

## הפנתיאיזם הפוגלי והניחום בתוככי האדם

### אהרן קומס



האופל והפלא – נקודות האיזון בתפישת  
עולמו הפסימית של דוד פוגל\*

### II הפנתיאיזם הפוגלי והניחום בתוככי האדם

קודמת למוטיב הטיטאני, ובכל אופן לצידו, מתקיימת הזיקה האחרת לטבע – התפישה הפנתיאיסטית. בדיקת מערכת ההתייחסויות של כל משורר בדור ביאליק, ועד פוגל ואלתרמן, מראה כי תחושת עולם בגילויה ובמעלותיה השונים, מהווה פן חשוב בתפישת העולם. יכול משורר כביאליק להטעים את המשולש – אלוהים, טבע, אדם – במלואו, כדי לסמן את תחומי גן העדן האבוד (של הילדות); יכול משורר כטשרניחובסקי להעמיד את תחושת העולם הפנתיאיסטית כאנטיתזה לדתיות הימושנית של העם (שני משוררים אלה, איש כדרכו, מציגים גם את הפרובלמטיות החריפה שבתוך תוכה של הזיקה הפנתיאיסטית); יכולים משוררים כשטיינברג ואלתרמן, שיצירתם רובה ככולה חילונית היא ונקיה, כביכול, מכל ס.יג מסורתי, להתייחס לתפיסה הפנתיאיסטית במספר קטן של שירים; אולם חשוב הוא מכל, כי כאן אחד הנושאים המהותיים ביותר בשירה העברית החדשה כולה, מסורת המגיעה אליה כשלב מאוחר, דחוי מאד, של נושא שנהג בשירה האירופאית במאה התשע-עשרה. ועם זאת אין משוררינו מרפים ממנה עד לדור המדינה, בשירת פוגל בצד הטרנסצנדנטי – אלוהים השרוי בתופעות הטבע, איננו מתקיים כמעט (ביטוי יחידאי, בשעת התפעמות הוא: "אדמת-יה", בשיר **מעמקי ינקותך** [הדממה, לד; 188]). סימניה של תחושת העולם הפנתיאיסטית הפוגלית הם ראייתו האחדותית של הטבע, בשלל הופעותיו, וקיום זיקה אנלוגית-נעלמה בין עולם הטבע לעולם האדם.

הפתיחות לעולם הטבע כמקור עיקרי לבניין השיר, אפילו במגמותיו התנאטיות, הוא אחד הפרקים האחרונים בזיקה הרומנטית בשירתנו. גם אם לא תתואר כמעט שירה המתנתקת לגמרי מן הזיקה הזו (אחת הסיבות למשבר המתרחש בשירה המודרנית היא **הכרת** הצורך בביצוע הניתוק, מבלי יכולת להגשימו כמידת ההכרה הזו) – הנה פוגל, ואחריו אלתרמן, הם האחרונים המשמרים זיקה ללא פער רפלקטיבי-אירוני באשר לה עצמה, ומבלי שמטפוריקה אחרת, אורבנית-תעשייתית, תחלחל בתוכה, ותנכרה. יער (עץ, אילן), צפורים, הר, כפר, סוסים (דהרות), נחל, בריכה, קיץ, שמש (יותר מירח!), שקיעה,

\* ראה **בצרון** קיץ תשמ"ה-סתיו תשמ"ו, עמ' 53-67

שחקים, רוח, עננים (עבים), ערפל, לילה – הם המהווים את אבני היסוד באוצר המלים של פוגל, כשמערכת דימויים זו נתמכת על ידי לשון שהיא בעיקרה תני"כית. בדרך זו מוצגת תמונת עולם ארכאית, קדמונית, שהיא אנלוגית לעולמנו, וכמעט אלטרנטיבית לו. מחוז בריחה ותחליף סמוי, שגם אם הוא בא לצייר צער וסבל, בחוקיו ובהתרחשויותיו קיים הוא לעצמו. התייחסות פוגל למערכת זו אינה ממילאית. פוגל, כמשורר גדול, מפיח חיים חדשים בעולם הטבע ומגלה בו את זיקתו הייחודית. ההאנשה, אולי יותר מפיגורה אחרת, אינה מנותקת מזיקה לתפישת עולם. פוגל מאניש לא רק, כמקובל, את מושגי המרחב – "כפרי" (80; 94) "גנים" (81); **הדממה** 249-257; "תרזה" (88) "חורשה" (98), "שביל" (185) "נחל אפל [...]תחנה מתה" (166), אלא גם את פרטי הזמן – "ימים" (74) "ערב" (81; 99; 155; **הדממה**, 202) "יום סתיו" (88) "לילה" (89; 105; 112; **הדממה**, 155) "רגעי היופי" (114) "צהרי קיץ" (181) "ימיכון", "סתיו" "אורחת הימים" (**הדממה**, 149; 181; 255)<sup>40</sup>. אכן, שימוש עקבי בהאנשה מחזירנו אל ראיית התום הראשונית עד לתחושת לגבש מכלול אותנטי.<sup>41</sup> ככל שהירבה לחיות בערי אירופה הגדולות (וינה, פריז), נשאר פוגל בדימויו בן "כפר".

נבחן עתה מספר דוגמאות בהן מוגשמת תחושת העולם הפנתיאיסטית:

בְּאֶצְבְּעוֹת עֲנָנוֹת

פּוֹרֵט הַגֶּשֶׁם

מְגִינֵת-נְכָאִים חֲרָשִׁית

עַל עוֹגֵב הַלֵּיל הַשְּׁחֹר.

(שער, 35, 108, [וינה, 19.9.1922])

השיר מציע בפתיחתו את היסוד המאגי-מוסיקלי שבלילה, כשהמאגיה היא בחושיה הציור (גשם פורט מנגינה באצבעות ענוגות), בצירוף ההרמוני המושלם ("עוגב הליל השחור")<sup>42</sup> ובתחום המשמעות: האנשת הטבע לא רק פיגורטיבית, כי אם בהענקת תכונה אנושית ספציפית, נגינה, לכוח הטבע (התואם המשתמע הוא בזיקה ה'מוסיקלית' בין מיקרוקוסמוס למאקרוקוסמוס). עם זאת מתקיים מתח בין שתי השורות הראשונות ("ענוגות [...] פורט") לבין השתיים האחרונות ("נכאים [...] השחור"), כש"חרישית" ממצע ביניהן.<sup>43</sup> בטרם נכריע בדעתנו לאן נוטה הציור, אם לחרדה או לנחמה (תחילה גוברת ה"חשכה"), מפרט הדובר את הזיקה הישירה בין האדם לטבע:

וְנִשְׁתַּק לְגֶשֶׁם,

כִּי יִשְׁיחַ עֲצָבֵנו.<sup>44</sup>

כִּי אֵין עוֹד מְלָה בְּפִינוּ [...]

במקום שְׁכָלוּ המלים שם יכול כוח הטבע להביע את רחשי הלב, אחווה כלשהי, התחלקות בצער והבעתו על ידי הזולת היא המעלה שפוגל חתר אליה בהתייחסותו לבני האדם כאל כוחות הטבע. ב"שיר היס" (הקודם במקצת, 5.2.1921), מביע הדובר הזדהות מפורשת, "יבאין דברים", עם כוח טבע אחר – היס: "ככה יכולנו לחיות יחדיו/אלפי שנה" (שער, 49). כשם שהגשם "משיח עוצבנו", כן היס והאני מתחלקים ביניהם בפורקן, ללא דיבור, לצערם: "איך יהמה האחד בכאוב לו/המון נאדרי ופראי, וואחד ינקם חרישי/באין

דברים [...]". הלשון המרוממה, הארכאית, ("נאדרי ופראי")<sup>45</sup> הולמת את כוחו הקדמוני של הים, בפנייה אליו מביע פוגל תחושה שהיא בגבול הפנתיאיסטי והטיטאני; אחווה-עד-זהות מזה, ושאבת עוצמה מטא-אנושית ("אלפי שנה") מזה. מעבר לזיקה הזו לים מרמז פוגל לחולשתו כאדם, וכמשורר: שלוש פעמים חוזר הביטוי בדבר אי-פריטת הכאב לדיבור ("ואין לך דברים [...] כי אל לנו דבר [...] באין דברים") – ביחס לים, "לנו", ולדובר עצמו. חזרה ריטורית זו – המרמז בה פוגל לפואטיקה אידיאלית?<sup>46</sup> והאומנם משתמע מכך כי רק במעלתו של אחד האיתניים, הים, תיתכן התבטאות ב"אין דברים"? אך "בכאוב לו" – האם אפשרי הוא ביחס לים? ובאשר לאדם, האם הוא תנאי למבע השירי?<sup>47</sup>

בשיר הגנוז **ארנבת נבהלה**, לאחר ציור פנורמי-קטלוגי ("ארנבת נבהלה [...] צפרדע [...] תולעי הזוהרה") מסכם המשורר את תגובתו בנימה פנתיאיסטית מובהקת:

מה תקרב אָז נְפְשִׁי מְאֹד  
אֶל עֵצְמָה וְאֶל הַכֹּל.<sup>48</sup>  
(הדממה, 118)

פוגל מציג פה יחס של תלות בין מצבו שלו לבין זיקתו לעולם: הקירבה אל הטבע כמוה כקירבה אל האני עצמו; ולהיפך, התרחקות מהטבע, כמוה כהתרחקות מעצמו.

הצורך ביציאה מגדר עצמו מוליך את פוגל גם אל פתרונות משניים, בהם אין אקספאנסיה חובקת זרועות עולם. הביטוי הַשִּׁיר לַכֶּךְ, (בשיר **אלוהיי, בינה**, [וינה, 9.6.1922]) – "חפצנו כי נִשְׁחַק [...] על כל עֵז נלעגת" (**הדממה**, ב; 143) מתגשם בציורים של קירבה אידיאלית בין המשורר לבין בעלי חיים שונים. פעמיים ושלוש מצויים ציורי הרמוניה בהתאם לקונבנציה הפסטוראלית: "שנתי צפורים תאמרנה [...] כפי בית אין לי, [...] וקרבה כל עֵז וכל פרה מתונה/לברכני" (**הדממה**, א; 141); "אלינו, הכבדים מדור דור, עיתים טלאים זעירים באים, שחורים ולבנים, ושמנו סנטר חלק/בכפינו". (**הדממה**, מג; 201); "ואט עלינו להלך, כבשים שותקים עימנו/וכל ענווי העופות." (**הדממה**, נו; 217). ציורים אלה מציינים לפי הסדר – יחסים של הרמוניה נעלה ("וקרבה [...] לברכני"), המחפה על מחסור ("כי בית אין לי");<sup>49</sup> בדוגמה השניה – התרפקות פסטורלית של הטלאים, המציינית, אולי, את ההשלמה עם הזמן (יום ולילה – "שחורים ולבנים"), כאי של ניחום מול מהלכו האלים ("חטף אותי לילה"); והשלישית, היאלמות ("איכה עוד נשיר [...]?!") לנוכח מראות הטבע, כשהתגובה היחידה היא הליכה איטית ואילמות, שמצטרפים בה "יאנחנו" וחיות "ענוות", שאין בהן רוע או תוקפנות. מוצגת הַשְּׁלֵמָה עם חיות הבית הפשוטות – עז ופרה "מתונה";<sup>50</sup> "טלאים זעירים", "כבשים" ו"ענווי העופות", אך אלו מקורן לא בריאליה, כי אם בעולם האגדי-הקלאסי ובמוסכמותיו לציור תואם אידילי. ציורים אלה מתקיימים עד לשלב מאוחר ביצירת פוגל (וינה, 12.10.1924; פריז, 10.6.1926; והטוויל, 18.3.1936, ובהתאם), והם מסמנים, עם שירים אחרים, מגמה של השלמה ופיוס. מבחינה מוטיבית-פיוטית הם מכשירים את הקרקע לציור הנהדר של "ועז ענודה מחרוזת כוכבים": הפסטורלי הופך להיות פסיכולוגי-חלומי, ספק בהדגש מיתולוגי-קוסמי, ספק בהדגש מיסטי.<sup>50</sup>

הציורים הפסטוראליים מהווים אחת ההסתעפויות של העמדה הפנתיאיסטית בשירת פוגל. מלבד ההתקשרות לבעלי החיים המציינים את השלווה הפסטוראלית ניכר בהם

הווייתור על ההתייחסות אל תופעות הטבע הנשגבות (ים, הרים) או הקמאיות (היער, כדלקמן). ואולי נעשה כאן, שלא מדעת, נסיון לחמוק אל אחווה מיוחדת, שאין בה משא ומתן, רק שותפות-גורל-וחיים אנימלית, ללא מועקת התרבות והדעת.

מגמות אלו מוצאות ביטוי מלא בהעלאת מוטיבים קמאיים בגבולות התיישה הפנתאיסטית.<sup>50</sup> מכל תופעות הטבע שתיים הן שפוגל מציג כלפיהן עמדה עקבית, כאובייקט של הזדהות וְאִקְסֵפְאֵנְסִיָה של האני – האילן (היער), והלילה. פוגל חוזר ומצייר עצים מסויימים, ויער, כִּסְמֵלִים בעלילת האהבה (כגון: "הליבנה", לאוהב [151], ו"התרזה הערומה" [88], "יער אפלי" [84] ו"יערך" [הדממה, 183] לאהובה), ובוודאי כרקע לה ("ערבה באצבעות חיורות" [152], "אורנים צפופים" [185] ו"שני טורי ערמונים", [הדממה, 204]), וכן "מרבד צל יער" [94], ה"חורשה" [98] ו"יערי המרחק", [100]. בכלל משמש האילן כאובייקט של התבוננות מפליאה<sup>51</sup>: "ראה, כל מי הנחל/חפזו לשטוף למרחקים, אך אילן עתיק/עודו מכביד על מצבתו, /שחוח" (שער, 38). פוגל חוזר על ציור זה, המעורר הדי כתובים קודמים,<sup>52</sup> לקראת סיום השיר, ובינתיים מובא ציור בו אלגיות מעורבת בהשתאות: מחד גיסא הכבידות, הכבילות למקום אחד וכעין מוות תוך חיים ("גיועו נוגים בדמי ארגמן [...] מכביד על מצבתו"), ומאידך גיסא "אלפי נודדים" (תעקיף לציפורים), שרחשו באילן העתיק. בקצרה, אריכות ימים כמקרבת למוות וכמציינת, בד בבד, חוסן ועוצמה. אין פלא, לפיכך, כי בשיר **על שפת הכרך (שער, 2)** "לחשו עצים כהים" הוא כזכרון מן הילדות האבודה. ואולי כאן 'חווית השתיה', ממנה מסתעפים דימויי האילן והיער במגמותיהם השונות, עד כדי סימול נפש המשורר בחוויותיה הייחודיות.

ההזדהות הגמורה עם הטבע, ועם האילן בפרט, מובעת בצורה מפורטת-ריטורית בשיר **עוד אילן עימדי** (וינה, 13.9.1924). זו הפעם מגייס פוגל את כלי הריטוריקה שבה מרד, כביכול, כדי להביע תחושה של התרוממות הרוח ופתיחות אופטימית. בהקשר הנוכחי – ההיבט הפנתאיסטי, ביטויים רבים בשיר מקבלים ייחוד ועומק. ההרמוניות שבטבע ("יחדיו נגילה, באהוב שמש אמירינו") והשאיפה הגלומה לאחדות (שבע פעמים חוזרת המלה "כל" בשיר: שבילי כל אדם [...] כל צפוריך [...] כל ילדיך הקלים [...] לבב כל ירק וכל רמש, /כל כלב וכל פרה", [הדממה, 154] – מצטרפות אל שאר ההדגשים הריטוריים הנשמעים כזרים על רקע שירתו האליפטית של פוגל. בכל אופן כאן, יותר מבכל שיר, מתקרב פוגל, דרך הטבע, אל האל השרוי בעולם ומנהיגו. ב"שם המפורש" לא השתמש המשורר, אך כל השיר פונה הוא אליו בכינויו הייחודיים.<sup>53</sup>

חזות ההתמזגות בטבע מצויירת בצורה מרתקת ביותר בשיר המוקדם **לחמי אזל (שער, 47)**, (וינה, 24.5.1918). הפתיחה – תמונה נדירה של מצוקה וחוסר מנוחה,<sup>54</sup> מסתכמת בשאלה הנדמית כריטורית: "אי תשקוט נפשי [...]?" (ברי, כביכול, כי אין לדובר מרגוע). והינה השיר מציע במהלכו תמונה הדרגתית של התמזגות באילן, ובטבע כולו. בשלב ראשון – "יחידי אבוא אל המעבית/אל אילן עתיק/אישענה – ותוכי אפלי"<sup>55</sup> כאן הצטרפות, ולכל היותר היתדמות (בין אם "ותוכי אפלי" הוא הנימוק להתקרבות, ובין אם הוא תוצאה שלה); אך בבית השלישי האני הוא כבר במעלת "האילן העתיק", עליו נשען: "במרומי ערב/רוחות ישוטו/ויפרעו צמרותינו".<sup>56</sup> בכך הושלם השלב הראשון. אך עדיין לא ניתנה התשובה לשאלה שבראש השיר – "אי תשקוט נפשי?" אכן, השקט בא רק עם בוא הלילה, ועם ההזדהות הגמורה עם האיתנים:

אֵל הַלֵּילָה  
אָבֵלֵט דּוֹמָם  
וְיַעַר וְלֵילָה אֵהִי.

ל"אילן" כבר נתדמה הדובר, ומכאן תחושת האקספאנסיה שבציור הפנתיאיסטי: במקום אילן – "ויער ולילה אהיי". געגוע זה אל כוחות הטבע, המפפע במגמות שונות בשיר פוגל, יש בו יסוד של בריחה מן התרבות, די־הומניזציה במגמה מיוחדת, או כפי שפוגל עצמו ניסח זאת בשיר **עוד אילן** – "בלי דעת".<sup>57</sup> אך המשורר שם סייג למגמה התנאטית הגלומה בלילה (הדימוי השגור ביותר בשירת פוגל)<sup>58</sup> על ידי התגברות ה"יער": "כה אעמוד/שנות מרגוע – /ותוכי אפלי". "שנות מרגוע" בסיום הן התשובה לשאלה שבראש השיר. המנוחה נמצאת במעלה האיתנים, בהתמזגות ממדי החלל (יער) והזמן (לילה)<sup>59</sup>, כשהמשורר מאבד עצמו, וממשיך קיומו, בד בבד, מעבר למגבלות אנוש.<sup>60</sup>

בהקשר זה של הזדהות עם האילן והיער, וכן עם הלילה,<sup>61</sup> הגלגול בתרזה הוא בעל משמעות רחבה – פנתיאיסטית, ארוטית ותנאטית. בשיר **הנני רץ** הפתיחה מבועתת לחלוטין: "הנני רץ ורץ במורד" (תנועה הרת אסון כשלעצמה<sup>62</sup>). ומייד הציור המקאברי – "גלגולתי מלבניה/מול שחק שחור". הריצה במורד, היות וריצה זו היא מעין מחול מוות (הגלגולת) וההנגדה החריפה בין הצבעים מכינים אותנו, בהצטרפותם, להתפתחות הרת שואה: מגמת התנועה יכולה להיות רק אל הקבר. ברם פוגל קוטע מהלך זה על ידי תמונה קונטרפונקטית-סטאטית של הנערות, שהן בחזקת צופות, ואולי אף תומכות ("עמדו מאחרי"); אף נוצר עימחן מעין קשר ישיר, עם המגע הפנטסטי של שערז' בהן: "איתן שיערי השחור ככנף ערב"; לרגע גוברת האידיליות בתחושה ובצליל ("ערביים ערבים") ואף בצבע אופטימי ("יוורידו"), אך זהו רק אינטרמצו במהלך המקאברי, הנסגר עתה: "עת בקשכה אל הניקרה אפולה". בכך באה אל קיצה התנועה כלפי מטה, נאטם המרחב בדימוי־סגור ייחודי ("הניקרה")<sup>63</sup>, ונסגר המעגל העלילתי הראשון בשיר. אולם הסיום המדומה הראשון אינו מהווה סוף דבר, אלא אך הכנה לסיום אחר, בלתי צפוי:

מְקַרְבִּי<sup>64</sup> תְּשַׁנֵּג אֶז תְּרָזָה  
וּתְכַדְרֶנִּי<sup>65</sup> צְמִרְתָּה;  
נְעֻרֹת־מִחֵר תְּבַאֲנֶה תְּשַׁבְּנֶה בְּצֶל־צְמִרְתִּי,  
בְּחֵם הַיּוֹם  
מִבְּלִי דַעַת תְּצַהֲלֶנָּה.  
(179)

בחירת התרזה דווקא – סמל הנערה (88; 109) – ולא 'ליבנה', 'ערמוץ' או 'אלון' (כעץ גברי), מגשימה את ההתמזגות הארוטית במוות, גלגול פנתיאיסטי-פגאני<sup>66</sup> בואן של "נערות מחרי" אל "צל צמרת" מהווה אישור לאיחוד הארוטי הסמלי שהוגשם בדרך מיוחדת ב"תרזה".

עם זאת, השיר מסתיים בעקיצה אירונית: "מבלי דעת" כאן (בניגוד לתאומו בשיר **עוד אילן**, **הדממה**, 154) אינו מציין יעד, כי אם אירוניה דרמטית של הדובר ביחס לדמויות שבעלילה: הנערות אינן משערות מהו המהלך המורכב המאפשר להן ליהנות מצילה של התרזה; וכן אף סופן עתיד להיות 'גלגולי' באילן כלשהו. אך מאידך גיסא, האין "מבלי דעת" זה, כפי שפוגל מציין בשיר **אלוהיי**, **בינה**, אכן תנאי לצהלה ולשמחת חיים! והאירוניה של הדובר בסיום, האם אין היא בעצם לגלוגו של המנוצח?<sup>67</sup>

אפשר לראות בפתרון הפנתיאיסטי, ובפיתוחו הטיטאני לא כל שכן, פתרון מדומה, מעין אשלייה רומנטית. זוהי שאלה של שיקול ערכי. ספק אף אם נוכל כיום לחוש

בסגוליותו בדורו של פוגל, בשנות העשרים והשלושים של המאה שלנו. העובדה כי פוגל מוגדר כמשורר פסימי יכולה לעורר רושם כי נעשה כאן מאמץ של מאין איפכא מסתברא. ולא הוא. ביומנו (25.5.1919) מעיר פוגל על תשוקתו לצאת מן הכרך – "ציאה לאוהל דל ובודד בקצה יער נידח"<sup>68</sup> אכן, בלי הבנת עמדה זו של פנייה לטבע כדי הזדהות-היטמעות-התעלות לא יובנו רבים משירי פוגל. הדיון במשורר זה יצטמצם במספר מועט של שירים, וחלקים ניכרים ביצירתו יונחו כחסרי עניין **אמנותי**. ברם שירת פוגל אינה מוגבלת, בנושאים כבמהלכים, לתפישת עולם אחת ולדרך אמנותית יחידה.

## ד

השלב הפנתאיסטי והטיטאני אינו האחרון בגישוש לקראת מוצא חיובי. בשיריו האחרונים מוותר פוגל על תלותו בחוץ כלשהו והוא מבקש את השלימות בתוככי עצמו: "רב הלאנו זה הרחוב; נשובה אל קירבנו!" (פריז, 25.5.1937). המשורר מכריז על מגמה זו כאילו נתן את כל חילו לחיים חיצוניים – "חינגה", הוללות ו"המייית שווא", עד כדי כך שהוא משתמש בביטויים החריפים ביותר לחרדה – "אימה כבדה" ו"פחד", לא כצפוי, ביחס למוות, כי אם ביחס לקשריו החברתיים. והינה, בביטוי זה של ההתכנסות פנימה משמר פוגל את הזיקה ששימשה אותו בשלב האחר, שלב היציאה אל הקוסמוס:

[...] נְשׁוּבָה אֶל קִרְבָּנוּ!

יַעַר עֵבֶת הוּא וְשָׁקֵט, בּוֹ נַעֲמִיקָה שְׁכֶת,

קְרוּבִים יוֹתֵר אֶל הַחַיִּים, קְרוּבִים אֶל הַמָּוֶת.

יָנַע בָּנוּ עֲלֵה נֶדָף – וְדִינּוּ.

(הדממה, נח; 220)

האלטרנטיבה להוללות הכרך, לחיים ריקניים-חיצוניים, היא בתוך האדם פנימה. ותוך זה מוצג כ"יער עבות", הממצה את חווית החיים והמוות. דימוי יחיד זה ברצף הדקלמטורי-ריטורי של השיר הוא בעל סגוליות מיוחדת. הוא משמר את הזיקה הפנתאיסטית שככתבת תשתית, המהווה יסוד לפיתוח נושא אחר. אך דווקא שימוש מישני זה מעיד על עוצמת הזיקה הפנתאיסטית. זו מפכה גם מתחת לפני הקרקע, בחומרים המטפוריים, בשיר שאינו בעיקרו שיר טבע.

זוהי אחת ההתפתחויות החשובות בשירת פוגל בשלבה האחרון. "שיבה" של האני במגמה חיובית מתקיימת לגבי דמויות מוגדרות – האם ("הנני שב אליך אמי", 154 [ינה, 21.2.1918]), והאהובה ("אל שדותיך השלווים אשובה", **הדממה**, לב; 183 [פריז, 4.6.1932]).

התגבשות השיבה העצמית, לעומת זאת, רצופה הסתייגויות ונסיגות. בשיר **שוורי הכבדים** (פריז, 8.10.1925), שיבה פירושה חזרה אוטופית לנופי העבר, ופוגל דוחה אותה מכל וכל: גם כאן אין הוא פנוי להמולת הכרך – "וליבי לא ייפן ליין", והוא מכריז – "ואנוכי לא אשוב" (**הדממה**, טו; 161). פוגל חוזה כבר את המניע לשוב, אך עדיין אין הוא בשל לכך; או שמא שיבה זו, כיוון שהיא קשורה בנוף קונקרטי, הוא דוחה אותה. זיקת הדברים להצהרה החיובית – "נשובה אל קירבנו!", מתבררת פעם נוספת בסיום השיר: זו הפעם נסחף הדובר על ידי פיתויי ההבל של הכרך ("רחובות הוללים/הרסו אל חדרי/וישאוני איתם"); בשלב זה היכולת לשוב אל עצמו מותנית ביכולת להתנתק

מפיתויי "הרחוב"<sup>69</sup> בשיר אחר, גם הוא קודם לשיר **רב הלאנו**, "לשוב" משמעו לחזור אל המוות: "ואני ההולך כבר לשוב" (**בעלות הגשם, הדממה, מ; 195**). **בשיר ספינות באות** (פריז, 27.5.1934), המקדים בשלוש שנים את **רב הלאנו**, נואש פוגל מן החיפוש העצמי: "ואז נסיף לכת בעצב, בקש אותנו **לשווא/ברחבי העולם**" (**הדממה, נא; 212**). בשלב זה החיפוש מכוון לנקודת משען בחוץ. מאמר זה רצוף אזכרה: "אני זוקף צווארון לבושי/והולך ממני, הרחק ממני" מסיים את השיר **הה, ימיי (הדממה, מט; 209** [12.10.1934]), שבמרכזו נסיון שיבה בלתי מוצלח. גם כאן הכשלון הוא בשל תלותו של הדובר בגורמי חוץ: את ימיו הקודמים אינו מוצא, ואילו שינוי מקומו של אביו – הספה (!) מבשר, מטונימית, את כשלון החיפוש העצמי – "ואף אני אינני". אכן, השיר **רב הלאנו** מהווה נקודת-מפנה דרמטית, ומכאן אולי ניסוחו הפרוגרמטי-הרטיטורי. את אישורו הפיוטי הוא מקבל כשנה מאוחר יותר, בשיר **זה העולם**, שבמרכזו השיבה ("מרחוק אשובה אליי") אפופת הגדולה והמסתורין: הביטויים הרצופים "אליי" – "ביי" – "אנוכיי" – "קירבי" מציינים את הזירה החדשה, הפנימית, להתרחשויות מופלאות, שרק הן גואלות את האדם מסיבלו.

כי פוגל אינו סנטימנטליסט, כי הוא אינו נסחף על ידי הפתרון החדש, אפשר ללמוד מהשיר **תוך טודת נעורי** (פריז, 23.9.1937), המקדים בשנה את **זה העולם**, אך מתפרסם עימו יחד. "והנה עם שובי יחידי הביתה" נשמע עתה מוכר, ומבטיח. אולם גם בשיר זה השיבה היא אל נוף פיסיוקונקרטי ("הביתה"), והיא מנוצלת, אכן, לשם עשיית חשבון נוקב עם האל, עימו נפגש הדובר כעם "זקן ועניי" הנזקק למקל (**הדממה, סח; 239**). אף בשיר **נבוך המבט** (פריז, 1.2.1938), החותם את קבוצת השירים שראתה אור ב**כנסת** ה, ת"ש – השיבה אינה בעלת אופי מופנם, והיא מצוירת לא כהישג, אלא כמעט ככשלון: "אם כי ניצחתי – מנוצח אעמוד מול החוף. וכצאתי לבדי כן ריקם ולבדי אני שב". (**הדממה, סז; 238**). פוגל רחוק פה מזיקה טיטאנית או פנתיאיסטית. מורגש הניכור ביחס לעולם הטבע ("חוף" כפשוטו), ולא פחות מכך הניכור ("חוף" מטפורי) בינו לבין עצמו. האיזון מושג בהיפוך מושגי השיבה: לא המשורר שב – אלא המראות שבים. דוגמא ראשונית מצוייה בשיר **השמשות מאפילות** (וינה, 4.10.1919). ההתרחשות המתוארת היא בלתי תלויה ברצון הדובר. היא נעשית בכוחו של זמר מקרי:

מְפָרֵחַק הָאֶפֶק  
 יִגְיַע אֶלְיִנִּי  
 זָמַר מְשֵׁךְ וְנוֹגֵה  
 וּמַעֲלָה עֲרָבֵי הַיְלָדוֹת.  
 (186)

הקטלוג בהמשך השיר ("ערבי הקיץ [...] ש[...] ר[...]"), "חריקת מוט חלוד [...] דלי עץ [...]") אינו בעל עניין, ועם זאת שיר זה הוא בעל חשיבות רבה בשירת פוגל. כוחו של ה"זמר" – ביחס ל"העלאה" מאגית של עבר נשכח, מהווה נושא שפוגל נוגע בו אך מעט (ר' "החצוצרה" המריעה "שירי ילדות בהירים", **שער, 7**). כאן מוצב ציון לכוחו של ה"זמר", ומואר היבט נעלם בשיר הפתיחה **ללפני השער האפל**: "זמר חרישי אשלח" הוא

בעל ייעוד, והוא מהווה אות להתגברות על האימה השוררת. בשירנו הזמר מחזיר מראות מן העבר, אך הללו הם כזוטות מקריות, שאף אינן מעוררות תגובה של הדובר. זו מרומזת רק בביטוי "ולא ידענו" (ש' 11) – ספק במשמעות המצומצמת של 'מבלי שחשנו' או 'היינו מודעים', ספק במשמעות הרחבה, כציון למצב האידיאלי – 'ללא דעת'.<sup>70</sup>

בשיר **סתווים וחוקים** (הוטוויל, 12.2.1939) הרטרופקט אינו בגין מצבו של הדובר בהווה ("על שפת הכרך אשבה, / עייף אשבה", **שער**, 2)<sup>71</sup>, או על פי ראייתו את ההרס שנשתרר במחוזות העבר האינטימיים (**בבית**, **שער**, 8). במקום ההתרפקות הרומנטית המהופכת – הדסטרוקטיבית-פסימית, אל מראות שכלו ואינם, מוצגת בשיר **סתווים וחוקים** שיבה אידיאלית, בלתי תלויה במשורר ובתימוך; חיצוני-אסוציאטיבי (הזמר). בנקודה זו משיקה ראייתו של פוגל בחזון הילדות הנשנית של ביאליק:

סְתוּוּיִם־חֻקִּים,  
שְׁחֻמֵי־גֹב וְחֻבֵי־בַיִם –  
פְּעָמַיִם יַעֲבְרוּ שְׁנֵית עַל־פְּנֵי,<sup>72</sup>  
וְרִיחַס הַנְּשָׁכָח עוֹלָה בְּאֶפֶי  
מִבֵּין סְדָקֵי חֻרְף לָבֵן.  
(הדממה, עה; 247)

למרות אופייה האידיאלי של שיבה זו (המראות עוברים בלי שייקראו, כביכול על פי חוקיהם הם), ואולי בעטייה, שיבה זו מצויירת בחושיות מיוחדת. גודש של צבעים, ריחות, צורות, פעולות, פרוץ וכובד פסי באירכובים שונים<sup>73</sup> מעניקים לעולם איכות חושית מוצקה. מיקומה של נקודת ההתבוננות מלשעבר – "על יד האופק" (ש' 6), מעניקה לדברים סגוליות של נוסטלגיה, רומנטיקה ותחושת פרידה גמורה (ר' גם בשיר **הנני יוצא** – "על האופק" – ההיתדמות למשה), אך כאן בתוספת קירבה נדירה אל תופעות העולם (גם בשיר **השמשות מאפילות** [186] מגיע הזמר "ממרחק האופק"). הרמוניות ושלמות אידיאלית תומכות זו בזו, והעולם המשתחזר אינו כולל בתוכו אלמנט אחד של הרס והתפוררות. אדרבה, אפילו את העצב המתוק והסתמי שמלשעבר מסלק כאן פוגל מכוחה של ההתפעמות לנוכח ההרמוניות השוררת ונס השיבה של המראות:

אוֹלָם שְׁמֻחָה בּוֹשָׁה  
הֵן בְּנֵי הַיְתָה צְפוּנָה.  
וְעֵתָה עוֹד תִּרְנִין אֶת לִבֵּנוּ [...]

מעטים הם ביטויי השמחה בשירת פוגל. אל קוטב הצהלה לא הגיע מעולם. אך ברגעי האיזון ההרמוני יש בו היכולת לחוש במעלתה השקטה של השמחה. שובו האידיאלי של עולם העבר – אידיאלי בהיותו מעין התגבשות ממשית, אלטרנטיבית לעולם הריאלי, ואידיאלי, כמעט, באיכותו, מעניק לפוגל נקודת אחיזה נוספת בגישויו לקראת קוטב החיוב.

בקצה הקוטב החיובי מצוי השיר **הבה נצא**. כעין הכנה לו הוא השיר הציורי **על מורד ההר**: בתמונת נופך זו מאחד פוגל יער וכפר, שחור ולבן, עד שבתמונת הפלא בשלג (בית שני), הלבן גובר. או אז תור השחור' לחזור, כשההתנגשות יוצרת את התגובה המיוחדת –



אַט אַז יָזְלוּ זָרְמֵי־אֶפֶל קָלִים  
מִמְעִינֹת־פֶּלֶא מַעֲבָרִים.

(167)

האיזון הצבעוני והאטמוספירי בהמשך השיר הוא בתמונת הערפלים, שקודם היו "אדים צחורים", ואילו בסיום הם ממשיכים וסומכים את הילבן ("חוורת ערפלים"), תוך התמזגות ב"גלי הערב". גם כאן, בעצם, תמונת שקיעה, או ערביים, המביאה להתפעמות. דומה כי בשיר זה הסתרת הדובר באה אך לרסן את תגובת ההתפעלות. אך גם אם שיר זה הוא כשעשוע ציורי־צבעוני לשמו (הדקדקנות הריתמית מסייעת לתחושה זו)<sup>75</sup>, משחק המלים אֶפֶל – פֶּלֶא אינו מקרי. בהציגו את שני צידי ההווייה בשורש אחד, ראוי הוא לייצג את עולמו הפיזי של פוגל יותר מדימויי האימה הגמורה. פוגל מגיע ברגעי חסד לא מעטים לראייה מאוזנת בקוסמוס ובחברה האנושית.

בשיר הבה נצא מצוי דובר, הנוקט יוזמה פעילה. התנועה בשיר, מתחילתו, היא החוצה, לראות בתופעת הטבע, רדת הלילה. ואמנם, ברגע שתופעות העולם אינן מתרחשות בכוח עצמן, אלא הן תלויות, כביכול, בפתיחות האדם כלפיהן, הן מקבלות ערכיות מיוחדת. הפתיחה – לראות "בסוף מסף שחור/את התבל" אינה מבטיחה נצורות. פוגל משהה את ההתבוננות – "שעה כבידה נביט, עוד נביט, בכהות נונה/אודם ערביים", ועדיין אין לשער את כיוון ההתפתחות. וכאן, במפתיע, נקודת השיא של השיר, ושל ההתנשאות החגיגית האופטימית:

תוֹךְ הַרְדַּת קֹדֶשׁ  
נְכַף אֶז רְאֵשֵׁינוּ,  
נְכַף דוֹמָם רְאֵשֵׁינוּ  
לְפָנֵי גְדֹל הַפֶּלֶא.

וְאֵישׁ לֹא יֵדַע אִם הֵנָּהוּ –

(187)

נקודת־גובה זו אינה יכולת להתמיד. במהרה באה הנסיגה, או כלשון פוגל – ההתעוררות (!) – ביטוי המעלה על הדעת, שוב, מעין 'חזון'<sup>76</sup>, ולאחריה הצער הכוסס. בנקודה זו הצער הוא דו־משמעי: הוא מציין את הלך הרוח הקבוע, התואם את מצבו של האדם; והוא גם התגובה על חלוף רגע ה'פלא'. אומנם קוצרו של רגע זה ומהותו הבלתי־נתפשת ('יואיש לא יידע אם הינהו –')<sup>77</sup> קובעים את רפיסותו, אך בעולם הקודר של פוגל רגע מעין זה הוא כל שאדם יכול לבקש. עצם קיומו הוא הגמול לחרדה התמידית. ואולי אף – אלמלא האימה והחרדה אי־אפשר לחוש בפלא משהו מתרחש. מישחק הניגודים הצבעוני בשיר על מורד ההר הופך כאן להתמודדות כוחות דיאלקטיים (אופל־פלא), המחזקים זה את זה ככל שאחד מהם מנסה להשתרר לבדו.<sup>78</sup>

## ה

שירת פוגל מציעה במהלכיה השונים נקודת־משען קיומית. פוגל בונה מכלול חיובי המאחד מוטיבים מגוונים – פנתיאיזם, פסטורליות, הפנמת העולם, התעלות טיטאנית של שיבה עצמית, שלוה והשלמה. מוטיבים אלה פזורים לעיתים בשירים אחדים, אך לעיתים הם מצטרפים ומתבשלים כתבנית השיר האחד, כדי הצגת תמונת עולם

פוזיטיבית-הרמונית. שירים כגון **הנני יוצא, לאיטם כנחשים, לחמי אזל, הינה כצלעי יערות, רגלי בי היום, עוד אילן, הנני רץ, הבה נצא, זה העולם וסתווים רחוקים** מרפזים בתוכם את המוטיבים המעמידים את תמונת העולם החיובית, והארגון הפיוטי מציב לפרקים מופתים של עיצוב. אם נוסיף לאלה את שירת האהבה המיוחדת של פוגל, שהאובייקט היא פלטוני (הילדה-האהובה) משחרר את המשורר מן האימה, תגלה מערכת שלימה, המציגה אלטרנטיבה לפסימיות בהגשמה עצמית מגוונת ביותר. מעבר למערכת הפוזיטיבית-האינדיבידואלית מגלה פוגל, האקצנטרי שבמשוררים העבריים (לפחות עד קום המדינה) רגישות מיוחדת לצער הזולת בקבוצת שירים המגשימה את האחוה האנושית.<sup>79</sup> פוגל, הנדמה כמשורר בעל תימאטיקה מצומצמת (המוות) ופואטיקה ייחודית-נוקשה (תבנית אליפטית ומטפוריקה של "לילה" ו"שחור") המשרתת תימאטיקה זו, פוגל זה הינו משורר בעל מגוון רחב של עמדות ותצפיות בעולם. הוא מציג בפנינו לא רק את צידו האפל של הירח, אלא גם את שוליו המוארים. ככל שהוא מנותק מקודמיו ומבני דורו בהיבטים רבים, קשור הוא אליהם בהיבטים אחדים, ואולי, במיוחד, באותה נימה דקה המקיימת אותה ואת שירתו: אי-כניעה לאימה מתוך תחושת עוצמה אישית, התבוננות מעמיקה-מופלאה במראות העולם והחזון האישי, ולפרקים תוך יציאה מדלת אמותיו כדי תחושה בצער הזולת.

הלקח האקטואלי הוא כי לא רק בעומק הפסימיות ובעיצוב מראות של זוועה לא השיג את פוגל משוררי דור המדינה, שאימצו לעצמם את העמדה האירונית-צינית כעמדה מוחלטת; גם בעיצוב קוטב החיוב – רופס ורגעי ככל שיהיה, מציג פוגל את ההנחה, כי רק בו יש כדי להציל את המשורר ואת שירתו מן ההבלות.

אוניברסיטת בן-גוריון

## הערות

40. פוגל מגיע עד אל סף האלגוריות – "ואסר הקיץ לסערות מרכבתו" (שער, 56) "והינה נסעו העיתים/אל אפסיים" (הדממה, ד), "יסעו חרש מני, חרש, הנעורים" (שער, 39), אך לעולם אין הוא מגיע להפשטה ולתחושת החצייה של האלגוריה המפורטת.

41. מטפוריקה אורבנית מצויה בשירת פוגל רק לעיתים רחוקות. שיר יחיד אותו היא בונה הינו **יומנו החור**, בו נזכרים "מכונות", "קובית שתיקה דווה" ["חדר רבוע שתיקה דווה"] (ור' בימן: "שעמום רבוע", **מאזניים**, לה, 273, א), "בתי קפה" ו"מכונות פלדה" (הדממה, כג). בשירים אחרים המוקדשים לכרך – **במרומי סמטה, כבדו עלייך ועבים ערבייך**, וכן במחזור **תחנת הגבול (הדממה, כ; כב; כה; נט, ס, סבסד)**, מטפוריקה זו מצומצמת ביותר: בשירים כגון **מנימים שחורים** (הומה הכרך [...]) לילה לילה ישחירו/קברים **רבועים, ד"פ, 174**), מטפוריקה זו היא אקראית.

42. "עוגב הלילה השחור" – צירוף זה של סמיכות + אפיתט (כאן לסומך ולנסמך כאחד), הינו הגרעין הפיוטי הבונה את יצירתם של משוררים שונים זה מזה כביאליק ופוגל, וכן מספרים כגוסין ושטיינברג. בצירופיו השונים בלשון העברית הוא מאחד זכר ונקבה, יחיד ורבים ואפיתט לנסמך (לעיל: "מנגינת נכאים חרישית"; "רגעי היופי הרבים", "דמדומי ארגמן חרדים", **שער, 41**; "בריכת שיש שחורה", **הדממה, כט**). או לסומך ("קצב התנועות הזכות", **ד"פ, 150**; "במצולות ליל זר – כלחשי מדורות יבשות", **הדממה** [עה]), או לשניהם כאחד ("דלי מים כהים/באבק הרחוב הלופף", **ד"פ, 155**; "חורת ילדות גזה", **הדממה, מו**; "סרח ערב ארוך" **הדממה, מג**). לפי פראיי (*Anatomy of Criticism* עמ' 281), צורה זו, במזגה את המוחש והמופשט, ייחודית היא לשירת המאה העשרים. ור' כמו כן בדיסרטציה שלי – **דרכי הסיפור של יעקב שטיינברג** (מולטיליט) ירושלים, 1976, עמ' 231.

## אהרן קומם

43. "חרישית" משכך את המשמעות הנוגה של "מגנינת נכאים", עם שהוא מתקשר, על דרך ההיפוך – שיכול אותיות ושוני המשמעות, עם האפיתט האחר – "השחור".
44. ציור דומה מצוי בשיר **עברי יום**: "אך על כרי ערביים/סוס ערום עוד יקשיב לבדד/אל שיח הגשם הנרחב" (**הדממה**, כא). ההתייחסות ההדדית בין גורמי הטבע השונים מוצגת כאן ביחס ל"סוס" (המופיע רבות כדימוי של פראות והפקרות) ול"גשם" ("שיח הגשם הנרחב" – ר' לעיל הערה 42).
45. "נאדרי" – מתוארי השם (ימינך ה' נאדרי בכוח, שמי', טו, ו). הצירוף האסונאנטי ("יפראי") מתחלף, אומנם, אך בהיותו בעל איכות מוסיקלית גבוהה נוצרת השפעת גומלין בין שני האפיתטים.
46. אם יש התרמוזות לפואטיקה אידיאלית של שתיקה בשיר היס', הריהי מנוסחת פרדוקסאלית, בשיר בעל קישורים ריטוריים גלויים, התומכים בפנייה שמגמתה שכנוע, וכעין עסקה הדדית.
47. ברור הפוטנציות הגלומות בשיר היס' חשוב הוא משום שפוגל ממעט להתייחס לבעיית היוצר ויצירתו (ר' בעיקר **מלים קלילות**, **הדממה** [עח], וכאן, להלן, עמ' 267-27).
48. השיר הוא מווינה, 16.10.1920. (ור' **מאזניים** מז, 1978, 6, א). "**הכלל**" (ההדגשה שלי) הוא טרמין פנתיאיסטי מקובל בשירת ביאליק (שלוש פעמים בסיום **הבריכה**, וכן **בבית עולם**, בהצגתה הפרובלמטית של התפיסה הפנתיאיסטית) ובשירת טשרניחובסקי (**נטע זר**: "ובליבך, לב נדיב והיכל אל חי – /מעונה תבל ומלואה, היקום ואשר בו. /כי עינייך הרואות את יצר **הכל** [...]").
49. **שנתי** הוא השיר הפותח את ספר השירים **לעבר הדממה** ואת השער יעם כל העניים. בראש ספרו מציג פוגל לא קרע, או התרסה (כבשני השירים הבאים – **אלוהיי**, **בינה ואלוהיי**, **הנערות**), אלא הרמוניה שמעבר, או בתוך הסבל. עם זאת השיר פותח בסינקופה חריפה ("שנתי" אינה הנושא, אלא ספק תיאור פועל, ספק מושא).
50. הסתעפויות אחרות, שמקורן אולי דומה – הצורך בקירבה לזולת כלשהו, הניבו גם פירות מפורקקים: "כלבי הטוב" (**שער**, 44, וכן **שער**, 43), "פרתי" "יוכל עופותינו" (**הדממה**, ג), או "פרתי" "וחמוריי הענווים" (**הדממה**, מה) – יוצרים רושם של קוריוז, שאינו מתיישב עם עולמו הפיזי של המשורר (כלב, למשל, אינו נזכר ביומנו של פוגל, אלא כדימוי להשפלה, כשגובר הרצון להתאבד. **מאזניים** יא, תשי"ד-כ"א, 323, א).
51. בשירים **סתי ושוניים** **אנחנו**.
51. רק לעיתים רחוקות בא ציור העץ בהקשר שלילי: "ידינו תלויות ארצה/בדים שבורים" (**הדממה**, כז), וכן בשיר האיברים הפרורים: "אצבעות, ידיים רגליים/ [...] עמומות תפולנה/כגורי עץ מותים/על השלג" (**שער**, 55), וכן ביחס ל"יער" (ר' **שער**, 50; 63).
52. הקישור בין "אילן" ל"מצבת" בשיר מרמז לפסוק – כאלה וכאלון אשר בשלכת מצבת בס זרע קודש מצבתה (ישעי', ו, ג), המתנודד גם הוא בין חיוב ושלילה. ור' עיונו של צ. לוז בשיר (לפני השער האפלי, **מולד** כב, 1964, 223; **אילן** עתיק, שחוח', **בקורת ופרשנות**, 1978, 149-141).
53. על מכלול האמצעים הריטוריים בשירי פוגל נעמוד במקום אחר.
54. בשום מקום ביצירתו השירית של פוגל אינו מזכיר את מסת הרעב שנטל על עצמו. הביטוי "לחמי אזל", המרמז על כך, אף הוא נשבר בצמידות לשכנו – "רגליי פצועות": השורה כולה יוצאת מפשוטה והופכת לציור מטפורי שינושא' הוא סבל פיסי בעל גון נוצרי מסויים, (ור' "ובית אין לי", לעיל, עמ' 19).
55. בפתחת שיר זה ריכוז של ביטויים (אזל, דמדומים, מעבית, אילן, עתיק), שנשתגרו בלשון המקראית המאוחרת והבטר-מקראית. עם זאת, הרושם הוא של לשון ארכאית דווקא, בגין הביטויים הנדירים, הצירוף המיוחד והתמונות הקדומות, המיתולוגיות.
56. "אילן עתיק" כאן הוא יגלולו של "אילן עתיק" בשיר **ראה**, **כל מי הנחל** (**שער**, 38, ולעיל, עמ' 20): אך שם האילן הוא אובייקט בהתבוננותו של הדובר ("ראה" – לעצמו, או לזולתו), ואילו כאן הזיקה המטונימית הופכת להבעה גלויה של תשוקת ההתמוגגות.

57. בריחה מן התרבות מצויה גם בשירה הפנתאיסטית של טשרניחובסקי (**נוקטורנו**, למשל). **בכשדה** של ביאליק ("יאצא אל השדה ואשמע מה דיבר הימן הקמה") בורח הדובר אל השדה מפאת סבלו (בעיר), סבל היכול להתייחס לתחומים שונים; אך הפנתאיזם של ביאליק הוא במגמה של התעלות, כמעט התקדשות, ללא ויתור על הערכים ההומניסטיים והאישיים (ומכאן המחאה המשתמעת בשיר **בית עולם**).
58. נביא כאן רק כמה דוגמאות בולטות: "הלילה הארוך" (**שער**, 66), "הליל הגדול" (**הדממה**, לא), עד למשוואה מפורשת – לילה הוא מוות: "קצות הימים תחומים בלילה, תחובים במוות" (**הדממה**, עד). כן מופיע הלילה בצירוי חרדה (**הדממה**, לו [עג]; וכן **שער**, 63), או בתיפקוד מטפורי-סמלי (שיר הפתיחה). לפרקים הוא מתקיים פיגורטיבית בהקשר ארוטי (**שער**, 17; 25).
59. יש הרואים באירכוב מושגי החלל והזמן (כגון שירו של מרוול **לגברתו הצנועה** [לערך 1650] – "מדבריות של נצח־נצחים") את הבסיס לסינסתיה המודרנית, שנתפתחה במיוחד למן בודליר. ציור החיים כמהלך במרחב שגור הוא בשירת פוגל (**שער**, 46; **הדממה**, סה, **ערי נעורי**), לעיתים בצירורים מיוחדים ("לפאתי יום תמה", "לרחבי הדורות", **הדממה**, מ, טו; וכן – "כי כבר רחקת מני אלף שנה", **הדממה**, ג; 1 במקום הציור השגור של ריחוק במרחב להמחשת המרחק הנפשי, כאן ריחוק בזמן). מכאן אך כפסע אל הסינסתיה (ר' להלן, הערה 73) והסינסתיה המדומה (ר' המבוא ל**הדממה** עמי 36-37 והערה 76).
60. צירופי יער ולילה שגורים בשירת פוגל – "בלילות הסתיו/נופל ביערים [...] ("שער", 40); "דרך יערים/עובר לילה [...] ("הדממה", כח) – אם כרקע להתרחשות מורחקת (בגוף שלישי) ופנטסטית, או כחלק מן ההתרחשות ("כבר ירעיד לילה כנף שחורה/על היער". **ד"פ**, 153 – במגמה מטונימית או מטפורית). הצירוף משתמר גם במטפורה מקומית – "מעבית הלילה" (**הדממה**, ס) – המזכירה את שירנו, וזו מוגשמת במלואה בצירורים הכרוכים בדובר עצמו: "יונפי נוטה אל הלילה" (**הדממה**, כז), ובמיוחד בגירסה המקורית של **הנה בצלעי יערות**: "ובאו אל יערי היגונים" [...] אל קירבך [...]. אחר תלכה מלוייל/ומאפיל [...] ("ד"פ", 168-169; **הדממה**, יב).
61. ביטויי ההזדהות עם הלילה אינם מפותחים כצירוי ההזדהות עם האילן והיער. בצורה מקוטעת מובעת מגמה זו בשיר **מתחנה אלי תחנה** (6.3.1928): "ונפשי לאביב נפעמה/לילה אעט לעורי, שלמה כהה/עם נקודות בהירות" (**הדממה**, כט). "לילה" הוא מושא, ולא תיאור פועל; ובצורה מוטעמת, כהמחשה להתעצמות בלתי צפויה, בשיר **זה העולם** (18.8.1938) "כילל הן רחב גם אנוכי [...] ("הדממה, עב)).
62. ר': "אי־בוה/בורחת עגלה ריקה במורד ההר" (**אך הינה לילה, הדממה**, סה). אכן, "מעלה ההר" (שיר הפתיחה, וכן **בכפרי החור, שער**, 21) הוא תמיד בעל סיכוי חיובי.
63. "הניקרה" – פוגל מרבה להשתמש בדימויי־סגור אחרים, מטונימיים לקבר: "בעלייה" (**שער**, 57), "ארונות" [...] בבתיים" (**שער**, 58), "כלאי" (**שער**, 10), "קרוון" (**שער**, 70; **ד"פ**, 166), "מערת ליל רחוקה" (**הדממה**, כא) "בור" (**שער**, 42; 67. **הדממה**, יד), "מלתחה" (**הדממה**, מג) "ארוון" (**שער**, 68; **הדממה**, יז), ואולי יש לצרף לכאן את ה"מעבית" (**שער**, 47, ולעיל, עמי 21) ואת דימויי הכיסוי ("יריעה שחורה/תכס את היום", "ושמיכה על ראשם" **שער**, 60, 63; וכו'). ור' **הדממה**, עמי 23 והערה 44.
64. "מקיירבי" – על פי ההקשר ("אל הניקרה אפולה"), ועל פי מישחק מלים קודם ("ערביים ערבים"), מצטלצלת כאן המלה "מקיירבי". עמידה על אפשרות זו מטעימה את הראייה החיונית המתקיימת בגלגול הפנתאיסטי (ור' לעיל, עמי 17 והערה 43).
65. הנוסח בכל הדפוסים (**העולם**, יג, גל, ל, 24.7.1925, עמי 588, ובעקבותיו בכל מהדורות **ד"פ**) – "ותכפר", מקורו בשגיאה (הדלית כה"י של פוגל נדמתה כפ"א, ור' **ברידס** וול, 18).
66. היסוד הפאני, או המיתולוגי, ניכר בגלגול בעץ דווקא, ובהתקשרות לגלגל זה בהיבט ארוטי.
67. אי־הכללת השיר **הנני רץ בהדממה** הינה השמטה מצערת ביותר (**עוד אילן**, שנכתב בסמיכות, וראה אור עימו **בהעולם**, כן צורף).

68. **מאזניים**, יג, תשכ"א-כ"ב, 186, א. אומנס שם הכוח הדוחה — "מכל אותה הכנופיה, כנופית הסופרים כביכול, המעפשת ומבאישה [...] מכל הולך על שתיים", הוא שווה משקל, לפחות.
69. גם בשיר **בשוקי נערות (הדממה)**, (מג) נהרסת התמונה האידיאלית (כדלעיל עמ' 19) על ידי "כל הרחובות", המסלקים את "טלאינו הזעירים".
70. בשיר **סביבי עוד צוהל (ד"פ, 188)** משתחזרים המראות מכוח המצוקה בהווה ("יתוך דממת חדרי/הקודרה"). עם זאת נמסרים המראות בךֶצֶף קטלוגי־אנפרי (חולמים — "על [...] על [...]") — ארבע פעמים, שהוא פשטני אף יותר מהקטלוג שבשיר **השמשות מאפילות**, דלעיל (שני השירים הם מראשית יצירתו של פוגל. השיר **סביבי עוד צוהל** הוא מן הבודדים, עתה, שאינו מצוי בכ"י).
71. ור' גם שיר סמוך **לסתווים רחוקים: "עייפים אנחנו"** [...] שלפחות צבעונים תמיד ניפחנו, [...] עתה אין בכפניו מאומה" (**הדממה**, [עד]): קיימת התאמה בין מצב הדובר בהווה (העייפות) לבין ההרס המשוחזר.
72. שורה זו מנוגדת במגמתה ל"מהם פעמי כבר נידפו" (**איים הגנים**, **הדממה** [עו], 19.5.1939), המהפך את חזון הילדות של ביאליק (**אחד אחד ובאין רואה**, בית ג).
73. השיר מצטיין בהפעלה מרוכזת של החושים השונים, תוך צירופי צבעים אקספרסיביים ("שמי ערביים" שהם קודם כל "ירקקים", "וגם היו אדמומים" — "כלחי התפוח", כלומר, 'באמתי' ירקקים ואדמומים), בהפעלה רצופה ומרוכזת של חוש הריח (ש' 4; 10-12) ואפילו המישוש ("כלחי התפוח", הכהנה ובעיקר הפרות שהן "מחוממות" דוקא בשוּבן מן הקיץ [ניתכן שפוגל נתכוון ל'מיוחמות']). הסינסתסיה "ריח חרישי" אך מְמַצָה את התזמור החושי של הזכרון. בכלל גוברת הסינסתסיה בשירתו המאוחרת של פוגל, ובשירה המעלה את תמונות העבר בפרט: "צפירה כהה" מצוייה כבר בשיר מ־1915 (**רווה חלומות**, ד"פ, 149), ו"ניקשה עמומה, שחורה" ד"פ, 186) הוא מ־1919 אך רובן של הסינסתסיות המלאות, ואפילו הכפולות, מצוי בשירי **לעבר הדממה**: "ריחה הוורוד מלאתי עד פיי" (שיר מב) — לבת, "ריק הלילה ועגול", בשיר האהבה **טרם יינעל** (שיר ג), "ריח ארגמן חרישי" בזכרון חטוף, תוך כדי התגרות באל (שיר [סח]), ועוד.
74. **על מורד ההד** הוא אחד הבודדים עתה שאינו נמצא באחד מכה"י של פוגל. השירים שנתפרסמו **בהתקופה** כא, תרפ"ד, מועד כתיבתם הוא בין ראשית 1918 לאוקטובר 1923.
75. בשיר זה תבנית טרצינות (אבא; דגג; דהד; הד [בדב; דב]) יחידה בשירת פוגל. עם זאת היא מפנה את תשומת הלב אל הריתמוס המשולש, האי־סימטרי — בתבנית הבתים, כבמשקל, הבונה חלקים חשובים בשיר הפוגלי.
76. ר' לעיל, עמ' 12 והערה 26.
77. שורה זו מזכירה ביטוי דומה בשירו המפורסם של ש. הלקין — **פלא הערב**: "אשר לא תרגיש גם העין בפלא הערב/כי אם עד עת ייתא ויריי". (**שירים**, ירושלים, 1977, 140).
78. מציאת כה"י של פוגל משנה את מעמדם של חלק מהשירים המאוחרים. רבים מהם הם מוקדמים ופוגל גזם כבר בעורכו את **שער** (למשל כל השירים שראו אור ב־**איים**, 1925, הם מהשנים 1918-1919). השיר **הבה נצא** מועד כתיבתו הוא וינה, 20.1.1918, והוא לפיכך מן המוקדמים; מעין מצע לתהייה, ולא סיכום בסוף הדרך.
79. נקודה אחרונה זו זכתה לאישור בשער הראשון של **הדממה** — "עם כל העניים". ברם ניצני תחושה זו מובעים כבר בשירי **שער**, כגון: **עתה בחורף (שער)**, 41, וינה, 2512.1915 (**ושברי נגינה (שער)**, 52), הקודם לו (וינה, 16.1.1919) ור' המבוא ל**הדממה** (50-54).