

השפעתו של ש״י עגנון על א״ב יהושע ועל עמוס עוז

א

“אף פעם לא שרר אור יום בבית עגנון,” מספר עמוס עוז בספרו האוטוביוגרפי *סיפור על אהבה וחושך* (2002), “תמיד עמדו שם מעין דמדומים.”¹ “את האפלולית אני זוכר עד היום, כמעט נוגע בה בקצות אצבעותי, אפלולית שסורגי כל החלונות כמו כלאו והחמירו אותה” (שם, עמ’ 88). עגנון האדם ועגנון הסופר, התופסים מקום נכבד ברומן האוטוביוגרפי של עוז, מוארים, לא באור התכלת העזה, לא באור צהריים חזק וחושף כול, אלא על-ידי מנורת נפט “שנקראה אצלם עששית” (שם). הדמדומים, האפלולית, האור הירושלמי הצהוב והקמצני – זוהי התאורה ההולמת, להרגשתו של עוז, את הופעתה המורכבת, רבת הפנים והחידות של דמות הסופר הגדול, הסופר שיצר את היצירות הלא מפוענחות, הפתוחות לפרשנויות אינסופיות, הגדולות ביותר בספרות העברית החדשה. בתיאורו את עגנון כורך עוז זכרון ילדות רחוק עם תחכום ספרותי בְּשֵׁל כדי להאיר את דמותו של הסופר, שלאורו או בצֵלו יוצרים הוא ובני דורו, והוא עושה זאת באופן סוגסטיבי וטעון, אולי כפי שעגנון עצמו היה עושה זאת אילו נדרש:

מה היתה סיבת האפלולית קשה לדעת כיום, ואולי כבר אז קשה היה לדעת. אם כה ואם כה, בכל פעם שהאדון עגנון היה קם ממקומו וניגש לשלוף כרך זה או אחר מאחת האצטבאות שלו שדמו לעדת מתפללים צפופים, כהי לבוש, מרופטים קצת, היתה דמותו מטילה סביבה לא צל אחד כי אם שניים-שלושה צללים או יותר. כך נחרתה דמותו בזיכרון ילדותי וכך אני זוכר אותו עד היום: איש מתנועע בתוך הדמדומים ושלושה או ארבעה צללים שונים מתנועעים עמו בלכתו, לפניו, או לימינו, מאחוריו, מעליו ומתחת לרגליו (עמ’ 88).

לפי עדותו של עוז, אור חלש שרר בבית עגנון כשהוא והוריו, פניָה ואריה קלוזנר, היו סרים לפעמים לבקרו לאחר שסיימו את ביקור השבת שלהם אצל פרופסור יוסף קלוזנר, הדוד המהולל, שיחסי שכנות לא טובה שררו בינו לבין עגנון.

עוז אינו חוסך בהעלאת אפשרויות שיסבירו את אור הדמדומים שלטענתו שרר תמיד בבית עגנון: השלושה (הוריו והוא) הלוא היו עוברים בגִּנְבָה מבית לבית, כפי שעוז המבוגר מספר, וייתכן שזה האור שהלם מעשים הנעשים בחשאי; ייתכן גם ייתכן שהאור הכהה ששרר בבית עגנון היה אפלולית של שעות בין הערביים לפני צאת השבת, ואם השבת אכן מנעה את הדלקת

¹ עמוס עוז, *סיפור על אהבה וחושך* (ירושלים: כתר, 2002), עמ’ 87.

אור החשמל בבית עגנון, ורק לאחר שהופיעו שלושה כוכבים בשמים עלה האור בבית, הרי ששלושת בני משפחת קלוזנר שכבר יצאו לדרכם לא היו עדים לאור המציף את הבית החשוך, שאפלוליותו נחקה בזכרונו של הילד הרגיש; גם ייתכן שירושלים, שאורות החשמל שלה צהובים וקמצניים, אחראית לכך שאור דמדומים שרר תמיד בבית עגנון, דמדומים שנחרתו עמוק בזכרון הסופר, עמוס עוז, המעלה מקץ חמישים וחמש שנה את זכרונו בספר *על אהבה וחושך*; כמו כן, אין להוציא מכלל אפשרות שעגנון חסך בחשמל, ולכן אור קמצני, מסתורי-משהו, עמד תמיד בביתו, עד שהפך חלק מעולם האסוציאציות של עוז כשהוא מדבר או כותב על עגנון. דבר אחד לעומת זאת ברור כשמש: שלל האפשרויות המוצעות על-ידי עוז בבואו להסביר מהי סיבת הדמדומים בבית עגנון שעל רקעם הסופר בעל-הבית מתנועע, ואין אפשרות אחת מבטלת את האחרת, והקורא נקרא לנוע בין האפשרויות בחופשיות ובנחת, הן פואטיקה אותה למד עוז מעגנון. במתכוון, כקוד היכרות, הוא מיישם אמנות זו כאן קצת במוגזם, כשהוא מתאר את עגנון ומנסה להעלות הסברים, שכולם מסתברים, להופעתו המיוחדת של עגנון באור הדמדומים. יתרה מזאת, עוז הסופר, המושפע מעגנון הסופר, אמן הרמז המצועף והאמירה הלא מפורשת, החליט מטעמים ספרותיים שתאורה חלקית שיש בכוחה להטיל צל ואפילו צללים אחדים, תואמת להפליא את הופעתו של עגנון בריבוי-הפנים המפורסם שלו, ואין זה משנה אם אור מעומעם זה לקוח מעולם הזכרונות השופע של עוז או רק מעולם ההמצאות הקודח שלו. תפאורת הדמדומים ההולמת את הופעתו של עגנון איננה רק רמיזה של עוז למשחק המחבואים שמשחק עגנון עם קוראיו, לסודות המוצפנים בין קפלי אמירותיו, לאמנות האמירה העקיפה הידועה שלו, לערפול ולעמימות הנובעים מכפל לשון ומשמעויות משתמעות – מסימני ההיכר של הפואטיקה העגנונית. תפאורת הדמדומים היא גם רמיזה לדברים שאמר עוז עצמו על הדמדומים. במסה "באור התכלת העזה" (1972), שעל שמה נקרא קובץ המסות הראשון שלו (1979), מבחין עוז בין אור הדמדומים לבין אור התכלת העזה. שעת הדמדומים היא, לדעתו, שעתה היפה של הספרות הגדולה: "היצירות הגדולות ביותר בספרות-העולם נוצרו בדרך-כלל באור של דמדומים או בהתייחסות אל עידן של דמדומים."² וכך, באור הדמדומים שבין שקיעה גדולה לבין היבהוב סתום חדש, כך עומד, למשל, דאנטה על מפתנם האחרון של ימי-הביניים ועל סף הרנסאנס. כך עומדים סרוואנטס ושקספיר במסדרון-הכניסה של הזמן החדש. וכך הספרות הרוסית הגדולה, גוגול, טולסטוי, דוסטויבסקי, צ'כוב" (שם, עמ' 17).

ולא רק ספרות העולם הגדולה נכתבת, לדעתו של עוז, לאור הדמדומים אלא גם הספרות העברית:

וכך עומדים בספרות העברית החדשה מנדלי וברדיצ'בסקי וביאליק וברנר וגנסין ועגנון עמידה שהיא "על סף בית-המדרש" – בפנים ולא בפנים, בחוץ ולא בחוץ. עולם גדול של

² עמוס עוז, *באור התכלת העזה* (תל-אביב: ספרית פועלים, 1979), עמ' 16.

דת ומסורת והליכות-חיים וזמירות ובדיחות ודינים ואמונות-הבל כורע תחת משא כובדו-
שלו (בתוספת מהלומות מבחון) והיוצרים העברים בדור המכונה בשם "דור התחיה"
עומדים וסותמים את הגולל ביצירותיהם, ובתוך כך – מספידים ומשמרים (שם, עמ' 18).

ובאותה מסה, שכותרתה מציעה היפוכם של דמדומים, מדבר עוז על ישראל של השעה הזאת
ואומר:

כאן בישראל בשעה הזאת ("השעה הזאת" אין פירושה דווקא תחילת שנת 1972, או דווקא
השנים שלאחר מלחמת ששת-הימים על שמחתן ושושון – "השעה הזאת" פירושה, כאן,
העידן הזה בחיינו) ובכן, השעה הזאת איננה מתאימה לצמיחתה של ספרות גדולה [...]
האור שבארץ-ישראל עכשיו הוא אור-צהרים, אור אמצע הקיץ, אור התכלת העזה [...] מה
יכול מספר-סיפורים לעשות באור הזה ובשצף האנרגיה הזאת, העולה על גדותיה? (שם,
עמ' 18-19)

את השאלה הרטורית שואל עוז, ספק בתחושת החמצה, ספק בלב מלא שמחה וגאווה. את
ישראל מוצפת האור שמחמיצה את מספריה הגדולים תיאר לפני מלחמת יום כיפור, שלושים
שנה לפני שתיאר את הדמדומים בביתו של עגנון בספרו האוטוביוגרפי שנכתב בשנות דמדומים.
"איש מתנועע בתוך הדמדומים ושלושה או ארבעה צללים שונים מתנועעים עמו בלכתו,
לפניו, או לימינו, מאחוריו, מעליו ומתחת לרגליו" – כך, כאמור, טוען עוז, עולה עגנון בזכרונותיו.
אלא שהסמליות הטבועה בתיאור זה היא חזקה כל-כך, שקשה לקבל דברים אלה כפשוטם. ברוח
עגנון ולשיטתו, שרטוט האיש וצלליו לא יכול להיות נטול משמעות סמלית, ובמקביל, הוא פתוח
לפרשנויות אחדות. את עגנון וצלליו המתנועעים עמו ניתן לפרש הן כדרמטיזציה של הרבגוניות
האנושית והספרותית המתעתעת והמעשירה של עגנון עצמו, והן כהדגמה תאטרלית של עגנון
ושל היוצרים בצלו.

היוצרים המלווים אותו בלכתו ומתנועעים בקצבו הם לאו דווקא אפיגונים, צללים
הנוצרים בתאורה נמוכה, אלא ממשיכי דרך עצמאיים שלמדו ממנו לנוע. א"ב יהושע ועמוס עוז
כתבו בתחילת דרכם "עגנונית", וכשסר הצל הכבד שהטיל עגנון על ראשית כתיבתם, הם
המשיכו, איש על-פי דרכו, להתייחס אליו בצורות שונות ובאופנים יצירתיים, לפרשו ולהזכירו
בכל אשר ילכו ויכתבו. הציור של האיש עגנון המתנועע בתוך אור הדמדומים וצלליו מתנועעים
עמו, שצייר עמוס עוז בכישרון כה גדול בסיפור על אהבה וחושך, הוא רק דוגמה אחת
להתייחסות משמעותית מאוחרת זאת.

בתחילה כתבו א"ב יהושע ועמוס עוז בצל עגנון. א"ב יהושע פותח את מאמרו "עגנון והספרות הצעירה: עדות אישית"³ בהבאת שתי פסקאות מתוך סיפורו הראשון "מות הזקן", הנשמעות עגנוניות באופן מתעתע. בסגנון, בריתמוס הפנימי, בצירופי הלשון, בהתנהגות המוזרה של הדמויות הנתונות בסיטואציות הזויות ובאווירה הסוריאליסטית המאפיינת את "ספר המעשים" של עגנון, "הייתי המקרה הקיצוני ביותר" בקהל המחקים את עגנון, מעיד יהושע על עצמו (הקיד וההר, עמ' 125).

לאחר שהפתיע את שומעיו בקריאת שתי פסקאות הנשמעות כמו לקוחות מסיפור עגנוני מובהק, שאחרי הכול קל מאוד לזהות שלא על-ידי עגנון נכתב (ויהושע, הפרשן המובהק של עצמו, אף יסביר בהמשך מה לא עגנוני בפסקאות שקרא), הוא פונה אל השומעים בדברים שבהם הוא מתייחס אל עצמו בגוף שלישי:

שורות אלה לא כתב עגנון, אלא בחור צעיר שישב בחדר שבמגדל-מים ישן של קיבוץ חצרים, בנגב שטוח וצהבהב, נוף בהחלט לא עגנוני; הוא כתב שורות אלו כמה חודשים לאחר שהשתחרר מהצבא לאחר מבצע-סיני, שאז התחילה איזו תקופת הפוגה שקטה ב"מצב הישראלי" בין השנים חמישים ושבע ושישים וארבע-חמש (שם, עמ' 124).

את סיפורו הראשון "מות הזקן" פרסם יהושע ב-1957. ה"אני" המפורסם של "ספר המעשים" של עגנון, אינטרוספקציוניסט, שהפנה מבטו אל פנימיותו וחייטט בה, כפי שאבחן אותו ארנולד בנד,⁴ קסם לא"ב יהושע, כי היה בכוחו להעניק "מרכז שונה מ'דני ו'אורי' של דור מלחמת השחרור" (הקיד וההר, עמ' 128). "דני" ו"אורי", שהפנו מבטם מהם והלאה, אל ענייני העם והמולדת, לא התאימו עוד לסופרים האינדיווידואליסטים של דור המדינה. ה"אני" המתלבט, המבולבל, הלא שלם עם עצמו ועם מעשיו, ה"אני" העגנוני בכלל ושל "ספר המעשים" בפרט, התאים להם יותר, ואומץ על-ידם כאנטיתזה לנחישות ולביטחון האידיאולוגיים שהניעו את מעשיהם של גיבורי שמיר, מגד ושחם.

ולא רק את דגם ה"אני" הסהרורי נטלו סופרי דור המדינה מעגנון. לפי יהושע, דורו חיפש ומצא אצל עגנון אחרות, "אחרות מאותה חווית קולקטיב פנימי מגובש ואינטימי, שהיתה קשורה למוקד ההומוגני של דור מלחמת-השחרור" (שם, עמ' 127). כמו כן, דורו מצא אצל עגנון נוף

³ הדברים נאמרו על-ידי יהושע ביום עיון לש"י עגנון שנערך באוניברסיטה העברית (כנראה עם עמוס עוז ב-1975, בהמשך יובאו גם דברי עוז שנאמרו באותו מעמד). הדברים של יהושע פורסמו לראשונה בדיעות אחרונות בנובמבר 1979, וכונסו בקובץ המאמרים שלו הקיד וההר (תל-אביב: זמורה ביתן, 1989), עמ' 124-132.

⁴ "Introspection is the predominant point-of-view in all the stories of `Sefer hama`asim`"
כותב ארנולד בנד בספרו המונומנטלי על עגנון, Arnold J. Band, *Nostalgia and Nightmare: A Study in the Fiction of S.Y. Agnon* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968), p. 331.

אורבני, ובייחוד את נופה של ירושלים, ולא רק נוף של שדה, כפר, קיבוץ, משלט ושדה-קרב, שהיה זירת ההתרחשות של עלילות דור הסופרים שקדם להם. יהושע טוען, שהוא וחבריו נולדו בירושלים ובה למדו ו"אותה ירושלים אינטלקטואלית שבין רחביה ותלפיות היתה חשובה לדור שלנו יותר מהוויית דור מלחמת-השחרור" (שם, עמ' 129).

ויותר מכול, מצאו יהושע וחבריו אצל עגנון את המטאפיזיקה, את המופשטות, את הפנטזיה – יסודות שהיו חסרים חיסרון גמור בספרות דור מלחמת השחרור, שהייתה צלולה וברורה כאור הצהריים. במילים אחרות, הם מצאו אצל עגנון את אור הדמדומים המטיל צללים ומעורר ניחושים. עגנון הציע להם את מה שקאמי וקפקא הציעו לסופרי המערב: בעלת ממד סמלי חזק, לא ממוקד, רב-משמעי, פתוח לפרשנויות רבות. עגנון סיפק להם את היכולת להתמודד עם "התחתית הכפולה" של חייהם, עם השניית, עם ההתחזות, עם העולם החסוי-המודחק המבעבע אל העולם הגלוי המוכר ורק נרמז בו. "את הקונפליקט הקיומי העמוק ביצירותיו [של עגנון] בין עולם-האבות השלם לבין המציאות היהודית החדשה", אומר יהושע, "תרגמנו לקנה-מידה חיצוני, שנועד לשפוט את המציאות הציונית הישראלית השלמה, שדור מלחמת-השחרור שפט אותה על-פי כלליה ומתוך עצמה, ולא ממבט חיצוני, עליון וזר יותר" (שם, עמ' 130).

יש הרואים בסיפור הראשון של יהושע, "מות הזקן", אלגוריה למאבק בין יהדות לציונות, או ליתר דיוק, בין היהדות המסורתית לכנעניות. אם יש בסיס לפרשנות זו (שהרי הסיפור הוא חידתי ורב-משמעי ופרשנות אלגורית היא אחת מני רבות), הרי לנו שיפוט עקיף וחמקמק של המציאות הציונית הישראלית "ממבט חיצוני, עליון וזר יותר", וגם אקטוליזציה של השבר הדתי המפורסם של עגנון בתוך המציאות הציונית-כנענית-יהודית של סוף שנות החמישים. כהוכחה לכך שהוא נטל מעגנון לבוש בלבד ולא מהות, מביא יהושע את תוכנו של הסיפור במילים אלה:

מעשה בזקנה תקיפה בדעתה, שהחליטה לקבור חיים את ידידה הזקן שהמשיך לחיות יותר מדי, לדעתה, ושיתוף-הפעולה הפאסיבי של הדיירים עם המעשה הזה – נראה לי על אף הלבוש העגנוני המובהק רחוק לחלוטין מעגנון, ושונה מבחינה רוחנית-נפשית (שם, עמ' 125).

יהושע צודק מהותית. הוא נטל מעגנון לבוש. ואולם כדי להמחיש את טיב הלבוש שכולל גם "לבוש תחתון", ולא רק גלימה חיצונית, ברצוני לערוך כאן השוואה קצרה בין "המכתב", הסיפור הארוך ביותר ב"ספר המעשים" של עגנון, לבין הסיפור הראשון של יהושע, "מות הזקן". דיוקנו של המספר כמחזיק בקולמוס סופרים, שהפתיבה קשה עליו, "האני המפורסם של עגנון", מופיע בשני הסיפורים, ובשני הסיפורים גורם חיצוני "מבטיל" אותו מעבודת הכתיבה. ב"המכתב" רואה המספר בכתיבת מכתב-תנחומין על מותו של גדליה קליין מטרד המעכב אותו בעבודתו ("אף אני בטלתי ממלאכתי, כדי לגמול חסד עם אבלי ולכתוב להם מלים של

תנחומין⁵), וב"מות הזקן" אין המספר מזהה בתחילה את הגורם ה"מבטיל" אותו ממלאכתו – "ראיתי שאני בטל מעבודתי זה מחצית השעה, והלכתי לראות מי ומה הבטילו אותי מעבודתי".⁶ ואולם מיד מתברר שסיבה דומה משביתה את עבודתם של שני המספרים: אדם נערץ על שניהם, שיש להם יחס אמביוולנטי כלפיו, גורם לעיכוב בכתיבתם: גדליה קליין, מת-חי, מבטיל את המספר של עגנון, וגב' עשתור ו"הזקן שלה", חי-מת, גורמת למספר של יהושע שלא יכתוב. שתי הדמויות הכוחניות, שה"אני" מתבטל בפניהן ("בגלל מעשיה הרבים", אומר המספר של יהושע על גב' עשתור, "אני כרוך, כנראה, אחריה, שהרי אני עני במעשים", שם) מוארים באור אירוני. מר גדליה קליין, ששמו מציע גדלות (גדליה) וקטנות (קליין), ידוע היה כאוהב הבריות וכמי שמסייע להן בעצה ובתושייה. כשעלה המספר ארצה לפני שלושים שנה הסתופף גם הוא בקהל מקבלי העצה ממר קליין, "אלא מתוך שהיה טרוד בטובת הכלל לא הספיק לטפל עם כל יחיד ויחיד ודחני בלך ושוב" (סמוך ונראה, עמ' 221, מהדורה חדשה עמ' 184). דומה למר גדליה קליין היא גב' עשתור, שאחד מ"מעשיה הרבים", המעוררים כלפיה יראה והערצה, הוא קבורת זקן בעודו חי.⁷ אין ספק שהאירוניה של עגנון מעודנת יותר, וגם הגבול בין מוות לחיים מטושטש אצלו יותר. שהרי מר גדליה המת, שכבר נכתב מכתב תנחומין למשפחתו, שב ומופיע כחי ומתלווה אל המספר לטיול בחוצות ירושלים. ירושלים על שכונותיה החדשות ותנופת הבנייה שלה – תנופה בעייתית מבחינה חברתית, שאחראי לה מר גדליה קליין המת-החי – זוכה לביקורת בסיפורו של עגנון. כלומר, הזמן והמקום בסיפורו של עגנון הם מציאותיים. כמו כן, הטיול של ה"אני" המספר ושל גדליה קליין בחוצות ירושלים רווי שיחות, רמזים ועלילות הקשורים בעולם היהודי שחלף ובזה המשתנה ומקבל אופי חדש. לעומת זאת, הזמן והמקום בסיפורו של יהושע הם ערטילאיים לחלוטין, וסיפורו חסר גם את החומרים הלקוחים מההיסטוריה ומההווי היהודיים שסיפורו של עגנון משופע בהם. ואולם קבורת הלילה המשותפת לשני הסיפורים, והיבדלותו של המספר לאחר הקבורה מקהל האבלים – הוא הולך לביתו ברגל ואותם מחזירים אוטובוסים רבים – כמו גם תשוקת המוות או הפחד הקונקרטי מפניו, הממלאים את לבו של ה"אני" המספר, שלאחר ההלוויה צועד לבדו אל ביתו – דומים באופן מפתיע בשני הסיפורים.

⁵ ש"י עגנון, "המכתב", סמוך ונראה (הכרך השישי של כל סיפורי עגנון עם "ספר המעשים") (ירושלים ותל-אביב: שוקן, 1979), עמ' 221. במהדורה החדשה של סמוך ונראה עמ' 185. במקורו התפרסם הסיפור ב-1951.

⁶ א"ב יהושע, כל הסיפורים (כרך שמחזיק תריסר מהסיפורים הקצרים והנובלות של א"ב יהושע) (תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, 1993), עמ' 9.

⁷ ידידיה יצחקי בספרו הפסוקים הסמויים מן העין: על יצירת א"ב יהושע (רמת-גן: אוניברסיטת בר-אילן, 1992), בפרק הנקרא "עקבות עגנון ביצירת יהושע" (עמ' 231-233), מעיר ש"מות הזקן" מושתת על "האדונית והרוכל" והמכתב' ויש בו רמזים ל"שירה" ול"אל הרופא" (שם, עמ' 232), העיר ולא הרחיב. הבחנה זו של יצחקי ביחס לסיפורו הראשון של יהושע תקפה בחלקה גם – כך נראה בהמשך – ליצירתו המאוחרת של יהושע: הוא הטמיע באופן מתוחכם ומודע את שידה ואת "האדונית והרוכל" מהשחררת. כאן נסתפק בהדגמה של השפעת "המכתב" של עגנון על "מות הזקן" של יהושע, הסיפור שהפך לציון דרך בספרות הישראלית.

"המכתב":

יצאתי מבית ההספד. כל הרחבה מלאה היתה אבטומובילים בשביל משפחת בית מר קליין ובשביל מספידיו [...] נטלתי עצמי לצד תחנת האוטובוסים. כיוון שהגעתי לשם יצא האבטובוס והלך לו. ציפיתי לאחר ולא בא. ויתרתי על הנסיעה והלכתי ברגל [...] האוויר היה צלול וירח וכוכבים היו מאירים. האדמה היתה רכה, בלא קושי אפשר היה לפתוח אותה ולהתכסות בה כבשמיכה. כמה הייתי עייף, כמה ביקשתי לפוש (סמוך ונראה, עמ' 247, מהדורה חדשה עמ' 205).

"מות הזקן":

אף שהדרך מבית-הקברות לביתי רחוקה, לקחתי לי לב ועזבתי את הציבור וחזרתי הביתה לבדי. ברגלי חזרתי לביתי. את כל המלווים החזירו האוטובוסים הרבים, ואני העדפתי משום-מה ללכת לבדי. אולי פחדתי משעות הלילה [...] ליד בית העומד בבנינו, ראיתי מעדר, בעזרתו יכולתי לגרוף אדמה מעל לראשו של אותו זקן, אלא שלא נטיתי ללכת לבית הקברות, שמא אטעה ובמקום לגרוף אדמה מהקבר החדש, אכרה בור ואכנס לישון בו (כל הסיפורים, עמ' 18-19).

השפעתו של עגנון על יהושע הייתה אפוא ישירה וברורה. אלא שבראשית דרכו לא מצא יהושע דרך להטמיע אל כתיבתו את אמנות ההמעטה וההסחה הייחודית לעגנון, שקל לזהותה אבל קשה מאוד לחקותה. עם הזמן ההומור הגרוטסקי-קריקטוריסטי של יהושע, המהול בתובנה פסיכולוגית מיומנת, שימש משקל-נגד ל-understatement האירוני הידוע של עגנון, שגם הוא תוצאה של חדירה עמוקה אל נפש האדם וחשיפה מעודנת של מניעיה.

ג

על סיפורו הראשון של עמוס עוז "סדק מפולש לרוח" שפורסם ב-1961, ולא כונס בשום ספר של עוז, כותב אברהם בלבן: "השפעת 'ספר המעשים' של עגנון ניכרת היטב בסיפור 'סדק מפולש לרוח'. השפעה זו ניכרת בשמות האלגוריים של הגיבורים [...] והרחובות [...], במערכת הכוחות המניעה את העלילה [...] ובזימונים המפתיעים המכתיבים את מהלכה."⁸ בלבן אפילו מציין את הסיפור "לבית אבא", הראשון בסיפורי "ספר המעשים", שממנו שאל עוז את מוטיב הנסיעה אל עיר ההולדת. כמו כן, מציין בלבן את תיאורי תל-אביב עם תחנת האוטובוסים הרועשת שלה ועם מטרדיה האחרים, ששכיחים ב"ספר המעשים" של עגנון והם מוטיב חשוב ב"סדק מפולש לרוח"

⁸ אברהם בלבן, *בין אל לחיה: עיון ביצירות של עמוס עוז* (תל-אביב: עם עובד, 1986), עמ' 31. בספרו זה של בלבן נדפסו שני סיפוריו הראשונים של עוז, "סדק מפולש לרוח", עמ' 191-202, ו"חוף סגול", עמ' 210-202, שעקבותיהם של עגנון ("סדק מפולש לרוח") ושל יונג ("חוף סגול") ניכרים בהם היטב.

של עוז, לרבות מחושיו ומחלותיו של ה"אני" המספר. מסתבר אפוא שגם עוז בראשית דרכו הושפע מ"ספר המעשים" של עגנון, אם כי השפעתו של עגנון על ביכורי יצירתו ידועים פחות. ההבדל העקרוני בין "מות הזקן", הסיפור הראשון של יהושע, לבין "סדק מפולש לרוח", הסיפור הראשון של עוז, ידגים את ההשפעה השונה שהייתה ל"ספר המעשים" על שני הסופרים הצעירים. החוט השונה שכל אחד משך מעגנון, שעקבותיו ניכרים בסיפורם הראשון, אשר נכתב בשנות העשרים המוקדמות לחייהם, נהפך עם הזמן לחוט שני שנשזר לאורך כל יצירתם. בלי משים, נמשך כל אחד מהם למוטיב או לתמה שתענה על צורך נפשי, אינטלקטואלי או ביוגרפי המונח בשורש הווייתם.

מסתבר, שלא רק את שידוד המערכות, שהיה בבחינת השתחררות מאותה מערכת ערכים ברורה שאפיינה את ספרות דור מלחמת השחרור, מצאו השניים אצל עגנון; לא רק ההתרחקות מהשקיפות המימטית, אנטייתזה לפרוזה הריאליסטית הברורה של דור מלחמת השחרור, משכה אותם אל עגנון; וגם לא רק הכאוס והקסם האפל האצורים בסיפורי "ספר המעשים" ריתקו אותם אל הפואטיקה של הסופר הגדול. מסתבר, שכל אחד מהם מצא אצל עגנון מענה למשהו מסוים המענה את נפשו ומצפונו או טורד את מנוחתו. יהושע נמשך אל העולם המוסרי הפגום שמצא בקובץ, אנטייתזה מרעננת מבחינתו למוסרנות המוצהרת של דור מלחמת השחרור, וחמוש בלגיטימציה שקיבל מעגנון יכול היה לקבור זקן בעודו חי ("מות הזקן") ולהוריד רכבת שלמה מהפסים, פרי מזימה קולקטיבית של ציבור מתוסכל, בלי נקיפות מצפון ("מסע הערב של יתיר"). עמוס עוז, לעומת זאת, נמשך, לדעתי, אל חסרון הבית, תמה מרכזית ביצירות עגנון בכלל וב"ספר המעשים" בפרט. תמה עגנונית אופיינית זו ענתה על מוטיב מרכזי בביוגרפיה של עוז. נושא הבית הוא נושא מרכזי ביצירות עגנון, ועוז בסיפורו הראשון נתן לנושא זה מבע סמלי מחודד. הסדק שנבעה בקיר חדרו של המספר הוא העולם הייצרי הפורץ אל החדר האורבני התחום, ותחנת האוטובוסים, שהגיבור היוצא לפתור את בעיית הדיור הפרוץ שלו מוקא אליה, היא תמצית הסירחון והצעקה האנושיים המחרישים את האוזן, מגיסים את הלב ומגלמים ל"אני" המספר את היותו נטול בית. "משרצי-האדם של התחנה המרכזית" המתוארים ב"סדק מפולש לרוח" (בין אל לחיה, עמ' 192), מזכירים, למשל, את תחנת הרכבות המתוארת ברומן "עד הנה" של עגנון, שזמנו ומקומו הוא מלחמת העולם הראשונה בגרמניה והמספר-גיבור מיטלטל בה מבית שכור אחד למשנהו ומתחנת חשמליות לתחנת רכבות. אבל בעיקר, מזכירה התחנה המרכזית בתל-אביב ב"סדק מפולש לרוח" של עוז את תחנת האוטובוסים בתל-אביב בסיפור "מדירה לדירה" ב"ספר המעשים" של עגנון, התחנה "שהומיה כל היום ואינה נחה בלילה".⁹ תחנת הרכבות ותחנת האוטובוסים קשורות ביצירות עגנון בבעיית המגורים העגומה של המספר, הטורדת תמיד את מנוחתו, ואת הצירוף הזה, בית שהחופץ חודר אליו ומגלגל את הגיבור אל צומת הומייה של תחבורה ציבורית מתסכלת, מיקוקוסמוס להווייה צעקנית מקרית ואכזרית, נטל עוז מעגנון.

⁹ ש"י עגנון, "מדירה לדירה", סמוך ונראה, עמ' 171.

ב"סדק מפולש לרוח" של עוז מתוארת כך התחנה המרכזית, שאליה הגיע המספר מחדרו בקיבוץ, הפרוץ לסערות העזות והממושכות של ימי טבת והוא חולה וחסר מנוחה:

פניתי ללכת וסביבי רחובות התחנה המרכזית האפופים צעקת-תמיד, צעקת מוכרים וצעקת קונים וצעקת אצים לדרכם וצעקת המחפשים דרכם ואינם מוצאים (בין אל לחיה, עמ' 193).

ב"עד הנה" של עגנון מתוארת כך תחנת הרכבות בלייפציג, שאליה הגיע המספר לאחר שעזב את חדרו החשוך, הקר והמאובק בברלין:

דומה בית הנתיבות לעיר של ברזל, שבתיה ברזל ושמיה עשן, ועומדים להם אותם הבתים על גלגלים של ברזל ומתגלגלים ורצים ומשמיעים קול ברזל. וכבית הנתיבות כך כל אדם שם. רץ ונושף ורץ. מרוב אדם לא רואים פני אדם.¹⁰

בסיפור "מדירה לדירה" של עגנון מתוארת כך תחנת האוטובוסים בתל-אביב, שבטבורה מצוי החדר החדש ששכר לו המספר שעקר מדירתו הירושלמית שבה ידע תחלואים ומחוששים:

חדר זה ששכרתי לי בתל אביב צר היה ונמוך היה וחלונותיו פונים לרחוב שעוברים ושבים מצויים שם וחנויות הרבה שם, של מוכרי גוזז ושל מוכרי גלידה. עוד צרה אחת היתה שם, זו תחנת אבטובוסים, שהומיה כל היום ואינה נחה בלילה [...] פעמים הרבה נינערתתי משנתי לקול שכשוך כוסות וגילגול גלגלים, כאילו כל מוכרי גוזז שברחוב נתכנסו בתוך כתלי ביתי ומוזגים כוס לשותים, וכאילו כל האבטובוסים מקרטעים על גג הבית (סמוך ונראה, עמ' 171, מהדורה חדשה עמ' 144-143).

מעניין שיהושע, שנמשך אל המוסר הפרוץ של "ספר המעשים", כתב ספר עיוני על מקומו של המוסר בספרות.¹¹ כלומר, נושא זה המשיך לרתקו מכיוון הפוך: עקב הימשכותו למצבים בלתי מוסריים שהספרות מאפשרת, ואת המפתח לשחרור מכבלי המוסר מצא לטענתו אצל עגנון,¹²

¹⁰ ש" עגנון, "עד הנה", *עד הנה* (הכרך השביעי של כל סיפורי עגנון) (תל-אביב: שוקן, 1977), עמ' יג, מהדורה חדשה עמ' 11.

¹¹ אברהם ב' יהושע, *כוחה הנורא של אשמה קטנה: ההקשר המוסרי של הטקסט הספרותי* (תל-אביב: ידיעות אחרונות, 1998).

¹² "אנחנו השתחררנו ממערכת-ערכים ברורה זו, שאפשר לפי דעתי להגדיר אותה במדויק בקצת מאמץ," כותב יהושע על ההשתחררותו שלו ושל חבריו מכבלי המוסר של דור מלחמת השחרור, "ואת השחרור הזה או יותר נכון את המפתח לשחרור הזה, נתן לנו עגנון, זה התחיל כבר בסופו של יצחק קומר *בתמול שלשום*. אם תרצו אנטי-תיזה מחרידה לכל מה שהיה מקודש במערכת-הערכים של הישוב ושל הציונות. וזה קיבל חיזוק ב'ספר

הוא הקדיש עיונים עמוקים להקשר המוסרי של הטקסט הספרותי, אף שדיון ישיר וגלוי כזה, לדבריו, הוא בעייתי ולא אופנתי. נראה שבאמצעות דיונים אקדמיים על "ההקשר המוסרי של הטקסט הספרותי" נאבק יהושע בנטיית לבו הטבעית ליצור מצבים בדיוניים לא מוסריים ולהניע גיבורים לפעול באופן לא תקין ולא נורמטיבי מבחינת כללי המוסר הטבעי.

עוז, לעומת זאת, המשיך כל חייו לעסוק ב"מדירה לדירה" (כשם סיפורו של עגנון), בבית הנהרס מבית ומחוק, בסדק הנבעה בקיר הבית ומותיר אותו פרוץ לרוחות קעות ולפורענויות לא-צפויות. לא פלא אפוא שבספרו האוטוביוגרפי, *סיפור על אהבה וחושך*, ספר על בית הוריו שנהרס, הוא ממקם את עגנון בתוך בית שהאור בו הוא אור דמדומים דל ועכור. כמה דומה האור החלש בבית עגנון, שעוז בחר לתאר ולהדגיש, לאור הדלוח בדירת הקרקע המרתפית שבה הוא עצמו נולד וגדל, ובאור זה ולאורו בחר לפתוח את ספרו: "נורה קלושה שנכלאה בתוך כלוב ברזל שפכה על הפרוזדור הזה גם בשעות היום אור-לא-אור עכור" (*סיפור על אהבה וחושך*, עמ' 5).

ד

הנובלה "בדמי ימיה"¹³ זכתה לניתוח "מוסרי" בספרו של יהושע על ההקשר המוסרי של הטקסט הספרותי.¹⁴ גם עוז ניתח את הנובלה בספרו העיוני שנקרא *מתחילים סיפור*.¹⁵ שני הסופרים הציעו לנובלה פירוש התואם את עניינם האישי העמוק בספרות. ההנחה המובנת מאליה, היא שיש תואם בין כתיבה עיונית-פובליציסטית של סופר לכתיבה בלטרסטיית שלו, והיבטים, מוטיבים ושאר עניינים שבחר לציין בפרשנות שלו ליצירה ספרותית (או לתופעה חברתית ופוליטית), הם גם המוטיבים וההיבטים שיעסיקו אותו ביצירותיו הבדיוניות. אי לכך ניתוחיהם של יהושע ועוז לנובלה "בדמי ימיה" מסייעים לאשש את השפעתה על כתיבתם. לחילופין, היבטים בנובלה שמשכו את יהושע ועוז, ועליהם נסבה פרשנותם, מאירים אספקטים דומים ביצירתם.

יהושע לא רק מתעניין בגיבורים מוסריים ולא מוסריים ובמניעים מוסריים ולא מוסריים אלא בעיקר באזור הצללים שבין המודע לבין הלא-מודע, תחום ביניים הנקרא תת-מודע, שבו ניכרים עקבותיהם של תהליכי ההדחקה שלא הושלמו, ומאפשרים ניתוח של פעולות, אמירות,

המעשים', כאשר ה'אני' המפורסם הזה מסתובב סהרורי בתוך העולם ושובר כבדרך אגב, בספק נמנום, ספק שלומיאליות, ספק חוסר ריכוז, ספק חלומיות, טאבואים מקודשים ביותר. יהושע מזכיר את הסיפור "הפקר" שתוכנו וכותרתו מרמזים לשבירת כלים מוסרית ואחרת (יהושע, *הקיד וההר*, עמ' 131).

¹³ ש"י עגנון, "בדמי ימיה", *על כפות המנעול*, (ירושלים ותל-אביב: שוקן 1978), עמ' ה-גד. במהדורה החדשה של *על כפות המנעול* מופיע הסיפור בעמ' 43-5. הנוסח הראשון של "בדמי ימיה" הופיע ב*התקופה* יז (1923), עמ' 77-124.

¹⁴ א"ב יהושע, "אב ובת – במערכת לא-מודעת – 'בדמי ימיה' לש"י עגנון", *כוחה הנודא*, עמ' 142-164.

¹⁵ עמוס עוז, "מי בא? (על פתיחת 'בדמי ימיה' מאת ש"י עגנון)", *מתחילים סיפור* (ירושלים: כתר 1966), עמ' 21-28.

מחשבות ומניעים של מספרים ושל גיבורים. בפרשנות שהוא מציע ל"בדמי ימיה" מפנה יהושע את ה"פנס המוסרי" לאזור דמדומים זה שבין המודע ללא-מודע, "אל תהליכי ההדחקה העדינים שנעשים על-ידי גיבורי הנובלה" (כוחה הנורא, עמ' 164). התת-מודע, הזירה שעליה לדעתו של יהושע מתרחשת יצירת עגנון, משמשת לו מקור השראה. "אם הייתי מתבקש לבאר במשפט אחד בלבד את גדולתו הספרותית של עגנון," כותב יהושע, "הייתי אומר שגלעין גדולתו מונח ביכולתו להמחיש לנו את עבודת התת-מודע של גיבוריו" (שם, עמ' 146).

דוגמה קצרה מהרומן מולכו (1987) תדגים כיצד הטמיע יהושע את סגולתו הגדולה של עגנון להמחיש את עבודת התת-מודע של גיבוריו. כעגנון לפניו, מציב יהושע את גיבוריו במצב המאפשר לנו לחוש את העולמות הנפשיים האחרים, הלא נאמרים, שלהם ולפרשם. ככל שהפרשנויות למעשיו, למחשבותיו ולכוונותיו הסמויות של הגיבור רבות יותר, סימן שהסופר פער פערים משמעותיים יותר בין הכוונה המוצהרת של הגיבור (או של המספר המדבר בשמו), לבין כוונתו המודחקת, ועשה את יצירתו מורכבת ואמינה יותר מבחינת הריאליזם הפסיכולוגי. לפערים אלה בין גלוי לסמוי ובין מוצהר למוכחש, קורא יהושע "חללים" ומסביר הן את חשיבותם התרפויטית לקורא, והן את תקפותו החוזרת ונשנית של "טקסט דמדומים" מעין זה. הוא עושה זאת, כאמור, בפרשנות שהוא מציע ל"בדמי ימיה" של עגנון:

החללים המשורטטים בטקסט ביד אמן יוצרים בתוכנו הקבלה לתת-מודע של הגיבורים, עד כי אפשר לומר שהתת-מודע האישי שלנו כקוראים מתמלא בחומרים נפשיים לא-מודעים של הגיבורים; ולפיכך אין אנו יכולים לרוות את צמאוננו כקוראים בקריאה סופית, אלא אנו נפתים לחזור אל הטקסט על-מנת לחפור ולצלול לתוכו עוד ועוד, כאילו צללנו בתוך עצמנו (כוחה הנורא, עמ' 146).

להלן דוגמה לעבודת התת-מודע ולהשתקפותה ביצירת יהושע:

כשמולכו, ברומן של יהושע הקרוי על שמו, שומט את זרועה של היועצת המשפטית במדרגות מוכות הגשם של בניין האופרה בברלין, כדי לא להחמיץ את המונית שחיכת להם בתחתית גרם המדרגות (סיבה מוצהרת), שמיטת יד הגורמת בעקיפין לנפילתה של האישה הנשענת עליו ולנקיעת רגלה, נראה שלפעולה לא צפויה זו, בנקודת זמן זו ועל מדרגות חלקלקות, יש משמעות פסיכולוגית עמוקה שהקוראים נקראים לנתח. שבע שנים טיפל מולכו באשתו חולת הסרטן טרם מותה, והנה בפעם הראשונה שהוא מתלווה לאישה אחרת, הדומה-משהו לאשתו, אינטלקטואלית נחרצת בהבחנותיה ושתלטנית כמוה, הוא גורם ליחסים ביניהם להידמות ליחסים ששררו בינו לבין אשתו בשבע השנים האחרונות: היא תשכב במיטה והוא יעמוד ליד מיטתה (כלומר, מעליה) ויטפל בה במסירות רבה. ואכן, כשהוא נכנס לחדרה של היועצת המשפטית במלון בברלין, המלון שבו שניהם מתאכסנים בחדרים נפרדים, והיא שוכבת

הלומת כאב במיטתה, הוא אומר בלבו: "עכשיו יזהירו תכונותי הטובות באור יקרות."¹⁶ אמירה זו מרמזת לאותו אתר דמדומים שגרם לו לנער בפתאומיות את ידה של היועצת המשפטית, שאליה התלווה למסעה העסקי לברלין כדי לבדוק אם התקשרות רומנטית ביניהם אפשרית. כדי להרשימה, כדי שיתגלה במיטבו, עליו להביא את בת זוגו למצב של חולי, כשהוא זה המגיש לה סעד ועזרה.

יש קוראים שירחיקו לכת ויאמרו שהפעולה של מולכו, שגרמה לנפילתה של היועצת המשפטית, תגונן עליו מפני מגע אינטימי עמה, מגע שאולי רצה בו אבל חשש מפניו. גיבורי עגנון ידועים כגברים הכמהים אל האישה ופוחדים ממנה, חושקים בה ונרתעים מפניה, ועגנון היטיב לתאר סיטואציות שבהן הגיבורים מתמרנים את עצמם למצבים שבהם תאבד להם האישה שיחסם אליה הוא אמביוולנטי ומורכב. גם בעניין זה הלך יהושע בעקבות עגנון.

ונוסף ל"אתר הדמדומים", אתר התת-מודע שעליו דיבר יהושע בפרשנותו ל"בדמי ימיה" ויש לו ביטוי ביצירותיו, ניתן לשאוב תובנה נוספת מפרשנותו של יהושע ל"בדמי ימיה" וליישומה על מולכו. בפרשנותו יהושע מדגיש את השתעבדותו ואת התמכרותו השלמה של מינץ, אביה של תרצה, למחלת אשתו, שאחרי מותה הפכה לאבלות עמוקה "שמכאן ואילך, עד סוף הנובלה, תשתלט על מעשיו עד שכמעט ניתן לומר שהאבלות היא שתגדיר את אישיותו" (כוחה הנודא, עמ' 147). בדברים אלה יהושע חותר להוכיח שרגש אשמה כבד של האב, העובר מהתת-מודע שלו אל התת-מודע של בתו, אחראי לכך שתרצה תתעקש להינשא לעקביה, ולכן האחריות לנישואים השגויים שלה לעקביה מוטלת על מינץ. לא כאן המקום להתווכח עם פרשנות בעייתית זו.

¹⁷ לענייננו חשובה ההדגשה של יהושע את מינץ כמטפל באשתו החולה, וכמי שהאבל על מותה "מגדיר את אישיותו". איש מפרשני "בדמי ימיה" לא נתן להתמכרותו של מינץ לאשתו בחייה ובמותה מבע כל כך חריף ולא ראה בכך עניין כל כך גורלי. נראה שההבנה של יהושע את אופי הבעל ב"בדמי ימיה" גרמה לו לעצב כך, בדמותו של בעל זה, את מולכו, שטיפולו המסור באשתו והאבלות על מותה אכן הגדירו את חייו ואת אישיותו. ואולי הכיוון היה דווקא הפוך: לאור דמותו של מולכו, המכור לאשתו במחלתה וגם לאחר מותה, מפרש כך יהושע את דמותו של מינץ מ"בדמי ימיה", כמכור לאשתו במחלתה וגם לאחר מותה. יהושע אף מרחיק לכת וטוען, שהתמכרות הבעל לאבלות על אשתו מגדירה לא רק את חייו שלו אלא גם את חייו בתו.

ה

¹⁶ א"ב יהושע, מולכו (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1987), עמ' 96.

¹⁷ יהושע, המטיל על מינץ "אחריות מוסרית של התת-מודע", מבין שזוהי האשמה "בעייתית ביותר, היא חמקמקה ואינה ניתנת להגדרה. ובכלל, איך אפשר לדבר על אחריות לדבר שאינו ידוע" (כוחה הנודא, עמ' 147). ובכל זאת הוא טוען שמינץ מונע על-ידי רגש אשמה הן כלפי אשתו והן כלפי עקביה, אהוב אשתו, ואת מטען

השפעתה של הנובלה "בדמי ימיה" על עמוס עוז היא עמוקה וישירה פי כמה מהשפעתה על יהושע. ואכן יהושע פותח את פרשנותו לנובלה בהתייחסות לעמוס עוז: "דוסטויבסקי אמר פעם שכל הספרות הרוסית יצאה מתחת לאדרת של גוגול. ועל פי משל זה אמר עמוס עוז שהספרות הישראלית נולדה מן הנובלה הנפלאה של ש"י עגנון – בדמי ימיה" (כוחה הנורא, עמ' 142). אינני יודעת אם הספרות הישראלית יצאה מתחת לקפלי האדרת של "בדמי ימיה" כפי שמעיד יהושע שעוז אמר (ויהושע אינו מציין מראה מקום, וכך איננו יודעים מתי והיכן אמר זאת עוז). לעומת זאת, יש בדעתי להוכיח שחלק גדול מהספרות של עמוס עוז נוצרה כסינתזה בין היצירה "בדמי ימיה" של עגנון לבין סיפור התאבדותה של אמו של עוז בדמי ימיה, פצע קיומו. בעלילת "בדמי ימיה" ובטון האלגי שלה מצא עוז הד לפציעה הקשה של חייו, שלתפיסתו, "באשמתה" נעשה הוא סופר-אמת. אמו שמתה בדמי ימיה והותירה אחריה חידות הנוגעות לחייה ולמותה, וכן תחושת יתמות ונבגדות, היא הפצע שממנו צומחת כל יצירתו של עוז.

במסה מוקדמת על עגנון, הנקראת "הלב החלל והדרך חזרה"¹⁸, אומר עוז לכאורה דברים על עגנון, אך למעשה אלה דברים על עצמו. "הלא כל סופר-אמת", אומר עוז כאילו על עגנון ולמעשה על עצמו, "נעשה סופר באשמת פציעה קשה, כזו או אחרת, בבחרותו או בילדותו" (באור התכלת העזה, עמ' 42). כפי שאפיין את הספרות הישראלית כצאצאית של "בדמי ימיה" ולמעשה אפיין את יצירתו שלו ככזו, כך גם דבריו על "מקום-הפצע אשר בכוחו נעשה עגנון עגנון" (שם), אינם אלא הצבעה אל מקום הפצע אשר בכוחו נעשה עוז עוז.

הרומן הראשון שלו מקום אחד (1966) הוא רומן קיבוץ מובהק, שבו לרכילות, לקטנוניות ולרשעות של חברה סגורה וקרתנית יש ביטוי סוציו-פסיכולוגי עמוק ואמין. גם המתחים הפוליטיים בין ישראל לשכנותיה (מתיחות בגבול הצפון בין ישראל לסוריה בשנים שלפני מלחמת ששת הימים), המשתלבים היטב עם המתחים החברתיים והבינאישיים, הופכים את הרומן לישראלי, ובמידה מסוימת להיסטורי. והנה, ברומן זה – שמקומו, זמנו וחיי היומיום המשתקפים בו שונים באופן מהותי מהמקום, מהזמן ומהחיים המשתקפים בנובלה של עגנון (חיי היהודים בעיירה מזרח-אירופית קטנה בסביבות 1905) – ניכרת השפעת "בדמי ימיה" על המרכיב הספרותי הדומיננטי ביותר, הלוא הוא מבנה העומק של העלילה, שהוא סיפור המעשה המחזיק אירועים ודמויות.

במרכזן של שתי היצירות עומדת אָם מלנכולית-רומנטית שנטשה את בעלה וילדיה בשל אהבה אחרת, אהבה לתייר מזדמן מווינה ("בדמי ימיה") או מגרמניה (מקום אחד), שהגיע מיוזמתו למקום הקטן והפרובינציאלי (עיר נידחת בגליציה ב"בדמי ימיה", וקיבוץ בגבולה הצפוני של הארץ במקום אחד), וגרם בבואו ובשהייתו לשבר משפחתי ולאנדרלמוסיה רגשית. לאה מ"בדמי ימיה" התאהבה בעקביה מזל, שהגיע מווינה ל"עירנו", ואווה ממקום אחד התאהבה

רגשות האשמה העביר לבתו, העברה סמויה לא לגמרי מודעת לו ולה, ובכך חרץ את גורלה להינשא נישואים לא נכונים לעקביה.

¹⁸ המסה הייתה בראשיתה "דברים בערב-זיכרון לש"י עגנון באוניברסיטה העברית" ב-1975, והיא נקבעה בבאור התכלת העזה (1979), עמ' 42-50.

בדודנה איזאק המבורגר, שהגיע מגרמניה לקיבוץ מצודת-רם. מיום שההלכה האם אחרי לבה, היא בבחינת נפקדת-נוכחת הן בביתה והן בסיפור, וכוחה בנפקדותה: לאה מ"בדמי ימיה" הייתה נוכחת-נפקדת שפוחה בנפקדותה עוד בחייה בביתה, ואווה ממקום אחד היא נוכחת-נפקדת מאז נטישתה לא רק בקרב בני משפחתה אלא בקיבוץ כולו. שתי הנשים גורמות לבעליהן להתנהג באופן מוזר, אבל בעיקר גורמות לבנותיהן ללכת בעקבותיהן, לחקותן ולהתאהב באיש מבוגר, שגילו כגיל אביהן, הקשור באופן זה או אחר בהיעלמות אימותיהן. תרצה מ"בדמי ימיה" התאהבה בעקביה מזל, אהוב אמה, נישאה לו והרתה; נוגה ממקום אחד התאהבה בעזרא ברגר, שאחיו, זכריה ברגר, הוא שותפו לעסקים של אהוב אמה, והרתה לו מחוץ לנישואים. שתיהן עומדות בהריון בתמונה האחרונה העצובה-מתוקה של שתי היצירות. דרך שני אבותיה, האחד אב ביולוגי והאחר אב רוחני שעמו קשרה גם קשר רומנטי, מנסה כל אחת מן היתומות הצעירות לגעת באמה.

האנשים הרוחשים סביבן ועוקבים בדריכות אחרי מהלכיה של כל אחת מהן מצביעים על דמיון בין הבת הנטושה לבין האם החסרה. ב"בדמי ימיה" ההצבעה על הדמיון אוהדת ואוצרת בחובה מחמאה. הרופא המבקר בבית מינץ לאחר מות האם אומר: "פניך כפני אמה עליה השלום", ותגובתו של מינץ משמעותית מבחינתה של תרצה: "ויסב אבי פני אלי ויראני" (על כפות המנעול, עמ' יג/עמ' 11). במקום אחד ההצבעה על הדמיון אוצרת בתוכה גנאי וכעס: "היו שאמרו על נוגה חריש כי דמה החם של אווה זורם בעורקיה" (מקום אחד, עמ' 144),¹⁹ גנאי החוזר באופן חריף יותר במילים: "דם אמה המנוולת זורם בעורקיה המופקרים" (שם, עמ' 185), או "דם סוער. התפוח, כמו שאומר הפתגם, לא נופל רחוק מן האם." (שם, עמ' 225). במקום אחד אווה האם לא מתה מלב שבור (סיבה נפשית) או ממחלת לב (סיבה גופנית), כפי שמותה של לאה מוסבר באופן כפול ודו-משמעי ב"בדמי ימיה". אווה, כאמור, עזבה את קיבוץ מצודת-רם עם בן משפחתה, איזאק המבורגר, שבו התאהבה כשזה שהה בקיבוץ כשלושה שבועות ונסעה עמו לגרמניה. ואף שלא מתה, מצהיר ראובן חריש בעלה באוזני בתו, "כך מתה עלינו אמא שלך" (שם, עמ' 157). דברים אלה של ראובן חריש לבתו דומים לדברים שאמר מינץ ספק לעקביה ספק לבתו, ובעצם לשניהם: "מי ידע איפוא שלא תעזוב אותנו" (על כפות המנעול, עמ' ט/עמ' 8). כך נוצרת מעין הקבלה בין "תעזוב אותנו" (דברי האב ב"בדמי ימיה") לבין "מתה עלינו" (דברי האב במקום אחד). מות האם, הנקרא ביצירה של עגנון בלשון נקייה (יופמיזם) "עזיבה", הפך לעזיבה קונקרטיית ביצירה של עוז, והיא מצוינת במונח הפטאלי, מוות. כלומר, אִם ב"בדמי ימיה" המוות משול לעזיבה, במקום אחד משולה העזיבה למוות. ההתייחסות המטאפורית לנטישה בשני המקרים מלמדת שמדובר באירוע טראומתי שהלשון מתקשה לסמנו. עקביה מזל, אהובה של האם מ"בדמי ימיה", ואיזאק המבורגר, אהובה של האם ממקום אחד, נושאים שמות שהם וריאציה מודרנית או גלותית של שמות האבות המקראיים האותנטיים: יעקב ויצחק. לכן גם אבהותם לתרצה מינץ מזה, ולנוגה חריש מזה, היא גרסה לא

¹⁹ עמוס עוז, מקום אחד (ירושלים: כתר, 1989).

אותנטיות של אבהות, והיא תמיד נושאת גוון ארוטי. אף שבמקום אחד לא אהובה הישיר של האם נעשה אהובה של בתה, אלא איש הקשור אליו ואליה בקשר עקיף, נוגה זוכרת, שכאשר "הדוד" איזאק בא, "הוא לקח אותי על הברכיים שלו והוא היה שמן והוא רצה ללמד אותי לנגן בפסנתר של בית התרבות. כל הזמן נישק אותי. אני זוכרת את הריח שלו. ריח חזק, גס, אבל חם מאוד ועושה איזה פחד. הוא היה מאוד מנומס. הביא לי בובות ובגדי-בובות ולגיא [אחיה] צעצועים עם קפיץ" (מקום אחד, עמ' 291). כלומר, עוד לפני שהאם הלכה אחריו, התקיים בינו לבין בתה מגע ארוטי, שהוא ספק מגע של אב-בת, ספק של מאהב-אישה.

במקום אחד סיבך עוז ופיתל את עלילת "בדמי ימיה" והוסיף ליתומתו נוגה פרט לאביה הביולוגי, ראובן חריש, ולאביה החורג, איזאק המבורגר, עוד שני אבות-מאהבים: עזרא ברגר, שבו נוגה מתאהבת ולו היא הרה, ואחיו זכריה ברגר, שהוא שותפו של איזאק המבורגר לעסקים המפוקפקים בגרמניה, ושליחה המפוקפק של האם בקיבוץ. ראובן חריש, הבעל הנבגד, נעשה מאהבה של ברונקה, אשתו של עזרא ברגר, ולכן ברונקה ברגר היא גם מעין אם חורגת לנוגה חריש, שהיא אהובתו של בעלה, עזרא ברגר. אפילו בקיבוץ מתקשים "לעשות סדר" בסיבוך המשפחתי שנוצר אחרי עזיבתה של האם, אווה, והרכילות מרקיעה שחקים:

"את חושבת שאצלנו כאן אין די חומר לעשות ממנו רומאן?"

"עכשיו, בוודאי, כשהעניינים הלכו בכיוון זה..."

"אם לפי מה שבין ברונקה לראובן, אפשר לומר שברונקה היא בעצם אמה החורגת של נוגה. במקרה זה עזרא הוא בעלה של אמה, כלומר, כלומר אביה. מצד שני, אם לפי מה שבין עזרא לבין נוגה, צריך להגיד שעזרא וראובן הם מחותנים. אם הם מחותנים, ראובן וברונקה הם... לא מבינה? אסביר לך שוב. לאט-לאט. ובכן:"

(מקום אחד, עמ' 225).

ובכן, מבעד לפיתול ולסיבוך של עלילת מקום אחד מגיחה עלילת "בדמי ימיה", שבה עקביה ומינץ, שני "אבותיה" של תרצה (כמעט כמו עזרא וראובן, שני "אבותיה" של נוגה) נעשו מחותנים לאחר שקיעתה של בתם במחלה ארוכת ימים. תרצה במחלתה, שהיה בה חיקוי של מחלת אמה, כפתה על שניהם להיכנע לה ולהניח לה להינשא לאהוב האמיתי של אמה, עקביה מזל. זכר לאותה מחלה פסיכוסומטית, שאחריה נישאה תרצה למזל, ניכר במקום אחד כשנוגה, המוקפת אבות פוטנציאליים, אומרת: "לפעמים אני רוצה להיות חולה מאוד ושאבא יצטרך לטפל בי ביום ובלילה" (שם, עמ' 33).²⁰

²⁰ בנייתו של "בדמי ימיה" מתייחס עוז לאותה מחלה רצונית של תרצה: "כדי להשיג את מבוקשה מתבצרת תרצה במחלתה, כאומרת – אם לא תתנו לי את עקביה, תאבדו גם אותי. הקשר שבין אהבה למחלה בסיפור 'בדמי ימיה' הוא דק ודיאלקטי" (מתחילים סיפור, עמ' 22).

רמיזות נוספות ל"בדמי ימיה" פזורות לאורך כל הרומן הראשון של עוז. בגדיה הלבנים הידועים של לאה, "בכל עת היו בגדיה לבנים" (על כפות המנעול, עמ' ה), מוטיב שעליו יעמוד עוז בניתוח שלו ל"בדמי ימיה" במתחילים סיפור,²¹ מופיע ברומן המוקדם שלו, כשנוגה אומרת לעזרא אהובה במונולוג פנימי ארוך ומבולבל: "בכל עת יהיו בגדיך לבנים. אמא שלי אהבה ירוקים בכל עת היו בגדיה" [כך?!] (מקום אחד, עמ' 202), משפט שאין להבינו אלא בזיקתו ל"בדמי ימיה". דברים שאמרה תרצה בלבה לאחר שגילתה לא-גילתה את לבה לעקביה מזל – "אתה יודע כי ידעתי כי יודע אתה את צפונותי" (על כפות המנעול, עמ' כט/עמ' 24) – חוזרים ומופיעים בווריאציה דומה במקום אחד: "ברונקה יודעת, כי הוא יודע, והוא יודע אף זאת. הכל נודע" (מקום אחד, עמ' 71). תרצה ואביה מתאחדים מתחת לאור המנורה – "בערב בערב אכלנו את ארוחת הערב יחד ולאור מנורה אחת עשינו את מלאכתנו" (על כפות המנעול, עמ' כז/עמ' 22) – וכך גם נוגה ואביה, ש"כשהיא מזדמנת אל חדר אביה היא מקיימת את משאלתו הישנה, יושבת עמו וקוראת דפי-שירה, פני שניהם בעיגול אורה של מנורת-השולחן" (מקום אחד, עמ' 318). בין התמונות האחרונות בשתי היצירות – תמונות משפחתיות אידיליות לכאורה, כשהגיבורה הרה והחרדים לשלומה מקיפים אותה ואת בעלה הטרי באהבה רבה – קיים דמיון מסגיר ורב-משמעי. מקום אחד מכיל רמיזות רבות גם ליצירות אחרות של עגנון. הרומן מסתיים, לדוגמה, בעזיבתו של זכריה ברגר את הקיבוץ ובמותו של ראובן חריש. היורה המתלווה לאירוע הכפול, מזכיר את סיומו של תמול שלשום (1945), כאשר עם מותו של יצחק קומר הוסרה קללת בצורת קשה מעל ירושלים ו"התחילו גשמי ברכה יורדים".²² במקומות רבים ברומן של עוז ניתן לשמוע לשון עגנונית, רטוריקה עגנונית וקצב עגנוני.²³ ואולם עיסוקנו כאן הוא בעורק הראשי של העלילה של "בדמי ימיה", שהוטמע ברומן הראשון של עוז והוסח על-ידי מקום אחר, זמן אחר, ודמויות נוספות שרובן כפילים וכפילי-כפילים של הדמויות הראשיות בנובלה של עגנון. לא ברור אם ההישענות של עוז על "בדמי ימיה" בשני הרומנים הראשונים שלו (כי גם מיכאל שלי טבוע בחותם "בדמי ימיה", ועל כך להלן) הייתה מודעת לו אז, ואם היא מודעת לו היום. מכל מקום, בסיפור על אהבה וחושך הוא מקדיש מקום נרחב לקשר הרגשי והגנטי שלו לתרצה:

²¹ "בגדי האם, הלבנים תמיד, תורמים לזיהוי הסמוי שבין אהבה למחלה: שמלת האם לבנה כמלבוש כלולות וככתונת חולים וגם כמדי אחות רחמנייה" (מתחילים סיפור, עמ' 25).

²² ש"י עגנון, תמול שלשום (ירושלים ותל-אביב: שוקן, 1974), עמ' 606, מהדורה חדשה עמ' 464.

²³ דוגמה אחת מני רבות לרטוריקה עגנונית וללשון עגנונית במקום אחד היא הדיבור האירוני על פרומה האלמנה, אחת הנשים הצבעוניות בקיבוץ וברומן, דרך עוגיותיה: "עוגיות האלמנה מפורסמות לשבח. אף שמץ ממרירותה אינו ניכר בטעמם של ריקיה. דפנה איסארוב היא שבלעה את רובם של המעדנים, אך הרי לא העוגיות עיקר כי אם הכוונה" (מקום אחד, עמ' 106). והשוו לאפיונה של צירל מ"סיפור פשוט" באמצעות עוגיותיה של בלומה.

מיום שגיליתי את "בדמי ימיה", בהיותי כבן חמש-עשרה, השוויתי את עצמי לתרצה. בספר "מתחילים סיפור" כתבתי קצת על תרצה וקצת, בעקיפין, גם על הילד שהייתי בסוף ימי חייה של אמי" (סיפור על אהבה וחושך, עמ' 249).

האמנם כתב על תרצה רק במתחילים סיפור, בספר עיוני זה בלבד? והלוא הוא התחיל לכתוב "קצת על תרצה וקצת, בעקיפין" על עצמו שלושים שנה לפני מתחילים סיפור, ביצירותיו הבלטריסטיות. במקום אחד הוא יצר את נוגה ואת גיא אחיה "קצת בהשראת תרצה מ"בדמי ימיה" וקצת, בעקיפין, בהשראת הילד שהוא היה בסוף ימי חייה של אמו. ואת חנה גונן ממיכאל שלי הוא יצר "קצת" בהשראת לאה מינץ שמתה בדמי ימיה, "קצת" בהשראת וידויה העצוב של תרצה בתה, ובעיקר בהשראת אמו שחייה ומותה דמו לאלה של לאה. והוא, בנה, קצת כמו תרצה בשעתה, כותב את וידויו-וידויה. עגנון כתב ב"בדמי ימיה" וידוי של אישה ובעקבותיו גם עוז במיכאל שלי.

1

חנה גונן, המספרת הידועה של מיכאל שלי (1968), הרומן השני של עוז, היא גיבורה-מספרת, המחליטה לכתוב את זכרונותיה בשל תסכול ארוטי ומשפחתי עמוק. "אני כותבת מפני שאנשים שאהבתי כבר מתו. אני כותבת מפני שבהיותי ילדה היה בי הרבה כוח לאהוב ועכשיו כוחי לאהוב הולך למות. אינני רוצה למות"²⁴ – זוהי פסקת הפתיחה הידועה של מיכאל שלי, שבה מנסה חנה גונן לנמק את המניע שלה לכתוב זכרונותיה. פסקת פתיחה זאת מושפעת מפסקת הסיום הידועה של "בדמי ימיה", שבה הגיבורה-מספרת, תרצה מזל, מנסה להבין את המניע שלה לאותה עשייה עצמה: "על מה כתבתי את זכרונותי, מה החדשות אשר ראיתי ומה הדברים אשר יש עמי להודיע אחרי? ואומר על אשר אמצא מרגוע בכתבי, ואכתוב ככל הכתוב בספר הזה" (על כפות המנעול, עמ' נו/עמ' 43).

שתי הפסקאות, העוסקות בהנמקה של הגיבורה-מספרת לכתוב קורותיה, הן רק המחשה להשפעה של "בדמי ימיה" על מיכאל שלי. אם השפעתה על מקום אחד הייתה בעיצוב פני העלילה והסיטואציה היסודית שלה (אם נוטשת הגורמת לבתה לאמץ לעצמה אבות-מאהבים, שהיא אף הרה לאחד מהם, וכל זאת כדי להידמות לאמה ולגעת בה דרכם), הרי שהשפעתה של הנובלה על מיכאל שלי היא בעצם ההעמדה של גיבורה-מספרת שדרך עיניה מסופר סיפור. במאמר שהפך זה כבר לקלאסיקה, השווה ארנולד בנד בין "בדמי ימיה" למיכאל שלי בלי לציין ולו במילה אחת שהיצירה השנייה נכתבה בהשפעת הראשונה. כאשר כתב את מאמרו (המאמר התפרסם כשלוש שנים לאחר הופעת מיכאל שלי) – כנראה לא היה בנד מודע

²⁴ עמוס עוז, מיכאל שלי (תל-אביב: עם עובד, 1968).

לביוגרפיה של עמוס עוז שעשתה את "בדמי ימיה" לסיפור רלוונטי לעולמו הפרטי והספרותי. הוא דן אפוא בשתי היצירות כלא תלויות זו בזו מתוך תחושה נכונה שיש ביניהן דמיון גדול. בפתח מאמרו מצביע בנד על "כמה צדדים צורניים שווים" בין הנובלה של עגנון לרומן של עוז: "כל אחת משתי היצירות האלה מוגשת כזכרונותיה של אשה צעירה והרה, שהיחסים בינה לבין בעלה תופסים מקום מרכזי בהרהוריה". בנד גם קובע, שהפער בין המחבר למספר "הוא הקונוונציה הספרותית השלטת ביצירות אלו בחינת גורם מעצב", ולכן שתי המספרות הן בבחינת "מספר בלתי-מהימן".²⁵

אבל לא רק "צדדים צורניים שווים" (כתב זכונות של אישה צעירה והרה) ותחבולה ספרותית (פער בין מספר למחבר) נטל עוז במיכאל שלי מ"בדמי ימיה" של עגנון. התחבולה הספרותית המאפשרת לקורא לפקפק בפרשנותה של המספרת למציאות ולהציע פרשנות משלו לאירועים, כוללת שני מוטיבים המתלווים לטון הווידוי של המספרת: המחלה ותשוקת המוות. שתי הגיבורות יודעות להשתמש בנשק המחלה ובאיום המוות: תרצה מינץ כדי להשיג את מבוקשה, לעשות את אהוב אמה לבעלה, וחנה גונן כדי להתנקם בבעל מאכזב. גם ההיריון של שתיהן בזמן כתיבת הזכרונות משרתת הן את התחבולה הספרותית, היותן מספרות לא מהימנות (עומדות על סף אמהות כשהן נשואות לבעל לא מספק), והן את מצבן הנפשי הבא לידי ביטוי בטון האלגי ובאוירה המלנכולית של שתי היצירות. ולכן הדברים שאומר עוז על הפתיחה של "בדמי ימיה" יפים הן למיכאל שלי והן לסיפור חייו:

קולה של תרצה המספרת, לשונה המקראית המאזנת, התפעמותה האסתטית מן הקסם האלגי-מלנכולי האופף את מחלת האם ואת מסירות האב, רמזי שיר השירים, כל אלה מועדים להכניס את הקורא להלוך-רוח מצועף, ריגושי, ולהכינו לקראת סיפור שעניינו שיברון לב, יתמות, אהבה, מותר הרגש על פני חשבונות רבים (מתחילים סיפור, עמ' 27).

בספרו האוטוביוגרפי ביותר, סיפור על אהבה וחושך, שב עוז ומתייחס ל"בדמי ימיה", ואפילו מצטט את פתיחת הנובלה פעמיים; גם את הניתוח שלו עצמו לפתיחת הנובלה בספרו מתחילים סיפור הוא מצטט פעמיים.²⁶ באחת הפעמים הוא ממזג בין אמו לבין עצמו לבין אמה של תרצה לבין עגנון שכתב לו על אמו המתה. "היא היתה קוראת וחוזרת וקוראת כמעט מדי חורף את הסיפורים הכלולים בכרך 'על כפות המנעול', כותב עמוס עוז על אמו, ומוצא לכך טעם: "אולי מצאה בהם הד לעצבותה ולבדידותה. גם אני חוזר מפעם לפעם לקרוא את דברי תרצה מזל לבית מינץ בפתח הסיפור 'בדמי ימיה'". וכאן באה מובאה ארוכה של המשפטים הראשונים של הנובלה. על המשפט "על מטתה שכבה אמי ודבריה היו מעטים", אומר עוז: "והלוא כמעט אותן מילים

²⁵ אברהם בנד "המספר הבלתי-מהימן במיכאל שלי וב'בדמי ימיה'", הספרות ג 1 (1971), עמ' 30.

²⁶ לעגנון ול"בדמי ימיה" מקדיש עוז את כל פרק יב בסיפור על אהבה וחושך (עמ' 87-97) וכן את עמ' 248-249.

עצמן כתב לי עגנון על אמי: 'בבואה עמדה על סף החדר ודבריה היו מעטים'.²⁷ אחר כך מצטט עוז את עצמו מתוך *מתחילים סיפור* שלו, שם הוא מנתח את התקבולת העגנונית "כל היום ישבה בבית ומן הבית לא יצאה", ומסיים במילים אלה:

אמי לא ישבה כל היום בבית. מן הבית יצאה לא מעט. אבל גם היא, מעט ורעים היו ימי שני חייה.

"שני חייה"? לפעמים אני שומע במילים אלה את כפל חיי אמי ואת כפל חיי לאה אָם תרצה וגם את כפל חיי תרצה מזל לבית מינץ. כאילו גם הן מפילות על הקיר יותר מאשר צל אחד (*סיפור על אהבה וחושך*, עמ' 91).

עגנון ו"בדמי ימיה" שלו הם הצללים שלאורם כותב עוז כל חייו.

ז

"עגנון נתן ביטוי בסיפוריו לירושלים כמרכז. אותה ירושלים אינטלקטואלית שבין רחביה ותלפיות היתה חשובה לדור שלנו יותר מהוויית דור מלחמת-השחרור", כך כתב יהושע ב-1979 על עגנון. בהמשך לציון הנוף האורבני, בייחוד זה של ירושלים, שהציע עגנון לסופרי דור המדינה כרקע לעלילות סיפוריהם (בניגוד, ל"ספרות של שדה, כפר, קיבוץ [...] במקרים מסוימים של תל-אביב העובדת"), מציין יהושע את "המפתחות המובהקים" שעגנון נתן לו ולבני דורו, והמילה "מפתח", או בריבוייה "מפתחות", שָׁבָה וחוזרת במסה כמה וכמה פעמים.²⁸ יהושע, בעקבות עגנון, נתן גם הוא ביטוי ביצירותיו לירושלים כמרכז. *בהכלה המשחררת* (2001)²⁹ הוא הגדיל לעשות כשמימש את משיכתו ל"אותה ירושלים אינטלקטואלית שבין רחביה לתלפיות", והפכה למפה הגיאוגרפית והרגשית של הרומן. ברחביה הוא מיקם את מקום מגוריו של המלומד הגדול, פרופסור קארלו טֶדֶסקי, מורו ורבו ("הפטרון") של גיבור הרומן, פרופסור יוחנן

²⁷ עגנון כתב זאת, על-פי עדותו של עוז, במכתבו אליו באביב 1965 לאחר שקיבל ממנו את ספרו הראשון *אלצות התן*, שהיה מלווה במכתב של עוז לעגנון. עוז לא מביא ב*סיפור על אהבה וחושך* את מכתבו שלו לעגנון, וגם לא את תגובתו של עגנון ל*אלצות התן*. הוא רק מביא את הסיפא של מכתבו של עגנון, שהוא תגובה למכתבו של עוז: "הדברים שכתבת לי על ספרך העלו לפני את דיוקנה של אמך עליה השלום. זכורני פעם אחת לפני חמש עשרה או שש עשרה שנה הביאה לי בשם אביך שיחי' ספר מספריו. ואולי אף אתה היית עמה. בבואה עמדה על סף החדר ודבריה היו מעטים. אבל פניה עמדו לפני בעצם חינוך ותומתן ימים רבים. בברכה טובה, ש"י עגנון" (*סיפור על אהבה וחושך*, עמ' 89). כאמור, עוז, קושר את בדל המשפט "ודבריה היו מעטים" שכתב עגנון על אמו לדברים שנאמרו ב"בדמי ימיה" על לאה מינץ (*סיפור על אהבה וחושך*, עמ' 90).

²⁸ "עגנון והספרות הצעירה: עדות אישית", *הקיר וההדר*, עמ' 129 (פירוט בהערה 3).

²⁹ א"ב יהושע, *הכלה המשחררת* (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001).

ריבלין; ובתלפיות, ליד "הבית הישן של עגנון, שנהפך למין מוזיאון קטן" (הכלה המשחררת, עמ' 321) הוא מיקם את הפנסיון, לב-לבו של הרומן.

באחד הלילות, לילה שהוא שיאו של הרומן, לן ריבלין, פרופסור באוניברסיטת חיפה, בפניה מסתורית במרתף הפנסיון הירושלמי העומד בשכונת לבית עגנון, פינה עמוסה מטען סמלי ונפשי. ריבלין, אורח לא קרוא שנטה ללון בפנסיון שבשכונת תלפיות, היה אמור לבלות את הלילה, ליל היעלמותו מעיני אשתו שנשארה בחיפה לאחר מריבה קשה שנפלה ביניהם, בביתם של הֶדְסְקִים, העומד בשכונת רחביה. אלא ש"הפנסיון שמושך אותך בשאלות שהוא שואל ובתשובות שאינו נותן" (שם, עמ' 324) גרם לו לבלות חלק ניכר מהלילה במרתפו, שמא שם תימצא לו תשובה כלשהי לשאלות המטרידות את מנוחתו. בשלוש אחר חצות, לאחר ארבע שעות שינה "מרתפיות", מתעורר ריבלין במקום המוזר והדחוק בפנסיון, ומחליט לקום וללכת למקום הלילה המקורי שנועד לו באותו לילה, ביתם של קארלו טדסקי ואשתו. הוא לוגם שלושה ספלוני קפה ושם פעמיו ברגל מתלפיות, ה"שכונה הררית, ששמרה בעיניך תמיד על תהילה ישנה, ולו בזכות שלושה-ארבעה מלומדים ידועי-שם, שבחרו להתגורר בה עוד לפני קום המדינה" (שם), לעבר רחביה, גם היא שכונת מלומדים, שהתמסדה ככזאת עוד לפני קום המדינה.³⁰ לכשיתברר שהמילה "תהילה", המופיעה כאן כשם עצם, היא גם שמה של הגיבורה החיה באותה "שכונה הררית, ששמרה בעיניך תמיד על תהילה ישנה" (בעיקר, כנראה, בגלל עגנון ואולי גם בגלל יוסף קלוזנר, דוד אביו של עמוס עוז, שחיו בה), תתחדד המגמה של יהושע לקשור כאן קשר אינטרטקסטואלי מסועף, גיאוגרפי-ספרותי ונוסטלגי-רגשי, עם עגנון.³¹

הצעידה השקטה והמרוכזת באישון לילה של גיבור הרומן – יוחנן ריבלין, מזרחן באוניברסיטת חיפה, בן דמותו של יהושע, מתלפיות לרחביה, מניחה למחבר לתאר בלא הפרעה ובלא סאון את ירושלים שריתקה אותו אצל עגנון. יוחנן ריבלין, כיהושע בוראו, קשור בנימים ביוגרפיים, אינטלקטואליים ואמוציונליים לירושלים, אף שאת מקום מגוריו קבע זה כבר בחיפה:

ובאור ענוג של ערפילית שמסתירה את גלגל הירח, הוא יורד ברחוב קורא הדורות, מציץ מרחוק אל האורנים המקיפים את ביתו העצוב והדומם של עגנון, וממהר לגלוש לעבר דרך חברון. ואף שבלי המשקפיים מאבדים כוכבי השמים מזוהרם, ושלטי הרחובות לא ניתנים לקריאה מרחוק, אין לחיפאי הזה שום קושי לנווט בעיר הולדתו [...]
לכן מדרך חברון הוא עובר לדרך בית-לחם, חוצה את פסי הרכבת, ונבלע ברחובות הקטנים והחשוכים של המושבה הגרמנית, ומשם, יחיד ומדויק, הוא מאתר

³⁰ ראו ספרו של אמנון רמון "דוקטור מול דוקטור גר" – שכונת רחביה בירושלים: היסטוריה, הווי, מסלולי סיור (ירושלים: הוצאת יד יצחק בן-צבי, 1998). אני מודה לדן לאור שהסב את תשומת לבי לספר.

³¹ כשלקראת סוף הרומן שם יהושע בפי גיבורו את השאלה הזאת (מופנית לגליה, אחותה של תהילה): "איך אבא שלך בחר את שמה מסיפור כל-כך מפורסם שנכתב בשכונת תלפיות" (הכלה המשחררת, עמ' 524), הוא מגלה לנו מפורשות שבחירתו שלו בשם זה לגיבורה משמעותית כל-כך ברומן שלו היא בחירה שעניינה התחברות אינטרטקסטואלית לעגנון.

בעמק רפאים את הסמטה הקטנה שמעלה אותו היישר אל גן השושנים, אל לבה של שכונת קוממיות ההדורה, חוצה כיכר פורחת רחבה, ובלי להתקרב אל בית נשיא-המדינה, הוא משתלשל ברחוב קטן הקרוי על שם מולכו עד לבית הדירות החשוך של הפטרוני הזקן, החולה המדומה (שם, עמ' 346-347).

כשמתברר לריבלין שעם הגיעו אל ביתם של המלומד הזקן ואשתו הופך המפתח לדירתם לחידה, הרמיזה *לאורח נטה ללון* (1939) של עגנון נעשית שקופה.³² יתרה מזאת, יהושע טוען, שעגנון נתן לו ולבני דורו "מפתחות מובהקים [...]" כאשר לפתע עצמים פיזיים כמו מטפחת, מכתב, תיבת-דואר ובגד הפכו לנושאי משמעות עמוקה ("הקיר וההר, עמ' 130). ולכן, מוקסם מהמשמעות שהצליח עגנון להפיח בעצמים פיזיים, השתמש יהושע במפתח הנעלם הן כרמיזה לרומן של עגנון, שבו אורח-נוטה-ללון ומפתח נעלם נושאים משמעות סמלית עמוקה, והן כרמז לאותם "מפתחות מובהקים" ועצמים נושאי משמעות, שעגנון, והוא בעקבותיו, משתמשים בהם באופן אלגורי. אבל יהושע לא הסתפק רק במפתח כברמיזה כפולה לעגנון; הוא העמיד בית שלם כרמז למפתח שיצירת עגנון נתנה לו. הפנסיון, משכן החידה של *הכלה המשחררת*, שבו להרגשתו של ריבלין מונח גם המפתח לפענוחה, המוצב בשכנות לביתו של עגנון, הוא רמיזה לפואטיקה העגנונית בכללותה: פואטיקה של חוסר מובהקות, של תעתוע, של מישורי הבנה מקבילים, שעניינם אפשרויות הבנה אחדות של המציאות, פעירת פערים של משמעות, הנחת אפשרויות שונות של פרשנות. ולכן הניואנסים והאפשרויות הפתוחות לפתרון החידה של *הכלה המשחררת* יישארו בעינם גם לאחר הלילה שבו האורח, שנטה ללון במרתפו של הפנסיון בתלפיות על מנת לפתור חידה גדולה המענה את נפשו, פתר רק את חידת המפתח הטפלה של הבית ברחביה. הקרבה הפיזית של הפנסיון לביתו של עגנון, ובעיקר, הזיקה הרוחנית של בורא הפנסיון לעגנון, מאפשרות לתעלומה המרכזית של הרומן של יהושע להיוותר רב-משמעית, סוגסטיבית ובלתי פתורה.

הרמיזה *לאורח נטה ללון* היא אך רמיזה אחת ממִצְרָף גדול של רמיזות לכמה וכמה יצירות של עגנון ושל אחרים מהמארג הבין-טקסטואלי הסבוך המונח בתשתית *הכלה המשחררת*.³³ לגיבור הרומן של יהושע, יוחנן ריבלין, פרופסור מתוסכל להיסטוריה המשוטט ברגל מתלפיות לשכונות מרכזיות יותר של ירושלים בתקופה של פיגועים (תחילת שנות האלפיים), יש פטרוני מובהק, פרופסור טֶדֶסקי. פרופסור ריבלין מזכיר את הגיבור של *שידה* של עגנון, מנפרד הרבסט, דוקטור מתוסכל להיסטוריה המשוטט ברגל מתלפיות לשכונות מרכזיות יותר של ירושלים, בתקופת המאורעות (המחצית השנייה של שנות השלושים), ולו מורה מובהק, הפרופסור ניי. שני הגיבורים הנשואים, אבות לבנות בוגרות (הרבסט) או לבנים בוגרים (ריבלין),

³² על חידת המפתח ומעמדו הסמלי *באורח נטה ללון* עמדה יעל פלדמן-שגיב ב"בין מפתח למנעול", *הספרות* 32 (1983), עמ' 148-154.

³³ *הזר* של אלבר קאמי, למשל, היא אחת היצירות החשובות שהרומן *הכלה המשחררת* מתכתב עמן.

אנשי אקדמיה נשואי פנים, מוקפים נשים המהוות פוטנציאל לקשר ארוטי מחוץ לנישואים. קשר זה הוא עניינו המרכזי של *שירה*: בקשר של מנפרד הרבסט עם האחות שירה הרומן מתחיל ובקשר זה הוא מסתיים. אבל בו-זמנית מוקף הדוקטור הרבסט בנשים אחדות כפי שהוא עצמו מעיד: "נתן אדם דעתו על נשים מיד הן משתרשרות לפניו כשרשרת שחוליה בחוליה אחוזה."³⁴ לעומת זאת, ברומן של יהושע, הגיבור אינו מממש את יחסיו עם הנשים הרבות המקיפות אותו. לאחר המריבה הקשה עם אשתו, כשנס מפניה מחיפה לירושלים ("היעלמות"), ובשם מצא מקלט זמני במרתף הפנסיון שבשכונת לבית עגנון ("היעלמות-בתוך-היעלמות"), הוא היה קרוב מאי-פעם למימוש קשר ארוטי עם אישה צעירה. על מיטתו, במקום המסתור במרתף הפנסיון, הוא חש מחנק "לא מחוסר אוויר אלא מגודש תשוקה שתובעת אותו. כאילו הסטירה שסטרה לו אשתו, והמשקפיים שנמעכו, הפכו אותו מופקר בעיני נשים צעירות" (*הכלה המשחררת*, עמ' 342).

שתי נשים פוגש ריבלין בדרכו אל מקום מחבואו: את אלמנתו של גאון צעיר שנהרג בפיגוע בירושלים והיא מבקשת את עזרתו וחסותו; ואת בתו של בעל הפנסיון המת, רווקה גרומה וגבוהה, שריבלין הוא המבקש את עזרתה וחסותה. שתי הנשים הפנויות האלה הן אֶזכור לשתי הנשים המרכזיות, שתיהן פנויות, שאתן התרועע מנפרד הרבסט ברומן *שירה*: ליסבט ניי, קרובתו של מורו המובהק פרופסור ניי, שהגיעה עם אמה לירושלים והיא מבקשת את עזרתו וחסותו של דוקטור הרבסט; ושירה, אחות בית חולים גברית וגבוהה, שהרבסט נשבה בקסמי אישיותה הנחרצת ונשיותה המפתיעה – "שמשלבשה בגדי גבר נסתלקה כל גבריותה ממנה והוכפלה נשיותה" (*שירה*, עמ' 164/עמ' 166) – והוא זה המבקש את חסותה וחסדיה.

שירה של עגנון היא אישה ומושג, בשר ורוח, התגלמות האהבה הפיזית ותאוות-הבשרים המותכת לאהבה אפלטונית. יהושע לא ויתר ברומן שלו *הכלה המשחררת*, המושפע מ*שירה* של עגנון ובו-זמנית חותר תחתיו, על רמיזה משמעותית לדואליות הזאת של בשר ושירה או של בשר ורוח. אלא שאת השירה הפך יהושע לחידה, ואת הרוח לרוח רפאים. הבשר ש"אוכלים" אצל עגנון הוא בשר תאוה תרתי משמע: גם מין וגם אכילה, ואילו אצל יהושע אמנם נרמז ששתי האפשרויות האלה מונחות לפתחו של הגיבור, אבל רק את הראשונה, הגסטרונומית, ריבלין מממש.

כיצד אפוא מתכתב יהושע *הכלה המשחררת* עם *שירה* של עגנון באמצעות מוטיב הבשר בעל המשמעות הכפולה – מין ואכילה?

אלמנתו של הגאון, המתעקשת להסיע את ריבלין במכוניתה לעבר הפנסיון, נאלצת לחנות באמצע גבעת תלפיות ברחוב קטן "ליד הבית הישן והאפור, שזרועים בו כמה חלונות מסורגים קטנים" (*הכלה המשחררת*, עמ' 321) – הוא בית עגנון. ריבלין, המנסה למנוע ממנה להגיע עד הפנסיון כדי שלא תיחשף בפניה האובססיה שלו למקום זה, מעמיד פנים שנקבעה לו פגישה בבית עגנון. אלא שבית עגנון נמצא סגור, ומן האלמנה המתוסכלת וחסרת המנוחה קשה להיפטר. בדרכה הפשוטה והמתוחכמת היא גוררת את ריבלין לחצר האחורית הריקה והמוזנחת

³⁴ ש"י עגנון, *שירה* (ירושלים ותל-אביב: 1979), עמ' 248, מהדורה חדשה עמ' 250.

של בית עגנון. זהו מקום לא רומנטי במובהק: "וזאת חצר ריקה ולא גדולה, חתומה בקיר גדול וגס, שצינורות מים וביוב חשופים עליו. פה-ושם פיסות של דשא זקן ועגמומי, ומלבדן מכוסה החצר מרצפות פשוטות וישנות" (שם). יהושע בחר כנראה להתחבר אל מוטיב הבשר בשידה דווקא שם, כדי שהפן הארוטי של המוטיב העגנוני יעבור היתוך פארודי חמקמק: לרגע קט ינצנץ ואחר כך יתמוסס.

בחצר הלא מושכת של בית עגנון מתירה האישה הזרה, שבעלה נהרג בפיגוע, כפתור בשמלתה וחושפת לתדהמתו של ריבלין קעקוע של תמונת בעלה "בלב צחות המחשוף" שלה "שנושק לקו המתאר הנכמר של השד הנעלם" (שם, עמ' 323). לטענתה, היא קעקעה את דמות בעלה על צחות בשרה כדי לכפר על חוסר נדיבותה כלפיו בימי חייו. אבל מיד לאחר שנתגלה הקעקוע "בגוף ובבשר" לעיניו המופתעות של ריבלין, הגוחן כלפיו "בשתיקה גמורה" כדי להתרכז ולהיטיב לראותו, האלמנה חוזרת ורוכסת במתינות את השמלה, והבשר הרך והלבן של שדה, פוטנציאל של נדיבות, נעלם באטיות בתוכה. בכך הבהבה לרגע אפשרות של קרבה ארוטית בין האלמנה הצעירה לריבלין, המתחבא בגן מפני זעם אשתו. היא, בעזרת הקעקוע בבשר, ניסתה לזכות באהדתו, והוא מצא דרך להרגיעה בדרך "אבהית". היא, המוכנה להיחשף בפניו, חשה כנראה ב"קיר גדול וגס". הפרק על ההיתקעות "בחצר ישנה ומכוערת של סופר גדול", הטעון במטען אינטרטקסטואלי ארוטי-גרוטסקי, מסתיים במילים: "הוא מרגיש עכשיו איך גופה הקל נרגע מכוח הבטחותיו, וגם אם היה בה רצון להתרפק בהרפתקה שונה, היא לא העמידה אותו בניסיון ולא חצתה שום גבול" (שם).

גבולות מסוימים נחצים כשמגיע ריבלין לפנסיון, אבל לא הגבול המיני. מבחינה זו יהושע נשאר "בחצר האחורית" של עגנון. אדונית גבוהית, המזכירה את שירה של עגנון אבל שמה תהילה, היא עתה "האדונית החדשה של הפנסיון" (שם, עמ' 328). היא מבליעה בשמה (תהילה) ובתוארה (אדונית) שני סיפורים נוספים של עגנון וממזגת בדמותה את גיבורותיהם.³⁵ תהילה, אדונית הפנסיון ברומן של יהושע, היא אשת עסקים יעילה כמו תהילה של עגנון מהסיפור "תהילה"; היא אוכלת בשר כמו האדונית מ"האדונית והרוכל"; אבל בעיקר היא מגלמת את אפשרות ההסתבכות של הגבר עם האישה האחרת כמו בשידה. בלילה נדיר אחד, כשבתוקף נסיבות חריגות הוא ואשתו לא לנים תחת קורת גג אחת, הולך מנפרד הרבסט לביתה של שירה; ומקץ כשבעים שנה, בלילה נדיר אחר, כשבתוקף נסיבות חריגות הוא ואשתו לא לנים תחת קורת גג אחת, הולך יוחנן ריבלין לביתה של תהילה. בצמידות לשתי ההליכות לשתי הרווקות הכעורות לכאורה, הגבוהות, האסרטיביות והעצמאיות, מנהלות באופיין, שלשתיהן היה אב דומיננטי שהשפיע על עיצוב אופיין, אוכלים שני הגיבורים בשר תאוה שהוא תועבה: מנפרד במצוות

³⁵ רחל אלבק-גדרון במאמרה "טוטם ועיוורון בישראל של 2001: תהליכי ברירה תרבותיים המיוצגים ברומן 'הכלה המשחררת' של א"ב יהושע" (מכאן, כך ד', ינואר 2005, חורף תשס"ה), רואה ב"האדונית והרוכל" טקסט תשתית המונח ביסוד היצירה. אני, לעומת זאת, רואה זאת בשידה.

אשתו,³⁶ וריבלין באילוזה של תהילה "שכבר נטלה לידיה את הצבת, ובלי לשאול רשות פלשה תחילה לצלחת שלו, להראות לו איך מפצחים את החוליות של רגלי הסרטן. באצבעות ארוכות היא מחלצת בשבילו דבלולים של בשר לבן ורך, ש'אסור לוותר עליו" (הכלה המשחררת, עמ' 329). התגובה של ריבלין מסגירה את הממד הארוטי הטבוע באכילת הבשר הלבן והרך: "את תדביקי אותי, הוא קובל בבדיחות-הדעת, מהסס אם לקרב את הבשר לפיו, ומשתאה לראות באיזו מהירות ולאיזה מרחק נושאת אותו ההיעלמות שלו" (שם, עמ' 329-330).

לאחר שאדונית הפנסיון הגבוהית עודדה את רוכל הסודות שלה, שנטה ללון במלונה, לאכול בשר טָרף, היא מציעה לו את מיטתו בפינה נידחת במרתף המלון, מקום אהוב עליה "עוד מהילדות", שבקיץ ובחורף "אפשר לשכב כאן אפילו עירומים" (שם, עמ' 338). הצעת המיטה, שיש בה גם משום הצעת עצמה, נהדפת על-ידי ריבלין החרד "שלמרות מחלתה תנסה האדונית הגבוהית הזאת לסובב את נפשו" (שם, עמ' 339), כפי שאירע – כזכור לקוראי עגנון – למנפרד הרבסט גיבור *שידה*, כשאחות גבוהית סובבה את נפשו.

שירה של עגנון, ובעקבותיה גם תהילה של יהושע, הן נשים חילוניות המדברות סרה בדתיים ה"טפילים". שירה המחוספסת והאותנטית אומרת כנגדם דברים בוטים ביותר:

החסידים הללו ביישובו של עולם אינם עוסקים, כל מלאכת עבודה אינם עושים, כל הימים הם בטלים ואינם נוקפים אצבע לעשות כלום [...] החסידים הללו מעצמם אינם מבקשים כלום, אבל ממנו הם מבקשים את סיפוק צרכיהם. עלינו לעבוד ועלינו לעמול ועלינו להתייגע ועלינו לעשות כל מלאכה קשה, ועלינו לחסר עינינו מהשינה ובלבד שבטלנים עצלנים אלו ימלאו כל תאוותיהם. הוי כמה שנואים הם עלי (*שידה*, עמ' 242-243/עמ' 244-245).³⁷

תהילה של יהושע, גם היא אומרת דברים בוטים כנגד הדתיים היהודיים, אלא שהתנערותה מ"טפילי הדת" וחבירתה אל החוויה הדתית הנוצרית היא לא אידיאולוגית ואלטרואיסטית כמו אצל שירה אלא כלכלית-עסקית. תהילה של יהושע הכניסה לפנסיון שלה בשר אסור באכילה מבחינת כללי הכשרות, והדברים שהיא משמיעה באוזני ריבלין על הדתיים ועל הבשר הם כצפוי דו-משמעיים:

³⁶ "גוזרת אני עליך ידידי," אומרת הנריאטה לבעלה למחרת ליל הלידה, שבו, במקביל ללידה של בתם השלישית שרה, נולד, שלא בידיעתה, הרומן שלו עם האחות שירה, "היכנס למסעדה הגונה ואכול סעודה מספקת של בשר ולא של ירקות" (*שידה*, עמ' 35/עמ' 34). על האירוניה והדו-משמעות שב"גזרה" זו של הנריאטה למחרת ליל הלידה (שלה) והניאוף (שלו) ראה במאמרי "בשר ושירה בשידה של עגנון", *קשת החדשה* 10 (חורף 2004), עמ' 7-14.

³⁷ על היבט זה של *שידה* ועל הקשר שלו לעיסוקה של שירה כאחות וכמי שחלתה אחר כך בצרעת, ראו בספרי על עגנון, ניצה בן-דב, *אהבות לא מאושרות* (תל-אביב: עם עובד, ספרית אופקים, 1997), פרק תשיעי: "שיטעמו בגופם מה שהם מפיטים", עמ' 294-324.

אל תהיה פחדן כזה. תטעם. אל תוותר על הבשר הנפלא הזה של רגלי הסרטן, שבא אלינו, יחד עם שאר פירות-הים, בטיסה ישירה מכרתים. זאת הברקה פרטית שלי להוסיף גם אותם למהפכת החזיר והשפנים שאבי עשה בתפריט. כי תדע שחלק נכבד מההצלחה המדהימה של הפנסיון בשנים האחרונות קשור בשם המצוין שיצא למטבח שלו. הסעודות פה נהפכו למרכיב בחוויה הדתית, לא פחות מביקור בקבר הקדוש או טבילה בירדן. ככה התחילה המהפכה לפני חמש שנים, כשאבא החליט להיפטר מהמשגיחים הטפילים של המועצה הדתית, לבטל את הכשרות של המטבח, ולגוון את המסעדה (*הכלה המשחררת*, עמ' 330).

כשמתברר שאותה תהילה שהיא כאמור עיבוי של שלוש דמויות עגנוניות – תתהילה (מ"תהילה"), האדונית (מ"האדונית והרוכל"), ושירה (*משירה*) – ממזגת אל תוכה לרגע חולף גם את תרצה מ"בדמי ימיה"³⁸, וכשחוזרים וזוכרים, שפיתה-מבצרה שוכן קרוב כל-כך לבית עגנון, נשאלת השאלה מה ראה יהושע לעשות את רשת הרמיזות לעגנון ברומן מאוחר זה לצפופה כל-כך? יצר השעשוע ויצר החוקר, שניהם יצרים חזקים אצל יהושע, שעיקר תפארתו היא כמובן על סיפור סיפורים, חוברים לפעמים ועושים את יצירתו הבדיונית לעמוקה ולמשעשעת כאחת. לעתים קרובות טווה יהושע רשת אלוזיות ליצירותיו שלו,³⁹ לעיתים ליצירות קלאסיות של הספרות העברית לדורותיה,⁴⁰ וכאן טווה אותה סביב ביתו ויצירותיו של עגנון. באמצעות רשת זו מקיים יהושע דיאלוג נסתר עם קוראיו הבקיאיים, ומשתעשע עמם במעין כתב חידה שפתרונו צפוי ומפתיע כאחד. כמו כן, כחוקר אחראי וכתלמיד נאמן, הזוכר למורו חסד נעורים, הוא מאזכר

³⁸ בסוף "בדמי ימיה", בתמונה שזכתה לפרשנויות רבות ונחקקה בזיכרון הקולקטיבי של קוראי עגנון, חולפת תרצה, שהיתמות מגדירה את אישיותה, במבטה מאביה לאישה, ומאישה לאביה, תמונה הממחישה את היותם של שני הגברים שני אבות לה, ולא דווקא אב ובעל. יהושע עשה שימוש בתמונה מרגשת זו כשהגיבורה שלו, תהילה – שהייתה לפני זמן קצר מאביה שאולי היה גם מאהבה ומכל מקום היווה דמות משמעותית מאוד בחייה – עומדת במרתף בין שני גברים, ריבלין מזה, ופואד, רב-המשרתים בפנסיון, מזה, "ועיני העיט הצהבהבות תועות בהיסוס בין שני הגברים הקשישים, כסופי השיער, כאילו היא זקוקה מהם לרשות להמשיך להתעכב פה" (*הכלה המשחררת*, עמ' 340). אפילו במשפט זה האלוזיה לתרצה מ"בדמי ימיה", הלכודה בין שני "אבותיה", מעורבת באלוזיה לאדונית הטורפת מ"האדונית והרוכל" דרך "עיני העיט הצהבהבות" התועות.

³⁹ אפילו בקטעים המעטים מה*כלה המשחררת* שציטטתי כאן יש רמיזה ל*מולכו* ("רחוב קטן הקרוי על שם מולכו"), *למד מאני* ("טיסה ישירה מכרתים") ו*למסע אל תום האלף* ("מהפכת החזיר והשפנים").

⁴⁰ *במד מאני* (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1990) שִׁזַר יהושע בין השורות שמות של עשרות יצירות עבריות וצירופי לשון ספרותיים ידועים. להלן דוגמאות אחדות, שנבחרו כאן רק מהשיחה הרביעית. ד"ר אפרים שפיר, שהתגלגל לירושלים ב-1899 היישר מהקונגרס הציוני השלישי, אומר על עצמו: "איני צליין או בנו של צליין, אלא יהודי גליצאי סתם, אורח נטה ללון" (עמ' 257); "אני מתחיל הוזה לי הזיות מתחת לשמיים הכחולים והלוהטים האלו של שלהי דקייטא קשים מקייטא, מנעלי מאובקים, ואני גדוש רשמי בוקר מן העיר שבין החומות, ומבקש לי אך מנוחה נכונה" (עמ' 259); "לא, חלילה, נגדה, אבא, אבל בלעדיה, ואם לא תהיה ירושלים?" (עמ' 261); "זה האור, אבא, שנאבקים בו שני אורות, הצהבהב הזורם חופשי מן המדבר, והכחלחל הנוולד מן הים" (עמ' 266).

בדרכו הספרותית המקורית את הסופר שנתן לו כלים ומפתחות שעזרו לו להיכנס אל היכל הספרות היפה ולהתמקם בו.

ח

כמה עמודים לאחר שהעלה בזכרונו את אור הדמדומים בביתו של עגנון, ואת דמותו של עגנון המטילה סביבה, באור אניגמטי זה, "לא צל אחד כי אם שניים-שלושה צללים או יותר", חוזר עוז לעניין הצל:

במשך שנים אחדות התאמצתי להשתחרר מצלו של עגנון, נאבקתי להרחיק את כתיבתי מהשפעותיו, מלשונו הרוויה, המתעדנת, הבעל-ביתית לעתים, ממקצביו המדודים היטב, מאיזו נחת-רוח מדרשית עם הדהודים חמימים של לשון יראים, עם פעימות של ניגונים יידישאים ואדוות של מעשייה חסידית דשנה. היה עלי להשתחרר מהשפעת השנינה והאירוניה שלו, מן הסימבוליקה הגדושה-הפרוקית וממשחקי המבוך האניגמטיים ומכפל המשמעות ומן ההיתולים הספרותיים המשוכללים.

גם אחרי כל המאמץ להתרחק והמאבק להשתחרר ממנו, עדיין מה שלמדתי מעגנון ודאי מהדהד לא מעט בספרים שכתבתי.

אבל מה, בעצם, למדתי ממנו?

אולי כך: להטיל יותר מאשר צל אחד. לא לקטוף צימוקים מן העוגה. לרסן וללטש את הכאב. ועוד דבר אחד, שסבתי היתה אומרת אותו באופן חד יותר מכפי שמצאתי כתוב אצל עגנון: "אם כבר לא נשארו לך יותר דמעות לבכות, אז אל תבכה. תצחק" (סיפור על אהבה וחושך, עמ' 96-97).

האמביוולנטיות כלפי עגנון ויצירתו ניכרת בקטע זה. יצירתו הכבדה-דשנה של עגנון עמדה כמו בניגוד לשאיפה הצברית של יהושע ועוז, ללשון רזה, לצלילות, לפשטות, לעלילה לא סבוכה, המתרחשת באור התכלת העזה, שאיפה שמעולם לא התגשמה. אלא שגם כלפי שאיפה זו היה להם תמיד יחס דו-ערכי: רוצים בקלילות ובחד-משמעיות אך מעריכים את הגודש ואת כפל-הפנים, נמשכים לאור אך מכירים בחשיבותם האמנותית של דמדומים וצללים.

הספר הזה מחולק לשלושה חלקים. הוא מכיל פרשנויות שלי על יצירות עגנון, יהושע ועוז ללא קשר הכרחי לכך שיהושע ועוז רואים את עצמם כמי שעגנון הטיל עליהם צל, ובצלו או לאורו הם החלו לכתוב. הפרשנויות המוצעות כאן הן גם בלתי תלויות ב"מלחמת השחרור" האישית של כל אחד מהם מהאיש וצלו, שאליו הם המשיכו להתייחס, איש בדרכו, ביצירותיהם המאוחרות. יחד

עם זאת, לאורך כל הפרשנויות שלי ליצירותיהם של יהושע ועוז אני מנסה למתוח קווים ולציין קשרים וקשרי-קשרים של שני הסופרים החשובים של דור המדינה אל אדונה הבלתי-מעורער של הספרות העברית החדשה, שמואל יוסף עגנון, שנתן להם מפתחות ופתח להם, גם אם לא התכוון, את ביתו.