

כתיבת המקום ברומנים מעגלות והשער נעול

לדוד מלץ

לילך נתנאל ואבידב ליפסקר¹

הוויכוח המתנהל בדיונים על מעגלות, אינו ויכוח על ספר אלא על הקיבוץ [...]. גישתי אני לעניין אחרת היא. אני שוכח כי המדובר הוא בספר. ולספר צריכה להיות גישה ספרותית.

דוד מלץ²

בפתח הדברים

מאמר זה, על שני חלקיו, מבטא הפניית קשב זהירה אל מלאכת הכתיבה של דוד מלץ. הוא בנוי כקריאה רציפה בשתי יצירות שונות, בניסיון לפענח את הסוגיה של כתיבת המקום ולחשוף מתחת לשיח האידאולוגי, החברתי והטריטוריאלי על אודות הקיבוץ את עצם פעולת ההתבוננות בו. מלץ מתבונן בקיבוץ ברצף חישית־תמטי, סגנוני ותחבירי, המפקיע אותו מן הראליזם ההיסטורי. זוהי התבוננות לשונית, מתרשמת ורושמת, המעצבת ייצוגים מטונימיים, החוזרת על יחידות מורפולוגיות וסמנטיות ואגב כך מחוללת בהן תמורה. יצירת מלץ היא אפוא חקירה המתמשכת מרומן לרומן, העומדת על דרכי ההינתנות של המקום אל המבט באמצעות עיצובו וניסוחו בכתיבה הספרותית. קריאתנו ביצירתו מבקשת לחשוף ולשחזר את החקירה המטא־פואטית הזו ממרחק של כחצי מאה ממועד כתיבתה.

מבוא

מעגלות הוא רומן שהתקבלותו אצל ציבור הקוראים והמבקרים חסמה את הקנוניזציה שלו משום שהובן כטקסט ביקורתי שהסופר מפנה אל בני זמנו, מייסדי קיבוץ ליד הגלבוש. עם פרסומו בשנת תש"ח, נקרא הרומן הזה מתוך פרספקטיבה היסטוריוגרפית־חברתית אשר הולידה לטעמנו, ובעיקר לטעמו של הסופר, אי־הבנות טרגיות של הרומן, שפונה בפי אחד ממבקרו "יומנו של נודניק מר־לב". היו אלה אי־הבנות טרגיות משום שהוליכו להשתקה בלתי־מוצדקת של אחד הקולות החשובים בספרות העברית־הישראלית בסוף שנות הארבעים. קול זה עוצב מתוך עמדה פואטית ספרותית מבלי להיכנע לרטוריקה האידאולוגית וללוקליות שבתוכה נוצר.³

גם אם נטל מלץ את אביזרי המרחב הספרותי שלו מהקיבוץ ועיצב אותם כמטונימיות ייצוגיות להעמדת הרקע הראליסטי של הרומן, ההצטרפות של המטונימיות הללו זו לצד זו מייצרת שיח בעל אופק פנומנולוגי שאינו תלוי דווקא באונטולוגיה של הסביבה הקיבוצית; סביבה זו משמשת את מלץ כזירת התבוננות ככל זירה חברתית אחרת.

על ידי קריאה חוזרת ברומנים של דוד מלץ מעגלות והשער נעול אנו מבקשים להשעות מדיון זה את הסוגיה האידיאולוגית של ספרות הקיבוץ (שיצירתו של מלץ מזוהה עמה על פי רוב) ולחשוף את רצף ההתבוננות היוצרת שביסוד כתיבתו. בקריאה חוזרת זו של מעגלות ושל השער נעול – רומן נוסף פרי עטו שראה אור כעבור כארבע שנים⁴ – אנו מבקשים לשחרר את הדיון מן הזמניות ההיסטורית שבה נכתבו והתקבלו שני הרומנים האלה. בעיקר אנו מבקשים לשחרר אותו מן המקומיות הישראלית של הרומנים, כלומר הטיפוסיות של החברה הקיבוצית החקלאית, הקולקטיבית, הרעיונית, טיפוסיות שנוהגים לראות בה מרכיב מובהק של ספרות הקיבוץ או של ספרות ההתיישבות העובדת. באמצעות טיעוננו בזכות האוניברסליות של הראליזם הלוקלי, אנו מבקשים לטפל במרחב המיוצג של מלץ כמרחב שלידתו אמנם בסביבה הקיבוצית, אך הסוגיות המרכזיות שלו אינן ממוקמות בהכרח בשיח האידיאולוגי של סביבה זו. מלץ קשוב לסביבה זו, מכיר אותה ומשלבה בשפתו, אך מייצר ממנה שיח עצמאי שהמובן שלו מתעצב תוך כדי מעשה הכתיבה עצמו, כלומר מתוך ההיערכויות הפואטיות של המרכיבים הראליסטיים שהוא עוסק בהם.

שני הרומנים של מלץ הם שני דימויים של כתיבת המקום המתעצבים בתוך רצף אחד של התבוננות פנומנולוגית יוצרת. "פנומנולוגיה" – משום שהשיח שמלץ מססח ביצירתו יוצא מן התיאור התמטי-אידיאולוגי של הקיבוץ אל תיאור מלאכת ההתבוננות בו, אל האופן שבו מובא המרחב הקיבוצי עם סוגיות היסוד הכרוכות בו: הצבת מרחבי ביניים בין אדם וטבע, בין הפרט לקבוצה ובין אברי הדיבר במשפט. השאלות התמטיות-אידיאולוגיות המאפיינות את ספרות הקיבוץ, כגון העמדת האדם במצבי קונפליקט או השלמה, ביחסים משתנים של זיקות, בשיוך חברתי או בכפייה קבוצתית – כולן כאחת הן סוגיות-משנה הנלוות למלאכת ההתבוננות המתרשמת והרושמת של מלץ. באמצעותה הוא מבקש להעמיד למבחן את הקיבוץ כתופעה א-לוקלית ולהידרש לאופן שבו המרחב הקיבוצי נפרש לפני המבט, לפרוט את הממדים השונים שבהם הוא נחשף ואת התחביר שעל פיו הוא נערך.

חלקו הראשון של המאמר יוקדש לפענוח הייצוגים המטונימיים של חללים שונים ברומן מעגלות. המטונימיות המרחביות שמלץ מעצב בתוך וסביב החדר, השדה, הקן והקבוצה הן בחזקת היענות פואטית לקשיי תיאורו של מרחב אינטימי שהוא גם מרחב מפולש. האתגר חברתי של השתייכות היחיד לקולקטיב הופך אצל מלץ לאתגר של העין המתבוננת והרושמת. המטונימיה של מלץ מתארת את דרכי החישה של המרחב ולא את המרחב הקיבוצי עצמו. זה האחרון לעולם אינו מובא כשלעצמו, אלא כשהוא נגוע באופני הראייה שלו, בנקודות המבט עליו ובמלאכת הניסוח שלו בלשון.

מכאן נגזר חלקו השני של המאמר, שעוסק באופן שבו סגנון כתיבתו של הרומן השער נעול מבנה את המתח בין רשות הרבים לרשות היחיד. כמו בחלקו הראשון של המאמר, גם בחלקו השני נותרת בעינה הסוגיה התמטית המרכזית של היחס בין היחיד לבין הכלל בקיבוץ. עיקר תרומתו של חלק זה היא בהשלמת העיון במלאכת ההתבוננות של מלך באמצעות ניתוח מנגנוני החזרה והתמורה התחביריים האופייניים לכתיבתו. בדיונו זה יתברר כי דווקא הטכניקה של חזרה על אברי דיבר במשפט משמשת את מלך לתיאור התמורה הנרטיבית שבין הצטרפות לקיבוץ ובין הוקעה מן הקיבוץ.

מרווח השהות ומרחב האינטימיזם ברומן מעגלות

באמצעות ייצוגים מטונימיים של חללים שונים מבקש מלך להעמיד פנומנולוגיה ספרותית בשאלה המטרידה אותו ביותר: "מהו מרחב אינטימי?". בשפת הכתיבה הספרותית של מעגלות, שנולדה בתוך ההתנסות בחיי הקיבוץ, הגיע מלך לתובנות מפתיעות ביותר בשאלה זו כצורה של התנגדות הכותב לדידקטיקה החברתית של זמנו, וחשוב מכך – כאמירה פילוסופית ספרותית הייחודית לו.

כנקודת מוצא לרומן מעגלות בחר מלך בתיאור של אינטימיות זוגית, במשפחתיות מצומצמת שאליה אנחנו מגיבים בדרך כלל כאל הטיפוס המובהק ביותר של אינטימיות:

מששב מנחמקה עם ערב מהשדה, מצא את חֲנָקָה שוכבת על הספה מכורבלת, ומקופלת בתוך עצמה ותשובתה לברכת-השלום שלו העייפה היתה, שלא כרגיל אצלה, עמומה, טעונת-כוכב. הרים מנחמקה את עיניו מבעד לזוגיות משקפיו וראה את דמותה של חֲנָקָה המכורבלת שהיא אפופה צער גדול וכבד. ידע שהוא צריך לגשת אליה, לשים את ידו על ראשה, לשאול לסיבת צערה, להקל עליה. אבל אותה שעה לא היה בו כוח לעשות כמחשבתו. עייף היה, עייף מאוד. היה זה ערב שלאחר יום עבודה, ארוך, ארוך ולוהט מאוד.⁵

החלל האינטימי נבנה כמשפט היפוטקטי; כלומר משפט שהחלק העיקרי שלו משעבד את החלקים הבאים המשתרשים זה מזה. הם אינם מונחים זה לצד זה, אלא מקופלים זה בתוך חולייתו המוקדמת של זה. הקיפול הזה הוא גם התמה התיאורית של המשפט המדבר בחנה שהיא "מכורבלת ומקופלת בתוך עצמה", אבל הוא גם "קיפול מצלולי" של הנושא שלו (הגיבור) והמושא שלו (רעייתו) שהם הומונימיים: מנחמקה המוצא את חֲנָקָה הוא אירוע לשוני, שבו צליל של שם הגיבור מוצא את עיצוריו בתוך שם זולתו, מעין צורת קיפול-כינוס של אני אחד באחר; מעשה ספרותי שמלך הכיר היטב ממורו הספרותי הבלתי-מוצאה אורי ניסן גנסין.

בקיפול הפנימי התיאורי-תמטי (האישה היושבת על הספה) ובצליל ההומונימי מתמצית ההבחנה הנוגעת לאינטימיות של סובייקטים המתכנסים אל עצמם, הבחנה שהביטוי הספרותי שלה הוא אותו תחביר של חזרות, שעליהן נעמוד בעת הצגת סגנונו של הרומן

השער נעול. בתחביר זה חותם מלץ את הפסקה הפותחת הזו: "עייף היה, עייף מאוד. היה זה ערב שלאחר יום עבודה ארוך, ארוך ולוהט מאוד". אף שהאירוע הזה של כניסה אל חלל אינטימי כָּשֶׁל, משום שמנחמקה לא יכול היה לשים את כף ידו על ראש רעייתו, מלץ נצמד לנתיב הכבוש של עיצוב האינטימיות כמקום של ה־intimus (לטינית) שהוא "הפנימי" ביותר, העמוק ביותר בתחום של קרבה לבבית, ידידותית, משפחתית ובייתית. מובנו של המונח הזה מכיל תנועה אופקית של התקרבות של סובייקטים זה אל זה, אך בעת ובעונה אחת האינטימוס מבוסס על תנועה אנכית פנימה לעומק של יחס שהוא באופן פרדוקסלי הבְּנֵה של מרווח אופקי בין הסובייקטים ואשר מתוכו הם יוצאים אל הקרבה האופקית האינטימית.

בפסקת הפתיחה העניק מלץ תפקיד מכריע דווקא לתנועת הכובד האנכית – הצלילה פנימה – שיש באינטימיות, תנועה שסגולתה המיוחדת מעומעמת בדרך כלל באפיונו של ה־"אינטימי", שהוויזואליות שלו היא צורה של התקרבות אופקית. הצער הכבד, ההשתקעות של חנקה אל תוך עצמה, ואפילו כובד הראייה של מנחמקה המתבונן בה מבעד למשקפיו, שייכים אפוא לְטוּפּוֹס אינטימי מיוחד שמלץ חותר אליו; זהו טופוס לְאָה, אטי ומצומצם, במרחב המקופל אל תוכו. ההכבדה של התנועה האנכית, שהיא למעשה "אי־תנועה", מממשת באמצעות בנייתו של המשפט את הגעגוע לאינטימי, שחנקה היא המבטאת שלו: "ציפתה שיהא ניגש אליה, ילטף את שער־ראשה, בתנועת ידו הכבדה, יעודדה קצת מצערה בגמגומי לחשו הכבד, הטוב לה כה לעתים".⁶

הַכְּבֵדָה זו, שהיא הֶשְׁהִיָה של תנועה, הֶהֱשִׁיָה הנוספת של ראייה מבעד למשקפיים, או הֶשְׁהִיָתוֹ של דיבור שמגמגם את המילים, כלומר מעכב את עיצוריהן לכלל חזרה נתקעת ונעצרת, היא הנושא הפותח את הרומן האינטימי הזה על חיי מנחמקה וחנקה. בכך, כמדומה, מלץ אינו מחדש הרבה ביחס למה שהספרות והאמנות כבר הכירו כמסורת של כינון "המקום האינטימי". את פסקת הפתיחה של הרומן אפשר לראות כווריאציה על ציור מסוף המאה התשע עשרה מאסכולת האינטימיזם בנוסח פנטן לְטוּר או מוריס דְּנִי, שעיצבו סגנון זה בעשרות תמונות ציוריות של ביתיות מן הסוג שאנחנו מוצאים בפתח הרומן הזה. החידוש של מלץ ביחס לאותה מלנכוליה שבאינטימיות, אותו יגון דק ורך שאנחנו מכירים מן המסורות הרומנטיות של עיצוב האינטימי כאובייקט של געגוע, מלווה אצל מלץ דווקא בעקה קשה. עקה זאת נובעת מעודף של הכבדה, של שקיעת האני אל תוכו באופן שמונע כמעט לחלוטין את התנועה האופקית אל הזולת. דווקא בשקיעה הזו מוצא מלץ למרבה הפרדוקס את המקום של האינטימי.

המומנט הספרותי הזה, שבו מלץ מציב דווקא את ההכבדה כמרכיב מהותי של האינטימי, אף שלכאורה היא מכשול, הוא מומנט ההכרעה הספרותית שלו. כלומר, בפרדוקס הזה הוא חושף ומגלה את השפה הספרותית שלו. לו היה משועבד לרטוריקה האידאולוגית הרווחת של הדיבור השורר בסביבתו, היה נענה לְקְרִיָאָה של גאולה מצדו של הקולקטיב, שהאידאולוגיה שלו מציעה צורה חדשה של אינטימיות חברתית. זהו השיח האידאולוגי שאנו מכירים מן הדיבור המטפורי והסימבולי של התנועות החברתיות והפוליטיות בתקופה שמלץ מתאר – בין שנות העשרים ושנות הארבעים. השיח הזה ניסה מתחילה למקם את

המשפחתי כזה לחברתי, כצורה זהה של זיקות היחיד למשפחתו ולמסגרות חברתיות שאליהן השתייך. כך למשל מתעד שלמה פרנק את המשמעות שהוקנתה למילה "קן" בקן "השומר הצעיר" בוילנה:

קראו לו "קן": לא מעון. לא מועדון. במעון – דרים. במועדון – מבלים. הקן היה משיב רוח אחרת. שהו בו שעות כה רבות עד כי כמעט גרו בו. [...] השם לברו היה בו משום טעם של יציאה מן העיר, מהרחובות הצרים, ממבוך הסמטאות, ממחנק הבתים, מפיסות הירק והעצים הכבולים – אל החיים האמיתיים. אל העצים המתנשאים אל-על, אל מסתורי החורש אל האחו הרשן בירקותו, אל חמימותו המוגרת של הקן, אל אמירי ענפים, המשקיף מלמעלה והנוצר בתוכו את החיים העתידיים, את האינטימיות של גוף אל גוף [...]?

בדבריו אלה של איש "השומר הצעיר" שלמה פרנק (וכמוהם אפשר למצוא למכביר ביומני הקבוצות נוסח קהילתינו או חיינו) המיר השיח הקולקטיבי על האינטימיות את השיח הז'אנרי המשפחתי. ההמרה הזו, בצורתה הפשוטה, החברתית והאידיאולוגית, נועדה לשלול את הבית כמקום של בורגנות מחניקה ולתאר את הטבע כמרחב של יציאה ממנו וכהקדמה לכניסה אל הקן החברתי החביב, החמים, ובעיקר זה שמציע אינטימיות חדשה של רעות רעיונית. פרנק מעיד כי השיח הזה הועתק כמעט כולו מן השיח של תנועת "הצופים" בארצות הדוברות גרמנית, והיה נחוץ לעיצובה של אותה צורת משפחתיות לא ביולוגית ונטולה יחסי שארות ב"קן" שאיננו "בית".

האידיאולוגיה של יציאה מן הבית, ובעיקר זו שמבקשת לכונן חלל אינטימי מומצא, מומשה לעתים בדרך של חיקוי תפיסות חברתיות שכנות (כמו תנועת "הצופים") ולעתים מתוך מחשבה "מדעית" פסיכולוגית או כלכלית-חברתית (למשל ייסוד בתי הילדים). אידיאולוגיה זו היא בדיוק אותה עריצות כופה, שהפרוזה של דוד מלך מתנגדת לה לא מטעמים של אידיאולוגיה-שכנגד, אלא מטעמים התנסותיים, שהפרי שלהם הוא "הפנומנולוגיה הספרותית" שאנו מזהים בעיצוב הספרותי של מלך לשאלת האינטימיות.

אך דווקא מתוך הגיונה הפנימי של לשונו הספרותית, שהיא מה שכינינו "שפה מקופלת בתוך עצמה", מבנה מלך את האינטימי לא כשהות עם מישו, אלא כהתכנסות אל תוך העצמי. את התמה הזו הוא מפתח בעצמה גדלה והולכת דווקא כשעלילת בניינו של הקיבוץ, כאירוע קולקטיבי, הולכת ומתעצמת עם המעבר ממחנה האוהלים שבעמק אל מבני הקבע שעל הגבעה. ההתנסות האישית במעשה הבניין מגלה לו את ההיפוך שבתנועה שלו עצמו. זהו הליך שחושף את הכינון הפנומנולוגי של תודעת האינטימיות של הגיבור. מלך בונה את התנועה של גיבורו בגילום עלילתי-סיפורי, כרתיעה מעבודת השדה בענף הפלחה, שהיא עבודה קבוצתית, דינמית ופעלתנית. במקומה בוחר הגיבור בעבודת גידול התלתן, זו שנעשית ביחידות ובעמל נסתר הרחוק מעיני כול. בעבודה זו של גידול התלתן, שהיא העבודה הקטנה המתבצעת מחוץ למעגל העבודה החקלאית הייצוגית, בא מנחמה "בסודה של האדמה. בא במגע ישיר עם אותו סוד גדול ונשגב, סוד הנביטה, הצמיחה והגידול"⁸. בכך מוותר מנחמה על עבודה שההון הסימבולי הקולקטיבי שלה גבוה, ושאת "האוירה החשובה הזאת מסביב

לפלחים" חנקה, רעייתו, מעריצה. חנקה אוהבת את השיר ששרים הפלחים: "פלחה, פלחה, מי ידמה לך, מי ישווה".⁹ כאן ובמקומות רבים אחרים ברומן מתבהרת ההבחנה היסודית כל כך עבור מלך, כי הפעולה הגדולה, הדינמית היא יסוד מצמית, שהמשיכה של חנקה אליו, ואל הדמות הייצוגית שלו – שמואל גרוסמן ("האיש הגדול") – מייצגת את היסוד החונק שמצוי בה עצמה, יסוד שנרמז בשמה המהופך באופן הומונימי לשמו המנחם של בן זוגה.

מלך מאמץ כאילו בבלי-דעת את עקרון ההתבוננות האימפרסיוניסטית, שלפיו ככל שהאובייקט הנצפה קטן יותר, ככל שמקרבים אליו את "הזכוכית המגדלת", האפקט הפואטי המתקבל הוא הגדלה של מרחב, ובמילים אחרות: פרישה של חלל עצום כי יותר יחידות פרקטליות (שברים שנחלקים לאינסוף יחידות שלמות) זוכות ל"מקום" של יחידה שלמה. היחס הזה שבין המיקרו-חומר האמנותי לבין המיקרו-קומפוזיציה שבה הוא מופיע, מוכר מאוד מהאמנות האימפרסיוניסטית של קלוד מונה, למשל. המסגור הקומפוזיציוני בציוריו של מונה גדל והולך ככל שמושאי התבוננותו הולכים ומתפרטים, כמו למשל בציוריו הענק של שושני-המים בגן-המים בז'ורני (1890). הפרקטיקה המדיטטיבית הזו שמוצאים באמנות האימפרסיוניסטית מוכרת לקורא העברי בכתיבה האפית-לירית של אורי ניסן גנסין, בפרוזה התיאורית של "ממשיכו" ס' יזהר ובכתביו של יעקב שבתאי. אצל שלושתם מופעל שוב ושוב המנגנון השיחני והתיאורי הזה: התרחבותה של יחידת התיאור – המשפט – לפסקה או אף למספר דפים באמצעות התבוננות פרקטלית שהיא השתברות אינסופית של השלם לחלקיו.

כמו קודמיו האימפרסיוניסטים משחזר מלך את היחס הזה שבין הנופים האינטימיים הקטנים של ילדותו לבין הנופים הגדולים של שדות התלתן, הנגלים לו בקרבת הנחל המשקה אותם:

משהתחיל מנחמקה מתעסק בסכר כדי להוביל מים לערוגות התלתן, משהתחיל מכוון גובה המים על ידי העלאת הסכר והורדתו, רעדו ידיו מהתרגשות, שכן קם בו ממש אותו גוי מהטחנה שלהם, שהיה מרים ומוריד את הסכר ומכוון את המים. ורעש המים וקצפם, בפרצם מעל לסכר, העירו בו בכוח גדול את המית המים אשר ספג לתוכו כל ימי ילדותו. אלא שעתה לא היה פנוי לכך, לעמוד כאן ולהקשיב, להמיה הזו. המים חופזים עתה וזורמים לתוך התעלה המובילה לערוגות התלתן, ועליו למהר אחריהם. רק לעת ערב אחרי גמרו להשקות את הערוגות, משהעלה ופתח את הסכר, והמים ירדו והחלו זורמים להם חופשיים והיו אך מתעכבים קמעה, על קרשי הסכר התחתיים, הומים משהו, ממלמלים ומפטפטים על משהו בלתי-ידוע, היה עומד מנחמקה ומקשיב למלמול הזה שהיה צובט את ליבו ומעלה בו געגועים ונהיה ודמויות אהובות ופנים יקרים, שהיו שקועים בעמקי לבו.¹⁰

בתיאור ההתנסויות של גיבורו מייסד מלך מחדש את הפנומנולוגיה הספרותית של ההיזכרות באינטימי כניעורה לחיים מכוח הנופים הרחבים. זהו דיבור שמסורת הסיפור של גנסין ("ב'אצל") ושל יזהר ("ב'אפרים חוזר לאספסת") מציבה לצד יחסי גודל וזעירות, יחסים מיוחדים בין רעש לשקט, בין תנועה ליציבות. ביסודה של הצבה זו מונחת

עמדה פואטית, שהיא גם עמדה פנומולוגית, שלפיה אי־אפשר לייצר התבוננות ללא השתתות אינטימית במרחב הגדול דווקא. עמדה זו משתקפת במיוחד כהגלם ספרותי־תיאורי של השתקעות הפרטים במאות פרטים זעירים, שמכוננים בתיווך מדיטטיבי־הסתכלותי את המרחב העצום – הן של העולם הממשי של הטבע והן של היקום הבדיוני הנפשי.

באותו תיאור עצמו של העבודה בשדה התלתן מתבררת העמדה כי ההכרח לעבוד בלי להיפנות, כלומר בלי להשתתות, הוא מחסום בפני ההתבוננות. העבודה כתנועה היא מצב של אי־שהיה, של הפרעה לקשב. כזה הוא גם השאון השוצף של המים שמסכל את האפשרות לייצר שפה. כשהמים שוקטים, "הגוף העמל" הופך להיות "גוף עומד", גוף קפוא ומקשיב אל תוכו ושומע את מלמול המים וטפטוטם על משהו לא־ידוע. המלמול האונומטופאי הזה הוא שמעיר את החלל האינטימי שאוכלוסיו הן דמויות קרובות ואהובות ופנים ידועות. רק לעתים רחוקות מאתר מלץ את האינטימי בחללים סגורים או בחללים מאוכלסים. ההגשמה האינטימית בעלת המשקע המשמעותי ביותר, כמו זו שהוא מתאר במפגש שבין גיבורו ובין אהובתו, היא אפשרית במקום שבו האני שוהה בתוך חלל של גודל מפולש ואי־אינטימי והוא מתמסר מתוך "הזיה בהקיץ" לחלל שלו עצמו – כלומר אל תנועת ההכבדה אל נפשו שלו. לפי הנוסחה הפואטית של מלץ, האינטימי הוא מפגש עם גודל, עם עצימות מופלגת של חלל פנימי, שיסודות חיצוניים לאני (לרוב קטנים ופשוטים) הם שהעירו חלל זה וכווננו אותו בתוכו. לכך הקדיש מלץ עמוד מופלא ברומן שלו, שבו הוא מתאר שני מעמדים סמוכים של מפגש אינטימי־ארוטי עם חנקה, שהוא מפגש עם האין־סופי – ההליכה בחורשה הצעירה בלילה וההתגלות האפיפנית של "חללו הלבן של העולם" מעל גגות הקיבוץ:

משתתקים מנחמקה וחנקה. מפליגים לתוך שקט הלילה. עומדים. עומדים שנים. איש ואישה. רך הוא כקטיפה האוויר הלילי. והכוכבים מנגנים. מנגנים לתוך דממת קטיפה זו. הוא על אזנה ילחש לה והיא רק ראשה אט תניע. וכפרי בשל בכבדו נוטה ושח ראשה, שח ונופל על חזהו שלו. ידיו תרעדנה, בליטוף על שער ראשה, על גבה המרטיט. היא תאחז בו, זרועותיו מסביבה תלכדנה. – ושוב יתרום ראשה, כבוקע ועולה מאיזה מעמקים. טובלות עיניים, אלו באורן של אלו. שותות בצמא שפתים, אלו ממעינין של אלו – רוות נשמות שתים, זו בנצחה של זו.

ובא עוד ערב, לתוך אפלולית החורשה הצעירה יזלוף אור הירח החיור. מבין לבדים הרקים, מבין לעלים יסתנן ויארז לרשת־פלא של צל ואור. מנחמקה וחנקה כצועדים על פני הרשת נזהרים לא להילכד בה... על גבי זיו אבן של חומה עתיקה יושב מנחמקה. את חנקה יושיב על ברכיו. צמודים ישבו, דמומים, סופגים משחק האור והצל אשר לפניהם, דממה גדולה מסביב, ציפור לנה על אחד העצים שקשקה רגע בכנפיה וחדלה. דממה גדולה בתוכם. עיניה של חנקה ספוגות זוהר לאין גבול. הן מביטות במנחמקה וגל חם יעלה בתוכן. נהיה בהן עד לכלות הנשמה. בתנועות ידיים שלוות, רכות אמהיות תפתח חנקה את קשורי חולצתה. תעניק למנחמקה מברכת גוה הטהור. מברכת שדיה המופלאים. זיו גדול יכה את עיניו של מנחמקה, אנקה כבושה תרעיד גוו. – יצאו חנקה ומנחמקה מאפלולית החורשה. גגות־הפחים

של צריפי החצר מבהיקים לבנים מאוד באור הכסף של הירח. עומדת חנקה רגע כנדהמת. שלג. שלג לבן, שלג מאיר יורח על הגגות. חנקה צוחקת. עיניה מזהירות, מבהיקות טובלות במעינות של אור. מנחמקה כורע על ברכיו. יכבוש ראשו בחום גופה של חנקה. יחבק ברכיה. צוחק ובוכה כאחד. רוצה לגעות, לצעוק לחללו הלבן, החוגג של העולם.¹¹

מול הדף המופלא הזה בכתיבה של מלץ אנו מבקשים לוותר על ניתוח סגנוני לטובת דיבור מדויק ומנוסח באופן מבריק של מבקר הספרות גאסטון באשלאר בפרק "עצימות אינטימית" בספרו הפואטיקה של המרחב:

העצימות [immensité] היא במובן מסוים קטגוריה פילוסופית ההולמת את החלום בהקיץ. החלום בהקיץ ניזון אמנם ממראות מגוונים, אך הוא נוטה על פי טבעו להרהר בגודל [la grandeur]. הרהור זה מעצב עמדה מיוחדת מאוד, מצב נפשי ייחודי, המנתק באחת את החולם מעולמו הקרוב ומציב אותו נוכח עולם המסתמן כאין־סופי [...] למעשה, החלום בהקיץ הוא מצב מכוונן בשלמותו כבר מראשיתו. אף כי לעולם לא ניתן להבחין בנקודת ההתחלה שלו, הוא מתחיל תמיד באותו אופן. החלום בהקיץ חומק מן האובייקט הקרוב וממשיך הרחק, למקום אחר [ailleurs], למרחב של המקום האחר. כאשר אותו מקום אחר נותר טבעי, כאשר הוא אינו שוהה במשכנות העבר, או־אז הוא עצום. וניתן לטעון כי החלום בהקיץ עצמו הופך אז להיות *הרהור ראשוני* [contemplation première].

אילו יכולנו לבחון את רשמי העצימות, את דימויי העצימות או את תרומתה של העצימות לדימוי נתון אחד, היינו נכנסים במהרה לתחום הפנומנולוגי הטהור ביותר – פנומנולוגיה [phénoménologie] ללא תופעות [phénomènes], או בניסוח פרדוקסלי פחות – פנומנולוגיה אשר אינה צריכה להמתין לכינון ולהתייצבותן של התופעות המדומיינות בתוך דימויים שלמים כדי להבין כיצד הדימויים האלה נוצרים.¹²

את מהלך הרהור הזה, של חלום בהקיץ, תולה באשלאר בעמדה מוקדמת הכרחית של בדידות מוחלטת, של אינטימיות של היחיד עם עצמו:

העצימות שוכנת בתוכנו. היא כרוכה במעין התפשטות של הישות, התפשטות הנבלמת על ידי החיים ונעצרת מתוך שיקולי־זהירות, אך שבה ומופיעה כל־אימת שאנחנו נותרים לבדנו. עם שאנחנו פוסקים לנוע, אנחנו במקום אחר; אנחנו חולמים בעולם עצום. העצימות היא התנועה של האדם הדומם. העצימות היא אחד ממאפייניו הדינמיים של החלום השליו בהקיץ.¹³

ייתכן כי הממד של הגודל, אותה עצימות שאין לה שיעור, נתפש בעיני קוראיו של מלץ כמין היפרבולה רומנטית, כמין הצפה רגשית שגיבוריו נתונים בה. בכך נחסם הקשב בפני סגנונו שהעמיד חללים אלה כשיטה פואטית, החושפת את הסוד של היקום הגדול שאתו הוא שרוי באינטימיות מופלגת כל כך. האסטרטגיה הפואטית הזו היא אותה פרקטיקה שבעקבות בשאלאר כינינו אותה "פנומנולוגיה ספרותית" והיא מופעלת גם במקומות

שבהם התמה הרומנטית אינה הנושא של כתביו. אך גם במובאה ה"רומנטית" של מעגלות אפשר לראות כי המרחב הלילי הוא אנלוגי לאותו כובד של תנועת הראש של האישה אל זהו של הגבר, או לתנועת ראשה העולה מן המעמקים; שתיהן צורות של פרקטיקה קונטמפלטיבית של מרחב גדול ודומם שעליו מדבר באשלאר. מהחוויה הזו עצמה נובעת ההזרה של המקום הרומנטי אצל מלך. ההזרה הזו אין כוונתה להתנגד לפולקלור החברתי של "הגורן הרומנטי" של הקיבוץ (שהוא מרחב ארץ ישראלי תנ"כי, מייתי, וחקלאי). "המקום האחר" הרומנטי של מלך הוא לילה שקט שצלילו בא ממנגינת הכוכבים, או חורשה צעירה ונגות ההופכים למשטחי לובן של חלל-עולם גדול. זהו מקום "קוסמי" שמלך תופש אותו מתחילה כ"המקום האינטימי" שלו. בפנומנולוגיה הזו של הלוקוס הרומנטי, זו שדילגה על הגורן המיתית-התנ"כית-החקלאית-הארץ-ישראלית אל המקום הקוסמי, זיהה מלך סוג חדש של הלוך-נפש בתוך מרחב וזמן של "מקום אחר" – מרחב שקיבל לימים עיצוב מועצם בכתיבתו של עמוס עוז.

מלך הגן על העמדה הזו בחירוף נפש, ומכאן ורק מכאן משתמעת "החברתיות" החדשה שהוא מציע, שהיא חברתיות של "היות לבד". מן הטעם הזה הוא מעצב את הזוגיות של גיבוריו כשרויה בתוך מרווח ביניים זה מזה, שבחלליו הם מגלים את האינטימיות שלהם זה עם זה: "בימים, בעבודה, מרוחקים הם זה מזה. וכמעט נוח להם בכך. עם העבודה, תוך העבודה, טובה להם המיה זו בלבם: יבוא הערב. יבוא הערב. כעין סבלנות רחבת-לב ירדה עליהם כבר עם ראשית היצמדם".¹⁴ האינטימיות נבראת בתוך הרווח התחבירי שהקורא נושם אותו כהפסקה דרושה של קריאה בין האזכור הראשון של הביטוי "יבוא הערב" לבין האזכור השני שלו כאיבר תחבירי עצמאי. זהו אותו רווח של "סבלנות רחבת לב", שהוא "מרחב של שהייה" המכריח את הקורא להשתהות באותו אופן שבו הוא מתיר לגיבור להשהות את אהבתו בעבודה "נכונה" שהיא צורה של מנוחה. מן ההכרה הזו צומחת אותה רתיעה גנסינית מעמל היום-יום, ובעיקר מהצפיפות האנושית שמתלווה אליו ודורסת את המרחב האינטימי של היות לבד:

ובעיקר נטרדה עליו מנוחתו בעבודה. ניחושו כי בהתרחב העבודה, במגע עם עוד שותפים בעבודה ידחה הוא מנחמקה, לפינה, וכי תמה בשבילי אותה הרגשה נפלאה שבראשית עבודת התלתן, בשעה שנעשתה ברשות-היחיד שלו, ביזמתו שלו, ובהרגשת צירה – ניחושו זה נתקיים במלואו.¹⁵

כשם שהפנומנולוגיה הספרותית הזו מגלה את האינטימי בתוך המרחב הגדול, כך היא מגלה את הביתי בתוך מה שהוא מפולש. גם כאן מדלגת הפרוזה של מלך מעבר לדימוי המיתולוגי של אָהֶלִי הקבוצות, שכמוהו מוצאים בשירת העלייה השלישית, ובמיוחד אצל שלונסקי,¹⁶ כאביזר סמלי מרכזי לשבט-הרועים המייסד מחדש את העם התנ"כי בעמק יזרעאל, או כאמבלמה של האוהל שנדפסה על כריכת הקובץ הייצוגי ביותר של קהיליית החלוצים בימי העלייה השלישית – הקובץ קהילי־תנו. כדרכו משתמש מלך במטונימיה ראיסטית, אולם הוא עוקף את המשמעות הסמלית המיתית שלה ומייסד אותה מחדש כמרחב מיוחד לפואטיקה שלו. האוהל ברומן מעגלות הוא כמו החלל הלבן המתגלה מעל גגות הקיבוץ. האוהל הוא מקום מפולש פתוח, שהקורא פוגש את גיבורו לפתחו, במקום

שבו הוא נעשה ל"אין בית", כלומר למבנה שבגלל אופיו השברירי והפתוח הוא המשכו של מרחב חיצוני. מן הטעם הזה מתאר מלץ את המעבר אל הבית כרגע של שבר גדול:

באותם הימים עברו לגור בחדר של צריף. עזבו את אהלם הלכן אשר בתוך יריעותיו ראו את אור החיים ופלאם. ביום ההעברה עסקו שניהם בצרירת החפצים ובסידור החדר. מנחמקה עמד באוהל ליד חנקה בין הצרורות המקופלים והמיטות הריקות ונפשו עגומה עליו. לא יכול היה לזוז ממקומו, להתחיל בהוצאת הצרורות, בפניו אהלם. ישב פתאום על הרשת של המיטה הריקה, כבש ראשו בחנקה, קפא ודמם. חנקה העבירה ידה על שער ראשו. כתפיו הרחבות נרעדו, נודעזעו. יכבה חנוקה מורה טילטלה אותו. חנקה גחנה עליו, חיבקה ראשו וכתפיו והתחננה: – לא, לא, מנחמקה, יהיה טוב. תראה שיהיה טוב.¹⁷

כמין אסטרטגיה פואטית קבועה "צובע" מלץ בלבן את חדריו של מנחמקה בצריף ואחר כך את בית-הקבע שבמעלה הגבעה.¹⁸ בכך הוא מבקש "לשוב" אל אותו אוהל צח ומואר, שהוא חלק מהחלל הגדול שבו מתגלה לגיבורו "אור החיים ופלאם" ובו הוא מממש את חייו האינטימיים. ובלשונו המדויקת כל כך של מלץ: "הבית שהקים לו למסגרת להם. ארבעת קירות הבית הסוגרים בתוכם פירור קטן מהחלל האין-סופי – כאן בגבעה הזאת, שרק לפני זמן קצר היתה ריקה ושוממה, כאן – נמחש לו לאדם הפלא הזה ביותר."¹⁹

המסלול הזה של יציאת האדם מעצמו לשם מפגש אינטימי עם עצמו ועם זולתו הפך להיות הנושא העלילתי של הרומן. דוגמה לכך היא העלילה הארוטית המקבילה של חנקה עם שמואל גרוסמן, ובמיוחד תיאור מיניותו הדחוייה, שממנה היא נחלצת על ידי כך שהיא יוצאת מתוך עצמה אל חלל גדול וזוהר של לילה המואר בירח העומד באמצע הרקיע, והיא שבה אל בית המואר באור יקרות.²⁰

מלץ מעצב טקסט המתנגד לאידאולוגיה הקיבוצית של זמנו – תמיד מנקודת המוצא הפואטית שלו, ולא כצורה של הצבה אידאולוגית אופוזיציונית. התנגדותו היא תמיד צורה של רתיעה מן הגסות הפולשנית, הוולגרית והרועשת של דובריה הבלתי-אינטימיים של האידאולוגיה הקיבוצית. כמעט כל חלקו השני של הרומן עוסק בהוויה העריצה של חברת העבודה הפעלתנית הזו, שמלץ מכנה אותה "הוויה מכופתרת" ושהגיבור שלה הוא שלמה תמרי:

כאילו "כיפתר" עצמו על כל כפתוריו, הידק שיניו, לא לתת לשום הרהור-עברה חסו-וחלילה, לחדור לגבול מחשבתו [...] לא. לשלמה תמרי העבודה אינה משחק. הוא נאלץ להדק שיניו בשעת העבודה. והוא מהדקן. שלמה תמרי אומר: – צריך לעבוד. צריך להוציא עבודה. צריך להספיק וחוטמו מתחדד כחרטומו של עוף טורף. ועיניו מתחדדות כשל חסיד זועף וקנאי. שפתיו יבשות ודבקות ושיניו מהודקות הדק היטב.²¹

ההוויה המהודקת הצפופה במעשים ובדיבורים היא אויבתם של מרווח השהות והמרחב האינטימי הגדול של מלץ. העוינות הזו שמלץ ממקם אותה בתחום פילוסופי, הבחנתי

וניסיוני אינה דווקא אידאולוגית, ולפיכך אין בה אף פעם משטמה אל הסביבה החברתית שבתוכה היא מתגוררת. אבל היא מזהה פעם אחר פעם את ההבדל שבין פעולה מתוך שהות ופעולה מתוך בהילות ודחיפות. היא מזהה את הפיכת התנועה האנושית ממעשה משמעותי לתכנון מכני – למה שמכונה בעגה החברתית של הקיבוץ "ארגון". העגה הזו, שהגיבור נבחל ממנה, היא הנושא העיוני של הפרק ה-39 של הרומן.²² כאן מגיע מלץ מכוח הפנומנולוגיה שלו עצמו להבחנות עמוקות ביותר ביחס להבדל שבין ארגון חברתי שהוא מוכני, עמלני וכלכלי ("מכונה קבוצתית גדולה")²³ לבין "עדה" שהיא ברית אחרת, תפישה שאותה מציג מלץ דווקא מתוך גרונו של הציניקן הגדול של הקיבוץ שמואל גרוסמן. "העדה" מדברת, משוחח, ו"הארגון" מפטפט ו"מבטא".²⁴ דווקא מגרונו של גרוסמן משמיע מלץ את הביקורת שלו כנגד מה שהוא תופש כדיבור פטפטני, שהוא בבואה של התרוצצות של עשייה מכנית. דברים אלה גיבורו אינו מסוגל לשאת במרחב העבודה (בשדה הפלחה) של הקיבוץ ובמרחב הדיבור והאכילה של הקיבוץ (חדר האוכל).

יש להניח כי מלץ הכיר את ההבחנה הידועה שבין "ארגון" (Gesellschaft) ל"עדה/קהילייה" (Gemeinschaft) מבית מדרשו של גוסטב לנדואר, בתיווכו של מרטין בובר שפרסם את מסותיו של לנדואר "האדם בהתהוות" (1921) ו"התחלות" (1924),²⁵ ולאחר מכן תיווך אותו לקורא העברי בשנות השלושים באמצעות מסותיו שלו על "ברית הבריתות" ועל ה"חברותא".²⁶ השיח הזה כבר חלחל אל השכבה האינטלקטואלית דוברת הגרמנית של יהודי אירופה בעשור השני של המאה העשרים. צעיריו של אותו דור מצאו את דרכם אל גרעיני "השומר הצעיר", אולם הצד המפתיע הוא כי מלץ מגיע למיצוי הדיבור הספרותי של השיח הזה באופן שבו הוא משתמש במושגים "ארגון" ו"עדה", כנטוע עמוק מאוד בתוך השיח הפואטי שלו על החלל הגדול ועל החוויה האינטימית. בכך חשיבותו של מלץ כמי שעסק בסוגיה היסטוריוגרפית-תרבותית עמוקה, הנוגעת במסורות-היסוד של עיצוב שני סטראוטיפים יהודיים מוקצנים: הפעלתני, המתרוצץ והפטפטן הרועש בנוסח הקומי-סטירי של מנחם-מנדל מאת שלום עליכם ומנדלי מוכר ספרים בסיפורי שלום יעקב אברמוביץ. שני כותבים אלה ממקמים את הסטראוטיפים האקטיביים שלהם במרחב הקולקטיבי העירתי, הוולגרי והדורסני, שהאנטימיות שלו ספוגת מחנק של בית-מרחץ ויריד. מול אלה עוצבה מסורת של סטראוטיפים אינטימיים קונטמפלטיביים "בודדים במועדם" ו"בנים יקרים", כמו אצל ברדיצ'בסקי וגנסין, שכל אחד מהם הוא עדה של איש אחד, המתכתב עם אחיו הנסתרים בעדות גולות ורחוקות כמו שלו. אתם – וכנראה לא עם אלה שרואים בו כותב יומן של "נודניק מר-לב" – מתכתבת הפרוזה האינטימית של דוד מלץ, ובתוך המסורת הספרותית הזו הוא ממציא מחדש את מנחמקה שלו שבוחל בפלחה ומבקש לחזור לאספסת.

הטרגדיה של החזרה; המקום הסגנוני של השער נעול

צורת הקיפול-הכינוס של האני באחר, המרחב האינטימי המתעצב בתוך המרחב הפתוח, מרווח השהות המתגלגל בעיצומה של הפעולה הרציפה – כל אופני ההתבוננות אשר נחשפו ותוארו בחלקו הראשון של המאמר העוסק ברומן מעגלות, ממשיכים לנתב את

דרכו של מלך גם ברומן השער נעול.²⁷ התבוננותו של מלך במרחב היא התבוננות פעילה אשר אינה חדלה מלהתנסח מחדש באמצעות פיגורות לשוניות. הרומן השער נעול, אשר נדפס לראשונה בשנת תשי"ט, עשוי על כן להיקרא כמעין המשך למלאכת הניסוח של הקיבוץ כמרחב הניתן למבט, שבה החל מלך כבר בספרו מעגלות. ואכן, על העיון בספרו של מלך השער נעול להידרש ראשית כול למטפורה המרחבית המנוסחת בכותרת. בנבדל מן הביטוי השמני "השער הנעול", המצרף שם-עצם ושם-תואר, בחר מלך לכנות את ספרו בביטוי הפועלי "השער נעול", הכולל נושא ופועל-מצב. בניסוחה זה, כותרת הרומן משמשת פסוק נרטיבי הרומז על סיפור המעשה כולו כסיפור שביסודו פעולת קיטוע של מרחב, סרטוט של טווח מוגדר, הכרעה, קו-גבול.

הרומן השער נעול מגולל הליך של הוקעה מן המרחב הקולקטיבי, ששיאו התאבדות כפולה. ראשית סיפור המעשה בהגעתו של הסטודנט לפילוסופיה משה מאוחד אל הקיבוץ, לאחר שהחליט לעזוב את לימודיו וללכת "מן המיצר של האני אל מרחב האדם".²⁸ סופו של סיפור המעשה בעזיבתו את הקיבוץ בעקבות התאבדותו של שותפו לצריף, שאותה ישחזר בהתאבדות דומה החותמת את הרומן. התשתית התמטית של המרחב תומכת בסיפור המעשה ומציינת יחס של היפוך סימטרי בין "מעלה הדרך", שם פוגש משה מאוחד את עגלת חברי הקיבוץ העולים מן השדה ומצטרף אליהם: "בין כה וכה השיגה העגלה את נוסעי הרכבת שהיו צועדים במעלה הדרך לעבר שני הישובים שבמדרון",²⁹ לבין "מורד ההר". במורד ההר צועד משה מאוחד לבדו לאחר שעזב את הקיבוץ לקראת סוף הרומן: "לא נפרד מאיש [...] בילקוטו שלו, כפי שבא לכאן, לפני שנה, אל הקיבוץ, ירד עתה במורד ההר – מן הקיבוץ".³⁰

בסימטריה זו מתאפיין גם המרחב המילולי שראשיתו בדיאלוג וסופו במונולוג, כמו היו הדיבורים נגזרת של הנוכחים במרחב. שיחתו הראשונה של משה מאוחד עם חבר הקיבוץ אברהם חן מתאפיינת במטפורות המקנות למרחב משמעות חברתית: "אך הדרך אחת היא: אל האדם, עם האדם בחברותא, בהידבקות, באהבה. לגלות המעיין לצמאים, להורות לתועים דרך אל המקור".³¹ לעומת זאת, את דבריו האחרונים טרם התאבדותו משמיע משה מאוחד בינו לבינו במרחב מבודד הנמצא מחוץ ליישוב: "נשא עיניו על-פני השדות מסביב, ולא היתה לפניו אף נקודת-אחיזה אחת [...] 'אדרבא. הרי בשלווה גמורה אסתלק לי. כאן. בצד הדרך. אשכב לי ולא אפריע לאיש...".³²

ההבניה הנרטיבית של הליך ההוקעה – המתקדמת מרגע הגעתו של משה מאוחד אל הקיבוץ ועד עזיבתו את הקיבוץ ולבסוף את החיים עצמם – מונעת באמצעות הבניה של המרחב. אך כפי שיתחוויר להלן, המרחב אינו משמש תשתית תמטית בלבד, אלא יש לו גם ביטוי תחבירי, המתגלה בסידורם הייחודי של סימני-הפיסוק ואברי-הדיבר ברצף של הטקסט ובמשך של הכתיבה. התחביר הוא התגלמות סגנונית של המרחב, המקבילה להתגלמותו העלילתית-תמטית. לעתים הסגנון מדובב את צמתי-המשמעות העלילתיים-תמטיים, אך בפעמים אחרות הוא חורג מהם ונותר כ"ותרה" של משמעות. אז המרחב התחבירי של פיסוק וסידור אברי-הדיבר רחב כביכול מן המרחב התמטי של השדות וצריפי הקיבוץ המתוארים.

כפי שנראה להלן, קיימת אצל מלך אי-הלימה בין ההבניה הסגנונית לבין ההבניה העלילתית של הרומן. אי-הלימה זו ניכרת בייחוד בתופעה האופיינית לכתיבתו של מלך בכלל ולכתיבת השער נעול בפרט – הצטמצמות מגוון התכנים והרחבת מנעד המשמעויות. תופעה זו, המציגה מצב של מיעוט מידע ועודף משמעות, מתממשת באופן המובהק ביותר בחזרה. החזרה היא האמצעי הסגנוני המדגים אולי יותר מכל את העודפות של הביטוי ביחס לתוכן שהוא מייצג. החזרה מנטרלת את התכנים ומייתרת את הסגנון כמו בהליך של השעיה – השעייתו של התוכן המיוצג לטובת ההתמקדות בצורת הפנייה אל התוכן.³³

כתופעה סגנונית, החזרה תובעת להפנות את הקשב מן הספרות התוכנית, המציעה מכלול של סדרים תמטיים שכבר נכתבו, אל הספרות הנכתבת-עדיין. בעוד הפרשנות התמטית של השער נעול נדרשת למתח הראליסטי בין רשות-היחיד לבין רשות-הרבים בהקשר ההיסטורי של הקיבוץ, הפרשנות הסגנונית שננסח כאן משעה את הראליזם ההיסטורי בספרו של מלך לטובת הראליזם של תהליכי הכתיבה האופייניים לו. ריאליזם זה, שניתן לכנות אותו "ראליזם של הכתיבה", מתעתד לפרוט את האופנים השונים שבהם מלך פונה אל התכנים התמטיים.³⁴ ביסודו של ראליזם זה הטענה כי ספרו של מלך לא רק "מדבר על", אלא הוא "מדבר כך" (ולא אחרת). כתיבתו של מלך היא "פנייה אל" התכנים בתנאי שהפנייה משמעה שם פעולה. במובן זה הספרות היא פעולה של פנייה, כלומר היא מבטאת, היא מנסחת, היא מסגנת. היא איננה התוכן שעליו היא מדברת ואותו היא מתארת, אלא היא העשייה לקראת התוכן הזה, הכתיבה לקראת התוכן, החיפוש אחר התוכן. כאשר מנעד המשמעויות עובר מן התכנים אל הסגנון, הפיסוק והסידור מחדש של אברי-הדיבר ברצף התחבירי מבטאים את החיפוש, את הגישוש, את משך הכתיבה שבספרות. מנעד המשמעויות עובר מן התכנים אל מה שאנו מכנים, בעקבות מרלו-פונטי, מחוות-הסימון.³⁵ מחוות-הסימון היא האופן הייחודי (ייחודי כפי שתנועה של גוף מסוים היא תו ההיכר שלו) שבו הסגנון (בתנאי שמבינים אותו כאקט) מארגן מחדש את המשמעויות השגורות לטובת משמעות חדשה. מערך מחוות-הסימון חוצה את מערך התכנים כאשר ניכרת עודפות של הביטוי ביחס לתכנים שהביטוי מייצג. נראה כי בכתיבתו של מלך החזרה היא שמייצרת עודפות מעין זו, וכי מערך המחוות שביסוד כתיבתו מתאפיין בכך שהוא "תחביר של חזרות" החוצה את המהלך העלילתי באמצעות מהלך תחבירי.

החזרה היא תשתית של זהות בין מסמנים. לכאורה, היא מצב שבו אותו התוכן מסומן פעמיים, פעם אחר פעם, באמצעות אותו מסמן. אך למעשה, לעולם אין פירושה של החזרה שוויון, אלא הנכחה של אי-השוויון הקיים בין מסמנים זהים. כדי להסביר את תופעת החזרה יש להשעות את היחס המוסכם בין מסמן ומסומן³⁶ ולפנות אל מחוות-הסימון המשוקעת בביטוי. מחוות-הסימון, המחווה הסגנונית של הכתיבה, היא שיכולה לייצר הבחנה בין מסמנים זהים לחלוטין. כמחוות-סימון, החזרה היא כתיבה מחדש של מה-שכבר-נכתב כפי-שלא-נכתב-מעולם. לשון אחר, החזרה מעדכנת את התוכן באמצעות עדכון האופן והתנאים של הכתיבה. מכאן שאי-השוויון בין שני מסמנים זהים נגזר מן התמורה במיקומם ברצף הכתיבה, במעמדם היחסי באשר לכתיבה שקדמה להם ולכתיבה שתבוא אחריהם. על כן, הדיון בתופעת החזרה ממוקם בהקשר כללי של דיון בסגנון התחבירי של המשפט. הצירוף, ולא המילה הבודדת, הוא יחידת-המשמעות המינימלית המאפשרת לזהות תופעה של חזרה. יחידה זו מופיעה

לאורך הרצף התחבירי של הניסוח ומתגבשת במשך של הכתיבה. כך אפוא החזרה מחייבת לחשוב על הכתיבה במונחים של פעולה זמנית, הניזונה מן הפערים היחסיים בין המוקדם למאוחר. ליתר דיוק, החזרה מחייבת להשעות את הכתוב ולחשוף את הערכים הזמניים השונים של פעולת הכתיבה הנעה בין מה־שנכתב־שוב לבין מה־שנכתב־מחדש והמייצרת טווח של אי־הלימה הנחשף תמיד על רקע יסוד של זהות.

* * *

המהלך העלילתי של השער נעול מנסח התרחשות, שכבר אפיינו בראשית דברינו כהליך של הוקעה, המתארת מעבר ממצב עניינים אחד – הגעתו של משה מאוחד אל הקיבוץ, למצב עניינים שני – הסתלקותו מן הקיבוץ ומן העולם.

עד כה התייחסנו לחזרה כמאפיין סגנוני ולא כמרכיב עלילתי. ואכן, נדמה כי בעוד העלילה מנסחת שינוי או התקדמות ממצב עניינים אחד למשנהו, החזרה איננה אלא הכפלה או שכתוב של מצב עניינים אחד ויחיד. עזיבתו של משה מאוחד את הקיבוץ איננה חזרה על ההגעה כי אם היפוך שלה. המתח התמטי בין רשות־היחיד של משה מאוחד לרשות־הרבים של הקיבוץ איננו מבנה של חזרה כי אם מבנה של ניגוד. החזרה אינה משרתת את המהלך העלילתי, אלא מייטרת אותו וחושפת מתחתיו מכלול של מחוות־סימון המדובבות דווקא את אזורי־האלם של העלילה: החזרה מנסחת את מה שאינו נכלל בעלילה, את השכתוב אשר אינו נכלל בשינוי, את השהות הסגנונית אשר אינה נכללת בהתקדמות העלילתית. ראשיתו וסופו של סיפור המעשה מעמידים בפני החזרה את מבחנה העיקרי, מאחר שהמעבר בין מצבי־העניינים מנוגד כאמור לשכתוב ולשהות שמנסחת החזרה. אך כפי שיתברר בהמשך הדברים, דווקא היחס בין העלילה לבין החזרה מאפשר לחשוף את מנעד המשמעויות הסגנוניות (שכתוב, שהות, עדכון) בצד מנעד המשמעויות העלילתיות (התקדמות, הנעה, תמורה).

העיון ברומן השער נעול נפתח במובאה מן העמודים הראשונים ובה מונולוג פנימי של חבר־הקיבוץ אברהם חן, העולה בעגלה מן השדה עייף ורצוף בתום יום העבודה. כשהוא בעגלה נזכר אברהם חן בהתייעצותו זה לא כבר עם רופא קופת החולים בעיר:

“הגד־נא לי, דוקטור, עד מתי אתקשה בעבודה?”

באותו רגע סיים הרופא רישום הפתק, נשא את ראשו וזקף באברהם חן את עינו, שכבר היו דהות, ללא זיק של עליצות, וענה לו בקול שנשמעה בו כעין חריקה: “עד יום מותך”.

ולא היה בהן, בשלוש המילים האלה, כל זכר לאותן בדיחות עליזות והלצות מפולפלות, שהיו מעוררות צחוק בחדר־האכילה של פלוגת־העבודה במושבה הקטנה. עתה, בשבתו בעגלה בין חבריו לעבודה, מקשיב ולא מקשיב למשא־ומתן בעניין סידור העבודה ליום המחרת, וחש רעדה של צינה מלפפת ברכיו, נטפלו אליו שלוש המילים של הרופא הזקן וחרקו באוזניו עם תנורת אופני העגלה: עד יום מותך,³⁷

החזרה על הביטוי "עד יום מותך" מנומקת באמצעות תרחיש עלילתי של היזכרות. בעקבות התשישות שחש אברהם חן בגמר יום העבודה – "עדיין חש הוא ברגליו גם בשבתו בעגלה, וחולשה מוזרה מלפפת את ברכיו". הוא נזכר בביקורו אצל הרופא "לפני זמן-מה נזדמן בעיר למשרד של קופת-חולים, נכנס לשאול בעצת רופא". אך דיאלוג זה בין אברהם חן לרופא חודר אל ההווה הסיפורי לא רק באמצעות נרטיב של היזכרות, כי אם גם מתוך נימוק סגנוני של התמקדות 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 הטרמה עלילתית ביחס לסוף הרומן, ובו מתואר לא יום מוות אחד בלבד אלא שניים: התאבדותו של אחד מחברי הקיבוץ הוותיקים ולאחריה התאבדותו של משה מאוחד אשר זה מקרוב בא. מאידך גיסא, החזרה על פסוק זה מבטאת מהלך סגנוני, שיטת עבודה בכתיבה שמלץ מנסח בראשית הספר ושתשמש אותו לכל אורכו.

מבחינת העלילה הראליסטית של השער נעול, החזרה על צירוף המילים "עד יום מותך" מחוללת אירוע בלתי-קביל כיוון שהיא משכתבת את יום המוות פעמיים, פעם בדבריו של הרופא ופעם בדבריו של אברהם חן עצמו, כאילו זה האחרון צפוי להכיר, כביכול, שתי מיתות. אך החזרה הסגנונית על הפסוק "עד יום מותך" איננה אירוע עלילתי, והכתיבה החוזרת של יום המוות איננה התרחשות חוזרת של יום המוות. מקרה מובהק זה מאפשר לנו להיווכח כי החזרה איננה מוטיב עלילתי-תוכני, אלא היא משעה את הראליזם העלילתי כדי ליצור יתרה סגנונית. במובאה זו החזרה פוערת מרחב אליפטי בין אזכרו הראשון של הביטוי בדבריו של הרופא לבין הציטוט המאוחר של אברהם חן, מ"יום המוות" הראשון ועד "יום המוות" השני. במרחב זה מתבצעת חזרה נוספת על אותו 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 נשללת: "ולא היה בהן, בשלוש המילים האלה, כל זכר לאותן בדיחות עליונות והלצות מפולפלות". זוהי חזרה המנכיחה את התכנים אשר אינם נכללים בה. חזרה שבשלילה, חזרה בלתי-חוזרת, חזרה שאין בה כביכול "כל זכר" לפסוק שעליו היא חוזרת, ובכל זאת היא המניע לכתיבתה של הפסקה כולה.

אף כי נדמה שהחזרה אינה הולמת תמיד את הראליזם העלילתי, יש לה חשיבות בארגון הרצף הסיפורי. החזרה משולבת בתנועה, ואף ניתן לומר – במקצב של הכתיבה. כך ציטוטו של אברהם חן את דברי הרופא מונע או לחלופין מניע את אופני העגלה: "נטפלו אליו שלוש המילים של הרופא הזקן וחרקו באוזניו עם תנודת אופני העגלה: עד יום מותך, עד יום מותך". כאן החזרה היא מטונימיה של התרחשות. אך אין הכוונה רק להתרחשות העלילתית של הנסיעה בעגלה, כי אם גם להתרחשותה של מחוות-הסימון שביסודה של הכתיבה. החזרה על הפסוק "עד יום מותך, עד יום מותך" במקביל לחריקת אופני העגלה משמיעה את המחווה שבכתיבה, מנכיחה אותה בקול, קול חריקת הגלגלים, קול ערעור השוויון בין הפסוקים החוזרים.

החזרה היא אפוא דבר והיפוכו, היא מחייבת להגות בתמורה ולא דווקא בשוויון. החזרה לעולם איננה הלימה בין שני אירועים. היא איננה הלימה בין מה שכבר קראתי לבין מה

שאני קורא עכשיו, אלא היא חושפת מרחב של פער בין זהויות. החזרה מניעה את הכתיבה דווקא משום שהיא מכוננת מרחב של פער, של אי־שוויון בין מסמנים. כך, באופן פרדוקסלי, החזרה היא מנגנון של התקדמות, המתכוונן בתוך זהות. החזרה היא המנגנון המניע את הכתיבה משום שהיא יוצרת תמורה במה־שכבר־נכתב באמצעות מה־שנכתב־מחדש.³⁸

אך יש והתמורה נובעת דווקא ממה־שאינו־נכתב. יש והחזרה על סימנים זהים מסיטה את הקשב מן הדפוס לעבר המרווח הלבן הנוצר בין שתי כתיבות. סימני הדפוס הזהים הופכים לקווי מתאר סימטריים של צורה לבנה, צורתו של הדף הלבן הנחשף בין המילים. המרווח הלבן הנחשף בין סימני הדפוס הוא למשל דמות אמו של אברהם חן, שאותה הוא מדמה לראות ביושבו באותה עגלה העולה מן השדות אל הקיבוץ. זוהי אמו הנעדרת אשר נותרה "בגלות פולין", והיא מופיעה באותה שעת ערב בארץ ישראל כנעדרת בין נוכחים. כמרווח לבן המתגלה לפתע בין סימנים מודפסים, כך מתגלה לאברהם חן דמותה הנעלמה של אמו בין היורדים מקרונות הרכבת העוצרת בסמוך: "משנסתלקה הרכבת חצתה העגלה את הפסים והמשיכה בדרכה. אברהם חן חיפש לשווא את הדמות הקטנה שנגלתה לפניו בין היורדים מן הקרונות. זו נעלמה וכלא היתה. נתיבבה בו כל הוֹיָתוּ: – אמא, אמא."³⁹

הביטוי "אמא, אמא" מציע מקרה מדויק של חזרה, שבו מילה אחת חוזרת פעמיים בהפרש של פסיק. התמורה שמייצרת חזרה זו מקורה במרווח הלבן המסורטט בין שתי המילים. מרווח זה עשוי להיקרא הן כפיגורה מטפורית של דמות נעדרת בין נוכחים, סימן לבן בין סימנים שחורים, והן כפיגורה של דיבור. במובן שני זה, המרווח הלבן וסימן הפיסוק מייצגים את ההקשר ההיגדי (énonciatif) של היבבה: "נתיבבה בו כל הוֹיָתוּ: – אמא, אמא". לסימני הדפוס מעמד מימטי ביחס ליבבה. המרווח בין המילה הראשונה לשנייה הוא־הוא היבבה עצמה, הוא המציין את מנעד הצליל, ואילו הפסיק מציין את הנשימה המתנגנת ביבבה. כך אפוא, המילה החוזרת לעולם אינה שוות ערך למילה הראשונה, משום שהיא כוללת בתוכה את כתיבתה־הגייתה של המילה הראשונה, כעבר קרוב המעצב את ההווה שלה.

שימוש נוסף בחזרה עושה מלץ באמצעות ההומונימים. אלה מכוננים את משמעותם על בסיס ההבחנה בין הערך הפונטי של ההגייה לבין הערך החזותי של הכתוב וניסוח היחס ביניהם. "זה ימים רבים, ימי עמל ותלאה, ברשות־היחיד שלו וברשות הרבים של קיבוץ אנשים אלה אשר שיתף חייו עימהם, היתה דמותה הרחימה של אָמו דחוקה באיזו קרן־זווית ולא עָמו.⁴⁰ מה בין "אָמו" לבין "עָמו"? בכתוב ניכר השוני המשמעי בין האות א' לאות ע', אך במציאות ההגייה של העברית הישראלית הוא נוטה להתמוסס. במקרה זה, התרחשותה של החזרה תלויה אם כן בזיקתה של הכתיבה להגייה. ההגייה מציעה אופק חדש של משמעויות בצד האופק המסומן על ידי הכתיבה, ומוסיפה על הביטוי המשתמע בפועל – "אָמו איננה עָמו", אפשרות ביטוי שבכוח – "אָמו איננה אָמו". במקרה זה החזרה היא אופק הזהות של שני מסמנים שונים, הנותר בלתי־ממומש בכתוב. החזרה הבלתי־כתובה היא חזרה בלתי־ממומשת, חזרה הנותרת כהבדל, חזרה היוצאת מתוך השוני בין המסמנים ופועלת במרחב החריגה ולא במרחב הזהות.

הדיון בהומונים כחזרה אפשרית ובלתי־כתובה בפועל מוביל למסקנה כי החזרה פועלת במקביל בשני מישורים של ייצור משמעות: המישור הפונטי הנהגה והמישור הגרפי הנכתב. אך יש מקרים שבהם החזרה מעצבת את המערך הגרפי של הפסקה המודפסת. כך, למשל, בתיאור אמו של אברהם חן בחנותה: "כל ימיה עשתה בחנות הקטנה והצרה לממכר דברי־חלב, חמאה וגבינה, שלא קל להישמר בה מן השמנונית הדביקה, ובכל זאת כמו לא דבקה בה השמנונית. לעולם נקייה וטהורה היתה, ושמלתה טהורה מכל רבב, וטהרה מפיק מבט עיניה הרך והלטיף"⁴¹.

היחס בין הכתמה לניקיון מועתק מן המישור התמטי אל המישור הטקסטואלי. ההכתמה הופכת להיות פיגורה טקסטואלית כאשר המילה "שמנונית" חוזרת ומופיעה בסוף כל אחד מן הפסוקים במשפט הבא: "לא קל להישמר בה מן השמנונית, ובכל זאת כמו לא דבקה בה השמנונית". התחביר של המשפט מתעמת עם תוכנו: אם משמעותו היא שהשמנונית אינה דבקה באם והיא מצליחה להישמר ממנה, אזי צורתו התחבירית של המשפט מביעה בדיוק את ההפך, שכן השמנונית "דבקה" בסוף כל פסוק, כך שההכתמה נראית על גבי הטקסט כמו ציור פיגורטיבי. התחביר מתכתב עם התוכן גם בשימוש בתואר "טהורה" במשפט הבא: "לעולם נקייה וטהורה היתה, ושמלתה טהורה מכל רבב, וטהרה מפיק מבט עיניה הרך והלטיף". החזרה על התואר "טהורה" בכל פסוק במשפט המצוטט היא בגדר היפוך אוקסימורוני של התוכן, שכן החזרה "מכתימה" את המשפט ב"כתמי טהור". "כתמים" אלה חוזרים ונכתבים עד שהם הופכים משם תואר לשם עצם (substantif), ועד שהחזרה הופכת את התואר למהות (substance) שהאם מפיקה: "וטהרה מפיק מבט עיניה הרך והלטיף".

באמצעות עיון במובאות שונות מראשית הרומן הדגמנו כיצד משמשת החזרה מנוע להתקדמות הכתיבה. מצאנו כי כל חזרה משנה את הנתון הראשוני שעליו היא חוזרת (זאת בהנחה שהנתון הראשוני אף הוא אינו ראשוני אלא לעולם חוזר). החזרה נושאת אפוא עמה סתירה מהותית של הזרת התוכן החוזר כך שאיננו הולם עוד את מופעו הראשון. אך נוכחנו לדעת כי החזרה מניעה את הכתיבה דווקא משום שהיא מייצרת מרחב של אי־הלימה בין המופעים החוזרים. כך היא חושפת למעשה את המשמעויות שמתכוננות ברצף התחבירי של הניסוח ובזמניות של פעולת הכתיבה.

דוגמה עיקרית לכוחה של החזרה כמנגנון כתיבה מצויה בפסקה הפותחת את סיפור המעשה. פסקה זו מתארת את הגעתו של משה מאוחד ברכבת העוברת על פני עגלתו של אברהם חן ושאר חברי הקיבוץ השבים כולם מן השדה. זהו אחד מקטעי־המפתח התמטיים של הרומן, ובו תנוסח לראשונה הגדרה של עצמיות הנולדת מן המתח בין רשות־היחיד לרשות־הרבים שבו עוסק מלך מתחילתו של הרומן ועד סופו:

גם בארצנו הקטנה יש ברכבת העוברת על פנינו מנשימתם של מרחקים לא־נודעים, והיא מעוררת ציפייה למשהו שאין אדם יודע מה טיבו, וכל עצמו אינו אלא איזה אולי. אולי ינצנץ אותו רמז מרענן המדליק זיק בעיניים. אולי תנשם אותה נשימה חופשית, חדשה, חדשה, המרחיבה את החזה ומפעימה את הלב. אולי יתגלה זה

שכאן, ביום-יום ובעמלו התדיר, איננו איתנו, שליח מעולם שעבר או עתיד לבוא. אולי תופיע נהרה של זיר-קלסטר פני-נערה מימי-נעורים ראשונים, צחים, זכים, או קלסטר של דמות שעודנה חבויה בקפלי הימים העתידיים לבוא. אם כה ואם כה, הלב יתפרפר כציפור בכלוב. אין פלא אפוא, כי בעבור רכבת-הערב הקטנה על-פני השבים מעמל יומם בשדה, יחדלו מכל דין-ודברים שביניהם, ראשיהם ישתרבו ועיניהם תבלושנה אחר הבלתי-נודע, שאולי מסתתר הוא בפניות האפלות של קרונות הרכבת. הן ייתכן, כי הוא שלוח אליהם, דווקא אל אחד מהם.⁴²

בקריאה ראשונה ניכר כי קטע זה משופע חזרות האופייניות לטכניקת הכתיבה של מלך. חלקן הגדול אינו חזרות מדויקות אלא מקבילות רחוקות, המודדות את הפרדיגמות השונות של ביטויים דומים ומקשרות ביניהן באמצעות הרצף הסינטגמטי של הכתיבה. כך היא אותה נשימה חופשית "המרחיבה את החזה ומפעימה את הלב", או הביטויים העודפים "נהרה של זיר"; "קלסטר פנים" עם ההומונים הכלול בהם "נהרה", "נערה", או אותם נעורים "צחים, זכים". ביטויים אלה מורכבים כולם מצירופים חופפים בני שתי מילים או שני איברים, המעניקים לפסקה כולה מקצב מובחן של הכפלה, בצד כמה ממטבעות הלשון השגורים הגזורים ממקצב זה כגון "ביום-יום", "אם כה ואם כה", "דין-ודברים".

אך הפסקה המצוטטת לעיל מציגה נוסף לזאת גם את אחד המופעים המעניינים והבעייתיים ביותר של החזרה בכתיבתו של מלך, היא החזרה על המילה "אולי". השימוש החוזר במילה "אולי" הוא רב-משמעי: זהו איבר תחבירי הניצב בראשיתו של כל משפט; זוהי מילת תנאי המגדירה את תוכנו של כל משפט כמשאלה היפותטית; זהו מודוס הקיום האופייני לציפייה; ולבסוף – זוהי מחווה המציגה את הפנייה אל הבלתי-נודע כפנייתה של הספרות אל התכנים שהיא מבקשת לעצמה.

המילה "אולי" מופיעה לראשונה בתוך הקשר של ציפייה, ומסמנת חריגה מרומזת מן הציפייה עצמה אל הגדרת טיבו של האדם המצפה: "ציפייה למשהו שאין אדם יודע מה טיבו וכל עצמו אינו אלא איזה אולי". זוהי הגדרה מסקרנת במיוחד של העצמות משום שהחיוב בה כרוך בשלילה – "וכל עצמו אינו אלא", ובאי-הכרעה – "איזה אולי". אך בעוד המילה "אולי" משמשת בפסוק זה שם-עצם, בהופעותיה הבאות היא משנה את מעמדה התחבירי והופכת למילת תנאי. המידה השווה בין מכלול הופעותיה של המילה "אולי", הן כשם עצם והן כמילת תנאי, היא המעמד האונטולוגי המעורער שהיא מעניקה לתכנים שהיא מאפיינת. השימוש החוזר במילה זו בראשית כל משפט מקנה לתכנים מעמד היפותטי, ורומז בכך כי הספרות אינה מקיפה את התכנים שהיא מדברת עליהם, אלא מייחלת להם, מצפה לבואם בכתיבה עתידית.

החזרה על המילה "אולי" היא חזרה על האפשרי, כמו שינון פנייה אשר עוד לא ידוע כיצד תיענה: "משהו שאין אדם יודע מה טיבו". במובן זה, ראשית סיפור המעשה של השער נעול היא בריבוי העלילות האפשריות הממתנות להיכתב: שליח, נערה, דמות חבויה. כל חזרה על המילה "אולי" והפסוקים הנלווים לה מממשת מקטע מוגבל, תוכן מסוים, ביטוי

אחד מאופק האפשרויות שמנגד. כל שימוש כזה עורך מחדש את האופק הפוטנציאלי, כל חזרה היא בחזקת ניסוח שונה של האפשרי, כתיבה של אפשרות נוספת, כתיבה של מה-שטרם-נכתב. החזרה על המילה "אולי" היא מימוש של מה-שיכול-להיות, כלומר של מה-שאיננו-למעשה. כל כתיבה חוזרת של המילה "אולי" המציגה סיפור-מעשה אפשרי, היא כתיבה המממשת דבר-בלתי-ממומש, או לפי ניסוחו של מלך עצמו: "אולי יתגלה זה שכאן, ביום-יום ובעמלו התדיר, איננו איתנו". כלומר, אולי יתגלה ההיעדר בתוך מבנה של נוכחות.

הטיית-העתיד של הפעלים במשפטים אלה, הטיית התנאי ההיפותטי, מביעה את מה שיכול להתקיים בכוח, כאפשרות, אך איננו קיים בפועל. הטיית-העתיד של הפעלים הללו אינה מביעה זמניות, אלא מודאליות (=אֶפְנוֹן), של מה-שיכול-להיות-ואיננו). עניין זה מנוסח בטקסט באופן הבא: "שליח [...] מעולם שעבר או עתיד לבוא"; "פני נערה מימי נעורים ראשונים [...] או קלסתרר של דמות שעודנה חבויה בקפלי הימים העתידיים לבוא"⁴³ זוהי חזרה על מה שאיננו מתקיים בפועל, על מה שהתקיים בעבר ואולי עתיד להתקיים שוב. החזרה, שכביכול אמורה לשכתב את העבר בתוך ההווה, היא כרגע משוללת הווה. החזרה על התנאי ההיפותטי של האפשרות המגולם במילה "אולי", היא חזרה של מה-שעוד-לא-התרחש על מה-שכבר-התרחש. זמן החזרה, המתגלה מתוך כפילויות ובבואות של זמנים שונים ממנו, הוא זמן כתיבתו של מלך.

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 פעולת הכתיבה עצמה, שכן מלך אינו מנסח בראשית הרומן את התשתית לסיפור-המעשה בלבד, כי אם את מנגנון הכתיבה אשר ישרת אותו לאורך הרומן כולו.

אבל גם הכתיבה אינה ניצלת בחשבון אחרון מערעור יסודי של אמות המידה שלה עצמה, שכן החזרה בכתיבתו של מלך סופה להתעמת עם האקט המובהק שעליו לא ניתן לחזור. האקט שמציב את כל שאלת החזרה בספק ומביא אותה לכלל משבר. כוונתי להתאבדותו של משה מאוחד החותמת את הרומן. ההתאבדות היא הפעולה המובהקת שאין לה ממד של חזרה, משום שהיא בלתי-הפיכה והשלמתה פירושה כיליונה של הפעולה עצמה – היא עם מושאה. בפנייתו אל ההתאבדות של גיבורו, כאילו שומט מלך מתחת רגליו לא רק את האפשרות להמשך סיפור המעשה, אלא גם ואולי ובעיקר את מנגנון החזרה המאפיין את כתיבתו, דהיינו את האופן שהוא יודע לייצר משמעות.

ברומן מתרחשות שתי התאבדויות ולא אחת: הראשונה היא התאבדותו של חבר הקיבוץ הוותיק אליהו הסניטר, השותה בקבוק של ליזול ומרעיל את עצמו למוות. לאחריה באה התאבדותו של משה מאוחד, הנוטל אף הוא בקבוק של ליזול דוגמת אליהו הסניטר ומריק אותו אל קרבו. אף שזוהי התאבדות של שניים, המבצעים בזה אחר זה פעולה דומה, נותרת בעינה השאלה האם התאבדות כפולה זו היא גם התאבדות חוזרת. האירוע של ההתאבדות מופיע בסוף הפרק השלושים ואחד של הרומן, בפסקה המתארת את

החלמתו של אליהו הסניטר מתאונת עבודה. תיאור הכאב מן הפציעה ניצב בתוך מסגרת של תיאור-זמן, החותם את פרשת חייו במילים "עד ששכך כאבו" ומבשר את פרשת מותו במילים "לאחר ששכך כאבו":

עד ששכך כאבו, היה משגע את החברות המטפלות בו. חורק שיניים, מתפתל, קופץ ממיטתו ושב ושוב, ושוב קופץ ושוב – ביום ובלילה. ולא היה להן מנוח ממנו, ולא ידעו במה להרגיעו ולהפיק רצונו. לאחר ששכך כאבו שכך אף הוא מסערו. שכב במיטה כמעט בנחת ובמאור פנים. קיבל את טיפולן של החברות כילד המקבל טיפולה של אמו. לכן כה השתוממו המטפלות על מה שאירע אחרי־כן.⁴⁴

על אף הרמז המטרים החותם את הפסקה לגבי אותו "אירוע" שעליו "השתוממו המטפלות", התאבדותו של אליהו הסניטר איננה מתוארת כהתרחשות. היא איננה מופיעה בטקסט בזמן ההווה של הפעולה, אלא מתוארת בדיעבד כתמונת מוות, לאחר שנפרצה דלת תא השירותים שנעלה מבפנים ומתגלה גופתו של אליהו הסניטר:

מוזרה ביותר היתה הבעת־פניו: כמו באסיפה הכללית, שישב שותק אל השולחן ליד בן־יעקב המזכיר, פניו חיוורים, עיניו עצומות, וקמט עקשני חמור מסביב לפיו, כאומר: לא אוזו מכאן עד שתעשו כרצוני ותחזירו לי זכותי במלואה. אלא שחיוורון פניו עתה שונה היה, מבעית. זה בודאי מה שאומרים חיוורון־מוות, נתרפרף כמוחו של משה מאוחד. מבעית היה חיוורון זה מסביב לחוטם, שהזדקר מחדד. הקמט העקשני מסביב לשפתי פיו היה מעוקם במקצת. השפתיים שחורות וצרוכות. לרגליו של אליהו הסניטר, שנדחקו אל הכותל עם פריצת הדלת, נתגלגל בקבוק שעלה ממנו ריח חריף של ליזול.⁴⁵

תמונת המוות המתוארת בפסקה זו חורגת מן הדימוי הפיגורטיבי אל רמיזה פואטית. המוות מתפרס על פניו של המת כאילמות, תיאור השפתיים הצרובות והקמט סביב הפה הוא תיאור מותו של הדיבור. עם זאת, נדמה כי האילמות שבתמונת מוות זו אינה תקפה לעניין הדיבור דווקא, אלא לביטוי הכתוב. "החיוורון המבעית" של הפנים חוזר ונזכר בפסקה, ועל פני חיוורון מוות זה נרשמים אברי הפנים והבעותיהם כמו כתב – החוטם המזדקר, הקמט סביב הפה, השפתיים השחורות. תמונת המוות הופכת לכתיבת מוות: הפנים החיוורים הם גיליון לבן וההבעה הצפודה היא הכתב.

המשמעות הנרטיבית הנלווית להתאבדותו של אליהו הסניטר מתגלה כבעלת ערך פואטי. אף שהתאבדות זו, המתרחשת במרחב הפרישות היומיומי של תא השירותים, היא אחד משיאיו של הליך ההוקעה מן המרחב הציבורי, נדמה כי מלץ מבקש להפנות את תשומת הלב של הקורא ממהלך העלילה אל ספקותיו באשר לאפשרות להתבטא. אך במקום שתוביל לאלם, להתאבדות זו יש ביטוי חוזר: היא משוכתבת בהתאבדותו של משה מאוחד. שלא כמו בתמונת המוות של אליהו הסניטר, בתיאור מותו של משה מאוחד מפורט לראשונה אקט ההתאבדות 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 מאוחד. חמדת-החיים וחסד-אלוהים נשמו ברטט העלים הירוקים כלפי שמי התכלת. בעירה איומה במעיו. הושיט ידיו המתעוותות לפניו – אל העלים הירוקים אל שמי התכלת, וזעק זעקה גדולה. אוזן לא שמעה זעקתה האחרונה. לא אוזן אדם, וכנראה גם לא אוזן אלוהים, אשר אל חסדו שלח ידיו ברגעיו האחרונים. מתפתל ומתעוות נפל לארץ.⁴⁶

תמונת המוות של משה מאוחד המתוארת בזמן ההווה של הגסיסה היא, מבחינות רבות, היפוך תמונת המוות של אליהו הסניטר, המתוארת לאחר מעשה: אילמות מול זעקה (השפתיים השחורות והצרובות מול הזעקה הגדולה), באין רואה מול באין שומע (התאבדותו של אליהו באין רואה, מול התאבדותו של משה באין שומע), מרחב סגור ונעול מבפנים (תא השירותים) מול מרחב פרוץ ובלתי-מוגדר (העלים הירוקים ושמי התכלת).

אך שאלת החזרה נותרת בעינה. הסתירה בין הכמיהה של משה מאוחד לחזור על ההתאבדות של אליהו הסניטר לבין היעדר ממד החזרה באקט ההתאבדות הזה היא בלתי-ניתנת ליישוב. משה מאוחד אמנם הולך בעקבותיו של אליהו הסניטר, אך למעשה חוזר על התאבדות שונה. גסיסתו של משה מאוחד קצובה על פי "הבעירה במעיו", בעירה המזמינה מכלול מגוון של מחוות-מוות: "נפקחו לרווחה עיניו"; "הושיט ידיו המתעוותות לפניו"; "זעק זעקה גדולה". בין מחוות-המוות של העיניים הנפקחות, הידיים המושטות והזעקה הגדולה יש למנות גם את מחוות הכתיבה.

בעוד הטקסט אשר נוסח בהתאבדותו של אליהו הסניטר הוא זה שנרשם על פניו החיוורים, בהתאבדותו של משה מאוחד המוות מקבל ביטוי מילולי בדמות אותה "זעקה גדולה". מותו של משה מאוחד מנסח מחוות כתיבה, הכותבת בזמן ההווה של הגסיסה, ואיננו משטח-כתיבה כתוב, הנקרא על גבי גיליון הפנים החיוורים. זעקתו הגדולה של משה מאוחד משולה למחוות הכתיבה הנחשפת מבעד לגיליון הכתוב. אך הזעקה, המשולה כאן למחוות הכתיבה, מנוכרת לחוקיות הדיפרנציאלית של הכתוב משום שהיא מונוטונית, בת הברה אחת ויחידה. מלץ עשוי היה לקדם את הזעקה עד למובנה זה של חריגה מכלל כתיבה, ולרשום למשל את האות 'א' ברצף. אוראז הייתה הזעקה הופכת למימיקה אקזיסטנציאליסטית,⁴⁷ לרצף קולי בלא מילה אחת, למהות של ביטוי בלי כל צורה. אז הייתה זעקת המוות של משה מאוחד מספקת דוגמה לחזרה מדויקת להפליא, ההופכת שני מסמנים זהים לסימן אחד, דהיינו בלא מרווח, בלא שהות, בלא שכתוב, בלא כל פתח לכתיבה.

אכן, הטרגדיה של יצירתו של מלץ בעלת סגנון החזרה היא שהמוצא התמטי שהיא בוראת להליך ההוקעה – ההתאבדות וזעקתה – מביא עליה גם את סופה שלה: "בכיס מכנסיו מצאו גיליון נייר ממועך. היה כתוב בו כמה פעמים, ישר והפוך: 'לא קומדיה'. לא קומדיה".⁴⁸

אוניברסיטת בר-אילן

הערות

- 1 מאמר זה הוא פרי עבודת מחקר משותפת בנושא "עקבות העבר בהווה" במסגרת סמינר ב"מכון שלום הרטמן ללימודים מתקדמים", ירושלים תשס"ט.
- 2 דוד מלץ, מעגלות, תל אביב: עם עובד, תש"ה; דוד מלץ, השער נעול, תל אביב: עם עובד, תשי"ט. המוטו מדברי דוד מלץ, "על מעגלות", דבר (22 ביוני 1945). הדברים הובאו אצל גרשון שקד, "יבוא דוד שלא יוכל לפסוח", הסיפורת העברית 1880-1980, בארץ ובתפוצה, ירושלים ותל אביב: כתר והוצאת הקיבוץ המאוחד, תשל"ח, עמ' 292.
- 3 על ההתקבלות המסויגת של מעגלות ראו שקד, שם, עמ' 292-296, ובעיקר הערות בעמ' 410. הכינוי האמור הוא של דב־בר מלכין, "ויכוח גדול על ספר קטן", על המשמר (30 במרץ 1945). וראו גם דבריו של הלל ברזל כנגד יתר הביקורת של מלץ על החברה הקיבוצית בשתי רשימותיו: "מטרה שהוחטאה", הארץ (28 במרץ 1956); "מחוץ למעגל", הארץ (29 באפריל 1960). וראו דברי תגובתו למבקרו: דוד מלץ, "על 'מעגלות'", דבר (22 ביוני 1945).
- 4 דוד מלץ, השער נעול, תל אביב: עם עובד, 1959.
- 5 מלץ, הערה 2 לעיל, עמ' 5.
- 6 שם, עמ' 6.
- 7 ציפורה אפרת, שלום לוריא, שלמה פרנק (עורכים), מדורות השומר הצעיר בוולנה והגליל, גבעת חביבה 1991, עמ' 76.
- 8 מלץ, הערה 2 לעיל, עמ' 50.
- 9 שם, עמ' 44.
- 10 שם, עמ' 51-52.
- 11 שם, עמ' 35.
- 12 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris: Puf coll. Quadrige, 1957; המובאות הן מהפרק "L'immensité" intime, עמ' 168-169 [התרגום שלי, ל"נ].
- 13 שם, עמ' 169.
- 14 מלץ, הערה 2 לעיל, עמ' 35.
- 15 שם, עמ' 132.
- 16 ראו במיוחד מחזור השירים "אֶהְלֵנו", שנכלל בספר השירים גלבע מאת אברהם שלונסקי. אברהם שלונסקי, שירים: ספר שני, תל אביב: ספרית פועלים, תשל"ב, עמ' 50-70.
- 17 מלץ, הערה 2 לעיל, עמ' 71.
- 18 שם, עמ' 38, 71, 128.
- 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 החוברות ראו אור בסדרת חיבורים *Die Gesellschaft* מאת הוגי דעות שונים שערך מרטין בובר ופרסם בהוצאת Rütten und Loening בפרנקפורט החל משנת 1907.

- 26 ראו לדוגמה החיבור "קולטיב וחברותא" מארכיונו של בוכר המובא אצל: אברהם יסעור (עורך), אנרכיזם: אנתולוגיה, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 212-213.
- 27 כאמור, המהדורה המקורית של הספר, המשמשת גם במאמר זה, היא: דוד מליץ, השער נעול, תל אביב: עם עובד, 1959.
- 28 מליץ, הערה 2 לעיל, עמ' 3.
- 29 שם, עמ' 9.
- 30 שם, עמ' 229.
- 31 שם, עמ' 22.
- 32 שם, עמ' 232-233.
- 33 טיעון זה רומז על "האינטנציונליות" המשוקעת במעשה הספרותי. בהקשרו הפסיכולוגי מתאר המונח אינטנציונליות (לטינית *intentio* – כוונה, כיוון תשומת הלב) אקט תודעתי של "התכוונות" או "שימת לב" אל נתון פיזי שניתן להתנסות בו. במונחה הפנומנולוגי, האינטנציונליות מאפשרת להתייחס לסדר חדש של אובייקטים אשר אינם תלויים בשאלת הישות. האובייקט האינטנציונלי איננו ישות קיימת, אלא מבנה תודעתי, שלפיו כל תודעה היא תודעה של משהו. ההימנעות מכל הכרעה לגבי ישותם של האובייקטים חושפת את הנוכחות היציבה של האקט התודעתי של "הפניית המבט" או של "ההתכוונות", העומד בעינו בין אם האובייקט נוכח או נעדר, ממשי או בדיוני. בדיון זה נרמז מובנה של האינטנציונליות כמרחב הזיקה של הספרות אל התוכן שהיא מבקשת לתאר. בזיקתה אל התוכן, הספרות היא מעין פעולת גישוש מתמשכת ובלתי-מוגמרת, אשר אינה מקיפה את התכנים, אלא "פונה" אליהם וחותרת תמידית להשיגם.
- 34 מקורו של ההיסט מן הראליזם המימטי 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־גרייה המוקדש רובו ככולו לפענוח הראליזם החדש: Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Paris: Minuit coll. "Critique", 1963 המאמר האחרון: "Du réalisme à la réalité", pp. 135-144 במאמר זה כותב רוב־גרייה כי "תכליתו של הרומן איננה להציג, לתרגם, את הדברים שהתקיימו לפניו, מחוצה לו. הוא אינו מבטא, אלא מחפש. והדבר שהוא מחפש זה את עצמו", עמ' 137 [התרגום שלי, ל"נ].
- 35 בעיונו הפנומנולוגי בסוגיית השפה, מעניק מרלור־פונטי קדימות לערכים הדינמיים של פעולת הביטוי, של הנכחת השפה בגוף המבטא באמצעות ההגייה או הניסוח, הכתיבה או הציור. תוך כדי הגייה של הברה, במהלך סרטוט האות, השפה מצטרפת אל כישורי הגוף. מחוות־הסימון היא פועלו של סובייקט גשמי בעל סגנון ייחודי והיא כוללת ערך קיומי של היות־בשפה המקביל להיות־בעולם. בנושא זה ראו בעיקר את הפרק "Le corps comme expression et la parole" בספרו של מרלור־פונטי: Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la Perception*, Paris: Gallimard, 1945, pp. 203-232.
- 36 על פי הגדרתו של דה־סוסיר, היחס בין המסמנים נקבע כמוסכמה ולא כערך מהותי של השפה. ערכם של המסמנים הוא ערך יחסי הנקבע בתוך מערכת לשונית אוטונומית. ראו: F. De Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris: Payot, 1995, p. 59, 159, 163.
- 37 מליץ, הערה 2 לעיל, עמ' 6-7.
- 38 טיעון זה הוא וריאציה על ההבחנה שבין שפה (*langue*) לבין דיבור (*parole*). בעוד השפה מקיפה את מכלול האמצעים הלשוניים העומדים לרשותו של כל סובייקט חברתי־היסטורי, הדיבור הוא המימוש הייחודי והאקטואלי שעושה כל סובייקט במאגר הלשוני המשותף. מקורה של

הבחנה זו הוא ההרמנויטיקה הגרמנית מייסודו של שליירמאכר והמשך עיצובה הוא בכלשנות המודרנית של דה-הוסריר. לימים היא זוכה בעיבוד נוסף בשיח הפנומנולוגי של מרלור-פונטי. בשיח זה ניתנת קדימות לדיבור על פני השפה בטענה כי כוחה של השפה בחצייה של המערך הפוטנציאלי הלשוני על ידי המימוש האקטואלי שלה: "לא נוכל לשער מהו כוחה של השפה כל עוד לא נכיר באותה שפה פועלת ומכוננת המגיחה כאשר מתערערים לפתע סדריה של השפה שכבר-מכוננת ונערכים בסדר חדש המלמד את הקורא – או אף את הסופר – מה שהוא עצמו לא ידע לחשוב או לומר" (התרגום שלי – ל"נ, וראו: Merleau-Ponty, *La Prose du Monde*, Paris: Gallimard, 1969, p. 22).

טיעון דומה, על פיו כוחה של היצירה טמון בחצייה של מערך האפשרויות השגור באמצעות ביטוי ייחודי, מופיע גם אצל אלן רוב-גרייה בדיונו על "הרומן החדש": "ברור לחלוטין כי הרעיונות נותרים קצרים ביחס ליצירות, וכי לאלה האחרונות אין כל תחליף. רומן אשר ישמש מופת דקדוקי בהדגימו שימוש נכון באיזה כלל – גם אם יכול בזאת את היוצא מן הכלל – יהיה מן הסתם חסר טעם: שכן ניתן יהיה להסתפק בניסוח הכלל כפשוטו" (התרגום שלי, ל"נ, וראו: Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Ibid., p. 12).

- 39 מלץ, הערה 2 לעיל, עמ' 8.
- 40 שם, עמ' 9 (ההדגשות שלי, ל"נ).
- 41 שם, עמ' 8-9.
- 42 שם, עמ' 7-8.
- 43 שם, עמ' 7.
- 44 שם, עמ' 223.
- 45 שם, עמ' 225.
- 46 שם, עמ' 234.
- 47 ראו: Merleau-Ponty, Ibid., p. 209, 212.
- 48 מלץ, הערה 2 לעיל, עמ' 234.