

ישעיה רבינוביץ

בנפתולי שערים : ש. שלום

עוד מראשיתה מסתמנת שירתו של ש. שלום ביסוד הקשב העמוק. עם צעדים ראשונים שלה היא מועמדת לקליטת-פלאים של עליה-ושקיעה בהוויה. אין הדברים מזדמנים לשלום בגיבוש של עצם-בדמות, ביציבות של שם-ותואר, כל ההווה אינו אלא משטף-נצחים. כל הקיים אינו אלא הבהוב-הוויה שנתגשם לרגע באותו משטף-נצחים. והמשורר כלי-קליטה רגיש בלבד הוא לרחשים שבהוויה. רגע אחד מנצנצים הדברים בנפשו של המשורר, מתהבהבים בחדרי-חדרים שבו, ויוצאים חזרה אל "נופי האל-שוב". ש. שלום דומה קשוב לאיזה אוקינוס הוייתי שאליו נוהרים כל הדברים, בו הם נגאלים מן המחשב היום-יומי, הנוקשה-הריאליסטי, שלהם, מתמזגים באחדות המופלאה של המשטף היקומי. וכן מתקדש שירו של שלום ביסוד השמיעה האסתיטית. מבעד ל"לבושים" ול"קליפות", שרובם ביסוד הראיה האמנותית, חודרת השמיעה "לפני-ולפנים": לקדמות-רחשים המכילה בקרבה כאחד את כל "פרדס" ההוויה: רחשים שתדיר הם ניתנים לריבוי-ממדים ושוני-רשויות בתפיסה האסתיטית האמנותית. תוך השמיעה רבת-הקשב מתגלגלים לו למשורר הממדים והרשויות אלה באלה, משתקפים אלה באלה, עולים ושוקעים אלה באלה. זהו משטף-הנצחים. ואלה הם הסימבוליות והמסתורין בספרות של ישראל ושל העמים. להם מקדיש עצמו ש. שלום עוד מראשית צעדיו בשירה.

כגדולים וטובים בספרות הסימבוליסטית המסתורית באירופה, כן מעלף גם ש. שלום את דברו בעילופי הדממה. רק על-פיה מתחילים הדברים פורשים מן המסכת הריאליסטית שלהם, מתבדלים מן הבעיות הסוציאליות, הלאומיות, מסתלקים מן האקטואליות המסויגת ומוגדרת במגמה ובתכלית — יוצאים ומתמזגים במשטף הזמן הקיומי. מובן: תוך כיסופים אימפרסיוניסטיים וסימבוליסטיים מעין אלה מתחיל המשורר רואה גם את עצמו אחד שאינו בעולם הזה אלא "אורח נטה ללון". כל אשר היה כרוך בעסקי היום-יומיות הקשה נמוג עכשיו. תחתיו עולה משמעות, אחרת וגדולה, משמעות הנארגת

דווקא במסכת החידות שבקיום היקומי ולעולם אינה נכספת לגיבוש של פתרון, לעולם היא הולכת אל הדממה כנהרות ההולכים אל האוקינוס:

אֹרַח נְטָה לְלֶחַךְ אֶל בֵּיתִי

הַיְי הַלְיָהּ.

הַבְּלִיעוּ אֲשׁוּרֵי מַרְכָּדִים שֶׁל אֵין

וְעֲרָשֵׁי עֲזוּכָה עֲמָדֵי...

שְׁמָמִית מְטַפֶּסֶת עַל קִיר גוֹשָׁאֵת בּוֹל הַחִידוֹת אֶל

גְּרָנָה.

בַּת־רוּחַ נוֹנֶצֶת בְּחֶלֶךְ – הַפֶּל בְּלֶעְדֵי מְבִינִים...

אולם עם כל ההתקדשות הזאת לקליטה הסימבוליסטית באמנות, ניצור בשירת שלום עוד מראשיתה משהו המנבא לא טובות. תנודה זו של העלם־וחישוף־והעלם בהייה, האֵין והיש הממלאים את לילות השחור של המשורר, מעלים את הפחד הגדול בפני אבדן הדמות לאנוש בקיומו:

אָנֹכִי כְּבִים בְּעַד.

מִיִּשְׁהוּ הַעֲלֵנִי בֵּין סַעַר וְדָמִי.

אֲנַחְנֵנוּ הָאֲרָנִי – לֹא נִדְעַ לְמִי.

אָנֹכִי כְּבִים בְּעַד.

וכן, עד שהמשורר נתפס לכמיהת ההתמוגגות ברחש החידות המתהוות מחילופי ממדים ורשויות בהייה, עד שהוא מוסר נפשו כולה לדממה הקדושה שבה הוא נראה מסתלק מכבלי המציאות והאקטואליות אשר בה, כבר מתחילה מחלחלת בלבו איזו אימה מפני מעל שהוא מועל בחיים, בזולתו ובנפשו שלו. אימה זו מתחשלת בכל נתיבות שירתו של שלום, וסופה נשפכת בתקפה עם התקרב המשורר אל "פנים אל פנים". והיא, כל־עיקרה הלא אינה אלא מעידה על האיסור הגדול שהמשורר מסתכן לעבור עליו: איסור ההינתקות מן הממשות והיציבות שבחיים, מן המגמות והבעיות "היום־יומיות" בלאום ובאנושות, מטרדות גלות וגאולה של הקיבוץ והיחיד, משוות

"סדר עולם" לקיומו של האדם, על־מנת לנהות אחרי איזו קדמות פסיכית זרה שגניזוה נגזרה עליה מאו. אימה זו מבקיעה כבר כאחד עם "האורה" בנפשו של המשורר:

פְּתָאם נְקִיץ מְשַׁנְתֵּנוּ בְּלִילוֹת,
בֵּין מוֹרָא לְמוֹרָא.
נְלַפְתִּים הַכְּתָלִים, הַשְּׁמֻשׁוֹת אַפְלוֹת
וּבְנֵי – הָאוֹרָה.

ויצוין כבר כאן: מאבקו הפנימי של המשורר מתפרש ומתבלט יותר ככל שהוא נתפס למוטיבים מן המולדת הישראלית. נקל לו למשורר יהודי, עם צאתו בנתיבות המולדת הקדומה, לקלוט דבר ודבר שבה גלגולים מן הפלא והסוד, תנודות ציפיה משיחית וחזות פסיכית, שלעולם היא אחוזה בחליפות של חידות, רמזים ורזים, ולעולם היא סולדת בפתרון מן הממשי, היציב, המתמיד. אלא שהמאבק עם נטיה זו כבר מסתמן עם ראשית הליכתו של שלום בנתיבות המולדת. באלה הוא מחזור, כמובן, אחרי האלהים שהוא "זע שם עם חרוב זה השח על מערת השחור", נוהה אחרי ה"דבר־מה" ו"צל־דמי" והוא יודע מאד ש"אנו מחכים רוויי סבל ונוד לפלא, לסוד". אלא שתוך כדי זה מתחילה גם מסתגלת איזו נעימה של קינה על שקיעת החיים בנבכי המעמקים שבמסתורין, על אבדן הדמות היוצרת והיודעת שלאנוש, על חילול החינויות הקיומית המתגבשת במגמה הריאלית הסוציאלית, על תמס היצירה בתודעתו התרבותית של האדם היחיד. דווקא בה, במולדת, נתבע מאד המשורר גם לשמש מבע לתהליכים היסטוריים, לאומיים וסוציאליים, ולתהליכים פסיכיים־יחידיים, לעומת הנהיגות הסימבוליסטית־המסתוריות שלו. הוא נתבע ונותן מנפשו לשתי הרשויות האלה גם יחד. אלא מתוך שילובן של הללו מתהווה מעין תחושת־כלאים, וסופה האימה והסיוט. איזו זרות מידבכת בכל הקיים, תוך התפיסה הסימבוליסטית המסתורית של עליה־ושקיעה בנצחים, של האור המזנק באפיקם וטובע באופל, של הקול הפורץ ומסתער ואובד באלם, של כל הקיים ויוצא אל החדלון. זוהי הזרות הממלאה מראות מעין אלה של "אנו קרבים לסהר בבדידות השחור", "אנו עולים ועולים בין הר ובין תהום", "מי עלה על גג וירם אוד אש" ורבים אחרים בניבו של שלום. איזה מכאוב פנימי מתחיל

מהלך בדברו, וככל שיגדל המכאוב, כן הוא חותר ונוקב בפרצו למבע תמציתית-תכליתי לאותה הזרות המידבקת בכל הקיים. הנטיה האימפרסיו-ניסטית המתוה כמה משיריו של שלום, היא הנטיה המסתפקת ברפרופי חוויה, בחצאי-קול ובבנות-גוון, מסתלקת לגמרה בפני כוסף המבע לסיוט המתרקם מתוך היתמות המסתפגת בחדרי הנפש. הזעקה היא עכשיו הנותנת במראות ובחזיונות של שלום: זעקת השכול לאדם שאין קולו של האלוהים נשמע לו מקיומו בחליפות עליה-ושקיעה פטליות. זעקה זו ומראות אלה, המיוחדים בספרות הישראלית לש. שלום, מזכירים, כמובן, את הספרות הסימבוליסטית המסתורית בכלל, בישראל כבעמים, למאז ימי-הבינים ועד היום — גם את הספרות ב"אסכולות" החדישות באירופה שצצו בתקופת היתמות בין שתי מלחמות-העולם:

איִפֹּה אֲנַחֵנּוּ?
 זֶה שְׁעוֹת עַל שְׁעוֹת
 אָנּוּ קְרִבִּים לְסֵהָר
 בְּבִדְיוֹת הַשְּׁחֹר...
 וְהַסֵּהָר פֶּה רְחוֹק —
 אָנּוּ עוֹלִים וְעוֹלִים
 בֵּין הָר וּבֵין תְּהוֹם.

מִי עָלָה עַל גֵּו וְרָם אוֹד אֵשׁ?
 הַסּוֹסִים מְזֹדְעוּצֵים, צְוֹאֲרֵם מְתְרוּמֵם.
 בְּחִלָּל הַמְרַחֲקִים קוֹל זוֹעֵק,
 קוֹל בּוֹדֵד.
 הַחֲזִיקוּ הַמּוֹשְׁכוֹת, מִי יֵדַע תְּבֵא?

אכן: שירו של שלום הולך ומשתעבד ברובו לחתירה האַפְסֵרְסִיוֹנִיסְטִית, האַפִּינִית לגבי השירה האירופית בכלל בעשורים הראשונים של המאה העשרים. המשורר, דומה, מתמטר כולו, ומתוך חדווה דימונית, לתנודת-מבע פיוטית משונה, לעבודה זרה שאינה אלא מנבאה על האבדון. בזיקתו אל האַפְסֵרְסִיָּה פרסיה ליאוש, לאופל, לדמים, לשכול, לזועה, הוא אומר לסלק, כביכול,

אותה תחושת-כלאים, הנוצרת מהרכב הבינה הפיוטית בריאליות החיונית של העם והיחיד במולדת, עם הנהייה הסימבוליסטית-המסתורית, המגלגלת בממדים ורשויות של מכאן-ולא-מכאן:

הָבָה וּנְמֵלֵא תְרַמְּיִלִים מְחֻשְׁכִּים עֵירְמִים
וְחִרְיָקוֹת שְׁצִים,
נְשִׁימוֹת לְהָבָה בְּשֻׁקִים חֲסוּמִים
וְתַפְלוֹת עֲרָבִים.

דחף אֶפְסֶרְסוֹיֻנִיסְטִי זה, כגל הוא עולה בשירת שלום. אולם אין הוא סוחף אותה כליל. התשוקה הפסיכית-האסתטיית, המגרשת את "הבה ונמלא תרמילים", מתכפרת תכופות על-ידי המוסיקליות היצירתית, הבוקעת כמצוי-לת-כסף מרחשי קיומו של המשורר ונענית בחסד וברחמים להדי חידות ופלאים שביקום. אולם הגל האֶפְסֶרְסוֹיֻנִיסְטִי נעשה שכיח יותר ויותר בניבו של שלום, משהו סר מנתיבות במולדת. בחרוזי השירים ש"בכרכי הים" ובשאר מדורי הספר "שירים וסוניטות" הולכים ומתרבים דימויים מעין אלה של "פנסים בלילה", "התורן הנשבר", "עיר הנמל סגורה ומסוגרת", "נהר שממוך", אלה ורבים אחרים הזורמים בנהרות מסתורין של "פנים אל פנים". כל אלה נוצרים מתוקף נהייה למבע "השלם", התמציתי, לאיזה אוטם דחוף-הזעקה הממלא את הוייתו של האדם. ואין אתה יודע אם האוטם והזעקה מדמיו גופו של האדם הם באים, או נכנסים הם אל לבו מיקומו שהזנח מאת האלוהים, והריהו מסתער ביתמותו ובשכולו באֶפְסֶרְסוֹיֻנִיסְטִיאליות נטולת-אבהות. אם כה ואם כה, נפשו של המשורר יוצאת אל החזות שביתום, אל המבע הפיוטי התכליתי לאוטם ולזעקתו של האוטם, לניב אמנותי שבשירים הראשונים ב"כרכי הים" הוא מזכיר לנו משהו מנסיעתו של אדם בנהרות המוות במיתולוגיה היונית. תשוקה זו מעירה כבר בשירת שלום את הזעקה הניתנת לעיית של גרוטסקה —

בִּי נִמְקַ הַסְּמֶפֶחַ הַעוֹשֶׂה יְצוֹר קֵט לְנִבְדָּל, לְאַחַד —
מֵעֵתָה כָּל הַיְקוּם הוּא הַכֵּל, הוּא הַמְּאִיִם, הַמְּחוֹלָל
בְּפִנְסֵי זֶה הַמֵּט.

כן תולכת התהומיות ותופסת את "מגמתו" הפיוטית של שלום. הלבושים

התרבותיים ההומניסטיים, שהיו מעידים על דרכו העצמאית היצירתית של האדם בחיים, הולכים ומתקפלים ונושרים כמשא טפל מן הניב הפיוטי. "מעתה כל היקום הוא הכל" — ובאיחוד יקומי זה נמחית דמותו של האדם, באשר הוא יוצא אל הקדמות שבנפשו, ובקדמות זו הוא מזדמן באחזה היולית עם החיה ועם הדומם. אחווה זו, זיקה פסיכית זו העורגת חזרה אל האל-ידע באדם, ידועה לנו למדי מן השירה ומן הדרמה שבספרות הסימבוליסטית, והיא מטביעה את חותמה גם בשירת שלום — במדורים מעין אלה של "פנים אל החיה", בכמה פניות שלו אל מוטיבים תנ"כיים, ביחוד אל מוטיבים שבארוס. באלה, דומה, מדיר המשורר את עצמו מכל בעלות תודעתית על ניבו. הוא יוצא אל אותה אובייקטיביות סיוטית שבסוריאליזם אשר בה נפתחים כל השערים ל"דברים בעצמם". השיר נשמע או למין מערבולת פסיכית שאין כל מרות תודעתית אמנותית חלה עליה. "טבע הדברים" מחייב אז שהמשורר יהא נוהה אל החלום, לפי ששם "טוב" לו וכדאי הוא לו, ואשר ישמש לו מגמה ו"תכלית". ב"פנים אל החיה" יודע המשורר ש"בחלום אין כל גבול בין אדם לחתול. כה הייתי אני: המשא שנפל, הכף, הכאב, הזינוק בחלל, הלל הנבהל... בחלום אין כל גבול בין אדם לחתול, בין לב ומשקל...". בדרגה זו הפרץ הניבי הדימוני הוא "התכלית-לעצמה" וזהו האפספרסיוניזם הידוע לנו מימות המיתוס הקדוש ועד ימינו אנו ועד שירו של שלום, שיר-ההילה לשעיר הקדום בנפשו של אדם:

או — — — או

הָיָה, הָוָה, יְהִיָּה רַק הוּא.
עוֹד תִּבְעַט בְּקִיר וּבַיִת,
בְּיַסוּדוֹת תִּטְּיֵל יְקוֹד.
בְּלִבְבָּהּ שְׁמִיר וְשֵׁת
הַשְּׁעִירִים יֵצְאוּ לְרִקְד.

לפיכך אין תימה ששלום פונה אל מוטיבים תנ"כיים הבולטים קצת ב"זרות" שלהם. עגלה-הזהב, עגלה ערופה, שעיר לעזאזל, וכיוצא בהם, משמשים איוויי-מבע מייתיים-קדומים, טרום-תנ"כיים וטרום-היסטוריים, המבקיעים מבעד לשכבות התרבות האנושית ונדחפים אל קיומו. כעשות הקבלה לסיפור המקראי, ב"שחררה" אותו מכבלי ה"לבוש" שב"נגלה", מן ה"פשט" התרבותי

הרציונלי ובהתירה לו את המעמקים הפסיכיים והמיתולוגיים, כן מנסה גם ש. שלום לעשות במוטיבים מקראיים משלו. בבחינה זו אין ש. שלום דחוק כלל באמצעים נבייים — בצאתו לפלח את ה"קליפה" התרבותית-התודעתית מעל הסיפור המקראי, על-מנת לחדור לגרעין הפרימיטיבי-המיתי שלו. החרוזים ב"תפילה לאש" אינם יוצאים כבר "מן הכלים" האמנותיים-הפיוטיים שלהם; הם אינם פורצים כבר בסערת הרס המעמידה את הבנין השירי באימג', במקצב, בחוויה וברעיון — בסכנה. נהפוך הוא: השיר מזדרם במקצב-מתחל כמעט כבוש, מקצב המכיר את עצמו, היודע את תוכו, המגיע לתכליתו. כביכול, "השקפת-עולם" היא כבר למשורר היודע את הסוד של "אל האש, אל האש את שאין פה, את שיש!" ; או "כי שברנו סייג ותחום, וחזון עודו סתום — וזה משה האיש איננו". שבירת הסייגים והתחומים היא כבר מעין סוגיה מגובשת למשורר היודע להביעה ברורות בחרוזו. בזה עולה על "תפילה באש" השיר "שעיר לעזאזל" שהוא כבר מסולק לגמרי כמעט מן התגודה המסוערת במקצב ובחרוז: לו שיה שלום אותו "סגנון" ו"הלך-הרוח שבסגנון", השקט הכבוש במשנה ובמדרש. אכן, "שקט" מאד הוא השיר "שעיר לעזאזל": בתנועתו השטחית תמצאנו עלוף מין רחק של פרספקטיבה, הנמתח כאוהל מפיו של המספר על אשר היה זה מכבר, ואיננו כבר, ורק הלב עדיין נמשך אליו בגעועים טמירים משלו. החרוז ה"חפשי", הפרת הסימטריה — הפרה מדומה, ברגיל — בחרוזים ובבתים של השיר, הנטיה הקולית הסיפורית, המשתנה לכאורה, על איזה הישג-שלוה אָפי שחכמת-ראיה ובינת-שמיעה ונסיון-חיים טבועים בניבו. דומה: איזו מציאות, עתיקה ומסוערת ורותחת, מסתגנת באיזו אֶלגנטיות של תבונה המתרקמת מחרוזיו של השיר המספר על איש-עתי המוליך את השעיר לעזאזל המדברה. אולם משהו יש בו בשיר הזה, שאי-שם הוא מתמיד ומושך את הקורא חזרה לאיזו חויה סתומה וגנוזה: יודע אתה היטב שסכנה כרוכה בנהייה אחרי חוויה מעין זו, אלא שאין אתה יכול לפרוש הימנה. האלגנטיות האפית השקטה, הכבושה ב"סגנון" המשנה והמדרש בשירו של שלום, היא העושה כך. כמתוך מארבים פיוטיים הוא מעלפת אותך, ולא תדע. כאן, לתקופה הסימבוליסטית-המסתורית שלו אָפייני למדי הוא המוטיב של השעיר. כמה פעמים הוא נוקט בו בשינויי-נוסח, ואליו הוא חוזר במבצע מעמיק ומקיף ב"שעיר לעזאזל". השיר, על רוב בתים שבו, יש בו הרבה

סמוכין מן המקרא והמשנה והאגדה — וכל בית שבו מוחדר בגלוי מן המיתוס שבפסוק המקראי. הוא רק נרמז למרחוק ואין קולו נשמע. מאליהם כמעט, ללא כל התאמצות ניבית מיוחדת מחרוזתו של המשורר, הולכים כל הדברים ומסתפגים במשהו שהפוך הוא לגמרי מן המגמה הסוציאלית התרבותית שבחומש. כי הנה האיש העתי, מתפקידו הלא הוא לשלח את השעיר לעזאזל המדברה: לסמל על-ידי זה את פרישתה של הדימוניות הפסיכית חזרה מנפשו של העם לרשות התהום והאבדון — ואיש עתי זה עם השעיר לעזאזל —

דָּמוֹם וּפְסוּעַ יִלְכוּ,	וּכְאֵלוֹ הִסְכַּם בְּיַיְהוָה,
וְלֹא יִסְבוּ בְּלִבָּתָם,	מִתְחִיל הוּא פּוֹסֵעַ עַל אַרְבַּע
וְהַפְחֵד הוֹלֵךְ לַפְּנֵיהֶם,	וְהַשְׁעִיר עַל יָדוֹ —
כְּפַחַד הַשֵּׁם הַמְפָּרָשׁ.	כְּבָר־נֶשׁ... —
וְנִתַּן אֵל דַּעְתּוֹ הָעֵתִי,	-----

כאן הולך האדם ומתגלגל בשעיר מתוך ערגה פנימית שבו — כאחד החוזר למכורתו, הנכנס לקדמותו שרק לזמן־מה נעלמה הימנו בעטיין של אשליות תרבות ותודעה שהמקרא והמשנה ואגדה כרכו בהן את המיתוס העתיק והקדוש. בתמורה זו רואים אנו את שלום מהלך כבתוך שלו. ניבו מתגלגל בחדה עצורה, הכבושה במתינות הסיפורית של האדם היודע היטב את אשר לפניו. אף טיפת־הומור וזעירה, טמירה מאד, מחלחלת בבתים האחרונים של השיר. טיפת־הומור זו אינה אלא מטעימה את הקשב להרי התליפות בגורל של האדם־השעיר — ואינה אלא מקבלת את הדין ויודעת שכך הם פניהם של דברים:

וְהָעַם עוֹמֵד וּמִתְעַנֶּה,
וְתַפְלָתוֹ שֶׁל פֶּהַן גָּדוֹל
מִתְעַכְבֶּת,
לְשִׁמוּעָה מִהֲלֶכֶת חֲשָׁאִין:
— לֹא חֹזֵר הָעֵתִי אֶל הָעִיר—

תדיר, עם גבור סכנת ההסתחפות הסימבוליסטית המסתורית בשירת שלום, מתחילה מבקיעה בה מעין נעימה של קינה, ותדיר היא מעידה על מאבקו

הפנימי של המשורר. הקינה היא על האדם שהוא מלא הכמיהה לקדמות פסיכית אֶל־ידיעית בנפשו ובדמיו, אלא שלעולם אינו חוזר לקדמותו בגלל איזו אחריות חיונית שדבקה בו, והיא מטילה בו כל מיני איסורים וגדרים וסייגים הסוגרים עליו. זהו מאבקו של המשורר: בין נטייתו האסתטיית הפיוטית אל התהומיות הפסיכית־המיתית ובין התפיסה הסוציאלית, המוסרית ההומניסטית והלאומית, אשר תביעותיה הולכות ומתגברות בד בבד עם תביעותיו של השעיר לעזאזל על האיש העתי. מכאן נעימת הקינה ב"ידי משה כבדים", לעומת האַפסרפּרסיוניזם של "תפילה באש", "עגלה ערופה", "שעיר לעזאזל":

אֵלֹהֵי רַק יִכְלְתִי לְרְאוֹת וְלָדֹם
בְּצַהַל הַנְּרָדִם.
אֵלֹהֵי לֹא בְשָׁרְתִי: מֵעֶבֶר לְדָם
יֵשׁ אוֹר לְאָדָם...
אֵלֹהֵי לֹא הִפְרָתִי בְהֶרְג פֶּל חַי
אֶת רֵעִי וְאָחִי...

המאבק והקינה, ממדור למדור בקובץ הם הולכים ומתבררים ומתבלטים, עד שהם נעשים לאחד ממוטיבי־היסוד בשירת שלום. הטרגיות של "ההליכה מעצמו אל עצמו" הולכת ונשמעת תכופות עוד טרם מלאותה את הספר "פנים אל פנים". אותה פתיחת־רשויות בדברים, על ריבוי הממדים והרשויות שבהם; גם אותה תשוקה אינסופית לשווה לדברים מבע מסתורי־סימבוליסטי — משתיהן מתהווה איזו תחושת־אסון למשורר. איזו ידיעה איומה הולכת ומתגבשת בשירו של שלום: היה היתה פעם דמות יוצר לאדם, ופעם הוא יצא אל הדברים ותעה ביניהם, כתעות אחד שהוא שבוי בין פתחי חדרים אינסופיים, נכנס־יוצא־ונכנס במבוכים של הסיוט הגדול. במדור "מחנים" באה תחושה סיוטית זו לידי ארשת ברורה, ביחוד בשירים מעין אלה של "מורה" ו"הצילוי". ה"אני" של המשורר מבחין כאן באשר קרה לו: באסון הערבוביה שברשויות, בחטא הכניסה אל הגנוז, באשם הכלאים שבתפארת האַפסרפּרסיוניסטית, ב"איתנים המתגעשים" בנפש, ב"פצעים הנבעים במטר זלעפות שדי כלועות אופל, תחת שמי כוכבים נופלים שנגהו והיו לאפר". ולעומת הללו עולה החזון המקראי בנפשו של התלמיד, אשר אי־שם בשורה

החמישית הוא מתפרק על הפסוק "למה תכה רעך?" שני פעמונים כאחד מפעמים בנפשו של המשורר: "פעמון חיי אשר קורא לאזעקה מול גדודי-גורל רוגשים, מול תרועת אבדן כל סבר" — גם אותו פעמון-חיים שקורא לילדים "להסתדר". אלא שלעת-עתה עדיין הוא "מופקר לטירוף, למחשך ולסער — — — אבד את חשבון השעה והרגע", ולפיכך מתפרצת בכל נבכיו הזעקה "הצילו". קריאה נואשה זו גופה מעידה כבר על ה"אני" ועל חזון ה"הוא" העולה ובוקע ככל שהוא מתקרב אל "פנים אל פנים", אולם טרם הגיעו למפתן אותו שער, עליו לעבור רשות כבירה אחת — היא רשות האָרוֹס שבסוניטות, הקודמת לספר "פנים אל פנים".

רשות האהבה בשירת שלום — כלילי הסוניטות — היא אולי הבולטת ביותר, והסינתטית ביותר, בצירופי הנגלה-הנסתר, שלהם מקדיש המשורר את נפשו הפיוטית. האהבה של הגבר לאשה, של הבעל לרעהיה, של האב לבן ולאם — כולה, על חילפותיה והרכבה, הולכת ומתמלאה מן הנעלם המספיג את כל היש: את הבשר והדמים, את הנפש, את הנוף ואת החי אשר בו, גם את הצומח והדומם. כולם מסתפגים מאיו ציפיה, הזורמת איומה-מופלאה במעמקי הדמים, הממזגת הכל בדמים, מאחדת אותם בכמיהת-מסתורין הנובעת בכל ויוצאת אל הכל, ואין יודע שחרה. כל התועה "ערטילאי" בקיומו, ללא "תיקון" וללא אחיזה בעולם של אשליות "ריאליסטיות" אשר בנגלה — באהבה כולו נראה חוזר למקורו הזורם מן הקדומים. נהדר הוא אז במירוץ דמיו, כביר בדממת המסתורין המעלפת את קיומו, איום באפולונית מעמקיו שהאור המסנוור מתבזק בקרבם. באהבה באים כל הדברים פתוחים וסגורים כאחד. כל הנגלה הוא שער המוביל אל הסתום, ושער האהבה הוא שער החמישים אל אשר "מעבר לדם". על מפתנו של השער הזה יראה המשורר —

עֵמֶק וְרֵחַב הַכְּחוּל. — —
 יֵשֶׁב הָאֶפֶל עַל אֲבָנִים.
 רָבְצוּ הַבְּתִים כְּגַמְלִים
 שְׁעִיפוּ מִמְּעַן הַחֹזֶן.
 נָתַן סִקְרָתוֹ הַנְּעֵלָם.

משער האהבה נוצרו דימויים מעין אלה של "הלילה האפיל על דמי, ותאור

גשיותך בו ותעלי. לפי שבארוס מתגלגלים המיתוס והריאליזם אהדדי, ללא תחושת האשם שבכלאים. הקדמות והעתידות מזדהים שם אהדדי בהיות של אפלה שאור היצירה נבזק בה. התהום שבדמים והאחיזה שביש מתהוות שם כאחת; החיים, הבוקעים שם מתנודות היצרים, מתרועעים שם עם המוות והחדלון. האהבה היא החידה שלעולם אין היא חותרת לשום פתרון מחוצה לה, לפי שהיא בעצמה היא, קיימת לעצמה, ושום תכלית אחרת אין כי אם היותה לעצמה. הילוכה בדמיו של אנוש ובשעריו של הקיים:

וְאֵי הַקּוֹרָא לָךְ בְּצַר רַק עֲרַבְלַת הַנְּיִי בְּסֵעַר,
 רַק צְלִיל שְׁנַתֵּק מִמְקוֹרוֹ וּמִצָּא לְבוֹשִׁים לוֹ פִּתְאֹם,
 לְבוֹשׁ הָאוֹרִי וְהַשָּׂאֵר וּלְבוֹשׁ הַחֲטָאֵת וְהַצֵּעַר.
 עַד כִּי תִפְתַּח לִי יַדְךָ הָאֲשֶׁנְּב הַנּוֹסֵל אֶל הַתְּהוֹם,
 וְחֹזֵר לְנִבְכִים הַיּוֹתִי וְצָלִל בְּעִירִים וּבְמַתָּם –
 וְאִזּוּ יֵשׁ וּכְנֻבִיא לֹא אֲדַע וְהֵבֵן לֹא אֲבִינָה כְּנֵעַר...

מכל התקדשות זו אל הארוס מתבלטת חזות-גורל קשה החופפת על גיבו של שלום. תחושת-הגורל מבקיעה מרקמת האימגים, הדימויים, ההשאלות המעידים על איוויים תכליתיים למצות במבצע את אשר לא יובע עד תכליתו. זאת החויה האכספרסיוניסטית הפטליסטית העולה בספרות המסתורין בישראל ובעמים. היא מתחשלת במפורש גם ב"שיטת" הצורה שבכליל הסוניטות: בכל סוניטה שהיא מיוחדת לגופה, על מספר שורותיה, מידת חריזה שבה, הקדנצה המוסיקלית שלה – ובחישוקים המיוחדים, הסובבים ומלכדים את כלילי הסוניטות בשילוב שורות ראשונות ואחרונות של סוניטה וסוניטה. אמנם: גם מרשות זו נשמעת הקינה על אבדן "בטחון קדומים" שאותו ביקש המשורר "בעמל האחים הבונים את חברת האדם, בחבלי למדוֹו נסתרים המשיבים לארצו את העם – עם חוצה עד צואר בבצה לרפא אדמתיה מכל פגם". אולם קינה זו נבלעת מהר ב"חנינא בני" – הוא החלק האחרון לסדרת הסוניטות.

ב"חנינא בני" הולך ומתגבש מעין סיכום לכל אשר נתהווה בשירת שלום שעכשיו היא ניגרת אל "פנים אל פנים". בסדרה הזאת כל סוניטה היא כגל אחד באוקינוס; גל זה יש לו שעה משלו, שעת-עליה שבה הוא חי לעצמו, דובב לעצמו, נע מפי הדינמיקה המוקדשת לעצמו, עד שהוא מסיים את יחודו

חוזר לקדמותו האוקינוסית. כן דרכה של כל סוניטה טובה בכלל, וכזאת היא גם אצל ש. שלום, וב"חנינא בני" במיוחד. אולם גל זה ממש, מתוך "יחס-עצמו" שלו, הוא כאחד גם מתבא על אחיו הגל, כמה לעלייתו שך אחיו הגל, וסופו שהוא מתמוג בעלייתו של הלה. הסוניטה ב"חנינא בני" עוצרת בקרבה את כל מעמקי איווייו של המשורר למפע התהומיות שבנפשו:

וְאֵין לְךָ אֶבֶן בְּדֶרֶךְ, שְׁאֵנִי בְּדָמַי לֹא אֶזְכֹּר.
וְאֵין לְךָ עֵצָב בְּזִמְן, שֶׁבְּדָמַי לְבָבִי לֹא יֵאכֹל -

מבע זה תכליתו האסתטית בעצמו היא. הוא נגרש מדחפי-נפש פרימיטיביים שתפגין מובהק אחד להם היא העקידה. לא עקידה לאיזו מטרה הקיימת מחוצה לה, הנשמעת לזולת — מטרה סוציאלית, דתית, תרבותית — אלא עקידה לנפש העורגת להתאבד ביקום, להמוג באותה תפארת היולית שבה יוצאים הדברים ממידות יחוד שבהם, משתחררים מכלי ה"אני" שבהם. לשמה של התפארת הזאת שר המשורר:

וְלִמְעַן לֹא יֵה בִּי עוֹרֵק שֶׁבְּעֵז וּבְנוֹי לֹא קִדְשׁ -
עֶקְדָתִי עֲצָמִי עַל הַהָר וְעֶרְכָתִי בִּי אֶת הַמוֹקֵד,
וְאֶת הַמֵּאֲכָלֶת נִשְׁאֲתִי עַל דָּמַע וְנַחַם וְרִתַּת.

אכן, אף ב"חנינא בני" מתקיים אותו התהליך המזכיר לנו מאז בחתירתו האַבסטרסיוניסטית המסתורית של שלום: הקינה על החויה ההומניסטית הנפגעת מן ההיוליות העולה בשירה. האהבה לאדם, רעיון היצירה באדם, כצפריירי-בוקר הם מתרטטים אף בשירת התהומות של "חנינא בני". דומה, מעיינות סתומים נבקעים שוב למשורר, מעיינות זכרון לאחד שתעה אל הישימון הנפשי, והוא רוצה מאד —

לְשֹׁמֵר עַל הַרְטָט הַגֵּז, עַל הַנֵּיב שֶׁלֹּא יֵצֵא לְשׂוֹא,
לְשֹׁמֵר עַל פְּנֵיו שֶׁל אָדָם, הַצּוֹסִים לְקִרְאָתִי מִן
הַיָּאוֹר,
עַל דּוֹגֵית שֶׁשָּׂטָה עַל הַיָּם, עַל עֵנָן, עַל קוֹ שֶׁמֶשׁ
בְּשָׁחֹר,
לְשֹׁמֵר עַל הַיָּזוּ הַצּוֹלֵל, הַנֶּאֱחָז בְּמִצִּיאוֹת בְּרִנְעִיו.

אולם כל זה משמש ציון מאבק בלבד למשורר הישראלי שנתפס אל הסימבוליות המסתורית ואל האפכספרסיוניזם האסתטי. הרעיון ההומניסטי הולך לעת־עתה ושוקע בתהומות המציפות את הסוגיות, בגורליות המלכדת אותה הן בחוויה באימג', והן בסגור החריזה והמוסיקליות שבה. בה, כבר רמזנו למעלה, מועמד המשורר על "שער החמישים" בהליכות פרדס שלו — ב"פנים אל פנים", שהוא השער האחרון קודם לתשובה ההומניסטית והסוציאלית והלאומית, המציינת את הספרים האחרונים של הקובץ.

ב

אֵךְ מֵה פֶּשֶׁר זֶה הַדְּמִי?
 מֵה הַרְנֵעַ בְּדְמִי?
 הַקְּרֵאתָ לִי בְשִׁמִּי
 מִמְּצוּקוֹת הַתְּהוֹם...
 פְּתוּלֹם —
 לִילָה, מִיָּם וּדְמָמָה,
 בְּנִתְיָבִי אֲנִי נָמָה,
 מִתְּרַפֶּקֶת הַנְּשָׁמָה
 עַל כּוֹכְבֵי מְרוֹם...

כן שרה תיבת נוח ממצולות התהום שנפערו לה מנחשולי החיים והמוות בקיום. דומה: תפילת־מעמקים זו מתלווית לו בכל הרצידיביים האפס־פרסיוניסטיים שלו, בהם יצא ופרש מן ה"אני" התודעתי שלו. יצא המשורר אל "הדברים בעצמם", על־מנת לתת להם מבע בדחפם ההיולי, באימג' המיתולוגי שלהם, בחוויה המסתורית המתגלגלת בצוות סיוטי של ממדים ורשויות על הכלאים והשעטנו הפסיכי שבהם. ומכל אלה מבקיעה תפילתו, שכנימת־כנור היא נקלטת מן המעמקים. תפילה היא על הרחמים ועל האבה, על החיים ועל המשמעות אשר בהם, על האבהות הצופה ביקום ובתהומות הקיום לאנוש — ועל שמו של המשורר גופו, על ה"אני" ואיחודו, על הדמות העצמאית שלו שאי־שם היא קיימת מעבר ל"מצוקת התהום". שורות מעין אלה של "הקראת לי בשמי ממצוקת התהום" — מיקר היגון והתחלת שבספר תהילים הן מתמלאות. זוהי הכמיהה הכבירה של כל תועי־יקום מאז. מאבקה הוא של הנשמה שרוחות אפפו עליה בעבי האפלה ובאוטם הרממה.

והיא לעולם לא תחדל מהתרפק על "הקול הקורא לה בשמה" והמבשר לה על דמותה שאינה ניתנת לאבדון. זוהי הקריאה שאליה חתר קירקגור משממונו הנפשי, ואליה יחל קאפקא היהודי הצעיר שתעה אל בינות רוחות הבהו. עדות היא למשורר שה"אני" שלו סוף-סוף יחזור "מעצמו אל עצמו". את כל זה אנו קולטים ממדורות שונים בשירת שלום, עד שהוא נעשה למגמה פיוטית ברורה בספרים האחרונים של הקובץ. הוא-הוא ה"הוא" שאליו חותר המשורר בכל פרקי הספר המופלא "פנים אל פנים".

הספר פותח בנעימת-תוגה חרישית וכבושה בערגונו של "אני" להגיע אל ה"הוא" שלו אשר "ביני ובין העולם הוא עומד ומחכה". צעדו של ה"הוא" מתלווה לצעדו של המשורר "כניגון מעולם שנשכח":

חִפְצִי לְחַשׁ לוֹ דָבָר – וְאֵין אֵתִי הַשָּׁפָה.
 חִפְצִי לְנַעַב בּוֹ אֵט – וְיָדִי לֹא תִגַּע אֵלָיו.
 אֶךְ יֵשׁ דְּמָמָה גְדוֹלָה, שֶׁעַל שְׁנֵינוּ תִסְרָשׁ כְּנֶפֶשׁ,
 יוֹדֵעַ אֲנִי כִי קָרוֹב הוּא, כְּקָרֵב הָאֵילָן לְצִלְלָיו.

אמנם, "הדממה הגדולה" הזאת ידועה לנו מכבר משירתו של שלום. הלא היא-היא הדממה, הרת המסתורין והסימבוליות שלה התמסר המשורר מראשיתו. ממנה הלא פורצות אותן חיות של אדם-ושחור באימג' של שלום. ואל הדממה הוא מתקדש שוב בקשב אל "הרטט השולח נתיבו מנבכים" ואל "ציון הוא לצליל שהולך ואינו חוזר לנצחים". אולם הרטט והצליל מרמזים כבר על קיומו של ה"הוא" "מעבר למעבר". אלא ככל שהוא נצמד אל "הדממה הגדולה", כן תוגבר נעימת הקינה בדברו, כי ממנה הלא תישמע לו אותה תהלוכת-מסתורין קיומית:

עֲדָרִים, עֲדָרִים חָלְפוּ עַל פְּנֵי בְנֵי-אָדָם.
 כְּחָרְבוֹת נְטוּיֹת, כְּפָרְחִים, כְּבְאָרוֹת הַשּׁוֹקֵקוֹת

בְּדָמִי.

הדינמיקה המילולית מתהווה כאן מעצמותה של "הדממה הגדולה". הליכת ה"עדרים" ניתנת כאן ברקמה מוסיקלית שהטונליות שלה הולכת ומיטשטשת ומתעלפת בעילופי האלם האפולוני. השמיעה והראיה, שתיהן מאבדות כאן כל חריפות-תחומים שבהן, הקול והמראה נראים שוקעים זה בזה, מזדווגים ונספגים אל תוך הדממה. הנגינה בחרוזים העשויים להידרדר בצירופי

ההברות הגרוניות שלהם, אינה אלא מתמלאה מרחשי הדממה בתהלוכת העדרים. זהו הגורל האנושי שש. שלום משיגו כך. אולם את הקדושה הפטלית-המוסיקלית הזאת פולחת הקינה ההומניסטית של המשורר הישראלי על דמותו של אדם האובדת ב"תהלוכת העדרים":

אֵי הַמְצַע לְעִצְמוֹתָם? אֵי נִטְנִים שְׁנָדָם?
אָנָּה פָּנָּה וְהֵלְכוּ? שְׁלָמָה עָרְנוּ וְלָמִי?

וכן עולה המשורר "בראש מורד וברוח נעכר — — בשלבי הזמן". ככל שיתעלף בדממה בהליכתו אל ה"הוא", כן יתגבר בקרבו לחץ הזעקה על השכול של אדם שתעה אל התהומות בנפשו, ובתכונה האימגיסטית, שללום נתפס לה בחתירתו אל ה"הוא", תתגלה מאד תחושת השכול: משל אותו אפס המתהווה אצל קירקגור ב"שעת השתיקה" לאלוהים, או אצל קאפקא ב"הטירה". ה"אני" יאכל אז על היתמות הנואשה שבגורלו, על העדר אחיזה באבהות שבקימו. ואין הוא בא על סיפוקו, עד שיאושו הקודר מתגעש, מרתיח את מעמקיו הפסיכיים, נוהה שוב אל הקדמות המתהוללת מאיוויים אל-ידיעיים שבנבכיו. דמיו מתחילים "מחוללים עם עולמו" בהשתוללות סיוטית של אסתטיקה אימגיסטית. וכן אנו נעשים עדים לחיבוטים הגדולים שהשירה הישראלית בין שתי מלחמות-העולם נתנסתה בהם, ועמדה בפניהם, מכוח חזונה התינוני, הלאומי, הסוציאלי וההומניסטי. זוהי ה"הליכה מעצמו אל עצמו" בכל שירת שלום — וב"פנים אל פנים" במיוחד.

הספר "פנים אל פנים" כשמו כן הוא: כולו אחוז חזיונות, כולו ערוך למראה, דרוך ל"תמונה". כמעט אין חרוז בקובץ שלא יהא מצית אימג' אחר אימג' — מבזיקים ומכבם וחוזר חלילה. דומה, כל השירה, על חרוזיה, בתיה, נדחפת מתאוות-מראה שבה, הורסת בדליקת אימגים על רקע אטום-אפל שתדיר הוא דומה צופן בקרבו משהו ולא נדע מהו. אלא ב"פנים אל פנים" אין התכונה הזאת באה אך ורק לשמה, לשם אילו פולחנות אימגיסטיים בעבודה האסתטית של המשורר. על כל הספר תלויה חזייתו של ה"הוא", הדמות המקוּוּה, המיוחלת, שבה יחזה המשורר את מכורתו האמיתית, ממנה יתבאב על השלמות לנפשו — שלמות שבה יכיר את עצמו באיחוד דמות יצירתית. אולם בין ה"אני" וה"הוא" נפערות תהומות-בינים, ובהן נקלע המשורר בכף-הקלע של מראות וחזיונות. הללו, הנה ניטל כל קול מהם, והם מהווים

מין תהלוכה גרוטסקית המשווה לחיים מן העוית השטנית, והנה הם מתהב-
הבים מזיוו של "השמש הטהור" שאותו השיגו האכות הנביאים "גלויי
העינים". מחיבוטים שכאלה פורצת שאגתו של המשורר, שאגת הארי ל"רעבון
שבדם". במדורי המאבק של ה"אני" ההורס אל ה"הוא" "ערוכה המדורה
לבשרו — על ידה יחה כנעקד לדליקה הגדולה". מאותה עקידה גופה
הוא נאבק עם השאגה "לבל תתפרץ מכלאה" ויחרו לו "ניגון מתאפק,
מדמדם". אלא סוף-סוף לא יכיל את הדבר אשר הוגד לבשרו. השאגה
האטומה חורגת מסגורה בגלגולי מראות המתכחשים לגמרי לזיוו הצנוע
של "כוכב מתחבא באדרתו של הר" ולברכת "עשבים קבלוני על בהונת
גבעולם". המראות מיטלטלים עכשיו בזעזועי הגרוטסקה המסתורית האפס-
ספרסיוניסטית :

דְּמַמַּת אֵין יֵיע וצְרִיחַת יִם-וְעוֹת:
אֵלֶה הֵן כְּפֹת הַקֶּלֶע לְמְדוּרָה.
בִּינֵיהֶן מְטֻלְטֵלֶת הַרְחֵי הַסְּעוּרָה,
הַשָּׁנִים, הַיָּרְחִים, הַיָּמִים, הַשָּׁעוֹת.
עֲרֵעַר מְתַדַּפֵּק עַל שְׁעָרֵי הַנְּמֻנָּע.

ברי : טלטלה זו עדיין אין בה מרמזי הבעיות הסוציאליות או היחידיות
בתחומיה של הריאליה הישראלית בארץ ובגולה. הטלטלה האימגיסטית-
הפסיכית של שלום עדיין כולה מיוחדת "לו לעצמו". מסתייגת היא זן
"עסקי יום-יום", מואסת ב"נגלה" שבו מצרף אדם את יומו־ולילו במסכת-
חיים ריאליסטית. המשורר העברי, אמנם, עוקב אחרי צעדיהם של המהלכים
אחרי המחרשה בעמק יזרעאל, אלא "שלא ידע אנה זה ועל מה זה ייגררו
יום-יום אחרי זנבות פרדותיהם החורשות". מתוך תמהון נפשי זה שלו הוא
הורס מן האדם אל "יה-אדם". וכן הוא מסתער בסחרחורת נפשית המעמידה
אותו על "מפתן הבלימה". ושוב : בעיצומה של סחרחורת זו מבקיעה, כדרכה
אצל שלום, תחושת האסון והמעל הכרוכים בפרישתו מאותם "עסקי יום-יום"
ובחירתו אל "שער החמישים". טלטלת המראות, הנבזקים וכבים חליפות
בסבך נפשי ללא מרות וודעתית, אינם אלא מנבאים על האבדון והחדלון
האורבים לשירה. ההכרה באפס הנפשי, הנבעה באימג'יזם המסתורי-הסימבו-
ליסטי של שלום, הולכת וגוברת :

שְׁחִיתִי בְּבִרְכָה בֵּין מַעַי תְּרַדְמָה.
מֵאִים לֹא לִיָּנִי –

מתחושות מעין אלה בוקעת תפילתו של שלום לגאולה מרשויות "הדממה הגדולה". הוא תולה עינו ב"תורן המעבר". מעיצומה של הדממה המסתורית, המתעלפת בקדושתו של המוות, נקלטת אז נעימת הכיסופים לחיים, לניגון ש"מיתר הוא לכוסף נמתח ויחיל, אור הוא שעדיין לא הגיע אלינו". על "תורן המעבר" עומד ה"הוא", מואר מחזון האצילות שבקיום האנושי. בחזון זה משתקפת גם דמותו של המשורר, גם הסוציאליות הישראלית, על בעיותיה ומגמותיה ה"פובליציסטיות". עוד ה"אני" מתגעש בסיוטים של אודם־ושחור שבדליקות היוליות ומתדפק על שערי האלם המסתורי, וחזונו של ה"הוא" מתחיל משקף את ה"אני" מימי הילדות היוצאת אל העתידות. ה"הוא" נתלה עכשיו ככוכב הנתלה בתוהו בפרשת יצירה, כגורל שהבהיר, כ"אילת השחר" ב"מגילת האש" של ביאליק. אכן, ב"יה־אדם", דומה, אפס מחול הקדמות שהמשורר מחולל עם דמיו ועם העולם. איזה מרגוע קם בין השמים ובין הארץ. אולם במרגוע זה אין עוד מן הגאולה, עדיין אין בו מן ההזדהות האמיתית עם ה"הוא". נהפוך הוא: אולי התקדשות אחרונה היא זו לאשר אתו נאבק המשורר בנפתולי שירתו טרם הגיעו אל חופו של ה"הוא". כי הנה

עולה המשורר על סולמו –
עֲלִיתִי – יִכְבּוּ הַשְּׁלֵבִים הַמְּאִירִים.
אֲבִידִים הַשְּׁחֻקִים וְאֲבֹדָה הָאָרֶץ –
וְאֵהִי שָׁמַיִם וְאָרֶץ!

ומכוח היותו שמים וארץ הוא מגולל מסך אחרי מסך אל מעבר ה"נגלה" ותולה על גבינו אחד מן המראות הנהדרים ביותר והאימים ביותר בפולחן האסתיטיות שלו – את ה"אילן". לאורו של הגילוי הזה ניטלת כל חשיבות מן הריאליות שבחיים האקטואליים בעמק יזרעאל. כל הבעיות הלאומיות והסוציאליות שבאותו מקום נמוגות מפני האימג' לעצמו. שעד כאן, דומה, היה גנוז בקליפותיהן של אותן הבעיות ורק עכשיו נתגלה תכלית־לעצמו. ובעצם – חזיון האילן הוא מעין טירוף־קדומים שקרש בעוצם סער שבו. מעין מערבולת היולית תלויה קופאת ביקום, חולשת באלם סטטי שבה על

כל הקיים, סוגרת על כל ההויה ואין להרהר אחריה. זוהי תפארת אפוקליפטית נהדרה שאותה מביע המשורר בפרוזה משולהבת וקופאת כאחד: "שמים בוערים למעלה, ואדמה דועכת למטה, ואילן נישא בין הדליקה ובין השקיעה. וצפור-קסמים נאחזת בכנפיה באריגי-האין-רואה, טורפת ללא-קול ואינה עולה ואינה יורדת".

ב"האילן" טוטה המשורר מדרך החרוז המצומצם ונוקט ברוחב הפסוק שבפרוזה. לפי שהפסוק הולם יותר את החזיון התלוי בקפאנו על ההויה. בתחומי הפרוזה יש בידו של המשורר לומר:

"נשא את עיניו וירא את האילן אשר על ראש ההר מנגד, והנה הוא נאפד להבה, וקצה צמרתו עולה על התחום של יצירי ה'היום' — — — וידע האיש כי נמצא הלב לחייו, אבי הזהרים הסמויים שבסערות לילתיו".

אפייני הוא המקצב הסמלי-הריטורי ב"האילן": פסוק-פסוק, בראשיתו הוא טבוע במערכת-המעשים הריאליסטית של ה"אני". הוא מקפץ מעל מיטתו בלילות, הולך מן החצר לאורוה, תועה בערבה שבה התחוללה הסערה, מתבהל מסיטסים באישון לילה, ורבים כגון אלה. אולם סופם שהמשורר מגלגל את כולם אל מעבר לגדרי הממשות המסוימת שלהם. הוא מעביר אותם לתחומה של התפארת-לשמה, לחזיון שבו אפסה כל תנודת-חיים אקטואלית. התפארת בלבד נשארת תלויה שם בקפאון שלטונה. זהו ה"רצוי" של המשורר שנתעלה מן "המצוי" — ובו מעלף שלום את דברו מתוך התלהבות אסתטית:

"הנה הוא עומד איתן, שרשו באפלה, צמרתו בהתעלות, וגועו אילם ומחוספס. אין הוא דובר דבר ואין הוא מניד עלה, ובקפלי קליפתו טמונים כל אוצרות היותנו. מה נגיד לו — והוא לא שמע? מה נחלום — והוא לא חלם?"

ברי: בעבודה אסתטית מעין זו לא ייתכן כל פתרון ל"נגררים אחרי זנבות פרדותיהם החורשות". הללו, כל כיסופי גאולה שבהם זקוקים מאד למעשים מדרגת "יצירי היום". ואמת היא כאמור המשורר: "דרכו של אדם יהודי בן המאה העשרים מבפנים. הדרך מתרדמת הדורות אל היקיצה הפתאומית על סף החדלון — אל היש! כל מה שעבר על האדם הזה הוא אות ומתואר כאות". אולם האות והסמל בדרך הזאת אינם מתקיימים לאדם היהודי אלא גם מתוך הדבקות בממשות היום-יומית כארץ-האבות. אף המשורר גופו חש בזרות המתגלגלת בעבותו האסתטית הסימבוליסטית, במועקה

הרובצת עליו מתפארתו של האילן. וכאן מתחילה התשובה האמיתית מן הסימבוליות המסתורית, סחופת הדחפים האימגיסטיים, אל שירת הקיבוץ והיחיד בישראל, שירה רוות בעיות ושאלות ומגמות ממערכות החיים שבארץ. חיוניות יתירה מתחילה מנשבת אז בדברו הפיזי של שלום כבר כמדורים האחרונים של "פנים אל פנים" — ב"בשער החמישים" ובשירים הנספחים לו.

איזה שינוי חל בדינמיקה הפיזית-הפסיכית של ה"אני" החותר אל ה"הוא" שלו. מחדש יוצא המשורר לספר על עצמו: על ילדות ועל גלות ועל מכורת-אבות. אמנם, גם כאן הוא נהה אחרי צירופי "אות לאות" הנבזקים לו מן ההעלם הסימבוליסטי. אולם כל זה הולך כבר ומתמלא מן המשמעות בקיומו של אדם על אדמות. כל חידה סופה שהיא צופה בכריות פתרונה בחיים. בעצם השאלה המתלווית לו למשורר מימי ילדות: "איפה מתחיל האדם, איפה ההר פוסק", או "מה פשר כל דבר אשר בשם יקראו", מגלגלים כבר ה"הגלה" ו"הנסתר" אהדדי, מחייבים זה את זה, מודים זה בזה, מתרקמים כאחד במסכת חויה המיוחסת גם למשורר, גם לזולתו. ה"אני" הנכסף לאחידות דמות ב"הוא", אינו אנוס עכשיו להתכחש ל"עסקי יום-יום", כדי להתמכר לתפארת הסטטית הקדושה של "האילן". "השקט", "השתיקה" שאליהם עדיין מזדקק המשורר בשירי "המסע" שלו, הולכים ומתמלאים מן הפלאים שבחיים:

מְּכַל גְּבֻעָה נְתִיב עוֹלָה לְשֶׁקֶט.
עַל כֹּל אֵילָן תְּלִי כְּגוֹר קֶדְמוֹן,
שְׁבַמִּיתְרֵי נְשָׁמַת חַיִּי שׁוֹתֶקֶת —
לוֹ אֵךְ יְדַעְתִּי עַל סוּדָם לְגַחֵן.

כך הולך הניב ומסתפג מנשימת-חיים עמוקה. התפילה שבשיר "היתוך" משמשת כבר ציון מובהק לפנייתו של המשורר אל האדם: "לזהור מרחוק אל כל נפש חלכה, לזהור ולחייך, לחייך ולדום". וראה: החלל שבין ה"אני" וה"הוא" הולך ומתמלא מן הממשות בחיי אנוש, מעסקי יום-יום שבחיים — ומן הפלאי המשתלב בכולם ומפעם את כולם. הם המשמשים עכשיו אותו סולם שבשלביו עולה המשורר מן "האין", שהיה אורב תדיר על יומו ועל לילו, אל המציאות הכבירה של "אבינו שבשמים".

ג

הלך־הרוח ההומניסטי הנטבע בשירת שלום, סופו שהוא מתלבש ברקמת מוטיבים מן האקטואליה הישראלית בארץ ובגולה. מוטיבים הם, מצד אחד, "בשער המולדת": המצור במולדת, המאבק על מכורה ועל גאולה, מזמור־שיר לעבודה ולגבורה; ומן הצד השני — חורבן ישראל בגולה. עיקר חתירתו של המשורר היא עכשיו חתירה סוציאלית. בה הוא מתפרק מן ההרס הדימוני הפסיכי שלו, נגאל מן העבודה והפולחנות האל־תודעיות שלו. ש. שלום נמלט אל האקטואליות הישראלית כהימלט אחד שנשבה אל חיק מכורתו. כאן משתלבת שירה זו ברוחה ובמאבקה של השירה הישראלית למאז המקרא ועד היום.

צאו וראו מה בין "הזורע בלילה" (עמ' כ"ד), שבו יוצא שלום אל מעמקי המסתורין הסימבוליסטיים, לבין "הזורעים בלילות" (עמ' רפ"ב), שבו נצמדת הוייתו של המשורר אל הנגלה הכביר בחיי ישראל בגליל. היום־יומיות מתמלאת מחבלי משיח ומפעמי המשיח מעצם הבעיות והמגמות האקטואליות שבהן קצה הסימבוליות מעודה. אכן, משהו מופלא מתרחש עכשיו בשירת שלום: נהייתו משכבר של המשורר למסתורין ולאכספרסיוניזם של המסתורין הולכת ומתפרשת מעין חטא, מעין עבירה שהמשורר עבר בנפשו — ועכשיו מתכפר החטא בעלייתו של הנגלה הישראלי במרקם החיים הסוציאליים והלאומיים. זהו הפלאי הממלא עכשיו את ניבו של שלום, ניב היוצא כאחד גם אל הפשטות, גם אל העמקות שבפיוט.

עם תמורה זו נעשה האימג' של שלום "פשוט" יותר, שכיח יותר. המראה, החזיון, התמונה, אינם ניתנים עכשיו מין עבודה עכו"מית אסתטית, הנשמעת לאיזה פסיכיום סיוטי הרוחש בקדמות שלהם. האימג' "משתעבד" עכשיו למטרות ולמגמות "מן החרץ". אלא שדוקא ב"אמנות שלא לשמה" זו מתפעם האימג' ממשמעות חיונית מאד, משמעות הבוקעת מלילות חרישה ומצור, מנפתולי מאבק ובנין, מחיבוטי חורבן וגאולה. הסימבוליות הורה שבמסתורין נפדית עכשיו על־ידי הסימבוליות ביצירה הריאליסטית בחיי ישראל. החזון ההומניסטי המתרקם בחיי ישראל הוא ההשראה והוא העמקות המהלכות ברוחו של שיר מעין "ילד בוכה" וברבים כמותו:

יְלֵד בּוֹכָה בְּבֵית אֱלֹם בְּכֶפֶר,
הַלֵּילָה הַגֵּיעַ עַד כְּבוֹת כּוֹכָבִים.
הֶרְחַק, לְבָדִי, אֲנִי דָשׁ בְּעֶפֶר:
יְלֵד בּוֹכָה בְּבֵית אֱלֹם בְּכֶפֶר
בֶּן חֵיל אֵילָנוֹת וְעוֹזְבֵת רְגָבִים.

הֵיִשׁ לְאָבִיו אִי כְמוֹנֵי מְשֻׁמֵּר,
גְּלוּד וְנֹדַח וּמְסַקֵּר לְנִבְכִים?
אוֹ אוֹלֵי עַל מוֹתוֹ לְכָבוֹ פֶּה נִכְמָר?
הֵיִשׁ לְאָבִיו אִי כְמוֹנֵי מְשֻׁמֵּר
בְּנִתְיָב הַעֲנוּת אוֹ בְּקָבֶר אֲחִים?

יְלֵד בּוֹכָה עַל אֲדָמַת יִשְׂרָאֵל,
כְּכֹנֵר שְׁמֶפֶךְ עִם חֶלְוֵי אֲשֻׁמוּרָה.
הֵיִקְבֵּל עַל אַחֲזוֹר פְּעָמֵי הַגּוֹאֵל?
יְלֵד בּוֹכָה עַל אֲדָמַת יִשְׂרָאֵל,
וּבְעֶצֶב קוֹלוֹ יֵאָרֵב הַמּוֹרָא...

אמנם בתשובתו זו של שלום כרוכה גם סכנה מסוימת. יש ונטייתו אל הסוציאליזם הישראלית, אחיזתו במגמות ובבעיות מ"עסקי יום-יום", מסיטות את הניב הפיוטי שלו אל הריטוריקה. הדינמיקה השירית, האימג' שלה, הקדנצה המוסיקלית שלה, נעשים באמת דבר שבשיגרה והייתם האמנותית קלושה כמעט. כאלה תמצאו תכופות במעברות-הביניים לשלום, מתקופת דבקותו בסימבוליזם המסתורית ועד התערותו בנתיבות החיים לישראל. אלא שלא אלה הנותנים. הנותן הוא מאבקו הפנימי של המשורר: ה"אני" שיצא מדחף הפרצים הדיאוניסיים-אסתיטיים, והוא חותר אל ה"הוא" הטבוע בתפיסת-חיים מקראית — וטופו משתלב במחשבת היצירה הישראלית התופסת את החיים כהליך התפתחותו העצמאית, התרבותית-תודעתית של האדם, המהלך בחסותו של האלוהים לקראת חזונו של "אחרית הימים". לביטוי הבולט מגיע נצחוננו של שלום במדור "אילן בכות", המוקדש לפרשת

הזועה והחורבן בבית ישראל באירופה.

לפי שב"אילן בכות" הועמד שלום לפני נסיון רצידיבי אמנותי-פסיכי, ועמד בו. מראות הזועה והחורבן, הכוחות האימגיסטיים הפועלים באפוקליפסה של הללו, כמיתה המבצע למראות התמוטה והאבדן — בכוחם היה להחזיר את המשורר לראשיתו האַנספרסיוניסטית. ומאידך גיסא: פרשה זו של הזועה והחורבן היתה יכולה להסיט את המשורר ממעמקיו האמנותיים, על-מנת לשוות לשירו את הריטוריקה החגיגית וזו ככל שהיא דולקת אחרי השגב הניבי, כן היא פורשת ממקור החויה האמנותית. ואילו סכנות אלה — משתיהן יצא המשורר בשלום, באשר צינורות חיוק נפתחו לו ב"אילן בכות" ממעיינות היצירה בעממיות הישראלית.

כדאי לעמוד כאן ולציין: שירת החורבן מהווה בכלל בעיה מאד חמורה בספרות העברית והאידית. כיצד תשוער מלאכת-מחשבת אמנותית-פיוטית, חנבנית בבנין החרו, המקצב, במשמעת מוסיקלית, במשקולת היופי לחויה ולרגשים — כיצד תשוער זו לשירת הרס ואבדון? האם לא דבר והיפוכו הם הבניה האמנותית-היצירתית והזיקה אל ההרס והחורבן? אכן, הרבה יש לדון בזה, גם מן הבחינה הפורמלית הפיוטית, גם מן הבחינה הפסיכולוגית האמנותית בשירת החורבן. כאן נסתפק רק בהדגשת העובדה דלהלן: כל כמה שלום יוצא לתנות את הזועות מבית אבא-זאמא, לקונן על ההרס בבית-ישראל בגולה, כן הוא מדייר עצמו מן ההתנחלות בנבכי-יחיד שבו, וכן הוא מזדקק לצורות אַפיקה שונות מן היצירה העממית או הקרובה מאד לעממית. כלומר: אותו יסוד סוציאלי, ההולך ומשתלט בשירו של שלום, מטהו לא למשא תוכחה בטעמו של ביאליק, לא לשירת היאוש והמרי של אורי צבי גרינברג, לא לחזיון האפוקליפטי של יצחק למדן, ולא לאותה "הפקרות" בניב האימגיסטי של שלונסקי — אלא לסיפור בבלדה, בפזמון, בקינה ובסליחה, בתפילה. עכשיו אין המשורר מוצף מ"נפש-יחידתו", מן הקדמות המבקיעה בניבו מבפנים. עכשיו רובו הוא פנוי אל הזולת, מואר, כמובן, מן היגון ומן הזוהר, מן היאוש ומן האמונה, מן האימה ומן הבטחון המהלכים גם בחדרי-חדרים משלו. בצורות האַפיות-הפיוטיות האלה מתהווה מעין פרספקטיבה התלויה כאספקלריה בין המשורר ובין המאורעות. המעמקים הרוגשים בשירת החורבן ליחיד ולעם נשמעים לאינו התאפקות, אסתיטית ומוסרית כאחד, אסתיטית וסוציאלית, אסתיטית ולאומית,

אסתטיית ואנושית — שאינה נותנת לרגשים להתפרץ פרץ היולי. אם להעמיד את הסוניטה של שלום לעומת שירת החורבן שלו, הרי תיראה הסוניטה מאד פטליסטית ורוות יאוש ודחוסה מבפנים מפרצה האסתטי האינדיבידואליסטי, בעוד שהקינה והסליחה והבלדה והתפילה והפזמון והסיפור בפרשת החורבן מתמלאים מחזון הרחמים והתוגה וההמשך הנובעים ממקור האבהות שבעולם. דומה: פרשת החורבן לשלום יחידה היא במינה אצלנו בהישג המבצע האמנותי הפיזי שלה. הנה היא נעה במקצב המונוטוני הנוקב של הסליחה מימי הביניים ב"נוסח תפילה עתיקה" והיא מתארת את הגזירות ואת השמד; הנה היא משתזרת כנימה החסידית-עממית שאבל וניחומים, תוגה ורחמים, פשטות וקדושה משתלבים בה בדמותם של "ר' מנדל, אחיו של הרבי מגור" ו"דודי ר' אהרל"; הנה היא מתפעמת מעוצר רגשים הידוע לנו מן ה"פיוט" לימים הנוראים כב"במראה" — כולה משתזרת בהדר העממי של הקינה הסיפורית המתנגנת ב"תהלוכה". אכן, ב"אילן בכוח" נראה מאבקו של שלום מתפרק בשני השירים: "תהלוכה" ו"מתחיל השלשל-אות". שניהם מועמדים, סוף-סוף, זה לעומת זה כשני העיקרים הפועלים בתהליך הפיזי-האמנותי של שלום. נצחונו — ב"תהלוכה".

ב"מתחיל השלשלאות", דומה, עושה הסיטרא הדימוני של שלום מעין נסיון-תקומה אחרון לפרצו המסתורי-הסימבוליסטי. בשירה זו מבקיע לו החורבן מעין התקיימות של איזה מיתוס היולי המתחולל בחייהם של היהודים בגולה. ה"קוביוסטוס", או ארמילוס, או השטן משתולל בעולם מתוך איזה דחף-פראים אסתטי העשוי שוב להעלות את הסיוטים האימג'יסטיים בחזותו של המשורר. המשיחיות והטירוף משמשים שוב בערבוביה, והמשורר נראה נמכר שוב לרצידיב של תהומיות פטליסטית:

עֵינֵי נְתַמִּי בְּבוֹר הַקָּלָא,
וְרֵאָה: הֲתֵא הַפֶּךְ אוֹלָם.
תְּלוֹנֹת בּוֹ בְּמִסְפֵּר פֶּלֶא,
וְכָכֵל תְּלוֹן יְחִיד עוֹלָם.
וְכִמּוֹ מְגִדֵל סֶלֶם יִגְבִּיהַ,
וְעַל כָּל שְׁלֵב רֶק הוּא, רֶק הוּא.

— מחול! מחול! מחול! — יצריח,
 וככילפות דבריו יכו.

 רט ידו בלשעון מטוטלת:
 "הבט אל זה החלון שנפתח.
 שם תקיר סוד-החלד בילד —
 אוילי תזכר הנגן שנשכח..."
 בו בחלון הזכילו לטבח
 את נעורי שרדסם שנעון.
 דם-תמציתי נגר על כל דרך.
 ובצעוד הוא נע, שיר-נבך הוא שר.

כן מתרחח השיר בתפארת המחול בסיוטי היאוש. "מחול השלשלאות" כולו נשימתו מבוהלת, מפועמת מפעימת-תוף שטנית שהמקצב בבתייה ובחרוזיה הוא כאחד גם מקוטע ומסוחרר, גם תוקפני בסיכמו למחשבת החורבן הפטלית. מחשבה זו, יותר משהיא מזדקקת למבצע הצער על חורבנם של ישראל, היא דבוקה בחשקיי-מבצע אפוקליפטיים לנבכיו של המשורר, הנשבה שוב לחליפות של אודם-זשחור במערכת האימגיים שלו. חזותו הסיוטית נשפכת שוב למראות וחזיונות של עקידה וקרבן ללא טעם, ללא משמעות הומניסטית או לאומית — הדחף האסתיטי-האכספרסיוניסטי בלבד פועם בהם.

אולם, כאמור, "מחול בשלשלאות" אינו אלא מאמץ אחרון לדימוניות של "הנסתר" בשירת שלום. "תהלוכה" של העיירה היהודית אל המוות. לא זה בלבד שהיא מנבאת על הגבורה הנפשית הקיבוצית של העם בגולה, אלא שהיא גם מבליטה את נצחוננו היצירתי של המשורר ש. שלום. שירת-חורבן זו גופה, כבר רמזנו למעלה, מרעיפה מן החסד הטמיר לחרוזו של המשורר. קיימו של החסד הולך ומתגבש בתודעתו, עד שהוא נתלה כאות ומופת בדרך של ה"אני" המסוער, העורג לאיחוד דמותו ב"הוא". על החסד הזה מתפלל עכשיו המשורר, ותפילתו נאמנה וזכה היא משתפכת אל האלוהים:

פְּרַצְתָּ אֶל חַיִּי בְּאֵימִים וּבְשׁוֹט.
 הַדְּבַרְתָּ תַּחֲתָיָהּ יְמֵי הָרְבִּים.

הִיְתִי לְךָ רֶכֶשׁ פְּצוּעַ מָאֵד,
הַצְלַסְתָּ עַל גַּבִּי וְלֹא נִתְּנִי לְכַכּוֹת:
מִהָרַר וְעָבַר אֶת הַמְסָלָה הַזֹּאת,
שָׁמַיִם וָאָרֶץ מִתְּכִימוּ—

וְאֲנִי אֶהְיֶה לְךָ רֶכֶב עוֹלָם,
וְאֲנִי אֲשַׁתִּיךְ בִּי אֶת דְּמִי וְאֶת קוֹלָם,
וְאֲנִי אֲדַהֵר עִמָּךְ אֶל הָאִפֶּק הַנְּעֻלָּם,
וְאֶת רֹאשִׁי אֶכְף,
חֲזַמְר וְרַנְנָה לִי כָּל יַעֲזֹן וְכָל מְכֹאֹב,
רַק אֶת הַדְּבָר הַזֶּה עָשָׂה בִּי כִּי טוֹב,
רַק קָרַט שֶׁל קָרַט, קָט מִן הַקָּט —
רַק חֲסֵד מְעֻט...

במזלו של החסד הזה כתב שלום את "און בן פלא". מתוך כור המירוק הוא יוצא ונשקף שוב בנתיבות חיים: למימי הילדות הצלולה והדרוכה אל הרו — "אני המעיין הבוקע בחלד, אני המחריש ומדובב פה תמיד" — דרך ה"אני" המסתער ברשויות קיומו, ועד הגיעו לידי איחוד דמות ב"הוא" המחונן בחסד שבתבונה. יסוד זה, החסד שבתבונה, מגלה, כביכול, מחדש את פניו של היקום: כל הנגלה מואר עכשיו מאור-יצירה שכל "המעמקים" וכל "התהומות" הולכים ומקבלים בו את "תיקונם". המשורר הוא עכשיו "צופה על מגדל, ליד הזרקור, בבקוע עיני מחשכים ולא תלא לשמור על שדמות ישראל ממגור". אותה שעה הוא גם הצופה "בדרך אלי... איתות מרחקים לכל אומר לי יען, ודמי מצטרף לארשת צללי..." "הנגלה" בחיי ישראל מתקפל עכשיו לעיני המשורר במשמעות חיונית גדולה. "עסקי יום-יום" שמלפנים היו נראים לו קטנים, והם אינם אלא מפירים את הברית הקדושה שבין האדם ובין קדמותו הפסיכית המיתית, עכשיו הם מתמלאים מן הגדלות העולה מחייו של אדם מישראל. חיים אלה אצילות בריאה ויצירה מפכה בהם: באצילות הזאת הם משמשים סמל ל"אחרית הימים" שבה חוים אנשי העבודה וההגנה על שדמות ישראל.

מיסוד התבונה הזאת מתרקמת גם הצורה הפיוטית של "און בן פלא".

הפואימה בנויה פרקים-פרקים, כל פרק הוא בעל שני בתים, וכל בית ארבעה חרוזים בו — והחריוה תדיר לדרכה: אבאב, המקצב כולו נוהר בדינמיות אפית, שכאחד היא גם מתונה בהסתכלות האינטלקטואלית שלה, וגם נפעמת מזכרונות חויה ורגשים, הנגינה הקולית המילולית בכל פרק (והיא גם הנגינה המחשבתית האמנותית) משווה לסופו של כל בית ראשון בפרק מעין הפסק קליל המתמלא מן ההרהור המהלך בלבו של המשורר; ובסופו של הבית השני בכל פרק באה הנגינה לידי אתנחתא מלאה, כאקורד אחרון לגיבושו של רעיון. בעצם יש בבנין הפיוטי הזה משהו המזכיר לפרקים את הסוניטה של חישובי מחשבה וליכוד גורל המסתמנים במשקל ובחריוה מלבר. אלא ש"משהו" זה רק זכרון למרחוק הוא. הגורליות אמנם פועלת בפואימה; אולם לעולם אין היא נוהרת אל הסגור שבפטליות. פרק ופרק בפואימה, על הטונליות הסיכומית במחשבה ובניב הפיוטי, נפתח תדיר לתדרי התבונה שבה מהלך עכשיו המשורר.

וכן עובר המשורר מחדר לחדר, חדר וחדר משמשים לו ציוני-דרך למוטיבים המובהקים בעבודתו הפיוטית: הארוס, מוטיב העקידה והקרבת, הכמיהות הפסיכיות אל התהומיות בהוויתו של האדם, תחושות השכול והיתמות בקיום האנושי. על כל אלה נח שוב מבטו של שלום. וכל אלה מתכפרים באהבה לאדם בכלל ולאדם מישראל בפרט. מתוך עלייתה הברורה התקיפה של התבונה ההומניסטית מתחיל המשורר לספר על היסורים ועל התלאות בעליה ובהעפלה ובמאבק למולדת המחודשת. ממנה מתהווית אותה פשטות אפית המעלפת גם את ניבו המוטיקלי, גם את ניבו הציורי, של השיר. רק מכאן הלא יוכל לפנות אל ירושלים:

כִּי אַתָּה עוֹרְרֶת בִּי שׁוֹב, יְרוּשָׁלַיִם,
 אַתְּ זֶה הַפֶּסֶף שְׁאֵינִי חוֹלֵף.
 עוֹלָם סָבִיב יִרְאֶה רַק לְעֵינַיִם,
 וְאַתָּה רְאִיתָ לְעֶצֶב שֶׁל הַלֵּב.
 אַתְּ חוֹמוֹתֶיךָ אֲחֹזֵן בְּרִטָּט,
 אַתְּ אֲבִנֶיךָ בְּדַמְעֵי אֶטְלִיל.
 עִם כָּל שְׂקִיעָה בְּמַעְרָבְךָ מְצַתֶּת –
 עוֹלָיִם חֲרֵי קָרְבֵן עֲרֵנָה כְּלִיל.

בלי להזדקק כלל לאימג' האפוקליפטי, המשולב והאפל כאחד, שמלפנים. משל אחד שנתפרק ממתען קסמים שהיה גודר בעדו מלראות ראייה אמיתית בעולמו ומטהו לאשליות-שטן מכשילות — ואילו עכשיו נגול מעטה-הקסמים מעיניו והוא רואה באנשים "הנגררים אחרי זנבות פרדותיהם החורשות" בעמק יזרעאל ראיית-חיים. וכן עולים ובוקעים המוטיבים של עבודה ושמירה והגנה, קיבוץ גלויות, תוכחה על שחיתות סוציאלית ועל עזובה נפשית. הגאולה היא עכשיו לא איזה "קץ הימין" הגנוז בדחפיו העכורים ההוליים של האדם. לאור השמש, באפקים של שדמות ישראל היא מתהווה, מוארת מאור החיים באקטואליות הריאליסטית שבמולדת. בגאולה זו מוצאים להם גם הקיבוץ, גם היחיד, את תיקונם :

עֲתָה אֲנִי הוֹלֵךְ לְעִמְקֵי יִזְרְעֵאל,
הַנּוֹף שָׁם יֵרֶק וְהָאֶפֶק יֵשֶׁר.
עִם בּוֹל הַשָּׁדוֹת אֶחְפָּה לְמֵאל,
עִם נַעַר פּוֹסֵעַ בְּתֵלָם וְשֶׁר.
תִּהְיֶה לִי סֶכֶה שָׁם וּפְרָה תְרוּעָה,
וְקִרְקַע מְקֻדָּשֶׁת בְּרֵם יְסוּרִים.
וּבְהֶסִיר תְּפִלְתִּי מִקֶּרְבְּךָ הַשּׁוֹאָה,
אָבִיָּא מֵרֵאשִׁית לְךָ פְּרִי בְכוּרִים...

ד

את הפואימה הדרמתית שלו "שבת העולם" קבע ש. שלום בסופו של הקובץ. שלא כדרכו בשאר מדורי שיריו, לא סימן את הפואימה בתאריך מסוים. לומר לך : אין זו תלויה בקצבת זמן, וסייגיה של תקופה זו או אחרת בעבודתו הפיזית אינם חלים עליה. ואמנם : עם שאין ליחיד לפואימה יחוד של שיא אמנותי בקובץ, הרי יש לראותה פירוש מובהק על היסודות הפועלים בשירתו של שלום. "שבת העולם" מהווה מעין סיכום פיוטי-אינטלקטואלי להליכות המשורר בשערי ה"פרדס" שלו.

האידיאה שבת או שבת העולם, גם האידיאה עקידה — שתיהן משמשות את השירה הישראלית בדורות האחרונים. שני המוטיבים האלה שרשם נערץ בנפתולים פסיכיים — במאבקו התרבותי של האדם להתעלות מן

הקדמות האלילית הנפשית שבו, להתגבר על הזיקות העכו"מיות ה"טבעיות" שלו. המאבק הזה, חזונו נתגבש באידיאה המקראית הישראלית. אידיאה זו, ככל שהיא מונותאיסטית, היא גם הומניסטית: ככל שהיא מכריזה על אחדות הבורא וריבונותו כן היא מעידה על האחידות הבאה לנפשו של אדם, על האדם הכובש את ההיוליות בנפשו ועושה מרות לעצמו ולעולמו. אכן, בסיפור המקראי מסתמלים, כביכול, האלוהים והאדם אהדדי באידיאת־חיים הצומחת מריאליזם אֶפְסֶטְנִיצִיאליסטית כבירה. אולם ריאליזם זה אינו קדמותה מסתלקת כליל ממנה לעולם. האוון הרגישה, הקשובה, עשויה לקלוט מעבר לסיפור המקראי את הרחשים הפסיכיים הרחוקים, שמאז נגזזו בנפש, ואילמלא "מוראה" של האידיאה המקראית היו מבקיעים בנפש ומציפים אותה על מבואיה ומוצאיה. מובן, משום כן, מה רב כוחם של שני המוטיבים, העקידה והשבת, למשוך את האמן הנוטה אל המעמקים. גם הרקע הסוציאלי, גם הרקע האינדיבידואלי, בשניהם היה מעורר את המספר, המשורר הדרמטורג היהודי לקראתם.

מובן: הזיקה למוטיבים מעין אלה אינה מיוחדת לדורות האחרונים בלבד ורק לספרות ישראל. ידוע, לדוגמה, כמה החשיב קירקגור את מוטיב העקידה שבמקרא, עד שהעמידו במרכז חיבוטיו התיאולוגיים והפילוסופיים, הסוציאליים והאסתטיים. מחיבוטי־עקידה שבו מתהווית חווייתו האֶפְסֶטְנִיצִיאליסטית. העקידה היא גם מקור הנפתולים בחייו וביצירתו של פרנץ קאפקה, שהשפעתו עוד רבה גם כיום בספרות תפוסת הכפירה ההידגרית־הסארטרית. הקדמות התוססת במוטיב העקידה מושכת בתהומיות הדימונית שלה, באסתטיות העכו"מית ובכמיהות מוות־וחיים שבה. אלא עם שבספרות המערבית ניתנה הרשות להסתחף בזו התהומיות, עד כדי התכחש לחזון המונותאיסטי־ההומניסטי שבמקרא, הרי בספרות ישראל, אף בתקופה האפואליפטית שבין שתי מלחמות־העולם, מתבלט מאד המאבק שלא לטבוע ב"מעמקים" התהומיים של הסימבוליות המסתורית של האֶפְסֶטְנִיצִיאליזם לשמו באסתטיות האמנותית. בחייהם של ישראל היה המאבק הזה. וממנו לא נתבדלו לא ביאליק ולא פרץ ולא ברדיצ'בסקי, לא לייויק, לא יצחק למדן ולא אורי צבי גרינברג וחבריהם וחברי־חבריהם. גם אצל ש. שלום, המשלב את שני המוטיבים כאחד, בא מאבק זה לידי מבע בולט מאד. הפואימה הדרמטית "שבת העולם" משמשת פירוש מובהק למאבק הזה.

הפואימה פותחת בנעימה של מסירות-נפש לאיזה קידוש-השם נעלם — ל"שבת העולם". בנעימה זו יש ועולה ש. שלום על י. ל. פרץ ב"שרשרת הזהב" שלו. כאן מופשטת השבת לגמרה מלבושיה הדתיים-הסוציאליים — מסתייגת, כביכול, מאתו ריאליזם חיוני שהסיפור המקראי וההלכה והאגדה בישראל שיוו למוטיב השבת. היא נראית פורשת לתוך איזו חוויה רחוקה, תוססת באילו כיסופי אצילות בנפשו של אדם, וכאחד היא גם שוקעת לתהומות הנפש של אותו אדם. נהנה אחרי הקדמות הפסיכית ואל מרחקים מסוערים בקדמות זו. חוויה היא שאינה מתגבשת בצורה מסוימת. אינה מתקיימת במחשבה או במעשה מסוימים. היא מקיפה הכל, קולטת הכל, סופגת מן הכל כל עצמות ריאליסטיות שבו. כל ההווה מהלכת במזלה — והיא, השבת גופה, לעולם אינה מגלה פניה, כבירה היא וזרה שבת זו בתפארת שבה: מגרשת את האדם, הטובל, ברשות-היחיד וברשות-הרבים שלו, באוקינוס של בדידות משלו. "שבת העולם", גם אצל פרץ וגם אצל שלום, היא אסתטיזציה מאד מופלגה לתגודות פסיכיות, מועטן תודעתיות בתהליכן, רובן על גבולות האל-ידע, הידועות לנו מזרמי-מסתורין בישראל ובעמים, וגם מן "האסכולות" החדישות בספרות ובאמנות. אסתטיות מופלגה זו, דבקות ללא-סוף זו באיזה יופי עלום-שם-ותואר, רובה מתפרשת בנתיבות האָרוס ששלוחותיו יוצאות גם אל החיים, גם אל המוות. נובאליס הגרמני, וייטס האירלנדי ומטרלינק הבלגי, ורבים כמוהם, מזדקקים לחוויה מעין זו, כל אחד בלשונו, בסגנונו, בצביון המסתורין הטבוע בנוף הפסיכי ובנוף הפיסי שלהם. וש. שלום בדרכו הישראלית הוא, מזדקק לסולם עליה-וירידה בשלבי המסתורין המזבילים אל השבת התכליתית. שבת זו, עוברת-על-גדותיה היא: היא מתחמקת מן החיים ומן הבעיות הריאליסטיות שבחיים, וכל תשוקתה אינה אלא אל העקידה "על מזבח השבת". הלא כן צועקים דמיו של עטוף ב' אל ר' שמעון בן יוחאי:

רְבִי,

אֵי הַמְּבַח לְשַׁבַּת?

נְעוּרֵי יְחִדּוּנֵי קָרְבָּן.

כֶּסֶף אֶל כֶּסֶף צִרְפְּתֵי בְּאֶפְלֵי.

אֶת דְּפָקֵי סִפְרֵתֵי בְּלִילוֹת

לְרַעַת:

מָה הַשְּׁעָה בְּנִצְחָז?

שְׁלֵמָת, רַבִּי.

עֲקֻדְנִי נָא וְהַעֲלֵנִי עוֹלָה לַשַּׁבָּת.

בוה, דומה, מתקרב שלום אל איזו נקודה מרכזית בפירושו עצמו על שירתו. ארבעה "עטופים" ישנם בפרולוג לפואימה ומעטוף לעטוף הולכת החתירה ל"שבת העולם" ומקבלת צביון תהומי יותר ויותר. תוך כדי זה אובדת הדמות האנושית בגיבורי הפואימה את עצמותה הריאליסטית, את הכרת עצמה בחיים של מחשבה ומעשה. בתשוקתם ל"שבת העולם" נדחפים העטופים אל "תפארת המחשכים", ולתנודה תהומית-פסיכית זו שלהם מוצא ר' שמעון בן יוחאי ביטוי בחזונו על ה"בוצרים עלו בהרים לבקש את התפוחים הקדושים":

הַשִּׂיאוּ מִשׂוֹאוֹת בְּהַרְמֵי חַיִּיהֶם -

הֵם לֹא יִשׁוּבוּ מִשָּׁם.

הַמָּה רָאוּ הַמְּבוּעַ.

עֵינֵיהֶם מִתּוֹכוֹ נִשְׁקָפוּ.

שׁוֹשֵׁיִם אֶפְלוֹת, שְׁדוּבָבוּ לְגַמְשָׁן,

שָׁחוּ עַל גְּדוֹתָיו...

קְלוּחִים נוֹנְעִים בְּקְלוּחִים שָׁם.

אָדָם צוֹמֵחַ מִסְּלַע.

תּוֹסְסִים דְּמִים בְּדָמִים,

וְדִלְקוֹת מְצַטְרְפוֹת לְשֹׁעַר -

אולם בעיצומה של תנודה אפלולית-מסתורית זו נרתע המשורר. בדבקותו האירוטית הקדושה ל"שבת העולם" הולך האדם ומועמד על מפתן האפס. אל תוך העטופים בתשוקות העקידה על מזבח התפארת ל"שבת העולם" מכניס המשורר את הגידם שידו נגדעה בחרב סרדיוטיו של אלישע בן אבויה, ה"אחר". אותה יד גדועה משבת מין רוח אחרת ותקיפה ב"חקל תפוחין קדישין": היא מטעימה את המפנה מן הסימבוליות, במסתורין הקיצוניים שלה, אל החיים הריאליסטיים בתמורות הנגלה-הנסתר שבהם.

בנפתולי יחיד-ורבים שבהם, כחיבוטי חזות-וחזון שבהם. הדי בעיות סוצי-אליות, לאומיות, אנושיות מתחילים נשמעים מתיצעותיה של "האשה לבושת אלמנות": הדים הם לאותה השבת המקראית שענותו של האדם, ונצחנו של האדם, נשמעים הימנה. הקדושה הנתבעת מפני האשה לבושת אלמנות, היא אמנם קדושת שבתה של ארץ המשמשת "בבואה לשבת העולם, ואורה חוקתו של אדם, כל עוד בה לזהט המוקד של אלוה". אולם "שבת העולם" ו"מוקד אלוה", כל משמעותם נשקפת מחיי האדם על אדמות:

אִלָּם בְּפֶטֶם אָדָם שִׁבְתוּ
בְּשֹׁד עַיִים,
בְּאִנְקַת אֲבִיוִים...
בְּכַבּוֹת אָדָם אֲשֶׁרֶה בְּבֵיתוֹ,
לְהַעֲלוֹת בּוֹ נֵר חֶלֶב עַל דַּעַת הַשֶּׁבֶת -
אֲשֶׁרֶי הָאוֹהֵב אֶזְשַׁב־לְחַלְלָהּ!
אֲשֶׁרֶי הַמְּשִׁיב הַשֶּׁבֶת לְשָׂרְשָׁהּ! - - -

בעצם מגביה שלום את קולה של האשה לבושת אלמנות על יתר הנפשות שבפתיחה. דברה מהלך בתקיפות חיונית, המסלקת את רחשי הכיסופים האפוקליפטיים של הפתיחה המסתורית. באה שעתם של "המראות", המגלים מתוקף תביעותיה של האשה למעיינות החיים אשר בשבת. וכן פונה שלום לדמויותיהם של אלישע בן אבויה, של מאיר שומר החומות, ושל ברוריה אשת ר' מאיר בהרכב אהבתה הטרגית.

בדמויות אלה הולך "הנגלה" ומקבל חשיבות מיוחדת משלו. אלישע ומאיר וברוריה דומים עלינו מתבדלים מן "המחשכים שבתפארת" ומן התשוקה לעקידה השבתית ואבדן הדמות. מבעד לכל אותה מועקה שבתית-אסתטיטית, החופפת על הכל בפתיחה של הפואימה, הם חותרים אל חזון האדם, על כל הנפתולים הכרוכים בחזון הזה. הדמויות, אמנם, אינן מתרקמות לפנינו בשר ודם. חיבוטיהן האפזיסטנציאליים אינם מתבלטים הבלטה אקטואלית, סוציאלית או היסטורית משלהן. רובן מובעות מבעד מופשט, אינטלקטואלי-אידיאי, בגיבוש מילולי, אמנותי-ריטורי. הנפשות שבפואימה הן אידאות, אותן רכש המשורר לעצמו תוך נסיונות רבים וקשים. את האידיאות האלה הוא מסכם ב"שבת העולם" גם לעצמו, גם לזולתו. ועם שההישג הדרמטי-

הפיזי נמצא חסר בזה, הרי מבהירה משנה זו את כל שירתו של שלום באור טרגי משלה.

אלישע ה"אחר" מהווה מעין סרץ הזמניסטי, קיצוני בחתירתו האינדיבידואליסטית. פרצי מרצו של אלישע מתמצים בהסתערות נפשית כבירה "אל האדם בעד, זה שאין לו חוק — כי הוא החוק לעצמו והוא המאזין יום-יום קול שדי". את האדם הזה שואף אלישע לבנות. גם את ישראל —

אֶת יִשְׂרָאֵל, שְׁאִין זולָתוֹ עִם,

יֵצֵן כָּל עַם,

שְׁלוֹ הָאֵשׁ, הַדְּרוֹר וְהָאֶמֶת,

יִשְׂרָאֵל הוּא —

אֶת יִשְׂרָאֵל אֶבְנָה.

ה"אחר" המתמרד במסורת ובמקובלות ומעמיד בזה את המשמעות הדתית בסכנה, כולו אינו אלא נדחף מן האמונה בגדלותו של אדם, האדם-באלוהים-ובנצח, האדם ביקום ובקיומו, האדם בהליכותיו על אדמת המולדת. הגאות ההומניסטית כובשת את כל הוייתו, מפעימה את לבו מבפנים ומסעירה את ניבו ואת מעשיו מבחוץ. המקובלות והמסורת והמשמעות בחיי ישראל, כולם אמנם באים לבצר את החומות שרבות פרצו בהן יון ורומא. את זה יודע אלישע בן אבויה היטב. אלא שאין ידיעתו עומדת לו בפני התפארת שבגאות ההומניסטית, המציפה אותו בתוקף נפתוליה, בעוצם מאבקה עם עולם-פנים ועולם-חוץ שלה, באיתנות הדמים ובדכיי-מאויים שבה — ובחזון הזוהר היצירתי המבקיע לאדם מתוך ערפלי המערבולת הקיומית שלו. לא אחת קשוב אלישע להליכות דמיו בקרבו: התהומיות הנפשית האיומה בתפארת אודם-ושחור שבה, גם מירוק הנפש וטוהר החזיון לגאולת החיים בעתידות — כולם משמשים בהייתו כאחד. זוהי הטרגיות ההומניסטית, התופסת את מקומה של הפטליות בעקידה השבתית בפרולוג ל"שבת העולם". לעומת זעפה וקללותיה של אמו מתוודה אלישע:

אֶפֶל שְׁאֵן מְלוּעוֹת יָמִים שְׂרוּפִים,

שֵׁטֶן הָאֶקְזָב חוֹלֵל עַל מְשׂאוֹת דָּמַע,

חַי שְׁתָּתוֹ דָּם...

ואני הוספתי והלקתי,
רק הלקתי
ובחיי...
אם אלישע:

(בלחש זועף)

לכח תאזנה הלקתי!
אלישע:
ופתאם - הס!

נפל מסך כבוד מהיה שקועת אמש.
קסאונות נושמים גלי, ומצרי שאל - חזון!
כל חיל הפך תמרור, כל ספק - אכן-ארת.
בתהום נפתח רקיע, וסופה קדושה שרה -
ואני בתוך הסופה...

מובן: פרצו של אלישע הוא פרץ אינדיבידואליסטי שאינו נשמע ל"קטנות" בחיי הקיבוץ. אין אלישע רוצה לשעבד את דחפיו הרומנטיים-הדימוניים למרות הריאליסטית היום-יומית בחיי העם השח בעולה של רומא. ככל שהסערות הולכות ונפתחות בנפשו כן הוא מואס בכל גדרים וסייגים שכחו-מות-מגן הקימום מאיר וחבריו על העם. סופו שהוא מתמנה על סרדיוטות לפרוע בעם, למגר הלכות חיים שבו. בעצם הולכים משבריו הפסיכיים של אלישע ונעשים מטרה לעצמם. הגאות ההומניסטית, המשתקפת באמונה באלוהים ובאדם, הולכת ומתערפלת מן התהומיות המסעירה נואשות את אלישע. זהו "האחר" אשר בו. כל הוייתו מתחילה נוהרת למין אפויסטנציאליות מוזנחת ללא תכלית וללא טעם, לאיזו מציאות אשר בה "האלוהים מת". אכן, סיבה גלויה למין אפויסטנציאליות של אלישע בן אבויה היא אהבתו לברוריה שלא נתקיימה. בנפשו מהלכת היתמות שלעולם אין לה פדות בחיים היום-יומיים, על כל החשיבות הממלאת את הבעיות הסוציאליות והלאומיות שלהם. אירוטיות זו שאין לה פורקן ופדות סופה שאינה כמהה אלא אל המוות. לפי שבמות דומה היא מגיעה לידי הדבקות ביקום - דבקות-בכל, אשר בה תבוטל דמותו של יחיד המנוגע הכואב, המסוער מדמיו ללא כפרה. בזה, אמנם, נראה אלישע מתקרב, מחד גיסא, לאידיאת העקידה על מזבחה של

"שבת העולם" במסתרין הסימבוליסטיים של הפתיחה לפואימה: ומאידך גיסא, הוא נראה שוקע בבצת הניהיליזם האפוסטנציאליסטי של בן זומא: "אלישע (לברוריה): אלינא תחרדי ככה... הוא לא מת... יען לא חי היה... מעולם לא היה חי... אני יצרתיו, ברוריה... בדמעות לילי העבותים טיפחתיו לי... הוא היה מפלטי — מפלטי האחרון מפניך, ברוריה... מפני דמיך המאיימים נצח, מפני יאוש חשקך הרן, הרן על פי תהום... אלוהים גדולים, אמרתי. שבת שפתון, אמרתי. ישראל של עתיד, אמרתי. מאחורי כל אלה עמדת את, ברוריה — את במערומיך הקדושים: המוות ואת...

הוי, ברוריה! יש עין אדומה באופל והיא קורצת: טבעת, בן אדם, ובמה אתה נאחו? באין. עדים אני והלילה. נשמתך איומה ופרועה, והיא צומחת מקרקע לא תדע. עיניך מתהלכות בלהב, ואין אתה רואה בהישרפן. חייך — אבוקה במערה אטומה —

בחיות ובחזיונות מעין אלה נאחו ש. שלום לא אחת בשירתו, וב"פנים אל פנים" במיוחד. אלא, כמובא בפרקים שלמעלה, לעולם הוא נאבק על נפשו, והוא מתפרק מן התהומיות שבסימבוליות המסתורית. כאן עלינו רק לציין ששלום מכניס את רבי מאיר, את בן זומא ואת ברוריה אשת רבי מאיר כעדות למאבקו עם כוחות-פרץ קיצוניים — אפסטריוניסטיים, סימבוליסטיים, — שקמו בשירה העברית בין שתי מלחמות-העולם. בטענותיו כלפי מורו אלישע בן אבויה, מביע רבי מאיר את פחדיו בפני התהומיות האורבת על נפשו של אדם לבלעה. הלא לפיכך נתנו לו לאדם גדרים וסייגים, חוקים ומסורת, לבל יהא נוהה אחרי עבודה נפשית זרה שבו ויקים לה פולחנות. וכן מתחנן הוא אל אלישע שיקבל את דברו "כמשען ואי" בתוך "האפלה תוכך וסביבך קודחה אש, ולשריפת אפלתך תקרא אור". התשובה לאלישע, שעליה מתפלל כליכך רבי מאיר, היא התשובה מפולחנות המעמקים המסתוריים אל החיוניות שכתרבות הלאומית-הסוציאלית, אל ההוד וההדר בחיים המתפתחים בנגלה אשר במציאות:

הַאֵין הָאֵמֶת קוֹל,
הָעוֹלָה מִן פֶּל אוֹת
וּמִן פֶּל אִמְרַת אֵל תְּקוּקָה בְּבִשְׁרָנוּ?

הֲרַק לַתּוֹעִים שִׁיחַ עִם אָמֶת,
 לַמְּכַרְזִים עַל נַעַץ קִבְל־עֵם?
 וְלֹאֵלֶּה אֲשֶׁר אֹרֹו
 וּבְאֹר
 הִסְתִּירוּ אֶת פְּנֵיהֶם —
 הֲלֵהֶם נִבְחַ?

אלא שאין לו תשובה ל"אחר". כאב אחד תוסס לו בדמיו ואינו פוסק. כאב האהבה לברוריה ממוטט כל איחוד מנפשו ומסערו ב"שלהבות איבה" ל"כרם אבות", ל"שבילי תמול", ל"נחלת דורות". וככל שאלישע מעמיק בסודי חזיונו התהומי, כן מגיע מאיר לחקר אסונו הנפשי של רבו ש"האלם השואג עודנו מפרפר לרגליו". אכן, אין בכוחו של "אחר" לשוב; כולו הועמד כבר על מפתן האין.

אמנם, אין אלישע חוזר אל מאיר; אולם גם אל בן זומא אינו יוצא. הניהיליזם של בן זומא חותר להבקיע מבעד לכל אותה תכונת הנפתולים של אלישע ומאיר וברוריה, גם מבעד ליסוריו של העם שרוחו מתבלבל ודמיו נשפכים ארצה. — על־מנת להתפרץ בצחוקו הליצני־השטני, להשתרר במלוא־כפירה שבו על הכל, לחלל אף את הטרגיות בקיומו של האדם על אדמות. גם יסוד ניהיליסטי זה, אמרנו, מתגלה לפרקים במשך שירתו של שלום. וכאן מפרש שלום אותו יסוד זר שאינו מתשלב בחיי ישראל אף עם שפיכות־דמים והתמוטטות סוציאלית ויאוש לאומי. שירת החזון לתקומה האנושית, היוצאת מפיו של אסיר ב', מזימה את לעגו הגרדומי של בן זומא:

לֹא תִרְצַח אֶת חֲזוֹנֵנוּ, טְרוֹף־הָאֵין, לֹא!
 בְּנֵי חַי פִּתְרוֹן!
 אָנֹו רֹאִים יֵשׁ בְּנִתִּיב דְּמַנְו הַשֹּׁעַ,
 אָנֹו מְלֵאִים יֵשׁ!

ו"שאינו נראה" עונה אחריו ומכפר על כל אשר התחולל במכאוב־הדמים של אלישע. כל אשר במסתרי מעמקים משווע היה אל המוות, מיתקן עכשיו בפלאי גילויים שיום־יום ושעה־שעה הם מתחדשים בחייו של האדם:
 הָרִימוּ נֵס עַל דְּרָכִים מְכִי נַעַץ,
 שְׂאוּ לְבַבְכֶם קֹדֶשׁ וּבְרָכוּ אֶת הַפֶּלֶא.

לא יֵאָנַח עוֹד בְּלִילוֹת, וּבְדַמָּה לֹא יִבְכֶּה.
 גְּלוּיִים יִהְיוּ נְכִי יָמִים חַיִּים,
 וְאוֹרוֹ דְּמָעוֹת מִצְהָלֶת פְּתָאם,
 וְנִנְעָה רִצְפַת שְׂדֵי בְּפִי כָּל אֱלִים-מְרֹאוֹת.
 וְקָלְחוּ דְבָרִים כְּמַעֲיָנוֹת עָרֵן.
 לֵב אֶל לֵב יְרִיעַ, כּוֹכֵב, יָם וְאַרְצָן:
 נִנְאֲלֵנוּ.

זהו הפירוש ששלום שם לשירתו. ה"אני מאמין" של המשורר מתבלט מאד מדבריו של רבי שמעון בן יוחאי המקבל את החיים בשילובי הקיומיות שבהם, על חליפות החייב והזכאי שבהם. את שניהם הוא מקבל: את מאיר ואת אלישע. "אי-אפשר לו לעולם בלי מאיר, ואי-אפשר לו לעולם בלי אלישע בן אבויה. שניכם מקרבים את הקץ ושניכם מקדשים את העולם לגאולה". אמנם, ישנה טרגיות עמוקה, עצם העובדה שמאיר "נולד מאיר" ואלישע "נולד אלישע": אין הם באים לידי מיוזג פסיכי סינתיטי בדמות אנושית אחת, כבירה בחזונה וביצירתה, אישיות הסובלת את הכל, הצופה במשיח ומתקדשת לבואו וקולטת פעמיו גם מן "הנסתר" במעמקים, גם מן "הנגלה" היום-יומי. אולם טרגיות זו, הלא היא הדינמיות הפועלת בשירה ובאמנות ובכל היצירה. זוהי הטרגיות גם בפנים שירתו של שלום: בספרים המכונסים בקובץ "שירים" — ב"שירים וסוניטות", "פנים אל פנים", "עולם בלהבות", "אילן ככות" — עד שהיא מתגבשת בברירות אמנותית גדולה בפואימה הביוגרפית של המשורר, ב"אזן בן פלא".

בצרון, תשי"ז