המוסף לספרות ואמנות

עורך: **דרור אֵידָר**

יורם בק

שירה ולכידות בהגותו של אצ"ג

הערה להופעת כרך ט"ז של כל כתבי אצ"ג ("מאמרים", כרך ב")

בהוצאת מוסד ביאליק, ירושלים 2004

י שנגזר עליו להיות משורר אינו יכול שלא להיות משורר, גם כשהוא כותב דברי הגות או פובליציסטיקה. גוַרת הפיוט מחייבת אותנו לבחון את שורותיו של המשורר מבעד לפריזמה השירית, ולזו כללים משלה, השונים מכללי הבדיקה של כתיבה הגותית. הפובליציסטיקה של אצ"ג היתה תמיד חלק בלתי-נפרד ממכלול יצירתו הפיוטית — זהו כוחה וזו חולשתה. אין אצ"ג מורכב ממגרות — שירה לחוד ופובליציסטיקה לחוד, אלא הוא אדם שלם הכותב יצירה שלמה. כשם שהשירה חודרת לכתיבה ההגותית, יש שההגות פולשת אל תוך השירה. אבל כל זה למראית עין, ובאמת אין חציצה בין השתיים.

לפיכך אין לדון את הפובליציסטיקה של אצ"ג בכלים של לכידוּת (קוהרנטיות) או בכל צורה אחרת של בדיקה לוגית. לכידוּת (קוהרנטיות) או בכל צורה אחרת של בדיקה לוגית. יש בה סתירות, ויש בה דברים שאינם מתיישבים זה עם זה. במאמר מוסגר ניתן להצביע על דוּגמה מפורסמת מאוד של פילוסוף שזכה לחיי עולם, הגם שכתיבתו אינה קוהרנטית. כוונתנו לניטשה. כל חוקריו של ניטשה מודים היום שיש בכתיבתו כפילוסוף מומנט פיוטי חזק. זוהי פילוסופיה פיוטית, וככזו אין היא לכידה במובהק. כך גם אצ"ג בראייתו ההיסטורית, הדתית והמטפיזית. אין הוא בונה תשתית

תיאורטית עקבית, אף אינו מתיימר לספק את כל התשובות (הגם שהוא מספק די והותר) לשאלות הדור. הוא כותב כמשורר משום שהוא חושב ומרגיש כמשורר, ולהלן נעמוד על האופי המיוחד של דרך כתיבה זו.

כרך המאמרים שיצא לאחרונה — גם הוא ברוב הדר, משופע בהערות שוליים, בניגוד גמור לרוח הּכְּתבים — מתייחס למחצית השנייה של שנות ה-20 של המאה העשרים, ובעצם לנקודת השבר בהגותו של אצ"ג: אכזבתו מתנועת העבודה הציונית ופנייתו לרדיקליזם הימני. זוהי תקופה סוערת בחיי ישראל והעולם. המפגש בין סער העולם לסערו של המשורר הוא טראומטי. אין לשכוח שמדובר באדם צעיר בשנות העשרים המאוחרות שלו, שעזב את בית אבא ואת משפחתו, ובעצם את הנווה החמים של הסביבה התרבותית המעצבת שלו, וגלה לארץ אחרת -לא זרה, אמנם.

אצ"ג עלה ארצה ב-1923. אדם צעיר זה, שיכור מן המאורעות הגדולים של נעוריו המוקדמים — מלחמת העולם שאותה חווה מקרוב והמהפכה הרוסית שהשפיעה עליו בעקיפין, כמו שהשפיעה על כל בני-דורו — חש, בצדק או שלא בצדק, שזוהי תקופה "הרת עולם". אין לך מפגש חזק יותר, אַלים יותר ואולי פורה יותר, מן המפגש שבין האמן כאיש צעיר ובין הזמן ההיסטורי האינטנסיבי. כאן רואים אנו נפש רגישה, המגיבה על רעידות האדמה שהיא חווה ומעבדת



ראובן רובין: אצ"ג (שמן על בד)

אותן לכלל "השקפת עולם", Weltanschauung משלה. עיצובה של תמונת העולם הוא טראומטי. אין הוא נעשה מתוך שקלא וטריא פילוסופית, כפי שקורה אצל בעלי התורות הפילוסופיות הגדולות; הוא נעשה כמפץ, כסופה. אם נזדקק שוב לאנלוגיה עם ניטשה, נוכל לצטט את הצהרתו הידועה, כשבא בגיל 24 לשמש פרופסור בבאזל: "אני הנני חומר נפץ!"

ההגות המבוטאת בפרקי הספר ממגְלת הימים ההם וכלפי תשעים ותשעה היא הגותו של איש צעיר השש אלי קרב, החש כי הוא נמצא בעין הסערה ההיסטורית וכי חובה עליו לשמש לבני-דורו מורה דרך לנבוכי הזמן. הרגשת השליחות נובעת מן המוזה השירית, והיא המעניקה ליומרת הנבואה את אופיה הכפייתי. המשורר-הנביא — אלה פני יאנוס, שני הפכים לאותה דמות, והם נובעים ממקור עתיק, ואולי אפילו מתחושתו של המשורר שניתנו בידו המפתחות למלכות הארץ, לחידת הדור.

הה, הכתב העתיק של דברי-הימים! כל כך מסוכן תפקיד זה של צפנת פענח! כל כך מרתק! כשאנו מתבוננים במה שקרוי "המהפכה הציונית" ורואים את כל ממדיה, אי אפשר שלא להתפעם, בדומה לאצ"ג, מן הנְסיוּת ההיסטורית. רק כך ניתן לראות את ה-Sturm und Drang של שנות העשרים, ואת המקבילה להן, בנפש צעירה ורגישה שזה עתה התעוררה.

אצ"ג חווה את המהפכה הציונית והמהפכה העולמית. הוא חווה את תמוטתו של העולם הישן, של אירופה הישנה

שקרסה ב-1914. הוא חווה את עידן ההמונים והמכונה, את הסחרור הטכנולוגי. והוא חווה את הלהט האידיאולוגי של הקומוניזם, המתיימר לפתור את כל המצוקות האנושיות. באותו זמן עצמו מבשילה בקרבו בת-השיר, והאנרגיה האינטלקטואלית והנפשית של משורר צעיר הולכת ומתעצמת, כמין גלגל הסובב במהירות גוברת. זוהי אנרגיה ארוטית, שתכליתה מעשית. כל שירה היא קודם כל מעשה, ולפיכך הגותו של אצ"ג היא מעשה. והרי לפנינו סתירה ראשונה: הגות שאינה הסתכלות, אינה צפייה מנגד, אלא מעשה בורא (והורס), ביטוי של ארוס ולא של התפלספות. מה רב המרחק בין הפובליציסטיקה הזו לבין זו של אחד העם, שכולה הסתכלות מנגד.

אצ"ג כותב מנהמת לבו, ולפיכך הוא חשוף לביקורתם של קרי-הרוח, בעלי הנפש שאינה יודעת סערות. הם יכולים לכנותו בשמות גנאי — "משוגע", "חסר גבולות" וכיוצא באלה הכינויים. אבל מכיוון שאלו אינם יודעים סערות מה הן, הרי שהוא, הקוצף והזועם, מיטיב מהם להבין תקופה סוערת. והוא תובע גדולה מבני-דורו, מפני שהעת גדולה היא. אבל תדיר מאוד אנו מוצאים בהיסטוריה ניגוד בין גודל תקופה לבין קטנות האנשים. תדיר מאוד יקשה להסביר לילדיה של תקופה את משמעות תקופתם, שכן אין בני-האדם רוצים לראות מעבר לקצה חוטמם. נתונים הם לראייה מצומקת, אוחזים בהנאות הנמצאות בטווח הישגם. וכאשר אנשים כאלה נקלעים ללבה של סופה גדולה, הם מחמיצים את השעה.

זה היה חששו הגדול של אצ"ג — קטנוּת ההנהגה הציונית. הוא פרש מתנועת העבודה על רקע ה"בעל-ביתיות" שלה, והרי זו עוד סתירה: תנועה סוציאליסטית-מהפכנית (שבמהותה מבקשת תיקון העולם והאדם) הופכת להיות בעל-ביתית! ציונות הֶרואית, שהיא מרד נגד הגורל, נעשית ציונות של פשרות! אמנות שיש ביכולתה לראות את העמוק והגבוה מסתפקת בחינני ובזעיר!

כל האשמות האלה מנוסחות וחוזרות ומנוסחות בכתבים הפובליציסטיים, בזעם ואפילו בשנאה. אצ"ג אינו יכול לסלוח לקטנוּת ואינו מבין אותה. הרי הוא עצמו סמבטיון, כיצד זה לקטנוּת ואינו מבין אותה. הרי הוא עצמו סמבטיון, כיצד זה אין בני-דורו מרגישים מה שהוא מרגיש? איך אפשר שלא לחוש בסער ובדחף או למצער להתפעל מן היופי שבו? והתשובה היא: הם אינם משוררים. מי שנגזר עליו שלא להיות משורר, אינו יכול להיות משורר. גם אם ילמַד חריזה ומשקל, גם אם יקרא את כל השירה שבעולם, גם אם יתחנך בסדנאות לכתיבת שירה למיניהן — משורר לא יהיה. מה שאצ"ג היה רוצה הוא שכל בני-דורו יהיו משוררים, בדרגה זו או אחרת; שתהיה התלהבותם משיגה את ייסוריהם, וייסוריהם דבקים בשמחת היותם. כמו החלוצים העניים של ארץ-ישראל הבונים אותה בידיהם ממש, קבל עם ועולם, או כמו הגיבורים האלמונים של ההתנגדות הציונית לאלימות הערבים, שאינם נרתעים ממאבק פיזי באויב.

וכל זה מתוך דבקות — אפשר דבקות חסידית — הדומה לדבקות התפילה או... לשירה.

וכזה נאמר הכל. המשורר מבקש להאריך את שעת הרצון של המהפכה — היהודית והעולמית — אל מעבר לגבולותיה הטבעיים, כפי שביקשו אנשי 1793 לעשות במהפכה הצרפתית, וכפי שביקשו לנין וטרוצקי במהפכה הקומוניסטית או מאו צה דונג במהפכת התרבות בסין. אך המהפכה, כל מהפכה, מכלה את התלהבותה, טורפת את בניה, עורפת את ראשי גיבוריה, הורגת את משורריה ושוקעת לבסוף בעריצות. והמהפכה הציונית, שלא היתה אלימה אמנם, הפכה "בעל-ביתית", נמסכה בקופסאות כחולות.

רוב בני-האדם אינם משוררים. אין הם מסוגלים לאותה מידה של התלהבות והתרוממות כמו שמוכשרים להן אותם מתי מעט שבורכו (או קוללו) על-ידי המוזה השירית. למשוררים אין יום-יום, אף לא לילה-לילה. כל קצף קיומם אחוז בצבת אותה רוח — השירה — הצולחת עליהם גם נגד רצונם. ראייתם את העולם היא שונה, ולכן כל כתיבתם ספוגה ראייה זו. רוב הבריות, יומם ולילם שגרה הם; אין הם

מוכשרים להתמיד בלהט ובהתלהבות, מתפשרים. מה שדרש אצ"ג מבני-דורו (או מבני-דורנו, היינו הך) אינו אפשרי. מה שדרשו בני-דורו ממנו אף הוא היה מן הנמנע. נותרה, אפוא, סתירה טרגית בין המשורר ובין החברה, סתירה שהיא, כידוע, מחוללת השורות היפות ביותר שכתבה האנושות.

"משוררים", אמר פעם רוברט פרוסט, "נולדו מוקדם מדי או מאוחר מדי". אם כך, אין מה להלין. המבחן של הכתיבה הפובליציסטית של אצ"ג אינו בלכידותה, אף אינו במידת נכונותה או אי-נכונותה לזמנה או לזמננו (על כך במאמר נפרד). המבחן הוא באמת הפיוטית שבה. ועל כך אין חולקים: הפובליציסטיקה של אצ"ג היא שירה. כוחה ביופיה הפיוטי. זו אמת-המידה העיקרית, ואולי היחידה, שבה אנו צריכים לבחון את הדברים. יש אומרים ששירה אינה זקוקה לתארוך כתיבתה, שהרי היא לדורות. אמירה זו נאה גם לפובליציסטיקה שלפנינו: התארוך מיותר. היא לדורות.

מירי גלעד

שני שירים

לַמְרוֹת הֶהְרִים

לַמְרוֹת הֶהָרִים, וְהֶהָרִים שֶׁבְּבֶטֶן הָהָר וְחוֹמוֹת וּמִבְצָרִים שֻׁנִבְנוּ בִּדְמוּתוֹ, אִי אֶפְשָׁר לְהִתְנַּבֵּר עַל הַהְרִיסוֹת הַסְּמוּיוֹת שֵׁבְנֵפֵשׁ הַאָדָם.

> ַרַק הַאֲגָם שֶׁנִּכְלָא בְּרָאשֵׁי הֶהָרִים אוֹגֵר אֶת מֵאֲמַצֵי הַנֶּפֶשׁ הַנִּגָּרִים. לֶרוֹב יַסְתִּיר אֶת מֵי הַתְּהוֹם. לְעִתִּים יַהֲפוֹך לְבָבוּאַת שָׁמַיִם. יַסִּיר לְרָגַע אֶת עִינֵנוּ מֵעַצְמֵנוּ, בִּיוֹפִי רַב.

רַק כָּךְ נַעֲרִים עַל הֶהָרִים וְהַחוֹמוֹת. לְשָׁעָה אַחַת.

לַמְרוֹת הַהֵּיכַל, לַמְרוֹת הַגָּן

לַמָרוֹת הַהֵּיכַל, לַמִרוֹת הַגָּן

הָאָרֶץ הַזּוֹ, הַיּוֹשֶׁבֶת עַל עֲרֵמַת אֲדָמוֹת, נִשְּׂרֶפֶת שׁוּב וָשׁוּב, וַאֲבָנִים שִׁחוֹרוֹת מִתְגּוֹלְלוֹת כָּבֶר עַד רַגְלֵי הַיִּלָדִים.

ָחָשַׁבְנוּ שֶׁעָלָה לְאֵל יָדֵינוּ לִבְרוֹחַ.

צְלָלִיּוֹת הֵיכַל וָגָן עוֹלוֹת בְּצֵינֵי רוּחֵנוּ, מַרְגִּיעוֹת אֶת הַחוֹם הַנּוֹרָא. הוֹ, הַתְּשׁוּקָה הַזּוֹ לְצֵל, הַבֶּכִי אֶל מַחְסֶה צוֹנֵן.

> בְּאֵירוֹפָּה תְּמִיד הֶאֶמִינוּ בִּמְצוּדוֹת, וְחִכּוּ בְּבִטְחָה לַמַּיִם הַקְּרֵבִים. בָּאֵרֵב חוֹלְלוּ בַּהֵיכָל וּבַבָּוְ.

אֲנִי קְרוֹבָה עַתָּה לַיְּעָרוֹת וְלַנָּהָר. אַך מִי יַשְׁכִּיחַ מִּמֶּנִּי אֶת זִיכְרוֹן הַשֶּׁמֶשׁ כְּשֶׁאֲנִי בְּמַעֲבֶה הַיַּעַר. תָּמִיד אֶחְזוֹר לַשָּׁדוֹת הַשְּׁטוּחִים, הַצְּהָבִּים שֶׁל אָבִי, לַמְרוֹת הַהִיכַל, לַמְרוֹת הַגָּן שֶׁאֲנִי רוֹאָה כָּעֵת מֵחַלוֹן הַבֵּיִת.

> לְעוֹלֶם אֵינֶנוּ מַגִּיעִים עַד הַמַּיִם. אֲנַחְנוּ גּוּף יְחַף נֶפֶשׁ הַנּוֹתֶר תָּמִיד לִפְנֵי הַנָּהָר. הַמַּאֲבֶק עִם הַמַּלְאָךְ מַעֲמִיק כְּבֶר עַד שָׁרְשֵׁי הַסֻלָּם, מַצִּית שוּב אֶת הַשָּׁדוֹת בָּאֵשׁ מִתְמַשֵּׁבֵת.

> > הוֹ, כְּאֵב הָעֶרְגָה גַם כְּשֶׁהַהֵיכַל וְהַגָּן כְּבָר בְּתוֹךְ בֵּיתִי.

עודד מזרחי

איזהו גיבור

על הגבורה היהודית בספרי משה שמיר

שנתיים האחרונות קיימנו — קבוצת אנשי ספרות, שהשתתפו בקביעות במדור הספרותי שערך משה שמיר בנתיב (הסופר ראובן טבול, המשורר אלחנן ניר ואנכי) — סידרת שיחות מרתקות עם הסופר בביתו. למדנו ממנו רבות על הספרות והשירה בכלל ועל יצירתו הענקית בפרט. חשבתי לעצמי, מהו חוט השידרה הפנימי ביותר של הסופר והאדם משה שמיר? מהו סודו הספרותי והאנושי? אם הייתי נדרש לתמצת את השיחות הללו לכותרת אחת, הייתי מכתיר את מכלול יצירתו של שמיר כניסיון לגלות ולחשוף את סוד הגבורה היהודית מאז ומעולם.

*

שמיר העיד שבכל מפעלו הספרותי ניסה לפענח את השאלה: מהי גבורה? איך צומח גיבור? מהן ההכרעות הדרמטיות שמופיעות בחייו?

עוד בספרו הוא הלך בשדות (מרחביה 1947) החל שמיר לעסוק בשאלת הגבורה. אורי, הדמות המרכזית, הוא דווקא איש נבוך העוזב את חברתו (מיקה) שהרתה. דומה שהוא מחפש כל חייו את מותו. יש לו בעיה עם אביו, העסקן הקיבוצי שמתנדב ומעלה ארצה את קבוצת ילדי טהרן, ועם אמו הוא מצוי בקונפליקט, על רקע החבר החדש שלה. והנה, למרות ייסוריו וסבלו של אורי, כאשר מגיע הצו ממפקד הפלוגה שלו בפלמ״ח להתגייס, הוא נעתר מיד. גם זו אחת התשובות לשאלת הגבורה.

שמיר מגלה איך הדבר נמשך בספריו הבאים. הוא מנסה לעמוד על סוד גבורתה של לאה ברמן, גיבורת הטרילוגיה רחוק מפנינים (שלדבריו עוצבה בהשראת לאה ברלין, דודתה של אשתו צביה). גבורתה נובעת מיכולתה להתמסר לזולת, לא רק זה הפרטי אלא העם כולו. היא רואה בסבל עמה עוד ברוסיה הצארית, ברדיפות ובפוגרומים שפקדו את היהודים שם, כמו אלו המתוארים בהינומת הכלה (הספר השני בטרילוגיה). לאה חווה הכל ומתגברת. המבחנים נמשכו גם עם עלייתה לארץ, הליכתה לקיבוץ, הפילוג בקיבוץ, ההיחלשות, העמידה ממול ומנגד ועוד. הטרילוגיה מסתיימת דווקא בתיאור לידתה לפני למעלה משמונים שנה



משה שמיר בביתו

בעיירה בגולה, ובכך מספקת תקווה להיוולדות מחדש, לרנסנס.

חוט הגבורה נמשך עד לספרו האחרון של שמיר, יאיר (זמורה- ביתן תשס"א), ושם נידונה הסוגיה במלוא עוצמתה: מה היה סוד הגבורה של אברהם שטרן? הבחור ספוג הכשרונות היה משורר, שחקן, במאי, איש מדעי הקלסיקה היוונית והרומית. מה עשה אותו אם כן למפקד מחתרת, שהחזיק באידיאולוגיה הקיצונית ביותר נגד הבריטיים ונגד הממסד הארצישראלי?

עודד מזרחי הוא סופר ומשורר. ספרו האחרון אורות דתהו בכלים חד פעמיים — שירים, ראה אור בהוצאת ספרי בצרון, ירושלים ותל- אביב תשס״ד.

בהקשר של הגבורה היהודית, הצטער משה שמיר על הספרות הפופולארית של ימינו. לדבריו היא ספרות של דעיכה, של ויתור על ערכים ונכסים רוחניים, של נסיגה. הוא טוען שאין זה מקרי שסופרים כמו א"ב יהושע ועמוס עוז, גם כפובליציסטיים, הם א- ציוניים, שלא לומר אנטי ציוניים. הם מתנגדים בעליל להֱשגי מלחמת ששת הימים ורואים בה כיבוש לא מוצדק ולא לגיטימי שיש להתנער ממנו. בכתיבתם הבלטריסטית יש רוח נכאים, הדמויות שלהם הן דמויות של ספקנים, נכי רוח, עלובים. למעשה, טען שמיר, חזרה לספרות העברית דמות הבטלן, הנעבעך, שאין לו בחייו אידיאל ואף לא צורך באידיאל.

שמיר קשר זאת עם העובדה שישנה כיום הפרטה של החיים שבמסגרתה כל פרט דואג לעצמו. התחושה ש"אני חייב לתת, למסור, להקריב" הולכת ונעלמת. הוא סיפר שכאשר איבד את אחיו אליק (שהספר במו ידיו [מרחביה: ספריית פועלים תשי"א] הוקדש לו) במלחמת השחרור, לא עלתה אצלם אז כלל השאלה "לשם מה?" היה ברור להם: "זה לא לשוא! הוא נפל בקרב לפתיחת הדרך לירושלים! זה לא לשוא! תבוא מדינה, תבוא ישועה, יבוא ניצחון."

כיום השאלה "לשם מה?" הפכה למכריעה בשיח הציבורי. חלקים גדולים מציבור האינטלקטואלים בשמאל הישראלי אף אינם שואלים זאת. מבחינתם אמר שמיר, אנחנו פושעים! מה לנו פה?! עצם קיומנו בארץ הזאת הוא פשע! גם אצל לאה ברמן לא נשאלת השאלה, אבל בדיוק מהסיבה ההפוכה. תשובת הטרילוגיה שלו היא: "אנחנו פה כי זה שלנו! זה עמנו וזו ארצנו!"

שמיר הזכיר מאמר די ארוך שפירסם בעבר בנתיב תחת השאלה "האם הספרות העברית עודנה ציונית?", ובו טען שהספרות העברית חדלה להיות ציונית, ומדובר בעיקר בדמויות הבולטות בספרות הישראלית של המחצית השנייה של המאה העשרים.

*

ברבות מהשיחות, הרחיב שמיר את הדיבור על איבוד עצמאותה של מדינת ישראל. הוא הזכיר כיצד כופים עלינו את עצמאותה של מדינת ישראל. הוא הזכיר כיצד כופים עלינו את מפת הדרכים ואנו נכנעים בשקיקה ובשמחה. אנו שומעים איך מדינאים ושרים מדברים בנוסח: "איך נתאים את עצמנו למצב ונגרום לכך שמפת הדרכים תצליח?" יש רק מיעוט בתוכנו, היה אומר ("ואני אחד מהם"), שטוענים שמפת הדרכים היא אסון ומובילה לאבדון.

איבוד העצמאות נגע למוכן התרבותי העמוק, לא רק זה הפוליטי. אנו מאבדים את המקוריות העברית והיהודית שלנו, יש נהירה לפרסומת, לשמות, לתצוגות של לעז, שטפון המאיים להטביע את זהותנו היהודית. הוא הדגיש כי אם לא נשמור על עצמאותנו הרוחנית- מסורתית, פשוט לא נתקיים! כמה וכמה פעמים דיבר על כך שהולך לאיבוד כל קו של יחוד תרבותי בספרות שלנו, בתיאטרון, בקולנוע. הכל הפך לחקיינות אחת גדולה של תוצרת היבוא האמריקאית

והאירופאית. מה שנשמע ברדיו ונראה בטלביזיה ממש מזעזע ועל האשפה המורעלת הזאת מגדלים אצלנו דור אחרי דור.

לדעתו, שני הדברים החותרים תחת קיומנו הם הבידור והאופנה. יש התייחסות לספרות כבידור בכל מחיר. העיקר הוא לבדר ולהצליח וכך למכור, וכמו כן יש היסחפות אחר האופנתיות הבינלאומית, היסחפות לאופנת תסביך האשמה של העולם המערבי כלפי המזרח, שזהו תסביך אשמה נוצרי אופייני. אנחנו מרגישים שזו סחורה מבוקשת בעולם. כך קורה שהאינטלקטואל הישראלי, שאיבד את תחושת הצדק של המפעל הציוני, זועק יום יום "הלאה הכיבוש!" יום יום אנו מקבלים בעיתונות הרצינית והלא רצינית את הכירסום בציונות עצמה.

והוא היה מוסיף: "אתם רואים את העיתונות, התקשורת. איך העיתונות, באותם עמודים עצמם, באותו נייר, באותו דפוס, באותה מערכת, נותנת לך פורנוגרפיה כפשוטה, מודעות של בתי זונות מצד אחד, ומצד שני כל מיני פלפולי אסתטיקה כביכול." זהו לדעתו היסוד של מה שמתרחש בספרות, שלדעתו היא עדיין אחד ההישגים הציוניים הגדולים, למרות האלמנטים שחותרים תחתיה.



כאשר שאלנו אותו מדוע כתב את מלך כשר ודם (ספרית פועלים תשי"ד) ובכלל רומאנים היסטוריים כמו ספרי הטרילוגיה, השיב בשאלה רטורית: "איך יכולתי שלא לכתוב רומן היסטורי? כי הרי אין לנו כל קיום בלי ההיסטוריה! כתבתי סיפורים על רקע היסטורי, הרבה לפני שכתבתי סיפורים על הרקע היומיומי שלנו ואחד מהם בשם "הרדיפה" הכנסתי לקובץ סיפורי הקצרים ואפילו לראות כוככים (עם עובד, ידיעות אחרונות וספרי חמד תשנ"ד). עוד לפני שכתבתי את הוא הלך בשדות ואת מלך בשר ודם, כתבתי ופרסמתי סיפור בשם "על סוסו בשבת" על אלישע בן אבויה ועל רבי מאיר." הוא העיד שהדברים הללו מילאו את נפשו. הוא לא היה צריך לעבור לנושא ההיסטורי, מפני שחי אותו כל ימיו. עוד בילדותו הארצישראלית, הרגיש אז (כמו רבים) שההיסטוריה והגיאוגרפיה הן אחדות אחת, ומשום כך הייתה הכתיבה ההיסטורית בעבורו הכרח זהותי.

בהקשר לגבורה היהודית, הזכיר שמיר את היהודי הגלותי. במשך שנים הצטיירו בספרות העברית יהודי העיירה כנלעגים. לא רבים היו מסוגלים לראות את היופי, הכח והאומץ שהיו בהם. בתקופת השואה היו כאלה, שמחד גיסא קיטרגו על כך שהיהודים הלכו כצאן לטבח ומאידך גיסא היו שנדהמו מגילויי הגבורה בגיטאות ואצל הפרטיזנים. הוא סיפר שהם חיו את הנושא בהיותם בתנועות הנוער בארץ. השאלות "מי אנחנו ?" ו"מה אנחנו עושים פה ?" היו בראש מעייניהם והיה חשוב להם לדעת שיש עליהן תשובה.

הוא הסביר שאחת הסיבות לכתיבת הטרילוגיה רחוק מפנינים היא, שחלק ניכר ממנה התרחש בגולה. בניגוד

לתמונה המקובלת הוא שאף להציג את הפן האמיץ והמתגבר ביהדות הגולה. לדעתו לא מוצדק היה להשאירם באצטבה של מנדלי וברנר, שבה הושמו תחת ביקורת קשה.

בשנות הארבעים התפרסמה הידרת מאמרים של הסופר אברהם קריב אדברה וירווח לי, בהם ביקר קריב קשות את פרישמן, מנדלי וגם ברנר על כך שחיללו את זכרם של יהודי הגולה. שמיר לא קיבל את דבריו ואף פירסם באמצע שנות הארבעים מאמר נגדי ובו טען שאנו נמצאים כאן כדי לחדש את החיים היהודיים ולעשותם אחרים. עם זאת, הדגיש, בכל ספריו, ובעיקר בטרילוגיה, מופיע הרצון להראות את החיים היהודיים בכל המעגלים, בכל הממדים, גם בקושי וגם בחולשות, אבל גם בהתגברות ובגדולה.

ומה שנשמע בין השיטין בסיפוריו האמנותיים הארוכים מארץ מידה, ניכר בגלוי במאמריו הנוקבים ובשיחותיו

המאלפות. משה שמיר אכן חתר כל ימיו אל הגבורה היהודית לדורותיה ולכן אף גילם אותה בחייו.

הערות

- 1 סדרת השיחות ראתה אור לאחרונה בספר בעט ברזל בצפורן שמיר: שיחות עם הסופר משה שמיר, בעריכת עודד מזרחי, ספרי בצרון, ירושלים ות״א תשס״ה.
- 2 הטרילוגיה רחוק מפנינים, כוללת את (1) יונה מחצר זרה, עם עובד, ת"א תשל"ד; (3) עד הסוף, עם עובד, ת"א תשמ"ד; (3) עד הסוף, עם עובד, ת"א תשנ"ב.
- 3 משה שמיר, ״האם הספרות העברית עודנה ציונית״, נתיב, 6 (ינואר (1989), עמ' 45-37.
 - 4 אברהם קריב, אדברה וירווח לי, עם עובד, תל-אביב 1950.



אמנון נבות

תום עידן 'בנֶיה החולים של המאה' ראייה אלטרנטיבית של תולדות הספרות העברית בארץ ישראל

(מאמר ראשון משלושה)

תחילת שנות העשרים נרצח ברנר בידי פורעים ערבים בבניין שבעיבוריה הדרומיים של יפו. שנה מאוחר יותר מת מיכה יוסף ברדיצ׳בסקי בדירתו המבודדת בברלין. עגנון, סופר עברי בעברית, הסתובב באותה עיר ממש, מבקש לרכוש את לבה של הניאו-אורתודוכסיה הגרמנית בהעמדת מודל חדש. מורכב ופתלתול של המעשייה החסידית. הסיפור התלמודי והאגדה היראית, לסיפורת חילונית כמעט לחלוטין וכך ממצב של חילון מוחלט הפך להיות היראי — שבסופרים. אבל הספקנות החילונית-משכילית המשיכה לפורר כל מודל אפשרי של קדושה. בחלוף שנים מעטות התבהר שהסופר היחיד מאותם ממדים של גדולה, אהרן ראובני, התקשה במציאת מו"ל לטרילוגיה שלו עד ירושלים, ואט אט הלך והשתתק כמספר. המציאות העובדתית והאמת הקיומית שעוצבה לתלפיות בטרילוגיה שלו אודות היישוב היתה של המאה, היתה בעשור השני של המאה, היתה מעבר לכוח הסבל ויכולת הבוננות ב׳דיוקן העצמי׳ של היישוב המתחדש. שנים מעטות לאחר מכן עלה ביאליק לארץ, התקבל בהדרת פני מלך ושר השירה העברית, בנה לו ארמון של זהב שבו העבירו לפניו בסך את ילדי הגן, אבל לתוכניותיו הספרותיות הגרנדיוזיות ('מפעל הכינוס') לא הקצו אלא פירורים עלובים.

במהלך שנות העשור האחרון של המאה הקודמת, וכמו להכעיס — תחת פיקוחה של שרת תרבות אמפתית כביכול וממשל ידידותי לסופרים ולתרבות, התפגר דוד אבידן בדירת חדר מזוהמת בהמתנה (שהפכה כה מוכרת ואינטימית בשנים האחרונות גם ל'מעמד הבינוני') לשליחי ה'הוצאה לפועל' מאמנם הצהירו אחר כך שלא היה בדעתם לבוא ולגשת, שכן מעצמם הבינו שלא יימצא בדירת החדר של המשורר דבר שראוי לשום עליו את היד). שנים מעטות לאחר מכן גווע דוד שחר בבית חולים פרובינציאלי בצרפת. לפי גירסה אחת — תחת שם בדוי, משום שידו לא השיגה ביטוח בריאות. לפי תרסה נוספת הֱעירה הרופאה שטיפלה בו כי בירושלים חי מופר מפורסם הדומה לחולה השכוב לפניה 'דמיון מדהים',

ואף שאלה אותו אם שמע פעם על דוד שחר או אם הזדמן לו לקרוא יצירה פרי עטו. אין לדעת מה השיב הסופר, שאיבד את ההכרה בחלוף שעות אחדות לאחר האירוע המשעשע ונפטר אחרי ימים אחדים.



אנו ראויים לפאוזה לוגית שבמסגרתה יובהר, כי הרצף הזה של שמות מייצג שורה של סופרים, ששום ספרות אירופית גדולה לא היתה דוחה על הסף. הפחות ידוע לציבור ברשימה הזאת הוא אהרון ראובני, שהודחק והושכח מטעמים פוליטיים. ראובני היה עורב לבן בשובך של יונים אדומות, ואיש ימין מוצהר בתוך ספרות שרובה ככולה התקיים בתוך ההגמוניה ה'פועלית'. העובדה שהיה אחיו של אחד ממנהיגי הפועלים בארץ, יצחק בן צבי, אך החריפה את בידודו במעין בית מצורעים' קיומי, ספרותי ופוליטי. אבל גם אהרון ראובני מתייצב ערכית בקו השני של מודרנה אירופית, ואינו נופל בשום פנים מסופרים כאלפרד דבלין (בללין, אלכסנדרפלאץ) או לורנס דארל (הרביעייה האלכסנדרונית). ברנר, עגנון וגנסין משויכים ללא ספק לקו הראשון של מודרנה אירופית של תחילת המאה.

בתחילת שנות העשרים, כאשר נדמה היה שהמפעל הציוני מתייצב ואץ קדימה, לא נותר מספרות חילונית וערכית זו כמעט דבר: ברדיצ׳בסקי וגנסין כבר היו בין המתים; ברנר הפך למיתוס וסמל לטוהר כפֶּיה של ההתיישבות היהודית שדמה מכתים את עפר הארץ הזאת. עשור מאוחר יותר יהיה אהרן ראובני מת מהלך ספרותי; ביאליק סבא חביב שדי בו כדי לזון בו את עיניהם של ילדי גנון תל-אביביים בתוך ארמון של סוכריות צבעוניות. על משמר התרבות העברית הופקד קומיסר נאור, ברל כצנלסון.

יחלפו עוד עשור ומחצה עד שתקום משמרת חדשה, שתתמקד בעיקר בשירה ובטיפוח מערכת יחסים זהירה יותר ומורכבת עם הממונה על התרבות מטעם ההגמוניה הפועלית החדשה. כותבי הסיפורת המעטים שקמו בעשור הרביעי של המאה הקפידו לכתוב במסגרת הקונצנזוס הציוני-פועלי המתחדש (ס. יזהר). תם ונשלם עידן הפנורמות הגדולות המשרטטות בדייקנות את עומק העליבות האנושית, את גודל

אמנון נבות, סופר, פובליציסט ומסאי. כותב שנים רבות ביקורת ספרות בעיתונות הישראלית ובכתבי עת.

⁽שני החלקים הבאים של המסה יובאו בגיליונות הבאים של *נתיב.*)

היומרה שבעצם המפעל הציוני, ואת עומק האבסורד ואת הפער בין המילים והמעשים (מכאן ומכאן לברנר ועד ירושלים לראובני). כאשר ביקש עגנון, כמה עשורים מאוחר, יותר להעמיד את המיצב שלו לסוגיית אתחלותיו של המפעל הציוני בארץ (תמול שלשום), דאג היטב ששום קומיסר תרבות מסוגו של ברל כצנלסון לא יתמרד ויזעק חמס.

בניגוד למה שנכתב בביוגרפיות אודותיו, היה ברל קורא שטחי שבשטחי עם חולשה מולדת למסורת היהודית. *חמול* שלשום רק החניף לרגישויות אלה. בסרקזם המפורר של עגנון וביסודות הרעועים של "העלייה לארץ ישראל לבנות אותה מחורבנה ולהיבנות ממנה", כדבר הצהרת הפתיחה של תמול שלשום, ברל כלל לא הבחין. האלמנטים הפיקרסקיים ברומן היו מעבר לכרטיס הטווחים הספרותי שלו. וגם בפער האירוני המודגש שבין ה'ביוגרפיה' של יצחק קומר לבין הביוגרפיה האופיינית של בן העלייה השנייה הטיפוסי – לא חש (ככלות הכל, רובם ככולם לא התחרדו, לא נשאו נשים מבנות אונגרין ולא מתו מנשיכת כלב שוטה, אלא מיתות פרוזאיות הרבה יותר). ללא ספק: עגנון היה זהיר לאין שיעור בהשוואה לברנר או לראובני, שגם בפנורמות שלהם הודגש הקשר בין היישוב החדש ליישוב הישן. אגב, הזהות התמטית, הנושאית ואפילו העלילתית בין שלוש הפנורמות הגדולות של העלייה השנייה היא עצומה; מעניין שחוקרי הספרות העברית לדורותיה לא עמדו על כך. אותנו, בעיון זה, מעניין השוני שבאחדות. לפנינו שלושה סופרים גדולים: האחד ננטש בבית יפואי ונרצח, השני הושתק ונדחק למשך חמישים שנה מכל קאנון ספרותי מוגדר, ורק השלישי שרד והמשיך לכתוב סיפורת חילונית כמעט לחלוטין בכסות יראית, חסידית ותלמודית-משנאית.

 \star

מבקרי ספרות וחוקריה לדורותיהם חזרו והדגישו את האמביוולנטיות, את דו-המשמעות, את האירוניה ואת הסרקזם האופייניים לעגנון; את הרצף החמקמק והמתפתל של הטקסט העגנוני, את השינויים בנקודת ההתבוננות באירועים המתוארים. עיון זה לא בא לערער תפישות מקובלות של מה שמכונה ה'טקסט העגנוני', למרות שבוננות חדשה במכלול העגנוני דרושה כאן כאוויר לנשימה: מבלעדיה ייוותרו הקתבים העגנוניים בחינת נכסי צאן ברזל על מדפי התרבות העברית ללא דורש (מורה ותיק לספרות עברית בתיכון התוודה לפני, שטרח לקרוא סיפור קצר של עגנון רק משהחליט לעבור הסבה מקצועית לפסיכולוגיה והסיפור הזה היה חלק מחובות הקריאה של הקורס, ואמנם נדהם ממה שהגדיר כ'מעמקים פרוידיאניים' בסיפור העגנוני).

אולי אין זה המקום לקיים דיון מחודש בתפישות המקובלות על עגנון. עגנון הסופר היה זהיר למהדרין, חמקמק ואמביוולנטי, בעוד שעגנון האדם הצטיין בראייה מפוכחת של המציאות, שלא עברה שום ריכוך בפילטרים של

סיפור יראי או מָשל חסידי. אי אפשר היה לו שלא להבחין, ששני הסופרים היחידים שהשתוו אליו, נעלמו: האחד מת והפך למיתוס מאובן של הציונות המתחדשת (למרות שלעג לה קשות והטיל ספקות כבדים בממשותה הקיומית וזרק מרה במנהיגיה), ואילו השני הפך תוך שנים מעטות למצורע ספרותי ופוליטי. עגנון עצמו אמנם חזר וטען בתוקף שאינו קורא דבר חוץ ממשנֶיות וסידור התפילות, אבל מי שקורא היטב בתמול שלשום לא יטיל ספק בעובדה שעד ירושלים של ראובני נטוע היטב ברקע של תמול שלשום. גם הזהות וגם ההנגדות, דהיינו: היפוכי המצבים, נראים יותר מדי בינאריים מכדי שאפשר יהיה להטיל בכך ספק. אבל עגנון, שהיה קשור הרבה יותר לברנר מאשר לראובני, וודאי הבין שהים אל ההנהגה הציונית בארץ.



ואני איני מבקש לגלות כאן עומקים פרוידיאניים ומחדלים לא מודעים של ההנהגה הציונית של שנות העשרים, אלא לומר דברים מפורשים. בעשור השני של המאה, כאשר היישוב הציוני בארץ היה עניינם הלוהט של כמה מאות פועלים וכמה אלפי פקידים, ועמד כולו על כרעי תרנגולת, היה לדיאלקטיקה הברנרית איזה תוקף וערך, מה גם שבמאבק שבין התנועה הפועלית לבין היישוב הישן ואצולת הקרקעות החדשה (מושבות הברון) התייצב ברנר לצד תנועת הפועלים. המאבק על ההגמוניה בין תנועות הפועלים לבין הגורמים השמרניים היה ממשי מאוד כבר אז, באמצע העשור השני של המאה.

אלא שמכל יתר הבחינות, ברנר היה בחינת צרה צרורה: די אם נתבונן במה שמכונה 'מאורע ברנר' שאיים ליצור בקע במערכת היחסים שבין היישוב הפועלי בארץ לבין הגולה התומכת בהנהגתו הזהירה והקמצנית של אחד העם. אמנם, היישוב הפועלי ורוב הסופרים התייצבו על רגליהם האחוריות, אבל מאחורי הקלעים עשו הכל כדי לטשטש את הוויכוח ולתלות הכל באישיות האקסטצנרית וב׳גריות הנפשית׳ של הסופר הלוקח באופן ׳יותר מדי אישי׳ את סבלות עמו. כאשר ביקשו סופרים נכבדים כברדיצ׳בסקי לקחת חלק בוויכוח הפומבי ולהתמקד בפן העקרוני של סוגיית המרת הדת ותפקיד התנ״ך בחיי העם, בחר עורך ׳הפועל הצעיר׳ שלא להדפיס את המאמר, כדי להעצים את האלמנט האישי ולצמצם ככל האפשר את ההיבט העקרוני בוויכוח. עם פרסום מכאן ומכאן, הוחמר מצב העניינים שבין ברנר לבין ההנהגה הפועלית, שהתברר, בדיעבד, כשבר המרכזי במערכת היחסים שבין התנועה הפועלית ל'סופרה המרכזי והנערץ׳, שלדברו מקשיבים, כביכול, כאל דבר נביא האלוהים.

לתמונת המציאות שצייר ברנר מחיי הארץ ומחיי הגולה הישנה והחדשה — שברי אדם, שברי אידיאות, עוני וטמטום

הנפש בכל מקום ואתר — לא יכלו להתכחש ביישוב החדש כביישוב הישן, משום שברנר נתן תיאור עומק של המציאות המיידית, ויכולת הכחשת המציאות והתשוקה לסובב בכחש את הציבור עוד לא הגיעה לממדים הקיימים בפועל ממש בקרב מנהיגינו הנוכחיים. איני בא לטעון כי מנהיגי תנועות הפועלים ומנהיגי היישוב האזרחי והיישוב הישן בשנות העשרים היו רגישים ומוסריים יותר בהשוואה למנהיגות הנוכחית; נחשוב מה שנרצה על ההנהגה של תנועת הפועלים בארץ בשנות העשרים, הם עדיין לא הגיעו למדרגה מעין זו של הכחשה עצמית, כחש ובגידה מפורשת בקהל תומכיהם הישיר.

אלא ששונים היו פני הדברים תכלית שינוי כאשר נגע ברנר בשורש נשמתה של ההנהגה הפועלית בכבודה ובעצמה, וכשהעמיד מולה אספקלריה מלוטשת: דיוקנה הבורגני השבע, הכורע ברך ומשתחווה בפני כל בעל הון ונדבן בכוח, האימה והחשבון שהם נוהגים בכל מילה המודפסת בבולטין העלוב שלהם שממילא איש אינו טורח לקרוא וכולו מכוון להחניף לתורם מן הגולה וספק גדול אם תורם זה קיים מחוץ לדמיונם של העורכים (פרקי 'אובד עצות' ומערכת המחרשה במכאן ומכאן). את רגש האדנות הקיים בהם הם מפנים רק כלפי אדם אחד: אובד עצות, הוא ברנר בכבודו ובעצמו. עורכי 'הפועל הצעיר', שזיהו בדמויות אלה את דיוקן עצמם ואת התנהגותם שלהם ב'מאורע ברנר', רתחו מזעם. הכחשותיו של ברנר לא הועילו, והוא עזב (וליתר דיוק, הועזב) ועבר לעיתון של רסיס מפלגה אחרת.

היסטוריונים של תנועת העבודה יטענו בתוקף שברנר כלל לא הועזב, מן הטעם הפורמלי הפשוט שכלל לא היה חבר מערכת 'הפועל הצעיר' אלא כותב חיצוני, מה שמכונה היום 'פרילנסר' (ממש כמו 'אובד עצות' שאת השגותיו ונבואותיו הקודרות היו מדפיסים בשולי שוליו של הגיליון, באות פטיט ותחת הכותרת 'מכתב למערכת', לצד שאר ההבלים והזוטות של עמוד אחרון בעיתוני התקופה). אולם היא הנותנת: הסופר המרכזי של הדור והתנועה היה חסר כל מעמד ממשי במערכת הבולטין התנועתי, שהיה באותם שנים מכשיר הקשר והשליטה המרכזי בין התנועה לחבריה. אין לטעות במשמעות העניין ובמבט החושד שנתנו מנהיגי תנועת הפועלים בסופר המרכזי של הדור ובמי שביקשו לבנות כ'מצפון האומה המתחדשת'. בתקופה מאוחרת יותר, כאשר ביקש הסופר משרת מורה בגימנסיה, הערימו עליו קשיים רבים ומסרו לידיו את המשרה בהיסוסים ואי רצון גלוי.

 \star

ואולם, קו פרשת המים במערכת היחסים שבין ההגמוניה הפועלית לבין ברנר היה מאמרו על אוסישקין. מאמר זה יכול לשמש עד היום מופת של בוננות קרה, נתחנית, חודרנית וחסרת רחמים, היוצרת מראש הפרדה בין האישיות לבין כסות המנהיג שידו בכל ויד כל בו, הגוקט מעורבות בכל עניין

כדי לעקמו ולקלקלו ולעפשו עד היסוד; בלשון עדכנית, כיצד קורה שאדם, שלא תעז לקנות ממנו מכונית משומשת, מנהיגותו הציבורית מתקבלת בחינת מובן מאליו ובלא שמץ של הרהור שני? ברנר הגיע למסקנה שדווקא הצרימה שבאישיות (במקרה זה אוסישקין, אבל השם אינו משנה כהוא זה), כשהיא מוגדלת אלפי מונים, היא היא היוצרת את המנהיג: גסות הרוח המובנית באישיות, החפות המוחלטת מכל מימד של ספקנות, רגישות אנושית, עידון פנימי או מודעות ויכולת בוננות — כל אלה יוצרים את היכולת לגעת ביד גסה בכל עניין ציבורי או פרטי, בהוויה שבה הדיפרנציאציה בין הפרטי והציבורי מטושטשת מראש (ואמנם, אלה היו פני הדברים ביישוב היהודי בארץ בעשור השני של המאה הקודמת).

אוסישקין אינו אלא הקצנה גרוטסקית של המימד המנהיגותי הזה, טען ברנר בתוקף. המאמר הזה שהוא מופת, כמעט פרדיגמה אפשרית של דיון עקרוני בבעיית המנהיגות, לא זכה לתהודה ציבורית; הוא מוין כעוד חיסול חשבונות במסגרת מאבק פנימי בין רסיסי מפלגות הפועלים במאבקם הפנימי על ההגמוניה. התפישה הציבורית של ברנר כסופר מיוסר, כאישיות אקסצנטרית הנתונה למשברים נפשיים ובעצם שיקוף דמותו של 'אובד עצות' מהרומן של ברנר — עצמו, דמות שזכתה למלוא היחס האירוני לה זכו כל הדמויות האחרות ברומן – התקבעה היטב בציבור בעידודה המלא של המנהיגות הפועלית שכבר החלה לבנות את המיתוס על האדם שביקשה בעצם לבודד ולסלק. הסיפורים אודות הסופר המייבב וזועק בבדידות חדרוֹ היו דו-משמעיים במפורש: מצד אחד ייצג ברנר את המיתוס של בן העלייה השנייה המתייסר, אבל גם זאת — שהאיש לא לגמרי מאוזן או שפוי. האמת, כמובן, היתה רחוקה מרחק אור מהמיתוס שנבנה ונצבר: לא היה סופר מאוזן ושפוי מברנר, ולפחות מאמריו היו מופת של היגיון בריא, עם הנמקות יציבות כסלע וראייה ביקורתית חברתית צלולה כבדולח בכל האמור במצב העם היהודי (לא היהדות) בארץ ישראל ובתפוצות הגולה. ברנר היה סוציולוג מופתי עוד בטרם היות הסוציולוגיה תחום מוגדר לעצמו.

הציבוריות בארץ אולי לא קראה את המאמר בשבע עיניים, אבל המנהיגות, שייחסה חשיבות עילאית למילה הכתובה ולרטוריקה — מכשירי השליטה המרכזיים באותם ימים — קראה גם קראה.

*

עם המנדט הבריטי, כאשר נראה, לפחות למראית עין ולטווח קצר, שהיישוב היהודי החדש בארץ ישראל עולה על דרך המלך, היה כבר ברור שהנכס הפך לנטל כבד על כתפי המנהיגות הפועלית. האיקונוקלזם התשתיתי והמהותי שבאופיו של ברנר לא אָפשר למיתוסים הדרושים לתנועה הפועלית להצטבר ולהתפתח. אפילו עבודתו כמורה בתיכון הניבה לבסוף יצירה שממנה התבהר כי גם המיתוס הנבנה

והולך של חינוך הנערים בארץ הקודש ובניית האדם העברי החדש מן המסד, אינו מחזיק מים: נערי הגימנסיה בספרו של ברנר אינם אלא ילדים מבודדים, מבוהלים, מסוכסכים קשות בינם לבין עצמם ובתוך עצמם, מבועתים ממיניותם המתפרצת וחיים את צללי עברם בגולה, ממש כמו אחיהם הבוגרים ואבותיהם שבילו את השנים המעצבות של חייהם (במילותיו של ברנר: 'שנות רקבונם') בישיבה או בקלויז שבגולה.

המהלכים המתחייבים מכל מה שמתואר כאן הופכים לאט לאט ברורים מאליהם. אפילו המקריות נגלית כבלתי-מקרית בעליל. במכונית שנשלחה להציל את דרי הבית המבודד שביפו היה מקום אחד חסר, רק מקום אחד חסר, ואפשר היה לנחש במידת ודאות עילאית מי בדיוק יוותר על מקומו ויישאר בבית בהמתנה לפורע הערבי עם הגרזן. במשחק הפיס הזה כל כרטיס היה זוכה בפרס הראשון — ראשו של ברנר המבוקע וגופתו המחוללת, ובמיתוס שאפשר יהיה לנפח בלא כל הפרעה מצד בעל הדבר גופו.

יש רגליים לסברה, על פי עדויות אחדות, שגם ברנר שיתף פעולה בסמוי, לאחר שכבר ראה הכל והציץ בכל פינה של הציונות המתחדשת בארץ, שיער בנפשו את הנגזרות ואת העתיד להתרחש (ובנוסף, כישלון חייו האישיים ונישואיו) ומאס בחייו בפועל ממש. החיסול היה ממוקד, משום שנעשה בהסכמת כל הצדדים, כולל הצד המתחסל בכבודו ובעצמו. הצד העיוור, המקרי והסתמי שבכל הפרשה הוא אותו בריון קשקשים מזוין בגרזן קצבים, מהללו שכונו בפי ברנר עצמו ׳בני הארץ׳, שמתגרת ידם (הסתמית והמקרית באותה מידה) אנו סובלים עד היום. גם לאחר שנפטרנו מבניה החולים של המאה וקוממנו מדינה ריבונית כביכול והצטיידנו כל צורכנו במטוסי קרב מדרג עילאי ובארסנל גרעיני שיכול להחריב את כל העולמות כולם, רק את הגרזנאים שרצחו את ברנר אז ורוצחים בנו היום קצרה ידנו מלעצור. זהו כנראה הפשר האקטואלי של מושג החטא הקדמון במהדורה הארץ-ישראלית של מאת השנים האחרונות.

*

שנות העשרים, שנות ההתנערות של המפעל הציוני בחסות המנדט הבריטי, מצאו את הישות המקוממת עצמה מעפר דל ומאשפות, קלת משקל ומנוערת מכל מחויבות ערכית לספרות שחוללה אותה ואפשרה אותה על בסיס 'אף-על-פי-כן' אד אבסורדום. ברנר חוסל חיסול ממוקד לטובת כל הצדדים הנוגעים בדבר; ברדיצ'בסקי שלא התאושש ממות ברנר (ולמעשה היתה השפעתו על בני העלייה השנייה והשלישית לצד הסופר קנוט האמסון לא פחותה מזו של ברנר), נפטר מקץ חודשים אחדים בברלין; לקבוצת הסופרים הצעירה שהתגבשה סביב ברנר ושהיתה באתחלותיה (דוגמת אריאלי ואורלוף שכתיבתם הוכיחה כי הם מושפעים מראובני יותר משהושפעו מברנר), לא היה שום סיכוי בשלב האינקובציה משבו היתה, וללא הפטרונות של ברנר התפוררה ונעלמה כמעט

לחלוטין. ביאליק התקבל כאן בכבוד מלכים, ורק לאחר שכבר התבהר שלא יוסיף אפילו שורה אחת חדשה לקאנון השירי המקודש שלו, הושב בארמון של סוכריות והתבקש לנהל חיים של סוחר עשיר שיצא לגמלאות. מול תוכניותיו הגרנדיוזיות (ימפעל הכינוס׳), הציבו המנהיגות המקומית ועושי דברה, שכבר למדו דבר או שניים מהקומיסרים הסובייטים הממונים על התרבות, התעלמות מהולה בשמן זית זך. הסופרים שקראו תיגר על ההנהגה הפועלית ועל הקומיסר שלה, ברל כצנלסון (דוגמת אורי צבי גרינברג או אהרון ראובני), גורשו מיד לבית-מצורעים ספרותי, בלא להתחשב כלל במעמדם הספרותי הבכיר, בערכם או אפילו בחד-פעמיותם כסופרים וכאנשי רוח; ורק הגרזנאים, בני הארץ, הורשו להמשיך ולפעול בארץ כמעט באין מפריע על בסיס הפרדיגמה המופלאה שנגלתה להם, דרך מקרה, באמצעות רצח ברנר (עיין ערך: סוגיית החטא הקדמון דלעיל).

 \star

הצד המפתיע שבכל פרשת יחסי הספרות העברית והמפעל הציוני, צד שלא עמדו עליו עד היום, הוא האנלוגיה בין יחסי הממסד הסובייטי והספרות הרוסית בשנות העשרים לבין הספרות העברית והממסד הפועלי. כל עוד היתה המהפכה הבולשביקית זקוקה לכל בדל וזרת של לגיטימציה, התפשרו הקומיסרים הסובייטיים ככל יכולתם עם הספרות הרוסית שהיתה אז בשיא פריחתה (׳תור הכסף׳ של השירה הרוסית), ואפילו ייסדו כתב עת מיוחד (שנקרא ברוח התקופה ׳קרקע בתולה אדומה׳), שפרסם סופרים מהגרים בכוח או סופרים שהיו בקונפליקט, ואפילו קונפליקט עמוק עם הבולשביזם ומימושיו. עורכו הנבחר של כתב העת היה אלכסנדר ורונסקי, חוקר ומבקר ספרות שהשתייך מיום לידתו אל אצולת האינטליגנציה הרוסית, שעל אף נאמנותה רבת השנים למפלגה היתה מועדת לחיסול. לוורונסקי גופא לא היו לעזר יחסי רעות עמוקים ורבי שנים עם סטאלין בכבודו ובעצמו.

מרגע שהתבסס מנגנון השליטה הסובייטי אך במקצת, החל תהליך הבדדתה, השתקתה וחיסולה של ספרות שלמה. מה שמדהים באנלוגיה הוא סמיכות הזמנים: שני התהליכים, גם חיסולה של הספרות העברית וגם חיסולה של הספרות העברית וגם חיסולה של הספרות העודים הסובייטית, אירעו במהלך שנות העשרים ותחילת שנות השלושים. הצד המבדח שבכל הפרשה הוא אולי זהות גורלם של ביאליק וגורקי: שניהם נקראו לשוב לארץ אבות, את שניהם הושיבו בכלוב של זהב, קראו ערים, כיכרות ורחובות על שמם וסתמו את פיהם במטפחת מבושמת, דהיינו: אמרו בחביבות עילאית 'לא' לתוכניותיהם הגרנדיוזיות. עם זאת אינני טוען לאנלוגיה מלאה — לממסד הפועלי בשנות העשרים בארץ לא היה אפילו שמץ מכוחו של הממסד הסובייטי באותן שנים ממש. הזהות היא בדפוס ההתנהלות ההיסטורי-ספרותי ולא בפרטים.

*

ואולם הראייה ההיסטורית היא התבוננות שבדיעבד: היעלמה ואיונה של ספרות שלמה במהלך עשור או עשור וחצי (ובאומרי ׳ספרות שלמה׳ כוונתי לראשי הדברים, ולא למאות ואלפי הנמושות שהמשיכו לקיים את הספרות הסובייטית כמו הארץ-ישראלית בריר חלמות ופתפותי ביצים שלהם), מצביעים בשני מוקדיו של הדיון על ההתנערות הסופית מ׳בניה החולים של המאה׳, אותם הוזים וחולמים טרופי דעת למחצה, פליטי הפוגרומים ברוסיה של תחילת המאה, שעל בסיס עקרון ה׳אף-על-פי-כן׳ הברנרי ביקשו לקומם ישות יהודית בארץ ישראל ולברוא עולם של שוויון טוטלי ברוסיה; כל אותם יצורים שכמו נבראו מתוך הפואמה שנים עשר של אלכסנדר בלוק או מתוך הקלויזים של בחורף ומחילות מסביב לנקודה. המציאות בארץ ישראל וברוסיה המועצתית בתחילת שנות העשרים חייבה אנשי ביצוע נמוכי מצח, מנגנונאים מחד גיסא ופועלים צייתנים מאידך גיסא. גורלם של ה׳בנים החולים׳ (ברנר ואוסיפ מנדלשטאם שהשורה ׳בנה החולה של המאה׳ לקוחה משירו 1924), נידון להיעלם, כביכול, מעל במת ההיסטוריה. העובדה שברנר היה מופת של היגיון ברזל שפוי וראיית מציאות העולה עשרות מונים על בני דורו, אינה משנה כהוא זה לצורך העניין; המיתוס הוא שחתך כאן גורלות, והמיתוסים של המאה העשרים נוצרים על פי הזמנה משרדית בשלושה עותקים.

*

אין להניח שעגנון, ממקום שבתו בברלין, לא חש במתרחש בארץ ישראל, ואין תמה שהעדיף את גרמניה מוכת האינפלציה, את פטרונותם של הניאו-אורתודוכסים בברלין ואת חברתה של הבורגנות הגרמנית היהודית המשכילה, חובבת היודאיקה והעברית, על המתרחש בארץ הקודש המחדשת ימיה. די שנקרא שוב את הפתיחה של תמול שלשום כדי לזהות את עומק הפרודיה על 'הז'אנר הארץ-ישראלי ואביזריהוֹ׳ שברנר עשה ממנו מטעמים כבר במכאן ומכאן כדי שניווכח בקשר הגורדי שבין מכאן ומכאן לתמול שלשום. עגנון כבר התנסה בארץ הקודש, שבה ישב שנים אחדות כעולה חילוני ומשכיל, ואף זכה לכהן כמזכירו של אוסישקין, כך שאת מצב הדברים בארץ הכיר היטב, לפני ולְפנים. בהבדל אחד: הפרודיה של עגנון ארסית ומיתממת לאין שיעור בהשוואה לזו של ברנר. עגנון עלה לארץ באמצע שנות העשרים רק משהבטיח לעצמו שפרנסתו תינתן לו ממקורות חוץ ארצישראליים. את הארץ עזב כצעיר חילוני ומשכיל, לאחר שאת ימיו בארץ ישראל בילה בהמראה מעל גבעות החול המיתולוגיות של יפו בגלימה מתנפנפת בצוותא עם עלמות נווה צדק, ולאחר שייעד לעצמו עתיד של נסיך הסופרים העבריים. לארץ חזר סופר מבוגר, ירא שמים, שהצהיר בפומבי שכל יעד כתיבתו אינו אלא בבחינת תפילה

זכה לפני קונו, ושזו, הכתיבה בשיאיה, לא תגיע לקרסולי נעליה של קריאה בספר תהילים או לימוד משניות. אמנם הכפירה, החילון והמשכילות הבסיסית הציצו מכל פינה בכתביו, שכן אלה רק התעשרו והתעדנו במהלך מגעיו עם הבורגנות הגרמנית היהודית המשכילה, אבל עגנון נתן להבין לכל מי שחפץ אך לשמוע, שענייניו עם הסביבה האנושית מצומצמים מאוד. בעיקר הקפיד עגנון לשמור מרחק רב ועצום מכל עניין ציבורי, והתרחק מן המנהיגות הפועלית והאזרחית כמפני מגפה.

ברבות השנים, כאשר מעמדו כסופר התעצם והוא נדרש, בתוקף המודל הברנרי כביכול שכבר היה מראית עין והעמדת פנים מוסכמת על הכל, לבוא בציבור ולומר את דברו של הצופה לבית ישראל, הקפיד מאוד להוציא מפיו אמרי שפר ומיני פטפוט שלא מעלמא הדין, שיותר ויותר לבשו צורת פרודיה מכוונת ומודעת לחלוטין על אופני הביטוי הפומביים של חוקר הספרות דב סדן בכתב ובעל פה, מעין פטפוט משכילי מיתמם הנאחז בקוצו של יוד שבכתביו של גרפומן כלשהו, שעל בסיסו היה בונה סדן תְּלי-תָלים של פרשנות שכל קשר בינה לבין מושא המאמר אפילו לא היה מקרי בלבד.

עיקרון זה של הפיכת הטפל לעיקר העיקרים תוך איון מוחלט של התייחסות לעיקר, הפך להיות בסיס ההתייחסות של עגנון לכל סוגיות החיים המרכזיות בארץ להן נדרש, או ליתר דיוק, נאנס להתייחס. עגנון תפש בחוש דק מן הדק שאין כמעט סוגיה בחיים הציבוריים בארץ שאין לה קצה פוליטי העלול לסכן אם לא את שלומו, את שלוותו.

הצד הגרוטסקי שבכל העניין נגלה רק אחרי מותו, עם פרסום ספרו של עגנון מעצמי אל עצמי. בספר הזה מופיע קטע אחד מקפיא דם — זיכרונות על ברנר שניכר שנאנס לכתוב, זיכרונות שנגועים (כנראה במודע ובמתכוון) באותו גל פטפטת רגשית שהפכה להיות סניף ראשי של המיתולוגיזציה של ברנר. כמובן שעגנון נזהר אלפי זהירויות שלא לגעת בסוגיית יחסיו הסבוכים של ברנר עם המנהיגות הפועלית — לה היה עד ושותף, ואף לא מילה אחת על 'מאורע ברנר' ועל חיבוטי הנפש של הסופרים הארצישראלים שתמכו בברנר למרות הפגיעה הקשה שבחר לפגוע בקודשי האומה למרות הפגיעה הקשה שבחר לפגוע בקודשי האומה מודע, רודימנטרי עד כלות, יתבונן בתדהמה ב'זיכרונות' מיתממים אלה אודות סופר שכמעט כל רגע בחייו היה נתון מיתממים אלה אודות סופר שכמעט כל רגע בחייו היה נתון בקונפליקט מסובך עם הסביבה המיידית והרחוקה של עצמו.

 \star

לא לנו לשפוט עד כמה היתה הפוזיציה היראית והאמונית שהציג עם חזרתו לארץ העמדת פנים, כסות, מלבוש שחצץ במתכוון ובכוונה תחילה בינו לבין הסביבה — או עניין אותנטי. גם התפישה האישיותית הגורסת שעגנון היה אדם פשרן וחביב מטבע ברייתו, שביקש לא לריב עם איש, אינה

מחזיקה מים. עגנון היה אדם קשוח וסרקסטי ולפעמים דורסני, ויחסיו עם הסביבה המיידית היו מורכבים מאוד.

אישיותו ואמוניותו של עגנון משנית לענייננו. בסיפורת שכתב, גם האישיות וגם האמוניות חמקמקים ודו-משמעיים, וגם ההיבט השֵדי, המפיסטופלי, לא חסר ביראת השמים המיתממת שלו. לעניינו קובע מודל ההתנהגות הציבורי האפשרי שיכול היה עגנון לאמץ, לאור החיסול הממוקד של ברנר ולאור איון מעמדו הספרותי של אהרן ראובני (וכמובן, אורי צבי גרינברג). המודל היחיד שהיה אפשרי לעגנון היה המודל הבינארי: משקל ספרותי כבד, מול משקל נוצה חברתי פוליטי. עגנון מימש היפוך מוחלט של מודל הסופר ה'צופה בית ישראל' שברנר גילם את מלוא עוצמתו, כולל הוויתור המפרות על זכות הצעקה ועל התפקיד החברתי שלקחה הספרות העברית על עצמה מתקופת ההשכלה ואילך בבקשה לחולל שינוי מהותי בחיי העם.

עגנון, למרות דתיותו המודגשת, ואף שמהלך חייו העיד על היפוך מוחלט של הדרך שביקשה התנועה הפועלית לממש בביוגרפיה הקולקטיבית (חלוץ בן העלייה השנייה שנטש את הארץ והתחרד), ולמרות ימניותו הסמויה (עגנון היה קרוב יותר למשנה הפוליטית של ראובני ואורי צבי גרינברג), אומץ לחיקה של תנועת הפועלים באהבה גדולה, אם משום שסברו שעגנון מתאר עולם אמוני וגלותי שאבד עליו כלח, ואם משום שידעו בביטחון שפרשת ברנר חיסלה סופית וללא תקומה את לוזו של תפקיד ה'צופה לבית ישראל' בהיסטוריה של הספרות העברית, ובני דורו למדו את הלקח.

*

הלקח נלמד והוא תקף עד היום. בחלוף עשור שנים ממותו של ברנר, כשהגיע זמנה של שורת סופרים חדשה להתבלט, התבהר שלֶקח ברנר הופנם עד גמירא: שירתם של אלתרמן, שלונסקי ולאה גולדברג, מעבר לאניגמטיות הבסיסית שלה, דילגה על כל מגע עם הנוף האנושי והארץ-ישראלי, ורחקה עד רועות האווזים של פרובאנס (אלתרמן), עד שירת הכרכים האירופית הקַרחית (שלונסקי) ועד הפואטיקה ה'אקמאיסטית' מבית מדרשם האסתטיציסטי של אנה אחמטובה ומנדלשטאם ומנזרה של תרזה די-מון. קו זה של הימנעות מכל מגע עם נוף הארץ או נוף אנושי ספציפי בן המקום, חתך את שירתם לכל אורכה. הארץ הזאת שברנר כתב עליה הפכה לאדמת בִיצה מעלה אד רעיל, וההימנעות מכל מגע חווייתי עמה הפך לקו מערוני שאינו יכול להיתפש כמקריות גרידא.

האמת חייבת להיאמר, שנמצאו משוררים וסופרים רבים שהתמודדו ישירות עם הנוף ועם הקבוצה האנושית ועם בניין הארץ, מאפיגוניה של השירה הביאליקאית והפוסט-ביאליקאית, סופרי הקבוצה והקיבוץ משלמה רייכנשטיין ודוד מלץ ועד חבורת למדן — אלא שהיתה זו שירה מינורית אפריורי או חסרת משקל וערך ממשי. לענייננו קובעת העובדה שהמשוררים המרכזיים של הדור נמנעו מכל מגע,

אפילו עקיף ומקרי עם אותה ארץ חמדת אבות שברנר תיאר באורח כה מלא ועשיר על גלריית קבצניה, חולמיה, הוזיה, חוזיה, מייסדי בולטיניה, מגשימיה החולים בקדחת, אברכי הכולל הירושלמים שלה והממונים על ה 'חלוקה' מטעם רבניהם ושאר מרעין בישין.

אפילו יונתן רטוש בכבודו ובעצמו, לא תיאר את ארץ ישראל אלא יצר מעין מיתולוגיזציה כנענית דמיונית לחלוטין, ברואת דמיון רובה ככולה וקלוטה מכלי שני. על רקע התיאור הברנרי העשיר והדייקני, מתבלטת ביתר שאת מופרכותה של שירת רטוש בהקשרים הספציפיים של זמן ומקום. אין לנו אלא להסיק שגם רטוש בחר להרחיק עדות כמו חבריו לדור, ואף הרחיק לברוח מהם (כל זאת בלא לזלזל כהוא זה ואף הרחיק שירת רטוש ובפואטיקה שעיצב).

קהל הקוראים וקובעי הטעם ביישוב היהודי בארץ בשנות השלושים, גם הוא גולה מאותו נוף אירופי מיתולוגי, מצא את עצמו במצב אמביוולנטי: מצד אחד גם לבו נשבה בקסמו של נוף הפרובאנס על רועות האווזים מסבירות הפנים שלו ועל העצב הדק מן הדק השפוך על שירי אנה אחמטובה בגירסתה של לאה גולדברג על מצבי הבדידות שכה היטיבה לתאר. לבו של קהל הקוראים (אך לא הקומיסרים-מטעם וקובעי הטעמים) הלך שבי גם אחרי שירת רטוש, משום שגם קהל הקוראים העדיף את הנוף האירופי, ואפילו נוף כנעני רווי עשתורות, על השממה, החום הלוהט, אלפי הזבובים, הכפרים הערביים זוממי הרע וירושלים על אלפי קבצניה וערימות האשפה האלוהיות שלה. אלא שלכל המהלך הזה נלוותה תחושה דקה מן הדקה של אי נוחות — היה משהו אסקפיסטי בעצם ההתמכרות הזאת לנופים זרים והזויים, ואפילו משהו מן הזיוף.

את ברנר אולי רצחו, אבל את כתביו לא רצחו. הפרדיגמה את ברנר אולי רצחו, אבל את כתביו לא רצחו. הפרדיגמה של הסיפור הברנרי על כל עוצמות קידוח העומק הישיר שלו במציאות המיידית, ההיקף הפנורמי, התחושה שהוא דובר אמת צרופה גם בעיצומו של בִדיוֹן, לכל אלה לא היה המשך. עיקר הטענות הופנו אל שלונסקי וחבורתו, משום שקל היה להיטפל לשירת הכרך האירופי שלו, שבין בתי הקפה שלה, מסבאותיה ופונדקיה ההזויים חורז המשורר חרוזים נוצצים על פי מיטב אופנת השנינה, כמין בודלר נטול משקל או כובד. שלונסקי ואלתרמן התפשרו ככל יכולתם עם המציאות התובענית של ארץ ישראל הנבנית, באמצעות הזדהות פוליטית בשירות מפלגות הפועלים — אלתרמן באמצעות שירי יהטור השביעי׳ ושלונסקי בשירות מפעלות התרבות של השמאל — אבל בשירתם לא חל שום שינוי, רק פיחות ערך השמאל, ופתחה במסע ארוך אל אובדנה.

חיסולו של ברנר היה ללא ספק חיסול ממוקד; חיסולם של אבידן או דוד שחר כבר לא היה ממוקד בעליל: ׳כוחות השוק׳ החופשי עולים בכוחם ובדורסנותם עשרות מונים בהשוואה ללגיוני הסכינאים מחד גיסא, ולנכדיהם וניניהם המנוונים של אוסישקין מן ה׳שמאל׳ וה׳ימין׳ מאידך גיסא. ■



צילום: רונן עמרני





רונן עמרני (30) מצלם שנים רבות. עדשות המצלמה שלו מתעדות את ישראל השנייה והשלישית. בעיקר בשכונה שבה גדל, שכונת עמישב בפתח-תקוה, שחמישים שנותיה הפכוה למעין מיקרוקוסמוס של ההוויה הישראלית. הדמויות נקלטות במצלמה בעין רחומה, אוהבת. הפשטות הניבטת מן התמונות משדרת עוצמה. התמודדות עם החיים המורכבים כמעשה שגרה, דבר יום ביומו, בשקט, בשולי השביל המרכזי שסללה החברה הישראלית. רונן עמרני מנכיח בצילומיו את האנשים ואת מקומם, ומשיב אותם אל התודעה הציבורית כחלק בלתי נפרד ממעשה ההתהוות היהודי והישראלי במחצית השנייה של המאה העשרים ובתחילת המאה העשרים ואחת. החל מגליון 100 מלווים צילומיו את המדור לספרות ואמנות ב׳נתיב׳.



ניזאמי

רֵאשִׁית שְׁאָלוֹ הַמֶּלֶךְ: ״אֵי מִזֶּה בָּאתָ?״ הַשִּׁיב: ״מִבֵּיתָה שֵׁל מַלְכוּת הָאַהַבָּה.״

״וּמֵה מִּשְׁלַח-יָדָם שֶׁל בְּרִיּוֹת שֶׁם ?״ ״יַגוֹן קוֹנִים הֵם, וּנִשְׁמוֹת מוֹכָרִים.״

״אַךּ מֶכֶר נְשָׁמוֹת אֵינוֹ מִן הַמִּצְוֹת ?״ ״אַבָּל אֵינֵנוּ זַר לְאוֹהַבִים.״

> ״הַאָם הָתְאַהַּבְתָּ בְּכָל לְבָבְךּ?״ ״עַל לֵב תְּדַבֵּר; אֲנִי עַל נְשָׁמָה.״

״הַתְרְאֶנָּה מִדֵּי לַיְלֶה כִּרְאוֹת יָרֵחַ בְּזִיווֹ?״ ״כֵּן, בְּבוֹא שֵׁנָה — אֲבָל אַיֵּה שְׁנָתִי?״

> ״מָתֵי תִּפְדֶּה אֶת לְבָרְךּ מֵאַהְבָתָה ?״ ״עת אָפָּנָה סוֹף-סוֹף עם יְשׁנִי עָפָר.״

״וְלוּ יָכֹלְתָּ לֶכֶת וּבוֹא אֶל הֵיכָלָהּ?״ ״אוֹ אָז רֹאשִׁי אֶתֵן מֵרְגְלוֹתֵיהָ.״

> ״וְלוּ פָּצְעָה אָז אֶת עֵינְךּ?״ ״אוֹ אָז הַשְּׁנִיָּה נְתַתִּי לְפָנֵיהָ.״

״וְאָם יִהְיֶה אַחֵר מְחַבְּקָהּ?״ ״כִּי אָז פִּלְדִי יִטְעַם, גַּם אִם כַּצוּר יִקְשֶׁה.״

> ״וְאָם לְעוֹלָם עָדֶיהָ דֶּרֶךְ לֹא תִּמְצָא ?״ ״הֵן מִמֵּרְחָק נוּכַל הַבִּיט בּוֹ בַּיֵּרַחַ...״

> ״וְאָם תִּשְׁאַל מִמְּךּ אֶת כָּל אֲשֶׁר לְדְּ?״ ״לָזֹאת הַלֹא בִּבְכִי לֵאֵלהַ אֲפַלֵּל.״

״וְאָם לֹא תִּסְתַּפֵּק בִּלְתִּי אָם בְּרֹאשְׁךְּ ?״ ״רֹאשׁ זֶה הַשְּׁאוֹל מָגוּפִי אַתִּיזָה...״

״הָסֵר מִמְּךְ זֹאת אַהְבָה וְהַשְׁכִּיחָהּ מִלֵב.״ ״לִעוֹלָם זֹאת אֵין לִדְרֹשׁ מֵאִישׁ אוֹהֵב.״

״הַשְׁקֵט תַּחְמֶּיךּ, כִּי דַּי רְדֹף קָדִים וּרְעוֹת הָרוּחַ.״ ״הַשֵּׁקֵט הוא שֵׁנֵאָסַר עַלַי.״

״לֵךְ לְךָּ, אֵפּוֹא, וּכְאֹרֶךְ רוּחַ כְּאֵכְךְּ תִּשָּׂא.״ ״אֵיךְ תַּאֵרַךְ רוּחִי בָּאֵין חַיִּים וָרוּחַ?״

״אַך לֵב סַבְלָן לֹא בֹּשֶׁת הוּא לְאִישׁ.״ ״יִהִי הַלֵּב סַבְלָן, אַךְ לֹא נוֹתַר בִּי לֵב עוֹד.״

״הַאָם בִּכְאַכְךּ אֵינְדְּ יָרֵא עוֹד אִישׁ?״ ״יָרֵא אֲנִי רַק אָת עֵנוּת הַפְּרֵדָה מִמֵּנָּה...״

(נוסח עברי: אהרן אמיר)

על התרגום וגם על המשורר

חובה על המתרגם להקדים ולהעמיד דברים על דיוקם:

אין הוא מתיימר לדעת פרסית, ולא מן המקור הפרסי תרגם. הגירוי לכך בא לו מאסופה מופלאה של תרגומי שירה מן הקלאסיקה הערבית, הפרסית, התורכית והעברית-הספרדית של ימי הביניים לאנגלית, מעשה ידיו של פרופסור ברנרד לואיס להתפאר, שהופיעה בהוצאת אוניברסיטת פרינסטון ושמה: Music of a Distant Drum אם תרצו: "נגינת תוף רחוק".

כל-כך קָסמה האסופה למתרגם העברי, עד שכמו מאליהן נשלחו אצבעותיו להריק את הדברים ללשונו, ולוּ מכּלי שאוּל.

באשר למשורר ניזאמי (6-1100 לערך עד 1202-17 לערך), אין אנו יודעים הרבה על חייו האישיים, אולי משום שלא היה משורר חצר. יליד גאנגָ׳ה היה (באזרבייג׳אן של ימינו), ומקובל לראות בו אחד מגדולי השירה הפרסית. מעוניין היה לא רק במעללי הגבורה של גיבוריו, אלא גם בבעיות האהבים והרגש שלהם.

אהרן אמיר

שמואל רפאל

נהר ענקים הסובב את כל הארץי

עוד על נעמי שמר ושירתה

עמי שמר ממלאת מזה חמישה עשורים תפקיד סגולי בשדה השיר העברי, ותרומה ייחודית לה בהחייאת מסורת השיר המתנגן בפי כל, השובה כל, היוצא מן הלב והנכנס אליו, הבא בשעריו של היחיד, הקהל, העדה והעם. יבול שירתה של נעמי שמר הוא מן הפוריים ביותר שידע השיר העברי שלאחר קום המדינה, ותפוצת שירתה היא חסרת תקדים, עד כי אין לך מי שאינו מכיר ולו שורה משורותיה, תו מתויה, רנן מרנניה. זוהי שירה שכולנו גאים לאמרה מתוך הגרון הלאומי שלנו, ואנו נאחזים בה ברגעים של רינה ושמחת עולם כמו גם ברגעי יגון, מספד ואנחה.

כמעיין המתגבר שירתה של שמר. כמו הירדן, היא החלה דרכה למעלה בצפון – צעירה, צוננת, שוצפת, ואת ניגון הציפורים בסבך צמחי כינרת – מקום לידתה, הביאה עדֵי מדבריות הנח״ל בסיני, עבור דרך העיר הגדולה, שבה חיש מהר הצטרפה למושכי הקולמוס ולאמני שורות השיר בעיר העברית הראשונה. שמר הביאה אל השירה העברית רעננות קולחת, וכנהר שוצף המתקדש על מאמיניו היא העריפה טוב על שוחריה ואלה החזירו לה אהדה, רחימה, ובעיקר הרבה אהבה.

מכל יורשיהם של אברהם שלונסקי ונתן אלתרמן בשדה השירה, הזמר והפזמון נותרה שמר לא רק כפזמונאית פעילה, אלא בעיקר כמשוררת בלתי נלאית אשר רגליה נטועות עמוק בעברו של השיר העברי לדורותיו, אבל ראשה נעוץ במרומי המרומים, ניצב זקוף בגאווה ויונק משורשי האוויר של מסורת ישראל סבא. כמו עמוד ענן מעשן היא הולכת בראש מחנה הזמר העברי, תוך שהיא מצעידה אחריה עם גדול של מאמינים השותים בצמא כל מילה ממילותיה ופורטים על צלילי מיתריה. בימים בהם השיר העברי העכשווי הולך ומתדרדר אל עברי פי פחת – אל מַקום שהמים כורין תחת גידודי שפת הנחל הגבוהים – מתבלטת יותר ויותר שירתה של נעמי שמר – שירה שהיא כמעיין גנים, באר מים חיים והיא עשויה פלגי מלים, ונחלי דימויים, וערוצים של חכמת שיר. שירה שהיא נהר ענקים הסובב את כל הארץ – ארץ החווילה אשר בה, אליבא דשמר, נשפכים פלגי שיכר ונהרות משקה קולחים, השושנים יפות פי שבע על יד גבעות התפוחים.



*

מלאכת סיווג שירתה של שמר לשדות תמטיים אינה עניין פשוט כלל ועיקר. בדומה לשדות התלתן רחבי הידיים ואדירי הממד אשר על אודותם כתבה שמר באחד משיריה, כך גם יצירתה רבת מרחבים היא, רבת נופים, עשירת דמויות ועתירת מצבים. לו מצאנו שירתה בקרון רכבת היה לבנו נישא עמו למרחקים; לו היה שירה בקרוסלה הסובבת, כי אז היה לבנו מכור למשחקים ולו בנווה מדבר רחוק הייתה אוהבת, אזי לחזור ולבקש צל דקלים היינו מבקשים. שמר כתבה על הכל. על המקודש ועל המחולן; על הנשגב והנשפל; על היפה והמכוער; על הרע ועל הטוב, וכלשונה "על הדבש ועל העוקץ, על המר והמתוק".

את יבול שירתה של נעמי שמר ראוי לפלג למספר משפחות תמטיות שתיחומן מטושטש ולעתים אף חופף זה לזה, וזאת בשל היותה יוצרת מרובת פנים ועשירת סגנונות – מה שהופך אותה למשוררת ורסטילית המסוגלת להגיב בזמן אמת על התרחשויות ומצבים בחייו של הפרט, כמו גם בחייה של האומה. אם נאמר שירי טבע והלל כתבה שמר לנופי הארץ וּלחורשות האקליפטוס, כי אז יזדמזמו בזיכרוננו גם שירי הדרך והמצעד שחיברה – שירי זמר נודד: אם נאמר מלאכת האוהבים ומעשיהם בשירתה — שירת הסרנדה והרומנסה, כי אז יזדקרו להם מנגד גם שירי העיר והקרת – שירים שכמו נתחברו על ידי פועלי הבניין במרומי הפגומים; ולצד אלה שוכנים אחר כבוד גם שירי ההגות, שירי חשבון הנפש, ואפילו שירו של השוק, של הרוכל ושל התרנגול בן גבר.

ד״ר שמואל רפאל, יליד הארץ, בן להורים ניצולי שואה ודוברי לאדינו, משמש כראש המחלקה לספרות עם ישראל וראש המרכז לחקר הלאדינו באוניברסיטת בר-אילן. ספרו אספר שיר, מחקר על אודות ז׳אנר שירי הקופלאס, ראה אור לאחרונה בהוצאת כרמל.

העושר התימטי בשירתה של שמר הוא בעל מכנה משותף מרכזי אחד: שמר היא משוררת הארץ הזאת, היא בת מבנותיה, היא אם מאימותיה וכמו אם הראויה לגידול בניה, היא מלווה אותנו בדרכנו על פני משעולים ושדות, רואה בהצלחתנו כמו גם בכשלוננו ומחברת יחד עמנו תפילות של תקווה, שמחה וְטוּב. כמו אם מגוננת היא מנסה וגם מצליחה להביא אל הזמר הישראלי עליצות בריאה, הסתכלות איתנה והרבה אור — אור עולה בבוקר, ואין כל פסול אם נכנה אותה — שופרה של ישראל.

+

כשם שמשוררי שנות העשרים והשלושים, חניכי הספרות המרכז-אירופית והרוסית ליוו בשירתם את דור החלוצים הצעירים שהגיעו לכאן כדי לבנות ארץ בשממה, כך שמר ליוותה גם את דור תש״ח, את ימי הבראשית של צבא העם, את אנשי הנח"ל וההתיישבות העובדת, את מלחמות ישראל. את אירועי העם והאומה ואת חייו של הפרט. במכחול שירתה היא יצרה מעשה ציור של כרובים ותמורים, כמו שהיה בבניין שלמה, והשכילה לצייר בשפתה השירית האישית את תווי פניהם של יושבי הארץ, כמו גם את פרטי הנוף הארץ-ישראלי, ובכך הקנתה לשירתה איכות איקונוגרפית מקורית. תמלילי הציורים האלה נוחים, מרווחים, מובנים, קליטים, ובעיקר מתייחדים בפשוטתם ובבהירות מבעם. לא לשון כזבים שלטת בשירתה, ובמקרה של שמר אין מיטב השיר כזבו. מעשה אמן במילותיה, וניכר כי סגולת שירתה באמת הפשוטה העומדת מאחורי חיבורם ובשאיפתה של המשוררת להפנות עורף למבע הלשוני המסורבל, רווי "איזמים" ועמוס השפעות לעז למכביר.

שירתה של נעמי שמר מזכירה לנו כל פעם מחדש מה עמוקים הם שורשיה של העברית, ושליטתה במנעד רחב של משלבי לשון מעוררת השתאות והערכה, וזאת דווקא בימים בהם נרמסת העברית, נחבטת, נכפשת ונמחצת לטובת ריבוי תפוצה ותיקלוט ממוחזר. מילותיה של שמר, כמו גם לחניה (שהם סוגיה לעצמה) עומדים בסימן פשטות, כמו פשטותו של החליל, שעל אודותיו כתבה שמר את שירה "חליל מקנה סוף". חלילה של שמר עשוי מסוף, צוחק בקיץ, בוכה בסתיו ומתרונן לו באביב כציפור בראש ענף.

 \star

בשל האמור לעיל, ובעיקר בזכות סגולת שיריה של שמר להגיע לשדרות רחבות של ציבור מוַמרי השיר העברי הצליחה נעמי שמר, ובכישרון שאין עליו עוררין ונוקפין, להחזיר אל השירה העברית מסורת עתיקת יומין, אשר דומה וכמעט שאבדה לחלוטין מנוף הספרות העברית. היא הנהיגה ועמדה בראש מחנה גדול של כותבים אשר החזירו לעם את השיר העממי, בעל האמירה הקולקטיבית — השיר שיש בו מן הזמר הקהילתי שהיה נפוץ כל כך בספרות עם ישראל ובלשונות היהודים. אלמלא הייתה שמר פועלת את פעולתה היו קולותיה של השירה העברית הולכים ונעשים

אינדיבידואליים עד כדי להחריד ותמהוניותם של אוחזי קולמוס הייתה ממקמת את השיר העברי במגדלי העלית החרישיים של "עוגבי המילה הכתובה" — מגדלים אשר לא מעט מכותבי השירה העברית ספונים בהם, והם כיושבי יריחו הסגורה והמסוגרת שאין יוצא ואין בה בקהלם.

בנחישותה הפואטית, ובעיקר בזכות חושי כתיבה פוריים, מנערת שמר כל פעם מחדש את הנרקסיזם הפואטי שדבק בבשר השירה העברית והיא מזכירה כל פעם מחדש, כי תפקידו של המשורר לדבר גם בקולו של העם, ובעיקר להוות גשר פואטי בין שפה פיוטית תקנית לבין שפתו של עובד האדמה, שפתו של איש השיכונים, שפתם של החיילים העומדים על משמר המולדת, שפתם של ילדי הגן המתאמנים בהגיית עברית-ישראלית, שפתה של האהובה ושפתו של המאהב, ובקיצור — שפת העם.

בהקשר זה ראוי לציין, כי אלמלא שירתה של שמר, ספק אם חוגים רחבים בציבור הישראלי היו מתוודעים למילה השירית הכתובה. שמר השכילה לכתוב שירה לכלל הציבור בישראל, מקטנים ועד גדולים, ואין לך מי שאין לו נעמי שמר משל עצמו. האחד מוצא אותה בין בורות המים ובדרכי מדבר; האחר פוגש בה על פסגת השלג בחרמון; פלוני רואה בה דמות בעיר הלבנה ואלמוני מדמה אותה לאהובת העיר האפורה. אלה גם אלה בוראים להם כל יום מחדש נעמי שמר משל עצמם ונהנים כל פעם מחדש מאיכותה של השירה העברית ומסגולתה של המילה הכתובה.

 \star

על תרומתה של שמר לשדה השירה העברית אין הדעות חלוקות ואף לא על תרומתה לגיבושה של התרבות העברית במדינת ישראל — תרבות המתגבשת בתקופה סבוכה כל כך של מיזוג גלויות, עליות, מפגש לשונות, טעמים וסגנונות. אין ספק, כי שירתה של שמר היא נכס צאן ברזל בתרבות הישראלית, סמל מסמלי הלאום ומופת ממופתי האומה. ריגושי שירתה של שמר הם כמו ריגוש אורות הלילה הנשקפים ממטוסים מנמיכי עוף העושים דרכם לנחיתה בארץ האבות, כשהם עמוסים להתפקע בציבור ישראלי עתיר נכסי "שופינג" ו"סייל" בערים זרות. ברגע הזה, רגע הנחיתה והשיבה אל החמסין המהביל כולנו מתגעגעים למשהו ישראלי, כמו למשל... ניגוניה של נעמי שמר.

בשל כל האמור לעיל, ואף יתר מזאת, מצאה ועדת הפרס ע״ש המשורר יצחק עקביהו את המשוררת נעמי שמר ראויה לקבלת הפרס לשנת תשס״ג על מפעל חיים בשירה העברית.

הערות

1 נימוקי ועדת השופטים בטקס הענקת פרס ע"ש יצחק עקביהו לנעמי שמר על מפעל חיים בשירה העברית (י"ב באייר תשס"ג, 4.5.2003). על הדברים חתומים פרופ' יהודית דישון, פרופ' אפרים חזן, פרופ' טובה כהן, פרופ' אבידב ליפסקר וד"ר שמואל רפאל, ראש המחלקה לספרות עם ישראל באוניברסיטת בר-אילז, שכתב את הדברים.

חמוטל בר-יוסף

שני שירים

תִּהְיֶה לָנוּ מְדִינָה

ּתִּהְיֶה לָנוּ מְדִינָה, אֶת הַסּוֹד הַזֶּה ּסָפֵּר לְהוֹרֵי הָאִישׁ הַזָּר מֵהָרַדְיוֹ, אִישׁ מַפִּחִיד, יוֹדֵעַ הַכֹּל, בּוֹכֵה חֲזָנוּת בִּשַׁבָּת.

עַל זֶה הֵם לֹא הִתְוַכְּחוּ. בְּיַחַד, וּבְשַׁלְוָה נְדִירָה ּ הָקְשִׁיבוּ לָאִישׁ שֶׁאָמֵר אַרְצוֹת הַבְּּרִית ּ שֶׁל אֲמֶרִילָה כֵּן רוּסְיָה כֵּן גְּוַאטֶמַלָה כֵּן ּוְעוֹד אֲרָצוֹת שֶׁאֲפִּלוּ אַלְבּוֹם הַבּוּלִים לֹא מַכִּיר.

> ּתִּהְיֶה לָנוּ מְדִינָה, אָמְרוּ לִי שְׁנֵיהֶם, אָה, בְּיַחַד.

בַּבֹּקֶר יָצָאתִי לִרְאוֹת אָם כְּבָר יֵשׁ מְדִינָה ְוָרָאִיתִי שֶׁעֶזְרָא עוֹמֵד לְיַד הַפַּּרְדֵּס עִם רוֹבֶה. ּ צֶזְרָא, אָמַרְתִּי, כְּבָר יֵשׁ לָנוּ מְדִינָה! ּבָבר לֹא צָרִיך סְלִיקִים וְעֹצֶר! ַלֹא צָרִיךְ לְהַחְבִּיא כַּדּוּרִים שֶׁל אֶקְדָּח בְּיַלְקוּט בֵּית הַסֵּפֵר שֵׁלִי! ?אָם עָזָרָא שָׁמַע

עַל רִצְפַּת בֵּית הָעָם שָׁכַב אוּרִי גַּנָּנִי, נֶהָג מְכוֹנִית הֶחְלָב, ַמְכֻפֶּה בְּסָדִין שָׁחוֹר, אֲפִלּוּ הָרֹאשׁ. עַל הָרִצְפָּה דָּלְקוּ שָׁנֵי נֵרוֹת אָם כִּי לֹא עֵרֶב שַׁבָּת. ָיָרוּ בּוֹ בַּכְּבִישׁ שֶׁל יַהוּד, אָמְרוּ וְאָמְרוּ. יַהוּד יַהוּד יַהוּד, הִדְהַדוּ קִירוֹת בֵּית הָעָם.

> בְּיַהוּד, כְּשֶׁנּוֹסְעִים בְּקַו דְּרוֹם יֶהוּדָה, רוֹאִים הֲמוֹן יְלָדוֹת בִּשְׂמָלוֹת וְרוּדוֹת עַד מְאֹד. ָהֵן רָצוֹת וְקוֹפְצוֹת כָּכָה, בִּשְּׂמָלוֹת, עם כַּל הַוָּרֹד הַזֵּה הַמַּחַרִיד. יָלַדוֹת שֶׁל יַהוּד. מְדִינָה לֹא בְּרוּרָה.

כח

ָהָיָה לָנוּ כֹּחַ שֵׁנּוֹלֵד מִן הַנָּעוּרִים וּמִן הַזָּרוּת לִצְרֹחַ שִׁירִים לִפְנִי הַשֵּׁנָה בְּמִטָּה עֲשׂוּיָה מִבַּרְזֶל וִלְפֹּל בִּסוֹפָם, כִּמוֹ טִרוּמִפֵּלִדוֹר, אַפִּרַקְדַּן.

ָהְיָה לָנוּ כֹּחַ לִרְכַּב עַל אוֹפַנַּיִם עִם רָמָה בָּרֶוַח הַצֵּר שַׁבֵּין מַצֵּבוֹת מִכָּסוֹת מַחַטֵי אָרָנִים לַחִים בְּיָדַיִם פְּשֹׁוּקוֹת — תִּרְאוּ! צָעַקְנוּ.

> ָמֶרָחוֹק, מִפַּרְדֵּס הַפּוֹמֶלוֹת שֶׁמֵּעֵבֶר לַכְּבִישׁ, ַנְעַנָה זִמְזוּם מְנֻמְנָם שֶׁל צְרָעוֹת ַ שֶׁדִּבְּרוּ גַּם הֵן בְּשָׂפָה לֹא מוּבֶנֶת.

חמוטל בר-יוסף

שני שירים

תִּהְיֶה לָנוּ מְדִינָה

ּתִּהְיֶה לָנוּ מְדִינָה, אֶת הַסּוֹד הַזֶּה ּסָפֵּר לְהוֹרֵי הָאִישׁ הַזָּר מֵהָרַדְיוֹ, אִישׁ מַפִּחִיד, יוֹדֵעַ הַכֹּל, בּוֹכֵה חֲזָנוּת בִּשַׁבָּת.

עַל זֶה הֵם לֹא הִתְוַכְּחוּ. בְּיַחַד, וּבְשַׁלְוָה נְדִירָה ּ הָקְשִׁיבוּ לָאִישׁ שֶׁאָמֵר אַרְצוֹת הַבְּּרִית ּ שֶׁל אֲמֶרִילָה כֵּן רוּסְיָה כֵּן גְּוַאטֶמַלָה כֵּן ּוְעוֹד אֲרָצוֹת שֶׁאֲפִּלוּ אַלְבּוֹם הַבּוּלִים לֹא מַכִּיר.

> ּתִּהְיֶה לָנוּ מְדִינָה, אָמְרוּ לִי שְׁנֵיהֶם, אָה, בְּיַחַד.

בַּבֹּקֶר יָצָאתִי לִרְאוֹת אָם כְּבָר יֵשׁ מְדִינָה ְוָרָאִיתִי שֶׁעֶזְרָא עוֹמֵד לְיַד הַפַּּרְדֵּס עִם רוֹבֶה. ּ צֶזְרָא, אָמַרְתִּי, כְּבָר יֵשׁ לָנוּ מְדִינָה! ּבָבר לֹא צָרִיך סְלִיקִים וְעֹצֶר! ַלֹא צָרִיךְ לְהַחְבִּיא כַּדּוּרִים שֶׁל אֶקְדָּח בְּיַלְקוּט בֵּית הַסֵּפֵר שֵׁלִי! ?אָם עָזָרָא שָׁמַע

עַל רִצְפַּת בֵּית הָעָם שָׁכַב אוּרִי גַּנָּנִי, נֶהָג מְכוֹנִית הֶחְלָב, ַמְכֻפֶּה בְּסָדִין שָׁחוֹר, אֲפִלּוּ הָרֹאשׁ. עַל הָרִצְפָּה דָּלְקוּ שָׁנֵי נֵרוֹת אָם כִּי לֹא עֵרֶב שַׁבָּת. ָיָרוּ בּוֹ בַּכְּבִישׁ שֶׁל יַהוּד, אָמְרוּ וְאָמְרוּ. יַהוּד יַהוּד יַהוּד, הִדְהַדוּ קִירוֹת בֵּית הָעָם.

> בְּיַהוּד, כְּשֶׁנּוֹסְעִים בְּקַו דְּרוֹם יֶהוּדָה, רוֹאִים הֲמוֹן יְלָדוֹת בִּשְׂמָלוֹת וְרוּדוֹת עַד מְאֹד. ָהֵן רָצוֹת וְקוֹפְצוֹת כָּכָה, בִּשְּׂמָלוֹת, עם כַּל הַוָּרֹד הַזֵּה הַמַּחַרִיד. יָלַדוֹת שֶׁל יַהוּד. מְדִינָה לֹא בְּרוּרָה.

כח

ָהָיָה לָנוּ כֹּחַ שֵׁנּוֹלֵד מִן הַנָּעוּרִים וּמִן הַזָּרוּת לִצְרֹחַ שִׁירִים לִפְנִי הַשֵּׁנָה בְּמִטָּה עֲשׂוּיָה מִבַּרְזֶל וִלְפֹּל בִּסוֹפָם, כִּמוֹ טִרוּמִפֵּלִדוֹר, אַפִּרַקְדַּן.

ָהְיָה לָנוּ כֹּחַ לִרְכַּב עַל אוֹפַנַּיִם עִם רָמָה בָּרֶוַח הַצֵּר שַׁבֵּין מַצֵּבוֹת מִכָּסוֹת מַחַטֵי אָרָנִים לַחִים בְּיָדַיִם פְּשֹׁוּקוֹת — תִּרְאוּ! צָעַקְנוּ.

> ָמֶרָחוֹק, מִפַּרְדֵּס הַפּוֹמֶלוֹת שֶׁמֵּעֵבֶר לַכְּבִישׁ, ַנְעַנָה זִמְזוּם מְנֻמְנָם שֶׁל צְרָעוֹת ַ שֶׁדִּבְּרוּ גַּם הֵן בְּשָׂפָה לֹא מוּבֶנֶת.

אוהד קמין

בין ״האושפיזין״ ל״מדורת השבט״

רעיונות בקולנוע הישראלי 2004

יחס בין הדת לתרבות טופל לא פעם בקולנוע הישראלי. בשנה האחרונה באו יחסים אלה לידי ביטוי מיוחד בשתי יצירות קולנועיות, שונות משמעותית זו מזו: "האושפיזין", סרטו של שולי רנד ו"מדורת השבט" של יוסף סידר. בשני המקרים מדובר ביצירות עטורות כיבודים ופרסים — וביוצרים שומרי מצוות. עם זאת, ההבדל בין היצירות הללו גדול עד כדי ניגודיות ערכית; כה גדול הוא ההבדל, עד שניתן לראותו כמגדיר טווח ערכים המתקיים היום בחברה הישראלית ו/או הדתית.

״האושפיזין״ ו״מדורת השבט״ מתבססים על קיומו של עימות חי, שהוא, למעשה, מלחמת תרבות המתחוללת היום בחברה הישראלית. שני קווי מְתאר והיבטים יסודיים של מאבק זה הם העימות בין הדתי לחילוני ובין הימין הפוליטי לשמאל, אך למעשה מדובר במלחמת ערכים המתחוללת בעיקר בנפש הישראלי חובש הכיפה.

עם זאת, יש בניתוח שתי יצירות אלה, במיוחד על רקע ההקשר התרבותי העכשווי, משום מפתח להבנת מקומנו על המפה הרעיונית, לפחות מנקודת המבט המוצגת ביצירות אלה.

 \star

בזמן ש״האושפיזין״ של רנד מתמקד בעיסוק ביחיד, בהתפתחותו האישית ובעיקר ביחסים ש׳בין אדם למקום׳, מתמקד ״מדורת השבט״ במה ש׳בין אדם לחברו׳, כלומר בהיבט החברתי. שני היוצרים מספקים לקהל חוויות השונות בתכלית במיקודן וגם בדרך הצגת הנושאים שלהן. בעוד שיצירתו של רנד מכוונת להעביר את ערכיה באמצעות חוייה ישירה — עבודתו של סידר היא כרזתית באופיה: היא משתמשת בסימבוליות בוטה כדי לכוון את הצופה לאקטואליה פוליטית.

משום כך, בזמן ש״האושפיזין״ מעניק לנו שפה חדשה ורעננה, המבטאת את רוח ערכי היהדות בדרך פוזיטיבית ואופטימית משהו, טמון ערכו של ״מדורת השבט״, כפי שנראה בהמשך, בהיותו דו״ח על מצבה החברתי של תרבות השמאל הפוליטי, ותעודה נושאת אופי סוציולוגי על קלסתרו

המטפיסי-פסיכולוגי של הימין הלאומי, המהווה חלק מהווייתו התרבותית של השמאל הישראלי ה"תקוע" בשנות השישים.

 \star

"האושפיזין" עוסק בזוג בעלי תשובה, שאחד מהם הוא פושע לשעבר, המארחים בסוכת החג שלהם את מכריו הוותיקים של הבעל, פושעים נמלטים, אשר הפתיעו אותם בביקור בערב חג הסוכות. במסגרת עלילה זו, ממחיש שולי רנד, יוצרו של הסרט, את הערכים המעורבים בעימות הדתי-חילוני בישראל, כשהוא מתמקד במיוחד בדרך שבה משפרים ערכי הדת את דרכו של היחיד ה"חוזר בתשובה" ומעצבים את אישיותו. "האושפיזין" הוא קריאה חיובית לבחינת הדרך שבה עולים ערכי היהדות בקנה אחד עם בחירתו החופשית של היחיד, ומאפשרים לו לרכוש ערכים חיוביים אינדיבידואליים וחברתיים כאחד, החל מעלייה באושרו האישי של היחיד, המקבל עליו את מצוות הדת, בוכנסת אורחים וקבלת האחר.

"מדורת השבט" עוסק בנסיונותיהן של אלמנה צעירה ושתי בנותיה למצוא את מקומן במסגרת החברה הדתית של שנות השמונים. תסריטו של סידר עמוס בסמלים פוליטיים בעלי אופי אנטי-ימני ואנטי-דתי, המכוונים את הצופה לשלל אמירות לגבי המצב הפוליטי העכשווי של ישראל, דבר הבא לידי ביטוי קודם כל בעצם היותה של המשפחה שייכת לתומכי ההתיישבות בימית ערב הנסיגה מסיני. עיקר מאמציהן הבלתי-נלאים של הגיבורות מושקעים בניסיון להיות חלק מחשבות מתיישבים דתית-לאומית, העומדת להצטרף להתיישבות חדשה. חברה זו מערימה בפניהן קשיים רבים להתיישבות מותרות על ניסיונותיהן ופורשות מן המאמץ.

סרטו של סידר, העוסק, לכאורה, בביקורת חברתית, מגיח אלינו בהווה של ישראל 2004, הזדמנות לא מקרית מבחינת הזמן והמקום. הסרט מאפשר לכוחות פוליטיים מתנגדים לנגח את הדת ואת החברה הדתית — רק שהוא עושה זאת ממערת המסתור הבטוח של העבר הפוליטי של החברה הדתית-לאומית, שאותו לא ניתן להשיב.

מבחינה פילוסופית עוסק רנד באפשרויות מיצוי הפוטנציאל של האדם במציאות, שאלה שהיהדות עוסקת בה משחר

אוֹדד קמין, אסתטיקן, עוסק בפילוסופיה אובייקטיביסטית וביקורת תרבות. מתמחה בין השאר בביקורת קולנוע.

קיומה, ואשר התשובות לה מבססות את עתידה של התרבות היהודית, בהקשר הדיון היהודי האותנטי של "תיקון העולם" כבבואה של ה"תיקון העצמי". סידר, לעומתו, מעלה את גירת ההיבטים הפוליטיים של הדתיות הישראלית, מנקודת המבט של השמאל השטחי, האנטישמי, הדן לשלילה את היהדות בכלל ואת המגזר הדתי לאומי בפרט.

שני הסרטים מציגים את החברה הדתית מנקודות מבט שונות לחלוטין: מול ״האושפיזין״, המתאר את החברה הדתית כחברה שוויונית, סולידית, פתוחה, וכזו התומכת בנזקקים שבתוכה (שבה אפילו ה"חוזרים בתשובה" מקבלים סיוע במצבם החמרי הקשה), מציג "מדורת השבט" את

החברה הדתית כחברה הייררכית, סגורה, צרה ומעוררת פחד, אשר שומרת בתוכה את סודותיה ובולמת בקרבה כל התקדמות. נקודת המבט של רנד מתבוננת פנימה, אל הרובד הערכי-מטפיסי של עיצוב חיי היחיד, של בנייה והבאה של ערכי היחיד מן הכוח אל הפועל במסגרת הדת. זו של סידר מתבוננת החוצה, אל היחס שבין היחיד/ים לחברה, במיוחד בהקשר מעורבות החברה הדתית בפוליטיקה של המדינה.



ל"אושפיזין" ול"מדורת השבט" אמירות משלהם לגבי נצח וזמניות, יאוש ותקווה, כישלון וגאולה, טוב ורע, דטרמיניזם ובחירה חופשית. עם זאת, עיקר חשיבותו של "האושפיזין" הוא בהצגת הדת היהודית – וההתקרבות אליה – כעליית מדרגה מבחינת האנושיות. גיבור הסרט, המארח את מכרי העבר שלו, נפגש למעשה עם עצמו – עם מה שהוא היה פעם – והוא משקיע את המשאבים הנפשיים-רוחניים שרכש, תוך מאמץ עצום של כיבוש עצמי, כדי לסייע לאורחיו לעלות לדרגתו. ערכי היהדות מתקבלים כך כרלוונטיים, כבעלי השפעה וכהצעה מציאותית (ריאלית) לישראלי של היום. הסרט מציע אינטראקציה ודיון אהדדי בין קצוות החברה המסתופפים בסוכת החג: יצירת היחסים החדשים ביז האורחים למארחים, ברוח אברהם אבינו, היא הנחת שטיח על דרך המלך לתיקון, שראשיתו שיקום אמיתי של הפושע, וסופו הצגת תכלית של גאולה אמיתית וסוחפת המבטלת כל גינון חיצוני.

״האושפיזין״ מחלץ את גיבוריו מהחברה העבריינית, בעלת הערכים השליליים על-פי תפישת המוסר הכללי (דתיים וחילוניים כאחד), ומציג להם אלטרנטיבה של שיפור מוסרי



שולי ראנד בתפקיד משה, ואשתו מיכל בת־שבע בתפקיד מלי

ברמות רבות (והרמה הדתית היא רק אחת מהן). בכך הוא תופש. מבחינה אמנותית. עמדה רומנטית. התואמת את העמדה הפילוסופית היהודית הדוגלת בבחירה חופשית אנושית כיסוד וכעיקר רעיוני.



מיקודו של סידר הוא פוליטי: מתוך העיסוק בחברה הדתית-לאומית של שנות השמונים, קורץ "מדורת השבט" לברנז׳ת השמאל המקומי-עכשווי, ולכן לא ניתן לנתק אותו מההווה הפוליטי הקונקרטי. ״האושפיזין״, לעומתו, נצחי באמירתו; הוא משתמש בהווה הידוע רק כאמצעי התייחסות למה שמעל ומעבר לו — כדי להציג בפני הצופה את הערכים הנצחיים שמניעים את החברה הדתית והיהודית.

מבחינה חברתית, מזמין רנד את הצופה להתקרב אל היהדות. אין ספק שהצופה הממוצע רואה בחברה הדתית המוצגת בסרטו חברה מזמינה שניתן לשקול באופן חיובי את האפשרות להתקבל אליה, ובכל מקרה חברה אנושית לגיטימית וחמה שאין לפסול אותה או לחשוש מפניה. סידר, מצדו, מציג את החברה הדתית-לאומית כחברה חולה. בניגוד ל"אושפיזין" שמזמין להתקרב לערכי היהדות, מצהיר "מדורת השבט" על דחייה שלה וממליץ לראות את החברה הדתית-לאומית כקבוצה אנושית ששומר נפשו ירחק ממנה.



בין שתי גישות מנוגדות אלה של הצגת החברה הדתית, מתבקשת השאלה: לצד מי נמצאת האמת? נראה שיש אמת בשתי צורות הצגת החברה הדתית. דבר זה מתבאר לאור



יוסי סידר: קונפליקט אמנותי בין המשפחה לקהילה

העובדה ששני הסרטים מציגים מגזרים שונים בתוך הקהילה הדתית היהודית: "האושפיזין" מציג את החברה החרדית, ואילו "מדורת השבט" את החברה הלאומית-דתית. עם זאת, גישתו של סידר, ביחס לזו של רנד, ממוקדת יותר בבחינה הפוליטית-חיצונית מאשר בערכי היהדות, ועל כן ה"אמת" שלה הרבה יותר פוליטית.

לאור ההשלכות הפוליטיות של עבודת סידר, ניתן היה להציגו כעריק רוחני, מי ש"עבר לצד השני" ויצא נגד ערכי המחנה הדתי-לאומי, הבאר שממנה ינק את ערכיו היסודיים. האפשרות הַסבירה יותר היא שסידר אכן מאמין שמה שעשה ביצירתו האמנותית מבטא את רעיונותיהם והלוך-רוחם של חלק מבני השבט שלו, הסוברים בדיוק כמוהו. דבר זה בא, כנראה, לידי ביטוי בתגובות אנשי המגזר הדתי-לאומי ליצירתו: לא רק שאין שומעים קולות התנגדות רבים לעבודתו הקולנועית; רבים מבני המגזר הדתי-לאומי אף מעניקים לו חיבוק סלחני ורואים ב"עלייתו לגדולה" אות חיובי ומתן לגיטימציה מן "הממסד" — גם למגזר הדתי כולי.

הלוך-רוח זה בא, אולי, לידי ביטוי בכותרת בעיתון מקור ראשון (29.9.04), שבה הוצגה זכייתו בפרס היוקרתי ביותר של הקולנוע הישראלי, "פרס אופיר" (המכונה "האוסקר הישראלי"): "ברנז'ת הקולנוע המומה". הכַתבה המציגה את

"ניצחונם" של הקולנוענים הדתיים, מפרטת באותה רוח של ניצחון כי "בחירתו של השחקן החרדי שולי רנד ב'פרס אופיר' כשחקן הטוב של השנה בקולנוע, על התפקיד שגילם בסרט 'האושפיזין', הפתיעה את תעשיית הקולנוע הישראלי והברנז'ה סביבה". ועוד: "הבימאי יוסי סידר זכה בפרס הסרט הישראלי הטוב של השנה ובכך הוא עתיד לייצג את ישראל [...] בטקס האוסקר האמיתי בארה"ב".



סידר, מצדו, מציג את בני "השבט" הלאומי-דתי, כקולקטיביסטים חשוכים, שאינם מהססים לפגוע במוסר ואף להזיק לחלק מבני קהילתם במחיר השמירה על שלמותה. מבחינה עלילתית מגיע הדבר לשיא דרמטי שלילי כשבמדורת ל"ג בעומר כופה את עצמו מינית אחד ממשתתפי האירוע (חייל חובש כיפה בחופשה!) על ילדה צעירה, בנוכחותם של צעירים אחרים מהשבט, תוך שהוא מנצל את הסכמתם שבשתיקה. סידר איננו מסתפק בכך אלא ממשיך בהחמרתו את הסיטואציה ומתאר מצב שבו מסרבים מנהיגי "השבט" (הקהילה המקומית) לחשוף את העניין לחקירה פתוחה של החברה, ומעדיפים להקריב את היחיד על מזבח הכלל, כלומר: מעדיפים לפגוע בזכויותיהן של הנערה ואָמה מחשש פן יצא שם רע לקהילה כולה.



בעבודתו של סידר תופש ההיבט המיני מקום של כבוד:
באמצעותו מותח הבמאי ביקורת על מה שנראה לו כבעיה
קרדינלית בחינוך הדתי, קרי: חוסר המתירנות והאיסורים
הנוגעים למין. אלו יוצרים מצב פסיכולוגי קשה של תסכול
מיני (בניגוד ל"חופש המיני" אצל החילוני), דבר הגורם
לבעיות של אלימות בחברה הימנית-דתית. כבר בסרט
"ההסדר" שהופק על ידו בעבר, קבע סידר את המניע
הראשי (המשיחי-פוליטי) של הגיבור השלילי של היצירה
במימד המיני-רומנטי: בן ישיבה זה, שהוא ברוך כשרון
במורה אך לקוי גופנית ודחוי מבחינה רומנטית, מוצא לו
פיצוי נפשי על מחדליו בתחום האהבה, בתכנון של פיצוץ
המסגד על הר הבית. כך אפוא גם ב"מדורת השבט", שבו
מהווה נושא ההתבגרות המינית בחברה הדתית עניין מרכזי,
מדורת.

ב״מדורת השבט״ בא הדבר לידי ביטוי בשרשרת משברים הנגרמים בעקבות הלחץ של הקהילה, באמצעות רמזים ומסרים חבויים. על האלמנה להתחתן כתנאי קבלה ליישוב חדש — וזו, מצדה, מטילה הגבלות על החופש המיני של בתה המתבגרת. כפייתיות זו מאיימת ליצור קרע תוך-משפחתי, המהווה באופן פרדוקסלי תנאי להשתלבותה תוך-משפחתי, המהווה באופן פרדוקסלי תנאי להשתלבותה

של הגיבורה ומשפחתה בקהילה. כך, למעשה, יוצר סידר קונפליקט אמנותי בין ערך המשפחה לערך הקהילה.

בנושא זה ביטא סידר את גישתו בראיונותיו לתקשורת: "אני לא יודע איך ההתנהלות המינית של נוער חילוני. לא יכול לדמיין סקס מלא בגיל 15, בעיני זה קטע של מבוגרים. לדתיים בדור שלנו היה עשור של פור פליי, מגיל 14 עד גיל 24 בערך. אז הייתי מחליף את זה בסקס בגיל 15? עשר שנים של מתח מיני אדיר שלא מתממש, במה הייתי מחליף את זה? החרמונים הדתיים, אין להם תחליף. והכי יפה? אתה מרגיש דתי תוך כדי. למה? כי אתה לא יהולך עד הסוף" ("אש אש מדורה" מאָת אבישי בן חיים בסופשבוע, מעריב 8.10.04).

בניגוד גמור לגישה זו, מציג "האושפיזין" את הזוגיות הדתית באספקלריה חיובית, בתארו מערכת יחסי נישואין שאיננה חסרת מתחים, אך מתגברת עליהם באמצעות תכונות אנושיות כמו אהבה וכבוד הדדי.

נושא שהוא, אולי, החשוב ביותר בהקשר של דיון זה, הוא - היחס בין ה״דתיות״ ל״חילוניות״ בחברה הישראלית וההיבט המשלים של הנושא: הצגת דמותו של האדם הדתי. יוסף סידר מציג את הדתי כאדם סגור שאינו מוכן לדיון חיצוני פתוח, וכמי שמחזיק בתוכו את בעיותיו הרחק מן העולם החיצון – החברה החילונית – ועל-ידי כך הופך למסוכן ובעל נטיות תוקפניות והרסניות (כפי שעשוי לקרות לכל מי שיבלום את המיצוי והביטוי של תאוותיו הטבעיות). אדם זה מסוכן לעצמו, לקהילתו — ולאדם החילוני.

הוא — גיבור הסרט האדם ב"אושפיזין" חילוני לשעבר, הממחיש באישיותו את העובדה שהיהדות האמיתית איננה מבחינה בין "דתי" ל"חילוני".

יתרה מזו, בסרטו של סידר אין שום תקשורת בין דתיים לחילוניים, בזמן שרנד מבסס עליה את סרטו. האדם הדתי, כפי ששולי רנד מתאר אותו, הוא אדם שהדת סייעה לו במימוש הפוטנציאל האישי שלו, וחייו הם שיר הלל לכיבוש היצר, לבחירה החופשית ולשליטתו העצמית.

כשבוחנים את תגובתם הפושרת של אנשי הימין ליצירתו של סידר, המוקיעה אותם בעוצמה כה רבה, עולה השאלה איך קורה שהאינטלקטואלים ואנשי הרוח של הימין, ובמיוחד הלאומי-דתי שבתוכו, אינם מזהים את המשמעות המכריעה של "ניצחונו" של סידר, ואף מאמינים שמדובר בתופעה



שולי ראנד — בעל תשובה וחסיד ברסלב בסרט ובחיים

על דרך המעגליות, התשובה לשאלה עד כמה מבטא יוסף סידר את הפילוסופיה והפסיכולוגיה של הדתי-לאומי בכלל. נמצאת באי-יכולתו של האחרון לזהות את הבעייתיות שביצירת סידר. במוכן זה, מעניקה לנו עבודת סידר גם את המפתח להבנת הפרופיל הפסיכו-אפיסטמולוגי של הדתי-לאומי, ותוך כדי כך את המפתח לביאור התנהגותו הפוליטית. לצורך העמקה ביסודותיו הרעיוניים של נושא זה, כדאי לפנות לעבודתו של הפסיכולוג ד"ר נתנאל ברנדן, במיוחד בהתמחותו בתחום המטפיסיקה החברתית. במאמרו "מטפיסיקה חברתית" (היחיד והחופש, תרגום: ד"ר דן חת, הוצאת מציאות ת"א 1979), כותב ברנדן, פסיכולוג בעל שם צולמי, את הדברים הבאים:

"מחלה" בלתי מוגדרת הפילה קורבנות רבים יותר מכל מחלה אחרת בהיסטוריה. הסימפטומים שלה באים לידי ביטוי בחיי אנשים המנותקים מהמציאות, הנשלטים על ידי דאגה מוגזמת לנשיאת חן בעיני הזולת, והחסרים חוש יצירה עצמאית וזהות אישית. אלה הם אנשים אשר בהיתקלם בבעיה או בצורך בשיפוט, מודרכים על-ידי הקריטריון של "מה חושבים האחרים?" ולא על ידי השאלה המהותית "מה האמת?" [...]

— אדם בעל הערכה והכרה עצמיות מתמודד עם המציאות עם הטבע — בעזרת עולם אובייקטיבי של עובדות [...] אד אדם שנטש את שכלו, אינו חי בעולם של עובדות אלא בעולם של אנשים; אנשים, ולא עובדות, הם המציאות שלו [...]

בניכור עצמו מהמציאות האובייקטיבית אין לאדם זה כל אמות-מידה אחרות לאמת, לנכון ולצודק או להערכה אישית. הצורך החיוני והעמוק ביותר שיש לו, הוא להבין ולספק בהצלחה את הציפיות. את התנאים, את התביעות. את המונחים ואת הערכים של האחרים. האישור מצד האחרים הוא האפשרות היחידה שלו לחזק בו את הביטחון שהוא צודק, שהוא פועל היטב [...] צורה זו של נוירוזה יכולה להתקיים באדם בדרגות שונות של עוצמה וכוח-הרס; היא



מיכאלה עשת בתפקיד רחל גרליק, חני פירסטנברג (תמי גרליק) ומאיה מרון (אסתי גרליק)

תחומים כמו פילוסופיה, דת ומדיניות. במובן זה "מדורת השבט" הוא וידוי של דתי-לאומי מחפש דרך, העוסק, באמצעות הקולנוע, באפולוגטיקה.

: הערות

- 1 ראה גם הכתבה "חוסך שבטו" מאת צור ארליך (מקור ראשון 10.9.2004) שבה מוצג הנושא כך: "הבימאי יוסף סידר של 'מדורת השבט' מפויס יותר מיוסף סידר של 'ההסדר'. הוא בא רק לספר סיפור. ובכל זאת התגנבו לסרטו כמה פליקים קטנים לבני השבט שלו".
- 2 מעניין כי המיתוס האמנותי השליט מציג זה עשרות שנים את התסכול המיני כגורם הראשי האחראי לאלימות פוליטית. אחד הביטויים הבולטים לכך היה זוכה האוסקר מלפני שנים מעטות, "אמריקן ביוטי", שבו הקצין הצבאי בדימוס, הומוסקסואל מודחק, מבצע התעללות מתמדת בבני משפחתו ומגיע, בסופו של דבר, לביצוע רצח.

קיימת אצל רוב בני האדם. השם שנתתי לה הוא: מטפיסיקה חברתית [...] 'מטפיסיקה' היא השקפתו של האדם על מהות המציאות. מטפיסיקן חברתי הוא אותו פרט המחזיק בהכרתם של אנשים אחרים כבנקודת המוצא הפסיכו-אפיסטמולוגית הבסיסית שלו, ולא במציאות האובייקטיבית.



על אף הקושי להוכיח אמפירית את קיומה של תסמונת זו בפסיכולוגיה של הימין, ולמדוד את עוצמתה, היא יכולה להוות הסבר (חלקי, לפחות) למידה שבה מהווים היום ערכי השמאל חלק מנכסי צאן הברזל של הצעיר הדתי-לאומי. למעשה, עצם העובדה ששני הצדדים — הימין והשמאל — רואים את זוכי הפרס כאנשים "משלנו", מהווה לכשעצמה הוכחה לתואם הרעיוני של מה שמוצג כלפי חוץ כמחנות נצים. דבר זה ייתכן בגלל נתון יסודי אחד: מבחינה ערכית אין ההבדל בין השמאל והימין הישראלי עקרוני כל כך. מבחינה ערכית, הדתי לאומי נמצא בתחום השמאל הרך, זה המאמין שעצם התנגדותו הפוליטית לשמאל הפוליטי עושה אותו לימין.

החיבוק שקיבל סידר משני המחנות מוכיח אמנם עד כמה אין המחנות כה מנוגדים ביסודותיהם, אלא שההתאמה הרעיונית המדוברת אופיינית לרעיונות "הדור החדש" של הנוער הדתי, אשר נטמע רעיונית בתוך השמאל הפוליטי, לאחר עשרות שנות חינוך סוציאליסטי-ריכוזי-קולקטיביסטי.

אצל סידר מתבטאת חולשת הדעת של הדור הלאומי-דתי החדש ביתר שאת, שכן הוא נכשל לכל אורך הדרך לא רק ביצירתו האמנותית אלא גם בהתבטאויותיו בתקשורת. מבחינה זו מהווה סידר עצמו דוגמה חיה לחולשת הדעת של הדתי הלאומי, שאיננו מבין את המרקם שבו כרוכים יחד

חלי איתן

בָּטוּי מָתֶמְטִי בִּשְׂפַת הַחַשְּׁבִים

הְקְדֵּמְנוּ דְּכָּרִים בְּסוֹגְרִים וְלֹא פָּתַרְנוּ עֵד הַסּוֹף בְּצִרְנוּ מִסְפָּרִים חַלְּשִׁים בְּתוֹכֵנוּ טַדֶּר קְדִימוּיוֹת סָדֶר קְדִימוּיוֹת לְ״אַתָּה אֶחָד לְ״אַתָּה אֶחָד שְלִידְ לִוְפֹר מָתַי הַבִּטוּי נוֹתֵן אֶפֶס בָּי אֶפֶס הוּא מָנֶת לַמִּשְׁתַּנִּים הַיְּקָרִים בְּיוֹתֵר בְּלִבֵּנוּ.