|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| אוניברסיטת תל-אביב  הפקולטה למדעי הרוח  ע"ש לסטר וסאלי אנטין  בית הספר למדעי התרבות  ע"ש שירלי ולסלי פורטר | HEB_bold | TEL AVIV UNIVERSITY  THE LESTER AND SALLY ENTIN  FACULTY OF HUMANITIES  THE SHIRLEY AND LESLIE PORTER  SCHOOL OF CULTURAL STUDIES |

**שירת העצבים**

**על הפואטיקה המלנכולית של יוסף חיים ברנר**

**תקציר לשם קבלת התואר "דוקטור לפילוסופיה"**

**מאת**

**יהונתן דיין**

**החיבור נכתב בהנחיית פרופסור גלילי שחר**

**הוגש לסנאט של אוניברסיטת תל-אביב**

**אוקטובר 2017**

**תשרי תשע"ז**

קריית האוניברסיטה, ת"ד 39040, רמת-אביב, תל-אביב 69978. טלפון: 03-6409325, פקס: 03-6407909

TEL AVIV UNIVERSITY, P.O.B. 39040, RAMAT AVIV, TEL AVIV 69978, ISRAEL. TEL. 03-6409325, FAX 972-3-6407909

**הקדמה**

הסוגייה הנדונה במחקר זה היא המלנכוליה וביטוייה הלשוניים וספרותיים ביצירתו של הסופר העברי יוסף חיים ברנר. במונח מלנכוליה אבקש לקרוא למאפיין שתחת כינוי כזה או אחר נדון כמעט בכל מחקר שנגע בברנר - למשל: "טראגי" (מגד; 1961), "מלקה עצמו" (קורצווייל; 1972), "אבסורדי" (שגיא; 2007) - ואולם בכוונתי לחלץ את המושג מההקשר המגביל אותו לבחינת הלך-רוח או סגנון המבטאים מצב פסיכולוגי או חברתי רעוע, ולהציגו מחדש כמערך ביטויים פואטי החותר לדרדור ולפירוק עצמי, הן של האדם והעולם המיוצגים והן של המדיום המייצג - הטקסט עצמו והלשון. כלומר, אל המלנכוליה אתייחס בעיקר כאל תופעה לשונית יצירתית, אך הרסנית לפי מהותה – בוראת ומחריבה בתחום השפה עצמה.

אם יש להצביע כאן על תרומתו של מחקר זה ועל נבדלותו ממחקרים קודמים, הרי שתרומה זו נגזרת מהדרך המיוחדת שבאמצעותה אנסה להנהיר ולאפיין את המלנכוליה המשוקעת בטקסט הספרותי של ברנר, בחקירתה לא רק מתוך זיקתה לתולדות הספרות העברית, אלא תוך מבחן של מערכת הזיקות התורמות למשמוע היצירה, אף מעבר להקשריה הדיאכרוניים, על-ידי מתיחת הקריאה בספרות ברנר אל השדות הרחוקים והלא מובנים מאליהם מבחינה השוואתית, של תולדות הספרות והמלנכוליה, כגון מדע הרפואה היווני הקדום ומוזיקת הבלוז שיצר הדור הראשון לעבדים משוחררים באמריקה. בתוך כך יתגלו גם מימדיו החריגים, ה"גדושים", של המערך המלנכולי הפועל בפואטיקה של ברנר, ואופיה הייחודי של יצירתו יתברר, כפי שאנסה להראות, כפרופורמנס, כמופע או כביצוע של תוגה.

המחקר המוגש בזאת מנסה אם כן לאפיין את תפקידו הספרותי-עממי של מופע פואטי זה.

התייחסות רחבה כזו שהצבעתי עליה דורשת התבוננות במלנכוליה כעקרון מקיף החולש על כל רמות היצירה: המלנכוליה כמצב נפשי, כמצב גופני, כמצב לשוני. כל המצבים האלה הוראתם כפולה: ראשית במובן היצירה (הסיפור כמחזה עצב) ובמובן לשון היצירה (העברית כלשון תוגה, כשפה מקוננת).

הטענה המרכזית שהמחקר מעלה בהקשר זה היא שבביטוי הספרותי והלשוני הנגזר כאמור מן הסוגה המלנכולית טמונים חדשנותו וחשיבותו של ברנר בשדה הספרות העברית החדשה, כמחדש צורות אמנותיות מחד וכמקיים מסורת מאידך. רוצה לומר: הביטוי המלנכולי של ברנר שומר ומשכלל את דפוסי התוגה המוכרים במסורת הספרות העברית לדורותיה (לא רק באוצר המילים או בקטלוג הקולות הייחודי, ובדפוסיו הריתמיים או התחביריים, אלא אף בעיצובה של פיגורה כגון "השכינה", דמותה של נושאת הצער העברית, המדורדרת כאן ממעמדה המיתי ומוצרנת לאם יהודייה ענייה ומבוזה); תוגתו של ברנר היא מסורתית, אך יחד עם זאת, ברנר משכיל לחבר את מבעי התוגה הללו גם לצורות מבע מודרניות המבטאות את השבר החילוני של מפנה המאות, שדרכן נפתחת הספרות העברית ונעשית כתיבת תהודה של ספרות העולם.

כך אבקש להתוות אפוא את קלסתרו הפואטי של ברנר, כמספר, המדובב את המצב המלנכולי ומעניק לו לשון, , ומכאן כמקונן מודרני, כשההבדל העקרי בינו לבין גופי או נושאי הקינה המסורתיים, הוא שהאל, מושאה האפוסטרופי של קינתו, נעדר מעולמו.

ואולם בלא אל שומע, נשללים התיקון והפיצוי שהקינה המסורתית, ביללותיה, בטרוניותיה ובחזרותיה המרובות על דבר עונייה הכבד מנשוא, עוד מייחלת להם. בעולם סמליה של הקינה המסורתית, בשבר עדיין גלומה אפשרות תיקונו. ואילו בלא אפשרות תיקון - וכך בקינתו המודרנית של ברנר - מתקבעים האבדה ותחושת החוסר כביטוי האחרון של כל הקיים: כל אשר ישנו טובל במלנכוליה, דינו כליון ואין לו תקומה. אשר על כן, התוגה, תוגת האדם בכלל והעברי בפרט, מתבססת בעולמו של ברנר כמצב פרמננטי. כדבריה של אשת לפידות ברומן הארצישראלי מכאן ומכאן: "בכל מקום גלות", שכמו אומרת – אין גואל.

בהקשר זה, המחקר נותן את הדעת למקומו, שעתו וחשיבותו של ברנר בהיסטוריית הספרות העברית. הפואטיקה המלנכולית של ברנר, כפי שאבחן אותה, לא רק שמנסחת את מצב הסיפור העברי החדש ודמות הצעיר העברי במפנה המאות שניכרים בו כמובן צללים ניהיליסטיים מובהקים, אלא גם מייצרת מתווה ספרותי למהלך שניתן לכנותו "תוגת הגאולה". מהלך זה מהודק לתפיסתו הקיומית החילונית של ברנר ולמסירותו לפרוייקט הציוני. המלנכוליה, כפי שתוגדר כאן (בהמשך להוגים כברטון, פרויד, בינימין וקריסטבה), נבחנת במידה רבה כחוסר, פגם או שלילה שמונעת שלמות.

כך שבהקשר היסטורי ברנר, כסופר עברי וכפעיל ציוני, אינו אלא מלנכוליה של המפעל הציוני, שהתעגלותו התיאורטית המלאה מעוצבת כחזון גאולה. כך מתווה הפואטיקה של ברנר שיח גאולה חדש, אנטי אוטופי, מפוכח ולכן בהכרח עצוב.

אך יש להדגיש כי היבטים תיאורטיים אלה של המחקר אינם עיקרו היחיד; עיקר חשוב בה במידה אשר לו מוקדש המחקר הוא בחינת הפואטיקה, אמנות הסיפור של ברנר בזיקתה הייחודית לאופיה המלנכולי.

מהלך המחקר נע אפוא, לקראת אפשרות קריאה חדשה בברנר; לנסות ולייצר קריאות "ניגוניות", אשר יבקשו להראות כי לשונו וצורותיו הספרותיות מבטאות יותר מאשר קריסה תרבותית קיומית; שאותם סימני היכר של יצירתו, הלשון הפרגמנטרית וצורות התחביר המשובשות מתארגנות בהמולתן לכאורה למערך סימני צלילים המייצר בטקסט אירוע ניגוני, ומכאן - ביטוי אמנותי לאחיזה בחיים, בממשות ובחושני, במענג ואף במסתורי שבהם, וזה, אם ישנו, הוא המומנט הגאולי בפואטיקה של ברנר – היכולת לשורר את התוגה, כלומר לעשותה לכדי לשון. במחקר המוצע כאן, אם כך, אבקש גם להציג את המוזיקליות היחודית לפואטיקה של ברנר, מקורה, אופן פעולתה והשלכותיה.

לשם כך אציע צורת קריאה מלנכולית, שבמובנים רבים מאבדת את משמעות המילים (הסדר הסמנטי נשמט) אך שומעת היטב את החומר הצלילי שממנו המילים עשויות. דגש רב ינתן לקריאה ב"גופים", ובמיוחד לגוף השפה של ברנר, אפשר לכן כי מדובר בעבודה זו גם באנטומיה של המלנכוליה, היינו, לימוד של גופי-השפה והטקסט, ובהם חיקויי קולות, הפסקי וקיטועי דיבור, תעתיקי רעשים וצלילים, סימני פיסוק המציינים מתיחות או רטטי מילים; כל אלה הם מאפינים מובהקים של הטקסט הברנרי שעד כה, למרות שזכו להתייחסות, לא נקראו כדפוסי צליל וניגון, ולא נשקלו כמערך לשוני-מוזיקלי.

כאמור, קריאתי בספרות של ברנר תעשה כבחינת תימתית של יישויות, מאפיינים ומוטיבים מלנכוליים כמצבי קריסה והתרוששות. בתוך כך, לצד בחינת מצבי המשבר וביטויים בחיי הדמויות, בעלילה ובעולם היהודי כפי שהוא בא לביטוי ביצירתו של ברנר, אתייחס למצבים אלה גם כעדויות על כקריסת השפה, ואבקש להבינם כפתח לקריאה פרוזודית, המפנה את הקשב לרמה האקסוטית של הטקסט, אל אירועים שבהם התוגה הכתובה מייצרת קצב ונקראת כשירה. המתודה שאציע אפוא היא פילולוגית מעיקרה ככול שהיא מיוסדת על מבחן המשפט ועל בירור התחביר; מאחר ואבקש לטעון שמצבים מלנכוליים של שקיעת הסובייקט מקבילים לקריסת התחביר. החיבור שאציע בין השניים יצביע על תהליך כפול והדדי זה. כך תשמש הפואטיקה של ברנר מקרה מבחן לאחת מדרכי הביטוי של תוגת הסיפור העברי החדש.

באשר למושאי עיוננו, המחקר יתמקד בחמש יצירות פרוזה "גדולות" מאת ברנר, הן מבחינת נפח והן מבחינת התקבלות קאנונית. מהלך הקריאה ינוע לפי סדר כרונולוגי, מהראשונה לאחרונה.

נפתח בשני הרומנים הראשונים שכתב ברנר: בחורף ומסביב לנקודה; אלה הם סיפורי גלות, מבחינת העולם המיוצג בהם והוויית חייהם התלושה של (אנטי) גיבוריהם. משם נעבור לקריאה בנובלה עצבים, המחזיקה בשני הקצוות, בעיצובה כסיפור עליה, הנע רצוא ושוב בין גולה לגאולה, ומציג מתווה עלילתי שתחילתו בגלות וסופו בארץ ישראל. ונסיים בשני רומנים ארצישראליים: מכאן ומכאן ושכול וכשלון, הרומן האחרון שכתב ברנר.

הבנת העולם בכלל והקיום היהודי בתוכו בפרט כמלנכולי ומשברי תעמוד במרכזו של הפרק הראשון, המוקדש לקריאה ברומן בחורף. מתוך יסודותיו של רומן חניכה זה, נראה כיצד נחנכים הגיבור והטקסט הברנרי אל העולם המשברי שהוא מייצג, ואל מצבה המשברי של הספרות העברית במפנה המאות. עוד נעמוד בפרק זה על תפיסת העברית כמורשת, לשון אם, האוצרת בתוכה דמות אם ייחודית – גילוי פיגורלי מוקדם של דמות השכינה בקורפוס של ברנר. דמות פיוטית יהודית של נושאת צער.

בפרק השני נקרא ברומן מסביב לנקודה כהרחבה וכשכלול רעיוני של בחורף. נתמקד בעיצובו של ברנר את היהודי כגוף טקסט, ובשאיפתו לגאולה כגאולת הטקסט. אי בזה, נגע בעברית הדקונסטרוקטיבית של ברנר ברומן זה, במימדי הזרות וההשתטות המשתלטים עליה ומונעים ממנה את מימד הקדושה, כמהלך מקביל לקריסתו המנטלית של גיבור הרומן.

בפרק השלישי נקרא בנובלה עצבים. כאן נכנס אל תחומה ובעיותיה של הספרות הארצישראלית של ברנר; משמה של יצירה זו נגזור את תימת הגוף החי והחש, המהווה פתח לקריאה מלנכולית, קריאה בתופעות טבע אילמות.

קריאה זאת תזכה לחידוד והרחבה בפרק הבא, שיוקדש לקריאה ברומן מכאן ומכאן. בפרק זה, על ידי קריאה מקבילה ברשימה הפובליציסטית הידועה של ברנר, "הז'אנר הארצישראלי ואביזרהו", שבו ביקש להגיב להתקבלותו של מכאן ומכאן ביישוב, נעלה את השאלה: כיצד כותבים (או יותר נכון, כיצד ברנר ומספריו כותבים) את תוגת ארץ ישראל? בפרק זה נתמקד בלשון ובתפיסה המלנכולית היוצאות מדימוי הגוף הכואב והחולה, וכן נדון ב"אני מאמין" הספרותי של ברנר – כיצד הבין את מטרת הספרות וייחודה.

בזאת יתכנסו הדברים לקראת הקריאה המסכמת ברומן שכול וכישלון, אשר לה יוקדם דיון בקשר שבין ספרות למוזיקה, שיאפשר לדבר כאמור במתווה השוואתי בבלוז ובקינה המודרנית, ובייחודה של הפואטיקה המלנכולית של ברנר, כספרות השבה אל הקולות הקדומים האצורים בלשונה, ומפנה את קשב הקוראים אל הניגון, כאיכות מתמידה, המסוגלת לזמן המכלה ולתנועתו המהרסת, המלנכולית של הקיום.

באלה נבקש את ייחודו של ברנר כסופר עברי ובתוגתו הספרותית הגדולה.

מחקר זה מוקדש ליצירתו הספרותית של י"ח ברנר (1881-1921), ומתמקד בלשונה תוך זיקה למזג הייחודי לה, המלנכוליה. מזג זה אמנם ידוע ומוכר כמאפיין מרכזי של הספרות של ברנר,[[1]](#footnote-1) אך אנו נבקש לעמוד על אפקט ייחודי (סינגולארי) לפואטיקה שלו, שבו אותה תימטולוגיה מלנכולית המעצבת את יצירותיו מתגבשת לכדי ביטוי בלשון. לשון סיפוריו של ברנר, אנו טוענים, אוצרת את ביטויה של המלנכוליה. לפיכך, נבקש לטעון כי התגבשותה של המלנכוליה, תחושת התוגה והדכאון, לכדי מבע לשוני פיוטי אינה אלא שיטה פואטית שמקורה מסורתי ופולחני, ושאותה ברנר שכלל במהלך יצירתו לצורתה המודרנית – לשון קינה חילונית. הבנת הלשון המלנכולית כדרך מבע אמנותית תאיר מחדש את מקומו של ברנר בתולדות הספרות העברית, וגם את נגיעתו ההיסטורית להתעוררותה של "לשון הקודש" בעולמה של הספרות העברית החדשה במפנה המאות.

הבנתנו את הצירוף לשון מלנכולית, או "פואטיקה של מלנכוליה" נובעת מתפיסת הלשון של ולטר בנימין, כפי שהציגה במסתו "על הלשון בכלל ועל לשונו של האדם" (1916):

מה מודיעה הלשון? היא מודיעה את הישות הרוחנית התואמת אותה. הידיעה שישות רוחנית זו נמסרת בלשון ולא דרך הלשון היא בסיסית. [...] הלשון מוסרת את הישות הלשונית של הדברים. אולם גילויה הברור ביותר של ישות זו הוא בלשון עצמה. התשובה על השאלה: מה מוסרת הלשון? היא איפוא: כל לשון מוסרת את עצמה. [...] הישות הלשונית של הדברים היא לשונם.[[2]](#footnote-2)

בהמשך לדברים אלה נטען כי המלנכוליה היא ישות רוחנית, נתפסת ומורגשת, המודיעה את עצמה בלשון. הספרות המלנכולית של ברנר נבחנת, אם כך, כ"ביטוי" (Ausdruck) למלנכוליה; כ"הודעה" (Mitteilung) על דבר המלנכוליה. המלנכוליה היא לכן בעלת מובן כפול: כמצב קיומי וכמבע פואטי. כאמור, בנימין טוען שהישות הרוחנית נמסרת **ב**לשון ולא דרכה, כלומר – המדיום, אופן ההבעה וההצגה הוא-הוא המייצר זהות, חיקוי נאמן אם נרצה, למתקפל בתחום הרגש שמתגלה באותו אופן הבעה עצמו. כלומר – הספרות של ברנר נעשית מלנכוליה כדי להביע מלנכוליה, וביכולת ההבעה יש משום התגברות על התחושה.

טענה זו מביאה אותנו בשערי הספרות, אמנות המבע הלשוני.

הפואטיקה המלנכולית של ברנר מציגה גלגול מודרני של מערכת יצוגים מסועפת וארוכת שנים, שבה מצאה המלנכוליה את ביטויה בספרות והספרות ביטאה עצמה כמלנכוליה: הטקסט כתוגה והתוגה כטקסט. אמנם במונח מלנכוליה נבקש לתת שם להיבט או מוטיב שתחת כינוי כזה או אחר - "טראגי" אצל מגד,[[3]](#footnote-3) "אבסורדי" אצל שגיא,[[4]](#footnote-4) "מלקה עצמו" אצל קורצווייל[[5]](#footnote-5) וכן הלאה - הופיע כמעט בכל מחקר שנגע בספרות של ברנר, אלא שבכוונתנו לחלץ את המושג מההקשר המגביל אותו לבחינת הלך רוח או רוח דברים המבטאים טלטלה תרבותית, ולהציגו כמערך כשרים פואטי החותר לדרדור ופירוק עצמי, הן של האדם והעולם המיוצגים והן של המדיום המייצג – הלשון והטקסט עצמו.

בחינת מורכבותו של מערך ביטויים ודימויים מיוחד זה מוביל לקריאה המגלה פרדיגמה של התנסות אנושית מהותית, התנסות קיומית השוכנת למעשה מעבר ללשון, המופיעה בגוף, נתפסת בחושים ומורגשת בנפש. והרי זה עיקר חשוב ומשמעותי לדיוננו: המלנכוליה כהלך רוח המורגש בגוף החי, בהכרח מעלה את השאלה, כיצד כותבים רגש? כיצד מבטאים את התוגה? וזאת שאלה בדבר מהותה של הספרות (במיוחד המודרניסטית-פסיכולוגיסטית, כמו זאת הרוסית של מפנה המאות שברנר אכן הושפע ממנה רבות[[6]](#footnote-6)) וזיקתה לחוויה האנושית, כמבע של צורך אנושי; כלומר – וזאת שאלה למקומו וזמנו של ברנר סופר "דור התחיה" – מה משמעותה של ספרות מלנכולית לקוראים העבריים? לשונו המלנכולית של ברנר מציגה אפוא את המלנכוליה כמהות כלל אנושית, ובד בבד את ייחודה בלשון העברית וכביטויה הצרוף.

יש להרחיב בנקודה זו. קריאה אל תוך עולם התחושות והרגשות המיוצג ביצירה ספרותית היא קריאה של אפקט (affect).[[7]](#footnote-7) בחינת אפקטים, תחושות ורגשות כתופעות טקסטואליות אינה מובנת מאליה. הרגשות הם תופעות מנטליות מורכבות המערבות שלל מצבים ורשויות מנטליות הנתונות במישורים קוגניטיביים דינמיים.[[8]](#footnote-8) בעיה ראשונה ומהותית שהאפקט מציג כאשר נדרש כאפשרות קריאה ספרותית היא הקושי להגדירו ולזהותו בטקסט. העוסקים באפקטים כמו מצהירים מראש על כניסה לתחום שבו עליהם להיות מונחים על ידי אינטואיציות, חוויות, תחושות, נתפסים ומורגשים;[[9]](#footnote-9) היבטים שאינם ניתנים לכימות, הפרכה או אישוש פשוט. יתר על כן, חקר האפקטים והרגשות, כפי שהתבסס בשנים האחרונות, שייך, רובו ככולו, למחקר הקוגניטיבי או הנוירולוגי, ולמרות שבימינו ההנחה הבסיסית בדבר מורכבותה של התודעה והחוויה האנושית דורשת את חיבורן של דיסציפלינות שונות, הרי שעד לאחרונה, כפי שציין פטריק הוגאן (Hogan) בספרו הבוחן את הקשר שבין הספרות לתחושות, לא נמנתה האמנות המילולית על דיסציפלינות אלה.[[10]](#footnote-10) לאור זאת, מאחר ופואטיקה של מלנכוליה היא גם פואטיקה של רגשות קיצוניים, פואטיקה המתייחדת בדינמיקה של אפקטים מלנכוליים, יש להעלות את השאלה כיצד, אם כך, תתאפשר חקירת אפקטים בטקסט ספרותי?

בספרו טוען הוגאן שאל לחקר הרגשות להתעלם מהתחום הספרותי, על שום הקשר ההדוק הקיים בינו ובין תחום הרגשות. בהיסטוריית האמנות המילולית, ובין שורותיו של כל טקסט ספרותי נצבר ידע (data) ראוי וניתן לפרשנות. לפי הוגאן, נקודת ההשקה בין החקירה הפסיכולוגית-נוירולוגית לספרותית היא לכאורה פשוטה: בכל האמור ברגשות אין פרשנותו של חוקר הספרות שונה מפרשנותו של המדען; באמנות המילולית עוברים הרגשות התמרת ייצוג וקידוד שעל משמעותה עומד הפרשן הספרותי.[[11]](#footnote-11) את המשמעות הזאת הוא מתרגם לידע ומגבש לכדי תיאוריה. אולם על מנת לאתר ולזהות את הקוד והייצוג של רגש ספרותי יש להגדיר תחילה רגש מהו. שאלה זו, שרדפה פילוסופים ופסיכולוגים במשך שנים רבות, נדונה בפתח מאמרו של אהרן בן-זיו: "הדבר הנקרא רגש";[[12]](#footnote-12) בן-זיו מבקש להתמודד עם מורכבות הנושא דרך תיאור והגדרה של הרגש כמצב מנטלי. אלו הן מסקנותיו: את הרגש יש לאפיין לפי תכונותיו: חוסר יציבות, רגעיות, חלקיות ויחסיות. הוא מורכבת מקוגניציה, הערכה, מוטיבציה ותחושה (feel), ואף אלה כפופים למשתנים כגון רלוונטיות ועוצמה. לסיכום, זהו מצב מנטלי כללי; המצב המורכב והדינמי מכל המצבים המנטליים. על אף הערפול שבהגדרה זו, העשויה להראות סתמית וסתומה בהתבוננות ראשונה, הרי שבן-זיו מספק בה מסגרת, אם לא להבנת הרגש, אזי לזיהוי מופעיו, לאיתור התארעותו.[[13]](#footnote-13) מבחינת החקירה הספרותית מסייעת הגדרתו לתפוס את הרגש כרטט, כפעימה, התפרקות או הקצנה רגעית, התרחשות העשויה להתחולל בכל רמות היצוג של הטקסט. והנה, במאמרו "מהרהורי סופר" (1908) אפיין ברנר את יצירתו כאימפרסיוניסטית, "ורק אימפרסיוניסטית";[[14]](#footnote-14) כלומר, ספרות קולטת ופולטת רשמי רגש ותחושה. שיטת קריאה הולמת לספרות שכזו, נבקש לטעון, תהיה ערה לרטטים ולפעימות, רגעי התעלות או קריסה המסמנים את התרחשות הפעולה הרגשית. מוצאם של כל אותם אפקטים, רטטים ופעימות אמנם בגוף החי, אולם אנו נתייחס לגוף הטקסט, ומעבר למצביהן הגופניים והנפשיים של הדמויות הפועלות בו, נבקש להצביע על ערכן החומרי של המילים המרכיבות אותו – ערכן הגראפי והסונארי.

אותו אפקט מורגש, נוכח, שעל מופעיו נבקש להצביע, זה המתאפשר הודות לעיצובו היחודי של הטקסט הברנרי, "התחביר הנברא הצץ בהכרח ביצירתו ומתגלגל לתחושה",[[15]](#footnote-15) אינו אלא מלנכוליה. וכעת יש להגדיר את הבנתנו את המלנכוליה בחיבור זה. כהקדמה לדיון בפואטיקה המלנכולית של ברנר נבקש להציג סקירה היסטורית של מופעיה הכתובים של המלנכוליה, שבה נעמוד על הדרכים שבהן התפתחה והתנסחה כמושג, כאפשרות מבע ספרותי, כסגנון פואטי וכלשון רגש.

**לקראת פואטיקה של מלנכוליה**

**על כל המרירות הזאת – מה יש להוסיף?**

**(ברנר, "על חזיון ה'שמד'")**

מקורו של המונח מלנכוליה בשפת הגוף, בהגדרה רפואית, אנטומית. מדע הרפואה הקדום ראה במלנכוליה כעין איבר פנימי השוכן בכל אדם. תורתו של היפוקרטס, בן המאה הרביעית לפנה"ס, תיארה דינמיקה של יחסים בין הרכב ארבעת המרות, הרכב אנטומי, אימננטי, לבין תנאי העולם החיצוני (שינויי טמפרטורה, יובש או לחות וכו'); המרה השחורה (melas chole) נחשבה חלק אינטגרלי באותה מערכת האחראית על תפקוד הגוף החי, המעניקה לו את תכונותיו וקובעת את אופיו. המלנכוליה בתורת היפוקרטס היא אפוא קולטן ביולוגי, ובו מתבטאת עובדת הקיום; ואילו הפתולוגיה, לפי שיטה זו, פירושה תגובות לגירויים חצוניים. הסתיו והחורף הקרים, לדוגמה, מגבירים את המלנכוליה, הקרה ממהותה, וכמו כן עשויות לעודדה מחלות דם או להביא להתנוונותה של המרה הצהובה האחראית על אמציונליות יתר. התחזקותה של מרה מסויימת על חשבון האחרות במערכת הביולגית קובעת כאמור את אופיו של האדם. כלומר, האדם מתנהג בהתאם לתנודות ולתגובות גופו; ועודף מלנכוליה יתבטא בתחושות פחד ועצבות: "חרדה מתמדת ודיכאון," טען היפוקרטס, "הם סימני מלנכוליה."[[16]](#footnote-16) כדי לעמוד על דימוי העומק של המלנכוליה שניסח היפוקרטס יש לתת את הדעת לאימננטיות שלה, כלומר למרכזיותה במערכת הביולוגית "הפנימית": המרה השחורה מהווה מעין "חור שחור" בהרכב שרק איזונו המושלם והבלתי אפשרי בעליל, פירושו בריאות. המלנכוליה, אם כך, במקורה וממהותה נוגדת עקרון אוטופי של שלמות קיומית אידיאלית.

היפוקרטס אמנם עסק ברפואה, אך לתיאוריו האנטומיים זיקה רבה ועמוקה לעולמה של ספרות. תחושות הפחד והצער שמיזג לתיאור השפעת המלנכוליה על חיי הנפש, חוזרות בחיבור מדעי יווני מאוחר יותר שמושאו אמנות המילה, הפואטיקה לאריסטו, כהגדרת האפקט הרגשי שמחלצת סוגת הטרגדיה מהצופה/קורא.[[17]](#footnote-17) אליבא דאריסטו, מן הבחינה הטכנית-אמנותית, על הצורה והתוכן (ההופעה ומבנה המעשים) של הטרגדיה, להתעצב כך שיחלצו מחווה האמנות את האפקט הנפשי הייחודי שכינה קתרזיס; בסוגה זו על היצירה לייצר את המעורר חרדה ואת המעורר חמלה. רוצה לומר: את שראוי לפחד ממנו ואת שראוי להעצב בגינו. מכאן שהטרגדיה אף היא סוגה אמנותית המשפיעה תחושת מלנכוליה.

זאת ועוד, בעקבות הגדרותיו של היפוקרטס נעשתה המרה השחורה סינונימית לתחושת קדרות, והחלה, הלכה למעשה, להתעצב ככלי פואטי: צבעה השחור של המרה משפיעת התוגה פתח את כשרי הדימוי החומרי שבה לשלל מהויות מורבידיות השייכות לממשלת הלילה, תחום הלא ידוע, הפחד, החשש והרוע. המלנכוליה כדימוי מבטאת תהליך של דרדור: מהשחור אל החשוך ומהחשוך אל הקודר ומהקודר אל האפל. ביטוי שבו הגוון כתכונה של חומר צובע תחושה. הגוף החי, הסובל ממלנכוליה, מבטא את חרדת ותוגת הקיום, פחדו מפני התכסות בגוון האכרומטי, בשחור הבולע כל, באין.

מסיבה זו תאופרסטס, תלמידו של אריסטו, בעל חיבור שהוקדש לדיון במלנכוליה (*Peri Melancholias*), אבחן את הרקליטוס, אשר כונה "האפל", כמלנכולי. על שום מזגו, טען תאופרסטס, מעולם לא הביא את כתביו לכדי גימור נאות, ואבד בסתירותיו שלו.[[18]](#footnote-18) בעקיפין מונה תאופרסטס בביקורתו על הפילוסוף הפרה-סוקראטי מאפיינים לסגנון כתיבה מלנכולי: פרגמנטריות, דיסאוריאנטציה, חוסר עקיבות, אי לכידות. והרי זו צורה פואטית הולמת לביטוי הפגם שהיא תוגת הנברא.

ועוד אחרת, על אף שבהשפעת פיגורות השגעון בטרגדיה ובפילוסופיה נעשתה המלנכוליה מוטיב פואטי רווח[[19]](#footnote-19) בחיבורו בעיות (*Problemata*) הדליק אריסטו ניצוץ בחשכת המושג כשתהה על מהות הקשר בין נטיה גאונית לבין מלנכוליה. בסעיף הראשון של בעיהXXX העלה את השאלה: "מדוע כל אלה שעלו לגדולה בפילוסופיה ובשירה או באמנויות הם בבירור מלנכוליים, עד שכמה מהם אף הושפעו ממחלות הנגרמות בשל המרה השחורה?"[[20]](#footnote-20) בהמשך הסעיף שזכה לכינוי "מונוגרפיה על המרה השחורה", מביא אריסטו כדוגמה לטיפוסים מלנכוליים את הרקולס, אייקס ובלרופון, גיבורי המחזות של המשורר אוריפידס. בטרגדיה היוונית נוטות הדמויות המלנכוליות לפרישה מחברת אנוש, ולמשיכה למוות וכן הן בעלות אמות מוסר ותפיסות עולם חריגות, הנתפסות כטירוף הדעת על ידי הסובבים אותן, אך דומה שקוסמות וזוכות להבנה על ידי המשורר. המרחב המאפשר את הביטוי המלנכולי של דמויות עצובות אלה הוא מרחב אמנותי פואטי – סוגת הטרגדיה.

כדאי לציין שעבור אריסטו היו גם רבותיו, סוקרטס ואפלטון מלנכוליים. בעלי דמון. שכן השגעון שנחנו בו הוא "שגעון אלוהי". התמהיל האפלטוני-אריסטוטלי ביחס למלנכוליה יצר משוואה המודדת את גדלות נפשו של האדם לעומת סבלותיו.

בהדרגה, יחד עם התגלגלותה של תיאוריית ארבע המרות היוונית בתיאוריית ארבעת המזגים או הליחות של גלנוס, נעשתה המלנכוליה מזוהה יותר ויותר עם תיאור אופי וזלגה מהתחום האנטומי אל הפיסיוגנומי והפסיכולוגי. שורשה האטימולוגי של המלנכוליה לפי תורתו של גלנוס ציין מחלה או דבר מה רע מיסודו (malus). הליחה השחורה לשיטתו היא-היא המשבשת את האיזון שבין ארבע הליחות. שורש הרע שתיאר גלנוס התמקם בכבד והתנקז מהעיניים (דמעות), צבע את שערו של אדם שחור, הכהה את עורו, הכפיף את גבו ושמט את ראשו. דמות האדם המלנכולי שהוריש העולם הקלאסי לימי הביניים היה מיזנתרופ מבוהל, איש כעור, נדכא וחרד מאימת החיים.

תחת השפעת הנצרות הוגדרה המלנכוליה בימי הביניים כפצע שבנשמה, פגע שנשלח משמיים, ולהבדיל - יציר כפיו של השטן. כך או כך נחשבה לחטא.[[21]](#footnote-21) לא לחינם טרח אלברטוס מאגנוס לבטל את זיקת המלנכוליה האריסטוטלית לגאונות. כריסוסטומוס (Chrysostom), מטיף בן המאה הרביעית, טען בפני הסובלים מסיוטים, קשיי דיבור, התקפי עילפון, יאוש ונטיה אובדנית, שהם נגועים במלנכוליה; כלומר שנכנס בהם השד ושאין זה אלא ניסיון אלוהי.[[22]](#footnote-22) באותה מאה כתב קסיאן (Cassian), נזיר ותיאולוג, ספר שבו תוארו שמונת החטאים החמורים. אחד מהם היה חטא האקדיה (acedia). המילה היוונית אקדיה פירושה אפתיה, תחושת יאוש, נרפות ודכדוך נפשי. היא זוהתה עם חטא העצלות ועם המלנכוליה, וכן עם ישות שכונתה "דימון של צהריים", שזו השעה ביום שבה עלול היה אותו שד דמוי רגש לפקוד את הנזיר (בעיקר הנזיר המתבודד) ולפתות אותו לזנוח את מטלותיו. להביא אותו למחשבת החטא - כי הכל הבל.[[23]](#footnote-23) פטררקה, המשורר האיטלקי בן המאה הארבע-עשרה, השתמש במושג אקדיה כשתיאר מצב דכאוני האוחז בו למשך ימים ולילות רצופים ומוריד אותו שאולה, שם הוא ניזון מדמעותיו. אך עוד לפניו שוטט אייקס המלנכולי במישורי אליסיום ואכל את ליבו; ובדימוי זהה השתמש המשורר המקראי הכואב המבקש את אלוהיו בתהילים מ"ב, ד': "היתה לי דמעתי לחם יומם ולילה באמר אלי כל היום איה אלוהיך." דימוי הצער המזין את המצטער השב ומופיע בתרבויות ובזמנים שונים מצביע על זיקתה העמוקה של המלנכוליה להיות אדם לבדו. הצער העז אינו רגש חברתי. זו חוויה פנימית, אישית. יש בה יסוד של כרסום עצמי, כשהחיים אינם ניזונים אלא מתחושת התוגה שהשתלטה עליהם; יתר כוחות החיים אובדים והנפש קורסת פנימה.[[24]](#footnote-24)

הילדגרד מבניגן, נזירה ומשוררת בת המאה האחת-עשרה, זיהתה בכתביה את המלנכוליה עם הפרת האיזון הבראשיתי, עם החטא הקדום, שכתוצאה ממנו נפרדו זה מזה האדם ואשתו, ונעשו לשתי פרודות חיות בודדות. ואולם, לצד זיהויה של המלנכוליה עם אסון מטאפיזי ניתן גם לזהות רמז בדברי הילדגרד לתכונה פוזיטיבית שעליה מלמדת התוגה, בטענתה – בהשפעת אריסטו - שהמלנכוליה אחזה באדם לאחר אכילתו מפרי עץ הדעת. הבנתה של הילדגרד את תחושת המלנכוליה כפועל יוצא של היות האדם בעל תודעה נעלה התפתחה לשיטה שלמה כשתהיותיו של אריסטו נולדו מחדש בתקופת הרנסאנס. במאה החמש-עשרה שרטט ההומניסט הניאו-אפלטוני, מרסיליו פיניצ'יו (Finicio), מפות אסטרולוגיות המגלות את הזיקות שבין תהומות הנפש לתנודות הקוסמיות של הספירות העליונות.[[25]](#footnote-25) בכתביו החיה פיניצ'יו את הקשר האריסטוטלי שבין גאונות למלנכוליה. שבתאי, הכוכב החשוך ביותר, הרחוק ביותר מהשמש, הפך לנקודת המגוז של היקום האמנותי; המלנכוליה שאופיינה כהכרחית לנפש היוצרת, הפכה למתנה ולקללה של האמן לכל אורך שנות הרנסאנס ואף מאוחר יותר. יסורי המלנכוליה שתיאר פיניצ'יו מורכבים מהיסודות שתיאר היפוקרטס: עצב ופחד. "[...] החשכה הפנימית גוברת על זו החיצונית, מציפה את הנפש בעצבות ומבהילה אותה."[[26]](#footnote-26)

פיניצ'יו עצמו היה אינטלקטואל מבריק שנולד וחי "בסימן שבתאי". תפיסתו את היחוד המלנכולי היא ביוגרפית מעיקרה. אולם במחזה כטוב בעיניכם *As you like it*)), שמקורו בסוף המאה השש-עשרה מערער שייקספיר על זיהויים של הגאון והמלנכולי; בתחילת המערכה הרביעית מתאר ז'ק את המלנכוליה כמצב קיומי אוניברסלי, המשותף לכלל האדם ויתרה מכך, אף משתנה בין אדם לאדם בהתאם לייחודו הנפשי.

"אין בי מרה שחורה של תלמידי חכמים שסיבתה קנאת סופרים; ולא זו של המנגנים, שהיא פרי דמיון; ולא זו של איש חצר, שבאה לו משחצנות [...] זוהי מרה שחורה שכולה שלי, מעשה מרקחת של סמים רבים, תמצית של יסודות מרובים, ומקורה בהרהורי הנוגים בדרך מסעותי, שלעיתים מזומנות אני חוזר ודש בהם ולבי מתמלא עצבות משונה."[[27]](#footnote-27)

עוד באותן שנים נקשרה המלנכוליה באובססיה, בשגעון לדבר אחד, וכן ראו בה אשליה, שצערו ופחדיו של המנלכולי חסרים לכאורה אחיזה במציאות. יוהאן וויר (Weyer), רופא הולנדי בן המאה השש-עשרה, ראה במלנכוליה תעתוע נפשי, הפרעה בתפיסת המציאות. בספרו על השדים המתעתעים  *(De Praestigiis Daemonum)*בחן וויר את סוגיית הכישוף מהזווית התיאולוגית, הלוגית, הרפואית והמשפטית. לטענתו המכשפה אינה אלא קורבן לעינויי המלנכוליה שבה לוקה נפשה, המגלה לה עולם של אימה, רוחות ושלל זוועות שמחוץ לגדר הטבע.[[28]](#footnote-28) את חלחול תפיסת המלנכוליה הזו אל הספרות ניתן לזהות ברומן דון קיחוטה (1605); האביר הלוחם בטחנות הרוח, אשר כונה על ידי מחברו, "האביר בעל דמות היגון". אלא שלמלנכוליה של דון קיחוטה נוסף פן אירוני: בדהירתו הריאליסטית, הפרודית בעקבות שגיונות נפשו, מגלה גיבור הרומן של סרוואנטס את ז'אנר הרומנסה וספרות האבירים האידילית כאשלייתית. היגון שמבטא דון קיחוטה בדמותו נוצר בפער שבין המציאות לדמיון.[[29]](#footnote-29) בין העולם לנפש האדם. כאן נושקת המלנכוליה לחוויה המודרניסטית. יגונו של דון קיחוטה, גילויו את אדישותו של העולם למאוויי אנוש, אינו אלא האבסורד, כפי שהגדירו אלבר קאמי בספרו המיתוס של סיזיפוס.[[30]](#footnote-30)

בשנת 1621 ראה אור ספרו המונומנטלי של רוברט ברטון האנטומיה של המלנכוליה (*The Anathomy of Melancholy).* ספר בארוקי זה דן לעייפה במושג המלנכוליה מכל זווית אפשרית כמעט – ספרותית, היסטורית, משפטית, רפואית, פילוסופית, אסטרולוגית, מדעית, פוליטית, פולקלורית ועוד ועוד. משובצים בו 13,133 ציטוטים על אודות המלנכוליה והפניות ל-1,600 מחברים ועוד 2,700 ספרים שונים שנגעו בה בדרך זו או אחרת.[[31]](#footnote-31) הרי לנו עדות שאין טובה ממנה לכך שבזמנו של ברטון כבר הפכה המלנכוליה מושג רווי משמעויות ובעייתי מאוד להגדרה.[[32]](#footnote-32) האם ברטון מגיע להגדרה וניסוח סופיים לתופעה? לא. אבל דומה שבספרו השופע נסיונות וכשלנות תיאור, הוא מגדיר על דרך המטפורה את המלנכוליה כתחושת תוגה הנולדת מחוסר היכולת למצוא מילים ולהשיג משמעות. ועם זאת, ברטון הצהיר שהמניע הדוחף אותו לכתוב על המלנכוליה, אינו אלא המלנכוליה שלו עצמו.[[33]](#footnote-33) רוצה לומר: בכתיבה על הדבר, בשקיעה בו, בהעמסה ובהפרזה בו, ובעיקר בפריטתו למילים, יש משום מרפא לנפש.[[34]](#footnote-34) מכאן עולה קריאה פיגורלית משמעותית במלנכוליה, המצטיירת כתהום נפשית נעדת מילים, המגלה את אילמותו של הגוף החי.

ההתענגות שברטון שואב מהמלנכוליה בסופו של תהליך היצירה זכתה להד בספר מאת המשורר האנגלי בן זמנו סמואל באטלר, בשם טיפוסים (*Charecters*). האיש המלנכולי של באטלר אמנם מסוכסך עם עצמו, אך יעדיף את הדיאלוג הפנימי על פני בן שיח. הוא למעשה מתענג על צערו, והקינה עבורו כמוה כצהלה עבור אחר.[[35]](#footnote-35) באטלר, בהמשך לברטון, מקרב אותנו לעקרון מהותי בפואטיקה המלנכולית של ברנר – האינטואיטיביות שבה נדחף המלנכולי על ידי תוגתו לעצב את אותו רגש עצמו לביטוי שמחה, כלומר לכדי עצב משמח, או ליכולת לחוש את העצב ולשורר אותו. להעניק לו מובן, צורה לשונית.

המלנכוליה כמצב קיומי וכאתר רגשי ראוי לשירה זכתה ליותר ויותר הדים בשלהי העת החדשה המוקדמת. בספר שירים שפרסמה אן פינץ' (Finch) בשנת 1701, מופיע שיר בשם ""The Spleen, שבו פונה הדוברת לאותה תחושה נוגה ומייסרת - שעודנה רובצת כמשקע מתחום האנטומיה בעולם המושגים של זמנה - ומנסה לעמוד על מהותה: "שאת סיבתך האמיתית מעולם לא גיליתי, / ואת דמותך לעצב ולשמר לא זכיתי."[[36]](#footnote-36) לפי שירה של פינץ' לא ניתן לתאר את המלנכוליה, המתגלה פעם כדבר אחד ופעם אחרת כהיפוכו. צורתה היא חוסר הצורה. ואולם השיר עצמו משמש כסימן המאפשר להתקרב אליה.

כך, כאמורפית - "שאין לה ראש ואין לה זנב, משום שהכל בה בעצם ראש וזנב, לסירוגין ולחילופין." – הגדיר שארל בודלר את יצירתו הספלין של פריז (*Le Spleen de Paris*).[[37]](#footnote-37) בספר זה, שראה אור בשנת 1869, שנתיים לאחר מותו של המשורר, הספיג בודלר את המרחב העירוני כולו, אתר החיים המודרניים, בתחושת מלנכוליה, שהיא לדידו: המצב המודרני. מן הבחינה הצורנית, סגנן בודלר את היצירות המרכיבות את הספר כשירים בפרוזה, שבהם ביקש ליצור "פרוזה שירית מוזיקלית, נטולת קצב ונטולת חרוז, שתהא גמישה דיה ושרירה כל-צורכה כדי להתאים עצמה לתנודותיה הליריות של הנפש, לאדוות ההזיה, לקרטועי התודעה."[[38]](#footnote-38) צורה מודרנית זו, המפרקת את אופני המבע האמנותי המסורתיים כדי להיטב חדור אל מהלכי הנפש השוכנים מעבר ללשון, מהדהדת את תחושת המלנכוליה כפי שהתעצבה באותו שלב היסטורי, כמהות החולשת על כל רובדי הקיום, אשר הניסיון לאחוז בה משול לניסיון לאחוז בקיום עצמו – נידון לכישלון ולהתפרקות.

אצל המשורר הרומנטי ג'ון קיטס, בשיר "אודה למלנכוליה" ("Ode to Melancholy"), צונחת המלנכוליה על האדם ממרום "כענן בוכה". מרחבי השירה של קיטס, כיאה למשורר רומנטי, אינם אורבניים כאלה של בודלר, אלא שופעים גפנים, צמרות מוריקות ואגמים, ורוחשים ציוצי זמירים וזמזומי דבורים, מחזות של טבע ארקדי פסטורלי; אך כמו בציורו של פוסין, גם כאן נוכח המוות, כחוק תנועתו של הטבע, "העצב שבעוצמתה",[[39]](#footnote-39) כפי שמכנה זאת קיטס. היופי והשפע שבטבע סופם שיקמלו, יאבדו ויחלפו כלא היו. ומכיוון שהמשורר ער לכל אלה, הוא גם ער למלנכוליה – נקודת דעיכתם של כל הדברים. אשר על כן, המשורר, לפי קיטס הוא בהכרח מלנכולי. שירתו כולה מתקפלת במילה הצרפתית החביבה עליו, החוזרת באחדים משיריו – adieu. בשירתו, נפרד המשורר מהעולם. adieu כותב קיטס ב"אודה למלנכוליה"; adieu! adieu! הוא שונה וכופל ב"אודה לזמיר", כמו מבקש להשהות את פרידתו; כמו מצא, בעזרת המילה הזו - האחרונה, אחיזה בחיים.

כך הופכות האודות לאלגיות, הזימרה - לקינה. ההכפלה הפואטית היא עיקר חשוב בסוגת הקינה, השירה המלנכולית, ועל עיקר זה נעמוד בהמשך.

סוף המאה התשע-עשרה ותחילת המאה העשרים ציינו שלב משמעותי בהתעצבותן של הפסיכיאטריה והפסיכולוגיה המודרניות, ובמקביל "דרדור" בסגולותיה הפואטיות של המלנכוליה. בשיטות הסיווג החדשות למחלות נפש שהתווה הפסיכיאטר אמיל קרפלין (Krapelin) החלה התנהגות דכאונית פתולוגית כ"מלנכוליה פשוטה" (Melancholia simplex) והתפתחה ל"שגעון מאני-דפרסי".[[40]](#footnote-40) השימוש של קרפלין במלנכוליה לטרמינולוגיית תורות הנפש במפנה המאות, השפיע על התפתחות המושג בעבודתו התיאורטית של זיגמונד פרויד, בחיבורו הנודע אבל ומלנכוליה (1917), שבו הבחין בין עבודת האבל הבריאה למלנכוליה הפתולוגית, כשתי צורות – תקינה ומשובשת – של התמודדות נפשית עם מוות, או אובדן אובייקט אהבה.

המוטיבציה המחקרית של פרויד היא אמנם מדעית, אך בבסיס הגדרתו את המלנכוליה, כפי שנרמז מווידויו שלו בפתח חיבורו, עדיין משוקעים יסודות רומנטיים של התופעה; אלה ניכרים בריבוי מופעיה והקושי להגדרה בהירה: "המלנכוליה מופיעה בדפוסים קליניים מגוונים, ואפיונה המושגי רופף למדי גם בפסיכיאטריה התיאורטית."[[41]](#footnote-41)

עם זאת, בהפעילו על המלנכוליה את המכונה התיאורטית הפסיכואנליטית, הוא מוצא שייחודה הנפשי מתבטא "ברוח עכורה עמוסת כאב, דהיינו בהסתלקות מכל עניין בעולם החיצוני, באובדן היכולת לאהוב, בעכבה הבולמת כל הישג וכן בפגיעה בתחושת-העצמי."[[42]](#footnote-42) ומבדיל אותה מהצער הנורמלי כאפקט פתולוגי, לא תקני, של עבודת אבל שהשתבשה. אם האדם האבל מתאפיין באובדן משמעות ועניין בעולם שנגרע מאובייקט האהבה, ומצבו הנפשי נחשב טמפורלי; הרי המלנכולי, המסרב לעבודת האבל ואינו מרפה מאובייקט האהבה האבוד, מתאפיין בהבלעות בעולם זה – "התרוששות-אני אדירה."[[43]](#footnote-43) ומצבו הנפשי – החולי - נעשה פרמננטי.

במידה רבה סוללת חקירת המלנכוליה של פרויד את ניסוח "כפיתיות החזרתיות" שהציג במעבר לעקרון העונג (1920), נטייתו של פרט – בניגוד לעקרון העונג השואף להפחית מתחים ולהפיג חרדות – לשוב לתחושות וסיטואציות כואבות. מנגנון נפשי זה חושף פוליטיקת תשוקות חדשה, סמויה אף יותר מזו המשוקעת בגוף המבקש את השתמרותו והתענגותו – המשיכה אל האין, אי-היות.

ניסוחו של פרויד את המלנכולי לקראת תום מלחמת העולם הראשונה מגלה כיצד החוקר, המחקר ומושאיו נטועים בזמנם ומקומם, וכיצד כרוך הפסיכולוגי בסוציולוגי ובתרבותי. מושא האהבה האבוד, כפי שהוא מציין בפתח חיבורו אינו בהכרח אדם ועשוי גם להופיע כ"אובייקט מופשט שהוצב במקומו, כגון מולדת, חירות, אידיאל."[[44]](#footnote-44) המלנכוליה שפרויד כותב על אודותיה מקפלת בתוכה את טראומת המלחמה והצער על עולם האתמול שאבד.

לענייננו, ביטויה הפסיכואנליטי של המלנכוליה שתיאר פרויד הוא מרחבי; מתפשט ונראה בעין, מכיוון שהאדם המלנכולי הופך לאתר התחושה. ומן הבחינה הפואטית, הוא מסמן לנו את האימננטיות של חוויית האובדן המהותית לה.

כזוהי, דורשת באובדן ומסמנת כיליון, היא גם המלנכוליה שתיאר ולטר בנימין בספרו מקורו של מחזה התוגה (1928*(Ursprung des deutschen Trauerspiels,* . משהו מן המלנכולי משוקע בלידתו ובתוכנו של ספר זה. ספר מחזה התוגה שראה אור בשנת 1928, החל כחיבור הביליטציה שהוגש בשנת 1925 לפקולטה לפילוסופיה של אוניברסיטת פרנקפורט, אך נדחה כבלתי מובן. בחיבורו, שעניינו מחזות עצב מעידן הבארוק, עוסק בנימין דווקא במחזאים נשכחים ובלתי מוערכים בתולדות הספרות האירופית. אולם אלה לשיטתו היטיבו לשקף ביצירותיהם את האקלים המלנכולי של זמנם, תקופת ניוון ושקיעה. כפי שהצגנו זאת בסקירתנו הפואטית-היסטורית הקצרה עד כה, עם השנים חוותה המלנכוליה שפיעה מושגית ותיאורטית, תמורות וריבוי הגדרות שעשו אותה קשה עד בלתי אפשרית להגדרה סדורה אחת, ומצבה זה, מצב חוסר הזהות, השארית הלא פתורה, אי האפשרות לאחיזה והנתק בין סימן לתופעה נעשה, הלכה למעשה, להגדרתה הרווחת. זוהי האלגוריה של מחזות התוגה הבארוקיים על פי בנימין (וזו הסיבה שראה בהם ממבשריו של המודרניזם), צורה ספרותית בלתי חתומה, בלתי נשלטת. הבלבול, הבעיה והקושי להגדיר את האלגוריה, ירושתם האסתטית הפרועה של מחזאי הבארוק, העושה אותה שפה סתומה, הם-הם המימד המלנכולי שבה. "ככל שהוסיפה האמבלמטיקה [סגנון העיטורים] להסתעף, כך נעשה מונח זה סתום יותר. [...] כל אדם, כל עצם, כל יחס, עשויים לציין משהו אחר. אפשרות זו חורצת על העולם החילוני גזר-דין קטלני אך צודק: מוטבע בו סימן-היכר של עולם שאין מקפידים בו כל-כך על הפרטים. [...] לזוהר הכוזב של הכוליות בא הקץ. [...] המשל נובל, היקום הפנימי מתייבש."[[45]](#footnote-45)

הארכיטקטורה הבארוקית המתאפיינת בהפרזה, העשירה מדי בפרטים ובמוטיבים, משקפת במובן זה את האלגוריה, הלשון המטאפורית של מחזות התוגה: סימנים מחליפים משמעויות באופן שרירותי והקשר בין מסמן למסומן אובד. כך נוצרת לשון "מגדל בבל". שפת התוגה, השפה האלגורית, היא שפה המורכבת משפע סימנים, אך משמעותם, או שמא היומרה לסמן באמצעותם דבר מה בעולם אובדת. כל שנותר הוא אפוא קונסטרוקט (לשוני ומרחבי) נטוש, ריק, המציג בהתרוששתו את מחזורי ההכחדה של הטבע. המשמעות, כמו הטבע – היא בת חלוף. אשר על כן: "אלגוריות הינן בתחום הרעיונות מה שחורבות הינן בתחום העצמים."[[46]](#footnote-46) וזה המקור לעולם הטבע המתואר במחזות התוגה, הניכר בהתנוונותו, שקיעתו, קמילתו ובהפיכתו מצבת זיכרון לעצמו. יסוד פואטי שאצל ברנר קיבל את שם עונת הכיליון – חורף.

מתווה מודרני, או פוסט-מודרני נוסף של ביטויי מלנכוליה בספרות שורטט בספרה של ז'וליה קריסטבה – שמש שחורה. הגדרותיה של קריסטבה את המלנכוליה ומאפייניה הן מעשה פסטיש של שלל תיאוריות פסיכואנליטיות, פילולוגיות וספרותיות. בליל המזכיר לעתים את השפע האלגורי שעל אודותיו כתב בינימין, המייצר מתח בין ביטול לעודף משמעות. אף הכרזתה בפתח הספר, על כך שהיא כותבת על המלנכוליה מתוך הדכאון האישי שלה, אינה אלא התחקות או מחווה לניתוחיו בגוף התופעה של רוברט ברטון.

קריסטבה ממשיכה את בחינת המלנכוליה מתוך מסורת "האובדן" של פרויד ומלני קליין (שבעצמה פיתחה את המודל שהציע פרויד למלנכוליה הנוצרת בשלב ראשוני – אובדן האם או השד המינק[[47]](#footnote-47)); וגורסת כי האובדן גורר את אובדן הישות החווה אותו.[[48]](#footnote-48) האופי המלנכולי מתעצב בתבנית האבדה. אובדנם או סופם של הדברים הופך על פי קריסטבה לאופק שאליו נשואות עיניו הנוגות של המלנכולי. במובן זה הדכאוני הוא גם פילוסופי.[[49]](#footnote-49) מתוך האין, מתוך ניסיון הריק, נפתחים הקשריו ומתפתחים מאפייניו הרוחניים. "הדכאוני הוא אתאיסט – משולל מובן, משולל ערך." ובד בבד הוא גם מיסטיקן, "לבלתי ידוע הוא מקדיש את דמעותיו והתענגותו."[[50]](#footnote-50)

דרך מאפיין זה, הלא מובן והבלתי ידוע, הריק הנובע, המתפשט ועוטף את הווייתו של המלנכולי, מוצאת קריסטבה, על ידי שימוש במונחיו של לאקאן, את זיקתה היחודית של המלנכוליה לספרות. "הדכאוני הנו ספקן באשר לשפה. האפקטים של הדכאון מקשרים אותו אל 'הדבר'. האפקט הוא הדבר שלו. הממשי שלו."[[51]](#footnote-51) השקיעה בדכאון מובילה אל "הדבר" הנתפס כגבולות האני. המלנכולי, "בהיותו צמוד לדבר הוא משולל אובייקט."[[52]](#footnote-52) הוא אוחז בלא כלום, במוות. ואמנם, גבול האני מסמן גם גבול שבין חיים למוות - האופק שביחס אליו נמדד המלנכולי. במקום זה חווה האני את עצמו בתחושותיו בלבד, ומכאן יכולתה של הספרות לדבב את המצב המלנכולי, בהמרתה את האפקטים לצורות, מקצבים וסימנים. הכתיבה יוצרת מימד דמיוני המאפשר למנגנון הנפשי למלא את החלל שפוער המוות במודעות, שאמנם נתקלת בו, אך אינה מסוגלת להכירו. אכן, המוות פירושו אי האפשרות לסמן, תחום השתיקה. דיבורו "הגוסס" של המלנכולי, המתאפיין בחזרתיות, מונוטוניות, משפטים קטועים וגמגום מעיד על שקיעת המדבר בריק א-סימבולי או במלאות יתר של כאוס רעיוני, בלתי אפשרי לארגון. ועם זאת יש ודווקא במצבו זה גובר האפקט ועודפותו (יותר מדי, אותו דבר) מתבטאת ביצירת שפה חדשה – קישורים מוזרים, אידיולקטים ומערכות כללים המקרבות לעולמה של שירה. כך מולידה המלנכוליה ספרות. "האפקטים משנים את סדר השפה ומולידים סגנון [...] הם מגלים את הלא מודע באמצעות דמויות ופעולות המייצגות את תנועות הדחף האסורות והחוטאות ביותר. הספרות היא המחזה של אפקטים ברמה הבין אישית (הדמויות) כמו ברמה הפנים לשונית (הסגנון)."[[53]](#footnote-53)

אם המלנכוליה על פי קריסטבה אינה אלא סבל תהומי, הולך ומעמיק בשל אי היכולת למצוא לו מסמן, ואובדן המובן מוביל אף לאיבוד החיים, הרי שביטוי הסבל בספרות, כפעילות אסתטית, משיב אל תחום הסימנים ומעניק למלנכולי מרפא ומחילה.

תיאוריה דומה ל"מוטב" המלנכוליה הצע על ידי ג'ודית באטלר. עבור באטלר מלנכוליה היא מעין אירוע טראומטי אך טמפורלי, זמני, המתאפיין בנסיגה מן השפה, מתחום המסמנים, כאשר המלנכולי "שוקע" או "מוצף" תחושות והדיבור נעתק ממנו. ואולם, "מה שהמלנכולי אינו יכול להצביע עליו הוא מה שאף על פי כן מכוון את הדיבור המלנכולי – אי-דיבוריות המארגנת את שדה הניתן לדיבור."[[54]](#footnote-54)

באטלר ממשיכה את הגדרתו של פרויד את המלנכוליה על דרך הניגוד לאבל: עבודת האבל, טוען פרויד, פועלת כדי לסייע לסובייקט "להכריז" על מותו או אובדנו של אובייקט האהבה; אולם במצב המלנכולי הכרזה כזאת אינה אפשרית. מלנכוליה, מסיקה מכך באטלר, היא אפקט הצער הבלתי ניתן לביטוי.[[55]](#footnote-55) אך הדינמיקה המלנכולית, לשיטתה, היא כאמור זמנית: מתוך הגדרותיו של פרויד את ה"תרמודינאמיקה" המלנכולית, שבה עם אובדן אובייקט האהבה שבות האנרגיות הלבידינליות למקורן, אל שכבת הנפש שממנה נבעו מלכתחילה כשהופנו לראשונה כלפי אובייקט האהבה, היא מסמנת באגו אתר מלנכולי, מעין מבוע, שממנו יוצא ואליו שב הליבידו. באטלר יוצרת דינמיקה מלנכולית חדשה ובה האהבה נסוגה ומתחבאת, על מנת שלא להחרב יחד עם האובייקט שאליו נקשרה. בהמשך לרעיון זה - וכאן נוגעת המלנכוליה של באטלר גם בעולמה של ספרות, בביטוי הלשוני - בנסיגה מן המציאות החיצונית ניתן לכונן טופוגרפיה פנימית (יחסי אגו – סופר-אגו) חדשה, וממנה לשאוב צורות ביטוי חדשות.

דומה שנסיגתו של הליבידו היא-היא האחראית לכשל הביטוי שמאפיין את המלנכוליה, אך ההפך הוא הנכון: הודות לנסיגה זוכה המלנכוליה לצורה מודעת.[[56]](#footnote-56) כך מייצרת המלנכוליה אפשרות לייצוג של חיי הנפש.

עם ייצוג זה, מסוגל המלנכולי שהתכנס בתחום הנפשי, לשוב אל התחום החברתי. תחום הסימנים, המילים, השפה. כך, כביטוי וכמבע, גואלת המלנכוליה את עצמה מעצמה.

**פואטיקת המלנכוליה של ברנר**

**פעם אחת קודם ראש השנה היה הרב הצדיק ר' אלימלך מליזסק יושב ודואג ומתאנח ומקונן באילו פנים אבוא לפני המקום ביום הדין, הלא עבירות הרבה עברתי. והיה חושב ומונה אותן בפרוטרוט כדרכו בקודש. לסוף חזר ואמר אם כן שברון לבי יעמוד לי ליום הדין. (אהל אלימלך)**

קראנו על אודות מופעיה הקדומים, הקלאסיים, הרומנטיים והמודרניסטיים של המלנכוליה.

הצגותיה הרבות לאורך הדורות בתחום הרעיונות והספרות, מגלות אותה כתחושת עצב ופחד, יגון, אפתיה, שגעון, גאונות, אובססיה, כפירה, ציניות, בזות, הזיה, אובדנות, בדידות; כצורה ספרותית היא מתבטאת כגמגום וצמצום, שפיעה ופטפוט, פארודיה, ציניות, ראליזם חד, פרגמנטריות, אילמות, תחכום וחדשנות.

דומה שאם נבוא להציע למלנכוליה הגדרה נעשה מלנכוליים בעצמנו, ונשתתק בהגיענו בהכרח לאותו מבוי סתום שאליו הגיעו אלה שדרשו בה לפנינו. הניגודים מוכיחים אותנו על פנינו; הריבוי מייתר את האמירה האחת. אנו נעים "מסביב לנקודה", אך זו, נבקש לטעון - הנקודה המלנכולית.[[57]](#footnote-57) השארית הבלתי פתורה, האילמת, שאינה עונה ואינה נענית, אשר במעגליה סובב עולמו המלנכולי של ברנר. נקודת החסר וההתפרקות ההכרחית לכל חי, שעמה ובה מוסבת יצירתו. אך, כאמור, נקודה זו אינה בת הגדרה. שכן, כשנבקש להתבונן במלנכוליה כביטוי לשוני יחודי, המספק עדות לעצם השימוש בשפה, ביטוי שיש בכוחו להסביר את טבע הפעילות התיאורטית שבה מבקש האדם להבין ולהסביר את העולם ואת התנסותו בו, הרי שהמלנכוליה הנעה לאורך ההיסטוריה בין מושאים שונים מתעצבת כנוסחה לדבר שאינו ניתן לביטוי באופן מושגי. המלנכוליה פירושה אובדן שפה. וזה, האובדן, הוא יסוד מצבה של הספרות העברית החילונית של ברנר שנכתבת בלשון שקדושתה אבדה. מתוך לשון זו, שבלבה ניסיון אובדן רב, הוא מתאר את ההוויה היהודית במפנה המאות. בקריאתנו בכתבי ברנר שומה עלינו לתת את הדעת לזמנו ומקומו ואף לדמותו ההיסטורית, כסמן תקופה (כזה היה כבר בעיני בני דורו): הוא עצמו היה *ה*עולה לארץ ישראל, והיה פועל הספרות, וכותב העלייה, הגאולה והשיבה. במלנכוליה שלו ובדרך כתיבתו מתוארת תוגת הגאולה – אותה גאולה חילונית שהאופק האידילי נעדר ממנה.

העברית של ברנר מייצרת ספרות וסופר שבמושגיו של פרנץ רוזנצווייג מתאפיינים בשכל חולה: "בעוד שהשכל הבריא מסתפק בקביעות של השמות – יהיו אלה מילה, שמות פרטיים או כינויים – ופוטר משאלות את הדברים, את החוויות ואת ההתרחשויות, הרי שהשכל החולה שומט מבין ידיו את השמות כאילו אין בהם ערך. [...] או-אז, בקבלו את תשובת המחשכים שהכול שווה בפניה, נהיה הוא למבלבל ולמבולבל."[[58]](#footnote-58) אלה שמות השכל החולה הממלאים את עולמו הממשי של ברנר, נטולי משמעות, מרוששים. שפה שאינה נושאת משמעות ותכלית, כלשון האלגוריה של בנימין, שהאובייקט הממשמע אותה אבד והיא שבה בה מעצמה, ממילותיה, ונסוגה לאלם, היא שפה המגלה את העולם בטבעו העירום, מחזורי קריסתו חסרי הפשר.

מסיבה זו, באשר ידובר בהתרבות ניסיונות המשגתה, ובאשר ידובר באי מושגיותה[[59]](#footnote-59) המלנכוליה היא אחת. באם נבחנת דרך פרספקטיבה פתולוגית, גופנית, נפשית, דתית, אסתטית, חברתית, אתית או מדעית, באם משתייכת למערכת מושגית כזו או אחרת, בכל גלגוליה מייצגת המלנכוליה פגם, קלקול בהוויה, נקודת התפרקות הצורמת את ההרמוניה האפשרית לכאורה שבמצב הקיומי. לכל אחת ממערכות המושגים שבהן צצה המלנכוליה לאורך ההיסטוריה קוטב של שלמות אידילית המניח אפשרות של טוב מוחלט: הדת מניחה גאולה, הרפואה בריאות, האסתטיקה יופי, האתיקה את הראוי, המדע את האמת. ואילו המלנכוליה מציינת את אי השלמות, חוסר אפשרות ההגעה אל אותו קוטב אידילי. תחושת המלנכוליה נולדת אפוא מתפיסת או חוויית הוויה פגומה, התנסות בפגם, בהתפרקות והפנמתם כחלק אימננטי מהקיום. בהתאם להבנה זו נבחן את האפקט המלנכולי בספרות כאפקט של התפרקות, אפקט של חוויית קריסה. ומכאן שהפואטיקה של ברנר פירושה פואטיקה של אי אפשרות, ואי אפשרות של פואטיקה.

במובן זה, אפשר שלא התקדמנו כהוא זה מהגדרתו הראשונית, המקורית של היפוקרטס.[[60]](#footnote-60)

ואכן, מבחינת העולם המיוצג, דרך הסיפר ומבנה הנפש של הדמויות, עולמו של ברנר הוא עולם מלנכולי-היפוקרטי; המלנכוליה, נקודת הקריסה של המערכת החיה מהותית לו ואינה נעדרת משום היבט. שלמות, אוטופיה, אינן מן האפשר.[[61]](#footnote-61) הכל נדון לכשלון, כחיים הנדונים לשכול. תפיסה זו המגלה את קוטב אי-האפשרות, החדלון, הכרחיותה המצערת ומבטלת כל יתרון של ההתרוששות המלנכולית, משתקפת גם במבעיו הספרותיים, בסגנון, במוטיבים ובצורות לשוניות חוזרות. די לעמוד על תופעת ריבוי שלוש הנקודות, קיטוע המבעים האופייני כל כך לצורת הדיבר של ברנר, הפוערת חללים במרקם הלשוני הקוטעת את התחביר ומביאה את השפה לכדי גמגום, כדי לזהות כיצד ההוויה המלנכולית, כמצב רגשי שבו נעתקת נשמתו של אדם, פושה בכתביו בכל רמות הטקסט, בצורת אי מבע, חוסר קול, דממה הנתחבת בין מילים, המשבשת ופוגמת בשפה ומעידה על אי מסוגלותו של הסופר לאחד בין סובייקט לאובייקט. מבחינת זיקתן של הספרות למציאות, הרי שהתחביר הברנרי - אשר ככל תחביר ספרותי מתקיים בתפר שבין הקיום ללשון - אינו מטליא אלא פורם.

ואין זה אלא אחד משלל מומים לשוניים המייחדים את סגנונו של ברנר. לאורך השנים דנו חוקרים ומבקרים שונים רבות בצורת הבעה לכאורה פגומה וחסרת רהיטות זו; ההבנה אותה נעה בין האשמה ברשלנות וחוסר שליטה בסגנון, כביקורתו המוקדמת של יוסף קלוזנר, לבין מרכיב בפואטיקה משוכללת שמטרתה לטשטש את המעשה האמנותי שבכתיבת בדיון, ובתוך כך לקרב בין הספרות למציאות, שיטה שכונתה על ידי מנחם ברינקר "רטוריקה של כנות".[[62]](#footnote-62)

על אף שהבנתנו קרובה ברוחה להבנתו של ברינקר, ובדומה לו נבקש להתייחס למומים התחביריים האופייניים לברנר כשיטת מבע פואטי, אנו נדרוש בה דווקא כשיטה שגם אם יוצרת ראליזם חריף, הרי היא משיבה לספרות עיקר פיוטי-אמנותי עמוק – סגולות של ניגון ושירה.

אלה עולות מתוך זיקתה של הספרות הברנרית למימד מלנכולי מהותי וראשוני – הגוף. כשם שהגוף האנושי שתיאר היפוקרטס הוא נשא המלנכוליה, כך פותחים תיאוריו של ברנר את החי העצבי, שכולו מנסרת תחושות וגירויים, אל מימד ניטשאני-דארווינסטי – גוף במצב ברירה טבעית - שבכפוף לעקרונותיו פועל עולמו ואלה משווים לו איכות מלנכולית. בהתרוששותו – מחלותיו, כאביו, הזדקנותו, לאותו, תשישותו וייסוריו – מציג הגוף מעין "מחזה תוגה", את עיקר קמילת החיים. המוות שאליו נע כל גוף חי, נקודת האפס של הקיום, שוללת, ברוחו של קהלת (נקודת חיבור חזקה של ברנר אל כתבי המסורות היהודיים), כל משמעות מדרך החיים. הגופים משוללי העונג, העניים, המתוסכלים, הדואבים והמטונפים שמציג ברנר חווים מלנכוליה ונחווים כמלנכוליה. דרך מכאוביהם נמסרת עדות לכאבי הקיום, להיות קיים ככאב, להיות הקיום כואב. בארציותו וב"עליבותו", במשיכתו אל שכבות הקיום הנמוכות, מוציא שיח הגופים משיח הרוחניות, ומעקר את גוף השפה העברית מאופקיה הגאוליים. עולמות הגופים העצבניים והעצביים של ברנר הם עולמות משוללי חסד, ללא אלוהים, הבורא, המעניק דיבור לאדם. ובנוסף, בגוף אין מילים, כמוהו כטבע האילם. ובאילמותו ובקשיי הביטוי של גופיו הספרותיים, נמצא את ההתפתחות הדרמתית שהביא ברנר לספרות העברית. שכן הדיבור הלקוי משקף תפיסת עולם וגישה לעולם, ונושא עדות לאדם הדובר ולמערכיו הנפשיים והתרבותיים.

הבה נתבונן באופן שבו מגלה הסתתמות הדיבור את הגוף החי, הרי זה גופו של תלמיד הגימנסיה בן ציון, גיבור סיפורו האחרון של ברנר "מהתחלה" (1921), שמאחר ואינו מצליח לבטא את תסכולו ממוריו, לא בפרהסיה ולא לעצמו: "... פני בן-ציון מתכסים במרה שחורה, בכעין איזה יאוש של: מה יש לדבר!... הוא מתחיל, מתוך עצבנות, לנשוך את ציפורניו, לחטט כל היום בחוטמו עד זוב דם... שטחיות, שטחיות... (והרגשת השטחיות, הרגשת ה'עמידה', גורמת לו להתגברות השטחיות, להתבצרות העמידה, לנפילת הרוח, להשתקעות ולאטרופיה של הרוח)..."[[63]](#footnote-63)

עצם הופעת הגוף מבשרת את נפילת האדם, מוציאה לאור את היבטיו החייתיים. בהסתלק ממנו הדיבור משתמש בן-ציון בשיניו. הנער כמו נעשה כלבי.[[64]](#footnote-64) הדם הניגר מן הגוף מחליף את המילים התקועות בנפש פנימה. ועם גילוי הגוף החייתי, גוף הטבע המגיח מתוך האנושי שנאלם, מתגלה בו גם "מרה שחורה".

"מהתחלה" העוסק בעולמם של נערות ונערים מתבגרים, גדוש באירועים תחביריים של דיבור מלנכולי, דיבור כבד ומגומגם, שבו שלוש הנקודות או המילים החוזרות מגלות את הגוף הייצרי המשתלט על כל יתר התחושות ומדחיק את הנפש והדעת. "נורא!...הרי קודם לא היה כך... מה זה אתו? אפילו לקרוא ספר אין ביכולתו. הוא נופל, נופל... אבל אפילו על זה אין לו פנאי לחשוב... הוא כׇּלֶה, כלה... בחלומות מצטיירים לו רק אברים, אברים... אברים חשופים... והוא רועד ונמק מהתקרבות אליהם..."[[65]](#footnote-65)

ועם זאת אפשר גם לקרוא בתחביר המתגמגם, הנערי הזה, באופן מטא-פואטי, כמצב הספרות העברית, המנסה למצוא עדיין את מקומה בעולם החול – כשפה לספרות לאומית, כלשון לספרות עולם. שכן ברנר כותב בזמן שבו גם סופרי התחיה, כמו תלמידי הגימנסיה בזה, סיפורו האחרון, לומדים ומלמדים את העברית, תוך כדי ניסיון וטעיה להעשות לשפת דיבור ויומיום, לצאת מעולמות של מסורת וקדושה ולתפוס מקום בעולם האמנות, המעשים וחיי השעה. שלל הליקויים הרטוריים המאפיינים את הספרות של ברנר - גמגום, אי רהיטות, תעתיקי אנחות ואנקות למיניהן וכמובן שתיקות – נכללים כולם בקטגוריית קושי הדיבור, ומכאן שבעצם הופעתם הם מצביעים על כשל פנימי של המדיום שבו הם פועלים: הספרות העברית. וספרות שאינה מצליחה להכתב (ובכל זאת נכתבת – ככישלון), היא ספרות מלנכולית.

"החבריה של אביתר היא דוברת עברית, השפה השוררת בבית-הספר, אבל היא אינה דוברת; היא מגמגמת. זוהי חבריה של צעירים אילמים כמעט, צעירים בלי לשון כלל. יוצאים מפיהם מיכנית איזו צלצולי הברות, הדומים לעברית החדשה, אבל בלי קשר, בלי טעם. [...] מבלי לבנות מן המשפטים הקטועים של מאמר שלם. [...] המילה העברית נשארה זרה לנכרים הללו: אינה מקשרת, אינה מרוממת, אינה מגידה כלום. [...] כל אותו הסיפוק הנפשי הגדול אצל בן-הספר, המתקבל על ידי החדירה לתוך שירת שפה קרובה, חסר כאן מעיקרא."[[66]](#footnote-66)

בדיוננו נבקש להטות את הקשב אל כשלים לשוניים או אירועים מגומגמים שכאלה בטקסט, ונתייחס אליהם כאל תופעה פואטית היוצאת מעקרון שכינתה קריסטבה "קניבליזם מלנכולי": הרצון, התשוקה לאחוז באחר (המילים לעינינו) האבוד, הבלתי נשלט, מובילה לריטושו, קריעתו,[[67]](#footnote-67) ובמצבו המפורק הוא נעשה נוח יותר לשליטה.[[68]](#footnote-68)

חוסר היכולת לבטא את תחושת התוגה המאפיין את המצב הנפשי המלנכולי, מתגלה במופעו הספרותי כניסיון אחיזה באובייקט אבוד שאינו אלא השפה, כלומר ניסיון כושל מעיקרו לדבר ולבטא את הבלתי ניתן לביטוי. אובייקט האהבה שאבד לשפה העברית שכותב ברנר החילוני, "הכופר", אינו אלא האופק האלוהי של השפה, שממנו משתברים הרמזים המיסטיים ומלאות הקדושה שהיתה טעונה בהם. על כן נעשה הסובייקט המדבר בשפה זו, המתבוסס בה, מלנכולי וחווה את התרוששותו דרך התפרקותה ממובניה. לשון אחר: שפת הפרוזה של ברנר אחוזה ברסיסי ובשברי הגאיי שם האל.

אך כאן למעשה הופכת הספרות של ברנר לאותו אתר בנפש השפה שאליו מתקפל הליבידו ולומד בו לדבר מחדש. שכן, הגמגום המלנכולי, לשון הקיטועים, השברים והחיתוכים של מבעי הכאב והצער שיוצר ברנר מתאפיינים במימד ניגוני יחודי עשוי אנפורות, לשון נופל על לשון, הרמות והשפלות קול, מתיחות מילים והתפרקות להברות, ומן הגמגום נוצרת שירה; שירה יחודית – קינה; קינה מודרנית, חילונית, שעוד נכנה כאן בשם "בלוז".

אם המשמעות האובדת במצב המלנכולי מתבטאת בלשון מגמגמת, חסרת פשר,[[69]](#footnote-69) הרי שהתמרתו של הגמגום לקצב, מוציאה אותו מתחום הרעש הסתום ומשיבה אותו לתחום המובן והמאורגן ואף המענג. תחום הסימנים עצמם. תחושת המלנכוליה הנפלטת מן הגוף כבכי, יללות, אנחות ומבעי כאב, נעשית בפואטיקה של ברנר לניגון, ומכאן לאמנות, למבע המעיד על יכולת יצירה אנושית. מבעי הקולות הסתומים מגלים כאמור את יצוריותו ויצריו של הגוף, אך גם מדגישים, "צועקים" את דבר נגיעתו בחיים. וכשנעשים לקינה, שירת שברון לב, מהווים סימן לקיומה ולכוחה היוצר של הנפש האנושית. הקינה היא בהכרח תופעה רוחנית. כולה – רוח. תחושת התוגה המותמרת בשירה, בבלוז – ועוד נבקש להגדיר סגנון מוזיקלי זה כשירת תוגה של ניסיון החיים המודרני - מעידה על מטען הצער שהופרש מן הגוף המלנכולי, במובן זה, קולו של המקונן הוא קולו של השב מן השתיקה ובמקביל מתחושת המוות, החדלון והאלם הקיומי. שירתו כמוה כבכיו של תינוק הבוקע לאוויר העולם מתוך דממת הרחם ומכריז על הגעתו לארצות החיים.

**מתודולוגיה**

כמו המלנכוליה שהופיעה לראשונה בגוף, בהשערותיו האנטומיות של היפוקרטס, נפתח את קריאתנו בה ובזיהוי מופעיה הספרותיים בגופים של ברנר. בגופיו העצביים.

מושגי הפסיכולוגיה שהתפתחו באירופה של סוף המאה התשע-עשרה, הזמן שבו החל לכתוב, נשענו על יסודות שהניחו קשר בין מבנה האישיות לתורשה וכלכלה גופנית. על פי הנחות אלו נתפס הסובל מחולשה נוירולוגית כלוקה בנפשו (נוירסתניה); אישיותו אופיינה כדקאדנטית, חולנית. הפתולוגיה העצבית התקבלה אף כסמן פסיכיאטרי תרבותי לאומי: "נעשה מקובל להאמין שיהודים נוטים לנוירסתניה ולמחלות נפש יותר מבני עמים אחרים, בגלל תנאי חייהם שכבר הפכו לתכונות גנטיות; במיוחד אופיינית להם מרה שחורה, היינו, דיפרסיה כרונית."[[70]](#footnote-70) תפיסה זו עוררה הדים רבים בקרב ציבור המשכילים העבריים של אותן שנים, ואף ניתן לשמוע אותה מוסיפה להדהד בין דפיו של ברנר: ביוצרו בנובלה עצבים קשר אטימולוגי בין עֶצֶב לעָצָב, בין עצבות ועצבים.[[71]](#footnote-71)

בהגדרתה את המלנכוליה כהפרעה מנטלית תפקודית, מתייחסת הפסיכיאטריה המודרנית אל התופעה כאל פסיכוזה רגשית (affective psychosis) תגובה פסיכוטית תפקודית שמאפיינה העיקרי מתבטא בהפרעת רגשות או תחושות חמורה. למונח רגש שבצירוף משמעות רבה, שכן תפקידו מרכזי בכל הפרעה שמקורה פסיכולוגי או פיזיולוגי.[[72]](#footnote-72)

בהידוק הפסיכופיזי המלמד על זהותה החושית של המלנכוליה נסללת דרך לבחינתה: רגשות, תחושות, חוויות, התנהגויות והתנסויות מלנכוליות ראוי וניתן לבחון על סמך אפקט. באפקט, כאמור, כוונתנו למונח הקליני שאבחונו מתבסס על התבוננות, תשומת לב והערכה, כלומר זיהוי מצב של הקצנה בטונוס הנפשי או הגופני כתגובה לאירועים פנימיים או חיצוניים. האפקט נבחן ונמדד דרך שינויים פיזיים כמו הבעה, גוון, תנוחה, תנועה ודיבור. אלה סימפטומים גלויים, פסיכו-מוטוריים, נראים ונשמעים, סימנים של פני שטח; דרכם מתאפשרת החדירה אל האפקט העמוק, הנפשי.[[73]](#footnote-73)

בחינת אפקט קלינית מעין זו, נבקש לטעון, תהווה מודוס קריאה הולם לאופי הטקסט הברנרי. זה יהיה שלב העבודה הראשוני. לשם כך נציע בחיבור זה מתודת קריאה עצבית, גרויה, רגישה לתחושות. מתודת קריאה זו תתייחס לטקסט כאל מערכת עצבים ספרותית הדומה בהתנהגותה למערכת העצבים הגופנית (Systema nevrosum) המנטרת מידע על אודות גירויים פנימיים וחיצוניים ומפקחת על התנהגותו - המודעת והבלתי מודעת - של הגוף החי; אלא שבמקרה הנדון, כפי שכבר ציינו, הגוף החי אינו אלא הטקסט הכתוב. בטקסט עצבי, כפי שנראה, כוונתנו ליכולתו של טקסט להציג או "להשמיע" את תחושותיו, רגשותיו ורגישויותיו.

אלו הן לכן שאלות חיבור זה: כיצד ניתן לבחון אפקט מלנכולי בספרות? מהו טקסט מלנכולי?

באמצעות מתודת הרשמים העצבית יבחנו בעבודה זו ארבעה מישורים עיקריים של הטקסט: גוף-נפש-עולם-לשון. ההפרדה בין הארבעה, יש לציין, היא טיפולוגית בלבד; שכן כל אלה הם, אליבא דברנר, "עצבים"; רוצה לומר: שייכים לגוף אחד, למערכת אחת – הטקסט הספרותי - ואינם אלא בחינת סימפטומים וסימנים המצביעים על מקור משותף. זו המהות המלנכולית.

כאמור, קריאתנו בספרות של ברנר תעשה כבחינת תימתית של יישויות, מאפיינים ומוטיבים מלנכוליים כמצבי קריסה והתרוששות. מעבר להופעתם במבנה המעשים, כלומר רמת העלילה והעולם המיוצג, נתייחס למצבים אלה כקריסת השפה, ונבקש להבינם כפתח לקריאה פרוזודית, המפנה את הקשב לרמה האקסוטית של הטקסט, אל אירועים שבהם התוגה הכתובה מייצרת קצב ונקראת כשירה. המתודה שנציע אפוא היא פילולוגית מעיקרה ככול שהיא מיוסדת על מבחן המשפט, על בירור התחביר; מאחר ונבקש לטעון, בהמשך לסקירה התיאורטית על אודות המלנכוליה שהצגנו, שמצבים מלנכוליים של שקיעת הסובייקט מקבילים לקריסת התחביר. החיבור שנציע בין השניים יצביע על תהליך כפול והדדי זה. הפואטיקה של ברנר תשמש אפוא מקרה מבחן לאחת מדרכי הביטוי של תוגת הסיפור העברי החדש.

לטענתנו הטקסט הספרותי של ברנר תובע צורת קריאה שכזאת – קריאה עצבית. הנה, למשל, בנובלה "מא. ועד מ." (1906), המסופרת כמונולוג של אסיר המובל בין שתי ערי פלך, מעביר המספר "לאוזני" הקוראים את המבע הקולי הבא: "קרוב לנו, לאורך החדר, טיילו שני אסירים, הלוך ושוב, [...]. אלו היו 'קאטורגיים', נדונים לעבודת פרך, [...] והשלשלאות שעל רגליהם השמיעו קול המכיר-בערך-עצמו: דריאזג, דריאזג, דריאזג..."[[74]](#footnote-74) עלינו ללמוד להאזין לקולות מן הסוג הזה. והרי תעתוק של קולות וצלילים המנסרים בחלל אופייני מאוד לפואטיקה של ברנר והוא היוצר את הטקסטורות הווקאליות המיוחדות לסיפוריו. והנה דוגמה נוספת, בסיפור הקצר "הגאולה והתמורה" (1921), סיפור מחיי הישוב היהודי בארץ ישראל בזמן מלחמת העולם הראשונה, יוצא לייזר נחמן הזקן בוקר אחד מן החווה בפקודת חייל אנגלי, וקופא על מקומו לשמע: " - ז... ז... ז... – נשמע פתאום זמזום פצצות וברזל מתפוצץ."[[75]](#footnote-75)

תעתיקי הקולות המלווים את המילים מורים על איכותו האקסוטית של הטקסט; וזוהי קריאת כיוון למבעיו המתנגנים. שכן צלצול שלשלאות האסירים "דריאזג, דריאזג, דריאזג...", מייצג את **קצב** צעדיהם, וקצב זה, תנועת הגוף, מטונימי לצמד האסירים הפוליטיים המשמיעים אותו – כבד ומהדהד ברמה, חסר התחשבות באנשים או בקולות הסובבים אותו - ובחזרתיות המונוטונית שבו, בעיצורים השיניים, ובתנועה הנעה מהרמה להשפלה וחוזר חלילה, הוא מהדהד, הלכה למעשה, את איכותו המייסרת של עונשם העתידי של הצמד: מחנה העבודה המייגע, חושק השיניים, שבו כל שישמע בחלל תהיינה מהלומות הפטיש המונף וניחת, מונף וניחת - "דריאזג, דריאזג, דריאזג..." הוא אפוא, מקצבה של עבודת הפרך, צלצול העתיד המייסר.

אך כך גם ב"הגאולה והתמורה", זמזום הפצצות החותכות באוויר, נחתם בטקסט כמילה חתוכה "ז..." פקיעת קול שאינו מתפתח לכדי מילה נושאת משמעות. שלוש הנקודות המגיעות בעקבותיו פוערות חללים בטקסט, המסמנים בו את אפקט הפיצוץ - את מכתשי הפצצות, כלומר תהום, ריק ומחסור. אלה מייצרים טופגרפיה כאוטית המתפתחת לכדי ייצוג מציאות מייד בהמשך, בתיאור המחנה האנגלי שאליו מגיע לייזר נחמן בעקבות ההפצצה: "הכל היה אכול חורב, אבק, צמאון... והכל היה מוזר, בלי פשר, בלי שחר..."[[76]](#footnote-76) האפקט המלנכולי של אובדן המשמעות במצב המלחמה, המתבטא בחורבן והרס של הסביבה, של הנפש המבועתת ושל הלשון, ממשיך ומתגלגל בסיפור ובסופו נדחס לגרונה של דמות המרכז, אותו לייזר נחמן, שכעת מגולל בדיבורו מפת נפש חרבה, מוזרה, חסרת פשר ושחר, כאותו מחנה שלאחר ההפגזה: "הוא היה במחנק, אבוד-עשתונות. רק שפתיו מלמלו מתוך חום: - על הגאולה... ועל התמורה... לקיים כל דבר... רגלוהי דבר-אינוש אינון ערבין ליה... צבאיות... מי-לי-טא-ריז-מוס..."[[77]](#footnote-77)

לייזר נחמן החולה, הלום הקרב, מגמגם ידע מלנכולי, ידע שהתקפל במראות החרבים ומתבטא כעת בדיבורו החרב, הנשמע כשם שהמחנה נראה, ומזכיר בקיטועיו ובהתפרקותו לצלילים את שריקת הפגזים. המשפט הארמי המשובץ בדבריו מקורו בתלמוד בבלי, מסכת סוכה; נ"ג, א' ופירושו: "רגליו של אדם ערבות בו..." והמשכו, שברנר לא העתיק לטקסט אך הנכיח בו כהד דומם, כאמירה שהושתקה, הוא "למקום שנגזר עליו למות בו, לשם יוליכו אותו."

אתרי החורבן של הלשון העברית מגלים את האתגר שמציבה הפואטיקה המלנכולית של ברנר בפני שיח הגאולה היהודי המסורתי והציוני כאחד. תיאורי ארץ ישראל החרבה בעברית חרבה, מציגה את המצב היהודי בתחילת המאה העשרים כמצב משברי פרמננטי. כמלנכוליה. מצב היוצא ונמשך, חרף התמורות ההיסטוריות, מאז החורבן והגלות הקדומים. אם בנסיון הדורות התעצב אופי מלנכולי יהודי מתוך שילוב דיאלקטי של ציפייה ואכזבה, כשלאורך מאות היה הדמיון המשיחי נתון במציאות עויינת שהוכיחה אותו תדיר על פניו,[[78]](#footnote-78) הרי שברנר ולא מעט מבני דורו "התלושים", אשר חלקו את ניסיונות ואסונות אבותיהם, איבדו את מקור הנחמה שהיה לאחרונים לבלי שוב. והנה במצב ייאוש כפול זה, ברנר מעצים את האפקט המלנכולי של המציאות הקשה על הלשון לשם השבת נחמה, ופונה אל שיר הבלוז, שיר שבעצם שירתו יש משום התמודדות עם התוגה, אך גם הכרה בה כמהות קיומית.

בניגוד לעקרון המימזיס האריסטוטלי שפעל במחשבה הספרותית במשך מאות רבות, והניח תואם הרמוני בין הצורה הספרותית לצורת הקיום; ברנר, כסופר מודרניסט, יוצר צורה ספרותית הולמת מציאות חסרת צורה, מלנכולית, מעוותת, כאוטית ומשוללת חן. אף על פי כן, בניגון העולה דווקא מתוך המצבים המלנכוליים ביותר של השפה, מקנה ברנר לעולמו הרמוניה. השבת התוגה ו"גאולתה" מן התחום המלנכולי הכאוטי אל תחום הצורה האמנותית, מחזירה אותה אל התחום התרבותי; היללה החייתית שבה ונעשית אנושית.

אנו נכנה בשם בלוז את המצבים הפואטיים הללו בפרוזה של ברנר, משום שהבלוז הוא מוזיקה המתגבשת מתוך תחושת צער. מתוך קולות הצער העולים מהנפש והגוף הדואבים – האנחה, הבכייה, הגמגום, הגניחה, המלמול, היילל והצעקה – מתייחד קול אנוש ושר. וזהו רגע שבו העונג מבקיע אל חלל התוגה וממלאו.

ניתן לראות (ולשמוע) כיצד עקרון פואטי זה מקופל בשם שנתן ברנר לרומן האחרון מפרי עטו – שכול וכשלון: הצירוף השופע אומללות, המחבר קושי קיומי אחד למשנהו לשם העצמת הצער, נעשה כמיזוג צלילים תואמים, כניגון – לשון נופל על לשון. המצלול היוצא משורש ש.כ.ל. וכ.ש.ל. המהדהד את צמד המילים זו בזו, הוא מפתח לקריאתנו בברנר ולהבנתו; לאופן שבו לקח את חומרי הלשון, גוף השפה ופרק והפך בהם, כיווץ ומתח אותם עד להפיכת עצבי הטקסט למיתרים, לאופו שבו לש את חומרי המציאות הקשים והנוגים ביותר ליצירת מנגינות.

**סדר החיבור**

קריאתנו תוקדש בעיקר לקורפוס הבלטריסטי של ברנר, אך לשם דיוננו נסתייע גם בפובליציסטיקה שלו. נגע ביצירות קטנות וגדולות מכאן ומשם, אך נתמקד בעיקר בחמש יצירות פרוזה "גדולות", הן מבחינת נפח והן מבחינת התקבלות קאנונית.

מהלך הקריאה שלנו ינוע לפי סדר כרונולוגי, מהראשונה לאחרונה, וישרטט מתווה שמהדהד את שיח הגאולה שהעסיק את ברנר רבות, אשר מולו מדד לא אחת את נחיצותו כסופר עברי, ואת נחיצותה של הספרות העברית החדשה למפעל הציוני. המהלך הוא גלות ושיבה. "סיפור העל" היהודי שבמשך מאות רבות רשם בתרבות ובספרות העברית מתווה של גלות ונוודות שיעדו הסופי הוא ציון.[[79]](#footnote-79)

נפתח בשני הרומנים הראשונים שכתב ברנר: בחורף ומסביב לנקודה; אלה הם סיפורי גלות, מבחינת העולם המיוצג בהם והוויית חייהם התלושה של (אנטי) גיבוריהם. משם נעבור לקריאה בנובלה עצבים, המחזיקה בשני הקצוות, בהיותה סיפור עליה הנע רצוא ושוב בין גולה לגאולה, ומציג מתווה עלילתי שתחילתו בגלות וסופו בארץ ישראל. ונסיים בשני רומנים ארצישראליים: מכאן ומכאן ושכול וכשלון, הרומן האחרון שכתב ברנר.

הבנת העולם בכלל והקיום היהודי בתוכו בפרט כמלנכולי ומשברי תעמוד במרכזו של הפרק הראשון, המוקדש לקריאה ברומן בחורף. מתוך יסודותיו של רומן חניכה זה, נראה כיצד נחנכים הגיבור והטקסט הברנרי אל העולם המשברי שהוא מייצג, ואל מצבה המשברי של הספרות העברית במפנה המאות. ניתן דעתנו לעיצוב הצורה הספרותית המלנכולית – הפרגמנט, שכייצוג שבר, שארית מתוך שלם שאבד מגלה את מהותם המלנכולית של הגוף, הנפש והטקסט היהודיים, אליבא דברנר. עוד נעמוד בפרק זה על תפיסת העברית כמורשת, לשון אם, האוצרת בתוכה דמות אם ייחודית – גילוי פיגורלי מוקדם של דמות השכינה[[80]](#footnote-80) בקורפוס של ברנר. דמות פואטית יהודית של נושאת צער.

כמו כן, נציע בפרק זה סקירה של דמויות המתאבדים או בעלי הנטיות האובדניות בבלטריסטיקה של ברנר, שתהווה הטרמה לרעיון שיובע בשכול וכשלון, על ידי המספר החיצוני, שלכאורה הביא את הספר לדפוס: שזו ספרות המוקדשת לאדם המתענה, המבקש לאבד עצמו לדעת; כלומר – המלנכולי שכוחות החיים נטשו.

בפרק השני נקרא ברומן מסביב לנקודה כהרחבה וכשכלול רעיוני של בחורף. נתמקד בעיצובו של ברנר את היהודי כגוף טקסט, ובשאיפתו לגאולה כגאולת הטקסט. אי בזה, נגע בעברית הדקונסטרוקטיבית של ברנר ברומן זה, במימדי הזרות וההשתטות המשתלטים עליה ומונעים ממנה את מימד הקדושה, כמהלך מקביל לקריסתו המנטלית של גיבור הרומן. בתוך כך נצביע על ה"העתקה הקוסמית" שיוצר ברנר מסיפור העל היהודי לצורת הרומן העברי המודרני.

בפרק השלישי נקרא בנובלה עצבים. כאן נכנס אל תחומה ובעיותיה של הספרות הארצישראלית של ברנר; משמה של יצירה זו נגזור את תימת הגוף החי והחש, המהווה פתח לקריאה מלנכולית, קריאה בתופעות טבע אילמות. הטבע האילם, שטחי ארץ ישראל של ראשית העליה השנייה, וקשייו המובנים של המספר לתארו ולדבב אותו, מייצרים סף דממה בין המרחב לבעל השפה, המעניק לסיפור (ולסיפור העליה ההיסטורי שברקע) מימד מלנכולי.

רעיונות אלה יזכו לחידוד והרחבה בפרק הבא, שיוקדש לקריאה ברומן מכאן ומכאן. בפרק זה, על ידי קריאה מקבילה ברשימה הפובליציסטית הידועה של ברנר, "הז'אנר הארצישראלי ואביזרהו", שבו ביקש להגיב להתקבלותו של מכאן ומכאן ביישוב, נעלה את השאלה: כיצד כותבים (או יותר נכון, כיצד ברנר כותב) את תוגת ארץ ישראל? בפרק זה נתמקד בלשון ובתפיסה המלנכולית היוצאות מדימוי הגוף הכואב והחולה, וכן נדון ב"אני מאמין" הספרותי של ברנר – כיצד הבין את מטרת הספרות וייחודה.

בזאת נכנוס את הדברים לקראת הקריאה המסכמת ברומן שכול וכישלון, אשר לה נקדים דיון בקשר שבין ספרות למוזיקה, שיאפשר לנו לדבר בבלוז, בניגון הכחול (של גופים-שחורים, גופי הלילה) ובקינה המודרנית, ובייחודה של הפואטיקה המלנכולית של ברנר, כספרות השבה אל הקולות הקדומים האצורים בלשונה, ומפנה את קשב הקוראים אל הניגון, כאיכות מתמידה, המסוגלת לזמן המכלה ולתנועתו המהרסת, המלנכולית של הקיום.

באלה נבקש את ייחודו של ברנר כסופר עברי. הדבר אמנם ידוע, זהותו של ברנר כפי שעולה מכתביו, כסופר, כאדם וכיהודי היא זהות מלנכולית. אולם בחיבורנו נבקש להראות שהבנתה של דינמיקה של זהות היהודית פירושה גם הבנה של קצב. מלנכוליה היא שיר היהדות. זו, הלכה למעשה, פואטיקה מלנכולית. את הקצב מוצא ברנר בגוף, בפעולה ובאופני כתיבתם.

על אף ההיבט המלנכולי שעליו נייסד את דברינו, נגלה שייחודו של ברנר כמחיה שפה, כסופר תחיה, אינו נמצא אלא ברגישותו ליסודותיה הווקאליים של הלשון, קולה החי.

**מצב המחקר ותרומתו של מחקר זה**

ברנר היה קול דומיננטי, מוערך ורב השפעה בספרות העברית החדשה בימי חייו, ועל אחת כמה לאחר הרצחו. בפרק האחרון בספרה הביוגרפי המוקדש לו, מציינת אניטה שפירא את המיתולוגיזציה של ברנר, האיש וכתביו, שהתפתחה בעקבות מותו: "כל מה שנכתב על ברנר לאחר מותו, הושפע, כך או אחרת, מן האפותיאוזה של הרצח."[[81]](#footnote-81)

ואין כאן עיקר תימתי בלבד, אלא גם כמותי. אישיותו המיוסרת מחד והאוהבת מאידך, מפעליו השופעים ופועלו שלא ידע מנוח, אורח חייו וצורת מותו, יצרו בקהילת הספרות העברית, במחקר ובביקורת משיכה רבה אל ברנר ואל כתביו; משיכה שעד ימינו לא נס ליחה, ובעצם כתיבתו של חיבור זה יש להעיד על כך.

על אף שנותיה הקצרות יחסית של ספרותנו החדשה, הרי בבקשנו לקרוא קריאה עיונית בברנר אנו מתחברים אל יוצר שהמחקר והביקורת - גם אם מבחינת מגמות פרשנות קפאו לא אחת על שמריהם – לא פסקו לעסוק בו מאז פרסום סיפוריו הראשונים ועד לשעה זו.

על כן, בסקירה זו של מצב המחקר נעמוד בתמצית על מגמות עקריות בגישות השונות שקראו בברנר לאורך השנים. בחלקה הראשון של הסקירה (מראשית פרסומיו של ברנר ועד לתחילת שנות השבעים של המאה העשרים) נעזר במתווה ששרטט יצחק בקון במבוא שכתב לאסופת המאמרים יוסף חיים ברנר | מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו הסיפורית, בעריכתו.

ברנר זכה להתייחסות כבדת ראש כבר עם פרסום יצירתו הראשונה, אוסף הסיפורים הקצרים מעמק עכור (1900); הן מבחינת אישיות המבקרים, והן מבחינת מוקדי ההשוואה שבחרו: ברשימת ביקורת בהשילוח (1901), אמנם ביקר יוסף קלוזנר את סגנונו ה"בלתי מפותח כלל", אך שיבח את "כשרונו למסור את שיחותיהם של בני ההמון הפשוט [...]".[[82]](#footnote-82) בנוסף, בחן קלוזנר את ברנר באותה רשימה על דרך ההשוואה למנדלי מו"ס (שבאותה עת פרסם גם כן אסופת סיפורים קצרים), ואגב כך, גם אם לא התכוון, סימן יורש אפשרי ל"סבא".

באותה שנה כתב גם ברדיצ'בסקי על היצירה, ובחן את איכויות הכתיבה של יוצרה לעומת אלה של י.ל. פרץ החסידי: פרץ, טוען ברדיצ'בסקי, "בא מעולם הנגינה, היופי והריקוד [...] ואילו ברנר [...] שירתו היא 'שירה אחת לגמרי --- בה הד דממת ליל, המלאה תוגת עולמים.'"[[83]](#footnote-83) אפשר שברדיצ'בסקי היה הראשון לסמן את ברנר כמשורר מלנכולי, ומחקר זה מוסיף לכן ומהדהד את רשמיו מתחילת המאה שעברה.

עם פרסומו של בחורף בשנת 1904, על מבנהו הקטוע והפרגמנטרי וסיפור החניכה הכושל ו"התלוש" הנפרש אגב העלאת זיכרונות והגיגים בין דפיו, השתמשו מבקרים ברומן זה כדי לסמן את תחלואי המספרים העברים הצעירים, שאינם מצליחים לבנות עלילה כהלכתה, מתמכרים לחטטנות נפשית בסגנון הריאליזם החד של הרומן הרוסי בן הזמן, ונסחפים אחר המגמות הנטורליסטיות והפסיכולוגיסטיות העולות לכוח בשדה הספרות האירופאי. המבקר ח"י קאצנלסון הקדיש תשומת לב רבה לברנר עם פרסום הרומן, וברשימותיו על יצירתו היה לפי בקון הראשון לקבוע "את תפיסת העולם הפסימיסטית. את הטרגיזם של ההוויה, כיסוד היסודות ביצירתו של ברנר."[[84]](#footnote-84)

כעבור שנה, עם פרסום הרומן מסביב לנקודה, נפתחה בבקורת ברנר תקופה המתאפיינת בהתייחסות למבנה הלשון והמעשים והתמקדות בניתוחים פסיכולוגיסטיים של דמויותיו ומצבי חייהן.

מבקרים ויוצרים כמו ביאליק וברדיצ'בסקי הצביעו על "הארכיטקטוניקה הצולעת" של יצירתו, ובכך קבעו תפיסה שהשתמרה עד שלהי שנות הארבעים של המאה העשרים, הרואה את נקודת החולשה העקרית של ברנר באי יכולתו לשוות ארגון סטרוקטורלי הולם לסיפוריו. מנגד, מבקרים דוגמת ד"ר אלישיב התמקדו בייצוגם הספרותי של הצעירים היהודים, כפי שהצטיירו בדמויותיהם של אברמזון או דווידובסקי, ובדרך התיאור הפסיכו-פואטית של יחסיהם. גישה זו עתידה להשתלט על ביקורת הספרות העברית החדשה כולה – המעקב אחר מהלכי נפשו של גיבור בודד המייצג את הצעיר העברי החדש.

שנת 1906 סימנה מפנה בביקורת ברנר, כשהאיש עצמו, בעקבות פרסום המעורר, הפך נושא לדיון. פעילותו השוקקת של ברנר העורך, המסאי, המבקר והפובליציסט הציוני הקולני, יצרה סביב דמותו הד ששב מיצירותיו אל הכתיבה על אודותן, והדיון בכתביו החל לשאת אופי פסיכו-אוטוביוגרפי. השוואות בינו לבין סופרים והוגים רוסים כמו גורקי ודוסטוייבסקי נעשו רווחות יותר ויותר.[[85]](#footnote-85)

בשנת 1908 כבר נעשה מקובל לראות בברנר את נציג "הצעירים". ספרותו הפכו למקרה מבחן שדרכו משקפת את כל ספרות דורו כתופעה חברתית-תרבותית.

עם עלייתו של ברנר ארצה בשנת 1909, כפועל יוצא של מגמת הביקורת אשר מחד ראתה בספרותו שופר לדור שלם, ומאידך גילתה בה בבואה לחייו האישיים, זכו יצירות ארץ ישראליות מפרי עטו כמו בין מים למים או מכאן ומכאן, לקיטונות של זעם: עלבון כללי מתיאורו של בן העליה השניה את המציאות העלובה בארץ, משל מוציא דיבתה רעה; וטרוניה אישית מצד אישים שזיהו שלא בטובתם את דמויותיהם בכתביו. יצירותיו של ברנר הצטיירו אצל רבים מאנשי התקופה כפובליציסטיקה צהובה במסווה ספרותי. מגמת ביקורת זו, המאשימה את הבלטריסטיקה של ברנר במאפיין רכילותי, יצרה מחיצה שעמדה בינו לבין קוראיו במשך עשרות שנים.

כך למשל, בשנת 1913, טען שלמה צמח כי "מחומר בלוי ורקוב יצר ברנר את כל אישיו [הדמויות בסיפוריו]",[[86]](#footnote-86) וזאת מאחר שברנר האיש יודע רק את המכוער והרע. פתולוגיה ספרותית, מחייבת אפוא בעיני צמח להעמיד מחבר פתולוגי.

לעומת צמח, במסה רחבה, ולמעשה המונוגרפיה הראשונה שנכתבה על ברנר, שבה השווה בין דעותיו הפוליטיות לאלה של גיבורי ספריו, גילה בדמותו המבקר א. ד. פרידמאן מעין פיגורת צדיק, הוגה דעות ציוני, הנושא בספרותו את סבל העם כולו. על אף הקטבים המנוגדים שמצאו צמח ופרידמאן בדמותו של ברנר, הרי ששניהם מסמנים נקודת קיצון בסטייתה של הביקורת בכל האמור בברנר, מתחום היצירה לתחום הביוגרפיה.

קו ביוגרפי-אידיאולוגי זה רק הלך והתחזק לאחר הרצחו של ברנר בשנת 1921. זאת בהשפעת ההספדים ורשימות הזיכרון הרבות שנכתבו על אודותיו.

ברנר, המספר האמן, כמעט והסתלק מתודעת הדור, זכר הפעיל הציוני בעל "זכות הצעקה" השתלט על דמותו ועל הקורפוס הספרותי שלו, ובמקביל, הלכה הביקורת ורחקה מהמשמעות האסתטית של יצירותיו.

שינוי מגמה המצביע על שיבה אל קריאה ספרותית בברנר הופיע בשנת 1925, אם כי היה בודד במועדו, במאמר ביקורתי מאת פ. לחובר, שדן באמנות הסיפור ביצירותיו הקצרות והארוכות. לא לחינם כונס מאמר זה בספרו של יעקב פיכמן בני דור שיצא לאור בתחילת שנות השלושים, ובו, ברשימת הספד לרגל עשור למותו, הציע פיכמן לשוב ולהתייחס לברנר האמן, חקיין הקולות והדיאלוגים, ולמעשה, להפוך על פיה את ההערכה הבקורתית כלפיו.

כקול עונה לקריאתו של פיכמן היה מאמרו של דב סדן, "פרקים בפסיכולוגיה של י. ח. ברנר" שראה אור באותה שנה (1931). סדן עוקב ברשימתו אחר התפתחותם של מוטיבים פסיכולוגיים אימננטיים לספרות של ברנר, כמו המתח בין הבן לאביו ולאמו, וכן מסמן צורות לשוניות יחודיות המבטאות מצבי נפש עמוקים, השבות ומופיעות בצורה מוקפדת בכל יצירותיו, ובזאת מתחיל לעמוד על הלשון הייחודית לברנר (הפואטיקה של המלנכוליה, כפי שנתייחס אליה בחיבור זה) ובתוך כך לבטל את התפיסה שראתה בו סופר מרושל. מאמרו של סדן הניח את המסד שעליו נבנו טפחות המחקר והביקורת העבריים לקראת שנות השישים ואילך, אשר ראו בברנר סופר מודרניסט, והחלו לבחון את יצירתו מול מושגים תיאורטיים כמו אקזיסטנציאליזם, אבסורד וארכיטיפים.

כך, בשנת 1955, במאמרו "גילויי נוף בסיפורי א"י לי. ח. ברנר" (זמנים), הצביע דן מירון על הצורך "להבליט את הערכים האמנותיים-אסתטיים, שבאמצעותם הקנה ברנר לתחושת עולמו, [...] ממשות אמנותית מובהקת."[[87]](#footnote-87) במה שנתפס בעבר כרשלנות, ראה כעת מירון סגנון אישי, ובעשותו כן עמד על הזהות המתקיימת בספרות של ברנר בין חוויה למבע, בין צורה לתוכן.

בהמשך, לאורך מרבית שנות השישים, על ידי שיבוצו בהקשר ספרותי-היסטורי עולמי רחב, פיתח ברוך קורצווייל תיזה שבה סימן את ברנר כסוכנו הספרותי של דור המשבר בספרות העברית: "מי שנתן ביצירותיו ביטוי מקורי מלא למשבר הקיומיות היהודית בדורו, שהיא הויה שנתלשה משורשיה." אצל קורצווייל נמדד ברנר מול יוצרים כמו קפקא וקרל קראוס, שכן בכתביו הביא "בצורה שאין לה תקדים בסיפור העברי [...] ביטוי אמנותי למהות הסבל [...] סבלו של האדם בכלל וסבלו של האדם-היהודי בפרט."[[88]](#footnote-88)

גרשון שקד נגע גם הוא ב"נקודות התורפה" של ברנר בעיני הביקורות המוקדמת על יצירתו. את אותו מבנה ספרותי כושל וחסר לכידות שעליו הצביעו מבקרים כמו קלוזנר וביאליק, הבין שקד, כשם מאמרו כ"אמנות 'בלתי בדויה'" (משא, 1961). אל הצורה הספרותית הפרגמנטרית, "ההרוסה" של ברנר, התייחס כאל ביטוי פואטי להרס הצורות הספרותיות הישנות, ביטוי המצביע על ברנר כיוצר חדשני. ייחודה של הספרות הברנרית, טען שקד, ובכך סלל דרך לקוראי ברנר שיבואו אחריו (כמו מנחם בריקנר, אשר ישכלל נקודה זו), טמון בניסיונה לעקור את איכות הבדיון מן היצירה הספרותית ולשוות לה חזות אותנטית, יומיומית – ממשית.

תיאוריית השבר המודרניסטי של קורצווייל והשיטה הפואטית המחריבה צורות ספרותיות קודמות שעליה עמד שקד, מתלכדות בחיבור זה דרך תפיסת "מחזה התוגה" של ולטר בנימין. את מראות, תיאורי ומבעי ההרס וההתרוששות המלנכוליים שמאפיינים את הספרות של ברנר, נבקש להבין בהמשך ישיר להבנותיהם של שני חוקרים אלה, ולקשור אותם לכלל תיאוריה על מבעי המלנכוליה בהיסטוריה של הספרות בכלל והסיפור היהודי בפרט.

מעט לאחר שקד, במסה בשם "החולי ומתק הסתרים" (אמות, 1962), עמד נתן זך על אופיו הפואטי של הגיבור הברנרי והצביע על הליריות האופיינית לו; זך הצביע על זהותם המלנכולית של גיבורי ברנר למודי "החולי" שבהתבוננותם החדה בעולם שוקעים בכיעור הגודש אותו, אך בד בבד שואפים למצוא דווקא בו נשגבות ויופי.

כאן תמה סקירתו של בקון, המונה כאמור את העשורים בבקורת ברנר, מראשית המאה העשרים ועד לשנות השבעים.

טרם נמשיך ונצביע על כיווני מחקר וביקורת משמעותיים על יצירת ברנר, משנות השבעים ועד ימינו, חשוב לעמוד על כך שמבקרים כמו זך או מגד, החותמים את סקירתו של בקון, רואים את ההיבט המלנכולי ביצירתו כמובן מאליו; כלומר, בראשית שנות השבעים כבר התבסס מאפיין זה כמהות פנימית ידועה היטב של ספרות ברנר, ועל כן, חוקרים ומבקרים נדרשו לה פחות ופחות.

המגמות השונות שאליהן נעו מחקר וביקורת ברנר התחברו לגישות ספרותיות בנות הזמן. הנה, בשלהי שנות השבעים (1977), יוצא לאור ספרו של יוסף אבן: אמנות הסיפור של י. ח. ברנר, המבוסס על עבודת הדוקטורט שלו (1970), אשר בה יצר מיפוי סטרוקטורלי של המרכיבים הסיפוריים העיקריים שמהם בנויה הפרוזה של ברנר: דמות המרכז, העולם, והמפגש הטעון בין השניים.

משנות השמונים ראויה לציון המונוגרפיה של עדה צמח: תנועה בנקודה (1984), המבקשת להעלות את דיוקנו **הספרותי** של ברנר מתוך קריאה ברומנים מוקדמים כמו בחורף ומסביב לנקודה; "התלות והזיקה בין חיי האיש ואופי יצירתו בולטים לעין ומסייעים לעמוד מתוך יתר קרבה על מה שאפשר לכנות ברנריזם."[[89]](#footnote-89) מונח אחרון זה שבו משתמשת צמח מלמדנו רבות על "מצבו" הספרותי של ברנר בעיני הביקורת בשלב זה: מדובר ביוצר ייחודי בעל מאפיינים יציבים וידועים ופרסונה ספרותית ותרבותית מוכרת. אפשר שמונח כמו "ברנריזם", המעלה על הדעת מונחים כמו "קפקאי" או "ניטשאני", דהיינו משל ספרותי לדפוסי חיים ומצבים קיומיים ייחודיים, או סך המאפיינים והתכונות המיוחדות ליצירתו של יוצר כלשהו, אינו אלא תולדה של הרחבת הקשריה התרבותיים-היסטוריים של יצירת ברנר מבית מדרשו של קורצווייל; כמו כן, ניתן לראות במונוגרפיה המציבה מראה בין היוצר ליצירתו ומשקפת אותם אהדדי, משקע לתפיסה האוטוביוגרפית המוקדמת לגבי הספרות של ברנר, שרווחה עשורים אחדים קודם לכן; אך באשר לענייננו, כך או אחרת, הם מצביעים על מיצובה של דמותו וספרותו בעיני הביקורת לקראת שלהי המאה העשרים. כלומר, עם התגבשותם (ולעתים אף התאבנותם) של דמותו וכתביו, נעשה ברנר מקרה מבחן להנהרת תורות או שיטות ספרותיות שונות.

במקביל, בתחום המחקר העברי ניתן לעמוד על פניה לעבר אפיקים שונים בפועלו של ברנר, המבקשים להרחיב ולהעמיק את ההכרות עם דמותו. מבין אלה יש להזכיר את הנקודה הפוליטית שבה נגעה נורית גוברין בספרה מאורע ברנר (1985), המתעמק בסערה ובפולמוס שפרצו בעולם העברי בשנת 1910, עת פרסם ברנר את מאמרו "על חזיון השמד", שבו המעיט בערך סוגיית ההתבוללות והשתמש בביטויים קשים לתיאור היחס בין הלאום העברי לדת היהודית; נקודה פוליטית-תרבותית אחרת מופיעה בספר הכתבים הידיים | י. ח. ברנר בעריכת יצחק בקון (1985), אשר בו מכונסים כתבי הסופר הציוני שנכתבו יידיש, "לשון גלות".

שני מחקרים ראויים לאזכור המתמקדים בעיקרים פואטיים של ברנר מתחילת שנות התשעים הם עד הסמטה הטבריינית (1990) מאת מנחם ברינקר, והעיקר השלילי (1992) מאת בעז ערפלי. ברינקר מפתח את שינוי המגמה שחל בשנות החמישים ביחס ל"סגנונו המרושל" של ברנר, אשר פנה לראות בצורות הספרותיות "הגסות" שיצר מבנה ספרותי מכוון. שאלת המפתח להבנת יצירת ברנר בעיני ברינקר נוגעת לפונקציה הפואטית והמחשבתית של מאפייני סיפוריו המרכזיים, שאותן הוא מסכם בצירוף "רטוריקה של כנות". הספרות של ברנר, טוען ברינקר, מבקשת לעקר ולבטל את המימד הספרותי שבה, ועושה זאת בשלל דרכים רטוריות שונות, על מנת להשיג את האפקט המעורר בקורא תחושת אמת. שאין מדובר בספרות, בייצוג אמנותי של החיים, אלא בחיים עצמם.

גם ספרו של ערפלי יוצא מאותו ציר מרכזי אשר לפיו מנחה את מחשבת ברנר: מושג האמת. למושג זה, טוען ערפלי, היבטים קיומיים-אתיים ואף ספרותיים-אסתטיים, הנחלצים מהאופן שבו מגיע ברנר לאותה אמת, מתוך "עיקר שלילי", כלומר - שלילה שיטתית של רעיון אידיאולוגי, מוצהר או מובלע.

פרשנותם של ברינקר ושל ערפלי כאחד קשורה לכאורה בעבותות לדמותו של ברנר איש "האמת", כפי שהשתרשה בתרבות העברית החדשה ובדברי ימי הספרות שלה, אך שיטת עבודתם היא תימתית-פואטית, השבה אל קריאה חזקה בטקסט הספרותי עצמו. משל המבעים הספרותיים הם סמל לשיטת וצורת המחשבה של יוצרם.

מגמה זו, המתייחסת לכותב ולאיכויות הייחודיות לדמותו, אך עיקר עניינה היא קריאה פואטית ביצירתו מאפיינת לא מעט מהקריאות בברנר בשנות האלפיים. נציין כאן את הפרק הראשון בספרו של ישראל המאירי, הדרמה של האחר המיתי (2013), המוקדש לקריאה במחזה מעבר לגבולין, ומאיר אותו מתוך חוויית האחרות והאחריות לאחר (בעקבות הגותו של לווינס); בקריאתו, מגלה המאירי את מחזהו של ברנר, שנכתב בניתוק מכל מסורת של תיאטרון עברי (1907), כמעין פרק מקדים בהמחזת "האחר", שתעסיק רבות את הדרמה העברית, החל מהעלאת הדיבוק על ידי "הבימה" בשנת 1922. בקריאתו במחזה זניח יחסית של ברנר, ממקם המאירי מחדש אותו ואת חומריו בהיסטוריית הספרות העברית.

כך באופן מובהק בספרו של יעקב גולומב, מתק סתרים (2015), דרך קריאה מעמיקה ורחבה בכתבי ברנר וזיקתם לכתביו ולהגותו של פרידריך ניטשה, משרטט גולומב מחדש פרסונה נסתרת ועמה עיקרי אמונה ורעיונות נסתרים בדמותו ההיסטורית של ברנר. אצל גולומב מתגלה ברנר "כאקזיסטנציאליסט עברי-אמוני", ובכך נסדקת קליפת זהותו המוכרת כ"סופר סוציאליסטי ציוני", אתאיסט מובהק שלעתים קרובות גס לבו במסורת אבותיו.[[90]](#footnote-90)

קריאתו של גולומב בברנר, אחת הקריאות המאוחרות מבחינה כרונולוגית, מסמנת צורך כפול בחקר הספרות העברית בימינו: מחד להמשיך ולעסוק בברנר, ומאידך "לרדת" אל שכבות עמוקות שעדיין לא מופו בכתביו ולנסות לספר את סיפורם מחדש, להאיר בהם פינות שנותרו בעלטה, בנקודות עיוורון תרבותיות, ולהרחיב באמצעותם את הבנת הספרות העברית כולה. כך, ניתן לנו לשוב ולנסח את דברי ימיה ולחדשם.

אשר על כן, מחקר זה נבנה על היסודות המחקריים שקדמו לו, אך כשם שהוא שואב מהם הוא מבקש להפוך אחדים מהם על פיהם, ולנסח אותם לכלל טענה או עלילת עומק חדשה הנשזרת כחוט שני בין כלל יצירותיו של יוסף חיים ברנר, מהראשונות ועד לאחרונות.

כך, בהמשך לשינוי המגמה בנוגע לנקודות החולשה של ברנר כסופר שהעלה לראשונה קלוזנר, אשר הובנו מחדש כסגנון מודע כעבור יובל של עיון וביקורת, נבקש להבין את ביטויי הפגם, המום והכשל כפואטיקה של מלנכוליה: ביטוי פואטי-קיומי-תרבותי. לא נבקש לטעון שזהו מהלך חסר תקדים בביקורת ברנר, שכן בדיוננו נשען על תובנות של חוקרים כגון קורצווייל וברינקר, אולם העיקרים הפילולוגיים והאיכויות הניגוניות שבהם נעסוק ובהם נתעמק ייחודיים לקריאה זו ומציעים סיפור חדש, שמעבר לסיפור הברנרי המוכר.

כך, בניגוד להבנתו של ברדיצ'בסקי את ברנר המוקדם על דרך הניגוד לפרץ החסיד, נעמוד דווקא על הדמיון בין השניים, על הנקודה החסידית של ברנר: "שירת העצבים". האופן שבו מחלץ ברנר מאותו מבנה תחבירי רעוע, אליבא דביאליק, יסודות מתנגנים של שירה, המפגישים את מקונניו המלנכוליים עם אותם אקזיסטנציאליסטיים עברים-אמונים שעל אופיים עמד גולומב.

אכן, בהמשך לאותה קריאה מוקדמת של קאצנלסון שזיהתה בספרותו של ברנר את יסוד הפסימיזם, נעבור במוטיב החולי המתוק שעליו עמד זך ברשימתו, כמאפיין מהותי בספרות של ברנר – ההמשכות אל הכיעור על מנת להתגבר עליו ולהשתחרר ממנו. אולם הכיעור שנעמוד עליו אנו בקריאתנו אינו פסיכולוגי, תרבותי או חברתי, כפי שנהוג היה לראות, אלא כיעורה של הלשון עצמה, העברית "החולה", המלנכולית שיוצר ברנר, הקורסת פנימה ומתפרקת ממטען צערה והופכת לניגון, קינה מודרנית, סיפור אובדנו של היהודי החדש, שדרכו מוצאת ספרותו את מקומה ומסמנת את שעתה המיוחדת.

לאחרונה ראה אור ספרו של מנחם פרי, שב עלי והתחמם (2017), המבקש להציג מחדש את סיפור יחסיהם של ברנר וגנסין, כסיפור אהבה הומוארוטי דק מן הדק. כך נכתב בגב הספר: "הסיפור המסופר בספר הוא פרי ניחושים נועזים, המוצאים את אישושם בגודש של 'רמזים' סמויים, פרטים זעירים זנוחים שחמקו עד כה מתשומת-הלב והיו מושלכים כפסולת חסרת-ערך."

חוליה אחרונה זו מאת פרי בשרשרת המחקרים והביקורות שנכתבו על אודות ברנר עשויה מחד להיראות כשוקת שבורה שאליו הגיע המחקר, שלכאורה תמו כל משאביו הביקורתיים וכעת, כדי להוסיף ולהתקיים, נאלץ לנבור ב"פסולת"; אך מאידך – יש בה להעיד דבר מה על תרומתו של המחקר המוצע כאן.

על פניו, דומה שלאחר מעל למאה של עיסוק אינטנסיבי ביצירתו של סופר ובדמותו המשפיעה מבחינה תרבותית, פוליטית ואמנותית, מן הנמנע יהיה להוסיף או לחדש דבר מה על גוף הידע שהצטבר על אודותיהם. ואולם ספרים כאלה של גולומב ופרי מלמדים כי גחלתו של ברנר האיש ונקודת הבערה היוקדת בספרותו, אלה אשר הקרינו על בני דורו ועל דורות של יוצרים שבאו בעקבותיה, לא אבדו את חומן. ספרותו של ברנר, עיקריה וייחודיה, נתנת אפוא לשמש אבן בוחן לניסוח עמוק וטעון של ספרות עברית ולטיבו של סופר עברי, שכן מתקופה לתקופה טעונים מהות הספרות ודמות הסופר הגדרה חדשה. ובזמננו לא כל שכן.

1. את מסתו "מהות הסבל והחיים בסיפורי י. ח. ברנר" פתח קורצווייל בטיעון: "נקודת המוצא התימאטית בסיפורי ברנר היא סבלו של האדם בכלל וסבלו של האדם היהודי בפרט." ראו: בין חזון לבין האבסורדי, ירושלים ותל-אביב: שוקן, 1966. ובמסה בת זמננו כותב שמואל שניידר: "מן המפורסמות הוא, בבחינת 'אמיתות ידועות' בחקר ברנר, שנושא הסבל והיסורים, על השתקפויותיו והסתעפויותיו מהווה את מושאם המרכזי - ולדעת רבים היחידי והבלבדי של כתביו, הבדיוניים והלא בדיוניים כאחד." ראו: הקיום והזכרון, ירושלים: כרמל, 2010, עמ' 169. [↑](#footnote-ref-1)
2. ולטר בנימין, כתבים, כרך ב' , תרגם: דוד זינגר, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 284. [↑](#footnote-ref-2)
3. מתי מגד, "ה'אני' הטרגי, כמציאות וכאידיאל", בתוך: יצחק בקון (עורך), יוסף חיים ברנר: מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו הסיפורית, תל-אביב: עם עובד, 1972. [↑](#footnote-ref-3)
4. אבי שגיא, להיות יהודי: י"ח ברנר כאקזיסטנציאליסט יהודי, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007. [↑](#footnote-ref-4)
5. ברוך קורצויל, "סיפורי ברנר כאנטיציפציה של בעיית הסיפור המודרני במאה העשרים", ביקורת ופרשנות, מס' 2-3, רמת-גן: אוניברסיטת בר- אילן, 1972. [↑](#footnote-ref-5)
6. להשפעת הספרות הרוסית של סוף המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20 על הספרות של ברנר, ותרומתה לעיצוב מחשבתו וסגנונו האמנותי, ראו: רפי צירקין-סדן, אותיות יהודיות בספריית פושקין, ירושלים: מוסד ביאליק, 2013. [↑](#footnote-ref-6)
7. בספרו המוקדש לסופר העברי ישראל זרחי, טוען ניצן ליבוביץ', שבדומה לברנר (ועגנון), לא הבדיל זרחי בין הבדיוני לתיעודי, או המיתי לריאליסטי, ובהמחשת הפער בין הציפיות המשחיות למציאות חיקה את המודל המלנכולי שיצרו קודמיו; אלא שבניגוד לברנר, אצל זרחי "המטונימיה של הכישלון לא מתוחמת לגיבורים ולחוסר-ההפרדה שלהם בין בדיון למציאות, אלא מתפשטת ואופפת את שפתו של המספר עצמו כשפת האפקט (affect) שלו." (ציונות ומלנכוליה | החיים הקצרים של ישראל זרחי, ירושלים: כרמל, 2015, עמ' 154). בחיבור זה אבקש להראות, בניגוד לטענה זו, כיצד לשונו ה"לא מאוחה", הרצוצה והאובדת של ברנר, היא למעשה שפת האפקט המייחדת את הפואטיקה שלו כולה. [↑](#footnote-ref-7)
8. Peter Goldie (ed), *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotions*, Oxford: Oxford University Press, 2010, p' 2. [↑](#footnote-ref-8)
9. בצמד המושגים האלה הגדירו דלז וגואטרי בספרם מהי פילוסופיה? (תרגם: אבנר להב, תל-אביב: רסלינג, 2008) את מרכיבי "גוש התחושות" העובר דרך יצירת אמנות. [↑](#footnote-ref-9)
10. ראו: Patrick Colm Hogan, *What Literature Teaches Us About Emotions,* Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p' 1.

    כדאי להזכיר כאן את ספרו של אריאל הירשפלד כינור ערוך (תל-אביב: עם עובד, 2011) המוקדש לחקר לשון הרגש של שירת ח"נ ביאליק, ומהווה ציון דרך באתר הפרשנות החדש יחסית הזה. [↑](#footnote-ref-10)
11. Hogan, *What Literature Teaches Us About Emotions,* p' 12. [↑](#footnote-ref-11)
12. Aaron Ben Ziv, "The Thing Called Emotion"*, The Oxford Handbook of Philosophy of Emotions*, p' 41. [↑](#footnote-ref-12)
13. שם, עמ' 61. [↑](#footnote-ref-13)
14. ראו: ברנר, כתבים, כרך שלישי, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד וספריית הפועלים, תשמ"ה, עמ' 270-289. (אלא אם כן יצויין אחרת, כל יצירותיו של ברנר המופיעות ומצוטטות בעבודה זו לקוחות מארבעת כרכי כתבים של הוצאת הקיבוץ המאוחד, המאגדים בסדר כרונולוגי את כל כתביו הבלטריסטיים והפובליציסטיים). ברנר, ראוי להעיר, אינו מתייחס לעצמו בלבד ולכאורה מאפיין במאמרו זה את הכתיבה העברית בת דורו כאימפרסיוניסטית, כמושפעת ממהלכו של ברדיצ'בסקי, שהעמיד במרכז הסיפורת העברית את היחיד הבודד, מהלך שהעניק קדימות למונולוג הפנימי, וממילא לרושם האישי. אולם, כפי שהראה בקון בספרו הצעיר הבודד בסיפורת העברית (תל-אביב: אוניברסיטת תל-אביב, 1978) ניכר שבדבריו מתייחס ברנר בעיקר לעצמו. והלא גם זו כתיבה אימפרסיוניסטית. עוד על האימפרסיוניזם אצל ברנר ראו מסתה של עדה צמח: "ראייתו האסתטית של ברנר", בתוך: מבית ומחוץ: מאמרים ורשימות ביקורת, תל-אביב: עם עובד, 2001. [↑](#footnote-ref-14)
15. דלז וגואטרי, מהי פילוסופיה?, עמ' 185. [↑](#footnote-ref-15)
16. Jennifer Radden, *The Nature of Melancholy*, Oxford: Oxford University Press, 2000, p' 10. [↑](#footnote-ref-16)
17. ראו: אריסטו, פואטיקה, תרגמה: שרה הלפרין, תל-אביב: אוניברסיטת בר-אילן והקיבוץ המאוחד, 1977, פרק י"ד, עמ' 38-40. [↑](#footnote-ref-17)
18. שם, עמ' 41. [↑](#footnote-ref-18)
19. הדיאלוג האפלטוני פאידרוס נפתח בנאומו של סוקרטס על סוגי השגעון (מאניה) וממשיך לתאר את תכונות הנפש בזיקה לאותם שגעונות; המזג המלנכולי שייך לנשמה הנחותה מכולן - נשמת העריץ. גם קירקגור במסתו "נירון", קשר בין הרודנות לאופי המלנכולי שאותו כינה קשה רוח. [↑](#footnote-ref-19)
20. Kilbansky, Panofsky & Fritz, *Saturn and melancholy : studies in the history of natural philosophy, religion, and art*, New-York: Basic Books, 1964, p. 18. (התרגום שלי). [↑](#footnote-ref-20)
21. Radden, *The Nature of Melancholy*, p' 8. [↑](#footnote-ref-21)
22. Kilbansky, Panofsky & Fritz, *Sautrn and Melancholy*, pp. 71-77. [↑](#footnote-ref-22)
23. Radden, *The Nature of Melancholy*, pp. 69-71. [↑](#footnote-ref-23)
24. המלנכוליה כגורם מאיין שימשה בבסיס התיאוריה של הפילוסוף והתיאולוג הגרמני ניקולאס קאסונס, בן המאה ה-15, כשהשווה את המדינה לגוף בעל נשמה, שהסכנה הגדולה ביותר האורבת לפתחה היא שקיעה בהלך רוח מלנכולי. ראו: Kilbansky, Panofsky & Fritz, *autrn and Melancholy* ,p' 120 [↑](#footnote-ref-24)
25. Radden, *The Nature of Melancholy*, p' 89. [↑](#footnote-ref-25)
26. שם, עמ' 88. [↑](#footnote-ref-26)
27. שייקספיר, כטוב בעיניכם, תרגם: אברהם עוז, תל-אביב: דביר, 1990, עמ' 123. [↑](#footnote-ref-27)
28. Radden, *The Nature of Melancholy*, 2000, p' 95. [↑](#footnote-ref-28)
29. ישנן דמויות ספרותיות רבות המתאפיינות במונומניה דון-קיחוטית שהמלנכוליה היא מאפיין מרכזי נוסף בדמותן, כמו ורתר של גיתה או אחאב של מלוויל. הרמן בורהאב (Boerhaave) רופא הולנדי בן המאה ה-17, הגדיר את המלנכוליה כמחלה שהחולה בה מדמדם בלא חום, ומתאפיין בשגעון לדבר אחד. [↑](#footnote-ref-29)
30. ראו: אלבר קאמי, המיתוס של סיזיפוס, תרגם: צבי ארד, תל-אביב: עם עובד, 1990. האבסורד להגדרתו של קאמי נולד ב**מפגש בין העולם האי-ראציונאלי לבין נפש האדם השואפת לבהירות ואחדות; זהו המאבק בין השניים, שדינה של האחרונה להפסיד בו, שיוצר את האבסורד: תוצאת הפירוד בין שני גורמים מושווים - הרצון האנושי והעולם - אין הוא מצוי באף אחד מהם, אלא בדיספרופורציה שהם מקיימים, ויתרה מכך, בחוסר התוחלת שבניסיון ההשוואה.** [↑](#footnote-ref-30)
31. ראו: Angela Hurworth, "Melancholy and the Mind-Body Relationship", *Huntington Library Quarterly*, Vol. 70, No. 3, University of California Press, 2007, p' 480. [↑](#footnote-ref-31)
32. Radden, *The Nature of Melancholy*, p' 8. היו שמצאו ב"אנוטמיה" השופעת של ברטון פארודיה על סגנון האנציקלופדיה שהתפתח בשלהי הרנסאנס: הניסיון להגדיר תופעה ולהכירה, הלכה למעשה, על ידי שימוש בגופי הידע הקודמים שחקרו בנושא. ראו: Adam H. Kitzes, *The Politics of Melancholy from Spencer to Milton,* London: Rutledge, 2006, p' 127. [↑](#footnote-ref-32)
33. 129-155 Radden, *The Nature of Melancholy*, pp.. ברטון, כמשכיל, אמנם ראה בסטודנטים, אמנים ואנשי מדע כמועדים במיוחד למלנכוליה, על שום טיבו המתבודד של עיסוקם, אך את המלנכוליה תיאר כמצב האדם. מחלת האנושות, ואין לחמוק ממנה, כשם שאין לחמוק מאי נעימות, ולו הקטנה ביותר, בחיי העולם הזה. (ראו: שם, עמ' 131). [↑](#footnote-ref-33)
34. בהקדמתו ל"אנטומיה" הציג ברטון את סיפורו של המצביא זיסקה (אותו מצא במסות של מונטיין) שציווה לפשוט מעליו את עור גופו לאחר מותו, ולמתוח אותו על תוף, כדי שהתיפוף האימתני יגרש את אויבי עמו. דרך סיפור זה הנהיר ברטון את תקוותו שספרו ישמש "הלמות תופים" כנגד המלנכוליה. זו קשירה מטפורית משולשת מעניינת ביותר של הלשון, הגוף והמלנכוליה. עוד על הקדמה זו ראו: Mary Ann Lund, *Melancholy, Medicine & Religion in Early Modern England*, Cambridge: Cambridge University Press. [↑](#footnote-ref-34)
35. 158 Radden, *The Nature of Melancholy*, p' [↑](#footnote-ref-35)
36. שם, עמ' 169. התרגום שלי. [↑](#footnote-ref-36)
37. שארל בודלר, הספלין של פריז | שירים קטנים בפרוזה, תרגם: דורי מנור, תל-אביב: ידיעות אחרונות, 1997, עמ' 5. [↑](#footnote-ref-37)
38. שם, עמ' 120. [↑](#footnote-ref-38)
39. התייחסותו של קיטס אל עולם התופעות היה מיתו-פואטי, כאל "אלת טבע", מעין "אמא-טבע", ועל כן נכון לתרגם את המונח "טבע" בשירתו בכינוי גוף נקבה. [↑](#footnote-ref-39)
40. על אף שלא היתה זו כוונתו, ניתן להביא מקרפלין תרומה לניסוח הפואטיקה של המלנכוליה. במאמריו הציג את כתביהם של מטופלים שסיווג כלוקים במלנכוליה. סגנון כתיבתם מתאפיין בפרגמנטריות, התפרצויות רגשניות לתוך תחביר מתון, אמורפיות, ובכלל חוסר בהירות ואחדות בסיסיים. בכל אלה ניתן לראות מפאיינים צורניים-פואטיים-פסיכולוגיסטיים של כתיבה מלנכולית. וראו: Radden, *The Nature of Melancholy*, p' 278. [↑](#footnote-ref-40)
41. זיגמונד פרויד, אבל ומלנכוליה, מבחר כתבים ד', תרגם: אדם טננבאום, תל-אביב: רסלינג, 2008, עמ' 15. [↑](#footnote-ref-41)
42. שם, עמ' 17. [↑](#footnote-ref-42)
43. שם, עמ' 20. היווצרות המלנכוליה על פי פרויד מתרחשת כך: כאשר עם אובדנו של אובייקט חיצוני (ממשי או אידיאלי) מסרב הסובייקט לנתק את קשריו אתו (להודות באבדתו), נסוג האובייקט אל האגו ומוחלף באגו עצמו, או אז מתפצל האגו והופך אובייקט לעצמו, מושא לרגשות האמביוולנטיים שהופנו קודם לכן אל אובייקט האהבה המקורי: כעס ואף שנאה. ומכאן גם הנרקסיזם שבו מאפיין פרויד את המלנכולי. [↑](#footnote-ref-43)
44. שם, עמ' 16. [↑](#footnote-ref-44)
45. ולטר בנימין, "האלגוריה ומחזה-התוגה", בתוך: הרהורים, כרך ב', תרגם: דוד זינגר, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 19-22. [↑](#footnote-ref-45)
46. שם, עמ' 23. [↑](#footnote-ref-46)
47. המצב המלנכולי, לפי הגדרה זו, המפתחת את קו המחשבה של פרויד שגורס כי עם אובדן אובייקט האהבה הסובייקט פונה חזרה אל עצמו (וכנגד עצמו אם הפך מלנכולי) חשוב מאין כמוהו להיווצרות האגו, על שום תרומתו להפרדת הסובייקט מהאובייקט. על חיוניותו של המצב המלנכולי הרחיבו הוגות כמו קריסטבה ובאטלר. [↑](#footnote-ref-47)
48. ז'וליה קריסטבה, שמש שחורה | דיכאון ומלנכוליה, תרגמה: קרן שמש, תל אביב: רסלינג, 2006, עמ' 9. [↑](#footnote-ref-48)
49. שם, עמ' 10. [↑](#footnote-ref-49)
50. שם, עמ' 17. [↑](#footnote-ref-50)
51. שם. כדי לציין שקריסטבה אינה מבחינה בין מלנכולי לדכאוני; ממילא, היא טוענת, האבחנה בין השניים מטושטשת ומבחינתה הם היינו הך – חוויית אובדן אובייקט. ראו: שם, עמ' 13. [↑](#footnote-ref-51)
52. שם, עמ' 49. [↑](#footnote-ref-52)
53. שם, עמ' 148. [↑](#footnote-ref-53)
54. Judith Butler, *The Psychic Life of Power*, Stanford: Stanford University Press, 1997, p' 186. [↑](#footnote-ref-54)
55. שם, עמ' 170. [↑](#footnote-ref-55)
56. שם, עמ' 176. [↑](#footnote-ref-56)
57. ואכן, עלי לומר (ולהתנצל), דומני שבמקומות מסויימים בחיבור זה נדבק הטקסט בחיידק המלנכולי, מתקפל לתוך עצמו וחוזר על דבריו כאחוז בשריד לרעיון שפעם סימל ממשות כלשהי. אך בכל מקרה, איני הכותב הראשון שהתקרב יתר על המידה למושא כתיבתו ואימץ, גם אם שלא מדעת, את אופיו וסגנונו. [↑](#footnote-ref-57)
58. פרנץ רוזנצוויג, הספרון על השכל הבריא והשכל החולה, תרגם: הראל קין, תל-אביב: רסלינג, 2005, עמ' 62. [↑](#footnote-ref-58)
59. פעולתם של אופני הביטוי העקיף, המטפוריים, מלמדים על הנטיה הפואטית האינטואיטיבית שגלגלה במהלך היסטוריית המושגים את המלנכוליה בדברים ואת הדברים במלנכוליה, ואת האינטואיציה הזו ניתן להפוך לשיטה ביקורתית; תיאוריה זו כונתה על ידי המטפורולוג הנס בלומנברג "תיאוריה של אי- מושגיות". להרחבה על שיטתו ראו במבוא מאת פיני איפרגן לספרו של בלומנברג אניה טרופה וצופה: פרדיגמה למטפורה של הוויה, תרגם: גדי גולדברג, ירושלים: שלם, 2005. [↑](#footnote-ref-59)
60. מעניין לציין בהקשר זה, של אי התקדמות, את הגדרתו של גינטר גראס למלנכוליה, בדיונו בתחריטו הידוע של דירר מלנכוליה I, כתנועה "שבלולית", כסמל להתקדמותו המדומה של המפעל האנושי, שאינה מובילה למעשה לשום מקום. ראו: גינטר גראס, מיומנו של שבלול, תרגם: אברהם קדימה, תל-אביב: זמורה ביתן, 1979. [↑](#footnote-ref-60)
61. התפיסה המלנכולית כאנטי-אוטופית הכרחית להבנת ברנר כסופר עברי-ציוני. שכן המלנכוליה עומדת בזיקה ישירה למבעים ומצבי הוויה משבריים. וכך, אלוזיות מקראיות וחז"ליות רבות של ברנר מהדהדות את היהדות כדת משברית, גלותית ומושתתת על חוויית החורבן והשבר הלאומי. בהמשך לכך, בכתביו הבליטריסטיים והפובליציסטיים סירב ברנר בכל תוקף לעצום עיניים או להסב מבט ממחדלי הציונות, ומעליבותו של המפעל ההתיישבותי, והתעקש להפריך מיתוסים ציוניים, משיחיים-אוטופיים ביסודם, כמו מיתוס הארץ הנושבה. נזכר בהקשר זה ביחסו לערבים כתושביה הותיקים, "האמתיים" של הארץ בפתח הנובלה עצבים, המתארת מסע עליה ארצה; חלום ושברו, או שמא חלום והתפכחות ממנו. את תפיסתו המלנכולית, מאתרת המומים והכשלים של ברנר, ניתן להנהיר על דרך הניגוד לתפיסתו של אצ"ג, ששיבח את העולים הנמענים לספר במכתביהם לחו"ל על קשיי היישוב ומייפים את תמונת המציאות הקודרת, סגנון שכינה "הכזב הקדוש". ראו: אורי צבי גרינברג, "התנצלות", הפועל הצעיר, 18.4.1924. [↑](#footnote-ref-61)
62. ראו: יצחק בקון, "ברנר המספר בעיני הבקורת", בתוך: יצחק בקון (עורך), י. ח. ברנר | מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו הסיפורית, תל-אביב: עם עובד, 1972, עמ' 9-10; מנחם ברינקר, עד הסמטה הטבריינית, תל-אביב: עם עובד, 1990. [↑](#footnote-ref-62)
63. ברנר, כתבים, כרך שני, עמ' 1756. [↑](#footnote-ref-63)
64. בהאנטומיה של המלנכוליה, רואה ברטון במחלת הכלבת והזאבת (ליקנטרופיה), מחלות מלנכוליות. ראו: Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy* , New York: NYRB, 2001, pp' 139-143. [↑](#footnote-ref-64)
65. ברנר, כתבים, כרך שני, עמ' 1772. [↑](#footnote-ref-65)
66. שם, עמ' 1778. [↑](#footnote-ref-66)
67. מלבד רמת התחביר הרצוץ, ברמה הצורנית, מתאפיינות רבות מיצירותיו של ברנר בפרגמנטריות, דילוגים בין אפזידות, זמנים, מקומות ומצבי רוח. אפשר שהמובהקת שביצירותיו הפרגמנטריות היא מן המיצר שתת כותרתה, או שיוכה הסגנוני נקרא "מגילות חתוכות". ראו: שם, עמ' 1019. [↑](#footnote-ref-67)
68. ראו: קריסטבה, שמש שחורה, עמ' 15. [↑](#footnote-ref-68)
69. ראו:Clara Mazzio, *The Inarticulate Renaissance*, Philadelphia: University of Philadelphia Press, 2009. בספר זה מעלה מציו טענה יפה לפיה בעידן הטקסט המודפס, המלנכוליה הספרותית אינה אלא ביטוי לגעגוע לדיבור אישי. שם: עמ' 147. [↑](#footnote-ref-69)
70. חמוטל בר- יוסף חמוטל, מגעים של דקאדנס: ביאליק, ברדיצ'בסקי, ברנר, באר-שבע: אוניברסיטת בן- גוריון בנגב, 1997, עמ' 28. [↑](#footnote-ref-70)
71. הזיקה ההדוקה שבין המערכת הנוירולוגית ונפש האדם הוותה אף את אחת מהנחות היסוד של הפסיכואנליזה: "הרוח האנושית מעוגנת בעצבים של הגוף [...] מקצת העצבים הללו נועדו רק לקליטת רשמים חושיים, ואילו אחרים (עצבי תבונה) יוצרים את כל מה שהוא נפשי. כך מתהווה מצב שבו כל עצב תבוני יחיד מייצג את האינדיווידואליות של האדם במלואה." ראו: זיגמונד פרויד, שרבר: הערות פסיכואנליטיות על תיאור מקרה של פרנויה, תרגמה: מרים קראוס, צפת: ספרים, 2006, עמ' 44. [↑](#footnote-ref-71)
72. ההגדרות האחרונות לקוחות מתוך: האנציקלופדיה להתנהגות האדם.(Robert M. Goldenson (ed), *The Encyclopedia of Human Behavior* *: psychology, psychiatry, and mental health*, New-York: Dubleday, 1970) [↑](#footnote-ref-72)
73. להרחבה על הגדרת האפקט המופיעה כאן ראו: ח' מוניץ (עורך), פרקים נבחרים בפסיכיאטריה, תל-אביב: פפירוס, 1998. [↑](#footnote-ref-73)
74. ברנר, כתבים, כרך ראשון, עמ' 617. [↑](#footnote-ref-74)
75. שם, כרך שני, עמ' 1738. [↑](#footnote-ref-75)
76. שם. [↑](#footnote-ref-76)
77. שם, עמ' 1741. [↑](#footnote-ref-77)
78. ראו למשל בספרו המאגד קינות יהודיות ודוחות חורבן ופרוענות מימי הגולה מאת ח"י גורלאנד, לקורות הגזרות על ישראל (פרזעמישל: דרוק זופניק קנאללער עט האממערשמידט, תרמ"ז-תרנ"ג). הספר מציג כתבים שמסתפחים למסורת ארוכה של טקסטים עבריים ששמם עונה בהם: "טיט היוון", "צוק העתים", "יוון מצולה", "צער בת רבים" וכו', הבוחנים את ההיסטוריה היהודית כהתגלגלות מפורענות אחת לאחרת. גורלאנד מעתיק בספרו קינות שקיבץ מקהילות ישראל בגולה, אשר נכתבו לאחר פוגרומים ומהן אפשר לעמוד על תפסית עולמם הדתית של מחבריהן, הממשיכות את קו המחשבה של המספר המקראי הדויטרונומיסטי - הגזרות מגיעות משמיים. קינה שחוברה בעיר אומן לאחר פוגרום בנויה באקרוסטיכון, על סדר אותיות האלפבית. שורות ו' ו-ט'' מתארות את הפוגרום בציוריות מקאברית. הטקסט כולו, העשוי תיאורי זוועות ופניות שונות לאל, שואל את סגנונו ממגילת איכה, ולמעשה, זהה לה, להוציא הזמן והמקום המתוארים (ראו: שם, עמ' 6). ספר "צער בת רבים" נפתח כך: "איכה ישבה בדד מדינת פולניא רוסיא [...]" (שם, עמ' 19). אם לשפוט על פי דרך המבע והמציאות המיוצגת בטקסטים אלה, דומה שמאז חורבן הבית ועד המאה ה-18 דבר לא השתנה בעולמם ובדרכי תיאורם של היהודים.

    ביצירותיו בעלות השמות הרי הפורענות של ברנר כגון מעמק עכור, מן המיצר ושכול וכשלון ניתן לראות כממשיכות דרכן המודרניסטיות, החילוניות, של יצירות אומללוּת יהודיות אלה. [↑](#footnote-ref-78)
79. וראו: סדרה דיקובן אזרחי, איפוס המסע היהודי | גלות ושיבה בספרות היהודית המודרנית, תל-אביב: רסלינג, 2017. [↑](#footnote-ref-79)
80. לגילויה של פיגורת השכינה וזיקתה לחשיפת מתווי הסיפור היהודי לדורותיו ותמורותיו, ראו: "בת מלך" הפרק הראשון בספרו של גלילי שחר, גופים ושמות (תל-אביב: עם עובד, 2016). [↑](#footnote-ref-80)
81. שפירא, ברנר, עמ' 356. [↑](#footnote-ref-81)
82. בקון, יוסף חיים ברנר, עמ' 7. [↑](#footnote-ref-82)
83. שם, עמ' 8. [↑](#footnote-ref-83)
84. שם, עמ' 11. [↑](#footnote-ref-84)
85. שם, עמ' 18. בהקשר זה כדאי לציין את אבחנתו של לחובר משנת 1910, שהבדיל בין ברנר לדוסטוייבסקי בכך שבכתביו של האחרון קיים פתח לתקווה, ואילו אצל הראשון מדובר "בפסימיזם מוחלט". [↑](#footnote-ref-85)
86. שם, עמ' 21. [↑](#footnote-ref-86)
87. שם, עמ' 31. [↑](#footnote-ref-87)
88. שם, עמ' 31-32. [↑](#footnote-ref-88)
89. עדה צמח, תנועה בנקודה | מונוגרפיה, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד וספריית הפועלים, 1984, עמ' 11. [↑](#footnote-ref-89)
90. ראו: יעקב גולומב, מתק סתרים | ברנר כאקזיסטנציאליסט עברי, ירושלים: כרמל, 2015, עמ' 18-20. ראוי להעיר שגולומב אינו הראשון לקשור את ברנר לרעיונות אקזיסטנציאליסטיים; קדמו לו גילה רמרז-ראוך בספרה י. ח. ברנר והספרות המודרנית (תל-אביב: עקד, 1979); אבי שגיא בספרו להיות יהודי | י"ח ברנר כאקזיסטנציאליסט יהודי (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007), ואורציון ברתנא בספרו ספרות ופילוסופיה (ירושלים: כרמל, 2008). [↑](#footnote-ref-90)