

"עצבים"

הציונות
כתפישת-עולם
אכזיסטנציאליסטית
בסיפור הארץ-
ישראלי של ברנר

אורציון ברטנא



א. ברנר בין ריאליזם לאכזיסטנציאליזם

ראשיתה של הספרות העברית החדשה — ספרות ההשכלה — היתה ספרות של מעורבות חברתית. היא צמחה מתוך תנועה חברתית — תנועת ההשכלה — והצדקה לקיומה לא היתה האסתטיקה כי אם הדידקטיקה. גם לאחר שתנועת ההשכלה וספרותה שבקו חיים לא פחתה מגמת המעורבות החברתית בספרות העברית. נהפוך הוא, דומה כי אחת התכונות החשובות שהורישה ספרות ההשכלה ליורשתה היתה הנטיה לריאליזם, שנעשתה לדימוי-עצמי של "מעורבות" בספרות העברית. שום זרם שדגל באסתטיקה לשמה לא האריך ימים בספרות העברית של סוף המאה ה-19 ותחילת המאה שלנו. ולהיפך — ככל שברורה היתה מגמת הריאליזם ביצירה (נטייתה לאקטואליה) כן האריכה זו ימים. דמות ה"חלוש", הדמות המרכזית בסיפורת של סוף המאה הקודמת ולאחריה, אף היא ביסודה צילום סוציופסיכולוגי של האינטליגנציה היהודית החדשה; זו שנותרה ללא אמונה, ללא העיירה ועם מיטען של תסכול ויאוש. זאת ועוד: הספרות העברית בתקופה זו נקראה על ידי קוראים מעטים. כולם הכירו את כולם. הקוראים הכירו את היוצרים, וגם זה חיזק את המגמות האקטואליות בסיפורת, והבלית את חשיבות הנתונים החוץ-ספרותיים להכנת היצירה. לא היתה זו ספרות המונית, מרובת-ז'אנרים, שנקראה על-ידי שכבות חברתיות אחדות כפי שהיתה ספרות היידיש. זו היתה ספרות בודדים לבודדים, בה היוצר, המספר, הדמות המרכזית והקורא היו קרובים זה לזה ברקעם ובהנבנת-העולם שלהם. הריאליזם האקטואלי היה, איפוא, פניית הדומה אל הדומה, וכתיבה על בעיות מקובלות ומוכרות גם מעבר ליצירה הספרותית.

בקווים גסים מאוד — אלה היו פני הספרות, בה החל ברנר לפעול, ולאור זאת התקבלה והובנה גם כתיבתו: עיסוק סוציולוגי בבעיות לאומיות; טיפוח דמות החלוש; תיאור נרחב של הליכי תפיסת החברתית, החל מראשיתה בעיירה היהודית במזרח-אירופה, דרך תיאור הצעירים הבורחים ממנה לעיר הגדולה, למערב אירופה (תקופת לונדון), לארצות-הברית, וכלה בתיאור העלייה השנייה והישוב היהודי הנוצר על ידי אותם תלויים המחפשים בציונות את פיתרון הפרטי, היהודי, לבעיות הסוציו-פסיכולוגיות של האדם העמל והנשחק. ואכן, אין לי ספק שברנר התקבל באהדה רבה כל-כך בעיקר מכיוון שיצירתו הובנה כיצירה המתארת את החברתי-האקטואלי מנקודת-מבט של האנטי-גיבור: מי שנשחק במציאות זו של "המעמד השלישי" בארץ-ישראל. יצירתו של ברנר נתפשה, איפוא, כאחת מ"אבני התשתית" ב"דרך המלך" של התפתחות הספרות העברית. התפתחות חברתית של ספרות חברתית.

יחד עם זאת, הריאליזם החברתי הוא רק פן אחד בכתיבתו של ברנר. פן שני, כפי שאשחדל לראות על-פי סיפור "עצבים", הוא תפישת-עולם אכזיסטנציאליסטית. שני אלה מתאחדים בחלק נכבד של יצירתו, כך שהאנטי-גיבור בה הוא "תוצר" הן של תנאים חברתיים והן של מועקה קיומית. לא אדון כאן במהותו של האכזיסטנציאליזם¹, אומר רק זאת: האכזיסטנציאליזם שחופס את האדם כ"מנוכר" ש"נזרק" לעולם ל"סחם", וצריך "לבחור בחירות" מתוך עצמו, כתשובה ל"כישלון הארוטי" שלו ול"סבלו הקיומי", היא השקפת-עולם העולה אצל ברנר בקנה-אחד עם תיאור חיים קשים, מצוקה, כיעור ועליבות. הרי זה כמעין

תוכן, והרי זה כמעין לכושר: הסיבה — קיומית; גזרתה החיצונית — חברתית. כל ארבעת הרומאנים של ברנר מאחדים דר-מגמתיות זו: ב'בחורף' מתוארת קרקע גידולו של התלוש, משפחתו ומצבה, עיירתו, וכו', והרומאן מסתיים בתיאור הסיבות הקיומיות לעליבותו. 'מסביב לנקודה' מתאר את הצעיר העברי הבודד בעיר הגדולה, וגם כאן ניכרת הכפילות בין תיאור היוצר העברי הצעיר ובעיותיו ובין עמידה על האימפוטנציה הנפשית שלו — בעיותיו ובעיות אנשויות. 'מכאן ומכאן' מתאר הווי של מהגרים לאמריקה ולארץ-ישראל ומצבם הקיומי. הוא הדין ב'שכול וכשלוך' שרקעו החברתי ירושלים של ה"כוללים" והווי קבוצה בארץ ישראל. אבל גיבוריו הם דיגומים לקונפליקטים אכזיסטנציאליים.²

ב. הציונות של ברנר בסיפוריו הארץ-ישראליים כתפישת-עולם אכזיסטנציאליסטית

התפישה האכזיסטנציאליסטית הולכת ומתגבשת, כאמור, ביצירת ברנר מראשיתה כמעט. אבל היא משנה את פניה מתכנית-עומק לתכנית-שטח ופורצת בגלוי אל פני השטח של יצירתו עם היווצרות הסיפורת הארץ-ישראלית שלו. נראה שבסיפורת הארץ-ישראלית שלו, מראשיתה ב-1909, מגיע ברנר למסקנה, המאחדת יצירה ספרותית, פובליציסטיקה וביקורת ועבודה ציבורית, כי תפישה אכזיסטנציאליסטית היא הבסיס האפשרי לציונות.

מאחורי רעיון מהותי זה שאיננו מנוסח בצורה ישירה על-ידי ברנר (בין השאר, כמובן, משום שברנר בזמנו לא יכול היה עדיין להכיר זרם אכזיסטנציאליסטי מגובש), אך מנוסח בעקיפין בחלקים גדולים של יצירתו, ובצורה גלויה יותר ויותר ביצירתו הארץ-ישראלית, מתגלים כמה וכמה טיעונים פסיכולוגיים וחברתיים האופייניים לברנר: הטיעון שכל המפעל הציוני, כמפעל חברתי-היסטורי, עומד על הצורך של הפרט לגאול את עצמו. הטיעון כי הגאולה העצמית לא תמומש קרוב לוודאי, אבל האף-על-פי-כן האכזיסטנציאלי, שהוא נקודת-המוצא ממנה יכול הפרט לצאת ולגאול את עצמו, היא נקודת-הכרעה מוסרית הכרחית לקיומו של הפרט. הטיעון כי רק הצורך הקיומי, האינדיבידואלי, יכול להסביר את המפעל הציוני ויכול לשמש לו מצע. הטיעון כי התפישה הקיומית, המינימאליסטית, הצמודה לקיום היומיומי, היא מספיק פאתטית כדי לקלוט את כל החזון הציוני, וכי בעצם הריאליזם האפור שהיא מגלמת מצוי, באורח פאראדוכסאלי (ממש כמו באכזיסטנציאליזם עצמו), בפאתוס הגדול ביותר ובתקווה האיראציונאלית ואפילו המטאפיסית (כן, המטאפיסית, כמו שנרמז בסיום 'מכאן ומכאן') לעתיד הלא מוכרע. ובעיקר ובסיכום, שהציונות היא הכרעה הכרחית של אלה שאין להם ברירה, כפי שהאכזיסטנציאליזם הוא הכרעה הכרחית של אלה שאין להם ברירה.

"עצבים" הוא הסיפור הארץ-ישראלי השני שכתב ברנר (אוקטובר-נובמבר 1909)³ אחרי "בין מים למים". והוא הסיפור הראשון שבו מנסח ברנר במפורש את המיזוג בין הציונות לאכזיסטנציאליזם הנתפש בצורתו המוחשית כדחף ציוני וכתחושה קיומית הממזגת בין הפרט ובין הנוף הארץ-ישראלי ולבין המצב החברתי הארץ-ישראלי. וכאן מקומה של נקודה מהותית להבנת הפרט והטיעון הציוני-קיומי של ברנר; נקודה שהתגלתה במלוא עוצמתה בסיפורו השני של ברנר בארץ-ישראל: הפרט הציוני, המנסה להגשים את דרך-הקיום שלו הוא איש העליה השנייה. לעומתו אנשי העליה הראשונה, הנמצאים כבר בארץ מזה עשרים שנה ויותר, הם בורגנים חרשים, אטומים לרגישות-קיומית וממילא אינם יכולים להיות מודעים לדרך-ראיה קיומית, ובעצם אף אינם ציונים. אחיותם בארץ היא לצורך חיזוק עוצמתם (הדים להשפעה ניטשיאנית?) המתבטאת בסיפורים שונים של ברנר הן במישור כלכלי, הן בתחום הארוטי והן בסדר החברתי, ברצונם להיות מנהיגים. "עצבים", בין שאר דברים, הוא כתב-האשמה נגד אנשי-העליה הראשונה. הציונות מתגבשת, לדעתו של ברנר, רק בתקופת העליה השנייה. לברנר השפעה עצומה על הסיפורת הארץ-ישראלית ולתפישה זו שלו השלכה מרחיקת-לכת על סיפורת זו עד לדור הפלמ"ח: הציוני הוא גלגולו החדש של "התלוש". הוא המהגר, שדחפיו הקיומיים חזקים, אך מטבע הראיה האכזיסטנציאליסטית אין להם סיכוי להתממש בהצלחה והוא נדון ליצור תנועה חברתית שאופיה לא יכול להיות כרוך; לא יכול להיות מוכרע; לא יכול להיות סופי.

למרות שהאכזיסטנציאליזם עוסק בפרט כפרט, האכזיסטנציאליזם של ברנר נושא אופי חברתי מוצהר מלכתחילה, ועל כך כבר רמזתי בדברי קודם. מושג האחריות הקיומית, לפחות באכזיסטנציאליזם החילוני, פירושו יכולתו של הפרט להבטיח לעצמו ולקיים לעצמו; כשיכולתו להיות אחראי לעצמו ממלאת את מקום ההשגחה שאיננה. ואילו אצל ברנר אופי האחריות הוא מלכתחילה גם חברתי. ברנר אינו

יכול לשכוח את התפישה החברתית שמתגלה בהירות כסיפורי הראשונים, סיפורי 'מעמק עכור'. תפישה חברתית זו, בעצם אחריות חברתית זו, היא מורשת כל ספרות ההשכלה ומורשת ספרות המהלך החדש, כפי שהיא מורשת הספרות הרוסית של המאה ה-19 שהשפיעה עליו. כלומר, לא זו בלבד שברנר לא היה שותף לזרם האכזיסטנציאליסטי, שעלה ושיגשג לאחר שירד ברנר מעל במת-החיים, אלא קירבתו לאכזיסטנציאליזם מוגבלת בצורה עקרונית מעצם העניין העמוק והחם שיש לו בחברה היהודית האקטואלית שראה נוכח עיניו. משום כך, מעורב ביצירתו הרעיון הקיומי ברעיונות סוציאליסטיים. משום כך ביצירתו קיים ההומאניזם החברתי כערך לצד הדחף המוסרי האכזיסטנציאליסטי.

ג. "עצבים" — הפן החברתי

"עצבים" בנוי כסיפור-מיסגרת המכיל סיפור פנימי. סיפור-המיסגרת הוא הרקע לסיפור הפנימי, ובו מתוארת פגישתו של המספר עם הגיבור: בחלק א' של סיפור-המיסגרת, ראשית הסיפור, מתואר הרקע לסיפור הפנימי — קורות עלייתו של הגיבור לא", המסופרים על-ידו בגוף ראשון. בחלק ב' של סיפור-המיסגרת, סיום הסיפור, מסכם המספר את מצבו של הגיבור, לאחר ששמע את סיפורו. ביסודו מהווה הסיפור כולו עיבוד של סיפור-הווי ארץ-ישראלי טיפוסי (במסגרת התקפתו של ברנר על "הז'אנר הארץ-ישראלי"). כדרכו מתאר ברנר בצורה פסימית את כל גילגוליו של הגיבור ("גיבור" במשמעות של דמות מרכזית בסיפור, אך בוודאי אנטי-גיבור מבחינת איפיוניו) בעלייתו לא": דמותו, דמות, "איש כבן שלושים, בעל שכם הגון, נטוי, לא אצילי כלל, ופנים גסים, עבים מחוטטים..." (ע' 283); גילגוליו העלובים, גילגולי תלוש עברי מאוקראינה לבית-מלאכה מזוהם בניו-יורק: "...וורקשופ נאלח, וככל הגועל שבנפש, צריך אני לומר לך!" (ע' 284); הנסיעה לאירופה וחוויה מדכדכת בלונדון — מהגר יהודי, המאבד עצמו לדעת, לאחר שנודע לו כי משפחתו מוחזרת מאנגליה; וכלה בתיאור ההפלגה הדחוקה ורבת-העלבונות, בה פוגש המספר טיפוסים יהודיים רמאים וסרסורים המנצלים אותו ואת המשפחה ש"אימץ" לעצמו בדרך, כשדמות משפחתו של המאבד עצמו לדעת עמדה מול עיניו. סוף תלאות העליה הוא תיאור יהודים מקומיים, תושבי א"י הנכספת, המנצלים את אחיהם העולים ללא בושא. הסקירה החברתית הפסימית מסתיימת ומסוכמת בחלק ב' של סיפור המיסגרת בתיאור ההווי המנוון של אותם חלוצים לשעבר, אנשי העליה הראשונה, שכבר נתערו בארץ, ויחסם אל העולים הוא כיחס בורגנות מנצלת אל הפרולטריון: "אכלן גדול איננו וגם אינטליגנט גדול איננו, אבל כל הלילה אינו נותן לישון... — התלונן בעל הבית באוזני אורחי [— — —] קדחת? — קרא בנו המגודל של בעל-הבית [— — —] שבאותו שבוע התעתד לנסוע לשיקאגו, לרודו [— — —] השעה היתה קרובה לתשע. הבת המתבגרת [— — —] ישבה בקצה השולחן [— — —] ולמדה צרפתי. הכל כתמול שלשום. שוחחו, פהקו, שחו קפה ואכלו דגים מלוחים" (ע' 292).

הסיפור מפורט מאוד. מבקר דקדקן של ז'אנר "הסיפור הקצר" היה מגדירו בוודאי כ"סיפור-קצר-ארוך". עיקר הפירוט בו בשל התיאור המדוקדק ורב-הפנים של מציאות עליה לא"י בתחילת המאה, ושל המציאות הארץ-ישראלית בתקופה זו. הרי לפנינו סיפור-הווי ריאליסטי ופסימי, העוסק בנושא חשוב בספרות העברית של התקופה: דמותו של הגיבור הטיפוסי בגלל מוצאו (אוקראינה), גילו (צעיר יהודי), מצבו הכלכלי (עני), והמשפחתי (רווק), מסלול הגירתו (ממזרח-אירופה לאמריקה ומשם דרך מערב-אירופה לא"י), דרך העליה (נסיעה ברכבת במחלקה הרביעית, טלטול באוניות ישנות, מסלול ההפלגה). היהודים שהגיבור פוגש טיפוסיים ומייצגים שככות חברתיות בגולה ובארץ: מהם דתיים (סגן השד"ר), ציוניים "מקומיים" גלותיים (האסיפה בכרלין), הצעיר הסרסור שאיננו לא דתי ולא ציוני ולא מתבלבל, אלא איזו כריה חילונית חדשה, יהודים זעיר-בורגנים (משרתי המלונות שבדרך), האלמנה וחמשות ילדיה שהם משפחת-מהגרים טיפוסית, וכמובן, יהודי הארץ — המספר (שאינו מתואר במישרין), הגיבור (חלוץ, עני ועלוב), הפונדקאים ומשפחת האיכר (הבורגנות הוותיקה).

להוציא הגיבור והמספר (שעיצובם נושא לדיון בפני עצמו) אף אחת מן הדמויות איננה מתוארת תיאור חיובי מלא. כוונתי — כבעלת השקפת-עולם היכולה להוות סמל אידיאולוגי חיובי בסיפור ריאליסטי חברתי. קיימות בסיפור דמויות מישניות חיוביות — המשרת במלון שבפורט-סעיד והילדה בת האחת-עשרה, "חברתו" של הגיבור כהפלגה — אולם הופעתן בסיפור ארעית ומטושטשת. לקיחת דמויות עלובות ברע שבהן ועלובות שכטוב שבהן; תיאור מיקרי יומיום עלובים כמיקרי-יבוחן לאצילות רוחנית או

לחוסר מוסר; תיאורי סביבה עלובה, דלים בסמליות ובמטאפוריות; ובעיקר — תיאור המשפחה העילגת, העולה ללא הבנת מעשה-העליה — מאירים את כל התיאור האקטואלי הזה באור פסימי כבד. האידיאליזם הגבוהים של “עליה”, “ציונות”, “ארץ ישראל”, “מולדת ישנה-חדשה”, “מושבה”, “עבודה עברית”, מתוארים, כאמור, כבלתי-אפשריים כמעט במציאות ההיסטורית.

ד. “עצבים” — הפן האכזיסטנציאליסטי

עד כאן צידו האחד של המטבע בסיפור זה ובחלק ניכר מן הסיפורת של ברנר. צידו השני של המטבע היא, כאמור, העובדה כי תיאור ריאליסטי זה משמש ביסודו גם כמע לעיון אכזיסטנציאליסטי בבעיות קיום של אדם באשר הוא אדם: מהלחץ החברתי לאימה קיומית; מבדידות ל“ניכור”; מהתרגשות בגלל טוב או רע חברתיים-“חיצוניים” להתרגשות בגלל “עצבים”, המציינים (כפי שאראה להלן) את מנגנון התחושה של האדם המאפשר לו בחיים, שהם כשלעצמם חסרי ערך לטוב או לרע, להבחין בין התרגשות חיובית לבין אדישות והתרגשות שלילית — לתח טעם אישי לחיים חסרי טעם אובייקטיבי. לחיות.

חולית הקישור בין שני פנים אלה שבסיפור היא אופיו הפסיכולוגי של הסיפור הריאליסטי. הריאליזם כאן עשוי במתכונת הריאליזם הפסיכולוגי בסיפור הרוסי במחציתה השניה של המאה ה-19 ולאחריה — גורקי, צ'כוב ודוסטויבסקי, ממנו מושפע ברנר בצד הקיומי שבסיפוריו. המעבר מן הריאליזם לאכזיסטנציאליזם בסיפור מתבצע בנקודת-התצפית האישית (פסיכולוגית), ממנה מסופר הסיפור. ההבדל בין המספר לבין הגיבור בסיפור מכוסס על תכונת החשיפה העצמית של הגיבור. שני דברים קורים לתיאור הריאליסטי כשהוא נמסר מבעד ל“מסננת” של הכרת הגיבור על שתי תכונותיה הכולטות — המודעות העצמית האכזרית והחשיפה העצמית הכמעט-מאזוכיסטית: ראשית, התיאור הריאליסטי הופך מתיאור מציאות לתיאור הלך-הנפש האישי הנותן לתיאור המציאותי את גונו. שנית, התיאור הריאליסטי נקטע על-ידי קטעי-הגות רבים, בהם חושב הגיבור על משמעותה של מציאות זו.

כבר בראשית הסיפור הפנימי, בפרק ב', מתאר הגיבור את המוטיבציה שלו לנסיעה לא”י כתישלוכת של רצון התלוש הטיפוסי לשינוי מצבו החברתי: “איזו אחיזה שהיא, יניקת משהו שם, באותה ארץ-חמדה, בקדמת אסיה, אשר אוהלי הבידואים, אולי בני בניהם של אברהם העברי, ינטו שם עד היום זה [— — —] ואשר [— — —] דור שלישי ורביעי למלוי-בריבית לפריצים פולנים מנסים שם ללכת אחרי המחרשה” (ע’ 284), עם הכרתו הקיומית: “...כי חידתם, חידת החיים הללו, לעד לא תיפתר’ כי מה שיהיה אחרי חיי לא אשיג ולא אתפוס עד רגעי האחרון... ועד בכלל... כלומר: כלום לא יהיה... וקשה מזה: לא רק מה שיהיה אחרי חיי — גם מה המה חיי לא אכין לעולם [— — —] וגם ידעתי [— — —] שלמרות ידיעתי ולמרות הרגשתי, הרי אני ככל היודעים והמרגישים מאז ומעולם מוכרח, שלא כרצוני [— — —] למלאות באיזה דבר את החלל הריק, הכולע, שאינו מתמלא עד הרגעים האחרונים, ואולי לא עד בכלל” (ע’ 284).

כל האקטואליה מתוארת מנקודת-מבטו הקיומית של הגיבור כ“עצבים”, כרצון למלא בתוכן את החלל הריק, המנוכר וחסר המשמעות לתוכו הושלך האדם. כל תולדותיו ומסעו לא”י ומעשיו ושיפוטיו המוסריים מתוארים כהסברים אישיים ריגשיים-רגשניים שהוא נותן לעובדות בלתי-ניתנות להסבר אובייקטיבי; כבחירה בטוב יחסי, למרות שאין מאחריה ודאות של טוב מוחלט. ברקע ניכרת ההכרעה בנוסח דוסטויבסקי כי “לא הכל מותר” למרות ש“אלוהים מת”.

כזו, למשל, דרך טיפולו במשפחת האלמנה המהגרת: בשל רגשותו (“עצבים”!) טועה הגיבור לחשוב כי זו משפחתו של היהודי שהתאבד בלונדון, ומתוך רחמיו נטפל אליהם כדי לעזור. כשמסתברת לו טעותו, אין היא חשובה בעיניו. והקורא לומד כי לא רק הקביעה המעשית חשובה, אלא גם הקביעה הנפשית-מוסרית-קיומית. ושוב ניכר המיזוג בין הרעיון החברתי לבין הרעיון הקיומי: המציאות המיקרית חשובה וגם החופש הנפשי לפעול על-פי המוסר הפנימי. התאהבותו של הגיבור כנערה בת האחת-עשרה — התאהבות רגעית וחסרת תוחלת — מאפשרת אף היא לראות את המיזוג בסיפור בין תיאור עובדתי לתיאור אכזיסטנציאלי, תרצה — ראה כן כישלון אירוטי סוציו-פסיכולוגי, טיפוסי לדמות התלוש בספרות העברית. תרצה — ראה כאן סמל קיומי מובהק: ההתאהבות עצמה חסרת תוחלת, עקרה; אבל הרגש הכרוך בה נותן טעם חיים. בתארו נושא זה נוטה הגיבור לפרשנות הקיומית: “אהובתי, בת האחת-עשרה, כשהחזיקה כפות-ידיה הקפואות בשרוליה, הוציאה אותן משום-מה ושלחה לי מבט אחד. ידיה שבו

למקומן, אבל המבט חזיקני, חזיקני... ושוב נדמה לי, שעצם הצרה הקיצונית, בעצם המצב של איך-מוצא, כי כדאי, כדאי לחיות, כי יש בשביל מה לחיות, וכי נעים, נעים לחיות. רגעי היה הרעיון הדמיוני ההוא, כמעוף-עין בא וכהרף-עין חלף, אבל בן-תוכן היה אותו הרגע. בפני בקורת-השכל לא היה גם הוא יכול לעמוד, בפני קרח הכרת המציאות, כמות שהיא, והאפסות שלאחריה, כמו שהיא — לא כל שכן... ואולם כל מהותי צעקה באותו רגע: כן! כן! כן! "ע' (291).

ה. תיאור הנוף

מבחינה אמנותית, הדרך העיקרית בה נרמזת כסיפור החשיבות הקיומית של "עצבים", היא דרך תיאור הנוף. על חשיבות הנוף ב"עצבים" כבר כתב במאמר מפורט על סיפור זה יצחק בקון⁵. כן נדונים תיאורי הנוף של ברנר במאמר של דן מירון⁶. אתרכז כאן, אפוא, רק במשמעות הקיומית של עיצוב תיאורי הנוף ב"עצבים" — תרומתי שלי לדין זה. תיאורי הנוף בדברי הגיבור מנוגדים לאורך כל הסיפור לתיאורי הנוף של המספר, המוצג מבחינה זו כניגודו האירוני. אין דומה הפאתוס בדברי הגיבור לפאתוס בדברי המספר. כבר בפתיחת סיפור המיסגרת בולט הפאתוס של המספר שרוב דבריו, אגב, עניינם תיאורי סביבה ונוף. הוא פותח את הסיפור כך: "מעין ריח פרפום עלה מסביבנו — מגידולי-השיטות [— — —] שבמעלה המושבה העברית אשר בארץ-יהודה. אלומת הפז של החמה השוקעת מאחורינו הזהיבה ברום-המרחב שלפנינו כנופיה אחת של עצים שקטים וקלושים [— — —] קצות-מרומים קרנו בוהר רך וצנוע" (ע' 283). כסיגנון זה נמשכים תיאוריו לכל אורך הסיפור. כנגדו, סיגנון הגיבור הוא סיגנון "ברנרי" טיפוסי: שפה יומיומית-נמוכה, שעיניינה אקטואליות יומיומית, ועניה היא ביותר בתיאורי נוף. הרקע הדנוטאטיבי לאוצר המילים של הגיבור היא המציאות החברתית המיידית שאותה הוא חווה ועליה הוא נותן דעתו. כבר בפתיחת דבריו, בפתח סיפור-המיסגרת, מתחיל הגיבור בדיבור על אילנות; אך עובר מהר מאוד לתיאור אשר "רואות" צמרותיהם — הערים שמעבר לים, המשוות לחיים בא".

דווקא משום נטייתו הכללית של הגיבור לתיאור ריאליסטי ומתון, דווקא משום התנוררותו מתיאורי סביבה ונוף, ניתן להבין את חשיבותם של תיאורי-הנוף הפאתטיים המעטים כל-כך בדבריו. הפאתוס הולך ומבצבץ מדבריו קימעה קימעה. ניכרת התקדמות איטית בדבריו מריאליזם מבוקר להתפרצויות פאתטיות (אשר שיאן בכייו עם סיום הסיפור). ניתן לומר, כי התקדמות זו בתיאוריו היא התפתחות ההפנמה כסיפור מנקודת-המוצא החברתית-אקטואלית אל המסקנות האישיות הקיומיות; וזהו אותו פאתוס הקושר בסגנון דבריו את הדחף הציוני עם המציאות החברתית המיידית. ההתפתחות כתיאורי הנוף בדברי הגיבור חופפת להתפתחות הסיפור כולו.

כבר בפתיחת דברי הגיבור כתחילת הסיפור הפנימי, כאשר הוא מתאר את כמיהתו לנסוע לא"י, יש רמז מקדם לתפקידם של תיאורי הנוף: "אולי במעמקי נפשי רטטו והעירוני לנסיעה, אם לדבר בסיגנון ספרות, גם צלילי געגועים ליפה-נוף" (ע' 284), והאלוהיה לריה"ל בולטת. אבל תפקידם העיקרי של תיאורי-הנוף מתגלה בהגיע הספינה לא"י: מתגלה הכוח המושך שבטבע, שבעולם מסכיב; הרמז שיש למען מה להתרגש, לרצות רצונות החיוניים לחיים. האסתטיקה המנחמת שמוצא הגיבור בטבע אומרת הן לחיים, מבער לידיעתו השכלית שאין טעם לכול, ומסייעת בכך להצדקה הזמנית אך החיונית של ה"אני": "וכשירדה כל המשפחה אל תוך הסירה לנסוע אל הנמל, כשנשתתק ה'שלוש' שלה האחרון, ואני נשארתי לבדי על מכסה-האוניה בתוך נגהות השמש הטובלים בגלי נצחים [— — —] ומרחוק יפו [— — —] עם גגותיה הדומים למעלות ומורדות של חומה אחת גדולה, היה — אני אומר לך אחי — איזה דבר-מלכות בליבי. מרגעה! ... [— — —] ואז נתגלה לי הדבר הישן, כי למרות ידיעתי שהכל שווה והכל אחת בהחלט, הנה כל זמן שנשמה בקרבי, אין אני יכול מבלי עשות חילוקים שונים בין אדם לאדם, בין עולם לעולם [— — —] וכי למרות 'הכרתי הברורה', ככיכול, אי-אפשר לי לבלי להרגיש בכל שעה הרגשות אחרות — מאשר בקודמת [— — —] הן; יש, יש סודות בצרופי דברי החיים אחי" (ע' 290). המסר הקיומי בקטע זה בולט. בולטת גם הדרך בה הוא משתלב במצע החברתי האקטואלי של הסיפור — הדין בעליה השניה ובציונות. זו יפו העיר היפה, וזה רעיון העליה שנותן גם הוא טעם אישי לחיים. כשרונו של ברנר ברור פה ובולט: היכולת לכרוך עם האקטואלי את האינדיבידואלי, בעזרת שימוש בזווית-ראיה אישית.

אינני יכול לסיים עיון חטוף זה בנוף, מבלי להביא את דברי הסיכום של הגיבור, בסיום הסיפור הפנימי,

הקשורים אף הם שלא במיקרה בנוף: “שמע-נא, אתה יודע מה שאגיד לך? הן שונאים אנו את הדיבורים היתרים על היופי, אשר אנו שומעים השכם והערב מסביבנו [— —] אולם, אמור מה שתאמר, מלים אין כפי — ואז היה יפה, והים הגדול! אכן הוא ים יפה, ובחורף חיפה — יפהפה! באותה שעה האמנתי באמת ביופי, ביפיי-הטבע, ביפיי-היקום, ביופי של מעלה — — מוכן — גם זה עצבים” (ע’ 292). האסתטיקה נותנת נחמה-הזעירה קיומית לאדם האומלל. אין ספק שהשימוש בנוף בהקשרים שתוארו הוא שימוש מחוכם: הנוף מאפשר ביטוי אישי-חיוייתי; הנוף מהווה סמל למסר קיומי. תיאור הנוף מנוגד לתיאור חברתי; הנוף קשור בחוויה החדשה של מולדת, כאשר הוא שונה כל-כך מהנוף החברתי שהגיבור עזב מאחוריו, בגולה.

ו. סיכום: “עצבים” כנקודת-מיפנה ביצירת ברנר; או מה בין ‘בחורף’ לבין “עצבים” ההקבלה בין הסיום של הרומאן הראשון של ברנר, ‘בחורף’, לבין סיומו של הסיפור הארץ-ישראלי השני שכתב, “עצבים”, בולטת. בשני המיקרים הסיפור נקטע לנוכח מצב של ללא-מוצא כשהחידלון האישי הצפוי של הדמות הראשית הוא יותר מרמז. אבל בשתי היצירות החיוניות הקיומית של הדמות הראשית היא כזו שיש בה כסיס ליצירות הבאות של ברנר, בהן הדמויות הראשיות הבאות ממשיכות מן הנקודות בהן הפסיקו קודמותיהן. ולאור זאת אין לשכוח ש“עצבים” הוא המשכו המאוחר של ‘בחורף’. אכן, יש בו מה שעדיין לא היה ב‘בחורף’ — הדחף הציוני הקיומי כתחליף אישי (וחברתי) לאמונה הדתית, ש‘בחורף’ מתאר את הדרך שבה היא הולכת ואובדת מן הפרט. ואחר-כך, ‘מכאן ומכאן’ ו‘שכול וכישלון’ ממשיכים ומפתחים את הדיון הרעיוני שהוחל ב“עצבים”.

את אופיו ההגותי של הסיפור הברנרי הידגשתי מאוד במאמר זה. מן-הראוי לסיים בהערה שנוגעת בסגנון, וגם היא הערת-השוואה בין ‘בחורף’ ובין “עצבים”. הפאתוס בלשונו של ברנר היה תמיד. כל מי שדיבר על הריאליזם האפרורי בלשונו של ברנר התכחש לפאתוס, טעה והיטעה. גם מקורו של הפאתוס (כמשמעותו הגניאלוגית) אחד הוא וקבוע בסיפורי ברנר. אבל מבחינה סמאנטית, אוצר המילים (הפאראדיגמה) המשקף את הפאתוס משתנה, כשם שמשנתנה ההסמלה שנושא הפאתוס. ב‘בחורף’ הפאתוס קשור בפאראדיגמה של ביטויי-חידלון. ב“עצבים” הוא קשור בנוף. וליתר דיוק — הנוף כמשקף חיים, ויטאליות. השינוי הסיגנוני מראה שב“עצבים” ברנר מצא את “הצומת של סיפוריו”: הצומת שבו נפגשים הרגישות והדחף הריגשי בלבוש ההכרחי האכזיסטנציאליסטי עם המציאות הארץ-ישראלית בלבוש ההכרחי הציוני. זה שלא היה עדיין ב‘בחורף’ קיים מ“עצבים” ואילך.

הערות

1. ועיין בספרו של רן סיגד: ‘אכזיסטנציאליזם’, מוסד ביאליק, ירושלים, תשל”ה.
2. וראה מאמרי “לנוכח הדממה (על ‘שכול וכשלון’ לי.ח. ברנר)”, “עכשיר” 39-40, עמ’ 218-204.
3. וראה יצחק בקון, ‘בשנה ראשונה’, ת”א, פפירוס, תשמ”א.
4. כל הציטוטים מן הסיפור לקוחים מתוך ‘כל כתבי י.ח. ברנר’, כרך ראשון, דביר והקיבוץ המאוחד, תשכ”ד.
5. י. בקון, ‘בשנה הראשונה’, עמ’ 135-93.
6. “על בעיות סיגנונו האמנותי של ברנר בסיפוריו”, ‘גזית’ י”ט, חוב’ ט”י-י”ב, עמ’ 54-50.