

נוסחים בסיפורת

גבריאל מוקד

מחקרו של אורציון ברתנא על הסיפורת העברית בשלהי המאה הי"ט ובראשית המאה העשרים* מאופיין בתפישת סינופטית, המציבה יצירות כגון אלו של ברדיצ'בסקי ופרישמן, פייארכרג ונומברג, על רקע עקרוני של זרם וז'אנר. אולם התפישת המקיפה והממיינת איננה באה כאן במקום דיוק פרטני באותם הפרקים והקטעים שבהם הוא מתבקש. נוסף לכך, תפישתו ההיסטורית של המחבר מצטיינת במידת חידוש, ומעל לכל: במיפוי נכון של המיתארים הכלליים של התפתחות היצירה העברית בתחום הפרוזה.

ראשית הסיפורת העברית טבועה, על-פי המחקר שלפנינו, בחותם סיגול משונה במקצת של דגם רומנסה אל הדגם המשכילי-דדקטי. בעצם ז'אנר מסוים (רומנסה) מסוגל לתפישת אידיאולוגית (ראציונאליזם לוחם) או למעין "זרם" יצירה: טרום-ריאליזם מחנך הנתון במאבק נגד החסידות והיהדות הרבנית. עיניינים אידיאיים ונטיות לסוגי-אמנות ולז'אנרים מצטלבים כאן בדינאמיקה מרובה, אם כי לעיתים תוך תוצאות מפחיעות, שלא לומר: משוננות. המחבר אומר על-אודות סוגיה זו את הדברים הבאים: "אפשר לראות את תנועת ההשכלה כ'מעבדה אידיאולוגית': קבוצה קטנה של אינטלקטואלים, בים גדול של יהדות עוינת, שחיפשו דרכים להגדרה חדשה של זהותם היהודית. ברור שהם היו מודעים מאוד לפעילותם הספרותית. מודעותם התבטאה בחיפוש דפוסים ספרותיים מתאימים בספרות האירופית שהכירו, ובהסקת מסקנות משלב

ספרותי אחד למישנור" (עמ' 11, שם). אך מהי בעצם אותה הרומנסה שקדמה לרומן על סיפו של ריאליזם בספרות האירופית והשפיעה כל כך, לדעתו על מחבר הספר שלפנינו, על סיפורת ההשכלה?

בין רומנסה לאינטריגה

תוך הסתמכות על "ביקורת המודים הארכיטיפאלית" של נ. פריי ועל חיבורים בני-זמנה של הרומנסה, כגון של קונגריב (1691) וריב (1785), מגיע מחבר הספר לאיפיון הרומנסה כמעשייה הירוואית, המעלה אירועים ואישים אגדיים, בעלת לשון מרוממת, שבה קיים פיצול ברור בין דמויות חיוביות ושליליות, הנתונות, עד ניצחוננו של הצדק, בסכך-הרפתקאות מורכב. אולם בספרות ההשכלה (כך טוען המחבר, וטענתו נראית לי נכונה מאוד בדומה לרוב טענותיו בספר) לא יכלו היוצרים המושפעים מהראציונאליזם והחדורים רצונות דדאקטיים, לסגל לעצמם את הצד האגדי של הרומנסה, הגובל בעל-טבעי וברומנטי-מופעם. מה ששאוב, איפוא, מן הרומנסה כ'עית צבוע', ביצירות סמולנסקין, או בסיפוריו של מ.ד. ברנדשטטר, איננו היסוד הפלאי, אלא המאבקים בין ה"טובים" וה"רעים", תוך סיבוך המעשה הבלתי-ריאליסטי, שהוא עצמו מעין קופסת-פלאים של עלילות והרפתקות וסימונים אופטימיים. רק ברומנים ההיסטוריים של מאפו יכלו כישרונו והריחוק ההיסטורי להתקרב במשהו לאווירה המקורית של הרומנסה. בין השפעות של אויז'ן סי, מייצג הרומנסה באורח הגובל כבר בהשפעות הז'אנר הזה על יצירות דימא האב והבן, ואלטר סקוט ודיקנס, ויצירות רבות-השפעה מדרג מישני, שתורגמו לעברית, בדומה לסי, כגון 'כוסתנאי' של להמאן ו'מרים החשמונאית' מאת פיליפסון, צמחה סיפורת-האינטריגה המשכילית, ידועת מזימות, עלילות ומאבקים בין בני-אור ראציונאליסטיים ובני-חושך רבניים וחסידים. (כאן אביא, אולי, שתי הערות, אחת אישית ואחת כללית. בעודי ילד מצאתי עותק של 'כוסתנאי' בסיפריית דודי, שקיבל אותו במתנה בהיותו נוער ציוני בראשית המאה, וקצת הוקסמתי ממנו וקצת תמהתי על עלילותיו המופלאות וסיפורי-ההרפתקות המנותקים כאילו בתוכנם ובלשונם הארכאית מכל ז'אנר מרכזי בספרות המאה הי"ט והמאה

ברוניי", אלא מ.ד. ברנדשטטר). אולם זה, כאמור, דיוק מדגים, ולא דיוק לשם דיוק, והוא מדגים שליטה סימולטאנית בקונצפציה נרחבת וכמיקרו-בדיקות וכשילוב ביניהם.

הדרך לניאורומנטיקה

לכאורה היה מתבקש מהבחינה ההיסטורית מיפנה פשוט וישיר מסיפור-האינטריגה דמוי-הרומנסה לסיפור ולרומן ריאליסטי, עם הבשלת ראיות-העולם, התמורות החברתיות וליטוש כלי-הלשון. אולם בסיפורת העברית המעבר מסיפור-עלילה משכילי לריאליזם לווה בגיבוש נוסחים ניאורומנטיים שונים: ועינין זה ניצב במרכז מחקרו של א. ברנא.

אם נצא מתוך הנחה, כי מושג הרומנטיקה בספרות נהיר לנו, לפחות ככל שמדובר בזרם המרכזי של ראשית המאה ה־19, הרי מן-הראוי לברר במיסגרת בדיקת התיזה של ברנא על-אודות הניאורומנטיקה כיצירה העברית את המושג האחרון הזה עצמו (ברדיצ'בסקי ופרישמן, פיארברג ונומברג — ומורורובו פרץ — מוכנסים בספר שלפנינו תחת כנפי המושג ה"נ"). מחבר הספר מצמיד את מושג הניאורומנטיקה ל"גיבוש חדש של האי-ראצינאלי בתרבות המערב בסוף המאה ה־19 והעלאתו על נס... תופעות המדגישות את חשיבות היצר, הדחף והרגש על פני ההכרה... יוצרים אלה מכליעים מושגים רומנטיים בעבודותיהם ובתיאוריות שלהם מבלי להזדקק למודל רומנטי שלם. הקונפליקט הייצרי יכול להתבטא הן בגיבורים חולמים והן במשבר ארוטי. דמות הגאון יכולה להתגלגל הן לדמות המורד הקיומי והן לדמות האנטי-גיבור. ככל שמתקרבים לסף המאה ה־20 כך פושטים מושגים אלה את אופים הרומנטי הייחודי והופכים לגודש של מושגים אי-ראצינאליים השונים זה מזה במידה רבה". עם זאת, מצדי, הייתי מוסיף כאן את ההבחנה הבאה: ניאורומנטיקה (בניגוד לאכספרסיוניזם והסיפור הסמלי-מופשט של קאפקא) טבועה כאיזה חותם דקאדנטי של Fin de Siècle, היא בת-אחות דקאדנטית של רומנטיקה בתקופה שכבר ראתה ריאליזם ונאטוראליזם, בעוד שהרומנטיקה עצמה היא מקור הסער והפרץ הטבעי של הרגש והאידיאה, מתוך גיבוש רעננות והתחלות חדשות של זרמים אמנותיים וחברתיים.

הנוכחית. איזה דוק של חמימות ארכאית היה פרוש כביכול על אינטריגות ומעשי-גבורה אלו, המתורגמים בעברית ארכאית מאוד. ואילו מצד המאבק ברבנים ובחסידיים: אכן, תחילת הסיפורת העברית לא צמחה, ברוך השם, על כרכי התודעה היהודית, לא של גוש אמונים ולא של האגודה (!). א. ברנא מסכם את רשימת טענותיו על סיפור האינטריגה של ההשכלה כדלקמן: "סיפורי האינטריגה הם אלו... שהנס הוחלף בהם באינטריגה על כל המשתמע מכך"; מדובר בסיפור שעלילתו בת שלושה שלבים; דמויותיו שטוחות ומתחלקות לשני מחנות קיצוניים; האינטריגה החיובית היא פעולת הדמויות החיוביות, היא ממלאת מקום הנס שברומנסה ומוכתרת בהצלחה; הכוחות הפועלים בעלילה מייצגים מלחמת רעיון חיובי כרעיון שלילי; האהבה היא הכוח המניע את הגיבור; הפאנוראמה החברתית בסיפור היא מעמדית; הסיפור מסתיים סיום טוב של היודעות אובדים ומיפגש משפחתי פאחטי". לגבי מושג האינטריגה עצמו אומר המחבר, כי את המושג "אינטריגה" אפשר לתרגם בעברית כ"מזימה". המזימה היא כאן לרוב "המצאת הדמות החיובית השואפת להכריע את הדמויות השליליות בכוח שיכלה. המיקרה זה השימוש כ"מזימה" הוא על פי הוראתו המקראית החיובית, במובן של שכל טוב ("לחלל... לנער דעת ומזימה", משלי א', ד'). לעיתים המזימה היא נחלת הדמויות השליליות".

המחבר קובע, כי סיפורי האינטריגה היו נחלתם של כל מספרי ההשכלה החשובים משנות ה־50 ועד ראשית שנות ה־80 של המאה הקודמת — שנות יצירתם ופיתוחם של הסיפור הקצר והרומן במרכז הרוסי של סיפורת ההשכלה. הוא מזכיר בהקשר זה 'עית צבוע' של מאפו (ואילו 'אהבת ציון' ואשמת שומרון' נתונים בוודאי במירווח שבין סיפור האינטריגה ובין הרומנסה), חלק חשוב מסיפורי יל'ג וחלק מרכזי ביצירת סמולנסקין, יצירות מוקדמות מסוימות של מנדלי, ועוד. אולם הוא משתמש בסיפוריו של מ.ד. ברנדשטטר כבהדגמה לז'אנר או לזרם הנ"ל ככלל, וכאן חוגג את ניצחונו דיוק פרטני מובהק תוך בדיקה מדוקדקת של סיפורים וטיפוס-מישנה שונים ביצירות מד"ב (מד"ב הוא כאן לא "מדע

ומודל ניאורומנטי של "ספרות לשם ספרות" הקשור בדרכו של פרישמן.

ביכולתי, כמובן, לאזכר כאן רק בקצרה טענות עיקריות של החוקר לגבי ארבעת דגמי-המישנה שהוא מציג. אקדים ואומר, כי רק לעיתים רחוקות מוצאים אנו מפיו נכון ומדויק כזה של מודלים רוחניים-אסתטיים, מעין התגלמיות של המחווה הסמאנטי העיקרי המיוצג אצל אותם סופרים בולטים (אם ננקוט נוסח של מוקאז'ובסקי), הקובעים דיפרנציאציות תוכניות וצורניות. כאן ממשיך כרתנא מסורת גדולה של קורצווייל (ושל מירון במסתו החשובה על שלום עליכם), הקובעים קוארדינטות רוחניות-סמאנטיות שקודמות לכל דיקדוק טכנולוגי; וכן את מסורת המחקר ההיסטורי התשתיתי של שאגן ושקד (משאגן למד כרתנא בוודאי את מסורת ההשוואות עם זרמים בספרות האירופית).

כאשר לדגם-מישנה של מיתוס ניאורומנטי, הרי אין המחבר מתעלם מנימות ריאליסטיות-נאטוראליסטיות ואוטוביוגרפאיות אצל ברדיצ'בסקי; אך בצדק רואה כדגם המיתי את עיקר יצירתו: "סופר מודרני, שעושה לכל אורך יצירתו שימוש עקיב במיתוס, איננו טיפוסי בראשית המאה ה-20, לא לספרות העברית ולא לספרות האירופית. הבחירה במיתוס כבדרך-ביטי שלו בספרות החדשה החילונית, מחריבת בהשקפת עולם חגיגית, ארכיטיפית... נקודת המוצא של ברדיצ'בסקי, שאיפשרה שימוש במיתוס ככלי לחיזור מציאות מודרנית, היא הבנת המיתוס כמערכת סיבתית המסבירה את התנהגות העולם בדפוס אנושי ובקנה-מידה מונומנטאלי... אם המיתוס יחואר כניסיון לתת פירוש לדחפים האנושיים, כי אז הגדרתו הסטרוקטוראליסטית של לוי שטראוס יכולה להדגים חלק מתפקידיו של המיתוס כפואטיקה של ברדיצ'בסקי". כרתנא מדגיש, כי ברדיצ'בסקי ממזג את הטראגיות הקיומית של ניטשה עם ביסוס המיתוס הרומנטי על המקרא, על התלמוד ועל המדרשים, מקורות שמתוכם בורר הוא את אשר ניתן לפירוש מיסטי או לפירוש מיתי, מתוך הבלטת הניגודים הטראגיים וההכרחיים בין אדם לעולם, בין אדם לאל, בין סוגי אנוש שונים, וכו'. ההדגמות העיקריות מובאות כאן על פי 'בסתר רעם' ו'בית

מובן, אמנם, שהניאורומנטיקה לא תפסה בתקופה האמורה שבין 1880 ל-1914 את המקום המרכזי הבלעדי בספרותנו (גם לא בשירה במידה שיורחב הדיון בסיפורת לעבר הספרות כולה). כרתנא מצייר בפנינו כצידה, תוך כדי ציון שבתקופה הזאת הדביקה הספרות העברית סוף-סוף את פיגורה ההיסטורי, הכרונולוגי, לעומת "לוח-הזמנים" של הספרות האירופית, שני זרמים נוספים: האחד של ה"ריאליסטים הגדולים" (מנדלי, שלום עליכם), שמהם הסתעף בכל אופן חלק ניכר של הריאליסטים כפרחה שלנו; והשני של ה"ריאליסטים הקטנים": ה"מהלך החדש" של בן-אביגדור, בריינין, אז"ר, וכו'. אגב, כאן המונחים הם שלי, כי המחבר מדבר רק על "המהלך החדש" (שמייחס לו אמנם את מידת ה"ריאליזם הקטן"); ואת מנדלי ושלום עליכם הוא מכליל בקטגוריה בלתי-ברורה "מן היידיש אל העברית", שאיננה ממצה אותו ייחוד של גדולת מנדלי ושלום עליכם, אשר הוא חש אותו בעליל. נוסף עוד כאשר ל"ריאליזם הגדול" של מנדלי ושלום עליכם, שמהם מסתעף הריאליזם של סיפורי ביאליק, שופמן, ברקוביץ ואחרים, לדוב במתן מוקטן של ה"נוסח הקלאסי למחצה", כי ברור שאצל מנדלי קיים בתחילה גם יסוד של סיפורי אינטריגה, וחשוב אצלו תמיד יסוד פאנטאסטי-גרוטסקי חזק מאוד, וחוץ מזה נטה גם לנאטוראליזם כביר ואובססיבי, החוקר את החברה היהודית כתופעת-טבע פיסית תחת המיקרוסקופ; וכל זאת תוך זיקות לגוגול ולסיפור הריאליסטי. בין כך ובין כך, הנוסח הניאורומנטי איננו בן יחיד בתקופה האמורה. אך הוא קיים בבליטות, ופרישמן עצמו, המעלה על נס את יצירת מנדלי בחור ארכיטיפ הכתיבה המימטית, הינו יוצר ניאורומנטי מובהק.

4 דגמי-מישנה

מחבר הספר מחלק את הזרם הניאורומנטי בסיפורת הבת-השכלתית לארבעה דגמי-מישנה, בחינת תיאור של הסתעפויות ה"קיימות כשטח" הוא מבחין בין מודל "התלוש הניאורומנטי" (בעיקר אצל פייארברג, תוך השפעות על ברנר, גנסין ואחרים), מודל "המיתוס הניאורומנטי" (מ.י. ברדיצ'בסקי), מודל "הדקאדנס הניאורומנטי" (בעיקר נומברג, גם כרשדסקי)

ביאוש האדם בלב פחדי הכרך שבין שתי מלחמות-עולם, על סף תקופת הניהיליזם הנאצי ואובדן האינטלקטואל היהודי הרגיש, בין נופים רוחניים של ויינינגר ופוגל, בולט ביצירת ה.ד. נומברג. זוהי ניאורומנטיקה "שחורה", המעלה לבטי יחיד ומביאה אותו לסף יאוש, האין והדממה. גם ניתוח התימות המונחות ביסוד סיפוריהם של פרישמן ונומברג, כשברקע מופיעה גם יצירתו של י.ל. פרץ כמעייין של אסתטיקה ניאורומנטית, נעשה מצד מחבר הספר מתוך בקיאות רבה בפרטי הסיפורים השונים.

* * *

לקראת סיום של 'תלושים וחלוצים' עולה השאלה בדבר היחסים בין היצירות הנדונות בו לבין המשך התפתחותה של הסיפורת העברית. המחבר רואה בדגמי הסיפורת הניאורומנטית מקורות כוח והשראה עבור הסיפורת העברית הלא-ריאליסטית ואחר-ריאליסטית והאקספרסיוניסטית, כאשר יצירות שונות, מגנסין וברנר עד עגנון ומספרי דור-המדינה, מופיעות כאן במרומן כיורשות הניאורומנטיקה וכמושפעות ממנה. האמת היא שכל הסבך האדיר הזה של יחסים בין ספרות עברית בשלהי המאה הי"ט ותחילת המאה העשרים לבין האקטואליה של הספרות העברית בדורות מאוחרים יותר לא נבחן עדיין כהילכתו. אך קודמת לכך בעצם הבדיקה של יחסים בין שירה לפרוזה באותו הדור, למשל סיכום זיקות בין ביאליק לפייארברג וברדיצ'בסקי (בדרך-כלל מודגשת רק זיקתם של טשרניחובסקי ושניאור ליוצרו של 'בסתר רעם'). ואם נחזור ללוח-הגראפים הגדול של השפעות והשראות: האם ניתן לראות בעגנון הצעיר (של סיפורי יפו, למשל) יוצר ניאורומנטי? נראה שכן. ומה מקומן של השפעות גרמניות וסקנדינביות לעומת השפעות ישירות של יוצרים כפייארברג וברדיצ'בסקי? מה היחס בין הניאורומנטיקה העברית לבין יוצרי דור-המדינה? אכן, גם התעוררות אפשרית של ענייין בכל השאלות הללו היא זכותו הנוספת של המחקר שלפנינו. אעיר בסיום, כי הספר הנוכחי הוא ערות נוספת לגיבושו של דור-מבקרים צעיר וחשוב, אשר איננו נופל בפח היקוש של צעקנות פוליטית לשמה, וגם איננו נגרר אחר נוקדנות

תיבנה' (וזה האחרון מקשר את פיתוח המוטיבים המיתיים עם בעייתיות ז'אנרית בתוך שבין סיפור לרומאן קצר).

ברדיצ'בסקי מקשר את המודל הניאורומנטי — לפחות מבחינות מסוימות — בעבותות ארכיטיפיות עם בעיות לאום ודת. ואילו פייארברג מעלה ב'לאן' גיבור תלוש ומחלבת במבע ניאורומנטי של נפש אצילית ומיוסרת; ומקשר דילמות אישיות לפיתרון דילמות חברתיות לאומיות בדרך השיבה "מזרחה". קריאתו הציונית-למעשה של פייארברג "מזרחה!" מתמזגת עם מסע רומנטי אישי. פייארברג הוא היוצר הקרוב ביותר אל המיזוג בין היסוד האישי לבין היסוד הלאומי-חברתי בדור שאחרי ההשכלה, ממש בדומה לביאליק ולטשרניחובסקי בכבודם ובעצמם, ומוליך אל נימות קובעות כסיפורת העברית של העלייה השלישית. בעיקבות י. רבינוביץ' (בדומה להסתמכותו על ג. שקד לגבי 'בסתר רעם' של ברדיצ'בסקי) מרגיש ברתנא, כי הפסימיות של פייארברג לגבי גורל גיבורו איננה נוגדת אופטימיות רומנטית כללית של הצעותיו החברתיות-ההיסטוריות, ואמנם מבחינה זו קרוב יוצר 'לאן' לרומנטיקה חברתית כפשוטה יותר מיוצרים ניאורומנטיים אחרים. ענייין חשוב אחר, המודגש על-ידי המחבר, הוא שלום-בית בין יסודות רומנטיים אישיים ויסודות סאקראליים דתיים ביצירת פייארברג, שוב בדומה לשירי בית-המדרש של ביאליק. בפרק על פרישמן שבספר מגיעים אנו ל"אופרה" אחרת לגמרי. גדולתו של פרישמן המבקר בעל-טעם היא ענייין אחד; ורמת סיפוריו מזה ותורת "אמנות לשם אמנות" שלו הם עניינים אחרים. אכן, אין פרישמן המספר יכול לעמוד במחיצה אחת עם ברדיצ'בסקי ופייארברג (אם כי המרחק בינו לבינס איננו גדול כל-כך כמרחק בינו ובין גנסין, למשל). מכל מקום, ניאורומנטיקה אסתטית שלו, הכרוכה בפולחן "אמנות למען אמנות" של שלהי המאה, עמידה פחות בפני מצוקות הזמנים מיצירות ברדיצ'בסקי ופייארברג, ובוודאי הרבה פחות מיצירת גנסין. אולם טעמו כמבקר התעלה תמיד מעל דגמים של אסתטיות ניאורומנטית הטובים רק לזמנם.

דקאדנס פסימיסטי לגמרי, הגובל כבר

”אקדמית” יבשה, הנמלטת מקביעת חשיבויות, ולרוב גם איננה מסוגלת לה. מבקרים צעירים כא. ברתנא, י. כרמה, א. בלבן, א. נבות, ואחרים, תורמים רבות לביסוס הביקורת העברית, בין כהתייחסות לספרות העכשווית ובין כחוקרי העבר. לפנינו שורת מבקרים רצינית, העומדת כאמת, ולא כמצוות אנשים מלומדה, על מישמרת הספרות העברית.

* 'תלשים וחלוצים, התגבשות הניאורומנטיקה בסיפורת העברית', הוצ' דביר, 1983.