שני עקרונות־יסוד בשירת יעקב שטיינברג

אהרן קומם

שירתו של יעקב שטיינברג היא מגדולי הוי־דויים בספרותנו. אין לנו עוד מספר או משורר, אולי חוץ מברנר, שהיה מוכן לחשוף את עצמו לפני העולם בכנות כה רבה. שירתו, מבחינה זו, היא מעין "אוטוביוגרפיה" נפשית־רוחנית, שבה מגלה המשורר את יאושו וגעגועיו ושמחותיו. הוא אינו מסתיר דבר בשיריו, ואין פינה בנפשו ששי־ריו אינם עוסקים בה.

ה"אוטוביוגרפיה" של שטיינברג איננה שרי־רותית. היא כפותה ל"חוקים ברורים". למרות הנסיגות והסטיות יש בה מהלכים קבועים. וכאן הוא הישגו הראשון במעלה: הצלחתו להשתלט ביצירתו על זרם הזמן, על משך החיים שנמסר לאדם, ולגלות בהם, למרות תהפוכות הגורל, את קו ההתקדמות הרצוף, ההגיוני והחיובי בשרשו:

נפרדים כנטפים הימים נטרפים
בגלי העתים הקרים...
ופתאם יביאם גורלם אביהם
במשפט ובחק אשר צוה... (סט, א) [1]

האינטלקט הממושמע של שטיינברג משליט עצמו לא רק על מהלך הזמן, אלא גם על הרגי־שות הנפשית הנפרזת, והוא מכוון את יצירתו על פי עקרונות ברורים — לקראת ההשלמה עם עו־לם התוהו. לבירור העקרונות הללו מוקדשים דב־רינו הבאים.

העקרון הראשון: שירת ההפכים

התיחסותו של שטיינברג אל העולם רבת ניגו־דים היא, ושירתו שירת הקצוות. ביתר עקיבות מיוצרים אחרים ניסה שטיינברג למצות את חוו־יות הקיום של האדם — צער וסבל, שמחה והב־נה, יאוש ותקווה — עד תומן. בשירתו באו לידי ביטוי נאות חיי היצר והתאוות בד בבד עם ההגות הכבדה.

[1] סימני העמודים הם על פי כל כתבי יעקב שטיינברג, דביר, 1959. האות הראשונה מראה את מספר העמוד, והשניה, א' או ב', אחד משני הטורים שבכל עמוד.

נביא דוגמאות אחדות להוכחת אופיה הקוטבי של שירתו.

א. פסימיזם ואופטימיזם

תוך עיונו הבלתי נלאה של שטיינברג בשאלת הכליון מגיע הוא עד לקצה קוטב היאוש:

ועל עיים ירקדו מחבלים
וכל רמזי הכליה הברורה;
ופיהם יבשר רק מות —
ללא שם, ללא גמול, ללא צורה. (עח, ב)

שירים אלה מעלים על הלב משורר עברי רחוק — את שמואל הנגיד, שאף הוא עסק באינ־טנסיביות בנושא המוות, ואף קרא לקבוצה זו של שיריו "בן־קהלת". אך מי שהגדיר את שטיינברג כפסימיסט חסר תקנה — טעה טעות מרה [2]. גם אם הגדרה זו "נכונה" מבחינה כמותית (אך מאי־מתי קובעת באמנות הכמות?), הרי המהות היא אחרת:

הצפרת הראשונה נבראה מאור היום
(טו, ב — פעמיים)
עושה נסים שר הרוחות / אי הסגריר, עבים אַים?
אני מאמין ובטוח / זיו זה עתיד להיות קים! (כג, א)
באשר תביט שם ארגמן, / באשר תצעד — זהב שלכת;
בת המלכה של הבציר / על מרבדי פז דורכת (נ, א)

וכך עד למחזור המשוכלל שבשיריו, דבורים, בו מגלה שטיינברג את "ברית האהבה המשותפת" (עט, ב), המגלמת את יסוד ההקרבה נוכח כוחות ההרס, וכן את יסוד הארגון המופתי, "המשתף משטר עם נדיבות בעמל כוונה אחת"; הדבורים פועלות "בין אהבה ושוד — שני קצות החיים —" (פ, א), עד כי יצור זה, הדבורה —

[2] "שירתו של שטיינברג פסימית ביסודה ונזירית בכל מהותה, בעוד ששירת התחיה רובה ככולה אופטי־מית" — ש. קרמר, מאזנים, יח, תשכ"ד, עמ' 17; "מעולם לא עשה את נעימת הנכאים השלטת בעולמו עילה לרחמים על עצמו" — מ. מגד, "הנזיר הבודד הגאה", דבר, 17.1.58; וכך גם על פי נ. זך (ר' הערה 3, להלן).

נבון אלמות יחתור במסתרים
להקדים את כל יושבי תבל
במלאכת חוק הבניה.
וכאלו הוא, הבא עם קיא כל אחיו
וערירי ישוב המות, —
גם לו גם לנו הוא קובע יחד
אמונה אחת ואדירה
בהשארת כל החיים (פ, ב)[3]

הרי כאן שיר הלל לחיים, השקול בחשיבותו וביופיו כנגד גילויי הפסימיזם הקודר.

ב. יסוד הסאטירה ויסוד האלגיה

"הכל אהבו. מגפה של התאהבות" (י, א); "מר־בה אהבה — מרבה זעה, / מרבה זעה — מרבה רימה" (יא, א); "אדרת נפשם הנהדרה משני־החנופה היא רקומה" (טו, ב); "אדם רואה רע ושותק, נוטל הכל בהכנעה" (יט, ב); "בדור של ידים חרוצות / ולבבות זעומים ועצבים" (כט, ב) — כל אלה הן רק דוגמאות מעטות ממחזורי הסאטירות הגדולים של שטיינברג — סטירות, מן הקריה, עתים, מחולות, בדלק המנורה. ואפשר להוסיף עליהן דוגמאות מאוחרות ממסע אביש־לום: "ואני צוחק לחמודותי / לאלילים ולמדו־חים / ולחזיונות אשר הגו / נעוי עולם לתנחו־מים" (לז, א), מהמחזורים שלכת: "ראה בחוץ בבץ טבוע / משרך דרכו השממון" (נא, ב), צהרים: "נתונים דינרי הנער / במשוגת הגיל הנמהרה" (נז, א), ועד למחזור חרוזים ביום אבל:

גם שדה מלחמה זה, ככלות יבול חלליו,
יהי לנוה הלולים על ברכות דבש וחלב (צד, א)

ואף על פי כן, מחזורי הסאטירות הללו אינם עשויים מעור אחד. אדרבה, בכולם משובצים שי־רים ליריים ואפילו שירי אהבה סנטימנטאליים, ללא שמץ סאטירה. יתר על כן, בסוף דרכו מסת־לק שטיינברג מן הסאטירה: הוא לועג ל"צעירים" הבועטים במסורת הדורות "ברשע נערים עז" וה־מפטירים: "זאת אגדה הסוגה בהבלים" (צ, ב), והוא דוחה לגמרי את דברי הקטרוג של המסית האחרון, המדבר "בלשון הנחשלים, — / הגומרים בהבל ההבלים / כל שפק וכל חכמה מצילה" (קא, ב). הוקעת הסאטירה מגיעה לשיאה בסליחות, א: "ובחדרם... יתאמנו כאומללים / לתפש כל שפק ריק, ללחש: הבל הבלים" (צא, ב).

קו ברור נמתח איפוא בין שירת הנעורים של שטיינברג, על קלות דעתה, התפארותה, ואפילו "רשעותה", לבין שירתו המאוחרת, בהכריזו על נחיתותה של רוח הלעג לעומת השקפת העולם הבוגרת. ואמנם, בד בבד עם הפרידה מן הסאטי־רה, המסעירה בעיקר את מחציתה הראשונה של שירתו, מגלה שטיינברג את הקוטב האחר, את יסוד האלגיה הענוג, שפעולתו עמוקה ביותר. במקום החיצוי הסאטירי אני־אתם, באה ההזדהות, ואת מקום ההתגרות וההתחכמות יורשת העצבות הדקה:

ואתאו אף אני מאד לשבת
על ספסל זה, בסוד יגיעי כוח:
על פצעי לבי מכסה פה עצבת,
ועצב רב מה ייטב פה לשכוח (30, א).

רב מה ייטב פה לשכוח (30, א).

ועד שירו הידוע — העולם הזה:

ולא ישאר בפה
רק זכר של ריח
ועצב הלוי שלשיר המקהלות: —
העולם הזה... (עט, ב)

כהד לשירת לויים רחוקה. מעין רקויאֶם.

---

[3] המחזור דבורים נשמט אצל זך, על פי הגדרתו: "את מיטב כוחו מגלה (שטיינברג) בשיר הלירי הקטן, הכ־בוש, המעובד יפה והפסימי ביסודו", הקול המחריש, מבוא למבחר ליריקה ורשימות, עמ' ו. והמחזור דבו־רים כולל שירים שאינם קצרים ואינם פסימיים כלל. אגב, השיר הארוך ביותר שהדפיס זך הוא מחולות טו, ו־כט, שניהם בני שלושים ושתים שורות. הרי לנו מפתח צורני ואידיאי לשיבוץ השירים ב"מבחר". הזלזול בשטיינברג בכלל, ובמחזור דבורים בפרט, בולט במיוחד בבקורת הנזכרת של קרמר. המבקר מסתפק בהשוואה מילולית בין שירו של שניאור כורות (שירים, עם עובד, כרך א', תשי"ב) לבין דבורים של שטיינברג: גם אם יש השפעה בביטוי אחד או שניים, הרי שטיינברג הוא הנותן לנושא זה מעוף מפתיע ומיבנה משוכלל. דוקא בשירים אלה חפשי שטיינברג מכל הכוונה אלגו־רית, בעוד ששניאור מצמצם את שירו בסיומו מתוך מגמתיות דידקטית: "ורדה רשע חדש את כל הדבש הנצבר" (עמ' קעט). אף זו: לא העלה איש על דעתו לחקור אפשרות של קשר בין שטיינברג ובין — טשרני־חובסקי! המחזור דבורים, 1924, קדם כמעט בעשרים שנה ל"עמא דדהבא", והוא מבליט כמה מחשובי הנוש־אים המופיעים אצל טשרניחובסקי.

ג. היחס אל הנוף

שטיינברג נודע כמשורר העיר ובית הקפה. שירתו היא "הכרכית ביותר בשירתנו"[4]; "יש בשירתו מן האדישות כלפי חיי הטבע הנגלה"[5]. ואמנם יש סיוע להשקפה זו: "גם לצבאות השמים כבר הרגלנו" (יט, ב); "רק צחוק האור חסר העולם — / השמש איננה מזהירה" (כה, ב); "מס־נן אור היום המעונן / את חובתו רק לצאת" (נא, א). ומזווית אחרת: "ככלוב מלא זוהמה מראה הכרכים" (יד, א), וכן — "בשבות בבית הקפה שיר וגיל ודברים" (סז, ב). אך לאמתו של דבר אין כתובים אלה אופייניים לשטינברג. הריחוק הצונן כלפי הנוף כאן יש בו יותר מקורטוב של העמדת־פנים, שאינה מעידה על העדר זיקה דו־קא. המשורר דבק בטבע מנעוריו, והוא לקח מן הנוף מלוא חפניו הן לשם אמצעיו הציוריים בשירתו והן כסמל ובבואה למתרחש בנפשו: כך נוכח שלוות העבים הוא קורא לסערה לטל־טלם —

אז מצינו — ועליזים
כוס חמתם הנאדרה (ח, א);
הוא מקנא בצפור בת החורין (כ, א)
ותנני גא כנשר טס מול עבים שחורים (כח, א)

בעיקרו של דבר אין שטיינברג שונה בראיית הטבע משאר בני דורו, דור ביאליק. גם הוא נותן ביטוי לתחושת העולם הפנתיאיסטית, אם בתוכח־תו לעם — "ולא שמתם את לבכם לקול אדני / בהשליחו בכם כל העולם החי" (ח, ב), ואם בגי־לוי יחסו הוא אל הטבע: "אל יתנו תאות נפשי / מטרות עוז ורוח סועה, / ואשר יתן קול תעלומה / על פני תבל יה ומלואה" (מג, א). וכך בשירים רבים, עד ל'שירים אחרונים':

שוב יתפעם המטר מזרום ומגאות,
ירוץ דרכו הטהורה מזבול שחק החי,
כמו ציר הוא ממרום לשאת דבר אדוני (צו, א)

עד כדי כך, שהתפיסה הפנתיאיסטית מתעלה כמ־עט לדרגת השקפה תיאיסטית, הרואה בפעולת האל בטבע לא רק "ציר" שלוח ממרום, אלא גילוי של "רצון" המותאם לנסיבות:

ובמרום יפיקו כל רוך תכלתם השחקים
כמו ממרום עולם אחר רצון אל העבירם;
וכמו ניחם אל עולם ולא יזכר להקים
אשר דבר ביד עבים ובעצבון סגרירם (צט, ב)

הד הכתוב "אשר דבר ביד עבדיו הנביאים" (מל' ב, כד, ב) מעמיק את האוירה הרליגיוזית.

ד. בשר ורוח

שטיינברג יצאו לו מוניטין כארוטיקן שלא ידע את סוד האהבה המזוככת. י. קופלוביץ (ישורון קשת) מקדיש סעיף ל"ארוטיותו", שנתעלתה מעל המין, אך לא הגיעה, כביכול, לדרגת האהבה: שיריו "אינם יודעים את הסובלימציה של האה־בה" — מסכם הוא את גזר דינו[6]. ואילו פ. לנדר מגדיר את שירת האהבה של שטיינברג במלים דו־משמעיות: "לא כניעה והתבטלות, או תרועת הת־נשאות, כי אם אהבה שמציצה לתוך עצמה"[7]. ושרידי השקפה זו אפשר למצוא גם בדברי נ. זך: "שירי האהבה המהווים חטיבה מרכזית בשירתו, ובכמה מהם הוא מתעלה, כמדומה, לפסגת כוחו כמשורר. אין מקום ל'מליצה' בתיאור היחסים בין המינים"[8].

הדוגמאות לשירי האהבה הארוטיים הן מן המ־פורסמות. שורות כגון — "בלהט מערומינו הניח־רים / כן נחנו אז, נואָשים וחבוקים" (נג, ב), או — "ובהקיא כבר ים התענוגים את גופה" (נד, א), כבר הובאו למכביר. אך רק מעטים ציינו את גילויי האהבה הרכה: "ואת הרכנת את ראשך, את ראשך בתלתלים" (נט, א), או — "בלעדיך אבוא עד גבול ימי / ובלבי מקור געגועים זך" (סב, ב). ברם יש להדגיש, כי אָכן "מודרני" הוא בכך, שהאָרוטיציזם שלו הוא מנסיונותיו העיקריים למצוא נקודת אחיזה ממשית בעולם. החל באָכס־טאזה המוקדמת: "ובחשק לא יישבר וכמו באלם

[4] ב. בנשלום: "ליובלו של יעקב שטיינברג", בדרך (בלי תאריך). ור' גם פ. לנדר: "יעקב שטיינברג — עשר למותו", דבר, 12.7.57.

[5] י. קופליביץ, בדור עולה, מוסד ביאליק, על ידי דביר, תש"ך, עמ' קפד.

[6] שם, עמ' רג.

[7] ר' לעיל, הערה 4.

[8] הקול המחריש, שם, עמ' טו.

דעת / כל חושי בך, חמודה, לרגע נאחזים" (מה, ב), דרך ההתגברות על הזרות האיומה בצהרים, ב: "ופתאום ואשה חולפת" (נח, א), ועד לחרוזים בנכר, מחרוזת שירי האהבה הבשלים והדקים שבשירתנו: "כיריעת אהל אשר באפל הבהב בשרך" (נט, ב). ומעבר להבהוב האושר שב"בשר" מתגלה התוחלת לפתרון כל הספקות:

נשקיני, עד אם לבי יתעלף מהזיה,
וחזיון אושר בדים כצלם תעלומות,
כפתרון עד לגיל אשר רק רגע היה —
על עיני יחלוף פתאום, על עיני העצומות (שם)

מי שעמד על עצמת נהייתו הרומנטיציסטית של שטיינברג, אשר ראה בכל הסובב אותו חידה, איומה ונפלאה כאחת, יוכל להעריך נכונה את מהות התשוקה להאחז בפתרון שמציע האֶרוס כ"פתרון עד".

ההמראָה אל הנצח, אל האלמוות, היא נקודת השיא בנסיונו של שטיינברג להשתחרר מן התלות בבשר. ואמנם, בבוא הרגע נעלמת האֶרוטיות משירת המשורר, עד שקשה לגלות עקבותיה בשליש האחרון ביצירתו. וכדרך הטבע והאמת מגלה שטיינברג במקום תענוגות הבשר שלאהבה, ובמקום פחדי כליון של של הבשר "מדוי הבשר הנקלים" — (עז, ב), ו"בכי בשרינו" — (קב, א), את גדולתה של רוח האדם: "אך בשריו ידעו רוך ושובע, / ורוחו פג מבוז וקנאות" (עד, ב). עד לגילוי החרות הנעלה, שאינה נכנעת לגזר הגורל:

והרוח זו נבחרה, אור הרוח...
בה רחב לי העולם גם במצריו, —
היא תהי לאור עצבי הזרוח (צה, ב)

ובדומה:

רק הרוח, ניב בראשית והד כל הנצחים,
יגיד ברור על אזני את קץ הנסלחים (קב, א).

וכאן מקום להעיר: הנחתו של זך כי "אין לו (לשטיינברג) כל נטיה אל הרליגיוזי או אל עיסוקים מטאפיסיים בעלמא"[9] בטעות יסודה. גישושיו של שטיינברג אל הטראנסצנדנטאלי הם מהכנים והעמוקים בשירתנו החדשה. הרי החתירה המתמדת להצצה אל פני האלמוות: לא רק הדבורה היא יצור "נבון אלמוות" (פ, ב); גם בהתבוננותו הלאומית מגלה שטיינברג את הנצח ב"דמות אלמוות פלאית, רחוקה ומחרישה" (עב, ב); וכך עד להצצה החוזרת דרך דמעת הילד: "ודמות מתוכה תציץ... דמות אלמות" (פב, ב). אמנם העמידה נוכח האלמוות חילונית היא במהותה, אך אין בכך כדי לפסול את כמיהתו של המשורר אל הרליגיוזי, ואף כאן השלב הסאטירי אינו מעלה ואינו מוריד. שטיינברג רואה באל הרבה יותר מאשר "זר" נחבא, המתקלס בעדת עוורים (בדלק המנורה, כ). המשורר אמנם מתגרה ("הוי טוב למשתכרים על חשבון הבורא" — יז, ב); מתלונן ("הוי היוצר רב השגגות" — שם), ומתריס ("דע, בידו של השטן/מסר אלהים את שרביטו"—יט, ב); הוא אכול ספקות: "ואני מה תתן לי אל עמי, אל הרבים" (כט, א); הוא חש כי "המסורת העתיקה" (עח, ב) אינה מצילה מאימת האבדן. לאמר: "ריקים השמים" (מא, ב), הוא נוקט לשון "מות אלים" (אבישלום, לג, ב) כמטאפורה למות אידיאות וארחות חיים — ועם כל זאת שטינברג אינו סקפטיקן גמור בהשקפתו הרליגיוזית.

שמות אלהים השונים — יה, אל, שדי, הבורא, אדני — נשנים בשיריו בצורה תיאופורית — נבלי יה (ב, א) "שיר־יה" (ב, כג), "עולמות אדוני הגדולים" (ט, א), "כזרוע אל" (סב, ב), "חוק אל" (פה, ח); בצורה מטאפורית — "הארץ הדום אל־הים" (עז, א), ואף אלגוריסטית: "אז תבאנה יחד שתים נשים זונות / ותדברנה ריב לרגלי כס עולמים" (עז, א). אך מעבר לשימוש המילולי מצויים געגועי הנעורים — "להגיד שיר לאל" (ג, ב), "ללכת ולבקש לי אל בין האלים" (ט, ב) — עד להעזה: "ויד אדני עלי תהי" (י, א), ואחר כך הכמיהה העמוקה לעזרת האל בשעת מצוקה. בשירים לאיש אלמוני, ג עושה שטיינברג מאמץ עילאי לחשוף את משמעות החיים והמוות על ידי חידוש המגע עם הטראנסצנדנטאלי, ואילו בשאר יצירתו מפתח המשורר את התפילה לדרגת ביטוי ייחודי, רב כמות ורב איכות, מעבר לשיעור המקובל אף בקרב משוררי דור ביאליק: למן

[9] שם, עמ' יט.

היאוש — "אלהים, אני מתפלל: זכר האדם!" (יג, ב), עד לזעקת הכאב — "אב הרחמים, אב הרח־מים, / ראה מה היה לי, מה היה" (כד, א); ומן היאוש אל ההתחטאות — "בושתי, אל חסד" (לא, א), ולתחינה: "צרפני אלהים" (כח, א), ו־"נהלני עוד מעט, הה אבי בשמים!" (מו, ב). עד לתפלה המזעזעת שבכולן — האילמת:

גם כי אתפלל הוא (הכאב) ידום
מבעד אד התפלה (מז, א)

אך שטינברג אינו נאלם דום. מעבר לתחינה רווית הכאב מגלה הוא את התפילה החדורה אמונה והבוטחת בחסד האל. תפלת אביב היא תפילה השואבת עידוד מהתחדשות הטבע:

הה, קצב מחדש, אלי את ימי הנמהרים,
וכתם כל חסדי חיי תצו לי עוד חסדים (עו, א)

עד לקץ הדרך, בתפילה לדרך הזקנה:

ערבני למנוחה
בדרך הזאת (ק, א)

ה. יחסו אל עמו

אף כאן חברו אי־הידיעה וההתעלמות המכוונת כדי לצייר את שטיינברג כאינטרוורט נטול זיקה לבעיות החברה והעם. והנה, קבוצת ה"שירים הלאומיים", לכל גוניהם, היא הקבוצה הגדולה, ואולי המגובשת שבשירת שטיינברג כולה.

המאלף הוא, כי גם ב"שיריו הלאומיים" נקלע שטיינברג בין שתי הקבוצות (וכי אפשר אחרת?). הוא פותח בהצלפה סאטירית, מתוך זעם וכפירה:

דרור לכם תקנו בערמות פגריכם (ח, ב),
מה נוסיף עוד סוב מעגל האומות? (נו, ב)

ובקוטב האחר מוצאים אנו הערצה והפלאה שאין כמותם לכוח העמידה המופלא של העם: כל מעניו ומשמידיו לא יוכלו לו. ולעתיד לבוא, עת רזי העולם ייפתרו עד תום,

אז במלא תבל אומן — חידת עמך לבדה
תשיב לעג לחוקרה ולשון כליו החדה (קג, ב)

אף כאן, כבהשקפתו הפאנתיאיסטית, שטיינברג הוא בן נאמן לדורו. וצדק ש. הלקין כשחזר וטען כי בני דור ביאליק כולם חיו באינטנסיביות את יסורי העם ולבטיו. אך קלות דעת היא להניח, כי יוצר כשטיינברג מנותק הוא מערכי היסוד של תקופתו. כל יוצר גדול, עם כל חידושיו וחריגו־תיו, מעוגן הוא בסביבתו, לטוב ולרע.

— — — — — —

גישה קטבית זו בתחומים כה מרובים — הפסי־מיזם והאופטימיזם, יסודות הסאטירה והאלגיה, ביטול הנוף וההזדהות הפאנתיאיסטית עימו, השע־בוד לפחדי הבשר ולתענוגותיו וגילוי עצמתה של הרוח, חוסר האמונה והתחינה לאלהים, יאוש מן העם והפלאת חידת קיומו[10] — כל אלה אינם פרי המקרה. בשלושה שירים מסכם שטיינברג במפורש את עמדתו הקטבית המיוחדת, הפועלת כעקרון־יסוד בשירתו.

באחרית דרכו ומאבקו מודיע שטיינברג את ייחודו־יתרונו:

למשל חכמים קרא: אוב גדול ומרומם
מרום לו נתכנו הפכים וכל שלומם,
הוא רואה ריב הכל וברית הכל יביע. (צט, א)

ושוב:

יש אחות ריק ואמונים, / ברית שני הפכים לטוב: —
מה לי למעט ברב גוניו, / חסד הפכים לא עז? (צז, ב)

שטיינברג מתכוון להראות, כי בכוחה של האמ־נות הממושמעת, ובראש ובראשונה אמונתו שלו, לבטא את "הפכי" החיים מתוך הרמוניה פני־מית[11]. ואמנם ה"הפכים" המרובים מתנגשים ומתנגחים בחריפות זה בזה לא רק בין השירים השונים אלא לעתים באותו שיר עצמו, או אף

---

[10] יש עוד 'הפכים' כהנה וכהנה: פכחון — ורגשיות; תשוקה לסער ולזעף — והגעגועים למנוחה; רדיפה אחרי ה"פתרון" לחידות החיים — ודחיית כל פתרון שהוא. ואפילו ביחס ליצירתו הוא: לעומת "שוויון נפשו כלפי התהילה" — על פי זך (שם, עמ' יט) — דיבור הפוך: "אולם יש שאתאו לשתות / גם אני מיין התהלה" (כט, ב). ור' להלן הסתירה בין דחיית התבו־נה לבין כניעה למרותה.

[11] מעין זה גם: "וכה ישא מדברי אימה / במשבצות שלום ומנוחה" (פא, א), וכן "בכאב ובסערות חיים ראי מצולתה שלם" (פא, ב). בביטויים אלה מציין שטיינברג את סגולתה של האמנות לשקף תוכן של אימה מתוך איזון הרמוני שבצורה. במקרים אחרים עומד שטיינברג על סגולתה של האמנות לשקף חליפות "עצב וגם גיל" (נד, ב), או "שלוה" ו"אימה" (פא, ב, המנון אל דמעת הילד).

באותה שורה. מכאן אף השימוש שעושה שטיינברג בלשון השירה, המשופעת בביטויים אנטיתיטיים ואוכסימורוניים. כלומר, לשונו משרתת בנאמנות את השקפת עולמו הכוללת.

דברים אלה, המסבירים את עמדתו הקטבית של שטיינברג באספקטים שונים, מתגבשים גי־בוש סופי בשיר התהלכתי ברחוב...—

אחרי תאוה ועירום יצירה / הכנסי התנומה הטמירה:
ונוקיתי מראות לאור אודים / בהתפרד הפכי הצמודים
(קא, א)

שטיינברג מגלה בחיים אותו עקרון־יסוד שגילה באמנות — מיזוג מתוח של יסודות מתנגדים, "הפכים צמודים". החידוש הוא בראיית אחדות זו כאחדות כפויה, בלתי טבעית, אשר רק בבוא המוות יוכלו יסודותיה המתנגדים להתפרק ולשכון במנוחה.

כאן רמז לבסיס עיוני־מטאפיסי לדרך הראייה וההתבטאות המיוחדת לשטיינברג, להסברת שלל הסתירות בנפשו ובלשון שירתו. יצירתו מורכבת ורבת ניגודים היא, ותוית זיהוי לא תכילנה. הראייה הקטבית שלטת בהשקפת עולמו כבלשון שיר־תו. שירתו שירת ההפכים היא. ואידך זיל גמור.

העקרון השני: ההשלמה עם עולם התוהו

כבר אמרנו, כי יצירתו של שטיינברג כפותה לגלגוליה של תחושת עולם בעלת חוקיות קבועה. המשורר השליט "חוקים" ומשמעת ביצירתו — לא רק מבחינה צורנית, אלא גם מבחינה מהותית.

והנה, בניגוד לצפוי, ובניגוד להכרזתו שלו — "התחיל אדם 'הללויה' — 'הכל הבל' הנו גומר" (יד, ב), עובר שטיינברג בדרך הפוכה: כסאטירי־קן, ואולי אף ציניקן, פותח הוא בהבל־הבלים המתפזם בכל שירת הנעורים; ממשיך בדרך התהייה וההתמודדות עם שאלות הקיום; ומסיים מתוך התגברות התבונה, ההתפייסות וההשלמה על השנינות, היאוש והמחאה. כאן הוא העקרון השני המתגלם ביצירתו.

להבחנה זו שני סייגים. אחד, שטיינברג לעולם אינו מגיע לאופטימיזם נאיבי. ציון "המגמתיות" שבשירתו מעיד רק על התגברות צד אחד, אך לא על סילוקו של האחר. הנאמנות לעקרון הראשון — מיצוי הפכי החיים מגבילה ומרסנת את אפשרות ההתפעמות. והסייג השני, אין דרך בשירתו של שטיינברג דרך חלקה ומהירה. ההתקדמות מן הסאטירה והדכדוך אל ההבנה וההשלמה רצופה נסיגות וסטיות. אך אין ספק בנוגע לקיומו של תהליך זה.

במחצית השנייה של יצירת שטיינברג תופסים מקום חשוב "שירי הילדים" (כלומר, שירים שגי־בורם ילד), שבהם מגלה המשורר שפעי חיבה עצורים וראייה מחודשת־קונסטרוקטיבית במכלול הבעיות שהתמודד עמן במהלך יצירתו. בשירים ספר החיים, על קבר הנער, בן שנה, הדבר הגדול, ילד על סף שלולית ואראלה בת השכנה משלים שטיינברג עם חידת החיים, עם שליחותו כיוצר ועם גורל הסבל והיסורים של עמו. בחשוב מבין שירים אלה, בהמנון אל דמעת הילד, מגלה שטיינברג את יסודות ההרמוניה השולטים בעולמנו:

הבט וראה מה מתוק זה תוהו לא פרוע (פב, ב),

עד להעזה רבתי, להצצה אל פני האלמוות.

ועוד רמז. שיריו האחרונים של שטיינברג טעונים כובד ראש. המשורר, שבז לתבונה האנושית — "עש הבינה" (נז, א), "נחש הבינה" (עא, ב), "בזוי כל יצורי" (עו, א), וראה בה גורם של בלי־מה ומפח נפש, מגלה סמוך לקצו את התבונה הנעלה, והוא נרעש כולו:

אך שמי בטרם אלך מרעיפים מגד תבונה (עד, ב),

ועד למנוחה הגמורה:

שלותי מימים ודעה (קו, ב)

שטיינברג ה"זועם", ה"רוגז" וה"קוצף" משלים עם עולם התוהו. גזירה היא, ואין להשיבה:

...ואשר נשפט לרקב
רואה קבר ומחריש ומתאפק אל שחקיו (קד, א)