

צחצוח של שירה

(לרגלי יובלו של שלונסקי)

א.

טעם ספרותי של אמת — מונופולין הוא, כידוע, של ה"תרבות מתקדמת". אלה שזכו ותרבות זו אמצה אותם — כל אשר להם ומתחת לעטם טוב ויפה הוא; ועל אחת כמה וכמה שהמנצחים על הקידמה, אלה הכהנים הגדולים של האימוץ, מחוץ לכל בקורת הם ואינם נתפסים לפגם ספרותי כלשהו. קרית-ספר מתחלקת, אי-פוא, לשני כוונים של אנשי-שלומנו ושל שלא-מאנשי-שלומנו. השבח, הכשרון והתהלה ירדו כרוכים משמים לאנ"ש בלבד, שיכולת-כתיבתם תמיד בחזקת ודאי היא; האחרים, אם לא נמצאו פסולים לחלוטין, אין האמונה ביכלתם הספורית או השירית חורגת מגדר השמא. ואם בצעירי הסופרים כך, קל וחומר בותיקים, שמחלקי-הציונים ואותות-ההצטיינות של הקידמה ירדו לחלוטין לסוף דעתם הפוליטית ותעודת-זהותם המפלגתית, וקל וחומר בן-בנו של קל וחומר במנצח על הקידמה והפוסק האחרון של הטעם: אברהם שלונסקי: בפניו אין לו לאדם אלא לכרוע בדחילו ולפצות פה בהלל הגדול: קדוש קדוש!

לפני שנתים יצא ב"ספרית-פועלים" קובץ שירים גדול של שלונסקי בשם "על מלאת", שעליו הוכרו בתור פים ובצלצלי-שמע כעל הפרי הבשל ביותר של התרבות המתקדמת. קורא-השירה העברי אין ברירה לפניו: הוא מוכרח לענות אמן לבת-קול שמעל סיני שב"כסית". אם סירב — רשות היתה בידו להפסיק את קריאתו, לסגור את קובץ השירים ו — לידום; אבל לידום בלבד. אלא שכותב-הטורים הללו, אחר שסגר את הספר לפני שנתים באמצע הקריאה, פתח אותו החודש שנית לרגלי תרועות היובל ולאחר קריאה בעיון ומאמץ עליון לרדת לשרשם של דברים — התאזר עוז והחליט להכריז קבל עם: לא, אין משגיחין בבת-קול. ואת הסיבות להחלטתו זו, על יסוד ניתוח משלו של "על מלאת", בא הוא לתת בשורות הבאות.

ב.

"על מלאת" בא להעיד על תופעה, שפרט לשופמן לא עמד עליה, דומה, עדיין איש, אלא שראויה היא לציון מיוחד הואיל ובעקבותיה מתפתח בקרב צבור קוראי-השירים ליקוי בלתי-ניתן לתקון של הטעם הספרותי. קלות-הקריאה, שבאה להם לשירים ע"י מקצב מוזיקאלי רב-חן, משמשת עתים על-התאנה מאחז-עינים, שמכסה לא רק על חוסר כל תוכן בלבד, אלא גם על הבחנה שירית פגומה, שלפיה כל הסתום והבלתי-מובן, כל צרוף-המלים המתמיה והמזר, שלא בלשון בני-אדם כלל, בא להעיד על מלאכת-מחשבת של אמנות-השירה. איכותו הטובה של השיר נקבעת, לפי זה, ע"י המחשבה המעורפלת, שאין לה כל קנה-אחיזה בתפיסה הרגילה; ע"י צורות הלשון והסגנון, שאין חוקיו של התחביר המ-קובל חלות עליהן ולפיכך מניחות הן לדמיון של הקורא

למלא את כל אשר אינו נתפס ולהשלים את החסר במ-פורש; ע"י זלזול בכל קו של הגיון מינימלי ושל עק-ביות רעיונית כל-שהיא, ולו אף במדה הקטנה ביותר; ע"י הדהמה מכוונת של הקורא במלים ובצרוף-מלים, שאין להם קשר ישיר עם הנאמר, אלא שעשירים הם בצמודים מפתיעים, בקאלאמבורים מגוונים וברמיזות לפסוקים ולקטעי-פסוקים שבתנ"ך ובמקורות אחרים; ע"י הכנעתן של המלים העבריות, בדומה לבעלי-הפיוט שבימי-הבינים, לרצונו היוצר של המשורר, שגזור בהן ומשנה אותן ללא התחשבות בכל מעצור שהוא; ואחרון אחרון — וזהו, כאמור לעיל, הטוב שבכל התפיסה הזו, אלא יחד עם כך גם המשחד ביותר, מבחינה שלילית, שבה: ע"י מקצבם המוזיקאלי והמתרונן מאליו של ה"שירים", שמשלה את הקורא לחשוב, שלפניו יצירה שירית של ממש.

שמונים שירים ב"על מלאת" ומחולקים הם לשלוש-עשרה קבוצות. נתוחם של כל השמונים והצבעה מפור-טת על איכותו השירית של כל אחד מהם עלולים לא רק לפגום את הרשימה הבקורתית הנוכחית באריכות-יתר, אלא גם לגרום לחזרות מרובות של דברים, שכבר נאמרו. לפיכך מצטמצמת הרשימה בנתוחן של שתי קבוצות-השירים הראשונות שב"על מלאת" ושל עוד שני שירים, שנקלטו באורח מקרי וללא כונה תחילה מתוך שתי הקבוצות האחרות. מנתוח מצומצם זה של מספר שירים מוגבל — יכול להקיש, כמובן, כל אחד גם על שאר השירים: אין הם שונים אלה מאלה.

ג.

קבוצת השירים הראשונה ב"על מלאת", בשם הכולל "משירי הבוקר הבשל", מכילה ששה שירים, שהראשון בהם, בשם "לילה קדמון", הוא בבחינת תפילה לאלהים, שיחזיר לאדם את רצון הפריה העצום ואת כוחותיה, שהיו נחלתו של הלילה הקדמון. עדים אנו כאן לעצמה יוצאת מן הכלל:

הוא שְׁעִיר וְקִדְמוֹן

אֶת אֶפְלוֹ יִצְדָּה

אֶת לֵילוֹ הַקִּדְמוֹן שֶׁל הַגִּבֹּר

"קושיה ראשונה: המונח "הוא" מכוון כאן לאלהים או ללילה הקדמון? קושיה שניה: הלילה הקדמון הוא קדמון, או אלהים הוא קדמון ושעיר? קושיה שלישית: נניח, שהמדובר הוא כאן באלהים: על שום מה מאדה איפוא אלהים את לילו הקדמון של הגבר, אם אפשר לאדות לילה בכלל, ומה מקום לפעולה מסתורית זו של איוד הלילה במהלכו הכללי של השיר, פרט לצורך במלים נוספות לשם מתן מקצב וחרוז לבתי-השיר? קושיה רביעית: נניח, שהמדובר הוא כאן בלילה הקדמון: הלילה מאדה איפוא את הלילה? לילה שכזה מן הנמנע

לְלִטֵּף בְּיַחְפָּה עוֹלָמָךְ הַצָּחִים
 לְרִיחַ הַמִּים סְפוּנֵי תַחְתִּיּוֹת,
 וּבְזֶמֶר רָנִי צַקְרָה — לְהַצְמִיחַ.

(איזה צרוף לשוני-דקדוקי מקורי: „שסנו לחמוד!“).

אין כל ספק שלא נבצר מידי אלהים למלא משאלה צנועה זו של האדם הואיל והוא מגשים בכחו, הלכה למעשה, מפעלים הרבה יותר גדולים, ולפיכך מסיים המשורר את שירו זה בהמנון-התפעלות לכחו היוצר של אלהים:

אַתָּה הַמְצַמֵּחַ, אַתָּה הַמּוֹלֵד, —
 לִילֵךְ הַצְּתִיק שֶׁל הַגֶּבֶר.

לחנם סברנו איפא ושמחנו, שהתרנו את הפקעת: שוב הלילה הקדמון של הגבר! הפעם אינו ניתן להחר לפה עם מושג האלוהות, כפי שסברנו בראשית השיר, ואף אין חשקו נמצא בנגוד לחשק האלהי, כפי שסברנו באמצעו של השיר; הפעם אינו אלא תוצאה ישירה מפעולתו של אלהים. אם הרעב, שהתעורר בגופו של האדם ע"י תבערותיו של הלילה הקדמון וש"הוא סוס מלשבו" אינו אלא פרי כחו של אלהים, מנין לנו הבט-חון, שהרעב החדש, ש"ישסנו לחמוד סרפדים בציות", לא יהיה אף הוא „סוס מלשבו"?

אזירת-הקדומים היא שקוסמת לו לשלונסקי, כפי הנראה, בקבוצת-שירים זו ובה רואה הוא את חזות הכל; וכשם שכל שיש בו מן הקדומים — לוקה באי-בהירות מסוימת, ניתן להסתבר בצורות שונות ויכול להתפס ע"י כל אחד בהתאם להרהוריו הוא — כן לוקים אף שיריו של שלונסקי בקבוצה זו, כל אימת שמטפל הוא בקדומים אלה, באי-בהירות, שרשאי כל קורא להבין אותה, אם סבלנות בו לרדת לפרושם של דברים מודפ-סים, בהתאם לרצונו הוא. הנה למשל השיר „גופנו הזור-כר", שאין אתה מסוגל לדעת בשום פנים ואופן אם גוף זה, שעליו דן המשורר, גוף רגיל של בשר ודם הוא, או שמא אינו אלא סמל (של מה?), שיש לתלות בו בוקי-סריקי של רזין דרזין. דבר אחד הוא למעלה מכל ספק: גוף זוכר זה, יהיה מי שיהיה, ש"נושם קדמות עולם", שמקורה באלהים, קדמות זו נספגת על ידו בלילה בעיקר; הלילה הוא איפא השעה, בה „נצא את פני אבינו לשחר". אבינו זה, שאת פניו משחר גופנו הזוכר בלילה, מעניק לנו את טובו בשפע, ובלילה דוקא:

וְהַאֲרִיךְ פְּאוֹרוֹת גּוֹפְנוֹ הַצְּמִחַ,
 וּבְאוֹ עֲדָרִים אֲלֵיו פָּאֵל מְרַצֶּה,
 עַל כֵּן בְּהַקִּיצוֹ
 עוֹד יִבְסֵם מְרִיחַ
 הַצְּמִחַ וְהַפְרִי וְהַיּוֹרֵה.

גופו של אדם רעננות בראשית לו איפא עם בקר, והוא הדין במאכל ובמשקה שלו, או בלשון פשוטה יותר: בטעמה של ארוחת-הבוקר: „בלחם הבצוע ובצוננות

שלא יעורר כמיהות רדומות ויטביע את חותמו בחי למינהו; ואמנם:

עֲדָרִים עֲדָרִים נְצַמְדוּ אֶל אָבוֹס
 בְּמָה אֶפֶל בְּדָם

הלילה הקדמון מעורר כידוע את התאבון! אבל מה ענין אבוס לדם? ואולי יתכן, ששם-העצם „דם" מתיחס כאן אל הפעל „יצמדו" בהסברתו המינית, בחינת „ויצמר" או אל בעל פעור" שבתנ"ך.

וכטוב עליו לבו של הלילה הקדמון (או של אלהים; מי יודע?) והוא מרגיש את כחו המלא כי רב הוא, הריהו פוצה פה ושר את שירו המיוחד, שיר השירים של הלילה הקדמון:

שִׁירוֹ הַדָּחוּס בְּתִירוֹשׁ וּבְסוּמָק

את דחיסת שירו של הלילה בתירוש עוד אפשר ליישב בדוחק: הלילה הקדמון, כתירוש, מעורר את יצריו של האדם; אולם מה בוששה לו ללילה הקדמון, ששירו „נדחס" ל„סומק" דוקא — מיהו המסמיק כאן ומדוע? ואולי „סומק" שם-נרדף הוא לתירוש לרגל צבעו? אלא שלא די לו למשורר בשירה דחוסה זו בתירוש ובסומק, שמעוררת את דמם האפל והעמוק של לילה קדמון כזה יתן אף בו את אותותיו. לעינינו מתגלה פלא-פלאים:

תְּבַצְרוֹת... שְׁשֶׁתְּקוּ בְּגוּפוֹ
 סְמָרוֹ וְשִׁלְפוֹ רִצְבָן

(קושיה ראשונה: כיצד יכולה תבערה להסתמר? קושיה שניה: כיצד נשלף רעב של תבערה ע"י הסתמרות דוקא?), אלא שרעב זה, שפירושו, כפי תראה, יצריו המתפרקים של האדם, איננו בא על סיפוקו לעולם, הואיל ו: הוא סוס מלשבו.

מבית-מדרשו של הלילה הקדמון ניתנת לנו כאן תורה חדשה: משול אדם לסוס הואיל וכזה כן זה אינו שבע לעולם. והרי לפנינו מבוכה רעיונית של המשורר: מותר האדם על הבהמה מה יהא עליו? אלא שמבוכה זו מתבר-טלת (אילו השתמשתי בסגנונו הנמלץ של המשורר ראוי היה לי לומר כאן: המבוכה מתאדה) ע"י בקשה מאת אלהים, ש"יכמיר את הבל פיו" (הבל של פה הוא שמכ-מירו!) על בני-האדם וירעיף עליהם את „חשקו מגבה". הפקעת הולכת איפא ומותרת: עד עתה דובר לא על אלהים אלא על הלילה הקדמון, זה הלילה שמאדה את אפלו של הלילה ושמעורר ביצורים חשק כביר, חשק „שהוא סוס מלשבו" ושנמצא בנגוד לחשק האלהי, שאינו אפל וחרמני כל-כך אלא מתבטא בפריה ובהנאה מסוג אחר: בהפרחת השממה. האדם מתפלל איפא לא-להים ומבקש ממנו בתורת מתנה מנות מסוימות של החשק האלוהי הזה:

וְשִׁסְנוֹ לְחָמַד סְרַפְדִּים בְּצִיּוֹת

קריאת-עזרה לאלהים והסברתה של קריאה זו; בית שני: הסברה על שום מה ראוי לו לאלהים להענות לקריאה; בית שלישי: מול כוחם, הודם וסערם של היערות — כוחו, הודו וסערו של אלהים; רחש הברות של האילנות, שמסכם את רעיונו של הפרק); (3) וגם בשימוש באותן המלים, עד כמה שאפשר, או במלים מקבילות — בבתיים המקבילים שבפרקים. התפילות שהן ארבע — של שחרית, מנחה, ערבית וחצות — ענינן משאלותיו של המתפלל מאת אלהים, שהוא השחרית עצמה. הוא זהותי עם מושג המכורה והוא-הוא הכוח המוליד של העולם ביחס לקדמות הגברית של אלהים. יודע הוא המתפלל, שכח-הבניה והפריה שבו אינו אלא בת-קול של רצון-אלהים („אתה שצוית לקחת” בפרק הראשון; „אתה שצוית לטעת” בפרק השני; „אתה שצוית ללדת” בפרק השלישי) — על-כן פונה הוא בשחרית, שהיא „גאות אבהותך הזורחת”, אל אלוה זה בתפילה: „הטלל בדמי קדמותך הגברית”; במנחה: „הכמר בדמי קדמותך הזורעה”, שהיא „פריון אבהותך היודעת”; ובערבית: „כפה בדמי קדמותך הלילית”, שהיא „אשם אבהותך היוקדת”. האבהות האלוהית, שהיא, איפוא, זורחת, יודעת ויוקדת וראויה היא לקדמות האלוהית, שהיא גברית, זורעה וליילית — יש בה משום גאות, פריון ואשם, אלא שלעומקה של בעיה אחת אין הקורא את השירים יורד עדיין: ברור לו: שהקדמות (קרף פתוחה) הלילית אינה רצויה לו למתפלל, הואיל והוא מבקש מאת אלוהים, שיכבה קדמות זו, שיוקדת בדמו; אלא שהקדמות — הגברית מצד אחד (זו שעליה מיחד המתפלל את דבורו בשחרית) והזורעה מצד שני (זו שעליה הוא מיחד את הדבור במנחה) — מה היא עליהן? „הטלל אותה בדמי” אומר המתפלל ביחס לראשונה ו„הכמר בדמי” ביחס לשניה; „הטלל והכמר” — פרושם נטיעה או עקירה? אם נטיעה — מה נשתנו קדמות אלו מהקדמות הלילית, שעל עקירתה („כבה בדמי”) מתפלל הוא; ואם עקירה — מה ענין של רועף לעקירה בכלל?

דבר אחד, על כל פנים, מתברר לו לקורא בסופו של השיר, ובפרק האחרון („חצות”) בפרט: המתפלל רואה את עצמו חוטא — בעברה על לא-תחמוד, כפי הנראה, — ובדמיו החמרים, שהם הביאו אותו לידי חטא, רואה הוא את דמיו של אלהים, שאשמתו אינה פחותה מזו של המתפלל:

הַקָּשָׁב, כִּי דָמִיךָ שְׁסוּנוֹ: חָמוּד!

הַקָּשָׁב, כִּי כְמוֹךָ אֲשַׁמְנוּ מְאֹד.

אשמה זו של אלהים בהרתחת-דמיו של המתפלל מובאת לידי בטוי בכתב-אשמה מפורש, בן ארבע שורות, ששתי הראשונות שבהן ניתנות עדיין להבנתו של קורא בן-תמותה רגיל, ואילו השתיים האחרונות — בכדי שיבין אותן הקורא עליו להזקק לדיסרטאציה מיוחדת של רש"י מודרני:

אֲשָׁמָה וְתַצִּית שְׁחָרִיתְךָ הַכְּמוּסָה

המים הנשתים” יש משום „טרף יערי”, ו„טרף יערי” זה, בצרוף רעננותו של הגוף, שלפי האמור לעיל צמחו פארותיו עד כדי כך, שעדרים „באו אליו כאל מרעה” — מקנים לאדם את „בטיחות הצעד של יחף קדמוני בין השיחים”. הרגשת הקדומים מנחילה איפא מבטחונה לגוף, שזוכר עדיין את תקופת-הבראשית של האדם, שבה היה נתון ל„לטוף דשאים ושיח” ושבה ידע את „שפת הגע-גועים של צאן ושל חיה” ומביאה אותו לידי תאוה של צמיחה, שכחה רב כל „עוד לילה בעורקיו”. המשורה, ואתו גם קורא השיר, שעומדים נדהמים ומשתאים לנוכח כל אלה, מסיימים את השיר במלת-הקריאה האחת: „הללויה!”: המשורר — על הפליאה שבפועל-הקדומים; ואילו הקורא — על שהשיר הגיע לקצו.

כל הסובר, איפוא, שהסגידה ללילה, שמביא לידי התבשמות האדם ב„ריח הצמר, הפרי והיורה” ומנחיל לו לאדם את חמדת הצמיחה ואת „בטיחות הצעד” — הלכה פסוקה היא במשנתו השירית של שלונסקי, אינו אלא טועה. השיר שמיד לאחר „גופנו הזוכר” — „בוקר בשל” שמו ובן לאותה קבוצה — פותח במפורש בקביעת-דברים, שלפיה „צלמו המבעית” של הלילה, שבעיני האדם המתעורר עוד הוא, הצלם המבעית, „נבט מכל חפץ” טעם לפגם בו. רק עלית השחר היא שמחזירה לו לאדם את הרגשת המרגוע ומשכינה בו שלווה באמצעות התחושה של „כבד של דבש באויר”. בן-לוייתו המתמיד של השחר היא „החמלה האבהית”, שהיא מכפרת עוון. משפכת המרי” והיא המביאה לידי „רצוני בעולם”. לפי זה מבשר בואו של השחר את השעה הגדולה בחייו של אדם, את פתיחת לבו בפני כל הנברא בצלם, אם כי גם חמלה זו של השחר היא, במדה מסוימת, „חוצפה גאה וקיצית”. אלא שבשיר סמוך, „היום הלבן” שמו ואף הוא בן אותה קבוצה, קובע המשורר בודאות לא פחותה מזו שבשיר הקודם, כי „פילד נפחד אל דמו הנגר, אראה גאותו של השחר”: הדמוי של עלית-השחר לדם ניגר — מסתבר; אלא שתארו של נושא הדמוי הראשון אף הוא אינו נותן מקום לספקות: הרגשת הפחד היא עיקר הרגשותיו של המשורר עם שחר. זכינו איפוא בקבוצה קטנה זו של ששה שירים סמוכים זה לזה בגלגולי-מח-שבה נפתלים ומנוגדים: שיר-מזמור ללילה; גינוי ללילה ושיר-מזמור לשחר; גינוי לשחר. גלגולים מסח-ררים, שאינם ניתנים להסלח אפילו לכשנקה בחשבון את חופש-השירה, שיוחד לו לכל משורר בעולם.

ד.

בפרובלימה של קדמות נתקלים אנו שנית בקבוצת השירים השניה שב„על מלאת”, זו שנקראת בשם הכולל „תפילות ביער”. ארבעת השירים שב„תפילות ביער” אינם, לאמתו של דבר, אלא ארבעה פרקים של אחדות שירית, שכל פרק שבה דומה למשנהו (1) גם במקצב השירי ובמספר הבתים (שלשה בתים בכל פרק, בני ארבע-ארבע-שבע שורות); (2) גם בהתאמה העיונית שבין תכנו של כל בית לבין זה שמקביל לו בפרקים האחרים (בית ראשון: תאור כללי של היער בצרוף

בסכומו של הבית מתפרשת, איפוא, גם השלילה, שבראשיתו של השיר לא ידענו את בעליה: שממת יזרעאל, שכף רגל אדם לא דרכה בה, מגלה עם בואו של האדם הרגשות של אי־רצון מסוים; אלא שאין זה אי־רצון כלפי השממה הכללית של ההרים והערוצים, אלא כלפי הפרעת השממה ואי־הדרך ע"י הליכתו של אדם בה. וראוי להדגיש: השממה אינה מתנגדת התנגד דות עקרונית לכל הליכה בה: מגלש עדרים ומרפץ הלטאות והצבוע" לא איכפת לה לשממה, ואף "מגע השרב בדריסת כפתו הפבדה" אינו מעורר את התנגד דותה. לחמסין ולחיות־המדבר — דריסת־רגל חפשית ביזרעאל, שמתנגד רק לכניסתו של האדם, ש"נכריה רגלו" בשממה. על האדם מוטל, איפוא, אם ברצונו לר־ כוש את חיבתה של השממה היזרעאלית, לישול את נעליו ולבוא יחף. סגולה בדוקה נגד דקירתם של קוצים היא, איפוא, הליכת יחף ביניהם, ואם יעמוד האדם על אמת זו הופך הוא להיות בן־בריתה של השממה, יתר על כן: זהו אתה עד כדי כך, ש"עזים ילחכו שערך כלחוך החרוב במורד". אותה שעה יוכל האדם להבין הבנה של ממש, הבנת נשמה, את השממה: "בבקרם תחמד הציה ותקשיב רחשיה מלכת" (אי האדם, שיגיד בלא־הסוס "תקשיב רחשיה מלכת" מה פרושו?). דמותה ביום נהירה לו: "צמאון יעטפנה ביום, ומנגד תשכב כהגר". מה שאין כן בלילה, שבו "ישתו רגבים את הטל, הטל הנגר". זאת התמונה הכללית של יזרעאל בראשיתו, נוסח שלונסקי. יתכן שיש כאן סימבוליקה לתורת אחות־ העמים המפורסמת שאף היא צייתה עלינו להלך יחפים על קוצי־ערב. אם כן הוא, הרי גורל השיר המסמל, כגורל המציאות המסומלת.

השיר השני — שמו "ירח בערפל" והוא שייך לקבור צה של "משירי פאריז האחרת" — פותח בתאור של דרך ש"נלאית ערפליה לבלוע" וממשיך בספור על "לילה צולע על ירח, נאבק עם מלאך אלוה". ידוע הספור על יעקב, שנאבק בלילה עם מלאך־אלהים ושלרגל נקיעה בכף־רגלו חזר עם שחר לביתו והוא צולע על ירכו. הכ"ף הסופית של הירך מתחלפת לו לשלונסקי, בכונה תחילה כמובן ולשם האדרת הנוי השירי והטעם המיוחד שבצמודים משונים ובקאלאמבורים מוזרים, בחי"ת גרר־ נית, הצליעה מוענקת ללילה והרי לפנינו צרוף מלולי שלונסקאי מובהק של "לילה צולע על ירחו". ודאי הוא שהמקשן, כל כמה שלא יהא דמיונו עשיר ורחב־אופק, אינו יכול לגרום, ואף בשניים החזקות ביותר, שני דברים: א) צליעה של לילה מהי אומרת? ב) אם כבר נגזר על הלילה, שהוא שם־עצם מופשט, לצלוע — כיצד יצלע על ירח דוקא, שאינו חלק מן הלילה, אלא מושג מתחום אחר לגמרי, שאינו ניתן אפילו להשתוות אתו? אלא שמשוררנו, מתוך התלהבות מודרניסטית ל"פסוק", עוד ממשיך בקו שנקט בו בראשיתו של השיר ומביא לידי מאבק בין הלילה לבין מלאך־אלהים, מבלי להסביר לנו על מה בכלל נאבקים אלה השנים ומה צורך לעלילה השירית שלפנינו במאבק בלתי־מובן ותמוה זה. הלילה, על כל פנים, לא יצא כפי הנראה ממאבק זה בזר־נצחון.

אומרות שתי השורות הראשונות; והדברים מובנים: שחריתו של אלהים, שהיא כמוסה כפי הנראה בחיקה של הגברות הלילית, שאותה רוצה המתפלל לכבות, מציתה את אש־החמדה בלב.

נושמה ותוצת אחריתך הקמוסה

אומרות שתי השורות האחרונות: מי היא, איפוא, אותה אחרית עלובה של אלהים, שנרמסה והוצתה, ע"י אלמו־ נים כפי הנראה, בעוד היא נושמת (האחרית — נוש־ מת?!) ? תם אני ולא אדע, על כל פנים, מיד לאחר כתב־ אשמה זה באות שורות־הסיום של השיר כולו:

קריאת שמע של הצות.

והחל המסע — המסע אל היצר.

איזה מסע? מה ענין מסע לכאן? מה הקשר שבין מסע זה לבין ארבע התפילות? אנה נוסעים?

ה.

עוד שבעים שירים ב"על מלאת", מחולקים לאחת־ עשרה קבוצות נוספות, ונתוחם משמעותו העמדת כתר הסבלנות של קורא הרשימה הנוכחית במבחן חמור. לפיכך, כפי האמור לעיל, יבוא להלן נתוח של שני שירים בלבד, שלוקטו בדרך מקרה מתוך שתי קבוצות שונות שב"על מלאת", שעליהן לא בא עדיין הדבור ברשימה הנוכחית. האחד, לקוח מקבוצת שירים כוללת בשם "משירים לציה" ושמו "בראשית ליזרעאל", כונתו כפי הנראה לציין את התודעותו של האדם ליזרעאל השומם. הוא פותח בשלילה, אלא שאין אתה יכול לדעת מיהו השולל כאן:

לא קריך בקשי מחשופם

לא רפוט עריציה הגא

במקשח ומשפח הלחות.

(בלשון פשוטה: ערוציו המרופטים של יזרעאל גאים במקשה, כלומר באדמתם הקשוחה, ובמשכח הלחות, כלר־ מר בלחות שנשכחה באדמה. "משכח" על משקל "משקע" אלא ש"משקע הלחות" מסתבר על דעת כל אדם, ואילו ב"משכח הלחות" יש כפי הנראה משום הוד שירי מיוחד, שרק יחידי־סגולה זוכים לטעום את טעמו ולעמוד עליו). והלאה:

רק קרגז הנה ברשרוש.

רק קרגז הנה בצין־דרך

(בלשון פשוטה: איך־הדרך רוגנת וגם ברשרושם של הקוצים נשמעת נימה של רוגז). והלאה:

כי אגפו קמשונים וחוחים

בנגלי האדם שהלכו.

בשגם במחשוף ויחפה

אל ילדי תלאובות תתנדע

בבקרים תחמד הציה

תקשיב רחשיה מלכת

ו.

„על מלאת“ קרא שלונסקי לקובץ שיריו זה, תוך הסתמכות על הפסוק של שיר השירים „עיניו כיונים אל אפיקי־מים, רוחצות בחלב, יושבות על מלאת“. בין פסוקיו השונים של שיר־השירים נחשב הבטוי „על מלאת“ לאחד מהבלתי־מובנים ביותר, שאין להם כל פרוש כמעט; אלא שעובדה זו של תמיהה על משמעותו של הפסוק הנז' — היא דוקא שקסמה לו לשלונסקי: אוירה שיש בה מן הבלתי־מובן היא בשבילו בבחינת מים, שבלעדיהם בטלה זכות־קיומם של דגים. אלא שכאן אנו שואלים: אימתי יתעורר הצעיר, החסיד־השוטה, הזקוק לנשימת אויר ספרותי במלוא הריאות ועל היבשה דוקא, ויתן את התשובה הנאותה לספרות זו של מים: את המים יסחט ואת פרקי־הספרות, שנופחו במים עד כדי כך, שמאמינים לכל דבר רואים אותה והיא בעלת היקף רב, — יראה כמו שהם: כמושים וחסרי־גון, מאחזי־עינים בלבד, גרו־גרת של רבי צדוק.

הואיל ו„בברך כושלת“, „ירא להחריש וירא לענות“ (למי?), מקשיב הוא ל„רחש הענף — יבשת השלד“ ופתאום: „ותבא עד סמטה, ותבא עד חלון (מי: הלילה, הירח, אדם מסתורי אי־שם, או אולי המשורר עצמו?) — — — „וחדר. ועין רואה בחלון“ (מהחדר ולחוץ או מהחוץ ולחדר?): מרום עזובי (מרום עזובי?! משתרע“ דממה השתרעה במלוא כל העולם, „והיא, רק ההיא“ (פאריז, כפי הנראה: הן הכותרת הכללית לשירים אלה היא „משירי פאריז האחרת“) „אמונה עלי רוש, אומרת ללען ויהי לתירוש“ — — — „לאמור: „ויהי אור, יהי אור בלילנו“, וכאן התרחש הנס הגדול: „ויהי!“ והנה הפרר לוג: ה„ירח נחשף כזרקור“ ו„תכלת פתאום את כוכביה הגחילה“, ולפיכך פונה המשורר ופוקד על מישהו אלמוני בלתי־ידוע לנו לחלוטין: „החזיקה הרסן — היטב היטב (רסנו של מה ושל מי?), פן תמעד חלילה“ (מי: הירח, התכלת, ואולי הלילה העלוב, ש„צולע הוא על ירחו“ ו„ברכו כושלת“ ועל כן עלול הוא למעוד; אלא שמאי־מתי תומכים את הצולע ברסן דוקא?). כאן ובזה מסתיים השיר.