# יהודה עמיחי: "הַיֵּי שָׁלוֹם" וּפְרֵדוֹת אחרות

**נילי רחל שרף גולד**

**הַיֵּי שָׁלוֹם**

הַיֵּי שָׁלוֹם, פְּנֵי אַתְּ וּכְבָר פְּנֵי זֵכֶר.
נְדוֹד עוֹלֶה מֵאוֹב; וְעָף וְעָף.
פְּנֵי חַיּוֹת, פְּנֵי מַיִם וּפְנֵי לֶכֶת,
וְיַעַר לְחִישׁוֹת, פְּנֵי חֵיק, פְּנֵי טַף.

לֹא לָנוּ שׁוּב שֶׁעָה שֶׁבָּהּ נוּכַל לָגֶשֶׁת,
לֹא לָנוּ לְהַגִּיד: עַכְשָׁו. עַכְשָׁו.
שֵׁם שֶׁל רוּחוֹת הָיָה לָךְ, פַּעַם אֵשֶׁת
הַכִּוּוּנִים וְכַנָּנוֹת מַרְאָה וּסְתָו.

כִּי מַה שֶּׁלֹּא הֵבַנּוּ, הֵן זִמַּרְנוּ יַחַד.
דּוֹרוֹת וָחֹשֶׁךְ, פְּנֵי הַסִּרוּגִין.
וְלֹא שֶׁלִּי עוֹד, לֹא מְפֻעְנַחַת,
סְגוּרַת פְּטָמוֹת, אַבְזָם, פִּיּוֹת, בְּרָגִים.

לָכֵן שָׁלוֹם לָךְ, לְעוֹלָם לֹא נִרְדֶּמֶת,
שֶׁהַכֹּל הָיָה בִּדְבָרֵנוּ, שֶׁהַכֹּל שֶׁל חוֹל.
מִכָּאן וּלְהַבָּא אַתְּ מְחַלֶּמֶת
לַחֲלוֹמוֹת שֶׁלָּךְ: תֵּבֵל וָכֹל.

הַיֵּי שָׁלוֹם, צְרוֹרוֹת וּמִזְוְדוֹת הַמָּוֶת.
חוּטִים, נוֹצוֹת, בְּלִיל מִשְׁכָּן. מַשְׁכּוֹן שַׁעַר.
כִּי מַה שֶּׁלֹּא יִהְיֶה, אַף יָד אֵינָהּ כּוֹתֶבֶת,
וּמַה שֶּׁלֹּא הָיָה שֶׁל גּוּף, לֹא יִזָּכֵר.[1]

1 יהודה עמיחי, "הַיֵּי שָׁלוֹם", שירי יהודה עמיחי, כרך א: שירים 1948–1962, ירושלים ותל אביב: שוקן, [1963] 2002, עמ' 219.

כששירו של יהודה עמיחי "הֲיֵי שָׁלוֹם" הופיע בהארץ בחורף 1959,[2] וגם כשהופיע אחר כך בַּקובץ שירים 1948–1962, ואף במשך יובל השנים שלאחר מכן, לא נודע עדיין שהמשורר חתם במילים שבכותרתו, "היי שלום", גם על מכתבי אהבה שכתב כעשור קודם לכן. לשון אחר, עמיחי אימץ את הנוסח הגבישי הזה של ברכת הפרֵדה זמן רב לפני שהציבו ככותרת לשיר שיידפס בעיתון. זאת ועוד, "היי שלום" אינו הביטוי המכתמי היחיד שוותיקותו במרחב העמיחיִי נעלמה מעין, כמוהו נסתר גם "אהבנו כאן". צירוף מקורי ומבריק זה, שהכתיר ב־1955 את מחזור הסונטות שבסוף הספר עכשיו ובימים האחרים, נרשם לראשונה בכתב ידו של עמיחי כבר בשנת 1947, שמונה שנים לפני פרסום המחזור, הנחשב כיום קאנוני.[3]

עתה, שלא כבעבר, כבר נגישים למחקר המסמכים המלמדים על הגנאולוגיה של האידיולקט העמיחיִי. הם שמורים, כמו אוצרות רבים אחרים, בארכיון "הישראלים הראשונים" שבמכון הֶקשרים באוניברסיטת בן־גוריון בנגב. הֶקשרים היא אכסניה מפוארת, שנוסדה הודות לחזונו, כישרונו, יוזמותיו ועבודתו הבלתי נלאית של יגאל שוורץ, ונצורים בה כתבים המעידים על תולדות הדור שכונן את הספרות הישראלית. שוורץ, במקרים רבים גם אִפשר את איסופם או את רכישתם של פריטים יקרים ונדירים השוכנים בו. פעמיים, לשמחתי, היה לי חלק בהבאת תעודות חשובות הקשורות לעמיחי לארכיון: כאשר הייתה לי גישה אליהן פניתי ליגאל, והוא לא חסך מאמצים לרכישתן. כך העניק למחקר חומרים שאלמלא הוא, היו נפוצים לכל עבר או משוכנים בספריות מעבר לים. יהיו דבריי על "הֲיֵי שָׁלוֹם", הנסמכים, בין השאר, על החומרים השוכנים בארכיון שהקים, משום ברכת הדרך ליגאל.

בקיץ 2003, בזכות מידע מדויק שהמשורר עצמו העניק לי יותר משנתיים לפני שנפטר, הגעתי למי שהייתה חברתו כשהיה בן עשרים ושלוש, האישה שחשב שתהיה אשתו. היא נסעה לשנת לימודים באמריקה בעידודו, אך בסופו של דבר נשארה שם. כשנפגשנו היה שמה רות זילנזיגר, ובתקופת היכרותה עם עמיחי – הרמן. בביקורי הראשון אצלה, משזכיתי באמונה, העלתה בפניי זיכרונות מילדותה, מנעוריה ומשירותה בצבא הבריטי, וכן את סיפור יחסיה עם עמיחי בשנים 1946–1947. באותו ביקור גילתה לי גם את סוד מכתבי האהבה שעמיחי שיגר אליה לאמריקה: מאה איגרות דואר אוויר שהסתירה מעין זר ולא שבה לעיין בהן מאז הגיעו לידיה לראשונה.[4] בהמשך הרשתה לי לקרוא את המכתבים, וכדי לסייע למחקרי הסבירה בנדיבות את הרקע למאורעות האישיים וההיסטוריים הנזכרים בהם. כשהשלמתי שלב זה בעבודתי החליטה למכור את המכתבים.

2 יהודה עמיחי, "היי שלום", הארץ (20/2/1959), עמ' 10.

3 יהודה עמיחי, "אָהַבְנוּ כָּאן", עכשיו ובימים האחרים, תל אביב: לקראת, 1955, עמ' 57–81. על הרקע הביוגרפי של הצירוף "אהבנו כאן" ומופעיו אצל עמיחי ראו, נילי רחל שרף גולד, והגעגועים סגורים בי: יהודה עמיחי: צמיחתו של משורר, מאנגלית: יהונתן דיין, ירושלים: מנגד, 2019, עמ' 140–141, או בגרסתו המקורית והרחבה של הספר: Nili Scharf Gold, *Yehuda Amichai: The Making of Israel's National Poet*, Hanover and London: Brandeis University Press, 2008

4 לפרטים על גילוי המכתבים ראו, שרף גולד, שם, עמ' 19–22.

ארכיון ביינקה לכתבי יד באוניברסיטת ייל היה המועמד המוביל, כי בו נמצא רוב עיזבונו של עמיחי, אך אני השתדלתי שהאוסף יעבור לארכיון "הישראלים הראשונים". ואכן, שם הפקידה רות זילנזיגר את האיגרות שעמיחי כתב לה בין אוגוסט 1947 לאפריל 1948.[5]

כשעמיחי חשף בפניי את זהותה של חברתו לשעבר הוא לא הזכיר את המכתבים, אך על סמך היכרותנו ועל סמך עמדתו האוהדת במוצהר לפרשנותי, אני משערת שכיוון כי אם שָׁרדו אפדה אותם ואאיר באמצעותם את ראשית יצירתו. ואכן, כעת, כשהאיגרות שוכנות בארכיון, אפשר לראות שהופעת הבכורה של הביטוי "היי שלום" אצל עמיחי קדמה בהרבה לשירו המפורסם, ושמילות הפרֵדה, שהפכו ברבות השנים לנכס צאן ברזל של השירה העברית, מתנוססות בסופיהן של כתריסר מאיגרותיו לרות הרמן. לעיתים חתם "היי שלום, יקירתי" ולעיתים "היי שלום, אהובתי". מופעו הכמעט־אחרון של הביטוי היה בתאריך 12 במרץ 1948: "היי שלום ילדונת, אשתי".[6] בדיעבד, קיבלה אמירה זו משמעות טרגית־אירונית, שכן המכתב – החתום באינטימיות כזאת – נשלח פחות מחודש לפני שרות הרמן הודיעה על אירוסיה לאחר. דומה שהעלם הצעיר והמאוהב סירב לראות את "הכתובת שעל הקיר" ולהבין שלא תשוב, והטביע את נוסחת הפרֵדה שלו בתמימות, בהתעלם ממה שהיא מבשרת. אך גם אם בשעתו לא התכוון עמיחי לבטא ב"היי שלום" את חרדת הנטישה שאחזה בו, הטון הדרמטי של הברכה, החורג מלשון המכתבים, רומז לרחשי לב מודחקים.[7] מכל מקום, איגרות הגעגועים היפהפיות לא השיבו לעמיחי את אהובתו. הן שמורות בארכיון ונגישות למחקר אך עדיין אינן זמינות לקהל הרחב.[8]

אבל כשעמיחי חיבר את השיר "הֲיֵי שָׁלוֹם", בשלהי 1958, הוא לא כיוון לרות הרמן, כי אם לאהובה אחרת: קלריס קסטנבאום. שמה המשיך להתקיים בשולי ביקורת עמיחי – שלא כמו שמה של רות הרמן, שנמחק במכוון מההיסטוריה האישית של המשורר, ולפיכך גם מהמחקר.[9] ספרי השני על עמיחי, *Yehuda Amichai: The Making of Israel's National Poet*,[10] שיצא לאור בארצות הברית ב־2008, גילה לראשונה את

5 עמיחי מכר את ארכיונו לאוניברסיטת ייל שבארצות הברית כשנה לפני מותו. Yehuda Amichai papers, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven, CT [להלן: ארכיון ביינקה]. האיגרות נרכשו למשמר בארכיון הודות ליגאל ובסיועו של אבישי ברוורמן, אז נשיא האוניברסיטה. מכתבי עמיחי לרות הרמן, 31/8/1947–11/4/1948, הארכיונים לספרות עברית, מכון הֶקשרים, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב [להלן: ארכיון הֶקשרים]. המכתבים שיוזכרו בהמשך יזוהו לפי מספורו של עמיחי במקור ובציון תאריך כתיבתם.

6 מכתביו של עמיחי להרמן, 25, 28 ו־87, 22/10/1947, 30/10/1947, 12/3/1948 (בהתאמה), ארכיון הֶקשרים, הערה 5 לעיל.

7 לשאלת חששותיו של עמיחי כי רות הרמן תעזוב אותו ראו, למשל, הדיון בטור "וְלֹא יֵדַע נִשְׁבָּר עוֹד עַל שׁוֹבֵר", מסונטה טו במחזור "אֲהַבְנוּ כָּאן", אצל שרף גולד, הערה 3 לעיל, עמ' 207–208.

8 על כך ראו, מיה סלע, "איך נתקע הסרט על יהודה עמיחי בגלל מאבק בין אלמנתו לבין הבמאי", הארץ (13/4/2014).

9 עקבותיה של רות הרמן ושירים הקשורים בה ישירות נמחקו מתולדות החיים ומהקורפוס הרשמיים של עמיחי. ראו, שרף גולד, הערה 3 לעיל, עמ' 22–23.

10 Scharf Gold, הערה 3 לעיל. ספרי הראשון הוקדש לשירתו המאוחרת, נילי גולד, לא כברוש: גלגולי אימאז'ים ותבניות בשירת יהודה עמיחי, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1994.

סוד אהבת המשורר לרות הרמן, ובחלקו הסתייע במכתביו אליה להבנת שורשי יצירתו וצמיחת זהותו האומנותית והלאומית. בכללותו מצייר הספר את דיוקן עמיחי כאיש צעיר, דיוקן הכולל את קליטתו בארץ; את השפעתם של רשמי התרבות, הנוף והשפה הגרמניים, שבחיקם גדל, על כתיבתו; ואת המקום שתפסה בנפשו חברת ילדותו רות הנובר, שנספתה בשואה.

אחת הקוראות הראשונות שהגיבו לספרי עם פרסומו והתקשרו אליי ישירות הייתה הפסיכואנליטיקאית ד"ר קלריס קסטנבאום. על יחסיה עם עמיחי שמעתי קודם בעקיפין, והינה, התברר שהיא מתגוררת קרוב למקום מגוריי במנהטן. הפגישה עם האישה הכריזמטית, הרגישה והחריפה הייתה מרתקת, והסֵבה לי קורת רוח רבה. קסטנבאום אמרה שדיוקן עמיחי המתואר בספרי דומה ביותר לצעיר ששמרה בזיכרונה; ושהוא אכן היה קשור לשפה ולתרבות הגרמניות, ורדוף בזכרה של רות הנובר, קורבן הנאצים. כמו כן סיפרה לי קסטנבאום על בית הוריה בקליפורניה, על בואה לארץ בעקבות בעלה בשנות החמישים של המאה העשרים ועל בגידתו בה, על הדמויות מפנתאון המחשבה היהודית שהתרועעה עימן בירושלים, ועל היכרותה עם עמיחי בזמן שלמדה שם רפואה: חיזוריו החיינניים, ביקוריו במרפאתה בתירוצים שונים וטיוליהם ברחבי הארץ.

"יש רק פסקה אחת בספר שחיברת, שעליה אני חולקת", הצהירה קלריס קסטנבאום בפגישתנו, ופתחה את הספר במקום שסימנה מראש. זו הייתה הפִסקה שבה ציינתי כי עמיחי נסע לעיר הולדתו וירצבורג בשנת 1959 כשהיה נתון בדיכאון, בעקבות סיומה של פרשיית אהבים עם אישה אמריקנית.[11] "אבל הוא לא היה מדוכא", טענה באוזניי, "הרי הוא שיזם את הפרֵדה". עניתי שכפסיכואנליטיקאית היא יודעת בוודאי שגם מי שיוזם פרֵדה עלול להתייסר בעקבותיה. קלריס חייכה בהסכמה. כעבור זמן־מה, והודות להיכרותנו, העניקה קסטנבאום לראשונה ריאיון פומבי על עמיחי. הריאיון עם הבמאי יהודה קווה נועד לסרט תעודה בבימויו ונערך בדירתה שבניו יורק. קווה, שאימץ את מסקנות מחקרי ביצירת הסרט, נסע עם צוותו גם לגרמניה, לצילום נופי ילדותו המכוננים של עמיחי. אך הסרט, שאמור היה להיות משודר בטלוויזיה הישראלית ביום השנה העשירי למות המשורר, נגנז.[12]

בראשית שנת 2010 טלפנה אליי קסטנבאום נסערת. צרור מכתבים ישנים הגיע לפתחה בדרך־לא־דרך.[13] היו אלה איגרות דואר אוויר שהיא עצמה כתבה לעמיחי, ושלחה מקליפורניה לירושלים במשך כשלוש שנות התכתבותם. עתה, כשחזרו האיגרות לידיה, הבחינה שעמיחי הוסיף בהן סימנים וכתב הערות. היא ביקשה שאקרא אותן ואייעץ לה

11 Scharf Gold, שם, עמ' 64; שרף גולד, הערה 3 לעיל, עמ' 77.

12 ראו, למשל, סלע, הערה 8 לעיל.

13 חסר בית פלש לדירה ירושלמית ריקה שבעליה היו קרובי משפחה של עמיחי, ומצא את צרור המכתבים הישן במגירה. הוא איתר את כותבת המכתבים קלריס קסטנבאום, ובתמורה על עזרתה בהכוונה רפואית הביא אותם לביתה בניו יורק.

מה לעשות בהן; עודדתי אותה להעבירן להֶקשרים, שם כבר שכנו מכתבי עמיחי לרות הרמן.[14]

קלריס ואני מוסיפות להתראות עד היום, ועמיחי עולה תמיד בשיחותינו. לעיתים אנחנו גם דנות בשירים ששאבו השראה מהימים ההם. היא גילתה לי סודות כמוסים במחזור "בִּקּוּר מַלְכַּת שְׁבָא",[15] והביעה גאווה על כך ש"חֲיֵי שָׁלוֹם" היפהפה נכתב עליה. כששאלתי אותה על הדימוי המוזר "פְּנֵי חַיּוֹת" בבית הראשון של השיר פרצה בצחוק: "שמי העברי הוא חיה", אמרה. ואכן, "חֲיֵי שָׁלוֹם" יועד לקלריס קסטנבאום רבת־הקסם, שמבעד לעיניה נשקף עמיחי אחר. היא תרמה לפירושיי חומרי חיים שהיו שמורים איתה בלבד, אישרה שאשתמש בהם ותמכה ללא סייג בקריאה המוצעת כאן. הדיון שלהלן מדגים אפוא סוג פרשנות שונה, אישי במהותו, ונדרש למקורות שמקומם במחקר נפקד בדרך כלל.

* * *

בירושלים הקטנה של שנות החמישים במאה העשרים הכירו רבים את הנמענת היפהפייה של "חֲיֵי שָׁלוֹם", וידעו על התאהבות המשורר בסטודנטית האמריקנית לרפואה ועל פרֵדתו ממנה בשנת 1958. ואף שבמקרא הארוך שפרסם דן מירון לשיר בשנת 1962 נמנע, ברוח "הביקורת החדשה", מלנקוב בשם האהובה במפורש, הוא בכל זאת בחר להצביע לעברה בהפניות מדויקות לרומן המַפתח לא מעכשיו לא מכאן, שבו שִׁחזר עמיחי את סיפור האהבה הסוער.[16] ואכן, רבים מפרקי ירושלים, השזורים לסירוגין ברומן וממלאים בערך את חציו, מתארים את יחסי הגיבור עם "פטריס", הלוא היא קלריס.[17] מטבע הדברים, ברומן חשופות הדמויות – ובהן אותה אישה גדולה מהחיים – הרבה יותר ממושא השיר הקצר, הלוט בערפל מטפורי. שלא כמו מאמרו של מירון, דיון שפרסם עידו בסוק לאחרונה לא נרתע מזיהוי נמענת "חֲיֵי שָׁלוֹם".[18] בסוק הסתמך, בין השאר, על החומרים שהופקדו בתיווכי בארכיון הֶקשרים, הפותחים צוהר לעולמה של קלריס

14 מכתבי קסטנבאום לעמיחי, ארכיון הֶקשרים, הערה 5 לעיל. המכתבים שיוזכרו להלן יזוהו בציון תאריך כתיבתם. גם במקרה זה שוורץ הוא שדאג להעברת המכתבים ולשימורם.

15 יהודה עמיחי, "בִּקּוּר מַלְכַּת שְׁבָא", שירי יהודה עמיחי, כרך א: שירים 1948–1962, ירושלים ותל אביב: שוקן, [1963] 2002, עמ' 164–173.

16 יהודה עמיחי, לא מעכשיו לא מכאן, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1963. מירון כתב כי השוואה בין השיר "חֲיֵי שָׁלוֹם" לבין "פרקים רבים ברומאן" תסייע להבנת השיר, והִשווה, למשל, את "עַכְשָׁו, עַכְשָׁו" שבשיר לעמוד 360 ברומן, שבו מופיע בדיוק אותו צירוף מילים בתיאור ליל אהבה. דן מירון, "מקרא בשני שירי אהבה מאת יהודה עמיחי", יהודית צוויק (עורכת), יהודה עמיחי: מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1988, עמ' 178. מירון מרחיב בניתוחו, ואף שלא אפרט, אתייחס בהמשך לאחדות מהבחנותיו.

17 הרומן בנוי משתי עלילות המתרחשות לכאורה בו־זמנית, הנשזרות לאורכו לסירוגין: פרק בירושלים, פרק בגרמניה.

18 עידו בסוק, ספקות ואהבות: יהודה עמיחי – חיים, ירושלים ותל אביב: שוקן, 2019, עמ' 198–199. מניעי הפרֵדה שבסוק מייחס לקסטנבאום שונים מגרסתה.

קסטנבאום דאז, והורה על קשרים בין הטקסט לבין אירועים קונקרטיים בחיי המשורר, אך לא נגע בליבת השיר.

כפי שמובן מקריאת הכותרת, "הֲיֵי שָׁלוֹם" הוא שיר פִּרֵדה. הוא מציג את פנייתו האחרונה של דובר שבור לב למי שהייתה שלו עד לאותו הרגע, ומתאר את אופייה המיוחד, את מה שהיה ביניהם ואת אתר הפִּרֵדה. על אף העצב השורה עליו יש בשיר נימה של השלמה עם המציאות החדשה, מבט נטול נוסטלגיה לאחור והבחנה חותכת בין מה שהיה למה שיהיה. טיוטה עתירת מחיקות שהופקדה בארכיון ביינקה זמן קצר לפני מות המשורר מגלה שעמיחי התחיל לחבר את "הֲיֵי שָׁלוֹם" סמוך למועד נסיעתה של קלריס קסטנבאום. בפנקס קטנטן שבכריכתו נרשם "אוקטובר/נובמבר 1958" משורבטות המילים והשורות שבתוך זמן קצר תצטרפנה לַשיר המוכר לנו מן הפרסום בהארץ. בלשון מקודדת, מזוקקת ודחוסה לָכד עמיחי את עומק תחושת האובדן שפקדה אותו כשהקשר בין קלריס לבינו נגמר. אך הזיהוי המוחלט של הנמענת ב"הֲיֵי שָׁלוֹם" כקלריס קסטנבאום ופירוש הפִּרֵדה שבלב השיר כפִּרֵדה ממנה בלבד, אינם ממצים את החוויה המוצפנת בשורותיו. קריאת "הֲיֵי שָׁלוֹם" כניסיון להבין את אידאת האהבה ואת משמעות ה"מוות" הבא, כביכול, בהיגמרה, כפי שהוצע, אף היא אינה מתמודדת עם כל הטמון בשורותיו. "הֲיֵי שָׁלוֹם" אינו רק ביטוי לאבלו של אוהב על אהובתו שהלכה זה עתה, הוא גם שיר קינה על נטישות אחרות שהתחוללו בחייו של המשורר.

בכל פִּרֵדה נחוות מחדש פִּרֵדות שקדמו לה. הכאב שגרמו שב ומתעורר, והיא הופכת למעין תיבת תהודה לסופים אחרים. כשמבצעים קריאה "ארכאולוגית" ומנסים לחתור לעומק רבדיו של השיר אפשר לגלות מתחת להריסות העיר האחת, כביכול, את חורבותיה של עיר אחרת. ובאמת, אין זה מקרה שגיבור הרומן האוטוביוגרפי שעמיחי כתב הוא ארכאולוג. זהו מימוש בדיוני של מודעותו הנוקבת של עמיחי לכוח ההישרדות של שכבות הנפש שמתחת לפני השטח, מתחת לחוויות ההווה, ולכך שכדי להגיע לאמת יש להסיר את השכבות העליונות גם בתחום הרגש.[19]

גישה זו של עמיחי מוטמעת באורח מוצפן וקצרני גם בבית הראשון של "הֲיֵי שָׁלוֹם". לעומת הכותרת והשורה הראשונה, הפונות ישירות ל"אַתְּ" מסוימת, האמירה בשורה השנייה סתומה: "נָדוֹד עוֹלֶה מֵאוֹב; וְעָף וְעָף".[20] במשלבה הלשוני, בתוכן ובתמונה מפליגה שורה זו הרחק מן ההתרחשות האחת ומן האישה האהובה שהפִּרֵדה ממנה עומדת במרכז השיר. עמימות השורה וסטייתה הן מהסביבה הלשונית והחווייתית של הפתיחה הן מנוסח הפנייה בגוף שני מסמנות שעיקר הנעשה בשיר מתקיים מעבר לאירוע העכשווי,

19 עמיחי דיבר על עבודתי המחקרית בהשקת לא כברוש בניו יורק ב־1994. כשהתייחס לשימושי בדימויי צמחים לתיאור השינויים בפואטיקה שלו השווה אותי לארכאולוגית. הוא תיאר ארכאולוגים החופרים עיר שלֵמה כדי להגיע לתגליותיהם וארכאולוגים הקודחים חור צר אחד דרך שכבות רבות כדי להגיע לאמת, ואמר, "נילי דומה לקודחים בדייקנות".

20 המילה "אוב" שאובה מהמקרא; מקור המונח "נדוד" הוא שירת ימי הביניים. עמיחי השתמש בשירתו בשני מקורות עתיקים אלה לעיתים קרובות, אך חיבורם כפי שנעשה בשיר זה נדיר, ובולט ביותר לאור המשלב הלשוני המודרני, הדיבורי של השיר. גם הטור "עַיִט! עַיִט עַל הָרַיִךְ" משירו של שאול טשרניחובסקי נרמז כאן, בייחוד בחזרה "וְעָף וְעָף".

שהליבה הלא מדוברת בו – או המטריצה שלו, בלשון ריפטר – חבויה באותו "נדוד" בלתי מובן.[21] ה"נדוד" הוא מימוש מטפורי של מועקתו הנפשית של הדובר, פחדו הראשוני והעמום מנטישה. בנבכי עולמו הפנימי שוכן, כביכול, יצור מיתולוגי מעופף, הנסתר בימים כתיקונם אך מגיח "מאוב" ההדחקה כשמגיע הרגע להיפרד מן האהובה. "נדוד" זה מייסר את הדובר, נציגו של עמיחי למוד הפרֵדות: הגבר העומד להינתק מקלריס; העלם שבחירת ליבו "נסעה לאמריקה";[22] הילד שגלה ממולדתו. החשש התמידי מפרֵדה קנה לו מקום בלב עמיחי מאז למד בילדותו את כוחה המצמית.

אישור לפירוש כזה נמצא, כבדרך פלא, באיגרות שהשתמרו בידי רות זילנזיגר. הן משקפות את נפש כותבן בן העשרים ושלוש, ומאירות למפרע את השיר שכתב בהיותו גבר בן שלושים וארבע. באחד באפריל 1948, עשרה ימים לפני שבגידתה של רות נודעה לו, צפים במכתבו של עמיחי הפחדים שניסה להדחיק. הוא מספר לה על סיוט שחוזר אליו מאז ילדותו, שבשיאו הוא קורא למישהו שהוא אוהב, אבל קולו "אינו נשמע". בייאושו הוא "צונח ארצה בכבדות כציפור כבדה" ואילו האהוב, שאת קרבתו ביקש, נעלם. בגוף אותו מכתב מציע עמיחי גם פשר לחלומו: "זהו הפחד בפני הנִתוּק" הוא מסביר, ומדייק: "כמו ילד" שהלך לאיבוד לאימו. בהמשך הוא כותב: "הפחד של הנִתוּק מקונן [מקנן] בי".[23] נראה אפוא כי כבר לפני שעמיחי למד על עוף ה"נדוד" הימי־בינייימי בבית הספר מעלה או אצל פרופסור שירמן באוניברסיטה, לבשה אצלו חרדת הנטישה דמות ציפור כבדה, וזו שבה לרדוף אותו בסיוטיו גם כשגדל. שורה משיר אחר מתקופת "הֲיֵי שָׁלוֹם" מחזקת אף היא פירוש כזה: "וְעוֹד מְעַט יָבוֹא הַחֹרֶף וּנְבוּאוֹת הַנֹּדֹד / תַּעֲבֹרְנָה מֵעָלֵינוּ בְּמַסָּע עָיֵף". גם כאן מייצג שם העצם הנדיר "נדוד" דאגות מודחקות של דובר מובס, וגם כאן לובש הנדוד דמות ציפור שמעופה מבשר רע.[24] אך התמונה ב"הֲיֵי שָׁלוֹם" מאיימת יותר: עוף הנדוד העולֶה בוקע, כביכול, מבֵּיצת האוב, עף ועף – ואינו חדל. ה"אוב" קושר אותו לעולם הרפאים ומעלה על הדעת עיט החג מעל גופתו של מת. יתר על כן, מעצם הצבת ה"נדוד" בראש השורה השנייה של שיר הפרֵדה משתמע קשר בין הפרֵדה למוות – קשר שילך ויגבר לאורך השיר, ויגיע לשיאו בבית האחרון.

הפרֵדה הגדולה והטראומטית בילדותו של עמיחי הייתה יציאתו המאולצת מביתו בווירצבורג בשנת 1936, שגררה גם ניתוק מהילדה בת גילו שליוותה אותו במשך חייו שם. זכר הילדה רות הנובר, שכינויה היה "רות הקטנה", התמיד בתודעתו של עמיחי, כפי

21 Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 1978, pp. 6, 12-13

22 יהודה עמיחי, "משק כנפי ההיסטוריה' כפי שאמרו אז", שלוה גדולה: שאלות ותשובות, תל אביב: שוקן, 1980, עמ' 38.

23 מכתבו של עמיחי להרמן, 94, 1/4/1948, ארכיון הֶקשרים, הערה 5 לעיל.

24 יהודה עמיחי, "מִתּוֹךְ מִכְתָּב", שירי יהודה עמיחי, כרך א: שירים 1948–1962, ירושלים ותל אביב: שוקן, [1963] 2002, עמ' 233. כמו "הֲיֵי שָׁלוֹם", גם שיר זה נכלל ביחידה "המקום שלא הייתי בו", הפותחת את חלקו השני של הקובץ שירים, ובו שירים שהופיעו לראשונה בספר. ביחידה זו יש גם שירים אחרים שרקעם החווייתי קשור לנדודים ולנסיעות.

שידוע מהרומן שכתב, מראיונות שהעניק, מערבי קריאה שקיים בארץ ומחוצה לה ואף משירתו המאוחרת.[25]

אירועי חייה הקצרים, תאונת האופניים שגרמה לנכותה שבסוף מנעה ממנה להיחלץ מציפורני הנאצים, לא הניחו לו. בגיחת הנדוד מתוך האוב ב"הַיִּי שָׁלוֹם", וכפי שאראה, גם בדימויים אחרים בסוף השיר, אפשר לזהות את עקבותיה של פרֵדה מכוננת זו.

אמת, את מעוף הנדוד אפשר לפרש גם כסיור אחרון מעל נופי עבר זוהר, ובהם "יַעַר לְחִישׁוֹת" ו"פְּנֵי מַיִם" המוזכרים מייד אחר כך. אפשר גם, כפי שכבר נעשה, להחיל את ה"נְדוֹד" על ה"אַתְּ", כמייצג את תשוקת המסע שלה. אך פירוש ה"נְדוֹד" כמימוש מטפורי של פחדֵי הדובר מאפשר קריאה רב־ממדית יותר של השיר. בעזיבתה של קלריס עלתה ילדותו של עמיחי מן האוב, ועימה עלתה נטישתה הצורבת של זו שקיווה לשאת לאישה. המכתבים שעמיחי כתב להרמן בחודשים הארוכים שציפה שתשוב אליו משקפים את הפגיעה שהליכתה גרמה לו, ולפיכך יש בכוחם לסייע בהבנת תגובתו הרגשית – ואף האומנותית – לפרֵדה. למרות ההבדלים בין שתי החוויות, הרי שבדיעבד, יש במכתבים לרות הרמן מעין הטרמה לתהליך יצירת "הַיִּי שָׁלוֹם", ולעתים הם מאירים את לשונו הדחוסה. כאשר קלריס עזבה ב־1958 ניעור בעמיחי הכאב החריף משנת 1947, ועימו אולי גם הברכה המליצית שבה חתם אז על איגרותיו. עתה הציב עמיחי אותה ברכה, "היי שלום", בראש השיר.

ב"הַיִּי שָׁלוֹם" נוכחים עוד רסיסים מתקופת רות הרמן: המעבר החד מההווה לעתיד, אותו רגע שנלכד בגביש המלוטש "פְּנֵי אַתְּ וּכְבָר פְּנֵי זֵכֶר", נתפס גם באיגרת שעמיחי שלח להרמן ביום הפלגתה. בנמל חיפה הבין ש"רק מטרים מספר מבדילים בין העומדים" על הרציף לבין "העומדים על הסיפון", אך לאמיתו של דבר, "אוקיינוס שלם מפריד ביניהם".[26] החיבור בין האוהבים נקטע באבחה הן בשיר מחורף 1959 הן במכתב מסתיו 1947. ברגע אחד ה"אַתְּ" קרובה ומוחשת, ובמשנהו היא "כְּבָר" זיכרון; ובמונחים מרחביים – ברגע אחד השניים מתחבקים לפני העלייה לאונייה, ובמשנהו הים הגדול נח ביניהם. – "הַיִּי שָׁלוֹם" מכיל גם שרידים אחרים מתיאורי הפרֵדה שבאיגרות. למרבה האירוניה, רות הרמן, וכמוה קלריס קסטנבאום, נסעו שתיהן בסוף הקיץ, ראשית הסתיו.[27] אומנם, ב"הַיִּי שָׁלוֹם" המילה "סְתָו" נזכרת בלי כל הסבר מלווה, ובלי להסגיר שזה היה מועד נסיעתה של קלריס, אך עצם מקומה של המילה בסוף הבית השני ועצם היכולת לזהות את הנמענת

25 "רות הקטנה" היה כינויה של רות הנובר בפי כול מאז מות אימהּ ונישואיו השניים של אביה. לאימהּ החורגת (שהייתה גם דודתה, אחות אימהּ) הייתה בת מבוגרת יותר, ששמה אף הוא היה רות. מאז כונו השתיים "רות הגדולה" ו"רות הקטנה". עמיחי מעולם לא התייחס לעובדה זאת, וקוראיו חשבו (ורבים עדיין חושבים) שהוא המציא את הכינוי. על רות הנובר, גורלה ומקומה ביצירת עמיחי ראו בספרי, שרף גולד, הערה 3 לעיל, בעיקר עמ' 85–100.

26 מכתבו של עמיחי להרמן, 1, 31/8/1947, ארכיון הֶקשרים, הערה 5 לעיל. הד לחוויה זו אפשר למצוא בסונטה טו ב"אָהַבְנוּ כָּאן", בשורות "מִי שֶׁהִגְדִּיל בֵּין מַיִם וּבֵין מַיִם, / יַבְדִּיל בֵּינֵינוּ שׁוּב וּבְלִי גַּשֶׁר". עמיחי, הערה 3 לעיל, עמ' 67.

27 מכתבה הראשון של קסטנבאום לעמיחי נכתב ב־26 בספטמבר 1958, כשלושה שבועות אחרי שהגיעה לקליפורניה, ומכתבו הראשון של עמיחי להרמן נושא את תאריך הפלגתה: 31 באוגוסט 1947. וראו, ארכיון הֶקשרים, הערה 5 לעיל.

הדקדוקית כ"אשת־סתיו" (את המילה "סתיו" אפשר לקרוא כאחד הסומכים של המילה "אשת", הסוגרת את השורה הקודמת), מעידים על חשיבותה של המילה, ומציעים כי לשימוש בה ישנם מניעים אחדים. הסתיו ב"הֲיֵי שָׁלוֹם" הוא אכן מחווה ספרותית לסוגת שירי הפרֵדה הרווחת בשירה האירופית שעמיחי הכיר, אך מלבד זאת הוא טעון כאן גם במשמעויות ביוגרפיות. מכתבי עמיחי לקסטנבאום מסתיו 1958 אבדו, אך במכתביו לרות הרמן מהעונה המקבילה בשנת 1947 היה הסתיו אורח קבוע: "הלכת הפלגת לך והסתיו בא", "כל זמן שֶׁאַת היית פה / הוא לא העיז [העז] לבוא", ובמקום אחר: "הנה הָלַכְתְּ ובא הסתיו".[28] באיגרות הבאות הוסיף עמיחי להזדקק לסתיו, על שפע הדהודיו בטבע ובספרות, לביטוי געגועיו לרות. לעומת זאת, ב"הֲיֵי שָׁלוֹם", הכתוב כמו בצופן, מסתפק עמיחי במילה הבודדת "סְתָו" ובתפקודה בשיר כדי לבטא את הלך רוחו, אך גם כדי לרמוז לזמן האירוע. כששאלתי את קלריס על השורה "אֵשֶׁת / הַכִּוּוּנִים וְכַוָּנוֹת מַרְאָה וּסְתָו" ענתה בלי להניד עפעף, "אני הרי עזבתי בסתיו".[29] ואכן, הסתיו ב"הֲיֵי שָׁלוֹם" אינו רק מעצב את הנמענת כ"אשת סתיו" מטפורית, אלא הוא גם מנציח את מועד נסיעתה.

בנוסף: מרחב המגורים הנעזב, המוכר מ"הֲיֵי שָׁלוֹם", שהעצמים הדוממים נותרו בו מיותמים, דומה לשיר מקורי שעמיחי העתיק במכתב עגום ששיגר לרות שישה ימים אחרי צאתה. בדירה הריקה, המשמשת לו ב"הֲיֵי שָׁלוֹם" תפאורה ומטונימיה לפרֵדה, מפוזרים חוטים ונוצות, ואילו בשיר הגנוז מתנודד קולב: "נפער ארון הבגדים / רֵק [ריק] ושחור... [...] קולב אחד ירעד עוד וְיָנַע / כאילו [...] נטלת שמלה".[30] דומה שהאבל הישן על רות הרמן מהדהד בשיר שיוחד לקלריס קסטנבאום.

במעמקי "הֲיֵי שָׁלוֹם", מתחת לתילי העזיבות והנטישות שהנדוד מרגיז מאוב, יוכל הארכאולוג לחשוף גם את הפרֵדה הראשונה והבלתי נשכחת – מן הבית בעיר המולדת ומהילדה רות הנובר – פרֵדה שחומרתה הובנה רק כעבור שנים. אומנם הפרדה מחברת ילדותו הוזכרה בשירת עמיחי המוקדמת רק לעיתים נדירות ובמעטה סמיך, אך היא צָבעה, כביכול, את כל הפרֵדות שבאו אחריה.[31] כיובל אחרי שלשלת האירועים הטרגית שהובילה לאובדנה של רות הנובר, כתב עמיחי את השיר מלא החרטה "רוּת הַקְּטַנָּה".[32] בפרקי גרמניה שברומן לא מעכשיו לא מכאן, שחובר סמוך למשבר הפרֵדה מקלריס, ממלאת "רות הקטנה" תפקיד מרכזי. יתר על כן, עצם מבנה הסירוגין של אותו רומן, הנע בין ירושלים לגרמניה, רומז לכך שהכאבים נטווים זה בזה: צער הפרֵדה מהילדות ומ"רות הקטנה" ויגון הפרֵדה מהאהובה האמריקנית; אשמת ההחלטה להינתק מקלריס נמהלת באשמה כלפי הילדה שמתה. בדרכו העקיפה מתעמת אפוא "הֲיֵי שָׁלוֹם" עם שתי

28 מכתביו של עמיחי להרמן, 8 ו־2, 14/9/1947, 3/9/1947, ארכיון הֶקשרים, הערה 5 לעיל.

29 המידע מקסטנבאום על "הֲיֵי שָׁלוֹם" לוקט בשיחותינו בניו יורק מאז 2008. לאחרונה נפגשנו ב־25 בספטמבר 2021.

30 מכתבו של עמיחי להרמן, 4, 6/9/1947, ארכיון הֶקשרים, הערה 5 לעיל.

31 "רות הקטנה" נוכחת בגלוי ובכינויה הזה בשירת עמיחי המאוחרת.

32 יהודה עמיחי, "רוּת הַקְּטַנָּה", גם האגרוף היה פעם יד פתוחה ואצבעות, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1989, עמ' 70–71.

מיתות, ואף שהוא מוקדש ליום הפרֵדה מקלריס, הומות במסתוריו גם הפרֵדות שקדמו לאותו היום.

* * *

טרם פרסום השיר "הֲיִי שָׁלוֹם" היה צירוף המילים שבכותרתו נדיר בספרות העברית, ונקרא כמוגבה ומליצי.[33] הסופיות הגלומה במילותיו מועצמת באמצעות צליל המ"ם הנועלת אותו. האות מ"ם מסמנת את העיצור היחיד שניתן לבטאו לאורך זמן בפה סגור, ומכיוון שכך דומה שהצליל [m] שבכותרת השיר ממשיך להדהד לאורכו. בהיותו מבוטא בשפתיים נעולות הוא מוסר, כביכול, שאין חזרה מן המעשה שהוא מסמן. אפילו הריבוע הסגור – צורתה הגרפית של המם הסופית בדפוס העברי (**ם**) – תורם לתחושה זו. המילה "שלום" נקשרת גם לביטוי "תם ונשלם", דבר שהיה ונגמר. אם כן, ההכרזה הכפולה "היי שלום", הנשמעת בכותרת ובמילים הראשונות, היא גם הצהרה כי הפרֵדה היא עובדה מוגמרת.

לנופך הטִקסי או הדרמטי של ברכת הפרֵדה שבראש השיר יש מקבילה גרמנית, וייתכן שזו שימשה לעמיחי השראה בחגיגיותה ובמבנָהּ כפול האיברים. הכוונה למילה "Lebewohl" ("לֶבֶוּוֹהל", הלחם המילים "Lebe" ו־"wohl"), שמובנה "פרֵדה" ומשמעותם המילולית של מרכיביה היא "חִיִי בטוב", "הֱיֶה בטוב" או "הֲיֵי בטוב", בנועם, בשלום ובשלווה. הניסוח המוגבה של הברכה מבליע הנחה שנמעניה יוצאים לדרך ארוכה, ושבעתיד הקרוב יגורו הרחק מן המברכים. הביטוי "Lebewohl" רווח בטקסטים רומנטיים וקלאסיים, שמקצתם הולחנו וזכו לפופולריות רבה.[34] קרוב לוודאי שעמיחי הכיר רבים מהשירים הללו – שחלקם חוברו בידי משוררים כמורגנשטרן או היינה ומשוררים אחרים שאהב – וכחובב מוזיקה מושבע, האזין לגרסותיהם המולחנות.[35]

33 זאת על סמך חיפוש הביטוי במאגר הנתונים *HebrewCorpus*, מטעם אוניברסיטת בריגהאם יאנג. בחיפוש הצירוף במקורות מן השנים שלפני פרסום שירו של עמיחי עולה הביטוי לעיתים נדירות (0.8 מתוך 100,000), ובפרוזה בלבד (למשל: בחורף לברנר, האילמת לפרץ, התועה בדרכי החיים לסמולנסקין ועורבא פרח לברדיצ'בסקי). לדעתי, הביטוי הפך שכיח רק אחרי ששירו של עמיחי פורסם והולחן. כלומר, הצירוף "היי שלום" נשמע שגור כיום לא במעט הודות לשירו המפורסם של עמיחי. לעומת זאת, לעמיחי, כשכתב את מכתביו להרמן וכשחיבר את השיר לקסטנבאום, היה הביטוי נדיר – ולפיכך עז יותר. סביר להניח שעמיחי הכיר את הביטוי הן מהמדרש (שיידון בהמשך) והן מיצירות הפרוזה שהוזכרו, שלפחות בחלקן נכללו בתוכנית הלימודים בתיכון בזמנו.

34 ארכיון הלידר ברשת מכיל כמאה שירים שהמילה "Lebewohl" (פרֵדה) מופיעה בשורתם הראשונה או בכותרתם, ומשמשת פזמון נוגה, החל בשיר בכותרת זו מאת אדוארד מוריקה (בהלחנת הוגו וולף), ועד "Lebt wohl ihr Berge" של פרידריך שילר או "Lebe wohl! du lieber Freund!" של פרנץ שוברט, השיר היחיד ששוברט חיבר לו מילים. מונח זה מרכזי גם בשירי המשוררים כריסטיאן מורגנשטרן והייניריך היינה, שעמיחי אהב. לפני 1936, כשעמיחי היה עדיין בגרמניה, נפוצו שם פזמונים שזו כותרתם. LiederNet Archive online, https://www.lieder.net/lieder/find_titles_and_first_lines.html?pat=Lebewohl

35 עמיחי העתיק לאיגרותיו להרמן שירי אהבה של המשוררים שהוזכרו וכן של אחרים. וראו, שרף גולד, הערה 3 לעיל, עמ' 111–114, ועוד.

אין זה מן הנמנע אפוא שבבואו לכתוב את מילות הפרֵדה לאהובתו צלצל באוזנו הביטוי הגרמני והתגלגל ב"היי שלום".

אך עבריותו המובהקת של הצירוף הטעון ניכרת בעליל. יש דמיון רב בינו לבין הברכה "יְהִי שָׁלוֹם בְּחֵילֵךְ" המכוונת לירושלים (תהילים קכב 7). ייתכן שהאזכור רומז לאתר ההתרחשות, שהרי פרשת האהבה וגם סופה התחוללו בעיר זו. הקשר בין השיר לירושלים מתחזק גם לאורו של טקסט עתיק אחר, הלוא הוא המדרש על השכינה הנאלצת לעזוב את בית המקדש:

> משהייתה שכינה יוצאת מבית המקדש הייתה חוזרת ומגפפת ומנשקת בכותלי בית המקדש [...] ובוכה ואומרת: הֲוֵי שלום בית מקדשי, הֲוֵי שלום בית מלכותי, הֲוֵי שלום בית יקרי, הֲוֵי שלום מן כדון הֲוֵי שלום.[36]

הדהודיו של הטקסט הקדום, החותרים מתחת ללשון המאופקת של השיר, מסגירים את גודל אבלו של הדובר ואת מיאונו לעזוב. הגיפופים, הנשיקות והבכי הנמצאים במדרש נעדרים מפני השטח של השיר המודרני, אך בה־בעת, הקריאה החוזרת בו "הֲיֵי שלום", המקבילה העברית של הביטוי הארמי "הֲוֵי שלום", אינה משאירה מקום לספק ביחס לעוצמת רגשותיו של הדובר. חזרה זו מביעה בצורה חיה את תחושת האובדן של הנפרד כנגד רצונו.[37] כפי שיפורש בהמשך, ההקבלה בין כותרת השיר לבין המדרש מקבלת משנה תוקף בביטוי "בְּלִיל **מִשְׁכָּן**" שבבית האחרון (ההדגשה שלי, נ"ג). המילה "מִשְׁכָּן" מחברת את דירת האהובה עם בית המקדש, את הפרֵדה עם החורבן ואת השיר "הֲיֵי שָׁלוֹם" עם הטקסט הנוגע ללב על סירוב השכינה להיפרד ועל מחוות אהבתה.[38]

אחרי בִּרכת "היי שלום" הכפולה שבראש השיר נמשכת פנייתו הישירה והכמעט רצופה של הדובר אל הנמענת בשעת הפרֵדה. לאורך חמישה בתים הוא מסכם, אם כי באורח מוצפן, את פרשת היחסים עד לסופה, מביע את סערת הנפש שחווה תוך כדי ההתרחשות, ובד בבד רושם איור דחוס, ונאמן למדי למציאות, של פרטי השעות האחרונות שבילה עם הנמנעת בדירתה.

בתחילה מתייחס הדובר לפניה של הנמענת, ומכנה אותם בלשון לא תקנית "פָּנַי אַתְּ" במקום "פנייך". הודות להימנעות בעת הפרֵדה מנטיית השם המקובלת ולפירוק הצורה הנכונה למרכיביה, נשארת המילה "אַתְּ" כפי שהיא, בשלמותה. כך, בפעם האחרונה, נוכחת ה"אַתְּ" הנמענת כולה – בגוף ובנפש! בעוד רגע היא תהיה רק "זֵכֶר", דיוקן הקיים בזיכרון, שארית למה שהייתה לדובר כשהיו יחד. המקבילה היחידה בשירת עמיחי לאסטרטגיה

36 איכה רבה פתיחתא, כ"ה (מהדורת בובר, עמ' 29).

37 אין בכוחי להוכיח בוודאות שעמיחי הכיר את המדרש, אך זה ייתכן, מכיוון שלמד בבית ספר דתי עד לבגרות. הניב "היי" או "היה שלום" אומנם מופיע בספרות החדשה, אך אינו שכיח (ראו במאגר הנתונים *HebrewCorpus*, הערה 33 לעיל). סביר אפוא שעמיחי הכיר גם את מקורו העתיק והתכתב עימו בשיר זה.

38 על האופי הארוטי של מדרש זה עמדה גלית חזן־רוקם, "קינת אימהות על חורבות ירושלים: מחוות ביצוע במגילת איכה ובמדרשים עליה", מכאן יט (אפריל 2019), עמ' 77–78.

דקדוקית זו נמצאת בשיר "עֲרָבִים אֲחֵרִים", הקשור בקשר סמוי ל"הֲיִי שָׁלוֹם". שיר זה, שמעולם לא כונס בספר, פורסם בגיליונות בשנת 1951, כשלוש שנים לאחר הפרֵדה מרות הרמן, ומעלה תמונה נוסטלגית ומדויקת להפליא משנת 1947, שבה בילו עמיחי והרמן יחדיו: "וַאֲנִי זוֹכֵר עֲרָבִים אֲחֵרִים [...] / עַרְבֵי **אַתְּ**".[39] כמו ב"הֲיִי שָׁלוֹם", ההימנעות מנטיית השם והשארת המילה "אַתְּ" כצורתה מנכיחות את מלאות הווייתה של הנמענת. אך הסימטרייה המעמתת ב"הֲיִי שָׁלוֹם" את "פְּנֵי אַתְּ" עם "פְּנֵי זֵכֶר" מעמיקה את התהום הפעורה בין הווה לעתיד יותר מאשר הצירוף "עַרְבֵי אַתְּ".

זאת ועוד, העובדה ששם העצם "פנים" מוטה בעברית בלשון הרבים מסייעת לעיצוב הנמענת כמי שתמיד היו לה פנים רבות, אך איכותן הקליידוסקופית מתבטאת רק בעת הפרֵדה וכתוצאה ממנה. הפנים שהיו פעם "פְּנֵי אַתְּ" שלמות מתנפצות, ומעתה תהיינה רק שברים של מה שהתקיים: "**פְּנֵי** חַיּוֹת, **פְּנֵי** מַיִם **וּפְנֵי** לֶכֶת, / וְיַעַר לְחִישׁוֹת, **פְּנֵי** חֵיק, **פְּנֵי** טַף" (ההדגשות שלי, נ"ג). הצירוף "פְּנֵי חַיּוֹת", הקשור ל"חיה", שמה העברי של קלריס, אולי רומז גם למעשי אהבה לוהטים; הפריטים האחרים בקטלוג הפָּנים מכילים אף הם מגוון משמעויות. "פְּנֵי מַיִם וּפְנֵי לֶכֶת" עשויות להצביע על משיכתה של הנמענת לשַׁיִט ועל עזיבתה המתקרבת, ו"פְּנֵי חֵיק, פְּנֵי טַף" מגלות בה תכונות נעימות ואימהיות. המילה "פְּנֵי" תחזור רק עוד פעם אחת בשיר, באמצעו: "פְּנֵי הַסֵּרוּגִין", ואף במופעה הזה משתמעים ממנה ריבוי וחילופין. כשמתרגמים את הצירופים המכילים את המילה "פְּנֵי" לשפות שבהן שם העצם "פנים" הוא ביחיד, נראה שלנמענת היה בתחילה פרצוף אחד ואחר כך הוא התפצל לשלל פנים. כך הדבר באנגלית ובגרמנית, השפות שעמיחי ידע.[40] בעברית, לעומת זאת, שאת גחמות דקדוקה עמיחי מנצל לצרכיו הפואטיים, נדמה שלאישה האהובה היו מאז ומתמיד פנים אחדות, "**פְּנֵי** אַתְּ", אך עובדה זאת טושטשה באמצעות הדקדוק העברי. עכשיו, בעת הפרֵדה, כשה"אַתְּ" הנוכחת הופכת לזיכרון, מתברר שמלכתחילה היו לה הרבה פנים, אחדות מהן אולי זרות. בטיוטה המשורבטת בפנקסון רשום: "היי שלום פני אתּ [...] פני הנֶכר" (הניקוד במקור, נ"ג). "נֶכר" מביע את הזרות הפתאומית המשתררת בין הנפרדים, ואילו "זֵכֶר", המילה שהועדפה בגרסה הסופית, מעלה תמונה מלאה יותר, ומתחברת, כפי שמתברר בהמשך, לסוף השיר.

ואכן, הבית הראשון מציג את תוצאות המפץ שהפרֵדה גרמה – עליית הנדוד מן האוב והשינויים בפניה של האהובה. הבית השני, לעומת זאת, מַשווה בין קִרבת הלב בעבר לריחוק בהווה:

לֹא לָנוּ שׁוּב שָׁעָה שֶׁבָּהּ נוּכַל לָגֶשֶׁת,
לֹא לָנוּ לְהַגִּיד: עַכְשָׁו, עַכְשָׁו.
שֵׁם שֶׁל רוּחוֹת הָיָה לָךְ, פַּעַם אֵשֶׁת
הַכִּוּוּנִים וְכַוָּנוֹת מַרְאָה וּסְתָר.

39 יהודה עמיחי, "עֲרָבִים אֲחֵרִים", גליונות כה (תשי"א), עמ' 350. ההדגשה שלי, נ"ג.
40 בגרמנית "Gesicht", ובאנגלית "face".

הקלות שב"לָגֶשֶׁת" זה לזה, להתעלס ולקרוא "עַכְשָׁו, עַכְשָׁו" מעומתת עם ההכרה שכל זה כבר "לֹא לָנוּ". ה"רוּחוֹת" המופיעות מייד אחרי ההשוואה בין אז לעתה מצביעות, אולי, על תנודות שהיו ביחסים, אך גם על אישיותה של הנמענת: חילופי מצב רוחה, מזגה הסוער ונטייתה "לנשוב" לכל העבָרים בלי להשתהות בשום מקום.[41] ה"רוּחוֹת" עצמן ו"הַכְּוִוּנִים" המופיעים בשורה שאחריהן שייכים לשדה הסמנטי של רוחות שמיים, מסעות ושַׁיִט, ומעלים על הדעת גם מפרשים, שֶׁמִּבַּדָּם נתפרה לקלריס חצאית שעמיחי אהב.[42] אותו בגד מבשֵׂר פרֵדה התגלגל באורח מפורש יותר לשיר אחר: "כַּלָּה / לְעוֹלָם לֹא אוּכַל לִהְיוֹת, / שֶׁלָּבַשְׁתִּי שִׂמְלָה / מִבַּד מִפְרְשֵׁי אֳנִיּוֹת".[43] אך ייתכן שנמענת "הֲיֵי שָׁלוֹם" זכתה ב"שֵׁם שֶׁל רוּחוֹת" דווקא בהשראת איגרת שקלריס שלחה מקליפורניה בספטמבר 1958, עוד לפני שהשיר נולד. במכתבה ניסתה לשכנע את עמיחי שפרֵדתם הייתה מחויבת המציאות, מכיוון שהם שונים מדי זה מזו: "אני שואפת לנוע בחיי בחופשיות ובמהירות, ורק לפעמים לעצור; אתה מוכרח לחיות במפרץ שקט ורק לפעמים להתפתות על ידי סופות פראיות כדוגמתי".[44]

על כל פנים, לעומת המילים "שֵׁם שֶׁל רוּחוֹת" שאפשר להסבירן בהיגיון בקלות יחסית, מילותיו האחרונות של הבית מציבות מכשולים לפירושן. הדקדוק, התחביר, הפיסוק והחלוקה לשורות עושים יד אחת בסרטוט דמותה התזזיתית והקשָׁה־להגדרה של הנמענת. למשל, השם הנסמך "אֵשֶׁת" סוגר שורה, וסומכו "הַכְּוִוּנִים" מתמהמה, כביכול, עד השורה הבאה. פיצול לא דקדוקי ומלאכותי זה בין הנסמך לסומך אינו מונע מן החרוז בלבד.[45] "אשת" נעדרת־הסומך־כביכול, העומדת לבדה, רותמת את הדקדוק (או את ערעורו) לציור דיוקן הנמענת כ"אשת" (או אישה) שאינה נשמעת לכללים, "לא דקדוקית", ישות עצמאית שניצבת בלי מורא בסוף הטור השירי. הסומך המתאים לה איפוא הוא זה שעמיחי ממציא: "אֵשֶׁת / הַכְּוִוּנִים". היא השולטת במטרותיה, ב"כְּוִוּנִים" שתפנה אליהם וב"כוונות" שתגשים.

---

41 "שֵׁם שֶׁל רוּחוֹת" אולי מצפין גם את שם הסופה הטרופית "סנטה קלרה" משנת 1956, הדומה לשם קלריס.

42 קסטנבאום סיפרה שעמיחי התעניין במלבושיה, ושחצאית המפרשים שאהב עוצבה בידי מעצבת אופנה מפורסמת. חיבתו של עמיחי לבגדי אהובותיו מתועדת גם במכתבים להרמן, שבהם הוא מדמיין אותה במעיל פרווה שחור או בשמלה לבנה. גם בשיר "עֲרָבִים אֲחֵרִים" (הערה 39 לעיל), למשל, נכתב:"וְשִׂמְלָתֵךְ הָאֲדֻמָּה זְרוּעַת נְקֻדּוֹת לְבָנוֹת".

43 יהודה עמיחי, "בגינה הציבורית", שירי יהודה עמיחי, כרך א: שירים 1948–1962, ירושלים ותל אביב: שוקן, [1963] 2002, עמ' 196.

44 מכתבה של קסטנבאום לעמיחי, 26/9/1958, ארכיון הֶקשרים, הערה 5 לעיל. קסטנבאום כתבה לעמיחי באנגלית: "*I* want to move freely and swiftly, and stop sometimes; *you*, must live in a quiet bay, and only sometimes be tempted by wild storms, like me". התרגום לעברית וההדגשות שלי, נ"ג.

45 "אשת" מתכתב גם עם "**אשת** בעלת **אוב** בעין דור" (שמואל א כח 7). בקריאה זו מקרין האינטרטקסט העתיק ("אוב") שבבית הראשון על הנמענת כ"אשת הכיוונים" ומייחס לה תכונות של בעלת אוב המכוונת את לקוחותיה, מבהירה להם את כוונותיהם ו"מחלמת חלומות", כדברי השיר.

משמעות עשירה זו שיש לעצם מקומה של "אֵשֶׁת" בשיר מוכחת גם בבחינת הטיוטה, המראה שההפרדה בין הנסמך לסומך נִקבעה כבר בשלבים הראשונים של הכתיבה: "שֵׁם של רוּחוֹת לך פעם. אֵשֶׁת / הכיוונים". מטיוטה זו מתברר לא רק שהמילה "אֵשֶׁת" לא הוזזה בשינוי השורה בנוסח הסופי, אלא גם שדיוקן הנמענת כָּלַל את שִׁיוכה ל"כיוונים" ול"כוונות" מההתחלה.

עוד תובנות בנוגע ל"כִּוּוּנִים", ל"כַּוָּנוֹת" וליסודות אחרים ב"הַיִּי שָׁלוֹם" אפשר לקבל ממחזור השירים המשחקי "בִּקּוּר מַלְכַּת שְׁבָא". על אף הטון השונה של היצירות, אפשר לראות במחזור זה, שחובר כשקלריס עוד שהתה בירושלים עם עמיחי, מעין אינטרָאטקסט אינטימי של רעהו הקודר.[46] קלריס סיפרה לי שטיול קצר שהיא ועמיחי ערכו בגינת מלון המלך דוד, שרצפתה הייתה עשויה זכוכית או ראי, הוא שהצית בעמיחי השראה לתמונות אחדות מ"בִּקּוּר מַלְכַּת שְׁבָא". יצירה זאת מייחסת ל"כִּוּוּנִים" משמעות ארוטית מובהקת: "קְבַרְנִיטִים / כִּוְּנוּ לְפִי מַפַּת כְּמִיהָתָהּ",[47] כלומר: המלכה כיוונה את מאהביה למקומות הנכונים בגופה, שיענגוה.

השורה השלישית בביתו השני של "הַיִּי שָׁלוֹם" מצהירה: "שֵׁם שֶׁל רוּחוֹת הָיָה לָךְ", כלומר **בעברה** הייתה הנמענת בעלת "שֵׁם שֶׁל רוּחוֹת".[48] השורה הרביעית והאחרונה בבית היא לכאורה חסרת זמן ופועל, ומציגה רק שמות עצם ("הַכִּוּוּנִים וְכַוָּנוֹת מַרְאָה וּסְתָו"). אבל אם נקרא במילה "מַרְאָה" גם את המובן "מציגה", כלומר לא רק אספקלריה, אלא גם נטיית הפועל רא"ה בהווה יחידה בהפעיל, ונשכלה עם קודמתה (כלומר כך: "פעם אשת / הכיוונים ומראה כוונות וסתיו"), יתבררו לפחות שתי אפשרויות חדשות לפירוש. לפי הראשונה, הדובר פונה אל הנמענת כאומר, "פעם היית אשת הכיוונים, והיית **מראה כוונות** ומראה גם סתיו": פעם היית אישה השולטת בכיווני חייה ומראה את כוונותיה בגלוי, אך בסוף את מראה את הסתיו, עונת הפרֵדה. לעומת זאת, הקריאה החלופית, המצייתת לחלוקת השורות, תישמע כך: "פעם היית אשת", כלומר אשת איש או אשת חיק, אישה התלויה במישהו אחר, ואילו עכשיו את "אשת הכיוונים ומראה כוונות", את קובעת את כיווני חייך ומראָה את כל כוונותיך בגלוי, לרבות כוונת הפרֵדה בסתיו. אם כן, השורה האחרונה בבית נפרדת מן העבר וגולשת להווה האירועים בשיר. קריאת השורה בעקבות "בִּקּוּר מַלְכַּת שְׁבָא" מחזקת את הפן הארוטי של הפועל "מַרְאָה" וכן של "וְכַוָּנוֹת מַרְאָה". הנמענת, אותה "אֵשֶׁת", מכוונת את הגבר במעשה האהבה ומראָה לו את כוונותיה. המילה "מַרְאָה" הועדפה אפוא בשיר זה בשל דו־משמעותה, ולא רק בגלל התאמתה לקצב, והיא מתפקדת כאן הן במובן "ראי" והן במובן "מציגה".[49] ב"בִּקּוּר

46 באינטרָאטקסט הכוונה לטקסט אחר מהקורפוס של אותו יוצר המתכתב עם הטקסט הנידון. בהרצאותיו באוניברסיטת קולומביה בסתיו 1980 אמר ריפטר שהאינטראָטקסט עשוי להיכתב שנים רבות אחרי הטקסט.

47 עמיחי, הערה 15 לעיל, עמ' 167.

48 בנוסח הסופי: "שֵׁם שֶׁל רוּחוֹת **הָיָה** לָךְ, פַּעַם אֵשֶׁת", ובטיוטה המנוקדת חלקית: "שֵׁם של רוּחוֹת לך **פעם**. אֵשֶׁת", בלי פסיק לפני המילה "פַּעַם". ההדגשות שלי, נ"ג.

49 ראוי לציין שברוב שיריו השתמש עמיחי במילה "ראי" לציון אספקלריה, ולא ב"מראה", כך גם ב"בִּקּוּר מַלְכַּת שְׁבָא" ואפילו בטיוטה ל"הַיִּי שָׁלוֹם" – שבה נאמר: "כוונות ראי".

מַלְכַּת שְׁבָא" וב"הֲיִי שלום" מנצל עמיחי את שפע ההשתמעויות הארוטיות של השורש רא"ה ושל נגזרותיו. ב"בִּקּוּר מַלְכַּת שְׁבָא", למשל, משתקפת "עָרְוָתָהּ" של המלכה "בְּרִצְפַּת הָרְאִי" בעוד המלך "רָאָה בָּרְאִי גּוּף וָגוּף".[50] אכן, מעשה האהבה המתגלה באורח כמעט בוטה ב"בִּקּוּר מַלְכַּת שְׁבָא" רק מהדהד עמומות בשיר הפרֵדה. על כל פנים, אף ששורותיו האחרונות של הבית השני ב"הֲיִי שָׁלוֹם" מטשטשות את מקורן החווייתי, הן עשויות להיכנע לפירוש יותר ממה שנדמה ממבט ראשון.

באמצע השיר הולך ונמוג הפן המשחקי שהתקיים ביחסי האוהבים, והתהום ביניהם נפערת.

כִּי מַה שֶּׁלֹּא הֵבַנּוּ, הֵן זִמַּרְנוּ יַחַד.
דּוֹרוֹת וָחֹשֶׁךְ, פְּנֵי הַסֵּירוּגִין.
וְלֹא שֶׁלִּי עוֹד, לֹא מְפֻעֲנַחַת,
סְגוּרַת פְּטָמוֹת, אַבְזָם, פִּיּוֹת, בְּרָגִים.

באומרו "מַה שֶּׁלֹּא הֵבַנּוּ", בלשון רבים, מודה הדובר בפתח הבית השלישי שלעיתים לא הבינו שני בני הזוג זה את זה. אך לפי הטיוטה, שבה כתוב "גם מה שלא **הֵבַנְתִּ**", אפשר להסיק שרק הנמענת טעתה, אולי בשל שליטתה המוגבלת בעברית (ההדגשות שלי, נ"ג). בכל אופן, בעבר הייתה המוזיקה מיישרת את ההדורים. קסטנבאום, שאימהּ הייתה פסנתרנית והיא עצמה פורטת על פסנתר, סיפרה שהייתה שרה להנאת עמיחי קטעים ממחזות מוזיקליים של קול פורטר, ועמיחי היה מדקלם באוזניה את השיר הציוני הישן של ביאליק, שאת מנגינתו למדה בילדותה בבית הספר העברי, "מֵעֵבֶר לַיָּם, / מֵעֵבֶר לַיָּם, – / הֲתִדְּעוּ, צִפֳּרִים, / הַדֶּרֶךְ לְשָׁם".[51] אבל אחרי "זִמַּרְנוּ יַחַד" העליז מופיעה שורה עמומה ומקוטעת: "דּוֹרוֹת וָחֹשֶׁךְ, פְּנֵי הַסֵּרוּגִין". החושך והסירוגין מממשים את התהום שנפערה בין ימי הזמרה שהיו לבין הזרות בהווה. עם זאת, אפשר שהביטוי "דּוֹרוֹת וָחֹשֶׁךְ" מתייחס דווקא לאופי הזמרה המשותפת שקירבה ביניהם, כאילו נבעה משירתו של עמם עתיר הדורות. שימוש פרטי במונח הקולקטיבי "דורות" נמצא במכתבו של עמיחי להרמן מאוקטובר 1947, שבו ציטט מ"שיר ערש למרים" של ריכרד בר הופמן. התפעמותו הלאומית של הופמן מן הדם היהודי הזורם במחשך מדור לדור הופכת במכתבו של עמיחי להצהרת אהבה לרות הרמן: דמה ודמו יתמזגו יחד בנהר הדורות.[52] לאור המכתב, ייתכן שהצירוף המוזר "דּוֹרוֹת וָחֹשֶׁךְ" רומז לעבותות הלאומיים הקושרים את עמיחי וקלריס, למרות אחרותה כאמריקנית דוברת אנגלית. שניהם היו ציונים נלהבים; וכבת להורים

50 עמיחי, הערה 15 לעיל, עמ' 169, 170.

51 אפשר שהשיר "מֵעֵבֶר לַיָּם" הזכיר לעמיחי כי קסטנבאום האמריקנית אכן באה מעבר לאוקיינוס האטלנטי, כביכול מאיי הזהב הרחוקים, מחוז הציפורים הנזכרות בשירו של ביאליק.

52 מכתבו של עמיחי להרמן, 22, 16/10/1947, ארכיון הֶקשרים, הערה 5 לעיל. ריכרד בר הופמן "שיר ערש למרים" (1897) לפי הבית האחרון, דמי דורות העבר של העם זורמים בעורקי היהודים כיום וימשיכו לזרום עד נצח.

יהודיים מזדהים זכתה קסטנבאום לחינוך ציוני מובהק. אין שחר, כמובן, לספק שהעלה בסוק בספרו בנוגע למוצאה.[53]

הצירוף התמוה "פְּנֵי הַסֵּרוּגִין", שמופיע **בדיוק** באמצע השיר, חוצה אותו בבית השלישי מתוך חמישה ובשורה העשירית מתוך עשרים, מסמן מפנה. אחרי הבית הראשון, זוהי החזרה היחידה בשיר על צורת הסמיכות של "פנים", "פְּנֵי". האיכות הרבגונית של הפנים האהובות צפה שוב משום שהצירוף מכיל, מצד אחד, את הפנים המתחלפות שניבטו קודם: פנים של חיות, של מים, של חיק, ומן הצד האחר הוא מנבא, דרך העיצורים ס [s], ר [r] ו־ג [g], שהסגירה תבוא, וּשְׁיֵשׁוּת "סגורת פְּטָמוֹת" תגיח. ה"סירוגין" משקפים גם את החילופים התדירים במצב הרוח של הנמענת, ש"נַפְשָׁהּ / זְבֻרָה שֶׁל [...] טוֹב וָרָע", בלשון המשחק של "בִּקּוּר מַלְכַּת שְׁבָא",[54] וגם את התלבטויותיו של הדובר, המתנודד בין אהבתו לבין חובות המשפחה ומסורת הדורות. מייד אחרי "פְּנֵי הַסֵּרוּגִין", ואולי בעטיין, חלה הידרדרות בטון הדובר, והוא מצהיר שהסוף אכן בא: "וְלֹא שֶׁלִּי עוֹד". חידת האישה ה"לֹא מְפֻעְנַחַת", בעלת ה"שֵׁם שֶׁל רוּחוֹת", רבת הכוונות והכיוונים, מגיעה כאן לשיאה. השיר מעבד את ארגז הנסיעות האמריקני ("trunk"), רב־האבזמים והברגים, שבו נעלה קסטנבאום את חפציה כדי לשולחם באונייה, והופכו למטונימיה לנמענת. הארגז, שעמד סגור בחדר בעת הפרֵדה, נוכח ב"הַיִּי שָׁלוֹם" רק בחלקיו ומייצג את האישה שהפכה בן יום לבלתי מושגת, "לֹא שֶׁלִּי עוֹד", ולבלתי פתורה, "לֹא מְפֻעְנַחַת". לא רק פיה וגופה חסומים ועטויים, אלא היא־עצמה סגורה באבזם ומחוזקת בברגים. השוואה ל"בִּקּוּר מַלְכַּת שְׁבָא" מדגימה את המהפך הדרמטי שחל ביחסים. שלא כמו קטלוג הפריטים הנעולים בשיר הפרֵדה, עומד רעהו המשועשע בסימן פתיחה אפילו כשאוצר המילים דומה. במקום "**סְגוּרַת** פְּטָמוֹת" ב"הַיִּי שָׁלוֹם", נראה ש"קֻפְסָאוֹת / **לֹא נִסְגְּרוּ** / אַחַר הַמִּשְׁחָק" ב"בִּקּוּר מַלְכַּת שְׁבָא"; במקום **סְגוּרַת** [...] **אַבְזָם**" נאמר "מַחְסְנֵי סֵתֶר **נִפְתְּחוּ**, / **אַבְזָמִים** וּנְדָרִים **הֻתְּרוּ**"; ולעומת הנמענת ה"**לֹא מְפֻעְנַחַת**" ב"הַיִּי שָׁלוֹם" פותחת מלכת שבא את ליבה ואת גופה: "**פָּתְחָה** מְעַט / אֶת עַצְמוֹת הַבְּרִיחַ, / שֶׁיּוּכַל לְהָרִיחַ / אֶת רֵיחַ לִבָּהּ".[55]

רבים מהצירופים האניגמטיים בשיר מצפינים פרטי חיים קונקרטיים. מוקדם יותר באותו שבוע נענתה קסטנבאום לעמיחי וניאותה להינשא לו. היא הייתה אמורה לטוס לחופשה בביתה שבקליפורניה ואז לשוב אליו, אך ביום שלפני הטיסה, כששוטטה בירושלים לסידורים אחרונים, הבחינה במקרה בעמיחי מסתודד עם אשתו תמר בקפה עטרה – ומשפת גופם של השניים הבינה שעמיחי ישוב לאשתו. למוחרת בא עמיחי בדחילו לדירה ההולכת ונארזת ברחוב עזה כדי לומר לקסטנבאום ששינה את דעתו, אך היא הקלה עליו ואמרה, "אני כבר יודעת".

53 בסוק (הערה 18 לעיל, עמ' 199) אומר על קסטנבאום: "**לטענתה** [...] אימה יהודייה" (ההדגשה שלי, נ"ג), ובכך מטיל ספק ביהדותה. בסוק מסתמך בטעות על ריאיון שבו עמיחי, כנראה כדי לטשטש את זהותה של קסטנבאום, סיפר כי ביסס את גיבורת הרומן שלו על אישה נוצרייה.

54 עמיחי, הערה 15 לעיל, עמ' 166.

55 שם, עמ' 172, 165, 171, 164, בהתאמה. כל ההדגשות בפסקה שלי, נ"ג.

כעת הפכה אריזת הדירה לסופית, והפרֵדה למוחלטת. הבית השלישי, שיאו המבני של "הֲיֵי שָׁלוֹם", הוא גם השיא בעלילת הפרֵדה, שכן הוא לוכד את השעות שבהן התחולל המהפך. הבית הרביעי מתייחס לעתיד הקרוב, ופותח במילה "לָכֵן":

לָכֵן שָׁלוֹם לָךְ, לְעוֹלָם לֹא נִרְדֶּמֶת,
שֶׁהַכֹּל הָיָה בִּדְבָרֵנוּ, שֶׁהַכֹּל שֶׁל חוֹל.
מִכָּאן וּלְהַבָּא אַתְּ מְחַלֶּמֶת
לַחֲלוֹמוֹת שֶׁלָּךְ: תֵּבֵל וָכֹל.

עמיחי, אומן מילות הקישור והטענתן במשמעויות, מנצל את ה"לָכֵן" כשם שניצל את ה"כְּבַר" שבבית הראשון; מילות קישור שוליות, כביכול, המשקפות מציאות שנשתנתה מן הקצה אל הקצה. בהרף העין של ה"כְּבַר" הפכה ה"אַתְּ" לזכָר, ואילו במילה "לָכֵן" מתבשר המוות שהתמהמה עד כה. מיקום "לָכֵן" בראש בית, מייד לאחר תמונת הסגירה ההרמטית שבסוף הבית הקודם, מצביע על כובד משקל. ברצף "סְגוּרַת פְּטָמוֹת, אַבְזָם, פִּיּוֹת, בְּרָגִים. // **לָכֵן** שָׁלוֹם לָךְ" מובלע טיעון הגיוני, לכאורה: את נסגרת בפניי, **ולכן** שלום לך. זהו מעין היפוך של טיעון התפילה "אל מלא רחמים". לפי התפילה, האָבֵל נודב צדקה ולכן האל מעניק מחסה למתוֹ ("**לכן** בעל הרחמים יסתירהו"). בשיר, לעומת זאת, את "סגורה" (קפוצת יד, ההפך מנדיבה), **ולכן** לא תזכי עוד במחסה אהבתנו.[56]

מלבד צל המוות שניטש כאן מכוונים חומריו הלשוניים והחווייתים של הבית לשעות הלילה שבהן נחשפות מוזרויותיה של הנמענת. היא "לְעוֹלָם לֹא נִרְדֶּמֶת" ולמרות זאת חלומותיה הם מרכיב מרכזי באישיותה. החשש מפני "אשת הכיוונים" תאבַת הנסיעות העֵרה תמיד נמהל במשיכה אליה גם בשיר אחר: "הֶחְלַקְתִּי עַל שְׂעָרֵךְ בְּכִוּוּן נֶגְדִּי לַמַּסָּע"; "נָגַעְתִּי בְּיָדֵךְ שֶׁמְּעוֹלָם לֹא יָשְׁנָה".[57] היזכרות דובר "הֲיֵי שָׁלוֹם" בלילות שבילו יחד בעודה "לֹא נִרְדֶּמֶת" מחזירה לרגע את אשליית הכוח של האוהבים ואת יכולתם לברוא יש מאַיִן: "הַכֹּל הָיָה בִּדְבָרֵנוּ". אלא שמה שנבנה – נשלל, ויישטף כארמון חול. בטיוטה מבוטא הניגוד בין שפע האונים בעבר לאין־אונים בהווה ביתר חדות: "שהכל שלנו שהכל של חול", חול ים מתפורר או חול שכבר אין בו קודש.[58]

בעתיד הקרוב, "מִכָּאן וּלְהַבָּא", תיפתח תקופה שבה יהיו השניים רחוקים זה מזו. בביטוי "מִכָּאן וּלְהַבָּא" מהדהדות מילות הפרֵדה הארמיות האחרונות במדרש שצוטט, "מן כדון הֲוִי שלום", כלומר מעתה והלאה היה שלום. בשיר, מן היום הזה והלאה תרקום הנמענת חלומות לבדה, בלעדי הדובר. כעסו על אובדן החלומות המשותפים מובלע בטיוטה, בתואר "קטנים" הנלווה לחלומות ("מְחַלֶּמֶת / לחלומות קטנים את התבל.

56 בתפילה: "בַּעֲבוּר שֶׁנָּדְבוּ צְדָקָה בְּעַד הַזְכָּרַת נִשְׁמָתָהּ, **לָכֵן** בַּעַל הָרַחֲמִים יַסְתִּירֶהּ בְּסֵתֶר כְּנָפָיו". כל ההדגשות בפסקה שלי, נ"ג.

57 יהודה עמיחי, "בְּאֶמְצַע הַמֵּאָה הַזֹּאת", שירי יהודה עמיחי, כרך א: שירים 1948–1962, ירושלים ותל אביב: שוקן, [1963] 2002, עמ' 216, 217. השיר נכלל ביחידה "המקום שלא הייתי בו".

58 מירון (הערה 16 לעיל) מתעכב על אזכור ברכת הנהנין ("שהכול נהיה בדברו"). בעבר השניים היו בבחינת "נהנין", שהקדושה שורה עליהם.

הכל").[59] עם זאת, המילה "מְחַלֶּמֶת", המופיעה בנטייה הנדירה של השורש חל"ם בפיעל ("אַתְּ מְחַלֶּמֶת"), מדגישה את תפקידה הפעיל של החולמת בבריאת חלומות. בטיוטה כתובה מילה זו באותיות גדולות ומנוקדת במלואה (המילים בטיוטה בדרך כלל מנוקדות באופן חלקי, אם בכלל). הנמענת המחלמת היא היוצרת, והמכַיירת את חלומותיה. הם שלה, פרי רוחה בלבד.

הַיִּי שָׁלוֹם, צְרוֹרוֹת וּמִזְוְדוֹת הַמָּוֶת.
חוּטִים, נוֹצוֹת, בְּלִיל מִשְׁכָּן. מַשְׁכּוֹן שֵׁעָר.
כִּי מַה שֶּׁלֹּא יִהְיֶה, אַף יָד אֵינָהּ כּוֹתֶבֶת,
וּמַה שֶּׁלֹּא הָיָה שֶׁל גּוּף, לֹא יִזָּכֵר.

המילה "**יִזָּכֵר**" חותמת את "הַיִּי שָׁלוֹם" בעוד "**זֵכֶר**" חתמה את השורה הראשונה בו. השורש זכ"ר ממסגר אפוא את השיר ומהדק את החיבור בינו לבין תפילת "יזכור". אך לא רק מסגרת השיר מעלה על הדעת טקסי זיכרון למתים. השורה עזת הביטוי והמטלטלת "הַיִּי שָׁלוֹם, צְרוֹרוֹת וּמִזְוְדוֹת הַמָּוֶת", הפותחת את הבית האחרון, מוסכת אל תוכו טון אפל. המילים "הַיִּי שָׁלוֹם", שהובנו בתחילה כברכת פרֵדה עצובה, נטענות במשמעויות חמורות יותר כשהן סמוכות למילים "צְרוֹרוֹת" ו"מָוֶת", המאותתות אל הנוסחה החקוקה במצבות או כלולה בתפילות על המת (תנצב"ה; "וְיִצְרֹר בִּצְרוֹר הַחַיִּים אֶת נִשְׁמַת־"). אומנם המוות כבר הציץ בבית הראשון, במילים "זֵכֶר" ו"אוֹב", אך אלה היו פרלוד חיוור למה שימומש בבית האחרון. אומנם שרידים לשוניים מן התפילה "אל מלא רחמים" מפוזרים לאורך כל השיר – "לכן", כמפורט לעיל, והמילים השכיחות "זכֶר", "שָׁלוֹם", ו"לְעוֹלָם" – אך שרידים אלה עשויים להיתפס כמקריים.[60] לא כך המילה "צְרוֹרוֹת", בייחוד כשהיא נסמכת ל"מָוֶת" ("צְרוֹרוֹת וּמִזְוְדוֹת הַמָּוֶת"). אכן, עדיף היה לתאר את חפצי הנוסעת האלגנטית כ"תיקים", אך "צְרוֹרוֹת" מאותתת ל"וְיִצְרֹר בִּצְרוֹר הַחַיִּים".

הפרֵדה מקלריס לוותה בתחושת אבל על מת, אך זכרֵי הלשון הטמונים בשיר נוגעים גם בפרֵדות האחרות. הטור "הַיִּי שָׁלוֹם, צְרוֹרוֹת וּמִזְוְדוֹת הַמָּוֶת" מכיל את הצער על רות הנובר ("רות הקטנה"), וכן את המשאלה שנשמתה תהיה צרורה בצרור החיים. כשלושה עשורים אחרי "הַיִּי שָׁלוֹם", בשיר הספד שעמיחי הקדיש במפורש לַילדה מווירצבורג, הופיע הדימוי שובר הלב של מזוודה שלאיש אין חפץ בה והיא מסתובבת על הסרט הנע בשדה התעופה: "וְיֵשׁ מִזְוָדָה אַחַת שֶׁחוֹזֶרֶת וְשׁוּב נָעֲלֶמֶת / וְשׁוּב חוֹזֶרֶת, לְאַט לְאַט, בָּאוּלָם הַמִּתְרוֹקֵן".[61] את שנות חייה "הַלֹּא מְשֻׁמָּשׁוֹת" של הילדה הוא משווה לחבילות ארוזות, דימוי שכמו המזוודה, חוזר לשדה הסמנטי של "הַיִּי שָׁלוֹם".

59 השורש חל"ם מופיע במקרא בפיעל רק בדבר ירמיהו על נביאי השקר (ירמיהו כט 8), מה שהוביל את מירון (שם) לפירוש "מְחַלֶּמֶת / לַחֲלוֹמוֹת" באור שלילי.

60 "הַיִּי **שָׁלוֹם**" ו"**שָׁלוֹם** לָךְ" (ובתפילה: "תנוח **בשלום** על משכבה"). בבית הרביעי, כנזכר לעיל, "**לָכֵן** שָׁלוֹם לָךְ" ("**לכן** בעל הרחמים יסתירה"); "**לְעוֹלָם** לֹא נִרְדֶּמֶת" ("שהלכה **לעולמה**"; "בסתר כנפיו **לעולמים**"); "פְּנֵי **זֵכֶר**" ("בְּעַד הַזְּכָרַת נִשְׁמָתָהּ"). כל ההדגשות שלי, נ"ג.

61 עמיחי, הערה 32 לעיל, עמ' 71.

גם את השורה "חוּטִים, נוֹצוֹת, בְּלִיל מִשְׁכָּן. מַשְׁכּוֹן שֵׂעָר", הבאה אחרי המופע הדרמטי של "מִזְוְדוֹת הַמָּוֶת" ב"הֲיֵי שָׁלוֹם", אפשר להחיל על רות הקטנה ועל ביתה, שהוחרב בליל הבדולח. אך נראה שדווקא שורה זו חוזרת אל הסיטואציה המרכזית בשיר ואל המרחב האינטימי הפנימי של הדירה הירושלמית. הצירוף המוזר "מַשְׁכּוֹן שֵׂעָר" מסתיר פרט ספציפי מטקס הפרֵדה. קלריס אמרה לי שעמיחי גזר אז תלתל מתלתליה, ושם אותו בקופסה למשמרת, כעין משכון. הדבר נרמז גם באחד ממכתביה: חודשים רבים אחרי שנפרדו ביקש עמיחי להיפגש עימה באירופה. היא סירבה, וכתבה שאינה רוצה להידמות לקווצת שיער שמוציאים מקופסתה רק בגבור הגעגועים.[62] אם כן, סמיכות המילים "מִשְׁכָּן" ו"מַשְׁכּוֹן" בשיר אינה לשון נופל על לשון בלבד. המילה "מַשְׁכּוֹן" נוגעת ברסיס מציאות, ואילו ב"מִשְׁכָּן" מהדהדת, כאמור, הקינה העתיקה מהמדרש, ועימה קדושת האהבה שהייתה. ה"נוֹצוֹת" הן כנראה נוצות טווס שניתנו לקסטנבאום במתנה ועתה נידונו לכיליון, וכמוהן חפצים אחרים שאינם מפורטים בשיר, ונכללים בכינוי הסתמי "בְּלִיל".[63]

פני הדירה והעצמים שהיו בה מופיעים בשיר כשהם מפורקים לחלקיהם, ניטרליים ואנונימיים, והם מתחזים למטפורות או למשחקי לשון כדי שייתפסו כלא יותר מיוצרי "אווירה". אך לפי קלריס קסטנבאום, השיר משחזר את יומם האחרון של השניים בדירה המתרוקנת שברחוב עזה. ליד הדלת עמדה כבר שורה של מזוודות מוכנות, ובאמצע נח אותו ארגז רב־ברגים. בתשתית התיאור עומדת הידיעה החותכת שמה שהיה ביניהם בעבר וכל מה שהתרחש בדירה לפני הנסיעה לא יקרה שוב. עצב הידיעה שמתעלסים בפעם האחרונה וששותים יחד קפה בפעם האחרונה, המישוש האחרון של חפצים אהובים. הסטקאטו "לֹא לָנוּ [...] לֹא לָנוּ" מדגיש את סופיותן של הפעולות השונות. עתה ניסו יחד למיין ולהחליט מה גורל הדברים שעוד לא נארזו – מה יישלח לארצות הברית, מה יישמר למזכרת בידי עמיחי ומה ייזרק.

את שורות השיר האחרונות אפשר לקרוא כהשלמה עם הגורל, אך למעשה הן משקפות את אחת התכונות היסודיות של עמיחי ושל שירתו:[64] רתיעתו מן המופשט וחיבתו ל"דברים" שאפשר לגעת בהם, למששם או להריחם – דברים "שֶׁל גּוּף". לפיכך, "מַה שֶּׁלֹּא הָיָה שֶׁל גּוּף" דינו להיעלם בתהום הנשייה.[65] ואין הכוונה כאן למגע הארוטי בהכרח, כי אם גם לכל החפצים והעצמים שהיו קשורים לאהובה: חצאית המפרש, חולצות מסוימות,

---

62 במכתבה של קסטנבאום לעמיחי מתאריך 2/1/1959 כתבה: "[B]ut you have my hair in a little box, you know", ובמכתבה אליו מ־8/2/1959 כתבה שאינה רוצה שיוציאוה לפעמים, כשיער מקופסה: "Like my hairs in a box to be taken out every once in a while". מכתביה של קסטנבאום לעמיחי, הערה 14 לעיל.

63 ב"בִּקּוּר מַלְכַּת שְׁבָא", שנכתב קודם, נוצות הטווס הן חלק ממעשה האהבה של שלמה ומלכת שבא: "שַׂר הַטְּכָסִים הִגְזִים / בְּטַוָּסִים"; "הוּבְּאוּ נוֹצוֹת / לְדַגְדֵּג אָזְנוֹ". עמיחי, הערה 15 לעיל, עמ' 164–165.

64 גם בחייו וגם בשירתו (בהשפעת רילקה) חיבב עמיחי את העצם המוחש "Ding". וראו, שרף גולד, הערה 3 לעיל, עמ' 265.

65 בטיוטה כתוב "ומה שלא היה בַּגוף". "בגוף", כדומה, מוחשי וקונקרטי אף יותר מאשר "שֶׁל גּוּף", שבגרסה שנתפרסמה.

נוצות טווס, ריח בגדיה, ריח הקפה. "ריח ההל שהיה מרתיח לפעמים עם הקפה", חייכה קלריס בשיחתה עימי, והוסיפה שתחנוניו שתישאר והניסיון לשנות את שנגזר גלומים במילים "מַה שֶּׁלֹּא יִהְיֶה". בשנים שיבואו יכתוב עמיחי בגעגועים את שהיה, יחבר רומן שיתאר את אהבתו הגדולה, וישוב בשירתו לאתרים היקרים, אך לא ידמיין דברים שלא יקרו. השורה "כִּי מַה שֶּׁלֹּא יִהְיֶה, אַף יָד אֵינָהּ כּוֹתֶבֶת" מצביעה, ככל הנראה, על "ספרם" של האוהבים, שכתיבתו כאילו נפסקה באמצע. דימוי זה מופיע במכתבים להרמן וגם במחזור כ"ג הסונטות, המזכיר ספר שהרוח מעלעלת בו בכלות האהבה. מה שלא ייכתב מרמז גם לכך שאהבה שנגמרת לא תיכתב בספר החיים. יד המשורר, שעטו הוא נשקו ומגינו, "אינה כותבת" סיפור שלא יתקיים.[66]

* * *

הקריאה שהצגתי כאן אינה מתיימרת למצות את "הַיֵּי שָׁלוֹם". מטרתה להגיע למרחבי הקורפוס העמיחיִי כדי להבין את המקורות המגוונים שהתחברו ליצירה זו. למטרת המאמר, הקורפוס העמיחיִי הוא מה שנדפס לאורך חיי המשורר גם בשנים שאחרי כתיבת "הַיֵּי שָׁלוֹם", וכן מה שנגנז או נועד לנמענת אחת, או הדברים שקלריס קסטנבאום הייתה מוכנה לספר על החוויה שממנה השיר נבט.

באחת משיחותינו אמר לי עמיחי: "יש שירים שרק אדם אחד בעולם יודע על מה הם". קלריס היא אחת מאותם מעטים. עם זאת, נראה שעמיחי השאיר גם שביל קליפות תפוזים למי שבאמת רוצה להבין את שפת הסתרים שלו.

האוניברסיטה של פנסילבניה

66 למשל, "ספרנו נכתב והולך" מכתבו של עמיחי להרמן, 63, 14/1/1948, ארכיון הֶקשרים, הערה 5 לעיל; "בְּתוֹךְ סִפְּרֵנוּ הַמְּפֻקָּר עִלְעֵל הָרוּחַ", הערה 3 לעיל, עמ' 68; וראו את דיוני, שרף גולד, הערה 3 לעיל, עמ' 210–211.