

”לבו צועק – ושירו אינו צועק”: עיצוב סגנון בשירת

דוד פוגל

נטע דן

א. מבוא

הפואטיקה המתונה והאיטית של דוד פוגל (1891–1944) ייחודית בנוף השירה העברית, ואין לה ממשיכים של ממש. במרוצת השנים עוררו שיריו עניין רב בקרב קוראים וכותבים, והניבו מחקר ענף,¹ אך הגדרת סגנונו נותרה חמקמקה, אף שטביעת האצבע של המשורר בולטת בכל שיר שפרסם. את יסודותיו של הנוסח האישי והמובחן של פוגל הגדיר נתן זך באופן ראשוני ברשימה ”בעקבות משורר שנשכח“:

במיטב הישגיה של ליריקה זו מייחדות אותה מספר תכונות האופייניות לליריקה טובה בכלל: הסיטואציה האחידה והמלאה של השיר, הלשון העברית דחוסת המשמעות הפיוטית, לשון שהיא בגדר הפתעה לא מועטה לכל מי שמביא בחשבון את שנת הופעת הספר, ולבסוף – המוסיקאליות של השירים. [...] הרצון שלא לאנוס את התוכן הלירי על ידי שימוש באמצעים ”ארטיסטיים” מדי, הם פרי תרבות עמוקה של כתיבה וענווה רבה של היוצר ביחס לאמנותו. כתיבה כזו, המחייבת, כאמור, ריסון לשוני רב, אינה סובלת שום מלה שאינה במקומה, שום דימוי או צירוף שאינם מעניינה של הסיטואציה המובעת.²

הריסון הלשוני בשירת פוגל אכן רב, ובהתחשב בנושאים הקשים ששירתו עוסקת בהם, העובדה שיצירתו כה מוזיקלית ושקטה מעוררת תמיהה. לאחר פרסום לפני השענר האפל (1923), ספרו הראשון של פוגל והיחיד שראה אור בחייו, עמדו המבקרים על התוגה ועל הפשטות השורות על השירים. לדוגמה,

1 על ייחודו של פוגל בזירת השירה העברית ראו, למשל: דן פגיס, ”דוד פוגל: האיש ושירתו”, מולד כב, 190–189 (יולי 1964), במיוחד עמ' 200–217; Uzi Shavit, “David Fogel and Hebrew Free Verse: Is There a Fogelian Nusah in Hebrew Poetry?” *Prooftexts* 13, 1 (January 1993), pp. 65–86. וראו בהמשך עוד מחקרים על שירתו.
2 נתן זך, ”בעקבות משורר שנשכח”, משא (23/9/1954), עמ' 8. ההדגשות כאן ובהמשך מטעמי.

קלוזנר ציין שהספר מצביע באותנטיות על הרגשת עולם קודרת ופסיבית;³ ד"א פרידמן קבע כי לפני השעור האפל הוא ספר הפשטות והאותנטיות השירית;⁴ ואחרים כינו את השירים "רכים", "חרישיים", "חסכנים", "חרדים", "מרומזים", "סמלנים" ו"תעלומה".⁵ בעשורים מאוחרים יותר טען דן פגיס שהלשון של פוגל מאופקת ושקטה,⁶ ועדי צמח ציין שפוגל כתב "במינימום של אמצעים, בחיסכון, בקפדנות, תוך הימנעות מאפקטיזציה לשמה".⁷ חוקרי שירת פוגל עמדו על היסודות המעצבים את פשטות יצירתו מתוך הבנה שאין מדובר בפשטות מובנית מאליה,⁸ אך דומה שחידת הסגנון נותרה לא פתורה. אין עוד משורר בשירה העברית שהצליח לתפוס את החבל בשני קצותיו כדוד פוגל: מחד גיסא לעסוק בנושאים האפלים ביותר הקיום האנושי, ומאידך גיסא לעצב שירה עדינה ומאופקת, ואף הרמונית בדרכה.

דומה ששירת פוגל מוסיפה לעורר עניין חרף העשורים הרבים שחלפו מאז פרסומה. בשנת 1993 הוקדש גיליון 13 של כתב העת *Prooftext* ליצירת פוגל, ובו נידונה כתיבתו מזוויות שונות – לאומיות, ביוגרפיות, מגדריות ועוד; לילך נתנאל חקרה את פרשת המציאה והפענוח של כתב יד של פוגל לרומן עברי, שהתגלה בארכיון גנזים; דורית פרידמן עסקה בנטייה של שירת פוגל לטשטש תחומים, והתמקדה בשדה הסמנטי של הנוזלים בלשון הפיגורטיבית ביצירתו; נירית קורמן חקרה את החריגה הלאומית והמגדרית של פוגל כחלק מעמדה מינורית בשדה הלאומי-ציוני ובזיקה אליו,⁹ ועוד.

מחקר זה מעמיד במרכזו את לשון השירה של פוגל, ומסביר כיצד, בקביעת הטון והאווירה, היא מצליחה לרסן, למתן, ואף לאיין את משקלה של התמטיקה של השירה. אני טוענת שבבסיס השירה של פוגל מתקיימת דיאלקטיקה בלתי שגרתית, המיוסדת על חוסר התאמה מפתיע בין המישור התמטי ובין דרכי עיצובו הלשוניים. אף ששירת פוגל מתארת תחושות ונושאים קשים, ובראשם מוות, כיליון, חוסר מוצא וייאוש, היא אינה מזעזעת, כפי שאפשר היה לכאורה לצפות מפואטיקה שאלו מוקדיה התמטיים. בשירים

3 דן מירון, "אהבה התלויה בדבר: תולדות התקבלותה של שירת דוד פוגל", אדרת לבנימין: ספר היובל לבנימין הרשב, כרך א, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1999, עמ' 37.

4 שם, עמ' 38.

5 ראו את הרשימות הללו אצל פגיס, הערה 1 לעיל, עמ' 201.

6 שם, עמ' 202.

7 עדי צמח, "על שפת הכרד", גזית יז, ז-יב (דצמבר 1959 – מרץ 1960), עמ' 115.

8 לדוגמה, גלזמן קרא את שירת פוגל על רקע הפואטיקה של המודרנה כפשטות מורכבת וכ"אנטי נוסח". ראו, Michael Gluzman, "Unmasking the Politics of Simplicity in Modernist Hebrew Poetry: Rereading David Fogel", *Prooftexts* 13, 1 (January 1993), pp. 21-43.

9 על גלי העניין שעוררה שירת פוגל במרוצת השנים ראו במאמרו המפורט של מירון, הערה 3 לעיל. Alan Mintz and David G. Roskies (eds.), "David Fogel (1891-1944) and the Emergence of Hebrew Modernism", special issue, *Prooftexts* 13 (January 1993); לילך נתנאל, כתב ידו של דוד פוגל: מחשבת הכתיבה, רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, 2012; דורית פרידמן, "המסת גבולות וקווי מתאר בשירת דוד פוגל: מיזוג או איון", עלי ש"ח 48 (חורף 2002), עמ' 95-104; נירית קורמן, "אֶתְרֵקֶם בְּחִלּוֹמָךְ הַבְּתוּלִי, הַצָּחוּר": עקבות ארוטיקה ולאומיות בלשונו של דוד פוגל", תיאוריה וביקורת 46 (קיץ 2016), עמ' 117-141.

מתקיים איזון עדין בין בלימה וזרימה, כבודות ואווריריות, ובניסוחו של אהרן צייטלין בביקורת מוקדמת משנת 1925: "לבו [של פוגל] צועק – ושירו אינו צועק"¹⁰. נקודה מכריעה בפיצוח הסגנון השירי של פוגל, שלא הודגשה בעבר, היא העובדה שכדי לאפיין את שירתו, חובה להביא בחשבון לא רק את התכונות הלשוניות והתמטיות הנוכחות בשירים, כבדרך כלל בחקר סגנון פואטי, אלא גם את היסודות החסרים בהם. הכוונה היא לאלמנטים ולמוטיבים שהיו שכיחים בשירת בני הדור של פוגל (ובדורות מאוחרים יותר) והם נעדרים מיצירתו. עיון בשירים מגלה שדווקא לרכיבים החסרים מהם תפקיד מכריע בעיצוב סגנון הפואטי וביצירת השפעתם המתונה על הקוראים, ולכן ההצבעה עליהם חשובה לא פחות מזיהוי היסודות הקיימים.

ככלל, שירת פוגל מתאפיינת במינימליזם ובחתיירה אל האפס: השירים מתארים את התבטלות הצליל, הצבע והחיים ואת התאפסות העבר, ההווה והעתיד. השירים אינם מתרכזים ב"יש" המתפתח והמשתנה, אלא ב"אין" ההולך ונעלם, והעולמות השיריים נבנים במקביל לפירוקם. המחקר הנוכחי מציב את הלשון כגורם מכריע בעיצוב הסגנון פואטי, ומצטרף לשורה של מחקרים קודמים שנעזרו בכלי הבלשנות המודרנית בחקר לשון השירה.¹¹ אם כן, אפיון הסגנון של שירת פוגל מיושם באמצעות חקר רכיביו השונים – התמטיים, הלשוניים והגרפיים – הנוכחים והנעדרים בשירי הספר לפני השער האפל, שפורסם בשנת 1923 בווינה בהוצאת "מחר"¹².

10 אהרן צייטלין, "דוד פוגל (לבוואו)", היום: עתון יומי מדיני וספרותי (3/4/1925), עמ' 6.

11 מחקרים הנעזרים בכלי הבלשנות לפענוח לשון פואטית הולכים ורבים בעשורים האחרונים. ראו למשל את מחקרה החלוצי של מאיה פרוכטמן, לשונה של ספרות: עיוני סגנון ותחביר בספרות העברית, אבן יהודה: ד' רכס, תש"ן; ואת מחקרה של תמר סוברן, "לשונה היצירתית של אגי משעול: קווי אפיון בלשוניים-פואטיים", רינה בן-שחר וגדעון טורי (עורכים), העברית שפה חיה, כרך ד, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2006, עמ' 281-306; תמר סוברן, "אָי לי לָנו לְלָנוּ: מסע סמנטי פואטי בין צלילים למילים ובין יידיש לעברית", תעודה כד (תשע"ב), עמ' ריט-רמז, ועוד.

12 דוד פוגל, לְפָנֵי הַשְּׁעָר הָאֶפֶל: שירים, וינה: מחר, 1923. שירי הספר פורסמו גם במהדורה שערך דן פגיס בשנת תשכ"ו, ושוב בשנת 1998, באסופה כל השירים בעריכת אהרן קומס. ההפניות מכאן והלאה הן למהדורה המתוקנת, בציון העמוד ברצף הטקסט: דוד פוגל, כל השירים, אהרן קומס (עורך), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2004. הספר השני של פוגל לעבר הדממה הוכן לדפוס אך לא ראה אור. כתב היד התגלה בעיזבון של אשר ברש במכון גנזים, ופורסם בכל השירים בצד שירים גנזים אחרים שהתגלו בו. על קורות חייו של פוגל ראו פגיס, הערה 1 לעיל; דן לאור, "לאן הובלו העצורים? על הפרק החסר בכרוניקת המלחמה של דוד פוגל", אבנר הולצמן (עורך), ממרכזים למרכז: ספר נורית גוברין, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 2005, עמ' 385-411; וכן המבוא שהקדים דן לאור לאסופת המכתבים של פוגל ושל רעייתו: דן לאור, "הרצח ברחוב קליינה שטטגוט והבוקר שלמחרת: מסת מבוא", דוד פוגל ועדה נדלר-פוגל, אהבה עד כלות, מגרמנית: יעקב גוטשלק וארנו בר, מצרפתית: אביבה שר-מעייני, יגאל שורף (עורך), חבל מודיעין: כנרת, זמורה, דביר, תשע"ט, עמ' 85-11.

במישור התמטי של הספר לפני השער האפל בולטת העובדה שהשירים מצומצמים מאוד בנושאים – תכונה התורמת לעיצוב סגנונו המתון. בשירה המתמקדת באירועי השעה הלאומיים, הצבאיים והפוליטיים טמון פוטנציאל ליצירת רגשות חזקים של הזדהות או של הסתייגות, כפי שניכר, למשל, בשירה הלאומית של ביאליק או של אצ"ג, המתארת מצב ציבורי-קולקטיבי וחותרת להשפיע על המציאות החוץ-ספרותית. שירה אקטואלית מטבעה נעוצה בזמן ובמקום קונקרטיים, ונכתבת בעיקר על רקע מצוקות, תמורות ומהלכים היסטוריים, ומשום כך היא נוטה להיות "מפעילה" ולעודד את קוראיה לנסח מולה עמדה – של הסכמה או של התנגדות – ואף לנקוט פעולה ממשית בעולם. גם לשירה לירית חושפנית, המגלה טפח מחיי היוצר, יש פוטנציאל לעצב סגנון חזק ועוצמתי, בשל הוויזוויים והסודות שהיא כביכול מסגירה.¹³ אך שירי לפני השער האפל אינם עוסקים בנושאים הלאומיים והמדיניים שהיו על סדר היום היהודי או האירופי בשנות כתיבתם,¹⁴ והם גם מסתירים את היוצר ואת מלאכת הכתיבה. יוצא אפוא שבעיצוב סגנונו השירי המעודן נושאות התמות הנעדרות מהספר תפקיד חשוב לא פחות מאשר התמות המופיעות בו.

שירי לפני השער האפל כתובים במנותק מזמן וממקום ספציפיים; אין בהם כל אזכור מפורש של ארצות, של ערים או של תאריכי מאורעות. חרף התהפוכות הלאומיות שטלטלו את אירופה בסוף המאה התשע-עשרה ובתחילת המאה העשרים, אין נזכרים בשירים רעיונות אידאולוגיים, פילוסופיים או לאומיים, וגם מלחמת העולם הראשונה, שזעזעה את אירופה והסיטה את חיי פוגל ממסלולם, אינה חלק מעולמו של הספר (אם כי הד עמום לה בשירים בא לידי ביטוי בחריפות המוות האורב לכול). הדת אינה נזכרת בשירים, ובשונה מהמקובל בשירת בני הדור של פוגל, דמויות מקראיות אינן משובצות בספר כלל.¹⁵ גם לציונות, שהסעירה את העולם היהודי במפנה המאות, אין זכר בשירים, ודומה שהדמויות, ובראשן הדובר, מחויבות אך ורק לעולמן הפנימי. עוד נעדרים מהספר שירים ארס-פואטיים ומטא-פואטיים על היוצר ועל תהליך הכתיבה, יסודות משיחיים, טרנסצנדנטיים או אלוהיים. השירים חילוניים במובהק, ומתמקדים בעולם הזה וברישום

13 נושא הפוטנציאל הטמון ביסודות פואטיים סבוך ואין זה המקום לפתחו. בקצרה אזכיר כי יש שאלמנטים מממשים את הפוטנציאל שלהם ויש שאינם, ואין קשר הכרחי בין יסוד פואטי ליסוד ריגושי. להרחבה בנושא מימוש וחסר מימוש של פוטנציאל בפואטיקה ראו, למשל: ראובן צור, שירה היפנוטית עברית: קווים לאפיונה, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 1988; בעז ערפלי, הפרחים והאגרטל: שירת עמיחי – מבנה, משמעות, פואטיקה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1986; נטע דן, "מנגנוני ריסון ומנגנוני הגברה בלשון השירית של אורי צבי גרינברג, אברהם שלונסקי ולאה גולדברג", עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, 2018, בעיקר עמ' 331–334.

14 על העמדה ה"אנטי לאומית" בשירת פוגל ראו אצל Gluzman, הערה 8 לעיל.

15 בשיר 6 (עמ' 21) מופיע אזכור חד-פעמי ונדיר של ניגון גמרא. על דמויות מקראיות בספרים של אצ"ג ושל שלונסקי ועל השפעתן על עיצוב הסגנון השירי ראו, למשל, דן, הערה 13 לעיל, עמ' 73–75, 167–169.

שהוא מותיר בנפש הדובר. המציאות בספר תלושה מההתרחשויות בנות הזמן באירופה, מהיהדות ומהציונות, ומתקיימת כביכול בעולם אחר, מקביל. לדוגמה, בשיר 63 מתוארים בני אדם לא מזוהים, משוללים כל הקשר היסטורי, שמסיבה עלומה נמלאים חרדה:

בְּנֵי אָדָם — לֹא שָׁכְנָה הַשְּׁמָחָה
 בְּלִבָּכֶם,
 נִצַּח יִשְׁמְעוּ:
 צַעֲדֵי-אֵין-שְׁמַע
 אַתְּרִיָּהֶם יְנוּעוּ.

אָכֵן,
 פְּעָמִים וְחֻקָּיו אֲשֶׁה או יָלֵד,
 אֶף פֶּתַע יִמְלֵאוּ חֲרָדָה
 כִּיעַר אָפֵל,
 וְיָדְעוּ מֵאֵד:
 חִי-אֵין-שְׁמַע
 עוֹמְדִים עַל גְּבֶם
 כְּלִילוֹת פְּתוּחִים.

בְּמִטּוֹת יִתְפַּנְסוּ בְּחֻשְׁקָה
 וְשָׁמִיכָה עַל רֵאשִׁים,
 וְרוֹכְצִים עָרִים,
 נִפְחָדִים,
 כָּל לִילוֹתָם. (עמ' 79)

בשיר מתוארים אנשים באשר הם, ולא קבוצה לאומית או חברתית מובחנת. אומנם אין מדובר מפורשות בקץ החיים, אך נרמז כי "צַעֲדֵי-אֵין-שְׁמַע" הנעים אחרי בני האדם הם המוות הצפוי באחרית. חיבוק האישה והילד אינו מספק נחמה של ממש לנוכח ידיעת המוות, וכל שנותר הוא להתכנס במיטה ולהמתין בפחד שהלילה יחלוף. השיר מעלה רגשות קשים של עצב, חרדה, פחד ובדידות, אך הניתוק ממציאות קונקרטיה חיצונית ממתן את עוצמתם. לו שויך מגוון הרגשות לבני אדם קונקרטיים, המוכרים לקוראים מהתנסותו בעולם, למשל יהודי אירופה, נפגעי מלחמת העולם הראשונה וכדומה, לו תוארו הדמויות כאנשים הקרובים למשורר הממשי, למשל בני משפחתו – היו החרדה והפחד מקבלים ביטוי חזק יותר, אך חוסר הקונקרטיה של השירים מבנה בהם סגנון שקט.

עוד מאפיין תמטי שמשפיע על עיצוב הסגנון של הספר הוא חוסר גיוון. לרצף של שירים מגוונים בנושאים, החושף את הקוראים לעולמות תוכן שונים ולסיטואציות שרירות מרובות, פוטנציאל ליצירת רושם מוגבר. לעומת זאת, אחדות תמטית בונה עולם

"קטן" ומוגבל, שבו המשורר וקוראיו כמו צועדים סחור-סחור במעגל צר. דן פגיס ציין שהעולם השירי של פוגל בנוי על נושאי יסוד חוזרים,¹⁶ ואכן, רוב שירי לפני השענר האפל מתמקדים במוות, באהבה ובטבע. לכאורה אלו שלושת נושאי היסוד התשתיתיים ביותר בשירה, אך חשוב להדגיש שייצוגם אצל פוגל מתון מאוד: האהבה מוצגת בשירים כרעיון או ככמיהה עמומה חסרת להט אמיתי, ולעולם אינה מגיעה לכדי מימוש;¹⁷ המוות נוכח במפורש או במרומז בחלק ניכר משירי הספר, אך תיאורו אינו דרמטי או קונקרטי, והוא קיים בעולם השירי בפשטות – כנקודה שאליה צפויים בני האדם להגיע; והטבע אינו מלא חיים ומתחדש, אלא דומם וסטטי.¹⁸ זאת ועוד, מרבית השירים מתארים סיטואציות מקומיות וקצרות משך – בנות כמה דקות ולכל היותר לילה אחד – ולא תהליכים ארוכי שנים הנפרסים על פני שטח גאוגרפי רחב או מערבים קבוצות גדולות של אנשים. סגנונה של שירה "רחבה" נוטה מטבעו להגברה ולעוצמה, ואילו שירה מצומצמת, שאינה שואפת לתאר תהליכים ארוכי משך ומרובי משתתפים, נוטה לריסון ולאיפוק.¹⁹

זאת ועוד, הדובר בשירת פוגל מצוי בדרך כלל לבדו ואינו משתייך לקבוצה לאומית, חברתית או משפחתית מוגדרת. אף שאירופה הלכה והתמלאה רכבות בשנים שבהן נכתבו השירים, הדובר של פוגל נע ונד בהליכה ברגל, והליכתו מכתיבה במידה רבה את הקצב האיטי של הספר. בכמה מהשירים יש דוברת אלמונית, וכמו הדובר גם היא מצויה לרוב לבדה, וכמעט דבר אינו נרמז על אופייה או על מראה החיצוני.²⁰ קונקרטיזציה של דמויות בספרות עשויה לעורר בקוראים רגשות חזקים של דחייה, הזדהות, סקרנות וכיוצא באלו, אך הדמויות בשירי לפני השענר האפל מטושטשות-משהו, וקשה לטעון שהן "חד-פעמיות". הדובר מנכיח את עצמו בגוף ראשון כבר בשיר הפתיחה של הספר "[לְאֵט עוֹלָיִם סוֹסִי]", ואף שהקוראים מלווים אותו (ואותה) במסע בן שבעים ושניים שירים, הוא נותר רחוק וכמעט בלתי מוכר, ולריחוקו השפעה על עיצוב הסגנון:

לְאֵט עוֹלָיִם סוֹסִי
עַל מַעְלָה הָהָר,
לִילָה כְּכָר שׁוֹכֵן שְׁחֹר
כְּנוּ וּבְכַל.

16 פגיס, הערה 1 לעיל, עמ' 206.
17 על שירי האהבה של פוגל ברקע קשריו הרומנטיים ראו, אהרן קומם, "לפשר שירת האהבה של דוד פוגל", ענתון 77 32–33 (מרץ-מאי 1982), עמ' 24–29.
18 על ייצוגי המוות והטבע בשיריו ראו עוד בסעיף הבא.
19 דוגמה טיפוסית לשירה "רחבה" היא הפואטיקה של אצ"ג, המתארת את קורות העם היהודי לדורותיו כשלשלת מתמשכת ובוחנת את תנועתם של עמים, תרבויות ודתות בתקופה המודרנית. על תפיסת הזמן של אצ"ג ראו, דן, הערה 13 לעיל, עמ' 56–59.
20 על בחירתו הלא רגילה של פוגל לאמץ בחלק משיריו פרסונה נשית בהקשרי יהדות, ציונות ומגדר ראו, קורמן, הערה 9 לעיל, עמ' 130–138.

כְּבִדָּה תִּחְרַק עֲגָלְתִּי לְרַגְעִים
כְּעִמוּסָה אֶלְפֵי מְתִים.

זָמַר חֲרִישֵׁי אֲשָׁלַח
עַל פְּנֵי גְלֵי הַלֵּיל,
שְׂעִיבֵר לְמַרְחָק.

סוּסֵי מְאֻזְיָנִים וְעוֹלָיִם לְאַט. (עמ' 15)

השיר מכיל רבים מהאלמנטים הדומיננטיים בספר כולו: איטיות, שחור, כובד, ליליות, קולות חרישיים, ומעל לכול – המוות. המטפורה הקשה "כְּעִמוּסָה אֶלְפֵי מְתִים" מבהירה שהמוות הוא השליט האמיתי בעולם של פוגל, ו"הבטחה" זו של שיר הפתיחה מתממשת ומתפתחת גם בשירים הבאים. ואף על פי כן, הדובר מספר על המציאות האופפת אותו מתוך ניתוק רגשי, ושולח "זָמַר חֲרִישֵׁי" אל המרחק, כאילו לא נגעו לו הקושי והכובד. ריחוקו הרגשי ממתן את עוצמת הרגשות שהייתה עשויה להתעורר לנוכח "אֶלְפֵי מְתִים" ושחור, וכך גם בשירים אחרים בספר.

ג. צמצום לקסיקלי וסמנטי

מילים הן אבני היסוד של השיר – "כלי העבודה" של המשורר מצד אחד והתוצר המונח לפני הקוראים מן הצד האחר, ולפיכך המילון הפואטי הוא רכיב מכריע בעיצוב הסגנון בשירה.²¹ מילון פואטי הוא אוצר מילים האופייני לקורפוס השירי (שירים של משורר אחד או של דור ספרותי, קבוצת שירים מובחנת וכדומה). באפיון של מילון פואטי יש להביא בחשבון פרמטרים סמנטיים מגוונים, ובהם מידת הנדירות או השגירות של המילים, הרובד שהן שאובות ממנו, מידת קרבתן למרכז השדה הסמנטי ועוד – כל אלו מעצבים את המרקם הלשוני של הטקסט ואת השפעתו על הנמענים. כדי לאפיין את המילון הפואטי של הספר לפני השער האפל אבחנו ראשית את המנעד הפואטי בספר, כלומר את מידת פריסתם (הצמצום או הרחבות) של תחומי התוכן בשיריו, ולאחר מכן אעמוד על השדות הסמנטיים הדומיננטיים בשיריו ועל טיבם.²²

הרובד המקראי הוא המרכזי בלפני השער האפל, ואף על פי כן, מילים יחידאיות או נדירות אינן רווחות בו, וגם מנעדו המשלבי מצומצם. לרוב, ככל שמנעד זה רחב יותר, כן יכולה היצירה לעורר בקוראים רגשות עזים יותר. לדוגמה, בשירים הכוללים את כל קשת המשלב – מליצה, לשון ספרותית גבוהה, לשון דיבור וסלנג – עשויה התערבות

21 את המושג "מילון פואטי" אני שואלת מבעז ערפלי, במחקרו על שירת עמיחי, הערה 13 לעיל, עמ' 273–248.

22 את המושגים "מנעד פואטי" ו"מנעד משלבי" אני שואלת מסוברן, הערה 11 לעיל, עמ' 285.

המשלבת לעורר תגובות כגון התרגשות, צחוק, אירוניה, דחייה וכדומה.²³ לעומת זאת, המשלב בלפני השעור האפל מצומצם: גבוה, חגיגי ואחיד. המשלב אינו פונה אל הלשון המדוברת או אל העגה, ולא למליצה. אין כל צרימה בשירים משילוב של משלבים רחוקים, ורוב המילים בספר שוות בעניין ובקשב שהן תובעות מהדוברים. זאת ועוד: בניגוד לנוהג המקובל בשירה העברית בעשורים הראשונים של המאה העשרים,²⁴ ואף שפוגל כתב את לפני השעור האפל לפני עלייתו ארצה (1929), בתקופה שבה כמעט לא שמע עברית חיה – הספר נכתב על טהרת העברית, ובשיריו אין כלל שמות עצם ופעלים שמקורם בשפות לועזיות, בארמית או ביידיש.

באשר לצמצום הסמנטי, כאמור, אוצר המילים בשירים מוגבל ומספר השדות הסמנטיים המפותחים בהם נמוך יחסית. השדות הסמנטיים האופייניים לספר מתונים ומעצבים סגנון מדוד, כמפורט בהמשך, ולבד מהמבחר המצומצם של אוצר המילים חשובה גם העובדה שרוב מילות הספר שאובות ממרכזי שדותיהן הסמנטיים, ונוטות להיות אב-טיפוסיות.²⁵ ככלל, מילים ממרכזו של שדה סמנטי נתון מעצבות סגנון מתון יותר ממילים משולי השדה, הנדירות וספציפיות יותר. לדוגמה, המילים "כלב", "פרה" ו"ציפור" שאובות ממרכז השדה הסמנטי של בעלי החיים, ונחשבות רגילות, ואילו "שממית", "תנין" ו"תאור" ממוקמות בשוליו, ונחשבות מיוחדות יותר, ולכן מושכות תשומת לב וקשב רבים יותר. שמות העצם והפעלים בספר נוטים להיות אב-טיפוסיים ולכן רגילים יחסית. הם אינם פרועים או מפתיעים, ואינם מעידים על גודל יוצא דופן, על מהירות גבוהה, על רגשות חזקים וכדומה. גם מראות הזוועה מתוארים ביובשנות, כבדוגמה שלהלן (שיר 57):

בְּעֵלְיָה
נְתִלִים מְתִינֵנו עֲרָמִים
אִישׁ עַל רֵעֵהוּ.

לִילָה עַל לִילָה
הֵם תְּלוּיִים בְּחֻבְרָה
וְשׁוֹתְקִים.

23 למשל, על המנעד המשלבי המגוון בשירת אגני משעול ועל השפעתו על עיצוב סגנונה הפואטי ראו אצל סוברן, שם.
24 על תפוצתן והשפעתן של המילים הלועזיות המשובצות בשירת אצ"ג ושלונסקי ראו אצל דן, הערה 13 לעיל, עמ' 93–96, 186–188.
25 על דגמים המייצגים אב-טיפוס ושוליים בקטגוריה ראו בדיון בממצאי אלינור רוש אצל תמר סוברן, שפה ומשמעות: סיפור הולדתה ופריחתה של תורת המשמעיים, חיפה: אוניברסיטת חיפה, 2006, עמ' 118–119, 124.

כִּי רַבּוּ הַיָּמִים
יִכְחַשׁ בְּשָׂרָם וַיִּבֹל.
הַגְּיוֹיִת תִּאָרְכֶנָּה מְאֹד.

הַשׁוֹמֵר הָעֵנֹר
יֵוָשֵׁב לְנִצָּחַ עֲלֵיהֶם
וַיִּצְוֶה הַמְּנוּחָה. — (עמ' 73)

התיאור בשיר כמו נלקח מסיטוט: מתים עירומים תלויים בצפיפות בעליית גג, "אִישׁ עַל רַעְהוּ", ואינם מובאים לקבורה במשך ימים רבים, עד שבשרם מושחת ומתכלה. אולם לתיאור הקשה הזה בחר פוגל בשמות עצם ופעלים מתונים: את התכלות הבשר הוא מתאר בפעלים "יִכְחַשׁ" ו"יִבֹל", כאילו היה הבשר האנושי צמח שסיים את צמיחתו ונבל כדרך הטבע, ואת הקשר הרגשי שלו למתים הוא מסגיר רק בכינוי החבור "מִתֵּינוּ". הצפיפות המזויעה של הגופות מתוארת בשם העצם הניטרלי "תְּבוּרָה" ובצירוף "אִישׁ עַל רַעְהוּ", השאוב משמותו כה 14 ("וְיִכְחַשׁ אִישׁ עַל־רַעְהוּ לְהָרְגוֹ בְּעֶרְמָה מֵעַם מְזַבְּחֵי תִקְחֻנּוּ לְמוֹת"), שהקשרו הרחב הוא החוקים האזרחיים, המוסריים, החברתיים והדתיים של עם ישראל, ולכן שיבוצו בשיר מחדיר יובשנות של לשון משפטית. מסיבה לא מובנת המתים זקוקים לשמירה, ושומרם "הָעֵנֹר" – שגם אם אינו יכול לראות את מראה הבלהות, יכול בוודאי להריח את הבשר הנמק – מצווה על המתים מנוחה, ואדישותו לסיטואציה האימה מחלחלת אל הקוראים.

תיאורי הלילה שבשיר, שתיתקם של המתים וחוסר ניעותם שייכים לחלק מן השדות הסמנטיים הרווחים בשירי הספר – הגוף הנרפה; היעדר תנועה וקול; כהות ושחור; טבע אב־טיפוסי וסמנטי; הערב והלילה; רגשות. להלן אאפיין את תרומת השדות הללו לעיצוב הסגנון השירי של הספר כולו.

הגוף הנרפה

פיתוח השדה הסמנטי של הגוף שגרתו בשירה, ובייצוגו יש כדי לתרום לעיצוב מגוון רב של סגנונות. ביצירת פוגל הגוף נרפה, עייף ומותש, וחרף חיותו הוא אוצר בתוכו את המוות הקרב. ברוב השירים אין בגוף כוח ולא ויטליות, אלא רק עייפות רבה, ובני האדם המתוארים בשירים הם חיוורים, שחוחים, כפופים, מזדקנים, אילמים ועירומים. הדמויות האלמוניות מייללות, בוכות ושוקעות בשינה – שאין בה התחדשות וברכה, אלא חידלון לאה – ובכיון ועייפותן אינם מוצדקים מטעם חיצוני כלשהו, אלא מתוארים כמצב קיומי קבוע. הדמויות חסרות כוח לפעול בעולם ונעות בקושי ובצער לקראת מותן.²⁶ לדוגמה, בלילות כל הלבבות בוכים (עמ' 24), האנשים אילמים (עמ' 76) ויושבים כפופים

26 מעניינת ההשוואה לשירת לאה גולדברג, שבה מופיע הגוף הבריא והשלם ותפקידו לאפשר את קליטת החושים ואת קשת הרגשות האנושיים. על מאפייני הגוף ואיבריו בשירת גולדברג ראו, דן, הערה 13 לעיל, עמ' 286–288.

(עמ' 77), והדובר שחוח ליד החלון (עמ' 54), רגליו יגעות (עמ' 60). בשירים נזכרים מעט יותר מעשרים איברי גוף, רובם חיצוניים, ובמיוחד חוזרים העיניים, הידיים, הלב והרגליים. בתדירות נמוכה באופן ניכר מופיעים האיברים לְחִי, אף, ראש, כפיים, אצבעות, שדיים, שיער, תלתלים, זקן, פנים, חזה, כרס, גב, קרביים, רחם, בשר, דם ושלד.

פגיס טען שהנוכחות התמידית של המוות היא לפוגל תחושת היסוד של הקיום,²⁷ ואכן, בשירים רבים נזכר מוות שרירותי ובלתי מוסבר – לא תוצאה של הרג מכוון או של מחלה, אלא יסוד המקנן בגוף החי ומתממש ברגע בלתי צפוי. גם תיאורים של מוות המוני אינם מלווים בגילויי צער או תדהמה, אלא בהשלמה אידישה, וכמותם גם מראות בלהה – גולגולות, אברים מנותקים המרחפים בחלל, מתים בעליית הגג ועוד – הכול מדווח באופן ענייני ומאופק. ראו, למשל, בשיר 55:

בְּקֶר יַעֲלֶף קְרוּם שְׁלֵג
אֶת הַחֻצוֹת.

כְּתָמֵי דָם שְׂרוּעִים
יֵאֲדִימוּ מְקוֹמוֹת אֶת הַשְּׁלֵג.

אֶצְבָּעוֹת, יָדַיִם, רַגְלַיִם,
פּוֹרְחוֹת פְּרָחוֹבוֹת,
עֲמוֹמוֹת תְּפִלְנָה
כְּגִזְרֵי עֵץ מְתִים
עַל הַשְּׁלֵג.

עֵינַיִם יִחִידוֹת
תְּצַצְנָה שְׁחֹרוֹת, תְּכֵלוֹת,
תוֹף דָּאֲבוֹן זְכוּכִית
מְעַבְרִים.

הַרְגֵל נִזְהָרֵת בְּצַעֲדָה,
תִּינֹקוֹת נִפְחָדִים
כּוֹבְשִׁים הַפְּנִים בְּסִנֵּר אֲמוֹתָם
וּבּוֹכִים,
בוֹכִים בְּחֻשָּׁאֵי.

בְּקֶר כְּבֶר יַעֲלֶף קְרוּם שְׁלֵג
אֶת הַחֻצוֹת. (עמ' 71)

27 פגיס, הערה 1 לעיל, עמ' 206.

השיר מתאר מציאות סוריאליסטית מפחידה של איברים אנושיים – אצבעות, ידיים ורגליים – קטועים ומתעופפים בחוצות ("פּוֹרְחוֹת בְּרַחוּבוֹת") ונופלים על השלג. אך נדמה שהאיברים וכתמי הדם, הבולטים על רקע השלג הלבן, אינם שייכים לבני אדם ממשיים, והם אף מתוארים כגזרי עץ, כאילו מעולם לא השתייכו לגוף חי. המראה מנותק מהקשר היסטורי של מלחמה, של פוגרום או של מאבק, ואינו כרוך בקריאה לפעולה או להתנגדות. היסודות החותרים בו לצמצום ולהתאפסות רבים: נפילת האברים שקטה ("עֲמוּמוֹת תִּפְלְנָה"), וכמוה בכי התינוקות ("בְּחֶשֶׁאִי"), ורק אדם אחד מביט במראה הבלהה ("עֵינַיִם יְחִידוֹת / תִּצְצְנָה").

גם בשירים אחרים אין למוות סיבה חיצונית, ובמידה רבה, עובדה זו מבטלת את פוטנציאל ההפעלה הרגשית הטמון בתיאורי המיתות. בשיר 58, למשל, מתוארים רבבות ארונות קבורה לקראת מותם של אלפים ממוות לא ידוע (עמ' 74), ובשיר 69 מדווח שנערות יפות ושוחקות נושאות את "מוֹתָן בְּקֶרֶן", ובעצם עוד בחייהן הן "מִתּוֹת וְהוֹלְכוֹת" (עמ' 86). ניתוק המוות מהקשר סיבתי קונקרטי ואדישות הדובר כלפי המתים הגודשים את השירים – שני אלו יחדיו ממתנים את הרגש ומעצבים מבע שקט ומופנם. בדומה לכך, גם גילוייה של מיניות – שבכוחם לעצב שירה סוערת, דינמית ומלאת חיים – טבולים בשירי לפני השעור האפל נרפות וחוסר יכולת לפעול. גם בשירים המופנים לאהובה חסר מימוש ארוטי, אלא בחלום. וראו, למשל, בשיר 13:

בֵּין גַּעְגְוֵי הַלֵּילָה
הַחֲרִישִׁים, הַרְפִּים,
אָבָא אֵלֶיךָ.

בְּצֶל זְכָרוֹן נְעוּרִים
אֲחָבָא –
רְאֵתָ לֹא תִרְאִינִי.

אוֹלָם בְּנוֹמֶךָ
אֲתִרְקֶם בְּחִלּוּמֶךָ הַבְּתוּלִי, הַצָּחוּר.

בְּדַמוֹת זְבוּב־רִקְמָה
אֶעֱמַד לִי דוּקָם
עַל גְּבַעַת שְׂדֵךְ הַחֲזוּר, הַחוּלָם.

דוּקָם אֶעֱמְדָה. – (עמ' 28)

המגע המתואר כאן בין הדובר לאהובתו רחוק ממימוש אמיתי של תשוקה. הדובר מעז להתקרב אל אהובתו רק במחשבותיו – כצל של זיכרון ובהיחבא ("בְּצֶל זְכָרוֹן נְעוּרִים / אֲחָבָא"), בידיעה שהאהובה כלל לא תשים לב לנוכחותו ("רְאֵתָ לֹא תִרְאִינִי"). כדי להבטיח

שהאהובה לא תרגיש בו הדובר מעצב סיטואציה של חדירה לחלומה בדמות זבוב, ואולם, אדם אינו מסוגל לקבוע את תוכן חלומותיו שלו-עצמו, ולא כל שכן את תוכן החלומות של זולתו, ולכן הסיטואציה מדומיינת מיסודה ולא מציאותית. הדובר מדמיין את עצמו כזבוב סטטי על שד האישה ("אַעְמֹד לִי דוּמָם"), ספק נוגע ספק לא נוגע בגופה – אך לכל היותר, עיצובו בדמות זבוב מזמין תנועה חסרת סבלנות לסילוק החרק, ולא מימוש מיני.²⁸

גם בשירים שבהם האישה היא הדוברת האהבה הארוטית רחוקה ובלתי ממומשת. לדוגמה, שדי הדוברת עורגים אל האהוב אך היא **בודדה** בלילות (עמ' 38), היא קוראת "בוֹאָה, דוֹדִי!" ונותרת לבדה (עמ' 41), היא חושבת על האהוב כל הלילה ויודעת שהלך (עמ' 43). יוצא אפוא שגם תיאורים של כמיהה חושנית מרוסנים בכוח הריחוק הפיזי-גאוגרפי בין הגבר לאישה, ולכן בשירים אלו פוטנציאל הכתיבה על מיניות לעיצוב סגנון נועז אינו מתממש.

היעדר תנועה וקול

תנועה והיעדרה הם חלק חשוב מהעולם השקט של לפני השנער האפל. מחד גיסא, השירים מתארים דובר הנווד בדרכים ואנשים הנעים בבית ובעיר, ומאידיך גיסא, סטטיות וחוסר תנועה משתלטים על גופם ועל החלל כמעין מוות הדרגתי. תנועת הדמויות בשירים בדרך כלל איטית, מאומצת וכבדה, למשל בתיאור תעיית הדובר בשעת לילה חשוכה, שבשיר 14:

כָּל הַלַּיְלָה
אָתֶּע אָשִׁי עִם הַצִּלְלִים הַחֲשָׁאִים,
הָרְזִים.

צַעַד בּוֹדֵד יִגְוֶע נוֹגָה
מוֹל מְשַׁכְּנֶךָ, רַעְיָה. (עמ' 29)

התנועה האיטית והשקטה נעצרת מול מפתן האהובה וגוועת לפני מימוש האהבה. בשירים אחרים הדובר הנווד עולה לאט במעלה ההר **עייף ושחוח** (עמ' 36) או עומד לבדו **סטטי** על ההר (עמ' 62), האישה המחכה לאהובה יושבת **ללא תנועה** על סף ביתה (עמ' 46), והמסתגרים בביתם בלילה גשום חשים **שרגליהם כבדו** ואינן כשירות עוד למחול (עמ' 9).

28 וראו במאמרה של נירית קורמן על המיניות כפולת הפנים בשירה ובפרוזה של פוגל. קורמן הצביעה על המתח ועל הטשטוש בין מה שקרה בשיר הזה ובין מה שנותר בו בגדר תשוקה בלבד, והסבירה שאחד האמצעים הרטוריים ליצירת האפקט הוא הכתיבה בלשון עתיד ("אַבֵּא", "אַתְרַקֵּם", "אַעְמֹד"), המתארת את הכמיהה למגע ולא את המגע עצמו: "המגע המיני מתקיים בתחומי הלשון בלבד, במישור המסמנים, בעוד שבתוכן השיר, במישור המסומנים, אין מגע כלל". קורמן, הערה 9 לעיל, עמ' 123.

50). בעולם של פוגל איש אינו ממחר כיוון שאין לאן להגיע, והתנועה האיטית והסטטיות מעצבות קושי וכבודות.²⁹

גם צלילים אינם חלק מהעולם של פוגל: לפני השנר האפל מעלה את רישומו של עולם פואטי שקט מאוד, כמעט דומם לגמרי, שבו הצלילים נשמעים בקושי. שתיקה מאפיינת את רוב השירים, ומסומנת בשמות העצם "חרש", "דומייה", "דממה", "שתיקה", "בלאט", "אין שמע" ו"שקט", ובשמות התואר "חרישי" ו"דומם". גם הדמויות בשירים אינן מפיקות צלילים: אבי הדובר **שותק** (עמ' 17), גופו העירום של הדובר "מְהִיר דוּמָם" (עמ' 41), האהובה עומדת **דומם** (עמ' 42) ועוד. כמעט ולא מתוארים קולות אנושיים שגרתיים של דיבור, שריקה, שירה וכדומה, ונראה כי הדמויות מעדיפות לשתוק – או שאינן יכולות לדבר.

השתיקה הכבדה אופפת בשירים גם את הטבע: זהב צוהרי המדבר **שותק**, השמש "צוֹעֲדָה חָרֵשׁ" (עמ' 48); הגשם פורט מנגינה **חרישית** (עמ' 50) והשחקים נופלים ב"אֵין־שִׁמְעִי" עד הארץ (עמ' 77), וגם פעולות שברגיל רועשות מושתקות בשירים, כגון צלילי מחול הניתכים "בְּאֵין־שִׁמְעִי" (עמ' 25), צלילי הפסנתר **נמים** (עמ' 67), שברי נגינה עצובה נוגעים **חרש** בחלון (עמ' 68) ונערה בוכה **חרש** כל הלילה (עמ' 88). גם השקט האופייני לשירים לוקח חלק בעיצוב הסגנון המתון, ופועל כמשקל נגד לרגשות ולמציאות הקשים. לדוגמה, בשיר 60 השקט אופף עולם שבו גופות צפות בנהרות:

רִיעָה שְׁחוֹרָה
תִּכְסֶּה אֶת הַיּוֹם,
אֲבָלִים נִשְׁבָּה מִן הַיּוֹם.

מִה־נֹאמֵר אִישׁ אֵל רֵעֵהוּ?

בְּנִהְרֹת
נְחוּחוּ כְּהִים
הַטְּבוּעִים הַצְּבִים,
נְקֻדּוֹת קְטָנוֹת, בְּהִירוֹת,
לֹא יֵאִירוּ מֵעַל.

מִן הַסְּפִינֹת
שֶׁשָּׁקְעוּ מֵעוֹלָם
תִּפְרֹץ הַדְּמָמָה הַעֲבָה
וְתַעַל אֶל הָעוֹלָם.

29 עוד על מוטיב הנודים בשירת פוגל ראו, עדה ברקאי, "אל המרחק השחור: ההלך בשירת דוד פוגל", מאזניים 10 (1980), עמ' 120–123.

עולל קרב
 יוציא נשמתו בקשאי
 ותבא ותפק
 בנפשונו.

אכן, אנו האלמים,
 מה-נאמר איש אל רעהו? — (עמ' 76)

השיר מעלה סדרה של שאלות מטרידות: מדוע הדוברים אבלים בסוף היום ("אבלים נשבה מן היום")? למה אנשים טובעים בנהר, ומדוע גופותיהם הצפות ממשיכות להתנפח במים ("הטבועים הצבים"), ואינן נמשות אל החוף? מה הוביל למות התינוק ומדוע אין מטפלים בו? ועם זאת, פסקול ההתרחשויות עוכרות השלווה הללו הוא שקט גמור: הדוברים האבלים שותקים ("מה-נאמר איש אל רעהו"); דממת האוקיינוס, על קיתונות המים שבו, כמו אוצלת שקט גם על היבשה; התינוק מת ללא קול ("בכחשאי"), ובסיום מתברר שלדוברים אין כלל יכולת להפיק קול ("אנו האלמים"). הטבע ובני האנוש גם יחד שקטים לגמרי, והשקט המוחלט מאפס את הדרמה הגדולה והעצובה המתוארת. היעדר צליל ודיבור מעצבים עולם הפועל כביכול בניגוד לחוקי הטבע, והוא חסר חיים ושקוע בדממת מוות.

כהות ושחור

הצבעים בלפני השער האפל הם מהמאפיינים הבולטים של הספר, ולא בכדי דובר בהם רבות במחקר.³⁰ מגוון הצבעים בשירי הספר רחב: שחור, אפור, לבן, צהוב, זהוב, כחול, תכול, תכלכל, תכלת, אדום, ארגמן, ורוד, סגול, צהוב, ירוק וצבעי צדף; וכן תכונותיהם: כהה, אפל, בהיר, נוצץ, שקוף, צח, חיזור וצבעוני. רק בשירים ספורים אין נזכרים כלל צבעים או תכונותיהם, אך בהם משובץ לפחות שם עצם אחד המעלה בתודעה צבע מובהק, למשל שלג (לבן) או לילה (שחור).

הצבע השחור ותכונות הכהות והאופל חוזרים בשירים בתדירות גבוהה ובאופן ניכר יותר מן האחרים, ומרכזיותם נרמזת כבר בשם הספר: "לפני השער האפל", ובכריכת המהדורה הראשונה, השחורה. יש שהצבע השחור והכהות מתארים עצמים מוחשיים, כגון עצים, עיניים, ארונות, דגלים ומים; במקרים אחרים הם משויכים לשמות עצם מופשטים, למשל דממה, חיים, עומק, שתיקה, צלילים, רוח, מרחק ועוד. כך למשל בשיר 53, "יגון שחור" רועד ונעלם דרך הלילה (עמ' 69).

30 על תבניות הניגוד של הצבעים בשירת פוגל ועל משמעות הצבעים בשיריו ראו, יעל שוורץ, "כל ברקי צבעונים: תבניות הצבעים בשירת דוד פוגל וקישוריהן עם תבניות אחרות", סימן קריאה 1 (ספטמבר 1972), עמ' 76-108. לטענת שוורץ, פוגל הזכיר שמות של צבעים במפורש יותר מכל משורר עברי אחר (עמ' 77). על ההבדל בתפקיד הצבעים בשירת פוגל ובשירה האקספרסיוניסטית, ראו, שמעון זנדבנק, שתי בריכות ביער: קשרים ומקבילות בין השירה העברית והשירה האירופית, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1976.

העובדה שהערב והלילה הם זמן ההתרחשות המרכזי של השירים מצדיקה כביכול את הדומיננטיות של השחור, אך חשוב לציין שהצבעים חורגים מתפקידם הפשוט כחלק מתיאור ריאליסטי לעולם, וממלאים תפקיד דומיננטי בעיצוב המשמעות. לדוגמה, בשיר 12 הצבעים הם שמכוננים את הניגוד בין הדובר לנמענת:

לפני שְׁעָרֶיךָ, לְכַנְת־הַשְּׁמָלוֹת,
אֶעְמַד נְבוֹךְ.

לפני נֶפֶשׁ תְּכַלֶּה,
זְהוּבָה,
שֶׁל בֶּקֶר קִיץ.

מתוך עֶמֶק אֶפֶל
הַנְּנִי עוֹלָה
וְשָׁלוֹ שְׁחֹקֶךָ רוֹחֶף
לְקִרְאָתִי.

איכה אָבָא אֶל חֲדָרֶיךָ
הַבְּהִירִים –
וְלִבּוֹשֵׁי שְׁחֹר?

גַּם אֶצְבְּעֵי
לֹא תִגַּע צְנוּעָה
צִיצִיֶךָ הֶרְכִּים. (עמ' 27)

האישה מאופיינת בצבעוניות בהירה: לבן תכול, זהוב ובהיר, ואילו הדובר – בצבעוניות כהה: אפל ושחור. הצבעים מצטרפים למערכת ניגודים שלמה הנבנית בשיר: הדובר הוא גבר סטטי ("אֶעְמַד"), הנמצא בעמדה נפשית שפופה ("אֶעְמַד נְבוֹךְ", "גַּם אֶצְבְּעֵי / לֹא תִגַּע צְנוּעָה"), שבאה לידי ביטוי גם בנומך מטפורי ("מִתּוֹךְ עֶמֶק אֶפֶל / הַנְּנִי עוֹלָה"). לעומתו, האישה מצויה בתנועה, וצחוקה כמו נע לקראתו קלות ("שְׁחֹקֶךָ רוֹחֶף / לְקִרְאָתִי"). מערכת הניגודים הזו מעודדת את הקוראים "להשלים" גם ניגודים אחרים: אם נפשה של הנמענת מזוהה עם בוקר ועם קיץ ("נֶפֶשׁ תְּכַלֶּה, / זְהוּבָה, / שֶׁל בֶּקֶר קִיץ"), אזי הדובר משויך ללילה, לחורף ולקור; הזיהוי של הנמענת כשוחקת ושלווה משליך על הדובר תכונות שליליות כעגמומיות וכחוסר מנוחה. כל הניגודים הללו מביאים את הדובר לנקודה שבה הוא עומד – "לְפָנַי שְׁעָרֶיךָ": הוא עוצר לפני תחילתו של קשר זוגי, וגם בתרחיש הדמיוני המוצא ביטוי בשיר אינו יכול לנסח מימוש של מגע גופני, ומתאר רק את חסרונו ("גַּם אֶצְבְּעֵי / לֹא תִגַּע צְנוּעָה").

במקרים אחרים הצבעים הם אמצעי מרכזי בבניית האווירה, למשל בשיר 37:

אַחַר הַגָּשֶׁם
רִפְרַף תַּמָּהוֹן בְּהִיר
עַל הַשְּׂדוֹת הַחֲרָדִים.

רוּחַ חֲתַר בָּהָה
בֵּין קַפְלֵי דָגְל חֲנֹר.

וּבֵין אֲשָׁפְלוֹת נֶצְה סָגְלָה.

עֲנָנִים נוֹסְעִים
נִסְכּוּ קַרְעֵי לָבָן
אֶל הַבְּרֵכָה הַנִּכְבָּאָה.

וְרַעְפֵי גַג
שָׁחֲקוּ אֲדָמִים
תּוֹף דְּמַעוֹת. (עמ' 52)

בשיר מתוארת תמונה פשוטה של עולם כפרי במגעו עם הטבע: השדה שטוף גשם, הרוח מפיחה תנועה בדגל, העננים משתקפים בבריכה והרעפים רטובים מהטפטוף. אך הצבעים הם המחזירים לסיטואציה השירית עומק רגשי וערכים של טוב ורע: תכונת הבהירות כמו מושכת את התימהון לקוטב החיוב ("תַּמָּהוֹן בְּהִיר"), וזאת בניגוד לחרדת השדות, המזוהה עם קוטב השלילה. לובן העננים החיובי ניצב מול הבריכה הנכאה, והאודם מלא החיים של הגג הצוחק ("שָׁחֲקוּ אֲדָמִים") מנוגד לגשם־הדמעות היורד עליו. בבית השני הרוח מאופיינת ככהה, אף שהיא כמובן חסרת צבע, ומנוגדת לדגל הבהיר ("חֲנֹר"). סגול הניצנים בבית השלישי חוצה את השיר לשניים, ומבליט את חיות העץ המלבלב, שאשכולותיו מצמיחים ציצים בצבע בוהק. בעזרת הצבעים העניק אפוא המשורר ערכי רגש לשמות עצם מוחשיים ומופשטים, שברגיל אין להם השתייכות ערכית מובהקת. עיון ביומנו האישי של פוגל מלמד על נטייתו האינטואיטיבית "לצבוע" את העולם, בעיקר בגווני כהים, כביטוי להלכי נפשו. כך, למשל, כתב ברשומה משנת תרע"ג: "צריך הייתי אז, בשעה שמסביב נראה לי העולם בצבעים שחורים, בשעה שכבר עשוני החיים הווילנאים למתיאש, לפסימיסט [...] צריך הייתי להשתכר מצד אחד [...] ומהצד השני – ללטיפת אֶם רכה וחמימה, ולכנף מסוככת".³¹

הניסוח "נראה לי העולם" מצביע על המודעות של פוגל לשימושו בצבעים; הוא יודע שמבטו הסובייקטיבי הוא ה"צובע" את העולם בשחור, בהתאם לעמדתו הנפשית. ברשומה אחרת תיאר את צבעי העולם החיצוני כסמל לתוגה ולכבודות פנימיים: "בוקר.

31 דוד פוגל, תחנות כּבוֹת: נובלות, רומאן, סיפור, יומן, מנחם פרי (עורך), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1990, עמ' 278.

בחוץ עוד התרפק שְחֹר גמור, ואולם־היום, בְּפָנִים, היה יצוק תוגה שחורה. פנסי־החשמל סיננו נוגה צהוב, מועם, מחותל, באולם הגדול, המרוקן והקר, ושִׁירוֹ צללים³². לעומת הצבע השחור שבחוץ, הטבעי, הנובע משעת הבוקר המוקדמת, השחור המטפורי שבתוך האולם משקף את תוגת יושביו ("תוגה שחורה"), והמועקה הנפשית אינה מתפוגגת גם באור הפנסים המלאכותי. בניגוד לאור לבן, שיכול, אולי, לסלק את החשכה, הצהוב מותיר "צללים", עקבות של חושך, נקשר באופן אסוציאטיבי לחולי ומצטרף לשמות "קר" ו"מרוקן", המשתייכים לשדה סמנטי שלילי. גם בהרצאתו על לשון וסגנון בספרות העברית כתב פוגל על הצבע כמטפורה לתכונה פנימית:

הסגנון הוא צבע נפשו של היוצר, הביטוי הטבעי שלו, אמיתו הפנימית. [...] אחת היא לנו, אם כוחו רב לו בחידושי מלים, אם לאו. כל זה אינו מעלה ואינו מוריד. עיקר לנו כאן הפנים ולא החוץ, עיקר לנו הצבע הספציפי של נפשו, צביונה העצמי, הנותן גוון מיוחד לאופני הביטוי שלו. [...] הלשון, שבה מתממשת היצירה, מתעלית למדרגת סגנון על ידי הטון החדש, על ידי הצבע המיוחד, הנאצל עליה מנפשו העצמית של היוצר.³³

פוגל מכוון בדבריו לסגנון אישי אותנטי – ה"גוון" הייחודי של היוצר שאין גוון אחר זהה לו. גם במקרה זה ניכרת חשיבות הצבע בעולם הדימויים הפנימי של פוגל, והתפיסה שצבעים וגוונים קובעים לא רק מראה אופטי חיצוני, אלא גם חזות פנימית־רגשית.

טבע אב־טיפוסי וסמטי

הטבע הוא חלק חשוב מאוד בעולם השירי הנבנה בהדרגה בספר. רוב שירי לפני השענר האפל מתרחשים באזורים כפריים ובלתי מיושבים מחוץ לבית ולעיר, אך חרף העובדה המובהקת הזו, שמות העצם שאובים מהשדה הסמנטי של הטבע הם אב־טיפוסיים, כלומר ממוקמים במרכז השדה. כאמור, שמות עצם ממרכזו של שדה סמנטי נוטים להיות כלליים יותר משמות עצם משוליו, ובהתאמה, קונקרטיים ומפורטים פחות. לכאורה, היה אפשר לצפות ששירים שמקום התרחשותם הוא הטבע יתאפיינו בקונקרטיזציה, כלומר בהופעה של שמות עצם מגוונים מהשדה הסמנטי של הטבע, באופן שיאפשר לקוראים לדמיין את תמונת העולם לפרטיה. אך השירים האלו בלפני השענר האפל אינם מתארים נוף מובחן של אתר מוגדר וייחודי, אלא טבע כללי. רק ארבעה זנים של צמחים, למשל, נזכרים בשמותיהם המפורשים (תרזה, ערבה, דשא ושושן), ומידת הפירוט הנמוכה של אלו היא עדות לגנריות האופיינית לטבע בשירי הספר כולו. גם יתר השמות שאובים מהשדה הסמנטי של הצמחים הם כלליים: עץ,

32 שם, עמ' 117. לרשומות יומן אחרות המאזכרות צבעים ראו עמ' 124, 304.
33 דוד פוגל, "לשון וסגנון בספרותנו הצעירה", סימן קריאה 3–4 (מאי 1974), עמ' 388, 391.

אילן, עלה, אשכולות, ניצה, אמיר, צמרת, פרח וקמה.³⁴ בשירי לפני השער האפל נזכרות ארבע עונות השנה והתופעות שרב ושלכת, ובתחום המשקעים נזכרים שלג, גשם ומטר. בתת־שדה של גרמי השמיים נזכרים כוכבים, שמש, ירח, שמיים, עננים, שחקים וערפל, והתת־שדה של פני השטח מפורט מעט יותר, ונכללים בו השמות הר, יער, גבעה, שדה, עמק, חורשה, נחל, פלג, מדבר ובקעה. כן נזכרים ים, גלים ונחשולים, והיסודות אבן, מים, אש, רוח וחול.

בשירים משובצים כחמישה־עשר מינים של בעלי חיים, רובם שאובים ממרכז השדה הסמנטי של בעלי החיים, ותדירות הופעתם נמוכה.³⁵ אף שמקום ההתרחשות של רוב שירי לפני השער האפל הוא הטבע, העולם המתואר אינו חי ושוקק. כמה מאזכורי בעלי החיים אף מציינים דווקא את העובדה שהיו ואינם עוד, או את ריחוקם מהדובר. לדוגמה, בשיר 8 מתוארת מציאות של אין גמור:

בְּבֵית
 עוֹד יַעֲמְדוּ הַגְּנִים לְבָדָם
 כְּמִלְפָּנִים.
 בְּשָׂרְב צְהָרִים יִכְבֵּד מִשָּׂאָם
 יִיַעֲפוּ,
 יִזְרִידוּ רְאשֵׁיהֶם.

 הַתְּרַנְגוּלוֹת כְּכָר נִשְׁחָטוּ,
 אוּ נִטְרְפוּ,
 אֶפְרוֹחֵיהֶן פָּרְחוּ. (עמ' 23)

התרנגולות והאפרוחים הם חיות משק קולניות ופעלתניות, שהימצאותן בחצר מסמנת חיים ושפע. ואולם, החיות כבר אינן: התרנגולות נשחטו או נטרפו, וכיוון שגם האפרוחים נעלמו אין המשכיות של דור חדש. הרג התרנגולות מדווח ביובשנות, והחלוקה לטורים ("הַתְּרַנְגוּלוֹת כְּכָר נִשְׁחָטוּ / אוּ נִטְרְפוּ") יוצר שוויון ערך בין השחיטה והטריפה, כאילו אין זה משנה מה גורלן של התרנגולות, אחד הוא להן – למות. גם בשירים אחרים נזכרת דווקא היעדרות בעלי החיים: בשיר 33 מתוארות "עֵקְבוֹת גְּמֹל" אך החיה עצמה אינה נראית (עמ' 48), בשיר 40 נשמעות במרחק דהרות סוסים "לֹא־נִרְאִים" (עמ' 55), בשיר

34 לשם השוואה, בַּקֶּזֶם וּמְאָחָד של לאה גולדברג (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1959), שגם בו הטבע תופס מקום חשוב, נזכרים שישים ואחד זנים ספציפיים של צמחים וכארבעים שמות עצם מתחום חלקי העץ והפרח. ואף שהיקפו גדול באופן ניכר מהיקפו של לפני השער האפל, הפער המספרי מבלט את נטייתו של פוגל לשבץ שמות כלליים ואב־טיפוסיים. על הפירוט הסמנטי בתחום הצומח בשירת גולדברג ראו, דן, הערה 13 לעיל, עמ' 275–279.

35 לשם השוואה, בספר אבני בהו מאת אברהם שלונסקי (תל אביב: יחדיו, 1933) נזכרים יותר משלושים זנים של בעלי חיים, אף שמוקדו הוא העיר האירופית ולא הטבע; ובמִקְזֶם וּמְאָחָד מאת גולדברג נזכרים יותר מחמישים זנים שונים של בעלי חיים. על כך ראו, דן, הערה 13 לעיל, עמ' 185–186, 283–285.

59 ה"זאבים אינם" על ראשי ההרים (עמ' 75), ובשיר 61 ציפורים שחורות אינן פורחות עוד (עמ' 77).

במקרים אחרים בעלי החיים מופיעים בהקשרים של מוות ושל עייפות. לדוגמה, בשיר הפתיחה של הספר, שצוטט בסעיף קודם, הסוסים עולים לאט במעלה ההר וגוררים בקושי את העגלה החורקת ("לאט עולים סוסי / על מעלה הָהָר"); בשיר 43 מתואר כלב שחור בתנוחה סטטית לא טבעית, כאילו מת בעודו בחיים:

תוף שְׁלֹה חִלְיֵלֵת דְּמְדוּמִים,
על מִישׁוֹר הַתֵּרֵד בְּבִדְיוֹת,
קוֹפֵא עֲמֵד לוֹ הַפֶּלֶב
בְּעוֹר הַשְּׁחוֹר. (עמ' 58)

המוות והחידלון המאפיינים את בני האדם דבקים גם בבעלי החיים, והם מתוארים כחסרי אנרגיה. גם התיאורים הללו מפחיתים מהרמה האנוגטית של השירים ומקרבים אותם להתרוקנות ולאפס.

הדובר מוקף בטבע – הוא חוצה יערות, הרים ופלגים, רואה שקיעות, דמדומים ושלג ומרגיש את הרוח – ולמרות זאת, התבוננותו סביב אינה תכלית לעצמה. הוא אינו נהנה מהטבע, מהתחדשותו או מההרפתקאות שהוא עשוי לזמן לו, אלא פוסע בדרכים כמו מתוך הכרח לנוע. בשירים רבים הוא נע בחוץ בשעת לילה קרה, אפלה ודוממת, שבה הצללים ארוכים ומפחידים, והטבע הוא תפאורה סטטית לבידודו. לדוגמה, בשיר 46 הדובר עוזב את האזור המיושב בשעת השקיעה, עולה על הר ומתבונן מטה מפסגתו, וספק אם המראה מרומם את נפשו או מהנה:

הַנְּנִי יוֹצֵא כְּבֵר אֶת עָרִי
וְאֶת כְּפָרִי.

וְאֵט אֲנֶהְרֶה
דְּרֹךְ חַיֵּי הַשְּׁלֹוִים,
כְּנֶהֱרַ פֶּלֶג בְּהִיר
תוֹף שְׁלֹוֹת עֲרֵבָה, —
עַד אֲבֹאָה אֶל הַשְּׁקִיעָה.

עַל הַקֵּר הָאֲחֵרוֹן,
עַל הָאֶפֶק, עוֹד אֶעֱלֶה,
וְאֶעֱמַד דוּמָם
עַל רֵאשׁוֹ
לְפָנַי שְׁנֵי הַמַּעֲרָב.

מֵאַחֲרַי
יְגַלֵּשׁ צְלִי הַזְקוּף.

וַיֵּאָפִיר חֶרֶד
עַל רֹחַב הַבְּרָכָה הַשְּׁוֹתֶקָה
וְרֵאשׁוֹ יֵאָחֵז
בְּצִמְרֵי עֲרֵבוֹת. (עמ' 61)

השיר נפתח בהזמנה להרפתקה עם עזיבת העיר והכפר והיציאה לטבע, אך ההבטחה אינה מתממשת: הטבע אינו מזמן הפתעות והתנסויות, אלא רק סטטיות דוממת. השמש שוקעת כסימן לגוויעת היום, הדובר וסביבתו שקטים ואיטיים ("וְאֵט אֲנַהֲרֶה", "וְאֶעְמֹד דְּיוֹמִים", "הַבְּרָכָה הַשְּׁוֹתֶקָה"), והעולם מתרוקן מצבעיו ("וַיֵּאָפִיר חֶרֶד").

הערב והלילה

פוגל הרבה לציין את החלק ביממה שבמהלכו מתרחשת הסיטואציה השירית. הערב, הלילה, השקיעה ורדת היום נזכרים בכמעט מחצית השירים, ובאופן ניכר יותר מהבוקר ומהצהריים. לעדיפות מספרית זו משמעויות נלוות חשובות, ובראשן השקט והחשכה המאפיינים את עולמו של הספר. לבד מתאורת נרות קלושה הלילה חשוך לגמרי – ולכן מפחיד, ואינו מאפשר פעילות אנושית. הוא כפרי ושקט, כמעט דומם, וכופה על הדמויות התאבנות והמתנה עד בוא הבוקר. צליליו המעטים הם יללת תינוק, צעדים שקטים וגשם חרישי.

הערב והלילה הם זמן של בדידות, הדמויות מתכנסות במהלכם ביחידות בבתיהן וההלך צועד בודד בדרכים השוממות. זהו זמן של תנומה ושל חרדות, של געגוע ושל עייפות גדולה. אף שהכמיהה לאהוב ולאהובה מתעוררת בלילות היא אינה ממומשת, ולעיתים אף נדמה שהלילה משתלט על היום ומכניע אותו, למשל בשיר 59:

הַמְחַר לֹא יָבֵא,
הַלֵּילָה יֵאָרֵף מְאֹד,
עוֹלָלִים יְקִיצוּ וְעוֹד חֹשֶׁךְ
וְלֹא יֵדְעוּ עַד מָה. — (עמ' 75)

אך גם הבוקר אינו מביא מזור, והוא נושא את עקבות הליל. לדוגמה, בשיר 43 הדוברת מתענה כל לילה במחשבות על האהוב שעזב אותה, ובבוקר פניה עודן חיוורות:

כָּל הַלֵּילָה
אֲשָׁבָה עֲרָה עַל יְצוּעַי
וּבְלִבִּי יִבְעֵר:
"הַלֵּךְ מִנִּי".

עֲבִים קָלִים,
 קְסוּפֵי צֹלַע,
 יִסְעוּ חֲרָשׁ עַל חֲלוּנֵי.

גַּם אֶל יָמֵי לֹא אָרָא,
 בּוֹדֵד יִהְיֶה דְרָכֵי.

בְּקָר תִּחְרַד אָמִי:
 "לְמָה חֲרָוּ פְּנֵיךְ?"

כָּל הַלֵּילָה עֲבִים קָלִים,
 קְסוּפֵי צֹלַע,
 יִסְעוּ חֲרָשׁ עַל חֲלוּנֵי. — (עמ' 43)

הדוברת בשיר חווה דרמה נפשית גדולה לאחר שאהובה הלך ממנה. שנתה נודדת והיא יושבת ערה על מיטתה, "בוערת" מרגשות ("וּבְלִבִּי יִבְעֵר"). אך העולם סביבה חשוך ודומם ("יִסְעוּ חֲרָשׁ עַל חֲלוּנֵי"), והמעוף הקליל והשקט של העננים בחלון החדר כמו שואב מטלטלת הנפש את לחה. ההתמקדות בשעות הערב והלילה מכתובה סטטיות, פסיביות ודממה, ותורמת לעיצוב הסגנון המאפס של השירים.

רגשות

השדה הסמנטי של הרגשות עשיר בלפני השנער האפל, ומשום שהרגשות השליליים רבים מהחיוביים מתעצבת אווירה נכאה ועגמומית. עצב, יגון, חרדה, דאבה, תוגה, געגוע, תימהון, בדידות, לאות, כאב, מבוכה ופחד – כל אלו נזכרים בשירים כשמות עצם או כפעלים, ובונים עולם שבו שמחה פשוטה או עליזות תמימה אינן בגדר האפשר. בשיר 18, למשל, גם קרבתם הגופנית של גבר ואישה היושבים זה ליד זה אינה מפגיח את העצב העמוק:

הִנֵּף יוֹשְׁבָה עַל יָדֵי,
 צֹלְלִינוּ גְדָלוֹ מִנוּ.

הִנֵּר קָכָה,
 הָאִשָּׁר כָּכָר בָּא וְכָכָר הֶלֶךְ.

לִבְנוּ יִדְאָב,
 נוֹגִים נִשְׁבָּה,
 פִּילְדִים עֲנָשָׁם הָרַב.

הַנֶּהַךְ יוֹשֶׁבֶה עַל יָדָי,
צָלְלִינוּ גְדָלוֹ מְנוּ. (עמ' 33)

המציאות הפנימית והחיצונית בשיר טבולה כולה בסימן של דעיכה: היום כבה, הנר כבה, האושר כבה וכך גם היכולת של הדמויות לנוע, לשמוח ולאהוב. כמו ילדים נזופים ("כִּילָדִים עֲנָשָׁם הָרַב") הם יושבים ללא אומר בחושך הלילי, אומללים ודואבים. כפי שציין אהרן קומם, ביטויי השמחה מעטים בשירת פוגל ואינם מגיעים לעולם אל "קוטב הצהלה"³⁶, ואכן, גם שירי הרגשות החיוביים שלו לרוב אמביוולנטיים. הדוברת בשיר 21, למשל, חשה "אַהֲבָה חֲרָדָה" וכמיהה נסתרת ("טְמִיָּה"), שספק אם יבואו על סיפוקן (עמ' 36); בשיר 67 הדוברים מודעים לקבר הממתין להם ("בּוֹרְנוּ הַשְּׁחֹר / פְּתוּחַ לְנֶצַח") והם צוהלים צהלות פחד ("כִּלְנוּ מִפְּחַד נֶצְהָה") (עמ' 84). גם השלווה, שעליה מדווח בכמה שירים, שלובה תמיד בבדידות ובחרדה (למשל עמ' 58, 61), ולרגשות הקשים אין הסבר חיצוני. היעדר רגשות חיוביים פשוטים מחד גיסא והדומיננטיות של הרגשות הקשים והמעיקים מאידך גיסא מעצבים עולם נכא ומיאש. נראה שהדמויות המתוארת בשירים אינן מסוגלות לחוש עליזות של ממש, והכובד הנפשי מנמיך גם הוא את המתח האנרגטי בשירים.

ד. מורפולוגיה: צורות מקראיות והיעדר תחדישים

בצד ההיצמדות לרובד המקראי באוצר המילים, גם מבחינה מורפולוגית נוהגים שירי לפני השענר האפל ברוח המקרא. הפנייה לצורות המקראיות משקפת דבקות במסורת ודחייה של מגמות לשוניות חדשות, וממתנת במעט את הסגנון. רבים מהפעלים בגוף ראשון (יחיד ורבים) מופיעים בספר בצורתם המוארכת, האופיינית ללשון המקרא, ובכעשרה שירים מופיעות גם צורות מקוצרות. לעיתים מופיעות זו בצד זו צורות מוארכות, מקוצרות ורגילות. למשל, בשיר 46 הפעלים "אַנְהָרָה" ו"אַבְאָה", בצורה המוארכת, באים בצד "אַעַל", בצורה המקוצרת, ובצד "אַעְמֹד", בצורה הרגילה (עמ' 61). משום זיהוים עם המקרא, הפעלים המוארכים והמקוצרים משווים לשירים נופך קדום, מיתי כמעט, ומרככים את המבע. לדוגמה, בתיאור הליכת הדובר עם כלבו שבשיר 44 הצורות המקראיות מעצבות מסע דרמטי ומעודן בעת ובעונה אחת:

וְאַחַר נִקְוָה,
דוּמָם נִקְוָה,
וְנִלְכָה שְׁחֹחֵי-גֵב
וּמִוֶּרְדֵי-רֵאשׁ,

36 אהרן קומם, האופל והפלא: עיונים ביצירתו של דוד פוגל, חיפה: אוניברסיטת חיפה, 2001, עמ' 114.

נִדְד יוֹמָם וְלַיִל,
 עַד נִגְיֵעָה לְאָכָן אֶפְוֶרָה
 בּוֹדְדָה,
 עֲלֵיָהּ נִנְיֵחַ רֵאשִׁינוּ
 וְנִגְוַע שְׁלוֹכֵי־נֶשְׁמָה. (עמ' 59)

הצורות המוארכות "נְקוּמָה", "נִלְכָּה" ו"נִגְיֵעָה" רכות מהצורות הרגילות ("נקום", "נלך" ו"נגיעה"), ויוצרות תחושה של נדידה איטית מאוד, מעין גוויעה תוך כדי תנועה. כדי להיווכח בהשפעה המרכזת של הצורות המוארכות אפשר להמיר אותן בצורות רגילות (כביכול, "ואחר נקום, / דומם נקום, ונלך שחוחי־גב / [...] עד נגיע לאבן אפורה"). בנוסח זה הסגנון קופצני ופוסקני יותר מהמקור, ופוגע בזרימה האיטית של השורות.³⁷ זאת ועוד, ברוב שירי הספר הלך פוגל בדרך המקרא, וכתב את המילה האחרונה במשפט בצורת ההפסק (כינוי לשינוי בצורת המילה במקרא בבואה לפני הפסקה ראשית. למשל, בפסוק "מֵה־יִתְרוֹן לְאֶדְם בְּכָל־עַמְלוֹ שְׁיַעֲמַל תַּחַת הַשָּׁמֶשׁ", קהלת א 3, הסיבה לצורה "שָׁמֶשׁ" המחליפה את "שָׁמֶשׁ" היא מקומו של שם העצם בסיום המשפט). גם פוגל נוטה לכתוב את המילה האחרונה בכל משפט בצורת ההפסק, למשל, בשיר 53:

מָחָר
 יִהְיוּ, יַעֲמְלוּ אֶף יִשְׁחָקוּ.
 רַבִּים יוֹמְתוּ. (עמ' 69)

צורות ההפסק "יִשְׁחָקוּ" ו"יוֹמְתוּ" (להבדיל מצורות ההקשר, ה"רגילות", "יִשְׁחָקוּ" ו"יוֹמְתוּ") מרחיקות את השיר מביטוייה הטבעיים של העברית המדוברת, מקרבות אותו לסגנון המקראי ומעצבות מבע כבד ומוגבה. בהגייה הספרדית הנהוגה כיום בפי דוברי עברית, שאינה מבחינה בין אחדות מהתנועות, כמה מצורות ההפסק שבשירים, כגון "לִיל" ו"לִיל" (שיר 11, עמ' 26), אינן מורגשות, אך במקרים אחרים צורות ההפסק משנות את ניקוד העיצורים באופן המשתקף גם בהגייה הספרדית, כבדוגמה לעיל. גם כללי הדיגוש בספר נוהגים ברוח הניקוד המקראי, ואותיות בג"ד כפ"ת בראש מילה דגושות כשלפניהן מילה המסתיימת בהברה סגורה, ורפות כשלפניהן מילה המסתיימת בהברה פתוחה.³⁸ בדוגמה שלהלן, משיר 56, העיצורים בי"ת וכ"ף מופיעים בדגש או ברפיון על פי סוג ההברה שלפניהם:

37 לחשיבות הריתמית של הצורות המוארכות בשירת פוגל ראו, עדה ברקאי, "מרכיבים פרוזודיים בשירת דוד פוגל", אפרת כרמון (עורכת), חקר ועיון מדעי היהדות: ספרות, מקרא, לשון, חיפה: אוניברסיטת חיפה, 1976, עמ' 80.

38 הכלל במקרא קובע שאות בג"ד כפ"ת תבוא ברפיון בראש מילה כאשר המילה הקודמת לה מוטעמת בטעם מחבר. על סוגיית הרפיון באותיות בג"ד כפ"ת בזמר העברי בתקופת ההתגבשות של היישוב היהודי החדש בארץ ישראל ועד להקמת מדינת ישראל ראו, יעל רשף, הזמר העברי בראשיתו, ירושלים: מוסד ביאליק, 2004, עמ' 103-106.

תִּינֹקוֹת נְבוּכִים בְּרַחֲבוֹת הַנְּעוּרִים
וַיִּכֶה רַב בָּכָה עַל אֲבָרֵן אֲמוֹתָם ;
עִם עָרֵב יָבֹאוּ בְּבָתֵּימָם הַפְּעוּרִים,
שֶׁעָזְבוּ הַגְּדוּלִים, כִּי כָּמָהוּ לְמוֹתָם. (עמ' 72)

פוגל דבק בחוקי הניקוד של המקרא בתקופה שבה משוררים בני דורו הלכו ו"שחררו" את העברית מכבלי המקרא, וכך סימן את עצמו כמשורר עברי שמרני-במודע מצד המורפולוגיה.

עוד מאפיין מורפולוגי המשקף את רוח המקרא הוא העדפה גורפת של פעלים ושל שמות עצם חבורים. בדוגמה שלהלן (משיר 23) נראות הצורות החבורות "יצועי", "ידי", "אֲאֲמָצִם", "חֲזִי", "אֶהְבֵּתִיו", "רַחֲמִי" ו"נִעְגָּעִיו", וכן צורת ההפסק "לִד" וצורת העתיד "אֲתֵר", שבלשון ימינו נכתבת בלא השמטת הנו"ן השורשית ("אֲנִתֵר"):

וּפְתַע אֲז אֲתֵר מִיְצוּעִי
וּבְיָדִי אֲאֲמָצִם אֶל חֲזִי.
חֲרָדָה אֶלְחַשׁ
לְדָמִי הַלִּיל:
אֶהְבֵּתִיו, אֶהְבֵּתִיו.

גַּם רַחֲמֵי יִרְעַד חֲרָשׁ
בְּנִעְגָּעִיו אֶל הַלִּיל. (עמ' 38)

הדבקות בצורות החבורות מקרבת אף היא את השירים לסגנון המקרא, ומרחיקה אותם מהעברית המדוברת, ההולכת ומתחיה בתקופת הכתיבה של הספר. גם צורות המקור הנטווי המשובצות בשירים מקרבות אותם לסגנון המקרא, למשל "בִּצְעָד" (עמ' 42), "בְּהֶלֶךְ" (עמ' 44), "בְּנִפְל" (עמ' 57), "בְּנִטְף" (עמ' 84) ועוד. לכל הצורות המורפולוגיות הללו תפקיד חשוב בעיצוב הסגנון של שירת פוגל, בהרחקת המבע מהמציאות הקונקרטיית. אף שההתרחשויות בשירים קטסטרופליות, הקרבה הלשונית למקרא יוצרת רושם שהדברים מנותקים מהעולם המוכר לקוראים מהתנסות אישית, וכי הם שייכים לעולם קדמוני עתיק.

ולבסוף, דפוס מורפולוגי חשוב אחר המעצב את סגנונם המתון של השירים הוא היעדר מוחלט של תחדישים (נאולוגיזמים) בספר. בשונה ממשוררים עבריים אחרים בעשורים הראשונים של המאה העשרים, שהרבו לחדש מילים ביצירותיהם, פוגל לא חידש בלפני השענר האפל אפילו מילה אחת. חידושי מילים בשירה העברית בתקופה זו היו חלק מהמאמץ להרחבת המילון העברי, כר פורה ליצירתיות סמנטית ומורפולוגית ואפיק לפיתוח של סגנון אישי. פעמים רבות תחדישי משוררים משעשעים ומסקרנים,

ומחייבים את הקוראים להתעכב ולפענח אותם, והימנעותו הגמורה של פוגל מכך עיצבה שפה שירית ברורה ונטולת "תעלולים" לשוניים.³⁹

ה. תחביר מתון

במסגרת הידוק הקשר בין הבלשנות למחקר הספרות נחקר בעשורים האחרונים גם התחביר, בשל ההבנה שתפקידו בעיצוב הסגנון של הטקסט חשוב.⁴⁰ אף שיש לבחון כל מקרה לגופו, כלל כמעט גורף הוא שבמשפטים ארוכים ובמבנים תחביריים סבוכים טמון פוטנציאל לעיצוב סגנון מוגבר וקשה לפענוח, ואילו במשפטים קצרים, הכתובים בתחביר דיבורי, טמון פוטנציאל לעיצוב סגנון פשוט ומובן.

התחביר בלפני השער האפל נמנע ממורכבות, גם אם יש בו יסוד פיוטי. התחביר של פוגל אינו מעצב דו־משמעות ואינו מפנה את תשומת הלב אל עצמו, אלא קיים כמצע "שקוף" שעליו מונחות המילים. רבים מהמשפטים בספר מסווגים מבחינה תחבירית כפשוטים, כלומר בעלי נושא ונשוא אחד בלבד, ואין בהם חלקים כוללים. המשפטים המחוברים מונים שני איברים בלבד, פשוטים שניהם, וגם במשפטים המורכבים יש רק פסוקית פשוטה אחת וחלק עיקרי פשוט. המשפטים אינם ארוכים, היחסים בין חלקיהם ברורים, ולרוב אורכם אחיד. הפשטות התחבירית קשורה בין היתר בחסרונם של מבני תחביר בעלי פוטנציאל לעיצוב סגנון סבוך, כגון משפטים חסרים, משפטי ייחוד ומבנים של חזרות. מנגד, התחביר של פוגל אינו דיבורי, ולעיתים הנושא והנשוא נדחים אל סוף המשפט באופן שמגביה את הסגנון.

יש שפוגל הניח שני משפטים פשוטים זה בצד זה וביניהם פסיק, ולא נקודה, כמקובל בתחביר נורמטיבי. כל אחד מהמשפטים קל לקליטה, והפסיק, המאותת על הפסקה קלה (ולא על קיטוע), מעצב זרימה. כך, למשל, בפתיחת שיר 19:

39 על הנטייה להרבות בתחדישים בשירת בני הדור ראו, עוזי שביט, "השיר הפרוע": קווים לסיגנונה ולאקלימה הספרותי של השירה הארץ-ישראלית בשנות העשרים", תעודה ה (תשמ"ו), עמ' 178. על חידושי שלונסקי ועל השפעתם בהקשר הטקסטואלי ראו, נטע דן, "מנגנוני ריסון והגברה בשירי אבני בוהו של אברהם שלונסקי", חלקת לשון 52 (תש"ף), עמ' 155-170. על חידושי אצ"ג ראו, נטע דן, "תחדישים ב'ספר הקטרוג והאמונה' לאורי צבי גרינברג", לשוננו פג, 1 (כסלו תשפ"א), עמ' 59-72.

40 למחקרים בנושא השפעת התחביר על עיצוב הסגנון בספרות ובשירה ראו, למשל: פרוכטמן, הערה 11 לעיל, עמ' 37-45; רינה בן-שחר, סגנון הסיפורת: הלשון הסגנון ולשון הספרות, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1990, עמ' 30-36; תמר פלג-בנימיני, "כשהרגש דועך": השימוש הפואטי בפסוקית הזמן המשועבדת בשירת נתן זך המוקדמת", בקורת ופרשנות 38 (קיץ 2005), עמ' 279-303.

נפְּשֵׁי רְוָה זְהַב הַשְּׁקִיעָה,
סוּלְדָה חֲרָשׁ.
שׁוֹשְׁנֵי עֲבָרֵי אֵט מַחְוִירוֹת.

אָנָּה הוֹלְכוֹת רַגְלֵי,
עֵת לְבִי יַחֵם ?

זְרָה רוֹאָה נִפְּשֵׁי
אֶל מְנַעֲמֵיךְ.

כְּנַף בְּדִידוֹת כְּהָה
רוֹעֵדָת עַל פְּנֵי. (עמ' 34)

הבית הראשון עשוי שני משפטים פשוטים, בכל אחד נשוא פועלי ("נִפְּשֵׁי רְוָה זְהַב הַשְּׁקִיעָה", "סוּלְדָה חֲרָשׁ"). העמדתם ברצף ללא וי"ו החיבור מעצבת אווריריות שאינה מחייבת, והחלוקה לטורים קצרים מכתובה קריאה נינוחה. בבית השני משפט פשוט קצר, ודחיית הנשוא ("מַחְוִירוֹת") לסוף המשפט מגביהה מעט את הסגנון. בבית השלישי משפט שאלה מורכב ששני חלקיו, העיקרי והפסוקית, פשוטים וקצרים, ושני הבתים האחרונים עשויים אף הם משפטים פשוטים קצרים. חרף התחושות הקשות שהשיר מעלה – בדידות, אובדן דרך וריחוק מהאהובה – התחביר מעצב אווירה מתונה. מקצת המשפטים בספר נפתחים בווי"ו החיבור או במילת קישור אחרת, ואף שפתיחה מסוג זה עשויה לסמן חיפזון, חוסר סבלנות וקוצר נשימה, אצל פוגל יסוד זה מעצב דווקא זרימה. במקום משפטים מורכבים או מאוחדים ארוכים, הפתיחה במילת קישור בונה משפטים קצרים וברורים, למשל בשיר 8, שבו הבית הרביעי נפתח במילת הניגוד "אֵךְ" והבית השישי בווי"ו החיבור:

אִמִּי הַזְּקוּפָה כְּכָר הַלְּבִינָה,
או אֵךְ מְתָה.

אֵךְ כָּל עֵרֶב עוֹד יִקְרַב
וַיִּשַׁח לְאַרְצִי,
חֲשָׂאֵי וְחִבִּיב
כְּמִלְפָּנַיִם.

הַיְלָדִים עֲפִים מִן הַיּוֹם
וְיִגְמוּ בְּאֶשֶׁר הֵם שָׂם.

וְאֶנְכִי אֵינְנִי. — (עמ' 23)

”אך” מבהירה שהערב נותר חביב כשהיה אף שאם הדובר הזקינה, ואולי מתה. הפתיחה במילת קישור מבנה יחסי ניגוד בין הבתים, והבחירה להציב את המשפטים כיחידות תחביריות עצמאיות בשני בתים נפרדים מכתובה קריאה מדודה. מילת הברירה ”אז” מעצבת שוויון ערך, לכאורה, בין הזדקנות האם לבין מותה האפשרי, ומתקבלת תחושה של ריחוק רגשי של הדובר ממות אימו. הבית האחרון עשוי משפט קצר – ”וְאֶנְכִי אֵינְנִי”. הדיווח הפרדוקסלי על התאיינות העצמי מנוסח בקיצור ובפשטות, ופתיחתו בווי”ו החיבור יוצרת גם שוויון ערך בינו ובין תיאור הילדים הישנים. התחביר והחלוקה לטורים כמו שואבים את הדרמה מתחושת ההתאפסות העצמית, הקשה לעצמה.

סימני פיסוק

גם סימני הפיסוק בספר משקפים פשטות וצמצום. לסימני פיסוק בשירה כמה תפקידים, ובעיקר סימון יחידות תחביריות, יצירת אפקטים ריגושיים שונים ועיצוב סגנון אישי. פוגל מימש רק מעט מן האפשרויות הפואטיות האלו.⁴¹ בלפני השער האפל מפוזרים סימני פיסוק שגרתיים בסוגם: פסיקים, נקודות, סימני קריאה, סימני שאלה, נקודתיים, נקודה ופסיק, קווים מפרידים ומקפים, ומקומם במשפט נורמטיבי והולם את התחביר. מירכאות מופיעות בשירים ספורים, והמקפים מחברים לרוב שתי מילים בלבד, ובמקרים ספורים שלוש. בשירים אין סימני פיסוק אקספרסיביים כגון שלוש נקודות, סימני קריאה או סימני שאלה רצופים או סימן שאלה וסימן קריאה צמודים. הפסיקים לרוב מחלקים את המשפט ליחידות תחביריות על פי סוגו, מורכב או מאוחד, והנקודות מסמנות את סיום המקטע התחבירי. יוצא אפוא שתפקידם של סימני הפיסוק בטקסט תחבירי בעיקרו, אם כי מאפיין סגנוני ראוי לציון במערכת הפיסוק של פוגל הוא ריבוי הקווים המפרידים. קו מפריד אחד לפחות מופיע בחמישים ושניים מתוך שבעים ושניים שירי הספר, ובמקרים רבים הקווים המפרידים פזורים בהם במגוון מקומות: בתחילת הטור השירי, באמצעו ובסופו, בסופי בתים או שירים, ולעיתים אף ברצפים של שניים או שלושה. הקווים המפרידים הבאים באמצע מקטע תחבירי מסמנים הפסקה ארוכה יותר מהפסיק, ורישומם הגרפי בולט יותר – לובן הדף מעליהם, מתחתם ומשני צידיהם מורה על קצב קריאה מושהה, וכאשר הקווים המפרידים באים בסיום המשפט, לאחר סימן

41 על השימוש בסימני פיסוק בספרות ראו, למשל: רפאל ניר, ”סימני הפיסוק כמערכת תקשורת פארא-מילולית”, עיונים בחינוך 43-44 (מרץ 1986), עמ' 212-213; בעז שכביץ, ”פיסוק בזמנו”, דב סדן ואפרים אורבך (עורכים), לעגנון שׁ: דברים על הסופר וספריו, ירושלים: הועד הצבורי ליובל השבעים של שׁ” עגנון, תשי”ט, עמ' 291-288; תמר וולף-מונוזן וזהר לבנת, ”רטוריקה ומוסיקה ברזחובות הנהר”, תמר וולף-מונוזן ואבידב ליפסקר (עורכים), רחובות הנהר לאורי צבי גרינברג, רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן, 2007, עמ' 87-104.

פיסוק אחר (פסיק, נקודה, סימן שאלה או סימן קריאה), תפקידם סגנוני, ולא תחבירי, כתוספת עודפת כביכול. לדוגמה, בשיר 28 הקו המפריד בא בסיום השיר לאחר נקודה:

כָּל הַלֵּלָה עֲבִים קָלִים,
 קְסוּפֵי צֶלַע,
 יִסְעוּ חֶרֶשׁ עַל חִלּוּנֵי. — (עמ' 43)

הנקודה מציינת את סיום המקטע התחבירי ואת אחרית השיר, ואילו הקו המפריד מרכז את נחרצות הסוף ומסמן המשכיות דווקא. השיר אומנם מסתיים, אך העננים כמו ממשיכים לחלוף חרש על פני חלון הדובר ללא הפסקה (וראו עוד דוגמאות בעמ' 42, 47). במקרים אחרים שלושה קווים מפרידים רצופים מאותתים על הפסקה ארוכה בקריאה ומסמנים תהייה ורציפות:

אוּלַי לֹא תִדְאֵי לְנִצָּח
 דְרָרְךָ הַחַיִּים. —

שָׁנִים נוֹסְעוֹת — — — (עמ' 35)

הקו המפריד אחרי הנקודה רומז להפסקה מהורהרת, ושלושת הקווים הרצופים בבית העוקב מסמנים את המשך הארוך של השנים הנוסעות, והקוראים מוזמנים להרהר בהן בטרם ימשיכו בקריאה. הקווים המפרידים רכים משלוש נקודות, ומסמנים ביניים והמשכיות.

1. מבנה אזורי

שירי לפני השער האפל יצוקים במבנים לא סדורים ואינם מחויבים למשקל, לחרוזה או לשורות שוות אורך. הם מעוצבים בגמישות צורנית, ואף שלכל שיר מבנה חד-פעמי, קו ברור מקשר בין כולם: מבנה השיר כפוף לחוקיותו הפנימית בלבד, ולא לתכתיב צורני חיצוני. השירים הקצרים ביותר בספר מונים שני בתים בלבד, הארוכים ביותר שמונה בתים, וברוב השירים שלושה עד שישה בתים, והם מודפסים על פני עמוד אחד. כל בית הוא יחידה תחבירית עצמאית, אין פסיחות בין הבתים, ובסיום כל בית סימן פיסוק המציין את סיום המשפט – נקודה, סימן קריאה, סימן שאלה או קו מפריד. למעט שני שירים הכתובים כסונטות, מספר הטורים בכל בית מתגוון. בבתים הקצרים ביותר בספר טור אחד, בבית הארוך ביותר תשעה טורים, וברוב הבתים שניים, שלושה

או ארבעה טורים (ראו הסונטות בעמ' 72, 78).⁴² גם אורכו של הטור השירי אינו קבוע: הקצרים שבטורי השירים מונים מילה אחת, הארוכים מונים שבע מילים, וברוב הטורים עד ארבע מילים. בבתים רבים יחידת המשפט גולשת על פני כמה טורי שיר, ומיקום החיתוך הולם את התחביר ומכתיב את קצב הקריאה. לדוגמה, בשיר 49 שלושת בתי השיר מתגוונים במבנה ובאורך, ומקום הפסיחות מורה על קצב קריאה איטי:

עֲתָה אֲנִי רוֹאָה אֶת הַיָּם,
 וְאֲנִי אוֹמֵר אֵלָיו:
 מַה־גָּאִיתְּ מְאֹד! —
 וְאֵין לְךָ דְּבָרִים.

אָנוּ הַשָּׁנִים,
 כָּכָה יִכְלְנוּ לַחַיִּוֹת יַחְדָּו
 אֶלְפֵי שָׁנָה.

כִּי אֵל לָנוּ דְּבָר,
 אֶךְ יְהִמָּה הָאֶחָד בְּכֹאֵב לוֹ
 הַמֶּזֶן נֶאֱדָרִי וּפְרָאִי,
 וְאֶחָד יִנְהֵם חֲרִישִׁי,
 בְּאֵין דְּבָרִים —
 אָנוּ הַשָּׁנִים. (עמ' 65)

השיר הוא דיאלוג הבנוי כמונולוג: הדובר פונה אל הים בגוף שני ומשוחח עימו, כאילו היה הים יכול להקשיב ולהשיב כיצור אנושי. הדובר מוצא בים נחמה לעיצבוניותו, ורואה בו מעין ישות מקבילה לו, המקיימת עימו יחסי רגש ואיזון. כל בית בשיר מוקדש לאמירה של הדובר אל הים, והחלוקה לבתים קצרים מכתובה הפסקה אוורירית בסוף כל יחידה תחבירית. במקום "גוש" טורים ארוך השיר מעצב אמירות קצרות וביניהן שתיקה, שבה הים מוזמן כביכול לדבר או להגיב. הטורים קצרים ומונים שתיים עד חמש מילים, וכך מתאפשרות אתנחתות תכופות של נשימה, המחקה את הנהם החרישי של הים, וסימני הפיסוק המסיימים את רוב טורי השיר מכתיבים הפסקות קלות בין המשפטים הקצרים. במידה רבה, סימני הפיסוק הרבים אחראיים לקצב האיטי והמהורהר המתבקש בקריאת השיר.

שירי לפני השענר האפל נכתבו בריתמוס חופשי, וגם לעובדה זו השפעה מכרעת על עיצוב הסגנון. אומנם פוגל לא היה הראשון שכתב בריתמוס חופשי בשירה העברית – פרישמן, בן יצחק וביאליק קדמו לו, אבל ספרו לפני השענר האפל היה הראשון להיכתב

42 מבקרים הסכימו כי השירים שפוגל כתב על פי מבנה צורני קבוע הם מהחלשים שבספרו. ראו, למשל, פגיס, הערה 1 לעיל, עמ' 208–209.

כולו בריתמוס החופשי (למעט שתי הסונטות).⁴³ בשירה הנכתבת במשקלים סדירים היחידה החוזרת זהה, ולכן אפשר לצפות בה מראש את המבנה השירי, ואילו בריתמוס החופשי היחידה החוזרת דומה בלבד. בריתמוס החופשי המשורר אינו כפוף לאילוצים צורניים, ויכול לעצב את שיריו במנותק מתכתיבים חיצוניים. ואכן, לריתמוס החופשי תפקיד מכריע בעיצוב האוויריות של שירת פוגל: השורות אינן "מהודקות" זו לזו בכוח משקל סדור ואינן מזמינות דקלום בקצב מטרונומי אחיד, אלא נחות זו בצד זו. הריתמוס החופשי מעודד קריאה איטית בקצב שאינו קבוע מראש.

כפי שהראה עוזי שביט, בכל טור בלפני השער האפל הטעמה עד חמש הטעמות, והמקצב הריתמי מתבסס על ארבעה עקרונות: תנועה ומתח בין שורות באורך משתנה; דמיון ושוני בין הבתים; חזרות בלתי סדירות של מילים, של צירופי מילים, של שורות או של תבניות ריתמיות-תחבריות; ואלמנטים צליליים מקומיים.⁴⁴ השירים כתובים בשיטה פרוזודית חופשית מגובשת, והדבקות בה בכל שירי הספר מעמידה סגנון מבני עקיב והדוק. שירי לפני השער האפל נכתבו בהגייה אשכנזית, וברובם תשתית המשקל היא אמפיברך או טרוכאוס. אך המשקל מסתמן בטורים שיריים בודדים ולא בסכמה של בית שלם, ובהיעדר תבנית משקלית סדורה השירים נשמעים מודרניים גם לקוראי עברית בני זמננו, הקוראים את הטקסט בהברה הספרדית.

החריזה בלפני השער האפל דלה: רוב השירים אינם חרוזים כלל, ובמקצתם חריזה שאינה סדירה ואינה משוכללת. היעדר החריזה חשוב גם הוא בעיצוב הסגנון המהורהר: השירים אינם מפגינים "תעלולים" סמנטיים, מורפולוגיים ותחביריים שמטרתם לעצב חרוזים, והמשורר מתנער מכל ניסיון להרשים את קוראיו בחריזה "מושחזת" ומרשימה. פוגל נעזר בשיטות אחרות לעיצוב אחדות צורנית-מבנית: במקום חריזה בסופי טורים השתמש בחריזה פנימית, בקונסוננס, באסוננס ובאליטרציה,⁴⁵ וליסודות הללו חלק בהעשרת הצליליות של השירים.

בהרצאתו "לשון וסגנון בספרותנו הצעירה" הזכיר פוגל את סלידתו מחרוזים וירטואוזיים, ויצא נגד המשוררים ה"זיפנים", ה"מכשכשים בלשונם מבוקר עד ערב, מציינים אותנו בחרוזיהם הריקים מכל תוכן נפשי".⁴⁶ נראה שבעיניו הייתה החריזה תעלול לשוני מזויף, ובפרט החריזה הווירטואוזית נוסח שלונסקי, שאותו כינה בהמשך הדברים "מוקיון ספרותי".⁴⁷

43 Shavit, הערה 1 לעיל, עמ' 65.

44 עוזי שביט, "ראשית הריתמוס החופשי העברי וזיקתו לריתמוס החופשי הגרמני: לסוגיית הריתמוס של שירי פוגל", אהרן קומס (עורך), ספר יצחק בקון: פרקי ספרות ומחקר, באר שבע: אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 1992, עמ' 95. וראו את ההגדרות של שביט לעקרונות הריתמיים בשירת פוגל, עמ' 68-69.

45 שם, עמ' 84-88.

46 פוגל, הערה 33 לעיל, עמ' 390.

47 על עקרונות החריזה הווירטואוזית באבני בהו של שלונסקי ראו, דן, "מנגנוני ריסון", הערה 39 לעיל, עמ' 164-167.

ז. עיצוב גרפי מינימלי

העיצוב הגרפי של לפני השעדר האפל שגרתני, ואינו מפנה את תשומת הלב לחזות השירים. כל השורות כולן מיושרות לימין, גודל האות אחיד ואין מנוצלים כלל אלמנטים צורניים כגון הזחה, מרכז, הגדלה או הקטנה של חלקים בטקסט ופיזור אותיות. האפשרות הגרפיות הללו הן כלי חשוב בארגז הכלים העומד לרשות משוררים, לסימון הטון ולקביעת מעמדם – החשוב או המשני – של קטעים בטקסט.⁴⁸ אולם פוגל נמנע כליל ממימושן של כל האפשרויות הללו. גם גופן הספר שגרתני: המהדורה הראשונה הודפסה בגופן וילנא, בעל המסורת הארוכה במזרח אירופה, ולא שולבו בה גופנים אחרים, שעמדו בזיקה לזרמים אירופיים אומנותיים. גם הכריכה של לפני השעדר האפל חפה מקישוטים ומאיורים, ואינה כוללת את דיוקן המשורר.⁴⁹

זאת ועוד, לשירי לפני השעדר האפל לא ניתנו כותרות, ובמהדורה הראשונה הם מוספרו באותיות רומיות (לבד משיר הפתיחה והסיום, שלא מוספרו כלל). הספר אינו מחולקת בחלוקה פנימית לשערים או לחטיבות, והשירים מופיעים ברצף בזה אחר זה. חלוקה לשערים וקביעת שמות לשירים הן מוסכמות מקובלות בז'אנר השירה, שבאמצעותן המשוררים מוסרים לקוראים מידע על חלוקת השירים לאשכולות בעלי מכנה תמטי או מבני משותף, ורומזים לכיווני פרשנות אפשריים. בדרך כלל כותרות השירים והמדורים נדפסות באותיות גדולות, לעיתים בעמוד נפרד, ובכך יוצרות מסגרות חגיגיות ומגוונות את העיצוב. הבחירה לא לממש את המוסכמות הללו בלפני השעדר האפל לא רק מפשטת את העיצוב הגרפי, אלא גם מצמצמת את תקשורת היוצר עם קוראיו.

ח. חתימה

בהרצאה "לשון וסגנון בספרותנו הצעירה" הבחין פוגל בין לשון לסגנון:

לשון פירושה: סכום של מלים, ביטויים ונוסחאות, עם חוקים דקדוקיים וסנטקסיים [תחביריים], השמורים באוצר האומה בכתב, או הנמסרים בעל-פה מדור לדור, מאבות לבנים, כשפה מדוברת. [...] הלשון, שכל עצמה לא באה אלא לשמש אמצעי-ביטוי בלבד [...] הסגנון מתחיל אך ורק עם הופעת האישיות, עם הפרט היוצר. [...] במקום שאין עצמיות, במקום שאין ראיית עולם חדשה, ראשונית, מקורית, המוצאת לה דרכי

48 על תרומת היסודות הגרפיים לעיצוב הסגנון בשירת שלונסקי ראו שם, עמ' 232–234, ובשירת אצ"ג ראו, נטע דן, " / וְעָמִים וּבְרָקִים בִּי / : לוכסנים בשירי 'ספר הקטרוג והאמונה' של אורי צבי גרינברג", בלשונות עברית 77 (2024), עמ' 111–125.

49 יש משוררים בני זמנו של פוגל הדפיסו דיוקן עצמי בכריכה הפנימית של הספר. ראו למשל את הדיוקנאות בהגברות העולה מאת אצ"ג (תל אביב: סדן, 1926) ובאבני בהו מאת שלונסקי (הערה 35 לעיל).

ניב מתאימים — שם אין סגנון. הסגנון הינהו שם נרדף למקוריות, לעצמיות, לחותם האישיות היוצרת. [...] הסגנון הוא האדם, הוא מהותו המיוחדת לכל גילוייה ולכל קפליה הטמירים, היוצאת לרשות הרבים על-ידי היצירה, באמצעות הלשון, שנתעלתה למדרגת סגנון, אגב חותם העצמיות.⁵⁰

ואכן, בכתיבתו השירית פיתח סגנון אישי שבו בולט "חותם העצמיות", שכוח משיכתו אינו מתמעט. באופן פרדוקסלי, סגנונו הייחודי של פוגל מתעצב דווקא בהחסרה של יסודות לשוניים, תמטיים וגרפיים מקובלים בשירה, ומעצב חוסר הלימה שאינו שגרתי בין התמטיקה לבין אמצעי הביטוי הפואטיים. פוגל הוכיח שאפשר לגעת בשירה בפחדים העמוקים ביותר ב"ווליום" נמוך, כביכול ללא התרגשות יתרה, ולעסוק במוות, בחידלון ובייאוש בלי פאתוס ובלשון רומזנית. ייתכן שהדיאלקטיקה הזאת, הטמונה בבסיס שירתו, היא שמוסיפה לטלטל את קוראי שירתו ואת חוקריה זה מאה שנה.

האקדמיה ללשון העברית

50 פוגל, הערה 33 לעיל, עמ' 388.