

מאדאם בובארי בירושלים

מיכל פלד גינצבורג
המחלקה לצרפתית ולספרות השוואתית,
אוניברסיטת נורת'ווסטר

לכמה מיצירותיו הראשונות של עמוס עוז יש ממד אוטוביוגרפי ברור, והוא התחוויר עוד יותר בשנת 2002, עם פרסום הרומן האוטוביוגרפי **סיפור על אהבה וחושך**. הרומן **מיכאל שלי** (1968) והנובלה "הר העצה הרעה" (1976)¹ - שתי היצירות שאדון בהן במאמר זה - מציגים את המערך המשפחתי המוכר, העתיד להתגלות גם ברומן האוטוביוגרפי: רעיה/אם שאינה מרוצה מעולמה וכמהה למקום אחר; בעל/אב שאינו מסוגל לספק את כמיהותיה; ובן קטן. **מיכאל שלי** מסתיים בניסיון התאבדות כושל של האם, ו"הר העצה הרעה" מסתיים בנטישתה של האם. נוכל אפוא לקרוא את הרומן ואת הנובלה גם יחד כטקסטים שבהם עוז מעבד את יחסיו עם הוריו, ובמיוחד מנסה להתמודד עם התאבדותה של אמו, שעליה הוא עתיד לכתוב במפורש רק כעבור עשרות שנים.²

עוד דמיון בין **מיכאל שלי** ל"הר העצה הרעה" הוא שאת שניהם אפשר לקרוא כעיבודים של הרומן **מאדאם בובארי** לפלובר, ובכך אבקש לדון במאמר זה.³ **מיכאל שלי** עשוי להיקרא כעיבוד שקוף

¹ עמוס עוז, **מיכאל שלי**, תל אביב: עם עובד, 1968; הנ"ל, **הר העצה הרעה**, תל אביב: עם עובד, 1976. כל מראי המקום מספרים אלה יובאו להלן בגוף הטקסט בציון מספר העמוד בלבד.

² ניצה בן דב סבורה ש**מיכאל שלי** קרוב ל**סיפור על אהבה וחושך** יותר מכל יצירותיו האחרות של עוז. את "הר העצה הרעה" היא מונה עם היצירות האחרות שמסבירות את הרומן האוטוביוגרפי ומסבירות על ידו. ראו ניצה בן דב, **והיא תהילתך: עיונים ביצירות ש"י עגנון, א"ב יהושע ועמוס עוז**, תל אביב: שוקן, 2006, עמ' 295.

³ כמה מן המבקרים העוסקים ב**מיכאל שלי** מזכירים את מאדאם בובארי כבדרך אגב. ראו למשל, שם, עמ' 196, 275; אסתר אזולאי, **יצירה ביצירה עשויה: אינטרסקטואליות ברומנים של עמוס עוז**, באר שבע: מכללת חמדת הדרום, 2006, עמ' 86; Robert Alter, *Defenses of the Imagination: Jewish Writers and Modern Historical Crisis*, Philadelphia: Jewish Publication Society of

למדי של חיי אָמה בובארי, שכן הוא מספר על חנה גונן, אישה צעירה המתוסכלת מחייה, ובמיוחד מבעלה - מיכאל, שעל שמו קרוי הרומן - הנראה לה משעמם ובינוני. תשוקותיה של חנה, כמו תשוקותיה של אָמה, ניזונות מהספרים שהיא קוראת עד שלבסוף הן מביאות אותה אל סף ההרס העצמי. גם היא, כבת דמותה הצרפתייה, הייתה רוצה להיות גבר, מתקשה לגלות רגשות אימהיים ומוצאת מוצא לתסכולה בבזבוז כסף פזרני; החוג החברתי שאליו היא משתייכת, כמו החוג החברתי של אמה, מצומצם מאוד, והאורחים הספורים המבקרים בביתה אינם מצליחים לשעשעה; ילד, בן השכנים, מאוהב בה בסתר (כמוהו נער ז'וסטן, שוליית הרוקח, המאוהב באמה); ורשימת נקודות הדמיון עשויה להתארך עוד ועוד.⁴

אלא שחנה, שלא כבת דמותה הצרפתייה, אינה מפתחת יחסים אסורים, ודמיונותיה המיניים מוגבלים לחלומות בהקיץ. עם זאת, מה שאינו מתממש ב**מיכאל שלי** עתיד להתממש ב"הר העצה הרעה". אפשר לראות בנובלה זו כתיבה מחודשת של הסצנה החשובה של הנשף בווביֶסֶר **במאדאם בובארי**. אחרי ששארל בובארי מצליח, "כבדרך נס" (עמ' 44),⁵ לרפא את המרקוז ד'אנדְרווילֶיה מפיב בפה, מוזמנים שארל ואמה לנשף בטירת המרקוז בווביסר; בשעה ששארל מבלה "חמש שעות רצופות בעמידה ליד שולחנות המישחק, צופה במישחק הוויסט שלא הבין בו מאומה" (עמ' 50), אמה, המוצאת את עצמה סוף סוף חווה את חיי הפאר שעליהם חלמה תמיד, רוקדת כל הערב כולו, במיוחד עם הוויקונט הנאה. גיבורת "הר העצה הרעה", כמו אמה וחנה, מלאה תשוקות וכמיהות הניזונות מחומר הקריאה שלה - במקרה שלה שירה רומנטית. בעלה הוא וטרניר, ובתוקף תפקידו כרופא מזדמן לו לספק שירות פעוט לאחת הגברות בפמליית הניציב העליון הבריטי. בעקבות זאת מוזמנים הוא ואשתו לנשף בארמון הניציב בהר העצה הרעה. אשתו היפה רוקדת כל הלילה בשמלת ערב עם כמה נכבדים של האימפריה הבריטית ובמיוחד עם אורח הכבוד, אדמירל אמיץ ומושחת, ובזרעותיו היא עוזבת לבסוף את הנשף - ובזאת גם את בעלה, בנה וארצה.

כיצד עלינו להבין את הגרסאות שכתב עוז **למאדאם בובארי** של פלובר בשתיים מיצירותיו? מהו היחס שבין ההיבט האוטוביוגרפי להיבט האינטרטקסטואלי של יצירות אלה? מה אפשר ללמוד על המחברים עצמם מקווי הדמיון ומההבדלים בין כתיבתו של עוז לרומן של פלובר?

לנוכחותו של פלובר בטקסטים של עוז יש מקבילה תמטית - להיטותה של חנה לקריאת רומנים אירופיים. חנה, שהייתה בעבר סטודנטית לספרות עברית, רואה את עצמה במפורש כמי שפנתה עורף לספרות הזאת. ברגע מסוים היא חושבת: "הספרים שאני קוראת בהם בלילות אינם מעידים

America, 1977, p. 222. אמנם הערות אלה מתעדות את היחסים בין הרומן של עוז ובין הספרות האירופית, אך הן אינן מגיעות לכלל השוואה - הנעשית באמצעות ציון ההבדלים וקווי הדמיון בין שני טקסטים - שמטרתה להאיר היבט מסוים הקיים בשניהם. למיטב ידיעתי טרם נדון הקשר שבין "הר העצה הרעה" ובין הרומן של פלובר.

⁴ בערב פגישתם הראשונה לוקח מיכאל מונית ומורה לנהג לנסוע לכל מקום העולה על דעתו (עמ' 13), עיבוד של הסצנה הנודעת של הכרכרה ברואן מתוך הרומן של פלובר; בסעודת החתונה שופכת חנה יין, וכמו מאדאם בובארי מכתימה את שמלת הכלולות שלה; אמה וחנה כאחת היו רוצות שבעליהן יהיו אנשי מדע מפורסמים.

⁵ גוסטב פלובר, **מאדאם בובארי**, מצרפתית אירית עקרב'י, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1991. כל מראי המקום מספר זה יובאו להלן בגוף הטקסט בציון מספר העמוד בלבד.

עלי שהייתי פעם תלמידת החוג לספרות: סומרסט מוהאם או דפנה די־מוריה באנגלית, בכריכה של ניר צבעוני. סטפאן צוייג. רומיין רולאן" (עמ' 79). אפשר לטעון כי קריאתה של חנה כמוה ככתיבתו של עוז: גם הוא פנה עורף לספרות העברית כאשר בכתיבת **מיכאל שלי** ו"הר העצה הרעה" זנח את המודלים שסיפקו לו הסופרים העברים בדור שלפניו ואימץ במקומם מודלים מן הספרות האירופית, דוגמת פלובר.⁶ עוז החל לכתוב באמצע שנות השישים והוא שייך, כפי שהראו חוקרי תולדות הספרות, ל"גל החדש" בסיפורת הישראלית.⁷ לעומת ספרות העשורים הקודמים, שעסקה כמעט אך ורק בתנופת התחייה וההתחדשות הקולקטיבית בארץ ישראל וסיפרה על הקונפליקטים, הניצחונות והכישלונות של הפרטים שהשתתפו במאמץ הזה, הספרות העברית החדשה של שנות השישים הייתה פלורליסטית יותר ונטתה להתמקד בדמויות שעד אז נדחקו לשוליים או הודרו כליל מן הייצוג הספרותי. בכתיבת גרסתו העברית ל**מאדאם בובארי** של פלובר ב**מיכאל שלי** וב"הר העצה הרעה" מצטייר עוז כמי שאימץ מודל אירופי לצורך סוג חדש זה של כתיבה ספרותית.

הביקורת על ספרו הראשון של עוז (**ארצות הנתן**, 1965) טענה שהוא מדגיש את השולי והחריג.⁸ אמנם מקצת הביקורת הזאת נכתבה מטעמים אידיאולוגיים (הסופר אמור לשבח את האידיאלים של הקיבוץ ולא למתוח ביקורת על חסרונותיו), אבל חלק ממנה קשור לראיית הריאליזם כייצוג של כל מה שהוא משותף, שכית, ולפיכך "רגיל" (חיי יומיום, אנשי יומיום) ותורם לרגילות. כאשר עוז זנח את הנושאים שהעסיקו את הסופרים הישראלים בני הדור הקודם - ואולי אף דוחה אותם מכול וכול - ופונה אל הספרות האירופית, ובמיוחד אל פלובר, הוא לא רק מוצא מודל לייצוג שאיפות א-סוציאליות ופרטיות, אלא, כפי שנראה, גם מגלה הבנה שונה במקצת של הריאליזם כדבר הקשור לכוחן של מילים לברוא (אשליה של) מציאות ולפיכך להשפיע על המציאות ולא רק לתעדה.

בטקסט קיים פרט נוסף התומך בהקבלה שאני מבקשת להציג בין קריאתה של חנה את הספרות האירופית ובין פנייתו של עוז לפלובר. חנה מרגישה שהפניית העורף לספרות העברית משמעה שלא הצליחה להגשים את התקוות שתלה בה הפרופסור שלה: "תקות שוא תלה בי מורי הפרופיסור. אני לא קיימתי את הברכה שבירך אותי למחרת חתונתי" (עמ' 79). שמו של המורה הזקן והנערץ לספרות עברית באוניברסיטה העברית בירושלים אינו נזכר בספר, אבל אין כל ספק בדבר זהותו: זהו יוסף קלזנר, היסטוריון דגול של תקופת הבית השני ופרופסור רב השפעה לספרות עברית, שהיה גם דוד אביו של עמוס עוז. שינוי שמו מקלזנר לעוז בתחילת דרכו כסופר נועדה לסמל - כפי שעוז עצמו הבהיר בראיונות רבים - את ניתוקו מאבותיו ואבות אבותיו, שאחד הבולטים שבהם הוא אותו פרופסור דגול לספרות עברית. כאשר חנה פונה עורף לספרות העברית שלימד הפרופסור הזקן שלה (שתלמידיו "יקרים לו כבנים" [עמ' 39]), היא חוזרת ומייצגת את הפניית העורף של עוז עצמו לאבותיו הרחוקים והביולוגיים.⁹

⁶ ייאמר מיד כי הניתוח הטקסטואלי שלי לא נועד להסביר מדוע החליט עוז לפנות דווקא לפלובר, אלא לפרש את המשמעות והחשיבות של נוכחות פלובר בטקסטים של עוז.

⁷ על התמורות שחלו בספרות העברית בשנות השישים ראו גרשון שקד, **גל חדש בסיפורת העברית**, תל אביב: ספרית פועלים, 1974; נורית גרץ, **עמוס עוז: מונוגרפיה**, תל אביב: ספרית פועלים, 1980.

⁸ ראו Avner Holtzman, "Strange Fire and Secret Thunder: Between Michal Yosef Berdyczewski and Amos Oz," *Prooftexts* 15 (1995), pp. 151-153

⁹ את דיונה בשינויים שחלו בספרות העברית בשנות השישים פותחת נורית גרץ בהכרזה שרבים משינויים

מיכאל שלי הוא אפוא תוצר של השינוי הספרותי ההיסטורי המגולם ברומן עצמו באמצעות דמותה של חנה, ובמיוחד באמצעות הספרים שהיא קוראת. קריאה אוטוביוגרפית מצומצמת של הרומן תראה בחנה ייצוג סמוי למחצה של האם (הניירוטית), אבל מוטיב הקריאה של חנה, פנייתה מהספרות העברית לספרות האירופית, מספק תוכן ספציפי למעמדה הרשמי כמחברת הרומן (ולא דווקא כמספרת גרידא); ניזכר נא כי המשפט הראשון ברומן הוא: "אני כותבת [...]".¹⁰ אבל ראיית חנה כדמות המייצגת את המחבר אינה מונעת ממנה להיות גם דמות המייצגת את האם. בהמשך אטען כי חנה, כמו האם, היא דמות של אחרת פנימית, שעוז, כסופר, אינו יכול לשלוט בה או להתנער ממנה. את הטיעון הזה אפתח באמצעות ניתוח האופן שבו עוז מתאר את הספרים שקוראת הגיבורה שלו ואת יחסו שלו אל הגיבורה הזאת - שתי סוגיות שבהן קיים הבדל של ממש בין עוז לפלובר. אמנם עוז פונה אל פלובר כדי למצוא בו מודל כתיבה השונה מהמודל שלמד מהסופרים שקדמו לו, אבל הוא גם מעבד את פלובר בצורה שונה, ושונות זו מספקת לנו הבנה חדשה של שני הסופרים.

ראשית, ממה בעצם מתרחקים חנה ועוז בקריאתם/כתיבתם? בכמה הזדמנויות מזכירה חנה את הספרות העברית שלמדה אצל הפרופסור שלה. כשהיא עוזרת לבן השכנים יורם להתכונן לבחינת הגמר בספרות עברית, היא מציינת: "בזכותו [בזכות יורם] אינני שוכחת כל מה שלמדתי בימי נעורי. אנחנו יושבים וקוראים יחדיו במאמרי אחד-העם, ומשויים בין כוהן לבניא, בין בשר לרוח, בין עבדות לחירות. כל הרעיונות ערוכים בזוגות סימטריים. סדרים כאלה מוצאים חן בעיני. גם יורם סבור, שהנבואה והרוח והחירות קוראות לנו לחרוג מכבלי העבדות והבשר" (עמ' 84). הספרות העברית, כפי שהיא מוצגת כאן באמצעות אחד העם, מפיקה סוג מסוים של קריאה: היא מעודדת ריחוק ומחשבה, ולא הזדהות רגשית. כאשר יורם, תלמיד התיכון, קורא את אחד העם, הוא "חושב", ואילו חנה המבוגרת, הקוראת את הרומנים האירופיים הסנטימנטליים שלה, בוכה "כתלמידת גימנסיה" (עמ' 79). אבל באופן ספציפי יותר, הטקסטים המייצגים כאן את הספרות העברית, את מה שחנה ועוז הותירו מאחור, פועלים באמצעות בניית ניגודים ביניים המלמדים כי ביכולתנו לגרום שאחד מהם (חירות, הרוח) יגבר על האחר (עבדות, הבשר). אמנם בקטע הזה מבטאת חנה את הערכתה לסוג זה של סדר וסימטריה, אבל קודם לכן היא אומרת: "בספרות ההשכלה העברית מתוארת לעתים קרובות מלחמת האור והחושך. והסופר מעוניין בכך שהאור ינצח את החושך. אני צריכה לספר שהחושך אהוב עלי מפני שהוא חי וחם יותר מאשר האור. ביחוד בקיץ. האור הלבן מתעלל בירושלים. מבייש את העיר. אבל בלבי אין שום מלחמות בין חושך לאור" (עמ' 17).

בקטע זה ממירה חנה לראשונה את הניגוד אור/חושך בניגוד קור/חום באופן הנוגד את הערכיות הראשונית - והמקובלת יותר - של המושגים: היא מציגה את האור כקר ומבייש, מתעלל; דווקא החושך חם ומנחם.¹¹ היא מוסיפה ואומרת שבשבילה, הניגוד בין אור לחושך אינו קיים. ואכן, כפי

אלה התחוללו באוניברסיטה העברית בירושלים - בה, לדבריה, בא "עידן קלזנר" אל קצו זמן לא רב קודם לכן וגבר העניין בספרות המערב. ראו גרץ (לעיל הערה 7), עמ' 9-10.

¹⁰ על חנה ככותבת ראו גבריאלה אביגור-רותם, "מילים כמעקה על פני התהום: על מיכאל שלי לעמוס עוז", **עלי שיח** 8-9 (1980), עמ' 138-155.

¹¹ כותרת הרומן האוטוביוגרפי של עוז - **סיפור על אהבה וחושך** - חוזרת על תפיסתה של חנה את החושך כמונח חיובי הקשור באהבה או נטייתה לצרף יחד מונחים שאנו נוהגים לייחס להם ערך מוסרי הפוך (האהבה כטובה והחושך כרע).

שנראה בהמשך, האמירה שהאור "מתעלל" ו"מבייש" אין פירושה שחנה דוחה את האור, מפני שעם מאווייה נמנית התשוקה לסבול התעללות ובושה.

אחרי הכרזתה של חנה כי אין בלבה כל מלחמה בין החושך לאור באים התיאורים של שני נופים השאלים מרומנים אירופיים (השונים שינוי בולט מהרומנים הסנטימנטליים המביאים אותה לידי בכי), והם משמשים לאורך הרומן כולו סבטקסט לחלומותיה בהקיא, לביעותי הלילה ולהזיות.¹² הראשון הוא **עשרים אלף מיל מתחת לפני המים** של ז'ול ורן: "במקום קבוע מתחת לתהום הקפואה ומתחת למצולות ישנה לפעמים מערת סתר חמימה [...] שם המקום שלי. שם קפיטן אפל מחכה לי [...] כאיש פרא הוא נוגע בי אני ממתיקה לו את שנאתו הגועשת" (עמ' 18). השני הוא **מיכאל סטרוגוב** של ורן, שבשלב הזה היא נוגעת בו רק במעורפל: "גם ערבה רוסית משמימה עוברת בי בלילות [...] ויש מזחלת ויש פרוה של עור דובים וגבו השחור של נָכב מכורבל ומרוצת סוסים שוצפים ובחושך מגחילות מסכיב עיני זאבים [...] הרכב מסב אלי פתאום פנים כבדים [...] פיו פעור מעט, כאילו הוא המשמיע את יללת הרוח המקפיאה" (שם). החושך נקשר אל המערה החמימה ואל הערבה המקפיאה גם יחד; מה שמחמם ומנחם גם מתעלל ומשפיל; והערבה המאיימת צופנת בחובה גם את ההבטחה לאהבה ולנאמנות.¹³

כדי להבין לאן כל זה מוביל אותנו יש לבחון קטע נוסף הנוגע לקריאה. כך מתארת חנה את החינוך שקיבל בעלה מיכאל: "אביו של מיכאל חינוכו כילד יהודי סוציאליסטי: סיפורים על ילדי חשמונאים ילדי עיירה ילדי מעפילים וילדי קיבוצים, אגדות על הילדים הרעבים בארץ הודו, על ילדי מהפכת אוקטובר ברוסיה. 'הלב' מאת ד'אמיציס. ילדים נפצעים אך מצילים את העיר. ילדים מתחלקים בפרוסתם האחרונה. ילדים מנוצלים ונאבקים" (עמ' 23).

בתיאור חינוכו הספרותי של מיכאל מזכיר עוז טקסטים ומוטיבים שעיצבו ככל הנראה גם את חינוכו הספרותי שלו עצמו. הטקסטים הללו, בין שמקורם בספרות האירופית (ד'אמיציס, למשל) בין שמקורם בספרות ההשכלה, מעלים על נס את ניצחון האור על החושך, וביתר שאת את ניצחון השוויון והחירות על השליטה והשעבוד.¹⁴ בהצמדת החושך לאור מציינים חנה ועוז את שונותם

¹² דיון ממצה באינטרטקסטואליות של מיכאל שלי יחרוג מהיקפו של מאמר זה. הנושא נידון בהרחבה מסוימת אצל אזולאי (לעיל הערה 3), אך היא אינה עוסקת בסופרים וביצירות הספרות הרבים והחשובים הנזכרים או נרמזים ברומן: אחד העם, אהבת ציון של אברהם מאפו, דיוויד קופרפילד של צ'רלס דיקנס, אי התעלמות של ז'ול ורן ואחרים.

¹³ אברהם בלבן כותב: "העולם של עוז לעולם יהיה הויה דואליסטית שבה נאבקים חושך ואור, טבע ותרבות וגו'", והוא מוסיף וטוען: "יסוד נושאי מרכזי בסיפורים וברומנים שיכתוב עוז המבוגר יהיה חיפוש הרמוניה בין הצדדים המתגוששים". ראו אברהם בלבן, **בין אל לחיה: עיון ביצירתו של עמוס עוז**, תל אביב: עם עובד, 1986, עמ' 12–13. אני טוענת לעומתו כי עוז נע בין שתי גישות: האחת (הבאה לידי ביטוי ב"הר העצה הרעה") היא שאפשר בעצם ליישב את הניגוד לא על ידי סינתזה אלא על ידי סילוק ה"חושך"; האחרת (הבאה לידי ביטוי ב**מיכאל שלי**) היא שאין דרך להתגבר על הדואליות. גרף מציינת כי הניגוד הטמון בבסיסו של הרומן אינו פשוט, שכן כל אחד ממונחי הניגוד כפול או מחולק (גרף [לעיל הערה 7], עמ' 123), אבל כשהיא מנתחת את הטקסט בפרוטרוט היא מפשטת את הניגוד, למשל באמצעות קישור עולם החלומות ל"כוחות הרשע" (שם, עמ' 136).

¹⁴ על תפקיד העמדה האידיאולוגית הזאת בחינוכו של עוז ראו את תיאורו של עוז עצמו המובא אצל גרף: "במשך שנים אחדות עבדתי קצת בשדות הקיבוץ ולמדתי בכיתה סוציאליסטית חופשית, אשר בה

מהדור הקודם, האידיאליסטי, ה"סוציאליסטי היהודי", וטוענים כי אין דרך להיפטר (או שעדיין לא נפטרו) מהשליטה, מיחסי הכוח.

ואכן, התמטיקה של הכוח - של השליטה והכניעה - נמצאת בלב לבו של הרומן. בחלומותיה ובדמיונותיה רואה חנה את עצמה כשליטה רבת כוח וגם כשליטה שסולקה מכיסאה; רגע אחד היא אהבה, מטילה מרות ופחד, ורגע לאחר מכן היא מושפלת ופגועה.¹⁵ הכוח הוא נתון קבוע; משתנות רק העמדות היחסיות של הסוכנים, ובדמיונותיה של חנה ההיפוכים הללו קורים באמצעות העברת הזדהותה בין התוקף לקורבן. הניגוד המבנה את חווייתה של חנה איננו הניגוד שבין להטת התשוקה, החלומות והדמיון מכאן ובין המציאות המשעממת והבנלית (המיוצגת בדמותו של מיכאל) מכאן; הוא גם אינו הניגוד שבין אהבה מכאן ליחסי כוח מכאן,¹⁶ אלא החלוקה הפנימית והתנודה בין היותה סוכן פעיל האוכף את כוחו על האחרים ובין היותה סוכן סביל, נפעל. חנה מזדהה עם שתי העמדות ומשתוקקת להיות בשתייהן. כשהיא עוברת בחלומותיה בהקיץ מעמדה לעמדה היא חיה בעולם שבו יחסי הכוח של שליטה וכניעה הם בלתי נמנעים. עולם הדמיון שלה איננו עולם רומנטי או סנטימנטלי של אהבת נצח, אלא עולם פוליטי של מאבק נצחי.

"הר העצה הרעה", למרות קווי הדמיון הרבים בינו ובין **מיכאל שלי**, מפשט את היחסים בין שליטה לחירות ולפיכך, למרות האירוניה העדינה שלו, אפשר לראות בו יצירה סנטימנטלית. הנובלה, הכתובה בגוף שלישי, ולפחות מקצתה מנקודת מבטו של ילד, אינה עוסקת במחלוקת פנימית אלא בניגוד: בין הבעל/האב, שהוא קול הרציונליות והמתניות, ובין הרעיה/האם, הנותנת בקולה ביטוי לאירציונליות, למיניות ולרגש. בסופו של דבר האם/הרעיה נוטשת את בנה, את בעלה ואת ארצה; היא מתמסרת לחלומותיה הרומנטיים, המוצגים בעליל כאשליות: האדמירל הבריטי, אמיץ ככל שיהיה, הוא פלרטטן חסר מעצורים שלעולם לא יבין את כמיהותיה הרומנטיות. עזיבתם של האם והאדמירל מבשרת אירוע פוליטי - קץ המנדט הבריטי, שאפשר את הקמתה של מדינת ישראל. אירוע אחרון זה מוצג אפוא כדבר שהתאפשר לא רק על ידי סילוק השחיתות הקולוניאלית (שמייצגה הוא האדמירל הבריטי) אלא גם באמצעות עזיבתה של האם, ה"אירציונליות", ושאריתה הקרובה, האלימות. **מיכאל שלי** מרמז על האי-אפשרות של הפרדת החושך מן האור, של מיגור יחסי השליטה והכוח, אבל "הר העצה הרעה" מציג ניגוד ברור בין תבונה למיניות, בין מתינות להפרזה, המוצגות כטוב ורע, בהתאמה. כאשר האירציונליות מנותקת לגמרי מניגודה, אפשר לסלקה מן הדרך, וכך מתאפשרת יצירת עולם של סדר ותבונה, שהוא אולי דל במקצת (כאן נכנסת לתמונה האירוניה) אבל בכל זאת עולה הרבה על החלופה - חושניות כוזבת המאנעת בכוחן של אשליות נוסטלגיות. עוז, כמו חנה, אוהב את הסדר

ישבנו יחפים כל היום ולמדנו מה מקור הרע האנושי, מה הם עיוותי החברה, מה מקורות החולי היהודי ואיך להתגבר על כל אלה בעזרת עבודה, חיי פשטות, שיתוף ושוויון, שיפור טבע האדם בדרך הדרגתית" (שם, עמ' 26).

¹⁵ מבקרים ציינו את אלימות השליטה והכניעה ברומן אבל נטו לראות רק צד אחד של היחסים הללו. כך, למשל, דביר אברמוביץ רואה בחנה קורבן אונס ותוקפנות ואילו גרץ רואה בה רק את הצד התוקף. ראו Dvir Abramovich, "Rape and Violence in the Fiction of Amos Oz," *Australian Journal of Jewish Studies* 12 (1998), pp. 119-142; גרץ (לעיל הערה 7), עמ' 120-128.

¹⁶ ניגוד כזה, הנרמז למשל אצל גרץ (לעיל הערה 7), עמ' 128-129, יוצא מהנחה שהאהבה חופשייה מיחסי כוח, הנחה המשקפת ראייה סנטימנטלית של האהבה.

הסימטרי של ניגודים ביניים (הצופנים הבטחה לעולם אחד ומאוחד) ובעת ובעונה אחת אינו מאמין שאפשר להפריד את האור מן החושך.

מוטיב הכוח במיכאל שלי הוא חלק מייצוג של סובייקטיביות "חריגה" או שולית, אבל יש לו קשר גם לכתובה הריאליסטית. כאן אפשר להיעזר יותר מכול בהשוואה בין עוז לפלובר. אחד ההבדלים העיקריים בין מיכאל שלי למאדאם בובארי הוא שמיכאל שלי כתוב בגוף ראשון ולא בגוף שלישי. עוז עצמו הצביע על הבדל זה כאשר "ציטט" בריאיון שנתן ב־1978 שיחה שניהל עם הגיבורה שלו, חנה גונן: "אמרתי לה, 'אם תרשי לי לכתוב את הסיפור הזה בגוף שלישי, כמו אנה קרנינה, כמו אמה בובארי, אעשה זאת בשבילך'; את זאת יכולתי לעשות. 'אבל אם את רוצה שאכתוב את הסיפור הזה בגוף ראשון, הניחי לי, כיוון שאינני עומד לעשות זאת, ולכי לכל הרחות'. אך היא לא הניחה לי, היא אילצה אותי".¹⁷

באמצעות תחבולת המחבר הנשלט בידי דמויותיו (טופוס של הסיפורת הריאליסטית) מציין עוז את ההבדל בינו ובין טולסטוי ופלובר, אמני הריאליזם האירופי. ההבדל שאליו הוא מכוון מורכב יותר מכפי שנראה לעין. מצד אחד, אפשר שהעובדה שחנה "מאלצת" אותו לכתוב באופן מסוים, בניגוד לרצונו, מבטאת את האוטונומיה שלה, את היותה אמתית כל כך עד שיש לה רצון משלה - במילים אחרות, את היותה נבדלת ממנו ובלתי תלויה בו; מצד שני, אופן הכתיבה המסוים שהיא כופה עליו - הכתיבה בגוף ראשון - הוא ודאי סימן להזדהותו העמוקה (גם אם הכפויה) אתה. אפשר ללמוד מכך שההזדהות והשונות קשורות לבלי הפרד במיכאל שלי, באופן השונה לכאורה ממה שאנו מוצאים במאדאם בובארי.

שאלת ההזדהות והשונות עולה בדרכים רבות במאדאם בובארי של פלובר. בין היתר רומז פלובר כי הזדהות אינה חייבת להיות אך ורק שאלה של יחסים אינטרסובייקטיביים (בתחום ה"ממשי", הביוגרפי), וגם לא אך ורק שאלה של יחסים אינטרסוקסטואליים (תחום תולדות הספרות); כי בעצם ההזדהות מתקיימת בין שני אלה, בתחום האפור הנחשף מכוח יכולתם של טקסטים רומניסטיים ליצור "אשליה" של מציאות. בעיני פלובר ובעיני הגיבורה שלו, הדמויות הספרותיות (הקיימות בטקסט בלבד) אמתיות כל כך עד שהן מזמינות הזדהות עזה. האמירה המפורסמת המיוחסת לפלובר, "מאדאם בובארי היא אני", מהדהדת - או מבטאת - את המחשבות והיפעלויות הדמיון הלא מבטאות בדרך כלל שהוא מייחס לגיבורת ספרו. כך, למשל, אחרי שאמה מתמסרת לראשונה

¹⁷ חנה וירט־נשר, מפתחות העיר: הרומאן האורבני במאה העשרים, בתרגום אילנה שילה, תל אביב: מכון פורטר לפואטיקה וסמיולוגיה, אוניברסיטת תל אביב, 2001, עמ' 59. תכונה צורנית זו של הרומן, שעליה עומד עוז בתוקף בריאיון, טושטשה לנוכח הביקורת שהתעקשה לראות בחנה "מספר בלתי אמין" (ביבליוגרפיה בנושא זה ראו אצל גרץ [לעיל הערה 7], עמ' 35, הערה 61); תשומת הלב הפנתה אפוא להבדל בינה ובין הנורמות המיוחסות למחבר המובלע במקום למעמדה כדמות המייצגת את המחבר הממשי. חוסר האמינות לכאורה של חנה כמספר תרם מצדו לפתולוגיזציה שלה, ולכן ניסיונו של עוז לתת קול לסובייקטיביות א־סוציאליית שולית נתפס כהיפוכו - כאבחנה ותיעוד באמצעות "התבונה" של מחלת נפש (ראו למשל אצל חמוטל בר יוסף: "חנה סובלת מדיכאון אקוטי הגובל בפסיכוזה" - חמוטל בר יוסף, "מעמדה המוסרי של השפיות ביצירתו של עמוס עוז", אהרון קומם ויצחק בן מרדכי [עורכים], ספר עמוס עוז, ירושלים: מוסד ביאליק, 2000, עמ' 46). פתולוגיזציה זו שבה ומעלה את הניגוד והניתוק שבין כוחות החושך לכוחות האור שהרומן מנסה לערער (כך, בר יוסף מציבה את מחלתה של חנה בניגוד לבריאותו של מיכאל, הנתפסת כ"התגברות לא קלה על 'כוחות החושך'", שם, עמ' 47).

לרודולף, היא נזכרת "בגיבורות הספרים שקראה, ואותו צבא לירי של נשים נואפות החל מזמר בחדרי מוחה בקולות של אחווה, שהילכו עליה קסם. אף היא כמו הפכה לחלק ממשי של הדמיונות הללו" (עמ' 140). עם זאת, אף על פי שפלובר ואמה כאחד מזדהים כל כך עם דמות ספרותית (או דמויות ספרותיות) עד שהם חוצים שוב ושוב את הגבול שבין טקסט למציאות, אין סימטריה ביחסם זה אל זה. הסיבה לכך היא שפלובר אינו מעניק לגיבורה שלו את יכולתו לצייר בדמיון עולם שלם. כשהוא כותב על כתיבתו שלו, הוא מדגיש את כוח יצירתו, את יכולתו ליצור תוצאות בעולם הממש: "כשכתבתי על ההרעלה של מאדאם בובארי חשתי את טעם הארסן בפי בצורה כה עזה, הייתי מורעל כל כך בעצמי, עד שנתקפתי שני קלקולי קיבה בזה אחר זה - שני התקפים אמתיים מאוד, שכן הקאתי את כל ארוחת הערב שלי"¹⁸. במכתב אחר הוא מספר כי כשכתב את המילה "היסטריה" באחת הטיוטות של סצנת האהבה בין אמה לרודולף, "נסחפתי כל כך [...] חשתי במעמקי לבי את מה שהאישה הקטנה שלי הרגישה, עד שחששתי פן אני עצמי אתקף היסטריה"¹⁹. דווקא משום שיצירתו "מציאותית" כל כך, פלובר מזדהה עם הגיבורה שלו. אמה, לעומת זאת, "בשעה שכתבה, ראתה לנגד עינה אדם אחר, רוח רפאים העשויה מן הלוהטים בזכרונותיה, מן היפים בספרים שקראה, מן העזות שבכמיהותיה; והוא נעשה בסופו של דבר ממשי כל-יך, ברהשגה כל-יך, עד שהיתה רועדת מהתפעלות, אף-על-פי שלא יכלה לצייר לה אותו בבירור, שכן דמותו, כמוה כאל, היטשטשה מעומס התארים המיוחסים לה" (עמ' 245). דמיונותיה של אמה אינם מתממשים במציאות; לבה הולם בעוז למראה הדמות שהיא מציירת בדמיונה, אבל הדמות הזאת נותרת מטושטשת ואמורפית.²⁰ אי יכולתה "לצייר לה אותו בבירור" היא היפוכה של יכולתו של פלובר ליצור מימוש מלא של אישה. בהיותה אישה שנוצרה או צוירה בדמיונו של גבר ושתשוקותיה הן השתקפות תשוקותיו של גבר, מאדאם בובארי היא אכן פלובר; אבל פלובר לא חנן את אמה ביכולת ליצור (אפילו בדמיונה) גבר, לתת דמות ברורה לנוכחות זו שהצטיירה בדמיונה בעקבות הדברים שקראה וכתבה. אי יכולתה של אמה לצייר לעצמה בבהירות את גבר חלומותיה היא רק אחד הביטויים לאי יכולתה לצייר בדמיונה משהו השונה שנינו מהותי מעצמה (ההבדל היחיד שהיא יכולה לדמיין, ומנסה ליצור, הוא הבדל של דקורציה ותפאורה). וכך ההזדהות המעגלית של פלובר והקצר בכוח הדמיון של אמה משפיעים בסופו של דבר באותה הצורה: הוא והיא, בדרכם, אינם מתעמתים עם ה"אחרת".

המצב שונה מאוד בעיבוד שעושה עוז למאדאם בובארי ברומן **מיכאל שלי**. לעומת אמה, נציגתו של הכותב בטקסט הממציאה דמות גברית שאין ביכולתה לדמיין בצורה מלאה או ברורה - דמות שלעולם אינה נעשית "מציאותית" באמת - עוז בורא דמות נשית שיכולת הדמיון שלה כה עזה עד שחלומותיה הופכים בשבילה למציאות. חנה, שלא כאמה, אינה חולמת על חיים אידיאליים לצד מאהב מושלם; אבל חשוב עוד יותר: לעומת חלומותיה של אמה, הניצבים בסתירה למציאות במובן המהותי ביותר מפני שאינם מתממשים לעולם, חנה מוצאת את מימוש

¹⁸ מכתב לאיפוליט טן (Hippolyte Taine), 20 בנובמבר 1866, Gustave Flaubert, *Correspondance*, II, ed. Jean Bruneau, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980, p. 562

¹⁹ מכתב ללואיז קולה (Louise Colet), 23 בדצמבר 1853, שם, עמ' 483.

²⁰ ראו גם כיצד היא מדמינת לעצמה ירח דבש מושלם ממש לפני הבריחה המתוכננת עם רודולף: "הם יתגוררו בבית קטן עם גג שטוח, העומד לשפת הים בקצה מירפץ, בצילו של עץ-דקל [...] אך על פני המרחבים העצומים של העתיד הזה, שציירה לעצמה, לא הופיע שום דבר בעל יחוד לעצמו" (עמ' 167).

תשוקותיה בחלומותיה ובדמיונותיה, הניזונים מהספרים שהיא קוראת. על אחד מהם היא אומרת: "חיילים נאמנים לי שלטו בפסגות ההרים. הייתי קיסר במחתרת" (עמ' 16): בחלום אחר היא רואה את עצמה ב"עיר החופשית" דנציג: "הייתי נסיכה. מראש מגדל הטירה סקרתי את מראה העיר. המוני נתינים נקhalו למרגלות המגדל. הושטתי שתי ידי לפני כן כדי לברך אותם" (עמ' 90). אמנם חנה, כמו אמה, חשה כגולה בעולם המציאות המשמים ("יש ערבה רוסית יש ניו־פאונדלנד יש איי הארכיפלגאגוס ואני נמסרתי לכאן", עמ' 80), אבל בדמיונותיה נמחק ההבדל בין חלום למציאות ובטל המרחק בין כאן לשם: דנציג נעשית ירושלים, אי התעלמות של ז'ול ורן מתמזג עם הכפר הערבי עין כרם.²¹

זאת ועוד, פלובר כותב בגוף שלישי על אלטר אגו ("אני" אחר), אבל עוז נאלץ לדבר בגוף ראשון על אחרות השוכנת בתוכו ושהוא אינו מסוגל להיפטר ממנה. אחרות עוינת זו (עוינת בגלל אחרותה) מחלחלת לחלומותיה של חנה. כך אנו קוראים, בפנטזיה המשלבת את דמיונותיהם של מיכאל סטרוגוב, הנציב העליון הבריטי והמהנדס כורש סמית מתוך **אי התעלמות** של ז'ול ורן: אמרנו בנפשנו כי בודדים אנחנו כאן על האי הנידח. הן חושינו תיעתעו בנו. לא לבדנו אנחנו על האי הזה. איש זומם מסתתר במעבה ההר. אנחנו שסרקנו פעמים את כל פינות האי על־פי תכנית זהירה לא לכדנו את המביט בנו מן החושך ושחוק על פניו חיור כמו מאחורי גבנו הוא נמצא ומחריש נוכח ולא יוחש ורק עקבותיו במשעול־הבצות מתגלים לעינינו בבוקר (עמ' 147–148).

האחרות מוגדרת כאן כנוכחות אילמת, כוח שאיננו אדם: את הכוח הזה יכולים לייצג קפטן נמו או הלווייתן מובי דיק, התאומים הערבים חליל ועזיז, המשחתת דראגון, הצוללת נאוטילוס או נף: "גם ערבה רוסית משמימה עוברת בי בלילות" (עמ' 18).

אפשר עתה לנסח מחדש את ההבדל בין הרומן של עוז לרומן של פלובר. אייכולתה של אמה לראות בעיני רוחה את דמותו השלמה של מאהב החלומות שלה, להעניק לו גוף וחיים משלו, נובעת מסירובה הנרקסיסטי לקבל מצב של היות שונה. אבל, כפי שאנו למדים מהדוגמה של פלובר עצמו, אחר שהוא "אני" אחר איננו אחר. הרומן של עוז, לעומת זאת, מתאר אחרות השוכנת בתוך האני, אחרות ככוח שאינו תלוי בסובייקט החושב־מדמה־כותב ולפיכך הוא מנוגד, לפחות פוטנציאלית, לסובייקט הזה; כפי שטענתי במקום אחר, בדיוק את הסכנה הזאת, סכנת האחרות, מנסה פלובר כל חייו ככותב לעקוף באמצעות אסטרטגיות הסיפור השונות שלו.²² אחרות ככוח קיימת הן בתוך הסובייקט (מה שמכונה "לא־מודע") הן מחוצה לו (מה שמכונה "העולם הממשי"). הרומן של עוז עוסק באחרות כפולה זו ובאלימותה. דמיונותיה של חנה הם בעת ובעונה אחת ביטוי לתשוקותיה הלא מודעות ותיאורים של העולם הפיזי והחברתי סביבה - מה שמכונה בפיה "נוף של אלימות כבושה" (עמ' 15).

²¹ השוו לאופן שבו מדמינת אמה את פריז, המקום האחר של חלומותיה - מקום שחלומה, הנע בעקבות המרכבות הנוסעות לכיוון פריז, אינו יכול להביאה עד אליו: "אך בתום כיברת־דרך בלתי קבועה היה תמיד איזה מקום מטושטש שבו התפוגג חלומה" (עמ' 53).

²² ראו בספרי, *Michal Peled Ginsburg, Flaubert Writing: A Study in Narrative Strategies*, Stanford: Stanford University Press, 1986

הן **מאדאם בובארי** והן **מיכאל שלי** נתפסים בעיני רבים כטקסטים שבהם הגיבורה, המלאה יומרות ותשוקות, מוצגת כניגודו של בעל פרוזאי ובינוני במובן מסוים. אבל קריאה קפדנית יותר תלמד כי אין להבין אף אחד משני הרומנים הללו כניגוד פשוט שכזה. הרומן **מאדאם בובארי** אינו נפתח בגיבורה שעל שמה הוא קרוי אלא דווקא בשארל בובארי; לאורך פרקים אחדים - עד שענינו נחות על אמה - שארל הוא מוקד הסיפור. בפרקים הללו הוא מופיע כצעיר בעל חיים פנימיים, כאדם חולם, חש, חושב; קטעים ארוכים מתארים את מה שהוא רואה ואת האופן שבו הוא רואה את העולם סביבו (ואנו רואים אותו אפוא מבעד לעיניו). אחרי שהוא פוגש את אמה ונושא אותה לאישה, מאבד שארל את כל התכונות הללו.²³ אפשר אפוא לראות בשארל אדם שנגמל מחלומות פיוטיים ורומנטיים, מי שבהתבגרו למד להסתפק במציאות, בינונית ככל שתהיה. בהיותו כזה, אפשר לראות בו דיוקן עצמי אירוני של מחברו אשר, בכתיבת **מאדאם בובארי**, ניסה לראשונה לרפא את עצמו מהאידיאלים הרומנטיים ולהציג במקומם את המציאות בכל בינוניותה ותפלותה. אבל כשפלובר מתאר את כמיהותיה הרומנטיות של אמה הוא מרבה להשתמש במבע משולב באופן המרמז כי המחבר מתבונן במבט אירוני על אשליותיה הרומנטיות של אמה אך גם שותף להן. כך, לדוגמה, כותב פלובר על רגשותיה של אָמה בעקבות מות אמה: "אָמה חשה סיפוק בנפשה על שהגיעה בהרף עין לאותו אידיאל נדיר של קיום שברירי, שבעלי רגש בינוני אינם מגיעים אליו לעולם" (עמ' 39).²⁴ משפט זה, הנוקט מבע משולב, אינו מגלה לנו אם המספר מצטט את אמה בדברו על "אידיאל נדיר של קיום שברירי" (מדווח על מילותיה, רגשותיה או מחשבותיה) או מדבר בקולו הוא (ונותן ביטוי לדעותיו ולרגשותיו). הכפילות או היעדר אפשרות ההכרעה הגלומים בדברים מרמזים כי המספר מזדהה עם רגשותיה של אמה ובו בזמן חולק עליה בצורה אירונית. אם אמה רואה ניגוד חריף בין עצמה (היא הגיעה אל האידיאל הרומנטי של "קיום שברירי") ובין שארל (בעל רגש בינוני שאינו זוכה לכך), הרי המספר מתייחס לראיית עולם זו באירוניה, אך גם שותף לה. כך אפוא רק מנקודת מבטה של אמה, השולטת בחלק הארי של הסיפור, שארל הופך להתגלמות המציאות המסכלת את כמיהותיה הרומנטיות. הרומן בכללותו מספק לנו ראייה כפולה: הוא מסתתרים, כפי שהחל, בשארל, שאחרי מותה של אָמה משיב לעצמו רבות מתכונותיו הרומנטיות.

גם לאב/הבעל ב"הר העצה הרעה" (שיש לו, כמו לעוז, דוד רבא מפורסם, גיאוגרף בעל שם) יש חלומות נעורים: "בחלומותיו ראה עצמו משוטט בתרמיל ובמקל בין הרי הגליל, מגלה ומבְּרָא בכוחות עצמו חלקת יער ומקים לו במו ידיו בקתת־קורות על שפת אחד הפלגים [...] להרחיק נדוד מדי יום אל שדות מרעה חדשים ומדי לילה לשבת מוקף ספרים בחדר מלא ראשי צבאים מפוחלצים ולחבר מחקר או פואמה גדולה" (עמ' 9). המציאות האכזרית של הארץ - פיזית ופוליטית כאחת - גורמת לו לצמצם את שאיפותיו. במקום חוות בקר גדולה יש לו גינה קטנה: "הגן היה לאִגְדוֹל, הגיוני, מטופח בלי פשרה: חלומות אבא שקרמו ערוגות רבועות או מלבניות בין בהרות־הסלעים, אי בודד של תבונה שפיה ומוארת בלב מרחבי הפראות, טרשים, גיאיות מעוותים, רוחות החמסין" (עמ' 14). מצד אחד

²³ על שארל ראו Michael Issacharoff, "Flaubert assassin de Charles," in Michael Issacharoff (ed.), *Langages de Flaubert*, Paris: Lettres modernes, 1976, pp. 115–141

²⁴ ובמקור: "Emma fut intérieurement saitsfaite de se sentir arrivée du premier coup à ce rare idéal des existences pâles, où ne parviennent jamais les cœurs médiocres" (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris: Garnier-Flamarion, 1966, p. 73)

הגן מלמד כי הנס הסכין עם מגבלות המציאות: לא תהיה חוות בקר, לא יהיה בית על שפת הפלג, לא תהיה פואמה גדולה. מצד שני נאמר על הגן שהוא הגשמה של חלומות האב, מפני שהוא מקום של סדר והיגיון: "אי בודד של תבונה שפויה". בויתורו על מה שהוא בלתי מציאותי - מופרז, אִירִצִיוֹנִי - בחלומותיו, יצר האב תחום של רציונליות שהוא אמנם סמוך למרחבי הפראות אך גם נפרד מהם.

ברומן **מיכאל שלי** נוכל לראות את הבעל, מיכאל, כמי שמעתיק את גישתו הרציונלית של הנס. ראינו כי החינוך שקיבל, לדעת חנה, נטע בו את הרעיון שאפשר להפריד בין חושך (אִירִצִיוֹנִיּוֹת, הפרזה, אלימות) לאור ולהניח לאור לגבור. במידה שזהו גם החינוך שקיבל עוז (כפי שהצעתי לעיל), הרי אפשר לראות במיכאל, כמו בשארל בובארי, דיוקן עצמי אירוני של הכותב, העוסק בביקורת עצמית באמצעות דמותה של חנה. חנה עצמה אינה נחשפת לאירוניה מפני שנקודת מבטה היא היחידה המופיעה ברומן: איננו יכולים לעמת את האופן שבו היא תופסת את מיכאל (או כל אחד אחר) עם תיאור אחר, ודאי שלא תיאור אובייקטיבי. מה שתופס את מקומה של נקודת המבט הכפולה (זו של הגיבורה, זו של המספר) הוא מורכבותה של דמות הבעל עצמה, המועברת בעיקר באמצעות החלטתו של עוז להפוך אותו לגיאולוג (ולא לרופא, כמו במאדאם בובארי וב"הר העצה הרעה").

החלטתו של פלובר להציג את שארל כרופא כושל מרמזת שהוא רואה במצוקתה של אמה "מחלה" ואינו מוציא מכלל אפשרות את הסיכוי שתירפא. אילו היה שארל רופא טוב יותר, אילו היטיב לפענח את התסמינים, אילו דמה לד"ר ריבייר האגדי (או לאביו של פלובר עצמו), האם לא היה עומד על שורש "מחלתה" של אמה, במקום לייחס אותה בטיפשותו לגורל? החלטתו של פלובר להציג את בעלה של אמה כרופא קשורה אולי ליחסיו עם אביו, אבל במובן כללי יותר היא מעוגנת באמונה שרווחה במאה התשע־עשרה בדבר הקדמה באמצעות המדע. הרפואה בפרט הייתה מודל לתפיסה בדבר ריפוי חולייה של החברה: סימנים חיצוניים, גלויים לעין, נתפסים כתסמינים, כלומר מרמזים על גורמים סמויים, וגילום עשוי להוביל לריפוי. חולייה של אמה ("בובאריזם" שלה) הוא חולי חברתי: "בובארי העלובה שלי סובלת ובוכה מן הסתם ממש ברגע זה בעשרים כפרים בצרפת בעת ובעונה אחת"²⁵, את החולי הזה יש לרפא.

ב**מיכאל שלי**, לעומת זאת, בחר כאמור עוז להציג את הבעל לא כרופא אלא כגיאולוג בינוני. הביקורת נטתה לראות בבחירה זו מהלך אירוני: מיכאל חוקר את השינויים האינסופיים במעמקי האדמה, אבל עומד חסר אונים ונבוך לנוכח התהפוכות העוברות על אשתו.²⁶ אבל ההחלטה להציג את מיכאל כגיאולוג נובעת לדעתי ממהו אחר: שלא כרופא, הגיאולוג, מבריק ככל שיהיה, יכול לראות אך לא לשנות את הפרעות האורבות מתחת לפני השטח, את משחק הכוחות העלול לזרוע תוהו ובוהו. מיכאל אינו יכול אלא לצפות בעולם הפיזי ובמקבילותיו המטפוריות - עולם הנפש של חנה והמצב הפוליטי בישראל של שנות החמישים. המדע המודרני, כפי שמיכאל מסביר לחנה, אינו מתמקד עוד בגורמים ובסיבות (עמ' 94); הוא עצמו סבור שיש להשתמש בזהירות במונח "סיבה", וחנה מסכימה עמו (עמ' 34). וכך, אם מיכאל - כמו הנס מ"הר העצה הרעה" - מנסה להשליט בעולם הסובב אותו סדר, תבונה, היגיון, מתינות, מתוך ההנחה שאפשר ליצור "אי בודד של תבונה שפויה ומוארת",

²⁵ מכתב ללואיז קולה, 14 באוגוסט 1853, ed. Jean Bruneau, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 32

²⁶ ראו למשל יוסף שה־לבן, עמוס עוז, תל אביב: אור עם, 1978, עמ' 23; גרץ (לעיל הערה 7), עמ' 75.

הרי כגיאלוג אין הוא יכול להתכחש לקיומן של תהפוכות שסיבותיהן אינן ניתנות לאיתור ושאת השפעותיהן אי־אפשר לבטל. מיכאל דומה אפוא לעוז הכותב, היכול לצפות בתהפוכות, תוצאת הכוחות הפועלים על הסובייקט מבפנים ומבחוץ, ולקבלן כהתרחשויות בלתי נמנעות ולא כחריגות שיש לרפאן ולבטלן.²⁷ המטפורה הגיאלוגית מדגישה גם שהכוח הפועל על הסובייקט אינו סובייקט אחר. פירוש הדבר הוא שעוז מתגבר על הדחף להאניש את הכוחות המתנגדים זה לזה (צעד שבמקרים רבים, אם לא תמיד, מביא להצגת הקונפליקט כסיפור מוסר על מאבק בין בני האור לבני החושך).

קריאה אוטוביוגרפית של **מיכאל שלי** מאפשרת לראות בחנה ייצוג מצועף של האם האמתית; העולם האמתי קיים לפני הטקסט, וזה שב ומייצג אותו במידה כזו או אחרת של נאמנות. נוכחותו של "הפרופסור לספרות עברית" ברומן מעוגנת אף היא במציאות ביוגרפית, אבל כאן חנה איננה ייצוג של האם אלא של עוז עצמו, ובאופן ספציפי יותר של עוז ככותב, שכתובתו את הרומן שאנחנו קוראים היא תוצאה של הפניית עורף מסוימת שהרומן מתעד ומייצג בעת ובעונה אחת. ולבסוף, ההשוואה עם פלובר מאפשרת לנו לראות בחנה לא ייצוג של המחבר אלא דימוי של אחרות המתקיימת בתוכו, גורם המפריד את העצמי מעצמו והופך אותו לזירה של מאבק כוחות מתמיד. שלא כפלובר, עוז אינו יכול לומר "חנה גונן היא אני". חנה גונן, שחלומותיה ודמיונותיה ממחיזים מאבק מתמיד עם גורמים עוינים ונחשקים, היא דימוי האחרות, האחרות של האם (של האם כאחרות), אחרות שאי־אפשר להיפטר ממנה: "אמרתי לה, הניחי לי [...] לך כלל הרוחות [...] אך היא לא הניחה לי".

²⁷ כפי שמציין הפרופסור לספרות עברית, קיים דמיון בין מקצועו של מיכאל ובין העניין שמגלה חנה (ומגלה עוז) בספרות: "בגיאלוגיה? יש סמל בזיווג הזה: הן הספרות והן הגיאלוגיה, שתיהן חותרות אל נבכי המעמקים כדי להעלות אוצרות גנוזים" (עמ' 39). כמו כן הספרות, כמוה כגיאלוגיה, אינה מרפאת.