

עמוס עוז – מסת מבוא*

אברהם בלבן

ספרו הראשון של עמוס עוז, 'ארצות התן' (1965), הורכב מתשעה סיפורים שנכתבו בשנים 1962-1965. הראשון מבין סיפורים אלה, 'קודם זמנו' (נדפס ב'קשת', יולי 1962), לא היה סיפורו הראשון של עוז אשר ראה-אור. קדמו לו שני סיפורים – 'סדק מפולש לרוח' ('קשת', אפריל 1961) ו'חוף סגול' ('דבר', 18.5.1962) – שלא כונסו מאוחר יותר בספר. לכאורה קיים קשר אמיץ בין 'סדק מפולש לרוח' לבין סיפורי 'ארצות התן'. הרקע של הסיפור, כרקע של מרבית סיפורי 'ארצות התן', הוא הקיבוץ, והסיפור כולל אף דמויות ומוטיבים המופיעים בסיפורים המאוחרים יותר. סאשקה, מזכיר הקיבוץ, מגיבורי 'ארצות התן', מופיע כבר בסיפור ראשון זה, וכמוהו השדות אשר כמוהם כחיה, התנים ועוד. כמה וכמה מוטיבים מקשרים אף את 'חוף סגול' עם סיפוריו המאוחרים יותר של עוז (התן, המים, הצבע הסגול, ועוד). מדוע החליט, אם כן, עוז שלא לכנס את סיפוריו הראשונים? כמוכן, ניתן לטעון כי הסיפורים הראשונים לא עמדו תחת שבט הביקורת של עוז, עם השתכללות יכולת ההבעה שלו והתפתחות טעמו הספרותי. אבל עובדה היא כי הסיפורים שנכתבו אחרי 'קודם זמנו' נכללו כולם ב'ארצות התן' על אף שאינם מעור אחד, לא מבחינת שיכלול סיגנונם ולא מבחינת ערכם הספרותי. משמע, לא שאלה של טבע, של מהות. קיימים, אכן, הבדלים עקרוניים בין שני סיפוריו הראשונים של עוז לבין סיפוריו הבאים. התבוננות בשני סיפורים אלה, ובמעבר מהם אל 'קודם זמנו', מצביעה על התגבשות תפישותיו הספרותיות של עוז. אין ספק, עם הסיפור 'קודם זמנו' הגיע עוז לכלל עיצוב נוסח סיפורי שסיפק תשובה לצרכיו השונים. נמצא לו מודל שבו ידבוק לאורך מרבית דרכו הספרותית, בכתיבת סיפורי 'ארצות התן' ו'הר העצה הרעה', כמו גם בכתיבת הרומאנים 'מקום אחר', 'מיכאל שלי' ו'מנוחה נכונה'. מודל זה מתייחס לאופיים של הגיבורים, למערכת הסמלים המשמשת אותם, וכן לזיקותיו של הסיפור אל המציאות בת-הזמן וזו העל-זמנית.

'סדק מפולש לרוח'

במאמרו הראשון בעיתונות היומית, מאמר שבו תקף את הפירוש שנתן דוד בן-גוריון לקיבוץ ולערכיו, הגן עוז על "בלתי טבעיותם" של ערכי הקיבוץ: "מהות האדם, תוכנו העמוק של 'היות אנושי', הוא המאבק נגד הטבע, ולא ההשתלבות הנכנעת בחוקי הטבע" ('שיתוף אינו תחליף לשיויון', 'דבר', 1961). אחרי שעמד על המישור החיצוני של מלחמה זו, הדברת איתני הטבע והתאמתם לצורכי האדם, הוסיף: "יש מישור שני להתמודדות זו. התמודדות סמויה ופנימית, אך לא פחות הירואית מזו 'החיצונית'. זוהי מלחמת האדם בטבעו שלו, ביצורו, באינסטינקטים שלו, בחייתו שבו, ב'טבעו' שבנפשו". מלחמה זו המאיימת לשסע את האדם ולפוררו, הניסיון להבין את הצדדים הלוחמים ולהביאם לידי קיום-כצוותא שיש עימו

* פרק מתוך חיבור על יצירתו של עמוס עוז, אשר יראה אור במהלך השנה הבאה.

זיקת-גומלין מפרה, יעמדו מאוחר יותר במרכז יצירתו של עוז. למאבק זה מוקדש כבר סיפורו הראשון, 'סדק מפולש לרוח', שנכתב בתקופה שבה נכתב אף המאמר הנזכר. עם זאת, דרך התמודדותו של הגיבור בסיפור זה עם ה'קרע' עומדת בסתירה גמורה לדרך ההתמודדות שאימץ לעצמו עוז מאוחר יותר. המספר של 'סדק מפולש' הוא חבר קיבוץ אשר בקיר חדרו ניבעה סדק גדול, והסיפור נסב סביב ניסיונותיו של המספר למצוא רפואה לסדק זה. הוא פונה תחילה אל תשבי אליהו, איש-הבניין של הקיבוץ; אך זה דורש את אישורו של מזכיר הקיבוץ. המזכיר, סאשקה, גורס שהשלמתם של בתים חדשים קודמת לתיקוני סדקים למיניהם, אך ניאות בסופו-של-דבר להביא את העיניין לפני אסיפת הקיבוץ. המספר הנופל למישכב בשל רוחות-החורף המנשבות מבעד לסדק, אינו מסתפק בתשובה זו. הוא מחליט לנסוע העירה, כדי לקחת דברים עם קרובו רב-ההשפעה, ברוך מכתש. ברוך מכתש זה אמור, בין השאר, לסייע למספר לעזוב את קיבוצו ולמצוא בעיר מקום ראוי לו ולרעייתו. בדרכו אל ביתו של ברוך מכתש פוגש המספר מצחצח-נעליים זקן, ורוכל המוכר תמונות פורנוגרפיות. אלה מבקשים ממנו שייצג לפני שלטונות-העיר את דיירי רחובות התחנה המרכזית, שנפשם "נשכרה מעקת הרעש וההמולה". המספר אכן נחלץ לעזרתם, ויוצא בראש הפגנה אל בית-השלטונות. הוא לוקח דברים עם מתכנן-בניין-העיר, ועם כמה פקידים נוספים, ומתפרץ בסופו של דבר אל לישכת אבי-העיר. פקידת אבי-העיר — למרבה הפלא: אהובתו לשעבר של המספר — מנסה לשכנעו בכסילות משימתו. הרעש שעליו מוחים שולחיו — הם עצמם מקימים אותו, היא טרענת. המספר אינו משתכנע ומקיש על דלת אבי-העיר. דפיקותיו נותרות בלא מענה והוא חוקר "בקול סדוק" את אהובתו-לשעבר מיהו אבי העיר. כאן מתברר לו, כי אבי העיר אינו אלא ברוך מכתש שאת עצתו בא לדרוש. הסיפור מסתיים בחזרת המספר לקיבוצו. מאחר שהחמיץ את המכונית הנוסעת לקיבוצו, הוא נוסע במכונית אחרת, ועושה את יתרת הדרך ברגל. בדרכו בשדות נטפל אליו תן קטן: "בלכתי, עיף ומוגף, בכביש המסורגל כשרטת כבשר השדות הרטובים, נטפל אלי תן קטן. הלך אחרי ובכה. רקעתי ברגלי. נרתע ופרץ בצחוק תני. החשתי צעדי. רץ. יידיתי בו אבן. הבריכו עיניו בתוכחה. גחתי אליו וליטפתי. נתחכך בי. הרמתיו והבאתיו אל מפנים למעילי" (עמ' 27). המספר מגיע לקיבוץ, פורש מצע-שקים יבש לתן הישן, והולך אל תשבי אליהו, כדי לקחת ממנו את מפתח מחסן-הבנאים. הוא מכין דלי מלא מלט וסותם בעצמו את הסדק שבקיר חדרו.

הסיפור כתוב כאלגוריה עגנונית, בנוסח 'ספר המעשים' (תש"ב). הסדק שסביבו סובב הסיפור הוא המחשה מטאפורית של הקרע שבנפש הגיבור: במקום לומר כי יסוד מרכזי בנפשו התערער ומאיים על קיומו, מספר הגיבור על התערעורת "עמוד-התיכון" של ביתו, ועל סדק גדול שניבעה בקיר חדרו. מה משמעותו של סדק זה? מה אופיו של הקרע המאיים על הגיבור? אין ספק שאחד הגורמים העיקריים להיווצרות הסדק הוא הניגוד שבין ה"טבע" שבאדם, כוחות-היצר הסוחפים, הדחפים הג'ונגליים, לבין יסודות התרבות שבו. כוחות הטבע, תנועת האדמה, "זרמי המים האדירים", הם שכבראו את הסדק, הם שנטלו מן הגיבור את הגנת הציוויליזציה וחשפו אותו לגשם ולרוח. הניגוד שבין טבע לציוויליזציה עולה בסיפור בכמה אופנים שונים. עולם הטבע המצוייר כאן הוא עולם חי ונושם, בעל נפש משלו. יתר על כן, נפש זו עוינת את הגיבור ומתנכלת לו. אחרי שאשתו סתמה את הסדק בעיתונים ישנים הוא מעיר "מקומנו פרוז לסערות העזות והממושכות של ימי טבת, ופקעת של עיתונים ישנים אינה מיכשול בפני רוח היודעת את רצונה. באחד הימים פרצה הרוח פנימה, סוחפת עימה את מיתרסי יקירתי ומפזרת עלי-פני החדר קרעי-נייר שעבר זמנם ובטל עניינים" (עמ' 17). המילה 'מיתרסים' מעידה על המאבק המתחולל, ואכן המספר מוסיף מייד לתאר את הרוח, אשר "באה מן הסדק וצחקה לי והיקשתה על מחלתי".

חיותו של עולם הטבע, והניגוד שבינו לבין הציוויליזציה, באים לידי ביטוי בכמה תיאורי-טבע קצרים. כך, למשל, הולך הגיבור בלילה אל ביתו "בכביש המסורגל כשרטת כבשר השדות הרטובים" (עמ' 27), ובעת שהותו בעיר הוא מספר, כי פעמים רבות ראה "מטוס-סילון משייר אחרי צלקת לבנה כבשרם של שמיים כחולים" (עמ' 18). בשני התיאורים נתפשים מעשי-האדם כפועמים את איתני-הטבע, כחותכים כבשרם. מטאפורות אלו, המציירות את איתני הטבע כבעלי-חיים, תופענה שוב-שוב בציוריותו המאוחרות של עוז, והן מצביעות על אחד הצדדים המרכזיים בעולמו: גיבורו של עוז רואה את העולם כאיש שבת קדמון המייחס לאיתני הטבע חיים, נשמה ורצון.

המחשה סמלית של ההפרש שבין הטבע לציוויליזציה מובאת בסוף הסיפור: הגיבור אוסף בדרכו אל

הקיבוץ תן, מחזיקו בחיקו ולבוסף מניח אותו בעדנה על ערימת שקים יבשים. התן מייצג כאן את כוחות הטבע שבאדם, את צידו האפל והשפל. כעת משהשלים עם החיה שבו "גחנתי אליו וליטפתי. נתחכך בי. הרמתיו והבאתיו אל מפנים למעילי", משלמד לחיות עם התן שבו, יכול המספר לגשת למלאכת סתימת הסדק. עם זאת, הניגוד שבין האדם לחיה מובא כאן בגירסא מוקלשת מאוד. התן הוא אנושי למדי (הוא בוכה, צוחק ומוכיח), הוא גור רטוב ומיסכן. עובדה זו מסבירה את האופטימיות הנלהבת של המספר, הבטוח כי יעלה בידו ביום מן הימים לסתום סופית את הסדק בביתו. בסיפוריו המאוחרים של עוז מאבד התן את 'אנושיותו' והופך להיות חיה מרושעת, זבת ריר וריחות רעים, המייצגת את זדונו של הטבע. בד בבד מתפקקת אפשרות ההתפייסות עימו.

אחד ממקורותיו העיקריים של הסדק, אם כן, הוא הניגוד שבין הטבע לבין הציוויליזציה המנסה לכבושו, או הניגוד שבין הטבע שבאדם לבין יסודות התרבות שבו. צד אחר של ניגוד זה נקשר לארוס. על כעיית הארוס עמד עוז בראיון שנערך עימו לרגל הופעת 'מיכאל שלי': "אני חושב שהיחסים האנושיים, א-פריורית, זהו עסק-ביש. ההתאמה שלנו לקוסמוס היא לא שלמה, ואם אפשר לדבר על היגיון ביולוגי, האדם הוא יצור מופקפק, מלא סתירות, מתוך עצם מהותו. אנחנו היחידים בקוסמוס כולו, חי צומח ודומם, שיודעים שאי-פעם נמות, והתודעה הזאת ממלאה את חיינו בשעה שהטבע לא נתן לנו שום מנגנון שכנגד. חוץ מזה, אנחנו היצור היחיד בטבע שבשבילו הארוס הוא בעיה. בכל הטבע הארוס הוא רפלקס, מנגנון, מכאניזם. אצלנו הוא בעיה" ("המסע הארוך אל תוך הלשון", 1968). הבעיה הטמונה בארוס מובעת בסיפור באמצעות תגובתו הלא-צפויה, האלימה, של הגיבור, למראה תמונות-זימה המוצעות לו למכירה: "חפיסה של תמונות נבזיות, תצלומי זימה ופריצות, שיטתה כי וטרפה עלי את צלילותי. פניי האדימו. לא בשל מחלותי האדימו פניי. רוגזה משוגעת חירחרה בי. ושרירי בטני נתכווצו משנאה. באצבעות מעוותות שיספתי את תמונותיו של סולטניאן, מפריח באוויר המסעדה פיסות קטנות ונפחדות. [...] במאוחר למדתי כי כל קרע מקרעי התצלומים פריצות מסעירה שבעתיים מפריצות התצלום השלם" (עמ' 20). הארוס הוא נפש-פועלת מרכזית בעולמו של עוז. הארוס הוא עקרון מפתח בקוסמוס כולו (ברומאן הראשון שלו, 'מקום אחר', 1966, יתאר עוז את בקעת-הירדן כ"חריץ הקדמון", כינוי המעלה על הדעת את הערווה, עמ' 40). ובנפש האדם הוא מייצג את אחד מכוחות הטבע שנשתמרו בכל עוצמתם הראשונית, האדירה והקודרת. בסיפור שלפנינו די בתמונות עצמן כדי להוציא את הגיבור משיווי-משקלו. הן תוקפות אותו ומשטות בו כרוח ש"צחקה לו" והיקשתה על מחלתו, הן טורפות את דעתו ומעירות בו "רוגזה משוגעת". 'שגעונו' מעלה על הדעת את תלונת דיירי התחנה-המרכזית על הרעש והסירחון המשגעים את ימיהם (עמ' 21), ואת סיפורו של האיש ש"ידעתו נחבלעה" בשל הסדקים שנפערו בביתו (עמ' 24). חשיבותו של יסוד זה שבה ועולה בסיום הסיפור. לפני שהוא עוזב את לישיכת אבי-העיר כותב המספר על דף-נייר גדול "בסמטות התחנה המרכזית סובב רוכל ושמו סולטניאן. הוא מוכר תצלומי-זימה. מתכבד אני להציע בזאת את מועמדותו למישרת אבי-העיר" (עמ' 26). לפני התפייסותו הסופית עם התן מציע כאן המספר בשגעונו את פולחן הארוס כתחליף לפולחן האלוהים שנתרוקן מתוכו.

אכן, תחושת הניתוק מאלוהים, והספק בדבר עצם קיומו, הם צד נוסף של הסדק. אבי-העיר נתפש כאן כאילו היה אלוהים בכבוד; "כימי-בראשית של העיר כיהן האיש כאביה, הראשון באבותיה. יש האומרים עליו כי הוא מייסדה של העיר הזאת. מי יידע אל-נכון דברי-נושנות המרפרפים על גבול האגדה והדימוס" (עמ' 22). לישיכתו נמצאת 'בחדר קץ-המספרים" (כהמחשה מטאפורית של מושג האי-סוף המציין את תפישת האלוהים), והמספר פונה אליו במונחים מתחום הפיזיק והתפילה: "'אדוני אבי-העיר', צעקתי, 'פתח לי, פתח לי, חוס עלי ופתח לי...'" (עמ' 26). משלא בא מענה לצעקותיו הוא שואל "כקול סרוק" את מזכירת אבי-העיר: "מיהו היושב שם, בפנים? מיהו? היש שם אדם, או מכתבה ריקה מונחת שם, או יתומה-מאב העיר הזאת?" [...] 'אבל מיהו, גבירתי, מיהו?...' צעקתי, והצעקה גוברת על הצועק ומטלטלת את כל גופו. 'ברוך מכתש', ענתה ירדנה כפליאה דקה" (עמ' 26). שאלותיו של המספר נסובות על עצם הנהגתו של העולם, או לשון אחרת, על שאלת קיומו, או אי-קיומו, של אלוהים: היש אב לעיר, השולט בה ומכוון את פועלותיה, או שמא היא מתנהלת בלא כל תוכנית-אב, בלא כל השגחה. העובדה שברוך מכתש הוא אבי-העיר, או כך, מכל מקום, טוענת ירדנה גבע, אינה מציעה תשובה חד-משמעית לתהיותיו של המספר. השם 'ברוך' עשוי לתמוך בטענתה של המזכירה כי אבי-העיר חי וקיים. שם זה

מופיע פעמים רבות בתפילה ובפיוט כשהוא צמוד ל'אלוהים', ולעיתים הוא משמש אף ככינוי לאלוהים ('ברוך אתה ה', ברוך אומר ועושה', 'ברוך ה' יום יום', 'ברוך הוא ברוך שמו', 'ברוך השם', ועוד). מצד אחר, שם-המשפחה 'מכתש' מצביע על היעדר, על שקע הקיים מכות הקירות הסובבים אותו. שם-משפחה זה עשוי לחזק, אם כן, את תחושת המספר כי לישכת אביה-עיר ריקה. יתר על כן, אפילו קיים אביה-עיר ועושה בלישכתו, הרי מזכירתו ממהרת להוסיף, "שזקן הוא מאד, ואזוניו כבדות. אולי שקוע הוא בעבודתו. אולי חושב מחשבות. אולי נרדם". וכיוצא באלו מחשבות קאפקאיות-עגנוניות, הקרובות אף לנוסח ראשון של א.ב. יהושע. הגיבור שנסע העירה כדי לפגוש את ברוך מכתש, במטרה למצוא מרפא למחלתו ואולי אף לעזוב בעזרתו את הקיבוץ, מבין כי מכאן לא תימצא לו ישועה. הוא חוזר אל הקיבוץ וסותם במו ידיו את הסדק שנפער בקיר חדרו: "מימי לא עבדתי עבודת-בנין, ובמלאכת-ידי הנחפזת בטחתי אך מעט. ודאי לי שאצטרך לשוב ולסתום את הסדק. ובכן אשוב ואסתום את הסדק ואהיה עקשן מן הסדק, עד שיתיצב לו עמוד-התיכון במקומו. הבית הלוא ימצא לו באחד הימים את תנוחתו הסופית, זו שנועדה לו בדרך הטבע" (עמ' 27). אם קודם לכן מילא המספר את תפקיד הגיבור, בצאתו לייצג את אנשי התחנה-המרכזית לפני שלטונות-העיר, הרי כעת הוא נוטל על עצמו משימה נכבדה לא פחות: מאבק מתמיד בסדק, עד שימצא לו הבית את תנוחתו הסופית.

הסיפור מסתיים, אם כן, ברוח אופטימית, במסורת ההומניזם הישן שפיאר את האדם, את יכולתו לשלוט בעצמו ובסביבתו, את כוח רצונו ואת נחישות החלטתו. הנחותיו הנלהבות של המספר בסיום הסיפור הן, ראשית: בין אם אלוהים קיים ובין אם אין הוא קיים, האדם יכול להתמודד בכוחות עצמו עם בעיותיו. שנית, המאבק בסדק אינו עתיד להיות מוכרע במערכה אחת, אך בסופו-של-דבר ניתן לסיים את הקרב בהצלחה. יתר על כן, מן ההנחה הקודמת עולה, שהסדק אינו כורח קיומי, אינו מתחייב מעצם טבעו של האדם. המספר נשבע להחזיק ולסותמו עד שימצא לו הבית "באחד הימים את תנוחתו הסופית, זו שנועדה לו בדרך הטבע". קיימת, אם כן, תנוחה סופית, תנוחה שבה ניצב הבית יציב, חסון, חסין מפני סדקים. ראשון להתנער מהנחות נלהבות אלה יהיה עמוס עוז עצמו, אשר בסיפוריו הבאים יצביע שוב ושוב על הסתירות המציניות את הקיום האנושי, סתירות הנובעות מעצם טבעה של נפש האדם, ואשר המאבק בה אינו עשוי להסתיים לעולם בניצחון, אלא, במיקרה הטוב, בפשרה מכאיבה.

השפעת 'ספר המעשים' של עגנון ניכרת היטב בסיפור 'סדק מפולש לרוח'. השפעה זו ניכרת בשמות האלגוריים של הגיבורים (תשכי אליהו, ברוך מכתש) והרחובות (ברוך מכתש מתגורר בשכונת 'מזלג-עקום', בסימטת 'כמעט-כטוח'), במערכת הכוחות המניעה את העלילה (הסדק, מחלת הגיבור) ובזימונים המפתיעים המכתיבים את מהלכה (חור ככותל, המצריך תיקון ומביא לנסיעת הגיבור אל עיר מולדתו, נמצא בסיפור 'לבית אבא', הראשון בסיפורי 'ספר המעשים'; בסיפורים הבאים נמצא תיאורים של תל-אביב על תחנת האוטובוסים הרועשת שלה ועל מיטרדיה האחרים. כן חוזרים בסיפורים אלה מיוחשיו ומחלותיו של הגיבור). בסיפורו הבא של עוז נמצא, בצד המשך מגמה זו, גם סטייה רבת חשיבות ממנה.

חוף סגול' – בין עגנון ליונג

סיפורו השני של עוז, 'חוף סגול', מהווה, מצד אופיו האליגורי, המשך ל'סדק מפולש לרוח'. יתר על כן, עוז כמו החליט למצות את המשתמע מסיגנון-הכתיבה האליגורי ויתר לגמרי על סממנים של מקום וזמן. אם שמות האנשים אליגוריים, ואליגוריים שמות הרחובות והכוחות המניעים את העלילה, מה טעם יש למקם את העלילה במציאות מוכרת, כמו-ריאליזם? במילים אחרות, מדוע יש לכרוך את שאשקה ואת תשכי אליהו בסיפור אחד? סיפורו השני של עוז אינו מתרחש, אם כן, על רקע של קיבוץ אלא על רקע אליגורי-מופשט: ספינה השטה על-פני האוקיאנוס, במסע שאין לו כל יעד בלבד עצם קיומו. מגמה זו משתלבת כמגמה נוספת: בהשפעת השקפת-עולמו אימץ עוז את תפישת-העולם היונגיאנית, על המסקנות העולות ממנה בדבר טבע האדם, ועל סמליה. גם במיקרה עוז הביא עוז לידי הגשמה קיצונית מגממת הקיימות ב'ספר המעשים' של עגנון. הסמלים היונגיאניים הרווחים ב'ספר המעשים' (מעבר על-פני גשר, ים, ועוד) הפכו להיות ב'חוף סגול' למציאות גופה. עם זאת, מימוש קיצוני של דרך-הכתיבה העגנונית הוליד התרחקות מדרך-כתיבה זו בתחום מרכזי אחד. כמיסגרת השקפת-העולם היונגיאנית לא היה עוד מקום לגיבורי האליגוריים של עגנון. תוך ציות למתחייב מן ההשקפה שכוון של שכבות-הנפש הקדמוניות חזק בהווה כבעבר, עבר עוז לעסוק בדמויות ארכיטיפיות, בעלות רקע מיתולוגי. כל יצירותיו הבאות, סיפוריו הקצרים

והרומאנים שלו, יושפעו בעתיד משינוי מכריע זה.

המספר של 'חוף סגול' הוא אחד מחבורת נוסעים המבלה את חייה בשיט אינסופי על-פני האוקיאנוס: "אחדים היו משחקים בקלפים, ואחרים מצצו בתאוה ובעצימת-עיניים משקאות קרים מתוך כוסות של בדולח. קצתם רבצו דומם והתמכרו ללטיפות השמש. כמה מהם רכנו אל מעבר למעקה הסיפון ונתנו כים עיניים של עליונות או של עצלות שבעה ומנומנמת". אולם המספר, שלא כנוסעים האחרים, אינו יכול ליטול חלק באווירת ההפקרות העולזת, השאננה, של הספינה. מראות מוזרים, הפוקדים אותו מדי לילה טורדים את מנוחתו: "שכתי אל חאי וישנתי שתי שעות. סמוך לפני הזריחה ירדה עלי העירות. קמתי ממיטתי והיצמדתי פני אל זוגיית הצוהר. ואז בא הדבר. תמיד היה בא כמתגנב. לילה לילה ראיתי את המראות ובכל לילה הדביקוני המראות לא-גמור, לא-מתוקן לקראתם. אני לכדי ראיתי את המראות. אין לי עד מלבד המראות ולמראות אין עד זולתי. דיטה, לחשתי בלי קול ושפתי דבקו בזוגיית הצוהר הצוננת. דיטה, אני רואה יבשת. איים אני רואה. חוף סגול. אין בספינה דבר שיהיה סגול כחופים האלה. לא ראיתי סגול כסגול הזה. ויודעת את, יש דקלים בחוף, יד דקלים גדולים. גבוהים הם מתורן הספינה. סגול צבע הדקלים. יש ממלכה של סגול. לולא הזוגיית יכולתי להושיט יד אל הדקלים. לולא מידת ידי, יכולתי לגעת בדקלים. אני נשבע, דיטה. יש יבשות של סגול. ושם משכן הדקלים. שם מחוזות שלטונו של מלך מלכי הצבעים. שם". המספר רוצה להביא לידיעת נוסעי-הספינה את בשורת-קיומם של המראות הסגולים, בשורה שכמוה כקריאה למרד. אולם קריאתו למרד נכשלת. המוני הנוסעים נמלטים אל תאיהם והמספר עצמו מוכרז כמת על-ידי רופא-האונייה וקברניטה. ניסיונו לשכנע את הסובבים אותו כי הוא חי אינו עולה יפה (אי-אפשר שלא להבחין בדימיון בין ההומור המאקאברי המציין סצינה זו לבין ההומור המאקאברי המאפיין את סיפורי המוקדמים של א.ב. יהושע, שנכתבו בתקופה זו). בפקודת הקברניט נזרק, אם כן, הגיבור הימה ב'קבורה ימית'. במפתיע אין הוא טובע מייד, אלא צף על-פני המים. הסיפור מסתיים בתיאור הספינה המתרחקת ממנו לאיטה.

נקל להבחין כי גם סיפור זה, כקודמו, עינינו מיבנה הנפש האנושית והמתחים הרוחשים בה. אולם אם ב'סדק מפולש' היה היקף האמירה של הסיפור מוגבל למדי (הסדק ניבעה רק בקיר חדרו של המספר, ונוצר בשל "אשמת" הגיבור שבחר לגור בחדר הקיצוני בכית; החדרים האחרים לא ניזוקו), הרי ב'חוף הסגול' ביקש עוז לומר דבר על המצב האנושי בכללותו. גיבורי הסיפור מייצגים שלבים שונים בהתפתחות היסטורית משוערת: החל באלים ובטיטאנים, דרך הנפילים והענקים, וגמור באדם, שתודעתו חותרת להשתחרר מן האוקיאנוס של כוחות-הטבע הקדמונים, הלא-מודעים ולהגיע אל החוף המואר של המודעות.

דמות מפתח בסיפור היא דיטה, אהובתו של המספר, אשר שמה אינו אלא קיצור של 'אפרודיטה'. דיטה, כאפרודיטה, מייצגת בסיפור את האוקיאנוס, את האם הגדולה, שהיא אפלט הלא-מודע. שהיא מקור החיים והיא סופם.¹ אם אפרודיטה נולדה מן הים — ובתור שכזאת היא נציגת מעמקיו ומרחביו האינסופיים — הרי דיטה מתוארת שוב-ושוב כמונחים מתחום הים. לא נעדר אף 'קצף הים' שמנו נולדה אפרודיטה לפי האגדה: "תמיד תמיד היתה דיטה מחוללת בחוץ. לאט נעו מותניה, כנוע הגלים. כקצף כראש הגל נתבדר שערה הבהיר והרך". בהמשך, בדומה למי הים "הזורמים לאט", "זורמת לאט" ידה של דיטה ו"מחלחלת" בעורקיו של המספר. זיקתה של דיטה אל האוקיאנוס מוארת גם באמצעות הטבעת, או עיגול, הנקשרים בסיפור אל דמותה. לאורך כל הסיפור מעמיד עוז זה מול זה את 'העיקרון הנשי', המסומל על-ידי טבעת, ואת 'העיקרון הגברי', המסומל על-ידי קו ישר. נושא זה עולה כבר בפתיחה, אחרי שהמספר "מבקיע טבעת צוהלת של נשים ונערות", כדי להתקרב אל הקברניט ולשאלו האם ספינתו "מציירת על-פני המים מסלול של קו". הקברניט מתחמק מתשובה: "ואולי מסלול של טבעת ואולי מסלול של לולאות", אמר הקברניט והביט בי בדאגה ובחיבה". כשהמספר אינו מרפה משאלתו נעלמת חיבתו של הקברניט, הוא משתכנע בחומרת 'מחלתו' של המספר ושולחו אל רופא-האונייה. העימות בין הטבעת לבין הקו מתרמז באופנים שונים לאורך הסיפור כולו. הקברניט מעין זיאוס השולט ביד רמה בעולמו, משליך את הסיגר שלו "במסלול תכליתי וישר כסרגל". במסלול "ישר ותכליתי כסרגל" עף גם כדור-הטניס שהוא חובט בו. לעומת זאת, הכדור שבו חובטת דיטה "מתווה באוויר קשת גנדרנית". בפתח הסיפור נתפש כדור הטניס כמעין מטונימיה של דיטה, המשחקת בו בחדרה ומשליכה אותו ככעסה על המספר. חשיבותה של סוגיה

זו בסיפור מתבררת סופית, כאשר המספר הצף על-פני המים, בעיקבות קבורתו הימית, מהרהר: "לא אדע אם גופי הרפה מצייר על פני הים מסלול של קו או מסלול של טבעת או מסלול של לולאות". מה משמעותה של שאלה זו, המקרכת את קיצו של הגיבור ומדריכה את מנוחתו אף ברגעיו האחרונים? הטבעת, כמוה אוקיאנוס, מייצגת את השלמות המקיפה ראשית ואחרית, את הדרך-שזנכו-בפיו, הזולל את כשרו, מפרה והרה את עצמו.² הטבעת היא כוחות הטבע האפלים, הלא-מודעים, המתקיימים מתוך שלמות בלתי מופרת, שאין בה כל שינוי או התפתחות. לעומת הטבעת מועמד העיקרון הגברי, הכרוך באקטיביות, בתכליות ובשינוי.³ לאורך הסיפור תוהה, אם כן, המספר האם יש בהיסטוריה האנושית משום התפתחות, משום התרחקות אמיתית מן המקור הגיונלי, האם יש כנפש האדם די כוחות היכולים להיאבק באנרגיה החייתית-הכילוגית ולהפנותה לכיוונים אחרים. דמותה של דיטה, הקשורה קשר בל-יינתק באוקיאנוס ובטבעת, היא המודל לכל הנשים ביצירתו של עוז. קו ישיר הולך ממנה אל טניה וגלילה, מגיבורות הסיפור 'ארצות התי', (1965), אל חנה גוגן ('מיכאל שלי', 1968) ואל רימונה ('מנוחה נכונה', 1982). עוד בנושא זה — בהמשך הפרק. הזיקה בין דיטה לבין האוקיאנוס היא דר-כיוונית. ברומה לאשה המתוארת באוקיאנוס נחפס האוקיאנוס כיסוד נשי. כך, למשל, חרטום-הספינה מכתק את המים "כגורד משי רך", והסיפור אף מסתיים בתיאור החרטום ה"מכתק בעדנה את משי המים". כמו דיטה, המפתה את המספר לשכב עימה, כך אף המים רוויי תשוקה ("ציפורני מרחפיה של הספינה היו שורטות במים, והמים היו משיבים בלחישת גלית. תשוקות המים חילחלו אל תוך הספינה וריחפו על הסיפונים כהבל דק") ותנועתם הגועשת כמהלך המישגל היא המחשה של תשוקות אלו. משמעותם של מי האוקיאנוס, העובדה שהם מייצגים את העולם-המעמקים הלא-מודע, עולה מצבעם השחור, הכולע כל אור הקרב אליו: "התכונתי במים השחורים. חרש קיבלו המים את אור הכוכבים ולא שיקפו את אור הכוכבים ולא השיבו מאומה תמורת אור הכוכבים הבא בהם". הצבע השחור אכן מייצג את שלב-ההתפתחות הראשוני, העוברי.⁴ על האוקיאנוס כסמל מרכזי של הלא-מודע עומד יונג שוב ושוב בכתביו.⁵

לעומת דיטה ומי-האוקיאנוס מעמיד המחבר את דמות הקברניט ואת היבשת והאיים שרואה הגיבור. שלא כדיטה, נציגת המים השחורים, יש בדמות הקברניט יסודות של אור. מבטו נע כ"זרקור" (דימוי המשלב את מטיב המסלול הישר ואת האור כאחד), והסיגר הנזרק על-ידו עף כ"כוכב נופל" ונבלע בלא קול במים. מראות האיים הסגולים שרואה הגיבור הם יסוד מרכזי בסיפור. בשמם הוא יוצא למרד, בשמם הוא מושלך המימה בקבורה ימית, והם המחזיקים את גופו על-פני המים ("אינני חזק, דיטה. אבל המראות חיים בי ואני צף. אני צף, דיטה"). לעומת המים, על אי יציבותם, על מעמקיהם הסותרים, המאיימים, מהווים האיים קרקע יציבה, שניתן לכבשה ולעבדה. גם מבחינה התפתחות עולם-החי מהווים החיים על פני היבשה שלב מתקדם בהשוואה לחיים בים. העובדה שהצבע הסגול מופר במסורות שונות כמסמל רוחניות וסובלימציה מחזקת את משמעותם של האיים כמייצגים עיקרון המנוגד במהותו לאוקיאנוס, עקרון הרוח, או התודעה.⁶

ניתן כעת לסכם: ככסיס להוצאת משפט על המצב האנושי מעמיד המחבר שתי הוויות, שני עקרונות קיום. מצד אחד, העיקרון הנשי, אשר סימניו הם האוקיאנוס, הטבעת, החשיכה והלא-מודע, ומצד שני העיקרון הגברי: יבשה, מסלול ישר, האור והתודעה. מהו מצב היחסים בין שני עקרונות אלה? מן הסיפור עולה כי אלה אינם עקרונות שווי-כוח או שווי-דרגה. האוקיאנוס הוא השטח שעל פניו נעות הדמויות, ואילו האיים אינם אלא מראות הזויים, לא ודאיים, שרק אדם אחד רואה אותם. יתר על כן, הגיבור מבקש להביא את כשורת האיים, כשורת האור, לבני האדם, ומכריז בקול-יקולות על קיומם, אך בקראו למרד בוקעת מפיו "לללת תן". משמע, הגיבור עצמו טרם התרחק די מן ההוויה הראשונית, החייתית, ובכואו להתריע נגדה היא משתלטת עליו. המצב הראשוני, אם כן, הוא האוקיאנוס, ההוויה הלא-מודעת של עולם הטבע, ההוויה הבראשיתית, השלמה-בתוך-עצמה והבלתי-מתפתחת. הסיפור מרמז לשלבים שונים בהתפתחות ההיסטורית. על הספינה עושים נציגים של האלים (דיטה, הקברניט), של הטיטאנים, של הנפילים-הענקים ושל בני-האדם. הטיטאנים, הדור השני לאלים, מסמלים במיתולוגיה היוונית את הכוחות הפראיים, הלא-מרוסנים, של הטבע הראשוני. אלה הם שליטי העולם הראשוני, שהוכנעו אחרי מאבק ממושך על-ידי האלים האולימפיים שוחר-הסדר. נציגם של אלה עלי הספינה הוא 'טיטאן', כלבו של הקברניט. סיפור הכנעתם של הטיטאנים על-ידי האלים עולה בסיפור מדברים שמשמיע המספר באוזני

הכלב: "הישמר, טיטאן, וזכור את גורל קודמך. הכלב שגידל הקברניט לפניך מת מיתה משונה. הקברניט ערך לו קבורה ימית. קודם שנולדת היה הדבר. כלילה הושלך פגרו הימה וצלל כאבן בתהומות. חשב צעדיך, טיטאן, פקח עין. כלב טוב אתה". מצד אחר מאיר הכלב 'טיטאן' את היסוד האקטיבי השואף למרד, הטמון בגיבור עצמו. אכן, הכלב הוא היחיד המגיב בצער, בתחושת אבל, על כישלון ניסיון-המרד של המספר ("בא טיטאן והריח את פני. כמה אפורות עיני הכלב. עצב היה בעיני הכלב. לבסוף מילט הכלב ירכה עגומה ממושכת"). דמותם של הנפילים-הענקים, שלב המעבר שבין האלים לבין בני האדם, מצוירת בסיפור בדמותו של מורדו, רב המלחים. "גוף האדירים" של מורדו מפליא את הנוסעים בתרגילים של גמישות וזריזות, והוא סוחט צווחות-אימה מן הנשים שעה ש"משקל-הנפילים" שלו נישא על זרת ידו לבדה. שמו של מורדו מעלה על הדעת את שמו של האל הכנעני מורדוך-מרדוך והוא שייך, אם כן, לגאוריית הדמויות המיתולוגיות המאכלסות את הספינה.

בתחתית סולם-התפתחות זה נמצאים בני-האדם. מהותם של אלה משתמעת כבר ממשפטי הפתיחה של הסיפור, המתארים את הגאי הספינה: "בעיניים מוגפות היה מלח המישמרת נצמד אל ההגה דומם וצופה אל הים החשך. עירום עד מותניו היה עומד, פיו מפושק ושתי שיניים חדות מלבינות מתוכו". גיבי החיה שבפי המלח מלמדים, כי זה עדיין לא הרחיק ממקורו הטבעי, החייתי. וכמוהו שאר נוסעי-הספינה. המספר, החפץ לשכנע, ולו אחד מן הנוסעים, בקיומם של המראות הסגולים, סוקר את הנוסעים ורואה לפניו אנשים-חיות: "עיני שוטטו בין כיסאות-המרגוע וביקשו פנים. מקום להטיל בו עוגן. זו האשה החכמה, פרצוף-חולה. הזקן קצר-הרואי הקורא בספר קדוש, וחוטמו רוחש כתולעת בין הדפים המחוקים. הנער המותח גופו בתרגילים של עמידת-ידיים, כמבקש להסב לעצמו קצת מהילתו של מורדו. כה לחי, קופיף קטון! הנכד המשתרע כצב כשמש. חברות הזאבים החסונים המסתודדים ומחליפים בדיחות של ניכול. צמד שועלי-השחמט הזונחים ספינה ומלואה וניפתלים בחישובי עורמה. דיטה, מותני-חחולה". המספר עצמו משתומם לשמוע "לילת-תן" בוקעת מגרונו בקראו לנוסעים למרד. קירבתם של בני-האדם אל עולם הטבע הראשוני, עולם החיות, מוארת בסיפור מכיוון נוסף. לאורך הסיפור כולו מושווית הספינה לספינת נוח, והאנשים שעליה לחיות שכינס נוח אל ספינתו: "לילה לילה היתה תזמורת אררט מצייפה את האולמות במיזהלות ג'אז, ואנו היינו דבקים זה בזו ויוצאים במחולות, זכר ונקבה, זכר ונקבה" (והשווה בראשית, ז', 15-11: "ויבואו אל נח אל התיבה שניים שניים מכל-הבשר אשר בו רוח חיים: והבאים זכר ונקבה מכל-בשר באו כאשר ציווה אותו אלוהים ויסגר יהוה בעדו"). על-פי ההשקפה המובעת בסיפור נמצא, אם כן, המין האנושי בשלב ההתפתחות המתואר בספר 'בראשית', פרק ו': "ויראו בני-האלוהים את בנות האדם כי טובות הנה ויקחו להם נשים מכל אשר בחרו[...] הנפילים היו בארץ בימים ההם וגם אחרי-כן אשר יבואו בני האלוהים אל בנות האדם וילדו להם המה הגבורים אשר מעולם אנשי השם. וירא יהוה כי רכה רעת האדם בארץ וכל ייצר מחשבות ליבו רק רע כל היום: וינחם יהוה כי עשה את האדם בארץ ויתעצב אל ליבו" (פסוקים 2-6).

לעובדה שהמין האנושי הרחיק אך מעט ממקורו הראשוני, החייתי, צד נוסף בסיפור. התפתחות האדם מותנית באיש הסגולה, ה"גיבור", המגלה יכשת מוארת ומבקש להוליך אליה את האנשים כולם. כמו פרומתיאוס מבקש המספר להביא את האור לבני האדם, אך איש אינו מסייע לו במשימתו הנכבדה. יתר על כן, קברניט הספינה, כזיאוס, המבקש להשאיר את בני-האדם כבערותם ומעניש את פרומתיאוס — גוזר עליו מיחה. המוני הנוסעים יוכלו להמשיך בחיי הבטלה שלהם, בקיום השאנן, הכוּטח, חסר-הדעה וחסר-המודעות. עם זאת, סיומו של הסיפור אינו קודר לגמרי. הגיבור הנזקק אל הים אינו טובע מייד למרות חולשת גופו: "אינני חזק, דיטה. הרי זה מפתיע[...]. יונה אני מבקש לראות, צריך שתבוא יונה, האין זה דיטה? אני מתחנן אל גופי שלא יתפייס עם המים. את המראות אני מזכיר לו. אולי לא יזיכר". היונה, השבה ומקשרת את הסיפור לסיפור תיבת נוח, אמורה להעיד כאן על קיומם של היבשת והאיים שאותם ראה המספר מדי לילה. הסיפור אינו פוסל לחלוטין את אפשרות הופעתה: כל עוד אין הגיבור טובע עשויה היונה להופיע לעיניו. אפשרות זו מוצאת סימוכין אף בעובדה שהגיבור, המפרפר במים בצפייה ליונה, כמוהו כיונה הנביא. קווי-הדמיון ביניהם עשירים למדי: קריאתו של המספר למרד כמוה כקריאה שמשמיע יונה באוזני אנשי נינוה, כמוהו הוא מושלך המימה וכמוהו אין הוא טובע. הסיפור המקראי שברקע עשוי לרמוז, אם כן, לגאולתו האפשרית של הגיבור. הסיפור מיטלטל, אם כן, בין "ויאמר והוה

אמחה את האדם אשר בראתי מעל פני האדמה" (ברא, ו', 7) לבין: "וירא אלוהים את מעשיהם כי שבו מדרכם הרעה וינחם האלוהים על הרעה אשר דיבר לעשות להם ולא עשה" (ספר יונה, ג', 10). השקפתו הפסימית של המחבר על המין האנושי מוצאת לה, אם כן, בסיום הסיפור נחמת-ארעי. אפשרות הגאולה של האדם, אפשרות התרחקותו ממקורותיו הטבעיים, המאופיינים על-ידי יצירות, שחיתות ורוע, אינה נפסלת לגמרי.

בתפישת האדם כפי שהיא מובעת בסיפור זה ידבוק עוז לאורך כל דרכו הספרותית. תפישתו זו עולה בקנה אחד עם השקפתו של יונג, הרואה בנפש האנושית פירמידה שבסיסה, ולמעשה עיקר נפחה, הוא המורשת הקולקטיבית המשותפת למין האנושי ולטבע כולו. ואילו האני ('אגו') הוא נקודה צרה ושטוחה בראשה. 'האני', לפי השקפה זו, צמח וניזון מן המעמקים שתחתיו, והוא נתון תחת סכנה מתמדת של 'פלישת' מעמקים אלה לתחומו (וראה תגובתו של הגיבור למראה תמונות-הזימה המוצעות לו למכירה בסיפור 'סדק מפולש לרוח'), או של נסיגתו הגמורה לתחומם. נזכיר עוד כי יונג, שלא כפרויד, לא ראה בלא-מודע גורם שלילי בלבד, והטעים שוב ושוב את התבונה והיצירתיות הטמונים בו. נושא זה, החיוניות והיצירתיות האצורות באפלת המעמקים יהפוך להיות מנושאי הראשיים של עוז (ראה סיפורי 'אש זרה' ו'אבן חלולה' (1965) ו'מנוחה נכונה' (1982) ועוד. עם זאת, בסיפוריו הבאים של עוז ישתנה תפקידו של הגיבור תכלית-שינוי. ב'חוף סגול' כמו לא הירשה עוז לעצמו למצות את המשתמע מהשקפת-עולמו. עוז בן העשרים ואחת כמו חשש מן המסקנות הקיצוניות שנבעו מתפישת-האדם שלו, והעדיף לדבוק בדמות 'הגיבור' נושא-הבשורה, הדמות "החיובית" שיש בכוחה לגאול את המין האנושי מחרפת טבעו. וכך בניגוד גמור להשקפה המובעת בגוף הסיפור, נמצא בסיומו עקבות של ההומאניזם האופטימי שציין את 'סדק מפולש לרוח'. בסיפוריו הבאים יזרוק עוז לכל רוח את שרידיו של ההומאניזם זה. אם ב'חוף סגול' ביקש הגיבור להביא את האור לבני-האדם, הרי מכאן ואילך יתרפקו גיבוריו של עוז שוב ושוב על החשכה. לא את האור יבקשו להביא, אלא להעמיק עוד ועוד במעמקים האפלים שבקירבם. אמנם, בחשבון אחרון נפגשות שתי מגמות אלה: חשיפת שיכבות-הנפש החשוכות משמעה, בין השאר, הרחבת איזורי-שליטתה של התודעה, הרחבת שטחיה המוארים של הנפש. עובדה זו היא המקנה ליצירתו של עוז את ערכה האנושי, למרות האי-מוסריות הקודרת המשתמעת ממנה.

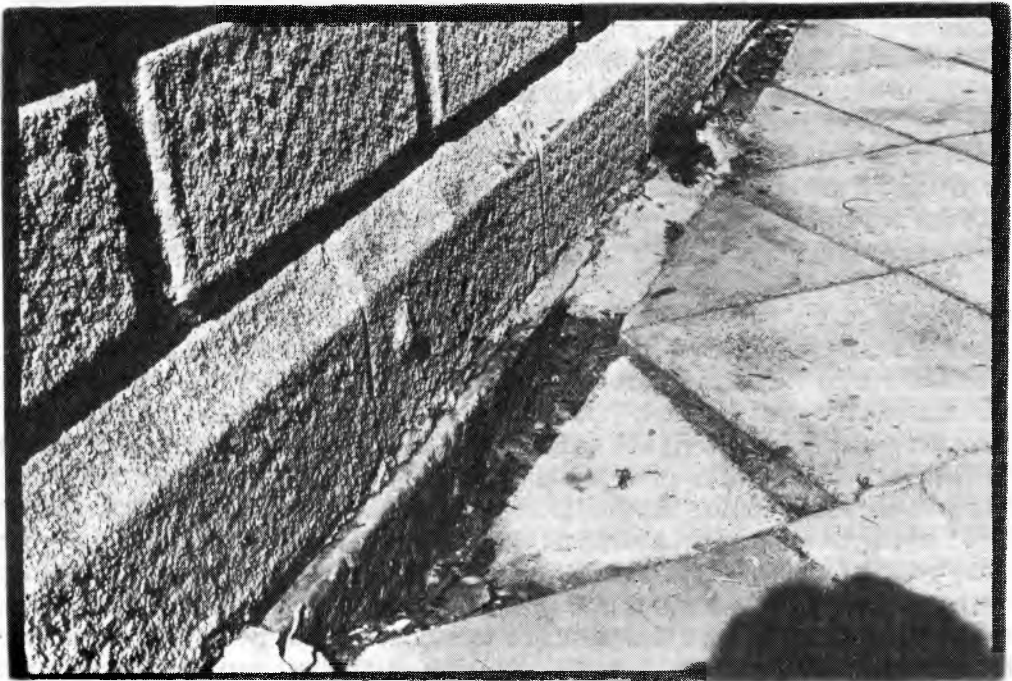
'קודם זמנו' — נקודת-המוצא

סיפורו הבא של עוז, 'קודם זמנו' — כאמור, הראשון מבין סיפורי 'ארצות התן' — שונה תכלית שינוי מ'חוף סגול'. מה הוביל למיפנה זה? נראה שאחרי שני סיפוריו הראשונים גילה עוז, כי יותר מדי תכנים שהתרוצצו בו נותרו בלא פיתחון-פה. יתר על כן הסיפורים לא יצרו דיאלוג של ממש בינו לבין קהל-קוראיו המידי, זה שנכלל בשורות התנועה הקיבוצית. דומה שהשאלות שהטרדוהו היו: איך לתת ביטוי לדחפים ה'דייוניסיים' והאפולוניים' שהתרוצצו בו? ואיך לתת ביטוי לסבך-הרגשות שליווה את קשריו עם הוריו? איך להביע את שפע הרשמים והתחושות שנאגרו בו, כולל מרירות רבה, ביחס לחברה הקיבוצית שבה חי? כמי שעסק בשאלות חברה ופוליטיקה מגיל צעיר, צריך היה עוז למצוא מודל סיפורי שבו יימצא מקום גם לשאלות אלו. מישור-התייחסות נוסף היה המישור המטאפיסי, שעל העיניין הרב בו מעיד כבר 'סדק מפולש לרוח'. ואשר לקוראים: איך ניתן לפנות אל הקהל הקיבוצי בלא לוותר, בו-הזמן, על עגנון, כקורא אפשרי, ועל קוראי עגנון? גורם נוסף שנכנס לתמונה היה נושאי-מיבני. דומה שכבר בשלב זה החליט עוז, כי אין ברצונו לכתוב ספר שיורכב מכך וכך סיפורים עצמאיים, עומדים כל אחד לעצמו, אלא ביקש לומר אמירה אחת שלמה, מקיפה על טבע האדם, אמירה שבה ישתלבו הסיפורים כולם, ויאירו זה את זה על דרך ההשלמה או הניגוד.⁷ המסקנה המתבקשת ממיכלול-לחצים זה היתה, ראשית, חזרה אל הקיבוץ שתואר ב'סדק מפולש לרוח'. הקיבוץ, דמויותיו ונופיו, יעניק למחבר את ההמשכיות הדרושה לקובץ כולו. באמצעות דמויות-הקיבוץ ניתן גם לפרוק את מערכת המתחים המשפחתית ולהגיב על מציאות הפוליטית. מסקנה אחרת הולוכה לדרך הצגתו של הקיבוץ. על-מנת להעניק תוקף אנושי לדמויותיו, ללכטיהן ולמאבקן, ועל-מנת לתת לסיפור עוצמה של ממש, צריך היה לוותר על דרך-הסיפור האליגורית, ולתאר את הקיבוץ, לפחות במישור העלילתי הגלוי, כקיבוץ של ממש, כזה שהקורא יוכל לזהותו, להזדהות עם דמויותיו או לתעבן. משמעותן הסמלית של הדמויות צריכה לצמוח מן העלילה, או

להימסר ברקע אחרוי על-ידי רמיזות מוסוות היטב, ולא על-ידי שמות הגיבורים. דרך עיצוב זו של הקיבוץ גם תענה על הציפיות השונות של קהל הקוראים, זה המייד, הקיבוצי, וזה המתוחכם, הבקי בלשון הרמזים של עגנון, של קאפקא ושל ג'ויס.⁸ זוהי מערכת-הגורמים שעיצבה את הסיפור 'קודם זמנו' והפכה אותו מודל ליצירותיו המאוחרות של עוז.

הסיפור 'קודם זמנו' מתפתח בשני צירים עלילתיים. הציר האחד נע סביב גורלו של שמשון הפר ומישהו מתאר את לילו האחרון של גיבור הסיפור, דוב סירקין. שמשון הפר, "גאוות רפתני הקיבוץ, פאר פרי העמק" (עמ' 59) נושך על-ידי תן שוטה ואיבד את "כוח-המוליד" שלו. הסיפור פותח בליל-השחיטה של הפר (שחיטה הנמסרת בפירוט ריאליסטי דק ומדויק), ובמכירת עורו לרשיד-אפנדי. זה מחכוון לעשות מעור הפר "דברי מזכרות לתיירות עשירות, תמונות של קלף בססגון-צבעים: כאן סימטת מגורי ישוע, כאן סדנת-נגרים, יוסף בתווך, כאן מקישים מלאכים בעינבלים ומבשרים את לידת הגואל, וכאן הינוקא עצמו, מצחו קורן עור, הכול מעשה-קלף — פאר יצירה" (עמ' 59). כפי שנראה בהמשך הדברים, הזיקה שבין עור הפר לבין תמונות הגואל המצויירות עליו היא מנושאו המרכזיים של הסיפור.

גיבור הסיפור, דוב סירקין, היה בעבר איש המטעים, מ"עמודי-התווך" של קיבוצו. לפנים היה נלחם בתנים, המקיפים את גדר-הקיבוץ בלילות, ובטוח היה כי בסופו-של-דבר יגבר עליהם: "צוחק הצוחק אחרון, היה דוב רגיל לומר בשכבר הימים בטרם יזנח את משפחתו ואת קיבוצו ויילך לשוט בארץ ולשיר בה את טביעת-אצבעותיו" (עמ' 62). אחרי עזיבת הקיבוץ עסק דוב בעבודות שונות ולבסוף נשחקע בירושלים ונעשה מורה לגיאוגרפיה. שני התקפילב גרמו לו שיפרוש ממישרתו ויישב בכיתו. בנו של דוב, אהוד, השתתף בכל פעולות התגמול, וסופו שנפל באחת מהן וגופתו נותרה על אדמת-ההפקר. רק בלילה הרביעי עלה בידי חבריו לחלץ את "פיגרו", לא לפני שתנים אכלו את בשרו. הסיפור מחאר את לילו האחרון של דוב: הוא יושב כדרכו ומשרטט עולם דמיוני, אשר ממדיו עצומים פי כמה מממדי כדור-הארץ, כאשר מגיע לאוזניו קול צעדים זרים העולים במדרגות המובילות אל דירתו. צעדים אלה מעוררים בו חששות שתומים והוא סוגר היטב את תריסי ביתו, את חלונותיו ואת דלתו. בסופו-של-דבר הוא מבין, כי



צילום: ענת גורל

כשם שלא עלה בידו להשאיר את התנים מחוץ לגדר הקיבוץ, כך לא יוכל להתחמק מן המיפגש עם הזר שבחוץ. בהכינו כי הוא נלחם מלחמה אבודה הוא קם אל הדלת, לקראת המפגש האפשרי עם בנו הבא להתנקם בו, ומחמוטט. למשמע קול התנים הוא יודע כי הפסיד בקרב עימם: "אני אחרון ואני אינני צוחק" (עמ' 74).

הסיפור, שלא כקודמיו, הוא בעל חזות ראשונית ריאליסטית. רבים מתיאוריו מפורטים למדי, מעבר לפירוט הנדרש מבחינת משמעותם הסמלית. וכך יכול הקורא לעקוב צעד אחר צעד אחרי שחיטת הפר או אחרי התמוטטותו של דובר, לראות לנגד עיניו את מטעי-הפרי של הקיבוץ לזניהם השונים, או את דוב הקורא ללא ליאות את עשרות החיבורים שכתבו תלמידיו. ניכר כי עוז טרח לחזק את אשליית הריאליזם של הסיפור. פרטים רבים בסיפור נועדו למטרה זו בלבד, ומשמעותם הסמלית של הפרטים האחרים אינה מפקיעה אותם מן ריאליזם שלהם, אלא מצטרפת לריאליזם זה כשיכתב משמעות נוספת. ניתן להדגים את ההבדל בין סיפור זה לבין סיפורי המוקדמים של עוז באמצעות דמותו של דוב סירקין. ראשית לשם 'סירקין' יש הנמקה ריאליסטית טובה (השם היה מקובל בין עולי גרמניה) והזיקה שבינו לבין 'קין' פחות מיידית מן הזיקה שבין 'דיטה' ל'אפרודיטה', או בין 'מורדר' ל'מרדוך'. השם דוב אמנם מרמז למהותו הדובית של האיש; אך מצד אחר זהו שם עברי נפוץ, והוא אף מתגונן ומתעשר מכוח תיאוריו החיצוניים של האיש. יתר על כן, דוב מתואר בפירוט רב (מראהו החיצוני בעבר ובהווה, מעשיו בקיבוץ ובכיתו העירוני, סדרת פגישותיו עם אהוד בנו, ועוד) ואחדים מן התיאורים אינם נושאים אחריהם כל שובל של משמעויות סמליות. הקורא יכול, אם כן, לראות לנגד עיניו את האיש — דמות מסוקסת, סמכותית, תקיפה עם עצמה ועם אחרים, דמות המשלבת תמימות של ילד עם פראגמטיות של מבוגר ועקשנות של זקנים — אשר כמוהו היו לא מעטים בדור-המייסדים של הקיבוץ.

יתר-הריאליזם של הסיפור לא שינה באופן מהותי את טכניקת הכתיבה של עוז. המיכנים האליגוריים המורכבים הוסוו-תחת מעטה ריאליסטי. אכן, הסיפור עמוס משמעויות לעיפה והמאבק בין האדם לתן, בין 'תרבות' לבין 'טבע', הוא רק צד אחד של המאבק הנגול בו.

שיאו של הסיפור, המקפל בתוכו את עיקר משמעויותיו, הוא המיפגש ההזוי בין דוב לבנו והרהוריו האחרונים של דוב. דוב, השומע כי צעדי הזר הגיעו עד מיפתן דירתו, קם מכיסאו ופוסע בכתפיים שמוטות אל הדלת. כאן בא תיאור ארוך של המאבק שניהל דוב בתנים, של נקמת התנים באהוד בנו, ורק לאחר-מכן שב המספר אל דוב הקומץ ידו באימה סביב ידית-הנחושת אשר לדלת (עמ' 73). העובדה שתיאורו של דוב, ההולך לפתוח את דלת ביתו, נמסר במעין סוגריים, ביניהם מובא מאבקו הקודם בתנים, מצביעה על כך שתיאור התנים נמסר מנקודת-ראות של דוב. זה מבין כעת, כי אי-אפשר לגדור את דרכם של התנים. אי-אפשר להשאיר את התנים מעבר לקלונסי הגדר של הקיבוץ, בחשכה, כי הם נמצאים בלב-ליבו של הקיבוץ המואר. ברגעיו האחרונים מבין דוב, כי הניגוד בין חושך לאור, בין טבע לתרבות, הוא ניגוד חיצוני, ניגוד מדומה בלבד. אכן, אחרי תיאורם של התנים הסובכים את גדר הקיבוץ, ולפני שהוא חוזר אל דוב הנוגע באימה בידי-הדלת, מוסיף המספר:

"קללת-עולם משתלחת בין יושבי-בית לבין שוכני ההרים והערוצים. עיתים, בשעות של לילה, חש כלב-הבית המדושן את קול אחיו המקולל. לא מעבר השדות בא הקול. בקרב הכלב שוכן שונאו. ממעמקים שולח הוא מטחים של צחוק וירקק" (עמ' 73). פיסקה זו — קטע 'דיאנייה' אופייני במונחיו של אריסטו — היא צירו התימאטי של הסיפור כולו. התן, אומר המספר, קדם לכלב-הבית, ותכונותיו ממשיכות להתקיים בהיחבא בכלב. ההבדל בין השניים אינו הבדל בטבע, אלא בדרגה בלבד. על תכונותיו הקודמות של התן צמחה שכבה נוספת, זו ההופכת את התן ליצור החי מתוך שיתוף עם בני-האדם. אולם תכונותיו של התן לא נמחקו כליל, והן ממשיכות להתקיים בכלב, לתוקפו מדי פעם מבפנים. השקפה זו אינה חלה על בעלי-החיים בלבד. גם הצומח אשר נכרת ועובד משמר את תכונותיו. וכך, הרהיטים בכיתו של דוב אינם דוממים חסרי-חיים: "הנכנס אל החדר נופל אל מערבולת משועת של עדרי רהיטים גועים בקול עבה". תפישה זו שבה ומובעת בסיפורי 'ארצות התן' (ראה הסיפורים 'ארצות התן', 'מנזר השתקנים', 'אבן חלולה' ועוד). דברים מאירי-עיניים בסוגיה זו אומר עמוס עוז במאמרו 'האדם הוא סכום החטא והאש העצורה בעצמותיו', אם כי הוא מרחיק את עדותו עד ברדיצ'בסקי: "תיקון עולם" מיסודן של תנועות אידיאולוגיות מופיע אצלו כמין גילוי חיצון, מרוסן ומלוכש, של יצרים עזים וערומים. ולא שברדיצ'בסקי היה 'אנטי-

אידיאולוגיט' נוסח אופנה אחת מאופנות ימינו, ולא שלא ידע והכיר את ראשי הזרמים באירופה ובעם-ישראל בדורותיו, הוא ידע והכיר וגם התערב ותמך והוקיע וכו'. אלא שבכואו לספר סיפור היתה עמדתו ספקנית קצת. כאומר: אכן, בחורים מחזיקים בכל מיני דיעות, אלא שהדיעות אינן אלא גילגול מרוסן ומהוגן של כוחות-בראשית, כפי שכלב-הבית הוא גילגולו המאולף של זאב-ערכות וכאשר יתפרקו החישוקים ישוב הכלב ויהיה זאב, שרק אז מגיע סיפור ברדצ'בסקאי אל עיצומו" ('באור התכלת העזה' 1979, עמ' 31-30).

דברים אלה, מיותר לומר, יפים באותה מידה ליצירתו של עוז עצמו.⁹ השקפה זו בדבר טבע העולם וטבע האדם היא אותה השקפה שבוטאה כסיפורו הקודם של עוז 'חוף סגול'. אכן, עוז אף משתמש כאן במטאפוריקה דומה לזו ששימשה אותו ב'חוף סגול'. בדומה לזריחה, החורשת ב'חוף סגול' "צללת 'מוקה בבשר האוקיאנוס", מתוארים פנסי-הגדר ב'קודם זמנו' כ"מצליפים בבשר השדות חבטות של אור" (עמ' 72). יתר על כן, בדומה לסיפור הקודם, שבו שט המספר עם שאר נוסעי הספינה על-פני האוקיאנוס וראה בעיני רוחו איים, כך גם בסיפור שלפנינו מתואר הקיבוץ כולו כאי: "על בהונות סוככים התנים, חטמם לח ורחרחני, ואל הגדר לא יעזו. סחור-סחור הם רוחשים, מתגודדים ככפולחן, טבעת של תנים רוטטים סוככים בשולי מעגל הצללים, הסוגר על אי האור. עד אור הבוקר מפרנסים הם את האוויר בקולות-ככי, ורעבם מתנפץ גלים-גלים אל חופי האי המואר הגדור" (עמ' 73). נקל להבחין בדמיון שבין מטאפוריקה זו — הקיבוץ כאי מואר, התנים והחשכה כגליים המתנפצים אל חופי האי — לבין הסמלים הראשיים של 'חוף סגול' (וראה אף הופעתם החוזרת של הטבעת והמעגל). מתברר, אם כן, כי במאבק המתואר התנים אינם הצד הנחות והמיסכן. התנים, כנציגי העולם הלילי, הם חלק מן האוקיאנוס, חלק מעולם הטבע הראשוני, הממשיך להתקיים לא מופרע ולא מופר. המספר מדגיש צד זה של הווייתם. "דורות של תנים נתחלפו מאז, אך צעריהם מקיימים מורשת-אבות ואינם נוטים אחר החידושים. כל דור ממלא את מרחבי הלילות בשירי-קינה ומצהלות-זימה ובעירוביית קולות של שנאה מרושעת ושל חנופה מתרפסת" (עמ' 64). הקיבוץ, לעומתם, הוא אי שהתרומם מתוך מעמקי הים, אי הנמצא תחת סכנה מתמדת של גלי הים או אף של שקיעה גמורה במים. במלים אחרות, האדם צמח מתוך עולם הטבע, והוא עדיין קשור אליו בטבורו. תכונותיו "האנושיות" של האדם עדיין יונקות מעולם הטבע, וקיומן כרשות עצמאית הוא חלש ובלתי-יציב. תחומי שליטתה של התודעה בנפש, תחומי הנפש "המוראים", הם קטנים ומוגבלים, ומתחתם רוגשים כל העת מעמקים חשוכים, מאיימים¹⁰.

משמעותם של המים שבה ועולה בהרהוריו של דוב טרם שהוא מאבד את הכרתו: "אמת, כשנוסד הקיבוץ, אהוד, ביקשנו להנהיג סדרים חדשים, עד שצווחו הדברים כי אין להם תקנה. אמרתי, די לי אם אעשה מעשים יפים ומהוגנים ולא ידעתי, אהוד, כי אין חותם אצבעותינו מתמיד על חלקת המים" (עמ' 74. ההדגשה — שלי, א.ב.). דוב חזר ומאשר את דברי המספר: ניסיון האדם לשנות את טבעו כמוהו כניסיון להטביע חותם על-פני המים. המים הם איתני-הטבע הנצחיים, הבלתי-משתנים, שאין כל דרך לכבשם או לאלפם. מייסדי הקיבוץ ביקשו לעצב דמות חדשה, דמות הגיונית ושפויה, אשר התנהגותה אינה מוכתבת על-ידי האינסטינקטים והיצרים הפועלים בעולם הטבע. זמן-מה, אמנם, דומה היה שהניסיון עלה יפה, "עד שצווחו הדברים כי אין להם תקנה". ה"דברים" אינם מדברים אלא 'צווחים' כחמת זעם, בשל הניסיון לעצבם-מחדש, לשים להם רסן ומושכות, או אף להעבירם מן העולם.

בגירסתו השנייה של הסיפור חזק המחבר את הקשר שבין כוחות ראשוניים אלו לבין התנים, בתארו כפיסקת-הסיום של הסיפור את התנים כפי שמופעלים על-ידי "זדון ללא תקנה" (1976, עמ' 84). הסיפור 'קודם זמנו' הוא, אם כן, סיפורה של מפלה. כקרב בין האדם לבין התן התנים הם הצוחקים אחרונים. בטבע שורר חוק שימור-האנרגיה. כוחות-הנפש הראשוניים, ה"תנים", לא חלפו מן העולם, אלא רק שינו לזמן-מה את צורתם. הניסיון להחניקם, או לשנותם כליל, מחזיר להם את שניהם וציפורניהם ומוכיל להתפרצות המחודשת. דוב סירקין אינו בודד במפלתו. שותפים לגורלו אהוד בנו ושמשון הפר.

הפר סמלו של האב במערכת-הסמלים היונגיאנית, מוכרע על-ידי התן, נציג החשכה, סמלם של האם הגדולה, הטבע הבראשיתי, ה'אוקיאנוס'. הפר שימש כפולחני-פוריות קדומים סמל לבן-המאהב של האם הגדולה והיה מובא לה כקורבן. עריפת ראשו היתה מעשה סירוס פולחני. נוימן (1973) מציין, כי פולחנים אלה איפיינו את תקופת שלטונה של האם הגדולה, תקופה שבה בנה-מאהבה טרם ניתק ממנה, טרם התגבר על כוחה האדיר.

אכן, המאבק בין העיקרון הגברי לבין העיקרון הנשי עבר ממימי האוקיאנוס של 'חוף סגול' אל אדמת-הקיבוץ של 'קודם זמנו'¹¹. כמו ב'חוף סגול', שבו ניסה הגיבור למרוד באם הגדולה וסופו שנכשל והוחזר אחר כבוד אל חיק האוקיאנוס, כך גם ב'קודם זמנו' העיקרון התני, הלילי, הוא העיקרון הבראשיתי, הניצחתי, המנצח. על מאבק זה ועל סופו מעיד גם שם הפר, שמשון: גורלו הוא גורל שמשון הגיבור שהוכרע על-ידי אשה.

העובדה שדוב סירקין ושמשון הפר מייצגים בסיפור אותו עיקרון עצמו מוארת גם באמצעות סידרה של הקבלות המקשרות ביניהם. וכך, שניהם היו "כמלוא אונס" (עמ' 59, 67) ושניהם מתים קודם זמנם בשל מומם; שניהם נחים "בראש מורכן" (עמ' 60, 65), ושניהם עיפו ממאבק והם מקבלים בברכה את מוות, שכמוהו כחזרה אל הרחם ("אחרונה באה עווית וצנפה את גוף הפר כמו לו ביקש שמשון להתאים גופו לתבניתה של מכונית הסוחר מנצרת, או כמו לו ביקש למות עובר", עמ' 61; "אחרונה באה העווית, רכה ורחומה", עמ' 74).

לדמויותיהם של דוב ושל שמשון מצטרפת דמותו של אהוד. אהוד, אהוב ל"בן של כל בנות הקיבוץ, הלוחם האמיץ, הנופל בסופו של דבר בידי הערבים והתנים. כמו שמשון הפר גם הוא לא נמלט מגורל הסירוס (סירוסו מסומל על-ידי אכילת פניו על-ידי התנים)¹². הפועל 'נקצר', המתאר בסיפור פעמיים את נפילתו של אהוד (עמ' 62, 70), עשוי להעלות על הדעת את פולחני הפריין והקציר שבהם היה השור, בנה-מאהבה של האם הגדולה, מועלה כקורבן. ההוויה הפולחנית היא צד מהותי בסיפור. התנים "מתגודדים ככפולחן" סביב הקיבוץ (עמ' 73) וקודם שהם נוגסים מבשרו של אהוד הריהם כ"כזהנים חגיגיים בטכס של אבל" (שם). אהוד עצמו מצויר כ"מכשף" ש"היה מתעסק בקפה בלחשים ובהשבעות. [...] מיום שנקצר אהוד נשתכח סוד פולחן-הקפה, סדר מצוות הקלחת הזעירה, הלכות הטכס המדוקדק" (עמ' 62). למול עולם הגברים ניצבים בסיפור הנשים והתנים. במקביל לסיפורו של שמשון שנפל קורבן לדלילה מתוארת צשקה כיעל אשת חבר הקיני, הורגת סיסרא. החזרה והפירוט התיאורי של ספל החרסינה ("צשקה, גרושתו של דוב סירקין, הישקתה את יוש חלב מתוק וחם מספל של חרסינה. [...] ספל-החרסינה עבה ומגושם", עמ' 61) ושל החלב שכתוכו ("איד חם וריחני עולה מן הספל, וקרום-שומן צף על-פני המים"), הנמקתם היחידה, כמדומה, היא הסיפור המקראי המועלה על ידם ("מים שאל חלב נתנה בספל אדירים הקריבה חמאה", שופטים, ה', 25). לקטלניותן של הנשים מרמז אף תיאורה של צשקה "כאולר שלהבו מכונס וגבו מעוגל" (עמ' 61), ותיאור גאולה, בתה, כמי שפיה "מתקשת כסיף עקום" (עמ' 63)¹³. גאולה עצמה כמוה כתן: "גאולה אינה כשאר חברותיה, בנות-הקיבוץ. הללו, רגליהן דשנות ושזופות. רגליה שלה דקות, חיוורות וזרועות פלומה של שיער שחור. הללו, פניהן עגולים ועיניים להן כחות ועירניות, פניה של גאולה רזים וממושכים, ועיניה תכול דלוח" (עמ' 62). תפיסה זו של הנשים כנציגות האם הגדולה, עולם הטבע הבורא והקוטל, תוסיף להתקיים לכל אורך יצירתו של עוז.

כמתחייב מהשקפת-העולם שעל-פיה כוחות-הנפש הראשוניים לא איבדו כלל מתוקפם מתוארים גיבורי 'קודם זמנו' כדמויות ארכיטיפיות, קדמוניות. וכך, בדומה לפר המכונה "פר אדירים" (עמ' 59), זורק דוב את בנו לשחקים "בתנופה אדירה" (עמ' 63), והוא מצויר "ספינות-נפילים" הנכונות לבלוע "נתחים אדירים" (עמ' 66). למרות שחי בקיבוץ, הדוגל בחברה שיוויונית, מתואר דוב כ"מושל" ("בשכבר-הימים היה דוב סירקין מושל בכוסתנים", עמ' 63) וכ"אדון" ("בשכבר-הימים היה דוב אדון הבוסתן", עמ' 64). בשירטוטיו נמצא שילוב של תודעה מיתית, המקיימת מגע עם איתני-הטבע ומתעלמת ממיגבלות כלשהן של גודל ומידה, ותודעה מודרנית, שבה מתפרטות ההזיות ל"חישובים מדוקדקים של חומרי-גלם, הרצאות בנייה, סלילה והוכלה" (עמ' 72). על הווייתו הראשונית, ההיולית של דוב מלמד חדרו, המשמש כמטונימיה לבעליו: "הנכנס לחדר נופל אל מערבולת משוועת של עדרי רהיטים גועים בקול עבה. זאת בשל — אותו נתך-צבעים פרוע: מהומת וילונות קלילים ורודים ושידה עתיקה ושולחן עגול, שעון של רגלי-דינזואור, וארון משחור מהוד. כנתו של הוללות צווח בתוך כל אלה כיסוי מיטה פרחוני אדום-תכול וניברשת שחורה מרחפת על פני התווה, מניברשות סבו של סבא. בזווית החדר מפתל עציץ גדול נחשים סבוכים של קקטוס אפריקאי" (עמ' 67-65). הרמיזה לתורה ובוהו שקדם לבריאה מתעשרת בפרק הבא בתיאור ירושלים הלילית: "קרום חרישי על-פני האדמה ואיד תכלכל עולה כנגדו מתוך פתחי הביבים" (עמ' 67, והשווה: "ואד יעלה מן הארץ והשקה את כל פני האדמה", בראשית, ב', 6).

לאווירת הבראשית מצטרפים הדינזואור והקקטוס האפריקאי על נחשיו הסכוכים. גם "עדרי הרהיטים" כמו שכים להיות אשר היו לפני שעובדו לחפצים דוממים. לכאורה צריכה היתה דמות ראשונית, ויטאלית, כדוב ליהנות מחיים של הארמוניה וסיפוק. שאלה מכרעת בסיפור היא מה גרם, אם כן, למחלתו של דוב, מה הוביל לעזיבת הקיבוץ, מה הפך אותו יושב־בית והביא בסופו של דבר לקיצו. תשובה חלקית לשאלה זו נמצא בתיאור חדרו. איזה יסודות בחדר מצדיקים את דברי ההקדמה של המספר, המכין את הקורא לקראת "מערכולת משוועת" ו"נתך־צבעים פרוע"? כמדומה, יש בחדר יסוד נשי, המחדייר אליו אי־סדר ("מהומת וילונות קלילים וורודים") ובעיקר הוללות ("כנתו של הוללות צוות בתוך כל אלה כיסוי מיטה פרחוני אדום־תכול"). הניגוד שבין כיסוי־המיטה לבין החדר שב ועולה בהמשך הסיפור ("פירורי־סיד קטנים טינפו את כיסוי־המיטה האדום־תכול", עמ' 67). בגירסתו השניה של הסיפור חזק עוז פי כמה את משמעותו הנשיית של כיסוי־המיטה: "פירורי־סיד קטנים נפזרו על כיסוי־המיטה שהיה דומה לחלקי לבוש אינטימיים של נשים פרועות" (1976, עמ' 75). ליסוד הניקבי שבחדר מצטרפים הנחשים הסכוכים שמפתל הקקטוס האפריקאי. הנחש הוא מסמלי האם הגדולה (כנחש־שזנבור־בפיו), והסיפור אכן מרמז לדמיון שבינו לבין התן שנשך את הפר והומת על ידו: גורל התן הוא גורל הנחש המגורש מגן העדן ("ואיכה אשית בינך ובין האשה ובין זרעך ובין זרעה הוא יושפך ראש ואתה תשופנו עקב", בראשית, ג', 15). יתר על כן, אופיו של החדר מעלה על הדעת את הוויית התנים שתוארו כעמוד הקודם ("דורות של תנים נתחלפו מאז, אך צעיריהם מקיימים מורשת אבות ואינם נוטים אחר החדושים. כל דור ממלא את מרחבי הלילות בשירי־קינה ומצהלות־זימה ובעירוביית קולות של שנאה מרושעת ושל חנופה מתרפסת", עמ' 64). חדרו של דוב, כעולם התנים, מלמד על הווייה שאין בה שינוי או התפתחות, הווייה שיש בה "עירוביה" — "מערכולת" של קולות שונים, של "זימה" ו"הוללות", של "מצהלות" (מלה זו מיוחסת אף לדוב, עמ' 63) של "קינה".

מה מלמד, אם כן, חדרו של דוב? זהו ביטוי ראשון להשקפת־עולמו הקודרת, הנחרצת, של המחבר. המצב הראשוני הבראשיתי, אינו מצב של טוהר ושלווה. ה'פרא האציל' נוסח רוסו לא היה ולא נברא. כשורשי הדברים טמונים יצרים אפלים, זימה והוללות. יצר ויצירה חד הם. דוב סירקין משקף מצב ראשוני זה ונופל לו קורבן. בדוב, איש האידיאה המגן על קיבוצו מפני התנים שלפיתחו, יש אף שמץ מקין (ראה להלן) ואף מן השטן. תיאורו, כמי שזנח "את משפחתו ואת קיבוצו ויילך לשוט בארץ" (עמ' 62) מרמז לשטן, הבא לפגישת בני־האלוהים עם יהוה "משוט בארץ ומתהלך בה" (איוב, א', 7). שירוטטיו הליליים של דוב מעלים על הדעת את ההווייה הראשונית, הפרועה, השוררת בחדרו ("סבך דרכים ומסילות וגשרים ומסלולים נפתל כפקעת נחשים שוצפת", עמ' 66), והם מאופיינים על־ידי תוהו בראשיתי, שיש בו עוצמה, יצירתיות והרס: "אנדרטות־אבן, פגינות־סלע, פסגות נשלפות כהישלף סכינים בסימטות השיכורות. ערוצים מטורפים שורטים את מתני הטרשים. גבנונים מאויימים זוממים לדרדר תהומה אשד־בראשית של רסק־צוקים. אצבעות־אבן מעוותות מצביעות אל עדר נקי־תוהו משונני כתלים, עמוקים עשרת־מונים מן העמוקים בנקיקי תבל" (עמ' 67-68). דוב מתואר, אם כן, כמי שנהנה מראשוניות חיתית ('דוב'), כמי שמקיים זיקה הדדית עם איתני הטבע ("בשעות של בוקר נוהג דוב להשקיף מבעד לחלוננו מזרחה, מחליף מבטים צורכים עם השמש העולה ומתרומם מעבר הרי מואב", עמ' 71). לכאורה, היה הקיבוץ פיתרון אידיאלי למערכת־הכוחות המפעילה דמות שכמותו. אכן, תחילה ניסה דוב לרתק את חינויותו, את זיקתו אל העולם, אל המערכת האידיאולוגית של הקיבוץ, שגרסה חזרה אל האדמה, שיבה אל הטבע. זמן־מה דומה היה שזהו מקומו (וראה תיאורי עבודתו בכוסתנים המלווה "מצהלות רחבות", פרק ד'). אך הווייה ראשונית זו, כאמור, אינה שליווה ורגועה. המתחים המצויים בה נרמזים, בין השאר, במתיחות החריפה ששררה בין דוב לבנו: "באגרופים קטנים וחדים היה אהוד מתופף על ראש אביו, ודוב היה נוקם בכנו בתנופה אדירה, יורה את הפעוט לשחקים ושב וקולט בזרועותיו את ילדו שאינו־צועק לעולם" (עמ' 63). אולם הדבר שהרחיק באורח סופי את דוב מן הקיבוץ היתה הסתירה החריפה שהתגלמה בו. יחד עם אלתרמן יכול היה דוב לומר: "אינני רוצה לכתוב עליהם, רוצה בליבם לנגוע"; אולם הניסיון לגעת בלב הדברים לווה אף בניסיון לשנותם. מייסדי הקיבוץ דגלו בשיבה אל הטבע, ובה כעת ביקשו "להנהיג סדרים חדשים", לעצב דמות אנושית חדשה. אך אם שיבה אל הטבע משמעה קריאת דרוך לכוחות הנפש הראשוניים, הרי היומרה לתקן "סדרים חדשים" משמעה ריסון קפדני של כוחות אלה. וכך, דוב, הנהנה

לחדש את קשריו עם הטבע, בו בזמן אף נלחם בטבע (בדמות התנים), נלחם בעצמו. לא כמיקרה נסמך תיאור מאבקו כתנים לתיאור עזיבת הקיבוץ (עמ' 62). דוב מכיר בעליונות כוחם של יסודות הנפש הראשונים, התנים, עוזב את הקיבוץ באמצעו, כקרנסיגה אחרון, את המוסר החברתי המקובל: "אמת, כשנוסד הקיבוץ, אהוד, ביקשנו להנהיג סדרים חדשים, עד שצווחו הדברים כי אין להם תקנה. אמרתי, די לי אם אעשה מעשים יפים ומהוגנים, ולא ידעתי, אהוד, כי אין חותם-אצבעותינו מתמיד על חלקת-המים" (עמ' 74). המלה "צווחו" שבה ומתקשרת עם חדרו של דוב ("כנתו של הוללות צווח בתוך כל אלה כיסוי מיטה פרחוני") ומלמדת על מהותם ה"הוללת" של הדברים שאין להם תקנה. קרה-הגנה האחרון של דוב נפרץ אף הוא, וטרם מותו הוא יודע כי הפסיד בקרב: "אני אחרון ואני אינני צוחק" (שם). במוכן זה לפנינו סיפור של היוודעות: ברגעיו האחרונים מכין דוב כי התנים שנלחם בהם הם בשר מבשרו ואין כל דרך לשרשם. דבריו הקודמים של המספר, על קללת-עולם המשתלחת בין יושבי-בית לשוכני ההרים והערוצים, מצביעים אף הם על סתירה מייסרת זו. שכן, מצד אחד קיימת, לכאורה, איבה אכזרית, ניצחית, בין שני המחנות; אך מצד אחר קיים ביניהם קשר דם ("קול אחיו המקולל"), קשר משפחתי שאין חזק ממנו.

דוב נופל, אם כן, קורבן לסתירה הטראגית שבעצם המצב האנושי. האדם צמח מן הטבע, מן האם הגדולה, מן האוקיאנוס, ותווי-ההיכר של עולם החי — יצריות, דחפים אינסטינקטיביים, חינויות יצירתיות והרסנית — הם אף תווי-ההיכר שלו. אולם לסתירות שבמצב הטבעי — בין השאר, בריאה ויצירה מול הרסנות קטלנית — נוסף ניגוד חריף עם התפתחות התודעה האנושית, ועם התפתחות כללי המוסר החברתי והאישי שבעקבותיה התפתחות התודעה יצרה חיץ ממאיר בין האדם למקורותיו הטבעיים, וכללי המוסר הפכו מקורות אלה ל'צל', לאויב החותר במעמקים, ממתין לשעתו, ל'תאום המקולל'¹⁴. התפתחות התודעה פגעה באדם משני הכיוונים גם יחד: החיבור עם עולם-הטבע נותר חזק דיו כדי לסכל כל ניסיון אנושי לעצב דמות המנותקת כליל מכוחות-הטבע הראשוניים, ואילו, מצד אחר, אין חיבור זה חזק דיו כדי להעניק לאדם תחושה של קשר עם הטבע, תחושת הארמוניה בקוסמוס¹⁵. האדם נותר, אם כן, בלא תחום קיום אפשרי או מספק. בחיים על-פי העקרונות הטבעיים יש משום חינויות ויצירה, אך גם יצריות והרסנות שאינן מותרות מקום למוסר ולקיום בצוותא. ואילו חיי היומיום בתחומיה הסדורים של החברה כמוהם כחיקוי דהה, עלוב ומשמים, של המציאות החיה, הטבעית. וכך מקביל המספר בפרק הסיום בין היומיום הירושלמי לבין חפצי הנוי ותמונות-הקודש שנעשו מעור הפר. חפצים אלה אכן עשויים "מעור שור אמיתי, עז וקדמון", אך התארים "עז וקדמון", שהיו יפים לשור, שוב אינם יפים להם¹⁶. דברים גלויים בנושא זה אומר עוז במאמרו 'האדם הוא סכום החטא והאש העצורה בעצמותיו', מאמר שבו הוא פורש את הכוחות העיקריים הפועלים בעולמו דרך הפריזמה של סיפורי ברדיצ'בסקי: "בעולמו קיימות שתי מערכות אפשריות של חוויות: יש חוויות ראשוניות, עזות, ויש חוויות מישניות, שהן דהויות ועלובות ושחוקות. החוויות הראשוניות קשורות תמיד בשילוח-רסן ובפורקן-יצרים: אהבה, שנאה, קנאה, ידידות, הרס אמביציה לוהטת, התגרות בגורל [...] כל אלה חוויות ראשוניות שמחירן כבד (שיגעון, מוות); אבל להן רוח-חיים. לעומתן, יש ריגושים מישניים: עשיית-רושם, הצלחה חברתית, חוכמת "להסתדר בחיים", וכיו"ב, נשיאת-חן בעיני הסביבה" (באור התכלת העזה, 1979, עמ' 36). ניגוד זה, שהוא והמשמעותיות הנובעות ממנו הם ציר עולמו, מוצא עוז בכל היצירות הנודנות על-ידיו ב'אור התכלת העזה', בכתבי ברנן ועגנון כמו גם ב'אנקת גבהים' לאמילי ברונוטי.

הסתירה הטמונה במצב האנושי מוארת בסיפור מכיוון נוסף: דוב מתואר בעקיפין כקין וכהבל כאחיו. השם 'קין' מרומו בשמו (סירקין), וכמו קין הוא תחילה עובד אדמה, ואחר נע ונד בארץ. כמוהו הוא מתיישב בסופר-של-דבר בעיר, ובשירותוטויו הוא כמו כונה עיר (השווה בראשית, ד', 17). אחרי שני התקפילב הופך דוב "יושב-בית". המחבר מדגיש עובדה זאת שלוש פעמים (עמ' 64, 71, 73). דוב החולה, שגור על עצמו "דיני מתינות ונשמר שלא יביא את ליבו לידי השתוללות חדשה" (עמ' 71), הוא כעת הבל, הנדהם לגלות בתוכו את עיקבות קין, אחיו המקולל. גורלו ממחיש, אם כן, את התפישה המונחת ביסוד הסיפור, על-פיה קדם קין להבל כזאב שקדם לכלב. אהוד עצמו, כאבי לפניו, הוא כעת קין אפשרי. אהוד הוא דמות-גיבור אופיינית, הנשלחת על-ידי אביה לעמוד במשימות גבורה, דמות המלווה על-ידי אם דואגת ואחות בתולה¹⁷. הכנתו לשליחותו מתרמזת בדרך שנוהג עימו אביו בכוסתן. הכנה זו זכתה

לפירוט נרחב בגירסתו השניה של הסיפור: "צריך להיות חזקים ומחושלים מאוד, היה אומר [...] לרצוח קורבן חף מפשע, זהו הפשע הנתעב ביותר בעולם. להירצח חף מפשע זהו החטא השני ואתה אהוד תהיה איש חזק נורא. חזק עד שלא יוכלו לגעת כך עד שלא תצטרך להרע להם מפני שהם לא יעזו להתחיל איתך. עכשיו מחשיך ואנחנו הולכים הביתה. לא, לא ביחד אלא אתה לבד דרך הוואדי ואני בדרך אחרת" (עמ' 70). במקביל לתפישה המדריכה את הסיפור כולו אין הגיבור מצליח למלא את משימתו עד תומה, אלא נופל בידי הערבים והתנים. עם זאת, דוב, כבעל תודעה מיתית, יודע שמה ש"נקצר" עתיד לשוב ולצמוח, והוא ממתין-באימה לבנו הבא לקחת את נקמתו.

לא במיקרה מוגבל הרקע המיקראי של הסיפור בעיקרו לארבעת פרקי-הפתיחה של התנ"ך. כזכור, רק עם הולדת אנוש הגיע תורה של האמונה הדתית: "אז הוחל לקרוא בשם יהוה" (ד', 26). שלא כביסדק מפולש, שבו עולה אפשרות של אל השולט מגבוה על נמניו ומכוון את חייהם, אין בעולם המשוקע ב'קודם זמנו' כל מקום לאמונה באל מונותאיסטי. ההווה המיתית העולה בסיפור היא הווה שקדמה למונותאיזם. התפישה הרליגיוזית בסיפור זה, כבשאר יצירתו של עוז, היא תפישה שיש בה יסודות פאגאניים ופאנתאיסטיים. אלוהים אינו שולט בכרואיו מגבוה, אלא מתגלה בעולם עצמו, שנוצר באקט של יצר ושל יצירה. טבעו של אלוהים, אם כן, הוא כטבע העולם, טבע האם הגדולה: מחריב ובונה, רב-חסד ומרושע. האל והתן אינם אלא שני צדדים של מהות אחת. כבר כפתח הסיפור יוצר המספר קשר מוזר, לכאורה, בין פעמוני הכנסיות לבין פיזמון פרוע והולל: "אחרון-חביב שידרה התחנה את העז שבלחנים. פרועה והוללת נשתלחה המנגינה, פעמוני הכנסיות ליווה כמצילתיים" (עמ' 59). התארים 'פרועה' ו'הוללת' הם התארים המשמשים את המספר בתארו את חדרו של דוב ואת יללת התנים. המחבר טורח לחזק זיקה אפשרית זאת בכמה אופנים. ראשית, כפעמוני הנוצרים בירושלים ה"מחליפים וידויים" עם פעמוני בית-לחם (עמ' 66) כך משיבים תני ירושלים לתני בית-לחם (עמ' 68). יתר על כן, בפסקת-הסיום של הסיפור מומרת ההקבלה הקודמת בזיקת-גומלין ישירה בין שני המחנות: "כמה חגיגיים פעמוני המנזרים. כמה ניכזים ופרועים-לשימצה התנים המשיבים על בשורת העינבלים בצחוק עקום, היתול-שוטים. שיסוי-זרון טמון בליבם, זדון וחילול-הקודש" (עמ' 74). פסקה אחרונה זו רוויה אירוניה. התנים עצמם תוארו כעמוד הקודם באמצעות השם 'כוהנים', המחברם לעולם הכנסיות והמינזורים, וכאמצעות התואר 'חגיגיים', המתאר אף את קול הפעמונים ("אט, ככוהנים חגיגיים בטכס של אבל יקרכו הם אל גופת הנער"). מתברר, הניגוד שבין קול הפעמונים לבין יללות התנים כמוהו כניגוד שבין כלב-הבית לבין "אחיו המקולל". אין זה ניגוד של טבע, אלא של דרגה בלבד; זהו ניגוד חלקי וארעי בין מחנות אשר קירבת דם, קירבת הורים ומורשת, קושרת ביניהם.

אם האל מתגלה בעולם עצמו מהו אופיה של החוויה הרליגיוזית? החוויה הרליגיוזית בסיפור זה, כביצירתו המאוחרת של עוז, היא חווית ההתלכדות המחודשת עם איתני הטבע שהאל חדרר בהם. וכך מתואר דוב שוב-ישוב כמי ששימר את יכולת המיפגש החשוף עם האיתנים וחיו מתוארים, כאמור, באמצעות מילים וצירופים המעלים את הווית ה'בראשית' של העולם. כשירטוטיו מבקש דוב להגיע לחוויה שמעבר למילים, חוויה שיש בה מיצוי כוחות-הנפש הראשוניים: "נקיקים-נקיקים נפערים במבוכי-הזעם ובמערות-הגעש, עד שאגה וזוועה וקיפאון" (עמ' 68), "ערים גבוהות מיתמרות במיגדלים מקומרים אל מעבר לפסגות, נשקפות אל מיפריציים שסועים כחולים עד צעקה" (עמ' 72). מעניין לשים לב, כי בגירסתו השניה של הסיפור נעלמו מתיאורים אלה המילים המביעות קול, ואת מקומן תפסה 'דומיה': "מבוכי-זעם ומערות-געש עד אימה עוד דומיה אחרת" (1976, עמ' 76), "מיפריציים שסועים כחולים עד סף דומיה" (עמ' 81). לרממה מקום נכבד כבר בגירסא שלפנינו: מחסניו של דוב "גבוהים כדממה המסננת אצבעות-חושך שלה מבעד סידקי תריסיו" (עמ' 66), ניידת משטרה "פורמת את הדממה, והדממה שבה ומאחה את קרעיה ביד גדולה, רכה, חלומית, צוננת" (עמ' 67), ועם האר היום "מקהלת דרורים הצליפה בדממה חבטה של זמירות" (עמ' 74). כמה חשיבותה של דממה זו? הדממה נחפשת כאן לא כאין, לא כהיעדר-קול, אלא כנוכחות חיה, ממשית. הדממה היא קולה של המציאות הראשונית, זו שמעבר למילים ולתרבות. לחווית המיפגש עם הדממה, המציאות הצלולה שלא נערכה על-ידי מילים, יקדיש עוז את סיפורו הבא, 'מנזר השתקנים'¹⁸.

מן התפישה הרליגיוזית המשוקעת בסיפור משתמעת קירבה מהותית בין הקדוש, כקרוב ביותר אל

'נפש' העולם, לבין הטמא והחוטא. על-מנת להתאחד עם האל-החיה על האדם לשוב בעצמו אל מקורותיו החייתיים. נושא זה הוא מן המרכזיים בעולמו של עוז. רבים מגיבוריו עומדים מול ברירה טראגית: כדי לשוב ולהתאחד עם אלוהים עליהם לוותר על תכונותיהם ה"אנושיות". זהות זו של הקדוש והטמא, של האל והחיה, היא המעצבת את דמותם של מתיתיהו דמקוב (מגיבורי הסיפור 'ארצות התן'), של יפתח הגלעדי ('על האדמה הרעה הזאת', 1973), של זיגפריד ברגר ('מקום אחר', 1968) ושל עולי-הרגל הנוצריים ('עד מוות', 1971), והיא המסבירה מדוע גיבוריו המאמינים ביותר של עוז הם כה-בעת אף גיבוריו השפלים ביותר.

תפישתו של עוז בסוגיה זו מתנסחת בצורה בהירה במאמרו הנזכר על ברדיצ'בסקי: "ברדיצ'בסקי ביקש להעמיד מעין אנטי-ספר-האגדה, ולהבליט איזה מיתוס-קשנגד, לא יהודי, אלא עברי-קמאי. מול 'שושלות' של רבנים, גאונים, מורי-הלכה, צדיקים, ביקש הוא לחשוף מעין 'שושלת בני-קין' של מקוללים, שושלת שתשפוך אור אחר — אולי צריך לומר, טטיל צל — על כל דברי-ימי עמ-ישראל. אלה הגיבורים הנידחים, בעלי-היצרים, המנוודים והמוחרמים. כך ביקש לשכור תשתית דתית כדי לרדת אל תשתית קדומה ממנה, פראית יצרית, בשר-ודמית" ('באור התכלת העזה', עמ' 34). בהמשך המאמר מציין עוז, כי הכוח המפעיל את גיבורי ברדיצ'בסקי הוא הרצון "לשבור את גבולות התרבות ולהיות חיה או אל-חיה" (עמ' 35). אכן, לא במיקרה פותח עוז מאמר זה בהטעימו את הקירבה "הגנטית" שבינו לבין ברדיצ'בסקי. עוד נוסף, כי על הזהות שבין 'אל' ל'חיה' חוזר עוז גם במאמרו על עגנון ('באור התכלת העזה', עמ' 48). ניסיונו של עוז להעמיד, כברדיצ'בסקי, "מיתוס עברי-קמאי" הוכתב על-ידי השקפת העולם שלו, וזכה בלא ספק לעידוד מן הזרמים הכנעניים שרווחו בארץ בצעירותו. איש מבני-דורו לא היה נקי מזיקה כלשהי לזרמים אלה, סיפר עוז בראיון [נורית גרץ, (תשמ"י), עמ' 27]. מעניין, אולי, להביא בהקשר זה את האנקדוטה הבאה: לרגל הופעת המהדורה האנגלית של ספרו 'פה ושם בארץ-ישראל' (1983) השתתף עוז בארוחת-צוהריים חגיגית שנערכה לכבודו בהארוארד. אני עשיתי אותה עת בהארוארד כמרצה-אורח ושמחתי לפגוש ידיד ותיק. הנוכחים בפגישה התעניינו בעיקר בדיעותיו הפוליטיות של עוז והוא חזר על עמדותיו המוכרות. לשמחתי סטה אחד מן המשתתפים מקו זה ושאל את עוז מהי תפישתו הדתית. תשובתו של עוז הייתה, לכאורה, מוזרה מאוד. באנגלית הטובה שלו אמר: "מצטער, לא אענה על שאלות בדבר חפישתי הדתית, כשם שלא אענה על שאלות בדבר הרגלי המיניים. ומאותן סיבות". הנוכחים בפגישה צחקו, וייחסו את החשוכה לשנינותו של האורח. הם לא שיערו כי לרגע אחד הסיר עוז מעל עצמו את מסוה ה'פרסונה', וחשף באחת את ליבו לפניהם. ההשוואה שערך עוז היא אמנם מוזרה מאוד, אך היא מתבררת מאליה לאור תפישתו הרליגיוזית. אי-אפשר לסיים את הדיון בתפישה הדתית המובעת בסיפור בלא לדון בתמונות-הקודש שמכין האפנדי הישיש מעורו של שמשון: "תמונות של קלף בסגנון-צבעים: כאן סימטת מגורי ישוע, כאן סדנת-הנגרים, יוסף בתוך, כאן מקישים מלאכים בעינבלים ומבשרים את לידת הגואל, וכאן הינוקא עצמו, מצחו קורן אור, הכול מעשה-קלף — פאר יצירה" (עמ' 59). מה מקומו של ישו הגואל, בסיפור אפל וקודר זה? אירוניה מושחתת טמונה בתמונות המוטבעות על-גבי עור הפר: מעמדו של ישו הוא מעמד מישי, מותנה. אורן נשען על עור הפר. או במילים אחרות: פולחן ישו צמח על-גבי פולחני האם הגדולה והוא יונק מכוחם הארכיטיפי. בניגוד לתפישה הנוצרית, כי הגאולה כבר באה, בדמותו של ישו, סבור עוז כי הגאולה עדיין רחוקה מרחק רב. גורלו של ישו הוא גורל כל הגברים בסיפור. הגיבור, שאמור היה לבשר שלב רוחני חדש, שינוי בתודעה האנושית, לא עמד במשימתו¹⁹. המצב האנושי עורו קרוב קירבה מסוכנת לתוהו הראשוני, כוחות-נפש הקדמונים שרירים-וחזקים כבעבר.

תפישת העולם של 'קודם זמנו' חייבה את עוז להתמודד עם בעיות מורכבות של סיגנון. מצד אחד, מתיאור דמויות ארכיטיפיות השתמע ויתור על ה"פסיכולוגיה" ועל דקויות סיגנון נוסח ספרות זרם-התודעה. דמויות ארכאיות מהוות הצדקה ללשון ארכאית, 'גבוהה'²⁰. או בלשון של עוז: "זוהי לשון שאינה מתייראת מפני מילים מונומנטאליות ומפני הגבוהות-קול ומפני צעקה ומפני ארכאיים ואנאכרוניזם עד כדי מגושמות [...] לשון שאין לה סכלנות לבני-גוונים ולמישחקי אור-וצל" ('באור התכלת העזה', 1979, עמ' 32). יתר על כן, האמונה בכוחות-נפש ראשוניים, קבועים, פתחה פתח ללשון המוותרת על תיאור ופירוט ומסתפקת בחוויות כלליות האמורות לייצג מרכיבים קבועים בנפש או בעולם: "עד שצווחו

הדברים שאין להם תקנה". המלה 'דברים' היא, אמנם, מלה כללית מאוד, אך זוהי בחירה הולמת לציון הכוחות הראשונים, הכוחות שאין להם שם. הלשון, במיקרה זה, אינה מתארת את התופעה, אלא רק מסמנת אותה, מקיפה אותה כחבלן המסמן מוקש כחבל לבן. בפרק הסיום, בתיאור השחר העולה, שב עוז וניזקק למלה זו: "כמתגנב הגיע דבר אדמדם-חיוור וסינן אצבעות-אור שלו מבעד לחרכי התריס המזרחי" (עמ' 74). המלה 'דברים' תשוב ותופיע בהוראתה הנזכרת בכמה וכמה מסיפורי 'ארצות התן' ('ארצות התן', 'אבן חלולה', 'אש זרה', ועוד).

דווקא הכלליות של המלה 'דברים' איפשרה למחבר לחדור לתחום שאי-אפשר להגיע אליו באמצעות מילים מדויקות יותר. עובדה זו מתקשרת לקושי סיגנוני נוסף שעזמו היה על עוז להתמודד. מילים הן תוצר של חברה, של תרבות. הרצון להגיע אל הוויה קמאית שמעבר לתרבות משמעו גם ניסיון לפרוץ אל מעבר לגבולות המילים ולתכניות המחשבה והרגש שהן נושאות עימן. איך ניתן, אם כן, לתאר במילים הוויה שמעבר למילים? פיתרון אחד היה, כאמור, שימוש במילים המהוות תווית ריקה, מרמזת, המאפשרת לקורא לחוש את המעמקים הנסתרים מאחוריה. פיתרון זה מלמד על תכונתם של הפיתרונות הסיגנוניים האחרים: הימנעות מתיאור ישיר של התופעות והסתפקות בלשון רומזת, עוקפת. וכך עושה עוז שימוש במילים הנושאות עימן הידהודים — מקראיים, מיתיים — של הוויה ראשונית, קדמונית, או שהוא מצביע על הקשרים שבין נציגיה השונים של האם הגדולה באמצעות תכניות לשוניות עקיפות.

קיים מתח חריף בין שתי המגמות הסיגנוניות הנזכרות. מצד אחד נשען הסופר על המילים כעל לבנים קבועות המביעות תכנים בלתי-משתנים; ואילו מצד אחר הוא חש כי המילים הן מוגבלות ומגבילות ושואף לפרוץ אל מעבר להן. סיגנונו של הסיפור מיטלטל בין שתי מגמות אלו. מצד אחד נמצא לשון "ההולכת בגדולות", לשון "שאינה מתייראת מפני מילים מונומנטאליות" וגו'. מצד שני זוהי לשון העומדת כל העת בסכנה של התאפסות, של ויתור על שירותיה, מכוח תכנים אחרים החותרים תחתיה. קורא המבחין רק במגמה הראשונית יאהב את לשון הסיפור, כי זוהי לשון 'יפה', 'מהוקצעת', 'עשירה', או יחוש רתיעה מול הלשון המנופחת, החבוטה, הצרודה מרוב הרמת-קול. קורא רגיש יותר ישמע מתחת לדברים ניגון שונה,



צילום: ענת גורל

ניגון שאין להביעו בלשון במישרין. מתחת לקרום העבה של הלשון יגלה ניסיון להגיע למחוזות שמעבר למילים, ולעיתים אף יאוש גמור מיכולת ההבעה של הלשון האנושית. המחשה למתח זה מהווה פסקת-הסיום של הסיפור: "כמה חגיגיים פעמוני-המנזרים. כמה ניבזים ופרועים-לשימצה התנים המשיבים על בשורת העינבלים בצחוק עקום, היתול-שוטים. שיסוי-זדון טמון בליבם, זדון וחילול-הקודש" (עמ' 74). הרושם של לשון חגיגית, ספרותית, נוצר כאן מכוח אוצר-המילים הגבוה, הסמיכויות התכופות והבלתי-שגורות והאנאפורה 'כמה'. לשון חגיגית זו נטועה, לכאורה, בתוך מוסכמות המוסר של התרבות שיצרה לשון זו. היא מהללת את עולם הנזירים, על הבשורה הטמונה בו, וכמו יוצאת מגדרה כדי להטעים את שפלותם וזדונם של התנים. אבל התנים עצמם תוארו בעמודו הקודם של הסיפור כ"כונהים חגיגיים", ועל בשורת העינבלים עירער הסיפור מראשיתו. מן הסיפור כולו עולה, כי פעמוני המנזרים אינם אלא גילגול מאוחר של יללת התנים. הניגוד החריף שבין שני הצדדים מתחלף, אם כן, בזהות מטאפורית, המקרינה על שני המחנות: יש קדושה אף בתנים ויש תניות זדונית בכנסיה.

'קודם זמנו' כמודל ליצירותיו של עוז

עם הסיפור 'קודם זמנו' הגיע עוז לגיבוש תפישתו הספרותית. נמצאה לו דרך סיפורית שעמדה כתביעות השונות — אישיות-נפשיות, חברתיות ואסתטיות — שבהן נדרש הסיפור לעמוד. על-מנת לבטא את סככי עולמו של עוז, את מישורי ההתמודדות השונים המרכיבים אותו, ניבנה הסיפור כמערכת של גלגל בתול גלגל. במרכז המערכת נמצא קונפליקט פסיכולוגי, דרמה נפשית. דרמה זו היא הלזו של הסיפור, היא המכתיבה את מיבנהו, את מהלכי העלילה, את אופי דמויותיה וריקעה החברתי והנופי. סביב מעגל פנימי זה ניבנית דרמה משפחתית. זו אינה אלא השלכה של המתחים המרכיבים את הדרמה הנפשית. המעגל המשפחתי מוקף במעגל חברתי ונופי. אחרי שעמדנו על אופיו היצרני (הגנראטיבי) של המעגל הפנימי, לא נתפלא למצוא את הקונפליקט הקיים בו גם במעגל החברתי והנופי (הקיבוץ והתנים), וגם במעגל הבא, הפוליטי (המלחמה בערים; ירושלים הערבית ובית-לחם שקול פעמוניהן ותניהן נשמע כירושלים העברית). הספירה האחרונה היא זו המטאפיסית. זוהי ספירה יחידה שאינה מאופיינת על-ידי 'סדק', על-ידי בקע פנימי. הכוחות הראשוניים הפועלים בה מתקיימים מתוך אחדות והארמוניה. עובדה זו, בצד החינויות הראשונית הפועמת בה, מסבירה מדוע גיבוריו של עוז, המיוסרים כולם על-ידי קרע פנימי, מנסים בצורה נואשת לחבור אליה.

מיבנה מעגלי זה יוצר הקבלות מטאפוריות בין המעגלים השונים והוא מעניק לסיפור מורכבות טכסטואלית מירבית. למורכבות זו תורמת גם העובדה שקטע החסר במעגל מסוים עשוי להיות מושלם על-ידי קטע מקביל במעגל אחר.

מיבנה זה ישרת את עוז בכל יצירותיו הבאות. באמצעותו יבטא את הכוחות השונים הרוחשים בתוכו, ויתן פה למישקעים שהותירו בו יחסיו עם הוריו. מיבנה זה יאפשר לו למתוח ביקורת חריפה על העולם הקיבוצי ולהגיב על תופעות שונות בחברה הישראלית. בה בעת ייתן לו מיבנה זה הזדמנות לפנות לקהלים שונים, לאלה שיסתפקו בדרמה המשפחתית, או בדרמה הקיבוצית, מצד אחד, ולאלו שיבחינו גם בשאר המעגלים המתרמזים ביצירה ובקשרי-הגומלין המורכבים שביניהם.

הסיפור סיפק פיתרון לעוז משני כיוונים נוספים. ראינו, כי בדמותו של דוב כמו פועלות שתי תודעות, מיתית ומודרנית, או שני עקרונות-קיום, 'דיוניסי' ו'אפוליני'. מבחינה זו זהה דמות הגיבור לדמות מחברו. כל גיבוריו של עוז מעידים על היסוד ה'דיוניסי' הפועם במחברן, על המשוכה אל הארכיטיפי, החשוך והפראי, אל היצרי והחושני, אל השיכרון והטירוף. יסוד זה מתקיים בצד יסודות 'אפוליניים' מובהקים (במאמרו קורא המחבר בעיקביות לחיים של איוון ושפיות, להתרחקות מפיתרונות קיצוניים, וכו'). דמותו של דוב סירקין סיפקה את היסוד ה'דיוניסי' שבמחברו. היסוד ה'אפוליני' מצא את תיקונו בדרכי עיצובה של הדמות, במיבנה הסיפורי המורכב, ברמזי-הלשון הבונים את קשרי המשמעות של הסיפור, באופן הפעלת הרקע המקראי והמיתי. היסוד ה'דיוניסי' שבמחבר בוטא בדמותו של דוב, הקשורה עדיין בטבורה אל האם הגדולה: היסוד האפוליני מיקם דמות זו במיסגרת הניסיון האנושי, ונתן לה פירוש ומשמעות. חשיבות נוספת התגלמה בסיפור בכך שהתרמזה ממנו אפשרות של המשכיות סיפורית. בסיפוריו הבאים יפתח עוז צדדים שונים, שנתרמזו ב'קודם זמנו': ב'מנזר השתקנים' (נדפס ב'אמות', אוקטובר 1962) יתהה

על אופיה של דממת היקום, וב'ארצות התן' ('קשת', ינואר 1963) 'שוב אל הקיבוץ הנאבק בתנים שסביבו וכו'. גם סיפוריו הבאים, שייכללו מאוחר יותר בספר 'ארצות התן', יעסקו בצדדים שונים הנוכעים מהשקפת העולם ששוקעה ב'קודם זמנו'.

קווי-היסוד שילוו מכאן ואילך את יצירתו של עוז יהיו:

1. הקוסמוס מופעל על-ידי כוחות של יצר ויצירה. טבעו של אלוהים הוא כטבע העולם, טבע ה'אם הגדולה': בורא ומשחית, מרושע, שוחר רע ומיטיב. האל והתן, אלוהים והשטן — חד הם. הבכירה הטראגית שמולה ניצב האדם: על מנת לשוב ולהתאחד עם אלוהיו עליו לשוב להווייתו הקדמונית, הטרום-אנושית.

העולם, על החי, הצומח והדומם שבו, הוא כוליות פאנתאסיטית, שבה קיימת זרימה חופשית, הדדית, בין היישים השונים. היחידי שנותק מהווייה מקפת-כול זו-הוא האדם: "מה החוט הסמוי ההולך מן הדומם אל החי. אנו מבקשים אחר קצהו בייאוש, בחרון, מתחבטים, מפרכסים, זועקים, מהדקים לסתות, מחשקים שיניים, מקמצים שפתיים ער-דם, מצמצמים עינינו כשיגעון. התנים יודעים את החוט. זרמים ענגים מפעפעים בו וזורמים מגוף אל גוף, מיש אל יש, מרוטט אל רוטט" ('ארצות התן', עמ' 1). המילים 'זרם' ו'חוט' יופיעו בהוראה זו ברבים מסיפורי 'ארצות התן' ('מנזר השתקנים', 'כל הנהרות', 'אבן חלולה' ו'ראש זרה') וברומאנים של המחבר שיופיעו אחריהם. הזרימה הקיימת בין מישורי הקיום השונים בתחומיה של הפוליות הפאנתאסיטית היא המסבירה, בין השאר, את חילופי הצורה והמהות העומדים במרכז 'לגעת במים, לגעת ברוח' (1973).

2. החוויות הראשוניות הן חוויות שמעֵבֵר למילים. מלים ומושגים הן תולדת מצב שבו איברו החוויות הראשוניות מכווץ, ונפרטו לפרטי-פרטים דהים וחבוטים. הלשון היא מסננת המנפה את החוויה ומחלקת-מסדירה-ממיינת אותה לרסיסים. רבים מגיבוריו של עוז יאבקו, לכן, מרה בלשון, בנסותם לחרוג מעבר לה. נושא זה מופיע, בהבדלי דגש, כמעט בכל יצירותיו של עוז.

צדדים אחרים של תפישה זו נוגעים למהות הדממה והמוסיקה. הדממה היא המציאות החשופה, האותנטית, לא מושחתת, שמעבר למילים. בהוראה זו היא מופיעה בסיפורי 'ארצות התן' ('מנזר השתקנים', 'ראש זרה' ו'אבן חלולה') וברומאנים 'מקום אחר', 'מיכאל שלי' ו'מנוחה נכונה'. המוסיקה היא האספקט הדינאמי, החי, של הדממה. המוסיקה היא הצליל המאחד את היישים השונים האחרונים זה בזה בכוליות הקוסמית. בהוראה זו מופיעה המוסיקה כמוטיב מישני בסיפורי 'ארצות התן' והיא הופכת להיות סמל מרכזי ב'לגעת במים, לגעת ברוח'.

3. התודעה האנושית צמחה מן האוקיאנוס של הלא-מודע. אוקיאנוס זה חזק לאין-ערוך ממנה והוא עדיין קוסם לה בעוצמתו, במיסתורין שלו, בכוחות היצירה וההרס החבויים בו. האדם נותר, אם כן, בלא תחום קיום מספק, שיש עימו שלוה והארמוניה. מצד אחד, צמיחת התודעה מלווה בהרגשה חריפה של פירוד, של צמצום וניתוק. החיים המודעים, בתחומי הפעילות של החברה האנושית, אינם אלא הד עלוב לקיום הראשוני. מצד אחר, האדם איננו יכול להיענות לפיתויי ה'אם הגדולה', כי היענות זו משמעה הרס ואכזר. נושא זה והמאבק ב'אם הגדולה' והניסיון להינתק מתחום השפעתה, מצד אחד, ומצד אחר, הרצון לחבור אליה וליהנות מן השפע הפאנתאסיטי המציין את הווייתה, הוא ציר עולמו החורייתי של עוז²¹. רבים מגיבוריו של עוז יגלו, כי הדרך היחידה שבה ניתן להתאחד עם הווייתו המקפת-כול של העולם היא באמצעות שכירת גבולות-התודעה ('ארצות התן', 'מיכאל שלי', ועוד). ברכות מן היצירות יבטא התואר 'זר' ('קול זר', וכו') את הכוחות הראשוניים השבים ומציפים את התודעה.

4. ניתוק גמור של התודעה מן הכוחות הראשוניים מוביל ל'מות הנשמה'. חיים שיש בהם הקבלה גמורה של המציאות החברתית, תקנותיה וציפיותיה, עשויים להוביל להתפרצות פתאומית של הכוחות המודחקים, או למוות נפשי גמור. נקודת המוצא של 'מנוחה נכונה' (1982) היא המוות-בחיים של יונתן, ילד טיפוחיה הנאמן של החברה הקיבוצית. בשארית החיות שבו נענה יונתן לקול הקורא לו וניצל. הדרך לחיות עם עולם-המעמקים היא להכיר במציאותו, להיזון מכוחות-היצירה האצורים בו, ולנסות ולסכור את רצחנותו הייצרית. לאפשרות זו של סינתזה מוקדשים שני סיפוריו האחרונים של הקובץ 'ארצות התן', 'אבן חלולה' ו'ראש זרה', וכן פרקי-הסיים של 'מקום אחר'. דמויות כהרברט סגל ('מקום אחר') ושרוליק (מגיבורי 'מנוחה נכונה') יודעות איך לשאוב כוחות מאיתני הטבע והנפש, בלא ליפול להם

קורבן. יונתן ('מנוחה נכונה') גם הוא מגיע לשילוב אפשרי זה, אחרי שחרך את כנפיו במידבר. מצד אחר מתאר הרומאן את תהליך ביותו של עזריה, התן הרטוב שהגיח מן הלילה.

5. התפישה בדבר קיומם של כוחות-נפש ראשוניים, ניצחיים, תוביל לגיבורים המתוארים כדמויות מיתיות או חיותיות. את כל גיבוריו ישווה עוז לבעלי-חיים, תוך שהוא עושה שימוש במערכת-הסמלים היונגיאנית. דמויות הקשורות בטכרון אל עולם-הטבע התיינה מאופיינות על-ידי תנועה-פנימית מתמדת, פירכוס פנימי. כאלה הן טובה, ש'זרמים עצבניים מטלטלים" את שפתיה וגורמים להן "פירכוס סמוי" ('כל הנהרות'), נוגה הנעה כל העת בכמו "מחול כבוש", ודודה, זיגפריד כרגר, אשר "תנועה סמויה פיעמה" כל העת סביב שפמו ('מקום אחר'). מותניה של פטדה, אימו של יפתח הגלעדי, מתוארות שוב ושוב "כמו חלות מחול פנימי כבוש", ואותה תנועה מציינת גם את מותני בתו של יפתח: "ואין מנוחה למתני פטדה כמו חלות מחול פנימי כבוש" ('על האדמה הרעה הזאת' — בתוך 'ארצות התן', 1976, עמ' 241). הרומאן 'מנוחה נכונה' נסב, בין השאר, על הדרך שבה מוצא עזריה גיטלין מנוחה למיצמוץ העצבני שהתרוצץ סביב עיניו.

6. חלק ניכר מן הסמלים שיפרנסו יצירה זו יהיו חלק מאשכול-הסמלים של 'האם הגדולה': חשיכה ומים יופיעו ברבים מן הסיפורים כמייצגי ההוויה האוקיאנית. הדוב, המופיע כבר בסיפורו הראשון של עוז (וראה תיאור פניו של הסטטיסטיקן העירוני, עמ' 24) יאפיין אחדים מן הגיבורים ב'ארצות התן' ('איצה' ב'מנזר השתקנים', זייגר ב'אבן חלולה', וכן ב'אש זרה', ואחרים) וייהפך סמל מרכזי ב'לגעת כמים, לגעת ברוח'. התן יופיע בצד חיות אחרות (עכביש, 'אבן חלולה', ועוד): המחשה נופית ישראלית של כוחות האם הגדולה.

7. בחברה האנושית מיוצגת האם הגדולה בדמות האשה. בלשונו של נוימן (1973): אשה היא טבע, גבר — תרבות. וכך מייצג אביו של הגיבור בסיפורי הילדות של עוז ('הר העצה הרעה', 1976, 'סומכי', 1978) חיים של איזון, של מידה נכונה ושפיות; ואילו האם מונעת על-ידי יצרים ודחפים סתומים. רוב דמויות הנשים ב'ארצות התן' שייכות לקטגוריה זו, וכמוהן אווה כרגר ונועה בָּתָה ב'מקום אחר'. רימונה, גיבורת 'מנוחה נכונה', מתוארת שוב ושוב כאסופה בתוך עצמה, כהרה את עצמה, בדומה לים או לדרקון שזנבר בפיו. הניתוק מן ההוויה האוקיאנית והשאיפה הנואשת לשוב אליה, הם הכוחות העיקריים הפועלים בעולמה של חנה גונן ('מיכאל שלי').

8. הנפש היא מ'אבריו' המרכזיים של האדם. העולם החיצוני נקלט דרך הפריומה של אבר זה, דרך מיבנהו והעקרונות המפעילים אותו. מן התפישה הגורסת ש"לא מעבר השדות בא הקול. בקרב הכלב שוכן שונאר" עולה, כי עולם-החוץ ועולם-הפנים ארוגים זה בזה ללא הפרד. 'השלכה' ו'הפנמה' פועלות בעת ובעונה אחת ואין לנתקן זו מזו. לשון אחרת, דמות הנפש היא דמות העולם. וכך, המיבנה המעגלי של עולם הקיבוץ בסיפור 'ארצות התן', מיבנה שבהיקפו "החשכה המופשטת, הרחוקה" ובמרכזו הקיבוץ המואר וחדרו של סאשקה, מקביל למיבנה הנפש. המרחבים החשוכים שכמוהם כחיית-טרף חופפים לתת-מודע; ואילו האור החלש המנסה להגן מפני חיית האפלה הוא התודעה. תפישה זו תנמק את המיבנה המעגלי של היצירות, את היחסים האנאלוגיים שייבנו בהן בין התחום הנופי לכין התחום האנושי, ואת 'החייאת' הנוף. 9. אידיאולוגיה אינה אלא מסווה לייצירי-הנפש הראשוניים. באורח פאראדוכסאלי, ככל שעמדותיו האידיאולוגיות של האדם קיצוניות יותר כן נהיר יותר טיבן הנפשי. נושא זה יואר באמצעות רבות מדמויות דור-המייסדים של הקיבוץ (האיש הערירי, גיבור 'תיקון עולם', שמשון שינבונים ב'דרך הרוח', ועוד), ודמויות כמיטיה ('הר העצה הרעה').

10. יצירה כלשהי (ספרותית או מדעית) אפשרית רק מתוך יניקה ממעמקי הלא-מודע²². היוצר איננו דמות חולמנית, עדינה ורגישה, אלא מי שיש לו מגע עם כוחות-הפרא שבעולם וכו. וכך, התואר 'פיוטי' מאפיין נשים 'תניות' כגאולה ('נוודים וצפע') וטובה ('כל הנהרות'), וכחור בעל יצר-היתול אכזרי כגדעון שנהב ('דרך הרוח'). ד"ר אלחנן קליינברגר, האגיפטולוג חובב-הספרות, יוצר רק בהשפעת "איחוד הניגודים המופלא" ('אש זרה').

11. הסופר כמוהו כמכשף השבט הקדמון, בורא המיתוס. על תפישה זו, הקשורה קשר אמיץ בתפישה שעל-פיה מופעל האדם על-ידי כוחות-טבע ראשוניים, יחזור עוז שוב ושוב באיונות עימו²³. הרקע המיתי בסיפוריו לא יהיה, אם כן, מטאפורי גרידא. רקע זה לא ייבנה רק כדי להעניק עומק היסטורי

לרמויות, או כדי לשפוך אור חדש על העלילה, אופן התפתחותה והקשרים בין דמויותיה. כן לא ישמש רקע זה רק נקודת-תצפית נוספת שממנה נשפט ומוערך ההווה (וראה השימוש שעשו ברקע זה סופרים כג'יימס ג'ויס, ת.ס. אליוט, עזרא פאונד ואחרים). השקפת-עולמו של עוז מפקיעה את הרקע האמיתי ממעמדו המטאפורי-הפרשני והופכת אותו חלק מהותי של המציאות הסיפורית²⁴. אמנם, הגישה לעולם המיתי תהיה תמיד אמביואלנטית, תוצאת המאבק בין האיש האפוליני שבמחבר לבין "אחיו המקולל", ה'דיוניסי'.

הרמויות המיתיות תופענה בסיפורים בפירושן היונגיאני. כאמור, אין כאן סמיכות-פרשיות מיקרית. יונג ביסס את תורתו על קיומן של שכבות-נפש קדומות, שלא איבדו מתוקפן כאלפי השנים של ההתפתחות האנושית, וראה במיתוס התצנה מילולית של שכבות נסתרות אלו. ליוצר בעל השקפת-עולם כזו של עוז היה יונג בחירה טבעית. זיקתו של עוז לתורתו של יונג תגלה מאוחר יותר, בראיונות שייתן, במושגים שישמשו אותו כבואו להסביר את הטבע האנושי ובעולם-הדימויים שלו. כך, למשל, בראיון שנערך עימו לרגל הופעת 'עד מוות', סיפר: "בנותי מפחדות מזאב יותר ממכונות. מדוע, בעצם? יש סכנה ממשית שזאבים יטרפו אותן? והרי סכנת המכונות היא ממשית ומסתברת פי מאה, אלא שהפחד מהזאב הוא מורשת קמאית הקיימת במערכת-הדימויים הקולקטיבית של האנושות. אי-אפשר להתעלם ממערכת זו. היא קיימת באדם, והיא המרתקת אותי מכול כתיבה". קשה שלא לראות את הקשר שבין דברים אלה לבין ה'לא-מדוע הקולקטיבי' נוסח יונג. בראיונות ובמאמרים נוספים עושה עוז שימוש כמונחי-מפתח יונגיאניים נוספים ('צל', 'ארכיטיפ', 'השלכה', ועוד).

הסיפור 'קודם זמנו' אינו מסיפורי הטובים ביותר, או המפורסמים ביותר, של עוז. עם זאת, זהו סיפור ראשון שבו הגיע עוז לכלל בשלות אמנותית. כל יצירותיו הבאות תושפענה מסיפור זה, במישור התימאטי, המביני והסיגנוני. עם 'קודם זמנו' יוצאת יצירתו של עוז למרחב.

הערות

1. על אפרודיטה כאם הגדולה וכאוקיאנוס ראה נוימן (1973), עמ' 48, 89, 178, 203 ועוד.
2. ה-Uroboros, הנחש-שזנבו-בפיו, הוא מן הסמלים הראשיים שבהם מטפל יונג (1967, 1968). דיון מבריק בסמל זה נמצא אצל נוימן (1973).
3. במשמעות הקו הישר דנים חוקרים כסירלוט.
4. כנ"ל.
5. הערות בנושא זה מפוזרות בכתיבי המרובים של יונג. הגדרות מפורטות של הים ראה, למשל ב-(1968) *Psychology not Alchemy*.
6. דומה שנמצא בסיפור שני סוגים של סגול, Violet ו-Purple.
7. הוויאולט, סמל הנוסטלגיה והזכרונות, שייך לאווירת אולמות-הריקודים של הספינה.
8. על מערכת שיקולים דומה, שהדריכה את נתן אלתרמן, עמד מירון (תשל"א).
9. על הפנייה לקהלים שונים עמדה בהרחבה נורית גרץ (1980).
9. תיאור כלב כזאב, מנקודת-ראות של ילד, חוזר שוב ושוב ב'סומכי' (1978).
10. תיאור התודעה המתפתחת (כרצף ההיסטורי או האישיותי) כאי המתרומם מתוך הים הוא דימוי רווח בכתיבי יונג וחסידיו.
11. לא מיותר, כמדומה, להזכיר בנקודה זו, כי אפרודיטה — היא דיטה ב'חוף סגול' — ייצגה באחד מגילגוליה הראשונים את האם הגדולה בדמות אלה-פרה.
12. בקשר שבין הראש לבין הפאלוס, ובהמרה הסמלית ביניהם, דן בהרחבה נוימן (1973), בסיפור 'The Great Mother'.
13. דוב עצמו מתואר כמי ש"סנטרו נודקר לפניו כחרבו של לוחם במלחמת-שניים" (עמ' 67). התרב היא מכליו של 'הגיבור', הנלחם ב'אם הגדולה'.

14. על הקשר העמוק בין הצ'ל לבין התאוס-היריב, ראה נוימן (1973), 352-353.
15. תחושת ההצטמצמות, ההידלדלות והניתוק, המלווה את צמיחת התודעה, מתוארת בהרחבה על-ידי נוימן (1973). בארץ הועלה העיניין הזה גם בתיאוריית-האישיות המבריקה שפיתח שוהם.
16. על מתח זה עמדה, מנקודת-מוצא שונה, נורית גרץ (1980), עמ' 50-51.
17. מיתוס 'הגיבור' שב-ועולה ככתבי יונג ונוימן. מבין הפסיכואנליטיקנים הבולטים טיפל בכך גם ראנק.
18. אין ספק שבעת כתיבת 'קודם זמנו' כבר ראה עוז לנגד עיניו את סיפורו הבא, שבשיאו מוצא עצמו גיבור הסיפור למול מינור השתקנים. וכך מתכונן דוב בכוקר ב"הרים החשופים, ההרים מכורסמי-הצללים, ההרים המצפניים מינורים אפלוליים, וכדי-חומות וכדי-חורשות וכדי-פעמונים" (עמ' 71). תיאור זה מכין את תיאור מינור-השתקנים בסיפור הבא (עמ' 91). מוטיבים רבים נוספים משותפים לשני הסיפורים: הדממה והתנים, הוויה "פולחנית", דמויות "אדירות" ו"דוביות" (איצ'ה מושווה לדוב), ועוד.
19. על הבשורה הטמונה בדמותו של ישו ראה נוימן (1973), עמ' 161.
20. הנמקה נוספת ללשון זו היותה הנורמה הסיגנונית ששלטה בארץ בראשית שנות-השישים. בשיחה עימי סיפר עוז, כי בראשית שנות-השישים חשו הסופרים כי עליהם להשתמש בכל ה"ארסנל" שברשותם, בלא כל קשר למטרה שאליה כוונו כלי-הנשק: "היית צריך להוכיח כי יש ברשותך ארסנל כזה, וכי אתה יודע להשתמש בו". באותה שיחה השתמש עוז במטאפורה נוספת כדי להמחיש מצב זה: "אמור היית לצאת לרחוב עם כל ארון-הבגדים שלך, בלא להתחשב כלל במזג-האוויר. צריך היית להפגין כי עומדת לרשותך גדרובה עשירה". שיחה זו נערכה בראשית שנות-השבעים, זמן רב לפני שחשכתי לכתוב חיבור זה על עוז. ציטוט הדברים הוא, לכן, על-פי הזיכרון, ולא על-פי רישום כלשהו.
21. ראה הערה 16 לעיל.
22. נוימן (1973) שב ומדגיש נקודה זו, ראה עמ' 190, 210-212, 343, 369, 410 ועוד.
23. ראה 'בשבילי הכתיבה היא אקט של השבעת רוחות' (1971). 'הכתיבה היא כהשבעת רוחות' (1968), 'דמות הסופר כמכשף השבט' (1973). עוז חוזר על הפישה זו במאמרים ובראיונות נוספים.
24. על אופני מימוש שונים של המיתוס כיצירת הספרות מדבר, נוסף ליונג ונוימן עצמם, החוקר פרגוסון.

רשימת הספרים העבריים המוזכרים במאמר:

- גרץ נורית, 1980, 'עמוס עין' (מונוגרפיה), (תל-אביב: ספריית פועלים).
- גרץ נורית, חשמ"ד, 'חירת חזעה והבוקר שלמחרת' (תל-אביב: המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, הקיבוץ המאוחד).
- מירון דן, תשל"א, 'מיבנה ובינה בקבצי שירה של נתן אלתרמן', 'מאזניים'.
- עגנון, ש.י. תש"ב, 'ספר המעשים' (בתוך 'אלו ואלר'), (ירושלים: שוקן).
- עוז עמוס, 1961, 'שיתוף אינו תחליף לשיריך', 'דבר' (20.2).
- עוז עמוס, 1961, 'סדק מפולש לרוח', 'קשת' (אפריל).
- עוז עמוס, 1962, 'חוף סגול', 'דבר', (18.5).
- עוז עמוס, 1962, 'קודם זמנו', 'קשת' (יולי).
- עוז עמוס, 1962, 'מינור השתקנים', 'אמות' (אוקטובר).
- עוז עמוס, 1963, 'ארצות התן', 'קשת' (ינואר).
- עוז עמוס, 1965, 'ארצות התן' (תל-אביב: מסדה ואגודת הסופרים).
- עוז עמוס, 1966, 'מקום אחר' (מרחביה: ספריית פועלים).
- עוז עמוס, 1968, 'מיכאל שלי' (תל-אביב: עם עובד).
- עוז עמוס, 1968, 'המסע הארוך אל תוך הלשון' (ראיון עם שושנה פילוס), 'חותם' (5.6).
- עוז עמוס, 1968, 'הכתיבה היא כהשבעת רוחות' (ראיון עם יפעת נבו) 'דבר' (19.7).
- עוז עמוס, 1971, 'עם מוות' (מרחביה: ספריית פועלים).
- עוז עמוס, 1971, 'בשבילי הכתיבה היא אקט של השבעת רוחות' (ראיון עם נעמי גוטקינד), 'הצופה' (2.7).
- עוז עמוס, 1973, 'לגעת במים לגעת ברוח' (תל-אביב: עם עובד).
- עוז עמוס, 1973, 'דמות הסופר כמכשף השבט' (שיחה עם עמוס עוז). ב'חוגים לספרות' (אפריל).
- עוז עמוס, 1976, 'ארצות התן' (תל-אביב: עם עובד).
- עוז עמוס, 1976, 'הר העצה הרעה' (תל-אביב: עם עובד).
- עוז עמוס, 1978, 'סומכ' (תל-אביב: עם עובד).
- עוז עמוס, 1979, 'באר התכלת העזה' (תל-אביב: ספריית פועלים).
- עוז עמוס, 1982, 'מנוחה נכונה' (תל-אביב: עם עובד).