



אמיר גלבוע

מבנה ומשמעות בשירת "שבע רשויות" לאמיר גלבוע¹

מאת אבידוב ליפסקר

א. זיקה למשוררי הדור

בשני המושגים הביקורתיים: 'מבנה' ו'משמעות' מתלבטת ומתחבטת הביקורת כל-אימת שהיא מתייצבת נוכח גילוייה העשירים והמפתיעים של שירת אמיר גלבוע.

בבואה לתאר את הגיוון הרב בסיגנונות, צורות ליריות ונושאי-יסוד, בוחרת הביקורת, לעיתים מתוך נימה מחייבת ולעיתים שוללת, להתעכב במיוחד על השפע החווייתי והצורני הבוקע משירתו של גלבוע. על-פירוב תצויין ההיענות הבלתי מגבילה של המשורר לשפע זה, מתוך מתן פורקן לפירצי החוויה ששירתו מבקשת לעצב.²

"אכסטאטיות", מסירה היולית בלתי-מעובדת של החומר החווייתי, "צעקות בסמלים", "חוסר אחדותיות" ו"פואטיקה בלתי פואטית" הינן מקצת מטבעות הלשון שטבעה הביקורת ומגלגלת בהן שוב ושוב, כדי לבטא את אי-הנחת ואולי אי-הנוחות, אשר חשים קוראיו ומבקריו של גלבוע בנסיונם להציע ראות כוללת של יצירתו.

מחייבי "השפע המבלבל" המשוקע בשירה זו³ ניסו לסמוך את הבחנותיהם הביקורתיות על הצהרותיו של המשורר עצמו, כפי שהן נמסרות בשיריו השונים בעיקר בשיר "שבע רשויות". דוגמה שיצאו לה מוניטין בביקורת נמצאת בספר השני ב"שבע רשויות" – "ספר חיי עולם", בשיר הפתיחה למחזור השירים "גדולה משירה":

אף קטנות, פְּנֵיָהּ, מטְּבֵעוֹ שֶׁל הַלֵּב
הַשׂוֹאֵף לְשִׁירָה הַנּוֹמְלֶת בְּכֶתֶב.
וְכִיּוֹרָה הִיא שֶׁל יָד הַכּוֹתֶבֶת בְּכָאֵב
אֶלְפִית שֶׁל הַסַּעַר בְּמוֹחַשׁ הַנְּשָׂרָף.

גְּדוֹלָה מְשִׁירָה הִיא הָרְאוֹת, וְהַתְּחוּשָׁה,
וְהַפְּלָגָה לְמֶרְחֵק הַעֲמוּם הַמְּשֻׁשָׁשׁ.
וְנִקְדָּה מְסִימָת אֶת מְשֻׁפֵּט הָרָצוֹן הַמוֹשָׁר
בְּכֹה, סֵתֵם, לְלֵא תִשָּׁשׁ.

הנה דוגמה לקביעה ביקורתית ביחס לתפישתו הפיוטית של גלבע, כפי שהיא משתמעת מהשיר: "... מראשית דרכו בירר גלבע לעצמו מין פואטיקה 'בלתי פואטית' פרטית לו ופשטנית למדי. והרי קו מענין: משורר פורה שהעמיד מאות שירים, אינו מחשיב את מלאכת השיר 'הנגמלת בכתב'⁴. אין ספק כי הבחנה זו מאוששת היטב במילות השיר, שהוא מהברורים והנחרצים בשיריו של גלבע, אולם התבוננות במבנה השיר תוכיח כי כל טור וטור בשיר **מכחיש** את האמירה הפואטית המשתמעת ממנו; כנגד הטענה המחייבת את הראות, התחושה וההפלה למרחק מציב גלבע תמונה קונקרטית מתוחמת היטב של הלב והיד הכותבת דווקא את "אלפית הסער".

הטענה הפואטית תובעת לסיים את "משפט הרצון המושר ככה, סתם ללא חשש", אולם טענה זו אינה ממומשת הלכה למעשה בשיר: השיר בנוי מארבעה משפטים החופפים במדויק את טורי השיר – משפט אחד לשני הטורים ובית הכולל בו שני משפטים תחביריים שלמים. מלות ההסגר – **סתם וכנראה** מעניקות לשיר אופי ריטורי מאופק ומסודר הורם באמצעות המשקל האנפסטי המדויק בשיר אל המסקנה המצמצמת, הוותרנית שבסופו, זו אשר מהללת את "אלפית הסער".

נלמד מכאן כי אין לתפוש את הצהרותיו הפואטיות של גלבע כפשוטן, אלא כעקרונות יסוד ונקודות מוצא פיוטיים מתפתחים וסבוכים.

הזיקה אל רבדיילשון פיוטיים בספרות העברית לדורותיה, זיקה הבולטת מאוד בשירתו של גלבע, צריכה אף היא לשמוט את הקרקע מן הטוענים כי לפנינו שירה מרדנית ומודרנית מכלי-בכל. זיקה מעין זו ניתן לאתר בתוך שיריו המוקדמים והמאוחרים של גלבע. לעיתים נסמך גלבע על תמונה שנשתרשה היטב בשירה העברית והפכה לנכס צאן-ברזל במטאפוריקה של הדור. כזו היא תמונת "פג'ר' הזמירים" בשיר "כי אז אצעק" (11):
קולות, שילחמים על כזמירים, צנחו פג'רים על ראשי מגבה. **אש שהצתה בעין, כבתה לאור כל עששית.**

חווית ההחמצה, החזון ושיברו, מעוגנים בשיר זה בטופס הריטורי והפיגוראטיבי הביאליקאי, נוסח השיר "חלפה על פני":

יוני הזכות, שלחתיך לעת בקר שמימה, שבו אלי לעת ערב והנן עורכים מלמדי אשפות.
וכן: כבקר האור העירני מתנומה וינקר את עיני ויצרב את שפתי... הצצתי בחלון – והנה היא חמה... ("זהר").

אצל שני המשוררים מעמיד השיר תבנית פיגוראטיבית מתפתחת בסימן של פחת. אצל ביאליק – יונים שהפכו לעורבים ואור זוהר שנתגלגל באורה הנמוך הצורב של השמש. בשירו של גלבע – זמירים שנתפגרו ואור העין המערבב מחדש באורה המתמעט של העששית.

בשירים אחרים נסמך גלבע על תבנית כוללת יותר של משוררים שקדמו לו, דוגמת השיר "שירי" שראוי לקרוא כחזרה על דגם שירה-ההתפארות של שלמה אבן גבירול "אני השר"⁵. שירתו של גלבע יונקת ממסורות שיריות מרובות ומגוונות ומטמיעה אותן בתוכה, תופעה שיש לראותה כיסוד מתבנת בעולמו הפיוטי העומד כנגד ההבחנה המקובלת, כאילו שירתו היא יציאת חוצץ מול הנורמות הלשוניות והפרוסודיות של הספרות העברית עד לכתובת שיריו שלו. השוואות מעין אלו ניתן לערוך בין שירים רבים אחרים של גלבע למשוררים בני-דורו: אלתרמן, שלונסקי ואחרים, ועל כך הרחיבה הביקורת את הדיבור. נוסף לכך צויינה לא פעם זיקתו הלשונית של גלבע למקורות מן המסורת הקדומה במקרא, מדרש וספרות הקודש המאוחרת לענפיה השונים.⁶ היבט מיבני נוסף שאין להתעלם ממנו קשור במלאכת העריכה

המדוקדקת של המהדורות המקובצות של השירים ב"כחולים ואדומים". ככלל עריכת הספר "שבע רשויות" בקובץ "כחולים ואדומים" היא במתכונת המהדורה המכונסת הראשונה של "שבע רשויות" משנת 1949, ונוספו עליה שני הקבצים הגדולים "שירים בבקר בבקר" ו"שלושה שערים חוזרים".

דו"ק, דווקא השירים המוקדמים מ"שבע רשויות" בהם מרובות ההצהרות הפואטיות בגנות מלאכת המשורר המלטש ומשכלל את כתיבתו, דווקא שירים אלו של "שבע רשויות" (1941-1949)⁷ מצטיינים בעריכה מדוקדקת ובחלוקה עניינית ומעניינת של קבוצות השירים, כמאתיים במספר.

החלוקה לשבעה כרכים חופפת את "שבע הרשויות" לא רק בחלוקה תוחמת ומפרידה (במובן של 'רשות' כתחום – 'רשות היחיד' ו'רשות הרבים') אלא גם חלוקה המכוננת לחיזוקה של זיקת הגומלין שבין הרשויות השונות, או השערים השונים בספר:

1. שירי "לאות", שיריו הראשונים של גלבע שראו אור בחוברת שנדפסה בשנת 1942⁸ מופיעים עדיין כ"שער" בספר בעוד אשר שאר "השערים" נקבצו מתחת הכותרת "ספר";
2. "ספר גבישיך להלך" 3. "ספר חיי עולם" 4. "ספר מדרך" 5. "ספר האלמוג" 6. "ספר שתי היגון וערב השמחה" 7. "ספר יום התמיד".

גם בענין זה הולך גלבע בעקבותיהם של משוררים אחרים וראשון להם אורי צבי גרינברג שערך כמה ממחזורי שיריו כ"ספרים", מתוך רצון להציגם כחטיבות ניבדלות אך בעלות זיקה זו לזו (ראה למשל: "מתוך ספר העיגול", או "מן ספר הנחלים" בחלק ב' של "משא ונבל" שפורסם ב"לוח הארץ" תשי"ד).

בדיון על המיבנים ומשמעותם ב"שבע רשויות" יש, על-כן, לעמוד על דרך התפתחותם של השירים זה מתוך זה בתוך כל אחד מ"הספרים" השונים ויש לבדוק את אופן התקשרותם של הספרים השערים האחד לשני. תביעה זו עולה בקנה אחד עם האופי המיוחד של עריכת הספר, כפי שהוא מצטייר כבר בקריאת כותרות "הספרים" והשירים ב"שבע רשויות", לדוגמה הקשר הברור שבין "ההלך" ב"ספר גבישיך להלך" ו"הדרך" ב"ספר מדרך", או מימד הנצח הנרמז הן בשם "ספר חיי עולם" ו"ספר יום התמיד".

בשלושה מאפיינים אלה של שירי א. גלבע: בלשון הנחרצת והאמירה הברורה בשיריו, בזיקה אל מורשת עשירה של לשון ופיוט לדורותיהם ובכינוס הערוך בקפידה של החומר הנאסף משך שנות כתיבה רבות. – בכל אלה יש לראות סימני-דרך פרשניים לתפישה ביקורתית המציבה לעצמה כיעד מרכזי להבליט דווקא את הערכים המבניים בשירתו של גלבע, מתוך מגמה לראות את המשמעות הכוללת המשוקעת בהם.

ב. "שיר גביש" ו"שיר פרוע" (על "לאות" ו"ספר גבישיך להלך")

בְּבִקְרָא יוֹם זֶה, מִי הָשִׁיב בּוֹ רִחוּת.

מִי זָהָר הָרְחוּבוֹת בְּשֶׁמֶשׁ קָרִירָה, מְלִטְפָּת.

וְאֵנִי, לִי נִדְמָה, לְחוּךְ אֲשֶׁר-בְּרֵאשִׁית נַפְשִׁי נִגְרַפָּת.

לְזֶךְ עֵינַי עוֹלָה לֹא פָרַץ עוֹד.

כבר מטורי הפתיחה, אותם הציב גלבע כמוטו לשער הראשון ב"שבע רשויות" ניכרת מודעות עמוקה של ה"אני השר" למתיחות הרבה השוררת בשירתו בין החוויה הבראשיתית לבין דרך ביטוייה בשיר.

על מתיחות זו ניתן ללמוד משלושת מצבי היסוד הנפשיים המרכיבים שלוש יחידות תחביריות נפרדות; תחילה קליטה חושית של הבוקר הניצבת בעמדת הישואות אל מול פני ההתרחשות החיצונית. במסירתה של קליטה זו מעצב גלבע תמונת נוף "זורמת" מן החוץ אל ה"אני". דומה כאילו כח ניסתר משיב את הרוח והאור אל ה"אני" הזוכה ללטיפה הקרירה של השמש.

המטאפורה השחוקה "ליטוף-שמש" מתחיה בשיר לפי שהיא ממוקמת כנקודת-שיא בתהליך החווייתי המיוחד של קליטת הפנייה החושית של הבוקר לאני. יחס עורף זה כלפי האני כמרכז בשיר נסמך, אם-כן, על מעבר הדרגתי מתיאור הבוקר ליצירת מגע אינטימי קרוב עימו.

היחידה התחבירית השניה בשיר מציבה את כיוון הזרימה החווייתי מן ה"אני" אל החוץ כתנועת היסחפות-היגרפות של הנפש אל הויית הבראשית של הבוקר.

בקיטובן של שתי חוויות בסיסיות אלו – הקליטה האינטימית של החוץ מצד אחד והפריצה חוצה מצד שני, מתנסחת במידה ידועה הפרובלימטיקה הפואטית ששירת גלבע שבה פעם אחר פעם לטפל בה מדיבטים שונים ומגוונים.

הלבוש המטאפורי של בעייתיות פואטית זו היא תמונת ה"עין המזוככת" שבסיום השיר. אף כאן משתמש גלבע בטופס פיגוראטיבי משל ביאליק דוגמת השיר "לא זכיתי באור מן ההפקר".

בשני השירים יסוד ההזדככות, דרך העין דווקא, מבטא את תהליך היצירה הפיוטית. אצל גלבע: "לֹךְ עֵין עוֹלָה לֹא פֶרֶץ עוֹד" ואצל ביאליק: "זֶה הַנִּיצוֹץ עָף, נִיתָו אֶל-עֵינִי, וּמֵעֵינִי לַחֲרוֹץ".

השוואתם של שני הטורים מורה על הבעייתיות המיוחדת לכתיבתו של גלבע המצהיר במפורש על היקבעותה של החוויה בתחום שבין ההרגשה הסובייקטיבית לתחום ההבעה הפיוטית. הקושי טמון, כפי-הנראה, בתהליך ההתעצמות ההולכת וגוברת של ההטענה הרגשית לה זוכה החוויה הבראשיתית אצל גלבע, עד-כדי אי-יכולת לבטאה בטור השירי. תהליך מעין זה מתואר בלשון שקופה בשירנו זה. היסוד הפיגוראטיבי המבטא את העצמתה של החוויה הינו המעבר מ"תמונות קרירות" של גלישה רחבה ומתונה המצינת את האור, הרוח, הזוהר והבוקר עד לנקודת השיא של הלטיפה הרכה לה זוכה ה"אני" מן השמש, אל תמונות עוות-מבע של הנפש הנגרפת.

יאמר מיד כי אין בכך שמץ של גינוי לדרך השיר. האמת היא כי השיר מבטא בשקיפות רכה את הבעייתיות שלשמה הוא ניכתב, גם בדרך הצבת התמונות וגם בעריכת התבנית המטריית.

המרכיב המטרי היסודי בשיר זה הוא העמוד האנפסטי, אולם בטור ה"בעייתית" הטור השלישי, בו מתחולל השבר במעבר מן החוויה לביטוייה, מתווספים לארבעת העמודים האנפסטיים שתי יחידות מטריית יתירות: יאמב אחד – נפ/שי, ואמפיבראך אחד – נג/ר/פת. ההפרעה המטריית בטור זה והחזרה אל המטרם הקבוע בטור שלאחריו הינם ביטוי תואם לבעייה שהשיר מעורר – המעבר מן התחושה האקסטטית אל ההבעה המילולית המזוככת.

הבה נזכור, השיר מופיע כמוטו לשער "לאות" – כינוי שניתן לקובץ כמסמן שני מובנים מקבילים: 'אות' – סימן לבאות ו'אות' היחידה הבסיסית של הכתב. המוטו מבטא בכך מעין התרפקות ראשונית של התודעה הפיוטית, כשהיא עדיין ספוגה בתחושה ראשונית, על אמצעי ההבעה החשובים לה: האות והמלה.

האידיאל הפיוטי המונח בבסיסה של התרפקות כזו נשאר עדיין האידיאל של ההבעה המזוככת של חווית־הבראשית, ולא דווקא סגידה לדרך ההבעה הפתוחה והפרועה, כפי שהביקורת נוטה לתאר את עולמו הפיוטי של גלבע.

בדיקה מדוקדקת של שירי "לאות" עשויה לחשוף את החזרה אל שרשיה של דילמה פואטית זו ששירתו של גלבע אחוזה בה. די אם נזכיר את שיתוף התמונות והתימות שבין השיר "כי אז אצעק" לשירו של ביאליק "חלפה על פני", שיתוף רב־חשיבות מבחינת ההתמודדות המחודשת של גלבע עם צמד הניגודים הביאליקאיים "נשמת־אלוה" אל מול "שפה וניב" בשיר האמור. אצל גלבע תופיע משוואה חדשה "צעקה/חוויה" מול "המשפט המושר". השוואה מפורטת של שני השירים עשויה להצביע על הקירבה הרוחנית הרבה שיש לגלבע לעולמו של ביאליק יותר מאשר לזה של אלתרמן או שלונסקי.⁹ ביטוי עז לחווית היסוד של יחס המשורר לשירו ברוח תפישתו של ביאליק נמצא גם בשיר "ידעתי, בעניי" ("לאות", 19) ממנו נביא את הבית הראשון:

יְדַעְתִּי, בְּעֵינַי אֶשָּׂא.
תִּמְרוּרֵי כְּבִנְחַל יָבֵשׁ
יִזְרְמוּ אֶל הַיָּם, לְבִי, עִם סָתוּ.
יְדוּעֵךְ אֶשֶׁר נִדְלַק לְרַגְע, הַנֵּר.
וְכִכְבְּתָה הָאֵשׁ.
כִּי הַנְּעֵמֵי לְתִיו.

השיר מתקשר אל מחזור "לאות" בשתי מלים: 'תמרור' ו'תיו', בשתי מלים אלו נרמו המובן הכפול של המלה 'אות' עליו עמדנו קודם לכן. התמרור והאות הינם סימני־דרך בנתיב המעצב את יסודות הנסיון הרגשי שעיצבו בשיר זה הוא במטאפורה 'נחל' ו'אש'. מטאפורות הזרימה אל היסוד והבעירה מעוצבות בשיר כתמונות שעוצמתן הולכת ופוחתת: "נחל יבש", "דועך אשר נדלק לרגע, הנר".

מהצגת שתי המערכות הפיגוראטיביות כמקבילות זו לזו: תמונות "הנחל החרב" ו"הנר הדועך" במקביל למערכת התמרורים והאותיות, מבטאת את תפיסתו הפיוטית של גלבע הגורסת כי ההליכה בנתיב המלה המושרת מעקרת ומשתקת את היסודות החווייתיים במקום להנציחם.

המטאפורה המבטאת יותר מכל השקפה זו היא המטאפורה 'גביש'. השירה היא, אכן, התגבשותה של התפישה החושית הבראשיתית, אולם בעיור הגביש אצל גלבע מתגלמת גם ההקפאה של היסוד הרגשי, שהוא מעצם טיבעו שואף דווקא להתרחבות והתפשטות. זוהי ראות פואטית מורכבת, שגלבע נותן לה ביטוי הן באופן שבו הוא משבץ את תמונות 'הגביש' בשיר הבחד והן בדרך המיוחדת לו בעריכת השירים זה לצד זה בזיקתם למחזורי שירה שונים. מרכזיותה של תמונת הגביש ניכרת במיוחד במעבר משירי "לאות" אל שירי "ספר גבישיך להלך" (22-23), וביטוי בפועל הוא בהופעת התמונה הן בשיר המסיים את המחזור "לאות" – השיר "גבישי לילה" והן בשם המחזור "ספר גבישיך להלך".

בשיר "גבישי לילה" עוסק גלבע בשאלת היחס בין היחיד לציבור, מן התימות המרכזיות בשירתו:

גְּבִישֵׁי לַיְלָה

הֵם דְּחֻפוּנִי. וְאָנִי, לֹא נִפְלְטִי אֲלֵיהֶם.
 יוֹמִי מוֹל יוֹם-עוֹלָם נִשְׁאֲתִי עַל כַּפַּיִם
 בְּכַבִּישִׁים. בְּחֻצְרוֹת. בְּבֵיכִים. עַל גְּבִיהֶם
 שְׁמִי אֵיבָה. וְלִדְרֹס מוֹכְנִים הַמְנַפְּסִים.

הֵם הַשְּׂמֵכְרוּ וְלֹא בָּאֲתִי בְּסוֹדִם.
 לִילִי מוֹל לַיִל-עוֹלָם אֲמַצְתִּי אֶל הַלֵּב
 בְּדַרְכֵיכִים. בְּשִׁבְלֵיכִים. עַל גְּזוֹת. בְּכָל מְאֲדָם
 בְּכִידוֹנֵי הַחֶלֶד חֲשָׁקוֹ לְלִבִּי הַתְּנַנֵּב.

הֵם שְׁתוּ וְצָהְלוּ בְּמִשׁוֹכֵת פְּרָאִים. וְאָנִי בְּחוּץ.
 וְגִבְעִי – גְּבִישׁ לַיְלָה, יְיָנִי – יוֹם לְבָן.
 הֵם מְהִלוּ שִׁירֵי כָּל הַפּוֹסוֹת וְכָל גִּטָּף חֲמוּץ
 וּמְסוּרָהוּ לַיְלָה בְּכּוֹס בְּשִׁבְלִי, אֶל הַמְּפִתָּן.

כְּחֹל צוֹבֵעַ פְּנִיָּהִם בְּטִמְטוּם. תְּהוֹם עֲמָקָה בְּמָחֶם.
 נִתְזָזִים לְשׁוֹנוֹת דְּרָקוֹן מְשֻׁחָר הַכּוֹס עַל הַמְּפִתָּן.
 וְאָנִי בְּדַרְכֵיכִים. בְּבֵיכִים. עַל גְּזוֹת. וְלֹא תָם
 בְּכּוֹס יְיָנִי. גְּבִישׁ לַיְלָה מִתִּזוֹ סְבִיבוֹ קֶצֶף יוֹם לְבָן.

המתח בין "האני" לציבור הוא הרגשת-יסוד בשירתו של גלבע, גם-אם אינו חד-משמעי בכל שיריו. לעיתים בוחר גלבע לגלם את תחושת העוצמה הפנימית של היחיד דווקא באמצעות הדגשת ההזדהות עם הקולקטיב (האמונה, העם והמולדת), ולעיתים רוויה שירתו בתחושת ניבדלות כבשירו "גבישי לילה".

כאן מעוצבת הרגשת היחידות על-ידי המרחק שניקבע בין כינוי הגוף היחיד לבין זה של הרבים; שלש פעמים פותח גלבע את בתי-השיר במלה 'הם' כדי לבטא את המרחק הנפער בין יחיד לציבור. המטאפורה 'גביש' מופיעה בבית השלישי והרביעי כיסוד פיגוראטיבי מנוגד לדחפים הפראיים-כאוטיים של ההמונים בשיר. תמונות ההמון בשיר רומזות קרוב-לרדאי

למפגש האוטוביוגרפי עם צבאות-העולם במלחמת העולם השנייה, נסיון אישי של גלבע המטביע את רישומו בשירטוט תמונת ההמון השועט כצבא קלגסים נעולי מגפיים בנופו של הכרך.

תכונת "הגבישיות" מכוונת לעצב חוויה הפוכה למפגש עם הווית הקלנסיות הפרוצת חוצה ורומסת-כל בדרכה. לציור הגביש מגיע גלבע, שעדה שהוא בא להעלות יסוד מרוכז מופנם של הלב והלילה כקונטרפונקט לשיכרון של "ההם": "הם השתכרו ולא באתי בסודם/לילי מול ליל עולם אמצתי אל לב". הרכות המורגשת של האליטראציה ליל מול ליל עולם אל לב ממקמת את הרגשת היחידות כמופנמת ומאופקת מעיקרה. היציאה חוצה בשיר דומה לנעימה חודרת של "כידוני-חלד" בליבו של היחיד. היחס המיוחד שבין חוץ לפנים מתעשר עם הרחבת גבולותיה של המטאפורה "קלגסים שיכורים"; הפריצה חוצה מופיעה בשיר כתמונה הפוכה לתמונת "גביע-גביש-לילה" שתוכנו הוא "יין-יום-לבן".

ההשתמעות של מטאפורה זו הינה אירונית, שכן נמצא כי דווקא השיכורים האחוזים במשוכה מתהלמת של שתיית יין כיסוד מדרבן ליציאה חוצה, להתפרצות חושית, נשאים שבויים בתוך הבית, ואילו מי שבוחר ב"גביע הגביש", בחירה המעידה על כיוון מופנם ומרוכז, זוכה להתאחדות ניצחית, או לפחות מתמשכת, של מגע עם לילה ויום, עם עולם ומלואו: "ולא הם/בכוס ייני (על משקל "ולא שם בכוס עיני") גביש לילה מחזיז סביבו קצף יום לבן".

שיר סיום זה של המחזור "לאות" מעתיק אותנו אל אוירתם של שירי "ספר גבישיך להלך" גם בתמונת "ההלך" הנרמזת בסיומו: "ואני ברכים". בהתקשרות זו מעביר גלבע את תשומת-הלב אל הדיבט הפיוטי הכולל של תפישתו הפיוטית, הגורסת כי השירה הינה "שיר גביש" – לאמור, פיריה של הבשלה חווייתית וזיכוכן של תכנים התנסותיים שנוצקו לתוך תבניות מטאפוריות וסמליות בהירות ומובחנות מצד אחד, ומצד שני, ההליכה המתמדת הדומה לנדודיו של ההלך השב ומתנסה, חוזר ומעצב את ההתנסות הזו בשיר. מספרם של שירים שנגדרים כ"שירי גביש" הוא רב. אלו הם שירים המצטיינים בתבנית שקופה וברורה כשירי "גבישיך להלך" (24) או מחזור השירים "אל האבן" (27). השאלה היא, כמובן, כיצד מתיישבת כתיבתם של "שירי הגביש" עם הפואטיקה המוצהרת, ולעיתים למראית עין אף הממומשת של השירה הסטיכית הפרועה, כביכול, של גלבע?

כדי לענות, לפחות באופן חלקי, על קושי זה נתבונן בשיר "שירי הפרוע" החותם את מחזור "ספר גבישיך להלך":

שירי הפרוע, עוד אֶחָזר אלי ואֶלֶיך.	לא אֶשָׁשֶׁךְ הַשׁוֹרָה הַבְּשׂוּמָה וּמְפַלְמָת.
עוד אֶחָזר לְאַחַד. כִּי שְׁנֵינוּ אֶחָד.	לא אֶנִּיחֶךָ הַבְּשׁוֹרָה הַגְּשׂוּמָה וְנִרְגָמָת.
אֶדְבִּיקוּ עוֹד בְּדַרְךָ, אֶדְבִּיק אֶת חִלְקָה.	שְׂכָל תִּגְתַּלְתֵּל. וְכָל קוֹן מְבַדָּר.
שְׁדַבְּרוּ פְרוּעַ כְּאַזְרָתוֹ – הַמְטֵלִית.	וּבֵית מְבִית מְחֻלֶּיךָ קִרְנֹתָיו.
שְׁדַבְּרוּ נְטוּעַ כְּעֶטְרָהוֹ שֶׁל שְׁלִיט.	כִּי אֵין, לא הִיָּה עוֹד עוֹלָם מְסָדָר.
וְצוּף שְׁעוֹד לֹא הִשְׁבַּת.	כִּי הֵן, זֶה הִיָּה הַהוּד שְׁבִשְׁוֹא.
	כְּחֵן שֶׁל פְּסוּל-גְּבִישׁ, כְּסוֹד הַטָּרְף,
	שְׁנַפֵּל וְנִרְסַס,
	שְׁנַנֵּעַ וְהוּא עָף.

שתי הנימות המרכזיות הקובעות את מובנו של השיר משתמעות מפתחתם של שני הבתים הראשונים המובאים כאן. הפתיחה של הבית הראשון הינה בנימה האלטרמנית הידועה משירי "כוכבים בחוץ": "עוד חוזר הניגון שזנחת לשוא" בריתמוס התחבירי של הטור: "שירי הפרוע עוד אחזור אלי ואלריך". השיבה אל השיר ואל הניגון היא אצל שני המשוררים מפגש מחודש עם העצמיות האמיתית של "האני השר"; "אלי ואלריך" כיסודות מזוהים זה עם זה.

הטור הפותח את הבית הראשון: "לא אֶטְשֶׁף השורה הבשומה ומפולמת" כהד רחוק לסיום השיר "על סף בית המדרש": "לא תמוט אהל שם! עוד אבנך ונבנית". טון זה נועד לחזק את רשמיה של ההתקדשות הפיוטית למעשה השיר. אולם גם ב"שירי הפרוע", כבשיריו האחרים של גלבע, השיר עצמו מפגין ערכים צורניים העומדים בסתירה להצהרות הפואטיות.

הנהיך, חרף הבלטת מוטיב הפראיות הויטאלית שבבית השני באמצעותן של תמונות הגשם, הצמחייה וההשתמעות האירוטית הנרמזת במלים 'בשומה' ו'תלתל', "עשוי" השיר במתכונת פרוסודית מלוטשת מאוד: ארבעת הטורים הפותחים את הבית כתובים במטרות אנפסטי מדויק ובחריוה המברחה את סופי השורות בצליל אחד, וכך אף צליל שווה לאחר הצורה של שני העמודים הראשונים בכל טור (שורה/בשומה-מפולמת/נרגמת). צורת "שיר הגביש" פולשת, אם-כן, לתוך הטקסט הפרוע, יתר-על-כן, היא נדרשת בתוך השיר לגנאי: "כי אין, לא היה עוד עולם מסודר.../קחן של פסול-גביש, כסוד הטןך שגפל ונרסס, שנגע והוא עף/".

מדוע, אם-כן, מעצב גלבע את פואטיקת "השיר הפרוע" דווקא במתכונתו של "שיר הגביש", או במלים אחרות, מדוע אין הפואטיקה המוצהרת הופכת להיות גם פואטיקה מוגשמת במלוא מובן המלה? תשובה לכך נמצא במוטיב מרכזי, לא רק בשיר זה, כייאם בכל שירי "ספר גבישך להלך" – במוטיב 'הדרך'.

מלאכת השיר, על-פי האמור בבית הראשון, היא תוצאה של מתיחות בין הדרך ש"האני השר" הולך בה לבין הרצון להשיג (או אם נתבטא ברוחה של המטאפורה: דרך' – 'להדביק') את הצורה השירית הרצויה. המטאפורה המבטאת את היסוד הרצוי בשיר היא "העני-המלך", החלכה שדברו פרוע "כאררת-המטלית" שתיהן מטאפורות אוקסימורוניות המבטאות את ההשקפה כי השיר "המלכותי", זה אשר אמריו הם צו שעוד לא הושבת הוא שיר פשוט נטול גינוני התייפופת.

הפואטיקה המשחמעת מכאן היא של משורר המצוייד ב"שירי גביש" במירוצו אחר "השיר הפרוע". אין להסיק מכאן כי בשל האופי האוטופיסטי של תוכן השירים המשבחים את הדרך לכתוב "שיר פרוע" יש לראות את גלבע כמשורר פורץ גדרי-שירה.

היחס בין הרצון השירי לבין דרכי-הביצוע בשירתו של גלבע הוא יחס מתוח מאוד, ובכלל למלה 'רצון' חשיבות רבה בשירתו כמסתבר מהחזרה הרבה על המלה בהקשרים פואטיים (נוסח: "משפט הרצון המורש") ומן העובדה כי קובץ שלם "רציתי לכתב שפתי ישנים"¹¹ מעמיד מלה זו כיסוד שירי מרכזי.

דוק, במוטו לקובץ מאוחר זה אמר גלבע: "בכח אוחו בדל חלום/ואסור להעלותו דל שפחיים"/, בבחינת ביטוי מקדים לקובץ, המזהיר את הקורא מפני תפישת השיר כפשוטו, כלומר כביטוי ישיר של תכני-התודעה (החלום, או הרצון). לכך נתכוונו שעדה שציינו את הקשר בין הפרובלמטיקה הפואטית השווה אצל גלבע וביאליק, כביטוי למתח בין השפה הדלה והרצון המכונן את השיר בפועל.

ג. פואטיקה של זכרון ופואטיקה של התקדשות (על "ספר חיי עולם" ו"ספר יום התמיד")

שני הקטבים המנוגדים בעולמו הפיוטי של גלבע: "הרצון" ו"השיר" מכוננים זוגות זוגות של טיפוסים-שירים בקובץ "שבע רשויות".
בשני הספרים המוזכרים בכותרת לסעיף זה נמצא תבנית שירית אחת לפיה הדחף הפיוטי מוביל לעיצוב שיר המוקדש באופן בלעדי ליסוד "הרצון" ואילו התבנית האחרת מתמסרת להבעה הפיוטית המגלמת חוויה מוגדרת התואמת את השיר המגובש והבהיר.
את התבנית הראשונה ניתן לגלות בשירים שאפשר לכנותם כ"שירי התקדשות". אלו הם שירים שכיוון ההתבוננות העיקרי בהם הוא אל העתיד – משמע החזון האישי-פיוטי. השירים האחרים הינם שירים הנאחזים בעולם המראות המוגדר של מחוות הילדות והינם בעקרון "שירי הנקרות" או "שירי זיכרון".
את שירי ההתקדשות של גלבע ניתן לאתר בכתיבו בעיקר על-פי הגודש הרב במטאפורות, סמלים ותבניות ריטואליים. מלים וצירופים כ: התקדשות, תפילה, מלכות, כהונה, קטורת, קרבן, לחם פנים ועוד, הינם מסממניו המובהקים של "שיר ההתקדשות" אצל גלבע. בשירים אחרים מבטא גלבע את יחס-הגומלין המורכב שבין שני הדגמים האלה, כפי שמתברר בבדיקת השיר "אל קדמון בשער ספר חיי עולם" (43):

אָל קַדְמוֹן

הַטִּי, עֲצֵרְנָה כְּהַלְכֵךְ.

אֶת צֵלְךְן טֹרְפָנָה מִן הַבַּד.

לְדַמְיוֹן שְׁחֹזַר מְאוּם לֹא אָבַד,

וּכְנֻעַר מוֹרֵד הוּא לְךְן.

הַמְסַנֵּה רְצֵי הַקּוֹרִים שֶׁהֶאֱפִילוֹ
עַל סֵדֵן אוֹר דְּמִיו, כִּי רוּחוֹ כָּבֵר גִּפְתָּה בּוֹ.
שֶׁתַּעֲלֶה מְסוּד וּמֵאֲבֵן שְׂאִי-וּדְאִי נִחְצְבוֹ.
שֶׁתֵּאֲדִיר מְשָׁרִיקָה בְּזַכְרוֹן-הָאֵז הַעֲפִילָה.

רַכּוּנָה קַרְנִים שֶׁפָּנְרוּ לְכָל רוּחַ.
זֶהְרֵי-שְׁבָרִים אֲסַפְנָה אֵל תֵּל.
מְשַׁכְּנָה הַשֶּׁמֶשׁ אֵל כְּאֵן, שֶׁתֵּהֵל.
יְשִׁלִּים תְּקוּנָיו פֶּה הַנְּגוֹן הַנְּנוּעַ.

כִּי תַבֵּל נִשְׂאָה לְגִלְוֵי שְׁהוּעִיד
מִקְדָּמוֹן עַד אֵין-שׁוֹר, נְגוֹן וְשִׁבְרוֹ.
לֹא תִשְׁקוּט לְכֵן אֶרֶץ. וְיִתְקַדֵּשׁ יוֹם מְלַבְרָא
בִּיפֵי שֶׁל מְלַחֲמַת-שְׁמֻשׁוֹת-לְעֵתִיד.

מהלך השיר נקבע בין שני קצוות: בין שנות העבר, "שנותי עצורנה מהלככן", לבין קריאה להבקעה לעברו של עתיד אטופי: "תבל נישאה לגילוי".

בין שני קטבים אלה מפתח גלבע את תפישתו של הדמיון היוצר, ככח המגלה מחדש את חזיונות העבר. המשורר מבטא את דרך התבוננותו הפיזית בעולם באמצעות שתי פונקציות שונות שהשיר מכטאן על דרך הציור המטאפורי: האחת מסתמלת בפנייה: "שנות... המסנה רצי הקורים שהאפילו...", והשנייה "שנות... רכזנה קרניים שפוזרו לכל רוח". יעודה של השירה הינו, על-כן, להאיר את נבכייהעבר המכוסה ב"קורים מאפילים" ולחשוף על "סדן האור" את המרכיבים הבסיסיים שלו: הסוד והאבן. ברוח זו מודגשת בבית השני הפונקציה המגלה של הדמיון היוצר החושף את ה"אִי־ודאי" ואת "זכרון האז".

שני הבתים עומדים זה כנגד זה על שני יסודות שונים המכוטאים בפעלים "המסנה" ו"כזנה" פעולות שמן הבחינה הציורית מנוגדות זו לזו, אולם מכוונות לשמה של מטרה משותפת אחת – ריקונסטרוקציה של העבר ברוח החזון.

את הויקה שבין הזכרון ל'חזון' מחזק גלבע על-ידי המטאפורה "תיקון" המתפתחת בשיר החל בתמונת ה'סדן', דרך פעולת חציבת האבן ועד לשיחזור חורבות-התל, פעולה המתקנת את "השיר הנגוע" כדי להחליפו בשיר חדש. תפישה מיוחדת זו מעוצבת בבית המסיים את השיר בהעמדת מערכת מורכבת של זמנים שונים. השיר שזיקתו ליסוד הקדמון והשיר שיייעודו הוא "איך-שור" כלומר העתיד המרוחק נישאים זה על גבי זה. כך נמצא כי תבל כולה נישאת על גב חזונו של השיר שראשית דרכו היא הזכרון וסופו הוא בהתקדשות של הבריאה לעתיד. קדושת השיר מחליפה את מלאכת הבריאה עצמה, והיום ניתבע "להתקדש מלברוא", כלומר להמנע ממהלך ההתחדשות היום-יומית, כדי להתמסר ליפי הבריאה של "מלחמת שמשות – לעתיד".

לחווית העוצמה, שכה דובר עליה הרבה בביקורת המתיחסת לעולמו של גלבע, תפקיד מוגדר ביותר: זוהי עוצמה הכרוכה במוטיב הזכרון ומולידה את מעשה הבריאה לעתיד מתוך שיחזור מיוסר של עולם העבר. סימו של השער "ספר מדרך" בשיר "סגנונות שונים" (118) מבטא את ההרגשה המיוחדת הזו כך: "זו נמשנו בכפנו הנטרפת וטרופנו העולה בשיר קדוש/זה קשר טבורנו בניתוק האכזר מיקר בית-אבות שנכרת".

לעיתים בוחר גלבע לעצב את שתי ההתבוננויות הללו: הזכרון וההתקדשות, בדרך של עיצוב נפרד לכל אחד מהן.

שירי "ספר האלמוג" כתובים ברובם סביב חוויות ותמונות ילדות וכוז בשל גיבושם הרב להערכה מופלגת גם בפי מבקרי החריפים של גלבע.¹² ככלל תבנית הזכרון בשיריו של גלבע מכוננת דרכי-כתיבה מפורשים ובהירים יותר מאשר שירי ההתקדשות שלו. שירי ההתקדשות כ"מלכות" או "טל נקמות" (88) ב"ספר חיי עולם" בנויים אך ורק על יסודות ריטואליים כמו "ההליכה באש", "קריעת הגלימה", "הקרבת קרבנות" ושאר יסודות פולחניים שעליהם נשען השיר כלו ומשום-כך הוא נוטה לסימליות מעומעמת ולעירפול רב.

יחד-עם-זאת תהיה זו טעות חמורה לשלול אפריורית את הלגיטימיות של שירי ההתקדשות בעולמו השירי של גלבע. הללו מהווים נידבכים חשובים בבנין עולמו הפיזי כנותני טון מנוגד ומאזן במידה רבה לטון המקונן בשירי הזכרון השונים, ולפיכך חשיבותם כמרכיבים בתוך תמונה שלמה ומאוזנת ב"שבע רשויות" רבה מאוד.¹³

ד. "שיר זהב", "שיר עפר" (על "ספר מדרך")

ה"דרך" אינה רק הנתיב האלטרמני של "ההלך המשורר"¹⁴ אלא ביטוי סימבולי רחב לקו המחבר בין הפיוט האידיאלי לפיוט המוגשם בפועל. לענין זה מוקדשים רבים משירי "ספר מדרך", שער הרווי במשקעים אוטוביוגרפיים התורמים הרבה לעיצוב דיוקנו של "האני-השר" המבטא את חוויותיו מימות מלחמת העולם השנייה.

אולם, עיקרו של השער הוא במתן ביטוי נוסף לחווית היצירה, הגשמתה ומיגבלותיה. שני מוטיבים המתקשרים ל"שירי הדרך" מיתעדים לביטוי המעבר מן החוויה ל"שירה הנגמלת בכתב": מוטיב 'העפר' ומוטיב 'הזהב'. היסוד הלשוני המארגן את המוטיבים כמצויים בזיקה זה לזה הוא הביטוי 'עפרות-זהב' המנוגד לצירוף הלשוני החשוב בקובץ 'עפר-דרכים'.

על מקומו של יסוד 'העפר' בשירי 'ספר מדרך' אפשר ללמוד מקריאת השיר "אנחנו בדרכים" (98):

אֲנַחְנוּ בְּדַרְכֵי אֶסְפֵּנוּ גְרוּטָאוֹת וְשִׁמְרֵנוּ כְּבָדִים.
לְכֵן גִּבְיֵנוּ שְׁחִים וְרֵאשֵׁי צִפְרֵנוּנוּ מִזְהָמִים
וְעֵינֵינוּ בִּיְרִיקוֹת בְּעֵין הַחֲלוּדָה –

אלו הן שלוש שורות המשמשות מעין פרולוג לשיר בן ארבעה בתים. המלים: כבדים, שחים, גרוטאות ומוזהמים מצטרפות יחד לביטוי מראות שיש להם נגיעה עם היסודות הנמוכים של החיים. בשני שירים מן המחזור "עפר" המופיע מיד לאחר שיר זה, מעניק גלבע ליסוד זה משמעות פיוטית ופואטית נרחבת עוד יותר ומעמיד כנגדו את יסוד 'הזהב':

עֵפֶר

א

עַד כִּי נִהְיֶה מְפֻחָדִים
לְאַסֹּף הָעֵפֶר מִדְרָכִים –
הֲלֹא רֵאשֵׁי אֵיךְ צְחוּק יְלָדִים
זוֹהַב מִצֵּפֶר הַשְּׁטָחִים.
בְּעֵפְרָם אֲחֵרֵינוּ עַל־שֵׁק,
זָהַב בְּאִישׁוֹנֵיהֶם יִצְחָק.

ניתן לראות מיד כי השיר "עפר" ניקרא היטב כהמשכו של השיר "אנחנו בדרכים". עלילת המסע זוכה כאן לפיתוח נרחב, ובשני השירים מופיעות אותן הדמויות האוספות גרוטאות בשקים הכבדים. בשיר שלפנינו מעפרים הילדים בעפר אחר נושאי-השקים, אולם מתוך ציור חיים נמוך זה בוקעת האפשרות של "שיר הזהב" – שירת צחוקם של הילדים, צחוק "הזהב מעפר השטחים". הביטוי הפיגוראטיבי ל"שיר הזהב" הנולד מתוך "שיר העפר" הוא במעבר מתמונת העיניים "הבורקות בעין החלודה" בשיר "אנחנו בדרכים" לתמונת "הזהב באישוניהם" של הילדים המעפרים בעפרות הזהב. סיומו של השיר הראשון במחזור זה מביא לידי היתוך את שני היסודות 'זהב' ו'עפר'.

נָאֵנוּ דְרָכֵינוּ עֹבְרוֹת
עַל פְּלָגִים וּמַעֲיָנוֹת מִיָּם.
וְאֵת רְגֵלֵינוּ מֵאֶבֶק הַחוּצוֹת
רוֹחֲצִים בְּמִימֵי שֶׁל הָעֵין.

הֲלֹא רָאִינוּ אֵיךְ הָעֵין צוֹחֵק
שָׁעָה שֶׁל כְּפוֹתֵינוּ נוֹשֵׁק –
הֲלֹא הוּא הָעֵפֶר מְחַבֵּק
וְטוֹמְנוּ כְּזֶהב בְּחֵיק.

תמונת העין מתפתחת כאן על-דרך הצליליות השווה לתמונת ההליכה באפיק המעין. מקורה של ההתחיות הנקשרת בתמונות ילדות מבססת את עצמה בתמונות "העפר המחבק" את כפות הרגלים ביחד עם מימי העין. הדימוי בחרוים "עפר מחבק/כזהב בחיק" יוצר יחידה פיגורטיבית וצלילית היוצקת את שתי ההסתכלויות: של הזוית הנמוכה (עפר) ושל המוגבהת (זהב) לתוך תבנית אחת של "שיר עפר-זהב". ראות זו היא מהיסודות הפאטיטיים החשובים בכתיבתו של גלבע, אך היא כוללת בתוכה גם יסודות אנטי-פאטיטיים מאפקים וכולמים. הזהב על-יסוד הבחנה זו הינו הביטוי לראות המכוונת לאפיק האוטופי והאקסטנטי ששירתו של גלבע רוויה בה, ואילו העפר והטיט הינם הניגוד המטאפורי האקסיסטנציאלי עליו אין גלבע מוותר לעולם.

המרכיבים הפיוטיים הללו הינם בבחינת עקרונות המכוננים את עולמו השירי של גלבע ב"שבע רשויות" ומבטאים את דרכו ונטייתו לצרף ניגודים חווייתיים מטאפוריים. דוק, מטאפורות כ"דרכינו במלך מאובקות, זהב-טיט, מזה-טל" ("עפר" – ב') או "נָתַזוּ של גיל שהתפורר לעפר" ("רגעי חסד" – א', 101) "ריקים מְמַאֵן בגודש הרב של צבעים" ("רגעי חסד" – ב', 102). צירופים אלה הינם מן הבחינה הפורמאלית אוקסימורונים לכל-דבר, אך אין הם בהכרח אוקסימורונים האופייניים לשירה האקספרסיוניסטית כפי שהמבקרים נוטים לעיתים לתארם. צירוף הניגודים אצל גלבע נועד ליצור הוויה דיאלקטית מאוזנת המושרשת בתפישתו הפיוטית המאזנת בין "שיר הזהב" ל"שיר העפר" ומתיכה אותם יחדיו. דרך עיצוב דיאלקטית זו מרחיקה את גלבע מן המאפיין את השירה האקספרסיוניסטית-אירופית שבין שתי מלחמות עולם, זו שנטייתה המתמדת היתה להבליט את הקרעים הדיסהרמוניים שבין הראויות המונמכות והמגביהות, ולהציגן זו כנגד זו ולא האחת כמשלימה את רעותה.¹⁵

ה. "לערבב רשות ברשות" (על ספר שתי וערב השמחה)

היעד הפואטי לפיו יש לשלב את כל ההתבוננויות לכלל מסכת פיוטית אחת נרמז בבירור בשמו של השער השישי ב"שבע רשויות": "ספר שתי היגון וערב השמחה". השיר על-פי תפישה זו הינו מְאָרְג של החוויות הנפשיות המנוגדות ששימשו לו מקור. מגמת השיר היא לפרוץ את תחומן של הרשויות השונות, או בלשון השיר "איך צועקים הקולות": "להדליק רשות ברשות".

שיר זה הוא מהמורכבים, היפים והחשובים בשירי השער השישי, ויש בו ביטוי עז למידת המודעות העצמית של גלבע לדרך ההתמודדות של המשורר עם השפעת של שירתו שלו:

איך צועקים הקולות

איך צועקים הקולות בשוקים!
אל אלהים, שוב אני מתעזה את חושי אל יערות של צבעים
והופך ציר מטרה שזיפי מכחולו הם רהטי דמיו הדולקים
שעמם הוא דולק ומדליק רשות ברשות
בערבוב סתך חרות
וקמהו גם אני לבדי שרואה הדברים
ראין בלתי עוד.

אך הקבדל יש!

כי הוא המרבה את דמיו ומנרם אל תוכיו
נפחד מעצמתו האוקלה ומעצמו או יברח
וסביבו מעגל הריק הקבן, מעגל החלב.
ואני, לטשטש או מתחיל, לפרוץ תחומים, לרבה בצבע חלב.

אמנם מלכתחילה נתפש מעשה האמנות כפעולה סטיכית: "אני מתעזה את חושי אל יערות הצבעים".

ההליכה התועה אל מעשה האמנות הינה היענות התואמת את הקליטה החושית של הצעקות בשוקים. "ראיית הדברים", ברוח זו אפשרית רק דרך עירבוב הצבעים, שהיא פעולתו הראשונה של הצייר בטרם יעלה את תמונתו על הבד. בתיאור תהליך היצירה מרחיב גלבע בפירוט השלבים המכנינים, בהם הוא רואה את עיקרי הדברים. טישטוש גבולות הצבעים הוא על-כן היסוד הכובש את כל חללו של השיר, כאילו לוח הצבעים הפך עיקר היצירה — טפל.

טכניקה זו מאפשרת להדגיש את הצד האקספרסיבי בשיר: הטרופ, הסחרחורת והדלקת רשות ברשות. אולם כל אלה הינם אירועים נפשיים מופנמים. חלקו הראשון של השיר מרוכז סביב שלבי-ההכנה של הצייר-המשורר שעדיין לא העביר את בשורתו לעולם החיצון — לשיר או לבד.

משום-כך, יש לראות את סיומו את הבית כמשתמע לשני פנים: האחד — הבלטת ייחודו של האמן התופש את האירוע הנפשי כראות בלעדית מופנמת, והשני — צימצום גבולותיה של התמונה המתקבלת בשלב זה, לכלל חווייה פרטת שלא מומשה במעשה האמנות. הבית השני בשיר עומד על השוני שבין ה"צייר המטורף" ו"אני השר". השוני מתגלם ביחס שבין המילים 'מרבה' ו'מרכך'. הצייר המכין, האמן הסטיכי, הוא זה אשר מרחיח את "דמיו צבעיו" בתוך "רהטי הדמים הדולקים". "האני השר" פורץ את תחומי גבולות האני שלו ו"מרכך" את החווייה הבראשית. ההלכה הפיוטית האמורה כאן היא "אנטי-אקספרסיוניסטי" מעיקרה: לפי שגלבע מכיר ביכולתו לבטא תחושות על-דרך התעצמות הרגש המתפרץ, אולם רק כשלב מכין לקראת הביטוי המאופק המטשטש את הצבעים העזים

ב"צבע החלב".

היחס בין פנים לחוץ נקבע כחוסס בין התוכן הנפשי – צבעים, חושים ונסיון – לבין ההיקף שהוא "מעגל החלב" הממסמס את גבולותיה של ההבעה המופנמת כדי לאפשר לה התפשטות חוצה המעשירה בסופו-של-דבר את העולם.¹⁶ הסטיכיות והאקספרסיביות – מידות ששירתו של גלבע נדרשת בהן בביקורת, מופיעות למעשה רק בשלב מכין בשיר, או כביטוי להתרוצצות פנימית של מאווי הנפש של "האני השר".

ראות זו מולידה אצל גלבע שני סוגי שירה, האחת – שירה המבטאת את תהליכי היצירה ומאוויי האקספרסיביות: "לא ללָטֵשׁ הדברים עד ברק/ לשלחם מהלמים כברק.../לְשָׁרֵם חוטים-חוטים/שְׁתִי וְעָרְבִי וְלֹהֲצֵלִיף בַּסִּי/בְּלִי הַרְף, בְּלִי הַרְף.../..." (ושיר אל עצמי, 160). אך בצידם נמצא גם שירים הפורמים את המארג הריגשי ומבררים תמונה לתמונה את מרכיביו כבמחזור השירים "אביב" (161) מהבהירים והסדורים שבשירי "ספר שתי היגון וערב השמחה".

ו. יראת "מבול המראות"

עֲתָה יִדְעֵנוּ כָּל מְבֹלֵי מְרֵאוֹת
נֹצְצִים בְּתַאוּת עַל צִפְרָנִים.
וְטָרֵם כָּא פַחַד אֶהְכְּנוּ לְרַעוּד
כְּרַעוּד לְחֵייו הַמְּוֹת.
וְנִסִּיפוֹת שֶׁל זָהָב עֲנֵדְנוּ לְשָׁמַיִם
שִׁיחֵיו נְבִהִים עַד מְוֹת.

דימויים של שפע ומטאפורות המבטאות עוצמה הינם רבוב המיקרים ביטוי הפוך בשירת גלבע לרגעיי-חסד המופיעים בשירים הסדורים והמאופקים יותר. השוואת השיר רבי-ההיקף "שיר כמגדלך" בפתיחת השער השישי ב"שבע רשויות" לסיום השער ב"שירי אביב" עשויה ללמד על היחס השונה שמגלה גלבע עצמו לשני מקורות אלו של שירתו.

שפעת המראות, או כלשונו "מבול המראות" הינו יסוד מאיים שסכנתו נרמזת מהמלה 'מבול' כיסוד קאטאסטרופאלי. "תאוות הציפּרניים" מעצבת הוויה בראשיתית חיתית דוחה ומסוכנת אף היא. בשירי המראות המתפרצים בוחר גלבע שעה שהוא בא לעצב תחושות עמוקות של אימה ללא גבול, פחד מטאפיסי של המוות הירא את עצמו, או בלשון השיר "פחדו של המוות לחייו".

פולחן זה של האימים המופיע בשיר בתוך תבנית ריטואלית הוא שלב המעבר אל שירת השימחה הבוקעת מתוך אין-פּשר "מבול המראות". וכך יאמר גלבע על שירת האימים ב"שיר כמגדלך":

זֶה שִׁיר שֶׁכָּל הַקְּדָמוֹת לוֹ נִכְוֵנוּ,
מִיתוֹת בְּאִימֵי הַדְּרָכִים.
וַיְצִיאוֹת לְלֹא פֶשֶׁר אֶל תְּהוֹ
לְרַקֵּד בְּמִקְהֵלֹת בּוֹכִים
בְּתַקְוָה שְׁנוּנִים עֲלֵינָם
עוֹד מְעַט וַיְבוֹאוּ.

החזן הפיוטי הרצוי הינו התיקווה למתן פשר לשירת האימה באמצעותה של שירת הנוגנים העליזה.
 מבנה הספר "שתי היגון וערב השמחה" עשוי במתכונת המבטאת תפישה זו: ראשיתו בשירי אימה ("שיר המפחד מדעת") וחלקו השני בשירי המנגנים העליונים, שירי "אביב". אמנם שמו של הספר מעיד על רצון למזג את שתי הרשויות, אולם סידור השירים מעיד על נסיון להפריד את היסודות השזורים זה בזה, מתוך מגמה להגיע לידי זיכך של היסוד שניתן לבנותו כיסוד האפולוני, המאיר והבהיר בשיר: לכאן יש ליחס את המרכזיות הנודעת למוטיב האור בשער החותם את "שבע רשויות" – "ספר יום התמיד"¹⁷:

כי

אור!

אור בְּנִצְחִים שְׁעָלוּ מִן הַדָּם

כְּרַחֵב, כְּעֵמֶק, כְּרִגְן שֶׁל יָם

וְחַיִּים בְּנִגְיֵנוֹת הַמְעֵלוֹת אֶת הַדָּם.

כי האור הסובב וְסוֹבֵב –

חי לעולם.

הצירוף "יום התמיד" שייך לדפוסים הלשוניים שזיקתם היא אל פולחנות בית-המקדש, אך המלה 'תמיד' מצביעה גם על מימד הנצח שתמונות האור אצל גלבע חותרות אליו. כך בשם הקובץ וכך אף בשיר זה ("מולידי האור", 184) ממנו נטלנו את אחד הבתים לשם הדגמת אותו ענין: האור מקיף את כל היקום ומחליף את היסוד הפסימי המשוקע בצירוף הקהלתית "סובב, סובב לו הרוח" ב"כי האור הסובב וסובב/חי לעולם".
 התפישה הדיאלקטית המפרידה ומשלימה יסודות מנוגדים בעת ובעונה אחת אינה יכולה להיקרא בפשטות "שירה ספוטאנית", סטיכית ובלתי-מובנת. זוהי בוודאי שירה מורכבת התובעת עיני חוזר וקריאה מעוכבת המבררת שוב ושוב את היסודות המבניים הן כנבדלים זה מזה והן כמצויים בזיקה זה לזה.

מובנתה של דיאלקטיות זו מוגבלת מעצם טיבעה, אולם זוהי, כפי-הנראה, מעלתה הגדולה של שירת גלבע, שניתן לדרוש בה פנים הרבה, וכשפע התבניות שהיא מציעה, כך גם שפע הדיבטים שהביקורת עוד עשויה לגלות בה.

הערות

1. הציטוטים כולם על-פי אוסף שירי אמיר גלבע כחולים ואדומים, עם עובד תל-אביב, תשכ"ד.
2. על מגמתיה של הביקורת ראה במבואו המקיף של א. בלבן (עורך): אמיר גלבע, מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו. הצאת עס-עובד, תל-אביב, תשל"ג. (להלן "מבחר מאמרים").
3. ראה קוצר היריעה לא נזכיר בסעיף זה את כל המבקרים, אך ראוי שהקורא יפנה למבוא בספר זה שיש בו סיכום מרוכז להבחנותיה של הביקורת לתקופותיה ולזרמיה השונים. שם, עמ' 37-39.
4. ראה אצל אידה צורית, "שירת אמיר גלבע", מבחר מאמרים, עמ' 49. אין זה מקרה כי הבחנה זו של א. צורית מביאתה לדיון בסמלים ובמוטיבים בלבד, ואין היא עוסקת במחזוריות המתבטאת כעריכה של "שבע רשויות"

- ובהקשרים בין קובץ לקובץ.
4. צבי לוח, **מציאות ואדם בספרות הארץ-ישראלית**, "מרחבים ומרכז – אמיר גלבע", הוצאת "דביר" תל-אביב תשל"ו. עמ' 68-69.
5. על מקבילות בין שירתו של גלבע לשירה העברית לדורותיה (ביאליק, טשרניחובסקי, גבירול ואחרים) ראה בהרחבה רבה אצל ברזל הלל, **משוררים בגדולתם**, "אמיר גלבע: תמורות בשירתו", הוצאת "חידו" בשיתוף אגודת הסופרים, תל-אביב תשל"ט. עמ' 322-329.
- השוואות נוספות ראה במסתו "מן הכולל אל המסוים", מאוניים, כרך נ"ד תוברת 6, איר תשמ"ב עמ' 778.
6. ראה אצל ברזל הלל, **שירה ומורשה**, הוצאת עקד תל-אביב תשל"א, חלק ב'. עמ' 13-19.
7. גלבע אמיר, **שבע רשיות**, ספרית פועלים 1949.
8. גלבע אמיר, **לאות**, הוצאת אורחה, 1942.
9. על הויקה האלתרמן ושלזונסקי בלאות ראה אצל א. בלבן במבוא **למבחר מאמרים**, וכן אצל ה. ברזל במשוררים בגדולתם, שם עמ' 327-326.
10. והשווה ל"רוח ערב": "גלים בלי רוח מידפקת על גביעי ההפוך", עמ' 18.
- בשיר פיתוח נירחב של חווית הקליטה של המציאות באמצעות המטאפורה "גביע-אהל".
- ראה על-כך אצל מירון דן, **מבחר מאמרים**, "הרהורים על שירת גלבע", שם עמ' 102-104.
11. גלבע אמיר, **רציתי לכתב שפתי יושנים**, עם עובד, תל-אביב, תשכ"ח.
12. ראה אצל מירון דן, "הרהורים על שירת גלבע" במיוחד בפרק "בתחום ומחוץ לתחום" שם, עמ' 108: "... רב שערי הספר (שבע רשיות) הותרים לביטוי מצבים רגשיים סיטואטיביים מובללים ביותר, ואילו "אלמוג אדום" הותר לתיאורו של עולם אחיד, הנוצר סביב אירוע קונקרטי..." זהו, לדעת מירון, היסוד המלכד את השיר ומביא את גלבע לכלל הישגים של ממש. אלו הם, כמובן, שירי הזכרון הנענים לתבנית מצומצמת, בעד-אשר שירי ההתקדשות תובעים קריאה שונה ו"הבנה" שונה של השיר.
13. על אי-המובנות של שירי גלבע נכתב רבות: ראה למשל מסתו של נתן זך "מובנותו של אמיר גלבע", **מבחר מאמרים**, שם עמ' 73. זך עומד בהרחבה על הקשרים הקונטאטיביים בשירת גלבע, כאלה שהינם תוך-טכסטואליים הבונים את הרצף האסתטיטיבי בשיר במעבר מתמונה לתמונה, בעיקר בספר "שירים בבוקר בבוקר", אולם הבחנתיו יפות גם לדין ב"שבע רשיות". אידה צורית מתריעה במסתה מפני חיפוש שטני אחר משמעויות מגבילות, לפי שהשיר מבטא מאבקים בין יסודות שאינם מתאים את התרתם בשיר. שם, עמ' 69-70.
- וזחי המתיחות אשר על-פי תפישתו בונה את היחס הדיאלקטי בין "שיר ההתקדשות" ל"שיר הזכרון".
14. ראה על "ההלך" וסימלי היסוד הקשורים אליו במאמרה של אידה צורית, **מבחר מאמרים**, שם, עמ' 53-57.
15. האוקסימורן המצרף יסודות מנוגדים ומנותקים יוצר אפקט של קולאז' הנחוץ להבעת האקסטאזה האקספרסיוניסטית. ראה על-כך אצל
- R.S. Furnes, *The Twentieth 1890-1945*. Crom Helm London. Barnes & Noble, New York 1978.
- במיוחד הערתו על שירו האקספרסיוניסטי של הנס דרדסון "קץ הימים":
- "... The collage effect, the juxtaposition and concatenation of bizarre images, presents a picture, but above all the poet's sense of "Weltende". ibit. p. 39.
- על האוקסימורן כיסוד מתבנת מן המעלה הראשונה בשירה אקספרסיוניסטית ראה אצל:
- Martens Gunter, *Vitalismus und Expressionismus*. Verlag W. Kohlhammer Stuttgart Berlin K'oln Mainz, 1971. p. 121.
- ביקת המובאות של פרנס ומרטנס מבססת את הטענה כי המשורר האקספרסיוניסטי שואף לעצב אֶפְקְטִים מדיהיים ומתמיהים כביטוי לחוויה גועשת ומתפרצת חוצה. אצל גלבע איופק הפאתוס הראשוני, ומטאפוריקה שהאוקסימורניות שלה הרמונית, מרחיקים אותו מדרכי עיצוב אקספרסיוניסטים מובהקים.
- סוגיה זו נידונה בהרחבה אצל ברזל הלל, **משוררים בגדולתם**, כסעיף "חסימה" ו"זרמז", שם עמ' 322-335 מתוך ראות שונה. במיוחד ראה הערה 16 למטה זו, בהנמצאת השוואה בין תפישתו הפיוטית של גלבע לתפישת הרחוקית של סטפן צוויג במסתו "הפאתוס החודש". (שם, עמ' 350).
16. ראה דבריו של לוח צבי **במציאות ואדם בספרות הארץ ישראלית**:
- בניתוח השיר "במו אני" יאמר לוח: "... עולם הפנים עשיר שבעתים מעולם החוץ, עדי כר לחרוג שוב מתוכו אל העולם". לוח מעריך את שיריו המופנמים של גלבע כשירים בהירים ומגובשים מן הבחינה הפיגוראטיבית, בעוד אשר הנטייה לעצב את ההיפק (היציאה ל"מרחב") מערפלת את השיר ומקשה על קליטתו.
17. על מוטיב האור בהקשרים קבליים ואחרים ראה במאמרה של אידה צורית **מבחר מאמרים**, שם עמ' 64-69.
- אוניברסיטת בראילן