

1. היי שלום

היי שלום, פני את וכבר פני זכר.
נדוד עולה מאוב; ועף ועף.
פני תיזת, פני מים ופני לקת,
ונצר לחיטות, פני חיק, פני טף.

לא לנו שוב שעה שבה נוכל לגשת,
לא לנו להגיד: עכשו, עכשו.
שם של רוחות היה לך, פעם אשת
הכוינים וכונות מראה וסתו.

כי מה שלא הבנו, הן זמרנו יחד.
דורות וחשף, פני הסרוגין.
ולא שלי עוד, לא מפענחת,
סגורת פטמות, אבזם, פיות, ברגים.

לכן שלום לך, לעולם לא נרדמת,
שהפל היה בדברנו, שהפל של חול.
מקאן ולהבא את מחלמת
לחלומות שלך: תבל וכל.

* השירים נעתקו ברשות המחבר מתוך הספר: "שירים 1948—1962", הוצאת שוקן, ירושלים ותל-אביב, 1962.

היי שלום, צרורות ומזודות המנות.
חוטטים, נוצות, בליל משכן. משכון שער.
כי מה שלא יהיה, אף יד אינה כותבת,
וימה שלא היה של גוף, לא יזכר.

הסיטואציה שעליה עומד השיר, כמסתבר אף מעצם השם "היי שלום" — פרידה מאשה אהובה — הריהי מן הסיטואציות הפיוטיות "בהא-הידיעה", שמשוררים מרבים להזדקק להן; אבל יש לשים לב לכך, שהאבזורים החיצוניים של סיטואציה זו מוזכרים בשיר במיעוט ובצורה בלתי-ישירה. קשה עד מאד לאתר את המקום ואת הזמן, שבהם מתרחשת הפרידה המתוארת. לקראת סוף השיר, בפתח הבית האחרון, מתרמו מצב סיטואטיבי פיסטי של פרידה בצירור "צרורות ומזודות המוות", או גם בשורה: "חוטטים, נוצות, בליל-משכון", המעלה בדמיון — בין שאר דברים — תמונת דירה נטושה (אף כי צרוף אפל ומלא אוברטונים כ"בליל-משכון" עשיר משוכל להתמצות בתמונה זו, וראה להלן). הד נוסף של מצב סיטואטיבי חיצוני מופיע, אולי, גם באמצע השיר — בדרך עקיפה עוד יותר — בתאור האהובה כדמות "סגורת פטמות, אבזם, פיות, ברגים". מתוך שפע האפשרויות האסוציאטיביות המתרמות בצירור זה מופיעה דמות האשה כשהיא חסומה ומסוגרת בלבושיה — לבושי הדרך, שאין אחריהם עירטול — ואולי גם קשורה בתמונת בית סגור, מוכרג. מכל מקום, אין אלה אלא רמזים רפויים, שאף אחד מהם אינו בא להמחשת המצב הסיטואטיבי כשהוא לעצמו, היינו ליצירת "צבע-לוקאלי" ורקע קונקרטי לפרשת הפרידה. "היי שלום" איננו שייך לז'אנר המקובל של שירי פרידה, שניתן לסווג אותו לבני-סוג על פי סממני מקום (תחנת-רכבת, נמל, שדה-תעופה), מצב (סעודה אחרונה, טיול אחרון, שיחה אחרונה במסעף הדרך) או זמן (בין-ערבים, שחר). עמיחי חותר בו להגדרה של מצב רוחני ולא ליצירת "אווירה"

גרידא. מאורע הפרידה משמש לו נקודת מוצא להבנת הממשות
שבאהבה על רקע חוקי הזמן והמרחק, ולא הזדמנות נוסטאלגית
לשיחזור מצב "פיוטי", היינו מצב טעון מתחרגשי כשהוא
לעצמו. אפרירי. מכאן האליפסיס' והדחיסות שבשיר, וממילא
גם מה שעלול להיראות כקשיים לקוראים לא מעטים. אחד
מסימניה של שירה נוסטאלגית רדודה הוא, שהאבזורים הסיטור
אטיביים (לרוב, האבזורים הסיטואטיביים ה"קלאסיים", כלומר
הסטיריאטיביים) משמשים בה בחינת קטעי חיבור ושכבות
דבק בין המשפטים, שבהם מנסה המשורר להעמיד את הלך-
הרוח הסתמי שלו על עיקרו. קטעי חיבור אלה חסרים ב"היי
שלום", וחסרונם גורם למעברים, העשויים להיראות חדים.

הדבר המרשים ביותר בשיר כולו היא, כמובן, השורה הראשונה.
שורה זו נמנית, ללא ספק, עם טורי השיר מהלכיהקסם.
הנקבעים בזכרון מרגע הקריאה בהם וממשיכים לחיות בו חיים
עצמאיים, מאגיים. דומה, שאי אפשר לקרוא בה, מבלי לחוש
בצורך להגות אותה בקול כמה פעמים: "היי שלום, פני את
וכבר פני זכר". כוחה של השורה הוא קודם כל כוח הריתמוס.
קודם שנקבע בנו רושמה המלוליהמשמעותי, נקבע בנו הדגם
הריתמי שלה: שתי קאדנצות קצרות. הראשונה קצרה ביותר
ובעלת סיום מוטעם, "גבריי", והשניה מתארכת במקצת ובעלת
סיום "נשי", רך:

וְהַי שְׁלוֹם, פְּנֵי אֶת וְכָבֵר פְּנֵי זָכָר

בשתי הקאדנצות נשמר מעין שיווי משקל מוסיקאלי בין רוך
לקושי באמצעות התאמה של ניגודים בין הריתמוס לצלילים.
הקאדנצה הראשונה, הקצרה והגברית, נבלמת ומתעדנת ע"י
רוך ההגאים ואורך התנועות ומתעטפת כולה באינטימיות של
צלילי המלה "שלום"; ואילו הקאדנצה השניה, הנשית והמת-
ארכת, מתקשחת ע"י הגאים חריפים ומלים קצרות ורבות.

ומסתיימת במלה שכולה קושי: "זכר". אפשר, שניגוד מוסיקאלי
זה משווה לשורה מראש אותה איכות רגשית, שעליה אנו
עומדים בעיקר על פי משמעותה: רוך שאינו רכרוכיות, נהיית
געגועים מתוך פכחון, ליטוף שיש בו גם דחייה.

צירוף המלים "פני את וכבר פני זכר" מפתיע בעוצמתו,
בפשטותו ובקיצורו. לכאורה, הרי זה צירוף "אפור" למדי.
לעומת משפטי פתיחה של שירים אחרים משל עמיחי, הוא
מצטיין בחוסר כל משקע פיגוראטיבי, בהעדר צבע ודימוי (אף
כי במובן מסויים מהווה עצם סימון האשה במלים "פני את
וכבר פני זכר" מעשה פיגוראטיבי). מבחינה לשונית בולט
הצירוף בפשטות המוחלטת שבו, המגיעה אל סף הסלנג, שהרי
ביטוי כ"פני את" נכנס לתחום לשון הרחוב יותר משהוא נכנס
לתחומה של לשון דקדוקית-ספרותית תקינה, ואף השימוש
במלה "כבר" (בלי פועל אחריה) אופיינית לעברית יומיומית
ולא-ספרותית. דווקא מתוך האפרוריות הבלתי-צוירית והפש-
טות הדיבורית של הלשון נובע כוחו הגדול של הצירוף. עמיחי
מסמן בו בבהירות בלתי-רגילה מצב רגשי, שאינו ניתן, כמעט,
להגדרה: המעבר הדק, הבלתי נתפס, שבין חויית הנוכחות של
האדם האהוב לבין הזיקה אל דמותו כאל משהו, השרוי כבר
בתחום החיזור והמרוחק של הזכרון. תמורה רגשית דקה
ומכריעה זו, הנתפסת בקושי כהרוב לכלי ההבעה הלשוניים,
הומחשה בשורה של עמיחי במלואה קודם כל בזכות השימוש
הבלתי רגיל בפניה הישירה — "פני את" (השווה את האפקטי-
ביות השירית של ביטוי זה לדלות הרושם של הפניה השגרתית,
הנכונה מבחינה דקדוקית: פניך). שימוש זה איפשר לעמיחי
לממש את הנוכחות ואת המיידיות שבעמידה מול האהובה.
ב"את" מנשמת עדיין השיחה הישירה; אין לשון "את" תופסת
אלא במי, שניתן לדבר אליה ממש, מקרוב. במעבר המהיר
("כבר"), הפוסח על צורות הקשר התחביריות המקובלות, אל
"פני זכר" הושגה הרגשת המהירות של השינוי הפתאומי: מה

שעודנו ממש כבר אינו זכרון. הממשי והבלתי ממשי משמשים בערבוביה ברגע נדיר של פרידה. אכן, צירוף כ"פני את וכבר פני זכר" עשוי להזכיר, שלשון השירה עדיפה על כל לשון אחרת בתורת כלי לסימון מצבים רוחניים. לעולם לא תוכל לשון העיון להיות מדויקת, תמציתית ואובייקטיבית כמו לשונו של המשורר בשורה זו.

השורה הראשונה מכניסה את הקורא בהינף אל גוף השיר. נקבעת בה מיד המסגרת הסיטואטיבית, נחשכים בה אבזורים ומילויים תפלים, מתנסח בה בשלמות המצב הרגשי המורכב, ואף מתרמז יחסו של המשורר אל מצב זה: יחס של קבלת דין זהכרה בהירה בתהליך ההכרחי, ההופך גם את חוויית הקרבה הממשית מכל — חוויית הקשר האירוטי — לזכרון. השילוח של האהובה במלים "פני את וכבר פני זכר" מכניס את הקורא להלך רוח של סלידה מכל אשליה; שהרי למרות הרוך המוסיקאלי של השורה, ולמרות חום הרגש הוודאי שבה, היא רוויה פקחון. המשורר מודה בתמורה המתחוללת בקרבו. בעוד האהובה עומדת לפניו קובע הוא בלי כל נסיון של חיפוי: זו שהיא עדיין "את" נעשתה כבר ל"זכר". אין בכך משום כפירה באהבה עצמה או משום התחמקות מצער הפרידה; יש בכך משום כובד ראש של בגרות ומשום חתירה לניסוחה של אמת קשה.

המעבר משורות הפתיחה אל הטורים המשלימים את הבית הראשון מגלה את האליפסיס' התחבירי ואת המדרגה הגבוהה של הריכוז הלשוני, האופייניים לשיר כולו. טורים אלה ממשיכים באורח פיוטי ישיר את פיתוח הגדרתו של מצב המעבר, שגרעינה נקבע בצירוף "פני את וכבר פני זכר"; אלא שאין אורח ישיר בפיוט זהה עם אורח ישיר הנהוג בצורות הבעה לשוניות אחרות, שהחוקיות הפיוטית אינה שלטת בהן. השורה שלאחר שורת הפתיחה ("נדוד עולה מאוב; ועף עף") אינה מתקשרת עם קודמתה קשר ענייני ותחבירי ישיר. המשך ישיר

ל"פני את וכבר פני זכר" מתגלה; למעשה, רק בשורות השלישית והרביעית, החותמות את הבית (בשורות אלו בא פירוט ההכללה "פני זכר": "פני חיות, פני מים" וכו'). אבל הופעתה של שורת הבינים היא המשווה לבית כולו את שלמותו הסטרוקטוראלית והציורית. תפקידה מתגלה בראש ובראשונה על פי מהותה הריתמית. טור הפתיחה היה חייב להישאר מבודד וחפשי, להישמר בזכרון כשלמות מוסיקאלית מאגית. מעבר ישיר מ"פני זכר" ל"פני חיות" היה מטשטש את הדגם הריתמי העצמאי שלו ויוצר מעין פסיחה. המרחק התחבירי שבין השורה הראשונה לבין "נדוד עולה מאוב" יוצר את ההפסקה הדרושה. הפסקה זו אף מוטעמת ע"י הניגוד הלשוני והציורי שבין שתי השורות: בראשונה משמשת לשון דיבורית וחסרת ציוריות, ואילו בשניה — לשון ארכאית ("נדוד", "אוב") ועמוסת ציוריות. כך נשמר הריתמוס של השורה הראשונה כישות מוסיקאלית קיימת בפני עצמה. יתר על כן: ישות זו שבה ומתאשרת בשורה השניה. שבה חוזר ונשמע הריתמוס של הפתיחה — במהופך. אם היה הדגם הריתמי הראשון:

○ ○ ○ ○ ○ // ○ ○ ○ ○

הרי שהדגם הריתמי השני הופך את סדר הקאדנצות (ההבדל ניכר רק בהעדר הסיום ה"נשי"):

○ ○ ○ ○ // ○ ○ ○ ○

„נדוד עולה מאוב; ועף ועף“

שני הטורים קשורים זה בזה כשני אגפים של מבנה מוסיקאלי סימטרי (מבנה, העתיד לשוב ולהופיע לאורך השיר כולו). מובן, שאין התופעות הריתמיות-המוסיקאליות מנותקות ממש מעות הדברים ומתוכנם הציורי. בציר "נדוד עולה מאוב" קובע עמיחי אקוויוואלנט ל"פני את וכבר פני זכר". ההקבלה הסימטטרית המוסיקאלית שבין שתי השורות נובעת מן הקשר המשמעותי הפנימי שביניהן. מה שניתן בשורה הראשונה בפשטות של דיבור ישיר מתאשר בשורה השניה בציוריות

„פְּנֵי חַיֹּת, פְּנֵי מַיִם וּפְנֵי לָכֶת
וַיַּעַר לְחַיֹּת, פְּנֵי חַיִּק, פְּנֵי טָף“.

מבחינה ריתמית נבדלות גורות אלו משורות הפתיחה הבדל מוחלט (אף כי הקאדנצה ה"גברית", הקצרה, מן השורות הראשונה והשנייה מתהדהדת ב"פני חיק, פני טף"). לעומת העמידה הסימטרית של שתי השורות הראשונות זו לעומת זו כחטיבות שלמות ומהוקצעות, מתחברות שתי השורות המסיימות לחטיבה ריתמית ארוכה אחת. לעומת השלמות והליטוש של הדגמים הריתמיים הדו־אגפיים, בולט העמעום הריתמי שבמשפט המתמשך (לפחות, עד "ויער לחישות" ועד בכלל). במשפט זה מתרוו־פפת ההרגשה במטרם היאמבי ובסדר של ההטעמות הריתמיות. אם בשתי השורות הראשונות הודהו צירופי המלים עם היחידות היאמביות (הודהה הריתמוס עם המטרם) ולהטעמות הריתמיות העיקריות ניתן מקום קבוע בסופי הקאדנצות (— — — — — // — — — — — // — — — — —) הרי שבטורים המסיימים שוכרים צירופי המלים את היחידות היאמביות ואילו ההטעמות מתרבות, נעשות חריפות יותר ומתפזרות במרחקים בלתי קבועים על פני כל המשפט: — — — — — // — — — — — // — — — — —

„פְּנֵי חַיֹּת, פְּנֵי מַיִם וּפְנֵי לָכֶת וַיַּעַר לְחַיֹּת, פְּנֵי חַיִּק, פְּנֵי טָף“.

ריתמוס זה ממחיש להפליא את הצדדים השונים במשמעות הרחנית והצירית של השורות. התפרקות פניה של האהובה והתפרקותו של הריתמוס זהים. עמעום זהותו היאמבית של המטרם משקף בנאמנות את עמעום המראה האחד, הקבוע. מצד שני, ממחיש הריתמוס את החילוף המהיר של הפנים. חיבורן של שתי השורות האחרונות למשפט ריתמי ארוך, העומד על • הצירוף "פני חיות" אינו יאמבי, אלא אם כן הוא נקרא לפי הקריאה הדקדוקית (היינו מתוך התחשבות בשחא הנע כבתנועה), ולא על פי הדיבור היומיומי, שאליו בדאי התכוון עמיחי. החיבור של "פני לכת ויער לחישות" מטשטש לחלוטין את היאמבי.

מסוגנת, שאינה חסרה גם הרמוזות ספרותיות. הצירוף, ההופך את מושג ה"נדוד" — ברוח שירת ימי הבינים — לדמות הדמות הקלאסית של עוף הנדודים, רוויי אותו הלך רוח של פקחון, שאפיין את השורה הראשונה. עוף ה"נדוד" מתנער מעומק ה"אוב", שבו היה נסתר זה זמן רב. עלייתו מתוך ה"אוב" — כמו עליית רוח־רפאים מעולם המתים — מסמנת את תפיסתו של המשורר בארעיות של הקשר, שנקשר בינו לבין האהובה. תקופת הקרבה שביניהם היתה תקופת קבע מדומה. ה"נדוד", שמת ונקבר, הסתתר תמיד אישם במעמקים והכין את כנפיו. הקרבה — בכל עצמתה — היתה זמנית; גורת הפרידה נחוצה מראש. עכשיו, ברגע התמורה, שבו נהפכים "פני את" ל"פני זכר" עולה מתוך האוב המהות הראשונה, הנסתרה של האהובה — ציפור נדודים — וכבר היא נבלעת במרחקים. אם חותר עמיחי בביטוי "פני את וכבר פני זכר" לבטא את האמת העירומה של רגע הפרידה, הרי שהוא חותר בצירוף ה"נדוד" העולה מן האוב לבטא את המשמעות, שמשווה רגע זה לכל מה שקדם לו.

בשני הטורים האחרונים של הבית הראשון מפורט, כאמור, התוכן הצירוי של המושג "פני זכר". התרופפות חוויית הנוכחות של האהובה מתגלה בראש ובראשונה בהתפרקות הויזואלית של דמותה; שוב אין היא "פני את" — דמות קבועה ואחת מעבר לזמן ולמקום — אלא "פני זכר" רבים; שברים, קטעי הוויות. הפנים המשתנים חולפים במהירות:

• ה"נדוד" — ממושגי המפתח של שירת היחידות והמסעות ביצירת משוררי ספרד — מופיע לעתים קרובות כ"פרסונה" עצמאית ופעילה (ראה ציור כגון "קרא ה"נדוד: השאנו, קומה!" מאת משה אבן עזרא או ציור כגון "אין די ליד ה"נדוד" החרב נויהם" מאת יהודה הלוי), כשם שהוא משתלב בפיגורות מסוגים שונים ("רכבי נדוד", "עץ ה"נדוד", "גרון ה"נדוד" וכו'). הקשר שבין מושג זה לבין צירוי "צפור נודד" או "יונת רחוקים נודה יערה", או "בן יונה, בראש אמיר מקנן" מודגש לעתים קרובות.

בשורות המסיימות את הבית הראשון מתחיל, אפוא, התהליך הציורי, העתיד להביא את האמת שנוסחה ב"פני את וכבר פני זכר" לסיכומה המסקני. התכונות הפיזיות המתלכדות בהן — ריתמוס בלתי-סימטרי, פירוט של מראות וחפצים, תאור סמלי גופני ועם זאת אנונימי ובלתי-אנושי של האהובה — עתידות לשוב ולהתלכד בשורות אחרות בשיר, שבהן תיעשה דמות האהובה מיכאנית ונוקשה ("סגורת פטמות, אבוס, פיות, ברגים") או גם תזדהה עם סדרת עצמים ("נוצות, חוטים, בליל משכן" וכו'). הדיי-הומניזציה של פני האהובה מתחייבת מן המסקנה, שאליה מוליך השיר כולו: הפרידה היא מעבר ממצב של קשר ושל נוכחות אנושיים שלמים למצב של התפרקות הקשר, של התפררות הדמות; פירושה הוא עיוות, שיבה אל האי-סדר, וביסודו של דבר — מוות.

ב

המהלך, שנפתח בהגדרת מצב המעבר מ"את" ל"זכר" ונסגר בפירוק דמותה של האהובה למערכת סמלים בלתי-אנושיים, סימן קו התפתחות שלם. משום כך קובע לעצמו הבית הראשון מקום של חטיבה שלמה ומיוחדת בשיר. שאר ארבעת הבתים מעמידים שתי חטיבות נוספות, בנות שני בתים כל אחת. בראשונה מעמיק עמיחי את הגדרת הנכר, שהתהווה ברגע הפרידה, על פי ההשוואה בין חיבורם של האוהבים בעבר לפירודם כעת, ובשניה הוא מחזק וממלא את נימת קבלת הדין והכניעה לחוקיות, שאין ממנה מפלט. לכאורה, חוזרות שתי השורות הפותחות את הבית השני חזרה ריתמית מדויקת, כמעט, על שתי שורות הפתיחה של הבית הראשון. השורה "לא לנו להגיד: עכשיו, עכשיו" נראית זהה זהות מוחלטת במקצבה עם השורה "נרד עולה מאוב; ועף, ועף". הדמיון איננו, מכל מקום, אלא דמיון של מסגרת, ואילו התוכן המוסיקאלי נשתנה במידה מרובה. שינוי זה מסתבר

צמדי מלים רבים, נטל מהן את האלגאנטיות המחוטבת ואת הקלות של השורות הראשונות. אך העניק להן כוח מוסיקאלי סוחף, הצמדים הראשונים מתנהלים כאילו בכבדות, אך אחריהם הולכת המהירות וגוברת, והיא מגיעה לשיאה בחילוף המהיר של המלים בנות ההברה היחידה: "פני חיק, פני טף". התרחשות ריתמית זו קשורה בחילוף הציורי של פני האהובה. בשורות הראשונות התמוזג הסדר הריתמי הסימטרי עם שלוות המשפטים והתמונה (עדינות וקלות מרובות השתמעו מן הניגון ומן הציור של ה"נרד" ה"עף ועף"). בשורות המסיימות מקבילה הפרת-הסדר הריתמי לציורים הנטולים מתחום הטבע הסטיכי (פני חיות, יער לחישות) והעומדים על מצב של תנועה ושל התרחשות נמרצת (מים, לכת). מן הסדר המעודן שבראשיתו עובר הבית למצב של חוסר סדר מהיר וקשה. בכך מובא המצב הרגשי, שהוגדר ב"פני את וכבר פני זכר" לפיתוח נוסף רב-משמעות, המקרב את תפיסתו של עמיחי במשמעות חוויית הפרידה למסקנותיה, כפי שהן מתגלות בסוף השיר. תהליך פירוט הפנים ניתן ע"י עמיחי באמצעים סימבוליים. גם בו בולטת הכוונה להיאחז בעיקר הרגשי המהותי של המצב המתואר ולא באבזריו הסיטואטיביים. החיות, המים, הלכת, יער הלחי-שות, החיק והטף רומזים על אפשרויות ועל מהויות סמליות, יותר משהם מסמנים מצבים קונקרטיים. מסתמלים בהם — אף שהדבר אינו מפורש לגמרי — הגילויים השונים של המגע עם האהובה. לקראת סוף הבית (על פי המשמעות האסוציאטיבית של "יער לחישות" ועל פי הניגוד החריף שבין הנשיות הבשלה המתרמזת מ"פני חיק" לתום של "פני טף") קולט התאור גוון חושני. האהובה מתמחשת בתאור זה התמחשות גופנית דינמית; עם זאת היא מצטיירת על פני מפורקת, חסרת שלמות אנושית. זהה עם עצמים ומראות, בסטיאלית לרגעים ("פני חיות"), ולרגעים — מהות אירוטית אנונימית חסרת זהות אנושית ("פני חיק" — המדרגה, שבה נעשה הגוף עצמו לפנים).

עולה מאוב, וראה להלן: "שם של רוחות היה לך". כל הניגודים והמכשולים מותכים כאן בלהטה של ההתמזגות הסופית:

„כִּי מֵה שְׁלֵא הַבְּנֵי, הֵן זְמַרְנֵנוּ יַחַד.”

דֹרֹת וְחֹשֶׁךְ, פְּנֵי הַסְּרוּגִין.”

הריתמוס, אף שהוא שומר עדיין במעומעם על הסכימה שהותוותה בשתי שורות הפתיחה של השיר, טעון כובד ומתח, שדוגמתם אין למצוא גם בשורות הפאטיטיות שבראשית הבית השני. המשפט הראשון מצטיין בחריפות וויכוחית, כמעט. עמיחי מוכיח בו משהו. שני הלכיו קשורים זה בזה במלים "כי" ו"הן", היינו הם אגפים מנוגדים של מבנה מחשבת-היקשי. שני הפעלים שבו — "לא הבנו" ו"זמרנו" עומדים זה לעומת זה עמידה של ניגוד: ההבנה — דרך ההתקרבות הראציונאלית, הלוגית — לעומת הזמרה — דרך המיזוג המוסיקאלית-הסטיכית, שבכוחה ניתן להגיע הרחק מעבר לתחומים, שעליהם עשויה הקרבה שבהבנה לחול. נקודת הכובד הריתמית של השורה מתרכזת במלה "זמרנו", שבה, אולי, מושג השיא הריתמי של השיר כולו. השורה כולה חותרת אליה בסדרת הטעמות הולכות וגוברות, מעין קו של עליה, המגיע בשיאו אל הפורטיסימו וחוזר ומשתפל:

„כִּי מֵה שְׁלֵא הַבְּנֵי, הֵן זְמַרְנֵנוּ יַחַד.”

המשפט השני איננו עולה בקרסנודו; כולו כובד ואיטיות. המלים "דורות וחושך" מופרדות מן המשפט הקודם, כמו גם מהמשך המשפט הנוכחי. הן כאילו מוקפות דממה, גם כל אחת מהן עומדת עמידה מיוחדת, מלה בפני עצמה. ההסבר — פני הסירוגין — מצטרף לאחר הפסקה ומרפה במעט את המתחות של שתי המלים הגדולות והכבדות, שחיבורן ממחיש באורח סוגסטיבי רבי-עצמה את המהות הסתומה והעתיקה, שנתמזגה

בכוח חיבורם של שני אנשים, שהיו מתחילה זרים ורחוקים. הוויית הדעת, הקורות והפכחון של הדורות נחלפת לסירוגין באפלת הקרבה הסומה. קטעי העבר השונים של האוהבים (השווה עם ניגודי הרקע בין יואל ופאטריציה ב"לא מעכשיו, לא מכאן") מותכים בחשכת ליל האהבה ומתמזגים בשירה, הגוברת על הבלתי מובן.

בין השורות הפותחות את בתי החטיבה השניה לבין השורות המסיימות אותן שורר מתח של ניגוד, הן מן הבחינה העניינית והן מן הבחינה הריתמית. שתי השורות החותמות את הבית השני מנוגדות לקודמותיהן קודם כל ניגוד ריתמי. לעומת הסימטריה והכוח הריתמיים של שני המשפטים הפותחים ב"לא לנו", מתחברות שתי השורות האחרונות — כמו בבית הראשון של השיר — ליחידה ארוכה ומעומעמת*. שלא כביחידה המקבילה שבסוף הבית הראשון המתארת את פניה הרבים של האהובה, אין יחידה זו מצטיינת בכוח ריתמי הולך וגובר. הפסיחה משווה לה אי בהירות, כאילו היתה שרויה בערפל:

„שֵׁם שֶׁל רֹחוֹת הָיָה לְךָ, פְּעַם אֶשֶׁת הַכּוֹנֵינִים וְכַוֵּנֹת מְרָאָה וְסִתּוֹ.”

עמעום זה אופייני גם לתוכן הציורי של המשפט, שתחבירו אף הוא קטוע ו"מסורס" לפי דיני התחביר הדקדוקי הספרותי. אכן, ניתן לשמוע במשפט זה, כמו במשפטים רבים אחרים של עמיחי, הד של תחביר זה, אנגלי או גרמני. המלה once היתה הולמת את כוונתו התחבירית של עמיחי יותר מן המלה העברית

* כמו בשורות המסיימות את הבית הראשון ניכר העמעום גם כאן לא רק בשבירת מבני השורות ע"י הפסיחה — הפעם פסיחה מובהקת הרבה יותר — אלא גם בחוסר ההתאמה שבין המלים לבין היחידות של היאמבים, ובעיקר בטשטוש המטרם היאמבי מכל וכל (רק בקריאה מלאכותית לחלוטין ניתן לסמן את המלים "שם של רוחות" בשני יאמבים. המלה "שם" עומדת מוטעמת בפני עצמה, ללא ספק. בצירוף "פעם אשת הכוונים" אין חשים שום סדר מטרי קבוע).

בינו לבין האהובה. זו שהיתה פתוחה לפניו, ממוזגת בו, ועכשיו נעשתה סגורה ומסוגרת. הריתמוס — חד הטעמות, קצר, נוקש, כקובע מסמרות:

וְלֹא שְׁלֵי עוֹד, לֹא מְפֻעֶנְחַת,

סְגוּרַת פְּטוּמוֹת, אֲבֹזִם, פְּיוֹת, בְּרָגִים.

בשורה הראשונה מוטעמת בחריפות רבה המלה "לא", המופיעה פעמיים, אך השורה השניה מטעימה ארבע מלים בזו אחר זו, כאילו היתה יורה אותן ("פטמות, אבזם, פיות, ברגים"). ההבעה הציורית מגלה גם היא עוצמה הולכת וגוברת בהדרגה. הביטוי "לא שלי עוד" קובע להרגשת הריחוק נוסחה שגורה במקצת, אך הביטוי הבא אחריו — "לא מפוענחת" — כבר פועל עלינו בכוח כפול: כוח משמעותו הרוחנית (הסתימות והחידיות שנתחדשו. בשעת הקרבה נפתרו החידות: "מה שלא הבנו הן זמרנו יחד". עכשיו חזרו הדברים לזרותם הראשונה) וכוח האסוציאציות הפיסיות של המלה "מפוענחת" (שצפונותיה נתגלו). חזק מכל הוא רושמו של הציור "סגורת פטמות, אבזם, פיות, ברגים" — אחד הדימויים הנועזים ביותר בשירת עמיחי בהרכבו הפיוטי. ניתן למנות רק חלק קטן משפע התמונות האסוציאטיביות הגלומות בדימוי זה: אשה, שגופה לבוש וסגור לדרך, הדוק ומנוע ממגע (סגורת פטמות, אבזם), שותקת וחשוקת שפתים, כשם שהיא חסומה בפני הקרבה הסקסואלית (סגורת פיות); אשה רובוטית, מאובזמת, מוברגת, אבודה. מידת הדי-הומאניזציה, שאליה הגיעה דמות האהובה בציור זה, היא עצומה. בתאורה כסגורת "פיות" מושפלת הדמות למדרגה של קיום ביולוגי; בתאורה כסגורת "ברגים" היא נעשית למכונה. כתוקף הפאתוס של ההתמוזגות, שהגיע לשיאו בשורה הראשונה של הבית, כן תוקף קביעת סימני המוות המתגלים עם הפרידה

"פעם". תאורה של האהובה בו מקביל גם הוא במידה מסוימת לתאורה בסיום הבית הראשון. רוחות השמים המנוגדות נכללו בשמה, כיווני הנדודים, כפל הכוונות של המראה ורמזי הפרידה והאחרית של הסתו. כמו בשורות הסיום של הבית הראשון ממחיש עמיחי את מהותה של האהובה בסדרת מראות סימליים, שעיקרם הוא רושם הסוגסטיבי והאסוציאטיבי ולא פירושים כשלעצמו. רושם זה עומד כולו על מהות של כפל פרצופים, של חומקנות, של ניגודים מתרוצצים (הניגודים המתרוצצים בדמות האהובה כבר נרמזו קודם לכן בצירוף "פני חיק, פני טף"). כפילות וערפיליות זו של האהובה קשורות מתדגיסא בתהליך התפרקות והתעמעמות "פני הזכר" שלה, ומאידך גיסא — באותה ידיעה סמויה של המשורר, שלא הרפתה ממנו גם בשעות הקרבה הוודאיות ביותר. שרוחות השמים ועופות הנדודים לא עזבו אשה זו, אלא רק נחבאו בה במעמקי האוב, והם עתידים להגיח בבוא העת. על רקע חוויית הנוכחות העזה שבמלים "לגשת" ו"עכשיו" מתבלטת ההרגשה באי-הבטחון שבקרבה אל אשה זו, בעלת "שם של רוחות", ביתר שאת. הבית השני עומד, אפוא, בסימן המתיחות הפנימית בין "שעה שבה נוכל לגשת" לבין "אשת הכיוונים וכוונות מראה וסתו". אלא שזוהי מתיחות מובלעת, מרוסנת, לעומת המתיחות המת-גלעת בבית השלישי. הניגוד בין "עכשיו, עכשיו" ל"שם של רוחות" בטל בחשיבותו לעומת הניגוד בין "זמרנו יחד" ל"לא מפוענחת". הבית השלישי נפתח, כאמור, בהבעה המודגשת והמרוממת ביותר — הן במלים והן במקצביהן — של שלמות החיבור בין האהבים; שלמות שבברה על כל "הכיוונים וכוונות מראה וסתו", והבליעה בשירה את "מה שלא הובן". סיומו של הבית מביע, לעומת זאת, בצורה הבוטה ביותר — כמעט בגסות — את הרגשתו של המשורר במרחק המקפיא, שנתרחב • באנגלית עשויה המלה once לשמש כתואר-שם ולא רק כתואר-פועל. מה שאין כן במלה העברית "פעם".

המוות". החריפות הפוניטית של המלה "צרות" מתבטלת כאן בחשיבותה לעומת רכותה המתמשכת של המלה "מוות". העובדה שהדגש הריתמי "הנשי" הוטל בצירוף זה דווקא במלה "מוות", שעיצוריה העדינים, תנועותיה השתים — הארוכה והקצרה, הנעלמת כאילו בעודה בראשיתה — וקצבה המלעילי נתנו בכפלי משמעויות ובכוח סוגסטיבי גדול כל-כך (אכן, דומה שהפליאה השפה העברית לעשות במלה זו יותר משפות רבות אחרות), מוסיפה לאימה זו קלות של ליטוף מקפיא. ברור, שבין הבית הראשון לבתים המסיימים נתוסף לברכת "היי שלום" של המשורר משהו מקור-המוות הגלוי — משהו שלא התחדש, אולי, אך נחשף, חרג מגרעינו, נתמלא. השיבה אל אי-הסדר, השקיעה אל תוך החידלון — תמצית משמעות חוויית הפרידה בשיר — נתרמזו בבית הראשון בצורה אפלה; בינתיים — נגלו, הוצאו מנרתיקי הסמלים ומחבויני הרמזים ונעשו לאמת מוכרת. ההבדל שבין "היי שלום" הפותח לבין "היי שלום" הסוגר מתגלה בגוף המלים הראשונות של הבית השלישי: "לכן שלום לך". מבחינה ריתמית מודגשת בפראזה זו המלה "שלום", אך אין להסיה את הדעת מקודמתה, המלה "לכן". ה"לכן" מקשר את החטיבה הנפתחת בבית השלישי עם החטיבה הקודמת, שהקיפה את הבתים השני והשלישי. על פיו ניתן לנו להבין, שהשיבה אל ברכת השלום ואל שלוות הפרידה הבלתי-נמנעת באה לאחר המתיחות של בתי החטיבה השניה, וכתוצאה ממנה ולא מתוך התעלמות ממנה. שיבה זו מהווה המשך ישיר של תמונת האהובה המעוותת, סגורת הפטמות, האבום, הפיות והברגים, החותמת את הבית השלישי. משום שכזאת היא האהובה עתה, בשעת הפרידה — משום ששוב "לא שלי" היא, ו"לא מפוענחת" — "לכן שלום לך".

אל ברכת השלום נספחת תמונה חדשה של האהובה, המשך לתמונות הרבות שכבר הועלו בשיר: "לעולם לא נרדמת". לתמונה זו עומדת בניגוד "סגורת פטמות, אבום, פיות, ברגים".

בשורה האחרונה. החטיבה השניה מסתיימת, אפוא, במטח של מלים נוראות. מבחינה זו, אופייני הסיום למהות החטיבה כולה ולמקומה בתוך השיר: לעומת הקלות האלגית, יחסית, של הבית הראשון, לעומת האיפוק הרב, שנתחייב בו על פי עצם אופיו המכונס והמצומצם, הביאה החטיבה השניה, החל ב"לא לנו שוב שעה" להתרוממות המתח הרגשי, להתגלעות ניגודים פנימיים בחריפות הולכת וגוברת ולעלייתו של פאתוס גואה.

ג

שני הבתים האחרונים של השיר מחזירים אותנו להלך רוח מאופק ומתון יותר. השורות הפותחות את שניהם עומדות בסימן החזרה אל שורת הפתיחה. הפנייה "היי שלום", מתהדהדת בשתייהן — אם כדיוקה ואם בשינוי. מתמחשת בשתי השורות מעין נסיגה מהמתיחות ומן הניגודים של בתי החטיבה השניה בשיר; מתרמזת בהן אפשרות של סגירת המעגל ושל שיבה אל הטון ההארמוני יותר של השורות הראשונות. רושם זה עומד בבדיקה מדויקת יותר של השורות רק בחלקן. השיר מתבסס, ללא ספק, על מבנה של א.ב.א. המבנה המעוגל, החוזר אל ראשיתו, קובע את אחד מיסודות קסמו המיוחד. אך א. של סיפא אינו זהה עם א. של רישא. לא "היי שלום" ראשון כ"היי שלום" אחרון. עובדה זו בולטת ביותר על פי ההשוואה בין השורה "היי שלום, פני את וכבר פני זכר" לבין מקבילתה בפתח הבית האחרון של השיר: "היי שלום, צרות ומזוודות המוות". הריתמוס נשמר כמעט כדיוקו (הקאדנצה השניה התארכה בשתי הברות), אך חילופו של "פני את וכבר פני זכר" ב"צרות ומזוודות המוות" ניחת עלינו כמהלומה. אמנם, כבר בצירוף הראשון, המוקדם, השתמעה מן החילוף המהיר בין "את" ל"זכר", כמו גם מחריפותם של ההגאים שב"כבר" וביחוד ב"זכר", משמעות קשה, קודרת, אם גם נסתרת תחת רוך המנגינה. אך אין כל דמיון בין ממדי הקושי והחריפות המרומזים הללו לבין ממדיה של האימה העולה מתוך הצרוף "צרות ומזוודות

ההטעמה המדגישה כל מלה באה להבליט את אופיו המאניפסטי טאטי של המשפט. כיוון ש"הכל היה בדברנו", כיוון ש"הכל של חול", משום שקרבת האוהבים התרחשה בעולם ריק, חסר פתח טראנסצדנטאלי וקיום שמעבר לזיקות שבין אדם לעצמו ובין אדם לזולתו — "שלום לך", הפרידה מהווה אקט סופי ונחרץ. בעולם אנושי בלעדי יכלה האהבה בשעה שהתקיימה במוחש — היינו, כשהוכחה על פי מציאותם של הגופים זה בצד זה וזה בתוך זה — למלא את מקום הקדושה ולהעניק לאדם לרגע, לאותו נצח רגעי של "עכשיו, עכשיו", מעמד של אלוהים. "העושה הכל". ברגע זה נהפך חדרם של האוהבים ל"משכן" (עם הפרידה הוא נעשה "בליל משכן"); אך משנפסקה הנוכחות המיידית — הפך המשכן לצרור של חוטים, ונוצות. "הכל" נהפך לאפר, לחול: "הכל של חול" — פשוטו כמשמעו.

"מכאן ולהבא את מחלמת לחלומות שלך". במלים "מכאן ולהבא" קובע עמיחי את ההבדל בין מה שהיה עד כאן לבין מה שיהיה להבא. בצירוף "את מחלמת לחלומות שלך" הוא ממחיש הבדל זה בתאור בדידותה של האהובה בשנתה — תאור רווי משמעויות אסוציאטיביות. המשפט מבוסס על פסוקיו של ירמיהו, המוקיעים את נביאי השקר. בפרק כ"ט (המכתב אל זקני הגולה) תובע הנביא: "אל ישיאו לכם נביאיכם אשר בקרבכם וקוסמיכם ואל תשמעו אל חלומותיכם אשר אתם מחלמים" (פס' 8), כשם שקודם לכן, במשא על נביאי השקר בירושלים (פרק כ"ג) לעג לנביאים "הנבאים בשמי שקר לאמור חלמתי חלמתי" (פס' 25). בצירוף השירי מתאר עמיחי את האהובה, המחלמת בעצמה את חלומותיה. קודם לכן היו האוהבים בוראים זה את חלומותיו של זה. היו שרויים זה לגבי זה במצב של עירות מתמדת ("לעולם לא נרדמת"). עכשיו תהיה זו שהיתה "לא נרדמת" שקועה בשינה ובוראת את חלומותיה המיוחדים לה. החלומות שבהם אין למשורר חלק, הנטילה הלשונית מנבואותיו של ירמיהו על נביאי השקר אינה

מקרית. טענתו העיקרית של ירמיהו נגד הנביאים מתגלית בדבריו נגד המקוריות האישית של חזונותיהם. אין הם מביאים דברים מן המקור האמיתי; אין קשר וחיבור בינם לבין האלוהים. דבריהם נובעים "מלבם", הם מספרים לעם את "חלומותיהם". גם זרימת החליפין שבין האוהבים נפסקה. גם כאן ניתק הקשר מן המקור. חלומותיה של האהובה יצטיינו מעתה במקוריות שלילית. הם ינבעו מלבה, מעולמה שלה בלבד. בכל המשפט הריתימי הארוך הנוצר באמצעות הפסיחה אין אלא הטעמה מובלטת אחת (ניגוד חריף למשפט "שהכל היה בדברנו", שבו מוטעמת כל מלה):

— — — — —
 "מִכָּאן וְלִהְבֵּא אֶת מַחְלֶמֶת לְחִלּוּמֹת שֶׁלְךָ".

חוד המשפט הוא המלה "את", הבאה להדגיש: את — ולא אני, את — ולא אנחנו. התוספת "תבל וכל" מסתברת על פי תוכן המשפט הקודם. כשם שמכאן ולהבא בוראת האהובה לעצמה את חלומותיה, כן היא בוראת לבדה, בלי קשר עם המשורר, "תבל וכל". קודם לכן בראו השנים ביחד את התבל באהבתם, שהרי "הכל היה בדברם"; מעכשיו עומדת האהובה יחידה בפני תבל וכל. חשובה העובדה, שעמיחי קבע את מקומן של המלים ה'גדולות' — "תבל וכל" — אחר המשפט "את מחלמת לחלומות שלך". בפרט זה — חלימת החלומות — מתמחש משהו עקרוני ועמוק יותר מאשר ב"תבל וכל". לכן מופיע הצרוף "תבל וכל" במקום, שאינו מודגש מבחינה ריתמית. הוא תוספת מובנת כמעט מאליה, היקש שניתן להקישו על פי גזרת פרט וכלל; מכל מקום, יש בו ממשות רק הודות למוחשיות של הציור שבא לפניו.

הבית הרביעי הצטיין בין השאר בעמעום מטרי מובלט. הסכימה היסודית של שתי השורות המקבילות ולאחריהן שתי השורות המצטרפות ליחידה אחת — נשתמרה בו, אך הסדר הריתימי והמטרי שבתוכה נשבר לחלוטין. אין בכל הבית אף שורה

אחת, שניתן לקוראה קריאה יאמבית רצופה. לעומת בתי החטיבה השניה של השיר (וביחוד לעומת הבית השלישי) נראה בית זה שרוי בתהליך של התפוררות מטריית (התפוררות, שמתוכה מתבלטת בכוחה ובסדרה הפנימי הפראזה "שהכל היה בדברנו", אלא שהיא יחידה במינה). בבית החמישי — האחרון — ישנה רק שורה אחת, שיש בה הדמיה לחוסר סדר ריתמי זה:

חֹטִים, נֹצוֹת, בְּלִיל מְשֻׁכָּן. מְשֻׁכּוֹן שֶׁצֶר׃

מבחינות רבות מקבילה שורה זו לשורות הסיום של הבית הראשון ("פני חיות" וכו') ושל הבית השלישי ("סגורת פטמות" וכו'). גם בה, כמו בשורות אלו, יוצר עמיחי את המשמעות ואת המראה באמצעות פירוט עוקב של עצמים או מראות סמליים. גם בה חשובה קליטת הזיקות האסוציאטיביות האפשריות שבין הסמלים יותר מהבנה מדויקת של כל אחד מהם. גם בה נוצר חוסר הסדר הריתמי משום שוויון הערך של הסמלים, שכל אחד מהם מוטעם בהטעמה מיוחדת לו. אלא שאין דמיון זה שלם. השורות המתארות את פניה המתחלפים של האהובה הצטיינה, כאמור, בכוח סחף ריתמי הולך וגובר. השורה שתארה אותה "סגורת פטמות" היתה קצובה, חדה ומהירה. מה שאין כן בשורה המתארת את סמלי העזובה בבית החמישי. זוהי שורה עייפה. ההטעמות — יותר משהן מדגישות את העצמים המתוארים בה — הרי הן קובעות את ההפסקה החייבת לבוא בקריאה אחר כל אחד מהם. העייפות הריתמית של השורה, כמו זו של הבית הרביעי (להוציא את השורה השניה שבו) נולדת מהרגשת הריקנות והכבייה, שהשתררה אחר תאור האהבה שנתפרקה והאהובה שנחסמה וכן לאחר ההכרזה "שהכל היה בדברנו", שבה השמיע המשורר ברכה — ברכת נהנין — אחרונה וקודרת מאד על אהבתו. ברכה סותמת גולל. הריקנות מורגשת ביותר בעייפות של המלים "תבל וכל" (לשימוש במלה

"וכל" יש כאן גוון של לשון הרחוב. כדרך אדם המתעייף בראשית דבריו, והפוטר עצמו במלת הכללה סתמית: "והכל" או "ובכלל", מסלק עמיחי מעל עצמו במלה זו מלים רבות אחרות, שהיו יכולות לבוא אחרי "תבל", אלא שאין בו רצון לפרטן). ועוד יותר בתאור "בליל המשכן". שורת החוטים והנוצות — השורה הסיטואטיבית הגלויה היחידה שבשיר כולו — מביאה את רושם השממה שנותרת לאחר הפרידה לשיא שלה המחשה סמלית רבת-רושם. הדירה הריקה, הקודש שנהפך לחול ("משכן" שנעשה ל"בליל", בעקבות הסיקולאריזציה של "שהכל נהיה בדברו") — ממחשים הווייה של סיאוב ושל בחילה. החוטים, הנוצות — כל מה שהיה פעם חלק ממציאות של חיים — נפזר ונעשה לסמל ההתפרקות והעזובה. גם "משכון השער", צרור השערות, ששרד אחרי צאת האהובה כמשכון (הציור נוצר, כמובן, על פי זיקת הצלילים שבין "משכון" ל"משכון"), זה המהווה מזכרת אהבה, נעשה מאוס, נציג של בליה ושל התפוררות.

אבל לא כל הבית האחרון עומד בסימן ההתפוררות הריתמית או העייפות הרוחנית. כבר השורה הראשונה, זו שבה מזדהה דמות האהובה עם הצרורות והמזוודות הארוזים, שהם המוות (מוות ארוז וערוך, לעומת המוות המפוזר והבלול של הנוצות והחוטים). מעלה בנגינתה את כל קסמי שורת הפתיחה של השיר ואף מוסיפה להם, כאמור, גוון של רוך מתריד משלה. עזות ותקיפות ממנה הן השורות האחרונות, שבהן מתנשא עמיחי להשמעת סיכום השיר כולו:

כִּי מֵה שְׁלֵא יְהִי, אֵף יָד אֵינָה כּוֹתֶבֶת,

וּמֵה שְׁלֵא יְהִי שֶׁל גּוֹף, לֹא תִכָּר׃

ההטעמות הריתמיות חלות כאן בעיקר על המלים המביעות

שלילה. שלוש פעמים מודגשת המלה "לא" ופעם המלה "אף" במובן — אף לא אחד (הד קודם לאקורד סופי זה — השורה: "ולא שלי עוד, לא מפוענחת"). לשם כך מדגיש עמיחי הברות, שאינן מקבלות הטעמה לפי חלוקת ההטעמות המטרית המיכאנית ("אף יד" במקום "אף יד", "לא יזכר" במקום "לא יזכר"). הדגשות אלו קובעות, מכל מקום, את הכוח הריטמי העצום של השורות: לא! אף! לא! לא! הדגשה נוספת ויתרה מודגשת בשורה האחרונה המלה "גוף", משום שבה מזדקר חודו של הרעיון המסכם. שתי השורות הן בעלות תוקף של אמת סופית, של מסקנות שאין להרהר אחריהן. המלה "כי" טוענת אותן (כשם שטענה קודם לכן את השורה "כי מה שלא הבנו, הן זמרנו יחד") במתח ויכוחי. דומה, כי המשורר דוחה מלפניו כל אפשרות של מסקנה אחרת או גם של ספק, משום שהדברים שהוא משמיע עתה הם התמצית האחרונה, הוודאית, של כל מה שנשתמע ונתפרש לו מתוך כאב הפרידה, נראה גם, שהוא מגרש מעליו את הפיתוי שלא לומר את המר והקשה מכל — לרכך את הדברים, או להשאירם בלתי מפורשים: הממשות והחיים מקופלים רק במה שהיה, כלומר בעבר. רק מה שהיה ממש קיים וניתן לתאור (מה שלא יהיה "אף יד אינה כותבת", בביטוי זה מתרמזים לא רק מעשה כתיבת השיר ומלאכת המשורר, אלא גם כתיבה בספר החיים: "אף יד אינה כותבת" — היינו "לא יכתב ולא ייחתם").

מה שהיה ממש — פירושו "היה של גוף". כאן, אולי נעוץ יסודו של המבנה החווייתי והרוחני, שתואר בשיר כולו. הנוכחות של האוהבים התפרשה בשיר כולו כנוכחות פיזית-סקסואלית. מתוך הממשות של המגע המיני הסטיכי הגיעו האוהבים לשלמות שמעבר לזמן, או גם לקדושה פאראדוק-סאלית, קדושת משכן, שאלוהיו השוכנים בו הם האוהבים עצמם. בלי מגע זה — עם הריחוק של הפרידה — חוזר עולמם לתוהו ובוהו. כל מה שלא היה של גוף "לא יזכר"; אבל מה שהיה

של גוף אינו הקיום האנושי השלם אלא הבלחות קיום, קטעי אדם — אמנם, הבלחות אקסטאטיות, וקטעים מוטלים זה אל זה בקצב מרהיב, משום כך נהפכים "פני את" תיכף ומיד ל"פני זכר", ו"פני הזכר" מתפרקים במהרה לשברי פנים, לקטעי נוף, לארשת בעלי חיים למראה חיק, לסדרת עצמים סתמיים. זכרון האהובה נהפך למראה לא-אדם, ודמות האהבה מתפוררת ל"נוצות, חוטים". אל מול אפשרות הקיום בעתיד, לאחר מה שהיה, אפשרות קיום של קשר מעבר לפרידה, עומד המשורר סגור כולו, חסום במלת השלילה: לא.

הכנות התקיפה והחמורה המגיעה למלוא גילויה בשורות החותמות — אותה כנות שנרמזה ב"פני את וכבר פני זכר" והוסיפה ונתעצמה בכל שורה משורות השיר — מלמדת על מגמתו של עמיחי בשיר כולו: לא ליצור "אווירה" הוא מבקש, אלא דעת הוא מבקש; לא לספר את צערו, אלא להגדיר 'מתוך צערו את ממשות המצב האנושי, כפי שהיא נראית לו; לא להחיות הלך רוח, או מצב שהיה שרוי בו החיאה פיזית לשמה, אלא להוציא מתוך הלך רוח שהיה שרוי בו מסקנות מחייבות. מגמתו היא להגיע לאמת — אמת מרה וקשה, שכמוה כעמידה גלוית-עיניים אל מול מראה הגוף המתפורר לאחר המוות, משום שאין הבדל מהותי בין התפוררותן של דמות האהובה ושל האהבה לבין התפוררותו של האני. מסקנותיו אינן נולדות מתוך זלזול באהבה, מתוך נכונות לבהם אותה ולהעמידה על המגע המיני בלבד. אדרבא, האהבה נתפשת לו כאפשרות עליונה של מגע בינו לבין הוולת, מגע בורא חיים. זוהי הצורה האפשרית היחידה של חריגה מתוך חומות הברידות של האני' ושל ההתמוגגות עם מה שהוא מעבר להן. רק באמצעותה הוא עשוי להגיע אל המדרגה של "מה שלא הבנו הן זמרנו יחד" — מדרגת האפשרויות הבלתי-מוגבלות, הדליגה על כל מעצורי הדורות, הזמן והורות. דווקא משום כך הוא חרד חרדה קנאית להגדרה המדויקת של אפשר-

ריוותיה וגבולותיה — כפי שנתמחשו לו; דווקא משום כך הוא מקפיד לנסח את משמעות המוות, שהאהבה מותרה אחריה אחר שהיא נעלמת. כדי להגיע לאמת זו הפעיל עמיחי ב"היי שלום" את כל כלי השיר שלו מתוך ריכוז וכוח צמצום שמעטים דוגמתם בשירתנו החדשה (מכאן גם הדחיסות העליונה של השיר — ואולי גם התנצלות פורתא לאריכות המקרא בו). במשך כל חמשת הבתים נשארו כלים אלה מרוסנים, משועבדים לתכליתם, פונקציונאליים — דבר שאי אפשר לאמרו, למרבית הצער, על רבים משירי עמיחי האחרים.

אכן, "היי שלום" הוא מן המשובחים שבשירי עמיחי ומשיאי הליריקה העברית של ימינו. עמיחי העניק לנו בו שירה, שהקריאה בה פותחת פתח לעמידה בפני יסודות הקיום וסודותיו. הצלילים, הצבעים והתמונות אורגנו כאן מתוך תשוקה לסדר, שהיא ילידת הצמאון הגדול להבנת המציאות ולהגדרתה חסרת-הפשרות. ממילא נעשו יסוד להישגים איסתטיים נכבדים.

2. כגון יגון

הָאֵם עָלֶיךָ עוֹד כָּל־כֶּף הַרְבֵּה לְדַעַת,

בַּת אַרְוֵעִים, שְׁלֵג דְּאֶשְׁתְּקֵד.

וְאַחַר כֶּף, לֹא לָנוּ, לֹא קִבְעַת

הַתְרַעְלָה, אֶלָּא הַסֶּפֶל וְהָאֵלֶם וְלַעֲד.

הָרִי הַחֲלַפְנוּ כְּתִיקִים, כְּמוֹ מַעִיל שֶׁל גֶּשֶׁם

בְּתַחֲנוֹת. לֹא עוֹד אֲנִי — אֲנִי וְלֹא אַתְּ — אַתְּ.

שׁוֹב לֹא לְחֹזֵר, שׁוֹב לֹא יִחְדּוּ לְגֶשֶׁת,

רַק לַחֵשׁ שֶׁל כְּבוֹי בִּינּוֹ כְּבָמוֹצֵאֵי שֶׁבֶת.

עֲכָשׁוּ נִשְׂאָר לִי מִשְׁמֶשֶׁךְ רַק הַיָּרֵחַ.

מָלִים שֶׁל מַה בְּכֶף וְנִחְמָה כְּגוֹן:

הֵנַח הַפֶּל, כְּגוֹן, מִן לִי לְנוֹחַ.

כְּגוֹן, הַגֵּשׁ לִי אֶת סוֹפִי, כְּגוֹן, יָגוֹן.

הקריאה בשיר זה עשויה להיות שלמה ביותר אם היא באה כהמשך לקריאה בשיר "היי שלום". "כגון יגון" הוא ללא-ספק, שיר עצמאי ושלם, בעל הלך רוח, נימה מוסיקאלית והתפתחות סטרוקטוראלית משלו. עם זאת, הוא גם שיר של המשך. הקשר בינו לבין "היי שלום" הוא כה הדוק, עד שניתן לראות בשני השירים — תאומים, שאינם שווים בכוחם. הראשוני והעצמאי, שבהם, הוא כמובן, "היי שלום".

הקשר החיצוני בין שני השירים הוא ביוגרפי. שניהם נולדו מתוך פרשת אהבה ופרידה אחת. ההבדל שביניהם — מבחינה זו — הוא הבדל שבמרחק נפשי וכרונולוגי מן האירוע. ב"היי שלום" מתוארת הפרידה עצמה, מוגדרת המשמעות של רגעי הניתוק; ב"כגון יגון" משקיף המשורר על אהבתו ועל הפרידה ממנה ממרחק מסויים. ב"היי שלום" היתה דמותה של האהובה שרויה בעצם המעבר הקריטי מן הממש אל המדומה (בראשיתו היא עדיין "פני את"). בפתחת "כגון יגון" היא מתוארת כ"בת ארועים, שלג דאשתקד" — דמות של מעשים שהיו אי-פעם, משהו שחלף ואיננו. שני השירים קשורים, אפוא, באירוע אחד, אם כי מנקודות זמן שונות.

הקשר הביוגרפי קובע, מכל מקום, רק את המסגרת החיצונית של הקרבה בין השירים. בעיקרה מתגלה קרבה זו בגוף המשפטים, בחומרים הפיזיים, שמהם הם נבנים. חותם רושמו של "היי שלום" טבוע ב"כגון יגון" מכל צדדיו: הריתמוס של "כגון יגון" — אם כי, יש בו נימה עצמאית — הריהו, למעשה המשך הריתמוס של "היי שלום"; דרך השימוש בציורים הסמליים זהה בשני השירים, ומלמדת על שייכותם לקבוצה

המאוחר, הסופי. ממרחק הזמן רואה המשורר ביתר שלמות את השממה, שנותרה לאחר האהבה. מהותו של "כגון יגון" כשיר של המשך ניכרת בפראזה הפותחת שלו:

„הָאֵם עֲלֶיךָ עוֹד כָּל כֶּף הַרְבֵּה לְדַעַת,
בַּת אַרְוֵעִים, שְׁלֵג דְּאַשְׁתְּקֵד“.

אם ניתן לדבר על תופעה של "in medias res" לא רק בתחום ההרצאה הסיפורית שבשירה האפית, אלא גם בתחום ההתפתחות הרגשית בשיר הלירי, הרי ששורות אלו עשויות להדגים אותה הדגמה מלאה. מכל הבחינות מתממש בהן משהו של אמצע ולא של התחלה. אנו מוכנסים בהן בפתאומיות לתוך דו־שיח (הגוי או פנימי) המתנהל כבר, כביכול, מזה זמן רב. מבחינה עניינית טהורה ברור, שאין משפט כ"האם עליך עוד כל-כך הרבה לדעת" יכול להיאמר אלא בתוך שיחה או זיכוח, אחרי חילופי דברים מרובים. המשורר מסלק מעל עצמו טענות שנטענו, או בקשות שהושמעו, ודוחה מעליו את דמותה של אותה "בת-ארועים", המתעקשת "לדעת", לשמור על אינטימיות גם לאחר שנעשתה ל"שג דאשתקד".

אף ששתי השורות מתחברות לשאלה ריתורית אחת, ניכר ריתוק מה ביניהן. השורה הפותחת בולטת ביומיומיות ובשטף הדיבורי שלה. היא בלתי-ספרותית, ובמידה מסויימת גם בלתי-עברית*, אך טבעית ואוטנטית, רצופה שטף של זיכוח יומיומי. השורה השניה מצטיינת, לעומת זאת, בלשון ספרותית מובהקת (מבחינה

* השימוש במלה "עליך" פוגם בנשוא וצורם את האוזן הרגילה בעברית ספרותית מדוייקת. המלה "עוד" — חסרת בהירות תחבירית (לא ברור אם התכוון המשורר ל"עדיין" או ל"יותר") והשימוש בה הוא הדי ישר ללשון הרחוב. אלא שבנוסף עברי מדוייק ומוקפד היה המשפט מאבד את כל כוחו הקולקטיאלי (היה מתקבל משהו חזיר מעין: האם חובה עליך לדעת הרבה כל-כך ? !).

אחת בשירי עמיחי*; ה'אליפסיס' הציורית והחסכונות התח-בירית, שנתגלו ב"היי שלום" מתגלים גם ב"כגון יגון" (מכאן גם הדמיון בין קשוי הקריאה בשני השירים). היותור על הרקע ועל הדבק הסיטואטיביים והרצון להשתמש בציור לא לשם יצירת מסגרת להתרחשויות אלא בתורת אמצעי למימוש ישיר של מצב רוחני ניכרים ב"כגון יגון" לא פחות משהיו ניכרים ב"היי שלום". בכמה שורות ב"כגון יגון" מתהדהדים צרופי המלים של "היי שלום" כשלעצמם. בעיקרה, מתגלה הקרבה במשמעות הרוחנית של השירים. ב"כגון יגון" חוזר עמיחי לניסוח משמעות הקיום והקשרים האנושיים, כפי שנתגלתה לו מתוך חווית הפרידה מן האהובה. כב"היי שלום" מתנסחת גם ב"כגון יגון" משמעות זו על פי תהליך ציורי וריתמי של התפרקות, התפוררות הצלם ושקיעה לתוך שממה של קיום אנונימי, שכמעט אין לראות בו קיום. אם ב"היי שלום" הומחש בעיקר רגע הראשית של תהליך זה — התמחקותם של פני האהובה, שנעשו מ"פני-את" ל"פני-זכר" והתפוררותם לשברי תמונות ועצמים אנונימיים, הרי ב"כגון יגון" מובלט סיכומו

* הנטייה המופרזת להעדיף את חלקה המוקדם של שירת עמיחי על חלקה המאוחר יותר גרמה לכך, שלא אובחנה בבהירות התמורה הניכרת, שחלה בציוריות שלה. בתוך השירים המאוחרים ניתן לסמן קבוצת שירים (היי שלום ו"כגון יגון" נכללים בה, ללא ספק), שבה נשתנתה במידה מרובה מהות הציוריות של עמיחי. ציורים כגון "פני חיות, פני מים ופני לכת ויער לחישות, פני חיק, פני טף" או "סגורת פטמות, אבזם, פיות, ברגים" אין למצוא, כמדומה, בשירת עמיחי המוקדמת. לעומת זאת, אי אפשר למצוא בשירים מן הקבוצה הנ"ל דימויים מוקדמים אופייניים, כגון "ליבך משחק תופשת דם בתוך עורקיך" (מתוך "שישה שירים לתמר"); "עכשיו ובימים האחרים" או כגון "הרצאות טרשים. תלמידי קוצים, האוניברסיטה של נדידת חולות" (מתוך "שירים לראש השנה"; "במרחק שתי תקוות). בשירים מן הקבוצה הזאת נעשו דימויו של עמיחי מרומזים ואפלים יותר. ניטלה מהם הבהירות, אמירת הדברים עד סופם. חסר בהם, לפעמים, הבק של ההמצאה הציורית, המרהיבה אותנו בציורים רבים שבשיריו המוקדמים של עמיחי. כנגד זה נתרבה כוחם הסוגסטיבי.

ברוך הפוניטי ובהתמשכות הכבדה של המלים, בסדר הריתמי החדש המתהווה בהן (לאחר חוסר הסדר בקטעי המשפטים הקודמים) משתמעת הכניעה. הבית הראשון מסתיים בהיפוך קוטבי של תחילתו: מפרץ של כעס ומשטף מהיר של מלים בוטות הוא מגיע לאיטיות ולכובד של שלוש המלים המסיימות, שנשמע בהן הד פסק דין של חיים אפורים ושוממים: הספל, האלם, לעד.

ב

הבית הראשון מביא את מצב המועקה וחוסר הסדר הפנימי, האופייני לעולם שלאחר פרידת האוהבים לידי ביטוי ישיר. בהתפרצות שבראשיתו ובקול ענות החלושה שבסיומו מתגלה מהות רוחנית אחת של שממה. התמורות הריתמיות הקיצוניות משורה לשורה, כמו גם החילוף המהיר של הלכי-הרוח משקפים את תהליך ההיסדקות והתפוררות של הנפש, שנותקה ממקור חיותה.

הבית השני שלם יותר במקצבו ובמשפטיו. אמנם, מתגלים בו (בעיקר בסיומו) סימנים של אי סדר ריתמי ותחבירי, אך בעיקרו מוטבע הוא בחותם הסדר ובהירות הניסוח. אין פירושו של הדבר שהוא מנותק מן הבית הראשון. אדרבא, הוא מחובר אליו באורח מפורש. המלים הפותחות אותו: "הרי הוחלפנו כתיקים" מלמדות, שהמשפטים הבאים מכאן ואילך ישמשו מעין הסבר ובסיס של טיעון ("הרי") למה שהושמע קודם לכן. אכן, הבית השני בא להסביר ולנסח את מהות הדברים, שהובעו בבית הראשון בצורה ספונטנית ומרוסקת. אבל אין הסבר מנוסח ומוגדר של מצב דומה לביטוי הישיר. עצם נסיון ההסבר מעיד על מידה מסויימת של ריחוק. מכאן השלמות התחבירית והבהירות הרעיונית של רוב משפטי הבית השני. ריחוק רב מן המערבולת של שברי המשפטים שבסיום הבית הראשון ניכר ביחוד בשני המשפטים הראשונים של הבית

חלק מהמלים אינו משתלב בשום קונטקסט מפורש ("אחר כך" — אחר מה? מה "לא לנו"?). השורות עומדות על צירופי קריאות מקוטעות ושברי משפטים. תוכנן חייב להיות מובן או מוחש בלא סיועו של סדר תחבירי. הריתמוס שלהן הוא ריתמוס של אנחות מרוסקות.

המרץ של השורה הראשונה נעלם, אפוא, לגמרי. היה זה מרץ רגעי, ביטוי עקיף של הכאב והחלושה המתגלים בשורות הסיום של הבית. התנועה העזה של השאלה הריתורית לא היתה אלא מעין נסיון נואש של התנערות מזכרון צורב. האירוניה והאגרה-סיביות של הביטויים "בת-אירועים, שלג דאשתקד" — גם הן חודן היה מכוון נגד המשורר עצמו לא פחות משהיה מכוון נגד אותה דמות של "בת-אירועים". השורות החותמות את הבית. מגלות בעצם מקצביהן וסדרן התחבירי את תהליך ההתפרקות והשיבה אל הכאוס, שנתמחש כתמצית משמעותה של חוויית הפרידה ב"היי שלום". העולם שבו נותרו האוהבים "אחר כך", אחר שאהבתם נעשתה ל"שלג דאשתקד", הוא עולם מתפורר וחסר אחיזה. בעיקרו הוא עולם מתנכר של "לא לנו" (הד לשתי השורות מתוך "היי שלום": "לא לנו שוב שעה שבה נוכל לגשת. לא לנו להגיד: עכשיו, עכשיו"). עולם חסר אינטימיות. ולמעלה מזה: האוהבים עצמם נעשים בו קטנים ושחוקים. תהליך ההתגמדות וההשתחקות שלהם החל בעצם העובדה, שלאהבתם לא ניתן אף ה"דיגיטאס" של הסיום הטראגי. נמנע מהם האקט הדראמטי והסופי של "קובעת התרעלה". הוטלו עליהם החיים הדוממים, חיי היצמדות מתמדת ל"ספל" התרעלה — אך לא עד כדי מיצוי. בעצם קבלה זו של דין המשך החיים גלומה הכניעה המתמחשת במלים המסיימות את הבית:

אָלָא הַסְפֵּל וְהָאֵלִים וְלֵעַד

יחוד, המוחלפים בתחנות רכבת בשעת הדוחק, הופכת אותם במוחש לעצמים חסרי-רצון, לחפצים יומיומיים מחוקים ומכור-ערים, חסרי קו היכר משלהם, עוברים מיד-אל-יד, מטולטלים על גל של תנועה, שגם הוא חסר רצון וכיוון. בציור זה יש משום אובייקטיביוציה של התחושה, שנגלתה במשפטים מרו-סקים מעין: "ואחר כך, לא לנו, לא קובעת התרעלה" וכו'. המשרר מסכם בו את מצבו, את מהות הקיום שלו לאחר הפרידה, סיכום אובייקטיבי וחסר כל התחשבות בעצמו: הפרידה נטלה ממהלכם ומתנועתם של האוהבים את המשמעות המכוונת. חייהם רצופים מעתה אירועים מקריים. הם נפגשים, מתחברים ונפרדים — באופן סתמי, כמו תיקים ומעילי גשם, שאין הקשר ביניהם לבין בעליהם אלא מקרה, והם מוחלפים בתחנות. האובייקטיביות והבהירות של סיכום זה גוברות במשפט השני:

לָא עוֹד אֲנִי — אֲנִי וְלֹא אֶת — אֶת.

לעומת הריתמוס הרחב של תאור התיקים המוחלפים ומעילי הגשם בתחנות, מתנסח משפט זה בריתמוס חד וחותר. המלים הקצרות והמקבילות, הסדר היאמבי הרצוף וקוצר המשפט מבטאים שאיפה ליובש, תשוקה ללאקוניות. המשפט מזכיר לנו את אהבתו של עמיחי לשימוש בלשון חווה חוקי (פראזות כעין "שנים ביחד וכל אחד לחוד" או "אשר יקראו להלן האוהבים") או גם בלשון כללי הגיאומטריה ("דרך שתי נקודות עובר רק קו ישר אחד"). הוא שואף להביא את החווייה של איבוד הצלם האינדיבידואלי לניסוח בצורת פורמולה אלמנטארית, מאתי-מאטית כמעט, חסרת כל ציוריות או כל עודף מילולי; כאילו יביאו היובש והבהירות מעין תיקון למצב המסובך וחסר התקווה. המשפטים הבאים לאחר ניסוח חשוק שפתיים וקמצני זה של

השני. משפטים אלה — אף שהם שונים באורכם ובמקצבם — ניצבים זה לעומת זה כשני חלקים מתוכננים במבנה רעיוני אחד: הראשון ממחיש את הרעיון באמצעות הדימויים והשני קובע לו ניסוח עיוני תמציתי וקפדני.

שני הדימויים שבמשפט "הרי הוחלפנו כתיקים, כמו מעיל של גשם בתחנות" מגלים את דרכו המיוחדת של עמיחי בשימוש פיגוראטיבי בעולם העצמים היומיומיים השימושיים (עצמים אלה כמעט לא הדרו לשירה העברית עד לפני זמן לא רב, אם ניתן להם ייצוג פיגוראטיבי מסוים בשירה של שנות העשרים הרי נדחו ע"י ההתפתחויות המאוחרות יותר ולא שבו ונתגלו אלא בשנות החמישים). שממנו הוא מקים, לפעמים, מציאות שירית רבת-משמעות ורחבת-היקף. במשפט זה מעלה עמיחי בחסכון ציורי ובכוח סוגסטיבי רב הווייה של חולין, אפרוריות, המוניות ואבדן צלם. בכמה מלים מתרמזות כאן מציאות של עיר גדולה ומתנכרת, יום אפור (מעיל-גשם), המון אדם אנונימי, מחוק-פרצוף, תחנות רכבת בשעת דוחק. הרוחב וההמוניות שבתמונה זו מתגלים בשתי הקאדנצות הריתמיות הגליות:

הֲרִי הַחֲלַפְנוּ כְּתִיקִים, כְּמוֹ מְעִיל שֶׁל גֶּשֶׁם בְּתַחְנוֹת

ביחוד בולט ברוחבו הריתימי חלקו השני של המשפט, המגיע לשיאו במלה "גשם" ושב ומשתפל ב"בתחנות". אכן, מרחבים מלאים דשדוש ושממון של מדבר אנושי-עירוני חסר גבולות מתרמזים מתמונה זו. אבל התמונה הסיטואטיבית אינה משמשת את עמיחי לשמה. היא באה כהמחשה חזיונית לרעיון, שבו מגיעה חוויית העוובה שלאחר פרידת האוהבים לגיבושה ולסי-כומה: ניתוק הקשר בין האוהבים פוגע ביחוד האנושי שלהם ומוליד אותם לקראת איבוד התוכן האינדיבידואלי של קיומם. הוא מטיל אותם אל תוך עולם אנונימי והופך אותם לאט לחלק מעולם זה. השוואתם של האוהבים למעילי גשם ולתיקים חסרי-

גורל האוהבים, שהוחלפו ונמחקו ואבדו, מחזיר אותנו במידה מסויימת אל הספונטאניות של הבית הראשון. המשפט:

שוב לא לחזור, שוב לא יתרו לגשת

הוא הד ישיר של "היי שלום" ("לא לנו שוב שעה שבה נוכל לגשת"). חלוקתו ומבנהו הריתמיים קרובים במהותם לאלו של השורות שב"היי שלום", שבהן מתאר עמיחי את שלמות הקשר הסקסואלי בין האוהבים לשעבר. החזרה על המלים "שוב לא" מזכירה את המתח הריתורי של החזרה על "לא לנו". כמו ההפסקה בין שתי השורות הראשונות של הבית השני ב"היי שלום" משמשת גם ההפסקה בין שתי הקאדנצות שבשורה זו מעין פאזזה פאתיטית. כב"היי שלום" ממחיש הריתמוס משהו מן הריגשה שבהוויית ה"יחידיו" וה"לגשת" שנעלמה; ב"כגון יגון" משמשת הזכרה זו, מכל-מקום, רק הקדמה לציור המגלם אולי יותר מכל ציור אחר שבשיר את העיצבון ואת השממה של מה שנותר "אחר כך". עמיחי אינו מניח לזכרון הקרבה האקסטטית להתרומם לגובהי שורות כמו, "כי מה שלא הבנו הן זימרנו יחד". הוא מכבה אותה בתאור גר ההבדלה התוסס ביין במוצאי שבת. השימוש הציורי במנהג הקשור בהווי הדתי מקביל במידה מסויימת לשימוש בפסוקי הברכה בשורה "שהכל היה בדברנו" או לרמזי חילול הקודש שבצירוף "בליל משכן" שב"היי שלום"; באמצעותו מעניק עמיחי לתאור המעבר מעולם האהבה לעולם הריק שלאחריה גוון דתי: עולם האהבה היה 'שבת', העולם שלאחריו ספוג תוגה ומועקת חולין של מוצאי השבת. כמו ב"היי שלום" מתוארת כאן האהבה במונחים שיש בהם רמזים של קדושה. שלא כב"היי שלום" אין עמיחי מנסה להגיע בציור זה לחריפות המודגשת, המתחייבת מעצם הפיכת טקסט דתי-פולחני להצהרה, המשקפת את גישתו החילונית המובהקת. יותר משהוא חותר לאקספוזיציה מתוחה של הפכים,

חותר הוא לשחזור אוירת העצבון המיוחדת של מוצאי השבת ולשילובה בתאור היגון של האהבה החרבה. תסיסת הכבייה ביין, האפלה של שעת הערב מתמחשים גם בריתמוס של השורה:

רק לחש של כפוי ביין כבמוצאי שבת

הסדר הריתמי של שתי הקאדנצות מחייב הפסקה בין "ביין" לבין "כבמוצאי שבת".* וזו קובעת לקאדנצה השניה מעמד של הד רפוי. המבנה של הקאדנצה הראשונה (השיא הריתמי חל במלה "כפוי". אחריו באה השפלה) משווה לה עגלוליות ורכות, המסתייעות גם ברוך ההגאים (ש', י). השורה כולה עומדת בסימן היתור והעצב הרך.

ג

מכאן ואילך הולך השיר ושוקע לקראת סיומו בריתמוס, המתפרק ליחידות מרובות יותר ויותר. השורה הראשונה של הבית השלישי מעמידה יחידה ריתמית שאין לפרקה. השורה השניה עומדת על שתי יחידות ("מלים של מה בכך ונחמה / כגון"). השורה השלישית מתחלקת לשלוש יחידות ("הנח הכל / כגון / תן לי לנוח"). והרביעית — לארבע ("כגון / הגש לי את סופי / כגון / יגון"). בחלוקה זו מקביל הבית השלישי הקבלה מדוייקת. כמעט, לבית הראשון**, אלא שבבית הראשון מבטאת חלוקה זו את המעבר ממהירות הכעס של השורה הפותחת אל הבילבול והקיטוע התחבירי של השורות המסיימות. בבית השלישי אין אחדותה ורציפותה של השורה הפותחת נובעת מריתמוס מהיר או מהלך-רוח של כעס, כשם שאין הקיטוע של השורות

* משום הפרת הרצף היאמבי ע"י המלה "ביין".

** שורה ראשונה: "האם עליך עוד כל כך לדעת". שניה: "בת ארועים / שלג דאשתקד". שלישית: "ואחר כך / לא לנו / לא קובעת". רביעית: "התרעלה / אלא הספל / והאלם / ולעד".

המסיימות מעיד על בלבול או על חוסר סדר תחבירי. כמו ב"היי שלום" אין הסיום חוזר אל הפתיחה חזרה של ממש. הבהירות האובייקטיבית הנחרצת, שאליה הגיע עמיחי בבית השני, אינה מניחה לו לחזור אל חוסר-הסדר ואל הספונטאניות של הפתיחה. מעתה פתוחה לפניו הדרך רק אל אותו סדר של כניעה שהתגלם בצליליהן ובמקצבן של המלים "אלא הספל והאלם ולעד".

השורה הראשונה היא, כמדומה, החלשה שבשורות השיר. הדימוי של השמש שנחלפה בירח, אף על פי שהוא נקבע במסגרת הדימוי הקודם — השבת שכלתה באפולולית של מוצאי-השבת, נשאר דימוי "קלאסי" סטיריאופי ונטול-הדים. יש בהשוואה זו של האהבה בלהטה ובכבייתה לשמש ולירח משום חד למסורת ספרותית קרושה, שאינה מצליחה להתחיות בכוח המגע עם הקונטקסט המודרני והזר, ואין מקום לתחושה שעמיחי עושה כאן שימוש מכוון בדימוי קונבנציונאלי. כדרך שניתן למצוא בשירה לא פעם. עיקר ערכה הפיוטי של השורה גלום בצליליה ולא בערכיה הצירויים (הש' הרווחת משווה לשורה אופי לחוש, מהוסה: "עכשיו נשאר לי משמשך"). אף שערכים אלה מחזירים אותנו אל המוטיב המרכזי של הדעיכה, ההשתחקות והדהייה (ההבדל בין שמש לירח מקביל להבדל בין "פני-את" ל"פני זכר"). השורה הראשונה ועימה השניה אינן משמשות, מכל מקום, אלא הכנה לשתי השורות האחרונות של הבית, שהן עיקרו. קבוצת המלים של "מה בכך", דברי הנחמה העצובים, מסודרות בנו אחר זה בסדר ריתמי עקיב, כשכולן קשורות בציר המלה "כגון". סדר זה עשוי להסתבר על פי חלוקת השורות ליחידותיהן:

כגון - הנח הפל,

כגון - תן לי לנית.

כגון - הגש לי את סופי.

כגון - יגון.

שלוש היחידות הראשונות, ההולכות ומתארכות בהדרגה חוזרות על רציון אחד ומפרשות אותו. ב"הנח הכל" מתרמות המשאלה, המתפרשת יותר ב"תן לי לנוח" ונאמרת כמעט בפירוש ב"הגש לי את סופי". משאלה זו מסתגרת במידה מסוימת תחת מסווה היומיומיות של הלשון. "הנח הכל" או "תן לי לנוח" הם ביטויים, שהשימוש היומיומי נוטל מהם את המשמעות המאיימת, העשויה להיות גנוזה בהם (עמיחי מסמן אותם כ"מלים של מה בכך"). גם הביטוי "הגש לי את סופי" מסתווה מאחורי לשון יומיומית, מעין לשון נימוסין של שולחן (הגש לי את הממלחה), אלא שמשמעותו — בקשת הסוף — ברורה ומפרשת ביתר בהירות את משמעותה של המנוחה, שעליה דובר קודם לכן. ההתארכות המלולית והריתמית מקבילה למידת פירושה הענייני של הבקשה. הרכות ה"נשית" של הבקשה "תן לי לנוח" נחלפת בריתמוס ה"גברי" של "הגש לי את סופי" גם כן לפי המהלך הענייני של הדברים.

הסיום ביחידה הקצרה שבכל הארבע, "כגון — יגון", הוא אולי היפה שבצרופי השיר. עמיחי מסתמך בו על הופעתה החוזרת של המלה "כגון". הופעת המלה "יגון" לאחר ה"כגון" האחרון מפתיעה בקיצורה, בזהות הצלילית והריתמית של שתי המלים ובמקצת גם במשמעותה. מה שנאמר בה אינו מסכם באופן ישיר את הבקשות שקדמו לה. ה"יגון" הוא הרבה פחות נוצז מ"הגש לי את סופי". דווקא משום כך הולמת הופעתו בסוף השיר את מהלך השיר כולו. עמיחי אינו רוצה לסיים את השיר בצליל עז, או ברמו ברור לבקשת הקץ. העולם שלאחר האהבה הוא עולם "הספל והאלם ולעד". קובעת התרעלה לא ניתנה לאוהבים.

חיהם אינם מסתיימים בתרועה טראגית, אלא בנסיגה אל האלמוניות ואל הדממה. נסיגה זו מתגלה ב"כגון-יגון", ומסבירה את מקומו אחר הדברים שנעשו נועזים וגלויים. משאלת המוות תשאר "מלים של מה בכך" ומעין נחמה פורתא. האמת הרפה והמרה יותר היא האמת שב"כגון-יגון". החריזה של שתי המלים חותמת את השיר במשהו הנשמע כהד מעודן, רוחני. כך מגיעה התפתחותו הסטרוקטוראלית של השיר כולו לפתרונה המרומז מראש. השיר נפתח, כביכול באמצע. צמיחי אינו מכניס אותנו לדו-שיח הפנימי, המתנהל בינו לבין זכרון האהובה, אלא בשיאו, לקראת סופו. מהלך הטיעון וההתחבטות מתגלה לעינינו רק ברגע ההתפרצות, שאחרי באה במהירות השקיעה. מבנה השיר ממחיש תהליך זה של שקיעה אל דומית היגון. מן הראשית הנמרצת עבר השיר (כבר בבית הראשון) לדומיה שב"הספל והאלם ולעד". הבית השני עבר מן הבהירות והקפדה נות שב"לא אני — אני ולא את — את" לצלילים הרכים ולתמונה האפלה יותר: "לחש של כיבוי ביון". הבית האחרון חוזר על אותו מהלך בצלילים ההולכים ונעשים דמומים יותר ויותר. אם בשורה הראשונה של השיר ניתן לנו שיא של צעקה, שכמותו אין למצוא בהמשך הדברים, הרי שבצרוף "כגון יגון" מגיע השיר לשיא מהופך — שיא של פיאניסימו.