



אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

08 גיליון
2018 סתיו

עורכים מיכאל גלוזמן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן
מערכת מייעצת אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט
חברי המערכת חן אדלסבורג, גיא ארליך, איל בסן
עריכת טקסט דינה הורביץ
עריכה גרפית מיכל סמורקוביץ ויעל ביבר, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל אביב
על העטיפה: אהרון, יואל ויעקב שבתאי (באדיבות ארכיון יעקב שבתאי, מרכז קיפ לחקר התרבות והספרות העברית,
אוניברסיטת תל אביב)

המאמרים המתפרסמים בכתב העת אות עוברים הליך של שיפוט ומבוססים על כללי המחקר האקדמי

ot.kipp@gmail.com

© 2018 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל אביב,

תל אביב 6997801

הוצאת הקיבוץ המאוחד, ת.ד. 2104, בני ברק

נדפס ברפוס אלינר



איור של דוד פולונסקי מתוך הסרט המעורר: ו"ח ברנר (באדיבות "העבריים", יאיר קדר)

"לא מכאן, לא מכאן" הרומן המסאי של י"ח ברנר מחוץ למלכודת הריאליזם

דינה ברדיצ'בסקי

הקדמה: בסבך הריאליות

ציורו של דוד פולונסקי, החותם את סרטו של יאיר קדר המעורר: י"ח ברנר (2015),¹ מתאר את סצנת הסיום ברומן של ברנר "מכאן ומכאן" (1911): הסב, החלוץ אריה לפידות, ונכדו היתום עמרם, נושאים קוצים וברקנים באחת המושבות בארץ-ישראל כדי להבעירם ולאפות לחם. עמרם עורם את הקוצים שאסף על כתפותיו של אבי-אביו וטומן את ראשו הקטן בחיקו:

שרידי קוצים היו להם לשניהם על בגדיהם הפרומים ובראשיהם. אז קראה להם אופת-הלחם לעזור לה ניקומו שניהם ניעמדו. ואותו הסוד הגדול היה גם בקוציהם גם בעמידתם. על משמרתם עמדו. על משמרת-החיים עמדו הזקן

* המאמר מתבסס על חלקים מעבודת הדוקטור שכתבתי באוניברסיטה העברית בירושלים בהדרכתו של אריאל הירשפלד. אני מודה לו על הדיאלוג הממושך ועל השיעורים החשובים שלימד אותי על הפואטיקה של ברנר. אני מודה גם לקוראות האנונימיות של הטקסט על קריאה מעמיקה, על הביקורת שלא חסכו ועל הצעות העריכה המועילות. תודה אחרונה נתונה לאנשי כתב העת אות, מיכל ארבל ומיכאל גלזומן, שליוו את הכתיבה בשלבי העריכה האחרונים. את נוסחו הסופי של הטקסט אני חבה גם לטביעת עינם החדה ולהבחנותיהם הנבונות.

1. יאיר קדר (במאי), המעורר: י"ח ברנר, הפקה: יאיר קדר ורשות השידור הישראלית, ישראל 2015, 56 דקות.

והילד, נעטריי-הקוצים. החמה זרחה כמו לפני הגשם. ההויה קתיה. הוית-קוצים.
כל החשבון עוד לא נגמר (ב, 1439-1440).²

סצנה זו – מן הקאנוניות והאיקוניות בספרות העברית המודרנית – מרכזת בתוכה את כל מה שמזוהה עם ברנר בתרבות הישראלית: האדם הנושא בעול החיים, בעולם חסר פשר; הכורח לחיות ולעבוד "אף על פי כן"; והתנועה הקבועה, המחזורית, מן התהום, דרך כור המצרף של הכאב המטהר ובחזרה אל החיים. גם מטבעות הלשון המוכרים, "הוויית קוצים" ו"כל החשבון עוד לא נגמר", הזורמים עד היום במחזור הדם של העברית, מקורם כאן. בערנותו לאיכויות האיקונופולסטיות של תמונת הסיום תרגם פולונסקי את הציפייה ללחם חם ואת העמידה ההרואית לנוכח העתיד הלא-ידוע לפרספקטיבה המציגה את הדמויות מגובה פני הקרקע ומאירה אותן בזוהר מיסטי הבא מרחוק. וכאמור, תמונה זו איננה רק דיוקן של שני הגיבורים, הסב ונכדו, אלא גם דיוקן סימבולי של ברנר עצמו בתרבות הישראלית, דיוקן הלוכד את אותם היסודות והערכים ה"ברנריים" הנישאים על גבי קריאתו הנבואית "להגביר הריאליות והקדושה בעולם". ברנר לא דיבר על הריאליות והקדושה ב"מכאן ומכאן" ואף לא ביצירה אחרת שלו אלא הזכיר אותן פעם אחת בלבד במכתב שכתב לגנסין ב-1900, בהיותו בן שמונה עשרה: "נחוץ להבין הכול ולהתרחק ממיסטינות ומדימיונות. נחוץ להגביר הריאליות והקדושה בעולם. נחוץ לתקן את חיי עם ישראל כי יהיו נורמאליים".³ אבל באיור של פולונסקי, ברנר של "מכאן ומכאן" וברנר של "הריאליות והקדושה" אחד הם; הריאליות מגולמת בקוצים, בצרורות החיטה ובציפייה ללחם, והקדושה – בזוהר המיסטי הבא מרחוק. דימוי איקוני זה של ברנר ניצב כמעין סיכום של מפעל חיים, והבחירה של קדר לחתום דווקא בתמונה זו את סרטו מוכיחה שוב עד כמה מושרש הזיהוי של ברנר עם הריאליות והקדושה ועם דמותו של ישוע הנוצרי, שסמליו הם הלחם ועטרת הקוצים.

אחדות ההויה הברנרית והרציפות הטבעית הפשוטה בין הקוצים ללחם, בין הסב לנכד, בין היצירה ליוצרה ובין ההויה הריאלית לשפת תיאורה מעמעמות את חידת הופעתו, מקורו וסגנונו של "מכאן ומכאן". פרסומו של הרומן ב-1911 היה מן האירועים החשובים בתולדות הספרות העברית המודרנית והוא נותר עד היום אחד ההישגים החשובים של הפרוזה המודרניסטית בעברית. חשיבותה של היצירה

2. כל המובאות מכתבי ברנר נלקחו ממהדורת כתבים, א-ד, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשל"ח-תשמ"ה. ההפניות למובאות אלה מופיעות בסוגריים בגוף החיבור ומציינות את מספר הכרך ומספר העמוד. כל ההדגשות במובאות מכתבי ברנר וממקורות אחרים הן שלי.

3. בתוך מנחם פוזננסקי (עורך), אגרות י.ח. ברנר, כרך א, דבר, תל-אביב תש"א, 1941, עמ' 86.

לא נעלמה מעיני פרשניו של ברנר; "מכאן ומכאן" הוא רומן קאנוני שזכה לקריאות רבות ומגוונות במהלך מאה השנים שעברו מאז הופעתו. חוקרי ברנר הכירו בחדשנות ובאקספרימנטליזם הז'אנרי ברומן, ובעז ערפלי תיאר אותו במפורש כרומן מודרניסטי. כמו אחרים, ערפלי התייחס לפרגמנטריות של הטקסט ולהיבטים של רפלקסיביות מטא-ז'אנרית ברומן. אבל דיונו של ערפלי במודרניזם של "מכאן ומכאן" תופס פסקה אחת בלבד, שבה הוא מונה ברצף מאפיינים המזוהים תכופות עם המודרניזם בספרות (אקספרימנטליות, עלילה מטא-פואטית, ייצוג זרם התודעה, ערעור על מבני זמן וסיבתיות קונבנציונליים ותחושת אבסורד). כל זה נאמר בקיצור נמרץ ומלווה בהסתייגות לפיה השימוש בתואר "מודרניסטי" איננו חד-משמעי אלא יחסי לזמנו ולהקשרו העברי של הרומן, ושניתן לתאר את הרומן בצורות אחרות.⁴ אי-בהירות דומה אפשר לזהות גם אצל מנחם ברניקר, הקובע בראיון לקדר ב-2015 ש"מכאן ומכאן" הוא הרומן ה"פוסט-מודרני" הראשון בספרות העברית, כלומר הרומן הראשון שהוא גם רומן וגם רומן על כתיבת רומן.⁵ אבל בדיונו ב"מכאן ומכאן" בספרו עד הסמטה הטבריינית, שראה אור ב-1990, הוא דווקא דוחה מכול וכול את הזיהוי של ברנר עם המודרניזם ומדגיש שוב ושוב את הריאליזם המופתי של היצירה.

דומה אפוא שחרף ההכרה ביסודות הברורים של חדשנות ניסיונית ומתח רפלקסיבי בפרוזה של ברנר, הדיון העקרוני ביסודות הפילוסופיים-אסתטיים של הרומן "מכאן ומכאן" נדחה למשך קרוב למאה שנים. כזה הוא לעתים קרובות גורלן של יצירות פורצות דרך שנאמר עליהן שהן מקדימות את זמנן, או שעליהן לברוא את קוראיהן למפרע. במקרה של ברנר, לדחייה אחראי גם הצל שהוטל על עלילתה המודרניסטית של הספרות העברית בראשית המאה העשרים. מה שהטיל את הצל על העלילה הזאת, שברנר עמד במרכז – או שמא נכון יותר לומר, מה שסנוור באורו העז – היה הכוח המהפנט של "הריאליזם והקדושה", המזוהה כאמור עם ברנר, ושל הפרדיגמה הריאליסטית בביקורת ברנר שהתבקשה, כביכול, מזיהויו עם צו הריאליזם והקדושה. לכאורה, בדבריו על ה"ריאליזם" במכתבו מ-1900 התכוון ברנר למציאות האנושית החיה של תקופתו וסביבתו, ואילו "ריאליזם" מורה על תפיסה מימטית של אופני ייצוג המציאות בספרות, אבל ביקורת הספרות העברית מתחה קו ישר בין ה"ריאליזם" בדבריו של ברנר לבין ה"ריאליזם" ביצירתו, ובתוך כך גם הריאליזם נעטף קדושה.

4. בעז ערפלי, מהתחלה: קריאה חדשה ביצירות מרכזיות של יוסף חיים ברנר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2008, עמ' 311, 393.

5. ראו <https://ivrim.co.il/2015/05/14/%D7%9E%D7%A0%D7%97%D7%9D-%D7%A8%D7%99%D7%A0%D7%A7%D7%A8-%D7%A2%D7%9C-%D7%91%D7%A8%D7%A0%D7%A8/>

דומה שהקושי לגשת אל יסודות המודרניזם של "מכאן ומכאן" נבע מן ההשלכות העקרוניות הגלומות בקריאה המודרניסטית ביצירתו של ברנר על תפיסת הפרסונה והאיקונה התרבותית שלו. זאת ועוד; למתח המודרניסטי המתגלה בקריאת "מכאן ומכאן" היו השלכות גם על תפיסת עלילת-העל של צמיחת הספרות העברית בראשית המאה העשרים בכללה. "מכאן ומכאן" היה רומן מודרניסטי במונח זה שהוא העניק דימוי חדש לספרות ולמרחב הספרותי בספרה הפוליטית המודרנית. לראשונה בספרות העברית, מעשה הכתיבה של היצירה הספרותית הצטייר בבהירות ובעוצמה כמעין ממד נבדל בהוויה האנושית, כמציאות שאיננה נגזרת כפשוטה מן המציאות של האנשים החיים אלא נוכחת דווקא בזרותה, דווקא ביסוד שבה העוין את ה"ריאליה". מצב הכתיבה סימן לראשונה את החריגה אל קיום שמעבר לזמן ולמקום ומעבר למונח. דימוי חדש זה של המרחב הספרותי ביחסו השלילי למציאות ההיסטורית-ריאלית בישר כבר אז מהלכים אסתטיים פילוסופיים מאוחרים יותר בתולדות המודרניזם האירופי של המאה העשרים, שהעמידו את מהותה האונטולוגית של הספרות על יסוד האחרות שבה.

ההבנה של הרגע המודרניסטי של "מכאן ומכאן" כרגע היסטורי מכונן בתולדות הספרות העברית ובתולדות מחשבת הספרות העברית המודרנית תובעת ברור של מקומם של הריאליזם והריאליזם בתולדות הפרשנות של יצירת ברנר בכללה. למאמר זה יש לכן מטרה כפולה: לעמוד על יסודותיו של החידוש הפואטי והפילוסופי של ברנר ב"מכאן ומכאן", ולהציע בחינה היסטורית ועקרונית של הקאנוניזציה של ברנר כריאליסט ושל השלכותיה על הבנת ההיסטוריה של הספרות העברית המודרנית. תחילתו של המאמר תוקדש לתולדות ההתקבלות של "מכאן ומכאן" בתוך ההקשר הרחב של הדיון על הריאליזם והריאליזם של ברנר, ועל בסיס זה יוצע בהמשך המאמר מפתח פרשני להבנת "מכאן ומכאן" כרומן המסאי הראשון בספרות העברית המודרנית – הרומן שסימן, כאמור, רגע מכריע בתולדות המחשבה על מקורה, על תכליתה ועל מהותה האונטולוגית של היצירה הספרותית.

ריאליזם וריאליזם בעלילת ההתקבלות של "מכאן ומכאן"

ברנר מסר את "מכאן ומכאן" לפרסום ב־1911, כשנתיים לאחר שהתיישב בפלשתינה. זו הייתה הפעם הראשונה מזה שבע שנים, מאז פרסום "מסביב לנקודה", שבה הציג רומן רחב-ידיעה. עלילת הרומן מתרחשת באמריקה, באירופה ובפלשתינה במקביל, והיא מציעה מבט פנורמי על חיי היהודים במרכזיהם השונים. היצירה ראתה אור

לראשונה ללא שם של "מחבר", ובראשה צוין: "נמסר לדפוס על ידי י.ח. ברנר".⁶ בהקדמה פרי עטו סיפר המביא לבית הדפוס כיצד התגלגלו לידי שש המחברות דרך מוציא לאור שהוציאן מתרמילו של "אחד הנודדים והכואבים בתפוצות הגולה" (ב, 1265). ואכן, המבנה של "מכאן ומכאן" עולה בקנה אחד עם מה שסופר בהקדמה. הספר מורכב משש מחברות ו"מילואים" המכילים מכתבים, קטעי יומן, רצנויות וקטעי פרוזה בלטרסטית של אותו נודד.

הופעתו של "מכאן ומכאן" לוותה בשערורייה. יוסף אהרונוביץ', עורך העיתון הפועל הצעיר, שבו כתב ברנר באותם ימים, נפגע עד עמקי נשמתו משום שזיהה את מערכת העיתון "המחרשה", המתוארת ברומן בגרוטסקיות, עם מערכת הפועל הצעיר. הדבר הביא לקרע בין השניים, ובסופו של דבר עזב ברנר את הפועל הצעיר ביפו, עבר לירושלים והחל לעבוד במערכת שבועון האחדות.⁷ הקוראים, מצדם, לא סלחו לברנר על שכינה את ארץ-ישראל ברומן בשם "פלשתינה" ועל שהציג את ירושלים כ"אטליז הקודש" ואף הוסיף תיאורים רוויי גועל וארס של יושביה. גם צורתה הבלתי צפויה של הרומן עמדה בדרכו אל לב הקוראים. הקהל לא השכיל לתפוס את הצורה הפרגמנטרית הגולמית של החומרים הכמו-אותנטיים הכלולים ברומן כחלק מן המבדה האמנותי. יצחק בקון כתב שקוראי הרומן הראשונים סברו שהוא איננו מיועד כלל לקריאה כרומן אלא כמאמר.⁸ בקון מביא כדוגמה את דבריו של שלמה צמח בתגובה ל"מכאן ומכאן", שטען שיצירותיו של ברנר אינן יכולות להיחשב לספרות יפה, שכן הן אינן אלא עדות והוכחה להשקפותיו של המחבר.⁹ גם המבקר מרדכי שניר (קושניר) סבר שברנר שילב ב"מכאן ומכאן" מאמרים שנמנע מלפרסם מעל דפי הפועל הצעיר.¹⁰ אפשר שברנר הסיק מכך שקהל הקוראים שלו לא הוכשר לקריאה תובענית כל כך: הוא לא צלח את הדיונים הרפלקסיביים על אמנות ויצירה ולא היה לו פנאי לאינטרוספקציה הפסיכולוגית

6. יוסף חיים ברנר, מכאן ומכאן: שש מחברות ומלואים, ספרות: דפוס י. אדילשטיין, ווארשא תרע"א.

7. ראו על כך אצל שמואל יוסף עגנון, מעצמי אל עצמי, שוקן, ירושלים ותל-אביב 1976, עמ' 130-131.

8. יצחק בקון, "ברנר המספר בעיני הביקורת", בתוך הנ"ל (עורך), יוסף חיים ברנר: מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו הסיפורית, עם עובד, תל-אביב תשל"ב, עמ' 19. בקון סיכם את רוח הביקורת בשנים אלה, בייחוד סביב ראשית העשור השני של המאה העשרים, וטען כי בעקבות פרסום הרומן המסאי "מכאן ומכאן" – הרצוף כאמור קטעי יומן, רצנויות ספרותיות וחיוויים בענייני השעה – הלכה והשתרשה בביקורת הסברה שברנר זנח את הספרות לטובת האידיאלוגיה והפובליציסטיקה; וראו שם, עמ' 18-20.

9. שם, עמ' 20.

10. הדברים מובאים במאמרו של יוסף אבן, "יסודות מסאיים ביצירתו הסיפורית של י.ח. ברנר", בתוך מנחם דורמן ועוזי שביט (עורכים), מחברות ברנר, ג-ד, אוניברסיטת תל אביב והקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשמ"ה, עמ' 214.

של הדמויות. אפשר גם לשער שפרשת ההתקבלות האומללה של "מכאן ומכאן" היא אחת הסיבות לכך שמאז ועד מותו לא פרסם ברנר יצירות אקספרימנטליות עד כדי כך, ולאחר שהשלים את כתיבת "שכול וכשלוך" ב־1913 נטה יותר ויותר לפרוזה נטורליסטית בהירה על חיי המתיישבים העובדים בארץ־ישראל ועל שאלות חייהם האקטואליות. הטענה ש"מכאן ומכאן" איננו עומד כ"יצירה" שיקפה גם את יחסה העקבי של הביקורת באותן שנים לסגנונו של ברנר כ"סגנון מרושל", בניסוחו המפורסם של ביאליק.¹¹ גם יוסף קלוזנר, מיכה יוסף ברדיצ'בסקי וי"א לובצקי, שכתבו על יצירותיו של ברנר בעת הופעתן, הצביעו, כל אחד בדרכו, על ה"גולמיות" וה"ישירות" שבכתיבתו של ברנר ועל העדר הצורה בכתיביו.¹²

רצה ברנר ב־1921 הפך את הקערה על פיה; הוא לא הביא לשינוי הפרדיגמה לפיה ברנר היה "פחות מאשר סופר" אלא גרם לכך שלהיות "פחות מאשר סופר" עשה את ברנר ל"יותר מאשר סופר". במילים אחרות, כל התכונות שהיו בעוכריה של יצירת ברנר בעיני הביקורת עד הירצחו – חוסר סדר, רישול, ישירות – נזקפו כעת לזכותו של ברנר וכעדות לגדולתו וייצבו את מעמדו כ"איש אמת". בביוגרפיה שכתבה על ברנר מספרת אניטה שפירא שב־1922 ביקש אברהם סולודר מאז"ר לכתוב "משהו על ברנר" לבני הנעורים. זו הייתה לשון הבקשה: "לא על ספריו [...] אלא על ברנר [...] על נפשו הקדושה, על אהבתו, על רחמיו הגדולים, על בוזו לכל שקר ולכל רמייה, ולכל התחסדות וצביעות, על התבודדותו, על עבדו ככבישים. בקיצור: אגדת ברנר".¹³ גם יעקב פיכמן האדיר באותם ימים את יצירת ברנר דווקא בשל העדר ה"אמנותיות" שבה. לדבריו, ברנר עשה לספרותו תמיד "כדממה, בפשטות, באותה הכרה אנושית צלולה [...] אשר בה חוננו רק צדיקי עולם".¹⁴ מפתיע ככל שהדבר יישמע לקורא בן ימינו, תיאורים אלה הבלו את פשטותו של ברנר, אפילו את העדר התחכום שבו: הלל קרוגליאקוב ראה בברנר את "איש האמת היחיד",¹⁵ הלל צייטלין כתב עליו גם

11. חיים נחמן ביאליק, "טעות נעימה", בתוך כל כתבי ח"נ ביאליק, דביר, תל-אביב תשכ"ד, עמ' רעה-רעט.

12. בקון (עורך), יוסף חיים ברנר, לעיל הערה 8, עמ' 5-13.

13. מכתב מאברהם סולודר לאז"ר, ירושלים, ז' בכסלו תקפ"ב, ארכיון תנועת העבודה, 4-3/104, תיק 12; מצוטט בתוך אניטה שפירא, ברנר: סיפור חיים, עם עובד, תל-אביב תשס"ט, עמ' 376.

14. יעקב פיכמן, "י.ח. ברנר", מעברות, ג:ג-ו, תרפ"א, עמ' 374.

15. מכתב מהלל קרוגליאקוב לאשר ביילין, א' בתמוז (בלי ציון שנה), גנזים, א-19/11950; מצוטט בתוך שפירא, ברנר: סיפור חיים, לעיל הערה 13, עמ' 351.

הוא שהיה "איש אמת" ובהספרו על ברנר חזר וקרא לו "איש בלי חכמות",¹⁶ וחברו של ברנר מימי ישיבתו בעין גנים, ד' זכאי, כתב: "כפרימיטיב גדול ראינו אותו כל הימים".¹⁷ לכאורה, כל הדימויים הללו היו כבר מזמן לנחלת העבר. שלמה גרודזנסקי ויצחק בקון טענו כבר לפני חמישים שנה שהמגמה הזאת התהפכה באמצע המאה העשרים, עם עלייתו של דור חדש בביקורת העברית.¹⁸ כפי שכתב דן מירון, מבקרים בני דור המדינה לא רצו לדבר עוד על "ספרותנו" בלשון רבים ובגוף ראשון כקודמיהם, אלא על ספרות "סתם".¹⁹ מירון עצמו היה אחד מאותם מבקרים בני דור המדינה ואחד הראשונים שקראו לגשת ליצירת ברנר בראייה חדשה, לא עוד כאל וידויי הקודחים של "רשלן סעור נפש", בניסוחו האירוני, אלא כאל יצירה ספרותית מגובשת ומחושבת.²⁰ וכך, בשנות החמישים והשישים החלו המבקרים הצעירים לגלות את ברנר מחדש. הם נייערו מעליו את תדמית האמן המרושל והציגו אותו כמופת לריאליזם עברי. להשתרשותה של הפרדיגמה בדבר ה"ריאליזם" של ברנר תרם הרבה גרשון שקד, שזיהה ביצירת ברנר את העקרונות הרעיוניים-אמנותיים של הרומן האירופי של המאה התשע עשרה. לאורם של המודלים הללו פירש שקד גם את אותו "העדר צורה" ביצירת ברנר. ברנר, לדעתו של שקד, הציג את כתביו כשרידים אותנטיים לא מעובדים, כיומנים ורשימות של נווד יהודי, כדי לשכנע את הקוראים באמיתותם של האירועים המיוצגים ומשום שהאמין שאמנות צריכה להיות מחויבת ו"מעורבת בדבר".²¹ הטכניקות הפסודו-אותנטיות שיחס שקד לברנר אכן הלמו במידה רבה את דרכי הרומן הריאליסטי במאה התשע עשרה, שהטמיע לתוכו טקסטים לא ספרותיים, יומנים, מכתבים ומסמכים אישיים,

16. הלל צייטלין, "ערכים וזכרונות", בתוך מרדכי קושניר (עורך), יוסף חיים ברנר: מבחר דברי זכרונות, הקיבוץ המאוחד, עין חרוד תש"ד, עמ' 29-31.
17. שם, עמ' 255.
18. במסה משנת 1971 מנה גרודזנסקי שלושה גלגולים של דמותו של ברנר בתולדות הציונות: בחייו היה ברנר "סופר בין סופרים", לאחר מותו נעשה ל"איקונין" של התנועה הציונית ויצירתו נשכחה, ובשנות החמישים והשישים שב ומשך את תשומת לבם של מבקרים ואינטלקטואלים צעירים, ובראשם נתן זך, שראו בו מעין "אקזיסטנציאליסט מוקדם"; וראו ספרו אוטוביוגרפיה של קורא: מסות ורשימות על ספרות, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשל"ה, עמ' 53-67. וראו גם בקון (עורך), יוסף חיים ברנר, לעיל הערה 8, עמ' 25-36.
19. דן מירון, הרפיה לצורך נגיעה: לקראת חשיבה חדשה על ספרויות היהודים, עם עובד, תל-אביב 2005, עמ' 9-10.
20. דן מירון, "על בעיות סגנונו של י"ח ברנר בסיפוריו", בתוך בקון (עורך), יוסף חיים ברנר, לעיל הערה 8, עמ' 175.
21. לדברי שקד, ברנר שאף "לחשוף את זיקתו של היוצר אל החיים במצביהם השונים [...] מתוך הרגשת ייעוד ממש, שכן הספרות היא פעולה בתוך המציאות העשויה לשנותה והיוצר הוא הנושא באחריות לכך ועליו לתבוע זאת גם מקוראיו"; וראו ספרו ללא מוצא, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1973, עמ' 68-69.

למשל אצל טולסטוי, דוסטויבסקי, בלזק, זולא, אוסטיין, ג'יימס ואחרים, במטרה לשוות
אמינות וריאליות למציאות המיוצגת.

אבל מי שתרים יותר מכול לזיהוי של ברנר כריאליסט היה ברינקר, שתיאר את
סגנונו של ברנר כ"ריאליזם עומד איתן על שתי רגליו".²² בספרו עד הסמטה הטבריינית
חזר ברינקר והדגיש את המאפיינים הריאליסטיים של הסיפורת הברנרית – אחדות
העלילה, עיצוב אמין ומפורט של הדמויות, ועוד – וקשר אותם למחויבותו הגדולה של
ברנר לקרב את הספרות אל החיים.²³ קירוב הספרות אל החיים: זו הייתה גולת הכותרת
של תפיסתו של ברינקר את ברנר כסופר וכמבקר. לדעתו, ההתחזות של הסיפור למסמך
אותנטי אפשרה לברנר לגעת באופן הישיר ביותר בשאלות המעסיקות את קוראיו,²⁴
פסילת מודלים ספרותיים בעיצוב העלילות באה להבליט את העימות המתמיד בין
"חיים" לבין "ספרות" ולהציב את החיים תמיד בראש,²⁵ ודחיית האידיאולוגיות הגדולות
והשיטות הסדורות באה להעמיק את תחושת הריאליזם.²⁶

ברינקר הגיש לקוראיו מפתח לפירוש ריאליסטי ליצירת ברנר, במטרה להפריך
הרבה מן הסברות הרומנטיות בדבר מעמדו של ברנר כנביא סעור־נפש. בתיאורו
של ברינקר הצטייר ברנר כאדם הניצב איתן על קרקע המציאות, מיטיב לנתח את
האתגרים ההיסטוריים הקונקרטיים העומדים לפתחה של החברה היהודית ומציע נוסח
ספרותי ההולם את הצרכים הרוחניים הממשיים של החברה שבתוכה הוא פועל. ביטוי
לתפיסה זו אפשר לראות במשמעות הכפולה שהעניק ברינקר לריאליזם של ברנר: לצד

22. הביטוי "ריאליזם איתן על שתי רגליו" הוזכר בהרצאה שנשא ברינקר בנושא "אמיית ומשכנע
בספרות" באקדמיה הישראלית למדעים ב־8 באוקטובר 2015, וכן בשיחה שקיימתי עם ברינקר
בינואר 2016. רגל אחת של הריאליזם מציינת את עקרון המימוזיס החותר "מבעד למדומה", כלומר
החותר לייצוג משכנע של המציאות החוץ־ספרותית ביצירה הספרותית, והרגל השנייה מציינת
את דרכו של הייצוג הריאליסטי לערער על מושגים ותפיסות עולם רווחות בקרב הקוראים ברגע
היסטורי נתון.

23. מנחם ברינקר, עד הסמטה הטבריינית, עם עובד, תל־אביב תש"ן, עמ' 72–73. בהמשך הספר
כתב ברינקר שהריאליזם של ברנר צמח כריאקציה לרומנטיקה שאפיינה את הסופרים שקדמו
לו, בייחוד את ברדיצ'בסקי, והתבטאה באמונה שהשיבה אל הטבע עתידה לרפא את כל תחלואי
התקופה המודרנית; וראו שם, עמ' 150–153.

24. ב"רטוריקה של כנות" שנקט ברנר היה עירוב של משחק ורצינות, טען ברינקר. הרצינות יסודה
בכך שבהצגת הטקסט כשריד של ממשות לא ספרותית התאפשר לברנר להגיע ללב קוראיו ולגעת
בשאלות החיים הבערות עובר בני דורו; וראו שם, עמ' 17–18.

25. שם, עמ' 126.

26. שם, עמ' 72–73. ברינקר אמנם ראה בברנר את יורשו של דוסטויבסקי במונן זה שפנה ל"ריאליזם
גבוה" המייצג את החוויה הסובייקטיבית של היחיד, ולא רק את המציאות החברתית ההיסטורית,
אבל גם ריאליזם גבוה, מדגיש ברינקר, הוא ריאליזם. אצל ברנר, העניין שמגלה הקורא בדמויות
נובע מעניינו במציאות החברתית והרוחנית של הזמן; וראו שם, עמ' 154–158, וכן עמ' 373
הערה 191.

השימוש ב"ריאליזם" כמציין זרם בספרות האירופית דיכר ברינקר על "ריאליזם" אחר של ברנר. הספר עד הסמטה הטבריינית נחתם במכתב לישראל קדמ"ת, שבו אומר ברינקר ש"כל התבטאויותיו [של ברנר] בשאלת היחס לערבים, ההגנה העצמית [...] משקפות [...] [את] מה שלדעתי נכון יותר לכנות 'שכל ישר', 'מתינות' ו'ריאליזם'".²⁷ אין זה מקרה שברינקר, בן הדור הראשון של ביקורת אקדמית על יצירת ברנר, העיד על עצמו שהתוודע ליצירה זו ונכבש בקסמה בהיותו חניך בן חמש עשרה בתנועת הנוער "המחנות העולים", התנועה שזיהתה עצמה יותר מכל האחרות עם מורשתו של ברנר וכווננה את דמותו כמורה דרך רוחני.²⁸ הדרך שבה הגיע ברינקר מן האידיאולוגיה של "המחנות העולים" אל הריאליזם של ברנר רומזת לכך שהמפנה של דור המדינה – ה"התפכחות" של ברינקר, שקד ובני דורם מן התמונה הרומנטית של ברנר כנביא – לא היה נחרץ וחד-משמעי כפי שנראה במבט ראשון. הפרשנות הריאליסטית לדרך החיוב האמנותי של היצירה של ברנר הייתה המשך מפותח של הדימוי של ברנר כ"איש אמת", אותו דימוי שהשתרש, כאמור, כבר בשנות העשרים.

הריאליזם של המאה התשע עשרה, כפי שכתבה עינת ברעם-אשל, ביטא ביטחון שורשי באחידותם, ביציבותם ובקביעותם של המציאות ושל סוגי המדיה המסייעים להכרתה; בבסיס חתירתו של הריאליזם בתקופה זו למלאות הייצוג, לאשליית ממשות, הייתה מונחת הנכונות הפוזיטיביסטית החדשה לשיפור חייו של האדם.²⁹ זיהויו של ברנר כריאליסט של דורו אפשר לביקורת הספרות העברית להבליט את הרציפות בינו לבין דור אבותיו, סופרי המאה התשע עשרה, אנשי תנועת ההשכלה, ולחבר את הדיון בעלילותיו של ברנר לעלילת-העל של הספרות העברית כ"הגעה אל המציאות". כידוע, המהלך המודרני בהיסטוריה היהודית הושתת על ההנחה כי הקיום היהודי הוא קיום קלוקל, נטול מקום ונטול היסטוריה, וכי התיקון לקלוקל נעוץ בשיבה אל הקרקע ואל

27. שם, עמ' 272.

28. ראו לעיל, הערה 5.

29. עינת ברעם-אשל, מלחמת הריאליזם על נפשו: ייצוגי מציאות בספרות ההשכלה העברית 1857–1881, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשע"ב, עמ' 29–30. טוד חזק-לואי טען כי עליית הרומן הריאליסטי סייעה לגיבושה של תודעה לאומית, שכן עקרונות הסיבתיות המבנים את עלילת הרומן הריאליסטי תרמו לכינונה של תפיסת זמן לאומית פרוגרסיבית ורציפה ולעיצובו של סובייקט אוטונומי שמעשיו מנתבים באורח רציונלי את גורלו; וראו Todd Hasak-Lowy, *Here and Now: History, Nationalism, and Realism in Modern Hebrew Fiction*, Syracuse University Press, Syracuse, New York 2008, pp. xxii-xxxiii. גם את תפיסתו הספרותית של ברנר קושר חזק-לואי למגמה אידיאולוגית זו, ילידת המאה התשע עשרה. לדידו, ברנר היה היורש של דורות המשכילים שראו בספרות מדיום היסטורי להכרת המציאות. כמו אבותיו המשכילים, גם ברנר הועיד לספרות תפקיד של פרשנות אפקטיבית של המציאות ההיסטורית, ובסופו של דבר גם ראה אותה, כפי שחזק-לואי אומר, כמי שאחראית לעיצובה ולשינויה של מציאות זו.

ההיסטוריה.³⁰ היהודים, כך נאמר, רחקו מאות בשנים מן החיים והסתגרו בין קירות בית המדרש, וכעת יש לשוב מן הספרים אל הממשות הריאלית. על הספרות הוטל לגלות את הטבע ואת נפש האדם, לחדול לכתוב באותיות מתות, ועל האמן – הצייר הגדול – הוטל לפקוח את עיניו, לראות את העולם ולהראותו.³¹ דרכה של הספרות העברית המודרנית, כפי שהומשגה עוד במאה התשע עשרה, הייתה אפוא הדרך אל הריאליה, הדרך מן ה"מילים" אל ה"דברים". ברנר, הריאליסט, סלל ביצירתו את הדרך הזאת. הפרשנות של "מכאן ומכאן" לאורך המאה העשרים התקיימה בתוך דיאלקטיקה זו של "הספרות" ו"החיים" והבליטה את אחדות-ההניגודים ביניהם. גם המחלוקות הפרשניות על יסודותיה של הפרגמנטריות הברנרית היו בחלקן מחלוקות מדומות, או, לכל הפחות, "רכות". כך, למשל, יוסף אבן כתב באמצע שנות השמונים שברנר שזר פרגמנטים מסויים ב"מכאן ומכאן" מטעמים דידקטיים, והוא אף חזר והשמיע את הסברה שבמובן זה, ברנר היה יותר פובליציסט מאשר סופר,³² ואילו ברנר, לעומתו, הראה שנים ספורות אחר כך ששילובם של קטעים הנושאים אופי הגותי הוא חלק

30. המושג "שיבה אל ההיסטוריה", כתב אמנון רז-קרקוצקין, "מתאר את משמעותה ההיסטורית של התנועה הצייונית והוא משתלב ומשלים ממדים נוספים שבהם תוארה הפעילות הצייונית באמצעות הקטגוריה של 'השיבה': השיבה אל הארץ והשיבה אל המקור – אל ההווה התרבותית היהודית האוטנטית". בהוראתו בשיח הצייוני, מסביר רז-קרקוצקין, המושג "שיבה" נועד לציין את המגמה להפוך את היהודים לסובייקט לאומי ריבוני הקובע את גורלו ונוטל על עצמו את האחריות לקיומו; וראו מאמרו "השיבה אל ההיסטוריה של הגאולה, או: מהי ה'היסטוריה' שאליה מתבצעת השיבה בביטוי 'השיבה אל ההיסטוריה'", בתוך ש"נ איזנשטט ומשה ליסק (עורכים), הציונות והחזרה להיסטוריה: הערכה מחדש, יד יצחק בן-צבי, ירושלים 1999, עמ' 249.

31. המבקרים העבריים במאה התשע עשרה תיארו לא אחת את ייעודה של היצירה הספרותית כמושגים השואלים מן השרה הסמנטי של הראייה. ראשון להם היה אברהם מאפו, שהבליט ביצירתו את מעמדו וערכו של ה"חזיון" המזהה את כוחה של יצירת האמנות עם השגב של הראייה הנבואית. לדעתו, על הספרות להמחיש את רעיונותיה המחשה חזיונית שהיא, לדברי מירון, "בעת ובעונה אחת מוחשית-חושית ביותר, מלאה צבע וקול, ועם זאת נרחבת, כוללת; מבליטה פרטים, אך חותרת אל הצגת הכלל הגדול"; וראו ספרו בין חזון לאמת: ניצני הרומאן העברי והידי במאה התשע-עשרה, מוסד ביאליק, ירושלים תשל"ט, עמ' 69. בשנות השבעים של המאה התשע עשרה הטעים יהודה ליב גורדון (יל"ג) את הסגולה האופטית של הייצוג האסתטי והטיל על היצירה הספרותית לצייר את חיי היהודים בהווה. את כישורו של פרישמן, למשל, הוא תיאר כיכולת "לצייר ציורים נאים מן החיים"; וראו ארנה גולן, בעבותות הביקורת: פרקים בתולדות ביקורת הספרות העברית ובסיפורי עגנון, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב תשס"ו, עמ' 52-63. דברים דומים ניתן למצוא בשבחיו של פרץ סמולנסקין ליל"ג, ש"רוחו הכביר התנשא אל על וכצייר אמן ונפלא תיאר לפנינו את התמונה אשר הציג לנגד עינינו" (שם, עמ' 37), וכן בטענתו של יהודה ליב לזין (יהל"ל) לפיה תעודת הספרות היא "לצרף וללבן את כל חזיונות החיים והליכותיהם" (שם, עמ' 30). קסמם של התמונות, החזיונות והציורים שיקף תפיסה אסתטית חדשה שגרסה כי הבנת המציאות וראייתה נכוחה, על פרטיה ועל הגיונותיה, היא תנאי היסוד לכך שהאדם היהודי יוכל לפעול כסובייקט היסטורי-פוליטי.

32. אבן, "יסודות מסויים ביצירתו הסיפורית של י.ח. ברנר", לעיל הערה 10, בייחוד עמ' 203, 216.

מהמכלול האמנותי המחושב של היצירה, וכי הקטעים המסאיים ברומן אינם משקפים בהכרח את עמדת מחברו.³³ ההבחנה של ברינקר חשובה ללא ספק, אבל שני החוקרים כאחד העמידו את גישותיהם לסגנונו של ברנר על הפרדיגמה המימטית של ספרות ריאליסטית מחויבת. ההבדל ביניהם נעוץ בכך שהאחד סבר שברנר ביטא את מחויבותו באופן ישיר ודידקטי ואילו האחר סבר שביטוייה של המחויבות לחיים ניתן דרך הגילוי העשיר והמהימן של החיים בספרות.³⁴

ברנר עצמו התנער בגלוי מפרשנות מימטית ל"מכאן ומכאן". במסתו הידועה "הז'אנר הארץ-ישראלי ואביזרייהו", שפורסמה ב-1911 כתגובה להתקבלות השלילית של הרומן, הכחיש ברנר את הסברה לפיה בא לתאר את החיים "כמו שהם" (ג, 573). במסתו זו הוא לעג לנטייתם של המבקרים הארץ-ישראליים לחפש מאחורי כל ייצוג מודל מן המציאות. אבל המסה הזאת, המעסיקה את המבקרים מאז ועד היום, לא הפריעה לאיש להמשיך ולזהות, למשל, את אריה לפידות עם אהרן דוד גורדון. ברנר לא טען שגורדון לא שימש עבורו כמקור השראה בעיצוב דמותו של לפידות, אבל הוא טען בתוקף שאַמַת המידה של המציאות איננה הפרזימה הפרשנית הנכונה ליצירתו. למעשה, גם נטייתם של פרשניו ומבקרו של ברנר לזהות את המודל של משולש הדמויות כתשתית העלילתית של הרומן נובעת מאותה תפיסה רווחת – שברנר כל כך התאמץ לשרש – האומרת ש"מכאן ומכאן" הוא מופת לריאליזם חברתי ארץ-ישראלי. מודל משולש זה מוצג פעם אחר פעם כעובדה שרירה שאיננה נזקקת להוכחות. כל קדקוד במשולש מזוהה עם דמות אחת ועם צורת קיום מובחנת של היהודי המודרני המזוהה עמה: אריה לפידות הזקן, עובד האדמה שנאחז אחיזה גורלית-טרגית באדמת ארץ-ישראל; דויד דיאספורין, היהודי הדיאספורי, כפי שעולה משמו, סוציאליסט בנעוריו, שחקן-ספקן נודד בבגרותו, מהגר שנוטש את פלשתינה לאחר שהות קצרת ימים בה; והמספר האנונימי החותם על רשימותיו בעיתון בשם-העט "אובד עצות", ובביקורת הספרות העברית נהוג לזהותו כך. מקובל לטעון שסיפורן של שלוש הדמויות מעמיד דרמה היסטורית-חברתית על חיי היהודים ועל נדודיהם בראשית המאה העשרים בין אמריקה, רוסיה, גליציה וארץ-ישראל. לאורו של משולש זה פירשו המבקרים את המתחים העקרוניים שבהם נתון הגיבור הראשי ברומן כמתחים בין לשונות (העברית

33. ברינקר, עד הסמטה הטבריינית, לעיל הערה 23, עמ' 17-18.

34. במאמר שפורסם לאחרונה נתן איל בסן תוקף חדש מכיוון מפתיע לגישה זו והציע פרדיגמה חדשה לפרשנות העמדה הספרותית של ברנר, המכונה בפיו "חולשה אפירמטיבית" (Affirmative "weakening"). ברנר, כותב בסן, איננו דוחה את הז'אנר הארץ-ישראלי אלא מעמיד מודל ז'אנרי טריטוריאלי משלו, "ז'אנר ארץ-ישראלי חלש"; וראו: Eyal Bassan, "Affirmative Weakening: Y.H. Brenner and the Weak Rethinking of the Politics of Hebrew Literature", *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, 19:1, 2014, pp. 40-61

המזוהה עם אריה לפידות מול הרוסית והיידיש של דיאספורין), בין מוקדים גיאוגרפיים (ארץ-ישראל וחי הכפר מול אמריקה והעיר) ובין השקפות עולם מנוגדות (הרעיון הציוני מזה והסוציאליזם הקוסמופוליטי מזה).

הראשון שפתח פתח להכרה בממד הפורץ-דרך של העיצוב הספרותי-ז'אנרי של "מכאן ומכאן" היה מירון, ששייך את הרומן דווקא למסורת הרומן המסאי שעתידי לפרוח בגרמניה אחרי מלחמת העולם הראשונה והזכיר אותו בנשימה אחת עם היצירה המזוהה ביותר עם הז'אנר הזה, הרומן של רוברט מוסיל האיש בלא תכונות. לדעת מירון, חידושו הז'אנרי של ברנר נעוץ בכך שמקומם של הקטעים המסאיים השזורים בעלילת "מכאן ומכאן", בבחינת מסמני "אותנטיות", חורג אצלו בהרבה מזה שיועד לקטעים מסוג זה ברומן הריאליסטי: "ניתן להבחין בין היסודות [המסאיים] הללו כשהם מתלווים לסיפר ריאליסטי בבחינת יסוד בולט אבל משני, לבין היסודות האלה כשהם מצטרפים לעיקר או לדומיננטה, המטשטשת את המהלך הסיבתי בזמן ובמרחב ומשליטה תחתיו את המהלך העיוני או הדיוני הנובע מן ההגות עצמה".³⁵ לא עלילת ההתרחשות אלא קו המחשבה הוא עורק-המפתח ביצירה זו, טען מירון וסימן בכך נתיב לפרשנות ברנר שלא על פי האסתטיקה של הריאליזם של המאה התשע עשרה. מה שמירון רק רמז לו ניכר בתזוזה המקיפה במחקר בעשורים האחרונים, שעיקרה הבלטת היסודות האקזיסטנציאליים, הפסיכולוגיים והאינטרוספקטיביים ביצירת ברנר על חשבון ההיבט המימטי שהובלט קודם לכן. לא במקרה כרוכה תנועה זו בדגש חוזר על מוטיבים של כפילות והשתקפות. כנגד המודל ה"ציבי" של המשולש, שבו המוקד הוא ה"עולם", הכפילויות וההשתקפויות משרטטות תחום חדש של שאלות יסוד בפואטיקה של ברנר: עצמי וזולת, פנים וחוץ, ממשות וייצוגה. שאלות אלה נעות אל מרכז הדיון ומאפילות על שאלות החיים האקטואליות. יצירותיו הקאנוניות של ברנר נקראות מחדש: הרומן "בחורף" איננו, כפי שסברו, עלילת החניכה הכושלת של צעיר יהודי בדרכו מן העיירה אל הישיבה ומשם אל ההשכלה והחילון אלא, כפי שתיאר מיכאל גלזמן, סיפור על התרוששות סובייקטיבית שנמסר מפיו של מספר המאבד תחושת מרכז ונע רצוא ושוב בין הפנים לחוץ של גופו-שלו;³⁶ הסיפור "עצבים" איננו עלילת

35. דן מירון, "המודרניזם בסיפורת הפרוזה העברית עד קום המדינה", בתוך ירמיהו יובל (עורך), זמן יהודי חדש: תרבות יהודית בעידן חילוני – מבט אנציקלופדי, כרך ג, כתר ולמדא, ירושלים 2007, עמ' 158-159.

36. מיכאל גלזמן, הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2007, עמ' 137-139. במאמר חדש על "בחורף" של ברנר מראה גלזמן שבשנים הראשונות של המאה העשרים הפך ברנר את העוני בכתיבתו מעיסוק במציאות חומרית לשאלה של סגנון. לדברי גלזמן, צורתו של הטקסט הברנרי ממחיזה "פואטיקה של עוני" המוצאת את ביטוייה בהצגת הטקסט עצמו כ"פנקס" הכולל "איזו רשימות ושרטוטים מ'חיי'" ובהבלטת החסר

מסע אסכטולוגי מאירופה לארץ-ישראל אלא, כפי שטען אריאל הירשפלד, עלילת הגאולה הדרוקולית של העברית עצמה, ומקומה של העלילה, בהתאם, איננו במרחב כי אם בלשון. גם המספר איננו אחד ואף איננו שניים; במרכזו של הסיפור עומד דיאלוג בין שני רעים המקיימים ביניהם מעין זיקת כפילים, "הזולת כמו יוצא מהוויית היחיד, מתפצל מתוכה ונעמד מול הרובר במעמד של בן שיח", כותב הירשפלד.³⁷ כפילות מכוננת זו מקבלת משנה תוקף בקריאתה של חנה סוקר-שווגר, הרואה את "המסע היהודי" בסיפור זה כמסע המטשטש את גבולות הזהות הקולקטיבית; הגיבורים נלכדים ברשת של כפילים וכפילויות ונתונים במאמץ בלתי פוסק "להסתגל, להתחפש, להחניף, להיות 'כמו'".³⁸ גם הרומן "שכול וכשלוך", כך הראתה אליסון שכטר, מושתת על שתי עלילות ועל שתי תנועות מנוגדות, תנועת העלייה והגאולה, הנמסרת בסיפור העלילה בעברית, ותנועת ההפלגה בים בכיוון ההפוך, מפלשתינה לאירופה, הנמסרת במחברות של המחבר, הכתובות בידיש. בדרך זו הטקסט מעמיד את פיצול הדרכים בין שתי הלשונות במקוד עלילתו, ככוח המערער על שלמותו של הרומן כולו.³⁹ ולבסוף, גם ב"מכאן ומכאן", כפי שהראתה איריס מילנר, העלילה העיקרית איננה עלילת הגירה והתיישבות בפלשתינה בראשית המאה אלא "מכתבים על פרידה" – סיפור אישי מאוד על אובדן טראומטי.⁴⁰

כל הקריאות הללו מאפשרות כאמור לשרטט בחקר יצירת ברנר תחום אחר וחדש השם דגש על מוטיבים של כפילות ומעתיק את מרכז הכובד מן הריאליה אל האינטרוספקציה, מן האקטואליה אל הפילוסופיה, מן החיים אל הספרות ומן הספרה הציבורית אל הציר האינטימי, אל הגבול שבין פנים לחוץ ובין עצמי לזולת. הן מלמדות שהציר העלילתי המכונן של יצירת ברנר הוא דרמה של אובדן המשליטה את חוקיה על תפיסת העלילה ההיסטורית, על ההתרחשות הנפשית ועל יחסי הגיבור עם הזולת. אבל מה שמקנה למוטיב האובדן אצל ברנר את איכויותיו המודרניסטיות הוא חלחול האובדן ליסודות המבנה הטקסטואלי, עד שהוא מכתוב חוקים חדשים לתחביר. מן

שבו; וראו מאמרו "המודרניזם של ברנר: קריאה כלכלית ב'חורף'", עיונים בתקומת ישראל (ברפוס).

37. אריאל הירשפלד, "רטט צמרות עצים ודגים מלוחים: על המילים והדברים בעצבים" ל"ה ברנר", בתוך יהודית בראל, יגאל שוורץ ותמר ס. הס (עורכים), ספרות וחברה בתרבות העברית החדשה: מאמרים מוגשים לגרשון שקד, הקיבוץ המאוחד, בני ברק 2000, עמ' 74.

38. חנה סוקר-שווגר, "משפחת המזוהמים" או 'עצבים ואביזריהם' אצל ברנר", בתוך איריס פרוש, חמוטל צמיר וחנה סוקר-שווגר (עורכות), הספרות והחיים: פואטיקה ואידיאולוגיה בספרות העברית החדשה – ספר יובל למנחם בריןקר, כרמל, ירושלים 2011, עמ' 552.

39. Allison Schachter, *Diasporic Modernisms: Hebrew and Yiddish Literature in the Twentieth Century*, Oxford University Press, New York 2012, pp. 55–83.

40. איריס מילנר, "ברנר וגנסין, מכתבים על פרידה", אות, 5, 2015, עמ' 53–75.

הקריאות החדשות בסיפוריו של ברנר נעשה ברור יותר ויותר – גם אם הדבר לא נאמר בהן במפורש – שההטרונגניות הז'אנרית, הפרגמנטריות והסגנון המסאי ביצירתו של ברנר אינם תחבולות ריאליסטיות ואף לא גרוטאות שנגררו מן הרומן של המאה התשע עשרה. הופעתם של היסודות הללו ב"מכאן ומכאן" היא ביטוי לתהליך שבו הכתיבה והמחשבה על הכתיבה נעות אל מרכז העלילה, עד לנקודה שבה רצף ההתרחשויות במישור המציאות המיוצגת והקו ההגותי-מסאי נמזגים לכדי עלילה ספרותית אחת. הטרופ המרכזי בעלילה הזאת, כפי שאבקש להראות כאן, הוא יתמות; יתמות כסמל של חוויית התשתית הקיומית ושל היצירה הספרותית עצמה. משמעות ההבנה של הרומן כרומן מסאי קשורה לא רק בשאלה מה קודם למה ברומן – המציאות המיוצגת למחשבה על ייצוגה של אותה מציאות, או להפך. הבנה זו נוגעת בשאלה באיזה ממד מתרחשים ה"חיים" המיוצגים בספרות ומה היחס בין חיים אלה לבין חיים של בני אדם בשר ודם. הצגת הטקסט כרומן מסאי איננה משקפת כאן תפיסה של מודרניזם ספרותי כחתימה לאסתטיציזם צורני המזוהה עם המושג "אמנות לשם אמנות", בבחינת ספרה שאין לה זיקה להיסטוריה ולפוליטיקה. המרחב הספרותי החדש המצטייר ביצירת ברנר כמעט מראשיתה נבנה מתוך יחסו השלילי להווייה ההיסטורית הלאומית. בכך, בזרות המהותית של הכתיבה להיסטוריה, ובמתח שבין הכתיבה להיסטוריה, נעוץ המטען הפוליטי של הצורה האסתטית הניסיונית ביצירתו של ברנר.

מבעד לחוליה החסרה

"מכאן ומכאן" עוסק לכל אורכו ביתמות ובאובדן אב. בעלילתה של כל אחת מן הדמויות ברומן – עלילת נדודיו של דיאספורין והתיישבותו באמריקה, עלילת מסעה של משפחת לפירות מרוסיה לארץ-ישראל ועלילת הכתיבה של המספר עצמו – מישוהו מאבד את אביו. שני אבות ב"מכאן ומכאן" נופלים קורבן לאכזריותם של בני אדם ולשרירות יד הגורל – אחד נרצח בידי רוכב בדואי בפלשתינה, האחר מת בניו יורק ממכת אגרוף של חבר יהודי לעבודה. דיאספורין מתנכר לאביו ומתפכח רק כשכבר מאוחר מדי, לאחר שהאב מת, וילד רך בשנים, עמרם לפירות, מאבד את אביו. ככל שהרומן עוסק באינטנסיביות באובדן האב ובירידתו, הוא גם עוסק באובדן האבהות של המספר ליצירתו, המתבטא באובדן כושר המסירה. המספר מצהיר שהוא מבקש לכתוב רומן "אמיתי" בארץ-ישראל, שלא יהיה "רשימה קטנה, חטופה, כי אם דבר...

דבר...” (ב, 1366), אבל, כצפוי, הוא נוחל כישלון: כזכור, היצירה מוגשת לקוראים כצורך רשימות קטועות שנמצאו בתרמילו לאחר מותו (ב, 1265).⁴¹

ההקבלה המרומזת בין דמות האב לבין היצירה עצמה – שתיהן מצויות בתהליך של ירידה – נשענת על הזיהוי עתיק היומין של אבהות עם החוק ככלל. אבהות מסמנת סמכות, חוק וסדר חברתי, ולא פחות מזה, כפי שלימד לאקאן, היא מסמנת את מקור המשמעות בשפה. במושגיו של לאקאן אפשר לומר שהתיאורמה בדבר ירידתו של האב מגשימה את קריסתה של אותה פונקציה מנטלית, שפתית ואפיסטמית של לאקאן כינה “שם האב”, זו האחראית לתחביר, לשלמותו של המבנה כולו.⁴² “מכאן ומכאן”, הפיגורה של האב מגשרת על שני קווי העלילה, הריאלי והמטא-פואטי, ומתיכה אותם לעלילה מסוג חדש שאינה מאפשרת להמשיך ולבודד את הרובד העלילתי מן הרובד ההגותי-לשוני. במרכזה של עלילה זו עומד דווקא בנו המת של אריה לפידות, בתפקיד של אב. בן לפידות, כפי שיוסבר מיד, הוא איש צללים, שמו אינו ידוע, אבל הוא-הוא המחבר האחר של “מכאן ומכאן”. “מכאן ומכאן” מסמן, דרך רצפים מטונימיים, את מקור הנביעה של הטקסט בגופו של גיבן חסר שם, אב מת וחוליה חסרה בשושלת שניצב לנוכח המספר במעמד של כפיל. בלבירינת מראות מסאי זה דווקא הדיאלוג עם אותה נוכחות בלתי ניתנת לצמצום של מחבר מת כעצמי-אחר, ולא העימותים בתוך המבנה המשולש של הדמויות, הוא העורך העלילתי הדרמטי.

על בנו של לפידות מסופר במחברת השנייה של “מכאן ומכאן”: גיבן, חסיד גדול של “חיבת ציון” שהיה הראשון בעירו שלימד את השפה העברית במה שכונה “השיטה הטבעית”. בשל חיבתו לעברית עלה לארץ-ישראל עם אשתו ובנו עמרם, ומשום שביקש למצוא לו מקום “שסביבה עברית בריאה וטבעית תהא נתונה לו” (ב, 1309). אבל, צחוק הגורל, המורה הגיבן זכה ליחס מזלזל מצד המורים בני המקום, שסברו שהוא לא יסכון לעבודה בארץ בגלל העדר “טבעיות” שבו: “כאן התנאים אחרים, הילדים אחרים... ילדים טבעיים...”, אמרו (ב, 1309). לאחר שנדחק מכמה בתי ספר עבריים פנה לעבודת האדמה באחת המושבות. אשתו ביקשה להפיג את תסכולה באספות ה“קלוב”

41. עוד על עיסוקו של ברנר בחוויית היתמות ביצירתו ראו בריןקר, עד הסמטה הטבריינית, לעיל הערה 23, עמ' 248-260. וראו גם חיים באר, גם אהבתם גם שנאתם: ביאליק, ברנר, עגנון – מערכות יחסים, עם עובד, תל-אביב 1992, עמ' 121-122.

42. “שם האב” אצל לאקאן מייצג את החוק, את האיסור על גילוי עריות, ועמו את כל הסוכנויות שהטילו מגבלות-קבע על הסובייקט, אבל הוא גם הפונקציה המבנית בשפה שהסובייקט תלוי בה כדי להתקיים, משום שהיא הפונקציה המזוהה עם מקור המשמעות. לכן, בהעדר “שם אב”, האמון על יכולת המטאפוריזציה של הסובייקט, נפער חלל ביקום הסמלי, והסובייקט אינו יכול עוד לחבר רכיבי שפה לרצפים נושאי משמעות; וראו מלקולם בואי, לאקאן, דביר, אור יהודה 2005, עמ' 117.

שנהגה לפקוד ביחד עם כנס השני, התינוק שנולד להם בארץ, אך מאחר שהניחה אותו על אדן החלון, התינוק חלה ומת. לאחר שהתבדו כל התקוות החל המורה הגיבן להכין עצמו לנסיעה חזרה לרוסיה. באחת הפעמים שהלך עם אחיו הצעיר צבי בדרך הארוכה מן המושבה ליפו ובחזרה כדי להוציא פספורט, נתקלו השניים בכדואי רכוב על סוס. האח הפזיז והיהיר צבי הוציא רובה אך הרוכב התנפל על האח הבכור דווקא, דקר אותו בסכין, חטף את הרובה מידי צבי והכה אותו, ואחר כך שרד את כספם של השניים ודהר לכפרו. בערב באו מן המושבה, אספו את הפצוע והובילוהו לבית החולים ביפו. הוא אושפז במיטה הסמוכה למיטתו של המספר ומת שם מפצעיו כעבור ימים אחדים. כמה חודשים אחרי מותו חושב המספר לאמץ את בנו של המת, עמרם, אבל הוא נתקף "קדחת ומילנכוליה" (ב, 1270) ומאושפז שנית בבית החולים; שם, כשנה לאחר מותו של בן-לפידות, מול מיטתו של המת, הוא מתחיל לחבר את רשימותיו. במישור העלילה, בן-לפידות אינו דמות חשובה. לא הייתה לו זיקה מיוחדת אל המספר, ההיכרות ביניהם הייתה קצרה, ובכלל, סיפור חייו ומותו הוא רק נספח לסיפורו ולדמותו של אביו, אריה לפידות – ולראיה, אפילו שמו אינו נודע לקוראים; הוא נזכר ברומן רק בכינוי "בן-לפידות". במישור המבדה העלילתי, השמטת שמה של דמות היא עדות לשוליותה, אבל במישור ההגותי-מסאי, דווקא האנונימיות מעוררת תשומת לב למעמד הנבדל, היחודי, של הדמות ומה שנקשר בה. העובדה שרק שתי דמויות ברומן אינן מזוהות בשמן, בן-לפידות והמספר עצמו, רומזת כי היצירה כורתת ברית סודית בין השניים ואורגת את העלילה הריאלית לתוך העלילה המטא-פואטית.⁴³ כך נפתחת המחברת הראשונה של הרומן:

שקט. לכתוב בשקט. היינו: לא באיזו שלוה, שלוה גאיונית, כי אם בשקט; פשוט. ספר-הזקנה הן מן הראוי הוא, שיפתב בשקט. ולא מפני שהזקנה בעצם תקופת השקט היא. לא. גם הזקן, מכיון שהוא חי עדיין, מן הנמנע הוא, שידע את השקט הגמור. [...] ככה. ככה. החי, כל חי, אינו יודע את המות ואינו יכול לדעתו, להשיגו השגה נכונה בשום אופן. בזקן הנבון יש רק רגעים, רגעי שקט בודדים, בעת שהמות לא רק מתגלה לו בחזון, אלא בא אליו וכמו נכנס בתוכו. ואני? היהודי החולה והזקן גם יחד? מן המות רחוק גם אני, ככל אשר נשמה באפו, אבל מתי מוטלים תמיד לפני ולרגעים ישנו בתוכי הוא – שלקח את הילד והוריד לארץ את אביו מן המיטה שממולי, ישנו בתוכי (ב, 1268; ההדגשה במקור).

43. מילנר עסקה במעמדה של עלילת יחסיהם של המספר ובן-לפידות כמעין הצללת-צד, עיבוד והשתקפות חלקית של עלילת פרידה אחרת ומרכזית ברומן – הפרידה בין המספר לחבר האהוב דיאספורין; לדבריה, גם עלילת פרידה זו אינה אלא עיבוד לטראומת פרידה קודמת לה, הפרידה בין ברנר ובין גנסיין; וראו "ברנר וגנסיין, מכתבים על פרידה", לעיל הערה 40, עמ' 61.

בן-לפידות נזכר כאן רק ברמז, כחלק משועבד של המשפט האומר "ולרגעים ישנו בתוכי הוא – שלקח את הילד והוריד לארץ את אביו מן המיטה שממולי". המספר רומז כאן לאריה לפידות, שקבר את בנו ואימץ את נכדו עמרם לבן. לאותו "בן של" אין מעמד עצמאי; הוא חוליה מתווכת בשושלת, וליתר דיוק, הוא החוליה החסרה הקוטעת את רצף הירושה. אבל איש זה, החוליה החסרה בשושלת, וכן הזיכרונות ממנו והריבור על אודותיו, הם המסגרת של עלילת הכתיבה של "מכאן ומכאן". "מתי מוטלים תמיד לפני", אומר המספר. המפגש הקצר בין בן-לפידות לבין המספר מתרחש בבית החולים, ושם כאמור בן-לפידות מת לאחר ימים ספורים. באותו מקום, מול מיטתו של המת, כותב המספר כעבור שנה, בעת אשפוזו החוזר, את מחברותיו ורשמיו. לאשפוז שני זה של המספר קדמה כאמור תכניתו "לרשת" את בן-לפידות המת באמצעות אימוץ בנו עמרם. רעיון האימוץ ירד מן הפרק משום שהמספר חלה בקדחת ובמלנכוליה, ותחת להיעשות לאב מאמץ הוא נעשה, בלשונו, ל"אזרח בית החולים" (ב 1317, 1348). בבית החולים המספר מהרהר באהבתו ובקנאותו של בן-לפידות לשפה העברית, אהבה בת-דמותה של אהבתו-שלו. המספר נמצא אפוא במעמד של כפיל; הוא יורש את בן-לפידות לא באמצעות בנו אלא באמצעות כתיבת רשימותיו בעברית. מותו של בן-לפידות הוא המניע לכתיבה, ואותו בן-לפידות, מי שנרמס ושמו נמחק, ניצב במעמד של אב לא-חוקי המוריש את היצירה. וכך, המחבר הבדוי של הרשימות ממלא בבית החולים את ה"חסר" שנוצר עם מותו של בן-לפידות במובן מוחשי ומטאפורי גם יחד: הוא שוכב במקום שבו שכב בעבר בן-לפידות ומזכיר זאת שוב ושוב, והוא יורש אותו באמצעות הכתיבה בעברית. בית החולים הופך בתיאור זה ממובלעת פנימית – מרחב גדור המבודד מסדרם הרגיל של החיים – למסגרת חיצונית, למכל המטאפורי של היצירה כולה. בית החולים הוא המקנה לאוסף המחברות והרשימות את שלמותו הפיקטיבית; שם נולד הלא-רומן הזה, פרי עטו של גיבור-מחבר המעיד על עצמו, פעמיים, שהוא "אזרח בית החולים".

זיהוי הכתיבה עם מרחב בית החולים מקורו בספרות הרוסית של המאה התשע עשרה, שחיבתה לדמות האמן המטורף הולידה יצירות חשובות כרשימותיו של מטורף של גוגול וכתבים מן המרתף של דוסטויבסקי. משם נטל ברנר ככל הנראה לא רק השראה לדמות האמן טרוף-הדעת אלא גם את הפואטיקה הרשימתית הנגזרת מן העמדה הנפשית של הדמות הזאת: כמו יצירותיהם של גוגול ודוסטויבסקי, גם הרומן "מכאן ומכאן" ניתן בצורת רשימות וכתבים "טרופים" (ב, 1265). כמו גוגול ודוסטויבסקי, שעיגנו את צורתה החדשה וחסרת הסדר של יצירתם במציאות ההיסטורית המודרנית, מציאות נעדרת טיפוסיות, תוססת ומגרה מכדי שאפשר יהיה לתארה תיאור יציב

ובהיר,⁴⁴ כך גם ברנר טען שבכעידן שבו אין צורות חיים קבועות, על האמן להסתפק בתמונות הקטנות הניתנות קרעים-קרעים, כפי שכתב ברשימה "מצרור כתבים ישנים", שראתה אור בשנה שבה פורסם הרומן "מכאן ומכאן" (ג, 411). אווירת בית החולים ונסיבות האשפוז, הקשורות ברמז להתמוטטות הנפשית של המספר, מספקות אפוא את ההנמקה העלילתית לצורתו של החיבור הספרותי הניתן בצורת "כתבים טרופים". ואולם, בביטוי החוזר "אזרח בית החולים", המאיך את מרחב הכתיבה במושגים השאובים מן המרחב הפוליטי, יש יסוד מפתיע וחדשני. האדם הכותב מזהיר שהוא מחזיק באזרחות זרה. החיץ בין הספירה הציבורית לספירה האסתטית, כשתי ספרות נבדלות, אינו עולה בקנה אחד עם דימוי האמן כמשרת האומה וכמנהיגה גם יחד, שהיה מושרש עמוק בתרבות הרוסית.⁴⁵ במשיכתו למצבי נפש קיצוניים, למרתפים ולעולמם של המצורעים והנדכאים יורש ברנר את גוגול ודוסטויבסקי, הריאליסטים הרוסים הגדולים של המאה התשע עשרה, אבל בחדוות ההתנכרות ההרסנית, הבלתי פרודוקטיבית והסרבנית-במפגיע של אזרח ארץ זרה, ברנר הוא מודרניסט, מבשרם של קפקא וג'ויס.

מה שעולה מדימויי הכתיבה כאזרחות "אחרת", אזרחות בית החולים, הוא ניתוק של מחשבת היצירה מכל מה שנתפס כמועיל, כמבריא וכבעל ערך פרודוקטיבי בעולם, ויתרה מזאת, שפת הדימויים הפוליטית מהדהדת את המתחחות החדשה בין ארץ החיים לבין הכתיבה כ"מרחב מוות". בכך ניכר המודרניזם של ברנר. גם אם מודרניזם זה עדיין לא התגבש לכלל דוקטרינה, שפת הדימויים ביצירתו של ברנר מפליגה הרחק מן התפיסות הפוזיטיביסטיות שרווחו בביקורת העברית בעת חיבור "מכאן ומכאן". מן הבחינה הזאת, שפת היצירה ולשון הפיגורות מקדימות בכמה צעדים את הפילוסופיה; הדימוי הנפשי-החזותי מופיע כאן ללא השפה המושגית שביכולתה להעניק לו את הפשר המלא.

44. עיינו אצל גוגול *Собрание сочинений в 6 томах*, том 1, 1855, стр. 6⁰⁸. על תפיסת הרשימות אצל דוסטויבסקי ראו Gary Saul Morson, *The Boundaries of Genre: Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia*, University of Texas Press, Austin 1981, p. 9

45. ראו Kenneth B. Moss, *Jewish Renaissance in the Russian Revolution*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2009, p. 15

”זה ששם נקודה ופסיק”: ”מכאן ומכאן” והולדת המודרניזם העברי

בזיהוי הכתיבה עם דמויות נעדרות – אב נעדר וכן דחוי – יש אפוא משום אמירה על זיקתו של הטקסט למרחב הממשי, למציאות הפוליטית האקטואלית, ויתרה מזאת, ”אזרחות בית החולים” מנתקת במרומז את היצירה מן המסורת הספרותית ומציבה את הכתיבה עצמה ככתיבה ”יתומה”. תקופת התחייה של הספרות העברית הייתה עסוקה מאוד בגנאלוגיה שלה עצמה. המילה ”תחייה” הייתה התרגום העברי למילה Renaissance, וכמו הרנסנס האירופי, גם הרנסנס היהודי נולד מתוך התערערות האמונות והמוסדות הדתיים של העולם הישן. גם הרנסנס היהודי לא קרא להחריב את מורשת העבר אלא נערך למסע שורשים. מן הסיבה הזאת, המטאפורות של הורשה, פריון והולדה מרכזיות בדיונים בני הזמן על הספרות העברית החדשה, והן נזכרות לעתים קרובות אצל יוצרים בני זמנו של ברנר: ברדיצ'בסקי, למשל, חזר אל ירושלים כדי למצוא בה מקור סמכות חלופי למורשת יבנה,⁴⁶ אחד העם דיבר על המוסר העברי העובר כחוט השני בתרבות היהודית,⁴⁷ ביאליק ורביניצקי עסקו בכינוס סיפורי חכמים בספר האגדה. לחיפושי הדרך של הספרות העברית בתקופה זו נלווה מאמץ למקם את דמותו האידיאלית של האמן המודרני ביחס לעבר הספרותי כך שיגשר על שני צרכים משלימים – עיגון התרבות העברית בשורשי המסורת היהודית, וחיידוש כולל ומקיף של שפת היצירה היהודית. מתוך החיפוש הזה נולד הדימוי כפול-הפנים של האמן כיוורש וכאב גם יחד, כחוליה מתווכת וכיחידה עצמאית ורבת-ערך בשושלת. אצל רבים מסופרי התחייה מצא דימוי זה את גילומו בדמותו של מנדלי מוכר ספרים ובמושג שטבע ביאליק, ”נוסח”. גדולתו של מנדלי, כפי שהיא נתפסה בעיני בני דורו של ברנר, הייתה נעוצה בכפילות יסודית זו. מנדלי השכיל להטמיע אל שפת יצירתו את מורשת לשונו במלואה, על שלל רבדיה; הוא היה בן נאמן ביותר למסורת העברית, ובה בעת הוא יצר וברא ”נוסח” חדש ונעשה מתוך כך לאב קדמון בזכות עצמו. ברוח זו תיאר ביאליק את מנדלי כ”פסל קדמון” החוצב בכוחות אדירים את לשונו העברית מתוך

46. על השקפתו של ברדיצ'בסקי בעניין זה ראו מנחם בריןקר, ”ניטשה והסופרים העבריים: ניסיון לראייה כוללת”, בתוך יעקב גולומב (עורך), ניטשה בתרבות העברית, מאגנס, ירושלים תשס”ב, עמ' 131-159.

47. על תפיסתו זו של אחד העם ראו, למשל, יעקב גולומב, ”על הפולמוס הניטשאני בין אחד העם למיכה יוסף ברדיצ'בסקי”, בתוך אבנר הולצמן, גדעון כ”ץ ושלום רצבי (עורכים), מסביב לנקודה: ברנר, ברדיצ'בסקי וגורדון, מכון בן-גוריון לחקר ישראל והציונות, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, קריית שדה-בוקר 2008, עמ' 69-93.

הסלע ונלחם בעטו מלחמה ראשונה בחומר החי.⁴⁸ תיאור זה נתן ביטוי חיוני לתפיסה ה"אנכית" של תקופת התחייה שהבליטה יחסים של עליונות ונחיתות וצִיירה את האמן בצבעים עזים כגיבור רב־און החודר בעטו אל מעמקי השפה, המשולה לקרקע בתולה.⁴⁹ נציגה המובהק של התפיסה השושלתית-פטריארכלית של הספרות הלאומית ב"מכאן ומכאן" הוא אריה לפידות. לפידות, שעלה ארצה מרוסיה עם משפחתו בגיל חמישים ונעשה לפועל עברי באחת המושבות, קידש את העבודה כערך עליון; על המחיר הכבד ששילמה המשפחה – רצח הבן, מות הנכד – אין מדברים בבית. וכשם שלפידות מזוהה עם צו העבודה והתחייה הלאומית, כך הוא מזוהה גם עם האמונה בתחייה ספרותית. לפידות הוא שמצווה על המספר לעבוד וליצור, וציווי זה נושא משמעות כפולה. במחברת הרביעית מתאר המספר כיצד לפידות פונה אליו ורומז לו שעליו להיות לגבר ולאב, קרי, לעבוד במעדר ולכתוב דבר "הגון", כמו אצל אומות העולם היודעות ליצור יצירות גדולות, "בלי חולניות, בלי דיקאדנס" (ב, 1366). אבל, כפי שראינו, כנגד הציפייה המזוהה עם "האב הגדול" – לכתוב כתיבה פורייה, "גברית" – משייך המספר של "מכאן ומכאן" את רשימותיו לבנו של אריה לפידות, למת הגיבן חסר השם, המת שכבר אינו יכול להוליד או להוריש דבר. בעצם הזיהוי של הכתיבה עם "אזרחות בית החולים", ובעקיפין, עם בן־לפידות המת כָּאב הסימבולי של היצירה, יוצא המספר למאבק ב"אב הגדול" אריה לפידות, בערכים האסתטיים הפוזיטיביסטיים שעמם הוא מזוהה ובתפיסה האדיפלית ה"אנכית" של תקופת התחייה. במילים אחרות, בזיהוי הטקסט דווקא עם בן־לפידות, האב הנעדר, נותן ברנר גט כריתות לתפיסה השושלתית-הפטריארכלית של הספרות העברית שרווחה בתקופתו, שהרי בן־לפידות הוא אב פרדוקסלי; אבהותו היא אבהות שלילית, חסרה. מלכתחילה הוא נזכר לא כדמות או כחוליה בשושלת אלא כחוליה החסרה בשושלת – כאב הנעדר. מן הסמיכות המטונימית הזאת בין המחבר המת לאב הנעדר נובע גם הזיהוי האחר שנרמז ב"מכאן ומכאן", הזיהוי בין מחברות הטקסט לבין הבן היתום עמרם. כמו עמרם האמיץ, שאינו דומה כלל לאביו אלא לסייח פראי, והמכונה בפי בני המשפחה "הערבי הקטן", גם מחברותיו ה"טרופות" של המספר הברזילאי הן סרבוניות להכעיס: "צריך ללכוד את הדפים הראשונים... לשים רסן באפם" (ב, 1366), אומר המספר

48. חיים נחמן ביאליק, "מנדלי ושלוש הכרכים", כל כתבי ח"נ ביאליק, כרך א, הבר, תל־אביב תשכ"ד, עמ' רמח-רמט.

49. לדברי אמיר בנבגי, בעיני הביקורת בתקופת התחייה, מנדלי היה מי ש"ידע את האומה", את לשון ביאליק ואת "כל מוצאיה ומבואיה, הגלויים והנסתרים, של הלשון". על פי תפיסה זו, האמן הלאומי יודע "להיכנע לפני המוצק והתדיר" בחיי האומה, הוא קונה את גישתו אל חיי העם בלי לחדור אליהם בברוטליות ומדובב את חיותן של השכבות הקדומות; וראו ספרו מנדלי והסיפור הלאומי, דבר ומכון הקשרים, באר שבע 2009, עמ' 80.

במחברת הרביעית. כפראותו, עמרם מגלם את מרד־השתיקה ואת שנאת הירושה. את הקדיש שלימדו אותו לקרוא ב"תלמוד תורה" הוא מסרב לומר על אביו, והוא שותק; "עמרם שתק... הילד העברי מחרפי דרום רוסיה, שנתגלגל באשמת אבותיו לקיצי ארץ הערביאים – שתק" (ב, 1314). השתיקה הזאת, שתיקת אוכדן המוכן של הקיום, היא גם שתיקת הכתיבה, שתיקת הספר. "שקט. לכתוב בשקט" (ב, 1268) – אלה המילים הפותחות את המחברת הראשונה של החיבור ה"יתום" הזה. גם ברומן "שכול וכשלון", שברנר השלים שנתיים לאחר ש"מכאן ומכאן" ראה אור, נפתחת ההקדמה בתיאור צלולן הרשימות של מחבר אוכד ומת כ"יתום פעוט" שממנו "נתגלגלו ובאו קונטרסי־רשימות אחדים" (ב, 1443).

שתיקותיו של הספר, כשתיקותו של עמרם, הן ביטוי לוודאות המוות המרחף כצל מעל היצירה כולה ונוטל מן החיים כל משמעות. כוחה של הכתיבה נובע מתחושת החיים על סף המוות, כתבה מילנר, והמוות נותן את הטון גם בסצנת הסיום הקאנונית של הרומן. אמנם אריה לפידות ונכדו עמרם מתוארים בה יושבים חבוקים על רקע השמש העולה, אבל מקומו של הקול המספר הוא מקום המוות, מזכירה מילנר, שהרי כבר בהקדמה לרומן נודע לנו שלאחר שחרורו מבית החולים המספר עוזב את פלשתינה ומת רחוק ממנה. סצנת הסיום מסופרת מפי מספר עלום המתפקד כמעין רוח הצופה בה מעולם חיצוני לטקסט וחיצוני לחיים.⁵⁰ הקירוב בין מחשבת הכתיבה למחשבה על המוות מתרחש אצל ברנר בהדרגה, החל ביצירותיו מן העשור הראשון של המאה העשרים, שמספריהן גם הם גיבורים אוכדים, ספק עדים חיים ספק רוחות רפאים. אבל רק ב"מכאן ומכאן" מגיע קירוב זה לכדי הבשלה פילוסופית ומוצא ביטוי בתיאורים חדשים ומפתיעים של מעשה הכתיבה. כאן, המחשבה על תנועתם הבלתי פוסקת והמוכרעת של החיים אל סופם כמו נמזגת בשלמותה אל החוויה הפיזית של הכתיבה, אל התחושה המלווה את מעשה הכתיבה עצמו, האומרת שדינה של כל כתיבה להתייתם. המחשבה על המוות כמו מספיגה את מקצב התנועה של המשפט. שלמה גרודזנסקי כתב ב־1965 שאין משפט האהוב עליו יותר מן המשפט הברנרי, "המשפט המורכב, הנושא בקרבו את ההיגד ואת היגד־הנגד, החותר למיצויה העצבני של מחשבה, והמגיע לסופו רק עם ארגעה".⁵¹ המשפט הארוך הבא במכתבו של אוכד עצות לדיאספורין הוא משפט כזה:

להחשבון האַלמנטרי הזה [חשבון מחיר הלחם] יש רק מתחרה אחד בתוכי, והוא הרעיון התמידי, הבלתי פוסק, על גורל־האדם בכלל עלי אדמות, על גורל חייו ומותו, שגם זה נעשה אצלי לאידיאה־פיקס, המענה אותי בלכתי ובשכבי,

50. מילנר, "ברנר וגנסיין, מכתבים על פרידה", לעיל הערה 40, עמ' 64.

51. גרודזנסקי, אוטוביוגרפיה של קורא, לעיל הערה 18, עמ' 34.

המרעילה את כל המקורות (הנה אני כותב לך דיאספורין, והן יבוא יום שכתובה זו תתיתם; נידון למיתה הוא זה שהציג "נקודה ופסיק" כרגע, ונורא הדבר: אני שואף רוח וממשיך!) ואולם בעוד שענין החיים והמות בכלל הוא דבר מן הנצח, שאינו תלוי בנו אף במשהו, חידה אשר אין חקר לה, אשר לית מחשבתנו תפיסא בה כראוי, בהיות גם המחשבה על המות חלק מן החיים השוטפים, והגלגל סובב על היקפו, והרי שבהכרח יש תמיד מקום – גם לאחר כל חשבון-המות הברור – לגילויים שונים, יחידים, צדדיים, פעמים פעוטים, פעמים "נשגבים" (מי שהמות עומד תמיד לנגד עיניו מוכשר גם למה שקורין נשגב), תמיד יוצאי-דופן ובלתי מובנים בעיני אלה, – הכל – שהמות אינו נכנס בחשבונם, ותמיד הכרחיים לגבי בעל-הגילויים עצמו, והפרוצס, איפוא, בין כך וכך, אינו נפסק (ב, 1320).

המונולוג הזה כולו הוא משפט אחד. המשפט של ברנר הוא הערוץ שבו זמניותם של החיים מתגשמת בפרוזודיה ומגולמת בתנועה אופקית שבה כל מילה מקרבת אל הנקודה וכל פְּסִיק מדהדה פְּסִיק: "נידון למיתה הוא זה שהציג 'נקודה ופסיק'". ההפסקים ברצף הלשוני מסמנים את הצורות במבנים נושאי המשמעות. כך מהדהדת היצירה את הרגשת העולם המודרניסטית המעגנת את רגע היצירה בפערים של משמעות ובסדקים שדרכם המציאות חורגת מכל סדר. כוחו של "מכאן ומכאן" נעוץ לא רק בהצעה של שפת דימויים לתפיסת האחרות המהותית של המרחב הספרותי אלא גם באופן שבו וקטורים מנוגדים, האנכי (המזוהה עם הדמיון השושלתי של ה"תחייה") והאופקי (הקשור בתנועת המילים אל הנקודות), כורכים את המחשבה על ההיסטוריה במחשבה על הלשון. המודרניזם של "מכאן ומכאן" פורש חיזיון אופקי של כתיבה כהרגשת עולם אסתטית-קיומית-פוליטית.

להרגשת עולם זו מוקדשת המחברת הרביעית, המספרת על ימיהם של לפידות, דיאספורין והמספר במושבה העברית. במחברת זו עובר המספר מתיאור השיחות עם לפידות, התובע ממנו כזכור לעבוד במעדר ולכתוב דבר "הגון", לתיאור לילותיו בגורן עם דיאספורין, אחיינה של הינדה הזקנה, אשתו של לפידות, המכור לתיאטרון וחולם להיות שחקן ביפו:

דברי לפידות אלי היו גם הם לעבוד במעדר [...] אין דבר, אם אהיה עובד במעדר, יקבלו אצלי כל החיים צורה אחרת, ואז אוכל גם לכתוב יותר טוב, לכתוב דברים רעננים, בריאים. עד מתי אסתפק בפיליטונים, בקטעים? צריך שתכתוב דבר הגון. הוא היה רוצה לראותני בכך. נעים היה לו לראותני בכך. הוא, לפידות, מחכה לאיזה דבר הגון משלי, בלי חולניות, בלי דיקאדנס. מדוע אצל אומות-העולם נוצרות יצירות גדולות? התרופה היחידה היא – העבודה. זו תצילני משממון נפשי, ואז אוכל גם ליצור.

בעומק־חדרי־לבי, באותו קן ההפכים והניגודים, יש שהיה מאן־דהו אשר נתן צדק לדברי לפידות, אבל אותו המצדיק גופו התגנב והָזָה, לבלי לעשות כעצת לפידות ממש, אלא להשתמש בו, במיעץ גופו, למודל בשביל חיבורי אשר עלי לכתוב, אשר שמו, של החיבור, לא יהיה כבר "אחרוני צלילים", כי אם אחרת, אחרת, ושלא יהיה גם, הו, רשימה קטנה, חטופה, כי אם דבר... דבר... ובעלותי בערבים עם דיאספורין על גורן־המושבה, בהתחבאנו במסתרי האלומות, נתונים בתוך עולם של גבעולים וכוכבים, ומסביבנו, בריחוק־מקום קצת, קולות עצורים, צחוק של דו־פנים, מנגינות מתהלכות, – וה"דוד" לא היה אתנו, כי עסק בעבודת ביתו – היינו שנינו שוככים ופנינו כלפי מעלה ומדברים דברים, אשר לא שמעם המקום הזה אלף בשנים, כטרם באו אליו צעירי ישראל מן הצפון... (ב, 1365–1366).

השכיבה בגורן לצדו של דיאספורין והשיחות בחשאי אינן רק תשובה מעשית לתביעה הפטריארכלית של לפידות מן המספר ש"הפוך לגבר" אלא גם, כמובלע, תשובה אסתטית מתריסה. התיאור האידילי של שני הרעים באווירה המפויסת הרועעת בחיק הטבע, האפוף הוד קדומים מקראי ארץ־ישראל, מזכיר במשהו את תיאור המפגש של רות ובעז בגורן, בין האלומות, בשינוי אחד – זוג האוהבים כאן אינו גבר ואשה אלא שני גברים, "צעירי ישראל מן הצפון". המטען הארוטי הנלווה לתיאור זה מוחש היטב. "קולות עצורים" ו"צחוק של דו־פנים", טעם הסוד, הסתתרות מעין רואה (ומעין ה"דוד", לפידות), שיחות על דברים "אשר לא שמעם המקום הזה אלף בשנים" – כל אלה בונים סצנה רוויית ארוס ומסתורין.⁵² הסמכת התיאור האינטימי של הרעים לתביעה האסתטית היא אחד הביטויים המופתיים לתכונה הפואטית־המסאית של הרומן, היוצק את המהלך העלילתי לתוך מהלך רעיוני מטא־פואטי והופך את הסצנה לרפליקה מוצפנת, בלתי מילולית (ולא במקרה), על תכליתה של היצירה. בתוך כך נוצר מערך שלם של ניגודים המושתת על העימות הזה – הדיאלוג של המספר עם לפידות מול השיחות הכמוסות בגורן עם דיאספורין. דיבור עומד כנגד דיבור, דיבור גלוי מול דיבור חשאי, אב מול רַע. שתי צורות הדיבור האלה מאייכות את הפולמוס החרף על המהפכה הלאומית והלשונית.⁵³ המספר אינו עונה לתביעתו של אריה לפידות "לעבוד במעדר", ובמקום זה הוא עובר לתאר את לילותיו בגורן עם רעו דיאספורין, תיאור המחזיק בתשובה הפואטית לתביעה של לפידות. החוויה האסתטית והארוטית של המספר והסופר האנונימי של "מכאן ומכאן" היא תנועה והוויה, בעולם ובשפה, שאין עמן הבטחה לפירון ולתוצר

52. ראו מילנר, "ברנר וגנסין, מכתבים על פרידה", לעיל הערה 40, עמ' 60.

53. ראו חמוטל בר־יוסף, מגעים של דקאדנס: ביאליק, ברדיצ'בסקי, ברנר, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, באר־שבע 1997, עמ' 22–33.

אלא הן מבשרות אוכדן אחיזה ואוכדן בעלות על כל "תוצר". אידיאת הפּריון מוגכחַת בשל אופיהּ ההומו־ארוטי של האהבה הנקשרת בצורת הביטוי החשאית, וממילא היא דוחה את הדימוי ה"אנכי" של אמן רב־און החוצב ומוליד את תוצריו מן האדמה. תיאור הלילות בגורן בונה אפוא שתי צורות של יחסים במרחב ובזמן: מבנה אנכי שושלתי, היררכי, המזוהה עם האב, לפידות, ומבנה אופקי רווי ארוס העשוי סמיכויות וזיקות ומזוהה עם הרעים. בתוך הדיאלוג הגדול של היצירה הזאת, שכיבת הרעים היא הגילום המרחבי של תנועת המשפט עצמו, החותר אל הפּסיק־פּסק ואל הנקודה; וכמו המשפט הכתוב, גם הסיטואציה עצמה, הסיטואציה הארוטית, האידילית, נחוית כתנועה המובילה אל הסוף:

ומצב־נפש משונה היה בא. הרגעים עוברים, ואנחנו מלחשים: "טוב, טוב מאד". אבל הלחישה בעצמה עוררה ספק. נדמינו בעיני עצמנו כאילו אנו במצב של מציל ומפלט נפשו מן הרעה. הסכנה מנוצחת לפי שעה, נרחקת, נדחית, אבל היא תבוא, מחויבת לבוא – אנו בטוחים ומצפים לה ברגע הטוב הזה. הרגע היה טוב, – צבעי השמים קסמו והילדה מן המושבה אמרה "שלום!" בכל חנה – אבל האימה תגיש, מחויבת להגיש, כמה שיבוא, ברגע הבא, מחר עם השכמת הבוקר, מחרתים לפנות ערב – – – (ב, 1367).

התיאור רווי הרגשה חזקה של משכו הרגעי של האושר ושל חד־כיווניותו של הזמן המבשר את סוף החיים. הרגשת היתמות של הכתיבה המאכלסת את "מכאן ומכאן" מגלמת את התנועה אל הסוף, הספוגה בהכרה הוודאית של הכותב שהכתיבה דינה להתייתם, להתקיים בזמן שבו למחברה לא תהיה עוד שליטה בה ולא יהיו לה יורשים. אולי משום כך, ובניגוד ברור לדימוי האמן כמי ש"נלחם בחומר החי", כדברי ביאליק, חוזר ברנר ומצייר, כאן ובמקומות אחרים ביצירתו, את הניתוק בין מחשבת הכתיבה למחשבת היצירה כדרמה אדיפלית של קרב. כך, למשל, ברשימה המוקדשת לאריה לפידות כותב המספר כי לא לשם מלחמה הוא כותב: "לא, לא, לא לשם מלחמה, רק לשם ציון, הזקן, לשם ציון, לשם צעקת צועק ואינו נענה. וזה אשר אני צועק, וזה אשר אני משווע, וזה אשר אני מציין" (ב, 1352–1353). הד לרעיון זה ניתן לשמוע במכתב ששלח ברנר ב־1920 לברל כצנלסון ובו הוא מתאר את ה"תכלית" של כתיבתו: "אני רוצה לעבוד מתוך הדראנג שבי לעבוד. תו לא. [...] בצד הפרקטי שבדבר יש מקום במכתבי רק לסתמיים, לכוונות רצויות סתם".⁵⁴ "סתם" זה הוא החיץ בין הספרות לעולם, בין הספרה האסתטית לספרה החברתית, בין לשון הטקסט לשפה המוסכמת

54. פּוּנְסִי (עורך), אגרות י.ח. ברנר, כרך ב, לעיל הערה 3, עמ' 286.

ובין הרחף האמנותי לתביעה הקולקטיבית. בנקודה זו מתגלה הקרבה בין המרחב הספרותי של "מכאן ומכאן" לבין המרחב הספרותי שתואר במחצית השנייה של המאה העשרים בידי מוריס בלאנשו בדבריו על התנועה שבה "כל מה שרכשנו, כל מה שהננו [...] שב לחוסר המשמעות":

ככל שהעולם מחויב כעתיד וכאורה הגדול של האמת, שבו לכל יהיה ערך, שבו הכל ישא מובן, הכל יושג תחת שליטת האדם ולשימוש, כך נדמה יותר כי על האמנות לרדת אל אותה נקודה שבה אין עדיין משמעות לדבר, כך חשוב יותר שהיא תוסיף לקיים את התנועה, את חוסר הביטחון והמצוקה של מה שחומק מכל אחיזה ומכל תכלית. האמן והמשורר כמו קיבלו משימה להזכיר לנו בעיקשות את הטעות, להפנות אותנו לעבר אותו מרחב שבו כל מה שאנו מציעים, כל מה שרכשנו, כל מה שהננו, כל מה שנפתח על פני האדמה ובשמים, שב לחוסר המשמעות [...] ⁵⁵.

השיבה אל חוסר המשמעות

מאמר זה נפתח בתיאור סצנת הסיום האיקונית של "מכאן ומכאן", העומדת כולה בסימן אחדות-הניגודים הדיאלקטית בין הריאליות לקדושה ובסימן הרציפות הטבעית, הפשוטה, בין הקוצים ללחם, בין הסב הגלותי, היהודי הישן, לנכדו, הילד האמיץ והעז, ובין הריאליה הארץ-ישראלית ללשון המתארת אותה. כל אלה זימנו דימויים לתפיסה השלמה של האדם והדמות, י"ח ברנר, הריאליסט הקדוש. התיאור האיקוני, העומד בסימן אחדות-הניגודים באיש הסתירות, לא הותיר מקום למציאות האחרת של "מכאן ומכאן", שכולה "לא מכאן": הפצעת המודרניזם העברי בראשית המאה העשרים. כדי להכיר באירוע זה ביקשתי לשנות את זווית הראייה ולהתבונן ברומן דרך החוליה החסרה בשושלת הירושה – "בן-לפידות". אמנם בתמונת הסיום האיקונית אין כמעט דבר המסגיר את העדרו של האב; רמז יחיד לכך מצוי בתיאור הסב כ"אבי-אביו" של עמרם ("וישם מהם [מהקוצים] ציבורים-ציבורים על כתפותיו של אבי-אביו"). אבל הדיאלוג הנמשך של היצירה עם האב הנעדר, עם עובדת העדרו, פועל כקריאה עיקשת להתנגד לפעולה הכוחנית של מחיקת הנוכחות האלביתית של הגיבן המת לאורך הרומן. קריאה זו מבקשת לזמן את אבי הילד, בנו של האב, ולכלול אותו באותו חיזיון של אור. זימון זה עשוי לפעור סדק ברציפות הטבעית המיוצגת בתמונה זו ולפתוח צוהר

55. מוריס בלאנשו, הספר העתידי לבוא: אסופה, מצרפתית: מיכל בן-נפתלי, הקיבוץ המאוחד, בני ברק 2011, עמ' 173.

אל המחשבה האחרת על כתיבה ועל ספרות בראשית המאה. אז מתגלה "מכאן ומכאן" כמגנום אופוס של המודרניזם העברי המוקדם, כמבע המפורר עוד ועוד את הרושם העז של הרציפות הגואלת של תמונת הסיום.

בן־לפידות, המת המנודה, מפריע למפעל העבודה והעלייה של המשפחה כולה. בן־לפידות הוא "שארית", סרח עודף בעלילה היהודית המודרנית כעלילה של התגברות, התבגרות וקדמה, וכדרכם של הפרעות מסוגו וגיבורים מסוגו, סופו שהוא מורחק. העלילה נפטרת ממנו באמצעות סכינו של השורד הברואי. ומה יכול להיות מתבקש יותר? אביו של הגיבן עושה יד אחת עם הרוצח, ומה שלא השלים האחד עושה האחר במחיקת זכרו ובאימוץ בנו עמרם לבן. וכך, התמונה האידיאלית של הרצף המדומה בין הסב, היהודי הישן, החסיד, בן־הטבע – זכר הבריאות היהודית של הימים הרחוקים – לבין הנכד פועלת כדי לכסות על פשע.

בשם מה ובשם מי ניצב כאן אותו ביש גדא, המורה הגיבן לעברית, המודח חסר השם, בן־לפידות? מה עושה דמות זו להתגלמות של הרגע ההיסטורי של הפצעת המודרניזם העברי בגלגולו הראשון בתחילת המאה העשרים? בן־לפידות הוא הדמות האחת שברנר מתאר למן "בחורף" ועד "שכול וכשלוך", דמותו של מי שתואר בפתח "מכאן ומכאן" כ"טיפוס הזה של צעיר טוב ואידיאלי, אבל חלש ברצונו ובטלן גמור, בלי כל יכולת לעמוד נגד נחשול־החיים, [שהיה] לזרא בספרותנו" (ב, 1265). "הצרה של סופרים שכמותנו", כתב ברנר ב־17 בנובמבר 1912 לחברו מנחם פוזננסקי, היא ש"אי־אפשר לנו שלא לטפל באדם אחד"⁵⁶. האדם האחד שברנר העמיד במרכז יצירתו היה טיפוס חברתי נושא גורל היסטורי. בן־לפידות הוא סמל לעידן ולדור שעלילתו הביוגרפית היא עלילת נדודים וחיפושים בלתי פוסקים אחר בית, עלילה של המרות זהות ושל שפה שסטתה ממסלולה. הטרגדיה של בן־לפידות אינה המוות האכזר (שאינו אלא בבחינת דאוס אקס מְכינה) אלא העברית, התענגותו העודפת על לשונו. התענגות זו היא החריגה שלו מן הסדר, מחזון הפרודוקטיביזציה של החיים היהודיים המודרניים, שהבטיח להשיב את היהודים אל ה"מקום" ואל הטבע וליישר את החטוטרט שהם נושאים על גבם. לאהבת העברית של בן־לפידות לא היה עתיד במולדת העברית ההיסטורית, זו שלא יכלה להתפייס עם ה"מקום"; לא הוא, לא לשונו ולא חזונו לא היו "טבעיים" דיים, לא מצאו מוצא מסבך המודרניות, שעבודה המילים נודדות ללא הרף בחיפוש אחד הדברים. בן־לפידות הוא הנשא של הטרגדיה של שיבה מאוחרת, בלתי אפשרית, של השפה עצמה. זוהי הטרגדיה של דור הביניים, של אותם

56. מכתב למנחם פוזננסקי, 17 בנובמבר 1912, בתוך פוזננסקי (עורך), אגרות י.ח. ברנר, כרך ב, לעיל הערה 3, עמ' 121.

”תלושים” מלנכוליים, חולניים ודקדנטיים, דורם של ברנר, גנסין ושופמן אך גם של קפקא ופרוסט, המודרניסטים היהודים האירופיים.

יד הגורל – אולי צחוק הגורל? – הייתה בזה ש”מכאן ומכאן” זוהה עם אותה תנועה היסטורית שביקשה לשים סוף להוויית הביניים של היהודים המודרנים, סוחרים של מילים. ”מכאן ומכאן” היה לסיפור של שושלת יהודית בדרכה מן החסידות דרך ההשכלה אל התחייה, ומרוסיה לארץ-ישראל. הרומן נלמד כרומן הארץ-ישראלי הראשון, ארץ-ישראל הייתה למרכז הספרותי החדש והצומח של הספרות העברית המודרנית, וברנר הונצח כמי שהעלה את הספרות העברית ארצה בטרם נרצח והיה ל”ריאליסט קדוש”. הסיפור יכול היה להיות שלם אלמלא הסדקים הפוצעים את הרצף השושלתי ש”מכאן ומכאן” מעמיד כנושא, הרצף הספרותי-התרבותי מההשכלה לתחייה, מהעברית של הכתב לעברית של הדיבור.

כמו המרקסיזם והפרוידיאניות (שתי ”הדתות היהודיות” החשובות של המאה העשרים), גם המודרניזם, כך טוען יורי סלזקין, היה דת יהודית; המודרניזם היה לדתם של היהודים המודרנים שנושלו מן הנחמות של שבטם אך הודרו מן הנחמות הלאומיות של שכניהם. המודרניזם שלהם היה חיפוש אחר האני האבוד של היהודי הנצחי, אודיסיאה פנימית שהולידה ”תרבות של בדידות והתרכזות בעצמי, התגלמות הגלות ורפלקסיביות מרקוריאנית, מניפסט של התבגרות מרדנית שהומצאה מחדש כמשל למצב האנושי”, כדברי סלזקין.⁵⁷ בדידות, התרכזות בעצמי, רפלקסיביות מרקוריאנית, התבגרות מרדנית – אלה היו ככל הנראה התכנים של השיחות ש”צעירי ישראל מן הצפון”, המספר ודיאספורין, ניהלו בגורן בחשאי. גורלן של השיחות הללו היה כגורלה של אותה אודיסיאה מרקוריאנית יהודית-אירופית שעברה מן העולם אבל שרידיה הם קווי השבר והחוליות החסרות של ”מכאן ומכאן” – קווי שבר היוצרים פערים בעלילות, משסעים את המחברות לפרגמנטים ומפסקים את המשפטים. מבעד לקרעים משתחררת האנרגיה הסרבנית של ספרות ה”סתם” המקיימת, במילותיו של בלאנשו, את התנועה של מה שחומק מכל אחיזה ומכל תכלית, וכל מה שנרכש שב אל חוסר המשמעות.

57. יורי סלזקין, המאה היהודית, הוצאת אוניברסיטת תל אביב, תל-אביב 2009, עמ' 90.