

אוניברסיטת תל-אביב  
הפקולטה למדעי הרוח ע"ש לסטר וסאלי אנטין  
החוג לספרות

## לשם ולשם: סוגיות של תלישות ביצירתם של ל. שפירא וי.ח. ברנר

חיבור זה הוגש כעבודת גמר לקראת התואר  
"מוסמך אוניברסיטה" - M.A. באוניברסיטת ת"א

על ידי  
מרים שורץ

העבודה הוכנה בהדרכת  
פרופ' חנה וירט-נשר

אוקטובר 2020

בתמיכת:

הרשות הלאומית לתרבות היידיש  
נאַציאָנאַלע אינסטאַנץ פֿאַר ייִדישער קולטור



תודות :

אני רוצה להודות לפרופסור חנה וירט-נשר על שפתחה בפניי צוהר לעולם חדש ומרתק, ועל ההנחיה הצמודה במהלך כתיבת המחקר והדיוק שהיא דרשה ממני.

אני מבקשת להודות לרשות הלאומית לתרבות היידיש על תמיכתם במחקר זה, ולמכון גנזים – אגודת הסופרים העברית, שהעניק לי גישה לארכיונו של ברנר.

תודה לחברה והקוראת הנאמנה שלי, ורד שמשי, שבלי תמיכתה לא יכולתי להשלים את הפרויקט הזה.

וכמובן, תודה גדולה להוריי, נעה ויוסי, ולנינה, לאבשלום, לנטלי, למיכאל ולאמיל על כל האהבה והתמיכה.

ותודה לעידו, שהכול כיף איתו.

## תוכן עניינים

3	תקציר .....
5	מבוא – נקודת התלישות ונקודת המגע: על הקשר הפואטי שבין ל. שפירא לי.ח. ברנר .....
11	מהתלוש העברי לתלוש היהודי .....
22	פרק ראשון – "ולא יתן לי את האפשרות להתמכר לשום דבר בלב תמים בכל היש שבי": העברת מוקד הדרמה הנפשית מתלישות ביחס למסורת היהודית אל תלישות אידיאולוגית פוליטית .....
24	יחס התלושים אל המסורת היהודית .....
32	תלישות אידיאולוגית-פוליטית (מפלגתית) .....
46	פרק שני – תלישות מרחבית: מקום ושפה .....
47	תלישות מהמקום .....
57	תלישות מהשפה .....
68	פרק שלישי – תפיסת הגבריות: בין התלוש והאדלקייט, לבעל הגוף והיהודי החדש .....
73	"לא בי האשם על אשר לא אקרב אל אשה": תפיסת הגבריות והיחס לאישה במכאן ומכאן ובמסביב לנקודה .....
85	נפש האישה מפותלת כמו סמטאות הברונקס: תפיסת הגבריות והיחס לאישה בסיפורים "ניו-יורקיש" "ברטה" ו"הכיסא" .....
94	"אף כי קרובים היו בשורש נשמתם": השוואת ייצוגי הגבריות אצל שפירא וברנר .....
103	אחרית דבר – "בעומק חדרי לבי, באותו קן ההפכים והניגודים" .....
109	נספחים .....
120	רשימה ביבליוגרפית .....

## תקציר

עבודה זו מציעה קריאה וניתוח של יצירתם של הסופרים י.ח. ברנר ול. שפירא, תוך בחינת סוגיות שונות של תלישות המופיעות ביצירות נבחרות ומסתייעת בחומרים ארכיוניים. דמות התלוש, זכתה למקום מרכזי בשדה הספרות העברית; גיבורים תלושים מופיעים ביצירות רבות, ומחקרים רבים בתחום הספרות העברית נכתבו על התלוש מראשית המאה העשרים ועד לימינו אנו. חוקרים שעסקו בדמות זו, כינו אותה לא פעם בשם "התלוש העברי", וראו בה תופעה ייחודית לספרות הנכתבת עברית. סופרים יהודים, בני אותו הדור, שכתבו ביידיש (או בשפות אחרות) לא זכו להתייחסות מחקרית במסגרת ספרות התלושים, ובמסגרת המחקר הקיים סווגו רק ככתיבת מהגרים וכיצירות המאופיינות בגיבורים המצויים במצב של ניכור אישי וחברתי, אך לא הוכרו כגיבורים המצויים גם במצב של תלישות יהודית. במחקרי אני טוענת כי יש להפנות את המבט אל התלוש כטרופוס השייך לשדה הספרות היהודית, ולראות בתלוש דמות מרובדת המשתנה בהתאם לשפות ולמרחבים השונים שבהם היא מתקיימת.

שני הסופרים הכירו זה את זה היכרות אינטימית, ועל הקשר ביניהם מעידים המכתבים שכתב שפירא לברנר בין השנים 1906–1909. את המכתבים תרגמתי לעברית והם מוצגים לראשונה במלואם בעבודה זו. חרף היכרותם וחרף היותם סופרים יהודים בני אותו דור, ברנר ושפירא נחקרו עד היום בנפרד – האחד במסגרת הספרות העברית והשני במסגרת ספרות היידיש. הקשר האישי בין השניים, שלאורכו קראו זה את יצירותיו של זה, החוו את דעותיהם ושיתפו בתהליכי וקשיי הכתיבה, ישמש כנקודת מוצא להתעמקות בקשר הפנים-ספרותי והפואטי, ובקריאה השוואתית בין יצירותיו של שפירא "הכיסא" ו"ניו-יורקיש", ליצירותיו של ברנר **מסביב לנקודה ומכאן ומכאן**.

המסגרת הרעיונית לבחינת הקשר בין השניים מבוססת על מושג המגעיות (Contiguity) שטבע דן מירון. לטענתי, המגע העמוק בין שני הסופרים לא יצר קשר שניתן לאפיין כהשפעה פואטית ישירה, כלומר כקשר המשכי, אלא כקשר המאופיין במגעיות. אותה המגעיות זוכה לביטוי ספרותי באמצעות טרופוס התלוש המשותף ליצירתם – הגיבורים הניצבים במרכז הטקסטים נאבקים בתחושת אי השייכות אל מול החברה, חוסר היכולת לטעת שורש ולהיטמע במקום שבו הם חיים, בדידות עמוקה המתלווה לחוסר יכולת לייצר קשר אינטימי וסוגיות נוספות המאפיינות את דמות התלוש. חרף ההבדלים בין הפואטיקה של השניים, הימצאותן של דמות התלוש ביצירות מהווה בסיס לבחינת קווי ההשקה ביצירתם.

בהמשך לכך ודרך קריאה בכל אחת מהיצירות, אני מחלצת את קווי ההשקה בפואטיקת התלישות של שני היוצרים הנידונים. אבקש לדון בהבדלים שבין דמויות התלוש הקלאסיות שקדמו ליצירתם לבין דמויות

התלושים המופיעות אצל ברנר ושפירא; ואטען כי מרכז הכובד של הדרמה הסיפורית עובר מתלישות בין היחיד אל מול המסורת היהודית, אל תלישות אידיאולוגית-פוליטית. במהלך העבודה אני עוסקת גם בסוגיות של תלישות מהמרחב – מקום ולשון, ובשאלה של תפיסת הגבריות היהודית התלושה ביצירות. באמצעות בחינת סוגיות אלה אנסח כיצד ברנר ושפירא מגיבים לדמויות התלושים שקדמו להם ומנסחים ייצוג משלהם לדמות התלוש היהודי.

## מבוא – נקודת התלישות ונקודת המגע: על הקשר הפואטי שבין ל. שפירא לי.ח. ברנר

"ברנר יקר! המילה הזו "יקר" לא מספקת אותי כלל, הייתי רוצה למצוא איזו מילה שתצליח לבטא יותר טוב את הרגשות שלי"<sup>1</sup>, כך נפתח מכתב שנשלח מניו-יורק ללונדון – ממוען ליוסף חיים ברנר וחתום על ידי ל. שפירא.<sup>2</sup> שני הסופרים נפגשו לראשונה כשנה לפני כתיבת המכתב, בשנת 1905 בלונדון, ובמשך ארבעה חודשים חיו שם ופיתחו ידידות קרובה, שכללה שיחות ארוכות, עזרה הדדית והבעת עניין ומעורבות זה ביצירתו של זה. כאשר השניים הכירו ברנר כבר היה סופר עברי ידוע, עבד על פרסום כתב העת "המעורר" בעריכתו והתפרנס מעיסוקים ספרותיים שונים – בין השאר כעורך של ביטאון אנארכיסטי ביידיש. ברנר סייע לשפירא בכך שהעניק לו את משרת העורך שלו, משרה שבה אחז שפירא שבוע אחד בלבד. גם לאחר פרשה זו השניים נותרו ביחסי חברות וברנר נהג לבקר את שפירא ואימו לעיתים קרובות. זיכרונות אלה ואנקדוטות נוספות מופיעות במסה שכתב שפירא בממואר **דער שרייבער גייט אין חדר** (שאפירא, 1945, 91–104). חרף היכרותם וחרף היותם סופרים יהודים בני אותו הדור, ברנר ושפירא נחקרו עד היום בנפרד – האחד בשדה חקר הספרות העברי והשני בשדה חקר ספרות היידיש, וזאת בראש ובראשונה משום שכתבו בשפות שונות. חוקרים מעטים בלבד התייחסו לידידות בין השניים: לאה גארט (Garrett), יצחק בקון ואניטה שפירא, אבל אף הם לא הקדישו לכך מקום רב במחקריהם. הקשר האישי בין שני הסופרים ישמש לי כנקודת פתיחה להתעמקות בקשר הפנים-ספרותי, שיבוא לידי ביטוי בקריאה שלי ביצירתם.

עבודתי עוסקת ביצירות **מסביב לנקודה ומכאן ומכאן** לברנר, וביצירות "דער שטול" ("הכיסא"<sup>3</sup>) ו"נויאָרקיש" ("ניו-יורקיש"<sup>4</sup>) לשפירא.<sup>5</sup> את הדיון ביצירותיהם הספרותיות של השניים, אקדים בעיון בקטעי מכתבים ששפירא שלח לברנר בין השנים 1906–1909.<sup>6</sup> מכתבים אלה, השופכים אור על מערכת היחסים בין

<sup>1</sup> "ליעבער ברענער, דאס ווארט 'ליעבער' בעפריעדיגט מיך כלל ניט; כ'וואלט וועלען געפונען עפעס א וואָרט, וואָס זאל בעסער אויסדרוקען מיינע געפֿיהלען" (שפירא לברנר, 31.5.1905, ארכיון גנזים. א-18859/20).

אבקש להעיר כי הכתיב המובא כאן ביידיש הוא העתק נאמן למכתבים עצמם, ולצורת הכתיבה של שפירא, שאינה עונה לכללי הדקדוק של היידיש לאחר הסטנדרטיזציה (אפוא, הטעויות במקור).

<sup>2</sup> התרגום לעברית המוצג בעבודה זו הוא שלי. המכתבים במלואם ביידיש ובתרגומי לעברית מצורפים כנספחים לעבודה וממוספרים בסדר כרונולוגי לפי תאריך כתיבתם באדיבות מכון גנזים. תודתי נתונה לארכיון גנזים שאיפשר לי את הגישה למקור זה.

<sup>3</sup> אין בנמצא תרגום לסיפור זה בעברית, וכל התרגומים לעברית המופיעים בעבודה זו לסיפור "דער שטול" הם שלי.

<sup>4</sup> במהלך רוב העבודה אני מסתייעת בתרגום של רועי גרינוולד ליצירה "ניו-יורקיש" (בתוך: **אמריקה**, 2012). לציטוטים מסוימים אני מציעה תרגום שלי על מנת לשמור על דיוק וקרבה לטקסט המקורי.

<sup>5</sup> העבודה מתייחסת גם לכמה יצירות נוספות של הסופרים, ובפרק השלישי אני משלבת קריאה בסיפור "ברטה" לשפירא כחלק מהדיון.

<sup>6</sup> הפריטים הארכיוניים, המוצגים באדיבות מכון גנזים, כוללים שלושה מכתבים ושלוש גלויות שכתב שפירא לברנר, שחי בלונדון באותה העת. שתי גלויות ושני מכתבים נשלחו בשנת 1906 מייד עם הגעתו של שפירא לניו-יורק, ומעידים על הקשר הקרוב ששרר ביניהם גם לאחר שעזב שפירא את לונדון (ועל אינטנסיביות הקשר בעת ששניהם חיו בלונדון). לאחר מכן נדמה שהקשר התרופף מעט

השניים, טרם זכו להתייחסות מחקרית.<sup>7</sup> פרשת החברות בין שפירא וברנר מרתקת בעיניי מפני שהיא כאמור חושפת את היחסים הפואטיים בין השניים, שאותם אני מאפיינת, בהמשך לרעיונותיו של דן מירון כיחסים "מגעיים" (Contiguity).<sup>8</sup> קריאה השמה דגש על היחסים המגעיים ביצירות, מאפשרת בין השאר לעמוד על התמות המשותפות בכתביהם, ובראשן טרופוס התלוש. עד כה נחקרה דמות התלוש ככזו השייכת בבלעדיות לתחומה של הספרות העברית; במחקרי אני טוענת כי עלינו להרחיב את המבט ולהראות כי טרופוס זה חורג מגבולות היצירה העברית, ונוכח בשדה הרחב של הספרות היהודית. הדיון ההשוואתי בין היצירות מאפשר לראות את דמות התלוש כדמות מרובדת המשתנה בין השפות (אנגלית, עברית, יידיש ורוסית) והמרחבים (ניו-יורק, מזרח-אירופה ופלשתינה) שבהם היא מתקיימת.

נוסף על כך, לטענתי נכון לקרוא את שפירא וברנר כשייכים לאותו דור ספרותי, וככאלה החולקים אותה ביוגרפיה רוחנית. זאת בעקבות מירון שבספרו **בודדים במועדם**, עמד על מאפייני הדורות הספרותיים השונים בספרות העברית (מירון, 1987), וטען כי הדור הספרותי של מפנה המאות (והעשור הראשון של המאה העשרים) חולק ביוגרפיה רוחנית משותפת. מירון מתייחס בדבריו לספרות העברית בלבד, אך אבקש להרחיב את הגדרת הדור הספרותי העברי לדור הספרותי היהודי, משום שכמה מהסופרים הידועים בספרות היידיש חלקו את אותה הביוגרפיה כבני דורם בספרות העברית.<sup>9</sup> הקווים העיקריים לביוגרפיה הרוחנית, אשר מירון משרטט עבור הסופרים שנולדו סביב שנת 1880, הם: מוצא עירתי פרובינציאלי; השתייכות לבית מסורתי בתחום המושב ולימוד ב"חדר" מגיל מוקדם; עזיבת הבית בגיל צעיר ללימודים; והיחשפות לתנועת ההשכלה במהלך לימודי הדת בישיבה (שם, 297–298). מירון עומד על כך כי סופרי הדור הזה משתלבים בשדה הספרותי בגיל צעיר יותר ביחס לסופרי הדור שקדם להם, ומגיעים למרכזים הספרותיים הגדולים של התקופה בשנות

---

– המכתב השלישי נשלח בשנת 1907 והגלויה האחרונה (שהגיעה לארכיון) נשלחה לברנר בשנת 1909 כאשר שפירא שוהה בברן, שוויץ. ששת הפריטים חושפים את יחסיהם האינטימיים, וכמו כן מקנים ידע נוסף על התאקלמותו הלא פשוטה של שפירא באמריקה, על קשיי הכתיבה שחוה, ויחסיו עם בני משפחתו.

<sup>7</sup> היחידה שעמדה על התכתבות בין השניים היא אניטה שפירא, שהתייחסה למכתב אַחַד שכתב שפירא לברנר. שפירא עוסקת במצבו הנפשי של ברנר, ובנחמה שהוא מוצא בתגובות חיוביות לסיפורו **מא. עד מ**, ועל כן עיסוקה במכתב נוגע רק לשורות שבהן שפירא מחמיא לברנר על כתיבתו, ולקריאה החותמת את המכתב שעל ברנר להגיע לאמריקה ולכתוב בידיש. אין היא מציעה קריאה כוללת במכתביו של שפירא, ואין היא עוסקת כלל בשפירא עצמו (שפירא, 2008, 100).

<sup>8</sup> את המושג וכיצד אני משתמשת בו בקריאתי אסביר בהמשך.

<sup>9</sup> נוסף על כך, כאשר גרשון שקד מתייחס אל אותו דור ספרותי בספרו **הסיפורת העברית 1880–1980**, הוא מכליל בין סופרי הדור את ברנר, גנסיין, ושופמן ובאותה הנשימה את ה.ד. נומברג, ואנכי שכתבו בעיקר בידיש. שקד מתייחס גם לקשרים האישיים שנקמו בין סופרי הדור. הגיבורים שייצרו בני הדור הם אותם תלושים, דמויות מן המרתף או טיפוסים המרתף (מונח שבו משתמש שקד ואשר לקוח מן הספרות הרוסית), דמויות בודדות ומנוכרות המתרחקות מסביבתם ומתכנסות בתוך עצמן (שקד, 1977, 359–364). אם כן, גרשון שקד מתייחס גם לסופרים שכתבו בידיש ככאלה שהציבו דמויות תלושים במרכז יצירתם, אבל הוא מתייחס בעיקר לסופרים דו-לשוניים שאומנם כתבו בידיש אך תרגמו את יצירתם גם לעברית.

העשרים לחייהם (ולעיתים אף בגיל צעיר מכך). ניתן לזהות את הביוגרפיה המשותפת שעליה הצביע מירון במקרה שעומד במרכז דיונונו: ברנר ושפירא נולדו בשנות השמונים של המאה התשע-עשרה ומוצאם מעיירות פרובינציאליות, חונכו בבית מסורתי, נשלחו לחדר ולאחר מכן לשיבה, שבה נחשפו לתנועת ההשכלה בשלב מוקדם בחייהם. שני הסופרים פרסמו את יצירותיהם הראשונות בגיל צעיר – ברנר פרסם את סיפורו הראשון בגיל תשע-עשרה, ושפירא בגיל עשרים וחמש. כמו כן, שניהם הגיעו בצעירותם למרכזים הספרותיים של זמנם ונדדו ביניהם. ההתייחסות לשני הסופרים ככאלה השייכים לאותו הדור תבוא לידי ביטוי בדיוני בטרופוס התלוש בהמשך עבודתי.

כאמור, בהתאם לבני דורם הספרותי, השניים נדדו בשנות העשרים לחייהם אל המרכזים הספרותיים של תקופתם, ונפגשו בלונדון – משם הפליג שפירא לניו-יורק. המכתבים ששלח שפירא מניו-יורק חושפים את טיב הקשר הספרותי והאינטימי שבין השניים.<sup>10</sup> ברנר ושפירא קראו והגיבו ליצירותיו זה של זה והשתדלו לעקוב אחר הפרסומים בכתבי העת השונים, ואף קראו את כתבי היד של כמה מן הסיפורים לפני פרסומם. ברנר אף פרסם בכתב העת "האדמה" בפלשתינה (שחרת על דגלו כתיבה בעברית של סופרים שפעלו בפלשתינה כמעט באופן מוחלט) את סיפורו של שפירא "וייסע חלה", שתורגם לעברית בשם "חלה לבנה" על ידי מנחם פוזננסקי.<sup>11</sup> מן המכתבים ניתן ללמוד שהשניים אינם ערכו זה את יצירותיו של זה, אלא החוו את דעתם הספרותית. כך לדוגמה ניתן ללמוד מהמכתבים כי שפירא ידע על יצירות של ברנר טרם פרסומן, ושאל אותו על תהליכי הכתיבה ועל מצב התקדמותו.<sup>12</sup> יתר על כן, המכתבים מלמדים כי שפירא קרא בעברית, ועקב אחר תהליכי הפרסום והעבודה על כתב העת "המעורר" ואחר התכנים שפורסמו בו בעניין רב. כך למשל כותב שפירא: "פורסם גיליון חדש של 'המעורר', ואני מחכה לו בקוצר רוח" (מכתב 2),<sup>13</sup> ובמכתב מאוחר יותר מוסיף לעסוק בחשיבות כתב

<sup>10</sup> כמו כן, אומנם אין בידי את המכתבים ששלח ברנר לשפירא, אך ניתן לבסס את העובדה כי ברנר אכן שלח לשפירא מכתבים מתוך מכתבים שכתב ברנר לאנשים אחרים. כך למשל ברנר כותב לקלמן מרמר: "ל. שאפיראין האב איך געשיקט א לאנגען בריעף" [לל. שפירא שלחתי מכתב ארוך" (תרגום: מ. פוזננסקי)] (ברנר, 1940, א, 196).

<sup>11</sup> כתב העת "האדמה" יצא לאור פעם בחודש על ידי "אחדות העבודה" בעריכתו של ברנר. את חוברת ח' שהתפרסמה ב-א' באייר התר"ף, פותח סיפורו של שפירא. כתוב כי הסיפור מובא מתוך הרבעון היהודי "שריפטען" 1, (שיצא בקיץ 1919, ניו-יורק, בהוצאת "אמעריקע"). אך לא נכתב כי זהו סיפור מתורגם וכי המקור נכתב ביידיש, וגם לא נמסר מי הוא המתרגם. זהות המתרגם מתגלה מקריאה בזיכרונו של שפירא במסה שכתב על ברנר (שפירא, 1945, 103).

<sup>12</sup> דוגמה המעידה על טיב יחסיהם הקרובים ועל מידת מעורבותם זה ביצירתו של זה ניתן לראות במכתב של שפירא שבו הוא מזכיר יצירה של ברנר שעדיין לא התפרסמה, והוא הראשון להזכירה. גילוי המכתבים אף מפרך קביעה קודמת במקרה זה – כאשר יצחק בקון דן ביצירה "לא כלום" לברנר, הוא טוען כי שומעים עליה לראשונה במכתבו של ברנר לקלמן מרמר מחמישה ביוני 1906 (בקון, 1990, 31). אך במכתבים המצויים בידיי ניתן לראות כי שפירא שואל את ברנר על תהליך כתיבת היצירה כבר במכתב משישה במאי 1906, ובכך הופך, הלכה למעשה, להיות הראשון שמאזכר יצירה זו.

<sup>13</sup> "ארויס אַ ניי ביכעל 'המעורר', און איך וואָרט שוין דערויף זעהר אונגעדולדיג" (שפירא לברנר, 1906, 6.5, גזנים, א-18858/20).



העת "המעורר" עבורו ומצהיר כי: "עבורי, אישית, 'המעורר' למרות שהוא [כתוב] בעברית, מאד אהוב עלי, יותר אהוב עלי מאשר להרבה 'היבראיסטים'" (מכתב 5).<sup>14</sup> משני ציטוטים אלה ניתן לראות כי שפירא מוצא ב"מעורר" כתיבה מרגשת ומעוררת הזדהות. שפירא לא מסתיר כלל את הערכתו הרבה לברנר, ובמכתבו מהעשרים ושבעה ביולי 1906 מספר שסיים לקרוא את יצירתו של ברנר **מא. עד מ.** ומכריז: "שתחיה עד מאה ועשרים שנה בזכות היצירה הזאת!" (מכתב 4).<sup>15</sup>

מתוך הציטוטים הללו נהיר לכול כי בחירתו של שפירא לכתוב ביידיש אינה מפאת אי-ידיעת השפה העברית, אלא בחירה הנובעת מעמדה אידיאולוגית ברורה. עדות נוספת לכך ניתן למצוא בספרו של שפירא **דער שרייבער גייט אין חדר** שבו הוא מספר כיצד בתחילה כתב בעברית, בהמשך עבר לרוסית, אך תמיד כתב ביידיש, שכן עבורו הייתה טבעית יותר (שפירא, 1945, 8). נוסף על כך, ניתן לראות כי במהלך מערכת היחסים ביניהם ניסה שפירא לשכנע את ברנר לכתוב גם כן ביידיש, ואת אחד המכתבים הוא אף חותם בקריאה: "בוא לכאן! כתוב יידיש!" (מכתב 4).<sup>16</sup> שפירא טוען באותו מכתב כי על ברנר לבוא לניו-יורק, להמשיך לפרסם את "המעורר" באמריקה ולחיות שם איתו: "רק מה יועילו לי כל המחמאות – הייתי מעדיף לחבק אותך עכשיו. געוואלד, למה אתה נמצא בלונדון! כאן היית יכול לחיות טוב יותר ולפרסם את 'המעורר' שלך. אכן, להתפרנס מעשייה ספרותית זה קשה בשבילך, אבל סדרי דפוס מצבם יותר טוב כאן מסופרים. אם תרצה, תכתוב, ואני אשתדל לשלוח לך כרטיס לאונייה – יש לי פה מכרים כאלו, שיכולים לעשות את זה, גם אם לא בקלות, זה אפשרי. מה אתה אומר על זה?" (שם).<sup>17</sup> ובמכתב מוקדם יותר, מהשישה במאי 1906, כותב שפירא "אני מאמין שאתה לא יודע, עד כמה הייתי רוצה שתהיה כאן, ולא רק בשבילך אלא באמת, פשוט בשבילי" (מכתב 2).<sup>18</sup> שפירא מבהיר במכתב זה כי יעשה כל שביכולתו כדי להביא את ברנר לניו-יורק,<sup>19</sup> אך ברנר מעולם לא הגיע – מלונדון הוא נודד לארץ ישראל וחי שם עד להירצחו.

<sup>14</sup> "וואס מיר פערזענלעך איז דער 'המעורר', הגם העברעאיש, זעהר צום הארצען, מעהר צום הארצען, ווי ער איז פֿאר פֿיעלע 'העברעאיסטען'" (שפירא לברנר, 17.2.1906, גנזים, א-20/18861).

<sup>15</sup> "לעבען זאלט איהר מיר הונדערט און צוואנציק יאהר פֿאר דאס דאזיגע ווערק!" (שפירא לברנר, 27.7.1906, גנזים, א-20/18860).

<sup>16</sup> "קומט צו פֿאהרען! שרייבט יידיש!" (שם).

<sup>17</sup> "נאר וואס טויגען מיר די אלע קאמפלימענטען, - כיוואלט בעסער וועלען אייך ארומנעהמען איצט. געוואלד, וואס ליעגט איהר אין לאנדאן! דא וואלט איהר דאך בעסער געקאנט לעבען און ארויסגעבען אייער 'המעורר'. פֿון ליטעראטור לעבען, אמת, וואלט פֿאר אייך געווען שווער, אבער זעצער מאכען דא פֿיעל בעסער, איידער שרייבער. אויב איהר ווילט, שרייבט, וועל איך זיך בעמיהען אייך שיקען אַ שיפֿסקאַרטע, - איך האב דא אזעלכע בעקאנטע, וואס מאכען די זאך אויב ניט גרינג, איז מעגליך. וואס זאגט איהר דערויף?" (שם).

<sup>18</sup> "אייך גלייב, אז איהר ווייסט נישט, ווי אזוי איך וואלט אייך געוואלט האבען דא, און נישט נאָר פֿון אייערטוועגן, נאָר טאקי פשוט פֿון מיינעטוועגען" (שפירא לברנר, 6.5.1906, גנזים, א-20/18858).

<sup>19</sup> בניגוד למכתב זה, במסה "דער שאָטן יוסף חיים ברענער" כותב שפירא אנקדוטה שבה הוא מציג עמדה הפוכה: לפי זכרונותיו של שפירא, כאשר הוא פתח בית קפה בשיקגו עם אשתו פריידל (בשנת 1909), הם תכננו להרוויח כסף מהמיזם ובעזרת הכסף ששיגו להגר

מעבר לקשר האינטימי בין שני הכותבים, המכתבים מאפשרים הצצה להתאקלמותו הראשונית של שפירא באמריקה לאחר שעזב את לונדון, ולניסיונותיו להשתלב בעשייה הספרותית באמריקה. שפירא, בניגוד לברנר, התקשה להחזיק בעבודות ספרותיות והתפרנס בדוחק מעיסוקים שונים (כפי שהזכרתי בפתיחת דבריי, מזיכרונותיו עולה כי במשרת העריכה שהשיג עבורו ברנר בלונדון ב-1906, הצליח שפירא להחזיק רק כשבוע [שאַפִּירָא, 1945, 94]). במכתבו מהשבעה-עשר בפברואר 1907, מספר שפירא כי השיג משרה בעיתון היידיש "פֶּאָרווערטס". "לא מזמן קיבלתי משרה ב'פֶּאָרווערטס', אפילו שבניתיים היא לא רווחית, זה עדיף על כלום" (מכתב 5).<sup>20</sup> בהתחשב בכך שהגיע לניו-יורק בסוף מרץ 1906, אפשר להבין מציטוט זה כי גם את המשרה הראשונה בעיתון, השיג שפירא רק לאחר כמעט שנה בניו-יורק. אין לדעת כמה זמן בדיוק החזיק שפירא במשרה. גארת, שכתבה את הביוגרפיה המקיפה ביותר על חייו של שפירא, מזכירה כי אחז במשרתו בעיתון "פֶּאָרווערטס" זמן קצר בלבד, מפני שלא הסתדר עם העורך המפורסם של העיתון, אייב קאהן (Garrett, 2007, 14). לטענתה, בשנת 1909 עבר שפירא לתקופה קצרה לשיקגו ולאחר מכן שב לאירופה (שם),<sup>21</sup> דבר העולה בקנה אחד עם המכתב ששלח לברנר בשנת 1909 מברן, שוויץ (מכתב 6).<sup>22</sup>

בדומה לחוסר יכולתו לשמור על משרה ספרותית, שפירא התקשה לכתוב ופרסם מעט. בעוד ברנר היה סופר פורה ביותר ופרסם ללא הרף יצירות ודברי פובליציסטיקה, שפירא התקשה לכתוב ונאבק עם התחושה שלא נותר לו עוד מה לומר.<sup>23</sup> כך, באחד המכתבים שכתב לברנר מתוודה שפירא כי הוא ממעט לכתוב "ובכלל אני ממעט לכתוב" (מכתב 5).<sup>24</sup> העובדה כי הוא כותב ומפרסם מעט לא חמקה מעיני מבקרי הספרות, ושי ניגער

---

לשוויץ. באותה העת מספר שפירא כי מכר שלו מניו-יורק שלח לו מכתב ובו הוא סיפור כי ברנר מבקש להגיע לאמריקה, וביקש עזרה כלכלית משפירא בהוצאות הדרך. שפירא לטענתו שלח כסף אך שלח גם מכתב, ובו הוא נותן לברנר עצה לא להגיע לאמריקה, כי אמריקה לא מתאימה לו ואין בה מקום עבורו (שאַפִּירָא, 1945, 101-102). אני טוענת כי את שינוי עמדתו של שפירא ניתן להסביר מתוך אכזבתו שלו מניו-יורק. שפירא כאמור היגר לאמריקה בשנת 1906, וקליטתו והתקבלותו בניו-יורק היו לא פשוטות. לכן, כפי שאני מבינה שינוי לב זה, שפירא משליך את תחושותיו על ברנר, ומפני שאמריקה אינה מתאימה לו, ממליץ לברנר לא להגיע לניו-יורק. שינוי לב זה הוא דרמטי, שהרי רק שלוש שנים קודם לכן שפירא עודד את ברנר להגר אחריו. שפירא מתאר זאת בזיכרונותיו שפורסמו בשנת 1945 בחרטה, מפני שברנר אכן בחר לא להגיע לניו-יורק אלא להגר לפלשתינה, שם הוא נרצח בשנת 1921.

<sup>20</sup> "ניט לאנג האב איך בעקומען אַ שטעלע אין 'פֶּאָרווערטס', אפילו דערווייל נישט זעהר קיין רייכע, אבער בעסער פֿון גארנישט" (שפירא לברנר, 17.2.1907, גנזים, א-20/18861).

<sup>21</sup> חשוב לציין כי בקריאה של הביוגרפיה של שפירא שמשרטטת גארט, לצד המכתבים שכתב שפירא עצמו, נחשפים חוסר דיוקים בנוגע לחייו של שפירא. כך למשל היא מתארת כי אימו חייתה עימו בניו-יורק (Garrette, 2007, 14), בעוד שמהמכתבים עולה בבירור כי אימו אומנם הגיעה איתו לארצות הברית אך חייתה בפילדלפיה.

<sup>22</sup> שפירא לברנר, 14.10.1909, גנזים, א-20/18863.

<sup>23</sup> אני מאמינה כי דבר זה השפיע גם על התקבלותו של שפירא, שלא נכתבו עליו מחקרים משמעותיים עד היום. נוסף על כך, בספרי מחקר חשובים על ספרות יידיש שמו של שפירא נעדר באופן תדיר: כך לדוגמה, בסדרת ספריו החשובים של דב סדן – **אבני מפתן**, שבהם מאוגדים מאמרים ומסות על סופרים, מחזאים ומשוררים שפעלו בשפת היידיש לא מוזכר ל. שפירא.

<sup>24</sup> "און בכלל בין איך אַ קנאַפער שרייבער" (שפירא לברנר, 17.2.1907, גנזים, א-20/18861).

התייחס לכך ששפירא כותב מעט כבר בשנת 1910, כאשר טען כי: "ער שרייבט וועניג, ווייל ער איז נישט קיין ברייטער טייך, וואָס פליסט פריי און אָפען, נאָר אַ טיפער, פערבאָרגענער אונטערערדישער קוואַל, וואָס פאַמעלעך און מיט מיה מוז ער זיך דורכשלאָגן אַ וועג צום ליכט" [הוא כותב מעט, מכיוון שהוא אינו נהר רחב, שזורם בחופשיות ובפתיחות, אלא הוא באר חבויה, מוסתרת ותת קרקעית, אשר לאיטה מוכרחה להבקיע דרך אל האור" (תרגום שלי)] (ניגער, 1912, 122). לפי ניגער (שעוסק במאמרו רק בסיפוריו המוקדמים של שפירא, שעסקו בפוגרומים ביהודים במזרח אירופה), שפירא מדומה לנביעה עמוקה, אשר היצירה מבקיעה את דרכה בה טיפין טיפין.

לאחר ביסוס הקשר האינטימי בין השניים ניתן לשאול מהו הקשר הפואטי, שכפי שטענתי אינו ניתן להגדרה במונחים של השפעה והמשכיות, אלא עלינו לדון בו במונחים של מגעיות. כאשר דנים ביחסי השפעה בין סופרים, מחקר הספרות נוטה לנסח ולהסביר את התפתחות הספרות באופן המשכי ולינארי. קשרים בין סופרים מוגדרים תדיר באמצעות מונחים המנכיחים את ההמשכיות כגון אינטרטקסטואליות, מסורת כתיבה, הזרה וחרדת השפעה או השפעות ישירות חודרניות נוספות. בניגוד לתפיסה המחקרית המקובלת, בוחן מירון בספרו **From Continuity to Contiguity** אפשרות ליחסים חדשים בשדה הספרות היהודית, בין יוצרים שלא נבחן הקשר ביניהם עד כה (Miron, 2010). מירון טוען כי עלינו לקרוא את הטקסטים לא כנובעים זה מזה, או כממשיכי דרכם זה של זה, אלא לקרוא אותם בקשר וביחסים של מגעיות (שם, 156). מגעיות (Contiguity) פירושה מצב גבולי או לימינלי של הימצאות במגע עם משהו אחר; השקה, או סמיכות (Tangentiality), משמעה קשר של זיקה שבו שני טקסטים משיקים זה לזה, נוגעים קלות אך אינם חודרים זה לתחומו של זה. לטענת מירון, ניתן בעזרת מונחים אלה ליצור הקשרים חדשים בין טקסטים וסופרים, ולהצביע על יחסים חודרניים פחות מהמקובל, כלומר לחפש נקודות השקה שאינן נכללות ברשת הקשרים הקונבנציונלית המבוססת על המשכיות (שם, 155–156).

מירון תיאר זאת כבר בספרו **הרפיה לצורך נגיעה**, שם טען כי "עלינו לפתח מושגים שיאפשרו לנו לתאר מגעים מרחפים או נזילים יותר: מגעים שאין בהם אף פעם משום כלילה של דבר אחד בדבר אחר, או משום הכפפת דבר אחד לאחר" (מירון, 2005, 165). לטענתו, על מנת לעשות זאת עלינו לחדול מלהתבונן על יוצרים דרך מודלים אדיפליים, אלא להתבונן למשל במודל של אָהאיות (בכוונה של היחסים שבין אחים), שאומנם כולל בתוכו גם ממד של תחרות, אך בו בזמן מאפשר תמיכה הדדית. מעבר לכך, בניית הזהות של הסובייקט מושפעת מן הקשר שבין האחים באופן שלא ניתן לצפות מראש ואינו פרדיגמטי (שם, 166).

אחת הדוגמאות המעניינות של מירון היא יחסי ההשקה המתקיימים לטענתו בין יצירותיו של קפקא ליצירתו של שלום עליכם. המקרה שבו אני עוסקת אינה דוגמה קיצונית כדוגמה זו – ברנר ושפירא הם בני אותו הדור הספרותי, ובצעירותם חלקו את אותו מרחב גיאוגרפי. עם זאת, חשוב לציין כי בחירותיהם הלשוניות גרמו לכך שנחקרו עד כה בנפרד. כמו כן גישתם הפואטית אינה זהה, והטון של כתיבתם שונה וייתכן כי על כן לא נידון הקשר בין יצירתם עד כה. בהמשך לרעיונותיו של מירון, אני טוענת כי תמות וטרופוסים שונים חוזרים ועולים ביצירתם בשל "המצב היהודי" שבו הם חיים ויוצרים. לטענתי, הקשר החברי ביניהם מייצר אופי אינטימי של מגעיות – ליטרלי ממש (הקרבה הפיזית והנפשית בין השניים) – ועם זאת לא מאופיין בהשפעה והכפפת האחד לאחר, כי כאמור הם מציגים מודל של "אחים" ספרותיים ולא המודל הקלאסי, ההמשכי, של "אב-בן". היינו, המודל ההמשכי מייצר היררכיה של משפיע ומושפע, ראשוני ומגיב, וחוטא ליצירתם של השניים. לעומת זאת, רעיון המגעיות מנכיח את הקשר הסמוי בין השניים, שבא לידי ביטוי בתמות משותפות ובטרופוסים השבים ועולים ביצירתם.

העיון במכתבים מנכיח את הקרבה בין השניים, אך לטענתי המגע האינטימי בין השניים לא יצר קשר שניתן לאפיין כהשפעה פואטית ישירה זה על זה. עם זאת, ישנם קווי דמיון ביצירתם – ובעיקר, כאשר מתבוננים בגיבורים הגברים הניצבים במרכז יצירתם, בולטים תחושת אי השייכות של הגיבור אל מול החברה ואפיונים נוספים ששויכו לדמות התלוש. אם כן, טרופוס התלוש מזמן לנו אפשרות לבחון את הקשר המגעי שבין שני הסופרים. חרף ההבדלים בין הפואטיקה של השניים, הימצאותו של דמות התלוש ביצירות מהווה בסיס להשקה המתקיימת ביצירתם. אני טוענת כי התלוש אינו נחלתה של הספרות העברית בלבד, אלא מתקיים בספרות שונות של תלישות יהודית – גם בספרות הנכתבת בשפות שאינן עברית.

### **מהתלוש העברי לתלוש היהודי**

דמות ה"תלוש" הפכה לטרופוס בולט בספרות העברית: הגבר השבור, הנודד, המתחבט, המשוטט לבדו בעיר, מהרהר על סביבותיו ועל חייו. דמות זו הופיעה בשדה הספרות היהודית בתקופת מפנה המאות, ווריאציות של דמות זו מופיעות גם ביצירות עכשוויות,<sup>25</sup> וזכות למקום מרכזי בשיח של שדה מחקר הספרות העברית במהלך המאה העשרים ועד לימינו אנו.<sup>26</sup> החוקרים שעסקו בדמות זו כינו אותה "התלוש העברי", וייחסו אותה לספרות

<sup>25</sup> ראו למשל: הדי שייט, לפניך דרכיים: מתלישות בגולה לתלישות ילידית בספרות העברית במאה העשרים (שייט, 2015).

<sup>26</sup> ראו: מבוא לסיפורת עברית (הלקין, תשט"ו), תלישות והתחדשות (גוברין, 1985), בודדים במועדם (מירון, 1987), מגורשים משולחן אביהם (מינץ, 1989), הסיפור העברי בראשית המאה העשרים (הולצמן, 1993).

הנכתבת בעברית בלבד. סופרים יהודים שכתבו בשפות אחרות – יידיש, אנגלית או רוסית – לא זכו להתייחסות במסגרת חקר ספרות התלויים. בהתאם לכך, ההתייחסות הקיימת לסופרים היידיים שכתבו בארצות הברית, היא כאל כתיבת מהגרים וכאל כתיבה המאופיינת בגיבורים המצויים במצב של ניכור.<sup>27</sup> במחקרי אני טוענת כי עלינו להפנות את המבט אל התלוש כטרופוס השייך לספרות היהודית, ולהבינו כדמות רבת רבדים המשתנה בין השפות והמרחבים שבהם היא מתקיימת.

ייתכן כי עד היום ייחדו החוקרים את דמות התלוש לספרות העברית משיקולים פוליטיים ואידיאולוגיים בעיקרם, היינו במטרה ליצור הבחנה וחיץ בין הספרות הנכתבת בעברית לזו הנכתבת ביידיש. כמו כן, ניתן לשער כי הפרדה זו נבעה גם מהיחס המזלזל והעיון שלו זכתה היידיש החל ממפנה המאות, ובעיקר לאחר הקמת היישוב העברי בפלשתינה; יחס אשר הגיע לשיאו בשנותיה הראשונות של המדינה. כפי שחנה קרונפלד טענה במאמרה "The Joint Literary Historiography of Hebrew and Yiddish", הניסיון לנתק בין הספרות העברית לספרות יידיש הוא תולדה של מהלך היסטוריוגרפי אידיאולוגי השואף לייצר קו לינארי בין ספרות התחייה לספרות הפלמ"ח, מבלי להתחשב בקשר ההדוק שהתקיים בין השפות והספרויות, ובעובדה כי מירב היוצרים העבריים היו רב-לשוניים באותה התקופה (Kronfeld, 2016, 19-20).

בחלק זה אדון תחילה בדמות התלוש ומאפייניו, ובהצדקה לקריאה של דמות התלוש היהודי ולא כתלוש העברי כפי שנקרא עד היום. בהמשך לכך אציע קריאה השוואתית בין יצירותיו של שפירא "הכיסא" ("הכיסא") ו"ניו-יורקיש", ליצירותיו של ברנר **מסביב לנקודה ומכאן ומכאן**. אבקש לדון בהבדלים שבין דמויות התלוש הקלאסיות שהעמיד ברדיצ'בסקי לבין דמויות התלויים המופיעות אצל ברנר ושפירא; ואטען כי מרכז הכובד של הדרמה הסיפורית עובר מתלישות שמקורה ביחס אל המסורת היהודית, אל תלישות שעיקרה אידיאולוגית-פוליטית. בחינת היצירות תאפשר להנכיח את הדמיון בין התלויים של ברנר ושפירא, ובו בזמן

---

<sup>27</sup> כפי שבא לידי ביטוי במאמרו של אייזק רוזנפלד "The Situation of the Jewish Writer" שפורסם בשנת 1944, ובו הוא בוחן את ההוויה של הכותב היהודי בארצות הברית בתקופתו (Rosenfeld, 1988 [1944], 121-123). טענתו המרכזית היא כי הניכור הוא המומחיות של הסופר היהודי (שם, 123). הוא מסביר כי הגורם לכך זה המצב החברתי של הסופר היהודי באמריקה בתקופתו: מדובר לרוב בילדי מהגרים, שלא נטמעו לחלוטין בחברה המקומית – הם מחוברים לתרבות אחרת, תרבות נוספת, כך שהם חלק מהחברה אך חיצוניים לה (שם, 121). מתוך כך, הם בוחנים בעין ביקורתית את החברה שבה הם חיים, ומסוגלים לאתר דברים שעבור אדם שנטמע לחלוטין בחברה, או אדם המשתייך להגמוניה, לא מסוגל לראות. הסופר היהודי נמצא במצב של חשש מפני שבכל רגע הוא עלול להידרש להגן לא על אמנותו, כי אם על יהדותו (שם). לדידו של רוזנפלד, הסופר היהודי משתייך לקבוצה עולמית חסרת-ביטחון (היהודים), ולכן מכיר ומושפע מתמות של חוסר ביטחון המופיעות בספרות המודרנית המערבית (שם, 123). כל הדברים הללו הופכים את הסופר היהודי באמריקה למומחה לניכור, ולטענת רוזנפלד: "Alienation puts him in touch with his own past tradition, the history of Diaspora" (שם, 123). במילים אחרות, הניכור שהוא תוצאה של מצבו החברתי, מייצר קשר של השקה בין הסופר היהודי באמריקה להיסטוריה של הגלות. ולטענתי, בתוך ההיסטוריה הזו הסופר היהודי עומד בקשר של סמיכות לכתיבה המזרח-אירופית, ולדמויות שאפיינו אותה, ובעיקר לדמות התלוש.

לבחון כיצד טרופוס התלוש משתנה ומקבל גוון אחר בשהותו בארצות הברית, לעומת השהות בפלשתינה או במזרח אירופה.

בהמשך לקביעתי כי טרופוס התלוש מתקיים בספרות היהודית בכללה, ראוי להפנות את תשומת הלב לכך שנדמה כי המבקרים והסופרים של התקופה הניחו כי זה אכן המצב. כך למשל ברשימת ביקורת מאת ידידיה מרגלית על הסיפור הקצר "הצלב" מאת שפירא, שפורסמה בעיתון היידי **דער ארבייטער**. לדברי מרגלית, הטבע ביצירה "הצלב": "מאפשר לו [לשפירא] להתרחק מגיבורו הטיפוסי 'התלוש' חסר העצמה" (מרגלית אצל נוברשטרן, 2015, 276). במילים אחרות, על פי מרגלית, דמויותיו הטיפוסיות של שפירא הן "תלושות", והסיפור "הצלב" מציג סטייה מדמות זו. היה אפוא נהיר למבקרים ולחוקרים בשיח בניו-יורק באותה התקופה, שהתלוש נמצא ביניהם, היגר איתם ממזרח אירופה, ומתקיים במרחב האמריקאי. ביסוס להסכמה של שפירא עם עמדתו של ידידיה מרגלית נמצא, לעניות דעתי, במכתב משנת 1907 שכתב שפירא לברנר. במכתב זה נגלה כי ידידיה מרגלית, סופר, מבקר ספרות ומחזאי צעיר, ושפירא היו ביחסי חברות: שפירא פונה לברנר בבקשה שיעזור למרגלית בפרסום כתב היד שמרגלית שלח אליו. בהינתן כי בין השניים שררה ידידות, לא מן הנמנע להניח כי שפירא הכיר בקביעתו של מרגלית כי דמויותיו "תלושות", והסכים איתה.

אבקש להצביע על כך שתופעה זו חורגת ממקרה הבוחן שבו אני עוסקת במחקרי, וכי התפיסה שהתלוש הוא טרופוס המתקיים במרחב היהודי ולא במרחב של הספרות העברית בלבד, באה לידי ביטוי במקרים רבים נוספים. מקרה בולט במיוחד הוא הסופר הרב לשוני איסר מוסלביץ', שנודע יותר בשם העת הספרותי שלו א. תלוש. מוסלביץ', או א. תלוש, נולד ברוסיה בשנת 1886 ונדד בין מזרח אירופה, פלשתינה (שם פגש בברנר) וארה"ב. א. תלוש כתב ביידיש, עברית ורוסית – וכפי שניתן לראות משם העט שבחר הזדהה עם טרופוס התלוש, וזיהה את דמויות ככאלו, אף על פי שלא כתב בעברית בלבד.<sup>28</sup>

כאמור, תפיסה זו של התלוש כטרופוס של הספרות היהודית כמעט ואינה נוכחת במחקר היום,<sup>29</sup> יוצאים מן הכלל שהתייחסו אל התלוש בהקשר של ספרות יהודית הם אליסון שכטר (Schachter), שבספרה

---

<sup>28</sup> לקריאה נוספת על מוסלביץ' ראו: יוחנן, ארנון, "תלוש, נווד מגדות הוולגה שיישר חולות בתל אביב": על איסר מוסלביץ'. גם על יוסף קלוזנר, יהושע ברזילי, י.ח. ברנר, יוסף אהרונוביץ, ז. שניאור" (ארנון, 1986, 8-9).

<sup>29</sup> דוגמה לכך ניתן לראות בכך שלכל אורך ספרו **כאן גר העם היהודי** מתייחס נוברשטרן לדמות התלוש כאל "התלוש העברי" (נוברשטרן, 2015). עם זאת, במאמר מוקדם של נוברשטרן "צמיחתן של ספרות ותרבות יידיש המודרניות", הוא טוען כי "הספרות העברית בת התקופה העמידה במרכזה את דמות ה'תלוש', האינטליגנט שניתק מעולמה של היהדות המסורתית ומתלבט באשר לדרכו ושיכו למסגרות חברתיות או תרבותיות מוגדרות. נוכחותו של ה'תלוש' ניכרת גם בספרות יידיש, אך היא מורגשת בה פחות" (נוברשטרן, 2012, 362). כלומר, לטענת נוברשטרן, נוכחות התלוש הורגשה גם בספרות היידיש, אך בעוצמה פחותה מאשר בספרות העברית.

## Diasporic Modernisms: Hebrew and Yiddish Literature in the Twentieth Century

התלוש היה דמות טיפוסית לספרות יהודית, הן בעברית והן בידיש (Schachter, 2012, 80); ודוד רוסקיס, שבספרו **אל מול פני הרעה** מתייחס באופן ספציפי לגיבור הסיפור הקצר "הצלב" של שפירא כדמות של תלוש שהופכת ל"בעל-גוף" (רוסקיס, 1993, 152–154).<sup>30</sup> כמו כן, גרשון שקד התייחס לסופרים שהעמידו במרכז יצירתם את דמות התלוש גם בספרות היידיש, דוגמת הסיפור "פליגלמן" מאת ה.ד. נומברג, אך שקד מציג אותם כסופרים דו-לשוניים וכותב בעיקר על יצירתם בעברית (שקד, 1977, 425–438). עם זאת, שקד מכיר בכך ש"חיי הרוח וצורות ההבעה של בני הדור, בין אם כתבו עברית, בין אם כתבו יידיש, ובין אם התבטאו בשתי הלשונויות כאחת, מבוססים על מצע משותף" (שם, 438), וצורות ההבעה כללו את אותו טרופוס של דמות התלוש.

נוסף על ההתייחסויות המפורשות והקצרות הללו, נורית גוברין הצביעה על האפשרות לחקור את התלישות שנכתבת בשפות שאינן עברית. אומנם גוברין התייחסה בכתיבתה רק לתלוש העברי, אך בו בזמן טענה בספרה **תלישות והתחדשות: הסיפורת העברית בראשית המאה ה-20 בגולה ובארץ-ישראל** כי ראוי לבחון (במסגרת דיון נפרד) את גלגוליה של דמות התלוש בספרות הנכתבת באנגלית בידי יהודים בארצות הברית דוגמת סול בלו, פיליפ רות ואחרים, והכירה בכך כי מאפייני התלוש העברי מצויים בדמויות אלו בצורה מובהקת (גוברין, 1985, 22–23). גוברין אינה מתייחסת לכך שלמעלה משבעים שנים כתבו הסופרים היהודים בארצות הברית בעיקר בידיש. לטענתי, עלינו להתבונן לא רק בסופרים הכותבים אנגלית משנות הארבעים של המאה העשרים, דוגמת הסופרים שהזכירה גוברין,<sup>31</sup> אלא להרחיב את המבט לסופרי "מפנה המאות" הכותבים בידיש במזרח אירופה ובארצות הברית.

דמות התלוש התגבשה ונפוצה בספרות היהודית עם תחילת המאה העשרים, אך מקור ספרות התלושים טמון בתנועת ההשכלה ומבוסס במידה זו או אחרת על דמויות התלושים שהופיעו באוטוביוגרפיות המשכיליות

---

<sup>30</sup> "בעל-הגוף", לפי הגדרתו של רוסקיס, הוא בריון, מעין יהודי חדש הפועל בכוח הזרוע ומתוך דחפים, ולא מתוך חשיבה עמוקה, אך בו בזמן נותר נאמן לחברה (שם, 147). התלוש ובעל-הגוף בהגדרה הז'אנרית מנוגדים זה לזה, ממש הפכים: "התלוש" ייצג את מוחו הערוך לקרב של היהודי המודרני, שלא היה לו מנוס לא לאמונה ולא לציבור. בקצה האחר עמדו ה'בעל גופים' – חסרי דעת ושריריים – שבלי שהי ופיה מסוגלים היו ליטול מוט ברזל ולהלום בו או – נקבה ראשונה שתזדמן להם" (שם, 151), אך לפי טענתו של רוסקיס דמויותיו של שפירא בתגובה לאלימות הקשה של הפוגרום נהפכות לבעלי גוף. לטענתי, מני גיבור "ניו-יורקיש" מציג גם הוא שילוב בין "בעל הגוף" לבין "התלוש". מצד אחד הוא מנותק חברתית, והרהוריו מציגים את לבטיו והתחבטויותיו של "מוחו של היהודי המודרני", אך בו בזמן הוא פועל מתוך דחפים מיניים אותם הוא לא מהסס לממש, ואוחז בעמדת הכוח מול ג'ני לאורך רוב הסיפור. יחסו אל הנשים, ואל המין, מבדיל אותו משאר התלושים בהם אני עוסקת בפרק זה – מגייק ברזע שנמנע לחלוטין מנשים, או מגיבורי הכנועים של ברנר, שמעמידים את עצמם כנחותים אל מול הנשים. על היחס לנשים והמיניות ביצירות אפרט בפרק האחרון.

<sup>31</sup> מעניין להבחין כי גוברין מזכירה ברשימתה את הסופר זוכה פרס הנובל סול בלו, אך לא את הסופר הידוע (כותב היידיש) יצחק שבס זינגר. ייתכן כי גוברין מזכירה את בלו בשל כותרת ספרו הראשון "Dangling Man" שנדמה כמשתיך לספרות התלושים.

המוקדמות, ובעיקר **חטאת נְעוּרִים** מאת משה לייב לילינבלום, שכפי שציין מרקוס מוזלי (Moseley) השפיעה עמוקות על סופרי התקופה, דוגמת ברדיצ'בסקי ופיארברג (Moseley, 2006, 373). סופרי תקופת מפנה המאה, שהציבו במרכז יצירתם את דמות התלוש, ובין הבולטים שבהם ברדיצ'בסקי וי. ד. ברקוביץ,<sup>32</sup> התכתבו עם גיבורי הביוגרפיות המשכיליות, והעמיקו את עיצוב הדמות הבדיונית של התלוש על בסיס דמות זו. עם פרסום היצירות הספרותיות הראשונות שעסקו בגיבור התלוש, הופיעו גם כתבי ביקורת ופולמוס על דמות זו, שיחדו וביססו את דמות הצעיר התלוש כטרופוס נפרד בספרות התקופה. בין הראשונים שעסקו בחקר דמות התלוש היו הסופרים עצמם, וכמו כן עיתונאים, מבקרים ומוציאים לאור (שייט, 2015, 26–27).

ברדיצ'בסקי עצמו התייחס לטרופוס התלוש בהקשר של יחסי הבנים והאבות, במאמרו "שירה עברית" העוסק בשירה המייצגת את "הקרע שבלב": "הוא בעצמו [כלומר הצעיר התלוש] הנהו עוד חוליה אחת בשלשלת, שהוא אומר לקרעה... שירה זו היא שירת הקרע שבלב: הלב קרוע ומורתח, כוחות שונים מושכים אותו לכאן ולכאן, והמשורר עומד על פרשת דרכים" (ברדיצ'בסקי, 2008, 202). הקרע לדבריו נוצר מתוך התהום הפעורה בין עולם המסורת לעולם החיצוני, המערבי. במאמרו של י. ח. ברנר "רשמי ספרות" מעניק ברנר שם נוסף לטרופוס זה – "ספרות ההתרשמות של הבודד העברי", ודן ביוצרים שהעמידו את חווית התלישות במרכז – דוגמת ברדיצ'בסקי, ביאליק (שמשירו "צנח לו זלזל", הוא מצטט במהלך המאמר), שופמן וגנסין (ברנר, 1981, 741–757). ברנר עוסק באופן ההתרשמות של סופרים אלה, ומאפיין את הפואטיקה של אותם הסופרים הבודדים כאימפרסיוניסטית "כי כך דינה של שירת היחיד – להיות מרשרשת בקלות, מרפרפת, אימפרסיוניסטית" (שם, 745). מצבם ההתרשמותי נובע מבידודותו של הסופר שלדבריו נובע מן הפער בין היחיד לחברה: "כערער בערבה עומד הסופר העברי, בלי שפע מן החוץ, בלי מקור ליניקה, קרוע מעל העם, או, מה שיותר נכון ואמתי: אין לו עם. [...] ולמרות זאת, בהכרח, הוא – הנהו יהודי בכל רמ"ח אבריו, ושערי הרחובות האחרים ננעלו לפניו ולפיכך הבידודות שלו קשה עד לבלתי נשוא" (שם, 744). הבידודות של היחיד העומד מול השער הנעול, מול החברה שממנה הוא נקרע, קשה מנשוא ונדמית כמנוע היצירתי של הסופר המעמיד במרכז יצירתו את טרופוס התלוש. במהלך המאה העשרים שאפו מחקרים רבים לנסח מאפיינים וקוויי אופי ברורים לדמות התלוש. שמעון הלקין היה אחד הראשונים לשרטט את הקווים לדמותו בפירוט רב. לדידו, ישנם שלושה סוגים מרכזיים של תלושים, או כמה אופני הבעה שונים למוטיב התלוש בסיפורים, וכי רוב התלושים המופיעים ביצירות ספרותיות, מהווים תמהיל של שלוש הקטגוריות ואינם משויכים לקטגוריה אחת בלבד (הלקין, תשט"ו, 344). הסוג הראשון שעליו מצביע הלקין, הוא תלוש העקור מבחינה מעמדית-חברתית: דמותו שופכת אור על מצב העניינים בחברה

<sup>32</sup> המילה "תלוש" אף הופיעה ככותרת ליצירה של י. ד. ברקוביץ בשנת 1904.



היהודית, ועיקר המתח המיוצג ביצירה הוא בין היחיד לחברה. לרוב יתואר תלוש זה כבן למעמדות הנמוכים הנעשה לבעל מקצוע מכובד (רופא או עורך דין), ובוחר לשוב אל עירו או עיירתו כדי להיטיב עם התושבים. מעבר לפן הכלכלי, דמות זו מייצגת את המעבר בין הווי ה"חדר" וחיי המסורת שבהם חונך הגיבור, לבין החברה המתקנת שבה הוא שואף לחיות (שם). התלוש השני הוא זה השרוי "בין התחומים", על פי ציטוטו של ברדיצ'בסקי (ובהתאם לכך, זוהי דמות התלוש שאותה מעמיד ברדיצ'בסקי ברוב יצירתו). לפי דבריו של הלקין, בגיבור זה "מתבלט הקרע הרוחני התרבותי העמוק" מפני שאינו מצליח להיטמע בחברה החדשה, הלא-יהודית, של העיר הגדולה שבה הוא בוחר לגור (דוגמת אודסה או עיר אוניברסיטאית בגרמניה), והוא נותר כלוא בין העולמות, בין עולם המסורת לבין עולם התוכן המערבי.<sup>33</sup> הדגש ביצירות אלו הוא על המאבקים הנפשיים שחווה הגיבור. לעיתים גיבור זה אינו בן מעמד נמוך, אלא בן רב או סוחר, אבל במעבר אל העיר הוא סובל לראשונה מרעב ומחיי דלות (שם, 345). התלוש השלישי הוא גבר כה מבודד ומכונס בעצמו שהזמן ביצירה כמו קופא. ביצירות אלו מתואר אדם שמסתגר פנימה, וחי את העבר ואת ההווה (וגם ניסיון להציץ לעתיד) כאילו הזמן עצר מלכת. הזיותיו והמציאות שבה חי, מתערבבים זה בזה. עבור תלוש זה, היחסים עם הסביבה מוגבלים, והאחרים הופכים למעין דמויות בהצגה, כאשר עיקר הדרמה הסיפורית מתחוללת בנפש הגיבור (שם, 345–346).

במבוא לספרו **הסיפור העברי בראשית המאה העשרים** מנה אבנר הולצמן קווים משותפים נוספים לסיפורי התלוש בתקופת מפנה המאות: פער הדורות בין הצעירים להוריהם, המתקשר גם לפער האמוני, כאשר הצעירים מייצגים את המשכילים וההורים את האדוקים. הצעיר התלוש מוצא עצמו בתווך שבין המודרני למסורתי, כאשר הוא פונה אל ההשכלה ועוזב את עיירת ילדותו ואת המסורת, אך אינו מצליח להשתלב בעולם האחר. על כן, דמות התלוש שרויה במציאות עירונית מנוכרת, לעיתים קרובות נודדת בין ערים שונות, וחווה בדידות קשה. תמה נוספת, שאותה מזהה הולצמן, היא ההתאהבות אסורה, או ההתפתות ליצר אסור המוביל למפלת הגיבור, כאשר האהובה היא לעתים זרה, כלומר בת עם אחר. כמו כן, לטענת הולצמן, מפלת הגיבור מכילה גם את סוגיית ההתאבדות ששבה ומופיעה ביצירות השונות באופן בולט או מרומז (הולצמן, 1993, 15–20).

נורית גוברין שאפה גם כן לאפיין את דמות התלוש בספרה **תלישות והתחדשות** (גוברין, 1985). גוברין מתבססת בין היתר על עמדותיו של הלקין, ומדגישה כי מאפיינים שונים של התלוש חוזרים ביצירות באופנים אחרים ומשתלבים זה בזה. לדידה, מדובר בגיבור שקשריו עם משפחתו נותקו, כלומר הקשר בינו לבין בית-אבא

<sup>33</sup> דוגמה לקרע הרוחני חברתי מייצג הלקין בעזרת תיאור הגיבור ההולך לאופרה ושומע בראשו את ניגוני התפילה, ו"הוא כולו רטט ורעדה" (שם, 345).

נותק: פיזית ובו בזמן רוחנית. הצעיר שואף לרכוש ידע כללי (או כפי שגוברין מנסחת זאת, את "תורות אירופה"), אך חווה אכזבה מעולם זה גם כן, ועל כן נשאר באמצע, לא פה-לא שם. התלוש חווה אכזבה רוחנית, חוסר בטחון כלכלי ובדידות חברתית. גוברין מוסיפה כי דמותו של התלוש משלבת תחושת עליונות ונחיתות בו זמנית, והוא מגלה אוזלת יד ביצירת קשר אנושי, בעיקר עם נשים, וכישלון בשינוי מצבו, דבר המוביל לתחושת חוסר מוצא (שם, 22). מעבר לכך, בסיפורים אלו מתוארת חוויה אישית מנקודת מבט סובייקטיבית העוסקת בנפש הגיבור. לטענתה של גוברין, זוהי ספרות שיש בה מידה של דמיון בין הגיבור הספרותי לסופר, כפי שזו עולה מן הביוגרפיה שלו, ודמיון בין הלך הרוח של הגיבור לאופן בו התנסח הסופר בכתביתו החוץ ספרותית (שם, 20).<sup>34</sup>

כאמור, אפיון מרכזי של התלוש הוא תחושת חוסר השייכות ותחושת הזרות בחברה שבה הוא חי. ואכן, את כל הדמויות הנידונות במסגרת מחקר זה, מעסיקות שאלות בנוגע לשייכותן למקום, שייכותן לחברה, והמצב הפיזי והנפשי שלהן – בדידותן וניתוקן החברתי. ניתן לזהות בנקל את הדמיון בין חוויית הזרות המתוארת בסיפורים הנבחרים: גיבורי הסיפורים "הכיסא" ו"ניו-יורקיש" לשפירא (גייק ברזע ומני, בהתאמה), בדומה לגיבורי **מכאן ומכאן ומסביב לנקודה** לברנר (אובד-עצות ואברמזון), הם גברים בודדים, נודדים, מרוחקים וזרים לחברה שבה הם חיים – דמויות שאני מאפיינת כתלושים.

עם זאת, ישנם הבדלים בין ייצוגי התלושים ביצירות – אומנם כולם גברים רווקים, משכילים ברמות שונות, ולא שומרי דת ומסורת; אך היחס אל המסורת היהודית ומשמעותה משתנות בין האחד לשני בהתאם למצבם הסוציולוגי: שתי דמויותיו של שפירא הן דמויות מהגרים יהודים בניו-יורק, אחד מגיבוריו של ברנר הוא מהגר שהגיע זה מכבר אל פלשתינה (אובד-עצות), והאחר הוא יהודי שחי במזרח אירופה (אברמזון). חשוב לציין כי שלוש הדמויות המהגרות נולדו במזרח אירופה, כך שמוצאם של ארבע הדמויות זהה, אך הסיטואציה החברתית שבה הן חיות ופועלות שונה ומשפיעה גם היא על חווייתן בעולם ועל עיצוב הסובייקטיביות שלהן.

\*\*\*

ארבע היצירות הנידונות: "ניו-יורקיש" ו"הכיסא" לשפירא, **ומכאן ומכאן ומסביב לנקודה** לברנר, נכתבו בז'אנר שונה – בעוד שני הטקסטים של שפירא שייכים לסוגת הסיפור הקצר, יצירותיו של ברנר מסווגות כרומן. עם זאת, אמירה זו אינה מוחלטת, מפני שאחד מהסיפורים הקצרים שבהם אני עוסקת – "הכיסא" – מהווה לדברי מחברו פרק מתוך רומן ולא סיפור קצר, כפי שניתן לראות במעין דבר העורך שכתב שפירא לכבוד הגיליון הראשון של כתב העת "סטודיא". בחיבור זה הוא מצהיר כי: "הכיסא" איז אַ קאַפיטל פון אַ ראָמאַן, צוגעריכט

<sup>34</sup> דוגמה מופתית לכך היא ברנר, שחוקרים רבים טענו כי טמן רמזים ביוגרפיים רבים בסיפוריו, וקראו את יצירותיו כביטוי פואטי של מאורעות חייו. ראו למשל: ברניקר בספרו **עז הסימטה הטבריינית** (ברניקר, 1990).

ספעציעל פאַר 'סטודיאָ'. [”הכיסא’ הוא פרק מרומן, שהוכן במיוחד עבור ’סטודיו” (תרגום שלי)] (שאַפּיראַ, 1934, 101).<sup>35</sup> חוסר יכולתו של שפירא לסיים את כתיבת הרומן מאפיין את תהליך יצירתו ואת הקריירה שלו כסופר. נוסף על כך, חשוב לציין כי על אודות ברנר ויצירתו נכתבו מחקרים רבים – אבנר הולצמן אף ניסה להסביר מדוע חוקרי ספרות עברית חוזרים שוב ושוב ליצירתו וביקש לשרטט את המגמות השונות בחקר ברנר במהלך השנים;<sup>36</sup> ולעומת זאת, על שפירא נכתבו מחקרים מועטים, ואף הם מנתחים את יצירתו המוקדמת בעיקר, ואת סיפורי הפוגרומים שיצר בתקופה זו.<sup>37</sup> עתה אציע תקצירים לארבע היצירות שבהן מתמקד מחקרי, ואפרט את מהלך הפרקים הבאים.

במרכז הסיפור ”הכיסא” עומדת דמותו של גייק ברזע, רווק המתגורר לבדו בחדר שורץ פשפשים בניו-יורק. הסיפור מתרחש בערב ובלילה של העשרים ושניים באוגוסט, 1927 – הלילה שבו מוצאים להורג במסצ'וסטס שני האנרכיסטים האיטלקיים, סאקו וונצטי, בהמשך לגזר-הדין שניתן בסיום משפטם הפומבי ומעורר המחלוקת.<sup>38</sup> באותו הערב מגיע גייק ברזע אל מקום המפגש החברתי הקבוע שלו, מסעדת פועלים הממוקמת ביוניון סקוור, שם הוא מעומת עם עמדות חברתיות ועמדות מפלגתיות-פוליטיות שונות (שעם חלקן נרמז שהוא הזדהה בעבר, אך אינו לוקח חלק עתה באף קבוצה). באותו מפגש מתעוררת תחושה של תסיסה וחוסר-נחת לקראת ההוצאה להורג, המגיעה לשיאה שמונה עשרה דקות לאחר השעה חצות – אז מוכרז מותם של השניים. בתום הערב, מופנה המבט אל מעשי יושבי מסעדת הפועלים באותו הלילה, לאחר שחזרו איש איש לביתו, וסיום הסיפור מתרחש בחדרו של גייק ברזע – שם מתואר כיצד הוא נרדם במיטתו מוכת הפשפשים, וחולם בשנתו חלום סימבולי שמעובדים בו אירועי היום. הסיפור מסתיים כאשר הוא מתעורר מחלומו בשל עקיצות הפשפשים, ומנסה לחסל אותם, ולבסוף זועק בזעם וחוסר אונים נגד הפשפשים ונגד העולם.

בסיפור ”ניו-יורקיש”, הגיבור שמכנה את עצמו מני, מתגורר לבדו בדירת שני-חדרים בברונקס, ניו-יורק. הוא פוגש במלצרית במסעדה הזולה (אוטומט) שבה הוא נוהג לאכול, מבלה עימה ערב בעיר ולאחר מכן מעביר עימה את הלילה בביתו. המלצרית, גיני (המכונה בפי מני דולורס), היא אישה צעירה ממוצא היספני,

---

<sup>35</sup> הרומן המדובר הוא: ”דער אַמעריקאַנער שד”, ששפירא אכן לא השלים את כתיבתו. בכרך בשם **כתבים** המאגד חלק מיצירתו של שפירא ואשר פורסם שנה לאחר מותו, כלול גם הרומן הלא-גמור. התוכנית של הרומן מוצגת גם כן, ובה מתואר כי החלק העשירי של הרומן יעסוק בדמותו של גייק ברזע. שפירא העניק לחלק זה את הכותרת הכללית ”דזשייק אַנטדעקט אַמעריקע” [”גייק מגלה את אמריקה” (תרגום שלי)], ואכן מופיע בו הפרק ”דער שטול”, ”הכיסא”, שעוסק בגייק (שפירא, 1949, 204, 291–307).

<sup>36</sup> ראו: אבנר הולצמן ”פואטיקה, אידיאולוגיה, ביוגרפיה, מיתוס: חקר ברנר, 1971–1996” (הולצמן, 2006, 145–160).

<sup>37</sup> בהינתן היקף הכתיבה הרחב על ברנר ויצירתו, והביקורת המועטה הקיימת על יצירתו של שפירא, הגבלתי את התייחסויותיי למחקרים על אודות ברנר רק לאלו העוסקים באופן ישיר בדמות התלוש ובסוגיות שבהן אני עוסקת במחקר זה.

<sup>38</sup> לקריאה נוספת על פרשת סאקו וונצטי ראו: ברוס ווטסון (Watson, 2007).

המתפרנסת מזנות נוסף לעבודת המלצרות. חרף נסיונותיה של האישה לייצר אינטימיות רגשית עם מני, וחרף רצונו הרגעי שתישאר, הוא מתעקש למוחרת הבוקר לשלם לה עבור הלילה. בסיום הסיפור, למרות רגע קט של היסוס, מני, העומד לבדו בדירתו בוחר שלא לרדוף אחרי גיני בניסיון להשיב אותה לחיקו.

הסיפור הניצב בבסיס **מכאן ומכאן**, מגולל את קורותיו של "אובד-עצות" – שם העט של יהודי משכיל, רווק בן עשרים ותשע, שהיגר לפלשתינה ממזרח אירופה. מבחינה סגנונית ברומן זה בולטים המאפיינים המודרניסטיים של כתיבתו של ברנר;<sup>39</sup> העלילה ברומן זה היא פרגמנטרית,<sup>40</sup> ומערבת את הזמנים באופן המקשה על חילוץ הפאבולה מהסוּז'יט.<sup>41</sup> הרומן מוצג כמחברותיו של אותו אובד-עצות, הנכתבות בעת שהגיבור מאושפז בבית חולים, פורטות אירועים מרכזיים בחייו, ביניהם נדודיו בעיירות מזרח אירופה וההגירה לפלשתינה. במחברות אלה מוצגים גם מכתביו של חברו דוד דיאספורין (וקורות חייו), צעיר יהודי פולני מהמעמד הגבוה, שאותו אובד-עצות פוגש בקרקוב. אובד-עצות אינו משתייך במובהק לאף קבוצה ביישוב העברי בפלשתינה, ולאורך הרומן מתחבט בנוגע לשאלות אידיאולוגיות והשתייכות חברתית-מפלגתית. היצירה מסתיימת עם שחרורו של אובד-עצות מבית החולים, אך מבלי שברור מה יעשה עתה, או לאן ימשיך מכאן. ניתן להסיק כי נדודיו של אובד-עצות לא הגיעו לסיומם עם תום היצירה, ושהוא (בדומה לדיאספורין ידידו) עוזב את פלשתינה, מתוך כך שבתחילת הרומן מובאת מעין התנצלות מבית המוציא לאור שמסביר כי אחד ממכריו מצא את המחברות בתיקו של "אחד הנודדים והכואבים בתפוצות הגולה", הוא אובד-עצות (ברנר, 1977, 1265).

לעומת כישלוננו של אובד-עצות להשתקע בפלשתינה, בתמונת הסיום הידועה של הרומן מוצגת תמונה שבה לפידות, דמות ציונית (ודודו של דיאספורין), הולך בשדה עם נכדו, עמרם, שנוהג כבן המקום. תמונה זו נתפסה כסמל להתחדשות ולהמשך הקיום היהודי בפלשתינה, ונתפסה כניסיון לסיים את היצירה בנימה של תקווה (ברינקר, 1990, 237–260).

הרומן **מסביב לנקודה** מספר על שיבתו של יעקב אברמזון אל העיר א', לאחר שפוטר ממשרת המורה הפרטי שבה החזיק בעיר אחרת. אברמזון הוא משכיל עברי, השוקד על כתיבת מאמר בנושא "היצירה העברית בראשית המאה העשרים", ופרסם עד כה מאמר אחד בעבר בכתב העת "התחיה". במהלך היצירה חווה אברמזון משבר אמוני, ומתחבט בנוגע למקומו בין הקבוצות השונות בעיר: הסוציאליסטים המהמפכנים המתנהלים

<sup>39</sup> על **מכאן ומכאן** כרומן מודרניסטי ראו: בועז ערפלי, **מהתחלה: קריאה חדשה ביצירות מרכזיות של יוסף חיים ברנר** (ערפלי, 2008, 393–398).

<sup>40</sup> על הפרגמנטריות המבנית של **מכאן ומכאן** עמד ברינקר בהרחבה בספרו **עד הסמטה הטבריינית** (ברינקר, 1990, 81–72).

<sup>41</sup> בועז ערפלי חילץ פאבולה אפשרית ושירטט את סדר האירועים הכרונולוגי ברומן **מכאן ומכאן** בספרו **מהתחלה: קריאה חדשה ביצירות מרכזיות של יוסף חיים ברנר** (ערפלי, 2008, 321–322).

בשפה הרוסית, ושביניהם נמנית מושא תשוקתו, חוה בלומין (יוה איסקובנה בשמה הרוסי); והציונים העבריים, שאיתם הזדהה בעבר. חברו, אוריאל דוידובסקי, המתגורר בעיר נ', מתלבט גם הוא בשאלות אידיאולוגיות, אך בוחר לא להשתייך לאף קבוצה. בסיום הרומן עוזב דוידובסקי את העיר, וכנראה מתאבד בעיר שאליה הוא מגיע. כאשר אברמזון שומע על צעיר שהתאבד בחדר מלון בעיר הסמוכה, הוא מניח כי מדובר בידידו. המחשבה על מותו של דוידובסקי, בליווי ההתחבטות הנפשית הקשה שליוותה אותו לאורך הרומן, מובילות לשבר נפשי עמוק והסתגרות בחדר במה שנראה כמו פרץ שיגעון.

במהלך עבודתי אתבונן בסוגיות שונות שמאפיינות ומעסיקות את התלוישים, גיבורי ארבע היצירות הנידונות. אבחן את דגם התלוש המופיע בכל יצירה, ובאפיונים שונים הייחודיים לתלוש זה, הן מבחינה חברתית והן מבחינה פסיכולוגית. דרך קריאה בכל אחת מהיצירות, ניתן לחלץ גם את קווי ההשקה בפואטיקת התלישות של שני היוצרים הנידונים. נוסף על כך, אבקש להנכיח גם את ההבדלים בין התלוישים ביצירות השונות הנובעים מההבדלים החברתיים והלשוניים שבהם הם פועלים. שאלת התלישות תלווה את העבודה כולה, ותזכה להתייחסות נוספת בכל אחד מפרקי העבודה. הפרק הראשון יעסוק במוקד הדרמה הנפשית של הגיבורים – לטענתי, מוקד השבר הנפשי של הגיבורים עובר מיחסם למסורת היהודית אל סוגיות אידיאולוגיות. סיפורי התלוישים המוקדמים, כגון גיבורי יצירתו של ברדיצ'בסקי, חוו סבל רב בשל הקרע שבין העולם המסורתי היהודי ה"ישן" לעולם המערבי החדש. לטענתי, עבור התלוישים שמופיעים ביצירתם של ברנר ושפירא השבר או הקרע מן המסורת היהודית היא עובדה נתונה ומוגמרת, והסבל הנוכחי, המתואר לאורך הסיפור, טמון בקרע האידיאולוגי-פוליטי של הגיבורים, ובחוסר יכולתם להשתרש בתוך אחת מהאידיאולוגיות הסובבות אותם.

הפרק השני יתמקד בתלישות במרחב ובתלישות בשפה. המרחב שבו נע ופועל התלוש, נשאר זר עבורו ואינו הופך לבית. התלוש אינו מצליח לשתול את עצמו במרחב המקיף אותו, וממשיך לחוש זר לסביבתו. מקום השפה ביצירות מייצג דואליות עמוקה סביב שאלת התלישות: התלישות מיוצגת בשפה – הגיבורים הם גברים בלי בית, ובמידה מסוימת גברים בלי שפה אחת. היצירות של ברנר ושפירא מנכיחות את השפות השונות שבהן הם פעלו ושסבבו אותם: יידיש, עברית, רוסית או אנגלית. הפניית המבט אל אופן השימוש בשפות אלה ביצירות, ובבחירות הלשוניות של השניים יכול להאיר אף הוא על הקשר המגעי והעמוק בין שני היוצרים, ולחדד את תלישות הגיבורים. התלוישים שולטים בשפות רבות, אך לעיתים נמנעים מלהתאים בין השפה שבה הם משתמשים לבין בני שיחם, כך שהשפה מנתקת אותם מהחברה הסובבת אותם (למשל כאשר גייק ב"הכיסא" מדבר ביידיש ויושבי השולחן דוברי האנגלית לא מבינים מילה מדבריו). בו בזמן, דווקא השפה מספקת עבורם

אפשרות לבית נפשי יציב, מכיוון שהם בוחרים שפה ודבקים בה, בניגוד למרחב הטריטוריאלי, הפיזי שבו הם אינם מצליחים לטעת שורש.

הפרק השלישי עוסק בתפיסת הגבריות של הגיבורים התלושים. אני מציעה קריאה ביצירות מתוך התעמקות באידיאל הגברי היהודי המשתנה בתקופת מפנה המאות, ומתוך התבוננות באופן שבו תופסים הגיבורים את גבריותם ביחס לאידיאל הגברי שאליו הם שואפים. אבחן כיצד המיניות של התלוש ביצירות אלה מתכתבת עם דגם התלוש הקלאסי, וכיצד היא חורגת ממנו. תמה מרכזית ביצירות המעמידות במרכזן את דמות התלוש מתחילת המאה העשרים, היא ההתאהבות האסורה באישה גויה שנידונה לכישלון, והמיניות מהווה ביצירות רבות זרז להתמוטטות הנפשית של הגיבור. ברנר ושפירא שניהם חורגים מדגם זה – ביצירותיו של ברנר כל משיכה מינית נידונה לכישלון מראש, וזאת בשל מצבו הנפשי המעורער של הגיבור, שמשפיע על האופן שבו הוא מבין את עצמו ואת מיניותו. ואילו ביצירתו של שפירא התשוקה המינית אומנם ממומשת לעתים, אך אין אפשרות לקשר אינטימי והדדי, בגלל מצבו המנוכר של הגיבור מעצמו ומסביבתו. נוסף על כך, ביצירות אלה הדמויות הנשיות נדחקות לשוליים ונותרות כאובייקט מיני בלבד, ואבקש גם להתבונן בדמות האישה ביצירה, במקומה בחברה ובתרומתה לעיצוב טרופוס התלוש המודרני.

**פרק ראשון – "ולא יתן לי את האפשרות להתמכר לשום דבר בלב תמים בכל היש שבי":**

**העברת מוקד הדרמה הנפשית מתלישות ביחס למסורת היהודית אל תלישות אידיאולוגית**

### **פוליטית**

"לבי חרד מאד כל הימים האלה, בשבתי ובקומי ובלכתי בדרך, לדעת מה שלומך" (ברנר, 1984, 31). משפט זה פותח את מכתבו של ברנר לחיה ברוידא, מי שבהמשך נישאה לו, ובו מעבד ברנר פסוק ידוע מתוך תפילת "שמע ישראל" על מנת לתאר את רגשותיו. ציטוט זה נדמה לי כחושף דבר מה מיחסם של היוצרים אל המסורת היהודית; ברנר ושפירא שניהם חיו אורח חיים חילוני, אך ביצירתם עולה היכרות האינטימית עם המסורת והדת היהודית. בפרק זה אעמוד על מאפייניהם המשותפים של הגיבורים התלושים ביצירות "הכיסא" ו"ניו-יורקיש" לשפירא וברומנים **מסביב לנקודה ומכאן ומכאן** לברנר, ובמאפיינים שמבחינים אותם מדגם התלוש הקלאסי. טענתי היא שהדמויות התלושות ביצירות אלה מעוצבות כגברים מבוגרים יותר מהגיבור התלוש שקדם להם, ומתוך כך מרכז הדרמה הפנימית שלהם אינו נטוע בעזיבת הדת, אלא בקרע הנפשי הנגרם מתלישות בין אידיאולוגיות ובין השתייכויות מפלגתיות שונות. ראשית אתיחס להבדלים בין דמויות התלושים של ברנר ושפירא לבין דמויות התלושים שקדמו לכתיבתם, ולאחר מכן אבחן את יחסם המורכב של התלושים אל המסורת היהודית, ואל היקרעותם בין אמונות אידיאולוגית-פוליטיות שונות.

בהמשך לסוגי התלישות שהלקין הצביע עליהן ואשר הוצגו במבוא, ניתן לקבוע כי הדמויות שבהן אני דנה בפרק זה הם תלושים בעיקר מן הסוג השני והשלישי. כזכור, לפי הלקין, התלוש השני הוא הגיבור המצוי בין התחומים, אשר חווה שבר רוחני ואינו מוצא מסגרת חברתית להשתייך אליה. סיווג זה בולט בסיפורים שבהם אני עוסקת, אך עם הסתייגות קלה – אומנם הגיבורים כלואים בין העולמות, אולם כפי שאבסס בהמשך, הגדרת העולמות שביניהם נקרעות הדמויות אינה ברורה כפי שהייתה בסיפורי התלוש המוקדמים ואינה מסתכמת במעבר בין החברה הדתית לחברה המשכילית-חילונית. נוסף על כך, גיבורים אלו מתאימים להגדרה של הסוג השלישי של התלושים באופן שבו הם מכונסים בעצמם ומבודדים מהמציאות. עולמם הפנימי, חלומותיהם והזיותיהם משולבים במציאות ללא הפרד, ובכך עיקר הדרמה הסיפורית מתרחשת בנפש הגיבור. הסיפור **מסביב לנקודה**, מתאים גם לסוג הראשון של סיפורי התלישות שמאפיין הלקין, בו עיקר הדרמה המתוארת היא בין התלוש, היחיד, לבין הקבוצות החברתיות השונות בעיר, מפני שהסיפור מציג מבעד לעיני גיבורו אברמזון את החברה היהודית במזרח אירופה, בעת שהוא תר אחר חברה מתוקנת שאליה הוא מעוניין להשתייך (הלקין, תשט"ו, 344-346).

אף על פי שהתלושים ביצירות נמנים גם על הסוג השני, שאפיין את יצירות ברדיצ'בסקי, ישנם הבדלים מרכזיים ובולטים בין גיבורי היצירות הללו לבין מירב דמויות התלושים שהעמיד ברדיצ'בסקי – ובעיקר, כפי שהוזכר, גיבורי היצירות הנידונות הם גברים מבוגרים יותר מדגם התלוש הקלאסי, דבר המשפיע לטענתי על תפיסת עולמם. רוב רובן של דמויות התלושים בסיפוריו של ברדיצ'בסקי הם גברים צעירים. כך למשל בסיפור "מעבר לנהר", שבו הגיבור מתואר כאיש צעיר החי עם אשתו בבית חותנו (במסגרת הסדר הקעסט המסורתית<sup>42</sup>): "ואני אז חתן צעיר לימים יושב בבית חותן עשיר" (ברדיצ'בסקי, 2007, 36); וכן, גם גיבור הסיפור "מחניים" הוא סטודנט צעיר הלומד באוניברסיטה כשנתיים, ושכניו פונים אליו כ"איש צעיר" או "אדון צעיר" (ברדיצ'בסקי, 2009, 137, 139). גיבורי הסיפורים של ברנר ושפירא מתוארים כאמור כגברים מבוגרים יותר.

ביצירתו של ברנר **מסביב לנקודה** לא מצוין גילו המדויק של אברמזון, אך הוא מתואר כבעל "גוף רווק למעלה מעשרים, שלא ידע אישה מימיו" (ברנר, 1977, 462), והוא מכנה את עצמו זקן מול שמואל דוידובסקי (שם, 415) ומול תלמידו שלמה פרנקל בן השמונה-עשרה – הוא מכנה אותו "בני" מה שמצביע על כך שהוא גבר מבוגר יותר (שם, 399). ביצירה **מכאן ומכאן** המספר הפנים-דיאגטי, אובד-עצות, מתאר את עצמו כ"צעיר-לא-צעיר בעל הפנים הרציניים", ומוסר במכתבו כי הוא בן עשרים ותשע: "כי אילו לא היו שנתי עשרים ותשע, כי אם תשע-עשרה, והדבר היה תלוי ברצוני להתחיל הכל מחדש – מה?" (ברנר, 1977, 1271). ובהמשך הרומן המספר החיצוני טוען כי חולשתו הגדולה ביותר של אובד-עצות היא להזכיר את זקנתו המוקדמת "הוא כמו קרא לה לזקנה לפני זמנה, והיא באה בזמנה. יהודי בן שלושים!" (שם, 1391–1392). באופן דומה, מני גיבור הסיפור "ניו-יורקיש", מתאר את עצמו בעת שמתבונן במראה, כגבר לא צעיר ששיבה זרוקה בזקנו "בייז פנים, מיט אויגן וואָס קריכן אַרויס פון קאַפּ, מיט אַ שפּראַץ פון גרוילאַכן דראַט אויף דער מאַרדע" (שאַפּיראַ, 1931, 30), "פנים רדומות, נפוחות וכעוסות, עיניים היוצאות מחוריהן וחוט תיל אפרפר המצמח באמצע הפרצוף" (שפירא, 2012, 62). אומנם לא נמסר גילו של ברזע, גיבור הסיפור "הכיסא", אך ניתן להסיק שהוא גבר יהודי לא צעיר מתיאור פניו ומתיאור האופן בו הסובבים אותו תופסים אותו: פניו – נטולי גבות, ויש לו רעד בלחיים (עיוות רגעי), וכאשר הוא מתאר שוטר הוא מתייחס אליו כאל צעיר באופן בלתי נסבל, מה שיכול להעיד על כך שהוא אדם מבוגר יותר (שאַפּיראַ, 1934, 4).

כאמור לטענתי, גילם המבוגר של דמויות התלושים ביצירות הנידונות משפיע הן על השקפותיהן והן על מוקד הדרמה של הסיפור. התלושים המיוצגים בסיפורים אלו נחשפים בפני הקורא כאשר מצב תלשותם הוא

<sup>42</sup> לקריאה נוספת על הסדר הקעסט ראו פרקו של יעקב גולדברג "על הנישואין של יהודי פולין במאה הי"ח" (גולדברג, 1999, 200–202).



כבר עובדה מוגמרת. בשל כך יחסיהם עם משפחתם או התהליך שהוביל לשבר האמוני-דתי שהם חווים, אינם עומדים לרוב במרכז הדרמה הסיפורית. תהליך התמשכלותם ועזיבתם את המסורת והדת אינו כולל תמיד התנתקות מוחלטת מהמשפחה, וחשוב מכך אין הוא האחראי הבלעדי לשבר הנפשי הפוקד אותם. בעוד שגיבוריו של ברדיצ'בסקי נאבקים ונקרעים בין עולם המסורת לעולם החדש, גיבוריהם של ברנר ושפירא קרועים כמצב נתון – הם שרויים בתוך הקרע, בחלל חברתי ריק, לא שייכים. כפי שאומר אברמזון **במסביב לנקודה**: "והוא בעצמו, הוא, אברמזון, התלוש, אשר כל קאטאסטרופה לא היתה בחייו ולא תהיה, אשר גם בדידותו היא בדידות-תלוש" (ברנר, 1977א, 500). התלישות אפוא אינה קאטאסטרופלית ואינה משויכת לרגע יחיד של קרע, אלא להווה מתמשך המתקבל כמצב נתון שאינו בר שינוי.

### **יחס התלושים אל המסורת היהודית**

כאמור, השבר בחיי הדמויות של ברנר ושפירא אינו תוצר של ההתרחקות מהדת ומאורח החיים היהודי-דתי, והחזרה בשאלה אינה מאפיינת את הקונפליקט העיקרי בנפשם המסוכסכת; ובכל זאת, ניתן לראות כי בכל הטקסטים הללו חוזרות הדמויות ודנות בצורה זו או אחרת בעובדת היותם יהודים, ובמשמעות של היהדות או של המסורת היהודית בחייהם, הן כקונסטרוקט חברתי והן ברמה האמונית. יחסן של הדמויות ביצירות הנידונות ליהדות ולמסורת אינו זהה, וכפי שציינתי, הוא גם מושפע ממצבם החברתי (ההבדל בין להיות מהגר בפלשתינה, לבין מהגר בניו-יורק, לבין יהודי החי במזרח אירופה). על כן מעניין לבחון את מקום השבר מהחברה היהודית ומהדת לצד התלישות האידיאולוגית המוצגת בסיפורים אלה. בשניים מתוך הטקסטים, "הכיסא" ו**מסביב לנקודה**, ההתמודדות עם הדת עולה דרך חלום שחולמות הדמויות הראשיות – גייק ברזע ואברמזון.

בחלומו של גייק ברזע נחשפת בה בעת הן יהדותו והן השפעות נוצריות של החברה האמריקאית: הוא חולם כי הוא מעין ישות אחת, אדם אחד, הנקרא "סאקו-ונצטי" ומאחד בתוכו את זוג האנרכיסטים סאקו וונצטי. מנהל בית הכלא מוליך אותו אל חדר ההוצאה להורג, ומביא עבורו רב יהודי לווידי אחרון "כדת משה וישראל" (שאפירא, 1934, 18–22). האירוע ההיסטורי האמיתי שעליו מבוסס הסיפור, ההוצאה להורג של המהפכנים, משתלבת עם חלומו של גייק באופן מעניין: סאקו וונצטי כאמור היו אנרכיסטים נוצרים ממוצא איטלקי, אך השניים לא היו דתיים וסירבו להיפגש עם כומר לפני הוצאתם להורג. ברוס ווטסון (Watson) תיאר כיצד הכומר מרפי המתין במשרדו בבית הכלא על מנת לאפשר לשני המהפכנים לשנות את דעתם ולהתוודות לפני הוצאתם להורג, אך השניים סירבו בנימוס (Watson, 2007). לטענתי, האפשרות לווידי העולה בחלום

מעניינת משום שהדמויות שמאמץ גייק כמוהו דוחות את הדת מעליהן. במילים אחרות, הפנייה ליהדות בחלום נכשלת מפני שהדת אינה מספקת אלטרנטיבה עבור גייק העוטה את דמויות המהפכנים.

בחלומו הרב נכנס אל החדר על גלגליות עם פנים נטולות הבעה, וצובע את נימת האירועים בחלום בגוון היתולי (כזה שמתאים לקומדיית סלאפסטיק ולא לחדר הוצאה להורג). הרב אומר "בע-בע-בע-בע-בע", ולאחר מכן התליין ניגש אליו ומעביר את ידיו מול פניו, הרב אינו מגיב ונדחף לפינת החדר שם הוא ונשאר (שאפיר, 1934, 19). הרב, נציג היהדות, מוצג באופן ילדותי כמעט: הוא רוכב על גלגליות, ואינו אומר דבר, מלבד חזרה על הברה אחת שמשמעותה סתומה. מעבר לכך, גם לגייק אין מה לומר לאיש הדת, והוא אינו פונה אליו כלל. ובכל זאת, אף על פי שהדת אינה מהווה אפשרות אמיתית עבור גייק לגאולה נפשית, או לגאולה דתית לפני הוצאתו (המדומיינת?) להורג, הדת עדיין אינה נדחקת הצידה לחלוטין, ונציגה (בדמות הרב) חודר אל תוך המרחב האינטימי של הפרט, ואל הרגע הקריטי של ההוצאה להורג.

כאשר גייק מתבקש בחלומו להתיישב על הכיסא החשמלי, הוא נזכר באביו, שהיה מלמד עברית מעבר לים, דהיינו במזרח אירופה. הוא נזכר באימו, ובמחסור שהיה פוקד את ביתם לעיתים קרובות (שם, 19–20). ברגעים שמובילים להוצאתו להורג בחלום, נזכר גייק במוצאו. אף על פי שחלום זה מעיד על השתייכותו בעברו לחברה יהודית מסורתית במזרח אירופה, ואף מנכיח את העובדה שעולם התוכן הנפשי שלו עדיין מושפע מן המסורת היהודית. אולם, תכנים אלו החודרים לחלום נדחים על הסף בהתנהלותו היומיומית. ביושבו בשעות הערות בקפיטריה, שרוב הנוכחים בה יהודים חילונים, לא שומרי מצוות, מקפיד גייק ברזע להתרחק מן העיתונאים, האינטליגנטים, חברי המפלגה והעסקנים היהודים, ומפריד את עצמו מהם ומעמדותיהם. הקבוצה בקרבה הוא בוחר להתיישב היא הקבוצה המובחנת של הגויים – הכוללת את ג'רמיה וילסון (ה"ינקי", כלומר האמריקאי הלבן היחיד במקום), את לוק השחור (בנו של מטיף מהדרום), וגויים אירופאיים מאוקראינה או רוסיה (שם, 3–6). אומנם אין הוא מסתיר את מוצאו ומדבר ביידיש אל מול הקבוצה הלא-יהודית ברובה שלא מבינה אותו (שם, 7),<sup>43</sup> אך נמנע במודע ממעורבות בכל קהילה יהודית באמריקה, ומותיר את משפחתו ואת הקהילות היהודית המסורתית מעבר לים, בארץ הישנה. דהיינו, בניגוד לסיפורים כגון "מעבר לנהר" של ברדיצ'בסקי, שבהם הגיבור שרוי ברגע ההחלטה של העזיבה את אורח החיים הדתי (ברדיצ'בסקי, 2007, 46–36), גייק השאיר את הקהילה שבה גדל מאחוריו ועתה חי בבדידות, ואורח חייו מסתמן כחילוני, ובעיקר כמנותק מכל קהילה.

<sup>43</sup> על משמעות הדיבור ביידיש אל מול קבוצה שאינה מבינה את השפה אעמוד בתת פרק הנוגע ללשון התלישות.

חלומו של אברמזון במסביב לנקודה מהווה מעין וריאציה לסיפור החזרה הכושלת אל עיר האב, המוכר מסיפורי תלוש קלאסיים, כדוגמת סיפוריהם של י. ד. ברקוביץ' וברדיצ'בסקי שהוזכרו קודם לכן. אברמזון חולם כי הוא שב לעירו ביום השבת, ואביו מבטיח לו שיוכל לחזור לחיות בחיק הקהילה בתנאי שיעשה תשובה שלמה, כלומר יחזור אל הדת ואל החברה המשפחתית. אביו מספר לו שתלמידו, שלמה פרנקל, מאושר מאז שחזר אל עירו (אף על פי שלמעשה פרנקל חי עם אברמזון, וגם כן בחר לתלוש את עצמו מהוריו ומהמסורת היהודית). בחלום, אביו מוביל אותו בניגוד לרצונו אל הרב אברמזון מנסה לחמוק, אך הרב רודף אחריו עד שהוא ניצב לפני נהר שמעברו ישנו כפר. הרב, העומד מאחוריו, אומר לו "אל תעבור הלאה... כפר גדול יש מעבר לנהר שטבלת בו. כפר גדול אשר לא יבין את לשונך. אחיך בני עמך ישבו ויעבדו אלוהים אחרים". חוה, מושא תשוקתו, נמצאת בכפר זה והוא רוצה לרוץ אליה, אבל רגליו לא נשמעות לו והוא נותר תקוע במקום – בין הרב לבין חוה – ואינו מסוגל לפעול. לפתע פורצת אש, המסמלת את הפרעות והפוגרומים. מרגע זה בריחתו של אברמזון נקשרת אל ההגדה של פסח – ראשית, אברמזון צופה באש הפורצת וחושב על הפסוק מן ההגדה "דם ואש ותימרות-עשן...". לאחר מכן, בעת בריחתו, דמותו של דוידובסקי – המתוארת כ"איש ההולך מעמו" – שואל "מה העבודה הזאת?", אותה שאלה ששואל הרשע בסיפור "ארבעת הבנים" בהגדה. כאשר הוא נותר לבד, נתקל אברמזון במצרי רעב וחולק איתו את לחמו, ובמקום להכיר תודה, המצרי מניף עליו גרזן.<sup>44</sup> אברמזון אומר לו "אתה גרזן, ואני רחמנות", לוקח את מקלו וקושר עליו את מטפחת האב (דבר שיעשה אחר כך כשישתגע בסיום הסיפור) ופוסע פסיעות גדולות. בסיום החלום אברמזון שוב בעיר אביו, וחש עצמו נמשך אחרי הדוד המשוגע שלו, ומחפש את קרבתו. זאת אף על פי שגם בחלומו הוא זוכר שלא היה לו מעולם דוד משוגע. מתוך כך אברמזון מבין כי הוא עצמו המשוגע במשפחתו, ובשל אימת השיגעון הוא מתעורר (ברנר, 1977, א, 530–535).

שני החלומות הדחוסים הללו מנכיחים את עולם התוכן התרבותי-יהודי של גיבורי הסיפורים. בספרו **פירוש החלום** טען פרויד כי אירועי היומיום משמשים כמעין פרוזודור אל הלא-מודע, ואל הרובד החבוי של הנפש, ומעניקים את ההקשר שדרכו מתגלה בחלום המודחק (פרויד 2007, 152–164).<sup>45</sup> ואכן, בשני החלומות ישנו קישור ברור בין אירועי היומיום לבין החלום – חלומו של גייק משלב בתוכו את הוצאתם להורג של המהפכנים סאקו וונצטי שהתרחשה שעות ספורות לפני חלומו, וחלומו של אברמזון מופיע לאחר שבאותו היום

---

<sup>44</sup> לטענת רפי צירקין-סדן דמות המצרי בחלום מסמלת את דמותו של גברילוב השיכור, שהוא אחד מיושבי ביתו של מנשה קצמאן (צירקין-סדן, 2013, 205).

<sup>45</sup> לטענת פרויד אותו פרוזודור אל הלא-מודע מסומן דרך הצגת תגובה לאירועים שקרו בשעות הערות. פרויד הראה כיצד מתפקדים חלקי החלום באמצעות מנגנוני הגנה נפשיים כגון: התקה, העברה, עיבוי והיסט. מנגנוני החלימה מסווים את התוכן הנפשי המודחק בדמות תוכן ודימויים חלופיים, ועל הפסיכולוג לחשוף את הרובד המוסתר והמודחק (שם).

הוא שומע בביתו של מנשה קצמאן על פרעות ופוגרומים שהתרחשו בערים קרובות (ברנר, 1977א, 529–530). בעקבות פרויד, פיתח יונג את המחשבה על החלום, ובספרו **על החלומות** טען כי פונקציה מרכזית של החלום היא פיצוי (קומפנסציה). החלום מציג עמדה לא צפויה ולעיתים מנוגדת לעמדתו של החולם, ונועד לתקן ולאזן עמדה נפשית חד צדדית שבה אוהז המטופל (יונג 1982, 76–77). החלומות בשתי היצירות האלה מתפקדים באופן העולה בקנה אחד עם טענותיהם של פרויד ויונג. ברובד היומיומי שני הגיבורים הללו אינם מתמודדים עם השלכות הנפשיות של עזיבת החברה הדתית המסורתית, והחלום משקף את התוכן הנפשי המודחק, תוך כדי תגובה לאירועים היומיומיים שמתרחשים בחייהם. החלומות מציגים בין השאר את המשאלה הכמוסה של אברמזון לשוב אל בית הוריו, ואת הקשר הלא פתור של גייק ברזע עם אביו המלמד ועם הקהילה היהודית שהותיר מאחוריו, מעבר לים. קשרו של גייק אל אביו ואל היהדות נחשף בחלום דווקא דרך הרצון להתרחק מהזהות שלו, מה"אני" שלו, ודרך היטמעותו בתוך דמויותיהם של סאקו וונצטי.

חשוב לציין כי הדחקתם של שני גיבורים אלה את הקושי והמועקה הנפשית שהם חווים, אינה מיוצגת באמצעות חלומותיהם בלבד. ביטוי משמעותי למצוקה הנפשית המודחקת מתבטא אצל שתי הדמויות דרך סימפטומים פיזיים, היינו כאב נפשי שמובע דרך כאב פיזי. גייק ואברמזון סובלים שניהם מכאבי ראש פסיכוסומטיים קשים (ואברמזון סובל גם מכאבי שיניים). בועז ערפלי טען כי כאב הראש הפסיכוסומטי הוא תוצר של הניגוד או הקרע שחש אברמזון בין נפשו, עולמו הפנימי, ובין המציאות הקשה שמקיפה אותו. הוא "בוחר" בכאב הראש על מנת להגן על עצמו מלהתמודד עם המציאות המאימת. הפערים בין עמדות נפשיות, ובין סתירות שמתקיימות בין נפשו של אברמזון למציאות חייו הם הגורם לכאבי הראש לפי ערפלי (ערפלי, 2008, 161–162).<sup>46</sup> את מקור השבר הנפשי, והפער שחווה אברמזון, ניתן לטענתי לייחס למצב התלישות – הכולל חוויית זרות, חוסר השתייכות אידיאולוגי, ובדידות קשה. השבר הנפשי מקבל ביטוי של כאב פיזי, פסיכוסומטי, שניתן לפרש ולהבין בעזרת התיאוריות של פרויד על הלא-מודע ודרכי הביטוי של המודחק. לפי ניתוח זה, כאשר התוכן הנפשי שמעיק על השניים אינו זוכה לטיפול ברובד המודע, הקשיים הנפשיים מתבטאים בצורת כאבים פיזיים.

לטענתי, יחסו של אברמזון אל הדת מורכב יותר משאר הדמויות שבהן אני עוסקת בפרק זה, מפני שהוא קרוב ביותר לנקודת השבר מהדת, כלומר הנתק מחיי המסורת טרי יותר עבורו. עיסוקו כמלמד בפתחת הסיפור,

---

<sup>46</sup> פרשנות נוספת לכאבי הראש הפסיכוסומטיים של אברמזון, אליה אתייחס בחלק הנוגע ליחס התלוש אל השפה, נתן רפי צירקין-סדן. הוא הצביע על כך שבעת שאברמזון עסוק בכתיבת מאמר בשפה העברית עיניו נוצצות והוא אינו חש ברע, אך כאשר הוא מנסה לכתוב מאמר ברוסית הוא סובל מכאב ראש איום (רפי צירקין סדן, 2013, 199). במילים אחרות, כאב הראש במקרה זה הוא תוצאה של ניסיונו האינטלקטואלי הכושל של אברמזון להיטמע בחברה הלא-יהודית הסובבת אותו.

כביכול מצביע על כך שהוא עוסק בלימודי דת. אך הסיפור נפתח בפיטוריו ממשרת ההוראה, בשל דעותיו החתרניות. יחסו אל היהדות, הנע בין קרבה לדחייה, בולט בפרק הפותח את היצירה כאשר הוא מעודד את תלמידו, שלמה פרנקל, לעבור אל העיר ולהמשיך את לימודיו המשכיליים ובכך למרוד באביו. יצחק בקון טען בספרו **ברנר הצעיר** כי בסצנה זו אברמזון דוחה את הדת באופן גלוי, ובו בזמן מהדהד במעשיו ובדיבורו את תנועת החסידות וערכיה. לדידו, אברמזון מגלה יחס אמביוולנטי אל הדת: הוא מפנה עורף לדת, ושולל את ערכי האבות, אך פועל בצורה התואמת את האמונות של תנועת החסידות (בקון, 1975, 382–386). אברמזון מספר לשלמה תלמידו על הקושי בעזיבת המשפחה: אביו שוחט, והוריו חיים בעיירה קטנה, באורח חיים מסורתי וחשים צער על הדרך שבה אברמזון חי. בו בזמן, במטרה לשכנע את תלמידו לעזוב את אביו הוא משתמש בפרודיה על שתי מצוות מן התורה – מצות פדיון-שבויים ושילוח הקן. הפרודיה נוצרת מתוך התייחסותו של אברמזון אל הבן כאל שבוי באופן המהופך לתיאור המצווה ביהדות. מטרתה של מצוות פדיון שבויים היא להשיב את האדם היהודי אל חיק היהדות, ואילו אברמזון שואף להוציא את תלמידו מן החברה המסורתית. בדומה לכך, אברמזון עושה מהלך של היפוך והגחכה של מצוות שילוח הקן – בתורה מצווה על אדם המוצא קן ציפורים לשלח את האם ולקחת את הביצים, ואברמזון, המכיר את ההלכה והתורה היטב, יוצר פרודיה על מצווה זו כאשר הוא אומר לפרנקל תלמידו "שלח תשלח את האב – ואת הבנים תקח לך" (ברנר, 1977, א, 399). שני היפוכי המצוות הללו מנכיחים את הידע הרב של אברמזון במצוות ובהלכות היהדות, שמאפשר לו להגחך אותן ולהפך את המשמעות המקורית של המצוות כחלק ממהלך רטורי מול תלמידו.

את יחסו המורכב יותר של אברמזון אל המסורת היהודית (בהשוואה לשלושת הגיבורים הנוספים) ניתן להסביר גם דרך המרחב האחר בו הוא פועל – הוא חי במרחב המזרח-אירופי בלבד, והמעבר המרכזי בחייו היה בין מגורים בשטעטל לבין מגורים בעיר מעט יותר גדולה, ולא הגירה לעיר גדולה כניו-יורק. הוא חלק מקבוצת מיעוט נרדפת ברוסיה, ולכן בין אם יצטרף ליהודים החילונים המבקשים להיטמע בחברה הרוסית ובין אם לציונים (שומרי המסורת ברובם), שלומו אינו מובטח מבחינה פיזית – סוגיה המקבלת ביטוי מוחשי כאשר שמועות על פוגרומים מגיעים אל העיר. אברמזון מתנדנד בין שתי קבוצות מרכזיות בעיר – היהודים הציונים, חברי אגודת "בוני ציון", והיהודים האנרכיסטים, שמתרחקים מיהדותם, נטמעים עם האנרכיסטים הגויים ומתנהלים בעיקר בשפה הרוסית (ביניהם נמנית אהובתו). אם כן, אף על פי שבחלומו נחשף רובד לא מודע וקושי עם עזיבת אורח החיים היהודי דתי והמסורתי, ההיקרעות המשמעותית של אברמזון היא עדיין בין שתי קבוצות

אידיאולוגיות-פוליטיות,<sup>47</sup> ולא בין החברה היהודית המסורתית לחברה המשכילית. הבחנה חשובה נוספת היא שבין דמויותיו של ברנר ישנם הבדלים בעמדות השוליים בחברה – בעוד שאברמזון מתנהל במרחב המזרח-אירופי בלבד, ברומן **מכאן ומכאן** מוצגות הדמויות במרחבים שונים שמשפיעים על מעמדן – דיאספורין חי מזרח אירופה, אמריקה, וביישוב העברי בפלשתינה, ואובד-עצות חי במזרח אירופה ובפלשתינה. בדומה לאברמזון הם חלק מקבוצת מיעוט, והסכנה מצד קבוצות לא יהודיות נוכחת ברומן: הפוגרומים במזרח אירופה,<sup>48</sup> וכן האיום מצד הערבים החיים בארץ.<sup>49</sup> המקום היחיד שבו אין סכנה פיזית מובהקת לפי שני הרומנים האלה הוא אמריקה, אך גם שם מרחפת סכנה כלשהי. כך למשל מתוארת הסכנה האורבת לבעל זהות יהודית בסיפורו של המפקח במפעל שניסה להצניע את יהדותו ולעבוד ב"לינוטיפ", אולם משהתגלתה יהדותו התעקשו ה"ינקים" שיפוטו, ואחד מהם אף הכה אותו (ברנר, 1977ב, 1301).

ברומן **מכאן ומכאן**, אובד-עצות עסוק באופן שולי ביהדותו, באובדן האמונה הדתית ובהפניית העורף לאורח החיים הדתי. כפי שהזכרתי, עבורו עזיבת הדת היא עובדה מוגמרת, ועם זאת מעניין לבחון כיצד הוא מתייחס לדת ולחברה היהודית. במהלך הרומן הוא מעומת מול היהודים האורתודוקסים ביישוב העברי בפלשתינה, בעיקר בירושלים, וגם מול הציונים הפועלים במושבות ומול חבריו למערכת העיתון "המחרשה" ביפו. אובד-עצות מזכיר באופן מפורש את הרקע היהודי המסורתי שבו גדל ואת בית אביו, אך מירב האזכורים של הדת והיהדות נעשים דרך דימויים דתיים וליטורגיים. כך למשל כאשר הוא קורא ב"פאוסט" עולה בו ההבנה כי הוא איננו זהה לגיבור היצירה – את רגע ההארה הזו מדמה אובד-עצות לקלף ספר תורה העולה באש: "מפני השביב הזה התכווץ והתבטל לרגע כל אשר מסביב לי כהתכווץ קלף ספרי-התורה, כאשר שמו אותם על אש באותם הימים הגדולים!" (ברנר, 1977ב, 1276). הזיכרון של היהדות ניצב לצד ההשמדתה: שריפת הספרים וההתרחקות ממנה. הדי שייט הטעימה כי ישנו קשר הדוק בין הקריאה ב"פאוסט" למחשבותיו על חייו, שכן אובד-עצות משתמש בספרות על מנת להבין את חייו ולמשמע את הקיום האנושי. עבור אובד-עצות, הספרות והחיים שלובים זה בזה, חודרים זה לתחומו של זה, והוא מחיל את הטקסטים שהוא קורא על חייו שלו (שייט,

---

<sup>47</sup> יש לשים לב כי אומנם אלה שתי קבוצות אידיאולוגיות פוליטיות שונות – האחת ציונית והאחרת אנרכיסטית מהפכנית, אך בשני המקרים חברי הקבוצה הם ברובם הכמעט מוחלט יהודים.

<sup>48</sup> מוזכרים כמה פוגרומים ברומן – פוגרום בעירו של דיאספורין, שבו מתואר בפירוט כיצד משפחתו לא נפגעה, מפני שאימו ואביו נפטרו לפני כן – אחותו נישאה ועברה לקרקוב ואחיו היגר לאמריקה (ברנר, 1977ב, 1,282). ופוגרום שבעקבותיו אהובתו של צבי לפידות מתאבדת מפני שלא מסוגלת לשאת את חרפתה, כלומר לאחר שהיא נאנסה במהלך הפוגרום (שם, 1,312).

<sup>49</sup> כאשר אובד-עצות מאושפז בבית החולים, מגיע למיטה לידו בנו הגיבן של אריה-לפידות. הלה הותקף על ידי רוכב ערבי כאשר רכב עם אחיו צבי, ולאחר מכן מת מפצעיו (ברנר, 1977 ב', 1,313). נוסף על כך, אובד-עצות פוגש בשלושה פועלים היושבים חפויי ראש לאחר ששני ערבים היכו אותם בדרכם לעבודה. הפועלים היהודים מתוארים כחלשים – אחד זקן, אחד חיגר והשלישי בן שלוש-עשרה (שם, 1,325).

102, 2015). לטענתי, דבר זה בולט גם אצל אברמזון, שהספרים שהוא נושא עימו: הכוזרי, וחמשת ספרי ברדיצ'בסקי, מעידים על חיפוש העצמי של הגיבור אחר אמונה דתית, מסורת, אידיאולוגיה, או תנועה אידיאולוגית להיסחף אחריה, ובו בזמן על הכר הספרותי שבו הוא פועל, ועל ההשפעות הספרותיות שהוא סופג.<sup>50</sup>

נוסף על כך, עם הגירתו של אובד-עצות לפלשתינה הוא מעומת עם אנשי היישוב הישן, שהם ברובם יהודים שומרי מצוות. הצבת היהודים האורתודוקסים מולו כמראה חושפת שני רצונות מנוגדים – האחד להידמות להם, דבר המוביל לבושה כאשר הוא מכיר בשונותו, והשנייה להתרחק מהם, ולבדל את עצמו.<sup>51</sup> הרצון להידמות להם מתנסח כאשר הוא מאושפז בבית החולים בירושלים וצופה במבקרים בשעת ביקור חולים, ובחולים עצמם – אובד-עצות מתאר אותם כיהודים זקנים עטופי טלית ויראי שמים. לנוכח המפגש איתם, הוא חש בושה בכך שאין עליו "טלית-קטן". הוא טוען שהוא אחד מהם, ושמח שזקנו צימח פרא ויוכל להסוות אותו כדומה להם, אף על פי שהוא אחר במובהק (ברנר, 1977, ב, 1316). אם כן, עם רצונו להיטמע בחברה הסובבת אותו, עולה בו גם הכרה ב"אני" שלו, שהוא אחר ושונה מאותם יהודים מאמינים. נוסף על כך, התרחקותו מן היהדות הממוסדת והחברתית ותלישותו באות לידי ביטוי במועדים יהודיים, למשל ביום שבת כאשר הוא ממתין לפתיחת אולם הקריאה בירושלים. הוא מציין כי באותה העת רוב העיר עוסקת במזמורי שבת: "השעה היתה מוקדמה, בין אחת-עשרה לשתיים-עשרה, בעת שרוב מנינה ובנינה של העיר עוסק ב'אתקינו סעודתא' או ב'יה ריבון עלם ועלמיא'." (שם, 1327–1328). והוא נוקב בשם ניגוני השבת הספציפיים ולא בכותרת כללית של "תפילה", או "ניגונים", כך שמודגשת היכרותו האינטימית עם המסורת היהודית. הימצאותו ברחוב ללא מקום לסעוד בו את סעודת השבת מדגישה את תלישותו בעיר ואת בדידותו, ובו בזמן היא מצביעה על בחירתו האקטיבית להתרחק ממנהגים יהודיים ולא להשתתף בסעודת שבת מסורתית (מתוך הנחה כי אם היה מעוניין למצוא מקום לסעודת שבת יכול היה להצטרף אל אחת הקהילות, עבורם הכנסת אורחים בשבת היא מצווה).

<sup>50</sup> בחשיבות ספרים אלה לדמותו של אברמזון דנה גם שייט עצמה בפרק אחר בספרה (שם 65).  
<sup>51</sup> על שאלת עמדתו של ברנר מול היהדות ניסו לענות חוקרים רבים. גישה אחת גורסת כי ברנר היה אקזיסטנציאליסט המחובר למסורת היהודית. כך לדוגמה אבי שגיא בספרו **להיות יהודי – י"ח ברנר כאקזיסטנציאליסט יהודי** מטעים כי האקזיסטנציאליסטיות קשורה הדוקות ליהדות, אך הוא מפריד את חוויית האקזיסטנציאליזם מחוויית התלישות, שהיא לטענתו מצב חברתי ולא נפשי (שגיא, 2006, 24-26). לעומתו טוענת הדי שייט כי ההיבט החברתי והיהודי קשורים קשר הדוק זה לזה ולא ניתנים להפרדה (שייט, 2007, 72), וכך בעצם החוויה האקזיסטנציאליסטית-יהודית-חברתית-תלישותית כולן שלובות זו בזו.

במקרה של גיבורי היצירות של שפירא, ובעיקר בדמותו של מני, גיבור הסיפור "ניו-יורקיש", נדמה כי עיקר הקשר אל המסורת היהודית נוצר מתוך הקשרים לשוניים ואתניים (כגון דברי מאכל).<sup>52</sup> גיבור הסיפור "ניו-יורקיש" לא מתייחס אל משפחתו ולא משוחח על יהדותו בגלוי בסיפור, אך ניתן להסיק כי הוא יהודי מתוך קריאה צמודה בטקסט. כך למשל עולם המושגים היהודי מפציע בשעה שבה הוא רץ אחרי ג'ני (מושא תשוקתו): לאחר שסירב בתחילה לקחת אותה לביתו, הוא מתחרט וצועק לדמותה המתרחקת "איך בין אָ גולם" (בתרגום לעברית: "אני גולם") ומבקש שתסלח לו (שאַפּיראַ, 1931, 25). בעת מצוקה הוא בוחר להשתמש במילה בלשון-קודש, עברית, גם מול אישה גויה שאינה מבינה את שפתו. נוסף על כך, כפי שציין אברהם נוברשטרן, בחדרו של מני תלוי ציור של אייזיק (יצחק) ליכטנשטיין שהיה צייר יהודי, שלטענת נוברשטרן היה ידוע רק בחוגים יהודיים (נוברשטרן, 2015, 308).

האופן הנוסף שבו מפציעה עובדת היותו יהודי הוא באזכורי מאכלים – לרוב מאכלים שאינם כשרים לפי חוקי ההלכה היהודית. כך למשל מני מכין ארוחה המכונה בפיו "ארוחת בוקר של גויים": "דער ריח פון אַ 'גוי'אישן' אָנבייסן האָט זיך פאַרשפּרייט איבער דער וואוינונג: אייער, חזיר-גריוון, פרישע קאַווע" (שאַפּיראַ, 1931, 33) ["ריח ארוחת בוקר של 'גויים' התפשט בדירה: ביצים, חזיר מטוגן, קפה טרי" (שפירא, 2012, 64)] – ארוחה המכילה בייקון ומערבת חלב ובשר. אפשר להניח כי רק אדם יהודי יקרא לארוחת בוקר שאינה כשרה על פי הדת היהודית "ארוחה של גויים". מני אינו שומר כשרות כמעט באופן מתריס, שייתכן ומבטא ניסיון להזדהות ולהיטמע בחברה האמריקאית, שכן בייקון מטוגן לארוחת בוקר הוא מאכל אמריקאי נפוץ שמני מאמץ. בדומה לכך, כאשר הוא יושב עם ג'ני הוא אוכל אויסטרים, שגם הם כמובן אינם כשרים (שם, 205). עם זאת, כשהוא מהרהר בלילה על מהות הקשר שלו עם ג'ני, הוא מתייחס דווקא לאוכל אתני יהודי, לקישקע (מאכל יהודי מסורתי) כאוכל-נחמה "געפילטע קישקע איז מהנה די... 'נשמה'" (שאַפּיראַ, 1931, 31) ["ומעיים ממולאים עושים טוב לנשמה" (שפירא, 2012, 63)]. וכך מנכיח את זהותו היהודית גם דרך מאכלים יהודיים מסורתיים, שבתיאורו מסומנים ככאלה שיש בהם חשיבות נפשית, היכולים להעניק נחמה לאדם.

מעבר לכך, הבחירה באישה לא-יהודייה כמושא תשוקה יכולה גם כן להעיד על רצונו להשתלב בחברה האמריקאית, ובו בזמן ממקמת את הסיפור לצד סיפורי תלויים רבים שזו היא תמה מרכזית בהם.<sup>53</sup> עם זאת, בהתעקשותו לכנות אותה דולורס, אף על פי שהיא טוענת כי שמה הוא ג'ני וכי היא נולדה בקליפורניה, הוא

<sup>52</sup> על קשריו של דמות התלוש ושל ברנר ושפירא אל הלשון – עברית, לשון קודש ויידיש, ארחיב בתת הפרק הנוגע לתלישות וללשון הדמויות.

<sup>53</sup> על תמת ההתאהבות האסורה של התלוש באישה לא יהודייה ארחיב בפרק השלישי, שעוסק בתפיסת הגבריות של התלוש, וביחסו אל האישה.



למעשה מנסה להפוך אותה לזרה או למהגרת כמותו. הפער בין המוכר-לזר מומחש כאשר מני מתבונן בהליכתה של ג'ני וחושב שהיא נראית כמעט כמו אישה יהודייה צעירה, ענייה אך מכובדת, ורק במבט קרוב יותר רואים את תווי פניה, שאותם הוא מאפיין כספרדיים (כאשר כוונת המילה כאן היא למוצא לטיני) או ילידיים (שאפיראָ, 1931, 11). את השם האמריקאי הפשוט ג'ני הוא הופך לדולורס, אך לעומת זאת שמו הוא מנסה להפוך לאמריקאי שגור – הוא מבקש מג'ני לקרוא לו "מני", כי את שמו האמיתי היא לא תוכל להגות. דבר זה מדגיש את זרותו, או את מוצאו הזר – לדבריו, השם "האמיתי" שלו הוא: "לאַקריצפלעצל" (שם, 1931, 14), זוהי מעין פרודיה על שם שנשמע כמו מילה בידיש ומשמעותו עוגיית-ליקוריץ (או שימוש בהברות שלמאזין אמריקאי יכולות להישמע כידיש). בבקשתו שתכנה אותו מני, בא לידי ביטוי שוב רצונו להיטמע בחברה ולעטות שם "כל-אמריקאי" רגיל, ומבחינה מצלולית שם שדומה מאד לשמה. השם מני אף מקבל משמעות סמלית מפני שזהו שם אמריקאי נפוץ שטומן בחובו את המילה "אדם" (Man), ומסמל כי הוא "אדם אמריקאי".

התלישות בין העולם היהודי הישן והמסורתי לבין העולם החדש המשכילי שאפיינה את ספרות התלוישים הקלאסית על פי הדגם הברדיצ'בסקאי, אומנם נוכחת במידת מה כפי שראינו ביצירות, אך אינה מהווה את עיקר הדרמה הסיפורית, ולטענתי עיקר הקרע בנפש הגיבורים טמון בסוגיות אידיאולוגיות. דבר זה מיוצג בצורה בקיצונית ביותר בסיפור "ניו-יורקיש" שבו היחס למסורת היהודית צומצם להתייחסויות לשוניות ואתניות (כדברי מאכל). התלישות החברתית בין חברה מסורתית לחברה מודרנית, בין חברה דתית לקיום חילוני, עוברת מעין מטמורפוזה ומקבלת נופך חדש של תלישות חברתית אידיאולוגית-פוליטית: בין הציונות לקומוניזם-סוציאליזם (ומשולבת בביקורת על הקפיטליזם). גיבורי היצירות האלה אינם משתייכים למפלגה אחת וחלק מחוסר ההצלחה לטעת שורש בעולם ה"חדש" שבו הם חיים, מקבל את מימושו בחוסר יכולתם להיות חלק מקהילה ולחלוק עם הקהילה את אותן אמונות, הסכמות וראיית עולם.

### **תלישות אידיאולוגית-פוליטית (מפלגתית)**

עד כה ביססתי כי גיבורי היצירות הנידונות הם גברים מבוגרים יותר שעזיבתם את אורח החיים הדתי והחברה היהודית המסורתית היא עובדה מוגמרת, ואינה המקור ליגון שהם חווים ולמירב חיבוטי הנפש המוצגים בטקסט. אך בניגוד לציפייה כי הגיבורים ימצאו מנוח וישתקעו בחיים החדשים שבהם בחרו, בחברה לא-אורתודוקסית, הקרע או השבר בנפשם מתרחש בזירה אחרת: האידיאולוגית-פוליטית. הדמויות אינן הופכות לחלק מקהילה, ונותרות תלושות בין קבוצות שונות – כאשר לרוב הקבוצות מתאפיינות ומתנסחות לפי קווים

אידיאולוגיים ומפלגתיים ולא לפי השתייכות דתית.<sup>54</sup> **במכאן ומכאן**, **מסביב לנקודה** ו"הכיסא" עמדותיהם של הגיבורים מעומתות מול הקבוצות הפוליטיות השונות שסובבות אותם, במהלך חלק ניכר מהיצירה; ואילו בסיפור "ניו-יורקיש", מחשבותיו של מני, חושפות בה בעת את הפער בינו לבין האידיאולוגיה האמריקאית הקפיטליסטית, ואת הרצון להיטמע ולהשתלב באידיאולוגיה השלטת.

את התלישות האידיאולוגית מנסח אובד-עצות באופן בהיר ביותר **במכאן ומכאן** כאשר הוא כותב לדיאספורין ידידו על החשבון הנפש ה"פשוט" שהבין: "אותו החשבון המנקר במוחי זה כמה שנים, יעמוד גם עכשיו לפני יום-יום, לילה-לילה, שעה-שעה, רגע-רגע, ולא יתן לי מנוחה; ולא יתן לי את האפשרות להתמכר לשום דבר בלב תמים בכל היש שבי" (ברנר, 1977, ב, 1320). חוסר האפשרות להתמסר לחלוטין לאמונה מסוימת מאפיין את דמויות התלושים בכל היצירות הנידונות. הכישלון של הגיבורים להתמסר לתנועה או לאמונה אידיאולוגית מודגש על ידי החברה הסובבת אותם. בה הם פוגשים באנשים המסורים לאידיאולוגיה או לרעיון מסוים, ואשר אינם מדברים כנגד או מבטאים פקפוק באמונתם. לעומתם, התלושים מאופיינים בחוסר היכולת להאמין ולדבוק באידיאולוגיה אחת – על כן, הם תלושים לא רק בין החברה הדתית לחילונית, אלא מופשטים מכל אמונה, ונותרים ללא אחיזה אידיאולוגית ממשית.

התלישות האידיאולוגית אינה מאפיינת רק את הדמויות הנידונות, אלא גם במידת מה את הסופרים עצמם, ברנר ושפירא (גם התלישות המרחבית, הפיזית, מאפיינת את הביוגרפיה של הסופרים עצמם ולא רק את גיבורי היצירות). שני היוצרים לא השתייכו ולא הזדהו עם קבוצה פוליטית או עם אידיאולוגיה אחת, אפילו לא מבחינה ספרותית. את שפירא לא ניתן למקם בין הקבוצות הספרותיות שהתקיימו בניו-יורק באותן השנים – מבחינת גילו והשנה שבה היגר לארצות הברית, הוא משתייך לקבוצת "די-יונגע", והכיר והתרועע עם חברים מקבוצה זו. אך כאשר מתבוננים בכתב העת "סטודיאָ" ("סטודיו") אותו פרסם בשנת 1934 ניכר כי בחר לפרסם בו בעיקר יצירות של סופרים ומשוררים שהשתייכו לקבוצת האינזיכיסטים.<sup>55</sup> לטענתה של לאה גארת, לאחר מותה של פריידל אשתו, בשנת 1927, שפירא שב לניו-יורק ושם התחזקה אמונתו בקומוניזם כאפשרות לישועה

---

<sup>54</sup> בחינת הדמויות על רקע האידיאולוגיה נוכחת במחקרים שונים שנכתבו על ברנר, גם כשעסקו לכאורה בנושאים דתיים. כך למשל שמואל שניידר בספרו **ברנר והיהדות** טען כי ברנר עצמו שופט את דמויותיו ואת גיבורי היצירות שלו לא לפי מערכת אידיאולוגית יהודית אורתודוקסית, כי אם לפי מעשיהם והתנהגותם כלפי הבריות (שניידר, 2015, 175–176). לפי הבנתו של שניידר, ברנר בוחן את דמויותיו לפי מערכת אידיאולוגית-פוליטית שאינה תלויה בערכים ובמבנים חברתיים של הדת היהודית, אלא מתבססת על ערכים אנושיים אוניברסליים לכאורה. אך לעיתים אף מערכת ערכים זו אינה מספקת פתרון עבור הדמויות הנשפטות לאורה, ומהווה אתר נוסף של אכזבה עבורן.

<sup>55</sup> על תהליכי הצמיחה של הקבוצות הספרותיות השונות בארצות הברית, ביניהן די-יונגע והאינזיכיסטים, כתב אברהם נוברטרן בספרו **כאן גר העם היהודי** (נוברטרן, 2015, 1-76).

או הצלה לאומן כמותו (Garrett, 2011, 49). אך התחזקות האמונה מדגישה כי לאורך השנים שפירא לא התחייב לתנועה הקומוניסטית, ולא לקח חלק בפעילות התנועה לאורך שנותיו בארצות הברית (החל מהגעתו לאמריקה בשנת 1906). באופן דומה, ברנר לא היה מחויב למפלגה או תנועה אחת. כפי שמתאר זאת יצחק טבנקין, ברנר בחן את הסוציאליזם של המפלגות השונות, וכתב הן לביטאון של "אחדות העבודה" והן לביטאון של "הפועל הצעיר" מבלי להתחייב לאחת המפלגות (נוסף לכך, בלונדון שימש כעורך לכתב עת אנארכיסטי ביידיש). ולפי טבנקין, "יותר משאפשר לכנות את ברנר 'בלתי-מפלגתי', ניתן לכנותו 'דו-מפלגתי'. הוא היה מבקר את אלה ואת אלה" (טבנקין, 1977, 11). אניטה שפירא כתבה כי "ברנר לא נתן בלעדיות לשום השקפת עולם, אלא אימץ והעלה על נס מדי פעם השקפה אחרת, לפי הלך רוחו" (אניטה שפירא, 2008, 104). כמו כן, ב"מלחמת השפות" ששררה באותן שנים, ברנר סירב לצדד באחד הצדדים באופן מוחלט, והתנגד לעמדת ההיבראיסטים הקיצוניים שקראו להחרים את הכתיבה ביידיש (לרוב השתמשו במונח המנמך ז'רגון), כפי שבא לידי ביטוי במאמריו "צרת הלשונות" ו"הז'אנר הארץ-ישראלי ואביזריהו".<sup>56</sup>

לא מעט נכתב על העמדות האידיאולוגיות המתבטאות ביצירותיו של ברנר. לטענת בועז ערפלי הסיפורת של ברנר רוויה מתחים אידיאולוגיים הבאים לידי ביטוי בהתחבטות האידיאולוגית שבה מצוי הגיבור (ערפלי, 1992, 16). התחבטות זו בולטת מאד ביצירות המדוברות, אך ברצוני לחדד ולומר כי **במכאן ומכאן** וב**מסביב לנקודה** השאלות האידיאולוגיות מקבלות גוון פוליטי עז – בין הציונות לבין הסוציאליזם הקומוניסטי הרוסי **במסביב לנקודה**, ובין הקבוצות הפוליטיות השונות בארץ **במכאן ומכאן**. בשני המקרים, המתח האידיאולוגי שבו שרוי הגיבור מעצים את תלישותו ומוסיף רובד חדש לטרופוס ספרותי זה. אבנר הולצמן טען כי היצירה **מכאן ומכאן** עוסקת בשאלת סיכוייו של המפעל הציוני בארץ ישראל, ואת עמדתו של אובד-עצות ביחס לציונות הגדיר כ"פסימיות נואשת",<sup>57</sup> שמנוגדת לאופטימיות של אריה לפידות הציוני הנלהב (הולצמן, 2004, 365).<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> אפוא ישנה קורלציה בין התלישות האידיאולוגית של גיבורי היצירות לבין תלישותם האידיאולוגית של היוצרים, ויש מקום להרחיב ולהעמיק בעתיד את העיסוק בתלישות האידיאולוגית-פוליטית כמאפיין של היוצרים עצמם, אך בשל קוצר היריעה של מחקרי, התמקדותי מעתה תהיה בעיקר פנים-ספרותית.

<sup>57</sup> ברנר ניסח את אותה "פסימיות נואשת" בעקבות ובהשפעת רעיונותיו של ברדיצ'בסקי, שאותם הולצמן מכנה בשם "ציונות של אין ברה", או "ציונות של אף על פי כן", או "ציונות מינימליסטית", או 'גאולה ענייה כזו' (הולצמן, 2004, 365).

<sup>58</sup> מעניין לראות כי הולצמן, בדומה לחוקרים נוספים, מצביע על הקבלות בין דמותו הספרותית של אובד-עצות לבין ברנר עצמו. אך הולצמן מראה כי אין תואם מוחלט בין ברנר לאובד-עצות טען כי: "מקובל לזהות את דמותו של אובד-עצות עם ברנר עצמו ולראות את לפידות כבן דמותו של א"ד גורדון, ויש אחיזה מסוימת לזיהוי הזה. עם זאת, כפי שהראה מנחם ברינקר, קיימים הבדלים ניכרים בין דעותיו של ברנר במאמריו לבין דעותיו של בן דמותו הספרותי, ובמובנים מסוימים דווקא המינימליזם הציוני של לפידות היה קרוב יותר לעמדותיו של בתר מאשר הייאוש המר של אובד-עצות" (הולצמן, 2004, 368). כנגד הבחנה זו יצא ברנר במאמרו "הז'אנר הארץ ישראלי ואביזריהו", אך חרף התנגדותו של ברנר לזיהוי דמותו של אובד-עצות כבן דמותו, רבים כתבו על הדמיון בין השניים,

בהמשך לניתוחו של הולצמן, ניתן לראות את הפסימיות של אובד-עצות מתוך קריאתם של טומארקין, עורך "המחרשה", ובן-חפשי, העוזר הראשי, במאמר הדעה של אובד-עצות, "שאלה קטנה", אשר מצית ויכוח אידיאולוגי במערכת העיתון (ברנר, 1977, ב, 1383–1408).

באותו מאמר שנוי במחלוקת דן אובד-עצות בשאלה מרכזית שהיא פסימית במהותה: "מה היא תקותנו לעתיד?" (שם, 1388), ואת התנועה הציונית הוא מגדיר ככישלון: "התנועה הציונית לא היתה ולא יכלה להיות תנועה ציבורית אמיתית מעולם, תנועה של כובשי-דרך, כי אם מעין פרכוס של נתעים בשוא ודלי-מעש" (שם, 1394). לא רק שאובד-עצות אינו מחויב לתנועה זו, אלא הוא אינו מכיר בהיותה תנועה, אלא רק פרכוס או רטט של אנשים ספורים שאינם מתאחדים. טומארקין מסרב להדפיס את מאמר דעה זה משתי סיבות עיקריות: טון הדברים והמסר המייאש של המאמר. המאמר לטענתו גורס שאין עתיד ליישוב היהודי בפלשתינה (שם, 1395). את הדעות שמתגלות במאמרו של אובד-עצות ניתן לראות גם באחד המכתבים המוקדמים שהוא שולח לדיאספורין ידיו. לטענתו האמונה הלאומית העיוורת החליפה את האמונה באלוהים, אך גם באמונה זו הוא אינו מסוגל להיאחז (שם, 1321). כפי שטענתי בתחילת פרק זה, הקרע מן היהדות ומן אלוהים הוא עובדה מוגמרת, ועתה נקרע אובד-עצות בין רצון להצליח להישאב לאותה אמונה לאומית, גם אם הוא מכיר בעיוורונה, לבין מבט ביקורתי המאפיין את אותה "פסימיות נואשת", ולא מאפשר לו להתמכר לרעיון מסוים בכל ליבו.

כאמור, רבות נכתב על היצירה **מכאן ומכאן**, אך נדמה כי עיקר המבט המחקרי פסח על דמות התלוש ביצירה. מירב ההתייחסות המחקרית לרומן זה נסובה סביב הדרמה שהתרחשה עם פרסומו: הנתק שנוצר בין אנשי מערכת עיתון "הפועל הצעיר" ובראשם העורך אהרונוביץ' לבין ברנר. אנשי מערכת "הפועל הצעיר" זעמו מפני שהם זיהו את עצמם כאנשי עיתון "המחרשה" הבדיוני, ונפגעו עמוקות מאופן הצגתם ברומן. בתגובה לפרשה זו כתב ברנר את מאמרו המפורסם "הז'אנר הארץ ישראלי ואביזריהו", ומכתב התנצלות פומבי לאנשי "הפועל הצעיר".<sup>59</sup> אחת החוקרות הבודדות שהתייחסה אל דמות התלוש ביצירה זו, היא שייט בספרה **לפניך דרכיים**, שבו היא מקדישה דיון קצר בדמותו של אובד-עצות ובתלישות ה"ארץ-ישראלית", כפי שהיא מכנה זאת. לטענתה, אובד-עצות, בניגוד לשאר התלושים בספרות התקופה, הוא אדם מפוכח: הוא אינו עסוק רק בבחינה עצמית, אלא בוחן את מצב העניינים בארץ ישראל ואת מצבם של היהודים במזרח אירופה ובאמריקה

---

אך לא טענו לזיהוי מלא בין ברנר לבין גיבוריו אלא הצביעו על מערכת מורכבת של זיהוי ושוני (בין החוקרים שעסקו בכך ניתן למנות את ברינקר וערפלי).

<sup>59</sup> בין החוקרים שהרחיבו על פרשת פרסום הרומן, ראו: נורית גוברין **ברנר: "אובד-עצות" ומורה-דרך**, בועז ערפלי **העיקר השלילי**, מנחם ברינקר **עד הסמטה הטבריינית**.

בראייה ביקורתית, ובמאמריו מנסה לעודד את העם לפעולה (שייט, 2015, 100).<sup>60</sup> בחינת מצב העניינים מעמדה מרוחקת מחדדת את עמדתו התלושה של אובד-עצות ברומן. אומנם שייט מכנה זאת "תלישות ארץ-ישראלית", אך חשוב להדגיש כי חלק ניכר מן הרומן מתאר את קורות הגיבור כתלוש במרחב המזרח-אירופאי; וכמו כן תלישותם של שני החברים (אובד-עצות ודיאספורין) במרחבים השונים (מעבר לפלשתינה) מודגש גם דרך תלישותו האידיאולוגית של דיאספורין שנודד בין אירופה, אמריקה ופלשתינה.

דמותו של דיאספורין, חברו של אובד-עצות מימיו בקרקוב, מחדדת את הפערים שבין הקבוצות האידיאולוגיות שהגיבור קרוע ביניהן, הפער בין העמדות נחשף במפגש הראשוני של אובד-עצות ודיאספורין – הם לא מתחברים מפני שאובד-עצות סופר עברי, הבוחר לכתוב בעברית, ומתווכחים בנושאים אידיאולוגיים כאשר דיאספורין מתבצר בעמדותיו הרוסיות-סוציאליסטיות ואובד-עצות מייצג עמדות ציוניות (ברנר, 1977ב, 1292–1293).<sup>61</sup> במהלך הרומן אובד-עצות וחברו אינם מתבצרים בעמדותיהם שמוצגות בוויכוח הראשוני, אלא נעים בין עמדות שונות באופן שממחיש את חוסר היכולות של התלושים להתמסר לאידיאולוגיה אחת. עניין זה מוצג בבירור דרך דמותו של דיאספורין שמתאכזב מהסוציאליזם הרוסי; חש שעליו לעזוב את רוסיה בשל יהדותו (וחוסר יכולתו לממש את חלומה להיעשות לשחקן בתיאטרון הרוסי); מתאכזב מהקפיטליזם האמריקאי ומהעבודה בבית חרושת עם אחיו בשיקגו; ולבסוף חש שהתנועה הציונית בארץ ישראל דוחה אותו מעליה, משום שביישוב העברי בפלשתינה ה"היבריאיסטים" מתנגדים לכך שיעלה הצגות ביידיש בשל האידיאולוגיה הלאומית הדוגלת בלשון אחת, ובכך אף הם מונעים ממנו לממש את חלומה ולהיעשות לשחקן. כמו כן, הפער האידיאולוגי ביצירה מומחש גם דרך הקרע שבין דיאספורין לדודו אריה לפידות בשל דעותיהם – לפידות הציוני ודיאספורין המאמין במידה רבה בסוציאליזם.

ביצירתו של ברנר **מסביב לנקודה**, חלומה של אברמזון חושף גם את תלישותו האידיאולוגית. החלום מעמת ביתר שאת את התרבות הרוסית והיהודית שביניהן נקרע הגיבור. רפי צירקין-סדן הצביע על כך שלאבא של אברמזון בחלומה יש זקן כשל לב טולסטוי. לטענתו, עבור אברמזון היהדות והטולסטויאניות קשורות זו בזו

---

<sup>60</sup> התלוש היחיד, לטענתה של שייט, שניחן גם הוא במודעות שכזו, הוא אברמזון מהרומן **מסביב לנקודה** שמסרב לכתוב ברוסית למרות הפצרותיה של מושא תשוקתו, חוה בלומין. בכך, קושרת שייט בין אברמזון לאובד-עצות, ואכן בעבודה זו ניכר הדמיון בין שני גיבורים אלה גם כן.

<sup>61</sup> נושא נוסף, העולה תדיר בסיפורי התלושים, ומקבל ייצוג ביצירה דרך דמותו של דיאספורין הוא משיכה של הצעיר היהודי התלוש לאישה לא יהודייה, וההתמודדות עם ההכרה בכך שיחסים אלה לא אפשריים. בבית אחות דיאספורין, שם אובד-עצות משמש כמורה פרטי, שניהם נמשכים אל המשרתת הצעירה הפולנייה, מרוסיה (שם, 188). על נושא זה ארחיב בפרק השלישי של עבודתי שיעסוק במיניות ביצירות אלו.

(צירקין-סדן, 2013, 203).<sup>62</sup> היהדות שלוה בחלום בדמויות הרוסיות שאברמזון מרים אליהן את עיניו כסופר צעיר, המושפע מן הספרות הרוסית ומן הקאנון הרוסי, כלומר החלום מאפשר לגיבור היצירה להתיך בין דמויות ממצאות חייו היומיומית לבין דמויות שעיצבו את השקפת עולמו, ותרמו לעיצובו. ההיקרעות של אברמזון בין התרבות הרוסית לתרבות הציונית ולחברה היהודית זוכה לביטוי ויזואלי בחלום, ומאפיינת את השבר הנפשי של הגיבור ככזה הקשור לשבר אידיאולוגי, ולחוסר השתייכות אמונית לתנועה אידיאולוגית-פוליטית.<sup>63</sup> כמו כן, הקבוצות האידיאולוגיות השונות בעיר מכירות בשונותו של אברמזון ולא ששות לקבל אותו לשורותיהן. כאשר אחד מתושבי העיר מציע שאברמזון יהיה ממונה לארון הספרים (הספרייה הקטנה) של העמותה הציונית "בוני ציון", חברי העמותה מתרעמים עליו וטוענים כי אברמזון אינו ציוני דיו. גם מאמרו של אברמזון העוסק בספרות העברית, לא משכנע את הנוכחים בהיותו די ציוני, והם אף מטילים ספק במידת ציוניותו של כתב העת "התחיה" שבו פורסם מאמרו (ברנר, 1977, א, 434–435). זאת בעוד שבביתו של מנשה קצמאן, היכן שמתכנסים המשכילים הסוציאליסטים הרוסים, לועגים לאברמזון על היותו ציוני ועל היאחזותו ביהדותו (שם, 523–525).

התלישות האידיאולוגית של אברמזון נתפסה בעיני בועז ערפלי כ"אנטי-אידיאולוגית", ולטענתו הרומן **מסביב לנקודה** הוא "במובהק רומן אנטי-אידיאולוגי, רומן שולל אידיאולוגיה" (ערפלי, 2008, 99). אבל מתוך התמקדות בתלישות, אני טוענת כי כשם שהתלוש שואף לבית קבע ומתאכזב פעם אחר פעם מאי יכולתו לטעת שורשים פיזיים, כך התלוש שואף לחוש אמונה אידיאולוגית עזה ומתאכזב פעם אחר פעם מהאידיאולוגיה המוצעת לו – אך לא מתוך עמדה המתנגדת לכל אידיאולוגיה, ושוללת היתכנות של אידיאולוגיה ראויה, אלא מתוך עמדה של חיפוש אחר אידיאולוגיה של אמת. ערפלי מכיר בכך כי השליכה של האידיאולוגיות המוצגת ברומן אף היא מונעת מתוך אידיאולוגיה מובלעת של המחבר, דבר המחזק את טענתי שאין ברומן שליכה מוחלטת. על כן, אני חושבת כי נכון יותר להתבונן בעמדתו הנפשית של אברמזון שלא מאפשרת להתחייב לאידיאולוגיה, ומחייבת אותו לשלול את הזיוף ולחפש אחר אותה אמת חמקנית. אותו חיפוש אחר אמת מוביל

---

<sup>62</sup> באופן דומה לכך הצביעה דנה אולמרט על כך שבחלומו של פיארמן מהרומן **בחורף**, בורסיף, הגבר המאיים על הגיבור באונו הגברי, לובש בחלומו שפם כשל ניטשה ונהיה דומה לו פיזית (אולמרט, 2007, 398). גם כאן, מופיעה דמות יהודית הלובשת מראה של "ענק רוח" אירופאי, במקרה זה של פילוסוף ולא של סופר, אך כזה שבהחלט משפיע על עיצוב אמונותיו האידיאולוגיות של פיארמן.

<sup>63</sup> בהמשך לכך, צירקין-סדן גרס כי הרומן עוסק במתח שבין האישי לציבורי, וטען כי הרומן "עוסק באופן בלעדי באפשרויות התרבותיות-הפוליטיות העומדות בפני האינטליגנט היהודי הצעיר בדמותו של אברמזון, המתלבט בין התרבות העברית והציונות מכאן ובין התרבות הרוסית והסוציאליזם מכאן" (צירקין-סדן, 2013, 179).

אותו להתאכזב שוב ושוב מהאידיאולוגיות המוצעות לו, מהקבוצות אליהן הוא יכול להצטרף, ולבסוף להידרדר לשיגעון.<sup>64</sup>

שלוש הדמויות המשמעותיות ברומן – הגיבור אברמזון, חברו דוידובסקי ואהובתו חוה (או יוה) – מייצגות כל אחת עמדה אידיאולוגית ותמה אחרת ברומן. אך במבט קרוב ניתן לראות שאברמזון הגיבור אינו מייצג עמדה אחת כי אם את אותה ההיקרעות בין העמדות. בקוון טען כי לאורך כל הרומן נקרע הגיבור בין דוידובסקי לבין חוה בלומין אהובתו. לטענתו, אוריאל הופך באופן סימבולי למייצג את המוות וחוה את החיים בחיק האישה והאומה הרוסית (בקוון, 1986, 36). בהמשך לכך טען צירקין-סדן כי כל אחת מן הדמויות ברומן מסמלת את אחד הנושאים המהותיים שבהם עוסק הרומן – החיים, מיוצגים על ידי חוה, המוות על ידי דוידובסקי ואברמזון מסמל את הספרות (צירקין-סדן, 2013, 196). ייתכן כי העובדה שאברמזון מסמל את הספרות מאפשרת לו לא להתחייב לאידיאולוגיה אחת, אלא בדומה לספרות (לא מגויסת) לייצג את ההתלבטות והמצב הנפשי התלוש. כמו כן, ההבדלים בין שלוש הדמויות מתבטאים בספרים שהם מחזיקות ברשותן – חוה קוראת בצ'יכוב וטולסטוי כיאה למשכילה שנטמעה בחברה הרוסית אברמזון מחזיק בספרים עבים של ספרות העולם מחד ובספר "הכוזרי" וכתבי ברדיצ'בסקי מאידך, בהתאם להיקרעותו בין העולם העברי לזה המערבי, הלא יהודי, הרוסי; ואילו ברשות דוידובסקי ישנם כרכי מחזות של שייקספיר (לא נאמר אילו מחזות) ו"כה אמר זרתוסטרא" לניטשה, אך אפילו אלו מכוסים אבק, כי בעקבות ייאושו המר הוא אינו קורא עוד (שם). אם האידיאולוגיה של כל אחת מהדמויות ברומן זוכה לייצוג ספרותי דרך חומרי הקריאה והספרים שברשותם, גם הספרים שבידי אברמזון מעידים על הקרע הרוחני שבו הוא שרוי, שכן בשונה מספריהם של דוידובסקי וחוה, אין ספריו משוייכים לאידיאולוגיה אחת.

המתח והתלישות הפוליטית מיוצג גם בסיפורו של שפירא "הכיסא", המתרחש כאמור על רקע משפטם והוצאתם להורג של סאקו וונצטי. עצם מיקום הסיפור בנקודה ההיסטורית של ליל ההוצאה להורג מסמנת את הסיפור ככזה הפועל בזירה אידיאולוגית מבעבעת הן מבחינה היסטורית והן מבחינה ספרותית: בעקבות משפטם של סאקו וונצטי היו הפגנות רבות בארצות הברית ובאירופה, בעיקר מצידו של השמאל הפוליטי (קומוניזם, סוציאליזם ואנרכיזם); וכן, האירוע לכתיבתם של סיפורים ושירים רבים על אודות סאקו וונצטי בארצות הברית, עד שחוקרים זיכו אותם בכינוי "זיאנר סאקו-וונצטי". ג'ורדן פינקין (Finkin) טען כי זיאנר

<sup>64</sup> זהו כמובן פרדוקס – אברמזון מחפש אחר האמת, אך האמת מהווה סכנה לבריאותו ולשלמותו הנפשית. כפי שבוועד ערפלי מנסח בהמשך לסארטר: האידיאולוגיה נתפסת בעיני אברמזון כפרי תודעה כוזבת, השואפת להסיח את הדעת מן האמת הבלתי נסבלת (שם, 101). אך חשוב להדגיש כי ההתבוננות של אברמזון באותה אמת, חפה משלטון התודעה הכוזבת, גוזרת עליו גורל של שיגעון והסתגרות בחדרו, מבלי יכולת להתמודד עם ה"מציאות".

ספרותי אמריקאי זה נהיה למשמעותי בכתיבה יהודית בידיש, ושמדובר בתופעה יהודית לא פחות מתופעה אמריקאית. ז'אנר "סאקו-וונצטי" בידיש כמו הכריז על חלקה של היידיש בפרויקט האמריקאי, וביסס את האפשרות לכתוב יצירה "אמריקאית" בידיש (Finkin, 2013, 48, 58). שפירא כסופר הכותב בידיש באמריקה מאמץ את הז'אנר של כתיבה על מקרה זה על מנת ליצור כתיבה אמריקאית יהודית. וממקם את עצמו באופן המשכי עם הכותבים של ז'אנר זה שהשתייכו אידיאולוגית לקבוצות השונות שהתנגדו להוצאה להורג של שני המהפכנים האיטלקים.

כאמור, הסיפור ברובו מתרחש בקפיטריה שבה יושבים בעיקר (אך לא רק) שמאלנים יהודים מתנועות פוליטיות שונות, שדנים במאורעות השעה. יושבי הקפיטריה מתחלקים לשולחנות לפי מקצועותיהם, עמדותיהם הפוליטיות ומוצאם, וגייק ברזע מדלג בין השולחנות באופן המדגיש את חוסר השתייכותו החברתית לשולחן מוגדר. יתר על כן, בשולחן של הגויים הוא מדבר בידיש, כך שכולם נאלצים לשאול מה הוא אמר; ובשולחן של העיתונאים היהודים הוא מצליח לעורר ויכוח. גם החלום, שהוצג בתת הפרק הקודם, מדגיש את המתח האידיאולוגי שבו שרוי גייק. בחלומו. החלום – שבו הוא לובש את דמותם של המהפכנים סאקו-וונצטי, ורב מגיע להעניק לו הזדמנות לוודאי אחרון – מדגיש את הפער שבין מוצאו היהודי והשלכות מוצאו על חייו וזהותו, לבין האמונה האידיאולוגית שבה הוא בוחר עתה, המופיעה בחלום כהזדהות עם האנרכיסטים האיטלקים (שאפירא, 1934, 1–23).

עם זאת, חשוב להדגיש כי העמדה של ההזדהות עם האנרכיסטים מתגלה בחלום בלבד. לעומתה, בשעות הערות גייק מציג שני רבדים אחרים – ברובד המילולי הוא יוצא כנגד תנועות פוליטיות שונות (האיגודים המקצועיים והקומוניסטים או האנרכיסטים), ושואל מדוע עליו לגלות עניין בגורל האנרכיסטים האיטלקים, אך בפועל הוא שוב ושוב פועל בשיתוף עם העמדות אליהן הוא כביכול מתנגד. כך למשל מסופר כי גייק הצביע נגד השביתה במפעל שבו הוא עובד, אולם פעל בהתאם להחלטת הרוב, ושבת עם שאר הפועלים כשהשביתה החלה; הוא מתנגד לקומוניזם בגלוי, אך הפגין והוכה על ידי שוטרים במהומות ליד בניין ה"פֶּאָרווערטס" בלואר איסט-סייד.<sup>65</sup> נדמה כי גייק מתנגד לדברים מתוך עקשנות גרידא ורצון לייצר אופוזיציה לסובבים אותו, אך פועל בשיתוף עם אלו שלכאורה הוא מתנגד לעמדותיהם (שם, 3). ועל כן אבקש לטעון כי כל פעולותיו המעשיות מצביעות על כיוון פעולה קומוניסטי-סוציאליסטי, ואולי על אמונתו הפנימית בפעולות אלה, גם אם הן מנוגדות לדבריו ה"דווקאיים". דבר זה עולה בקנה אחד עם עמדתו הלא מתחייבת של שפירא כלפי הקומוניזם, כאשר בשנות העשרים המאוחרות של המאה העשרים הוא כאמור נוטה יותר לעבר התנועה הקומוניסטית באמריקה.

<sup>65</sup> "דער פֶּאָרווערטס", בעברית - הפורוורד, היה עיתון יהודי אמריקני שיוסד בניו-יורק ויוצא לאור משנת 1897.



כאשר גייק יושב לצד השולחן של הגויים, בהנהגת ג'רמיה וילסון (שכאמור הוא ה"ינקי" היחידי בקפיטריה, כלומר אמריקאי לבן מצפון ארצות הברית), ניגש אל השולחן "קומרד יוסל", יהודי קומוניסט, המנסה להחתים אנשים על עצומה נגד ההוצאה להורג של שני המהפכנים. גייק מסרב לחתום ואומר: "ניט אונדזערע ביזנעס... בעסער געדארפט זען, די אַרבעטער זאָלן ניט גיין צוריק אין 'זייערע' יוניעס. צוויי איטאַליענישע אַנאַרכיסטן - וואָס געהערן זיי זיך אָן מיט אונדז?" ["זה לא עניין שלנו... עדיף לוודא שעובדים לא ילכו אחרי האיגודים 'שלהם'. שני אנרכיסטים איטלקים – איך זה קשור אלינו?" (תרגום שלי)] (שם, 7). אין אינדיקציה לשפה בה מדבר גייק, אך ג'רמיה וילסון שואל את יוסל "מה הוא אמר?" ומתווספת אמירת מספר המבהירה כי גייק דיבר ביידיש. אי אפשר להבין מהתחביר של גייק או מאופן כתיבת המשפטים שעתה הוא מדבר ביידיש, לכן נדרשת אותה הערת המספר שמציגה את פערי השפות סביב השולחן. החבר יוסל מבין את גייק ומתרגם את דבריו לשאר יושבי השולחן, אבל בעת התרגום ניתן לראות שיוסל מוסיף אמירה אידיאולוגית התואמת את מחויבותו שלו לקומוניזם: "ער זאָגט: מיר דאַרפן זיך ניט אָננעמען פאַר די צוויי איטאַליענער... ער מיינט - דאָס איז אַן אַרבעט פאַר די בורזשאַזע ראַדיקאַלן" ["הוא אומר: אנחנו לא צריכים לעזור לשני האיטלקים... הוא חושב – שזו עבודה לרדיקלים הבורגנים" (תרגום שלי)] (שם). כלומר, החבר יוסל שמזוהה כקומוניסט מתרגם את דברי גייק לא באופן מילולי אלא דרך פריזמה אידיאולוגית. גייק אומר שאין קשר בינו לבין האיטלקים, ושהם לא קשורים אליו; ואילו החבר יוסל בעת התרגום מוסיף את נקודת המבט שלו (ובעצם מייצר תרגום אידיאולוגי לדברי גייק), מתוך התפיסה הקומוניסטית שבה הוא מאמין, שהאנרכיזם הוא בעצם רדיקליות בורגנית.<sup>66</sup> עמדתו המתנדנדת של גייק בולטת אל מול מחויבותו המוחלטת של החבר יוסל למטרה ולרעיון הקומוניסטי.

התלוש בסיפורים של שפירא חשוף למגוון דעות רחב יותר משל ברנר – באופן המשקף את מדיניות כור ההיתוך שהתקיימה בארצות הברית באותן שנים, ואת גודל האוכלוסייה בניו-יורק לעומת הערים במזרח אירופה, או היישוב בפלשתינה. דבר זה בא לידי ביטוי בפער בין הקפיטריה השמאלנית או האוטומט שבהם גייק ומני שוהים, לבין המקומות שבהם שוהים אברמזון ואובד-עצות. מירב המשכילים היהודים במזרח אירופה, וביתר שאת בפלשתינה, עדיין חיו בקרב חברה יהודית מסורתית ברובה. לעומת זאת, בארצות הברית, למרות אזורי המגורים היהודיים במובהק (דוגמת הלואר-איסט סייד באותן השנים), החל משנות העשרים של המאה העשרים עברו היהודים לשכונות נוספות במנהטן או ברובעים נוספים של העיר (דוגמת ברוקלין

<sup>66</sup> תפיסה זו של קומרד יוסל מהדהדת את הגותו של גיאורג לוקאץ', מבקר ספרות מהזרם המרקסיסטי, שראה באנרכיסטים "בורגנים רדיקליים". כינוי זה מבליט את הסלידה שחשו הבולשביקים ה"אורתודוקסים" מן האנרכיסטים.

והברונקס), ובתי הקפה שבהם בילו המשכילים ואנשי התרבות שימשו ככור היתוך לאנשים ממוצאים שונים, כפי שמודגם היטב בסיפוריו של שפירא. כפי שהזכרתי, הקפיטריה מתוארת כמרחב יהודי חילוני ברובו, אך יושבים בה גם גויים רבים. באוטומט, שבו מתרחש חלק מהסיפור "ניו-יורקיש" לא מוזכר מוצאם האתני של הדמויות, ורק עצם המקום מאפיין את מעמדם הסוציו-אקונומי של הלקוחות ככאלה המשתייכים למעמד הפועלים ואינם בעלי ממון רב. דבר זה עולה בקנה אחד עם המהלך ששחר פינסקר משרטט כאשר הוא דן בהיסטוריה של בתי הקפה בניו-יורק. לפי פינסקר בשנות העשרים של המאה העשרים חלו שינויים במיקומם של בתי הקפה ובמגוון האנושי שפקד אותם. בתי הקפה היהודיים שמוקמו עד לאותן השנים בלואר איסט-סייד, עוברים צפונה בתוך מנהטן, ועדיין מהווים מקום מפגש למהגרים יהודים, אך גם לקבוצות נוספות (Pinsker, 2018, 226-229). בהתאם לכך, הקפיטריה בסיפורו של שפירא ממוקמת ביוניון סקוור, שאכן נמצא צפונית ללואר איסט-סייד, והאוטומט ממוקם במידטאון ליד הטיימס סקוור, אף צפונית יותר במנהטן.

בסיפור "ניו-יורקיש" התלישות הפוליטית-מפלגתית אינה בולטת, ובשונה משלוש היצירות האחרות שבהן דנתי בפרק זה, אין היא מיוצגת דרך הצבת הגיבור מול קבוצות חברתיות שונות. מני נדמה מנוכר מקהילה, בודד, ואיננו נחשפים למעגלים חברתיים שאליהם הוא משתייך.<sup>67</sup> הוא אינו מעומת עם קבוצות פוליטיות ואינו מנסח את דעותיו בגלוי, אלא מתנהל בעולם המנותק לכאורה מכל השתייכות מפלגתית. עם זאת, הסיפור מנכיח את האידיאולוגיה הקפיטליסטית האמריקאית, ואת השפעתה על דמות התלוש. דמותו של מני חצויה כלפי האידיאולוגיה הקפיטליסטית: מחד, הוא מבקר את הקפיטליזם באופן מוסווה לאורך הטקסט; ומאידך, פעולותיו בסיפור מייצגות היענות והפנמה של האידיאולוגיה האמריקאית הקפיטליסטית. דבר זה בולט במיוחד בהבנתו את הלילה שבילה עם ג'יני כעסקה כלכלית. כאשר ג'יני ישנה במיטתו מתעורר מני ומהלך בדירה, ובמחשבותיו הוא מנסח כי "ובכן גם אהבה קנויה אהבה היא" (שפירא, 2012, 63). מאורעות הלילה מובנים כאינטימיים בעיני ג'יני, שאינה מעוניינת לקבל כסף עבור הלילה ואומרת "אני, הפעם יצאתי כדי ליהנות", אך מני משכנע אותה לקחת את הכסף (שם, 65-66), ובכך מסמן את הפנמת הערכים הקפיטליסטיים, והחלתם על חייו. מני משתף פעולה עם דרך החשיבה הקפיטליסטית ומעצב את דמותו של ג'יני כקניין, ואת הכול כניתן לקנייה, גם אהבה.

האידיאולוגיה הקפיטליסטית האמריקאית מופיעה בסיפור גם כאשר ג'יני ומני הולכים לבית הקולנוע. בית הקולנוע כולל מופעי וודביל, חדשות ולבסוף סרט קומי, והמופעים מהדהדים את האידיאולוגיה והערכים

---

<sup>67</sup> זאת למעט מפגש אחד עם אישה הלבושה באופן אלגנטי ברחוב: האישה מציעה למני שילוה אותה, אך הוא בוחר לחזור אל המסעדה ולפגוש בדולורס. אך איננו יודעים מה טיב היחסים בין השניים או מהיכן הם מכירים.

האמריקאיים. עם זאת, מני לא משמיע ביקורת על המתרחש באופן גלוי, ונדמה כי הוא מקבל את המופעים בשוויון נפש. לטענתי, בתיאור המופעים ניתן להבחין בביקורת של המספר, שהוא מספר בגוף שלישי, על תרבות הצריכה האמריקאית. המופע בבית הקולנוע נפתח במופע וודוויל, שמציג תכנים גזעניים: הזמר הראשון שר על השחורים במיסיסיפי שמתבטלים ואוכלים אבטיח, ואחריו עולה על הבמה גבר שפניו צבועות בשחור (בלאקפייס) ש"נראה כה אמיתי שכל השחורים-באמת יכולים היו להתקנא בו" (שם, 53). מני אינו מבטא ביקורת על תכנים גזעניים אלה אלא רק על האיכות המוזיקלית של השירים, מתלונן על המנגינה הזוהה בכל השירים במופעים מסוג זה (שם). תלונה זו חושפת הן את העובדה שמני אינו מהגר חדש, הוא נכח במופעים מסוג אלה גם לפני שש שנים; והן את סלידתו מן האומנות הפופולרית שרווחה בארצות הברית, ונהייתו אחר אומנות מסוג אחר (דבר שיתבלט בהמשך הלילה כאשר במחשבותיו ישוב אל מלחינים אירופיים דוגמת בטהובן ווגנר).

הביקורת המוסווית של המספר נעשית בולטת במיוחד כאשר הם צופים ביומן החדשות. יומן החדשות "די וועלט פֶאָר דיינע אויגן", או בתרגום לעברית "העולם לעיניך", מציג את האידיאולוגיה הקפיטליסטית באופן בולט דרך דיווח על פיצוץ במפעל באוהיו: "מפעל צלולואיד בקולומבוס, אוהיו, נהרס בפיצוץ. הנזקים נאמדים בשני מיליון דולר. גור החתולים ששהה במרתף בעת הפיצוץ ניצל ומצא מחסה בשרוולו של השוטר. כבאי פצוע פונה לבית החולים. ועדיין לא נמצאו גופות העובדים הנעדרים" (שם, 54–55). סדר הדיווח נע מכותרת האירוע, לנזק הכלכלי, לסיפור נוגע ללב המערב בעל חיים קטן וחסר אונים, לגבורת המצילים – השוטר והכבאי, ולבסוף לבסוף – הפועלים. גופותיהן הנעדרות של הפועלים מוזכרות כלאחר יד, בסוף הידיעה, מבלי לפרט מהו מספר הפועלים המוכרזים כנעדרים וכנראה נהרגו בפיצוץ, או כל מידע נוסף לגביהם – שמותיהם, בני משפחתם. דבר זה מדגיש את הסדר הקפיטליסטי – עלות הנזק הכלכלי חשובה עשרות מונים מגופות הפועלים הנעדרות, הפירוט הכלכלי המדויק של אומדן הנזק במספרים בולט כנגד חוסר הפירוט על מוות של בני האדם. בדיווח החדשותי האמריקאי הטרגדיה האנושית מוקטנת ומוזכרת כמעט בסוגריים וההתמקדות היא בטרגדיה הכלכלית בלבד. מעבר לכך, הדיווח על הפיצוץ מופיע ביומן החדשות בין דיווח על תחרות ספורט בין שני קולגיים עשירים לבין דיווח על גברת מריאן טרנס מטקומה שגלשה במפלי הניאגרה בתוך חבית, ושאר חדשות מבדרות ולא מהותיות בעליל (שם).

על חשיבות החדשות, והעיתונות, בהתגבשות הלאומיות כתב בנדיקט אנדרסון בספרו פורץ הדרך **קהילות מדומיינות**. לטענתו, העיתון והרומן מייצגים את התמורה החברתית באופן תפישת הזמן, הבנת ה"בו-זמניות". כמו כן, העיתון והרומן הן שתי צורות מרכזיות שמייצגות את סוג הקהילייה המדומיינת שכוללת בתוכה גם את האומה. העיתון קושר בין אירועים נפרדים בהצבתם זה לצד זה, ועל ידי כך יוצר קשר מדומיין

בין האירועים, הנובע קודם כול מצירופי מקרים כרונולוגיים (שני האירועים התרחשו באותו זמן קלנדרי). הקישור המדומיין השני נובע מהקשר בין העיתון לכלכלה, לשוק החופשי. העיתון, לטענת אנדרסון, הוא צורה קיצונית של הספר, מכיוון שמפיקים אותו בייצור המוני והוא מתכלה לאחר כעשרים וארבע שעות (אנדרסון, 1999, 53–68). יומן החדשות בסיפורו של שפירא מדגיש את שני הממדים של העיתון – נוצר קישור מדומיין בין האירועים בשל צירופי המקרים הכרונולוגיים – הפיצוץ במפעל התרחש ביום שבו מריאן טרנס גלשה במפלי הניאגרה בתוך חבית. הקשר הקלנדרי מתבלט במקרה זה בשל הפער בין דיווח חדשותי מבדר לבין דיווח על אסון הפיצוץ במפעל, שעלה בחייהם של מספר פועלים לא ידוע. נוסף על כך, בולט גם הייצור ההמוני של יומני החדשות כמוצר בידור וצריכה. בדומה לעיתון, יומן החדשות בשנות השלושים של המאה העשרים היה מוצר צריכה שנוצר מדי כמה ימים ונזרק לאחר מכן (משך הזמן של העיתון היה 24 שעות, ויומן החדשות היה זמין לצפייה מעט יותר זמן והוקרן במשך כמה ימים). כמו גם, חברי הקהילה המדומינת שצופים ביומן החדשות או קוראים עיתון, אינם מכירים זה את זה, אך חשים כשייכים לאותה חברה בזכות הצפייה באותן החדשות. יתר על כן, הייצור ההמוני בארצות הברית נשלט על ידי המדיניות והאידיאולוגיה הקפיטליסטית, והעיתון או יומן החדשות נוטל חלק משמעותי ביצירת הקהילה המדומינת הקפיטליסטית האמריקאית. בשל כך יומן החדשות הוא זירה מובהקת של אידיאולוגיה, ומשקף במקרה זה את ההגמוניה בארצות הברית.

ביקורת אידיאולוגית דומה על הקפיטליזם האמריקאי ששולט בעיתונות החופשית (או החוקרת לכאורה), מופיע גם בחלומו של ג'ייק ברזע בסיפור "הכיסא". גם כאן, כמו ב"ניו-יורקיש", הביקורת מושמעת מפי מספר בגוף שלישי, ולא בדיבור ישיר של הדמויות, דבר היכול לתמוך בטענה כי המחבר המובלע, או שפירא עצמו מבקר את הקפיטליזם האמריקאי. בסיפור "הכיסא" עיתונאי נדחף לחדר ההוצאה להורג ודורש מג'ייק הלוש את דמותם של סאקו-וונצטי לענות לו את האמת ואת כל האמת כי הקהל, הציבור, דורש לדעת – באיזה תער גילוח הוא משתמש ג'ילט או ג'ים, או חברה אחרת (שאפירא, 1934, 21). העיתונאי האמיץ לכאורה, שמתפרץ בסערה על מנת לראיין את הנידון למוות בשם העיתונות החוקרת, פועל בשם אידיאולוגיה קפיטליסטית ומדווח לציבור רק על מוצרי צריכה. במקרה זה, באיזה מותג גילוח משתמש האנארכיסט שעומד להיות מוצא להורג. החלום מאפשר להציג את העיתונאי באופן פארודי וקיצוני, ובדומה לאופן ההיתולי שבו מוצג הרב, גם כאן הטון הוא קומי. בו בזמן, בהצגתו המשעשעת של העיתונאי טמונה ביקורת הגורסת כי העיתונות האמריקאית החופשית פועלת בשירות הקפיטליזם בלבד.

באופן מעניין ביקורת אידיאולוגית על הקפיטליזם מופיעה גם ברומן **מכאן ומכאן** לברנר. דיאספורין, כותב משיקאגו לאובד-עצות שחי בפלשתינה, ומספר לו על חייו כפועל במפעל כובעים שבו עובד גם אחיו (ברנר,

1977, 1301–1302). מתיאור החיים כפועל באמריקה עולה ביקורת רבה על החברה האמריקאית והקפיטליזם שמאפיין אותה. כך למשל, כאשר מת המפקח היהודי, הפועלים נוסעים להלווייתו, אולם המסורת היהודית נתפסת בעיניהם כריקה מתוכן, ועם תום הטקס הם ממהרים לחזור אל המפעל להספיק לשעת ארוחת הצהריים. הם פונים לאחיו של דיאספורין, שמיועד להיות מפקח הבא, ושואלים אם בעל הבית יוריד להם מהמשכורת את היציאה להלוויה – ותשובתו של הרריס, אחיו, היא שיהיו חייבים לעשות "אובר-טיים", וכך כותב דיאספורין: "אובר-טיים", יקירי! מלה מורכבת ופירושה: יתר משעות-העבודה הקבועות" (שם, 1305–1306). גם לשם יציאה להלוויה של המפקח, עליהם לעבוד עוד שעות ולהשלים כי בעל הבית לא יתחשב בכך. אם כן, כל גיבורי התלוישים ביצירות הנידונות חסרים את האמונה האידיאולוגית להיאחז בה, אך ניתן להסיק מהדוגמאות שהוצגו לעיל, כי רובם מבקרים את הקפיטליזם באמריקה.

נוסף על כך, בזמן שגיני ישנה בחדרו, מני, גיבור "ניו-יורקיש", מתהלך בסלון דירתו ומקיים מונולוג (סולילוקווי) פילוסופי שבו נחשפות האידיאולוגיות השונות שביניהן הוא נע. מחשבותיו בסלון סובבות סביב השאלה האם יש הצדקה לרכישת אהבה בכסף, האידיאולוגיה הקפיטליסטית מכתובה כי גם אהבה שרוכשים, יכולה להיחשב כאהבה אמיתית. זאת מפני שהתענוג האמיתי מגיע מהדבר הגשמי, שאותו ניתן לקנות ולצרוך בהתאם לאידיאולוגיה הקפיטליסטית; אוכל ומגע. מני חושב כי: "הסימפוניה התשיעית, או 'טריסטן' וכל היתר, בלי אוזן שיש בה סחוס ועור – זה כלום. ומעיים ממולאים עושים טוב לינשמה'. איך כל זה אפשרי?... בטלן זקן! אוסף בחורה מהרחוב ומתפלסף כעת על חשבונה!" (שפירא, 2012, 63). מני מציף יצירות שונות שהן לכאורה בעלות השפעה עליו – מוזכרות יצירות קנוניות במוזיקה הקלאסית: "הסימפוניה התשיעית" של בטהובן והאופרה "טריסטן" מאת וגנר שהיה ידוע כאנטישמי. אך הדבר שלטענתו מיטיב עם הנשמה הוא הגשמי, ה"קישקע", כלומר המעיים הממולאים שהם מאכל יהודי מסורתי, שנתפס על ידי מני כאוכל-לנשמה (Jewish soul-food). בהמשך לכך, סלון דירתו של מני מתואר כדל, והקירות ערומים, מלבד ציור נוף של אייזיק ליכטנשטיין (שאפירא, 1931, 30).<sup>68</sup> וגם לפני כן, כאשר הם יושבים בתיאטרון, גיני נראית לו כציור של גויה המציג גבירה ספרדית (שם, 15). שני אזכורי הציורים האלה ממצבים אותו כשומר תרבות, כזה המכיר הן אומנים יהודים והן אומנות מערבית קלאסית. גם כאשר הוא הולך ברחוב וממתין לגיני הוא הולך סביב הספרייה העירונית (שם, 10), ומרמז על כך שהוא אדם הנהנה מהתרבות הגבוהה.

<sup>68</sup> אייזיק (יצחק) ליכטנשטיין היה צייר יהודי מוכר שפעל בעיקר בפריז, ועבר לניו-יורק לאחר השואה. וכפי שהזכרתי קודם אברהם נוברשטרן טען כי ציורו של אייזיק ליכטנשטיין מהווה היקש ישר ליהדותו של מני מפני שצייר זה היה מוכר רק בחוגים יהודיים (נוברשטרן, 2015, 308).

לטענתה של לאה גארת, אזכור האומנות האירופית (ואבקש להדגיש את נוכחותם של אומנים נאורים לכאורה, שהיו אנטישמיים במובהק כווגנר) מסמל את אכזבתו של מני מהאומנות ואת תפיסתה כריקה מתוכן. המפגש עם ג'ני ממלא את צרכיו הפיזיים, אך מותיר את צרכיו האינטלקטואליים לא מסופקים; ואילו התרבות הגבוהה, האומנות האירופית, מנותקת ממצואות חייו ואינה יכולה לסייע לו. לפי גארת הדבר שיכול להעניק נחמה אמיתית הוא אותו אוכל אתני יהודי, המעיים הממולאים שעולים במחשבתו כ"אוכל נשמה" (Garett, 53, 2011). ההנאה הפיזית מהמפגש המיני אינה מספקת אותו, אך גם פנייה לחיי הרוח האירופאים היא חסרת תועלת. גארת מתארת למעשה את "התלוש החדש", שאותו אני משרטטת בפרק זה. מעבר לכך, לטענתי, הנחמה המוצעת בדמות האוכל היהודי היא נחמה תיאורטית בלבד. במהלך הסיפור מני פונה פעם אחר פעם לאוכל אחר, של גוים – בין אם זה האויסטריום של ארוחת הערב או הבייקון שיטגן לארוחת הבוקר. האוכל האתני היהודי כלל לא נמצא במרחב הפיזי של הסיפור, ומסומן כאפשרות לנחמה באופן נוסטלגי, כהתרפקות על העבר המשפחתי. בהמשך לכך, סמיכות האסוציאציות האומנותיות מעניקה הצצה להשפעות אידיאולוגיות הפועלות בנפשו, אף על פי שאינן מנוסחות בסיפור בגלוי. התלישות של מני מודגשת מתוך הביקורת על אמריקה הקפיטליסטית – מצד אחד הוא כמו מאמץ את תכתיבי החברה, ואף קונה אהבה בכסף ומצדיק זאת, אך תוך כדי כך הביקורת העולה מהסיפור כלפי הקפיטליזם מנכיחה את הזרות שלו, ואת סירובו להיטמע לחלוטין בחברה.

אם כן, מוקד הדרמה הנפשית של גיבורי היצירות "הכיסא", **מסביב לנקודה ומכאן ומכאן** מצוי בקרע האידיאולוגי-פוליטי שהם חווים. בכל אחת מן הזירות האידיאולוגיות, בכל אחד מהמפגשים עם החברה שמייצרת ומדגישה את ההתלבטות האידיאולוגית-פוליטית, התלישות של הגיבורים מובחנת וכולטת כנגד האדיקות והמחויבות של שאר הדמויות למטרה אידיאולוגית אחת. המחויבות של שאר הדמויות בסיפור לאידיאולוגיה ספציפית, מסמן את הגיבורים הן כחריגים בנוף חברתי והן ככאלה שאינם מסוגלים להתחייב לרעיון, ואינם מסוגלים להתמכר לאף מטרה, לאף אידיאולוגיה בכל ה"יש" שבהם.

## פרק שני – תלישות מרחבית: מקום ושפה

"בכל אופן, אני חושב שאני לא רוצה לגור פה לאורך זמן. אני אהיה פה שנים אחדות ואסע לאיזשהו מקום אחר. אני לא יכול לשבת במקום אחד" (מכתב 2).<sup>69</sup> משפט זה, הלקוח ממכתב ששפירא שלח לברנר בשישה במאי, שנת 1906, מבטא היטב את הלך הרוח שאפיין רבים מסופרי התקופה, ורבים מגיבוריה הספרותיים של התקופה – הן בספרות יידיש והן בספרות העברית. חוסר הנחת מהישיבה בעיר או ארץ אחת, וההכרה באי היכולת להינטע במקום מסוים נעוצה בגורמים רבים ומשתנים, אך מהדהדת אי שקט נפשי, וחויית תלישות שאפפה את סופרי התקופה, ומתוך כך את הגיבורים שרקמו ביצירתם.

המרחב ותנועת הגיבורים שבו, נוכחות כבר בהתבוננות בכותרות של שלוש מתוך ארבע היצירות הנידונות בפרק זה. בשם היצירות **מסביב לנקודה ומכאן ומכאן**, מסומנים כיוונים לא ספציפיים במרחבים שבהם נעים הגיבורים, וחוסר הנחת מסומנת כתנועה האינהרנטית לגיבורים התלושים. אברמזון נידון לנוע מסביב לאותה הנקודה, שהיא מרחבית אך גם נפשית. וסיפורו של אובד-עצות מציג את קורותיו במרחבים השונים, מעין עדות מכאן וגם מכאן – כלומר ממרחבים רבים. כמו כן, תלישותו והיעדר יכולתו להשתקע במרחב אחד, ב"כאן" אחד, מייצגת כותרת מובלעת ליצירה "לא כאן ולא כאן". בדומה לכך, הסיפור "ניו-יורקיש" מעגן את הגיבור במרחב ספציפי של העיר ניו-יורק, אך הסיומת "יש" המתווספת לשם העיר מנכיחה את התנועה הנפשית של דמות התלוש המרחיקה אותו מהמקום הספציפי ומגדירה אותו ככזה שלא שייך למקום ולמרחב שבו הוא מתקיים.<sup>70</sup> אומנם הכותרות מסמנות תנועה במרחבים, אך המרחבים עצמם נותרים לא מוגדרים, לא ממופים. אפילו שם העיר שניתן לצפות שייצג מקום ספציפי, עובר הזרה באמצעות הסיומת החדשה והופך למרחב אחר, שעלינו להגדיר מחדש.

כאמור, תלישותם של גיבורי היצירות מתבטאת בעזיבתם את אורח החיים הדתי, ובחוסר יכולתם להתחייב לאידיאולוגיה או אמונה מסוימת. הגיבורים התלושים מתעמתים ומתווכחים עם סביבתם, ומוצבים כצופים מבחוץ על החברה שבה הם חיים. עמדת הצופה מבחוץ מאפיינת את דמויות התלושים, ומשתלבת עם האופן שבו הם משוטטים לאורך העלילה. בפרק זה אבחן את הקשר שבין התלוש למרחב שבו הוא מתקיים ולסביבתו, ואראה כיצד המרחבים השונים משפיעים על חויית התלישות. כחלק מהעיסוק במרחב, אתבונן

<sup>69</sup> "דאך, מיין איך, אז וואהנען שטענדיג וועל איך דא נישט. כיוועל אבייך עטלעכע יאהר און פֿאהרען ערגעץ אנדערש וואו. איך קאן נישט איינזיצען אויף איין אָרט" (למד שפירא לברנר, 6.5.1906, ארכיון גנזים. א-20/18858).

<sup>70</sup> כותרת הסיפור הרביעי שבו אעסוק בפרק זה, "הכיסא" אינה מתייחסת למרחב באופן ישיר, אלא לאירוע ההיסטורי של ההוצאה להורג של סאקו וונצטי באמצעות כיסא חשמלי בלילה שבו הסיפור מתרחש. אף על פי שהכותרת אינה עוסקת במרחב, כפי שאנכיח בהמשך הפרק, תלישותו של גיירק ברזע מהמקום ומהשפה בולטת ומשמעותית ביצירה זו.

בתפקיד השפה בחוויית התלישות. לטענתי, השפה מתפקדת באופן דואלי – מצד אחד זוהי זירה נוספת של זרות מהחברה, הבאה לידי ביטוי בסיטואציות חברתיות, למשל כאשר הגיבור מדבר בשפה שאינה מובנת עבור שומעיו, ובכך מרחיק את עצמו מהאנשים ונותר מנוכר לסביבתו. ומצד שני, בחירתם של גיבורי הסיפורים (ושל הסופרים עצמם) בשפת הכתיבה, מייצרת עבורם בית חזק ויציב יותר מהבית הפיזי שבו הם אינם מסוגלים להשתקע.

## תלישות מהמקום

לפני שאני ניגשת לשרטט את תלישותם של הגיבורים מן המקום שבו הם חיים, חשוב לציין כי עצם המושג "תלוש" מנכיח בתוכו גם את המרחב הפיזי. ה"תלוש" הוא אדם המדומה לעץ ששורשיו נעקרו ולא ניטע מחדש, ובכך מסתמנים מרחבים – פיזיים ונפשיים, שבהם האדם לא נשתל. השוטטות, שמאפיינת את התלושים, מתבטאת בהיעדר היכולת להשתקע במקום אחד ולהכות שורש, ומופיעה בארבע היצירות הנידונות. דנה אולמרט טענה כי רוב גיבוריו של ברנר לוקים באותו סימפטום של "עצבנות גיאוגרפית" שמתגשם בנדידה חסרת מנוח בתוך העיר, ובין ערים וארצות (אולמרט, 2007, 387). לטענתי, ניתן לראות את אותה עצבנות גיאוגרפית גם אצל גיבוריו של שפירא, וגם בסיפור חייהם של הסופרים – ברנר ושפירא, שנדדו ללא הרף. עם זאת, אני מסכימה עם המהלך שאולמרט הציעה של התרחקות מהקריאה הביוגרפית של נדודי הסופרים כפרשנות יחידה לנדודי הדמויות, ותחת זאת בחינה של הקשר בין התנועה במרחב החיצוני, הגיאוגרפי, לבין המרחב הנפשי של גיבורי היצירות (שם, 388).<sup>71</sup>

פעולת השיטוט היא פעולה שמנכיחה את התלישות ואת עמדת היחיד מול החברה. ההתבוננות החדה שלהם בעיר מדגישה מעין מבט של אורח, של הלך, המשוטט בעיר כחיצוני לה, כלא שייך, ומייצר תובנות על העיר, ועל האנשים החיים בה. פרקטיקת השוטטות של דמות התלוש מתחברת אל טרופוס המשוטט (Flâneur) שהופיע בספרות הצרפתית ומזוהה עם המשורר הצרפתי שארל בודלר. ולטר בנימין עסק בדמות המשוטט ובמאפייניו והגדיר את הדיאלקטיקה של השיטוט באופן הבא: "מצד אחד האיש שמרגיש שהכול וכולם צופים

---

<sup>71</sup> עם זאת, חשוב להבחין כי מאמרה של אולמרט העוסק ברומן **בחורף**, משרטט את נדודיו של פיארמן, גיבור הרומן, כספירליים. עיירת הולדתו משמשת כמעין מגנט, והגיבור שב וחוזר פעם אחר פעם לבית אביו (שם, 389). לעומת זאת, בכל ארבע היצירות שבהן אני עוסקת, נדמה כי לגיבורים אין את אותו מגנט שקושר אותם לנקודה גיאוגרפית מסוימת, והם נעים בצורה ספורדית, ללא תבנית ברורה, ולעיתים קרובות ללא מטרה ברורה. בפרט, ניתן לראות כאן מהלך של התרחבות ביצירתו של ברנר – **בחורף**, סיפור החניכה משאיר את הגיבור כבול אל בית האב, נמשך אליו פעם אחר פעם ללא יכולת להתרחק, ואילו הרומן **מסביב לנקודה** אמנם נפתח לחזרה לעיר א' אך זו אינה עיר ילדותו, ושייכותו אליה מוטלת בספק. ולבסוף, ברומן **מכאן ומכאן** בית האב אינו נקודה שאפשר לחזור אליה, והעולם הסיפורי מתרחב עוד יותר בעזרת דמויות משנה כדיאספורין שנוסע לאמריקה ומכתביו מציגים מרחב נוסף ברומן.



בו, כמו חשוד לכל דבר, ומצד שני האיש שכלל אין למצוא אותו, הנסתר" (בנימין, 2019, 181). באופן תיאור הדמויות ביצירות הנידונות, ניתן לזהות את אותה דיאלקטיקה, כאשר התלושים חשים בולטים בזרותם ובלתי נראים בו זמנית. ראשית אעסוק בתנועה של הגיבורים ובשאלת השתייכותם למקום דרך סוגיות של התנועה בעיר; ולאחר מכן אבחן את המקומות בעיר, ואבקש לטעון כי גם אזכור המקומות הספציפיים בספר אינם מעידים על ניכוס המרחב, אלא על סימון אתרים ספציפיים כאתרים של תלישות עבור הדמויות.

כל גיבורי הסיפורים הללו אינם "בני המקום", בני העיר מלידה. מני וגייק שניהם היגרו ממזרח אירופה לאמריקה לפני מספר שנים לא ידוע (מני כאמור נמצא לפחות שש שנים [שאפיראָ, 1931, 16]), ואברמזון חי בעיר א', אך נולד בשטעטל קטן. אובד-עצות מצוי בעת כתיבת הרומן בפלשתינה ומתאר את נדודיו, אך התיאורים ברובם המוחלט אינם של עיר הולדתו, אלא של ערים שונות שבהן התגורר, ביניהן: קרקוב, ירושלים והמושבות השונות בארץ. הגיבורים משוטטים בערים שבהן הם נחשבים לזרים, מהגרים (בין אם הגירה פנימית בתוך ארצם כמו דמותו של אברמזון, או הגירה בין מדינות). חנה וירט-נשר הבהירה כי המהגר הוא אומנם נוכרי (Outsider), זר למקום החדש שבו הוא מצוי, אך שרוי בתהליך מתמיד ומורכב של ניכוס הסביבה והפיכתה ל"בית" (Wirth-Nesher, 1996, 140–142). מתוך הבחנה זו עלינו לשאול מה הוא מקומו של התלוש המהגר? גיבורי היצירות הנידונות, כמו המהגרים שבהם עוסקת וירט-נשר, שואפים לנכס את הסביבה, אך מצב תלישותם הממושך מייצג את כישלון הניכוס הזה. ארבע היצירות הנידונות במחקרי מעלות את השאלה הסמויה כיצד אדם נעשה לבן המקום, והאם המהגר התלוש מסוגל לרכוש לו את אותה תחושת המקום או נידון לשיטוט תמידי ולעמדת הצופה מבחוץ.

כנגד דמות התלוש, שאינו משתקע במקום שבו הוא חי, מוצגות ביצירות דמויות שוליות שגם הן מהגרות ברובן אך נוהגות כבני המקום, ונדמה כי הן אכן הצליחו בתהליך הניכוס של הבית החדש. כאלו הם לפידות ונכדו עמרם וחברי מערכת העיתון "המחרשה" במכאן ומכאן, יושבי בית מנשה קצמאן במסביב לנקודה וחלק מיושבי הקפיטריה ב"הכיסא" (כך למשל נטי שהגיעה מאוקראינה, אך מתלבשת ונשמעת כאמריקאית מלידה). דמותה של ג'יני בסיפור "ניו-יורקיש אומנם שייכת למיעוט לטיני-אמריקאי וסופגת אפליה חברתית בשל כך, אך עדיין חשה בת המקום. זאת בעוד שמני השייך למיעוט יהודי באמריקה, נותר תלוש וזר. וכאשר הוא מנסה לסמן את ג'יני כזרה כמותו, על ידי שיומה בשם הזר והאקזוטי "דולורס", ג'יני מתעקשת על זהותה כאמריקאית וכבת המקום. בדומה לתלישות האידיאולוגית המודגשת על ידי דמויות שמחויבות אידיאולוגית למטרה אחת, כך גם התלישות המרחבית של הדמויות מודגשת על ידי אותן הדמויות המהגרות, או בנות מיעוטים, שהצליחו לנכס את סביבתן ולהפוך לבנות המקום.

דיאלקטיקת השיטוט ושאלת ההשתייכות למקום, או היות האדם "בן המקום", מוצגת ברומן **מכאן ומכאן** כאשר אובד-עצות נזכר בשהותו במזרח אירופה. הוא מתאר כיצד הוא חיפש "שדרה נשכחה" להלך בה ולחשוב על קיומו (ברנר, 1977, ב, 1276). החיפוש הוא אחר שדרה נשכחת, מבודדת, שבה הוא לא יצפה באנשים זרים, ושאף אחד לא יצפה בו בהילוכו, וכך יוכל להיבלע במחשבותיו. אך כאשר הוא קם מהפארק ומחפש את אותה שדרה צדדית הוא נתקל בהמוני האנשים:

"המון-הטיילים נתרבה מרגע לרגע; חבורות-הצעירים המתעלזות והזוגות הנוגים והמתבודדים השתפכו מכל עברים, נזלו, עלו על כל גדותיהם, וכגלי ים עוברים את גבולם, רדפו אותי בפינתי הבודדה, עברו על פני, הטרידוני. ומוזר היה הדבר, שכל אלה הראשים, הגופים, היצורים נולדו בעיר הזאת, יודעים – המאושרים! – את כל מוצאיה ומבואיה, פרבריה ושביליה, אוהבים בודאי את כל גניה ועציה, יודעים בודאי לספור את כל בתיה ואבניה, אחוזים, דבוקים, קשורים, ולכן עליזים, לכן חיים, בעוד שאני – מה...?"

(שם)

האנשים שבהם הוא מתבונן נהפכים בדמיונו לבני המקום – אוהבי העיר שהעיר כמו שייכת להם, קשורה אליהם לא פחות משהם קשורים אליה. קשר זה עומד בניגוד מוחלט לעמדתו התלושה של אובד-עצות. עמדה זו שולחת אותו להרהר ב"פרובלימת מושג המקום" (שם, 1277). בעיית מושג-המקום עולה ביתר שאת כאשר מופיעה לפניו חבורת צעירים עליזה, המדגישה בניגודה אליו את בדידותו. אל מול עליזותם של הצעירים בני העיר, הוא חש בודד וחסר שורשים: "ה'אני' המתהלך כאן, מתחת לשפם המדולדל, המטורף. – לפני חודש הייתי בעיר פלונית, לפני שני חדשים בעיר אלמונית, אשתקד אלפי פרסאות מכאן. האם שם, בכל המקומות ההמה, לא שיחרתני הרגשה זו בכל פעם, בכל פעם? עובר-אורח! עובר אורח! על שלוח הייתי מדבר, ואני רק נוטה ללון, נע ונד בארץ" (שם). אפוא, כחלק מאפיונו כמשוטט הוא גם מתואר כנווד בעולם, אדם חסר בית השונה באופן מובהק מאותם אנשים המכנים את העיר הזו ביתם, ויודעים כי בה הם יישארו. כמו כן, תושבי המקום מתאפיינים גם בשהייה בחבורות, ומקיימים קשר חברתי עליז במרחב הציבורי.

את אותה חבורה עליזה שבה צופה אובד-עצות, מנהיגה בדמיונו סטודנטית צעירה יהודייה, שכמו מושכת אחריה עדת מעריצים אל התיאטרון הפולני (שם, 1277–1279). אובד-עצות, התלוש המהלך ברחוב, צופה בחבורה אך נותר מרוחק ממנה, אינדיבידואל שמתבונן על התרחשות לא לו. הסטודנטית היהודייה היפה צוחקת בשדרה אל חבורת העלמים שמתוארים כסטודנטים פולנים אשר נמשכים אחריה. הסופר אף הוא חש משיכה

אל דמותה, אך אינו מצטרף אל החבורה, אלא מבדיל את עצמו מהם ושומר על עמדתו האינדיבידואלית. מעמדה זו הוא שואב הנאה ותחושת גאווה על כך שלא נכנע לפיתוי, ולא הצטרף לחבורה הנמשכת אחרי האישה, כפי שמוצג בציטוט הקצר: "בגאון ובעונג התהלכתי בשדרה המתרוקנת לאט לאט" (שם, 1279). אובד-עצות מצר על בדידותו ולרגע חש עצב על היותו נווד, ובו בזמן הוא גאה בעצמו על שלא התפתה להצטרף לחבורה, ושמר על עמדתו האינדיבידואלית.

בדומה לכך, בסיפור ניו-יורקיש כאשר הגיבור מבלה זמן מה ברחוב לפני שיחזור ויפגוש בגיני, מושא התשוקה שלו, הוא משוטט ברחובות ניו-יורק בשעת העומס, אך מרגיש מנותק מההמולה: "דער טומל אָרום איז געשטאַנען נאָענט, נאָר ווי אָפּגעשיידט פון אים מיט א דינער מחיצה, וועלכע ער האָט מיטגעטראָגן מיט זיך" (שאַפּיראַ, 1931, 10) [ש"ש"און הרחוב עלה מסביב אבל לא הגיע עד אליו, וכמו נחסם על ידי מחיצה דקה שנשא עמו" (שפירא, 2012, 49)]. מני חש כאילו ישנו גוף זר, מחיצה, המפרידה אותו מהאנשים ברחוב.<sup>72</sup> המחיצה החוסמת את הדמות מההמון, מתחברת לדבריו של בנימין אשר כתב על ההמונים המופיעים ביצירתו של בודלר כי הם כמו "צעף שנפרש לפני המשוטט: הם הסם הכי חדש של המתבודד" (בנימין, 2019, 193). הצעף, הבד, כמו המחיצה המפרידה את המשוטט מההמון, הוא הסם עבור המשוטט; ההתמכרות היא אל ההתבודדות, ואל התמכרות זו קשה להפנות את הגב, ואולי היא גם זו המובילה את מני לסרב לאפשרות ליצור אינטימיות עם גיני. בנימין משתמש בהגדרתו של ויקטור פורנל על מנת להבחין בין המשוטט (Flâneur) לבין ההולך בטל (Badaud) – המשוטט נותר תמיד אינדיבידואל, זאת לעומת הולך הבטל שנעלם ומתמזג עם הקהל (בנימין, 2019, 182). דבר זה עולה בקנה אחד עם תיאור המחיצה המפרידה בין גיבור "ניו-יורקיש" של שפירא לבין סביבותיו, ושומרת עליו כאינדיבידואל בין שטף האנשים שברחוב, וגם עם עמדתו של אובד-עצות שחש גאווה על עמידתו בפני הפיתוי להצטרף אל החבורה.

הרומן **מסביב לנקודה** נפתח בנדודי הגיבור, כאשר אברמזון שב אל העיר א' ומתהלך בה בעודו חושב לאן הוא יכול ללכת והיכן הוא יכול להתגורר. הוא בוחר להתגורר בחדרו הישן של ידידו דוידובסקי בבית הוריו, ובכך שואף לאמץ לו מעין משפחה. למעשה, אברמזון הוא הגיבור היחיד שבו אני עוסקת המתגורר בתפאורה משפחתית כלשהי (אף על פי שזו משפחתו של חברו, ולא שלו). שיטוטו של אברמזון, לטענת שמואל שניידר, אינו עקר. שניידר טוען כי הניגוד בין דמותו של אברמזון (ופיארמן מהרומן **בחורף**) לבין דוידובסקי, טמון בניסיון ובחיפוש. גיבוריו של ברנר תרים באופן פיזי אחר מקומות חדשים, שואפים למצוא את המקום שבו יימצאו

<sup>72</sup> השימוש במילה "מחיצה" בידיש יכול להעיד גם על הקשר לשימוש היהודי במחיצה, למשל בבית הכנסת, כגוף המפריד בין הנשים לגברים במקום. גיבור הסיפור נושא את המחיצה המדומיינת עמו, ככלי המפריד בינו לבין סביבתו.

אותם "חיים שלמים" שאליהם הם שואפים. דוידובסקי, שדמותו מופיעה ביצירות **בחורף ובמסביב לנקודה**, מסתגר בחדר ואינו יוצא, מפני שחדל מלנסות (שניידר, 2015, 47). אם כן, חוסר התנועה הפיזית של דוידובסקי, והסתגרותו במרחב החדר המצומצם, מסמנים את ייאושו ואת ויתורו על החיים. נוסף על כך, דוידובסקי יוצא פעם אחת בלבד מחדרו במהלך הרומן **מסביב לנקודה**, ויציאה זו היא אל העיר השכנה על מנת להתאבד מבלי לפגוע בהוריו, ובעיקר באימו. במילים אחרות, היציאה אינה מייצגת התחלה חדשה כלשהי, אלא מעבר מנקודה אחת לאחרת, במטרה לסיים את חייו רחוק מאוהביו, במקום שבו יהיה אלמוני.

עם זאת, השיטוט ברומן **מסביב לנקודה** נבדל מיתר היצירות שבהן אני עוסקת מכמה סיבות: יצירה זו מתרחשת במרחב המזרח-אירופי בלבד, בניגוד ליצירות האחרות שמתרחשות במרחב האמריקאי או של היישוב בארץ ישראל אך מכילות מרחבים נוספים בזיכרונות ואיזכורים רגועים. כפי שטענתי בפרק הקודם, מרחב זה מעמת את אברמזון עם הדת והחברה המסורתית ביתר שאת. מעבר לכך, זוהי היצירה היחידה שבה השיטוט מתרחש בעיר ששמה המלא לא ידוע – בניגוד לניו-יורק (בה מתרחשים סיפוריו של שפירא), קרקוב או ירושלים (ברומן **מכאן ומכאן**), עלילת **מסביב לנקודה** מתרחשת בעיר המכונה א', או "עיר הפלך א'", ולא ניתן לנו מידע ספציפי על אודותיה. כך למשל היא מוצגת לראשונה ברומן "העיר א", מחוז-חפצו של אברמזון... היא אחת הערים, שרובן יהודים" (ברנר, 1977, א, 404). זוהי עיר המתוארת כמעין עיר מזרח-אירופית גנרית, שרוב יושביה יהודים, אך ברנר אינו נוקב בשמה או במיקום גיאוגרפי מדויק. ולכן אין אפשרות לקשר מרחבים ספציפיים בעיר הבדיונית של הרומן אל מרחבים גיאוגרפיים קונקרטיים.

השוטטות של הגיבורים בעיר מדגישה את תלישותם, אך ראוי לבחון גם את המרחבים הספציפיים המוזכרים ברוב היצירות, לטענתי גם האתרים שלכאורה יכלו להוות נקודות היאחזות של הגיבורים בעיר, אינם מספקים את תחושת הבית, ועל כן מהווים אתר נוסף של תחושות זרות ותלישות. ארבע היצירות מתרחשות ברובן בערים ומייצגות במובנים רבים רומנים אורבניים מודרניים של תחילת המאה העשרים.<sup>73</sup> שני הסיפורים הקצרים של שפירא מתרחשים כזכור בניו-יורק, ומתייחסים למרחב הממשי של העיר כחלק מרכזי מאפיון הגיבורים, ובמקרים מסוימים נוטלים חלק בהנחת תלישותם. וירט-נשר עסקה בספרה *City Codes: Reading the Modern Urban Novel* באופני ייצוג העיר ובתפקידה של העיר בעיצוב הרומן המודרני. היא מסווגת את הסביבה העירונית לארבע: הסביבה הטבעית, הבנויה, האנושית והלשונית (Wirth-Nesher, 1996, )

<sup>73</sup> היוצא מן הכלל הוא **מכאן ומכאן** בו הגיבורים נעים בין מספר ערים, וחלק מהעלילה מתרחשת גם באחת המושבות בפלשתינה.

11-14).<sup>74</sup> סיווג זה יאפשר לי להבחין בכמה סוגיות מרחביות העולות מתוך תיאורים ספציפיים של העיר ביצירות, ולא רק בתנועת הדמויות במרחב.

הסביבה הבנויה והסביבה הלשונית מודגשות בסיפור "הכיסא", המתרחש רובו כאמור בכיכר היוניון סקוור בניו-יורק. זו היא סביבה בנויה, אתר גיאוגרפי אמיתי בעיר ניו-יורק, שהפך לאתר שבו באופן היסטורי התקיימו הפגנות שונות במהלך המאה העשרים, בין היתר ההפגנות נגד הוצאתם להורג של סאקו-וונצטי. בו בזמן מדובר בסביבה לשונית, ושם הכיכר זוכה לפירוש דו-משמעי בקונטקסט של היצירה: המילה "יוניון" Union, מסמנת את האיחוד בין המדינות השונות, את האחדות שמייצרת את הברית בשם המדינה ארצות-הברית (United States of America), ועל כן, זה הוא שם עם משמעות לאומית. עם זאת, בהקשר של היצירה, האיחוד מקבל משמעות כלכלית-אידיאולוגית, של איגודי עובדים, שנקראים גם כן Union באנגלית. מדובר באיגודים סוציאליסטיים וקומוניסטיים שחוצים את הגבולות המדינתיים של ארצות הברית, ומחזיקים באידיאולוגיה בינלאומית.<sup>75</sup> דו משמעות זו מייצרת משמעות סמלית – הכיכר הופכת למרחב סימבולי של איחוד חוצה גבולות פיזיים ואתניים, שבו מפגינים יחד חברי האיגודים המקצועיים והפוליטיים השונים (סוציאליסטים, קומוניסטים ואנרכיסטים) כנגד העוול של המשטר הקפיטליסטי.

בתוך המרחב הסימבולי המאחד את האנשים, גייק אינו חלק מהאיגוד. גייק מתנהל מול ההמונים, לרגעים נטמע בהם, ולרוב מדגיש את זרותו ביניהם. בתחילת הסיפור הוא נע בין קהל גדול של אנשים שמתגודד שם ומאזין יחד לחדשות בדבר ההוצאה להורג הקרבה של סאקו וונצטי במסצ'וסטס – הוא צועד לבד ומתחמק בזריזות משוטר בין ההמון ונכנס אל הקפיטריה (שאפיראָ, 1934, 3-4). במהלך שהותו בקפיטריה כיכר היוניון סקוור הולכת ומתמלאת מפגינים הממתינים להודעה מטעם המושל של מסצ'וסטס בנוגע להוצאה להורג או לאפשרות שתיתן חנינה. אך גייק אינו עומד בין המפגינים אלא מבלה בקפיטריה את רוב שעות הערב. כשם

---

<sup>74</sup> לפי וירט-נשר הסביבה הטבעית היא ייצוג הטבע בחלל העירוני, או ההתערבות של הטבע בסביבה העירונית. הסביבה הבנויה מייצגת את תכנון העיר, הארכיטקטורה, ודברים מעשי ידי אדם בעיר דוגמת אמצעי תחבורה שונים. הסביבה הבנויה של הרומן יכולה לייצג דברים "אמיתיים" שקימים בערים או ייצוג שחורג מגבולות הקיים בעיר (בניינים מפורסמים מחד, ובניינים ורחובות שטווה הסופר ביצירה מאידך). הסביבה האנושית מתייחסת לאריג האנשים המאכלסים את העיר כדמויות רקע או כדמויות משנה המוצגים ברומן. לעיתים הסביבה האנושית תכלול דמויות מוכרות מהעיר – הקבצן, נגן הרחוב, השוער – דמויות אלו עשויות לייצג את ההיררכיות הגזעיות והסוציו-אקונומיות של העיר – דוגמת הנער המצחצח נעליים בפנינת רחוב. לבסוף מתייחסת וירט-נשר לסביבה הלשונית המופיעה בשפה כתובה ובשפה המדוברת ושאליה אתיחס בחלק העוסק בתלישות הלשונית (שם, 11-14).

<sup>75</sup> ביסוס נוסף לאופייה הבינלאומי של המחאה נגד ההוצאה להורג של סאקו וונצטי – ובמידה רבה של האיגודים הסוציאליסטיים, קומוניסטיים והאנרכיסטים – ניתן לראות בכך שלטענת ווטסון בשנת 1927 (לפני ההוצאה להורג של שני המהפכנים) התקיימו הפגנות ענק של ארגונים קומוניסטיים וסוציאליסטים בכמה מוקדים ברחבי העולם – בין השאר, ברלין, פריז ומוסקבה – כולם מוחים נגד כוונת הממשל האמריקאי להוציא את סאקו וונצטי להורג (Watson, 2007, 282).

שבראשית הסיפור, הוא נע בין השולחנות בקפיטריה ולא משתלב באף קבוצה חברתית, כך הוא נע לבדו ברחוב בין ההמון ושומר על נפרדותו עד לכניסה לקפיטריה. השינוי בעמדתו של גייק מתגלה עם יציאתו שוב לרחוב מהקפיטריה לאחר חצות; לאחר ההכרזה על הוצאתם להורג של שני המהפכנים פורצת מתוך גייק צעקה רמה, והוא נטמע בתוך הקהל ומשתתף בזעם הקולקטיבי של הנוכחים בכיכר. עם היטמעותו באנשי הכיכר, הוא מצורף גם לקבוצה של הגויים יושבי הקפיטריה. דבר זה בא לידי ביטוי כאשר שוטר תוקף אותו, ומגיעים להגנתו כמה מחברי הקבוצה הגויים שישבו איתו בשולחן הקפיטריה ותוקפים את השוטר (שם, 16). בכך שהם מגנים על גייק מפני המשטר, הם כמו מאמצים אותו אל חבורתם, חרף התעקשותו הקודמת להישאר נפרד מהם. גייק פושט מעליו את עמדתו האינדיבידואלית ומצטרף להמון מתוך הכעס המשותף. עמדה זו תואמת את אופן הפעולה שלו שהזכרתי ביחסו לאידיאולוגיה: הוא מתנגד בגלוי ומשמיע דברי ביקורת על התנועות הפוליטיות השונות, אך פועל בשיתוף איתם ובהתאם לאג'נדה שלהן. במקרה זה הוא מצטרף למחות עם המפגינים לבסוף, ואף סופג אלימות משטרית בשל כך.

הסיפור "ניו-יורקיש" מתרחש באזור צפוני יותר של העיר ניו-יורק. רוב הסיפור מתרחש באזור המידטאון של מנהטן וסיום הסיפור מתרחש בדירתו של מני בברונקס. חשוב לציין כי שני גיבוריו של שפירא לא חיים באזור ההתרחשות המרכזי של הרומן: מני חי כאמור בברונקס, וגייק ברזע מתגורר ברחוב אלדרידג', בלואר-איסט סייד (שפירא, 1934, 18; 1931, 27, בהתאמה). שני האזורים מוכרים כשכונות שבהן התגוררו מהגרים יהודים באותה התקופה. רוב הסיפור ניו-יורקיש מתרחש באזור המידטאון של ניו-יורק, מקום המפגש הראשון של מני וג'יני המלצרית הוא מסעדת אוטומט, שלא ידוע כתובתה המדויקת. את האזור שבו ממוקמת המסעדה ניתן לחלץ מתוך שיטוטו של מני כאשר הוא יוצא להסתובב לא רחוק ממנה, בזמן שהוא מחכה שג'יני תסיים את המשמרת. מסופר כי "הוא שוטט ברחובות שליד הספרייה העירונית" (שפירא, 2012, 49), כלומר הוא מסתובב באזור המידטאון, ליד בריאנט פארק, ועל ידי אזכור המרחב הבנוי שאותו חשוב לו להדגיש, בניין הספרייה העירונית המרשים, הוא כאמור ממצב את עצמו כאדם משכיל. גם את המשך הערב מבליים השניים באותו אזור – הסרט ובתיאטרון הנמצא על ברודוויי (שם, 52). בסוף הערב הם הולכים צפונה על השדרה החמישית, ועוצרים מונית ברחוב 59 (שם, 60). מקום מגוריו של מני בברונקס מתואר כבניין דירות גדול, ומני וג'יני נכנסים ל"הול" רחב ידיים, ומטפסים במדרגות לקומה גבוהה. העלייה ברגל במדרגות מייצגת את המעמד הבינוני-נמוך, שאליו משתייך מני, החי בבנייני דירות גבוהים שבהם לא הותקנה עדיין מעלית. עם זאת, עבור ג'יני החלל נתפס כבורגני ונעים. בעת שהיא הולכת עם מני במסדרונות ומדרגות מוארים ושקטים, היא חשה כמו זוג בורגני שחזר בשעה מאוחרת ממסיבה אצל חברים (שם).

שני הסיפורים של שפירא מתקיימים ב קפיטריה או באוטומט, שלפי שחר פינסקר הם מרחבים שייצרו מעין המשכיות לבית הקפה האירופאי (Pinsker, 2018, 238); ואילו בשני הרומנים של ברנר, מקומות בילוי שכאלה כמעט ואינם מוזכרים.<sup>76</sup> **במסביב לנקודה** נדמה שהיעדר בתי הקפה מדגיש את אופייה הפרובינציאלי של העיר א. שבה מתקיים הסיפור. ואילו ביצירה **מכאן ומכאן** ישנו אזכור אחד של בתי הקפה ביפו, כחלק ממעין תפאורה של רחוב ביפו שעל גביה מתוארים הגברים הערבים: "בדלת בית-הקפה הערבי שברחוב ישבו אפנדים ופקידים – בטלים כמוהו – ועישנו 'נרגילות' והביטו גם הם" (ברנר, 1977, ב, 1408), ומייד לאחר מכן לוויה נוצרית העוברת ברחוב. בית הקפה לא מסומן כמרחב שבו יש מקום לאובד-עצות, הוא יכול לדמות לאפנדים ולפקידים בהתבטלותו, אך אינו יכול לבלות איתם בבית הקפה.<sup>77</sup>

ביצירתו של שפירא, מרחב הקפיטריה-אוטומט-בית קפה הוא מרחב מרכזי, שעובר שינוי בין היצירות: סיפורו המוקדם של שפירא "ברטה" (שאליו אתייחס בהרחבה בפרק השלישי של עבודתי), מתרחש בבית קפה יהודי ליטאי בוורשה. זהו בית קפה במסורת אירופאית שרוב יושביו הם גברים יהודים ממעמד כלכלי די נמוך. הסיפור "הכיסא" מתרחש כאמור בקפיטריה בניו-יורק בשנות השלושים של המאה העשרים, שיושביה/לקוחותיה בעיקר יהודים, אבל גם גויים, בעלי צביון פוליטי, שמאלני. פינסקר טען שהייתה המשכיות בין בתי הקפה במסורת האירופאית לבין הקפיטריות שהחלו לקום החל משנות השלושים. מוסד הקפיטריות שצמח בניו-יורק בתקופת השפל הכלכלי הגדול (The Great Depression), שימש לטענתו כגשר בין קהילות מהגרים שונות בניו-יורק, והאינטלקטואלים הצעירים בשנות השלושים ישבו בעיקר באותן הקפיטריות (Pinsker, 2018, 236-238). לעומת הקפיטריות, האוטומט העומד במרכז הסיפור "ניו-יורקיש", מאפיין אנשים ממעמד סוציו-אקונומי נמוך, וכלל לא ברור אם דווקא יהודים. בכל אופן, החללים של הקפיטריה והאוטומט מאפשרים לגיבוריו של שפירא לנכוח בחברת אנשים, לעיתים בסביבה דמוית קהילה. אך עדיין גיבוריו שומרים על האינדיבידואליות שלהם ועל עמדה נפשית מרוחקת משאר יושבי המקום.

---

<sup>76</sup> עם זאת, ביצירות אחרות של ברנר, מרחב של בית קפה או מסעדה כן זוכים למקום משמעותי. דוגמה לכך ניתן לראות במחזה "מעבר לגבולין" בו המערכה הראשונה והשלישית מתרחשות במעין מסעדת פועלים, או מסעדת מהגרים בלונדון – כפי שברנר מכנה זאת "ריסטוראן" בגיטו היהודי שבמזרח לונדון (ברנר, 1977, א, 725). כלומר לפי יצירתו של ברנר בלונדון, בדומה לניו-יורק של שפירא, מרכז ההתרחשות אף הוא בבית קפה או במוסד המקביל לו, ואילו במזרח אירופה ובישראל לא.

<sup>77</sup> היעדרם או מיעוטם של בתי קפה יהודים נמשך בפלשתינה עד לשנות העשרים, אך כפי שפינסקר מציין בשנות השלושים והארבעים כמות בתי הקפה בתל-אביב היתה מהגדולות לנפש. מיעוט בתי הקפה בתחילת המאה העשרים מתאים לחזונו של הרצל שראה בבתי הקפה האירופיים את הדקדנס היהודי, והאמין כי במדינה היהודית אין מקום לבתי קפה בהם הצעירים יתבטלו ויכלו את זמנם. נוסף על כך, בתי הקפה הערביים ביפו נדמו לו כחלק מהזהמה, השימוון והריקנות שאפיינה את פלשתינה תחת השלטון העותמאני (Pinsker, 2018, 246-247).

ברומן **מכאן ומכאן** ישנם כמה מרחבים משמעותיים: הראשון הוא המרחב הארצי, פלשתינה, והישוב היהודי כסמל; השני הוא בית החולים בירושלים; והשלישי הוא הכניסה לבית הספרים בירושלים. במערכת העיתון "המחרשה" ביפו, בן-חפשי, עוזר העורך, טוען כנגד מאמרו של אובד-עצות כי "אין הצעיר היהודי יכול להשתחרר כבר מ'הפסיכולוגיה של נודד', שכל כך הרבו לדבר עליה בעונת הפולמוס של ציוני ציוניות. אז אמרו: מאוגאנדה יברחו, מארץ ישראל לא. אבל גם את זה מכחיש הניסיון. גם אל פלשתינה אין היהודי הבא נקשר, והוא נכון לעזבה על נקלה בכל יום" (ברנר, 1977, ב, 1390). לפי טענה זו, הפסיכולוגיה הזו מאפיינת את התלוש, ולא מקום פיזי ספציפי שבו התלוש לא מסוגל להכות שורש. התלישות מקורה לא בגלות אלא באדם עצמו: אין זה משנה אם המקום הוא ארץ ישראל, אוגנדה, או רוסיה, הנווד היהודי אינו נקשר לאדמה, ונותר חסר בסיס. דבר זה מתאפיין לא רק דרך דמותו של אובד-עצות אלא גם בסיפורו של דיאספורין ידידו. אובד-עצות מציין כי לדיאספורין היה הלך נפש דומה שלוש פעמים בימי חייו, בכל אחד ממסעותיו: תחילה מרוסיה לגליציה, לאחר מכן מגליציה לאמריקה, ולבסוף כאשר נסע מאמריקה לפלשתינה. דיאספורין נודד במסלול של תלושים ידועים רבים, אך אינו משתקע בפלשתינה, מתאכזב ממציאות החיים בה ומרגיש שאין לו מקום בארץ או סיבה מובהקת להיות בה. זאת בניגוד ללפידות (דודו) שמצא את ייעודו כאיכר ציוני. לטענת המספר, עבור דיאספורין העזיבה מובנת מאליה, אך בכל זאת יש בו עצב, שאותו מתאר המספר כך: "ואולי עצוב לבו של הגוי היהודי הזה שבא להתגייר ורצה להאחז בשורש-ישראל, על שלא מצא במה להאחז" (שם, 1273–1274). המספר משתמש במטאפורה של השורש על מנת לאפיין את תלישותו של דיאספורין. הפנטזיה היא להכות שורש במקום שבו יתגייר היהודי החילוני (שמתואר כאילו היה גוי) ויוכל להישאר, והיא מתנפצת אל מול המציאות שבה דיאספורין אינו חש שייך ואינו מכה שורש באף מקום.

כאשר אובד-עצות מאושפז בבית חולים בירושלים, מרחב בית החולים מוצג כמרחב לימינלי, שמייצר מטמורפוזה בחולים הבאים בשעריו. אובד-עצות, שאינו חש כבן המקום אלא כהלך בכל מקום שבו הוא שוהה, לראשונה מזדהה כבן המקום כאשר מדובר בבית החולים: "עכשיו, כשאני אזרח בית-החולים" (ברנר, 1977, ב, 1317). כאזרח בית החולים יכול אובד-עצות לעבור גם שינוי אידיאולוגי, או ריכוך אידיאולוגי. הימצאותו במרחב המשותף עם היהודים האדוקים של ירושלים, מאפשר לו לא לסלוד מהם ואף להזדהות עימם: "אני רק יהודי זקן חולה כמוהם: אני אחד מהם. היום הרגשתי: מה טוב, שזקני גדל פרע והם יכולים לקבל אותי לאחד משלהם! אני משתדל לבלי להרגיז אותם במשהו, להיות עמם בכל בטון אחד, והם, אמנם, מקרבים אותי... במלה אחת: אנשים טובים, רצויים – אפשר לחיות עמם. בבית-החולים צריך ואפשר לחיות עם הכל!" (שם, 316). מציטוט זה עולה אפוא כי החוקים בבית החולים הם אחרים, וכאזרח המקום עליך להסתדר עם תושביו.



השלום ששוכן בין יושבי בית החולים אינו זולג אל הקיום היומיומי בפלשתינה – שם ישנן מלחמות בלתי פוסקות הן בין היהודים ליהודים והן בין היהודים לשכניהם הערבים. השינוי שעובר אובד-עצות בבית החולים הפוך, המטמורפוזה היא זמנית ומסתיימת עם שחרורו של החולה.

מרחב הספרייה בירושלים מקביל במובן מסוים למרחב של הספרייה של אגודת פועלי ציון ביצירתו הנוספת של ברנר, **מסביב לנקודה**. ברומן **מכאן ומכאן** אובד-עצות הולך אל הספרייה ביום שבת בצהריים. במועד שעבור יהודים דתיים נהוג ללכת לבית הכנסת, הולך הגיבור למבנה אלטרנטיבי, שבו הוא יקרא סוג אחר של מידע, מהעיתונים העבריים ומהעיתונים הזרים. הארונות מסביב לשולחן הקריאה מתוארים כנושאים ירושה של ספרות דתית, אך הגיבור מעוניין לעיין בעיתונים הרבים שמצויים שם, והחלל לדבריו מלא בכתיבה שעסוקה ב"פרובלימה העברית" (ברנר, 1977, 1326–1327).<sup>78</sup> כאמור, חשיבות הספרייה או ארון הספרים לקהילה היהודית מוצג גם ברומן **מסביב לנקודה**. ברומן זה בניגוד להיכל הקריאה בירושלים, מופיע חדר קטן בביתו של יצחק רבקהש, ובמקום מדפים עמוסי ספרים ישנו ארון ספרים אחד ובו עיתונים ורומנים עבריים משכילים (ברנר, 1977, 427–429). עבור אברמזון, ארון הספרים היה חלק גדול מתהליך התמשכלותו הראשוני בשנות נעוריו, ועל כן הוא חש חיבור נפשי עמוק אליו.

כפי שהזכרתי, המרחב בעיר א' שבו מתרחש הרומן **מסביב לנקודה**, אינו מרחב שניתן לקשור למרחב גיאוגרפי חוץ-ספרותי. ועם זאת, כמה מן המרחבים העירוניים והספרותיים כן זוכים לחשיבות בייצוגם (ביניהם ארון הספרים בביתו של יצחק רבקהש שעתה הזכרתי), ואחד המרחבים המשמעותיים הוא ביתו של מנשה קצמאן, שאף זוכה למשמעות סימבולית. צירקין-סדן עומד על כך כי הרחוב שבו ממוקם הבית, מתואר כשומם ומסמל את הבית ואת יושביו כמנותקים מן המרחב היהודי ומהסביבה. מבנה הבית המשונה, שרחב כלפי החוץ אך צר בפנים, מסמל לטענתו את אופקיהם הרחבים של יושבי הבית, ובו בזמן את עוניים החומרי. הסלון מתואר כשרוי במצב תמידי של אי סדר, ודבר זה, לדידו של צירקין-סדן, מעיד על חוסר הוודאות בחיי יושבי הבית (צירקין-סדן, 2013, 181). בהקשר של הייצוג המרחבי ניתן לראות כי חוה בלומין (יוה יסקובנה) היא המשכילה היחידה מיושבי הבית שהיטמעותה בתרבות הרוסית הצליחה – חדרה מסודר ונקי, וכפי שהזכרתי, בספרייתה מוצבים רומנים רוסיים לרוב וגלויות. חדרה המסודר מציג אנלוגיה הפוכה לאי הסדר בסלון – כשם שהיטמעותה בחברה עומדת בניגוד ליושבי הסלון שמתקשים לאמץ את שמותיהם הרוסיים, ולהיטמע לחלוטין בחברה (שם).

---

<sup>78</sup> נוסף על כך, המרחב של בית הספרים מאגד יהודים מכל חלקי היישוב, ועל כן הוא הופך להיות מרחב לשוני מגוון, ועל כך ארחיב בתת הפרק הבא.

עבור אברמזון בית זה מסמן אתר מוכר, שמושך אותו אליו, כשם שחיה מושכת אותו; ובה בעת, זהו אתר פיזי שבו הוא חווה דחייה פעם אחר פעם, ומסומן כאחר הן מבחינה אידיאולוגית והן מבחינת מראהו ולבושו. אם כן, גיבורי היצירות אינם בני המקום, וסובלים בדומה לרבים מדמויות התלושים מאותה "עצבנות גיאוגרפית". התלושים נעים בעיר ומשוטטים מבלי לנכס את סביבתם, וכך נותרים זרים למקום. גם אזכור המקומות הספציפיים בעיר, אינו מהווה עבור גיבורי הסיפורים "בתים" אפשריים אלא זירה נוספת של זרות ותלישות.

### תלישות מהשפה

כפי שעלה בעקפיין מהדיון במרחב, ניתן לראות כי המרחב והלשון קשורים זה בזה קשר הדוק, וכי ההפרדה בין השניים היא במידת מה שרירותית.<sup>79</sup> עם זאת, ההבדל בין התלישות של הגיבורים מן המרחב והתלישות ביחס לשפה נובע מכך שהשפה מייצרת עבור גיבורי הסיפורים זירה ייחודית – כזו שהן מדגישה את תלישותם והן מעניקה אפשרות מזוהר לתלישותם. מירב הגיבורים אינם בוחרים לדבר או ליצור בשפה השלטת, שפת המדינה, שפת ההגמוניה: מני חושב בידיש כפי שעולה בבירור ברגעים בהם המספר חודר לתודעתו, גייק מדבר בידיש גם מול קהל שרובו מורכב מגויים שלא מבינים אותו, אובד-עצות ואברמזון שניהם אנשים כותבים שבחרים לכתוב בעברית, שאינה השפה הרשמית של מקום מגוריהם. שפת הכתיבה של היצירה: עברית או יידיש, היא השפה שבה גיבורי הסיפורים שולטים היטב ומייצגת אותם, אך זו היא אינה השפה הרשמית של המרחב הפיזי שבו מתרחשת העלילה. השפה שבה בוחרים הגיבורים שוב ושוב מסמנת אותם כזרים למרחב שבו הם פועלים. אבקש לטעון כי השפה מהווה עבורם אפשרות לבית נפשי יציב, כזה שלא מצוי עבורם בביתם הפיזי.

הבחנה ברורה היא כי כל גיבורי היצירות הם רב-לשוניים (Multilingual),<sup>80</sup> וכך גם שפירא וברנר, דבר המאפיין את כל הסופרים היהודים בתחילת המאה העשרים.<sup>81</sup> בנימין הרשב טען כי המהפכה היהודית המודרנית במפנה המאות, יצרה ספרות פוליפונית שמורכבת משתי שפות ועוד אחת: יידיש ועברית + שפת המקום (הרשב, 2008, 40).<sup>82</sup> אך לטענתי במקרה של ברנר ושפירא, וסופרים נוספים שייצרו את טרופוס התלוש בתחילת המאה העשרים, הנדודים הפיזיים משפיעים גם על המשוואה הלשונית שהרשב משרטט. טענתי זו

<sup>79</sup> גם ההפרדה בין הלשון לאידיאולוגיה היא שרירותית במידת מה, כפי שניתן לראות מעליית הלאומיות שהביאה איתה עלייה במונולינגואליזם. ההפרדה מתבצעת לצורך הדיון אך אינה מוחלטת ובמידת מה אדרש להתייחס גם לשאלת האידיאולוגיה בלשון.

<sup>80</sup> ומסתמנים כדו-לשוניים (bilinguals) כשזה נוגע לשפות יהודיות – עברית ויידיש.

<sup>81</sup> לקריאה נוספת על ברנר כיוצר דו-לשוני ראו: יצחק בקון, **ברנר וגנסיין כסופרים דו-לשוניים** (בקון, 1986).

<sup>82</sup> ראו גם: Benjamin Harshav, *The Polyphony of Jewish Culture*, 2007, 4.

בולטת ברומן **מכאן ומכאן** לברנר, שבו שפת המקום הופכת לשפות המקומות – כאשר לסיפור חודרות הפולנית, הרוסית, האנגלית והערבית כשפות המקום שאיתן מתמודדת דמותו של אובד-עצות, שה"דו-לשוניות" העיקרית שלו היא עברית ויידיש. ובסיפור "הכיסא" שפת המקום היא אנגלית, אך היא רק שפה אחת בתוך בליל השפות של המהגרים בניו-יורק בשנת 1927. הבחנה זו מובילה אותי לטענתה של נעמי ברנר בספרה *Lingering Bilingualism* היא גורסת כי כאשר דנים ביחסי העברית והיידיש עלינו לזנוח את התפיסה המקובלת על דו-לשוניות ובמקומה לבחון את היחסים בין השפות כיחסים של טרנס-לשוניות (Translingualism). השימוש במונח טרנס-לשוניות מדגיש את התנועה בין השפות – תנועה של אנשים, רעיונות ויצירות מעבר לגבולות לשוניים מוגדרים. לטענתה של נעמי ברנר, המקרה של היידיש והעברית מעניין במיוחד מפני שאין אפשרות לסמן "שפה ראשית" ו"שפה משנית" שביניהן נע הסופר (האם שפת אימו של ברנר ושפירא הייתה היידיש ששוחחו עם הוריהם, או העברית שלמדו בחדר?). הרעיון מאחורי מושג הטרנס-לשוניות מאפשר להתבונן במעבר בין השפות כדינמי בתוך טקסט ספציפי (Brenner, 2016, 15-17).<sup>83</sup> רעיון זה של הטרנס-לשוניות ישמש אותי בהתבוננותי ביחסי התלושים אל הלשון, ובמעבר בין הלשוניות השונות בכל אחת מן היצירות.

נוסף על כך, כאשר וירט-נשר עוסקת בסוגי המרחב השונים בעיר, היא דנה גם בסביבה הלשונית שביצירה. המרחב הלשוני מופיע בכל אחת מהיצירות הנידונות, ורלוונטי לדיון בעמדת התלישות של הגיבור בהקשר הלשוני, וביחס לשפה. כפי שווירט-נשר מסבירה, הסביבה הלשונית מורכבת משפה כתובה ומדוברת: השפה הכתובה מיוצגת בשמות הרחובות, שמות המקומות (כמו שם כיכר היוניון סקוור בניו-יורק) ובכתב שמופיע בסביבה העירונית (למשל בשלטים וכרזות), ואילו השפה המדוברת המיוצגת בדיאלקט והמבטא שעשוי לייצג את מעמדן החברתי של הדמויות, את מקום ההתרחשות או את מוצאן (Wirth-Nesher, 1996, 13-14). המחשבה על הסביבה הלשונית קושרת באופן הדוק בין המרחב הפיזי למרחב הלשוני של העיר. דוגמה לכך בולטת בכותרת הסיפור "ניו-יורקיש". הכותרת מסמנת את הסיפור ככזה המעוגן במרחב ספציפי, ואת העיר ניו-יורק כמרכזית לסיפור; אולם במקביל הכותרת מסמנת את המרחב של ניו-יורק הסיפורית כמרחב השונה מן העיר הפיזית. הכותרת מכילה את שם העיר עם תוספת הסיומת "-יש", ובכך כמו רומזת שלא מדובר בדיוק במרחב של ניו-יורק, אלא במעין "סוג של ניו-יורק", כמעט ניו-יורק הפיזית, האמיתית, אבל קצת אחרת – ומהו

---

<sup>83</sup> אבקש להדגיש שנעמי ברנר מציגה כיצד הרעיון של הטרנס-לינגואליזם עומד כנגד הרעיון האידיאולוגי-לאומי של המונו-לינגואליזם – אותו רעיון שהתנועה הציונית אימצה בהכרזתה כי העברית היא השפה היחידה המתאימה ללאום היהודי (שם, 17-18). הדגשה זו קושרת בין הלשוניות לאידיאולוגיה. לכן, בהמשך לטענתי כי גיבוריו של ברנר מפקפקים ברעיונות של הציונות, לא רק שהם לא מתחייבים לרעיון בכל ליבם, הם גם אינם מסכימים למונוליתיות של העברית. אובד-עצות, בניגוד לחברי מערכת העיתון "המחרשה", לא מגנה את היידיש ואת מי שבחר להשתמש בה, למשל את דיאספורין ששואף לשחק בתיאטרון ביידיש (ברנר, 1977, 1411).

השוני? מה מבחין בין ניו-יורק הפיזית, העיר המוכרת, לבין ניו-יורקיש, או כמעט ניו-יורק? לטענתי ההבחנה מצויה בשייכות – וההבחנה הלשונית (הסיומת) מסמנת את ניו-יורק כעיר שגיבורי הסיפור אינה שייכים לה לגמרי, וייתכן שלעולם לא ישתייכו לה.

שם הסיפור לקוח מתוך הכינוי שמני משתמש בו על מנת לתאר את ג'ני לאחר דיון שמתקיים ביניהם על מוצאה, מכנה את האופן בה היא מדברת כ: "אמריקאניש, נויארקיש". הדיון בין מני לג'ני קושר בין הלשון לבין המרחב, לפי וירט-נשר, התקשורת הבסיסית בין אנשים נשענת לעיתים קרובות על שיח מקודד הנוגע לעיר. במהלך שיחות חולין, אנשים מציגים את עצמם זה לזה דרך אזכור מקומות שביקרו בהם, או באמצעות היכרותם עם מקומות המעידים על השתייכותם למעמד מסוים או לאזור מסוים (Wirth-Nesher, 1996, 69). במילים אחרות, האדם מוכיח את השתייכותו למקום, דרך דיבור על המרחב הממשי, הפיזי והספציפי של אותו המקום. בשיחת החולין הראשונה בין השניים, מני, אולי על מנת להוכיח את היותו אמריקאי, שואל את ג'ני אם היא ספרדייה (כלומר ממוצא לטיני – מהדרום, מקסיקו או מדרום אמריקה). ג'ני בתגובה מנסה להוכיח שהיא מאמריקה על ידי אזכור של מדינות נוספות – ההורים מקליפורניה, אבל היא לטענתה נולדה וגדלה בניו-יורק. המשחק הלשוני בין השניים בולט בחלק הבא:

"... איך בין אן אמריקאנערין. געבוירן טאקע דא אין נויארק. געוויס.

-יא-יא, איך זאג ניט... אבער - איר זעט מיר אויס צו זיין פון דרומקדיקער אפשטאמונד - א שפאניערין, אשטייגער, אה? [...]

- נו יא, מיינע אלטע לייט... קומען פון קאליפארניע. אבער אין בין א נויארקערין. געבוירן דא. געבוירן טאקע דא. [...]

איר שפראך איז געווען אומקארעקט, זשארגאנמעסיק, נאָר נישט אנדערש ווי ביים דורכשניטלאַכן אַרבעטערמיידל - אמריקאניש, נויארקיש"

(שאפיראָ, 1931, 12)

"... אני אמריקנית. נולדתי כאן, באמת נולדתי כאן בניו יורק. בטוח."

כן, לא אמרתי ש... אבל - נראה לי שבמקור את מהדרום. ספרדייה, למשל? אה? [...]  
טוב נו, ההורים שלי... הם באו מקליפורניה. אבל אני ניו-יורקית. נולדתי כאן. נולדתי באמת כאן. [...]

היא דיברה לא נכון, בניב כלשהו, אבל דיבורה לא היה שונה מהאופן שבו רוב הנערות העובדות מדברות – אמריקניש, ניו-יורקיש" (תרגום שלי, ההדגשות שלי).

חזרתה של גיני על מוצאה ועל אמיתות ההצהרה שלה, מדגישה את האחזותה במרחב האמריקאי ובמרחב העירוני של ניו-יורק כדבר המגדיר את זהותה. נוסף על כך, החזרה מדגישה את החשיבות שהיא מעניקה לכך שמני יאמין לה ולזהותה. המשחק הלשוני מובלט דרך הסיומות של שמות התואר: גיני טוענת שהיא "אמריקאנעריין" ו"נויאָרקעריין" – ומני אומר שהיא "אמריקאניש" ו"נויאָרקיש". כאמור, סיומת "יש" מבטאת במקרה זה סבטקסט שמשמעו, "סוג של אמריקאית, סוג של ניו-יורקית", ולא לגמרי בת המקום. כלומר, לטענתי, מני מייצר משחק לשוני אשר באמצעותו הוא מדגיש את זרותה של גיני. שאלת השתייכותה למקום דרך שייכותה לעיר, מופיעה פעם נוספת בהמשך הסיפור כאשר הם הולכים לאכול אויסטרים: גיני אוכלת בנימוס כמו "ניו-יורקית אמיתית" (שפירא, 2012, 57), כאשר המילה "אמיתית" מופיעה במירכאות. בטקסט ביידיש מני משתמש עתה באותה הסיומת שבה גיני השתמשה כאשר היא הצהירה על זהותה "נויאָרקעריין" (שאפיראָ, 1931, 22), אבל הוא משתמש במילה באופן אירוני מפני שהוא מצמיד לכך את המילה "עכטער", המתורגמת ל"אמיתית", ומושמת כאמור במירכאות. בכך מתבטא שוב את הספק של מני באותנטיות זהותה האמריקאית של גיני.

הפער שבין הסביבה הלשונית לבין דמות התלוש נוכח באופן בולט גם ביצירה **מכאן ומכאן**. כאשר אובד-עצות נמצא באחת הערים בפולין הוא תוהה כיצד להפיג את בדידותו ושואף לבלות בחברת אנשים לשעה קלה. עולה בראשו הרעיון ללכת לתיאטרון, אך הוא מבין שדבר זה לא יועיל לו מפני שהוא לא "שומע" פולנית: "פולנית! איני שומע פולנית! ואיזו שפה אני שומע? קורא אני בחמש – אבל איזו שפה אני שומע?" (ברנר, 1977, 1277). אובד-עצות מנסח כאן את ההבדל בין הקריאה לשמיעה, בין השפה הכתובה לזו המדוברת, ככזה המונע מהתלוש להתחבר לסביבתו. חוסר האפשרות לשמוע את שפת המקום מונע ממנו ליהנות מבילוי בחברת אנשים. הוא לא כותב שאינו יודע פולנית, מפני שהוא יודע לקרוא בשפה זו, אך אינו מסוגל להבין את השפה המדוברת ולשוחח בפולנית. על כן, הוא אינו מנסח זאת כדיעה אלא כשמיעה. ואיזו שפה הוא כן שומע? גם בעברית, שפת הכתיבה, הוא אינו מדבר עם רוב מכריו, אלא יידיש. אם כן ברוב המרחבים בהם אובד-עצות חי הוא לא שומע (ולעתים אינו יודע) את השפה שבה הוא מעוניין לחיות את חייו, העברית. את השפה שהוא בוחר, הוא חי בעיקר בכתיבה ובקריאה. לכן אני טוענת כי המרחב הביתי הנפשי עבור אובד-עצות הוא הכתיבה בעברית, והשפה העברית הכתובה. מעבר לכך, תלישותו של אובד-עצות מתעצמת בשל יכולתו המוגבלת להשתלב בחברה לא יהודית, לאור חוסר היכולת לשמוע את השפות הזרות, כפי שבולט במפגש עם השפה הפולנית.

השפה המדוברת (כחלק מהסביבה הלשונית) בולטת ביצירה גם במרחב שמחוץ לחדר הקריאה בירושלים – בשעות הצהריים של יום שבת מתאגדות דמויות רבות לפני הספרייה. בסצנה זו מוצגת גלריה של

דמויות משנה שמייצגות את הקבוצות השונות שמגיעות לירושלים באותן שנים. הדמויות מופרדות על פי דיבורן, מבטאן ולבושן. השיחה בין הדמויות נוגעת לחומרי הקריאה הראויים עבורם, לאידיאולוגיה של הפלגים השונים ולמצב היישוב היהודי בארץ. ראשית מוצגת חבורה שבה אדם בעל "אופני דיבור של 'כותב-בכולל'", ומולו מוצג ספרדי שמנסה לדבר בשפתו. אולם ברנר מסמן את ניסיונותיו כמגומגמים ולא מובנים – הוא פונה באופן מכבד, אך המשפט נותר קטוע "יש הפרש... הפרש גדול... בין כבודו ובכין הכלל... מחילה, הה-הה" והכותב-בכולל מתרגם את דבריו (המספר מוסיף "דברי ה'חכם" באופן שמדגיש את הלעג לספרדי) (ברנר 1977, ב, 1331–1332).

שתי דמויות נוספות המנוגדות זו לזו בצורה בולטת, הם צעיר גרמני וגבר תימני. הגרמני מתואר כמי שהגיע מאחת הפרובינציות הגרמניות, אדם בעל זקן מטופח. את מוצאו מבין המספר לפי המבטא שלו, כלומר הוא מזהה אותו ככזה הבא מן הפרובינציות הגרמניות לאור המשפטים הספורים שהוא אומר. איש שיחו הוא תימני צעיר, בן 17, המתואר כמי שהיה כבר בין האשכנזים ולכן לבוש כאירופאי, מסומן גם כן על ידי מבטאו. ברנר מחקה את המבטא התימני על ידי שימוש באות ג' במקום ק' ובאות ס' במקום צ', ואף מוסיף מקרא בסוגריים על מנת לתרגם את המבטא לקורא העברית האשכנזי (שם, 1332–1333).

שני גיבוריו של ברנר – אובד-עצות ואברמזון – מוצאים בעברית הכתובה בית יציב. שניהם אנשים כותבים: אובד-עצות מדבר על ספרו שעומד לצאת לאור בקראקוב "בצדי דרכים" – קובץ רשימות בשאלות הלאום (ברנר, 1977, ב, 1279), וגם בבית החולים מבלה את זמנו ברשימת מכתבים ורשימות (שיוצרים את פרקי הספר); ואברמזון פרסם מאמר אחד שעסק בהשפעת תנועת החסידות על הספרות העברית המתחדשת בכתב העת "התחייה" (ברנר, 1977, א, 418), ובמהלך הרומן עובד על מאמר בנושא "היצירה העברית בראשית המאה העשרים" (שם, 446), ולמעשה עוסק בעצמו, כחוקר, בספרות התלושים. שני הגיבורים בוחרים לכתוב בעברית, שהיא כאמור אינה השפה הרשמית של המדינה, ובמקרה של אברמזון, כאשר הוא מנסה לכתוב עבור חוה אהובתו בשפת ההגמוניה, ברוסית, הוא נכשל כישלון חרוץ.<sup>84</sup> לכתובה ברוסית יש אף השפעה פיזית שלילית על אברמזון כפי שצירקין-סדן ציין בעת כתיבת המאמר העברי עיניו של אברמזון נוצצות והוא אינו חש ברע, אך

---

<sup>84</sup> כפי שצירקין-סדן מבחין ההבדלים בין חוה, או יוה יסקובנה, לאברמזון מסומנים בשפה – חוה מעודדת את אברמזון לכתוב ברוסית, ולאחר ניסיון כושל שאף גורם לו לכאבים פיזיים, בוחר אברמזון לכתוב בעברית לעברים, ומסרב להכיר בכך שהפתרון ליהודי רוסיה הוא התבוללות. נוסף על כך, ההבדלים הלשוניים בין השניים מסומנים דרך השמות, חוה, יוה יסקובנה, מתעקשת לקרוא לאברמזון בשמו הרוסי יאקוב איסאקוביץ, ואילו הוא מכנה אותה בתחילה יוה, אך במהירות שוכח זאת ופונה אליה בשמה העברי, חוה (צירקין-סדן, 2013, 181–182). כפי שצירקין-סדן מנסח זאת: "הוויכוח בין אברמזון לחוה על שפת היצירה ועל עתיד היהודים ברוסיה לובש צורה של ניגוד בין שתי מערכות לשוניות-אידיאולוגיות שונות. הדיכוטומיה בין העברית לרוסית ובין הציונות לסוציאליזם מכניסה ליחסיהם יסוד לא מבוטל של זרות" (צירקין-סדן, 2013, 183). ואכן, חוסר ההסכמה האידיאולוגית בין השניים יוצר זרות ביניהם ומדגיש את תלישותו של אברמזון.

בעת ניסיון כתיבת המאמר ברוסית אברמזון סובל מכאב ראש איום (צירקין-סדן, 2013, 199). שני הגיבורים היוצרים בוחרים פעם אחר פעם בעברית כביתם, ובעת שהם עסוקים בכתיבה בשפה שבה הם בחרו, מצבם הנפשי מוטב.

עם זאת, ולמרות הציפייה כי השניים ישוחחו עם סביבתם בעברית, פעם אחר פעם ניכר בטקסט כי הם משוחחים בשפות אחרות, לרוב יידיש. שפת הדיבור האחרת מדגישה את הפער בין השפה שבה הם בוחרים לפעול בכתיבתם, ומעניקה להם נחמה ותחושה ביתית, לבין השפה שבה החברה מסביב מתנהלת, ואת האופן הטרנס-לשוני שבו הם נעים בין השפות. כך למשל, כאשר מתואר הפער או המרחק שנותר בין דוידובסקי לבין אברמזון נכתב כי "בלשון נוכח וקרבת 'אהובים-ידידים' לא השתמשו איש את אחיו" (שם, 417). מציטוט זה ניתן גם להבין שהם מדברים ביניהם יידיש ולא עברית, מפני שבעברית אין את ההפרדה בין לשון קרבה לפנייה רשמית. אברמזון משוחח ביידיש גם עם חברו המשכיל, אף שניתן היה לצפות שישוחחו בעברית. בדומה לכך, **במכאן ומכאן** אובד-עצות וידידו דיאספורין מדברים ביניהם ביידיש גם בפלשתינה,<sup>85</sup> ודיאספורין שאינו שולט בעברית, שואף להעלות מחזה ביידיש ביישוב היהודי, ודוחה את הרעיון הציוני של שפה לאומית אחת (ברנר, 1977, 1420). נוסף על כך, דמויות יהודיות שונות מאמצות את אחת משפות המקום, הערבית: במערכת "המחרשה" שואל בן-חפשי את אובד-עצות "כיף חלך?", כלומר "מה שלומך?" בערבית (שם, 1391). וגם הילד עמרם מדבר ערבית כבן המקום.<sup>86</sup> אך אובד-עצות נמנע מהשימוש בערבית ומדבר בעברית או ביידיש בלבד.

שפת הסביבה המדוברת בסיפור "הכיסא" היא אנגלית, אך גייק מתבטא ביידיש ברגעים משמעותיים בסיפור. בתת הפרק הנוגע לתלישות האידיאולוגית, הזכרתי את האנקדוטה שבה גייק מבלה עם חברת הגויים בשעה שניגש אליהם יוסל, היהודי הקומוניסטי שמתנגד להוצאתם להורג של סאקו-וונצטי. גייק מדבר ביידיש, ומאחר שיושבי השולחן לא מבינים את דבריו, יוסל מתרגם לכאורה את דברי גייק לשולחן (לכאורה מפני שהתרגום אינו מילולי, שכן החבר יוסל משנה את דבריו של גייק). ראינו כי יוסל מייצר תרגום אידיאולוגי לדבריו של גייק, ומדגיש בכך את מחויבותו שלו לקומוניזם. אך עתה אני מעוניינת לשאול – מדוע גייק ברזע

<sup>85</sup> נוסף על כך, לעיתים גיבוריו של ברנר אף חושבים ביידיש, וניתן לראות עקבות של יידיש בטקסט הברנרי. כך למשל מחוץ לספרייה הלאומית מתאר המספר כי "בינתיים – וה'עולם' הלך ונתרבה" (1331). המילה "עולם" מופיעה במירכאות מפני שברנר מתייחס כאן למילה "עולם" במובנה ביידיש, ביידיש פירוש המילה הוא "קהל", ולא כך בכונתה בעברית. במילים אחרות, גם כשברנר משתמש במילה עברית, הוא מתייחס למשמעות המילה ביידיש (בלשון קודש), ולא במשמעותה בעברית המודרנית.

<sup>86</sup> הילד עמרם מסומן כבן המקום על ידי השפה והגוף – הוא מדבר בערבית (למשל אומר "שו הדא?" ו"מן הדא") (שם, 1414–1416) או בעברית במבטא מזרחי, למשל כששר "מסלסל בנגינה המזרחית 'לשנה הבאה בירושלים' –" (שם, 1414). על הבחינה הגופנית ארחיב בפרק השלישי, אך כבר כאן אציין כי הוא מתואר כילד רזה וחזק, וכבן המקום, השתול היטב באדמה (בניגוד לגיבור התלוש). יתרה מכך, תמונת הסיום של הסיפור מתמקדת בעמרם כתקווה לעתיד היישוב היהודי בפלשתינה.

מדבר בידיש בשולחן הגויים? מה היידיש מאפשרת לגייק לומר? ייתכן כי כאשר הוא פונה ליוסל בידיש, גייק מנסה להשתמש בידיש כמעין שפת סתרים בינו לבין הקומוניסט היהודי. אך השערה זו אינה משכנעת מפני שיוסל חושף אותו מייד, ומתווך את דעותיו לשולחן דרך הפריזמה האידיאולוגית שלו. השערה נוספת היא שגייק מדבר בידיש כי אינו חש בנוח לדבר באנגלית, חרף הזמן הרב שבילה באמריקה. לטענתי, כדי לענות על השאלות שהצבתי עלינו לחזור אל שפירא עצמו ואל יחסו אל היידיש. בספרו **דער שרייבער גייט אין חדר** מספר שפירא כיצד הוא כתב בשפות שונות בתחילת דרכו – עברית, ולאחר מכן רוסית ותמיד כתב גם בידיש. הוא מספר כי בידיש כתב באופן טבעי, ללא הצדקה תיאורטית, מפני שהוא לא תפס את היידיש כשפה. את האישור או ההצדקה לכתובה בידיש הוא קיבל בשלב מאוחר יותר, ועל כן המשיך לכתוב בה (שאַפּיראַך, 1945, 8). נדמה כי גם עבור גייק הבחירה בידיש אינה דורשת הצדקה תיאורטית (או אידיאולוגית), היא בחירה טבעית, זו שפת אם המשמשת עבורו בית נפשי. הוא בוחר לדבר בשפה שנוחה לו, ומוכן לשלם בעבור כך את המחיר של היות זר לסביבתו.

גייק מדבר מעט לאורך הסיפור, אך בסיום הסיפור, כאשר הוא יוצא אל הכיכר, הוא צועק נאום זועם בידיש. ברגעי הכעס פורצת ממנו השפה שלו, זו שמסמנת עבורו את זהותו ואת ביתו. חוקר היידיש י. טרונק בחן את הפסיכולוגיה של גלריית הדמויות המופיעות במונולוגים של שלום עליכם, וטענתו המרכזית הייתה כי הדמויות מדברות על מנת לשמוע את עצמן, כדי להוכיח ולקבל סימן לקיומן. נוסף על כך, רק בידיש, בשפה שמצלצלת באוזניהם כביתית, יכולות הדמויות לחיות בחופשיות (טרונק, 1937, 160–162).<sup>87</sup> בהמשך לטענתו של טרונק, גייק זועק בידיש במרחב של היוניון סקוור שבו רוב ההמון המקיף אותו לא מבין את דבריו, אך הפנייה אל היידיש ברגע הזעקה מהדהדת את אותה תחושת החופש; כאשר צלילי המילים הנשמעות באוזניו מסתמנים כבית היציב ביותר שהיה לגייק, בית שבו הוא נאחז. ההבדל הבולט בין היצירות שבהן עוסק טרונק לבין הסיפור של שפירא הוא שהדמויות במונולוגים של שלום עליכם מדברות לקהל יהודי שמבין את דבריהן, ואילו גייק מדבר בידיש לקהל שאינו יודע את השפה.

---

<sup>87</sup> כפי שטרונק כותב זאת "די שלום עליכמישע מענטשן ווילן זיך אליין הערן... זיי ווילן אָביעקטיוו זיכער-זיין אַז זיי לעבן. זיי ווילן האָבן אַ סימן, אַז זיי לעבן" ובהמשך "די שפראך איז די איינציקע אָביעקטיווע ממשותדיקייט, ווו דידאָזיקע מענטשען קאָנען זיך אויסלעבן אינגאַנצן, קאָנען זיך אויסלעבן פריי" (שם). וירט-נשר ציטטה במאמרה את טרונק, וטענה כי החשיבות היא לא רק לסיבת הדיבור, אלא גם לתוכן הנסתר בדיבורם שמתגלה לקורא. התוכן חושף את המתח, או הפער, בין הדובר לשומע, כשהמונולוגים מציגים התנגשות של עולמות (דתי מול חילוני, ומסורתי מול מהפכני) (Wirth-Nesher, 1981, 159-160). בהקשר של עבודתי, גייק אומנם מדבר בידיש מסיבה דומה לסיבה שמציין טרונק, והמתח נוצר גם כן מתוך התנגשות של עולמות, אך לאו דווקא בתוכן דבריו, כי אם בהתנגשות השפה של גייק, היידיש, עם שפת המקום.



בהמשך לכך, כאשר גייק מצטרף אל המפגינים לאחר ההוצאה להורג, צעקותיו בידיש שומרות על זרותו ועל נפרדותו מההמון, גם כשהוא מוחה ביחד איתם. בכך שהוא זועק בידיש הוא משמר את תלישותו מהסביבה. מחאתו וזעקתו פורצות ממנו בידיש, כך שהשוטר הלא-יהודי לא מבין מה הוא אומר: "דזשייק האָט שוין ניט געוואוסט וואָס ער רעדט. דער פּאָליסמאַן האָט אויך ניט געוואוסט וואָס דזשייק רעדט" (שאַפּיראַ, 1934, 16) [גייק לא ידע מה הוא אמר. השוטר גם לא ידע מה גייק אמר" (תרגום שלי)]. יש כאן מהלך שחלקו לשוני וחלקו אידיאולוגי-נפשי: גייק לא יודע מה הוא אומר כי הוא בשטף של רגשות זעם. הזעקה, בעת מצוקה, ברגע של יגון, בוקעת מתוכו בשפה שלו, בידיש. הזרות הלשונית של גייק מודגשת על ידי השוטר הגוי שאינו מבין את דבריו של גייק, שכן זה אינו מדבר בשפת ההגמוניה, שפת השלטון. נוסף על כך, שפירא מכנה את השוטר: "פּאָליסמאַן" ובכך מייצר טרנסליטרציה למילה מאנגלית ומחדיר אותה לתוך הטקסט בידיש. לטענתי, ברגע זה הטרנסליטרציה משמשת את שפירא על מנת להדגיש את זרותו של השוטר האמריקאי בתוך המרחב של הטקסט היידי (בידיש המילה המקובלת לשוטר לפי המילון של ויינרייך, היא "פּאָליציאַנט"), ובכך להבהיר פעם נוספת את חוסר היכולת של אותו ה"פּאָליסמאַן" וגייק להבין זה את זה. גם כאן, כמו בסצינה בקפיטריה, הטקסט לא מסמן עבור הקורא באיזו שפה מדבר גייק, ועלינו לפענח זאת על פי תגובת הסביבה אליו. חוסר ההבנה של השוטר (כמו של היושבים בשולחן לפני כן) מסמן את גייק כזר המשתמש בשפה זרה למקום.

מעבר לבחירה בכתיבה בידיש, במהלך יצירתו מייצר שפירא קשרים לשוניים בין גיבורי היצירות לבין יוצרים מרכזיים בשדה של ספרות היידיש החדשה. בתחילת "הכיסא" מופיע האפיגרף הבא: "די ווענצעלעך דאַרפן אויך לעבן" – אָזוי זאָגט עמיצער באַ מענדעלע מוכר-ספרים. נאָר דזשייק בערעזע האָט דערפון ניט געוואוסט" (שאַפּיראַ, 1934, 1) [פּשפּשים<sup>88</sup> גם צריכים לחיות' – כך אמר מישהו אצל מנדלי מוכר ספרים. אבל גייק ברזע לא ידע מזה" (תרגום שלי)]. חלק זה מופיע כפראטקסט לסיפור, ומציב את שפירא, המחבר, כמי שמנהל דיאלוג עם כתביו של מנדלי מוכר ספרים, אחד הקלסיקונים של ספרות היידיש ("דער זיידע" הסבא).<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> המילה "ווענצעלעך" בידיש היא צורת הקטנה בריבוי של המילה "וואַנץ" שמשמעותה פשפש, או לפי מילונו של אוריאל ויינרייך bedbug. אפשרות לתרגום מילולי למילה "ווענצעלעך" יהיה "פּשפּוּנים", אך השארתי את זה כפּשפּשים בתרגומי כי ההקטנות שמקובלות בידיש אינן נפוצות בשפה העברית. עם זאת, חשוב לציין כי הקטנה זו יכולה להתפרש בשני אופנים: האחד כמעין שם חיבה, המאפשר לקורא לחוש סימפטיה לאותם פּשפּוּנים. והשני, באופן אירוני, המערער על יכולתם של יוצרים אלו להיות מעוררי חיבה.

<sup>89</sup> אני סבורה כי שפירא מתייחס כאן ליצירה "פּישקע דער קרומער" של מנדלי מוכר-ספרים (שתורגם או נכתב מחדש בשם "ספר הקבצנים" על ידי מנדלי מו"ס עצמו). בפרק העשירי, מגיע פּישקע לביתה של חיה-טריינע ונעקץ על ידי פּשפּשים. בתחילה הוא נלחם בהם ומכנה אותם "וואַנצן", כלומר פּשפּשים, אך לאחר מכן הוא מבין כי גם הפּשפּשים הם חלק מהבריאה, וגם אותם יצר אלוהים ועל כן מגיע להם לחיות גם. הוא מבין כי עקיצותיהם נובעות מהצורך שלהם לשרוד. בעת ההבנה כי מגיע להם לחיות הוא מכנה אותם

על פי האפיגרף, מנדלי מוכר ספרים הבין את הצורך של הפשפשים במציאת דם כדרך לשרוד, אבל גייק, גיבור הסיפור, לא הבין זאת, ולא ידע על כך. גייק לא ידע, בזמן עבר, אך במהלך הסיפור הוא מגיע לאותה ההבנה שהגיעה אליה אחת הדמויות ביצירתו של מנדלי מוכר ספרים. כאשר גייק יוצא אל הרחוב מהקפיטריה הוא מנסה להבין מדוע הלילה הזה משנה אותו, מדוע אירועי השעה נוגעים לו, מדוע הוא אינו יכול להיוותר אדיש אל מול העוול שנעשה לסאקו וונצטי בפסק דינם. ואת התשובה הוא מבין מתוך עיבודו למשפט הידוע: "הערט נאָר אַ לשון: 'ווען מענטש איז געווען וואָלף צו מענטש!' – וואָלף?! וואָנץ איז 'מענטש צו מענטש'" (שם, 13) [שמעו פתגם: 'אדם לאדם זאב!' – זאב?! 'אדם לאדם' פשפש" (תרגום שלי)]. אך גייק מבין דבר מה מעבר לכך – הוא מבין כי כאשר האדם זאב מצבו קשה יותר; הוא פועל באכזריות מתוך צמאון דם ונהנה לראות את האחר סובל, וזו בעיה קשה. אך להבנתו, כאשר האדם הוא פשפש, זה נובע מן הצורך להתפרנס, ומן הצורך לשרוד בתוך החברה. במהלך הסיפור, הפראטקסט כמו חודר לתוך הטקסט, וניתן לראות את ההבנה של גייק מתגבשת, ואת הקו המתוח בין אחת מדמויותיו של מנדלי מוכר ספרים שמגיעה למסקנה זו, לבין דמותו של גייק שיצר שפירא, שמגיעה לאותה המסקנה: גם הפשפשים, אותם מסכנים, מוצצים את הדם רק כי הם מוכרחים לשרוד.

נוסף על כך, גם בסיפור "ניו-יורקיש" מייצר שפירא קשר אינטרטקסטואלי בין גיבור היצירה לאחד הקלסיקונים של ספרות היידיש. הזכרתי בפרק הראשון כי במהלך הסיפור מני מכנה את עצמו בפני ג'ני "לאַקריצפלעצל" (שאַפּיראַ, 1931, 14), שם שנשמע כמו מילה ביידיש שְלִזֵר יהיה קשה להגות (ומשמעותה עוגיית-ליקוריץ או מאפה ליקוריץ). אך שם זה נושא בחובו משמעות נוספת – במאמרה "אני אקרא לך דולורס", העוסק בסיפור זה, טוענת וירט-נשר כי השם "לאַקריץ-פלעצל" לקוח מתוך הפואמה "מאַניש" של י.ל. פרץ. בפואמה זו, המשורר מתלונן על כך שאינו יכול לכתוב על אהבה ורגשות רומנטיים ביידיש, כי שפה זו נעדרת את היכולת לדבר על אהבה (וירט-נשר, 2008, 35). י.ל. פרץ, בדומה למנדלי מוכר ספרים הוא קלסיקון נוסף של ספרות יידיש חדשה ("דער זון" הבן).<sup>90</sup> אך י.ל. פרץ יש חשיבות אישית עבור שפירא – כאשר שפירא הגיע בצעירותו (בשנת 1896, כאשר היה בן 18) לוורשה לראשונה, הוא מספר כיצד הגיע לביתו של פרץ לפגישה, ומתאר את הרושם הרב שפרץ הותיר עליו (שאַפּיראַ, 1945, 8–9). אם כן, גם גיבוריו של שפירא, בדומה לגיבוריו של ברנר בוחרים במידה זו או אחרת בשפה הכתובה, ומקיימים דיאלוג עם מסורת הכתיבה ביידיש, ובהמשך ל"שלושת הקלסיקונים".

---

<sup>90</sup> "ווענצעלעך", כלומר בצורת ההקטנה המופיעה גם בסיפורו של שפירא (מה שהיה ניתן לתרגם כ"פשפשוניים") ובכך מביע מעין חיבה כלפיהם ומכיר בזכותם להתקיים (מנדלי מוכר ספרים, 1920, 63–64).

<sup>90</sup> הסופר שלום עליכם ביקש ליצר שושלת בספרות יידיש חדשה והכריז כי מנדלי מוכר ספרים הוא "הסבא של ספרות היידיש" – "דער זיידע" (הרשב, 2008, 41), "ל פרץ הוא הבן – "דער זון", ואילו הוא עצמו הנכד.

בהמשך להבנה כי השפות המדוברות בטקסט אינן רק השפות שבהן בוחרים הגיבורים, כלומר יידיש או עברית, וכי הגיבורים נעים בין השפות באופן טרנס-לשוני, נשאלת גם השאלה כיצד מייצגים את השפות השונות בטקסט. נעמי ברנר ציינה כי י.ח. ברנר מדגיש ביצירתו את זרותן של שפות כרוסית, גרמנית ואנגלית בתוך הטקסט העברי על ידי ייצוגם בלשונם בטקסט (המילה מופיעה ברוסית בתעתיק רוסי), או על ידי הפרדתם מהטקסט העברי במירכאות (Brenner, 154). בניגוד לכך, שפירא משלב את השפות הנוספות באופן תיאורי ולא מסמן אותן באופן גרפי בטקסט כזרות, מלבד מילים שעוברות טרנסליטרציה, כלומר מילים באנגלית שנכתבות בתעתיק יידיש (בדומה לאופן שבו מילים בשפות זרות משלובות ביצירותיו של י.ד. ברקוביץ', לטענתה של נעמי ברנר [שם, 151]).<sup>91</sup> בשני המקרים של ייצוג השפות בטקסט, השפות האחרות (שאינן עברית או יידיש) נותרות זרות, אך אצל ברנר ייצוג המילים באותיות זרות בתוך הטקסט העברי, ותיחומם במירכאות ממחיש את שונותן בתוך הרצף הטקסטואלי ביתר שאת.

בסיפור "ניו-יורקיש", בפגישתם הראשונה של מני וג'ני, הדיאלוג כולו נמסר ביידיש, אף על פי שהשיחה מתנהלת באנגלית. עם זאת, את המילה האנגלית הראשונה בדיאלוג, שמופיעה בטרנסליטרציה (כאמור, כמו כל המילים האמריקאיות ביצירתו של שפירא), אומרת ג'ני כאשר מני מתעקש לקרוא לה דולורס, והיא עונה "אָלראַיט!" (שאַפּיראַ, 1931, 13). דווקא כניעתה והסכמתה לקבלת השם הזר והאקזוטי דולורס, נעשית על ידי מילה באנגלית, שפת המקום, ובכך שוב מייצגת את התנגדותה הסמויה של ג'ני להיחפז לזרה, והתעקשותה על זהותה האמריקאית. הפעם השנייה שבה מופיעה מילה באנגלית היא כאשר הם דנים לאן ללכת: מני מציע את הבילוי האמריקאי "מואווי" בית הקולנוע, וג'ני עונה "אַייד לאָוו טו!" (שם, 14). בדומה לכך, גם בהמשך הסיפור המילים המופיעות באנגלית קשורות כולן לבילוי האמריקאי: השירים במופע הוודוויל (שם, 15–16), הקומדיה שבה הם צופים, הם שגורמים לה לומר שהיא כה "פאָנני" (שם, 20), כלומר מצחיקה. והמילה האחרונה שאומרת ג'ני למני "גודבאיי" (שם, 35), כאשר היא עוזבת את ביתו.

הן מני והן ג'ייק לרוב לא מיוצגים טקסטואלית באמצעות טרנסליטרציה במהלך הסיפור. כאמור, ג'ייק מדבר ביידיש גם כאשר הסביבה לא מבינה אותו. ובכל זאת, המילים הראשונות שג'ייק אומר ביצירה הן "דאָנט פ-פושש!", "אל תדחוף", כאשר הוא צועק אל השוטר שדוחף את הקהל במקום (שאַפּיראַ, 1934, 3). נוסף על

---

<sup>91</sup> יעקב הרשקוביץ טוען כי הטרנסליטרציה של מילים אמריקאיות בתוך הטקסט היא "מסוכנת" מפני שקורא היידיש אינו חש את פער הקריאה (קליטה של מילה זרה הכתובה אחרת בטקסט), אלא קורא מסוגל לקרוא את המילים האנגליות כפי שהן ולשלב אותן בתוך היידיש שלו עצמו. הרשקוביץ עוסק בספרו של אופטושו **עברית**, ולטענתו תחושת הסכנה היא ביטוי של "חרדה לשונית", חרדה הנובעת מזרותם של המהגרים בשפת המקום, האנגלית, ומחששותיהם על גורל עתיד השפות שמייצגות עבורם בית, העברית והיידיש, בארצות הברית (מתוך מאמר בכתובים).

כך, חשוב לציין ששפירא עושה טרנסליטרציה לא רק למילים באנגלית אלא גם למילים בשפות נוספות: כך למשל, בעת ההתקוטטות, נטי, אחת מיושבות הקפיטריה, צועקת על השוטרים בשפת האם שלה "היימישן לשון", שפת הבית: "דו-ו-רען טי! קודי טי! קיקימאָראַ, ל-י-י-זעש!" (שם, 16). שפירא לא מספק תרגום למשפט זה, והוא נותר סתום בטקסט, זר לסביבתו, וממחיש את האופי הרב לשוני של הסביבה האמריקאית בניו-יורק. אם כן, בכל היצירות בפרק זה ניכר כי השפה שבה בוחרות הדמויות מספקת עבורן בית יציב ונחמה המנוגדת לכישלון הבית הפיזי. ועם זאת, מכיוון שהדמויות אינן חיות ופועלות בשפת המקום, השפה גם מייצרת זירה נוספת של תלישות. כל הגיבורים מאופיינים במצבם הטרנס-לשוני, והמעבר בין השפות נוכח בתוך הטקסטים, ומסומן בצורות שונות. זרותן מודגשת שוב ושוב על ידי בחירותיהן הלשוניות, והם מסומנים תדיר כזרים לסביבתם.

## פרק שלישי – תפיסת הגבריות: בין התלוש והאדלקייט, לבעל הגוף והיהודי החדש

בחינת סוגיות שונות של תלישות הגיבורים, הובילה אותי לטעון בפרקים הקודמים על קרבה פואטית המתקיימת בין שני היוצרים. המגעים ביצירתם באה לידי ביטוי באופן עיצוב חוויית התלישות של הגיבורים; במעבר מעיסוק משמעותי של הגיבור התלוש בשאלת יחסו למסורת היהודית אל עיסוק מרכזי בתלישות אידיאולוגית; וכן בסוגיית התלישות במרחב והתלישות בלשון. עתה, כאשר אני ניגשת לדון בתפיסת הגבריות ביצירות הנידונות, ניתן לראות כי ייצוגי הגבריות ביצירתם, נעים בין שני קטבים מנוגדים של גבריות פסיבית ואקטיבית. אך הפרדה זו אינה בינארית, ונראה שהשניים מחליפים לעיתים עמדות, כך החלוקה אינה יציבה. לדוגמה, בשני הסיפורים של שפירא, שאותם אשווה בהמשך הדברים, ניתן לראות גיבור אחד שפועל באופן אקטיבי ומממש את התשוקה, ואילו גיבור שני שפועל באופן פסיבי לאורך הסיפור, ורק עם סיומו מנסה לפעול באופן אחר. בדומה לכך, גיבוריו של ברנר נוקטים עמדה פסיבית לאורך רוב היצירה, אך אברמזון פועל לרגע באופן אקטיבי מרומז. יתרה מכך, באופן עיצוב דמויות הגברים ביצירתם, מגיבים שני הסופרים על הסטראוטיפים והמוסכמות המקובלות בתקופת מפנה המאות הנוגעים לגבריות היהודית וליחסים בין גברים לנשים. הסטראוטיפ המרכזי שאליו הם מגיבים הוא זיהוי הגבר היהודי כנשי, והקריאה הציונית בתחילת המאה העשרים ליצירת יהודי חדש.

דניאל בויארין, שעסק במוסכמות הנוגעות לגבריות היהודית, טען כי הדחייה של היהדות את הדגם הגברי המקובל הובילה ליצירת הסטראוטיפ על היהודים (גברים ונשים כאחד) ככאלה הסוטים מן המיניות הנורמטיבית וסיווג הגבר היהודי כנשי. לטענתו, האידיאל הגברי המזרח-אירופי הציג אדם עדין ולמדני, שכונה "אדלקייט" (Edelkayt), מילה ביידיש שמשמעותה הליטרלית היא "אצילות", וכוונתה "עדינות ורגישות" (Boyarin, 1997, 23). לאידיאל הגברי של האדלקייט היו שני גילויים: בחור-הישיבה ("ישיבה-בחור" ביידיש) והמענטש, שהיה גילוי של אותו אידיאל בייצוג חילוני וחדש (שם). בויארין מבהיר כי הכוונה המקורית של מאפיינים אלה לא הייתה לסמן את ה"אדלקייט" כגבר לא מושך, וסיווגו ככזה היא תולדה של תפיסת הגבריות העכשווית.<sup>92</sup> לאורך ההיסטוריה, האידיאל היהודי הגברי היווה טיפוס-נגדי ל"גבריות" המערבית, כלומר החברה היהודית נזקקה לדמות ה"גוי" הסטראוטיפית על מנת לעצב את עצמה כנגדו (שם, 3–4).

<sup>92</sup> מעבר לכך, לפי בויארין בתוך היהדות האשכנזית האירופית הדגם של האדלקייט – בחור הישיבה הלמדן, העדין והנעים – היה הדמות הגברית המרכזית, ולא דמות שולית (שם, 23). דמות זו היוותה ריאליזציה, או מימוש, של ערכים תלמודיים ושל התרבות התלמודית. כפי שבויארין מדגיש, התלמוד ביהדות המזרח-אירופאית היה הטקסט המשפיע והנקרא ביותר (שם, 24).

לטענתי, דמות הגבר היהודית, התלושה, קרובה יותר לאידאל האדלקייט מאשר לאידאל של "היהודי החדש" או "יהדות השרירים".<sup>93</sup> התלושים ברובם הם למדנים או אינטלקטואלים במידה כזו או אחרת, ולעיתים קרובות פועלים באופן הנתפס כפסיבי. אך בו בזמן, שואפים הגיבורים להתאים את עצמם לאידאל הגברי של "היהודי החדש", וסובלים לא פעם בשל הפער בין גבריותם לבין האידאל שלו הם שואפים. בויארין מדגיש כי האידאל הגברי האירופי היה מוכר היטב לחברה היהודית המסורתית, וכי הם בחרו לדחות מעליהם אידאל זה לא מפאת חוסר היכרות עימו או בורות, אלא מתוך שאיפה לייצר במקומו אידאל גברי אחר (אותו האדלקייט). אך בויארין מציין כי המקרה של יהודי שעבר אמנציפציה שונה – זה היהודי שחי חיים "בין לבין". עבור היהודי שעבר אמנציפציה הייצוג הגברי-יהודי המסורתי זכה למשמעות שלילית מבישה בתחילת המאה העשרים, בעיקר בשל שני שדות שיח שהתעצמו במפנה המאות: השיח המיזוגני והשיח ההומופובי – שקישר בין הפסיביות הגברית לנשיות, וזלזל באישה. לטענת בויארין, לא ניתן לנתק את צמיחת האידאל של "היהודי החדש" משני שדות השיח הללו (שם, 72–73).

בהמשך לכך, ניתן להגדיר את ספרו של אוטו ויינינגר **מין ואופי**, שפורסם בשנת 1903, כיצירה שמייצגת את איחודם של שני שדות השיח הללו: השיח המיזוגני והשיח ההומופובי (Weininger, 2005). בפרק בספר המוקדש ליהדות, ויינינגר עוסק בטבעו הזכרי הפגום של הגבר היהודי, שהוא לטענתו זהה במובנים רבים לטבעה של האישה. לדידו, הן האישה והן היהודי חסרים אופי ורוח (שמאפיינים לדעתו את הגבר הארי). היהודי לטענתו חסר הכרה עצמית, ואינו יכול להיות אצילי, לכן אין בנמצא גבר יהודי "גינטלמן" (שם, 272–280). לפי פרשנותו של בויארין, הרצל היה דמות ויינינגרית המסמנת את ההפנמה וההתפשטות של רעיונותיו של ויינינגר בחברה היהודית שעברה אסימילציה במערב אירופה (Boyarin, 1997, 300).<sup>94</sup> לטענתו של בויארין, אם בתנועות לאומיות-אירופיות אחרות הגבריות נועדה לשרת את הלאומיות, עבור הרצל, הלאומיות הייתה כלי לחיפוש אחר הגבריות ה"ראויה" (שם, 302). בויארין טוען כי יחסו של הרצל אל היהודים היה מקטין, ותקוותו הייתה

---

<sup>93</sup> יהדות השרירים היא מונח שטבע מקס נורדאו, מבכירי התנועה הציונית. זה האידאל הגברי שלו הוא שאף. אידאל זה היה מנוגד לאידאל האדלקייט, והציג את היהודי החדש דרך גופו – ייצוגים של גבר בעל גוף שרירי, ועוטה לבוש מודרני, לאו דווקא חילוני (שם, 76–77).

<sup>94</sup> גלילי שחר במאמרו "על אשמה, שנאה עצמית יהודית ותסביכים 'יהודיים' אחרים", מדבר על כך שרעיונות אלה היו אכן מפושטים בתקופה זו בחברה היהודית, ומתוך כך שנאה עצמית הפכה למחלה נפשית שיוחסה ליהודים במפנה המאות (שחר, 2004, 26). שחר מתייחס אל השנאה העצמית כאל תופעה תרבותית ולא פסיכולוגית. במאמרו בוחן שחר את טענתו של לסינג כי האשמה הקולקטיבית היהודית נובעת מצורך קונסיסטנטי להסביר את הסבל היהודי, ומייצר וריאציה למשפטו המפורסם של דקארט כ"אני סובל משמע אני אשם". המיעוט הנרדף לטענת לסינג סובל מפיצול העמוק בין ה"אני" ל"אחר", ומשתוקק אל האחר. מתוך ההשתוקקות ל"אחר" והפער בין ה"אני" לבינו, הוא מפנה ביקורת ושנאה אל ה"אני". לסינג האמין שבפלשתינה יוכל היהודי להחלים מתסביכי האשמה והשנאה העצמית, ויתרפא מן הנירוזות שמקורן להבנתו בחיים באירופה כמיעוט נרדף (שם, 27).

להעביר את הגברים היהודים טרנספורמציה ולהפוך אותם ל"אברים". כאשר האידיאל האברירי אינו האידיאל הימי-ביניימי אלא האופן שבו יהודים דמיינו את האבריות. היהדות המזרח-אירופית (לפני האמנציפציה) התעצבה כנגד הסטראוטיפ של הגוי "איוון" (אותו "אבריר"), והתייחסה למנהגיו כאל "נחת של גויים". מאפייניו של הגוי כללו: התנהגות אלימה, אגרסיבית וגסה, שתייה לשוכרה, השתתפות בדו-קרב, שאיפה לזכות בכבוד במלחמה והתאהבות על פי אידיאלים של אהבה רומנטית חזונית. ההתנגדות לאותו הגוי הסטראוטיפי, או האבריר המדומיין, יצרה את האידיאל היהודי של האדלקייט. בווארין מטעים כי עם עליית הלאומיות והתנועה הציונית, הסטראוטיפ של אותו גוי הופך לאובייקט ההשתוקקות. היהודים דוחים מעליהם את הדימוי שהוצמד להם כגברים עדינים ופסיבים, והתנגדותם לאידיאל האדלקייט מתבטאת בהשתוקקות להיהפך לאותו גוי (שם, 302–304).

בהמשך למחקרו של בווארין, מיכאל גלזמן העמיד בספרו **הגוף הציוני** היסטוריוגרפיה של הספרות העברית מסוף המאה התשע-עשרה "כאתר השחה של הגוף הגברירי" (גלזמן, 2007, 11–12). לטענתו, השיח האידיאולוגי הציוני סימן את הגוף הגברירי היהודי כפגום ונשי (בהמשך ישיר וברור לשיח המיזוגיני וההומופובי של מפנה המאות), ודמיון גוף גברי אחר, בדמות היהודי החדש (שם, 13). גלזמן מזהה בפרקו העוסק בברנר "מגדר ופתולוגיה בשכול וכשלון" (שרוב הדיון בו מתמקד ביצירה זו), כי ברנר מתמודד במכלול יצירתו עם אידיאל הגוף היהודי החדש, ועוסק עד בלי די בכישלון הפיכתם של גיבוריו לאותם "גברים חדשים" (שם, 136–181). גלזמן עוסק בספרו בספרות העברית בלבד, אך אני טוענת כי מהלכים מקבילים התרחשו בשדה הספרות היהודית, ומתוך כך גם ביצירות שנכתבו ביידיש. הטקסטים שבהם אני מתמקדת בפרק זה, נכתבו כולם בתחילת המאה העשרים והושפעו מהמהלכים ההיסטוריים שבוארין וגלזמן משרטטים במחקריהם.

בהתאם לכך, היצירות הנידונות של שפירא וברנר מציגות את הגיבור התלוש כגבר הנענה יותר לאידיאל ה"אדלקייט" (כייצוג של המענטש), מאשר לאידיאל היהודי החדש, שאליו הם שואפים. עם זאת, דווקא שפירא, באחת מיצירותיו המוקדמות, יצר דמות תלוש שהופכת מתוך אלימות הפוגרום לדמות גברית אחרת – אלימה וחסרת רסן. דוד רוסקיס הנגיד בין דמות "התלוש" לבין דמות "בעל הגוף", והסביר כי "בעל הגוף" הוא דמות גברית שרירית הפועלת בכוח ולא מתוך מחשבה. לטענתו, דמות התלוש הקלאסית מאבדת את כוחה רק מהמחשבה על אלימות, אך לנוכח הפרעות והפוגרומים נטשטשה ההפרדה בין שתי הדמויות, והתלוש לובש את דמות בעל הגוף. הדוגמה המרכזית שבאמצעותה מבסס רוסקיס את טענתו, היא סיפורי הפוגרומים שכתב שפירא, ובראשם הסיפור "הצלב" שפורסם בשנת 1909 (רוסקיס, 1993, 151–154). במוקד סיפור זה ניצב גיבור אופייני לתקופה – סטודנט יהודי משכיל, הפעיל בתא מהפכני. הפוגרום המכה בעירו משנה את אופן פעולתו של

הגיבור בצורה דרסטית, מפני שלנוכח האלימות המחרידה של הפוגרום הגיבור הופך טרנספורמציה ל"בעל הגוף" ובסופו של יום אונס ורוצח את מינה, חברתו לתא המהפכני ומושא תשוקתו (שאפיראָ, 1919, 137–161). הסיפור הכה בתדהמה את קוראי התקופה, וסיפורי הפוגרומים של שפירא הקנו לו את ההכרה הציבורית הנרחבת ביותר. מתוך יצירותיו העוסקות בפוגרומים, הסיפור "הצלב" מייצג את הטרנספורמציה הגברית שעוברת על הגיבור באופן הבוטה והקיצוני ביותר. עם זאת, שפירא עצמו התנער מסיפורי הפוגרומים שכתב, ולטענת אברהם נוברשטרן הוא הרבה להסתייג מהסיפורים, ועמדתו השלילית כלפיהם הלכה והקצינה עם השנים (נוברשטרן 2015, 297). הסתייגות זאת מתבטאת גם בכתיבתו הספרותית, שכן הוא מתרחק מדמות גברית כמו גיבור "הצלב", והסיפורים שבהם אעסוק בפרק זה, אינם מציגים "תלושים" שהופכים ל"בעלי גוף", אלא גברים תלושים שחותרים לבסס גבריות אחרת, לפי האידאל של הגבר היהודי החדש, אך סובלים מהפער שבין הגבריות האידיאלית שאליה הם שואפים, לבין התפיסה העצמית שלהם.

כפי שציינתי במבוא, דמויות התלושים שנכתבו בידי סופרים בני דורם של ברנר ושפירא הושפעו עמוקות מיצירתו של ברדיצ'בסקי. השפעה זו נבעה לטענת גרשון שקד מכך שהיוצרים הצעירים חשו כי ברדיצ'בסקי פנה לתאר את מצבם הנפשי של גיבוריו התלושים, ותיאר את סבלם בצורה הטובה ביותר (שקד, 1977, 164). בשל כך, עלינו להתבונן על תמות של מיניות וגבריות ביצירת ברדיצ'בסקי על מנת שנוכל לעמוד על השינויים שעברו על דמות התלוש בין הדורות. האהבה ביצירת ברדיצ'בסקי מתוארת כדבר חולף, שמתגלה כ"עורבא פרח", ולעיתים קרובות אינה מגיעה לכדי מימוש אקטיבי של התשוקה. הגברים הצעירים חווים ייסורים רומנטיים, אך האהבה אינה מתממשת בשל מחסומים חברתיים או דתיים, או בשל מחסום פסיכולוגי של הגיבור (שם, 183). לטענתו של שקד, המשיכו ברנר, שופמן וגנסיין את הסגנון הווידוי של האנטי-גיבור הנדכא, אך גיבוריהם נבדלים מגיבורי ברדיצ'בסקי בכך שהם מתוארים כ"חסרי-ישע אירוטיים" (שם, 205). אינני מסכימה עם קביעתו זו של שקד, מפני שדווקא חוסר-הישע הארוטי נדמה לי כהמשכי לגיבורים רבים ביצירת ברדיצ'בסקי. וכפי ששקד עצמו מנסח זאת, רבים מגיבוריו התלושים של ברדיצ'בסקי סובלים ומתייסרים בשל כישלונות ארוטיים וכישלון האהבה, ולטענתו: "חולשתן של הדמויות מתגלה בעיקר בתחום הארוטיות" (שם, 186). חולשה ארוטית זו באה לידי ביטוי בכך שהגיבורים אינם מצליחים לייצר קשר אינטימי עם נשים, בין אם הם בוחרים בנשים רבות כדי לא להתחייב לאחת, בוחרים בנשים שאינן משיבות להם אהבה וחווים שיברון לב, או בוחרים במושא תשוקה של אישה לא יהודייה – זו התמה של ה"אהבה זרה" שנידונה לכישלון בשל המסורת



ועכבות פנימיות של הגיבורים עצמם (שם, 186–187).<sup>95</sup> לטענתי, עלינו לבחון את המיניות ואת יכולת מימוש התשוקה ביצירות הנידונות בפרק זה, בזיקה למסורת כתובה של כישלון מיני גברי שמאפיין את הצעיר התלוש. הן ברנר והן שפירא מייצרים בכתיבתם תגובה לכישלון הארוטי שכמעט מצופה מדמות התלוש, ומייצרים בחינה חדשה של האפשרויות המיניות הניצבות בפניו.

הכישלון המיני הגברי של גיבורי הסיפורים מקושר גם ליהדותם ולתפיסה היהודית המסורתית של מהי אהבה. בויארין טוען שהיחס של היהדות המסורתית לרעיונות האירופיים של אהבה רומנטית היה ציני, ונבע מכך שהאידיאל של אהבה כזו סווגה כ"נחת של גויים" ("גויים נחת" [ביידיש], "Goyim Naches").<sup>96</sup> לעומת זאת, האהבה בין זוגות נשואים הייתה מקובלת, אך רעיונות של אהבה-חצרונית, או רעיונות רומנטיים כ"אהבה ממבט ראשון" נתפסו כזרים לתרבות היהודים, והיהודים נתפסו ככאלה שאינם יכולים להעריך רומנטיקה. דבר זה נבע מכך שהתרבות היהודית לא יצרה את ההפרדה בין הרוח לגוף, והאהבה הובנה כקשורה למגע הפיזי האינטימי שבין בני הזוג, שהיו כמובן נשואים. במילים אחרות, זה לא הרעיון של האהבה עצמה שהיה "נחת של גויים", אלא אידיאל האהבה הרומנטית, החצרונית, שנתפסה כזרה עבור היהדות המסורתית ( Boyarin, 1997, 42-49).

בהמשך לכך, נעמי זיידמן טענה כי השוני של האידיאל המגדרי-מיני של הגבר היהודי ("האדלקייט"), שכפי שטען בויארין, חלק תכונות עם גברים שבתרבות הנוצרית הפכו לנזירים, ולכן נתפס בגרסתו היהודי כמעט כ"נזיר-נשוי" והמסורת האנטי-אבירית היהודית הובילו לשינוי באופן כתיבת הרומן וכתיבת האהבה בספרות יהודית במאות התשע-עשרה והעשרים (Seidman, 2016, 67). טענתה המרכזית היא שהספרות היהודית אומנם אימצה ז'אנרים אירופיים ומוסכמות בנוגע לאהבה ומיניות, אך באופן חלקי ואמביוולנטי. זיידמן מציעה כי בספרות היהודית במאה העשרים, יוצרים התייחסו למסורת של אהבה יהודית כאל כוח ארוטי מניע, מעין גילוי של ארוס יהודי אותנטי (שם, 68–69). לטענתי, ברנר ושפירא מגיבים גם לארוס זה, הן בשבירתו והן בהיענות לו.

כאמור, בבסיס תפיסת הגבריות של התלושים שמציגים ברנר ושפירא, מצוי הפער שבין האופן שבו הגברים תופסים את עצמם, לבין האידיאל הגברי שאליו הם שואפים. "היהודי החדש" המדומיין הוא גבר אקטיבי, שאינו חושש מפעולה בעולם, ומעשייה גם במישור האישי-מיני וגם במישור האידיאולוגי-פוליטי. ייתכן

<sup>95</sup> כפי שמציין שקד, ניתן לבסס את הטענה בדבר חולשה אירוטית שמאפינת את הדמות הגברית, ביצירות רבות של ברדיצ'בסקי, כגון: "מחניים", "עורבא פרח" "לבדד" ו"מעבר לנהר" (שם, 183)

<sup>96</sup> מונח זה התייחס במקור לפעילויות גבריות פיזיות ואלמוות כציד, דו-קרב ומלחמות – פעילויות שיהודים באופן מסורתי בזו להן, ובמקביל לכך, הגויים לא העריכו את היהודים כמי שיכולים להשתתף בהן (שם, 42).

כי פער זה מונע מהגיבורים לייצר קשר אינטימי ומשמעותי עם דמויות נשיות. בחלק הבא אעמוד על תפיסות הגבריות ביצירות של ברנר ולאחר מכן ביצירותיו של שפירא. ובסיום הפרק אציע השוואה מעמיקה בייצוגי הגבריות ביצירות.

**”לא בי האשם על אשר לא אקרב אל אשה” : תפיסת הגבריות והיחס לאישה במכאן ומכאן ובמסביב לנקודה**

שני הרומנים של ברנר הנידונים בעבודה זו – **מכאן ומכאן ומסביב לנקודה** – מייצגים שתי עמדות שונות ביצירת ברנר ביחס לייצוג המיניות של הגיבור התלוש ויחסיו עם האישה. **מסביב לנקודה**, בדומה לרוב סיפוריו הארוכים של ברנר, מציגה סיפור אהבה נכזבת של אברמזון לחוה בלומין, או יווה איסאקובנה בשמה הרוסי. יתר על כן, ישנו גבר נוסף המתחרה על מושא תשוקתו, גריגורי פטרוב ניקולאביץ', מהצעירים הרוסים שיושבים בביתו של מנשה קצמאן (שבו מתגוררת גם חוה) ומתואר כיפה תואר (ברנר, 1977, א, 461, 470).<sup>97</sup> לעומת זאת, ביצירה **מכאן ומכאן** אובד-עצות אינו מפתח רגשות לאישה מסוימת, ולא מוצגת דמות גברית המעוררת קנאה באופן ברור כביצירות אחרות של ברנר. כפי שהראה מנחם ברינקר היעדר “משולש האהבה והקנאה” מבדיל את הרומן מיצירות אחרות של ברנר.<sup>98</sup> אך אין בזאת בכדי לומר שהארוטיקה והמיניות נעדרות מן הרומן, וברינקר עומד על כך שהתשוקה הארוטית מהווה קטליזטור לפעולותיו של אובד-עצות בשני רגעי מפתח ברומן: נסיעתו לפלשתינה וכניסתו לבית-החולים (ברינקר, 1990, 97–98). ואכן בשני הרגעים מופיעה אישה צעירה, ושתי הנשים הללו נקשרות זו בזו בדמיון הפיזי: האישה הראשונה בעיר ל' היא סטודנטית יהודייה-פולנית שמבטו של הגיבור נמשך אחריה. באותו לילה, כשהוא שב לחדרו לאחר שהוא רואה אותה, הוא הוגה במעבר לפלשתינה (ברנר, 1977, 1278–1281). והאישה השנייה שמופיעה לפניו בארץ ישראל, היא צעירה שגזרתה מזכירה לאובד-עצות את אותה סטודנטית, ומעקב קצר אחריה ברחוב מוביל אותו להתמוטטותו הפיזית ולאשפוזו בבית החולים (שם, 1430).

אברמזון ואובד-עצות, גיבורי הספרים, דומים זה לזה ביחסם למיניות בכך ששניהם מתאפיינים באותה פסיביות המתבטאת בחוסר מימוש התשוקה, ובחוסר היכולת לקיים את אידיאל האהבה. שני הגיבורים נותרים

<sup>97</sup> תמת התשוקה, או האהבה הנכזבת לאישה, והגבר המתחרה בגיבור על ליבה, מופיע כאמור ביצירות ארוכות רבות של ברנר. מן הבולטות בהן הן **בחורף ושכול וכישלון**. **בבחורף** הגיבור מאוהב ברחל מואיסיבנה, ומעומת מול הגבר ה”אידיאלי” בורסיף. **ובשכול וכישלון** שואף הגיבור להינשא לצעירה בשוויץ, אך מגלה כי היא מנהלת רומן עם גבר ששמו חמילין ותכונותיו דומות קמעה לאותו בורסיף **מבחורף**, הרומן הראשון שפרסם ברנר.

<sup>98</sup> את משולש האהבה מחליף לטענת ברינקר משולש הקשר הגברי שבין אובד-עצות-לפידות-דיאספורין הנוגע להתערות בארץ: המתלבט, המשתקע והעוזב בהתאמה (שם, 98).

תלויים ובודדים ואינם מנהלים במהלך הרומן מערכת יחסים אינטימית תקינה עם אף אישה. עם זאת, חשוב לציין כי מקום האישה בשתי היצירות שונה מהותית: חוה בלומין היא דמות משמעותית **במסביב לנקודה**, ואברמזון מתחבט ברגשותיו כלפיה ובשאלה אם לנסות לממש את אהבה זו. לעומת זאת, ביצירה **מכאן ומכאן** אין אף לא דמות אישה מרכזית אחת – דמויות נשים מופיעות ברומן ברגעים משמעותיים בתיאור עלילתו של אובד-עצות, אך הן נותרות חסרות שם וזהות מובחנת.

אף על פי שאובד-עצות אינו מצוי במשולש אהבה וקנאה, ואין ברומן אישה אחת שמהווה את מושא התשוקה היחיד, אובד-עצות מוטרד ועסוק תדיר בשאלות הנוגעות למיניות, לגופו ולאפשרות של יחסים עם אישה. אובד-עצות חש כי אהבת אישה לא נועדה לו וכי הוא אינו בשל לכך:

"אהבת-אשה? הו, לא, בשביל זה אני אינטלקטואלי יותר מדי. אשה עצורה לי מאז, מאז. אני אמנם, כנראה, לא הייתי מסוגל לאהוב מעולם. האהבה דורשת **אמונה** בה, גידול וטיפול, יחס של קולטוס. ואני – יחסי אל האשה בעצם היה תמיד ערום, חד-גוני ועיף מעיקרא. בימי שחרותי הייתי צועק לעצמי: 'לא בי האשם על אשר לא אקרב אל אשה' – משמע, חשבתי זאת לאשם, ולא עוד אלא שבעומק-לבי, למרות הצעקות, האמנתי, כי אכן בי בי האשם." (ברנר, 1977, 1278).

אובד-עצות מצהיר כי האהבה אינה אפשרית עבורו מפני שהוא פועל מהשכל, מהאינטלקט, ואינו מסוגל לפעול מתוך רגש. עיקרון זה קושר בין אובד-עצות לבין דמויות תלויים אינטלקטואלים צעירים כגון מיכאל גיבור הסיפור "מחניים" לברדיצ'בסקי, ששואף להימנע מאהבה ומרגשות ולהקדיש את מירב מרצו לחשיבה רציונלית וללימוד אינטלקטואלי (ברדיצ'בסקי, 2009, 117–172). אך מעבר לכך, ברובד עמוק יותר מבין אובד-עצות שהאהבה "דורשת אמונה בה", ושאלת האמונה או היעדר האמונה משפיעה על כל תחומי חייו. הוא קושר בין כישלון האהבה לכישלון האמונה, ומגיע להבנה שכשם שאינו מאמין בדבר ואינו מסוגל להתמסר לדבר (אמונה פוליטית-מפלגתית או דתית) בכל ליבו, כך אין הוא יכול להאמין באהבה או בהיתכנות האהבה, ולהתמסר לרגש. כמו כן, אובד-עצות מצהיר על דרך השלילה כי חוסר היכולת להתקרב לאישה הוא פגם ('לא בי האשם'), פגם שטמון בו. האשמה היא בטבעו הגברי הפגום, ובחוסר יכולתו להפוך לגבר היהודי החדש, זה שיכול גם להתקרב לאישה וגם לממש את תשוקתו אליה.

מעבר לכך, חוסר היכולת של אובד-עצות לייצר אינטימיות עם נשים מופיע אף ברובד הפשוט ביותר של קשירת שיחה עם נשים. אובד-עצות חש חוסר אונים מול דמויות נשיות, ונדמה לו כי אין לו יכולת לדבר איתן,

וכי הוא נותר לא מובן בעיניהן.<sup>99</sup> כך למשל, במפגש מייצג עם הגברת גאולה טומארקין, אשתו של עורך עיתון "המחרשה": כאשר היא פונה אליו, מנסה אובד-עצות לענות לה, אך באמצע דבריו מאדים ומשתתק (שם, 1399). ולאחר מכן, כשהוא מנסה לענות לה על שאלה נוספת, היא חושבת שהוא מתלוצץ: "ואני כאילו לא אמרתי אלא הלצה" (שם, 1401). בכך מודגש הפער בין כוונותיו של אובד-עצות לבין האופן שבו דבריו נתפסים בעיני האישה. לעומת אובד-עצות שתוהה באופן תיאורטי על מסוגלותו ל"אהבת-אשה", ואינו מסוגל אף לתקשורת הבסיסית ביותר עם דמויות נשיות, מחשבותיו של אברמזון בנוגע לאהבה מתעצבות ומתגבשות סביב המפגש עם אישה ספציפית, מושא תשוקתו, חוה. כאשר פגש בה לראשונה לפני נסיעתו ללמד בעיר אחרת (שממנה הוא שב בתחילת הרומן), הוא נשבה בקסמה – פיזית ונפשית: "בעת ההיא התעוררו בקרבו ברוב אומץ גם רגשות נוגעים לנפשו ולבשרו: חוה בלומין נהגה בשבי גם את נשמתו, שכלתה מעודה ליופי ולטוהר-עדן, גם את גופו הקודח, גוף רווק למעלה מעשרים, שלא ידע אשה מימיו" (שם, 462). האהבה משתלטת על כולו באופן שתואם את אידיאל האהבה האירופית ומודליים אירופיים של חיזור. ועם זאת, בתיאור הגבר התלוש הבתול הלא-צעיר, מופיע אידיאל "האדלקייט", האציל והעדין. אברמזון מעוניין באהבה ה"גבוהה" ולא רק בתשוקה פיזית שנתפסת כ"נמוכה" ושלילית: "אברמזון לא ידע אשה מימיו. פרישותו המוחלטת הזו, אמנם, יש שהיתה חותרת בקרבו ומביאה את מוחו לזנות לרגעים באופן מר ומביש, אבל רק לרגעים. לבו נשאר תם ושלם ומופנה לאהבה טהורה. האהבה היתה בעיניו חלק חשוב מאד מן החיים, חלק שבלעדיו גם לא יתוארו החיים" (שם). תפיסת האהבה הטהורה של אברמזון אינה יכולה בעיניו להתיישב עם השתוקקות פיזית, כי המחשבות על התשוקה הפיזית הן אלו שמביאות אותו לכלל בושה בעצמו, ייתכן בשל החינוך היהודי הדתי שלו זכה בילדותו.<sup>100</sup>

בהמשך לכך, באחד הרגעים הקרובים בין השניים, אברמזון יושב בחדרה של חוה, אך אינו מסוגל לממש את תשוקתו אליה. בעת שהוא מתבונן בפניה ובעיניה, השתוקקותו הפיזית מתבטאת כמשפט טורדני, החוזר שוב ושוב בראשו: "מצחה חיזור, אך לא לבן, מצחה חיזור, אך לא לבן... ושערותיה... ושערותיה" (שם, 462). המשפט שטורד את מנוחתו ומונע ממנו לקיים עם אהובתו שיחה עמוקה, הוא סימפטום לחוסר יכולתו לתעל את תשוקתו למגע ביניהם, או להעמקת הקשר הנפשי. אברמזון מנסה לשוחח עם חוה על אמונותיו בנוגע לקדושת

<sup>99</sup> חוסר היכולת של הגיבור הברנרי לשוחח עם נשים ולייצר תקשורת תקינה איתן, אינה מאפיינת את אובד-עצות בלבד. גלזמן טען כי ברנר יצר "שוויון-ערך ויחסים סיבתיים בין הפגימות המגדרית לפגימות המינית" (גלזמן, 2007, 143). גם גיבור אינו מסוגל לשוחח עם נשים, וחש מרוחק מהן. ומתוך הקושי שהוא חווה, מפתח קנאה באותם גברים שמסוגלים לתקשר עם בנות המין השני. הקנאה בגבר השני היא קנאה פיזית – במראהו – אך גם בגינוניו וביכולתו החברתית עם נשים.

<sup>100</sup> את החשש של אברמזון מפני ההשתוקקות הפיזית ניתן להסביר על פי טענתו של אלן מינץ, כי הארוס נתפס ככוח לא רציונלי שמאיים על האני של הגיבור. מינץ עוסק ביצירה "עורבא פרח" לברדיצ'בסקי, ומסביר כי הגיבור חווה משיכה ודחייה בו זמנית מסקסואליות ומיניות בשל הפחד מפני הארוס (מינץ, 1989, 93).

הנישואים, העומדת מנגד לזימה ולצביעות ששייכים בעיניו לרעיונות של אהבה חופשית, שבעדה מדברים הנוכחים בסלון ביתו של קצמאן. בתגובה לדבריו, חוה מסמיקה וצוחקת, ולאחר מכן מבקשת ממנו שירכון אליה ומסדרת לו את צווארו ותוך כדי כך נוגעת בו קלות באינטימיות (שם, 463–464). אך אברמזון לא מנצל את רגע הקרבה הפיזי כדי לממש את תשוקתו. רגע זה יכול להיתפס כמעט כהיפוך תפקידים מגדרי – חוה, האישה, מקרבת אליה פיזית את אברמזון באופן אקטיבי, ואילו אברמזון נענה באופן פסיבי לבקשתה אך לא יוזם מגע נוסף. הפסיביות הזו מאפיינת את אברמזון אפילו ברובד הלא-מודע, כמיוצג בחלומו בסיום הרומן: כאשר אברמזון ניצב מעבר לנהר והרבי לצידו, ובכפר שמעבר לנהר מופיעה חוה וצועקת על הפרעות, הוא אינו מסוגל לא להתקרב אליה וודאי לא להצילה: "רגליו נתונות בסד" (שם, 532), הוא נתון במעין שיתוק איברים ולא מסוגל לפעול.

חרף התנהגותו הפסיבית של אברמזון במהלך הרומן, ישנו רגע אחד בו מסתמן כי הוא פועל באקטיביות וכנגד כל ערכי האהבה הטהורה שבהם הוא מאמין. לאחר שהוא משיג הלוואה על מנת לשלוח את המאמר שלו ל"תחייה" (שם, 496), הוא מהלך בלילה ומגיע בשיטוטו אל הגשר; שם עולות בו מחשבות על מוות והתאבדות. הגשר הוא אינו אתר מקרי לאירוע זה, וכפי שמציין יצחקו בקון, הגשר הוא מקום חשוב בספרות התקופה ומסמן מעבר סימבולי של הגיבור (בקון, 1978, 79)<sup>101</sup> ואכן, אברמזון עובר שינוי באותו הלילה על הגשר. על הגשר עוברת זונה מבוגרת, ואברמזון רץ אחריה, ונותן לה את המטבע שקיבל כהלוואה על מנת לשלוח את מאמרו ל"התחייה". ניתן לשער כי הכסף ניתן לה תמורת אקט מיני, אך דבר זה לא נאמר מפורשות אלא ברמיזות. זו היא מפלתו הערכית, ואברמזון מרגיש שזה סופו וחושב כי: "היה היה איש ואיננו". ואף נזכר באביו שמוסיף להתפלל ולעסוק בלימוד תורה, בעוד שהוא, אברמזון, פועל באופן שאינו תואם את הערכים הדתיים או את האיש שהיה בעבר (שם, 504–505).

חשוב להדגיש כי גם בהמשך לא ברור מה התרחש בין אברמזון לזונה, ואיזה אקט מיני התקיים בין השניים. אך ניתן להבחין בשינוי שעבר הגיבור כאשר לאחר אותו הלילה חש אברמזון שחיה חושבת כי ריח רע עולה מפיו: "אבל הלא דבר זה ברור כשמש-פניה: ריח רע עולה מפיו. ריח רע עולה מפיו. לאשה לא נשקתי מימי" (שם, 518–519). הוא אינו חוזר אפוא על הטענה שלא שכב עם אישה, אלא רק שלא נשק לאישה. וניתן להסביר

---

<sup>101</sup> בקון משווה בין המעמד על הגשר **במסביב לנקודה** לבין "מעבר לנהר" של ברדיצ'בסקי ו"קרח מכאן ומכאן" לגולדין. לטענתו, הגשר אצל סופרי התקופה הוא מטונימי למעבר של הגיבור התלוש בין העולם היהודי המסורתי אל ההשכלה האירופית. עם זאת, בקון טוען כי הדמיון בין המעמדים על הגשר, מדגיש את המרחק הרעיוני בין ברנר לברדיצ'בסקי, שכן אצל ברנר הגשר מסמן את סוף הדרך. מבחינה זו לטענתי המעמד על הגשר דומה דווקא למעמד על הגשר ביצירה "פליגלמן" לנומברג (שנכתבה במקור ביידיש). גם ביצירה זו הגשר מסמן את סיום הדרך ולא מעבר לדבר חדש, וגם ביצירתו של נומברג מתואר מפגש עם זונה על הגשר (בקון, 1978, 80–79).

זאת מפני שנשיקה מקושרת לאקט רומנטי, ואברמזון לא נשק לזונה. במילים אחרות, ייתכן שהתרחש אקט מיני מסוים בין אברמזון לזונה, שגרם לו לחוש כי הוא כבר אינו אותו איש, ואקט מיני זה אף הוביל לתחושת הבזות שהוא חווה ולבושתו בריח העולה מפיו. האורליות וההיגעלות העצמית המסומנת בפה, היא בעלת משמעויות רבות: הריח הרע העולה מפיו יכול לייצג את היגעלותו מהבחירה האקטיבית שהוא עשה, ואת החרטה שהוא חש; וגם מקושר לדיבור ולשפה, לתחושה כי אין לו יכולת לשוחח עם חוה בשפתה, ואין לו היכולת להעניק לה את מה שהיא מבקשת ממנו (היינו להיהפך לגבר המאמין בכל ליבו באידיאולוגיה המהפכנית הרוסית, וכותב ומדבר ברוסית).

אך לא רק המפגש עם הזונה משפיע על תפיסת גבריותו של אברמזון עוד לפני הלילה שבו הוא פוגש בזונה, חושב אברמזון בינו לבין עצמו כי הוא "ארור מן האישה" וכי חוה לא מעוניינת שיחשוב עליה באופן רומנטי או מיני: "אברמזון זה חושב על דבר נשיקות, על דבר אהבה, על דבר אהבה ליוה איסאקובנה... מה נמאס היה בעינייה, לו ידעה את הדבר!..." (שם, 498). בדמינו, אם היתה חוה יודעת על אהבתו אליה או על רצונו לממש את תשוקתו כלפיה, היא הייתה דוחה אותו, מפני שהיא לא מעוניינת בו. להבנתו, בשל גבריותו הגלותית הוא "ארור" מהאשה, ולא יוכל לקיים מערכת יחסים אינטימית עם אישה. מעבר לכך, הוא חש כי אין באפשרותו להעניק לה דבר: "מה אני נותן לה? מה אני יכול לתת לה? – שאל אברמזון את עצמו כפעם בפעם" (שם, 489). חוסר היכולת להעניק לה דבר נתפסת בעיניו כפועל יוצא של הגלותיות שלו, של הגבריות השבורה ומראהו הנלעג. ובכך מסמן את ההיגעלות שלו עצמו מגופו. אברמזון לא מסוגל לדמיין שחוה נמשכת אליו, ומסרב להאמין לאפשרות כי לחוה יש רגשות אליו, אף כשאחרים אומרים לו זאת. כך למשל כשהוא ממתין בבית מנשה קצמאן לבואה של חוה, רוזאליה מאקסימובנה אומרת לו שאם היה יודע כמה חוה מהללת אותו, הוא לא היה יושב בפנים כל-כך עצובות (שם, 525). הוא מתאר כיצד המילים שלה "עושות בקרבו נקבים-נקבים" (שם), אך דבר זה לא משנה את תחושותיו כלפי חוה ואת חוסר אמונתו בהיתכנות אהבתם.

דימויו העצמי של אברמזון אפוא נמוך, והוא חש היגעלות מריח גופו ומאמין כי אין לו מה להציע לחוה בשל אופיו הפסיבי ותפיסת גבריותו. הוא מוצג בחולשתו הפיזית ובלבושו הלא מוקפד: "הוא, אברמזון, אשר ראשו כואב תמיד, אשר רביד-צוארוננו מהופך תמיד; הוא, אברמזון, הראשון לבני הגלות" (שם, 498). גם הדימוי העצמי הפיזי של אובד-עצות ברומן **מכאן ומכאן** נמוך, והוא רואה את עצמו (בדומה לרוב גיבורי יצירתו של ברנר) כגבר לא מושך: "יהודי כפוף, לא מגוהץ, רגלים קצרות, ראש גדול, מתקצר ועולה כמגדל. עיניים עששות מבחוץ, בהירות מבפנים – וטובות. שפתים עבות, פתוחות, בלי רוגז. פנים מלאים ומפיקים עיפות. סבר של רוב-

און ההולך לבטלה. תנועות של 'פרוש'<sup>102</sup> קול נמוך, חנוך. נשימה עצורה" (שם, 1391). בתיאור זה, מלבד העיניים שמתאורות כטובות, הגוף מתואר כלא-פרופורציונאלי ומעוות כמעט, כאשר הרגליים קצרות ביחס לראש הגדול, עם הפנים הלאים.

הגוף הגברי המכוער של הגיבור והדימוי העצמי השלילי שלו הם תמה החוזרת אצל ברנר. לטענת גלזמן, ברנר עסק באינטנסיביות בפגימותו של הגוף היהודי ביצירתו ובכתיבתו האישית. הנושא הטרידו באופן אישי, והוא מתייחס תדיר במכתביו לגופו השבור והמכוער, ומאפיין את גיבורי סיפוריו באותו האופן. גלזמן גורס כי ביסוד יצירתו של הברנר עומד השבר הפנימי, הנפשי, שמיוצג כשבר פיזי ומסומן בגוף (גלזמן, 2007, 137). גלזמן משרטט קשר ישיר בין היות הגיבורים מכוערים, שבורים פיזית וחולים לבין הכישלון של המימוש הארוטי, וטוען כי מקור הסבל הגופני ואי-הנחת שחווים הגיבורים בעורם הוא הפער בין הגוף האידיאלי שלו הם שואפים, הגוף היהודי החדש, לבין הגוף הממשי שבו הם כלואים (שם, 140).<sup>103</sup> ובהתאם לכך, אכן נדמה כי גופו השבור של אובד-עצות אף מונע ממנו לנסות להגיע למימוש תשוקותיו הארוטיות, ומהווה מקור לסבל רב עבורו. אובד-עצות חווה את עצמו כבעל גבריות פגומה, כפי שעולה מהרהורי שהם לדבריו "הרהורי-עלומים זעומים על שועת טבע הזכר הנדכה שבי" (ברנר, 1977, 1271). במילים אחרות, אובד-עצות מאמין כי טבע הזכר שבו הוא שבור ונדכה. המחשבה על "טבע הזכר" השבור של הגבר הצעיר היהודי התלוש מהדהדת את רעיונותיו של אוטו ויינינגר, ובעיקר את טענתו בדבר הטבע הזכרי הפגום של הגבר היהודי (Weininger, 2005, 272-273).

גבריותו השבורה של אובד-עצות מתבטאת לא רק בצורת הגוף אלא גם במחלתו. הוא מתאשפז פעמיים במהלך הרומן, אך מצבו הרפואי אינו מוסבר בפירוט, ורק נרמז כי הוא מושפע ממוזג האוויר והרופא ממליץ לו לעזוב את פלשתינה בשל מצבו הרפואי. כפי שאיריס מילנר טענה, אובד-עצות עצמו מגדיר את מחלתו כקדחת ומלנכוליה, ובכך קושר בין מצבו הפיזי למצבו הנפשי. גם החוס הגבוה שממנו סובל הגיבור, מוצג כגילום או כתוצאה של מצבו הנפשי המחמיר, וסערת רגשותיו הבלתי נשלטים (מילנר, 2015, 57). הפער הבלתי נסבל שתיאר

<sup>102</sup> תיאור תנועותיו של אובד-עצות כתנועות של "פרוש", מייצרות חיבור בין התלוש לבין האדלקייט ובין הנזירות הנוצרית. לטענת בויאריין, בחברה הנוצרית, הגבר הנשי (הפרוש, המלומד) עובר תהליך חברית של דה-ארוטיזציה, המתבטא בהתנזרותו מהאשה; ואילו בתרבות היהודית המזרח-אירופית, הגבר הנשי המלומד והפרוש נתפס כבעל האידיאלי, ומושא התשוקה הנשית המועדף (Boyarin, 1997, 64). למרות זאת, אובד-עצות אינו מושא התשוקה הנשית בשל שינויי האידיאלים בחברה היהודית בפלשתינה והתחזקות התנועה הציונית – הגבר היהודי הנחשק הוא נציג "יהדות השרירים" ולא האדלקייט.

<sup>103</sup> הרחבה על כך: "תפיסת הגוף של ברנר, ומופעיו התכופים של הגוף הפגום ביצירותיו הבדיוניות, נותנים ביטוי למודעותו החריפה למיקומו בצומת דרכים היסטורי שבו מתנגשות אידיאולוגיות גוף סותרות ומתחרות. כיהודי שגדל בסביבה מסורתית בתחום המושב, התעצב ברנר במרחב אידיאולוגי שתפס את העיסוק בגוף כעיסוק גוי, 'יווני' ואנטי-יהודי. עם זאת, כמתמשל לאומי צעיר, העושה את צעדיו הראשונים הן בתרבות האירופית הכללית והן בשדה הספרות העברית החדשה, נחשף ברנר לדומיננטיות העצומה של הגוף כסמל לאומי של ויטליות, גבריות והרמוניה" (שם, 140).

גלזמן בין האידיאל הגברי שלו שואף אובד-עצות, לבין האדם שהוא, מוביל למצב פיזי של מחלה המגלמת את יהדותו הישנה ואת חוסר יכולתו להיהפך לאותו גבר יהודי חדש חלוצי בארץ החדשה, ועל כן עליו לשוב ולנדוד. בדומה לכך, גם גופו של אברמזון ברומן **מסביב לנקודה** בוגד בו, ומתואר כגופו של היהודי הישן" חלש, כואב ועייף. כאמור, אברמזון סובל תדיר מכאבי ראש פסיכוסומטיים,<sup>104</sup> ובהמשך הרומן נוספים על כך גם כאבי שיניים קשים. אפיונו של אברמזון כחלש מתאים גם לשאר היהודים האינטליגנטים או המשכילים ברומן, קבוצה שאת השתייכותו אליה הוא דוחה (כשם שהוא דוחה השתייכות לקבוצות נוספות בעיר). בחדרו של דוידובסקי מתכנסת חבורה של בחורים אינטליגנטים, ואברמזון רואה אותם באופן כמעט אוטו-אנטישמי – הוא מתאר כי איידלמאן היה ננסי בעל "קומת ילד", ומדגיש: "וקטן היה מכל בני החבורה, שגם הם, כיהודים, מלבד אוריאל, לא היו אנשי מידות" (שם, 441). אברמזון מאפיין את היהודים כאנשים קטנים במידות גופם, מלבד אוריאל דוידובסקי שמתואר כיהודי אחר – גבוה ורזה שנראה כמו "הודי קדמון" עם פנים רבות הבעה ושונות מכל אותם אינטליגנטים (שם, 416), מה שיכול להסביר מדוע מדוידובסקי הוא אינו סולד, ולייצג משיכה כלשהי לחברו (ועל כך עוד ארחיב).

כנגד הגבריות היהודית החלשה, שאותה מייצג הגיבור אברמזון, מופיע הגבר הרוסי, פטרוב. אברמזון מתאר את עצמו כבן הגלות, ומנגיד את עצמו לפטרוב שהוא הגבר החופשי, בן החורין. הגדרתו העצמית כבן הגלות מדגישה את תלישותו בעולם ואת היותו נטע זר שלא יכול לטעת שורשים בעולם שבו פטרוב הוא בן המקום. לדברי אברמזון, הגבר החופשי הוא זה המסוגל לאהוב: "בן הגלות יודע רק, כי לא דיו הרגש, אשר בני-החופש 'אהבה' לו יקראו. זה נאה ויאה לסטודנט פטרוב – הוא בן-חורין, הולך קוממיות. הוא, אברמזון, לא ישוה לו לעולם. רם הוא ממנו, אבל כפוף... עליזות כזו שבפני גריגורי ניקולאיביץ' לא קיננה מעודה בשרטוטי פני יעקב בן יצחק, יוצא הישיבה" (שם, 497–498). האהבה במקרה זה היא, כפי שבויארין ניסח זאת, נחת של גויים, ומיועדת להם בלבד. עליזותו וחופשיותו של פטרוב עושה אותו לגבר האידיאלי בעיני אברמזון. פטרוב מתואר כאיש תמיר ההולך בזקיפות קומה באופן המנוגד לתיאורם של האינטליגנטים בחדרו של דוידובסקי, ובראשם אברמזון עצמו.

כפי שצוין, ברומן **מכאן ומכאן** לא מוצבת כנגד אובד-עצות דמות גברית המהווה מושא לקנאה, או דמות המשתלבת בעיניו כצלע במשולש אהבה, אך עדיין הוא עסוק עד בלי די בהשוואה בינו לבין הגברים שסובבים

---

<sup>104</sup> סיווגם של כאבי הראש כפסיכוסומטיים בולט ברגעים רבים לאורך הרומן שעל חלקם כבר עמדתי; כך למשל כאשר הוא מנסה לכתוב ברוסית, הראש שלו כואב באופן בלתי נסבל, אך כשהוא פונה לכתוב בעברית כאב ראשו חולף. כמו כן, כאשר חוה בלומין קוראת לו מוזר וזר, הוא מחוויר וכאב ראש חזק תוקף אותו. כאמור, מצבו הנפשי בהמשך הרומן מאופיין גם בכאב שיניים טורדני שאף הוא מתחזק לפי האירועים שפוקדים אותו.



אותו. ייתכן כי הגבר האידיאלי על פי אובד-עצות הוא אריה לפידות, שעלה לפלשתינה מתוך רצון לעבוד את האדמה, ועובד כפועל חרף גילו המבוגר וגופו ההולך ונחלש. אריה לפידות מצליח להיאחז באדמה, באופן שהגיבור התלוש אינו מסוגל לו.<sup>105</sup> לאריה לפידות שני בנים – צבי, שמגיע לפלשתינה ועוזב בגלל קשיי החיים שם, אינו פועל ומתואר כעסקן וכדמות נלעגת; ובנו הבכור הגיבן (בעל חטוטר קטנה), שהתחתן עם אישה שמתוארת כקלת דעת ואיתה נולדו לו שני בנים, עמרם והרצל, שנפטר בינקותו. הבן הגיבן הגיע לפלשתינה עם אביו, וניסה להשתלב בתור מורה לעברית במערכת החינוך, אבל לא מצא בה את מקומו מכיוון שהמורים העברים שדגלו באידיאל "היהודי החדש", זלזלו בו בשל הגופניות הפגומה שלו. באחד הימים, הוא ואחיו צבי הותקפו על ידי פרש ערבי בדרכם למושבה. לאחר שהיה מאושפז כמה ימים בבית החולים (מיטה ליד מיטתו של אובד-עצות), הוא נפטר מפצעיו. אובד-עצות חושב שסבלו האמיתי של הגיבן או של הגבר באשר הוא, הוא לא פחד המוות אלא ההתמודדות עם פחדנותו ועם אתוס הגבריות שנשבר: "הוא מוטל במיטה נומר 10 וסובל מדבר אחר לגמרי: מ'אחד נגד שניים', מהכרת פחדנותו בשעות-האסון, מהעדר מידת-אבירים בו אז!" (ברנר, 1977, 1350). היעדר מידת האבירים, שאובד-עצות מייחס לגיבן, מתקשר באופן ברור לאידיאל הגברי שמשרטט בויארין במחקרו. כאמור, לטענת בויארין, היהודים עיצבו את האידיאל של האדלקייט אל מול דמות הגוי האביר המדומיין, ומנהגיו האלימים נתפסו כ"נחת של גויים". אך הסטראוטיפ של אותו גוי הופך לאובייקט ההשתוקקות עבור התנועה הציונית ועבור אלה ששואפים לאידיאל היהודי החדש (Boyarin, 1997, 302-304). ואכן, על הגבר היהודי ששואף לאידיאל היהודי החדש לזנוח את האידיאל הגברי יהודי של ה"אדלקייט", ולאמץ לו מידת-אבירים. וכפי שאובד-עצות מגדיר זאת בעצמו: "מי גבר ישמע אומרים לו: 'פחדן אתה' ולא יחרד ולא יתקומם?" (שם, 1351). בהמשך לכך, בנו של הגיבן, עמרם בן העשר, מגשים בגופו וברוחו את מה שאביו "נכשל" בו, את מה שאובד-עצות לא מצליח לממש. עמרם מגשים את אידיאל היהודי החדש – הוא "בעל גוף" קטן, מדבר עברית ושר בנעימה מזרחית וערבית; ילד רזה אך אמיץ ושש להילחם במי שמאיימים על המושבה או מסיגים את גבולה, גם אם הם גדולים ממנו (למשל נער ערבי בן שבע-עשרה); ושולט בטבע, בין אם זה ברכיבה על סוס או בציד ציפורים (שם, 1414–1415). עמרם הוא מושא התשוקה של היהודי החדש, ואובד-עצות שואף להעניק לו חסות, חינוך וחיים טובים יותר איתו ביפו. נדמה כי משאלתו הנסתרת של אובד-

<sup>105</sup> עתידו של אריה לפידות בסיום הרומן נותר בארץ ישראל, בעוד הגיבור אובד-עצות יוצא לנדודים נוספים באירופה, ושם נמצאות מחברותיו. תמונת הסיום של הרומן והמשפט המסכם אותו, מצביים את אריה לפידות כדמות המייצגת את התקווה לעתיד: בתמונה זו נראים אריה לפידות ונכדו עמרם בשדה, והמספר החיצוני חותם במשפט "כל החשבון אינו נגמר" (ברנר, 1977, 1440). לטענת ברינקר, זהו סיום הקרוב ביותר לקתרסיס שברנר מעניק לקוראיו. אומנם קתרסיס זה הוא שברירי, אך ביחס לסיומים המשבריים של שאר יצירות ברנר, זהו סיום עם נימה חיובית והירוואית (ברנינקר, 1990, 242–243).

עצות היא להתמלא בתחושת חיות בזכות נוכחותו של הילד שמסמל את העתיד ואת מימוש האידיאל החדש (שם, 1422–1424). תחושותיו של אובד-עצות כלפי ה"דור החדש" הם כ"עליזות סבתא בהביטה אל נינה. התכווצות חמה בחזה" (שם, 1424). וכמעין זקן השבט, הוא מעוניין לעזור לגדל את עמרם ולצפות בהתממשות ההבטחה שטמונה בו, שטמונה בדור החדש. כמו כן, חשוב להדגיש כי אובד-עצות מתאר את עצמו כסבתא, כאישה קשישה, כלומר הוא מזלזל בגבריותו ובמטאפורה שהוא מציע הוא אף משנה את מגדרו על מנת להסביר את תחושותיו.

בשני הרומנים הגיבור מבוטא חוסר נוחות כלפי גבריותו, וחוסר ביטחון מסוים אל מול דמויות גבריות אחרות. כאמור, ברומן **מסביב לנקודה**, הגבר מעורר הקנאה הוא פטרוב, שגם מציב תחרות על לב האישה שבה מעוניין אברמזון (ברנר, 1977א, 470). כאמור, אברמזון אינו מממש את תשוקתו אל חוה, ויחסו אליה מורכב: הוא אוהב אותה אבל אידיאולוגית הם אינם רואים עין בעין, ודבר זה עומד ביניהם פעם אחר פעם. זיידמן הבחינה כי ברומן הקלאסי ההורים או המשפחה הם אלה העומדים כמעין מחסום בפני תשוקת הזוג הצעיר, ומודל זה אומץ ועובד על ידי סופרי ההשכלה בעברית (Seidman, 2016, 168–169).<sup>106</sup> אך בניגוד לכך, ביצירתו של ברנר ההורים אינם נוכחים, והדבר שמפריד ומתפקד כמחסום בין שני האוהבים הצעירים שמשתוקקים זה לזה היא האידיאולוגיה, ונוסף על כך הבושה הארוטית שהגיבור חש (שכוללת בושה בגופו ובתשוקותיו). האידיאולוגיה מפרידה ביניהם, אבל יש דבר מה נוסף שעומד ביניהם, איזו נקודה, שאברמזון לא יכול לנסח, מעין סוד שמוסתר אפילו ממנו עצמו. בפתיחת הרומן, כאשר אברמזון נמצא על רכבת בדרכו אל העיר א. הוא מהרהר בחוה אהובתו, וחושב כי היא הייתה יכולה "להשלים את חייו", לשפר אותם, אילולא הייתה עומדת ביניהם נקודה אחת. אברמזון חושש וחרד שאהובתו תגלה את הצד הזה שבו, את אותה נקודה, ותירתע ממנו ותדחה אותו בשל כך (ברנר, 1977א, 408). במהלך הרומן לא נחשפת משמעות הנקודה בבירור, וייתכן כי היא הסוד שאברמזון לא מסוגל לחשוף אפילו לעצמו. אך נקודה זו היא משמעותית ביותר, וניתן לראות זאת בכותרת הרומן "מסביב לנקודה", שמעידה על עיסוקו הבלתי פוסק של הגיבור בנקודה הזו שבינו לבין חוה, הנקודה שמונעת ממנו לממש את אהבתו ולחיות חיים אחרים לצידה.

הנקודה הגלויה העומדת בין השניים היא כאמור חוסר ההסכמה האידיאולוגית, בה עסקתי בהרחבה בפרק הנוגע לתלישותו האידיאולוגית-פוליטית של אברמזון. חוה בלומין מתוארת כצעירה שמאמינה כל כולה

---

<sup>106</sup> לטענתה של זיידמן סופרי ההשכלה השתמשו במודל של הרומן האירופי מתוך אידיאולוגיה ביקורתית שהתנגדה לגיל הנישואים הצעיר שרווח באותה התקופה. באמצעות המודל של הרומן יכלו הסופרים להאריך את משך תקופת החיזור ועל ידי כך לדחות את מועד הנישואים (שם, 169–170).

בהיטמעות בחברה הרוסית, וברעיונות המהפכה הפרולטרית, ואילו אברמזון נקרע בין רעיונותיה של בלומין לבין הרעיונות הציוניים, ונותר תלוש וקרוע בין הקבוצות החברתיות השונות. השוני האידיאולוגי בין השניים מתבטא גם בשפות: אף על פי שחווה יהודייה היא מדברת ברוסית בלבד, ואינה יודעת יידיש או עברית (שם, 471); ואילו אברמזון שב אל העברית פעם אחר פעם, חרף ידיעתו את שלוש השפות (עברית, יידיש ורוסית). הפער האידיאולוגי והלשוני מוצג בין השניים באופן שבו הם קוראים זה לזה: חווה בלומין קוראת לאברמזון בשמו הרוסי "יאקוב איסאקוביץ" (ברנר, 1977א, 463, 465), והוא קורא לה בעת ההתלהבות של הדיון "חווה" בלבד ולא "יורה איסאקובנה" (שם, 465). כמו כן, חווה דוחפת אותו לפעול עבור הפרולטריון, ומנסה לשכנעו לכתוב ברוסית את מאמריו העתידיים לבוא (שם, 467). כך למשל בעת ביקורה בחדרו, בשעת ויכוח אידיאולוגי היא מכנה את אברמזון "מוזר" ו"זר" (שם, 469), בשל עמדותיו ובחירתו לכתוב בעברית. היא רואה כי הוא מחוויר ומנסה להתקרב אליו שוב, ומבקשת ממנו שיתרגם עבורה לרוסית את מאמרו על אודות החסידות. אך זרותה של חווה בולטת בלשון בקשתה – היא מכנה את תנועת החסידות, "חסידזימוס" בסיומת זרה המולבשת על המילה העברית, ואת העברית היא מכנה "שפת-עבר ישנה", ומודה כי לא ידעה שמדפיסים טקסטים חדשים בשפה זו (שם, 470–471).<sup>107</sup> ביקורה של חווה מסתיים בתחושתו של אברמזון כי הם שונים מדיי מכדי להיות יחד, וכי לקשר ביניהם אין סיכוי. זהו רגע של תחושה הדדית – כאשר חווה מכנה אותו "זר", ואברמזון חש כי גם היא זרה בעולמו.

בניגוד לאברמזון, שמתחבט ברגשותיו אל חווה במהלך הרומן, אובד-עצות אינו מפתח כמיהה אל אישה אחת ספציפית, ואינו בוחן את האפשרות לקיים מערכת יחסים זוגית. כפי שצוין, אף על פי שאובד-עצות אינו מצליח לכוון יחסים אינטימיים עם דמות נשית, מופיעות שתי נשים חסרות שם שהמפגש (החד-צדדי) איתן מהווה רגע משמעותי ביותר להנעת העלילה. הראשונה היא הסטודנטית הפולנייה-יהודיה בעיר ל'; והשנייה היא אישה צעירה, עם גזרה דומה לסטודנטית, שאותה הוא רואה ביפו. שני המפגשים הם פסיביים במהותם: בראשון אובד-עצות רק צופה באישה מרחוק, ובשני הוא מנסה להגיע אל הנערה ולראות את פניה, אך נכשל בכך בשל חולשתו הפיזית. במפגשו הראשון עם הסטודנטית, אובד-עצות מבחין בה ברחוב בשמלה שחורה ומגבעת שחורה, מובילה אחריה שובל גברים צעירים אל התיאטרון, צוחקת ומדברת עם הגברים (שם, 1278). הצפייה בה גורמת

---

<sup>107</sup> בניסיונותיה להתקרב אל אברמזון, חווה אף שואלת את אוריאל דוידובסקי על הכתיבה בעברית, ומנסה להבין את מעשיו. כאשר שב אברמזון אל העיר, לפני שהוא הולך לביתו של מנשה קצמאן כדי לפגוש בחווה, הוא סר אל דוידובסקי. דוידובסקי מעלה את שמה של יורה (חווה) בשיחה ומספר כי היא שואלת אותו על עבודתו הספרותית של אברמזון כל פעם שהם נפגשים, וחוקרת אותו מדוע אברמזון כותב בעברית (שם, 419–421). אם כן, אברמזון יודע כי חווה מנסה להתקרב אליו ומנסה להבין את בחירותיו, אך הוא עדיין מסרב להאמין כי היא מעוניינת בו באופן רומנטי, וממשיך להרחיק אותה ממנו, או להסס בנוגע לטיב הקשר.

לו להרהורים בנוגע לאהבה: היתכנות האהבה ואפשרות הפיכתו לאיש משפחה, ומגלה את יחסו החצוי לדמות הנשית, הכולל משיכה ורתיעה, תשוקה ופחד. המחשבות בעקבות המפגש מעלות בו רצון לכתוב את הגיגיו, ולחזור אל האכסנייה על מנת להעלות את מחשבותיו על הכתב, אך רגליו נטועות בחשיכה מול התיאטרון, והוא צופה באותה סטודנטית גם חצי שעה לאחר מכן ההתבוננות בה מתוארת באופן הבא:

אותה הסטודנטית היהודית יושבת-המקום טיילה על מרצפת האבנים הלבנה בכל יפיה היהודי-הפולני, בכל עדינותה-עגבנותה המשכרת, בכל רצינות-זרותה לאשר בתוכי, אחיה היהודי, הנכון לגווע בנשיקת קצות אצבעותיה. פרחו להם כרגע כל דברי החכמה והזקנה, התפרצה בלאט הגניחה החנוקה – וקטונתי, קטונתי מאד, בעיני עצמי.

(שם, 1281)

תשוקתו אל הסטודנטית מובילה לתחושת קטנותו. זרותה של האישה לדבר שמצוי "בתוך" אובד-עצות, לנפשו, לרגשותיו, היא מוחלטת לדבריו ואינה ניתנת לשינוי. הוא אינו מאמין באפשרות שאישה שכזאת תוכל להתבונן בו או להתקרב אליו. בלילה שלאחר המפגש עם הסטודנטית, מילים מתרקמות בליבו, מילים הנוגעות להחלטה בדבר עתידו, מילים בעלות מאפיינים ציוניים ומגדריים: "קרקע... גאולה... מהפכה יסודית... חיים אחרים בעיקרם" (שם, 1282) – נושא הגבריות אינו מוזכר באופן ישיר אך הגאולה מתוך הקרקע תנבע מתוך עבודת האדמה, שהיא היא הפיכת הגבר היהודי הלמדן האצילי (האדלקייט) ל"בעל הגוף", הגבר היהודי החדש שחי את אידיאל "יהדות השרירים". אותה "מהפכה יסודית" מהווה פוטנציאל לחיים אחרים שבהם אובד-עצות יהפוך להיות הגבר החדש שהוא משתוקק להיות. ייתכן כי הסיבה למחשבות העולות בו באותו רגע נובעת מתחושת ההקטנה ממנה הוא סובל. הוא קטן בעיני עצמו בשל הגניחה החנוקה שהתפרצה ממנו כשצפה בסטודנטית, בשל אי היכולת שלו לשלוט ברגשותיו, בתגובתו הפיזית ובמעשיו. כך הוא תכנן ללכת לחדרו ולכתוב, אך נשאר לעמוד מחוץ לתיאטרון על מנת לצפות באותה האישה, וכל דברי החוכמה, תשוקת הכתיבה והלימוד התגמדו באותו רגע לאור הלהט הארוטי שהוא חש כלפי הסטודנטית.

המפגש עם האישה השנייה מתואר כאירוע שהוביל לאשפוזו השני בבית החולים. לילה לפני מפגש זה, אובד-עצות עמל על כתיבת מכתב לאריה לפידות שבו הוא יבקש ממנו לשלוח אליו את נכדו, עמרם, שיתחנך בבית הספר העברי ביפו ויגור איתו (שם, 1422–1424). הצעתו לפרישת חסות על הילד מדגישה את בדידותו ואת רצונו להיאחז בחיים. לאחר כתיבת המכתב, הוא חושב על מותו של הגיבן (אביו של עמרם), והמחשבה על המוות מחלחלת לחלומו וגורמת לו להתעורר בחצות מתוך סיוט, ולהתקף חרדה הנוגע למוות ולאפשרות של מוות

בבדידות. בבוקר, לאחר ליל הביעותים, יוצא אובד-עצות אל עבר בית הדפוס שבו הוא עובד. בעודו מהלך ברחוב, הוא רואה אישה צעירה שנדמית לו כאותה הסטודנטית הפולנייה מהעיר ל., רודף אחריה, אבל לא מצליח להשיגה:

פתאום נשאוני רגלי: בחורה עברה לפני וגזרתה היפה, שהיתה דומה לגזרת אותה הסטודנטית אצל התיאטרון בל. העיר, משכתיני לעבור אותה ולהביט בפניה. כבר היה כפשע ביני ובינה, עוד צעד מהיר אחד, ואני אפנה ראשי לאחורי ואביט בפניה. אבל מה זאת? היא שוב ממני והלאה. אזרתי כוחותי ורדפתי אחריה, אבל ראשי התחלחל ורגלי כבדו, כבדו מאד. זיעה, זיעת ליל-הנדודים, כיסתה את כל גופי, וכשבאתי לבית-הדפוס נפלתי על הכסא. משם נשלחתי הביתה מיד, וממחרת בבוקר הובאתי בעגלה אל המקום הזה

(שם, 1430)

גם כאן, בדומה לסיטואציה עם הסטודנטית, מדובר באובדן השליטה של אובד-עצות לנוכח רגע של תשוקה, או לנוכח דמות שהוא משתוקק אליה. המשכיכה היא פתאומית, ומשתלטת באחת על הגיבור – במקרה זה, רגליו נושאות אותו מבלי להתחשב ברצונו. בנרטיב שמשרטט אובד-עצות במחברותיו, הבחורה מקושרת למפלתו ולאשפוזו, אף על פי שהיא אישה זרה ולא נוצר ביניהם קשר או אינטראקציה הדדית. כמו כן, מפני שהגיבור לא הצליח לחזות בפניה, נותר ספק קלוש אם אכן הייתה זו אותה סטודנטית יהודייה מהעיר הפולנית שהגיעה לפלשתינה. ייתכן כי בדמיונו ראוי כי אישה שכמותה, תגיע לפלשתינה כדי להקים את אותה "ארץ חדשה" עם אותם "גברים חדשים".

שתי היצירות הללו מציגות גיבור גברי ששואף לאידיאל גברי אחר, וסובל מהפער שבין הגבריות שלו לגבריות המדומיינת שבה הוא מעוניין. בשל הפער הבלתי נסבל בין האידיאל הגברי לבין הקיום של חייהם, גיבורי היצירות תופסים את גבריותם כפגומה. אברמזון חש כי חוה לעולם לא תוכל לרצות בו, וכי הוא בזוי בעיניה ודוחה מבחינה פיזית. ואובד-עצות אינו מתקרב לאישה מתוך החשש לחוות דחייה. הדמויות הנשיות נטולות השם המופיעות ברומן, מניעות אותו לפעולה, אך הפעולה אינה נובעת מתוך אינטראקציה עם הנשים, אלא מתוך מחשבה על גופן בלבד. בציטוט שהצגתי בתחילת הפרק, מתאר אובד-עצות כיצד בצעירותו זעק שחוסר יכולתו לייצר קשר אינטימי עם האישה אינה אשמתו, אך עם סיום היצירות נדמה ששני הגיבורים מאמינים בכל ליבם כי אכן בהם האשם, ומקור האשם טמון בגבריותם הפגומה ובחוסר יכולתם להשתנות וללבוש את דמות הגבר החדש.

## נפש האישה מפותלת כמו סמטאות הברונקס: תפיסת הגבריות והיחס לאישה בסיפורים "ניו-יורקיש" "ברטה" ו"הכיסא"

בפרקי העבודה הקודמים הסיפורים "הכיסא" ו"ניו-יורקיש" עמדו במרכז הדיון על יצירתו של שפירא. בפרק זה המהלך יהיה שונה: תחילה, אציע התייחסות קצרה לתפיסת הגבריות והנשיות בסיפור "הכיסא"; ולאחר מכן אבחן את תפיסת הגבריות בסיפור "ניו-יורקיש" לצד הסיפור "ברטה". ישנן שתי סיבות למהלך זה – הראשונה היא שהסיפור "הכיסא" נועד להיות פרק מתוך רומן, והרומן נועד להיות מורכב מפרקים שעוסקים כל אחת בדמות אחרת. הסיפור "הכיסא" מציג ערב ולילה אחד בחייו של ג'ייק ברזע, והמקום שניתן בו לדמויות הנשים שולי מאוד; הנשים המעטות שמוזכרות בסיפור מוצגות כחלק מגלריית הדמויות הרחבה, שניתן לשער כי שפירא התכוון להתייחס גם אליהן בהמשך הרומן, אך במסגרת הפרק הראשון הוא רק מציג אותן הצגה ראשונית. שוליות הנשים באה לידי ביטוי גם בעובדה שג'ייק ברזע עצמו אינו משתוקק בגלוי לאישה, ואין לו מושא התאהבות או עניין מיוחד בנשים המעטות שבקפריטיה. בהתאם לכך, לא ניתן לאפיין את יחסו של ברזע לנשים כאקטיבי או פסיבי, אלא ניתן לאפיינו כאדיש. סיפור זה אינו מייצג לטענתי את דמויות הגברים ביצירתו של שפירא, ועל כן אתבונן בו כיוצא מן הכלל שאינו מעיד על הכלל. הסיבה השנייה להכנסת הסיפור "ברטה" לפרק זה הוא הדמיון הבולט בין הסיפור "ברטה" לבין "ניו-יורקיש", שמאפשר ניתוח מעמיק של שני הסיפורים סביב שאלות של מיניות וגבריות.

אם כן, בסיפור "הכיסא" אין לגיבור ג'ייק מושא השתוקקות או אהבה, אך עם זאת ישנן שתי נשים – נסטיה,<sup>108</sup> שעובדת בבית משפחת פיש, וטילי פיש – שמוצגות בעקיפין בסיפור, שכן הן מבלות בקפריטיה ומעורבות בקשר רומנטי עם גברים ששוהים שם.<sup>109</sup> טילי מתוארת כבעלת מראה לא מרשים אך חכמה מאוד. עם הצגתה מסביר המספר כי נפש האישה מפותלת כמו רחובות הרובע שבו מתגוררת טילי, הברונקס:

---

<sup>108</sup> נסטיה, או בשם החיבה שלה נטי, הגיעה לניו-יורק מאוקראינה, ומוצגת כ "פיטס כלה" ["כלתו לעתיד של פיט" או ארוסתו], כלומר מי שעתידה להינשא לפיט מולובן. פיט הוא אחד מיושבי הקפריטיה הקבועים, ומתואר כאיש פשוט, איכר רוסי בעברו, שעובד כפועל ברציפי הנמל שבנהר. נטי מתוארת ככזו שנטמעה היטב בסביבה האמריקאית: מדברת אנגלית בחופשיות ושיערה מסודר בתספורת עדכנית. אולי בשל כך היא מתוארת כמי שלא בטוחה אם היא שייכת לחבורה ולקפריטיה (שאַפִּירָא, 1934, 5).

<sup>109</sup> אברהם נוברשטרן מזכיר את הסיפור "הכיסא" כחלק מהדיון הכללי ברומן הלא-גמור, ומתעכב על הפרקים שדמויותיו הראשיות הן סוזי ובעלה. לטענתו של נוברשטרן, ככל שעלילת הרומן התרחבה כך הדמות הנשית הראשית בו, סוזי, נדחקה לשוליים. ואכן, בסיפור הקצר הראשון שפורסם מתוך הרומן "הכיסא", דמות בשם סוזי כלל לא מופיעה. לטענתו של נוברשטרן "ברומן האמריקני של לי שפירא מצטמצם קיומה של הדמות הנשית למעגל המשפחתי, והיא מודרת כמעט לחלוטין מן המרחב הציבורי, השמור בעיקר של דבר לדמויות גבריות" (נוברשטרן, 2015, 310–312). אך אני מעוניינת לסייג ולומר כי אומנם אין לנשים תפקיד משמעותי עבור ג'ייק ברזע בסיפור, אבל בהחלט יש בו נשים המופיעות ופועלות במרחב הציבורי, למשל נשים המתוארות כלקוחות קבועות בקפריטיה –

די וועגן פון דער ווייבערשער נשמה זענען פארהוילן פונם מענטשנס אויג; דאָס הייסט, ניטאָזי פארהוילענע ווי - קרומלעכע, אָט ווי די בראַנקסער גאַסן, וואָס אַז דו גייסט מיט זיי גלייך ווייסטו ערשט ניט ווי דוסט ארויסקומען

(שאַפּיראַ, 1934, 11)

[דרכיה של הנשמה הנשית הן מסתוריות בעיני הגבר; כלומר, לא בדיוק מסתורית אלא – מפותלות, כמו הרחובות בברונקס, שכשאתה הולך בהם בקו ישר אין לדעת לאן הם יובילו אותך (תרגום שלי)].

לטענתי, תיאור זה של נפש האישה יכול לעמוד כמעין מוטו ליחס של הדמויות הגבריות אל הנשים בסיפורי שפירא. עבור הגבר, האישה לעולם אינה פשוטה או מובנת עד הסוף, ואין הגבר יכול לצפות לזכות בהבנה מלאה של הנפש הנשית. בשל כך, לעיתים נכשל החיזור הגברי בשל חוסר הבנה: למשל כאשר המשורר גיונה מרגוליס ניסה לנשק את טילי לראשונה, היא דחתה אותו מעליה מבלי לספק הסבר. אך לקוראים מתגלה כי הסיבה לכך שטיילי דחתה את חיזורו הפיזי של מרגוליס הייתה שאכלה בצל באותו הערב, וכיוון שהריח לא עזב אותה, היא חששה שמרגוליס ירגיש בריח וידחה אותה.

לעומת סיפור זה, עלילת הסיפורים "ברטה" ו"ניו-יורקיש" נסובה סביב מערכת יחסים בין גבר לאישה, כשבשניהם הגבר הוא לקוח בבית הקפה (או האוטומט במקרה של "ניו-יורקיש") שבו עובדת האישה. במרכז הסיפור "ברטה" ניצב ריעגעל, לקוח קבוע בבית הקפה היהודי-ליטאי בוורשה. ריעגעל מפתח משיכה אירוטית, ספק התאהבות, באחת המלצריות בבית הקפה (ברטה, שעל שמה קרוי הסיפור). במהלך הסיפור הוא עסוק בתהייה בנוגע לטיב רגשותיו כלפיה, אם זו רק משיכה מינית או שמא הוא התאהב בה; וכן על טיבה של ברטה עצמה, אם היא אישה חסודה או פתיינית. בסיום הסיפור מגלה ריעגעל כי ברטה מאורסת לגבר אחר. הוא מנסה בכל זאת לחזור אחריה ולגעת בה, אך ברטה הודפת את חיזוריו.

הסיפור "ברטה" פורסם בשנת 1919 בקובץ הסיפורים **די יודישע מלוכה און אַנדערע זאַכען**,<sup>110</sup> וקדם לפרסום הסיפור "ניו-יורקיש" (שפורסם בשנת 1931 כחלק מהקובץ **נויאָרקיש און אַנדערע זאַכען**). שני קובצי

---

לכן ההדרה אותה מתאר נוברשטרן אינה מוחלטת. מעבר לכך, ביחס לגלריית הדמויות הרחבה שמוצגת בסיפור, אינני חושבת כי דמותה של טילי פיש מודרת לעומת דמויות הגברים המוצגות בקפיטריה, ואולי אף זוכה לפיתוח ביחס לדמויות משניות אחרות בסיפור.

<sup>110</sup> הסיפור "ברטה" פורסם לפני כן בעיתונות, אך בספר הראשון שקיבץ את סיפוריו של שפירא שנקרא "נאָוועלען" והתפרסם בוורשה בשנת 1909 הסיפור "ברטה" לא נכלל. אני מסיקה שהסיפור פורסם בעשור הראשון של המאה העשרים בעיתונות או בכתבי עת מפני שחוקר הספרות ש. ניגער מזכיר אותו כבר בשנת 1910, תשע שנים לפני שהתפרסם בתוך קובץ סיפורים "די יודישע מלוכה

הסיפורים יצאו לאור בניו-יורק, אך כאמור הסיפור "ברטה" אינו עוסק במרחב האמריקאי – המרחב המוצג בו הוא מרחב יהודי-פולני, והסיפור מתרחש בבית קפה ליטאי בוורשה (שאפיראָ, 1919, 255, 264).<sup>111</sup> ההבדל הבולט אפוא בין "ברטה" ל"ניו-יורקיש" הוא זירת ההתרחשות: האחת ממוקמת בניו-יורק, והשנייה במזרח אירופה. כמו כן, הסיפור "ברטה" מתפרש לאורך תקופת זמן לא מוגדרת, אך כנראה שלפחות כמה שבועות אם לא חודשים, כפי שמעיד קצב האירועים: מסופר שריעגעל, הלקוח הקבוע בבית הקפה שבו עובדת ברטה, פוגש בה ברחוב "שבת אחת", ומאוחר יותר נאמר כי הוא מפסיק להגיע לבית הקפה לכמה זמן ולאחר מכן שב אליו (שם, 258, 260, 261). כך שגם אם אין תיאור זמן חיצוני (כעונות שנה), נהיר כי מדובר בתקופת זמן די ממושכת, והקשר בין ברטה לריעגעל נבנה לאיטו עד לסיום הבלתי נמנע של כישלון החיזור שלו. לעומת זאת, הסיפור "ניו-יורקיש" נמשך במהלך פחות מעשרים וארבע שעות: משעות הערב, אז מני יושב באוטומט בו עובדת גיני (שאפיראָ, 1931, 7) ועד לבוקר שלאחר מכן (שם, 33); כך שההיכרות והאינטרקציה בין מני לגיני תחומה במסגרת זמן מצומצמת. ובכל זאת, הסיפורים חולקים קווי דמיון רבים, ובראשם: במרכזם עומדת מערכת יחסים בין לקוח למלצרית במסעדה. בקריאתי בשני הסיפורים זה לצד זה, אבקש לבחון כיצד המעבר בין המרחבים והתרבויות משפיע על מיניותו של הגיבור ועל אופן פעולתו מול האישה.

כותרת הסיפור "ברטה" מפנה את תשומת לב הקורא לדמות הנשית ולכאורה מכוונת אותה בנושא הסיפור, אך חשוב להבחין כי היא מתוארת אך ורק דרך מבטו של ריעגעל במהלך הסיפור, ואיננו נחשפים למחשבותיה או למצבה הנפשי דרך מבע משולב או אמרות מספר. מבטו של ריעגעל מכפיף את ברטה אליו, והיא כמעט נדחקת לשוליים משום שמוקד הסיפור עסוק בריעגעל עצמו ובאופן חוויתו את סיפור אהבתם החד-צדדי. כזכור, גם כותרת הסיפור "ניו-יורקיש" לקוח מהכינוי שמעניק מני לגיני – כשהוא מתאר אותה כלא לגמרי שייכת אל העיר. אך במקרה זה הכותרת מורכבת יותר, כי השאלה העולה מתוך כותרת זו היא אם מני עצמו אכן שייך לעיר, אם מני מאופיין כ"ניו-יורקר" אמיתי, או גם כן כ"ניו-יורקיש" המנסה בכל כוחו לעבור כבן

---

און אַנדערע זאַכען". ניגער הקדיש פרק בספרו "וועגן יודישע שרייבער" ליצירתו של ל. שפירא. פרק זה נכתב בשנת 1910, והספר פורסם בשנת 1912 (ניגער, 1912, 122–103). ניגער מתייחס לכך שהסיפורים שנאספו בקובץ "נאָוועלען" היו רק חלק מיצירתו של שפירא עד כה, וכי סיפורים מוקדמים, ביניהם ברטה נותרו מחוץ לקובץ זה (שם, 103). לטענתו, סיפורים מוקדמים אלה היו נאיביים ונראה היה בהם כי הסופר עדיין לא מצא את דרכו הספרותית או את קולו. ניגער ממשיך במאמרו לעסוק בסיפורים מתוך הקובץ ובעיקר בסיפורי הפוגרומים ("הצלב" "בעיר המתים" ו"שפוך חמתך").

<sup>111</sup> הסיפור "ברטה" אינו הסיפור היחיד בקובץ המתרחש במרחב המזרח-אירופי, ולמען הדיוק רבים מסיפורי הקובץ מתרחשים ב"עולם הישן". עם זאת, הקובץ אינו עוסק כולו בסיפורים המתרחשים במזרח אירופה וניתן לראות את ההשפעה האמריקאית על סיפורי הקובץ, ואת נוכחות העולם החדש בסיפורים. הקובץ מכיל את הסיפור "אויפן ים" ["ביים"] שעוסק במסעו של הגיבור אל העולם החדש, ואפילו חלק מסיפורי הפוגרומים מוצגים כסיפור בתוך סיפור, דרך זיכרונות, כאשר מסגרת הסיפור מתרחשת באמריקה ולא במזרח אירופה (למשל הסיפורים "הצלב" ו"שפוך חמתך").



המקום. במידה וגם מני הוא סוג של "ניו-יורקיש", הכותרת אינה עוסקת רק בגיני אלא מסמנת את שניהם, וממסגרת את הסיפור כמפגש של גבר ואישה שלא לגמרי שייכים לעיר, ולא לגמרי שייכים זה לזה.

בדומה למני, גיבור הסיפור "ניו-יורקיש", גם על ריעגל, העומד במרכז הסיפור "ברטה", לא ידוע הרבה – איננו יודעים במה הגיבורים עוסקים וגם לא על משפחתם ועברם. ניתן להסיק כי ריעגל במצב כלכלי פחות טוב משל מני, מפני שלבושו מתואר כשל אדם עני והוא אינו משאיר טיפ למלצריות (שאפיראָ, 1919, 257–258). לעומתו, מני בערב בילוי עם ג'יני, מזמין אותה לאכול גלידה ואויסטרס, לקלנוע ולבסוף משלם על נסיעה במונית ממנהטן אל דירתו שבברונקס (שאפיראָ, 1931, 13–26), מה שיכול להעיד על כך שמצבו הכלכלי טוב יותר ממצבו של ריעגל. ריעגל צעיר יותר ממני: הוא מתואר כ"יונגרמאָן", כלומר כגבר צעיר, ומבחינה זו אף דומה יותר לדמויות התלושים המוקדמות שהיו כאמור גברים צעירים ברובם (שאפיראָ, 1919, 255); בעוד שמני מתואר כבעל פנים מבוגרות ומתייחס אל עצמו כאל "אַלטער בטלן", כלומר בטלן מבוגר או זקן (שאפיראָ, 1931, 31). המשותף להם הוא ששניהם גברים יהודים, רווקים וחילוניים.

אף הדמויות הנשיות בסיפור חולקות תכונות משותפות, אך ההבדל העיקרי בין השתיים נעוץ בכך שברטה היא מלצרית צעירה ממוצא יהודי, ואילו ג'יני צעירה יחסית אך גילה לא ברור, והיא ממוצא לטיני, ולא-יהודייה. בסיפור "ניו-יורקיש" מוצג אפוא סיפור של הימשכות של הגיבור התלוש אחר בת עם אחר, בהתאם לתמה השגורה בספרות התלושים כפי שציין אבנר הולצמן (הולצמן, 1993, 6). בסיפור זה נדמה כי המשיכה לאישה הלא-יהודייה מייצגת את רצונו של הגיבור להיטמע בחברה האמריקאית. מני אף מפנים את תרבות הצריכה הקפיטליסטית האמריקאית ומעוניין לקנות את האקט המיני, ולהפוך את הרגע האינטימי שחלק עם ג'יני למוצר. על כן, הבחירה באישה לא יהודייה מתפקדת גם כחולייה מקשרת לספרות התלושים, ובו בזמן מהווה הנכחה של האסימילציה האמריקאית שעוברת דמותו של מני. אף על פי שברטה וג'יני אינן חולקות את מוצאן – האחת יהודייה והשניה ממוצא לטיני – הן חולקות דימיון פיזי ברור: גופה של ברטה מתואר כקטן, ידיים קטנות, ופנים קטנות ועדינות. היא מתוארת ככהה, בעלת שיער שחור ומבריק ועיניים כהות גם כן. החיוך שלה מתואר כיפהפה, וכאשר היא מחייכת פניה מביעות פליאה (שאפיראָ, 1919, 256). ג'יני, בדומה לברטה, מתוארת כרזה וקטנה, זרועותיה רזות וחומות, והיא בעלת גזרה ילדית (שאפיראָ, 1931, 8). נוסף על כך, גם בסיפור זה החיוך של ג'יני הוא זה המתחיל את האינטרקציה בין הגבר לאישה, מפני שחיוכה הידידותי גורם למני להתחיל לשוחח איתה, והמספר מתעכב גם כאן על אופן חיוכה (שם, 7–8).

מעבר לתיאור הגופני הדומה, שיכול להעיד על משיכתם של הגיבורים לנשים בעלות מראה ילדי, רזה וכהה. נראה כי מני גם נהנה מלהתייחס לדולורס או ג'יני כאל קטנה "האַסט הנאה, קליינע!" – שמייכלט מאני

קוקנדיק אויף זיין באַגלייטערין" (שאַפּיראַ, 1931, 19) ]"נהנית, קטנה? – שואל מני בחיך את בת לווייתו" (תרגום שלי). הוא מדבר אליה כמבוגר לילדה או לנערה, אף על פי שלא ידוע גילה המדויק. שאלת גילה של ג'ני מעסיקה את הגיבור, ובפגישתם הראשונה לאחר שהוא מציין כי גופה בעל גזרה ילדית ומבטת ילדי, הוא מתעכב על כך שפניה נדמות אחרת, כאילו היו יכולות להיות מבוגרות יותר – "היא היתה יכולה להיות בת שש-עשרה, בת עשרים ושש ואפילו יותר" (שפירא, 2012, 48). המראה וההבעה שלה מתעתעות בו והוא אינו יכול לקבוע את גילה. עם זאת, היחס המקטין והפטרוני של מני כלפיה אינו שיקוף של גילה הביולוגי בלבד, אלא מייצג עמדה גברית המקטינה את האישה שלצידו. עמדה גברית זו מתחזקת גם על ידי עמדת הכוח המתגלה בסיפור – מני הוא הלקוח, ראשית במסעדה שבה היא עובדת, אך גם בהמשך הערב כשהם לכאורה מבלים יחדיו, ג'ני אמורה לשרת אותו. הכוח נמצא בידיו של מני, והוא המחליט על התנהלות הערב – החל מבחירת שמה של בת לווייתו, שאותו הוא משנה כפי רצונו, וכלה בדרך שבה הם יבלו את הערב (הוא קובע לאן הם ילכו ומת). ולבסוף הוא מחליט כיצד האינטראקציה ביניהם תסתיים בבוקר. אומנם, ג'ני אינה מעוניינת לקבל ממנו תשלום עבור הלילה, אך הוא מחליט עבורה ובכך מתעלם מרצונה. נוסף על כך, מני, בדומה לדמויות התלושים, רואה את עצמו כאינטלקטואל ובן תרבות (כפי שעולה מתוך איזכורי האמנות, המוזיקה הקלאסית והספרייה העירונית בניו-יורק) וכנעלה על ג'ני מבחינה זו. ביסוס לטענה זו ניתן לראות בקולנוע, כאשר ג'ני נהנית מהקומדיה המוצגת, ומני נהנה מהצפייה בה משתעשעת מקומדיה פשוטה שכזו (שאַפּיראַ, 1931, 19–21).

גם יחסו של ריעגעל כלפי ברטה הוא פטרוני במידת מה, והוא שואף להגן עליה באופן שרומז כי היא אינה מסוגלת להגן על עצמה. ריעגעל צופה בה ובאופן שבו היא מתמודדת במהלך עבודתה עם הגברים המטרידים אותה, וחושב פעם אחר פעם לקפוץ ממקומו ולהגן עליה. אך בניגוד לסיפור "ניו-יורקיש" ריעגעל אינו מממש את רצונו להגן על ברטה, אלא נמנע מכך מפני שרואה שהיא עומדת על שלה לבדה (שם, 259). חוסר המימוש הזה הוא מאפיין בולט של ריעגעל המבדיל אותו ממני – ריעגעל אינו מסוגל להגן על ברטה ולהוציא לפועל את פנטזיית ההצלה שלה מפני הלקוחות הגסים, כשם שהוא אינו מסוגל לממש את תשוקתו כלפיה. ריעגעל, בדומה לתלושים ביצירתו של ברנר, ובתלושים מוקדמים יותר שפעלו במרחב המזרח-אירופי, מאופיין בפסיביות, ובמחשבה על פעולות מבלי לבצע אותן; הוא אינו מצליח אפילו לחזר אחרי ברטה בגלוי אף על פי שהוא מעוניין בכך, ולכן הוא נוזף בעצמו שוב ושוב על שהוא גבר פחדן, ומשתמש בביטויים שונים בינו לבין עצמו המסמנים את מורת רוחו מגבריותו. ייתכן כי המעבר מוורשה לניו-יורק מאפשר לדמות התלוש להיטמע בחברה הסובבת אותו ולאמץ אורח פעולה אקטיבי התואם את סביבתו החדשה. ובמקרה של מני בסיפור "ניו-יורקיש",

המעבר לאמריקה מאפשר גם לאמץ את אופן החשיבה הקפיטליסטי, המתיר לו להתנהג בפטרוניות כלפי ג'יני, אישה ממעמד כלכלי נמוך יותר, ולרכוש את הבילוי איתה.

חרף הבדלים אלו מני וריעגל משתוקקים למלצריות שבסיפור, ובאופן דומה מבקשים לעצב את דמותן לפי הפנטזיה שלהם, דבר המיוצג דרך שינוי שמות הנשים – מני מכנה את ג'יני דולורס, וריעגל בדמיונו מחליט ששמה האמיתי של ברטה הוא בילה או בתיה. ההבדל הבולט הוא שמני אקטיבית משנה את שמה של ג'יני ומודיע לה שיכנה אותה דולורס, וריעגל חושב על כך מבלי לכפות את הפנטזיה שלו על ברטה. מני מעצב את הפנטזיה שלו מול ג'יני, הוא שואל אותה באיזה שם היא תעדיף שיכנה אותה: חואניטה, איזאבלה או דולורס, ובוחר עבורה בשם דולורס (שאפיראָ, 1931, 13). חנה וירט-נשר עמדה על כך שהשם דולורס מכיל בתוכו משמעויות רבות ומרובדות: השם מקשר בין מושא תשוקתו בסיפור לבין כוכבת קולנוע לטינית בשם דולורס דל-ריו שהייתה ידועה באותן שנים. באימוץ שם זה הוא ממצב את עצמו כגבר הלבן החושק באישה האקזוטית.<sup>112</sup> שם זה גם מקושר לייסורים (ויה דולורוזה), ובמהלך זה מני יכול להפך תפקידים היסטוריים ולהיעשות לגבר יהודי המנצל אישה נוצרייה (וירט-נשר, 2008, 34). ריעגל מעצב את דמותה של ברטה רק בדמיונו, הוא אינו משתף אותה במחשבותיו, ורק מדמיון כי מוצאה של ברטה מעיירה קטנה שם קראו לה בילה או בתיה, וזה מוצא חן בעיניו (שאפיראָ, 1919, 257). בדמיונו פניה של ברטה אינן מסוגלות להסתיר את המוצא הפרובינציאלי שלהן, באקט פטרוני, ריעגל חושף אפוא בדמיונו את זהותה האותנטית של ברטה, שאותה היא שואפת להסתיר (בעזרת בגדים ותספורת מתאימה). שאיפתו היא שברטה תהיה פרובינציאלית, ולא שייכת לעיר הגדולה, בדיוק כמוהו. אם כן, מני וריעגל נבדלים לא רק בפסיביות או האקטיביות של עיצוב מושא תשוקתן אלא גם במניע – מני שואף לעצב את דולורס כאקזוטית, ובו בזמן למצב את עצמו כבן המקום וכשייך לתרבות האמריקאית; בעוד ריעגל שואף להפוך את ברטה לפרובנציאלית על מנת להפוך אותה בדמיונו לזרה כמותו, ולהתאחד איתה כשני זרים, ששניהם לא בני המקום. בה בעת חולקים מני וריעגל את היחס המקטין והפטרוני לאישה שלצידם, ופועלים (גם אם רק בדמיונם, במקרה של ריעגל) באופן שמנכיח את "עליונותם" על דמות האישה.

בהמשך לכך, שני הגברים תוהים במהלך הסיפור על משמעות האהבה, ואם ייתכן כי הם מאוהבים במושאי תשוקתם – אך אופי התהייה או ההתלבטות שלהם אחר. מני מקיים דיון פילוסופי שעיקרו נעוץ בשאלה של החלת הקפיטליזם או האידיאולוגיה האמריקאית אל כל תחומי החיים – כלומר, סביב השאלה אם אהבה שנקנית בכסף יכולה להיתפס כאהבה; אם ייתכן שמה שהוא חש כלפי ג'יני הוא דבר אחר, עמוק יותר, מעסקה

<sup>112</sup> כפי שוירט-נשר מסבירה מני מזדהה עם דמות הגבר הלבן הנמשך לאישה האקזוטית, וזיהוי זה אינו מובן מאליו כי בשנות השלושים של המאה העשרים היהודים נחשבו לבני גזע שמי בארצות הברית, והודרו בשל כך (שם, 34).

כלכלית. ולבסוף, בסיום הסיפור, בוחר מני בחירה אידיאולוגית בעיקרה כאשר הוא מחליט עבור גיני שהלילה שהם חוו יחד צריך להישאר בתחום העסקה הכלכלית (שאפיראָ, 1931, 31–35). גיני, מיוצגת באופן חיובי – כמי שלא מעוניינת לקחת חלק במערכת הקפיטליסטית הדורסנית, אלא מסוגלת להמשיג את הצרכים שלה, ולומר כי היא מעוניינת באינטימיות: "איך... דאָס מאָל בין איך אויסגעגאַנגען-פונמייעטוועכן" (שם, 34) ["אני... הפעם יצאתי בשבילי" (תרגום שלי)]. אף על פי שהיא אינה מעוניינת לקחת את הכסף, שוב מני הוא שמחליט עבורה כיצד למסגר ולמשמע את אירועי הלילה. לטענתי, רגע זה אף מייצג פנטזיה גברית שבה האישה העובדת כזונה אינה מעוניינת לקחת כסף עבור הערב, ובכך מאשרת את הגבריות של הלקוח, ואת היותו גבר מושך שאינו "צריך" לשלם עבור אהבה או מגע מיני.

ההתלבטות של ריעגעל שונה, הוא אינו מצליח להאמין כי הוא מאוהב בה, הוא שואל את עצמו מדוע הוא שב לקפה פעם אחר פעם: "צי בין איך נישט אָפטמאָל פערליעבט אין איהר?!!" (שאפיראָ, 1919, 257) ["האם אני לא מאוהב בה?!"] (תרגום שלי) וצוחק לעצמו, שולל את האפשרות כי זו היא אהבה. הדבר שמשנה את יחסו אליה ומבלבל אותו עוד יותר הוא התנהגותה עם הלקוחות האחרים בבית הקפה, הלקוחות האחרים מנסים להשיג את תשומת ליבה ולגעת בה בצורה בוטה, והיא משתחררת ממגעם ומביטה בהם במבט קר ומזלזל. ברטה, בניגוד לגיני, אינה מעוניינת ביצירת קשר עם הלקוחות, אך מתיאורו של שפירא עולה כי העבודה כמלצרית בבית הקפה בוורשה כוללת הטרדות מיניות בלתי פוסקות, וכי על המלצריות להתמודד עם הטרדות אלה בעצמן. אך בכל זאת, מרגע שריעגעל רואה את האינטראקציה בינה לבין הלקוחות, הוא עסוק בלנסות להבין אם היא "נקייה" ותמימה כשם שהוא מדמיין אותה, או שמא היא מעוניינת בהתנהגות מסוג זה (שם, 259–260). מחשבה זו אף עלתה בו לפני ששם לב ליחסיה עם הלקוחות, כשפגש בה במקרה הולכת ביום שבת ברחוב עם חברה שלה מבית הקפה: "זי וואָלט געקאָנט זיין אַ יונגע, וואונדער-שענע יודישע צנועה, אָדער - אַ קורטיזאַנע פון עכטן שיק..." (שם, 258) ["היא יכולה להיות יהודיה צעירה, יפה וצנועה, או – קורטיזונה עם סגנון"] (תרגום שלי). עוד לפני ששם לב ליחס הלקוחות אליה, ריעגעל מעלה כאפשרות את היותה זונה, אך אפשרות זו מוצגת לצד האפשרות כי היא יהודייה חסודה. ציטוט זה מגלה את היחס החצוי שריעגעל חש כלפי ברטה במהלך הסיפור ואת הסירוב שלו להודות באהבתו אליה אפילו לעצמו.

הדמיון והשוני בו בזמן בין השניים בולטים גם בשימוש שלהם בביטוי מקטין על עצמם – מני מכנה את עצמו גולם במהלך הסיפור, לאחר שהוא גורם לגיני להאמין שדבר לא יקרה ביניהם באותו הלילה. היא מתרחקת ממנו בכעס, והוא מתחרט ורץ אחריה ואומר "חכי רגע. אני... בבקשה אל תכעסי. אני גולם" (שפירא, 2012, 59). הוא מכנה את עצמו בכינוי מקטין מול האישה פעם אחת על מנת להשיג את תשומת ליבה ואת סליחתה. ריעגעל

מתייחס אל עצמו כאל גולם גם כן, אך רק במחשבותיו: "אַזָּא גולם, אַזָּא האָז" (שאַפּיראָ, 1919, 257) [כזה גולם, כזה שפן" (תרגום שלי)]. ריעגעל, בניגוד למני, לא משתמש בביטויים מקטינים כלפי עצמו בקול רם או בשיחה עם ברטה, אלא רק במחשבותיו, ולא קורא לעצמו רק גולם אלא משתמש במגוון ביטויים משפילים כלפי עצמו, למשל "עזעל-קאָפּ" (שם, 262) ["ראש חמור"]. השימוש בביטויים משפילים אלה נעשה עקב בושותו בגבריותו הפסיבית. בניסוח אחר, ההקטנה העצמית היא תולדה של חיזורו הכושל אחר ברטה, וביטוי לסבלו הנפשי בשל הכשל הארוטי.

העמדה האקטיבית אל מול הפסיבית בולטת ביותר בעובדה שמני שוכב עם ג'ני, אך ריעגעל מסוגל רק לדמיין את ברטה בתנוחות משפילות (שם, 261). בסיום הסיפור, כאשר ריעגעל מגלה שברטה מאורסת לגבר אחר שחי בעיר אחרת, הוא מנסה לראשונה לפעול באופן אקטיבי והמגע שלו בברטה הולך ונהיה אגרסיבי יותר באופן הדרגתי – תחילה הוא אוחז בידה, לאחר מכן הוא משחרר אותה ואוחז בזרועה, מעל למרפק, ולאחר שהיא מסמיקה ונוזפת בו הוא אוחז בה במותניה (שם, 264–265). אך ריעגעל אינו זוכה למימוש תשוקתו, אלא לכך שברטה מתבוננת בו בקרירות ואדישות, כשם שהיא מתבוננת בלקוחות "השפלים" מהם היא מתחמקת. היא משתחררת מאחיזתו ומבלי לתת בו מבט נוסף היא עוזבת את החדר (שם, 265), והסיפור מסתיים בהתמקדות במבטו האבוד של ריעגעל אחרי גבה המתרחק.

אותם הלקוחות השפלים הופכים למעין דמות מרכזית נוספת בסיפור "ברטה". גבריותם מנוגדת לגבריותו של ריעגעל, והתנהגותם מעוררת את זעמו. בהצגה הראשונית של הלקוחות נאמר כי רוב קהל היושבים במקום היו סוחרים, פקידים ופועלים, ובהמשך הוא מתייחס ללקוחות כאל "אורחים". הם מתוארים כגסים וככאלה שדופקים על השולחנות, צועקים ונהגים במלצרות בגסות ועזות מצח (שם, 255–256). ריעגעל מקבל תחושת ערך עצמי מביסוסו כאחר, ובדומה לתלושים אינטלקטואלים אחרים תופס את עצמו כבעל עליונות אינטלקטואלית על הנוכחים במקום. הוא נהנה מהידיעה שברטה לא רואה אותו כמו שהיא רואה את שאר הלקוחות, וחש כאילו נוצר ביניהם קשר מתוך כך (שם, 258). בסוף הסיפור, כאשר ריעגעל נוגע בה באופן נועז אף על פי שהיא מאורסת, ברטה דוחה אותו מעליה הוא הופך למעשה לאחד מאותם הלקוחות השפלים, ומעט תחושת הערך העצמי שהייתה לו נאבדת לו. כפי שפינסקר ציין הממד המגדרי של בית הקפה בורשה בולט ביצירה זו: בית הקפה מתואר כמרחב הומו-סוציאלי, גברי, אך מלא בתשוקה מינית. המלצרות הנשים, שאינן יכולות להשתתף בחברה הגברית שנוצרה בבית הקפה, נדחקות לתפקיד מושא התשוקה בלבד (Pinsker, 2018, 67–68). לעומת זאת, מני אינו מתחרה בגלוי עם הלקוחות האחרים ב"אוטומט". למעשה, בתיאור המקום הלקוחות מוזכרים אך בחטף כשנאמר כי ג'ני משרתת את הלקוחות במרץ ובמהירות (שאַפּיראָ, 1931, 8). עם

זאת, כאשר ג'ני מייצרת הקבלה בינו לבין אחד הלקוחות, הוא מתרגז. כאשר מני שואל אותה אם היא מתגוררת עם הוריה, היא נמנעת מלענות על השאלה ובמקום זה מספרת לו על אחד הלקוחות האחרים שמגיעים אל האוטומט: לדבריה, הוא גבר מכוער לבוש בגדים מרופטים, מהגר רוסי (אופן תיאור שגור ליהודי בתחילת המאה העשרים באמריקה),<sup>113</sup> שמזמין אך ורק חביתיות ("בלינעס"). ג'ני טוענת שבגלל שמני הזמין את אותה מנה היא נזכרה באותו רוסי. הגבר הזה מתבונן בה ומחייך, היא מחייכת אליו חזרה אך הוא מעולם לא פעל על מנת שמשוהו יקרה ביניהם (שם, 22–23). האנלוגיה שג'ני מייצרת בין הגבר המהגר הרוסי-יהודי לבין מני מכעיסה את מני ומפריעה לו. על כן, כאשר הם יוצאים מהמסעדה, הוא אומר כי הגיע הזמן שדולורס תלך לביתה, ורק לאחר מכן מתחרט ולוקח אותה לביתו. לטענתי, ההשוואה שג'ני יוצרת בין הלקוח המכוער והפסיבי מפריעה למני מכמה סיבות: ראשית, מפני שהוא חש שייתכן שגם עם אותו הגבר היא הייתה מבלה את הערב אם הוא רק היה מבקש, והוא מקנא לה. שנית, מפני שהאנלוגיה שהיא יוצרת בין השניים עלולה לרמוז כי היא אינה נמשכת אל מני, ודבר זה פוגע באגו הגברי שלו. ולבסוף, מני עצמו חש כי הוא אכן דומה לאותו היהודי-הרוסי, והוא מעונין להדחיק את הדמיון הזה, וכאשר ג'ני מזכירה את אותו הגבר, היא כמו רומזת כי הדמיון בין השניים ברור, ושהסתרתו של מני אינה משכנעת, ואין לו את היכולת "לעבור" כאמריקאי ינקי.<sup>114</sup>

אם כן, ההשוואה בין שני הסיפורים חושפת קווי דמיון רבים, והבדל משמעותי באופן עיצוב הדמות הגברית, כאשר האחד פועל באופן פסיבי והשני באופן אקטיבי. ריעגל אינו פועל במהלך הסיפור, והוא אזור אומץ כדי לפעול רק בסיום הסיפור, לאחר שהוא מגלה כי ברטה, מושא תשוקתו, אינה רווקה וכי היא מאורסת ועתידה להינשא לגבר אחר. מגעו בברטה נדמה כמעט כמבחן, לבדוק אם היא אכן אוהבת את הגבר שלו היא מאורסת, אם היא אכן טהורה ולא תסכים שגבר אחר ייגע בה. לאורך כל הסיפור ריעגל מתלבט אם ברטה היא יהודייה צנועה או אישה מופקרת, ובסיום הסיפור מתברר כי היא אכן צנועה, אך לא מעוניינת בו. לעומת ריעגל, מני פועל ללא היסוס – הוא שואל את ג'ני מתי היא מסיימת לעבוד באופן שאינו משתמע לשני פנים, ולאחר מכן מבלה איתה את הערב. ישנו רגע אחד שבו הוא מהסס אם לקחת אותה אל ביתו, שלטענתי נובע מתוך רוגזו על האנלוגיה שמייצרת ג'ני בינו לבין הגבר המהגר הרוסי-יהודי. אך כאשר היא מתרחקת ממנו ברחוב, הוא מחליט שהוא בכל זאת מעוניין לבלות איתה את הלילה, ופועל באופן אקטיבי לקבל את הסכמתה, ולממש את תשוקתו

<sup>113</sup> אני מודה לחנה וירט-נשר שהאירה את עיני לכך שהמילה "מהגר רוסי" היא שם נרדף או כינוי מקובל ליהודי בתקופה זו באמריקה.

<sup>114</sup> כוונתי במילה "לעבור" היא לתרגם את המונח *passing* שמקובל במחקר סוציולוגי, ומשמעותו יכולתו של אדם שיתייחסו אליו כאל בעל זהות חברתית שונה מזהותו שלו. למשל, כבעל אתניות, גזע או מגדר שונה.

אליה. למרות השוני בעיצוב דרך הפעולה של הדמויות, הן ריעגל והן מני לא מסוגלים לייצר מערכת יחסים אינטימית עם האישה, והם נותרים בסיוס הסיפור לבדם.

### **"אף כי קרובים היו בשורש נשמתם": השוואת ייצוגי הגבריות אצל שפירא וברנר**

כאמור, שני הסופרים פועלים בתוך מסורת של כישלון מיני גברי של דמות התלוש, ומעצבים גיבורים המגיבים על הסטריאוטיפים על הגבר היהודי ועל ייצוגי הגבריות היהודית התלושה שקדמה להם. מתוך ההתבוננות ביצירות ניתן לראות שגם עיצוב הכישלון הארוטי הגברי אינו זהה אצל היוצרים עצמם בין יצירה ליצירה, אך עם זאת ישנם קווי דמיון המשותפים ליצירות. ובראשם, בין אם יש או אין אפשרות למימוש התשוקה ולמימוש המעשה המיני, הגיבורים נותרים לבדם, ברוקוטים הנצחית, תלושים ונעדרי זוגיות שהייתה יכולה להעניק להם שורש להיאחז בו. כמו כן, הקשר עם האישה אינו אינטימי, ולא יכול לספק את הקרבה שלה כמהים הגיבורים. נוסף על כך, כל גיבורי הסיפורים אינם חשים בטוחים בעצמם ובמראה החיצוני שלהם – בין אם זה לבושם, ריח גופם או הילוכם, והם חוששים להיתפס כלא מושכים בעיני הנשים. לעיתים קרובות חוסר הביטחון הפיזי של הגברים עומד בניגוד לתחושת העליונות האינטלקטואלית שהם חווים על סביבתם. אך גם תחושת העליונות השכלית אינה מרגיעה את החשש שלהם מלהיתפס כלא מושכים.

לא רק הפחד מלהיתפס לא-מושכים מניע את הגברים, אלא גם החשש שהנשים יראו אותם כלא מספיק גבריים, ומכאן כלא ראויים לאהבת האישה.<sup>115</sup> האידיאל הגברי שלו שואפים הגיבורים אינו זהה לחלוטין – אברמזון ואובד-עצות, גיבורי היצירות של ברנר, שואפים לקיים את האידיאל של היהודי החדש, יהדות השרירים, וסובלים מהפער שבין אופיים הגברי לבין האידיאל שלו הם שואפים. ריעגל, גיבור הסיפור "ברטה" מקיים יחסים מורכבים עם אידיאל האדלקייט, הוא חש גאווה על אצילותו ועל כך שאינו נוהג בגסות כלקוחות האחרים, ובו בזמן הוא נוזף בעצמו על אופיו הפסיבי והלא החלטי. ומני, גיבור הסיפור "ניו-יורקיש", אומנם הכי קרוב למימוש האידיאל הגברי החדש כגבר אקטיבי וחזק, אך הוא מפחד להיתפס כאותו לקוח מהגר-יהודי-רוסי שאינו בן המקום ואינו מסוגל לייצר קשר אינטימי עם האישה. תכונה אשר מאפיינת את הגברים בכל היצירות היא חוסר יכולתם לעסוק ברגשותיהם ולדבר את רגשותיהם, ובמקום זאת הם בוחרים להדחיק אותן. אמירתו של אובד-עצות: "מי גבר ישמע אומרים לו: 'פחדן אתה' ולא יחרד ולא יתקומם?" (שם, 1351), הולמת

---

<sup>115</sup> את טענתי זו אני מבססת בעיקר על דמויותיהם של ריעגל, אברמזון ואובד-עצות. המניע של מני מהסיפור "ניו-יורקיש" מעט שונה – הוא חושש שגיני תחשוב שהוא דומה ללקוח האחר באוטומט, המהגר היהודי-רוסי, ומעוניין שהיא תראה בו בן המקום. כמו כן, הוא חושש מלייצר קשר קרוב ואינטימי עימה, ואף החושש שהיא תבטא רצון שכזה, ומעדיף להיוותר לבדו בדירתו בסיוס הסיפור.

אף היא את גיבורי ארבע היצירות, מכיוון שהחשש של הגברים הוא מפני קריאה חיצונית המערערת על גבריותם, המטילה ספק בהיותם בעלי תכונות אופי המקושרות לגבריות, ומרמזת על הצדדים הנשיים שבהם. גיבורי היצירות מעוניינים לדחות מעליהם את הסטראוטיפ של הגבר היהודי העדין והפסיבי, ולאמץ את המודל הסטראוטיפי של הגוי (שכנגדו עוצב מלכתחילה האדלקייט), את ההתנהגות שסווגה כ"נחת של גויים" בעבר. לטענתי, לאחר קריאה ביצירות ניתן לראות כי החלוקה הבינארית בין פסיביות לאקטיביות גברית אינה יציבה. הדמות שפועלת באופן האקטיבי ביותר על מנת להגיע למימוש התשוקה המינית היא מני, גיבור הסיפור "ניו-יורקיש". אך אפילו הוא, רגע לפני שהוא לוקח את ג'ני לביתו, מתלבט אם הוא "סוג" גבר כזה שיקיים יחסי מין עם אישה המתפרנסת מזנות. ריעגל גיבור הסיפור "ברטה" סובל מכישלונו הארוטי ומגנה את פחדנותו ואת חוסר גבריותו. הוא אינו מסוגל לחזר אחר ברטה במהלך הסיפור, אלא רק לדמיין אותה בתנחות משפילות, וכשהוא אוזר אומץ הוא נדחה על ידה. אברמזון בדומה לריעגל אינו מסוגל לפעול ולממש את משיכתו לחוה, אף המחשבה בינו לבין עצמו על חוה מביכה אותו וגורמת לו לשנאה עצמית, ואובד-עצות חש קטן בעיני עצמו כאשר נפלטת מפיו גניחה לנוכח יופיה של הסטודנטית הפולנייה, ואינו מפתח מערכת יחסים עם אישה ברומן. הבדל ניכר בין שפירא לברנר היא, כפי שדנתי על כך בהרחבה, בחירת השפה, אך בהקשר לשאלות המגדריות ולתפיסת הגבריות ביצירות, הבחירה לכתוב בעברית או בידיש מוסיפה נדבך נוסף בעיצוב הגבריות היהודית. כפי שזיידמן הראתה, התפיסה המקובלת של היחסים בין העברית לידיש כחלק מ"המערכת הסימבולית של יהדות אשכנז" שהייתה מושתתת על אופוזיציות בינאריות, שייכה את הידיש לנשיות ("המיתוס של הנשיות היידישית" כפי שזיידמן מכנה זאת), ואת העברית לגבריות (Seidman, 1997, 5-6).<sup>116</sup> האופי הגברי של השפה העברית נובע מתוך ההקשר ההיסטורי שבה העברית מוצבה כשפת האב וכשפת האלוהים. העברית הייתה השפה של הדת היהודית הפטריארכלית; שפת החדר ולאחר מכן שפת בית המדרש, שרק לגברים ניתנה הרשות לנכוח בו (שם, 26). היידיש תוארה כשפת החיים, שפה הנלווית לעברית הגברית, השפה האימהית. בגלל שיוך היידיש לנשים השפה סבלה ממעמד נמוך, וזלזול, ולפי תפיסה זו הילד מופקע מידי האם, מחינוך האם, כאשר הוא מגיע לחדר ולחניכה הגברית (שם, 29).

בהמשך לכך, עבור הסופרים במאה התשע-עשרה והעשרים, הבחירה באיזו שפה ליצור, עברית או יידיש, הפכה לשאלה מגדרית. ושאלה זו התחזקה בתקופה המודרנית שבה האינדיבידואליות של דמות הגיבור מוצבת

---

<sup>116</sup> מכאן נבעה גם התפיסה שהקריאה בידיש נועדה לנשים, ולגברים שהם כמו נשים. הכוונה מאחורי הביטוי "גברים שהם כמו נשים" היא גברים לא משכילים, כלומר שלא למדו עברית. מכאן שההפרדה היא גם מגדרית אך גם מעמדית, כי בעצם נוצרת הפרדה בין גברים משכילים ללא-משכילים, גברים שזכו לחינוך הולם וכאלה שלא זכו לחינוך עברי ודתי הולם (שם, 37).



בקדמת הבמה (שם, 18). זיידמן עצמה דוחה את הזיהוי של העברית כשפה גברית והידיש כשפה נשית, וטוענת כי ההנחות הסקסואליות על השפות לא נובעות מתוך השפות עצמן אלא מתוך קהל הקוראים של כל שפה (שם, 6). אבקש להבהיר כי בתוך המערכת הזו של יחסי הכוח הלשוניים – בתקופה שבה שפירא וברנר פועלים, ישנה התנגדות לקביעות אלה וניסיון להפוך את מאזן הכוחות בין השפות. כפי שזיידמן מציינת כותבי היידיש מערערים על התפיסה כי התרבות הגבוהה נוצרת בעברית ולא ביידיש, ועל אופייה הנשי של היידיש (שם, 31). הגברים שבחרו ליצור ביידיש ערערו והתנגדו להיררכיה וליחסים בין השפות, למשל דרך שילוב מילים בעברית (לשון-קודש) ובארמית בכתיבה ביידיש, או בניכוס מחודש של הכתיבה לנשים (שם, 38). לטענתי, שפירא מודע לטענות אלה בדבר "נשיותה" של היידיש, ודמותו של מני יכולה להיתפס כצורת התנגדות להיררכיה זו. במרכז הסיפור "ניו-יורקיש" עומד הגבר התלוש החדש דובר היידיש, שבניגוד לגבר התלוש העברי, מצליח לממש את תשוקתו אל האישה, ולשכב עם האישה ובכך לבסס את גבריותו האקטיבית (אף על פי שהוא עדיין אינו מסוגל ליצירת קשר אינטימי).

תלישותם של כל גיבורי היצירות מובילה לתחושת בדידות עמוקה, וכפי שטענתי כל גיבורי הסיפורים אינם מסוגלים לייצר קשר אינטימי וקרוב עם נשים, וגם גיבור הסיפור "ניו-יורקיש" שמצליח לממש פיזית את תשוקתו לגיני עומד בסיוס הסיפור לבדו ותוהה "מה היה כל זה?" מבלי שיש אדם איתו הוא יכול לשתף את החוויה שעברה עליו באותו לילה. בדידותם של גיבורי הסיפורים מעניינת גם לנוכח הפער שבין הדמויות לבין הסופרים עצמם, ברנר ושפירא, שביניהם נוצרה חברות אינטימית, כפי שעולה הן מתוך המכתבים שכתב שפירא לברנר והן מתוך תיאורו של שפירא את פרשת היכרותם במסה שכתב על ברנר. החברות בין השניים נחקקה בזכרונו, גם ארבעים שנה לאחר שהשיחות ביניהם התנהלו: "אינטימע שיחת-חולין צווישן מיר און ברענערן, פון וועלכע אַ פּאָר צוויטן זענען געבליבן ביי מיר אין זכרון. ער באקלאָגט זיך - כלאחר יד - אויף בחור"שע יסורים" (שאַפּיראַ, 1945, 94) ["שיחת חולין אינטימית ביני לביני ברנר, ממנה כמה רגעים נשארו בזכרוני"]. אך בניגוד לקשר החברות הגברית ששפירא וברנר מצאו זה בחיקו של זה, דמויותיו של שפירא לא זוכות לחבר או לאדם אליו יוכלו להתוודות על "יסורי הבחור" שהם חווים. לטענתי של נוברשטרן: "אחד מסימני המודרניסטיות ביצירתו של לי שפירא היא נטייתו להעמיד חיץ של בדידות בין אדם לאדם, בעיקר באמצעות השיח מועט בהיקפו והשטחי למדיי בטיבו" (נוברשטרן, 2015, 309), לפי טענה זו בדידותם של גיבוריו של שפירא הם חלק מהמהלך המודרניסטי בכתיבתו, ואבקש להוסיף על כך ולטעון כי בדידות זו מדגישה את תלישותם, את חוסר יכולתם להיטמע ולהשתרש במקום בו הם חיים על ידי יצירת קשר, ואת חוסר יכולתם להשיח עם אחר, גבר או אישה, על מצבם הנפשי התלוש.

מבחינה זו ברנר נבדל משפירא, מפני שלעומת גיבוריו של שפירא, לתלוישים ביצירותיו של ברנר יש חבר, אף הוא תלוש, המלווה אותם לאורך היצירה ומהווה אפשרות נוספת של תלישות, או נרטיב מקביל לגיבור התלוש. היחסים עם החבר הם מצד אחד גורם מעודד ומעניק נחמה בשל האפשרות לחלוק את הכאב המשותף; ומצד שני גורם מדרדר, המביא לייאוש, ובמקרה של אברמזון מתפקד כקתליזטור להתמוטטותו הנפשית בסיום הרומן. על מנת להבין את מורכבות היחסים החבריים האלו, ואת תפקידם בעיצוב הגבריות ובחלק מהמקרים בעיצוב המשיכה אל האישה, ראוי להתבונן בשתי דמויות חברים מרכזיות ביצירות של ברנר – אוריאל דוידובסקי (חברו של יעקב אברמזון) ודוד דיאספורין (חברו של אובד-עצות) כשני גיבורים משניים המציגים אופציה נוספת של תלישות בתוך היצירה.

ברומן **מכאן ומכאן**, המספר שוטח את תולדות חייו של דוד דיאספורין,<sup>117</sup> באופן מפורט ומלא יותר מתיאור חייו שלו עצמו (ברנר, 1977, ב, 1272–1274, 1282–1290). בכך שהמספר, אובד-עצות, גיבור היצירה, כמו דוחק את עצמו הצידה ומעניק מקום רב יותר לתיאור חיי חברו, נראה כי ברנר מנציח את השוליות של הגיבור המרכזי בעלילת הרומן. ההצגה הראשונית של דיאספורין מתמקדת במסלול נדודיו – מרוסיה לגליציה, לפולין, לאמריקה, לפלשתינה ולבסוף המשך נדודים ליעד לא ברור, שהוא עצמו אינו יודע מהו (שם, 1273).<sup>118</sup> נדודיו מאפיינים את דמויות התלוישים, וניתן לראות בכישלוננו להישאר בפלשתינה רמז מטרים לכישלוננו של אובד-עצות, המתבסס בדיעבד על האופן שבו נמצאו מחברותיו (שם, 1265).<sup>119</sup> דיאספורין חש במהרה שאין עבורו מקום בפלשתינה ואין לו סיבה לחיות בה, זאת בניגוד לאריה לפידות (דודו) ולאובד-עצות, שלכאורה מצאו את ייעודם בארץ – אובד-עצות ככותב, השואף לכתוב את חיי הארץ, ולפידות השואף לעבוד את האדמה מתוך

---

<sup>117</sup> השם דיאספורין, כמו השם אובד-עצות נושא משמעות סמלית. דיאספורין מתייחס אל הדיאספורה, הגולה. ואכן, כפי שנראה בציטוט בהמשך, דיאספורין שב אל הדיאספורה לאחר ניסיון קצר להתיישב בפלשתינה. ומעבר לכך, נדמה שגם בפלשתינה הוא אינו חש פחות בגלות, וכי המצב הגלותי הוא מצב נפשי. השם "אובד-עצות" אף הוא סמלי כמובן, והמספר מתאר כי בגלל המחשבה ש"תמו דבריו" שאין לו מה לומר עוד, הוא החל לפרסם את מאמריו כמעין הצלילים האחרונים שישמיע תחת שם העט "אובד-עצות" (שם, 1347–1348).

<sup>118</sup> הלך הרוח שמאפיין את דיאספורין בנדודיו מדומה על ידי אובד-עצות לפרידה של בני זוג: "בן אדם אחד אהב בת-חיה אחת. הרגש היה רגיל, שטחי. כעבור זמן ידוע היתה היא עליו, כמובן, לטורח. אבל קלה ההתאהבות – קשה ההשתחררות. הימים עברו. לאחרונה עשה האיש את הצעד הנחוץ: סוף-סוף הודה לה על האמת... אין היא יותר בשבילו כלום! היא לא זעפה משום-מה, לא דיברה משפטים, והוא הלך מאתה" (שם, 1273). המילים אחרות, כישלון ההשתקעות במדינה מסוימת מדומה לכישלון מערכת יחסים זוגית בין גבר לאישה.

<sup>119</sup> בפתחת היצירה ב"התנצלות מאת המוציא", מסופר כי המחברות המוצגות ביצירה זו נמצאו ב"תרמילו של אחד הנוודים והכואבים בתפוצות הגולה" (שם, 157), כלומר גם אובד-עצות עצמו, שהמחברות שייכות לו, לא הצליח להשתקע בפלשתינה אלא המשיך לנדוד בדומה לדיאספורין חברו. מחברותיו של אובד-עצות נמצאו בגולה והובאו לדפוס בידי אותו מוציא לאור.

אמונה ציונית נטולת ספקות.<sup>120</sup> העזיבה והנדודים טבעיים עבור דיאספורין, אך הוא חווה עצב רב יותר כשהוא עוזב את פלשתינה מכיוון שהתנפצה הפנטיזיה להכות שורש, התנפצו התקוות היהודיות שנתלו בפלשתינה: "ואולי עצוב לבו של הגוי היהודי הזה שבא להתגייר ורצה להאחז בשורש-ישראל, על שלא מצא במה להאחז" (שם, 1273–1274). היחסים בין דיאספורין ואובד-עצות קרובים, וגם כשאינם חיים באותה ארץ הם שומרים על קשר מכתבים, ומכתביהם אף מובאים כחלק מהטקסט של הרומן (למשל שם, 1272).

כאשר הם נפגשים לראשונה בבית אחותו של דיאספורין, דיאספורין סובל מהמגורים בבית האחות, אך מתנחם באהבתו למרוסיה, המשרתת הפולנית. גם אובד-עצות מתוודה בפניו שהוא נמשך אליה, אך בעיני שניהם המשיכה אליה לא אפשרית מפני שהיא גויה. כפי שצוין, המשיכה לבת עם אחר היא מאפיין של ספרות התלושים, אך נדמה שהסבל הנגרם בשל האהבה אליה אינו נמשך זמן רב במקרה זה, והאהבה מתוארת כעורבא-פרח, דבר חולף. נוסף על כך, אחיינו של דיאספורין (הילד שאובד-עצות מלמד) מגלה לדיאספורין ולאובד-עצות כי מרוסיה היא משומדת (אימה הייתה יהודיה שהתנצרה), מה שיכול להפוך אותה אולי לבת זוג אפשרית עבור צעיר יהודי, אך מייד לאחר מכן הוא מוסיף כי היא מאורסת לגבר אחר ושמו בוגדאן (שם, 1295–1297).<sup>121</sup> כאשר אובד-עצות ודיאספורין נפגשים שנית בפלשתינה, הם אינם מזכירים עוד את המשרתת, וכאמור נדמה כי פרשת האהבה אליה הסתכמה כמשיכה חולפת, שאותה חלקו שני הגברים. ייתכן כי המשיכה לאותה אישה, וההחלטה הכמעט משותפת שלא לחזר אחריה, אף קירבה ביניהם. יתר על כן, בדומה לאובד-עצות, גם דיאספורין אינו מקיים קשר אינטימי עם אישה במהלך היצירה, ונדמה כי גם הוא סובל מאותו הכשל הארוטי.

בעקבות הקשר הקרוב בין השניים, הציעה מילנר בקריאתה **במכאן ומכאן** כי הגורם המאחה את הפרגמנטריות שמאפיינת את הרומן הוא דמותו של דוד דיאספורין, וכי הוא דמות מפתח לפיענוח היצירה. את טענתה על מרכזיותו היא מעגנת בין השאר בכך שדיאספורין הוא המקשר בין כל הדמויות בסיפור.<sup>122</sup> מילנר טוענת כי היחסים בין אובד-עצות לדיאספורין מאופיינים במשיכה הומו-אירוטית וכי מחברותיו של אובד-

---

<sup>120</sup> אני כותבת לכאורה מפני שאובד-עצות עוזב את פלשתינה עם סיום הסיפור, ולכאורה על אריה לפידות מפני שהוא מתקשה למצוא עבודה ולהתפרנס כפועל מבוגר.

<sup>121</sup> העובדה ששמו של ארוסה של מרוסיה הוא בוגדן מכאיבה לדיאספורין בשל זהות השם עם שמו של המנהיג הפולני בוגדן חמלניצקי, שרדף את היהודים (שם, 1297). ייתכן כי זיהוי הארוס עם הגיבור הפולני האנטישמי מדגיש עבור דיאספורין את אי-השתייכותו למרחב הפולני, ואת נחיתותו אל מול הגבר הפולני, ובשל כך את ההכרח לנדוד.

<sup>122</sup> דיאספורין הוא אחיינו של אריה לפידות, ובן דודו של צבי לפידות והגיבן. אובד-עצות פוגש בו לראשונה בקראקוב בבית אחותו של דיאספורין, וחלקים נרחבים מהרומן מציגים מכתבים ששלח דיאספורין לאובד-עצות במהלך נדודיו – ברוסיה ובאמריקה, לפני בואו לפלשתינה; וכן מכתבים שאובד-עצות כותב לידידו, שחלקם כלל לא נשלחו.

עצות, המרכיבות רומן זה, נוצרות כתגובה לעזיבתו של דיאספורין את פלשתינה (מילנר, 2015, 56–62).<sup>123</sup> אינני בטוחה אם ברומן מתוארת משיכה פיזית גלויה של אובד-עצות לחברו, אך בהחלט מתוארת בו אינטימיות עמוקה המשותפת לשני החברים, אינטימיות שאותה הם אינם מסוגלים לחוות עם נשים בשל הכשל הארוטי של התלוש היהודי.

באופן דומה, גם ביצירה **מסביב לנקודה** היחסים בין אברמזון לאוריאל דוידובסקי אינטימיים, אך מורכבים: בדומה לדיאספורין, דוידובסקי מציג אפשרות נוספת של תלישות ברומן המקבילה לזו של הגיבור, אך גורלו עגום במיוחד, ובסיום הרומן הוא נוסע לעיר אחרת וכנראה מתאבד שם. דוידובסקי עונה להגדרת הדגם השלישי של התלוש על פי הלקין: הוא מסוגר, מתבודד בחדרו ושקוע במחשבותיו ובעולמו הפנימי (הלקין, תשט"ו, 345–346). זו היא דמות משמעותית עבור ברנר, כפי שניתן להבין מכך שדמותו של דוידובסקי מופיעה הן ברומן **בחורף** והן **במסביב לנקודה**. דמותו מבוססת על ידידו של ברנר, סנדר באום, שהתאבד בשנת 1903, שנה לפני כתיבת הרומן **מסביב לנקודה** (בקון, 1986, 35–36. ברינקר 1985, 151; 1990, 30). ברומן **בחורף**, דוידובסקי אינו דמות משמעותית, אך כפי שטענה אולמרט עם הופעתו הפתאומית מתוארת בין פייארמן (גיבור הרומן) לבינו קרבה גדולה, ובמהלך הרגע האינטימי שבו הם חולקים שיחה אישית בשעת לילה, הם נוהגים באופן המדומה לאהוב ואהובה הטרוסקסואלים שנבהלים להיתפס (אולמרט, 2007, 393). ברומן **מסביב לנקודה** דמותו של דוידובסקי היא מרכזית לעלילה, וקורותיו משפיעים על מצבו הנפשי של אברמזון, אך נדמה שהקשר ביניהם אינו בעל פן מיני.<sup>124</sup>

בהמשך לכך, ברומן **מסביב לנקודה** דוידובסקי אינו מקיים קשר אינטימי עם אישה, ואף אינו מתאר משיכה לאישה, או כל רצון לקשר שכזה. אברמזון שואף להתקרב אל דוידובסקי, וניכר כי הוא מזדהה עימו ועם סבלו. ועל כן, עם שובו אל העיר בפתחת הסיפור, הוא הולך לבית הוריו של חברו, בתקווה למוצאו שם. כאשר הוא מגלה כי בנם עבר להתגורר בדירה לבדו, הוא שוכר מאימו של דוידובסקי את חדר ילדותו (ברנר, 1977א, 409–413), במה שנדמה כניסיון לחדור לחלל האינטימי ביותר של ידידו, ובכך כמעט לחדור מתחת לעורו ולהתאחד עמו. כאשר הוא הולך לבקרו בדירתו החדשה, הוא מגלה כי חברו חי כנזיר, לבדו בחדר קטן, ונוטה להתבודד ולהסתגר. אומנם דוידובסקי מארח משכילים נוספים, אך מתואר כמרוחק מאורחיו, ולטענת המספר

<sup>123</sup> בחלקו האחרון של המאמר, קושרת מילנר בין הבדיוני לביוגרפי, וטוענת כי דיאספורין הוא בן דמותו של אורי ניסן גנסין, וכי ברומן זה מעבד ברנר את הטראומה של פרידתו מחבר זה (שם, 65–75). טענה זו עולה בקנה אחד עם טענות מקובלות בחקר הספרות העברית בנוגע לאופייה האוטוביוגרפי של יצירת ברנר – למשל, מנחם ברינקר עמד על כך שדמותו של אוריאל דוידובסקי ברומן **בחורף** וב**מסביב לנקודה** הוא בן דמותו של חברו של ברנר סנדר באום; חוה בלומין ברומן **מסביב לנקודה** מעוצבת לפי חיה וולפסון; ו.א.ד. גורדון היווה את המודל לדמותו של אריה לפידות **במכאן ומכאן** (ברינקר, 1990, 30).

<sup>124</sup> על כן גם אין במחקר על ברנר עיסוק מיוחד בפן ההומואירוטי שביחסים של אברמזון ודוידובסקי.

הוא משתמש בסרקזם וחש כלפיהם "קרירות שנבעה מעומק נפשו" (שם, 443). גם ביחסים עם אברמזון, שמתוארים כקרובים נפשית, עדיין נותר ריחוק מסוים: "ואולם אף כי קרובים היו בשורש נשמתם בצדדים שונים, היה לידידותם איזה גבול, איזו נקודת מעצור" (שם, 417). הקרירות של דוידובסקי משפיעה גם על מערכות היחסים הקרובות ביותר שלו, ומייצרת את אותה נקודת מעצור המונעת מהשניים אינטימיות מלאה, ומציבה גבול ביניהם. ייתכן שבשל הגבול הזה, אברמזון בוחר לגור בחדר ילדותו של דוידובסקי, ובכך לנסות למוטט את אותה ההפרדה שדוידובסקי כופה עליו. אך בו בזמן, אבקש לטעון כי אברמזון מעוניין באופן לא מודע באותו מעצור, וכי בדומה ליחסיו עם חוה, אין לו את היכולת להתקרב אינטימית לאדם אחר מבלי המחיצה. הוא חש באופן תמידי כי בינו לבין האחר עומדת איזו נקודה, המונעת ממנו את הקרבה האינטימית האמיתית, שתוכל לחלצו מבידוד התלוש שמאפיינת אותו.

שמואל שניידר טען כי הניגוד המשמעותי בין אברמזון ופיאארמן (מהרומנים **מסביב לנקודה ובחורף** בהתאמה) לבין דוידובסקי, טמון בכך שאברמזון ופיאארמן תרים אחר מקומות חדשים – פיזיים ונפשיים לנסות למצוא בהם את אותם ה"חיים שלמים". לעומת גיבורים אלה, דוידובסקי מסתגר בחדרו וחדל מלנסות (שניידר, 2015, 47). ראוי לבחון את טענתו של שניידר באחת מנקודות השיא של הרומן, כאשר אברמזון מוצא את חברו על סף התאבדות ומנסה להניא אותו ממעשה זה (ברנר, 1977, א, 505–507). במהלך ניסיונו של אברמזון למנוע מדוידובסקי לממש את החלטתו, הוא מצהיר "אוריאל, אני איני ירא משיגעון, שומע אתה, איני ירא. אם אין חיים – חיים, אזי אין דבר! דבר אין!" (שם, 508). אברמזון מנסח כאן את אותו החיפוש אחר המהות – המהות היא החיים עצמם, החיים השלמים, כפי ששניידר הציג זאת. ההצהרה כי אינו מפחד מהשיגעון עומדת ביחס אירוני לסימו של הרומן, שבו, לאחר ששמע כי אדם התאבד ברעל בעיר סמוכה ומניח כי מדובר בחברו, הוא שב אל חדרו בהתקף שיגעון – נוהג במנהגי אבלות ומדבר אל עצמו. אביו של דוידובסקי חותם באמירה כי אברמזון "יצא מדעתו ותו לא..." (שם, 541). אם כן, בסיום הסיפור, בדומה לדוידובסקי, אברמזון אינו מחפש עוד משמעות אלא מסתגר בחדרו ובשיגעונו. דוידובסקי, שכאמור אינו מחפש ואינו מנסה, יוצא פעם אחת ויחידה ברומן, ויציאתו אכן אינה לשם איתור חיים ראויים, אלא נסיעה אל העיר השכנה על מנת להתאבד במקום מרוחק ולמנוע צער מהוריו, ובעיקר מאמו.<sup>125</sup> היציאה מסומנת לא כיציאה של חיפוש אחר משמעות ואחר חיים מספקים ומלאים (מה שיכול להיתפס כלידה מחודשת), כי אם יציאה שמשמנת עזיבה סופית של העולם (מוות)

<sup>125</sup> עזיבתו של דוידובסקי את העיר מסמנת רגע משמעותי עבור אברמזון גם כן: לאחר פרידתם בתחנת הרכבת הוא מזדרז לשוב לחדרו (אותו כאמור הוא שוכר בבית הוריו של אוריאל דוידובסקי) ושורף את חבילת כתביו. מאמרו החדש – "תחיית היצירה העברית בתקופתנו" עולה בלהבות, וגוזר סוף פואטי על האמונה בתחיית העברית והיצירה בעברית (שם, 515–513). הליכתו של דוידובסקי אל מותו גוזרת גם מוות פואטי על כתיבתו של אברמזון, ובמידה מסוימת על חיפוש דרכו.

– רחוק מאוהביו. אם כך, שתי היצירות של ברנר מעמידות חבר קרוב לגיבור שמתפקד כתלוש נוסף, ומהווה אלטרנטיבה, או הד לבחירותיו של הגיבור. כמו כן, ניתן לראות כי החבר, בדומה לגיבור, אינו מסוגל לייצר קשר אינטימי עם דמות נשית, וגם הוא כגיבור נותר רווק, דבר שנדמה שמעמיק את תלישותם.

מלבד דמות החבר שמבדילה את יצירתו של שפירא מברנר, ישנה דמות גברית נוספת המופיעה ביצירתו של ברנר ונעדרת מזו של שפירא והיא דמותו של הגבר המתחרה. הגבר המתחרה מופיע ברומן **מסביב לנקודה** ומתגלם בדמותו של פטרוב. אברמזון עסוק במראהו, בעמדותיו הפוליטיות ובכוחו האינטלקטואלי של פטרוב, ושוב ושוב מודד את עצמו למולו. בניגוד לכך, גיבוריו של שפירא בסיפור "ניו-יורקיש" ו"ברטה" אומנם מנגידים בינם לבין הגברים הסובבים אותם, אך הם אינם חשים נחותים מהם במראה או באינטלקט, והם אינם רואים בהם תחרות ראויה. ריעגל מתבונן באנשים היושבים בבית הקפה הליטאי בהתנשאות וחש כי הם גסים ונחותים ממנו. לדידו, הם מציגים גבריות רועשת, וכמעט אלימה כלפי הנשים, הבאה לידי ביטוי בהטרדה בלתי פוסקת של המלצריות, שמקוממת את ריעגל. ומני חש רתיעה כאשר גיני מזכירה בפניו לקוח אחר בבית הקפה, ואינו מעוניין להיות מזוהה עמו.

הכישלון האירוטי של גיבורי הסיפורים נקשר בכישלון המגדרי שלהם להיפך לאותם גברים חדשים, כפי שגלוזמן טען: "ברנר מנייד את הפגימות המגדרית בעצמה אל תוך תחום המיניות: הפגימות המגדרית נתפסת כעת כעדות לפגימות מינית אימננטית והפגימות המינית משמשת בתורה הוכחה לקיומה של פגימות מגדרית" (גלוזמן, 2007, 167). הן אברמזון והן אובד-עצות חווים חוסר יכולת לממש את תשוקתם המינית, ובכך מוכיחים את פגימותם המגדרית, הגברית. את אותו כישלון מיני חווה ריעגל גיבור סיפורו של שפירא, שכישלונו הוא מיני ומגדרי כאחד; הוא חש שאין הוא גבר כשאר גברי המקום, ואין הוא מסוגל לממש את המשיכה המינית שהוא חווה. הדמות היחידה בפרק זה שאינה חווה כישלון מיני מוחלט היא דמותו של מני, אך אין בכך כדי לומר שהוא חף מכישלון בתחום זה, הכישלון שמני סובל ממנו הוא הכישלון ביצירת אינטימיות עם הדמות הנשית, ותלישות רגשית. ברנר ושפירא הגיבו ביצירתם למודל ולסטראוטיפ על הגבר היהודי: דמויותיו של ברנר נקרעות בין הגבריות שלהם לבין האידיאל הגברי שלו הם שואפים, ואילו דמויותיו של שפירא משתנות בין המרחבים, כאשר במרחב המזרח-אירופי הפגימות המגדרית והפגימות המינית גורמות לריעגל סבל רב, והוא בז לגברים שסביבו ובו בזמן מקנא בהם. לעומת זאת, במרחב האמריקאי, בניו-יורק, מני נטמע בחברה האמריקאית וזוכה להצלחה מינית, אך נמנע מיצירת קשר אינטימי עם האישה, שעשויה לגלות כי היטמעותו היא שאיפה בלבד, ושהוא רחוק מלקיים את האידיאל הגברי החדש. אפילו בחירת שמו, מני, מהדהדת בתוכה את המילה Man, ומעידה על הרצון להיות "כל-אדם", ולהתנער מהמטען של הכישלון המגדרי והמיני היהודי. אך מחשבותיו

במהלך הלילה שבות ומנכיחות את עולמו הפנימי הקשור לתרבות היהודית, וכן את תלישותו מהמסורת היהודית ומהאידיאולוגיות השונות.

## אחרית דבר – "בעומק חדרי לבי, באותו קן ההפכים והניגודים"

כותרת אחרית הדבר "בעומק חדרי לבי, באותו קן ההפכים והניגודים" לקוחה מתוך היצירה **מכאן ומכאן** (ברנר, 1977, 1366) ומתארת את המתרחש בליבם של הגיבורים התלושים בצורה בהירה ביותר, שממשיגה את טבע הקרע שבלב. הקרע מדומה להפכים ולניגודים המתקיימים בנפש, וממחיש את מצבם כנתונים בבין לבין, ובאותה הנשימה לא שם ולא שם. תלישותם של הגיבורים עוברת כחוט השני ביצירות שנבחנו בעבודה זו, והקריאה ההשוואתית ביצירות מאפשרת להבחין בשוני שבין התלושים, ובה בעת בדמיון הרב שחולקים הגיבורים. דמותם מתעצבת מתוך דיאלוג עם טרופוס התלוש, ועם ייצוגים מוקדמים יותר של טרופוס זה (למשל ביצירת ברדיצ'בסקי), ומתוך מגע מתמיד עם הספרות היהודית. ובהמשך לכך, שני הסופרים מייצרים בכתבתם תלוש ייחודי וחד פעמי מבחינות רבות, שבו בזמן מקיים קשר עמוק עם דמויות נוספות בשדה הספרות היהודית.

השאלה מהי ספרות יהודית נשאלה שוב ושוב לאורך השנים, וכפי שמירון מנכיח בספרו **From Continuity to Contiguity** התשובות השונות שניתנו אינן מניחות את הדעת. אף הגדרת הספרות העברית החדשה או הגדרת "אחותה התאומה" (כפי שמכנה מירון) – ספרות היידיש החדשה אינה ברורה מספיק; היכן עובר הקו בין הישן לחדש, מהו אותו הקשר המדומיין בין הספרות הישנה לחדשה ומה הוא הקשר בין שתי הספרויות? מירון מתנגד לתשובות הקודמות שניתנו לשאלה "מהי ספרות יהודית?", ושואף בספרו לשרטט הן את המהלך המחקרי של שיח הספרות היהודי ה"ישן" והן את השיח המודרני על הספרות היהודית, תוך כדי שהוא מדגיש את ההפרדה המלאכותית שיצר שיח זה בין חקר ספרות יידיש חדשה לחקר הספרות העברית (Miron, 2010).

במסקנותיו טוען מירון כי אין אפשרות לדון בספרות יהודית אחת. הספרות היהודית או התסביך היהודי-ספרותי הוא רחב וכולל בתוכו כל יצירה ספרותית המקיימת קשר או מביעה עניין או מגע עם היהדות, או נוגעת לקיום יהודי, או לחלופין ספרות הנקראת על ידי קהל שחוה אותה ככזו המתעניינת ביהדות, ומבין את הטקסט ככזה שהושפע מעובדת היות יוצרו יהודי. מכיוון שמירון עצמו מכיר בכך שתשובתו לשאלה מהי ספרות יהודית כל כך רחבה, הוא מבהיר כי צורת המחשבה ההמשכית לא יכולה להציע חקירה מספקת לשדה רחב שכזה, ועל כן מפתח את המונח "מגעיות" (contiguity) כדרך לחקר השוואתי של יצירות (שם, 404–405). מונח זה מאפשר לבחון את היצירה הספרותית ככזו המקיימת קשרים מורכבים עם יצירות שנכתבו באותו השדה הרחב, גם אם בשפות שונות ובמרחבים אחרים.

המונח "מגעיות": מהותי למחקר זה, שכן כפי שטענתי, הקשר הפואטי בין שפירא לברנר הוא מגעי. כאמור, לא מתקיים בין השניים קשר המשכי, של משפיע ומושפע, אך אין בכך בכדי להפחית מחשיבות הקשר.



דן מירון כתב כי "מגעיות אינה מושתתת אך ורק על מגעים מקריים, חסרי רצף והיגיון שיטתי. היא נובעת מדינמיקה מתמדת של קרבה בלתי משעבדת ולצדה גם רתיעה בלתי מנתקת" (מירון, 2005, 165). ואכן, בקשר המגעי שבין שפירא לברנר ישנו היגיון, הקשר הפואטי מושתת על היכרות אישית, היכרות עם כתיבתו זה של זה והערכה רבה זה לזה. אך הקרבה ביניהם אינה משעבדת או מכפיפה, והשניים נותרו אינדיבידואלים ובעלי סגנון מובחן, וכאמור לא ניתן לסמן השפעה פואטית ישירה של אחד הסופרים על חברו. מבחינה זו, הקשר הפואטי ביניהם אכן מתאים לדגם של אחים ספרותיים, שהתקיימו זה לצד זה, אך לא מדובר בקשר אדיפלי או בקשר שניתן לכנותו כהמשכי. את ה"רתיעה הבלתי מנתקת" שמדגיש מירון בהסברו, אני מבינה במקרה זה כרתיעה עדינה משפת הכתיבה שבה בחר השני. רתיעה עדינה בלבד, כי השניים לא התנגדו לקיום שתי השפות, או ליצירה בשתי השפות, ולא היו השקיעו את מרצם בליבוי מלחמת הלשונות. עם זאת, שניהם כתבו את רוב יצירתם בשפה שבה הם בחרו, עברית או יידיש, והדו-לשוניות שלהם הייתה מוגבלת ביחס לסופרים אחרים באותה התקופה שכתבו בשתי השפות באופן תדיר (דוגמת י.ד. ברקוביץ).

הפניית הזרקור המחקרי אל הדור הספרותי הרחב של ספרות יהודית, במקום ההתמקדות בחלוקה שרירותית לדורות ספרותיים בספרות יידיש ובספרות עברית בנפרד, מאפשרת לאתר יחסים מגעיים בין היוצרים שפעלו באותה התקופה בשפות השונות. מבחינה זו, מחקרי פותח צוהר אל שדה רחב שעד כה לא נחקר דיו, ומשרטט מקרה בוחן אחד המנכיח את הקרבה בין סופרי הדור היהודי, בין אם כתבו ביידיש ובין אם כתבו בעברית.

בפתיחת הפרק השני העוסק בתלישות המרחבית דנתי בכותרות היצירות, והתייחסתי לתנועה המצויה בכותרת הרומן **מסביב לנקודה**, תנועה מעגלית אינסופית במרחב לא מוגדר; ובפרק השלישי העוסק בתפיסת הגבריות ביצירות הצעתי פרשנות אחת לשאלה מה היא אותה הנקודה, וטענתי כי הנקודה היא המעצור שמונע מאברמזון לממש את תשוקתו לחוה, ועל כן ניתן לומר כי הנקודה היא הכישלון הארוטי הגברי היהודי. בהמשך לכך, אבקש להציע פירוש שלישי לכותרת היצירה, המקשרת בין יצירתו של ברנר לבין הפולקלור היידי ותרבות היידיש. אני סבורה כי הנקודה שבכותרת יצירתו של ברנר נקשרת למושג המוכר "דאָס פינטלה ייד". ניתן לתרגם את מושג זה לעברית כ"נקודה היהודית". הפרשנות שניתנה למושג זה היא הנקודה או הניצוץ היהודי המצוי בנשמתו ובלבו של כל יהודי (Wisse, 1995, 35).<sup>126</sup> מבחינה זו, ניתן לראות בכותרת הרומן מחווה של ברנר

<sup>126</sup> פירוש נוסף למושג זה הוא "הנקודות יוד", שמתייחס לאות יו"ד באלף-בית העברי, שהיא האות הקטנה ביותר מבין האותיות העבריות, אך היא גם האות שמסמלת את שם האל, ועל כן מסמנת את החשיבות שבדבר הקטן לכאורה.

לתרבות יידיש, שמכירה באותה נקודה פנימית שלא ניתן למחוק, אשר מצויה בליבו של התלוש ומבחינה אותו מטיפוסים מודרניסטיים דומים בני התקופה בספרות המערבית.

במהלך הרומן מזכיר ברנר את הנקודה כמה פעמים, אך כאמור לרוב הנקודה מסמנת את הדבר העומד בינו לבין הסביבה ובעיקר בינו לבין חוה. אך עתה אבקש להתבונן באיזכור הנקודה האחרון, בסיום הרומן בעת שאברמזון נתקף בשיגעון ונוהג במנהגי אבלות. בתמונה זו הוא יושב על הרצפה ולידו פיסת נייר ועליה קווים משורטטים, ובדמיונו הוא מאמין כי כתב בה טקסט על מעשי יעקב לאחר שהוא נותר לבדו:

וכי יתעורר לבוא אל הגן אשר על ההר, הגן העומד כנקודה על ההר. לעבור הנקודה ולבוא אל ילדיו אהוביו הנאמנים בבריתו ולזרוע זרע אשר יעשה פרי, יתהפך עליו להט-התער אשר בשעריו ולא יתן לו לעבור. ומזוריקים ועמלקים ירדפוהו עד חורמה אך השמד לא ישמידוהו וכלה לא יעשו בו. איה יימלט? הוא יימלט ויסובב את הגן. ויסובב, ויסובב, ויסובב – כל היום. מותניו ימלאו חלחלה והוא יסובב מסביב, מסביב, מסביב. עד הנה מגילת יעקב.

(ברנר, 1977א, 540)

ציטוט זה כתוב באופן תנ"כי כמעט, המפתה את הקורא לחשוב על דמותו המיתולוגית של יעקב, אך מאחר שיעקב הוא שמו הפרטי של גיבור היצירה (יעקב אברמזון), "מגילת יעקב" מתפרשת גם כמגילת חייו. הנקודה המופיעה בקטע זה אינה מופיעה כמעצור בינו לבין חוה. הנקודה היא גן, העומד על הר, ואין באפשרותו להיכנס אל הגן. הוא מבקש "לעבור" את הנקודה על מנת ליצור משהו חדש, לבטל את עקרותו, לייצר דבר מה בעולם, אך ננעל מחוץ לגן, מחוץ לנקודה. ומה שלא נותן לו לעבור הוא "להט-התער" שמתהפך עליו, ומשלב בין התער שאיתו מאמין אברמזון שאוריאל חברו התאבד, לבין "להב החרב המתהפכת" השומרת על גן עדן לאחר הגירוש, והופכת את אותה הנקודה למטאפורה לגן עדן. אברמזון נידון להסתובב סביבה, בעודו נרדף על ידי עמים זרים (שמבחינה היסטורית נלחמו ביהודים). ואם הנקודה היא גן העדן שמחוץ לו הוא נעול, הנקודה היא גם המקום ההרמוני, וגם המקום היהודי הראשית של הבריאה, המרחב הראשוני שנתן האלוהים של היהודים לאדם הראשון. מכאן, ניתן לפרש כי הנקודה בציטוט זה היא אותו הניצוץ היהודי, שאין לגיבור התלוש אפשרות לעבור אותו, להיכנס אליו או להינתק ממנו, והוא נידון להסתובב סביבו.

בו בזמן, ציטוט זה חושף את המתח המתקיים ביצירות בין השאיפה לאוניברסליות לנקודה היהודית. סיפור הבריאה קדם ליצירת העם היהודי, וכך גם שמו של הגיבור, יעקב, הוא אמנם שמו של יעקב במסורת היהודית, אך הוא משנה את שמו לישראל, לאחר מאבקו עם המלאך (בראשית, ל"ב). כלומר, הציטוט שלוב

במסורת היהודית אך בו בזמן מהדהד את המסורת שקדמה ליצירת העם היהודי, ובני ישראל. המתח הזה בולט בכל היצירות בהן עסקתי בעבודה זו – יעקב אברמזון, ואובד-עצות, גיבורי יצירותיו של ברנר נקרעים בין אידיאולוגיות אוניברסליות כסוציאליזם, וקבוצות סוציאליסטיות שזונחות את העברית ובחורות ברוסית כשפתם, לבין אידיאולוגיה ציונית שמכילה ומדגישה את הנקודה היהודית, והשפה העברית בה הם בוחרים. גם גייק ברזע ומני, גיבורי יצירותיו של שפירא, שואפים לאוניברסלי. גייק בוחר להתיישב בקפיטריה לצד הקבוצה הלא-יהודית, אך אינו משתלב ונטמע בהם, אלא מדבר אליהם ביידיש באופן המדגיש את זרותו. ומני, בוחר בשמו הטומן בחובו את המילה אדם (man) ומסמל אותו כמעין גבר אוניברסלי, כל-אדם, אך נאבק עם המתח שבין בחירת שם זה, לשם ה"אמיתי" שלו, שהוא לדבריו: "לאַקריצפלעצל". שם זה מבוסס על מילה ביידיש, שגיני, האישה הלא-יהודייה, לא תוכל להגות. בכך, מני מבחין את עצמו מהאידיאל האוניברסלי, ומדגיש את הנקודה היהודית, ואת מוצאו האתני הספציפי. אפוא, הגיבורים שואפים להיפך לאדם אוניברסלי, אך מאפייני דמות התלוש היהודי מונעים מהם את השגת אידיאל זה, והנקודה היהודית הופכת לנקודה המדגישה את המתח בין האוניברסלי ליהודיות.<sup>127</sup>

דנתי באותה הנקודה היהודית באופן אחר בפרק השלישי, כאשר טענתי שהן גיבוריו של ברנר והן גיבוריו של שפירא פועלים בתוך מסורת של כישלון מיני גברי של דמות התלוש, אך באופן רחב יותר הם פועלים בתוך מסורת של פגימות גברית יהודית, ואינם יכולים להשתחרר מאותה "מהות" יהודית הנתפסת בעיניהם כפגומה. עיצוב התלישות הגברית כמענה לסטריאוטיפים הקיימים על הגבר היהודי, ותגובה לייצוגי הגבריות היהודית התלושה שקדמה להם, מציבה את שפירא וברנר עצמם כסופרים הסובבים סביב אותה נקודה יהודית. אף גיבור כמני, העומד במרכז הסיפור "ניו-יורקיש", ולכאורה שואף להיות "בן המקום", כלומר להפוך לאמריקאי, מכיל בתוכו את "דאָס פינטלה ייד". מני, שהפנים את הערכים הקפיטליסטיים והחברתיים ובוחר לרכוש אהבה בכסף, נותר עומד בסוף הסיפור בפתח ביתו ושואל את עצמו "מיין גאָט! וואָס אייִדאָס? וואָס אייִדאָס געווען?... (שאַפּיראָ, 1931, 35) ["אלוהים אדירים! מה זה? מה כל זה היה?... (שפירא, 2012, 66)]. ברגע זה הוא פונה לאלוהים ישירות כלאחר יד ("מיין גאָט!" באנגלית יתורגם ל-my god, ואין לכך חלופה כביטוי שגור בעברית), ומשייך לעצמו את האל, "אלוהים שלי". אך מי הוא אלוהיו של מני? גם בביטוי השגור מתבטא אותו הניצוץ, אותה נקודה שסביבה נעים התלושים. מעבר לכך, הסיפור מסתיים בשתי שאלות "מה זה? מה כל זה היה?" ולאחר מכן בשלוש נקודות, שמרמזות כי הסיפור לא הסתיים, השאלה לא נענתה, ואולי השאלה החשובה עוד

---

<sup>127</sup> המילה יהודיות היא תרגום למונח המעורפל קמעה Jewishness הקיים באנגלית, ומתייחס אף הוא לקשת רחבה של זהויות יהודיות.

לא נשאלה כלל. השאלה המסתתרת בין השורות, ובין הנקודות היא "מי אני? מי הייתי?". וכך, הסיפור מסתיים בשאלות המערערות על יציבות זהותו של מני, ועל אפשרות ההיטמעות שלו בחברה האמריקאית, ומעמיקה את השאלות שעלו בליבו בלילה בנוגע למעשיו ולאופן שהם משפיעים על זהותו.

כפי שצוין, הסופרים בני דורם הספרותי של ברנר ושפירא חלקו מאפיינים ביוגרפיים רבים – מוצאם מעיירה קטנה, מבית יהודי מסורתי, הם נחשפו בגיל צעיר לכתביהם של תנועת ההשכלה, והגיעו למרכזים הספרותיים של זמנם בגיל צעיר ושם התחילו לפרסם את יצירותיהם. אך מעבר לכך, הביוגרפיה הדומה של ברנר ושפירא מקרבת אותם לתלישות של גיבוריהם הספרותיים: שני הסופרים חיו אורח חיים חילוני, ונתלשו מהמסורת היהודית, כפי שהזכרתי בפרק הראשון של עבודה זו, שני הסופרים לא התחייבו לאידיאולוגיה אחת "בכל היש שבהם" ונקרעו בין כמה אידיאולוגיות סותרות.<sup>128</sup> בהתאם לכך, כפי שטענתי בדיון בפרק השני של העבודה, שני היוצרים התקשו להשתקע במקום אחד, וחשו מנותקים מסביבתם הפיזית במידה זו או אחרת, ועבור שניהם נדמה כי הלשון היוותה בית יציב ומנחם יותר מהבית הממשי שבו חיו. אצל ברנר, החיבור הביוגרפי בין הפגימות המגדרית לתפיסתו העצמית, בולט מאוד במכתביו וביצירתו (ובכך דנתי בפרק השלישי); גם שפירא מתאר שיחה שזכורה לו במיוחד עם ברנר שבה הוא התלונן על ייסוריו כגבר יהודי צעיר בלונדון: "ער באקלאָגט זיך - כלאחר יד - אויף בחור'שע יסורים" (שאַפּיראַָ, 1945, 94) ["הוא התלונן – כלאחר יד – על ייסורי בחור" (תרגום שלי)]. הייסורים שעליהם מדבר ברנר הם מיניים, ונראה כי עבור שפירא ייסורים אלה כמו ברורים מאליהם, ומפני שהם אכן ייסורים המשותפים לשניהם באותה התקופה, אין הם דורשים הרחבה נוספת.

אף על פי שהתלישות האידיאולוגית בולטת ביצירות שכתבו שפירא וברנר, וגיבוריהם אינם מסוגלים להתחייב ולהתמסר לאידיאולוגיה אחת, מתוך הקריאה ההשוואתית מתברר כי יש אידיאולוגיה אחת ששלילתה מוסכמת על שניהם – שלילת הקפיטליזם. גייק בסיפור "הכיסא" ודמותו של דיאספורין ביצירה **מכאן ומכאן** מבטלים את האפשרות של הקפיטליזם כאורח חיים ראוי עבור הגיבור היהודי. יחסו של מני, גיבור הסיפור "ניו-יורקיש" אל הקפיטליזם מורכב יותר, הוא מקיים יחסי משיכה דחיה עם האידיאולוגיה הקפיטליסטית: מבקר את הקפיטליזם דרך יומן החדשות, ובו בזמן שואף להיטמע בחברה האמריקאית על ידי אימוץ דרך החשיבה

---

<sup>128</sup> כפי שפירטתי בפרק העוסק בתלישות האידיאולוגית פוליטית, גם ברנר ושפירא, בדומה לגיבורי היצירות, לא התחייבו לאידיאולוגיה אחת. ברנר נע בין עמדות פוליטיות שונות, מבלי להתחייב להשתייכות לקבוצה אחת, ותוך כדי העברת ביקורת על המפלגות השונות. ואילו שפירא, שבצעירותו לא התחייב לתנועה אחת, לאחר מותה של פריידל אשתו, נעשה חבר במפלגה הקומוניסטית וערך כתב עת קומוניסטי בניו-יורק. הפנייה אל הסוציאליזם והקומוניזם נדמות כאתר נוסף בו שואפים הסופרים לאוניברסליות, אך שוב מתמודדים עם המתח שבין האוניברסלי לנקודה היהודית.

הקפיטליסטית כשזה נוגע ליחסים אישיים ו"קניית אהבה". יחסם של הסופרים היהודים ותגובותיהם לקפיטליזם היא נושא מעניין וחשוב בפני עצמו, ויכול להוות אפיק למחקר עתידי.

דמות התלוש המופיעה ביצירות הנידונות מהווה אפוא מקרה בוחן ודוגמה לקשרים שניתן למצוא בתוך השדה הרחב של הספרות היהודית. טרופוס התלוש מייצג חלק מן הספרות היהודית ברגע היסטורי מסוים, ומשקף תהליכים חברתיים הן בחברה היהודית (תהליכים של חילון ועלייתן או התחזקותן של אידיאולוגיות שונות כציונות וסוציאליזם) והן בחברה המערבית (הזרם המודרניסטי שהשפיע על היצירה הספרותית העולמית). התפיסה שהייתה מקובלת עד אמצע המאה העשרים בנוגע למהי ספרות יהודית, וההפרדה המלאכותית בין חקר ספרות יידיש לחקר ספרות עברית הובילה לכך שטרופוס התלוש נחקר בשדה הספרות העברית בלבד. כפי שהנכחתי במחקר זה, טרופוס התלוש חוצה מרחבים ושפות שונות, וזכאי לבחינה מחודשת במסגרת חקר הספרות היהודית. במסגרת מחקר זה, בחנתי את הסוגיות השונות שמרכיבות את תמהיל תלישותם של גיבורי היצירות של ברנר ושפירא בלבד, אך אני מקווה כי מקרה בוחן זה יכול לשמש בחינה נוספת של נושא זה אצל יוצרים נוספים בעתיד.

## נספחים

1.

איטהעמפטאן,<sup>129</sup> 31-טען מערץ, 1906.

חברה קבצנים משבט שמעון, מוה'ר ברענער וראדלער נ"י!

"היערמיט" געב איך אייך צו וויסען, אז איך בין, דוכט זיך, בשלום אנגעקומען קיין איטהעמפטאן און בין, דוכט זיך, אנגענומען געווארען אויף דאס שיף. זייט מיר געזונד און פֿערגעסט מיך (פשיטא!), נאָר נישט אינגאנצען. דוכט זיך, אז איך פֿאהר שוין. איך שרייב אייך דא אלץ "דוכט זיך", ווייל, פֿערשטעהט איהר מיך... דעם בריעף שרייב איך נאך, אייגענטליך, אין לאנדאן, באלד נאך אייער אוועקגאנג. אויב אלעס וועט זיין, ווי אויבען שטעהט געשריעבען, וועל איך איהם אריינארפֿען אין פאסט-קאָסטען, און פֿאלגליך, וועט איהר איהם ערהאלטען. נאך אמאל: זייט געזונד און - אַ דאָנק פֿאַר אייער גוטפֿריינדשאַפֿט און פֿאַר אלעס. אייער ל. שאפירא.

איסט-המפטון, 31 במרץ, 1906

אגודת קבצנים משבט שמעון, מוה'ר ברנר ורדלר נ"י [נרו יאיר]<sup>130</sup>

"הריני להודיעכם", שאני, נראה, שהגעתי בשלום לאיסט-המפטון ואני, נראה, שקיבלו אותי לספינה. תהיו בריאים ותשכחו אותי (פשיטא!), רק לא לגמרי. נראה, שאני כבר נוסע. אני כותב לכם הכול בסגנון של "נראה כי" בגלל ש- אתם מבינים אותי... את המכתב כתבתי למעשה עוד בלונדון, מייד אחרי שנפרדתם ממני. אם הכול יתקיים, כפי שכתבתי לעיל, אני אזרוק אותו לתיבת הדואר, ובעקבות זאת, אתם תקבלו אותו. עוד פעם: תהיו בריאים ותודה על החברות שלכם ועל הכול. ל. שפירא שלכם.

<sup>129</sup> המכתבים מוצגים כאן בתעתיק נאמן למקור. שפירא לא כתב על פי כללי הסטנדרטיזציה של יווא, ואף לא שמר על עקביות בשימוש בסימני הניקוד של היידיש, על כן הטעויות במקור. במקומות שבהם נדרשת הבהרה על משמעות המילה, הוספתי הערות שוליים.

<sup>130</sup> מכתב זה ממוען לי.ח. ברנר וליהושע רדלר (1880-1957) המוכר בשם העט שלו ר' בנימין, והיה חבר קרוב של שפירא וברנר.

ניו-יארק, 6-טען מאי, 1906

ליעבער ברענער,

צו שרייבען אייך האב איך א סך, און איך ווען איך האב א סך, האב איך גאר נישט. גיט אן עצה.

וועגן מיינע געשעפטען בתכלית הקצור: קיין שטעלע דערווייל נישטא. פֿון N 37 "צייטיגייסט" וועלען געדרוקט זיך אנהויבען דרוקען מיינע זאָלעך, אַ גאנצע סעריע, "אויפֿן ים". לעזט און שרייבט אייער מיינונג. צו לעבען דערפֿון איז אונמעגליך. מיינ מוטער איז דערוויילע אין פֿילאדעלפֿיא.

דער "יוד קעמפֿער" האט מיר געמאכט אַ וואַרעמען און בעשיידענעם ברוך-הבא. אַ דאנק איהם דערפֿאר. עליאשעוו האט מיר דאַרף דורך איהם וויעדער געשיקט אַ גרוס, צווישען אנדערע. איהם איז געפֿעלען צו קרוינען מיך מיט'ן נאמען: "דער אַ פֿעראומערטער נאָרוועגער אין דער יידישער ליטעראטור", איין גאָט דער לעבעדיגער ווייסט, פֿאַר וואס! מעשה-שטן, דארף זיך טרעפֿען, אז אין מיינ צווייטער סקיצע פֿון דער סעריע "אויפֿן ים" זאל איך ארויספֿיהשען אַ נאָרוועגער. געוויס וועלען שונאים זאגען: דער נאמען איז איהם געפֿעלען.

"אבער דער עקר, דער עקר! – שרייט איהר – וואס איז אמעריקא?.."

המ... מיינ ליעבער ייד, וואס זאל איך איך זאגען?.. אודאי נישט דאס, וואס זי וואלט געדארפֿט צו זיין, אבער דאָך – אַ יידיש לעבען איז דא פֿאַרהאן, און דא קאָן מען אויפֿטהוין<sup>131</sup> און איך בין איבערצייגט, מען וועט אויפֿטהוין. נאָך – דא קומט אַ טיעפֿער געדאנק, אויפֿמערקזאָם! יודען דארפֿן אנהייגענע היים... יאָ.

בעקענט זיך מיט זשיטלאווסקי. אַ גאנץ קלוג יידעל און דוכט זיך, אַ וואוילר. איך הויב איהם אן ליעב צו האבען. קאַהאַן – איהם קען איך נאך גאנץ וועניג. ביי אנדערע בין איך נאך נישט געווען.

מילא, אַ סוף, אבער – וואס טהוט איהר? איך גלייב, אז איהר ווייסט נישט, ווי אזוי איך וואלט איך געוואלט האבען דא, און נישט נאָך פֿון אייערטוועגין, נאָך טאקי פשוט פֿון מיינעטוועגען. וואס קלערט, איהר טאן? ארויס אַ ניי ביכעל "המעורר", און איך וואָרט שוין דערויף זעהר אונגעדולדיג, גארנישט, מעשה-זשאַרגאָניסט. דערצו, זעה איך, וועט אינגיכען ערשיינען אייערס אַ "לא כלום". וואס איז דאס? נאָך וואס אנגעשריעבען? וועט דער "המעורר" לעבען? הכלל, לאזט זיך הערען!

האט איהר עפעס ערהאלטען געלד פֿאַר מיר פֿון ווארשה? מארמאר האט איך ארויסגעשיקט 25 שילינג. יא דארט דרוקט זיך אייער, "אין הויף". מיט דער איבערזעצונג בין איך נישט צופֿריעדען. מסתמא איהר אויך נישט.

<sup>131</sup> הכוונה למילה "אויפֿטאָן" – שמרתי על התעתיק המקורי שבו שפירא כתב.

די בעסטע בלעטער היע (הכוונה איהרע, מ.ש.) זענען "דאס פאלק" און "דער יוד. קעמפפער". "דאס יודישע פאלק" איז, א פנים, נפטר געווארען. אַ ביטערער קאַלאַמבור!

הערט אַ מעשה: געווען איינמאל אין טעאטער, געזעהען גארדון'ס "שחיטה". וואס זאל איך אייך זאגען? חסרונות אהן שעור. אבער – מיר האבען דאָך אַ טעאטער, אַ טעאטער, וואס איז פֿולשטענדיג ווערט דעם נאמען! כ'האב דאס נישט ערווארטעט<sup>132</sup> און זיך געוואונשען, מיר זאלען האבען אזוינס אין צוואנציג יאהר ארום, און מיט אמאל... איהר וועט גלויבען? איך האב געוויינט פֿאר פֿרייד און לסוף בין איך אוועקגעגאנגען א געשרויפטער, אַ קרוויקער פֿון אויף רעגונג. דער בעקאנטער, וואס איז מיט מיר געגאנגען, האט מיך אנגעקוקט א ביסעל ווי אַ משוגענעם. איהר זאלט פֿון מיר נישט לאכען, וואס איך בין אזוי סענטימענטאל, נאָר איך האב, אַ פנים שטארק ליעב יודען. איך וועל בעסער איבעררייסען: איך רעד שוין נארישקייטען.

דאָך, מײַן איך, אז וואהנען שטענדיג וועל איך דא נישט. כיוועל אבזיין עטלעכע יאהר און פֿאהרען ערגעץ אנדערש וואו. איך קאן נישט איינזיצען אויף איין אָרט.

מיר טהוט לייד, וואס איך האב אייך ענג געמאכט אין געלד, נאר וואס קאן איך העלפֿען? נישט גוט. אנגעשריעבען אַ קארטעל צו הלל צייטליניען, זיך אנגעטשעפעט אין דער פֿאטאגראפֿיע. דוכט זיך ער וועט נישט ברגז זיין פֿאר מײַן "קריכען" צו איהם, אַ?

אפשר דארף איך נאך עפעס שרייבען נאר איך געדענק אסור נישט. מײַן קאפ איז מיר א ביסעל פֿערשלאגען. וואס טוהט מען מיט זיך?.. האט קיין פֿעראיבעל נישט. שרייבט, ליעבער ברענער, איהר וועט מיך דערפֿריהען.

אייער ל. שאפירא

L. Shapiro, to Mr. Gubich,

197 Eldridge str. , New-York.

(ביי מיסטער גוביטשין, 197 עלדרידזש סטר.).

איך גרוס העררן נאָראַדיצקי און זיין "ווילדע צויג" ווי איהר רופֿט זיין מיידעלע מיט די מסוכנע, טייוועלשע אויגלעך.

<sup>132</sup> הכוונה למילה "דערווארטעט".



ניו-יורק, 6 במאי, 1906

ברנר יקר,

יש לי הרבה לכתוב לך, וכשיש לי הרבה, אין לי כלום. יהיה בסדר.<sup>133</sup>

אספר על ענייני בתכלית הקיצור: משרה בינתיים אין. הסיפורים שלי יתפרסמו ב"צייטיגייסט" גיליון מספר 37, סדרה שלמה, "ביים". תקרא ותכתוב לי את דעתך. לחיות מזה אי אפשר. אמא שלי בינתיים בפילדלפיה. ה"יוד. קעמפפער"<sup>134</sup> עשה למעני קבלת פנים חמה וצנועה. על כך אני מודה להם. עליאשעו<sup>135</sup> ואחרים שלחו לי ברכות לרגל האירוע. מצא חן בעיניו להכתיר אותי בשם: "הנורווגי העגמומי של ספרות היידיש", אלוהים הטוב יודע למה!<sup>136</sup> מעשה-שטן, יכול להיות שבסקיצה השנייה של הסדרה "ביים" יצא שאני אדוג איזה נורווגי. בטח השונאים יגידו: השם מוצא חן בעיניו.

"אבל העיקר, העיקר – אתה צועק – איך אמריקה?"

המ... איש יקר שלי,<sup>137</sup> מה אומר לך?.. בטח לא את מה שאמריקה הייתה צריכה להיות, ובכל זאת, יש פה חיים יהודיים, וכאן אדם יכול להגשים, ואני משוכנע, שאכן יגשים. אבל משם מגיע רעיון עמוק – שים לב! יהודים צריכים בית משלהם... כן.

נפגשתי עם ז'יטלובסקי.<sup>138</sup> יהודי חכם ונראה הגון. אני מתחיל לחבב אותו. קאהאן<sup>139</sup> – אותו אני מכיר הרבה פחות. אצל אחרים עדיין לא הייתי.

ובכן, זה מספיק. מה איתך? אני מאמין שאתה לא יודע, עד כמה הייתי רוצה שתהיה כאן, ולא רק בשבילך אלא באמת, פשוט בשבילי. מה אתה חושב לעשות? פורסם גיליון חדש של "המעורר", ואני מחכה לו בקוצר רוח, בכלל לא מתאים לז'ארגוניסט.<sup>140</sup> נוסף על כך, אני רואה, שהולך להתפרסם ה"לא כלום"<sup>141</sup> שלך. מה זה? זה עתה כתבת? האם "המעורר" ימשיך להתקיים? בקיצור, מצפה לשמוע ממך!

<sup>133</sup> בתרגום מילולי משמעות הביטוי היא "תן לי עצה", אך נראה שכאן הכותב התכוון לביטוי "יהיה בסדר" או דומיו.

<sup>134</sup> כתב עת בניו-יורק באותה התקופה "דער יידישער קעמפפער".

<sup>135</sup> ייתכן כי שפירא מתכוון לאיסדור ישראל אלינש (1873–1924), מבקר ספרות שהיה ידוע בשם העט "בעל מחשבות".

<sup>136</sup> תרגום שאני מציעה לביטוי היידי המקובל שבו משתמש שפירא "אין גאָט דער לעבעדיגער".

<sup>137</sup> תרגומתי את המילה "יידי" שבמשמעותה המילולית כוונתה "יהודי", אך התרגום הרעיוני הנכון של מילה זו הוא לדעתי "איש".

<sup>138</sup> ד"ר חיים ז'יטלובסקי (1865–1943), סופר, עיתונאי ומהפכן.

<sup>139</sup> אברהם (אייב) קאהאן (1860–1951), עיתונאי ועורך העיתון היידי ה"פאָרווערטס".

<sup>140</sup> שפירא מתייחס אל עצמו (בבדיחות) כאל ז'ארגוניסט, כלומר יידישיסט. הוא מתרגש מיציאתו לאור של גיליון חדש של "המעורר" באופן שאינו מתאים לסופר שמתעסק לכאורה ביידיש בלבד.

<sup>141</sup> היצירה "לא כלום" פורסמה בניו-יורק בשנת 1907 בהוצאת עבריה. ברנר, יוסף חיים, לא כלום, עבריה: ניו-יורק, תרס"ז [1907].

דרך אגב, האם קיבלת איזה סכום כסף בשבילי מווארשה? מרמור<sup>142</sup> שלח לך 25 שילינג. כן, נדפס שם "בחצר" שלך. אני לא מרוצה מהתרגום. מן הסתם גם אתה לא.

העיתונים הטובים ביותר הם "דאס פֶאלק" ו"יוד. קעמפֶפֶער". העיתון "דאס יודישע פֶאלק" ("העם היהודי" מ.ש) נראה שמת. משחק מילים מריר!

תשמע סיפור: הלכתי לתיאטרון, וראיתי את "שחיטה" של גורדון. מה אני אגיד לך? חסרונות בלי סוף. אבל – יש לנו כאן תיאטרון, תיאטרון שלחלוטין ראוי לשמו! אני לא ציפיתי ולא קיוויתי, שיהיה לנו תיאטרון כזה בעוד עשרים שנה, ופתאום... אתה תאמין? בכיתי משמחה ובסוף יצאתי משם מטורלל, רועד מרוב התרגשות. המכר שבא איתי, קצת הסתכל עליי כאילו הייתי משוגע. אל תצחק עליי, שאני כזה סנטימנטלי, אבל נראה שיש לי אהבה עזה ליהודים. אה, עדיף שאחתוך: אני כבר מדבר שטויות.

בכל אופן, אני חושב שאני לא רוצה לגור פה לאורך זמן. אני אהיה פה שנים אחדות ואסע לאיזשהו מקום אחר. אני לא יכול לשבת במקום אחד.

זה מצער אותי, שהקשיתי עליך עם הכסף, אבל מה אני יכול לעשות? לא טוב.

כתבתי גלויה להלל צייטלין,<sup>143</sup> להציק לו בעניין התמונה.<sup>144</sup> נראה לי שהוא לא יכעס בגלל ההתערבות שלי בעניינים שלו, אה?

אולי אני צריך לכתוב עוד משהו, אבל אני ממש לא זוכר. הראש שלי קצת מקולקל. מה אני עושה עם עצמי? סלח לי. כתוב, ברנר יקירי, אתה תשמח אותי.

ל. שאפירא שלך

כתובת

מוסר דרישת שלום לנארודיצקי<sup>145</sup> ול"כלבה הפראית" שלו, כמו שאתה מכנה אותה מיידלה עם העיניים המסוכנות שטניות.

---

<sup>142</sup> קלמן מרמור (1879–1956), סופר ועיתונאי. על פרשת היחסים הסבוכה בין ברנר למרמור כתב יצחק בקון באריכות בספרו **ברנר בלונדון** (בקון, 1990, 200–213).

<sup>143</sup> הלל צייטלין (1871–1942), חוקר והוגה דעות שכתב בעברית וביידיש.

<sup>144</sup> התמונה המדוברת היא צילום של שפירא, ברנר ויהושע רדלר. את אותה תמונה מזכיר ברנר במכתבו לפ. לחובר משנת 1909, ואומר כי היא צולמה לפני ארבע שנים, כלומר תמונתם צולמה בשנת 1905 בשעה ששלושתם התגוררו בלונדון (ברנר, 1940, ב, 23).

<sup>145</sup> ישראל נארודיצקי היה בעל בית הדפוס בלונדון בו הודפס "המעורר". ברנר התגורר מעל בית הדפוס, ברחוב מייל אנד 48. נארודיצקי לימד את ברנר את מלאכת סדר הדפוס (אניטה שפירא, 2008, 77, 80).

.3

ניו-יארק, דעם 31-טן מאי, 1906.

L. Shapiro, Gubich, 48 1<sup>ST</sup> st.

ליעבער ברענער!

א גאנצען בריעף וועל איך אייך שרייבען ווען איך וועל איבערלעזען אינגאנצען אייער דראמע. יעצט קום איך צו אייך נאר מיט א בקשה: ידידיה מרגלית מיט וועלכען איך האב אייך אמאל בעקענט דורך אַ בריעף, האט אייך אוועקגעשיקט אַ זאך, וויל איך אייך בעטען בלויז, איהר זאלט זי וואס גיכער דורכלעזען און איהם געבען ענטפער. דאס איז מיין גאנצע בקשה. זייט מיר געזונד. אייער ל. שאפירא.  
מיינע געשעפטען – ניט פֿויגעלדיג.

ניו-יורק, 31 במאי, 1906.

L. Shapiro, Gubich, 48 1<sup>ST</sup> st.

ברנר יקר!

מכתב שלם אני אכתוב לך כשאני אסיים לקרוא את הדרמה [יצירה] שלך.<sup>146</sup> עכשיו אני רק פונה אליך בבקשה: ידידיה מרגלית, שעשיתי ביניכם היכרות פעם במכתב, שלח לך משהו, אני מבקש ממך בפשטות, תקרא אותו כמה שיותר מהר ותן לו תשובה. זו כל הבקשה שלי. תהיה בריא. ל. שפירא שלך.  
העניינים שלי – לא משהו.

.4

ניו-יארק, 27טן יולי, 1906

ליעבער ברענער!

דאס ווארט "ליעבער" בעפריעדיגט<sup>147</sup> מיך כלל ניט; כיוואלט וועלען געפונען עפעס א וואָרט, וואָס זאל בעסער אויסדרוקען מיינע געפֿיהלען, וויל איך אבער ניט אריינפאלען אין סענימענטאָליטעט. איך מוז זיך, אלזא, בעגנוגען מיט'ן דאזיגען עפיטעט.

<sup>146</sup> בהתחשב בתאריך שבו נשלח מכתב זה, אני משערת כי מדובר במחזה של ברנר "מעבר לגבולין" שברנר כתב במהלך שהותו בלונדון ואשר פורסם בשנת 1907.

<sup>147</sup> אני חושבת שהכוונה במילה זו למילה באפרידיקט שמשמעותה מסופק או מרוצה.

איילדשטיין וואהנט ניט אונג-דאדעס-דארט. וואו ער ערהאלט בריעף, דעריבער האב איך נאך נישט גענומען ביי איהם די ביכלעך "המעורר", אבער איך האב געקריגען ביי אַ בעקאנטען דאס פֿינפטע ביכלעל און לעז איצט דעם "מא' עד מ"י". לעבען זאלט איהר מיר הונדערט און צוואנציק יאהר פֿאר דאס דאזיגע ווערק! מעהר קאן איך אייך איצט וועגען דעם ניט זאגען. איין זאך איז קלאר: איהר זיינט אזוי שטארק אין אייערע ווערק (איך מײַן, אין די לעצטע. "בחצר" למשל, געפֿעלט מיר ניט), ווי מילד<sup>148</sup> און ווייך איהר זענט אין לעבען. נאר וואס טויגען מיר די אלע קאמפלימענטען, - כױואלט בעסער וועלען אייך ארומנעהמען איצט. געוואלד, וואס ליעגט איהר אין לאנדאן! דא וואלט איהר דאך בעסער געקאנט לעבען און ארויסגעבען אייער "המעורר". פֿון ליטעראטור לעבען, אמת, וואלט פֿאר אייך געווען שווער, אבער זעצער מאַכען דא פֿיעל בעסער, איידער שרייבער. אויב איהר ווילט, שרייבט, וועל איך זיך בעמיהען אייך שיקען אַ שיפֿסקאַרטע, - איך האב דא אזעלכע בעקאנטע, וואס מאַכען די זאַך אויב ניט גרינג, איז מעגליך. וואס זאגט איהר דערויף?

איצט אַ בקשה: מיינער אַ-און ראזענבלאטיס אַ גוטער פֿריינד (משה עפעל) האט געשיקט ראזענבלאטי אַ שיפֿסקאַרטע. דערצו האב איך איהם נאך געשיקט צוויי קאַרטלעך. היינט (אין 5 וואַכען ארום) האב איך ערהאלטען די שיפֿסקאַרטע צוריק! מיהאט איהם ניט געפֿונען. אלזא, טהוט אַ טובה אַ מענשען, געהט אומגעזוימט אויף זיין אלטען אדרעס (בילדונג גאַדפֿרעוויטה ראָוול סט. , ביי בריקליין) און געפֿינט איהם אויס. זאל ער תיכף שרייבען, ער וויל נאך פֿאהרען אין זיין נייעם אדרעס. איך גלויב, איהר וועט עס טהון.

מיינע אייגענע געשעפֿטען זענען דערווייל זעהר שוואך. מײַן מאמע איז נאך אין פֿילאדעלפֿיא, און איך מוז זי שוין ארויסנעהמען אהער. מילא, גאט וועט מסתמא העלפֿען.

איך בעט אייך זעהר, האט קיין פֿעראיבעל ניט, וואס איך האב אייך נאך ניט ארויסגעשיקט אייער חוב - איך האב בנאמנות ניט געקאנט. איך וועל זיך בעמיהען דאס טהון וואס גיכער.

איך האב געהאט אַ קארטעל פֿון ראַדלער'ן ערגעץ פֿון אַ פֿערמע אין דויטשלאנד. כִּיהאב איהם נאך ניט געענטפֿערט. די טעג האב איך ערהאלטען אַ בריוול פֿון צייטלינין. ער וויל קומען אהער. פֿאר איהם איז דא גאר קיין פֿלאַץ ניט. ער האט נאך, דוכט זיך, אַ ווייב מיט קינדער אויך?

מײַן, "אין יענער נאכט" האב איך געדרוקט אין צייטגייסט אונטער'ן נאמען "אויפֿן באַרג". איך האב זיך בעקלערט, אז אויב איך וועל קאנען שרייבן בעסער, וועל איך שרייבען נייעס. קומט צו פֿאהרען! שרייבט יידיש! אייער. ל. שאפירא

אני אנדער אדרעס: Mr. Gubich, 48 First st. New-York

ניו-יורק, 27 ביולי, 1906

ברנר יקר!

המילה הזו "יקר" לא מספקת אותי כלל, הייתי רוצה למצוא איזו מילה, שתצליח לבטא יותר טוב את הרגשות שלי, אבל אני לא רוצה ליפול לסנטימנטליות. אני חייב, לפיכך, להסתפק בתואר הזה.

איילדשטיין<sup>149</sup> לא בא הנה, איפה שהוא מקבל מכתבים, ולכן עדיין לא לקחתי ממנו את הספרונים של "המעורר", אבל אני קיבלתי אצל מכר שלי את החוברת החמישית ועכשיו אני קורא את "מא עד מ"<sup>150</sup>. שתחיה עד מאה ועשרים שנה בזכות היצירה הזאת! יותר מזה אני לא יכול להגיד לך על זה עכשיו. דבר אחד ברור: אתה כל כך חזק ביצירות שלך (כוונתי, לאחרונות. "בחצר" למשל לא כל כך מוצאת חן בעיניי), וכמה עדין ורך אתה בחיים. רק מה יועלו לי כל המחמאות – הייתי מעדיף לחבק אותך עכשיו. געוואלד, למה אתה נמצא בלונדון! כאן היית יכול להיות טוב יותר ולפרסם את "המעורר" שלך. אכן, להתפרנס מעשייה ספרותית זה קשה בשבילך, אבל סדרי דפוס מצבם יותר טוב כאן מסופרים. אם תרצה, תכתוב, ואני אשתדל לשלוח לך כרטיס לאונייה – יש לי פה מכרים כאלו, שיכולים לעשות את זה, גם אם לא בקלות, זה אפשרי. מה אתה אומר על זה?

עכשיו בקשה: החבר הטוב שלי ושל רוזנבלט (משה עפעל) שלח לרוזנבלט כרטיס לאונייה. כמו כן, אני שלחתי לו שתי גלויות. היום (בערך חמישה שבועות אחרי) קיבלתי את כרטיס האונייה שלו חזרה! לא מצאו אותי. לכן, תעשה טובה לבן אדם, לך מייד לכתובת הישנה שלו (בניין גאָדפֿרעוּיטה רחוב ראוול, ליד בריקליין) ותמצא אותו. שיכתוב מייד, שהוא רוצה עדיין לנסוע לכתובת החדשה שלו. אני מאמין, שתעשה את זה. העניינים שלי בינתיים חלשים מאוד. אימא שלי עדיין בפילדלפיה, ואני מוכרח כבר להביא אותה לכאן. שאלוהים יעזור.

אני ממש מבקש ממך, אל תתרעם עליי, שעדיין לא שלחתי לך את החוב – אני נשבע שלא יכולתי. אני אנסה לעשות את זה במהירות האפשרית.

קיבלתי מכתב מרדלר שנמצא איפשהו בחווה בגרמניה. עדיין לא עניתי לו. בימים האחרונים קיבלתי מכתב מצייטלין. הוא רוצה לבוא לכאן. אין לו מקום. נראה לי שיש לו גם אישה וילדים?

פרסמתי את הסיפור "אין יענער נאכט" שלי בלייטגיטט תחת השם "על ההר". אני חושב, שאם אני אוכל לכתוב טוב יותר, אני אכתוב דברים חדשים יותר. בוא לכאן! כתוב יידיש!

<sup>149</sup> כפי הנראה מדובר באדלשטיין, שהיה מנהל העיתון ה"יידישער קעמפפער" שהוזכר במכתבים.

<sup>150</sup> כפי שכתב יצחק בקון, היצירה **מא. עד מ.** מאת ברנר פורסמה בהמשכים בכתב העת "המעורר" בעריכתו של ברנר, החל מהחוברת הראשונה בינואר 1906 (בקון, 1990, 87).

ל. שפירא שלך

כתובת אחרת:

Mr. Gubich, 48 First st. New-York.

.5

נויארק, 17-טען פעברואר, 1907

ליעבער ברענער!

א לאנגע צייט האב איך אייך ניט געשריעבן.

געווען פֿערשיידענע אורזאכען, און בכלל בין איך אַ קנאָפּער שרייבער, אבער איינע פֿון די הויפֿט-אורזאכען – איהר מעגט לאַכען פֿון מיר – איז געווען דאס, וואס איך האב אייך אייער חוב ניט געקאנט אפשיקען. אמת, איך האב ניט געהאט, אבער איך האב געוואוסט, אז איהר נייטיגט זיך, און אויסער דעם איז עס געווען אַ גמילות-חסד, וועלכען מען מוז צאהלען, כמנהג הסוחרים, באלד. מילא בקצור, ווי די מעשה איז, איצט שיק איך אייך איהר חוב און שרייב.

ניט לאנג האב איך בעקומען אַ שטעלע אין "פֿארווערטס", אפֿילו דערווייל נישט זעהר קיין רייכע, אבער בעסער פֿון גארנישט. – שרייבן שרייב איך דערווייל ניט. דערמיט האב איך געענדיגט וועגען זיך, וועניגסטנס דאס, וואס מ'קאן ארויסזאגען.

אַ בזיון צו זאגען, איך האב דעם "המעורר" כמעט ניט געלעזען. איין ביכעל האב איך דא ערהאלטען, און מעהר איז מיר ניט געלונגען צו זעהן. א בזיון איז עס נאך בעזונדער דערפֿאר וואס מיר פֿערזענלעך איז דער "המעורר", הגם העברעאיש, זעהר צוים הארצען, מעהר צום הארצען, ווי ער איז פֿאר פֿיעלע "העברעאיסטען". פֿון נייעם יאהר האב איך ביי מיר אבגעמאכט צו לעזען איהם רעגולער.

וואס מאכט איהר, ליעבער ברענער? ווי לעבט זיך אייך? הערט איהר עפעס פֿון ראַדלער'ן? אוו איז ער אהינגעקומען? שרייב מיר אויף די אדרעסע: Y. Shapiro, Galich,

48 1<sup>ST</sup> st. N.Y

איך ווייס ניט אייער יודישען נאמען, דא פֿאדערט מען עס, מוז איך שיקען דאס געלד צו ראזענבלאט'ס פֿרוי, און איהר געזאגט וועט עס קריגען ביי איהר מיט'ן בריעף צוזאמען.

זייט מיר געזונד. ער שרייבט זיך מיר איצט ניט. ווען עס וועט זיך שרייבן וועלען מיר זיך דורכֿרעדען.

אייער ל. שאפירא.

ניו-יורק, 17 בפברואר, 1907.

ברנר היקר!

הרבה זמן לא כתבתי לך.

היו הרבה סיבות, ובכלל אני ממעט לכתוב, אבל אחת הסיבות המרכזיות – אתה יכול לצחוק עלי – הייתה זו שלא הצלחתי לשלוח לך את החוב. נכון, לא היה לי, אבל ידעתי שאתה זקוק לזה. ונוסף לכך זה היה גמילות-חסד, שאותו יש לשלם, כמנהג הסוחרים, בהקדם. בקיצור, איך שלא יהיה, אני שולח לך עכשיו את החוב וכותב. לא מזמן קיבלתי משרה ב"פארווערטס", אפילו שבינתיים היא לא רווחית, אבל זה עדיף על כלום – כתיבה אינני כותב כעת. ובכך, סיימתי לדבר על עצמי, לכל הפחות את מה שאפשר לבטא.

ביזיון להודות שכמעט לא קראתי את "המעורר". חוברת אחת קיבלתי כאן, ויותר מזה לא הצלחתי לראות. זה ביזיון במיוחד בשל העובדה שעבורי, אישית, "המעורר" אף על פי שהוא [כתוב] עברי, מאד אהוב עלי, יותר אהוב עליי מאשר להרבה "היבראיסטיס" (כותבי עברית. מ.ש). לקראת השנה החדשה החלטתי בני לבין עצמי לקרוא אותו באופן קבוע.

מה שלומך, ברנר יקירי? איך החיים שלך? שמעת משהו מרדלר? לאן הוא נעלם? תכתוב לי לכתובת:

L. Shapiro, Galich,

48 1<sup>ST</sup> st. N.Y

אני לא יודע את השם היהודי שלך, זה נדרש כדי שאני אוכל לשלוח את הכסף בהקדם לאשתו של רוזנבלט, ואתה תקבל את הכסף עם המכתב.

תהיה בריא. הוא לא כותב לי עכשיו. כשהוא יכתוב, נשוחח.

ל. שאפירא שלך.

.6

בערן, 14 אקט. 1909

ליעבער ברענער!

אויב איהר קאנט זיך אן עצה געבען און מיר לייגען א פאָר הונדערט פֿראַנק, וועט איהר מיר טהון א גרויסע טובה. איך גלייב, קיין איבריגס דאָרף איך אייך ניט שרייבען. – דערווייל טהו איך נאך גארניט. איך זיך דא מיט מיין פֿאַמיליע. יא, די פֿרוי, איז מיינע – און גרוסט אייך.

אייער ל. שאפירא.

ברן, 14 באוקטובר, 1909

ברנר יקר!

אם תוכל לעזור ולהלוות לי כמאתיים פרנק, אתה תעשה לי טובה גדולה. אני מאמין, שאני לא צריך לכתוב לך משהו נוסף – בינתיים לא עשיתי כלום. אני יושב כאן עם המשפחה שלי. כן, האישה, היא שלי – ומברכת אותך. ל. שפירא שלך.



## רשימה ביבליוגרפית

### מקורות ארכיוניים

ל. שפירא לברנר, 31.3.1906, גנזים, א-20/18862.

-----, 6.5.1906, גנזים, א-20/18858.

-----, 31.5.1906, גנזים, א-20/18859.

-----, 27.7.1906, גנזים, א-20/18860.

-----, 17.2.1907, גנזים, א-20/18861.

-----, 14.10.1909, גנזים, א-20/18863.

### מקורות בעברית

אולמרט, דנה. "מיניות ומרחב ב'בחורף' ליי"ח ברנר – הערות אחדות". בתוך: **רגע של הולדת: מחקרים בספרות עברית ובספרות יידיש לכבוד דן מירון**. עורך: חנן חבר. מוסד ביאליק: ירושלים, 2007. עמ' 387–401.

אנדרסון, בנדיקט. **קהילות מדומיינות: הגיגים על מקורות הלאומיות ועל התפשטותה**. תרגום: דן דאור. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1999.

ארנון, יוחנן. "תלוש, נווד מגדות הוולגה שיישר חולות בתל אביב": על איסר מוסלביץ. גם על יוסף קלויזנר, יהושע ברזילי, י.ח. ברנר, יוסף אהרונוביץ, ז. שניאור". בתוך: עתמול, גליון 4, כרך י"א, ניסן תשמ"ו, אפריל 1986, עמ' 8-9.

בנימין, ולטר. "המשוטט". בתוך: **פרויקט הפסאז'ים: מבחר**. תרגום: ניר ורוני רצ'קובסקי. תל אביב: רסלינג, 2019. עמ' 175–197.

בקון, יצחק. **ברנר הצעיר: חייו ויצירותיו של ברנר עד להופעת "המעורר" בלונדון, כרך ב' – דיון ביצירות**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1975.

--- **הצעיר הבודד בסיפורת העברית 1899-1908**. תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 1978.

--- **ברנר וגנסין כסופרים דו-לשוניים**. תל אביב: הקתדרה ליידיש אוניברסיטת בן גוריון, 1986.

- **ברנר בלונדון**. תל אביב: הקתדרה ליידיש אוניברסיטת בן גוריון, והמחלקה ללשון וספרות עברית בן גוריון, 1990.
- ברניקר, מנחם. "לשאלת האוטוביוגרפיות של סיפורי ברנר". בתוך: **מחברות ברנר: ג-ד**. עריכה: מנחם דורמן ועוזי שביט. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1985. עמ' 145–172.
- **עד הסימטה הטבריינית**. תל אביב: עם עובד, 1990.
- ברדיצ'בסקי, מיכה יוסף. "מעבר לנהר". בתוך: **כתבי מיכה יוסף ברדיצ'בסקי (בן-גוריון) – כרך ז'**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007. עמ' 36–46.
- "שירה עברית". בתוך: **כתבי מיכה יוסף ברדיצ'בסקי (בן-גוריון) – כרך ח'**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008. עמ' 202–204.
- "מחניים". בתוך: **רעם היופי**. עריכה: אבנר הולצמן. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2009. עמ' 117–172.
- ברנר, יוסף חיים. **אגרות י. ח. ברנר**, כרך א' וב'. תל אביב: דבר, 1940 (תש"א).
- "מסביב לנקודה". בתוך: **כתבים, כרך א'**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1977 (תשל"ח). עמ' 399–541.
- "בחורף" בתוך: **כתבים, כרך א'**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1977 (תשל"ח). עמ' 95–267.
- "מכאן ומכאן". בתוך: **כתבים, כרך ב'**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1977 (תשל"ח). עמ' 1265–1440.
- "צרת הלשונות" "רשמי ספרות", בתוך: **כתבים, כרך ג'**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1984 (תשמ"ה). עמ' 449–457, 741–757.
- "משפחת ברנר: חליפת מכתבים בין י. ח. ברנר, רעייתו חיה ברוידא ובנס אורי". בתוך: **מחברות ברנר: ג-ד**. עריכה: מנחם דורמן, ועוזי שביט. תל אביב: אוניברסיטת תל אביב והקיבוץ המאוחד, 1984. עמ' 11–91.
- גוברין, נורית. **תלישות והתחדשות: הסיפורת העברית בראשית המאה ה-20 בגולה ובארץ-ישראל**. תל אביב: משרד הביטחון, 1985.
- **ברנר: "אובד-עצות" ומורה-דרך**. תל-אביב: משרד הביטחון, 1991.
- "התביעה 'לאמריקניות' והגשמתה בספרות העברית באמריקה". בתוך: **כתיבת הארץ: ארצות וערים על מפת הספרות העברית**. ירושלים: כרמל, 1998. עמ' 477–493.

- גולדברג, יעקב. "על הנישואין של יהודי פולין במאה הי"ח". בתוך: **החברה היהודית בממלכת פולין ליטא**. תרגום: צופיה לסמן. ירושלים: מרכז זלמן שזר, 1999. עמ' 171–216.
- גלוזמן, מיכאל. **הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007.
- הולצמן, אבנר. "מבוא היסטורי ספרותי". בתוך: **הסיפור העברי בראשית המאה העשרים**. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1993.
- "בסימן הפרדוקס: ברדיצ'בסקי, ברנר וארץ-ישראל בימי העלייה השנייה". בתוך: **ארץ-ישראל בהגות היהודית במאה העשרים**. עריכה: אביעזר רביצקי. ירושלים: יד יצחק בן-צבי והאוניברסיטה העברית ירושלים, 2004. עמ' 359–375.
- "פואטיקה, אידיאולוגיה, ביוגרפיה, מיתוס: חקר ברנר, 1971–1996". בתוך: **אהבות ציון: פנים בספרות העברית החדשה**. ירושלים: כרמל, 2006. עמ' 145–160.
- הלקין, שמעון. **מבוא לסיפורת העברית – רשימות לפי הרצאותיו מאת צופיה הלל**. ירושלים: האוניברסיטה העברית, תשט"ו.
- הרשב, בנימין. **לשון בימי מהפכה: המהפכה היהודית המודרנית ותחיית הלשון העברית**. ירושלים: כרמל, 2008.
- וירט-נשר, חנה. "אני אקרא לך דולורס". **זווקא – ארץ יידיש ותרבותה**, גיליון 5. ירושלים: מאגנס, דצמבר 2008. עמ' 33–35.
- טבנקין, יצחק. "ברנר בעיני דורו". בתוך: **מחברות לחקר יצירתו ופועלו של י. ח. ברנר**, כרך ב. עריכה: ישראל לוי. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1977. עמ' 9–18.
- יונג, קרל גוסטב. **על החלומות**. תרגום: חנה שוהם ואילנה תורן. ירושלים: דביר, 1982.
- מילנר, איריס. "ברנר וגנסין, מכתבים על פרידה". **אות: כתב עת לספרות ולתיאוריה**, גיליון 5. תל אביב: אוניברסיטת תל-אביב והקיבוץ המאוחד, סתיו 2015, עמ' 53–75.
- מירון, דן. **בודדים במועדס: לדיוקנה של הרפובליקה הספרותית העברית בתחילת המאה העשרים**. תל אביב: עם עובד, 1987.

---, הרפיה לצורך נגיעה, תל אביב: עם עובד, 2005.

נוברשטרן, אברהם. "צמיחתן של ספרות ותרבות יידיש המודרניות". בתוך: **תולדות יהודי רוסיה: מחלוקות פולין עד נפילת הקיסרות הרוסית, 1772–1917**. עריכה: איליה לוריא. ירושלים: מרכז זלמן שזר לחקר תולדות העם היהודי, 2012. עמ' 333–363.

--- **כאן גר העם היהודי: ספרות יידיש בארצות הברית**. ירושלים: מאגנס, תשע"ה (2015).

סדן, דב. **אבני מפתן: מסות על סופרי יידיש**. כרך א–ג. הוצאת י.ל פרץ: תל אביב, 1961, 1970, 1972. ערפלי, בועז. **העיקר השלילי: אידיאולוגיה ופואטיקה ב'מכאן ומכאן' וב'עצבים' מאת י.ח. ברנר**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992.

--- **מהתחלה: קריאה חדשה ביצירות מרכזיות של יוסף חיים ברנר**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008.

פרויד, זיגמונד. **פירוש החלום**. עריכה: עמנואל ברמן. תרגום: רות גינזבורג. תל אביב: עם עובד, 2007. צירקין-סדן, רפי. **אותיות יהודית בספריית פושקין: יצירתו של יוסף חיים ברנר וזיקה לספרות ולמחשבה הרוסית**. ירושלים: מוסד ביאליק, 2013.

רוסקיס, דוד. **אל מול פני הרעה: תגובות לפורענות בתרבות היהודית החדשה**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1993.

שגיא, אבי. **להיות יהודי: י"ח ברנר כאקזיסטנציאליסט יהודי**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007.

שחר, גלילי. "על אשמה, שנאה עצמית יהודית ותסביכים 'יהודיים' אחרים". **זמנים: רבעון להיסטוריה, גיליון 88**, תל אביב: החברה ההיסטורית הישראלית, סתיו 2004. עמ' 26–34.

שייט, הדי. **לפניך דרכיים: מתלישות בגולה לתלישות ילידית בספרות העברית במאה העשרים**. רמת גן: בר-אילן, 2015.

שניידר, שמואל. **ברנר והיהדות**. ירושלים: כרמל, 2015.

שפירא, אניטה. **ברנר: סיפור חיים**. תל אביב: עם עובד, 2008.

שפירא, ל'. "ניו-יורקיש". בתוך: **אמריקה: העולם החדש ביידיש ובעברית**. תרגום: רועי גרינוולד. תל אביב: עם עובד, 2012. עמ' 47–66.

שקד, גרשון. **הסיפורת העברית 1880–1980, כרך א בגולה**. תל אביב: כתר והקיבוץ המאוחד, 1977.

## מקורות ביידיש

אברמאוויץ, ש. י. .. אַלע ווערק פון מענדעלע מוכר ספרים, זיבעטער באַנד. ניו-יאָרק: היברו פּאַבלישינג קאָמפּאַני, 1920.

טרונק, י. י. שלום עליכם – דער וועזן און זיינע ווערק. וואַרשא: פּאַרלאַג "קולטור-ליגע", 1937.

ניגער, שמואל. וועגען יודישע שרייבער: קריטישע אַרטיקלען. צווייטער באַנד. וואַרשא: פּערלאַג, ז. ש. שרעבערק, תרע"ג, 1912.

שאַפּיראַ, ל. "דער צלם", "בערטע". בתוך: די יודישע מלוכה און אַנדערע זאַכען. ניו-יאָרק: פּאַרלאַג "ניי-צייט", 1919. עמ' 139–161, 253–266.

--- , "נויאָרקיש". בתוך: נויארקיש און אַנדערע זאַכען. ניו-יאָרק: פּאַרלאַג "אַליין" 1931. עמ' 7–35.

--- "דער שטול" בתוך: סטודיאָ: פּערטעל-יערלעך. גיליון ראשון, מספר 1, יולי-ספטמבר. ניו-יאָרק: פּאַרלאַג "אַליין", 1934. עמ' 1–23.

--- דער שרייבר גייט אין חדר, לאַס אַנגעלעס: פּאַרלאַג "אַליין", 1945.

--- כתבים, הקדמה: ש. מיללער. לאַס אַנגעלעס: כתבים קאָמיטעט, 1949.

## מקורות באנגלית

Boyarin, Daniel. **Unheroic Conduct: The Rise of Heterosexuality and the Invention of the Jewish Man**. Berkeley: University of California Press, 1997.

Brenner, Naomi. **Lingering Bilingualism: Modern Hebrew & Yiddish Literatures in Contact**. Syracuse: Syracuse University Press, 2016.

Finkin, Jordan. "In the Pot, Half-Melted: Sacco-Vanzetti Poems and Yiddish American Identity". In: **Choosing Yiddish: New Frontiers of Language and Culture**. Editors: Lara Rabinovitch, Shiri Goren, and Hanna S. Pressman. Detroit: Wayne State University Press, 2013. Pp. 47-64.

Garrett, Leah. "Introduction". in: **The Cross and Other Jewish Stories**. Editor: Leah Garrett, New Haven: Yale University Press, 2007 [1909]. Pp 3-18.

--- “Dazed and Confused: Lamed Shapiro’s American Stories”. In: **Studies in American Jewish Literature**. Volume 30, Penn State University Press, 2011. Pp 47-59.

Harshav, Benjamin. **The Polyphony of Jewish Culture**. Stanford: Stanford University Press, 2007.

Herskovitz, Yaakov. “**Before the Beginning – Specters of Monolingualism in Opatoshu and Brenner**” (unpublished manuscript, August 3, 2020).

Kronfeld, Chana. “The Joint Literary Historiography of Hebrew and Yiddish”. In: **Languages of Modern Jewish Cultures: Comparative Perspectives**. Editors: Joshua L. Miller, Anita Norich. Michigan: University of Michigan Press, 2016. Pp. 15-35.

Mintz, Alan. “**Banished from Their Father’s Table**”: **Loss of Faith and Hebrew Autobiography**. Indiana: Indiana University Press, 1989.

Miron, Dan. **A Traveler Disguised: The Rise of Modern Yiddish Fiction in the Nineteenth Century**. Syracuse: Syracuse University Press, 1996.

--- **From Continuity to Contiguity: Toward a New Jewish Literary Thinking**. Stanford: Stanford University Press, 2010.

Pinsker, Shachar M. **A Rich Brew: How Cafés Created Modern Jewish Culture**. New York: University Press: New York, 2018.

Rosenfeld, Isaac. **Preserving the Hunger: An Isaac Rosenfeld Reader**. Editor: Mark Shechner. Wayne State University Press: Detroit, 1988.

Schachter, Allison. **Diasporic Modernisms: Hebrew and Yiddish Literature in the Twentieth Century**. Oxford University Press: New York, 2012.

Seidman, Naomi. **A Marriage Made in Heaven**. Berkeley: University of California Press, 1997.

--- **The Marriage Plot – Or, How Jews Fell in Love with Love, and with Literature**. Stanford, California: Stanford University Press, 2016.

Shapiro, Lamed. **The Cross and Other Jewish Stories**. Editor: Leah Garrett. New Haven: Yale University Press, 2007.

Watson, Bruce. **Sacco and Vanzetti: The Men, the Murders, and the Judgment of Mankind**. New York: Viking, 2007.

Weininger, Otto. **Sex and Character: An Investigation of Fundamental Principles**. Translator: Ladislaus Lob. Editors: Daniel Steuer, Laure Marcus. Indiana: Indiana University Press, 2005.

Wirth-Nesher, Hana. "Voices of Ambivalence in Sholem Aleichem's Monologues". **Prooftexts**, Vol. 1, No. 2. Indiana: Indiana University Press, May 1981, pp. 158-171.

---. **City Codes: Reading the Modern Urban Novel**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Wisse, Ruth T.. "Not the 'Pintele Yid' but the Full-Fledged Jew". **Prooftexts**, Vol. 15, No. 1. Indiana: Indiana University Press, January, 1995. Pp. 33-61.

Tel Aviv University  
Lester and Sally Entin Faculty of the Humanities  
Department of Literature

**From There to There: Types of Detachment (Tlshut) in the  
Writings of Lamed Shapiro and Y. H. Brenner**

MA thesis submitted by  
Miriam Schwartz

Prepared under the guidance of  
Hana Wirth-Nesher

October, 2020



## Abstract

This research offers reading and analysis of the works of Lamed Shapiro and Y. H. Brenner, through examining different issues of detachment (*Tlshut*) which appear in their works and using archival materials brought to light for the first time. The trope of *haTalush* is widespread in modern Jewish literature. This character has appeared in many literary works, and researchers have dealt with this trope in the field of Hebrew literary criticism throughout the 20th century and up to the present day. Scholars who wrote about this character have often called it “the Hebraist Talush,” and attributed it to literature that was written solely in Hebrew. All the while, Jewish writers of the same generation who wrote in Yiddish (or other languages) have not been acknowledged in research on the Talush trope, hence, the trope was not considered across lingual boundaries. Furthermore, previous research referred to the Jewish writers who chose to write in Yiddish in America only as immigrant writers and viewed their writing as expressions of alienation; these characters were not recognized in relation to a state of Jewish detachment (*Tlshut*). In my research I argue we must examine the trope of the detached man as one who belongs to Jewish literature, and to understand that this trope is multilayered and changing in different language and spaces where it exists.

The two authors knew each other and had an intimate friendship, and this profound connection is evident in the letters Shapiro wrote to Brenner between 1906-1909. I have translated the six letters into Hebrew, and they are presented for the first time in this work. Notwithstanding their friendship, and despite the fact that they were both Jewish writers from the same generation, most researchers have disregarded this bond, failing to mention the matter of their acquaintance; predominantly due to the fact that they wrote in different languages. Their relationship, which included reading and critiquing each other’s work, while sharing the hardship of writing with each other, illuminates the poetic relations between the two. I discuss these Poetic relations through a reading of their texts: “New-Yorkish” and “The Chair” by Shapiro, and *Around the Point* (*Misaviv la’Nekudah*) and *From Here and From Here* (*mi’Kan umi’Kan*) by Brenner.

The theoretical framework for examining the poetic relationship between the two authors is based on the concept of “Contiguity” which Dan Miron coined. I argue that the relationship between

the two authors does not constitute a connection that can be identified with the continuous model, but rather a contiguous relationship. The idea of contiguity is apparent while exploring the trope of ha'Talush in both authors' work; the heroes in their works are struggling with feelings of detachment, with their inability to root themselves and assimilate into their surroundings, and with a loneliness that is accompanied by an inability to establish intimate ties, among other issues that characterize the trope of ha'Talush. The presence of the detached character in their work is the base for comparison, while still enabling an examination of the differences in their poetics and the tone of writing.

Through their male characters, I identify a meaningful conversation between Brenner and Shapiro, each making a different statement on the trope of ha'Talush. I examine the differences between the early representation of the detached uprooted man which preceded their work and the detached character in Brenner and Shapiro's work. I claim the center of the drama in the modernist Talush narrative is still the individual vis a vis society, but it shifts from the detachment of the Young Talush who stands alone, facing a homogenous religious Jewish society, to a detachment of an older uprooted man whose inner conflict is ideologically and politically based. Moreover, I examine types of detachment related to space, place, and language, and questions of the male character's self-image. Through debating these issues, I demonstrate how both Brenner and Shapiro create specific manifestations of the detached Jewish male hero.