

# אמנות „בלתי־בדוייה“

מאת גרשוו שקד

א.

אינך יכול לעיין ביצירתו של ברנר מבלי לקשרה לזמנה ומקומה. תכניה וצורותיה הם במידה רבה בני זמנם ומקומם ואין לתלשם מאלה של דור הסופרים בני חבורת „שלכת“<sup>1</sup> מצד אחד או „המעורר“, „רביבים“ ו„אד“ מה מצד שני. ביצירות בני דורו של ברנר כמו ביצירתו שלו, חל מפנה אינטרוספקטיבי בספור העברי; מתגלה בהן האדם הבודד שהוא פרי גורל חברתי אך אינו מבטא ההכרחי (כגון ביצירות מנדלי) ונוצרת שורה ארוכה של כלי ביטוי סובסטייליים בכדי לביטא את עולמה וקיומה של הדמות האינדיווידואלית. הדיאלוג הולך ונעשה מאפיין יותר, הלשון מתגמשת ומשתחררת מעומס הצירופים המסורתיים, ניכרת נטייה לכתיבה אוטוביוגרפיסטית-אטמוספירית רצופת ליריזם וקטועי ביטוי, ואת מקום התמונה הספרותית המלאה, תופסים צירופים מקוטעים של עולם מפוצל.<sup>2</sup>

ברנר שונה מחבריו בשתי הנחות יסוד: ביצירתם של ברקוביץ, שופמן וגנסין נשתכללה תודעת הצורה וניכרים אפילו סימנים של תודעת יתר צורנית, כשהסלקציה הסיפורית מתאימה עצמה לעיצוב העולם כבדייה שלמה ועצמאית. אצל אלה אין אנו רואים נסיון להעניק לעולם הבדוי מהימנות אותנטית (אפילו לא אצל ריאליסטן כברקוביץ) אלא הדברים נראים כאילו עשויים היו לקרות לפי לוגיקה אלמנטרית מתוך הכרח והסתברות.

כנגד זה, כפי שנראה, מניח ברנר הנחת יסוד אמנותית אחרת: הוא מנסה ליצור בדייה של אותנטיות ספרותית (וצרוף זה נראה כפרדוקס) כאילו אין הדברים בדויים אלא ארעו למאן דהוא למעשה ועצמו אינו מנסה את הדברים בצורה כזאת אלא מציג את סיפוריו כאילו היו אותנטיים ממש בעודו מדבר תוך כדי סטיות מסאיות של יצירתו בשיבחה של אמנות אותנטית שאינה נזקקת לכזב אמנותי כדי להיפוך את היצירה למהימנה על הקורא. הנחה שניה, המנוסחת אף היא נרמזת סוף מושגי במאמריו, היא, שהספרות היפה צריכה להיות „מעורבת בדבר“. ביצירתו מתגלמת תפיסת עולם שלמה בקשר לתפקידה של המלה הכתובה. זו היבט לחשף את זיקתו של היוצר אל החיים במצביהם השונים בתכיפות ומתוך הרגשת יעוד ממש שכן היוצר הנו הנושא באחריות ועליו לתבוע זאת גם מקוראיו. עמדה זאת נמצא גם אצל יוצרים אחרים מבני דורו של ברנר, אך אין ספק שהפתוס של הזיקה החברתית עמוק יותר בעולמו.<sup>3</sup>

אף־על־פי שאין קשר הכרחי בין שתי ההנחות הללו של ברנר וכל אחת מהן יכולה להתקיים גם בלעדי זולתה, נוכל להבחין בדמיון מהותי בייניהן: שתיהן מסכנות את מעמדה האמנותי של הספרות היפה באופן שיש היא עומדת על הגבול של כתיבה יד מנאית או אותנטית בכל צורה אחרת יתר על המידה לפי ההנחה הראשונה, ועל גבול הפובליציסטיקה לפי ההנחה השנייה. האותנטיות מצדה עשויה לביטול כל כתיבה אמנותית והזיקתיות היתירה מצדה אף היא כך. על היוצר האמן להתגבר על המכשול העומד לפניו משני פניו ומשימה זאת, גם כשהיא עומדת לנגד עיניו, אינה קלה כל עיקר. על אחת כמה וכמה שלנגד עיניו של ברנר לא ההבעה האמנותית אלא היפוכה הגמור.

ב.

הגישה ה„אותנטית“ אל העצוב האמנותי מתערטלת כביכול מלבושי האמנות. היא מנסה לקרב את היצירה אל הבלתי־אמנותי, לטשטש את המסגרות האמנותיות ולהעמיד פנים כאילו הדברים הנאמרים הם דוקו מן חברתי או פסיכולוגי ולא יצירת אמנות. ההתערטלות מן הצורה ביצירת ברנר גרמה לכך שהבקורת הדגישה את ההגבלה האמנותית אצלו וצינה זאת לשלילה<sup>4</sup> או נסתה לנמק את „מיעוט“ האמנות באישיותו המוסרית של המספר, דהיינו בזיקתו העמוקה והאיכפתית אל העולם.<sup>5</sup>

נראה לנו, שתחילה יש להטעים שהגישה האותנטית המנסה ליצור מהימנות דוקומנטרית היא צורת בדייה ממש ככל צורות הבדייה הספרותיות. יתר על כן, צורה זאת מחיבת טכניקה מורכבת הרבה יותר מכל צורה אמנותית אחרת. בעוד שהסטייליזציה מקימה עולם סגור נבדל מן המציאות ומכניסה את הקורא למקסם המשכנע בשוני שבינו לבין הממש, הרי הטכניקה האותנטית מקרבת את האמנות אל המציאות במכוון, ברם אף מציאות זו צריכה לשכנע ולקסום לקורא אולם בלא שיראו עליה סימני אמנות. הסכנה היא כמובן שהצרוף הסיבתי המבדיל בין מסגרת של אמנות לבין התהוו ובהו של הממשותף תערער ותתקבל ערבוניה לא־אמנותית.

טובי האמנים ניסו ידם בטכניקה „אותנטית“, ואם אצלנו הגיע שלום עליכם בכך להישגים נכבדים (האגרות, המונולוג, מדברים בעדם וכו'), הרי אצל הצרפתים עשה אנדרז' ז'יד, למשל, בענין זה גדולות.

Lecole de femmes היא רק אחת מן ההצלחות הטכניות המזהירות שלו בנוסח כתיבה זה. היתר כתיבה האותנטית אינה איפוא ביטול הצורה אלא נסיון לצורה אחרת בעלת חוקיות משל עצמה.

ג.

בכדי לבדוק אופייה של טכניקה זאת אולי טוב שניגש לניתוח של שני קטעי „אני מאמין“ ברנריים על מהות היצירה ואופייה, כפי שהגיעו לכלל ביטוי ביצירתו הסיפורית.

נעיין תחילה בפתיחה ל„מכאן ומכאן“<sup>6</sup> (התנצלות מאת המלביה"ד) הפותחת במשפטים הבאים: „מוציא לאור אהד ממכרי פיתני—ואפת—להביא בעזרתו ובהוצאותיו לדפוס את הכתבים דלקמן, שהוצאתי מתרמילו של אחד הנודדים והכואבים בתפוצות הגולה“. המלביה"ד טוען שם בפני המו"ל שכתבים אלה אינם ראויים לדפוס משום שאין בהם מסמני הספרות היפה; „איזה ערך אמנותי יש לכתביו הטרופים האלה“. בנימוקי היתר מלביה"ד יש שורת עוקצים אירוניים המתייחסים ל„אמנות היפה“, הרשמי מית, ביצירת הנודד יש משום „ראיית ליות פשוטה, קצוצת כנפים, ראליות וזחלת, ראליות פוטוגרפית“ בלשון ברנר — אך כנגד זה טוען המו"ל שהוא נכון לקבל את היצירה מכיוון שיש התעניינות בקהל בענייני ארץ ישראל ומכיוון שיפרסם את הדברים כרשימות ולא כסיפור, ויודיע מראש לקהל למה עליו לצפות. הרשימות מתפרסמות איפוא בעל כרחו של המלביה"ד ושלא בידיעתו של „אובד עצות“, בעל הרשימות הקטועות. בכדי לנאץ ולגדף את הספרות היפה והעמיד במקומה „תורת ספרות“ לא־בדוייה (שאינה נטורליסטית) העלה איפוא ברנר מנגנון שלם של בדייה אמנות. הדבר דומה — לדברים שבין המשורר, הדמות העליונה ומנהל התיאטרון בפרולוג ל„פאוסט“, שבו מעמיד גיתה בראש יצירתו דיון בענייני אמנות בכדי לנמק את כפילות דרכו האמנותית ביצירה גופה. גם כאן הרי עמדו שלש דמויות בדויות — המלביה"ד, המו"ל ו„אובד עצות“ — לצורך שתי מטרות: ראשית, מבקש היתר פרולוג להעניק ליצירה מסגרת אריתנטית, כלומר, לרמוז לקורא שהדברים הכתובים אינם בדויים מהלב אלא הם רשימותיה והתרשמויותיה של דמות אותנטית, הנמסרים לקורא כתבם וכלשונם, שנית, הפרולוג מנמק מראש את דרך הכתיבה — קטועה וסטיותיה המסאיות, וכן הוא מציג את עמדתו החברתית של המספר. נמצאנו למדים איפוא שה„אני מא“

(סוף בעמוד ב')

(1) „שלכת“ — מאסף בעריכת ג. שופמן שיצא בשנת 1911.  
 (2) ולעניין זה עיין במאמרו של בעל מחשבות — „התקופה האחרונה בספרותנו“, „העולם“ 1913.  
 (3) ובספרותנו „יצירתו הספרותית עיין במאמרו של ש. וילנאי (ורסס) — „ערכי הספרות בעולמו של ברנר“, „גליונות“, כרך כ"ז תשי"ב.  
 (4) עיין י. לובצקי י. ס. ברנר (מסה), „העולם“, י. קלוזנר — ספרותנו, „השילוח“ ו' תרס"א.  
 (5) ש. עצמח — י. ח. ברנר, השלח כ"ח 1913 ע' 473—462. מרבריו: „הסיפור אינו מאורע ספרותי בין חוג צר של קהל המתעניין בספרות יפה, אלא הוא נעשה אינצידנט צבורי, שבו נשא שם ברנר לשבח ולגנאי כותבים עליו מאמרים ראשיים“, ע' 469.  
 (6) כל כתבי ברנר הוצאת „הקבוץ המאוחד“, כרך א' ע' 221.



# אמנות, בלתי-בדויה

(סוף מעמוד א')

מין של האמנות הבלתי-בדויה" מש-  
תמש באמצעי בדיה כדי ליצור אפקט  
של עולם בלתי-בדוי. הוא הדין גם  
בקטע הבא מתוך הסיפור "מכאן ומ-  
כאן", שבו מצהיר המספר הבדוי על  
כוונתו "הבלתי אמנותית":

"היה שם גם דף אחד מוקדש לה-  
קורא בעצמו" ובו הלשון: "אם רגיל  
אתה ידידי, לבלי לגשת לספר אלא  
אם כן הוא מבטיחך ללמדך אורחות  
חיים, דעת ומוסר השכל — אל נא  
תיגש אל זה, כי לא תמצא בו את  
מבוקשך.

במורד אני.

ואם כונתך רצויה, נכבדי להעלות  
את הספר על הספה, אשר אתה עולה  
בה אחרי סעודתך או לעלעל בו בערב  
בבואך מבית המסחר, בכדי להתבדר  
קצת — לא, לא, אל תגע בזה, כי  
הוא יגעך, יגעך עד מוות.

מן המורד הוא.

ואם למדת, יקירי, לבקש בספר  
יופי (הפזור במקור ג. ש.), תבניות  
מחוטבות, פוזות נהדרות, מצבים מ-  
רוממים, גדולות ונצורות, בקצרה:  
אמנות, אמנות — הוי, הוי —

סלעים ובוץ במורד.

נמשך, נמשך כל זה, שכל-כך צר  
עליו, שכל כך צר על אשר יהלוק;  
נמשך, נמשך כל זה, שאנו יודעים את  
קצו, רואים, חשים את קצו — והוא  
נמשך, עם כל עליותיו ונצחונותיו ו-  
הכעורות. שלפתחן — המורד".

קטע זה הנו הצהרה אפינית כנגד  
האמנות היפה וקריאה אירונית  
אל הקורא "יפה הרוח" לדחות מעל  
פניו את כתבי המחר, שאין בהם  
שמץ של יופי ואמנות יפה. אך המע-  
יין יפה בקטע גופו עשוי לעמוד על  
כך, שבפרק שפע של אמצעים אמנ-  
תיים. בעוד שבפיסקה הקודמת נוצרה  
"הבדיה היפה" על-ידי הצגת הדמויות  
וזיקתן ההדדית, הרי כאן היא ניכרת  
בדרכי הצרוף של המלים ובמבנה ה-  
רמזי של המשפטים. כל בר-בירב  
רואה את הקונטרסט הריתמי שבין  
הפריודות הפותחות בתנאי "אם"  
לבין המשפטים החסרים שבמרכזם  
עומדת התיבה "מורד". קונטרסט זה  
מבוסס גם על ניגוד שבין פסקת שא-  
לה מושגיית לבין תשובה שהיא מת-  
חום התמונה. כמו כן יש לשים לב  
למקומם של הפניה (ידידי, יקירי, נכ-  
בדי), החזרות הרתוריות-רתימיות (מ-  
הר, מהר, נמשך, נמשך), משחק האנ-  
פורות והאפיפורות, הסימטריה ה-  
פורות והאפיפורות, הסכימטריה ה-  
ריתמית והמבנית שבין ה"בתים" ה-  
שונים (השאלה והתשובה) והסיכום  
התמוני הכולל (אין דרך-מנוס) של

שרשרת השאלות.

הרי ששוב אנו למדים באיזו מידה  
נזקקת האמנות "הבלתי בדויה"  
לאמצעי "בדייה" מובהקים כגון רית-  
מוס, מתיחות משפטית, תמונה וקונ-  
טרסט, כדי להביע אפילו את התנג-  
דותה לאמנות הבדיה.

ד.

נמצאנו למדים שהאמנות הבלתי  
בדויה" נזקקת לדרכי אמנות כדי  
לשכנע בקרבתה אל המציאות. אפייה  
הוא, שבמשהק שבין מרחק לקרבה,  
תבנית וחיים, האופייני לאמנות ה-  
סיפורת, היא מעדיפה את הקרבה  
והחיים על המרחק והתבנית. כל אמ-  
נות מכניסה את החיים לתבנית ומר-  
חיקה את הקרוב על-ידי הכנסת העו-  
לם הסר-הסדרים למסגרת סבתית מ-  
אורגנת. ככל שמתגברת מסגרת זו  
על החיים המציאותיים מתמעטת מ-  
הימנותו של הספור, ואזי לפנינו מעין  
עולם מוקפא. מאידך, ככל שמתגבר  
העולם המעוצב על התבנית ובמקום  
המרחק חסר התכלית הננו חשים ב-  
קרבה תכליתית של העולם המתואר  
— כמו מתמעטת התחושה האסתטית  
והיצירה נראית חסרת סדר כמו החיים  
עצמם.

בכל יצירותיו מנסה ברנר להעמיד  
דברים על סף התווה האופייני לחיים.  
משום כך נוטה הוא לוותר על נקודת  
המספר ומגביל עצמו בזוית ראייה  
מצומצמת יותר של מספר-עד,  
מספר-גבור או ברשימות אוטוביו-  
גרפיות של מספר-גבור. ודוק: "בחור  
רף" ו"מא-מ" כתובים בנוסח אוטו-  
ביוגרפי. ב"שנה אחת" מובאים דבר-  
רים בשם אומרם. "מן המצר" ו"מכאן  
ומכאן" הם רשימות אוטוביוגרפיות  
קטועות שבמקרה השני נוספה להן  
גם בדיה ה"מציאה" ו"פרסום" של  
סופר אנונימי. "שכול וכשלוך" מבוסס  
על רשימות אותנטיות של הגר-  
בור המרכזי (חפץ) כשהמחבר אינ  
אלא הסטיליזטור המדבר בעדו.  
"שמה" הוא ספור אוטוביוגרפי. "עצ-  
בים" — ספור מסגרת שבו שומע  
מחבר בדוי דברים מפיו של עד בדוי  
על תולדות משפחה אחת. "אגב אור"  
חא" מבוסס על רשימות מתוך "ילקו-  
טו של בעל מרה לבנה", והוא ספור  
לעצמו" והוא אמר לה" הנם מונרי  
לוגים. אם נבדוק את שני הסיפורים  
הכתובים מנקודת ראות "אולימפית"  
— מסביב לנקודה" ו"בין מים למים"  
— נחוש גם באלה כעין אוטוביוגר-  
פיזם קרוב, גם כאן נמצא אמצעים  
סגנוניים המקרבים את היצירה וממע-  
טים את מסגרתה התבניתית. — רת-

מוס כתיבה מזורז ובלתי שקול, הד-  
רות, קפיצות נחשניות בזמן, חרות  
רבה בעצוב המעברים, רבוי של חטי-  
בות חיים מובלעות ויודוי גבורים  
ההולכים ומקבלים אופי של סטיות  
מסאיות.

תכונות אלה המצויות בספורים ש-  
אינם מבוססים על נקודת ראות או-  
תנטית, משותפות לכל ספורי ברנר  
והן היוצרות את תחושת הקרבה חס-  
רת התבנית האפינית לאמנות האו-  
תנטית. הן היוצרות אחדות אטמוס-  
פירית המאפשרת למספר להרבות ב-  
סטיית מסאיות<sup>8</sup> או לשנות את אמצעי  
הבטוי באורח מפתיע מבלי שאחדות  
המשמעות והמבנה תפגר. הנימה ה-  
אירונית והסגנון הקדחתני אינם מש-  
תנים גם כשעובר המספר תוך כדי  
כתיבה "ספורית" מובהקת והבאת  
דברים מרשימות עד-ספורי לכתי-  
בה בנוסח הדיאלוג הדרמטי (מן המצר  
עמ' 247) או דיאלוג אנונימי המואר  
באור אירוני (בין מורה א' למורה ב'  
בספור "בין מים למים" עמ' 259).  
האטמוספירה היודויית המאחדת את  
יצירות ברנר עשויה להכיל הרבה  
מאד, ואפילו קטעי גרוטסקה קיצוניים  
אינם יוצאי-דופן בה (כגון טכס הקבו-  
רה באה"ב המובא ב"מכאן ומכאן" ע'  
333). היא המאחה את הקרעים של  
הגזמות ספיריות וכתיבה קטועה וכל  
כיוצא בהן. ברם, אף על פי שכתובה  
אותנטית כביכול מתירה הכל, עליה  
להיות נאמנה לחוקיות האמנותית של  
עצמה, הקימת, כפי שצוין כבר, ביצי-  
רות ברנר הגם שלא הכיר בה. צא  
וראה; כבר בעצם האחותו העקבית  
של ברנר בדרך העיצוב ה"אותנטי"  
הריהו כובל את עצמו לדרך הבעה  
אמנותית מסוימת שיש בה משום או-  
תה אחיזת-עינים של הקורא המצויה  
בכל דרך הבעה אמנותית אחרת. נמ-  
צא שאותה "הפקרות" כביכול שבר-  
נר דוגל בה בתחום הכתיבה אף היא  
מגבלת ומותחמת למושג ה"אותנט-  
יות". אולם, למרות הגבלה זו אין בר-  
נר מוכן לוותר מראש על מאוייו ה-  
אמנותיים הכמוסים בלבו שלא מדעת  
— והריהו מחייב איפוא גם את קור-  
איו לשפטו בהתאם למה שגור הוא  
על עצמו.

השמירה על מסגרת אמנותית רצו-  
יה קשה איפוא לברנר משום עצם ה-  
כתיבה האותנטית שהוא תופשה ככ-  
תיבה בלתי-אמנותית, אך הי קשה  
עוד יותר מטעם נוסף שכבר הזכר-  
נוהו בראשית דברינו, והוא ענין הכ-  
וון הזיקתי המתמיד המתלווה אל כתי-  
בתו של ברנר.

(סוף המאמר בגליון הבא)

8) וכמה דוגמאות נבחרות: "בחרף"  
ע' 58—57; "מכאן ומכאן" ע' 326—325;  
שם ע' 388; "מן המצר" ע' 245, ועוד.

7) כל כתבי ברנר — מכאן ומכאן  
ע' 348.



# אמנות „בלתי בדוייה“

מאת גרשון שקד

(סוף מן הגליון הקודם)

ה.

הסיפורת הנוקטת עמדה ונושאת באחריות של בעיות החברה אינה נוקטת תמיד בטכניקה אותנטית. ל־מנדלי ולברדיצ'בסקי, למשל, עמדה ברורה מאד לגבי הבעיות המנסרות בעולמם והם נוטים, כל אחד לפי דרכו, לטכניקה „אותנטית“ (הראשון באמצעות המספר הבדוי והשני ב־אמצעות תחושת העדות שהוא שר אף להקנות לקורא). מאידך אין שלום עליכם נוטה לנקוט עמדה ובגישתו הרזיגנטיבית ההומוריסטית יש מ־שום קבלת דין מתמדת בלא כל תבי־עה לשנוי המצב, ובכל זאת הוא נו־טה להרבות בשמוש האמצעים האות־נטיים.

אצל ברנר נקיטת העמדה, הזיקה החברתית — הסלידה, השנאה או האהבה לגילויים חברתיים — היא עיקר עליון. הוא נוקט עמדה לגבי



הפרוטוגוניסט שלו (שהוא נציגו של המספר ביצירה) ולגבי סביבתו ה־קרובה והוא אף מרחיק יחסו הזי־קתי עד לכלל ביקורת כוללת על מציאותו הלאומית והחברתית. כשם שאמנותו של ברנר היא לא־אמנות מפורשת כך גם גבורו הוא לא־גבור מודגש. הוא אומר על עצמו „עברי אינו עבר של גבור, פשוט מפני ש־אני עצמי איני גבור. אני הנני בהור מלמד בכפר הזה“ (9). תפיסה זאת מתייחסת אל מקצועו האפור, הלא־גבורי של הגבור ומדגישה שמציאות חברתית זאת אינה יכולה להעמיד גבורי אמת (10). גבור זה זיקתו אל עצמו הוא תמיד בקורתית. אין הוא „אני עליון“ (כגון דמותו של „מנ־דלי“ בכתבי הסופר) הרואה עצמו במדה רבה זכאי (אף כי לא תמיד) ואת העולם כולו חייב, אלא „אני־ספורי המתבונן בעצמו ושולל את עצמו שלילה טוטלית (אם כי מאח־ריה קיימת כמובן תודעת מספר ה־תובעת מן האני תביעות קיום עליו־נות אידיאלית ואף מגשימה אותן ל־עתים בדמויות של „ענווי עולם“ כ־גון מנוחין לפידות, הזקוני ודודוב־סקי (11).

זיקתו השלילית של האני אל עצמו נובעת מן ההרגשה שהאני אינו יו־צא דופן מההוייה החברתית, שאף אליה מגלה המספר יחס שלילי (ר־דברים אלה מודגשים בעיקר בתפי־סתו של „אובד עצות“ ב„מכאן ו־מכאן“). הזיקה השלילית המוחלטת אל החברה מתבטאת בגילוי גרוטס־קי של דמויות (כגון דמות אביו של דודובסקי ב„מסביב לנקודה“, צבי לפידות ב„מכאן ומכאן“, שטרטקוב ב„מן המצר“, צבי יפה ב„בין מים למים“, מיטלמן ב„אל המטרה“ ואח־רים), בסלידה מן האטמוספירה החב־רתית (וכאן אין טעם להביא דוגמאות שאין לך אתר בספר הפנוי ממנה) ו־בסטיות מסאיות המביאות את הש־לילה הטוטלית חסרת הפשרות לבטוי קיצוני. בספורים שלמים (כגון: „ראש חדש מאי“, „לא כלום“, „אל ה־מטרה“ וכו') ובקטעי ספורים מופי־עים קטעים מעין הקטע הבא: „אני — בהנאה חריפה ותאונית הייתי מוחק מן הסדור של העברי בן ה־דור את ה„אתה בחרתנו“ בכל צורה שהיא. עוד היום הייתי עושה זאת: מגרד ומוחק את הפסוקים הלאומיים המזויפים עד לבלי השאיר זכר. ה־גאווה הלאומית הריקה וההתפארות היהודית מחוסרת התוכן לא תרפא את השבר, והמליצות הלאומיות ה־מזויפות לא תועלנה כלום“ (12).

יש קטעים המבטאים באורח מוח־לט הסתייגות סקפטית מן הפתרון הציוני לבעית הקיום היהודי כשזה נראה בעיני המחבר חלום הבל. „א־ני מדבר כבר על מקלט בטוח. זהו חלום הבל. בלול של תרנגולים אתם מבקשים מקלט בטוח לאנקור הפ־צוע?“ (13).

זיקתו היסודית של ברנר היא יאוש מוחלט וחסר אשליות לגבי המצב האנושי־החברתי. בכתביו הבלטריס־טיים אין הוא מאמין בפתרון חברתי למצב זה ובעיניו אין הכא (א־י) טוב מ„התם“ (הגלות). השינוי הגאוגרפי במצבו של האדם היהודי אינו מהו־תי ואין בו כדי לפתור את הכעור היסודי והמהותי של האדם היהודי בפרט והאדם בכלל. (גם גויים כ־שטרטקוב מועלים ביצירתו בכיעור (רס).

בשלילתו הטוטלית של ברנר לגבי גבוריו ולגבי החברה בולטת א־י שיותו של המספר עד כדי כך שהיא משתלטת אף על הדמויות ה„אות־נטיות“ שהעמיד ושוברת את מהימ־נותן, שכן השלילה הזו חשובה בעיני המספר כל כך שהוא מתדירה לפרו־טגוניסטים שלו בין בהתאם לאפים ובין לאו. משתמע מכאן שהזיקה אל החברה של האישיות היוצרת הורסת את בדיית קיומם האותנטי של ג־י בוריו.

ו.

הכתיבה האותנטית, כפי שכבר נאמר, נזקקת לאמצעים וטכניקות כ־כל אמנות. דרכה לקרב את הקורא אל עצמה ואת עולמה אל הקורא ב־אופן שכוחות החיים יבעבעו מבין שיטי המסגרת האמנותית שלה. אך שפע החיים הזה צריך להינתק מ־מחברו ולהיות אותנטי ביחס ל־דמויות גבוריו. האותנטיות אינה יכר לה בשום אופן לשאוב מכנותו ה־חברתית והאישית של המחבר ואף לא מכוונתיו המוסריות הגדולות, אלא במידה שאלה הן תכונות הגב־רים עצמם.

כאן מקור הצלחתו האמנותית של שלום עליכם וכשלונו של י. ה. בר־נר. שלום עליכם, בלא שיגלה את זיקתו ובלא שיהא „מעורב בדבר“, הצליח להגיע לידי אובייקטיביות של העולם המתואר באמצעות בדיית־האותנטיות שהוא נאמן לאמצעים האמנותיים (המונולוג — טוביה ה־חולב; היומן — מוטיל בן פייסי החזן; האגרת — מנחם מנדל; האר־טוביגורפיה — חיי אדם). לברנר, כ־נגד זה, לא עמד כוחו האמנותי ל־השתלט על שני כווני היסוד ביצ־ירתו. הנטיה אל הממשות החיה מר־חיקה את האמן מן המסגרת האמ־נותית המאורגנת והוא העמיד אמנם יצירות רבות מעניינות מאד ובע־לות פתוס חברתי, אך הן עומדות רק על גבול האמנות. מאידך הטכני־קה של האמנות הבלתי־בדויה לא פותחה אצלו לכדי אמנות שלמה, ו־הרשימות האותנטיות נראות כקטעי יומן ממש שלא הגיעו לאובייקטיבי־זציה.

ההשתלטות האמנותית על שני ה־כיוונים ביצירתו של ברנר קשה מ־עצם טבעם של כל אחד מהם שהרי, כפי שכבר נאמר, כל אחד מסכן את מעמדה של האמנות הטהורה, סכנה נוספת היא כששני הכוונים באים ביצירתו בכפיפה אחת ואזי מסכנת הזיקה היתירה של הסופר את מהי־מנות גבוריו ואת כלל כתיבתו ה־אותנטית. ברנר לא הגיע איפוא אל המעשה האמנותי בעטים של גור־מים אובייקטיביים הנובעים מעצם ה־משימה שהטיל על עצמו, אך גם מ־שום שלא הגיע אל ההלכה האמ־נותית, שהרי לא זו בלבד שלא ה־כיר בכך שכל כתיבה אותנטית צרי־כה להיות אמנות ממש וכמוה צרי־כה אף הזיקה החברתית של הסופר להתלבש בלבושים אמנותיים למן כ־ניסתה להיכל הספרות היפה, אלא אף שלל הכרח זה מעיקרו.

הישגיו של ברנר ברומן „שכול ו־כשולון“, התופס מקום חשוב מבחי־נת ההישגים האמנותיים שלו וכן דביקותו המתמדת בסיפורת, מגלים שוב ושוב שבנפשו הגדולה מקננים מאויים מפורשים של אמן על אף הכרזותיו. ברם, נפשו אמנם נגלית לנו ביצירתו בגדולתה ובייסוריה, משל כאילו היינו מוכים בתדהמה ל־נוכה פצע פעור, ואילו מאווייה ה־אמנותיים נשארו סתומים ולא נת־פרשו בשלמות.

(9) כל כתבי, בחורף ע' 7.

(10) על הזיקה שבין המציאות החב־רתית היהודית לבין ה„לא גבוריות“ של גבוריה הספרותיים עמד מנדלי. ו־עיינו מנדלי, כל כתבי, „בימים ההם“ ע' 163—154.

(11) ועיינו בנידון זה במאמרו של ד. סרן — בררר לענווי עולם. אבני בחו, תשי"ג, ע' 154—163.

(12) כל כתבי. מכאן ומכאן ע' 326.

(13) כל כתבי, מכאן ומכאן. ע' 355. ולענין השלילה הטוטלית עיינו גם „בין מים למים“, עמ' 248 ועור.