

# היש תקווה ל"התקווה"? על דיוקנם של הימנונים לאומיים

צביה בן-יוסף גינור\*

הרומני שואל: מה הוא יודע לעשות?  
"כל מיני דברים היא יודעת. אם אני שר לה התקווה, היא תכף נעמדת דום על שני רגליים  
ומצדיעה כמו חייל.

[---]

הבחור קורא לכלבה שלו: "מאמי, תבואי!" והיא הולכת לרחרח את הגזע של אחד העצים.  
"מאמי, מאמי!" הוא קורא. וכשהיא לא באה, הוא הולך אליה, מרים אותה ומביא אותה על יד  
כסאות הגלגלים, מניח אותה על הארץ ואומר: "עכשיו תסתכלו." והוא מתחיל לשיר: "קולות  
כלוה פה-ניהימה..."

[---]

הרומני שואל: "אולי ראה כלב אחר והלך אחריו."  
"לא, רק אותי היא אוהבת. בטח מישהו לקח אותה."  
הרומני אומר: "מי לא ייקח כלב יפה כזה, שיודע לשיר 'התקווה' ואפשר להרוויח ממנו הרבה  
כסף?"

יהושע קנז, מחזיר אהבות קודמות (1997: 83, 85)

מעמדה המעורער תמיד של "התקווה" מגיע לשפלו האירוני ברומן מחזיר אהבות קודמות של  
יהושע קנז. שם, לצד תיאור התפוררותה של החברה הישראלית הופך ההימנון לסמל הסילוף,  
ההחמצה, הזיוף וה"שנור" הישראלי, כאשר גם היחיד וגם הכלל נתונים במאבק קיומי אומלל  
ואוחזים בשארית הרעיון הציוני כגורם הכנסה, כתצוגה לתיירים. הדובר בקטע המצוטט שואף  
לברוח לאילת, ובגלגולו של פושט היד הגלותי, או אולי השליח הציוני הנודד על פני אירופה  
וקופת-צדקה ציונית בידו, הוא מעמיד את כלבתו בהופעת רחוב בתקווה שההימנון הלאומי אכן  
יעורר את רחמי העוברים ושבים, אולי מתוך נוסטלגיה ואולי מתוך תמימות, וכדרכו בעבר יניע  
את ידיהם אל כיסם ויעלה מטבעות אחדות לקופתו הריקה של הדובר. אמנם, עוד לא נס לחה  
של "התקווה", אליבא דקנז, שאם לא הביאה הציונות את הגאולה, לפחות תמשיך להביא פרנסה  
לבטלנים. שלילתו של ההימנון ופחות ערכו בספרו של קנז טעון בכאב ובמחאה כנגד פשיטת  
הרגל של האידיאולוגיה הציונית במימושה, וניתן לראות בסצינה קומית-טרגית זאת התעללות  
נוספת בשרשרת הקובלנות המלווה את ההימנון מראשיתו.

\* בימיה האחרונים מסרה צביה בן-יוסף גינור ז"ל את כתב היד לאלפיים – והוא מתפרסם במלאת חמש  
שנים למותה.

שאלת מעמדו של ההימנון הלאומי ואישורו הרשמי כהימנון מדינת ישראל עולה על הפרק במחזוריות מסוימת מאז הקמת המדינה.<sup>1</sup> על פי רוב, הנושא מעורר דיון ציבורי באשר להיבט זה או אחר של השיר: עומדים לדיון הדימוי העצמי של העם, יחסו אל יהדות הגולה, בבל וירושלים, אזרחי ישראל שאינם יהודים, דתיות מול חילוניות וכו'. ההתמודדות עם השאלות המהותיות והעקרוניות ביחס לזהות הישראלית מודחקת לפי שעה, וכך גם ממשיך ההימנון למלא את תפקידו, אם לא על פי בחירה, על פי ברירת מחדל.

מאחר שהימנון הוא נחלת הכלל, "הבעלות" עליו נתונה בידי הציבור, ובמקרה שלנו, בידי ציבור שהוא גם עם וגם לאום. אילו, למשל, היה מחליט הלאום להחליף את ההימנון, אין ספק כי העם היהודי שאינו בציון היה רואה עצמו כבעלים של "התקווה". נדבך נוסף היה נבנה במחיצה ההולכת וגבוהה בין הענף הישראלי של העם ובין התפוצות. פולחנים וסמלים של מסורת חדשה ימשיכו להחליף את נכסי צאן הברזל של התרבות היהודית לדורותיה. על אף הזכות הנתונה לישראלי להגדיר את תרבותו המסוימת, העכשווית, הנובעת ממקומו ומזמנו ומחוויות קיומו המיוחדות, ההתעלמות מתפקידו של ההימנון הזה כגורם מאחד עשויה לבטל את השרידים ההולכים ומתמעטים של שותפות הגורל בין חלקי העם.

מתוך מחשבות אלה, יצאתי לקרוא את ההימנון בשלמותו, לעיין בצורה שיטתית בגלגוליו, ולנסות לאבחן בו תכונות סגוליות שעשויות לציין את חיוניותו, כמו גם את כוח ההישרדות שלו, או להפך, את הגורמים לערעורו. הכוונה הראשונית היתה להיפגש עם השיר מנקודה של רענון והזרה, תוך שימוש מהופך בתיאוריה הפורמליסטית: בעוד אלה טוענים כי הספרות שואפת לבדוק את המציאות על ידי טכניקות של הזרה, כלומר, הטקסט המיוצר עצמו מנסה לשחרר את הלשון והחוויה משימושם השגור, ניסיתי לשחרר את עצמי, כקוראת, מן ההרגל של הריטואל, הרגל שמשטש את משמעות המילים, והעברתי את הדגש מן הטקסט אל מקבלו. האם קריאה "קרה", "מדועית", ביקורתית, של הטקסט הבנאלי תחשוף את חולשותיו, את עוצמתו?<sup>2</sup>

בעוד גישה זו הוכחה לא מכבר כיעילה לחשיפת תכונותיו הסמויות של הטקסט השגור, להבנת הקלישאות של התרבות והסימנים שחברה מפיקה באיתותים של ערכיה ומשאלותיה,

1. "התקווה" אומצה באופן רשמי כהימנון הציוני, לצד הדגל הכחול-לבן, על ידי הקונגרס הציוני השמונה-עשר בשנת 1933. יש עדויות ותעודות שהשיר נישא לראשונה בפי משתתפי הקונגרס השמיני, בשנת 1907, באופן ספונטני. פרטים נוספים באשר לתולדות השיר ראו, למשל, אצל יצחק זילברשגל, "גלגוליה של 'התקווה'", הדואר, 1965, כרך 35 מס' 17. העובדה שמעולם לא אושר כהימנון רשמי אינה ידועה לרבים, משום מה, וראו למשל מאמרו של אריאל הירשפלד, "המוסיקה מפרקת את מה שהטקסט מנסה לחבר", הארץ, 19 בדצמבר, 1997: "התקווה" המושר קנה לו מעמד של הימנון הרבה לפני שהוכרז כהימנונה הרשמי של מדינת ישראל".

2. ראו Ehrlich, Victor: *Russian Formalism: History, Doctrine* (New Haven: Yale University Press, 1981).

נראה כי קריאה כזאת מובילה אל שכבות עמוקות יותר: השאלה שבצבצה מעבר להבנת השיר עצמו התנסחה דווקא בהבנת סגולותיו על דרך ההשוואה וביחס לשירים אחרים בעלי איכויות דומות או אף עולות על איכותה הפואטית של "התקווה". במילים אחרות, מה טמון בשיר הזה שרוממו למעמד ההימנון הלאומי ומה חסינותו? כך עבר העיון מן הטקסט אל הקונטקסט ומשם אל התבוננות במוסכמות הז'אנר הזה ואף אל תיאוריות ההתקבלות כאפשרות מסכרת של האנרגיה המניעה שיר כלשהו לרמתו של אייקון. סקירה של הימנונים שונים מן התרבות המערבית, הערכה של איכותם הפואטית, מעקב אחר תולדותיהם, התקבלותם הבלתי רשמית והרשמית, כל אלה נראו כהיבטים שעשויים להאיר את ערכה ומעמדה של "התקווה", ואולי אף ירמזו על הדומה והשונה בינה לבין הימנונים לאומיים אחרים.

בהמשך אנסה להציג מודל תיאורטי של ההימנון הלאומי כז'אנר, שמרכיביו נמצאו בכחמישים הימנונים מערביים. על פי הגדרתו, מודל כזה שואף לציין את התבניות החוזרות שהן מוסכמות הז'אנר, והחלתן על כל הימנון כיחידה תעיד על ייחודו ועל גרסתו הפרטית באשר הוא עונה או סוטה מן המוסכמות הללו. הקבצת הימנונים לאומיים שונים תחת כנפי הז'אנר דורשת מסע בין-תחומי, באשר היבטים ספרותיים, מוסיקליים, חברתיים, היסטוריים ופוליטיים משמשים זה לצד זה ופועלים בצוותא להכרתו, לקבלתו ולעלייתו של שיר כלשהו למעמדו הכמו-מקודש. את "התקווה" נוכל לראות כדוגמה של הז'אנר על מרכיביו, ונפנה אל הימנונים אחרים כהוכחות מסייעות למסקנות שיתבקשו.

בתחום המחקר של ההימנון הלאומי, ספרו המתמיישן ודעותיו המתמיהות של פאול נטל<sup>3</sup> משמשים עדיין כמקור בודד ובעל ערך למידע היסטורי, ובעיקר לגלגוליהם המוסיקליים של הימנוני העולם. לטענתו, מוזרה ככל שתהיה, "ביטחון מופרז בלאומיותו של העם מעיד בדרך כלל על רגשי נחיתות לאומיים המתבטאים בנטייה להפרזת ערכו מעל עמים אחרים. כזה הוא המצב בין לאומים חסרי איזון פנימי כמו למשל, הגרמנים, הצ'כים, הפולנים והיהודים. במילים אחרות, הוא תדיר בלאומים בעלי עבר היסטורי סוער" (שם 1). אם נסתמך על הבחנה זאת, עלינו לכדוק את מידת ההפרזה בביטוי הביטחון העצמי ב"התקווה". ההימנון הלאומי מוכר באירופה כבר במאה השמונה-עשרה, את תפוצתו ברחבי העולם במהלך המאה התשע-עשרה, מייחס פאול נטל לצמיחת הלאומנות המודרנית, ומנבא את סיום תור הזהב שלו ואת גסיסתו האיטית במאה העשרים (שם: הקדמה, 7). בסקירה הנוכחית נצביע על קיומו של הז'אנר מראשית התארגנות החברה האנושית לשבטיה, כתופעה של איחוד וזיהוי חברתי-תרבותי המלווה את האדם בכל קצווי תבל, ולפיכך גם את פריחתו במאה העשרים, עם פירוקן של מדינות מאוחדות ללאומים שהרכיבו אותן. תהליך בחירת ההימנון והכתרתו למעמדו הרשמי הוא אמנם תופעה מודרנית. למרות ששירים

3. ראו Nettle, Paul, *National Anthems*, tr. Alexander Gode, (Unger Publishing, New York, 1967).  
תרגומי הציטוטים, צבג.

פטריוטיים ושירים לאומיים פופולריים נהגו ממעמד מרכזי בתרבויות השונות, אימוצם ואשרורם על ידי זרועות ממסדיות וקביעותם על פי חוק כמייצגים בלעדיים של העם המאוחד, התרחשו על פי רוב במחצית המאה התשע-עשרה. גם שירים שנתקבלו על ידי העם כהימנונים הועמדו במבחן הממסד באותה עת: מקסיקו אישרה את הימנונה בשנת 1854, יוון בשנת 1864, גואטמלה ב-1887, יפן ב-1888, פולניה בשנת 1926, ארצות הברית ב-1931.<sup>4</sup> מספר שירים נקבעו ונועדו לשימושים פוליטיים בעבר, ונראה שהוותיק שבהם הוא "מארשה ריאל" הספרדי, שהוכרז על ידי המלך קארלוס כמארש המלכותי בשנת 1770. כמו כן מספר מדינות עדיין לא אישרו באופן רשמי את השיר המקובל כהימנון, או אף לא העלו את העניין להצבעה ולהכרעה. כך, למשל, שווייץ, שהשיר "הימנון שוויצרי" מושר שם בחמש לשונות שונות. לאחר שהועלה להצבעה בשנת 1961, החליטה ממשלת שווייץ לאשר את השימוש הרשמי בהימנון לתקופת ניסיון בת שלוש שנים, אולם ההחלטה הסופית לא עלתה לדיון עד היום. העניין התלוי ועומד דומה למצבה של "התקווה", וייתכן כי בשתי המדינות, בשווייץ ובישראל, הדמוגרפיה המעורבת של לאומים שונים היא המכשלה המונעת סיום וסיכום של הנושא. מדינות אחרות פתרו את הגיוון האתני של אזרחיהן משהכירו בהימנונים אחדים. כך, לדוגמה, נורווגיה, ניקרגואה, ודרום-אפריקה לאחר האפרטהייד. בקנדה, למנגינה של "או קנדה" שרים שני טקסטים שונים, האחד אנגלי והאחר צרפתי שאינו תרגום, בעוד "אלוהים נצור את המלכה" מבוצע באירועים הקשורים בבית המלוכה הבריטי. ניתן לסכם בשלב זה כי האפיון הראשון של ההימנון הלאומי כז'אנר הוא שאלת הכרתו החוקית, אישורו הרשמי.

בטרם נפנה לתיאור המרכיבים הבאים, מן הדין להציע כאן דיוקן ביוגרפי קצר של "התקווה". מתוך דיוקן זה יסתבר המרכיב השני של המודל: בעיית מקורותיהם ותהליכי הלידה של ההימנונים הלאומיים. לעתים קרובות, מקורות אלה אינם ידועים, אנונימיים, מוטלים בספק ועטופים במסתורין של גרסאות נוגדות ועלילות אגדיות. נסיבות לידתו של ההימנון עוסקות במקום הלידה, בזיהוי המחבר, זיהוי זמן החיבור, תיאור נסיבותיו. עניין המנגינה מסבך את התמונה, שכן במקרים רבים המשורר מזוהה והקומפוזיטור נעלם; באחרים, ההפך הוא הנכון. "אלוהים נצור את המלכה", ההימנון הנפוץ והמוכר ביותר בעולם המערבי, שימש בתקופות שונות כהימנון הלאומי של אוסטרליה, קנדה, דנמרק, שוודיה, שווייץ, רוסיה, ארצות הברית, ניו זילנד, ומדינות גרמניות אחדות, ובוצע לראשונה בגרסתו הנוכחית ובאופן רשמי בשנת 1745. הן מחבר המילים והן מחבר המנגינה אינם ידועים. כך גם אלמונים הם מחברי ההימנון היפני, "קימגאיו", ששורשיו במאה התשיעית. להימנון של ניקרגואה אין מחברים מזוהים, זהות מחבר המנגינה של ההימנון הפולני נתונה בוויכוח, וההימנונים של סלובקיה, ניקרגואה ושוודיה התאימו מילים למנגינות-

4. כל המידע על כותרות ההימנונים, הטקסטים, המחברים, הקומפוזיטורים ומועדי אישורם הרשמי מבוססים על (National Anthems From Around the World (Milwaukee, WI: Hal-Leonard, 1996).

עם שמקורן אינו ידוע. יש הימנונים שאינם כוללים מילים אלא מנגינה בלבד, ומבוצעים על ידי תזמורת, כגון ההימנון הרוסי "חיים לצאר", שאומץ בשנת 1991, אולם לא מצאתי הימנונים שאין להם מנגינה והם אך שיר או דקלום.

הטקסט של "התקווה" גם הוא שנוי במחלוקת: מקום כתיבתו חמקמק, מועד כתיבתו נע בתווך של מספר שנים, ומחברו הוא דמות ציורית ובוהמיינית, איש נודד שיצר כלשונות שונות וגר ביבשות שונות, כתביו כוללים דברי הגות ודברי שיר והוא נמשך אל המיסטי.<sup>5</sup> בנטייתו אל הפתוס ואל הדרמה, אימבר עצמו הזין את האגדות שסבבו את שירו. לעתים חתם ליד השיר את שמו בפסבדונים "הלנה מטרויה",<sup>6</sup> לעתים כינה עצמו "אבן מתגלגלת",<sup>7</sup> ואף העמיד את עצמו בשורה אחת עם גדולי הקלאסיקנים היוונים, בכותבו: "מזה אלפיים שנים ניסו משוררים גדולים את ידם בחיבור המנון לאומי, אך רעיונותיהם הפוריים נכלאו על ידי ההקסמטר, והם נכשלו. אני נתתי לרעיונותיי את מלא העוצמה והקפדתי על מתח המשקל המוסיקאלי; לכן אין בהם שגיאה טכנית. אין צורך לשבחני על שצייתי לחוקיו של אפולו".<sup>8</sup>

שלוש ערים בשתי ארצות טוענות לזכותן כמקום החיבור של "התקווה": לדברי בתיה באייר באנציקלופדיה יודאיקה, יש להניח כי השיר נכתב ביאסי, רומניה, בשנת 1878. ההסתברות הזאת מקובלת גם על מנשה רבינא, שמחקרו המקיף על ההימנון, על אף רפיפותו הארגונית, משמש עדיין מקור בודד בסוגו לחקר ההימנון.<sup>9</sup> רבינא מספר על תושבי ראשון לציון שהיו עדים למעשה הכתיבה של ההימנון במחיצתם. הוא מציין גם מקורות אחרים הטוענים שהשיר נכתב בירושלים. על כל פנים, מקובל על רוב החוקרים כי אמנם השיר נכתב ביאסי, שם שהה מחברו בשנת 1878. לדעתה של באייר, פרסום השיר בכותרתו "תקוותנו" בקובץ שיריו של אימבר, ברקאי, בשנת 1886, מציין בשגגה את מקום זמן חיבורו כ"ירושלים 1884".

5. בהתייחסותנו אל "התקווה" מנקודת הראות של הז'אנר, אין מענייניו של מאמר זה למסור סיכום הספרות על חייו הנפתלים או על הישגיו הספרותיים של נפתלי הרץ אימבר (1856-1909). המחקר האחרון על הנושא, תיק אימבר מאת נקדימון רוגל (הספרייה הציונית: 1997), עוסק בחמש השנים של שהות אימבר בארץ ישראל. ביבליוגרפיה הכוללת את תולדותיו ואת כתביו בעריכת יעקב קבקוב, ראו Kabakoff, Jacob, ed., *Master of Hope* (Herzle Press: 1985). ראו גם ביוגרפיה מפורטת מאת יעקב קבקוב, נפתלי הרץ אימבר: בעל התקווה (מוסד הברמן: 1991). הפרק החמישי עוסק בהימנון הלאומי.

6. ראו Kabakoff, 1985, p. 14.

7. במאמרו של אימבר לזכרו של זנגוויל, ראו קבקוב, 1985, עמ' 96, ושוב במאמרו על בוסטון, שם, עמ' 165.

8. במאמרו של אימבר על השירה העברית, ראו לעיל, קבקוב, 1985, עמ' 257.

9. רבינא, מנשה, מקורו של ההמנון, תולדותיו ותכונותיו בהשוואה להמנונים של אומות אחרות על סמך מחקרים, מאמרים, מכתבים ותעודות (בהוצאת המחבר: 1968). המאמר הנוכחי מסתמך בעיקר על רבים מממצאיו, חקירתו ותכונותיו של רבינא. נראה כי ההסכמה לגבי יאסי כמקום החיבור של ההימנון מסתמכת על מאמרו החשוב של דב סדן בהקדמה לכל שירי נפתלי הרץ אימבר (1950).

פרטנות זאת של בירור העובדות והעדויות נוגעת לענייננו בשני תחומים. ראשית, תכונתו הגלותית של ההימנון מנקודת ראות פואטית. רבים ביקרו את רוחו הנכאה של ההימנון ואת חוסר הביטחון המתבטא בו. הטקסט נראה אנכרוניסטי בלשונו ומקונן בגישתו. למרות שרוח כזאת אינה אופיינית להימנונים הלאומיים שבדקתי, יש בהם כאלה הנוטים גם אל אירועי עבר וגם אל כישלונות לאומיים המקוננים על גורל העם. כך, למשל, ההימנון ההולנדי, שלדעת חוקרים אחדים הוא הוותיק בהימנונים. השיר המשתרע על פני חמישה-עשר בתים נסב על וילהלם מנסאו, הנסיך מאורנג' הקרוי גם ויליאם השותק, ומדבר בשמו. בשנת 1568 יצא הנסיך למבצע שנכשל בארצות השפלה, ובשיר בנוסח הבלדה, הוא מספר את מפתלו ברוח נכאה ומביע משאלה למנוחה ונחלה בעולם העתיד לבוא.

עוד נטען כנגד "התקווה" כי נכתבה על אדמת הגלות ולפיכך אינה מביעה את רוח ההתחדשות והבניין, התחיה והגאולה, הגבורה ואומץ הלב, כמו גם את הנוף הארץ-ישראלי. אולם, סקירה של הימנונים אחרים מגלה כי יצירתו של הימנון מחוץ לאדמת המולדת, על ידי פליט או עולה, ובכל מקרה לא על ידי יליד המקום, אינה טיפוסית דווקא להימנונו. אמנם, רוב ההימנונים נוצרו במולדת אותה הם מעלים על נס, אולם ההימנון של פנמה נכתב על ידי משורר ספרדי, הימנון ניו זילנד נכתב על ידי משורר אירי, והימנוני אורוגוואי ופרגוואי נכתבו על ידי אותו משורר. בעוד "התקווה" נכתב כנראה מחוץ למולדת, התקבלותו והפופולריות שלו בקרב העם בטרם עצמאות אמנם אופיינית להימנונים שונים, כגון אלה של אירלנד, לטביה וונצואלה.

אף כי מקום חיבור ההימנון אינו ידוע במקרים רבים, או אינו נזכר בספרות המצויה משום שאין רואים במידע זה חשיבות כלשהי, יש הימנונים שעניינם אירוע היסטורי מסוים, יהיה זה קרב או מלחמה גדולה, עימות, ניצחון ושחרור לאומי. אלה מצוינים בגוף הטקסט או במיתוסים המלווים אותו. "התקווה" מתייחדת אמנם ברוח הגעגוע שבה, אולם בגלגוליה והמסתורין האופפים את היוולדה, היא תואמת את המרכיב הזה של המודל. עלילות אלה תורמות למעמדם המיתי של רוב ההימנונים הלאומיים. כמו טקסטים מקודשים אחרים, אייקונים וגיבורים מיתולוגיים, גם ראשיתו של הימנון לוטה במופלא. עובדה זאת אינה מפתיעה, שכן המונח "הימנון" כשלעצמו מופיע במקורו היווני כחלק מן הפולחן הדתי, סט. אוגוסטין הגדירו כ"תהילה לאל בשיר",<sup>10</sup> והוא מקוים עד ימינו בהקשרים של בית הכנסת והכנסייה, כאשר בעברית אנו מבחינים בין הימנונות שהם ליטורגיים והימנונים שאינם בהכרח בעלי אופי או מטרה דתיים. ביצועו של הימנון מתרחש תמיד בציבור, תוך עמידה בצוותא עם הקהילה ובתחושה של קדושה וחגיגות. כך גם המעמדים שבהם הוא מתבצע נקבעים על פי משמעותם הציבורית, בשעה של התרוממות הרוח הקהילתית, אם במועדי חג או במועדי אבל, בשעות הרות גורל או בעלות ערך חברתי,

פוליטי והיסטורי. מעמד זה של ההימנון מזהה את הפעילות האזרחית החילונית עם פעילות פולחנית ומיתית ומקנה לאירוע נופך של שגב ופתוס.

נסיבות לידתם של ההימנונים כוללות אנקדוטות המתארות את המקריות שבה נוצרו ונשמרו, כגון ההימנון האמריקני שנכתב על גבה של מעטפה מזדמנת, זמנית ומרופטת, שבאופן נסי נשתיירה וזכתה לגדולה; או ההימנון הצרפתי שנכתב על ידי מהנדס צבאי בליל שימורים. ההימנון של קוסטה ריקה חובר בבית סוהר על פי הוראות נשיא המדינה, שביקש להמציא לו הימנון לרגל בואם הקרב של אורחים רמי מעלה. ההימנונים של איטליה וקובה נכתבו על ידי חיילים אמיצים ופטריטים שנהרגו וזכו למעמד של מרטיירים. כך משמשים שכרי המידע, הפרטים החסרים והעדויות הסותרות מקור לאגדות בדומה לעלילות לידתם ומותם של מנהיגים כמשה רבנו, ישו, גיבורי המיתולוגיה היוונית ואליליה: האחד ניצל ממוות בטוח, האחר נולד ללא אב בשר ודם, אלה הוזנו על ידי זאבים, האחרים הוגלו ושבו, מתו וחזרו לתחייה. כשם שהגיבור המיתי, בין שהוא מלך, נביא, משיח או אל, זוכה למעמדו הארכיטיפי בשל האטיולוגיה שלו, כך גם ההימנון, (טקסט ומנגינה), מוגבה מרמת שיר-עם תוך שימוש בעלילה מופלאה הקשורה בכריאתו. וכבר ראינו שטקסטים מיתיים ומקודשים אחרים ניתנו לנציגי הלאום על פסגות של הרים, חרוטים על לוחות אבן, חבויים במגילות גנוזות או כתובים על קירות המערה ביד נעלמה. המזור, הבלתי טבעי, החידתי והנעלם הוא גורם עקרוני המבדיל בין טקסט שגרתי וטקסט מקודש. המנגינה שאנו שרים ל"התקווה" אומצה, כמוסכם, אל בתי השיר על ידי שמואל כהן, תושב ראשון לציון שעלה מרומניה. רוב החוקרים נוטים לאשר כי זוהי גרסה מעובדת לשיר העם המולדבי-רומני הקרוי "העגלה והשוורים". נעימה זאת היוותה השראה גם ל"מולדבה" בתוך יצירתו של בודריך סמטנה, "מולדתי", שנכתבה בשנת 1874 ובוצעה לראשונה ב-1882. פאול נטל טוען, כי מנגינה זאת אינה אלא אחת מתוך מבחר מגוון של שירים שאותם הוא מכנה "מלודיות גלובליות": הווה אומר, נעימות הנודדות על פני תבל "בזכות מערכת הצלילים הפרימיטיבית שלהם, העולה במפתח מינורי מצליל הפתיחה אל הצליל השישי בסולם, ואז יורדת חזרה אל הפתיחה בסולם פשוט" (שם: 24). מערכת צלילים זהה הוא מוצא ביצירתו של פליפה פדרל, "שירים של מוסיקה ספרדית פופולרית", שם נזכר כי מקור הנעימה ספרדי אולם אל ספרד היא הגיעה דרך התרבות הערבית. "הספרדים הפיצו אותה בבלגיה, בפולניה ובדרום אמריקה. היהודים שגורשו מספרד נשאו את השיר עמם וביצעו אותו בבית הכנסת. הם אף הפיקו ממנו את ההימנון הציוני, בעוד הפולנים הפיקו ממנו מזורקה ורקדו לצליליה." הוא מוצא את עקבותיה גם בין הבאסקים ובמחוזות מסוימים בהולנד (שם: 138). עוד מוסיף נטל, שלמרות שרישום התווים נעשה בידי החלוץ שמואל כהן, למעשה הובאה המנגינה למזרח הקרוב על ידי היהודים הספרדים. באשר לכהן עצמו, נטל מתעלם ממוצאו הרומני, ולפיכך גם משיר העם המקורי, וזוקף את הכרת הפזמון למוצאו הספרדי של המוסיקאי. לעומת אלה, טען לאחרונה עקיבא צימרמן, כי "אינן לקבוע בוודאות כי המלודיה של 'התקווה' היא זרה, שכן המוסיקולוג

פ"ע גרנדוויץ מביא בספרו המוסיקה בישראל (הוצאת ראובן מס, תשט"ו) שנים-עשר מקורות שמהם מורכבת מנגינת 'התקווה', וחלקם ממנגינות בית הכנסת של יהודי ספרד ואשכנז בלונדון.<sup>11</sup> כך או כך, הדיון במקוריותה ובמקורותיה של המלודיה מתמשך, ותחת אשר יערער אותה הוא למעשה מחזקה גם בשל הדיון עצמו וגם בשל הסמכת השיר למקורות קודמים, עתירי מסורת ומקובלים.

הטענות כלפי "התקווה" כי מנגינתה גנובה, שאולה, מועתקת ומעוותת, כפי שטוען רבינא, שימשו עילה לניסיונות הרחתה, אולם רוב ההימנונים בסקירה כאן שואלים את נעימותיהם ממקורות עממיים ואהובים על העם. כמו במקרה שלנו, אלה מותאמים ("מעוותים") על מנת להכיל את המילים, או להפך. כבר ראינו כיצד מנגינה אחת משמשת לאומים אחדים, ובמקרה של לטביה, למשל, המנגינה שאולה מן ההימנון של פינלנד. לעומת זאת הימנונים אחדים נכתבו ליצירות מוסיקליות קלאסיות, וגם עובדה זאת מוכיחה את העיקרון הפועל כאן. מוסיקה של היידן שימשה את ההימנון הידוע לשמצה של גרמניה הנאצית, מוצרט נחשב כמחבר המנגינה של ההימנון הגרמני שהחליף אותו לאחר המלחמה, וקטע מתוך האופרטה "יריד הסנדלרים" מאת סקרופ מלווה את מילות ההימנון הצ'כי. כך או כך, בין שהמנגינה כבשה את לב העם או נשענה על יוקרה קלאסית, נראה כי מעמדה, הקודם לתפקידה הלאומי, משמש כאחד האישורים להישרדותה ולעלייתה למעמדה המרכזי. מקורה מעניק לה מעין אישור תרבותי והיסטורי, מסמך אותה לתפקידה הלאומי. לפיכך מוסברת גם העובדה כי המילים והמנגינה של רוב ההימנונים לא נוצרו בעת ובעונה אחת או במקום אחד, אלא הותאמו ואוחדו לאחר יצירתם בנפרד.

פאול נטל עומד על סתירה תיאורטית בין השימוש במנגינות נפוצות שאינן בהכרח יצירת הלאום המסוים, לבין המטרות של ההימנון, שהן בלעדיות ללאום ואף אמורות לייצגו בייחודיותו. ניסיונו לשפר את הסתירה אינו נראה לי. לדבריו, "קיומו של מעין הימנון 'אובייקטיבי', כלומר, הימנון שהמנגינה שלו יכולה להיות מושאלת על ידי עמים אחרים, מוכיח כי ההשפעה הפסיכולוגית של ההימנון אינה נקבעת על ידי פנייתה של המנגינה אל רגשות העם. נהיית העם אל הימנונו נקבעת על ידי הרושם הכפול של חיבור המנגינה עם המילים, או, אם תרצו, של הקישורים והיחסים בין שניהם" (שם: 30). סביר יותר להניח כי יש במנגינות אלה איכויות מרגשות, שהן קלות לקליטה וגמישותן מאפשרת שינוי. אפשר שלהצלחתם של הימנונים חסרי מילים, של הימנונים בעלי תכנים בנאליים ועניים בלשונם, או הימנונים שמילותיהם אינן ברורות כלל לבני העם השרים אותם יש פירוש נוסף. איכות השיר ואיכות המנגינה אינם הגורמים הקובעים את עלייתו ותהילתו של הימנון. כפי שאנסה להציע בהמשך, דווקא שילובם של גורמים חיצוניים לטקסט ולמנגינה, הם שמגבשים את מעמדו.

תהליך הבחירה של הימנון ראשון או של הימנון חדש כרוך לעתים בתחרות ציבורית.

11. במכתב למערכת, "תגובה" למאמרו של אריאל הירשפלד הנזכר לעיל, הארץ, 16 בינואר, 1998.



ההימנונים של אוסטרליה, ניו זילנד, איי הבהאמה, גואטמלה, לטביה ומקסיקו נבחרו בתחרות. תחרויות אלה אינן מבטיחות את התקבלותו של ההימנון הנבחר: לא אחת, ממשיך השיר הקודם בתפקידו באופן ספונטני, ובדרך דרוויניסטית שורד מי ששורד אחרון. לעתים נכשלת התחרות, כאשר לא נמצא בין השירים המתחרים מועמד מתאים או כאשר הממשלות אינן מגיעות לכלל הסכמה. כך אירע בספרד בשנת 1870 ובברזיל בשנת 1889. היבט זה מעניין במיוחד לגבי "התקווה". רבינא ובאייר מדווחים על תחרויות אחרות שהוכרזו לפני ואחרי לידתה והתקבלותה הציבורית של "התקווה", בעיקר על תחרות שהכריז כתב העת די וועלט בשנת 1898 ועל תחרות שהכריז הקונגרס הציוני בשנת 1900. בשני המקרים לא נמצאו שירים מתאימים, ולדעת השופטים היו נחותים באיכותם. אולם, כפי שמסתבר מסקירת הימנונים אחרים, ההימנון השליט מעומת תדירות עם שירים חדשים שמתחרים בו אם מתוך כוונה תחילה, אם מתוך הפופולריות המזדמנת של שיר חדש האהוב על העם ומבטא את רחשי לבו בהווה. כך מעמדו המיתי של השיר "ירושלים של זהב" לאחר מלחמת ששת הימים,<sup>12</sup> ו"אנו נתגבר" שהושר בארצות הברית בשנות השישים. שני אלה לא נכתבו כתחליפים של ההימנון אולם נוצרה סביבם הילה של קדושה ואיחוד הלבבות והם שימשו תוספת להימנון הרשמי, תגבורת של שיר שזכה למעמד איקוני בשל נסיבות ההווה. רבינא מונה את "האינטרנציונל", "תחזקנה" לביאליק, "שיר המעלות" ו"האמונה" לרב אברהם יצחק הכהן קוק כשירים שהוצעו תחת "התקווה".

עימותים אלה אופייניים לז'אנר. הם המחזקים את מעמדו של ההימנון, בודקים את חסינותו ואינם בהכרח ערות לערעורו. מדרך הטבע, בכל דור בוחנת התרבות את נכסי צאן הברזל שלה, מפרשת אותם לצרכיה, משנה או ממחזרת, מסמיכה או דוחה את אלה שאבד עליהם כלח. העיסוק הנמשך בטקסטים המסורתיים הוא שמקנה להם את חיוניותם, הוויכוח עם הטקסט מאשרר אותו בסופו של דבר, וגורלם של הימנונים שעוררו דיון ציבורי שפר מזה של כל אלה שנחו על זרי הדפנה והתאבנו ללא עוררין. המרה מוצלחת של הימנון לאומי נובעת על פי רוב משינויים מהותיים בנסיבות הפוליטיות, בשינויי הקונטקסט, אם משום חלוקות ללאומים נפרדים, כמו בדרום אפריקה, או, במקרה של אוסטרליה, משום שהמנגינה עוררה קונטוציות של ההימנון הנאצי.

ככלל, איכותם הפואטית של ההימנונים נחותה. הצלחתם אינה מותנית במידת הרמיון, המטפורה או המבנה המפואר. נהפוך הוא: רובם חוזרים על עצמם, עוסקים בקלישאות ובמופשט, צפויים, ומחוזרים בחריזה פרימיטיבית. תכונות אלה משמשות לקליטתם המהירה ומסייעות להיותם שגורים על פה. ההימנון אמור לחזק ולתחזק את הידוע, לבסס את הנצחי והבלתי

12. את הגורמים להצלחתו הפופולרית של שיר זה העריך ופירש דן מירון במאמרו באגרא, 1, כתר: 1984. חלק ניכר מן התכונות שמצאתי כמאפיינות של ז'אנר ההימנון הלאומי מצוינות על ידי מירון כמגרעותיו של השיר "ירושלים של זהב".

משתנה ולחזור ללבם של ההמונים. בדומה לשירי ילדים, ההימנון משמר את מקומו בזכות כלליותו, טבעו האוניברסלי, הנכון לכל עת ולכל שכבה חברתית. קריאה בטקסט של עשרות הימנונים מעידה כי אין בהם בדרך כלל סימונים קונקרטיים או ספציפיים של העם אותו הם מייצגים. ללא הסבר חוץ-טקסטואלי, לא ניתן לזהות את רוב ההימנונים על פי שיוכם הלאומי. נביא, לדוגמה, ובתרגום חופשי, אחדים מהימנוני העמים. הבית הפותח את הימנון פינלנד: "ארצנו, ארצנו, ארץ מולדתנו/ מי ייתן ושמה יישמע רם וצלול!/ אין עוד פסגות נישאות אל מול שמים,/ ולא שדות וקווי חוף קוצפים/ אהובים כשם שאנו את ביתנו מאדירים/ אדמתנו שאותה כיבדו מלכינו". ההימנון של פרו: "החירות שלנו היא, ולעולם תהיה!/ ייטב אם השמש תעצור את אורה/ מאשר ניכשל בשבועתנו/ שנשבעה ארצנו לאל". בשווייץ שרים: "זוהר בשמי השחר/ אותך, אדוננו, נראה; אתה הוא הקרוב/ אתה, הו כה מופלא/ מפואר./ כאשר האלפים נוצצים בזוהר,/ התפללו, בני שווייץ, את לבכם הכניעו./ באשר אנו חשים ומבינים/ את האל בארץ אבותינו/ האל, האדון, במולדתנו". ההימנון הצ'כי: "היכן הוא ביתי, היכן הוא ביתי?/ מים לוחשים באחו/ היערות מרשרשים מעל גבעות הסלע,/ פריחת אביב עולה בכוסתן,/ הו, הבט בגן העדן עלי אדמות!/ מה יפה הארץ,/ ארץ הצ'כים, ביתי!".

מבחינה תמטית עונים ההימנונים לנוסחה חוזרת וחסרת קווים מזהים, והבחנתי בהם שישה מוטיבים קבועים: אזכורים גיאוגרפיים, בעיקר לנהרות, ימים והרים; אזכורים רליגיוזיים המתבטאים בפנייה לאל; אזכורים פוליטיים, בעיקר של קרבות ומלחמות, הנהגה אמיצה ומלוכה, והם מוסבים על עוצמה פיזית; דימוי חוזר של המדינה כבית, הארץ כמולדת; שאיפה לשלום ולחירות. מצאתי כי הימנונים שאורכם עולה על שני בתים, ואשר לשונם ארכאית או מורכבת, שגורים בפי העם בשגיאות ושיבושים, קיצורים ודילוגים, ולעתים קרובות ללא הבנת הנקרא כלל. הימנונים ספורים הם יוצאי דופן מנקודת ראות פואטית. ההימנון היווני, למשל, מכיל 158 בתים ובהם כרוניקה של עלילות גבורה וקרבות היסטוריים; ההימנון של ארצות הברית על סמליו ודימויו הוא יצירה פיוטית בעלת ערך, בדומה, לדעתי, ל"התקווה"<sup>13</sup>.

מקוריות אינה אחד מהמדדים על פיהם נשפט מעמדו של הימנון לאומי, ואפשר אף להרחיק ולומר שההפך הוא הנכון: ככל שהשיר מהדהד מקורות קודמים, רעיונות מוכרים וצירופי-מילים עמוסי קונוטציות, כך מובטח יותר קיומו לאורך ימים. אלה מעניקים לו סמכות היסטורית, תולים אותו באבותיו המסורתיים, מטעינים אותו בזיכרונות הקולקטיביים, ומאשררים את נכסי צאן הברזל של התרבות. אחת הטענות כלפי "התקווה" היתה (ועודנה) חוסר מקוריותה, ואף היו

13. מאמר זה אינו עוסק בגרסאות ובשינויים שנערכו בהימנון אם על ידי המחבר עצמו או על ידי העם. מאחר שענייננו הוא מעמדו של ההימנון, תולדות פרסומיו בקובצי השירה של אימבר, התאמתו למנגינה, למבטא הספרדי, או השינויים הספונטניים שהחיל עליו העם יצוינו אך ורק כאופייניים להימנונים רבים ויש לראות בהם תולדה טבעית של שימוש המוני ולאורך זמן.

כאלה שטרחו להוכיח שהיא גניבה ספרותית מן הסוג הבזוי ביותר. השיר "התקווה" כולל רבדים אינטרטקסטואליים רבים, שהושאלו ושובצו ממקורות מגוונים, למן המקרא ועד שירי ציון של יהודה הלוי, מאמרו של פרץ סמולנסקין, "תקוות ישראל", ומאמרו של דויד קאופמן על יהודה הלוי. בעוד אזכורים אלה לא העלו את זעמם של מבקרי השיר, אזכורם של מקורות לא-יהודיים אמנם החריד אותם. "התקווה" מזכירה, ללא ספק, לפחות בתיאורי הירדן שבה, שני שירי-עם גרמניים שנכתבו בשנת 1840 ועניינם נהר הריין. האחד, שירו של ניקולאוס באקאר, "שיר הריין", שם מדובר גם על אחרון הגרמנים, והאחר, "משמר הריין" (די וזאכט אם רייך), משל מקס שנקבורגר, שהבית השני שלו פותח במילים "כל עוד טיפות של דם". שיר זה דומה עוד יותר לשיר אחר של אימבר, "משמר הירדן", הנחשב שיר-תאום של "התקווה" ואף התחרה עמו במשך תקופה מסוימת על מקום ההימנון, ועל כך עמד רבינא בספרו. סדן יצא להגן על ההימנון מאשמת הגניבה הספרותית. במאמרו "גלגולו של הימנון" הוא סוקר את תולדות השירים הגרמניים הללו, את השירים שנכתבו בעקבותיהם או כתגובה וסאטירה עליהם, ואת השפעתם על השירה העברית בגרמניה וצרפת בשנים 1840-1860. הוא מסכם כי לדעתו אימבר אמנם הכיר את השירים במקור או בתרגום העברי, אולם, למרות ששימשו לו השראה הוא חיבר שיר עצמאי המנוגד לשירים הגרמניים, המבקש למעשה להשוות את גורלם השונה של שני העמים. בעוד המקורות מתארים צריחי כנסיות איתנים ותמירים, נערים ונערות שמחי לב וגלופי יין, "התקווה" מתארת חרבות וכבדות לב, נדודים ודמעות.<sup>14</sup>

לעומת אלה הרואים כאן גניבה ספרותית או אפילו השפעה גסה, נראה לי כי אימבר שייך את תיאורי הריין המיתי, הלאומי, האדיר, לתיאורי הירדן, לא משום שקיווה להתיר או להתכחש אל מקורותיה הגרמניים של "התקווה" או של "משמר הירדן", ולא רק מפני שלא ראה במו עיניו את הירדן והזדקק להשאלת דימויו, אלא גם כדי להסמיך את הנהר שלו אל הנהר האירופי הגדול, להעניק לו על דרך הקרבה הלשונית והפואטית את חוסנו ההיסטורי של הריין. היוצרים העבריים בגולה נדרשו לא אחת לטכניקה זאת, שמתוך מעמדם הנחות יצאו להוכיח את כוחה של התרבות היהודית בתחרות ספרותית, וראו, למשל, כתיבת סונטות בעברית, כפי שעשה עמנואל הרומי, שהסונטות העבריות שלו נכתבו על פי המבנה של פטררקה בלשון הקודש העתיקה שאת רעננותה שאף להדגים. יתר על כן, ייתכן מאוד שמקורות שירתו של אימבר כללו את הספרות האירופית לא פחות מאשר את הספרות היהודית, והוא נהג בהם גזרה שווה.

אין להקל בערך האמצעים הפואטיים אותם נוקט משוררה של "התקווה". יש בה סינתזה של השגתי ושל המפתיע, של הנוסחה הקבועה ושל הייחודי. מערכת החרוזה בסיסית: א-ב-א-ב וחוזר חלילה. גם המילים הנחרזות אינן יצירתיות במיוחד, כאשר חרוזים דקדוקיים כגון "תקוותינו/ אבותינו" שולטים בכיפה. עדיין, נמצא חרוזה משעשעת של ניגודים אירוניים, כגון חרזית

14. ראו סדרים 4, 1942, עמ' 445-454.

"פנימה" ו"קדימה", שלמרות שהיא חריזה פרימיטיבית ודקדוקית, ולמרות ששתי התיבות דומות באשר הן עוסקות בכיוונים, האחת מוליכה אל הפנים והשנייה הלאה ואל החוץ. חריות "פועם" ו"זועם", המחברת באירוניה את לבו של היהודי מול לבו של האל, מעניקה לבית השביעי נימה של תלונה, בעימות האנרגיה החיובית של העם אל מול האנרגיה השלילית של האל.

מלבד הבית האחרון, כל הבתים פותחים ב"כל עוד", הביטוי שעורר כנגד ההימנן גל של תלונות. ביטוי זה מעמיד את ההימנן כולו בסימן של טנטטיביות, זמניות, ארעיות וספק. מבנהו המסוים, על שימושו האנפורי בשיר, מזכיר לרבים את פתיחת ההימנן הפולני בשורה "כל עוד אנו חיים/ פולין לא תאבד", וכבר עמד על כך סדן, כי השיר שהושר כפי הלגיונות הפולניים בצבא נפוליון בעת שהותם באיטליה, מביע באופן מעשי את שאיפתם לחזור ולהתאחד עם ארצם ועמם ואף להשיב לפולין את אדמותיה הכבושות. שם מופיע הביטוי פעם אחת וכוונתו מימטית, והוא נועד לחזק את רוחם של החיילים.<sup>15</sup> כזכור, פורמט זה מופיע גם בשיר הגרמני "משמר הריין" שהוזכר לעיל. שני העניינים, ההשפעות האירופיות ורוח הארעיות חסרת האמונה הם שהזינו את הטענות כלפי "התקווה" בשורות הפתיחה שלה. יש מקום להשיב, כי החזרה העיקשת על הפורמט הזה בכל הבתים עד האחרון מעצימה אותו וחותרת נגד פירושו החד-פעמי. ככל שהשיר חוזר על תחושת ה"כל עוד", כך מתגבשת תחושה של המשכיות המבטלת את אפשרות הדעיכה, או את אוירת "הנשימה האחרונה".

אחד ההיבטים הפואטיים הנוספים, אך הפחות בולטים ב"התקווה", הוא החילופין של נקודת הראות. השיר פותח בגוף שלישי יחיד ("נפש יהודי", "עינו לציין צופייה"), עובר לגוף ראשון רבים ("תקוותנו"), ולגוף שלישי רבים ("ורכבות מבני עמנו עוד הולכים לקברי אבות"). השיר כולל את בת-ציון, גוף שלישי יחידה, ומסיים בגוף שני רבים ("שמעו אחי"). בשיר מופיעים: עין אחת, לב אחד, תקווה אחת, ארץ אחת, נהר אחד, ים אחד, כותל אחד, שער אחד, בית מקדש אחד, ואל אחד. אולם יש בו רכבות יהודים, אינסוף דמעות, גלים רבים, דרכים רבות, לילות רבים, וארצות גלות רבות. המרחב המימטי מקיף את הקוסמוס כולו, הן של הפרט, הן של הכלל, של הקרוב והרחוק, של הנמוך והגבוה, המוצק והנוזל, היציב והנע, המוחשי והמופשט. אלה הם החומרים השיריים המבטיחים התקבלות מרבית בעיני קהלים רחבים, החוצים וחובקים מעמדות, זמנים, גיל ומין.

ההימנן כפי שהוא מבוצע כולל שני בתים מתוך תשעה,<sup>16</sup> ובאלה הוכנסו שינויים בגרסה המקורית של היצירה. כמו ההימנן האמריקני, סדר הבתים הוחלף כאשר הבית השני משמש בית הפתיחה והראשון כפזמון חוזר. המוטיב המארגן הוא געגועיו הנצחיים של העם היהודי

15. שם, עמ' 446.

16. גם על עניין זה מתווכחים החוקרים, וראו, למשל, בתגובתו הנזכרת לעיל של עקיבא צימרמן: "השיר המקורי שכתב אימבר הוא בן חמישה בתים ופזמון חוזר, 'עוד לא אבדה תקוותנו'".

לשוב אל ציון, ארץ אבותיו. געגועים אלה מתבטאים בתקווה, בדמעת ובעליות לרגל. ציון מתוארת על ידי מיקומה הגיאוגרפי במזרח, הכותל המקיף את העיר, בית המקדש החרב, נהר הירדן, ים כינרת והמטפורה הארכיטיפית של העיר והארץ כאישה עזובה, בת ציון המבכה על גורלה. המטפורה המארגנת היא זו של דמעות, המופיעות בגלגולים שונים לאורך השיר: מים, נהר, ים, גלים, ים, גשם, מפלים, גאות ושפל ואפילו הד לעורקי הלב והדם הזורם בס. כך גם הפעלים קשורים בפעילות של מים, כגון נזילה, זרימה, נפילה וירידה (של דמעות, של גשם). הדמעות מופיעות בהקשר של עיניים, ואלה, פרט ללב הפותח את השיר, הן האיבר הדומיננטי בשיר. השיר כולו מוצג כחזון, העלאת מראה הארץ בחלום ובצפייה רוחנית שאינה מציאות קונקרטיה המחוישת על ידי מגע, או על ידי ריחות וקולות.

מן הראוי לעמוד על המרקם הצלילי של השיר, המתבטא הן בלשונו, הן באלטרציות. ה"קול" מופיע לראשונה בפועל האילים כביכול, אך העקשני בנוכחותו: "הומייה". זהו קולה המדומיין של לשון הנפש בגעגועיה. בהמשך תהדהר ההמיה בקצב דופק הלב, ותתאחד עם צלילי הדמעות הזולגות, עם הבכי ועם גלי המים בשאונם, לתבנית פוליפונית הנושאת את משמעות השיר. הנה, לדוגמה, התבנית האליטרטיבית בבית החמישי: גאון/ גליו/ גדותיו/ יגולון. צלילים של "ש" מטעינים את השיר בהמיה ובלחישה כמו תפילתית: נושנה/ שוב/ נפש/ גשם/ מקדשנו/ שאון/ שם/ שער/ שאיה/ שמה/ ראש/ אשמורות/ רגש/ שמעו. לחישה הומה זאת פועלת במחשך, ואמנם השיר כולו מתרחש בתאורה עמומה. למרות שהעין המשקיפה ברמיונה על כל מראות ציון פונה מזרחה, היא אינה שטופת אור. סימוני הזמנים מתייחסים לאשמורת שלישית ולחצי הלילות שהם קדרות המחזיקה באפשרות של אור. כך עצם השימוש בפנייה מזרחה מרמז לזריחה פוטנציאלית; המבט "קדימה" טעון אף הוא בכיוון למזרח ובה בעת לעתיד של אור. המבט המופנה קדימה מכיל את אפשרות ההתבהרות, חזון שיהפוך למראה עיניים.

מרקם הקולות בשיר מגיע לשיאו בבית התשיעי, עם הופעתו של קול אנוש, דיבור המוקף במרכאות, והתייחסות ישירה למוטיב הקול: "שמעו אחי בארץ נודי/ את קול אחד חוזינו/ כי רק עם אחרון היהודי/ גם אחרית תקוותינו". הכרזה זאת מצוטטת כביכול מפיו של "אחד חוזינו". רבינא מונה את הפרשנויות לזיהוי הדובר בציטוט, אולם בין שהתכוון המשורר לעצמו, כפי שמעיד אחיו של אימבר, או ליהודה הלוי, כפי שהציע דב סדן, או לפרץ סמולנסקין, לדעתו של קלאוזנר, סיכום השיר על ידי הסמכת הרעיון המרכזי לקול נבואי מנקז את הלחשושים והרחשים המינוריים לאורך השיר אל "גראנד פינאלה" נסוך ביטחון. סיום זה מייצג, כך נראה, שינוי דרמטי ברוח השיר, ומעביר אותו מן הפסיביות שאנו קוראים גלותית, אל האנתרופוצנטריות המודרנית, על אף הרוח הנבואית המקראית המרומזת כאן. הנביא המצוטט אינו נביא מקראי באשר הוא מעמיד את תקוות הגאולה על כוח ההישרדות של העם ועל כוח אמנותו בעצמו.

המבט המרוחק והנוף המעורפל, האפלה והנהי המעוצבים בשיר היו מקור למתקפות נגד תקפותו בישראל העצמאית. לאחר הקמת המדינה, הגעגועים לציון, או לפחות לאדמתה, נמצאו

בלתי רלוונטיים, אפילו נגועים בצביעות מסוימת, כשם שנתפסו הדמעות על מימיותן הבלתי גשמית, היללנית. הקריאה לאיחוד העם עם ארמתו היא אנכרוניסטית, המצב הכרוני של ציפיה ותפילה לנס נראה בעיני הישראלי כמקור הטרגרדיה היהודית, ואילו הכמיהה לשלום, לבנות ולהיבנות בארץ, לאיחוד העדות כולן לעם אחד, או לזיכרון החללים במלחמות ישראל, כל אלה אינם באים לידי ביטוי בהימנון. כל אלה מעמידים בספק את עתידו של השיר.

בדיקה של המוטיבים ב"התקווה" ביחס למאפייני הז'אנר תסמן את ההקבלה, את הגורמים הקבועים במודל, וגם את ייחודו של ההימנון הזה באשר הוא סוטה ממנו. "התקווה" יכולה לשמש הוכחה למודל כשם שהיא מפגינה את הווריאנטים שלו בביטוי המטריצה האופיינית רק לה. האזכור הגיאוגרפי מותאם כאן באורח מושלם לנוסחה. לעומת זאת, אזכור הכוח העליון, האל, האמונה הדתית, פרובלמטי ב"התקווה". אלוהים נזכר בשיר פעם אחת, בבית השמיני, וכאשר הוא מופיע באיחור רב, הוא נזכר כ"אל זועם". ביטוי זה עורר התנגדות משני עברי המתרס: המאמינים רואים בו הפחתה של האל, אפילו עלבון על העדפת תכונתו הזועמת על פני כל האחרות, ואילו בעיני החילונים כל אזכור של האל מיותר לחלוטין. הקריאה בשיר לרחמיו ולשינוי יחסו של האל אל העם מרמזת על ראיית הגלות כעונש ועל החזרה לציון כסליחה, מה שאינו מקובל על הציונות המעשית, החלוצית. משמעותה של התיבה "חופשי" מתפרשת כשאיפה לחילוניות ולשחרור מן הדת, ואילו על ידי האזרחים הערבים היא נתפסת כיהודית ולא כישראלית.<sup>17</sup> המוטיב הפוליטי של המודל כפי שהוא בא לידי ביטוי בהימנונים אחרים, מהופך: כאן, תחת התפארות בניצחונות מדיניים מתמקד השיר בחורבן והרס; תחת ביטחון בהנהגה מלכותית או אזרחית מביע ההימנון אמונה בתקווה פרטית וקולקטיבית; תחת התבססות על כוח פיזי ועוצמה צבאית מטיל השיר את יהבו על רוחניות הנובעת מאובדן וזיכרון טרגי. לא המלך, לא הצבא ולא העם מפוארים ומהוללים בשל נצחיותם אלא געגועיהם ותפילתם האילמת הם הנצחיים. ב"התקווה" ההווה והעבר אינם מובחנים כלל מן העתיד ואילו הרמיזה לאפשרות של עתיד אחר מותנית ברחמים של האל. באופן אירוני, אמונה ולוֹיאליות כמוטיבים של הימנונים לאומיים משנים את כיוונם בהימנון שלנו: קיימת אמונה בגעגועים הנמשכים לעולם, מובעת תקווה להמשך התקווה, טאוטולוגיה מופשטת ובלתי פרודוקטיבית. המוטיב החמישי, זה העוסק בבית לאומי ובטריטוריה, המשייך ומאחד אותם, שונה בהימנונו בהשוואה עם המוטיב בהופעתו האוניברסלית. כאן המקום הפיזי של הבית בו מתרחשים החיים עצמם במנותק מן הבית שהוא מולדת, והגעגוע מתמקד בארץ של מוות ושל קברי האבות, שהם, על פי הגדרת השיר, המטונימיות למולדת. המוטיב האחרון במודל, הכמיהה לחירות ולשלום, חסר לחלוטין בשיר המקורי, והשורות "להיות עם חופשי בארצנו" נוספו להימנון על ידי החברה הישראלית או, כפי שמביא רבינא, על

17. ראו מרגלית, אבישי והלברטל, משה, "ליברליזם והזכות לתרבות", ברבות-רבותיות במדינה דמוקרטית ויהודית, רמות, אוניברסיטת תל אביב, 1998.

ידי ד"ר י"ל מטמון כהן, בשנת 1905, והפכו לחלק אינטגרלי של הגרסה המוכרת והשגורה. מידת היענותו או אי היענותו של ההימנון המסורתי למשאלות ההווה של עם עולה על הפרק לעתים מזומנות. רבינא מזכיר את תלונת האנגלים על התרכזותו של ההימנון הבריטי בבית המלוכה ולא בעם; הצרפתים מבקרים את הימנונם על איכותו המיליטנטית; ואילו בעמים רבים נשאלת לאחרונה השאלה העקרונית ביחס לצורך בהימנון לאומי, שהרי זהו לדעתם אחד הגורמים לרגשות אימפריאליסטיים, בדלניים ולאומניים. נראה כי שאלת היענותו של ההימנון למציאות ההיסטורית, כלומר, עצם השאלה היא חלק מהנוסחה, מזהותו המפוקפקת, והיא תוצאה של אורך חייו המתמשך.

יותר מכל תכונותיו של הימנון לאומי, יש לראות בתפקודו החברתי וההיסטורי את זהותו והגדרתו כז'אנר, תפקוד שאינו מותנה ברעננותו וחידושיו, בטיבו הפיוטי או המוסיקלי, אלא להפך. במילים אחרות, בניגוד לשירה ולשירים, ההקשר ולא הטקסט, יסודות חוץ-טקסטואליים הם הקובעים את הקונוטציות החברתיות-תרבותיות שלו ואת מידת חיוניותו. הזיכרון האישי והזיכרון הקולקטיבי שנזכרו לעיל כאפיונים של הטקסט המהדהד לשון מוכרת, מצטרפים להגדרה על פי ביצוע השיר. במילים אחרות, היחיד והכלל השרים את ההימנון וזכרים את קודמיהם ששרו אותו, את המצבים שבהם הוא בוצע בעבר האישי והציבורי של בני העם. מנקודת ראות סמיוטית, המונומנטליות של השיר מוענקת לו על ידי מבצעו,<sup>18</sup> ועלייתו למעמדו היא תהליך מתפתח לעולם, שכן לפחות מבחינה תיאורטית, בכל פעם שהוא מבוצע נוספת לו משמעות מעל ומעבר לתכונותיו הסגוליות. האדם השר את הימנונו עושה זאת בציבור ורואה עצמו כחלק ממסורת מתמשכת, כמי שמחזק ומאשר אותה, וגם כמי שמייצג את קודמיו.

ככל הימנון, "התקווה" ליוותה את העם לאורך המאה העשרים הרת האירועים. רבינא מספר על השיר הזה, שנישא בפיהם של קורבנות המלחמות ונרצחי השואה, אנשי המחנת הציונית, עולי הגרדום, ואסירי ציון ברוסיה. את "התקווה" השמיעו מעל גלי הרדיו המחתרתי טרם קום המדינה וביום הכרזתה. אנו שרים אותה באירועים ממלכתיים ובאירועים פרטיים, אם של ששון ואם של אבל, במצעים ובלוויות. התפתחותו של השיר ממצב של שיר-עם חילוני ציוני, לשיר ליטורגי ברחבי העולם היהודי הונגה על ידי דם, יזע ודמעות. עלייתו למעמדו זורזה על ידי האירועים ההיסטוריים הדרמטיים הרבים שעברו על היהודים במאה העשרים. אלה הפנו את היהודים אל השיר כאל מקור של גאולה, כאשר כל המקורות האחרים נכשלו ואכזבו. בשיר שכתב נתן אלתרמן לרגל העלאת עצמותיו של נפתלי הרץ אימבר לקבורה בירושלים, בשנת 1953, התייחס לשאלת האיכויות כאשר דימה את ההימנון לדגל-מלחמות קרוע, "ועל אף כל

18. ראו הגדרה ודיון במונומנטליות כאחד המגדירים של שירה בספרו של ריפטר. כאן, הרחבתי את ההגדרה מו'אנר השירה לתת-הו'אנר של ההימנון. Riffaterre, Michael, *Semiotics of Poetry* (Indiana University Press: 1978).

מוסר-יגד נא ביודעים / אין אולי יקר ממנו ליהודים". אלתרמן אף נגע במישרין בהקשר ההיסטורי, החוץ-ספרותי של השיר, כגורם הקובע את ערכו בעיני העם:

"כך יפה וטוב. שכן גם המלים  
גם המנגינה החליפו כמעילים  
את הדן ואת משמעותן והן  
שייכות לזמן, לנוף, לא לנוגן...  
ואמרות הן כבר אפילו (אי שמים!)  
לא את שכתוב בן, הן אמרות פי שניים...  
פי שלושה... עשרת ועשרים מונים...  
כן, מסתבר זה דרך המנונים"<sup>19</sup>.

על מידת זרימתו של ההימנון בעורקי התרבות ניתן ללמוד גם מהאופן בו נספג לתוך טקסטים אחרים, כגון בשירה של אסתר ראב משנת 1976, "מאה שנים לפתח תקווה", המצטט את ההימנון ומשייך אותו ללב הדוברת.

נותר לנו, אם כן, לסכם את הדיון בבדיקת סגולותיו של ההימנון היהודי בהשוואה למודל שהצעתי, ולעמוד על מידת היענותו ועל מידת שונותו מן הנוסחה. הצעתי אחר-עשר מרכיבים של הז'אנר: 1. שיר פטריטי מקודש. 2. נוצר על ידי חיבור מילים ומנגינה שאינם בהכרח בני אותו זמן ומקום. 3. מבוצע על אדמת העם ובלשונו. 4. מקורותיו לוטים בערפל ונתונים בפולמוס. 5. המילים נדושות, כלליות, ועוסקות במולדת בלתי מזוהה, באל, בהנהגה, בעוצמה פיזית, אמונה וביטחון. 6. המנגינה עממית או קלאסית, ולעתים אינה בשימוש בלעדי של עם אחד. 7. ההימנון עולה לגדולתו באופן ספונטני, על ידי העם. 8. אישור רשמי שלו הוא תופעה מאוחרת. 9. מעמדו נתון באופן קבוע לפלוגתא אם בשל אנכרוניזם, אם בשל חוסר האותנטיות שלו. 10. שירים אחרים מאיימים עליו תדיר, אלה שצומחים מנסיבות הזמן או אלה שמיוצרים למטרה זאת. 11. הישרדותו של הימנון מותנית בקיום כל או רוב התנאים דלעיל, בצמידות לזיכרון מצטבר של הפרט ושל הכלל כאשר לביצוע קודם של השיר.

נראה כי כל תכונותיה ומגרעותיה של "התקווה", כולל גם הקובלנות כנגדה, אינם מייחדים אותה על פני הימנונים אחרים והיא נענית למודל ואף יכולה לשמש אב-טיפוס שלו. אולם "התקווה" שונה מן המודל ומתייחדת בשניים מן הנתונים. השוני האחד הוא איכותו הפואטית והספציפיות של תיאור המולדת, שאינה טיפוסית להימנונים, אלא לאחדים מהם (ולכן קשה

19. אלתרמן, נתן, "המנון ומחברו" כתבים בארבעה כרכים, הטור השביעי, כרך ב', (דבר והקיבוץ המאוחד: 1973).



לציין אותה כאנומליה), ומצדו הקיצוני של סולם האיכות זוהי דוגמה חורגת מהמוצע. הנתון השני מפתיע ולא מצאתיו בהימנון אחר כלשהו: יותר אנשים שרים את "התקווה" מחוץ לארצם מאשר אלה בארצם, ויתר על כן, הם שרים אותה בשפה זרה להם כמעט לחלוטין, ועם זאת בלהט רגשי ובדביקות. נראה, כי לפחות באשר להם, המדיום של ההימנון הוא המסר עצמו, שעצם שירתו היא ההצהרה הלאומית וההזדהות עם העם.

כאנומליה זאת חבוייה אירוניה, ואף תעתוע היסטורי. יהודי התפוצה האמריקנית, אשר דחו את ההימנון הציוני במשך תקופה ארוכה,<sup>20</sup> אימצו אותו, קיבלוהו ואף הוסיפו אותו לספרי התפילה הרשמיים של הקהילה. ואילו הציונים שהפכו לישראלים מטילים בו ספק ומבקשים להמירו לעתים תכופות. בעוד יהדות הגולה מתעקשת לאחוז בסמליותו של ההימנון וביטוי הגעגועים לארץ ישראל, לציון האידיאלית, למולדת האוטופית, למידותיה העל־היסטוריות והמטפיזיות, העם היושב בציון מבקש לעצמו הימנון שעניינו צמוד יותר לארמתו המציאותית, להווה, לקונקרטי ואולי גם לחזון הבא, זה של עצמאות מדינית, זכויות אזרח וניתוק מן החלום שנטווה בגלות. החלום הלאומי שנולד בגולה ברוח הציונות החילונית, התגלגל בחזרה לידי העם היושב בגולה, התמזג להיות חלק אינטגרלי מן הפולחן הדתי בה, ונערך על ידי אלה שיש בידם לממשו והם מעדיפים להתגעגע ממרחקים. לא רק השקפת העולם הציונית ומימושה גורמות להיפוך אירוני זה, כפי שראינו בתיאורו של ההימנון כפי הכלב בספרו של קנז, אלא גם הפער ההולך וגדל בין העם בישראל, המאבד את המטפורה הפיוטית לאור הנסיבות השוחקות, לבין העם היהודי בתפוצות, שתדמיתו העצמית מושתתת על קשר מטפורי בינו לבין זהותו. ביסוסה המסורתי של יהדות התפוצות על מחויבות לטקסטים מקודשים ולא לטריטוריה תרגלה אותה בדבקות לטקסט כתחליף למולדת. בעוד הישראלי נוטה להגדיר את זהותו על פי המקום והלשון, היהודי בגולה מגדיר עצמו על פי ההקשר ההיסטורי והפולחני־דתי. אם אמנם יוחלט בעתיד להמיר את "התקווה" בהימנון מעודכן, יש להניח שהיא תשמור על מעמדה כהימנון היהודים על אף שלשונו נעלמה מהם. הרגשנות שאופפת אותו אינה ניתנת להמרה. נראה כי ההימנון שנשתמר על ידי העם הוא שישמר אותו. זה היה כוחו של השיר בעבר, ועל כוחו זה תסתמך הגולה בעתיד. הדיון בהימנון, אם כן, הוא תחום נוסף שבו יתמודד העם עם שאלת זהותו ואחדותו.

20. נעמי כהן מתארת במאמרה את ההתנגדויות לשירה רשמית של "התקווה" במסגרת של אירועים ציבוריים עד לפחות לשנת 1948. ראו: Cohen, Naomi W., "Diaspora plus Palestine: Religion plus Nationalism: 1902-1948", in Wertheimer, Jack, ed., *Tradition and Renewal, A History of the Jewish Theological Seminary*, vol.2 (JTS: 1997), pp. 113-176

תְּקוּנֵינוּ.

לְבַקֵּשׁת אַחַד הַלְאוּמִים הַגִּדְעִי  
 עוֹד לֹא אֶבְרָה תְּקוּנֵינוּ  
 הַתְּקוּהָ הַנּוֹשֵׁקָה  
 מְשׁוּבֵי לְאַרְצָא אֲבוֹתֵינוּ  
 לְעִיר בְּהָ דוֹר הַבָּה  
 כָּל עוֹד בְּלִבּוֹ שֵׁם פְּנִימָה  
 נִקְשָׁה יְהוּדֵי הוֹמִיָה  
 וְלִפְאֵתֵי מוֹרָח קְדִימָה  
 עֵינֵינוּ לְצִיּוֹן צוֹפִיָה  
 כָּל עוֹד דְּמַעוֹת מְעִינֵנוּ  
 תַרְדֵּנָה פְּנִישֵׁם גְּדוּבוֹת  
 וְרַבּוּבוֹת מִכְּנֵי עֲמֵנוּ  
 עוֹד הוֹלְכִים לְקַבְּרֵי אֲבוֹת  
 כָּל עוֹד הוֹמֵת־מִחֲמַדֵּינוּ

עוֹד לְעִינֵינוּ מִיַּסְעָה  
 וְעַלֵי הוֹרְבֵן מִקְדָּשֵׁנוּ  
 עֵינֵי אַחַת עוֹד הוֹמְעָה  
 כָּל עוֹד הַיְרֵדוֹן בְּנֵאוֹן  
 גְּלוּי גְּלוּתֵנוּ יְגוּלוֹן  
 וְיָלִים כְּגֵרֵת בְּשֵׂאוֹן  
 בְּקוֹל הַמַּגְלָה יַפְלוֹן  
 כָּל עוֹד שֵׁם עַלֵי דְרָכִים  
 שֵׁם שְׁעַר יַבֵּית שְׂאֵיָה  
 וּבֵינֵי חֲרָבוֹת יְרוּשָׁלַיִם  
 עוֹד בֵּית צִיּוֹן בּוֹכִיָה  
 כָּל עוֹד שְׂמֵה דְמַעוֹת מְהוֹרוֹת  
 מְעִינֵנוּ עֲמֵי נוֹלוֹת  
 לְכַפּוֹת לְצִיּוֹן בְּרֵאשׁ אֲשֶׁמּוֹרוֹת  
 יָקִים בְּחֻצֵי הַלֵּילוֹת  
 כָּל עוֹד רִגְשׁ אֶהְבֵּת־תְּלֵאוֹם  
 בְּלִבֵּי הַיְהוּדֵי פוֹעֵם  
 עוֹד נוֹכַח כְּנֵה גַם הַיּוֹם

כִּי יִרְחַמְנוּ אֵל זֹעֵם.

שְׂמַעֵנוּ אֲחֵי בְּאַרְצוֹת נוֹדֵי  
 אֵת קוֹל אֶחָד חוֹזֵינוּ  
 כִּי רַק עִם אֶחָרוֹן הַיְהוּדִי

כִּי יִרְחַמְנוּ אֵל זֹעֵם.

שְׂמַעֵנוּ אֲחֵי בְּאַרְצוֹת נוֹדֵי  
 אֵת קוֹל אֶחָד חוֹזֵינוּ  
 כִּי רַק עִם אֶחָרוֹן הַיְהוּדִי  
 גַם אֶחָרִית תְּקוּנֵינוּ

יְרוּשָׁלַיִם תְּרַמֵּד.

הַתְּקוּהָ

עוֹד לֹא אֶבְרָה תְּקוּנֵנוּ  
 הַתְּקוּהָ הַנּוֹשֵׁקָה  
 לְשׁוּבֵי לְאַרְצָא אֲבוֹתֵינוּ  
 לְעִיר בְּהָ דוֹר הַבָּה  
 כָּל עוֹד בְּלִבֵּי פְּנִימָה  
 נִקְשָׁה יְהוּדֵי הוֹמִיָה  
 וְלִטְאֵתֵי מוֹרָח קְדִימָה  
 עֵינֵינוּ לְצִיּוֹן צוֹפִיָה  
 כָּל עוֹד דְּמַעוֹת מְעִינֵנוּ  
 יַזְלוּ נְקִישֵׁם נְרָבוֹת  
 וְרַבּוּבוֹת מִכְּנֵי עֲמֵנוּ  
 עוֹד הוֹלְכִים עַל קַבְּרֵי אֲבוֹת  
 כָּל עוֹד הוֹמֵת מִחֲמַדֵּינוּ

לְעִינֵינוּ מִיַּסְעָה.  
 וְעַל יְרֵבֵן מִקְדָּשֵׁנוּ  
 עֵינֵי אַחַת עוֹד הוֹמְעָה.

כָּל עוֹד כִּי הַיְרֵדוֹן בְּנֵאוֹן  
 כָּלֵה גְלוּתֵנוּ יְגוּלוֹן  
 וְיָלִים כְּגֵרֵת בְּשֵׂאוֹן  
 בְּקוֹל הַמַּגְלָה יַפְלוֹן.

כָּל עוֹד שֵׁם עַלֵי דְרָכִים  
 שֵׁם שְׂעַר יַבֵּית שְׂאֵיָה  
 וּבֵינֵי חֲרָבוֹת יְרוּשָׁלַיִם  
 עוֹד בֵּית צִיּוֹן בּוֹכִיָה.

כָּל עוֹד דְּמַעוֹת מְהוֹרוֹת  
 מְעִינֵנוּ עֲמֵי נוֹלוֹת.  
 וְלְכַפּוֹת לְצִיּוֹן בְּרֵאשׁ אֲשֶׁמּוֹרוֹת  
 עוֹד יָקִים בְּחֻצֵי הַלֵּילוֹת.

כָּל עוֹד רִגְשׁ אֶהְבֵּת־תְּלֵאוֹם  
 בְּלִבֵּי הַיְהוּדֵי פוֹעֵם.  
 עוֹד נוֹכַח כְּנֵה גַם הַיּוֹם

כִּי עוֹד יִרְחַמְנוּ אֵל זֹעֵם.

שְׂמַעֵנוּ אֲחֵי בְּאַרְצוֹת נוֹדֵי  
 אֵת קוֹל אֶחָד חוֹזֵינוּ.  
 כִּי רַק עִם אֶחָרוֹן הַיְהוּדִי

כִּי עוֹד יִרְחַמְנוּ אֵל זֹעֵם.

שְׂמַעֵנוּ אֲחֵי בְּאַרְצוֹת נוֹדֵי  
 אֵת קוֹל אֶחָד חוֹזֵינוּ.  
 כִּי רַק עִם אֶחָרוֹן הַיְהוּדִי  
 גַם אֶחָרִית תְּקוּנֵנוּ

# ”שטיח הקיר של חיי”

על ”בנסוע הארון” מאת צביה בן-יוסף גינור\*

## אבנר הולצמן

בעצתם של שניים מידידינו המשותפים, פרופ' עוזי שביט, מנהל הוצאת הקיבוץ המאוחד, ופרופ' אברהם שפירא, חוקר ההגות היהודית, פנתה אלי בינואר 1999 צביה גינור, שלפני כן הכרתי אותה היכרות אישית ומקצועית שטחית למדי, וביקשה שאקרא ואחווה את דעתי על כתב יד של רומן שזה עתה סיימה לכתוב. בשיחת טלפון מביתה בניו יורק תיארה בקווים כלליים את מבנהו ואת תוכנו של הספר, אבל בעת ובעונה אחת לא הסתירה את ספקותיה: האם יש כאן בכלל ספר, האם הוא ראוי לפרסום, ואפילו אם ימצא ראוי לפרסום – האם נכון מבחינתה לפרסם אותו? בסוף אותו חודש קיבלתי את כתב היד, וכאן החלה מבחינתי התנסות אנושית, ספרותית, רוחנית יחידה במינה, שעדיין לא הסתיימה.

כבר בקריאה ראשונה היה ברור לי שמדובר בטקסט רב-עוצמה, עמוק ועשיר, כתוב ברמה גבוהה תרתי משמע – של איכות ושל לשון – ואוצר בתוכו סיפור חיים יוצא דופן. אבל היה ברור לי גם, שהספר דורש עוד מלאכה ניכרת של עיבוד לפני שיוכל להימסר לדפוס. בעצה אחת עם צביה התחלנו בעבודה: ערכתי ותיקנתי והצעתי לה הצעות שונות, והיא בחנה אותן, קיבלה מה שקיבלה, עמדה על דעתה בעניינים מסוימים שהיו חשובים לה במיוחד, השמיטה והוסיפה משפטים ופסקאות. כך עבר כתב היד את האוקיינוס הלך וחזור, עד שצמח והתגבש הנוסח הסופי של הרומן. כל אותו זמן ניהלה צביה בגבורה מאבק במחלת הסרטן, על הטיפולים המתישים שהיו כרוכים בה ועל תוצאותיהם הלא מעודדות. מצבה היה ברור לה כל הזמן, ובתוך כל זאת לא ויתרה על עבודת הנמלים של תיקון הרומן וליטושו, וגם שאבה ממנה כוח: ”למרות חולשתי אני מתקדמת”, כתבה לי ב-15 במאי, והוסיפה ודיווחה לי מדי פעם היכן עומדים הדברים.

היתה גם פגישה אחת באמצע: חשתי צורך לראות אותה פנים אל פנים בתוך תהליך העבודה, ולשמחתי הסתייעו הדברים ובסוף יוני באתי לבקרה בביתה, ימים אחדים לפני שהתאשפזה לעוד אחת מסדרות הטיפולים. בילינו יחד כמה שעות בלתי נשכחות בשיחה בלתי פוסקת לא רק על הספר המתהווה אלא על עולם ומלואו. אף על פי ששיחתה היתה מלאה כתמיד חיוניות והומור, נדמה לי שלשנינו היה ברור, בלא אומר ודברים, שזוהי פגישת פרידה, שלא נראה יותר; ואני חושב ששנינו שיערנו, שהיא כבר לא תזכה לראות את הספר המוגמר. לכן, מבלי לומר את הדברים לגמרי במפורש, הערתי שהספר יצא לאור על פי רוחה וטעמה ותוך שמירה קפדנית על הנחיותיה; והיא מצדה הפקידה בידי הוראות מפורטות בכתב באשר לצורתו החיצונית של הספר ובמיוחד באשר לעיצוב העטיפה שהיה חשוב לה מאוד.

\* על יסוד דברים בערב וזכרון לצביה בן-יוסף גינור ב-Jewish Theological Seminary בניו יורק, 28 בפברואר 2001.

לאחר אותה פגישה הרגשתי בחריפות גוברת את הזמן הדוחק, הנחתי הצדה כל עיסוק אחר ומתוך תחושה של מירון נגד הזמן ניגשתי לעריכה הסופית של כתב היד. בשיחות עם צביה בטלפון מדי כמה ימים שמעתי בקולה את נימת התבוסה המתגברת, כאשר סיפרה כיצד כל הטיפולים נכשלים זה אחר זה. לקראת סוף אוגוסט 1999 שלחתי לה את הנוסח המוגמר, בצירוף הסבר מפורט על טיבם של התיקונים שהוכנסו בספר, והתפללתי שהיא עוד תזכה לראות אותו. לאחר מכן סיפר לי בנה רוני שכתב היד הגיע אליה ממש בימיה האחרונים, והיא עוד אחזה בו בידיה בבית החולים, אינני יודע אם הספיקה לעיין בו ממש, אבל נתנה את ברכתה למה שנעשה בו ואישרה את פרסומו כפי שהוא. בשבילי היתה זו הקלה גדולה.

את הספר הוצאנו לאור, בהוצאת הקיבוץ המאוחד בספטמבר 2000, לקראת יום השנה למותה של צביה. עלי להתוודות שגם לי וגם לעוזי שביט, גם לאברהם שפירא וגם לשולה שלהב – עורכת בהוצאה שהיתה ידידה נאמנה של צביה וטיפלה בהבאת הספר לרפוס – היו חששות רבים כיצד הוא יתקבל. ארבעתנו, שהכרנו את צביה במידה כזו או אחרת, לא יכולנו להפריד בין הסיפור לבין האדם שמאחוריו. קראנו אותו בראש ובראשונה כסיפור חיים אותנטי, כתעודה אוטוביוגרפית מרגשת עד בלי גבול גם בשל נסיבות כתיבתה ופרסומה וגם מעצם העובדה שהיא מגוללת פרשת חיים אמיתית של אדם יקר לנו. אבל בינינו לבינינו תהינו: האם מי שלא הכיר את צביה יוכל "להתחבר" אל הסיפור, להאמין בו, להתרגש ממנו? האם קורא מבחוץ יטרח לצלוח את מחסום השפה הגבוהה, את הפתוס הטבעי של המספרת, את המבנה המסובך, את ערבובי הזמנים, את שלל האזכורים המגוונים מן התרבות והאמנות לסוגיה? והאם יש סיכוי לספר כל כך פיוטי, אינן ומורכב בתוך תרבות רבי המכר האוכלת כל חלקה טובה בספרות הישראלית היום?

והנה, מאז שיצא הספר לאור, ומבלי שנעשו לו יחסי ציבור מיוחדים, הוא זוכה לתשומת לב רבה ונרגשת, ובתוך חודשים מעטים נמכרו שתי מהדורותיו הראשונות והודפסה השלישית. מאמרי ביקורת מלאי התפעמות התפרסמו עליו בכל העיתונים היומיים בישראל, והופעתו צוינה גם ברדיו ובטלוויזיה. בתוך הזירה הספרותית הצפופה והמוצפת שלנו אין זה דבר של מה בכך. "הספר הזה הוא פצצה מכל בחינה אפשרית", כתבה המשוררת וחוקרת הספרות חמוטל בר-יוסף ("אהבה בימי גסיסה", ידיעות אחרונות, 10.11.2000), "החומרים עצמם ראויים לסרט קולנועי, הכתיבה מעולה ממש, שומרת כל הזמן על טמפרטורה גבוהה ועם זאת משועשעת, משחקת בעדינות ובגבורה עם הרגשות, מגלה ומסתירה במיננים מדויקים, נושאת בטבעיות לא מתנשאת את מטען התרבות הגבוהה [...] אני מגששת אחר מילה שתבטא את ההערצה שהתעוררה בי ודוחה את המילה 'קדושה' [...] צביה לא היתה קדושה במונח הנוצרי [...] ארשה לעצמי לנקוט בביטוי 'גדולת נפש'". והיא מוסיפה: "אם ספרות אמורה להאיר את הכוחות הנסתרים, המדהימים ביופיים ובעוצמתם, של הנפש האנושית, ובהזדמנות זו להאיר את חיינו שלנו, ואם זה אמור להיעשות בכלי הבעה עדינים ומושחזים, אז הספר הזה הוא ספרות במיטבה". דברים חמים לא

פחות כתב המשורר אלישע פורת (”רומן ראשון ואחרון”, הארץ, 19.1.2001): ”הספר באמת כתוב בכתביה חשופה, גלויה ואמיצה, שכמותה אפשר לכתוב רק בעמידה אחרונה ומודעת לפני המוות. זהו ספר חכם ועצוב, מעורר סקרנות גדולה לדעת עוד ועוד מחייה של האישה שכתבה אותו [...] הרומאן המצויץ הזה, ראשון ואחרון למחברת כשרונית שלא הספיקה להשמיע את קולה המיוחד”. ואילו המבקר יורם מלצר (”פעמיים הלב, הנשמה של הספרות”, מעריב, 22.12.2000) תיאר אותו כ”ספר חזק מאוד, שהוא גם גלעד רם ונישא לאהבת אמת, לאהבה הגוברת על נסיבות, על מרחק ואפילו על הזמן עצמו [...] ההצלחה בתחום הצורה באה גם מתוך האמת שבתוכן, האמת הבאה מעומק הנשמה”. לאחרונה הצטרפה לדברים חמים אלה הסופרת יהודית רותם, שתיארה כך את חוויית הקריאה שלה ב”בנסוע הארון”: ”ציפיתי לסיפור מרייר-מתוק על אהבה ראשונה-אחרונה בצל ייסורי המחלה, האובדנים ופחד המוות. לא ציפיתי לעוצמה הנוראה, לעברית הנהדרת המכשפת, ולחידתיות שלא תרפה ממני ימים ארוכים. נשביתי בקסמו של הספר, אך גם נרתעתי, הזדהיתי והתבעתתי, נפעמתי מרוחב הדעת ומכוח הביטוי, מהאומץ לקלף כל קליפה, לחצוב בשכבות הנפש עד למה שאבי היה קורא דם התמצית, ועל אף ההתערטלות שאין למעלה ממנה – איזו צניעות, איזה כבוד עצמי מנשבים מבין הדפים” (”זיכרון של חסד”, הארץ (פפריב), 30.5.2001). לא רק מבקרים או אנשי ספרות מקצועיים מגיבים כך. אוכל להעיד על כמה וכמה שיחות פנים אל פנים ובטלפון עם מה שמכנים ”קוראים סתם” (בעיקר קוראות, יש לציין), המבקשים לדבר על הספר, להגיב עליו, להתחלק בחוויית הקריאה בו, מתוך צורך לפרוק את מטען הרגשות שעורר בהם כאשר נגע בעומק נשמתם. מסתבר, אם כן, ש”בנסוע הארון” הצליח לרגש לא רק את מי שזכה להכיר את צביה, שחייו נגעו בחייה ושמתאבל על הסתלקותה, אלא את כל מי שניגש אליו בלב פתוח וברגישות ספרותית. כדי להיטיב להבין את התופעה הזו ניסיתי לקרוא את הספר מחדש כאילו בפעם הראשונה, ולברוק מה הופך אותו מווידיאוטוביוגרפי פרטי ליצירה בעלת ערך אמנותי ואנושי כללי. כידוע לנו, הרי המציאות עולה על כל דמיון, סיפורי חיים מדהימים וטרגיים מקיפים אותנו לאין ספור, ורבים מהם גם הועלו על הכתב, אבל רק מעטות הן פרשיות החיים שהתגבשו ליצירה בעלת משמעות קיבוצית ובעלת ערכים אסתטיים מובהקים. ובאמת, כאשר ניסיתי לנתק את עצמי מן ההיכרות הקודמת עם הספר ולגשת אליו בעיניים רעננות, התגלתה לי יצירת אמנות מתוחכמת, רבת רבדים, דחוסה מאוד ועם זאת מאורגנת על פי היגיון אסתטי מובהק. הופתעתי לגלות, בקריאה האחרונה הזו, מרקמים עשירים, תבניות וקישורים פנימיים שנעלמו מעיני עד כה, אף על פי שבתהליך העבודה הפכתי והפכתי בכתב היד שוב ושוב. ביני לביני יש לי הרגשה שהספר עדיין לא חשף בפני את כל סודותיו. ”הרי זהו ספר שקוראים לאט”, כתבה לי צביה במכתבה האחרון, והייתי מוסיף: קוראים לאט, וצריכים לקרוא יותר מפעם אחת. אחת הסיבות הגלויות למורכבותו של הספר, ואולי גם לקושי הראשוני של הקורא לצלול לתוכו, הוא הארגון המסובך של רצף הזמנים. באופן כללי אפשר לחלק את הסיפור לחזית

ולרקע. החזית היא ההווה הסיפורי, המתמשך על פני שלוש שנים לערך. אלה שנות האלמנות ופרוץ המחלה, הטיפולים הקשים, התנודות בין ייאוש לתקווה וההכנות המפוכחות למוות, החל בכדיקת האפשרויות להמתת חסד וכלה במיון התיקים וסידור הארונות כדי שלא להכביד על הבנים בבוא היום. במקביל אלה גם שנות סיפור האהבה: יצירת הקשר המחודש עם גבר הולנדי, איש מן העבר, שמעולם לא חדל להגות בה ולהשתוקק אליה. השילוב בין חמדת האהבה וייסורי המחלה, הנראָה תחילה בלתי אפשרי, נהפך למציאות חיים טבעית, והקשר בין השניים מתנהל בהתכתבות יומיומית, תחילה בפקסים ואחר כך בדואר אלקטרוני, וכתוך כך משובצות פגישות תכופות בארצות הברית ומסעות משותפים באירופה. זהו זמן ההווה של הסיפור, ודי בו כדי לפרנס ספר בפני עצמו, אבל כבר בעמוד הראשון מבחירה המספרת שעיקרו של העניין אינו דווקא בהווה, אלא בפרישה ההדרגתית של העבר. אהוב הנעורים נועד לשמש לה כאן נמען קשוב, אוזן שומעת לסיפור שהיא אוצרת בתוכה ומבקשת להפקידו בידיו: "ועכשיו, מזה עשרים ושישה חודשים שוב אוזנך נטויה לי ואני משחררת את הסיפור, נפרדת ממראות הלב ואתה אוסף אותם אליך כאילו היו חייך, מתחילה להבין, לאט, שאולי דווקא אתה מכולם רואה את המראות שלי וקורא אותם, שהרי נדמה לי שכל דקה דקיקה של חיי טובה בעיניך" (עמ' 9). ומיד היא מתנצלת בפני המדען ההולנדי המסודר על כך שהסיפור לא יסופר לפי סדרו אלא על פי היגיון אסוציאטיבי: "אומרת לך הכל שלא על-פי הסדר שוודאי היית מעדיף על-פי תכונותיך המולדות [...] אני מתמסרת לך בשלמות, קטעים קטעים" (שם).

מהו הסיפור שהיא מפקידה בידיו? בעצם יש כאן הרבה יותר מסיפור אחד. זהו צרור של צירים או חוטים סיפוריים המשתזרים זה בזה ומרכיבים יחד את פרשת חייה ואת תולדות משפחתה, המשקפים בזעיר אנפין את סיפורן של מאה שנות גורל יהודי. אם למנות רק חלק מן החוטים האלה אציין את תולדות משפחתה של האם, החל מהתיישבותם של הוריה, אנשי העלייה השלישית, ביבנאל ובמקביל, תולדות משפחתו של האב, שהתייתם מאביו בגיל רך ואמו נשאה בגאון מגיל ארבעים את אלמנותה; תולדות משפחתו של הבעל המת, שהוריו אף הם עלו ארצה כחלוצים בראשית המאה העשרים וחיי הנישואים המרים והקשים שלהם מוצגים בלא כחל וסרק; סיפור חייו של האב האהוב והנערץ, החל בילדותו בעיירה הורודוק, שנות השיא של חייו כאחד מעמודי התווך של התעשייה הביטחונית הישראלית, ועד הנפילה – ההחשדה, עלילת השווא, המעצר, ההשפלה, המחלה והשיתוק והדעיכה ארוכת השנים בכיסא גלגלים – פרשה הצרובה כמכות אש בכשרה של בתו; פרקי הצמיחה של המספרת כילדה וכנערה בתל אביב ובגבעתיים בשנות הארבעים והחמישים, צמיחה שלכאורה אין בה דבר יוצא דופן ובכל זאת מתברר ששתולות בה פגישות ואפיוזרות מעצבות לא פשוטות, חלקן בפירוש טראומתיות, והן אינן נמחות כל החיים; נישואים בגיל תשע-עשרה לבעל האהוב שהלך לעולמו, אימהות, לידת הבן המונגולואיד שמת בגיל שבעה שבועות ונותר אף הוא כפצע מדמם בגופה של אמו; עזיבת הארץ, ההתמסרות למחקר על אבא קובנר שנהפך לנוכחות קרובה ועמוקה בחייה, שנות הקסם

וההצלחה שנקטעו במחלתו ובמותו של הבעל מקץ שלושים ושלוש שנות נישואים ולאחר מכן בפריצת מחלתה שלה. בתוך כל זה משולבת פרשת הקשר המיוחד עם האיש האחר, הנוכחת ברקע חייה כל העת אך מרוכזת סביב שלוש פגישות גורליות שאירעו בהפרשים של שמונה-עשרה שנה: ב־1959, ב־1977 ובזמן ההווה של הסיפור, החל ב־1995. והרי גם הביוגרפיה שלו בהולנד מאז ילדותו בחיק הוריו ועד חיי הנישואים שלו בהווה משולבת כאן, כמו להוסיף רובד על רובד וסיבוך על סיבוך.

כאמור, אלה רק העיקריים מן הקווים הסיפוריים המרוכבים המצטלבים זה בזה, חותכים זה את זה ומתמזגים זה בזה כדי ליצור את הרצף הנרטיבי הסבוך של ”בנסוע הארון”, שרק בדיעבד אפשר לשחזר אותו על פי סדרו. ממילא עולה השאלה: מדוע בחרה צביה להכביר כך על קוראיה? מה מנע ממנה לבחור באופציה הפשוטה לכאורה ולגולל את הסיפור פחות או יותר על פי סדר ההשתלשלות הטבעי שלו? נדמה לי שזוהי אחת משאלות המפתח, שהתשובה עליה תקרב אותנו במידה משמעותית להבנת טיבו של מעשה האמנות שהתחולל כאן. לפני הכול יש לציין, שצביה היתה מודעת לחלוטין למה שעשתה, ואף הביעה במפורש את חששותיה שמה המבנה המעוררב של הסיפור ירתיע חלק מן הקוראים. מצד שני היא ידעה היטב שהמבנה הזה הוא הכרחי ומהותי לעיקר עניינו של הרומן. ”זוהי באמת המטריצה של הספר ושל הסיפור”, כתבה לי. בתוך הספר עצמו שילבה מעין הנמקה אסתטית עקיפה, שהיא גם הנחיית קריאה: בפרק המספר על לימוד הנגינה בצ'לו, מסבירה המורה, הגברת אקאפלה, כיצד קוראים פרטיטורה של אופרה:

עד שהיא חוזרת עוד ועוד על המלה ”פרטיטורה” שמתגלגלת בפיה ומסבירה לי שיש, וזה ידוע לכל, אופן כתיבה כזה שאינו מתמשך לאורך אלא לעומק, שאפשר לשמוע הרבה קולות בעת ובעונה אחת, אפילו באזני רוחנו כשאנו רואים ב”פרטיטורה” שורות מונחות על גבי שורות והן נעות מלמעלה למטה וגם משמאל לימין ועין האוזן יכולה ללמוד לעקוב אחרי הצלילים כולם כאילו זו קריאת ספר ללא גבולות, ללא מגבלות של רצף עוקב ויחיד (עמ' 149).

אכן, השאיפה להשתחרר מן הרצף העוקב היחיד היא כידוע מן התשוקות הבסיסיות הוותיקות של המודרניזם בספרות ובאמנות, החותר בדרכים שונות למרוד בעריצותם של ציר הזמן ושל העלילה החד־כיוונית ולהמיר אותם בחוקיות המורכבת יותר של מרחב סימולטני שבתוכו מתרחשות אינספור התקשרויות בכל הכיוונים. אבל מבחינתנו אין די בהנמקה הכללית הזו, משום שערכובי הזמנים אינם רק עיקרון אסתטי כללי אלא הם ממהותו של סיפור המעשה המסוים המונח לפנינו. שהרי אחד הכוחות החזקים המניעים אותו הוא הניסיון הנואש לאחוז בזמן, לחזור עליו, לחזור אליו, כפי שסיפור האהבה עצמו מנסה לשחזר את עצמו מתוך הערפל של אי הודאות: מה כאן היה באמת ומה התרחש בדמיון, מה הומצא ומה שינה את צורתו, והאם

אפשר להכריע בין הגרסאות הסותרות של הגבר והאישה לאירועים מן העבר – הפגישה הראשונה, למשל – שכל אחד מהם זוכר בדרך אחרת. כבר המשפט הראשון של הספר מצביע על חוסר הוודאות בדבר מה שהיה ואיך שהיה: "מי כתב לראשונה, מי משך את דעתו של מי, על כך חלוקות הגירסאות" (עמ' 9). זאת ועוד: ערבוב הזמנים נובע גם ממצב המחלה, המלווה בתחושה חריפה של הימצאות בעולם אחר, מנותק, שחוקי הזמן הרגילים אינם חלים בו. אין זה מקרה שאחד האובייקטים הסמליים הבולטים והחזקים בסיפור הוא האורלוגין הגרמני העתיק ששבת מלכת, קרביו הוצאו ממנו וכל הניסיונות הנואשים לתקנו, לרפא אותו, לרתום את הזמן בשלשלאותיו ולחדש את זרימתו התקינה עולים בתוהו.

כך מוגש לנו הסיפור, חוטים חוטים ופיסות פיסות, שעלינו לקשר ביניהם ולצרפם לתמונה כוללת. ואולי במקום תמונה נכון לומר מארג – מילה שיש לה חשיבות מרכזית בספר. המספרת עצמה מתארת את מעשה הכתיבה שלה יותר מפעם אחת כאריגת שטיח – מטפורה נשית מובהקת מאז פנלופה של אודיסיאוס, שגם היא מוזכרת כאן. "כמו לארוג שטיח ללא חוטים" (עמ' 26), היא אומרת, ובהמשך: "שטיח הקיר של חיי" (שם). באותו הקשר היא מזכירה את שטיחי הקיר שראתה במוזיאון הפראדו במדריד, שבכל אחד מהם, כך סופר לה, משוקעת מלאכת משך החיים של אדם; היא מתארת את שלוש הפגישות עם אהוב הנעורים – בשחר חיייה, באמצעם ובאחריתם – כמין דגם דקורטיבי שהוא חלק מעיצובו הלא מקרי של מארג חיייה: "סיפור של מסגרת, מעגל קסמים שהוא אתה, מחול עדין של תחרה המקיף אותי לפני ואחרי הכל, מסמן איזו מחזוריות נוסכת בטחון בקיום של קשרי-קשרים של שטיח קיר נצחי" (עמ' 47). היא מדמה את הצורות המרצדות על מסך המחשב שהיא כותבת בו לצלכי רקמה על בר (עמ' 26); וברור, לכן, מדוע עמדה צביה על כך שעל עטיפת הספר תיראה דווקא טקסטורה של חוטים ארוגים שתי וערב.

בתוך השטיח הארוג הזה מסתמנות כמה וכמה מערכות של דגמים חוזרים בדחיסות יוצאת דופן. הייתי אומר שאין כמעט פרט בסיפור שאינו משתלב ברשת כזו או אחרת של חזרות, הכפלות, וריאציות והשתקפויות. הדבר מתגלה לעין כבר בשעה שמתבוננים בתוכן העניינים ורואים ששמונה-עשר הפרקים קרויים בשמותיהם של כלי קיבול או של חללים סגורים ומוגדרים היטב, כולם כמובן הד לכותרת הספר (על פי במדבר י', לה) שעוד אחזור אליה. עשרות מוטיבים נוספים מרשתים את הסיפור שתי וערב במארג צפוף, ולא כקישוטים בעלמא אלא כביטוי של היבטים מהותיים בחייה ובעולמה של הגיבורה או כהרחבות של גופה. אזכיר, למשל, את הנהרות: הירדן, הדנובה, הנילוס, הריין, הרון, נהר האוקר, הווליה של אבא קובנר, התעלות של הולנד, נהר הבלייך באפריקה, כולם זורמים בסיפור כפשוטם, כמקומות גיאוגרפיים בעלי משמעות, אבל גם בהקבלה למירוץ הדם הנגוע בוורידיה ובעורקיה של האישה החולה. רשת אחרת של חזרות קשורה לאש, בעירה, לפידים, גווילים שרופים, שאף הם מופיעים בסיפור כפשוטם אבל גם כהשלכות של הבעירה הפנימית, של תחושת הנגע השורף והמכלה את הגוף. מערכת חזרות



מפותחת ועשירה במיוחד קשורה לאבנים, חול, אדמה, עפר, קריסטלים, מחצבים, יהלומים. הדבר נוגע, כמובן, לעיסוקו המדעי של האיש בקריסטלוגרפיה, שהיא אחד מנושאי השיחה החשובים ביניהם, אבל הוא מתפשט ומתגלגל לתפקידן של אבנים בחייה, כמו היהלום שקנה לה אביה בגיל שלושים וחמש, או האבן הכחולה המופלאה שקיבלה מדודתה ורדה בגיל שתיים-עשרה, או האבנים שנשאה בילדותה אל דירת שכנתה בקומה העליונה על פי בקשתה, מבלי לדעת שהיא מסייעת לה בזה לשים קץ לחייה בטביעה באמבטיה. בסופו של דבר גם המוטיב הזה מוליך אל הגוף החולה המתפרק ליסודותיו, ואל הקבר שהכינה לה לצדו של בעלה, שם תשוב ותתמוג עמו לעפר אחד. ורק אזכיר ברפרוף מוטיבים נוספים כמו השיער, המופיע הן כאביזר ארוטי והן כאחד מסממני המחלה בנשירתו; את הציפורים, ובמיוחד את ציפורי הנדוד המתעופפות בחללו של הסיפור ומרמזות לגורל הגלות של המספרת; את יללת החתולים – מוטיב שמשמעותו הטראומתית מתבהרת רק לקראת סוף הסיפור; את מוטיב התאומים, המעוגן גם הוא בחוויה אישית כואבת במיוחד; את הנשים המתאבדות; את הריקוד, את המוסיקה, את הטירוף, את הדם והבשר, את בתי הקברות, את התצלומים, את השתילה והעקירה של ערמונים ולילכים – הכול חלק מן המארג הצפוף, המפליא בחיוניותו ובחוכמת השזירה ששוקעה בו.

אם לא די בכך, ארוגה בספר גם רשת עשירה של אזכורים והקבלות ליצירות ספרות ואמנות על אהבה, על מוות, על קדושה, חטא, קורבן וישועה שהמספרת מזהה בהן קו דמיון כזה או אחר לסיפורה שלה, וכמו ממגנטת אותן אל עצמה. כבר הזכרתי את סיפור אודיסיאוס ופנלופה, ואפשר להוסיף עליו עוד ועוד: סיפור טנטלוס וסלינה אלת הירח, סיפור אבלאר ואֶלוֹאֵיז, ראנטה וביאטריצ'ה, תמונת המזבח של האחים ון אייק בגנט, ציורי ורמיר, ציוריה של פרידה קאלו, ועד ”הכניסיני” של ביאליק, ”אחותי קטנה” ו”חופה במדבר” של אבא קובנר, המלאך לויין של ברנרד מלמור, הסרט ”האוסר” של אנייס ורדה, הסיפור על דונה פלור ושני בעליה מאת ז'ורז'ה אמאדו, וגם שירים של ליאונרד כהן ואפילו שיר היין הארץ-ישראלי התמים ”כשנמות יקברו אותנו”. שום אזכור כזה אינו מקרי. הכול מתקשר.

פרשה בפני עצמה היא הדיאלוג עם התנ”ך, שכמה מסיפוריו ודמויותיו חוזרים ומהדהדים כאן בעוצמה: סיפורה של אשת לוט, אלישע המושיע את האישה האלמנה, וכמובן יעקב המחכה לאהובתו שבע שנים ועוד שבע שנים, כשם שכאן חיכה האיש למימוש אהבתו שמונה-עשרה שנה ועוד שמונה-עשרה שנה. סיפור התשתית העמוק ביותר המשוקע כאן הוא, כמובן, סיפור מסעו של ארון הברית מן המדבר דרך הירדן אל הדביר (הירדן הוא נקודת המוצא המשמעותית ביותר של הקשר בין המספרת לאהובה, וכל אחד משלושת הפרקים האחרונים בספר נקרא בשם ”דביר”). עשרות פעמים מנצנץ כאן הארון: הוא ארון קודש וארון בגדים וארון תיקים ותיבת האורלוגין ותיק הנסיעות הגדוש של הבעל ואפילו המכונת הנוסעת בטיולי הילדות המשפחתיים, והוא ארון הקבורה הקטנטן של הילד שנפטר בינקותו וארונו של הבעל המת וכמובן ארון המתים של המספרת העתידה להצטרף אליו בקברו בקרוב. ארבעים שנות מסע הארון הן גם ארבעים

שנות סיפור האהבה הנפרש כאן, מן הקיץ של שנת 1959 ועד סוף הקיץ של שנת 1999 שבו עצמה צביה את עיניה. כך יוצא, שבספרה כמו ניבאה מראש במדויק את המועד שבו יסתיימו חייה. בעצם מה שתואר עד כאן הוא מאמץ גדול של המספרת לעגן את סיפור האהבה המיוחד כל כך שהיא מגוללת בתוך שורה ארוכה של תקדימים – מן התנ"ך, מן המיתולוגיה, מן האגדה והפולקלור, מספרות אירופה ומן הספרות העברית החדשה, מן הציור ומן הקולנוע. וכאן אני מגיע אל לב העניין: לא רק את סיפור האהבה שבחזית הרומן אלא את כל פרשת חייה היא שזורת, אם לצטט את השיר "נוקטורנו" של טשרניחובסקי, כ"חוט אחד ברשת כל כוחות עולמים/ רוקמים בגלוי ואורגים בסתר/ חידת החיים לעד לא תיפתר". כוונתי, למשל, לכך, שהיא מציבה את עצמה במפורש כחוליה בשלשלת ארוכה של היסטוריה נשית, ומציבה לה למופת דמויות של נשים נעלות ומיוסרות: אשת לוט, רחל אמנו, מריה מגדלנה, הילדגרד מבינגן, וגם כמה וכמה נשים טרגיות ומרשימות שהכירה בעצמה כילדה וכנערה: "כל אחת טוענת לי ולשמי כי כולן אימהותי, כולן כאן אני, או בעצם איני אלא השתקפויות וצלליות של קלסטרס מחוקים" (עמ' 10). מצד אחר היא בפירוש רואה את חייה הפרטיים שזורים בהיסטוריה הלאומית: היא עצמה, כפי שסופר לה, נולדה במקלט בימי ההפצצות על תל אביב במלחמת העולם השנייה, כשם שאמה לפנייה נולדה על ספינה במים הטריטוריאליים של קונסטנטינופול בנתיב העלייה לארץ ישראל. זיכרונות הילדות המוקדמים שלה קשורים בחוויה הקולקטיבית הלאומית של הקמת המדינה ומלחמת העצמאות ובד טבועות בה הפגישות עם דמויותיהם המסתוריות המרתיעות של ניצולי השואה. אפיזודת-מפתח בסיפור מתרחשת לקול הצפירה ביום הזיכרון לחללי צה"ל ב-1977, ומאוחר יותר תתרחש פציעתו הקשה של אחיה הצעיר במלחמת לבנון. ההינתקות הסופית מישראל קשורה אף היא במלחמה, מלחמת המפרץ ב-1991, שרק בעקבותיה מתחוויר לה שחדלה למגינת לבה להיות שותפה אמיתית בחוויה הקיבוצית הישראלית, ואין לפוגג עוד את מחיצת הניכור שהתהוותה בשנות שבתה באמריקה בינה לבין חבריה בארץ. אבל יותר מן הסולידריות הנשית, יותר מתחושת ההשתייכות לרצף של תרבות ויותר מתחושת השותפות בחוויה הלאומית נוכח כאן עוד הקשר אחד שבתוכו משולבים חייה של המספרת, והוא כמדומני החשוב מכול – ההקשר המשפחתי. זהו סיפורה של אישה הרואה את עצמה בראש ובראשונה כחוליה אורגנית במעגל משפחתה ובשלשלת הדורות שלה: נכדה לסבים ולסבתות שלה, בת לאביה ולאמה, אחות בכירה, כלה להורי בעלה, אשת איש, אם לבנים וחמות לפלות וסבתא לנכדים שאת רובם, היא יודעת, כבר לא תזכה להכיר, וכל אחד מן הקשרים האלה חשוב ויקר לה לאין שיעור. שמות הפרקים של הסיפור מייצגים, לכן, לא רק וריאציות של ארון הקבורה, אלא גם וריאציות שונות של בית: מערה, קן, חופה, מרתף וכדומה. רשת ההשתייכות המשפחתית מצטרפת גם היא למערכת הדגמים החוזרים במארג הסיפור. לכאורה מה, למשל, מופלא וייחודי יותר מסיפורו של האוהב העקשן הכותב לה במשך עשרות שנים מכתבים מבלי שיזכה למענה? והנה מתברר, שאותו סיפור בדיוק כבר אירע לסבתה, אמו

של אביה, שאחרי התאלמנותה בגיל צעיר קיבלה אף היא במשך ארבעים שנה מכתבי אהבה ממחזור קדמון ומעולם לא השיבה לו, ורק אחרי מותה התגלו המכתבים מוצפנים בארונה למרבה השתאותם של ילדיה. כך גם באשר להוויית האלמנות: מרגע שנפטר בעלה חשה המספרת שהתגלגלה בה רוחה של סבתה האלמנה, וידיה נמשכות מאליהן אל המלכודים השחורים כאילו היתה שם בהורודוק שעליה רק שמעה סיפורים וזמירות. הספר מלא איתותים על תחושת ההיטמעות שלה במעגל נשות משפחתה. היא מתבוננת בפני אמה ”ושוב אנחנו אשה אחת“, היא אומרת, ”אני רואה בבירור איך כף ידי מתקמטת על פי מירקם הערוצים והגיאינות של ידיה, צווארי מתקפל לאורך ולרוחב על פי הגיאוגרפיה של צווארה“ (עמ' 101). ערב נישואיה, היא נזכרת, הלכה לטבול במקווה עם סבתה, והנה כעבור עשרות שנים היא הולכת שוב, והפעם היא המלווה המזדקנת המודעת לגופה הקמל מול גופה הפורח של כלתה הצעירה.

הכול חוזר על עצמו בחילופי הדורות. בשעה שהיא ממיינת את חפציה לפני האשפוז הגורלי, בתחושה ברורה של סוף, מתייצבת לעיני רוחה נכדתה הקטנה, שהיא ההמשכיות והעתיד: ”ואולי טוב יותר שעל האדמה הזאת תגדל ותפרח מאיה נכדתי הקטנה שהיא אני [...] עיניה החומות מביטות בי כמו מראָה“ (עמ' 154); ובמקום אחר: ”אני רואה בקטנה את צלבי הצלבים שאני מותירה אחרי, אשה שתהיה אולי בכל זאת אני“ (עמ' 33). קשר עז לא פחות שורר בין חייה לחיי אביה; עלייתו ונפילתו כמו מבשרות את גורלה שלה, והזדהותה הגמורה ככת עם חוויית ההשפלה הנוראה שספג בעקבות עלילת השווא שהוטחה בו קבעה את מסלול חייה שלה, ישראלית בכל רמ"ח איבריה שבחרה בלב קרוע לעזוב את מולדתה לתמיד. אין פלא, לכן, ששוב ושוב חוזר ונזכר כאן הניגון החסידי האהוב על האב, שאותו למד בכיתה אל"ף בהורודוק, ואותו הוא חוזר ומזמר בעקשנות על כיסא הגלגלים שלו ומנחיל אותו לבתו. שמו של הניגון הזה הוא ”עוד לא נותקה השלשלת“ (עמ' 80).

אפשר לומר, לכן, שהרומן כולו בנוי על המתח שבין החד-פעמיות של פרשת החיים הנפרשת לעינינו לבין העובדה שכמעט לכל אירוע בחייה של הגיבורה יש תקדים או המשך בסיפור המשפחתי הרב-דורי הכולל. בחזית הרומן מעוצב סיפור אנושי יוצא דופן, כמעט בל-יֵאָמֵן על אהבה נאמנה, סבלנית, עיקשת ונשגבת בעלת ממדים תנ"כיים כמעט, ועל גבורת גוף ורוח בצלו המאיים של המוות. אבל בעת ובעונה אחת, כמו שאומר קוהלת, ”יש דבר שיאמר ראה זה חדש הוא כבר היה לעולמים אשר היה מלפנינו“ (קוהלת א, י). באופן טבעי עולה בזיכרון בהקשר זה הסיפור המופתי ”משפחה“ מאת דבורה בארון, האם הגדולה של כל הסופרות העבריות, וצביה בתוכן. הסיפור מתאר את מחזורי החיים הפרטיים כ”חוליות חוליות בשלשלת שאינה נפסדת, כי על כן הולכת היא ומתחדשת תמיד“ (פרשיות, תשי”א, עמ' 11), וביסודו מונחת התפיסה שגם המוות, בין בעתו ובין שלא בעתו, אף הוא חלק מסדרו של עולם, ואין הוא בשום פנים שבר פטאלי, שהרי הערך המרכזי הוא המשכיות המשפחה, ויותר מכול יש לדאוג לכך שהשלשלת המשפחתית תשוב ותמלא מתוכה.

וזה, לטעמי, מה שמעורר הערצה יותר מכול בספר "בנסוע הארון", מעבר להישג האסתטי הוודאי, שרק מקצת תחכמו הוצג כאן. מצד אחד המספרת אינה חוסכת מאתנו את ייסורי הגוף והנפש של האלמנות ולאחר מכן של המחלה: את ההקאות התכופות, את החשיפה המשפילה של הגוף בשעת ההקרנות, את תקופות הדיכאון והייאוש, הרהורי ההתאבדות, המרידות הטבעית המצטברת אפילו כלפי בני המשפחה הקרובים ביותר. מצד שני היא מציבה לפנינו מופת של גבורת רוח כאשר היא מתארת כיצד הצליחה להפוך את שנות המחלה לתקופה טעונה משמעות, הן ביכולתה להתמסר לאהבתו של האיש שחיכה לה כל השנים, ולצאת עמו למסעות גילוי ולימוד, הן בכוח שמצאה בה להתמסר למעשה היצירה שפריו הוא הספר הזה. מעבר לכך, הדבר ההרואי בעיני יותר מכול בספר הוא כוח ההשלמה. כשהיא שואבת כוח גם מן השושלת הנשית המדומיינת הניצבת לצדה וגם מן השלשלת המשפחתית המקיפה אותה הצליחה לעשות את הקשה מכול, להשקיף על חייה ומותה מתוך פרספקטיבה סטואית, להתפייס בענווה עם גורלה ולקבל אותו מתוך שלוה. כך עולה מן הסיום המצמרר של הספר, שבו המספרת נפרדת בתודה מן הגבר שהמתיק לה את שנותיה האחרונות והולכת מתוך אושר להתאחד עם האיש האמיתי של חייה, בעלה הממתין לה בקברו. גם אנחנו כקוראים, היודעים שאין מדובר בסיפור אגדה, אלא בפרשת חיים ממשית שכל פרט בה אמת לאמתה, נפרדים מן הספר הזה ומן הגיבורה הזאת, מצביה, מתוך תחושה של פיוס ונחמה, ומתוך השתאות עמוקה על תפארת רוח האדם.

פעמים אחדות במהלך הסיפור חוזרת המספרת אל רגע המוות של בעלה, ושוב ושוב היא תוהה: מה בדיוק התרחש ברגע שאמרה האחות "הוא הלך, זהו זה" (עמ' 27)? מה עזב את גופו באותו רגע? לאן פרחה נשמתו ולהיכן נאספה? האם עברה איזו קרן מגופו אל גופה? ואיך ייתכן שאיש כזה ייעלם פתאום? אם יורשה לי לערוך פרפראזה על הדברים האלה, אשאל: ולאן פרחה נשמתה של צביה? להיכן נאספה ואיפה היא עכשיו? ואשיב: נשמתה של צביה צרורה בצרור הדפים הזה, שלתוכו הערתה את חייה. מתוכו היא מדברת אלינו, וכל עוד תהיה ספרות עברית, וכל עוד ימצאו קוראים עבריים, היא תוסיף להשמיע באוזניהם את קולה החי, החם והחזק.