

## האופל והפלא —

נקודות האיזון בתפישת עולמו הפסימית של דוד פוגל  
אהרן קומס



### המשורר ושירתו

בחייו לא נחשב דוד פוגל כמשורר מן המעלה הראשונה, אך כיום הוא מקובל, בצד אלתרמן, כמשורר החשוב ביותר בשירה העברית המודרנית, זו שלאחר ביאליק ובני דורו: זו השירה, אשר למרות היות לשונה מקראית בעיקרה ורחוקה משפת הדיבור, הציבה גבולות חדשים למשקל, למטפוריקה ולתבנית לא פחות מאשר לנושאים של השיר העברי הלירי.

**לפני השער האפל** (וינה, 1923), ספר השירים היחיד שפוגל פרסם בחייו, זכה בעיקר לתגובות מסוייגות. רק בשנות החמישים והשישים גברה ההתעניינות בשירת פוגל, והיא הגיעה לשיאה ב־1966, כשדן פגיס הוציא מחדש את הקובץ הזה יחד עם עשרות שירים שפוגל פרסמם בכתבי עת שונים. את ספרו השני, **לעבר הדממה**, אותו הכין כבר ב־1938, לא זכה פוגל לראות, והוא הופיע לאחרונה (1983) על־ידי כותב טורים אלה, יחד עם שירים ננוזים רבים מעזבונו של המשורר. דוד פוגל עצמו יד הנאצים השיגתו בצרפת ב־1944, אך שירתו, שכתבי־היד שלה נתגלגלו מיד ליד, הגיעה בדרך נס ארצה, ויצאה כולה לאור.

## אהרון קומם

שירתו של פוגל מקובלת כשירה פסימית. ערכים חברתיים-לאומיים אינם קיימים בה, אף לא על דרך ההוקעה הסאטירית. ערכים אישיים (אהבה, ואפילו מעשה היצירה) מתקיימים ללא התייחסות ישירה וגלויה, ואילו נושא המוות שגור בה יותר מבשירת קודמיו ובני דורו. אך לא רק ריבוי השירים המציירים את העמידה מול הקץ קובע. כמה מהשירים המעלים את נושא המוות הם בעלי עוצמה מיוחדת. ביכולתו לעצב אימאגי מדויק תוך ריסון ואיפוק מירביים הדהים פוגל תחילה את קוראיו, ואולי אף דחה אותם. ואילו בדור מאוחר יותר כוח משיכתו נתבסס כפואטיקה המיוחדת לו בדרך עיצוב השיר, ובה במידה על העלאת נושא המוות, וההתרפקות הפסימית בכלל, אולי כאנטיטיזה לשירת התחיה, בכל הסתעפויותיה.

נושא הקץ הוא היחיד בשירת פוגל המתנסח בהיגד המסאי-האפיגרמטי. ככל ששירת פוגל נמנעת מהפשטה, ואף מהכללה, בהתמודדות עם המוות נזקק המשורר להיגדים כוללים: "קצות הימים תחובים בלילה/תחובים בנקות"; "אך באנו — והנה עתנו כבר תמה"; "שמחותינו אך פוכב וכוכב — /בינותם מישורי ליל חשכים" (הדממה, עד, סד; ד"פ, 174), ועוד. ולצד היגדים אלה, מעין אימאגיים מכלילים: "פלנו שחוחים נלך/... אל השער האפל, הגדול"; "בורנו השחור/פתוח לנצח, פלנו מפחד נצהלה/להבי הנרות אורנו" (שער, 64; 67).

שני אלה — האימאגי המדויק והמאופק, שיש בו מגמת הכללה, וכן ההיגד המכליל המפורש, בהתקשרותם אהדדי בפרשת המוות, יוצרים תחושה של נושא שאינו רק מרכזי, כי אם דומיננטי. הקישור שקשרו את פוגל, לעת מצוא, עם השואה, הוא אך עדות עיתונאית להתרשמות הרווחת לגבי שירת פוגל. כביכול, מוות תכוף כל כך אינו יכול אלא להתקשר בתופעה הסטורית רחבת ממדים. אך גם מבקרים מנוסים הטעימו, למעלה מן השיעור, את מקומו של נושא המוות, והפסימיות הגמורה, בשירת פוגל.

בדברינו הבאים נבחן חלק מן ההיבטים הפוזיטיביים המציגים נקודת אחיזה חיובית ביקום. פוגל ושירתו לא היו מתקיימים אלמלא נתמכר כל כולו לתאנטוס.

## 1. ההתעצמות האישית והרוגע הסטואי

### א

בהתמודדות עם אימת החדלון מציג פוגל ארבעה פתרונות:

1. קבלת דין: השלמה סטואית עם הקץ.
2. התכנסות פנימה: מציאת כוחות חיוביים בתוך האני — בין במגע פנתיאיסטי-טיטאני עם היקום ובין בהתעצמות נפשית פנימית.
3. האהבה הנעלה, החרוטה בתודעה, והיא מתגברת על מרחקים פיסיים ומרחקי זמן.
4. האחוה האנושית: הפתרון לנוכח הסבל והאימה הוא בחריגה מן האקסצנטריות — אל אחווה של המין האנושי.

בדברינו הבאים נתרכז בשני ההיבטים הראשונים.<sup>1</sup>

ככל שהדברים נהירים, יש להדגיש שתי נקודות: האחת, אין לצפות לסדר לוגי עקיב בפיתוח הנחות אידיאיות אלו, הגלומות בשירים; שנית, ההנחות האידיאיות אינן חופפות את השירים המסויימים, והשירים אינם מוקדשים לחלוטין לביורו הנחה זו או אחרת. הנסיון לחשוף את העולם הרוחני של פוגל הוא מתוך רצון להבין את מורכבותו ואת סתריו, כדי עמידה על נקודות האחיזה שפיתח לו המשורר בתוך תפיסתו הפסימית.

שני השירים הארוכים ביותר בשער — לאיטם, כנחשים והנני יוצא (24 ו-26 ש'),

מציבים, בתבניתם המיוחדת<sup>2</sup> ובנושאם, וכן במיקומם בספר (לקראת סופו) את תשובתו של פוגל לאימה הקיומית. אומנם השירים הנודעים ביותר של פוגל – **בלילות הסתיו**, **בלילות ירח**, **בעלייה ודגלים שחורים**, הכלולים ב**שער**, וכן **דרך יערים** ו**אף הינה לילה**, הכלולים ב**הדממה**<sup>1</sup> הם בגבולו התחתון של ממוצע האורך (12-14 ש'); **לאט עולים סוסי**, **על שפת הכרד קצרים** במיוחד (כ"א ש' בלבד), ורק השירים **טרם יינעל** (16 ש') ו**בבית עוד יעמדו** (18 ש') הם ארוכים קצת יותר,<sup>3</sup> אך ייתכן מאד כי ההתייחסות המחודשת לשירת פוגל הושפעה מן החיפוש אחר פואטיקה אימגאייסטית חסכונית, המשמשת בעיקר את התפישה הפסימית, כריאקציה למוכר ולמקובל במשוררים אחרים. אולם בכך נעשתה אידיאליזציה של סוג שירים אחד (ייחודו אומנם אינו מוטל בספק) בהשוואה לשירים אחרים, חשובים לא פחות. בכך אף הופר האיזון, הפיזטי והאידיאי, בשירת פוגל כולה.

השיר **הנני יוצא (שער, 46)**, הוא אחד הסיפוריים שבשירי פוגל: יש בו יציאה מה"הנני יוצא כבר את ערי/ואת כפריי"; נהירה "דךךך" ו"יתוף" "אלי" (השקיעה); עלייה "על" ("ההר האחרון") ועמידה "על ראשו"; התבוננות קדימה ואחורה, שהיא מרכז השיר, ולבסוף, ירידה "אלי" ("בקעת הלילה"). במונחים של הגדרת סיטואציה המעמד המרכזי בשיר הוא "על הקר האחרון", ברם זהו אינו נתון ראשוני, אקסיומטי: הדובר מציגו כנקודת-יעד ונקודת-מעבר, והוא מצייר את הדרך אליו והדרך ממנו.<sup>4</sup>

כקונטרפוקט ליסוד הסיפורי משמש מרכז השיר – ההתייצבות במקום אחד וההתבוננות של הדובר סביבו, וכן שני אמצעים אחרים: האחד, החזרות הרבות-המוסוות<sup>5</sup> מעמידות אלמנט מוסיקלי-ריתמי, היוצר תחושת השתהות ועיכוב קו התפתחותו הליניארי-נאראטיבי; השני, אופיו המטפורי של המסע – כולל ההתייצבות "על ההר האחרון" ואפיונו המיוחד של הדובר בשיר. מהותו ומשמעו של ה"סיפור" שבשיר אינם תלויים בסופו, כי אם במהלך כולו, על פשריו המרובים. כך מעוכב היסוד הסיפורי בכל שלב ובכל ציור שבו.

שלוה נדירה שוררת בשיר הזה. אפילו היציאה מתוך "עריי" ו"כפריי" – מוטיב מוכר בשירת פוגל, אינה על פי תחושת בהילות, או החמצה, וכן לא מחמת מציק כלשהו. המניע אינו ניתן, אך הריבוי של "עריי" ו"כפריי" יוצר תחושה של זרימה רבה, ועוצמה גלומה. גם הדימוי הרך "ואט אנהקך" דרך חיי **השלו**, **פנהור** פלג בהיר/תוף **שלות** ערבה<sup>6</sup> מציג תואם חיובי, נדיר בשירת פוגל, בין סובייקט לאובייקט. גם יעדה של הנהירה הזו – "אל השקיעה", לא מניע של אבדון מוצג בה, כי אם מימד הירואי של חיפוש הביטוי המיוחד – "על ההר האחרון" (שהוא על גבול המיסטי) וכן "על האופק", המפרשו, מגלים את אופיו הפרדוקסאלי של יעד זה: אי אפשר לממש אותו, כי אם לחזותו בלבד.

העלייה על "הקר האחרון" וההשתהות עליו מעלות על הדעת את דמותו של משה. הדובר משיג, כביכול, את יעדו: היות "על האופק", "לפני (במשמעות של פנים אל פנים)<sup>7</sup> שְׁנֵי הַמְּעַרְבִּי, כשתמונת הירידה, בסיום, מצביעה על ויתור-תוף-השלמה. ההסתמכות אל משה נקבעת עם הרמיזה שלקראת סוף השיר: "אולי עוד אפרש' פפי אָל (...)" ; על משה נאמר: "כצאתי את העיר אפרוש את כפיי אל ה'" (שמ' ט, כט). פוגל מְנַקֵּל ציוריות זו מכל משמעות דתית<sup>8</sup>. המומנט הקובע הוא ההתבוננות הטראגית בקץ הנגזר. העלייה על "הקר האחרון" היא כביכול מיצוי האפשרי: אחרי "ההר האחרון" אין עוד הר לעלות על ראשו.

מגמת החילון אין בה, כשלעצמה, חידוש או הפתעה. היא צפויה ביצירתו של משורר כפוגל, שניתק לחלוטין מכל מסגרת ומכל מסורת<sup>9</sup>, עד שאינו נותן דעתו, ושירתו בוודאי, למשבר הדתי. נקודת העניין המיוחדת היא שלמרות החילון הגמור, וכמעט אפשר לומר

## אהרון קומם

על אפו ועל חמתו של המשורר, כורת הוא ברית נעלמה, בפרידתו מן העולם, עם דמותו של משה. ואף זו: לפוגל אין שום ארץ מובטחת. ואף לא ארץ מובטחת שנלקחה. ברם ניטרול נוסף זה, של תקווה, או סיכוי, אינו מוליך כאן לפסימיות. ההתבוננות בקץ, הנפרטת בשירים אחרים לציורי זוועה וְחֲרָדָה, מתלבשת כאן בציור של יופי הירואי. המבט בשיר מופנה קדימה – אל "שְׁנֵי הַמַּעֲרָב", תוך התמכרות גוברת (בעקבות החזרה על ביטויי מפתח) לתחושת הקץ, והמתקוות שבקץ<sup>10</sup>. אך בה במידה מוצג הרקע, למלוא ההיקף: "מאחורי יגלש צלי הזקוף". לכאורה שוב צל מממלכת הלילה והשָׁחֹר השוררים בשירת פוגל, ברם "צלי הזקוף" אינו במגמתו השלילית, המאזוכיסטית-בקורתית, של "צילי הרזה" (הנני יורד, שער, 20), כי אם בקוטב אחר. הציור המטפורי ממחיש זאת:

וְרֵאשׁוּ יֵאָחֵז  
בְּאֶמְרֵי עֲרָבוֹת.

ההיאחזות בדמות המייצגת יופי גברי – אבשלום, ולוא ברגע של היתלות באֵלָה (שמו"ב, יח, ט"ו), ולוא בגילום מטונימי-קלוש של "צל", היא אולי ההצהרה החגיגית ביותר של פוגל-נרקיסוס, המעונה תמיד במעגלי עצמו. בינתיים נוצר אירכוב רמיזתי מיוחד: משה עם אבשלום. זהו צירוף מופלא של דעת עליונה ויופי גברי, בגילומם האידיאלי. צירוף זה מערער, אם לא מפקיע, את תמונת העולם הפוגלית המקובלת, בה הגיבור רָדוֹף מצוקה ואימה, ולפחות תמהון גמור. התמונה המיוחדת אינה מגיעה לאקסטאטיות: שתי הדמויות: משה ואבשלום, מוצגות ברגעיהן האחרונים; שתיהן מרומזות בה במידה שרמז, עם כל רפיפותו, עדיין יכול להתקיים. אולם בירורו של הגישוש הזה, המרוסן כל כך, אל קוטב החיוב האתי והאסתטי, מבהיר את ההישג המיוחד של השיר **הנני יוצא**: הקמת ראש גשר אל קוטב החיוב. גם ברדתו מן ההר – סמל החזון החד-פעמי, נושא עימו משה-אבשלום את השלווה:

אַחַר אֲרָדָה שָׁלוֹ  
אֶל בְּקַעַת הַלְּיָלָה.

בתחושת עוצמה פנימית זו התנכרות האחרים ("אך איש לא יפנה מבטו אל עבריי") אין בה כדי לפגוע או לפגום. אדרבה, הריהי כסימן להתעלות ולהתעצמות שרק יחיד סגולה זוכה לה. כשם שמהימנים עלינו מראות התמהון והחרדה, בתואם שבדרך הצגתם, כך מהימנה ההתעלות הנדירה הזו, שרכיביה השונים – העלילה, הדימוי, הרמיזות והריתמוס מצטרפים בה בתיזמור מיוחד.

ביציאה מ"עריי" ו"כפריי" מגלה פוגל געגוע רומנטי מסויים. ההתנתקות ממקום המחייב הקבוע, ואפילו מאיזורי הזיכרון הביוגרפי המקובלים עליו, והיציאה, אכן, אל הטבע, הם תנאי להרמוניה ולהתבוננות השלווה, תוך אי-רתיעה, בקץ. בשיר זה מבקש פוגל, ומוצא, מפלט בחוץ, בטבע, ביקום. זהו אולי המפגש המשמעותי ביותר שבין פוגל לטבע – בגבול הגישוש הטרנסצנדנטי. רמזי המוות שבמפגש זה אינם מְדַכְּאִים, כי אם מוליכים להשלמה. אומנם לא נקבע יעד חיובי. אומנם לא נישאת בשורה – השלווה היא פרי העפלה אישית-ייחודית. אך בתפיסת העולם הפסימית של פוגל שיר זה הוא בעל סגוליות מיוחדת. נושאו ודרך עיצובו הופכים אותו לאחד השירים החשובים בשירת משוררנו.

נזכור, כי מבחינת סדרו הכרונולוגי השיר **הנני יוצא** (וינה, 14.6.1917) נמנה על עשרים השירים הראשונים שראו אור בדפוס, ושאת מרביתם צירף פוגל ל**שער**. זהו השיר הראשון שאינו שיר אהבה (גברי, או נשיו), או ציור נוף סתמי (מעין **רווה חלומות** [149]), ושירים אחרים שבפנקסי השירים הראשונים). בהקדימו את השירים לאב, ואת שירי האימה לא

## האופל והפלא

כל שכן, הוא מראה, כי גם בחריגתו משירת האהבה פוגל אינו אף אל הפסימיות. אדרבה, תחושת העוצמה הפנימית מקדימה את חזות הבלהות, ושליומות העיצוב, בהרמוניה המיוחדת שבין המרכיבים השונים, מושגת עוד קודם העמידה מול אימת החדלון. גם סידרו של השיר **בשער**, ככל שהוא מרחיקו מן השירים עימהם נדפס, הריהו כמקדים רפואה למכה: הוא ממוקם לפני השירים הקודרים, התוכפים למן שיר 50 ואילך<sup>11</sup>. לעומת זאת, השיר **לאיטם, כנחשים (שער, 66)** הממשיך מבחינות רבות את **הנני יוצא**, מאוחר הוא יותר (וינה, 26.5.1921), והוא רואה אור לראשונה בתוך קבוצת שירים המעלים את נושא האימה (כגון: **ארונות שחורים ובבית**), וכן לאחר שנושא זה נתגלם בשירים קודמים (**איש לעברו, בוקר יעלף, שחקים נופלים** ואחרים). אף **בשער** הריהו ממוקם בין השירים האחרונים – בתוך שירי האימה.

ההתמודדות עם הקץ היא כאן ישירה – לא על ידי הסטה אל מראות נוף (שקיעה, בקעת הלילה) ואל סיטואציות אנלוגיות-ארכיטיפיות (משה, אבשלום): "עתה כבר קרב הלילה האָרף", הוא מפורש. ועם זאת, החרדה, במסוויה השונים, איננה. השלווה, או המעלה הגבוהה ממנה – קבלת דין הירואית, הן הקובעות.

שני חלקים בשיר: סקירת העבר – החיים שחלפו, והתמודדות עם המוות. על פי התפיסה הפסימית, השוררת בשירת פוגל, הראשית צפוייה היא: "לאיטם, כנחשים מבהיקים, והתפתלו הימים ארוכים/לפנינו // מאום לא עשינו/אני, אתה והיא [...]". חוסר המעש, ובעצם חוסר המשמעות שבכל מעש, משתמע מן הפאסיביות הטוטאלית ("אנו", או "כולנו", מתפרש כאן בקטלוג בלתי סכימאטי – "אני, אתה והיא). שיעור הדברים הוא, כי גם אם עשינו ופעלנו, הישיגנו כמוהם כ"מאום"<sup>12</sup>. האלמנט היחיד הנושא עימו, בכוח, מטען חיובי, הוא הדימוי "כנחשים מבהיקים", אך גם הוא, בבידודו<sup>13</sup>, אין בו ניחוס כנגד תחושת הפאסיביות, כמעט חדלון-אוניס לנוכח התמשכות הימים. כבר בכך מתנכר שירנו: החיים אינם מצוירים כמהלך מהיר ("מסעי", "דהירה", מעבר כהרף עין מ'בוקר' ל'צהריים' ול'ערב') או כ"גֶשֶׁר חַיִּים קָצֵר" (**שעט צבאות**), כי אם כמהלך איטי ומתמשך. המשפט המסכם, בינתיים, מבהיר זאת: "קָכָה אָרְכוּ בְּנוֹ הַחַיִּים". כאן נפתחת, כביכול, אפשרות חדשה: "יָכִי [...]; אכן, פוגל בונה שירו זה כטיעון לוגי: "יָכִי הָאֶפִּילוֹ לְרַגְעִים/הֵן הַפִּילוֹ הַמַּחְזוֹת הָעוֹבְרִים" [...] שני הפעלים ("האפילו", "הפילו"), בתואם המשמעות והצליל, אינם מבשרים טובות; אך כאן מזומנת ההפתעה – נקודת התפנית שאין לשערה, לעולם, לגבי משורר:

הֵן הַפִּילוֹ הַמַּחְזוֹת הָעוֹבְרִים  
 קָל בְּרָקִי צְבָעוֹנִים  
 בְּאֶפְלוֹ.

בשום מקום אחר פוגל אינו מציג את החיים, במהלכם הכולל, כמאזנים בתוכם חיוב ושלילה, אופל וצבעוניות<sup>14</sup>. ההדגשה המיוחדת על "כֹּל"<sup>15</sup> מטעימה את המטען החיובי הפוטנציאלי, או האובייקטיבי, שבקיום, ברגעיו החיוניים, לפחות. האופל הוא "אֶפְלוֹנוֹ", ראייתנו שלנו; החיים עצמם מאפילים אך "לרגעים". וגם אז שחרם בצידם: "קָל בְּרָקִי צְבָעוֹנִים". טיעון זה – "יָכִי [...] הֵן [...]"] מהווה את ההפתעה החיובית הראשונה בשיר. זו מהווה הכנה לשיאו של השיר. אולם לפני כן חלה נסיגה: הכוח המאיים – "הלילה הארוף", "כָּבֵר קָרֵב". הנכונות של הקורא – לא דווקא לפי מהלכי השיר הזה, כי אם על פי הנסיון בשאר שירי פוגל (ר' למשל: "המחר לא נבוא/הלילה יאָרְף מאד", "יָגוֹן שְׁחוֹר יָרַעַד נֶעְלַם/דָּרְךְ הַלַּיְלָה"). (**שער, 59, 53**) היא להתפתחות קטסטרופית. גם השתהותו של "הלילה הארוף" נדמית כהתקלסות באדם, והיא על כן רקע מצויין לתפנית:

## אהרון קומם

[...] עוד רגע יתמהמה בצעדו  
ורואה, אם נכון לבנו.

פך הוא!

סלינו מלאנו כל מראות העולם –  
רב לנו!

התשובה הזו איננה אפשרית, כביכול, בעולמו של פוגל: שורה נמרצת ביותר, המורכבת משתי מלים חד-חברתיות ("פך הוא"), המוטעמות כמעט באותה המידה; התפרצות ריתמית-אמוציונאלית והכרזה חגיגית נוספת ("רב לנו!"), שתוקפה נסמך, בנוסף לרמיזה (בר', מה, כח), אל שתי הטעמות רצופות, וכן שני סימני קריאה תכופים כל כך – הדגשה מעין זו היא הגרעין הנמרץ והתקיף ביותר בשירת פוגל. שתי השורות הקצרות סוגרות על שורה ריתמית-הרמונית, באמפיברך טטרמטרי – "סלינו מלאנו כל מראות העולם": החרוזה הפנימית בפתיחת השורה, צליל הלמ"ד, והדימוי החיובי מעניקים תחושת בטחון והכרה עצמית, כך שהקריאות הנמרצות, משני העברים, יש להן על מה לסמוך. ונטעים שוב: לא "חרדה", "פחד", "אימה" לנוכח הקץ,<sup>16</sup> כי אם נכונות מלאה של אדם, שאולי לא עשה "מאוס", אך קלט, אקטיבית ("סלינו מלאנו") את "כל מראות העולם" ("כל" כאן שקול כנגד "כל ברקי צבעונים" שמציע היקום). בכך מפתח פוגל כנגד האידיאל העמלני-ההירואי (ואולי העמלני-הבורגני) אידיאל קונטמפלטיבי-אקטיבי: האדם ממשש עצמו ונפטר לבסוף מן העולם כשהוא ממצה את "מראות העולם", ללא תחושה של "וחצי תאוותו בידו". פוגל נוגע כאן, בלי משיש, ביעודו כאמן, וכמשורר 'רואה'. אולם הטעמת הצד הפאסיבי שבקליטה אך משיקה בפרשה זו. מכל מקום, הנכונות לקראת המוות מעלה על הדעת פתרון סטואי כלשהו, מעין הגיגיו של המלט לנוכח הקץ: **"readiness is all"**<sup>17</sup>. נכונות זו מהווה פן מיוחד במפגש החוזר עם הקץ.

המשכו של הבית השישי<sup>18</sup> מקשר את השיר **לאיטם, נחשים עם הנני יוצא** בדימוי כמעט זהה: שם הירידה מ"ההר" אל "בקעת הלילה" היא שלב אחרון בצירוריות העקבית שבשיר; כאן מופיע אותו הדימוי, אם כי בכל השיר אין נקודת ציון גיאוגרפית כלשהי (הסיטואציה מתוחמת בקווי זמן בלבד, ללא חלל מוגדר); עם זאת, ציור הירידה מקבל את חושיותו על פי היעד הצפוי:

עתה פך נוכל רדת  
אל מיקיד האפלים,  
הקרירים.

ודאי שאין כאן קריאת שמחה. ודאי שההשתמעות המקפאה קיימת. אך חשובה היא העובדה שאין כאן תחושת מפלה, או השפלה. הפנייה בגוף שני אל "הלילה הארוך" אינה יוצרת תחושת רווחה, אך היא מסייעת בהעמדת רגש הבטחון הפנימי, תוך השלמה סטואית: לא המוות נוחת בבני האדם, אלא הדובר-האנחנו הם היורדים, כמעט מרצונם, לקראתו. בשירנו אין ביטוי הקשור ב"שלווה", אך הצירוריות הדומה לזו שבסיום **הנני יוצא** משווה את תחושת השלווה, הנזכרת שם.

סיום השיר באמירה לאקונית חוזרת – "כי ככה ארכו לנו החיים" מציגה מתיחות בין התבנית המעוגלת לבין המשמעות הגלומה: הסיום מעמיד הנמקה לוגית **חלקית** לעמדה החדשה שנפרשה בשיר. "התארכות החיים" היא פועל יוצא של תחושת אי-העשייה, כמובא בפתיחת השיר; העמדה הסטואית, של נכונות לקראת המוות, מקורה במיצוי מראות העולם – כמוצג במוקד השיר (מקביל לו רגע ההתבוננות כדי הפלאה במרום

ההר, בשיר **הנני יוצא**). בדרך זו מציע השיר **לאיטם, כנחשים** עמדה מוצהרת, ראשונית, המתגוננת, וכמעט נסתרת, בעמידה פנים אל פנים מול הקץ. תחושת ההבלות שבפתיחה מסולקת, והדימוי "פְּנֵחָשִׁים מְבִהִיקִים" זוכה, בהיבטו הצבעוני דווקא, להעשרה; ואילו הפאסיביות מְפִנה מקומה להשלמה הירואית, שיש לראותה, לכל הפחות, כמעשה אחד אמיץ שהאדם מסוגל ו"ינכון" אליו. בהתמודדות עם המוות הנכונות לקראתו מהווה את הגיבוש האמיץ ביותר של קבלת הדין. הגרעין החיובי בשירנו מעוטף בהצהרותיו שלילית מקובלת בשירת פוגל, עד כדי הטעייה; בכך מציע פוגל שיר שתוכו וקְרו מתקיימים מתוך מתיחות דרמטית, האופיינית לשירה גדולה.

השלווה הגלומה היא המעלה שפוגל חתר אליה בתמידות, למעלה מן המשוער. לעיתים היא מצוייה כמסגרת אנטיטית-סרקסטית, כסימן לשאננות סכלה: "אך אנו את חתולים בשלוננו נְשָׁקָה נצהלה" (**שער**, 67); "ימינו הזהובים אָבְדוּ/מֵאֲחֵרֵינוּ/כְּפָרְיֵנוּ נְהָרְסוּ בְּשָׁלוֹם", עד להתהוללות של שתייה, בכי וצחוק "בְּחֶשֶׁקָה" (170). דר־משמעית היא גם התמונה לנוכח "אובדן רעינו" – "אך אנו יחדו נְשָׁלוֹה נְדִידִים אמיתים, קְרִירִים וְשׁוֹתֵקִים". (**הדממה**, 231); אך עם כל זאת מצויינת השלווה גם כמסגרת להתנתקות אידיאלית מהמולת החיים (יחד עם הכלב!) – "שְׁלוֹים נרבצה/חֹלְמִים" (188, פעמיים), וכן כמפלט בחיק האיתן: "אל שְׁדוֹתֵיךְ הַשְׁלוֹים אשובה/ [...] שימסוך יערך דְּמִמְתוֹ/בְּנִפְשֵׁי הריקה, כמלפנים" (**הדממה**, לב); ואולי בהתייחסות לפנייה קודמת – "תצל־נָא בנשמתי/ [...] פִּיעַר אֶפְלִי", (**שער**, 11). בכל ריבוי פניה של ה"שלווה" – קובעת היא ההתמודדות הבלתי פוסקת עם המוטיב, החיובי כשלעצמו. דהיינו, סתירת החיובי, ואפילו הגחכתו, מהווים צעד חיוני, בעולמו של פוגל, במגמה החיובית. וזו נמצאת, אכן, בשירים **הנני יוצא, וְלאיטם, כנחשים**, כדלעיל, וכן בשיר שלאחר חתימת **שער, הינה בצלעי יערות** (וינה, 3.7.1923): נקודת התפנית בשיר – ממראות הזוועה של הפתיחה ("פְּתָמֵי הַדְּמִים", "הִרְיָקָה", "הַשְּׁחֶפֶת"<sup>19</sup> ו"הַלְיָה הַגּוֹאֵה", כמבול) אל ההכרה ביחסיותם, מקורה בתפישה חדשה של הדובר, המוצאת ביטוייה בפנייה דרמטית-ריטורית:

וְאֵתָה, הַשְּׁלוֹ, פִּי־תִרְא כָּל אֵלָה –<sup>20</sup>  
וּבָאוּ אֵלַי<sup>21</sup> יַעֲרֵי הַיְגוֹנִים מִמְרַחֵק  
אֶל־קֶרְבֶּךָ  
וְשָׁכְנוּ בְּךָ לְעוֹלָמִים.

(**הדממה**, יב)

בשיר אחר – **צעדי דור**, השלווה, בעימותה עם ההמראה הטיטאנית, מתגחכת: "צעדי דור ודור, תוך נפשי היום יִשְׁעֵטוּ [...] אולם מהרה נשכב לידה הראשוניים/שחורים ושלויים [...]". (**הדממה**, י). המוות מנצח; האפיטט "שלויים", בהצטרפו אל "שחורים", אינו מאַזְנו (כאפשרי באפיטט הכפול)<sup>22</sup>, כי אם הופך להיות אירוני – ציון מוגבה, וחלקי, למוות. הפנייה אל "הזר" בסיום השיר היא לא רק פרובלימטית, אלא גם מהוססת, בהתנסחה כשאלה. הנסיון לקשור קשר עם אותו אלמוני ("זר") במרחק של "אלף שנה" הוא מופרך, על פי ידיעת הדובר עצמו. לא כן בשירנו: מראות הזוועה אינם מבטלים את השלווה, אלא להיפך, השלווה מדבירה את הזוועה. עמדת המתבונן ה"שלווה" היא מעל לתהפוכות העולם. ואף זו, "האתה" בשיר **צעדי דור** הוא האחר, "הזר", אליו פונה הדובר שבשיר ממרחק על־אישי; ואילו ה"אתה" בשיר **הינה בצלעי יערות** הוא גלגולו של הדובר עצמו בגוף נוכח, כביטוי ייחודי של שיח פנימי במגמה של התעצמות אישית.<sup>23</sup> והינה, השלווה כאן אינה המעלה האחרונה: תוך ההתגברות על הכיעור והמחלה מהווה השלווה מעין תנאי, או שלב מעבר לתנועה הטיטאנית שבעקבות ההפנמה: הדובר מכנס בתוכו

## אדרון קומם

"(בקרָבָד" ו"בָּד") את "יערי היגונים" – "לעולמים" (!); מכאן אך כפסע אל התנועה הטיטאנית, חסרת המעצור, בסיום:

אַחַר תְּלַכָּה מְלִיל  
וּמֵאַפִּיל עַל־סִבִּיבָד  
מְדוֹר לְדוֹר.

כפי שנראה, הציורים המתלווים לתנועה – "מלוייל" (הנדר) "ומאפיל על סביבך" אינם מקריים: הם נסמכים על כוחות הטבע שפוגל חש כלפיהם קירבה מיוחדת: הלילה היער.<sup>24</sup>

## ב

ההפנמה של מראות העולם, ההשקפה ההרמונית עד למעלת השלווה, ההשלמה עם עולם הטבע – בתחושת העולם הפנתיאיסטית ועד להתעצמות הטיטאנית, ההתכנסות פנימה בתוך עצמו ולעומתה תחושת האחוה האנושית – כל המוטיבים האלה כרוכים זה בזה ומפרים זה את זה, והם מהווים מכלול חיובי ומגוון, היכול להתמודד עם המכלול הפסימי בשירת פוגל.

אשר להפנמה, זו מהווה תמיד אות להתעלות. המשורר אינו חי בעולם רק בצילן (כפשוטו) של התופעות, אלא הוא מבליע בתוכו את מראות היקום תוך תחושת התעצמות של מי ששקול כנגד התופעות ואף עולה עליהן, בממדים כבכוח: נפש המשורר ("תוך נפשי הוורודה" – קוטב החיוב מוצג מיד), היא המהווה במה, מעין זירת התרחשות, ל"קצב התנועות הזכות" במחולת המחניים של הנערות הרכות (**אייכן, הקטנות**, 150); בשיר מאוחר יותר, **אל תוך יומי (הדממה)**, מד; פריז, 16.10.1925) תמונת ההפנמה מפותחת ביותר, והיא כוללת מימד חלל ("סימטה צרה ורמה") וזמן ("זה אלף שנה"). מימד החלל מתרחב, בהמשך, בהטעמה ריתמית – "עיר אש שחורה" והתרוצצות "קרונוט אי-אנה". ובסמוך כשהדברים מופנים ישירות אל העיר פריז: "כל סְמִטוֹתֶיךָ הַנְּלֹאוֹת/נוטות אל קרבי/ועוגמת מְקֹדְשִׁים [...]". (**הדממה**, כה; פריז, 5.11.1925).

ההתכנסות פנימה, גילוי הכוחות החיוביים בו בעצמו, מוצאים את ביטוי הפיזי באחד השירים המאוחרים, **זה העולם**. פתיחתו אינה מבשרת טובות: "זה העולם הנה קם לדממה – וְעֶרְמַת לילה כסותו".<sup>25</sup> אך זו הפעם המשורר אינו מפתח את המוטיבים הפסימיים כי אם מכריז מנייהיביה על מגמתו האחרת:

מְרָחֵק אֶשְׁנָה אֵלַי  
בְּאַפֵּל אַעְמִיק בִּי חֹזֶה –  
כְּלִיל הֵן כְּחַב גַּם אֶנְכִי,  
וְקְמוּהוּ אֶנְהָר לְאַטִּי  
אֶל אִירְסוֹף.

(**הדממה**, [עב] פריז, 18.8.1938)

כל ביטוי כאן מיוחד הוא: "אעמיק בי חזה" הוא פיתוחו של המוטיב המוקדם – "רגע מישש לבבך [...] רגע העמיק חזה" (**שברי נגינה, שער**, 52 [וינה, 16.1.1919]).<sup>26</sup> בשניהם מתגבר החזון על "החשכה" וה"אופל", ובשניהם הוא "מעמיק". בשיר **שברי נגינה** מצויין כי ה"חזון" חותר למחוזות נעלמים, ובשירנו, כי הוא מעמיק בתוככי נפשו של המשורר. ואף הגילוי מפורש: 'הלילה' אינו מייצג את המבעית, את תחום המוות והכליון, אלא הוא



אחד מאיתני הטבע, עימו מזדהה הדובר. גם אם המומנט התנאטי אינו נעדר בהזדהות זו, חשוב כי הוא אינו כרוך בחרדה, כי אם בהתגברות. ובשלב נוסף – בהתעלות. הביטוי האחר בבית זה – "וכמוהו אנהר לאיטי/אל אין סוף" (הנהירה-הנהרה הזו מהווה מטבע חיובי בשירי פוגל),<sup>27</sup> מציב בתוך ציור הלילה מהות קוטבית, שבאור. המגמה "אל אין סוף" אינה מציינת רק געגוע, כי אם גם הגשמה טיטאנית. זו מתפתחת בהמשך בצורה מיוחדת: תחילה בולע ה"אני" "שקט זך זה" אל קרבו "מתחת לכל החיים" – באין רואה, ללא ראוה. ואילו הסיום המיוחד בנוי הוא ומשתלשל מתחושת ההתגברות שעוצבה בשיר כולו: "אשבה בשיקטי כה לנוח/מעוצב ימים נסערים" הוא אמירת-סיכומי; הוא יכול לסיים שיר, או להוביל לאמירתיות בנאלית יותר. אך כאן מציע פוגל תפנית מיוחדת: לא דיבור מסיים את השיר, כי אם תמונה –

וְיֵלֵד כְּחֹל בִּי יְנוּס  
וְעַז עֲנוּדָה מְחֻרָזָת פּוֹכְבִּים.<sup>28</sup>

כאן הוא הגילום הפנטסטי-שגאלי של ההפנמה: לא העולם המוכר, כי אם עולם בעל חוקיות חדשה, ייחודית. "הריון גברי" בגוונים אקספרסיוניסטים ("וילד כחול בי ינוס") – מערכת שהיא אֵלִית-טיטאנית, יותר מאנושית. פוגל מגיע לשכלול קסום יותר בצעדו הבא. הוספת פרט בנקודה זו (בעצם יצירת קטלוג) יש בה סיכון רב – חזרה, אי-חידוש, או בנאליות בתחומי התמונה עצמה. אולם פוגל ממשיך במגמה בלתי צפויה. הצטרפות ה"עֵז" היא פנטסטית: המרחק בין שני פירטי הקטלוג – "ילד כחול" ו"עז ענודה" מתוח הוא לא פחות מן המעבר מן הלשון האמירתית שבראש הבית אל ציור "הילד הכחול". ההפנמה מקבלת מימד סוריאליסטי-חלומי. ההריון הגברי, בפרדוקסליות שבו, אינו יכול לערוך לצירוף החדש. "מחרוזת כוכבים" – כקישוט לעז הנמה "בי", שוברת כל חוקיות מוכרת, והיא מציגה יחסי חלום בין המרכיבים השונים, עם שהיא מעניקה ל"אני" ממדים טיטאניים-קוסמיים. "מרחוק אשובה אֵלִי" מגלה, איפוא, במסע של האני מן המרחקים החיצוניים – הטמפוראליים והמרחביים, אל תוככי עצמו, מימדים ועוצמה השקולים כנגד מימדי הקוסמוס. אולם "לא רגע בודד של אושר"<sup>29</sup> כאן, כי אם דרגה אחת במערכת מפותחת בתמונת עולמו של פוגל.

התפישה הטיטאנית מגלמת את הנקודה הקוטבית לעולמו הפסימי של פוגל. תפיסה גרנדיוזית-טיטאנית של האני מפריכה את תחושת האפסות של האדם, המקובלת כדומיננטית בשירת פוגל. שלוחותיה מצויות, ברמזים, בשירים אחדים: "לזמן אקשיבה, טיפה טיפה הוא נוטף ועובר": כנגד זרימת הזמן – מטפורה רווחת בשירת פוגל,<sup>30</sup> מציב המשורר דובר שאינו נפגע ממהלכיו: "ואני פה **תמיד הנני**" (**הדממה** עג; פריז, 1938.12.24). "תמיד" זה, כמו ה"אין-סוף" דלעיל, הוא כתשובה לחרדת החדלון, וכעין אישוש לנהייה אל ה"נצח" – מושג שפוגל מרבה להשתמש בו יותר מכל משורר אחר.<sup>31</sup> דוגמה אחרת, ספוראדית, מצויה כבר בשירי הנערה, בהעניק האוהבת מחמאה לאהובה: "שתי ידיך החיוורות/אוהזות בשמש – /חרש תכרע אֶמְתֵּךְ לפניך [...]..." (191; וינה, 1918.10.6). השמש אינו (אכן, בלשון זכר!<sup>32</sup>) מטפורה לאהוב, מעין "שמש בוקר ירעד זהוב/מול יופיי [...] כִּמְהַת אהבה פתע אקפוץ אל השמש" (**על שפת הנחל, שער**, 24), אלא האהוב מתגדל למעל אֵל, או גורם שמימי האוחז בשמש. באותה מגמה מעידה הנערה על עצמה, בתוך האקסטאזה הארוטית: "כשמש צהריים/לוהט בשר/דרך הלילה. וְנָצִי נופלים/כוכבים/אל החשכה." (**שער**, 25; וינה 1916.12.8). הדוברת היא במעלת גורם קוסמי. רק ההשוואה עם המאורות יכולה לתת מושג על עוצמת תשוקתה.

## אהרון קומם

תרגומו 'יהודי' של המוטיב הטיטאני מצוי בפזזה נבואית, שפוגל מאמצה לפרקים:  
 "צעדי דור ודור/בנפשי שוב ישעטו [...]" –

וְאֶהְבֶּה אֲשׁוּר גַּם אֶתֶם  
 וְאֵיכָה,  
 וְנֶצַח.

<sup>33</sup>(הדממה, י)

ובמקום אחר: "לבי לעריכי הארץ, השוכבים ערים [...]" (הדממה, לה).<sup>34</sup>

מיצוי העמדה הטיטאנית הוא בשיר **רגלי ביוון היום** (וינה, 20.5.1924). שני הבתים הראשונים בשיר – "רגלי ביוון היום תִּטְבְּעֵנָה/ונופי נוטה אל הלילה.//הרים סביב לי, כוכבים על ראשי נושרים, ניתזים מעל פני כדור קודר" ממחישים את ההיבט המיתי הקדום בתפישה הטיטאנית: האני אינו רק בעל שאיפה טיטאנית, אלא הוא במימדיו הפיסיים-הקוסמיים במעלת אֵל קדמוני.<sup>35</sup> יישום עמדה זו כלפי הספירה האנושית מביא את פוגל לאחד הניסוחים היומרניים בשירתו:

עֲתָה נִסְחוּ גַם אֲבוֹתַי –  
 אֲנִי רֵאשִׁית.  
 עֲמָדִי לְבָדִי  
 הָאֲדָמָה עֲטָה אֶל אֶפְסָיִם.

(הדממה, כו)

לא לחינם יצא, כמסופר, קיצפו של ביאליק על ניסוח זה.<sup>36</sup> פוגל מציג את העמדה הטיטאנית כדי לאשש את בדידותו החברתית: בדידות זו היא פרי גדולתו. האני זוכה למעמד מְטֵא־אנושי ובכך ניתק הוא גם מן הקרובים לו ביותר. בנקודה זו, אולי, היחס המתנכר-המתנשא על פני החברה האנושית, והמשפחה ("אבותי") בפרט, מציג פוגל מחסום בלתי-עביר בינו לבין ביאליק. השלב הבא בשיר – נסיון להציג חזות לעתיד, אינו עוד בסימן גדולתו של האני. דהירתם הראית של הסוסים – "אל הקץ", מחדירה אל השיר פסימיות עמוקה: בין אם דהירת הסוסים היא אנלוגית-סימבולית, ובין אם היא מבטאה חזון עתידות של כליון החברה האנושית ושיבה אל הגיוגל הפראי,<sup>37</sup> אין מטרה לדחירה זו חוץ מ"הקץ".<sup>38</sup> וזה אכן אינו מתאחר: "לב האדמה" גווע במהרה. ההתעלות הטיטאנית, בהשיקה אל האפיק הנביאי ("ברחי העיתים/ארא"), אינה מושפעת לחיוב. אדרבה, חזון העתיד המאויים מכסה בסיום השיר על ההתעלות שבפתיחתו. אולם ראיית השיר כולו מטעימה את גדולת האני, המופרדת (מבחינה מבנית ועניינית כאחד) מחזות הקץ.

אוניברסיטת בן-גוריון, באר שבע

(מאמר שני יבוא)

## הערות

### מקרא:

**שער**: דוד פוגל, **לפני השער האפל** (שירים), הוצאת מחר, וינה, 1923. מראי המקומות לספר זה הם על פי מספרם הסידורי (**שער 7**, **שער 59**) ולא על פי מספרי העמודים.

**ד"פ**: דוד פוגל, **כל השירים**, בצירוף מבוא ומקורות בידי ד. פגיס, הקיבוץ המאוחד, מהדורה רביעית, תל-אביב, תשל"ה.

**הדממה**: דוד פוגל, **לעבר הדממה**, בצירוף מבוא ונספחים בעריכת א. קומס, הקיבוץ המאוחד, תשמ"ג.

1. שירו הארוך ביותר של פוגל הוא **יומנו החיזור (הדממה, כג) 33** ש'; השירים **אלוהיי, בינה ואלוהיי, הנערות (הדממה, בג)**, הם בני 30 ו-31 ש'; 28 ועד 25 ש' יש בשירים **בעצום ערב עיניך, סתווים רחוקים, הנני יוצא, הינה בצלעי היערות, עוד אילן, בובה שלך (הדממה, מא)**, עה; **שער 16**; **הדממה, יב, יא, לו**, ומ-24 ועד 22 ש' יש בשירים **עבים ערבייך, צעדי דור, מכתבים פשוטים, לילה יחיד, עם כלבים וקרן יחידי (הדממה, כה, י, ח, מז, טז; שער 70)**. ניכרת, אכן, מגמת התארכות בשירים המאוחרים.

2. בעיית השיר הלירי הארוך (כגון: **עם דמדומי החמה של ביאליק, יצחק של גלבוע, בהר הדומיות של אלתרמן והשירים הארוכים של פוגל**), ומידת השתלבותו-השתלטותו של היסוד הסיפורי, הריטורי או הדיקטי היא אחת המעניינות בבקורת השירה (ר' הערותי לפואטיקה של פראיי בהשוואה לזו של א.א. פו, 'סמל משני וסמל עיקרי בשירת ביאליק', **ירושלים, ירושלים**, יג) (4), 1979, עמ' 87-86).

שירי **שער** אורכם הממוצע הוא 15 ש' (קצת יותר מסונטה), ולפיכך השירים **לאיטם כנחשים והנני יוצא** בולטים באורכם.

3. רק שני השירים האחרונים – **ערי נעורי (19 ש')** ו**שעטת צבאות (25 ש')** חורגים במידה משמעותית מן הממוצע.

4. טכניקה זו של השתלשלות הסיטואציה, או הנמקתה, אין להעלותה על הדעת בשירים כגון: **בעלייה, ערב שותק, בלילות ירח ועל שפת הכרך**. השירים הכתובים על פי הפואטיקה של הצגת מראה, ומיצויו, מעמידים סיטואציה שהיא נתון ראשוני, בלי צורך לנמק או להבהיר את השתלשלותה (השווה **בשדה של ביאליק** לשירים כגון **צנח לו זלזל ובית עולם**).

5. החזרות כוללות תואם בין הנושא למדומה לו ('אנהרה-כנהור', 'השלוים-שלוות' בבית השני, ועד לשלוו' בסיום, לדובר עצמו), חזרה ריפרזיטיבית, אופיינית לפוגל, כמסגרת לשיאו של השיר ('ואעמוד דומם/על ראשו/לפני שְנֵי המערב', – "לפני שְנֵי המערב/אעמוד דומם") – כשכאן החזרה היא כיאסטית ומתחדדת כאחד; "הערבה" (ש' 6) חוזרת כ"אמירי ערבות" (ש' 18) – תוך מעבר מדימוי מקובל לצירור מטפורי מיוחד, ו"ראשו" של ההר שונה עצמו ב"ראשו" של הצל – שוב, תוך מעבר מביטוי מקובל לצירור מטפורי רב-משמעי. כך נוצרת טקסטורה של חזרות שרק בחלקן הן מוכרות, ואולי צפויות (הריפרזן), ובעיקרן הן ספוראדיות ובלתי מוחשיות כמעט (בעיקר: 'ערבה-מערב-ערבות-מערב-הערב', ועד "אל עֶבְרִי").

6. "ערבה" כאן היא בכפל משמעות: משטח נרחב (משמעות הגוברת תחילה), ועץ (משמעות המתחזקת בהמשך, על פי "אמירי ערבות"). בכל אופן צירוף 'נהר ועץ' מקובל על פוגל: ר' הצירור הקוטבי בשיר **ראה, כל מי נחל (שער 38)**, וכן בצורה בולטת פחות בשירים **עוד אילן (הדממה, יא)**; ועל **מורד ההר (ד"פ, 167)**.

7. השווה: "כנחל לפני אביב/ליבי גאה/ושוטפני" (**שער 22**); הגיאות, שמקורה בהפשרה, מתרחשת עם האביב, ולא לפניו. משמעות הדברים היא איפוא: 'כנחל לעת האביב, לינחור'. (וכן, כנראה, 'לפני

## אהרן קומם

ערב"ה הדממה, (מו).

8. כגון זה הוא הביטוי "נעלי נשלתי" (**הדממה** טו; ור' שמי', ג, ה). אומנם נזכר בהמשך השיר הלך ב"ראשי הרים שנונים", אולם הזיקה למשה היא בלתי רלבנטית.

9. ביומנו, ביום 22 באפריל 1913, מספר פוגל כיצד שכח לגמרי כי באותו היום חל סדר פסח: שותפו לדירה וידידו, שנכנסו בבגדיהם החגיגיים, וכן המצות "על שולחנו של בעל מעוני" הזכירוהו דבר הפסח. וודאי שהרעב השפיע ("כבר יותר משבוע שאני סובל רעבון. חדלו לתת לי סעודות חנים"), אך אין לתלות בו בלבד קולר השכחה הזו (ר' **מאזניים**, ליד, תשי"ד-תשכ"א, עמ' 244, ב). והשווה להערכתו של מ. הנעמי (עולם המסורת בשירי דוד פוגל **משא**, 13.2.1961). בדבר "המלאות שבעולם המסורת הרחוק והבטוח והריקנות שבעולם החילוני שאליו נקלע המשורר".

10. בכלל מנוצלת הישקיעה בשירת פוגל, בניגוד לצפוי, לאו דווקא למראות קץ, **כבשמש ארנמן** (ד"פ 180 – ואף שהם ציור שקול של "זקנים" ו"ילדות קטנות"), כי אם לרטרוסקט מעודן (**השמשות מאפילות**, ד"פ, 186), לשיר אהבה רך, כמעט סנטימנטלי ("נפשי רווה זהב השקיעה", **שער**, 19), להתממשות ארוטית גלומה (**למה תריץ**, ד"פ, 183), לפתיחות מפתיעה ליפי הטבע ולסבל האנושי (**עתה בחורף**, **שער**, 41) ועד להשתאות ולהפלאה "לפני גודל הפלא" (**הבה נצא**, ד"פ, 187; ור' להלן, עמ' 29).

11. השווה ד"פ, עמ' 67, ישיר היס' (**שער**, 49) אינו שייך לשיירים הסיטויים, כי אם לקוטב החיוב (ור' להלן, עמ' 18).

12. השווה: "רגלינו בלו מן התלאות/ומאום לא קנינו" (**על הגבע**, **דממה**, מח), "קנינו" כמוהו כ"עשינו" (ר' קונה שמים וארץ, בר', יד, יט).

13. בידודו של ציור הנחשים הוא בשיר עצמו (אין לו המשך ציורי כלשהו), ואפילו ביצירת פוגל כולה. אפשר בכל אופן לומר, כי "הנחשים המבהיקים" בפתיחת השיר מייצגים את היופי, והמוות, הגלומים בחיים כולם. בשאר שירי פוגל מתקיים מוטיב הנחש בציור של לילה – "על גחונו יזחל לילה/חיה עבה, חלקה, וולו **סרח** לחי". (**לזמן אקשיבה**, **הדממה**, עג); בשאר מקרים הוא מתרמז בלבד: "אצבעותיהם הארוכות נוטפות נצח/ניטפי חושך/סרח לילה בעקבותם". (**הדממה**, לו), עד להתקלות גמורה, משוערת בלבד, על פי השורש "סרח" (ר' "נסתרח", **הדממה**, סג; "מסתרח", **הדממה**, א; "סרח ערב ארוך" **הדממה**, מג). אכן, הפאונה של פוגל רחוקה לחלוטין מזו של ביאליק, ואף מזו של אלתרמן (יהאריה) מופיע במשמעותו החיובית אך פעם אחת (**שער**, 65), הנשר אינו קיים, ורק ה"סוסים" ו ה"צפרים" נשארו כמייצגי, או כשרידי העולם הרומנטי).

14. ביטויים המסמנים רבגוניות מצויים בשירת פוגל: בשיר **עתה בחורף** נזכרים "צבעי הצדף הרכים" ו"רגעי היופי הרבים" כרקע להתרחשות נפשית מיוחדת; בשיר **הצלילים הנמים בפנסתר** מדומה המפגש ביניהם לבין "הצלילים הנמים בנפש" לגיעת "פרפרי צבעונים/בפרחי השדה" (**שער**, 51); בשני שירים עוקבים לשירנו (**שער**, 67; 68) מופיעים ציורים דומים – "נטפי צבעונים" (**בנסוף כל ימינו**) ו"פרחי כרים, צהובים או לבנים" (**גביע הזהב**), אך בהם מוטעמת התגברות "בורנו השחור" ו"המוות שחור ושקט".

15. ההדגשה מתבלטת על פי התיקון שעשה פוגל בין הנוסח הראשון ("יהן הפילו/המחזות העוברים/ברקי צבעונים/באופלנו" [**ברש**, J, 19; כך גם נדפס: ר' **התקופה** טז, תרפ"ב 400)) לבין הנוסח **שבשער**, בו שונה הפיסוק הגראפי ונוספה המילה "כל" (מבחינה ריתמית אפשרית הטעמה נוספת, מיוחדת על "כל").

16. נפרט כאן את הביטויים הישירים המביעים את חדלון האונים: "חדדה" ("פתע ימלאו חרדה", **שער**, 63 **והדממה**, סד; "שם נעמוד בחרדה", **שער**, 64 "ניכרע בחרדה", **שער**, 68; "יחידו", **שער**, 50; "חרדים", **שער**, 6; "רוחות חרדים", **שער**, 20; "ויאפיר חרד", **שער**, 46; "ברחה חרדה", **שער**, 54; "ליבות חרדים", **הדממה**, כב). "פחד" ("נפחדים", **שער**, 55; 63; "כולנו מפחד נצהלה", **שער**, 67, "עיניך [...] רחבו מפחד", **הדממה**, טז; ו"פחד ישגה", **הדממה**, נב; "מפחד ניסתר", **הדממה**, טז; "יראנו מאוד", **שער**, 67; "מה נירא", **הדממה**, עז).

ה"אימה" היא דווקא נדירה (**הדממה**, נח; ובסמוך לה "פחד"); לעומת זאת "היגון" ("יגון שחור", **שער**, 53; "כיבדי יגון", **שער**, 50; "יגון כל הלבבות" **שער**, 59) מצטרף לפרקים לתחושת החרדה.

17. המלט מנמיך את התייחסותו למוות על ידי כינויו כ-

"If it be now: It (...) If it be not to come, it (...)"

(**המלט**, מערכה חמישית, תמונה שניה); ור' גם דברי אדגר, **בהמלך ליר**, לנוכח מפלת צבאות קורדליה וליר: "Ripeness is all" (מערכה חמישית, תמונה שניה: מיקום זה למוצוי אידיאי מקביל).

18. הדפסת השיר במהדורת ד"פ עלולה להטעות: ש' 18-20, שבתחתית העמוד, נדמות כבית מיוחד, כשהבא אחריו (ש' 21-23, עמ' 141), פותח ב"עתה", במקביל לפתיחת הבית החמישי. כבר על פי **שער**, וההדפסה **בהתקופה**, ש' 18-23 מהוות בית אחד (ור' ברש I, 19). בשיר "אל שדותיך" **הדממה**, לב חלה טעות הפוכה: במקורו המודפס ("גליונות") נחלק הבית השלישי בין שני עמודים, ובעקבות זאת נחלקו הש' 7-12 לשני בתים (ר' **ברוידס** IV, 34).

19. מתחת לשיר **הצלילים הנמים** (**שער**, 51), ביום 11.7.1919 כותב פוגל: "יום שגנחתי דם לראשונה" (**ברוידס** II, 64). למרות מחלת השחפת פוגל מרסן את דימויי המחלה בשירתו. רק בשיר הגנוז **יללת הכלבים** הוא מפרש: "צללי שחפת זרים, כאצבעות צנומות, שחורות, כיבו שרידות המאורות, וגם יכרו לי קברים" (**הדממה**, 95. ור' **ברוידס** I, 9; וינה, 17.8.1916). לפי שיר זה מוטיב האצבע המאיימת (ר' בעיקר **ארונות שחורים** **שער**, 58, בית אחרון), מקורו הוא במחלה.

20. "סיכום" מראות השיר מופיע כאן באמצעו, והוא משמש, כאמור, לשם יצירת התפנית בשיר. לעומת זאת מופיע הסיכום, כביטוי זהה ("כל אלה") בסופו של השיר **בלילות הסתני**, כשהמשורר מכתוב באמצעות ה"הלך העיף" את התגובה ("הרעיד") גם לקורא. "סיכום" אחר מצוי בסופו של השיר **בלילות ירח**: "בוקר קמים בני אדם – ולא היה דבר" (**שער**, 54), והוא אירוני: ההתעלמות היא ספק מתוך אִית־שומת לב, ספק מתוך הדחקה. לעומת זאת ראינו סיכום ביניים טנטאטיבי בשיר **לאיטם, כנחשים** ("ככה ארכו בנו החיים"), המתיימר להיות גם סיכום סופי.

21. הניקוד של "אל" הוא בצירה, ולא בסגול.

22. פוגל מרבה להשתמש באפיתט כפול ("ונוגה, שותק", **שער**, 1; "השחור, המסולסל", **שער**, 2; "גדולים [...] ושקופים", **שער**, 4; "החיוור, הבודד [...], הקטן, הרך [...], עיף, שחור [...], האפור, המעוקל", **שער**, 21; "שחור וריק [...], ריק [...] ועגול", **הדממה**, נג; "ממושך ונוגה [...], עמומה, שחורה", ד"פ, 186) – בצירופים שונים: בלי וי' החיבור, ואיתה; בתוך השורה שבשיר, ובהפרדה גראפית; ברציפות, ותוך הפרדת אפיתט מאפיתט על ידי הצגת הנושא ביניהם. אך בכל הצירופים מידת המתיחות בין האפיתטים היא מעטה, ואינה מגיעה לאנטיתטיות שבאפיתט "שחורים ושלווים", ובודאי שלא לאוקסימורוניות שבאפיתט הכפול של יעקב שטיינברג ("נואשים וחבוקים").

23. ר' הפניות של הדובר בגוף שני, בינו לבין עצמו, בשירים **שברי נגינה** (**שער**, 52) ו**פעמים תאווה** (**הדממה**, ד) המציגים את מוטיב האחוזה האנושית.

24. **בלעבר הדממה** עובר שיר זה עיבוד מפורט: פוגל משמיט את הבית האחרון הזה, ועורך שינויים אחדים בפיסוק הגראפי. זוהי הכרעה שקשה להשלים עימה. "מלוויל" הוא אולי ראוותני במידת מה, אך עוצמת ההתמודדות עם ה"לילה" בשירת פוגל מרככת אף אותו. ואילו ההליכה "מדור לדור" היא אחד המוטיבים המעניינים בשירת פוגל (ר' ד"פ, 68), ובשלב ההתגברות בפרט.

25. מוטיב הכיסוי נזכר בפתיחה בהיבטו המאיים, כגוש חסר צורה ומכביד ("ערימת לילה"), ולא בפוטנציאל החיובי שבו. הוא מזכיר במידה רבה פתיחה אחרת – "אך הינה לילה/מלבדו אין איש" **הדממה**, סה). פיתוחו החיובי של השיר בהמשך שאוב אולי משכבת השתיה של המוטיב שהוא בעיקרו מבטיח חסות (כגון בפניית האם לילדה [**הדממה**, לו, סוף], והאב לבתו [**הדממה**, מב, בית שני]).

26. שימוש שלישי שעשה פוגל בפועל 'יחה' – "בלילות עוד נחזה כל אלה" (**שער**, 68), הוא פחות

## אזהרון קומם

מחייב. "נחזה" נרדף שם לניבטי; המבט בו מופנה החוצה. בשני השירים דלעיל היחזוין מופנה פנימה, והוא כרוך בגילוי מיוחד.

27. ר' ציור זה בשיר **הנני יוצא** (לעיל, עמ' 2), וכן **שער**, 36; ד"פ 155; 167; **הדממה**, עו, ובעיקר "ועיניי נהרו" (ד"פ, 150).

28. אין זה כלל בשירת פוגל. רבים משיריו מסתיימים באמירה, או בשאלה ריטורית, הנסמכות אל התמונה שבשיר (ר' למשל **כי נצא, חלום אבי, יריעה שחורה** [שער, 5; 60]; וכן כדלעיל [עמ' 8] השיר **לאיטם, כנחשים**).

29. ד"פ, 63.

30. מטפורות הממחישות זרימת הזמן: ר' "בנטוף כל ימינו" (**שער**, 67); "גלי ערב דום נִגְרִים" (ד"פ, 167); "במימי הערב השחורים [...] אז ייסע הלילה [...] שטוף וגאה"; "הה, ימי הנרגשים, אשר ניגרו פעם [...] כנהרי סתיו חרושים", "אביב זהוב אשר יזרום [...] אביב זהוב/תוך אגן כחול זה [...] לגמוע ממנו" (**הדממה**, יב; מט; נו), ועוד. וכן ברומן **חיי נישואים** (ירושלים, 1930-1929): "טפטפו כמה רגעים מן האורולוגיו" (39), "זרם פנימה ערב מבוגר" (421), "הזמן ניגר לאט-לאט, באין שמע, תחת השגחת שעונות [ר' השיר **ראשי ההרים**, (שער, 59)] רחוקים", ועוד. הגילום הסטאטי של מטפורה זו – "בקעת הלילה" **הנני יוצא** (שער, 46) ובפירוש – "מימדך האפלים" (**לאיטם, כנחשים**, שער, 66), לא במקרה מגלם את המוות.

31. "נצח" – ר' **ימים מונים, על חוות יצועי, דומם הינד** (שער, 1; 26; 27); **אני באר** (ד"פ, 182); **כבדו עלייך ואיה לאסירי היגון** (**הדממה**, כב; לו): בכל אלה מוצגים רצון, או תשוקה, וה"נצח" משמש כהיפרבולה, שהיא על גבול הסנטימנטלי, להגשמתם. לעומת זאת ההיבט האירוני-סרקסטי קשור בביטוי קרוב – "לנצח": "אולי לא תדאי לנצח" (**שער**, 20); "השומר העוור/יושב לנצח עליהם" (**שער**, 57) "בורנו השחור/פתוח לנצח" (**שער**, 57); וכן: **הדממה**, ה; מט; [עו]. התואם, אכן, הוא מפליא.

32. "שמש" בשירי פוגל היא בלשון נקבה (ד"פ, 180; 185; 186; **הדממה**, יד; נה, וכן בשיר הגנוז **מישורי השלג, הדממה**, 121), אך גם בלשון זכר – בשירי הנערה (כדלעיל), ובעוד שירים (**שער**, 33; **הדממה**, טז, כג, סג). הופעותיה של השמש מינה אינו מוצג (כגון **שער**, 31; כגון ד"פ 175; 191).

33. "אשור" – ר' "אשורנו" בברכות בלעם (במד', כג, ט, כב, יז). טיזטה ראשונית של השיר (**ברויטס** III, 8), מראה כי פוגל העדיף את הנוסח התגיגרי-הנביאי ("אשור" הוא הנוסח המתוקן). **הדממה** (שיר י) (שמש בית זה, כחלק ממגמת הפישוט הקיצוני).

34. אל הביטויים המגלמים עמדה נביאית ניתן לצרף את הבית הרביעי בשיר **ראיתי את אבי, המציג תמונה שהתקשרותה ברצף היא מתוחה ביותר**: "אך כל קדושי/הלכו המדברה, וידי לא אשלח לאיש" (**שער**, 48). ככל שנקשר ציור זה עם משה ואהרן (שמי, ד, כז) או עם השעיר לעזאזל (ויקי, טז, ה) – והקישור דחוק הוא, ברור כי מוצעת פה עמדה מרוממת ביותר. המלה "קדוש" נדירה היא בשירת פוגל (ור' "מקדשים", **הדממה**, ז; כ; כה, וכן **הדממה**, יט, [נוסח מתוקן ל"יבתי מסגד"] [וכן – "תוך חרדת קודש", ד"פ, 187, להפלאה. בהתייחסה לדובר עצמו היא בוודאי בעלת משקל מיוחד: תומכות בכך שתי רמזיות קודמות בשיר לירמיהו – "כי עיפה נפשי להם" (שם, ד, לא) וכן "נער עודני" (על פי יר', א, ו [למרות שופ', ח, ח]), וכן רמיזה חשובה לתהלים: "גם כל משבריו [של האב] עלי עברו" (שם, מב, ח; וכן יונה, ב, ד).

35. "הרים סביב ליי" כאן מתמשם כהשוואה: כמוני כהר, וסביבי הרים, ולא כפשוטו – מחוץ להקשר השיר הזה – אדם מוקף הרים (עפ"י תה', קכה, ב, וכן קכא, א); אף התפרשות האני בין "יוון היום" ו"הלילה" מיתרגמת לממד קוסמי, למרות הפרט החסר (לא נמסר כי הלילה הוא גבוה, ברקיע, אך כך מתבקש על פיה ההקבלה "יוון [קרקע] היום" – [שמין הלילה]; התמונה היא של דמות מעין עץ [ינופיי] השתול בקרקע, וצמרתו מגיעה לשמיים). הפרט הבא בציור ("ההרים") מאשש את הממדים הקוסמיים.

מעניין כי גם בשיר אחר בו נזכר האב (**חלום אבי**), מצוי הבזק טיטאני: "עיני יורדה כוכבים –/בכי

## האופל והפלא

כל הלבבות" (**שער**, 9), ציור הדומה לעדות הנערה על עצמה (כדלעיל). בשלול פוגל את הפוטנציה הטיטאנית הוא נזקק לציור דומה: "ובכח חפצנו [...] והינה חרבנו מיום, עינינו לא תרדנה גשמים" (**הדממה**, ט).

36. תגובת ביאליק, ואולי המאירי עצמו, המוסר תגובה זו (**ד"פ**, 35), היא מאלפת: דווקא בשיר **רגלי ביוון [בקרע]** היום קרוב פוגל לעמדת יסוד של ביאליק יותר מאשר בשירים אחרים. אפילו לא יכול ביאליק לקבל את מלת הקישור המטעה "גם" (כמקובל בשירה המודרנית), "אני ראשית" אינו ביטוי שביאליק לא יכול להבינו. בכלל פסילה קיצונית אינה סימן לריחוק. דווקא אפשרות הזיקה הקרובה, והתחרות הסמויה, מביאות לתגובה חמורה.

37. השווה לסונטה **שלשלת** (פורסמה **במעברות**, בתר"פ) של יעקב שטיינברג: "מעל באר העתיד מתלבטה השלשלת [...] לנוכח שמש עֶבֶר היורד אט הימה/כבר פראי אדם דואים לארץ־אור נעלמה" (**כל כתבי**, תל אביב, תשי"ז, נד, א).

38. דהירת סוסים היא בשירת פוגל ציור קבוע למעברם המהיר של החיים. בעיקר נוטה המשורר להסמלה – כגון כשהישיש מקשיב "לדהרות כל ימיו" המומחשת במפגשם של שני הפרשים "על הר שלג לא היה" (**הדממה**, כח), וההלך שומע "דהרות סוסים לא נראים" "במרחק השחור" (**שער**, 40), ועד ל"לילות ירח" בהם "דוהר פרש", ולעומתו "מגששת סהרורית" באופל החדרים (**שער**, 54) – והם שלושה משיריו הידועים ביותר של פוגל. המשורר אף שוזר ציור זה, במפתיע, בשירו ל"כותבותי החביבות": "סייחים גמאו קיצים לצמאם, דהרו ומונף זנבם" (קצב הדחירה מוחש עם הציור הסמוך, של הנמלים, (**הדממה**, ו), ועד לתמונה של פראות גמורה, הדומה מאוד לזו שבשירנו: "ברחבי לילה סוסים עירומים ידהרו/כמו רוכביהם/על ארץ רבה", **הדממה**, לה; הנוסח העברי משמר דו־משמעות מסויימת בפועל "רמו": השליכו, וגבהו. אך באידיש – "צעווארפען", המשמעות הפראית־הרסנית בלבד). כן מתקיים הציור בתמונה אנלוגית בנוסח מוקדם של השיר **ידעתי הערים** (**הדממה**, ג): "ברחבי קיצים סייחים ידהרו – /ומונף זנבם – /או לוחכים חמה בגבורות" (**ברש**, 41, בית שני; ברם פוגל השמיטו כבר בהעתיקו את השיר לפנקס אחר, **ברודס** IV, 3-4). לבסוף מאמץ פוגל את הציור בהתייחסות אישית ישירה למהלך הזמן: "לדהור איך נחפזתי", **ערי נעורי**).

עיון זה ממחיש את ישוב הדעת, המתניות ובסופו של דבר כמעט אופטימיות שבשיר הפתיחה: "**לאט** עולים סוסיי", ועד ה"זמר" הנשלח (ור' להלן, עמ' 26).

39. הפניות המיוחדות ל"אלוהיי" (**הדממה**, ב; ג) אינן כלולות במערכת ההתייחסות הפנתיאיסטית, כי אם כגלגול אישי של האל היהודי־המסורתי. אפשרות מסויימת נרמזת רק בשיר **עוד אילן** (להלן, עמ' 20-21).