

מגעי אברהם סוצקבר עם תרבות צרפת ועם המשורר פול ואלרי

שלושה מקומות בעלי חשיבות אחוזים כשורשי יניקה בשירתו של אברהם סוצקבר: סיביר – בימי ילדותו, וילנה – עירו וביתו בשנים 1922–1943 ותל-אביב – מאז 1947. אל שלושת אלה רצוני עתה להוסיף אחיזה רוחנית נוספת – צרפת. סוצקבר נסע במרוצת השנים הלך ושוב לצרפת – בעיקר לפאריז – בקביעות ולעתים קרובות.

מן הראוי לציין, שסוצקבר בא במגע עם תרבות צרפת עוד בימי נעוריו, ותרבות זו אמנם השפיעה עליו השפעה רבה. שבילי ההשפעה הוליכו מן השירה הפולנית דרך תרגומים מיצירות תרבות אירופה המערבית אל השירה הצרפתית. עד ימי המפגש עם חבורת הצעירים יונג ווילנע (ווילנה הצעירה) הוא לא ידע אלא מעט על ספרות יידיש, כמותה ואיכותה. כך, לפחות, הוא טוען. בשנות השלושים השתתף סוצקבר בשיעורי ספרות צרפתית בוארשה, בירת פולין, וכן סלל שביל-שליזיקה אל קסמי יצירותיהם של אמני הציור הצרפתי. מ-1939, שנת פרוץ מלחמת העולם השנייה, התמקדו והשתזרו זה בזה חייו של סוצקבר בחיי העם היהודי. חוליות הקשר עם התרבות הצרפתית, לעומת זאת, חושלו מחדש אחרי המלחמה. בשנות הנדידה והטלטול, לפני שהגיע אל חוף מבטחים בתל-אביב ב-1947, ביקר סוצקבר במספר ערים באירופה, כולל פאריז. שני אנשים מילאו תפקיד חשוב ביחסיו של סוצקבר עם צרפת: מרדכי ליטוויץ ומארק שאגאל.

ליטוויץ היה חבר פעיל בתנועת המחתרת הצרפתית (ה'רזיסטאנס') בימי המלחמה נגד הנאצים. הוא היה חסיד נלהב של השירה הצרפתית. תרגומיו ליידיש של יצירות המשוררים בודליר, מאלארמה, ואלרי, נרוואל ואפולינר וכן מסותיו על שירתם פורסמו במרוצת הזמן בכתבי-העת די גאלדענע קייט, שאברהם סוצקבר ערך מן החוברת הראשונה (1: 1949) ועד האחרונה (141: 1995). עבודותיו של ליטוויץ כונסו בשני כרכים של תרגומים ליידיש מלוויים בפירושים מאירי עיניים (ליטוויץ 1968: בוך אינס; 1986: בוך צוויי). ליטוויץ ידע לתרגם את דקויות השירה הצרפתית ברגישות רבה מאוד. אפשר לומר בבטחון, שהעניין שהתעורר והתחדש אצל סוצקבר לשירה הזאת נבע, לפחות חלקית, מן הידידות והמגע הקרוב עם ליטוויץ. ידידות זו נמשכה בלי הרף עד פטירתו של ליטוויץ ב-1993.

את מארק שאגאל פגש סוצקבר לראשונה בימי הוועידה הראשונה של היוזאָ בוילנה, ב־1935. מקץ שנים העניק שאגאל שירים משלו וציורים לחוברות די גאָלדענע קייט¹. יתר על כן: ב־1953 צייר מארק שאגאל את האיורים לפואמה סיביר של סוצקבר, שהיה מאז ואילך מבקר אצל שאגאל בפאריז או בוואנס (Vence) כמעט שנה שנה. מכאן ואילך התפתחה ידידות אינטנסיבית ופורייה בין שני האמנים. הקשר ביניהם הושתת על רקע תרבותי משותף ועל מראות־שתייה קרובים לשניהם.

לכבוד ביקורו של שאגאל בישראל ב־1951 כתב סוצקבר את הדברים הבאים: שאגאל הוא אמן בעל "אומפֿאָרגלייכלעכע אינספיראַציע, אַ ווידעראויפֿשפּיל פֿון אַ פֿאַרקלונגענער קינדהייט" (די גאָלדענע קייט 9, 1951: 3). לאמור: אמן בעל אינספיראציה שאין דומה לה לעצב מחדש ימי ילדות, שאורות קולותיה הועמו. הידידות בין שני האמנים התפתחה בסביבה התרבותית הצרפתית. שיחותיהם, כדברי סוצקבר (די גאָלדענע קייט 79–80, 1973), התמקדו לא פעם סביב שירת צרפת ואמנותה. גם שאגאל הצביע על משקלה המרבי של צרפת בעיצוב דמותו כאמן. בבואו לרון במזיגה היוצרת בין סביבתו הישנה והחדשה הוא כותב: "דער באָדן, וואָס האָט געשפּייזט די וואַרצלען פֿון מיין קונסט, האָט געמוזט האָבן פֿאַריז, ווי אַ בוים דאַרף האָבן וואַסער, ווייל אַנדערש וואָלט ער אַינגעדאַרט"². לאמור: "הקרקע שפרנסה את שורשי אמנותי היתה זקוקה לפאריז, כשם שאילן זקוק למים, פן יתייבש ויבול".

תרבות צרפת השפיעה אפוא, על חייו ויצירתו של אברהם סוצקבר, בדרכים שונות, מאז ימי נעוריו המוקדמים. זו היתה אחת מן ההשפעות הרבות, שניתן למצוא את עקבותיהן ביצירתו. כוונתי לחקור כאן שני הבטים בהשפעה זו: האימאז' של פאריז בשירה שנכתבה סמוך לגמר המלחמה והקירבה בין יצירות סוצקבר ליצירותיו של המשורר הצרפתי פול ואלרי.

פאריז כסמל של תחיית היצירה

בימי המלחמה ובמרוצתה היתה שירתו של סוצקבר מקובלת ונתמכת על־ידי החברה ומוסדותיה, על אף נושאייה הקשים רבי־הצער והכאב. בשנים הראשונות לאחר המלחמה חלה תמורה מוזרה. כל מקורות התמיכה התנדפו, היו כלא־היו. המשורר ששרד נעקר משורשיו שנכרתו. בעיות הקיום ממש הזדקרו מתוך השירה שנכתבה בימים ההם.

במכתב ליעקב גלאטשטיין המשורר, הסופר והמסאי בניו־יורק פרש סוצקבר את בעיותיו הרגשיות והאמנותיות אל נוכח ה'חירות' החדשה שהוא נקלע אל מלתיעותיה. ואלה דבריו, כלשונם ותרגומם:

"אין געטאָ האָב איך נאָך געגלייבט אין וואַרט און האָב געקניט פֿאַר אים און געזונגען – איצט, אין מיין 'באַפֿרייטקייט' וואָלט איך שוין אַזוי ניט קענען שרײַבן. אַז איך דערמאָן זיך מיט וויפֿל גיסטיקער דערהויבנקייט און גבורה איך האָב זיך געראַנגלט אין געטאָ, כאַפּט מיך אָן אַ בענקשאַפּט. אַנטקעגן וואָס דערצייל איך

דאָס? אַנטקעגן דעם, וואָס איצטער קען איך שוין ניט ווערן אָנגעצונדן. איך סמאָליע זיך ווי אַ נאַסע טוך, אַ פֿאַרראַטענער פֿון אלע געטער" (מכתב מיום 3.10.1946, נמצא בארכיון של יוואָ). (בגיטו עדיין האמנתי במילה, קדתי קידה לפני ושרתי לה - ואילו עתה, במעמדי כ'משוחרר' אין לאל ידי לכתוב עוד באורח זה. כאשר אני נזכר באיזו מידה של התעלות רוחנית וגבורה נאבקתי בגיטו, הריני נתקף בגעגועים. כנגד מה אני מספר לך כל זאת? כנגד העובדה, שהיום אין ביכולתי להידלק ולבעור, אלא רק להיקרף כסודר לה, נבגד על-ידי כל האלים.) אלא שהוא בכל זאת המשיך לכתוב גם אחרי 1945. כדרכו בימי המלחמה, הוא נהג לרשום ולציין בשולי כל שיר את תאריך כתיבתו ומקומו. באופן זה הוא סלל דרך למעין כרונולוגיה של סדר התחדשות יצירתו הרגשית והאמנותית.

פרט למחזור 'אין סדום', שהוא כתב בגרמניה ב־1946, בשעה שנקרא להעיד במשפט נירנברג, הוא חיבר את רוב שיריו בשנים 1945-1946 במוסקבה, בוויילנה, בווארשה ובלודז'.³ שירה זו היא מעין שירת־מעבר, מופנית אל ימי העבר, מתוך מאמץ לרדת לטעמן של זוועות העבר. אולי גם להשלים וגם להתייצב חוצץ לעומת העתיד. שירה זו משקפת רגשות אשמה והתפוררות האישיות. סוצקבר נאבק לבנות מחדש משמעות ליעודו כמשורר.

איפיון בולט לשירתו ניתן לגלות באופן שבו הוא מעצב מוטיבים של סיפורי עם, סיפורי פיות וגם תיאורי טבע ומשלכם בתבניות דמיוניות, המקובלות על סוצקבר ואולי גם אהובות עליו כנושאים מטאפוריים. נושאים אלה מעוצבים לעתים קרובות באורח גרוטסקי או אף בדמות אימאזים שליליים.

השיר 'שוואַרצע דערנער' (דרדרים שחורים), למשל, שנכתב בשעה שהמשורר חזר לוויילנה (יידישע גאַס: 67; פּאָעטישע ווערק 1: 546-547), מעלה באורח מזור נושא כאוב: רצח אימו של המשורר בגיטו וייסורי המצפון שהציפו אותו. השיר מעלה דימוי שלילי לנוף הטבעי, לדרדרים וחרולים הצומחים פרא ומכסים את ביתה של האם, המקום שבו עדיין מרחף רוחה. יש כאן מעין בת־קול מאקאברית של סבך החרולים והקוצים המקיף את טירתה של היפהפייה הנרדמת. האני מרקד במערומיו על הקוצים ומאלץ אותם לפרות.

שיר אחר, שנכתב במוסקבה, הפותח במילים 'אַ מאָל איז געגאַנגען אַ רעגן' (פעם ירד גשם), בנוסח של סיפור ילדים, הפותח במילים 'היה היה' (יידישע גאַס: 173-175; פּאָעטישע ווערק 1: 543-545), פותח בנוסח, המזכיר ציור אימפרסיוניסטי, המתאר גן שופע ירק, מוצף אור חמה וזוכה לגשם ברכות. מסתובבים שם אנשים חובשי כובעי־קש לבנים, המשוטטים להנאתם. אידיליה זו מתגלגלת חיש לסיוט פתאומי. כל דימויי הטבע החיוביים מתהפכים. גשם הברכות מפריח החיים הופך לשבר־ענן של מַתְכַת חמה מוֹתְכַת, המציף בבחינת מבול, אשר בו גסחפים בתים עקומי צורה, מעוכים ומקומטים על מנעוליהם החלודים ונשטפים בזרמי מים עכורים. בנוף עולה במקום העשב הרענן למטה וקשת־בענן למעלה - אגרוף אבן בשבעה גוונים ("אַ שטיינערנע פּוּיסט אין זיבן קאָלירן").

כאן ובשירים אחרים באותה התקופה מזדקר ועולה סימן שאלה לעומת היצירה

השירית עצמה באמצעות עיוות-מדעת ושיבוש ופגימה של המפתח שסוצקבר העלה ביצירתו עתירת הדימויים המטאפואטיים.

בשירים האלה מתבלט הנוף הפנימי. אין זכר, לעומת זאת, למציאות הפיזית של הערים אשר בהן נכתבו כל השורות, אף כי המשורר דאג לסמן בכל שיר את מקום כתיבתו. השירים נושאים כותרות, המעוררות ומעלות פסיפס מעולמו הפנימי של המשורר, לאמור: 'שולדיק איז דער גוף' (הגוף אשם: יידישע גאס: 169; פאָעטישע ווערק 1: 556); 'צום געצן-דינער' (אל עובר האלילים: יי"ג: 180; פ"ו 1: 549); 'צום דינעם אָדערל אין קאָפּ' (אל העורק הדקיק בראש: יי"ג: 181; פ"ו 1: 579).

בין 1946 ל-1947 כתב סוצקבר 9 שירים בפאריז. והנה ניכר, שבאחדים מהם מופיעה העיר פאריז מעוצבת במוקד כסמל של המפנה האמנותי וחידוש היצירה בתנופה מקורית. בבואנו לחקור את שירת סוצקבר מן הראוי – ואף מאיר עיניים – לקבוע את סדר השירים ואת השינויים שהמשורר הכניס בהם להלן, בהכנת המהדורות הבאות.

כל שירי פאריז פורסמו תחילה בקובץ יידישע גאס (1948). השיר שכותרתו 'יידישע גאס' פורסם בראש הקובץ (עמ' 11-12) ובאות גדולה יותר ובולטת מאשר יתר שירי הקובץ. שמונת השירים הנוספים פורסמו זה אחר זה דווקא בסיומו של הקובץ (בפרק 'א פלאַש מיט נעמען'). בדרך זו נוצרה מעין מסגרת סביב יתר שירי הקובץ, שירים שנתחברו משלהי שנות השלושים ועד 1947. בשנים אלו חלה תמורה מוחלטת (ובלתי חוזרת) בחייו של המשורר ובגורלו של העם היהודי. השיר האחרון בקובץ 'א פלאַש מיט נעמען' (בקבוק מלא שמות) בא לסמן את המפנה שלאחריו עומד המשורר להתחיל מסלול חדש ביצירתו.

מכל מקום, ניתן לשער, שסידור השירים ביידישע גאס ערוך באורח מודע ובכוונת המכוון.⁴ בשיר 'דער ניי-געבוירענער' (הילוד החדש, יידישע גאס: 192; פ"ו 1: 591) מעוצב נושא ההתחדשות הפואטית בדמות ריסוק השרשרת הכובלת את הזמר, את זמר המשורר, העולה ממנו ובו, בשעה שהוא עדיין שרוי במצב של 'איין-זמר' (אומגעזאנג), בצליל חדש:

מיט שטערנציינער בייסט די נאַכט די קייט אויף מיין געזאַנג.
די רינגען פֿאַלן, פֿאַלן. איך – אין אומגעזאנג פֿאַרלוירענער
דערהער אַ נייעם קלאַנג ווי דאָס געבוירן פֿון אַ זאַנג,
ער בויערט מינע שליפֿן דורך: גוט-מאָרגן, ניי-געבוירענער!
בְּשָׁנֵי כּוֹכְבֵים לִילָה זֶה מְכַרְסֵם אֶת כְּבִלֵי מִזְמוּרֵי בֶן הַזְּמָן,
חֲלִיּוֹת נִקְרָעוֹת וְנוֹשְׁרוֹת, וְאֲנִי בְּאֵין-זֶמֶר אֶבּוֹד וְחָלַשׁ,
אֶךְ שְׁמַעְתִּי צְלִילִים חֲדָשִׁים, כְּמוֹ רֶשְׁרוֹשׁ לִידְתּוֹ שֶׁל דָּגָן,
הַקּוֹדְחִים וּבּוֹקְעִים רְקוֹתַי: בְּקֶר טוֹב, הִילוֹד הַחֲדָשׁוֹ!*

ה'זאנג' (שיבולת הדגן) היא בבחינת אימאז' מטאפואטי השזור בשירתו המוקדמת ביותר של סוצקבר. בשירו 'בלאנדער באַגינען' (לידער 1937: 36-37);

* קטעי השיר שלא צוין מתרגמם בהערות, תורגמו בידי שלום לוריא.

פ"ו 1: 28) נעור הנוסח הפואטי במילים: "רעדן אויף דער בלאַנדער שפראַך פֿון זאַנגען". (בלשון הבלונד רומזת קוד בשפת השבלים).

ה'זאנג' (השיבולת) מופיעה בדמויות שונות, עליזות ושיריות – ותמיד בהקשר של יצירה שירית.⁵

האימאז' גורר אחריו וצובר סבך של קונוטאציות חדשות במרוצת שנות המלחמה. בשיר 'זאנגען', שנכתב ב-1943 (פ"ו 1: 339-340) ה'אני' נכסף אל שדה-יתבואה, אך הוא מגלה שהשיבולים עלו וגדלו מבין גופות אחיו ההרוגים, גולגולותיהם, שלדיהם, מבשילים על שפך הדם – נקצרים ומתגלים כ'לחם שלאחר המלחמה'. התמונה הזאת כפולת פנים: ניתן לפרש אותה כביטוי ליחס האדיש והאכזרי של הטבע כלפי הטראגדיה האנושית, ואילו מאידך גיסא – כמשחילה ביטוי לעקרון החיים וחידושם (המזון המפרנס את 'הלחם שלאחר המלחמה', יונק משרה הקטל והמוות).

בשיר 'דער נייע-געבוירענער' מקיף העקרון הפואטי המסומן על-ידי צליל צמיחת השיבולת את כל התהודות שצויינו לעיל. באימאז' של השיבולת הבוקעת וחודרת מבעד גולגולתו של ה'אני' נשמעת בת-קול של צליל השיבולת הצומחת ועולה מתוך הגולגולת של החלל. מעין רמז כי חידוש היצירה מוכרח להיות טעון ושזור גם בזוועה וגם ביופי.

המשורר שנוגד מחדש – הבוקר עוטה עליו את הווייתו כלבוש, לאמור: "עס טוט זיך אָן דער מאַרגן אויף מיין גוף אַנשטאַט אַ הויט" (הבוקר קורם עצמו על פני גופי במקום העור).

את עוצמתו המלאה של האימאז' ניתן להבין אך ורק עם פיענוח האימאז' המנחה 'הויט' (עור) בשירתו המוקדמת של סוצקבר, בעיקר בפואמה 'סיביר'. ב'סיביר' נראה עורו של אדם כמסכה, המסתירה את המראה האמיתי. ואילו כאן עולה העור האמיתי כביטוי המסווה (העור מזדקן ומתנוון בשעה שהבוקר מתחדש בהתמדה בלי הרף), ומאפשר ל'אני' להתחדש, להתגלגל ולהיות "ינגער מיט די זעונגען, די פֿילונגען" (צעיר יותר בחזיונות, ברגשות). תנועת השינויים בשני הבתים הראשונים מתרחשת לעומת אימאז' ה'לָבָה הקרה והמאובנת של הצער והיגון, שאופפת את העבר, לאמור:

דער טרויער, ווי אָן אָפּגעפֿלייצטע לאַווע, האַרט און קאַלט,
מיט אומבאַקוועמלעכקייט פֿאַרהיילט דעם נעכטנס קרומע פּנימער.
נאָר איך, דער נייע-געבוירענער, דערקען ניט מיין געשטאַלט.
און אַלע חושים בילן: דו זאַלסט קיין מאַל ניט דערקענען מער!
פּאַריז, 1946 (ייִדישע גאַס: 192; פ"ו 1: 591)

היגון כמו לָבָה מלע דומם, קָשָה וְקָרָה,
כְּנָצִיב קר־קרוש פְּנֵי אֶתְמוֹל עֶקְמוּמִים מֵרֶפֶא מִסְבָּלָם.
רק אָני, הַיְלוּד הַחֲדָשׁ אֶת דְּמוּתִי לֹא אֶפִיר בְּמֵרָאָה,
כָּל חוּשֵׁי כְּבֵר נּוֹבְחִים וְנוֹשְׁכִים: לֹא תִפִּיר לֹא תִפִּיר לְעוֹלָם!

בשתי השורות האחרונות המשורר אינו מתכוון להתנער מן העבר, אלא מספר שעבר עליו גלגול, הוא התחדש, ובעצם כאילו אינו מכיר את עצמו, את דמותו כפי שהיתה בעבר, אז הוא היה אבוד באורח בלתי טבעי לגבי משורר ב'אין-זמר'. במקור: "אין אומגעזאנג פֿאַרלוירענער". אף על פי כן, כל מה שעבר עליו ועל עמו חי וקיים ב'אני' שנולד מחדש. בחמשת השירים שסוצקבר כתב בפאריז הוא חוזר אל מוקדי הסבל שלו עצמו ושל העם היהודי.

הווה אומר: קינה על אובדן חבר ('ווער האַמערט?' - מי הכה בפטיש? - י"ג: 196; פ"ו 1: 598); תחושת העדר הבית ('די פֿרוי פֿון מירמל אויפֿן פּער-לאַשעו' - אשת השיש בפר-לאשז - י"ג: 200; פ"ו 1: 601); מות האם ('דענקמאָל' - יד זכרון - י"ג: 199; פ"ו 1: 600); גורל נודדים-משוטטים הנאלצים להסתיר את זהותם ('מאַראַנען' - מארנים - י"ג: 198; פ"ו 1: 599); דמותו של יהודי בודד בבית-מדרש קטן ('אַ שולכל' - י"ג: 197; פ"ו 1: 592). שירים אלה ערוכים בקובץ יידישע גאָס בזה אחר זה אחוזים בתוך מסגרת של שירי תוחלת, כאשר השירים דער נייַגעבוירענער ו'פאָריז' לפנייהם והשיר 'אַ פֿלאַש מיט נעמען' אחריהם.

בשיר 'פאָריז' (יידישע גאָס: 195-193) פונה המשורר אל העיר - מבפנים החוצה. החוויה המשחררת של פאריז מאפשרת, ואולי אף מזמינה, עימות חדש עם עולמו הפנימי. מבחינת עיצוב הצורה והמשקל מתגלה שיר זה כשונה משירי המחזור. הוא כתוב כולו במשקל היאמב ההפּטאמטרי, משקל קלאסי, המעניק לשיר מהלך חגיגי ומדוד. השיר כולל 10 בתים בני שמונה שורות כל אחד. צירופים של 10 מצויים בפואמות הארוכות של סוצקבר; כך למשל, בתים בני עשר שורות בגעהיימשטאָט ועשרת הפרקים של אָדע צו דער טויב.

בשיר 'פאָריז' ניתן להבחין בשני ממדים של זמן. בבתים 1, 5 ובבית האחרון (10) חוגגת העיר המשוחררת בעוצמתה, ומאפשרת ל'אני' לשזור פרקים של שלושה (2, 3, 4) וארבעה (6, 7, 9, 8) בתים כדי להעלות בדמיון - ללא אימה ומרירות - את עולם העבר שאָבד אבד, לבחון את ההיסטוריה של העם היהודי ולחזק את עצמו במעמד המשורר היהודי. נושאים אלה עלו גם בשירים אחרים באותה תקופה כמקור של ספקות או יאוש. השיר 'פאָריז' נע בין הכאן-ועכשיו של העיר הטובלת ורוחצת באור הערביים לבין העבר הנשקף מתוך הערכה חדשה באור משמעותו כמעין מתגבר של חידוש ותחיית ערכים.

בבית הפותח מפעיל המראה של כנסיית הלב הקדוש (Sacré Coeur), השטופה בשמש הערביים, את תחושת התחייה של כוח היצירה השירית, לאמור:

און ווי אַ האַלב דערטרונקענער איך אָטעם אַיַן אַלץ מער
מײַן ווּנדערוועלט פֿאַרלוירן איך דער אומקומצײט אַוּודאי.
- אַנטפֿינצטער זיך, פֿאַרלאַשן אויג, ווער קלאַנגיק, מײַן געהער,
און טרינקט זיך אָן מיט זילבן פֿון אַ נײַער לידעריאַדע!

(יידישע גאָס 193: פ"ו 1: 587)

וכמו הטובע למחצה הריני נושף ונושם בלי מלים
את עולם הפלאים, שאבד לי בימי המפץ הנואש.

– נא סִלְקֵי אֶת הַחֶשֶׁךְ, עֵינֵי הַכְּבוֹדָה, הַפְתַּחֵי שְׁמִיעָתִי לְצִלְלִים,
וְשִׁתּוּ לְרוּיָהּ הַבְּרוּת זְמַרְיָאָדָה בְּקוֹל וּבְקַצֵּב חֲדָשׁ!

החופש מאפשר לו לחדש את הנדר שֶׁנֶּדַר בביצת הלילות שבגיטו, לאמור:
לעולם לא יכנע לפיתוי לחדול להיות משורר.

היצירה השירית החדשה מסתמלת בבית 3 ו־4 בדמות הנשר. עוד בבית 1 נרמז דימוי זה, כאשר הדובר מתאר את עצמו במילים "אֶ צוּגְעֶפֶלִיגְלֶטֶר צוּם בְּאָרְג" (אחוז בכנפיים בהר). הנשר ממריא ונוסק גבוה־גבוה ומרחף בביטחון מעל ארצו המחוללת: "ניטאָ די האַנט וואָס זאָל דִיךְ קענען אַיננבִּיגן, פֿאַרקרימען" (ידישע גאַס, בית 4, 194; פ"ו 1: 588). אין יד שיהיה בכוחה לכופף אותך ולעקם. בבית 5 חוזר המשורר אל הכאן־ועכשיו של פאריז. וזו לשונו:

וּוּ מֵעֲנֹשׁ אִיז מֵעֲנֹשׁ, מִיט זײַנע פֿרײַדן, בענקשאַפֿטן און צערן [...] און פֿרײַהײַט אִיז נִיט אַלט געוואָרן, אַינגעשרומפֿן־שווער, נאָר יונגט, ווי אירע רוֹיזן בײַ דער וואַנט פֿון קאַמונאַרן.

(ידישע גאַס: 194, פ"ו 1: 588)

מְקוּם בּוֹ הָאָדָם הוּא בֶן־אָדָם, עִם שְׁמֹחוֹתָיו, וְכִסּוּפֵיו וְצַעְרָיו [...].
וְהַחֲרוֹת לֹא הוֹדְקָנָה, לֹא הִצְטַמְקָה וְלֹא כִבְדָה.
וְצַעֲדִים עֲדִין שׁוֹשְׁנִים לִיד חוֹמַת הַקּוֹמוֹנאַרִים.⁶

אפשר להיווכח, שפאריז של סוצקבר אפופה וחדורה בדמיונו השירי. המציאות הריאלית של ההיסטוריה הצרפתית אינה שוללת או אף מכחישה את חזון החרות, המתעורר כאן באמצעות הרמז אל מאבק הקומונארים של פאריז על חירותם. בעקבות דברי ההלל לעיר, מעלים שלושת הבתים הבאים (6, 7, 8) את הבעת ביטחונו של המשורר ואמונתו בקיומו של העם היהודי. הוא עושה זאת באמצעות מראה פסלו של המלך המצרי, פרעה רעמסס, במוזיאון הלובר. למראה הדמות הזוחחה של מלך זה שמע סוצקבר את בכיו של נער העבדים היהודי במצרים. הוא קם ורץ לשחררו. בעקבות צעד סמלי זה נשחל לפתע ספק: האומנם יוביל שחרורו של נער־העבדים הכלוא להפעלת ה'שׁוֹיֶדֶר־יְיָחוּס' (יחוס הזוועה), הרובץ על היהודים, ואין להם מנוס מן הייסורים. אף על פי כן, אל נוכח רגע של פסימיות, מגלה האינספיראציה את מראה ה'שְׁטְרַאָלֶנוּעִג' (משעול הקרינה), המוליך מן הנער־העבד באמצעות עשרת הדברות אל הגאונות של אלברט איינשטיין. משעול זה חובק את כל תולדות העם היהודי, בבחינת להבה שלא כובתה עדיין, לאמור: "פֿאַרשלוֹנגען האָט אים נִיט קײן פֿלאַם, ווײַל ער אַליין אִיז פֿלאַם" (ידישע גאַס: 195; פ"ו 1: 589). ולא בלעה אותו שלהבת אש, כי הוא עצמו להבה.

המשורר רואה בבהירות, שהוא עצמו ארוג ומותך בקו המסלול הגדול של הקיום היהודי, החי וקיים ושורד, לאמור: "דורך מיר אַליין דעם וואַנדער פֿונעם וואַנדערפֿאַלק איך מערק" (ידישע גאַס: 195; פ"ו 1: 589); (אני מבחין בי בעצמי את הנודד בעם הנע ונד).

בבית התשיעי מתחזק ממנו ובו הנדר להעלות באורחות השיר את מגילת העדות. הוא מתפלל להגיע אל הבהירות המלוטשת והשקופה, שבאמצעותה מסוגלים משוררים מחוננים להבחין גם מרחוק בתהומות ובמעמקים שטרם נחשפו (די ניט־אנטפלעקטע אָפּגרונטן און טיפֿן). זו בהירות של פלדה, המוארת באור נצחי כפסגתו של הר שאין כלל להשיגה במחשכים, לאמור:

א קלאַרְקייט ווי אַ קאַלטער שטאַל. ווי יענע שפיצן בערג
וואָס טונקלען ניט, כאָטש נאַכטיק וואָסער הייבט שוין אָן צו טריפֿן.
זיי טונקלען ניט, אַ מחנה ליכטער נידערט אויף די קערק –
ווי שטראַלנדיקע מעוועס קומען אָפרוען אויף שיפֿן.

(יידישע גאָס: 195; פֿוּו 1: 589)

בהירות הפֿלדה הקרה, כפסגות הקרים,
שאַינם מחשיכים, אף כי מי טל הליל נוטפים אַל היום שיפּוח;
שאַינם מחשיכים, כמחנה של אורות הצונחים על שדות־ערך קרים,
כמו שחפים זוהרים היוֹרדים על ספון של ספינה קצת לנוח.

האימאז' החביב, המעצב את האור בפסגות ההרים מחזיר את המשורר אל פאריז. השיר פתח בקרני החמה השוקעת המתחברות אל מעין מתרס נגד הלילה סביב ה'סאַק־קֶר' (הלב הקדוש), כנסייה המשקיפה מן הגבעה אל העיר. השיר מסתיים במעין התעוררות רגועה ומהנה של העיר ההולכת ומתעטפת באפלה. החזרה על נתיב הקרינה (ה'שטראַלנוועג') מבית 7 – מעלה את רעיון המשך הקיום של העם היהודי הגלום ואצור ב'אני', ממנו ובו, ודווקא בהווה – בעיר פאריז, לאמור:

עס לעבט אין מיר דער שטראַלנוועג. די שטים פֿון לוור איז
באַהאַלטן אויך. עס קלינגען גלעקער אָוונטיקער, פֿרייער.
אַ גרוס דעם טאַג, וואָס האָט מיך אָפּגעפֿונען אין פֿאַריז.
אַ גרוס דער נאַכט, און אַלע די וואָס זענען ליב און טייער.

(יידישע גאָס: 195; פֿוּו 1: 590)

ממש חי בתוכי זה נתיב הקרינה, גם הלוכך מתסיס
בקולו המצנע. צלצולי פעמון בְּנִי־חורין הם יותר, כה לחי!
שֶׁלַח בְּרָכָה אֶל הַיּוֹם שֶׁמָצָא גַם אוֹתִי בְּפָרִיז,
שֶׁלַח בְּרָכָה גַם לְלֵילָה וּלְכֹל יְדִידֵי אֶהוּבֵי.

השלווה הפשוטה המשודרת משתי השורות האחרונות של השיר מסמנת אולי השלמה ורגיעה פנימית. באמצעות שיר זה והשיר 'דער ניי־געבוירענער' מביע המשורר בקול מהו המקום, שמילאה העיר פאריז בתודעה שלו. מעניין לציין, שהשירים 'פֿאַריז' ו'יידישע גאָס' (שמקומו נקבע בראש הספר, והוא אף הודפס באות גדולה ובולטת יותר, כעין הקדשה) – שניהם מסומנים

בתאריך דצמבר 1946, בשעה שכל יתר השירים שנכתבו בפאריז נרשמו בציון שנת חיבורם. בעצם אי אפשר לקבוע כיצד נכתבו השירים לפי מפתח של מוקדם ומאוחר. שני השירים ניתן לראותם כמשלימים זה את זה. תהליך שזירת העבר וספיגתו בחידוש, ובמידת מה – תחייה פואטית, מקבל המחשה וביטוי מפורט בשיר "ידישע גאס". המשורר מהרהר ומעצב באהבה קווי איפיון לקהילות יהודיות במזרח אירופה ומכריז בשמחת ניצחון, שהן שרדו, חיות וקיימות – על אף להבות האש המכלות, שאין להן שליטה על הקיום היהודי, אין בכוח הלהבות לשרוף את הקורבן, כאמור באחד משיאי השיר 'פאריז': "פאָרשלונגען האָט אים ניט קיין פֿלאַם, ווייל ער אַליין איז פֿלאַם" (י"ג: 198, בית 8). (לא תכלה ולא תבלע עם זה הלהבה, באשר הוא עצמו אינו אלא שלהבת אש).

אברהם סוצקבר ופול ואלרי

לא פעם הביע אברהם סוצקבר את הערצתו למשורר פול ואלרי (1871–1945). ברשימותיו על ידידותו עם מארק שאגאל מאיר סוצקבר בין היתר, שאחת מן הסיבות לעצבותו עם עזיבת הסטודיו של שאגאל בסנט פול דה ואַנס (St. Paul de Vence) לאחר ביקורו הראשון שם היה כלשונו: "ווייל כ'האָב שוין געוויסט, אַז אין דער אַטעליע האָט געווינט יאָרן פֿריער דער פּאָעט פּאָל וואַלערי, וואָס איך האָב אים שטאַרק ליב. וואַלערי איז אַ קלאַסישער מוסטער, אַז מען קען זיין אי אַ חכם, אי אַ גרויסער פּאָעט". [נדוּע ידעתי שכאן, באטליה הזה התגורר לפני כן המשורר פול ואלרי, שאני אוהב אותו מאוד, והוא דוגמה קלאסית, שאדם יכול להיות גם חכם וגם משורר גדול.] (די גאָלדענע קייט 79–80 (1973), עמ' 16).

סוצקבר מזכיר כאן את רמתו האינטלקטואלית של פול ואלרי בבחינת תכונה בולטת, רפרונטאטיבית וראויה להערצה דווקא באיכותו כמשורר. המיזוג של משורר והוגה-דעות עולה כאן כאידיאל בעיני סוצקבר. אפשר שרעיון זה הוא בבחינת תשתית לאחת ההגדרות של ואלרי עצמו את השירה: "זו האמנות להראות דברים שאינם נראים, ובכל זאת אפשר לראותם. [...] אמנות זו היא הפונקציה היפה ביותר של האינטלקט".⁷

באחד משיריו קורא ואלרי לשירה 'אמי התקמה' (ma mère Intelligence). כוונת הדברים אינה, לכל הנכון, לטעון שהאינטלקט הקר ממית או מבטל בו במשורר את הרגש, אלא דווקא שהשירה שלו, כדברי לוי אוסטין (Lloyd Austin), היא רגש מוחש ומובן מכוחה של רוח בהירה וצלולה תמיד (Austin 1987: 232).

רעיון זה עשוי לאפיין גם את מערכת רגישותו של סוצקבר.

ב־1983 הוא כתב שיר, שהיה מעין תשובה לשאלה: מפני מה הוא ביקש פעם להיות נוכח ולראות במו עיניו ניתוח במוחו של בן-אדם? זה היה בבית-החולים, בגיטו וילנה. השיר, שנכתב מקץ למעלה מ־40 שנים, אומר בתשובתו, שכאשר מוחו של האדם נחשף מתוך גולגולתו ניתן לראות ולחוש את מה שהמשורר מכנה 'דער פֿינקלענדיקער עיקר' (העיקר המנצנץ). לאמור:

דער שאַרבן – אָפֿן, און איך קוק אַרײַן אין זײַנע תּהומען,
ווען שוין צעשניטן איז די אַלטע ייִדנשטאָט אויף שטיקער;
דין־אַדערדיקע שריפֿט. איך זע דעם נאָמען־אַן־נאָמען,
פֿאַרשטעל איך מיַנע אויגן; ס'איז דער פֿינקלענדיקער עיקר.

(צווילינג־ברודער 1986: 167)

גלגלת השופה. אני מציץ לתוך תהומיה ונושם,
את עיר היהודים הישנה הספיקו כבר לגזור ולקצץ;
זה כתב־עורקים הדק מדק. ראיתי את השם־בלי־שם.
כסיתי את עיני; כאן נתגלה לי העקר המנצנץ.

מן הראוי לציין, שסוצקבר מעלה על דעתו את 'העיקר המנצנץ' כאחוז ודבוק במח, ולא דווקא בלב. מערכת הרגשות בשירת סוצקבר – כמוה כבשירת פול ואלרי – משתקפת באמצעות פריזמה של אינטלקט אנאליטי. ניתן להבחין בזה בשיר 'פאריז', כאשר תפילת ה'אני' השירי מגיעה אל שיאה, והוא מבקש בה "א קלאַרקייט דורכזעיק געשליפֿן" (י"ג: 195, שיר 9, שורה 3), כלומר בהירות מלוטשת עד כדי שקיפות.

ואלרי מרבה לכתוב על אודות הטבע של עצמו, על אודות תבל ומלואה ועל אודות האמנות. הוא מלטש את הרהוריו על אודות המציאות, הרגש והאינטלקט, על היחס בין ה'אני' שלו לבין העולם מחוצה לו ועל התהליכים שבאמצעותם פועלים הקולות השיריים במסגרת היחסים האלה.⁸ סוצקבר, לעומת זאת, פרסם ברבים מעט על עבודתו ואף מעודו לא ניסה לנסח תיאוריה שיטתית כלשהי על שירה. דברים קטועים בעניין זה מפוזרים בעיקר בראיונות ובאיגרות שהוא כתב לעתים קרובות למשוררים אחרים.⁹

ניתן לומר, שהשקפתו של סוצקבר על שירה אצורה בשיריו. כך זה בעצם גם אצל פול ואלרי. הריני מבקשת לטעון, שעל אף השוני הרב בזמן, ברקע התרבותי ובנסיון־החיים, ניתן להבחין בזיקות מהותיות בין שני המשוררים בתפיסתם את מהות טבעה של השירה: בדרך שבה משתקפת התבל באמצעות מעשה האמנות, וכיצד היא משתחררת ממתחיה. בעיני שניהם אין השירה אלא מעין דיאלוג עם עצמה. פול ואלרי רואה בעצם התודעה כפל־פנים, שבו קיים 'אני' מדבר לעומת 'אני' מקשיב.¹⁰ גם בשירת סוצקבר אין השיר אלא דיאלוג עם עצמו, פרט למקרה המעלה פנייה מפורשת אל נמען מסוים.¹¹ השיר הוא בעצם דיאלוג עם עצמו גם כאשר הוא מופנה לכאורה לדמות אחרת.

שני המשוררים מעלים לעתים קרובות ביטוי ליחס בין הדובר למאזין באמצעות הדיבור השירי, תוך שימוש בדימויים, אימאזים וצירופים מתחום הסינסתזיה.¹² ואלרי מפרש את היחס ההדדי בין דיבור לשמיעה כך: "האוזן היא המדברת / הפה הוא המאזין" (Cahiers, vol. 6: 823). המילון השירי של סוצקבר כולל עצמות מחייכות (צווילינג־ברודער: 67), אישונים מדברים (שם: 178) ושפתיים כורעות ברך (פ"ו 2: 157). השפתיים הן לא רק נושאות המילים ומעבירות אותן

אל תכליתן, אלא גם משמשות לעתים קרובות אמצעי לעיצוב השראה שירית – לשני המשוררים.

בפואמה 'סיביר' של סוצקבר מושכות שפתי הילד המשורר את הווייתו אל מחוצה לה, אל הנוף הקסום והמאגי של השירה, לאמור: "מזינע ליפן ציען זיך צום שייטער, וואָס באַשיינט דעם וואַיענדיקן דנאַ" (פ"ו 1: 11).¹³ השפתיים והשיניים של ה'אתה' קולטות את טעם הנצח בשיר 'א' צווייגל קאַרשן' (ענף דובדבנים, פ"ו 1: 118-119). הרעיון בדבר הפה הקולט את המילה בבחינת מזון הכרחי נרמז באפיגראף לקובץ השירים פֿון אַלטע און יונגע פּת־ב־ידן. בספרו של פול ואלרי Poésie יונק המשורר הֶלֶב משדי השירה, 'אימו החכמה'.

בהמשך הדו־שיח של שני המשוררים עם עצמם משמש להם העולם הטבעי חומר גלם בעיצוב החזון הפיוטי שלהם. ריבונות השכל בעל המודעות על העולם ההיולי קובעת את יחסם אל הטבע. פול ואלרי מוקסם מן הדמיון האחוז במהותם של דברים כמים, סלע, תבנית של עלים, חול דק ועדין, גוף.¹⁴ גם סוצקבר דוחה תיאור גרידא של טבע כללי, בלתי מפורט, ומעדיף, כמוהו כוואלרי, לבחון באורח מתמיד 'את הדברים במהותם'. בעיני סוצקבר נבחרים אותם היסודות שהם לכאורה קבועים, קפואים ונצחיים, כגון הרים, גראניט, ענבר, פנינים – הנושאים ומגלמים בתוכם את התערובת של קביעות וחידוש בתבל כולה ובעולם קיומם של בני־אדם. בשיר מן המוקדמים הוא אומר:

אַלצדינג איז פֿאַרוואַנדלעניש, באַנזיונג.
אַ סעקונד, און אַנדערש זעען אויס
די געבערג. די אַלטקייט ווערט אויף ס׳ניי יונג.
קליין ווערט גרויס.

(אויף אַ באַרג, פ"ו 1: 130).

הכל אינו אלא גלגול, חדוש מהיר.
רָגַע – וְאַחֲרַת כְּבֹר נִרְאָה הַכֹּל,
גַּם הַהָרִים. יֶשֶׁן הוֹפֵךְ צְעִיר.
קֶטֶן הוֹפֵךְ גָּדוֹל.

כאן ולאורך כתביו מנסה סוצקבר להתגבר על מוגבלות ראיית עינו של אדם בשעה שהוא ניצב לעומת התנועה של הטבע. גם ואלרי היה מודע באורח מעמיק לגישה הזאת והוא רשם במחברותיו (Cahiers, vol. 4: 118; 792) לאמור: "אם השינויים הם איטיים מאור, הם מתחמקים מאיתנו [...] כך צמיחתו של עץ – בעיניו של בן־אדם אין העץ נושם".¹⁵

המודעות העמוקה לחייו הפנימיים ותנועותיו של הטבע, המוחשת הן על־ידי סוצקבר והן על־ידי ואלרי, עשויה לעזור בפיענוח צירוף־העיצובים הבולט של דימויי שתייה של דברים חיים, ששני המשוררים משלבים ביצירתם הספרותית בתיאורי התבל ומלואה. משותפים לשניהם, בין היתר, השילובים של זרעים ופירות, העץ, היונה, חרקים, ובמיוחד – דבורים, סלעים, גבישים ואבני חן – וואלרי

מוסיף את שלוש דמויות ה'אלים': השמש, הרקיע והים. ברור, ששני המשוררים משתמשים באלמנטים הנ"ל באורח שונה. משותפת לשניהם היא נוכחות המורעות של המציאות הפנימית המיסתורית של יסודות העולם ה'ממשי', ומאידך גיסא הטראנספורמאציה היצירתית שלהם וגלגולה אל סמלים כאילו מאגיים בעולמם השירי.

וכך מגדיר סוצקבר את ישותו ויעודו של המשורר: "איבערצושאפן די באשאפונג ווערליג זיין, דעם פאָעטס, אייגענעם חלום" ('טאָגבוך־נאָטיצן', די גאָלדענע קייט 42: 165). כלומר: לעצב מחדש את הבריאה לפי דגם חלומי העצמי של המשורר.

שני המשוררים תופסים את לשון השירה כשונה מעיקרה מכל לשון אחרת. ואלרי עצמו דיבר על אודות השאיפה ליצור באמצעות הלשון השגרתית קול טהור, אידיאלי, המסוגל לתקשר ללא מאמץ ניכר [...], רעיון של 'אני' עצמו העולה באורח פלא על כל 'אני'.¹⁶

קריסטין קרואו, חוקרת מודרנית חשובה של כתבי ואלרי, קראה לאחד ממחקריה בשם 'פול ואלרי והפואטיקה של הקול' (Crow 1982), והיא מבקשת להציג ולהוכיח, שבעיני ואלרי חשיבות שווה לצליל ולמשמעות ושמזיקה, ובייחוד קול זמרה של אדם, עשויים לקרב את הקורא אל רעיון הקול הפואטי. סוצקבר בעצם מסכים לתפיסה זו בבואו להעלות את הלחן (דעם ניגון) כמושג קבוע בשירה, והפועל 'זינגען' (לשיר) מציין את קולו של המשורר בשיר 'געזאנג פֿון אַ ייִדישן דיכטער אין 1943' ('פ"ו 1: 318) בבואו להדגיש ולהציג את עצמו, לאמור: "איך זינג פֿון די זומפן, און זינג פֿון דער נידער" (אני שר מן הביצות, ושר מן המעמקים). ברשימות יומנו (טאָגבוך־נאָטיצן) הוא כותב בהתכוונן אל אחד משיריו המוקדמים: "אין איינס פֿון מינע פֿריע לידער (...). זינג איך: (...)."

האיכות המוזיקאלית בלשונו של סוצקבר ומשקליו עולה וחשיבותה גוברת בשירתו המאוחרת, ההרמטית והמיסתורית, ובייחוד בשירה אשר יש ומכנים אותה 'מעשי אמנות של בגרותו', בקובץ לידער פֿון טאָגבוך (שירים מן היומן) ובמחזור צווילינג־ברודער (אח תאום).

* * *

כמו ואלרי גם סוצקבר אוהב את הריתמוס המדויק ומעדיף אותו על המשקל החופשי, כלומר שירה ללא משקל וחריזה. ואף כאן, כמוהו כוואלרי מתגלה הווירטואוזיות שלו בעיצוב הצורות הקלאסיות. משקליו וחרוזיו של סוצקבר מטילים בשלמותם ובקסמי המצאותיהם סדר ומשמעת על היסודות הוויוזאליים, החושניים והרגשיים של שירתו. בשום מקום אין הצורה והנושא מגלים כך את הקרבה בין שני המשוררים כמו בין יצירתו של ואלרי *Le Cimetière marin* (בית־הקברות הימי) לבין אָדע צו דער טויב של אברהם סוצקבר.¹⁷ את שתי היצירות ניתן לאפיין כאודות (שירי הלל). שתיהן פואמות ארוכות,

בעלות צורה מטריית מדויקת ומחמירה. בשתייהן משתקפות בעיות רציניות של הקיום האנושי. שתי היצירות ערוכות בצורת דיאלוג של הדובר עם עצמו. בכל אחת מהן האפקט המוזיקאלי והרגשי, בעל העוצמה, מעוצב באמצעות מבנה ריתמי וסטרופי מדויק. Le Cimetière marin מורכב מ-24 בתים בני 6 שורות כל אחד. כל שורה מסתיימת בהברה מוטעמת והחריזה של כל בית בנויה על מבנה אחיד: א א ב ג ג ב. הריתמוס של כל שורה אינו קשוח ומורגשת זרימה מתמדת תוך שינויים. ניכר המתח בין הזרימה ובין הסדר של המשקל ויתר הסייגים הפורמאליים. מתח זה הוא כבת-קול למתח העקרוני בין שינוי למוחלט, שהוא הנושא המהותי של הדיאלוג הפנימי.

השיר אָדע צו דער טויב גם הוא דיאלוג הדובר עם עצמו, אשר בו הרגשות העזים והשאלות הקיומיות מתאזנים ונשלטים על-ידי המבנה של השיר. האוּדָה מורכבת מעשרה פרקים, שהם שירים נפרדים. כל שיר מורכב מארבעה בתים. כל בית נבנה משני נדבכים החוזרים זה לזה. בניגוד לוואלרי עולה כאן הריתמוס באורח סדיר בהחלט. כל שורה היא בבחינת הקסאמטר, הבנוי מחמישה דאקטילים ומסתיים בטרוכי (שהוא דאקטיל 'בלתי גמור'). באמצעה של כל שורה ניתן להבחין בצורה. גם כאן מערכת התבנית הקלאסית בולמת או מבליטה את מערכת הרגשות של ה'אני', הנבוך או מיואש לפעמים, או אף נסער ונלהב.

שני המשוררים בחרו מדעת בצורות המדויקות וחמורות הסדר כדי לעצב את מערכת השאלות האקזיסטנציאליות שלהם. כל שיר הוא מעין חשבון נפש, הנע מעמדת הביטחון האופטימי דרך המשבר הפנימי של הספקות המשתקים והיאוש – אל ההתרה העצמית המביאה את ה'אני' אל מעמד מחדש ובוגר של תקווה והשראה לקראת מעשה יצירה חיובי.

שני השירים פותחים במקום ילדותו של המשורר, שהוא בעל משקל וחשיבות מיוחדת לכל אחר מהם. שירו של ואלרי פותח בבית הקברות הקטן המשקיף אל הים, בעיירה היס-תיכונית סת, מקום שם נולד המשורר. ואלרי טען, "שהוא חש נוף זה לא רק כמראה המקיף אותו אלא כמראה שתייה שעיצב את מודעותו" (Crow 1982: 19).

ארבעת הבתים הראשונים פורשים את מראה הנוף של שעת הצהריים: השמש, הים והרקיע, המייצגים את השלווה המוחלטת, את השלום, את מושלמות המוחלט. בשלושת הבתים הראשונים מהדהדות מילים משרות שלווה: 'שקט', 'שלוות האלים', 'שלום', 'המון מרגוע'.¹⁸ התנועה היחידה המובחנת היא תנועת הגלים העולים בקצף ומנצנצים בשמש. תנועה זו תורמת גם לאווירת השלווה וגם למעין התחדשות בלתי פוסקת:

'הים, הים, בלי הפסק הוא מתחיל מחדש'. המשורר המהרהר בטוח, שבנקודה זו, שבה הוא נמצא, הוא חלק אינטגראלי של המוחלט.

לאורך ארבעת הבתים האלה עולה מעין משחק בין האימאזים של 'גג' ו'מקדש'. הים מתואר כגג רגוע שעליו מהלכות יונים וכמו 'המקדש הפשוט של האלה מינְרָה'. המשורר מגדיר אף את עצמו במונחים של ים, בבואו להציג את נפשו

כמבנה גדול, כגג זהב, לאמור: "הו, דומייתו! בניין עצום בנשמה, בעל גג זהב בעל אלף רעפים".¹⁹

אף על פי כן – אל מרחב זה של דומייה מוחלטת חודר בגנבה רעיון התמורה, וזה מתרחש באמצעות אימאז' של פרי מעולה הנמס בפה, שהמשורר מעלה כדי להביע את העונג שהוא מרגיש. זהו אימאז' של תמורה. ב"מותו" של הפרי מבקש הדובר להעלות גם את התמורה המתחוללת בו עצמו עד כדי גלגול-דמות המתפתח ומגיע אל הלא-קיום. הדובר מסוגל ברגע זה אפילו לברך על כך, ואפילו להשמיע קריאה אל השמים:

"שמים יפים, רקיע נאמן, הבט נא אלי, אני משתנה [...] אני מתמסר למרחב הזוהר הזה".²⁰

כאן אין ה'אני' אלא השחקן הראשי בדראמה, והוא מתמסר בהתלהבות לאור. אך מכל אור מתחייב גם צל, ובסוף הבית השביעי מופיעה הודעה בעלת הלוך-רוח קודר, לאמור:

"אבל כדי לשקף את האור דרוש ניגודו, החצי השני המצער של הצל".²¹ השחלת רעיון הצל מוליך אל ההרהור אודות המוות בפרק המרכזי של האודה (הבתים 9–14). הבית השמיני בונה את המעבר, אשר בו שואף המשורר לשמוע את הקול הפנימי, העתיד לאפשר לו לתת ביטוי לדראמה של תמורה ומוות, לאמור:

הו, למען עצמי, בשביל עצמי, בתוך עצמי,
סמוך אל לב, במקורו של השיר,
בין הריקנות והמאורע הטהור,
אני מצפה להד של הָדָר פנימי ממני ובי,
מִיְכָל מר, קודר ורם-קולי,
המצלצל בנשמה כריק, שתמיד עתיד לבוא.²²

המשורר מסוגל להרהר במוות דווקא בהקשר הנוף המרהיב ובית-הקברות השלו באמצעות תיאור עצמו כרועה המתנהל בעקבות העדר – אלו הן מצבות השיש – והים, שהוא כלב-הרועים הנאמן השומר עליהן. הבתים האלה מביאים לשיא תרועת נצחון שנייה אל השמש, הקובעת למעשה את היתרון של האדם אכול הספקות על שלמות הקרה של השמש החסרה כל תכונות אנושיות, לאמור: "אין מלבדי מי שיכיל את פחדִי! החרטות שלי, הספקות, ההגבלות, הן הפגם ביהלום הגדול שלך".²³

בכל זאת, כאשר המילית 'אבל' (mais) מחוללת בבית השביעי מפנה פתאומי, הרי זו הוכחה שמדובר בהפגנת אומץ ריקנית גרידא. העניין אינו יכול להידחות בשעה שה'אני' מתייצב פנים-אל-פנים מול המוות, עם ההתפוררות, עם התולעת המנצחת את הכול, אפילו "את הנערות המדוגרות, את העיניים, את השיניים, את העפעפיים הלחים". ה־memento mori (זכור את יום מותך) עולה בהתמדה ומייסר, "הכול הולך אל מתחת לאדמה וחוזר למשחק".

אין שמץ של תקווה לאלמותיות, שאין היא אלא שקר. "התולעת שאין

להפריכה" מופיעה כדי לדרוש את הבשר של כל יצור חי, לרבות בשרו של הדובר בשיר. ברגע של היאוש העמוק ביותר בשיר רואה המשורר את תכלית חייו: פשוט לשמש מזון לתולעת שאין להשביעה.

בשרי טעים לַחֲכָה, אפילו במיטתי
הריני חי רק כדי להיות שייך ליצור חי זה.²⁴

ומכאן ואילך נע השיר מן היאוש העמוק ביותר אל התרתו הסופית. למשורר מתברר לפתע בבית 21, שהוא נלכד במבוי אינטלקטואלי סתום. הוא נזכר בפאראדוקסים של זֶנוֹן,²⁵ אשר הוכיח בדרכי הלוגיקה המופשטת, שהחץ שנורה מן הקשת בעצם אינו מבצע תנועה, ושהצב ניצח את אכילס במרוץ. המחשבה הטהורה הוליכה גם את המשורר אל פח יקוש משתק של הדעת, והוא חש את עצמו נפגע מן החץ של זֶנוֹן להיות כמוהו כאכילס, "השרוי בלא־תנועה אף תוך כדי ריצה מהירה". ההפגמה מביאה את המשורר לידי שלילה של מעגל הקסמים האינטלקטואלי. בית 22 פותח בקריאה דרמטית:

לא, לא! עֲלֵה לִךְ אל העידן הבא!
שבור נא, הגוף, את תבנית ההרהורים הזאת!²⁶

במקום שהייה במצב המהורהר של השכל, מתקדם המשורר אל הצהרת משקל המעשה בעולם. הוא שולל את חוסר־התנועה הקונטמפלטיבי מראשית השיר ומקבל בברכה את רעיון השינוי ותנועת הזמן החולף, וכן את משב הרוח הבא מן הים. בשיאו של השינוי המתחולל ממנו ובו עולה הקריאה אל עצמו: "הבה ונרוץ אל הגלים ונצא מהם חיים" ובבית האחרון הוא מוסיף: "הרוח עולה ונושבת! ... עלינו להשתדל לחיות!".

פאראדוקס מוזר עולה בבית האחרון: כאשר גובר משב הרוח, דפי השיר מתעופפים – ואלה אמנם דפי השיר שאנו קוראים עתה, שוואלרי המשורר השתחרר משיתוק הרהוריו בדיוק עכשיו וחיבר את סוף השיר אל תחילתו. במהלך השיר נע ואלרי מן 'השלווה של האלים' והבטחון האינטלקטואלי במרכזיות ה'אני' שלו בשלמות המוחלטת, דרך משבר הבעיות המציקות, המעמיקות את הספקות עד יאוש, אל ההתרה באמצעות השינוי הפעיל, קבלת ההכרח של המוות והכוחות ההיוליים של הטבע.

תנועה סוחפת דומה ניתן להבחין באֶדֶע צו דער טויב של אברהם סוצקבר. הוא פותח, כמוהו כוואלרי, בימי הילדות, בסיביר. בשירו של פול ואלרי נמצא המשורר לעומת זאת בבית־הקברות הקטן המשקיף אל הים.

שירו של סוצקבר אחוז כולו במסגרת של הזכרון. המשורר חוזר מנקודת המפנה בחייו בישראל, אל ימי ילדותו בסיביר ומציין את הנקודות המכריעות בהתפתחותו השירית מאז עד הלום.

לאודה מבנה מהוקצע וברור, המשקף את התנועה הפנימית. ארבעת השירים הראשונים משחילים ומציגים את הנושאים העיקריים. להלן, בשירים 5–7, עולות שלוש מערכות של משבר המתייצבות גם בזו אחר זו וגם בהקבלה – זו ליד זו. ניתן

אפוא להבחין בתנועה מקבילה, העולה אל שיא של ייסורים ויורדת אל סיום של שלווה ושלום. השלב השלישי של האודה כולל את השיר השמיני והתשיעי, ובהם מעין היסוס, עיכוב של התנועה הכללית קדימה בצורה של שטף שאלות המוליכות לפסגה, המגיעה להתרה, ובסופו של השיר התשיעי בהצהרת נצחון על עוצמתה החובקת-כול של השירה. השיר האחרון הוא אפילוג, אשר בו חותרת האודה לסיום בהלוך-רוח של הרמוניה ושלווה.

בשעה ששירו של ואלרי מתמקד סביב שאלות של חיים ומוות, הרהורים ומעשים, מצב ותנועה, הרי מוקד חשבון הנפש של סוצקבר הוא בעיקר בתפקידו ויעודו של המשורר לאור נסיון-החיים של ה'אני'. חמישה אימאז'ים עיקריים מגלמים את רעיון השירה: היונה, המקדש, התזמורת, הרקדנית וילד-השמים (הימלקינד) המיסטורי. באימאז'ים האלה משתקפים הבטים שונים של תהליך היצירה: היונה היא המוזה של המשורר עצמו, המקדש מייצג את הצורה, את ההרמוניה והאיזון, התזמורת (די קאפעליע) – את הלחן, הנעימה, המוזיקאליות. החל מראשית יצירתו של סוצקבר מעלה אימאז' הרקדנית את היסוד הדייוניזי באמנות, אבל גם את שברירותו הקיצונית.²⁷ נדמה שה'הימלקינד' מוזמן לעורר את התמצית המהותית של השירה עצמה. באמצעות תמונות-המפתח האלו בא סוצקבר לחקור את הבעיות המהותיות האחרות בזהות המשורר.

השיר פותח בכעין משחק עליו המעלה את בואה של המוזה, המוזה של המשורר בדמות היונה מימי ילדותו בסיביר. היונה מופיעה כגלגול של נוצה מאחד מכנפי המלאך. נשיקת היונה פותחת את שפתיו הנעולות של המשורר הצעיר ומשחררת אותו מן האלם (שטומקייט).²⁸

פלוצעם – אַ קוש מינע ליפן. ווער בין איך? ווו בין איך? די שלעסער
שליסן אליין זיך פֿונאַנדער. די שטומקייט – צעשניטן פֿון מעסער.
פערל און פערל און פערל, מיט ימיקע רוישן געהיימע,
רעגענען שוין פֿון די ליפן, ס'באַפֿאַלט מיך אַ פערלנע אימה.
(אַדע צו דער טויב: 8)

ופתאום – נְשִׁיקָה בְּשִׁפְתֵי. מִי אָנִי וְהִיכֵן? שְׁעָרִים
וּבְרִיחִים נִפְתָּחִים מֵעֲצָמָם, וְהָאֵלֶם נִגְזַר לְגִזְרִים.
הַפְּנִינִים, הוּ פְּנִינִים – גַּם קוֹלֵן הַיָּמִי בְּחֶשְׁאֵי מִתְרַחֵשׁ,
כְּמוֹ גֶשֶׁם יוֹרְדוֹת מִשְׁפְּתֵי – וְנִתְקַפְּתִי בְּפֶחַד בּוֹבֵשׁ.

תהליך היצירה משכר, המשורר נתקף אימה כובשת. אף על פי כן ה'אני' הוא פעיל ויצירתי: הוא בונה את המקדש ומנצח על תזמורת שקטה משלו (אן אייגענע שטילע קאפעליע). על אף האימאז'ים החיוביים של היצירה השירית, ניתן להבחין גם ברגע של ספק: המקדש מכוסה בדמו של ה'אני' (איז באַגאַסן מיט בלוט מינס), ומופיעה התולעת, אשר אינה מסוגלת לעכל את המילים שלו, אף בדמות דובדבנים (קאַרשן אין ווערטער). בשיר הרביעי מופיעה הרקדנית המיסטורית. היא סהרורית (קראַנק איז די קליינע, לונאַטיש), ונערה-הירח התאהב בה. כל נסיונותיו

של ה'אני' לפגוע בו או להגן עליה מכל גבר אחר באמצעות שמשות כפולות
(טאפעלע שויבן) אינם עולים יפה.
משבר האמון ביעוד הפואטי עולה וגואה בשירים 5-7, אשר בהם מתואר הרס
ויאוש באמצעות תמונות עזות מבע מן השואה.
בשיר החמישי המקדש נחרב:

בויען און בויען דעם טעמפל, מיט זוניקן שכל אים בויען!
קומט אין אַ פֿייער דער טייוול צו ברענגען מיין טויב צו נסיון.
גראַ איז די זון. אַלע פֿאַרבן פֿאַרשפינט ער מיט גראַע לישייעס,
איבערגעברענט איז דער טעמפל, ס'אַנטלויפֿן די זיילן ווי חיות.
(אָדע צו דער טויב: 11, שיר 5)

פֿך לכּנות ולכּנות המקדש, בתּבונה נאַצלת מאור החמה:
ובאַש בָּא השּׁד להציג במבּחן יונתי התּמה.
החמה אַפּורה. ואורג זה השּׁד הצבּעים באַפור הילפת.
המקדש כּבֵר נשרף. נמלּטו עמוּדיו כּחיות מן האש השורפת.

ילדים הופכים לשלדים, האדמה אינה אלא ביצה, האש מכבירה את ההרס בפל:
האימאזים הטראגיים האלה ידועים משירתו של סוצקבר בימי המלחמה. בסיומו
של השיר נשלטות הלהבות בידי אצבעות האוחזות בדף נייר, אשר מסמל את
יעודו העיקרי של המשורר לתעד את כל האירועים והחויות, לאמור: "ווערטער,
ווי אייניקלעך, זאָלן געדענקען די צייט פֿון באַצווינגער". (מילים שיזכרו, כמו
נכדים, את ימי הכובש).

תפיסת המילים כנכדים מצביעה על כוונת ההמשך. הבטחון בהמשך אינו
מתייצב. השיר השישי מעלה רו־שיח בין הדובר ליונה. הדובר אומר במרירות, כי
הוא אשם וטוען ברוב יאוש, שהוא לא היה צריך לאלץ את היונה לרדת מתוך
התחום העליון אל הלהבות ששרפו אותה. סוצקבר שואל בעצם, אם אמנם
מסוגלת הזוועה להיות תחום חיותה האמיתי של השירה. אימאז' בעל עוצמה גוזל
ממנו את ניצוץ החיים, לאמור: "אויגן פֿון טויטע ווי נעגל באַשלאַגן מיין גוף און
זיי נאָגלען צו מיין נשמה צום גאַרניט (...)" (אָדע צו דער טויב: 12, שיר 6). (עיני
המתים תקועות בגופי כמסמרים, התוקעים את נשמתי אל לא-כלום).

בסופו של שיר 7 מושגת מידה של פיוס. באמצעות היונה מסתבר, שהשירה היא
יעודו של ה'אני' והשביל אל החירות הפנימית. המשורר אינו נוטש את הקושיות
המטרידות אותו. הוא מעלה בשיר השביעי שתי דמויות סמליות, המשמשות לו
מוליכים להבעת ספקותיו. הראשון הוא דְנֵטָה אליגירי המשורר, 'אמן הגיהנום'.
בניגוד למשורר המודרני, הוא זוכה למותרות של גיהנום אלגורי, לאמור: "דו ביסט
נאָך אלץ אַליגירי, דיין גיהנום נאָך אַלץ אַלעגאָריע". (אָדע צו דער טויב: 13,
שיר 7). (אתה עדיין אַלגירי, והגיהנום שלך – עדיין אלגוריה).

הוא עורך השוואה בין הגיהנום של דנטה לבין בתי־הקברות, שהמשורר בן
המאה העשרים מכיר מקרוב, ובהם הוא מרגיש את עצמו בבית, לאמור:

"ס'קלינגען בית-עלמינס - מען הערט ניט ... פֿאַר מיר זענען זיי אַן אַכסניה." (שם: 13, שיר 7). (מצלצלים בתי-הקברות - אך אין שומעים ... בשבילי הם אכסניה). הניגוד בין התופת האלגורית של משורר הרנסנס ובין התופת עלי אדמות, שסבלו סוצקבר והיהודים בני-זמנו, מודגש באמצעות הסמיכות בין המושגים 'תופת' (גיהנום) ו'אכסניה'. סמיכות זו כאילו רומזת, שבשביל משורר שלאחר השואה היה בית-הקברות מוכר ויומיומי כמוהו כמקומות בהם התאכסן. בתשתית ההרהורים האלה אחוזה השאלה: כלום ניתן ליצור כמו דנטה לאור המציאות ההיסטורית של השואה?

הדמות השנייה, שעולה בבחינת זָרָז להסקת מסקנה בדילמה המוסרית הזאת, היא יהודה הלוי, המשורר שמעודו לא איבד את אמונתו בשירה, אף לא בחלום אודות מדינה יהודית. ה'אני' מזהה את החוויה שלו עם חוויית המשורר מן המאה ה-11-12 (1075-1141), לאמור: "שטיי! ווי אַ לייב האָט הלוי מיין בענקשאַפֿט געזונגען פֿון שפּאַניע". (עמור! כמו לביא שָר ריה"ל אַת כּסופי מספרד). הופעת הדמות הזאת מכוונת אל המסקנה בסוף שיר האוֹדָה ומעלה את הבית האחרון של השיר, שהוא לא רק הצהרה של אמונת סוצקבר המשורר בלבד, אלא פנייה לכל המשוררים לאשר ולחזק את השירה עצמה. וכך נכתב בשיר:

העי, איר פֿאַעטן, פֿאַעטן, אָן אייך איז דאָס לעבן אַ דרעמל,
מ'וואָלט דאָך שוין לאַנג אָן פֿאַעזיע געקניט פֿאַרן טויט ווי אַ קעמל.
ס'וואָלטן סיי מענטש און סיי חיה געפּייניקט זיך עלנטער, פֿרעמדער,
ס'וואָלט ניט מיין טויב מיין געטרייע באַגלייט מיט אַ פֿלייט איבער לענדער...
(שם: 13, שיר 7)

הו, פּיטנים, פּיטנים, בלעדי שירתכם, החיים הם נמנום רך וְקָל,
הן מזמן כָּבֵר הַיְתָה הַשִּׁירָה מוֹל הַמּוֹת כּוֹרֶעַת כְּרִיעָה כְּגַמֵּל.
אָנְשִׁים וְחַיּוֹת אֲז הָיוּ מִתְעַנִּים, גְּלִמּוּדִים וְזָרִים וְכָלִים,
לֹא הָיוּ מְלוּיִם עַל פְּנֵי כָּל אַרְצוֹת יוֹנְתֵי בְּמַצַּעַד חֲלִילִים.

אך לפני שהאוֹדָה מגיעה אל סיומה השלו בארץ-ישראל, עולים שני שירים עמוסים שאלות. האימאזים בשיר השמיני משקפים את כל חייו של סוצקבר בשירתו עד לאותה נקודה שבה אמורים הדברים, והמשורר שואל בדחיפות מה משמעות האימאזים כולם, לאמור:

טענצערין, זאָג מיר וווּ ביסטו? די האָר מיינע פֿילן דיין פֿלאַטער...
ענטפֿערן קאָן מיר די טויב ניט: אַוּווּ איז דיין היים, דיין טעאַטער? [...]
(שם: 14, שיר 8)

מחוללת! גלי לי היכן את נמצאת, שְׁעָרֵי חֵשׁ הַיֵּטֵב רִפְרוּפֵךְ ...
היוֹנָה מִתְרִישָׁה, לֹא תוּכַל לְהִשִּׁיב: הֵיכָן בְּמִתְךָ, אֵי בֵיתְךָ?

ווער איז די שנייען-לאַווינע צעגליט איבער פֿעלדזענע ראַנדן?
קושן די בריסט וויל אַן אַדלער, באַשיט זי אים באַלד מיט גירלאַנדן.
(שם: שם)

מה זװת המפּלַת של שלג בּלהט שׁולי רב־צוקים מעוכים?
אם הנָּשׂר ירצה לנשק את שׁדיה, תשיב לו בּזר של פּרחים.

ווער איז דער שפיגל אין טרערן? ווער זענען די פנימער נייע?
(שם: שם)

מי זװ הָרָאִי בְדַמְעוֹת? מי הם הַדְּיוֹקְנָאוֹת הַחֹדְשִׁים?

ווער איז די וויסע פֿאַרוואַנדלונג, וואָס קאָן ניט אַרויס פֿון בעריאַזע?
ווער איז דער אָפהילך פֿון שטילקייט און ווער איז די שטילקייט די ראַזע?
(שם: שם)

מי הוא זװ הגלגול הַלֶּבֶן, הַדְּבֵק בַּלְבָּנָה, לאַ מהיִן לְהַרְפוֹת?
מי הוא הַר דוּמְיָה, ומי זאת הַדְּמָמָה הַחֹרְדָה, האַחַת בֵּין רְבוֹת?

נראה כאילו בוחן המשורר את חוּוּנו השירי לפני שהוא עורך סיכום ספקותיו
בדבר משמעות קיומו. הוא מבקש להיות בטוח בממשות החזון. השאלות שהוא
מציג נענות בשיר התשיעי. שם הוא נפגש עם ה'הימלקינד' (ילד השמים)
המיסתורי, אשר מראה לו שכל הביטויים של השירה, המוצגים לראווה, אינם
אלא ממשות אחת, הגלומה וטעונה בו, ב'הימלקינד' עצמו, לאמור:

איך בין די טענצערין, פֿרעג ניט ... אַ לויב צו דעם לויב מיט זיין ברומען! [...]
איך בין די שנייען-לאַווינע, די וויסע בעריאַזע, דער שפיגל,
איך בין דער אָפהילך פֿון שטילקייט, וואָס נעמט דיך אַרום אין אַן עיגול.
(שם: 15, שיר 9)

אַני הַמְּחֹלְלָת, וְאַל נָא תִשְׁאַל ... הַלֵּל לְאַרְיָה וְשִׁאֲגָתוֹ [...]
אַנכי הַלְּבָנָה הַלֶּבֶן, הָרָאִי, הַר הַשֶּׁלֶג - מִפֶּל,
אַנכי גַּם הַהַד שֶׁל אוֹתָהּ דוּמְיָה מְחַשֶּׁקֶת סְבִיבָךָ מַעְגָּל.

מיסתורין תפיסתו של סוצקבר את השירה ילך ויתעמק מכאן ואילך. המפגש עם
ה'הימלקינד' מסתיים בהוראה, אשר מדגישה מחדש את תפקידו של המשורר
כרושם ומשמר, לאמור:

זאַמל די קלאַנגען, די בילדער, אַ הונגער וועט צינדן דיין געגנט...
לעב זיי, באַלעב זיי און שילדער!

אַזוי האָבן מיר זיך געזעגנט.
(אָדע צו דער טויב: 16, שיר 9)

כַּנְס הַצְּלִילִים, הַתְּמוּנוֹת, הַרְעָב כְּכֹר יְצִית אֶת תְּחוּמְךָ
חַיָּה בְּזָכוֹתֶם, גַּם הַחַיָּה אֶת זָכְרֶם וְתֹארוֹ!
כֶּךְ נִפְרַדְתִּי מִמֶּךָ.

הַאוֹדָה שֶׁל סוּצְקֵבֵר מִסְתֵּיִמַת, בְּדוּמָה לַאוֹדָה שֶׁל וַאֲלָרִי, מִמֶּשׁ בְּרַגַע הַיּוּוֹצְרָה, לְאַחַר שֶׁהַמַּחְבֵּר הִשְׁתַּחֲרַר מֵיִסוּרָיו הַקִּיּוּמִיִּים, שֶׁהָיוּ כַּמְכַשׁוּל בְּדֶרֶךְ לִיצִירָה. בְּאַפִּילוּג שֶׁל הַאוֹדָה לִיוֹנָה – הָרִי הַיּוֹנָה, הַמְלוּוָה אֶת הַמְשׁוֹרֵר אֶל אֶרְצוֹ הַחֲדָשָׁה, מִסְמַלֶּת אֶת הַהִמְשָׁךְ בֵּין עֵבְרוֹ לְבֵין הַחַיִּים הַחֲדָשִׁים. הַאוֹדָה מִסְתֵּיִמַת בְּהַצְהָרָה חַיּוּבִית בְּדַבֵּר הַיְעוּד, שֶׁהַמְשׁוֹרֵר הִטִּיל עַל עַצְמוֹ בְּרֵאשִׁית הַשִּׁיר הַחֲמִישִׁי, אֶךְ עֲדִין לֹא הִיָּה מִסוּגֵל לְהַגְשִׁים אוֹתוֹ – עַד הַתֵּרֵת הַנוֹשָׂאִים שֶׁל הַזְהוּת הַשִּׁירִית, כַּאֲמֹרָה: "בּוֹיַעַן אוֹן בּוֹיַעַן דַּעַם טַעֲמַפֵּל. מִיֵּט זּוֹנִיקָן שְׁכַל אִים בּוֹיַעַן!" (אָדַע צו דַּעַר טוֹיב: 11, שִׁיר 5). (כֶּךְ לְבָנוֹת וְלְבָנוֹת הַמֶּקֶדֶשׁ, בְּתַבּוּנָה נֹאֲצֶלֶת מְאוּר הַחֲמָהוּ).

* * *

בְּשִׁכְבַת הַשְּׁתֵּיִיָּה שֶׁל הַאוֹדָה לִיוֹנָה אַחֲזוּ הַמֵּתַח בֵּין הַיִּסוּד הַדִּיוֹנִיזִי לְבֵין הַיִּסוּד הַאֲפּוֹלוֹנִי. הַנַּעַר 'מִשְׁתַּכֵּר' (בְּגִילוּפִין, פְּאַרְשִׁיכּוֹרֵט) כַּאֲשֶׁר הוּא נִפְגַּשׁ עִם הַמְּלֹךְהָ שְׁלוֹ, הַיּוֹנָה. הַמַּחְלָלֶת, הַמּוּזִיקָה וְהַמֶּקֶדֶשׁ אִינֵם אֵלֵא אִימֵאזִים כְּפּוֹלִי־פְּנִים. הַמַּחְלָלֶת מְגַלֶּמַת גַּם אֶת הַיִּסוּדוֹת הַאֲפִלִּים שֶׁל הָאָרוֹס, הַתְּזוּמֹרֶת הַשְּׁקֵטָה שֶׁה'אֲנִי מִנְצַח עֲלֶיהָ (זִיָּן אִיִּיגַעֲנַע שְׁטִילַע קֶאֱפַעֲלִיעַ) מַעוֹרֶרֶת דִּימּוּיִים מוֹפְרַעִים שֶׁל רִיגוּשׁ קִיצוֹנִי וְהַמֶּקֶדֶשׁ, שֶׁה'אֲנִי בּוֹנֵה מוֹרַכֵּב מִקּוֹל עֲצָמוֹת, שְׁדַמוֹ שְׁלוֹ שְׁפוֹךְ עֲלֶיהָן (בִּיִּינַעֲרַנַע קֶלֶאֲנַעַן בֶּאֲגֶאֶסֶן מִיֵּט בְּלוֹט מִיִּנַס).

אַלֵא שֶׁהַיִּסוּדוֹת הַקּוֹדְרִים הָאֵלֵה מוֹתֵרִים בְּסוּף בְּאַמְצַעוֹת הַאֲרַמּוֹנִיָּה אֲפּוֹלוֹנִית טְהוּרָה: הַמְשׁוֹרֵר מוֹסַמֵךְ לְבָנוֹת אֶת הַמֶּקֶדֶשׁ שְׁלוֹ בְּכוּחַ שְׁכָלוֹ הַנֹּאֲצֶל מִן הַשֶּׁמֶשׁ (מִיֵּט זּוֹנִיקָן שְׁכַל). גַּם בְּשִׁירַת פּוֹל וַאֲלָרִי עוֹלָה מוֹטִיב הַשֶּׁמֶשׁ וְהַשְּׁכַל, בְּבַחֲיִנַת שְׁנֵי יִסוּדוֹת בְּסִיסִיִּים בְּתֵהֲלִיךְ הַשִּׁירִי. גַּם בְּשִׁירַת וַאֲלָרִי קִיִּים שִׁלּוּב שֶׁל שְׁנֵי הַלְכִי־הַרוּחַ, אֲבַל הַשִּׁיר *Le Cimetière marin* נַע מִן הַהַאֲרַמּוֹנִיָּה הַקְּלֵאֲסִית הַטְּהוּרָה בְּתַמּוּנָה הַפּוֹתַחַת – עִם הַשֶּׁמֶשׁ כַּאֲיֵמֵאזִי מִרְכּוּזִי – עַד הוֹפַעַת הַכּוּחוֹת הַאֲפִלִּים שֶׁל הַתְּמוּרָה, הַמּוּוֹת וְהַהֲתַפּוֹרֶרוֹת, הַ"ver irréfutable" – אֲשֶׁר כַּאֲמֹר מִתְּגַלֵּה גַּם בְּמֶקֶדֶשׁ שֶׁל סוּצְקֵבֵר – וְכֵן כּוּחוֹת הַפְּרֵא שְׁבֻטֵבַע, שְׁנִיתָן לְרֵאוֹת בְּהֵם אֶת הַנוֹסַח הַדִּיוֹנִיזִי. שְׁנֵי הַמְשׁוֹרֵרִים מוֹצֵאִים הַתֵּרָה בְּפַעֲלִוֹת חַיּוּבִית בַּעוֹלָם.

הַהֲרַהוּרִים עַל אוֹדוֹת חַיִּים וּמוֹת תּוֹפְסִים מִקּוּם מִיּוֹחַד בְּהַתְּפַתַּחוֹת הַפּוֹאֲטִית שֶׁל הַמְשׁוֹרֵר. *Le Cimetière marin* הוּא אַחַד הַשִּׁירִים הַגְּדוֹלִים בְּקוֹבֵץ *Charmes*, הַשִּׁירִים הַמִּיִּצְגִים אֶת שִׁיבְתוֹ שֶׁל וַאֲלָרִי אֶל הַשִּׁירָה לְאַחַר תְּקוּפָה שֶׁל 20 שָׁנִים, שְׁבָהן לֹא חִיבֵר שִׁירִים כֻּלָּל. 'בֵּית־הַקְּבֻרוֹת הַיָּמִי' עֲשׂוּי לְהִיּוֹת "כַּאֲרַכִּיטִיפ שֶׁל שִׁירָתוֹ הָאֲמִיתִית, וּבַעִיקָר הַחֲלִיקִים הַמוֹפְשָׁטִים שֶׁל הַשִּׁיר" (Crow 1982: 201). הַאוֹדָה שֶׁל סוּצְקֵבֵר מִיִּצְגַת שְׁחַרְרוֹר וְנִקּוּדַת מִפְנֵה, שֶׁאַחֲרֶיהָ אֲמַנֵם לֹא נַעֲלַמִּים נוֹשָׂאֵי הָעֵבֶר מִן הַשִּׁירָה הַלִּירִית שְׁלוֹ, אֶךְ נִיתָן לַעֲצַב אוֹתָם בְּנוֹסַח אַחַר וְלַהַכְלִיל אֶת פְּרִטִּיהֶם, כֶּךְ שֶׁהַמְשׁוֹרֵר הוּא בֶן־חֹרִיץ לְהַעֲמִיק חֲקִירָתוֹ בְּטַבַּע שֶׁל

עצמו ואת המודעות השירית שלו. נושא זה של ה'אני' הבלתי-נדלה והבלתי מובן עד הסוף הוא אמנם המרכז המוחלט של העולם הפואטי של שני המשוררים הגדולים.

הערות

- 1 'פֶּון מִיין לידערבוך', די גאָלדענע קייט 9 (5 שירים); שם, חוב' 60 (19 שירים, 8 ציורים); ציורים וציילומים בחוב' 2, 6, 9, 38, 42, 50, 60, 68, 79-80, 92, 95-96, 100, 108. פרטים בדי גאָלדענע קייט (1950), אינהאַלט פֿון די נומערן 1-125, 1990, עמ' 167.
- 2 מאַרק שאַגאַל, 'דער קינסטלער', די גאָלדענע קייט 5 (1950), עמ' 30.
- 3 יש גם שירים, שסוצקבר כתב בלוצרן, בהאג ובאמסטרדם. ראה ייִדישע גאַס 1948: עמ' 187, 189, 190, 191.
- 4 בספר פּאָעטישע ווערק, כרך 1-2, תל-אביב, 1963, נהוג הסדר הכרונולוגי. המדור המכונה 'ייִדישע גאַס' מסיים את הכרך הראשון, ואין בו הפרדה בין השירים שנכתבו בפאריז לבין אלה שנכתבו במוסקבה, בוויילנה או במקום אחר. בכרך הראשון של פּאָעטישע ווערק (יסומן להלן פ"ו 1) קודם המחזור פּאַריז (587-590) לשיר 'דער נייִגעבוירענער' (591), ואילו בקובץ ייִדישע גאַס הסדר הפוך.
- 5 למשל 'אין אָפּגרונט פֿון אַ זאַנג' (בתהומה של שיבולת, פ"ו 1: 110).
- 6 'הקומונה של פּאַריז' קמה בעקבות מרד החוגים הראדיקאליים ב־1871, ממש בימי מלחמת צרפת נגד פרוסיה. בהסכמת ממשלת המלוכנים, בראשותו של אדולף טייר, נכנס הצבא הגרמני לעיר. המלוכנים ביקשו לפרוק את נשקו של המשמר הרפובליקאני, שהגן על מועצת העירייה (זו, בעצם, הקומונה של פּאַריז), שהשתתפו בה רפובליקאנים, סוציאליסטים ואנארכיסטים. המרד דוכא ביד קשה. כעשרים אלף מורדים נפלו בקרבות ורבים הוצאו להורג בירייה. חומת הקומונארים היא כנראה הכותל שלידו בוצעו ההוצאות להורג של שבויי המרד.
- 7 Paul Valéry: Cahiers, vol. 5, 1957-1961, p. 763.
- 8 מלבד טקסטים תיאורטיים שונים שפרסם, המקור העיקרי להרהורי פול ואלרי נמצא ברשימותיו, שהוא החל לכתוב ב־1894 והמשיך לכתוב אותן כמעט עד יום מותו (Valéry 1957-1961).
- 9 הערות מקיפות ובעלות משמעות על טיבם ומהותם של השירה והמשורר ניתן למצוא ברשימות היומן' (טאָגבוך־נאַטיצן). די גאָלדענע קייט 42 (1962), עמ' 164-167. גם שם טרח סוצקבר להעיר כבשוליים: "אַ דיכטער טאָר קיינעם ניט פּאַרטרויען זינע פּאָעטישע סודות, קיינעם ניט - בלויז זיין ליד" (165). (אסור למשורר לגלות את רזי אמנותו לזולתו, פרט לשירו בלבד).
- 10 "[...] point de 'moi' sans 'toi'. Chacun son Autre, qui est son Même ou bien *le Moi est deux* par definition. S'il y a voix il y a oreille" (Cahiers, vol. 22, p. 304). (לאמור: אין 'אני' בלעדי 'אתה'. כל דמות היא גם האחר, גם הוא עצמו. ליתר דיוק: ה'אני' הוא בעצם כפול, לפי ההגדרה. במקום שבו מושמע קול יש גם און שומעת).
- 11 נמענים אלה בולטים בשירים שנכתבו בימי המלחמה, בשעה שסוצקבר פנה במישרין או בעקיפין לעם היהודי.

- 12 במונח 'סינסטתוזה' מתכוונים בעיקר לצירוף מטאפורי המחבר לפחות שני חושים שונים. למשל: "וְכָל הָעַם רוֹאִים אֶת הַקּוֹלוֹת" (שמות כ' 14) וכן: קול מתוק; צבע חם; גניחה מרה וכו'.
- 13 בתרגומו של ה. בנימין: "שפתותי אל מדורה הבהלו, / שתאיר ילל עלמא־הדין", בתרגום מילולי: שפתותי נמשכות למדורה המאירה את התשתית המייללת. (השווה: סוצקבר: סיביר, הפרק 'הכרה', בית ב').
- 14 ובמלים שלו: "l'imagination de la matière des choses: eau, roche, pulpe des feuilles, le sable très fin, la chair" (Valéry 1960: 1507).
- 15 כך במקור: "si les variations sont trop lentes, elles nous échappent. [...] Telle la croissance d'un arbre – Pour l'oeil l'arbre ne respire pas."
- 16 ובמקור: "une Voix pure, idéale, capable de communiquer [...] sans effort apparent [...] une idée de quelque moi merveilleusement supérieur au Moi" (Valéry 1957: 1339).
- 17 'Le Cimetière marin' הופיע בקובץ Charms, פאריז, 1926. אָדע צו דער טויב (אודה ליונה) יצא לאור ב־1955 בתל־אביב בהוצאה נפרדת של די גאָלדענע קייט.
- 18 וכך במקור: 'tranquille', 'le calme des dieux', 'paix', 'masse de calme'.
- 19 ובמקור: Oh mon silence!... Edifice dans l'âme,
Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit!
- 20 ובמקור: Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui change! [...]
Je m'abandonne à ce brillant espace.
- 21 ובמקור: [...]...Mais rendre la lumière
Suppose d'ombre une morne moitié
- 22 ובמקור: O pour moi seul, à moi seul, en moi-même,
Auprès d'un coeur, aux sources du poème,
Entre le vide et l'événement pur,
J'attends l'écho de ma grandeur interne,
Amère, sombre et sonore citerne,
Sonnant dans l'âme un creux toujours futur!
- 23 במקור: Tu n'as que moi pour contenir tes craintes!
Mes repentirs, mes doutes, mes contraintes
Sont le défaut de ton grand diamant!...
- 24 במקור: Ma chair lui plaît, et jusque sur ma couche,
A ce vivant je vis d'appartenir!
- 25 זָנוֹן אִישׁ אֱלִיָּאָה (430–490 לפנה"ס) היה קשור לאסכולת הפילוסופים האֱלִאָטית, שמייסדה היה הפילוסוף קסנופאנס (בין 500–580 לפנה"ס). זנון היה תלמידו של הפילוסוף פארמנידס, ולפי רוח האסכולה שהטיפה להגיון פורמאלי, הוא ביקש להוכיח שאין בעולם תנועה ואין גם ריבוי. כל תנועה אחוזה בסתירה פנימית. היא פשוט בלתי אפשרית. כדי לעבור מרחק כלשהו, יש לעבור תחילה את מחציתו... וכך עד אין סוף. כך גם דינו של חץ ירוי מקשת, השרוי בעצם במצב של אי־תנועה בכל נקודה בדרכו. אורח המחשבה הפורמאלי הקיצוני פונה עורף לכל הגיון מציאותי. הוא מוכח על־ידי שורה של פאראדוקסים, שהמפורסם שבהם מספר את סיפור תחרות הריצה בין הלוחם הזריז אכילס והצב. אכילס אינו מסוגל להקדים את הצב, כי עליו לעבור תחילה חצי מרחק וכן הלאה...
- 26 במקור: Non, non!... Debout! Dans l'ère successive!
Brisez, mon corps, cette forme pensive!

27 המחוללת (הרקדנית) היא אימאז' מרכזי של האמנות גם אצל ואלרי. בדיאלוג שלו 'הנשמה והריקוד' ('L'Ame et la danse') הרקדנית מתגלה כסמל המושלם של האמנויות, השורדת גם באש כמו סאלאמנדרה ומייצגת את כליל היופי. בדיאלוג הזה אומר סוקראטס לתלמידיו, שהרקדנית מייצגת "לא-כלום [...] אבל הכול [...] כמו האהבה את הים, כמו החיים עצמם, והמחשבות... אקט טהור של גלגול-דמות [...]". (Lawlor 1977: 312).

28 צמצום המקום אינו מאפשר כאן דיון ממצה בייחודו של המונח שטומקייט (אָלֶס) בהתפתחות הדמיון המטאפורי ושילובו בפואמה אָדע צו דער טויב, המעניק ליצירה את המרקם רבי-הרבדים. ראה: Valencia 1991: 410-452.

מראי מקום

- ליטווין מרדכי 1968, 1986: פְּרָאנְצוּיזִישֶׁ פְּאָעזִיע, איבערזעצונגען און קאָמענטאַרן, בוך איינס, בוך צוויי, פּאַריז.
- מירון דן 1999: שלג על כנף היונה, פגישות עם שירתו של אברהם סוצקבר, תל-אביב.
- סוצקווער אברהם 1937: לידער, וואַרשע.
- 1948: געהיימֶשטאַט, פּאַעמע, תל-אביב.
- סוצקבר אברהם: סיביר, תרגם ה. בנימין, אייר מארק שאגאל, תל-אביב.
- סוצקווער אברהם 1955: אָדע צו דער טויב, תל-אביב.
- 1963: פּאַעטישע ווערק, באַנד 1, באַנד 2, תל-אביב.
- 1982: פֿון אַלטע און יונגע כתב־ידן, תל-אביב.
- 1986: צווילינג־ברודער, לידער פֿון טאָגבוך 1974–1985, תל-אביב.
- Crow Christine 1982: *Paul Valéry and the Poetry of Voice*, Cambridge.
- Lawlor James R. 1977 (red.): *Valéry, An Anthology*, Selected with an Introduction, London.
- Lloyd Austin 1987: *Poetic Principles and Practice*, Occasional papers on Baudelaire, Mallarmé and Valéry, Cambridge.
- Valencia Heather 1991: 'Bashtendikayt' and 'Banayung', *Themes and Imagery in the Earlier Poetry of Avraham Sutzkever*, Unpublished Thesis, University of Stirling.
- Paul Valéry 1926: *Le Cimetière marin*, Paris.
- 1957–1961: *Cahiers*, vol. 4, vol. 5, vol. 6, vol. 22, Paris.
- 1958: *Poésies*, Paris.
- 1957, 1960: *Oeuvres*, vol. 1, vol. 2, ed. J. Hytier, Paris.