

כתבת המקום ברומנים מגילות והשער נועל

דוד מלץ

לילך נתןאל ואבידב ליפסקי

הויכוח המתנהל בדיונים על מגילות, אינו יוכה על ספר אלא על הקיבוץ [...] גישתי אני לעניין אחרית היא. אין שוכח כי המדבר הוא בספר. ולספר צריכה להיות גישה ספרותית.

דוד מלץ²

בפתח הדברים

מאמור זה, על שני חלקיו, מבטא הפנימית קשב זהירה אל מלאכת הכתיבה של דוד מלץ. הוא בניי כקריאה וציפה בשתי יצירות שונות, בניסיון לעונח את הסוגיה של כתיבת המקום ולחשוף מתחת לשיח האידיאולוגי, החברתי והטריטורילי על אודות הקיבוץ את עצמו פעולות התבוננות בו. מלך מתבונן בקיובץ ברכף חישתי-תמטוי, סגנוני ותחרيري, המפקיע אותו מן הריאליזם ההיסטורי. זהה התבוננות לשונית, מתרשתם ורושמת, המעצבת ייצוגים מטוניים, החוזרת על ייחדות מופולוגיות וסמנטיות ואגב כך מחוללת בהן תמורה. יצירת מלץ היא אףוא קירה המתמסחת מרומן, העומדת על דרכי ההינתנות של המקום אל המבט באמצעות עיצובו וניסוחו בכתיבה הספרותית. קרייאתנו ביצירתו מבקשת לחשוף ולשזר את הקריאה המתאפיינית זו מරחיק של כחזי מהה מועד כתיבתה.

מבוא

מגילות הוא רומן שהתקבלותו אצל ציבור הקוראים והמבקרים חסמה את הקנוןיזציה שלו משום שהובן כתקסט ביקורתו שהסופר מפנה אל בני זמנו, מייסדי קיבוץ ליד הגלבוע. עם פרסוםו בשנת תש"ח, נקרא הרומן הזה מtower פרספקטיביה היסטוריוגרפיה-חברתית אשר הולידה לטעמו, ובუיקר לטעמו של הספר, אי-הבנות טרגיות ממשם שהוליכו בפי אחד מນבקרו "יומנו של נזניק מר-לב". היו אלה אי-הבנות טרגיות שהוליכו להשתקה בלתי-ճודקת של אחד הקולות החשובים בספרות העברית-ישראלית בסוף שנות הארבעים. קול זה עוצב מותק עדמה פואטית ספרותית מבלי להיכנע לרטוריקה האידיאולוגית ולлокליות שבתוכה נוצר.³

גם אם נטול מלי' את אביזרי המרחב הספרותי שלו מהקיבוץ ועיצב אותן כמטווניות ייצוגיות להעמדת הרקע הריאליסטי של הרומן, הציגרפות של המטווניות הללו זו לצד זו מייצרת שיח בעל אופק פנומנולוגי שאיןו תלוי דוקא באונטולוגיה של הסביבה הקיבוצית; סביבה זו משמשת את מל' צירת התבוננות כל' זירה חברתיות אחרת.

על ידי קראיה חוזרת ברומנים של דוד מל' מעגליות והשער נועל אנו מבקשים להשעות מדיוון זה את הסוגיה האידיאולוגית של ספרות הקיבוץ (שיצירתו של מל' מזוהה עמה על פי רוב) ולהשוו את רצף התבוננות היוצרת שביסודה כתיבתו. בקריאה חוזרת זו של מעגליות ושל השער נועל – רומן נוסף פרי עטו שראה אור בעבר ארבע שנים⁴ – אנו מבקשים לשחרר את הדיוון מן הזמנויות ההיסטוריות שבה נכתבו והתקבלו שני הרומנים האלה. בעיקר אנו מבקשים לשחרר אותו מן המזומות הישראלית של הרומנים, ככלומר הטיפוסיות של החברה הקיבוצית החקלאית, הקולקטיבית, הריעונית, טיפוסיות שנוהגים לראות בה מרכיב מובהק של ספרות הקיבוץ או של ספרות ההתיישבות העובדת. באמצעותם טיעוננו בזכותו האוניברסליות של הראליזם הлокלי, אנו מבקשים לטפל במרחב המוצע של מל' כמרחב שלידתו אمنם בסביבה הקיבוצית, אך הסוגיות המרכזיות שלו אין מוקמות בהכרח בשיח האידיאולוגי של סביבה זו. מל' חשוב לסביבה זו, מכיר אותה ומשלבה בשפטו, אך מייצר ממנו شيئا' עצמאי שהਮובן שלו מ汰ץ תוך כדי מעשה הכתיבה עצמו, ככלומר מתוך ההייערכויות הפואטיות של המרכיבים הריאלייטיים שהוא עוסק בהם.

שני הרומנים של מל' הם שני דימויים של כתיבת המקום המתעצבים בתוך רצף אחד של התבוננות פנומנולוגית יוצרת. "פנומנולוגיה" – מושם שהשיחס של מל' מסח ביצירתו יוצאת מן התיאור התמטי-אידיאולוגי של הקיבוץ אל תיאור מלאכת התבוננות בו, אל האופן שבו מובא המרחב הקיבוצי עם סוגיות היסוד הכרוכות בו: הצבת מרחבי ביןיהם בין אדם וטבע, בין הפרט לקבוצה ובין אברי הדבר במשפט. השאלות התמטיות-אידיאולוגיות המאפיינות את ספרות הקיבוץ, כגון העמדת האדם במצבי קונפליקט או השלמה, ביחסים משתנים של זיקות, בשיק חברתי או בכפייה קבוצתית – כולן כאחת הן סוגיות-משנה הנלוות למלאת התבוננות המתרשם וההורשת של מל'. באמצעותה הוא מבקש להעמיד לבחן את הקיבוץ כתופעה א-לוקלית ולהידרש לאופן שבו המרחב הקיבוצי נפרש לפני המבט, לפרט את המדים השונים שבהם הוא נחשף ואת התחבריר שעיל פיו הוא נערך.

חלקו הראשון של המאמר יוקדש לפענוח הייצוגים המטווניים של חללים שונים ברומן מעגליות. המטווניות המרחביות של מל' מעצב בתוך וסביב החדר, השדה, החקן והקבוצה הן בחזקת היענות פואטית لكשיי תיאورو של מרחב אינטימי שהוא גם מרחב מפולש. האתגר החברתי של השתייכות היחיד לקולקטיב הופך אצל מל' לאתגר של העין המתבוננת וההורשתה. המטוונייה של מל' מתארת את דרכי החישה של המרחב ולא את המרחב הקיבוצי עצמו. זה האחרון לעולם אינו מובא כשלעצמם, אלא כשהוא נגוע באופן הראייה שלו, בנקודות המבט עלייו ובמלאת הניסוח שלו בלשון.

מכאן נוצר חלקו השני של המאמר, שעסק באופן שבו סגנון כתיבתו של הרoman השער נועל ממבנה את המתח בין רשות הרים לרשות היחיד. כמו בחלקו הראשון של המאמר, גם בחלקו השני נותרת בעינה הסוגיה התמטית המרכזית של היחס בין היחיד לבין הכלל בקביעוץ. עיקר תרומתו של חלק זה היא בהשלמת העיון במלאת ההתבוננות של מלץ באמצעות ניתוח מגנוני החזרה והתמורה התחכביים האופייניים לכתיבתו. בדיננו זה יתברר כי דוקא הטכניקה של חזרה על אברי דבר במשפט משמשת את מלץ לתיאור התמורה הנרטיבית שבין הטרופות לקיבוץ ובין הוקעה מן הקיבוץ.

דרואו השלחות ומרחב האינטימיות ברומן מעגליות

באמצעות ייצוגים מטוניים של חללים שונים מבקש מלץ להעמיד פונומנולוגיה ספרותית בשאלת המטרידה אותו ביתר: "מהו מרחב אינטימי?". בשפת הכתיבה הספרותית של מעגליות, שנולדה בתחום ההתנסות בחניון הקיבוץ, הגיע מלץ לתובנות מפתיעות ביותר בשאלת זו כזורה של התנגדות הכותב לדידקטיקה החברתית של זמנו, וחשוב מכך – אמרה פילוסופית ספרותית הייחודית לו.

נקודות מוצאן לרומן מעגליות בחר מלץ בתיאור של אינטימיות זוגית, במשפחות מוצמצתת שאליה אנחנו מגיבים בדרך כלל כאלו הטיפוס המובהק ביותר של אינטימיות:

מששב מנהמקה עם ערב מהשדרה, מצא את חנקה שככבה על הספה המכורבלת, ומקופלת בתוך עצמה ותשוכתה לברכת-השלום שלו העיפה היתה, שלא כרגע אליה, עמו, טעונה-כבוד. הרים מנהמקה את עיניו מעבר לזוגיות משקפיו וראה את דמותה של חנקה המכורבלת שהיא אפופה צער גדול וכבד. ידע שהוא ציריך לגשת אליה, לשים את ידו על רגשה, לשאול לסתיבת צערה, להקל עליה. אבל אותה שעה לא היה בו כוח לעשותות ממשחתו. עירף היה, עירף מאד. היה זה ערב שלאחר יום עבודה, ארוך, ארוך ולחת מארך.⁵

החלל האינטימי נבנה כמשפט היפוטקטי; כלומר משפט שהחלק העיקרי שלו משעבד את החלקים הבאים המשתרירים זה זהה. הם אינם מונחים זה לצד זה, אלא מקופלים זה בתחום חוליותו המוקדמת של זה. הקיפול הזה הוא גם התמה התיאורית של המשפט המדבר בחינה שהיא "מכורבלת ומקופלת בתחום עצמה", אבל הוא גם "קיפול מצלולי" של הנושא שלו (הגיבור) ומהושא שלו (רעיתו) שהם הומוניים: מנהמקה המוצאת את חנקה הוא אירוע לשוני, שבו צליל של שם הגיבור מוצא את עיצוריו בתחום שם זולתו, מעין צורת קיפול-כינוס של אני אחד אחר; מעשה ספרותי שמלץ הכיר היטב ממורו הספרותי הבלתי-מושחר אורן ניסן גנסין.

בקיפול הפנימי התיאורי-תמטי (האישה היושבת על הספה) ובצלייל ההומוני מתמצית ההבחנה הנוגעת לאינטימיות של סובייקטים המתכנסים אל עצמם, הבחנה שהቢיטוי הספרותי שלה הוא אותו תחביר של חזרות, שעליהן ועמדו בעת הצגת סגנוו של הרoman

השuer נועל. בתחריר זה חותם מלץ את הפסקה הפותחת זו: "עייף היה, עייף מאד. היה זה ערב שלאחר יום עבודה ארוך, ארוך וЛОחות מאד". אף שהארוע הזה של כניסה אל חל אינטימי בשל, משומ שמנחמה לא יכול היה לשים את כף ידו על ראש רעינו, מלץ נצמד לנטייב הכבוש של עיצוב האינטימיות מקום של ה-*intimus* (לטינית) שהוא "הפנימי" ביותר, העמוק ביותר בתחום של קרבה לבבית, יידותית, משפחתיות וביתית. מובנו של המונח הזה מכיל תנועה אופקית של התקרכרות של סובייקטים זה אל זה, אך בעת ובעוונה אחת האינטימוס מבוסס על תנועה אנטית פניה לעומק של יחס שהוא באופן פרודוקטיבי הבניא של מרווח אופקי בין הסובייקטים ואשר מתוכו הם יוצאים אל הקרבה האופקית האינטימית.

בפסקת הפתיחה העניקה מלץ תפקיד מכריע דוקא לתנועת הכבוד האנטית – הצלילה פניה – שיש באינטימיות, תנועה שסגולתה המיוחדת מעוממת בדרך כלל באפיונו של ה"אינטימי", שהוויזואליות שלו היא צורה של התקרכרות אופקית. הצעיר הכבוד, החשתקעות של חנקה אל תוך עצמה, ואפילו כובד הראייה של מנחמה המתבונן בה מבعد למשקפיו, שייכים אפוא לטופוס אינטימי מיוחד שמלץ חותר אליו; זה טופוס לאה, אני ומזכומצם, במרחב המקובל אל תוכו. ההכבדה של התנועה האנטית, שהיא למעשה "אין-תנועה", ממשמת באמצעות בנייתו של המשפט את הגעוג לאינטימי, שחנקה היא המבattaת שלו: "ציפתה שהיא ניגש אליה, ליטף את שער-ראשה, בתנועת ידו הכבודה, יעודה קצר מצערה בגמומי לחשו הכבוד, הטוב לה כה לעתים".⁶

הכבודה זו, שהיא השהיה של תנועה, ההשחה הנוספת של ראייה מבعد למשקפיים, או הקשייתו של דבר שמנגgers את המילים, ככלומר מעכבר את עיצורייה לכל זהה נתקעת ונעוצרת, היא הנושא הפותח את הרומן האינטימי הזה על חי מנוחה וחנקה. בכך, כמוימה, מלץ אינו מחדש הרבה ביחס למה שהספרות והאמנות כבר הכירו במסורת של כינון "המקום האינטימי". את פסקת הפתיחה של הרומן אפשר לראות כווריאציה על ציור מסוף המאה התשע עשרה מסcoleת האינטימיזם בנוסח פנתן ליטור או מוריס זני, שעיצבו סגנון זה בעשרות תמנונות ציוריות של בתיות מן הסוג שאנו חנו מוצאים בפתח הרומן הזה. החידוש של מלץ ביחס לאותה מלנסוליה שבאינטימיות, אותו יגון דק ורק שאנו חנו מכירם מן המסורות הרומניות של עיצוב האינטימי כאובייקט של געוג, מלאוה אצל מלץ דוקא בעקה קשה. עקה זאת נובעת מעודף של הכבודה, של שקיעת האני אל תוכו באופן שמנע כמעט לחולוטן את התנועה האופקית אל הזולת. דוקא בשקיעה זו מוצא מלץ למropaה הפרודוקס את המקום של האינטימי.

המומנט הספרותי הזה, שבו מלץ מציב דוקא את הכבודה כמרכיב מהותי של האינטימי, אף שלכאורה היא מכשול, הוא מומנט ההכרעה הספרותית שלו. ככלומר, בפרודוקס הזה הוא חושף ומגלה את השפה הספרותית שלו. לו היה משועבד לרטוריקה האידיאולוגית הרווחת של הדיון השורר בסביבתו, היה נעה לкриאה של גאולה מצדיו של הקולקטיב, שהאידיאולוגיה שלו מציעה צורה חדשה של אינטימיות חברתיות. זהו השיח האידיאולוגי שאנו מכירם מן הדיון המטפורי והסימבולי של התנועות החברתיות והפוליטיות בתקופה של מלץ מתאר – בין שנות העשרים ושנות הארבעים. השיח הזה ניסה מתחילה למקם את

המשפחתי כזהה לחברתי, כצורה זהה של זיקות היחיד למשפחתו ולמסגרות החברתיות שאלייהן השתייך. כך למשל מתעד שלמה פרנק את המשמעות שהוקנתה למילה "קן" בקונסילר "השומר הצער" בוילנה:

קראו לו "קן": לא מעון. לא מועדון. בمعنى – דרים. במועדון – מבלים. הקן היה משיב רוח אחרת. שהוא בו שנותה כה רבות עד כי כמעט גרו בו. [...] השם לבדו היה בו משום טעם של יציאה מן העיר, מהרחובות הזרים, מבחוץ הסטאות, ממחנק הבתים, מפיסות הריק והעצים הכלולים – אל החיים האmittים. אל העצים המתנשאים אל-על, אל מסתורי החורש אל האחו הראשון בירקוטו, אל חמיותו המוגרת של הקן, אל אמירות ענפים, המשקיף מלמעלה והונזר בתוכו את החיים העתידיים, את האינטימיות של גוף אל גוף [...] .⁷

בדבורי אלה של איש "השומר הצער" שלמה פרנק (וכמוهم אפשר למצוא למכביר ביוםינו הקבוצות נסח קהילתי או חיננו) המיר השיח הקולקטיבי על האינטימיות את השיח הזה'אנרי המשפחתי. ההמרה הזאת, בצורתה הפשטית, החברתית והאידיאולוגית, נועידה לשולב את הבית כמקום של ברגנות מחניתה וلتאר את הטבע כמרחב של יצאה ממנה וככחמה לכינסה אל הקן החברתי החביב, החמים, ובעיקר זה שמציע אינטימיות חדשה של רעوت רגינונית. פרנק מעיד כי השיח הזה הוותק כמעט כולו מן השיח של תנעת "הצופים" בארצות הדוברות גרמנית, והוא נחוץ לעיצובה של אותה צורת משפחתית לא ביולוגית ונטולה יחס שארות ב"קן" שאינו "בית".

האידיאולוגיה של יצאה מן הבית, ובעיקר זו שמקשת לכונן חלל אינטימי מומצא, מושמה לעיתים בדרך של חיקוי תפיסות חברותיות שכנות (כמו תנעת "הצופים") ולעתים מתוך מחשבה "מדעית" פסיכולוגית או כלכלית-חברתית (למשל יסוד בת היילדים). אידיאולוגיה זו היא בדיק איתה עրיצות כופה, שהפרואה של דוד מלץ מתנגדת לה לא מטעמים של אידיאולוגיה-שכנגד, אלא מטעמים התנסותיים, שהפרי שלהם הוא "הפנומנולוגיה הספרותית" שאנו מזהים בעיצוב הספרותי של מלץ לשאלת האינטימיות.

אך דווקא מתוך הגיונה הפנימי של לשונו הספרותית, שהיא מה שכינויו "שפה מקופלת בתוך עצמה", מבנה מלץ את האינטימי לא כשותה עם מישחו, אלא כהתכנסות אל תוך העצמי. את התמונה הזה הוא מפתחה בעצמה גדולה וחולכת דווקא כשליליות בניינו של הקיבוץ, כאירוע קולקטיבי, הולכת ומתחזמת עם המuber ממחנה האוולהים שבעמך אל מבני הקבע שעיל הגבעה. ההתנסות האישית במשמעות הבניין מגלה לו את ההיפוך שבתנוועה שלו עצמו. זהו הליך שחשוף את הכינון הפנומנולוגי של תודעת האינטימיות של הגיבורים. מלץ בונה את התנוועה של גיבורו בגילום עלייתי-סיפור, כرتיעה מעבודת השדה בענף הפלחה, שהיא עבודה קבוצתית, דינמית ופעטלנית. במקומה בוחר הגיבור בעבודת גידול התלתן, זו שנעשהית ביחסות ובعمل נסתור הרחוק מעוני כל. בעבודה זו של גידול התלתן, שהוא העבודה הקטנה המתבצעת מוחז למעגל העבודה החקלאית היציגית, בא מנחמקה "בסודה של האדמה. בא ברגע ישיר עם אותו סוד גדול ונשגב, סוד הנביטה, הצמיחה והגידול".⁸ בכך מוחתר מנהמקה על עבודה שההון הסימבולי הקולקטיבי שלה גובה, ושאת "האוירה החשובה הזאת מסביב

לפלחים" חנקה, רעייתו, מעריצה. חנקה אהובה את השיר ששרים הפלחים: "פלחה, פלהה, מי ידמה לך, מי ישווה"? כאן ובמקומות רבים אחרים ברומן מתבגרת הבחנה היסודית כל כך עברר מלך, כי הפעולה הגדולה, הדינמית היא יסוד מצמיה, שהמשיכה של חנקה אליו, ואל הדמות הייצוגית שלו – שמואל גראוסמן ("האיש הגדל") – מייצגת את היסוד החונק שמצויה בה עצמה, יסוד שנורמז בשם המהופך באופן הומונומי לשמו המנחים של בן זוגה.

מלץ מאמי כאיילו בבלידעת את עקרון התבוננות האימפרסיוניסטית, שלפיו ככל שהאובייקט הנצפה קטן יותר, ככל שמקבבים אליו את "הזכוכית המגדלת", האפקט הפואטי המתקבל הוא הגדלה של מרחב, ובמילים אחרות: פגישה של חלל עצום כי יותר ייחיות פרקטליות (שבירים שנחלקים לאין-סוף ייחיות שלמות) זוכות ל"מקום" של יחידה שלמה. היחס הזה שבין המיקור-וחומר האמנוני לבין המקור-קומפוזיציה שהוא מופיע, מופך מאד מהאמנות האימפרסיוניסטית של קלוד מונה, למשל. המסגור הקומפוזיציוני בציורי הענק של שושני-המים בג'יירני (1890). הפרקטיקה המדיטטיבית זו שמצואים באמנות האימפרסיוניסטית מוכרת לקרה העברי בכתיבה האפית-לירית של אורי ניסן גנסין, בפרוזה התיאורית של "משיכו" ס' יזהר ובכתביו של יעקב שבתאי. אצל שלושתם מופעל שוב ושוב המנגנון השיחני והתיאורי זהה: התרכזותה של יחידת התיאור – המשפט – לפסקה או אף למספר דפים באמצעות התבוננות פרקטלית שהיא השתבות אין-סופית של השלם לחלקיו.

כמו קודמוני האימפרסיוניסטים משחזר מלץ את היחס הזה שבין הנופים האינטימיים הקטנים של ידתו לבין הנופים הגדולים של שדות התרבות, הנගלים לו בקרבת הנחל המשקה אותם:

משתתחיל מנוחקה מתעסק בסכר כדי להוביל מים לעדרות התרבות, משתתחיל מכון גובה המים על ידי העלאת הסכר והורדתו, רעדו ידריו מהתרגשות, שכן גם בו ממש אותו גוי מהחנה שלהם, שהיה מרים ומוריד את הסכר ומכoon את המים. ורועל המים וקצפס, בפרצם מעל לסכר, העירו בו בכוח גדול את המית המים אשר ספג לתוךו כל מי יולדתו. אלא שעתה לא היה פנווי לכך, לעמוד כאן ולהקשיב, להמיהה הזה. המים חופזים עתה וזורמים לתוכה התעללה המובליה לעדרות התרבות, ועליו למהר אחריהם. רק לעת ערב אחרי גמרו להשכות את העדרות, משהעלה ופתח את הסכר, והמים ירדו והחלו זורמים להם חופשיים והוא אך מתעכבים קמעה, על קרש הסכר התתמים, הומים משחו, ממלמלים ומפטפטים על משחו בלבתי-ירוע, היה עומד מנוחקה ומקשיב למול הוה שהיה צובט את ליבו ומעלה בו געגועים ונניה ודרימות אהובות ופנימיים יקרים, שהיו שקוועים בעמקי לבו.¹⁰

בתיאור ההתנסויות של גיבורו מייסד מלץ מחדש את הפנומנולוגיה הספרותית של ההזכרות באינטימי כניעורה לחים מכוח הנופים הרחבים. זהו דיבור שמסורת הסיפור של גנסין ("אצל") ושל יזהר ("אפרים חזור לאספסת") מציבה לצד יחס גודל ועירות, יחסים מיוחדים בין רעש לשקט, בין חנווה ליציבות. ביטודה של הצבה זו מונחת

עמדת פואטית, שהוא גם עמדה פנומנולוגית, שלפיה אי-אפשר ליציר התבוננות ללא השתחות אינטימית במרחב הגדל דוקא. עמדה זו משתקפת במיוחד כהגלם ספרותית-תיאורי של השתקעות הפרטניים במאות פרטנים זעירים, שמכוננים בתיווך מדיטיבי-הסתכלותי את המרחב העצום – הן של העולם הממשי של הטבע והן של היקום הבדיוני הנפשי.

באוטו תיאור עצמו של העבודה בשדה התלון מתבררת העמדה כי ההכרה לעבוד בlien להיפנות, ככלומר בlien להשתחות, הוא מחשوم בפניי ההשתבוננות. העבודה כתנועה היא מצב של אישתייה, של הפרעה לשבת. זהה הוא גם השאון השוכף של המים שמסכל את האפשרות ליציר שפה. כשהם שוקטים, "הגוף העמל" הופך להיות "גוף עומד", גוף Kapoor ומקשייב אל תוכו ושותע את מלמול המים ופטופוטם על משהו לא-ידיוע. הממלול האונומטופאי הזה הוא שמעיר את החלל האינטימי שאוכלוסיו הן דמיות קרובות ואהבות ופניש ידיעות. רק לעיתים רחוקות מזאת האינטימי בחלים סגורים או בחלים מאוכלים. ההגשמה האינטימית בעלת המשקע המשמעותי ביוטר, כמו זו שהוא מתאר בפגש שבין גיבורו ובין אהובתו, היא אפשרית במקום שבו אני שווה בתוך חלל של גודל מפולש וא-אין-טימי והוא מתמסר מתוך "הזה בהקי" לחלל שלו עצמו – ככלומר אל תנועת ההכבהה אל נפשו שלו. לפי הנוסחה הפואטית של מלץ, האינטימי הוא מגש עם גדול, עם עציונות מופלאת של חלל פנימי, שיסודות חיצוניים לאני (לרוב קטנים ופושטים) הם שהעירו חלל זה וכוננו אותו בתוכו. לכך הקדיש מלץ עמוד מופלא ברומן שלו, שבו הוא מתאר שני מעדים סטויים של מפגש אינטימי-ארוטי עם חנקה, שהוא מפגש עם האין-סובי – ההליכה בחורשה הצעירה בלילה וההתגלות האפיפנית של "חללו הלבן של העולם" מעל גגות הקיבוץ:

משתקקים מנהמקה וחנקה. מפליגים לתוך שקט הלילה. עומדים. עומדים שניים. איש ואישה. רק הוא כקטיפה האויר הילילי. והכוכבים מגנים. מגנים לתוך דמתת קטיפה זו. הוא על אוזנה ילחש ולה והוא רק ראש את תנע. וככפי בשל בכבדו נוטה ושח ראה, שח ונופל על חזחו שלו. ידיו תרעינה, בליטוף על שער ראה, על גבה המרטיט. היא תאהזו בו, זרועותיו מסכיבה תלכדנה. – – ושוב יתרוםם ראה, כבוקע וועל מהיז מעמקים. טובליות עיניים, אלו באורן של אלו. שותות בצמא שפותים, אלו ממעיינן של אלו – רוחות נשמות שתים, זו בנצחiale של זו.

ובא עוד עבר, לתוך אפלולית החורשה הצעירה יולוף אוור הריח החיוור. מבין לבדים הדרקים, מבין לעלים יסתנן ויארג לרשת-פלא של צל ואור. מנהמקה וחנקה מצועדים על פני הרשת נזהרים לא להיליך בה... על גבי זיז אבן של חומה עתיקה יושב מנהמקה. את חנקה יושיב על ברכיו. צמודים ישבו, דמומיים, סופגים משחק האוור והצל אשר לפניהם, דממה גדולה מסביב, ציפור לנבה על אחד העצים שקסקה רגע בכנפיה וחרלה. דממה גדולה בתוכם. עיניה בזן עד לכלות הנשמה. בתנועות ידיים מבוטטות מנהמקה גול חם יעללה בתוכן. נהייה בזן עד לכלות הנשמה. גופה הטהור. רכות אמהיות תפחה חנקה את קשררי חולצתה. העניק למנהמקה מברכת כבושה תרעיד גו. – – יצאו חנקה ומנהמקה מאפלולית החורשה. גנות-הפחחים

של צריפי החצר מבהיקים לבנים מאור באור הכסף של הירח. עומדת חנקה רגע, כנדהמת. שלג. שלג לבן, שלג מאיר יזרח על הגגות. חנקה צוחקת. עינה מזהירות, מבהיקות טובלות במעינות של אור. מנחמה כורע על ברכו. יכosh ראשו בחום גופה של חנקה. יחבק ברכיה. צוחק וכוכה כאחד. רוזча לגעתות, לצזוק להללו הלבן, החוגג של העולם.¹¹

מול הדף המופלא זהה בכתיבה של מלץ אנו מבקשים לוותר על ניתוח סגוני לטובות דיבור מדויק ומנוסח באופן מבריק של מבקר הספרות גאסטון באשלאר בפרק "עצימות אינטימית" בספריו הפואטיקה של המרחוב:

העצימות [immensité] היא במכון מסוים קטגוריה פילוסופית ההולמת את החלום בהקייז. החלום בהקייז ניזון אمنם ממראות מגוננים, אך הוא נוטה על פי טבשו להרהר בגודל [la grandeur]. הרהר זה מעצב عمדה מיוחדת מאוד, מצב נפשי ייחודי, המנתק באחת את החלום מעולמו הקרוב ומציב אותו נוכח עלם המסתמן כאיז-סאפי [...] למשה, החלום בהקייז הוא מצב מכונן בשלמותו כבר מראשינו. אף כי לעולם לא ניתן להבחין בנקודת ההתחלה שלו, הוא מתחל תמיד באותו אופן. החלום בהקייז חומק מן האובייקט הקרוב ומישיך הרחק, למקום אחר [ailleurs], למרחב של המקום الآخر. כאשר אותו מקום אחר נותר טبعי, כאשר הוא אינו שווה במשכנות העבר, או אז הוא עצום. וניתן לטעון כי החלום בהקייז עצמו הופך אז להיות לדהויל לאשוני [contemplation prémière]. אילו יכולנו לבחון את רשמי העצימות, את דימיוי העצימות או את תרומותה של העצימות לדימיוי נתון אחד, היינו נכנים במהרה לתהום הפנו-מנלוגי הטהיר – פנו-מנלוגיה [phénoménologie] ללא תופעות [phénomènes], או בניסוח פרדוקסלי פחות – פנו-מנלוגיה אשר אינה צריכה להמתין לכינונג ולהתייצבותן של התופעות המדומיינות בתחום דימיים שלמים כדי להבין כיצד הדימיים האלה נוצרים.¹²

את מהלך הרהטור זהה, של חלום בהקייז, תולה באשלאר בעמדה מוקדמת הכרחית של לבדיות מוחלטת, של אינטימיות של היחיד עם עצמו:

העצימות שוכנת בתוכנו. היא כרוכה בمعنى התפשטות של הישות, התפשטות הנבלמת על ידי החיים ונעוצר מתוך שיקול-יזירותו, אך שכבה ומופיעה כל-איימת שאנחנו נותרים לברונו. עם שאנחנו פוטקים לנעו, אנחנו במקום אחר; אנחנו חולמים בעולם עצום. העצימות היא התנועה של האדם הדומם. העצימות היא אחד ממאפייניו הדינמיים של החלום השלוי בהקייז.¹³

"יתכן כי הממד של הגדול, אותה עצימות שאין לה שיурו, נתפש בענייני קוראיו של מלץ כמין היפרבולה רומנטית, כמוין הצפה וגישה שגיבוריו נתונים בה. בכך נחסמ הקשב בפניו שעהמיד חללים אלה כשיתה פואטית, החושפת את הסוד של היקום הגדול שאנו הוא שרווי באינטימיות מופלגת כל כך. האסטרטגייה הפואטית הזו היא אותה פרקטיקה שבעקבות בשאלאלר כינו אותה "פנו-מנלוגיה ספרותית" והיא מופעלת גם במקומות

שבהם התמה הרומנטית אינה הנושא של כתבי. אך גם בMOVEDה ה"רומנטית" של מעגליות אפשר לראות כי המרחב הלילי הוא אנלוגי לאותו כובד של תנועת הראש של האישה אל חזזו של הגבר, או לתנועת רASAה העולה מן המעמיקם; שתיהן צורות של פרקטיקה קונטמטפלטיבית של מרחב גדול ודומים שעלייו מדבר באשלאר. מהחויה זו עצמה נובעת ההזורה של המקום הרומנטי אצל מלך. ההזורה זו אין כוונתה להתגדר לפולקלור החברתי של "הגorgan הרומנטי" של הקיבוץ (שהוא מרחב ארץ ישראלי תן"כ, מיתוי, וחלאי). "המקום الآخر" הרומנטי של מלך הוא לילה שקט שצללו בא מגנית הוכבבים, או חורשה צעירה וגיגיות ההופכים למשטחי לובן של החלל-עולם גדול. זהו מקום "קוסמי" שמלץ תופש אותו מתחילה כ"המקום האינטימי" שלו. בפונומנווגיה זו של הלוקוט הרומנטי, זו שדילגה על הגorgan המיתית-התנ"כית-הארק-ישראלית אל המקום הקוסמי, זיהה מלץ סוג חדש של הלוך-נפש בתוך מרחב וזמן של "מקום אחר" – מרחב שקיבל לימים עיצוב מועצם בכחיתתו של עמוס עוז.

מלץ הגן על העמדה זו בחירוף נפש, ומכאן וрок מכאן משתמשת "החברתיות" החדשה שהוא מציע, שהיא חברתיות של "היות בלבד". מן הטעם הזה הוא מעצב את הזוגיות של גיבוריו כשירותה בתוך מרווה בניינים זה מזה, שבחלילו הם מגלים את האינטימיות שלהם זה עם זה: "בימים, בעבודה, מרווחים הם זה מזה. וכמעטנו נוח להם בכך. עם העבודה, תוך העבודה, טוביה להם המיה זו בלבד: יבוא הערב. יבוא הערב. כעין סבלנות רחבה-לב יודה עליהם כבר עם ראשית היצמדם".¹⁴ האינטימיות נבראת בתוך הרוחה התחרברי שהקורא נושם אותו כהפסחה דרואה של קריאה בין האזכור הראשון של הביטוי "יבוא הערב" לבין האזכור השני שלו כאיבר תחרברי עצמאי. זהו אותו רוחה של "סבלנות רחבה בלבד", שהוא "מרחיב של שהיה" המכricht את הקוראה להשתאות באותו אופן שבו הוא מתיר לגיבור להשתות את אהבותו בעבודה "נכונה" שהיא צורה של מנוחה. מן ההכרה זו צומחת אותה רתיעה גנסינית מעמל הימים-יום, ובעיקר מהczיפויות האנושיות שמתלווה אליו ודורסת את המרחב האינטימי של היה בלבד:

ובעיקר נטרדה עליו מנוחתו בעבודה. ניחשו כי בהתרחוב העבודה, בוגע עם עוד
שותפים בעבודה ידחה הוא מנהמeka, לפינה, וכי תמה בשביבו אותה הרגשה נפלאה
שבראשית בעבודת התלון, בשעה שנעשהה ברשותו-היחיד שלו, ביזמותו שלו, ובחרגתש
יצירה – ניחשו והנתקים במלואו.¹⁵

כשם שהפונומנווגיה הספרותית זו מגליה את האינטימי בתוך המרחב הגדול, כך היא מגליה את הביתי בתוך מה שהואAMP; מפולש. גם כאן מדגת הפרוזה של מלץ מעבר לדימוי המיתולוג של ^{אלה} הקבוצות, שכמוו מוצאים בשירת העליה השלישית, ובמיוחד אצל שלונסקי,¹⁶ocabiyor סמלי מרכז לשפט-הרוועים המייסד מחדש את העם התנ"כי בעמק יזרעאל, או כאמבולמה של האוהל שננדפסה על כריכת הקובע הייחודי ביותר של הקהילתית החלוצים בימי העליה השלישית – הקובע קהייןנו. בדרךço משתמש מלץ במטוונימיה ריאליסטית, אולם הוא עוקף את המשמעות הסמלית המיתית שלה ומיסיד אותה מחדש כמרחיב מיוחד לפואטיקה שלו. האוהל ברומו מגליות הוא כמו החלל הלבן המתגלה מעל גגות הקיבוץ. האוהל הוא מקום מפולש פתוח, שהקורא פוגש את יבראו לפתחו, במקום

שבו הוא נעשה ל"אין בית", ככלمر לבנייה שבגלא אופיו השברירי והפתוח הוא המשכו של מרחב חיצוני. מן הטעם הזה מTARGET מלץ את המעבר אל הבית כרגע של שבר גדול:

באותם הימים עברו לגור בחדר של צrif. עזבו את האלים הללו אשר בתוך יריעותיו ראו את אור החיים ופלאם. ביום העברה עסקו שניהם בצרירות החפצים ובסידור החדר. מנהמקה עמד באוהל ליד חנקה בין הצורות המקולפים והמיתות הריקות ונפשו עגומה עליו. לא יכול היה לו זו מקומו, להתחיל בהזאת הצורות, בפניםיו אלהם. ישב פתאום על הרשות של המיטה הריקה, כבש ראשו בחנקה, קפה ודמס. חנקה העבריה יודה על שער ואשו. כתפיו הרחבות נרעדו, נודעו. יבבה חנוקה מורה טילטה אותה. חנקה גנחה עלין, חיבקה ראשו וכתפיו והתחנה: – לא, לא, מנהמקה, יהיה טוב. תראה شيיה טוב.¹⁷

כ민 אסטרטגיה פואטית קבועה "צובע" מלי בלבן את חדריו של מנהמקה בצריף ואחר כך את בית-הקבע שבמעלה הגבעה.¹⁸ בכך הוא מבקש "לשוב" אל אותו אוחל צח ומואר, שהוא חלק מהחדר הגדול שבו מתגללה לגיוברו "אור החיים ופלאם" ובו הוא משתמש את חייו האינטימיים. ובלשונו המדעית כל כך של מלץ: "הבית שהקים לו למסגרת להם. ארבעת קירות הבית הסוגרים בתוכם פירור קטן מהחל האין-סובי – כאן בגבעה הזאת, רק לפני זמן קצר הייתה ריקה וושוממה, כאן – נמחש לו לאדם הפלא הזה ביוטר".¹⁹

המסלול הזה של יציאת האדם מעצמו לשם מפגש אינטימי עם עצמו ועם זולתו הפך להיות הנושא המרכזי של הרמן. דוגמה לכך היא העלילה האורטורית המקבילה של חנקה עם שמואל גורסמן, ובמיוחד תיאור מיניותו הדחויה, שמננה היא נחצת על ידי כך שהיא יוצאת מתחוך עצמה אל חלל גדול וחוזר שלليلת המואר ביריח העומד באמצעות הרקיע, והוא שבא אל בית המואר באור יקרות.²⁰

מלע מעצב טקסט המתנגד לאידאולוגיה הקיבוצית של זמנו – תמיד מנקודות המוצא הפואטית שלו, ולא כצורה של הצבה אידאולוגית אופוזיציונית. התנגדותו היא תמיד צורה של רתיעה מן הגסות הפולשנית, הולגרית והרעות של דובריה הבלתי-אינטימיים של האידאולוגיה הקיבוצית. כמעט כל חלקו השני של הרמן עוסק בהוויה העיריצה של חברת העבודה הפעלתנית הזאת, שמלץ מכנה אותה "הוויה מכופתרת" ושהגיבור שלו הוא שלמה תמרי:

כאילו "כיפתר" עצמו על כל כפטוריו, הידק שניינו, לא לחת לשום הרהור-עברית חסיזה-לילה, לחדרו לאובל מחשבתו [...] לא. לשלהמה תמרי העבודה אינה משחק. הוא נאלץ להדק שניינו בשעת העבודה. והוא מהדקן. שלמה תמרי אומר: – צריך לעבוד. צריך להוציא עבדה. צריך להסתיק וחוטמו מתחדר כחרטומו של עוף טורף. ועיניו מתחדרות כשל ח-tier זועף וקנא. שפתיו בשות ובקות ושינוי מהדורות הדק היטב.²¹

ההוויה המהודקת הצפופה במשמעות ובධירותים היא אויבתם של מרווה השוואות והמרחב האינטימי הגדול של מלץ. העוינות הזה שמלץ ממקם אותה בתחום פילוסופי, הבחןתי

וניסיוני אינה דוקא אידיאולוגית, ולפיכך אין בה אף פעם משטמה אל הסביבה החברתית שבתוכה היא מתגוררת. אבל היא מזאה פעמיים אחר פעם את ההבדל שבין פעליה מ恐惧 שהות ופעולה מ恐惧 בהילוות וڌיפות. היא מזאה את הפיכת התנוועה האנושית מעשה ממשמעותי לתוכנן מכני – למא שמכונה בעגה החברתית של הקיבוץ "ארגון". העגה זו, שהגיבור נבחל ממנה, היא הנושא העיוני של הפרק ה-39 של הרומן.²² כאן מגיע מלץ מכוח הפסיכולוגיה שלו עצמו להבחנות עמוקות ביותר ביחס להבדל שבין אריגון חברתי שהוא מוכני, עמלני וככללי ("מכונה קבוצתית גדולה") לבין "עדה" שהיא ברית אחרת, תפישה שאוותה מציג מלץ דוקא מ恐惧 גורנו של הציניקן הגדול של הקיבוץ שמואל גראוסמן. "העדה" מדברת, משוחחת, ו"ארגון" מפטפט ו"GBT".²³ דוקא מגרונו של גראוסמן משמע מלץ את הביקורת שלו כלפי מה שהוא תופש כדבר פטפני, שהוא בואה של התוצאות של עשייה מכנית. דברים אלה גיברוו אינו מסוגל לשאת מרחב העבודה (בשדה הפלחה) של הקיבוץ ובמרחב הדיבור והאכילה של הקיבוץ (חדר האוכל).

יש להניח כי מלץ הכיר את הבדיקה היודעה שבין "ארגון" (Gesellschaft) ל"עדה/קהילה" (Gemeinschaft) מבית מדרשו של גוטסב לנדואר, בתיווכו של מרטיין בובר שפרסם את מסותיו של לנדוואר "האדם בהתקחות" (1921) ו"התחלות" (1924),²⁴ ולאחר מכן תיווך אותן לקורא העברי בשנות השלווה במאצחות מסוותיו שלו על "ברית הבריות" ועל "החברותא".²⁵ השיח הזה כבר חחל אל השכבה האינטלקטואלית דוברת הגרמנית של היהודי אירופה בעשור השני של המאה העשרים. צעיריו של אותו דור מצאו את דרכם אל גרעיני "השומר הצעיר", אולם הצד המפתח הוא כי מלץ מגיע לימי הדיון הספרותי של השיח הזה באופן שבו הוא משתמש במושגים "ארגון" ו"עדה", כנתוע עמוק מואוד בתחום השיח הפואטי שלו על החלל הגדול ועל החוויה האינטימית. בכך חשיבותו של מלץ כמי שעסוק בסוגיה היסטוריוגרפית-תרבותית عمוקה, הנוגעת במסורות-היסוד של עיצוב שני סטריאוטיפים יהודים מוקצנים: הפעلتני, המתרוץ והפטפטן הרועש בנוסח הקומי-סטיררי של מנחים-מנדל מאת שנות עליכם ומנדלי מוכר ספרים בסיפוריו שלום יעקב אברמוביץ. שני כתבים אלה ממקמים את הסטריאוטיפים האקטיביים שלם למרחב הקולקטיבי העירוני, הולגי והדורסני, שהאנטימיות שלו ספגות מהנק של בית-מרחץ ויריד. מול אלה עוצבה מסורת של סטריאוטיפים אינטימיים קונטמפלטיביים "בודדים במועדם" ו"בניים יקרים", כמו אצל ברדיצ'בסקי וגנסין, שככל אחד מהם הוא עדה של איש אחד, המתכתב עם אחיו הנסתורים בעדות גולות ורחוקות כמו שלו. אתם – וכנראה לא עם אלה שרואים בו כותב יומן של "נדניק מר-לב" – מתכתבת הפרוזה האינטימית של דוד מלץ, ובתוך המסורת הספרותית זו הוא ממציא מחדש את מנהמקה שלו שבוחל בפלחה וمبקש לחזור לאספסת.

הטרגדיה של החורה; המקום המגןוי של השער נגוע

צורת הקיפול-הcinous של האני באחר, המרחב האינטימי המתעצב בתחום המרחב הפתוח, מרווה השותות המתגלע בעיצומה של הפעולה הרציפה – כל אופני ההתבוננות אשר נחשפו ותוtroו בחלקו הראשון של המאמר העוסק ברומן מעגליות, ממשיכים לנtab את

דרכו של מלץ גם ברומן השער נועל.²⁷ התבוננותו של מלץ במרחב היא התבוננות פעילה אשר אינה חללה מהתנסח מחדש באמצעות FIGURAS לשוניות. הרומן השער נועל, אשר נדפס לראשונה בשנת תש"ט, עשוי על כן להיקרא כמעין המשך למלאת הניסוח של הקיבוץ כמרחב הניתן למבט, שבה החל מלץ כבר בספרו מעגלות. ואכן, על העיון בספרו של מלץ השער נועל להידרשו ראשית כל למטרורה המרחכית המנוסחת בכותרת. בנבדל מן הביטוי השmani "השער הנועל", המכרף שם עצם ושם-תואר, בחיר מלץ לננות את ספרו בביטוי הפועל "השער נועל", הכלול נושא ופעול-מצב. בניסוחה זה, כותרת הרומן משמשת פסקוק נרטיבי הרומו על סיפורו המעשה כולם כסיפור שבסיסו פעולת קיטוע של מרחב, סוטות של טווח מוגדר, הרכעה, קו-גבול.

הרומן השער נועל מגולל הליך של הוקעה מן המרחב הקולקטיבי, ששיאו התאבדות כפולה. ראשית סיפור המעשה בהגנותו של הסטודנט לפילוסופיה משה מאוחד אל הקיבוץ, לאחר שהחליט לעזוב את לימודי וללכת "מן המיצר של אני אל מרחב האדם".²⁸ סופו של סיפור המעשה בעזיבתו את הקיבוץ בעקבות התאבדותו של שותפו לצריף, שאotta ישוחר בתאבדות דומה החותמת את הרומן. התשתיית התמטית של המרחב תומכת בסיפור המעשה ומצינית יחס של היפוך סימטרי בין "מעלה הדרך", שם פוגש משה מאוחד את עגלת חברי הקיבוץ העולים מן השדה ומctrף אליהם: "בין כה וככה השיגה העגלה את נסעי הרכבת שהיו צועדים במעלה הדרך לעבר שני היישובים שבמדרון",²⁹ בין "מורד ההר". במורד ההר צועד משה מאוחד לבדו לאחר שעזב את הקיבוץ לקרה סוף הרומן: "לא נפרד מאיש [...] בילקוותו שלו, כפי שבא לאן, לפני שנה, אל הקיבוץ, ירד עתה במורוד ההר – מן הקיבוץ".³⁰

בסימטריה זו מתאפיין גם המרחב המילולי שראשיתו בדילוג וסופה במנולוג, כמו היו הדיבורים נגורת של הנוכחים במרחב. שיחתו הראשונה של משה מאוחד עם חבר הקיבוץ אברהם חן מתאפיינת במטפורות המקנות למרחב ממשמעות חברתיות: "אך הדרךacha היה אל האדם, עם האדם בחברותא, בהידבקות, באהבה. לגלות המעין לצמאים, להורות לתועים דרך אל המקור".³¹ לעומת זאת, את דבריו האחוריים טרם התאבדותו משמייע משה מאוחד בינו לבינו במרחב מבודד הנמצא מחוץ ליישוב: "נשא עינוי על-פני השdots מסביב, ולא הייתה לפניו אף נקודת-אחזקה אחת [...] אדרבא. הרי בשלווה גמורה אסתלק לי. כאן. בצד הדרך. אשכבי לי ולא אפריע לאיש...".³²

הבנייה הנרטיבית של הליך ההוקעה – המתקדמת מרגע הגעתו של משה מאוחד אל הקיבוץ ועד עזיבתו את הקיבוץ ולבסוף את החיים עצם – מונעת באמצעות הבניה של המרחב. אך כפי שיתחווור להלן, המרחב אינו משתמש תשתיית תמטית בלבד, אלא יש לו גם ביטוי תחבירי, המתגלה בסידורם הייחודי של סימני-הפיוסק ובברי-הדבר ברצף של הטקסט ובמשך של הכתיבה. התחביר הוא התגלמות סגנוןית של המרחב, המקבילה להתגלמותו העלייתית-תמטית. לעיתים הסגנון מדויב את צמתי-המשמעות העלייתיים-תמטיים, אך בפעם אחרות הוא חורג מרים ונותר כ"יתרה" של משמעות. אז המרחב התחבירי של פיסוק וסידור אברי-הדבר רחב כביכול מן המרחב התמטי של השdots וצרפיי הקיבוץ המתוארים.

כפי שנראה להלן, קיימת אצל מלץ א' הילמה בין ההבניה הסוגנית לבין ההבניה העלילתית של הרומן. א' הילמה זו ניכרת במיוחד בתופעה האופיינית לכתיבתו של מלץ בכלל וכ כתיבת השער נועל בפרט – הצטצחות מגוון התכנים ורחבה מענוד המשמעויות. תופעה זו, המציגת מצב של מיעוט מידע ועודף משמעות, מתממשת באופן המובהק ביותר בחזרה. החזרה היא האמצעי הסוגוני המדגים אובי יותר מכל את העודפות של הביטוי ביחס לתוכן שהוא מייצג. החזרה מנטרלת את התכנים ומיתרת את הסגנון כמו בהליך של השעה – השיעיותו של התוכן המוצג לטובת התתמקדות בצורת הפניה אל התוכן.³³

בתופעה סוגנית, החזרה תובעת להפנות את הקשב מן הספרות התוכנית, המציגת מכלול של סדרים תמטיים שכבר נכתבו, אל הספרות הנכתבת ע"דין. בעוד הפרשנות התמטית של השער נועל נדרשת למתח הריאליסטי בין רשות-היחיד לבין רשות-הרבבים בהקשר ההיסטורי של הקיבוץ, הפרשנות הסוגנית שננסה כאן משעה את הראליזם ההיסטורי בספרו של מלץ לטובת הראליזם של תהליכי הכתיבה האופייניים לו. ריאליزم זה, שנייתן לכנותו "ראלייזם של הכתיבה", מתיועד לפחות את האופנים השונים שבhem מלץ פונה אל התכנים החטמיים.³⁴ בסיסodo של ראליזם זה הטענה כי ספרו של מלץ לא רק "מדובר על", אלא הוא "מדובר כך" (ולא אחרת). כתיבתו של מלץ היא "פניה אל" התכנים בתנאי שהפניה משמעה שם פעולה. במובן זה הספרות היא פעולה של פניה, ככלומר היא מבטאת, היא מנשחת, היא מסגננת. היא איננה התוכן שעליו היא מדברת ואוטו היא מתארת, אלא היא העשייה לקרה התוכן הזה, הכתיבה לקרה התוכן, החיפוש אחר התוכן. כאשר מנעד המשמעויות עבר מן התכנים אל הסגנון, הפיסוק והסידור מחדש של אבר-הדייר ברכז התחרيري מבטאים את החיפוש, את הגישוש, את משך הכתיבה שבספרות. מנעד המשמעויות עבר מן התכנים אל מה שאנו מכנים, בעקבות מרלו-פונטי, מחוות-הסימון.³⁵ מחוות-הסימון היא האופן הייחודי (ייחודי כפי שתנועה של גופ מסום היאתו ההיכר שלו) שבו הסגנון (בתנאי שמבינים אותו כאקט) מארגן מחדש המשמעויות השגורות לטובת המשמעות חדשה. מערך מחוות-הסימון חוצה את מערך התכנים כאשר ניכרת עודפות של הביטוי בתכנים שהbijוי מייצג. נראה כי בכתיבתו של מלץ החזרה היא שמייצרת עודפות מעין זו, וכי מערך המחוות שבסיסו כתיבתו מתאפיין בכך שהוא "תחבר של חזרות" החוצה את המהלך העלילי באמצעות מהלך תחרيري.

הזרה היא תשתיית של זהות בין מסמנים. למעשה, היא מצב שבו אותו התוכן מסומן פעמיים, פעם אחר פעם, באמצעות אותו מסמן. אך למעשה, לעולם אין פירושה של החזרה שווין, אלא הנחאה של א' השווין הקים בין מסמן ומסמן³⁶ ולפנוט אל מחוות-הסימון המשוקעת בbijoui. להשעות את היחס המוסכם בין מסמן ומסמן³⁷ מחייבת השגורות בין מסמנים זהים מחוות-הסימון, המחוות הסוגנית של הכתיבה, היא שיכולה לייצר הבחנה בין מסמנים זהים להלוטין. כמחוות-סימון, החזרה היא כתיבה מחדש של מה-שכבר-כתב כפי-של-א' נכתבי-מעולם. לשון אחר, החזרה מעדכנת את התוכן באמצעות עדכון האופן והtanאים של הכתיבה. מכאן שא' השווין בין שני מסמנים זהים נגורן מן התמורה במקומות ברצף הכתיבה, בנסיבות היחסים באשר לכתיבה שקדמה להם וכ כתיבת שטבוא אחרים. על כן, הדיוון בתופעת החזרה ממוקם בהקשר כללי של דיוון בסגנון התחרيري של המשפט. הציגו, ולא המילה הבודדת, הוא ייחידת-המשמעות המינימלית המאפשרת להזות תופעה של חזרה. ייחידה זו מופיעה

לאורך הרצף התהבריר של הניסוח ומתגבשת בכך של הכתיבה. כך אפוא החזרה מחייבת להשוב על הכתיבה במונחים של פעולה זמנית, הנזונה מן הפערים היחסים בין המוקדם למאוחר. ליתר דיוק, החזרה מחייבת להשערות את הכתוב ולחשוף את הערכים הזמניים השונים של פעולה הכתיבה הנעה בין מה-שכתב-שוב לבין מה-שכתב-חדש והמייצרת טווח של אי-הילהמה הנחשך תמיד על רקע יסוד של זהות.

* * *

המחלך העיליתי של השער נועל מנסח התרחשות, שכבר אפיינו בראשית דברינו כהלייך של הוקעה, המתארת מעבר מצב עניינים אחד – הגעתו של משה מאוחד אל הקיבוץ, למצב עניינים שני – הסתלקותו מן הקיבוץ ומן העולם.

עד כה תהייחסנו לחזרה כמאפיין סגנוני ולא כמרכיב עלייתי. ואכן, נדמה כי בעוד העלילה מנשחת שינוי או התקדמות מצב עניינים אחד למשנהו, החזרה אינה אלא הכפלת או שכותוב של מצב עניינים אחד וחיד. עזיבתו של משה מאוחד את הקיבוץ אינה חזרה על ההגעה כי אם היפוך שלה. המתח התמטי בין רשות-היחיד של משה מאוחד לרשות-הרבים של הקיבוץ אינה מבנה של חזרה כי אם מבנה של ניגוד. החזרה אינה משרתת את המחלך העיליתי, אלא מייתרת אותו וחושפת מתחתו מכולול של מחותות-סימון המדובבות דזוקא את אזוריה-האלים של העלילה: החזרה מנשחת את מה שאינו נכלל בעלילה, את השכותוב אשר אינו נכלל בשינויו, את השהות הסגנונית אשר אינה נכללת בהתקדמות העיליתי. ראשיתו וסופה של סיפורו המעשה מעמידים בפני החזרה את מבחנה העיקרי, מאחר שהמעבר בין מצביה-הуниינים מנוגד כאמור לשכותוב ולשהות שנשנתה החזרה. אך כדי שיתברר בהמשך הדברים, דזוקא היחס בין העלילה לבין החזרה מאפשר לחשוף את מענד המשמעויות הסגנניות (שכתוב, שהות, עדכון) בצד מענד המשמעויות העיליתיות (התקדמות, הנעה, תמורה).

היעון ברומן השער נועל נפתח בМОבאה מן העמודים הראשונים ובו מונולוג פנימי של חבר-הקיבוץ אברהם חן, העולה בעגלה מן השדה עייף ורצו' בתום יום העבודה. כשהוא בעגלה נזכר אברהם חן בהתייעצותו זה לא כבר עם רופא קופת החולים בעיר:

"הגד-נא לי, דוקטור, עד متى אתקשה בעבודה?"
באותו רגע סים הרופא רישום הפטק, נשא את ראשו וזקף באברהם חן את עיניו,
שכבר היו דוחות, ללא זיק של עליונות, וענה לו בקול שנשמעה בו כעין חריקה:
"עד יום מותך".

ולא היה בהן, בשלוש המילים האלה, כל זכר לאותן בדיחות עליונות והלצות מפולפלות, שהיו מעוררותצחוק בחדר-האכילה של פלוגת-העבדורה במושבה הקטנה. עתה, בשכתו בעגלה בין חברי ליבורן, מקשיב ולא מקשיב למשא-ומן עניין סידור העבודה ליום המחרת, וחש רעדת צינה מלפתה ברכיו, נטפלו אליו שלוש המילים של הרופא הזקן וחרכו באוזניו עם תנודות אופני העגלה: עד ים מותך,
עד ים מותך.³⁷

ה חוזרת על הביטוי "עד יום מותך" מנומקת באמצעות תרחיש עלייתי של היזכרות. בעקבות התשיות שחש אברם חן בגמר יום העבודה – "עדין חש הוא ברגלו גם בשבתו בעגלת, וחולשה מורה מלפפת את ברכיו". הוא נזכר בביברו אצל הרופא "לפני זמן-מה נזדמן בעיר למשרד של קופת-חולמים, נכנס לשאול בעצת רופא". אך דיאלוג זה בין אברם חן לרופא חודר אל ההווה הסיפורית לא רק באמצעות נרטיב של היזכרות, כי אם גם מתוך נימוק סגנוני של התקדמות בביטוי יחיד מן הדיאלוג, הביטוי "עד יום מותך", ושכתובו בדרכים מגוונות. החזרה על הפסוק "עד יום מותך" היא צומת פרשני. פסוק זה הוא מחד גיסא בעל ערך של הטרומה עלייתית ביחס לסוף הרoman, ובו מתואר לא יום מות אחד בלבד אלא שניים: התאבדותו של אחד מחברי הקבוץ הוטקיים ולאחורי התאבדותו של משה מאוחד אשר זה מקרוב בא. מайдך גיסא, החזרה על פסוק זה מבטאת מಹלך סגנוני, שיטת עבודה בכתיבה شاملץ מנסה בראשית הספר ותשמש אותו לכל אורכו.

מבחן העלילה הריאליסטית של השער נועל, החזרה על צירוף המילים "עד יום מותך" מחוללת אי-ירוע בלתי-קביל כיוון שהוא משכתבת את יום המותם פערמים, פעם בדבריו של הרופא ופעם בדבריו של אברם חן עצמו, כאשר זה האחרון צפוי להכיר, כמובן, שתי מיתות. אך החזרה הסגנונית על הפסוק "עד יום מותך" אינה אירוע עלייתי, והכתיבה החזרת של יום המותם אינה התרחשות חוזרת של יום המותם. מקרה מובהק זה מאפשר לנו להיווכח כי החזרה אינה מוטיב עלייתי-תוכני, אלא היא משעה את הראליזם העלייתי כדי ליצור יתרה סגנונית. במובאה זו החזרה פוערת מרחב אליפטי בין אזכורו הראשון של הביטוי בדבריו של הרופא לבין הציטוט המאוחר של אברם חן, מ"יום המות" הראשון ועד "יום המות" השני. למרחב זה מתבצעת חזרה נוספת פסוק המופיע הפעם במובלע בתיאור "שלוש המילים האלה". תיאור זה משכתב את המילים המפורשות "עד יום מותך" בביטוי מקביל בן שלוש מילים גם הוא. אך חזרה מובלעת זו היא למעשה חזרה נשלה: "ולא היה בהן, בשלוש המילים האלה, כל זכר לאוthon בדיות עליונות והלצות מפולפות". זהה החזרה המנכיחה את התכנים אשר אינם נכללים בה. חזרה שבשלילה, חוזרת בלתי-חוורת, חוזרת שאין בה כביכול "כל זכר" לפסק שעליו היא חוזרת, ובכל זאת היא המנע לכתיבתה של הפסקה כולה.

אף כי נדמה שהחזרה אינה הולמת תמיד את הראליזם העלייתי, יש לה חשיבותesaragon הרצף הסיפורי. החזרה משולבת בתנועה, ואף ניתן לומר – במקצב של הכתיבה. כך ציטוטו של אברם חן את דבריו הרופא מונע או לחולפים מניע את אופני העגלת: "נטפלו אליו שלוש המילים של הרופא חזקן וחרקו באזנייו עם תנודות אופני העגלת: עד יום מותך, עד יום מותך". כאן החזרה היא מטונימיה של התרחשויות. אך אין הכוונה רק להתרחשות העלייתית של הנסעה בעגלת, כי אם גם להתרחשותה של מהות-הסיפור שבסיסה של הכתיבה. החזרה על הפסוק "עד יום מותך, עד יום מותך" במקביל להרicket אופני העגלת משמעה את המחווה שככתייה, מנכיחה אותה בקול, קול חריקת הגללים, קול ערעור השווין בין הפסוקים החוזרים.

הჩזרה היא אפוא דבר והיפוכו, היא מחייבת להגות בתמורה ולאו דווקא בשווין. החזרה לעולם אינה הלימה בין שני אירועים. היא אינה הלימה בין מה שכבר קראתי לבין מה

שאני קורא עכשו, אלא היא חושפת מרחב של פער בין זהויות. החזרה מנעה את הכתיבה דוקא משום שהיא מכוננת מרחב של פער, של אי-שוויון בין מסמנים. כך, באופן פרדוקסלי, החזרה היא מאגנון של התקדמות, המתכוון בתוך זהות. החזרה היא המגן על המנייע את הכתיבה משום שהוא יוצרת תמורה במה-שכבר-נכתב באמצעות מה-שנכתב-חדש.³⁸

אך יש והתמורה נובעת דוקא מה-שאינו-נכתב. יש והחזרה על סימנים זהים מסיטה את הקשב מן הדפוס לעבר המרוחה הלבן הנוצר בין שתי כתיבות. סימני הדפוס הזהים הופכים לключи מתאר סימטריים של צורה לבנה, צורתו של הדף הלבן הנחיש בין המילים. המרוחה הלבן הנחיש בין סימני הדפוס הוא למשל דמות אמו של אברהם חן, שאotta הוא מדמה לראות ביישבו באוטה עגלת העולה מן השדות אל הקיבוץ. זהה אמו הנעדרת אשר נותרה "בגלות פולין", והוא מופיע באוטה שעת ערב בארץ ישראל כנעדרת בין נוכחים. כמרוחה לבן המתגלגת לפתח בין סימנים מודפסים, כך מתגללה לאברהם חן דמותה הנעלמה של אמו בין היוצרים מקורות הרכבת העוצרת בסמרק: "משנסתלקה הרכבת חצתה העגלת את הפסים והמשיכה בדרך. אברהם חן חיפש לשווא את הדמות הקטנה שנגלה לפניו בין היוצרים מן הקרוגנות. זו נעלמה וכלא הייתה. נתיבבה בו כל הוויתו: – אמא, אמא".³⁹

הביתוי "אמא, אמא" מציע מקרה מדויק של חזרה, שבו מילה אחת חוזרת פעמיים בהפרש של פסיק. התמורה שמייצרת חזרה זו מקופה במרוחה הלבן המסורתית בין שתי המילים. מרוחה זה עשוי להיותה הן כפיגורה מטפורית של דמות נעדרת בין נוכחים, סימן לבן בין סימנים שחורים, והן כפיגורה של דיבור. במובן שני זה, המרוחה הלבן וסימן הפיסוק מייצגים את ההקשר היחידי (*énonciatif*) של היבבה: "נתיבבה בו כל הוויתו: – אמא, אמא". לסימני הדפוס מעמד מימי ביחס ליבבה. המרוחה בין המילה הראשונה לשנייה הוא-הוא היבבה עצמה, הוא המציין את מענד החליל, ואילו הפסיק מציין את הנשימה המתנגנת ביבבה. כך אפוא, המילה החוזרת לעולם אינה שותה ערך למילה הראשונה, משום שהיא כוללת בתוכה את כתיבתה-הגייתה של המילה הראשונה, בעבר קרובה המעצב את ההווה שלה.

שימוש נוסף בחזרה עושה מלי ב_amp; באמצעות ההומונומים. אלה מכוננים את משמעותם על בסיס הבחנה בין הערך הפונטי של הגייה לבין הערך החזותי של הכתוב וניסוח היחס ביניהם. זה ימים רבים, ימי عمل ותלאה, ברשות-היחיד שלו וברשות הרבים של קיבוץ אנשים אלה אשר שיתף חייו עימם, הייתה דמותה הרוחימה של אמו דוחקה באיזו קרן-זווית ולא עמי.⁴⁰ מה בין "אמו" לבן "עמו"? בכתוב נזכר השוני המשמעי בין אותן 'אות ע', אך במציאות הגייה של העברית הישראלית הוא נוטה להתמוסס. במקרה זה, התרחשותה של החזרה תלויה אם כן בזקתה של הכתיבה להגייה. הגייה מציעה אופק חדש של משמעויות לצד האופק המסתמן על ידי הכתיבה, ומוסיפה על הביתוי המשתמע בפועל – "אמו איננה עמו", אפשרות ביטוי שכוב – "אמו איננה אמי". במקרה זה החזרה היא אופק הזהות של שני מסמנים שונים, הנוטר בלתי-ممוש בכתוב. החזרה הבלתי-כתובת היא חזרה בלתי-מומשת, חזרה הנוטרת כהבדל, חזרה היוצאת מתוך השוני בין המסמנים ופועלת למרחב החריגה ולא למרחב הזהות.

הדיון בהומוניות כחזקה אפשרית ובلتיאר-כתובה בפועל מוביל למסקנה כי החזקה פעלת במקביל בשני מישורים של ייצור משמעות: המישור הפונטי הנגאה והמיישר הגרפי הנכתב. אך יש מקרים שבהם החזקה מעצבת את המערך הגרפי של הפסקה המודפסת. כך, למשל, בתיאור אמרו של אברהם חן בוחנותה: "כל ימיה עשתה בחנות הקטנה והחזקה למוכר דברי-חלב, חמאה וגבינה, שלא קל להישמר בה מן השמנוניות הדביקה, ובכל זאת כמו לא דבקה בה השמנוניות. לעולם נקייה וטהורה הייתה, ושמלה טהורה מכל רבב, וטהורה מפיק מבט עיניה הרק והלטיף".⁴¹

היחס בין הכתמה לניקיון מועתק מן המישור התמטי אל המישור הטקסטואלי. הכתמה הופכת להיות פיגורה טקסטואלית כאשר המילה "שמנוניות" חוזרת ומופיעה בסוף כל אחד מן הפסוקים במשפט הבא: "לא קל להישמר בה מן השמנוניות, ובכל זאת כמו לא דבקה בה השמנוניות". התהבריר של המשפט מתעמת עם תוכנו: אם שמנונו היא שושמנוניות אינה דבקה באם והוא מצילה להישמר ממנה, אז צורתו התהברירית של המשפט מביאה בדיק את הפך, שכן השמנוניות "דבקה" בסוף כל פסוק, כך שהכתמה נראית על גבי הטקסט כמו ציור פיגורטיבי. התהבריר מתכתב עם התוכן גם בשימוש בתואר "טהורה" במשפט הבא: "לועלם נקייה וטהורה הייתה, ושמלה טהורה מכל רבב, וטהרה מפיק מבט עיניה הרק והלטיף". החזקה על התואר "טהורה" בכל פסוק במשפט המצוטט היא בוגר היופוך אוקסימורוני של התוכן, שכן החזקה "מכתימה" את המשפט ב"כתמי טוהר". "כתמי" אלה חזורים ונכתבים עד שהם הופכים ממש תואר לשם עצם (substantif), ועד שהחזקה הופכת את התואר למוחות (substance) שהאם מפיקה: "טהרה מפיק מבט עיניה הרק והלטיף".

באמצעות עיון במובאות שונות רומיין הדגמוני כיצד משמשת החזקה מנوع להתקדמות הכתיבה. מצאנו כי כל חזקה משנה את הנטון הראשוני שלילו היא חזקה (זאת בהנחה שהנטון הראשוני אף הוא אינו ראשוני אלא לעולם חזר). החזקה נושאת אפוא עמה סטייה מהותית של חזקה התוכן כך שאיננו הולם עוד את מופעו הראשוני. אך נוכחנו לדעת כי החזקה מנעה את הכתיבה דוקא משום שהיא מייצרת מרחב של אי-הילמה בין המופעים החזורים. כך היא חושפת למעשה את המשמעות שמתכונות ברכף התהבררי של הניסוח ובזמןויות של פעולת הכתיבה.

דוגמה עיקרית לכוח של החזקה כמנגן כתיבה מצויה בפסקה הפותחת את סיפורה המעשה. פסקה זו מתארת את הגעתו של משה מאחד ברכבת העוברת על פני עגלתו של אברהם חן ושאר חברי הקיבוץ השבים כולם מן השדה. זהו אחד מקטיעי-המפתח התמטיים של הרומיין, שבו תנוסח לראשונה הגדרה של עצמיות הנולדת מן המתה בין רשות-היחיד לרשות-הרבים שבו עוסק מל' מתחילה של הרומיין ועד סופו:

גם בארכינו הקטנה יש ברכבת העוברת על פנינו מנשימים של מרחקים לא-נדיעים, והיא מעוררת ציפייה למשהו שאין אדם יודע מה טיבו, וכל עצמו אינו אלא איזה אולי. אולי נצנץ אותו רמז מרענן המدلיך זיק בעיניים. אולי תתנסם אותה נשימה חופשית, חדש, חדש, המרחיבה את החזה ומפעילה את הלב. אולי יתגלה זה

שכאן, ביום-יום ובועלו התריר, איננו איתנו, שליח מעולם שעבר או עתיד לבוא. אולי תופיע נרהה של זיוקלستر פני-נערה מימי-נעוריהם ראשונים, צחים, זכרים, או קלסתורה של דמות שערונה חביה בקפליה הימים העתדים לבוא. אם כה ואם כה, הלב יתפרפר כziepor בכלוב. אין פלא אפוא, כי בעבור רכבת-הערב הקטנה על-פני השבים מעמל יום בשדה, ייחלו מכל דיז'ודברים שביניהם, ראשיהם ישתרבו ועיניהם תלושנה אחר הבלתי-נוועד, שאלוי מסתור הוא בפינות האפלות של קrongot הרכבה. הן יתכן, כי הוא שלוח אליהם, דוקא אל אחד מהם.⁴²

בקראיה ראשונה ניכר כי קטע זה משופע חזות האופייניות לטכנית הכתיבה של מלץ. חלken הגדור לאינו חזות מדויקות אלא מקבילות רוחקות, המודדות את הפריגמות השונות של ביטויים דומים וקשרות ביניהן באמצעות הרץ הסינטוגמי של הכתיבה. כך היא אותה נשימה חופשית "המרחיבה את החזה ומפעילה את הלב", או הביטויים העודפים "נרהה של זיו"; "קלסתר פנים" עם ההומוניס הכלול בהם "נרהה", "גערה", או'autres נוערים "צחים, זכרים". ביטויים אלה מורכבים כולם מצירופים חופשיים בני שתי מיללים או שני איברים, המעניינים לפסקה כולה מקטב מבחן של הכפלת, בצד כמה ממטריות הלשון השגורים הגוזרים ממקatz זה כגון "בום-יום", "אם כה ואם כה", "דין-ודברים".

אך הפסקה המצווטת לעיל מציגה נסף לזאת גם את אחד המופעים הממעניינים והבעייתיים ביותר של החזרה בכתיבתו של מלץ, היא החזרה על המילה "אולי". השימוש החזר במליה "אולי" הוא רב-משמעותי: זהו איבר תחבירי הניצב בראשיתו של כל משפט; זהה מילת תנאי המגדירה את תוכנו של כל משפט כמשאלת היפותטית; זהו מודוס הקיום האופייני לציפייה; ולבסוף – זהה מחווה המציגה את הפניה אל הבלתי-נוועד כפניתה של הספרות אל התכנים שהיא מבקשת עצמה.

המילה "אולי" מופיעה לראשונה בתוך הקשר של ציפייה, ומסמנת חריגה מרווחות מן הציפייה עצמה אל הגדרת טיבו של האדם המצחפה: "ציפייה למשהו שאין אדם יודע מה טיבו וכל עצמו אינו אלא איזה אולי". זהה הגדרה מסקרנת במיוחד של העצימות משום שהחחיב בה כרך בשיללה – "וכל עצמו אינו אלא", ובאי-הכרעה – "איזה אולי". אך בעוד המילה "אולי" משמשת בפסק זה שם-עצמו, בהופעתה הבאות היא משנה את מעמדה התחבירי והופכת למילת תנאי. המידה השווה בין מכלול הופעותיה של המילה "אולי", הן כשם עצם והן כמילת תנאי, היא המעד האונטולוגי המעורער שהיא מעניקה לתכנים שהיא מאפיינית. השימוש החזר במילה זו בראשית כל משפט מקנה לתכנים מעמד היפותטי, ורומו בכך כי הספרות אינה מקיפה את התכנים שהיא מדברת עליהם, אלא מייחלת להם, מצפה לבואם בכתיבת עתידית.

ה暄ה על המילה "אולי" היא暄ה על האפשרי, כמו שינוי פניה אשר עוד לא ידוע כיצד תיענה: "משהו שאין אדם יודע מה טיבו". בМОבן זה, ראשית סיפור המעשה של השער נעול היא בריבוי העלילות האפשריות המתניות להיכרב: שליח, נערה, דמות חביה. כל חזזה על המילה "אולי" והפסוקים הנלוים לה ממשמת מקטע מוגבל, תוכן מסוים, ביטוי

אחד מאופק האפשרויות שמנגד. כל שימוש כזה עורך מחדש את האופק הפטנציאלי, כל חוזה היא בחזקת ניסוח שונה של האפשרי, כתיבה של אפשרות נוספת, כתיבה של מה-שטרם-נכתב. החוזה על המילה "אולי" היא שימוש של מה-שיוכל-להיות, ככלומר של מה-שאינו-למעשה. כל כתיבה חוזרת של המילה "אולי" המציגה סיפור-מעשה אפשרי, היא כתיבה המשמת דבר-בלתי-משמעות, או לפי ניסוחו של מלץ עצמו: "אולי יתגלה זה שכן, ביום-יום ובועלו התדריך, איננו איתנו". ככלומר, אולי יתגלה ההיעדר בתוך מבנה של נוכחות.

הטיית-העתיד של הפעלים במשפטים אלה, הטיית התנאי ההיפותטי, מביאה את מה שיכول להתקיים בכוח, אפשרות, אך איננו קיים בפועל. הטียม-העתיד של הפעלים הללו אינה מביאה זמניות, אלא מודאליות (=אפנון), של מה-שיוכל-להיות (ואיננו). עניין זה מנוסח בטקסט באופן הבא: "שליח [...] מעולם שעיבר או עתיד לבוא"; "פני גערה מימי נועורים ראשונים [...] או קלסטרה של דמות שעודנה חביבה בקהל הימים העתידיים לבוא".⁴³ זהה חוזה על מה שאיננו מתקיים בפועל, על מה שהתקיים בעבר ואולי עתיד להתקייםשוב. החוזה, שכוביכול אמרה לשכתב את העבר בתוך הווה, היא כרגע משוללת הווה. החוזה על התנאי ההיפותטי של האפשרות המגולם במילה "אולי", היא חוזה של מה-שעוז-לא-תרחש על מה-שכבר-התרכש. מן החוזה, המתגלה מתוך כפליות ולבאות של זמנים שונים ממנו, הוא זמן כתיבתו של מלץ.

אירוע הגעתו של משה מאוחד חורג מן התנאים המרחביים-תמטיים של מסילת הרכבת, של הדרך המובילה מן השדות אל הקיבוץ, של הזמן הנרטיבי המתאר את סוף יום העבודה. האירוע הפותח את סיפור-המעשה מעיד על פעלות הכתיבה עצמה, שכן מלץ אינו מנסה בראשית הרומן את התשתית לסיפור-המעשה בלבד, כי אם את מגנון הכתיבה אשר ישרת אותו לאורך הרומן כולו.

אבל גם הכתיבה אינה ניצלה בחשבון אחרון מערעור יסודי של אמות המידה שלה עצמה, שכן החוזה בכתיבתו של מלץ סופה להתעמת עם האקט המובהק שעליו לא ניתן לחוזר. האקט שמציב את כל שאלת החוזה בספק ובמיאו אותה לכל Member. כונתי להתאבדותו של משה מאוחד החותמת את הרומן. התאבדות היא הפעולה המובהקת שאין לה ממד של חזיה, משום שהיא בלתי-היפה והשלמתה פירושה כילונה של הפעולה עצמה – היא עם מושאה. בפנייתו אל התאבדות של גיבורו, כאילו שומט מלץ מתחת רגליים לא רק את האפשרות להמשך סיפור המעשה, אלא גם ואולי ובמיוחד את מגנון החוזה המאפיין את כתיבתו, דהיינו את האופן שהוא יודע לייצר משמעות.

ברומן מתרחשות שתי התאבדויות ולא אחת: הראשונה היא התאבדותו של חבר הקיבוץ הוותיק אליו הנסיטר, השותה בקבוק של ליזול ומרעליל את עצמו למות. לאחריה באה התאבדותו של משה מאוחד, הנוטיל אף הוא בקבוק של ליזול דוגמת אליו הנסיטר ומיריק אותו אל קרבו. אף שזויה התאבדות של שניים, המבצעים בזה אחר זה פעולה דומה, נותרת בעינה השאלה האם התאבדות כפולה זו היא גם התאבדות חוזרת. האירוע של התאבדות מופיע בסוף הפרק השלישי ואחד של הרומן, בפסקה המתארת את

החלמתו של אליהו הסניטר מהתאונת בעודה. תיאור הכאב מן הפצעה ניצב בתוך מסגרת של תיאורי-זמן, החותם את פרשת חייו במילים "עד ששך כאבו" וمبשר את פרשת מותו במלילים "לאחר ששך כאבו":

עד ששך כאבו, היה משגע את החברות המטפלות בו. חורק שניים, מתפתל, קופץ ממיתו ושב ושובב, ושוב קופץ ושובב – ביום ובלילה. ולא היה להן מנוח ממננו, ולא ידעו במה להרגיעו ולהפסיק רצונו. לאחר ששך כאבו שכך אף הוא מסעך. שככ בORITYה כמעט בנהת ובמארן פנים. קיבל את טיפולן של החברות הילד המקובל טיפולה של אמו. لكن כה השותממו המטפלות על מה שאירוע אחר-כך.⁴⁴

על אף הרמז המתרים החותם את הפסקה לגבי אותו "airout" שעליו "השתוממו המטפלות", התאבדותו של אליהו הסניטר אינה מתוארת כהתרחשות. היא אינה מופיעה בטקסט בזמן ההווה של הפעולה, אלא מתוארת בדיעד כתמונה מות, לאחר שנפרצה דלת תא השירותים שנענלה מבפנים ומתגלה גופתו של אליהו הסניטר:

מוזרה ביותר הייתה הבעת-פניו: כמו באסיפה הכללית, שישב שותק אל השולחן ליד בן-יעקב המזוכר, פניו חיוורים, עיניו עצומות, וקמט עקשני חמור מסביב לפיו, אומר: לא אוזו מכאן עד שתעשו קרזוני ותחזרו לי זכותי במלואה. אלא שהיוורון פניו עתה שונה, מבעית. זה בודאי מה שאמרם חיוורון'מות, נתפרק במוחו של משה מאחד. מבעית היה חיוורון זה מסביב לחוטם, שהודקר מחדר. הקמט העקשני מסביב לשפתיו פיו היה מעוקם במקצת. השפטים שחזרות וצרות. לגלוי ממנו ריח חריף של ליזול.⁴⁵

תמונה המוות המתוארת בפסקה זו חורגת מן הדימוי הFIGURATIVI אל רמיזה פואטית. המוות מתפרש על פניו של המת כאילמות, תיאור השפטים הצרכובות והקמט סביב הפה הוא תיאור מותו של הדיבור. עם זאת, נדמה כי האילמות שבתמונה מוות זו אינה תקופה לעניין הדיבור דווקא, אלא לביטויו הכתוב. "חיוורון המבעית" של הפנים חזר ונזכר בפסקה, ועל פניו חיוורון מוות זה נרשמים אברי הפנים והבעותיהם כמו כתוב – החוטם המזדקר, הקמט סביב הפה, השפטים השחוורות. תמונה המוות הופכת לכתיבת מוות: הפנים החיווריים הם גילון לבן וההבעה הצפודה היא הכתב.

המשמעות הNRATIVITATIS הנלוית להتابדותו של אליהו הסניטר מתגלת כבעל ערך פואטאי. אף שההתאות זו, המתרחשת למרחב הפרישות היומיומי של תא השירותים, היא אחד מישיאיו של הליך ההוקעה מן המרחב הציורי, נדמה כי מילץ מבקש להפנות את תשומת הלב של הקורא ממהלך העלילה אל ספקותיו באשר לאפשרות להtabetta. אך מקום שתוביל לאלים, להتابדות זו יש ביטוי חזר: הוא משוכבתה בהتابדותו של משה מאחד. שלא כמו בתמונה המוות של אליהו הסניטר, בתיאור מותו של משה מאחד מפורט לראשונה אקט ההتابדות עצמו:

בעירה במעיו. באה רוח קלה ונשבה בענפי האילן. הפכה הרוח בעלים. צדם הרענן ריטט בירקות עמוקה כלפי תכלת השמים. נפקחו לרווחה עיניו של משה מאוחדר. חמדת־החיים וחסד־אליהים נשמו ברטרת העלים הירוקים כלפי שמי התכלת. בעירה אiomה במעיו. הושיט ידיו המתעוותות לפניו – אל העלים הירוקים אל שמי התכלת, ווועק זעה גדולה. אוון לא שמעה עצקתו האחרונה. לא אוון אדם, וכנראה גם לא אוון אלוהים, אשר אל חסדו שלח ידיו ברגעיו האחרונים. מפתטל ומתעוות נפל לארץ.⁴⁶

תמונת המות של משה מאוחדר המתוארת בזמן ההוויה של הגסיסה היא, מבחינה מסוימת, היפוך תמונת המות של אליהו הסנטיר, המתוארת לאחר מעשה: אלימות מול זעה (חפטיתים השחורות והצרובות מול הזעקה הגדולה), באין רואה מול באין שומע (התאבדותו של אליהו באין רואה, מול התאבדותו של משה באין שומע), מרחב סגור ונעלם מבפנים (תא השיוותים) מול מרחב פורץ ובלתי־מוגדר (העלים הירוקים ושמי התכלת).

אך שאלת החזורה נותרת בעינה. הסתירה בין הכמהה של משה מאוחדר להזור על התאבדות של אליהו הסנטיר לבין היעדר ממך החזורה באקט התאבדות זהה היא בלתי־ניתנת ליישוב. משה מאוחדר אمنם הולך בעקבותיו של אליהו הסנטיר, אך למעשה החזר על התאבדות שונה. גיסתו של משה מאוחדר קזובה על פי "הבעירה במעיו", בעירה המזמין מכלול מגוון של מהותות־מוות: "נפקחו לרווחה עינויו"; "הושיט ידיו המתעוותות לפניו"; "זעק זעה גדולה". בין מהותות־המוות של העיניים הנפקחות, הידים המושטות והזעקה הגדולה יש למנות גם את מהות הכתיבה.

בעוד הטקסט אשר נוסח בהຕאבדותו של אליהו הסנטיר הוא זה שנרשם על פניו החיוורים, בהຕאבדותו של משה מאוחדר המות מקבל ביטוי מילולי בדמותו זעקה גדולה. מותו של משה מאוחדר מנשך מהחותם כתיבה, הכותבת בזמן ההווה של הגסיסה, ואינו משיטה־כתבה כתוב, הנקרא על גבי גיליון הפנים החיוורים. זעקתו הגדולה של משה מאוחדר משוללה למחות הכתיבה הנחשפת מעבר לגיליון הכתוב. אך הזעקה, המשוללה כאן למחות הכתיבה, מנוכרת לחוקיות הדיפרנציאלית של הכתוב משום שהיא מונוטונית, בת הברה אחת ויחידה. מלץ עשוי היהקדם את הזעקה עד למובנה זה של חריגה מכלל כתיבה, ולרשום למשל את האות א' ברכף. או־אז הייתה הזעקה הופכת למימיקה אקויסיטנטציאליסטית,⁴⁷ לרץ־קולי بلا מילה אחת, לממות של ביטוי בלבד צורה. אז הייתה זעקת המות של משה מאוחדר מספקת דוגמה לחזרה מדעית להפליא, ההופכת שני מסמנים זהים לסימן אחד, דהיינו ללא מרוזות, ללא שהות, ללא שכותוב, ללא כל פתח לכתיבה.

אכן, הטרגדיה של יצירתו של מלץ בעלת סגנון החזורה היא שהמוצא התמטי שהוא בוראת להליך ההזעקה – התאבדות זעקה – מביא עלייה גם את סופה שלה: "בכיס מכנסיו מצאו גיליון נייר ממוקען. היה כתוב בו כמה פעעים, ישר והפוך: 'לא קומדייה. לא קומדייה'"⁴⁸.

אוניברסיטת בר־אילן

הערות

- 1 מאמר זה הוא פרי עבודה מחקר משותפת בנושא "עקבות העבר בהווה" במסגרת סמינר ב"מכון שלום הרטמן ללימודים מתקדמים", ירושלים תשס"ט.
- 2 דוד מלץ, מוגנות, תל אביב: עם עובד, תש"ה; דוד מלץ, השער ננוול, תל אביב: עם עובד, תש"ט. המוטו מדברי דוד מלץ, "על מעגליות", דבר (22 ביוני 1945). הדברים הובאו אצל גרשון שקד, "יבוא דור שלא יוכל לפסוח", הסיפורת העברית 1880-1980, בארץ ובתפוצה, ירושלים ותל אביב: כתר והוצאה הקיבוצין המאוחד, תשל"ח, עמ' 292.
- 3 על ההתקבלות האסיגת של מעגליות ראו שקד, שם, עמ' 292-296, ובעיקר העורות בעמ' 410. הכינוי האמור הוא של דב-יבר מלכין, "ויכוח גדול על ספר קטן", נעל המשמר (30 במרץ 1945). וראו גם דבריו של הלל ברזיל כנגד יתר הביקורת של מלץ על החברה הקיבוצית בשווי ו שימושו: "מטרה שהוחתאה", הארץ (28 במרץ 1956); "מחוץ למעגל", הארץ (29 באפריל 1960). וראו דברי תגובתו למברקיו: דוד מלץ, "על 'מעגליות'", דבר (22 ביוני 1945).
- 4 דוד מלץ, השער ננוול, תל אביב: עם עובד, 1959.
- 5 מלץ, הערה 2 לעיל, עמ' 5.
- 6 שם, עמ' 6.
- 7 ציפורה אפרת, שלום לורי, שלמה פרנק (עורכים), מדרות השומר הצער בוילנה והגליל, גבעת חביבה 1991, עמ' 76.
- 8 מלץ, הערה 2 לעיל, עמ' 50.
- 9 שם, עמ' 44.
- 10 שם, עמ' 52-51.
- 11 שם, עמ' 35.
- 12 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris: Puf coll. Quadrige, 1957. *הן מהפרק intime intime*, עמ' 169-168 [התרגומ של, ל"נ].
- 13 שם, עמ' 169.
- 14 מלץ, הערה 2 לעיל, עמ' 35.
- 15 שם, עמ' 132.
- 16 ראו במילוי מחרוז השירים "אָהַלְנוּ", שנכלל בספר השירים ולבען מאת אברהם שלונסקי. אברהם שלונסקי, שירים: ספר שני, תל אביב: ספריית פועלים, תשל"ב, עמ' 50-70.
- 17 מלץ, הערה 2 לעיל, עמ' 71.
- 18 שם, עמ' 38, 71, 38.
- 19 שם, עמ' 130.
- 20 שם, עמ' 119.
- 21 שם, עמ' 136.
- 22 שם, עמ' 132 ואילך.
- 23 שם, עמ' 122.
- 24 שם, עמ' 113.
- 25 החברות ראו אוור בסדרת חיבוריהם *Die Gesellschaft* מאת הוגי דעתות שונים שערך מרטין כוכר ופרסם בהוצאה Rütten und Loening בפרנקפורט החל משנה 1907.

- 26 ראו לדוגמה החיבור "קולקטיב וחברותא" מארכינוו של בובר המובא אצל: אברהם יסעור (עורך),
אנרכיזם: אנטולוגיה, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 212-213.
- 27 כאמור, המהדרה המקורית של הספר, המשמשת גם במאמר זה, היא: דוד מלץ, השער נעל, תל אביב: עם עובד, 1959.
- 28 מלץ, הערבה 2 לעיל, עמ' 3.
- 29 שם, עמ' 9.
- 30 שם, עמ' 229.
- 31 שם, עמ' 22.
- 32 שם, עמ' 232-233.
- 33 טיעון זה רומו על "האנטנציאנליות" המשקעת במעשה הספרותי. בהקשרו הפסיכולוגי מתאר המונח אינטנציאנליות (לטינית intentio – כוונה, כיוון תשומת הלב) אקט תודעה של "התכוונות" או "שיעור לב" אל נתון פיזי שניתן להנתנות בו. במובנה הפונטולוגי, האינטנציאנליות מאפשרת להתייחס בסדר חדש של אובייקטים אשר אינם תלוים בשאלת הישות. האובייקט האינטנציאנלי אינו ישות קיימת, אלא מבנה תודעתי, שלפיו כל תודעה היא תודעה של מהו. ההימנעות מכל הכרעה לגביה ישותם של האובייקטים והשפת את הנוכחות הייציבה של האקט התודעתי של "הפנויות המבט" או של "התכוונות", העומד בעינו בין אם האובייקט נוכח או נעדך, ממש או בדיוני. בידין זה נרמזו מובנה של האינטנציאנליות כמרחוב היזיקה של הספרות אל התוכן שהוא מבקש לתאר. בזיקתה אל התוכן, הספרות היא מעין פועלות גישוש מתמשכת ובളתי-מוגמרת, אשר אינה מקיפה את התכנים, אלא "פונה" אליהם וחוותרת תמידית להשגים.
- 34 מקורו של היחס מן הריאליזם המימי אל ראליזם של הכתיבה הוא מחשבת "הרומן החדש", אשר התפתחה בשנות השישים והשבעים של המאה ה-20 בצרפת. לעניין זה ראו את קובץ המאמרים של אלן רוב-גריריה המוקדש רבו בכולו לפענוח הריאליזם החדש: Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris: Minuit coll. "Critique", 1963
- המאמר האחרון: "Du réalisme à la réalité", pp. 135-144
- "תכליתו של הרומן אינה להציג, לתרגם, את הדברים שהתקיימו לפניו, מוחוצה לו. הוא אינו מבטא, אלא מחשש. וזה דבר שהוא מחשש זה את עצמו", עמ' 137 וה訳文 שליל, ל"ג.
- 35 בעינוו הפסיכולוגי בסוגיית השפה, מעניק מרלו-פונטי קרדיומות לערכיהם הדינמיים של פעולות הביטוי, של הנחתה השפה בגוף המבטא באמצעות הגייה או הניסוח, הכתיבה או הצייר. תוך כדי הגייה של הברה, במהלך סրטוט האות, השפה מצטרפת אל כישורי הגוף. מחותות-הסיםימון היא פועלו של סובייקט גשמי בעל סגנון יהודו והוא כולל ערך קיומי של היהות-בשפה המקביל "Le corps comme expression et la parole" Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la Perception*, Paris: Gallimard, 1945, pp. 203-232
- על הגדתו של דה-סודה, היחס בין המסמנים נקבע כמוסכמה ולא כערך מהותי של השפה. F. De Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris: Payot, 1995, p. 59, 159, 163
- 36 ערכם של המסמנים הוא ערך יחסי הנקבע בתוך מערכת לשונית אוטונומית. ראו: מלץ, הערבה 2 לעיל, עמ' 7-6.
- 37 טיעון זה הוא וריאציה על הבחנה שבין שפה (langue) לבין דיבור (parole). בעוד השפה מקיפה את מכלל האמצעים הלשוניים העומדים לשוטו של כל סובייקט חברתי-היסטורי, הדיבור הוא המימוש היהודי והאקטואלי שעושה כל סובייקט במארג הלשוני המשותף. מקורה של

הבחנה זו הוא ההרמנוניטיקה הגרמנית מייסודה של שלידראמר והמשך עיצובה הוא בבלשנות המודנית של דה-סוסיר. לימים היא זוכה בעיבוד נוסף בשיח הפנו-מנולוגי של מרלו-פונטי. בשיח זה ניתנת קורימת לדיבור על פני השפה בטענה כי כוחה של השפה בחזיה של המערך הפוטנציאלי הלשוני על ידי השימוש האקטואלי שלו: "לא נוכל לשער מהו כוחה של השפה כל עוד לא נכיר באותה שפה פועלות ומוכנת המגילה כאשר מתרעדים לפטע סדריה של השפה שכבר-מכוננת ונערבים בסדר חדש המלמד את הקורא – או אף את הסופר – מה שהוא עצמו לא ידע לחשוב או לומר" [התרגום שלי – ל"ג], וראו: Merleau-Ponty, *La Prose du Monde*, Paris: Gallimard, 1969, p. 22.

טען דומה, על פי כוחה של חיזירה טמון בחזיה של מעיך האפשרויות השגור באמצעות ביטוי יהורי, מופיע גם אצל רובי-גריהה בדינו על "הרומן החדש": "ברור לחוטין כי הרעינותות נותרים קבועים ביחס ליצירות, וכי לאלה האחרונות אין כל תחולף. רומן אשר ישמש מופת ודקוקן בהרגינו שימוש נכון באיה כלל – גם אם יכלול בזאת את היוצא מן הכלל – יהיה מן הסתם חסר טעם: שכן ניתן יהיה להסתפק בניטוח הכלל כפשוטו" [התרגום שלי, ל"ג], וראו: Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Ibid., p. 12.

מלץ, הערכה 2 לעיל, עמ' .8.	39
שם, עמ' 9 [ההדגשות שלי, ל"ג].	40
שם, עמ' 9–8.	41
שם, עמ' 7–8.	42
שם, עמ' .7.	43
שם, עמ' .223.	44
שם, עמ' .225.	45
שם, עמ' 234.	46
ראו: מלץ, הערכה 2 לעיל, עמ' .234.	47
מלץ, הערכה 2 לעיל, עמ' .234.	48