

יוסף חיים ברנר ואורי צבי גרינברג

המודרניזם של ברנר: קריאה 'כלכלית' בבחורף

מיכאל גלזמן

פתיחה

בהרצאה שנשא דוד פוגל בפולין ב־1931 הוא תיאר את סגנונו של יוסף חיים ברנר כ'סגנון של עני המסתפק בלחם ובצלים'.¹ תיאור זה, הקושר במובלע בין המינימליזם של ברנר ובין עוניו החומרי, לא משך את תשומת הלב של חוקרי ברנר, אף שהוא מציע אבחנה מרתקת על סגנונו. אף שפוגל אמר את דבריו כהערת אגב – שכן ההרצאה בכללותה עסקה במצבה של הספרות העברית בת הזמן – אמירתו עמדה על עיקרון יסודי בפואטיקה של ברנר ונגעה בסוגיות סגנוניות שהעסיקו את קוראיו עוד בראשית המאה. כזכור, ב־1904 ח"נ ביאליק ערך את סיפורו של ברנר 'מסביב לנקודה'. כך כתב ביאליק הנרגש לברנר: 'אתה הוא המספר העברי החדש של תקופתנו בגובה המובן של המלים האלה'.² לאחר שהפליג במחמאות הוסיף: 'אגב, הלשון שבספורך דורשת תיקון, השתדל נא לשכלל את לשונך. לא סגי בלאו הכי. אמנם ספורים ממין זה נכתבים מתוך קדחת – אבל מכיון שנכתבו הרי אפשר להשהותם בבית ולשפר וללטוש ולשכלל – ועי"ז ירויחו הרבה. יש לך לשון משלך – אבל נכרת בה התרשלות'.³ ביאליק לא זיהה, ואולי לא יכול היה לקבל, את ה'רישול' המכוון של ברנר, ולעמדתו הייתה השפעה רבה על האופן שבו ברנר נקרא במשך עשורים רבים. ולראיה, בשלהי המאה ה־20 עדיין נדרש מנחם ברינקר להסביר את סגנונו ה'מרושל' של ברנר ואת הדחף העומד בבסיסו, באמצעות הביטוי 'רטוריקה של כנות'.⁴ תיאורו של פוגל הוא נקודת המוצא של מאמר זה, המבקש לתאר את ה'רומן' הראשון של ברנר – בחורף (1903) – במונחים הקושרים בין סגנון לעוני.⁵ הקריאה ה'כלכלית' המוצעת כאן תעקוב אחר תפיסותיו המשתנות של ברנר בנוגע לעוני כמציאות מטריאלית, כנושא

1 דוד פוגל, 'לשון וסגנון בספרותנו הצעירה', סימן קריאה, 3-4 (1974), עמ' 390.

2 פישל לחובר (עורך), אגרות חיים נחמן ביאליק, דביר, תל אביב תרצ"ח, עמ' רסט.

3 שם, עמ' רע.

4 על שימושיו של ברנר ב'רטוריקה של כנות' ראו: מנחם ברינקר, עד הסימטה הטבריינית, עם עובד, תל אביב 1990.

5 עורך השלח יוסף קלזנר הוא שכינה את בחורף רומן, למורת רוחו של ברנר. במכתב לי"ז אנוכי כתב: 'ובדבר "עבודתי החדשה" – הנה זוהי שקראת שם אז, רק מקוצרה ולא באותה השלמות, אבל

ספרותי, כאפשרות סגנונית וכעמדה נפשית. דומה שבחורף – העוסק ב'תבוסה הגמורה שנוחלים התקוות והאידיאליזם של צעיר "כמו" פייארמן בסביבה מחניקה',⁶ בלשונו של ברינקר – הוא הרומן שברנר מגלה בו את מורכבות מחשבתו הכלכלית ואת השתמעויותיה הפואטיות והפסיכולוגיות. כפי שמאמר זה יבקש להראות, בבחורף גם מפציעה לראשונה תפיסתו המודרניסטית של ברנר, המעמידה במרכזה כלכלת ייצוג אשר מבוססת על כישלון נרטיבי ולשוני. במובן זה המאמר מבקש לא רק להציע קריאה 'כלכלית' של הרומן אלא להצביע עליו כטקסט צומת בעל משמעויות היסטוריוגרפיות רחבות. אמנם הדרמה של בחורף מתחוללת בראש ובראשונה בעולם הבדוי, שירמיה פייארמן מגלה בו: '[כי] אין הוא מצויד בכושר, ביכולת, באנרגיה ובאמביציה הדרושים לאדם כדי להתרחק מביתו', בלשונו של חנה נוה.⁷ אולם כרומן-אמן (Künstlerroman), המסכם, כפי שהראה דן מירון, את המסורת הספרותית שקדמה לו, הדרמה של בחורף היא גם היסטוריוגרפית.⁸ ברנר מתכתב עם המסורת הספרותית שקדמה לו כדי להיבדל ממנה ולפרוץ אל מחוזות כתיבה חדשים. הרומן נפתח בתולדותיו של הגיבור, ברוח האוטוביוגרפיות המשכיליות, ולאחר מכן ברנר מתרחק ממסורת זו ומתאר גיבור מובס שאינו מבין את הסיבות לחוויות ההתרוששות שלו. הסיבה לכישלונו של הגיבור נותרת לא ידועה ונעשית 'חור' נרטיבי או לקונה, אשר מבוססים על 'סוד' שאי אפשר לספרו, המביא את המספר של בחורף אל גבול האלם. סוד זה, שתוכנו נותר לא ידוע, נהיה 'קניין שלילי' אשר יוצר חיץ בין פייארמן לעולם ואף בינו לבין עצמו.⁹ הנוסח המודרניסטי הזה מערער ומזעזע רבות מהנחות היסוד של ספרות התחייה.¹⁰

קלויזנר הרשה לעצמו ושלא בידיעתי כנה ל"רשימותי ושרטוטי" אלה "רומן" – ומה אעשה לו?'. יוסף חיים ברנר, אגרות, א (עורך מנחם פוזננסקי), דבר, תל אביב תש"א, עמ' 105.

שם, עמ' 48.

7 חנה נוה, "שכול וכשולן": האופציה האחרת, דפים למחקר בספרות, 8 (1991-1992), עמ' 239.

8 דן מירון, בודדים במועד: לדיוקנה של הרפובליקה הספרותית העברית בתחילת המאה העשרים, עם עובד, תל אביב 1987, עמ' 225-250.

9 בניסוחה של דנה אמיר, שטבעה את המונח 'קניין שלילי', הכוונה למצב שבו 'החומרים הטראומטיים מאיינים את הסובייקט החווה, ובעקבותיהם השיח הפנימי חוצץ הן בין האדם לבין הטראומה, הן בין האדם לבין עצמו'. ראו: דנה אמיר, להעיד על העדים, ארבעה מודוסים של עדות טראומטית, מאגנס, ירושלים 2018, עמ' 18. אף על פי שאמיר עוסקת בעיקר בטקסטים של ניצולי שואה ובייצוגים ספרותיים של עדויות ניצולים, התובנות שלה על עדות חורגות ממסגרת הדיון בשואה. בהקשר זה כדאי אולי להצביע על ההבחנה של דומיניק לה קפרה בין 'טראומה מבנית' ובין 'טראומה היסטורית'. עמוס גולדברג מסביר כי הטראומה המבנית היא 'קונסטרוקט תיאורטי אוניברסאלי המזהה את המצב האנושי כבעל מבנה של טראומה, שתסביך אדיפוס וחרדת הסירוס, לדוגמה, הם נרטיבים שמגלמים אותו ומסבירים אותו'. הטראומה ההיסטורית, לעומת זאת, קשורה תמיד לאירוע היסטורי קונקרטי. ראו: עמוס גולדברג, 'הקדמה', בתוך: דומיניק לה קפרה, לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה (תרגם יניב פרקש), רסלינג, תל אביב 2006, עמ' 20.

10 דינה ברדיצ'בסקי מציעה דיון מרתק על התגבשות הנוסח המודרניסטי של ברנר. ראו: 'הפואטיקה המסאית של י.ח. ברנר ועלייתו של המודרניזם העברי בראשית המאה העשרים', עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, ירושלים 2016, עמ' 19-22.

לכאורה את המהלך המודרניסטי של בחורף בישרו כבר כמה מהטקסטים החשובים של מפנה המאה, ובהם 'לאן' (1899) מאת מרדכי זאב פיארברג, 'מחניים' (1899) ו'עורבא פרח' (1900) מאת מיכה יוסף ברדיצ'בסקי ובאין מטרה (1899) מאת ישעיהו ברשדסקי. הגיבורים ה'תלויים' של יצירות אלו כרעו תחת עול ההכרעה בין המסורת והמודרניות וסבלו ממה שברדיצ'בסקי כינה 'הקרע שבלב'. נטייתם 'לתהייה, לפקפוק, למבוכה, לסתירות' הביאה את הלקין לכנות את ספרות התקופה 'ספרות התחייה והתהייה'.¹¹ אמנם בחורף מתחיל מנקודת המוצא הזאת – שעיקרה מעין ריאליזם פסיכולוגי המתמקד בצעיר בודד – אולם לקראת סופו של הרומן מתחולל שבר שנובע מן הזיקה בין המשבר הנפשי של הגיבור ובין התרוששותה של הלשון העומדת לרשותו. הכרה זו מחוללת את משבר השפה המודרניסטי וממחיזה אותו באופן שמבדיל את בחורף מן הטקסטים הספרותיים שנכתבו שנים אחדות לפניו.¹² אף על פי שהביקורת הכירה בחשיבותו של בחורף כטקסט פורץ דרך, לרוב היא לא זיהתה את היסוד המודרניסטי של הרומן. כך למשל תיאר אריאל הירשפלד את בחורף ואת 'מסביב לנקודה' כ'שניים מפלאיה הלא-מוסברים של התחייה והספרות העברית החדשה בכלל' ו'זינוק עצום' ביצירתו של ברנר.¹³ עם זאת, הוא לא עסק בבחורף כטקסט מודרניסטי, ולכן הרומן נותר בעיניו פלא לא מוסבר. דן מירון כתב חיבור רב-השראה על החידוש של בחורף לעומת המסורת הספרותית שקדמה לו הדגיש את פריצת הדרך בשילוב שהציע ברנר בין 'ריאליזם חריף ומדוקדק' ובין 'גרוטסקיות אכזרית'. מירון ציין כי היכולת של המספר לראות את המגוון שיש בו 'אינה מופיעה בספרות העברית אלא עם וידויו של ירמיה פייארמן',¹⁴ ובכך עמד על המורכבות הפסיכולוגית של הטקסט. אולם גם מירון לא זיהה באופן מלא את המפנה המודרניסטי המגולם ברומן.¹⁵

- 11 שמעון הלקין, **מוסכמות ומשברים בספרותנו**, מוסד ביאליק, ירושלים תש"ם, עמ' 103.
- 12 לתיאור משבר הלשון כמאפיין מרכזי של המודרניזם ראו: Malcolm Bradbury and James McFarlane (eds.), *Modernism: 1890-1930*, Penguin, New York 1976. לתיאור הסירוב לכתיבה כמאפיין של הספרות המודרנית מ'ברטלבי' הכתבן' מאת מלוויל עד כתבנים ומעתיקים בכתבי פלובר, קפקא, בורחס וואלור ראו את ספרו הבדיוני-מסאי של אנריקה וילה מאטס: Enrique Vila-Matas, *Bartelby y compañía*, Debolsillo, Barcelona 2016.
- 13 אריאל הירשפלד, 'אחרית דבר', בתוך: יוסף חיים ברנר, **בחורף/מסביב לנקודה**, דביר, תל אביב 2007, עמ' 301.
- 14 מירון, **בודדים במועדם**, עמ' 241 ו'243 בהתאמה.
- 15 דומה שאחת הסיבות שהקשו על זיהוי היסוד המודרניסטי בבחורף היא העובדה שברנר עצמו נטה לתאר את כתיבתו במונחים של ריאליזם סימבולי. מי שתארה את בחורף כטקסט הכתוב ברוח הספרות האירופית של ראשית המאה ה-20 היא עדה צמח, שראתה בו את '[ה]רומן החדש הראשון של הפרוזה העברית הכי חדשה'. אולם גם היא תיארה אותו בסופו של דבר במונחים של 'ריאליזם סובייקטיבי'. ראו: עדה צמח, **תנועה בנקודה: ברנר וסיפוריו**, הקיבוץ המאוחד וספריית פועלים, תל אביב 1984, עמ' 98, 101 בהתאמה. ברוח קביעותיה של צמח מתאר מתן חרמוני את בחורף 'בתור הרומן המודרני הראשון של הספרות העברית "הכי חדשה"'. וראו: מתן חרמוני, 'פייארמן בכתיבאליבקה: גיבור 'בחורף' של ברנר מול עולמו של שלום עליכם', בתוך: איריס פרוש, חמוטל צמיר, חנה סוקר-שווגר (עורכות), **הספרות והחיים: פואטיקה ואידיאולוגיה בספרות העברית החדשה**,

במפנה הזה יש לראות אפוא התנערות כפולה: ברנר מתרחק בבחורף מן הריאליזם הפסיכולוגי המשוכלל אשר פיתחו היוצרים שקדמו לו והשפיעו עליו, אולם בה בעת הוא שולל את הריאליזם הנמוך שאפיין את ספר הביכורים שלו עצמו – **מעמק עכור** (1900), שנכתב בהשראת סיפורי 'המהלך החדש' של בן אביגדור. בבחורף הפנה ברנר עורף לספרו הראשון והציע תפיסה מודרניסטית, שהעניקה לעוני משמעויות אסתטיות ופסיכולוגיות חדשות: מבחורף ואילך יעסוק ברנר בעוניו של הטקסט, ב'פואטיקה של עוני' ובסוגים שונים של מה שאכנה התרוששות נפשית. הרומן הראשון של ברנר מצביע אפוא על הזיקות המורכבות בין עוני חומרי לעוני סגנוני ובין התרוששות נפשית להתרוששות של הלשון. העוני המטריאלי שכה העסיק את ברנר בסיפורי **מעמק עכור** לא נעלם מן הרומן, אולם נעשו בו כמה המרות פיגורטיביות, שמשמעויותיהן הסמליות דוחקות אותו לשוליים של הטקסט.

עוניו של ברנר

כל הקורא את אגרותיו של יוסף חיים ברנר במפנה המאה – או את פרקי הזיכרונות שנכתבו על אודותיו לאחר מותו במאורעות תרפ"א ביפו – בהכרח שם לב לתיאורים החוזרים ונשנים של עוניו הקשה. עוני זה נבע לא רק מדלות החיים היהודיים בתחום המושב אלא גם ממעמדה השברירי של הספרות העברית בת הזמן כמערכת כלכלית. אבנר הולצמן היטיב לתאר את הקשיים הכלכליים שעמם התמודדו רבים מן הסופרים העברים בשלהי המאה ה־19 באמצעות סיפורו של אלכסנדר זיסקינד רבינוביץ (אז"ר), שספרו **על הפרק** ראה אור ב־1887. אברהם צוקרמן, שהביא את הספר לדפוס בוורשה, שלח לרבינוביץ את העותקים המודפסים אל עיירתו בילגורוד, במרחק של כ־1,300 קילומטר. בעיירה לא היה לספר דורש, ורבינוביץ החליט לצאת למסע כדי למכור את הספר מדלת לדלת. המסע נחל כישלון מוחלט מבחינה כלכלית, ורבינוביץ חווה במהלכו השפלות רבות:

הכסף שאסף רבינוביץ היה אפוא מועט, אך חוויות ההשפלה היו רבות. על פי עדותו, המעמדים הקשים מכול זומנו לו כאשר בא לאודסה והתייצב לפני נכבדיה, אנשי תנועת 'חיבת ציון' והספרות העברית. ליאון פינסקר, מחבר **אוטואמנציפציה**, נזף בו בלא כחל וסרק: 'במה האדון עוסק?', אמר לו. 'הלא יותר טוב היה לך ולעולם כולו אילו היית סנדלר. אנכי נותן לך רובל, אבל אין לי כל צורך בספרך, מפני שאיני זקוק כלל לשפה העברית'. רבינוביץ כפף את ראשו ולקח את הרובל, כדבריו, 'בהכרה שלמה של שפלות, של בוז. הייתי בעיני כתולעת נרמסת'. קבלת פנים דומה חיכתה לו בביתו של

כרמל, ירושלים 2011, עמ' 575. ליחסים המורכבים והבו־זמניים בין ריאליזם למודרניזם בספרות העברית ראו: Todd Hasak-Lowy, *Here and Now: History, Nationalism, and Realism in Modern Hebrew Fiction*, Syracuse University Press, Syracuse NY 2008.

הגביר הצעיר אשר גינצברג, בן גילו, שהחל אז להתפרסם ברכים בשם 'אחד העם'. לאחר שהוצע לו הספר הפטיר הלה בצינה: 'הא לך רובל ואת ספרך לא אקבל, מפני שבזה שאתה מחזיר על הפתחים עם ספרך הנך מבזה את הספרות'.¹⁶

היעדר קהל קוראים בעברית הוא שעמד בין השאר בבסיס המצוקה שעמה התמודד אז"ר. עם זאת, השינוי במצבה של הספרות ובמצבו של שוק הספרים כבר עמד בפתח. לדברי הולצמן, 'צירוף מורכב של נסיבות חברתיות, כלכליות, תרבותיות ולאומיות הביא להופעתו כמעט יש מאין של ציבור גברים יהודים מן המעמד הבינוני הבורגני ברחבי רוסיה הצארית, שהיו נכונים למצוא בספרות ובעיתונות העברית את מזונם הרוחני'.¹⁷ מכל מקום, שינוי זה היה אטי ולא שחרר את מרבית הסופרים העברים של מפנה המאה ממצוקתם הכלכלית. תלישותם העקרונית, שנבעה מהפניית העורף לחברה היהודית הדתית שהם צמחו בה, עקרה אותם גם ממקורות הפרנסה המסורתיים של 'תלמידי חכמים' מסוגם – 'מים' על שולחן הגביר בעודם בשיבה ומימון של החותן לאחר נישואיהם. משנחסמו אפשרויות פרנסה אלו פנו הסופרים במצוקתם להוראת עברית בבית משפחות אמידות. דוגמה למצוקתם החומרית האופיינית של הסופרים העברים אפשר למצוא במכתבו של אורי ניסן גנסין, חברו הקרוב של יוסף חיים ברנר, המתארים לא רק תנועה עצבנית במרחב ואי־שקט נפשי אלא אף רעב ומצוקה חומרית. 'אני הנני קבצן גדול עתה', כתב גנסין לז"א אנוכי ב־1906, ובמכתב לשמעון ביחובסקי הוא הוסיף, ללא כחל ושרק, 'אני רעב – ותו לא מיד'. בלילה אני מעלה נר וביום אני משוטט ככלב – ומה יש לדעת עוד?'¹⁸ תיאור דומה למדי מובא ביומנו של דוד פוגל בראשית העשור השני של המאה. בפתח היום, ביום יא בתשרי תרע"ב, הוא כתב מסטנוב, אוקראינה: 'לפני שעה, אין אפילו אגורה בכיס. אמא אומרת שתיתן לי להוצאות עד ל"וינה", אבל, לעזאזל, לקחת אצל אמי – עניה כזו – כסף! סובל אני מאוד כשאני נזכר שאצטרך לקחת אצלה כסף'.¹⁹ בדרכו לווינה, בלמברג (לבוב), כתב: 'כבר הספקתי לרעוב פה דיי, ואיני יודע מתי אחזל לרעוב [...] הריני באכסניה ונתחייבתי כבר יותר מזהוב. ואין אפילו פרוטה בכיס'.²⁰ ובווינה כתב: 'כבר, כבר, הרעב הממשי; רעב כמו שכתוב. ולרעב הווינאי יש אופי משונה; לו מצטרפים חוסר מלון וכאב רגליים ועייפות נוראה מן הריצה של כל היום'.²¹

16 אבנר הולצמן, "שלם אשלם להם בעד יצירי רוחם בכסף מלא": על הולדתה של הספרות העברית כמערכת כלכלית, **אות**, 3 (2013), עמ' 22-23.

17 שם, עמ' 23.

18 אורי ניסן גנסין, **כתבים, ג: איגרות** (עורך שכנא נשקס), ספרית פועלים, הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, מרחביה 1946, עמ' 84 ו-124 בהתאמה. ברנר מאיית 'ביחובסקי', ואילו העורך כותב 'ביכובסקי', ומכאן חוסר העקביות בכתיבת שמו לאורך המאמר.

19 דוד פוגל, **תחנות כבות**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2006, עמ' 272.

20 שם, עמ' 274-275.

21 שם, עמ' 287.

אף על פי שעוניי אפיין את קיומם של רבים מהסופרים העבריים בראשית המאה ה-20, דומה שברנר עסק בו – כצורת חיים, כתמה ספרותית, כסוגיה סגנונית, כשאלה אתית וכעמדה נפשית – יותר מכל יוצר עברי בן הזמן. לכן אין זה מפתיע שיעקב אברמזון, גיבור של 'מסביב לנקודה' השואף להיות מבקר ספרות, מעלה במונולוג פנימי נסער את הטענות המועלות נגד הספרות העברית: 'שפה לא־מדוברת היא שפתנו הענייה, עם־הספר אינו מרבה לקנות ספרים, ספרותנו מתקיימת בנס, עניים הם סופרינו ועניה ספרותנו'.²² אברמזון – גם הוא בן דמותו של ברנר – אינו מקבל את התפיסה הרווחת הזאת על הספרות העברית, אך ככל שהסיפור מתקרב לסיומו דומה שהוא קורס לנוכח מציאות זו, שמותכים בה רבדים שונים של עוני: לשוני, חומרי ותרבותי. בעיני ברנר היה העוני הרבה יותר ממצוקה חומרית גרידא. שלוש אנקדוטות שסיפרו מקורביו מדגימות זאת היטב. האנקדוטה הראשונה סופרה על ידי מיכה יוסף ברדיצ'בסקי: בפברואר 1908, לאחר סגירת המעורר ועם עזיבתו של ברנר את לונדון, הוא ביקר את ברדיצ'בסקי, שישב באותה עת בברסלאו. ברנר, שהעריץ את הסופר המבוגר ממנו, הגיע לבקרו בדרכו ללוב שבגליציה. זו הייתה פגישתם הראשונה ולמעשה היחידה של השניים, שקשר המכתבים ביניהם התהדק באותה שנה.²³ כמה ימים לאחר הפגישה כתב עליה ברדיצ'בסקי ביומנו:

לא הכרתי אותו עד עתה פנים אל פנים והנה נודע לי פתאום [...] מראהו מוזר עד למאוד: גוף חסון ומסורבל, פנים מלאים, שערות מגודלות־פרע מסולסלות. גם לבושו עלוב; אין אף סימן של לבני גבר מגוהצים; במקום זה כותנת 'גער' די בלויה, שרוולי מעילו לא שלמים ועל ראשו כובע שאי אפשר לקבוע את צבעו. משתראה אותו תחשוב: הנה אך זה ברח מבית הסוהר. והאיש הוא משורר אמיתי ובעל נפש יקרה. התיידד תיכף עם הילד ולא נתן לעכבו מלקנות לו מתנה. העניק לו סירת־צעצוע. את לחמו הוא מרוויח בעבדו כמסדר בבית הדפוס, עשר שעות ביום!²⁴

רחל, אשתו של ברדיצ'בסקי, תיארה את עוניו של ברנר במונחים נוקבים אף יותר:

ואני כשאני לעצמי, גם אני נזדעזעתי מביקורו של ברנר. עיר מגורנו היתה ברסלוי, עיר נידחת במלוא מובנה של המלה, ובשבילנו, בייחוד בשבילי, נכר גמור, גם ביחס לעם השולט וגם ביחס ליהודים. וחיינו חיי דוחק ועוני. אבל בהשוואה לאורחנו, לעובר האורח שלנו, היינו ממש 'נגידים', כי היתה לנו קורת גג לראשנו, גם היה לנו לחם ובגד ללבוש.²⁵

22 יוסף חיים ברנר, כתבים, א, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1978, עמ' 448.

23 על פרשת התקרבותם של ברנר וברדיצ'בסקי ראו: אבנר הולצמן, מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, מרכז זלמן שזר, ירושלים 2011, עמ' 183-184.

24 'ביקורו של י.ח.ב. בבית מ. ברדיצ'בסקי', בתוך: מרדכי קושניר (עורך), יוסף חיים ברנר: מבחר דברי זכרונות, הקיבוץ המאוחד, בני ברק תש"ד, עמ' 110.

25 שם, עמ' 12.

דומה שבני הזוג נדהמו מעוניו של ברנר, מלבושו ומעבודת הכפיים שלו כסדר דפוס. עם זאת, התעקשותו של האורח לקנות מתנה לילד עמנואל הדגישה את הפער בין הופעתו של ברנר ובין הרגשתו הפנימית, בין מצוקתו החומרית ובין נדיבותו. גם האנקדוטה השנייה, שאותה סיפר ש"י עגנון, מדגישה קיום אלה באישיותו של ברנר. לאחר שברנר עלה לארץ והשתקע ביפו הוא עבר לירושלים לזמן-מה. עגנון הצטרף אל ברנר, וסיפר לחברו, בעודם סועדים ארוחת ערב, כי בעל בית דפוס ביפו דורש ממנו עוד ארבעה-חמישה פרנקים בעבור הדפסת והיה העקוב למישור. ברנר הגיב בשתיקה, ומאוחר יותר הזמין את עגנון לטייל עמו ברחבי העיר:

כיון שיצאנו חזר לחדרו. כשיצא ראיתי שהוא טומן בכף־ידו חפץ. אדם סקרני אינני ולא שאלתי מה זה בידך. הלכנו כמה שהלכנו ודיברנו מה שדיברנו עד שעמד ונכנס לחנות אחת מאותן החנויות שהיו אצל שער יפו ואמר לי, בוא עמי. נכנסתי אחריו. הניח את החפץ לפני החנווני ואמר לו, [...] ימחול לי מר, זקוק אני לאותם שני בישליקים לשם עצמי. נענע לו החנווני ראשו ואמר, לעולם אל ישנה אדם ממנהגו והחזיר לו את מעותיו. מה פירוש זקוק אני לשני בישליקים לעצמי ומה פירוש לעולם אל ישנה אדם מן המנהג. נוהג היה ברנר שהיה חוגר את המכנסים ברצועה של עור, משנתרפטה רצועתו והוצרך לקנות לו חדשה נתפתה למי שנתפתה לקנות לו כתפיות כדרך כל אדם מהישוב. עכשיו שהוצרך לארבעה חמישה פרנקים לשם הוצאת ספר עברי החזיר את הכתפיות לחנווני וחזר לחגור עצמו ברצועתו הישנה והמרופטת.²⁶

כל התקשטות נראתה לברנר מגונה, וקניית הכתפיות נתפסה לפתע כטעות, בייחוד אם הוא יכול לסייע לסופר הצעיר ממנו להוציא את סיפורו לאור. עגנון מספק לנו גם את האנקדוטה השלישית. בממזאר שלו 'יוסף חיים ברנר בחייו ובמותו' הוא מספר כיצד שכנע את ברנר להצטרף אליו לפגישה עם ארתור רופין, שירד ממשכנו באוגוסטה ויקטוריה למלון קאמניץ במרכז העיר. קודם שנכנסו למלון ניגשו אליהם מצחצחי נעליים, וברנר התרצה להם. הפגישה עם רופין התנהלה היטב; התפתחה שם שיחה נעימה, ובה התעניין רופין בקורותיו של ברנר בלונדון. 'כשיצאנו אמרתי לברנר, וכי לא אמרתי לך שכדאי הוא רופין להכירו. נתכרכמו פניו של ברנר והעביר רגל על רגל וליכלך את מנעליו שציחצח אותם שעה אחת קודם־לכן. כל־כך קשה היה עליו הדבר ששינה את דרכו והתהדר במנעליים מצוחצחים'.²⁷

אנקדוטות אלו ממחישות לא רק את עוניו הקיצוני של ברנר ואת מראהו כאביון. נחבאת בהן תפיסה מורכבת של ברנר את עצמו ואת מצבו החומרי. ברנר בעיני עצמו הוא מי שאינו חסר דבר גם כאשר הוא נתפס בעיני אחרים כחסר כול. תפיסה זו נובעת מיכולתו להסתפק במועט, מנטייתו לקיום נזירי ומסלידתו מכל סממן של עושר. מי שעמד על קו זה באישיותו

26 חיים באר, **גם אהבתם גם שנאתם**, עם עובד, תל אביב 1992, עמ' 142.

27 מצוטט שם, עמ' 156-157.

של ברנר היה גרשון שופמן, ידידו הקרוב בתקופת מגוריו בלובוב: 'ליויתי בחיפושי דירה. למעון, שהיה בו קצת משום הידור, פנה עורף מיד; ורק כשנכנסנו לבסוף לחדר קודר, עם שולחן עץ ערום, ללא צבע, ועם כתמי טחב על הכתלים, שוב לא רצה לצאת. זו היתה דירה כלבבו'. שופמן אף הוסיף:

כאן אולי המקום להכחיש את הבודותה, שלפיה חי ברנר כל ימיו חיי מחסור ודחקות. לא דובים ולא יער! סופר פורה כמותו, ויהי זה אפילו בעולם הספרותי שלנו, אי אפשר שיהא סובל דחקות. הלא בכל אורגן, ששם היתה לו דריסת עט, הציף את הגליונות. סכומים הגונים זרמו אליו בעד 'בחורף', 'מסביב לנקודה', 'שנה אחת' וכו'. הוא עצמו הסתפק במועט, ובשאר תמך בכל המצויים בסביבתו.²⁸

ברנר, אליבא דשופמן, היה עני מבחירה – לא מפני שלא הייתה לו פרוטה אלא מפני שבחר להסתפק במעט שבמעט משום שתפנוקי החיים החומריים היו זרים לו לחלוטין. זוהי בחירה אתית, שחבריו של ברנר ראו בה ביטוי לצד נזירי באישיותו. כך כתב ידידו אשר ביילין, 'איש נזיר מימים קדמונים היה [...] אין ספק שהיה בו הרבה מסתור דקדושה במובן היותר נעלה'.²⁹

בעיני ברנר, הסלידה מכל סממן של עושר ושל נוחות הייתה לא רק עניין מעמדי ואתי אלא גם סוגיה סגנונית. ברנר חתר בכתיבתו תחת הלשון והסגנון של הסופר שהוא העריץ – ש"י אברמוביץ (מנדלי מוכר ספרים). אברמוביץ, שביאליק כינה אותו 'יוצר הנוסח', יצר עברית ספרותית שהיא סינתזה חסרת תקדים בין השכבות ההיסטוריות של הלשון (בנימין הרשב"א אף כינה אותן לשונות שונות) – העברית המקראית, לשון חז"ל ולשון הפילוסופיה של ימי הביניים. הסינתזה של הנוסח אפשרה עושר מבע ושלמות צורנית שחסרו לספרות ההשכלה, ולכן אין זה מפתיע שביאליק תיאר את העברית שקדמה לאברמוביץ כשפה ענייה: 'רואה אתה מלים, אספסוף של מלים, שאין אתה יודע למה הוא ומה לו כאן. אלו הן מיני בריות קבצניות, כנופיות עורות ואלמות, שהן תועות כגרים גרורים לכאן ולכאן, ואינן מוצאות להן מקום ומעשה ובית אחיזה'.³⁰ תיאור מטריאלי בוטה זה של העברית שקדמה לאברמוביץ – מילים שבהיעדר מסגרת ובית משולות ל'בריות קבצניות, כנופיות עורות ואלמות' – מדגיש את העושר הלשוני והסגנוני שיצר הנוסח. מעניין שהן אברמוביץ והן ביאליק, שהשתייכו לסופרי אודסה, היו 'בעלי בתים', והעושר של הנוסח עלה בקנה אחד, במקרה או שלא במקרה, עם תפיסתם המעמדית. אף על פי שאברמוביץ פיתח את הנוסח בשלהי שנות השמונים ובשנות התשעים של המאה ה-19, ברנר הצעיר בחר להתרחק

28 שם, עמ' 114 (ההדגשה שלי). גם בילין מוסיף בעניין זה: 'היו אנשים שדאגו לעניותו. העמידו פנים של רחמנות: "מסכן". שטותים! אילו רצה ברנר היה יכול לחיות בנוחיות [את הסיפורים שכתב עבור המעורר] היה יכול להדפיס במקום אחר ולקבל שכר סופרים ראוי לשמו [...] והיו מקורות פרנסה אחרים, אבל הוא ניער כפיו מהם'. אשר בילין, **ברנר בלונדון**, הספריה הקטנה, בני ברק 2006, עמ' 23.

29 שם, עמ' 25.

30 ח"נ ביאליק, **כל הכתבים**, דביר, תל אביב 1945, עמ' רמ-רמא.

ככל האפשר מהשלמות ומהעושר של הנוסח. את סגנונו העני במכוון פיתח לפי תחושתו הפנימית, כנווד וכבן בלי בית.³¹

כתיבת העוני במעמק עכור

כאמור, עוניו של ברנר בשנות התבגרותו ונדודיו הוא נושא עקבי במכתביו לידידיו הקרובים. במכתב לשמעון ביכובסקי, שנכתב ב־6 ביולי 1898 מפּוּצ'פּ, כתב ברנר: 'ואני? אין כל חדש; לומד מעט וקורא הרבה, וכותב לא־מעט. עני אנוכי, ברוך השם, על צד היותר טוב, ובמקצוע זה הנני גברא רבא'.³² ממקום שבתו בהומל כתב לגרשון גינזבורג ולאורי ניסן גנסי, ב־12 בינואר 1900: 'אתה שואלני על דבר חיי – אין מה להאריך: קורא אני מכל הבא לידי, חי בדחקות' –³³ כאן הוסיף ברנר את המילה 'נוראה' ומחקה. מחיקה זו מעידה על הרצון להימנע מכל שם תואר מיותר שעלול להיתפס כהגזמה או כהתקשטות. דחקות זו השפיעה על תפיסתו הספרותית של ברנר באותה עת, כפי שעולה בבירור מהחלק המופנה לגנסי בהמשך אותו מכתב. בחלק זה חשף ברנר את תפיסתו האסתטית וניסח את ההבדל העקרוני בין עמדתו לזו של ידידו הקרוב:

אורי־ניסן, לא אדמה להצטדק על אשר לא ענית ליך תיכף ומיד, מסתמא לא יכולתי! מכתבך ההוא, אמנם, שווה בתשובה יותר ארוכה, אך אבד ממני ממחרת בסיבת צלחותי [כיסים] הקרועות (ממש!), ואולם, באמת, דומה שבין כה וכה לא הייתי מוציא את כל רוחי באיגרת, כי אם על פה! להתאוריה שלך במכתבך ההוא על דבר 'הספרות למען הספרות', תכלית האדם וכו' אין אני מסכים כלל. השקפתי על החיים היא שונה לגמרי; ובקיצור: עלינו להקריב את נפשותינו ולהמעיט את הרע שבעולם, רעה של רעבון, עבדות, ביטול, צביעות וכדומה. נחוץ להבין הכל, להבין ולהתרחק ממיסטיות ומדמיונות; נחוץ להגביר הריאליות והקדושה בעולם; נחוץ לתקן את חיי עם ישראל כי יהיו נורמאליים ויסורי־נפשי הנוראים הם תולדות ספקותי בכלל: היש תיקון? ההולכים אנו קדימה? זהו בכלל, ובפרט: איך בין ניט צופריעדין פון זיך אליין [אין אני מרוצה בי בעצמי]. אני מסופק בכוחותי אני וכו' וכו'.

זה ימים אחדים נהייתי לאוכל־צמחים.

אתה כותב פואימה היסטורית – ודבר זה אינני מבין. האומנם אנחנו יכולים להסיח דעתנו אף רגע מההווה? היודע אתה מצב־צעירינו? היודע אתה, כי הננו המוהיקנים

31 רוברט אלטר השתמש במונח 'אנטי־נוסח' כדי לתאר את המהלכים הסגנוניים של הסופרים שיצאו נגד הנוסח של אברמוביץ. אין זה מקרה, כמובן, שאת הדוגמה ל'כיעור' המכוון של האנטי־נוסח הוא מדגים באמצעות משפט הפתיחה של סיפורו של ברנר 'מסביב לנקודה'. וראו: Robert Alter, *The Invention of Hebrew Prose*, The University of Washington Press, Seattle 1988, p. 48.

32 יוסף חיים ברנר, כל כתבי ברנר, א, תל אביב, הקיבוץ המאוחד 1955, עמ' 216.

33 שם, עמ' 227.

האחרונים? היודע אתה, כי העולם חולה? היודע אתה, כי היאוש מכלה נפשות? היש לך עיניים!?

אורי-ניסן!!!³⁴

במכתב מרתק זה חשף ברנר – בשלב כה מוקדם של כתיבתו – את תפיסתו הלאומית בדבר אחריות הסופר לעמו, עמדה כמו נבואית בנוסח 'הצופה לבית ישראל'. אך גם כאן העוני נזכר כנושא מרכזי: ראשית מזכיר ברנר את מצבו כאדם עני, שהחורים בכיסיו הביאו לאבדן איגרתו של גנסי; לאחר מכן הוא מזכיר גם עוניו של העם – 'רעבון, עבדות' – הגורם לו לנסח את תפקיד הספרות במונחים חברתיים מובהקים. הוא פוסל מכל וכול את עמדתו האסתטיציסטית של גנסי, שעניינה 'הספרות למען הספרות', ומאשים אותו בעיוורון בנוגע להוויה. בעמדותיו אלו של ברנר ניכרת ההשפעה של המבקר הרוסי ויסריון בלינסקי, שהיה מבקר הספרות החשוב ברוסיה בשנות הארבעים של המאה ה-19. בלינסקי הדגיש את תפקידה המוסרי של הספרות ואת תפקיד הסופר במיגור אי-צדק חברתי; לכן תמך בהוצאה לאור של ספרו של גוגול **נפשות מתות**, שמתח ביקורת נוקבת על שעבוד הצמיתים ברוסיה, אף על פי שהצנזורה הצארית אסרה את פרסומו. את קריאתו של ברנר 'נחוץ לתקן את חיי עם ישראל כי יהיו נורמאליים' יש להבין אפוא כהדהוד של תפיסתו הספרותית-חברתית של בלינסקי אשר לתפקיד הספרות בתיקון החברה הרוסית. כפי שציין רפי סירקין-סדן, ברנר

התעניין ביותר בביקורת הספרות הרוסית הרדיקלית (בלינסקי, דמיטרי פיסרייב), שעודדה את 'הפואטיקה של המעורבות', וביצירות של הסופרים הנרודניקים (אוספנסקי, פיודור רשטניקוב, מיכאילובסקי), שהפואטיקה הפרגמנטרית שלהם שימשה לו מקור השראה לפיתוח סגנונו הכאוטי וה'מרושל', אך גם הקשוב מאוד להמולת החיים ולסבלם של בני אדם.³⁵

בתקופה זו כתב ברנר הצעיר את סיפורי **מעמק עכור**, שפורסמו כקובץ בשלהי שנת 1900.³⁶ העיסוק בעוני המנוון של העיירה היהודית, בסיבותיו ובמקורותיו, עלה כנושא רב-חשיבות עוד בשיח המשכילי, אולם רק לקראת סוף המאה – עם עליית העניין בריאליזם ובייצוג ריאליסטי – היה העוני החומרי למטבע הקשה של הספרות העברית: הן בפרוזה העברית המאוחרת של מנדלי מוכר ספרים והן בריאליזם ה'נמוך' של 'המהלך החדש' עלה תיאור חדש של עוני.³⁷ בטקסטים אלו עומדים במרכז נושאים שלא זכו עד אותה עת לייצוג כה

34 יוסף חיים ברנר, **כתבים**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1955, עמ' 222. המוהיקני האחרון מאת פנימור קופר תורגם לעברית ב-1896, ויצא לאור בהוצאת תושיה בוורשה. אין ספק שברנר שואב את הביטוי מספר זה.

35 רפי צירקין-סדן, **אותיות יהודיות בספריית פושקין: יצירתו של יוסף חיים ברנר וזיקתה לספרות ולמחשבה הרוסית**, מוסד ביאליק, ירושלים 2013, עמ' 9.

36 על הוצאתו לאור של הספר פורסמה ידיעה בעיתון המליץ ב-11.11.1900.

37 העניין של הספרות העברית בריאליזם החל כמובן עוד בספרות ההשכלה, אולם קשיים שונים, בעיקר היותה של העברית לשון לא מדוברת, הקשו מאוד על סופרי ההשכלה, שהשתמשו בעיקר

מקיף: הקושי להתפרנס ולהזין את המשפחה, הקיום הדל, הבגדים המלאים קרעים, הצורך למשכן את חפצי הערך המעטים, תחושת הרעב, הגיוון המוסרי והתפוררות המשפחה בעקבות הוויית העוני. ב-1891 פרסם בן אביגדור את סיפורו 'לאה מוכרת הדגים'; זה היה גם הטקסט הראשון שיצא בסדרת 'ספרי אגורה' שהוא ייסד. מתוך האקלים הספרותי הזה צמח ברנר ככותב צעיר, וסיפורי **מעמק עכור** מושפעים בייחוד מסיפורי 'המהלך החדש'. מחויבותו לתיאור של העוני ולהתמודדות עמו עולה גם ברשימות שכתב באותה תקופה. זמן קצר לפני שניסח ברנר את תפיסתו הספרותית במכתב לגנסין הוא כתב על שאל טשרניחובסקי: 'אמנם הוא משורר בעל כשרון, אבל אין הוא משוררנו. בשעה שהעולם שרוי כל כך בצער, בשעה שמעשי ידי הקב"ה טובעים בים צרה, בשעה שאלפים גוועים ברעב [...] בשעה איומה כזו יושב מר טשרניחובסקי ואמר שירה "ליפהפיה"'.³⁸

על רקע תפיסות אלו של מחויבות הסופר לשאלות מטריאליות יש לקרוא את סיפורו הראשון של ברנר 'פת לחם'. ברנר שלח את הסיפור לפרסום בכתב העת **השלח** של אחד העם. באותה תקופה קרא ברנר את מאמרו של אחד העם 'הלשון וספרותה',³⁹ ונדמה היה לו כי סיפורו 'פת לחם' – שעוסק ברעב ובעוני – עולה בקנה אחד עם תביעותיו האסתטיות של העורך רבי'ההשפעה. כידוע, אחד העם קבע בסיום מאמרו כי בשל הנסיבות ההיסטוריות המיוחדות של הקיום בגולה ההגותי והעיוני קודמים לאסתטי ולרגשי: 'אם אצל עמים אחרים, החושבים את היצירה הפיוטית כתכלית נשגבה לעצמה, אין דבר זה אלא רשות, ויש גם מתנגדים לו, – הנה בישראל מוכרחת היצירה להפנע מפני המחשבה העיונית, אם רוצה היא להכפיד על פני העם'.⁴⁰ עמדה זו מצאה את דרכה כזכור אל ויכוחו של ברנר עם גנסין, והיא שהובילה את ברנר לגבש תפיסת עולם מטריאלית של המציאות היהודית, שאותה ביקש סיפורו לבטא. להפתעתו, אחד העם דחה את הסיפור: 'ציורך "פת לחם" לא יודפס, מפני שהטנדנציה הבולטת ביותר והצבעים המרובים ביותר קלקלו את פניו, לפי טעמי. ואולם מתוכו נראה לי, שיש בכך כשרון לסיפורים, ואם יש אתך עוד סיפורים, שלח, ואראה מה טיבם'.⁴¹ ברנר הצעיר התקשה לעכל את תגובתו של אחד העם, ולראיה לא חשף את מכתב הדחייה הזה אף בפני חבריו הקרובים ביותר. הוא שלח את הסיפור לעיתון **המליץ**, ועורכו קיבל אותו לפרסום. הסיפור פורסם בארבעה המשכים בהמליץ בראשית 1900.⁴² בשלהי אותה שנה הציב אותו ברנר, במפגיע, בפתח ספרו הראשון.

בלשון מקראית, להתקרב לנורמות ריאליסטיות. לכן עליית הריאליזם בספרות העברית מתאחרת. בעניין זה ראו: עינת ברעם אשל, **מלחמת הריאליזם על נפשו: ייצוגי המציאות בספרות ההשכלה העברית 1857-1881**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2011.

38 יצחק בקון, **ברנר הצעיר**, א, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1975, עמ' 73.

39 אחד העם, 'הלשון וספרותה', כל כתבי אחד העם, דביר, תל אביב 1947, עמ' צג-צז.

40 שם, עמ' צז.

41 אחד העם, **אגרות**, ב, יבנה, ירושלים תרפ"ד, עמ' 91.

42 י.ח. ברנר, 'פת לחם', **המליץ**, 23.2.1900 (המשך הסיפור פורסם ב-25, ב-27 וב-28 בפברואר של אותה שנה).

ביקורת ברנר מיעטה להתייחס לקובץ **מעמק עכור**. אף שברדצ'בסקי, הסופר המשפיע ביותר באותה עת, הילל את כישרונו הסיפורי של ברנר, הביקורת ראתה בו לימים שלב בוסרי בכתיבתו, שעתידה להתפתח תמטית וסגנונית ביצירות כגון **בחורף** (1903) ו'**מסביב לנקודה**' (1906). בלי להמעיט מכישרונו של ברנר הצעיר ומחשיבותם של סיפורי הקובץ, הפואטיקה של **מעמק עכור** מעניינת דווקא משום שברנר מיהר להפנות לה עורף. הפניית עורף זו תרמה לתפיסת הביקורת את הקובץ כשלב בוסרי ולא מייצג של יצירתו. עם זאת, המעבר של ברנר מקובץ הסיפורים הראשון אל ה'**רומן**' הראשון (**בחורף**) הוא מהלך רב-משמעות לא רק בהקשר של יצירת ברנר – זהו מפנה עקרוני מספרות התחייה של מפנה המאה אל המודרניזם של המאה ה-20.

'פת לחם' עומד כולו בסימן הריאליזם הנמוך של 'המהלך החדש'. הסיפור נפתח בתיאור מעשה גנבה, המובן לקוראים ככזה רק בדיעבד. הפתיחה מסופרת צמוד לתודעת הגיבור ר' חיים: 'לאחר ששם את הדבר בחיקו, הרגיש, בכל תוקף התבלבלותו, כי עליו למהר ולעזוב את המקום, אשר הוא עומד עליו – ויצא'.⁴³ הטקסט משהה את התשובה לשאלה מהו אותו 'דבר' שלקח הגיבור – 'יורד', אדם שירד מנכסיו ואיבד את כל רכושו – אך בהמשך הסיפור מתברר כי הוא גנב בעבור ילדיו חצי כיכר לחם שהושארה על אדן החלון. בעבר שימש ר' חיים משרת במרתף יין של קצין כלשהו וחי חיים נוחים, גם אם דלים למדי. המשרה הייתה פשוטה ושכרה צנוע, אך היא הספיקה לו ולחיה אשתו, וכשזו הייתה נשאלת על מצבה נהגה לומר: 'מה יתאונן האדם; וכי הרבה הפקדנו אצל המקום? לחם יש, ברוך השם'. משפט זה יקבל משמעות אירונית בסוף הסיפור. הרווחה היחסית שחיה בה המשפחה מגיעה לקצה כאשר הקצין נאלץ לסגור את מרתף היין, ור' חיים מאבד את משרתו. בעוני הוא יוצא לנדוד בערבות אוקראינה כדי להרוויח את לחמו כמלמד, אך השכלתו הדלה וריבוי המלמדים מקשים עליו למצוא עבודה. כאשר שב הגיבור לביתו לאחר כשנתיים גילה חורבן גמור: אשתו נאלצה למכור או למשכן את כל הרהיטים וחפצי הערך שהיו בבית, והמצוקה החומרית הביאה אותה להתמוטטות. חיים, ששב לעירו 'שבע ממרורים, מעונה, מדוכא ורפה ידיים', מגלה כי אשתו, שהייתה בעבר 'בריאה', רעננה, אשת חיל', היא כעת אישה '[ש]שומרת את מיטתה, ולא בבית ההוא, שהיה מלא חיות, כי אם באיזו מפולת, אשר תסכון לדירת כלבים. המיחם הגדול, מנורות הנחושת, הכרים והכסתות – כל זה כבר אצל האדון טרפן'.⁴⁴

חזרתו של הבעל הביתה אינה מביאה מזור אלא מחריפה את המצב, שכן עם שובו פטרו השכנים את עצמם מטיפול במשפחה; אולם בהיעדר מקצוע ממשי חיים אינו מסוגל למצוא פתרון בר-קיימא למצוקת אשתו והילדים, החולים והרעבים. בצעד נואש הוא הולך

43 ברנר, **כתבים**, א, עמ' 3. מובן שהמילים שברנר משתמש בהן רומזות לדברים שה' אומר למשה במעמד הסנה הבורע: 'שֶׁל נֶעְלִיךָ מֵעַל רִגְלֶיךָ כִּי הַמָּקוֹם אֲשֶׁר אָתָּה עֹמֵד עָלָיו אֲדָמַת קֶדֶשׁ הוּא' (שמות ג ה). הרמיזה לפסוק היא אירונית, משום שהגנבה של הגיבור מתרחשת במרחב הקדוש של בית הכנסת.

44 שם, עמ' 6, 7.

אל הקלויז שהוא נוהג להתפלל בו מתוך כוונה לקחת משם את הטלית והתפילין – חפצים שיש להם ערך סמלי ולא בהכרח כלכלי – ולמשכנם. הוא מאמין שיוכל לקבל בעדם שני רובל. אך בעודו לוקח את הטלית והתפילין הוא רואה על החלון כיכר לחם שהושארה שם בעבור אחד העניים: 'היד הרועדת נמשכת – ולוקחת'. מרגע זה נחרב עולמו של הגיבור: 'כיצד יבוא מחר הקלויז להתפלל? היאך ישא ראשו לפנייהם? איכה יביט ישר בפניהם מבלי אשר תאכלנו הבושה?!'⁴⁵

במופעה הראשון של המילה 'דבר' היא מתייחסת אל הלחם הגנוב. נדמה שהבחירה במילה מאפשרת לחיים לבצע מעין הרחקה שבעזרתה הוא כמו מכחיש את מעשה הגנבה. המילה נזכרת שמונה פעמים בחלקו הראשון של הסיפור, שאורכו כעמוד וחצי. מעמדה המרכזי מודגש משום שהיא מובאת בכמה מובנים ובכמה סימונים טיפוגרפיים (כאות רגילה, במירכאות ובפיזור אותיות). ברנר מבליט את חשיבותה גם באמצעות שימוש בניבים כגון 'לא כן הדבר' ו'אם נודע הדבר'. מופעיה השונים של המילה ממחישים כי הלחם הגנוב מקבל משמעויות כמעט מיתיות של 'דבר' שאי אפשר לנקוב בשמו. השבר הנפשי של הגיבור הנאלץ לגנוב מעלה על הדעת את הדיון של ז'וליה קריסטבה במלנכוליה של המשורר ז'ראר דה נרוואל, שהתמודד עם שיגעון והתאבד בשנת 1855. בעקבות הדיון של פרויד באבל ומלנכוליה, מדגישה קריסטבה את ההתמודדות של הסובייקט המלנכולי עם אבדן שהוא אינו יודע מהו. לאובייקט האבוד, שהוא מושא האבל, קריסטבה קוראת בשם 'הדבר', בין השאר משום שהמלנכולי אינו יודע מה איבד ועל מה הוא אבל.⁴⁶

אף על פי ש'הדבר' המתואר בסיפור צובר משמעויות עודפות, החורגות לכאורה מהלחם הגנוב, 'פת לחם' אינו מתפתח כסיפור פסיכולוגי, בין השאר משום שלגיבור ה'יורד' אין כמעט מאפיינים אישיותיים ונפשיים לבד מעוניו וממצוקתו החומרית. נראה כי הסבל בסיפור אינו אישי אלא חברתי, ותיאורי העוני הם העומדים בלב. אמנם משהו מסגנונו המאוחר של ברנר מצוי אף בסיפור זה – האינטנסיביות של הסיפור, תיאורי הכיעור של הדמויות, הטיפוגרפיה התזזיתית של סימני הדפוס, המשקפת את סערת הנפש של הדמויות – אולם בטקסט מוקדם זה ברנר תולה את הסיבתיות הנרטיבית במציאות החומרית. זוהי המציאות של הגיבור ושל בני משפחתו, אבל זוהי גם המציאות הקולקטיבית של העולם היהודי הישן, שכולו עומד בסימן שקיעה וחורבן. מסיבה זו השמש מסביר לפרוש השוכן בקלויז: 'שבפועל ממש, הקלויז הוא חורבה גמורה, הקלויז... מיום ליום הוא שח ונופל, בפועל ממש, ואין איש שם על לב... וי, הרי הוא צווח ככרוכיה, בפועל ממש, ואין איש שם על לב...'⁴⁷ דומה שעל אף השימוש של ברנר בנקודת תצפית משולבת (המאפשרת לו לתאר את שברו של חיים מ'בפנים'), הוא אינו מתעניין בייחודו של חיים או במה שהוא עתיד

45 שם.

46 ז'וליה קריסטבה, שמש שחורה – דיכאון ומלנכוליה (תרגמה קרן שמש), רסלינג, תל אביב 2006, עמ' 123-122.

47 ברנר, 'פת לחם', עמ' 10.

לכנות ה'אינדיוידואליות' שלו. במאמרו המפורסם על מנדלי מוכר ספרים שיבח ברנר את סגנונו של 'הסבא', אך ציין כי אין פסיכולוגיה אינדיוידואלית אפילו ביצירותיו הגדולות: 'באינדיבידואליזאציה של גיבוריו, כמו שהיו אומרים היום, אין מנדלי המספר מראה נפלאות אפילו בפרקים אמנותיים אלה'.⁴⁸ בסיפור מוקדם זה ברנר עדיין אינו מתעניין ביחיד כי אם בקולקטיב היהודי ובמצבו.

מעוניי חומרי ל'פואטיקה של עוני' בבחורף

לרומן הראשון של ברנר בחורף שמור מעמד מיוחד בהיסטוריה של הספרות העברית. ברומן זה הפציע ברנר לא רק כסופר בשל בעל פואטיקה ייחודית אלא כמי שמוביל את הספרות העברית לנתיבים חדשים. כאמור, בסיפורי מעמק עכור ניכרה השפעת הריאליזם הנמוך של 'המהלך החדש', ואילו בבחורף הוליך ברנר את הספרות העברית אל עבר מודרניזם פסיכולוגי שבא לידי ביטוי סגנוני בכתיבה פרגמנטרית ובסובייקטיביות תזזיתית חסרת מנוח. את הגרסה הראשונה של הטקסט כתב ברנר בביאליסטוק עוד ב־1901. כשעזב את העיר השאיר את כתב היד בידי הסופר אברהם רייזין, אולם הטקסט אבד. לאחר עריקתו מצבא רוסיה ועם הגעתו ללונדון כתב מחדש את הרומן, וזה פורסם לראשונה בכתב העת ה'שלח' ב־1903. בספר זה הציב ברנר דמות של צעיר נודד, תלוש ואבוד, המעלה את לבטיו על הכתב, ובכך המשיך את המגמה שהחלו 'הצעירים', ובראשם ברדיצ'בסקי, בשלהי שנות התשעים. עם זאת, הוא המיר את הריאליזם הפסיכולוגי של ברדיצ'בסקי בנוסח חדש, שתפיסת הלשון בו מודרניסטית במובהק. שמו של הגיבור – ירמיה פיארמן – הציב אותו ככפיל של ברנר עצמו והעניק לטקסט ממד אוטוביוגרפי מובהק.⁴⁹

בחורף זכה למספר רב של קריאות פרשניות מעמיקות, והוא אולי הטקסט הידוע ביותר של ברנר, למעט שכול וכשלון.⁵⁰ אחת הפרשנויות החשובות והמקיפות של הרומן הוצעה על ידי דן מירון, שניסה לחלץ את בחורף מסד הקריאה הביוגרפית-וידויית אשר הטקסט הברנרי מעודד לכאורה. הוא ביקש להצביע על חשיבותו של הרומן כטקסט צומת העומד בין ספרות המאה ה־19 לספרות המאה ה־20 והתמקד באופן שהוא בנוי כמארג של ציטוטים מהטקסטים המרכזיים של הספרות העברית בשנות התשעים, העשור שקדם

48 י"ח ברנר, 'הערכת עצמנו בשלושת הכרכים', כתבים, ד, הקיבוץ המאוחד וספריית פועלים, תל אביב תשמ"ה, עמ' 1245.

49 פיארמן הוא 'איש האש', ואילו ברנר הוא ה'בושר'. לדיון באופן שברנר משכתב את המסורת של האוטוביוגרפיה המשכילית ראו: Alan Mintz, *Banished from their Father's Table: Loss of Faith and Hebrew Autobiography*, Indiana University Press, Bloomington 1989.

50 עם החוקרים שכתבו על בחורף אפשר למנות את דנה אולמרט, מיכל ארבל, מנחם ברינקר, אבנר הולצמן, מתן חרמוני, אלן מינץ, דן מירון, חנה נוה, בעז ערפלי, עדה צמח, ברוך קורצווייל, יגאל שורץ וגרשון שקד. התייחסויות לכמה מפרשנויותיהם יובאו בהמשך הדברים.

לכתיבת הרומן. ציטוטים ורמיזות אלו נועדו להדגיש את אישיותו הספרותית של פייארמן, שכתבתו מהדהדת את הטקסטים שקרא בתהליך 'התמשכלותו'. בניסוחו של מירון, 'ברנר משקע בסיפורו הגדול הראשון את כל זכרונותיו הספרותיים המרובים, שהוא מלבנם ללבנים ספרותיות הנבלעות במבנה הסיפורי החדש שהוא מקים'.⁵¹ לדבריו, 'ברנר הצעיר היה שקוע עד צוארו בספרות העברית של המאה התשע-עשרה, וביחוד בזו של שנות התשעים שלה'.⁵²

מירון מבחין בין אזכורים שונים בטקסט של יצירות מאת י"ל פרץ, פיארכרג וביאליק ובין השימוש הנרחב של ברנר בסיפור 'עורבא פרח' מאת ברדיצ'בסקי, המשמש בעיניו מפתח אינטרטקסטואלי להבנת משברו הנפשי של פייארמן. בבחורף ברנר מתאר לראשונה את הכישלון הארוטי של גיבורו, ונושא ישוב ויעלה ברבות מיצירותיו. על פרשת 'התאהבותו' ברחל מואסיבנה אומר הגיבור כי אינה אלא 'עורבא פרח', כלומר דבר שאין בו ממש, לא כלום. אולם בחירה לקסיקלית זו היא רמיזה מסועפת ומורכבת לסיפורו של ברדיצ'בסקי 'עורבא פרח', שפורסם ב-1900, המתאר התאהבות שאינה מגיעה לכדי מימוש. מירון מדגיש בקריאתו את הפונקציונליות של הרמיזה: פייארמן עצמו מבין את אהבתו הנכזבת כווריאציה על התנסותו של גיבור 'עורבא פרח', אלימלך בן יונה. אולם לטענת מירון, בכל פעם שפייארמן רומז כי כישלונו דומה לזה של אלימלך הוא משקר לעצמו ומסמן את גבולות מודעותו:

אנו יכולים לקבוע כלל: כל-אימת שמאזכר פייארמן את 'עורבא פרח' הוא משקר, או ביתר דיוק, מפליג בפתפותי-ביצים של 'הגות', שתפקידם לחפות על האמת. לעומת זאת, ככל שקרב פייארמן אל האמת מתבלט ההבדל המכריע שבין סיפורו שלו לסיפורו של אלימלך בן יונה. 'עורבא פרח' משמש ב'בחורף' ציון לקוטב השקריות והבריחה ממודעות בנפשו של פייארמן [...] ברנר מצטט את יצירת הסופר בן הדור הקודם כדי להעלות באמצעותה אפשרות רוחנית, שהיא לא רק רחוקה ובטלה אלא גם כוזבת ומטשטשת.⁵³

קריאה מרתקת זו מדגישה את החידוש הסגנוני, התמטי והפסיכולוגי הממומש בבחורף, אולם אין היא מזהה באופן מלא את המהלך המודרניסטי הרדיקלי שברנר מבצע ואת ההמרה המושגית המתממשת במעבר מסיפורי מעמק עכור לבחורף. מירון משווה בעיקר בין האכזבה הרומנטית של אלימלך בן יונה למפח הנפש שחווי ירמיה פייארמן ביחסיו עם רחל מואסיבנה. היחסים בין אלימלך לרחל בת לאה יודעים עליות ומורדות במשך כשנה וחצי, ואינם מגיעים למימוש. בסיום הסיפור אלימלך מקבל מכתב מרחל שבו היא מכירה בשגיאותיה, אך מכתב זה מביא אותו להכרה כי כל היחסים בטעות יסודם: 'כל רגשותי

51 מירון, בודדים במועדם, עמ' 226.

52 שם.

53 שם, עמ' 247.

ויחסי לאותה נפש פרחו בבת אחת, כמו נמחו כולם, ומאומה לא נשאר בנפשי מכל החזיון הזה, המלא היתול ותוגה גם יחד.⁵⁴ הסיפור מסתיים בתיאור הפרשה כדבר שאין בו ממש: 'רק עורבא פרח, רק עורבא פרח...'⁵⁵ אולם שלא כמערכת היחסים האמביוולנטית בין אלימלך בן יונה לרחל, לפייארמן אין כל יחסים עם רחל מואיסיבנה. לכן כאשר פייארמן מסכם את אכזבתו הרומנטית במילים 'עורבא פרח', הוא נתלה לכאורה בכישלון הרומנטי של גיבור סיפורו של ברדיצ'בסקי. כאמור, מירון מרחיב בתיאור תפקודיה של הרמיזה, אולם הוא אינו עומד על ההבדל הרדיקלי בין הסיפורים מבחינה נרטיבית. 'עורבא פרח' עוקב אחר מערכת יחסים ארוכה מנקודת המבט של גבר מאוכזב, המגיע בסיום הסיפור להבנה מלאה של מערכת היחסים שהתקיימה בינו ובין רחל, ואילו בחורף אינו עוסק כלל בפרשת אהבים, ולמעשה פרשת האהבה היא 'חור' נרטיבי, שלפאירמן אין אפשרות לומר עליו דבר, אלא באמצעות רמיזה לטקסט אחר. הדבר בולט בייחוד בסיום הסיפור, שאין בו כלל סיגור, המותיר את כל קצוות העלילה לא פתורים. ההבדל בסיומים של הטקסטים מבהיר עד כמה ברנר מתרחק מהדוגמה של ברדיצ'בסקי לכיוון חדש לגמרי מבחינה ספרותית. עם זאת, ברנר 'משכתב' לא רק את ברדיצ'בסקי אלא גם את כתיבתו המוקדמת בסיפורי מעמק עכור ואת עמדתו בנוגע לריאליזם הנמוך. בקובץ הביכורים עסק ברנר בהרחבה בעוני החומרי כמקור הסבל של גיבוריו, ואילו בבחורף העוני החומרי עובר המרה כפולה: העוני נהיה שאלה של סגנון, המגולם באמצעות 'פואטיקה של עוני'; ועמדה פסיכולוגית של התרוששות נפשית, שהיא – כפי שמתברר ככל שהרומן מתקרב לסופו – הנושא העקרוני והמהפכני של הרומן.

אלן מינץ כבר הדגיש: 'בתחילת "בחורף" יש התייחסות רבה לקורות חייהם של אבות המספר וניכרת חתירה להבנה פסיכולוגית של מניעיהם. טיפול שכזה אינו אופייני למסורת האוטוביוגרפית שקדמה לברנר'.⁵⁶ דגש פסיכולוגי זה מזיח את העוני מהחזית אל הרקע, ועל כן פייארמן אינו תולה לעולם את בעיותיו במצבו החומרי או ברקע הסוציאל-אקונומי של משפחתו.⁵⁷ אמנם הפרקים הראשונים של בחורף מתארים את עוניים ואת עליבותם של הורי הגיבור, אך הדגש הוא בעיקר על יחסיהם הנטולים אהבה. אף על פי שהסביבה החומרית שבה גדל פייארמן דלה ומכוערת, אין היא מקור לבושה עכור; נהפוך הוא, העוני הוא כמעט מקור לגאווה: 'אני הייתי אז כבן עשר, הקטן והעני בתלמידי ר' חנן-נתן. ואולם, זוכר אני, שכמעט הייתי מתגאה בעניותי ולא קינאתי מעולם בבגדי-החמודות אשר לחברי אלה. קנאה גדולה קינאתי רק ב"גדלותם": הם "בני מצוה", אנשים מוכשרים להצטרף למניין ולמזומן, ואני קטן'.⁵⁸

54 מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, 'עורבא פרח', בתוך: כתבים, ז, הקיבוץ מאוחד, תל אביב 2007, עמ' 127.

55 שם.

56 אלן מינץ, "'בחורף" והמסורת האוטוביוגרפית העברית', דפים למחקר בספרות, 8 (תשנ"ב), עמ' 225.

57 חמוטל בר יוסף, 'פסיכופתולוגיה עברית קדם-פרוידיאנית בתקופת מעבר המאות', סדן, 4 (תש"ס), עמ' 63.

58 י"ח ברנר, בחורף, כתבים, א, הקיבוץ מאוחד, תל אביב 1978, עמ' 124 (ההדגשה שלי).

העוני החומרי, שהיה הנושא העיקרי בסיפורי מעמק עכור, לא נעלם אפוא מדפי בחורף, אולם חלות בו כמה המרות ותמורות. הראשונה היא הצגת הטקסט עצמו כעני, כ'פנקס' הכולל 'איזו רשימות ושרטוטים מ"חיי"'.⁵⁹ במעבר מקובץ הסיפורים אל רומן החניכה ברנר מדגיש דווקא את עוניו של הטקסט עצמו, את אי-ההתאמה שלו למסורת רומן החניכה האירופי, את הקסר שיש בו. מסיבה זו המספר מציין כבר בפתיחה: 'בן נסיכים ורוזני ארץ אינני. משפחתי אינה חומר לכותבי היסטוריה. אבי הוא בנו של איזה ר' ליזר ע"ה – בתואר זה הוא עולה לתורה – ואמי גדלה בבית ר' ברוך, ר' ברוך גולדה'ס, ר' ברוך המוזג'.⁶⁰ המספר קושר בפרק הפתיחה בין היותו 'אנטי-גיבור' ובין הסגנון של הרומן, שהוא 'אנטי-סגנון'. ההקדמה בפתח הרומן היא מעין מניפסט שהמספר רומז בו לזיקה בין דלות האירועים בחייו לדלותו של הסגנון. זהו השימוש הראשון של ברנר בהקדמה בדויה מאת המחבר או המביא לבית הדפוס שבה מנומקים המבנה של הטקסט ולשונו. שימוש זה ישוב ויופיע גם בפתיחות של 'מכאן ומכאן' ושל 'שכול וכשלו', ובכל המקרים הללו הוא מנמק את המבנה ה'שרירותי', המרושל והפרגמנטרי של הטקסט. ההתמקדות של ההקדמה בשאלות סגנוניות מדגישה עניין נוסף: אף שבחורף כתוב לכאורה במסורת האוטוביוגרפית (ומתכתב עם האוטוביוגרפיות המשכיליות), הקדמתו מעידה כי הוא רומן אמן (Künstlerroman) המבקש לתאר את דיוקן האמן כאיש צעיר. כל הסבל, הנדודים, תהליך ה'התמשכלות' הכושל והאכזבה הרומנטית אינם אלא חומר גלם לכתיבה, והכתיבה, בתורה, היא הולדת הסגנון הרוטט, העצבני, התזזיתי, המרושל המאפיין את פייארמן/ברנר.

את הפואטיקה העניייה הזאת המספר מציג כמבוססת על כשל וכבעלת יסוד אנטי-נרטיבי: 'אין מעשים מעניינים, אין עובדות לוקחות לבבות, אין טרגדיות מחרדות; לא הריגת נפשות, לא סכסוכי-אהבים, ואפילו לא זכיות-בגורל וירשוות פתאומיות; יש שם אנשים-צללים, מחזות כהים, דמעות נסתרות, אנחות'.⁶¹ ברנר כותב כאן ברוח דבריו של מנדלי מוכר ספרים בבימים ההם, שנועדו להדגיש את הזרות של עלילות הגבורה ואינטריגות האהבה של הרומן האירופי לחיים היהודיים.⁶² אולם הדגש של ברנר אינו רק

59 שם, עמ' 95.

60 שם.

61 שם.

62 בלשונו של ר' שלמה, גיבור הסיפור 'בימים ההם': 'ובאמת מה לי לספר על חיינו בדורות? גדולות ונצורות! הרי לא אני ולא בית אבא לא היינו מפליאים את העולם במעשינו. דוכסין, איפרכוסין ואסטרטיגין ובעלי מלחמות לא היינו; על יעלות חן ועלמות יפהפיות לא עגבנו; להתנגח כעתודים איש עם חברו או לעמוד כעדי-ראיה על דם אחרים בדו-קרב לא נסינו; וכיצד מרקדין עם כלות ובתולות במשתה-היין לא ידענו [...]'. ראו: ש"י אברמוביץ, כל כתבי מנדלי מוכר ספרים, דביר, תל אביב 1947, עמ' רנט. ברנר לבטח קרא את הטקסט ביידיש, שפרקים ממנו החלו להתפרסם ב-1900. לדיון בקושי של הספרות היהודית של המאה ה-19 לאמץ את דגם האהבה של הספרות האירופית ראו: Naomi Seidman, *The Marriage Plot: Or, How Jews Fell in Love with Love, and with Literature*, Stanford University Press, Palo Alto 2016.

על הפער בין תולדות חייו של פייארמן לקורותיהם של גיבורי הרומן האירופי; תיאור התוכן לא כרצף של אירועים אלא כ'מחזות כהים, דמעות נסתרות, אנחות' מפנה את תשומת הלב אל האירועים שלא מתוארים, אל מה שחורג מן הסדר הסימבולי. ז'וליה קריסטבה מתארת את הממד הלא מילולי כ'רובד הסמיוטי'. לתפיסתה, מה שחורג מהסדר הסימבולי, המגולם בשפה עצמה, הם שורה של מבעים לא-מילוליים, הנותנים ביטוי למה שהסמנטיקה עצמה כושלת בייצוגו: כחכוחים, מלמולים, צחוק ובכי.⁶³ ואכן, דומה שברגעי המפתח של בחורף עולה מעין אנטי-שפה, לשון של המהומים ושתיקות החותרת תחת הלשון הרפרנציאלית. כך למשל פייארמן מתאר רגע של אינטימיות נדירה בינו ובין דוידובסקי: 'לאחרונה אנו גונחים איש-איש מעומק לבו, ולאט-לאט, במין הסתר-לחשים וחצאי-מלים, מתחילה בינינו השתפכות של וידוי אילם-למחצה'.⁶⁴ גם הטיפוגרפיה של הטקסט מדגישה את מה שלא יכול להיות מוכל בלשון עצמה באמצעות ריבוי של סימני פיסוק עודפים, ובעיקר סימונים של השמטה באמצעות שלוש נקודות. סגנון זה, שאין לו תקדים בעברית, מנסה לשוות לטקסט אופי 'מגמגם', 'ריק' ואנטי-ספרותי.

האדיפליזציה של הכלכלה

כאמור, בפרקים הראשונים של בחורף, המספר, ירמיה פייארמן, מתמקד בתיאור ילדותו ומשפחתו. הטקסט שולל עוד בפתיחתו את ההסבר הכלכלי או החומרי למצוקתו של הגיבור: בהדרגה מתחוויר שהשאלות החומריות משועבדות וכפופות לשאלות הפסיכולוגיות המעסיקות את פייארמן. כך למשל מתוארת הוויית העוני של האם בכפוף לפסיכולוגיה של פייארמן, המייסר את עצמו על שגם הוא, הבן האהוב, אינו מסוגל להושיעה: 'הווייתה היא אך צרה, רק עוני, רק בוז וחרפה. שבעה היא מהומת תמיד, אויר מעופש, תלאות ויסורים. כל היזק מצוי, כל קדירה נשברה עושים אותה לאומללה. ומחלות הילדים, וגסות הבעל, והיגיעה, שהיא יתירה מכוחותיה... והכוכב האחד בחייה – הגם הוא ידעך? לא! אסור לי להיות אכזרי כזה'.⁶⁵ אל מול העוני של המשפחה פייארמן מפתח פנטזיות הצלה, ואותן הוא ישית בהמשך הרומן גם על האומה האומללה המחכה לגואל. כפי שניכר מדוגמה זו, העוני, הבוז והחרפה – שהם מנת חלקה של האם – מעסיקים את פייארמן לא בקונקרטיות

63 מעניין לציין שבמאמר 'גילוי וכיסוי בלשון' (1915) ביאליק עומד על אותם יסודות לא מילוליים: 'הנגינה, הבכיה, והשחוק, ובכולם זכה ה"חי המדבר". הללו מתחילים ממקום שהמלים כלות, ולא לסתום באים אלא לפתוח. מבעבעים ועולים הם מן התהום. הם עלית התהום עצמו. ולפיכך יש שהם מציפים וגורפים אותנו בהמון גליהם ואין עומד כנגדם; ולפיכך יש שהם מוציאים את האדם מן הדעת או גם מן העולם; כל יצירת רוח שאין בה מהד אחד משלשה אלה, אין חייה חיים וראוי לה שלא באה לעולם'.

64 ברנר, בחורף, עמ' 199.

65 שם, עמ' 147.

המטריאלית שלהם אלא במשמעות הפסיכולוגית שהם נושאים בעבורו כבנה. לא עוניה של האם עומד במרכז אלא הגינוי העצמי של הבן, התופס את עצמו ככושל וכמאכזב. מהלך זה מסמן את ההתקפה של הכלכלה אל הפסיכולוגיה ומדגיש את האגוצנטריות של פייארמן, המנתח ללא הרף את מקורות סבלו הנפשי, שאותם הוא קושר לאביו ולאמו.

גם את מצבו החומרי העלוב של האב פייארמן מתאר לא כמציאות מטריאלית אלא כעול נפשי, הנובע מתקוותו של האב כי בנו יגאל אותו מעוניו. היחסים עם האב מתוארים מלכתחילה כעכורים, והחזרה של פייארמן הביתה לאחר שנתיים של נדודים מעוררת מחדש את רגשותיו הקשים כלפי האב. למעשה, בעודו עושה את דרכו חזרה לבית ההורים בצ' פייארמן יודע כי הנסיעה הביתה היא בגדר טעות, והוא אכן אומר לעצמו 'אסור לי לשוב לבית-אבותי'.⁶⁶ כבר בדרך הוא נתקף בחרדה לנוכח המפגש הצפוי: 'ראשי כאב מאוד, לבי המה, ואני טיפלתי בהפסיכולוגיה של כאב-הראש ושל בן הנוסע לבית-אבותי'.⁶⁷ לכאורה פייארמן מנמק את החזרה לבית אבותיו בשרשרת כישלונותיו, המגיעים בעיניו לשיא עם הכישלון הרומנטי מול רחל מואיסיבנה, אולם הוא עצמו אינו משוכנע בתקפות ההסבר הזה, ובמבט לאחור קשה לו לאתר את מועד התעוררות הרגש כלפיה ואת מקורו של רגש זה: 'הרגש המשונה, שהרגשתי לאותה העלמה, הן נולד בי, במדומה לי, רק אחר כך, כשהייתי כבר בצ'.'⁶⁸ להבדיל מהיחס הדו-ערכי והמטושטש לרחל, סלידתו מהאב ומתפיסת עולמו חד-משמעית. עם בואו הביתה פייארמן רואה את העוני המחפיר השורר בבית, אך גם האב מזועזע ממראהו העלוב של בנו, ששב הביתה מובס, בלי שהשיג כל הישג חומרי מתהליך 'התמשכלותו'. אף על פי שירמיה רואה בעצמו את היפוכו של אביו, בעוניו הוא דומה לאביו. האב מקבל את פני בנו בהתנצלות על דלות הארוחה, והוא מעלה לפני בנו שורה של נושאים כלכליים. פייארמן 'מתרגם' אותם ללשונו שלו:

מה אתה מחשה? מפני מה אינך אומר כלום? יהודית, תני לו עוד מעט חלב... בקיצור, הארוחה אינה ארוחה לשם אורח... אבל מה לעשות? הלא לא ידענו, כי תבוא, אף על פי שהיינו ממתנינים לך יום-יום... ובכלל אני חושב, חַה־חַה, שגם שם לא היית מפונק ביותר... נו, אין זה מן הענין... העיקר אני רוצה לומר, להגיד... כן, במה אני עומד? הן אתה הבטחתני, כי את התורה לא תעזוב לעולם... כן... איני מאמין... ואל הרב, ירמיה, צריך להיכנס בכל זאת... אמנם, גם בלי זה תלך אל עובדיה... רואה אתה? עובדיה הוא עתה איש... היו ימים שגם הוא... ואולם הוא שב אל הדרך הטובה סוף-סוף... הוא נופל בבור-של-שומן... כמובן, אביו... רב אינו מלמד... ואולם מי יודע, אפשר שאלמלי [אילו] היית גם אתה בביתך - היה אחרת... זוכר אתה, עד כמה הפצרתי בך להישאר פה, ואתה לא שמעת בקולי... נו, מה שעבר עבר... עתה... עתה... יודע אתה, ירמיה? אני הלא איני חדל לחלום שאתה תפדני, סוף-סוף מן המלמדות... אילו היתה בידי רק

66 שם, עמ' 208.

67 שם, עמ' 210.

68 שם, עמ' 208.

מאה אחת – הייתי עוזב מחיה בזויה זו... בסכום הזה בלבד כבר הייתי יכול לגדול... מה, כסף הלא אין בידך? לא כלום? רואה את, יהודית, מה אמרתי לך כל הימים? מה ניבאתי? את ניחמתיני, אבל אני ידעתי תמיד את הסוף!⁶⁹

קבלת הפנים הרוויה זרות שבה האם נקראת לתווך בין האב לבן עומדת בסימן התנצלותו של האב על דלותה של הסעודה, אולם צער זה הוא מן הפה אל החוץ, שכן האב המאוכזב והעוין מזהה מיד את כישלון מסעו של הבן ואת עוניו המובהק. התנצלות זו מומרת עד מהרה בפירוט תקוותיו ואכזבותיו של האב: הבן עזב את התורה; עובדיה, חברו הקרוב של פייארמן שגם הוא חטא ב'התמשכלות', שב לדרך הישר וכבר התחתן – ונישואיו אלה שיפרו את מצבו הכלכלי לבלי הכר; האב חווה את כישלונו של הבן כאסון לא רק בשל החרדה לגורלו של יוצא חלציו אלא בשל ההשתמעויות של הכישלון הזה בעבורו: חלומו כי הבן 'פדה' אותו מעיסוק במקצועו כמלמד אינו יכול להתממש. השאלה של האב 'מה, כסף הלא אין בידך? לא כלום?' מעידה כי הוא עצמו כמו נטוע בעולם של סיפורי מעמק עכור, שבהם הכסף – או ליתר דיוק, היעדרו – הוא מקור הסבל בחיים, ואת העמדה הזאת פייארמן דוחה מכול וכול. פייארמן בז לפרספקטיבה הזאת, ובעיניו שיפוטי של האב נקלים. השיח הכלכלי של האב אינו מובן כפשוטו, וברנר ממקם אותו בתוך המערכת האדיפלית, הנדמית כמסגרת העל של הרומן. במובנים רבים אפשר לקרוא את בחורף כטקסט המטרים את 'מכתב אל האב' של קפקא, שנכתב ב-1919. בחורף הוא קובלנה מרה של הבן נגד אביו, אולם להבדיל מהטקסט המונולוגי של קפקא, שטענותיו של האב נגד הבן רק מדומיינות או משתמעות בו, כפי שהראה ז'אק דרידה, בחורף נותן לאב פתחון פה, ופייארמן כותב את קובלנותיו של האב בהרחבה.⁷⁰ בתחילה נדמה כי מה שמציק לאב הוא ההתפקדות של הבן ('הן אתה הבטחתני, כי את התורה לא תעזוב לעולם'), ואולם עד מהרה מתברר כי שאלות של הכנסה וממון הן המעסיקות את האב והן אלו הפוערות תהום בין הבן לאב. כמו המקרה של קפקא, חולשתו של האב הורסת גם את הבן, והיא מסמנת את השינוי ההיסטורי שלאקאן כינה אותו 'ירידת האימאגו של האב'.⁷¹ גם אם נדמה כי האדיפליות היא מסגרת על פרשנית שהטקסט נענה לה – פייארמן עצמו אינו מבין את מלוא השתמעויותיה. למעשה ההסברים שפייארמן מספק נותרים חלקיים וחסרים משום שהם אינם מצליחים לנמק את המשבר של הגיבור, אשר הדיכאון וחוסר המוצא שהוא חווה אינם מובנים לו. עם זאת, התנועה

69 שם, עמ' 214-215.

70 דרידה מדגיש בפרשנותו ל'מכתב אל האב' את האופן שקפקא כותב בו את תשובותיו של אביו לקובלנותיו: 'בעמודי האחרונים של המכתב הזה קפקא ממען אל עצמו, באופן בדוי, יותר בדוי מאי פעם, את המכתב שהוא חושב שאביו היה רוצה, היה אמור, על כל פנים היה יכול למען אליו כמענה. "תוכל לענות לי", "היית יכול לענות לי", אומר הבן, מה שמהדהד גם כמו תלונה או טענה שכנגד: אינך מדבר אליי, לאמתו של דבר מעולם לא ענית לי ולעולם לא תעשה זאת [...] נותרת סודי, סוד בשבילי'. ראו: ז'אק דרידה, מתת מוות (תרגמה מיכל בן-נפתלי), רסלינג, תל אביב 2008, עמ' 141.

71 אליזבת רודינסקו, ז'ק לאקאן – ביוגרפיה, א (תרגם נועם ברוך), רסלינג, תל אביב 2016.

הנעשית בבחורף אל הפסיכולוגיה משנה את ההמשגה של הכלכלי. ויתורו של ברנר על ההסבר המטריאלי כמקור למצוקתו של הגיבור ובחירתו להלעיג את דמותו של האב, הסבור שמקור מצוקתו כלכלי בעיקרו, הם חלק ממהלך מקיף יותר שבאמצעותו הכלכלה מוטענת במשמעויות נפשיות רחבות: ב'פת לחם' נדמה היה כי ההווה קובעת את התודעה, ואילו בבחורף ברנר מסמן מהלך הפוך, שלפיו התודעה מכרעת בהבנת ההווה.

מהתרוששות להשתתקות

באמצעות האדיפליזציה של הכלכלי, המתרחשת לאורך בחורף, ברנר מנסח מחדש את יחסו לשאלת העוני. אך ככל שהרומן מתקרב אל סופו מתברר כי ברנר אינו מסתפק במיקומו של הכלכלי בתוך המערך האדיפלי. אט-אט מתברר כי ברנר ממשיג תפיסה כלכלית של חיי הנפש, שאותם הוא מתאר מבחורף ואילך במונחים של התרוששות. להתרוששות זו אין דבר וחצי דבר עם מצבו החומרי של הגיבור, והוא עצמו אינו יודע – או אינו מסוגל לחשוף – את כל הסיבות להתרוששותו. המונח 'התרוששות נפשית' שאני משתמש בו נשען על ניסוחיו של פרויד, שתיאר את חיי הנפש במונחים כלכליים. לדבריהם של ז'אק לפלאנש וז'אן-ברטרן פונטליס, התיאוריה של פרויד מאפשרת 'לתאר את כל תפקידו של מנגנון הנפש במונחים משקיים כמערכת של השקעות, של ביטול השקעות, של השקעות נגד ושל השקעות מוספות'.⁷²

ברנר לא הכיר את כתיבתו של פרויד בעת שכתב את בחורף, והוא ודאי לא הושפע מניסוחי התיאוריה הפסיכואנליטית. עם זאת, תפיסת ההתרוששות העולה בפרקי הסיום של בחורף קרובה מאוד ברוחה לתיאורים של המשק הנפשי והכלכלה הליברליזצית העומדים, על פי פרויד, בלב הנירוזה והפסיכოזה. באבל ומלנכוליה, שנכתב ב-1915, תיאר פרויד את 'התרוששות' האני של המלנכולי. בניסיונותיו להבדיל בין אָבל ובין מלנכוליה הסביר פרויד כי להבדיל מאבל, החולף כעבור תקופה מסוימת, המלנכוליה אינה תחומה בזמן, והסובייקט המלנכולי – שלא כסובייקט האָבל – אינו מזהה בהכרח את מה שאבד לו. מסיבה זו 'המלנכולי מציג בפנינו דבר-מה נוסף שאינו חל על האבל: פגיעה יוצאת דופן בתחושת-האני, כלומר התרוששות-אני אדירה. באבל מדובר בעולם הנעשה דל וריק, ואילו במלנכוליה – באני עצמו הנעשה כזה'.⁷³ ואכן, ירמיה פייארמן מתגלה בסיום של

72 פרויד משתמש במילה הגרמנית *ökonomisch*, ותרגומים לאנגלית ולצרפתית שמרו על משמעות זו (כך נעשה גם בתרגום העברי למאמר 'הבעיה הכלכלית של המזוכים'). עם זאת, בתרגום העברי של המילון הפסיכואנליטי שחיברו לפלאנש ופונטליס, שימש המונח 'משק'. ראו: ז'אן לפלאנש וז'אן-ברטרן פונטליס, *אוצר המילים של הפסיכואנליזה* (תרגום נועם ברוך), תולעת ספרים, תל אביב 2011, עמ' 440.

73 זיגמונד פרויד, 'אבל ומלנכוליה', *מבחר כתבים*, ד (תרגום אדם טננבאום), רסלינג, תל אביב 2008, עמ' 20 (ההדגשה שלי).

בחורף כסובייקט מרוקן המרגיש מרושש ואבוד. יותר מכך, הוא מואס בוידויו, שכן הוא מבין כי הדיבור האינפלציוני הריק מעצים את ההתרוששות הנפשית שהוא חווה. הוא גם מבין כי בלב הסיפור שלו קיימת לקונה טראומטית שאין הוא יכול לספר.

ברנר יוצר ברומן קישור רדיקלי בין ההתרוששות הנפשית של פייארמן להתרוששות הלשון העומדת לרשותו. ככל שהרומן מתקרב לסיומו מתברר שפייארמן חש בהתרוששות הלשון עצמה, והוא מביע ספק הולך וגובר באפשרותה של השפה לבטא את מציאותו הפנימית. תפיסת לשון זו מבטאת לא רק 'רטוריקה של כנות', בניסוחו הידוע של ברינקר אלא ספק עקרוני יותר בעצם יכולתה של הלשון לייצג את ההתרחשויות הנפשיות, שאינן נגישות לפייארמן במלואן. ככל שהטקסט מתקדם מתברר כי ההסברים שפייארמן מספק לשבר הנפשי שלו אינם מסבירים את עומק סבלו וכי סבל זה אינו ניתן לייצוג לשוני. ככל שהטקסט מתקרב אל סופו מתעצרת תכליתו כנרטיב: כל הסבר מתגלה כחלקי וכושל, והניסיון האובססיבי של המספר להעניק מובן לשבר של חייו נחשף כדיבור 'ריק' המקרב את הטקסט אל האלם. פרקי הסיום של בחורף מכניסים את הספרות העברית באחת אל המחשבה המודרניסטית על הלשון, וברנר מעצב בהם תיאור מ'בפנים' של קריסה נפשית, שסיבותיה ידועות רק לכאורה.⁷⁴ במובן זה, בחורף הוא טקסט חידתי, שההסברים הלא-פוסקים של גיבורו הם בבחינת דיבורו העודף של המלנכולי, שפרויד מתאר באבל ומלנכוליה כמי שמדבר ללא הרף את דבר שפלותו.⁷⁵

ככל שפייארמן מסביר יותר, כך ברור שההסבר חומק ממנו. לכן ככל שהטקסט מתקרב אל סיומו הוא נפרם – כפי שמעידים סימני הפיסוק התזזיתיים, הנותנים ביטוי לא מילולי לסערת הנפש של הגיבור. מאחר שפייארמן אינו מסוגל להסביר את דיכאונו נוצרת בטקסט 'אפּוֹרִיָה' נרטיבית, מעין מבוי סתום סיפורי המצביע על הכשל האינהרנטי של עצם האפשרות לספר סיפור קוהרנטי.⁷⁶ בפרק לד, שחלק ממנו יצוטט להלן, מנוסחת זיקה מפורשת בין ההתרוששות הנפשית ובין התרוששות השפה. הטופוגרפיה של העמוד מצביעה על הקושי של פייארמן לכתוב: הפרק כתוב כסדרה של פסקאות קצרות המופרדות באמצעות קווים אופקיים, והוא רווי מקפים, סימני השמטה, סימני קריאה וסימני שאלה. כל אלה מסמנים את סערת הנפש של פייארמן המיואש, שהכתיבה כבר אינה יכולה לספק לו מזור, שכן היא עצמה אינה אלא חזרה מייגעת: 'עוד דפים רבים נשארו בפנקסי, ואין במה למלאותם. אם אכתוב עוד, הרי יהיה זה רק כפל-ענין וסוף-סוף לא אגיד את הכל...' "להגיד את הכל" – מלתא זוטרתא! הבנה זו, שלפיה המצב הנפשי מכיל איזו לקונה

74 מבקרים רבים תיארו את העיסוק של המודרניזם האירופי בבעיית הלשון, כשבר בין האמנות להיסטוריה ובחרדה מחוסר משמעות. ראו: Astradur Eysteinnsson, *The Concept of Modernism*, Cornell University Press, Ithaca 1990.

75 פרויד, 'אבל ומלנכוליה', עמ' 20-23.

76 מקורו של המונח 'אפּוֹרִיָה' ברטוריקה הקלאסית, אך הוא קנה לו אחיזה במחשבה הפוסט-סטרוקטורלית, ובייחוד בתפיסת הדקונסטרוקציה של ז'אק דרידה. האפּוֹרִיָה היא מבוי סתום, נקודת אי-מעבר, המסמנת את אי-המוצא של הטקסטואליות.

טראומטית או שארית שאינה ניתנת לפירוש, חותרת תחת הניסיון לסכם את עלילת הרומן במונחי כישלונותיו של הגיבור. למרות זאת, בעז ערפלי תיאר את שרשרת כישלונותיו של פייארמן כך:

מנקודת הראות של נורמאליות מכל סוג שהוא, פייארמן הוא כישלון חרוץ. העילוי לא נעשה לרב, גם לא לרב מטעם, מי שיצא להשכלה לא השיג אפילו תעודת כניסה לגימנסיה, מי שהיה אמור לזכות לכבוד בשל סגולותיו הרוחניות מגורש, או מגרש את עצמו, בחרפה מן החברה שאמורה הייתה לרכוש לו כבוד [...]. בהיעדר ביטחון עצמי וכישרון לחיים הוא איננו קונה לעצמו אפילו מידה מינימאלית של יכולת הסתגלות ושל אומץ להיאבק על מקומו בחברה ובין אנשים. בכל סביבה הוא חריג ויוצא דופן, מבודד וחסר אונים. ניסיונותיו לאזן את החלל הריק של עצמיותו בעזרת תודעתו נכשלים בזה אחר זה, עד שכישלונו הצפוי מגלה לו שלכל תכונותיו הרוחניות אין ערך של ממש במאבק האמיתי של החיים, שהוא מאבק של כוח ושל עוצמה ויטאלית.⁷⁷

אכן, בעיני פייארמן חייו הם רצף של כישלונות מהדהדים בין השאר משום שהוא אינו נחן בעצמה ויטלית. אולם כפי שכבר טענתי, **בחורף** אינו רומן של חניכה שנכשלה אלא רומן אמן, שפתיחתו מעידה כי מעשה הכתיבה על כישלונות אלה הוא נושאו. אמנם הסיכום שערפלי מציע עומד על כישלון החניכה, אך מתעלם מהישגיו של פייארמן ככותב אשר מנסח את ה'אין' ואת ה'אין מוצא' כתוכן השתוק של הטקסט. אמנם ערפלי מצביע על החשיבות של פרק לד – והוא אף מזהה כי פרק זה הוא היחיד החורג מהרצף הכרונולוגי⁷⁸ – אולם הבנה זו נותרת בשולי פרשנותו משום שאין הוא מזהה את הסובייקטיביות המפוצלת של פייארמן. למעשה, החשיבות המכרעת של ההקדמה נובעת מכך שהיא יוצרת פער בין ה'אני' החווה (פייארמן בזמן האירועים) ובין ה'אני' המספר (פייארמן המעלה את האירועים על הכתב). פער זה מאפשר לפייארמן הכותב לרמוז לקוראים מהם גבולות הידיעה וההבנה של פייארמן החווה, שהסבל שלו מצוי מחוץ לתחום הבנתו. אם נחשוב על הסבל של פייארמן במונחים השאובים מן ההמשגות התיאורטיות של חקר הטראומה, אפשר יהיה לתאר את **בחורף** כטקסט שנע בין שני מודוסים של עדות. לאורך הטקסט, ובייחוד בפרקי הסיום, שמתוארת בהם ההתרוששות הנפשית של פייארמן, הוא כתוב במה שדנה אמיר מכנה 'המודוס המטונימי' אשר חסר את 'העמדה המתבוננת, ומשום כך במובן מסוים הוא מפעיל את הסיפור בלי יכולת לספר אותו, כלומר משמר את רצף החוויה בלי לחרוג ממנה'.⁷⁹ אולם ההקדמה, ורגעים אחרים בטקסט, המדגישים כי הוא מסופר בדיעבד,

77 בעז ערפלי, מהתחלה: קריאה חדשה ביצירות מרכזיות של יוסף חיים ברנר, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2008, עמ' 84.

78 בטקסט יש שתי חריגות בולטות מהרצף הכרונולוגי: ההקדמה, כך מתברר לקוראים, היא הנקודה המאוחרת ביותר מבחינה כרונולוגית; ואילו פרק לד קוטע את הרצף הכרונולוגי ה'טבעי' של פרק לג ופרק לה.

79 אמיר, להעיד על העדים, עמ' 15.

מעידים שהמספר נע אל עבר 'מודוס מטפורי'. לדבריה של אמיר, 'המונח מודוס עדות מטפורי מתייחס לאותם אזורים בתוך נרטיב העדות שנוכחת בהם פונקציית העד הפנימי. זוהי פונקציה המאפשרת את התנועה [...] בין הגוף החווה ובין הגוף המתבונן, הרפלקטיבי. הפונקציה המאפשרת לחרוג מן העודפות של חוסר הישע הטראומטי אל היכולת להתבונן בעודפות הזאת'.⁸⁰

הזיהוי של ברנר ופייארמן, שברנר הדגישו כאשר העניק לגיבורו שם המזכיר את שמו, מקשה לעמוד על המקום שהם נפרדים בו זה מזה. כאן אולי יש לחשוב מחדש על הניגוד שהצביע עליו מנחם ברינקר בין 'הספרות' ובין 'החיים' ביצירת ברנר.⁸¹ לכאורה ברנר ניסה להתגבר על הניגוד בין החיים הרוטטים ובין הייצוג הספרותי שלהם, שהוא קונבנציונלי במהותו, באמצעות כתיבה של טקסט רוטט, לא מסוגנן, מרושל, תזזיתי וכאוב עד אימה. עם זאת, קריאה בפרק לד מגלה כי הניסיון לקרב את הטקסט לחיים נכשל משום שהייצוג הספרותי עצמו עומד בסימן כישלון. הכישלון הגדול ב'חיים' מוביל להבקעה אל הכתיבה, אולם פריצת דרך זו מגולמת דווקא בקריסה של הטקסטואליות עצמה, בדפים המסרבים להתמלא. להבדיל מן האוטוביוגרפיות המשכילות, לסיפוריו בקובץ **מעצם עכור** ולסיפורים אחרים של סופרי מפנה המאה, בבחורף הסבל אינו נעוץ במשפחה, בילדות, בקשיי ה'התמשכלות', באכזבה הרומנטית, במצב היהודי, בתסכול הארוטי, בתלישות ובעוני. כל אלה נוכחים ואף מסופרים, אולם ההשתתקות של המספר לקראת סיום הרומן חושפת כי הסבל וכישלון החיים אינם ניתנים להסבר. הקריסה הנפשית המתוארת בפרק לד מאפשרת לברנר לפרוץ אל לבה של הכתיבה המודרניסטית שבמרכזה אי-כתיבה: 'באחד ממכתבי, שכתבתי לדודובסקי בימי שבתי ב-N בפעם השניה, דיברתי על החלק השני מסיפור חיי, עכשיו לא אכתוב כלום'.⁸² אולם אין זה סיומו של הטקסט, שהרי פרק זה אינו הפרק האחרון ברומן, ובעמודים הנותרים פייארמן ממשיך לתאר את המשבר שלו. אך מכאן ואילך ברור שהכתיבה עצמה עומדת בסימן הספק המכרסם בה עצמה:

הלך־נפש אחד תוקפני במריצות משונה בימים האחרונים. יושב אני שעה או שעתים בשלוה. הרהורים של מה בכך מתפוצצים בקרבי, על ענין זה ועל ענין אחר, או מוחי ריק מכל עבודה – הוא נח. החוץ – עולם של חורף, הבית – קבר אפל... ופתאום אני אומר אל לבי: אכן נרגע הנני. אין מצבי מעורר בי שום כאב. אני נח... וקרני המחשבה הנחש הזאת עולים ובוקעים ופולחים כליות... אני סוגר את עיני ומנענע בראשי: מה אני, האכזר, רוצה מעצמי? מה אני רוצה?..

80 שם, עמ' 3. אמיר מדגישה כי עדויות ספרותיות והיסטוריות אינן מחויבות למודוס אחד וכי טקסטים יכולים לנוע בין מודוסים שונים. ברגעי הקריסה של פייארמן המתוארים בפרק לד אפשר אפוא לראות תנועה לעבר 'מודוס העדות הפסיכית', שבגרסתה המוזלמנית, במונחיה של אמיר, 'מתקיפה הן את היכולת לספר סיפור, הן את השפה עצמה' (שם, עמ' 15).

81 ברינקר, **עד הסימטה הטבריינית**, עמ' 115-119.

82 ברנר, **בחורף**, עמ' 260.

ואיזה דבר יורד מלפני עיני ומשתטח, והכל מתגלה. כל העולם בכל חזיונותיו עומד לפני ערום... ולכל ההתגלמויות, לכל התנועות, לכל הקריאות, לכל המראות, לכל השרטוטים – לכל צבע אחד... הורם המסך... ובכן למה? למה? למה לחשוב ולהיענות לשוא? כן, אני רק כופל דברים שכבר אמרתי... אבל מה לי ולדברים חדשים? הן אני כותב רק מפני שאי־אפשר לי שלא לצעוק את הצעקה הנושנה, מפני שלעולם לא אחדל מלצעוק על הכאב הישן... כן, לעולם... עד רגעי האחרון... הבה ואצעק! הבה ואצעק צעקה גדולה ומרה!

חורף... קרח־עולמים מכסה את קירות לבי. שעמום קהה, אשר מפניו תבול כל תשוקה ומנשימתו ימות כל רגש, תוקף את כל פנימיותי, אני מתהווה חסר־תנועה, אני נעשה משא כבד על נפשי. רק דרך מוחי מסתננים תמונת חטמי, קול דברי, זקני, צחוקי, אנחתי – ואני שוטם בי את הכל. נקוט בנפשי על הכל. נכלם ומתבייש מהכל. כל מה שיש בי נראה מאוס, מזויף, נלעג ומעורר־גועל, כל היותי מעוררת בי רגש של אשמה ורושם של תיעוב. אין לי מקום.⁸³

פייארמן מיטיב לתאר כאן את האלימות המופנית פנימה. ברגע שנדמה לו שהנה הוא הולך ונרגע, תוקפות אותו 'קרני המחשבה־נחש', אולם גם ברגע זה, שהוא מתארו כפולח כליות, אין הוא מבין מה עומד בבסיס השנאה העצמית הזאת, ולכן הוא שואל 'מה אני רוצה?' עם זאת, חשיבותו של הקטע טמונה לא רק בתיאור המנגנון המזוכיסטי של ההתאכזרות העצמית – מבנה זה ישוב ויתואר ביצירות נוספות של ברנר – אלא בתיאור ההתגלות ה'שלילית', החושפת את התרסקותו של הסדר הסימבולי. כאשר פייארמן אומר 'ולכל ההתגלמויות, לכל התנועות, לכל הקריאות, לכל המראות, לכל השרטוטים – לכל צבע אחד... הורם המסך' הוא חושף את היטשטשות ההבדלים המבנים הן את הלשון והן את הייצוג של העולם. זהו אולי הרגע שברנר נוגע ב'ממשי', ה'מתקיים מחוץ לסמליות', אולם ה'ממשי', מעצם טבעו, אינו ניתן לייצוג, והרגע שהוא מבצבץ מביא את הלשון אל ספה:

יושב אני בדד, לילה. הוי, מפני מה איני צועק מעצמת מכאובי?
יושב אני ודומם, כמו ביום אתמול וביום שלשום באותה שעה...
יושב אני ודומם, הס...

מחריש אני ופוסק מכתובה, זו המלאכה הנתעבה. מה זה היה לי? אנפץ את העט הארור.⁸⁴

בקטע האחרון נואש פייארמן אפילו מן הצעקה, אפילו מביטוי 'סמיותי' של הכאב, במונחיה של קריסטבה. הדיבור נפסק, ופייארמן מגיע אל האלם והדממה. ברגע זה גם הכתיבה מגיעה אל הקצה, אל אי־אפשרותה.

83 שם, עמ' 260-261.

84 שם, עמ' 263.

הסוד כתוכן וכסטרוקטורה

השאלה העולה היא מה הכתיבה אינה יכולה לייצג? הקצה שאליו מגיע פייארמן – 'מחריש' אני ופוסק מכתובה' – מסמן את מה שאינו יכול לומר. סימון זה כשלעצמו מצביע על ה'חור' הנרטיבי המצוי בלבן של בחורף. עד כה תיארתי את ה'חור' הזה כאפוקליפסה טקסטואלית או כלקונה טראומטית, אולם ברנר עצמו מציע הן בבחורף והן במקומות אחרים את 'הסוד' כמפתח להבנת כתיבתו. כזכור, הרומן אינו מסתיים בהכרזה על הפסקת הכתיבה. פייארמן מוסיף שלושה פרקים קצרצרים, אך הוא חדל מהניסיון להבין את עצמו ואת סבלו; הפרקים מתקצרים והולכים משום שהדיבור והכתיבה מאבדים את משמעותם בעיני פייארמן. הרומן מסתיים בסצנה טורדת מנוחה שהוא מורד בה מהרכבת ונשכב על האדמה, מופקר לגשם ולשלג, מופקר אולי גם לדחף המוות שלו עצמו. האם פייארמן מגיע אל הקצה משום שהוא עצמו אינו יכול לחשוף משהו הידוע לו או משום שהשפה מגיעה אל קצה יכולה למלל ולייצג את מצבו הנפשי? כאן עולה שאלת הסוד, שהיא כאמור נושא מרכזי ברומנים של ברנר.

שאלה זו עולה בבחורף בגלוי בעת שפייארמן מספר על סוד משיכתו לספרות ועל עיסוקו בכתיבה בתקופת לימודיו בישיבה. פייארמן, המספר על האירועים בדיעבד, ממרחק הזמן, מתאר את כתיבתו באותה עת כ'חיקויים ופרודיות להשירים, הסיפורים, המאמרים והפיליטונים, שבלעתי בלי בירור'.⁸⁵ הוא אף 'מוציא לאור' בעידודם של חבריו 'עיתון' ששמו 'המאור הקטן' להאיר לישיבה' אולם פעילות אסורה זו מתגלה, ופייארמן מתאר את הרגע הטראומטי של חשיפת סודו כרגע המחלל את פרטיותו: 'ואולם כל הענין הזה היה דבר שבצנעה – ונודע פתאום. [...] ואני – ככה, שעבד ימים רבים את אלוהיו במסתרים, ופתאום נגלה סודו בשוק, והאספסוף צוחק עליו בקול פרוץ, לועג לרגשותיו הכמוסים, מוציא את סודו החוצה ורומס ברגל את אלוהיו'.⁸⁶ בעקבות הסקנדל מסולקים פייארמן ועובדיה מן הישיבה ונאלצים לחזור הביתה, לבית שבעיני פייארמן כלל אינו בית. החזרה לבית האב פירושה הסתרה. פייארמן נאלץ לרצות את אביו ולשמור בסוד את דבר התפירתו: 'בחיצוניותי נעשה רק שינוי קטן מאוד, עד שלא הוכר מה שבלבבי כלל'.⁸⁷ בכך הוא חושף את הכפילות שהוא חי בה, את הפער המתקיים בו בין חוץ ובין פנים, ומסגיר בכך את דבר קיומו של ה'כיס הפנימי', במונחיה של חגית אהרונ, שהסוד מוסתר בו.⁸⁸ הבחנותיה של אהרונ מאפשרות להבין את הסוד לא רק במונחים של תוכן: "כיס" זה

85 שם, עמ' 144.

86 שם, עמ' 145 (ההדגשות שלי).

87 שם, עמ' 147.

88 המונח שאל מחגית אהרונ, המתארת את הסוד לא רק כתוכן אלא כסטרוקטורה ומדמה אותו ל"כיס" פנימי או "כמוסה" (capsulation) ב"ביטנה" החיצונית של הנפש. ראו: 'סוד כמוס: בין אוזן קשבת לנפש מכילה', שיחות, יט, 2 (2005), עמ' 160.

נעשה ברבות הזמן לסטרוקטורה בפני עצמה, שיש לה קיום מעבר לתוכן המסוים שיצר אותה. גם אם התוכן הנפשי הפשיר או התפוגג במשך הזמן, ה"כיס" עצמו, המקום הנפשי לשמור בו סודות, ממשיך להתקיים ומוכן תמיד לקלוט לתוכו תכנים חדשים.⁸⁹ גם כאשר הסוד מודע, כמו במקרה של פייארמן, המסתיר את התפקודו מאביו, הוא "קצה של קרחון" המבצבץ מעל המים, מרמז ומתריע על קיומו של חומר קפוא ומאובן מתחתיו.⁹⁰ בימי לימודיו בישיבה העיסוק בספרות הוא הוא הסוד; גם הכתיבה וגם הקריאה הן בבחינת הפרה של החוק ומעוררות התענגות אסורה. אולם ככל שבחורף מתקרב לסיומו נדמה כי הוא צופן סוד נסתר, בין השאר משום שמשוהו מהסוד הזה אינו ידוע אפילו לפייארמן ומשום שכישלונו למלל את הסוד מביא את השפה עצמה אל סף ההתפוררות. במכתב שנכתב כשש שנים לאחר שברנר כתב את בחורף הוא נדרש לשאלת הסוד. בתשובה למ' גינזבורג, שהציע לברנר לכתוב אוטוביוגרפיה, הודה ברנר כי אינו מסוגל לחשוף את סודותיו הכמוסים, ולכן שלל את הרעיון מכול וכול:

הייתי במושבות שבועות אחדים, ובשובי מירושלים מצאתי את מכתבך, אשר שאלת ממני דבר היוצא מגדר יכולתי. לעשות רצונך חפצתי, אבל, פשוט, איני יכול לשבת ולכתוב 'אוטוביוגרפיות'! וביחוד: הן הקוים העיקריים מחיי ומהייתי העליתי בסיפורי: 'בחורף', 'מסביב לנקודה', 'מא. ועד מ.', 'מעבר לגבולין', 'שנה אחת', 'מן המצר', 'רשמי דרך', 'לא כלום', 'ערב ובוקר' ועוד ועוד, ואם כי לא בדיקנות ביוגרפית, אלא דוקא – בהכרח ובכוונה – בשינויים חיצוניים – – בפרטיות; וכל אלה הדברים מחיי אשר אינם כדאים שאתחלק בהם עם ידידים ומכרים, שבשבילם אני כותב. או שסודי הם ולא אעלה על דל שפתי לנגד זר – באלה הלא לא אוכל להשתמש גם בביוגרפיה.⁹¹

ברנר מתחיל בכך שכתובת אוטוביוגרפיה 'יוצאת מגדר יכולת'[,], ממשיך ומסביר כי יצירותיו ממילא מכילות פרטים רבים מחייו, ואותם הוא משנה במכוון כדי לשמור על פרטיותו, ומסיים בהודאה כי יש דברים שהוא מסרב לחשוף. הוא אינו מפרט מהם הדברים 'אשר אינם כדאים שאתחלק בהם עם יקרים וידידים', אך אינו מסתיר כי הוא צופן סוד ('סודי הם ולא אעלה על דל שפתי לנגד זר'). זהו ככל הנראה הווידי החושפני ביותר של ברנר, המודה בקיומו של סוד בלי לחשוף את תכניו. מקריאת מכלול יצירתו של ברנר אפשר להניח שהסוד קשור במיניות, ובהשראת ניסוחם של לפלאנש ופונטליס אפשר לומר כי אידיעה היא המונעת את הגיבורים של ברנר 'מ[ל]זהות את הסיפוק המיני בסבל של הסימפטום'.⁹² אולם הן במכתב לגינזבורג והן בכתביו הספרותיים ברנר מותיר את הסוד

89 שם. ההמשגה של 'הכיס הפנימי' מאירה את מכתבו של ברנר לגנסין שהוא כותב בו לידידו כי מכתבו 'אבד ממני ממחרת בסיבת צלחותי [כיסים] הקרועות (ממש!).'

90 שם.

91 יוסף חיים ברנר, **אגרות**, ב, דבר, תל אביב תש"א, עמ' 19-20.

92 לפלאנש ופונטליס, **איצר המילים של הפסיכואנליזה**, עמ' 442.

לא ידוע, ולכן הוא מתפקד כסטרוקטורה ולא כתוכן.⁹³ כזה הוא גם סודו של פייארמן: הוא עצמו אינו יודע משהו מהותי על עצמו, על פנימיותו ועל המשק הליבידינלי שלו; מסיבה זו הווידוי שלו מתאין, הכתיבה עולה על שרטון, והלשון מתפוררת. הסוד נהיה 'קניין שלילי', ובמונחיה של דנה אמיר אפשר לומר כי פייארמן מחזיק ברשותו דבר-מה ונאחז בו כדבר בעל ערך, אולם דבר זה הוא גם מה שמרושש אותו לחלוטין ומונע ממנו אפשרות לקשר.⁹⁴ אפשר לחשוב על הלא נאמר בבחורף, על הסוד שפייארמן לא מסוגל לספר לעצמו ולאחרים, כעל אותו גרעין של העצמי שוויניקוט מתארו כ-incommunicado. במאמר 'לתקשר ולא לתקשר, ובהמשך – עיון בהפכים מסוימים' הציע ויניקוט עמדה חדשה בנוגע לשתיקה. להבדיל מפרויד, שראה בשתיקות ביטוי להתנגדות של המטופל, כרת ויניקוט ברית עם המטופל השותק והציע 'הבנה אמפתית לשתיקתו'.⁹⁵ ויניקוט מתייחס במאמר לגרעין הפנימי, שלדבריו 'לעולם אינו מתקשר עם עולם האובייקטים הנתפסים, ושהאדם יודע כי אסור לגרעין זה לקבל תקשורת מן המציאות החיצונית או להיות מושפע על ידה. [...] אף שאנשים בריאים מתקשרים ונהנים לתקשר, נכונה באותה מידה העובדה האחרת: שכל יחיד הוא ישות מבודדת, לעד לא מתקשר, לעד בלתי-ידוע, למעשה לא-נמצא (unfound)'.⁹⁶ האם ברנר כותב את פיירמאן כמי שווידוי המילולי מדי מכיל יסוד לא מתקשר המותיר את הגיבור בבדידות תהומית, על ספו של מוות נפשי? ויניקוט גורס: 'החוויית הטראומטיות, שמובילות להתארגנותן של הגנות פרימיטיביות, קשורות לאיום על הגרעין המבודד: לאיום שמא ימצאו אותו, ישנו אותו, יתקשרו עמו. ההגנה כרוכה בהסתרה נוספת של האני הסודי'.⁹⁷

ההשתתקות של פייארמן בסיום של בחורף יכולה אפוא להיות מובנת כמעשה שמגונן על הצד הלא מתקשר, הלא ידוע שבתוכו, אולם ההגנה הזאת על ה'אני הסודי' נובעת, לדבריו ויניקוט, מכשל בעברו של הסובייקט, מתקופה קדומה שבה לא הובן ולא הוכל. ההגנה על ה'אני הסודי' גוזרת על הסובייקט בדידות עצומה, והוא עתיד לשחזר אותה פעם אחר פעם במערכות היחסים שלו. בלשונה של חגית אהרונ, אין זה אלא 'הרישום של החוויה שבה חומר נפשי כלשהו נידחה על-ידי הזולת, חזר בלתי מעובד לשולחו והתאבן בתוך כמוסה סגורה, נשאר צרוב בנפש, מוכן ומזומן להישנות החוויה, לחזרה על דפוס ההסתגרות

93 מנחם פרי הציע פרשנות מקיפה ומעוררת השראה לפרשת יחסיהם של ברנר וגנסין, שהגיעה לקצה המסתורי בלונדון. לדבריו, משיכתו ההומוסקסואלית של ברנר לגנסין הביאה לקץ היחסים. אף על פי שפרשנותו של פרי משכנעת, אני מתעניין בסוד כסטרוקטורה המתקיימת ביצירותיו המרכזיות של ברנר. ראו: מנחם פרי, **שב עלי והתחמם: הדיאלוג ההומוארוטי בין ברנר לגנסין**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2016. ההדגשה במקור.

94 דנה אמיר, **תהום שפה**, מאגנס, ירושלים 2013, עמ' 103.

95 עמנואל ברמן, 'מבוא', בתוך: דונלד ו' ויניקוט, **עצמי אמיתי, עצמי כוזב** (תרגמו אסנת אראל ואחרים), עם עובד, תל אביב 2009, עמ' 234.

96 שם, עמ' 244.

97 שם.

וההתאבנות'.⁹⁸ כל הסיום של בחורף עומד בסימן ההסתגרות וההתאבנות, המגיעות לשיאן בתמונה המסיימת של השכיבה בשלג. ברגע זה של מוות נפשי פייארמן מממש את קללת הוריו ברגע השיא של המשבר ביניהם, שאירע לפני ההתמוטטות הנפשית המתוארת בפרק לד. האב מטיח בו 'הנה סוף אשרי... בני העילוי... כמה הייתי מקונן אילו קברתיו בילדותו... בן סורר ומורה'. האב רומז כאן לתיאור המקראי של בן סורר ומורה שאינו שומע בקול הוריו ודינו מוות בסקילה: 'וְרָגְמָהוּ כָּל-אִנְשֵׁי עִירוֹ בְּאֲבָנִים וְנָתַתְּ הָרֶעַת מִקְרָבָהּ' (דברים כא). האם מחרה אחריו 'אין לי בן... מת בני, מת'.⁹⁹ הטחת המילים המאיינות והפוצעות מזרזת את בוא המשבר הנפשי, אולם גם חושפת את מה שעומד בבסיס התפוררות הלשון. לשונם של ההורים המאיינים, המכריזים על הבן כמי שמת עבורם, מהדהדת את אבדן האמון של פייארמן בשפה. בשיאו של המשבר הנפשי פייארמן אומר:

ובחורף הזה אני מלמד בכפר שומם... [...]

כלום אין לי.

וכה אמות.

'המוות הוא...' – מתפלספים חכמי עולם – 'המוות הוא...'

המוות הוא מוות; ואני אמות.

ובכן, בפני מה אני יכול להשתחרר עתה מן החיים?

הלא אותו הדבר הבלתי־נעים – להיאפס לנצח, סוף־סוף, בוא יבוא.¹⁰⁰

האמירה 'מוות הוא מוות' מזכירה את ניסוחו המודרניסטי של המשורר אוסיפ מאנדלשטאם, שכתב במניפסט 'בוקרו של האקמאיזם': $A=A$: איזה נושא שירי מופלא. הסימבוליזם התענה, השתעמם בחוק הזהות, האקמאיזם הופכו לסיסמיתו.¹⁰¹ אך מאנדלשטאם ביקש להתריס נגד השפע המטפורי של הסימבוליזם ולהציע גרסה שירית מאופקת ובהירה, ואילו האמירה של פייארמן 'מוות־מוות' מסמנת את סתימת הגולל על הדיבור. זהו המקום שהחשד בלשון מייצר טאוטולוגיה. מאנדלשטאם מתאר את חוק הזהות באמצעות סימון אלגברי מופשט, ואילו ברנר מסמן את התמוטטות ההבדלים (הלשוניים והחוויתיים) באמצעות הביטוי 'מוות הוא מוות'. זהו הרגע שבו נגלה באופן הברור ביותר דחף המוות של פייארמן, שעצמתו הקטסטרופלית מנוגדת להיאלמות של הגיבור. זוהי התפוצצות קטסטרופלית, בלשונה של אלפרד ביון, שהיא 'בגודל כה עצום שלא ניתן לייצג אותה מנטלית אפילו על־ידי מרחב אסטרונומי, מאחר שלא ניתן לייצג אותה בכלל'.¹⁰²

98 שם.

99 ברנר, בחורף, עמ' 260.

100 שם, עמ' 262.

101 אוסיפ מאנדלשטאם, 'בוקרו של האקמאיזם', בתוך: מניפסטים של מודרניזם (עורך בנימין הרשב), כרמל והמכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל אביב, ירושלים 2001, עמ' 35.

102 מצוטט בתוך: עפרה אשל, 'הזעקה האחרונה שהשתתקה: וויניקוט – ביון – אייגן', שיחות, לא, 2 (2017), עמ' 2.

ביון גורס כי ההתפוצצות הפנימית הזאת כה אלימה ומלווה בפחד כה עצום שהסובייקט 'עלול לבטא אותו על-ידי שתיקה פתאומית ומוחלטת (כאילו ללכת עד הקצה הכי רחוק שאפשר מן ההתפוצצות ההרסנית)'.¹⁰³ זהו אולי מה שקורה בסיום של בחורף. ההשתתקות אינה רק היעדר; בבסיסה מסתתרת התפוצצות אלימה וכאטית. ההשתתקות היא אולי מה שמאפשר לפייארמן לצלוח את המשבר הזה ולהופיע בהקדמה לרומן – שמבחינה כרונולוגית מאוחרת מהאירועים המתוארים – כמי ששרד את ההתפוצצות ההרסנית.

השתיקה כגילום של האנושי

כאמור, העוני החומרי שהעסיק את ברנר בסיפורי מעמק עכור נזנח לטובת פיגורות של עוני: הסגנון העני והמרשל לכאורה והפסיכולוגיה של ההתרוששות, המותירה לגיבור אך ורק 'קניין שלילי', היו למאפיינים מרכזיים של סגנונו מבחורף ואילך. מחשבת הספרות של ברנר נעה אפוא מן הכלכלה החומרית אל כלכלת הנפש, ומשם אל כלכלת הייצוג, המעלה שאלות על עצם האפשרות לייצג התרחשויות נפשיות. כלכלת הייצוג הזאת, העומדת בסימן כישלון, מציבה את הסוד כעיקרון יסוד, המנמק את ה'חור' או ה'לקונה' החומקים מייצוג, בלי לחשוף את תוכנם. בבחורף ניסח ברנר לראשונה את העניין שלו בהשתתקות, אולם נושא זה שב ונזכר בכתביו, בדרך כלל ברגעי משבר ודיכאון, שאז הוא מייחל להפסיק לדבר או מביע ספק באפשרותו לתת ביטוי לאשר על ליבו. במכתב לברדיצ'בסקי, בתקופת ייאושו מעריכת המעורר, כתב: "לעזוב את הכתיבה לגמרי" – הוא הדבר. ברי לי שאין לי מה לומר עוד ועל מה לצעוק עוד. ובכלל – למה? למה? שבתנו בתוך בצה מעופשה. נשב בדד ונדום'.¹⁰⁴ כששנים מאוחר יותר כתב בהספד על גנסי: 'מה היה לי אורי-ניסן עד בואו אלי ללונדון – לא הייתי יכול להגיד גם אילו חפצתי'.¹⁰⁵ העניין העמוק והמתפתח של ברנר בשתיקה ובאלם בא לידי ביטוי גם בכתיבתו הפובליציסטית. אף על פי שברנר התבטא בהרחבה כמעט בכל נושא שהעסיק את הציבוריות היהודית ואף שהיה מעורב בפולמוסים רבים, הוא נגע בסוגיית השתיקה גם בלב לבו של מאמר פובליציסטי:

יש עולמות שהדומיה הגמורה שלטת בהם. מפני הכרת הצער האין-סופי, האי-תיקון שעד לאין קץ, או בגלל איזו התלהבות שעתית בלתי-מצויה, שדא ודא, בעיקר, אחת היא, אבל באותו עולם אינך יכול להביט בפני שום בריה ואינך יכול לשמוע בקולה של שום בריה, והשאון הטפשי הולך ומשתתק, התחומין נמחקים והפרגוד [...] נשרף. באותו עולם אין לונדון ואין לבוב, אין מזרח ואין מערב, אין אנאלוגיות ואין פאראללים, אין דיבור ואין ויכוח. באותו עולם אין מדברים ואין מתווכחים לא

103 שם.

104 ברנר, איגרות, א, עמ' 374.

105 הנ"ל, 'אורי ניסן (מילים אחדות)', כתבים, ג, עמ' 155.

על מוסר היהדות הלאומית של המופלג והמפורסם אחד העם ולא על חובותיו של הד"ר קלוזנר, תלמידו, להמון הפרוע לשמצה בעוה"ר [עוונותינו הרבים]; לא על יובל העשר של ה'בונד' ההולך ומנצל בלי הרף ולא על חכמתם של המנבאים מראש מפלת הריבולוציה הרוסית. לא על שאלת מרחיבין או לא מרחיבין את הלשון העברית ששבה לתחיה ולא על הצעדים הכבירים של התפתחות התיאטרון הז'ארג'וני, לא על החסידות וההשכלה ולא על ההתבוללות והבתים לחכמת ישראל, ואפילו לא על זה שנתנה לנו ארץ ישראל!...

אולם מאידך גיסא, יש שאתה, יושב-האי, נמצא בשפל, בשפל, שבתך בהאי-עלמה [העולם הזה], ואף על פי כן אתה שותק! הולך ונמק מן התעלולים שמסביב, מן השעבוד והאכזריות שמסביב, מן הקהות והרמאות העצמית שמסביב; עד לאופן נורא קשה לך להתאפק, לבלי לשווע בקול, לבלי לנהם 'ככלב רעב אסור בשלשלת', לבלי לנאוק על האבדן האיום ועל השממון הנמשך באבדן זה – והגה אינך מוציא.¹⁰⁶

זוהי רשימה מסתורית, עשירה בניואנסים, המתארת 'עולמות שהדומיה הגמורה שלטת בהם'. ברנר, כדרכו, אינו מסביר מהם אותם עולמות, אך הוא מבהיר כי הפולמוסים הפוליטיים והתרבותיים הגדולים של התקופה – שהוא מונה אותם בפירוט קטלוגי – אינם מונעים את האלם, וקולות השאון הציבוריים אינם חודרים לאותו מרחב פרטי ופנימי של דומיה. זהו עולם שאין בו הבדל בין לונדון ללוב, ובין מזרח למערב משום שההבדלים קורסים ומתאינים. האמירה 'אין אנאלוגיות ואין פאראללים' מזכירה את קריאתו של פייארמן 'מוות הוא מוות'; אמירה זו מערערת על עצם האפשרות להסמלה ולייצוג. עם זאת, ככל שתיאור השתיקה מתפרט לפרטים מתברר כי הוא נובע לא רק מקיומם של עולמות הדומייה הפנימיים, שדבר מן החוץ אינו חודר אליהם ושאינם ניתנים לייצוג אלא מעמדה עקרונית של איפוק ושל סירוב. בפסקה הראשונה נדמה היה כי גבולותיהם של עולמות הדומייה הפנימיים כה מוחלטים עד כי דבר מן הפולמוסים הפוליטיים-תרבותיים אינו יכול לחדור אליהם. זוהי אמירה מפתיעה בהקשר הפובליציסטי משום שברנר היה מעורב בפולמוסים תרבותיים רבים, שאותם עורר ובהם השתתף ללא היסוס. כיצד אפשר להסביר את התיאור שלו את הפולמוסים האלה כדבר שאינו חודר אל פנימיותו? ואכן, בפסקה השנייה מתברר כי ברנר ספוג כולו בהוויית האכזריות, הקהות והרמיה העצמית, שעוררה את הפולמוסים מלכתחילה. הוא אינו מנותק מהמציאות אלא שוקע בעל כורחו בניוול הסובב אותו. אל מול האכזריות, הקהות והרמיה הוא מרגיש צורך עמוק לא לנהום מכאב ולא לנאוק מייאוש. ברנר רומז בכך לשירו של ביאליק 'כוכב נדח', שנכתב בשנת 1899. השיר הרטורי מתאר את חיי האדם בגטו במילים קשות:

חיים בלי תוחלת, חיי רקב נמקים
צוללים כעופרת, טובעים במחשכים;

106 ברנר, 'מלונדון, מלוב, וממקומות אחרים', בתבים, ג, עמ' 163.

חַיִּי כָּלֵב רָעֵב אֶסּוּר בְּשִׁלְשֻׁלַת -
הוֹי, אֲרוּרִים אַתֶּם, חַיִּים בְּלִי תוֹחֶלֶת!¹⁰⁷

ביאליק משווה את חיי העם לחיי כלב רעב אסור בשרשרת, ובכך מציג חייו של היהודי כיצוריים (creaturely), בלשונו של נעם פינס, כלומר כתת־חיים המנוגדים לחיי אנוש.¹⁰⁸ דומה שבאמצעות הרמיזה לביאליק, ברנר מממש את התפיסה היצורית המוצגת ב'כוכב נדח'. אולם למעשה הוא מתרחק מהתיאור של הכלב כפיגורה (חיי כלב) ומזהה את היסוד היצורי הקיים בתוכו, היסוד שרוצה לנהום ולנאוק אל מול השיממון והאבדן. בסיום הפסקה השנייה נדמה כי השתיקה היא סירוב מכוון לנהמה הכלבית. השתיקה, היכולת לא רק לא לנבוח ולא לנהום, אלא גם לא לדבר - 'והגה אינך מוציא' - מתגלה כאן אולי כמימוש העליון של האנושי. מאמר פובליציסטי זה מאיר את האלם ואת ההשתתקות של ירמיה פייארמן בסיום של בחורף. אלה מגוננים עליו מפני התערטלות כוזבת ומסוככים על הגרעין הפנימי ביותר של ה'אני'. את הערך של השתיקה הזאת - כערך אסתטי, כעיקרון פסיכולוגי וכעיקרון ייצוג מודרניסטי - הבין ברנר לראשונה בבחורף, אולם הוא המשיך לחשוב על מעלותיה וחסרונותיה ועל מנגנוני הגילוי והכיסוי הכרוכים בה ברבות מיצירותיו הגדולות.

107 ח"נ ביאליק, **שירים**, דביר, אור יהודה 2004, עמ' 162.

Noam Pines, *The Infrahuman: Animality in Modern Jewish Literature*, State University of New York Press, Albany 2017 108