

## סיפור משפחתי: מיתוס המשפחה בסיפור על אהבה וחושך וביצירתו המוקדמת של עמוס עוז

איריס מילנר

### א. מבוא

הרומן סיפור על אהבה וחושך<sup>1</sup> התקבל בביקורת כמייצג מובהק של המגמה לתור אחר המקורות המוכחים והמושקפים של החברה הישראלית הצברו-צנטרית,<sup>2</sup> שהשתתה על האידאולוגיה של שלילת הגולה. דן לאור כתב על כך כי 'סיפור על אהבה וחושך הוא ספרו הראשון של עמוס עוז שכתב למעשה עמוס קלזנר', ואף השווה בין עוז לבין יחיאל פרלמוטר, ששינה את שמו לאבות ישורון ולימים חש ש'השם החדש הופך לנטל'.<sup>3</sup> ואכן, עוז הצטרף ביצירתו האוטוביוגרפית למערכת שמות רבים, בכוח ובפועל, אשר תקופי געגועים לשמות המשפחה ולתולדותיה שזנחו, השתתפו בעשורים האחרונים בכינון 'תרבות השורשים' הישראלית. על ידי העמדתו של נרטיב היסטורי, המייצר מחדש חיבור מהודק ומוקפד בין העבר להווה, הוא מנסה, כמותם, לשקם את השבר בגנאלוגיה הקולקטיבית והפרטית, שבו ובאמצעותו התהוותה הישראליות החדשה. יש בכך, כמדומה, כדי להסביר, לפחות באורח חלקי, את התקבלותו החיובית של סיפור על אהבה וחושך:<sup>4</sup> אחד מדובריו המרכזיים של דור המהגרים לשעבר מאשר

- 1 עמוס עוז, סיפור על אהבה וחושך, ירושלים 2002 (להלן: עוז, אהבה וחושך).
- 2 את המושג 'צברו-צנטרי', כהגדרה לאתוס הישראלי המעמיד את 'הצבר המיתולוגי' כמודל תרבות נכסף, טבע יצחק לאור בספרו, אנחנו כותבים אותך מולדת: מסות על ספרות ישראלית, תל-אביב 1995, עמ' 5.
- 3 דן לאור, 'מנין אני בא', הארץ – תרבות וספרות, 20.9.2002, עמ' 4.
- 4 התקבלות זו התבטאה, בין השאר, בעובדה שהרומן עמד במשך שבועות רבים בראש רשימות רבי המכר של המוספים לספרות של העיתונות הישראלית וזכה לביקורת משבחת. רבים הגדירו אותו כאחת היצירות החשובות שנכתבו בעברית בעשורים האחרונים. ראו, למשל: גרשון שקד, 'רקוויאם לאבא ולאמא', ידיעות אחרונות – המוסף לשבת, 8.3.2002, עמ' 26-27; לאור, 'מנין אני בא', הארץ –

בו, ואף מביא לאחד משיאיו הספרותיים הבולטים ביותר, את מה שהדור הזה עושה באחרונה במסירות רבה מאוד – חוזר לוויילנה, לקרקוב, לטשנוביץ, לוורשה, לפאס, לקהיר ולבגדאד, במסעות ממשיים או מדומים אל ביתם האבוד של אבא ואמא. אגב כך הוא מספר על פרשת העקירה הכאובה של הוריו, ובעקיפין גם שלו עצמו, ועל חוויית הפליטות של 'הישראלי החדש' המגלה שאיננו אלא מהגר תלוש ומנוכר לסביבה שבה נולד ובתוכה גדל.

האתוס הצברו-צנטרי שרווח בשנות בניין האומה הישראלית, הושתת, בין השאר, על ביטול ההשתייכות למשפחה הפרטית, ועל מזעור מקומה וחשיבותה של הביוגרפיה המשפחתית לטובת השתייכות לקולקטיב הלאומי, שהוגדר כ'משפחה מורחבת'.<sup>5</sup> כריאקציה לאתוס הזה, מקדיש סיפור המסע הישראלי בעקבות השורשים המשפחתיים את עיקר משאביו להבלטת מקומה וחשיבותה של המשפחה הפרטית. הנוסע מבקש לנכס לעצמו ביוגרפיה משפחתית פרטית, שעל בסיסה הוא מקווה להגדיר את זהותו האנטי-קולקטיביסטית, ובכך ממיר את הרשת הציבורית-חברתית ברשת של קשרים בין-אישיים משפחתיים הנחווים כאותנטיים יותר והמתקיימים במרחב הפרטי. יעדים אלה של המסע קובעים את כיוונו ההפוך לכיוונו של המסע לכינון האומה הישראלית: מן ההווה אל העבר, מארץ-ישראל של 'אור התכלת העזה' אל הגולה, אל זמן ומקום שבהם עשויות להימצא עקבותיהן של ביוגרפיות משפחתיות שננטשו, ושרובן הוכחד בידי הנאצים.<sup>6</sup> תבנית נוף המולדת שוכנת הרחק מהיעד שאליו התכוונו מנסחיו של האתוס הישראלי.<sup>7</sup>

תרבות וספרות, 20.9.2002, עמ' 4; בתיה גור, 'הטרגדיה הלאומית של אב, אם ובן', שם, 15.3.2002, עמ' 2; מאיר שלו, 'סיפור על אהבה וחושך כסיפור יעוד', שם, 16.5.2002, עמ' 2.

5 ראו, למשל, עוז אלמוג, הצבר – דיוקן, תל-אביב 1997, עמ' 351-382.  
6 אופיינית לשינוי הכיוון שבו הדברים אמורים היא הכרעתה של נורית גרץ, בספרה אל מה שנמוג, שכתבה יחד עם אמה, דבורה גרץ (תל-אביב 1997) (להלן: גרץ, אל מה שנמוג), להעניק לחטיבה הראשונה של הטקסט את הכותרת 'ספר ראשון: מפולניה אל פלסטינה', ולחטיבה השנייה 'ספר שני: מפלסטינה אל פולניה' – ולהדגיש על ידי כך את שני המהלכים הגאוגרפיים/תרבותיים המנוגדים זה לזה. אלאונורה לב, בספרה סוג מסויים של יתמות (תל-אביב 1989) (להלן: לב, יתמות), שאף הוא, כמו אל מה שנמוג, מתעד מסע בעקבות עבר אבוד בפולין, מתארת באופן מטפורי את היפוך הכיוונים הזה, בהתייחסה לדרך שעושה בן זוגה, נתן בירק: 'נחש הזמן החד-סטרי, המתפתל אמיץ ושקוף מקדז'ילו שבצפון מזרח פולניה עד נתן שבתל-אביב [...] התקפל והחזיר ראשו אחורה כאילו שלא בדרך הטבע, לבדוק את זנבו שהשיל, לראות אם תכיר אחריתו את ראשיתו'. שם, עמ' 112.

7 ספרות מסעות זו הינה המשך ישיר לספרות המיעוטים הישראלית, שהופיעה לראשונה בזירה התרבותית בשנות השישים המוקדמות, והציבה דגם אלטרנטיבי, חתרני, לתרבות כור ההיתוך עוד בעצם הימים שתרבות זו שלטה בכיפה. המהלך ההדרגתי של הענקת כמה וקול לשוליים המודרים והמושקפים של ההגמוניה הישראלית מאז שנות השישים ואילך, נדון בהרחבה בכתיבתם של כל מי שעוסקים בהתוויית המפה הדינמית של השינויים והתמורות שידעה הספרות העברית במחצית

כרומן שעניינו 'מסע שורשים' מדגים אפוא סיפור על אהבה וחושך את חוויותיו של דור מהגרים, שהמיר ארץ אבות אחת (ארץ האבות והאמהות הביוגרפיים) בארץ אבות אחרת (ארץ האבות הקולקטיביים המדומיינים המדומים של האומה), ואשר צאצאיו מבקשים עתה לבטל המרה זאת. לכך מכוון הסיפור הפרטני על שתי משפחות ספציפיות, משפחות הוריו של המספר, קלזנר ומוסמן. הדגש על סיפוריהן הופך אותן לרומן משפחה מובהק: עימותים פנים-משפחתיים, על נפתוליהם ומורכבויותיהם, הם הכוח המניע רבים מהמהלכים המתוארים בו, והם אף מסבירים את עלילתו המרכזית ומגדירים אותה. יתרה מכך, כדרכם של רומנים משפחתיים נחשפים בו לא רק הדבק המשפחתי המלכד, אלא גם, ובעיקר, הכוחות הצנטריפטיים, האלימים וההרסניים לעתים קרובות, הדוחפים את בני המשפחה בעוצמה רבה אל מחוץ לגבולותיה המגוננים לכאורה. במילים אחרות, סיפור על אהבה וחושך הוא גם סיפור על משפחה, כל משפחה, בכל זמן ובכל הקשר. הוא מציג גרסה החותרת תחת המיתוסים התרבותיים על המשפחה כמקום המנחם האולטימטיבי וחושפת אותה כאתר של קונפליקטים וטראומות, שלעתים קרובות מייצרים סבל ואומללות חסרי פתרון ומרפא. בכך הוא מתווסף לסדרה ארוכה של טקסטים ספרותיים שענינם חשיפת הפיקציה של המשפחה כגן עדן.<sup>8</sup>

מתברר אפוא שברומן פועלים שני כוחות מנוגדים וסותרים. מצד אחד הכוח הממרכז שמפעיל המספר על כל אותם פרטים שהוא מבקש לארגן לתוך המסגרת המשפחתית האחידה, ומצד שני הכוח הדוחף להתפרקות מן המשטר והגבולות שמייצרת המסגרת הזאת. מטרת המאמר הנוכחי היא להצביע על דינמיקה כפולת פנים זו של הרומן ולהציע קריאה מקבילה ביצירותיו המוקדמות של עוז, שעלילתיהן מתרחשות בשנות בניין האומה הישראלית. קריאה כזו של היצירות המוקדמות מאתרת

---

השנייה של המאה העשרים. בקיעת קולם של מי שהודרו באופן מסורתי ועקבי מהמיתוס הגברי של הצבר המיתולוגי – נשים, זקנים, מזרחיים, ניצולי שואה, פליטים ומהגרים – מתוארת שוב ושוב כמייצגת המובהקת של הנטישה ההדרגתית של הספרות את מחויבותה לאתוס הלאומי. ראו, למשל: גרשון שקד, 'בהרבה אשנבים, בכניסות צדדיות', גל חדש בסיפורת העברית, תל-אביב תשל"א, עמ' 27-76; יגאל שוורץ, 'הספרות הישראלית, העידן שאחרי – הערות המשך לדיון במצבה של הסיפורת הישראלית', אפס-שתיים, חוב' 3 (1995), עמ' 7-15; אבנר הולצמן, 'הספרות העברית', בתוך: צבי צמרת וחנה יבלונקה (עורכים), העשור השני תשי"ח-תשכ"ח, ירושלים 2000, עמ' 261-278.

8 את המושג 'הפיקציה המשפחתית' (Family Fiction), טבע פייר בורדייה (Pierre Bourdieu, 'On the Family as a Realized Category', *Theory, Culture and Society*, Vol. 13, No. 3 (1996), pp. 19-26. לדיון מקיף בסוגיית 'הפיקציה המשפחתית' ראו, אביעד קליינברג (עורך), *על אהבת אם ועל מורא אב: מבט אחר על המשפחה*, תל-אביב 2004, ובעיקר במאמרה של חנה נוה, 'לב הבית, לב האור – דיוקן המשפחה בספרות העברית החדשה' (להלן: נוה, לב הבית), עמ' 105-176.

גם בהן מגמות סותרות ומנוגדות בכל הנוגע למקומה, למעמדה ולאיתנותה של המשפחה.

היצירות שיידונו כאן כמגלמות את שני הפנים של המשפחה פורסמו בעשור הראשון לכתיבתו של עוז, למן הקובץ ארצות התן<sup>9</sup> ועד הקובץ הר העצה הרעה.<sup>10</sup> הקריאה בהן, שמאמר זה מבקש להציע, עשויה להוסיף נדבך למה שכבר תואר בהרחבה במחקר ובביקורת כתפנית שחוללה ספרות הגל החדש בשנות השישים. יש בהן מעבר מהציבורי אל הפרטי, מגוף ראשון רבים לגוף ראשון יחיד, מעלילה ריאליסטית שמניעה גלויים וברורים לכזו שהדינמיקה שלה מצויה מתחת לפני השטח של העולם הנגלה בטקסט; בנוסף לכל אלה יש בהן גם התבוננות ביקורתית בהבניות החברתיות הנוגעות לחיי הפרט ומכתיבות את אופני קיומו, ובראש ובראשונה במשפחה הגרעינית: אב, אם, ילד, ילדה.<sup>11</sup>

## ב. סיפור מלכד, משפחה מתפרקת: מגמות הפוכות

### בתנועה פנימה, אל לב הבית

הרומן סיפור על אהבה וחושך מציג את הסאגה של משפחות קלוזנר-מוסמן כסיפור המתרחש בתוך דל"ת אמות הבית.<sup>12</sup> בהתאם לכך, המהלך הפותח של הרומן הוא שרטוט מדוקדק של גבולות הבית, שגילומו הקונקרטי הוא הדירה הקטנה, החצובה לתוך הר, כמתואר בפסקאותיו הראשונות: 'נולדתי וגדלתי בדירת קרקע קטנה מאד, נמוכת תקרה, כשלושים מטרים רבועים: הורי ישנו על ספת-מגירה שהיתה ממלאת את חדרם כמעט מקיר לקיר כאשר נפתחה מדי ערב [...].'<sup>13</sup> שרטוט מדוקדק זה מגדר את הבית בקירות שרק אשנבים קטנים ומסורגים קרועים בהם<sup>14</sup> ומבודד את המרחב הפרטי מן העולם החיצון. טריטוריה נפרדת זו היא המרחב המרכזי והחשוב של ההתרחשויות הדרמטיות שהרומן מוביל אליהן.

9 הגרסה הראשונה יצאה לאור בשנת 1965 (עמוס עוז, ארצות התן, רמת-גן 1965), והגירסה השנייה, זו שתהווה בסיס לדיון הנוכחי – בשנת 1975 (להלן: עוז, ארצות התן).

10 עמוס עוז, הר העצה הרעה, תל-אביב 1976 (להלן: עוז, הר העצה הרעה).

11 על העדרה של החוויה וההוויה המשפחתית בסיפורת 'דור תש"ח' ראו, דן מירון, 'נופה של ההיסטוריה כתמונת תפנים – על הטריטוריה "צבת בצבת" מאת שלמה ניצן', נוגע בדבר: מסות על ספרות, תרבות וחברה, תל-אביב 1991, עמ' 278-303. מירון דן במאמר זה בטריטוריה של ניצן כמקרה ייחודי בספרות תקופתו. ייחודיותו מתבטאת במקום שהוא מעניק ל'חלל הבית' ולמשפחה, מקום שנעדר כמעט כליל בהוויה הקיומית המיוצגת בספרות דור תש"ח, זו המפקיעה בדרך כלל את האדם מן התחום הפרטי (שם, עמ' 300).

12 על ידי כך לוקח עמוס עוז על עצמו לעשות את מה שהוריו, על פי אבחנתו, לא ידעו לעשות: 'לבטא רגש פרטי'. עוז, אהבה וחושך, עמ' 15.

13 שם, עמ' 5.

14 שם.

מאמץ ההפרדה הזה איננו קל, שכן ההקשר הציבורי פולש פנימה דרך כל סדק בגבולותיו של הבית שמנסה אריה קלזנר, בעל הרגשות הבורגניים, ה'בעל-בתיים', להקים. אצל משפחת קלזנר 'הפרטי הוא ציבורי' לא רק על פי נוסחה התופשת את מערך הכוחות בתוך המשפחה כשעתוק של יחסי הכוחות שמחוץ לה, אלא גם במובן זה שכל הכרעה נקבעת על פי צורך השעה של הקולקטיב הארצישראלי. כך, בין השאר, אפילו בהכרעות האינטימיות ביותר, כגון באיזו עוצמה יש למשוך בשרשרת הניאגרה בבית הכיסא. 'ניאגרה שלמה? בזמן שהחלוצים בנגב אוגרים את מי צחצוח השיניים כדי להשקות בהם שתילים? בזמן שבמחנות העקורים בקפריסין דלי אחד חייב להספיק למשפחה שלמה במשך שלושה ימים?'<sup>15</sup> וכך ההרגל האובססיבי לחסוך בכל המשאבים לא רק בגלל מצוקה כלכלית פרטית, אלא בשל מחויבות למצוקות הקולקטיב: '[...] והייתי יוצא מבית הכסא, יד שמאל מכבה, יד ימין מדליקה במתואם את האור במסדרון, מפני שהשואה היתה רק אתמול, מפני שיהודים עדין נמקים ברעב בין הרי הקרפטים והדולמיטים [...]'.<sup>16</sup> כל מסע לביקור משפחתי הוא מסע לאורכה ולרוחבה של הגאוגרפיה וההיסטוריה הארצישראלית;<sup>17</sup> כל מפגש חברתי הוא תמונת דיוקן קולקטיבי של הסביבה התרבותית והאינטלקטואלית של ירושלים בשלהי שנות הארבעים;<sup>18</sup> כל סטייה מן הכרונולוגיה של הסיפור שולחת אל אתרים מוקדמים ומאוחרים בהיסטוריוגרפיה של היישוב העברי בארץ ישראל. אלא שמכל דיגרסיה, רגרסיה ופנייה בטרם עת אל העתיד, שב הסיפור ומתכנס אל הציר המלכד שלו: המשפחה הפרטית והדינמיקה המעצבת את גורל חבריה. מבנה השטח של ההתכנסות הזאת תואם את קווי המתאר של אילן יוחסין: בשלביו הראשונים של הרומן נפרשות הגנאלוגיות המשפחתיות הנפרדות, זו של משפחת קלזנר וזו של משפחת מוסמן. מנקודה מסוימת – נקודת החיבור בין שתי המשפחות, המתגלמת בנישואיהם של אריה ופניה<sup>19</sup> – מתנקז הרומן לתוך המרחב שהוגדר בנקודת הפתיחה שלו: הדירה החצובה בסלע, שלושים מטרים רבועים גודלה, שבה, בין חדר ההורים רב השימושים לבין החדרון הקטן, הירקרק, של הילד עמוס, דרך פרוודור אפל, צר ונמוך, נרקמת, בקרשצ'נדו מהיר, עלילת החורבן.

מטרתו המוצהרת של הרומן היא לשרטט את תמונת דיוקנה של משפחה זו, על כל הענפים המסתעפים ממנה, כדי להמחיש ולהדגיש את קיומה כיחידה משותפת אותנטית וממשית. אולם למעשה אין המשפחה קיימת ככזו באופן אובייקטיבי ובלתי תלוי, ואין

15 שם, עמ' 26.

16 שם.

17 כדוגמת המסע הקבוע לבית הדוד יוסף קלזנר בתלפיות. שם, עמ' 50-56.

18 דוגמת זה המתנהל בבית הדוד בסיומו של המסע הרגלי הארוך. שם, עמ' 66-75.

19 הללו מתוארים בקצרה שם, עמ' 234.

היא גוף מלוכד ואחיד. קיומה תלוי לחלוטין בצאצא הבוחר לספר אותה. הוא המאחד את שתי המשפחות – קלוזנר ומוסמן – ליחידה משותפת, הקיימת אך ורק דרכו ובאמצעותו (וכן באמצעות צאצאיו). יתרה מזאת, מותה של פניה, הוויתור הכעוס של בעלה על שימור זכרה, נישואיו השניים וזעמם של הוריה ואחיותיה לאחר מותה, שראו בו את האשם בהתאבדותה – כל אלה פרמו את הקשר המשפחתי, הרופף ממילא, שנוצר באופן זמני בין שתי המשפחות, והפכו אותן לשני מחנות נפרדים ועוינים. בנוסף, שתי המשפחות חוו תהליכים של פיזור – בגלל הגירה מאונס או מרצון, בגלל פליטות, בגלל מריבות קשות ו'ברוגזים' מתמשכים. אקט הסיפור, הכרוך במאמץ שנדרשים לו מאות עמודים, שב ומאשר את הקשרים שנמוגו, ומייצר מחדש, או לפחות מבקש לעשות כן, זיכרון של חיבורים שחלקם היה ואבד וחלקם לא התקיים מעולם. במילים אחרות, הצאצא המספר מכונן את המשפחה באמצעות יצירתו הספרותית. מפעלו הוא משל למהותה של משפחה, שמתברר כי היא פיקציה, מיתוס, סיפור. הפעולות שנוקט מחבר מיתוס זה הן צנטרליסטיות וכופות על פרטים נבדלים ומובחנים זה מזה 'פְּרִיִים' משותף. רק ברומן יש למשפחה קיום יציב: כמשפחה מ י ו צ ג ת היא קיימת ונוכחת, ואף מסומנת בתוך מעגל המגדיר את גבולותיה ואת חבריה.<sup>20</sup>

היעד של המהלך כולו, מבחינתו של האני המספר, הוא הגשמת הצורך בהשתייכות הנחווית כאותנטית. בכך חובר עוז אל מספרי המשפחות שאבדו, כאלאונורה לב, למשל, אשר הגדירה את חיפושיה אחר 'הארכאולוגיה של השייכות'<sup>21</sup> בכיתוב לתצלום משפחתי מילדותה המוקדמת, שבו מופיעים היא עצמה, אחיה הצעיר ושני הוריה.<sup>22</sup> ואכן, הירידה אל תחתיתם של תלים ארכאולוגיים לשם שיקומו של חיבור קוהרנטי אל מסגרת השתייכות ראשונית היא המהלך שמבקש לממש עמוס עוז, וכמוהו רבים מכותבי המסעות אל העבר המשפחתי.

תחבולותיהם של סיפורי המסע הללו, כפי שהתקבעו בטקסטים המרכזיים המכוננים אותם, כוללים חיטוט ונבירה מטפוריים וממשיים במאגרי זיכרונות ובאבזורים העשויים

20 ראו מקרה מעניין של פעולת ייצור המשפחה באמצעות התודעה המספרת בסיפור 'משפחה' מאת יעקב שבתאי (הדוד פרץ ממריא: סיפורים, תל-אביב 1985, עמ' 175-181). הטקסט גדוש הצהרות כגון 'בדמיוני נקבע' (שם, עמ' 178), 'החלטתי כי זו היא בתה' (שם, עמ' 179), 'החלטתי כי פעם נולד לה בן' (שם, עמ' 180), ועל אף שהמספר מעיד שאין בידיו אפשרות לברר את אמיתות העובדות הנקבעות בדמיונו אין לו ספק שהן היו (שם). אי לכך מומשגת המשפחה בסיפור כאוסף של מיתוסים שאינם אלא יציר תודעתו של המספר, ובכל זאת הם מהווים משפחה במלוא מובן המילה (הכותרת 'משפחה' אף מציגה קונסטרוקט דמיוני זה כמשפחה במובנה האוניברסלי – לא משפחה פרטיקולרית, זו או אחרת, אלא משפחה באשר היא). על המשפחה כאוסף של מיתוסים מספר גם מאיר שלו בספרו פונטנלה (תל-אביב 2001), ומשתק בכך מהלך דומה שעשתה נטליה גינצבורג בלקסיקון משפחתי (תל-אביב 1988).

21 לב, יתמות, עמ' 21.

22 שם.

לגלם את העבר ולהמציא ראיות לקיומן בפועל. כמוצאי שלל רב מתנפלים הנוסעים על כל בדל מסמך הנקרה בדרכם (כגון מכתבים, פריטים ארכיוניים, קטעי עיתונות, יומנים אישיים, ספרי זיכרונות, אלבומי תמונות וחפצי בית נושנים), ומנסים לדלות ממנו מידע קונקרטי על המשפחה האבודה. החיטוט והנבירה במסמכים אלה מהווים את השלד העלילתי, את התמצית, את מבנה הרוחב ואת העומק של השיח התרבותי הרלוונטי וביטוייו בספרות. עוז, שמשפחתו היא משפחה 'כותבת', עושה שימוש אינטנסיבי במקורות מעין אלה, שאחריהם הוא תר במסירות רבה במסגרת מסע השורשים שלו. הוא מפענח הקדשות בספרים;<sup>23</sup> מצטט מתוך מכתבים,<sup>24</sup> גלויות דואר,<sup>25</sup> שירים שכתב סבו אלכסנדר, המשורר החובב,<sup>26</sup> אוטוביוגרפיות וספרי זיכרונות שכתבו בני משפחתו,<sup>27</sup> קטעים מתוך ספריו,<sup>28</sup> רשימות שהכין לצורך כתיבתם, ובתוכן קטעים שהעתיק מעיתונים ישנים,<sup>29</sup> וכן יומנים אישיים<sup>30</sup> ותדפיסים של מאמרים שכתב אביו.<sup>31</sup> אל המסמכים הללו מצטרף המקור המכונן ביותר של הקהילייה המשפחתית – התצלום המשפחתי, אשר נועד לתאר את המשפחה כאתר של חיבור וסולידריות.<sup>32</sup> תצלומים של משפחות המוצא שננטשו (ובדרך כלל אבדו) הם בדרך כלל ממצא נכסף, שכן הם משמשים הוכחה לקיומן. גם ברומן שלפנינו מנסה עוז לפענח תצלומי משפחה. הוא מתבונן באלבום תצלומים מרופט מימי וילנה;<sup>33</sup> בתמונת סבו אלכסנדר ושני ילדיו, דוד ואריה, באודסה;<sup>34</sup> בתצלום מן האנייה שהובילה את המשפחה בשנת 1933 מטרייסט לחיפה;<sup>35</sup> ובתצלום של אביו בחדר עבודתו, כשעל הקיר מאחוריו תצלום הממוסגר של הדוד יוסף, 'הסמכותי והנשגב'.<sup>36</sup> לתצלומים הללו, המופיעים

23 עוז, אהבה וחושך, עמ' 102, 153, 158.  
 24 שם, עמ' 8, הערה; עמ' 243-244, 428, 525.  
 25 כגון זו שכתבה אשת הדוד דוד מווילנה בפברואר 1939, על התינוק דניאל. שם, עמ' 130.  
 26 שם, עמ' 103.  
 27 דרכי לקראת גאולה ותחייה מאת יוסף קלוזנר (שם, עמ' 123); לברוח מהפחד מאת שמשון מוסמן (שם, עמ' 167); חרב כי תמצא מאת אריאל אליצדק (שם, עמ' 408).  
 28 כגון הקטע העוסק במשפחה במיכאל שלי. שם, עמ' 307.  
 29 שם, עמ' 385.  
 30 שם, עמ' 412, 535.  
 31 למשל, תדפיס מאמרו 'פרקי מנדלי' שהקדיש 'לזכר אשתי, עדינת הנפש וברוכת הטעם, שהלכה ממני ביום ח' בטבת תשי"ב'. שם, עמ' 532.  
 32 על התצלום כמסמך מכונן של ארגון חברתי ראוי, חנה נוה, 'דיוקן הקבוצה אגב אורחא; היה או לא היה? עוד משל י"ח ברנר', בתוך: יגאל שוורץ, יהודית בר-אל ותמר ס. הס (עורכים), ספרות וחברה בתרבות העברית החדשה, תל-אביב 2000, עמ' 82-100.  
 33 עוז, אהבה וחושך, עמ' 126.  
 34 שם, עמ' 116.  
 35 שם, עמ' 129.  
 36 שם, עמ' 151.

ברומן רק באמצעות תיאורם המילולי, מתווסף התצלום המשפחתי שלו ושל הוריו. בהכרעה לצרף תצלום כזה מאמץ עוז עוד תחבולה אופיינית לז'אנר ספרו משתייך אליו: מדרש תמונה השב ומשתכפל בגרסאות שונות, למשל, באל מה שנמוג מאת נורית גרץ, זה עם הפנים אלינו מאת רונית מטלון, שבעה מאת אברהם בלבן, תמונות מחפשות כותרת מאת חנה הרציג וכבר לא ילדה של אף אחד מאת ציפי גון-גרס.<sup>37</sup> על העובדה שצירוף התצלום הינו בבחינת אקט ממרכז, הכופה על המציאות נרטיב משפחתי מלכד, העיר עמוס עוז בראיון כי עיקרו הוא מראית העין של שלוה השורה עליו, ה'לכאוריות' של תחושת ה'הכל בסדר' שהוא יוצר.<sup>38</sup> הדיאלוג שמקיים התצלום עם תמונת השער של הרומן – ה'טרגדיה' של פיקסו – חושף ביתר שאת את ה'לכאוריות' הזאת, ואת המאמץ המשתמע ממנה לכפות ארגון משפחתי על מציאות המבקשת לא אחת לחמוק מן הארגון הזה ולהתנער ממנו.

להמצאת 'הארגון משפחתי' משמשים גם הראיונות הפרטניים עם בני משפחה, המצוטטים ברומן כלשונם לכאורה. באמצעותם, בסיוע המסמכים שליקט ובעזרת הנבירה בנככי זיכרונות ילדותו – שב המספר ומגיח, בתנועה רחבת היקף המשרטטת מעגלים קונצנטריים הולכים וגדלים, לחפש ולאסוף 'קרובים'. כל גיחה, פיזית או מדומה, לבית קרוב זה או אחר, מוסיפה וקולטת אל הסיפור אותו ואת הסובבים אותו, על שושלות יוחסיהם.<sup>39</sup> כל חתונה מצרפת למשפחה עוד ענף, ששורשיו מתוארים בפרטנות. פעולת האיחוי ניכרת, בין השאר, בהפניית תשומת הלב אל מה שמוגדר בטקסט 'ירושת השמות',<sup>40</sup> היינו אקט ה'קריאה בשם', שבזכותו מתחזקים ומועצמים החיבורים בין ה'ענפים' השונים. כך, למשל, בנו של עוז, דניאל, הקרוי על שם בן דודו לבית משפחת קלוזנר, ובתו, פניה, הקרויה על שם אמו לבית משפחת מוסמן, מייצבים ומשמרים את החיבור בין מי שלמעשה היו, כאמור, שני 'מחנות' עוינים.

ממילא מובן כי עוז עושה מאמץ ניכר לדייק בפרטי הפרטים של הזמן, המקום והאנשים המתוארים ברומן. שלל אמצעים רטוריים ננקטים להגברת אפקט האותנטיות גם במקום שאין להעלותה על הדעת. מאמץ זה הכרחי למהלך איתור השורשים שהרומן מחוייב לו. עם זאת, מבחינת השיוך הז'אנרי מייצר סיפור על אהבה וחושך טשטוש גבולות מכוון, הנע בין סיפור הטוען לערך אמת של כל פרטיו לבין סיפור מומצא. התפרים בין אותם חלקים הכתובים ברטוריקה עובדתית ומצהירים על נאמנות למקור

37 גרץ, אל מה שנמוג; רונית מטלון, זה עם הפנים אלינו, תל-אביב 1995; אברהם בלבן, שבעה, תל-אביב 2000; חנה הרציג, תמונות מחפשות כותרת, תל-אביב 1997; ראו גם, אבנר הולצמן, 'מסיבת יום-הולדת', תמונה לנגד עיני, תל-אביב 2002, עמ' 135-180.

38 ארי שביט, 'היהודי השורד', ראיון עם עמוס עוז לרגל צאת ספרו סיפור על אהבה וחושך, הארץ – מוסף שבועי, 1.3.2003, עמ' 18-20, 22, 24.

39 ראו, למשל, עוז, אהבה וחושך, עמ' 79, 170.

40 שם, עמ' 107.



לבין הקטעים המעוררים ספק בהיותם סיפור אמיתי אינם סמויים ומוצנעים. להפך, המפגש בין אלה לאלה גס, ומושך תשומת לב מרבית.

הדבר בא לידי ביטוי מובהק בפרקיו המאוחרים של הטקסט, שבהם מתוארת התאבדות אמו של הסופר. כלומר לא במקומות שוליים אלא בחזית, בנקודה המכריעה והבולטת, שבה מגיע הרומן לשיאו התמטי והפואטי. מעברים מהירים ותכופים מתקיימים בשלב זה בין עובדות חיצוניות לבין פנטסיה ודמיון: מצד אחד – קטעים המתאמצים להפגין דייקנות פרטנית, אובססיבית, של המתעד, המעיין, כמדומה, בארכיונים של הרשות המטאורולוגית או במדורי חיזוי הטמפרטורות והמשקעים בעיתונות, כדי לשלוף משם תמונה מדויקת של מזג האוויר (הגשום והסוער) ששרר בימים האחרונים לחייה של אמו.<sup>41</sup> מצד שני – חירות עצומה ומופגנת שנוטל לעצמו המספר להיות המשחזר האוקטורלי, הכל יודע, של ימים אחרונים אלה, ובמיוחד של הבורק האחרון בחיי אמו (ואגב כך להפוך את הגשם והסערה לתפאורה ספרותית דרמטית הולמת במיוחד לאירועים). החל מהדיווח על יציאתה של האם, במצוות הרופאים, לטייל ולהביט בבחורים צעירים ויפים,<sup>42</sup> כדי לשפר את מצב רוחה ואת בריאותה הרופפת (היה או לא היה?), ועד למה שהוא מדומיין במפורש ובמוצהר: השחזור, שהוא הבניה, של מה שהרגישה האישה המיוסרת בשעותיה האחרונות ושל מה שחלף בתודעתה. הפרק הזה אינו יכול שלא להיקרא כטקסט בידיוני שהגה דמיונו של המספר, מאחר שנקודת התצפית המוגבלת שלו, והעדר עדות חיצונית נאמנה, לא אפשרה לו להיות עד למה שחוותה אמו באותן שעות.

הגבולות הז'אנרית הזאת היא מסימניו המובהקים של הקורפוס שעוז מצטרף אליו, סיפורי השיבה הישראלית אל המקורות המשפחתיים האותנטיים. דוגמה מובהקת לכך הוא ספר המסע לפולין של יהודית הנדל, בת דורו של עוז.<sup>43</sup> ליד כפרים שקטים הוא סיפור מסע בעקבות הארכאולוגיה של השייכות, שכבר הביא את ספרות מסע השורשים הישראלית לאחד משיאיה היפים ביותר. זהו טקסט תיעודי, יומן מסע, ספר הגות המלווה את המסע, וגם, בעת ובעונה אחת, רומן פיוטי לעילא ולעילא. גרסאות אחרות לאותו ז'אנר עצמו, של טקסטים הממוקמים בנקודות שונות על הרצף שבין אוטוביוגרפיה לבידיון הם, בין השאר, ספריהם של גרץ, לב, מטלון, הרציג ובלבן – שכבר נזכרו כאן.

בכל המקרים הללו, כמו גם בטקסט שלפנינו, מתפקד העיצוב הספרותי ככלי המארגן של המציאות הכאוטית. התוספות הבידיוניות ממלאות פערים, מבנות את

41 שם, עמ' 590-591. במקומות מסוימים מוסיף עוז הערות שוליים, לציון מקורותיו, ועל ידי כך מעניק לטקסט אופי של עבודת מחקר דוקומנטרית.

42 שם.

43 יהודית הנדל, ליד כפרים שקטים: 12 ימים בפולין, תל-אביב תשמ"ז.

הסיפור השלם והאינטגרטיבי, ומעניקות לרומן ממד של אחדות ורצף. לכך משמשות, למשל, החזרות הרבות, המייצרות כעין מוטיבים חוזרים, כגון החזרה על סצינת המשחק של הילד עמוס קלוזנר בקוביות ובאביזרי בית פשוטים על רצפת הבית, סצינה שממנה יוצא הסיפור ואליה הוא שב פעם ועוד פעם. הסצינה החוזרת הזאת חשובה לענייננו לא רק מבחינת הצורה הספרותית ה'אחדותית' שהיא מייצרת, אלא גם משום תוכנה הספציפי. הילד המשחק שקוע למעשה במה שמקובל לכנות, בעקבות הפסיכואנליטיקאי דונלד וויניקוט, 'מרחב מעבר' – הוא המרחב שבין המציאות הפנימית למציאות החיצונית, אשר בו מתאפשרת חוויה יצירתית, ואשר בו מתקיים עולם המשחק והיצירה התרבותית של ילדים ומבוגרים כאחד.<sup>44</sup> שם, במרחב הזה שבין החיצוני (ה'אובייקטיבי') לבין הפנימי (ה'סובייקטיבי'), מציע הרומן למקם את הסאגה המשפחתית.

### ה'טרגדיה' של פיקסו: טרגדיה של משפחה

הפעולה הממוכנת והמאחידה מתאמצת, כאמור, להתגבר על מה שדן את המשפחה להפך הגמור מחיבור ולכידות, היינו הכוח הזורק את חבריה בכוח רב – כוח הארוס והטנטוס כאחד – אל מחוץ לגבולותיה הממשטרים והמארגנים. האנרגיה המפרקת הזאת נוכחת ברומן לכל אורכו, לא רק משום שהטקסט חוזר שוב ושוב אל האירוע שבו היא באה לידי ביטוייה הדרמטי ביותר – התאבדותה של האם, אלא גם משום שבכל אחד מפרקי הסאגה המשפחתית מתברר הממד המעורער של המשפחה. עוז מתייחס לכך במפורש באמצעות רפרוף חוזר לפתיחת הסיפור בדמי ימיה של עגנון. מן הניתוח המדוקדק של הפתיחה הזאת (שאותו הוא מצטט מתוך ספרו מתחילים סיפור)<sup>45</sup> עולה שהיא מאופיינת ב'איון לשוני', שתפקידו 'לכסות על מציאות משפחתית אשר שיווי משקלה הפנימי, מאחורי החזות היציבה, הולך ומתערער'.<sup>46</sup>

שיווי משקל פנימי מעורער המסתתר מאחורי 'חזות יציבה' הוא הלבנה של הרומן שלפנינו. הוא משתקף בכל מערכות היחסים המתמוטטות והממוטטות את התביעות הנורמטיביות לתפקודה של משפחה המתוארות בו. כך, למשל, בתיאורים התכופים של חיי נישואין המפריכים שוב ושוב את מיתוס האהבה הרומנטית. מיתוס זה מאבד את כוחו לנוכח המציאות המתבררת ברומן בעוצמה רבה: הקושי שבחיבור בין שני אנשים זרים לברית חיים משותפים מגבילה וכובלת, המניבה תסכול ומרירות. כאלה הם כל החיבורים ה'זוגיים' בין הדמויות ההוריות בחייו של המספר: שני זוגות הסבים והסבתות שלו וכן אביו ואמו. סבו מצד אביו, אלכסנדר קלוזנר, מתואר כמי שמתוקק

44 דונלד וויניקוט, משחק ומציאות, תל-אביב 2003.

45 עמוס עוז, מתחילים סיפור, ירושלים 1996.

46 עוז, אהבה וחושך, עמ' 90.

כל חייו להימלט מן המסגרת הזוגית, שאותה הוא חווה כדכאנית ומסרסת, או לפחות לצאת באין רואה מדלת צדדית של הבית 'אל החופש', אל מקום שבו אין ידה של אשתו שלומית מגעת.<sup>47</sup> וזאת אחרי שכמעט הצליח לנוס על נפשו בראשית דרכם המשותפת, כשהתאהב, על סיפון האנייה שהובילה אותו ואת אשתו מאודסה לניו יורק, באישה אחרת.<sup>48</sup> כך גם נישואי סבו וסבתו של המספר מצד אמו, שעליה נאמר כי היתה 'שפחה הרוסה' שהצליחה בקושי רב לשרוד עלבונות, עוולות, השפלה וחרפה.<sup>49</sup> וכך גם חייהם המשותפים של פניה ואריה קלוזנר, שגם רגעי החסד המאפיינים אותם, רגעי חסד שהם מהות ה'אהבה' שבכותרת הרומן, אינם מצליחים לחפות על הקור, הריחוק, הניכור והבדידות המגדירים אותם.

ואולם לא רק מערכות יחסים בין בני זוג מתבררות ברומן כאינטרסנטיות, עוינות ונטולות ממד של קירבה אינטימית מרגיעה ומנחמת (שהרי בכך, אין, כמובן, כל רבותא) – אלא גם יחסי קירבה משפחתית ראשוניים שגלומה בהם הבטחה גדולה ואוניברסלית, היינו יחסי הורות ואחאות, מתוארים כמתסכלים ומכזיבים. כך בפרשה הכאובה, הקובעת גורלות, שבה הכשיל הדוד 'הסמכותי והנשגב', הפרופסור יוסף קלוזנר, את הקריירה האקדמית של אחיינו המוכשר, אריה קלוזנר. הפרשה הזאת מפריכה את מיתוס הנאמנות ללא תנאי וללא חשבון בין בני משפחה האמורים להיות אחראים וערבים זה לזה, ושמחים בכנות איש בהצלחת רעהו. כך הקרע בין שתי בנות משפחת מוסמן, חיה וסוניה, שהתרחש לאחר שכבר איבדו את אחותן פניה.<sup>50</sup> וכך גם העוינות הרבה בין שני ה'מחנות' – קלוזנר ומוסמן. קודם להתאבדותה של פניה התבטאה עוינות זו בעיקר בהערות אירוניות, עוקצניות ומרירות, כגון הערותיה של סבתא אחת על המתיקות הבלתי נסבלת של המזון המתכשל במטבח הפולני של הסבתא השנייה.<sup>51</sup> לאחר התאבדותה של פניה הפכה העוינות לזעם ושנאה בין אויבים – עד שהילד עמוס, שזה עתה התייתם מאמו, נאלץ בעת טקס בר המצווה שלו להתרוצץ בין 'מתחמיהם' ככלבלב סחרחר.<sup>52</sup>

ערעורו של שיווי המשקל הפנימי מתבטא גם באפיזודות המפירות את כללי הסדר הנורמטיבי, המגדרים וממשטרים גילויים של ארוס וטנטוס בתוך המשפחה. יותר מכול מבהירות האפיזודות הללו עד כמה הסדר הזה הוא מאולץ, כפוי ומנוגד לטבעם

47 שם, עמ' 101.

48 שם, עמ' 14.

49 שם, עמ' 175.

50 'כמעט שלושים שנה הן לא דיברו זו עם זו אף מילה אחת'. שם, עמ' 176.

51 ראו, למשל, בעמ' 285, שבו מתואר דיאלוג סרקסטי, רווי תיעוב הדדי, המתנהל בין השתיים סביב שולחן הסעודה המשותף האמור, על פי מיטב מסורת הרומנים המשפחתיים, להוות אתר של משפחתיות סולידרית.

52 שם, עמ' 519.

ולנטיותיהם של הפרטים החולקים את חייהם האינטימיים תחת קורת גג אחת.<sup>53</sup> במיוחד אמורים הדברים ביחס לשמירתם של גבולות בין-דוריים בכל הנוגע לתשוקות ארוטיות, גבולות המתבררים כהבניות תרבותיות שבירות.

סיפוריה של סוניה, דודתו של עוז, המשחזרת את חיי המשפחות הרוסיות ברובנו, מעלים וריאציות שונות ומשונות של כאוס פנים משפחתי כזה. הסיפור על קסניה דמיטריובנה, שהיתה דיירת משנה בבית סבו של עוז ברובנו, ועל בתה דורה,<sup>54</sup> הוא סיפור על בת הגוזלת מאמה את מאהבה ויולדת לו תינוק. התינוק הזה מופיע בסיפור רק להרף עין כשהוא משמיע צווחה פולחת, מחרידת לב, 'כאילו תינוק שמשוהו כואב לו מאד מאד'.<sup>55</sup> בסופו של דבר זהו סיפור על נטישתה של הבת את האם הנבגדת, זו אשר לעולם לא הזכירה עוד את שם בתה, 'כאילו היא אמנם סלחה לה על זה שלקחה לה את המאהב אבל לא סלחה לה שנעלמה בוורשה'.<sup>56</sup> יתרה מזאת, הבעייתיות הטמונה בתביעה לגבולות ארוטיים מובחנים בין הדורות מתבטאת ברומן גם באפיונות העשויות להתפרש כקשר ארוטי סמוי בין המספר עצמו לבין אמו. מאיר שלו כבר הצביע על רמזים לתשוקות ארוטיות כאלה ואף על מימושן החלקי באחדות מהסצינות המרכזיות של הרומן.<sup>57</sup>

השבר הגדול, הקולוסלי, המביא את כל הבקיעים במיתוס המשפחה אל שיאם, נוכח בבת-דמותה של אנה קרנינה, אישה רובנואית – אירינה מטווייבנה שמה – שנטשה את בעלה ושני ילדיה לטובת מאהב צעיר. מטווייבנה, המורחקת מילדיה בכוח, מתבוננת בהם ממרחק יום יום, בלי מילים, ולבסוף, משהיא מנסה לאחוז בבתה ולחבק אותה היא מגורשת מן החצר תוך יללות 'כמו כלבה שלוקחים והורגים לה לפני העיניים את הגור שלה'.<sup>58</sup>

קרנינה בדמות מטווייבנה היא כמובן המקבילה לאם הנוטשת, העומדת במרכז הרומן הזה, הלא היא אמו של הילד המספר, שעזבה אותו בהיותו בן שתיים-עשרה וחצי, והלכה לעולמה ב'יוזמתה'. רגע השיא שבו מתגלמת האנרגיה המפרקת משפחות – רגע הסתלקותה של פניה קלוזנר – עשוי להיקרא כתוצאה של נסיבות חיצוניות: דיכאונה, כפי שעוז בוחר לספר אותו ברובד הגלוי של הרומן, הוא בעיקר פועל יוצא של התהפכות במציאות (החברתית-תרבותית) שלא עלו בקנה אחד עם חלומותיה (שהוא

53 ש.ם.

54 ש.ם, עמ' 206-208.

55 ש.ם.

56 ש.ם.

57 ראו, מאיר שלו, 'סיפור על אהבה וחושך', הארץ – תרבות וספרות, 3.1.2002, עמ' 2.

58 עוז, אהבה וחושך, עמ' 197.

מנחשם).<sup>59</sup> ואולם, בה בעת זהו גם דיכאונה הפרטי של אישה, עניין שבינה לבין עצמה ובינה לבין המשפחה המצומצמת המקיפה אותה. זו המשפחה שבתוכה היא אמורה למלא תפקידים מסורתיים של רעיה ושל אם, המשפחה שאמורה להעניק לה, לאישה, אושר, סיפוק ומימוש עצמי, וגם לעורר אצלה תחושת מחויבות. תחושה זו אמורה להתבטא בהכרה שאם אינה נוטשת את ילדה הקטן על ידי שימת קץ לחייה. 'כל האמהות אוהבות את הילדים שלהן: כאלה הם חוקי הטבע. אפילו חתולה. או עז. אפילו אמהות של פושעים ורוצחים', כניסוחו של עוז המספר, המשחזר את הרהוריו כילד נטוש.<sup>60</sup> מופרכותו של מיתוס המשפחה כגן עדן באה אפוא לידי ביטוי הקיצוני ביותר בפרשת מותה של אישה זו, שהאמהות לא הצליחה לייצר בה כוחות חיים מספיקים כדי לשרוד ולהישאר לצד בנה הקטן. כך מתרסק ברעש גדול המיתוס שהוא כמדומה בבחינת 'אבן הראשה' של הארגון המשפחתי: החיבור בין הורים לילדיהם, והסיפור הגדול על אהבת ההורים ללא תנאי, בכל מצב, ועוד יותר מזה – מיתוס אהבת האם והביטחון המוחלט שהיא מעניקה מטבעה.

החורבן הסופי, המתגלם בהתאבדותה של אם נוטשת זו, נרמז כבר בשורות הראשונות של הרומן, במטפורה שבאמצעותה מתאר עוז את קווי המתאר של דירת ילדותו: הפרוזדור האפל, הצר והנמוך, המחבר את כוך השירותים והמטבחון אל שני החדרים הקטנים נדמה בעיניו – עיני הילד שגדל בבית הזה ובו זמנית גם עיני המבוגר המשחזר אותו – ל'מנהרת בורחי כלא'.<sup>61</sup> תיאור הנורה הקלושה 'שנכלאה בתוך כלוב ברזל', המאירה את הפרוזדור,<sup>62</sup> מעצים את הדימוי אשר ממנו מתבררת המועקה הרובצת על החדרים הקטנים הללו, שבהם אמורים שלושה אנשים לנהל את חייהם בקירבה גדולה ומתוך הרמוניה 'משפחתית', אך תחושה של 'כלוב ברזל' שורה עליהם. מכאן ואילך, ולאורך הרומן כולו, פזורים רמזים המטרימים את 'בריחתה' של האם. הללו מגולמים למעשה בכל הסטיות לאחור לפרשיות שעניינן חציית הגבולות הקובעים ומגדרים את המשפחה מבפנים ומבחוץ, ומפקחים על סדריה.

הסיפור על ה'חושך' אינו יוצר באופן בלעדי את הטרגדיה המשפחתית העומדת במוקד הרומן. זו נובעת מן העובדה שהסיפור על החושך מתקיים לצד סיפור על אהבה גדולה, ובעיקר על השתוקקות עצומה לאהבה, שפירושה קבלה, הכלה, אישור והעצמה. ההשתוקקות הזאת נידונה ברומן להיות בלתי מסופקת משום כובד המשימה שבה

59 הצצה אל תוכנם ה'מנוחש' של החלומות הללו מאפשר הסיפור 'הר העצה הרעה' (בתוך: הר העצה הרעה. להלן: עוז, הר העצה הרעה), שבמוקדו נטישתה של רות קיפניס את בנה הקטן, הלל, לשם מימוש תשוקתיה הרומנטיות-ארוטיות בחברת אדמירל בריטי הלוקח אותה מנשף דקדנטי בארמון הנציב שבירושלים למחוזות עלומים ב'מזרח'.

60 עוז, אהבה וחושך, עמ' 247.

61 שם, עמ' 5.

62 שם.

מתבקשת המשפחה לעמוד. זו המשימה המוטלת עליה בתוקף צווים תרבותיים ובתוקף תשוקותיהם של הפרטים להשתייך למבנים קבועים ויציבים, ולמלא תפקיד של גורם ממצע ומתווך בין כוחות מנוגדים. המשפחה מפגישה באינטנסיביות רבה, בתוך האינטימיות של חדר המיטות, המטבח וחדר הילדים, את המוסכמות החברתיות עם נטיות הנפש הפרטיות ועם האישיות הפרטית, הפרטיקולרית והייחודית, של כל אחד מחבריה, אשר אינן עולות בקנה אחד עם המוסכמות הללו. התפקיד המתווך, הממצע, בבחינת 'אגו' קולקטיבי, של קבוצת האנשים המיטלטלים בין תשוקותיהם לבין מערכות כללים המגבילות את התשוקות הללו (המוקצנים במיוחד במסגרת המשפחתית הבורגנית-פוריטנית העומדת במרכז הרומן) מתברר כגדול וכמורכב מכפי כוחה של המשפחה.

הממד האוניברסלי, החורג מהדינמיקה הפרטית של משפחת קלוזנר המצומצמת, מוענק לרומן, בין השאר, באמצעות הציור שנבחר לעטר את כריכתו, 'הטרגדיה', שצייר פיקסו בשנת 1903. ציור זה מתכתב עם התצלום המשפחתי המופיע באחד מעמודיו האחרונים של הרומן, שמקרבים אותו בתאוצה גדולה אל החורבן הסוגר את עלילתו. הפן הסמוי של התצלום המשפחתי, על קווי המתאר ההרמוניים שלו (משולש שווה צלעות שקודקודו – עיניה המאירות של האישה היפה, שראשיהם של בעלה ובנה נטויים אליה), מוצא את ביטוי הגלוי בציורו הכחול של פיקסו. שלוש הדמויות בציור – גבר, אישה, ילד – מכונסות כל אחת לתוך עצמה, ורק ידו של הילד מושטת לנגיעה קלה, מהססת, אל ירכו של הגבר שלצדו. עולם ומלואו – ים, חול ושמים – מפרידים בין הגבר לאישה שמבטם מושפל, ידיהם טמונות כל אחד בחיקו שלו, כתפיהם שמוטות, ומראהו התועה של הילד, הנראה כסומא, איננו נוגע בהם. יצירת המופת של פיקסו איננה נושאת שם פרטי אלא מוגדרת כגורל אנושי אנונימי, אוניברסלי. ניכור, בדידות, מרחק בלתי ניתן לגישור, מועקת שנים (המתגלמת בזקנו המאפיר של הגבר השפוף) ומועקת חיים על הסף (חוף ים ואופק המפגיש בין ים לשמים מגלמים את הסף הכפול בציור הזה), ובצד אלה – התכוונות פנימה, אל מרכזו של מעגל 'משפחתי' משותף. המרכז הזה, הנקודה הבלתי נראית שאליה מכוונות שלוש הדמויות המצוירות את מבטן, היא בעלת כוח משיכה מלכד שאיננו מתפוגג למרות צבעיו הקודרים של הציור. האהבה והחושך מצויים אפוא, זה בצד זה, בציור של פיקסו ובמציאות של חיי המשפחה שהרומן מתאר, והקונפליקט ביניהם מגלם את המרחק הגדול, הטרגי, בין מה שהמשפחה מבקשת להיות ובין מה שהיא בפועל.

### ג. מיתוסים של משפחה ביצירתו המוקדמת של עוז

#### 'חדר המשפחה' – תבנית מנצחת

ברשימה קצרה על עצמו שכתב עמוס עוז עבור הלסקיגן סופרי עולם, שיצא לאור בניו יורק בשנת 1975, סיכם את תמצית יצירתו הספרותית המוקדמת כך:

אחרי שנות שירותי בצבא הסדיר חזרתי לקיבוץ, עבדתי מידי יום בשדות הכותנה ומידי לילה כתבתי סיפורים אירוניים על המרחק שבין החלוצים החולמים לבין חלומות הלילה שלהם [...]. בלילות הייתי שומע איך ילל התנים בשדות ולעיתים נשמעו יריות. שמעתי איך צועקים אנשים מתוך שנתם, פליטים שבאו אל הקיבוץ מארצות שונות ואחדים מהם ראו כמו עיניהם את השד עצמו. כתבתי איפוא על הצל הרודף אחר בעליו: הגעגועים, הפארנויה, הסיוט, תקוות המשיח והשאיפה אל המוחלט. כמו כן כתבתי כדי לתפוס במילים מניין ולמה באה לכאן משפחתי, מה קיווינו למצוא כאן ומה מצאנו, ולמה זה שנאו ושונאים אותנו עד מוות אנשים שונים במקומות ובזמנים שונים. כתבתי כדי לברר מה עוד אפשר לעשות ומה אי-אפשר.<sup>63</sup>

שורות אחדות קודם להצגת המוטיבים המרכזיים ביצירתו, סיכם עוז את עלילת חייו הצעירים:

רק פניה אמי לא יכלה לשאת את חייה ואיבדה עצמה לדעת בשנת 1952 מרוב אכזבה או געגועים. דבר מה לא עלה יפה. שנתיים אחרי מותה, בהיותי בן ארבע עשרה, קמתי ועזבתי את בית אבא, את הנימוסים והחוכמה, שיניתי את שם משפחתי מקלונר לעוז והלכתי לעבוד וללמוד בקיבוץ חולדה. אכן קיוויתי לפתוח דף חדש, ולא בירושלים.<sup>64</sup>

בין שני הקטעים הללו קיים פער: התאבדותה של האם, שהיא האירוע שבגיניו עזב את בית אביו ונדד לקיבוץ, נעדרת מן ה'ביוגרפיה ליטרריה' שלו. עוז בחר באותו שלב מוקדם של כתיבה על עצמו, לא להזכיר את הטראומה הפרטית ששינתה את חייו, למעט בהתייחסו לשאלה הכללית והבלתי מחייבת 'מניין ולמה באה לכאן משפחתי'. מהלך דומה עשה באחת הרשימות האוטוביוגרפיות האחרות שנכללו בקובץ באור התכלת העזה, 'כמו גאנגסטר בליל סכינים, אבל קצת בתוך חלום',<sup>65</sup> שבה התיק במפורש את

63 עמוס עוז, 'רשימה על עצמי', באור התכלת העזה, תל-אביב 1979 (להלן: עוז, באור התכלת העזה), עמ' 205-208 (הציטוט מעמ' 207).

64 שם.

65 עוז, באור התכלת העזה, עמ' 213-219.

מושג המשפחה אל המישור הציבורי המובהק: העם היהודי והשבט היהודי כמשפחה מורכבת, כחמולה, שאותה הוא שונא 'שנאת משפחה, שונא מרוב אהבה ובושה'.<sup>66</sup> המחקר והביקורת נוטים בדרך כלל לקרוא את יצירתו המוקדמת של עוז כמגלמת נסיגה הדרגתית בכיוון ההפוך, מחיבור לזמן הציבורי והמרחב הקולקטיבי אל חיבור למחוזות פנימיים. אמנם, אתר ההתרחשות של רבות מהיצירות הללו הוא הקיבוץ, כלומר אותו מרחב קולקטיביסטי, שאת הרטוריקה האידאולוגית המגייסת שלו העמידה הספרות המכוננת את האתוס הישראלי בחזיתה. ואולם, מבחינת תוכנו עוסקות יצירות אלה בהתפכחות החלקית, לפחות, מאותה פרזיולוגיה אידאולוגית, שחיפתה בדברנותה על התמודדות עם הפרט, עם פסיכולוגיית המעמקים שלו ועם מצוקותיו.

במובן זה נקראת אפוא יצירתו המוקדמת של עוז בדרך כלל כביטוי לתפנית שהתחוללה לכאורה בספרות העברית בראשית שנות השישים, וכגילום מובהק של מה שמקובל למנות עם מאפייניו של 'הגל החדש' בספרות: בקיעתו של הדובר בגוף-ראשון-יחיד מתוך מקהלת הדוברים בגוף-ראשון-רבים בספרות מוקדמת יותר.<sup>67</sup> הבקיעה הזאת מתרחשת לעתים קרובות בתוך הטקסטים עצמם. כך הסיפור 'ארצות התן', הפותח את קובץ סיפוריו הראשון של עוז, מתנייד בין מספרים שונים המתחלפים תדיר.<sup>68</sup> אחרי שורה ארוכה של אמירות מטעם הקולקטיב ('קיבוצנו', 'שבילינו', 'שדותינו', 'בתינו', 'רעפי גגותינו', 'גנינו', 'ילדינו', 'נשותינו') נשמע לפתע קולו של הפרט, מפורש וברור: 'אילו היתה כאן מראה גדולה, אולי הייתי עומדת מולה ומסתכלת בגוף שלי',<sup>69</sup> וגם: 'היא בטח לא תבוא. אני לא מאמין להבטחות שלה'.<sup>70</sup> הדילוג הזה, שלפעמים הוא סמוי ובדרך כלל הוא חשוף וגלוי, מבטא את העיקר: מתוך ה'אנחנו' הקולקטיבי מבקש המחבר לבודד את הקולות הבודדים כדי להשמיע – ולשמוע – את דברם. בכך משתקף המסר העקרוני של הסיפור הזה ושל אחרים: תחילת הפירוק של נרטיב העל הישראלי וחיפית ההטיות האידאולוגיות שלו: האוריינטליזם שבו הוא נגוע, הגברנות, הפטרוניליזם, ה'צברו-צנטריות'.

אגב כך מפנים הטקסטים תשומת לב מרבית לסיפור הפרטי, שהסיפור הציבורי מיסך וטשטש. בדרך כלל מדגימה הביקורת את הפן הזה שביצירתו של עוז באמצעות הדגש שהיא מאתרת בה על קונפליקטים קיומיים בין כוחות מנוגדים, מעצבי גורלות. הסיפור הפרטי מוצג כדרמה של התניידות בין שני צדדיו של גבול החוצץ בין 'ארצות

66 שם, עמ' 219.

67 לדיון במכלול המאפיינים המחוללים את התפנית שמהווה יצירתו המוקדמת של עוז יחסית לספרות 'דור הפלמ"ח' ראו, נורית גרץ, עמוס עוז: מונוגרפיה, תל-אביב 1980 (להלן: גרץ, מונוגרפיה), ובעיקר בפרק 'פואטיקה חדשה', עמ' 45-92.

68 עמוס עוז, 'ארצות התן', ארצות התן (להלן: עוז, 'ארצות התן'), עמ' 9-25.

69 שם, עמ' 10.

70 שם, עמ' 12.



התן' המגלמות מחוזות פראיים, 'פרה-ציוויליזטוריים', לבין מחוזות ה'תרבות' – זו המגדרת ומגבילה את תשוקותיו של הפרט לפרוק עול ולהתמסר להוויה נטולת גבולות ומגבלות, שהארוס והטנטוס משמשים בה בערבוביה.<sup>71</sup>

הגבול הקונקרטי מצוי במישור הגלוי של רבים מהסיפורים, בין הקיבוץ או העיר לבין המרחב הפתוח המקיף אותם וסוגר עליהם. 'עמודי עץ פזורים ברווחים שווים לאורך הגדר החיצונית ועליהם פנסי משמר. הפנסים האלה משתדלים להאיר את השדות המעובדים והערוצים עד רגלי ההרים. מעגל קטן של אדמה מעובדת אכן מושפע מעט מאורות הגדר. אבל מחוץ למעגל הזה לילה ודומיה' –<sup>72</sup> כך התיאור האופייני ב'ארצות התן' של הגדר התוחמת את הקיבוץ וה'מעגל הפנימי' שהיא יוצרת. תיאור מקביל, זהה מבחינת אבחנותיו בין 'פנים' ו'חוץ', מציע הסיפור 'הר העצה הרעה', הפעם ביחס לירושלים ולמרחבים המקיפים אותה: 'מעבר לגדר הנמוכה שבנה אבא מעמודי ברזל ומרשתות ישנות וצבע בצבעים בהירים התחילה אדמת ההפקר. היו מגרשים זרועי גרוטאות, ריח קוצים, ריח גללי צאן, והלאה הוואדיות ומאורות התנים והשועלים [...]'.<sup>73</sup> ואולם, במקביל לאבחנה העקרונית שהם מציעים בין המרחב ה'בטוח', הממושטר והמובנה, המתגלם בקיבוץ ובעיר, לבין המרחב המפתה אך המאיים שמעבר לגבול, מתייחסים תיאורים אלה באופן ספציפי גם לגבול המסוים החוצץ בין הבית הפרטי, האחד והיחיד, על המשפחה המסוימת המאכלסת אותו – לבין העולם שמחוצה להם.

לא רק בטקסטים אשר זירת ההתרחשות המפורשת שלהם היא ביתה הפרטי של משפחה זו או אחרת (כגון בית משפחת גונן ברומן מיכאל שלי<sup>74</sup> ובית משפחת קיפניס בסיפור 'הר העצה הרעה'), אלא גם בסיפורי הקיבוץ של עז, המתרחשים באתר הממיר במפגיע משפחה פרטית במשפחה קולקטיבית מורחבת, קומונלית, משפחת הקיבוץ, מתבררת הזירה הציבורית כרקע לזירת ההתרחשות של עלילה שמיקומה והטריטוריה שלה הם ה'מעגל' המשפחתי. טלטוליה של הנפש בין קטבים מנוגדים – בין תשוקה וגעגוע ל'טבעי' (המתגלם לעתים קרובות ב'נשי')<sup>75</sup> לבין הצורך להתגדר בתוך גבולות

71 לדיון מקיף בסוגיה זו ראו, גרץ, מונוגרפיה, למשל בעמ' 117-121, העוסקים ב'התנודדות בין קטבים מנוגדים' המקבילה להתנודדות הגיבורים, המספרים והמחבר בין 'עמדות מנוגדות' (שם, עמ' 117), וכן בדיון במיכאל שלי, המתייחס למשיכות סותרות של חנה גונן לשני קטבים מנוגדים – האחד של עולם פראי ומוזר, והאחר של עולם מאורגן ומסודר. שם, עמ' 124.

72 עז, 'ארצות התן', עמ' 14.

73 עז, 'הר העצה הרעה', עמ' 5-54. הציטוט מעמ' 17.

74 עמוס עז, מיכאל שלי, תל-אביב 1968.

75 כך על פי התזה הפרשנית של אברהם בלבן, בין אל לחיה: עיון ביצירתו של עמוס עז, תל-אביב 1986, עמ' 23-65, ובעיקר עמ' 35. 'כבסיס להוצאת משפט על המצב האנושי מעמיד המחבר שתי הוויות, שני עקרונות קיום', כותב בלבן, 'מצד אחד, עקרון נשי, אשר סימניו הם האוקינוס, הטבעת, החשיכה והלא מודע, ומצד אחר העקרון הגברי: יבשה, מסלול ישר, אור ותודעה'.

'הסדר הטוב' (המתגלם, על פי אותה חלוקה סטראוטיפית, ב'גברי'), בין שיגעון לשפיות, בין יצר מוות ליצר חיים – מתרחשים ברוב רובן של היצירות בתוך הקשר של יחסים בין-אישיים מורכבים וברוך כלל בעייתיים מאוד, בין בני משפחה ביולוגית מסורתית. נפשו של האדם חסר המנוח מתייסרת לא בשבילי הקיבוץ ובחדר האוכל המשותף, ולא מתוך שיח ושיג עם 'אבות התנועה' או עם מוסדות החינוך המשותף, אלא דווקא בין כותלי 'חדר המשפחה' (ככינויו המקובל של הבית הפרטי בקיבוץ).<sup>76</sup> מתברר, אם כן, שהמוקדים התמטיים ביצירתו המוקדמת של עוז חורגים מאלה המופיעים ברשימותיו האוטוביוגרפיות המוקדמות. הסיפור שקולט מבטו של 'ילד החוץ' הזר והחריג, המבקש לפתוח 'דף חדש, ולא בירושלים', הרחק מביתו הפרטי שקרס עם התאבדותה של אמו, איננו רק הסיפור על 'המרחק שבין החלוצים החולמים לבין חלומות הלילה שלהם'. הוא גם, ובעיקר, הסיפור על הדינמיקה הבין-אישית בתוך הקונטקסט המשפחתי הפרטי. באמצעות מבט מן השוליים, של 'ילד חוץ' שבא ממשפחה הרוסה, הוא מבחין דווקא בתקפותו הלא מעורערת של מוסד המשפחה הביולוגית. את המוסד הזה ביקשה האידאולוגיה הקולקטיביסטית לבטל ולהמיר בתחליפים אך הוא אינו נכנע לה. עוז מבחין גם בניואנסים של המוסד הזה, על כל בעיותיו, מורכבויותו והטרגיות המובנית במפגש אינטימי בין בני אדם שונים זה מזה ומחברים זה לזה.

העובדה שהמשפחה הפרטית ולא הקולקטיב הקיבוצי עומדת במרכז יצירתו המוקדמת של עוז, ניכרת בכך שכל הדמויות הספרותיות בתוך הקיבוץ ומחוץ לו מסודרות, בדומה לחיות בתיבת נוח, זוגות זוגות, וקשורות בקשרי נישואים מסורתיים, 'נורמטיביים'. הדמויות המעטות שמחוץ לסדר הזה חגות סביבו בקנאה, בתשישות נפשית ובחוסר אונים המביאים אותן אל סף כיליון. כזו היא הדמות ללא שם פרטי בסיפור 'תיקון עולם', של גבר גרוש אשר שם קץ לחייו משנודע לו שגרושתו עומדת להינשא בשנית (כדי להביא 'תיקון עולם' לחייה, או, בניסוחו של הטקסט, 'להגיע רחוק' בכוחות משותפים עם בעלה המיועד).<sup>77</sup> כך המספר בנובלה 'אהבה מאוחרת', החג סביב החיבור הזוגי של שני אנשים כמעט זרים לו, ליובה והוגו, שהקשר ביניהם, רופף ככל שיהיה, מעורר בו קנאה ותשוקה, המתגבשות לכלל תקווה להצטרף אל ה'משפחה' הקטנה ('יחד נגור שלושתנו תחת גג אחד [...]'), כפי שהוא מציע לשניים בדמיונו).<sup>78</sup> כך גם האורח הלא קרוא, זכריה ברגר, המזדמן לעולמם המשוסע ממילא

76 לעומת עוז, אברהם בלבן, הכותב בספרו שבעה על אודות ילדות באותו מקום עצמו שבו גדל עמוס עוז, קיבוץ חולדה, מתייחס בעיקר אל בית הילדים ואל הרס המשפחה וחורבנה בקיבוץ. זו תמצית החשבון הנוקב שעורך בלבן עם המקום שבו גדל: 'הנוכחות חריפה שיש בשנים הרחוקות ההן לאם-חסרה'. שם, עמ' 22.

77 עמוס עוז, 'תיקון עולם', ארצות התן, עמ' 160-169. הציטוט מעמ' 169.

78 עמוס עוז, 'אהבה מאוחרת', עד מוות, תל-אביב 1971, עמ' 7-83. הציטוט מעמ' 63.

של המשפחות ברומן מקום אחר ומכריז הכרזות פתטיות שהרומן מבקש לאמתן ולהפריכן בעת ובעונה אחת, כגון: 'וכי יש בעולם דבר חשוב יותר מן המשפחה [...] אין בעולם עניין יקר יותר מן המשפחה';<sup>79</sup> וגם: 'משפחה איננה שותפות מסחרית. משפחה היא גורל. כל איש מחוייב לאהוב את גורלו מפני שהבחירה איננה נתונה בידו'.<sup>80</sup>

המשפחה הפרטית הנורמטיבית מנצחת לרוב את החלופה המרכזית שמציע הקיבוץ, זו של הקולקטיב כ'משפחה מורחבת'.<sup>81</sup> הדבר מודגש, למשל, ברומן מקום אחר, הנדרש אל טביעת האצבע הגנטית של שושלות משפחתיות, שניכרת באופן מובהק בצאצאיהן.<sup>82</sup> כמו כן שב הרומן ומפנה את תשומת הלב אל מה שבסיפור על אהבה וחושך מוגדר כ'רושת השמות'. על רקע כל אלה מתבהר ניצחונו הסוחף של 'חדר המשפחה' ברומן מקום אחר. בו, ורק בו, מחפשות הדמויות, ואף מוצאות, אחרי ככלות כל הנפתולים והקריסות, איחוד כוחות מחזק ומעצים.<sup>83</sup>

סיפוריו של עוז הם, אפוא, סיפורים על זוגות נשואים וגרושים, על רווקים ורווקות, על אלמנים ואלמנות, וגם על אמהות ואבות 'פרטיים' לחלוטין ועל ילדיהם הסובלים – סאגות משפחתיות מורכבות, המתגלגלות לעתים לאינטריגות מסובכות. המוקד התמטי של רבים מהסיפורים המוקדמים הוא, במבט ראשון, הפער שבין האידאולוגיות הדברניות של התקופה לבין התנהגותו של הפרט. מאחורי התמסרותו לקולקטיב ללא לאות, ולכאורה בלי 'שום צל של זיוף',<sup>84</sup> מסתתרים אגוצנטריות, אגואיזם, חמדנות, קנאה, צרות עין, הכרה עצומה וחסרת שחר בערך עצמי, או לחלופין – דיכאון, געגועים, בדידות וניכור.<sup>85</sup> המשפט החביב על עוז, החוזר בסיפורים אלה, 'אנחנו נעבור

79 עמוס עוז, מקום אחר, תל-אביב 1966 (להלן: עוז, מקום אחר), עמ' 258.

80 שם, עמ' 295.

81 על המעמד המועדף, המרפא, שמעניק עוז למשפחה ה'נורמטיבית' בהרכבה המלא (זוג הורים וילדיהם) ועל הורות כ'פתרון' לצרכים של אישה וגבר בתוך מסגרת משפחתית כזאת ראו, חנה נוה, 'אנחנו והילדים שלנו – טעם החיים: דיון בפרקטיקת הטוב באל תגדי לילה, של עמוס עוז', בתוך: אסא כשר (עורך), משמעות החיים, תל-אביב 1999 (להלן: נוה, אנחנו והילדים), עמ' 291-317.

82 הדוגמאות לשכפול הגנטי שמתאר הרומן הן רבות: דמותה של אחת, סבתא סטלה שמה, מתגלגלת בדמות בתה אווה ונכדתה נגה; בנער ששמו תומר גבע ניכרת תבנית מראה אמו, ברונקה ברגר: שינוי שם המשפחה מברגר לגבע אינו מבטל את האפקט הזה (עוז, מקום אחר, עמ' 45); תבנית מראה פניו של סבו של תומר, רבי נפתלי הירש ברגר, ניכרת בפניו של נכד נוסף, אורן ברגר (שם, עמ' 125); וקלסתר של אם אחרת, פרומה רמיגולסקי, 'מפרכס לצאת' מתוך פני בנה, רמי רימון (שם, עמ' 204).

83 שם, עמ' 395.

84 כך על פי הפרויולוגיה המזויפת של איש הרוח הכותב דברי שבח לשמשון שיינבוים מ'דרך הרוח'. עמוס עוז, 'דרך הרוח', ארצות התן (להלן: עוז, 'דרך הרוח'), עמ' 43-63. הציטוט מעמ' 46.

85 למשל, ברומן מקום אחר, שכותרתו מצביעה על התימה המרכזית שלו, הלא הם הגעגועים הנמשכים, הבלתי ניתנים לריפוי לנחמה, ל'מקום אחר'.

בשתיקה<sup>86</sup>, מבטא ביקורת חריפה על הזיוף שהפער הזה, והבחירה הקולקטיבית להתעלם ממנו, מבטאים. אבל הם עוסקים גם בבחינה מחודשת של מושג המשפחה המסורתית ושל חוקיו ומוסכמותיו – מוסכמות המתבררות שוב ושוב כהבניות חברתיות בעלות ממד דכאני ונופך טרגי.

**‘רע הדבר הזה, להיות כל אחד בן לאב ואב לבן ואיש לאשה’<sup>87</sup>**

סיפורי המשפחה המוקדמים של עוז חושפים, כמו סיפור על אהבה וחושך, את הזרמים התת-קרקעיים החותרים תחת אושיותיה של המשפחה והופכים אותה באופן בלתי נמנע לאתר של קונפליקט מתמשך. חרדה קיומית, המתגלמת בין השאר ביללות מקפואות דם של תנים מייללים, ובמראה מחירי של גולגולת אדם על ארובות עיניה הריקות, אינה נזקקת לבקיעים בגדרות שסביב המרחב הביתי (כמו זו שבונה במרץ רב הדוקטור יוחנן קיפניס, בסיפור ‘הר העצה הרעה’) כדי לחדור פנימה. היא מצויה שם ממילא, בתוך מערכות היחסים המתקיימות בין בני הבית, ומאיימת לזלול בכל פה את בניו ובנותיו. גם הטירוף מצוי בתוך הבית (למשל בדמות דייר המשנה מיטייה, ב’הר העצה הרעה’), על אף מאמצי השליטה האובססיביים של בעלי הבית, המשתכפלים בריטואלים האובססיביים של הדייר המשוגע ומעצימים את נוכחותה של האובססיה המשפחתית בכל הטקסטים האחרים. ‘רע הדבר הזה, להיות כל אחד בן לאב ואב לבן ואיש לאשה’, אומר גלעד לבנו יפתח בסיפור ‘על האדמה הרעה הזאת’<sup>88</sup>, המשחזר את הסיפור המקראי כדיוקן של משפחה מפורקת שחבריה מתניידים בין אהבה ללא מצרים זה לזה לבין כעס, קנאה ושנאה הרסניים. כך הוא מסכם את הפרספקטיבה הפסימית על החיבורים המשפחתיים – האמורים להוות משענת חיים חזקה, אך רק במאמץ רב הם מצליחים לעתים לתפקד ככאלה, וגם זאת באופן חלקי ולקוי – המיוצגת בכל אחד מהטקסטים שלפנינו.

הטענה המקובלת בביקורת ובמחקר על יצירתו של עוז, בדבר הדומיננטיות של הדיכוטומיה והקונפליקט בין כוחות מנוגדים ביצירותיו, תקפה אפוא גם לקריאת הטקסטים כסדרה של סיפורי משפחה. ככאלה הם מתארים, כמו סיפור על אהבה וחושך, בעיקר כוחות מנוגדים של משיכה ודחייה – אל המשפחה וממנה. המשיכה מייצגת הזדקקות ל’סדר הטוב’ (ביטוי שעוז מרבה להשתמש בו) ולפוטנציאל המארגן והממסטר של המשפחה, ואילו הדחייה נובעת, בין השאר, מקיומן של תשוקות שמעצם טבען אינן יכולות לבוא על סיפוקן בתוך הסדר הזה, מאחר שהן שייכות ל’סדר’ קיומי

86 ראו, למשל, עוז, ‘דרך הרוח’, עמ’ 47.

87 עמוס עוז, ‘על האדמה הרעה הזאת’, ארצות התן (להלן: עוז, ‘על האדמה הרעה הזאת’), עמ’ 200-242. הציטוט מעמ’ 214.

88 שם, עמ’ 214.

אחר. כמו ברומן הנוכחי, הטרגדיה של המשפחה שמספרים הסיפורים האלה שוב ושוב נובעת מעצם קיומם הברזמני של הכוחות המנוגדים הללו, כך שכל סטטוס קוו הוא בהכרח מאוים, שביר וזמני.

הדבר ניכר באורח מובהק ברומן מקום אחר, שכל כולו סיפור על חושך אבל גם על אהבה גדולה. באופן נוגע ללב מתאר עוז את דמותו של אחד השחקנים הראשיים בדרמה המפותלת, עזרא ברגר, גבר מזדקן שהקיבוץ מחשיב אותו ל'גולם', ושאותו המזדקנת בוגדת בו עם אביה של נערה צעירה שאתה מנהל ברגר רומן סוער. הגבר הזה מפתיע את אשתו במתנת יום הולדת: עציץ נאה שהוא מניח על השידה ליד מיטתה, והיא, מתוך השתיקה הכעושה והמיואשת השוררת ביניהם, אומרת לו בבוקר 'תודה. זה היה יפה'.<sup>89</sup> היא מנחצת את חולצותיו ומשאירה לו בכל לילה, ליד המיטה שאליה יחזור אחרי שמאהבה מסתלק ממנה, כוס תה המכוסה בצלוחית זכוכית כדי שלא 'פוג חומה'.<sup>90</sup>

המבנה המשפחתי ביצירות שלפנינו מאוים בראש וראשונה על ידי תשוקות ארוטיות מכל סוג ומין: המשפחה מתבררת כארגון שתפקידו המרכזי הוא אילוף האָרוס ומשטורו במערכת של חוקים וסייגים, ושכישלונו הוא בלתי נמנע. הרומן מיכאל שלי מטיל על האישה את תפקיד ייצוג הארוטיקה התוססת והמבקשת לפרוץ גבולות של מותר ואסור משפחתיים. כך הוא מעצב אותה כדמות סטראוטיפית נשית כפולת פנים, של אישה פתיינית, שהיא גם בלתי יציבה בנפשה. תפקיד דומה מוטל גם על הדמות הנשית ב'הר העצה הרעה', ועל דמויות נשיות בטקסטים אחרים (כגון אווה חריש ממקום אחר). עם זאת, מכלול היצירות אינו נוטה באופן חד משמעי לעיצוב סטראוטיפי כזה. תשוקות ארוטיות בלתי ניתנות לריסון מאפיינות גם דמויות של גברים שוכרי מסגרת ופורעי חוק המשפחה. אלה אינם מסתפקים במערכות יחסים מיניות מחוץ לנישואים (יחסים שהמוסכמות התרבותיות השוביניסטיות מגלות כלפיהם בדרך כלל סלחנות רבה), אלא פוגעים פגיעה אנושה במרקם המשפחתי.<sup>91</sup>

הסיפור על התשוקה הארוטית החוצה את גבולות המשפחה ולעתים הורסת אותם, מתגלגל בסיפוריו של עוז לפרשיות דרמטיות שעניינן ערעור על ההסדרים הבסיסיים ביותר של הארגון המשפחתי. קיפאון מיני בין בני זוג נשואים והשלכת הארוס על המרחב שמחוץ למשפחה (ארצות התן כמרחב ארוטי מפתה) אינם נשארים בגדר סיפור נדוש על שעמום ומועקה בחיי נישואים ועל מיני בגידות מעליבות. הם הופכים מוקד

89 עוז, מקום אחר, עמ' 175.

90 שם, עמ' 171.

91 כאלה הם, בין השאר, עזרא ברגר ממקום אחר, שמשון שיינבוים מ'דרך הרוח', דוב סירקין מ'קודם זמנו' (בתוך: עוז, ארצות התן [להלן]: עוז, 'קודם זמנו'), עמ' 64-84 וגלעד העמוני מ'על האדמה הרעה הזאת'.

להתרחשויות החותרות תחת סייגיו המוחלטים של מוסד המשפחה על פי המתכונת החברתית-תרבותית המוסכמת: גילוי עריות, לידת ממזרים ונטישת ילדים. הטאבו על גילוי עריות הוא מגבלה אוניברסלית שמטילות כל התרבויות הידועות מאז ומעולם על חיי המין של הפרט. תרבויות נבדלות זו מזו רק בהיקף המעגל המוגדר לצורך העניין כמשפחה, אבל לא בעצם האיסור. ואולם, ההערכה של חלק מן החוקרים כאילו מקור הסייג האוניברסלי הזה הוא בדחייה טבעית שמעוררת אפשרות של יחסי מין בתוך המשפחה אצל בני אדם, איננה מקובלת בדרך כלל. למעשה, התזה המקובלת היא הפוכה: עצם הצורך לייצר טאבו אוניברסלי מעיד על כך שלא זו בלבד שתשוקות מיניות בין בני משפחה, אפילו כאלה החוצות גבולות דוריים, אינן מעוררות דחייה ותיעוב מעצם טבען – הן אף מהוות פן טבעי של המיניות האנושית. את ההוכחות מספקים המיתוסים הגדולים, כגון המיתולוגיה היוונית, שבה שכיחות הפרשיות של גילוי עריות וכן הפרשיות המקראיות שעניינן גילוי עריות (כגון פרשות לוט ובנותיו, אמנון תמר ותמר ויהודה).<sup>92</sup>

עיקר הטלטלה והזעזוע במבנה הפטריאכלי של המשפחה נעוץ בנטייתו של עוז לחזור שוב ושוב אל דרמות גלויות וסמויות של גילוי עריות, ולהעמידן בחזית הנרטיב. שפע של אנרגיה ליבידואלית חוצה גבולות דוריים זורמת בתוך המשפחות, והדמויות בנות כל הגילים נענות ומתמסרות לה כאילו אין בעולם טאבו על יחסים כאלה. למיניות הזאת מתמכרים בגרסאות הפחות בוטות בני זוג שקשרי ההורות ביניהם אינם ביולוגיים. למשל, ברומן מקום אחר, שבמרכזו אהבת נערה לגבר שאיננו אביה הביולוגי, אבל נתפש ככזה (מאחר שאשתו מנהלת רומן עם אבי הנערה), ובסיפור 'אש זרה', שבו מפתח אישה מבוגרת גבר צעיר, בנו של בעלה לשעבר העומד לשאת לאישה את בתה. על העובדה שלמרות העדר הקשר הביולוגי מדובר באהבה ארוטית בין-דורית בתוך המשפחה מצביעים ברומן מקום אחר רכלני הקיבוץ, המתפקדים כמקהלה יוונית מבארת. כך מדווחת 'רכלנית' אחת לחברתה:

92 העיבוד הפרוידיאני למיתוס האדיפלי חיזק אמנם את ההכרה בתשוקה מינית בין-דורית כמרכיב טבעי ו'נורמלי' של מיניות האדם, אך במקביל תגבר גם את התביעה התרבותית לדיכוי התשוקה הזאת. התזה הפרוידיאנית עולה למעשה בקנה אחד עם הסברם של חוקרי התרבות את ההקפדה היתרה על דיכוי יצרים מיניים בין בני משפחה. זהו מנגנון שמירה על תפקידים משפחתיים (family roles) מובחנים היטב, שמטרתו לדאוג כי המשפחה תוכל למלא את תפקידה הראשון במעלה – סוציאליזציה של ילדים וחניכתם בחברה המקפידה על חלוקות הייררכיות ומובחנות של תפקידים. בגרסה הפרוידיאנית הופך הטאבו על גילוי עריות למנגנון מרכזי בכינון הזהות המינית הגברית הבוגרת, וככזה – לבסיס כינונה של 'האישיות החברתית' ותפקודה בתוך הקשר חברתי 'תקין'. קביעתו של פרויד, שזהותן המינית של נשים והסופר אגו שלהן מפותחים פחות מאלה של גברים, מעידה על תפקידו הקריטי של הטאבו: על פי הסיפור הפרוידיאני ילדות מפנימות אותו באופן יעיל פחות מילדים וממשיכות למעשה להשתוקק, בדרכים סמויות, אל אבותיהן. התוצאה הבלתי נמנעת היא אישיותן ה'פחותה'.

אם לפי מה שבין ברונקה לראובן, אפשר לומר שברונקה היא בעצם אמה החורגת של נוגה. במקרה זה עזרא הוא בעלה של אימה, כלומר אביה. מצד שני, אם לפי מה שבין עזרא לבין נוגה, צריך להגיד שעזרא וראובן הם מחותנים. אם הם מחותנים, ראובן וברונקה הם... לא מבינה? אסביר לך שוב.<sup>93</sup>

בקיצור, סקנדל במשפחה. הנערה נוגה, שהמניפולטיביות המיוחסת לה ברומן היא אחד הגורמים לסיטואציה הסבוכה, הכמעט קומית הזאת, מאמצת בגלוי את מאהבה המבוגר לאב: 'אילו אתה היית אבא שלי, אני הייתי בת שלך', היא אומרת לו.<sup>94</sup> ובמקום אחר: 'טורקיזה [כינויה של נוגה בפי המאהב] מניחה את ראשה על כתף אביה' (שאיננו אלא הגבר המבוגר שאתו היא שוכבת ואף יולדת לו בת).<sup>95</sup> נוגה מתוארת כמי שעשויה בתבנית אישיותה ואופייה של אמה הנואפת והנוטשת, אווה: זו עזבה את בעלה (אביה של נוגה), לטובת גבר אחר שאיננו אלא בן דודה. החטא הקדמון במשפחה המתפרקת שלפנינו קשור אם כן מלכתחילה לאהבה אסורה בין קרובים. אף שנישואי בני דודים ראשונים אינם בהכרח בגדר איסור בכל התרבויות, הקונוטציה שלהם כמייצרי שושלת 'פגומה' היא מוסכמה מקובלת.

דרמה של גילוי עריות היא גם לב לבם של הסיפורים הפותח והסוגר של ארצות התן, 'ארצות התן' ו'על האדמה הרעה הזאת'.<sup>96</sup> בסיפורים הללו כיוונה של התשוקה האדיפלית הפוך לזה שמתארים המיתוסים הקלאסיים והנרטיב הפרוידיאני: לא רק ילדים וילדות חווים תשוקה מינית כלפי הוריהם, אלא גם ההורים מוצפים בתשוקה אל יוצאי חלציהם. מתתיהו דמקוב מ'ארצות התן', לילי דנברג מ'אש זרה' ויפתח הגלעדי מ'על האדמה הרעה הזאת' יוזמים במודע ובמתכוון סצינות של מגע ארוטי עם צאצאיהם (או צאצאיהם המטונימיים), ומממשים אותן.

אהבת הבשרים הזאת נחווית באופן אמביוולנטי, המצרף דחייה ותשוקה (בחילה ועלזיות)<sup>97</sup> לכאוס לא ממושטר. אהבת גברים לבנותיהם ונשים לבניהן היא כולה ארוס תאוותני, סוחף ומענג, יצר החיים בכבודו ובעצמו. ב'ארצות התן' זוהי אהבה 'חייתית': מתתיהו דמקוב, החושק במי שהוא מאמין שהיא בתו, הוא דג צמא,<sup>98</sup> קוף,<sup>99</sup> ובעיקר סוס מיוחם, שתשוקתו הפראית איננה יודעת רסן.<sup>100</sup> ב'אש זרה' מובלט הפן הגופני,

93 עוז, מקום אחר, עמ' 225.

94 שם, עמ' 203.

95 שם, עמ' 251.

96 בקובץ המקורי משנת 1965 לא נכלל הסיפור 'על האדמה הרעה הזאת'.

97 עוז, 'ארצות התן', עמ' 10.

98 שם.

99 שם, עמ' 17.

100 שם, עמ' 19.

הנבדל במתכוון מן הפן הרגשי, של האהבה הארוטית האסורה: פעימות הדם בצדעיה של האישה המשתוקקת לגופו של הגבר הצעיר, בעלה המיועד של בתה, נחוות כרעידה פנימית המאיצה בה 'הלאה והלאה [...] בלי הרף'.<sup>101</sup> הפעימות, הרעידה, התשוקה הן שפת הגוף. 'דינה אוהבת את הצורה החיצונית שלך ולא אותך', מעידה האם על בתה ומתכוונת, למעשה, לתשוקותיה שלה כלפי גופו של הגבר יפה התואר. וכך גם בעל האדמה הרעה הזאת, המפליג בתיאורי התשוקה הארוטית של יפתח לבתו (זו העתידה להיות מועלית כקורבן ומתוארת, בהתאם לכך, באמצעות מטפורה בעלת משמעות כפולה של מושא אהבה וקורבן, היינו כ'איילה').<sup>102</sup> תשוקה זו 'משתגעת בעורקיו' של האב, המתנהג כמאהב קנאי, ורותחת בו כפי שלא רתחו דמיו מעולם.<sup>103</sup> להרף עין נקרעות בסצינות הללו שכבות הכיסוי התרבותיות-חברתיות, אלה המתחזקות את הליבירו למסגרות שקובעים כלליו ולחוקיו. מתחת לה מתגלה, כעצב חשוף, ארוס נטול גבולות ועכבות. במקביל מסתמנת תשוקה לשחרור מחוקי היסוד של הארגון המשפחתי והארגונים החברתיים הנבנים עליו, לטובת 'סדר' אלטרנטיבי, שאיננו אלא כאוס מענג. ג'ודית באטלר, בדיונה על מרדנותה הנודעת של אנטיגונה אשר בשם אהבתה ונאמנותה לאחיה כופרת בחוק המדינה ובצו השליט, סבורה כי במעשיה היא חותרת נגד הטאבו על גילוי עריות. חתירה זו אפשר שהיא מבטאת סירוב למבני היסוד של הסדר החברתי, ואולי אף תביעה להמשגה שונה שלהם באופן רדיקלי.<sup>104</sup> אנטיגונה, אליבא דבאטלר, 'בוראת במעשיה זכות להגדיר מחדש את הזהות והסובייקטיביות שלה ואת התפקידים הכרוכים בעמדות אלה. במעשיה היא חוצה גבולות מגדר, מטשטשת תפקידים משפחתיים, מציבה חוקים חדשים ומבססת מוסר אלטרנטיבי'.<sup>105</sup> הצעה ל'מוסר אלטרנטיבי' ודאי אין בסיפורי עוז שלפנינו, אף שגם בהם מופר הטאבו, ובאופן גלוי ומפורש יותר מאשר בפעולתה החתרנית של אנטיגונה, אבל חשיפה של מה שמתקיים מתחת לפני השטח של כללי המשחק החברתי, המתווכים באמצעות המשפחה, יש ויש בהם. יתרה מזאת, בעוד דינה של אנטיגונה, המורדת המוציאה את עצמה מחוץ לחוק, הוא בהכרח מיתה, רק דמות אחת בסיפורים שלפנינו חולקת עמה את הדין הזה, הלא היא בת יפתח, זו אשר אקט הבעילה שלה בידי אביה – כפי שהטקסט מתאר – הוא גם אקט העלאתה כקורבן. יתר ה'מורדים' (ובעיקר הבת הנולדת ממעשה גילוי העריות במקום אחר) לא זו בלבד שאין הם נידונים לכליה – הם אף מאומצים אל חיק המשפחות, שאת אמות הספים שלהן הם מבקשים לרסק ברעש

101 עוז, 'אש זרה', עמ' 129.

102 עוז, 'על האדמה הרעה הזאת', עמ' 240.

103 שם, עמ' 236.

104 ג'ודית באטלר, טענת אנטיגונה: יחסי שארות בין חיים ומוות, תל-אביב 2004.

105 מירי רוזמרין, 'אנטיגונה אל מה שמעבר', אחרית דבר לטענת אנטיגונה, עמ' 102-121. הציטוט מעמ' 112.



גדול. פרישת חסותו של הממסד המשפחתי על הילדה, שהיא פרי יחסים שהפרו חוק יסוד של הסדרת חיי החברה האנושית (בסצינת הסיום של מקום אחר), היא אם כן מהלך דרמטי של הכרה בממשותו התובענית של הסדר האחר, שאותו מתכוון הטאבו לסלק מעל פני השטח הגלויים.

עד כדי כך מאפשרים הסיפורים את פריעת הסדר התרבותי, שאף 'תוצרים' אחרים – ילדים ממזרים, לאו דווקא כאלה שנולדו מיחסי גילוי עריות – ממלאים את דפיהם. אם נכונה גרסתו של מתתיהו דמקוב מ'ארצות התן' (וגלילה, בתו לכאורה, נוטה לקבל אותה), הרי שגלילה נולדה לאמה ממנו ולא מבעלה החוקי, ולכן היא ממזרה. כך גם יפתח הגלעדי, הדמות המרכזית בעל האדמה הזאת, וכמותם גם זאקי, בנו של שמשון שיינבוים מ'דרך הרוח',<sup>106</sup> ואולי יוצאי חלציים נוספים שהרכילות מייחסת לשיינבוים. אותם ילדים הם בבחינת גילום קונקרטי של פריעת סדר, טשטוש גבולות, ערעור על חוקים אוניברסליים ו'טבעיים' לכאורה, וחושפים את מלאכותיותם וזיופם של החוקים הללו. חלקם בכל זאת נענש: ליפתח הגלעדי, למשל, מועיד עוז בעל האדמה הרעה הזאת גורל של 'אוטסיידר' נצחי. מוצאו, כבן ל'אשה זונה', דן אותו לזרות, לניכור ואף לגירוש מנחלת אביו. גם הזמנת אחיו שיחזור אל חיקם – על מנת שיצילם מיד אויביהם – איננה גואלת אותו מן הגורל הזה. אגב כך מפרק הסיפור, ממש כשם שעושה סיפור על אהבה וחושך, עוד סיפור תרבותי על אודות הדבק המלכד של המשפחה – סיפור האהבה והנאמנות בין אחים ללא תנאי וללא חשבון רווח והפסד כלכלי. יפתח הגלעדי מצטרף, בסיפורו של עוז, לרשימה ארוכה של דמויות מקראיות המגלמות אחים שנואים ומנודים – בדרך כלל בשל קנאה הקשורה לחלוקת נכסים בתוך המשפחה, כלומר לחישובים כלכליים טהורים. הוא ואחיו המגרשים אותו מנחלתם כמוהם כקין והבל, יצחק וישמעאל, יעקב ועשו, יוסף ואחיו.<sup>107</sup>

אלא שבעת ובעונה אחת, ובאופן פרדוקסלי, הסיפורים גם שבים ומאשרים את הסדר המשפחתי הקיים, המושגת על איסור גילוי העריות. הם חושפים את החריות ממנו כמהלכים אלימים והרסניים. הטאבו, מתברר, איננו רק כוח ממשטר אלא גם חוק המגן על חלשים. הפרץ הליבידונלי של הורה כלפי צאצאיו, כפי שהטקסטים שלפנינו בוחרים לייצג אותו, תמיד כרוך בתשוקת מוות כלפיהם, ויש בו כוח הורס ומכלה.

106 עוז, 'דרך הרוח', עמ' 47, 53, 61-62. 'זאקי, אני אהרוג אותך, אני אחנוק אותך, חתיכת ממזר', צועק כלפיו גדעון, בנו ה'חוקי' של שיינבוים, ומצהיר בכך בגלוי על מעמדו של מי שהרכילות טוענת להיותו בנו של שיינבוים. שם, עמ' 61.

107 מעניין לקרוא בהקשר זה את שירו של יונתן רטוש, 'אבימלך', המציג את הדמות המקראית השלילית – השטופה בתאוות רצח המופנית ישירות כלפי אחיה, כדמות של אח שנודה והיה לילד דחוי, הנוקם בבגרותו באחיו המתעללים. לדיון בעיבוד זה של הפרשייה המקראית ראו, דן לאור, 'האש שיצאה מן האטד: התהוותו של השיר "אבימלך" לאור תפישתו הכנענית של רטוש', ביקורת ופרשנות, חוב' 27 (תשנ"א), עמ' 99-124.

האקט המיני, גם אם אין הוא מתואר במפורש כמעשה אונס, נכפה על הבן או הבת. אף אם נדמה שהם לוקחים בו חלק מתוך תשוקה ועונג, אין הם אלא קורבן. המשגל הסוער בין אב לבתו איננו בבחינת פעולה חתרנית משותפת ומשחררת של בעלי כוחות שווים, אלא מימוש אלים של דחפיו המיניים של המבוגר, שבהכרח מצוי בעמדת עליונות המאפשרת לו שליטה.<sup>108</sup> המערכת המהודקת היטב של סייגים דתיים וחוקיים היא גם גדר הפרדה האמורה לגונן על ילדים מפני הפיכתם לאובייקטים של תשוקות מיניות. כישלון המשפחה במשימה המוטלת עליה מטעם ההגמוניה הממשטרת את חיי המין והזיווגים בציוויליזציה המודרנית – להבטיח את אי מימושה של התשוקה הארוטית הבין-דורית בתוך המשפחה – הוא גם כישלונה להגן על ילדים מפני אלימותם של הוריהם.

ממילא ברור שהאהבה הארוטית האסורה היא הגילום המובהק של ערוב כאוטי בין ארוס לטנטוס. היא מזוהה עם שיגעון ואכזריות (כך ב'אש זרה', שדיוקן האישה הפתיינית שהוא מעמיד הוא דיוקן של אישה אכזרית ובלתי שפויה)<sup>109</sup> ומתוארת כמלכודת מוות שאין ממנה מוצא.<sup>110</sup> הביטוי המובהק לכך מצוי בנקודת הסיום של הסיפור 'על האדמה הרעה הזאת', שבה מתלכד הסיפור הבידיוני עם הטקסט המקראי ומשחזר את העלאתה של בת יפתח לקורבן. המניע הישיר לרצח הבת על מזבח האמונה הדתית לכאורה הוא קנאתו של יפתח לבתו, קנאה המטרפת את חושיו. עוד לפני צאתו לקרב מספרת לו הבת על כך שחלמה כי היא נישאת לאיש, וכבר אז הוא מגיב לכך באלימות רבה.<sup>111</sup> והנה, משהוא שב מן המלחמה כמנצח עטור תהילה, מקבלת הבת את אביה כשהיא לבושה בשמלת כלולות. הפעם כבר מדובר בערוב טוטלי בין אהבתה (שאינה מסופרת בטקסט) לגבר שחלמה כי הוא נושא אותה לאישה (שאינו נזכר כלל, ועל כן ייתכן שאין הוא אלא אביה) לבין נכונותה לעמוד לרשות האב, הגבר האולטימטיבי שזה עתה היה לכובש מנצח, כדי שיממש את תשוקתו אליה. בין שהליבדו המתפרץ הוא זה של האב, המבקש להרחיב את כיבושיו ולהחילם על גופה של בתו, ובין שהוא 'שייך' לבת עצמה (כלומר היא זו המשתוקקת לאב) – אקט

108 מסר כפול כזה מייצר גם הרומן מאת יהודית קציר, הנה אני מתחילה (תל-אביב 2003): אותו סיפור אהבה עצמו הוא מצד אחד סיפורה של אהבה משוחררת ומשחררת המקדמת חשיבה מחדש של כל הארגון המשפחתי כולו, ומצד שני – סיפור על ניצול מיני בוטה של ילדה נטושה בידי אישה מניפולטיבית, ההופכת אותה לקורבנה.

109 ראו, למשל, בעמ' 116-117, שבהם מתוארת לילי דננברג כאישה מוזרה ויפה, ששפתיה עצבניות, המלטפת חתול הנקרה בדרכה וגורמת לו עונג ואחר כך בועטת באגרופה בבטנו בעוצמה רבה. יש בתיאור הזה משום הקבלה לגורל הצפוי ליאיר ירדן, הנער שהיא מפתה.

110 ב'ארצות התן' מבטאת את העובדה הזאת הקבלת המסלול שבו צועדת גלילה אל בין זרועותיו המשתוקקות של אביה מולידה, למסלולו של התן הנלכד והמפרפר אל מותו, שהקול שהוא משמיע מתלכד (ועל כן מזוהה) עם זעקת ילד בוכה. ראו, עוז, 'ארצות התן', עמ' 15.

111 עוז, 'על האדמה הרעה הזאת', עמ' 235-236.

ההקרבה מתואר במונחים ארוטיים מובהקים ואף בניסוח המרמז ל'קידושה' של הבת. התיאור הזה איננו אלא תיאורו של משגל, שהמאכלת משמשת בו כמטפורה פאלית מובהקת:

יפתח ערך מזבח על אחד ההרים ואש ומאכלת בידו. ברבות הימים סיפרו הנודדים ליד מדורותיהם כי בשמחה גדולה נהגו שניהם, היא כלה על ערש כלולותיה והוא עלם אוהב השולח את אצבעותיו לגעת ראשונה. וצוחקים היו שניהם כאשר צוחקים הטורפים בחשכת הלילה, והם לא דיברו ורק יפתח אמר לה ים ים. בי בחרת ואותי קידשת מכל אחי. לא יהיה לך עבד אחר על פני. הנה כאן היפה ואפלה תחת סכיני, לא חשכתי את יחידתי ממך [...].<sup>112</sup>

ארוס נטול גבולות וטנטוס מתערבבים כאן, כאמור, לכאוס הרסני – שהבת המומתת היא הקורבן המובהק שלו.

הכישלון המרכזי, ההרסני ביותר, של המשפחה, נוגע אפוא לאותו פן של המשפחה שהוא הצידוק וההנמקה לעצם קיומה: מסוגלותה ונכונותה להגן על החוליה החלשה שלה – הילדים חסרי האונים, התלויים במבוגרים. בדיוק לשם כך, מספר לנו המיתוס של המשפחה, מתקיים המוסד הזה: אין טוב ומוצלח ממנו לפרויקט המורכב של גידול ילדים.<sup>113</sup> המשפחה בסיפוריו של עז לא זו בלבד שאיננה מצליחה לגונן על ילדיה, היא אף חושפת אותם לפגיעה הרעה של שרירות הלב, האטימות והאכזריות של מי שבשם ההגנה על הילדים מתחזק ומשמר את המוסד החברתי הזה – הלא הם הורי הילדים עצמם.

גילוי העריות הוא, לפיכך, במידה רבה ביטוי לסוגיה מרכזית נוספת אשר, כמו ברומן האוטוביוגרפי המאוחר של עז, נמצאת גם כאן בחזית: מופרכותו של המיתוס על האהבה ההורית הזכה, התמה והבלתי תלויה בדבר. אהבת הורים נאמנה, מסורה ומקריבה ללא תנאי וללא סייג, איננה בשום אופן עניין מובן מאליו בעלילות המשפחה שמתארת קבוצת היצירות הנדונה כאן.<sup>114</sup> קריסה זו של האמונה התמימה באהבת הורים מיתולוגית מתבטאת, בין השאר, בכך שהטקסטים המוקדמים מאוכלסים בהורים נוטשים לרוב. שורה ארוכה של דמויות ספרותיות נכללות בקטגוריה הזאת: האב המפלצתי שמשון שיינבוים מ'דרך הרוח', המגלם את ההפך הגמור מאב מגונן, תומך ומציל בשעת צרה (עד כדי כך שהמפלט היחיד ממנו הוא התאבדות); דוב סירקין

112 שם, עמ' 243.

113 לדיון מפורט במיתוסים של המשפחה ראו, נוה, לב הבית, עמ' 105-116.

114 על קריסת מיתוס ההורות האוהבת ללא תנאי ביצירתו של עז ראו, נוה, אנחנו והילדים, בעיקר עמ' 297-300.

מ'קודם זמנו', המוותר על האידיליה המשפחתית (המתגלמת בסצינה שלווה בתוך חדר המשפחה: 'ריח קפה וילדים רחוצים בהמון סבון', אם סורגת, אב משחק עם ילדיו על המחצלת בקוביות)<sup>115</sup> ומשאיר מאחוריו אישה, ובעיקר ילדים, כאובים וממורמרים; אברשה פינסקי מ'אבן חלולה',<sup>116</sup> העוזב את אשתו ובתו התינוקת, ודן אותן לבדידות, יתמות ואלמנות (סצינת הנטישה מתוארת כרגע טרגי: לא האישה הצעירה, הרזה והיחפה, ולא בכיה המר של התינוקת החולה – זו המשתוקקת ל'חדר משפחה' – אינם מפעילים עליו כוח משיכה חזק דיו להשאירו עמן);<sup>117</sup> פטדה העמונית, אמו של יפתח הגלעדי מ'על האדמה הרעה הזאת', אשר מתה בצעירותה ומותירה ילד נטוש, הננטש שוב גם בידי אביו, זה המגרש אותו מנחלתו;<sup>118</sup> אווה חריש ממקום אחר, המסתלקת אל 'מקום אחר' ומותירה אחריה בעל ושני ילדים קטנים, חולי געגועים (כשהיא ממרתת בבכי לוחשות שפתייה של בתה הנטושה נוגה את 'שם אימה הרחוקה');<sup>119</sup> ורות קיפניס מ'הר העצה הרעה', המפליגה אל המזרח עם מאהבה המזדמן, אדמירל בריטי, ונוטשת את הילד הקטן הלל, המטפס על עץ כדי לבלוש אחריה במרחקים, ומגלה שהאופק התרוקן מכל נוכחות אמהית, ועל כן העולם הוא מעתה חלל ריק, אשר 'אין [בנו] כלום'.<sup>120</sup>

אבל לא רק ההורים הנוטשים באופן ממשי מייצגים את הבעייתיות של הסיפור המכונן על אהבת הורים לילדיהם. גם האחרים, אלה הנכנעים לכוחות המלכדים של הגרעין המשפחתי וממשיכים לנוע סביב צירו, חווים אי נחת ואף אכזבה וניכור. חנה גונן, המספרת ברומן מיכאל שלי את פרשת נישואיה ואמהותה, היא כמובן הגילום המובהק של חוויית הריקנות הזאת. חנה מציגה את הבעייתיות של הסיפור התרבותי על אמהות מאושרת ומשפיעה רוב אושר בחזית הנרטיב המשפחתי שהיא עסוקה בכתיבתו. כבת וכאם היא מתנערת לחלוטין מחוויית החיבור המענג, לכאורה, בין אם לילדיה. את יחסיה עם אמה היא מתארת כתוצאה של תשוקה אדיפלית (מודעת במידה רבה) לאב, כלומר כהרגשת ריחוק ואף שנאה: 'מה מועט המקום שתפסה אמי במחשבותי. היתה זו אשתו של אבא. לא יותר. במקרים המעטים שבהם הרימה קולה על אבא, שנאתיה. מלבד זאת לא פניתי לה מקום בלבי [...]'.<sup>121</sup> כך גם בנוגע לילדיה – בנה הקטן יאיר, ואף העובר שהיא נושאת ברחמה, שרגשותיה כלפיהם נעים בין אדישות לתעוב. הלידה השנייה, שבסמוך אליה נכתב הטקסט, אינה נזכרת כלל, למעט באמצעות תיארוך

115 עוז, 'קודם זמנו', עמ' 82.

116 עוז, 'אבן חלולה', ארצות התימן, עמ' 170-199.

117 שם, עמ' 178.

118 עוז, 'על האדמה הרעה הזאת', עמ' 229.

119 עוז, מקום אחר, עמ' 66.

120 עוז, 'הר העצה הרעה', עמ' 53.

121 עוז, מיכאל שלי, עמ' 193-194.

המעיד על סמיכות הכתיבה ללידה.<sup>122</sup> יתרה מזאת, בשורות הפתיחה של הרומן, ליד ציון התאריך שלמעשה הוא זמן הלידה, משמיעה חנה גונן את הצהרתה הידועה בדבר כוחה לאהוב אשר 'הולך למות'.<sup>123</sup> במילים אחרות, אמהות חדשה פירושה למעשה איום במוות רגשי.

בכל הנוגע ליחסה של חנה גונן כלפי בנה הבכור, יאיר, הווייה אמהית שלילית מוכרת לה זה כבר. בניגוד למוסכמה התרבותית, המייחסת לאמהות פוטנציאל של הגשמה עצמית מבחינתן של נשים ומגדירה אותה כמימוש אולטימטיבי של נשיותן, חנה גונן נותרת מרוקנת לחלוטין וטעם האמהות בפיה רע. ההריון הוא רע.<sup>124</sup> המפגש הראשון בין אישה לתינוקה הוא סיוט.<sup>125</sup> הימים הראשונים לאחר הלידה הם ימי מחלה המאופיינת בהתכנסות לתוך העצמי ונתק מוחלט.<sup>126</sup> משפטים קלישתיים אבל לכאורה בעלי תוקף אוניברסלי, כגון 'נפש של אמא יכולה להבין רק אמא. אמא ותינוק צריכים להיות קרובים. להרגיש זה בזה' הם נטולי כל משמעות לגביה.<sup>127</sup> אהבת הילד היא תכתיב שאין היא מסוגלת לעמוד בו. 'לא חיבבתי את התינוק', היא משחזרת,<sup>128</sup> ובעלה שחש בזאת מנסה לתקן את המעוות ומתחנן: 'את יאיר את מחויבת לאהוב בכל כוחך [...]'.<sup>129</sup> מחרה מחזיק אחריו הרופא המטפל בתשוקת המחלה והמוות שלה, תוך שהוא מציע 'להכניס' בתוך החשבונות גם את הילד הקטן [...].<sup>130</sup> אבל כל אלה אינם משנים את התמונה, והילד לא זו בלבד שאיננו נאהב – הוא אף מעורר בה גועל: 'ילד בן חמש המתמוגג ממחלות השיניים יגדל ויהיה איש מאוס. געלתי בי על המחשבה הזאת. לא יכולתי לסלק אותה'.<sup>131</sup> למרות שאין היא אם נוטשת, מייצגת חנה את האבות והאמהות הנוטשים כולם, אלה שההורות אינה מצליחה להפעיל עליהם את כוח המשיכה המיתולוגי שלה.

אלא ששוב לפנינו טקסט כפול פנים, שהטרגיות מובנית בו: מצד אחד – אינדקס מקיף של כוחות הרסניים המפרקים את המשפחה; מצד שני – שיר הלל למשפחה, להורות, ואף לאהבה הרומנטית. מושא המחקר הגאולוגי של מיכאל, הכוחות

122 הרומן מסתיים באזכור העובדה שבתחילת מאי 1959 הרתה חנה גונן (שם, עמ' 195) – ומכאן שינואר 1960, זמן הכתיבה (על פי התיארוך המופיע בפתח הפרק הראשון), הוא מועד הלידה.

123 שם, עמ' 5.

124 שם, עמ' 47.

125 שם, עמ' 57-59.

126 שם, עמ' 62-63.

127 שם, עמ' 60.

128 שם, עמ' 67.

129 שם, עמ' 112.

130 שם, עמ' 139.

131 שם, עמ' 161.

'האנדוגניים והאכסוגניים המנוגדים' הפועלים ללא הרף מתחת לפני הקרקע,<sup>132</sup> הוא בגדר תיאור מטפורי של הכפילות הזאת ('משיכה, דחייה, ריתמוס [...] גבול דק מאד מבדיל בין עבודת מחקר לבין סיפור אגדה', מזהיר על כך במפורש אביו של מיכאל).<sup>133</sup> הכוחות המפרקים, האכסוגניים, מתבטאים בכל מישורי הקיום המשותף: בניכור בין בני הזוג; באינטרסנטיות הגלויה של חברי המשפחה המטילים על צאצאיהם את תשוקותיהם לטיפוס בסולם החברתי ומתייחסים אליהם כאל נכס חומרי;<sup>134</sup> בחשבון הרווח וההפסד המכתיב את ה'משפחתיות', המתגלם, בין השאר, במבחן הקבלה של חנה לתוך המשפחה;<sup>135</sup> בשנאה ובתיעוב המתגלים במקום שבו אמורה להיות תמיכה וקבלה. 'אבא ניסח את דבריו כאילו קיומם של שני מינים שונים הוא אי סדר המרבה סבל בעולם, ואנשים חייבים להשתדל כמיטב יכולתם לרכך את תוצאותיו של אי סדר זה', מסכמת חנה,<sup>136</sup> ולמעשה מציעה פרפרזה על דבריו של גלעד ליפתח בנו: 'רע הדבר הזה, להיות כל אחד בן לאב ואב לבן ואיש לאשה'.<sup>137</sup>

ואולם במקביל פועלים הכוחות האנדוגניים המנסים, בהצלחה מוגבלת, לפעול את פעולתם המאזנת. אלה מתבטאים בתשוקת קינון המציפה את חנה גונן, ובמשיכתה שאיננה חדלה למיכאל 'שלה'. סדרה ארוכה של אפיזודות שעניינן חיבור, סולידריות, התחשבות הדדית וקירבה מבטאת מאמץ לשמר את המבנה המשפחתי. חנה ומיכאל, אף שהם חווים מעברים דרמטיים בין רגשות משיכה ודחייה, מחויבים לו ומתחזקים באמצעותו את הקשר ביניהם, שככלות הכול מוצג כקשר של אהבה גדולה.<sup>138</sup> האהבה הזאת מסומלת במעשה שולי וחסר חשיבות לכאורה: קיפול משותף של שמיכה המתואר בפרטנות כריקוד הרמוני ומתואם היטב. 'עלי לכתוב גם זאת' [הדגשה שלי – א"מ], רושמת חנה גונן ומפגינה בניסוח הזה מודעות לכך שמה שייאמר עכשיו חושף פנים אחרות של הסיפור שאחר קורותיו היא עוקבת:

132 שם, עמ' 14.

133 שם, עמ' 94.

134 'כולם מהמרים עלי כאילו הייתי סוס שלהם וכאילו ההשכלה האוניברסיטאית היא מסלול המירוצים שלהם', על פי ניסוחו של מיכאל. שם, עמ' 22.

135 שם, עמ' 28-30.

136 שם, עמ' 34.

137 עוז, 'על האדמה הרעה הזאת', עמ' 214.

138 כגון תיאורה של סעודת ליל שישי, של הליכה המשותפת למעבדת המחקר באוניברסיטה ושל הטוילים המשפחתיים שבהם שב מיכאל ומשמיע דברי אהבה המכמירים את לבה של חנה ונרשמים בתודעתה (שעל כן היא מוצאת לנכון להביאם כלשונם על הכתב: 'כמה חגיגית את חנה. וכמה הולמת לך השמלה הירוקה החדשה' (עוז, מיכאל שלי, עמ' 117), או: 'כמה יפה מסביב, וכמה יפה את כאן, ירושלמית עצובה שלי' (עמ' 171)).

מיכאל ואני יורדים אל החצר כדי לנער את המררד הפרוש על המיטה. לאחר התכוונות מסוימת אנו מצליחים לתאם את תנועותינו כדי לנער בתנופה אחידה. האבק פורח. אחר-כך מקפלים את המררד: מיכאל מתקרב אלי בזרועות פתוחות לרווחה כאילו החליט לחבק אותי פתאום. הוא מגיש לי את שני הקצוות. מתרחק. מחזיק בקצוות החדשים שנוצרו אחרי הקיפול הראשון. פורש זרועותיו. מתקרב. מגיש. מתרחק. מחזיק. מתקרב. מגיש. "די, מיכאל, סיימנו." "כן, חנה." "תודה לך, מיכאל." "אין צורך להודות לי. המררד שייך לשנינו."<sup>139</sup>

במקום אחר, שבו היא מתייחסת לתאומים הערבים, מושאי תשוקתה, חושפת חנה גונן את ה'לא מודע' של תנועות הריקוד שתוארו בסצינת המררד. האנלוגיה בין תנועות ריקוד מתואמות היטב לבין אהבה ארוטית מובאת הפעם במפורש: 'ארבע ידיים גרומות תימתחנה. תואמות כבריקוד. כבאהבה.'<sup>140</sup>

#### ד. סיכום

הרומן סיפור על אהבה וחושך מהווה מפתח לעולמו הספרותי של עוז. בהקשר זה הציעה הביקורת על הספר השוואות בין אנשים, מקומות ומצבים הנחשפים ברומן לבין מקביליהם במגוון יצירותיו של עוז (חנה גונן כפניה קלוזנר והדירה הקטנה ב'כרם אברהם' כדירתה של משפחת גונן בשכונת 'מקור ברוך' הן רק דוגמה אחת מני רבות). עד כמה קרוב היה עוז ביצירתו המוקדמת לסיפור האוטוביוגרפי הטראומטי, ועד כמה התקשה להעמידו בתחום 'המותר בדיבור', מעידה סצינה ברומן מקום אחר. היא מתרחשת בבית הקשישים המאולתר שהקים הקיבוץ למען הוריהם של המייסדים, ניצולי ההשמדה באירופה. גברת קליגר, אחת הנשים המתגוררת בבית הקשישים, מספרת בשיחת בוקר שגרתית על שכנה בעיר הולדתה את הסיפור הבא:

על ידנו, ברובנו, היה יהודי אחד. היה ממש גביר. היתה לו טחנת קמח. ומה הוא עושה עכשיו? עכשיו הוא עגלון במיפרץ חיפה. אבל אני היכרתי אותו. היה איש צדיק. צדיק גדול. וגם עכשיו הוא צדיק. אין אנשים כאלה. היו לו שלוש בנות. אחת היתה [...].<sup>141</sup>

הסיפור, שעל פי הפרטים האוטוביוגרפיים הנמסרים בסיפור על אהבה וחושך מתברר שהוא סיפור סבו של עמוס עוז, אבי אמו פניה, נקטע – לכאורה בשל העייפות הגוברת של מרת קליגר – ברגע הקריטי שבו היא מתקרבת אל הפרשה שעניינה אחת

139 שם, עמ' 180.

140 שם, עמ' 197.

141 עוז, מקום אחר, עמ' 24.

מבנותיו של גביר זה, הצדיק הגדול שעכשיו הוא עגלון במפרץ חיפה. זו שהיתה ואיננה עוד. ההפסקה הזאת, בנקודה כה מסוימת, כשעל קצה הלשון סיפורה של 'האחת', מעידה על הקירבה העצומה של המספר אל הפרשייה הטראומטית שקובעת את עולמו הנפשי והספרותי, ובעת ובעונה אחת על הקושי הרב להמיר בדיבור את השתיקה האופפת אותה.

הקריאה שהוצעה כאן ביצירותיו המוקדמות של עוז, על רקע סיפור על אהבה וחושך, התבססה על ההנחה שהאנרגיות אשר מקדישות יצירות אלה למשפחה בכלל, ולנקודות השבר והמשבר של המשפחה בפרט, מקורן בטראומה הפרטית שחווה הסופר שנים ספורות קודם שהן ראו אור. בכל הטקסטים המוקדמים שנדונו כאן מנסה הסופר הצעיר, אשר מועקת הנטישה של האם רובצת עליו ועל עולמו הספרותי, לברר את הדינמיקה שבהקשרה נוצר השיבוש שהמיט חורבן כה מסיבי על חייו. מן הביורור הזה עולה כי מקור השיבוש אינו רק הבית המסוים והמשפחה המסוימת שבתוכם גדל, אלא סדרה של כשלים עקרוניים, המובנים לתוך משפחה באשר היא. גם במובן הזה סיפור על אהבה וחושך הוא בבחינת 'רומן מפתח': הוא מאפשר לקרוא את היצירה המוקדמת כסדרה של טקסטים המבקשים לפענח את השבר ולרכך את עוצמתו על ידי ביטול הבלעדיות שלו והחלתו על מוסד המשפחה באשר הוא.<sup>142</sup>

מתברר כי הגילויים על חוויות הילדות של עוז והקשר המסתמן בין החוויות הללו לסצינות ולאירועים מרכזיים ביצירתו, מייצרים אופציית קריאה של מכלול יצירתו המוקדמת כגילום של 'רטיב ילדי'. כלומר, של סיפור הממוקד באמצעות המבט, התודעה, עולם הרגשות והקוגניציות של ילדים. זוהי נקודת התצפית הדומיננטית, הקובעת את התמטיקה של העלילות המשפחתיות ואת גלגוליהן – גם כשהן מסופרות על ידי מספרים חיצוניים ('יודעי כל' לכאורה) או על ידי מספרים פנימיים שהם אנשים מבוגרים.

הפְּטִישׁ הילדי הזה אינו בלעדי לעוז: הספרות העברית של העשורים האחרונים, המעדיפה באופן עקרוני מבטים מן השוליים וסיפורים פרטיים, סובייקטיביים ומפרקים, מאוכלסת בילדים-מספרים לרוב, בכלל זה כאלה שמבחינת גילם הכרוניולוגי הם כבר אנשים מבוגרים, אבל תודעתם מקובעת בשלבים מוקדמים של התפתחותם. המציאות הנבחנת מעמדה ילדית שכזאת, נחווית בדרך כלל כמתסכלת ולא מספקת, בהעמיסה מעצורים ומכשולים העומדים בדרך למימושם של פנטזיות ורצונות. עד כדי כך שבויה

142 ראו את דבריה של חנה נוה על נוכחותה המדכאת של הטראומה הראשונית ביצירתו של עוז: 'את נוכחותה המדכאת של טראומה בסיסית וראשונית זו הוא מבקש באמצעות חזרה (repetition) לעבד שוב ושוב על הגעתה לפתרונה'. נוה, אנחנו והילדים, עמ' 300.



החשיבה דהיום בפטיש הילדי, טוענות ננסי צ'ודורו וסוזן קונטרטו,<sup>143</sup> עד שהיא 'נכנעת' לעמדה תובענית המאפיינת ילדים באופן טבעי, ומתארת את המוסדות והארגונים שבתוכם אמורים ילדים לתפקד – בעיקר המשפחה והאמהות – כמוסדות מתסכלים, ולפיכך משובשים, מטבע בריאתם.<sup>144</sup> אם מתקבלת ההנחה שהדרמה האוטוביוגרפית הנחשפת בסיפור על אהבה וחושך מעמידה את מִסְפְּרָה כמי שלעולם חווה את המציאות מעמדה של ילד נטוש ונבגד, הרי שטענה זו של צ'ודורו וקונטרטו מתבררת כרלוונטית לייצוג המשפחה ביצירתו, ואף מנמקת את מאפייניה: נרטיב ילדי, מודע או סמוי, איננו יכול להניב אלא סיפור משפחה שהתסכול, הכעס, ויותר מזה השיבוש וחוסר התפקוד, הם אספקטים שליליים הכרחיים ובלתי נמנעים שלו.

---

143 Nancy Chodorow and Susan Contratto, 'The Fantasy of the Perfect Mother: Re-thinking the Concept of the Perfect Mother', in: Barrie Throne and Marilyn Yalom (Eds.), *Rethinking the Family*, Boston 1992, pp. 191–213

144 טענתן זו של צ'ודורו וקונטרטו מנוסחת ככתב אישום נגד הוגות וסופרות פמיניסטיות, אשר במגמה להאדיר את תפקידיה של האשה אימצו, להערכתן, עמדה ילדית נרקיסיסטית ותובענית, ועל ידי כך העמיסו על האמהות מטען חדש של אחריות ואשמה.

