בין 'כנפי הכסף' ל'גולני שלי':
שירי הזמר ההמנוניים של צה"ל

ראובן שהם

המאמר בוחן את השתקפות דמותה של החברה הישראלית לאחר מלחמת ששת הימים בשירי הזמר ההמנוניים של צה"ל בשנים 1967-1977. המושג 'שירי זמר המנוניים' כולל הן המנונים פורמליים והן טקסטים שבדיעבד אומצו ככאלה, גם אם לא זכו להכרה רשמית כהמנונים. ההנחה היא שטקסטים אלה משקפים את הקונסנזוס הלאומי הרחב. מצד אחד מדובר בטקסטים בעלי מסר כוחני, שביקשו להתוות לנמעניהם את המטרות הלאומיות והביטחוניות כפי שהן נתפסו על ידי ההנהגה; מצד שני אלה טקסטים פתייניים, שתפקדו כחלונות ראווה ליחידות שאת 'סחורתן' הם ביקשו 'למכור' לעוברים ושבים. המאמר מתמקד בארבעה שירי זמר כאלה שנכתבו לאחר מלחמת ששת הימים ומלחמת יום הכיפורים. מכיוון ששירי זמר אלה הפכו למעין המנונים, ראוי לבחון את שיר הזמר ההמנוני הצבאי כתת־סוגה של ההמנון על מאפייניו, מעמדו ושליחותו.[1]

סוגת ההמנון

'המנון', הימנוס ביוונית, הוא שיר שבח והלל שבוצע בטקסים דתיים ובחגים קהילתיים כדי להלל את האלים ולהבטיח את מעורבותם החיונית והחיובית בחיי הקהילה. המנונים חוברו גם לכבוד גיבורים, מנצחים במשחקים האולימפיים, מלכים ואנשי שם אחרים. בעולם הנוצרי התקבלה הגדרתו של אוגוסטינוס הקדוש לסוגה זו: 'שבח לאל בשירה', ומאוחר יותר נכתבו שירי שבח גם לקדושים (Shaw 1965).

מכיוון שההמנון, ובהרחבה שיר הזמר ההמנוני, אמור לתת ביטוי לאתוס, לתאולוגיה

1 המאמר לא ידון בטקסטים שכתבו חיילים, שנושאים בדרך כלל אופי חתרני, אנטי־ממסדי. על הסוגה האנטי־ממסדית כתבה חיה מילוא (2010).

ולאידאולוגיה שכל פרט בקהילה יוכל להזדהות עמה רגשית, חייבים הטקסט והלחן להיות סוחפים ולעורר ריגוש מתעצם במבצעים ובמאזיניהם. תכניו חייבים להיות כמעט מובנים מאליהם ויצוקים במבנים קליטים של לחן וטקסט נטולי מורכבות אינטלקטואלית, או לפחות להיראות כך. האלמנטים המוזיקליים, הריתמיים, הפואטיים, התמטיים והרטוריים אמורים לייצר מבנה שעל פניו מקרין פשטות, אף כי במבט שני הוא עשוי להתגלות כבעל מורכבות לא מבוטלת.[2] הפשטות התמטית, לעתים עד כדי פשטנות, והעצמה האמוטיבית מחייבות שימוש בקלישאות ובאמיתות ברורות מאליהן, בעלות ניחוח אקסיומטי - commonplaces ברטוריקה הקלאסית - שאינן נגועות באלמנטים ׳מסוכנים׳ למשטר. תפקידן לכפות לכידות ואחווה על הפרטים המרכיבים את ׳הקהילה המדומיינת׳ (אנדרסון 1999), להפוך אותה לממשות חברתית מלוכדת; לאכוף דבֵקוּת בערכים, באמונות ובדעות הנדרשות למיסוד הקונסנזואליות של הקהילה, האזרחית והצבאית; לאשר מחדש נרטיבים מיתיים, מבססי זהות קולקטיבית; ולהעצים את המרכיב הפטריוטי של חברי הקהילה.[3] הלאומיות המודרנית ניצלה את ההמנון כמכשיר לגיבוש זהות ולכידות לאומית, לצד הסמל והדגל הלאומיים.

שיר הזמר ההמנוני הוא גם בעל פני יאנוס: פן אחד מקרב ומחבֵרת בעוד הפן השני מרחיק ומדיר. הפרט הנוטל חלק בביצועו מזהה בציבור המזמר את קבוצת ההתייחסות המידית והסוחפת שלו, המקנה לו תחושת השתייכות פטריוטית מערסלת, מעניקה לו תוספת כוח לעמוד ׳שְׁכֶם אֶחָד לְעֶזְרַת הָעָם!׳ (ביאליק 2004: 41) נגד כל האחרים שמאיימים עליו בפועל או בכוח. שיר הזמר ההמנוני הוא אם כן טקסט כוחני, שמטרתו לרתום את הפרט והקהילה למימוש חלום-משאלה-חזון על־אישי-קבוצתי ולהעצים את הפטריוטיזם הלאומי, הקיבוצי, השבטי, היחידתי כדי להשיג מטרות מעשיות, פוליטיות ואידאולוגיות, לטוב ולעתים גם לְמוטב. הוא ׳משב הרוח׳, תרתי משמע, המלבה את ׳מדורת השבט׳.

מתווי הדרך בשירות היחידות הלוחמות

שירי הזמר ההמנוניים הצבאיים נוצרו על ברכי הלאומיות הפוסט־תאיסטית. אפשר לסווגם לא רק כתת־קבוצה בסוגת ההמנון, אלא גם כתת־קבוצה ברפרטואר שירי ופזמוני הזמר שנקראו תחילה ׳שירי מולדת׳ ומאוחר יותר ׳שירי ארץ ישראל׳ וליוו את שיבת הפזורה היהודית לציון מסוף המאה ה־19. לאלה יש כמה מאפיינים תת־סוגתיים קבועים. הם נותנים ביטוי רגשי עמוק לאהבת הארץ, לשייכות לנופיה וליופייה (למשל, ׳מעל פסגת הר הצופים׳ של אביגדור המאירי). חלקם כואב את המחיר ששייכות זו גובה תוך קשיי התאקלמות בנופה ובאקלימה, כמו בשירה הידוע של לאה גולדברג ׳אורן׳: ׳אוּלַי רַק צִפֳּרֵי־מַסָּע יוֹדְעוֹת - / כְּשֶׁהֵן תְּלוּיוֹת בֵּין אֶרֶץ וְשָׁמַיִם - / אֶת זֶה הַכְּאֵב שֶׁל שְׁתֵּי הַמּוֹלָדוֹת׳ (גולדברג 1986: 143). מאוחר יותר, החל בשנות השבעים והשמונים של המאה ה־20, מתחילה שירה זו לבטא געגועים ונוסטלגיה לארץ ישראל

2 האספקטים המוזיקליים לא יידונו במאמר זה פרט לכמה נקודות ספציפיות.

3 יפתחאל ורודד 2004: 241-242. בעקבות Bar-Tal 1993, Connor 1993 ועוד, הם מגדירים את הפטריוטיזם ׳קשר של אהבה והזדהות מלאה של האזרח עם המדינה, מרחביה, נופיה ומוסדותיה׳ (שם: 243). על הפטריוטיזם כתופעה פסיכולוגית־חברתית בהקשר הישראלי ראו: בר־טל ובן־עמוס 2004.

'הישנה והטובה', לתמימות נופיה ואנשיה ('כַּמָּה שֶׁאֲנִי אוֹהֵב אוֹתָךְ / אֶרֶץ יִשְׂרָאֵל / לָמָּה זֶה אֲנִי עָצוּב כָּל כָּךְ / אֶרֶץ יִשְׂרָאֵל' (קוטנר 2008: 121). חלקם הגדול מבטא לאו דווקא חוויה אישית אלא קולקטיבית, ולכן הקול הדובר בהם הוא גוף ראשון רבים, בעיקר בשירים שקדמו לתש"ח ('אֲנַחְנוּ שָׁרִים לָךְ, מוֹלֶדֶת וְאִמָּא, / אֶת שִׁיר הַשִּׁירִים לֶעָמָל. / כָּל עוֹד הָאֵשׁ בִּלְבָבֵנוּ פְּנִימָה, / מִפִּינוּ שִׁירֵךְ לֹא יָחְדַּל' (שם: 22). שירים אלה הם מוקד קונסנזואלי המאחד את הישראלים ואת הישראליות (אלירם 2006: 112-141; קוטנר 2008: 6).

ראשיתם של שירי המולדת בשירת 'חיבת ציון' בסוף המאה ה־19, והם רווחים הן בשירה הקנונית והן בשירה הלא קנונית עד היום. אך החל בשנות השישים של המאה ה־20 הם התכנסו אל 'שמורת הטבע' של הפזמון הפופולרי, אף כי יוצריו החלו להחליף את סימני הקריאה בסימני שאלה ובערגה לארץ שהלכה ודהתה מול עיניהם (אלירם 2007; אלמוג 2010). תהליך זה התרחש בעקבות הפניית העורף של השירה הקנונית לפטריוטיזם הלאומי מסוף שנות החמישים בשירתם של משוררי 'דור המדינה', ובהם יהודה עמיחי, נתן זך, דן פגיס, דליה רביקוביץ, יונה וולך, מאיר ויזלטיר וחנוך לוין.[4]

הזמר ההמנוני, הצה"לי, בעל הארשת הפטריוטית, הפך מראשית שנות השישים למעֵין 'דינוזאור פואטי', 'שומר חומות' הממשיך בתוקף תפקידו את אותם פזמוני מולדת פטריוטיים נטולי סימני שאלה ותהייה. מאחר שמדובר בשירים המשרתים יחידות צבאיות, קשה לצפות ממחבריהם להתמסר או 'להיכנע ללא קרב' לרוחות החדשות שנשבו מעבר לגדרות המחנות. שיר הזמר ההמנוני הצבאי היה אמור להעלות אל ראש התורן, עם דגל היחידה וסמלה, ערכים שיסייעו למפקד לגבש את הַצֶּבֶר האנושי ל'אנחנו' קָפוּץ, ולהפוך את היחידה מ'כף יד פשוטה ואצבעות' אינדיווידואליות לאגרוף קמוץ, בעל רצון קולקטיבי המודרך מלמעלה. 'אַל תִּשְׁכְּחוּ שֶׁגַּם הָאֶגְרוֹף / הָיָה פַּעַם כַּף יָד פְּתוּחָה וְאֶצְבָּעוֹת' (עמיחי 1989: 12). לא תמיד מטרתן של היחידות השונות שנקבעה בידי השלטון זכתה להסכמה לאומית רחבה; לעתים היא היתה עלולה לעמוד אף בניגוד להסכמה כזו (מלחמת לבנון הראשונה, למשל). תופעה זו ניכרה בעיקר בימים שלאחר מלחמת יום כיפור (1973) וההתנחלות רחבת ההיקף (של 'גוש אמונים' תחילה ולאחר מכן של מחפשי איכות חיים ודיור מוזל 'חמש דקות מכפר סבא') מעבר לקו הירוק לאחר המהפך השלטוני של 1977, בהמנונים של יחידות 'מגלן' ו'דובדבן' וחטיבת 'כפיר', שעיקר משימותיהן היו מעבר לקו הירוק.

פשטותו, שלא לומר פשטנותו, של שיר הזמר ההמנוני מקשה עליו לעמוד מול הרוחות הסוציו־תרבותיות המשתנות, ועם זאת, כטקסט שמשתייך באופן פורמלי או בלתי פורמלי לסוגת ההמנון, הוא חייב לשמר אלמנטים שמעלים על נס מסרים וערכים של אומץ, אחוות לוחמים, עליונות היחידה וכדומה. כמו כן הוא משמר חוויות של טראומה לאומית, גנטית, של חוסר ביטחון וסכנה קיומית בתודעה הלאומית, שאחראית לה ההיסטוריה הקטסטרופלית של העם היהודי.[5] טראומה היסטורית זו עולה בנאומיו של בנימין נתניהו כל אימת שהוא נואם על

4 מקבץ של שירי זמר בנוסח זה ראו אצל קוטנר 2008: 202-231.

5 במחקרים חדשים בתחום הגנטיקה והאבולוציה שנעשו בעשור האחרון הצטבר ידע שמשנה את הבנתנו בתחומים אלה. מחקרי אפיגנטיקה מלמדים שהמפרט הגנטי המלא של כל אדם אינו ירושה פסיבית שילדים מקבלים מהוריהם ומעבירים לילדיהם. הדנ"א של כל פרט מגיב לסביבה ולרישומים שזו מותירה

הגרעין האיראני, כשהוא הולך בעקבות נאומי הבחירות של מנחם בגין (גרץ 1995: 36-67).

לדעתה של חיה מילוא המנון אמור להיות על־זמני משום שתפקידו ׳ללכוד את הגרעין ואת המהות הבלתי משתנה של הקיום הלאומי, ולפיכך אין ברירה ליוצריו אלא לכתוב המנון המשקף ערכים אלה, גם אם לא תמיד הוא מתחבר למציאות כפי שהיא נתפסת ונחווית על ידי החיילים׳ (מצוטט אצל רביב 2012).

להמחשת הדברים והרלוונטיות שלהם לשנים 1967-1977 נתחיל בטקסט של נעמי שמר שהוקדש לחיל האוויר, ובו אפשר לזהות את מצב האומה מיד לאחר מלחמת ששת הימים.

׳על כנפי הכסף׳: חיל האוויר (סוף שנות השישים)[6]

כתבה והלחינה נעמי שמר

קו רציף נמתח מ׳רכב אש׳ של שמר (1964, שהתקבל כאחד משירי הזמר ההמנוניים של השריון) ועד ל׳על כנפי הכסף׳ המוקדש לחיל האוויר ונכתב לאחר מלחמת ששת הימים. מדובר בקו רצף אנכי שעמד בסימן של נסיקה כמעט מטפיזית אל על. זאת בעיקר לאור תפקידו המכריע של חיל האוויר בהכרעת מלחמה זו ביומה הראשון, כשהשמיד את חילות האוויר של מצרים וסוריה ואפשר לכוחות היבשה של צה״ל תנועה חופשית במרחב. גם ׳רכב אש׳ של 1964 אינו מתנזר מהנפת חיל השריון אל על (׳מֵרָאשֵׁי הַמַּכְתֵּשִׁים / וּמֵעֵבֶר לְחוֹמַת־הַחוֹלוֹת/ רָכֶב־אֵשׁ עִם פָּרָשִׁים / וְאַהוּבִי נִשָּׂא עָלָיו בַּלֵּילוֹת׳),[7] אך ׳על כנפי הכסף׳ כבר מתנשא אל ׳שבעת הרקיעים׳ ומדגים יותר מכל שיר זמר המנוני אחר בן הזמן את האווירה הלאומית באותם גבהים דלילי חמצן. שיר זמר המנוני זה מבטא את האופוריה ואת ההיבריס הלאומיים שגאו לאחר מלחמת ששת הימים, ושעל פי חוקי הטרגדיה באה בעקבותיהם נמסיס, אלת השילם והנקם, לגבות את חובה במלחמת יום הכיפורים 1973.

עַל כַּנְפֵי הַכֶּסֶף רְכוּבִים
אַבִּירֵי הָרוּחַ בָּעָבִים
הָעַזִּים וְהַטּוֹבִים
כִּבְנֵי רֶשֶׁף יַגְבִּיהוּ עוּף

בו. ראו: מועלם 2009, 2014. כל ההתנסויות, גם המשניות לכאורה, כמו התנכלויות של בריוני בית הספר, התאהבויות ראשונות וכדומה, מטביעות את חותמן בגנים. מאמר של רחל יהודה ועמיתיה, שעומד להתפרסם בכתב העת *Biological Psychiatric*, מדווח על מחקר שנבדקו בו 32 נשים וגברים יהודים ששרדו את השואה. המחקר גילה סממנים של תורשה אפיגנטית שהשפיעו על הצאצאים של ניצולי השואה.

6 על זמנו של שיר זה ראו אלעזר בן לולו, ׳השיר שלנו׳, באתר **בטאון חיל האוויר**, גיליון 162 (269), 27.4.2006, http://www.iaf.org.il/1703-26035-he/IAF.aspx. כל האתרים המצוינים במאמר אוחזרו בשנים 2014-2015.

7 ראו השיר ׳רכב אש׳ באתר **שירונט**, http://shironet.mako.co.il/artist?type-lyrics&lang-1&prfid-738&wrkid-3476

וּבְתוֹךְ שָׁמַיִם נְקִיִּים
זוֹהֲרִים שִׁבְעַת הָרְקִיעִים
וַאֲנַחְנוּ מַמְרִיאִים
מִגּוֹלָן וְעַד יָם סוּף.

נָס הַיָּם וַיִּסּוֹב אָחוֹר
וְהַנָּהָר - חָרָבָה
טָס אָחִי וּפָנָיו לָאוֹר
וְדִגְלוֹ עָלַי אַהֲבָה.

הַסּוּלָּם רַגְלָיו בָּאֲדָמָה
אַךְ רֹאשׁוֹ בִּשְׁמֵי הַמִּלְחָמָה
טָס אָחִי אֶל מוּל חַמָּה
כִּבְנֵי רֶשֶׁף יַגְּבִּיהוּ עוּף.

הוּא חוֹלֵף כְּלַהַב־הַחֶרְמֵשׁ
הוּא כַּחֵץ שָׁלוּחַ וְלוֹחֵשׁ
הוּא כּוֹתֵב מִכְתָּב שֶׁל אֵשׁ
מִגּוֹלָן וְעַד יָם סוּף.

עַל כַּנְפֵי הַכֶּסֶף רְכוּבִים
אַבִּירֵי הָרוּחַ בֶּעָבִים
הָעַזִּים וְהַטּוֹבִים
כִּבְנֵי רֶשֶׁף יַגְּבִּיהוּ עוּף.[8]

מבחינה ריתמית הטקסט מבוסס לכל אורכו על חילופים בין פנטמטר טרוכאי לטטרמטר טרוכאי, אף כי חילופים אלה אינם סדירים, ובטור החוזר 'כבני רשף יגביהו עוף' יש סגמנטים מטריים: - ^ / - ^ // ^ - / ^ -. כלומר, שתי הרגליים הראשונות הן טרוכאיות ואילו השתיים הבאות הן ימביות. המעבר מן הדימטר הטרוכאי לדימטר הימבי בתוך הטור עצמו מחייב צזורה המחלקת את הטור לשניים. לסטייה זו מן הנורמה יש משמעות ריתמית וכנראה גם סמנטית. סטייה אחרת נמצא בטור 'טס אחי ופניו לאור' (- ^ / -[^] // - ^ / - ^ / -). השמטת ההברה הבלתי מוטעמת ברגל השנייה יוצרת צזורה חריפה שמטעימה את חלקו השני של הטור, את הפניית פניו של 'אחי' אל ה'אור'. גם הטור 'והנהר - חרבה' חורג מן הסכמה באמצעות השימוש בסגמנטים מטריים, אך בצורה דרסטית יותר, כשהוא פותח בדימטר ימבי ולא בטרוכאי וחותם בדימטר טרוכאי (כך: ^ - / ^ - – - ^ / -). הסטייה הריתמית מדגישה את האספקט הנסי של הסיטואציה: מעבר בני ישראל בנהר הירדן החרב בראשית כיבוש הארץ (יהושע ג טו-טז). מלבד חריגות אלה המשקל הטרוכאי מיטשטש כיוון שמרבית המילים הן תלת הברתיות ומעלה,

8 נעמי שמר, **כל השירים**, לולב [תל אביב] 1967.

מה שמחייב שימוש רב יחסית בהרמות משקליות נטולות הצדקה דקדוקית. כיוון שכך אפשר לממש רגליים לא מעטות כפאון[9] שלישי (^ ^ - ^) תוך כדי ריכוך אפקט הקיטוע לטובת ביצוע ריתמי מתמשך, למרות מה שמתחייב מן הנאמנות לביצוע המשקלי הפורמלי.

החריזה נשענת ברובה על חריזה דקדוקית של סיומת הרבים IM (רכובים, בעבים, העזים, והטובים) המעובה מדי פעם גם בחריזה פנימית בעלת אותו חֶרֶז. וכשהחרז משתנה, למשל מ־IM ל־VA ו־MA (אהבה, אדמה, מלחמה, חמה) או ל־ESH (חרמש, לוחש, אש), יש ניסיון לשמור על ההצמדה. רק בסטרופות 3 ו־6 מתקיימת חריזה מסורגת: א ב א ב. בכל יתר הסטרופות החריזה בנויה כך: א א א ב. התוצאה - תוספת של עצמה ריתמית למכלול הטקסט והבלטה של התיבות ׳יגביהו עוף׳ ו׳ים סוף׳ בשתי הסטרופות הראשונות ובסטרופות 4 ו־5. באופן זה נוצר כאן קשר הדוק בין הגבהת המעוף ובין ים סוף המיתולוגי שלא הצליח לעצור את עם ישראל בצאתו ממצרים. כביכול ים סוף, שבו ׳סוּס וְרֹכְבוֹ רָמָה בַיָּם׳ (שמות טו א), הוא המקפצה בימים ההם בזמן הזה להגבהת המעוף של ׳אבירי הרוח בעבים׳.

הקול הדובר הוא קול נשי שמעניק לטייסים חזות היפר־מיתית.[10] הקול הנשי אינו מאפיין את הזמר ההמנוני, אך הוא מופיע גם ב׳רכב אש׳. בשני המקרים הוא אינו מייצג קול פרטי אלא קול קולקטיבי, כמקובל בשירי הזמר ההמנוניים. לכן כשבסטרופה השנייה מתרחב הקול הדובר מדוברת בגוף ראשון יחיד לגוף ראשון רבים (׳ואנחנו ממריאים / מגולן ועד ים סוף׳), ההתרחבות נתפסת כטבעית. כך או כך, ההמראה אל על סוחפת עמה את הקולקטיב היחידתי והלאומי. הטייסים הם המושיעים, הם ׳אבירי הרוח בעבים׳, הם ׳בני רשף׳ הרכובים על ׳כנפי כסף׳, צאצאיהם המטפוריים של הרמכים של אבירי ימי הביניים. ׳כנפי הכסף׳ הם גם המקבילה ל׳רכב האש׳ שעליו נישא השריונר האהוב בלילות. בשני הטקסטים אנשי השריון והטייסים נישאים ומגביהים למרום. רכב האש הופך את הטנקיסט לממשיכו של אליהו הנביא והטייס הופך לאחד מ׳בני רשף׳, ׳העזים והטובים׳.[11] אבל בעוד בשיר השריון נמנעת שמר מהרחבת הסופרלטיבים אל כלל הציבור, עכשיו היא מכריזה שכולנו ׳ממריאים מגולן ועד ים סוף׳. כך או כך, בשני הטקסטים הקול הנשי הנדיר בסוגת שיר הזמר ההמנוני מבטא את נקודת המבט הקולקטיבית, המצ׳ואיסטית, המאפיינת את הסוגה הזו.

האח שבו מדובר ׳חולף כלהב החרמש׳, ׳כחץ שלוח ולוחש׳ בעודו ׳כותב מכתב של אש / מגולן ועד ים סוף׳. שלושת הדימויים מבטאים את רוחה של ישראל שלאחר מלחמת 1967 והם קשורים זה בזה בכבלי החרז ESH. הם מעצימים את האח, הטייס, לשליח אש מטפיזי, המבצע שליחות לוהטת כמשימה המוכתבת בידי כוח עליון. הוא כותב ברקיע ׳מכתב של אש׳, שתוכנו הולם כנראה את להב החרמש, את החץ הלוחש, ואת ׳בני רשף׳ המגביהים עוף. את תוכנו של מכתב זה כבר אין צורך לפרט, הוא ברור.

9 רגל בעלת ארבע הברות שנוצרת על גבי הרגליים הזוגיות של הימב או הטרוכאי. סוג הרגל נקבע על פי מיקומה של ההברה המוטעמת דקדוקית.

10 סביר להניח שהקול הדובר בטקסט הוא נשי משום שברֵרת המחדל של כל קורא או מאזין היא לפענח את הקול הדובר בהקשר של יוצרו עד שלא יוכח ההפך.

11 הצירוף ׳העזים והטובים׳ הוא הד לסִסמתו המצ׳ואיסטית של עזר ויצמן: ׳הטובים לטיס, הטובות לטייסים׳.

האקלים בשני שירי הזמר ההמנוניים של שמר מחבר אותם לעולם הרומנסי המטא־רֵאלי של **פרחי אש** (1949) של חיים גורי המוקדם. בקובץ זה לוחמי תש"ח מתפקדים כאבירים רומנסיים, גבוהים משכמם ומעלה מעל העם. גורי נפרד מעולם רומנסי זה, המבטא את המשאלה הכמוסה הלאומית והאישית של דוברים, בספרו הרביעי **שושנת רוחות** (1960), אף כי אפשר לזהות גם בקבצים מאוחרים יותר את חורבותיו המפוארות של עולם נעלה זה שגורי מתקשה להיפרד ממנו (שהם 2006). נעמי שמר הנשימה מחדש את העולם האבירי הזה, רוממה אותו בסיוע רכב האש השמימה והגדילה להניפו עד ל'שבעת הרקיעים' באמצעות כנפי הכסף ובני הרשף. זאת בניגוד לגורי, ששירתו, החל ב־1960, יודעת, למרבה צערו של הדובר, שסצנת ההצלה של המערבונים ההוליוודיים שוב אינה אפשרית בעולם הזה ואין לצפות יותר ל'הַצָּלַת דִּיגִידָן מִתַּחַת לְשָׁמַיִם אֲטוּמִים' (גורי 1985: 15).

הטקסט של שמר רווי זכרי מקורות המייצרים אידאליזציה אסכטולוגית. הטור 'כבני רשף יגביהו עוף' שולח אותנו אל אליפז, 'רֵעו' של איוב (איוב ה ז), המגנה את דברי ה'כפירה' של הצדיק היושב באפר ומתגרד בחרס (איוב ב ח). על זהותם של 'בני רשף' אלה נחלקו הדעות. 'בני הרשף' יכולים להיחשב מלאכים, ברקים, לפידים, חצי אש, ציפורים (כנעני 1982, ערך 'רשף'), וכן יצורים מטפוריים חיוביים או ניטרליים הקשורים באש הדו־ערכית, שיכולה להיטיב או להזיק. במקרה כזה אפשר להבין את הדברים כפשוטם. על האדם לדעת את מקומו, שאין הוא מלאך אלא אדם שלעמל יולד ולכן לא יגביה עוף כאותם בני רשף מלאכיים. על פי הבנה זו שמר הופכת את היוצרות כשהיא מתארת את הטייסים, את בני האדם המקורקעים, כבני רשף מיטיבים, מלאכיים, חסרי גבולות. עם זאת נראה לי שהביטוי בהקשר של איוב מציג אותם כצדו השני של המטבע: פגעים רעים, מזיקים שתפקידם להרֵע ולפגוע במין האנושי בכללותו, כפי שסבר שמואל־אפרים ליונשטם.[12] כך גם בשירו המוקדם של נתן זך 'אנוש כחציר ימיו', שראה אור בספר שיריו הראשון **שירים ראשונים** (זך 1955: 52; שהם 2013: 100-117). סביר להניח ששמר הכירה לא רק את 'בני רשף' של אליפז אלא גם את אלה של זך, אלא שהיא הפכה אותם מעושי דברו הניטרליים של האל או המזיקים לשליחיו המיטיבים, טייסי חיל האוויר מושיעי עמם. לכן הם נוסקים 'בתוך שמים נקיים', לא מעוננים, שבהם 'זוהרים שבעת הרקיעים' שנוצרו עם בריאת העולם (בבלי, חגיגה יב ב). לשיטתו של ליונשטם בני רשף האימתניים הם 'אבירי הרוח בעבים' המרקיעים אל שבעת הרקיעים האלוהיים. הם האביר על הסוס הלבן שמופיע ברגע האחרון להושיע את הגיבורה אך נכשל בשיר 'מטפיסיקה' של גורי, שהוזכר לעיל (גורי 1985: 15-16). אידאליזציה זו מתנגחת לא רק עם ספר איוב, אלא בעיקר עם שירו של נתן זך, המקונן באירוניה על קיומו הפריך של המין האנושי בכלל באשמתם של אותם 'בני רשף', שליחי האל האדישים לחלוטין לגורל בני האנוש.

זאת ועוד, המרחק בין נושא המטפורה, הטייסים, למוליך המטפורי שלו, בני רשף, אינו

12 'כִּי לֹא יֵצֵא מֵעָפָר אָוֶן וּמֵאֲדָמָה לֹא יִצְמַח עָמָל: כִּי אָדָם לְעָמָל יוּלָּד וּבְנֵי רֶשֶׁף יַגְבִּיהוּ עוּף' (איוב ה ו-ז). ליונשטם (1976) שיער שרשף במקורו היה שם פרטי של אל כנעני, כמו ששיערו התרגומים העתיקים למקרא. במסורות המזרח הקדמון 'רשף' היה לשון פורענות הקשורה לִפרקים לְדָבָר, לִפרקים לְחֵץ ולִפרקים לְאֵש (מה שהולם את החץ השלוח של שמר ש'כותב מכתב של אש'). אופי זה השתמר כנראה בפסוק המתאר את הופעת האל: 'לְפָנָיו יֵלֶךְ דָּבֶר וְיֵצֵא רֶשֶׁף לְרַגְלָיו' (חבקוק ג ה).

קונוונציונלי ומצריך עבודת פענוח כדי לתהות על פשרו, בניגוד למטפוריקה הסטנדרטית המאפיינת את סוגת ההמנון. עם זאת, אף על פי שהמטפורה יוצאת דופן, אין היא דורשת פענוח דקדקני משום שהיא משתלבת במרקם הלשוני המוגבה כמוה והמעורפל לא פחות (׳אבירי הרוח בעבים׳, ׳שבעת הרקיעים׳ וכדומה). מרקם לשוני זה משתמש באובייקטים מופשטים המשרים ערפול סמנטי שרומז על עולמות גבוהים, טהורים, משאת נפש של כל בן תמותה המבקש ליצור ריגוש מועצם, לא שכלתני, כמקובל בשיר הזמר ההמנוני.

הערפל הסמנטי נמשך באזכורו של הסולם ש׳רגליו באדמה / אך ראשו בשמי המלחמה׳. סביר לקשר את הסולם הזה עם סולם יעקב שראשו בשמים (בראשית כח יב-יג). השמים האלוהיים, מבטיחי הברית בין האל לעמו, הופכים בטקסט של שמר ל׳שמי מלחמה׳ אפוקליפטיים. שבעת הרקיעים, הסולם ש׳רגליו באדמה׳ וראשו בשמים מעבירים את החלל של שמר מן הרֵאלי אל המטא־ראלי, בשבע דרגות מעל הגבהים שאליהם ממריא ׳רכב האש׳ של השריון. אפשר להתרשם ש׳אבירי הרוח בעבים׳, ׳בני הרשף׳, הם המלאכים העולים בסולם ונושאים את כולנו אתם. חיזוק לאפשרות זו בפסוקים: ׳הַשָּׂם עָבִים רְכוּבוֹ הַמְהַלֵּךְ עַל־כַּנְפֵי־רוּחַ, עֹשֶׂה מַלְאָכָיו רוּחוֹת מְשָׁרְתָיו אֵשׁ לֹהֵט׳ (תהלים קד ג-ד). ׳אבירי הרוח בעבים׳ מקבלים השראה מן האל ׳השם עבים רכובו׳, והחץ ה׳שלוח ולוחש׳, שכותב ׳מכתב של אש׳, שורשיו ברוחות שהם משרתי האש הלוהטת.

הטקסט אינו מסתפק בכך ומגייס לטובתו את חציית ים סוף ביציאת מצרים ואת חציית הירדן בשלב הראשון של כיבוש הארץ בימי יהושע: ׳נס הים ויסוב אחור / והנהר - חרבה׳ (שמות טו; יהושע ג טז-יז). כך נקשרת מלחמת חיל האוויר ב־1967 לפרשת הגאולה וכיבוש הארץ המיתיים של עם ישראל בימים ההם בזמן הזה. חציית ים סוף חוזרת ונשנית בחציית נהר הירדן, בחזקת מעשה אבות סימן לבנים. טייסי חיל האוויר מממשים בשלישית את נס יציאת מצרים (שהיתה האויב המרכזי במלחמת ששת הימים), את חציית הירדן וכיבוש הארץ המובטחת. הדברים מגיעים לשיא כשהטקסט מתכתב עם שיר השירים כשהוא שולח אותנו אל ׳חֲבַצֶּלֶת הַשָּׁרוֹן, שׁוֹשַׁנַּת הָעֲמָקִים׳ השרויה ׳בֵּין הַחוֹחִים׳, מצפה בדריכות לדודהּ מושיעהּ שיביאה ׳אֶל בֵּית הַיָּיִן וְדִגְלוֹ עָלַי אַהֲבָה׳ (שיר השירים ב א-ו). בדומה לקול הנשי שבהמנון השריון של שמר, הקול הנשי מייצג, על פי המסורת הפרשנית האלגורית של חז״ל, את קולה של ׳כנסת ישראל׳ במסכת יחסיה הנפתלת עם דודה, הקב״ה. אפשר ששמר השתמשה בתיבה ׳אחי׳ וויתרה על ׳דודי׳ כדי להתרחק מעט מהזיהוי האוטומטי בין ׳דודי׳ של שיר השירים המזוהה עם האל.

השריונאים על שריוניהם וביתר שאת הטייסים על מטוסיהם הם מגשימי האסכטולוגיה הגאולית החוזרת של עם ישראל. תאומי הזמן והמקום העולים מן הטקסט הם הזמן הגדול הקדוש והמקום הגדול והקדוש בשמים ובארץ, משמע בקוסמוס כולו. המקום הקטן, הקונקרטי, וזמן החולין האינטימי (גורביץ 2007: 25-26) אינם קיימים בטקסטים האלה. הטייסים, כמו השריונאים, אמורים להזדהות עם חזון אפוקליפטי גדול מן החיים, לשרת את תביעות הזמן והמקום היהודיים הגדולים, הקדושים. סביר להניח שמרבית השריונאים והטייסים כלל אינם מודעים לאן משגרת אותם שמר. לשני הטקסטים האלה אין מתחרים בין ההמנונים הפוסט־תש״חיים. אלה טקסטים המנוניים מסמני חזון ברמז דרש וסוד. הם טקסטים אלימים וכופי דרך, שמתבנתים את הדוברת כדמות נביאית מתעצמת: כמרים אחות משה וכדבורה הנביאה, המחברות לעמם שִׁירוֹת רבות עצמה חזונית. הראשונה שרה את ׳שירת הים׳ על יציאת מצרים (שמות טו כ-כא), השנייה את ׳שירת דבורה׳ (שופטים ה) על ניצחונו של ברק בן אבינועם על

סיסרא (שם, ד). השלישית, נעמי שמר, שרה את 'שירת נעמי' על ניצחונו של רבין על מצרים הנאצריסטית במלחמת ששת הימים. דן מירון טען כי 'דומה נעמי שמר לאלתרמן ביכולתה להיענות בזמר להלכי־רוח הסטוריים משתנים של ציבור הנתון ברצף של תמורות חומריות ונפשיות' (מירון 1987: 176). במידה מסוימת 'רכב אש' ו'על כנפי הכסף' מדגימים כמה מטענותיו של מירון באותו מאמר נגד מזמוריה.

כדי להבין את עומק וגובה ההבדל בין הזמר ההמנוני של שמר ובין זמר המנוני אחר, מוקדם יותר, של חיל האוויר, נביא כאן את שירו של יחיאל מוהר (לחן: הנרי צלנר), שנכתב בשנות החמישים:

> כֹּה עָלִינוּ מִמַּחְתֶּרֶת, / בְּמָטוֹס קָטָן וְדַל / וְהִנֵּה מֵעַל זוֹהֶרֶת / הַטַּיֶּסֶת בָּאֱיָל. /// עוּרָה, עוּרָה! / הַטַּיָּס לֹא יָנוּם, לֹא יִישַׁן, / כִּי יוֹדְעִים בַּחוּרֵי חֵיל־הַשַּׁחַק, / עוֹד נָכוֹנוּ יָמִים שֶׁל מִבְחָן, /// עוּרָה, עוּרָה! [...] /// יוֹם יָבוֹא וּמֵאַפְסִים / שַׁי פְּלָדָה אֵיתָן יֶהוֹם, / עוֹד נַמְרִיא אֶל שְׁמֵי־שָׁמַיִם, / חֲמוּשִׁים לִקְרַאת שָׁלוֹם. /// עוּרָה, עוּרָה! [...].[13]

הטקסט של מוהר אינו מתנזר ממשלב לשוני גבוה, אך העלילה האפוקליפטית, האסכטולוגית של שמר, מנוטרלת למרות הדיאלוג של הפזמון 'עורה, עורה! / הטיס לא ינום, לא יישן' עם שירת דבורה ('עוּרִי עוּרִי דְּבוֹרָה, עוּרִי עוּרִי דַּבְּרִי שִׁיר' (שופטים ה יב) ועם 'הִנֵּה לֹא יָנוּם וְלֹא יִישָׁן שׁוֹמֵר יִשְׂרָאֵל' (תהלים קכא ד). הדיאלוג עם שירת דבורה ועם תהלים אמנם מייצר לשון גבוהה אך אין כאן ניסיון לבסס עלילה אסכטולוגית. גם אם נרצה למתוח מעט יותר את הקשר אל תהלים, שכן גם האל וגם הטייסת שניהם 'שומרי ישראל' 'משמי שמים', עדיין נתקשה לומר שמדובר בעלילה אלגורית, מטפיזית, מטא־רֶאלית.

אם אנו מבקשים השוואת עומק, מן הראוי להשוות את המנונה של שמר להמנונה האינטימי של דליה רביקוביץ 'בסיירת שקד', שהולחן בידי רפי בן־משה, בסמיכות זמן ל'על כנפי הכסף', כשהדכדוך של 'מלחמת ההתשה' על גדות תעלת סואץ החל לחתור תחת האופוריה של מלחמת ששת הימים.

'בסיירת שקד' - המנון הסיירת (1970)[14]

כתבה דליה רביקוביץ, הלחין רפי בן־משה

> בְּסַיֶּרֶת שָׁקֵד,
> מַדְלִיקִים בַּלֵּילוֹת מְנוֹרָה חֲזָקָה,
> בַּחֶדֶר הַמְּפֻקָּד,
> וְכָל עַיִן בָּאוֹר מַבְרִיקָה.
> וּמִי שֶׁאֵין לוֹ בָּעֶרֶב מָה לַעֲשׂוֹת
> נִכְנַס וְיוֹשֵׁב לוֹ,

13 אוחזר מן האתר My music, http://goo.gl/lls81p.

14 סיירת שקד, יחידה 424, הוקמה ב־1955 ופורקה ב־1979. המנון היחידה הושמע לראשונה ב־1970 בפי להקת פיקוד דרום. http://www.nostal.co.il/.

עד אַחֲרֵי חֲצוֹת.
בַּגִּזְרָה הַצְּפוֹנִית, בְּסַיֶּרֶת שָׁקֵד,
פְּנֵי נַעַר צָעִיר וְזֶה הַמְּפַקֵּד.
בְּסַיֶּרֶת שָׁקֵד,
יֶשְׁנוֹ אוֹטוֹ יָשָׁן שֶׁהָפַךְ מוֹעֲדוֹן,
עִם אוֹר שָׁקֵט,
בְּכָתוֹם וְיָרוֹק וְאָדוֹם.
וּמִי שֶׁאֵין לוֹ בַּלַּיְלָה מָה לַעֲשׂוֹת,
דּוֹפֵק מַסְמְרִים,
וּמַדְבִּיק תְּמוּנוֹת.
בַּגִּזְרָה הַצְּפוֹנִית, בְּסַיֶּרֶת שָׁקֵד,
פְּנֵי נַעַר צָעִיר וְזֶה הַמְּפַקֵּד.

בְּסַיֶּרֶת שָׁקֵד,
יוֹצְאִים בְּכָל יוֹם שְׁלוֹשָׁה סִיּוּרִים,
אֶל צִירֵי הַמוֹקֵד,
וּבָעֶרֶב רוֹאִים אוֹתָם חוֹזְרִים,
וְאֵין אֶחָד שָׁם שֶׁלֹּא עָלָה עַל מוֹקֵשׁ
בְּאַחַד הַיָּמִים,
בְּדַרְכֵי הָאֵשׁ.
בַּגִּזְרָה הַצְּפוֹנִית, בְּסַיֶּרֶת שָׁקֵד,
פְּנֵי נַעַר צָעִיר וְזֶה הַמְּפַקֵּד.

בְּסַיֶּרֶת שָׁקֵד,
יוֹצְאִים לְסִיּוּר עוֹד לִפְנֵי הַזְּרִיחָה,
כְּשֶׁהַחוֹל מְרַטֵּט,
וְחוֹזְרִים גַּם אַחֲרֵי חֲשֵׁכָה.
וְאֶת הָרֵעִים שֶׁאָבְדוּ בְּדַרְכֵי הֶעָפָר,
שׁוֹמְרִים בְּלִבָּם,
מִכָּל מִשְׁמָר.
בַּגִּזְרָה הַצְּפוֹנִית, בְּסַיֶּרֶת שָׁקֵד,
פְּנֵי נַעַר צָעִיר וְזֶה הַמְּפַקֵּד.[15]

הטקסט בנוי מארבע סטרופות בנות שבעה טורים כל אחת. הטורים נחתמים בפזמון חוזר בן שני טורים. החריזה היא סיומית מוקפדת: א ב א ב ג ד ג // א א כשהטור השישי בכל סטרופה אינו מוצא לו חֶרֶז תואם לחרוז עמו ובכך ׳מקלקל׳ את הסכֵמה הסירוגית. המשקל, הנשען ברובו על

15 דליה רביקוביץ׳, **כל השירים**, הקיבוץ המאוחד [בני ברק] 2010. על נסיבות כתיבתו של הטקסט ראו ראם (2011). עם פירוקה של הסיירת ב־1979 כתבה רביקוביץ גם את שיר הנעילה של היחידה, ׳תמיד סיירת שקד׳ (אתר זרוע היבשה, http://mazi.idf.il/6579-10007-he/IGF.aspx).

הרגל האנפסטית, אינו שומר על אחידות מספרית בטור ומשלב רגליים אמפיברכיות וימביות להדגשת אלמנטים מקומיים בטקסט. התוצאה היא ריתמוס כמעט חופשי. אחת החריגות הבולטות היא בפזמון החוזר שבו הטור הראשון בנוי על טטרמטר אנפסטי, מחולק לשניים בצזורה: 'בגזרה הצפונית, בסירת שקד'. ואילו הטור החותם מתחיל בשתי רגליים אנפסטיות, ממשיך ברגל ימבית ומסתיים באנפסטית: 'פני נער צעיר וזה המפקד'. תבנית משקלית זו מחייבת צזורה שתדגיש את התיבה 'וזה'. הדגשה זו מצהירה כביכול: אמנם יש לו פני ילד, אבל בל נטעה, זה המפקד. גם הדימטר הימבי של הטור השלישי בסטרופה השנייה, 'עם אור שקט', הוא טור חריג משקלית, שמדגיש מטפורה עקיפה או מטונימית לחיילי הסיירת (מאירים באור שקט אבל חזק). טור זה ניכר בחריגותו משום שקודמים לו שני טורים, האחד דימטר אנפסטי, השני טטרמטר אנפסטי ואחריו שוב טור של טרימטר אנפסטי. החריגות מן הסכמה מתרבות ככל שהטקסט חותר אל סיומו. הן מגיעות לשיאן בשלושת הטורים החותמים את הסטרופה האחרונה. ארבעת הטורים הראשונים של סטרופה זו כולם אנפסטיים (דימטר, טטרמטר, דימטר, טרימטר). אך שלושת הטורים החותמים אותה מפירים את הסכמה כך: 'ואת הרעים שאבדו בדרכי העפר' הוא טור של טטרמטר אמפיברכי; הבא אחריו 'שומרים בלבם' הוא דימטר אנפסטי; והטור האחרון 'מכל משמר' הוא דימטר ימבי שמטעים את שימור הזיכרון היקר (^ -/ ^ -).

ממבט ראשון מתברר שהמנון זה אינו המנון אופייני, ועל כך כבר עמדה עלומה ראם. גם הטקסט של שמר אינו אופייני להמנונים הצה"ליים, אבל כל אחת מן המְחברות מחריגה את הטקסט בכיוון מנוגד ל'חברו'.[16] הקול הדובר בטקסט של רביקוביץ מוותר על אמירות גבוהות, על רמזים מטפיזיים נוסח שמר וגם על הקלישאות הרוֹוחות בהמנונים הסטנדרטיים. במקום להכריז על גבורת היחידה ולוחמיה, כמקובל, הטקסט ממחיז את גבורתם המאופקת, המומחשת בהתנהגותם המינורית דווקא.[17] הוא נוקט טון סיפורי עובדתי מונמך. הוא מדווח על פעילותה המבצעית של הסיירת, שם 'יוצאים בכל יום שלושה סיורים', תוך כדי התייחסות למחיר: 'ואין אחד שם שלא עלה על מוקש'. באותו טון סיפורי מונמך מוזכרים גם ה'רֵעים שאבדו בדרכי העפר', שאותם במודגש 'שומרים' חבריהם 'בלבם, מכל משמר'. הרחבה זו במחיר חיי האדם שספגה היחידה אף היא אינה אופיינית להמנונים הצה"ליים. אלה מעדיפים להתרחק מנושא כאוב זה מחשש פגיעה במורל והתקרבות מסוכנת לשירי האבל והזיכרון הליטורגיים, נוסח 'שיר הרֵעוּת' של חיים גורי ו'דודו' של חיים חפר. בהמשך מסופר ברגישות, אך לא ברגשנות, על הלוחמים כבני אדם החיים את יום־יומם במקום הקטן, האינטימי שיצרו להם בצל מלחמת ההתשה על גדות תעלת סואץ, בניגוד למקום הגדול, המיתי, שמעצבת שמר לשריונאים ולטייסים.

עם זאת הדיווח השקט חוזר ומזכיר שוב ושוב את שם היחידה כחלק מן המסורת ההמנונית שנתקבעה בחלק ניכר מהמנוני היחידות. חזרה זו הופכת למעין מילת מפתח שחוזרת שבע פעמים. חזרה זו מפנה את תשומת הלב דווקא לפכים הקטנים של הווי היחידה ולא לתרועות

16 שיר הזמר ההמנוני אינו חייב להיות טקסט ייצוגי אופייני במסגרת הסוגה המדוברת. דווקא טקסטים החורגים מן הנורמה עשויים לתת ביטוי לרוח הזמן יותר מהטקסטים הסטנדרטיים, שעל פי רוב מתעלמים מרוח הזמן. החריגים, שאינם 'תפורים' לפי הנורמות התמטיות הסטנדרטיות של שיר הזמר ההמנוני, עשויים להמחיש את מצב הרוח הלאומי בבהירות יתר, מבלי לחרוג לחלוטין מגבולות הסוגה.

17 המונחים מינורי ומז'ורי משמשים כאן כמטפורה.

הקרב המז׳וריות ולהאדרת שם היחידה כמקובל בחזרה האובססיבית, המעצימה, בהמנון הסטנדרטי. הטקסט מפנה את המבט דווקא אל אותם מעשים נטולי גבורה שמהם משתמעת אותה אחוות לוחמים הכרחית ואינטימית. ה׳רֵעות׳ ההצהרתית, ה׳מקודשת בדם׳, מקבלת המחזה פרוזאית, מינורית. זו מאירה את הלוחמים באחוותם, המוצגת בישיבה עד חצות בחדר המפקד כשהם דופקים מסמרים ומדביקים תמונות לקישוט המועדון. המועדון הוא גרוטאה של אוטו ישן, שהוא הַצַּיָּן של המקום הקטן שעשו להם הלוחמים ואותו הם מטפחים. האוטו הזה הוא פריט אותנטי בן הזמן והמקום. אחוות הלוחמים חדלה להיות סִסמה מהפנטת שחוזרת על עצמה עד הפיכתה לקלישאה. היא מוחשית ומשכנעת דווקא משום שהיא בלתי מוצהרת אלא מוארת בפעילות אינטימית שאינה מגביהה ׳על כנפי הכסף בעבים׳ או ב׳רכב האש׳, כיוון שהיא מתרחשת בין הלוחמים למפקדם ובינם לבין עצמם. פעילות שפופת קומה זו מקדימה את הפעילות הקרבית המתרחשת בשתי הסטרופות הבאות. אבל גם פעילות זו יוצאת דופן: אין הסתערות, אין דם, אש ותימרות עשן, אלא תיאור של התרחשות יום־יומית, לֵיל־לֵילית אפורה ושגרתית. הכול מסורטט בנגיעות מכחול אקוורליות, בפכים קטנים, דקים, שלעולם לא יקוטלגו ראשונים בסדרת המעשים הנחשבים של כל יחידה לוחמת בעלת גאוות יחידה מוחצנת. הפעילות הקרבית הנמשכת מעבר לדפנות הדקים של האוטו הישן, הקטן, על גדות התעלה, אינה מתנהלת בזמן הגדול של המלחמות הגדולות, המפעילות את הזמן הקדוש. הפרטים המסמנים את ההתרחשות הקרבית, הסיורים, המארב, העלייה על המוקש - כל אלה מסמנים פעילות בתוך זמן חולין שגרתי, קטן ואפרורי.

שיר הזמר ההמנוני מעצם טיבו נוקט פואטיקה רמקולית שאפשר לתאר אותה, בעקבות מוריס שרודר, כ׳אינפלציונית׳ (Shroder 1968: 22). פואטיקה שמהדהדת בוליום גבוה במרבית שירי הזמר ההמנוניים שנכתבו קודם מלחמת תש״ח ואחריה.[18] רביקוביץ, לעומת זאת, ממשת כאן פואטיקה ששמעון הלקין כינה ׳הקטנת השֶׁקֶף׳, משמע פואטיקה דפלציונית,[19] שאפיינה לא רק את שירת ביאליק אלא גם את שירת דור המדינה (עמיחי, זך, פגיס ואחרים). הקטנה זו מבצעת ׳הַרְאָיָה׳ (showing) של מערכת יחסים לא מוצהרת (telling) וחום אנושי אינטימי של לוחמים בני אנוש המעבירים את זמנם החופשי בין סיור לסיור, בין מוקש למוקש, בעשייה נוגעת ללב. בעוד שמר מבקשת לייצר ריגוש מועצם ומוגבה, רביקוביץ מבקשת לייצר ריגוש מוקטן ומונמך. האחווה מוארת באמצעות ׳מנורה חזקה׳ הדולקת בחדר המפקד, שסביבה יושבים כל אלה שאין להם מה לעשות בלילה. בהמנון סטנדרטי אמירה כזו אינה ראויה. מדובר באי־עשייה שההמנון הסטנדרטי, האקטיביסטי, יתרחק ממנה כמו מאש משום שענייננו במעשים גדולים, הרואיים. המנורה החזקה היא ׳מדורת השבט׳, בת זקונים למעגל

18 דוגמאות לפואטיקה רמקולית מעין זו: ׳חיילים אלמונים׳, המנון האצ״ל והלח״י של יאיר שטרן, המנון החי״ל של יעקב אורלנד, ׳שיר הצנחנים׳ ו׳כאן השריונים׳ של חיים חפר, ׳המנון חטיבה 7׳ של פוצ׳ו (ישראל ויסלר), אביגדור קהלני ושמואל גונן (גורודיש).

19 הפואטיקה של ׳הקטנת השקף׳, אליבא דהלקין, מגדירה את המעבר מן הפואטיקה הדמעונית, האינפלציונית (דמעות זולגות כנהר) של ההשכלה וחיבת ציון לפואטיקה דפלציונית של משוררי דור התחייה ובראשם ביאליק, שהעדיפו את הדמעה הבודדת על פני אוקיינוס הדמעות (הלקין תש״ם: 72-77). המושגים ׳דפלציוני׳ ו׳אינפלציוני׳ משמשים כאן כמושגים מתארים, לא מעריכים.

האור והחום של המדורה הפלמ"חית ושל תנועות הנוער. פניו של המפקד הם 'פני נער צעיר' ולא פניו של מצביא נערץ נוסח אלופי צה"ל באלבומי הניצחון של 1967. קו ישר נמתח בין הנער הצעיר הזה למדריך הנערץ של תנועת הנוער והמפקד הפלמ"חי.[20] האור המבריק מכל עין הוא אור חוזר מן המנורה החזקה, אך לא פחות מזה זהו האור הפנימי המוקרן מעיני היושבים סביב אור חזק.

האור העולה מן האוטו הישן הוא אור אינטימי ועם זאת צבעוני, 'אור שקט, / בכתום וירוק ואדום', שמשקיט ומרגיע את המנורה החזקה הדולקת בחדר המפקד.[21] כל הרמת קול מושתקת וההתבוננות בלוחמים היא בגובה העיניים, לא מלמטה למעלה כמקובל במרבית ההמנונים ובעיקר בפזמוניה של שמר. הטקסט מנטרל כל הכרזה בומבסטית, בהתחמקו מתחרות עם ההמנונים שמעלים תימרות אבק, עשן ואש. הוא מעמעם את 'כתר דוד' שבהמנון בית"ר של ז'בוטינסקי ואת ערגת המוות של 'חיילים אלמונים' בהמנון לח"י של יאיר שטרן, משתיק את סערת הקרב ואת הביטחון העצמי המופגן של 'שיר הצנחנים' של חיים חפר, את 'רכב אש' המיתי ואת ההמראה על כנפי הכסף של נעמי שמר. אין תהומות, אין הרים ונקרות צורים. במידה מסוימת הטקסט הזה קרוב ברוחו לשני שירי הזמר של הצנחנים שכתבו יורם טהרלב ('שירו של צנחן')[22] ואהוד מנור ('כל הזמן צנחן'),[23] אך גם שונה מהם עקרונית. טהרלב ומנור מסבים את פניהם מן היחידה אל עולמו הפרטי הנרגש, האינטימי, של הצנחן הבודד. רביקוביץ משמרת את רוח היחידה כשהיא מפנה את מבטה לא אל הלוחם הבודד אלא אל האינטימיות של היחידה בכללותה. בכך היא שומרת אמונים לתביעות הסוגתיות של ההמנון. היא מעצימה את היחידה ולא את הסייר הבודד, אבל מספרת זאת בסולם מינור שמותיר בחוץ את המז'ור החוגג. הסולם המז'ורי 'נחבא אל הכלים' ונרמז רק בסיורים היומיים והליליים החוזרים על עצמם, שמתרחשים מ'לפני הזריחה, / כשהחול מרטט' עד 'אחרי חשכה'. הסיורים אינם זוכים לפירוט משום שהקול הדובר שומר בקנאות על נקודת מבטו של דובר עֵד המספר רק על מראה עיניו. אבל 'הרֵעים שאבדו בדרכי העפר', ששילמו את המחיר 'באחד הימים, בדרכי האש', הם העדות לטיבה של פעילותם. יש כאן יזכור קטן, המתחבר אל היזכור הגדול של גורי, המבקש מעם ישראל לזכור 'אֶת כֻּלָּם: / אֶת יְפֵי הַבְּלוֹרִית וְהַתֹּאַר - / כִּי רֵעוּת שֶׁכָּזֹאת לְעוֹלָם / לֹא תִּתֵּן אֶת לִבֵּנוּ לִשְׁכֹּחַ' (גורי 2012: 256). המנוני היחידות נמנעים בדרך כלל מלגעת בנופלים. רביקוביץ מתקשה להישמע לנורמה זו, אף שיש באזכור הנופלים סיכון שההמנון יתקשה למלא את ייעודו כמחזק המורל של היחידה.

הקול הדובר שומר באדיקות על נקודת מבט חיצונית תוך כדי הימנעות מוקפדת מחדירה פולשנית לנפשו של הפרט ולנפשה של היחידה כדי להימנע מזיוף. בכך היא מאמצת את סגנונו של המספר המקראי, שמקפיד על תיאור חיצוני של הגיבורים ומעשיהם שבאמצעותם,

20 עם זאת יש כאן, אולי, גם רמז לחזון אחרית הימים של ישעיהו: 'וְגָר זְאֵב עִם כָּבֶשׂ וְנָמֵר עִם גְּדִי יִרְבָּץ וְעֵגֶל וּכְפִיר וּמְרִיא יַחְדָּו וְנַעַר קָטֹן נֹהֵג בָּם' (ישעיהו יא ו). ההדגשה שלי.

21 האוטו הזה מהדהד אוטו אחר, ירוק, שעדיין 'נוסע רחוק' ומגיח שוב ושוב משיר הילדים של פניה ברגשטיין, 'האוטו שלנו גדול וירוק' http://www.zemereshet.co.il

22 ראו באתר שירונט,http://shironet.mako.co.il/artist?type-lyrics&lang-1&prfid-513& wrkid-3046

23 שם, http://shironet.mako.co.il/artist?type-lyrics&lang-1&prfid-58&wrkid-14913

בעקיפין, יכול הקורא להקיש על אותה פנימיות רגשית ופסיכולוגית שנותרה בחוץ (אוארבך תשי״ח). היא נמנעת משימוש בתארים מייחצנים, מְלַבֵּי ריגוש, מקפידה על ריחוק אופטימלי מן האובייקטים והסובייקטים שהיא מדווחת עליהם: לא רחוקה מדי ולא קרובה מדי, משדרת אהדה ואפילו חמלה מאופקת על לוחמי שקד, חמלה שזרה לרוחו של ההמנון הסטנדרטי. אין היא מבקשת להעניק אותות הצטיינות ללוחמים וליחידה כדי להעמידה במקום טוב על המדף הצה״לי, או להראותה בשעה שהיא לוקחת חלק בתחרות ׳מלכת היופי׳ הקרבית כדי למכור אותה כמותג־על למתגייסים עתידיים ולהרים את המורל ללוחמים המשרתים בה. כל מה שהטקסט הזה מבקש הוא למשוך אמפתיה ליחידה, אמפתיה שמקורה במבט שני במקבץ אנושי מכמיר לב. יש כאן ויתור על ניסיון לכפות על המאזין, כמעט בכל מחיר, אהבה רמקולית ממבט ראשון, כפי שעולה מן ההמנון הסטנדרטי. לצורך זה היא מוותרת גם על גיוס המקורות הקנוניים של עם ישראל ועל צמד התאומים: הזמן והמקום הקדושים, הגדולים. היא מסתפקת בזמן חולין קונקרטי, נידח, שמתנהל לו באדישות אי שם ׳מעבר לחומת החולות׳ של שמר בהמנון השריון שלה (׳רכב אש׳), שעבור לוחמי שקד הוא המקום הקטן והאינטימי שבו נובטת אחוות הלוחמים, שבמרבית ההמנונים היא מתגלה כתופעה מוגמרת ומוצהרת. המנון סיירת שקד הוא האנטי־תזה המובהקת ביותר להיבריס הלאומי ששטף את ישראל לאחר מלחמת 1967, ונעמי שמר נתנה לו את הביטוי המוחצן ביותר. הקול המאופק שהעניקה רביקוביץ לסיירת שקד נותר בודד במערכה.

שמר ביטאה את ההמראה הלאומית האלזונית הכמעט מטפיזית בעקבות מלחמת 1967; המראה זו סימנה הלכי רוח תת־קרקעיים, שיצאו מן הכוח אל הפועל מאוחר יותר עם לידתו והמראתו של גוש אמונים המשיחי שהוקם ב־1974, בהשראתם של ר׳ אברהם יצחק הכהן קוק לאחר מלחמת 1973 ושל הדוגלים ׳במדינת יהודה׳ שאמורה להחליף את מדינת ישראל. רביקוביץ ניסתה להתמודד עם תחושת הדכדוך והתסכול הלאומי שלאחר מלחמת 1967. מבחינה מסוימת מדובר בטקסט המתפקד כְּאיירוֹן מול הטקסט בעל האופי האלזוני של שמר.[24] הלך רוח אֶיירוני זה לא היה רק נחלתה של רביקוביץ. מדובר בהלך רוח שהצמיח את תנועת ׳שלום עכשיו׳ לאחר ביקורו בארץ של אנואר סאדאת, נשיא מצרים, ב־1978, המקבילה ההיסטורית, האנטיתטית, לגוש אמונים (פייגה 2003). לפנינו שתי תנועות, האחת אלזונית והשנייה איירונית, שהן שני צדדים של מטבע היסטורית אחת, שזרעיהן נזרעו בשני ההמנונים של שמר ושל רביקוביץ.

הטקסט הבא שיידון, המנון סיירת מטכ״ל, נכתב בידי אברהם בן־ארצי, לוחם ביחידה, שבניגוד לשמר ורביקוביץ היה בשר מבשרה של הסיירת ולפיכך נקודת מבטו היא פנימית ולא חיצונית. טקסט זה נמצא מכמה בחינות בנקודת האמצע בין שמר לרביקוביץ.

24 הבמה הלטינית מבחינה בין שתי דמויות מרכזיות בדרמה: האלזון והאֶיירון. נורתרופ פריי ראה בהן דמויות שלד שעליהן צומחות הדמויות המורכבות יותר (Frye 1957: 39-45, 171-172). האלזון הוא דמות מתנשאת, מוכת היבריס, המתגלה כצ׳ק ללא כיסוי (גוליית) כשמולו מתייצב האיירון המנמיך עצמו ובסיכה חדה ומושחזת דוקר ומפוצץ את הבלון האלזוני (דוד). בעקבות פריי אפשר לדבר לא רק על דמויות אלא גם על יצירות בעלות נטייה ומעמד אלזוניים, שמגביהות את גיבוריהן ואת העולם המעוצב בהן. מולן מתייצבות יצירות בעלות נטייה ומעמד אֶיירוניים, המנמיכות את גיבוריהן ואת העולם המעוצב, אך התוצר הסופי הוא הגבהתו והגבהת גיבוריו המונמכים.

'כשנצא אל הליל המפשיל שרווליו': המנון סיירת מטכ"ל (1970-1971)

כתב אברהם (אברהמל'ה) בן־ארצי, הלחין דובי זלצר

כְּשֶׁנֵּצֵא אֶל הַלֵּיל הַמַּפְשִׁיל שַׁרְווּלָיו
עִם רִנַּת הַצְּרָצַר וּנְבִיחַת הַכְּלָבִים
וּבְבֹהֶן שֶׁל יָד, זָקוּר וּמוּנָף
נֶחֱזֶה בַּמַּסּוֹק, מִתְרַחֵק בֵּין עָבִים

כְּשֶׁאֲנַחְנוּ שָׁרִים, שִׁיר פָּשׁוּט וְעָנָו
בְּזִיּוּף הַקּוֹלוֹת אַךְ בְּהֹלֶם הַלֵּב
יַעֲמֹד סַמְבַּטְיוֹן וְיִמְחָה לָנוּ כַּף
עַל בִּצּוּעַ מֻשְׁלָם נָקִי וְשָׁלֵם.

הָרֵעוּת הַצּוֹמַחַת בְּכָל מֶטֶר שֶׁכָּאן
הִיא רֵעוּת שֶׁל אֱמֶת: יֵשׁ בָּהּ בְּכִי וְשִׁירָה
זֶהוּ בֵּית הַיּוֹצֵר, זֶה הֲרֵי הַסַּדָּן
לַלּוֹחֵם הַבּוֹדֵד, חֶשְׁכָּתוֹ מְאִירָה.

כְּשֶׁאֲנַחְנוּ שָׁרִים [...]

וּבְעַיִן חוֹדֶרֶת, שְׁקֵטָה וּבוֹטַחַת
כְּשֶׁיָּרֵחַ בֵּן ט' שׁוּב תּוֹהֶה וְשׁוֹאֵל,
אֶל עֹרֶף אוֹיֵב נַחְמֹק שׁוּב בְּנַחַת,
זוֹ נִבְחֶרֶת הַמַּחַץ, שֶׁל עַם יִשְׂרָאֵל!

כְּשֶׁאֲנַחְנוּ שָׁרִים [...]

הַצָּוֶת הַבּוֹדֵד מְנַוֵּט אֶת דַּרְכּוֹ,
עַל חָדוֹ שֶׁל הַקּוֹץ בְּדִיּוּק לַנְּקֻדָּה
בֵּין כּוֹכָב וּבֵין שִׂיחַ יַעֲשֶׂה מְלַאכְתּוֹ
נִינְיָךְ אֵלֶּה קַיִן, עוֹבְדֵי אֲדָמָה.

כְּשֶׁאֲנַחְנוּ שָׁרִים [...]

וּבְיוֹם בּוֹ הָעָם בֵּעָנָן יִרְאֶה קֶשֶׁת,
וְיוֹעִיד לַלּוֹחֲמִים אֶת כֹּתֶל מִזְרָח
אָז תִּהְיֶה הָאֲמָה בִּדְחִילוּ נִרְגֶּשֶׁת,
אֶל סִפּוּר חַיֵּיהֶם הֶחָתוּם בַּגִּנְזָךְ.[25]

המנון הסיירת, שנכתב בידי לוחם היחידה כהמנון והתקבל ככזה באופן פורמלי, הוא פחות או יותר בן זמנו של המנון סיירת שקד. מדובר בטקסט שנכתב בסוף 1970 ראשית 1971,[26] בשלהי

25 מתוך: אברהם בן־ארצי, **נפילה מצוק גבוה**, משרד הביטחון [תל אביב], 1983.

26 באתר שבמרשתת הטקסט מובא ללא שמות המחברים. אך אבירם הלוי, מ'שומרי החותם' של מורשת

מלחמת ההתשה או בסופה. המלחמה אינה נזכרת בטקסט, בניגוד לטקסט של רביקוביץ שבו מלחמת ההתשה, כאירוע אקטואלי, עומדת במרכזו ומתניעה את כל מה שמתרחש בשיר. בהמנון הסיירת אין מלחמה ספציפית אלא שגרת חיים והווי האופייניים ליחידה. הדובר מעמיד במרכז את הצוות, אבן היסוד של היחידה. במרכזם של המנוני השריון שאינם נדונים כאן עומדת המסה המשוריינת של השריון כחלק מעצמתו הפיזית. לעומת זאת המקהלה המדברת בהמנון של סיירת מטכ״ל ממקדת את נקודת המבט בפעילותו של הצוות ובמערכת היחסים האינטימית באימונים או בשעת הפעולה הקרבית כשהוא מנווט את דרכו ׳בדיוק לנקודה׳.

הריתמוס של ההמנון הוא בדרך כלל טרימטר אנפסטי, כשמדי פעם משולבים בו טורים, אם כי לא בשיטתיות, של טטרמטר אנפסטי. מרבית הטורים נחתכים על ידי צזורות תחביריות או משקליות, תוך כדי השמטה של הברה בלתי מוטעמת בצזורה (למשל: ׳ובבהן של יד, זקור ומונף׳: ^^-/^ ^- // [^] ^-/ ^^-). ייתכן שהטקסט שהורד מן האינטרנט אינו משקף את הפיסוק המקורי, וגם בטורים שאין בהם פיסוק לסימון הצזורה (כמו בטור ׳על בצוע מְשלם נקי ושלם׳) היה סימן פיסוק. רק טור אחד סוטה מן הנורמה כשהוא עובר לשלוש רגליים ימביות בהמיסטיך הראשון, ממשיך ברגל ימבית נוספת לאחר הצזורה וחותם ברגל אנפסטית (׳ניניך אלה קין, עובדי אדמה׳: ^-/ -^/ -^ // ^-/ ^^-). החריזה שומרת אמונים לסטרופה המרובעת בעלת החרוז המסורג: א ב א ב. כלומר, בסך הכול נשמרות כאן תבניות ריתמיות ההולמות את המקובל בסוגה שאינה מאפשרת ריתמוס חופשי. ההקפדה על ריתמוס שקול ומחורז מקלה את קליטתו של הטקסט בקרב צרכניו.

הטקסט נפתח בתיאור יציאה שגרתית מתמשכת, אקטיביסטית, אל הלילה (׳כשנצא אל הַלֵּיל המפשיל שרווליו׳). התיבה ׳לֵיל׳ היא חד־הברתית ומוטעמת לא רק בזכות ההטעמה הדקדוקית הנופלת עליה אלא גם בשל הצזורה המשקלית שבאה אחריה. לילה אסרטיבי זה מפשיל את שרווליו, נכון לכול. מטפורה פועלית זו מאפיינת, מטונימית, את האקטיביזם של הלוחמים. הפתיחה הנוקטורנית מסמנת את זמן הפעילות האופייני של הצוות ואת אופייה החשאי, שמלווה בדוק מסתורין של דורסי לילה חרישיים. הפתיחה מהדהדת את פזמונם של חיים חפר ודוד זהבי ׳יָצָאנוּ אַט, חִוֵּר הָיָה הַלַּיִל / בַּמֶּרְחַקִּים הִבְלִיחוּ הָאוֹרוֹת׳. אבל יציאתם האטית של לוחמי הלילה בתש״ח מתבצעת, מטפורית, בסולם אהבה וגעגועים מינורי שהומר בהמנון לסולם אקטיבי מז׳ורי. מתקבל הרושם שלא רק ש׳עוד נמשכת השלשלת׳, אלא שהיא אף משנסת מותניים ומתחזקת.

האימאז׳ של ׳רִנַּת הצרצר ונביחת הכלבים׳ משלב את החזותי עם הווקלי. זו תמונת לילה ארץ־ישראלית אופיינית, פאונה לילית השכיחה בעיקר באזור הכפרים הערביים. אבל כדאי להעיר על אזכור הצרצר והכלבים גם בהקשר רחב יותר. שירת הצרצר של בן־ארצי (גם אם לא התכוון לכך), מתקשרת ניגודית לצרצר הביאליקי ה׳ערירי׳, ׳משורר הדלות׳ והגלות

׳היחידה׳, ציין במייל אלי שההמנון נכתב לפני מלחמת יום הכיפורים, בסוף שנת 1970 או תחילת 1971. על פי עדותו ההמנון נכתב בידי אברהם (אברהמל׳ה) בן־ארצי, לוחם ביחידה, והולחן בידי דובי זלצר, ׳לבקשתו של מייסד היחידה, אברהם ארנן. ההמנון נכתב והולחן כחלק מייסוד ומיסוד עמותת ותיקי היחידה - ״מסדר קשישים דורשי טוב״׳. שר יהורם גאון. על אברהם בן־ארצי ראו באתר ynet, http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3914111,00.html

(ביאליק 2004: 190-193). זה צרצר ששוכן בסדקים 'אפלים', שמזליף אזלת יד ועליבות אל נשמתו של מי שבעתיד יהיה המשורר הלאומי ('הֲתֵדַע מֵאַיִן נָחַלְתִּי אֶת־שִׁירִי?'). 'רִנת הצרצר' המטכ"לית אקטיביסטית ומתרוננת בניגוד לצרצר הביאליקי הפסיבי, המונוטוני, המשמים. גם 'נביחת הכלבים', אף שהיא, כמו 'רנת הצרצר', חלק מקולות הלילה הארץ־ישראלי, יש לראותה על הרקע הניגודי של הופעת הכלבים בספרות העברית הקנונית עד דור תש"ח. בתלמוד נתפס הכלב כבעל יתרון חושים על האדם ולפיכך הוא נתפס כיצור מנטי, כלומר בעל יכולת ניחוש על־טבעית: 'כלבים בוכים בעיר - מלאך המות בא לעיר; כלבים משחקים, אליהו הנביא בא לעיר' (בבא קמא ס ע"ב). הכלבים הם יצורים ליליים מנטיים בסיפור התוגה של מיכה יוסף ברדיצ'בסקי 'קלונימוס ונעמי' (בן־גריון 1960). אורי צבי גרינברג בחר בכלב המנטי כמטפורה לדוברו הנבואי, בקובץ שיריו 'כלב בית' (גרינברג 1991). ש"י עגנון הפך את 'בלק הכלב הדמוני' לאחד מגיבורי **תמול שלשום** (עגנון תש"ך), ואפילו נתן זך בשירו המוקדם, 'לחוף ימים', הזכיר את הכלבים בנשימה אחת עם 'חוזים בכוכבים' (זך 2008: 90). לעומת זאת גורי אפיין בעזרת הכלבים את הלילה הארץ־ישראלי (גורי 1954: 13), וס' יזהר השתמש בהם בשילוב עם הצרצרים לעבות את קולות הלילה הארץ־ישראלי: 'ונתממשה לבסוף אפלה גדולה וסמיכה, ולמעלה יצאו בזהירות הכוכבים והייתה שלוה ממתינה בעולם [...], מעבר לנביחות כלבים רחוקות, מעבר לנעירות רחוקות, מעבר לצרצור פה צרצור שם, מעבר לשדות הגדולים והריקים, שותקים וחשכים, על פני כל הלילה כולו' (יזהר תש"י: 40). אף בהמנון זה הכלבים נוטשים את מאפייניהם המנטיים, האלגוריים, והופכים לכלבים ראליים, בשר ודם, שנובחים בלילות הכפריים של ארץ ישראל כדרך הכלבים. לאזכורם בצוותא עם 'רנת הצרצר' יש ערך מוסף של הפיכת המנטי, האלגורי והדמוני למופע ארץ־ישראלי ראלי.

הפזמון מעצים את האימאז' הווֹקלי של הטקסט, כששירת הלוחמים משתלבת ב'רנת הצרצר' וב'נביחת הכלבים' של הסטרופה הראשונה. אין כאן יומרה לשירה מעודנת, מהוקצעת ואסתטית משום שהיא משתלבת במרחב הווֹקלי המחוספס שקדם לה. הגדרת השיר שהלוחמים שרים כ'שיר פשוט וענו' מעניקה לו ארשת פנים של טקסט אֶירוני נוסח דליה רביקוביץ, שמחברת אותו לשירו של הצרצר בסטרופה א' ששירו אף הוא פשוט וענו. 'זיוף הקולות' מחזק מצד אחד את האלמנט האירוני של נקודת המבט ומצד שני תורם כמובן את תרומתו לצד הגברי, המסוקס, שיש בו אלמנט אלזוני המתמתן עם קישורו ל'רנת הצרצר' הצרודה, חסרת התחכום.[27] התוצאה: עודף עידון אסתטי אולי אין כאן אבל 'הֹלם הלב', הממד הרגשי והריגושי של הלוחמים יוצא נשכר עד שאפילו הסמבטיון, הנהר האגדי, מוחא להם כף בהתרגשות על 'ביצוע מֻשלם נקי ושלם'. שילובו של הסמבטיון בלילה הארץ־ישראלי מרמז על מדרון אחורי, מיתי, שמבצבץ מתחת לפני השטח של הטקסט. מחיאת כפיים זו מבטיחה שלוחמי היחידה מסוגלים לכול ואפילו יחצו את הסמבטיון, כמו את כל שאר המכשולים האחרים שיעמדו בדרכם (אפילו בשבת), בדרך אל 'עשרת השבטים' הלכודים מעברו האחר של הנהר, המצפים לגאולתם. מדובר

27 במייל אלי ציין אבירם הלוי שבן־ארצי ואברהם ארנן דאגו במכוון שההמנון לא יהיה מהוקצע מדי כדי שיעביר למבצעיו את התחושה שהוא יוצא מן הלב. לכן הוא אינו 'צריך' להגיע לדרגת שלמות, 'כי באירועי היחידה המבצעים הם אנשים מן השורה שאכן שרים אותו בזיוף קולות ובהולם לב'. בכך חיזק אבירם את האלמנט האֶירוני של הטקסט, שנכתב כך בכוונת מכוון.

באמירה עקיפה שיש בה שמץ, אך לא יותר משמץ, של התקרבות אל הלך הרוח המנשב מן הטקסטים של נעמי שמר. מדובר בטקסט שמערב אמירות אָיירוניות עם אלזוניות.

הסטרופה השנייה מוקדשת כולה למוטיב הרֵעות, שהוא אבן פינה בהמנוני היחידות הלוחמות. כאן הוא מקבל הדגשת יתר, כמו בטקסט של רביקוביץ לעיל. אנשי היחידה פועלים בשטח בצוותים קטנים. הרֵעות היא, לפיכך, תנאי הכרחי לביצוע המשימה. כל לוחם חייב לדעת שיש על מי לסמוך בעת מבחן אך גם כדי לרכך את תחושת בדידותו, מחויבת המציאות של הלוחם הלילי. רֵעות זו היא גם בו־זמנית ׳בית היוצר׳ ו׳הסדן ללוחם הבודד׳ שעליו הוא מתחשל. היא זו שמאירה את חשכת הלילה שבו הוא פועל כ׳צות בודד׳ (סטרופה 4). בהשוואה להמנונים אחרים, מרחיב המנון הסיירת במוטיב הרעות. כאן, כמו במרבית שירי הזמר ההמנוניים, מדובר ברעות שהדוברים מצהירים עליה ולאו דווקא ממחיזים אותה כמו בטקסט של רביקוביץ.

הצירוף ׳בית היוצר׳, המופיע בסטרופה השלישית, כמקום שבו מתעצבת הרֵעות, מתכתב עם ירמיהו (יח ב-ג) ובעיקר עם ׳המתמיד׳ של ביאליק, על דרך ההיפוך. בפואמה הדובר הביאליקי ניצב עם שתי רגליים מחוץ לבית המדרש, אך לבו מתגעגע אל קולות נעוריו כשהוא תוהה על מקומו של לימוד התורה בתולדות האומה. אחרון המתמידים מואר מתוך סינתזה של געגועים המותכים בתוך אִירוניה מרה. בינו לבין עצמו תוהה הדובר: ׳הֵפֹּה בֵּית הַיּוֹצֵר לְנִשְׁמַת הָאָמָּה?׳ (ביאליק 2004: 121), כשהתשובה נשארת תלויה באוויר. גם אם התשובה חיובית, בית היוצר הזה הגיע אל קצו ורק אחרון המתמידים, בעיוורונו, ממשיך שושלת שעומדת לפני סיומה הלא הרואי. בית היוצר הזה הפך, באופן אִירוני, לבית עלמין לנשמת האומה. הפואמה מסתיימת כך: ׳הֶהּ! צַר לִי מְאֹד, צַר לִי, עַמִּי חֲלַלָּה! - / מָה־צְּחִיחָה הַחֶלְקָה וּמָה־מְּקֻלָּלָה, / אֵם־פְּרוּדוֹת כָּאֵלֶּה תְּעֻבַּשְׁנָה בְתוֹכָהּ׳ (שם: 133).

בית היוצר של סיירת מטכ״ל, כמו בית היוצר של המתמיד הביאליקי, הוא בית יוצר לפרט הבודד, אך ההבדל משמעותי. ׳המתמיד׳ הוא פרודה עבשה, נטול רֵעִים וממשיכי דרך, שאינו מודע לעובדת היותו האחרון לשושלת גוועת, בן דמותו של ׳הצרצר משורר הדלות׳. ואילו בית היוצר של הסיירת הוא בית יוצר ללוחמים, לסיירים בודדים, נועזים, שמבטיחים את שיבתה של האומה אל ההיסטוריה, מתוך חורבותיו של עולם בית המדרש, שביאליק נדרש לו בסדרה מכמירת לב של שירים ופואמות.

דוד בן־גוריון הגדיר באמצעות צירוף זה את תפקידו וייעודו של צה״ל הצעיר. אמנם תפקידו הראשוני של צה״ל הוא להבטיח את ביטחונה של המדינה, ׳אך אין זה תפקידו היחיד: על צה״ל לשמש גם מרכז חינוך חלוצי לנוער בישראל׳ כדי ׳להכשירו למילוי ייעודיה ההיסטוריים של מדינת ישראל׳ ולהיות ׳בית היוצר [...] לליכוד העם בישראל׳ (ההדגשה שלי). כאן מצטט בן־גוריון את ביאליק, אך על דרך הניגוד: להיות ׳בית היוצר לנשמת האומה המתחדשת׳ שהקשר שלה לבית המדרש ולישיבה רופף, אם בכלל. בית היוצר הבן־גוריוני הוא צה״ל המאפשר את התחדשות האומה בארצה (בן־גוריון תשי״ח: 14).[28] בן־ארצי קיבל ביודעין או בלא יודעין את התפנית שהכניס בן־גוריון בצירוף המדובר והלך בעקבותיו כשהוא מצמצם את השקף ומחיל אותו רק על הרֵעות הצִוותית והיחידתית כתנאי להישרדותו של הלוחם היחיד, שנזקק לכתפיים

28 קם 2012, בהערה 7, מביאה מראי מקום נוספים לשימוש של בן־גוריון בצירוף ׳בית היוצר׳ בהקשר של צה״ל.

מימינו ומשמאלו להישען עליהן בשעת מבחן. הוא אינו האחרון, כמו המתמיד הביאליקאי, אלא אחד הנחשונים. לרֵעות התומכת ש'צומחת בכל מטר שכאן' יש בסיס אורגני. היא נובטת וצומחת מלמטה, היא צמח מצמחי השדה וחיונית כמוהו. משום כך מדובר ב'רֵעות של אמת' נטולת זיוף, כמו הצמח העולה מן האדמה. רעות אורגנית זו נעה בין שני קטבים אמוציונליים שמקבלים ביטוי וולקלי כמו בסטרופות הקודמות, בין בכי לשירה, שהם שני צדדים של מטבע אחד. מדובר בהחצנה של רגשות אנוש ראשוניים, נטולי זיוף, ובין שניהם צומחת אותה רֵעות שמקורה במכות הניחתות על הסדן ובשירת האדמה.

הסטרופה הרביעית מתמקדת בהעצמת האני של כל אחד מאנשי הצוות. כל אחד מהם מצויד בעין חודרת של דורסי לילה, המפלחת את החשכה בעֶצמה 'שקטה ובוטחת', לאורו של 'ירח בן ט'', התוהה על המתרחש תחתיו. הפעילות של היחידה נסתרת אפילו מעיניו הצופיות ממרום.[29] הלוחמים, שייעודם לפעול בחשאי עורף האויב, חומקים שוב ושוב אל מעבר לקווים 'בנחת', בקור רוח, כחלק מחוסנם האישי, הגברי, הייעודי, כ'נבחרת המחץ' [האלזונית במידת מה] 'של עם ישראל'.

הסטרופה החמישית מדווחת על פועלו של הצוות הבודד המנווט את דרכו אל היעד. המקהלה המדברת ממוקדת בפועלו של הצוות ומעידה על מראה עיניה מתוך הזדהות מלאה. היא אינה מדווחת על פעילות קרבית אלא מעלה על נס דווקא את הביצוע הסטנדרטי, המדויק, של הניווט מאחורי הקווים, ניווט שהמעשה הקרבי מותנה בו ('על חֶדו של הקוץ בדיוק לנקֻדה'). הניווט, ולא פחות מזה הנדידה בשטחי האויב, הופכים את הלוחמים לניָניו של קין. אלא שנדודים אלה שוב אינם קללה אלא ברכה ('כִּי תַעֲבֹד אֶת הָאֲדָמָה לֹא תֹסֵף תֵּת כֹּחָהּ לָךְ נָע וָנָד תִּהְיֶה בָאָרֶץ', בראשית ד יב). ניניו של קין 'עובד האדמה' (בראשית ד ב) ממשיכים את מסורתו כעובדי אדמה ובנייה כחלק מן האתוס הציוני. דמותו החיובית של קין היא חלק מן המהפך שחל בדמותו בספרות המודרנית, הכללית והעברית. מהפך זה ראשיתו ברומנטיקה. קין הופך מרוצח ראשון, רוצח אח, למורד באל וללוחם (שמיר 1999).[30] צאצאיו, לוחמי הסיירת, הם עובדי אדמה לוחמים שקרובים לאדמה וממשיכים את מסורת לוחמי הפלמ"ח ומתנדביו ואת מסורת הנח"ל שסמלו מגל וחרב. הדובר מבקש לשכנע את נמעניו שלמרות מקצוענותם מקור צמיחתם ושורשיהם נטועים באדמה. ממנה הם שואבים את כוחם ועליה הם מגנים. האתוס הציוני החקלאי המקורי עדיין מקרין על האתוס של לוחמי הסיירת, שלא כמו בישראל בת ימינו.

הסטרופה החמישית חותמת את הקרשצ'נדו האמוטיבי של ההמנון בנשיאת עיניים אל העתיד האסכטולוגי, אל הקשת החותמת את פרשת המבול (בראשית ט יג-טז), המסמנת את ההבטחה האלוהית שהמבול שוב לא יחזור. את הקשת הזאת מבקשים הלוחמים כדי שתסלול את דרכם לחזור בשלום אל אמא אדמה. ביום הגאולה והשלום יידע העם לתגמל את לוחמיו, בהצבתם בכותל המזרח של העם היהודי לדורותיו. כאן מתכתב ההמנון לא רק עם סיומו האופטימי והמנחם

29 במייל אלי מפרש אבירם: ירח בן ט' הוא 'ירח ביום התשיעי לחודש העברי [...]. היחידה פועלת ככלל רק בלילות. והלילות החשוכים עדיפים: [...] בכל חודש מהרבִיע השלישי (כ"ג בחודש) ועד לרבִיע הראשון של החודש שלאחריו (ז' בחודש)'. מכיוון ש'ירח בן ז' אינו קביל מבחינת החריזה והמשמעות וירח בן ח' עלול להשמע ירח בן חטא [...] לכן התאריך הראשון שבא בחשבון הינו ט' בחודש'.

30 נזכיר כאן את 'קין' של לורד ביירון, בתרגומו של פרישמן (ראו בפרויקט בן־יהודה).

של סיפור המבול, אלא גם עם אתוס המזרח המלווה את עם ישראל כל הגלות, ועם ׳מגש הכסף׳ הקנוני של אלתרמן (אלתרמן תש״י). האומה של בן־ארצי ׳בדחילו נרגשת׳ ומתחרזת עם האומה הלאומית של ׳מגש הכסף׳ שעומדת ׳שטופת דמע וקסם׳ מול הנערה והנער שמסרו את חייהם. שתי האומות שהן אחת, זו המוקסמת וזו הנרגשת, חשות אשמה וחוב לעלילת חייהם של לוחמי תש״ח והסיירת, כשסיפור חייהם של האחרונים ׳חתום בגנזך׳ המדינה עד שתיראה הקשת בענן. מדובר בסיפור שהפך רבים מלוחמי הסיירת ל׳מגש הכסף׳ במשמעותו האלתרמנית.

הטקסט שנראה על פניו כטקסט פשוט ושטוח, מתגלה במבט שני כטקסט מורכב למדי, שמשוחח בעדינות חתרנית עם טקסטים קנוניים של עם ישראל אך מחזק ומתחזק בהלכי רוח בני זמנו. המקום הגדול, הקדוש של ארץ ישראל האידאית ותאומו, הזמן הלאומי הקדוש, המיתי (גורביץ 2007), נרמזים בו באמצעות נהר הסמבטיון, קין, הקשת בענן, כותל המזרח ומגש הכסף. רובד מיתי זה מתמתן כשהוא נצבע במאפיינים של המקום הקטן ושל זמן החולין היום־יומי (שם) שמאפיין את הווי היחידה: הלילה, הצרצרים, הכלבים, המסוק המתרחק, השיר הפשוט והעניו המושמע בזיוף הקולות, עובדי האדמה וכדומה. בשירי זמר המנוניים מוקדמים יותר אנו עדים להעדפה בולטת של אחד הקטבים. בהמנון הזה יש שילוב מעודן של השניים, ומבחינה זו הוא מתווך בין שיר הזמר ההמנוני, המוגבה, האלזוני, של נעמי שמר ובין שיר הזמר ההמנוני, המונמך, האֶיירוני, של רביקוביץ. שלושת הטקסטים מבטאים את העליות והמורדות של מצב הרוח הלאומי והתודעתי של צה״ל בין מלחמת ששת הימים למלחמת יום כיפור (׳כנפי הכסף׳ את העליות, ׳בסיירת שקד׳ את המורדות והמנונה של סיירת מטכ״ל את קו האמצע). ואם אין הוא משקף מצב תודעתי זה, הוא משקף לפחות את המצב הזה כפי שההנהגה הצבאית והלאומית ביקשה להציבו בחלון הראווה הלאומי.

הטקסט שיחתום את הדיון מעביר אותנו אל המנונה הרשמי של חטיבת גולני, חטיבה מס׳ 1, שנכתב ב־1975 לאחר מלחמת יום הכיפורים.

׳גולני שלי׳: המנון חטיבת גולני (1975)

כתב עמוס אטינגר, הלחין אפי נצר

גּוֹלָנִי שֶׁלִּי
הִיא טוּרֵי אֲנָשִׁים
גּוֹלָנִי שֶׁלִּי
הִיא שֵׁמוֹת וּפָנִים
מְקוֹמוֹת וּזְמָנִים
וְקוֹלוֹת מְשׁוּנִים
הַשָּׁבִים וְעוֹלִים לְמוּלִי.

גּוֹלָנִי שֶׁלִּי
הִיא מִלְחֶמֶת שִׁחְרוּר
גּוֹלָנִי שֶׁלִּי
הִיא אוֹתוֹ הַסִּפּוּר

שֶׁל מַצְלִיחַ יָעֵל [31]
שֶׁל כָּל עָם יִשְׂרָאֵל
הַשָּׁבִים וְעוֹלִים לְמוּלִי.

גּוֹלָנִי, גּוֹלָנִי שֶׁלִּי, גּוֹלָנִי שֶׁלִּי
גּוֹלָנִי, גּוֹלָנִי שֶׁלִּי, גּוֹלָנִי שֶׁלִּי
גּוֹלָנִי, גּוֹלָנִי שֶׁלִּי, גּוֹלָנִי שֶׁלִּי
גּוֹלָנִי, גּוֹלָנִי שֶׁלִּי, גּוֹלָנִי שֶׁלִּי.

גּוֹלָנִי שֶׁלִּי
הִיא מִלְחֶמֶת קָדֵשׁ
גּוֹלָנִי שֶׁלִּי
הִיא רָפִיחַ וְאֵשׁ
וּבְשֶׁשֶׁת יָמִים
אֶל תֵּל־פָּאחֵר נָעִים
אֶל הַתֵּל הַנִּצָּב מִמּוּלִי.

גּוֹלָנִי שֶׁלִּי
הִיא גַּם יוֹם כִּפּוּרִים
הִיא מוּצָב הָחֶרְמוֹן
בְּפִסְגַּת הָהָרִים
רוֹבָאִים שָׁיָרוּ
וְרֵעִים שֶׁנּוֹתְרוּ
בְּצִדֵּי הַדְּרָכִים לְמוּלִי.

גּוֹלָנִי, גּוֹלָנִי שֶׁלִּי...

גּוֹלָנִי שֶׁלִּי
אַגָּדָה וְסִפּוּר
גּוֹלָנִי שֶׁלִּי
לְלֹא אוֹת וְעִטּוּר
שֶׁל אֶתְמוֹל שֶׁעָבַר
וּלְתִקְוֹת יוֹם מָחָר
הַשָּׁבוֹת וְעוֹלוֹת לְמוּלִי.

גּוֹלָנִי, גּוֹלָנִי שֶׁלִּי...[32]

31 כשנשאל יהורם גאון, מבצע השיר במקור, מה פשר הצירוף 'מצליח יעל', ענה: מדובר בשני שמות אקראיים לצורך החריזה (יעל / עם ישראל), שאותם שרבב אטינגר לשיר. ייתכן שיעל זו היא 'שרופה' של גולני ומצליח אפשר שהוא שם של לוחם, על פי אתר מימה, http://www.mima.co.il/fact_page.php?song_id=962

32 עמוס אטינגר, **שירים שכאלה: משיריו היפים של עמוס אטינגר**, NMC, אור יהודה 2003. על פי עדותו

המנון גולני הוא טקסט מוזמן שנכתב בידי פזמונאי מקצועי שאינו חלק מחלבה ודמה של החטיבה. מי שביקש מאטינגר לכתוב את ההמנון היה המח״ט, אורי שמחוני, שהיתה לו כנראה גם השפעה ולוּ רק עקיפה, על תכניו של ההמנון. היותו של אטינגר פזמונאי שמביט על גולני מבחוץ מסבירה, אולי, את העובדה שהוא טורח להדגיש הדגשה יתרה, כמעט צעקנית, חזור והדגש, את צמד התיבות ׳גולני שלי׳. כך בכל אחת מן הסטרופות של ההמנון ובעיקר בפזמון החוזר, סך הכול 45 מופעים. הדובר הוא לכאורה אחד מרובאי גולני, המצהיר שגולני היא שלו. עם זאת, אין לדחות את האפשרות שהדובר הוא בן דמותו של המחבר, מתבונן בגולני מבחוץ ומבקש לאמץ לעצמו את החטיבה בטענה שגולני היא דווקא שלו או לפחות גם שלו. כך או כך, החזרה המסחררת על הצירוף ׳גולני שלי׳ מעידה על נקודת מבט חיצונית, אם לא של הדובר הרי לפחות של המחבר המשתמע שאת דיוקנו הרוחני מסיק הקורא מן הטקסט. זה עושה מאמץ עליון לשוות לנאמר נקודת מבט פנימית, כששם החטיבה החוזר על עצמו אמור להיות המסר. אטינגר הולך כאן בעקבות ׳שיר לנח״ל׳ של יעקב אורלנד ו׳המנון שיר הצנחנים׳ של חפר, אך משתמש בתחבולה זו בהקצנה חסרת תקדים.

נקודת המבט של הדובר, בין שהיא של הגולנצ׳יק, בין שהיא של דובר המשקיף על החטיבה מבחוץ, היא רטרוספקטיבית. נקודת הזמן משקפת את הטראומה שלאחר מלחמת יום הכיפורים. בהתבוננו לאחור הוא רואה ׳טורי אנשים׳, ׳שמות ופנים׳, ׳מקומות וזמנים וקולות משונים׳ שצפים ו׳עולים׳ למולו. מה הם אותם ׳קולות משונים׳ ומדוע הם משונים - אין הדובר מפרש והם נותרים סתומים. הרושם הוא שתיבה זו נחוצה להשלמת החרוז: ׳פנים׳ / ׳זמנים׳/ ׳משונים׳ ולא מעבר לכך (כמו במקרה של הצירוף ׳מצליח יעל׳ / ׳עם ישראל׳). תפקידן הרטורי של הצהרות אלה הוא לחזק את הקשר האינטימי של הדובר עם המארג האנושי של החטיבה ואולי גם לטשטש את עובדת אי־שייכותו להווי היום־יומי שלה. הוא, באמצעות דוברו, מבקש לשכנע את נמעניו שהוא מכיר היכרות קרובה ואינטימית את חיילי החטיבה במסעותיה לאורך השנים. אלא שהוא מקשה על עצמו בהשגת מטרה זו כשהוא מדבר על ׳קולות משונים׳ חסרי פשר ומקריני זרות ואחרות. לצורך ביסוס מעמדו כאחד מן החבורה, הוא נוקט לשון של גוף ראשון יחיד, מוותר על גוף ראשון רבים בעת שהוא מונה לפני חיילי החטיבה ו׳רעיו לנשק׳ נקודות שיא במורשת הקרב של החטיבה עד זמנו: מלחמת השחרור, מלחמת קדש, קרבות רפיח, ששת הימים, הקרב העקוב מדם על מוצב תל פאחר הסורי (במלחמת ששת הימים), וחותם במלחמת יום

של עמוס אטינגר הוא חיבר את ההמנון בשנת 1975 (רביב 2012) לכנס החטיבה שמפקדה היה אז אורי שמחוני. ׳את הרעיון לקחתי מאיתן הבר שכתב וערך חוברת של החטיבה תחת הכותרת ״גולני שלי״׳ (**ידיעות אחרונות**, 7.8.2014). בעקבות מבצע ׳צוק איתן׳ (2014) ופעילותה של החטיבה בסג׳עיה, שבגזרה המרכזית של רצועת עזה, הוסיף אטינגר את הבית הבא להמנון: ׳כְּשֶׁמִּדְרוֹם נִפְתְּחָה הֶרָעָה / גוֹלָנִי שֶׁלִּי שׁוּב בְּרֹאשׁ הַשּׁוּרָה / וְהַמְּחִיר לֹא קָטָן / אֲבָל הִיא ״צוּק אֵיתָן״ / הַלּוֹחֵם בָּאוֹיֵב מִמּוּלִי / גוֹלָנִי עִם כָּל הַפִּקּוּד הַבָּכִיר / לוֹחֲמֵיהָ הֲרֵי מְשַׁלְּמִים אֶת הַמְּחִיר / אַךְ מִיָּד מַמְשִׁיכִים מַטָּרוֹת לְהַגְּשִׁים׳ (שם). מעניין שבית מאוחר זה מרחיב בעיקר במחיר ששילמה החטיבה, כנראה תחת ההשפעה המידית של אירועי אותו קרב רווי דם.

הכיפורים ובקרב הקשה על החרמון, 'העיניים של המדינה'. מדובר ב'מקומות וזמנים' שהם אבני דרך מוכרות וידועות במורשת הקרב של גולני. האירועים המוזכרים הם ספציפיים אך אין אזכור למקומות ולאירועים שמתחברים היסטורית למקום ולזמן גדולים המיוסדים על רבדים רחוקים מקורותיו של העם. עם זאת הדובר מאדיר ומפאר את החטיבה, את מורשת הקרב שלה, מורשת של 'דם, יזע ודמעות', והופך את מורשתה זו ל'אגדה וסִפור', ובכך הוא חותם את הקרשצ'נדו האמוטיבי שמובנה בטקסט. גולני הופכת ממציאות חיילית אפורה לאגדה, לסיפור גבורה. סיום זה מעניק למקומות הנזכרים ולאירועים המתרחשים בהם ארשת מיתית של מקום וזמן גדולים מהחיים. זאת בניגוד לחיילי החטיבה עצמם, שממעטים לספר ולפאר את עצמם ונתפסים אולי כמי שמתקשים להשתוות ליחידות אחרות בצה"ל ששמן הולך לפניהן, ולכן 'גולני שלי ללא אות ועִטור'. בכך מתחבר אטינגר לשיר 'מסביב למדורה' שהקדיש אלתרמן לפלמ"ח, ובו האדיר את הפלמ"ח בהנמכתו לכאורה. מדובר בהנמכה אירונית לצורך העצמתה ושיבוצה באתוס הגבורה של העושים שלא על מנת לקבל פרסים ואותות, בדומה ל'חיילים אלמונים' חסרי המדים שבהמנון האצ"ל והלח"י של שטרן, ל'כתה אלמונית' של יחיאל מוהר (**זמרו** 1958: 4), 'שיר חיל רגלים' של חיים חפר (שם: 10) ואף שאין מדובר בשיר זמר גם 'כתה בארץ' של ע' הלל (תשי"ז: 47-48).

כך או כך, לפנינו ניסיון לייצר רטוריקה היפנוטית המתגברת מסטרופה לסטרופה, תוך כדי שימוש בחזרה אובססיבית על צמד התיבות 'גולני שלי', אשר הופכת למנטרה כוחנית המשולבת במבנה של קרשצ'נדו אמוטיבי, כדי לסחוף את הרובאי הבודד ולשלבו, גם בעל כורחו, במורשת הקרב של גולני. לצורך הגברת האפקט של החזרה המהפנטת מסתייע הטקסט במשקלים השלישוניים, עם מעבר מטורים אמפיברכיים בטורים הפותחים בתיבה 'גולני', לטורים אנפסטיים באותם טורים שאינם נפתחים ב'גולני'. באופן זה התיבה 'גולני' מקבלת הדגשת יתר. הפזמון החוזר שלוש פעמים מדגיש אף הוא תיבה זו באמצעות שתי צזורות המבודדות את 'גולני' וחוזרות בכל ארבעת טורי הפזמון.

מעבר לרטוריקה המגייסת ממעט הטקסט, אם בכלל, לנהל דיאלוג עם מקורות ספרותיים קודמים. מורשת הקרב של גולני בהמנון זה אינה משוחחת לא עם המקרא ולא עם אגדות חז"ל (אולי רק קריצה לעבר שטרן ואלתרמן) וכמו כן אין כמעט רמזים למשמעויות שעולות מבין השיטין, אין צירופי לשון מסובכים (פרט, אולי לצירוף המוזר 'מצליח יעל / של כָּל עם ישראל') והוא נטול צירופים מטפוריים מכול וכול. מבחינה זו מדובר בטקסט בעל משלב לשוני בינוני, 'רזה' מילולית, המולבש על תשתית ריתמית שבה כמעט כל מילה היא גם רגל ריתמית. כלומר מדובר בחפיפה בין גבולות הרגל המשקלית לגבולות המילה. חפיפה כזו מבליטה את המקצב המשקלי. ריתמוס קצבי זה והלשון הרזה שאינה מחייבת מחשבה שנייה, פוטרת את הלוחם של גולני מלחפש משמעויות עומק נסתרות ואמורה לאפשר לו להיסחף אל חיק החטיבה שהופכת במרוצת הקרשצ'נדו ל'אגדה'. ומי יסרב להיות חלק מאגדה? הכול מונח על פני השטח הקצבי הקליט, שהוא שווה לכל נפש ומאפשר התחברות רגשית מהירה אל הטקסט.

ראוי לציין נקודה נוספת, הקשורה לסוגיית המחיר ששילמה החטיבה בגין עלילות

הגבורה של היחידה: ׳רובאים שירו ורֵעים שנותרו / בצִדי הדרכים למולי׳. השאלה היא מהו המינון הנכון לשילוב סוגיה זו בהמנון. אטינגר התייחס לנקודה זו בריאיון לזיו רביב (2012): ׳המנון הוא שיר שצריך לחמם את הלב, ואתה לא מחמם אותו עם פרובלמות. ב״גולני שלי״ אמנם יש דיבור על החברים שנשארו בצד הדרך, שלא צריך להתעלם מהם, אבל צריך לעשות זאת בצורה עדינה׳. במרבית ההמנונים הפוסט־תש״חיים חללי הקרבות נותרים בדרך כלל בחוץ. גם כאן כשהדובר מזכיר את הנופלים, הוא עושה זאת במינון נמוך, כדי שלא לקלקל את מצב הרוח של גולני ולא להפוך את האגדה לקינה. עם זאת, אחרי מלחמת יום הכיפורים והאבדות הכבדות שספג צה״ל (כ־2,500 נופלים) וגולני בתוכו (המספר הגדול ביותר של נופלים, פרט למלחמת העצמאות, שבה נפלו כ־6,500 חיילים) קשה היה להשאיר את אבדן הרֵעים מחוץ לטקסט.

המנון גולני, שנכתב כשנתיים לאחר מלחמת 1973, נראה במבט ראשון כטקסט אלזוני המגביה את החטיבה בצעקנות יתר. עם זאת זהו ניסיון מודע או לא לעודד ולרומם לא רק את גולני אלא את ׳כל עם ישראל׳ מן הדכדוך הלאומי שאתו מתמודדת גם רביקוביץ, שרבץ כעננה אפורה ומעיקה על כל בית בישראל לאחר המלחמה הסיזיפית ב׳ארץ המרדפים׳ על גבולה המזרחי של המדינה בגאון הירדן, לאחר ׳מלחמת ההתשה׳ על גדות תעלת סואץ, לאחר מלחמת 1973 וערב המהפך השלטוני של 1977, עם עליית הליכוד בראשות מנחם בגין לשלטון. אפשר שהצלחתו של המנון זה והפופולריות שזכה לה גם מעבר לגדרות של גדודי החטיבה, נובעות מן הלחן הנמרץ והקליט שלו, אבל גם בשל מאפייניו הלקסיקליים, מן המסר הרמקולי והנמרץ שלו, שהיה כה נחוץ באותה שעה היסטורית שפופת קומה. במבט לאחור ההמנון הזה עשוי להישמע כשריקה באפלה של עם ההולך בחושך ומנסה לעודד את עצמו באמצעות שריקה מרנינה ומהפנטת. ׳גולני שלי׳ הופך ל׳גולני שלנו׳, ואולי אף ל׳גולני כולנו׳. כולנו שותפים למורשת הקרב ולמסלול הקרבות הקיומיים והעקובים מדם של גולני. אפשר גם שתרמה לפופולריות של ההמנון הזה העובדה שגולני נתפסה כחטיבה לא אליטיסטית, העממית ביותר של צה״ל. הצנחנים והסיירות נתפסו תמיד כיחידות עילית משכמן ומעלה, מורמות מעם. ואילו גולני נתפסה כחטיבה הייצוגית ביותר של כור ההיתוך הישראלי, שבו מותכים כולם (קחטן תש״ע) לאגרוף אחד בלי שים לב למוצאם. התואר ׳גולנצ׳יק׳ מקפל בתוכו את התחושה הזאת ואת החיבה הבלתי מסותרת של העם לחטיבה מס׳ 1.[33]

כל אחד מארבעת שירי הזמר ההמנוניים שנידונו כאן מבקש ׳לשים במפה׳ במקום טוב באמצע את היחידה שהוא בא לזמר. עם זאת אפשר להבחין בעליות ובמורדות של מצב הרוח הלאומי של העם שישב מחוץ לגדרות המחנה בין השנים 1967-1977. כל שיר לחוד וארבעתם יחד אינם מסתפקים בהצגת היחידה בחלון הראווה הלאומי, אלא מבקשים גם להיות מנווטי דרך ליחידה (ולא רק לה), ולא פחות חשוב - להלחים אותה הלחם היטב לחוט השדרה הלאומי כפי שהוא נתפס על ידי הממסד בן הזמן.

33 סימפטומטי לתחושה זו הוא כינוי החיבה שהודבק לשני הרמטכ״לים שיצאו משורות גולני: גבי אשכנזי וגדי אייזנקוט, שהתקשורת והעם מדגישים חזור והדגש את היותם ׳גולנצ׳יקים׳.

רשימת מקורות

אוארבך אריך, 'צלקתו של אודיסאוס', **מימזיס**, מוסד ביאליק, ירושלים תשי"ח, עמ' 3-19.

אלירם טלילה, **בוא, שיר עברי: שירי ארץ ישראל, היבטים מוזיקליים וחברתיים**, אוניברסיטת חיפה, חיפה 2006.

——, 'מ"אנו אוהבים אותך מולדת" ועד "עורי עור": תמורות ביחס למולדת בשירי ארץ־ישראל', 2007, אתר **זמרשת**, http://www.zemereshet.co.il/article.asp?id=71.

אלמוג עוז, 'סוף עידן הזמר העברי?', 6.7.2010, באתר http://www.peopleil.org/details.aspx?itemID=30055.

אלתרמן נתן, 'מגש הכסף', **הטור השביעי**, עם עובד, תל אביב תש"י, עמ' 366-367 (השיר פורסם לראשונה בעיתון **דבר**, 19.12.1947).

אנדרסון בנדיקט, **קהיליות מדומיינות**, האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב 1999.

ביאליק חיים נחמן, **השירים** (ערך והוסיף מבואות, ביאורים ונספחים אבנר הולצמן), דביר, אור יהודה 2004.

בן־גריון מיכה יוסף (ברדיצ'בסקי), 'קלונימוס ונעמי', **כתבי מיכה יוסף בן־גוריון: ספורים**, דביר, תל אביב 1960, עמ' קצז-רה.

בן־גוריון דוד, **חזון ודרך**, ה, מפלגת פועלי ארץ־ישראל ועם עובד, תל אביב תשי"ח.

בר־טל דניאל ואבנר בן־עמוס, 'פטריוטיזם כתופעה פסיכולוגית־חברתית: מבוא לניתוח המקרה הישראלי', בתוך: הנ"ל (עורכים), **פטריוטיזם: אוהבים אותך מולדת**, דיונון, תל אביב 2004, עמ' 13-28.

גולדברג לאה, **שירים**, ב, ספרית פועלים, מרחביה 1986.

גורביץ זלי, 'על המקום: אנתרופולוגיה ישראלית', **על המקום**, עם עובד, תל אביב 2007, עמ' 22-73.

גורי חיים, **פרחי אש**, ספרית פועלים, מרחביה 1949 (נדפס מחדש ב**השירים**, א, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1998, עמ' 31-102).

——, **שירי חותם**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1954 (נדפס מחדש ב**השירים**, א, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1998, עמ' 139-189).

——, **שושנת רוחות**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1960 (נדפס מחדש ב**השירים**, א, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1998, עמ' 193-277).

——, **מחברות אלול**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1985 (נדפס מחדש ב**השירים**, ב, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1998, עמ' 125-197).

——, **חיים גורי: השירים**, ג, מוסד ביאליק, ירושלים 2012.

גרינברג אורי צבי, 'כלב בית', **אורי צבי גרינברג: כל כתביו**, ב, מוסד ביאליק, ירושלים 1991.

גרץ נורית, 'בני אור ובני חושך: נאומי הבחירות של מנחם בגין', **שבויה בחלומה: מיתוסים בחברה הישראלית**, עם עובד, תל אביב 1995, עמ' 36-67.

הלקין שמעון, **מוסכמות ומשברים בספרותנו**, מוסד ביאליק, ירושלים תש"ם.

ולדמן שלמה, **שקד לנצח: סיפורם של לוחמי סיירת שקד, יחידה 424**, מערכות, תל אביב 2010.

זך נתן, **שירים ראשונים**, הוצאת המס"ה, ירושלים 1955.

——, **כל השירים ושירים חדשים**, א, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2008.

זמרו: שירון העשור לחיילי צה"ל, מטכ"ל, קצין חנוך ראשי, ענף הווי ובדור, [תל אביב] 1958.

יפתחאל אורן ובתיה רודד, ״״אנו מייהדים אותך מולדת״: על נכותו של הפטריוטיזם הישראלי בזמר ובנוף׳, בתוך: אבנר בן־עמוס ודניאל בר־טל (עורכים), **פטריוטיזם: אוהבים אותך מולדת**, דיונון, תל אביב 2004, עמ׳ 239-274.

כנעני יעקב, **אוצר הלשון העברית לתקופותיה השונות**, 16, מסדה, ירושלים ורמת גן תשכ״ח.

ליונשטם שמואל־אפרים, ׳רשף׳, בתוך: **אנציקלופדיה מקראית**, ז, מוסד ביאליק, ירושלים 1976, עמ׳ 437-441.

מועלם שרון, **דווקא החלשים שורדים: הברירה הלא טבעית: מסע אל נפלאות הרפואה**, רפאל ניר, רמות השבים 2009.

——, **ממי ירשת את זה? איך הגנים שלנו משנים את חיינו והחיים משנים את הגנים שלנו**, מודן, בן שמן 2014.

מילוא חיה, ׳שירים מדברים: זהות, מגדר, ואידיאולוגיה בשירי חיילים וחיילות ישראלים׳, עבודת דוקטור, אוניברסיטת חיפה, חיפה 2010.

מירון דן, ׳זמירות מארץ להד״ם׳, **אם לא תהיה ירושלים: הספרות העברית בהקשר תרבותי־פוליטי**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1987.

ס׳ יזהר, **שירה של חצות**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב תש״י.

עגנון שמואל יוסף, **תמול שלשום**, שוקן, ירושלים ותל אביב תש״ך.

עמיחי יהודה, **גם האגרוף היה פעם יד פתוחה ואצבעות**, שוקן, ירושלים ותל אביב 1989.

ע׳ הלל, **ארץ הצהריים**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב תשי״ז.

פייגה מיכאל, **שתי מפות לגדה: גוש אמונים, שלום עכשיו ועיצוב המרחב הישראלי**, מאגנס, ירושלים 2003.

קוטנר יואב, **שיעור מולדת: שירים על הארץ ודברים על הבית**, עם עובד, תל אביב 2008.

קחטן דנה, ׳צבא שקוף, חיילים בצבע: הבנית זהויות אתניות בצבא הישראלי׳, עבודת דוקטור, אוניברסיטת בר־אילן, רמת גן תש״ע.

קם מתיה, ׳דוד בן־גוריון על צבא ומלחמה במקרא ובישראל׳, 2012, אוחזר מן האתר **הספרייה הווירטואלית של מטח**, http://lib.cet.ac.il/pagesw/printitem.asp?item=23373 .

ראם עלומה, ׳איך שיר נולד׳, 15.9.2011. אוחזר מאתר **זרוע היבשה** http://mazi.idf.il/6579-10007-HE/IGF.aspx.

רביב זיו, ׳לפקודה תמיד אנחנו׳, המקומונים של **ידיעות אחרונות**, 14.9.2012.

שהם ראובן, **בין הנודרים ובין הנדרים: פואטיקה, תמטיקה ורטוריקה ביצירת חיים גורי**, מכון בן־גוריון לחקר ישראל והציונות, קריית שדה בוקר 2006.

——, ״״אנוש כחציר ימיו״ בשיחה עם תהלים, ישעיהו, איוב וביאליק׳, **בעולם של נתן זך גם פרצוף מוכר הוא זר**, מכון בן־גוריון לחקר ישראל והציונות, קריית שדה בוקר 2013, עמ׳ 107-117.

שמיר זיוה, ״״אשר ידי הייתה בו בשדה״: דמות קין ביצירת אלתרמן לסוגיה ולתקופותיה׳, **על עת ועל אתר: פואטיקה ופוליטיקה ביצירת אלתרמן**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1999, עמ׳ 97-126.

Bar-Tal Daniel, ‘Patriotism as Fundamental Beliefs of Group Members’, *Politics and Individual*, 3 (1993), pp. 45-62 (Also published in *Psicologia Politica*, 8 [1994], pp. 63-85).

Connor Walker, ‘Beyond Reason: The Nature of the Ethno National Bond’, *Ethnic and Racial Studies*, 16, 3 (1993), pp. 373-389.

Frye Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1957.

Shaw A. Thompson, ‘Hymn’, *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (ed. by Alex Preminger), Princeton University Press, Princeton NJ 1965, pp. 356-358.

Shroder Maurice Z., ‘The Novel as a Genre’, in: Stevick Philip (ed.), *The Theory of the Novel*, The Free Press, New York 1968, pp. 13-29.