז, קופסה שחורה, עמ' 217, 219-220.

19 מרדכי שלו, 'הולדת הטרגדיה מתוך רוח המוסיקה: מאוסלו עד ז'נבה דרך "שמחת עניים"', שיר לשלום "וסיפור על אהבה וחושך", דימוי, חוב' 23 (חורף תשס"ד), עמ' 22.

20 עמוס עוז, סיפור על אהבה וחושך, תל-אביב 2002 (להלן: עוז סיפור על אהבה וחושך), עמ' 206.

21 ש.ם.

לאומי, נעשה לפתע חדר פרטי בהחלט, חדר המכיל את הטרגדיה האישית של עוז, שהפכה זה כבר לחלק מהביוגרפיה הספרותית של כולנו.

הלא גם גיבור קופסה שחורה מצטנף בסוף חייו בחדר מותה של האם, חדר דמוי תא שחלונו פונה אל הים ותולה את סנדליה על מסמר חלוד כמו תמונה על קיר; הלא גם גיבור המצב השלישי מסתגר עם מות אביו בבית הוריו כדי לשאוף אל קרבו, דווקא אז ודווקא שם, את ריח האסון של מות אמו שהתרחש כמה עשרות שנים קודם לכן. בסיפור על אהבה וחושך נעשה חדר זה קונקרטי עד אימה. יש לו כתובת גאוגרפית והיסטוריה מדויקות: בדירת קרקע ברח' בן יהודה 175 בעיר תל-אביב התרחשו בזה אחר זה מאורעות הקשורים בתקומת ישראל ובאסון פרטי של עמוס עוז. אלא שהלאומי ברומן זה הוא גם פרטי והפרטי הוא גם לאומי וקסמו של הרומן הוא בהתכה הזאת של האיש עם הכללי.

בהמשך פורש עוז כרוניקה ארוכה של התפתחות רגשותיו והשתנותם כלפי האם הנוטשת, שסופה הוא בכתיבה אוטוביוגרפית דוקומנטרית עליה. נביא כאן רסיסי משפטים מאותה היסטוריוגרפיה של כאב:

כל מיני אורות ביצה מתעתעים של "כיסופים וערגה" שיטו באמי רוב ימי חייה ופיתו אותה עד שהתפתתה והתאבדה בשנת 1952. היא היתה בת שלושים ותשע במותה. אני הייתי בן שתים-עשרה וחצי.

בשבועות ובחודשים שאחרי מות אמי לא חשבתי אף לרגע על הסבל שלה [...] טיפת רחמים לא היתה בי [...] מרוב עלבון ומרוב כעס לא נותר בי מקום לשום רגש אחר. כשהייתי מבחין, למשל, בסינרה המשובץ שנותר תלוי עוד כמה שבועות אחרי מותה על וו מאחורי דלת המטבח, הייתי מתמלא כעס כאילו הסינר הזה זורה מלח [...] נעליה הריקות. הד-ריחה שהמשיך עוד זמן מה לנשוב בפני כל פעם שפתחתי את דלת הצד-של-אמא בארון הבגדים, הכול עורר בי זעם חסר אונים [...] כעסתי עליה שהסתלקה בלי להיפרד, בלי חיבוק, בלי מילת הסבר [...] ככה קמים ועוזבים, בגסות, באמצע המשפט? [...] שנאתי אותה. כעבור שבועות אחדים דהה הכעס [...] ככל שחדלתי לשנוא את אמי התחלתי לתעב את עצמי [...] אם אמי עזבה אותי ככה, בלי להביט לאחור, הלוא זהו ודאי סימן שאף פעם היא לא אהבה אותי [...] לנטוש זה לבגוד. והיא – בשנינו, גם באבא וגם בי.

כעבור שנה או שנתיים, אחרי שעזבתי את הבית והלכתי לחיות כילד-חוץ בקיבוץ חולדה, התחלתי אט-אט לחשוב גם עליה. לפנות ערב [...]

בשעה שכל ילדי הקיבוץ היו הולכים [...] לבלות קצת בבתי הוריהם [...] הייתי הולך להתבודד על ספסל-העץ בתוך חדר-העיתונים שבצריף השקוע [...] בלי להדליק את החשמל הייתי יושב שם חצי שעה או שעה ומעביר לעיני, תמונה-תמונה, את סוף חייה.²²

דברים אלה אינם רק תיאור אבולוציוני של אבל או של עיבוד אבל, אלא הסבר עמוק של עוז לעצמו ולקוראיו מנין ינק את שירו והיכן החלה דרכו כסופר. כשנה או שנתיים לאחר שעזב את הבית, החל להעביר באינספור וריאציות, תמונה-תמונה, את סוף חייה של אמו, והוא עדיין עושה זאת. על אחדות מהן עמדנו למעלה. על האחרונה שבהן – הגרסה החזקה מכולן – זאת הכמו-אוטוביוגרפית, החותמת באקורד חזק את סיפור על אהבה וחושך, עמדתי במקום אחר.²³ סוף חייה של אמו הוא גם מקור חייו של בנה כסופר. זאת ידענו משחר כתיבתו. עתה, לאחר פרסום סיפור על אהבה וחושך, נעשה עניין זה צלול שבעתיים.

מסיפור על אהבה וחושך מתבהר עניין נוסף. כמבוא לדיון בכך נצטט שיר מספרו הפיוטי של עוז, אותו הים, שגם בו – איך לא – מובנית הסיטואציה היסודית של היתמות, של נטישת האם, וגם של הבן שהוא מוקד לתשוקה ולמשיכה ('ילד הייעוד', על פי מרדכי שלר), שצל אמו, אהבתו הראשונה, אינו מאפשר לו לקיים יחסים טוטליים עם נשים אחרות. אל אמו תשוקתו והיא תשלוט בו. כך נאמר בשיר מאותו הים, שהייתי קוראת לו 'שיר הנטישות' (ובאמת נקרא שיר זה 'דיתה מציעה לי'):

תן לי חמש דקות לנסות לסדר לך קצת את הקטע הזה הדפוק. נטישות קורות כל הזמן. כאן בגוש דן, למשל, אני מניחה שמספר הנטישות ביממה מתקרב למספר הגניבות. בטח בניו יורק האחוז עוד הרבה יותר גבוה. אמך איבדה את עצמה ועזבה אותך די מְעוֹך. ואתה בעצמך לא נטשת כמה נשים? שהן, מצדן, נטשו לכבודך את מי שנטשו, וגם הנטושים ההם השאירו בשטח איזו נטשה פצועה. זה הולך לולאות-לולאות. נכון, אני לא אומרת, הורים שנוטשים זה אחרת, מדמם יותר זמן. ואמא. ובן יחיד. אבל כמה? כל החיים? לפי דעתי ארבעים וחמש שנה לשבת שבעה על אמך זה די מגוחך. לא רק מגוחך: מעליב נשים אחרות. אשתך. הבנות. גם אותי זה כבר קצת מבאָס. אולי תסתכל על זה רגע גם מהצד שלי: אני בת עשרים ושש ואתה עוד מעט בן שישים, יתום קשיש שדופק על דלתות נשים ונחשו מה בא לבקש? זה שהאמא שלך עוד לפני שהוכי נולדו היתה קוראת לך עמק, זה לא מאסר עולם. תקום ותזרוק אותה כבר. בדיוק

22 עוז, סיפור על אהבה וחושך, עמ' 245-248.

23 ניצה בן-דב, 'הצער לא מסתיים: סיפור על אהבה וחושך' – לסיים באשה ובכנה יחידה, קשת החדשה, חוב' 6 (חורף 2003), עמ' 68-76.

כמו שהיא אותך. שתנדוד ביערות שלה בלילות אבל בלעדיך. שתמצא לה פראייר אחר. נכון, לזרוק את אמך זה קשה, אז אולי לפחות תדחף אותה באיזה קטע אחר, לא ביער כי אם, למשל, באגם: על תקן מפלצת לוך נס, שיודעים שאולי היא שם בעומק ואולי בכלל לא קיימת, אבל מה שבטוח, כל מה שרואים או חושבים שרואים על פני המים זה לא היא אלא שקר או הזיה.²⁴

ממקום אחר, הרומן הראשון של עוז, ועד אותו הים וסיפור על אהבה וחושך, שני הרומנים האוטוביוגרפיים האחרונים שלו, מחפש הגיבור הננטש של עוז, שחווה את עזיבת אמו בגיל צעיר, את אמו בבת-זוגו. המוטיב האדיפלי זוכה לווריאציה עוזית ייחודית. האם הנעדרת היא מקור תשוקה חזק במיוחד בשל תעלומת היעלמותה, בשל הופעתה הקצרה והיעלמותה הארוכה, ובשל הצורך הבלתי נלאה של בנה לחבר בכל יצירה נרטיב שונה-דומה שיתחקה אחריה. ה'בין לבין', כפי שכבר אמרה הפסיכואנליזה, הוא הארוטי. האם אין המקום הארוטי ביותר בגוף המקום שבו הבגד נפתח? העור המנצנץ בין שני בגדים הוא המפתח, לאו דווקא העירום השלם. האם אין האובייקט המגניח מהחושך ושב אל החושך האובייקט המגרה? האובייקט המנצנץ בין שני רווחי זמן הוא המושך, לאו דווקא זה הנוכח נוכחות רצופה, ערה. מותה האניגמטי של האם בגיל צעיר, על סף התבגרותו של בנה, שהאיר בדיעבד גם את חייה באור חידתי, הפך אותה למוקד נצחי של פיתוי.

ביצירותיו הראשונות כפה עוז אמצעי הסוואה ועקיפה על אב הטיפוס של העלילה שלו, ששלושת גיבוריה העיקריים הם אָם מרוחקת, המתרחקת לעולמים, ומותרה אחריה אב ובן נבגדים. האב ינסה למצוא לו נחמה פורתא בזרועותיהן של נשים אחרות, והבן לעולם יחפש את אמו בבת זוגו. אבל מיצירה ליצירה הלך עוז והסיר באטיות את המסכות ופשט בזו אחר זו את התחפושות. ההתפשטות ההדרגתית התפרשה על פני עשרות שנים, כשהגירוי של הקוראים התנקז אל התקווה שיום יבוא ועוז יתגלה במערומיו, כלומר, יספר את הסיפור האמיתי. תקווה נובליסטית-רומניסטית זו התממשה רק בחלקה בסיפור על אהבה וחושך. תמונת השער של הרומן, הציור 'טרגדיה' של פיקסו, מספר על אישה עטופה העומדת במרחק מה מאיש ומילד המבקשים את קירבתה. זהו סיפורו של עוז. האישה נשאר, אחרי שהושלו רוב העטיפות, מרוחקת ועטופה, ולכן סודית, עלומה ומפתה; היא 'גן נעול אחותי כלה' – לא נעולה, יחפה. גם בנה ובעלה עומדים יחפים. כזכור, את שרידי סנדליה של האם בקופסה שחורה תלה בנה על קיר חדר מותה, החדר שבו בחר למות, ונעליה הריקות של האם בסיפור על אהבה וחושך עוררו בבנה כעס ועלבון צורב בשבועות ובחודשים שלאחר מותה. אבל הנעל הנקשרת במוות, בריקנות וביתמות, נקשרת גם בלידה, בארוס ובילדות. הזיכרון הקדום

24 עמוס עוז, אותו הים, ירושלים 1999, עמ' 131.

ביותר של עוז הוא נעל, נעל שהיא לכאורה הנעל הראשונה שאמו מנסה, וגם מצליחה, להנעיל בה את רגלו.

כנראה בהשפעת יזהר, הפותח את ספרו האוטוביוגרפי, מקדמות, בשאלה 'ואיפה היה המקום הראשון? הראשון הראשון?'²⁵ פותח עוז את הפרק שבא בעקבות תיאור גלי הרגשות שהציפו אותו אחרי מות האם, בשאלה, 'במה מתחיל הזיכרון שלי?'²⁶ גם בתשובתו של עוז, 'הזיכרון הראשון-הראשון הוא נעל', ניכרת הזיקה ללשונו של יזהר. יתרה מזאת, לשני הזיכרונות הקדומים של שני הסופרים נקשרת האם. אלא שאצל יזהר הוא נישא כתינוק בחיקה ושואף אל קירבו את ריחה, ואילו אצל עוז הוא מונעל על ידה בנעל 'קטנה חומה חדשה וריחנית, עם שרוכים תאומים ועם לשון חמימה ורכה', נעילה שהיא בעילה. קשה שלא לראות בתיאור הנעלת הנעל בידי האם אקט מיני לכל דבר, חשוף ומוחלט; חוויה מינית ראשונה.

'בתמונה הבאה אין קהל', פותח עוז את התיאור הארוטי של ההנעלה, תוך הדגשה על האינטימיות של החוויה. 'רק אמא גורבת לי גרב רך וחמים (כי קר בחדר ההוא), ואחר-כך היא מתחילה לעודד אותי, תדחף, תדחף חזק, יותר חזק'. קולה הרך, הסבלני, המפתה והמשדל של האם, המעודד שוב ושוב 'תדחף, תדחף, רק עוד קצת', ושתי ידיה, 'האחת הודפת קלות את רגלי עמוק עוד עמוק פנימה בעוד ידה השנייה אוצת מלמטה, בסוליה, דוחפת-לוחצת בעדינות כנגדי, לכאורה מתנגדת לתנועותי אך באמת רק מסייעת לקלוט את כולי עד הסוף', מחוללים את הפורקן המיני: 'עד לרגע המתוק שבו, כמו כובש מעצור אחרון, מתגבר פתאום עקב רגלי ונוגח נגיחה עזה אחרונה ומחליק כולו מעדנות וממלא סוף-סוף את כל חלל הנעל בלי שום רווח ומעכשיו כולך שם, בפנים, אפוף מלופף וחסוי'.

החדירה הראשונה של הרגל הבתולית לנעל הריחנית, שריחה חריף, מסחרר, משפך – משל שנמשלו ברור מאליו – היא חוויה שאיננה יכולה להישכח. 'עד היום', כותב עמוס עוז,

בכל פעם שאני לוחץ את כף רגלי ונדחק לחדור אל תוך מגף או נעל, ואפילו עכשיו בשעה שאני יושב וכותב זאת, שב אל עורי תענוג חדירת כף-הרגל המגששת בחיק הדפנות הפנימיות של הנעל הראשונה הזאת: ריעוד הבשר ההודף-נובר בפעם הראשונה בחייו בתוך מכמני מערה אשר דופנותיה, קשויות ורכות, מלפפות ומענגות מכל עבר בהתהדקן

25 ס' יזהר, מקדמות, תל-אביב 1992, עמ' 7.

26 עוז, סיפור על אהבה וחושך, עמ' 253.

סביב בשרי ההולך ומפלס ביניהן ודוחק ונדחק עוד ועוד פנימה בעוד קול אמי משדל אותי, רך, סבלני, תדחף, תדחף רק עוד קצת.²⁷

סיפור על אהבה וחושך הוא לכאורה סוף תהליך השלת העטיפות ההדרגתי של עוז. זהו רומן אוטוביוגרפי, שאירועיו מתרחשים בזמנים היסטוריים נכונים ובמקומות גאוגרפיים מדויקים; לא עוד זמן אחר ולא עוד מקום אחר. במקום אחר, הרומן הראשון שלו, המסכה עדיין עבה והתחפושת כבדה. אווה, האם, אמנם עוזבת את הקיבוץ, אך עזיבתה אינה בהכרח נצחית. נוגה וגיא יחד הם הילד הנטוש, שהרי נוגה היא בת עשר וגיא הוא כבן שלוש, וגילם המחובר מגלם את גילו של עוז כשאמו התאבדה. נוגה נועדה ברומן זה להיות הבן שתשוקתו אל ההורה, והיא אכן חושקת בעזרא ברגר, שגילו כגיל אביה, ואפילו הרה לו. נוגה היא הבן הנטוש שהתחפש לבת נטושה. היא מחפשת את אמה בתחליף אב. היא נעה בין שני אבות ומחפשת בעצם את אמה. מי שיתעמק בעלילת מקום אחר ימצא דמיון מפליא לעלילת בדמי ימיה של עגנון, יצירה שממנה מצטט עוז בגלוי ומתוך הבעת הזדהות עמוקה בסיפור על אהבה וחושך.²⁸ לעומת הררי ההסוואות במקום אחר, בסיפור על אהבה וחושך אין הילד הנטוש מוחלף בשני ילדים והילד איננו ילדה. האם אינה בורחת ונישאת לאחור אלא שמה קץ לחייה. סיפור על אהבה וחושך הוא יצירה שבה הוויתור על הסוגה הבידיונית הוא אמצעי ההסוואה היעיל והמתוחכם ביותר. גם איש מזוקן שגילח את זקנו 'מתחפש' מאחורי פניו הגלויות לפתע. הסוגה הלא-בידיונית אפשרה לעוז לכתוב על נטיות, על סיוטים, על תשוקות ועל רגשות אותנטיים באמצעות סיפורים המערבבים מציאות והמצאה. כזה הוא הסיפור על הנעלת הנעל בידי אמו.

'מה יפו פעמיך בנעלים', נכתב בשיר השירים (ז, ב). עמוס עוז בחר ברגל ובנעל, מוקד ארוטי עתיק-יומין, לגלם את ההזיה האדיפלית לשכב עם האם, הזיה שמבחינתו התממשה, התקבעה או נוכסה כזיכרון ראשון, וממשיכה להתממש בכל יום, בין כשהוא כותב עליה שוב ושוב ובין כשהוא נועל נעליים. התקווה האדיפלית להפשיט, להיוודע, להכיר את הראשית ולגעת באחרית כמו באה אל קצה בסיפור על אהבה וחושך. האם הנעדרת, שהגיחה בכל יצירה כגירוי, מופיעה כאן סוף-סוף לכאורה מעורטלת ויחפה, וכך גם בנה. למעשה, סיפור ההנעלה הסודי ב'אין קהל' ממחיש, שלעולם ייוותרו, היא והוא, נעולים כגן וחתומים כמעייין.

27 שם, עמ' 254.

28 שם, עמ' 87-97, 248-249.

