

שלונסקי: מציאת הקול והמוות

*הנער שמואל, הוא מתנה משולשת, פעם אחת לאמו העקרה, פעם שנייה מידי אמו לעבודת האלוהים ופעם שלישית מהאלוהים לעם. מראש קיומו כאינדיווידואל מוטל בספק, הכאב הפרטי שלו הוא לעולם הכאב של העם. העמדה שלו כלפי המלוכה והעמדה ביחס אל העם היא אנטגוניסטית. מנגד, אבל לא כנביא זעם, אלא כמשתתף, כשופט וכלוחם, כממליך מלכים. המעבר משלטון רוחני לשלטון המלכים הוא הכרחי בשל הפלישתים, אבל נפשו חצויה. הוא ממשיך להתקיים מעבר למותו – עולה באוב

אברהם שלונסקי כמעט נעלם מנוף תרבותנו. מי שהיה אחד הצירים המרכזיים בהיווצרותה של התרבות העברית בארץ ישראל נמצא כמעט לא רלוונטי על ידי הרוב המכריע של הקוראים ובעצם גם על ידי החוקרים, לפחות במובן זה שלא הצליחו לשמר את הרלוונטיות שלו לשיח הציבורי.⁴⁹⁷ הנחת העבודה של מי שעוסק בספרות עברית, לפחות לטעמי, צריכה להיות אשמה. אם שלונסקי כמעט נעלם מהשיח התרבותי, הסיבה לכך היא שהמחקר לא הצליח להראות את הרלוונטיות שלו. אל מול הרמות גבה רבות כלפי העיסוק במשורר "כל כך משעמם" אני מציע את הקריאה הבאה; היא אולי לא תשנה דבר, אבל היא ניסיון.

באמצעות העיסוק בתפיסת המוות ביצירה של שלונסקי אבקש לעמוד על חלק חשוב במיוחד בצופן הגנטי של התרבות העברית. שלונסקי, בן העלייה השלישית, החלוץ שהפך למשורר עירוני, החליף את הנוף האינטימי של הגלבוץ והקבוצה הגדולה בבדידות עירונית שנכתבה על תל אביב עתידית-פריזאית יותר מאשר על תל אביב הקטנה. במשך כשני עשורים שלונסקי היה ההגמוניה של המערכת הספרותית הזו שעליה מלך, ולא בלי גינוני מלכות,⁴⁹⁸ לאחר שגבר במאבק ממושך על "הדרור הישן".⁴⁹⁹ אין ספק ששירתו של שלונסקי היא חלק מהותי מהתפתחות התרבות בארץ ויש לה חשיבות מיוחדת במיוחד ביצירת הספרות שעליה נשענה התרבות במלחמת העצמאות. מכאן גם החשיבות של העיסוק בתפיסת המוות של שלונסקי – זו, לא

רק שהיא מאפשרת לעמוד על הקשר בין השירה הסימבולסטית הדחוסה והלכאורה מנותקת לבין מאורעות הזמן, אלא היא גם חושפת את האופן שבו מעצבת השירה את תפיסת המציאות של חברה המתכוננת לקורבן המלחמה.

תפיסת המוות ביצירתו של שלונסקי מעולם לא נדונה בנושא בפני עצמו, וגם הדיונים העקיפים בה מוגבלים.⁵⁰⁰ שני ספרי שלונסקי, שפרסם המרכז לחקר שלונסקי באוניברסיטת תל אביב, תרמו בעיקר בכך שהביאו לידיעת ציבור החוקרים חומרי ארכיון שלא התגלו עד אז.⁵⁰¹ מבלי להחסיר מעבודות אחרות נראה שהעבודות הרלוונטיות ביותר לעניינו הן בשבי האוטופיה של חנן חבר,⁵⁰² ושני המאמרים של דן מירון בכתב העת עכשיו⁵⁰³ שדנו במבנה הפואטי של אבני בהו ובזיקות שלו לכוכבים בחוץ. עבודות אלה חולקות את ההשקפה של שלונסקי הוא מייסד האסכולה הסימבולסטית בשירה העברית. הנחת יסוד זו קשורה באחרת, שלפיה "שלונסקי-אלתרמן" מהווים אסכולה בשירה העברית. אחידותה של אסכולה זו מבוססת על ההנחה שלשני המשוררים תפיסה דומה של הסמל ושל הסדר המשקלי של השירה.⁵⁰⁴ במידה רבה בהשפעה של מירון, שלונסקי של שנות ה-20 נתפס כמשורר המוגדר רעיונית על ידי אתוס העבודה, ובהמשך, בשנות ה-30, סימבוליסט פציפטי, נציגה המובהקת של תנועת העבודה שנגרר שמאלה בסוף שנות ה-30 לאחר החבירה הפרגמטית, יותר מאשר אידאולוגית, אל השומר הצעיר.⁵⁰⁵ יש סיבות טובות לראות את הדברים כך, אך מקור מרבית ההוכחות הוא דברים של שלונסקי אמר או כתב על שירתו, לצד הצהרות פואטיות שמוכלות בתוך מחזורי השירה שלו.⁵⁰⁶ הדברים הבאים אינם מתמודדים בהכרח עם הפרשנויות האלה, אך הם נובעים מחשבות עמוקה כלפי התפיסה העצמית של המשורר. ההתבוננות דרך תפיסת המוות בכמה רגעים מכריעים בהתגבשותו של שלונסקי כמשורר בשנות ה-20 מבקשת לעמוד בין היתר על המהלך הפיגורטיבי שמוביל לתפיסתו כמשורר של תנועת העבודה. ההתבוננות בראשית שירתו, בתהליך מציאת ה"קול" שלו, לצד הניסיון להעמיד פרשנות שלמה למהלך ההגותי בספר אלה הימים תספק אפשרות להתבונן בשאלות אלה באופן צמוד ככל הניתן לשירתו.

מבחינה זו שירתו של שלונסקי הנה בעייתית במיוחד משום שהיא דיאלקטית באופייה וכוללת בתוכה דיבור שירי ויכוזי, ולא תמיד החוקרים עומדים על כל המהלך. השאלה על השירים המוקדמים של שלונסקי שהגדירו אותו כמשורר תנועת העבודה חשובה משום שהיא עומדת גם בבסיס המאבק הטריטוריאלי והתפיסה של המרחב הערבי שאתו מתמודדת הציונות בניסיון לשנותו מן היסוד. השאלה אינה עוסקת כמעט בהיסטוריה הפוליטית אלא בדמות הרובר של שלונסקי, שבאותה התקופה מוצא וממציא את קולו כקול שאינו רק שלו אלא הוא גם קולה של האומה. אבקש להראות שמהלך זה אינו פציפטי כלל ועיקר אלא יוצר תשתית פיגורטיבית לאומית שרואה את היחסים בין המרחב היהודי למרחב הערבי כיחסים של איבה מיתית בלתי נמנעת, איבה שהיא פוליטית באופייה, ולכן, כדברי קרל שמיט, האופק המוחלט שלו הוא מוות ומלחמה.

מציאת הדובר

שלונסקי מתחיל לבסס את מעמדו בספרות העברית בשנות ה-20 המוקדמות, עם התאוששות היישוב לאחר המשבר של מלחמת העולם הראשונה ועם ראשיתה של העלייה השלישית שאתה הגיע לארץ. לשלונסקי כבר היה עבר ארץ ישראלי ובגיל שלוש-עשרה הוא למד במשך שנה בתל אביב בגימנסיה הרצליה.⁵⁰⁷ שנות מלחמת העולם הראשונה עברו עליו באוקראינה, וכבני דורו למדן ואצ"ג, ולפעמים אף יותר מהם, ראה עצמו כבן הזמנים האלה, בין מוראות המלחמה ואימי הפוגרומים.⁵⁰⁸ האכסניה המרכזית הראשונה של שלונסקי הייתה החוברת הדיים בעריכת אשר ברש ויעקב רבינוביץ', ואפשר לתאר את כתב העת כזירה הספרותית המרכזית בארץ ישראל של שנות ה-20 המוקדמות.⁵⁰⁹ מבין היוצרים החדשים שמפרסמים בכתב העת שלונסקי הוא ללא ספק הבולט. עורכי כתב העת, בני העלייה השנייה, ייחסו חשיבות רבה לקולות החדשים בספרות העברית וייחדו להם מקום בולט בכתב העת. כך אף כתבו העורכים בפתח החוברת הראשונה:

בימי רפיון רוח וקהות יחס לספרותנו, אנו באים בחבורות הקטנות הללו. לא לגדולות אנחנו מתכוונים: לא לשנות ערכין ולא לחדש ערכין; אך גם לא נשתעבר לזרמים קיימים ולדרכים כבושות. בעצם אנחנו שואפים לדבר אחד: לרעננות. רוצים אנו במילה פשוטה וקול הנאמר מתוך יחס וחירות.⁵¹⁰

שלונסקי הצעיר השתלב היטב באקלים הספרותי הזה ונעשה מיד לנציג הבולט של "הדור החדש", המוררנה הספרותית שהעמידה עצמה כנגד השירה שקדמה לה באופן לוחמני ודורי. הדובר השירי של שלונסקי מעמיד בשירתו המוקדמת הוא במידה רבה אבטיפוס של חלוץ ופייטן, מי שמשלב בגופו את אידיאל העבודה (גרוד העבודה), את האידיאל החברתי (הקבוצה הגדולה) ואת אידיאל השירה כביטוי של שני אלה. עם המעבר המהיר שלו לתל אביב שלונסקי אינו ממחר לוותר על הדובר השירי הזה, ובכינוסים של שיריו הוא ממשיך לייחד מקום מרכזי לשירי העמק, כשהוא מוסיף להם עתה את הדובר העירוני שיהפוך בדרכו לאבטיפוס. הליך מציאת הדובר השירי של שלונסקי הוא בעצמו הליך מציאת קולו כאובייקט, שהוא בתורו גם הליך מציאת מותו.⁵¹¹

רשימות הפרוזה של שלונסקי מהתקופה הזאת מתאימות לפרוגרמה המצויה בפתח כתב העת. מספר הרשימות שפרסם בחדים עוסקות בתכנים מופשטים אינו רב, אך הן מהוות בסיס לדיון המודרניסטי בספרות העברית בארץ ישראל.⁵¹² הרשימות של שלונסקי פרסם בתקופה זו ושהרשב מגדיר כ"ראשית המודרניזם בארץ ישראל"⁵¹³ הן "חטוטר עולם" (הדים ד'), "סתיו" (קובץ הדים 188-189), "המליצה" (נדפס בהמשך ל"סתיו"), "רעננות" (הדים, כרך ב' חוב' י'), ו"צלם" (הדים י"א-י"ב?). אף אם לא ניתן לדון ברשימות האלה במפורט אפשר לומר שהן עוסקות בשני נושאים עקרוניים: עמדתו של איש הרוח ביחס למהפכה ושאלת הלשון השירית. המהפכה שמגדיר שלונסקי ברשימות האלה, ושהוא יהיה עקבי מאוד ביישומה, היא של המשורר כחפץ, זה שעומד מן הצד ואף שהוא שייך באופן בלתי ניתן לערעור לקולקטיב, הוא לעולם מצוי בזיקה

אנטגוניסטית אליו ("חטוּרת עולם", "סתיו"). כך מסתיימת הרשימה "סתיו": "אחא! איני מאמין בכלום! איני יודע כלום! אני רוצה סתיו. אני רוצה דלף. שלוליות וברגליים יחפות לבוסס – את החיים" (שם, עמ' 200).

תפיסת החיים והמוות כאן די ברורה – החיים הרגילים, אלה שמתרחשים בסלונים ועל פני טפטיאות, חיי בעל הבית, הם אינם חיים, אלא סוג של מוות. החיים האמיתיים הם היחפנות. בהמשך אפשר יהיה לראות שהעמדה הזאת מקורה בראיית החיים הבורגניים כמסכת של התעלמות מאימת המוות והדחקת ודאותו, אשר הנן שוות-ערך למוות. ב"רעננות", מעין רשימת ביקורת של שלונסקי על הכותבים האחרים בהדום, הוא מרחיב את ההגדרה של הקיום האותנטי, הוא קיומו של המשורר, וכולל בו את המושג "כאב" ואת המשורר כ"כואב": "כי לא את זולתו ישיר המשורר אלא את עצמו נגעי עצמו. ומי שלא הוכה בשחין בשרו – אינו אמן, כאשר אינו האדם, כאשר אינו הכואב" (שם, עמ' 204).

הזכות לשורר דומה אולי ל"זכות הצעקה" הברנרית, אך היא נובעת מכך שהמשורר מתמודד עם כאב הקיום (אימת המוות) ומכך שהוא יודע בדבקות של מאמין "לפרצף את המילים". בשתי הרשימות – "המליצה" ו"צלם" – שלונסקי מפרט את עמדתו בדבר הלשון הפיגורטיבית. המהפכה בשירה העברית, כפי ששלונסקי תפס אותה בראשית שנות ה-20, היא קודם כול ניתוק של השפה מהכבילות שלה אל האינטר-טקסט היהודי: "המליצה עבדות היא [...] מה לי אבא? מי לי אבא? יש לי משלי רב מהר! נישואין אורחיים, אהבה חופשית בין מלים – בלי שידוכי סגנון בלי ייחוס אבות ונדוניה של אסוציאציות" (שם, עמ' 201).

המשורר לא רק שצריך ליצור צירופים חדשים ומפתיעים שיחיו את המילים מחדש, אלא הוא צריך ליצור אימאז'ים. זו הכוונה בשימוש במילה "צלם". בדיון שלו בלשון הפיגורטיבית טוען שלונסקי ש"הרעיון" אינו מעניין אותו. הרעיונות נקברים מהר, מה שנשאר היא התמונה. לא מוסר ההשכל של המלך ליר אלא קלסתר פניו. האתגר המהותי של המשורר, מה שמבדיל את המשורר האמיתי, ה"מטורף", ממלץ המליצות, היא האמונה: "הרגשה אלילית המעלה את המטפורה לידי צלם, לידי סמל, לידי יצור מיתולוגי" (שם, עמ' 206).

עוד לפני ששלונסקי מגדיר את הדברים בשירה הוא מוצא אותם בפרוזה. המשורר, לפי הדברים האלה, מוכרח לדבר מתוך "הכרת היישות", הכרת הכאב הקיומי שנובע מהכרה אמיתית במוות. ההכרה אפשרית משום שהדובר מצוי מחוץ לסדר הבורגני המאפשר לו לנבוח ככלב כלפי השיירה העוברת. עמדה זו בהכרח מחייבת אותו להישאר מחוץ לסדר הבורגני שמכסה על אימת ה"אין גג"⁵¹⁴ את כל אלה על המשורר לעצב ברפוסים של אימאז', כלומר בלשון פיגורטיבית שבאורח שיש בו מהמיסטריוזן הולכת אל מעבר לדימוי הדיסקורסיבי והרפרנציאלי ונוגעת בלב הדברים. האתגר של שלונסקי הוא אם כן ליצור לשון פיגורטיבית שתדע מצד אחד לתת

ביטוי לאימת המוות ומצד שני "לפרצף" אותו, לכלול אותו בלשון הסמלית. צורך זה נובע באופן ברור מאוד מהריק שמשאיר אחריו האלוהים בהיעלמו. הסיבות לאובדן האמונה באל בעולמו השירי של שלונסקי מרובות ובסופו של תהליך ספר הסולמות מראה שאובדן זה אינו שלם. עם זאת העמדה המוקדמת שלו היא שאובדן האמונה והמשבר של מלחמת העולם הראשונה והפוגרומים שבאו אחריה יוצרים מצב קיומי יהודי חדש ובו הדובר עומד מול הישות החשופה בעולם מנוכר שבו הטכנולוגיה החליפה את האל. זה גם הבסיס שעליו עומדת הציונות כתחליף לאמונה הדתית.⁵¹⁵ נקודת המוצא הקיומית ברורה: האדם בעולם ללא אלוהים נמצא במשבר שעיקרו היעדר הנחמה והוא נובע משבירת הרצף המטפיזי שהבטיחה נוכחותו של האל.⁵¹⁶ האדם היהודי נמצא במשבר כפול משום שהוא אינו מצוי במסגרת לאומית טריטוריאלית שתבטיח רציפות שכזו ותעניק טעם לחיים שמנקודת מבט אקזיסטנציאלית הופכים לאבסורדיים יותר ויותר. מתוך העמדה הזאת שלונסקי פונה אל החיפוש הפואטי אחר תחליפי אלוהות. אלה נמצאים לו בשפה העברית – בשירה, בקשר אל האדמה ואל הלאום, כלומר אל העם. העם מצוי בשירה של שלונסקי קודם כול כקהילה, כקהל. המשורר מדבר אל העם, לא אל עצמו. במובן הזה שלונסקי הוא משורר מודרני-לאומי עוד לפני שהוא משורר לירי; השירה שלו מניחה הימצאות של קהילה ובה-כעת היא גם יוצרת אותה בעצם הפנייה אל קהל לאומי באופיו. מה שמרתק בעמדה זו של שלונסקי הוא שקולו של המשורר נובע ממגוון פרסונות שיריות לאו דווקא עקביות: נביא, משוטט, חסר-בית, משוגע, מוקיון. האחדות שלהן מצויה בקול כפי שהיא מצויה בקהל.

'התגלות'

השיר "התגלות" הוא במידה רבה הנקודה הארכימדית בשירתו של שלונסקי, רגע מציאת הקול במובן הרחב ביותר. עד כמה השיר מרכזי עבור שלונסקי אפשר לראות מהבחירה העקבית שלו לפתוח את כל כינוסי שירתו, החל מבגלגל ועד בסדרת "זוטא" בשיר הזה.⁵¹⁷ מציאת הקול קשורה באפשרות למצוא את המוות, כפי שמראה אגמבן. ה"קול" האנושי שכל אקט בשפה מנכיח לכאורה הוא עצמו המקום שבו המוות נוכח, כמחיקתו של בעל הקול, כהפרדה שהשפה יוצרת בין הקיים ובין הקיום:⁵¹⁸

היחסים המהותיים בין השפה למוות מתרחשים – בשביל המטפיזיקה – בקול. למוות ולקול יש את אותו המבנה השלילי והם בלתי נתנים להפרדה מטפיזית. לחוות מוות כמוות פירושו, למעשה, לחוות את ההסרה של הקול ואת ההופעה, במקומו, של קול אחר (המוצג במחשבה הרקדוקית כ-*gramma*, אצל הגל כקול המוות, אצל היידגר כקולו של המצפון וכקול של הקיום, ובלינגוויסטיקה כפונמה). המייסד את היסוד השלילי של המילה האנושית. לחוות קול פירושו, מצד שני, להיות מוכן למוות אחר – לא עוד גויעה כפשוטה, אלא האפשרות הבלתי נתנת להשגה של האדם עצמו, אפשרות חירותו.⁵¹⁹

אגמבן מתייחס כאן אל התפיסה הסטרוקטורליסטית של הלשון שמקורה בסוסיר: עזיבת העיסוק בקול ופנייה אל הפונמה בתור היחידה הבסיסית של הלשון, מכיוון ש"הפונמה הרגה את הקול", כטענת דולר.⁵²⁰ אגמבן עוקב אחר שורשי תפיסת הקשר בין לשון והווייה בפילוסופיה ובשירה ומראה שהמטפיזיקה המערבית עומדת על "הקול". באמצעות קריאה באפלטון, אריסטו הגל, היידגר ובמסורת הסכולסטית, אגמבן מראה כיצד חוזרת המטפיזיקה לעולם כמו שהלינגוויסטיקה חוזרת אל הקול האנושי כמה שמכיל בתוכו את רגע המעבר מההווייה אל השפה, ולפיכך לעולם מצביע אל הקפיצה המטפיזית שמתרחשת ב"קול" בין הווייה לשפה.

הקול והמוות חולקים את אותו מבנה עקרוני. שניהם מסמנים את ההיעדר של האנושי וברכזמן גם את הייחוד הקיצוני של הקיום, את הגרעין הבלתי ניתן להכלה שלו. זו למעשה גם נקודת המוצא של דרידה, שמתחיל את המהלך הדקונסטרוקטיבי בטיפול במה שהוא מכנה הפונוצנטריזם, אותה הנחה מטפיזית שקושרת בין הקול ובין הדובר ומעדיפה את הנוכחות שבקול על פני הכתב המתפרק שנתפס כנובע מהקול.⁵²¹ דרידה נוטל את האבחנה הזאת כדי להראות כיצד היא כרוכה בשאלות המרכזיות של המסורת הפילוסופית המערבית, ואילו דולר נוטל את האבחנה הזאת כדי לראות בקול אובייקט a קטנה במובן הלאקאניאני, דבר-מה שאינו מוכל בסדר הסימבולי עד הסוף שאליו מכוונת התשוקה ושמסמן את היעדר המוכלות של העצמי. לאקאן, כפי שמציין דולר, נתן עדיפות מכרעת למבט, אך במידה רבה הקול הוא היסודי יותר, ושמיעת הקול של עצמך היא כמעט כמו שלב המראה.⁵²² ככזה קולו של האחר נתפס גם כהפרעה לאוטונומיה של העצמי וכראשית הזיקה הבעייתית אל האחר.

מבלי להתחייב לקריאה פסיכואנליטית של "התגלות" של שלונסקי אפשר יהיה לראות שמדובר ברגע כזה, רגע מעבר אל מעבר לעצמי, רגע מציאת הקול והקהילה, הרגע שבו שלונסקי מבצע את הקפיצה אל השליחות השירית ומקבל אותה על עצמו, גם אם היא מוגבלת וחלקית, כמעט שארית פגומה של האפשרות הנבואית של מגע עם האלוהות בעולם שניטל ממנו האלוהים.

התגלות

ועלי זקן מאד [...] ובני עלי בני בליעל [...]

והנער היה משרת את ה'.

שמואל א, ב

אי-מי קרא לי: שמע!

אי מי קרא בשמי.

מה?

מי?

עלי אמר: שוב שכב!

עלי אמר: לשוא!
 עלי אמר: אין חזון, כי כהתה עיני.
 אך שוב קרא לי: שמע!
 אך שוב קרא בשמי.
 איכה אען, הנני?!

חצות. עלי ישיש על יצועו יתיפח:
 "בני... הה בני..."
 וכבר רובץ היקום בי, פצוע כשקיעה
 בין פגרי-ענני.

ידעתי: הנה יבוא יהוה.
 הנה יבוא וינשק פצעיכם בסער.
 ועלי זקן מאד. ובני – נבלים,
 ואני – עודי נער ---

אך הנה שואג יקום, הנו כואב ורן,
 ובמזרח האדם אצבע ברק לי קוראה.
 - דבר, יהוה, כי שומע עבדך

"התגלות" פורסם לראשונה בהפועל הצעיר בגיליון 1-2 משנת תרפ"ד והופיע לראשונה כשיר פותח לאסופת השירים בבגלגל.⁵²³ הדבר בהחלט לא מצביע, כפי שטוען יעקב בהט, על כך ש"משוררנו הוא אחד" מראשית כתיבתו עד סיומה, אך בהחלט מצביע על המרכזיות של השיר כעמדת מוצא שירית.⁵²⁴ אין צורך בפרשנות ספרותית כדי לעמוד על כך שבמדובר בשיר שעוסק בחילופי משמרות ובמאבק דורי על השליחות. אך גם בהתחשב בעמדתו המוצהרת של שלונסקי כנגד ההישענות על האינטר-טקסט היהודי נשאלת השאלה מהו התפקיד של המקור המקראי בשיר שנפתח בחיבור של ציטטות מתוך סיפור שמואל: "ועלי זקן מאד [...] ובני עלי בני בליעל [...] והנער היה משרת את ה'" (שמואל א, ב).

שלונסקי אינו משאיר מקום לדמיון בשאלת האינטר-טקסט של השיר, והוא מצביע מפורשות על הפרשה המקראית שאליה השיר מתייחס. זו פעולה רדיקלית במשק הספרות העברית החדשה בשנות ה-20, כאשר היה מקובל להניח שקורא העברית מכיר את המקורות ובקיא בסיפור עלי ובניו. אף היום אפשר להניח כמעט בוודאות שקוראי השירה העברית מכירים את הסיפור הזה. שלונסקי, נאמן להצהרותיו במליצה, מראה שאין צורך בכל המטען האינטר-טקסטואלי, הנה השיר מביא את מה שנחוצן, ואלה העובדות הפשוטות: מציאותו של כהן גדול ובניו בני הבליעל, ונער המשרת את ה'. בכך שהשיר מצטט את המקור הוא גם מכריז שהמפתח להבנתו אינו מצוי בהכרת המקור ולמעשה שולל פרשנות דרשנית של השיר. זו למעשה הכרזה סמנטית מרחיקת לכת, עקבית ביצירתו המוקדמת של שלונסקי, שבה הוא

קורא לדה-סמנטיזציה של השירה העברית. אמנם השיר נסמך על המקרא, אך הכרת המקור אינה חיונית להבנתו ובכל מקרה הקורא המעוניין מופנה אל המקור בצורה ישירה.

דרך אחת להבנת התהליך מבוססת על ההבחנה בין הסימבולי לסמיוטי. קריסטבה, הנשענת על תפיסת השפה של לאקאן, טוענת שהפואטי מורכב ממטען סימבולי וסמיוטי. הסמיוטי הוא אותו חלק מוחשי, חומרי, של המילה, המתנגד למשמעות ומבליט את הנוכחות הבלתי מסמנת של המילה, ואילו הסימבולי מייצג את סדר הסימון הקיים (הגברי).⁵²⁵ ביצירה המוקדמת שלו נוקט שלונסקי אמצעים שונים כדי להבליט את הממד הסמיוטי ולהתנגד לסימבולי. הקול, כפי שראינו, נושא עבור שלונסקי את אותו מטען שאינו ניתן להכלה, איזה גרעין של עונג (jouissance). מכאן, ובמיוחד בשירה העברית בראשית המאה ה-20, פירוש המהלך הוא גם התנגדות למטען האינטר-טקסטואלי של העברית שהורתה בכתבי הקודש – קולו של האב.⁵²⁶ עם זאת מדובר גם בקריאה מחדש של אותם הכתבים ובפרשנות שלהם. אפשר לראות שמלכתחילה הניסיונות של שלונסקי להגיע אל הסמיוטי רוויים ביצירה של סימבוליות חלופית. השיר נפתח בשאלת הקריאה ובדו-המשמעות שבין הקול ובין הכתב:

אי מי קרא לי: שמע!

אי מי קרא בשמי.

- מה?

- מי?

הבית שפותח את השיר הזה מתייחס אל קריאת שמע, היא קריאת הגאולה⁵²⁷ (ברכות עג), ובכך מעמיד אותו מלכתחילה בתוך הקשר שחורג מהמקרא אל התפילה ומעלה את שאלת הגאולה. השיר עוסק אפוא בהקרשה ובחילופי המשמרות גם במובן טקסטואלי וגם מתוך הקשר של גאולה בעולם שבו מעמדו של אלהים אינו ברור. מה שכן ברור היא זהותו של הנגאל, הוא מונח לעולם בתור הקהילה ששומעת את הקול. הקלוקל שמיצג בדעיכתו של עלי ובניו הוא בתקשורת עם האל, והוא גם זה שבא על תיקונו בכך שהמשורר מוצא את קולו.

מבחינה היסטורית שלונסקי מקביל את מצב היהודים בראשית המאה ה-20 למצבם בסוף תקופת השופטים. הייחוד של סיפור עלי ושמואל אינו רק בכך שההנהגה מוחלפת, שכן ישנם סיפורים רבים על כך במקרא. מה שמיוחד בפרשה הזו, מה שהופך אותה למקום המציאה של הקול, הוא בכך שהיא הבסיס להתהוותה של המדינה הישראלית וכינון המלוכה.⁵²⁸ שלונסקי משלב את השאיפה לריבונות בתוך השיר כך שמשבר ההנהגה של הכהונה שאין לה תוקף והמשך משמש כרקע. אם, כפי שנראה לי סביר, השירה של שלונסקי אלגורית, היא אלגוריה של שבר, וגם משום כך היא אלגוריה שבורה.⁵²⁹ ניתן לראות במעמד הכהונה מסמן של הסמכות הרבנית, ובאותה מידה ייצוג

של הסמכות ההגמונית בשירה העברית. ההבדל בין עלי ובין שמואל עומד קודם כול על כך שעלי הוא כהן, בעוד ששמואל הוא נביא ושופט, וההבדל הוא בין מי שמתקשר עם אלוהים מתוקף הירושה הביולוגית של הסמכות ובין מי שנבחר על ידי האל.⁵³⁰ אם נראה זאת כאלגוריה רב-רובדית ניתן לומר ששלונסקי מעמיד את ביאליק ככהן וכמי שהפליאדה שלו הם חפני ופנחס, ואת השירה של שלונסקי כמייצגת את הציונות החדשה, ובמיוחד זו של העלייה השלישית. ככזאת היא מעמידה מראשיתה אתגר דורי להגמוניה העברית ואף לזו של העם כולו, מבקשת לספק תשובה למשבר שהנהגה המסורתית אינה יכולה להתמודד אתו.

כל זה מצוי בתוך השורות הקטועות שעוסקות בשאלת הקול. אותה קפיצה של ה"שמע-שמי-מה-מי" היא התוודעות לקול הפנימי יותר משהיא הקשבה לקול חיצוני, אותו קול שמתחיל את הכרת הישות. צעדו הראשון של שלונסקי הוא כמעט היידגריאני בכך שהוא יוצר באמצעות הקול זהות בין הגילוי להתגלות. גם ספר שמואל מדבר על מצב שבו העם נתון במשבר וזקוק להתחדשות על מנת לשנות את מצבו הקיומי, וגם אפשרות זו קשורה באופן כל יינתק בשינוי מצבו הקיומי של העם. בספר שמואל הרבר בא לידי ביטוי בדרישה למלך, והריבונות הממלכתית היא גם זו שמייצרת את הפער בין הכהן ובין הנביא. הכהן של הריבונות הוא נציגו של הכוח והוא בהכרח מקיים יחסים אנטגוניסטיים עם הנביא-משורר שנמצא באופוזיציה מתמדת ועקרונית לשלטון המלך והכהנים.⁵³¹ שלונסקי מעמיד את ההתגלות כרגע של שינוי קיומי כיחיד וכחלק מקהילה. השאיפה לריבונות, ללידה מדינית מחודשת של העם כישות ממלכתית על אדמתו, כרוכה במותו של הכהן ואולי אף תלויה בו. אך מותו של הכהן והעובדה שבניו אינם מועילים איננה סיוס; ההמשכיות של המנהיגות כמו ההמשכיות של העם תלויה בקול ומובטחת על ידי השימור של הקהילה. הקול, שהוא החיים בנקודת הקצה של הישות, עובר מהכהן שמקומו תורשתי אל הנביא שכולו התנגדות לתורשה שלו ושסמכותו נובעת מההתגלות. מכיוון שהוא נביא במערכת השואפת לריבונות הוא לעולם יישאר כמבקר הכוח הכהני. השאלה מיהו היורש של העמדה הרוחנית לעולם אינה יכולה להיקבע על ידי האב – הנביא עצמו – על אף שהוא לעולם מנסה. רגע ההתגלות הוא גם רגע המעבר ממערכת שבה הכח מבוזר למערכת שבה יש צורך בהפרדה בין הכהן ובין הנביא. כאן עולה שאלת מעמדו של האלוהים. התשובה ניתנת בשני הטורים שחותמים את הבית הראשון, אבל אלה אינם מייצגים דיבור אלוהי, אלא את קולו של הדובר שעולה מאותו הריק, הד של שני הטורים הראשונים: "שמע – מה?, שמי – מי?". באמצעות הצליל בלבד השיר מעמיד שמים ריקים, האלוהים מת או מסתתר, והאדם על שפת תהום. בקול יש איזו עודפות על הסובייקט, והדהוד מצביע על כך שהאל אינו שומע אבל האדם, כתוצאה מהיעדרו, שומע את קול עצמו במקום שבו מתגלה הישות.

עלי, כפי שעולה גם מהטקסט המקראי, מתקשה לקבל שעבר זמנו ושבניו לא יהיו יורשי ההנהגה הרוחנית והחומרית. במקרא הנימוק לכך הוא מוסרי – חופני ופנחס

מנצלים את מעמדם לטובתם האישית. בשיר, ובהשלכה בעולם, שלונסקי בונה את המתח בין עלי ושמואל כמתח בין שני ייצוגים של זיקה עקרונית שונה לאל. באמצעות החרזיה בין שכב ושווא מתבהר אופיו כמתח בין פסיביות לאקטיביות. זהו ביטוי שירי לעמדה שלפיה המשורר מטבעו הוא יחפן ומתנגד לסדר החברתי הבעל-ביתי, ובהרחבה המשורר הוא לעולם מהפכן ביחס לסדר הקיים, שהוא הסדר הבורגני והשמרני. ביטוי שלם ומאוחר יותר לעמדה זו מצוי במאמר הידוע "מחנניים" שבו מנסח שלונסקי כבהירות רבה את הניגודים האלה:

הנה המושגים היריבים שבחרתים לסמל בהם את המחנניים... בניין – כהפכה של היצירה, ככפירה מלכתחילה ביסוד היוצר שבאדם... את איון היש אין הבעל-בית יודע, כי זוהי התאבקות עם החומר והחזרתו לתוהו ובוהו. כי הבעל-בית הוא ריאליסטן: העולם בהרגשתו הוא "כמו שהנהו". פשט – ולא סוד. אין מסכה על פני הדברים ואין משחק מסכות. הכול רק פנים, פנים, פנים.
הנה היא מלחמת המחנניים. כאן: בין הפנים ובין המסכה. בין היש והתוהו והמלחמה – בכול.⁵³²

באמצע שנות ה-30 ואולי עד חתימת שירתו שלונסקי רואה את עצמו כמי שפועל נגד הסדר הקיים הבורגני, כמי שייחודו בהכרת הישות, ביכולת לשרות עם האין. תפקידו להחזיר את החומר אל התוהו הראשוני ומכאן שהוא מתנגד אל הבית ואל הבניין, עמדה שאינה משתלבת עם שירת העבודה ועם אתוס הבנייה הציוני ששלונסקי מציג. הפתרון מצוי במישורים השונים של הייצוג. הבניין הריאלי אינו זה שנהרס, אלא רק הגג הרעיוני שהוא מעניק לבעל-הבית. זהו הפיצול שמאפשר למשורר להיות בעל-בית ומחוסר-בית בו-בזמן. גם בשיר הזה שלונסקי מעמיד שורה של חילופים שצריכים להתרחש: החי (הוויטלי) מחליף את הנוטה למות העיוור, החדש מחליף את הישן, שהוא גם יחפן המחליף את היחסן, והחילופים האלה הם גם בין הריאליסטן שאינו שומע את קול האלוהים ואין בו חזון, ובין החולם השומע ורואה (כאמור ב"צלם"). החילופים האלה אפשריים משום שהם מניחים הפרדה בין הריבונות החומרית ובין הריבונות הרוחנית. ההפרדה הזו היא בסופו של דבר גם זו שמסבירה את העמדה "האונברסליסטית" של שלונסקי ושל הניאור-סימבוליוז בשנות ה-30, ואולי יש בה משהו שמסביר את אחד מאופני שיתוף הפעולה המרכזיים של אינטלקטואלים עם הכוח.

המשורר החדש אינו מגיע אל קולו מתוך בחירה, מתוך נחישות, מתוך שאפתנות, אלא מתוך ההתגלות, וכיונה הוא מתקשה לקבל את שליחותו:

אך שוב קרא לי: שמע!
אך שוב קרא בשמי.
איכה אען: הנני?!

קולו של האל הוא קול החזון הממשיך ורודף את הדובר, אך זו רדיפה הפוכה. תפילת

הגאולה מוסבת עתה אל הדובר, כמי שמזומן על ידי הקול של עצמו, שבשיבתו כהד אל הדובר נעשה לקול שהוא כבר קול אחר. בשיבתו הקול הוא של האל או של העם הממתין להתגלות (משיח). ההתגלות כבר כאן משום שהאלוהים נסוג מהעולם ומשאיר את הגורל הפרטי-לאומי בידי בני האדם. משום כך קריאת החיים "הנני", היא קריאת הגאולה, שמע! האפשרות לענות "הנני" קשורה בהכרח שהבחירה היא קיומית ולא אלוהית, ומשום כך היא באה כבר עם אתוס של אחריות ופעולה.

חצות. עלי ישיש על יצועו יתייפח:

בני... הה בני...

וכבר רובץ היקום בי, פצוע כשקיעה

בין פגרי ענני

שעת חצות, במקורה שעה חסרת חשיבות מיוחדת ביהדות, נעשתה מרכזית בעקבות השפעה נוצרית והקבלה של תיקון חצות כמנהג כמעט אוניברסלי. שעת חצות היא שעת החילופין, והיא כבר גם שעת אובדנה של הירושה הביולוגית של הסמכות הרוחנית.⁵³³ גם כאן אפשר לראות השפעה נוצרית ברצון ליצור הנהגה מסוג חדש, הנביא במקום הכהן, שכאמור מייצג הפרדה בין ההנהגה הרוחנית ובין ההנהגה הארצית, ובמילותיו של ישוע: "לקיסר את אשר לקיסר ולא לאלוהים את אשר לאלוהים".

אל מול הקינה של עלי היקום כבר רובץ בתוך הדובר, פצוע כשקיעה בין פגרי עננים. הדובר מכיל את העולם, עצם יכולתו להתרחב במידה אינסופית ולהכיל את העולם היא חלק מהותי מההתגלות. היקום, כמעט במוכח של שירת ההשכלה, רובץ בתוך המשורר, והוא יקום פצוע כאותה שקיעה בין פגרי עננים של העולם הישן. בתוך הבית הזה ישנם שלושה רגעים של סף המוות. עלי העומד למות מקונן על בניו, הדובר, כשמואל, היקום רובץ בו, פצוע, אם לא נוטה למות, בין "פגרי ענניו". המהלך הפיגורטיבי מחולל מוות בכל העולם כולו, ובתוך כל הפיגורות של המוות הדובר הוא הישות היחידה ישיש בה חיים, והעולם, במידה שהוא חי, מתקיים בתוכו.

ידעתי: הנה יבוא יהוה.

הנה יבוא וינשק פצעיכם בסער.

ועלי זקן מאוד. ובני עלי נבלים.

ואני עודי נער.

הבית הרביעי נפתח בחזרה אל האלוהים וגם כאן מחולל שלונסקי הפתעה סמיוטית קטנה בכך שהוא מחזיר את התיבה יהוה, את הצליליות החומרית שלה. כל המצלול של הבית בנוי על ההגייה של יהוה כניקודה ולא כ"אדני" כנהוג. שלונסקי ממחיש שוב את ההיעדר של האלוהים במוכח המקובל מן העולם, לפיכך קשה מאוד להבין למה הכוונה שהוא "יבוא לנשק פצעיכם בסער". מי יבוא? גם אם האלוהים מצוי בעולם זו נחמה מפוקפקת מאוד, ונראה שיותר מכול מדובר בהכרזה ברנרית שלפיה אין באמת

נחמה, אלא קשיים וסער, ושאוּלי הסערה הזאת היא סוג של נחמה, והבית נחתם באותו פקפוק של שמואל, שעורדנו נער. אם במקרא הנער שמואל חושב שעלי קורא לו, העלי העכשווי רק מקונן על בניו.

ההתגלות אינה מותנית בגיל:

אך הנה שואג יקום, הנו כואב ורן,
ובמזרח האדם אצבע ברק לי קוראה.

כבר נמסר לנו שהיקום רובץ בתוך הדובר, אמנם פצוע, אמנם בתוך פיגורות של מוות, אבל כאן הוא מתעורר, מתחדש. מתוך הסימביוזה עם הדובר היקום שואג, כואב ורן. המשורר מכיל את העולם וזה מדבר דרכו. הקול של הדובר הוא קולו של העולם. אצבע הברק שקוראה במזרח האדם מתפרשת לכמה כיוונים. מצד אחד יש כאן רמיזה ברורה אל רוסיה הסובייטית ואל המהפכה האדומה שלה, מצד שני מדובר באופן גלוי על המזרח הצינוני, ובהתכוונותו אל ה"מזרח", ובכך יוצר שלונסקי שילוב וזיהוי פיגורטיבי בין המזרח היהודי ובין המזרח הסוציאליסטי.⁵³⁴

"- דבר, יהוה, כי שומע עבדך!"

הטור האחרון שסוגר את השיר צריך להיות מובן לנוכח האמביוולנטיות העקרונית של מציאת הקול. מצד אחד מדובר בהשלמה של הפיכת היחסים בין האל לדובר כשהדובר מצווה על האל. מעתק זה אינו מתרחש רק ברמת המשמעות בלבד אלא גם ברמת הלשון עצמה, כאשר האל הוא אותו יהוה מנוקד שהחריזה הפנימית של השורה מחייבת אותנו לקרוא חומרית ולא על פי המשמעות האלהית. באופן הזה הקריאה מעמידה את האלוהים שוב על רגליו אבל הפעם כעולם, כיקום שמוכל במשורר שהוא למעשה מי שמחייב את האלוהים ואת העולם שמדבר דרכו ובאמצעותו. לכן הפנייה אל יהוה כאן היא בעצם פנייה אל העצמי, אל הדיבור, אל הלשון ואל החומריות שלה. מצד שני זו פנייה מתוך המסורת, ועל פי התבנית שלה, אל האלהים, ופירושה כניעה לסמכותו והפיכתו של המשורר לצינור פסיבי ששומע. אבל זו שמיעה חדשה, שמיעה של הקול שחוזר כהד מגבולו הקיומי של האדם, ושמיעתו היא הכרת הישות שעליה עומדת השירה.

הפיגורה של המוות כאן היא זו של עלי, הכהן הרבני הפסיבי שיושב ומקונן על בניו ועל החורבן ואינו מסוגל להביא לשינוי.⁵³⁵ מציאת הקול של המשורר היא מציאת חייו משום שהיא גם המציאה של אפשרות מותו, הבלתי נמנעת, כפי שאומר היידגר. ומשום כך היא כבר גם זו שקושרת אותו אל האחרים באופן גורלי. קישור זה הוא קישור אל קהילה שהיא אחרי הכול קהילה אינטימית במונחים של בטאיי, קהילה שהאותנטיות שלה היא בהיותה קהילה שחולקת את המוות.⁵³⁶

המשורר וההמון

מנגנון עקרוני של השירה הלאומית המודרנית נמצא ביחסים שבין המשורר ובין ההמון. האפשרות של המשורר לייסד אותנטיות מצויה בין השאר בעצם ההיבדלות שלו מההמון, שמקורה במודעות שלו למוות כמו גם ביכולת לשורר. למרות שהאותנטיות הזאת מיוסדת מתוך התנגדות ואף מתוך בוז להמון, הרי שזאת אפשרות שעומדת בפני כל אחד באותו המון. אף אחד הוא לא "הם" ואף שהקורא אינו כותב הוא עדיין קשוב לשירה, מה שמעמיד אותו לצד הכותב מול ה"הם". על הרקע הזה צריך להבין את נקודת המוצא של תפיסת המוות של שלונסקי כפי שבאה לידי ביטוי ב"דווי" ⁵³⁷ ובמחזורי "לאבא אמא" ⁵³⁸. במחזור הגדול "סתם" ⁵³⁹, הפותח את כינוס שירתו, שלונסקי מעמיד פיתוח עקרוני של פואטיקת ההכלה שמאפיינת את שירתו המוקדמת. במסגרת התפיסה הזאת המוות גם הוא מוכל בחיים, אך הוא מוכל כמעין רעל שהופך את הימים ללילות ואת מה שיש לו משמעות ל"סתם":

רכב העולם – השמש.
וקרניו – המושכות.
מרכבת דוהרת, מגמאה –
אי מגמה?!

אך פתאם: ההרגיש הרכב יתמותו
כי יצק קדישו ברתת?
אי מזה יובל הארון השחור,
ובתוכו המת ("סתם", חלק ד', שירים, עמ' 20)

השירים במחזור חוזרים ויוצרים זהות פיגורטיבית בין הלילה כמוות ובין היום כחיים. אמנם זהו זיהוי שחוק, אך הוא אינו מובן מאליו בהקשר של השירה המודרנית, שבה לעתים קרובות הלילה נתפס כזירת החיים. זהו לילו של עולם ללא אלוהים; הרכב מרגיש את יתמותו והקדיש אינו מגיע ליעדו. ההתמודדות של הדובר עם המצוקה הקיומית נובעת מהיעדר זה והיא מהפכת את היוצרות באמצעות הכלת היום בתוך הלילה. הירח הוא העקבה של היום, והמצב הקיומי הוא כלילה, שהמוות כללו והחיים אינם אלא הבלחות בו, כירח וכאותם הכוכבים:

"אז צלצלו כוכבים, כצלצלי כפה לי!
אז צא הסהר – מוקיון חור!
בידיו נפקיד כל, על הכל יתן דין
ההוא – העור" (שם, עמ' 22).

הדובר מהפך את הראייה השגורה של החיים, ומעמידם לא כאור השמש כי אם כאור הכוכבים והסהר בלילה. הדיבור עצמו הוא חידה שאין להבין את מקומה אלא כגיהה מתוך המוות. ואכן שלונסקי מעמיד את הקול של המשורר, את הדיבור האותנטי,

כחריגה מאותו המצב, אך היא חריגה מתוכו, כלומר מתוך המוות. העולם של שלונסקי גולש באדישות אל אינותו, אל ליל המוות. שנת האנשים בלילה מובנת כהכחשה והרחקה של המוות על ידי ההמון:

עוד גול יום – ואין מתקומם:
למה?

עוד בר מינן – ואין איש זועק:
וי!

הן עוד מעט ונחר אלפי פיות
יחרחר שיר השירים שלשבע

אל הליל ("כמו תמיד", שירים, עמ' 26).

אלפי הפיות שמחרחרים אל הלילה מאפיינים את קיום ההמון שאובד בתוך האשליה של הגוף ושל האהבה אליהם כמעשה שיר השירים. באופן דומה ובאותה תקופה מדבר היידגר על יחסם של "האחרים" אל המוות. אין סימנים לכך ששלונסקי הכיר את המחשבה של היידגר⁵⁴⁰ ואין בדברים הבאים טענה כזאת. יותר משאפשר לומר ש"הרעיונות היו באוויר" צריך לומר שהבעיות שמעמיד העולם המודרני בפני הכותבים אינן שונות במיוחד ולכן גם התשובות אינן תמיד כה רחוקות. בסופו של דבר הן המשורר והן הפילוסוף מעצבים ומבטאים את מה שה"הם" יודעים. ה"ידוע" הזה הוא פיגורטיבי, ובאופן מפתיע אפשר לראות ש"האני" האוטנטי ו"ההם" מתוארים אצל היידגר ואצל שלונסקי באופן די דומה:

ל"ההם" יש דרכים משלהם להיות. הנטייה של להיות-עם שאנו כינינו מרחקיות מבוססת על העובדה שלהיות-אחד-עם-השני ככזה מייצר ממוצעות. זהו האופי הקיומי של ההם. בהוויתם, ההם עסוקים עקרונית בממוצעות. כך ההם משמרים עצמם עובדתית בממוצעות של מה שראוי ומה שאינו. ממוצעות זו, המצווה מה ניתן ואפשר לנסות, משגיחה על כל חריגה שדוחפת עצמה לקדמה. כל עדיפות נמנעת בדממה. בן-לילה, כל דבר היולי מושטח ונמעך כמה שכבר ידוע מאז ומתמיד, כל מה שהושג באמצעות מאבק הופך למשהו שיש לתמרן. כל מיסתורין מאבד את כוחו. הדאגה של הממוצעות מגלה בתורה נטייה מהותית של ה"Dasein" – הקיים – שאנחנו מכנים *ההשטחה* של כל אפשרויות הקיום.⁵⁴¹

ההם, אומר היידגר, הם הממוצע כאופן קיום. ההם הוא הים שזומם כל העת להטביע את הישות האוטנטית המפליגה של המתקיים. ההם הופכים את הכול למובן מאליו, למה שכבר ידוע, והם שואפים להפוך כל ערך קיומי אותנטי למובן מאליו. הם עושים זאת בהופכם את יוצא-הדופן, את החריג, לחלק מהכלל ומהנורמליות. זהו מצב דברים שמחייב יחסים אנטגוניסטיים בין הקיים באופן אותנטי ובין ההם. לפיכך המשורר ככזה עומד לעולם אל מול הקוראים, אבל זו זיקה דיאלקטית, ומשום כך, וכפי שראינו בהקדמה, הקשר אל ההם הוא גם המפתח אל הגורליות של הקיים (המתקיים אינו יכול להיות אלא בזיקה אל הממוצעות, כחריגה ממנה).

את תפיסת המוות שנובעת מהדברים האלה ומנביעה אותם מתאר ניטשה בתחילת כה אמר זרתוסטרא, כאשר זרתוסטרא יורד לראשונה מן ההרים אל העיר וההולך על חבל נופל לרגליו. ההולך על החבל מרוטש אך עדיין לא מת, וזרתוסטרא פונה אליו:

"כל אלה אשר אתה מדבר עליהם אינם בנמצא כלל: אין שטן ואין גיהנום. נשמתך תהא מתה אף בטרם ימות גוויך: על כן אל תפחד עוד משום דבר!".
הרים האיש מבט אין אמון וכה אמר: "אם אמת אתה דובר, אינני מאבד דבר עם אובדן חיי. ואין יתרון רב לי על הבהמה אשר בעזרת מכות ולחם לימדה לרקוד".
"לא כן" אמר זרתוסטרא; "עשית לך את הסכנה מקצוע, ובכך אין שמץ ביוזון. עתה היה לך מקצועך סיבת אובדנך: בזכות זו רוצה אני לקבור אותך כמו ידי".
ולאחר שאמר זרתוסטרא את הדברים האלה, הגווע לא שב לענות עוד: ורק את ידו הניע כמבקש את יד זרתוסטרא לאות תודה.⁵⁴²

החיים על פי זרתוסטרא הם יותר מאשר עובדה ביולוגית, לא בגלל הנשמה, אלא משום היכולת לקיים יחסים עם המוות שחורגים מכליה, ובכך הם נעשים "חיים באמת"; בעוד החיים הלא אותנטיים (נטולי הסיכון, או במילים אחרות שלא התמודדו בכלל עם היחס אל המוות) הם מוות בחיים. מותו של ההולך על החבל אינו מתואר במונחים מימטיים אלא ההפך, ההליכה על חבל נעשית פיגורה של קיום ראוי לקראת המוות והנפילה מחבל המתוח מעל תהום, פיגורה של מוות ראוי (ונראה). זאת לעומת המוות המובן מאליו, של "ההם" שהוא במקרה הטוב כנפילה אל תוך בור רדוד וטביעה בשלולית.

הצורך להסתכן וללכת על החבל אינו יכול להיות מובן אלא בהקשר הדתי, והוא נובע מאובדן האל ואובדן הישארות הנשמה. אך ההישארות, ובמצבה הגולמי הקבורה, נשארת רלוונטית. זרתוסטרא, כאות הוקרה למפעלו של ההולך על חבל, רוצה לקבור כמו ידיו את הגווע שמושיט ידו לאות תודה. "איך מתים" נעשה חשוב מתמיד, אם לצטט את אורי כהנא בהוא הלך בשדות.⁵⁴³ הסיבה לכך מצויה בפרדיגמה של האותנטיות, שניטשה מבטא בקול וששלונסקי מצניע: חיים אותנטיים תלויים באופן שבו החיים ממשמעים על ידי הדמיון שלנו את ההערכה של הסביבה למותנו. במילים אחרות, לא מדובר רק בערכם הקיומי של החיים על קו הקץ אלא גם ואולי אף יותר בשאלה העתיקה של ההישארות בזיכרון. זו, כבר בראשיתה, בין אם זו בראשית הומרית או תנכ"ית, שלובה בכל סוג של כתיבה.

האם לא ניתן לומר שהעמדת הניגוד בין קיום אותנטי של היחיד המדבר, המשורר במקרה שלנו, לבין ההמון הנה הכרחית כדי שפרדיגמת האותנטיות תקבל תוקף? ההגדרה של פרדיגמת האותנטיות של אידית וייסכגרוד ברוח באפר (*Spirit in Ashes*) תומכת בראייה זו. וייסכגרוד מגדירה את "פרדיגמת האותנטיות" על ידי יחס ישר בין "מוות טוב" ל"חיים טובים". יחס כזה מחייב גם מערכת ערכית הקובעת על פי צורת המוות את ערכם של החיים לאחור. בבסיס המערכת הזו

מוות הוא סיומו של העצמי הנתפס כמונדה חושבת (cognition monad). המעלות (virtues) הראויות למוות מתאגנות בהתאם לראייה זו, שמחזיקה בהן ללא קשר לאמונה שחלק מהאני ממשיך לחיות או שהחיים באים לידי סיום חד וחלק.⁵⁴⁴

המוות שקובע את האיות המוסרית של החיים מבוסס על קריאה לאחור של החיים. "המוות" עצמו, אם כך, אינו קובע דבר ליישות הקיימת, לבד מהקישור שעושה הקיים בין האופן שבו זוכרים מתים אחרים לבין האופן שבו יזכרו אותו. אף אם הפרויקט של היידגר מבקש לייתר את הפרספקטיבה שאינה קיומית, קשה שלא לראות את ההקבלה שבין תפיסת המוות של האונטיות לבין הדרך שבה "ההם" זוכרים מתים בתרבות הלאומית. ההתקה של המוות אל המחשבה על זיכרון המוות היא בעיני מאפיין מרכזי בהתכוננות של חברה ותרבות למלחמה.⁵⁴⁵

מבחינה ספרותית התפיסה הזאת הנה הכרחית על מנת שאפשר יהיה להתייחס לנרטיב עצמו כאל חיים, הקורא הכרחי, והוא לעולם כבר קיים כחלק מהכותב. המעבר של הקול מהחיים אל המוות הוא גם רגע המעבר מהכתיבה אל הקריאה. במובן זה עגנון ושלונסקי חולקים עם היידגר את ההשקפה שרואה בסיגור את רגע המוות שממשמע את הנרטיב לאחור.⁵⁴⁶ קולו של המנהיג שמייצג את החיים, אבל גם את המתים, ממלא תפקיד מרכזי בהעמדת המתים בקרב כ"מתים אותנטיים" משום שהם נזכרים במוותם ובכך הם נבדלים מ"ההם" שאמנם מדברים על מתים ועל מוות, אבל עבורם לעולם "אחרים מתים" או "מישהו מת":

האנאליזה של "האדם מת" (one dies) מגלה ללא דו־משמעות את סוג ההווה של ההווה היומיומית אל המוות. בדיבור כזה המוות מובן כמשהו לא מוגדר שעליו תחילה להופיע מאי־שם, אבל שעתה אינו כנמצא מבחינה אובייקטיבית לאדם עצמו, ולפיכך אינו מהווה איום. "האדם מת" מפיץ את הדעה שהמוות, איך לומר, מכה ב"הם". הפרשנות הציבורית של הקיים אומרת ש"אדם מת" משום שבצורה זו כולם יכולים לשכנע את עצמם שבשום מקרה לא מדובר כי עצמי, מכיוון שאדם זה אינו איש. "למות" מושטח לכדי אירוע שנוגע לקיים, אבל שאינו שייך לאיש באופן מיוחד. אם דיבור בטל הוא לעולם דו־משמעי, כך גם הדיבור הזה על המוות. המוות, שבאופן מהותי הוא שלי באופן שאינו ניתן להחלפה, מעוות לכדי אירוע ציבורי שהם נתקלים בו. השיחה האופיינית מדברת על המוות כ"מקרה" שמתרחש ללא הרף. ההתייחסות אליו היא כמשהו שהוא כבר "אמיתי" ומכסה על אופיו כאפשרות ובר־בזמן את שתי הגורמים השיכים לו, שהוא אינו בר התייחסות (non relational) ולא־בר־עקיפה. עם אמביוולנטיות זו הקיים מעמיד את עצמו במצב של איבוד העצמי ב"הם" ביחס לאפשרות־של־הקיום העיקרית ששייכת לו עצמו. ההם מצדיקים ומגרים את הפיתוי לכסות מפני עצמו את ההווה־לקראת־מוות העצמית ביותר.⁵⁴⁷ (BT p 253, p. 234).

קל לראות שהמחשבה של היידגר בנויה ממש בכסיס על הבחנה בין העצמי הדובר ובין ההם. הבזו והפשטנות המיוחסת ל"הם" כשהם חושבים על הקיום אינם שונים במאום כמעט מהעמדה של המשורר כלפי ההמון. מבלי להיכנס ליקום המונחים הזה, אפשר

לפחות לראות את חשיבות ההבחנה בין זיקה אותנטית אל המוות לזיקה לא אותנטית, שהיא זיקת ה"פטרט" של "ההם". המוות של האחרים הוא אמביוולנטי בכך שהוא לעולם נוגע לאחרים, אולם כזוה הוא מאפשר ליצור זיקה מלאכותית בין המוות של האחר למוות של העצמי. בכך נמנע מה-Dasein – הקיים – להתקיים באורח משמעותי לקראת המוות שלו, משום שהמוות בתור אפשרות ודאית אינו מעניק משמעות מעצמו אלא דורש התייחסות שתאחז באפשרות הזאת מתוך עצמי שהוא כבר קיים לקראת מוות – כלומר אותנטי.

בכך טמון סוג של פרדוקס, שהרי ישנם יחידים שקיימים קיום אותנטי. אותו היידגר, למשל, שכותב את הדברים, הוא יחיד כזה. המשוררים והפילוסופים, אלה שאינם מדברים דיבורים ריקים, טוענים לפחות לקיום אותנטי, אך נראה שגם הם מופיעים כ"הם". שלונסקי, אפשר לראות, מעמיד את עצמו כמי שמצוי ביחס אותנטי עם מותו ביחס ל"הם", ההמון. צריך לשם לב לכך שהמתים בקרב, במבנה המשמעות הלאומי, אינם מתים כמו ש"ההם" מתים, משום שהמתים בקרב, במבנה המשמעות הלאומי, אינם שאפשר להבין מהמינוח הבעייתי של החוב שהחיים חבים למתים בקרב.⁵⁴⁸ עצם החלוקה למוות אותנטי ולא אותנטי, ראוי ולא ראוי, היא שעומדת בבסיס הדיבור הציבורי ובמידה רבה בבסיס הספרות שמחלקת את העולם לדובר ולהם. כבר החלוקה עצמה מניחה שיש קיום ומוות אותנטיים, וזה המקום שבו הספרות יוצרת את "ההם", ובכך מניחה את היסודות הציבוריים למנהיג להגדיר את המתים האותנטיים (אלה שנזכרים ולא נשכחים) ואת המתים הלא אותנטיים (אלה שמתים אבל איננו יודעים עליהם דבר). כל זה מבוסס קודם כול על פיגורה מסוימת של מוות, שיוצרת אבחנה בין אני דובר (אותנטי) ובין ההם (לא אותנטי).

נמצא שהפיגורטיביות הלאומית מבוססת ראשית על האבחנה בין הדובר ובין ההמון, בין האני ובין ההם, כיוון שרק כך הקהילה הלאומית כקהילת זיכרון⁵⁴⁹ מאפשרת ליחיד, דווקא באמצעות אפשרות היותו בין הנזכרים, את האפשרות לקיום אותנטי. מובן שאותנטיות היא הטענה הראשונית, גם אם הבדויה, של קהילת הלאום.⁵⁵⁰

נמצא שהחברה המודרנית מאופיינת על דרך השלילה כהמון העומד כהתנגדות ממוצעת לאינדיווידואל האותנטי, והאופוזיציה הזאת היא חלק בלתי נפרד, ואולי אף מגדיר של הלאומיות. בהלאמה של ההמון⁵⁵¹ עמד ג'ורג' מוסה על היבט עקרוני של התופעה כשהראה שהזוהת הלאומית מוטבעת בקהילה הלאומית באמצעות שורה ארוכה של פרקטיקות ומניפולציות חברתיות. אלה כוללות פעולות סביבתיות מוחשיות המעצבות אתרים פיזיים כאתרי קבורה וזיכרון.⁵⁵² מוסה מעלה נקודה מעניינת ביחס לגרמניה כשהוא קובע שהנאציזם הציע, כמו כל תנועת המונים אחרת, דמוקרטיה ישירה יותר ולא שיטה אחרת. במובן מסוים אי-אפשר להכחיש שהמעורבות של היחיד בתהליך הפוליטי במשטרים הפשיסטיים הייתה, ולעולם תהיה, יותר אינטנסיבית מזו המצויה במשטרים פרלמנטריים.⁵⁵³ מדובר באופן ובתדירות הממשית שבה האזרח משתתף בפעילות הסמלית של השלטון, שמוצאת את ביטויה הישיר במנהיג. מוסה

מתאר איך תפיסה זו מהווה בסיס לדה־לגיטימציה של רפובליקת ויימאר כשלטון שאינו מייצג את העם ואת רוחו.⁵⁵⁴ ההמון הכרחי ללאומיות כדי שיווצר "ההם", כדי שיהיה "ההם" שממנו וכנגדו היחיד הקיים החפץ בקיום אותנטי צריך להיבדל. בידול והפרדה זו מוצאים בסופו של דבר את ביטויים בזיכרון שהספרות היא איבר מרכזי שלו. באותה מידה התפיסה הזו מאפשרת באמצעות הראייה ההיסטורית להפוך את "ההם", את המסה עצמה, לקיים אותנטי המוציא את רוחו הכלואה אל הפועל.⁵⁵⁵

תהליך ההתייצבות של המשורר כקיים אותנטי אל מול ההם (ההמון) עומד בבסיס המהלך הפיגורטיבי של השירה של שלונסקי בשנות ה־20. הדרמה של מציאת הקול, והאינדיווידואציה של המשורר אל מול ההמון נמשכות מראשית שירתו ומגיעות לשיא שירי באבני בהו. במונחים של היידגר מציאת הקול אצל שלונסקי היא תוצאה של מציאת המוות ויצירה של יחס אותנטי כלפי האפשרות העצמית ביותר. מהשיר "התגלות" דרך הבית הראשון במחזור הראשון "סתם", השאלה "מי ראשון ישא פה זה מזמור שיר למסרף המתרונון"⁵⁵⁶ היא זו שמחפשת ומקבלת מענה בשירים. התשובה היא ששלונסקי הוא הראשון והוא זה שיישא את השיר, וזאת משום שהוא, להבדיל מההמון, חי את האפשרות הוודאית של מותו. על בסיס תפיסת המוות של הדובר נוצרת במקביל תפיסה של העם כקיים לא אותנטי שצריך ויכול להוציא אל הפועל את העצמיות שלו. ביטויה העיקרי של תפיסה זו מצוי בבאלה הימים. מה שעלה מהקריאה ב"התגלות" חוזר על עצמו בוואריציות רבות בשירה שמופיעה בדוי ובגלגל: החיים שמוכלים במוות מביאים את הדובר לראות בירה וו שממנו משתלשל חבלו של התלוי:

ואראה:

מוו הירח משתלשל החבל

ומניד גלגלת ענובה.

לילכם למנוחות,

צאן ואלים ואנשים! ("כמו תמיד", שירים א, עמ' 28)

העמדה של הירח כפיגורה של מוות מתבקשת, אפשר לומר, לאור התפיסה העקרונית הקיומית שלפיה החיים האלה אינם אלא מעבר מ"התהו אל הבלי" ("מרוח", חלק ה', שירים א, עמ' 33), והיא נובעת גם מהזיהוי של הלילה כמוות שבתוכו אחוזים החיים כהבלחה. מתוך ההכרה הקיומית הזאת התלויה בשמים ובריקונם עולה האפשרות של הקשר עם האדמה כקשר אותנטי. הדוגמה הידועה והמרכזית לתהליך הזה נמצאת במחזור "גלבווע" שעזר להגדיר את שלונסקי כמשורר האדמה. המחזור הופיע בשלמותו בלאבא אמא, אך שירים מתוכו כבר החלו להופיע בהדים בתרפ"ב, ואלה גם השירים שהוציאו לשלונסקי שם של משורר העמק והיחס החלוצי לאדמה.⁵⁵⁷ השירים האלה, על תפיסת החיים והמוות הדיוניסית שהם מפתחים, יידונו בהקשר של הספר המרכזי של שלונסקי מאותה תקופה, באלה הימים.

באלה הימים – מבנה

שלונסקי כתב בפרוזה במפורש שהוא מבקש ליצור שירה סימבולית ואין ספק שאפשר להבין את שירתו ככזו. אך נראה שהשירה עצמה מעלה את השאלה אם לא מדובר בשירה שהיא יותר אלגורית מסימבולית.⁵⁵⁸ הסיבה לכך היא הבהירות של המהלך הפיגורטיבי של השירה של שלונסקי והדיסקורסיביות הקוהרנטית שלה. ההבדל עולה על הדעת בקלות כשמשווים את אלתרמן לשלונסקי. המסמנים והמסומנים של כוכבים בחוץ אינם נקשרים באופן אחיד ואף אינם שומרים על אחידות לאורך הקובץ, ולעומת זאת המסמנים של שלונסקי נשארים בהירים וקבועים. אמנם הקשר שלהם אל המסומנים אינו קבוע, אך זהו מאפיין מרכזי של האלגוריה לפי דה מאן. הבהירות של המסמן מתערפלת מדי פעם לא משום אי-בהירות בו, אלא כתוצאה מטבעים המתנגש של החומרים המתוארים: "מכיוון שזה חלק מהאלגוריה, שלמרות האטימות והערפול הטבועים בה, ההתנגדות להבנה נובעת מהקושי או הצנזורה שטבועים באמירה ולא מאמצעי ההיגד".⁵⁵⁹

על פי תפיסה כזאת אפשר לראות את שלונסקי כמי שמגלה את קולו בהקשר של המודעות למוות ואת ההצדקה לדיבור השירי מתוך התנגדות להמון, עליו התגבר ושאליו הוא עתה שב ומתחייב משום שמציאת קולו מעמידה אותו ביחס גורלי עם הקהל שהוא הקהילה הלאומית. באלה הימים הוא המקום השירי שבו השירה של שלונסקי הופכת לאלגוריה לאומית. השינוי הזה קשור בשינוי בתפיסת המוות והוא מעבר חלק למדי משום שהמודוס האלגורי כבר קיים בשירתו של שלונסקי הקודמת לספר זה. ההבדל הוא שעד באלה הימים שלונסקי לא פיתח קוהרנטיות דיסקורסיבית ברמת הקובץ, אף שזו כבר הייתה קיימת בקומפוזיציה של המחזור.⁵⁶⁰ אין לכך עדות טובה יותר מהאופן שבו הוא שינה את סדר השירים בכינוסים, תחילה בגלגל ולאחר מכן בשירים. עד באלה הימים שלונסקי שינה בקלות את המיקום של המחזורים, אם כי הוא כמעט ולא שינה את השירים עצמם, והחל מבאלה הימים השירים מופיעים בכינוס בדיוק כפי שהופיעו בספרים.⁵⁶¹ הסיבה לכך היא שמבאלה הימים שלונסקי מפתח את הטיעון השירי לאורך כל הקובץ כך שלא ניתן לשנות מיקום של מחזור מבלי לשנות את כל המשמעות של הספר.

מכך נובע שבמובן מסוים כל ייחוס של משמעות למקטע שירי מחייב גם בדיקה של המהלך הדיסקורסיבי של הספר. מובן שתפיסה כזאת הופכת את הדיון בשלונסקי למייגע ולכמעט בלתי אפשרי. לפיכך הדיון כאן יבקש לקיים קריאה שתשמור על התייחסות למיקום של השירים בתוך המהלך הכולל של באלה הימים.

המיוחד בספר זה מבחינת תפיסת המוות הוא היחסים שבין הדובר ובין הציבור שאליו הוא פונה ובשמו הוא מדבר. חנן חבר במסתו "על משיחיות ואוטופיה"⁵⁶² מראה שב"מול הישימון" מאמץ שלונסקי באופן מלא כמעט את השקפת העולם של תנועת העבודה על הסכסוך היהודי-ערבי, שהיא גם ההשקפה ההגמונית של היישוב

בארץ ישראל. הדיון של חבר ממוקם את שלונסקי כמייסד האסכולה הסימבוליסטית, כמשורר שבגופו השירי מהווה את המיצוע בין הקוטב החילוני לקוטב המשיחי של הציונות. תנועת העבודה, לפי תפיסה זאת, מצאה בדת העבודה ובפיתוחה המאוחר יותר של הדת הלאומית את הפשרה הנחוצה בין הפרגמטיות החילונית ובין הכמיהה הדתית-משיחית שמצויה בבסיס הציונות. יוחאי אופנהיימר טען בתגובה שלא ניתן לקרוא את הפואמה כמו הייתה פרוגרמה פוליטית פשוטה, ושהיא מסמנת מודעות פוליטית לקיומו של ציבור עוין בעל שאיפות לאומיות מתחרות, גרסיה אל החלום של העליות הראשונות.⁵⁶³ דעתי היא שהעיון בכלל הספר מראה בבירור שהקריאה של אופנהיימר שגויה וממקמת את הקריאה של חבר בדובר אלגורי. בכך היא קוראת גם את ההקשר שאופנהיימר בקושי מזכיר, ולפיו שלונסקי סיים את הכנת הקובץ לאחר מאורעות תרפ"ט ושהחלק האחרון שלו עוסק בהן במפורש, כפי שהראתה בתו רות אשל-שלונסקי.⁵⁶⁴

באלה הימים, כמו קבצים דומים, הוא בסופו של עניין אסופה של שירים ששלונסקי פרסם בשנים תרפ"ח-תרצ"ז, בעיקר בכתב העת כתובים. השוואה של השירים כפי שהופיעו בכתבי העת בהוצאה הראשונה⁵⁶⁵ ובשירים מעלה שהשינויים המהותיים יותר הוכנסו בכינוסם במהדורת שירים. שינויים אלה מצביעים על כך שהקובץ נקרא בעיני שלונסקי כבעל משמעות מבנית-עקרונית שלא הגיעה לשלמותה באיסוף הראשון.⁵⁶⁶ השינויים, שעיקרם הוספת מספר שירים שעוסקים בסוגיות פואטיות עקרוניות והעברה של מספר שירים לאבני בהו מצביעה על כך שהמבנה אכן עקרוני ושמדובר בשינויים מינוריים יחסית, אם כי ודאי לא חסר משמעות.⁵⁶⁷ בעריכה של הקובץ למהדורת השירים הוצאו מהקובץ השירים "ינשוף", "להפליג" והמחזור "שכי". על זמנה המוקדם של החלטה זו תעיד כניסתם של השירים לשער "אבני בהו" בספר אבני בהו.⁵⁶⁸ השיר "להפליג" הפך להיות הבסיס לכל הפתיחה של אבני בהו והוא מופיע בו כחלק מהשיר השני "הפלגה".⁵⁶⁹ העריכה הפנימית של שלונסקי בקבצים, כפי שהיא באה לידי ביטוי בפרסום השירים האלה באבני בהו, מעידה על קדימותו של העיקרון המבני בספר כפי ששלונסקי קורא אותו וכפי שבא לידי ביטוי בצורה ברורה יותר דווקא בעריכה שלו למהדורת שירים המשמשת בסיס לדיון הזה.

מבחינת התפיסה העצמית של השירה של שלונסקי, אין ספק שהוא ראה בבאלה הימים חטיבה חדשה ובמידת-מה נפרדת בשירה שלו. במהדורת השירים כל הספרים הראשונים עד באלה הימים מכונסים תחת שם הקובץ "בגלגל" שכולל למעשה את השירים שפורסמו בצורות שונות עד באלה הימים (תרפ"ב-תרפ"ז). השאלה היא אם כן כיצד ובאיזו צורה משתנה השירה של שלונסקי בסוף שנות ה-20, ובאיזה אופן קשורות ההתפתחויות האלה לשינויים שחלו בארץ ישראל מבחינה פוליטית וחברתית. ככלל, אפשר לומר שבאלה הימים עומד בסימן השינויים הגדולים של התקופה

– מדובר בסופו של החלום הסוציאליסטי של הקבוצה הגדולה, שמוצא את ביטויו בשיר המיתון התל אביבי של שלונסקי במחזור "לך לך". השאלה השנייה שעולה בתוך השירה של שלונסקי ומוצאת ביטויים שונים היא כמובן שאלת המגע עם הערבים יושבי הארץ, הצורה שבה מתנהל המגע הזה ובאיזו מידה אפשר לדמיין עתיד משותף של יהודים וערבים בארץ ישראל. התשובה לשאלה זו בשירה של שלונסקי ואף במחשבה של בן גוריון, כפי שמראה המשך הדיון, התעצבה במידה רבה בתגובה למאורעות 1929, שנתפסו כמאורעות לא מקומיים בכלל אלא כביטוי למאבק לחיים ולמוות בין ישויות מנוגדות.

על מנת לפתח את העמדה הזאת בבאלה הימים שלונסקי אינו נדרש לשינויים מרחיקי לכת משירתו המוקדמת יותר. שכן שהדובר של שלונסקי מתעצב מלכתחילה מתוך יחס מתוח של ניגוד לעם שאליו הוא מדבר, וגם המרחב עצמו, כבר מראשית "שירת העבודה" במחזור "גלבוץ", נתפס במידה רבה במונחים של מאבק תרבותי. אפשר לומר שמה שקורה בבאלה הימים מבחינה שירית אינו המצאה של עמדה חדשה או פיתוח של תפיסה שונה בשירה של שלונסקי, אלא קשירה של האלמנטים השונים שכבר פותחו בשירתו – תפיסת האני, יחסיו עם העם, המרחב והמקום בו – לכדי עמדה קוהרנטית שאינה אלא האלגוריה הלאומית. זו מייצגת את התפיסה ההגמונית של תנועת העבודה, וקושרת את כל הגורמים האלה יחד: היחיד הדובר, הזיקה שלו אל המרחב, והזיקה שלו אל הקבוצה האנושית באותו המרחב. מתוך העיון בבאלה הימים עולה שסוף שנות ה-20 הן נקודת ההיתוך של אלה לידי יחסי אויבות עם המרחב הערבי והיושבים בו, בשירה כמו גם במציאות. הבחינה של התפתחות העמדה הזו אצל שלונסקי מאפשרת בין השאר להתחיל לשאול אם יחסי האויבות שהתפתחו במציאות הם תולדה של עמדה ציונית עקרונית, או שמא, כפי שנהוג לטעון, הם נובעים מהאתגרים שהמציאות בארץ ישראל מציבה. במילים אחרות, מה שמתרחש בבאלה הימים הוא חיבור של המהלכים השונים של שירת שלונסקי בשנות ה-20 לידי עמדה קוהרנטית שקושרת את הדובר הקיומי אל הלאום באמצעות המרחב ומעבר לו באמצעות הקורבן המוקדש לעם.

האני ב'אלה הימים'

העמדה והתפיסה של האני השירי בבאלה הימים דומה מאוד לעמדת המוצא ב"התגלות" שנוסף עליה רובד של שייכות תולדתית למשפחה, ובהרחבה לתרבות שהתפתחה במיוחד בקובץ לאבא אמא. אל עמדת המוצא הקיומית שמגיעה אל הקול דרך הכרת הישות באמצעות ההתוודעות אל האפשרות הבלתי נמנעת של המוות נוסף עתה סיכום של המהלך שמפותח בלאבא אמא, ועיקרו העמדה של האני לא רק בהקשר תלוש ועצמאי של מורד, אלא כמי שהמקור לחיבורו אל העם הוא באמצעות החיבור אל ההורים ובהרחבה אל התרבות שמתוכה ואליה וכנגדה הדובר מדבר. לאבא אמא נחתם בשיר "סיום" בתחינה של הדובר בפני האל "יה, תנני לכת עוד!".⁵⁷⁰ הבקשה ברורה והיא

מעידה על קבלה מלאה של אי-הנמנעות של גזר הדין ועל המרכזיות של זו לשירה. הסיגור מביא אתו השלמה עם המוות ועם מעמדה המת של השירה, ומשום כך הדובר מוכרח להתחנן על חייו, שלא ייגמרו עם השיר. כפי שנראה בהמשך זו עמדה כמעט הפוכה לזו שתבוא לידי ביטוי בסיגור של באלה הימים.

כבר עמדת הפתיחה של באלה הימים מתחילה בפנייה אל האם המעמידה את השירה ואת הספר כולו כמתנה המוקדשת לה. האם היא בהכרח גם אימא אלגורית המייצגת את הקהל של "הבן שהעני":

לאמא שתחיה מכן שהעני

מלהג הומיות ושבת תחכמני

לאמא שתחיה אגרת יגונים

על הזיוני לילות, על שכולים ועני (עמ' 263).

הפנייה אל האם אינה מבטיחה שירה שהיא יפה או מנחמת אלא ההפך מכך, היא מעמידה את השירים כשדר שמניח קהל קוראים משפחתי. בהמשך מתחלפת הפנייה אל האם בפנייה אל "אחי". החילופים האלה מתאפשרים לא משום שהשירים הם סימבוליסטיים ואינם דורשים עקיבות בנמען, אלא דווקא משום שהשירה מפתחת באופן דיסקורסיבי את הסיפור המשפחתי, כסיפור ציוני יהודי על השלכותיו הטריטוריאליות, כשהמעבר מהאם כנמען אל האח הוא גם סימן של המעבר מהגולה לארץ ישראל. זהו חלק מתהליך עקרוני שבו המשורר מפתח את קולו כקולה של האומה. דוברות זו לא רק שאינה שוללת את עמדתו של הדובר כמי שעומד בנפרד מהאומה, נפרד מההמון, אלא היא מבוססת על המבנה הזה וממנו היא מסיקה את הקשר בין הקול לקהל:

הרפו, אחים! לא לי גנזי הנחמה,

לא לי הצוב לכם אבני גזית לבית.

אבוי! גורל אכזר צוה לי האימה:

לראות בשדה הקרב בהתחוגג העיט (עמ' 268).

הפנייה אל האחים היא גם בפירוש פנייה אל המציאות העכשווית, אל "הימים האלה" שבהם מדבר המשורר. ההתנצלות שלו היא מעט מעושה, אין לו מה לתת ועם זאת יש לו את השיר שנחתם בהכרה ברורה ששתיקתו של המשורר היא השירה עצמה: "אני אבד זמירות, אני תפילה אלמת" (עמ' 269).

"העיט" שבו מבחין הדובר הוא אותו עיט שבו נסגר הספר והוא מתייחס בכיבוד לימים האלה, ימי המאורעות. העיט שהופך בסוף הספר למסמן ברור של התוקפנות הערבית הוא בראשית הספר רק מסמן של אימת המוות הנובעת מהכרת הישות. המהלך הזה שמתחולל בספר בכל מיני צורות הוא אחרי הכול זה שמחבר בין היכולת לשרות עם האימה הקיומית ליכולת לשרות עם האימה שבמציאות הריאלית, והוא אחרי הכול מהלך אלגורי. החיבור בין "שדה הקרב" של החיים לשדה הקרב הריאלי אפשרי משום שהקשר בין היחיד הקיומי לציבור מובטח מתוקף מעמדו של הדובר והדיבור כמייצג:

יפים לילות...
 אך המה גם כעיט,
 המתחוגג על שדות חטים.
 על כן רעיוני על סף כל בית
 ככלבי עדר מלחיתים (שם, עמ' 326).

במבט לאחורי הלשון הפיגורטיבית של שלונסקי כמעט שחוקה, עיט ויונים ושדות חיטה. העיט הוא האויב שעליונותו אינה מוטלת בספק. השירה במוכן זה היא כוח מגן, ככלבי העדר, רובצת על סף כל בית. הפנייה אל האם שנותנת מסגרת לדיבור היא חלק מאותה הרחבה של האני שמוצא את הדיבור לא רק בהכרה הקיומית שבה הוא עולה על "ההם" אלא בתהליך כפול שבו הדובר הופך לנציג של הגוף הציבורי – העם, ובמקביל "ההם" הופכים לעם. תהליך מציאת הקול של המשורר הוא בסופו של דבר גם תהליך מציאת הקהילה האותנטית.

השליחות במצב כזה היא חובה מורטת, והבן נעשה עני יותר כתוצאה מהדיבור. אמנם זו וריאציה על הנוסח השגרתי של הברכה, אך השירה נוטלת מחייו של הבן, מספרת על חזיונות עוני ומוות, ואת אלה היא הופכת לשירה:

היום אני רוצה לך לספר על גדי
 אשר חזר ריקם משוט וסחור בתהו (עמ' 264).

השירה של שלונסקי עומדת במרחב ספרותי-לאומי והיא כורכת בתוכה דובר וקהילה ביחסי הקרבה. מעשה הקורבן של הדובר הוא באיונו, בהפיכתו לעני יותר, והוויתור על חייו מעניק חיים לאם/לעם והופך את צערו לפירות. הוא עושה זאת במונחים של מתנה, הבסיס של ההקרבה הלאומית. הגדי השב הוא הפלא של השירה ההופכת את השיבה בלא כלום לנחמה.

הקשר הזה עומד בבסיס תפיסת הקורבן הציונית כפי שנדון בפתיחה. הקורבן אפשרי ומתקבל על הדעת משום שהוא מוענק כמתנת חינם לנמען כללי ולא ספציפי. באלה הימים אמנם אינו המקום הראשון שבו ניתן למצוא תפיסה זו אצל שלונסקי, אבל העמדה כזו של השירה כזירת הקורבן ושל המרחב הספרותי כמרחב לאומי היא חדשה. מה שמתרחש במרחב הזה הוא המרה של הקורבן והצער של היחיד גם כתשובה לאותה מצוקה קיומית שעליה דיווח הדובר של שלונסקי, במסגרת הזו התחליף לאלוהים הנחבא הוא הקהילה.

הרעיונות האלה מקבלים ביטוי כבר במחזור השירים הראשון של הקובץ טפ:

מדוע תשת ממני, ילד, ומשעשועיך חדלת?
 במה אוכל פניך לכפר?
 הנה אלוש כמו ידי את בצק הארץ:
 ריקים נאפה, בעפר נעפר (שירים א, עמ' 265).

יחסי השארות שבהם שלונסקי עושה שימוש בבאלה הימים צריכים להיות מובנים לאור

המחזור "גלבווע" שבו יצר שלונסקי את המבנה העקרוני של הזיקה אל האדמה בשירתו. המחזור מצוטט לעתים תכופות כאתר של שירת עבודה תמימה וחקלאית, הפרק הראשון הנאיבי של שירתו. התבוננות במחזור מצד תפיסת המוות מראה ששלונסקי יוצר ב"גלבווע" מערך פואטי עקרוני של המרחב. אחד המאפיינים המרכזיים של הפואטיקה ב"גלבווע" הוא הכלת המרחב באני. הדובר מעצב יחסים סימביוטיים, אינפנטיליים עם העולם בגילומה של האדמה – אמא. תפיסת המוות שמוכלת בפואטיקה הזו רואה את האדם כאחד עם העולם כמובן הראשוני ביותר. הקוסמוס אדיש לחייו ולמותו, וגם האדם עצמו אינו צריך להיות אלא כזה. וכך בראשית השיר "אדמה" מדמה שלונסקי את האדמה לכלבה הרובצת על גוריה. שרשרת הדימויים הזאת מבטלת את המרחק שבין הישויות במרחב. הכול אחד והכול זורם, קושר את האדמה לכלבה ולדובר בזיקת הפריון:

אדמה!

הנה שריתי עם אלוהים

ועם אנשים,

ואהי אדם.

אני – הבשר.

ואת – אדמה.

ומי כמונו יודעי לדת! (שירים א, עמ' 176).⁵⁷¹

דברים אלה מוליכים למסקנה גורפת עוד יותר:

ואבין:

אנכי הנעלה במזמורי ספר התהילים

שקרא לו: תבל.

ובשרי – היכל אלוהים

עם כל הבהמה אשר תגעה אל נוכח פני השמים (שירים א, עמ' 182).

כמובן די ישיר הדובר הוא אחד עם העולם. המילה "תבל" חובקת בתוכה את כל עושר המשמעויות שעוסקות בעולם כמובן שהוא משמש את השירה העברית בימי הביניים. שלונסקי, כפי שהוא גם העיד על עצמו, אינו חסר אמונה, הוא רק חסר אלוהים ובשלב הראשון של שירתו הוא מוצא את האלוהי בעצמי, בגופניותו, בלהיות חלק מהליך הפריון ובזיקתו אל האדמה-אם. התפיסה הזאת המעלה על הדעת את מושגי הקהילה האינטימית של בטאיי שנובעת גם היא מהדיוניסי כפי שמבין אותו ניטשה. שלונסקי בוודאי הכיר את כתביו, לפחות באופן חלקי, כפי שעולה מהדברים שככל הנראה הוא כתב בטורים על ניטשה, "אותו גאון טרוף געגועים".

גם אם אין מסכימים לייחס לניטשה השפעה מרכזית בתרבות העברית בראשית המאה⁵⁷² יש מקום להשתמש בהגדרה של דיוניסי מכיוון שזו עומדת בלב הזיקה המרחבית:

הנצרות הייתה מתחילתה, במהותה ומיסודה, בגדר חיים המואסים ובוחלים בחיים, בחילה ומיאוס שרק מתקשטים, מצטעפים, מתחבאים מאחורי אמונה בחיים "אחרים" או "טובים יותר". שנאת ה"עולם", קללת ההיפעלויות, הפחד מפני היופי והחושניות. "העולם הבא" אשר הומצא כדי להיטיב לגרף את העולם הזה [...] במידה מסוימת של חרות, שהרי מי האיש אשר ידע את שמו הנכון של אנטוכריסט? – על פי שמו של אל יווני אחד: קראתי לה דיונסית.⁵⁷³

ניטשה מעמיד את דיוניסוס כאנטיכריסט במובן המילולי, כחיים אל מול מוות בעולם הזה כתוצאה מההמצאה הנוצרית של העולם הבא כזירת החיים האמיתיים. מותו של ההולך על חבל בזרטוסטרא מתאר למעשה את הניתוק בין המוות הפיזי למוות בחיים. ה"חיים" שוב אינם מוגדרים על ידי הביולוגיה משום שהסובייקט המודרני נתפס כמי שתודעתו כל כך התרחקה מהביולוגיה שלו עד ששוב הוא אינו קיים כפשוטו. אם אפשר לראות את הציונות כחיפוש של היהודים אחר גופם הגברי, אפשר לראות את המודרניות האירופית כחיפוש אחר החיים, חיפוש שמסתיים במציאת גופתה במחנה הריכוז.⁵⁷⁴ החיים האמיתיים לפי ההגדרה של ניטשה מתאפשרים על ידי סכנת המוות והכרת הישות הנובעת ממנו. זה בעיקרון גם מצבו של החייל/הקורבן הלאומי, שמקבל על עצמו את אפשרות מותו ואת העובדה שרק המקרה מבריל בין מי שחי ומי שמת. מסקרן לראות שהתפיסה הקיומית שלפיה החיים האמיתיים הם בזיקה אל המוות הנה משותפת, גם אם בהדגשים שונים, להיידגר ולניטשה, ושקודמת לה מבחינה אונטולוגית ההנחה שאלוהים אינו רלוונטי מבחינה קיומית. מבחינה קיומית, האדם, וזו גם הטענה ב"גלבוע", מוצא פתרון, גם אם זמני, בהיטמעות באדמה, בקשר שישי בה בין כיליון ופריון:

פרום חלצה, כשערי היכל פתוחים,
באצבעות רגלי אלטפה אדמת בקר.
הנה אתפרק, ארבעה – חיק אס.
וכל הנהרות ילכו אלי,
ויך שורשיו בי כל אילן,
ומתפרק עלי אלהי כל העולם
ולוחש לי באהבה:
אתה! ...! אתה! ...! (שירים א, עמ' 184).

כנגד קוהלת המתבונן בעולם, הדובר של שלונסקי בעולם הוא העולם. האדמה היא נקודת החיבור האינטימי ביותר שלו עם האל-עולם, והעולם הוא האדמה. בתוך ומתוך החיבור הזה מוצא הדובר חיזוק נוסף לבחירתו. על הכרת הישות ואימת המוות נוספת הטמיעה במרחב כמקור של הדיבור. המשפחה הביוגרפית הפרטית שמופיעה בשירי לאבא אמא⁵⁷⁵ מתחלפת בבאלה הימים במשפחה מופשטת, אלגורית. הילד שעליו מדבר שלונסקי מייצג זיקת אחריות דיאכרונית כלפי הדורות הבאים, שעומדת בבסיס המעשה הציוני כלידה מחדש במובן לאומי, התיילדות היוצרת ילדות. התהליך הזה שבו נקשר הדובר הקיומי אל המרחב ואל העם אפשרי רק במוות, וזה

מוכרח להיות מוות מבחירה. באופן מתבקש השיר השני בבאלה הימים, "טף", נחתם בפיגורה של העקדה:

רק אחד עוד זורק אבניו ברחובות,
את סנה כוכביו ישלהב בכל ליל.
לפדות את הטף, המובל לעקדה
ישלח מלאכו את האיל (שירים א, עמ' 266).

העקדה היא הפיגורה העקרונית של הקורבן כמוות בהקשר ציוני.⁵⁷⁶ היא נתפסת באופן טבעי כביטוי למוות פסיבי שאולי מבטא אמונה באלוהים, אך בהקשר הלאומי הוא הופך להיות ביטוי של הפיאטה (Pietà).⁵⁷⁷ הטקסט חוזר כאן אל המקור העברי ומוסיף לו את המשמעות הלאומית של קורבן למען האומה.⁵⁷⁸ בחלק השני של השיר פונה הדובר אל האל בסוג של האשמה על מה שעולל לטף:

...אין גונב תפוחים מעצי אלוהי,
אין בריון לנפץ זכוכיות בכל בית
מכל הדרכים קול אופן מנסר,
עגלות האסיף על פני תעבורנה...

הטף נמצא כאן במובן דורי מובהק. הדובר בשירים האלה הוא דובר של דור שלם של נעורים יהודיים שאברו בתוך קבלת האחריות שהיא המעשה החלוצי.⁵⁷⁹ הטף, דורו של שלונסקי, הוא טף שהתבגר, ושלונסקי הוא המבוגר שהוא גם הילד. הדובר שהוא שלונסקי מדבר אל בני דורו ועליהם. כמי ששייך לבני דורו הוא כבר לא טף, כלומר הוא בעצמו עקוד, אבל בתור המשורר, כמי שניחן בראייה וביכולת לשמר את הילד שבתוכו, הוא פודה אותם מהעקדה. אבל כיצד? אין תשובה לכך בתוך השיר שלא בדמותה של השירה עצמה. השירה עצמה, היא "סנה כוכביו" של המשורר, היא "מלאכו" השולח את האיל. ואכן, לא במקרה יש כאן כמעט שחזור של "התגלות" בבית האחרון בחלק הזה של השיר:

הוא עוד ידריך מנוחתכם, אנשים.
הוא עוד יפיל מידכם המאכלת.
בהר מוריה כבר שמעתי הקול:
אל תשלח את ירך אל הילד! (שירים א, עמ' 266).

הציטוט מן המקרא כאן משתנה ומגלה זיקה אל השיר "התגלות". לא ייתכן ששלונסקי יאמר "אל תשלח ירך אל הנער", כפי שמצוי במקור, משום שהוא הנער, הוא המשורר, והוא מדבר על "ההם", על הטף, שעוקדים את נעוריהם למען העם. הנעקד מוותר על חייו כפי שהוא מוותר על הילדות. בני הדור של שלונסקי מקריבים את נעוריהם כשהם מקבלים אחריות על האומה ומקדישים עצמם לעבודת האדמה וליצירת הארץ. שלונסקי פודה אותם מהעקדה באמצעות השירה. בנקודה זו הופכת השירה להיות

תחליף לחיים פרוקי העול שאותם לא חיים הנושאים בעול. המשורר, על אורח חייו המתחייב (זורק האבנים, המוקיון) מקיים את החיים האלה בשביל הכלל. במהדורה הראשונה מחזור השירים מסתיים כאן ועובר לשיר "ינשוף" שהועבר לאחר מכן לאגני בהו. במהדורת השירים שלונסקי הוסיף עוד שיר של שלושה בתים שמבטח מעט את תפיסתו וקושר אליה את שאלת הכוח:

ואומר לי לבי, כי כן הוא.
 כן אתה אלוהי המדבר!
 אל יבגוד, אל ימור כוחנו,
 כי שלך הוא
 כקוץ,
 כדרדר (שירים א, עמ' 267).

סיומו של השיר משיב אותנו אל האלוהים כנמען העקרוני והמסכם של הפעילות החלוצית. האל שניצב מרוחק ואדיש ביחס לעולם נקשר אל הדובר במעריך של זהויות, והוא האלוהים שדורש את העקרה. הדובר של שלונסקי מציג את עצמו כנביא ואת שירתו כסוג של נבואה חילונית שהיא כאיל שנמצא לאברהם. כמובן הזה יש בשירה הזאת ממד עגו מאוד הרואה אותה כקוץ, אך כזה שמגיע עד האל.

הדובר והעם ב'באלה הימים'

בשלושת שירי הפתיחה – "לאמא שתחיה", "טף" ו"אלם" – עוסק שלונסקי בפיתוח הדובר, במציאה ובהצדקה של קולו. אחריהם מתחיל שלונסקי לפתח את הנושאים באופן שכבר מכיל את הפירוק שלהם כמתבקש מייצוג אלגורי:

הפרדיגמה של כל הטקסטים מורכבת מפיגורה או ממערכת פיגורות והפירוק שלה. מכיוון שלמודל הזה לא יכול להיות סיגור הוא מכיל בתורו תוספת מבנית פיגורטיבית שמספרת את אי-הקריאות של הקריאה הקודמת. במובחן מנרטיבים ראשוניים דקונסטרוקטיביים המבוססים על פיגורות ובסופו של דבר תמיד על מטפורות, אנחנו יכולים לקרוא לנרטיבים האלה מסדר שני או שלישי, אלגוריות.⁵⁸⁰

הפסקה הזאת מתייחסת לאופי של ציר הצירוף הטקסטואלי, לפי דה מאן, וכפי שמראה פיינמן, החלוקה של יאקובסון לציר מטונימי ומטפורי אינה עומדת במבחן האלגוריה, מכיוון שבקריאה אלגורית (וכל קריאה הרואה בטקסט ייצוג של העולם היא אלגורית) גם המטונימיה היא בסופו של דבר מטפורה.⁵⁸¹ הטקסט על פי תפיסה זו מייצר שכבה ראשונה מטפורית שבה מצורפות הפיגורות הטקסטואליות ויוצרות מובן. אלא שהמובן הזה כבר מכיל את הפירוק של עצמו, כלומר את ההתנגדות למובן הראשוני, מכיוון שכל מובן של המבנה מייצר קריאה מחדש של המטפורה עד אינסוף. הנרטיב הזה של אי-קריאות הוא מה שדה מאן מכנה אלגוריה, וכונתו היא שבהכרח כל דיבור על הלשון הוא כבר אלגוריה, כי הוא מניח מובן שמפרק את הפיגורטיביות של הלשון.

באלה הימים מספק דוגמה טובה לתהליך הזה, כשהרצף הפיגורטיבי הראשון שהופיע בשלושת שירי הפתיחה מפורק מתוקף החיפוש אחר משמעות. תהליך זה מקבל חיזוק מצורת העריכה הפנימית של הקובץ. מהלך זה נפתח במחזור השירים "באלה הימים", המסמך כפשוטו סינכרוניה בין ההווה השירי להווה הריאלי. תיאום זה הנו אפשרי משום שמה שמפותח כאן הוא ייצוג אלגורי לאומי של אני בעל זיקה למרחב ולקהל. משום כך היוצר קיים בטקסט באופן כפול כמי שדבק ונבדל מההמון בהכרתו, אך הפרדה זו היא זמנית ושרירותית ובאמצעות הקורבן חוזר הדובר להיות חלק מהקהל שאליו הוא מדבר. עצם קיומו הראשון כקול הוא כבר קיום שמעבר לבשר, ובגוף השירה מצוי התוקף של ההישארות והזיכרון הלאומי.⁵⁸² המשורר כדיבורו מכיל את הציבורי והוא גם מגדיר סוג של ריבונות שהיא לשונית ואתנית.⁵⁸³

המחזור "באלה הימים" פותח את גוף הספר בפירוק הפיגורות שהופיעו בשירי הפתיחה, וגם במחזור הזה, שמדבר על זרות ועל המצב הקיומי העקרוני של האדם הבודד על סף המוות, ישנו אישוש של קשר בלתי ניתן להתרה בין הדובר ובין הקורא שהוא כבר חלק מקהילה. זו בוודאי אינה מכירה תודה למשורר על שירו והיא גם אינה נטולת איבה. עם זאת נוצר קשר באמצעות הפנייה אל המסורת שמתוכה מדבר המשורר ושמתוכה הציבור מקשיב לו:

לכ אדם פה ירחיו,
ונעול כל בית.
דרך רע אל רעו
הכאבה בשית (שם).

השיר מביא אתו באופן בלתי נמנע את ההקשר המיישב של המפעל הציוני. ההקשר של כיבוש הארץ מזכיר לנו שהמעשה הציוני הוא ברקע הזרות הזאת והוא גם הפריצה ממנה. זה הרקע של המשבר הקיומי המוכר לנו כבר, שבו הקיום בעולם ללא אלוהים מתאיין אל המוות, כשעל האדם מוטל לייצר את טעם הקיום של עצמו:

השיגעון הוא זה
או תעתוע כסל?
אשלח ידי לקרע את הלוט:
אחד עור נושא על שכם אסל,
וכדליים

ינועו צמד גלגלות (שם, שיר ח', עמ' 279).

ברומה לדיון של ולטר בנימין ב"מחזה התוגה הגרמני", שלונסקי מבהיר את האופי האלגורי של הכתיבה שלו. ידו, היא היד הכותבת, קורעת את הלוט (המטפורי-סימבולי) מעל המציאות, ומגלה מאחוריה ייצוג נוסף (אלגורי מדרג שני הדין באי-הקריאות של הראשון) שהוא תמונת האלגוריה של המוות השאולה מהבארוק הנוצרי.⁵⁸⁴ הייחוס

אל התמונה הזאת מבהיר לנו שזה הנושא ו"באלה הימים" הם הימים שבהם המשורר והציבור שלו עומדים בפני הידיעה הכפולה של המוות – האחת בדרמות של המוות הקיומי הרובץ לפתחו של כל אדם והשנייה של המוות מידי האויב. האלגוריה הזו עולה בדרושיה שמתחיל כציטוט מ"התגלות":

שאלתי:

מי?

והתשובה מדלי רועפת:

פה נטמנו כל אתמוליך ז"ל... (שם, שיר ח', עמ' 279)

הקישור אל הקהילה הלאומית נוצר, למרות האפשרות הניהיליסטית, באמצעות פיגורה נוספת, מרכזית, של יעקב ישראל. בחלק הרביעי של השיר הדובר ואנחנו פוגשים אותו – אחד צולע על ירכו:

מי מי אתה?

אני?

על ירכי צולע,

מלצר ללא דרשוהו

בכל משתה כבוד (חלק ד', עמ' 274).

ההפניה השקופה מבחינה אינטר-טקסטואלית היא כמובן אל בראשית לב, 24-32, שם מסופר על המאבק של יעקב במלאך, שבעקבותיו משנה המלאך את שמו של יעקב לישראל: "ויאמר לַאֲבִי יַעֲקֹב יְאֹמֵר עוֹד שְׁמִי כִּי אִם יִשְׂרָאֵל כִּי שְׁרִיתָ עִם אֱלֹהִים וְעַם אַנְשִׁים וְתוֹקֵל". שלונסקי מאבחן את הרגע שבו יעקב הופך מאדם לאב האומה; זהו הרגע שבו הסימן, יעקב, מתפצל לכמה מסמנים, והמסומן נע בין הציבורי לפרטי. אי-המוגדרות הזו הופכת כל קריאה להכרעה. מדובר באיך של המוות: המצב הקיומי הוא כללי ואוניברסלי, אבל הדובר מצבו יהודי, אם להמשיך את הפיגורה של שלונסקי, הדובר הוא כעיוור שגולגולת אוניברסלית קשורה לו מצד אחד וגולגולת יהודית מן הצד השני, מה שמחזיר אותנו אל ראשית השיר השביעי, הנפתח בהצהרה:

למה באתי עד הלם

כמו אחי קראני?

לא ענני איש שלום,

איש לא אספני ("באלה הימים", חלק ז, שירים א, עמ' 278).

הדובר של שלונסקי משתמש במילים של דוד בפנייתו אל האל: "ויבא המַלְאָךְ דָּוִד וַיֵּשֶׁב לְפָנָי יְהוָה וַיֹּאמֶר מִי אָנֹכִי אֲדֹנָי יְהוָה וּמִי בֵּיתִי כִּי הִבִּיתָנִי עַד הַלֵּם" (שמואל ב, ז, 18). לבד מהמטען המשיחי שבא יחד עם ההתייחסות הזאת (זה ההקשר היחיד שבו מופיע הציור הזה), מה שנפרש כאן הוא האופי הפרדוקסלי של עבודת החלוץ. תחילה נאמר שהדובר הגיע כאילו שאחיו קראו, אבל אין איש במקום, איש לא חיכה לו ולא אסף

אותו. אף על פי שהוא כאיוב על פתחי קהלת, הוא עדיין בא משום שהוא דימה לשמוע את הקריאה, את קולו שלו. זה אותו הדמיון שמופיע ב"התגלות" אלא שהפעם הדמיון הזה לובש את צורתו של יעקב־ישראל:

רק ההוא כבעל מום
לקראתי פוסע.
ונדמה לי: קול עמום,
קב לקטע (שם).

הקול שנשמע הוא קול הקב התומך את בעל המום, הקול הוא גם קולו של הדובר. אפשר לראות שהמעבר מהמצוקה הקיומית אל הלאומיות מתרחש תוך עיבוד של המוות מתוך המסקנה שמשמעות הקיום מצויה בעבר ולא בעתיד. זו מסקנה בעייתית להשקפה שלפיה דת הלאום מבטיחה הישארות נפש באומה ועל ידי כך היא מפתה את בני האומה להקריב את חייהם למענה. אך בחינה של הדברים מקרוב מצביעה על כך שדווקא העבר הוא זה שיוצר את המחויבות, העבר הוא לעולם כבר המוות של היחיד – "אתמולך ז"ל", כפי שאומר זאת שלונסקי. ולאתמולים האלה יש אופי ויש הקשר לאומי שמחייב את היחיד משום שכל הווה שלו מצטרף אל אותם האתמולים, מדלי אל דלי, מהעתיד אל העבר, כשבאמצע האדם העיוור. לפיכך נחתם השיר השמיני כך:

אל תמריצוני עוד ללכת:
אני אבוא בין כה וכה (שם, חלק ח', שירים א, עמ' 279).

אין שום צורך להמריצו משום שברורה לו המחויבות⁵⁸⁵ שבשמה הוא הולך כמו גם האנונימיות העקרונית של הנמענים שאליהם הוא הולך ואליהם הוא דובר. מחזור השירים הבא אחרי "באלה הימים" נקרא "עקרבנים" והוא למעשה פרישה של העמדה העקרונית שעמדנו עליה ב"התגלות" על פני שבעה שירים. שלונסקי אינו מחדש כאן במידה רבה. מופיעים "בני עלי רומסים חצרות אלה" ("אל עקרבנים", שיר ה, שירים א, עמ' 284), אבל המשורר אינו מי שמשרת בקודש אלא:

כי יש קשי ערף גא, ואם גם מר מאוד.
יש מרד מברך, ואם גם סוג בשית.
יש צו: בגילוי ראש בסער לעמוד,
לקלוע אבנים בחלוני כל בית (שם).

הפיגורה הזאת כבר הופיעה בשירי הפתיחה, בחלק השלישי של השיר "טף". המחבר, כפי שמסביר פוקו ב"מהו מחבר",⁵⁸⁶ מעמיד את עצמו מחוץ לחוק, כפיצוי על ה"חוקיות" העודפת שנובעת מהקשר הממוסד שנוצר בינו ובין היצירה שלו. המקרה של שלונסקי דומה ושונה משום שמדובר באותו מנגנון אך בהקשר לאומי – המשורר מעמיד את עצמו כפורע חוק, כ"בריון", כמעין פיצוי על ההזדהות הטוטלית שלו עם העניין הלאומי. במקרה של שלונסקי פריעת החוק קשורה גם בעצם ההפרה של הסדר

הדתי המקובל. היותו גלוי ראש, אומר שלונסקי, כמקובל באותה תקופה,⁵⁸⁷ אינה אלא צורה אחרת של דתיות ושל עבודה בקודש. השיר השביעי במחזור הזה מבהיר בדיוק את המובן מאליו שבשייכות הזאת:

כרכב יה היה לי זעמי,
 על כן מאסתי במצלתיים.
 זה הוא שמני מרכבות עמי,
 ואוי לי אוי מעצלתיים.
 כי לא נוטה ללון הייתי בעמי,
 ולא אשפיז מכריע ברך.
 עמק עמק את פעמי
 אני חורת על פני הדרך.
 כשוט דופק היה לי, זעם אלוהי!
 האץ בי עוד בררכי פרע!
 את רכבך מיהי ליהי
 אני אדהיר רק הרה, הרה! ("אל עקרכים", שיר ז', שירים, עמ' 285).

המבנה הצילילי של השיר מזהיר. החריזה עוברת מבית לבית באופן שמייצר את הלכידות ואת השייכות שעליהן מדבר השיר ברובד הסמנטי. מהבית השני לשלישי עוברת החריזה המודרנית, שקושרת בין כריעת הברך לדרך, אל הפרע, וההרה. השיר כשלעצמו ברור למדי. השליחות של המשורר היא שליחות אלוהית בעולם ללא אלוהים. הפניות התכופות של הדובר אל האלוהים יכולות להיות מובנות או כפנייה רטורית או כפנייה אל המוזה, שהיא "השולמית",⁵⁸⁸ העברית. בכל מקרה, הזיהוי בין האלוהים ובין העם מעמיד את המשיחיות של שלונסקי כהגשמה של החזון הציוני, כלומר שלונסקי בשנות ה-20 וה-30 הוא משיחי במידה שבה אנחנו שופטים את החזון הציוני כמשיחי.

למעשה, מה שנאמר כאן הוא שהשייכות של הדובר ושל השירה שלו אל העם היא כזאת שכלל שהוא מוציא את עצמו מחוץ לכלל, כך הוא שייך אליו יותר. המשורר הוא סוג של ריבון משום שהוא יכול להוציא את עצמו מחוץ לכלל; בכך הוא מגדיר את הכלל ובכך הוא מקיים את הכלל שהריבון הוא זה שבו-זמנית יוצר את הסדר (חוק) ונמצא מחוץ לו.

בנקודה הזו של הקובץ הופיע השיר "להפליג", שכאמור הועבר לאבני בהו על ידי שלונסקי והופיע בו כשיר השני הפרוגרמטי. הוצאת השיר מהקובץ והעברתו לאבני בהו מוצאת את הסברה בדיוק בכך שבאלה הימים הוא ספר הקשור למאבק המרחבי של הציונות, ומשום כך "להפליג" אינו מתאים בו עם שורות כמו: "מלון אורחים כל פה הוא". יתרה מזאת, הוא אינו מתאים משום שהוא שובר את הבנייה של הדיבור כקורבן ושל המשורר כמי שמקריב. המשך הקובץ בשיר "נבו", לעומת זאת, משתלב

היטב בתפיסה הזאת של הדובר באמצעות ההעמדה של הדובר ושל הציבור שאליו הוא מדבר (אחי) כמי שעומדים על פסגת נבו. ככזאת הפיגורה אוהזת בתוכה את מות משה, שפירושה תפיסת מוות המפרידה הפרדה קיומית בין המעשה ובין התוצאה של המעשה, בין המדבר ובין הארץ המובטחת. שלונסקי אינו מסתפק בכך והוא אף קובע את הערך החיובי של למות בעד רעיון ואת תנאי אי-הידיעה ההכרחיים לחזון ולסוג העבודה הזאת:

מי קרא לך: בואו!

לי.

ולך.

ולה.

בהו לא מבוא הוא,

דלת נעולה ("נבו", חלק א, שירים א', עמ' 289).

השיר אמנם נוקב בשמות זיקה כלליים, אך באמצעות הטיית הקניין של לה, לך, לי, נוצרת לא רק מוזיקליות מרשימה אלא גם שוויון ערכים בין הגופים. במקום הזה, כקורבן, מצוי הדובר – לי – בעמדה שווה לזו של האחרים. השיר יוצר מצב של שוויון ערך בין השירה והכתיבה ובין הקרבת הקורבן, כלומר "המיתה בעד" משהו. שוויון-ערך זה אינו מובן מאליו, והוא חשוב מצד אחד הן כנכונות לפעולה והן כתפיסה של השירה. הנכונות למות בעד רעיון היא זו שיוצרת את ערך האמת של המעשה. זה הפירוש שנותן שלונסקי למעמד הר נבו: משה, בכך שלא נכנס אל הארץ, נשאר נביא האמת. השיר האחרון מגשר בצורה ברורה על פני המרחק שבין הפיגורה של משה ובין העמדה של הדובר:

השלהי חזון הוא,

ובלי סכך הגג.

רק אתמול חגונו,

וכבר אסרו חג.

אל תוסיף לתמה:

הן.

ולאו.

חדל!

סוף חלום לגווע.

אללי לדל.

דע, אפוא, ידוע,

כי אך טוב לגווע

על נבו גבה.

פן...

אולי...

וד"ל...

השאלה שאֵתה מתמודד כאן השיר היא כיצד לשפוט את המציאות, איך לאמוד אותה ביחס לחזון. הבית הראשון מעמיד את היחס בין החזון ובין החג כיחס שבין הסוכה עם סכך לבין סוכה בלעדיו. בכך נשאר השיר ממוקם במסעות בני ישראל במדבר, או לפחות בשיבות אל הארץ, כיוון שיעקב בשוכו אל הארץ לאחר המפגש המרגש עם עשו פנה להשתכן בסוכות: "וַיַּעֲקֹב נָסַע סֹכְתָהוּ וַיֵּבֶן לוֹ בַּיִת וַלְמַנְגְּהוּ עָשָׂה סֹכֶת עַל כֵּן קָרָא שֵׁם הַמָּקוֹם סֹכוֹת" (בראשית לג, 17). ההקשר ברור של הדברים הוא השיבה לארץ, ויחד עם זאת, במקביל לנבו, הסוכה היא ביטוי של הארעיות של העכשיו בדרך אל הגשמת החזון של השיבה לארץ. כל בית הוא מפתח לבית נוסף, כל נקודה תהיה לעיר וכן הלאה. יתרה מכך, השיר מעמיד את העכשיו כאסרו־חג, כלומר מצבנו הקיומי הוא אסרו־חג, סוף כל חלום לגווע.

הבית האחרון אומר בצורה די ברורה את מה שאנחנו מפרשים. בהיות המוות בלתי נמנע ובהיעדר האלמוות הדתי לא נשאר אלא לאייך את המוות, ולכן קובע המשורר, ש"אך טוב לגווע על נבו גבוה". אם כבר למות, אז למות מתוך שאיפה אל גבוה, בפאתי הארץ המובטחת ולא מתוך צער על חג שעבר. אפשר למצוא כאן הקבלה למחשבה שב"הנדרח" מובילה לאפיון של הציונות כיציאה ממצב האבל על החורבן למצב הציפייה לבניין. זו אינה ציפייה משיחית אלא אם אנחנו מבקשים לראות בסיזיפוס סוג של משיח, דבר שהוא כמעט אוקסימורון.⁵⁸⁹ כמובן שאי-אפשר שלא להתייחס לסיום השיר ב"ודי לחכימא". מהו הרמז שאליו רומז המשורר אם לא עצם העובדה שהמעשה הזה דורש מוות, והדברים מסתייעים גם בהמשך בגמרא, "עבודה זרה": "ושוטים שקלקלו עתידים ליתן את הדין". אפשר לשער שהדברים אמורים באותם חלקים של הציונות שמשום מה דיברו באופן פתוח וגלוי על מה שהיה ברור לכולם והוא שהמאבק על הארץ הוא בסופו של דבר מאבק על כוח.

הקישור בין העמדה הקיומית הרדיקלית ובין הממד הלאומי-משיחי מקבל ביטוי ברור יותר בשיר הבא בקובץ – "אמן":

חד הדרך לכולנו
ולכולנו חד הגבול.
אם זרענו – הן לא לנו,
ולא לנו מוד היבול.

שלונסקי מדגיש את מה שבלב האתוס החלוצי, והוא איוך של המוות כנקודת המוצא של המעשה הקיומי. לפיכך המוות הוא לאו דווקא מוות המכוון אל תוצאה מסוימת אלא אל המהות של "להיות בדרך".⁵⁹⁰ התרת הקשר בין המוות ובין התוצאה, כלומר הפרת התפיסה הכלכלית של המוות (התפיסה של השכול כ"מחיר") היא ממהותו של המוות הלאומי ואפשרות הקרבת הקורבן, כפי שנדונה בהקדמה. כך לדעתי גם צריך לפרש את החלק השלישי של השיר "אשרי":

אחרי אילת שוא רודפים אנחנו,
 על קרן צבי מודח את הזוהב הנחנו,
 על קרן צבי חקוק השם המפרש.
 למנצח מזמור שיר לרש! ("אשרי", חלק ג', שירים א', עמ' 294).

מונחי הגאולה וקרן הצבי מעידים שהגאולה אינה אלוהית, אלא גאולת שווא. קרן הצבי המודח היא בהחלט התפיסה של שלונסקי שחוזרת לאורך כל יצירתו ולפיה הציונות היא סוג של משיחיות שקר, סוג של שבתאות שמכילה את הכמיהה לגאולה ואף מבטיחה גאולה, אך זו אינה גאולה משיחית. ההוכחה לכך מצויה בכך שהשם המפורש גם הוא חקוק על אותה קרן הצבי. האלוהים של הגאולה הזו הוא אלוהים מודח, וזו גם התפיסה של שלונסקי את המשיחיות הציונית. הניצחון הוא ניצחונו של העני, שמחת העני כדברי אלטרמן; הוא ניצחונו של מי שאין לו מה להפסיד, ובניצחו אינו מרוויח אלא אולי אף מפסיד את חייו ומתנחם בשמחה שמצויה מעבר לחרדה למות – להפסיד.

עם זאת, אין להכחיש שחרף ההתבוננות המפוכחת, השירים עצמם מכילים יותר מנגיעה של מיסטיקה ומשיחיות. כך לדוגמה נחתם השיר:

אשרי כי רש אני וידוע ריב וקצף,
 אשרי כי אהבתי ארשה לה את העצב,
 וכאפיריון אדם סוכך עלי הסוד.
 אשרי כי דל אני וגא מאוד! (שם)

הסוד עשוי להיות סוד משיחי, ואין להכחיש שיש קוטב כזה בשירתו של שלונסקי, במיוחד בזו המאוחרת, אבל השאלה היא אם צריך להבין אותו כקוטב דתי שאותו קושר שלונסקי בזה המהפכני כדי לפשר ביניהם, כפי שהראה חנן חבר. כך אפשר גם לקרוא את חלק ב של השיר:

הושב לי סנה מדבר והוא לוחט כפצע
 הושב לי הרמדום, אשנב האלוהים,
 ואיזה סוד אים בלילה רדפני,
 ככניורות עלי יהים (שם, חלק ב).

אף על פי שניתן עדיין לפרש את הסוד כמיסטי במובן הדתי, נדמה שצריך להכיר כאן שהסוד הגדול של שלונסקי הוא קיומי ובשלב זה אינו מיסטי. הכמיהה לפתרון משיחי למצוקה זו אינה באה לידי מימוש בשירתו ואפשר אף לומר שהוא מפרש את הציונות פירוש קיומי. פרשנות זו גואלת את היחיד מתוך לילו הקיומי דרך הקשר שלו אל הקהל המתנכר. הלילה במקרה זה הוא מטונימיה של המוות, והסוד האיום שרודף את הדובר הוא הסוד הקיומי, הכרת המוות שהיא הליכה של תחושת הבחירה והשליחות של שלונסקי כדובר שירי העומד אל מול קהל, נבדל ממנו, נבחר מתוכו ומייצג אותו.

במהדורת השירים נוספים בנקודה זו בספר קובץ שירים שתפקידם להבהיר את ההקשר הדורי של המהפכה השירית של שלונסקי ולשלבם בתפיסת העולם שמפותחת בספר. השיר "יסעורים" מספק אמירות פואטיות ברורות ומרבים לצטט אותו. השיר מגדיר את שלונסקי בשדה הספרות העברית כ"יסעור", כמי שמקדים את זמנו אך גם ממשיך את דרכם של אברהם אורי קובנר וברנר כמבקר החברה המצוי בעימות עם הדור הספרותי הקודם. בנובע מהתפיסה המשפחתית של הקשר בין הדובר ובין הקהל זהו מאבק אדיפלי במבנה שלו שמחייב הכחדה של האב על מנת לאפשר את פריצת קולו של הדובר. מה שמפתיע הוא שאין בספר החרפה של העימות הזה שעומד ביסוד המאבק של כתובים. הדובר שייך ל"יסעורים", אך המאבק הזה אינו הופך למאבק לחיים ולמוות אלא במובן כללי מאוד שכרוך בהערכה כללית של עצם המפעל הציוני ומשמעותו לעם:

הפרישו בוז, משתכשכי בדמי,
 [כה טוב היה השיט בפלגי הנחת!]
 אחת הדרך המחרלת בין כרמי עמי:
 מאורי המגדף
 עד יוסף חיים טרוף הפחד (שם).

הצפעונים מפרישים בוז, לא יותר, וזהו זעם אימפוטנטי ובלתי מזיק בעליל. הסוגריים המרובעים מסמנים ציטוט של אותם הצפעונים ודברם הוא צער על הפרת השלווה והנחת שבהן השתכשכו עד הופעת היסעורים. המחיר של האמת הוא חירול הדרך, שהיא בלאו הכי דרך "בין כרמי עמי". לאור מותו, הפחד של ברנר יכול להיות מובן לא רק בזירה הפנים יהודית, והקשר בין שתי הזירות אולי אף קשור בהפיכתו המהירה לקדוש לאומי.⁵⁹¹

גם השיר הבא "אנחנו בניס" לא הופיע במהדורה המקורית, והוא משלים את התמונה על ההבדל החד בין המאבק בתוך העם ובין המאבק של העם באויביו. בשיר הזה שלונסקי מדבר בגוף ראשון רבים, הוא אינו דובר ב"שם העם", אלא הוא העם ולא ניתן להפריד ביניהם. השימוש במערך פיגורטיבי תנ"כי בתוך שיר שעוסק ביחסים שבין העם לסביבתו חותך אנכית את ההיסטוריה היהודית ומעמיד פיגורות דחוסות שהופכות את המקרא לפרה-פיגורה של העכשיר, כאשר המקרא משמש פרדיגמה ליחסים בין העם ליושבי הארץ:

לא אנו נשאנו מגוי אל גוי חרב,
 לא אנו חטאנו בעשק הדל.
 ללוע הטרף זעקנו כי ירף,
 ונפש מורדת אגרפנו: חדל!
 ולרגע דימינו: תקום התוחלת!
 ראינו יד הטופחת על חטא.
 אך רגע היה זה. ושוב מאכלת
 משחיו נכד קין – כאז! ושוחט ("אנחנו הבנים", שירים א, עמ' 298).

הבל היהודי מול נכדו של קין הגוי השוחט. השיר כולו מתאר את הגלות כהימנעות של ישראל מאחיזה בחרב. "לרגע דימינו" היא ככל הנראה האמנציפציה, המחשבה שקין הפנים את ערכיו של הבל, אבל לשווא, הנפש מורדת בלהיות הבל – הקורבן. מסתבר שהדרך להפסיק להיות הבל היא להתחיל להיות קין.⁵⁹² שלונסקי, בתוספת המאוחרת הזאת, רואה את הציונות לא באור משיחי אלא ככישלון של האנושות, ככישלון של המשיחיות. חוסר התכלית של קיום לאומי לא-ריבוני בתוך גלות של לאומים ריבוניים המגדירים כל לאום אחר במונחים פוליטיים, כלומר כאויב או כיריד, הוא בלתי נמנע במרחב העוין, אבל הוא רחוק מלהיות האידיאל.

העמדה הזאת של הדובר השירי היא רב-רובדית, הוא עומד כנגד הציבור בכלל, והוא עומד כנגד דורו, אבל באותה המידה הוא נציג של דורו כנגד הדורות שקדמו לו. האפשרות של הדובר לעמוד בזימנית מול הקהל וכנציגו מסתברת מעצם הנציגות הדורית, אך היא מתאפשרת ונשענת על כך שהעמדה המתנגדת היא עמדה שיש לה משמעות בהקשר הלאומי בה במידה שהיא יוצרת את ההקשר הזה.

חיים ומוות במרחב

יצירת הדימוי של המרחב, כלומר הפיכתו ממרחב ל"מקום", נדונה בהרחבה בדיסציפלינה של הגיאוגרפיה החברתית, וכמובן במחקר הספרותי.⁵⁹³ אם לסכם בקצרה את מגוון הגישות שננקטו בתחום הזה, אפשר לומר שמדובר בניסיונות שונים לבדוק את הממדים האנושיים של המרחב שנתפס כמרחב פיזי שבתוכו פועל האדם.⁵⁹⁴ שני המחזורים הבאים, "שרב" ו"מול הישימון", מטפלים ישירות בסוגיה המרחבית וקושרים את הדובר על כל הממדים שלו עם הקיום היהודי במרחב זר ועוין.⁵⁹⁵ אותה "מולדת" שאליה פונה לעתים הדובר מפותחת בשירים האלה כזרה ושוטמת. בשירים האלה, ובמיוחד במחזור "מול הישימון", מצליח שלונסקי לייצג עמדה שהיא כמעט העמדה הרשמית של תנועת העבודה בשאלת היחסים בין יהודים וערבים, ובמידה רבה היא עמדת היסוד של הציבור הישראלי ביחס לסכסוך עד היום. לפי עמדה זו העימות במרחב הוא עימות פוליטי, בעל ממדים מיתולוגיים נצחיים. המאבק הוא בין ישויות על-זמניות והוא מאבק לחיים ולמוות, כלומר מאבק הישרדות:

ככבות כבשן היום יידלק פה סנה הליל:

תמוז שכור את גחליו ילהיט.

בלהט החמסינים, עקדוני נא כאיל

על השרפה האלוהית ("שרב", חלק ד', שירים א, עמ' 309).

כדברים האלה מתוך השיר "שרב", עומד ה"שרב" כתופעה שחורגת מתחום האקלים. באמצעות החזרה אל העקדה כפיגורת מפתח מעמיד עצמו הדובר בשרב כאיל במקומו של יצחק. זהו פיתוח של המערך הפיגורטיבי של הקורבן שפועל באופן רצוף לאורך הספר כטענה של הדובר, אותו אחד ש"עוד זורק אבניו ברחובות/ ואת סנה כוכביו ישלבה בכל

ליל", (שירים א, עמ' 266), ששירתו קשורה בניסיון "לפדות את הטף המובל לעקדה/ ישלח מלאכו את האיל" ("טף", חלק ג', שירים א, עמ' 266). כשהדובר מגיע להתמודדות עם הקיום במרחב, הקורבן מאבד את המשמעות הסמלית שלו ועובר לסמן קורבן של חיים במקום שבו שירים ואבנים אינם מספיקים. בעקדה הזאת השרב הוא האש, יצחק הוא העם, והאיל הוא הדובר שמקריב את עצמו במעשה השירי. המעשה השירי הוא זה שנעשה עתה אלגורי למעשה ההקרבה הגופני. תהליך זה, שבו הקורבן מקבל את מוכנו הלאומי, מושלם כאשר השרב ונציגו הגמל מתפתחים לכדי פיגורות שמייצגות את המרחב הערבי. המערך הזה מתואר בבהירות רבה במחזור השירים האלגורי "מול הישימון": הגמל מייצג את הערבים ועומד ביחסי איבה בתוך מערך שבו כל המרחב הוא פוליטי מכיוון שהוא מתחלק בין ידיד לאויב:

ושירת גמלים לנגה הירח
 על פני מישור קרח
 דם תנוע
 ותנעים:
 נוע-ניע
 ניע-נוע

נים לא נים ("מול הישימון", שירים א, עמ' 311-317).

התיאור המקסים במצלולו של שגרת הישימון נגמר בתיאור מדויק של מצב ההתעוררות הלאומית הערבית, כפי שמקובל היה לראותה בתקופה העות'מנית.⁵⁹⁶ אפילו בתוך הבית עצמו המצלול השלונסקאי נע מהמצלול הטהור אל הסמנטי, המתאר מצב של תודעה מדומיינת, ערה למחצה. צמד הטורים האחרון מסכם את הפונקציה של המצלול כמשמעות שלו:

זה שר השימון עם צבאותיו נדבר
 מן המדבר אל המדבר.

תיאור הצליל של אורחת גמלים מכיל אלמנטים רדומים של אלימות הנובעים מעצם העובדה שלשר השימון צבא, וכל צבא מניח צבא שכנגד. בחלקים הבאים של השיר מופיעים האת, המערדר והמלט כהפרעה במרחב אויב שיוצרת תגובת שרשרת. הבנייה היא הפרעה לסטיכיה המדברית והיא ספק אלוהית, ספק אנושית, ושניהם אינם נבדלים באמת זה מזה:

פתאום הבריק האת אשר לכל יכול,
 וינאקו עדרי החול;

כמעט בדרך אגב מוזהה האת עם הציונות שהיא אחד עם האל "הכול יכול", אלא שהיכולת הזו היא עתה בידי הבונים. הגמל כייצוג של המדבר נושא בעל כורחו את חומרי הבניין להכנעתו:

סֵלֶם אֶל קִיר נְטָה אֶפְיִם
וּנְסַפַּח.

וְעוֹלִים יוֹרְדִים כַּפִּים:
דְּלִי וּפַח.

מְעַפְרַת, מְסַמְרַת
נְעִלִי.

כְּשִׁלְיָחִים לְדָהָר מְרָד
פַּח וּדְלִי.

הַכְנַעְתִּיךָ הַיּוֹם, גַּמְלַת -
שַׁבְּתוֹן:

דוּוֹקָא אֶת תְּבִיאֵי מַלְט
לְכַטּוֹן.

לְהַבְרִיחַ תָּן וְאֵח
אֶף קָאֵת

לְכָל דְּלִי תוֹסִיפִי כּוּחַ
דוּוֹקָא אֶת.

מַעַל גַּבְעָה תֵּנִים בַּפְּחָד נְבֻטִים

אֶל נוֹכַח הַבְּתִים ("מֹול הִישִׁימוֹן", שִׁירִים א, עַמ' 312).

המעריך הפיגורטיבי של "מול הישימון" הוא אלגורי משום שהוא מתפתח בצורה בהירה, יציבה ודיסקורסיבית. יציבות זו חורגת מגבולות המחזור וממשיכה את ההופעות המוקדמות של הפיגורות המרכזיות ב"גלבוּע", המכילות את המרכיבים העיקריים של אבני בהו. הדימויים המרכזיים של הסולם והדובר כמי שעולה בו ותורם לבנייה, ואפילו כותרת הספר, מצויים באותו פסוק בישעיה: "וירשוה קאת וקפוד וינשוף ועורב ישכנו בה ונטה עליה קו תהו ואבני בהו" (ישעיה לר, 11). כל אלה מרכיבים מערך ייצוגים יציב שבו הדובר והציבור שהוא מייצג (הציונות) מופיעים ככוח בונה אל מול השגרה הסטיכית של ההרס המדברי.

המשך המחזור עוסק ברתימת הגמל וכל הישות האנושית שהוא מייצג למפעל הבנייה, רתימה שהיא דווקאית במלוא מובן המילה. דווקאות זו מניחה הלכה למעשה את השעבוד של בני המרחב לפרויקט הציוני, והיא מרוככת רק במעט באמצעות האינטר־טקסט, מכיוון שהנבואה המצוטטת עוסקת בחורבנה של אדום בעוד השיר עשוי לתאר את בנייתה מחדש. לכאורה השיר אומר: הגמלים רתומים למען מיגור הבוהו, שהוא עונשם מידי אלוהים. שיבת ציון החדשה בדרכה הטכנולוגית מכריחה את המזרח לצאת מהתרדמת שהיא עונש מידי האלוהים. הציונות באה לשנות לא רק את הגורל היהודי אלא גם את גורל הסביבה. אלא שכל זה מתרחש במונחים של מאבק פוליטי המניח בסופו של דבר שתי ישויות מוגדרות המתנגדות זו לזו ומיוצגות בבנאי מול גמל, בית מול החול, עיר מול המדבר.

התיאור של הקמת העיר אל מול הישימון ממשיך בחלקים הבאים, והוא מתחיל בניצחון. התנים מפוחדים, הבתים נכנים והעיר צוהלת, והחלק הרביעי אף מסתיים בציטוט ישיר מ"גלבווע" שבו מוטמע הגמל בסדר המצלולי של חגיגת הבנייה:

דלי־פח, פח־דלי.
חושה. חושה, גמלי.
לושו, לושו הידיים,
יה־חי־לי־לי־עמלי.

אך הניצחון הזה הוא רק ניצחון לכאורה ומיד אוסף שר הישימון את גייסותיו ומתכנן נקמה. כשמדובר במזימה, הייצוג של הגמלים כאורחה הוא ייצוג של ציבוריות בעלת כוח. לא פחות חשוב מכך הוא התיאור של אי־ההבנה הציבורית ששותף לה גם המשורר:

לא ראינו, לא שמענו המזמה אשר רקם,

וגמלת לגמלת סוד המתיקה על נקם:

'הם הרהיבו! איך תחרישי בואי, זועי ורמסין!
וכשתי כפות מפלצת רד עלינו החמסין.

אורחת הגמלים היא אורחה זוממת והחמסין הוא אמצעי המלחמה שלה, עונש של הישימון למפר את שלוותו. עצם הידיעה ואי־הידיעה מעוצבים באורח פרדוקסלי. שני הטורים האחרונים למעשה מצטטים את מה שלא ראינו ולא שמענו. השמיעה של מה שלא שמענו אפשרית שוב בזכות נקודת המבט המיוחדת של הדובר. נקודת מבט זו היא חד־משמעית ואין שום דרך לכנותה פציפיסטית. היא מקנה לדובר ראייה מפוכחת לעומת הראייה התמימה של הציבור ביחס לשאלות הנוגעות להבנת הכוונות של המרחב הישימוני:

ובלילות

געו עדרי גמלים ביניהם.

והם אמרו לי:

רעם!...

ועת סביב כבר נשתלחו אלפי כפות צבר,

ותהי כל כך כמאכלת בצוואר,

גם אז הגידו:

אין דבר!

אזי נגשתי לחלון וכמו אסיר מכלא

מבעד לזגוגית ראיתי כננות

איבה שחורה בדמות השלד

חושפת טור שניים לבנות.

הדובר רואה את האיום האמיתי ובניגוד לאחרים הוא מבין את הכוונה האמיתית של עדרי הגמלים שהצבר הוא כחרב בידם. המרחב הולך ונעשה עמוס יותר בייצוגים של

עוינות מזרחית לדובר וקהלו שבהכרח שייכים כבר למערב. כפות הצבר מצטרפות לגמל ומסימניו של המקום הן הופכות לסימניו של האויב. השיוך של סימני המרחב לקטגוריות של אויב וידיד היא גם זו שמאפשרת את המפגש הגלוי המתרחש בחלק השביעי בין הדובר ובין שר הישימון. בחלק השמיני פונה הדובר ישירות אל שר הישימון:

משוש לבך: קרחת ושאה
 פי נופך: קמשון ופרא.
 אני חללתי במזמור התושיה
 את שמתך שונאת הזרע.
 על כן את חרוליה כף צבר
 מכל משעול עלי לוטשת.
 ארחת חולות קרחי צואר,
 והחמסין לוחך דבשת.

החלוקה של המרחב לאויב וידיד היא בעלת גוון מוסרי משום שמעשה הבנייה מונח כחיובי. התושייה והעשייה הן חיוביות בפני עצמן, הן בלתי נסלחות מבחינת הישימון והמרחב המתנגד כגמל מוכרע: "חרון שרב נשפת בי, הגמלת!".

העוינות הזאת מידרדרת והופכת כללית יותר כשהמרחב הערבי כולו, באמצעות כפות הצבר המדומות לחרב, נתפס כמתכוונן לנקמה. העמדה של הישימון ביחס לדובר ברורה, ולמעשה היא מסוכמת ומוסכמת, ושוב אינה נושא לדיון. אלה שאינם רואים את המזימות ואת הנקם מתכחשים למה שהמשורר רואה ומראה ושהמציאות מוכיחה. אמת זו פירושה שהמאבק בין הערבים ובין היהודים הוא מאבק בין ציוויליזציות, בין טוב לרע, והוא מאבק לחיים ולמוות.

הסיכום של השיר הוא בלתי מתפשר, אך הוא מייצר אונברסליזם לכאורה כשהוא מתאר את פעולת הבנייה והשינוי במרחב כמרד בשר הישימון ובצווי הכאוס שלו. באורח שהפך ללחם חוק בשיח של הציונות עם המרחב הערבי, הכוח המופעל על גמלת הישימון בניסיון להופכה מספינת המדבר לספינת קיטור אינו נתפס כהפרה של רצון אוטונומי, אלא כפעולה שטובתה כללית:

פח ודלי.
 דלי ופח.
 מול הכלי
 יוקם כרך.
 מתנוסס
 שיר בטון.
 וגוסס
 שבתון.

קדימה, קדימה נוהרת
 תזמרת המרד.

השינוי של המרחב מתחולל על ידי קבוצה אחת, אך המוטב אינו העם אלא המרחב כולו. כך הופך המאבק בין כלי עבודה לחיות המקום למאבק בין ערבים ליהודים, אך זה נסתר בתוך המאבק בין ציוויליזציה להיעדרה, בין מודרניזציה לסטגנציה. הפעילות הציונית נתפסת כהפרה של מצב מנוחה, שבתון, כמו עמד הזמן המזרח-תיכוני מלכת, בחדווה בטלנית, מהגלות ועד שיבת ציון. אל מול השרב המזרחי ההילי המוריד כפותיו למעוך המרד, עומד הדובר, כולו תושייה וחיבור אל האדמה, מוכן להקריב את עצמו במידת הצורך. הדובר של שלונסקי הוא מורד באופן עקרוני אבל באותה מידה הוא גם פרוגרסיבי. המרד כנגד הדור הישן בספרות מוצא את צידוקו האתי כאשר הוא מובן כעמידה מפוכחת יותר אל מול המרחב הערבי. עמדה זו היא פוליטית במובהק משום שהיא נשענת על הנכונות לצאת למלחמה ועל הכרה באופיו של המאבק לחיים ולמוות:

עתה ידעתי: השממה
תפלת נקם בלילה מיללת.
ומרחוק,
מעל כפת מסגד רמה:
חצי ירח זע
כמאכלת (שם, חלק ח', עמ' 316).

אך אם השיר מותיר מקום מסוים, גם אם מוגבל מאוד, לדרי המרחב האחרים בעולם ששימונו הופר, אין ספק ביחס לזהות של מחוללי השינוי:

הי ראובן!
והי שמעון!
האת כוון
מול הישימון! (שם, חלק ח', עמ' 316).

"האת" שמכוונים אינו עומד בפני עצמו או באופן בלתי קשור אל המרחב הפיגורטיבי שבתוכו הוא פועל. מתוך הבנה של המערך הפיגורטיבי כולו ברור שהאת המכוון הוא ייצוג של רובה, והבנייה היא בנייה של בתים, אבל זו לפני הכול בנייה של הכוח, ובנייתו אל מול הכוח האחר במרחב, שר הישימון ונציגיו שבאופן הברור הם הערבים.

השילוב בין מרד להתגייסות מקביל ליחסיו של הדובר אל הקהל. כפי שהדובר נבדל מההמון ועומד כלפיו בזיקה של מרד, כך גם נבדלת הקהילה שהוא מדבר אליה מהמרחב שבתוכו היא מצויה. בזיקת המרד הזאת מהדהדות תפיסות שונות שמשלכות בין הציונות ובין הסוציאליזם, וכפי שהראה בצורה משכנעת זאב שטרנהל, בכל אלה המרכיב הלאומי גובר על זה הסוציאליסטי.⁵⁹⁷ גם במקרה זה מעט האונברסליזם שניתן למצוא בשיר כפוף למעמד של המרד הציוני כמייצג ערכים אוניברסליים אירופיים כביכול. עצם הייצוג של יושבי המרחב על ידי חיות אל מול האנושיות של המורדים

מניח מראש שיושבי המרחב אינם קיימים בו באופן שווה ותרבותי, גם אם שונה. המובן מאליו שבחלוקה הזאת, מעמד העליון של ערכי המורדים היהודים, עומד בלב האפשרות הציונית לדבר בסופו של דבר על המאבק ולא לראות את הפעלת הכוח ככזו אלא רק ותמיד כתגובה מתגוננת של החלש.

סיום

שלב הסיכום של באלה הימים מורכב משלושה שירים, ביניהם הפואמה "ויהי"⁵⁹⁸. במהדורת השירים שלושת שירי הסיכום מקבילים לשלושת שירי הפתיחה, סימטריה שנעדרת מהמהדורה המקורית. כפי שרות אשל-שלונסקי טוענת באופן משכנע, "ויהי" היא תגובה ישירה של שלונסקי למאורעות תרפ"ט. במהדורה המקורית השיר מכונה "חלק מפואמה", ציון שלאחר מכן נגרע ממנו. ייסורי העריכה של הפואמה נדונו, ולצורך הדיון הזה אפשר להסתפק באבחנה שכל החלק האחרון של הספר, מ"שרב" ועד סיומו, כלומר החלק שרן במרחב ובקונפליקט עם יושביו, נותר ללא שינוי. רציפות זו מאפשרת לומר שהשיר ממשיך את המהלך שמתפתח לאורך כל הספר כשהפיגורות של הזמן והמקום מאוחות לכדי ייצוג של הערכים כחיות. ב"ויהי" פונה שלונסקי לייצוגים מקראיים שהם על גבול הקלישאה, כשהערכים מיוצגים על ידי העורב והיעט והיהודים על ידי היונה מתוך התייחסות ברורה אל מעשה נח:

כי תהו ותושיה נפגשו

עורב ויונה בהרי יהודה

אבן בהו והזהב הטוב ("ויהי", חלק א', עמ' 318).

באמצעות התייחסות אל תיבת נח במקרא ובמדרש, העורב והיונה מאויכים מוסרית. העורב כידוע מקולל והיונה מבורכת ומביאה את בשורת עלה הזית ואת בשורת סיום המבול. על פי המונחים האלה די מתקבל על הדעת לחשוב ששלונסקי כבר תכנן את כתיבת אבני בהו. ואכן, בזמן שבו התפרסם באלה הימים כבר התפרסמו שירים מאבני בהו בכתובים. וכבר בבאלה הימים מחולל שלונסקי את ההיפוך שמירון מוצא באבני בהו,⁵⁹⁹ שאבן הבהו וגמל השימון נרתמים למפעל הציוני בזכות התושייה, ואולי בזכות משהו שהוא מעבר לזה, אותו צל משיחי שגם אם אפשר וצריך להתווכח על המרכזיות שלו, אין טעם להכחיש את נוכחותו.

המקום והזמן הם יהודיים ונצחיים. המקום על שכבותיו מכיל בתוכו את ההיסטוריה היהודית בשמות המקומות. הזמן אינו ליניארי או מעגלי אלא לאומי. אנדרסן כבר הפנה את תשומת הלב לכך שהעיתון והרומן מבטאים מרחב וזמן לאומי שבו הסימולטניות היא הגשמתו. השירה של שלונסקי היא ביטוי של זמן לאומי בכך שהיא חודרת מההווה אל התנ"ך ומבטאת את העיקרון של השיבה הנצחית.⁶⁰⁰ העכשיו אמנם קיים, אך הוא רק מפתן המחר, ויתרה מזאת הוא רק הפעלה מחדש של

העבר שכל הזמן נוכח ופועל בהווה. אם לחזור לשאלה אם מדובר בסימבוליזם או באלגוריה, התשובה היא שהשירה הזאת מוכרחה להיות אלגורית כדי ליצור תחושת זמן סינכרונית. כמו השלד שמוכיר את המוות באלגוריה, האינטר-טקסט התנ"כי והפיגורות "הטבעיות" מזכירים שההווה אינו אלא הפעלה של העיקרון העל-זמני של שנאת ישראל:

ירושלים הרים סביב לה
 ירושלים כפרים סביב לה
 כקני העיט בחגוי הסלע
 וירושלים יונה (שם, חלק ב', עמ' 319).

מחזור שירי הסיכום נקרא "סיום" והוא מכיל שלושה שירים הנסגרים בשיר הנושא את שם הספר "באלה הימים". לאחר האנליזה הקשה של המאבק הבלתי נמנע ב"ויהי", אל מול הניתוח האחרון הפסימי למדי של המציאות הציונית ויחסי הכוחות במרחב, שלונסקי בכל זאת פונה אל הנחמה. אך על מה אפשר לבסס את הנחמה אם אכן שלונסקי אינו משיחי במובן מקובל והמשיחיות הדתית בעולם ללא אלוהים היא קרן הצבי?

ולאמין מאוד: הליל כאליהו
 יבוא הלם אלכימיקן נלהב
 ובשם המפרש, אשר שכחנו מה הוא,
 הוא יהפוך כל דמע לזהב (שם).

התשובה הזאת מחזירה אותנו לראשית הדיון. הליל המגשר בין היום ומחר הוא אותו ליל שעמדנו על טיבו כזירת האימה בתחילת הקובץ. בסיכומו של קובץ ובסיכום התפתחותו של הדובר הלילה מדומה לאליהו, האלכימיקן הנלהב, שעושה מלאכתו באמצעות ה"שם המפרש", שכידוע היטב לשלונסקי ולקוראיו זהו שם שדי בהגייתו כדי להרוג. השם המפורש שנשכח הוא המוות הלאומי ובכוחו להפוך את פני המציאות:

שאם לא הוא – יבוא אחר בכחש,
 ומידו ישריץ כל דמע נחיל רמה.
 כעל גוף בר מינן ירשרשו ברחש
 ויכרסמו את בשר האדמה (שם).

אם לא יבוא אליהו יבוא אחר. אין לדעת מי הוא, אבל הוא מייצג את המוות המיותר – מכיוון שכל הזמן מדובר במוות – והוא ההופך דמעות ל"נחיל רימות" שיאכלו את בשר האדמה ואת הקשר אליה. שוב אנחנו מצויים בתחום הרעיוני שבו ברור שעל היהודים למות והשאלה היא רק אם יהיה למוות תכלית. שלונסקי אומר כאן בפירוש שבמסגרת הרעיונית הנכונה, כלומר זו שמייצג הדובר, יש לכל זה טעם.

עד כמה מתים היהודים ברור ממה שנאמר בהמשך:

הגידו לי: אי מי הוא
אשר ינוס היום כנח בתבה?
הגידו: אף לא איש! כי על כל הנס – קטע,
האץ לרדף אחרי הצבי.
על כך אשים שלום את ברכתי לרע
ואל נפשי אמר: אל תעצבי (שם, עמ' 323).

המהלך הפיגורטיבי שוב מתהפך כאן מתברר שמי שחושב שיש מפלט מפני הגורל היהודי חושב שהוא כנח בתיבה אך למעשה הוא קיטע הרודף אחר צבי. מצב העולם הוא לפני המבול, אלא שאיש אינו יכול להינצל מכיוון שאין גם תיבה. היהודי מצוי במלכוד בלתי אפשרי בין שתי האפשרויות האלה: הציונות שהיא אולי מרדף קיטע אחרי מקסם שווא, וכל אפשרות אחרת של קיום יהודי שהיא בהכרח כזאת. משום כך מוצא את עצמו הדובר במצב שבו התקווה היחידה היא התמורה במוות, ורק ארץ ישראל המובנת כזירה של מרחב תרבותי-לאומי נותנת אפשרות להמיר את המוות בבניין. את הרמז בזהב. ולכן גם הייצוג של הפרידה מהקורא כפרידה של הדובר מהחיים:

אל תעצבי נפשי... מדמדומי אולת
צרפי שירת סיום באותיות הכתב.
מחר יבאו הם – נשאי המאכלת
לקצר את גלגלתי כאלמה בסתיו (שם, חלק ב', עמ' 323).

הקישור הברור אל שיר המעלות וברכת המזון מבהירים שבמדובר בשירת הסיום של השירה כפרי מותו של המשורר. המשורר מגיש את חייו לקורא כשירה לאחר שרוקן אותם אל השירים. סיום השירה הוא גם השלמת ההמרה של חייו בעולם כמותו בעולם וחייו בשירה:

מחר יריע צו: מרטו חרמש ולכו!
והם היטב ישחיו להב חרמשם.
כמחלפות שמשון שדותיך יגלחו
ומסביב פתאם ישם (שם).

המערך הפיגורטיבי הזה לרגע נראה אמביוולנטי: יום המחר הוא יום אלגורי, יום המוות. למעשה נוצר כאן איחוי בין המוות הקיומי של הדובר ובין המלחמה במרחב. הוא עצמו נתפס כמי שחייו ופריזם הם הפריזן הנקצר. הלשון היא לשון המלחמה: הפלישתים הם הפלישתים. הצו למרוט את החרמש מכוון אל האני, אך לא ברור האם ה"הם" הוא פנימי דורי או חיצוני. אי-הבהירות הזאת שאינה מפרידה בין המאבק הפנימי לחיצוני היא אולי ההסבר לכך שאבני בהו נפתח בהפלגה אל מחוץ לארץ. כדי לדבר על המצב הקיומי, על ההבדל בין האני ל"הם" מוכרח הדובר של שלונסקי לצאת את ארץ ישראל משום שבסביבה של מאבק לאומי כמו באלה הימים אין עוד אפשרות להפריד בין הדובר ובין "ההם":

נדמה לי, כי את שמי שמעתי הגווע,
נדמה לי, כי את שמי שמעתי מפרש.
וכבר אני רואה לנגה הירח
דוהר הסוס ללא פרש.

וקול המון סביב תמה:

מי הוא

מה הוא

ויד נעלמה חורת על קברי:

אח, איזה אריאל או בכור שטן פתהו
להולד פיטן עברי.

סיום השיר מוביל אותנו חזרה אל רגע ההתגלות, אל הבחירה של המשורר. להבדיל מרגע הבחירה של הנער, הבחירה הזאת אינה בחירה של נער לנביא, אלא בחירה של המשורר למות כמשורר עברי, והבוחר אינו האל. הדובר שומע את שמו הגווע והמפורש, כלומר המוות משיג אותו, ואם היו ספקות הרי קברו של המשורר מופיע ועליו חרותה הבחירה. אבל ה"הם" ישנם, "ההמון" שתמיד נבדל מהמשורר זוכר אותו ואת חייו החרותים על הספר, על הכריכה, על הקבר. הספר הוא כמצבה והשירה היא כמוות במונח הזה שהיא נושאת את גוויית המשורר, ויותר מכך את בחירתו למות פיגורטיבית למען העם.

ההמון עומד ושואל, ברורות: מי? מה? כהדהוד של השאלה שבה פתח שלונסקי את "התגלות", והקול שכבר אינו רק קולו של הדובר אלא קול שירתו, נגאל. אלה מובילים אותנו אל השיר האחרון, שאין לו שם אך הוא נפתח בחזרה אל ההווה, תוך ציטוט של שם הספר:

"באלה הימים".

פה דף אל דף יבכה דום,

ודף אל דף ינחיל דמעה.

למדוני נא, אחי, מנהג ימים מקדם

סים ספרי בזמר נחמה (שירים א', עמ' 325).

זהו הסיכום האחרון של הספר, ובחשבון אחרון פונה הדובר אל הקוראים, אחיו, ומודה בכך שהספר הוא ספר פגום ובלתי מנחם. אך הנחמה היא כבר בספר בעמדה הייחודית של המשורר שעיבורה הוא סוג של נחמה בעולם ללא אלוהים:

והאמנם רק לי במשעולים נשמו

הרעים הצו: בעצב הטבל!

בכל אשר אביט

שם המראות הועמו,

כאספקלריות בבית אבל (שם).

הדובר מתכונן במציאות ומשקף גרסה מסוימת שלה, בוודאי לא מימטית, ושוב מדובר בנבחרותו של המשורר שרואה את העצב ואת המוות שבחיים. כידוע, את המראות מעמעמים בבית האבל משום שהמתים עולים בהם, ואילו המבט של שלונסקי הוא מבט שמעלה את המת ולפיכך בכל אשר הוא מפנה את מבטו הופך למראה שמכוח מבטו/קולו היא מתעמעמת (הופכת למוות). לפיכך הוא גם אינו יכול להיות משורר נוסח שניאור "ידותון והימן" ואף לא כגויים: "כל בני יפיות ליפת, אשר שפר חלקם על אדמות". שלונסקי הוא משורר האומללות והאומללים. אם רוצים לשמוע כאן הצהרה סוציאליסטית אפשר כמובן, ונראה ששלונסקי אף מתכוון לכך:

יום יום אני שומע:

נפש מזדעקת

(הלי עוד לבקש מסער מחסה?)

יום יום אני רואה:

אחי הולך בשקט

לעצבון לזבח את השם, עמ' 325-326).

אל מול זעקת האחים, אל מול השברים שבמציאות, משבריה של הציונות, של הקבוצה הגדולה, של השירה וכו', המשורר מוותר על המחסה. השירה עצמה, העמידה שלו במאבק מול בני עמו השבעים היא הוויתור הזה והיא קורבנו. אך הוא מביט אל האחרים ההולכים ומקריבים, כהבט קין אל הבל, וכאן מושלם המעגל הלאומי: המשורר מכיר בכך שהקורבן של האחרים מייצר קהילה, כמחויבות וכאשמה כלפי האשמה. הדובר מול האחר המקריב כמוהו כקין, כלומר רוצחו. בהרחבה אפשר לומר שהקורבן הלאומי של האחר, המוות שלו למען האומה, מחייב את חבריה באשמה או בבושה יותר מאשר בהכרת תודה. הכרת תודה סופה לחלוף, האשמה מחייבת ומניעה לפעולה:

קרבן תמים,

קרבן אימים צנוע.

לא יתכן כי לא נשמע קולם!

ילדי אימים גם בהקיץ ננוע

סהרורים בצו הנעלם.

הקורבן של האחרים, הקורבן התמים, שיכול להיות קורבנם של החלוצים ובאותה מידה הוא הקורבן של כל מי שנהרג במאבק הלאומי, הוא קורבן שמחייב את השומעים, את העם. מה שמוכרח להישמע הוא הקול שלהם, שכבר מיוצג בקולו של הדובר, וקולו הוא הקורבן שלו. חלקו בקהילה מחייב את הדובר לכלול בהכרתו הקיומית את הקיום הלאומי והוא גם מחייב לאותה נחמה שכביכול נעדרת מהשירים אך אולי היא מצויה בכך שיש למוות תכלית והקורבנות עשויים להביא תמורה אם לא ליחיד אז לעם:

והלילות – גיא פחד:
קרא – ואיש לא יען.
על כל מדרך פרוש עוד איזה לוט.
ובראש חוצות יפים לילות בכנען
שרים במקהלות.
יפים לילות...
אך המה גם כעיט,
המתחוגג על שדות חטים.
על רעיוני על סף כל בית
ככלבי עדר מלחיתים.

הלילה שהאחרים רואים אותו כלילה יפה הוא הלילה ששלונסקי רואה כליל המוות,
הוא הלוט שפרוש, גיא הפחד, המוות. בעוד האחרים שרים שירים, שלונסקי כותב
שירים ורואה את האויב, את העיט הטורף שחג מעל שדות החיטה, והלילות האלה הם
ככלבי רועים. החריזה יוצרת מעין מרובע של משמעות, חיטים/מלחיתים// בית/עיט,
והמשמעות שנוצרת כאן היא שהעיט מאיים על הבית, והכלב שומר על החיטים ועל
העדר, והכלב אינו אלא הרובר:

על ארבעתי אני רובץ באסקופה בשער
בציפיה לאיזה נס.

הדובר החילוני הוא יותר כלב מנביא (עניין שיפותח מאוד באבני בחו) והוא רובץ
כך בשער כהבטחה לתמורה שאולי תתחולל במציאות כפי שהיא מתחוללת ממש
בגופו. האפשרות הניסית העוברת בגופו היא האפשרות להמיר את חייו בקול והיא גם
האפשרות להמיר את מותו של היחיד בקיום הלאומי על האדמה.

סיגורו של הספר הוא כמעט המנוני. שלונסקי שב אל ההקשר של הכניסה אל
הארץ וההתנחלות באמצעות דמותו של בלק. כזכור בלק הזמין את בלעם, איש קדוש,
לקלל את ישראל, וזה נאלץ בעל כורחו להשמיע שלוש ברכות (במדבר כב). שלונסקי
משתמש בפועל המדויק שבו משתמש בלק בבקשתו מבלעם, "לקב" את ישראל כדי
שבלק יוכל להילחם בהם. הליל הוא בלעם, מתכוון לקלל, אך סופו להתברר כברכה.
הליל הוא המוות, הוא זירת ההיפוך.

כי פה הליל – בלעם.
אני מקשיב: באוב הוא
זומם פה עם בלק לקב בדמי הליל.
עם בקר כתבת אש תחרת חמה:
מה טבו
משכונתיך ישראל!

שלונסקי מתאר כאן מצב שבו המאבק והמוות שגלומים בלילה יהפכו לטובת ישראל,

קללה שממנה חוששים הכול ההופכת לברכה. האויב הוא בלק המואבי, זומם לקלל, אבל החמה בבוקר תחרוט כתובת אש. אפשר לחשוב שהכתובת הזו היא מעין הרכבה של השירה אל השמים, שהרי החזון כאן גלוי למדי והוא גורר את המשך דבריו של בלעם. נוסח הברכה הוא אמנם אחת מהברכות, אך אחריה מוסיף בלעם ומנבא לבלק מה יעלה באחרית עמו של בלק:

(טז) "נָאִם שִׁמְעַ אֲמַרִי אֶל וְיִדְעַ דַּעַת עֲלִיּוֹן מַחְזֶה שְׂדֵי יַחֲזֶה נּוֹפֵל וְגִלְוֵי עֵינָיִם: (יז) אֲרָאֵנוּ וְלֹא עָתָה אֲשׁוּרְנוּ וְלֹא קְרוֹב דְּרָךְ כּוֹכַב מִיַּעֲקֹב וְקָם שִׁבְט מִיִּשְׂרָאֵל וּמַחֲץ פְּאֵתֵי מוֹאָב וְקָרַקַר פֶּל בְּנֵי שֵׁת: (יח) וְהִיָּה אֲדוֹם יְרֻשָּׁה וְהִיָּה יְרֻשָּׁה שְׁעֵיר אֵיבִיו וְיִשְׂרָאֵל עוֹשֶׂה חֵיל: (יט) וְיִרְךָ מִיַּעֲקֹב וְהָאֵבִיד שְׂרִיד מְעִיר."

סיום הספר מחזיר אותנו בבת אחת אל ההקשר של ההתנחלות במקרא וחותך דרך כל הזמנים, הופך אותם לאחד. העם היוצא ממצרים הוא העם הנכנס אל הארץ בראשית המאה ה-20. בלק הוא האויב ומייצג את הערבים, ובלעם הוא אלגוריה של הכוח, האלימות והמוות. על פי הדברים האלה, מי שמתחיל במעגל האלימות הם לעולם הגויים, הבלק, הם. אלא שבדרך ניסית, בגוף המשורר, בכוח האל, בכוח הצדק המוסרי, בכוח הלילה, הופכת הקללה לברכה. המהפך הזה מתחולל בגופו המוקרב של המשורר ההופך לקול שמקהיל קהילה. בכך לא מסתיים הדבר, מכיוון שנוסף עליו המחיר שמשלמים הבלקים על האלימות. הספר מסתיים אם כך בניגוד להצהרות של הדובר אך בהתאם לשינויים שחלים בו בנחמה. זו ודאי נחמה בעלת ממד משיחי, אך היא מובטחת לא על ידי האל אלא על ידי זה המוכן למות למען הקהילה הזקוקה לנחמה ושמכוח קורבנו ידרוך כוכב מיעקב ומחץ את מואב.

אייאפשר להתכחש למתח המשיחי העמוק שמצוי בשירה הזאת, אך עם זאת במרבית המקומות המתח המשיחי מונח אל הקרקע הפרוזאית שחושפת את המשיחיות כעיבוד רטורי של היומיומי. גם בסיום המוביל אל נבואת הנחמה המשיחית מדובר במשיח "בכור שטן", במוות שבנס לאומי מומר לעתיד. הנחמה היא אותה שמחת עניים, המוות הלאומי שיש בו טעם ויש בו כוח ליצור תמורה. הנס אינו מתרחש מחוץ למציאות ולהיסטוריה אלא בלילה, ולמעשה הציפייה להתערבות משיחית מוחלפת בנכונות להקרבה פנימית. בסיום הספר המשורר הוא כבר מת. הוא הפך בגופו לשיר, לכתובת אשר בשמים, ובכך הוא ממיר את האימה בנחמה. בלי לשם לב אנחנו מקבלים, כמעט כמובן מאליו, שפירושה של אותה נחמה הוא לא רק ברכת אוהלך ישראל, אלא גם מחיקת העיר מואב. למי ששואל את עצמו מה חשבו לעצמם ב-48' בני היישוב בעודם מגרשים ומוחקים ובהמשך סוגרים את הגבול בפני השבים, צריך לומר שלכך מהאובססיה הדמוגרפית שהייתה נוכחת בכול, ובן גוריון לא היה יחיד בהפצת הבשורה הזאת, הלוחמים אז, כהיום, הטמיעו את הדברים האלה, את הוודאות שהמאבק לחיים ולמוות הוא נצחי, ושהמחיקה של עיר האויב היא עונש ראוי על תוקפנות בלתי מוצדקת.

המוות בהקשר הלאומי הוא מכשיר של תמורה, של שינוי היסטורי מוחלט, של שבירת מודוס הקיום היהודי הגלותי. אם נשאל מה השתנה, התשובה תהיה שהתמורה מתאפשרת מתוך הזיקה אל המרחב והקשר אל הטבע; גם אם יהודים היו במגע עם המרחב לפני הציונות, מה שהם לא עשו היה למות. כלומר הם מתו, אבל לא על אדמת, ולא על מנת לחולל תמורה לאומית. מותו של המשורר בשירתו הוא לאומי וקיומי בור-זמנית ובקולו מתרחש האיחוי בין הרעיון הקיומי ובין האידאולוגיה הלאומית. המוות למען האומה והמוות האוטנטי הם היינו הך. מותו של המשורר ראוי משום שהוא משאיר אחריו את המילים; החייל משאיר אחריו את העתיד ושניהם קשורים זה בזה ללא התר. המנהג הדתי לעלות לארץ הקודש כדי למות בה מתעדכן, המוות שוב אינו רצוי על ידי האל, אלא על ידי הקהילה. הדרך היחידה להיחלץ מהמשיחיות הפסיבית שחקוקה בתלמוד בלי לפנות לשבתאות היא הפנייה אל הרעיון הלאומי שהוא משיח בלתי משיחי מכיוון שהוא אינו מחוץ לזמן אלא בתוכו (מכאן ה"שיבה" אל ההיסטוריה). הניסיון החילוני במובהק להמיר את המשיחיות האקטיבית באידאולוגיה סוציאליסטית, הייתה ניסיון כן להביא את אחרית הימים כפי שמביאים מדינה: על מגש הכסף. נרצו הרברים והתברר שכבר המושגים והפיגורות שבהם התדיינו הסוציאליסטים הציונים היו כאלה שמראש הכפיפו כל משיח לגאולה הלאומית.