

עמוס עוז ודלות החומר

נסים קלדרון

לקראת סיומו של סיפור על אהבה וחושך סיפר עמוס עוז על הביקור הראשון שערך אביו בקיבוץ חולדה.¹ קוראי הספר לא ישכחו את הביקור הזה, שהוא מסכת התעללות של הבן באביו. שנתיים לא התראו האב והבן. בגיל 15, בעיצומן של שנות ההתבגרות, לאחר שהתאבדה אמו, עזב עמוס עוז את אביו, ואת ירושלים. הוא בחר להתרחק מן האסון. אבל התרחקות פיזית בלבד לא הספיקה לו. עוד כשהיה בירושלים בחר עוז לבעוט באביו, ולבעוט בירושלים. הוא בחר לחצות את הקווים אל מחנה האויב האידאולוגי ששכן בקבוץ חולדה. הוא עזב את הרביזיוניזם העיקש של בית קלוזנר, ובחר בסוציאליזם העיקש בחצרו של פנחס לבון. הוא עזב את ירושלים של חזיונות הדם והאש בנוסח אורי צבי גרינברג, ובחר בלול לעבוד בו, ובבית הילדים להלין בו את ילדיו, ובעיתון דבר לקרוא בו ולכתוב בו. בעידן האידאולוגי מאוד של ישראל בשנת 1954, זו הייתה חציית קווים שאיננה קשה פחות מהמרת דת. וכמו בהמרת דת – עמוס קלוזנר מאמץ לעצמו שם חדש, כדי להבהיר שנולד מחדש.

ואין המרת דת בלי טקס השפלה לאב הגדול של הדת שנזנחה. האב שהוחלף באב אחר יעבור, בביקור הראשון בקיבוץ, השפלה שיטתית ואטית. יש אבנים מלובנות שרק בגיל 17 אנחנו מסוגלים להצעיד עליהם את אבינו ברגליים יחפות. ועמוס עוז בחר היטב היטב את האבנים המלובנות שלו. הוא לובש במיוחד בשביל אביו 'בגדי עבודה אפורים ומאובקים' ו'נעלי עבודה כבדות'; הוא מקבל את פניו של אביו בתחנת האוטובוס כשהוא דוהר על טרקטור; את נימוסי השולחן המוקפדים של אביו מעמיד עמוס עוז במבחן האכילה 'האיכרית-קולנית' שאימץ לעצמו בחדר האוכל הקיבוצי; ו'כמו רס"ר של בסיס טירונים', כותב עוז, הוא מדהיר את אביו המיוזע והנבוך מן הדיר אל הרפת, ואיננו שוכח גם את הספרייה של המשק, כאשר הוא מדבר ומדבר ומדבר 'על

1 עמוס עוז, סיפור על אהבה וחושך, תל-אביב 2002, עמ' 525-535.

עקרונות הקיבוץ ועל כלכלה חקלאית ועל יתרונות הסוציאליזם ועל תרומת הקיבוץ לניצחונותיה הצבאיים של ישראל'.

הסיפור הפוליטי של המרת הדת של עמוס עוז סופר. אבל אני לא בטוח שסופר הסיפור האסתטי של המרת הדת הזאת. אנחנו יודעים היטב איך ניתח עוז במאמריו הפוליטיים את הימין הישראלי, מתוך אינטימיות שיש רק לבן בית מילדות. אנחנו יודעים שהקול הערכי הבולט ביותר של השמאל הציוני מעורר אי-שקט אצל אותו שמאל ציוני עצמו, וגם מושך אש, מפני שבתרבות הפוליטית המשפחתית והכעוסה שלנו עמוס עוז החליף משפחות. וגם כאשר הטיעון שלו מאוד דומה לטיעון של דוד גרוסמן, למשל, בגרוסמן הימין לא מריח איזה ריח ישן ומוכר שמרתיח את דמו, כשם שבגרוסמן השמאל לא מזהה דעה שלנו עם ארומה לא-שלנו.

אבל כל זה פוליטיקה. ואילו אני רוצה לדבר על ספרות. אני יודע שהיום, או אתמול, אמרו פוסט-מודרניים שספרות היא כולה פוליטיקה ופוליטיקה היא כולה ספרות. אבל זאת טעות בלתי מזיקה שלהם. אפשר להתעלם ממנה ולשמור את המריבה אתם לטעויות אחרות שלהם, מזיקות יותר.

האם ייתכן שעמוס עוז לקח מתנועת העבודה רק את הפוליטיקה שלה ואילו האסתטיקה שלה עברה על ידו ולא השאירה בו שום רושם? האם ייתכן שבגדי העבודה האפורים והמאובקים, שעוז הצעיר לבש מול אביו, הובילו אותו רק אל יתרונות הסוציאליזם הישראלי בקיבוץ ובצבא, ולא אל יתרונות הסוציאליזם הישראלי במושגי היופי שלו? ואם שם לב מישהו לעניין שלא נוהגים לדבר בו בכינוסים מכובדים לספרות, כמו הבגדים שעמוס עוז מקפיד ללבוש גם היום, הרי שהוא עוד לא הסיר את חולצת הקיבוצניק שלו גם ארבעים שנה אחרי שהרגיז באמצעותה את אביו. עמוס עוז מתעקש שלא ללבוש עניבה, כשם שגלילי וחזן לא לבשו מעולם עניבה, גם בכינוסי שלום שבהם הוא מפר את כללי הטקס החמורים של משרד החוץ השוויצרי. כולנו גם מאחלים לו שהוא יצטרך להתמודד עם כללי הטקס של בית המלוכה השבדי, אבל אני אוכל את הכובע שלי אם אפילו מלך שבדיה יזכה לראות את עמוס עוז בעניבה. אבל לא בעניבה המשעשעת הזאת העניין. העניין הוא בסיפור העתיק על חולצת נסוס שנדבקה לגוף, ואחר כך גם בערה ביחד עם הגוף.

וחולצת הנסוס האסתטית של תנועת העבודה הישראלית שונה מאוד מחולצת הנסוס הפוליטית שלה. בן-גוריון ורבין לא לבשו אותה, ולדעתי אפילו לא שמעו עליה. אבל אריה ארוך טווה את החולצה הזאת על הבדים שצייר בצנעה, בין שליחות דיפלומטית אחת לאחרת. ואחריו רפי לביא לבש את החולצה הזאת בנוחיות ובביטחון של ילד תל-אביבי מוסיקלי במיוחד, והלביש אותה לשני דורות של ציירים ישראלים. ויעקב שבתאי לבש אותה במשפטים הארוכים והאפורים שלו, והלביש אותה לשני דורות של מספרי סיפורים ישראלים. וגם אניטה שפירא מצאה את חולצת הנסוס האפורה הזאת על גופו

של ברל כצנלסון, כאשר היא כתבה לא רק פרק בהיסטוריה, אלא גם פרק באסתטיקה: היא החייתה, דווקא באמצעות האנטי-גיבור ברל, את היופי שהיה בתנועת העבודה הישראלית, בשביל דור שאיבד מגע עם היופי הזה. שרה בריטברג-סמל קראה בשם לחולצה האפורה והמאובקת שממנה עשו מיטב בניה של תנועת העבודה הישראלית סוג של יופי, סוג של אמנות, סוג של אסתטיקה. והשם הוא 'דלות החומר'.²

מה לעמוס עוז ולדלות החומר? גם אילו התעלם עוז מדלות החומר – ואני מתכוון להראות שהוא לחלוטין לא התעלם – דלות החומר לא התעלמה ממנו. מאז שהחל לכתוב, ולהשפיע, ערכה אתו דלות החומר חשבון. אני יודע, כי גם אני קצת דיברתי בשמה כאשר תקפתי אותו.³ זה היה ב-1977. אבל גם עשרים שנה אחרי כן עדיין נערך החשבון הזה. בשנת 1997 כתב גדי טאוב את המניפסט שלו, שקרא לשפה רזה בפרוזה שלנו. ומה הייתה השפה הרזה הזאת, אם לא גלגול חדש של דלות החומר? ומי היה גדי טאוב, בסיפוריו ובמסותיו, אם לא ניין לברל כצנלסון ונכד ליעקב שבתאי? ומה עשה טאוב בימים האיומים שלאחר רצח רבין? הוא ביקש שפה רזה. זאת אומרת: הוא חזר ולבש את בגדי העבודה המאופקים והדלים, שהם הפראק והצילינדר של השבט שבתוכו גדל, בתקווה שהם יצילו אותו ב-1997 כשם שהם הצילו את אבותיו הרוחניים ב-1927, וב-1977.

עמוס עוז לבש את הפראק והצילינדר של דלות החומר כדי להכות באביו. ארבעים שנה אחר כך לבש גדי טאוב את אותו פראק ואת אותו צילינדר, בדמות חולצת העבודה האפורה, כדי להכות בעמוס עוז. את האויב הגדול של השפה הרזה בספרות העברית מצא טאוב במשפט הפתיחה לאל תגידי לילה של עמוס עוז: 'בשבוע בערב הוא יושב על מרפסת דירתו בקומה השלישית, רואה את הסתלקות היום ומחכה: מה מבטיח האור האחרון ומה יוכל לקיים'. בעולמם של עוזי וייל ואתגר קרת ואורלי קסטל-בלום, כתב טאוב בכעס, 'אורות אינם יכולים להבטיח ואינם יכולים לקיים'.⁴ כי הם נזהרים כמו מאש מן המטפורה. והחשד הגדול במטפורה היה עיקר גדול בשפה הרזה גם בימי ברל, וגם בימי רפי לביא, וגם בימי גדי טאוב. ואילו עמוס עוז צריך מטפורות, אוהב מטפורות, מתענג על מטפורות – אין עמוס עוז בלי הבטחות של אורות (או של חושך); בוודאי ובוודאי שאין עמוס עוז בלי הבטחות של אורות ושל חושך שלא יוכלו להתקיים לעולם.

2 שרה בריטברג-סמל, 'כי-קרוב אליך הדבר מאוד', דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית, תל-אביב 1986, עמ' 9-15.

3 נסים קלדרון, 'להסיר את המרכאות הכפולות', בהקשר פוליטי, תל-אביב 1980, עמ' 52-77.

4 גדי טאוב, המרד השפוף, תל-אביב 1997. טאוב מצטט מתוך עמוס עוז, אל תגידי לילה, ירושלים 1994, עמ' 5.

נכון, אין עמוס עוז בלי עושר החומר. אבל אני רוצה לטעון שאין עמוס עוז גם בלי חולצה אפורה ודלה, ואין עמוס עוז בלי חשבון מפותל ומר, ואוהב, עם אביו. וזה חשבון מפותל ומוזר כשם שרק ספרות יודעת להיות מפותלת ומוזרה. פיתול ראשון: עוז קיבל מאביו משהו מעושר החומר. נקרא לעושר הזה חלום-היופי-האירופי-שיש-בו-לאומיות-גלויה-ולא-דת-מסתורית, ויש-בו-גם-ערגה-רומנטית-בנוסח-אנאבלי. פיתול שני: באותה עת קיבל עוז מאביו גם משהו מדלות החומר. נקרא לדלות הזאת התנגדות-אמוציונאלית-לפנטסיות-המסוכנות-של-אמא, והתנגדות-רביזיוניסטית-לבכיינות-של-היהודי-הישן. פיתול שלישי: אחר כך עוז חצה את הקווים אל הקיבוץ וקיבל ממנו משהו מעושר החומר האחר, הקיבוצי. ניקרא לעושר הזה הפתוס-של-בן-גוריון-הזקן-ושל-בניו-הצעירים-הצברים-על-הטרקטור. פיתול רביעי: אבל באותה עת עוז קיבל מן הקיבוץ גם משהו מדלות החומר האחר, הסוציאל-דמוקראטי. נקרא לדלות הזאת לוי אשכול, או נקרא לה ההתנגדות-לצבר-עם-הטרקטור-שכבר-התחיל-להתרוקן-מתוכן-בשנת-חמישים-וארבע, או נקרא לה העיר ערד, או נקרא לה העיר-הים-תיכונית-אשדוד-מן-הסיום-של-פה-ושם-בארץ-ישראל. או מוטב שנצרף את כל הפיתולים ונקרא לדלות החומר המיוחדת שהרכיב לעצמו עמוס עוז בשמה הספרותי, שהוא שמה המדויק ביותר, מפני שהוא מכיל את פניה הרבות ואת סתירותיה: מיכאל גונן.

'אביו של מיכאל', כותב עמוס עוז, 'חינכו כילד יהודי סוציאליסטי: סיפורים על ילדי חשמונאים ילדי עיירה ילדי מעפילים וילדי קיבוצים, אגדות על הילדים הרעבים בארץ הודו, על ילדי מהפכת אוקטובר ברוסיה. הלב מאת דאמיציס. ילדים נפצעים אך מצילים את העיר. ילדים מתחלקים בפרוסתם האחרונה. ילדים מנוצלים ונאבקים'.⁵ אבל אם זה החלום של אביו של מיכאל – הרי מיכאל שבגר, מיכאל של חנה, מיכאל שלנו ושל הרומן של עוז, הוא ההפך הגמור מן הדמות הדרמטית והרומנטית הזאת. האב חינך את בנו להיות סוציאליסט רומנטי, ואילו הבן בחר להיות גאולוג פרוזאי.

'בחור שאינו שנון', אומרת עליו חנה אשתו. כל דמותו של מיכאל גונן, כל תפקידו במבנה הספר כניגודה של חנה, מקרינים שקט, פרוזאיות, איפוק, סירוב לדרמה, חוסר כישרון להיות מבריק. לכן קשה לחנה, שכולה דרמה גדולה ושירה בוערת, עם מיכאל. הוא משעמם אותה. הוא לא מגשים את חלומותיה. אבל הכול היה פשוט יותר בספר הזה אילו היה מיכאל רק משעמם את חנה. כל העניין הוא שעמוס עוז לא כתב ספר פשוט, וחנה לא יכולה עם מיכאל אבל גם לא יכולה בלי מיכאל. וזאת מפני שמיכאל לפעמים מכבה את האש הבוערת בה ולפעמים מלבה אותה. ומי שחי ספרות יודע היטב ששום אש אוהבת לא מלבה את חושיהם של המאוהבים כשם שמלבה אותם הביקורת המדויקת והנוקבת של הנאהבים מאוד והצוננים מאוד. נכון, מיכאל הוא איש לא דרמטי, אבל חנה שומעת בו לא רק את השעמום אלא גם את הלחישה שדרמטיות, וגם

5 עמוס עוז, מיכאל שלי, תל-אביב 1968, עמ' 23.

הדרמטיות שלה, היא קיטש. נכון, הוא לא איש מבריק. אבל חנה לפעמים מתעייפת מחוסר הברק שלו ולפעמים כל חושיה נדרכים כשהיא שומעת בתוך השקט שלו את האמירה שמה שמבריק, מה שיכול להבריק, הוא רק פני השטח, ואילו מתחת לפני השטח, בעומק השכבות הגיאולוגיות, יש הרבה דברים קשים אבל אין שום דבר מבריק. היום, אחרי שקראנו את סיפור על אהבה וחושך, אנחנו יכולים לומר שעמוס עוז כתב את סיפור אהבתם ושיברונם של הוריו פעמיים – פעם ברומן הברזי השני שלו, במיכאל שלי, ופעם ברומן האוטוביוגרפי שכתב 35 שנה אחריו. אבל אחד מן ההבדלים הרבים מאוד בין שתי הגרסאות האלה הוא שאריה קלוזנר של 2001 הוא בחור בלתי דרמטי ובלתי מבריק מבית רביזיוניסטי, ואילו מיכאל גונן של 1967 היה בחור בלתי דרמטי ובלתי מבריק מבית סוציאליסטי. אני מתכוון לומר שבדמותו של מיכאל גונן חיבר עמוס עוז בין שני האבות שלו: האבא שהוליד אותו בירושלים, והאבא שהציל אותו ממות ואיפשר לו להיוולד מחדש בקיבוץ. וכשם שקורא טוב לא יראה באריה קלוזנר של סיפור על אהבה וחושך רק את האיש המשעמם הבלתי רומנטי אלא גם את האיש הגאה והאנטי רומנטי, כך קורא טוב לא יראה במיכאל גונן רק את האיש שלא סיפק את חלומותיה של אהובתו, אלא גם את האיש שהציע לאהובתו חלום יקר משלו, חלום שהיא לא המעיטה בערכו גם כשהוא לא סיפק אותה, וחלום שעמוס עוז לא המעיט בערכו גם כשהוא לא סיפק אותו: חלום דלות החומר.

הייתה לעוז סיבה ראשונה וחזקה שלא להמעיט בערכו של חלום דלות החומר: הוא, כסופר בצעדיו הראשונים והקריטיים נבנה ממנו. הוא הביא אל דמותו של מיכאל לא רק את החומרים הביוגרפיים שבערו בו מילדותו, אלא גם את החומרים הספרותיים-תרבותיים שהזינו את בערת-הסופר שבו בבגרותו.

כבר בפעם הראשונה שבה מזמין מיכאל את חנה לקפה עטרה בירושלים הוא אומר לה: 'לא נלחמתי בשורות הפלמ"ח, הייתי בחיל הקשר. הייתי אלחוטאי בחטיבת כרמלי'.⁶ וגם כאשר יגייסו אותו למלחמת סיני הוא יחזור ויזכיר לחנה 'והרי אינני טיס ולא צנחן'.⁷ נכון, מיכאל מזהיר בכך את חנה מפניו, מפני החלומות ההרואיים והארוטיים – החלומות שהם ארוטיים מפני שהם הרואיים – שהיא רוצה לתלות בו, בגברים בכלל, בעולם בכלל. אבל מיכאל לא רק מזהיר כך את חנה. הוא גם מחזר כך אחרי חנה. הוא יודע היטב שאש החלומות של חנה איננה פשוטה כל כך, ובין חלומות האש והדם שלה שמור בלבה גם חלום מיוחד בשבילו, חלום על איש שהוא דווקא לא-פלמחניק ולא-טיס ולא-צנחן. 'באותה תקופה', אומרת חנה,

6 שם, עמ' 9.

7 שם, עמ' 143.

עדיין סלדתי מדמויות הגברים הקשים שהעריצו חברותי בשנים ההן: אנשי פלמ"ח דוביים הנופלים עליך באשד שופע של טוב לב מהתל, טרקטוריסטים עבי-זרועות הבאים מאובקים מן הנגב כמו פורעים הלוכדים עיר ועטים על שלל הנשים. אני חיבבתי את מבוכתו של הסטודנט מיכאל גונן בקפה עטרה בירושלים.⁸

עמוס עוז בנה את עצמו כסופר, עיצב את חושי הכתיבה שלו, אל מול דור הפלמ"ח בספרות (יותר מאשר אל מול דור הפלמ"ח במציאות). האגדה של הפלמ"ח, האתוס של הפלמ"ח, הדרמה של הפלמ"ח, הפיוט של 'הטייס והצנחן' – היו בדיוק מה שעמוס עוז רצה שלא לעשות בספרות. הוא חשב על העולם הספרותי הזה (של דור שהיה אהוב עליו פוליטית) מה שחשב מיכאל גונן על כמה מן הפנטזיות של חנה (שהייתה בוודאי אהובה עליו): שזה קיטש, שצריך לתקוע סיכה בבלון הזה, שצריך להביא דלות אל העושר הזה. אבל לא רק בעברו הצבאי של מיכאל נמצא משהו חשוב מדלות החומר.

שרה בריטברג-סמל היא, כאמור, שטבעה את המושג דלות החומר. בקטלוג לתערוכה בשם זה שאצרה במוזיאון תל-אביב ב-1986 היא כותבת שדלות החומר היא 'קוד פנימי' ישראלי, ושונה מן האמנות הענייה שהתפתחה באירופה ובארצות הברית, מפני שהקוד הזה עוצב אל מול המיוחד והספציפי שבין ברל כצנלסון לבין הארכיטקטורה של מעונות עובדים. דלות החומר, אומרת בריטברג-סמל, היא 'הפנמת הרוח של הציונות הסוציאליסטית'. ומה יש בקוד הפנימי הזה: 'החושניות, זו של חומרי העולם וזו של חומרי האמנות, לא נמצאת ביצירות'. לכן יש בקוד גם 'התרחקות מצבעוניות', ו'הימנעות קבועה ועיקשת מציור תמונות סדוקטיביות'. וגם: 'נטיה לאיפוק בהבעת רגשות, העדפת גישה שכלתנית מרוחקת על פני גישה אישית-וידויית, וכן יחס ספקני לעולם החומרים והסתייגות מכל אידיאליזציה – ביצירה ומחוץ לה'.⁹

האם אין ה'קוד' שמתארת בריטברג-סמל גם תיאור מדויק למדי של מיכאל גונן? איש בלי חושניות, איש מתרחק מצבעוניות, איש שיש לו עמדה עקרונית נגד סדוקטיביות, גם נגד סדוקטיביות ביחס לאשתו האהובה, איש מאופק בהבעת רגשותיו, איש שכלתני שלא אוהב וידויים, איש ספקני ומסתייג מכל אידיאליזציה – בגאולוגיה, במלחמה, ובמיטת האוהבים.

כן, זה תיאור של מיכאל גונן, בתנאי שנזכור שיש מאחוריו לא רק 'הפנמת הרוח של הציונות הסוציאליסטית' אלא גם הפנמת הרוח של הרביזיוניזם החילוני האנטי-מיסטי מבית קלזנר (שבז בזו עמוק לגוון הרביזיוניסטי הסנטימנטלי של בית בגין, למשל). זאת אומרת: עמוס עוז ניסה בספרות לעשות את מה שהיה בלתי אפשרי לחלוטין

8 שם, עמ' 10-11.

9 בריטברג, 'כי-קרוב אליך הדבר מאוד', דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית.

בפוליטיקה שלו ובביוגרפיה שלו: למזג בין רוחו של אריה קלונזר לבין רוח רפי לביא. למה הוא רצה כל כך לעשות את זה? מפני שהוא רצה למזג בין גאוות אביו הראשון בירושלים, שהייתה דלה במתכוון בדרך אחת, לבין גאוות אביו המאומץ בקיבוץ, שהייתה דלה בדרך אחרת לחלוטין. במציאות הוא הטיח זה בזה את שני מיני הדלות האלה. במציאות הוא התעלל באביו בשם הטרקטוריסט המאובק והפלמחניק הדובי. במציאות הוא נעשה לאויבו הפוליטי המר ביותר של בית אביו. אבל בספרות הוא היה חכם יותר רגשית, ואמביציוזי יותר ספרותית. בספרות הוא עשה את הבלתי אפשרי: הוא מיזג בין החומרים המנוגדים של חייו.

אפשר לעקוב אחרי עקבותיה של דלות החומר אצל עמוס עוז לפני מיכאל שלי ואחריו: בצעירים השתקנים שלו – כמו יונתן של מנוחה נכונה, או יואל של לדעת אישה, באירוניה שיש תמיד בתוך הפתוס של הזקנים הסוציאליסטים והרביזיוניסטים שעוז אוהב לתאר, בתום שיש בילד סומכי, בסוג השירה המאופק שבחר עוז בשביל אותו הים. אבל את החוט השלם של דלות החומר אצל עוז אשאר למקומות אחרים.

כאן אני רוצה לסיים ביחס שבין יופי לבין מריבה. עמוס עוז לא יכול היה להתעלם מדלות החומר מפני שהוא התאהב בעולמה התרבותי של תנועת העבודה הציונית. ו'דלות החומר' הוא גאוותה הפנימית, הוא המסקנה האסתטית שהסיקו כמה מן העמוקים בבניה של תנועת העבודה מדרכה, מערכיה, וגם מכישלונותיה. הם צמצמו עד למינימום הגרעיני את היופי שבה, ניקו אותו מסנטימנטליות, הפשיטו אותו ממליצות, טיהרו אותו מיוהרה. עמוס עוז לא נישאר שווה נפש ליופי שבדלות החומר. הוא הפנים אותו. אבל גם מיזג אותו עם יופיו הזר מאוד של הפיכתון הרביזיוניסטי. ככה הוא הכין את הקרקע למריבה. מריבה בתוך הדמות הספרותית מיכאל. מריבה בתוך האיש עוז. ומריבה גם בין הסופר עוז לבין קהל קוראיו בעברית. עוז זכה לקהל אוהב מאוד, אבל חרש מי שלא שומע בתוך האהבה הזאת גם מריבה. לא"ב יהושע, לגרוסמן, לשלו, לקנז אין מריבה שכזאת בתוך האהבה שרוחשים להם קוראיהם.

יש כאן מריבה כי כאשר מאמץ עוז את דלות החומר אל תוך דמותו של אביו, הוא לא יכול שלא להוסיף לאימוץ האוהב הזה גם ביקורת נוקבת. הוא לא יכול שלא לשאול – בתוך האהבה לדלות – אם הדלות המפוארת הזאת, שכל כך בטוחה בעצמה אצל רפי לביא, היא אכן מפוארת כל כך. ואולי דלות סופה דלות, לוחשת לנו חנה גונן. ויש כאן מריבה כאשר מיכאל אומר כי 'פיתוי גדול אורב לכל חוקר, להפליג במטפורות ולהיתפס לאשליה הרווחת כי המטפורה יוצאת ידי חובת הסבר'.¹⁰ האם אין אנחנו שומעים אצל מיכאל גונן את הכעס של גדי טאוב על מה שיכול הערב להבטיח, מפני שהוא מטפורה, ועל מה שהוא יכול לקיים? עמוס עוז רב מריבה גדולה עם עצמו כאשר למטפורות. וייתכן מאוד שהוא שמע לעצתם של מיכאל גונן וגדי טאוב כאשר בחר להתחיל את

סיפור על אהבה וחושך בלי שום מטפורות ובלי שום הבטחות מטעם מזג האוויר: 'נולדתי וגדלתי בדירת קרקע קטנה מאוד, נמוכת תיקרה, כשלושים מטרים רבועים'.¹¹ אבל כל מי שיש לו אוזניים שומע גם כאן מריבה. עוז מתכתש עם המשיכה שלו עצמו אל הרומנטיקה של המטפורה, שהיא הרומנטיקה של אנאבלי. אבל בכל עמוד של עוז יש גם מריבה עם דלות החומר שוויתרה על החלום שבמטפורה, על הריחוק שבמטפורה, על הזכות האנושית מאוד להבטיח (בסיפורים, לא בפוליטיקה) הבטחות גדולות מן החיים ולהתאכזב אכזבות גדולות מן החיים. נסים אלוני אמר פעם על דלות החומר בתיאטרון הישראלי שהיא נראית כמו מחזה שמכינים במחנה שבויים, על פחים של סולר ועל במה של ארגזי ירקות, והיא תמיד עוסקת בפרקים מהווי מחנה השבויים, והיא תמיד שוכחת שיש שמים גדולים מעל המחנה. גם עמוס עוז כועס כעס כזה בספריו. אבל אלוני לא התאהב בדלות החומר, לפני שהוא רב אתה. ואילו מריבת האוהבים שיש לעמוס עוז עם דלות החומר היא קוד פנימי של התרבות הישראלית, היא משהו שרק קוראיו הישראליים יודעים. בתרגום, ובלי הסיבות הישראליות לדלות האהובה, נעלמת המריבה הזאת. לא תמיד קל לעוז עם המריבה הזאת, ולא תמיד קל לטקסטים שלו איתה, אבל בלעדיה הוא לא היה נעשה לסופר שיצא לקרבות קשים ועמד בהם. בלעדי המריבה הזאת, לא היה מפענח עוז בשביל הישראלים את אחת הסתירות הפנימיות ביותר שלהם, ואת אחד ממנייני היופי המקוריים ביותר שהם יצרו.

11 עוז, סיפור על אהבה וחושך, עמ' 5.