

גדעון קצנלסון

אני אחד שהוא שנים

(על "שער החמישים" של ש. שלום ועל שירת המיסתורין שלו בכלל)

א

שני רצונות הניעו בדרך-כלל את יגון-העולם של השירה הלירית שבכל הזמנים וגם נעו אתו ללא-הפרד. אחד מהם נע מן המרכז אל ההיקף; השני — מן ההיקף אל המרכז. במרכז עמד ה"אני האנושי", שההגיון והרגש הם שלו. בהיקף נסתמנו שרטוטיה של מהות, שאולי היא על-הגיונית ועל-רגשית ואולי היא מקום-הריכוז ונקודת המוצא של כל ההגיונות וכל הרגשים. זה מול זה — גם בסימן-שאלה וגם בסימן-קריאה, כלומר, גם כבעיה הגיונית וגם כהתפעמות רגשית — ניצבו והוצבו: הנצח מול החולף, היקום — אף אם חולף הוא — מול האדם, הכוונותיו של היקום על ידי הנצח מול מצב-דברים של לית-דין-ולית-דיין. התגובות על ההקבלה המכבידה הזאת נתבטאו באחת משתי צורות. האחת מהן: האני, במיגבלותיו ובצר לו, ביקש את חסותה של המהות המקיפה: רצונו נע איפוא, כאמור, מן המרכז אל ההיקף. השנייה: האני, אם על ידי התעלמות שלא מדעת ואם על ידי כיחוש מדעת, ברח מהמהות המקיפה אל עצמו ונתרכז בראית עצמו בלבד: רצונו נע איפוא הפעם, כאמור, מן ההיקף אל המרכז. אל חיק האמונה הביא אותו הרצון האחד; אל אפס-החיק של הכפירה הביא אותו הרצון השני. והנתיב שבין החיק לבין אפס-החיק הוא נתיב-היסורים, שיגון-העולם של השירה נד ונד בו, לעתים קרובות מאד אפילו הלוך-ושוב וחזור-חלילה.

על היסורים שבנתיב זה של שירה ניסה הסימבוליזם המערבי¹ להתגבר על ידי סתימת הנתיב כולו. האני, שניצב נרעש ונפחד לפני על-הגיון ועל-רגש, נמצא מנצח את הפחד על ידי שינוי כיוון-הראיה. במקום לראות את העל-הגיון והעל-רגש מולו — ראה אותם בתוך עצמו. במקום לראות עצמים, שנוצרו על ידי צירופי בריאה אלוהיים, ראה מושגים, שקמו והיו

¹ תואר-השם "המערבי" נוסף כאן למען ההבחנה בין סימבוליזם זה לבין גילויי ברוסיה, ששם היה לו, על אף הגיונים הלשוניים הדומים, אופי שונה.

לתמונות על ידי צירופי בריאה מילוליים שלו. המיסתורין, שעל-הגיון ועל-רגש עטפו בהם את העולם על הגיונו ורגשותיו, נשארו, אלא שלא אלוהים היה הפעם אדונו ומפעילו של על-הגיון ועל-רגש זה, אלא המשורר הסימבוליסטי. המרכז, שמבחינת כוח-הבריאה זיהה כאן קצת את עצמו עם ההיקף, נשתחרר ע"י כך מאימתו.

כוח-הבריאה, שהוענק לפיסקה השירית הסימבוליסטית, היה צעד ראשון במהלך, שצעד שני שלו היה אירגון חדש של כלי-הקליטה האנושיים לבריאה זו. החושים הרגילים, שלפי המקובל הם-הם כלי-קליטה אלה, שוב לא הספיקו: על כן עירבבה התפיסה השירית הסימבוליסטית את התחומים, ייחסה, למשל, צבע לצלילים, כושר-שמיעה לעין וכושר-הרחה לאוזן. לעולם, שהתפיסה הדתית ראתה את דמותו כחלקה למדי, אם כי לא תמיד מפוענחת על ידי השכל האנושי המוגבל, נוספו על ידי כך קיפולים מיוחדים-במינם וחורגים לחלוטין מתחומי כל פיענוח, לא רק אנושי, אלא אפילו אלוהי. הסודי והבלתי-ינתפס איננו כאן איפוא שטח מבדיל בין תחנה, שמיגבלות האדם באשר הוא אדם מונעות מתושביה את ההבנה המושלמת של המתווה, לבין תחנה אלוהית, שהמשמעות המלאה של ההווה, מתהווה ויהיה, לא רק גלויה לפניה, אלא גם נקבעת ומתוכננת על-ידה. היעדר-התפיסה איננו כאן בכלל שטח מבדיל, אלא הוא-הוא התחנה הסופית עצמה, יסוד הקיום הקוסמי כולו. פעולתם של חמשת החושים שלנו במתכונת הרגילה, פירושה השתעבדות לסוד ללא פשר זה; לעומת זאת פעולת החושים במתכונת הסימבוליסטית, פירושה מתן צורות חדשות לסוד, לעיצובו וגיבושו, כלומר, השתתפות ביצירתו. שותף כזה הוא-הוא בן-חורין האמיתי.

הצעדים הבאים במהלך הסימבוליסטי הם כבר משום-כך בבחינת מובן-מאליו. רגישות החושים של המשורר איננה רגישות, שמפעילים אותה נמצאים שמחוץ למשורר, אלא רגישות, שמחמת קליטתה את הנמצאים שמחוץ למשורר באופן שונה מן המקובל — היא מפרקת נמצאים אלה ובוראת לה במקומם נמצאים חדשים ומפעילה אותם. המלים, שהן דרך ההתבטאות של החושים בפעולתם הרגילה, אין בהם משום-כך כדי מתן ביטוי לחושים בפעולתם הבוראת. מכאן מסתברת המשמעות המיוחדת, שהשירה הסימבוליסטית רואה לא רק בצירוף התמונות-מיטאפורי של המלים, אלא גם בצירוף המוסיקלי שלהן. המלים בצירופן הרגיל, המקובל, מציינות

מציאות של דברים הדוקה למדי, אבל אותן מלים, בצירופים מוסיקליים שונים, מגלות עד כמה הידוק זה אינו אלא אחיזת עיניים ועד כמה האווירה, שהמלים מתיימרות לייצג אותה, רחוקה מלהיות נאמנה לדברים כפי שהם קיימים באמת. למלים המיסאפוריות, הבאות בעת ובעונה אחת עם פירוק זה של המציאות הקיימת על ידי מוסיקת המלים, לא נותר אלא לרמוז על מציאותיות של בריאה חדשה, הולמת את האמת במידה גדולה יותר מזו, שנתבטאה על ידי המלים בצירופיהן המקובלים. האישי, שהחשים בשירה המקובלת הביאו אותו לכלל התגלות מילולית, מצטנע בתהליך בריאתי זה של השירה הסימבוליסטית ואולי אפילו חולף ואיננו. הליריקה הסימבוליסטית היא משום כך לא ליריקה אישית, אלא בראש וראשונה ליריקה על הבריאה בעילומיה הגדולים.

ב

במבט־עין ראשון ניכר לפי הסימנים האלה בחלק גדול משירתו של ש. שלום חותמו של סימבוליזם מובהק. תנועותיה המגששות של שירתו בדרך הארוכה שבין על־הגיון היקפי, הבונה והורס ומוליד וממית, לבין חרדתו האנושית של אני, הנולד ומת בעולם נבנה ונהרס, — מסתמנות לפי נתונים, שהסימבוליזם ראה בהם את סימניו. הדרך שבין העל־הגיון, שהוא בורא העולם, מקיימו ומכוונו, לבין האני, שהוא תמיד בחזקת נברא בלבד ולפיכך מקויים הוא תמיד ומכוון, ע"י בורא, — מתקצרת כאן ואפילו נעלמת על ידי בריאה שירית, המאחדת שתי קצוות אלה ורואה אותן כזהות. האני, כמשורר, איננו בשירתו זו של ש. שלום אחד מרסיסי הבריאה, אלא אחד מחלקיו של הבורא, שנפרד מחלקיו האחרים עם לידתו כבן־אדם: דרך הייסורים של יגון־העולם השירי הוא משום כך אצל ש. שלום רק תהליך של איחוד הנפרד עם השלימות שמלפני־הפירוד. לא האנושי, אחוז באימתו של קיום, רועד כאן למראה־עיניו ומתלבט: העל־אנושי, אחוז בתחושת זהותו עם הקיום, תוהה כאן על כוח־הייסורים של הניתוק הזמני מאדון זה, שנכפה עליו על ידי האנושי. במנה הגדושה של אימת הדברים המתרחשים, שתפיסה רגילה היתה כורעת תחתיהם ונופלת, יש איפוא כאן, כאשר התפיסה הסימבוליסטית מפרקת את הדברים ומרכיבה אותם מחדש בדרכה שלה, גם משום חדוות ההסתכלות של מה שנקרא האמנות הטהורה.

גם באמצעים, שבסיועם באה כאן על תיקונה האמנותי האימה המשולבת כחוויה, יש מסימניו של סימבוליזם ודאי. המלים בשירים אלה של ש. שלום מצטרפות זו לזו, בעת ובעונה אחת, בשני מערכים, מיטאפורי ומוסיקאלי, ושני המערכים קובעים לצירופם משמעות רועדת, כלומר, נטולת קביעות. הסינסטזיה שמועידה לחושים האנושיים שבמטאפורה תיפקוד מנוגד למקובל בביוולוגיה, מערערת את הוודאות הארצית-גופנית של חלקי התמונות שבמטאפורה. המיקצב, שנתהווה על ידי צירוף צלילי מיוחד של מלים וחלקי מלים, מערער במידה מסוימת את הוודאות הסמאנטית של מלים אלה. נוצרו כאן שני מישורים של מצב פיוטי רועד. את תמונותיו, וזהו המישור המטאפורי המיוחד שלו, קשה לעתים לזהות כתמונות, שנקלטות במובן המקובל על ידי רשתות עינו של אדם: המלים שלו, וזהו המישור המוסיקאלי שבמצב זה, לעתים אינן זהות עם הגדרותיהן המקובלות והחד-משמעיות. וכל זה ביחד הוא, לכאורה, רעד טיפוסי של שירה סימבוליסטית.

אבל כל אלה הם, אחרי ככלות הכל, סימנים חיצוניים בלבד. מה שמונע משירתו של ש. שלום להיות סימבוליסטית במובן המקובל היא העובדה, שגם כאשר המרכז, שהוא האני השירי של שלום, נע כאן בכלי רכב סימבוליסטיים למען יוכל בסוף המסע לראות את עצמו וזה עם ההיקף, — הריהו בכל זאת ניצב לפני היקף שונה במקצת מזה, שהסימבוליזם נע לקראתו. מן הצמד על-הגיון ועל-רגש נשמט בהיקף זה העל-רגש: על כן שמור בו מקום לא רק ליגון-עולם, אלא גם לכאב על יגון-עולם זה. פירושו של דבר הוא, שהאני השירי של ש. שלום לא רק מסתכל כאן ביגון העולם, אלא גם משתתף בו. האני, בהזדהות עם ההיקף, הוא גם רגשי: על כן בא לידי גילוי בחלק גדול מהופעותיו הרבה מאוד מן האישי. הביוגרפיה של המשורר, ובמובנה הרחב ביותר, לא הוצנעה כאן בחדרי-חדרים, אם כי הצטנעות זו היא לפי הא"ב הסימבוליסטי צו אמנותי ראשון-במעלה, היפוכו של דבר: הביוגרפיה, לעתים אפילו בפרטי פרטיה, היא כאן כוח מניע, שבלעדיו ניטל ממסע המרכז אל ההיקף טעמו המיוחד. בלעדי ביוגרפיה זו ייתכן מאד שתגובתו הרגשית של הדמיון, לפי כל הסימנים של הבשורה הסימבוליסטית, היתה גם כאן תגובה אינטלקטואלית טהורה ולפיכך היתה באה על גילויה על ידי ליריקה של השתאות. אבל הביוגרפיה, — שהיא בשירתו זו של שלום כפולה: אישית ויהודית —

דוחפת כאן את הרגישות המשתאה הצידה וממלאת את המקום הפנוי ברגישות כואבת.

מבחינה זאת ברורים גם מאד התחומים, המבדילים בין שירתו של ש. שלום לבין השירה הסימבוליסטית וניתנים אפילו להגדרה מדוייקת כמעט. אפשר איפוא לומר, שבשירה הסימבוליסטית יוצא הדמיון למסע-כיבושים אינטלקטואלי בלתי מוגבל. ואילו באותו חלק משירתו של ש. שלום, שנראה כסימבוליסטי, יוצא הדמיון למסע-כיבושים מוגבל על ידי הרגש. האני השירי של ש. שלום, הצופה בתמונות רועדות במתכונת סימבוליסטית, מחפש לו בהן בכל-זאת נקודות אחיזה להפסקת הרעד, שאולי גם תנחינה אותו לאמונה כלשהי. כאבו, התרגשותו והתלבטותיו מעידים עד כמה קשה לו למצוא נקודות אלה. התמונות, שעל-סמך צירופי-בריאה אינטלקטואליים מרכיב אותן הדמיון גם אצלו בצורתן הרועדת, הן אמנם אצלו קצת יציבות יותר ורומזות למספר מועט ביותר של כיווני-פתרון, אבל למצב של תמונה רגשית מוצקה, שיהיה בה מן הוודאות הבוטחת של מיסתורין דתי, אין הן בכל זאת מגיעות. קורצוויל, שהיה ראשון למבחינים, כי השימוש במונח "סימבוליות" לשם הגדרת שירתו של שלום הוא שימוש מוטעה², מגדיר שירה זו של ש. שלום כ"מיסטיקה יהודית ללא אֵל". והנה אם המונח "מיסטיקה יהודית" הוא מונחו ההפוך והמנוגד של הסימבוליות במובן הספרותי-מערבי שלו, אפשר לנו במקרה זה לקבל אותו; כן גם מסתברת כאן מאד התוספת "ללא אֵל" — אם נצא מתוך הנחה, שלמונח "אֵל" משמעות דתית בלבד. אבל מצד שני אפשר גם לומר, שהאופי הבלתי-סימבוליסטי של שירת ש. שלום נקבע ע"י כך, שהאני השירי שלו, גם כאשר שואף הוא לזהות את עצמו עם ההיקף, איננו בטוח בנכונותה של הזהות. אם הזהות תתבדה — משמע שמאחרי קלעים מוסתרים היטב מצוי ככל זאת כוח אלוהי. כוח זה, שאם יימצא גם ישקוט את הכאב של יגון-העולם, הוא הוא, לאמתו של דבר, נושא החלק הרגשי ביותר, הבלתי-סימבוליסטי, בשירתו זו של ש. שלום. אין זה אלוהי-הדת; ומבחינה זו המיסטיקה של ש. שלום היא, אמנם, מיסטיקה "ללא אֵל". יהדותה של מיסטיקה זו נקבעה איפוא לא על ידי אלוהי ישראל, שבצורתו הדתית אינו מצוי בה, אלא על ידי הביוגרפיה של המשורר. שאלוהים זה, בשילובים משילובים שונים, טבע בה את חותמו. זהו שימוש

בסימבוליקה, שהדת היהודית טיפחה אותה והיא גם נספגה על ידי המשורר בימי ילדותו, אבל בלא שימוש במשמעות — או ביתר דיוק: בחד־משמעות — הדתית המיוחדת שבסימבוליקה זו. המיסטיקה היא כאן יהודית לפי המנהג ולא לפי הדת. את השראתה היא שואבת, איפוא, לא מן הצו הבלתי־אמצעי ממרומים, אלא מן הזכרון הלאומי. מורשתו של כל זכרון ממין זה היא כמובן פחות הרמטית ממורשת, המתבססת על צו ממרומים. המיסטיקה שבשירתו של ש. שלום היא משום כך אולי נובעת מזכרונות יהודיים, אבל האופי הכללי שלה, — בהשפעתן של תפיסות־דברים שמחוץ ליהדות, שחדרו לתוכה — הוא אופי על־לאומי

ג

סידרת השירים "שער החמישים" היא, דומה, דוגמה חותכת ביותר לאימותן של כל ההנחות הנזכרות כאן. השיר הפותח של סידרה זו "יקיצה", שרוי עדיין בעולם הסימבוליסטי על כל שלל האפשרויות האמנותיות־צירופיות שבו. שני היתרונות, שבזכותם נקבע מעמד העדיפות של בני האדם על הנמצאים ביקום כולו ולפיכך גאות האנושות עליהם, מצטיירים כאן, אם נשווה אותם לגדלות הקוסמית האמיתית, כפחיתויות. הם אמנם יתרונות אנושיים וכוחם גדול להעניק עדיפות לאדם בתוך "יש" של בעלי־חיים; אולם "יש" זה של החיים מוגבל הוא מעצם־טבעו בהשוואה לחדלון האי־סופי, שקדם לחיים, מקיף אותם וגם יימשך אחריהם. מן החדלון יצא האדם ואל החדלון יחזור; חדלון זה הוא־הוא, איפוא, המהות ההיקפית, מקור כל החיים ועליון עליהם. גאוותנו היא על כוח המחשבה, שבו בולט יתרוננו בעולם החי, ועל אוצר הידיעות, שמחשבתו קבעה בזכרוננו קצרן קיימת לקיומנו העדיף. אבל גם המחשבה וגם הידיעה, על כל פנים בצורתם האנושית, הם לאמיתו של דבר רק גילויים של פירור שלימות ושל ראיית המושלם בקטעיו, ולפיכך יש בהם מן ההגבלה המפורשת. לידתו של אדם, שהיא יציאה מן החדלון המקיף אל היש המוגבל, היא ירידה בדרגה. יותר מזה: גם בריאת העולם כולו שהיא יציאה מן היקום של תוהו־ובוהו חסר־צורה אל יקום בעל־צורה, היא גילוי, שיש בו מן ההפחתה והצמצום. קיומו של האדם, כפי שאנו רגילים לראות אותו, גם אם חונן ביתרון המחשבה

וביתרון הידיעה, ואולי גם קיומו של היקום כולו כפי שהוא כיום הזה, אינם אות גדלות, אלא, להיפך, אות לניתוק מן הגדלות. כל אלה הם עדיין רעיונות, שאין בהם מן החידוש ואין מגיעה לש. שלום זכות-יוצרים עליהם; וסו"ס אם רוצים אנו ברעיון, אין עלינו לחפש אותו בתחומי השיר דווקא. אבל גם רעיון נדוש זה של שיר-הפתיחה "יקיצה" מתגלה כאן כבריאה חדשה מכוח התנופה הסימבוליסטית הגדולה, שהושקעה בצורותיו השיריות. כל רעיון הוא בדרך כלל לא יותר מאשר אמירה מוצקה, חריפה יותר או חריפה פחות, אולם בדפוסים השירים-סימבוליסטיים שלפנינו מתחמקות המלים מהתפקיד ההגדרתי, שלשמו נוצרו, ומשום כך אין הן כבר מהוות כאן אמירה, אלא ציון רועד ורב-משמעות של מראות בלתי ניתנים להגדרה. האפשרויות לקליטת ההתרחשות, שהמלים פותחות על ידי כך כאן לפנינו, הן משום כך עשירות יותר ונרחבות יותר מהאפשרויות, המוגשות לנו על ידי מלים מוגבלות בהגדרותיהן. העולם שמלפני-הבריאה, עולם התוהו ובוהו, שלא עצמים בו ולא חיים וגם לא ידיעה ומחשבה, מגלה איפוא לפנינו במראהו הסימבוליסטי את המושג "נצח" בצורה עשירה ומשמעותית יותר משתוכלנה לעשות זאת מלים במובן המדויק:

הם נמים היְעָרוֹת הַבְּשׂוּמִים שֶׁל הַקֶּשֶׁב:
 עוֹמֵד עַל צַבֵּם הַמְרָדִים הַגְּדוֹל
 וְשֵׁר לָהֶם שִׁיר: "אַל יִדְוַע! אֵל תִּשָּׁב!"
 וְכִנְיָ עַרְפְּלִים לוֹ מִיָּמִין וּמִשְׁמָאל.
 הֵם נָמִים בְּעֵינַיִם פְּקוּחוֹת שֶׁל בְּנֵי-רִשָּׁף
 בְּלִחְשׁוֹ שֶׁל נַחֲשׁ, בְּרִהְבוֹ שֶׁל לְבִיא,
 הַבֶּקֶר נוֹשָׂאֵם כְּסִפִּינָה אֶל הַנֶּשֶׁף,
 הַלְיָלָה יוֹצְקָם כְּשִׁקוֹי אֶל הַדָּמִי.

אפשרויות התיאור הבלתי מוגבלות של השיר הסימבוליסטי מתגלות כאן בכל מימד העומק שלהן. המציאות החדלונית שמלפני-הבריאה היא מציאות, שחיים, כמובן, אין בה; ובהיעדר חיים — נעדרות ממנה גם התכונות, שמצינות את החיים בלבד. שיר הערש המושמע כאן, שמורכב מצו-שלילה האוסר ידיעה ומחשבה, רק מעיד בצורה ציורית בת תוקף רב, שהשניים האלה אינם חלק בלתי נפרד מן המהות ההיקפית, שממנה נשתלשלו החיים,

אלא גילוי, אמנם מפותח ביותר, של החיים בלבד. המציאות החדלונית היא מציאות, שחיים אין בה וגם לא עצמים כל שהם. היא מורכבת מארבעה גילויים — דריכות אינסופיות ("קשב"), שתיקה אין סופית ("דמי"), אור ("בוקר") וחושך ("נשף", "לילה"), — אולם הארבעה, אם כי כולם הם על טהרת ההפשטה ומבוססים על מציאות של לא-עצב ולא היפרדויות לפי הדוגמה של עצמים, קשורים בכל זאת זה לזה לא בקשר של זיתוי, אלא בקשר-טבעת של גלגול האחד אל משנהו. יערות-הקשב נישאים איפוא מבוקר ועד לילה ומלילה ועד בוקר וניצקים אל הדומיה, וזאת היא מציאות, שהיא למעלה מכוח-קליטתם של חושינו: על כן, — במאמץ לקלוט בכל זאת משהו, אם לא הכל, ממציאות זו — מתערבבים כלי-הקליטה של חושינו זה בזה והאחד מהם נכנס לתחומו של השני; והמטאפורה המפתיעה "הם נמים, היערות הגשומים של הקשב" היא ביטוי טיפוסי למאמץ מערבב-תחומים זה. הקשב, שהוא המרכז במטאפורה זו, משתייך לתופעות, שחוש השמיעה הוא כלי הקליטה שלהן; היער והגמנום מובחנים על ידי חוש הראיה; הבושם על ידי חוש הריח. אבל היכולת של כל אחד מאלה מגיעה לכלל פעולה רק כשהם באים במגע עם עצמים, ולפיכך נבצר מהם במקרה שלפנינו למלא את תפקידם בתחומיהם הם. על כן מתגלה כאן העין בתפקיד-קליטה של אוזן והאוזן בתפקיד-קליטה של חוטם; והיער הוא קשב ולקשב יש ריח. כל המושגים נרכשים איפוא מעל לכלים שבתחום החיים בכלל. רק הדימוי ושלוחותיו הספרותיות מחזירים אותנו כאן לתחום הפעולה הרגיל של כלים אלה; ושימוש זה בדימוי הוא במקרה שלפנינו מוצא ספרותי קולע ומכובד למדי. סוף-סוף אין הדימוי מציין מצב מדוייק, אלא רק מצב דומה למצב, שאותו רוצים אנו לתאר: פירושו של דבר הוא, שהשמוש בדימוי בא כאן רק לשם שיבור-אוזן מכסימאלי ויש בו משום הודאה ביכולת המוגבלת של חושינו. שימוש כזה, אם מצטרף הוא לשימוש הקודם, שערבב את כל כלי-הפעולה של החושים, מבליט ביחד את המשמעות הרועדת של התמונה הנגולה לפנינו. זאת היא תמונה, שמקרכת אותנו להבחנת המדוייק על ידי כך, שהיא מצטיירת במימדים, שמילים וחושים אינם מקיפים אותם, אבל יחד עם כך היא גם מציינת: זה קרוב אל המדוייק, אולם עדיין איננו, וגם לא יהיה, המדוייק. הדימוי הכפול, שלפיו נושא הבוקר אל הנשף את יערות הקשב כספינה, ואילו הלילה

יוצק אותם אל הדומיה כשיקוי, ממלא איפוא כאן תפקיד נכבד זה. ספינה נישאת על פני מים; וגם שיקוי הוא מלה, שמגדירה תפקיד שימושי מסויים של מים. הדימוי מוסיף איפוא להבחנת המציאות החדלוגית את העובדה, שזאת היא מציאות, שבמידה מסויימת אפשר לראות אותה כנוזלית, אם כי אין היא נוזלת באותו מובן, שחשינו קולטים אותו.

גם התוספת לציון תנומתם של היערות, שמשווה את התנומה ל"עינים פקוחות של בני רשף", ל"לחש של נחש" ול"רהב לביא", ממלאת תפקיד דומה של שיבור־האוזן. הכוכבים מקובלים עלינו כסמל הקוסמוס; האריה — כסמל הכוח; הנחש — כסמל הפעפוע התוסס. בדריכות של המציאות החדלוגית יש, איפוא, אם נשתמש במונחים נתפסים על ידי חשינו, מן השגב הקוסמי, מכות האריה ומפעפוע הנחש; אולם גלוי וידוע לנו, שהדריכות הנצחית היא, לאמיתו של דבר, הרבה יותר מזה ולפיכך אנו מצרפים שימוש זה בכלים החושיים אל השימוש מערב־הכלים־החושיים ועל ידי כך מחזקים את חותמת הבלתי מוגדר על התמונה שלפנינו. גם בריאת העולם כפי שהוא קיים כיום הזה, מצטיירת על ידי כך בצורה בהירה ביותר: רעם וברק, שבאו כחתף על יער־הקשב, הציתו את העצים, העירו אותם מתרדמתם ועל ידי כך פתחו תקופה, שהחלון פינה בה את מקומו ליש. הדריכות הנוזלית נטולת הצורה נתחלפה בעולם עצמים מוצק. השלימות נתפוררה; והאדם נתגלה האחד מפירו־ריה, שלו ידיעה ולו מחשבה וגאוותו עליהם. על ידי חדות הסתכלות נוצר מרכז להיקף; ומרכז זה הוא בריאה סימבולי ליסטית מובהקת.

לבריאה סימבוליסטית זו שבשיר־הפתיחה "יקיצה" נוסף תוקף רב עוד יותר על ידי המוסיקאליות המיוחדת של השיר, ולאמתו של דבר הסידרה כולה. על ידי המוסיקאליות נחלש כאן הערך של המלים כממלאות תפקיד קומוניקטיבי יבש בלבד ולעומת זאת גבר הערך שלהן כממלאות תפקיד של רמיזה למצבים, שבדרך קומוניקטיבית רגילה של דיבור במלים בנות משמעות מדוייקת אין הם ניתנים להתפס. על ידי כך מבליטות המלים לא רק את חלקי התמונה הניתנים להגדרה, אלא גם את אלה, שאין הגדרה מלולית מצליחה להקיף אותן. והתמונה המתוארת מתקבלת בגלל הכלטה מוסיקאלית זו מלאה יותר.

את הבית הראשון של השיר "יקיצה" אפשר, למשל, לקרוא בצורה פשוטה

וגעדרת סיבוכים ביותר ולפי כל הכללים של אותו מיקצב טוני, שמניח לנו ללא כל מחשבה וחדירת עומק כלשהי לקרוא קריאה שוטפת וערבה לאוזן. אם ננהג כך, יהיה עלינו לקרוא בית ראשון זה במיקצב המתואם-להפליא הבא:

הַם נְמִים / הַיְעָרוֹת / הַבְּשׂוּמִים / שֶׁל הַקָּ / שָׁב
 (-) עוֹמֵד / עַל גַּבְּם / הַמְרָדִים / הַגְּדוֹל
 (-) וְשָׁר / לָהֶם שִׁיר: / אֶל יָדוֹ / עַ, אֶל הָ / שָׁב
 וְכִנְף / עַרְפְּלִים / (לוֹ) / מִיָּמִין / וּמִשְׂמָאל

זהו מיקצב אחיד מאד, בנוי למען הנוחיות על אנאפסטים בלבד ועל ההטעמות של הלשון העברית בהיגוי נכון. המלים אינן נשברות לשניים על ידי רגלי המיקצב, אלא, להיפך, מיטיבות לשמור על שלימותן. המלים היחידות, שנחצות כאן לשניים על ידי רגליים מיקצביות, הן המלים, שלפי כללי הדקדוק העברי נגינתן היא מלעילית, אבל גם שבירה זו היא כאן רק לשם דיוק ההיגוי העברי של הקריאה השירית השוטפת: הרגל האנאפסטית, שהטמעתה היא כידוע על ההברה האחרונה, שוברת את המלה כדי להטעים את המלעיל. המוסיקאליות המיקצבית מיטיבה כאן, אם כן, להסב את תשומת-לבנו למלים לפי מובנן המדויק.

אבל לקריאה טונית זו חשיבות דיקלומית בלבד, ואילו החשיבות, שהשיר הסימבוליסטי מיחס למוסיקאליות שבו, היא אחרת לחלוטין. המלה, כפי שכבר אמרנו, אינה צריכה להבליט בשיר רק את המוגדר בדיוק, אלא דווקא את מה שמתקשים אנו בהגדרתו, ותפקיד זה אין המיקצב האחיד, הדואג גם לשלמותן של המלים, יכול למלא. אם נצא מנקודת ראות זו יוטל עלינו לבדוק את המיקצב של הבית שלפנינו בעיניים אחרות לגמרי ולקרוא אותו בצורה אולי בלתי מקובלת על רבים מאתנו, אולם מיטיבה לבטא הרבה מן הדברים, שהשיר הסימבוליסטי שואף להביא אותם לכלל ביטוי. אז נקרא:

הֵם נָמִים הֵ / יַעֲרוֹת הֵ / בְּשׁוּמִים שָׁל / הַקָּשָׁב,
 עוֹמֵד עַל / נַבְּם הֵ / מַרְדִּים הֵ / גְדוֹל
 וְשָׁר לִ / הֵם שִׁיר: אֵל / יְדוּעַ / אֵל חֶשֶׁב-
 וְכִנְף עַרְ / פְּלִים לוֹ / מִיָּמִין / וּמִשְׁמָאל

ההבדל בין הקריאה הקודמת, שנתבססה על מיקצב אנאפסטי אחיד של הבית כולו, לבין הקריאה החדשה, שמתבססת על מיקצב מורכב (פיאונים בשורה הראשונה, אנאפסטים מעורבים באמפיבראכים בשורה הרביעית, אמפיבראכים בשורה השניה והשלישית) איננו רק הבדל של גיוון, אם כי גם בו אין לזלזל: סוף-סוף היציבות החד-גונית ואחידות-הצורה, שעל ידי הקריאה הקודמת הגיעו לכלל ביטוי מוסיקאלי, אינן הולמות ביותר אותו מצב של תהוֹ-ובוהו נזולי, נטול צורה ורועד, שהשיר מתאר אותו. אבל ההבדל העיקרי בין שתי הקריאות מתבטא בראש וראשונה במשמעות הרומזת החזקה, שהמיקצב מעניק למלים בקריאה החדשה, ואילו בקריאה הקודמת, הדיקלומית, אין משמעות זו נמצאת. רגלי המיקצב שוברות בקריאה החדשה את המלים ליד ה"א הידיעה ("היערות" "הבשומים"; "המרדים"; "הגדול"), ובכך יש משום תוספת הסבר לבלתי-מוגדר. היערות אינם יערות, הבושם אינו בושם, המרדים אינו מרדים והגדול אינו גדול; אנו מנסים למצוא משהו, שיתקרב לציון נכון של המראה הנגול על ידי הדמיון הסימבוליסטי, מבטאים את ה"א הידיעה ונעצרים מיד, כי מתברר לנו, שהמלה, אשר נשמיע לאחר ה"א הידיעה, איננה בכל זאת המלה המדוייקת וגם לא מתקרבת לדיוק, אלא רק ציור לשם שיבור-האוזן. רק המלה "קשב", שבמקרה שלפנינו היא המופשטת ביותר, יש בה אולי משום דיוק כלשהו ולפיכך מצטרפת אליה ה"א הידיעה בלי שום חציצה. גם במלות-ההיעדר "אֵל ידוע" ו"אל חשב", שהן מופשטות ביותר, יש במובן זה הרבה מן הדיוק: על כן באה המלה "אֵל חשב", בצורה בלתי-שבורה, ואילו המלה "אֵל ידוע", גם אם נשברה לאחר ציון השלילה "אֵל", מדגישה על ידי כך ביתר תוקף את הוודאות שבהיעדר זה. גם המיקצב, שהוא עניין של שמיעה בלבד, מתקבל איפוא כאן כסינכרוניזיה סימבוליסטית: האוזן השומעת מגלה את צמצומו של שדה-הראיה.

ד

(במאמר מוסגר אולי ייאמר כאן, שבשלימותו של השיר "יקיצה", בן ארבעת הבתים, מהווה הבית השלישי שלו פירצה מיותרת לחלוטין. בית זה מציג לפנינו את "שלוחיו של הזמן" בצורת "דורות תולעה, חלזון ועש־קטב", שמחבלים ביצרות הקשב.

אולם יצרות־הקשב, במשמעות הנהדרה של התאור הסימבוליסטי, פרי־עטו של ש. שלום, הם כאמור, מצב של שלמות־הווייה בתקופה שמלפני־הבריאה, כלומר, טהורים וריקים מכל חי וצומח וגם עליונים על הזמן, שהוא, סוף־סוף, מושג קשור בראש־וראשונה בחי ובצומח. המלים "זמן", "דורות", "תולעת", "חלזון ועש" הן משום כך מלים, שאם מצרפים אותן בדרך כלשהי למושג "יצרות קשב" — מסיטות הן את הדגש מן ה"קשב" אל ה"יצרות", כלומר מחלישות את תוקף ההפשטה שבמושג זה. על ידי כך נחלש כמובן לא רק המושג, אלא גם כוח־הבריאה, שאמנות השיר מעניקה למושג. חבלה גדולה מזו, שנגרם לשיר בחסד־עליון זה ש. שלום עצמו על ידי שירוב קטע בלתי מתאים לבית, לא תיתכן).

ה

התפצלותו של האני מן המהות ההיקפית באה אפוא באופן סימבוליסטי על תיקונה האמנותי בשיר־הפתיחה "יקיצה". אולם, "שער החמישים", ואולי גם כל ליריקת המיסתורין של ש. שלום, נתונים ראשם ורובם לא בבדיקת הדרך מן המהות ההיקפית של האני, אלא בבדיקה ההפוכה של הדרך מן האני אל המהות ההיקפית. זאת היא דרך, שמלכתחילה רצופה היא ייסורים ומה שנוהגים לקרוא לו יגון־עולם, אולם כל אלה נספגים במשך הזמן על ידי גורמים נגדיים ובכך ניטלת מהם קצת חריפותם הכואבת. באמונה הדתית נספגים היגון והיסורים על ידי האהבה־לאלוהים, שמצדיקה תמיד את הדין; בשירה הסימבוליסטית מתגלה כוח־ספיגה זה, כאמור, בחדוות ההסתכלות, שבסופו של דבר מבחינה בבריאה חדשה. לעומת זאת משורר "שער החמישים" איננו יודע צידוק מהו וגם לא חדוות הסתכלות מהי, ולפיכך מצטיירים בדמיונו פרטי הנסיעה הממושכת ברכבת מעיר־מולדתו הקטנה לעיר־הבירה ומעיר־הבירה לארץ־ישראל, שנשאבו מהביוגראפיה הפרטית של ימי ילדותו, כמסע, שחורג מגבולותיה של כל פרטיות במובן

המקובל. סימניה הראשונים של חריגה זו ניכרו, לאמיתו של דבר, עוד בימים שקדמו למסע הגדול, כלומר, עוד בימים השלווים, שבהם היה יוצא למסע־קיץ קטן מעיירת־המולדת אל הכפר. כבר אז היתה אנו, לפי השיר "בין התחומים", "ניגפת" משיתותיהם של הנוסעים האחרים שבקרן. נוסעים אלה היו מסתכלים בנוף מבעד לחלון והיו יודעים מה הם רואים, לעומת זאת הוא —

וְלֹא יִדְעֵתִי אֲזֵ וְלֹא אֲדַע לְנִצַּח:
 אֵיפֹה מִתְחִיל אָדָם, אֵיפֹה הֶהָר פּוֹסֵק?
 הַיֵּשׁ הַבְּדֵל מֵהַיֵּת בֵּין שְׂדֵה לְבָלוֹב הַקָּצֵחַ
 וּבֵין מִסַּע פְּלָאִים זֶה בְּחֻלָּל הָרִיק?

וְלֹא יִדְעֵתִי אֲזֵ וְלֹא אֲדַע לְנִצַּח:
 מֵה פֶּשֶׁר כָּל דְּבַר אֲשֶׁר בְּשֵׁם יְקָרְאוּ?
 וְכָל יְמֵי חֻלְדֵי דוֹמְעוֹת עֵינַי לְרִצָּח,
 בְּתַחֵם אֲנֹשׁ תְּחוּמִים: אֲנִי, אֵתָה וְהוּא.

יגון העולם, שהצידוק הדתי וההסתכלות הסימבוליסטית מוצאים לו בדרכיהם שלהם צידוק כלשהו, מתגלה כולו בשמונה שורות אלה במצב, שכפי־הנראה כל שיכוך הוא ממנו והלאה; המסתכלים במקרים כאלה מבעד לחלון דתי היו, ודאי, מוצאים נחמה ושיכוך בפסוקים מספר בראשית, שמראות התוגה של הילד מ"בין התחומים" ניתנים להיות מוארים על ידם באורות רוגעים ביותר:

וייצר ד' אלוהים מן האדמה כל חית־השדה ואת כל עוף השמים, ויבא אל האדם לראות מה יקרא לו: וכל אשר יקרא לו האדם נפש חיה — הוא שמו. ויקרא האדם שמות לכל הבהמה ולעוף השמיים ולכל חית־השדה.

אם נתיר פסוקים אלה מצמידותם לסיפור־המעשה המיוחד לאותו פרק, יועמד כוח־השיכוך שבהם במלוא הבהירות. אלוהים יצר איפוא את חיות השדה ואת עוף השמים — וקודם לכן גם את איתני הטבע ואת הדוממים וכן גם כל חי למינהו וכל צמח למינהו: חלוקת היקום, כפי שהיא ידועה לנו כיום הוה, היא משום כך תוצאה ברורה של רצון אלוהי בלבד. אבל לאדם ניתנה בכל זאת גם כאן זכות מיוחדת, הלא היא הזכות לקרוא כל

דבר בשמו, כלומר, לדעת ואפילו להבין את המיוחד לו ואת המבדיל אותו מדברים אחרים. ההרגשה הממלאת את לבנו כשאנו מסתכלים מבעד לחלון רכבת ורואים אדם אחד, שני ושלישי, הר ושדה פורח, היא משום־כך הרגשה כפולה: ראשית, יש לנו סיפוק מן הידיעה, שיודעים אנו כל דבר בשמו מכוח עצמנו; ושנית, אנו מרגישים בטחון, משום שידיעה זו שלנו באה מכוח חסד אלוהי מיוחד לנו. קיום העולם כולו על פריטיו והאנושות כולה על פרטיה הוא משום כך בשבילנו מקור לקורת־רוח. אנו רואים, מבינים ונהנים מהראיה והתפיסה.

גם למסתכל מבעד לחלונותיה של שירה סימבוליסטית יתגלה במקרה זה, בצורה מורכבת למדי, היגון של העולם המתולק. מן הפשר שאיש הדת נותן לקיומו של כל פריט ביקום, אין, כמובן, דעתו נחה, אלא שלאמיתו של דבר אין הוא זקוק לפשר בכלל. את רבים מן הפריטים של היקום המחולק רואה מסתכל זה כנתונים לא לפשר אחד בלבד; ור־ב־פשריות זו היא במובן מסויים מקור להרגשה של בטחון וסיפוק, שבדומה לאנשי־הדת ממלאת לפעמים גם אותו. אם נזכורתה של תופעה בשדות הרגישות של חושינו אינה כופה עלינו פשר מוגדר, שיהיה אחד בלבד, — אין נכפה עלינו גם היגון הנובע מן הפשר הזה; מכאן הרגשה מסויימת של בטחון. אבל את הפשר המתאים רשאים אנו לבחור מכוח הבחנתנו הפרטית, שלה חופש־פעולה בלתי־מוגבל כמעט, ולפיכך הננו בבחינת בוראיו של הפשר; מכאן הרגשה מסויימת של סיפוק. אם תקלוט, למשל, תפיסתנו את הדקל, שוואלרי שר עליו בשיר בשם זה, רק כפריט אחד בין מספר אין סופי של פריטים, שחושינו נתקלים ברבים מהם, תהיה נזכרותו הפיזית של הדקל נטולת־פשר, ומשמעותו תהיה בלתי־חשובה ואולי אפילו בלתי־מוכחת. אבל וואלרי איננו מיחס לדקל המתגלה לעינינו את הפשר המילוני המוגדר, שנקבע באופן שטחי למדי כאחד הסימנים המוסכמים של תקשורת מילולית בין אדם לחברו. תקשורת היא סוף־סוף עניין של נזחות בלבד; ונזחות היא תמיד עניין בן חלוף.

פשר, שהוכתב על יד צרכיה של נזחות, הוא משום כך, על אף המוסכם בין בני האדם, פשר חולף ונטול־חשיבות. על כן כאשר מחמת כובד התמרים שעליו, הדקל נכפף לרגע אחד ונראה כגע ברוח, אין וואלרי משתמש בסימנים המוסכמים של התקשורת המילולית, ולפיכך גם אינו רואה בתנועה חולפת

זו של הדקל פעולה של רגע, העשוייה להיבלע באין-סוף פעולות, אלא כמעט, מראה חזוני, שהיקום, אם נעלה הוא על הרגע, חייב להתפעל ממנו:

Admire comme elle vibre,
Et comme une lente fibre
Qui divise le moment,
Départage sans mystère
L'attrance de la terre
Et le poids du firmament!

(לאמור: התפעל-נא מרעידתה. כמו לשון איטית, שמעיינת את כפות-המאזנים המתנדנדות, כן חוצה היא ללא מיסתורין כל שהם בין משיכת האדמה לכובד כిפת-השמים).

מן הדקל ניטלת כאן רגיצותו והוא משתלב בין איתני הטבע בדרגת-חשיבות לא פחותה מהם. הפעולה החולפת, כביכול, של התכופות עץ משתלבת בפעולות איתנים נכבדות כמו משיכת האדמה ועקת השמיים ולפיכך נצמדת אליה אותה מידה של נצח, שהיא מנת-חלקם של השמיים והארץ בפעולותיהם. אבל נוסף על כך יש בפעולה זו של התכופות-עץ גם משהו מהוד, שאפילו שמיים וארץ אינם זוכים לו, הלא הוא הוד בדרך כלל והוד השמירה על שלמותו של היקום בפרט. עצום הוא כובד השמיים ועצום הוא כוח המשיכה של הארץ, אבל שתי העוצמות הללו משוכות כלפי מטה ולפיכך עלולה לבוא ההתנגשות ביניהן, שתהרוס, כביכול, את שיווי-המשקל של היקום. הדקל, הנראה קטן ובלתי-נחשב כל כך מול הממדים הענקיים של איתני היקום, הוא בבחינת לשון-המאזניים ביניהם ושומר על איתנים אלה לבל יהרסו זה את זה. לא קיומו מותנה, איפוא, בהם, אלא, להיפך, קיומם מותנה בו. אם יופי פירושו התאחות הרמונית של חלקים לכלל שלמות — הדקל הוא-הוא ששומר על ההרמוניה ובלעדיו אין התאחות ואין שלימות ואין יופי. הסימבוליסטן, שמצד אחד רואה הוא שמיים וארץ, אבל מצד שני רואה הוא גם עץ ופרי עץ ויונה מתעופפת מעל לעץ ואשה מטפסת על ענפיו של העץ — מוצא פשר משלו לקיומם של כל אלה ולתפקיד החשוב מאוד שממלאים הם בשלמות — דווקא משום שמציאות כל אחד מהם היא נפרדת. כאשר מסתכל הוא מבעד לחלון הרכבת בפריטים, יודע הוא איפוא מה פשר לקיומם: הם מקיימים את שלמות הכלל. המרכזים הנפרדים הם חלק

מהמהות ההיקפית. האני במרכז איננו צריך לנוע אל ההיקף: הוא יוצר את ההיקף על ידי עצם הימצאותו במרכז.

אבל ש. שלום — אם נחזור אל שמונה השורות המצוטטות מ"בין התחומים" שב"שער החמישים" — איננו נמנה עם המתנחמים בנחמה הדתית או הסימבוליסטית. בני אדם קוראים שמות לכל דבר וקריאה זו מעידה, כפי הנראה, כי אמנם מבינים הם את פשרם. הם מבחינים לא רק בנמצאים השונים שביקום, אלא גם בהבדלים המהותיים שבין הנמצאים למיניהם; אינני־טבע לחדר, דוממים קטנים מהם לחדר, צמחיה לחדר ובעלי־חיים לחדר.

הם נותנים שבח לעצמם על כי השגחו, שקיומו של כל אחד מהנמצאים עומד בסימן של ריבוי: הר אחד ושני ושלישי וכן הלאה; אבל גם אדם אחד ושני ושלישי וכן הלאה. ולבסוף: גאוותם היא על התפתחותם ביקום, שהריבוי שבו עשוי ליצור את הפרטיות ולפיכך זוכה כל אדם להתגלות לא רק כפרט, אלא גם כאישיות.

אבל זהו דווקא הפשר, שהאני השירי של ש. שלום קובע, כי הוא פשר ממציט ולפיכך כל יגון העולם שלו ממנו בא. אחד היה היקום לפני הבריאה, כשהיערות הבשומים של הקשב נמו עדיין את תנומתם; לא נמצאים רבים היו בו, אלא נמצא אחד, ולאמתו של דבר גם לא "בר", כי הן אותו נמצא — אחד היה עם היקום ולפיכך גם עליון על כל מקום כשם שעליון היה על כל זמן. על אחדות זו מנסה הפרט, ששמו ש. שלום, לשמור כאן, אם לא לגבי כל האדם, שהתפצלותם מן ההיקף היא כפי־הנראה סופית, הרי לפחות לגבי האני השירי שלו. הוא יחיד בין נוסעי הרכבת, שאינו יודע וגם לא ידע לעולם "היכן מתחיל אדם, איפה הנה פוסק", כי אדם והר ושדה מבלבל נתפסים על־ידו כנכללים בתוך שלמות ולא כחלקים, שנפרדו משלימות. השמות, שניתנו על ידי האדם לכל נמצא בפני עצמו, והסיווגים, שהנמצאים סווגו בהם כקבוצות־קבוצות, מעידים על תהליך מובהק של התפרדות. העובדה, שאפילו האנושות אינה אלא "אני" ו"אתה" ו"הוא" ועוד "אני" ועוד "אתה" ועוד "הוא", מעידה באיזו מידה מתגבר והולך תהליך זה של התפרדות. עינו של המשורר דומעת על כך וגם תדמע כל עוד נכונו לה חיים של אני גופני אחד בין "אני" ו"אתה" ו"הוא" ואחרים, רבים מספור. אבל האני השירי שלו רואה בכל זאת את עצמו שונה מכל אני אחר בעולם ונכלל במהות

ההיקפית האחידה. על הניגוד בין אני שירי זה של המשורר לבין האני הגופני שלו בנוי המיסתורין הלירי של שירת ש. שלום. שאינו מוצא שיכוך בצידוק הדתי, אם כי מחמת זכרונות ימי-הילדות רוויה שירתו בו, וכן גם לא בחזרות הראיה הסימבוליסטית, אם כי הגמישות הרומזנית-מיטאפורית של שירתו זו מן הסימבוליזם באו.

1

האני השירי, הרואה את עצמו נכלל באחדות ההיקפית, איננו יכול בכל זאת לשחרר את עצמו מן החוש, שמא אין היכללות זו שלו אלא אחיזת-עיניים בלבד. זהו, אם נשתמש במונחים שאולים מן הדקדוק העברי, חשש שמקורו בו"יו החיבור. אם אנו מצרפים על ידי ו"יו החיבור את המלה "אני שירי" למלה "אחדות היקפית", הרי פירושו של דבר, שהמדובר הוא בשניים. אחד: אני שירי; שנים: האחדות. אבל אם אמנם קיימים אלה כשניים — בטל ומבוטל ממילא עקרון היכללותו של האני באחדות. שנים אינם אחד.

כל מחזור השירים "שער החמישים" הוא נסיון לקבוע מערך של מיסתורין, שיוכיח, לעתים במעטה השירה הסימבוליסטית ולעתים במעטה של סמלים נטולים מההסבר הדתי של העולם, כי כאשר המדובר הוא באני שירי, אמנם ייתכן, כי שניים הם אחד.

הזכרנו קודם לכן את הגדרתו של קורצווייל, שלפיה שירתו זו של ש. שלום היא "מיסטיקה יהודית ללא אל"; במידה לא פחותה מזו נוכל לומר עכשיו, כי שירתו זו של ש. שלום, אם נזכיר לעצמנו את אמונת השילוש הנוצרית, יש בה משום מיסטיקה נוצרית ללא ישו הנוצרי. האמת היא, כי מערך מיסתורין זה שבשירתו של ש. שלום משתמש בסמלים נטולים מהסבר-העולם של דתות רבות, אבל שימוש זה, כמו השימוש במיטאפריקה הרומזנית של הסימבוליזם, עוטף אותו בעטיפות ספרותיות מקובלות בלא שיגרע כמלאו-הנימה מייחודו. זהו מיסתורין, שאין לו כל חיק-מקלט. כאמור, הוא התרחק מחיק הדת וחיק השירה הסימבוליסטית, שמהם נטל את מלבושיו; חיק הפילוסופיה האידיאליסטית זר לו מחמת כוללנותה; ומן החיקים של המטריאליזם והקיומיות הוא נרתע. על כן כשמו כן הוא: מיסתורין של אני בלבד. אני בפרטיותו הקיצונית המיוחדת.

בראש קבוצת שירים אחת ב"שער החמישים" ניצב מוטו: "הלוך הלכתי ממני אלי"; ובמוטו זה מתמצה להפליא הסבר־המיסתורין מדוע מהווים האני שבמרכז והמהות שבהיקף — אחדות בלתי־נחלקת, אם כי, לפי כל הנתונים הנראים, שניים הם ולא אחד. אין ההסבר מתעלם מכך, שאחדות זו מושגת על ידי הליכה, וכן אין הוא מכחיש, שזאת היא הליכה מנקודה בדרגה נמוכה לנקודה בדרגה גבוהה יותר. אלה הן שתי עובדות, שאולי מעידות על נסיונות לאחד את השניים, אבל ברור לכאורה מהן, שהפילוג קדם לאיחוד והאני השירי לא נכלל באחדות ההיקפית מלכתחילה, אלא רק עשוי להיספח אליה במשך הזמן. אף על פי כן גם שתי נקודות אלה אינן מהוות כל פירצה במערך המיסתורין שלפנינו. סוף־סוף האני הולך כאן "ממני אלי", כלומר, מעצמו אל עצמו בלבד. לא אני עליון, שמקיים אולי זיקת גומלין אל אני תחתון, אלא אני אחד ויחיד, שמשוה גולש בו לפעמים מלמעלה למטה ומשהו מתרומם מלמטה למעלה. לידתו של אדם, שמגלם באישיותו אני שירי, לא היתה משום כך ניתוקו של רסיס מן המהות הגדולה, שנכלל בה, אלא אחת מתנועותיה של המהות הגדולה, שכפי הנראה מסתובבת תמיד, ומהווה בסיבוביה אני גדול ומקיף. אני אישי רגיל, שאינו צמוד אל תנועתו המתמדת של האני הגדול, הוא באמת מנותק ממנו ולפיכך אפשר לראות אותו כאני נברא בלבד. לעומת זאת אני שירי, שצמידות זו היא חלק בלתי־נפרד מאישיותו, אפילו בצורתה הגופנית, זהה משום־כך עם האני הבורא, יגון־העולם בשירת המיסתורין של ש. שלום מתקרב בנקודה זו ליגון הסימבוליסטי; האני השירי, שמתגלם בגוף בשרי־ודם של משורר, שואף לגלות את כוח־הבורא שבו גם בגופו זה ומשום־כך אין אברים גופניים כעיניים ואזניים משמשים אצלו בתחומים, שנקבעו על ידי הביולוגיה, אלא בתחומי־מיסתורין בלתי גלויים לעין ובלתי נשמעים על ידי אוזן, וכך, למשל, ניתן בשיר "אולם" שב"שער החמישים" ביטוי לשימוש בלתי ביולוגי זה של העיניים והאזנים בשורות הבאות:

כִּי מָה אֶתָּה רוֹאָה, וּמָה אֶתָּה שׁוֹמֵעַ —
אִם לֹא אוֹתוֹת כְּיוֹן מְמַךְ לָךְ לְצַעוֹד!
וְכָל חַיִּיךָ מָה — אִם לֹא הַלּוֹךְ גִּנְיָה
אֶלֶיךָ הָעֵלֹם, אֶל זֶה אֲשֶׁר בְּסוֹד.

שוב רואים אנו כאן את ההליכה "ממך לך", כלומר, את האני השירי בצורתו הגופנית, שהוא בכל זאת אחד עם האני המקיף, האלוהי, גם כאשר הולך הוא אליו. זהו, אם כן, אני, שצד אחד שלו מואר ואילו צד אחר "עלום" ו"בסוד". הצד המואר, שהם מעשי הבריאה, גלוי לעין-כל, ואילו הצד העלום שהוא כוח-הבריאה, נסתר. האני השירי, מחמת גופניותו של המשורר, מצוי בצד המואר, אבל עיניו ואזניו אינם פקוחים למתרחש בצד מואר זה, שבו ניתן להבין ע"י השכל הפשוט את מראה-העיניים ומשמע-האזניים, אלא לצד העלום והסודי, שאיננו נתפס ע"י השכל האנושי. מה שנראה בעיניים רגילות כעצמים ומה שמסתבר ע"י תפיסה רגילה כתכונותיהם של עצמים אלה — מקבל על-ידי ראיתו ושמיעתו הבלתי-ביולוגיים של המשורר אופי שונה לחלוטין, כי נראה הוא ומשתמע כתמרורים ו"אותות-כיוון" בדרך, שבה צועד האני השירי מצדו המואר אל צדו העלום, קיימות, כפי שנקבע ב"בין התחומים" המצוטט קודם-לכן, "קריצות סתרים מהר אל הר" ומעצם אל עצם. האני השירי, מגורה ע"י קריצות-סתרים אלה ומודרך ע"י אותות-הכיוון שבכל עצם ועצם, צועד לקראת נקודה, שבה ייעלמו, כפי-הנראה, תאור החושך כאחד, והאני, על שני צדדיו, יימצא מעל לכל אור ומעל לכל חושך. התשוקה לפיענוח מיסתוריו של הצד העלום שבו, שהדריכה את האני השירי בהיותו כולו, כבשר-ודם, נתון לנוגה של צדו המואר בלבד — תבוא אז על סיפוקה. אז גם תיפסק הנועתו של האני אל האני, כי המפענח יהיה אז בעת ובעונה אחת גם המפוענח, ולפיכך כבר לא יהיה כל צורך בה. היגון ייהפך לשמחה.

ז

אותות-הכיוון וקריצות-הסתרים, שרק עיניו של אני שירי מסוגלות לגלות בכל עצם, תנועה ואיוושה, מקילים, כמובן, על הליכתו של אני זה מן הצד המואר אל הצד העלום שבו, אבל עדיין אין הם מבטיחים, שאמנם יצליח להגיע אל קץ-הדרך. דווקא העובדה, שזאת היא דרך מעצמו אל עצמו, היא במקרה זה עובדה מכבידה. אילו היתה מתייצבת בדרכו זו מהות שניה, נפרדת לחלוטין מן האני השירי, והיא-היא שהיתה מניחה מכשולים בדרך — יכול היה אולי האני לגלות אותה, להילחם בה וע"י כך גם לסלק כל מכשול. והנה מכשולים בדרכו של האני השירי אל הצד העלום שבו אמנם קיימים,

אבל את המכשיל, כיוון שזוהו הוא עם המוכשל, אין משום-כך כל אפשרות לגלות. לאני השירי אין מטרה, שאליה יקלע לצורך התגוננות את החצים שלו, כי הוא עצמו הנהו המטרה. דון קישוט, שנלחם בטחנות-רוח, האמין לפחות, שאמנם טחנות לפניו. אבל גם נחמה זו נמנעת כאן מן האני השירי, שיוצא לדרך מתוך בטחון גמור, שהוא, הנמצא בתחילת הדרך, אחד הוא עם הנמצא בקצה-הדרך. קצה-דרך זה מסתמן איפוא כשאיפה בלתי ניתנת כמעט להתגשם. היגון, שחשבנו כי ייהפך לשמחה, נשאר בכל זאת יגון.

בצורה סימבוליסטית-תמונתית ברורה באים ב"שער החמישים" קשיים אלה לידי גילוי בשירים "מדליק הפנסים" ו"האשנב". הדרך מן האני אל האני מצטיירת בשירים אלה כרחוב, שכולו עיניים; וכל העיניים הללו מביטות באני ובעת ובעונה אחת גם ניבטות ממנו כולן. האני נמצא איפוא לכל אורך-הדרך בפיקוח מלא, שאין בשום פנים ואופן כל אפשרות להסתתר מפניו, אלא שהוא עצמו, האני, אם כי עליו מפקחים, הנהו גם המפקח. אם-כן, אפשר לומר, שכל הדרך גלוייה לפניו; אלא שבביטחה לא פחות גדולה אפשר גם לומר, שהדרך כולה נסתרת ממנו. הוא מדליק פנס למען ייטיבו העיניים לראות, אבל כיוון שעיניים אלה הן, כאמור, גם בתוכו וגם מחוץ לו — "מאיר בו שבעתיים" "כל פנס מוצת". יכול איפוא להיות, שהדרך אל האני העולם מגלה לאני השירי את כל האפשרויות הגדולות, שבהתגשמותן עומד הוא לקחת חבל; אבל יחד עם כך יכול גם להיות, שדרך זו מגלה לו רק את המיגבלות, שהוא נתון בהן ולהן. הוא הדליק פנסים כדי שלאורם יצליח לפענח את הרז; אבל יכול מאוד להיות, שדווקא הפנסים הם שתובעים ממנו "צורזים", אלא ש"אין אתו הצר". פיענוחו של הרז, שהוא למעלה מכוח תפיסתו של כל שכל אנושי, חייב יהיה להתנהל משום-כך בלשון עילאית אפילו מהלשון המפותחת ביותר בעולם; אבל קולו של האני, המחפש ברחוב הפנסים והעיניים את הדרך לבטא רז זה, צולל ברחוב הריק "כילל של ליש" "ביער בראשית, לפני היות אדם". הסוד, שנאה לו ביותר לשון הדממה הגדולה, הוא עם זה גם סוד, שכפי-הנראה נאה לו אותה שאגה גדולה, שקדמה לא רק לדיבור האנושי, אלא לאדם בכלל. איחוד הצד המואר של האני עם צדו העולם יתקיים כפי-הנראה רק אם יקדם לו איחוד הניגודים.

ואמנם למשמע היללה הלבאית של האני השירי נפתח פתאום עלידי יד

נעלמה אשנב, שמבעד לו מתגלה "מיקסם טירה נמה": "אגם לילות כחול"
 "זהר, ואילנות, וגשר על בלימה". זהו כפי-הנראה הרגע, שלו ציפה ולמענו
 צעד האני השירי בדרך-החתחתים רבת-האכזבות; זה הרגע, שלפחות לגבי
 האני השירי תחול הטירה להיות נמה. לא לשוא דלקו הפנסים ולא לשוא
 נתגלו לאורם הבתים שברחוב. מראה הבתים הדגים מה נאה היא לעומתם
 הטירה; אור הפנסים הבליט את חן שרטוטיו של נוף הטירה. אדון הטירה,
 שהוא גם הבן האובד שלה, עומד להכיר את המודותיה.

אבל גם תקווה זו, שהתעוררה עם פתיחת האשנב, נתבדתה בטופו של דבר
 ונתגלתה כחלום-שוא בלבד. אמנם נפתח אשנב ומבעד לו נתגלה הנוף
 הטבעי של הטירה ובלב-הנוף גשר על בלימה, אבל —

וְעַל הַגֶּשֶׁר אֵישׁ, עֵינָיו עָלֵי נְפִיקַת
 — מְדוּעַ פֶּה נִבְעַת קוֹלֵי אֲשֶׁר קָרָא? —
 הֵן זֶה הָאֵישׁ — אֲנִי! וְהֵן פִּתְחֵי הַפֶּחַד!
 אֵךְ מִי פֶה הָרוֹאֶה וּמִי פֶה הַמְרָאֶה?

זהו מחזה, שאם כי מן הבחינה האובייקטיבית של התיאור יש בו הרבה מן
 האימים, איננו צריך להבהיל אותנו, שהמסע הסובייקטיבי של האני השירי
 ידוע לנו עוד מימי קרונות הילדות שלו. אבל לעומת זאת יש בו גם בשבילנו
 הרבה מאוד מן ההפתעה. סוף-סוף נפגש הצד האחד של האני עם צדו השני
 והגיעה לכאורה שעתו של האיחוד המיוחל. אם בכל זאת גם שעה זו הכויבה
 — הרי אירע כך רק משום שנתגלתה כאן אפשרות חדשה להגדרת הויקה
 בין האני השירי הגלוי לבין האני העלום. עד עכשיו, כל עוד לא עמדו הוא
 והצד העלום שלו פנים-אל-פנים, גירה אותו השוני שביניהם ומשום-כך
 נדמה היה, שהשאיפה לאיחוד היא שאיפה לביטול השוני. אבל עכשיו,
 כאשר פגישה מיוחלת זו מתקיימת, הריהו מופתע להיווכח לא בשוני, אלא
 בדמיון שביניהם. ואם דמיון כאן — הרי ייתכן גם ייתכן, שלא שני צדדים
 של אני הם הנפגשים כאן, אלא אני ובבואתו, כלומר, רואה וראי.
 הסוד המוסתר שלפיענוחו ציפינו כלי-כך, מתערטל, אבל דווקא התערטלותו
 היא גם שמגבירה אותו. טוב ויפה, שרואה כאן וראי כאן, אבל מי מן השניים
 הוא הרואה ומי הראי?

והי שאלה נכבדה, שלשם הסברה אולי מוטב להסב את דעתנו לרגע אחד

מ"שער החמישים" ולקרא קטע מ"ספיח" של ביאליק, שבו מספר שמואליק על חלומו :

בחלומי והנה דרך ארוכה וכבדת חול לפני. והדרך מלאה שיירות שיירות של שובי יריד — ואני בתוך השיירות. — קשה ההליכה כקריעת ים. אופנים ורגליים טובעים בשפעת החול עד הציים. אבק. שרב. אין כוח. — — אדם הולך — לפי שהכל הולכים, עומד — לפי שהכל עומדים. עדר. ואף אני אחד מן העדר. — — והנה כמראה איבי נחל לפני. — — ראיתי ותחי רוחי. — — ואני הולך ונגרר אחרי השיירות הלאה, הלאה, ואולם עיני לא חדלו בכל זאת משמור את האיבים. וראה זה פלא! מדי עברי על פני מקומות קלושים ודלילים שבמחיצת האיבים — — נשקפה לי שם קעין בבואה של אחד פלאי, שיושב מעבר למחיצה בדד בדשא על שפת נחל זך, אחוריו אל האיבים ופניו אל המיים הבהירים והשקטים. — — נסוע כמסמר הוא יושב במקומו, פניו לראי המיים, ולא ניד ולא זיו, ואף-על-פירכן, כל כמה שאני מוסיף והולך ומתרחק, אף הוא כאן. — — מי הוא הפלאי ההוא? הלא ידעתיו? הלא הייתי? — — הלא כמוני כמוהו? — — שפת הנחל הך והסהור הלא מקומי הוא, ואני שישבתי עליו מאז? — — ואני מתרחק והולך, הולך ומתרחק, היכן הם איבי הנחל? היו ואינם? עזוב עזבתי את כולם מאחורי, אותם ואת עולמם הסהור ואת נחל מימיהם הזכים. — — פתאום זכרתי ונפשי יצאה: זה הברוד הפלאי אשר עזבתי מאחורי אל שפת הנחל — הלא אנוכי הוא! אני ולא אחר!

שניים יצאו איפוא למסע, ביאליק וש. שלום, אחד בשיירה ואחד לבדו. שניהם הבחינו באלמונים: ביאליק באלמוני ליד נחל; ש. שלום — באלמוני על גשר. אולם בעוד ביאליק ראה את גבו של האלמוני, נפגשים עיניהם של ש. שלום והאלמוני שלו. גם ביאליק וגם ש. שלום מגיעים לכלל הכרה, שאיש איש מהם אחד הוא עם האלמוני שלו, אבל בעוד האלמוני של ביאליק מעורר בלבו געגועים מתמידים אל רעננות האיבים, זיו הנחל וטוהר המיים, מעורר האלמוני של ש. שלום דריכות בלבו: כי פגישתו של ביאליק מחזירה אותו לימי-ילדות, שהיה בהם הרבה מן הזוף והאשור, ואילו פגישתו של ש. שלום עם האלמוני שלו נועדת להחזיר אותו לאחדות האדם עם המהות ההיקפית, כלומר, לימים שלפני הלידה ואולי גם לימים שלפני היות העולם בכלל. הניחומים המרגיעים, שקירבת האלמוני שופעת על ביאליק, הם ניחומים, שהפסיכולוגיה מיטיבה להסביר אותם, אבל הניחומים, שש. שלום מבקש אותם בפגישה עם האלמוני שלו, הם ניחומים בתחומי המיטאפיזיקה. עובדה זו היא גם שמסבירה מדוע מסעו של ביאליק הוא בשיירה ואילו מסעו של ש. שלום הוא מסעו של יחיד.

הניגוד בין פגישתו זו של ביאליק ב"ספיח" לבין פגישתו של ש. שלום

ב"האשנב" הוא ניגוד בולט ומלא עד כדי כך, שאפשר אפילו לשרטט אותו על-גבי הנייר בדייקנות כמעט מאתימאטית. אם נעשה כך ונעמיד את שתי הפגישות זו מול זו סעיפים-סעיפים — יתברר ניגוד זה מלוא הבהירות ברישום הבא, שיש לקרוא אותו מלמטה למעלה:

"האשנב" של ש. שלום

סימן-שאלה: "מי פה הרואה
ומי פה המראה?"
"הן זה האיש אני"
המשורר מתמלא דריכות
האלמוני מסתכל במשורר עין בעין
גשר ועל הגשר עומד אלמוני
מסע המשורר (לבדו)

"ספיח" של ביאליק

הכרה ברורה: הרואה הוא המשורר,
שכבר אינו י'לד: הראי — ימי-הילדות
"זה הבודד הפלאי הלא אנוכי הוא"
המשורר מתמלא געגועים
גבו של האלמוני מופנה אל המשורר
נחל וליד הנחל יושב אלמוני
מסע המשורר (בשיירה)

בסוף הדרך של מסע אחד מתגלה איפוא האושר; בסוף הדרך השני — המבוכה. אבל דווקא מי שמצא כאן את המבוכה, ש. שלום, הוא-הוא שיצא למסע זה משום שחיפש את האושר הנמנע ממנו, ואילו מי שמצא כאן את האושר, ביאליק, לא נתכוון למצוא אותו כשיצא במסע השיירה. אל ביאליק חזרו בצורה מזוככת וזכרונות ימי-הילדות שלו, לעומת-זאת האני השירי של ש. שלום, שלפי עדותו העצמית "הלוך הלכתי ממני אלי", הוא-הוא החוזר אל זכרונותיו, וללא כל זיכור, ובמובן זה דומה הוא למסתובב במעגל-כשפים, שאין מוצא ממנו. לשוא מחפש הוא פתח-כניסה למלכות האושר. שואל יצא לחפש אתונות ומצא את המלוכה; ש. שלום יצא כאן לחפש מלוכה ומצא מתלאה.

ח

הרגע, שבו מתעורר בלב האני השירי ספק אם אמנם שני צדדים בו או שמא אין שני אלה אלא רואה וראי, דמות ובבואתה, הוא בעל חשיבות מכרעת בקביעת הדרך, שבה עומד האני ללכת מעתה ואילך. חיפוש הדרך לאיחודם של שני הצדדים מכוסס היה על חיפוש השלימות, אבל שלמותה של דמות אינה נקבעת ע"י בבואתה בראי דווקה. השאלה, שנראית כאילו הוטלה כאן מתוך ודאות, שתשובה אין לה, היתה: "מי פה הרואה ומי פה הראי"; אבל דווקא בשאלה זו יש אולי הרבה מן הרצון לחסום כל דרך

בפני חידוש הפגישה בין מה שקראנו להם עד עכשיו שני צדדיו של אני אחד. שאלת המציאות והשתקפותה אמנם קיימת היתה גם ב"הבריכה" של ביאליק; גם שם, על אף החינחון בנוסח "ומי יודע, אולי חולמה היא בסתר", הוצבה לאמיתו של הדבר השאלה בצורה ברורה ביותר: האם הנוף שמסביב לבריכה, וכן גם כל המתרחש בנוף זה, רק משתקפים בבריכה, או שמא, לאמיתו של דבר, נמצאים הם בתוך הבריכה. אבל ב"הבריכה" של ביאליק צמודים זה לזה בצמידות מתמדת התמונות שבשני האברים של השאלה. היער והבריכה ומראה הבריכה ביער ומראה היער בבריכה והסערה וזריחת שמש ביער ועל-פני הבריכה — הם שני נתונים מציאותיים וגלויים לכל עין. השאלה, שלפניה אנו ניצבים ב"הבריכה", היא אם-כן רק שאלת משמעותם של הנתונים. אבל ב"האשנב" של ש. שלום אחד מן האברים הוא תמיד נעלם: לפיכך, גם אם נפתח שם האשנב, נסגר מיד, ויחד עם כך גם כבו כל הפנסים, ואפילו שורת-הכתים, שהארה ע"י הפנסים, חלפה-עברה "כמסתירה עוון". בשאלה על הבריכה והשתקפיותיה, כפי שהועמדה ב"הבריכה" של ביאליק, ניצבת כל תמונה באחד משני אבריה של השאלה מול תמונה מקבילה באבר השני; ועימות זה הוא הצידוק להתמדתה של השאלה. אבל ב"האשנב" של ש. שלום נפסק העימות עם סגירת האשנב: תנופת העימות מאבדת איפוא את כוחה התמונתי ומצטמצמת באימים הגותיים על טהרת ההפשטה. "על מקריבי הקץ אל עבר האשנב" יש חרב המתהפכת.

על-כן נעצרת כאן הבריחה, שהאני השירי בורח מהבשר-ודם שבו. אבל מכוחה של עצירה זו, שנכפתה על האני משום שבשר-ודם הוא, נפרצה בפני אני זה דרך הפוכה בתכלית לזו, שהלך בה עד עכשיו; ולרגע אחד סובר הוא, שלפחות בדרך זו ימצא את הניחומים, שנמנעו ממנו בדרכו הקודמת. עוד בימי-ילדותו, כאשר נגלה לפניו סיוט הקרקע המיטלטלת בקרונות, היה, לפי השיר "פרידה ראשונה" שב"שער החמשים", נצמד בגופו אל גופה של ילדה קטנה, חברתו למסע סיוט וחלום זה; אבל פעם, כאשר נעצרה הרכבת באחת התחנות, הושטו באופל ידיים אל הקרון ונטלו ממנו את הילדה. עכשיו, כאשר אפילו אשנב הטירה נסגר בפניו, נזכר הוא, לפי השיר "כלת טירה נמה", ב"דמות נשית קדומה", שהיכולת בידה — או ביתר דיוק: בחמודות גופה — למשות אותו "מיאור הכליונות לתנחומי אינ-אל". הוא ברח מן הבשר-ודם שבו, אלא שנכשל; עכשיו, ביאושו על

הכשלוק, בורח הוא אל הכשר-יודם שבו. יכול מאוד להיות, שבטירה הנמה שוכן הפלאי, שכולו על-גוף ולפיכך נמנע מן האני השירי, שהגוף לבושו החיצוני, להתאחות עמו. אבל לא פחות סבירה מכך היא ההנחה, שבטירה שוכנת כלת-טירה, שהיא גוף בלבד, ובחיקה הנשי ימצא האני השירי את ההתאחות המבוקשת, שלגבי-דידו הוכרה כבלתי-אפשרית עם סגירתו של האשנב. התשוקה תבוא על סיפוקה, אבל נושא התשוקה יתחלף: לא שלימות, שהתפשטה מכל גופניות, אלא דווקא השלימות הגופנית בדוגמתה המלאה ביותר; לא איחוד, שהוא למעלה מכל ריבוי, אלא איחוד גבר ואשה, שהוא המקור לריבוי. כל ימיו ערג האני אל הדריכות הדוממת של יערות-הקשב הנמים: עכשיו, בחמודות גופה, אמנם מחזירה אותו כלת-הטירה לדריכות הנערגת, אולם בגילויים ניגודיים. גופה של האשה הוא-הוא כאן יער-הקשב, שדריכות בו גם לגבי עצמו וגם לגבי סערות מחוץ לו, אלא שאת מקום התהו-יבוהו של היערות הקדומים תופס כאן החומר ואת מקום הקשב הדומם והמת תופס "קשב חי". האש, שאחזה עם הבריאה הראשונה בצמרות העצים של היערות הקדומים, העירה את היקום כולו והעבירה אותו ממצב של חידלון בלתי-היסטורי למצב של יש, שיוצר ברבות-הימים היסטוריה. לעומת זאת האש, שעוברת מכלת הטירה הנמה, זה "העוגב של קשב חי", אל האני השירי — מרדימה אותו והוא שוכח בזרועות האשה את האני העלום ואת כל התקוות והמרירות שבחיפוש דלת-כניסה לטירתו של פלאי זה. כלת הטירה מזמרת זמר; ולמשמע זמר זה מתקפל באני השירי כל רחוב הפנסים והעיניים ומתעטף, ואתו גם כל האני השירי עצמו, בצמר הניגוני של השיכחה הגואלת. כל מאוויי מרוכזים כעת בנקודה אחת בלבד: לישון, לנוח, להיות אילם ואפל, להימלט אל האין וליהפך לאין. במקום להתמוג עם המהות ההיקפית, שהיא כולה יש, וע"י כך לא רק להטביע חותם על יש זה, אלא גם להיות אדונו — ניכרת אצל האני, בהשפעת הזמר המרדים של כלת הטירה, הנטיה להיעלם ללא שיר וזכר ולהתאפס במורדותיה של השיכחה הגדולה. היערות הבשומים של הקשב נצטוו בשעתם ע"י "המרדים הגדול" לא לדעת ולא לחשוב, אלא לנום בלבד. צו דומה לזה שומע עכשיו האני השירי בזמר המרדים של כלת-הטירה והוא נוטה, כפי-הנראה, להישמע לו.

הוא נוטה, אבל בסופו של דבר, אינו נשמע לו. הפטישים והמקדחים, שבשיר

"אולם" שב"שער החמשים" הולמים הם וקודחים "באופל המתוח", הם הם שאינם נותנים לאני השירי לשקוע בתנומה המשכיחה. כאשר קול הלמותם וקידוחם מתערבב בזמר המרדים והמשכית של כלת־הטירה, נהפך אפילו זמר זה של הכלה לזמר חדש, החוזר ומוזכיר לאני השירי את האגם הכחול בטירה ואת הניצב בה על גשר. האני איננו מוותר על הפגישה עם הצד העלום שבו, ויותר מזה: לבו סמוך עכשיו ובטוח, שתשוקת האיחוד איננה שלו בלבד, אלא הדדית היא ומשותפת לשני הצדדים. הניצב על הגשר בטירה רואה את עצמו עם סגירת האשנב, לפי השיר "הוא" המסיים את כל מחזור־השירים "שער החמשים", "כמו כורה נשכח בהיסתם מיכרה"; והאנחות, שהשמיע האני השירי, שדמות גוף לו, רועדות בפיו של העומד על הגשר "כדבר עליון בסנה". עיניו של הדופק על שער הטירה ואינו נענה הם גם עיניים של הניצב על הגשר: אבל על אף הכל, "נכנע לצו הסתר", ש"רובץ עליו כהר", כובש הוא את ראשו בידי וממשיך לעמוד על המשמר לבל ינופץ השער, "במאמץ אחד קדוש", ע"י הולם ידו של האני השירי הדופק עליו. על קשת בענן, שהופיעה מעל לטירה, חרות היה השם "שדי". ולמראה־עיניים זה, שבו מסתיים כל מחזור־השירים "שער החמשים", מתלווה גם משמע־אוזניים: דממה משתררת, דממה שלא מעולם־הזה, הלא היא הדממה, שמציין אותה כאן דימוי ניגודי מפתיע:

וְדָמִי טִירָה נִמָּה כְּדָמִי אֶרֶץ בְּקָבֶר -
וּבִו דּוֹפֵק לְכָב אֶסִיר עֲרָגָה וְחִי.

על־סמך שיר־סיום זה יכול אולי כאן לומר האומר, שלאחר טלטולי נפש וגלגולים ממבוכה למבוכה מגיע האני השירי של "שער החמשים" לכלל תפיסה קרובה לתפיסתה של הדת. הן לא רק שמו של אלוהים מופיע לבסוף בקשת שבענן, אלא גם האני עצמו מודה לבסוף בקיומו של "הוא" עליון מחוץ לו. הודאה כזו ניתנת להתפרש כאמונה באלוהים ופירושיה הוא לא מרכז והיקף, לא אני מואר ואני עלום, אלא מעלה ומטה ואלוהים מלמעלה ואדם מלמטה.

אבל תהיה זו מסקנה מוטעית. האני השירי הוא עד לסופו של מחזור־השירים "שער החמשים", ועד בכלל, רק צדו האחד של אני גדול ומקיף, אולי מקביל קצת לפי מושגו לאלוהי־ישראל, אולם יחד עם כך שונה ממנו לחלוטין

בכך, שבו, לפי הדוגמה הנוצרית, נכלל גם בן-אדם. האני השירי הוא גילוי גופני של האני האלוהי, ורק צורת-הגוף היא שמעכבת את האיחוד השלם והמלא ביניהם. שני צדדיו אלה של האני נמשכים זה לזה, אוהבים זה את זה וסובלים סבל רב בהיעדר זה מזה. יגון-העולם של המשורר שונה איפוא מכל יגון-עולם אחר בכך, שהוא אלוהי לפי אופיו ואנושי רק בצורתו, בוער לא רק במשורר, אלא גם בפי אלוהים; הוא "ארשת בלי פשר", וזה אנושי מאוד, אולם הוא גם בבחינת "דבר עליון בסנה", וזה אלוהי במובן הנרחב ביותר. החיים, כפי שהם ידועים לנו על עירותם ושאוונם, הם גילוי הגופני, ולפיכך הטירה, שהיא גילוי תמונתי של הבלתי-גופני, נמה תמיד ושותקת. רק בארון-המתים יגיע איפוא האני השירי אל הטירה; רק המוות הוא שיפרוץ בקיר התוסס את הדרך אליה. על-כן לבו הדופק והחי של המשורר, וזהו סימן החיים, דומה כבר עכשיו, בערגתו אל הטירה, כמונח בארון-מתים. וכיוון שסוף כל אדם למות — אין כל ספק בכך, שבוא יבוא היום ושערי הטירה ייפתחו לפני לרווחה. אז ורק אז יבואו האני האנושי-השירי והאני האלוהי על שלימותם ושני הצדדים יהיו לאחד.