

תפיסתו של ברנר את מושג הדקאדנס על רקע רעיון התחייה הלאומית

חמוטל בריוסף

1. הדקאדנס וספרות התחייה העברית

בין השנים 1880–1920, בתקופה שבה נוצרה ספרות התחייה העברית, היו הספרות האירופית ותרבות אירופה כולה נתונות בהתמודדות עם תפיסת העולם של תרבות הדקאדנס, אשר הנחות היסוד שלה עמדו בסתירה גמורה לאידיאולוגיה ולחוויה של תחייה לאומית. מושג הדקאדנס בגילוייו ההיסטוריוסופיים, המטאפיסיים, הפסיכולוגיים והאסתטיים נוצר בצרפת ובאנגליה במאה השמונה-עשרה, והתפשט בארצות אירופה המערבית במשך המאה התשע-עשרה. רק לקראת סוף המאה הפך לזרם באמנות ובספרות. בהדגשים שונים אפשר למצוא את השפעתו בזרמים אמנותיים שונים שפעלו בארצות אירופה המערבית במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה: בנטורליזם, בסימבוליזם, באימפרסיוניזם, באסתטיציזם ובניאור-רומנטיזם. הקונטציות השליליות של המונח 'דקאדנס' גרמו להעדפת מונחים אלה, המתארים תופעות חופפות-חלקית עם אמנות הדקאדנס.

לאחר תקופת השיא שלה בצרפת בסוף שנות השמונים הציפה תרבות הדקאדנס את אנגליה, גרמניה, אוסטריה, פולין וארצות סקנדינביה בשנות התשעים. מה שכונה ברוסיה בשם 'דקאדנס' (בעיקר בפי מתנגדים, כמוכּוּן) החל להופיע בספרות, באמנות ובפילוסופיה בראשית שנות התשעים והגיע להתמסדות באמצען. מחשבת הדקאדנס חוללה ברוסיה משבר עמוק יותר מבארצות אחרות, משום שבמסורת התרבות הרוסית למוסר ולחברה היה ערך גבוה במיוחד. המחשבה הספרותית של הדקאדנס החלה שם כהתקפה על תפקידו החברתי והמוסרי של האמן, רעיון שאפיין את מחשבת הספרות הרוסיה במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה, והיה משותף למבקריו ספרות מרכזיים ומשפיעים כמו בלינסקי, צ'רנישבסקי, פיסארב, דזרוליובוב ומיכאילובסקי.

לקראת סוף העשור הראשון של המאה העשרים התגבשו ברוסיה שני זרמים מתנגשים, שכונו בין השאר בשם 'דקאדנס' ו'סימבוליזם'. המאבק ביניהם היה מלווה בפולמוס תיאורטי, שלא הצטמצם בשאלות אסתטיות אלא היה בעל אופי פילוסופי וחברתי. הפולמוס הזה החל באמצע העשור הראשון של המאה והגיע לשיאו בסביבות שנת 1910. הסימבוליזם ברוסיה היה שונה מהסימבוליזם המערב-אירופי בזיקתו החזקה לשאלות מוסריות ולחוויות קולקטיביות, וכך בעמדת ההתנגדות שלו לרפיון ולניהיליזם של הדקאדנס, שאותה ביסס בעיקר על רעיונות והלכי רוח נישאנניים.¹ סופרי ספרות התחייה העברית, שהספרות הרוסית היתה לרובם שער הכניסה הראשי אל הספרות היפה הכללית, לא היו אטומים לתסיסה שהתרחשה סביבם.

סופרים שחיו בסביבה מערב-אירופית היו חשופים עוד יותר להשפעת המחשבה והאמנות של הדקאדנס. ספרות התחייה העברית עומדת כולה בסימן הקונפליקט שבין אמונה בסיסית באפשרות של תחיית העם היהודי לבין הפסימיזם והסובייקטיביזם של הדקאדנס.² את גילוייו של קונפליקט זה אפשר למצוא ביצירות של ברדיצ'בסקי, פיארברג, נומברג, ביאליק, גנסין, שופמן, שניאור, יעקב שטיינברג, דוד פוגל ואחרים.³

ברנר הוא שהביא לידי מיצוי את אותה התנוודות, שהיתה אופיינית לספרות העברית החל בשנות התשעים של המאה התשע-עשרה ועד לשנות השלושים של המאה העשרים, בין השאיפה ליצור ספרות תחייה לאומית, ספרות 'בריאה' היונקת משורשיו המיוחדים של העם העברי, לבין הספיגה הבלתי-נמנעת של אווירת ה Fin de Siècle הדקאדנטית.

2. יחסו של ברנר לדקאדנס במאמרים, במכתבים ובעבודתו כעורך⁴

במחקרים שהופיעו בשנים האחרונות אפשר למצוא תיאור וניתוח של דעות ברנר על הספרות האירופית בת-זמנו ושל יחסו לאסכולות ספרותיות כגון 'אימפרסיוניזם', 'אסטיציזם', 'ריאליזם', 'ריאליזם פוטוגרפי' ו'ריאליזם סימבולי', כפי שהן משתקפות במאמריו, ברשימותיו, במכתביו ובהרצאותיו.⁴ אני מבקשת למלא את החסר ולבחון את יחסו של ברנר למושג 'דקאדנס' כפי שהוא בא לידי ביטוי בכתיבו העיוניים ובעבודתו כעורך וכן בכתיבתו הבלטריסטית.

כתיבתו של ברנר אפשר למצוא התייחסויות עקיפות לגילויים תרבותיים, רעיוניים וסגנוניים של מה שנחשב ל'דקאדנס' בזמנו, ובצדן גם שימוש מפורש במונחים 'דקאדנס', 'דקאדנט' ו'דקאדנטי'. מתקבל הרושם שהמונחים הללו היו שגורים על לשונו של ברנר ושל נמעניו, ותוכנם המושגי לא היה זקוק להבהרה. אך דווקא משום שלמונחים אלה – כמו למונחים אחרים של זרמים ספרותיים – יש ריבוי משמעויות שהצטבר תוך כדי ההתפתחות ההיסטורית של המונח, וביניהם מובנים מיוחדים לשימוש הפופולרי, נחוץ לנסות ולברר באיזה מובן ברנר משתמש בהם. ברנר משתמש במונח 'דקאדנס' בעיקר במובנו הפסיכולוגי, ועל כן רווח יותר בלשונו שימוש במונח 'דקאדנט' או 'דקאדנטי' מאשר במונח 'דקאדנס'. 'דקאדנטי' בשבילו הוא טיפוס אנושי, וכן ספרות הנכתבת בידי דקאדנטים ומבטאת הלך רוח דקאדנטי. לדקאדנט יכולות אמנם להיות השקפות פסימיות על החברה וההיסטוריה, אך ברנר עצמו אינו משתמש במונח 'דקאדנס' כדי לתאר מצבים חברתיים-היסטוריים, היינו כההליך דטרמיניסטי של התנוונות הגוף החברתי, שאינו ניתן לשינוי בין בדרך הקידמה ('פרוגרס') הפוזיטיביסטית ובין על ידי חזרה רומנטית אל מקורות התרבות. המונח אינו מופיע במאמריו ובמכתביו גם במובנו האפיסטמולוגי, שעיקרו בהבלטת הסובייקטיביות של קליטת המציאות ובטשטוש ההבחנה בין המציאות הממשית לבין אשליה והזיה, וגם לא במובן המטאפיסי, הכולל את ההנחה

⁴ מראי המקום בסוגריים לכתבי ברנר על פי מהדורת תשל"ח (כגון: ג 755): למכתבים על פי מהדורת 1967, כרך ג (כגון: 222:1967).

שלפיה הטבע נשלט בידי הרוע והפרורסיה. היבטים אלה של מושג הדקאדנס מתחילים לצוץ רק בסיפורי ברנר שנכתבו בעשור השני של המאה העשרים, ובעיקר ב'מכאן ומכאן' ו'מהתחלה'. ברנר קלט, כנראה, את מושג הדקאדנס באותו מובן שהיה נפוץ בתרבות הרוסית בתקופת מעבר המאות, כמלת גנאי לטיפוס, להתנהגות ולגילויים מסוימים באמנות, שנחשבו לא־מוסריים ומסוכנים. כך משתמש בה בשנות התשעים נורדאו בספרו רב־המכר התנוונות (*Entartung*, 1892). כך משתמש בה – אם כי ביתר סובלנות – המבקר הרוסי הנארודניקי ניקולאי מיכאילובסקי, שברנר מזכיר אותו מספר פעמים ברשימותיו החל בשנת 1905. באופן שונה, מורכב הרבה יותר, מופיע המונח 'דקאדנס' בכתבי ניטשה, אשר שמו ודעותיו חוזרים ומופיעים ב'בחורף' וב'מסביב לנקודה'⁵. התעניינותו הנמשכת של ברנר בספרות ובמחשבה האירופית בת־זמנו הביאה אותו בהדרגה להיכרות מעמיקה עם מובניו הפילוסופיים והאסתטיים של מושג הדקאדנס, וגם ליתר מורכבות בעמדת ההערכה שלו כלפי התופעות שעליהן הוא חל.

כשברנר כותב ברשימותיו על 'דקאדנס' כעל מגמה או זרם בספרות העברית והיידית הוא מזהה אותו עם השאיפה לחקות את המודרניזם בספרות האירופית ובכך להתנתק מהשורשים הלאומיים והעממיים של התרבות היהודית (ג 755). שתי התכונות העיקריות שעליהן הוא מצביע כשהוא מדבר על הדקאדנס כזרם ספרותי הן: מצד התוכן פסימיות לגבי האפשרות של תחיית התרבות הלאומית; סגנון פיוטי מדי, ועל כן חסר ממשות, מבחינת הצורה. ב־1908 הוא כותב: "ריניסאנס קולטוריי" – היכן אתם רואים אותו? ... הלא הכל טרגדיה! ... מהלך דקאדנטי־ריקני בספרות, מליצות בטלות ושאיפה, כביכול, שהכל ירד מצולה – ... (ג 176–177).

כמייצגי הדקאדנס בספרות האירופית הוא מזכיר את בודלר וורלן, שאותם ספק אם קרא, וכן את אנדרייב הרוסי, ד'אנונציו האיטלקי ופשיבישבסקי הפולני, סופרים ממדרגה שנייה. אוסקר ויילד, המייצג העיקרי של הדקאדנס באנגליה, שאחדות מיצירותיו תורגמו בהמעורר, הוא בעיני ברנר 'בעל תכונה ריקה' (ג 540). ברוסיה (וכן בספרו הנזכר של מקס נורדאו) גם זולא, מופאסאן, פלובר ואיבסן נחשבו לסופרים דקאדנטיים. לזולא ברנר מייחס 'ריאליות מזויפת, מעושה, מכוונת, מלאכותית' (ג 541), תכונות שאותן ייחס גם לכתביה הדקאדנטיים. ברנר הכיר את מחזותיו של איבסן (ב'מסביב לנקודה' פרנקל מוצא אותם בדירתו של אברמזון), והוא מרבה להזכירו ברשימותיו, אך תמיד בנימה של ביקורת. המחזה 'נורה' הוא בעיניו 'צעצוע ישן' (ג 239), 'ברנד' הוא בעיניו פואמה דרמטית מעוררת הערצה (ג 581), ועם זאת הוא בעיניו הדוגמה ל'עיקר שחסר'. דמותו של ברנד מובאת כהיפוכו השלילי של א'ד גורדון, אשר 'פחות נאה ממנו דורש ויותר נאה ושקט ממנו הוא מקיים' (ג 587). מופאסאן, לעומת זאת, היה נערץ על ברנר (הוא קרא בו, כנראה, בתקופת שירותו בצבא הרוסי). ברנר אינו מזכיר כלל סופרים הנחשבים למורי הדרך של הדקאדנס המערב אירופי: יוריס קארל הויסמנס, ויליה דה ל'איל אדם, הוגו פון הופמנסטל, סטפן גיאורגה, וגם לא את מרז'קובסקי, גיפיוס, בריוסוב, באלמונט וסולוגוב, הסופרים שנחשבו למייצגים המובהקים של הדקאדנס ברוסיה (הדור הראשון של הסימבוליסטים).

כשברנר כותב במפורש על דקאדנט בספרות אין הוא מתייחס כמעט ברשימותיו למאפיינים צורניים. דקאדנט בספרות הוא בעיניו 'מליצות בטלות ושאיפה, כביכול, שהכל ירד מצולה' (ג 177), היינו עמדה נפשית נטולת כנות וחסרת אחריות של הסופר, יחס של סארקזם למושא התיאור (ג 295), 'אכסצים דקאדנטיים', כלומר נטייה לרגשות קיצוניים, מוגזמים ולא-טבעיים (ג 620), 'התפנקות חלושת-עצבים' (ג 732) וכיוצא באלה תכונות שניתן לייחס לאישיותו המוסרית של הסופר ולרטרקיה שלו. במקום אחד ברנר מקשר כתיבה דקאדנטית עם יצירות של 'אינטליגנטיות פשיבישבסקית' שאותן הוא פוסל (ג 755), והכוונה כנראה לכתיבה מתוחכמת מדי בעיניו (אותה הוא מייחס בנשימה אחת לפשיבישבסקי ולסיפורו של עגנון 'תשרי'). רק ברמז מוזכרת הנטייה ל'שורות קצרות' של הפרוזה הדקאדנטית, היינו לפרוזה לירית או לצורת הפואמה בפרוזה. מרשימותיו של ברנר אין סימן לכך שהיה מודע לקישור בין כתיבה דקאדנטית לבין פרגמנטריות, רעיון המופיע במניפסט של פול בורוה, 'תיאוריה של הדקאדנט' (1881), וניטשה חוזר ומעלה אותו ב'פרשת וגנר' (1888, סעיף 7).⁶ ברנר קושר את הספרות הדקאדנטית לעמדתו הדקאדנטית של הסופר ביחס למציאות, אבל לא לעצם הנטייה לתאר את המציאות כמצויה במצב של דקאדנט. תיאור ביקורתי או סאטירי של מציאות כזו לא ייחשב בעיניו לכתיבה דקאדנטית, אך במקום שהעמדה היא פחות ברורה הוא נוטה לייחס לסופר דקאדנטיות, ולא תמיד הוא מבחין בין עמדה ביקורתית לעמדה מזדה של הסופר עם התופעות הדקאדנטיות המתוארות ביצירה. הדוגמה הברורה ביותר לכך היא הדקאדנטיות שברנר מוצא בשירי האהבה של ביאליק, 'איך' ו'העיניים הרעבות' (ג 618).

ברנר קושר את הכתיבה הדקאדנטית עם אישיותו הדקאדנטית של הסופר ועם תפיסת עולמו. הסופר הדקאדנטי מנותק מרצון מהחברה ומהתרבות – כל חברה ותרבות – והוא שוקע במיסטיקה ובדמיונות, זאת בשל אופיו הנוירוטי, בשל 'דקות העצבים' שלו. ברנר אינו מתייחס לדקות העצבים של הסופר כאל מעלה, המאפשרת לו רגישות יוצאת דופן לתופעות פיסיות ופסיכולוגיות דקות (כך ראו את עצמם הסופרים הדקאדנטיים עצמם), אלא כאל חולשה ואל חולי, שאדם בן-המעלה חייב לנסות להתגבר עליהם. ספרות דקאדנטית היא בעיניו קודם כול ההפך מספרות בריאה, והיא נכתבת בידי סופר בעל מבנה אישיות לא בריא. מחלתו של האדם והסופר הדקאדנטי היא מחלת עצבים, נוירוזה, שהיא מסימני האדם המשכיל, בן החברה הגבוהה: 'לא כאינטליגנט מרוגז עצבים יקוץ טשרניחובסקי בקריה ... לטשרניחובסקי אין כל "אכסצים דקאדנטיים"' (ג 620). בדבריו על ביאליק באותו הקשר נעשה ניסיון יוצא דופן להבחין בין 'כוח הכתיבה' של הסופר לבין תוכנה של היצירה, כלומר בין העמדה הנפשית והערכית לבין התופעות המתוארות, אך גם במקרה זה ההבחנה אינה נשמרת בעקביות: 'קלאסי הוא ביאליק בכוח-שירתו [הדגשה במקור], אבל לעתים קרובות דיקאדנטי בתכנה. אין יחס בריא, שלם, סינתטי, ליסוד היסודות בחיי האדם', כלומר לאהבה ולמין (ג 618). לסופר הדקאדנטי אופיינית חולניות נפשית, המתבטאת ברגישות עצבים מוגזמת הגורמת לתגובות קיצוניות, בעודף השכלה ואינטלקטואליות, בנטייה לפסימיות, ברפיון וב'קור' רגשי. התגובות הרגשיות הקיצוניות של הסופר הדקאדנטי הן ההפך מהיחס הרגשי העז וה'חם' של הסופר ה'בריא'.

כאמור, ברנר משתמש ב'דקאדנט' בעיקר כמונח פסיכולוגי, המתאר טיפוס אנושי, אופנת התנהגות, דיבור ולבוש, ובעיקר קונסטיטוציה פיסית ונפשית רגישה, חולנית, לא-מוסרית, פרוורטית. את 'הדקאדנט הצרפתי, במובן הבודלרי-ורלני' הוא מגדיר במלים אלה: 'אדם שעצביו מחודדים ביותר, חושיו עיפים ביותר ורגשיו קהים ביותר, והוא מתנווה והולך, ושוקע בתעותועי-גופו ובנפתולי-נפשו הרקבה, הנוצצת והמעניינת - ...' (ג 296). את גיבורת הרומן של דוב קמחי, על בלימה, הוא מתאר כך: 'גיבורת הרומן היא עלמה יהודית דקדנטית, יפה, חלשה, עצבנית ובעלת-נפש, שאין לה כל מעמד' (ד 1948). מדבריו של ברנר על 'תחת צילי המנדולינה' של שניאור עולה, שהדקאדנט הוא אדם מפונק, בעל עצבים חלשים, לא מוסרי ולא אותנטי. הוא חי בעולם של רומנטיקה מזויפת. לדעת ברנר הקונסטיטוציה הנפשית הזו היא טבעית ל'דקאדנט הצרפתי' אבל היא זרה למנטליות של האדם היהודי.

עמדת ההערכה המוצהרת של ברנר כלפי הדקאדנט במובנו הפסיכולוגי והאסתטי היא עמדה שלילית נחרצת. ברנר חזר והביע את סלידתו מהדקאדנט כטיפוס אנושי, ספרות הדקאדנט האירופי היתה זרה לרוחו, והניסיונות לחקות אותה בספרות העברית והיידית נראו בעיניו כסכנה המאיימת על עתידן ועל עצם קיומן. אפשר לומר שרוב רובה של יצירתו מוקדש למלחמה בחוויה ובתפיסת העולם של הדקאדנט. עם זאת סימנים רבים ביצירותיו וגם ברשימותיו ובמכתביו מעידים, שהחוויות והלכי הרוח של הדקאדנט היו מוכרים לו היטב, ושהתפיסה הדקאדנטית של המציאות והטבע האנושי היו חלק מעולמו הרוחני.

בדבריו של ברנר בנושא הדקאדנט במכתבים ובמאמרים אפשר למצוא שלוש עמדות הערכה שונות: הראשונה והעיקרית היא, כאמור, עמדה של דחייה ושל התנגדות מוחלטות. עמדה שנייה מסתמנת מתוך שבחים שברנר קושר לכשרונם של סופרים, אף שהדקדנטיות ביצירתם נדרשת לגנאי. עמדה שלישית היא הצדקת הדקאדנט כנושא בלתי נמנע בספרות העברית, וזאת משום שהמציאות היהודית היא מציאות של דקאדנט. אפשר לראות בשלוש עמדות אלה מעין שלושה שלבים בהתפתחות יחסו של ברנר לדקאדנט, אם כי מבחינה כרונולוגית הן מקיימות ביניהן חפיפות חלקיות.

התנגדותו של ברנר לדקאדנט מבוססת על שלושה נימוקי יסוד: (א) הדקאדנט והדקאדנט האירופיים הם 'לא שלנו', כלומר זוהי תופעה זרה למציאות החיים היהודית ולאופי היהודי, שהוא חברתי ביסודו, ולכן אימוצם הספרותי מסכן את הקיום הייחודי של הספרות העברית והיידית. (ב) הספרות הדקאדנטית - גם האירופית - היא ספרות בעלת ערך מפוקפק, משום שהיא נטולת כנות מוסרית ומשום שהיא אדישה לבעיות חברתיות ולקונפליקטים מוסריים. (ג) הספרות הדקאדנטית היא ספרות לא-בריאה הנכתבת בידי אנשים לא בריאים בנפשם ובאישיותם המוסרית.. שלוש טענות אלה מבליעות הנחות יסוד פואטיות של ברנר. הטענה הראשונה מבליעה את ההנחה, שתפקידה של הספרות הוא לשקף את מציאות החיים האקטואלית המיוחדת לתרבות שבה היא נוצרת, ובעיקר את התרבות הלאומית. יתר על כן, עצם קיומה, הישגיה ועתידה של הספרות תלוי במילוי תפקידה החברתי-הלאומי. הטענה השנייה מבוססת

על ההנחה שתפקידה של הספרות הוא להשתתף על פי דרכה בחינוך המוסרי של החברה (ודרכה של הספרות איננה דרשנות ריקה וצדקנית), ובכך לגרום לרענון כוחותיה הרוחניים. הטענה השלישית מניחה שספרות טובה היא ספרות בריאה ומוסרית. היא מקשרת את האיכויות המוסריות של המוצר הספרותי ואת השפעתו על הקורא ועל החברה עם תכונותיו הפסיכופיסיולוגיות והמוסריות של האמן. אלה הן הנחות פואטיות שהיו רווחות בזרם המרכזי של מחשבת הספרות ברוסיה במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה ולקראת סופה. בלי להיכנס כאן לבירור מפורט של המקורות אפשר לומר, שבשתיים הראשונות מהדהדות דעות שמקורן אצל בלינסקי, ואילו השלישית מזכירה את הדעות של טולסטוי גם בחיבורו המפורסם 'מהי אמנות?' (1898) וגם בהקשרים שונים בגוף יצירותיו. ברנר בן השמונה-עשרה הביע התנגדות לחשיבות המיוחסת להשכלה ולידע תיאורטי ולתפקידם בהבנת יצירות ספרות.⁷ אך בגיל זה הוא קרא את כתבי בלינסקי⁸ ואימץ בהתלהבות את מערכת המושגים שלו.⁹ אין צורך לומר שברנר הכיר היטב את יצירתו ואת דעותיו של טולסטוי, ואם כי טולסטוי ה'נביא' נפל בעיניו מטולסטוי האמן (כך בנקרולוג מ-1911), דעותיו של טולסטוי על ספרות ואמנות היו מקובלות עליו, והוא מסתמך עליהן כשהוא בא לפסול ספרות 'לא-בריאה' (ג 529-530, 540).

ברנר מתייחס אל הדקאדנס בספרות העברית והיידית כאל סכנה המאיימת על עצם קיומה של הספרות. ברשימה מ-1908, הסופדת למצבן העלוב של הספרות העברית וספרות היידיש הוא מעמיד את הדקאדנס כניגודה של תחייה לאומית בספרות, ורואה בו את אחת הסיבות לגויעת הרגשות היותר עדינים, אפיסת שתי ספרויות ינו (הדגשה במקור) החולות והקרובות לנו – טרגדיה, אך טרגדיה... ואף-על-פי-כן! (ג 177) ברנר מודע לכך, שלספרות ביידית הדקאדנס חדר עמוק יותר מאשר לספרות העברית. תופעה זו בספרות היידית נראית לו כהפסד משווע של מה שהספרות העברית כל כך זקוקה לו: מתוך רצון לחקות את המודרניזם האירופי, הספרות ביידית (הכוונה, כמוכן, לסופרים הכותבים ביידית) 'חוצבת לה בורות נשברים' ועוזבת את 'מקור המים החיים' של המציאות היהודית הטיפוסית, על ייחודה המנטלי והלשוני. הסופרים הדקאדנטים ביידית איבדו את יכולתם להגיב על בעיות החברה ועל עולמו של הזולת, יכולת שהיא, לא פחות מהמציאות הלאומית עצמה, מקור המים החיים של ספרות טובה. התוצאות הן מגוחכות: 'לד'אנונציו ביהודית שואפים אתם? לאינטליגנטיות פשיבישבסקאית על טהרת הז'ארגון?' (ג 755). ברנר חוזר וטען, שלחויית הדקאדנס ולדמות הדקאדנט כמובנם האירופי אין מקום בספרות העברית והיידית, משום שאין הם קיימים במציאות היהודית. אבל הוא היה סבור שקיים טיפוס מיוחד של דקאדנט יהודי:

בעיקר הדבר, 'דיקאדנט' כמוכן האירופי של המלה הזאת ... זה אינו לגמרי במציאות שלנו. הדיקאדנט שלנו, היהודי – אם נסמן בכינוי זה את הטיפוס הידוע מאותם ה'משוררים' הז'ארגוניים ש'חולדות שחורות עוברות בין מחשבותיהם' – הוא בחור ריק, 'תועה בחללו של עולם בים-באם', לפי מבטאו של ג' שופמן, שאין לו כל סבל של קולטורה על שכמו ואין לו כל

כשרון-מעשה וכשרון יצירה ספרותית, ודוקא משום זה הוא תוקע חוטמו לעולם-השירה, אשר שם לא יכירנו מקומו [ג 296].

ברנר מכיר אפוא בקיומו של 'טיפוס' (במובנו הבילינסקאי) של דקאדנט יהודי, אך כפי שאפשר לראות, אין התנגדותו מכוונת רק כלפי העיצוב הספרותי של הדמות, אלא גם ובעיקר כלפי הטיפוס כפי שהוא בחיים. שניהם נראו לו מזויפים, יומרניים ולא מוסריים. לפי דבריו יש מקום לשקף את הטיפוס הדקאדנטי היהודי בספרותנו, אבל רק בתנאי שהוא יוצג באור ביקורתי.

ההתנגדות של ברנר לדקאדנט בספרות לא היתה מבוססת רק על פואטיקה התובעת מהספרות לשקף ולעצב את המצב האקטואלי של החברה. הנחות היסוד הפילוסופיות והאסתטיות של הדקאדנט לא היו מקובלות עליו, ומשמעותן המוסרית עוררה בו התנגדות עמוקה. ב־1900 הוא כותב לגנסיין: 'להתיאוריה שלך במכתבך ההוא על דבר "הספרות למען הספרות"', תכלית האדם וכו' אין אני מסכים כלל ... עלינו להקריב את נפשותינו ולהמעט את הרע שבעולם ... ולהתרחק ממיסטיות ומדמיונות; נחוץ להגביר את הריאליות והקדושה [הדגשה במקור] בעולם' (1967:222). ספרות דקאדנטית נראתה לו כספרות המשקפת את המוסר המקולקל של כותביה ושל התרבות שבה הם חיים. כך התייחס גם לספרות הפולנית של תחילת המאה, ובעיקר לכתיבתו של פשיבישסקי, שהיתה הדוגמה המובהקת והקיצונית ביותר של השפעת הדקאדנט הצרפתי והגרמני במזרח-אירופה (ד 1320–1326).

ההתנגדות המוסרית של ברנר לספרות דקאדנטית קשורה לניגוד בינה לבין 'ספרות בריאה', מושג בעל חשיבות מרכזית בפואטיקה שלו. לביאליק – המשורר הנערץ עליו ביותר – ייחס ברנר ב־1908 'קלאסיות ענקית ובריאות גמורה' (ג 246). ב־1912 כתב, ש'טשרניחובסקי לעומת ביאליק הוא "המשורר הבריאה"' (ג 620). במושג זה הרבו להשתמש ברוסיה המתנגדים לספרות הדקאדנט, והוא בולט במיוחד גם בספרו הנזכר של מקס נורדאו, שזכה לתרגומים ולפופולריות רבה ברוסיה בשנות התשעים. ברנר, כמו נורדאו, תופס את ה'בריאות' וגם את ניגודה הדקאדנטי כתכונה פיסית ומוסרית גם יחד. תפיסה כזו, המקשרת תכונות פיסולוגיות ומוסריות ורואה בהן תוצאה של תורשה גנטית, היתה אופיינית לאותן תפיסות פסיכולוגיות שבהקשרן נוצר מושג ה'דקאדנט' בצרפת ובארצות אחרות באירופה. הקישור בין בריאות ומוסריות והנגדתן לדקאדנט בולטים ברשימה מ־1910, שבה ברנר משבח את המחזה 'יענקל הנפח' של פינסקי על הבמה העברית: פינסקי הוא מספר ריאלי-חיובי שביקש ומצא את 'הגרעינים הבריאים של הפרולטריון היהודי'. ... על המחזה שורה שכינת המוסריות הבריאה. ד' פינסקי הראה לנו, כי אפשר ואפשר לכתוב חזיונות מחיינו בלי אפקטים זולים, אשיים [כלומר שאולים משלום אש] ובלי סימבוליקה שאולה מפשיבישסקי ...' (ג 458).

הנימוקים של ברנר כנגד הדקאדנט קשורים אפוא בתפיסתו את הניגוד הבסיסי בין דקאדנט לתחיית התרבות הלאומית, שלא תיתכן ללא הבראה והתחיות מוסרית. הם מבוססים על הנחת העל, שהחיוניות של התרבות הלאומית תלויה במוסריות גבוהה, הנחה שרווחה במחשבה הפילוסופית-תיאולוגית ובמחשבת הספרות ברוסיה במאה התשע-עשרה.

את ההתנגדות של ברנר לדקאדנס אפשר להבין גם על הרקע הרחב יותר של נטיותיו הפילוסופיות. במרכזו של עולם המושגים הפילוסופי שהיה מוכר לאינטליגנציה ברוסיה בזמנו של ברנר עמד הניגוד בין 'מטריאליזם' לבין 'אידיאליזם'. השקפותיו של ברנר רחוקות, אמנם, ממטריאליזם מובהק ועקבי. למשל: ברנר אינו רואה את היצירה הרוחנית כפונקציה בלבדית של תנאים כלכליים. הוא מייחס חשיבות רבה ל'עבודה רוחנית' כגורם בתהליכים היסטוריים. אבל על רקע האידיאולוגיה של הציונות הרוחנית, שהיתה הזרם המרכזי בספרות זמנו, על רקע דעותיהם של אחד-העם ובעיקר של קלוזנר, בולטות התנגדותו של ברנר לגישות המזלזלות בחשיבותם של גורמים מטריאליסטיים וספקנותו ביכולתם של גורמים אידיאליסטיים לשנות את 'חוקי הברזל של ההיסטוריה'.¹⁰ בספרות הרוסית הדקאדנס היה בעיקרו 'מאבק למען האידיאליזם' (זוהי כותרת סדרת המאמרים של וולגנסקי, עורך הסוורני וסטיניק, שהתפרסמה שם והופיעה כספר בשנת 1900), מהפכה רוחנית נגד השלטון הממושך של מגמות פוזיטיביסטיות ונגד פואטיקה שדרשה מהאמן לשרת את החברה. האידיאליזם של הדקאדנטים הרוסים שאב את השראתו מהאפיסטמולוגיה של שופנהאואר, שאותה פירשו ככפירה ביכולת האדם להכיר את מה שנמצא מחוץ לתודעתו הסובייקטיבית. לאידיאליזם כזה התנגד ברנר עמוקות.

כבר במכתב לגנסין מחורף 1898 אפשר לשמוע – אולי כהמשך לוויכוחים עם גנסין בתקופת הלימודים בישיבה – את הכחשת קיומם של גורמים 'אידיאליסטיים', גורמים שאינם חומריים, במציאות של מלחמת הקיום היהודית: 'ביאליס' [טוק] היא עיר מלאכה. הריאליזם הוא השורר פה. בחור! מה אתה? בעל מלאכה? תוכל לשכור? טוב! קרב הנה! אבל האידיאליזם – מאן זכר שמיה' (1967: 203). ברנר משתמש כאן במונחים (ספק ברצינות ספק בהיתול) לא במובנם המקובל, המציין השקפות פילוסופיות או מגמות פואטיות, אלא כהגדרות למהותו של הווי החיים והמנטליות בביאליסטוק. ההתבטאות המוקדמת הזו מבטאת משהו מאוד בסיסי בתפיסת העולם של ברנר: את הפרימאט של המציאות, של החיים, לעומת כל תיאוריה פילוסופית או אסתטית במציאות של מלחמת הקיום היהודית, של עוני חומרי ורגשי, מציאות שהיתה מוכרת לברנר יותר מאשר לגנסין. המכתב לגנסין מעיד, שההתנגדות של ברנר לרוחניות אינטלקטואלית המנותקת ממצאות ממשית היא יותר מהתנגדות מחשבתית או מוסרית: היא חלק ממערכת כללית של התנגדויות נפשיות ושל אינטואיציות אישיות, שהתעוררו בו עוד בתקופת לימודיו בישיבה, ושדרכן ביטא את זהותו, את מאבקו עם המתחים הבין-אישיים שעברו עליו בישיבה ואת חרדות מלחמת הקיום שלו.

במאמר 'רשמי שעה' שהתפרסם בשנת 1910 ברנר מביע את השקפתו האנטי-אידיאליסטית באריכות, וכאן כתגובה לדרישה לייסד את התחיה הלאומית על טיפוח 'הקולטורה' העברית. 'הקולטורה הן היא רק אחד הדברים הממלאים תוכן את החיים – ולא החיים בעצמם!' הוא כותב. קודם כול צריכים להיווצר חיים לאומיים מטריאליים, ורק אחר כך אפשר לצפות להיווצרות 'קולטורה' לאומית. חיים לאומיים פירושם '... לחיות על חשבוננו אנו כי חיים על חשבון אחרים אינם קרויים חיים, לחיות ככל האדם ולא בגיטו ...' (ג 399). ברנר כותב שלעמנו לא דרושה 'פואזיה' של

סעודת ליל שבת ולא 'התוכן הגדול' של 'הצורך המטאפיסי'. לא זה יחיה את העם, כי אם 'עבודה אנושית! עבודה חקלאית, עבודה חינוכית, עבודה אמנותית'. ברנר מחשיב אמנם עבודה חינוכית ואמנותית לא פחות מעבודה חקלאית, ובמובן זה אין הוא מטריאליסט מובהק. הוא מאמין גם, בהקשר זה, באפשרות החופש האנושי: החופש מצוי בעבודה, שכן 'האדם העובד אינו תלוי בדעת האחרים – והוא חופשי'. אבל ארץ-ישראל שעליה הוא חולם איננה 'מרכז רוחני' המשמר ומטפח את המסורת היהודית, אלא מקום של חקלאות, תעשייה ו'גני ילדים ובתי ספר חפשיים (בלי גמרא ודקדוק לשון ארמי)' (ג 402).

ההתנגדות הנחרצת של ברנר לנהייה אחר מסתורין דתי (להבדיל מהכבוד שהגה ל'רליגיוזיות') היא חלק משלילתו את המגמות הניאו-דתיות שפעלו בעיקר החל ב־1904 בספרות הרוסית שעברה מ'דקאדנס' ל'סימבוליזם'. ב־1909 ברנר מתקיף מאמר שהופיע בהשילוח, ה (1909), ובו קלוזנר מלגלג על המשכיל היהודי ה'כופר בעיקר', בה בשעה שהעולם כולו מלא 'מבקשים את ה'. ברנר מצדו עושה קריקטורה מהנטיות המיסטיות החדשות: 'ובין מערכה למערכה בתיאטרון מדברים על המסתורין הדתיים והגעגועים המוסריים – וגומר' (ג 369).

במקביל להתנגדותו של ברנר לאידיאליזם ולמיסטיקה של הדקאדנס, מנקודת מבט המדגישה את חשיבותם של גורמים מטריאליים, עומדת התנגדותו לדקאדנס מנקודת מבט של פואטיקה ריאליסטית, הדוחה את מה שנראה היה כהמשך של רומנטיזם. ברנר מערבב לעתים (והוא לא היה היחיד שעשה זאת) את הרומנטיקה עם הדקאדנס: הוא מייחס את 'הצעקה על "שיבה אל הכפר" לסופרים ומשוררים "מודרניסטים" עירוניים, הנתלים באילנות כרוסו וכטולסטוי ומייללים כחתולים, ובאמת חביבה עליהם אופרה אחת ונעים עליהם "באנקט" אחד מכל רחבי תבל ...' (ג 620). מובן שלא עצם השאיפה 'לשוב אל הכפר' מקוממת אותו, אלא הניגוד בינה לבין האופי הדקאדנטי של האישיות (החתול הוא סימפטומטי) ושל אורח החיים האורבני-מלאכותי (האופרה נבחרה משום שהיא האמנות המלאכותית ביותר). במקום אחר (ובאותה שנה) ברנר מצביע דווקא על שנת הרומנטיקה אצל 'העברים החדשים', אך ההסבר שלו לתופעה זו – שהיא מוזרה בעיניו – מעיד, שהוא לא היה מודע לעמדה האנטי-רומנטית של המודרניזם האירופי ולהשלכותיה של מגמה זו על הספרות העברית: הם כותבים 'על רקב הגלות ועוד פעם על רקב הגלות ושוב על רקב הגלות', ומכיוון שהגלות כל כך שנואה עליהם 'לפיכך נענשה איתה גם הרומנטיקה, עלובה זו, הנדרשת לכמה פנים ...' (ג 799).

ההתנגדות של ברנר לדקאדנס כוללת גם סלידה מגילויי הסגנוניים. 'ספרות של סלסלה ומלמלה' הוא קורא לכתבים המאוחרים של 'יל פרץ, שבהם גיבורים יוצאים מדעתם ומתאבדים ללא סיבה, חיקוי של חיבורים מודרניים-אינדיבידואליים-סימבוליים בלועזית (ד 1355). ברנר מתקיף בעקביות את ה'אימפרסיוניזם' בספרות העברית, לרוב תוך קישורו לעמדה מוסרית שיש בה מהשחיתות. במאמרו על 'ילג' הוא משבח את ה'ריאליזם' שלו, ש'היתה, כמובן מאליו, ארסית-טנדנציוזית ולא נוחה-אימפרסיוניסטית' (ג 925). המגמתיות החרפה ביצירת 'ילג' אינה נדרשת כאן לשבח, אך נראה שבין שתי המגבלות הצפויות לספרות ריאליסטית – ארס טנדנציוזי

מזה והתרשמות נהנתנית מזה – השנייה מעוררת בו יותר התנגדות. הגעגועים של ברנר לספרות שיש בה 'התמזגות נוחה עם צורות־חיים קופאות' (ד 1278) רחוקים מאימפרסיוניזם כרחוק מזרח ממערב (למרות שגם כאן הוא משתמש באותה מלה, 'נוחה'): כאן מדובר על פרספקטיבה אולימפית המאפשרת לסופר ולקורא ראייה מרוחקת, משוחררת ממעורבות רגשית, מצחוק ומבכי, מתמיהה ומרחמים. לכתיבה כזו ברנר היה קורא אולי 'ריאלית־קלאסית'. אבל יש לזכור גם, שהמגמה להחזיר לספרות את העולם הקלאסי ה'קפוא', ובכך לבטל את המתח בין ריאליזם לרומנטיות שהיה קיים בספרות הרוסית לאורך כל המאה התשע־עשרה, אפיינה דווקא את סופרי הדקאדנס ברוסיה, ובעיקר את מרז'קובסקי. מכל מקום, ברנר עצמו התנדוד בין התביעה המסורתית להבעת 'רגש חם' לבין התביעה היותר מודרנית ל'ראייה קפואה'.

ברנר מבקש מדב קמחי שיכתוב משהו 'ריאלי־קלאסי ... ולא אימפרסיוניסטי' (1967:416). עיקר הביקורת שלו על סגנון כתיבתו של גנסין מבוססת על הקביעה, שגנסין 'אותו בעל הנפש ההומיה והקרה', הוא 'האימפרסיוניסטן האמיתי' של הספרות העברית, ועל כן הוא 'נעט זר'. 'האימפרסיוניזם' של גנסין מתבטאת, לדברי ברנר, ב'משפטים ארוכים, ממושכים, נפתלים ונעוצים זה בזה, שמרבים ב"אותו" וב"אותה" ... עד – לפעמים – לידי מאניירות'. סגנונו של גנסין שואף לאי־פשטות ולכיסוי, סגנון המבטא את 'נפשו הקרה, הערומה והמתרשמת לרגעים' של הכותב (ג 747).

המונח 'ריאליזם־סימבולי', שבו השתמש ברנר לשם הגדרת הסגנון הרצוי בעיניו, מעיד על הקרבה בין הפואטיקה של ברנר לבין הסימבוליזם הרוסי של 'הדור השני'. ברנר כמו משוררי הסימבוליזם הרוסי היה נתון במתח בין הרצון להמשיך ולפתח את הכתיבה המודרניסטית, שהיתה אנטי־ריאליסטית במהותה, לבין הרצון להמשיך את מסורת הריאליזם הרוסי ובעיקר את הנחות היסוד החברתיות והמוסריות שלו. ברנר המבקר השתמש בדרך כלל ב'דקאדנס' ובתכונותיו כביטויי גנאי לכתיבה לא רצויה. ובכל זאת ברנר היה היחיד בדורו שהיה מוכן להודות במציאותם של יסודות דקאדנטיים בשירת ביאליק, וזאת בלי להפחית מערכו (ג 618). אבל ביאליק אינו הסופר היחיד שברנר מעריך אותו למרות קיומם של יסודות דקאדנטיים ביצירתו. שלושה סופרים אחרים – יעקב שטיינברג, ה"ד נומברג ודוד שמעונוביץ' (שמעוני) – מעוררים תגובה אמביוולנטית כברנר: הוא מעריך את כשרונם, אף שהוא מוצא ביצירתם מאפיינים דקאדנטיים ברורים.

יעקב שטיינברג הוא לדבריו 'אחד מבני הכשרון המצויינים של הפיוט העברי הצעיר', אך שירתו ניוונה גם מ'פנימיות רקובה' (ג 413). בשירתו של שטיינברג 'המוטיב היסודי – השממון – הולך ונשנה ונשנה' (ג 415), והוא מוליד מצבי נפש 'שונים, מגוונים, מהם גם יפים, פיוטיים ונאים, אך כולם, בתור בני־השממון, אינם יכולים, סוף־סוף, להגיע לידי איזה "הן", ותמיד, למרות הדקות וגם היופי שבפרפורם, אינם אלא שלילה אחת ארוכה ... וכמוכן מאליו – משעממת' (ג 417). באותה רשימה ברנר מצרף את נומברג אל שטיינברג בבחינת 'מודע במשפחת הירוזאים שבספרותנו' (שם). אמנם אין הוא מכנה אותו במפורש בשם סופר דקאדנטי,

אך האפיונים שהוא מייחס ליצירתו דומים מאוד לאלה של שטיינברג. לדבריו גם המוטיב היסודי של נומברג הוא השיממון, והשיממון 'מוליד את הספקנות הקרה, הנומברגית – ספקנותו של איש עמקן, שנון, מתון ובעל חשבון, ספקנותם של אנשי הדורות האחרונים' (ג 418). לנומברג וליעקב שטיינברג משותף היחס הדקאדנטי לאישה: שניהם מתייחסים לאישה רק כאל אובייקט לרעבון הבשר, ולרעבון הזה כמו לשיממון יש לעתים גם צורה של איזה כוסף שמיימי, של איזו שאיפה נשגבה...'. אך מכיוון שגם השיממון וגם הרעבון לאישה אינם אלא תולדה של רגש החסר 'הם נבראים בצלמו ובדמותו [של זה] וערכם רק שלילי' (ג 419). ברנר מביע רוגז על העמדה ה'קרירה' של המספר כלפי הדמויות: יחסו הקריר של נומברג לגיבוריו 'הוא פשוט מרעים' (ג 420). בכל זאת ברנר מעלה את נומברג מעל לאותם סופרים עבריים שנדבקו, לדבריו, ב'ספקנות-הפסימיות הפרימיטיבית והצעקנית – ולפיכך הבלתי-נעימה והאנטי-אמנותית' של אנדרייב (ג 419–420).¹¹ אפשר לראות כאן בבירור את ההתנדדות של ברנר בין רגישות מוסרית הפוסלת את הכתיבה הדקאדנטית לבין רגישות אמנותית, המאלצת אותו, כביכול, להודות באיכות היצירה.

תגובתו המעורבת של ברנר על ספר שיריו של דוד שמעונוביץ' הצעיר, ישימון (1911) אינה משקפת את אותה מבוכה בין הערכה אמנותית להסתייגות אידיאולוגית שבה הגיב על יצירות שטיינברג ונומברג, אלא על 'מתן רשיון' למי שלא הרחיק לכת. הוא כותב שבספר יש שירים '... שריחם "רקבון אגמים נשמים" אבל ... לאשרו של משוררנו יש תמיד "אבל" אצלו, אפילו אפתחא דמערתא ...' (ג 692).

ברנר מוצא את פולחן הייאוש, סימנו המובהק של הדקאדנס, גם אצל ברדיצ'בסקי, שהיה מורו ורבו. במאמר הגדול על ברדיצ'בסקי (1913) ברנר כותב, שאצל ברדיצ'בסקי אפשר למצוא 'מעין קולטוס-היאוש, פולחן היאוש, בעיטה בכל עבודה ... עיפות גדולה. אמונה אין ומוצא אין'. בטון של הסתייגות הוא מעיר: 'ולפעמים גם השיכחה, שאם קולטוס-היאוש מובן ומובן בתור מצב-נפש שליט, הנה אין מקום לזה ביחס לשאלות חברתיות: אין עומדין להתפלל ליאוש בציבור' (ג 854). ובכן, הייאוש עצמו הוא 'מובן ומובן' לברנר בתור מצב נפש, אך לא כפולחן ולא כעמדה אידיאולוגית ביחס לשאלות חברתיות. ברנר תובע מהסופר המיאוש, גם אם ייאושו עמוק ואתנטי, שלא ישליך את מצב הנפש הסובייקטיבי שלו על תפיסתו את המצב החברתי, ושלא יתמסר בקלות למחווה האופנתית של הפסימיזם. הוא אינו רואה בייאוש עצמו סימן של דקאדנס, להפך, ייאוש עמוק ורציני, אבל גם מאבק איתנים נגדו, הוא סימנו של האדם בן-המעלה.

אותה כפילות של הסתייגות מהאידיאולוגיה אך הבעת הזדהות רגשית מסתמנת מהשוואה בין שני מכתבים של ברנר. במכתב לז"א אנוכי (סוף 1902 תחילת 1903) הוא מסתייג מהכתיבה של שופמן: 'וספרו לא מצא חן בעיני ... – עוד פעם אותו דבר, מעט דקאדנטיות ... ומעט פרטנזיה להצטיין באוריגינליות בספרותנו העלובה' (1967: 226). ואילו שלוש שנים לאחר מכן, במכתב לברקוביץ' (3 בפברואר 1906), הוא כותב: 'הרי אני קרוב לך יותר מלשופמן. אלא שאת שופמן אני מכין. הרבה אני מכין' (1967: 241). ברנר מבחין כאן בין 'קרוב', שפירושו השתייכות לאותו מחנה רעיוני,

לבין 'מבין', שפירושו, כנראה, הזדהות רגשית. ברנר מציג אפילו את סמולנסקין, שאותו העריץ, כמי שבגלל רגישותו המופרזת קולט את הריקבון של החברה בעוצמות חזקות, ועל כן הוא מתריע על חולייהם שהחברה עדיין אינה חשה בהם. בניגוד לתפיסה המקובלת של הדקאדנט כמי שאטום למצבה ולבעיותיה של החברה, ברנר מעמיד אפשרות אחרת: כאשר החברה נמצאת במצב של חולי דקאדנטי דווקא הסופר בעל האישיות הדקאדנטית מסוגל לחוש ולבטא את חולייה. התגובה הראויה – תגובה של זעזוע, צעקה ומחאה – היא המקנה ליצירתו את ערכה הלא-דקאדנטי.

[סמולנסקין] היה כולו כעין רגש השמירה העצמית של עם ישראל ... [ההדגשה במקור]. כל כאב, כל מחלה, כל ריקבון אשר איים לבוא על הגוף הלאומי פגע בו תחילה – והוא הזדעזע וצעק ... דקות הרגשתו היהודית, דקות-צעביו, שהיו מרוכזים תמיד לחוש את מצב האומה כמו שהוא – היא שנתנה לו את האפשרות לראות את הבאות מראש [ג 406].

הסתירה בין יחסו השלילי העקרוני של ברנר לספרות הדקאדנט לבין יחס ההערכה שלו לסופרים שיצירתם טבועה במידה זו או אחרת בחותם הדקאדנט מתבלטת כשמתבוננים ברשימת התרגומים מלועזית שאותם בחר ברנר לכלול בהמעורר שבעריכתו. הבולט ביותר בין הסופרים המתורגמים הוא אוסקר ויילד, הנציג הבולט ביותר של הדקאדנט בספרות האנגלית בתקופת ה-*Yellow Nineties*. אחרי *A Rebours* של הווסמנס הרומן של ויילד תמונתו של דוריאן גריי (1891) הוא הרומן הדקאדנטי המפורסם ביותר. ברנר לא ראה באוסקר ויילד סופר גדול, ודעותיו של ויילד על האמנות לא היו מקובלות עליו. בנקרולוג על טולסטוי (1991) כתב ברנר: 'האמנות אינה צעצוע ... לחשוב אחרת יכול היה רק בעל תכונה ריקה כמחברו של תמונת דוריאן גריי ...' (ג 540). בהמעורר מתפרסמים קטעי 'הגיונות' של ויילד על האמנות, שני 'שירים בפרוזה' (בנוסח הפואמות הקטנות בפרוזה של בודלר) והמחזה גדוש הארוטיקה 'שלומית' (*Salome*) שנאסר להצגה באנגליה אך הוצג בפאריס בשנת 1894 בכיכובה של שרה ברנאר.¹² האיורים של ברדסלי ליצירה זו נחשבים לדוגמה מובהקת של אמנות הדקאדנט. דבריו של אוסקר ויילד על האמנות המובאים בהמעורר מבטאים את השקפתו האסתטיציסטית-דקאדנטית, ובשל ניסוחם הקיצוני אי אפשר בשום אופן לראות בהם ביטוי להשקפות שהיו מקובלות על ברנר. ויילד הוא חד-משמעי:

האמן – זה יוצרו של היפה ... המציאות אינה מבחנת בין ספרי-מוסר לספרי-מינות. היא יודעת אחת שהיא שתיים: ספר יפה, כלומר ספר שנכתב יפה, וספר פחות, לא יותר. ... היוצר בתור אדם – כלומר מזדגת מוסרו של היוצר בחיים – זה מהדברים השייכים רק לו ולנפשו; ואולם מוסרה של האמנות – לעולם אחד: כל חומר, אשר עפ"י תכנו אינו מושלם כלל וכלל, צריך שיהא מובא לידי שלמות. ... נטיות מוסריות באמנות הרי זה סכר סגנוני שאין לו כפרה. ... כל אמנות איננה דבר שבתועלת. לחלוטין [המעורר, שנה ב, חוברת ה, 1907, עמ' 215. הדגשות במקור].

ההגיונות והשירים בפרוזה של אוסקר ויילד מופיעים ללא שם המתרגם, והמתרגם של 'שלומית' הוא א' שפר, שם-עט של סופר שאינו ידוע לי. אין זה המקרה היחיד של השמטת שם המתרגם בהמעורר, אך ייתכן שההימנעות העקבית במקרה של אוסקר ויילד איננה מקרית, והיא מעידה על העדפת המתרגם שלא להיות מזוהה עם הסופר האנגלי הדקאדנטי. בהמעורר מתפרסמים גם אפוריזמים של מקס שטיינר, מחבר הספר *Die Einzige und Sein Eigentum* (1884), ספר המטיף לאגואיזם קיצוני, קטע מסיפור של יעקב וסרמן, המחזה הסימבוליסטי-דקאדנטי של מטרלינק 'המופת של אנטוניוס הקדוש' והמסה הפילוסופית 'תחילת דברים אחרונים' של לב שסטוב בתרגומו של א"נ גנסין.¹³ שסטוב ידוע כאבי האקזיסטנציאליזם ברוסיה, אך האקזיסטנציאליזם שלו התגבש בעשור השני של המאה, ואילו בטקסט המוקדם-יחסית של 'תחילת דברים אחרונים' בולטים יותר עמדתו הספקנית הקיצונית והחותם המובהק של הלך-הרוח ותפיסת-העולם האופייניים לדקאדנס. במסה של שסטוב מנוסחת הכפירה הדקאדנטית ברעיון הפרוגרס, הלא הוא הרעיון של התפתחות האנושות בתוך זמן'. מובע בה יחס פסימי ביותר כלפי 'העולם המוחש, זה הקבר הצר והמחניק'. שסטוב אינו מאמין ביכולת ובנטייה של האדם לקחת על עצמו חובות מוסריות, הוא מדבר שם על יחסיותן של 'אמיתות נצחיות' וכופר בעצם קיומו של המוסר והצדק, הן בחברה והן בטבע האנושי. על הנחות דקאדנטיות אלה שסטוב בונה מסקנות ניטשאניות: 'המלה האחרונה' היא לא של הפילוסופיה והמוסר אלא של אנשים אמיצים ועקשנים שאינם מוותרים על רצונם.¹⁴

מסקנותיו של שסטוב אינן רחוקות מדעותיו של ניטשה, אך הטיעון שלו כתוב בנימה ספקנית, קלילה ומתוחכמת, שונה מאוד מהפאתוס של ניטשה, נימה ועמדה שברנר נהג בצדק לראותן כביטוי של הקונבנציה הדקאדנטית. נשאלת השאלה: האם פרסם ברנר את הדברים בהמעורר מתוך עמדה של כבוד וסובלנות לדעות ולנימוט מנוגדות, או שמא אפשר לראות כאן ביטוי למה שהיה 'מובן' לברנר (כלשונו), אך הוא לא היה מוכן לתמוך בו במפורש, משום שנראה לו מסוכן ולא מוסרי?

מתקבל הרושם שביסוד המלחמה של ברנר בדקאדנס וההתראה על סכנותיו היתה מונחת ההכרה בקיומו והחרדה מפניו. ניסוחיה של חרדה זו מעידים על על שורשיה החווייתיים האישיים. במכתב לגנסין מינואר 1900 ברנר זועק: 'היודע אתה, כי עמנו הולך למות? היודע אתה, כי העולם חולה? [ההדגשה במקור] היודע אתה כי היאוש מכלה נפשות? היש לך עיניים? אורי ניסן!!!' (222:1967); ולגרשון גינצבורג, כעבור חודשיים: 'חיים טובים הם אלה שיש בהם עבודה ומלחמה. רק בזה אנחנו ניצולים מהשימון הנפשי' (שם). במכתב מ־1903 הוא חוזר ומביע התקוממות כנגד הכמיהה למוות ואמנה בכוחו של 'רצון החיים העיוור'.¹⁵ האם ברנר היה ער לכך שבעצם הביסוס של תכלית החיים על 'רצון החיים העיוור' יש הד לתפיסה, ששורשיה נעוצים בפילוסופיה של שופנהאואר והיתה אופנתית במחשבת הדקאדנס? במכתב לשמעוני מ־1910 הוא מספר על 'מחלת האפטיה' הפרטית שלו, שאינה פוסקת ואינה מניחה גם לכתוב (356:1967). אי אפשר להטיל ספק בכנותם של הדברים המעידים על מצבו הפרטי של ברנר, אך יש לזכור גם שהשימוש במונחים פסיכופיזיולוגיים כאלה הוא חלק ממערכת המונחים האופיינית לתרבות הדקאדנס.

לא רק מצב הנפש האישי הדקאדנטי היה 'מובן' לברנר, אלא גם תפיסת המציאות הדקאדנטית. למרות כל התנגדותו לדקאדנס בספרות, ברנר עצמו מרבה להתייחס למצב היהדות באירופה כאל מצב דקאדנטי, מצב של התנוונות וריקבון. כך הוא מתאר רשמים מביקור בספרייה רוסיית בלונדון, שרוב מבקריה הם יהודים החיים עוד תחת רושם הפוגרומים של 1905:

ולנגד עיני יקום ויתייצב אותו ה'מורא' אשר שם במרתף; ולאפי יגיע ריח-הקטב, ריח הפחדים והאבק והרקבון העולה מחבית הקישואים, זו החבית שצדה משמש חסות לתולעה נרמסה. ... ושיוון-נפש עולה ומשתטח על הכל ונושם ברקבונו הקריר [ג 18].

על היהדות במזרח-אירופה ברנר כותב במונחים של התנוונות, קיפאון, 'חתיכת עץ רקוב' (ג 131) וקורי עכביש – סמלים מובהקים של אמנות הדקאדנס. ברנר משתמש במטאפורות הללו שבמקורן הצרפתי ביטאו הלך נפש אישי והשקפה מטאפיסית, לשם תיאור מצב חברתי. שינוי פונקציה כזה היה אופייני לספרות הרוסית הדקאדנטית, ויש לו דוגמאות רבות בשירה ובפרוזה של מרז'קובסקי, גיפוס וסולוגוב. משפט כמו '... בתוך החשיכה האיומה השרויה על חיי יהודי פולין – וגליציה ביחוד – בתוך קוריי-העכביש הנאלחים אשר יפרשו על ההמון היהודי הרביים והצדיקים' ... (ג 662) משקף יפה את המיזוג של תמונות מעולם המחשבה של ההשכלה ('חשיכה') ושל הדקאדנס ('קורי עכביש נאלחים').

ברנר (וכמוהו סופרים אחרים בני תקופתו) הביא אתו לארץ-ישראל את דפוסי המחשבה והרגש שנוצרו במסגרת הדקאדנס האירופי ושאותם קלט בנעוריו, והם קבעו את תגובותיו על רשמי המציאות בארץ החדשה. ברנר מתרעם אמנם על הסופר היידי ל"ע מילר, שבספרו נייע און אלטע פאלסטטינע הגדיר את ארץ ישראל כ'דעקאדענטקע' (ד 996), אך הוא עצמו מוצא בירושלים חיי כלכלה רקובים, חיי בטלה, מציאות המעוררת 'גועל אין קץ' (ד 1006). הגועל, תגובתו האופיינית של הדקאדנט ביחס למציאות החברתית, שונה בתכלית מהעמדה השלילית הביקורתית, שאותה תבע ברנר מהסופר.

ברנר חוזר ומגדיר את המציאות היהודית כמציאות מטושטשת, מציאות שאיבדה את צורתה, מציאות מעורפלת. תפיסה כזו של המציאות כעולם של צללים, חסר ממשות אובייקטיבית, מאפיינת את ההיבט האפיסטמולוגי של מחשבת הדקאדנס, ואין זה מקרה שהצללים הם מוטיב חוזר בספרות האירופית והעברית בתקופת מעבר המאות. מדבריו של ברנר אפשר להבין, שמצבה המטושטש של המציאות היהודית מהווה מכשול בדרכו של סופר עברי המבקש לכתוב ספרות ריאליסטית על פי הפואטיקה של בילינסקי, זו התובעת עיצוב של 'טיפוסים' המייצגים תופעות לאומיות קולקטיביות קבועות ו'בולטות'. ברנר מציין גם, שכיום כל אדם ואדם הוא עולם בפני עצמו, ולא חלק מקולקטיב בעל תכונות משותפות, ולכן כיום אין מקום בספרות העברית ליצירות עממיות המתארות את החיים המיוחדים לעם היהודי, שהרי אין יותר חיים כאלה 'בעלי צורה קבועה'. שיקופה הספרותי של המציאות הזו מהווה, לדבריו, הצדקה או לפחות הסבר ל'ספרות הצעירה' שיש בה הרבה 'סתומות', וגיבוריה אינם טיפוסים אלא כל אחד עולם בפני עצמו (ג 315–316).

על בסיס תפיסה זו, שלפיה פיתח העם היהודי בשנים האחרונות נטייה לחיות חיים דקאדנטיים, יוצא ברנר נגד לחובר בדברים שיש בהם כדי להגן על הלגיטימיות של ספרות עברית דקאדנטית. לחובר פרסם בקובץ ספרות, ד (1910) מאמר בשם 'עם שקיעת החמה' ובו הוא קובל על כי 'הכל שרים לשקיעה, ואין מי שחלי ומרגיש באור החיים השופע...'. ברנר מצדיק תחילה את עצם הזכות של האמנות לתת ביטוי גם למשבר, לייאוש ולהרגשת האי־מוצא. 'גם לשירת... "הקרקע הנשמט מתחת כפות הרגליים" יש הזכות המלאה להתבטא.' על התביעה של לחובר לספרות עברית המשקפת את אור החיים השופע עונה ברנר: 'כלום יש שמי טוהר לספרות גיטואית?... (ג 410–411). הוא מפתח תיאוריה, שלפיה 'אמירת הן לחיים' היא אפשרית רק בספרות היונקת את חיותה מארץ מולדת. לדעתו אפילו בסיפורי מופאסאן ובמחזות של מטרליניק (שיש בהם גם יסודות דקאדנטיים) יש אותו ה'הן' התלוי בשמי המולדת. ואילו אצלנו – הדת היתה ארץ מולדת לספרות העברית הישנה, אך 'הספרות העברית החדשה, החילונית, חסרה ארץ מולדת לגמרי, ועד שיקום דור של בעלי עבודה יהודית טבעית בישובנו הקטן, הארץ־ישראלי... [תהיה] ספרותנו הכואבה נוונה רק מן הגעגועים לאי־האפשרות, מן החסר... מן הריקנות' (ג 410–411). מובן שברנר אינו מתכוון כאן לספרות המטפחת את פולחן 'הגעגועים לאי־האפשרות', אלא לספרות הנמצאת על גבול הדקאדנס, אך אינה עוברת אותו.

באותו מקום הוא מצדיק גם את תכונותיה הצורניות המודרניות של ספרות שאינה מייצגת צורות חיים קבועות, 'אלא חתיכות צפות, שאינן ניתנות בשום אופן לעשות מהן תמונה ממושכת וכוללת'. אמת המציאות משתקפת ביצירות אלה 'בתמונות הקטנות, הניתנות קרעים־קרעים, נטפים־נטפים... (ג 411). אין ספק שברנר חושב כאן גם על יצירותיו שלו, שבהן אפשר למצוא התבטאויות רבות, המפתחות את אותה אפולוגטיקה שנעשתה לפואטיקה. אמונתו של ברנר באפשרות של ספרות לאומית 'בריאה' היתה מבוססת על התקווה המשכילית, שהדקאדנס היהודי הוא תוצאה של נסיבות היצונית, של חיי הגטו, ואילו בארץ־ישראל ייווצרו, בעקבות שינוי התנאים החיצוניים, גם חיי רוח בריאים וספרות בריאה. אמונה זו עברה משבר עמוק בארץ־ישראל. מאלף הדבר, שההתבטאויות הפובליציסטיות הביקורתיות של ברנר בנושא הדקאדנס בספרות הולכות ופוחתות החל משנת עלייתו לארץ ב־1909, ונעלמות לגמרי בסביבות מלחמת העולם הראשונה. תפיסת המציאות כעולם של דקאדנס, שברנר קיווה להשתחרר ממנה בארץ־ישראל, לא רק שלא נעלמה ביצירות שנכתבו בארץ, אלא התעמקה וקיבלה ממדים יותר טוטאליים ויותר מפחידים.

3. תפיסת הדקאדנס ועיצובו ביצירתו הספרותית של ברנר שנכתבה בחוץ־לארץ

בסיפורים שנכתבו עד 1909, שנת עלייתו של ברנר לארץ, מצויות דמויות משנה אחדות של דקאדנטים או, ליתר דיוק, של אינטליגנטים יהודים שאימצו את ה'פזזה' הדקאדנטית, שמאפייניה הם חולניות, ספקנות, שעמום, התאבנות הרגש, פסימיזם, בדידות וריקנות, התייחסות צינית לרגשות רומנטיים ולאומיים. ברנר רואה בגילויים אלה לא יותר ממסכה אופנתית, המכסה על תכונות האופי האמיתיות של

הדקאדנט, שהן אגואיזם ונרקיסיוזם, חוסר מוסריות, פחדנות, ציניות, קטנוניות, ולעתים – רומנטיזם חסר תקנה.

הסטודנט לרפואת שיניים פיסמן ב'בחורף' הוא 'בחור ... ידוע-חולי ומתהדר בחוליו, מקונן תמיד על החיים והסביבה שאכלהו וחושב את עצמו לספקן גדול' (א 191-190). דבריו נשמעים כמו פרודיה על ספרות הדקאדנט: 'אח, השעמום, – זהו דבר נורא, איום מאד. אין כל מזור ותרופה. תופס אתה? אין רשמים, אין חיים; אין כל תחבולה להפיג ...' וכו' (א 191). וירמיה מעיר, שלמרות כל קובלנותיו פיסמן מרוויח לא רע מעקירת שיניים (שם).

שניסר ב'מסביב לנקודה' חושב את עצמו לפסימיסטן, אך יודע שאינו יכול להפסיק להיות רומנטיקן. זהו משכיל עברי המופיע יום בם בפרייה. 'בא זה לשם וכולו אומר הכרת תודה לעצמו על בואו הלום... רואים אתם בחוש עד כמה הוא עומד למעלה מכל הזרמים והרוחות המנשבות... כל פניו עם חטמו העבה והמעוקם עומדים ומתלוננים: ריקה התבל ...' (א 495). מתברר, שמאחורי שניסר עומדת שערורייה קטנה: הוא הכניס להריון איזו נערה כפרית, נאלץ לשאת אותה ואחר כך היכה וגירש אותה, ועתה הוא גר בבית אמו האלמנה וכדי להימלט ממבטי עיניה הוא בורח לספרייה, כאן הוא מודיע לכול –

כי 'יש אנשים המתים ברומאנטיותם, והוא, שניסר, במעמקיו, סוף-סוף אחד מהם ...'.

וחדשה זו שניסר מגלה בקול של 'נגזרה הגזירה'. העולם הלא חושב אותה לפסימיסט שאין לו תקנה, ופסימיסט אשר אין לו תקנה הוא באמת, אלא מה יעשה – והעולם טועה על פי דרכו, מה יעשה וגזירה נגזרה עליו לבלתי היות פסימיסט מוחלט במעמקיו, מה יעשה והוא, שניסר האומלל, הנהו, סוף-סוף רומאנטיקן [הדגשה במקור] ... אסון הוא [א 495-496].

קיטין, העומד במרכז הסיפור 'בינו לבינו' (1907), חי בתוך 'ההמשך הארוך וה'בזמסלני' [חסר משמעות, חסר טעם] (קיטין ידע רק רוסית) (א 705), וכשהוא מאבד את משרתו 'הדלה והמשעממת' הוא מחליט להתאבד, אלא שאינו מוצא בתוכו כוח לבצע את המשימה.

גיבור הרשימה 'נכא רוח' (1906) חוזר מהקונגרס שאכזב¹⁶ ומציין בשביעות רצון: 'נבואתי נתקיימה'. הוא מצהיר בגאווה שהוא פסימיסט, מספר שהחליט להסתלק מחיי החברה ו'לשבוע מר הבדידות' (א 699-700), מתגאה בכך שהוא אגואיסט וממליץ על אגואיזם לכול. 'בתוך בן אדם מודרני' הוא 'מתייחס בספקטיציזם אבסולוטי אל כל מיני הרגשות הרומאנטיים' ('הלא על כך אינני ציוני-ציון, חה-חה-חה!'), וכאותה הזדמנות מדבר בציניות על האהבה ולועג לרעיון הפרוגרס (א 701). סימנו של הדקאדנט הוא הנפנוף הנהנתני בפסימיזם, שאיננו ייאוש אמיתי.

בדמויות אלה ניסה ברנר לממש את תביעתו שהופנתה כלפי ספרות זמנו, לעצב את דמות הדקאדנט או הפסודו-דקאדנט היהודי מנקודת מבט ביקורתית-סאטירית. במרכז הביקורת של ברנר על הדקאדנט היהודי עומדת ההאשמה, שהפזה האופנתית אינה אלא מסווה נוח לאגואיזם קטנוני האופייני לבורגני-הזעיר ולהשתמטות פחדנית מפעולה למען הכלל והחברה. האשמות כאלה הופנו ברוסיה כלפי הדקאדנטים מפי

סופרים ומבקרים שדגלו בריאליזם (טולסטוי, גורקי, נגורוב), מפי מנהיגי המהפכה (לינין) וגם מפיהם של סופרים שנחשבו לדקאדנטים ולסימבוליסטים והיו ערים לסכנה שבהינתקות ממגע עם הזולת והחברה (גיפיוס, ויאצ'סלב איוונוב).

חיימוביץ' ב'בחורף' מנסח זאת כך: 'הפחדנים, המכסים את מורד-לכם במסווה של ספקנות ונקרנות, מה קטנים ושפלים הם! הם שוכחים את צער הרבים ומטפלים רק בהם בעצמם, בנייתוח הרגשותיהם הפעוטות, מבלי שינסו להילחם בעד זכויותיהם' (א 186). הדקאדנט היהודי משתייך ל'בורז'אזיה' היהודית, הוא דואג לרוח ההמון ושוכח את צרותיו הכלכליות הממשיות, הוא 'אינדיבידואליסט' ועל כן 'אגואיסט' (א 184-185). בשיחות בין הצעירים היהודים המשכילים, שבהן עולים הנושאים והמושגים המעסיקים אותם, בולט השימוש במונח 'אגואיזם' כחלק מהז'רגון של האינטלקטואל(ית) המצוי(ה).¹⁷ האגואיזם היה יסוד מרכזי בחבילת המאפיינים של מושג הדקאדנט ברוסיה, וברנר אכן מציג אותו מפי גיבורו כנגזר מהפסימיזם של מי שחושב את עצמו לכן אדם מודרני: 'פסימיסט הנני יותר מדי להאמין באלטרואיזמוס ובשטותים כיוצא באלו' (א 701). נחוץ להעיר כאן, שברנר עצמו כתב ב-1910: 'האדם וכמו כן העם, דואג לצרכיו, צריך לדאוג לצרכיו, ובהכרח ידאג לצרכיו – רק לצרכיו' (ג 400), הכרזה הנשמעת כהכרה באגואיזם כדחף אנושי ראשוני.

ביצירותיו המוקדמות של ברנר לא רק דמויות משנה המוצגות באור ביקורתית ונלעג, אלא גם דמויות ראשיות, המעוצבות בנימת הזדהות ברורה, נושאות את חותם הדקאדנט: פסימיזם, אפאטיה, הסתגרות והתנתקות מהמציאות, התקררות הרגשות, עולם פנימי מטושטש, גועל מאחרים ומעצמו, מזוכיזם, נטיות לשיגעון ומשיכה להתאבדות. עם כל הביקורת שמעוררת החוויה הדקאדנטית, בעיקר בגיבור עצמו, דווקא היא מייצגת את הכוחות הסמויים השולטים במציאות שבה הוא חי. הסיפורים המוקדמים של ברנר עומדים בסימן ההתמודדות המחשבתית של המחבר ושל הגיבור עם אבדן האמונה ברעיון הפרוגרס, כלומר באפשרות השינוי החיובי במציאות החברתית או האנושית. הדקאדנט כמושג היסטוריוסופי צמח מתוך אותה הכפירה בתפיסה הפוזיטיביסטית הגורסת שהחברה והפרט מסוגלים לממש את הקידמה, כמו גם בתפיסה הרומנטית, שלפיה חזרה לשורשים היא דרך לרענון חיי הפרט והחברה. ב'בחורף' (1903), בשיחה בין פיסמן לקליינשטיין מובעת באוזני ירמיהו הדעה ש'... האדם לעולם אדם הוא... החיים שבים, סוף-סוף, לסדרם הקודם' (א 192). והוא ממשיך ומהרהר בפלצות: '... והחיים נמשכים, נמשכים, נמשכים --- לעולם, עד אין קץ... נורא! לא ---' (א 193). 'שמה', 'פעמיים' ו'הנדיל' (שלושתם נדפסו לראשונה בשנת תרס"ד) מסתיימים בהתפכחות מהאשליה, שהדברים ניתנים להשתנות ביסודם עם שינוי הזמן או המקום. במרכוז עומדת חוויית המונוטוניות המיאשת. 'פעמיים' פותח בתיאור השימון ב'חדר' ומסיים בשיבתו של הילד-הגיבור ל'חדר', לאותו שעמום. גם סיום הרומן 'מסביב לנקודה' מדגיש את הנצחיות של חוסר השינוי: 'תמה הגסיסה... וכה לעולם, לעולם ועד, לנצח-נצחים' (א 540). הסיפור הקצר 'העששית העשנה' מוביל לרעיון שהמציאות מקולקלת ומבאישה מיסודה ואינה ניתנת לשיפור. האישה שנעזבה ברוסיה בידי בעלה מתיאשת מלתקן עששית עשנה, והיא מנסחת לעצמה את המצב במושגים ההולמים את דפוסי המחשבה של מי שגדל

בתרבות יהודית:

גזירה...

והיא מבינה, שהכל גזירה, גזר־דון, שהעששית גזר־דון, העשן המחניק גזר־דון, גזירה מן השמים. הכל היה טוב ועלול לתיקון אילמלא העששית, אילמלא הגזירה. ... אבל אין תיקון, אין תיקון למנורה. אין מנוס ממנה. היא תעמוד נצח על אדך־החלון, תעמוד ותעשן [ב 848].

בסיפוריו המוקדמים של ברנר הווי החיים היהודי מופיע כתמונת מציאות עכורה, מעורפלת מטושטשת ונוזלת. בתמונה מופיעים צללים, 'אור כהה', אבק ואד.¹⁸ במקביל מופיעים תיאורי נוף, מצבי נפש ואווירה חברתית מטושטשים ועכורים.¹⁹ הפתיחה של הסיפור 'בנשף' (1900) יכולה להדגים את נטייתו של ברנר המוקדם לייחס במקביל ערפל, קיפאון ושממה למזג האוויר, למצבו הנפשי של הגיבור ולמצב העם הגלות:

יום חורף מעונן לפנות ערב. השמש לא נראתה כל היום. היקום מכוסה בערפל אמוץ, קריר וכבד. אור היום הקצר הולך הלוך וחשוך, עוד מעט וייכחד כלה, ותחתיו יבוא ליל־שבת אפל, איום וארוך כגלות היהודים, קר כקרח הנורא, אשר בלכות בני האדם, ושמש כשיממת העם הנווד בגוים [א 47].

תמונת המרחב בסיפורים אלה היא לרוב החדר הסגור, ובו מופיעים העכביש (שממית) והחתול, צמד הדיירים הסמליים הטיפוסיים של פנים החדר שיושבו שרויים באווירת דקאדנס,²⁰ ואליהם מצטרף הזבוב קצוץ הכנפיים.²¹ ריקבון הוא מוטיב חוזר, המופיע בעיקר כמטאפורה לרגשות מכוערים²² או למצב העם בגלות.²³ מדובר לעתים בנשימה אחת על הריקבון ועל השימון, השעמום והשממה השולטים בחיי הפרט ובחיי הכלל היהודיים.²⁴ שעמום וריקבון הם גם נושאי שיחה של אינטליגנטים יהודים צעירים (א 198). למוטיבים של הזוהמה והריקבון ושל השימון מצטרפים המוטיבים של הקיפאון²⁵ ושל הביצה²⁶ המדגישים את ההילכדות במצב שאין סיכוי לשנותו. הגועל הוא מרכיב קבוע בהתייחסות של המספר למציאות המתוארת על ידו. אפילו מים חיים יכולים לעורר בגיבור המספר 'גועל נפש' (א 613). ההוויה היהודית המתוארת בסיפורים אלה היא לא רק חולה וגוססת, אלא גם מעוותת ופאתולוגית, והאי־נורמליות אינה רק תוצאה של תנאים כלכליים ירודים. היא מופיעה לא רק בשכבות הנמוכות אלא גם בשכבת המשכילים והאמידים יחסית, כפי שמגדיר זאת חיימוביץ' ב'בחורף': 'אינך יודע כראוי את כל אי־הנורמליות האכזרית שבסדר הבורג'ואזי ורוחו' (א 173). ברנר מתאר שנאת אם לתינוקה ורצונה להרוג אותו ('בליל קיץ'), מצב שעל גבול הטירוף ('נדודים'), שנאת אב לבנו ('בחורף', א 222), תשוקת עבודה חולנית (א 144) ו'זעזוע עצבים' (א 100, 170) של אנשים בעלי מערכת עצבים חולנית.

ברנר אף מציג את המשיכה הלא־רציונלית של בחורים צעירים ל'עונג לא־טבעי' (א 199). המוטיבציות של הגיבורים הן לעיתים פרדוקסליות, והפרדוקס הפסיכולוגי העיקרי הוא ההתענגות המזוכיסטית על היסורים (א 190, 210, 371).

הגיבורים מגלים את הפנים הלא־רומנטיות, הביולוגיות גרידא, של האהבה ושל

האישה. רגש המשיכה של ירמיה פיארמן לעלמה אינו ראוי לדעתו להיקרא בשם אהבה: 'מפני מה משתמשים בכלל במלה הנאצלה והיקרה הזאת לאותו הרגש שגבר [ההדגשה במקור] מרגיש אל איזו עלמה, לו גם יהיה רגש המשיכה הזה חזק, יוצר, מורכב, ולא תאווה ערומה ומשעבדת בלבד?' (א 170). יתר על כן: מתגלים פניהן האכזריים והמרושעים של הנשים, ודווקא על סמך עדותה של אישה (רבקה לרנר, בדיבור משולב): '... אני, פיארמן, איני יודע כראוי מה טיבן של הנשים. איני יודע את רוב קנאתן, שנאתן, אכזריותן, שפלותן, קטנותן...' (א 264-265).

מאלף ביותר להבנת המפגש של ברנר עם הדקאדנס הוא הקטע מ'בחורף', שבו ירמיה מספר על ההתפכחות שלו מהשקפת העולם הטולסטויאנית מפרספקטיבה של מי שכבר התפכח ואימץ השקפות דקאדנטיות: באותם ימים אמנם ראה 'את אירופה החולה, המעוקשה, הרשעה, האומללה, הנמקה בעוונותיה ...', אך האמין שטולסטוי מראה לחברה דרך 'לקנות את השלמות הגמורה'. זה היה לפני ש'התנגשתי עדיין עם אותן העובדות, העומדות וצועקות: "מעוות לא יוכל לתקון"'. כך אומר המספר ממרחק הזמן. באותה עת 'הרע המקורי [כך!] עוד היה, כאמור, זר לי. ... שמע מינה, שהויה בכלל היא דבר אכזרי מאד, דבר נבער ובהמי, והמכירים את אכזריותה ובהמיותה של ההויה הם'הם החולים, בעלי'המום, שלהם אין באמת כל חשבון לחיות ...' (א 174-175). המודעות החדשה של ירמיה כוללת את הנחות היסוד המטאפיסיות של הדקאדנס. הוא מודע גם לסתירה בין רעיון הדקאדנס לבין האמונה בסיכויי התחייה הלאומית, ומכאן הקונפליקט שבו הוא שרוי. דעתו נתונה בעת ובעונה אחת גם לשאלת ההיסטוריה הטראגית של עמו, 'התעוררותו לתחיה ואפשרות-גאולתו ופדות-נפשו' וסיכויי התחייה של הספרות העברית (א 176), והוא מתייסר בשל 'הניגודים הנסתרים' בין שתי ההשקפות הסותרות (א 177).

ב'בחורף' מנסח חיימוביץ את הקונפליקט הזה שבו היה נתון ברנר וספרות התחייה כולה: 'אה, הפסימיזמוס - זהו דבר מעניין: לכתוב עברית ולהיות פסימיסט' (א 187-188). המודעות לניגודים הללו מלווה את ברנר לאורך כל יצירתו, גם זו שנכתבה בארץ. הוא חוזר ומתאר בסיפוריו מצבים נפשיים של 'אוש שחור' (א 179) ושל 'פסימיזמוס' (א 183, 187), אך חשוב להדגיש שאין הוא רואה בהם את המצב הקיומי הבלבדי.

4. 'דקאדנס' ביצירות שנכתבו בארץ

'פה צריך לשכוח כל החכמות משם ולהתחיל הכל מחדש. פה הכל התחלה' (ב 1153), אומר משה-אהרון ב'בין מים למים'. ואולם אותה היווכחות בחוסר הסיכוי לרענן את החיים על ידי שינוי מקום ותנאים, שהיתה נושא סיפוריו המוקדמים של ברנר, והיא-היא הבסיס העמוק ביותר של תפיסת העולם הדקאדנטית, חוזרת ומופיעה בסיפורי ארץ-ישראל. ביצירות שנכתבו בארץ-ישראל ברנר ממשיך לתאר הרגשת עולם דקאדנטית ותפיסת מציאות חברתית דקאדנטית, הדקאדנס הארץ-ישראלי צומח מתוך אדמת הארץ, בקרב הנוער העברי הגדל על אדמתו. הוא המשך של הדקאדנס היהודי הגלותי, ולעתים גילויו האירופיים-המקוריים הם יותר מובהקים.

בסיפור בעל הכותרת האירונית 'מהתחלה'²⁷ נאמר על יעל: 'יעל הולכת ונעשית דקאדנטית, מבלי שתדע את מציאות המלה הזאת' (ב 1795). הנערה הגדלה בארץ מתנתקת מהמציאות, חיה וכותבת חלומות. '... אין לה חיים, רק חלומות, קטעים, שברים' (ב 1796). היא מאמצת 'צחוק בלתי טבעי' וגיגונים תיאטראליים, נעשית עצבנית, משועממת ונרקסיסטית, היא מאבדת את משמעות החיים, נהנית להתחפש לגבר ונסחפת להוללות ולעגבנות, מתעניינת בהבדל המדויק בין המלים 'צער' ו'גון', תופסת כל מלה כסמל, וכיוצא באלו – סימנים מובהקים של דקאדנס. גם בני הנוער האחרים בסיפור זה נמשכים דווקא אחר ספרות 'חלאה' (ב 1779), המעוררת את הגירוי המיני, ובעיקר אחר 'פשיבישבסקי והמספרים הרוסים שלאחר שנת 1905' (שם), והם עצמם מאמצים את ה'פזוה' הדקאדנטית (כך דורוי, ב 1797), שוקעים ב'מרה שחורה' (כך בן-ציון, ב 1799) ומזדהים עם גיבורי 'הצללים' של פיארברג ו'עורבא פרח' של ברדיצ'בסקי (כך נחמה, ב 1783–1784, ויעל, ב 1792). ב'בין מים למים' אומר אהרון על הנוער הגדל בארץ: 'תמיד חולמים, תמיד מלאים געגועים על איזה גן-עדן התחתון בפריו או בברזיליה – ... עצובים... מתגעגעים... ריקים... כל דבר אינו ממלא את נפשם... שואפים, נמשכים לתענוגי עולם אחר, עולם רחוק... ובאמת אין להם צורך בשום דבר ואינם מוכשרים לשום דבר...' (ב 1151–1152). לדבריו החלוצים 'הביאו אתם הלום את הגלות, את הנפש הגלותית הרצוצה' (ב 1153). הוא עצמו, עם תנועותיו 'של חלוש עצבים המחזיק עצמו לגיבור', הוא קריקטורה של האשליה, שהתנאים בארץ ישנו את התכונות היהודיות הגנטיות. על הפועלים העברים במושבה אומר גיבור 'מכאן ומכאן': '... עבודה איתנית, פשוטה, טבעית, של אנשים חיים לא נלמד כבר. ציצים מלאכותיים [הדגשה במקור] לא יעשו פירות' (ב 1325). ועל הדור הגדל בארץ הוא מהרהר: 'הדור הגדל עושה רושם של גידול מלאכותי וחולני' (ב 1377).

בתיאורי דמויות הדקאדנטים בסיפורים שנכתבו בחוץ-לארץ מופיעה העמדת הפנים וה'פזוה', אך לדמויות הדקאדנטים בארץ-ישראל ברנר מייחס בפירוש את המלאכותיות. נראה שתוך כדי היכרות מתעמקת עם ספרות הדקאדנס האירופית ברנר הוסיף גם את יסוד המלאכותיות, שהיה יסוד ראשי באסתטיקה של הדקאדנס המערב-אירופי, בעיקר הצרפתי והאנגלי, ואילו בסיפורים שנכתבו בחוץ-לארץ נקט שימוש שהיה פופולרי במזרח-אירופה, שהדגיש יותר את היסודות של הניוון הפיסי והמוסרי.

בסיפורים שנכתבו בחוץ-לארץ לא נזכרת במפורש המלה 'דקאדנס'. היא מופיעה רק בסיפורי הארץ-ישראלים של ברנר. ב'מכאן ומכאן'²⁸ לפידות דורש מהגיבור-הכותב '... לכתוב דברים רעננים, בריאים ... בלי חולניות, בלי דיקאדנס' [ההדגשה אינה במקור]. הוא טוען כנגד הגיבור (ובמובלע – כלפי כל הספרות העברית הנוצרת בארץ), שאין להסתפק ב'פיליטונים', 'קטעים', אלא לשאוף ליצירות גדולות היכולות להתחרות עם ספרות העולם. הקשר בין כתיבה חולנית-דקאדנטית לבין 'הצורות הקטנות' של הפרוזה אינו מקרי: עקרון הפרגמנטריות והז'אנר של ה'רשימה' לסוגיה נחשבו לכיטוייה הצורניים האופייניים של ספרות דקאדנטית.²⁹ מדבריו של לפידות באותו הקשר עולה, שבספרותנו, כמו

בחינו, שולט אין־אונים חולני, שמקורו הוא השימון, ו'התרופה היחידה היא העבודה, זו תצילני משימון נפשי, ואז אוכל גם ליצור' (ב 1365–1366); הדברים מובאים בדיבור משולב).³⁰ לפידות עצמו נאבק בגבורה רבה כדי להגשים את חזונו. גם לאחר רצח בנו ומות נכדו – שני האסונות הם תוצאה של תנאי החיים בארץ – הוא 'נלחם באפאטיה החיצונית, אבל כל קרביו היו כמו הלומים; כל העניין היה כמו משושטש, כמו לא מבורר כל צורכו לחושי הפנימיים' (ב 1436–1437), והוא נכנע לבסוף לבדידות, לריקנות ולאין־מוצא, סימני החולי שנגדו נלחם כל חייו, ואשר שורשיו נעוצים באותה קרקע שממנה צמחה חוויית הדקאדנס האירופי.

תיאורי הדקאדנס ב'מכאן ומכאן' ו'מהתחלה', מצביעים על השבר העקרוני שעבר על תפיסתו הפואטית של ברנר בארץ־ישראל: לאחר שוויתר על הטענה שהדקאדנס בנוסחו האירופי אינו קיים בחיים היהודיים, עבר להשקפה שהדקאדנס בספרות העברית הוא תוצאה של תנאי החיים בגלות, וטיפח את התקווה, שחיים של עבודה בארץ־ישראל הם שיהפכו את ספרותנו לספרות בריאה, המבטאת את הוויית התחייה. והנה ההתנסויות בארץ העלו בו את ההתרשמות, שבמציאות הארץ־ישראלית, בירושלים, ביפו, במושבות ובקבוצות, מתקיים לא רק הריקבון החולני הגלוי אלא גם הדקאדנס בנוסחו האירופי – הקליל, המגונדר והמושחת. יתר על כן: הניווט וההתנוונות קיימים לא רק ביישוב היהודי אלא גם 'עם־הארץ', הערבים, הוא קולטורה עתיקה שהתנוולה ('מכאן ומכאן', ב 1412). ירושלים מתוארת כ'בין מים למים' כעיר '...השקועה, כקופת תולעים, באשפת הבטלה, כבאשת אי־החליפה ואי־התמורה...' (ב 1196).

דווקא בארץ־ישראל ברנר מצייר תמונת מציאות הכוללת סממני דקאדנס מובהקים ומודעים, זאת לעומת החדירה החלקית, והפחות מודעת כנראה, של החוויה הדקאדנטית ליצירתו המוקדמת, בלי להפסיק את ההתקוממות האידיאולוגית שלו כנגד הכניעה לדקאדנס ובלי לוותר על אמונתו בחוויה הקיומית של רצון החיים. מכל דמויות הדקאדנטים שיצר ברנר הדמות הקרובה ביותר לדוסאנט של הויסמאנס, המודל של דמות הדקאדנט, היא זו של דוד יפה מ'בין מים למים', הסיפור הראשון של ברנר המתאר את המציאות בארץ. יפה מוצג כ'משורר בפרוזה', הז'אנר שטופח בידי הסימבוליזם בעקבות הפואמות הקטנות בפרוזה של בודלר. דיוקנו מטופח אך מעיד על ניוון החינוכיות והגבריות: שפתיים דקות '... לא תאותניות ביותר. שפמו קלוש, אבל נאה' (ב 1161). יפה '... ידע נשים הרבה, עד כי כולן היו לו לזרא...' (ב 1175). הוא מתייחס אל הנשים האוהבות אותו כ'יחס פסיבי' (ב 1204). על האהבה הוא אומר: 'בכלל אין אהבה... אצל אנשים כמוני אין אהבה... אצל אנשים כמוני יש משחק...', ולהלן: 'יש שהאוהב אוהב לענות, לגרום ייסורים מתוך אהבה...' (ב 1206). הוא לועג לאנשים מוסריים ואומר שהם 'מסתפקים במועט...' (ב 1204).

על יפה אומרים שני המורים מהמושבה: 'משורר־התחיה איננו... הוא איננו אפילו משורר לאומי... הוא גלתי מכ־רגלו ועד ראשו...' (ב 1208). יפה הוא נטע זר בארץ־ישראל, כמוהו כדיאספורין מ'מכאן ומכאן' (כפי שמעיד עליו שמו). ואולם מ'מכאן ומכאן' ברנר מרחיק לכת ומעמיד תקבולת בין הוויית הדקאדנס היהודי

באירופה לבין ההוויה החלוצית בארץ־ישראל. הגיבור הכותב מגלה את הדמיון בין מצבו של דיאספוריין על האנייה שבה הוא יורד מהארץ לבין עצמו, השוכב וקודח בבית החולים, בין מכתבו של דיאספוריין לבין 'הרשימות' שהוא כותב, ובכלל: '... הוא, אני – למאי נפקא מינה?' (ב 1275).

ואמנם גיבור 'מכאן ומכאן', שהוא רק בן עשרים ותשע, מרגיש את עצמו, כמו גיבורי פיארברג, יהודי חולה וזקן גם יחד (ב 1268), וכמוהו בן־דמותו, אובד עצות, הסובל מזקנה שלפני זמנה (ב 1391–1392). זהו הסימן הפיסיולוגי של התנוונות, המסמלת את מצבה הפגום־ללא־תקנה של ההוויה היהודית בכללה: 'גוף פגום. מחלה ממארת. הויה פגומה' (ב 1316). המחלה הסמלית של גיבור 'מכאן ומכאן' גם היא חסרת תקנה: 'ככה, חולה, אשכב עד עולם – – –!?!', הוא כותב. הוא חי בייאוש, מלנכוליה, שעמום, אפטיה וגועל.³¹ החיים בכלל היו לו לזרא. בפרוורסיה הטיפוסית לדקאדנט הוא מתעב במיוחד דווקא את הדברים שאליהם הוא נמשך: '... מתעב אני גם את זה שאני נספך לו' (ב 1318). התנהגויות פתולוגיות תופסות מקום בולט יותר ויותר בסיפורי ארץ־ישראל של ברנר, ובייחוד ב'שכול וכישלון'. פרשת מותה של מרים בשל סיכה שהיא דוקרת בה את ידה, ללא כל סיבה נראית לעין, גם היא חרפה של תיאור נטיות מזוכיסטיות כפי שהופיעו בסיפורים קודמים.

הגיבור של 'מכאן ומכאן' חש כי 'בי ישנו המוות ...' (ב 1350), והכרתו בכלל אינה מסוגלת לגעת בחיים: 'כן, עלי להודות: הפרוצס הכללי של כל מה שאנו מכנים בשם "חיים" אינו מחוור לי, אינו נתפס בהכרתי, אינו מוקף ממני. עצם־המהות משתמט ממני, פורח ממני ...' (ב 1354).

בקטע ה'מוקדש להקורא בעצמו', שבו מנסה הגיבור לתת למצבו עיצוב אמנותי, החיים מצויירים בתמונה הסמלית של דרך סלעים ובוץ, שביל מלא נטיות 'אסורות וכעורות', שבה הגיבור נוהג בעגלה המידרדרת במורד, והוא 'מפקיר את עצמי ואותם'. בקטע הקצר חוזרת ונשנית המלה 'מורד', והוא מסתיים במשפט: 'כי בנוגע למורד כשהוא לעצמו – מפניו, דוקא, אין מה לירוא, אחא; בין כך וכך – אין ממנו מנוס' (ב 1355–1356). מצבה של ההוויה החלוצית בכללה כפי שהוא מתואר בסיום של 'מכאן ומכאן' הוא הוויה של רעננות תלויה על בלימה, הבלימה שבה עלולה הוויית הרעננות הזו לשקוע בכל רגע היא הוויית הדקאדנס במובנה הרחב של המלה (לא במובן היותר צר שבו השתמש ברנר עצמו במונח), וזו מתגלה לא רק בעיצוב הדמויות אלא גם בהיגדים על המצב בכללו.

ברנר חוזר כאן, לכאורה, על אותם מוטיבים של חוסר סיכוי לשנות את המציאות ושל הימשכות אל האבדון ואל המוות, מוטיבים המצויים ביצירותיו שנכתבו בגלות. אך העובדה שחוויות אלה מיוחסות לחלוץ העברי משווה להן ממדים חריפים יותר, פרדוקסליים יותר. ניתוקה של חוויית הדקאדנס מתנאים חיצוניים וחברתיים והצמדתה לתכונות פסיכופיסיות של האישיית הנוירוטית, שאינה מסוגלת להשתנות במקום החדש, מעמידים תמונה הרבה יותר פסימית ומיאשת של המצב הלאומי. גם המוטיב של האכזריות או של 'הרוע המקורי' מוחרף ביצירות הארץ־ישראליות, שכן הוא מועבר מיחסים אנושיים ומשפחתיים אל הטבע בעצמו. הטבע בסיפורים הקודמים הוא עכור, קודר, מטושטש, אך לא אכזרי. ברנר בוחר לסיים את

הסיפור 'בין מים למים' בתמונה של תרנגולת המטיילת עם אפרוחיה ועם 'תרנגול – בעלה'. אחד האפרוחים מוצא גרגיר גדול מדי ואינו יכול לבלוע אותו. האפרוחים האחרים מתנפלים ומנסים 'לשלו את הטרף מפי אחיהם'. לבסוף ניגש התרנגול 'בגאון תרנגולים' ותוקע את חרטומו בגרגיר. התרנגולת רק מדברת אל עצמה. והמספר מעיר: 'בעלמא... בעלמא... אפילו לא מקצת סמל... אפילו לא סמל משהו...'. (כ 1225). 'בשכול וכישלון' יחזקאל אומר במפורש: 'הטבע אכזר הוא, שור בעטן הוא, ידרוס ולא יחמול...' (כ 1622).

יצירתו של יפה, 'המנגינות הכחולות' מובאת ב'מכאן ומכאן' בצורת פארודיה על הכתיבה האימפרסיוניסטית, שברנר תיעב אותה (כ 1137–1138). הכותרת היא סינאסאזה, הפיגורה שהפכה ל'סמל המסחרי' של סגנון הדקאדנס. הטקסט עמוס לעייפה חזרות על המלה 'כחלחל', קריקטורה על השימוש בצבע כלייטמוטיב סמלי, שהיה מקובל בפרוזה שירית סימבוליסטית.³² הכחול, סמל הגעגועים הרומנטיים (גם ביצירות בתקופת מעבר המאות),³³ מופיע דווקא כ'כחלחל', הגוון המטושטש של הכחול, והופעותיו הצפופות יוצרות תקבולת מבטלת נייגודים בין השמים, השמיכה, עיני היונים והאהובה. המשפט '... נחבא ממני אר ג היער הנפלא – ויהיה רק מוחש לי, מוחש...' (הדגשות במקור, ב 1138) רומז על המגמה האימפרסיוניסטית להתרכזו בתיאור רשמי חושים תוך הימנעות מכוונת מהבנת משמעותם. הפואמה בפרוזה שאהודה קוראת מסתיימת באווירה של גירוי חושני ארוטי מעורפל. ואולם ברנר עצמו מאמץ ב'מכאן ומכאן' טכניקות כתיבה השייכות לסוג מסוים של מודרניזם אירופי: אמנם לא טכניקה של האימפרסיוניזם המעודן, שממנו סלד, אבל טכניקה שהוא קורא לה 'קרעים קרעים' ומצדיק אותה באותן טענות שבהן הצדיק את הדקאדנס בספרות היהודית בגולה.

5. סיכום

אף שברנר המבקר והמסאי מגנה בדרך כלל את הדקאדנס בספרות העברית יצירתו מרבה לתאר את הדמות של הדקאדנט, את החוויה הדקאדנטית ואת תמונת המציאות כפי שנתפסה בדקאדנס. ביצירותיו מופיעים מוטיבים אופייניים לספרות הדקאדנס, וביצירות שנכתבו בארץ-ישראל, בעיקר ב'מכאן ומכאן', ניכרת הנטייה לאמץ צורות אמנותיות המשקפות את תפיסת העולם הדקאדנטית. גילויי הדקאדנס מוצגים תמיד כמצבים שליליים, אך בדרך כלל כמצבים שאינם ניתנים לשינוי. מכאן היסוד הטראגי שבמאבק האקזיסטנציאלי עם חוויית הדקאדנס.

יצירתו של ברנר עומדת בסימן של קונפליקט רעיוני וחווייתי, שהיה מקור של מורכבות ושל אנרגיה דרמטית ליצירתו: מצד אחד, שאיפה לכתוב ספרות 'בריאה', שתתרום לתהליך התחייה הלאומית ואף להבראה מוסרית של האנושות כולה, שאיפה שהיתה כרוכה בחייה אגרסיבית, לעגנית לעתים, של גילויי הדקאדנס בחיים ובספרות, ומצד שני היצמדות קיבעונית לחוויות ולראיית מציאות הטבועות בחותם ברור של תרבות הדקאדנס. ברנר דחה, אמנם, את הסגנון האימפרסיוניסטי שאותו זיהה עם כתיבה היונקת מחוויות דקאדנטיות, וגם בעולמו הרגשי והרוחני לא היה מיסוד ה'דנדי'. כל מאמציו לכתוב 'בקרירות' (מאמצים שאותם חוזר ומבטא

הגיבור הכותב ב'מכאן ומכאן') היו לשווא, ובמובן זה הוא היה רחוק מהעמדה הרגשית שאותה טיפחה ספרות הדקאדנס. העידון המפונק של אדם רווי תרבות אירופית גם הוא אינו מצוי ביצירתו. תכונות אלה אפשר למצוא בכתיבתו של גנסין, שסגנונו קלט וביטא את הדקאדנס הרבה יותר מסגנונו של ברנר. ברור שכתובתו של ברנר אינה הדוגמה המובהקת ביותר של הדקאדנס, בעיקר מבחינה סגנונית. אך עומדת בעינה הסתירה האידיאולוגית הגלויה בין ההתקפות של ברנר על הדקאדנס בחיים ובספרות לבין נטייתו ההולכת וגוברת, ודווקא בארץ-ישראל, לעצב את המציאות כשרויה במצב של דקאדנס, שרק מאמץ אישי הרואי שיש בו מהנס יכול לחלץ את האדם ממנו.

איך נסביר את הסתירה הזו? האם נייחס אותה לניגודים נפשיים באישיותו של ברנר? האם נאמר, שברנר נלחם בדקאדנס במרץ כה רב, דווקא משום שחש את נוכחותו המאיימת בתוכו? או שמא נאמר, שהוא לא הצליח להשתחרר מחוויות דקאדנטיות משום שהיה זקוק להן במישור ההתנסות הראשונית? ואולי נייחס את הסתירה הזו להשפעות פואטיות מנוגדות, ההשפעה המוקדמת של בילינסקי לעומת ההשפעה המתעצמת של אווירת הדקאדנס, שממנה לא הצליח, למרות רצונו, להתחמק? האם נאמר שברנר גילה תבונה יוצר בכך שלא התעלם מהאקלים התרבותי שבו כתב, אף שהתנגד להנחותיו? ואולי נאמר, שברנר חי באינטנסיביות את הבעייתיות המרכזית של התרבות היהודית ושל הספרות העברית והיידיית בזמנו, ובמובן זה היה 'המשורר הלאומי' שירש את ביאליק?

לי נראה, שההסבר לכפילות הזו אינו יכול להסתפק באישיותו וביצירתו של ברנר. את הכפילות בין רעיון התחייה והשאיפה לטפח ספרות עברית-יהודית ייחודית לבין ספיגה אמנותית ואידיאית של יסודות מהדקאדנס האירופי אפשר למצוא, במידה זו או אחרת, אצל רוב הסופרים שכתבו בעברית החל בשנות התשעים של המאה התשע עשרה ועד לשנות השלושים של המאה העשרים. יצירתו של ברנר רק מביאה לידי חיידוד תופעה מרכזית בתולדות הספרות העברית בתקופת מעבר המאות.

הערות

1. על דקאדנס וסימבוליזם ברוסיה ראה במיוחד: M. Gofman, *Poety simvolizma*, Moskva 1908; S. A. Vengerov (red.), *Russkaja literatura kontsa xix nachala xx veka (1890-1910)*, Moskva 1914-1918; N. Brodskii, *Literaturnyje Manifesty ot Simvolizma k Oktjabriu*, Moskva 1924; V. Asmus, 'Filosofia i estetika russkogo simvolizma', *Literaturnoje Nasledstvo*, 27-28 (Moskva 1937), pp. 1-57; J. Holthausen, *Studien zur Asthetik und Poetik des russischen Symbolismus*, Gottingen 1957; G. Donchin, *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry*, The Hague 1958; V. Erlich, *The Double Image: Concepts of the Poet in Slavic Literatures*, Baltimore 1964; R. Poggioli, *Poets of Russia*, Cambridge, Mass. 1968; C. Carl & F. Proffer (eds.), *The Silver Age of Russian Culture*, Ann

- Arbor 1971; B.G. Rosenthal, *Merezhkovsky and the Silver Age: The Development of a Revolutionary Mentality*, The Hague 1975; Idem, *Nietzsche in Russia*, New Jersey 1986, pp. 149-250; J. West, *Russian Symbolism: A Study of Viacheslav Ivanov and the Russian Symbolist Aesthetics*, London 1970; E. Bristol, 'Idealism and Decadence in Russian Symbolist Movement', *Slavic Review*, 39 (1980), pp. 269-280; Idem, 'Decadence', 'Symbolism', in: V. Terras (ed.), *Handbook of Russian Literature*, New Haven, Conn. 1985, pp. 94, 460-464; L. Dolgoplov, *Na rubezhe vekov*, Leningrad 1985, s. 5-56
2. תיאור כללי של המפגש בין ספרות התחייה לדקאדנס האירופי וניסיון להבהיר את הזיקה בין דקאדנס לבין הרומנטיזם מזה והסימבוליזם מזה אפשר למצוא במאמרי 'רומנטיזם ודקאדנס בספרות התחייה', מחקרי ירושלים בספרות עברית (בדפוס). על הקשר בין שירת ביאליק לשירה הרוסית בכלל ולדקאדנס בפרט ראה מאמרי 'ביאליק והשירה הרוסית', מאזנים, ס"ד (אוגוסט 1990), עמ' 38-46.
3. על נטיות לדקאדנס ועל היחס לדקאדנס האירופי בספרות העברית בראשית המאה ראה בספרו של ד' מירון, בודדים כמועד, תל אביב 1987, מפתח העניינים, ערכים 'דקאדנס', 'צללים', 'שיממון', 'תלישות', עמ' 557, 583, 585.
4. ראה: א' פרוש, הקנון בביקורת הספרות של פרישמן כהשוואה לקלוזנר וברנר, עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית, ירושלים 1986, עמ' 244-255, 286-305; פ' גינזור, הספרות העברית ותנועת הפועלים הארץ-ישראלית בימי העלייה השלישית (תרע"ה-תרפ"ג), עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב 1987, עמ' 144-155; מנחם ברינקר בספרו עד הסמטה הטבריינית (תל אביב 1990) מתייחס בקצרה לעמדתו של ברנר כלפי דקאדנס והסימבוליזם (ראה ערכים אלה באינדקס, עמ' 335, 337), בלי להיכנס להבחנה (הלא פשוטה, אך חשובה) בין שתי המגמות הללו במודרניזם הרוסי. ספרו של ברינקר הגיע אלי בשלב העריכה הסופית של מאמר זה, ולכן לא יכולתי להגיב עליו בפירוט שהוא ראוי לו.
5. על ניטשה, מקומו ומשמעותו בסיפורי ברנר ראה בספרו הנזכר של מנחם ברינקר, עמ' 139-149.
6. ניטשה כתב: 'במה התאפיין כל דקאדנס ספרותי? במה שאין החיים שוכנים עוד בכולות. המלה נעשית ריבונית ופורצת משורת המשפט, המשפט יוצא מגדרו ומערפל את משמעותו של העמוד, העמוד נמלא חיים על חשבון הכולות, הכולות אינה כולות עוד. אך זה משך הוא לכל סגנון של דקאדנס: תמיד-תמיד זו האנרכיה של האטומים' ('פרשת וגנר', שקיעת האיליים [תרגם י' אלדן], ירושלים ותל אביב תשל"ג, עמ' 27). וברור'ה כתב: סגנון של דקאדנס הוא זה שבו אחדות הספר מתפרקת ומפנה מקום לעצמאות הדף, שבו הדף מתפרק ומפנה מקום לעצמאות המשפט, והמשפט מפנה מקום לעצמאות המלה' (P. Bourget, 'Theorie de la Decadence, Essais de Psychologie Contemporaine'.) (*La Nouvelle Revue*, XIII, 15 Nov. 1881, p. 413)
7. מדבריו אפשר להבין שאפילו פירושה של המלה 'תיאוריה' אינו נהיר לו, והוא מזהה אותה עם פרטי מידע טפלים בספרי לימוד על תולדות הספרות. במכתב לביכובסקי מה-20 ביוני 1899: 'כלל דברייך הם כי קריאת רומנים בלי הכנה תיאורית (teoria) - לא כלום. אבל מהי

- הכנה תיאורית – האומנם תדמה, כי לו ידעת בבקיאיות עצומה ובדיוק רב, מתי נולדה הקיסרית ההיא, באיזו שנה ובאיזה מקום, או כמה כלי תותח נשבו במלחמה פלונית, כי אז הבנת יותר היטב את ה"אשמה ועונש" לדוסטויבסקי? כל כתבי ג, 1967, עמ' 219.
8. במכתב הנ"ל לביכובסקי: 'עתה הנני קורא את בילינסקי ... אחי, הריני מייצעך לקרוא אותו. הוא מרחיב את הלב ומשפר את הטעם'. שם, עמ' 219–220.
9. למשל במכתב מה-3 בדצמבר 1899 ברנר מוחק את המלה 'גיבור' ומחליף אותה ב'טיפוס', המונח שטבע בילינסקי.
10. על יחסו של ברנר למטריאליזם ראה בספרו הנזכר של מנחם ברינקר, עמ' 187.
11. ראה: ל' אנדרייב, סיפורים (תרגום ק"א ברתיני), תל אביב 1984.
12. השירים בפרוזה של אוסקר ויילד התפרסמו בהמעורר, שנה א, קונטרס י, עמ' 24; המחזה 'שלומית' התפרסם בהמעורר, שנה ב, קונטרס ד (1907), עמ' 135–144; קונטרס ה, עמ' 201–214; ה'הגיונות' של ויילד (תרגום המבוא לתמונת דוריאן גריי), שם, עמ' 215.
13. האפוריזמים של שטיירנר ושל ניטשה התפרסמו בהמעורר, שנה א, קונטרס ב (1906), עמ' 12; קטע מסיפור של וסרמן שם, חוברת י"ב, עמ' 32; 'המופת של אנטוניוס הקדוש' של פלובר שם, חוברת ו, עמ' 220–230, חוברת ז, עמ' 286–296; 'תחילת דברים אחרונים' של שסטוב שם, חוברת ח-ט, עמ' 312–353.
14. א"נ גנסין, כל כתביו, תל אביב 1982, עמ' 228–274.
15. במכתב מסוף 1902 או תחילת 1903: 'למות אין חפץ כלל. ודאי מפני שהחי חפץ לחיות – רצון עיוור', כל כתבי, מהדורת 1967, כרך ג (מהדורת 1967), עמ' 227. וב-27 באפריל 1903: 'ארורים החיים, אך גם ארור המוות ... קרא את הקריאה "ובכל זאת!", שם.
16. כנראה השביעי, 1905, לאחר מות הרצל.
17. 'בחורף', עמ' 184, 259. 'נכא רוח', עמ' 700–701.
18. 'פת לחם', עמ' 3, 8, 9, 11. 'חלל', עמ' 24. 'בנשף', עמ' 47, 49. 'בנדודים', עמ' 74, 92.
- 'בחורף', עמ' 106, 126, 253. 'בחצר', עמ' 308. 'בינו לבינו', עמ' 709.
19. 'פת לחם', עמ' 4, 7. 'בילי קיץ', עמ' 18, 19. 'בחורף', עמ' 96, 104, 187, 192, 202, 284, 314–313.
20. עמ' 193, 221, 293, 286. וכן ב'שכול וכישלון', עמ' 1671.
21. עמ' 257.
22. עמ' 5, 129, 138, 147.
23. עמ' 141, 193, 338, 349–348, 350, 477, 495, 536.
24. עמ' 47, 49, 50, 167, 170, 190, 191.
25. עמ' 7, 47, 304, 322, 532, 652.
26. עמ' 24, 74.
27. נכתב ב-1921, נמצא בעיזבונו של ברנר, בנוסחה לא מותקנת לדפוס. הושלם על פי נוסחה קודמת שנמצאה בין כתבי היד, נדפס לראשונה בהתקופה, ספר ט"ז, 1922.
28. נדפס לראשונה בספר מיוחד, הוצאת 'ספרות', ורשה תרע"א.
29. ראה: ח' ברייוסף, הרשימה כז'אנר של מעבר מריאליזם לסימבוליזם בספרות העברית, אוניברסיטת תל אביב 1987.
30. על יחסו של ברנר לרעיון העבודה ראה גינוסר, לעיל הערה 4, עמ' 162–163.

31. עמ' 1270, 1272, 1274, 1281, 1344, 1347, 1428, 1429.
32. דוגמה לשימוש כזה אפשר למצוא ביצירתו של גנסיין. ראה: ח' בר-יוסף, מטאפורות וסמלים ביצירתו של א"נ גנסיין, הפרק 'צבעים סמליים', תל אביב 1987, עמ' 226-241.
33. ראה: נ' זך, 'מסע בכחול', איגרא, 2 (1985/6), עמ' 309-324.