





עמוס עוז

כפתיחה לחייהם החדשים, לקרוא בשם למחלתה של נטע לאחר שנים רבות של שתיקה שנכתבה על-ידי האם: "אתה כבר יכול להגיד התקף. אל תפחד. הצנזורה בוטלה כבר" (44). וכך מוטל גם על יואל להתוודע אל מחלתו. זהו נגע מורכב. שרשיו נעוצים ביחסי המשולש שעליהם מתוחות יריעותיו של העולם העוזי. כמו בכל ספריו של עוז מצוייה גם בספר זה דמותו של האדם השלישי, המלווה את האוהבים כצל.

נראה שאם יש בספר בעייה, הרי היא מצויה בשלושים העמודים הראשונים ה"אלה. בעוד שהסיפור שלאחריהם הוא מע"שה חשוב של קשרי מוטיבים, השתקפויות והתחלפויות, עומדת תחילתו של הסיפור כשהיא עירומה מעט וסמליה וקישוריה גלויים לעין. אין ספק – כרי שתוכלנה השאלות להישאל במלים יש לוותר מעט במעשה ההסתר הספרותי. כמו כן, יחודה של התמונה חייב היה להיות בפשטות גוניה, שחור ולבן, משום שכך היא עומדת בלבן של יואל, משום שחיינו טובים אותם רגעי תעלומיה בתסבוכת צבעונית של קשרים וניחושים: היתה או לא היתה מחלה במטולה; איך באמת מצאה עבריה את מותה בלילה ההוא? נכון גם, שממש כמו המלים השבות אל זמן הבראשית שלהן עומדת גם תמונת המשפחה כחוויה ברא-שיתית, כאילו שלוש הדמויות המאכלסות אותה יחידות בעולם כולו, וזהו הדבר המעניק לחקירה כולה את עצמתה הספרותית. ובכל זאת, נשאלת השאלה האם חישוף המנגנון המניע את היצירה אינו שומן בחובו סכנת כלייה.

אף דמות בספריו עוז אינה מחוסנת מפני המלים. כולן עד אחת נרעדו בכל יצוריו גוון כאשר נאמרה מלה "נכונה", כאילו פרטה עליהם בחושך האצבע הנסתרת, שליחת העולם האחר, הנוגעת ביואל עם בוקר. כולן שטופות כישוף, תאוה וערגה אל המלים והמלים הן אסונן. אין

לכל ארכה), מופיעה בספר פעמים רבות כל-כך, עד שלכאורה היא מתרוקנת כמעט מתוכן ואנו שומעים שוב רק את צלילה הפיזיומני החוזר, ממש כפי שיואל מתחיל להאזין למלים עבריות כאילו לא שמע אותן מעולם. או הדימוי החוזר ונשנה של פניה של אביגיל לפני איכרה סלאבית במצבים שונים (הנושא הרוסי). כך מחזיר היוצא את המלים לזמן הבראשית של התהוותן, הופך אותן לגלאי-אמת, ומעמיד את מה שמאחוריהן במערומיו לבהינה מדוקדקת אל מול האור, שוב ושוב, עד שתימצא תשובה.

אולי דווקא בשל היותו של העולם שמעבר תעלומה, מחייבת יצירת עוז בש-לביה המאחרים את חקירתו 'מתוך' החיים על פני היציאה אליו. היחס כלפי מי שברח וכלפי מי שנשאר כאן (שהרי לכל ארכה מעמדת יצירת עוז וזוגות קיומיים שונים – רות מול חנן, חנה מול מיכאל, רימונה מול יונתן), דומה שהשתנה מן הספרים המוקדמים (להוציא את 'מקום אחר', שבו מחליטה נגה להישאר עם תינוקה בקיבוץ ולא לברוח לגרמניה אל אמה), לאלה המאחרים. אם ב'הר העצה הרעה' מוצגת רות כמי שמילטה את נפשה, אם פתרונו היחיד של 'עד מוות' הוא בריחוף על כנפי המוסיקה אל מחוץ לחיים, אם טירופה של חנה גונן הוא מפלטה היחיד, הרי שב'לרעת אשה' מוצגת עבריה כמי שנחלה תבוסה ואילו יואל חש כמנצח, כמי שניצול, כמי שהוכחה צדקתו. ואפילו מלווה תחושה זו ברגשות חזקים של אשם ובגידה, הרי היא ספוגה גם שמחה עמוקה על ההישארות מן העבר הזה של הצעיף. "בושה חיתה ממלאת את יואל על שמחת הסתרים שהשיק לפעמים מהמחשבה כי מות עבריה מסמן את תבוסתה והוא ונטע יצאו לבסוף מנצחים" (76). מבחינה זו ממשיך 'לרעת אשה' את קו התעגלותה של יצירת עוז – יצירה שכבר נגעה במוות ושבה ונסוגה ממנו – כפי שהוא מצטייר בסיומיהם של 'מנוחה נכונה' ו'קופסה שחורה', שהם סיומים של השלמה, התפייסות, המתנה; כמעט מנוחה. על השאלה "האם יסורים תמידיים של זינוק בלום ותנופה נרצעת, זינוק ותנופה שאינם חדלים אף לרגע אך גם אינם מתממשים, או אינם חדלים מפני שאינם מתממשים, האם ייסורים כאלה קשים יותר או פחות מאשר ריפוק חרגל פעם אחת ולתמיד?" (55) ניתנת, בינתיים, תשובה שלילית. ואולי אפשר לומר שבספר הזה נסלה מעט למיכאל גונן.

אולם המסע אל המנוחה כולו מאבק. תנאי ראשון להחלמה בתוך החיים הוא התמודדות עם האמת. המרגל אינו יכול להסתמך על מידע כוזב. הדרך אל הסוד המקמקה בלאו הכי, ורק האמת הפנימית הטהורה והקשב לצליל הרק מן הרק עשויים להוביל אליה. לכן מחליטים האב ובתו,

ולא נכנסים אל החגדרה הזאת" (67) – אבל קיומם ספוג תחושת קיומו ומשיק לו מעבר לצעיף דק המליט אותו מפניהם, כמו הרחם הסוגר על העובר, אך אינו מונע ממנו לשמוע קולות ולחוש רעידות מן העולם שבחוץ. "שקט עמוק חקף ומילא אותו, כאילו כבר חדל ערוו מלחצוץ בין הרומיה הפנימית לבין רומיית העולם החיצון וחיו לדומיה אחת" (47).

את הצעיף הדק הזה מנסות הנפשות ללא הרף בתורן אחר קרע שררכו יתרחש, ולוא רק להרף עין, מגע. (כמו, למשל, הריחוף, ב'עד מוות' וב'לגעת במים לגעת ברוח'). כוזה נקודת הציר של 'לרעת אשה', שהיא נשיקת הרגע המדויק שבו יצא יואל מבית המלון בהלסינקי לרגע המדויק שבו התחשמלה עבריה אשתו בירושלים. "הוא שב ופרק את היום שהוא לפרטי פרטי, משחזר את קטעי חזמן על גבי גליון גדול של נייר מו-צבות... נאבק לעקור פרור אחר פרור את השכחה ולשקם את רצף העיר והמקור מות... לפיכך תחומי חזמן הם בין ארבע ורבע לחמש וחצי" (76). יואל, ללא ספק, הוא אחד מן המחפשים היותר מודעים שביצירת עוז. קיומו איננו רק משל קיומי ביד היוצר, קיום שקט, תמונתי כמעט, כזה של פומרנאץ אפילו ברגעיו הגועשים ביותר, אלא קיום מגדיר ושואל במלים. מסקנותיו ופעולותיו אינן תוצאה של הקשרים שנוצרו במוחו של הקורא כתוצאה ממשחק הרמויות בעולם העוזי, אלא של תשובות מוגדרות שקיבל במהלך חיפשו. 'לרעת אשה', אפוא, הוא ספר של איבחון, ספר שבו יורדת ספרות עוז לחקר אבני השתיה של עולמה יותר מאשר בכל ספר עד כה.

למטרה זו פותחו ב'לרעת אשה' תבניות תחביריות חדשות, כגון קיטוע המשפט בנקודה פתאומית, ופתיחת המשפט העוקב בפסוקית, שיצאה משיעבודה למשפט הקודם. "את המקדחה הניח, כאילו חיתה כיבוד, לפני האורה. שהתיישב בוחרות בפנית הפסח" (33). "לפנות ערב, בלור, חיכה לו הפטרון עצמו. שפיסר בלי חקדמות כי עבריה נהרגה אתמול בתאונת חשמל" (13). כאילו פורם הסופר את המשפטים ומעניק לחלקי משפט, שהיו קודם מובנים מאליהם, מעמד עצמאי, מט-ריד, כמו תשובות לשאלה שלא נשאלה בקול רם. לכן יש כאן, במידת מה, ויתור מחושב על השיריות הלשונית הבארוקית למען האנאליזה של המלים (אם כי חזרת הנושאים יוצרת שרירות באלארית משל עצמה). אף החלוקה לפרקים קצרים, שכל אחד מהם מגיח מתחת לכנפי קודמו, דומה ביסודה לתהליך זה. כמו-כן עוקר עוז בספר זה שרשי נושאים ומלים שהיו משור-קעים היטב בארמנו הסגנונית, לשם הית-בוננות אנאליטית: המילה "מצדי" למשל (מילה שהופיעה בהטיות שונות ביצירתו)

לדעת אם המלים בתעתיקה הן האורגות סביב הגיבורים עולם שאין בו ממש ומנת קות את הנפש מן העולם האמיתי, או שמא כבר חסרה הנפש מעצם בריאתה את הקשר לעולם והמלים הן רשת טווייה מרצון; עולם כבואה שאפשר להפליג בו, עקבות שהותיר העולם שמעבר בעולם הזה. תהא מערכת הקשרים והזיקות, הסיבה והמסובב, אשר תהא. התוצאה אחת – כל הרמויות מוקפות זכוכית דקה, והעולם האמיתי אינו נוגע בהן. "גם העצמים החמריים, אם מתעמקים בהם עד כלות, הלא אינם אלא דימוי רופף. בקצרה: את האיריאות בחוש לא תוכל לתפוס ואת הגופים המוחשיים הן לעולם לא תשיג במחשבוך תיך. וחיצוא מכך, אין בלום". (לגעת במים, לגעת ברוח 12). זהו כלא בדירות שלעולם אין להסירו, ומכל מקום – להסירו לחלוטין. הנפש שבתוך הזכוכית נכספת אל נפש כבואה שתשקף לה את דמותה ותשיב לה את הווייתה האמיתית, אשר נשתכחה ממנה זה כבר בינות לבכואות המתחלפות ולהדים החוזרים: להשתקף ו' לנוח סוף סוף. ועם זאת, גם להינגע, להיכבש להישטף, לשמוע קול חדש. (לכן, אולי, משיכתו של עוז אל הדיבור דרך המדיום הנשי, הנתפס כצד הנכבש). והנה, כאשר נפרצת החומה על-ידי האהבה המיו' חלת, דומה כאילו מוטלת הנפש לחללו של עולם שניתוסף לו מימד ואין לדעת כיצד לנוע בו, כאילו מוציאה ההשתקפות הפתאומית שלא מתוך עצמן כל אחת מנפשות הזכוכית של עוז ממים לאוויר. והנפש, הלומת כוכדה המבעית שנתגלה לה פתאום, נזהרת בנפש האהובה כאילו היא עלולה לנפץ אותה במגע. עוז האהבה הוא גם כיליונה. כמו אדם הזורק אבן אל מטרה וחושש להשתמש במלוא כוחו, ול' פיכך הוא משליך אותה רק אל מחצית המרחק. אלה המשליכים את האבן בכל כוחם, כמו אילנה וגרעון, נגזר עליהם שינתקו זה מזה בעצמה וזה לעצמת התנג' שותם. ובין מגע עז מדי לאיך-מגע, חומקת האהבה אל בין הרגעים. עומש הנפש המ' פרפרת מעוות את הראי ומושגה את יחסי המידות. אין היא יודעת עוד לאמוד לא את כוחה ולא את כוח זולתה. במקום שתראה לה הנפש האהובה כבואה וזהה, היא משתקפת בלתי-שווה: השתיים נראות זו לזו כאונס ונאנס, כובש ונכבש, מורה ותלמיד, הורה וילדו. הכל – רק לא איש ואשה. ומי שלעולם אינם שווים במשחק הכוחות, אפילו הם מתחלפים בתפקידיהם, אינם יכולים לעמוד זה מול זה לבדם. וכאן מקומו של האיש השלישי: מתווך, מסכל, שר, רוזף או משלים – האיש השלישי נחוצ תמיד כדי לאזן את המחוג המתנועע בטרופ בין שני הקטבים, ולפע' מים כדי להטות את החבטות, כשופט בזירת איגרוף: "לעתים יכלו שניהם לחב' חין בכך שנשע מפרידה ביניהם, ושניהם

ידעו כי כשתלך יישארו הם פנים אל פנים" (93). [ואולי אפשר לומר, שבכל דמות עוזית בודדה קיים הרצון לפלוש כאיש שלישי אל מעגלים אוהבים, לקחת חלק. כמו שרגא אונגר שכזה, השוכב בחושך ומאזין לחיים המתקשרים סביבו ואינם נוגעים בו ב'אהבה מאוחרת', עזריה גיטלין שכזה, המבקש להיות שותף שווה באהבת רימונה ויונתן ב'מנוחה נכונה']. אלא שהמבנה המשולש אינו טבעי. מרכי' ביו נגזר עליהם שיחריבו זה את זה. "ומה יכול היה לספר לה? רצחתי את אשתי מפני שנפתה לרצוח את בתנו שנפתה לחסל את שני הוריה? אף כי בין שלשתינו היתה יותר אהבה מכפי שמוותר שתהיה? כמו בפסוק ממך אליך אברהם?" (לדעת אשה', 109). כל אחד משלושת גיבורי 'לדעת אשה' משמש אדם שלישי הורס ונהרס לשניים האחרים. שני ההורים מא' שימים זה את זה באחריות למחלת הילדה, אביגיל מאשימה את יואל, ליוה מאשימה את עבריה.

אבל המאבק אינו יכול להימשך. לפי חוקי 'ההחלמה בתוך החיים', מי שאינו מוותר אינו יכול להישאר. נטע – שמחלת האזהרה שלה היא התגשמותה החיה של המחלה המשולשת – מבקשת לנתק את המעגל החשמלי שבין השלושה על-ידי ליבויו. אמנם, במחלתה היא מגלמת 'אדם שלישי' לשני הוריה, אבל גם מצילה מאוחר יותר, מקיפין, את חיי אביה וקונה לעצמה את הזכות לגדול ולהיות סוף סוף לאשה. יואל, "מבונת-אמת מחלבת" ש' אינו מפחד לקרוא למחלות בשמן, אף הוא קונה לעצמו את הזכות להמשיך לחיות. אבל עבריה, הבוחרת לשתוק תמיד, להי' מלט אל קיטונים סגורים ואל בתים קיצו' ניים ובלבד שלא תאלץ לקרוא לחוליה "האלהי, הקדוש, הירחי-כוכבי, חשדי", של נטע בשמו; עבריה, שכמו ברוח מיואל עם גבר זר אל זרועות המוות, חייבת להתחשמל במעגל החשמלי שיצרה היא עצמה. ואחרי מותה נפתחת הדרך ליואל לשאול ולחקור במלים ולמצוא גם כמה תשובות. "האמת היא שאין דף חדש. אולי רק לידת מתמשכת. לידת היא חיפודות ולחיפוד קשה, ומי בכלל יכול לחיפוד עד הסוף. מצד אחד אתה ממשיך לחיולד ולחיולד במשך שנים על שנים, וחנה מצד שני אתה כבר מתחיל לחוליד אף כי עדיין לא גמרת לחיולד, וכך נתקעים בקרבות של ניתוק מגע מפנים וגם מאחור" (120). האדם הלכוד במעגל ההורות נמצא במקום שהוא התחלה וסוף תמידיים, אבל לעולם אינם אמצע, מקום שם מצויים החיים. החיים משמעם הווה, אבל האדם המרפרף בנקודה שבין עבר לבין עתיד, בין היות בן להיות הורה, לעולם לא יוכל להתחרר אל ההווה הזה ולשחרר אליו את בניו ואת אהוביו אלא אם כן יפרוץ תחילה את המעגל: "... שום

סימני חיים. רק איזו ידיעה מעומעמת שחבל לא בחקיץ. שהוא מהלך, מהרחר, ישן ואוכל, מתעלם עם אנמארי וצופה בטלויזיה ומתקין מדפים חדשים בחדרה של חמותו וכל זה מתוך שינה. שאם נותרה עוד איזו תקווה לפענח דבר מה, או לכל הפחות לנפח שאלה חודרת, עליו לחקיץ בכל מחיר. ולו גם במחיר אסון. פציעה. מחלת. הסתבכות. דבר מה שיבוא ויטלטל אותו עד יקיצה. ינמץ במכת פגיון את הקרוב הרך, השמנוני, הסוגר עליו כמו רחם" (97). ומי שיציל את עצמו, יציל גם את אהבתו ויזכה לבסוף "לדעת אשה". "על כן יעזב איש את אביו ואת אמו ודבק באשתו והיו לבשר אחד", מעיר עורך ספר בראשית בהערת הווה מובהקת בעיצומו של תיאור בלשון עבר (ברא' ב', כ"ד). או, כפי שאומרת אנמארי "אני חושבת יואל, מה זה אשה אתה אף פעם לא ידעת. אפילו המילה הזאת אתה לא כל כך מבין... איך זה רול בעברית? תפקיד... רציית להגיד שאתם, כל חזמן, או אתם נותנים לנו הרול של תינוק, או אתם לוקחים בשבילכם הרול של תינוק. לפעמים אני חושבת בייבי בייבי, יפה מאוד, סויט, באט וי מאסט קיל דה בייבי" (114).

ומכאן ואילך תהליך הריפוי, שהוא גם גמר ההיוולדות וההולדה; ניתוח כואב, המנתק את הגיבור משני עבריו מן המזין אותו ומן הניזון ממנו. בהחלטיות מתחיל יואל לשחרר את נטע בתו. בהחלטיות הוא ממרה את פי הפטרון, "המורה", "האב", ומסרב לרשת אותו, לחזור אל השירות ולנסוע לבנגקוק. כי היות הבן החי משמעו גם היות הבן הבוגד: "חוא וחם וכולם לא יסתפקו בפחות מאשר כל חיי וכל החיים של בולם, גם של נטע, ואת זה אני לא נותן. גמרינו. אם כל החיים הם קודש לקדושת החיים וכל זה, הלא אין הם חיים אלא מוות" (134). מחיר ההישארות בחיים הוא הבגידה באב, באם ובאח. ואותו את, חברו של יואל לשירות, יוקנעם אוסטא' ושינסקי, הוא הבן התופס את מקום אחיו ונותן נאמן להוריו ומת במצוותם במקומו. ורק אז, לאחר שהלך יואל אל אוסטא' שינסקי האב לבקש ממנו מחילה, ולא זכה לה, ונתכנה בפיו "בוגד" ו"קין", והשתחרר סופית מכל ההורים שבעולם, הוא יכול להיוולד מחדש משיחי גנו ולהתחיל לחיות. אולי אין הבחירה החלטית. אולי לעולם אין עוז מקיים לחלוטין 'ובחרת בחיים'. אבל הפעם יש בה בחירה, ללא ספק, יותר חיים ממוות.

חלית בלום