

יהודים, מסאים ושאר חסרי הז'אנר: המקרה של ברנר ותקופתו

דינה בודיץ'בסקי

הקדמה

ב-10 באוגוסט 1911 מסר יוסף חיים ברנר את מסתו "הז'נר הארץ-ישראלי ואביזריהו" לפרסום בעיתון הפועל הצעיר, שהוא עצמו עבד בו באותם הימים, כדי להדוף את מתקפת שאר חברי המערכת נגדו – מתקפה שמקורה בטענתם כי התיאורים הקריקטוריים של מערכת "המחרשה" ברומן מכאן ומכאן כוונו אליהם.¹ אבל לא הפרשה הזאת היא הסיבה למעמדה הקנוני של המסה בתרבות ובספרות העברית כבר יותר ממאה שנה. בנרטיב הקנוני ביותר של תולדות הספרות העברית המודרנית, המוצג בחמשת הכרכים של הסיפורת העברית 1880–1980 מאת גרשון שקד, "הז'נר הארץ-ישראלי ואביזריהו" ציין את רגע הכינון של מסורת כתיבה מקומית חדשה, מסורת ארץ-ישראלית מודרנית.² רגע הולדתו של הסגנון המקומי שהוריש ברנר, אליבא דשקד, מסתכם בשלוש המילים הנאמרות כבר במשפט השני של המסה: "אני אינני ז'אנריסט". והדובר במסה מסביר:

אני, שבכלל איני בא מעולם לספר, אלא להביע, כפי יכלתי ובכל האמצעים שברשותי, ה'מותרים' ושי'אינם מותרים', את הלך-רוחי ואת וידויי-נפשי – אני, כמדומני, יכול להתיחס לשאלה ספרותית זו של הז'אנר הארץ-ישראלי כאיש מן הצד.³

לפי שקד, עמדתו של ברנר כ"לא ז'אנריסט" מאירה את המתח המכונן בתולדות הסיפורת הארץ-ישראלית למן ראשית המאה ועד לשנות השמונים של המאה העשרים. הסיפורת הארץ-ישראלית למן ימיו של ברנר, כותב שקד, התפלגה בין חסידי ה"ז'אנר", אותו

1 סיפור המעשה מתואר אצל עגנון בהרחבה. עיינו, שמואל יוסף עגנון, מעצמי אל עצמי, תל-אביב: שוקן, [1911] 1976, עמ' 130–131.

2 להבחנתו של שקד בין הז'אנר לאנטי-ז'אנר כהבדל שבין הייצוג הנאיבי לאירוני ראו, הסיפורת העברית: 1880–1980, כרך ב: בארץ ובתפוצות, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד וכתר, תשמ"ג. עיינו בייחוד עמ' 34–36: "על ספרות נאיבית וספרות אירונית". גם נורית גוברין דיברה על חיפוש של ברנר אחר "הביטוי האותנטי של המציאות בספרות", אבל גוברין מבינה את ההתנגדות של ברנר לסיפורת ז'אנרית כהתנגדות לתיאור המציאות הארץ-ישראלית, וכשלילת כוחה של העדות הסמוכה. נורית גוברין, ברנר: אובד עצות ומורה דרך, תל אביב: משרד הביטחון, עמ' 179–181.

3 יוסף חיים ברנר, כתבים, כרך ג, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד וספרית פועלים, תשמ"ה, עמ' 569.

סגנון שברנר יוצא נגדו, לבין אומנים בסגנון ה"אנטי-ז'אנר", שאותו הוא ייצג. ספרות הז'אנר ציינה את המסורת הנאיבית שאמרה לייפות את המציאות הארץ-ישראלית. ברנר, לעומת זאת, בהיותו "לא ז'אנריסט", דחה את הייפוי השקרי, ודבק בייצוג מהימן של ההווה המקומית. בעלילותיו הקודרות, שרק ברגעי הסיום מתגנבים אליהם רמזי גאולה, בקשיות המיוחדת של סגנונו ה"מרושל" (בלשון ביאליק),⁴ בפרספקטיבה המיוחדת לו, שבמקום אחר הוא כינה "ריאליות זוחלת, פוטוגרפית",⁵ הציע ברנר קווים לאותו סגנון אנטי-ז'אנרי, שלפי שקד סלל את הדרך לריאליזם הארץ-ישראלי. האנטי-ז'אנר של ברנר סימן את המגמה הנגדית לאידיאל היופי המלאכותי, לרומנים הפסטורליים של תקופת ההשכלה ולמסורת המליצה היהודית הגלותית. האנטי-ז'אנר הביא ייצוג מהימן, חספוס, קשיות וריאליזם. זה היה סגנון מקומי ששיקף באיכויותיו הלשוניות את חוויית החיים של גיבור המהפכה היהודית המודרנית.⁶

התמונה ההיסטורית, כפי שניסח אותה שקד בביקורת הספרות העברית המודרנית, נמעמה את המשמעות הראשונית שהייתה להצהרה של ברנר "אני אניני ז'אנריסט", ואף השכיחה אותה. אולי משום כך שב הטקסט וקורא לפרשניו, ואלו חוזרים ודורשים בו שוב ושוב. כפי שחנה סוקר-שווגר כבר כתבה, משהו בו נותר חמקמק ולא פתור.⁷ החזרה העיקשת לטקסט הזה, כך אני מציעה, מראה כי "הז'נר הארץ-ישראלי ואבזרייהו"

4 חיים נחמן ביאליק, "טעות נעימה", כל כתבי ח"נ ביאליק, תל אביב: דביר, תשכ"ד, עמ' רעח-רעט.
 5 יוסף חיים ברנר, כתבים, כרך ב, תל אביב: הקיבוץ המאוחד וספרית פועלים, תשל"ח, עמ' 1,267.
 6 החלוקה הדיכוטומית של שקד עורערה מכיוונים רבים. הולצמן אומנם אימץ את ההבחנה העקרונית, ואף זיהה את הסגנון הז'אנרי עם הפואטיקה המיפה, אך חלק על תקפותה של ההבחנה לתיאור המציאות הספרותית של ימי העלייה השנייה (אבנר הולצמן, אהבת ציון: פנים בספרות העברית החדשה, ירושלים: כרמל, תשס"ו, 2006, עמ' 172-176). יגאל שוורץ, חנן חבר ושי גינזבורג ערערו, כל אחד בדרכו, על תקפותה של הדיכוטומיה בין ז'אנר לאנטי-ז'אנר ובין הנאיבי לאירוני, והראו כיצד הניגוד בין הז'אנר לאנטי-ז'אנר כושל בניסיונו להמשיג את המתחים האידיאולוגיים האמיתיים שעמדו בתשתית צמיחתה של הספרות הארץ-ישראלית. שוורץ הציע ששתי חטיבות הספרות הללו מייצגות בסימביוזה משוכללת את סיפורו של הנציג המובהק של הממסד הציוני (יגאל שוורץ, מה שרואים מכאן: סוגיות בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה, אור יהודה: כנרת-זמורה-ביתן דביר, 2005, עמ' 140); חבר טען כי האנטי-ז'אנר מצטרף לסיפור הז'אנר ושותף לתכליתו ההיסטורית, אך במקום לעשות זאת באמצעות ייצוג מיפה הז'אנר של ברנר "מבקש ייצוג שמצמצם ומוריד ערך" (חנן חבר, הסיפור והלאום: קדימות ביקורתיות בקאנון הסיפורות העברית, תל אביב: רסלינג, 2007, עמ' 53); וגינזבורג ערער על תוקפן האנליטי של שתי הקטגוריות, וביקש להראות כיצד הן קורסות תחת עצמן וכושלות בהמשגת הספרות הלאומית [שי גינזבורג, "ספרות, טריטוריה, ביקורת: ברנר והז'אנר הארץ-ישראלי", תיאוריה וביקורת 30 (אביב 2007), עמ' 39-58]. עם זאת, מרבית החוקרים לא חלקו על מה שגם שקד עצמו זיהה באנטי-ז'אנריים של ברנר: העמדה האפירמטיבית של המבקר המחויב, הרואה ערך פוזיטיבי בז'אנר "אמיתי" ובספרות המושתתת על עקרון ההלימה בין הצורה למקום. במאמר שפורסם לאחרונה נתן אייל בסן תוקף מחודש ומפתיע לגישה זו, בהציעו פרדיגמה חדשה לפרשנות העמדה הספרותית של ברנר – שהוא כינה חולשה אפירמטיבית ("affirmative weakening"). ברנר, כתב בסן, לא דוחה את הז'אנר הארץ-ישראלי אלא מעמיד מודל ז'אנרי טריטוריאלי משלו, האומר "ז'אנר ארץ-ישראלי חלש". עיינו, Y. H. Brenner, "Affirmative Weakening: Eyal Bassan, and the Weak Rethinking of the politics of Hebrew Literature", *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice* 19, 1 (May 2014), pp. 40-61
 7 חנה סוקר-שווגר, "משפחת המזוהמים, או: 'עצבים ואבזריהם' אצל ברנר – הבזוי והנשגב", איריס

נושא עימו עלילה אחרת וסיפור שטרם נכתב. סיפור זה הוא עניינו של המאמר הנוכחי. הפולמוס היסודי העולה מבין דפי המסה על הז'אנר הארץ-ישראלי, כך אטען, הוא פרק השיא בעלילה גדולה יותר, שעיקרה המהלך הסגנוני-אסתטי שבו נכרך ביסוסו של המרכז הארץ-ישראלי בפלשת'נה בראשית המאה העשרים. מה שהעסיק את ברנר במסה זו היה גורלו של הסגנון יליד תקופת הנדודים של ראשית המאה, הסגנון המסאי שהיה נשמת אפה של הפואטיקה הברנרית המוקדמת ושל הפרוזה העברית הצעירה בת הזמן. סגנון זה הוא שעמד למבחן בשעת המהפכה התרבותית שהסתמנה כשעלה המרכז הספרותי בארץ ישראל – והוא נחל כישלון. המסה על הז'אנר הארץ-ישראלי, כך אטען כאן, הייתה שירת הברבור של המודרניזם המסאי יליד המהפכה היהודית של ראשית המאה, שכן, מסיבות הקשורות במהלכים הפוליטיים שעיצבו את הזירה התרבותית בפלשת'נה בעשור השני של המאה העשרים, דעך המודרניזם העברי הראשון, והסגנון המסאי שקע במהרה. זאת ועוד, ברנר היה הסופר אשר – "לרצונו-בעל-כורחו", כפי שנהג לומר⁸ – החיש את שקיעתו של אותו סגנון והלך רוח מסאי.

המאמר יפתח בתיאור האקלים הספרותי שבו הופיעה המסה, ובהתחקות אחר מקורותיו ההיסטוריים ומטעניו הלאומיים של מושג הז'אנר בספרות העברית של ראשית המאה. הדיון במקורות הז'אנר יאפשר לאפיין את יסודותיה של העמדה האנטי-ז'אנרית של ברנר כעמדה מסאית. הכתיבה המסאית זוהתה אצל ברנר באופנים שונים כהוויה אנטי-ז'אנרית, ועמדה אנטי-ז'אנרית זו הייתה אנלוגית להוויה היהודית עצמה. העמדה האסתטית המסאית, האנטי-ז'אנרית, נשאה אפוא משמעות פוליטית, וניצבה בלב הפולמוס על דמותה של המהפכה היהודית הספרותית המודרנית – פולמוס שהוכרע לרעתה. חלקו האחרון של המאמר, העוסק בשנים 1919–1921, תקופת הפרסום של ירחון האדמה בפלשת'נה, מראה באיזו מהירות הודחקה אותה עמדה מסאית – בידי ברנר עצמו, כאמור, וביתר שאת בידי ממשיכיו – ומאיר בדרך זו את היסודות הפוליטיים ההיסטוריים של המהלך הסגנוני של הסיפורת הארץ-ישראלית לאחר מלחמת העולם הראשונה.

"ז'אנר" ומהרסיו (המסאים)

כשברנר דיבר על ז'אנר ב־1911 טרם גובש מובן מוסכם בעברית הקרוב למובנו היום. בשלהי המאה התשע-עשרה, אצל פרישמן, ביאליק ואחד העם (אשר גינזבורג), המונח הקרוב ביותר לז'אנר שנמצא בשימוש היה דווקא "מקצוע"⁹. מושג זה שיקף את התפיסה

פרוש, המוטל צמיר וחנה סוקר-שווגר (עורכות), הספרות והחיים: פואטיקה ואידיאולוגיה בספרות העברית החדשה. למנחם ברינקר, ביובל'ו, ירושלים: כרמל, 2011, עמ' 548.

8 "לרצונו-בעל-כורחו" היה מטבע רווח במילונו של ברנר, שהצביע על הגבול המטושטש בין דטרמיניזם לבחירה. מנחם ברינקר, עד הסמטה הטבריינית, תל אביב: עם עובד, 1990, עמ' 185–186.

9 פרישמן היה בין הראשונים שנקב מונח זה לעיתים קרובות, בדיוניו על ז'אנרים ספרותיים ומדרגיהם

בת הזמן של הסוגים הספרותיים כמיומנויות שיש לרכוש בדרך של למידה מהמודלים האירופיים וחיקוקם, תהליך שאמור היה להפוך את הספרות העברית לספרות לאומית מודרנית.¹⁰ אבל כבר בראשית המאה העשרים נדחה ה"מקצוע" ממילון מושגי הספרות העבריים; יותר ויותר אנחנו פוגשים את מקבילו: ה"סוג". ה"סוג", שציין בספרות המאה התשע-עשרה מינים בטבע (צמחים, בעלי חיים ומחלות), שימש בראשית המאה להבחנה בין קונסטרוקציות ספרותיות. "על סוג 'המליצה' נחשבים גם הפתגמים, [ו]המכתמים", כך כתב ביאליק, ובמכתב לברנר בנוגע לפרסום יצירתו "ערב ובוקר" בהש"ל עירב את ברנר בלבטיו כעורך, וכתב לו: "אגב, מתקשה אני בהגדרת ה'סוג', מחזה, ציור, אטיוד פסיכולוגי וכדומה מן הגדרות, שנוהגים לציין בדפוס".¹¹

שאלת המונח "סוג" מן השדה הסמנטי של הביולוגיה לזה של הספרות הייתה שלובה בתהליך רחב יותר בשיח הספרות העברית: כיבושה של המטפורה האורגנית את הדמיון הספרותי.¹² גם את הסופרים שרחקו מהיות אומני ז'אנר טיפוסיים קשרה זה לזה התפיסה בת הזמן של האומן הלאומי כמי שמקיים זיקה אורגנית למקור הנביעה של האומה ושל הספרות, כפרי של הסימביוזה שבין האומן לאומה. האומן האולטימטיבי מתואר לא אחת כמדיום – פסל קדמון, בלשוננו של ביאליק – שאינו רק מספק ידע על אודות המציאות אלא חושף אותה לאשורה, ובכך מעשה הכתיבה שלו מקבל מובן של עמל גופני.¹³ המטבעות החוזרים בדיונים על ספרות לאומית "בריאה": "חוסן", "שורשיות"

(לדיון נרחב ביחסו ל"מקצועות" הספרות ראו, איריס פרוש, קנון ספרותי ואידיאולוגיה לאומית: ביקורת הספרות של פרישמן בהשוואה לביקורת הספרות של קלזנר וברנר, ירושלים: מוסד ביאליק, 1992, עמ' 105–118). אחרי פרישמן אנו מוצאים את המונח "מקצוע" בשימוש נרחב בין היתר אצל ביאליק ואצל אחד העם. ביאליק, למשל, כינה את שירת התחינה היהודית "מקצוע גדול" (ח"נ ביאליק, שירתנו הצעירה, אודסה: אחיאסף, תרס"ז, עמ' 73), ובמקום אחר אמר ש"בכל מקצוע של יצירה ספרותית, היו [...] שעות של עליה שעות של ירידה" (ח"נ ביאליק, לכנוסה של האגדה העברית, אודסה: אחיאסף, תרס"ח, עמ' 20).

10 הדבר משתקף היטב בדבריו של אחד העם (אשר גינזבורג), שהתירעם בשנת 1903 על מצבה של הספרות העברית: "איה מקצוע אחד בחכמה או בשאלות-החיים שהגיעה בו ספרותנו בתקופה האחרונה לשלמות ידועה עד כדי להדמות דמוי כל שהוא לספרותם של אחרים?" (אחד העם, אחיאסף, לוח עשירי, תרס"ג).

11 ח"נ ביאליק, איגרות ביאליק, כרך ב, תל-אביב: דביר, תרצ"ח, עמ' סו; ח"נ ביאליק, הספר העברי, ירושלים: מוסד ביאליק, תש"ז, עמ' 38.

12 אמיר בנג'י וחנן חבר כבר הציגו על יסוד זה את המפנה המזוהה עם ביקורת ספרות התחייה. הגוף הפוליטי הלאומי, הם כתבו, נתפס מעתה כגוף קדמוני שהביקורת הספרותית מגדירה אותו כמהות אורגנית. עיינו, אמיר בנג'י וחנן חבר (עורכים), ספרות ומעמד: לקראת היסטוריוגרפיה פוליטית של הספרות העברית החדשה, ירושלים: מכון ון ליר, 2014, עמ' 36.

13 ביאליק, למשל, תיאר את מנדלי כפסל קדמון החושף את פסיליו מצור הסלע, מקיים מלחמה ראשונה עם החומר וקולט את ריח השורשים התחתונים (ח"נ ביאליק, "מנדלי ושלושת הכרכים", כל כתבי ח"נ ביאליק, תל אביב: דביר, תשכ"ד, עמ' רמ-רמא), שלום שטרייט כתב שמנדלי מצא "את המילה המיוחדת והעצמית שאינה נופלת מאומה מן העצם המוחשי עצמו, חתר והבקיע את הדרך אל עצמותם של הדברים מבעד לכל קרום וקליפה" ["ריאליזם", רביבים ו (תרע"ט), עמ' 47], וברנר כתב על ביאליק שהוא "חקק את מבטו בשיש", וכינה את שירתו "בריאות גמורה", "בהירות של חוסן כביר ועצמה עתיקה" (ברנר, הערה 3 לעיל, עמ' 246).

ו"ריאליות", משקפים את עלייתה של תפיסה חדשה של הספרות והשפה הלאומיות, כנביעה אורגנית מגוף האומה עצמה.¹⁴

לספרות היה תפקיד חיוני בשיבה אל הטבע ובחיבור מחדש של חיי היהודים אל האדמה. הערכים הספרותיים שנבעו מן המהפכה הזאת אמרו להפוך את הספרות, ממש כמו את האומה עצמה, לספרות בריאה, הווה אומר גופנית, פורייה ומקומית. מכאן בא גם האידיאל הלאומי הרומנטי של הז'אנר, ציור ההווי, שהיה נדבך הכרחי בתהליך התחייה הלאומית. באותם הימים לא ציין המונח "ז'אנר" דרמה או אפוס, אלא סגנון לאומי – רוסי, גרמני או ארץ-ישראלי. ברנר כתב, למשל, שהידיש יכולה להוליד ז'אנר פקחי, חריף וגם לבבי, אבל אינה כשירה לאסתטיות נשגבה.¹⁵ ב-1917 כתב נתן ביסטרצקי שמאפו היה יוצרו של ז'אנר חדש, מקיף ואפי בספרות העברית.¹⁶ הוראת המופעים של "ז'אנר" באותם הימים קרובה להוראתם בימינו, אך לא זהה לה. הז'אנר אז קרוב למובן שנתן ביאליק לנוסח של מנדלי: מעין מכלול סינתטי של לשון, סגנון, הלך רוח והווי לאומי. ולכן, באותה המידה שהמילה סימנה נוסח ספרותי לאומי, היא יכלה לציין הווי חיים מקומי ואידילי. אצל ברנר עצמו, הגיבור "אובד-עצות" במכאן ומכאן, הפוגש פועלים עבריים ורכבים על חמורים ומטפחות לבנות על ראשיהם, מפטיר בהתפעלות ספוגת אירוניה למראם "ז'אנר!" דהיינו, הגיבור רואה לפניו ציור אורינטליסטי.

אנו רואים באיזו טבעיות מדלג המושג בין הלאומי לאסתטי, וחושף בבירור את מה שדרידה הגדיר סימפטומטי ויסודי לתפיסת הז'אנר הספרותי בכלל. הז'אנר, כתב דרידה, נתפס מצד אחד באנלוגיה לעולם של החוק, ובה בעת הוא מדומיין כמה ששייך לטבע, כמין ביולוגי. על קרבה זו מלמדת בבירור שייכותו לשדה הסמנטי של החיים האורגניים (למשל במונחים המציינים מין, ילודה וקרבה משפחתית: *gender, generation, engender*). הוא מתקיים על התפר שבין הטבע לחוק, כיצור היברידי המסווה תמיד את הפרדוקס של אי-זהותו, או בניסוח חלופי, הז'אנר הוא חוק המסרטט גבול, מורה "עשה" ו"אל תעשה", ואוסר להסתכן באי-טוהר.¹⁷

ואכן, האקלים הלאומי של מפנה המאות מגלה בחדות עד כמה מהותית הדאגה לטוהר בשיח על הז'אנר. את אידיאת הז'אנר הארץ-ישראלי ירשה התרבות העברית בראש ובראשונה מן התרבות הרוסית, שהבליטה את ערכם של תיאורי ההווי של האדם הרוסי בציור ובספרות הרוסית ("הווי", "ביט" ברוסית, היה התרגום המקובל ל"ז'אנר" הצרפתי).¹⁸ לא במקרה, השיח על הז'אנר ברוסיה היה ספוג רעיונות אנטישמיים על

14 אף ברנר עצמו נתן הד לתפיסה זו בראשית העשור השני (כשדחה את היתכנותה במציאות היהודית), בתארו את הספרות כברייה "שהולכת ומתפתחת מאליה ושואבת כוחות חדשים [...] מלאה זרמים שונים, [...] ורוח לאומי-יצירתי אחד מרחף עליה" (ברנר, הערה 3 לעיל, עמ' 237).

15 יוסף חיים ברנר, כתב'ים, כרך ד, תל אביב: הקיבוץ המאוחד וספרית פועלים, תשמ"ה [תרע"ד], עמ' 1,624.

16 נתן ביסטרצקי, "אברהם מאפו", העמם (1917/12/20), עמ' 23.
17 Jacques Derrida and Avital Ronell, "The Law of Genre", *Critical Inquiry* 7, 1 (Autumn 1980), pp. 56-57

18 נטשה גורדינסקי, בדיונה במושג ה"ביט" (быт) בתרבות הרוסית, בחנה גם את דבריו של רומן יעקובסון על ולדימיר מאיאקובסקי והביט הרוסי, שגם מהם עולה היחס השלילי אל הסגנון,

השתלטות היהודים על התרבות הרוסית ועל כרסומם בלשד היצירה הלאומית. היו שאמרו כי היהודים, כסוכנים של מודרניזם ואוונגרד סגנוני, הכריזו מלחמה על הז'אנר הרוסי. יתרה מזאת, בדיונים האלה אף נרמזו שהיהודים תופסים דווקא את עמדת המבקרים. במילים אחרות, המבקרים היהודים סוכני המודרניזם היו אויבי האומנות הרוסית הלאומית. בעיתון היהודי הפטרבורגי הד הזמן שואל הכתב יהודה סולודוחה את מרואיינו, סופר רוסי, "כמה מן האמת יש בשמועות שכל המבקרים התיאטרוניים הם יהודים וכי היהודים הם מראשי הלוחמים נגד תיאורי החיים הרוסיים בספרות ונגד הז'אנר הרוסי".¹⁹ אם יש מתח מובנה בין ז'אנר לבין מבקר, כמשתמע מן הדברים האלה, אזי הוא נעוץ בכך שבניגוד לז'אנר כקונספציה אורגנית, המבקר נתפס כיסוד א-טריטוריאלי, נטול מהות משל עצמו. תפיסה כזאת של המבקר חשובה לדיון כאן, בברנר ובאותה הצהרה שלו: "אינני ז'אנריסט", שבהקשרה המקורי ביטאה עמדה הפוכה ממש לזו ששקד זיהה בה. שורשיה של ההצהרה הזאת, שבדיעבד הובנה כביטוי להעדפה של סגנון ייצוג מקומי, מחויב, ריאליסטי ומחוספס, נטועים אפוא בשיח האירופי ובתפיסה בת הזמן של העמדה האנטי-ז'אנרית כעמדה רפלקסיבית ומודרניסטית, א-טריטוריאלי, בלתי לאומית ונטולת שייכות – ולכן גם יהודית.

גם יהודים, לרבות סופרים עבריים, נטו לא אחת לזהות את המבקרים עם היהודי הטיפוסי מעולם הדימויים האנטישמי. הירש דוד נומברג כתב על הפיזיונומיה של המבקר כך: "הפנים המקומטים, העיניים המפיקות רוע לב, העט האחוז בין השיניים והסנטר החד, עשו את המבקר למעין מפלצת אמתית. מכשפה ארורה לבושה מכנסיים".²⁰ גרשום שופמן כינה את מבקרי השלח "תולעים ספרותיים", ורמז לרפלקסיביות חולנית ("יהודית") באומרו שמבקר טוב מבין את מלאכת היצירה "מבפנים", מניסיון ומחוויה. במצבה האידיאלי הביקורת גוברת על המרחק, כך כתב, ועליה לפייס בין החוויה היצירתית והמחשבה.²¹ טיפוס "המפלצות במכנסיים" שעמד לנגד עיניהם של תוקפי המבקרים הוא טיפוס ספרותי מסוים; המבקר כנציג המודרניזם הקוסמופוליטי, האנטי-לאומי.

באותן שנים, שבהן עברה הפרסונה של המבקר האירופי מיסטיפיקציה והוא ניצב כסמל היהודי חסר השורשים, מהרס הז'אנר, ניצבה המסה כסמל האולטימטיבי של ביקורת הספרות והתרבות בעידן המודרני. המסה אומנם נולדה לראשונה בצרפת של המאה השש-עשרה – בהופעת שלושת כרכי המסות של מישל דה מונטן (הוא שנתן לראשונה את השם "מסות", *Essais*, לתיאור חיבורי ההגותיים בגוף ראשון על תופעות ורגשות אנושיים). אך למן המחצית השנייה של המאה התשע-עשרה, ובמיוחד בגרמניה,

הנתפס כסטטי ושבלוני. גורדינסקי הראתה כי אף שה"חולין" אצל גולדברג שימש כתרגום של "ביט", נראה כי אנשי זמנו של ברנר נהגו לתרגמו למושג "ז'אנר", מקבילו הסגנוני הצרפתי של הביט הרוסי. עיינו, נטשה גורדינסקי, "כתיבה מסאית כאמנות החולין: הפולמוס של לאה גולדברג עם התרבות הרוסית", מנכאן י"ד (מרץ 2014), עמ' 230.

19 יהודה סולודוחה, "להמאורע במסבת הסופרים בפטרבורג", הד הזמן (24/3/1909), עמ' 2.

20 הירש דוד נומברג, "המבקר והאסתטיקן", רשפים III, כ-כה (תרס"ט), עמ' 24.

21 גרשום שופמן, "תולעים ספרותיים", דוד פרישמן (עורך), ספרות: מאסף לספרות היפה ובקרת, כך ב, ורשה: ספרות, תרס"ט, עמ' 127-130.

חווה המסה מעין לידה שנייה, וזכתה למעמד של השקפת עולם ושל צורת החיים ה"מסאית". צורת הכתיבה המסאית ביטאה את תגובת הנגד לפוזיטיביזם של הנאורות, שהכפיף את המחשבה למתודה הקבועה העל-זמנית והאוניברסלית. הביקורת הפילוסופית של המסאים הבולטים – ולטר פטר, רודולף קסנר, גאורג זימל וגאורג לוקאץ', ומאוחר יותר רוברט מוסיל, ולטר בנימין ותאודור אדורנו – על האידיאליזם הפילוסופי ועל הפוזיטיביזם של הנאורות, באה לידי ביטוי בצורתם המיוחדת של חיבוריהם. סגנונם, שנטה לפרגמנטריות ולטון אישי התרשמותי, דחה את המחשבה המתודית.²² בנימין, אדורנו, זימל ובני חוגם ביטאו את הרעיון כי על מתודת החקירה לשקף את מבנה החוויה האנושית, ובעידן המודרני, שסימן את המרחק הגובר בין הלשון להוויה ובין האדם לסביבתו, התגלגלה הבדידות לצורת הרפלקסיה המסאית: הנטייה להשקיף כמו ממרחק על תוצרי התרבות האנושית.

המסה הפותחת את הספר הראשון שפרסם גאורג לוקאץ' ב-1910 נפש וצורה נמסרת כמכתב לידיד (קרל פופר), שכותרתו "על טבעה וצורתה של המסה". שם פורס לוקאץ' לראשונה את דיוקן המסה כהוויה רפלקסיבית. לוקאץ' שואל אם גלומה במסה אחדות אסתטית המאפשרת לדבר עליה כסוגה לעצמה, שכן המסה חסרה הן את התוקף הראשוני של הספרות והן את זה של הפילוסופיה. מונטן ואפלטון, הוא אומר, לא נזקקו ליצירה, לציור או לשיר – כלומר, לתיווך – כדי להפנות את שאלותיהם אל החיים. ולעומתם, כותב לוקאץ', המסאי המודרני מדבר על בעיות החיים בטון המתיימר לדבר רק על ספרים, רק על הקישוטים, על פני השטח היפים והלא-חשובים שלהם.²³ לא במקרה קרא לוקאץ' לספרו נפש וצורה, ולמסה עצמה – "על הטבע והצורה של המסה". לוקאץ' ביקש לזקק את הנפש כמהות האורגנית שביסוד הייצוג המסאי – ייצוג שהוא תפס כבלתי אורגני. העיקרון הפנימי המסוגל להתעלות בחשבון אחרון מעל למשניות המטרידה של המסה, סבר לוקאץ', הוא התשוקה (המשיחית) של המסאי לשקם את הזיקה שבין התודעה למושאה ולפייס בין הצורה לנפש. אולי נדמה לנו לעיתים, הוא אמר, שהמסאי בורא את קטגוריות השיפוט שלו מעצמו, אבל לאמתו של דבר, מי שנוטע בו את הקטגוריות הללו אינו אלא שופט הערך הגדול של האסתטיקה, זה שתמיד עתיד להופיע. המסאי הוא המבשר, הוא "יוחנן המטביל היוצא להטיף בשם זה שטרם התגלה".²⁴

המסה המתוארת אצל לוקאץ' תואמת במיוחד את טיפוס "היהודי" בשיח האירופי; גם היא מאופיינת בהיעדר מהות או פנימיות, בהישענות על תוצרי העמל של אחרים, החיים מחוץ למקום ולזמן, בגעגוע לימים רחוקים של אחדות ההוויה ובציפייה נצחית למשיח. ואף שלוקאץ' מתאר כך את המסה ואת המתודה המסאית כבר בשלב הקדם-מרקסיסטי

22 לדיון נרחב על המסה הקונטיננטלית בחוגי המודרניסטים המרכז-אירופיים עיינו, Lane R. Kaufmann, "The Skewed Path: Essaying as Unmethodical Method", Alexander J. Butrym (ed.), *Essays on the Essay: Redefining the Genre*, Athens and London: The University of Georgia Press, 1989, pp. 227–232.

23 György Lukács, *Soul and Form*, Anna Bosstock (trans.), London: Merlin Press, 1974, pp.

3, 9, 15–16

24 שם, עמ' 15–16.

שלו, הלך הרוח המרקסיסטי הוא העולה מתיאורו.²⁵ מרקס הוא שאמר כי היהודי תמיד מתייחס אל המדינה כאל מהות זרה לו, כי הוא מציב מולה, מול המדינה הממשית, את האזרחות המדומינת שלו בלאומיות מדומינת ובכפוף לחוק מדומיין, וכי הוא מתבדל מן המין האנושי ונסוג מן ההיסטוריה כשהוא שם מבטחו בעתיד שאין לו דבר עם עתיד האנושות כולה.²⁶ במילים אחרות: יחסה של המסה אל הסוגים האחרים של הספרות שעליהם היא בונה את פירושה הוא כיחס שבין היהודים (הפרזיטים) ללאומים שביניהם הם חיים.

לוקאץ' לא היה היחיד שהביא את ההקבלה הזאת בין יהודים למסות לידי ביטוי. ב-1913 כתב הסופר ארנולד צווייג לחברו מרטין בובר "כרגע אני שרוי במצב מאוד תאורטי, מאוד מסאי, מאוד יהודי",²⁷ ועוד קודם לכן כתב הפובליציסט הגרמני פביוס שך שבטקסט המסאי היה תמיד צד יהודי מובחן, שכן היהודים התקיימו תמיד באותו מצב מיוחד של עירוב יצירה ומחשבה ללא האידאה הכובלת של השורשים.²⁸ כל דימויה של המסה – שבשנות השלושים של המאה העשרים נראה בשלמותו, למשל, ברומן האיש בלא תכונות מאת רוברט מוסיל – גילם נוודות אפיסטמית, חיים שלא נענים לשום רעיון של זהות. אולריך, גיבור הרומן של מוסיל, מסרב להתחייב לכל דבר בחייו ומסרב להתגבש לכדי מהות קבועה אחת.²⁹ גם עלילתו של הרומן, הבנויה כרצף פיתוחים עלילתיים של חיים אפשריים, מגלמת את קדימות החיים שבמחשבה לחיים הממשיים. צורת חיים כזאת בדיוק, שמוסיל קורא לה "מסאית", הייתה לפי קרל מרקס "יהודית".

אשוב כעת אל ברנר. כאמור, בשנת 1911, מקץ שנתיים לשיבתו בפלשתינה, חזה באידיאל החדש של עיגון הסגנון העברי החדש במקום ונוכח בשינוי צורת החיים היהודית – לא רק של היהודים עצמם אלא של תרבותם, ספרותם ושפתם. אז הוא פרסם את המסה הקצרה "הז'נר הארץ-ישראלי ואביזריהו". המסה פותחת בהבטחה לדבר על הז'נר כ"איש מן הצד", הרומזת באירוניה לציפייה החדשה לעלייתו של מבקר מקומי, שורשי ("האם אינך מצטער על מה שעדיין לא נתגלה בספרותנו גם המבקר הארץ-ישראלי"). בהמשך מבקר

25 ג'ודית באטלר מסבירה כי מושג הנפש על משמעויותיו הרומנטיות לא הלם את התאוריה הספרותית המרקסיסטית שלוקאץ' הציג בשנים מאוחרות יותר, וכי הוא שפניה את מקומו לדיון בתודעה. על כך ראו בפתח הדבר שלה למהדורה האחרונה של חיבורו, שם, עמ' 1-15.

26 Karl Marx, "On the Jewish Question", Robert Tucker (ed.), *The Marx-Engels Reader*, New York: Norton & Company, [1843] 1978, p. 27

27 Nicolas Berg, "Essay", Dan Diner (ed), *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*, vol. 2, Stuttgart/Weimar: Auftrag der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, 2012, p. 268. התרגום שלי, ד"ב.

28 שם, שם.

29 רוברט מוסיל, האיש בלא תכונות, כרך א, מגרמנית: אברהם כרמל, תל-אביב: שוקן, 1989, עמ' 215-212.

ברנר את כל רעיון הספרות ה"מקומית", ולבסוף שוטח את התוכנית הספרותית שלו. ליתר דיוק, הוא מתאר הוויה של "לא ז'אנריסט":

אם צדקתי בשפטי ואם לא, אף זה נכון אשר אמרתי: אני אינני ז'אנריסט. בכל מה שאני כותב מזמן לזמן, בין ברשימות עתוניות ובין בצורה סיפורית, וכתבי מארץ-ישראל במשמע, אין אני מתכוון לא רק לא להורות את אמיתותי, אלא גם לא לתאר את החיים כמו שהם, כמו שהם נראים למסתכל אובייקטיבי וצלול-דעת. אלא מה? אומר לך ישר: מכתבים, פשוט, אני כותב לחברי הקרובים על חיי אדם שכמותי מאז ועל רגשותיו (בשנים האחרונות: בארץ-יהודה). היפלא, איפוא, בעיניך, אם אותו המכתב הארוך [מכאן ומכאן, ד"ב], שהדפסתי לפי חדשים אחדים, העירני, או יותר נכון, הכריחני לכתוב עוד גם מכתב קטן [הז'נר הארץ-ישראלי ואביזרייהו, ד"ב]?³⁰

כאן מדבר אלינו ברנר המסאי. כמו בנימין, שלדידו הצורה המסאית ביטאה את ביקורת המתודה בעידן שבו החיים הפכו חסינים להכללות,³¹ אומר ברנר שאין בכוונתו להורות ולהראות, והוא דוחה את היומרה לאובייקטיביות לטובת ההתרשמות החווייתית. כמו לוקאץ', ברנר מוסר את התרשמויותיו במכתב לידיד, והופך את המכתב לאתוס של יצירה. כמו המסה למוסיל, המכתב אצל ברנר מביא לידי ביטוי את חוויית הארעיות של מי שחי במעבר ומתבונן על החיים מן הצד, תמיד זמני ולא הכרחי ("בשנים האחרונות: בארץ-יהודה"), וכמו אולריך, גיבורו של האיש בלא תכונות, הוא חשדן כלפי כל מה שיש לו תוקף של ממשות ודוחה את הממשות מפי הוויה שבדמיון ובשפה. לבסוף – ולנקודה זו אידרש ביתר הרחבה לקראת סוף הדיון – הדובר מציג את מכתבו על הז'אנר הארץ-ישראלי כמכתב שהוכרח להוסיף למכתב האחר שלו, הרומן המסאי מכאן ומכאן, משל היה "תולעת ספרותית" קטנה, לשון שופמן, גוף המכרסם בטקסט השלם. ספק אם היה אפשר לייחס את שלל המשמעויות הללו לפסקה בודדת אלמלא הייתה העמדה המסאית הזאת, עמדה שפיתוחה וגילויה יידונו בחלק הבא, כה עקבית ויסודית אצל ברנר. עמדה זו דגלה ברפלקסיביות כצורת חיים, כאימפולס אומנותי וכאופן של חוויה, הוויה שעליה נסבו כל יצירותיו בראשית העשור הראשון בפלשתינה, ושעל אפשרותה הוא ניהל את המאבק העיקש – והכושל בחשבון אחרון – על גבי דפי הפועל הצעיר במסתו.

30 ברנר, הערה 3 לעיל, עמ' 573. ההדגשה במקור.

31 Walter Benjamin, *The Origin of German Trauerspiel*, Howard Eiland (trans.), Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 2019, pp. 3-5. להרחבה על האופן שבו תפס בנימין את המסה ראו: Richard Wolin, *Walter Benjamin, an Aesthetic of Redemption*, Berkley, Los Angeles and London: University of California Press, 1994, pp. 84-89.

נדודים, רפלקסיה וכתביה בארץ יהודה, 1909-1913

המעבר של ברנר לארץ ישראל בשנת 1909 היה אירוע חשוב לספרות העברית. שמו באותם הימים כבר הלך לפניו כאחד הסופרים הצעירים, המבטיחים והנמרצים של זמנו, ומאחוריו עמד ניסיון עשיר כעורך של שני כתבי עת, כמחברן של כמה יצירות פרוזה רחבות היקף, כמבקר וכפובליציסט פורה. מי שהיה הבטחה צעירה בשדה הספרות העברית פגש בסצנה הספרותית של היישוב העברי בפלשתינה, שעשתה באותם ימים את צעדיה הראשונים, וכל זה בעידן של תקווה חדשה: לא רק תקווה לצמיחתו של מרכז ספרותי עברי ארץ-ישראלי, אלא, כאמור, כמיהה למאורע סגנוני חדש, שיבשר את שובה של המילה העברית למקום מולדתה. סגנון קלאסי, מקומי, "ז'אנרי", הפוגש את קרקע הלאום במקום לידתו וגידולו. אך טבעי היה שיטל על ברנר התפקיד לממש את המהלך הזה.

אבל עד מהרה התברר שלא כל התקוות הללו עתידות להתגשם: ברנר אומנם יצר ופעל ללא לאות במקום החדש, כסופר וכאומן, כעורך וכמוציא לאור, הוא יזם את הוצאתם של קבצים ספרותיים חדשות לבקרים, כתב והחווה את דעתו על כל דבר ועניין, והיה לדמות הדומיננטית ביותר ביישוב העברי במהלך ביסוסו של מרכז ספרותי ארץ-ישראלי,³² אך עם זאת, יצירותיו מן השנים הללו עוררו תגובות מעורבות, בראש ובראשונה בגלל האופן שבו ייצגו את החיים בארץ ישראל. מטבעות הלשון המפורסמים שברנר טבע ביצירותיו, כמו כינויו לירושלים במכאן ומכאן "אטליז הקודש", והתעקשותו שארץ ישראל (שאותה חזר וכינה למורת רוחם של קוראיו "פלשתינה") אינה אלא המשך גלות, כל אלה עיצבו את דמותו של ברנר בתודעה הציבורית כסופר מתריס, ובמילותיו-הוא: "הבכין הידוע" שמוציא את דיבתה של ארץ ישראל רעה.³³ הביטוי הגלוי ליחסו של ברנר לסגנון הארץ-ישראלי הז'אנרי היה בסירובו לספק תיאורי הווי פסטורליים של החיים בארץ ישראל ושל יושביה האקזוטיים.

לסגנון שכונה "ז'אנר ארץ-ישראלי" היו מהלכים רחבים ביישוב העברי, וברנר מנה במסתו כמה ממיצגיו הבולטים: זאב יעבץ, יהושע ברזילי (אייזנשטט), מאיר וילקנסקי, משה סמילנסקי, שלמה צמח, דוד שמעונוביץ ואלכסנדר זיסקינד רבינוביץ (אז"ר). אצל מרבית הסופרים הללו לא נמצא עוד את דמות הגיבור כסופר צעיר, שהתבססה בשנים הללו בספרות העברית באירופה. ביצירתם מתעצבת דמות הסופר כתייר בקולוניה, המדווח על רשמיו ביומן מסע, ומסרטט במסעו את מפת הארץ החדשה. לעולם מלאכת הכתיבה אינה מושכת את תשומת הלב אל עצמה. אדרבא, כדי לכתוב מגבש המחבר המובלע

32 על הדומיננטיות של ברנר בעיצוב המרכז הספרותי הארץ-ישראלי קראו: זהר שביט, "תקופת ברנר", החיים הספרותיים בארץ-ישראל 1910-1933, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1982, עמ' 72-28; הולצמן, הערה 6 לעיל, עמ' 172-176.

33 מתוך מכתבו של ברנר ללחובר, אוגוסט 1909. מנחם פוזנסקי (עורך), אגרות י"ח ברנר, כרך ב, תל אביב: דבר, תש"א, עמ' 24. לעניין התקבלות יצירותיו הארץ-ישראליות הראשונות של ברנר עיינו במבוא של יצחק בקון לאסופה יוסף חיים ברנר: מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו, יצחק בקון (עורך), תל אביב: עם עובד, תשל"ב, עמ' 18-19.

פרסונה של לא־סופר – למשל תייר, חלוץ או "ליד עברי", כדמות התייר במושבות של "ימי ביכורי ענבים" מאת ברזילי, כדמות המספר בן המקום חווג'ה מוסה בסיפוריו של משה סמילנסקי, או כדמות המספר באידיליה "מולדת" של שמעונביץ. מסירת הרשמים נעשית, כביכול, בטבעיות, בשפה ובסגנון פשוטים, כעדויות אותנטיות ובלתי מסוגנות ההולמות את פשטות ההווה הארץ־ישראלית. הסגנון הזה היה נאיבי לא רק במובן ששקד ייחס לו, קרי, בכך שייפה את המציאות, אלא גם במובן השילרי, ככזה המושתת על זיקה בלתי מתווכת בין תודעת האדם לטבע ובין השפה להוויה.

משמעות המהלך הסגנוני הזה ליוצר כברנר הייתה הרת גורל, שכן דווקא הרפלקסיה על מעשה הייצוג הייתה היסוד החדש והמודרניסטי ביצירתו המוקדמת וביצירת הסופרים בני חווג. די אם נזכיר את הטיפוס הנפוץ של דמות הגיבור כסופר, כרושם רשימות, משורר או פיליטוניסט, הן ביצירותיו והן ביצירותיהם של גנסין ושופמן, וכן אם נזכיר את מרכזיות השיחה כזירת ההתרחשות העיקרית של הסיפורת בת הזמן. הערנות המטא־לשונית הייתה בנשמת הפרוזה העברית המודרניסטית, בטרם נדידת הספרות העברית לארץ ישראל. שינוי המקום, ועימו הצפייה לייצוב זיקתה של העברית לנוף הריאלי, איימו להחריש את התהודה שאוצרת המילה עצמה ולהכפיפה לשלטונו הבלעדי של המסומן.

עוד לפני התיישבותו בפלשתינה, וביתר שאת לאחר מכן, חזר ברנר ואמר כי יצירתו אינה בת המקום. אין הכוונה שיצירתו מתיימרת לאוניברסליות או שהיא חותרת לייצוג המציאות בכל זמן ובכל מקום, אלא שהמציאות והחוויה שהוא משקף היא דווקא פרטיקולרית וקונטינגנטיות – ומה שייחודי ופרטיקולרי לאותה הוויה לשונית, היסטורית ודורית הוא ארעיותה.³⁴ ברשימותיו מן השנים האלה מדבר ברנר אל קוראיו כמבקר לא לאומי, ובונה את סיטואציית הדיבור האישית המסאית שלו במעין מרחב דיבור ארעי. בגיליון הראשון של כתב העת רביבים שערך בלבוב ב־1908, פנה ברנר לקוראיו בנימה מרוחקת ומהורהרת, והציג את עצמו כאדם השוכב "עלי דשאים של ארץ נכריה" והוגה בספרות.³⁵ המבקר המהורהר הזה אינו רואה כל מקום ל"תוכנית ספרותית לאומית" ולא ל"התעוררות" לאומית. הוא נזכר בצעקה של דוד פרישמן כי "אין לנו ספרות ואין לנו סופרים", אך אינו נרגש מנבואת החורבן. ספרות אומנם אין לנו, הוא חושב לעצמו, "אולם סופרים, סופרים בודדים, אנשים עברים בעלי כשרון, יושבים בתוך עמם וכותבים לפעמים ולמרות הכל [...] איש־איש את אשר יעלה על רוחו [...] סופרים כאלה היו תמיד לנו וסופרים כאלה יש לנו גם היום". ברנר של ימי רביבים אינו רואה לנגד עיניו ספרות

34 את הקטגוריה של ה"אוניברסלי" הציגו באופנים שונים חנן חבר ושי גינזבורג, כשהאירו את האופן שבו ברנר חותר לייצוג של סובייקט אוניברסלי, ובה בעת ערערו על ההבחנה בין המהלך הלאומי פרטיקולרי לזה האוניברסלי. אני סבורה כי מונחי הדיון לא הולמים לחלוטין את הדיון של ברנר, ובמילים אחרות, האמירה "אינני ז'אנריסט" אינה מבטאת כמיהה לאוניברסליות אלא רק את הטענה שההווי היהודי, גם הלשוני, איננו מקומי. (עיינו ההפניות למאמריהם: חבר, הערה 6 לעיל; גינזבורג, הערה 6 לעיל).

35 ברנר, הערה 3 לעיל, עמ' 237.

עברית בבחינת "רוח אחד", אלא, לכל היותר: "נטיות שונות [...] וסופרים, סופרים בודדים"³⁶. על השאלה על כמות הסופרים העבריים אין המבקר מוכן לענות:

מניח אני לאחרים לענות על שאלות אלה. לי, המהרהר המרפרף, נדמה, שכשם שבחיים אנו תועים חסרי־דרך, מחפשים ולא מוצאים, כך הננו בספרותנו, כך הננו מוכרחים להיות בספרותנו, לא אבוא איפוא היום לסכם, לכייל. מוטב שארשום את הרהורי בהופעות ספרותיות פרטיות, בסופרים שונים ובדברים שונים.³⁷

ברנר של תקופת לבוב נמנע במפגיע מגיוס הספרות העברית למהלך לאומי תכליתי כולל שיכפיף את היצירה העברית למשמעות מאחדת. הוא דוחה את האפשרות להלאים את הספרות. דמות המבקר הברנרי בשנים אלו מתניידת ממקום למקום, ונדודיו, כפי שתיאר זאת דן מירון בהתייחסו לדורו של ברנר, הם נדודים "פתוחים", חסרי יעד ברור, "שהתחנות שבהם אינן מחויבות על־פי איזו תוכנית חיים קבועה ומוגדרת".³⁸ גם ביושבו בירושלים כתב ברנר ברשימתו על הוצאת התרגומים "יפת" כי מכיוון שאי אפשר לקבוע תוכנית תרגום לאומית, ואין לקבוע סד של כללים לשאלת התרגום הנחוץ או הטוב מן הבחינה הלאומית, תיתכן לנו רק תוכנית אחת – מן הסוג ה"אנרכי" ביותר: "תהא עבודתנו בספרות התרגומית כעבודתנו בספרות המקורית, כלומר, אך ורק 'על פי הכרת היחיד ואחריות היחיד'".³⁹ בכך מתכוון ברנר שיתרגמו הסופרים את אשר הם חפצים.

בתוך אותה תפאורה מיוחדת של ארעיות נוודית, שנרקמה בכתביו בשנים שקדמו לעלייתו ובשנים הסמוכות לה, ניסח ברנר חזון אומנותי שמעולם לא נמסר בחדות שכזאת בספרות העברית לפני כן. ביסודו של חזון זה תפיסת היצירה כמדיום **רפלקסיבי**; הכתיבה מסמלת ממד נבדל שבו האדם חי חיים קונטמפלטיביים. בדומה למהפכה בשירה העברית שעליה הכריז נתן זך בשנת 1960, בשורות השיר המפורסמות "רְגַע אֶחָד שֶׁקֵּט בְּבִקְשָׁה", ברנר פתח את המחברת הראשונה ברומן המסאי הגדול שלו מכאן ומכאן במילים: "שקט, לכתוב בשקט".⁴⁰ הרגשת השקט באותו תיאור עוברת גם בתפאורת בית החולים שבה הכתיבה מתרחשת. באותה "אקס טריטוריה", הטונים השקטים והרצף ההגותי הלירי – שבו נמסרות מחשבותיו של המספר המאושפז בעל "ההתרשמות הצפה" על תנועת החיים אל המוות – מסיטים את ההתרחשות כולה מסדר היום הציבורי ומסמנים נסיגה מעולם המעשים אל העולם האחר של הכתיבה.⁴¹

בניגוד לסופרים "הז'אנריים" ברזילי (אייזנשטט), סמילנסקי ושמעוניוביץ, ביצירותיו מן השנים הראשונות בפלשתינה דבק ברנר בטיפוס הגיבור כאדם כותב. בחירתו הזאת

36 שם, עמ' 237–238.

37 שם, עמ' 239.

38 דן מירון, בודדים במועדם: לדיוקנה של הרפובליקה הספרותית העברית בתחילת המאה העשרים, תל אביב: עם עובד, 1987, עמ' 402.

39 ברנר, הערה 15 לעיל, עמ' 1,063.

40 ברנר, הערה 5 לעיל, עמ' 1,268.

41 שם, עמ' 1,269.

קיבלה משמעות חדשה בהקשר המקומי, שכן מתיאוריו של ברנר עצמו עולה כי האוויר של ארץ ישראל עוין את הכתיבה. הכתיבה מרחיקה את הגוף מן התודעה ומפצלת את האדם לישויות תודעתיות נבדלות, ואילו ארץ ישראל מבטיחה לרפא את הרפלקסיביות היהודית. כך אומר גיבור מכאן ומכאן:

החלום הפרטי על השינוי בחיי עצמי, על השיבה אל "אם כל חי", על החיים והעבודה בחיקה ועל המות הקל לרגליה בבוא חליפתי, [...] זה החלום נפתר מיד לא לטוב: במשך של איזה ימים נוכחתי, כי לא אני האיש וכי, ברצון או שלא ברצון, עלי יהיה לשוב לעבודת עטי.⁴²

עבודת העט ו"השיבה לאם כל חי", אנו רואים כאן, לעולם זרות זו לזו. אבל לעומת גיבורו של ברנר, שכמה לחדול מן הכתיבה, ברנר עצמו ללא ספק אימץ את עבודת העט, על המשמעויות שנוצקו בה, כסמל לקיום אקס־טריטוריאלי, והפך אותה למאפיין יסודי של דרכו הפואטית המסאית. ביצירותיו הארץ־ישראליות בשנים 1910–1911 – הסיפור המסאי "עצבים" (1910), הרומן המסאי מכאן ומכאן (1911) ו"הז'נר הארץ־ישראלי ואביזרייהו" (1911) – נחשפת ההתעצמות ההדרגתית של יסוד הרפלקסיה. רפלקסיה זו אומרת פיצול מתמיד בין הגוף לתודעה ובין המילים לדברים שהן מתארות. ב"עצבים" הדגש העלילתי עובר מן המרחב המיוצג אל העיסוק האינטנסיבי במעשה הייצוג הארץ־ישראלי עצמו. "עצבים" מגולל את עלילת נדודיו של הגיבור הראשי מרוסיה, דרך לונדון ואיטליה, עד לפלשתינה, אבל סיפור המסגרת מתרחש כולו בפאתי מושבה עברית אחת בארץ ישראל, ועלילתו, כפי שהראה כבר אריאל הירשפלד, היא השיחה שבה מסופר על מסע הנדודים. זאת ועוד: סיפור מסגרת זה, השיחה בין שני הרעים, הופך להיות הסיפור העיקרי, ולפיכך, כתב הירשפלד, עלילתו של הסיפור אינה ממוקמת במרחב אלא בלשון עצמה. זהו לפני הכול סיפור על דיבור; סיפור על עלילת עלייתה של העברית לארץ ישראל.⁴³

"עצבים" חושף עיקרון עיצובי־אסתטי של הטקסט הברנרי בתקופה זו, שיסודו בנטיית הסיפור לערער דרך קבע על ההייררכיה שבין העיקרי לבין המשני לכאורה, להקנות למסגרת יתרון על פני הממוסגר בתוכה ולהקנות למילים יתרון על פני הדברים עצמם. הסיפור הקצר מטרים את המהלך שיעשה גלוי יותר בשני הרומנים ובמסה על הז'אנר: העמקת הפואטיקה הפרה־טקסטואלית. פרה־טקסטים, כתב ז'רר ז'נט, הם השוליים של היצירה, האלמנטים הטקסטואליים העוטפים אותה: כותרות, דברי מבוא, הקדמות, אחריות דבר, הערות מאוחרות של המחבר וכיוצא באלה.⁴⁴ באופן מסורתי, אותם שוליים

42 שם, עמ' 1,317.

43 אריאל הירשפלד, "רטט צמרות ודגים מלוחים: על 'המילים והדברים' ב'עצבים' ל"ח ברנר", יהודית בר־אל, יגאל שוורץ ותמר ס' הס (עורכים), ספרות וחברה בתרבות העברית החדשה: מאמרים מוגשים לגרשון שקד, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2000, עמ' 71–81.

Gerard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Jane E. Lewin (trans.), 44 Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 1–15

מסייעים לתווך בין הקוראים לטקסט, ומספקים להם מפתחות לפענוח. אבל את אופן השימוש של ברנר בפרה-טקסטים ז'נט מכנה "שימוש רע" בפונקציה הפרה-טקסטואלית, שימוש שבו הפרה-טקסט מנצל את הפוזיציה הלימינלית שלו כמתווך בין הטקסט לבין העולם, והופך מכשול בדרך לפענוח היצירה.⁴⁵

בהקדמות שברנר הקדים לשני הרומנים הארץ-ישראליים שלו, מכאן ומכאן ושכול וכשלוון, סיפור מסגרת המפרט את גלגוליו של הטקסט עצמו. שם אנו עדים לאופן שבו המסגרת פועלת כדי לערער על מעמדו של הסיפור כולו כ"סיפור", ולא פחות חשוב מזה, על מקומו. בשתי ההקדמות מסופר על מחבר אלמוני, נווד שאבדו עקבותיו (מכאן ומכאן) או נטרפה ספינתו (שכול וכשלוון). המחברים האובדים מותרים מאחוריהם מחברות, רשימות לא מעובדות ו"כתבים טרופים", ואלה מתגלגלים לידיו של המוציא לאור או המביא לדפוס. בהקדמה למכאן ומכאן נותן המביא לבית הדפוס את הדין וחשבון שלו על שיקולי הוצאתן של המחברות לאור. המחברות המדוברות אינן נענות לכללי הז'אנר, הוא כותב שם, אין להן מעמד של "יצירה", והן נעדרות מהות קבועה ומוצקה: "מן היופי הציורי יש כאן אך מעט מן המעט [...] את הפובליציסטיקה הלא נסיר".⁴⁶ התכונה "לא-יצירה" שהמספרים מייחסים לחיבורים ההלו, פירושה דבר-מה הנעדר מהות משל עצמו ובה בעת נעדר מקום, מחברות "לא מכאן" וכתבים שנמשו מן הים ונותרו חסרי צורה. לא במקרה נאמר שכדי להוציא את הכתבים הטרופים הללו לאור יש להתקינם על פי הכלל הקלאסי "יצור, צייר, ודום!", ו"לנקות" את הפובליציסטיקה.⁴⁷ הדבר ניכר גם בתוך היצירה עצמה: אובד עצות, גיבור מכאן ומכאן מהרהר בחיבור הארץ-ישראלי העתידי שלו, "חיבורי אשר עלי לכתוב, [...] שלא יהיה גם, הו, רשימה קטנה, חטופה, כי אם דבר... דבר...".⁴⁸ ההקדמות הללו מזקקות היטב, ומעמדה מרוחקת, את התקווה הכפולה שעליה מושתת חזון הז'אנר: הכמיהה לנטוע את הספרות במקום והתביעה לשוות לה זהות סוגית נקייה. אבל כאן כל הקטגוריות שעליהם מושתתת הקונספציה של הספרות – "יצירה", "משמעות" ו"מחבר" – מיטשטשות מאוד. היצירה אינה "ספרות", והחיבור אינו "דבר" כי אם סדרת "קווים קלושים". גבולותיו של הטקסט, מה שמבחינ אותו כיצירה מפובליציסטיקה, מוידוי או יומן ומקנה לו אוטונומיה, כל אלה רק הלכו והתעמעמו באותו דין וחשבון של המסגרת. הטקסט מזוהה עם המרחב הימי, כאותה מסה אפלה, שהיא צידה האחר של היבשה ושל המרחב הלאומי שעמם מזוהה מושג הז'אנר.

כך באזורי הגבול של הרומן, בפרה-טקסטים שלו, מתרכזת מחשבת הספרות של ברנר. היא אינה עוברת אלינו במישור הטיעון בלבד, אלא משוקעת בהיגיון הצורני המסאי של הטקסט – שכמו אולריך של רוברט מוסיל, מסרב להתגבש למהות קבועה. כפי שראינו, ב"עצבים", מכאן ומכאן, שכול וכשלוון ו"הז'נר הארץ-ישראלי ואביזריהו" הולך

45 שם, עמ' 220–221.

46 ברנר, הערה 5 לעיל, עמ' 1,266, 1,443.

47 שם, עמ' 1,266.

48 שם, עמ' 1,366.

ומעמיק זיהוי הכתיבה כתנועה מן המרכז אל השוליים. במישור העלילתי שוליים אלה מיוצגים כאזורי הים, שולי המרחב הלאומי היבשתי, והתנועה אליהם היא תנועה מחיי המעשה אל חיי ההתבוננות. במרחב הטקסטואלי שוליים אלה מזוהים עם הפרה-טקסט, אותו פרגמנט העוטף את היצירה. במקרה זה מייצג הפרגמנט לא רק את הבלתי-שלם, את הטיוטה הלא-מעובדת, אלא גם את המשני ונטול הסובסטנציה והאוטונומיה. התאורטיקן ג'וזף היליס מילר העיר על קרבתו האטימולוגית של הטקסט הביקורתי, הפרה-טקסט, לפרזיט. העניין ב"פרה-", הוא כותב, אינו בכך שהוא מצוי משני עברי הגבול, אלא בכך שהוא בה בעת הגבול עצמו, המסך החדיר המקשר בין הפנים לחוץ, המערב אותם זה בזה ומתיר לחוץ לבוא פנימה ולפנים לגלוש דרכו החוצה.⁴⁹ דומה שאין גילום חיוני יותר של זיהוי הפואטיקה הפרה-טקסטואלית עם העמדה של הפרזיט מאשר בטקסט העומד במרכזו של הדיון כאן, "הז'נר הארץ-ישראלי ואביזרייהו". זו הנקודה החשובה להבנת העמדה האנטי-ז'אנרית של ברנר כעמדה מסאית, ואלה אידרש עתה, לסיום. "הז'נר הארץ-ישראלי ואביזרייהו" אכן מדמה עצמו, כפי שיתברר להלן, למעין פרזיט ז'אנרי. בדרך זו הטקסט מציב סימן שאלה על האידאה המכוננת של הטוהר הז'אנרי, ויותר מזה, על תפיסת הספרות עצמה כז'אנר, הווה אומר כאורגניזם, כמערכת וכמהות סובסנטטיבית שאפשר לקבוע עליה בעלות.

מכתבים פרזיטיים

כזכור, ברנר הגיש את הטקסט שלו על הז'אנר הארץ-ישראלי כמכתב. לכל אורכו מתאר המוען לנמען את אוירת הקרתנות השוררת בספרות העברית המקומית ואת הנטייה לחפש מאחורי כל תיאור את המודל שעל פיו צויר. אבל הסוגיה העומדת במרכזה של המסה אינה נוגעת למתח בין בדיון לתיעוד. סוגיית היסוד היא זו של תכלית הכתיבה: לא תיאור המציאות, הבדויה או הממשית, אלא ביטוי ומסירה של חוויה והתרשמות. את הדבר הזה אומר ברנר בפסקה שצוטטה לעיל, שבה הכריז כי כל כתביו הם מכתבים לחבריו הקרובים. התכלית המימטית של שפת האומנות, התכלית לתאר את החיים – תיאור מהימן או בדיוני – נזנחת כאן.

אבל הדובר לא רק אומר שהוא כותב מכתבים; בדרכו הערמומית הוא גם מגיש את הטקסט הזה כמכתב. עובדה זו לא הובאה בחשבון במאמצי הביקורת לפרש את הטקסט, כאילו הייתה ההכרעה הצורנית-ז'אנרית שולית לטיעון העולה מן הדברים. שי גינזבורג היה הראשון להציע שהצורה אינה שולית. הטקסט, כך אמר, מוצג לקרוא כמכתב, והוא רצוף מחוות אפיסטולריות החל מהמילים הראשונות: "האם זוכר אתה, חביבי". המחוות הללו, כתב גינזבורג, מצביעות על הבדיון העומד בבסיסו של המכתב, ואם כך, "האם אין

Joseph Hillis Miller, "The Critic as Host", Harold Bloom et al. (eds.), *Deconstruction 49 and Criticism*, New York: Seabury Press, 1979, p. 219

התכתבות זו בדיון והאם אין הנמען דמות מומצאת?⁵⁰ מכאן מתבקשת גם השאלה אם אין הדובר עצמו במכתב זה, ברנר, רק "דמות".

זיהוי הטקסט כמכתב פיקטיבי לנמען פיקטיבי, בשם דובר שאינו זהה למחבר הממשי, אינם מאפשרים להכריע אם הפרגמנט הזה אותנטי או בדיוני, או אף אם מבקר מדבר אלינו כאן או שמא אחד מגיבוריו של ברנר (קרוב לוודאי השחקן הנודד דוד דיאספורין, גיבור מִכְאָן ומִכְאָן). הרי הדובר מצהיר בדברים אלה ש"הז'נר הארץ-ישראלי ואביזרייהו" הוא מכתב קטן שהמחבר נדרש להוסיף למכתב הראשון שברומן. המסה המבארת, אותו טקסט שבו ביקש המחבר להעיד על הרומן מִכְאָן ומִכְאָן, מוצגת כהשלמה מאוחרת, ומעיון ברומן עצמו נראה שגם במישור הסמנטי והתחבירי הטקסט המאוחר מעוצב כהמשכו של הראשון. ברנר של המסה מספר כי הוא כותב מכתבים, וכי הוא מספר בהם – בעיקר למי שמתעניין – על רשמיו בשנים האחרונות בארץ יהודה. גם דיאספורין במִכְאָן ומִכְאָן כותב מכתבים ומפרט בהם מרשמיו על ימיו בארץ "בשנים האחרונות, היותר אחרונות".⁵¹ הזיקה התמטית, הקרבה הסמנטית והדמיון שבטון בולטים לעין. נדמה כאילו גיבור הרומן מדבר מגרוננו ומהתל בנו שנית, משום שאותו גיבור המדבר מגרוננו של המבקר מבקש להוכיח באותות ובמופתים שאין הוא גיבורו של ברנר, ושברנר אינו המודל ל"אובד עצות".

"הז'נר הארץ-ישראלי ואביזרייהו" הוא אפוא פעלול, תעתוע ספרותי או מעשה התחזות: טקסט המצהיר כי הוא מביע עמדה ביקורתית של צופה מן הצד, אבל למעשה מעוצב כפרגמנט, מכתב השייך לסדרת המכתבים של הרומן. המשימה להבחין בין דמות הגיבור לדמות המבקר של ברנר נידונה בהכרח לכישלון. ואכן, המבקר כאן, כמאמר נומברג, הוא "מכשפה ארורה לבושה מכנסים". אותו חשד להיברידיזציה ולהיעדר סובסטנציה המזוהה עם החולי הלאומי הופך, כך נראה, למאפיין פואטי צורני. בעצם פרסום הפרגמנט המשלים הזה ברנר, המצהיר על סירובו לכתוב יצירות שלמות מארץ ישראל, מפקיע מהרומן מִכְאָן ומִכְאָן את שלמותו המדומה כרומן, הווה אומר, כיצירה שלמה. הפרגמט שעל גבול הז'אנר מכרסם במושג הז'אנר.

ברנר אכן תולה באירוניה אופיינית את הנימוק לפרקטיקה הז'אנרית שלו במצב ה"חולני", "כשבאים ואומרים לי, שהמיית-נפשי [...] היא חולנית, [...] – ינעם לי הדבר או לא – לטעון כנגדו אין מקום". ודווקא משום כך, הוא מוסיף, בגלל מחשבתו החולנית וראייתו הפגומה, הוא כותב מכתבים בעיקר למי שמתעניין, ומספר בהם "איזו רשמים אני מקבל ואיך עוברים שעותי וימי אני בארץ".⁵² ספרות המכתבים מזוהה כאן כספרות חולה. היא נעדרת אחדות פנימית, משום שאינה יונקת מן המקום במובן הקונקרטי והמטפורי

50 גינבורג הראה שהעיצוב הרטורי של המאמר כחלק מחליפת מכתבים פרטית מערער את הבחנתו של ברנר בין הז'אנר לאנטי-ז'אנר, בין הפרטי לציבורי ובין הפרטיקולרי לאוניברסלי. לדבריו, הניגוד בין הרטוריקה לסמנטיקה של המאמר שולל את אשליות המיזוג שבין האינדיבידואל ללאום, וחותר תחת אחדותו של הסובייקט הלאומי. גינבורג, הערה 6 לעיל.

51 ברנר, הערה 3 לעיל, עמ' 1,274–1,275.

52 שם, עמ' 574. ההדגשה שלי, ד"ב. גם הזיהוי הזה, אגב, נרמז כבר ברומן מִכְאָן ומִכְאָן, שבו כתיבת המכתבים מיוחסת לגיבור המאושפז שנתקף קדחת ומלנכוליה (עמ' 1,270).

גם יחד, ומשום שהיא ניידת, פרזיטית, כמו המסה בתיאורו של לוקאץ'. המחלה, אותו טופוס חשוב ביצירתו של ברנר, הדבר שכל גיבוריו סובלים ממנו, היא גם מחלתו של הטקסט. מיכאל גלזמן וחנה סוקר-שווגר כבר עמדו על דרכה לערער על הגבולות בין הפנים לחוץ של הסובייקט הברנרי.⁵³ בטקסט ההיברידי הזה, "הז'נר הארץ-ישראלי ואביזרייהו" המחלה היא נחלת הטקסט עצמו, שגם הוא נע דרך קבע על הגבול שלו עצמו בין הפנים לחוץ.

באווירה הנאו-רומנטית שאפפה את היישוב העברי בראשית העשור השני, עם התביעה לעממיות, ליושר ולפשטות, ניצב הטקסט הברנרי כלברינט בורחסי. באמצעות כל אותם מכתבים, גווילים פנקסים ומחברות הוא חשף לעינינו עולם של טקסטים המתרבים כבמגפה או בממלכת מראות, לוכדים ומסחררים, שאינם מניחים לנו להבין היכן אנחנו נמצאים או היכן מסתיימת המציאות ומתחיל הבדיון. ברנר, שנזכר תמיד כאמיתי, ישר, בלתי מסוגן ואוטנטי, נראה לרגע כמי שנטל לעצמו את החירות הגמורה לחמוק מכל הזדהות, לטרוף בכוח הבדיון של הרומן שאינו נגמר את כל סדריה של המציאות, לא להתחייב לשום עמידה מלבד זו הארעית של השוכן "בשנים האחרונות בארץ יהודה". "הז'נר הארץ-ישראלי ואביזרייהו" הופיע אפוא כמניפסט של מסאות יהודית, והפנה את הדחף הסרבני כלפי אידיאל הטוהר, הווה אומר כלפי אידיאל "הזהות" של הספרות. אבל זה היה, כפי שנרמז לעיל, המניפסט האחרון, או בניסוח אחר, פרשת הז'אנר הייתה שירת הברבור של המודרניזם העברי המוקדם, הברנרי. האנטי-ז'אנר לא הורה בראשיתו את המחויבות הבלתי מתפרשת לאמת, למקומיות או לקשיות של ריאליזם מחוספס. הוא הביא את הפרה-טקסטואליות קרוב ביותר לעמדתו של הפרזיט. הכתיבה, שכדברי לוקאץ', חסרה לה הראשוניות, חסרה את היכולת להתבונן בבהירות אל החיים בגילוייהם, וגלתה אל השוליים. יצירה כזאת, כפי שתיאר אותה תאודור אדורנו בדיונו במסה, משקיעה עצמה כל כולה ביצירת התרבות כבטבע שני, ונוטשת את דרך המלך אל המקור, "מהופנטת מן היצירות, ממעשי ידי התרבות, היא חולקת כבוד אחרון לטבע בהכירה שהוא אינו נגיש עוד לבני האדם".⁵⁴ הירידה המהירה שהייתה נחלתו של חזון מסאי בארץ ישראל מתגלה בקלות למקרא חזונותיו הפואטיים של ברנר עצמו, שהולידו את ירחון האדמה, המפעל הספרותי האחרון בחייו, שכבר בשמו מכריז על החייאת האמונה בדרך המלך אל המקור.

53 מיכאל גלזמן טען כי חוויית היסוד אצל ברנר היא תחושה של שבר פנימי המועתק אל הגוף ומגולם בו כמצב של כפילות ותנועה מתמדת של הסובייקט בין הפנים לחוץ. מיכאל גלזמן, הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2007, עמ' 137-138. חנה סוקר-שווגר האירה את יסוד הכפילות הזה כשתיארה, בקריאתה את הסיפור "עצבים", את הז'אנר של ברנר כז'אנר העצבים, מבע ספרותי המתקיים במתח מתמיד שבין הבזוי לנשגב, שני קטבים המציינים את הבלתי-ניתן לייצוג (סוקר-שווגר, הערה 7 לעיל, עמ' 54).

54 Theodor W. Adorno, *Notes to Literature*, Shierry Weber Nicholsen (trans.), New York, 54 NY: Columbia University Press, 1991-1992, pp. 9-11. התרגום שלי, ד"ב.

בקיץ 1919, לאחר פגישה עם חברו ומנהיג תנועת "אחדות-העבודה" ברל כצנלסון, קיבל ברנר על עצמו את תפקיד העורך של הירחון החדש של התנועה, האדמה. את המאמר "בְּדָבָר 'הָאֲדָמָה'" הוא פרסם בגיליון השישי של הקונטרס, כתב העת של המפלגה:

תכניתה של בימתנו — כשמה: האדמה.

"האדמה" — זאת אומרת, לא רק קרקע (חקלאות) ולא רק ארץ (מדיניות), כי אם עוד דבר-מה. "האדמה" — היינו, השאיפה לבסיסיות בכל צדדי-החיים, חזון דברים כהווייתם, הכרת יסודי-המציאות; "האדמה" — היינו, המשיכה למקור החיים והגידול, למקור ההתחדשות, למקור האמת האנושית. ...ולילד-האדמה, לאדם העובד, לרגשיו ולרעיוניו, לדרכיו לחיפוש-דרכיו, לאידיאות ולאידיאלים שלו, לשאיפותיו ולתקוותיו, להשתלמותו ולביקורת-עצמו, למלחמתו בעד מקומו בעולם ובעד גאולתו — לכל זה ישמשו גליוני-ירחוננו.⁵⁵

ב-1908, כזכור, כשערך ברנר המבקר את רביבים, התעקש על יצירה עברית ללא "רוח מאחד" וללא "סך הכול", ונטולת טריטוריה גאוגרפית ואפיסטמית, כלומר ללא מרכז מגדיר קנון וללא מבנה. מקץ עשור, לעומת זאת, הוא העמיד את כל מהות היצירה על "אדמה". במאמרו "בְּדָבָר 'הָאֲדָמָה'" שצוטט לעיל אין האדמה מוצגת כתנאי פרגמטי או כסביבה הכרחית ליצירה של ספרות, אלא כתכלית עצמה. האדמה היא סמל "המשיכה למקור החיים והגידול, למקור ההתחדשות, למקור האמת האנושית". גבולות האדמה המעובדת קובעים את גבולות הקולקטיב המדבר, לא עוד קולקטיב יהודי נוודי כי אם קולקטיב ארץ-ישראלי עובד, "ילד האדמה" ו"האדם העובד", שלהם נועד הירחון. כך נתחמה הקהילה של הספרות העברית הארץ-ישראלית באופן אינטימי ומחייב: היצירה הפכה למלאכה אורגנית של קהילה אינטימית, ולמלחמה משותפת בעד הגאולה.

אולי כמה מן הקוראים הוותיקים שהכירו את סגנון המסות של ברנר ואת הלך הרוח האופייני להן בימי העשור הראשון ובראשית העשור השני של המאה העשרים הופתעו מהבטחות הגאולה שבישרה הספרות בירחוננו החדש. ב-1912 תיאר ברנר את ספרות היהודים כעירונית שבעירוניות. ספרינו, הוא כתב, הם "ספרים שהערים הגדולות הולידום",⁵⁶ ובאותם הימים הוא סבר שספרות עברית לעולם לא תוכל להיות שוב ספרות של קרקע — אלא לכל היותר פיצוי על חסרונה. באירוניה אופיינית הוא אמר ש"אין כבר מקום לתמימות יתירה מצדנו לחשוב, שזה [שינוי ההיסטוריה] אפשר לעשות על ידי ספרים".⁵⁷ הדברים שכתב ב-1919 כבר היו רחוקים מאוד, כפי שראינו, מהנחות אלה. בתקופה שחלפה התחולל אצל ברנר מפנה יסודי בתפיסת תפקידה של הספרות

55 ברנר, הערה 15 לעיל, עמ' 1,594.

56 שם, עמ' 1,070.

57 שם, שם.

העברית החדשה, והדבר ניכר בשינויים הסגנוניים בפרוזה המאוחרת שלו, שהתקרבה יותר ויותר לסגנון הייצוג של ריאליזם פרולטרי,⁵⁸ בפובליציסטיקה המאוחרת שלו,⁵⁹ ומעל לכול בנורמות החדשות שהציב ירחון האדמה בשנים 1919–1921. אומנם, בהמשך אותו מניפסט של האדמה שצוטט לעיל דחה ברנר את התפיסה המונולטיטית המגויסת של הספרות, ודיבר בשם הכרח הנטייה "לצדי הדרכים" ובשבח החירות של היצירה העברית, אבל התבוננות מעמיקה בתוצרי עריכתו לא יכולה להתעלם מהשינויים היסודיים שחלו בברנר המבקר והעורך. לעומת הירחון הראשון של האדמה, שבו עוד מקובצים סיפורים המוסרים את חוויות היהודים המגוונות בימי מלחמת-העולם, מרבית סיפורי הגיליון השני מתארים את הווי הפועלים הארץ-ישראליים.⁶⁰ גיליון השני ברנר פונה אל הפועלים העבריים ומבקש מהם לשלוח למערכת "סיפורים וציורים מחייהם", גם אם "אין בהם יכולת אמנותית" ובלבד שיהיו מהם "קווים ושרטוטים נכונים ותמונות מן המציאות, שמתוכם יכול כל קורא [...] לעמוד על טיב חיי הפועל הארץ-ישראלי כמו שהם".⁶¹

המפנה הדרמטי שמתחולל במהלך העשור השני של המאה בכל הקשור לתפיסת מהותה האונטולוגית וייעודה הפוליטי-תרבותי של הספרות העברית איננו נחלתו של ברנר לבדו. ברנר היה שותף מרכזי במהלך ההיסטורי הרחב של "הלאמת" הספרות העברית, תהליך שהראה את ניצניו במפעלים הספרותיים הארץ-ישראליים של העשור הראשון, וצבר תאוצה עם התבססות המרכז הספרותי בפלשתינה ועם שקיעתו ההדרגתית של המרכז האירופי בשנים שאחרי מלחמת העולם. בשנים אלה, לקראת סוף העשור השני ובפתח העשור השלישי של המאה העשרים, התעצבו מחדש כל דפוסי היחסים בין הזירה הספרותית לבין הזירה הפוליטית.⁶²

58 בתום המלחמה פרסם ברנר שורה של סיפורים קצרים בעלי גוון ריאליסטי: "עוולה", "המוצא" ו"הגאולה והתמורה". הרובד המטא-פואטי בסיפורים אלה מוחלש ביותר, והם מתארים תמונות מחיי יהודי היישוב בימי מלחמת העולם הראשונה. אופי הסיפורים חברתי דידיקטי, והם עוסקים בשאלות אקטואליות מוסריות.

59 ברצנייה קצרה על "חלומי של מקאר", סיפורו של קורולנקו שברנר פרסם ב-1920, אפשר להיווכח בנקל בשינוי זה. "חלומי של מקאר", מספר על איכר מנוול ורמאי שנפטר מעונש הגיהנום משום שעבד את האדמה. לקחו של ברנר הוא כזה: "ולנו, שפינו פתוח תמיד לקבול על אחרים ולהאשים אחרים, אבל ידינו רפות לתקן את קלקול-חיינו אף במשהו; לנו, שספרי-מוסר יש לנו די והותר, אבל אנשי-מוסר כל כך מעט; אשר הכרות טובות ונכונות הנן נחלת-הכלל, כללנו, אבל חסר כלל, כלל בעל-כוח, כלל עובד; [...] – לנו נחוץ הספר הזה" (ברנר, הערה 15 לעיל, עמ' 1,615–1,616). הדברים משקפים היטב את המגמה הספרותית הריאליסטית הדידיקטית של ברנר באותם ימים.

60 את ההבחנה בעניין השינוי באופי העריכה של שני הגליונות הציג לראשונה גינוסר. עיינו, פנחס גינוסר, "הריונו, לידתו, חייו ומותו של הירחון האדמה", עיונים בתקומת ישראל 3 (1993), עמ' 255.

61 שם, שם.

62 במסתו "מיוצרים ובונים לבני בית" תיאר דן מירון את תהליך היפוך היוצרות ו"השתלטות" הפוליטיקה ההתיישבותית על הספרות העברית. מירון טוען שבתקופת ההשכלה והתחייה שבו הסופרים ואנשי הרוח היו מורי הדרך בשאלות חברתיות ופוליטיות. עם התבססות המרכז הספרותי הארץ-ישראלי התבסס הייתה ידה של הפוליטיקה על העליונה והפעם אנשי ההנהגה הפוליטיים הם שהכתיבו את הלך הרוח בתחומי הספרות והתרבות. עם זאת, מירון לא ראה את הפקעת האוטונומיה הספרותית לטובת הצרכים המפלגתיים כנחרצת וחד משמעית. לדעת מירון,

בשנים שאחרי מלחמת העולם אין אנו מוצאים אצל ברנר סימנים לאותן עמדות פואטיות שהתעצבו ביצירתו במהלך העשור הראשון. ביצירתו המאוחרת אין כל הדים ליצר השלילי הפרזיטי, האנטי־ז'אנרי, שנתן את הטון במכאן ומכאן ובאותו מתב, "הז'נר הארץ־ישראלי ואביזריהו", שנדרש להוסיף לו. בפרק האחרון בחייו וביצירתו השתתף ברנר במהלך ספרותי חדש, בסגנון התיאור הראליסטי שפנה אליו באותן שנים ובתוכניותיו הנמרצות להעמיד ספרות לאומית "בריאה" בארץ ישראל. ייעודו של המפעל הספרותי החלוצי הסתכם אז בדבריו של כצנלסון, שראה בהאדמה את "ירחון־העבודה העברי היחידי בעולם, אשר נתן ביטוי לכוחות הספרותיים הספונים בקרב ציבור העובדים, אשר ריכז סביבו כוחות ספרות והשכלה הנאמנים לנו, ואשר הביא לפועל העברי ממיטב הספרות הסוציאליסטית העולמית".⁶³

בין שברנר קיבל את התיאור הזה כלשונו ובין שלא, קשה להטיל ספק בכך שהוא ניצב בליבה של מהפכה זו בתפיסת ייעודה ומהותה של הספרות, של הביקורת ושל היצירה, העברית ובכלל. המקרה של האדמה מלמד באיזו מידה השתנו במהלך שנים ספרות הנורמות התמטיות והצורניות של הייצוג הספרותי. הספרות הפנימה את מחויבותה הבלעדית למהלך הקובע ולערכי היסוד של התנועה הלאומית. לא במקרה, באותו מניפסט, "בְּדִבְרֵי הָאֲדָמָה", הבטיח ברנר שלא ירדוף בירחון אחר "שירה של מודרניזם". וכשברנר העורך סטה מן הנורמה הזאת, נמצא מי שיזכיר לו: "אין אנו זקוקים לפסיכולוגיה אלא לפעולה לוגיה", כתב נ' אברהמי בביקורתו על האדמה, "בכדי שהאדמה תהיה ראויה לשמה צריכה לבוא בה בייחוד ספרות יפה, חקלאית [...]. סיפורי מחיי העובדים בכלל וסיפורים ממלחמות החירות. חיטוטים פסיכולוגיים ומצבי רוח תיתן לנו הוצאת שטיבל במידה מספקת".⁶⁴

אברהמי לא ידע, כנראה, כמה עמוק ללב יצירתו של ברנר כולה כיוון את חיצי כשהציע להניח להוצאת שטיבל האירופית לספק סיפורת של "מצבי רוח". והרי, ברנר

מנהיג אחדות העבודה ברל כצנלסון האמין כי על הספרות לשרת את הצרכים הקיומיים של ציבור הפועלים בארץ ישראל, וכי אף ש"הבין מלכתחילה שספרות אינה יכולה להיווצר אלא על ידי סופרים של ממש", עליה להיות בעלת כיוון ומסגרת מפלגתיים: מותאמת "לתנועה ולמטרותיה". גם ירחון האדמה היה לדידו של מירון "בימה לספרות אמיתית", וגם ברנר לא היה לדבריו קרוב כלל לערכי "ספרות העבודה" נוסח גורדון, אלא, כתב מירון, "סופר בכל רמ"ח אבריו ושס"ה גידיו". אך ראייתו החותכת של מירון להתנגדות של ברנר לתפיסה הקונסטרוקטיביסטית הפרולטרית של הספרות היא הרומן מכאן ומכאן. מלבד השאלה הדורשת עיון נוסף בעקבות טענותיו של מירון, מהי "אוטונומיה" ספרותית, יש להדגיש שבין פרסום מכאן ומכאן לבין פרסום האדמה חלפו שמונה שנים, ובהן חתם ברנר את הפרק המסאי־מודרניסטי ביצירתו. דן מירון, אם לא תהיה ירושלים: מסות על הספרות העברית בהקשר תרבותי־פוליטי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1987, עמ' 39.

63 עיינו, ברל כצנלסון, אגרות ב. כצנלסון, תל אביב: עם עובד, תשכ"א, עמ' 488. כך תיאר כצנלסון את פועלו של ברנר במקום אחר: "בעזרתו החלה לצמוח בארץ ישראל ספרות פועלים אמיתית. לא ספרות בעד פועלים אלא ספרות של פועלים שמקורה בחיים, באינסטינקטים, בייסורים, ביצר העבודה. הירחון שלנו, האדמה שהוא היה עורכו, ואשר זרים, האינטליגנציה, לא העריכו אותו כראוי, כבר היה מעין התחלה חשובה, ועתה?" (כצנלסון, כתבי ברל כצנלסון, כרך ב, תל אביב: מפלגת פועלי ארץ ישראל, תש"ה-תשי"א, עמ' 288).

64 עיינו אצל גינוסר, הערה 60 לעיל, עמ' 249.

(עוד לפני גנסינ) הוא שהביא לספרות העברית את מצבי הרוח. איש לא כתב בעברית סיפורת מצבי רוח עד לבחורף של ברנר (1903), שבו תוארו באריכות מצבי רוחו המשונים, המתחלפים, של ירמיהו פאיירמן, גיבורו. באחד המונולוגים אף מספר פאיירמן על "מצב רוח משונה" שתקף אותו:

הרגשה מוזרה אחת שפכה עלי את ממשלתה: אני, ירמיה פייֶאָרְמָן, בשמי, במראי, בכל צדדי חיי, בכל פרטי־הייתי, בכל התופת שבקרבי, בכל הגיחוך שבמאורעותי, הייתי כבר לפני שנים אין מספר ואהיה אחרי עבור אלפי יובלות. דבר זה ודאי הוא. וגם עתה יש באיזה מקום בן־גילי, הדומה לי בכל וגם אותו קרה ככל אשר קרני.⁶⁵

את התיאור הזה – תיאור הופעתו של "האיש בלא תכונות", המציג אובדן גמור של תחושת מרכז וקיום מוגדר במרחב ובזמן – סיפק ברנר כשתחומי חייו שלו (כמו של רבים מהצעירים בני דורו) והעולם שבו גדל בעיירה היהודית נובי מליני שברוסיה הלבנה נפרצו לרוח. בראשית המאה הוא נדד, כמעט ללא הפסקה, בין ישיבות וערים יהודיות או מעורבות בתחום המושב, כגון הלוסק, קונוטופ, פוצ'פ, הומל ובוברויסק, ואחר כך גויס בעל כורחו לצבא. ב־1903 נס ממנו על נפשו, ו"התגלגל" עד לונדון. היה זה אך טבעי שבתנאים כאלה דווקא נולדה סיפורת מצבי הרוח המסאית העברית. כשמוסדות תרבותיים וצורת חיים קיימת ועומדת מתפרקים וקורסים, כל השייכויות המעורעות הופכות להיות מושאי התבוננות. הלך הרוח של ההתבוננות והרפלקסיה הביאה את רוח הפרצים אל הכתיבה, וזו הפכה נודית, חסרת מרכז ומרחפת, ופיתחה את נטייתה האופיינית לפרזיטיזם ז'אנרי. ואם הכתיבה הזאת נולדה ברוח הפרצים שנגרמה בעטיים של הגבולות הקורסים, אזי שקיעתה התבקשה בשעה של חיזוק קווי הביצורים – הלאומיים, התרבותיים, הלשוניים והגאוגרפיים – בשנים שאחרי מלחמת העולם והצהרת בלפור. האקלים של התחזקות הלאומיות והתרבות מדינות הלאום באירופה ובפלשתינה המנדטורית אחרי המלחמה לא היה נוח ל"מצבי רוח" מסאיים.

65 יוסף חיים ברנר, כתבים, כרך א, תל אביב: הקיבוץ המאוחד וספריית פועלים, תשל"ח, עמ' 257.