



# אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

05 גיליון  
2015 סתיו

עורכים מיכאל גלזומן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן  
המערכת אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט  
רכוזת המערכת חן אדלסבורג, אריאל פרידן  
עריכת טקסט דינה הורביץ  
עריכה גרפית מיכל סמו־קובץ ויעל ביבר, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל־אביב  
על העטיפה: אורי ניסן גנסין עם יצחק אלתרמן (משמאל) ושמעון ביכובסקי (מימין)  
כל התמונות וכתבי היד באדיבות מכון גנזים, אגודת הסופרים העברים במדינת ישראל  
אנו מודים לכתב העת *Prooftexts* על זכות הפרסום בעברית של המאמר "ברנר וגנסין, מכתבים על פרידה"  
מאת איריס מילנר

© "Our Homeland", from *No Passion Spent* by George Steiner

ot.kipp@gmail.com

© 2015 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל־אביב, תל־אביב 6997801

הוצאת הקיבוץ המאוחד

נרפס ברפוס אליניר

בסיוע מועצת הפיס לתרבות ולאמנות



נתיסד ע"י אנדרה, דוברו עברית בלונדון.

שנה ראשונה. חוברת א' ינואר 1906.

# פּאָסוֹר

(עם כתוב, הוצאת, מסרה)

## התכן:

אל הקרא,	מוטא ליושלים
מג. בים ליוסא	קיסריות ונודות כסונה של סוריא
דפיש	(סמקסו של סוכר עברי)
מז ובי החלום	אנת חיסן
רדושים סרונתים	ביבלונרסיה
מא, עד מ.	(ססור)
הוספלא סיוחום:	הוא אמר לה (קנטום קטן)

החוברה השנה תופיע בזיוק ביום הראשון לפברואר. החיפלא  
הסיוחום הביל ליה עסורים.

ברום של י. גרוזיק, 48. ביל ענד רויד, לונדון.

# ברנר וגנסין, מכתבים על פרידה

איריס מילנר

## מכאן ומכאן: על (דיס)אינטגרציה טקסטואלית

ברנר כתב את הסיפור הארוך "מכאן ומכאן", אחד משלושת סיפוריו הגדולים שאירועיהם מתרחשים בארץ-ישראל של ראשית המאה העשרים, במהלך כשנה, מחורף עד סתיו 1910, בעת שהתגורר במושב הפועלים עין גנים שליד פתח תקוה. במקום נוצרה אווירה מיוחדת, בין השאר בזכות המפגש הייחודי בין ברל כצנלסון, א"ד גורדון, דוד שמעונוביץ וברנר עצמו, שהתגוררו בו בעת ובעונה אחת. הסיפור ראה אור לראשונה בשנת 1911, בהוצאת "ספרות", ורשה.<sup>1</sup> הדם של הוויכוחים האידיאולוגיים שניהלה חבורה זו ניכר היטב ב"מכאן ומכאן", עד כדי כך שיש הרואים ביצירה אוסף של חיבורים פובליציסטיים שעלילה ספרותית קלושה

\* המאמר ראה אור לראשונה בחוברת *Prooftexts*, וראו Iris Milner, "Brenner and Gnessin in *Mikan Umikan: The Telling of Trauma*", *Prooftexts*, 32:1, 2012, pp. 33–62.  
1. הפרטים הביוגרפיים על חייו של ברנר לקוחים מתוך אניטה שפירא, ברנר: סיפור חיים, עם עובד, תל-אביב 2009.

משמשת תירוץ להדבקותם יחד.<sup>2</sup> מדובר אכן בטקסט פרגמנטרי מאוד, כפי שמכריזות הכותרת "מכאן ומכאן" וכותרת המשנה "שש מחברות ומילואים". היצירה, המוצגת בפרק הראשון כיומן אישי נטוש של נווד יהודי, "אחד הנודדים והכואבים בתפוצות-הגולה" (עמ' 321),<sup>3</sup> מורכבת ממובאות ארוכות מתוך מכתבים, מאמרים ושיחות, מזיכרונות מקוטעים ומשברי מונולוגים פנימיים המשקפים את הנפש המיוסרת של המספר הבדיוני ואת תודעתו השרויה במצוקה. הסיפור חושף, במידה רבה יותר מכל יצירה בודדת אחרת של ברנר, את הכיוונים המנוגדים ואת העמדות הרדיקליות שב"מחשבת ברנר", הן בנוגע לתודעת המקום הארץ-ישראלי והן בנוגע לחוויה האקזיסטנציאליסטית המורכבת שיצירת ברנר בכללה מגלמת. כיוונים ועמדות מנוגדים אלה מפצלים את הסיפור ומעצימים את הרושם הכאוטי שהוא מותיר בקורא.

שאלת היסוד ששאלו חוקרי ברנר היא אפוא אם ניתן לחלץ נרטיב קוהרנטי כלשהו מבעד לשכבה החיצונית המפורקת של הסיפור. אורי שהם, מנחם ברינקר ובעז ערפלי, שהתמודדו עם שאלה זו, דוחים את הטענה ש"מכאן ומכאן" הוא יצירה נטולת מרכז לכיד;<sup>4</sup> בתוך כך הם מדגישים את האירוניה שבדברי הפתיחה לסיפור המושמים בפיה של דמות בדיונית, דמותו של מוצא היומן המביא אותו לבית הרפוס אך בה בעת מצהיר שמדובר למעשה באוסף של "כתבים טרופים", "לא-סיפור" שאינו ראוי כלל לפרסום (עמ' 321-322).<sup>5</sup> אמנם כל אחד מהם מתייחס להיבט אחר של הסיפור אך שלושתם מצביעים על מוקד תמאטי עקרוני, אקזיסטנציאליסטי (שהם), לאומי-חברתי (ברינקר) או פילוסופי (ערפלי), שסביבו מאורגנים חלקיו. העלילה המקוטעת לכאורה מאוגדת, לשיטתם, סביב הגירתו לפלשתינה של יהודי תלוש טיפוס, שבאופן טרגי כושל בניסונו להיות ליהודי חדש ולסגל לעצמו "גוף ציוני";<sup>6</sup> הגירה זו היא המצע למחשבה ולהגות על המוות הנוכחות בלא הרף בתודעתו של המספר/ הגיבור בן העשרים ותשע המכנה את עצמו "אובד עצות", מדמה את עצמו לזקן המשמיע את דבריו האחרונים, מבטא חרדה קיומית ומחפש לה פתרונים, הן ברמה הרגשית והן ברמה הפילוסופית. אולם גם קריאות אלה עומדות על הפן הפרגמנטרי של היצירה ועל החיבורים

2. אורי שהם מצטט מגוון מבקרים, מדב סדן ועד גרשון שקר, שהביעו הערכה גדולה ל"מכאן ומכאן" ובו בזמן טענו ש"הכותרת סיפור איננה מתאימה לו כלל"; וראו אורי שהם, החלום ופתרונו: אידאל, אידאה וצורה ב"מכאן ומכאן", עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל-אביב, 1971, עמ' 5-8.
3. מספרי עמודים בסוגריים ללא ציון המקור מפנים לסיפור "מכאן ומכאן" במהדורת כל כתבי יוסף חיים ברנר, כרך א, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1955, עמ' 321-374. כל ההדגשות במאמר נוספו, אלא אם כן מצוין אחרת.
4. שהם, החלום ופתרונו, לעיל הערה 2; מנחם ברינקר, עד הסמטה הטבריינית, עם עובד, תל-אביב 1990; בעז ערפלי, "העיקר השלילי", מהתחלה - קריאה חדשה ביצירות מרכזיות של יוסף חיים ברנר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2008, עמ' 311-398.
5. פתיחה זו, שכותרתה "התנצלות מאת המלביה"ד", משמשת כאמצעי רטורי לאותנטיזציה של היומן אך היא גם התחשבות אירונית מזהירה בשנינותה של ברנר עם מבקרי סגנונו הספרותי. דיון ברטוריקת הכנות והאותנטיות ב"התנצלות" זו ובסיפור בכלל ראו אצל ברינקר, עד הסמטה הטבריינית, שם, עמ' 11-26.
6. על "הגוף הציוני" ראו מיכאל גלזמן, הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2007.

הרופפים בין פרקיה, המוצגים כרשומות מתוך יומן אישי שאובד עצות, סופר ופובליציסט בעיסוקו, כותב על מיטת חוליו בבית חולים ביפו.

הקריאה שאני מבקשת להציג במאמר זה מזהה ב"מכאן ומכאן" תשתית עלילתית לכידה ומהודקת יותר משמקובל לייחס לה, כלומר רצף אירועים עקיב שהפרגמנטים הטקסטואליים הצפים כפופים לו. זהו רצף המושתת על נרטיב פסיכולוגי המתפתח מתוך אירוע מכונן שהסיפור נסוב סביבו ומהווה ניסיון כושל לעבדו. לעומת הפרשנויות הקודמות, טענתי היא שאירוע זה אינו ההגירה המהוססת של הגיבור, אובד עצות, לארץ־ישראל, אלא פרידתו הכואבת מחבר קרוב, פרידה המתפקדת כזירה גדושה ודחוסה אנרגיות ליבידונליות ותנטיות. בקריאה זו, "מכאן ומכאן" הוא סיפור על אבל הגולש למלנכוליה, על אובדן הנחווה כמוות ועל התמסרות כפייתית, חסרת מוצא, למצב פוסט־טראומטי שהפרידה מייצרת.

תשתית זו של הסיפור תיבחן כאן משני היבטים. ההיבט האחד הוא ההישג הפואטי המרשים של ברנר בייצוג מורכב ומתוחכם של מצבי נפש סבוכים, ובהם מלנכוליה ופוסט־טראומה. התיאוריה של הטראומה, שפרויד החל לנסח בנינה בעיצומה של מלחמת העולם הראשונה, כחמש שנים לאחר שכתב ברנר את "מכאן ומכאן", מתמקדת בתופעת החזרה המדומיינת אל מאורע טראומטי, שהפסיכואנליזה מגדירה "כפיית חזרה"<sup>7</sup>. חזרה זו, שפרויד לא הצליח להסביר במונחי עקרון העונג, עוררה בו את הרעיון בדבר כוח מקביל בנפש האנושית – דחף המוות. טראומה מקושרת אפוא בפסיכואנליזה לאגרסיביות ולהרס עצמי, ואלה מתבטאים בתשוקה לאיון עצמי, או, במונחי של פרויד, בתשוקה לחזרה למצב אנאורגני ראשוני.<sup>8</sup>

הפיתוח וההרחבה של תיאוריית הטראומה בעשורים האחרונים של המאה העשרים בידי תיאורטיקנים כמו שושנה פלמן וקתי קארות', בין השאר בתגובה לזוועות מלחמת העולם השנייה, מתמקדים בהתנגדות של החוויה הטראומטית לייצוג ובאסטרטגיות האמנותיות המגוונות הננקטות במטרה להתגבר על אילמותה של הטראומה ולהעניק לה קול. חקירות

7. פרויד הגדיר את התסמונת "נוירוזה טראומטית". כתיבתו בנושא החלה ב־1915, בחיבור "Thoughts for the Times of War and Death" (*Standard Edition*, vol. 14, The Hogarth Press, London 1953, pp. 289-300), נמשכה ב־1919, בחיבור "Introduction to Psycho-analysis and the War Neuroses" (*Standard Edition*, vol. 17, The Hogarth Press, London 1955, pp. 205-215), והגיעה לשיאה ב־1920, בחיבור "מעבר לעקרון העונג" (כתבי זיגמונד פרויד, כרך ד: מסות נבחרות ג, מגרמנית: חיים איזק, דביר, תל־אביב 1968, עמ' 95-137). בעבודות אלו הציג פרויד את הטראומה כתוצר של אירועים חיצוניים, וזאת בניגוד להבנתו את הטראומה הילרית, הנובעת לטענתו מדחפים מאיימים פנימיים. ספרות הפסיכואנליזה ניהלה מאז דיונים אינטנסיביים בעניין הקשר בין מקורותיה החיצוניים של הטראומה למקורותיה הפנימיים, וראו, בין השאר, Siegfried Zepf and Florian D. Zepf, "Trauma and Traumatic Neurosis: Freud's Concept Revisited", *The International Journal of Psychoanalysis*, 89, 2008, pp. 331-353.
8. בספרו מחלת ארכיב (*Mal D'Archive*) מציע דרידה שחזור מעניין לשיה של פרויד על ביטול העצמי: "עבור זיגמונד פרויד עצמו, יצר ההרס אינו עוד היפתוזה שנויה במחלוקת [...] כאילו שפרויד לא יכול היה להתנגד יותר, מכאן ואילך, לרשעות הבלתי מצטמצמת והקדמונית של היצר הזה, שהוא מכנה כאן לעתים יצר מוות, לעתים תוקפנות, לעתים יצר הרס, כאילו שלוש המלים הללו היו במקרה הזה נרדפות" (ז'אק דרידה, מחלת ארכיב, מצרפתית: מיכל בן־נפתלי, רסלינג, תל־אביב 2006, עמ' 18).

אלו בוחנות את ביטוייה של הטראומה בעיקר במרחב הספרותי, כאתר ייחודי של דיבור על טראומה באמצעים עקיפים, תמאטיים ופיגורטיביים, וכזירת התנסות מתמשכת בייצוג של הבלתי-ניתן-לדיבור.<sup>9</sup> לנוכח הגדרות אלו ניתן להצביע על "מכאן ומכאן" כמקרה מובהק של טקסט פוסט-טראומטי ולהראות כיצד באמצעות שרשרת קווית של מאורעות מצד אחד ופירוק וחזרתיות מצד אחר הטקסט מצליח לייצג את המהות החזרתית של הטראומה ואת הסימפטומים הפוסט-טראומטיים שהגיבור חווה.

ההיבט השני שדרכו ייבחן כאן "מכאן ומכאן" כחוויה של פרידה ואובדן טראומטיים הוא אוטוביוגרפי. בהקשר זה אבקש להציג את האפשרות שהסיפור משחזר בעקיפין את אחת הפרשות הכאובות בחייו של ברנר – פרשת הסיום הדרמטי של יחסיו רבייה-משמעות עם אורי ניסן גנסין. הטקסט אמנם אינו משרטט בגלוי את פרטי הפרשה הזאת אולם הוא מהדהד אותה ונותן קול לשרידיה הרגשיים. דרך הסיפור ובאמצעותו אפשר להציג במה שניתן לקרוא כעקבות שאירוע טראומטי זה הותיר בברנר וכגילומה של הפנטזיה שלו, שעליה הוא מרמז בהספד לאורי ניסן, על חייהם שלא נחיו יחדיו ("כאילו שנינו קוה קוינו, כי הפגישה תהא אחרת, כי היחוסים יהיו אחרים, כי חיינו יחדיו יהיו אחרים...").<sup>10</sup> מהלך זה מסתמך על זיהוי הדמות המרכזית, אובד עצות, עם ברנר, והוא מיישם את מתודולוגיית ביקורת הספרות הפסיכואנליטית בצורתה המסורתית, המחלצת מן הטקסט תוכנות בנוגע לחיי הנפש של הסופר. המאמר מתחיל בדיון בהישג הספרותי של ברנר בייצוג הטראומה וממשיך בבחינת ההיבטים האוטוביוגרפיים האפשריים של הסיפור, העשויים לשפוך אור על הדינמיקה של יחסי ברנר וגנסין.

## אובדן החבר: פרדיגמה של חלק חסר

כאמור, אובד עצות כתב את היומן המרכיב את "מכאן ומכאן" בעת שאושפז בבית חולים ביפו – אשפוז שהוא לו השני מאז עלייתו לארץ-ישראל. מקורותיה של מחלתו ואופיה אינם מוסברים במלואם: מדובר כביכול בחולי שנגרם עקב מזג האוויר ותנאי המקום הקשים.

9. קארות' מבססת את הדיון ב"אידיבוריות" (ineffability) של הטראומה הן על מחקר של מצבים טראומטיים והן על ההמשגה הפרוידיאנית. באמצעות המושג "Nachträglichkeit" (השעיה-השהיה), אך תוך סטייה ממשמעותו המקורית, היא מדגישה את מבנה הזמנים של הטראומה, כלומר את העובדה שסימפטומים של פוסט-טראומה מופיעים רק לאחר תקופת "דגירה" ובהקשר של אירוע מאוחר, וראו Cathy Caruth, "Introduction: the Wound and the Voice", *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, John Hopkins University Press, Baltimore and London 1996, pp. 1-9. Shoshana Felman, "Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching", in Cathy Caruth (ed.), *Trauma: Exploration in Memory*, John Hopkins University Press, Baltimore, Maryland 1995, pp. 13-60. Ruth Leys, "The Pathos of the Literal: Trauma and the Crisis of Representation", *Trauma: A Genealogy*, University of Chicago Press, Chicago and London 2000, pp. 266-296.

10. יוסף חיים ברנר, "אורי-ניסן (מלים אחדות)", בתוך |הנ"ל| (עורך), הַצְדָּה: קובץ-זכרון לא.ג. גנסין, פּוֹס "אחדות", ירושלים תרע"ד, עמ' 143-144.

אובד עצות עצמו מוסיף ממד נפשי למחלתו הגופנית ומגדיר אותה כ"קדחת ומלנכוליה" (עמ' 323). התסמינים הפיזיים אף מוצגים ברשימותיו ככפופים לאלה הנפשיים, וחומו הגבוה מתואר כביטוי גופני של סערה נפשית הולכת וגוברת. הפיגורה של המחלה – מחלת החלוץ ומחלת היהודי הישן – הופכת כך להיברידי ("קדחת ומלנכוליה") המגלם את מצב הביניים של המהגר בן העלייה השנייה הכמה להתאים את גופו למידותיו של היליד, בן הארץ.

אובד עצות מוטרד מחידת מצבו הגופני-נפשי ומחפש הסבר לסבלו. הדבר בולט במיוחד כאשר בתקופת ההתאוששות השנייה שלו (המתגלה גם הפעם כזמנית בלבד) הוא מגולל אפיזודה של חיזור כושל אחר נערה ברחוב ורומז שאירוע זה הוא שגרם מלכתחילה להתערערות בריאותו. אולם גנזיס זה, המתגלם בתשוקה ארוטית לאשה בלתי מושגת, מצטייר כזיכרון ממסך, שאף על פי שהוא מטריד כשלעצמו, הוא מסווה אירוע מעורר חרדה אף יותר.<sup>11</sup> תפקידו של זיכרון זה הוא לעמעם ובו בזמן להדגיש את חשיבותה המכרעת של חוויה אחרת הרודפת את אובד עצות: זו של הפרידה מחברו הקרוב דויד דיאספורין, או אף הנטישה שנגטש בידי חבר זה. פרידה זו היא הטראומה שהיומן מגיב לה. באמצעות עיצוב הסיפור כיומן שכותב הגבר מוכה הטראומה מעניק ברנר תפקיד מכריע למעשה הכתיבה עצמו בהתמודדות עם אבל ומלנכוליה. הביקורת אכן דנה בתפקיד המרכזי של הכתיבה ב"מכאן ומכאן" אולם שמה את הדגש על הבעייתיות הכרוכה בכתיבה ספרותית על החיים המתחדשים בארץ-ישראל.<sup>12</sup> ואילו בהקשר הדיוני הנוכחי, הכתיבה היא תגובה לאירוע הרסני והיא מגלמת חזרה כפייתית וניסיון לעבד את הטראומה ולהתאושש ממנה.

בדומה לאובד עצות, דיאספורין הוא יהודי נודד. הוא נע בחוסר נחת מרוסיה לגליציה, מגליציה לאמריקה, מאמריקה לארץ-ישראל ומארץ-ישראל בחזרה לרוסיה. האשפוז השני של אובד עצות מתרחש זמן קצר לאחר יציאתו של דיאספורין מארץ-ישראל, שבה שהה זמן קצר בלבד.<sup>13</sup> התגובה הרגשית של הגיבור לעזיבה זו מיוצגת באופן מתוחכם, בקטיעה בכתיבת היומן, המתגלמת ביום נעדר וחסר ברשומות. הטיפוגרפיה של הטקסט חשוכה לעניין זה: שתי רשומות רצופות בתחילת היומן מספרות על מכתב מדיאספורין, "המכתב [הראשון מן הדרך" (עמ' 323). הרשומה הראשונה מזכירה את הגעת המכתב וכוללת התרשמות חטופה, המנוסחת בלשון המעטה והתגוננות, מ"דברי המכתב" ה"מעניינים קצת" (שם) – התרשמות המתגלה בהמשך כמיסוך לסערת נפש עזה. הרשומה נחתמת בהבטחה לחזור לכתוב ביום שלמחרת: "עד מחר" (שם). אולם הפעם הבאה מתרחשת רק יומיים לאחר מכן – ולאחר שורה ריקה:

11. Sigmund Freud, "Screen Memories" (1899), *Standard Edition*, vol. 3, The Hogarth Press, London 1962, pp. 301-322. על טראומה ממסכת ("screen trauma") ראו גם Dianne Casoni, "Never Twice without Thrice: An Outline for the Understanding of Traumatic Neurosis", *The International Journal of Psychoanalysis*, 83, 2002, pp. 59-137

12. ראו בעניין זה ערפלי, "העיקר השלילי", לעיל הערה 4, עמ' 356-398; ברינקר, עד הסמטה הטבריינית, לעיל הערה 4, עמ' 82-88.

13. שני החברים נפרדו לראשונה זה מזה שנה לפני פרידתם בארץ-ישראל – מעט לאחר פגישתם הראשונה. פרידה זו, המוזכרת בטקסט רק בעקיפין, מוצמדת אף היא, כמו הפרידה בארץ-ישראל והאשפוז שלאחריה, לזיכרון של מפגש כושל עם אשה – סטודנטית פולנייה-יהודייה שאובד עצות מתבונן בה ליד תיאטרון בעיר בפולין. הכפלה זו תואמת את המקצב הפוסט-טראומטי החזרתי של הטקסט, שיעמוד לדיון בהמשך מאמר זה.



”אתמול הייתה מחלתי אנושה. לא היה כוח. לכתוב לא כל שכן. מה קשה הוא הרגש: ‘ככה, חולה, אשכב עד עולם –?’” (שם). היום החסר, שבו היכולת לכתוב קורסת, מכיל את ליבת המאורע הטראומטי, שיכולה למצוא ביטוי רק בשתיקה – בשורות לבנות, ריקות. ”עד מחר” ו”אתמול” הם אפוא בבחינת סוגריים התוחמים מרכזו ריק; כך, אי-האפשרות לבטא את טראומת הפרידה מומחזות בדרך פרפורמטיבית, מקבלת נפח ומסומנת במרחב ובזמן.

במקום הריק בנקודת הפתיחה של היומן יש משום המחשה פרדיגמטית של היומן כולו, המושגת לכל אורכו על אסטרטגיה של השתקת תגובה רגשית משברית, של השתקת מקור הנרטיב, ראשיתו. אף על פי שאובד עצות מודה בהשפעה הדרמטית שהשפיעה עליו נסיעתו של דיאספורין, הוא מצטייר כמי שאינו מודע לתוכן ההודאה הזאת ולמשמעותה. הפסקאות הראשונות ביומן מעידות על המרחב הספי, מרחב של מודעות מוגבלת, שבו הוא שרוי. הוא מכריז בגלוי שכתובת היומן היא תגובה ישירה למכתבו של דיאספורין – ”אקח מחברת שניה, יותר גדולה, ואכתוב את אשר יש עם לבכי, אשר עורר בי במיוחד מכתבו של דיאספורין. אכתוב ככל שעה שאוכל” (עמ’ 324) – אך בשלב זה הוא עדיין אינו מכיר בסבך הרגשות שהוא נתון בו.

לכאורה ללא כל קשר לעניינים שהוא עסוק בהם פותח אובד עצות את היומן במעשייה על סופה של פרשייה רומנטית:

בן-אדם אחד אהב בת-חיה אחת. הרגש היה רגיל, שטחי. כעבור זמן ידוע היתה היא עליו, כמובן, לטורח. אבל קלה ההתאהבות – קשה ההשתחררות. הימים עברו. לאחרונה עשה האיש את הצעד הנחוץ: סוף-סוף, הודה לה על האמת. אין היא יותר בשבילו כלום! היא לא זעפה משום-מה, לא דיברה משפטים, והוא הלך מאתה. היא יושבת בעליה, והוא זוחל מתחת. יש עוד אימה אחרונה, פן תחזור היא בה, פן תאמר למשכהו שנית, אבל היא לא קראה לו. דומה, שהיא גם צחקה... איך שיהיה, קץ לדבר. שחרור. (עמ’ 323)

לדיגרסיה זו מוצע הסבר משונה: אובד עצות מציג אותה כמטאפורה לתחושת הרווחה (“שחרור”) שדיאספורין חווה בנסיעה קודמת, ולא בנסיעתו הנוכחית. אולם לשלילה, כמו במקרים רבים אחרים, יש כאן תפקיד פרדוקסלי: היא מעידה על כך שהרגשות המתוארים קשורים להווה דווקא, ולפיכך המעשייה הרומנטית היא אנלוגיה לפרידה הנוכחית בין אובד עצות (הצד הננטש) לדיאספורין (מי שבחר לעזוב). ככזו היא טומנת בחובה סיפור על יחסים מורכבים ודרמטיים: הגיבור המושפל משתמש במעשייה זו, שעניינה פרשייה הטרוסקסואלית נורמטיבית, כהתקה של יחסיו הקרובים עם דמות גברית ושל טראומת הקטיעה של היחסים הללו. בהצבת המעשייה בעמודיו הראשונים של היומן הוא מכריז על כך שרשומות היומן מוקדשות בעצם לשחזורו של סיפור אהבה בלתי אפשרי וכושל בינו לבין ידידו שעזב את הארץ בחפזה ובסערה, ובו בזמן הוא מרחיק את עצמו מן הסיפור הזה ומתנער ממנו. בכך הוא מבצע תפקיד של מתוודה ספרותי טיפוסי, כפי שהגדירה אותו חנה נוה: אף על פי שהוא מקפיד על רטוריקה של כנות, הוא חושף התרחשות מכריעה שאין הוא מסוגל לתפוס את מלוא משמעותה.<sup>14</sup>

14. חנה נוה, סיפורת הוידוי: הז'אנר ובחינתו, פפירוס, תל-אביב 1988.

ואכן, ככל שהיומן מתקדם, דיאספורין תופס בו מקום גדל והולך, באופנים ישירים ועקיפים. דיאספורין הוא בבחינת הפונקטום של הסיפור: משעה שהוא מזוהה כדמות מרכזית בעלילה מתברר כי סביבו ובאמצעותו מתארגנים ומתפענחים מרבית חומריה של היצירה.<sup>15</sup> למעשה, דיאספורין הוא החוט המקשר בין כל הדמויות בסיפור: בזכותו מתחבר אובד עצות בבואו ארצה לאריה לפידות (המעוצב בדמותו של א"ד גורדון), שהוא דודו של דיאספורין, אחי-אמו, וקושר את גורלו בגורל לפידות, בניו ונכדו עמרם. עם עמרם יוצר אובד עצות קשר אדיפלי ואף מתאוה לאמץ אותו, אולי כפיצוי על נטישתו של דיאספורין. עם בואו לארץ-ישראל נפגש דיאספורין עם אובד עצות בביתו של לפידות, ושם הם מבליים יחד רגעים שאובד עצות חוזה כבלתי נשכחים. באמצעות ציטוטים ממכתביהם זה לזה ומתוך שיחותיהם פנים אל פנים מתאר אובד עצות בפרוטרוט את תולדות משפחתו של דיאספורין באירופה ומציב אותן כמעין פרוטוטיפ של החיים היהודיים בגולה. מרחב ואנרגיה טקסטואלית בלתי מבוטלים מוקדשים ביומנו של אובד עצות לשחזור השלבים המוקדמים של החברות עם דיאספורין: המפגש הראשון בביתה של אחותו של דיאספורין בקרקוב, בעת שאובד עצות שימש כמורה לבנה הבכור ודיאספורין ביקר שם בדרכו לאמריקה; התודעה היהודית שעורר בדיאספורין; היפרדות דרכיהם ומפגשם המחודש בארץ-ישראל. גם את הסטיות ביומן לקטעים מסויים ולסצנות ארוכות שכביכול אינן מן העניין ניתן להסביר כמעין שיחה מתמשכת, בעל פה ובכתב, בין שני החברים.<sup>16</sup> היומן הוא התשתית לרצינגליזציה שאובד עצות נדרש לה בשאלת המשך שהותו בארץ-ישראל, לעומת עזיבתו של דיאספורין, שנכשל בניסונו להתיישב בה. הכתיבה בו היא גם דרכו של אובד עצות לשחזור את המקומות שהוא עצמו ביקר בהם בתקופת נסיעותיו של דיאספורין ולתאר את מסלוליהם הנבדלים אך המצטלבים: "כן, זה לעומת זה. לעומת ימיו הראשונים של דיאספורין בשיקאגו, היו לי ימים ראשונים בפלשתינה – ימים בלתי נשכחים!" (עמ' 337). כמה מן הסוגיות הללו אכן מתפתחות לכדי דיונים חברתיים ופוליטיים מורכבים המתועדים בדקדקנות ביומן, אולם בה בעת הם כפופים לדרמה הפסיכולוגית שהסיפור משחזר. כפי שחושפת בעקיפין המעשייה על בן-אדם ובת-חווה, היבט מהותי של הדרמה המתוארת ביומן הוא המשיכה ההומו-ארוטית המאפיינת את יחסו של אובד עצות לדיאספורין. אובד עצות מכריז בגלוי ומתוך ייאוש על איך-אונותו ביחסיו עם נשים: "בימי שחרותי הייתי צועק

15. רולאן בירת טבע את המונח "פונקטום" כהגדרה לפרטים שוליים לכאורה ביצירת אמנות ה"קופצים" לפתע במהלך הצפייה או הקריאה והופכים בתודעת הצופה/הקורא למרכז שסביבו מתארגנים הפרטים כולם: "זאת הפעם [...] לא אני הוא המבקש למצוא אלא יסוד זה עצמו הוא העולה מן התמונה (הסצינה), מזנק ממנה כחץ מקשת ונוקב אותי [...] לפיכך אכנה יסוד שני זה, המטריף את הסטודיום, בשם 'פונקטום': שכן הפונקטום הוא גם דקירה, נקב זעיר, כתם זעיר, חתך וכן משחק גורל" (רולאן בירת, מחשבות על צילום, מצרפתית: דוד ניב, כתר, ירושלים, 1988, עמ' 31).

16. כך, לדוגמה, את הסטייה לסצנה הידועה המתארת את הקהל הממתין מחוץ לדלתיים הסגורות של הספרייה בירושלים (עמ' 339-346) אפשר לראות כהמשכה של "גלויה" ארוכה לדיאספורין, שבה אובד עצות חולק עמו את אכזבותיו והסתייגותיו מארץ-ישראל אך גם מפגין את אמונתו החזקה ברעיון ההתיישבות היהודית בה. סצנת הספרייה באה לאחר שאובד עצות מודיע בגלויה לדיאספורין על תכניתו לנסות את מזלו בירושלים: "כשתבוא הלום אל תבקשני במושבה אלא בעיר. אני הולך היום ירושלימה. לבקש לי משרה" (עמ' 338).

לעצמי: 'לא בי האשם על אשר לא אקרב אל אשה' – משמע, חשבתי זאת לאשם, ולא עוד אלא שבעומק־לבי, למרות הצעקות, האמנתי, כי אכן בי בי האשם. [...] היי־משפחה – אלה דווקא יפים לשכמותי; ביחוד, בימים שרוחי טוב עלי. אבל רק העליה שבחיים אלה, העליה בלי הבית, בלי הדיוטה התחתונה, להיות לאב ולאח למי שצריך לזה" (עמ' 325).<sup>17</sup> בתוך כך הוא מעיד, גם אם לא לגמרי במודע, על משיכתו המינית לחברו. הדבר בולט במיוחד בתיאור כמה משיחותיהם המתקיימות לעת לילה בגורן – האתר המיתולוגי של מפגשים רומנטיים בסיפורי החלוצים בפלשתינה<sup>18</sup> – במה שאובד עצות חוזה כאווירה אינטימית קסומה:

ובעולתי בערבים עם דיאספורין על גורן־המושבה, בהתחבאנו במסתרי האלומות, נתונים בתוך עולם של גבעולים וכוכבים, ומסביבינו, בריחוק־מקום קצת, קולות עצורים, צחוק של דו־פנים, מנגינות מתהלכות, – וה"דוד" [לפידות] לא היה אתנו, כי עסק בעבודת ביתו – היינו שנינו שוכבים ופנינו כלפי מעלה ומדברים דברים, אשר לא שמעם המקום הזה אלף בשנים, בטרם באו אליו צעירי ישראל מן הצפון... – הביטה!... – היה מתחיל דיאספורין פרימיטיבית – מה טוב פה... – כן, ברגע זה טוב... – היה הולך ונמשך מפי – ומשום מה מתפוץ הלב?... (עמ' 352)

למרות ניסיון ההרחקה ("ומסביבינו, בריחוק־מקום קצת"), מתיאור זה משתמע בכירור העונג שהאינטימיות הרכה, העצורה אמנם ("קולות עצורים"), מעוררת בשני הגברים עצמם, המוצאים לעצמם פינה נסתרת, מקום מחבוא להיפגש בו בחסות החשכה וגדר הגבעולים ומאחורי גבו של הדוד לפידות, העסוק בענייניו.

ההערה על "הלב המתכווץ", המנוגד לכאורה לתנוחה הקרובה ולדיבור הקרוב, מעידה אולי על החרדה והמועקה המעיבות על העונג הפלאי ומבשרות את המשבר, הפרידה והאובדן. ואולם, החרדה והמועקה נקשרות גם לרגשות הפוכים לגמרי, שכן היחסים בין אובד עצות לדיאספורין משוחזרים לפני סצנת הגורן ואחריה לא רק כרצף של הבעות קרבה וחיבה אלא גם כמאגר של כעס ואגרסיה. המעשייה כדבר בן־אדם ובת־חיה מצביעה כבר בפתח היומן על עוינות סמויה: "כעבור זמן ידוע היתה היא עליו, כמוכן, לטורח [...] היא לא זעפה משום־מה [...] והוא הלך מאתה" (עמ' 323). השחצנות האגרסיבית של "בן־אדם" מקבלת בהמשך הסיפור ביטוי ביחסו המתנשא של דיאספורין כלפי אובד עצות במפגשם הראשון אצל אחותו של דיאספורין בקרקוב, המתואר כזיכרון רחוק:

17. הדברים מעידים על מודעתו הברורה של המספר (ושל המחבר הביוגרפי של הטקסט, ברנר) להסוואה שבשלילה: "הייתי צועק לעצמי 'לא בי האשם [...]' – משמע, חשבתי זאת לאשם [...]" מעניין לציין שמטאפורת עליית הגג מופיעה גם במעשייה על פרשיית האהבים הכושלת: "היא יושבת בעליה, והוא זוחל מתחת" (עמ' 323).
18. מתברר שגם גנסין נהג לטייל בלילות על הגורן, כפי שעולה מקטע זיכרונות המשחזר את ימיו בפתח תקוה: "התחלנו לטיל לילה־לילה על הגורן אפילו בשעת גשמים וסערות מרובות, ואז היה מרשה לפעמים להסתכל בפנימיותו מתוך שיחה קלה במשפטים קצרים, קטעים, קטעים" (י' מהרש"ק, "מישיבתו בפתח תקוה", בתוך הצדה: קובץ־זכרון לא.ג. גנסין, לעיל הערה 10, עמ' 135).

בימים הראשונים להתנדעותי להאורח לא מצאתי חן בעיניו. העדות היותר נאמנה על זה היתה, שהוא לא היה מרגיש עצמו אתי בכי טוב והיה מדבר מלאכותית. "אני הגבר – דיאספורין שמי; בן-אדם רגיל, למרות שם-המשפחה שלי, שאולי אינו רגיל באיזו מידה". [...] ואולם דעתי היתה רק, שהוא בודאי מתחרט אחר כך על הטון המעושה הזה – איזה מעשה-נערות, ממין מיוחד – ולכן ריחמתיהו, והיה לי לא-נעים, מה שעשני עוד יותר לצנינים בעיניו. הוא לא היה יכול לסלוח לי את מבטאי הרוסי, שפת-שיחותינו, ואת סגנון-דיבורי, שהיה, אמנם, צריך לחשוב, לא מן המובחר [...] ואולם בתוך אותה האטמוספירה של בית-אחותו נעשיתי אני לו, סוף-סוף, "הנפש היחידה", אף כי עוד זמן מרובה לא יכול לסבול הרבה מצדדי תכונתי. הוא ידע, למשל, כי אני סופר בלשון-קודר, וגם זה שת עלי לחטאה. (עמ' 329)

עוינותו של דיאספורין כלפי אובד עצות, המשקפת, בין השאר, את הברלי המעמדות ביניהם, פוחתת עם הזמן, והקרבה, תשומת הלב והאמפתיה בין השניים הולכות וגוברות. כל אחד מהם משמש כמאזין מסור להרהוריו, לדאגותיו ולתסכוליו של חברו, הן בענייניהם האישיים והן בעניינים ציבוריים ולאומיים. אולם שאריות מטרידות של עוינות מחבלות אף ברגעים ההרמוניים ביותר. למרבה ההפתעה, העוינות אינה מגיעה רק מצדו של דיאספורין, שמלכתחילה, כזכור, מוצג כמי שנוטש, אלא גם מצד אובד עצות, הידיד המושפל: למרות עמדתו הפסיבית, הוא חווה לפחות מידת-מה של כעס על השיפוטיות שמפגין חברו כלפיו ועל האיום המתמיד בנטישה. כעס זה מתגלם בנימה הצינית שהוא נוקט לעתים בתיאוריו המציגים את דיאספורין כאדם יהיר, ילדותי ומרוכז בעצמו המתנסה במגוון אידיאולוגיות "זרות" ומשנה תכופות את דעתו עליהן: "כידוע היה לו אז מן המקורות הלועזיים, שמהם התחיל לשאוב ולמלאות את ידיעותיו היהודיות, כותבים כל הסופרים היהודיים הלאומיים יודית, זאת אומרת: ז'ארגון [...]". (שם). מדובר אפוא במצב רגשי מורכב והיברידי הכולל אהבה וחרדה, ארוס ואגרסיה, עונג וסבל. העובדה שהפרידה הממשמשת ובאה ידועה לקורא מלכתחילה מגבירה את המתח וחוסי הנחת. אלה מתעצמים משום שנסיבות הפרידה, המושמטות מן הסיפור, מותרות חור אף בסיום היומן, כשאובד עצות מודה סוף סוף שעזיבת חברו ("נסיעתו של דיאספורין מעליי" [עמ' 368]) הייתה על רקע אישי; היא-היא שהביאה עליו אסון והקלה בעת ובעונה אחת והיא-היא מקור מחלתו:

מצב-רוחי באותו סוף-הקיץ, בביתו של לפידות, היה כמצב-החשכה אשר לפני אור-הבוקר. כמו אצל דיאספורין היתה החשכה שבנפשי בימים ההם על קצה-גבול-המשבר שלה, וכחשכת הלילה בבואה אל קצה וכחום הקיץ הקשה בהרגישו את קצו, כן התעבתה היא, החשכה, וגדלה עד למעלה מכל מידה. את רעי הסיעה זו מפה – לטובתו הוא ולטובתי אני – ואלו הביאה את זה החורף הארצישראלי, שהלך ונמשך, עד אשר נפלתי למשכב [...]. (שם)

הודאה בנסיבות הפרידה (שעד כה הוסברה באי שביעות רצונו של דיאספורין מן הסצנה התרבותית בארץ-ישראל) יש כאן, אך לא ביטוי מלא וגלוי של עוצמת הכאב והזעם; אלה מתגלים בסיפור מקביל, ולכאורה נפרד, המופיע אף הוא ביומנו של אובד עצות: סיפור מותה

של אחת הדמויות השוליות, שאף היא, כמו אובד עצות, חסרת שם – בנו של לפידות, המכונה "המורה הגיבן". באמצעות שכפול פרדיגמת החלק החסר בסיפור משני זה ושזירתו בנרטיב הפרידה בין אובד עצות לדיאספורין מניע ברנר שתי עלילות אנלוגיות, ובאמצעות דינמיקת ההסתרה והגילוי המתחוללת בהן במקביל נחשף במלואו ההרס הרגשי שבשתיהן.

## "מת מעולם התווה אני, המפחד לשוב לקברו"

מסת החומרים המבוזרים ב"מכאן ומכאן" מסתירה דחף כמעט שטני לחזור למפגש המבעית עם המורה הגיבן בגסיסתו. כפייתיות זו היא המכתיבה את המקצב החזרתי של הטקסט: במקביל להתקדמותו הליניארית של הנרטיב בתיאור יחסיהם של אובד עצות ודיאספורין, מפגישה עד פרידה, הוא גם נע הלוך ושוב, לקראת אפיוזות מותו של המורה והלאה ממנה. אף על פי שהיה רק עד חיצוני לו, אובד עצות נמשך לזיכרון האירוע הזה, האופף אותו כפי שסיט אופף את חלומותיו של חייל הלום קרב או של ניצול מתאונת רכבת בדוגמאות הידועות של פרויד לנוירוזה טראומטית.<sup>19</sup>

כבר בפסקאות הראשונות ביומן מציין אובד עצות ששנה קודם לכן שהה באותו חדר בית חולים בדיוק, בעת שסבל מאותה מחלה עצמה. האשפוז כשלעצמו הוא אפוא אירוע חוזר. באשפוז הקודם, מתברר, היה עד יחיד למותו של המורה הגיבן, לאחר שהלה נפגע אנושות מירי רובה בעת שצעד ברגל מיפו, לשם הלך כדי להסדיר את דרכונו ערב שובו לאירופה ("רופא, שתי אחיות, משרת, מיטות. מיטתי היא נומר 3. המיטה שמולי, נומר 10, אשר ממנה לא ירד בן-לפידות אשתקד, ריקה עכשיו" [עמ' 322]). אף על פי שסצנת המוות חוזרת ונשנית בזיכרונו של אובד עצות, אף פעם היא אינה שלמה; רק ברשומות האחרונות של היומן נחשפים כמה מפרטיה, ושלא במפתיע, הפרטים הללו מתייחסים לייסורי פרידה: הכרתו של האיש הגוסס בכך שסופו קרוב, תחינתו הנואשת שקרוביו יבואו להיות לצדו, מחאתו נגד מה שהוא חווה כנטישתו המוחלטת על ידי היקום כולו. שלא כמו "בת-חווה", האיש הפצוע אנושות זועק בזעם, בכוחותיו האחרונים, ודורש מבני משפחתו (שעזבו את בית החולים לעת ערב) לשוב אל מיטתו, ללא הועיל. אובד עצות, שכנו במיטה הסמוכה, "מיטה נומר 3", בחדר המואר באור הירח, הוא בן לווייתו היחיד ברגעי מותו, שהם רגעים של בדידות קיומית מוחלטת. אולם גם בשחזור האחרון של השעות הללו הטקסט שומר על פרדיגמת המרכז החסר ומשמיט בעקיבות את רגע הסתלקותו של הגוסס מן העולם, וגם כאן מופיעות המילים המצביעות על קטיעה, על דילוג זמנים, על אותם סוגריים ריקים שבין "מחר" ל"אתמול": לאחר מחאתו של הגוסס – "מחר כבר יהיה... מאוחר..." – מאוזכרת העובדה הטרגית כי "[...] וממחרת בבוקר [...] הכל היו אצלו. באו מלווים" (עמ' 370).

התעסקותו של אובד עצות בסצנה זו מעידה אפוא על כך שמחלתו אינה רק תגובה נפשית-גופנית ישירה לפרידה מדיאספורין אלא גם משיכה כפייתית לזיכרון המוות ולאתר שבו מוות זה התרחש. כך נוצר קישור חזק בין שתי העזיבות: זו של המורה הגיבן את עולם

19. פרויד, "מעבר לעקרון העונג", לעיל הערה 7, עמ' 98-99.

החיים וזו של דיאספורין את ארץ־ישראל ואת חברו הכרוך אחריו. מהלך זה עולה בקנה אחד עם הרעיון בדבר ההישנות המאוחרת הטבועה בביטוי של הטראומה, כפי שהציעה קארות' בדבריה על המסה "מעבר לעקרון העונג", ובעיקר על סיפורם של טנקרדי וקלורינדה בשיר האפי "ירושלים המשוחררת" מאת טורקוואטו טאסו (Tasso), המצוטט אצל פרויד. קארות' סבורה שההישנות היא־היא המאפשרת לדוכב את האירוע המקורי הנורא, הבלתי־ניתן־לייצוג. כלומר, ההשהיה־השעיה (Nachträglichkeit) מזה והחזרה מזה קובעות הן את האילמות של הטראומה והן את האפשרות להעניק לה קול.<sup>20</sup> ב"מכאן ומכאן", הדינמיקה הפסיכולוגית היא אכן זו של שתי התרחשויות הרות אסון שאף על פי שהן מושתקות באופן חלקי, הן מעוררות זו את זו וכתוצאה מכך מעניקות קול זו לזו. עזיבתו של דיאספורין נחווית כהישנות מאוחרת של האירוע המבעית של מות המורה ומעוררת את החרדה ואת דרמת הפרידה שהיו כרוכות במוות זה; האופי הטראומטי של מותו של המורה מואצל בדיעבד על עזיבתו של דיאספורין. שחזור זיכרון המוות, בתורו, מסגיר את ההשפעה הקטלנית של היחסים עם דיאספורין וקטיעתם על נפשו של אובר עצות: זעקותיו הנואשות של המורה אל אהוביו עשויות להתפרש כמתן קול לזעקה השתוקה של אובר עצות אל חברו שעזב. הייאוש האילם של הצד הננטש (בת־חזה ש"לא דיברה משפטים" לגבר שעזב אותה) מקבל ביטוי עקיף בזעקותיו של המורה, שאובד עצות חוזר אליהן שוב ושוב בכפייתיות.

כפיית החזרה פועלת כאן אפוא כמהלך פסיכולוגי וספרותי המאפשר ביטוי־בדיעבד של חוויה המצויה, בהגדרתה, מחוץ לסדר הסימבולי – מחוץ לדיבור, מעבר להכרה רגשית ומילולית, בלתי משתלבת בסיפור חיים. קולותיהם של אבלים נוספים בסיפור מעצימים את האפקט הזה. כזה הוא, לדוגמא, הקול המתאבל של המורה הגיבן עצמו על מות בנו, הרצל. אובר עצות היה עד גם למאורע מחריד זה בעת שהתגורר בביתו של לפידות, וכעת הוא רדוף גם על ידי דמויותיהם של ההורים האבלים, הנשענים על עריסת התינוק וקוראים בזעקת שבר קורעת לב: "לא נראה יותר את הרצל... לא נראה יותר את הרצל..." (עמ' 366). הקישור בין אובר למוות מועצם באמצעות תיאורן של שתי הלוויות נוספות, המדגישות לא רק את נקודת המבט האקזיסטנציאליסטית ב"מכאן ומכאן", כפי שמציעים בין השאר שהם וערפלי, אלא גם, ובמובן מסוים אף יותר, את הדומיננטיות של תמת הפרידה.

מתברר שהפרידה מדיאספורין חזקה דיה כדי לחדור את "מחסום הגירוי" – המונח שפרויד משתמש בו לתיאור שכבת ההגנה של האגו נגד טראומה<sup>21</sup> – של אובר עצות ולעורר בו התקף של חרדת מוות. עם זאת, מקורו של התקף זה הוא לא רק חיצוני; תוכנו ועוצמתו מעידים על כך שמאורעות חיצוניים התמזגו בו עם דחף מוות פנימי. על פי התיאוריה ההיברידי של

20. השיר האפי של טאסו, שנכתב באיטלקית במאה השש עשרה, מתאר מלחמה בין נוצרים למוסלמים במסגרת מסע צלב לארץ־ישראל. האביר הנוצרי טנקרדי הורג בטעות את קלורינדה אהובתו, הלוחמת לצד המוסלמים. טנקרדי המתאבל פוגע בעץ מכושף, דם ניגר מהחתך – וקולה של קלורינדה, שנשמטה הייתה כלואה בעץ, נשמע לפתע כשהוא מלין על שפצע אותה שוב. הדיון של קארות' ממוקד בזעקתה של קלורינדה, המוצגת כאלמנט הקושר בין הטראומה המקורית לבין ה"קול" (קארות', *Unclaimed Experience*, לעיל הערה 9, עמ' 3).

21. פרויד, "מעבר לעקרון העונג", לעיל הערה 7, עמ' 110–111; קאסוני, "Never Twice without 'Trice', לעיל הערה 11, עמ' 139.

פרויד על אודות דחף המוות, הסיפור "מכאן ומכאן" מציב את האנרגיה האגרסיבית בקרבה לדחפים הארוטיים: דרמת הפרידה מתנהלת כדרמה של ארוס אסור. דחף המוות מקושר לפיכך גם לכוחות חיוביים, ולא רק לכוחות הרסניים. אמנם אין ספק שהגבר בן העשרים ותשע המכריז על עצמו כמי שטובע לתוך "שנת מוות" נצחית אכן סובל מאוד. להדרגת סבלו הוא מאמץ אלמנטים מפרשת המורה הגיבן בגסיסתו. כך, למשל, כאשר הוא מספר על סבלותיו הוא כותב: "הכל ישנים'... 'עזבוני' – [...] לא, מחר לא יבואו אלי כולם – אני אהיה גם מחר! הראש סבב עלי במהירות [...] והכאב היה קהה, גם [...]" (עמ' 370). שוב ושוב הוא מתאר את עצמו כיצור חלש ובודד ונוקט אירוניה וסרקזם עוקצניים כדי להגחך את עצמו. הסיפור שופע ביטויים מורבידיים לסבלו. רדוף על ידי מודעות לזמניות הקיום ולסופיות החיים, הוא חווה כל רגע של קיומו בתור "הרגע האחרון" וכל מילה בתור "אחרוני צליליו" (עמ' 346), אך בו בזמן הוא שואב אנרגיה יצירתית אדירה מהשהייה בקרבת המוות, אנרגיה המתורגמת להתענגות הרסנית – "jouissance", במונחיו של לאקאן – כפי שמשתקף ממסירתו המלאה לכתיבה ביומנו, מלאכת מחשבת של דימויים בלשון פיגורטיבית רבת מעוף והמצאה (הוא עצמו מגדיר את היומן כיצירה ספרותית, והראיה – לאחר שחרורו מבית החולים הוא מתקין "עותק נקי" של מחברותיו, כפי שהוא נוהג להתקין למאמריו וליצירותיו הספרותיות (עמ' 371)). כזה הוא השימוש הפואטי במטאפורות המתארות את תפיסת החיים על סף המוות: אובר עצות מדמה שחבל כרוך סביב צווארו, מהורק ומוכן למשיכה (עמ' 337), הוא משווה את דבקו בחיים להתנהגותו של אדם במדבר קרח המחמם את ידיו בלהט מעל אש קטנה העומדת לכבות בכל רגע (עמ' 369), וכשהוא עומד להשתחרר מבית החולים, הוא מתייחס לעצמו כאל מת שנכפה עליו להיוולד מחדש: "מת מעולם התוהו אני, המפחד לשוב לקברו" (עמ' 371, 337).

"מכאן ומכאן" מספר לפיכך את סיפורו של דחף מוות עוצמתי – אם כי, פרדוקסלית, גם מעצים – המיוצג באמצעות דימויי הפרידה. הכוח האמנותי נחשף בו כנובע מחיים על סף המוות: על מיטת חוליו בבית החולים, מוקף רוחות רפאים, מבלבל ונבוך, נוטל אובר עצות "מחברת גדולה" ומתחיל בקדחתנות פרויקט כתיבה אינטנסיבי של "שש מחברות ומילואים"<sup>22</sup>. עם זאת, אין זה מפתיע שהיומן אכן מתברר כ"מילותיו האחרונות" של מחברו הבדיוני: לאחר שחרורו מבית החולים הוא עוזב את פלשתינה ומת רחוק ממנה. סופו העגום מוכרז כבר בראשית הסיפור, ב"התנצלות" המביא לבית הדפוס. באנרגיית החיים הבוקעת בסיום הנודע של הטקסט, שבו אריה לפידות ונכדו היתום עמרם יושבים חבוקים על רקע השמש העולה עם שחר וריחו של לחם נאפה עולה באוויר, אין לגיבור, אובר עצות, שחיו היו כרוכים באלה של הסב והנכד, חלק ונחלה. הוא נעדר מסצנת הסיום הזאת, שמספרה עלום, ומתפקד כמעין רוח הצופה בסצנה (ואולי אף מספרת אותה) מעולם חיצוני לטקסט וחיצוני לחיים. פרידה סופית זו (מארץ־ישראל, מהחיים) היא המחזה נוספת של עזיבות קודמות: ההשקעה הליברלית באובייקט האבוד, דיאספורין, מוליכה להזדהות הרסנית אתו, שפירושה מוות. בין שתי המיתות האלה, ודרך פעולת הדחייה של המוות, שהיא החיים עצמם, הסיפור נכתב.

22. התרחשות זו מקבילה לעמדתו של ירמיה פיארמן, גיבור יצירתו של ברנר "בחורף", הטוען שהוא גוסס, ובכל זאת הוא מגייס כוחות לכתיבת האוטוביוגרפיה שלו; וראו כל כתבי יוסף חיים ברנר, כרך א, לעיל הערה 3, עמ' 7–59. דן מירון עומד על היבט זה של "בחורף" בספרו בודדים במועדם, עם עובד, תל-אביב 1987, עמ' 248–225, בייחוד בעמ' 244.

## פרידה ואובדן: גילויים ביוגרפיים

יוסף חיים ברנר ואורי ניסן גנסין הכירו זה את זה מגיל צעיר. הם נפגשו לראשונה ב־1894 בעיר פוצ'פ, בישיבה שבראשה עמד הרב יהושע נתן גנסין, אביו של אורי ניסן. ברנר, שנולד ב־1881, היה אז בן שלוש עשרה; אורי ניסן היה מבוגר ממנו בשנתיים. אניטה שפירא מתארת את יחסיהם כ"ידידות בין הפכים": גנסין היה "אריסטוקרט בכל הוויתו: גבה קומה, בעל מראה אצילי ותנועות מעודנות, מאופק, זהיר וממעט בדיבור"; ברנר, שהגיע ממשפחה פשוטה, "היה בעל פנים גסים, שחן עיניו הכחולות ריכך אותם והקרין חמימות. כבר צעיר, רחב גוף ובעל קומה ממוצעת, בהופעתו היה משהו פלבאי. הוא נטה להתלהב, לדבר הרבה ובקול, ולהגיב תגובות קיצוניות".<sup>23</sup> למרות זאת, הקשרים ביניהם, שהתבססו הן על תהליך החילון המשותף להם והן על העניין שגילו שניהם בספרות, היו חזקים. שני הנערים המוכשרים עוררו זה בזה את יצר הכתיבה וערכו יחד שני עלונים ספרותיים ברוח ההשכלה, "הקוף" ו"הפרח", והפיצו אותם בסתר בקרב תלמידי הישיבה.

לאחר שלמד כשנתיים בישיבה בפוצ'פ עזב ברנר להומל, ומכאן ואילך נדד מעיר לעיר ומישיבה לישיבה, בעודו מתלבט בין חילון גמור לבין שיבה לעיר הולדתו ולבית אביו. גם גנסין הרבה לנדוד ממקום למקום. לימים הגדיר את תשוקת המסעות שלו כ"אותה קדחת שבנפש, המבקשת גם היא את תקונה בטלטול ממקום למקום".<sup>24</sup> אולם למרות נסיעותיהם הרבות החזיקו הקשרים ביניהם מעמד, בעיקר באמצעות מפגשים מזדמנים והתכתבות ענפה ובלתי פוסקת. מכתביהם המרתקים זה לזה מעידים על מאמץ משותף ופורה (אם כי, ולא פחות מכך, קשה ומתסכל) ועל עניין אינטנסיבי, ביקורתי ויצירתי בתחום הספרות העברית המודרנית, שהם עצמם תרמו תרומה ממשית להתהוותה. התכתבותם מעידה גם על יחסים אישיים קרובים.<sup>25</sup> כעשור לאחר המפגש בפוצ'פ, כשברנר גר בלונדון וערך את כתב העת המודרניסטי המעורר, הוא נעזר בגנסין לשם הפצת כתב העת ואף קיבל על עצמו את הדפסת הספרים בהוצאה שייסד גנסין, ניוסונות, שנועדה להוציא ספרוני-איכות. ברנר התאוה לכך שגנסין יצטרף אליו ללונדון. הוא קיווה לעזרתו בעריכת המעורר ויחל לכך שיקל במעט את מצוקתו הנפשית, שליוותה אותו לאורך כל חייו, והתעצמה בשל געגועיו לידידו.

אולם הפגישה בלונדון, שהתקיימה, לאחר דחיות מרובות, באמצע שנת 1907, הובילה למשבר ביחסים ולסיומם ככי רע. כבר בשבועות הראשונים לשהותו בת חמשת החודשים של גנסין בלונדון התעורר מתח בין החברים, מתח שעירב צד שלישי – הסופר אשר ביילין. ברנר הרגיש זנוח ונבגד על ידי שני ידידיו אלה;<sup>26</sup> גנסין, שסבל מאוד ממצלת הלב שלו, שאותה

23. שפירא, ברנר: סיפור חיים, לעיל הערה 1, עמ' 18.

24. אורי ניסן גנסין, כתבים, כרך ג: איגרות, בעריכת שכנא נשקס, ספרית פועלים, הוצאת הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, מרחביה 1946, איגרת 154, עמ' 176.

25. ראו, למשל, שם, איגרות 48, 50-63, 72, עמ' 83, 85-99, 102-103, 109-111; יוסף חיים ברנר, כל כתבי יוסף חיים ברנר, כרך ג: מכתבים, בעריכת מנחם פוזננסקי, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1967, מכתבים 64, 66, 71, 76, 78, 98, עמ' 238-241, 243, 250.

26. אשר ביילין, ברנר בלונדון: סיפורי-זיכרון, בעריכת מנחם פרי, הספריה הקטנה, הקיבוץ המאוחד / ספרי סימן קריאה, תל-אביב 2006, עמ' 21.



הסתיר, סירב להתגורר בחדרו של ברנר, ולמעשה השתדל להתרחק ממנו.<sup>27</sup> בחודשים אלה החליט ברנר לסגור את המעורר, בשל בעיות כספיות וקשיי הפצה. התפרצות זעם מצדו בעניין מודעת ה"התנצלות" על כך – ברנר תקף בחריפות את גנסיין עקב שגיאת איות ב"התנצלות" לקורא שצורפה לגיליון ושגנסיין היה אחראי לה, שגיאה שכביכול העמידה את ברנר באור מגוחך מול קוראיו – גררה מריבה עם גנסיין ונתק בין השניים. כפי שמראה אריאל הירשפלד בדיונו בשחזור התקרית בהספד שכתב ברנר בחוברת שערך לזכרו של חברו, הצדה: קובץ זכרון לא.ג. גנסיין, השניים הפעילו זה כלפי זה אלימות לא מבוטלת וסמויה בחלקה.<sup>28</sup> זמן קצר לאחר האירועים הללו עזב גנסיין את לונדון לשהות קצרה בארץ-ישראל, ולאחר מכן שב למזרח אירופה. ברנר עבר ללונדון ב-1908 ועלה לארץ-ישראל ב-1909; השניים לא נפגשו עוד. עד מותו ממחלת לב בוורשה ב-1913 סירב גנסיין להחליף מילה עם ידידו לשעבר.<sup>29</sup>

אף על פי כן נותרו היחסים רבי-משמעות עבור שני הסופרים העבריים המודרניסטים פורצי הדרך הללו, שעד הקרע ביניהם סללו את דרכם מתוך דיאלוג מתמיד. מעידות על כך התייחסויותיהם זה לזה בהתכתבויות עם אחרים. במכתב שנשלח ב-20 בנובמבר 1909 שאל גנסיין את ביילין על מעשיו של ברנר ביפו והעיר בציניות כי "זה [ברנר] מסתמא אינו כותב בכוח ה'פרינציפוס'".<sup>30</sup> הגעגועים לברנר ניכרים, הפעם בלא סרקזם, במכתב שכתב גנסיין ארבעה חודשים לפני מותו: "מקבל אתה מה מאת ברנר? מה הוא כותב? מה עם ה'מעורר'? הבאמת הרי זה עתיד להתחדש? וה'רביבים' – איה הרביבים השלישי?".<sup>31</sup> אכן, נדמה שמותו הקרב עורר בגנסיין את ייסורי הפרשה הכואבת ההיא ואת געגועיו לידידו ושותפו לדרך; העורך ומבקר הספרות פישל לחובר, שנכח בחדרו של גנסיין כשהלה שכב על ערש דווי, העיד שבשעותיו האחרונות קרא גנסיין בשמו של ברנר. כשנשאל אם הוא יודע שברנר אינו נמצא לידו, ענה ברוסית: "מובן שאני יודע, אולם הן צריך אני להעיר אותו דבר מה".<sup>32</sup>

ברנר, מצדו, מעולם לא התייחס לפרשה בגלוי לפני מותו של גנסיין, ולעתים רחוקות הזכיר את שמו של גנסיין בהתכתבויותיו. "הפוטשאפי הידוע", כפי שכינה את גנסיין בשעשוע

27. בהספד כתב על כך ברנר: "פעמים אחדות בעת ההיא פגשתי בחוצות ווייטשפלד, עמדתי ממש בד' אמותיו, והוא היה כל-כך אבוד-עשתונות או כ"כ מהלך שקוע בשרעפים, עדי כי לא השגיח בי כלל [...]. אך זאת חשוב חשבתי, לא יכולתי שלא לחשוב, שהוא רואני ואינו רוצה לראותני. ואז אמרתי אל לבי: אך ישטמני אורי-ניסן, אך ישטמני" (ברנר, "אורי-ניסן [מלים אחדות]", לעיל הערה 10, עמ' 143).

28. אריאל הירשפלד, "דיוקן עצמי או בדרך אל העצמי", הליקון, 5, 1992, עמ' 49-50.

29. במכתב לאחינו סיפר גנסיין שהזמן בלונדון "היה לא טוב, היה הרבה גרוע מלא טוב" (גנסיין, איגרות, לעיל הערה 24, איגרת 103, עמ' 138). ש"י עגנון סיפר לימים כי באביב 1908, כשביקר את ברנר בלונדון לפני נסיעתו-שלו לפלשתינה, מסר לו ברנר שני מכתבים; אחד מהם היה ממוען לגנסיין, ששהה באותו זמן בפתח תקוה. וראו חיים באר, גם אהבתם גם שנאתם, עם עובד, תל-אביב 1992, עמ' 22. ככל הידוע, מכתב זה לא זכה מעולם למענה.

30. גנסיין, איגרות, לעיל הערה 24, איגרת 124, עמ' 153.

31. שם, איגרת 157, עמ' 178, וראו גם איגרת 169, שם, עמ' 188-189.

32. מצוטט ממכתב של לחובר לברנר אצל אבנר הולצמן, "מצבתו של גנסיין", תמונה לנגד עיני, עם עובד, תל-אביב 2002, עמ' 104. לחובר סבר שאירועי לונדון השפיעו על בריאותו של גנסיין, המחירו את בעיות הלב שלו והאיצו את מותו, וראו שם, עמ' 110.

ובציניות באחד ממכתביו המוקדמים,<sup>33</sup> נמחק באחת מחייו. עם זאת, געגועיו אליו לא פסקו, ואלה התבטאו בניסיונות נדירים לקבל מידע על אודותיו (על פי רוב בנוסח "מה אתה שומע מפוצ'פ?"), החושפים את נוכחות הרפאים של גנסיין בתודעתו. רוח רפאים זו מציצה, למשל, במכתב המרפרר לסיפור "בִּצְחָה" של צ'כוב, שתורגם בידי גנסיין וראה אור ב־1912 ב"הוצאת י.ח. ברנר": "לכמו כן] הנחתי שני אכסמפלרים מ'הבצה', אחד בשבילך ואחד בשביל המתרגם, שאיני יודע היכן הוא. לאחי המתרגם [מנחם גנסיין] שילמתי בעד התרגום 40 פראנק".<sup>34</sup>

אפילו מותו של גנסיין לא עורר בברנר צורך בתגובה פומבית. עם זאת, הוא ניאות לערוך לזכרו אסופת מסות, ממארים וקטעי ספרות, שכותרתה הִצְדָה, בתנאי שלא יוזכרו בה יחסיו עמו: "[...] ולהוציא מתוכם את יחסי אני לגנסיין, שאינו מן העניין, אחרי שאני עדיין לא מתיי. <sup>35</sup> אולם, במפתיע, הוא כלל בה הספד חושפני למדי לגנסיין, הנושא את הכותרת "אוריניסן (מלים אחדות)" ובו הוא מתאר ביד אמן ובגילוי לב לא אופייני את מורכבות יחסיהם.<sup>36</sup> במכתב לידידו שמעון ביחובסקי, שבו הודיע לו על משלוח העותקים הראשונים של כרך הזיכרון, התייחס ברנר בעקיפין לרגשות הקשים שליוו את פרויקט העריכה של הִצְדָה: "תלאות ומחלות, שהשתיקה יפה להן, עיכבוני משלוח לך את 'הצדה' זה כשבועיים, וכמו־כן לא נתנו לי להשגיח כראוי על גמר הדפסת הספר ועל הכריכה".<sup>37</sup> דרמטית יותר היא תגובתו להערותיו של מ"מ ברדיצ'בסקי על הרגשות שעורר בו הקובץ הִצְדָה.<sup>38</sup> ב־21 באפריל 1914 כתב ברנר לברדיצ'בסקי: "למי"ב: שלוש שורותיך במכתבך האחרון מחצו את לבי המחוי. אין מילה בלשוני, וגם אין צורך בה".<sup>39</sup> שלושה ימים מאוחר יותר, ב־24 באפריל 1914, כתב לו ברדיצ'בסקי שוב: "[תחת זאת] עשתה עלי רושם נמרץ מאד רשימתך האחרונה על דבר ברנר וגנסיין בלונדון הברייה, והייתי מבוהל כל היום מיללת החיים ומהצער העמוק. אלהים אדירים! שירה רבה כזו היתה בידך, ואתה שפכתה עלי נייר דרך אגב".<sup>40</sup> כעבור שלושה חודשים נולד לברנר בנו היחיד, לו קרא אורי ניסן.

על פי הקריאה המוצעת כאן, ברנר נתן ביטוי ללבו "המחוי", "המתכוון", כבר בפרשת הפרידה המטלטלת הנפרשת בסיפור "מכאן ומכאן", שכתבתו החלה כשלוש שנים לפני מותו של גנסיין. באמצעות ההכרזה שהיומן שאובד עצות כותב על משכבו בבית החולים הוא תגובה למכתבו של דיאספורין פותח הטקסט את האפשרות לראות בו מעין מכתב גלוי של הסופר, ברנר, לחבר שנשט וניתק את היחסים, גנסיין. במסה "הז'נר הארץ־ישראלי ואביזריהו" שכתב

33. ברנר, מכתבים, לעיל הערה 25, מכתב 15, עמ' 218.

34. שם, מכתב 514, עמ' 371.

35. שם, מכתב 569, עמ' 385-386. פרסום כרך הזיכרון נזכר גם במכתבים 555, 560-565, 568-569, 587, 591, 592, 597, 599, 601, 602, 614, 616, 620, 621, 625, 628, 638, שם, עמ' 381-384, 391-395, 397-400, 403.

36. ברנר, "אוריניסן (מלים אחדות)", לעיל הערה 10.

37. ברנר, מכתבים, לעיל הערה 25, מכתב 638, עמ' 403.

38. ראו מ.י. ברדיצ'בסקי - י.ח. ברנר: חליפת אגרות (תרס"ז-תרפ"א), ההדיר שלמה ברטונוב, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשכ"ב, מכתב 139, עמ' 116. אני מודה לפרופ' אבנר הולצמן על שהסב את תשומת לבי להתכתבות זו.

39. ברנר, מכתבים, לעיל הערה 25, מכתב 642, עמ' 404.

40. מ.י. ברדיצ'בסקי - י.ח. ברנר, לעיל הערה 38, מכתב 141, עמ' 117.

ברנר ב־1911, בתגובה למהומה שהתחוללה בעקבות פרסום "מכאן ומכאן", הוא אכן התייחס לסיפור כאל "מכתב" מארץ־ישראל.<sup>41</sup> דומה ש"מכתב" זה מוען למעשה לגנסין. ברנר, שהיה מנוע מלשלוח לו מכתבים של ממש, יכול היה להניח בוודאות שגנסין יקרא את הסיפור. בעקיפין, וייתכן שלא במודע, ברנר סיכם בו, בעוד גנסין בחיים, את רגשותיו המורכבים והבלתי פתורים כלפיו. הדיה של פרשת לונדון, על התגובות הרגשיות הסותרות הכרוכות בה, נוכחים בסיפור זה כמעט בגלוי. יותר מכך: דרך הניואנסים שביחסי הדמויות הברדיות נחשפים היבטים מסוימים של הדרמה הרגשית והאינטלקטואלית המרתקת שהתחוללה בין שני ענקי הספרות העברית המודרנית הללו, החל במפגשם הראשוני ואילך, ומתגלה טפח ממערכת היחסים המורכבת והחידתית שכללה הערכה והערצה הדדית, חיבה ותשוקה, לצד תחרותיות וקנאה חדורות מידה לא מבוטלת של כעס ועוינות.

קריאה זו מסתמכת בראש ובראשונה על הדומיננטיות של תמת הפרידה בין שני החברים בסיפור "מכאן ומכאן", שנכתב שלוש שנים לאחר הפרידה הממשית בין ברנר לגנסין,<sup>42</sup> ועל ההשערה שגורמים חיצוניים נסיכתיים היו עשויים לעורר בברנר בעת כתיבת הסיפור את זכר הכאב שגרמה לו הפרידה. שפירא מציינת שעם הגיעו לפלשתינה ב־1909 נכון לברנר מפגש עם אחיו הצעיר של אורי ניסן, שחקן התיאטרון מנחם גנסין, מי שנמנה לימים עם מקימי תיאטרון "הבימה".<sup>43</sup> מנחם גנסין וברנר נפגשו לראשונה בבית משפחת גנסין בפוצ'פ, בעת שברנר, שהיה אז, כזכור, בן שלוש עשרה, בא ללמוד בישיבה שבראשה עמד אביהם של מנחם ואורי ניסן. בזיכרונותיו כותב מנחם שברנר גדל בביתם.<sup>44</sup> גם עמו שמר ברנר על קשר מכתבים; מנחם, שעלה ארצה כבר בשנת 1903, אף סייע לברנר בהפצת המעורר בארץ־ישראל, ולקראת בואו של ברנר ארצה ייעץ לו בעניין אפשרויות עבודה.<sup>45</sup> עם הגיעו ליפו, והוא כבר דמות משפיעה בזירה הציונית, נעשה ברנר מעורב בקריירה של מנחם כשחקן עברי בקבוצת התיאטרון "אגודת חובבי הבמה העברית ביפו". באמצעות מנחם יצר ברנר קשר עקיף עם אורי ניסן, שחזר לרוסיה ב־1908: בביתו של מנחם ביפו, שבו הרבה ברנר לבקר בחורף 1910, הוא נהג לקרוא את מכתביהם של אבי האחים ושל אורי ניסן עצמו.<sup>46</sup> מפגש עקיף זה עם אורי ניסן, באמצעות אחיו, הציף מן הסתם את צער הפרידה ואת העלבון שהיה כרוך בהתעלמותו ממנו. הצפה זו ניכרת במידה רבה בסיפור "מכאן ומכאן" וקובעת את תכניו ואת הטונים שלו: התמות שהסיפור משופע בהן – הכרזה על אהבה מייסרת, וירוי על געגועים כואבים,

41. ברנר, "הז'נר הארץ־ישראלי ואבזיריהו", כל כתבי יוסף חיים ברנר, כרך ב, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1960, עמ' 269.

42. מסגרת הזמן של האירועים הממשיים מהדהדת בזו של הסיפור: שלוש שנים עברו גם בין המפגש הראשון של החברים הבריוניים, אוכד עצות ודיאספורין, לבין התחלת כתיבת היומן.

43. שפירא, ברנר: סיפור חיים, לעיל הערה 1, עמ' 188.

44. מנחם גנסין, דרכי עם התיאטרון העברי, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1946, עמ' 49.

45. ברנר, מכתבים, לעיל הערה 25, מכתבים 154, 181, עמ' 267–268, 275.

46. שפירא, ברנר: סיפור חיים, לעיל הערה 1, עמ' 188; מנחם גנסין מספר בזיכרונותיו כי ביום שברנר הגיע לביתו ביפו הוא נבר בספרייתו, "[...] חיטט וחיפש עד שמצא את מבוקשו. את מכתביהם של אבא ושל אורי ניסן מצא, קרא ועיין בהם במין רטט של חיבה [...] – עוד היום נכתוב לאבא, מפה, מארץ־ישראל... והיכן 'הוא'? – שאל בהצביעו על מכתביו של אורי ניסן" (מנחם גנסין, דרכי עם התיאטרון העברי, לעיל הערה 44, עמ' 37).

שיבה חוזרת ונשנית לדרמת פרידה טראומטית, עיסוק אינטנסיבי במוות – עשויות בהחלט להתפענה כ"קולו של הפצע", במונחיה של קארות', כלומר כביטוי לייסורי השבר האלים וחשך המרפא בחיים הממשיים.

דמותו של אובד עצות, על פי קריאה זו, מזוהה עם המחבר, ברנר, ודמותו של דיאספורין מזוהה עם אורי ניסן המתנכר. כידוע, זיהוי כמעט אוטומטי בין הגיבורים הספרותיים של ברנר לבין דמותו הביוגרפית הוא מהלך מקובל, גם אם שנוי במחלוקת, בפרשנות ברנר. לזיהוי בין דיאספורין לאורי ניסן יש סימוכין תוכניים, והוא מתקיים בין השאר על דרך ההתקה: דמותו של דיאספורין, שעם בואו לארץ-ישראל ביקש לשחק בתיאטרון יידיש ואף היה מעורב ב"מלחמת השפות" (עברית ויידיש),<sup>47</sup> מהדהדת את דמות האח הצעיר, השחקן במקצועו, אם כי לא בהתאמה מלאה: מנחם גנסין היה שחקן עברי, ואילו דיאספורין מבקש לשחק במחזות בידיש דווקא. בספרו מתאר מנחם גנסין בהרחבה את גילויה של מלחמת השפות בשדה התיאטרון ומזכיר בהקשר זה את הפקת מחזהו של יעקב גורדין גאט, מענטש און טייוול (אלוהים, אדם ושטן), שתורגם מידיש לעברית.<sup>48</sup> ב"מכאן ומכאן" ברנר מעבד את פרשת מלחמת השפות לתקריט סביב הפקתו של אותו מחזה עצמו, הפעם בידיש, ומציגה כמאורע שעורר את חמתו של דיאספורין ושימש לו תירוץ לעזוב את פלשתינה (עמ' 368). לצד קישור עקיף זה, באמצעות הסוגיה של העלאת הצגות בידיש, יש כאן גם קישור ישיר לאורי ניסן: על פי מנחם גנסין, במהלך ביקורו של אורי ניסן בפלשתינה ב-1907 הוא היה מעורב במאבק בין ההבראיסטים ליידישיסטים, כמו דיאספורין, אם כי במעשה שנשא אופי קונרדי:

וכדרכו תמיד היה עושה מעשה קונרדס, כאומר להקניט את מישהו, או סתם "להעלות קצף במים שקטים". כך עשה מעשה נורא בפתח-תקה, שגרם לי ולכל אלה שהעברית יקרה להם, עגמת נפש מאין כמוה. לפתע עלה על דעתו להציג שם מחזה באידיש. הוא בחר לשם כך את המשפחה של נומברג והשפיע גם על הגנת המקומית, למלא תפקיד בהצגה. אכן ה"שעורוריה" הזאת נשכחה במהרה והוא נשתקע שוב בכתיבת סיפורו, עד שהונח לו במקצת.<sup>49</sup>

התשוקה ה"שעורוריתית" של דיאספורין לתפקיד במחזה יידיש, שהצעה להעלותו עוררה את זעמם ואת מחאתם של ה"הבראיסטים" (עמ' 368), מהדהדת גם את האפיוזודה הזאת וקושרת ישירות בין דמותו של דיאספורין לזו של אורי ניסן. גם תשובתו הנזעמת של דיאספורין להתנגדות הציבורית ליידיש מאזכרת את עמדתו של אורי ניסן, שאמנם מיצב את עצמו כסופר

47. "מלחמת השפות" הייתה מאבקם של ה"הבראיסטים", שהאמינו בחיוניותה של השפה העברית לתהליך התחייה היהודית, נגד השימוש בידיש במוסדות תרבות וחינוך רשמיים. ראשיתה בשנות השמונים של המאה התשע עשרה ושיאה ב-1914, בוויכוח על אודות שפת ההוראה הרשמית במוסד הטכנולוגי-אקדמי הראשון ביישוב, הטכניון בחיפה. על שלבו הראשון של מאבק זה ראו יובל עמית, לקראת תרס"ד: השינוי המושגי ביוזמה הלשונית של אלעזר בן יהודה ושל בני חבורתו, עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל-אביב, 1999.

48. שפירא, ברנר: סיפור חיים, לעיל הערה 1, עמ' 188-191; מנחם גנסין, דרכי עם התיאטרון העברי, לעיל הערה 44, עמ' 45-46.

49. מנחם גנסין, שם, עמ' 34.

עברי אך לא התנגד כלל לכתיבה ביידיש (ואף כתב גרסה ביידיש לסיפור "בגנים"): "יידיש] זוהי שפתנו... ואיזו חרפה יש בשפה? [...] עברית? טוב! למדו עברית לילדים [...] כמה תחזק העברית על ידי זה שישמידו את הז'ארגון, ובאמצעים כמו אלה?!" (שם). מנחם גנסין אף מספר בזיכרונותיו שלאכזבתו, אחיו לא האמין בעתיד התיאטרון העברי והפציר בו לנטוש את הרעיון. כך ממזג הסיפור בדמותו של דיאספורין את מנחם ואת אורי ניסן. בטרמינולוגיה הפרוידיאנית, מיוזג (קונדנסציה) הוא עקרון קידוד מרכזי בעבודת החלום, הפועל בדומה למנגנוני הסמלה ספרותיים.

דמותו הספרותית של דיאספורין, שהחיבור בינה לבין המספר הפיקטיבי, אובד עצות, מתאפיין באיכות ובעוצמה מיוחדות, טעונה במתח ובכאב רב הנובעים ככל הנראה מקטיעת קשר בין-אישי מכוונן במציאות. יתרה מכך: ב"מכאן ומכאן" יש משום תיקון – אמנם בדוי, זמני וחלקי – לקטיעה זו, מאחר שמתוארים בו רגעים אינטימיים מופלאים בין השניים, רגעי קרבה גדולה, שותפות והרמוניה. אבל בה בעת הסיפור הוא טקסט פרפורמטיבי החוזר אל ועל טראומת הניתוק, אל ועל הצד האמביוולנטי, המורכב, של היחסים, שהוביל לניתוק הזה, הן בחיים הממשיים והן במישור הבדוי. בקריאת "מכאן ומכאן" כטקסט המכיל שיירים של יחסיהם הטעונים של ברנר וגנסין עולה אפוא האפשרות שיומנו של אובד עצות הוא למעשה ספר התאבלות על אובדן וזירה לביצוע כפיית חזרה פוסט-טראומטית. בתוך כך מתברר שגם האמביוולנטיות והכאב הקשורים בסגירת המעורר נוכחים בספר ההתאבלות הזה: את השורות המתארות את עזיבת העיתון "המחרשה", שהובנו על ידי הקוראים בני הזמן כביקורת על מערכת העיתון הפועל הצעיר ועוררו מהומה רבה, אפשר לקרוא בהקשר של סגירת המעורר דווקא: "עוד לפני נסיעתו של דיאספורין מעלי, זו הנסיעה אשר גרמה לי שמחה וקורת רוח בעדי ובעדו, מיד אחרי משכי את ידי מן 'המחרשה', נעשה פעם אחת סדק בכותל-הברזל אשר לפני והוכנס אלי מעט אורה" (שם). כך מאפשר הסיפור הצצה לטלטלה רגשית ואינטלקטואלית כאחת, לטלטלה שהובילה לפרידה והתחזקה בעקבותיה. היבט אחד של טלטלה זו הוא אכן לבו "המחוק" של ברנר עקב עזיבתו של ידידו: זעקותיו האילמות של האוהב הנוטש מוצאות ביטוי בכתביה המיוסרים של דמות פיקטיבית מוכת טראומה. היבט אחר הוא אפיו האמביוולנטי של השבר והרגשות הסותרים שהיו מעורבים בו: מצד אחד ההיקשרות החזקה של ברנר לגנסין, היקשרות שהסיפור מתאר בגלוי כאהבה הומו-ארוטית; מצד אחר הנרקסיזם הקיצוני של ברנר, המלווה ברגשי נחיתות, בקנאה ובפחד מתמיד מפני דחייה מצד חברו העולה עליו במעמדו בחברה היהודית, כבן של רב וראש ישיבה, ואולי אף בטינה חבויה כלפיו.

ברנר אכן ידוע כמי שסבל מתסביך נחיתות חמור, בעיקר בנוגע להופעתו החיצונית ולגבריותו. ביילין מתאר את אחד מגילוייו הקיצוניים של תסביך זה: כשטיילו הוא וברנר בלונדון התחנן ברנר בפניו שיתבונן בו חוצה את הרחוב כדי שייוכח עד כמה אומללה ורוחה הליכתו. "הלא תודה כי הנני עושה רושם של 'יורודיין' [שוטה קדוש (ברוסית)]," אמר ברנר לביילין. "הלא תודה כי אנשים ילווני בעיני לעג, שוחקים עלי מאחורי."<sup>50</sup> אולם ב"מכאן ומכאן", לב הבעיה איננו רק חוויה משפילה של נחיתות ארוטית. מה שנחשף בסיפור הוא גם, ואולי

50. ביילין, ברנר בלונדון, לעיל הערה 26, עמ' 19. שפירא דנה בהרחבה במושג "יורודיין" לאור מעמדו של ברנר כדמות תרבותית מובילה, וראו שפירא, ברנר: סיפור חיים, לעיל הערה 1, עמ' 378-362.

בעיקר, חשש מעמדת נחיתות אינטלקטואלית ואמנותית ומהבדלי תפיסות בתחום הספרות: אובד עצות מתייחס לדיאספורין, לא בלי נימה של כעס, כנעלה ממנו מבחינות אלו, וחווה בוז מצד דיאספורין כלפי כישוריו־שלו, הדלים, כביכול, הן בעיניו והן בעיני דיאספורין. יחסו של דיאספורין המלומד, שעמד בבחינות הבגרות וניסה להתקבל לבית ספר דרמטי ולטכניקום, כלפי אובד עצות, המורה הפרטי (כלומר, בן המעמד הנמוך יותר) בביתה של אחותו העשירה, מתואר כיחס פטרוני ומתנשא. כך אולי חווה הנער הצעיר יוסף חיים את מעמדו־שלו, בן למשפחה ענייה מתחתית הסולם החברתי, בבית משפחת רב הישיבה בפוצ'פ, אף שזו אימצה אותו בחום. הד לכך אפשר לשמוע בשורות מן ההספד של ברנר על גנסיין, שנכתבו כאמור שלוש שנים לאחר "מכאן ומכאן" והמכילות הוראה בקנאה – "יחד עם הקנאה [...] התקנאות רוחשת וצורבת במעלותיו הרבות עלי"<sup>51</sup> – ואף בתסכול ובזעם על התנשאותו של החבר: "[...] למה יתהלך ככה? הלא כמונו כמוהו. וכי דמא דידן סומק טפי? וכי אנו פחות חורים ממנו? ובאיזו רשות יביט עלינו ממעלה למטה? [...] למה, איפוא, יחריש ויכסה גם ממני [את דבר מחלתו]? למה גם לי לא יגיד? האם לא כדאי אני לזה? אורי־ניסן! אורי־ניסן!"<sup>52</sup>

כזכור, דיאספורין, על פי תחושתו של אובד עצות, שאפשר שהיא מוטה לרעה, מבטא סלידה גלויה ממנו ומבקר את עילגותו הלשונית, את בחירתו לכתוב ספרות בעברית ואת התנהלותו בכלל: "בימים הראשונים להתודעותי להאורה לא מצאתי חן בעיניו [...] הוא לא היה יכול לסלוח לי את מבטאי הרוסי, שפת־שיחותינו, ואת סגנון דיבורי, שהיה, אמנם, צריך לחשוב, לא מן המובחר [...] עוד זמן מרובה לא יכול לסבול הרבה מצדדי תכונותי" (עמ' 329).<sup>53</sup> בנוסף על כך, אף על פי שהוא מקנא במידת־מה באמונתו החזקה של אובד עצות באידיאולוגיה הציונית, דיאספורין מתגאה בעמדתו הגלותית, ה"דיאספורית" ("אני הגבר – דיאספורין שמי" [שם]), עמדה שהוא ממש, בדיוק כמו גנסיין, בנדודיו המתמשכים ובעזיבת ארץ־ישראל לאחר ששהה בה חודשים ספורים בלבד. האיום שחווה אובד עצות, כפי שהוא מתואר בסיפור, עשוי אפוא להתפענח כווידי של ברנר על חוסר הביטחון המתמשך שלו ביחסיו עם גנסיין, הנובע מתחושתו המרירה כי חברו מרגיש נעלה ממנו. יותר מכך, ייתכן שברנר מכריז בסיפור כי הוא ער ליחסו האמביוולנטי של גנסיין כלפיו. אכן, קיימות ראיות לאמביוולנטיות כזו כבר בתחילת מערכת היחסים של השניים. גנסיין מילא תפקיד מכריע בתהליך החילון של ברנר בצעירותו ולעתים קרובות ביקר אותו על היסוסיו: אף על פי שהיה בן של רב, הוא היה אלטרנטיבה לאביו של ברנר, שהתנגד באלימות לחניכה של בנו אל תוך העולם החילוני. ובכלל, מתברר כי גנסיין, שהיה "גבה קומה, בעל מראה אצילי ותנועות מעודנות", במילותיה של שפירא, לא תמיד הסכיין עם התנהלותו של חברו ה"פלכאי", שנקלע להתלבטות קשה בנוגע לעתידו. מעידה על כך חליפת המכתבים המוקדמת ביניהם, לאחר שברנר עזב את ישיבת פוצ'פ באביב 1897. במכתב שנשלח מביאליסטוק בחורף 1898 תהה ברנר בן השבע עשרה כיצד יוכל למגר מלבו של

51. ברנר, "אורי־ניסן (מלים אחדות)", לעיל הערה 10, עמ' 140.

52. שם, עמ' 143.

53. בהנחה שאכן נרמזות כאן חוויות אוטוביוגרפיות, מעניין לשים לב להיפוך שברנר מייצר באמצעות המונח "האורח", כעוד שכבה של הגנה פסיכולוגית: במציאות, בבית משפחת גנסיין בפוצ'פ, היה הוא־עצמו "האורח" המאומץ, הנחות במוצאו. גם בסיפור, אובד עצות הוא זר, ודווקא "האורח" הוא בן בית, שכן הוא בן משפחה, אחיה של האם ששכרה את אובד עצות כמורה לילדיה.

גנסין את התיעוב שהלה חש כלפיו ולהפוך על פיו את גזר הדין החמור שלו: "אנוכי לא אדע, איך אוציא ממך את רגשי הבוז אשר ירגיש לך עלי. ברגע הראשון אחרי קראי מכתבך, בעת נתמלא לבי דם-חללים, דם-נכאים, נתעבים ונאלחים, אז אמרתי בחפזי: לא!"<sup>54</sup> ממכתבו של ברנר ניתן להסיק שגנסין האשים ככל הנראה את חברו בעזיבת פוצ'פ מתוך תאוות "תיירות" והוכיח אותו על הפכפכותו: "ובכן הרשות לך לחשבני לאיש תהפוכות ול'כל בו' [...] אך לא להוציא עלי שם רע כזה, חפץ אוילי ושטותי כזה!.. צררתני, ידידי, צררתני!.. וגם ראייתך אינה מכרעת, על כי סבבתי כבר עיירות רבות... הגידה לי, שאהבה נפשי, איפה זה הייתי?"<sup>55</sup> בעייתי אף יותר היה יחסו של גנסין למפעלו הספרותי של ברנר. כמה מהמכתבים ששלח גנסין לברנר בעת שהלה בלונדון מעידים על כך שהעריך את עבודתו של חברו. על הסיפור "מא. עד מ.", למשל, הוא כתב לו בהערכה, אמנם מסויגת משו: "בקטעים הראשונים לא יכולתי להשלים את הפזור שבכתבתו ופה הרי אתה דומה אפילו שדבר זה מוכרח הוא לגבי מקומות כאלה. בשעת קריאתי בקטע הזה הרגשתי כי אתה גדל. אחי הטוב, אחי הטוב, הרי אני נפרד ממך בלחיצת-יד חזקה-חזקה. כתוב ספורים..."<sup>56</sup> אולם הערכה זו הייתה מוגבלת למדי, כפי שמעידה תגובתו הסרקסטית, חסרת הרחמים, לגיליון הראשון של המעורר: "מי"ח קבלתי בימים אלה את 'המעורר' שלו ומכתב מריר-מקה, כדרכו. מה הוא עושה הגבר הזה! אלמלי, לפחות, היה נותן דבר שיש בו ממש. אדם מוציא לאור חוברת אגטיציונית, ממש כאיזה בונדיסט אינטליגנטי, ובוחר לה שם אגטיציוני וקורא לזה ז'ורנאל ספרותי ומשליך עליו את יהבו ומזה הוא מקוה. אוי, רבוש"ע – ברנר זה! צריך להתאמץ לעזור לו בכל מה שאפשר, אבל –"<sup>57</sup> יצחק בקון טען שבשורות אלה, שעל עיקריהן חזר גנסין במכתב לברנר עצמו,<sup>58</sup> טמון עיקרו של המתח בין שני סופרים אלה שחוללו את המהפך המודרניסטי בספרות העברית אך פנו לנתיבים שונים בה: אף על פי שראה בו חבר יקר הראוי לכל תמיכה ועזרה, גנסין לא העריך את כישורי העריכה של ברנר, ואולי אף את כישוריו הספרותיים בכלל. מעמדתו ה"אריסטוקרטית" הוא הסתכל על ברנר מגבוה כעל סנטימנליסט "המוני".<sup>59</sup>

מן ההיבט הרגשי, מכתביו של גנסין מספקים ראיות לרגשותיו החמים כלפי ברנר. מאלף בהקשר זה מכתבו מ-1904, שבו הוא מכריז בגלוי על הקונוטציה המינית שבגעגועיו לברנר: "אלמלי היית ילדה יפה, אחי, ויושבת עתה אצלי, הייתי מושיב אותך על ברכי, ולש את תלתליך היפות, ומביט אל עיניך הבהירות, והייתי מספר לך אגדה יפה ונפלאה וכולא את

54. ברנר, מכתבים, לעיל הערה 25, מכתב 4, עמ' 201.
55. שם, עמ' 202. למרבה האירוניה, מכתביו של גנסין לברנר מהשנים הבאות חושפים את תשוקתו שלו למסעות: "ובנוגע לדידי אני עברך אני מתכוונן לדרך ורק חכה אחכה עד קביעת האויר; [...] אלא שלא החלטתי עדנה לאן אפנה והדבר תלוי, כמובן, בכמות הכסף אשר בכיסי [...] מוזר הדבר, או אולי טבעי הוא, כי אין לי איזה מקום, אשר יהיה לי ל'מחוז-חפצי'. כל מקום. חפץ אני רק להחליף את מגורי" (גנסין, איגרות, לעיל הערה 24, איגרת 21, עמ' 45; ההדגשה במקור. וראו גם איגרות 23, 26, 28, 30, שם, עמ' 47-55).
56. גנסין, שם, איגרת 72, עמ' 112; ההדגשה במקור.
57. שם, איגרת 41, עמ' 74-75.
58. שם, איגרת 44, עמ' 78.
59. יצחק בקון, ברנר בלונדון: תקופת "המעורר" (1905-1907), המחלקה לשפה וספרות עברית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר שבע 1990, עמ' 81-82.

נשיקותי לבלתי אחללנה – את האגדה היפה. אבל אתה לא ילדה ולא יפה ואנוכי עתה כה כמה לאגדה!"<sup>60</sup> הנסיגה הרגשית של גנסיך, שאחרי ככלות הכול, למרות האזכורים המיניים הפרובוקטיביים במכתב זה, לא היה שותף לרגשות ההומו־ארוטיים של ברנר, הקשתה בוודאי על ברנר המאוכזב, כפי שמרמזת המעשייה המובאת בתחילת "מכאן ומכאן" ("לאחרונה עשה האיש את הצעד הנחוץ: סוף־סוף, הודה לה על האמת. אין היא יותר בשבילו כלום!") [עמ' 323]. גם השורות הנודעות, מכמירות הלב, מן ההספד, מעידות על כך: "ויש אשר חשבת: הכל מדברים על יסורים. המלה יסורים נשאת על כל לשון. גם ביחס אלינו. בעלי יסורים אנו. סופרים עברים, גולים במזרח לונדון, חולנים, עניים וכו' וכו'. אבל מה יוכלו האנשים לדעת על מדת־היסורים של היחס הזה, אשר ביני ובין אורי־ניסן, בין אורי־ניסן שלי..."<sup>61</sup>. במכתביו של ברנר לגנסיך רווחים ביטויי רגשות "אשר לא יתוארו באומר ודברים". אחד המכתבים האלה כולל כמה משיריו המוקדמים, המוצגים בפני גנסיך כמתנת אהבה המסמנת "ברית־עולם"<sup>62</sup>. אולם טלטלותיו הרגשיות של ברנר עוררו מיאוס בגנסיך ונדמה שהוא דחה את אהבתו – דחייה שהתקבלה בהתפרצויות של אומללות מצד ברנר. ביילין העיד שגנסיך פיתח התנגדות להיקשרות של ברנר אליו ותיעב את מה שהוא תפס כהכחשה מצד ברנר – סירוב להכיר ביחסו של גנסיך כלפיו ונכונות להשפיל את עצמו כדי לזכות בקרבתו.<sup>63</sup> דבריו של אובד עצות על ימיו האחרונים בחברת דיאספורין פבלשתינה מהדהדים את הדינמיקה הקשה ששררה ביחסים בין ברנר לגנסיך בלונדון. למעשה, אובד עצות מכיר בכך שמצבי הרוח הקודרים שלו הם שדחו את חברו ודחפו אותו לעזוב: "היתה החשכה שבנפשי בימים ההם על קצה־גבול־המשבר שלה, וכחשכת הלילה בבואה אל קצה [...] כן התעבתה היא, החשכה, וגדלה עד למעלה מכל מידה. את רעי הסיעה זו מפה – לטובתו הוא ולטובתי אני [...]" (עמ' 368). לימים אישר ברנר שהיה ער לרגשותיו האמביוולנטיים של גנסיך כלפיו. כשכתב על תולדות יחסיהם השתמש בנוסח המדויק שבו תיאר אובד עצות את חוסר הכבוד של דיאספורין כלפיו: "הייתי לצנינים בעיניו" (עמ' 329). "ראה ראיתי", כתב ברנר בהספד במילות הסיפור ממש, "כי לצנינים אני בעיניו, כי אין הוא יכול נשוא את כל הבלי וקלקולי, את כל מבוכותי ותעתועי, את כל נטיותי הרעות ופשרותי הרעות, שהייתי מתפשר אז, כמו תמיד, עם התנאים הרעים ועם החיים המרים"<sup>64</sup>. "מכאן ומכאן" עשוי על כן להתפענח כגרסה מוקדמת של הבנה זו, שהתעוררה בברנר כשגנסיך היה עדיין בחיים ומצאה ביטוי ב"מכתב" גלוי שברנר יכול היה לשער שייגע אל גנסיך חרף סירובו להתכתב אִתו. המסר של ה"מכתב" הוא כפול: הוא מצִיף

60. גנסיך, איגרות, לעיל הערה 24, איגרת 30, עמ' 55-56. בקון מתאר ביטוי כפייתי ביותר של תשוקתו של ברנר אל גנסיך: "אולם] מתחילת שנת 1907 נתפס ברנר למימוש שאיפה זו [איחוד מחודש עם גנסיך] עד כדי דיבוק. הוא ראה בזה איוה קרש הצלה ממשברו הקשה [...]. ואכן מתחילת ינואר 1907 אין כמעט מכתב לביכובסקי שלא ידובר בו על כך. [...] כל ההתכתבות הזאת [...] עושה רושם שלפנינו גבר מאוהב, שחי בנפרד מאהובתו הקפריזית, והוא משדל אותה בכל מיני תחבולות להביאה אליו, ולשם כך הוא חוסך את פרוטותיו האחרונות" (בקון, שם, עמ' 69-70).
61. ברנר, "אורי־ניסן (מלים אחדות)", לעיל הערה 10, עמ' 144.
62. ברנר, מכתבים, לעיל הערה 25, מכתב 8, עמ' 213.
63. ביילין, ברנר בלונדון, לעיל הערה 26, עמ' 58.
64. ברנר, "אורי־ניסן (מלים אחדות)", לעיל הערה 10, עמ' 144.



את הייסורים והגעגועים המתמשכים של ברנר, אך הוא גם חושף את הכרתו בפער שהפריד בינו לבין גנסיין זמן רב לפני שהשבר הסופי התרחש בפועל. בה בעת, דרך שרטוט היחסים המורכבים בין שתי הדמויות הבדיוניות, ברנר מתוודה על השניות החבויה בו-עצמו ביחסו אל גנסיין, וכך הוא מקבל על עצמו אחריות חלקית, לפחות, לסיום היחסים. הירשפלד סבור שדבריו של ברנר בהספד על מפגשו האחרון עם גנסיין בלונדון מלמדים שהנוכחות של חברו השיפוטי אכן הייתה עול בלתי נסבל עבורו ולמעשה הוא ייחל לנתק ממנו.<sup>65</sup> כך מתברר מדבריו של ברנר על הפרידה מגנסיין עם עזיבתו את לונדון: "כמו אבן נגולה..." – אמרנו אני וביילין איש לרעהו [...].<sup>66</sup> גם היבט זה עולה ב"מכאן ומכאן", בשביעות הרצון הפרדוקסלית של אובד עצות מעזיבתו של דיאספורין, "זו הנסיעה אשר גרמה לי שמחה וקורת־רוח בעדי ובעדו [...]. (עמ' 368). סיפור בן־אדם ובת־חיה מנסח זאת בבוטות רבה אף יותר: "איך שיהיה, קץ לדבר. שחרור" (עמ' 323). ניתן אפוא לראות את אובד עצות הלום הטראומה, הכואב את אובדן חברו ובו בזמן משוחרר מעול הדחייה הפוגעת מצדו, אף כמי שנוקם: בשיטתיות ובאופן אגרסיבי למדי הוא מאיר את דיאספורין באור אירוני באמצעות ציטטות ציניות מסגנונו האגוצנטרי והערות על הערצתו העיוורת לעמיתו הגוי, על גאוותו בהישגים מינוריים ועל ההחלפה התכופה של מקומות והעדפות. ביקורת זו חוזרת במידה רבה גם בדבריו ההספד שכתב ברנר לאחר מותו של גנסיין: "יותר מדאי היתה מדת היחסנות והרכות באורי־ניסן, פחות מדאי עקשנות וברזל, בכדי שאעריצהו".<sup>67</sup> אם כן, ה"יומן" הנכתב בבית החולים ב"מכאן ומכאן" איננו רק סיפור של חולי ושכול אלא גם ערעור על "פסק דין" משפיל ("אנוכי לא אדע, איך אוציא ממך את רגשי הבוז אשר ירגיש לך עלי"). בכך הוא מביא את אחת ממערכות היחסים הסוערות ביותר של ברנר לסיגור, לפחות חלקי.

\*\*\*

בהצגת הסיפור כיומן של דמות הלומת טראומה מתפקד "מכאן ומכאן" כטקסט פרפורמטיבי הממחיש את אפשרות ייצוגו הספרותי של הבלתי־ניתן־לדיבור. בחשפו את הטלטלה הרגשית של המחבר הוא מהווה עדות למשבר בחייו של ברנר וככל הנראה גם מספק תוכנות על יחסיו המורכבים והאניגמטיים עם חברו אהוב נפשו גנסיין, שעליו אמר: "את האיש העדין, רם־הקומה והרגש וטהור־הנפש והרוח הזה אי אפשר היה שלא לאהוב, ביחוד בבחרותו".<sup>68</sup> הסיפור מציג את מעשה הכתיבה כניסיון הרואי לחזור מבעד לחור השחור של הטראומה ולהעניק לה קול. בה בעת, להתמקדות בפרידה פְּלִיבֶת הטראומה יש משמעות רבה בהקשר הרחב יותר ששני הסופרים היו שקועים בו, לֹו היו מסורים בכל לִבם ולֹו הקדישו את הדיאלוג ביניהם, גם כשהותק למרחבים רגשיים: פרויקט הולדתה של הספרות העברית כספרות מודרניסטית בסוף המאה התשע עשרה ובתחילת המאה העשרים. בהציגו את הפרידה כגרעין הטראומה משמש הסיפור "מכאן ומכאן" כמעין מניפסט ספרותי של דור שלם, המעיד על חווייתו של הסופר העברי בעידן מכונן זה. פרידה, כפי שמלמדת פרשת ברנר וגנסיין במציאות ובייצוגה הספרותי, היא

65. הירשפלד, "דיוקן עצמי או בדרך אל העצמי", לעיל הערה 28, עמ' 50.

66. ברנר, "אורי־ניסן (מלים אחדות)", לעיל הערה 10, עמ' 145.

67. שם, עמ' 140.

68. שם, שם.

לא רק דרמה של יחסים בין־אישיים; היא גם סיטואציית היסוד שממנה נבעה הספרות העברית המודרנית. היא מגלמת צָבֵר של שברים מרובים בלב ספרות זו: שבר מן המסורת והדת, על החרדות הקיומיות שהיו כרוכות בו; שבר מהבית והקהילה, המלווה בחיפוש ספקני אחר תחושה חדשה של שייכות, אם באמריקה, סמל "העולם החדש", ואם בארץ־ישראל, מושא התשוקה של הציונות ההולכת ומתגבשת; שבר מהיידיש, שפת האם. כל אלה מבטאים קיום מלנכולי שברירי, דיאספורי, בעולם שוודאיותיו אבדו, קיום ש"אובד עצות" ו"דיאספוריין" – כלומר ברנר וגנסין יחד – הם מגלמיו ומספריו.