



לספרות, אגנות ועיון

אקדמות לשירת אליהו טסלר

מאת דן מירון

1

מטאפוריות מפתיעות של אידיומים ודפוסילישון, בחריזה עשירה עד להדהים ובריתמוס מלכותי, אם כי מונוטוני במקצת, של הדרה נישאה. הכרת תהליך זה דרושה לשם עצמה, אבל לא פחות מזה דרושה היא גם לשם כניסה נוחה יותר לי קריאה הקשה, המפרכת לעתים, בשירי טסלר העיקר ריים. שכן הלשון בשירים עיקריים אלה מאפילה על עצמה מרוב זהר ויפעה עד כדי סתימות ואזיז טריות.

טסלר עשה שירות רע לעצמו ולקורא בהחמרה היתירה שהחמיר בעת ברירת השירים, שכונסו בגבעול במרחבים, ויותר מזה בסדר המיוחד שבו ערכם בתוך ספרו. אמנם, סדר זה אינו שרירותי כלל. הוא מודרך עליוני מערכת של התקשרויות תמאסיות מורכבות, המאפשרות למשורר להצביע על מה שנראה לו עיקר הישגו וכן על מה שניתן אולי לחארו כמבנה האינטלקטואלי הפנימי של יציר רתו (על כך ראה להלן). עם זה היה בוותר על כמה מן השירים הפחות, "כבדים" או "טעונים" וכן בטישטוש המיהלט של סימני ההתפתחות הי כרונולוגית משום הכבדה יתירה על הקורא (אין צורך לומר, שהמדובר הוא בקורא-השירה הטוב, ולא בקורא "ממוצע", אשר אין ולא יכול להיות לו קשר עם שירת טסלר). כמעט משום סגירת-שער כפניו, רצונו של המשורר היה להופיע לפני קוראיו מיד, עם פתיחת ספרו. בגילוי העקרונות והשלם בי יותר, אלא שגילוי זה הוא במובן מסויים גם הגילוי האטום והאזוטרי ביותר, יכול היה להניח לקורא לצעוד איתו לאורך השנים מראשית של שירה, "שקופה", אשר אמנם אינה "עוצרת-שימה" ואשר פהזשם ניכרים בה גם סימנים של דריוואי טיביות, תלות במשוררים אחרים — עבריים ורוי סיים, אל המשך שכולו התעצמותו והתעבותו של סיגנון אישי, שנעשה לבסוף כמעט לשפתייחיד בלתי מובנת (אם כי מתנגמת, נשמעת) לזולתו. תחת זאת, העמיד עצמו טסלר מיד על עיקרו כמשורר חוגג הוויות נישאות בשירים ארוכים יחסית של סטרופות סבוכות, עמוסות תפארת לעייפה, רמת תהודה, אך מחוסרות כמעט לגמרי אותה תכונה של דפרנטיות אל העולם שמחוץ להן, שנהוג לי כנותה בשם "מובנות" (בלשון מדוייקת יותר ניתן לתארה כמידה אשר בה ניתן עניינו של השיר לשיחזור כפאראפראזה). היה, כמובן, משהו מכובד, אצילי, פאתטי בסירוב זה מצד המשורר, ה"קשה" והבלתי-מוכר להתאים עצמו לרגליות העצלות של הקורא ובתביעתו מאתו קורא שיצלול מניהיוביה, עם פתיחת הספר, לתוך המים האדירים של האודות הרויות. טסלר היה נכון לשלם את המחיר הנחבצ לעתים קרובות מן היוצר שאינו יודע וותרנות מהי, לעמוד במשך עשורים שוממים וארוכים באדישתה המוחצת של הסביבה הספרותית, של כלל החברה, אשר מבחינות רבות ראה הוא את עצמו כבנה הי באמן, החובג את ערכיה בשירה רמה, אנו, מכל מקום, איננו יכולים לנהוג בשירתו בדרך בה נהג הוא, מצד אחד אין לנו כל זכות לנקוט ביחס אליה אותם קניימדה של חומרה קנאית שהיו מותרים ודרושים לו (ביחס לעצמו). מצד אחר זכאים אנו ואולי אף חייבים להכיר שירה זו גם בחלקיה הבלתי-בטלים, לרבות השירים שלא פורסמו כלל, ואשר ברובם (לא בכלם) אכן ניתן לגלות חולשות ופגמים לא מעטים. העמידה על חולשות ופגמים אלה לא תיטול אף כמלוא הנימה משיעור גדולתם של השירים העיקריים. לעומת זאת, עשויה הכרת השירים המוקדמים לסייע לקורא בדרך להבנת הי שירים העיקריים, והקורא בשירי טסלר אינו יכול לוותר על שום סצע שיש ביד משהו או משהו להגיש לו. הכרה זו עשויה אף לתרום תרומה אילוסטראטיבית מאלפת להבנת ההתפתחות ההיסטורי רית של המודרניזם בשירה העברית של שנות הי עשרים, השלושים והארבעים.

מכל הבהינות וקוקים אנו, איפוא, לא להדפסה מחודשת של "גבעול במרחבים" כנתינתו אלא למהדורה שלמה של יצירת טסלר, שתכלול את יצירתו המקורית על שלוש שכבותיה — השיכבה ה"קאנונית" (שירי "גבעול במרחבים"), שיכבת השירים שנדפסו ולא טונסו ושיפכת השירים שנתרו בעיזבון. כן ראוי שתכלול המהדורה את כל תרי גומי-השירה של טסלר (ולא רק תרגומי מאנדלי-שטאם) ואף כמה קטעים של תרגומי פרוזה (כגון הפרק המופתי מתוך "נפשות מתות" חלק ב', שי נדפס מן העיזבון). ציונים ביבליוגרפיים, שייקלו על הקורא בשיחזור מהלך ההתפתחות של יצירת טסלר לפי סידרה הכרונולוגי ולפי כתביהעת שבהם נדפסה, יוסיפו חוספת חשובה, מבוא או פתח-דבר ואסילו הערות והסברים לשירים הבודדים (לפחות לאהדים מהם) גם הם לא יהיו מחוץ למקומם. הבה נקווה, שלא ניאלץ לצפות למהדורה כזו במשך עשור וחצי, כמניין השנים שחלפו בין המהדורה הראשונה של "גבעול במרחבים" למהדורתו השניייה, אשר לזו האחרונה, אסילו אותה ברכה מסרי פקת של, מוטב כך מאשר בכלל לא, נוכל לברך עליה רק מתוך תיקווה, שהיא תסולק מן השוק מהר, לבל תחסום את דרכה של הבאה אחריה, הסובה ממנה.

2

להלן יבוא נסיון אלמנטארי-למדי של מעקב אחרי כמה מן הקווים הבולטים ביותר בהתפתחותו של טסלר במשך ארבעים שנות יצירתו ושל הצבעה על כמה מן התכונות האופייניות להישגיו — הי מעטים אך המזהירים. נסיון זה רחוק מכל כוונה של מיצוי ויש בו מידה של כוללנות. אשר בדיון במשורר כטסלר מתמחש בה אולי טעם לפגם יותר מבדיון במשוררים אחרים. לעומת דבריי-שירה רבים אשר ביחס אליהם יש בשימוש האופנתי-במתודות "הקריאה המושהית", הנכנסת לפרטיפרטים, משום

שירי אליהו טסלר, שכונסו לפני מטירתו של המשורר, כינוס-יוטא בספר "גבעול במרחבים" (1960), הופיעו עתה מחדש, עשר שנים לאחר הפטירה, במהדורה חדשה, "מירחבת" (אף כי בין המשוררים העבריים ה"שכוחים", שעודם מצפים לגילוי גם בדור מגלה-ינסכחים זה, שבו נהיתה "עשיית הצדק" לגידהיהעבר לאופנה מהלכת, אין אף אחד הראוי לגילוי יותר מטסלר, לא נוכל לתחזיק טובה למזל (ספריית פישלים) על מהדורה חדשה זו, היא אינה מחזיקה אלא את הגליונות הישנים של "גבעול במרחבים" בתוספת שלושה שירים מקוריים, שנכתבו אחרי הופעת הספר וכן שישה שירים של אוסיפ מאנדלשטאם בתרגומו המופתי של טסלר, החוספת, למרות דלותה הכמיר תית, היא רבת-ערך. בשירים המקוריים מתגלה איזו התרככות והזדרחות של חסד אחרון, והם מן המשובחים שבשירי המשורר. תרגומי מאנדלשטאם, עד כמה שרשאי אדם שאינו קורא את השירים בי מקורם לשפוט, קובעים נקודת-שיא באמנות התרי גום העברי של השירה הרוסית המודרניסטית, ובכל אופן, כשירה עברית הם משופרא-השופרא. אף-על-פי-כן, לא כך צריך היה להגיש לקורא את יצירתו של משורר, אשר עדי יוכר כמי שתרים לספרותו כמה מן השירים הלידיים ההימנוניים המזהירים ביותר שבה, דיים שיש-היטבעה שירים כ"שיר לי ביפה ולגבעול", "מה חרש מתדסקה האפלולית בני חושת", "הקיץ — גיבור לא מובן", "מרחב ושיא", "שקיעה", "מרווח" ו"שירה" לקבוע למחברם מעמד רם, התובע מן הקורא, המבקר והמזל יחס של כבוד אל המורשת הקטנה שנתרת אחריו. ספריית פועלים זילולה כליכך במהדורה החדשה של "גבעול במרחבים" עד שלא טרחה אפילו לשנות את הי תאריך שעל גבי דף, השער (כאן עדיין רשומה שנת ההוצאה: 1960).

דווקא משום שמורשתו השירית של טסלר קטי גה כליכך, חייבים אנו להיזהר ולדקדק בכל קוץ ובכל תג שבה, השירים, ברובם, ראויים לדקדוק שכזה. טסלר היה משורר ממעטייצירה ומחמיר עם עצמו עדי-דכא, בשנות יצירתו העיקריות היה נושא בקרבו כל שיר משירי במשך חודשים ומחבר כל שורה ושורה, שלא מתוך העלאה על הכתב, בימים רצופים של שינון מלותיה במעין זמר כבוש, פנימי, כמעט-פולחני. רצונו היה להכיע בשיר לא איזה נסיון ("חתייה") חד-פעמי, יהא נסיון כזה מעוצם ככל שיהא, אלא נסיון-חיים מקיף, מעין זה הבא על ביטויו על-הרוב במחזור שירים גדול, בפואימה או אף בספר שלם. תהליך זה של יצירה "מצטברת" כשלעצמו הייב היה לגרום למיעוט בחיבה, ואף בשנות השפע הגדולות ביותר של טסלר (1932, 1940) לא נוצרו אצלו יותר מחמישה או שישה שירים במשך השנה, מלבד זאת, היה טסלר מן הסיפורים, שאינם מסוגלים ליצירה אלא אם כן מקיפה אותם אווירה מיוחדת של קשב מתמיד, מעין זו שניתן למוצאה רק במסגרתה של חבורת סופרים מגובשת, המקיימת היי שיתוף ספרותיים-אישיים יומיומיים, הוא היה זקוק גם לכתבי-עת מסויים ואחד, שבו ידפיס את שיריו בקביעות, שבו יצפו לשיריו וידחקו בו לסיימם לשם קביעתם ברפוס בעוד מועד, בלא דחיקה זו במעט שלא יכול להביא את עצמו לידי סיום הי עבודה על השיר, תנאים אלה, שהיו לגבני בבחי-נת הכרה, נמצאו לו רק במשך עשור אחד בתקופת פעילותו היוצרת. הם חסרו לו באורח טראגי במשך עשרים השנים האחרונות של חייו, שבהן יצר פחות מצערה שירים.

את כתיבתו העברית החל טסלר בתרפ"ד, בעצם ימי העלייה השלישית, שהביאה אותו ארצה בראשית שנות העשרים (תחילה כתב רוסי). מאז ועד חשכ"ה, שנת מותו, כתב כשישים שירים, שמהם ראו אור בחייו פחות מארבעים. עשרים ואחד שירים, כמעט כולם משנות יצירתו הראשונות, נפסלו על-ידי ונשארו בעיזבון (מהם פורסמו עד עתה ארבעה¹). גם מתוך השירים שנדפסו כינסו לספרו היחיד (במהדורתו הראשונה) רק עשרים וי שלושה (עשרים ושישה אם נראה כ"ארבעה מחזי לילה" מחזור שירים ולא שיר אחד). יחד עם שלוש שיה השירים הנוספים, שנכללו עתה במהדורה הי "מירחבת", מצויים עכשיו בידי הקורא עשרים וי שישה (או עשרים וחשעה) משירי טסלר — פחות ממחצית יצירתו. אמנם, מחצית זו מכילה את הי עיקר, עם זאת, לא תיתכן הבנה של ממש — ומהיגם הבנה היסטורית — בשירת טסלר ובמקומה בתוך השירה העברית המודרניסטית בלא ידיעת המחצית השנייה זו, לא רק שהיא מכילה כמה שירים מבריקים (כגון "רשויות", "צפיה"), שקשה להבין כיצד ומדוע לא נמצאו להם מקום בגבעול במרחבים, אלא שבלעדיה נעלם לגמרי מן העין התהליך היצירתי הממושך, שבמהלכו הגיע המשורר לגיבוש סיגנונו השירי המיוחד — הדחוס, המזהיר בשיפעת הברקות ציוריות-אשטוראמאסיות, בהתייאות

* א. טסלר, "גבעול במרחבים", מהדורה מירחבת, ספריית פועלים (תל-אביב, ללא שנת הדפסה).
¹ ב"משא" נדפסו השירים המוקדמים, "כל ימי" ו"בלדה", "שלושה שירים מן העיזבון", שמהם רק שניים, "ראיתי מיטברים" ו"בליל נדודי", הם באמת מן העיזבון (השלישי, "צפיה", נדפס בשעתו בי "גזית", כרך ב', הוב' י"א [תרצ"ח]), נדפסו בי "מאזנים" כרך ל"ג (1971), עמ' 254-255.

נמשא, גליון מס' 22 (180), מוסף, "דבר" יום ו', י"ג בסיון תשל"ה, 23.5.1975 עורכים: אברהם שאנן, יצחק בצלאל

² ראה, "עכשיו" 21-24 (1968), עמ' 22-29. (סוף בעמוד 3)

אקדמות למסלר: הגישושים הראשונים

(המשך מעמוד 1)

בתמונת הנוף האופיינית להם (השיר הכולט ביותר בסוג זה הוא, "שביל הווה על המים"), העובדה המפתיעה, הפאראדוקסאלית לכאורה, היא, שהבסיס להמשכיה של שירת ססלר נקבע בעיקר בי שירים מן המודוס הראשון ולא באלו שמן המודוס השני. עובדה זו מפתיעה היא, משום שהדעת נהנת, כאילו, ששירים רומאנטיים, טבעיים בחותמם של לרמונוטוב ובאלמונט, לא יוכלו לשמש את המשורר המודרניסט בפירווחה של פראטיקה מודרנית מובהקת. את אלה ייקל לנו להבין כמין חד של יצירה נעריה, של שירת בית-ספר, שאף המשורר ההדסני אינו פטור ממנה לעתים בתחילתו, כשעדיין עומד הוא תחת השפעתם של משוררי העבר הגדולים, מלכי האני-תולוגיות והכריסטומאטיות. לעומת זאת, נוטים היינו לראות בשירים, שבהם התאמן המשורר הצעיר בטכניקות ובדרכי ביטוי מודרניות יותר, שלמדן מבני דורו או מבני הדור הקרוב לו, מעין צעד לקראת יצובה של שירתו החדשנית בעיקרה, שירת ססלר הצעיר מלמדה אותנו (ובכך יש בה כדי לשמש דוגמה ספרותית בעלת ערך כללי, תיאורטי) עד כמה אין הגיון התפתחותי פשוט זה הגיונה האמיתי של ההתפתחות הספרותית הקונקרטיה. ססלר אמנם ניסה את כוחו בטכניקות ובאופני הביטוי של שירה בנוסח טמקין, פוגל ובתזמרים בתחילתה, ואף הגיע בנסיון נוח אלו לתוצאות שיריות נקיות פחות או יותר ("השרון", "כל ימי"). עם זאת, עשה עבודה חשובה הרבה יותר (מבחינת המשך התפתחותו) בשירים הכמעטי-גימנזיאליים של הסער והפרץ הרומאנטיים.

שירים אלה אינם חיקויים סתמיים של שירת הנוף והאהבה הרומאנטית. המשורר מנסה לעבד בהם את המודלים שלו ולפתחם בשני כיוונים מנוגדים. מחד-גיטא הוא עושה מאמצים בלתי-פוסקים של התייחסות להבעה והעמדה — באמצעים פיגוראטיביים בעיקר — על חודה האימנטיבי. מאידך גיסא, מתחיל הוא כבר בשיריו הראשונים (מן הסוג הנדון) להפיק מערכות מתפתחות והולכות של הסדרים פורמאליים, מלאכותיים, העמדים בניגוד ברור לתורתה אה-האימנטיביות המירבית. בקצרה, ססלר מנסה לכתוב שירי אהבה ונוף ריגושיים, המוטבעים גם בהזמנה של פואטיקה מאנייריסטית נוסח Poesits artificialis. בכך קובע הוא את יסוד שירתו הבוגרת, זו שמשל הישיגה הגדולים הכרחי לנו גם העיון והענין בשירת הבוסר שלו. הצירוף שעליו מדובר

יתברר על פי דוגמאות אהודת. אחד משירי הנוף הרומאנטיים המוחלקים והשלמים יותר של ססלר הצעיר עומד על שני בתים אלה:

רֵאִיתִי: מְשָׁבְרִים אֶל שְׁן־סֶלַע נְשָׁבְרִים,
אֶל שְׁן סֶלַע נְשָׁבְרִים בְּקֶצֶפֶם לְקֶצֶף
וְרוֹחַ דְּמוֹת יָקָה קִרְאֵת מְעַבְרִים,
קִרְאֵת מְעַבְרִים עֲטוּפָה הֵד עֲצָב.
וּבְאֶשֶׁר קִרְאֵת — כְּבָר יְדַעְתִּי: מוֹפְרָת.
כְּבָר יְדַעְתִּי מוֹפְרָת טָרֵם מַעְלֵי נְגָאֵל,
אֶךְ רַגַע וְהָיוּ שְׁמֵי תְּכֵלֶת — עוֹפְרָת,
שְׁמֵי תְּכֵלֶת עוֹפְרָת עַל עוֹפְרָת מִי גֵל.

(תרפ"ה)
מבלי להיכנס לגיתוח מפורט של השיר, גיהו לקבוע, שאורו הרגישית ונופו הרומאנטי הקונבנציונאלי נתקלים באלמנט מנוגד של הסדרים צורניים ושל התייחסות לשוני, שאין קשר ישיר או גלוי ביניהם לבין מטרות ההבעה המעוצמת של הלך הרוח הנסער. לחזרות הרבות נראית רק בקריאה ראשונה כאילו באו להצעים את המתח הרגיש, כדרך של חזרות בשירה פואטיית. למעשה, באות הן כדי לקבוע סימטריות מוקפדת או כיאסטיות ביחסים שבין ההיגדים השיריים. השיר גם מצטיין בהשומת לב כמעט, "משכילית" לאטימולוגיות וליהסי קשר פונטיים בין המלים. בעוד המשורר מעלה תמונה רומאנטית של מישברים מתנפי צים אל שן סלע ("הצור והגל"), הוא גם מזכיר לנו את האטימולוגיה של המלה מישבר. תוך כך הוא משהק בדמיון — ההבדל שבין קצף במובנו המוחשי (קצף ה' גלים) לקצף במובנו המושאל (זעם) — משחק, שהיה חביב ביותר על משוררים כאד"ם הכהן ויל"ג, והוא עתיד להיות חביב (בשנות השלושים) על שלונסקי ור כמה מהלמידיו. המלה, "כופרת" בבית השני עומדת במי כוון עמידת ביניים בין השתמעות לצד הכפירה (שורה ראשונה) להשתמעות לצד הכיפורים, (שורה שניה), ור אילו השורה האחרונה קובעת את הצירוף של הים המקי דיר במסגרת הכיאסטית-המשחקית: שמי — — עופרת / עופרת מי. ססלר מתחיל עומד כאן, איפוא, בשתי נהיה, שגיבושה המלא יבוא בספרות העברית רק עם התפנית שתלה בשירת שלונסקי ב,באלה הימים" (1930) וב,אבני בונה" (1934) ועם פירווחה של שירת אלתרמן שעד ל,כוכבים ברוץ" ועד בכלל. הוא מנסה

לקיים כאן את הכפילות של קביעת היגדים ריגושיים רציניים ושל הסדרים כמעט שעשועיים בצורה ובהבעה הלשונית. לכפילות זו נעזרה התפחות רבה בשירתו ובשירה העברית המודרניסטית של שנות השלושים והארבעים בכללה. דוגמא שניה של שיר שנכתב גם הוא בתרפ"ה אף היא מאלפת ביותר. השיר הוא משירי האהבה הי טראגיים של המשורר, שלשם עיצומוס וחידודם השי המש בביטויים כגון, "אהבת פרא בגידי נמה", "בעק רבי עורקי. כבר יקדה קיללת דם" (ד"ם שחור" (תרפ"ד), "אעמוד על סף ארמוני-רצונך-פלא / עם גוויית היום הלוהט" (בליל נדודי", תרפ"ד) אלא שבשיר הנדון, שבו נתון הוא ביטוי שלם ביותר ליהסי האהבה-השינאה שבין האני-המדבר לאשה, ניתקנים הדגשים ריגושיים יתרים אלה במשחק של שגינה מתחכמת, המהגלה ביהוד בשני שבין שני הבתים. הבית הראשון מופנה בעיקרו אל כיוון ההעצמה הרגשית:

וְהָיָה אִם בְּלִילוֹת אֲנֹכִי אֶרְאֶה אֶרְבָּה
זֶה אִזֵּר עוֹטָף פְּשֻׁלְמָה, אֶךְ אוֹכֵל מֵלֵא קוֹמְתָה —
לְשׁוֹב חֲבִי תְּחַלֵּקָה תְּחַלֵּקָה הָאֲרוּרָה:
גְּבֵר תְּגַבֵּר פְּעַם אֵיכָה עַל אֶהְבָּה — נִקְמְתָה.
גם כאן ממלאה הרמזיה ל,עוטה אור כשלמה" מ,ברכי נפשי" תקיד מישחקי-מצנן, שכן יש בו מהחזרת ההוראה המושאלת של המלה, "כשלמה" להוראתה המחשבת (האשה באמת עוטה שלמה), והיא מן התכססים הקבועים של שירת השנינה. עם זאת בולט הרגשי-החושני. לעומת זאת, מהווה הבית השני מעין שיא מוקדם בשירת הקאלמבורים הרצינית-השעשועית, שנעשתה לאחד מסימני ההיכר של האסכולה השלושית קאית-האלתרמנית:

אֶךְ הָיָה מִרְחוֹק תַּעֲצֹר וְתִיָסֵר בְּנֶהֱשָׁתִים
כָּל רֵשֶׁם קָל יִדְעֵנָע, כָּל אִשֶׁם גַּל־תוֹעֵבָה
וְעַדִּי אִזֵּר הַבְּקָר אֲנֹכִי בֵּין חוֹשׁ שְׁתִּיָּם: —
אֶתְהַבֵּט בֵּין חוֹשׁ אֶהְבָּה, אֶתְלַבֵּט בֵּין חוֹשׁ אֵיכָה.
אין צורך בהבלטת גיגוני המשחק הפוני-הסימאנטי שבשיר (רושם קל — אושם גל) או בפירוש התייחסות השנינה המעמיד את עיקרו — התענייה בין תחושת האיבה לתחושת האהבה — על פירוק מבריק של "והושתיים" ל,הושתיים". ראו בכל אופן להזכיר את התוצאה של החלת פואטיקה זו של wil על התכנים הרומאנטיים: הוצאת המצב הרגשי המתואר מההים סיטואטיבי הדיפעמי מומחש וקביעתו במסגרת מופשטת יותר של הגדרת מצב כללית. "אנוכי עד אור הבוקר בין חוש שתיים" אינו מלמד על לילה מיוחד של תהפוכות שנאה ואהבה, אלא על מצב האהבה-האיבה במהותו העקרונית העליסטיוא-טיבית. גם ההליך זה, המוציא סיטואציות נופים, דמויות אוהבים ואהובות מן המסגרת המוחשית החד-פעמית אל המסגרת של ההפשטות והתכללות השנינה היתה, עתיד להעצם ולהיעשות לעקרין בפואטיקה של שירת ססלר, ולא רק בה.

במרבית השירים המוקדמים מן הסוג הנדון כרוייה אנו של המשורר ככל יכולתו הלשונית המוגבלת עדיין לאפשרויות של המשחק הסימאנטי-האליטרטיבי, לרמזי קאלמבור ואטימולוגיה ושאר שנינות. בשירה ממשית ביאליק היתה דריכות כזאת אופיינית אך ורק לשירת שעשועים, אבל ססלר מקשר את השנינה עם ההיגד הרציני. כשהוא פותח שיר כוקדם מאד (תרפ"ד) בטורה: "ביאי לי נא כעל, צילי" אין הוא מתכוון לשעשועי-שיר מצלצלים ניסה יצחק קצנלסון, אלא לקביעה מסגרת לשירת יאוש והזנות מוות הפנייה המישחקית (מן הבחינה הפוניטית) אל הד מות הנשית של הצל, תוך ניגול ההבדל בין המלה צל במשמעותה המוחשית לבין הכיטוי לבוא-כצל או להלך-כצל, שבו כשמשה המלה במשמעות מושאלת, וכן שימושים לשוניים דומים בהמשך השיר, ייקבעו ליאוש ולחזות המיות רקע ניגודי מקביע וממצק. הוא הדיון בפתיחה המרשימה מאד של השיר, "מראש" (תרפ"ה):

סערוֹת־עדרי סוסים דוֹהֵרִים.

תוף אלפי פָּרָסָא — רַעַשׁ רָב
עוד אנו נתונים לרושמה של הסטאפורה הפותחה ושל האליטרטיביות והריחמס המוחקים רושם זה, וכבר מופנית-השומת לבנו לאפשרות השימוש הכפול בהי מונים, "פרסא" (פרסת הסוס, מידת המרחק). זאת, בלי להפר את המשכיות של ההדהוד האליטרטיבי הגראנדיוזי (פרסא — רעש רב). המיווג בין משחק לאיבוקאציה הוא מושלם.

השירים מן הסוג השני לא אפשרו לססלר התקד מות לקראת מיווגים מעין אלה, שנעשו במשך הומן לעיקר שירתו. בהם ניסה להרחיק את שירתו מן הדפוסים השחוקים של שירת הסער הרגיש, ודווקא הרחקה זו גרמה לאיזו ירידת המתח היוצר בעשיות הפיטיות, שכן בהעדר הדפוסים נעלם גם הצורך בהחדרה אל תוך מסגרתם של האלמנט המנוגד להם, השכלתני-השניתי. נהרופפו כאן הסדרים הצורניים, שהביאו מחד-גיטא לסימטריות שיגרתית ולחריזה שחוקה, ומאידך גיסא נתנו הזדמנות לחריזה מפתיעה (כגון בבית: "תרועה, שברים, שברים, שברים... / גם דעתי עוד מעט נטרפה / זה רוח — אלף שוררים / בהיאחו האש ברפת". הבית נטול מתוך נוסח מוקד דם של השיר "יום יום תתקענה אניות" שנדפס ב"הדים", באורה אופייני הושטט דווקא בית מקורי זה מן השיר הבלתי-מעניין בנוסחו הנדפס), לסימטריה ולכיאסטיות, שניכרת בהן רעננות פורמאליסטית. התי גדרות בצורה, שיש בה משום ריענון התוכן. הירידה ניכרת ביהוד בשירים, שבהם ניסה ססלר להביע באמצעות המיוזוס של השורות הקצרות את התימא טיקה הרומאנטית שלו ("ביעורי מחול", "וואריאנט", "בשיכרון" מתקופת "גיהו" הוא המשכם המשוכלל של שירים אלה). כוח ההדף הסנטימנטאלי אינו מוצא כאן, כביכול, מעצור. שירים אחרים מלמדים על כך, שססלר יכול להיפתח כמשירר בעל כוח ניכר גם בכיוונים שלא היה להם המשך בשירתו. בולט, כאמור, הוא השיר הארוך, "שביל הווה על המים" (85 שורות). זהו הארוך בשירי הנעורים של ססלר. נכתב בתרפ"ו), שיש בו נסיון של מיווג המונה נר פית — אור שמט לוהט על פני הים עם שקיעה — עם תמונה מירית — בקיעת הים בלהב (רתרי משמע), שהיא מעין הזרה על קריעת ים סוף. המעברים מן המישור התאורי למישור החזונית-מיתולוגי נערכים, מכל מקום, באמצעות קטעים ריגושיים, המגלים ב ברור כיצד מגיע ססלר למעין הלל איסטיטי. כשהוא צריך להמחיש מצב של ריגושה שלא במסגרת, המאפ

שרת האהותו בהתאמות צורניות או "יבושו" ומיצוקו באמצעות השיננה הרצינית (שורות רבות נוסח: "זהו תוהו / ישותי בו / מתמוגגה / מוכת שיכחה / ומסונורת" וכי). שירת ססלר המוקדמת מגלה מהלך דיאלקטי מעניין ורבי-השלכות בהתפתחות השירה העברית במעברה מן הרומאנטיקה של ראשית המאה אל המודרניזם. ההתי קדמות העיקרית לקראת חידוש דפוסי השירה נעשה כאן לא בדרך הויתור על הדפוסים הישנים, כשם שהוא נעשה בשירת פוגל או אורי צבי גרינברג, אסתר ראב או שלונסקי הצעיר, אלא בהחייאת הדי פוסים השחוקים על-ידי אפקט ההזרה הנובע מהחלת אמצעי השיננה על הכנים ריגושיים, רציניים-שיגרי תיים. הכתיבה על אהבה גורלית על רקע נוף סטי ריאויסיפי בדרכים, המזכירות פה ושם את נוסח ההשכלה; והזרה הקאלאמבור אל השיר ברגע הרציני-הריגושי, ביוהר; השימוש באליטרטיביות למטרות של הרשמה ריגשית-תאורית ושל מישחק פוניטי סימאנטי בעת ובעונה אחת, באלה ניסה ססלר לרענן נוסחאות-שירי שכבר העבישו ולחדד את תחושתנו במשמעותם של היגדים, שכבר נעשו כמעט הסריימו בן מרוב שימוש. היו אלו, כמובן, התחלות ותולא, ובמקרים רבים אף התחלות גולמניות עד מאד. אבל המגמה היתה לעבר הדרך, שנעשתה לאחר מכן לדרך מלך בשירה למשך עשור ויותר. ססלר עצמו עתיד היה להלך בדרך זו, שהובילה אל השיאים שב,כור כבים בהיץ, ושמחת עניים". אף שירתו הגיעה בה לשיאה, וכשירתה הדרך באמצע שנות הארבעים הגיעה גם היא למבוי סתום. (מאמר שני בסדרה)

לא רב אהרי צמד השירים, ניסה להפעיל את העיקרון הסובלימאטורי, ההופך חווייה לפולחן, במסגרת התיי מאטיקה האופיינית של שירת האהבה שלו. כך התיי גבר. כאן על הסתירות, שהעמידו את שירת האהבה המוקדמת שלו או אף שירים בני הזמן כגון, "לא בי האיש" ו"הראשון" בסימן האינאונים הטראגיים. גם כאן שרר המדבר ביחס אל "סטלה", האהובה, במצב הביניים בלאימהח שבין "לא לגשת!" ו"כן לגשת!". אב" הכתיבאציה של מצב זה, הוצאתו מתחום חויית היחיד והעמדה בתחום הארכיטיפים, מאפשרות לו להציא בפניו ביניים זה ממעגל הכישלון האישי ול" ליבטי ברעגל הפולחן: התעיה בין עמדת "כן לגשת" לעמדת "לא לגשת" היא בהכרח מצב היסוד של האדם ביחס לארכיטיפ האירוטי. ה"שיכרון" מסייע למשורר בתהליך סובלימאציה זה בהיות היין עצמו אמצעי מיתי: "נקטר, / זה שיקוי אלים / צנוע, / מפעפע / בגידים". השיכרון מעניק למדבר בשיר את הטישטוש האקסטאטי, ההופך את סטלה ל"בת הילה" מתערטלת מעב"טהר, לונוס, לאיילת השחר, ל"אלי" לה בשבי בגדים", לדמות זוהר ולמנגינה:

Stella?
 סְטֵלָה!
 מְתוֹס?
 צַל אַת?
 שְׁקֵט זַע לוֹ
 כְּמִטְטֶלֶת —
 מְנַגֵּינָה
 מָאד נְשַׁפַּחַת:
 וְנוֹס בְּלוֹנְדִית,
 אַתְּ אֵילֶת!
 וְנוֹס בְּלוֹנְדִית,
 אַתְּ הַשַּׁחַר!

השיכרון מאפשר למדבר להעמיד עצמו מול המיתוס הנשי עמידה, שגם בה יש מן התפארת המיתית. הרתיעה מן המגע עם הדמות הזוהרת, כשם שיש בה מן החולשה האנושית, כך יש בה גם מן הזוהר:

— מַה לָּתֵת
 וּמַה לְקַחַת?
 — רַק לְשִׁתֵּק
 וְרַק לְקַוֵּי!

וביחר מלאות ודיוק:

אַף אֲנִי —
 אוֹנֵי לְזֹרֵחַ,
 אֶךְ פְּנִימִי
 כְּלִי זֹרֵחַ
 וְהַקְרוֹם
 קֶשֶׁה מְאֹד.

זוהי הגדרה עצמית עקרונית, שהיא גם הגדרת השליי חות השירית. מן העימות המכאיב של הגבר הקוני קריטי עם האשה הקונקרטיית עולה העימות המיתי בין האלילה למשורר. היא גילום הזוהר האירוטי; הוא הנריחה הנפשית הפנימית. תפקידה הוא לעלות ככת" הילה מנבכים. לחזור על נס היופעת ונוס מן הגלים, להרהיב, לקרוא לקרבן ולבגידה ("לה כולי, / כי לה / בוגדים"). תפקידו — לקרון, לזרות, להאיר מעבר לקרום החיצוני הקשה והמכוער של הישות האישית המוגבלת. היא המנגינה הנשכחת, "נועם כינור / ונהם צ'לו". תפקידו: "עד יומי / אהיה טורח / תהומי / בצליל למוד". המשורר איננו ניתק מכאבי החיים. הוא קשור בהם, אך גם גואל עצמו מהם בהע" מידו עצמו מולם בפוזיציה פינדארית. זו מצדיקה את המשחק הוירטואוזי במטריקה ובחריזה, שהרי הפיכת חווייה לפולחן, כשם שיש בה מהוצאת דבר מרשות היחיד יזל רשות הרבים, כך יש בה אף מהוצאתו מרשות הכאב החד-פעמי לרשות המישחק והחזיון.

על בסיס דומה עומד גם שיר האהבה המשובח ביותר של טסלר מן התקופה הנדונה, "אמצתיך כמדונה", שגם בו מיתרגם מצב אנושי מלא מתח (המשך בעמוד 2)

אקדמות לשירת טסלר: התגבשות

אליו בלשון "שיוויות נגדי". המחזירה אותנו להווית בין קודש וזוהר של "קוואזי-מיסטריוס". הלילה הוא נציג מחולן של הרשות האלוהית. "זרחה הטורפה" אינה מפרה את האינטימיות שבפנייה אליו לשם בקשה על האהבה, שעדיין רפה היא (בעלה פן שקדים / בקדים // ישנה היא... הלילה אמנם זורה אל, כפי שבנכר" ויגו האפל, קדמון זמר". עם זאת אין כמכטו הנצמד מרווח צמא. המשורר משתרבב על בהונות להציץ בעיניו, נצמד אליו, מתרפק על מהותו הנסתרת. מהו העולם באימיו וביפיו. השיר הוא הימנו אינטימי, תפילה ותהילה לאפלת הקיום. "צפיה" עומד כולו על היפוכה האירוני של אינטימיות. המשורר פונה כאן אינטימית כביכול אל המלכה, המוצגת ככלה וכאשה שרבים הימדים אותה. הוא עושה זאת הן כדי להבליט את הוופעה שבה והן כדי להעניק את מלוא המשמעות המחרידה לאפשרות. שאלילה נראה זו תיגלה בקרוב גם אליו עצמו כדי לסווג אותו אל משהק הדט הקטלני שלה. המלכה במוסיקה של "סוללות" (בתחילת השיר מופיעה בעריאת הראדיו המזמזמת ומהימנות לקראת האות. בסופו מרעמות סוללות התיחום). שכולו "מאסטרו" ("בהדר", "במלכותיות" מן ההוראות המיסיקאלי ליות שבשפה האיטלקית). ברור, איפוא, שהקונטקט טים השונים לחלוטין של שני השירים הם שווים ויש את פיתוחן של המערכות השניגיתיות השונות. ויש פיתוח מערכות כאלו עשה עתה אצל טסלר מתוך רגישות עליונה לגיני שני קונטקסטואליים. עם זאת קרובים "לילה" ו"צפיה" זה לזה בנקודה מסוימת. למרות כל ההבדלים שביניהם. בשני השירים נוקט טסלר לראשונה במפורש בטון של האדה. בשניהם פונה הוא אל האובייקט התיאור הפיזי (הלילה, המלחמה) בגוף שני במסגרת של טונאליות, שיש בה מן "מאסטרו". בשניהם מדבר הוא על תופעות בעלות עוצמת-ענק והדר מלכותי. כשם שאין הלילה חסר יסוד של זוויה (זרחה הטורפה) / המשמעת כגדי / בי האלם לשנים" כך אין המלחמה חסרה ההדר והתגייגות (פה יצאו הדלקות מהזית ובעורף. / כבר תחלנה רוטטות כיוגבות הדורות; / הכפרים יעצמו עפעפים מסחרזרת / סביב ערים שתוצתנה לחג כמדורות"). בשני השירים משמשים ההסדרים הצורניים המתחכמים את מטרות העילוי והפיאור של האובייקט האודי. העובדה שבשיר השני נעשה שימוש זה למטרות התיפוך האירוני אינה משנה דבר מן הכחינה הנדונה. ארובא, היא מעידה על כך, שהיחס האודי נעשה עתה טבעי כליכך לטסלר, עד שאפילו שיר על דבר זוויות המלחמה אינו יכול להיחשב על ידיו שלא במסגרת יחס כזה.

בלאו הכי. אי אפשר שלא להרגיש ביחס הפנימי שבין שני חלקי הצימוד האסונאסי, המחבר את שתי השורות הראשונות: נצמד/צמא. הקירבה המיצולר לית נוחתת תוקף רב להדדיות העניינית של מבט נצמד, שואל, לעומת ריווי זמא. משיב ומרגיע. הקשר שבין "זרחה" ל"אשהרבב" הוא קשר של ניגוד. שה קירבה המיצולרית מדגישה אותו. "ינות" נחרו עם "בהונות" אך נאחו גם ב"עינד" האחות אליטראטי בית שהיא המשך הקירבה החומרית והעלילית שבין היין לעין. "הקדמון" מתחרו עם "בהמון" וקובע רצף של הא וסם שבתוכו משתלב גם "הזמר". היחסים השיכליים-הבלשניים שבין המלים המזוגות כאן בע" תרת הצירופים האסונאסיים והאליטראטיביים אינם חדים וחתוכים כפי שהיו בשניגות המיקדמות של טסלר. מבלי שילכו לאיבוד. מהרכבים הם וכתמוזגים לרצף מוסיקאלי בעל איכות יחידה במינה. ב"צפיה" לעומת זאת, שומר טסלר על חדותם של הצימורים השניגיתיים שלא תיפגם. כאן מביא הוא לשיא את יכולת התריוה המפיעה, מושקח הלשון המיסיקאלי המזרחי. דובר כבר על הריח, ה"הריח" של טקס החתונה היהודי עם, "בטריאות", שבה נפתח השיר. בדומתו מעלה השיר את חזון ההרס של המלחמה בבית סאטירי נלוטש כגון:

מעל תל מול האור הזה נצב חרש
אברך מהון וצופה עתידות —
אך הנה יתקפו — יעקרוהו משרש —

הזוג הבחיר למכתם יתדות.
התיחום שבתיאור קשור לא רק בהשוואת החדש לאברך פיוטי ו"צופה עתידות" (מבלי צפות את עתידו הוא) אלא בעיקר בהעמדת תיאור הורבנו על משחק המלים, "מכתם יתדות", שעלפיו תופכים שווריהם הריאליים של עצי השרופים ליתדות ולכתם והוך כך גם למכתם בכתב היתדות הכלתי-מובן. מן החורש נשאר היתדות; מיומרתו הפיוטית (חזונו הבהיר) נותר, "מכתם היתדות" המוכתם. הגרוטסקי והסריהפסר. בבית נוסף מתוארת הפצצה באמצעות פיתוחו של קונסיט (conceit) מבריק זה:

וכשזרת עשן תדגדג פני שמים
וירעם פגלגל צחוקם השביר —
מרסקי אברים וקטושי המעים
תתפלוש בכל יון מנדוה ועוית.



המהלך מנקודה המוצא המיסיקאלי הראשונה (עשן ההפצצה כורת מתנועת על פני השמים) עד לתמונה הסופית של ההתפלצות מן השחוק שמחמת הדיגדוג הוא מושלם. הניגוד החריף שבין שני סוגי השלמות השניגיתית. שאליה הגיע טסלר ב"לילה" ו"צפיה", הוא רבי משמעות, הן משום ההבדל הבולט שבין שני השירים והן משום הקשרים הנסתרים שביניהם. "לילה" הוא שיר תפילה אל הלילה, שהמשורר משתמש ביהס על כך שמדובר כאן באהבה ניתן ללמוד רק מזה. שהשיר פורסם לראשונה במסגרת של "שני שירים לאתה" (יחד עם "אמצתיך כמדונה").

האחרונים, שפורסמו בכתביהעת, "לילה" ("גוית"/ כרך ב', חוב ב', תרצ"ח, עמ' 5. השיר כונס ל"גב" עול במרחבים" כשם, "הפלה בלילה", עמ' 38) ו"צפיה". בשירים אלה מהגלה בין השאר הפיתוח הרב שפיתח טסלר במשך שנות השלושים את המערכת הלשונית-השניגיתית. שנתגלתה בשנות העשרים כפי רוק המבריק אך הפשטני של "נחשתיים" ל"חוש שתיים". בראשית הקופת, "גוית" עדיין אמרה השניגיה הטסלרית על רמה אלמנטארית זו של חריות הומר נימים או מעין הומונימים כתיחכמים (ראה, "משיירי האי האחרון", "גוית", כרך א', חוב א', תרצ"ב, עמ' 26) כגון בבית:

פשה השחקן באדמה. זבת הירי
איך תקדם פני צר עתה?
הקתה הפה אימת סגריר
ותחפון על צרעתה.

(מלפי הקופה, "גוית", כרך א', חוב ב', תרצ"ב, עמ' 9)
מר זמן קצר תלה בה התענות ניכרת. המלאכר
תית" טלה נעשתה מובלעת ודקה יותר. כגון בבית:
לא בי האשם. כי פתוני הדרך
בעו מערומיק לדרוך ולקרף.
עצמי עינים. אמצתי הברך
לא לגוף ברך.

(לא בי האשם, "גוית", כרך א', חוב ב', תרצ"ב, עמ' 14)
או בשורות:
ירעתי: יתה ערב רך.
מגולל לא אקדח: תמעד ברך. —
(הראשון, "גוית", כרך ב', חוב א', תרצ"ד, עמ' 35)

בדוגמא מתוך "לא בי האשם" קשורה ההתענות ביצירת היחסים הקאלאמבוריים לא במסגרת התנועה לעבר החריוה אלא בניגוד לה. יחסים אלה קושרים לא רק לדרוך/ברוך אלא דווקא את הרך/לדרוך וברך/כרוך. בכך מאחזים הם את הבית כולו ברשת כפולה (חריוה וקאלאמבור) של הסדרו דמיון מיצולר ליים ומדגישים קו סימטריה ונקודת ניגוד ואקבלה מסוגים אחדים (כגון הניגודים בין אימוץ ברך להת מסמטות ברך; האקבלה בין לרוך ולדרוך ולבין אימוץ ברך. הקשר בין פיתוי הדרך לגויעה ברך וכי). בדוגמא השניה מתחילים מישחקי הוהות הפסר ניטיים להיצדף בכור המוסיקאלי, וכשם שהם מקשי רים את חלקי המשפט בדרך קרה-שיכלית, מן מהווים הם את החומר האליטראטיבי הרך, שממנו קולט המשפט את איכותו המוסיקאלית המיוחדת במינה. ב"לילה" כגיע ההליך זה של עידון ותיחום למד רגה גבוהה ביותר. הבית הראשון של השיר מגלה את המיזוג השלם בין המשחק הבלשני ה"מלאכותי" לבין דקיות שבמובן ועידון בפיתוח החומר המיצולר המוסיקאלי:

מבטך הנצמד
ירוח הצמא;
אשתרפב על בהנות
להציץ בעיניך —
בן החי ביינות.
הקדמון והמר.
משחקשך בהמון
אל כפיים
שפנכר.

לפנינו בית, שגילוש, למעשה, מבית מרובע, אשר כל טור מטוריו הוא בן ארבעה אנפסטים וסימוני — לסי רוגין — זכריים ונקביים, ובכך, הבית הקלאסי של שירי איתרמן ושלונסקי. פירוקו של הבית המרובע לתשע שורות קצרות איגנו, מכל מקום, מעשה הטעיה טיפוגראפי-אופטי. שהקריאה מפריכה אותו (ברומה לפירוקים מקבילים רבים בשירי שלונסקי ואלתרמן). הפירוק מוצק על ידי הפיתוח המעודן של הזיקות המיצולריות, המחברות את שורות הבית מעבר או מתחת לזיקות של החריות העיקרית (צמא/מר, עיניך/בנכר), שהאסונאסיות המופלגת מחלישה אותה

(המשך מעמ' 1)
להפשטה היינונית. הגיחה לפנינו קביעות קביעות שלמות ובלתי-יניתנות לערעור. אם המדבר בשיר מאמץ את האהבה, "כמדונה", הרי שניהם ניהלים לייצוג מידי לא בישותיהם האנושיות המסורבלות אלא בסיטוגימיות פשוטה, נחושת ורוג, המגלות לא רק את ההדדיות שבתפקוד המיני האינסטרומני טאלי שלהם, אלא אף את מהותם האלוהית. זיווגם בתזנה יוני ולינגאם, "תוך בגיחות ובחושך" כמוהו כ,דוגג הם חתום נחושת" (ישם לב אל הרצף האליטי-ראטיבי המופלא של השורה). מושם כך הריהם גם כשני פסילים קדמוניים. סיפור האהבה שלהם, על בגידותיו ואפלותיו, ניתן לביטוי לא ברצף תיאורי פסיכולוגי אלא באמצעות משלים כגון:

הסופה פי גושמת
פי מפה. כך נרשמת
אוגם:
בין הד צליל לבת קשב
גאיוה ואין גשר.

משמעותם של משלים אלה, יותר משהיא טהרשה בתוכנם, הריה נקבעת בכוח הדגם המוסיקאלי האחד (הפסקני שלהם) (טור אחד רצוף לעומת טור מתפלג לשתי חטיבות אנאפסטיות עצמאיות). דגם זה כשהוא לעצמו נוטע בנו את הוודאות, שכאן נקבעות איתות אוניברסאליות, נצחות, נעלות על כל הועזטים והמקרויות, שהם זולק בלתי-נובע מכל פרשת יחסים אנושיים כמחשיותה החדיעמית.

השיר, "קוואזי-מיסטריוס" (כונס ל"גבעיל במר חבים" ללא כותרת. תחילה: "אכן גם לא ידעתי / מה הדר רב ורם בעמק זה", עמ' 45. נדפס לראשונה ב"גוית", כרך ב', חוב ב', תרצ"ה, עמ' 61) קובע תחנה חשובה בהתפתחותה של שירת הנוף של טסלר, ב"ראשית סתו" לעבר שירי הנוף הגדולים של הקופה, "מתברות-לספרות". הכותרת הלאטינית מד" ברת בעד עצמה, המשוור מעמיד עצמו כאן כמעמד של יעקב אבינו הגתון למיסתורין של חלום הסלם, מחורב דרך יום צנח לנוח בשדה, ראשי נשען אל "אבן המקום" (עפ"י הפסוק בבראשית כ"ח, ו' וה' מדרשים הקשורים בו), ועתה התעורר בתוך הוויית לילה מוצפה, "תכלולית ירח". הוא הלום הרגשה אימת של גילוי. מן הדחוק המאושר שבתוכו ומן הצבעוניות המופלאה של הנוף סביבו (השדות כמוהם, כאיסמורגד גדול המשובץ הריים) מתלכדת הווייה של אפיפאניה דומטית-נסערה, המתמצה בצירוף האוקסימורוני:

הימנון רב השתיקה סואן מעל — שמים.
עם זאת, אין המשורר מעמיד פנים, שניתוקו מן המציאות מלא הוא. הוא נתון ב"קוואזי-מיסטריוס" ולא ב"מיסטריוס" ממש, כסולם הניצב בתוך הלילה "בלי ראש והדומים" יודים הם מלאכים אלא חלומי הוי שלו עצמו; "מור, שהכרתים" מוסיף הוא ומד" גיש בואת את היווכחותו בטיבה החצאי של החווייה המיסטית שלו. שכן בשיר זה, כמו בשירים אחרים, אין טסלר מתכוון להשתקעות מלאה בעולם של המיתוס והארכיטיפים עד כדי סגירת הדלת בפני עולם המוחשיות. כוונהו היא כוונת העימות והי עליו של האתרון למדרגתו של הראשון. מכאן נכרי נחוו בשיר לתת את דעתו לא רק על הדר הגילוי האפיפאני של שמי הלילה, המשמעים המנון אדיר מתוך דומייתם, אלא גם על המציאות של מחר, כאשר אותה, "כסות המה של נוגה אפולו", המ קיפה עדיין את ישותו של המכר, תוסר. השלמות של המצב המיסתי הנופץ. עם זאת ניתן יהיה להחיל את עקרונותיו של מצב זה על נוף השדות הריאלי של היום, שיהיה טענה גם העמק רב-ההדר של החלום. תפקיד המשורר הוא להחזיר את זיהר הגילוי אל תוך גושי המציאות, לבנות את עלמנו ב"קוואזי-מיסטריוס", שפתחים פתחים בו לשני הכיוונים, כיוון החלום וכיוון הקיצה. רק מתוך השמירה על כפילות זאת תיתכן התגלית המקראית של יעקב; "אכן יש ה' במקום הזה ואנוכי לא ידעתי", שטסלר מנסחה ניסוח חילוני: "אנוכי לא ידעתי מה הדר רב בעמק זה", "המקום הזה", העמק הזה, "הקונקרטי. מצד אחד; ההווייה האלוהית, ההדר רב, המציפיים אותם ומאירים מתוכם ב"נוגה אפולו", כצד אחר, המשורר בינותם.

התפתחותה התימאטית והצורנית של שירת טסלר בתקופת "גוית" שלה מתמצה בשניים מן השירים