אמונה וניגודים בעולמו של שלונסקי

א. שאנן

יצירתו של אברהם שלונסקי עשויה שלוש יריעות־יסוד: „דוי" ו„אבני בוהו" יריעה אחת; „שירי המפולת והפיוס" עוד יריעה; „על מלאת" יריעה שלישית. כל השאר (ו„בגלגל" בכלל זה) משתלב לאחת משלוש היריעות הללו, שכולן תחנות בדרכו של המשורר וציוני־מפנה ביצירתו הפיוטית. ההבדל שביניהן הוא על פי רוב הבדל שבגון, שבהדגשה. שכן משורר אמתי לא ישנה את עורו. יודע יוצר תמורות בראייתו ובהרגשתו. הרי ראייה נסערת וזועפת, והרי ראייה צלולה ומיושבת לכאורה — ועתים אתה תמה: היכן הוא היוצר גופו? שלונסקי גופו ועצמו מצוי במידה שוה בכל אחת משלוש היריעות שהזכרנו.

„הפואמות הדרמטיות" שב„דוי" הן דורון מפוקפק לרוח־הזמן. הליקויים בולטים כאן יותר מן המקוריות המהפכנית. הטורים הפיוטיים רצוי־פים ריטוריקה מיגעת. הערפל הרומאנטי וההשתד־לות במקוריות פורצת־גדר מחפים־ואינם־מחפים על ליקויי השירה. לכאורה אין לומר, ששירה זו מבשרת את שלונסקי. לא כן יהיה אם נצרף אותה ל„אבני בוהו". צירוף זה ליריעה המשוכ־ללת יותר של „אבני בוהו" מותר הוא גם משום סימן־היכר אחד שמצוי ב„דוי" ויש בו כדי לבשר את שלונסקי לאמתו. אין משורר זה יודע להלוך עקב בצד אגודל. שעתו דחוקה תמיד. הולך הוא כמי שמפלס דרך לעבור בין חגוי סלע — וקול התפוצצות של דינאמיט עולה באז־נינו. כך דרכו של שלונסקי גם ביצירותיו הש־למות יותר.

שלונסקי, כפי שהוא עשוי להיכנס לטרקלין־התמיד של השירה העברית, מתגלה לראשונה ב„בגלגל". ואולם בקובץ־שירים זה ניתן אות־בשורה בלבד. כאן שורטטה בקוים קלים דרכו בשירה, שהותוותה ביתר בהירות וביתר בטחון ב„אבני בוהו". ב„בגלגל" ניתן לראשונה ביטוי להלך־הרוח המלאנכולי, שיעבור כחוט־השני במרבית שיריו של שלונסקי. כאן נתודענו אל המיטאפורות הגשמיות והמקבריות של המשורר. כאן נפגשנו לראשונה פנים אל פנים עם העולם והארץ אותה פגישה גשמית האופינית להשאלותיו הפיוטיות של שלונסקי. משירים אלה מפציע אלינו קולה של הדתיות החילונית, שהיא כל כולה שלו ושלו בלבד. ובעוד „בגלגל" משול ליריעה מקופלת, שהמשורר אומר לפרוש אותה על תבל ומלואה, הרי „אבני בוהו" הוא בחינת יריעה ראשונה שנגולה ונפרשת לעין כל. כמובן זוהי היפותיזה. במקום שאין עדיין פרספקטיבה, על כרחנו נעזרים אנו בהיפותיזה, גם אם נפשנו סולדת מפניה. להצדקת הנחתנו נאמר רק זאת: ב„אבני בוהו" מצויים עיקרי הצורה והמטריקה ועיקר הגישה לעולם הסובב את המשורר, שיבואו ויתגלו, בשינויי צורה ובחילופי גירסה, בכל יצירותיו האחרות. הלך־רוחו של משורר מטבע־יסוד הוא, על אף ריבוי צורותיו, ואותו יש לבור מן הסיגים. לנו הוא נמצא ב„אבני בוהו", ואף „שירי המפולת והפיוס" ו„על מלאת" אין בהם כדי להזים הנחה זו.

הלך־רוח זה קשור באנטינומיות וניגודים הרבה. למן צעדיו הראשונים בשירה מגלה שלונ־סקי נטיה ברורה לערער בביטויו הלירי את סד־רי העולם וגם לדרוש אליהם. לעתים קרובות נכנס בשירתו החלום, חלום־בלהות, שמוליכו אל המסתורין. אף על פי כן טעות היא בידי אלה שיראו בו את אביר המיסטיקה. עיניו נשואות תדיר אל המציאות ומגמתו היא פוזיטיביסטית. נוסף על כך, מתמזגת בשירתו האהבה הטבעית אל המופלא עם שגיונות מפוכחת, סקפטית. וה־מעט לנו ניגודים מובהקים אלה, הרי שלונסקי הסקפטיקן הוא גם גדול המאמינים. בדתיותו החילונית, האפורה, הוא מבקש את האלוהים ממש, גם אם אלוהיו שונה מאלוהיהם של האח־רים.

כלום יש סינתיזה כלשהי לניגודים ואנטינו־מיות אלו?

ככל שיש בשירתו מן היאוש והפסימיזם, אין כאן אלא יסורי הציפיה והכיסופים לאושר. אלא שאושר זה — פעמיו מבוששות לבוא. הוא ניסה ליטול אותו בחוזק־יד ב„על מלאת". הוא ינסה למצוא אותו בעולם שלכאורה לא נועד לכך.

מבחינת הצורה שומר שלונסקי אמונים למ־סורתה הפיוטית של אירופה. אמנם סגנונו, ואף הטון שלו, חידוש הוא בשירה העברית. סודו של חידוש זה הוא בעיקר בהעזה, במיטאפורות הנאטוראליסטיות וב„הגשמה" היתרה ששיוה

לביטוייו הפיוטיים. חידושו העיקרי הוא בפניית־עורף להפשטה האפלטונית, שמצאה לה שבילים נהירים בשירה העברית. באיזו מדה חידוש זה משכנע אותנו — בעיה בפני עצמה היא. החידוש בטון ובסגנון גורר עמו תמורות אחרות. בהיסח־הדעת נוצרה כאן תרבות־שירה חדשה: תר־בות העין. קדם לו בתחום זה טשרניחובסקי ביצירתו האֶפית. אלא שהוא, שלונסקי, ליריקן קנאי הוא. מימיו לא יצר שירים אֶפיים. שכן אגוצנטרי הוא יותר מדי אמן זה, משיוכל להיפ־נות להתבוננות אֶפית. מטבע הדברים, איפוא, שיתן את הדגש על הזהות שבין הצליל וההר־גשה, כדרך שעשו הסימבוליסטים. מנגינותיו החיצוניות שבצירוף מלים מכוונות לעתים קרובות לחווייה טמירה. עם זאת, יותר משניתן כאן יתרון־הטעמה למלודיות, מובלטים התמונה והסמל.

והאמת ניתנה להיאמר, שלונסקי מעורר או־תנו הרבה יותר „לראות" מאשר „להרגיש". הר־גשותיו האינטימיות יעשה פסל ומסכה. מרובות ה„הגשמות" שהוא תולה באידיאלים מופשטים כמו אלהים ובהרגשות כמו אושר ויגון.

ומאחר שציורים־סמלים אלה אינם באים לעצב מראה אֶפי, אלא חזות אינטימית של המ־שורר, הרי אין הם נתפסים עם פגישה ראשונה. מאחוריהם מסתתר לפרקים עולם, שחמשת חו־שינו אין להם כל שליטה עליו.

ב.

כאמור, עולמו הממשי הראשון של שלונסקי הוא במסע שב„אבני בוהו". כאן מצאה לראשונה את ביטויה ההתנגשות שבין ההווה וירושת־העבר, שתוצאותיה הן יגון ומרד. אין בעולם זה אף תמונת־זוהר אחת. אף קרן־אור אחת לא באה להבקיע בעד חשרת־העננים שנקשרה באפ־קו של המשורר. האנשים והנוף חד הם: אפורים ונדכאים. הנעימה הכללית — ילל וערגון. אותו מראה קדורני מגיע לידי חזות מאקאברית ממש:

„אֲנִי הוֹלֵךְ, הוֹלֵךְ — וְאִם אֶפְתַּח אֵי דָלֶת
יַקְבִּיל פָּנַי הַשָּׁלָד שֶׁחִכָּה לִי מֵשֶׁכְּבָר".

(„קרית נמל")

וראה זה פלא: שלונסקי המרדן הוא פאטא־ליסטן. מי שמתנסה באותה התנגשות שבין חזיו־נות העבר למראות המציאות, הכרח שידבק בו הפאטאליזם. זה נקלט מן המראות ומן הקולות. הוא מתווה את דרכו של המשורר ומטביע חות־מו על יצירת שלונסקי גם בתקופה מאוחרת יותר.

„וְכִמְנַחֵשׁ אָסוֹן קָשֶׁה בּוֹכָה בְּקוֹל"

— אומר המשורר. פחד בלבו מפני הבאות. לכשתרצו, הרי זה היהודי המתיחס באי־אמון למתרחש סביבו. אך אותה ספקנות, שמקורה האכזבה, מאצילה עליו גם ראייה נוקבת ומפו־כחת. בעזרתה אפשר להתגבר על היאוש ולפלס נתיב למרד. שכן שלונסקי הרואה באבדן אגדו־תיה של הילדות, בקבורת שירתה הנפשית של הילדות על זיו צבעיה, אינו נתפס ליאוש כחזות־הכל, אלא צועד צעד קדימה, לקראת המרד.

מעולם לא היה נאמן יותר לאסכולה הסימבו־ליסטית מאשר ב„אבני־בוהו". כל סממני הסימ־בוליזם מצויים כאן. עושר מילולי, השראה כפולת ניגודים, ביטוי חושני־אירוני מכאן ומיסטי־סימבולי מכאן. זהו, לערך, המטען הפיוטי שעמו בשעה שהוא יוצא להתגרות (להתגרות ממש!) ביפיפות אהלי־יפת ולערער ערכים מקודשים.

הוא הפקיע עצמו מצורות פיוטיות הרבה, אך גם ספג מזרמים הרבה. שלונסקי משקע עצמו בתוך האינטימיות של הדברים, כדי לזהות את האינטימי ביותר שבנפשו, שבהלך רוחו. אילולא עמדנו על מקורם של החזיונות המאקאבריים והפסימיים שבשירתו, היינו חושדים בו בניהי־ליזם. בשירו „תנומות" יש רמזים ברורים לכך:

„מֵהַיּוֹם פּוֹסֵק גַּם אֵל עֶלְיוֹן
פָּסוּק בָּנָלִי: הַכֹּל הֶבֶל"...

כל אלה אינם אלא לבטים שבמסע, תחנות־ביניים, שהמשורר שוהה בהן לפרקים שהייה ארוכה ביותר.

והנה הוא בפאריס, במונפארנאס, שם משמ־שים בתי־קפה בתי־ועד לסופרים וחכמים — לכאורה, עולמו של המשורר. ולא היא. גם כאן נגלה לו הכל בראי עקום, נסוך שנינה ויגון. מה קרה? המשורר בעצמו נותן את הפתרון לחידה:

„פִּתְאוֹם הִבְלִיחָה כְּתֹבֶת: נָכָר".

או

„הַנָּכָר הַנִּצְחִי — הִנֵּה הוּא הַמּוֹלֶדֶת".

(„מונפרנס")

אל נשגה. הנכר הוא רק סמל. שלונסקי נטל תשעה קבים של קוסמופוליטיות, ואין להניח ש„סטאטוס" של „אזרח העולם" בזוי בעיניו. לנכר יש כאן משמעות אחרת, מופשטת יותר מעקירה מקרקע אל קרקע. אם הנכר מסמל גע־

גועים ויגון, לא באו הללו מחמת ההבדל שב־מקום־ההתערות גרידא. זהו נכר שבמעבר מעו־לם־האור ההגוי אל עולם האפלה הנגלה, מן החזון אל המציאות. זהו נכר שבפגישת העבר וההווה. בכל מקום בו נפגשים שנים אלה מגיעה הליריקה הנוסטאלגית שלו אל שיאָה.

„הַחַיּוֹכִים בְּאָצְבְּעוֹת דְּלִילָה סָבִיב...
הַתַּעַר מְתַהַפֵּךְ, מַחְלִפוֹתַי גּוֹרֵעַ״..

קובע המשורר ב„מדוחים״. אין אדם יכול לומר על עצמו אמת מדויקת יותר מזו. שכן עיקר כוחו של שלונסקי הוא באי־כניעה לפיתויי הנחת והפיוס. סוד כוחו הפיוטי הוא באותו סבל שנובע מהרגשת „הנכר״. כוחו יעוב אותו ברגע שהרגשה זו תתנדף והעולם יחייך אליו בריצוי ובפיוס. משול הדבר לחוזה שבין מפיסטו לפאוסט, המחייב נפשו לגיהינום באם יתפתה לחמדת העולם הזה ותענוגיו. נודה, הטון המי־נורי הרצוף מַלאה אותנו לפרקים, ביחוד כשהוא גובל במלודרמה (כמו ב„עלה לענה ירוק״).

שירת שלונסקי מקורית היא, אך לא חוסנה מפני השפעות זרות, שברכתן תמיד בצדן. אין ספק שהוא הושפע לא רק מבלוק ויאָסאָנין, אלא גם מבודלר ואולי גם וואָרלאָן. יש יסוד להניח ש„פרחי הרע״ של בודלאָר שימשו לו, בתקופה מסויימת, אורים ותומים: אותם הטלטולים בחר־צות העיר הלילית, אותו חיפוש מלאנכולי אחר הבלתי־נודע, הטורד את מנוחת־הנפש, ולבסוף אותה הרגשת הבדידות והאכזבה.

כבודלאָר גם שלונסקי שוקע לפרקים בבנ־ליות אָמוציונאלית. בהלכי־רוח כאלה אין, כנראה, מנוס מפניה (הפגישה עם היצאנית ב„לא״), כשם שאין גם מנוס מפני הריטוריקה, המתגנבת לפר־קים לתוך קצבו המזורז של שלונסקי, ביחוד בשיריו הראשונים.

ג.

עם כל הלעג והשנינה עומדת האמונה בעי־נה. שהרי הסארקאזם והיגון לא באו אלא מתוך משבר שבאמונה, שלונסקי לא הגיע לכלל ציניות, גם אם היה קרוב אליה. גם ב„שירי המפולת והפיוס״ לא נתפתה לציניות. קולו נעשה כאן גברי יותר, אם גם כבוש יותר. וניתן בשירים אלה ביטוי ברור יותר, מדויק יותר, לכל מה שהעיק על לבו של המשורר ב„אבני בוהו״. הער־לם בלה מזוקן ובקרת רוחו המזדקנת גירש את חזיונות הילדות — חזיונות־שתיה, ראשונים ובלתי־אמצעים. מה שבא אחריהם הוא סוד המוות וההתנוננות.

בשביל שאדם יהא קולט חוויות־בראשית, לא די באותה רגשנות יתרה שגילה שלונסקי ב„אַבני בוהו״. נזקק הוא לראייה מפוכחת ואותה הוכיח, בעיקר, ב„שירי המפולת והפיוס״. כאן לבשו חזותו ויגונו צורה קבועה ופלאסטית יותר. החזיונות המלאנכוליים סמלם לילה ומסגרתם המרובע, כמין מיטת־סדום שלתוכה נדחקו ועליה הופרכו צורותיה השלמות, „המעוגלות״, של ראיית־העולם באמונת הילדות.

בשירים אלה בולטים הניגודים יותר מאשר בקודמים. היסוד המטאפיסי שבליריקה זו גובל לפרקים ב„אלכימיה״, אבל רק במידה שאלכי־מיה היא ממשלת האדם. המעברים מן המודע אל הבלתי־מודע, ומן הנגלה אל הנסתר, משמ־שים חטיבה סינתיטית וממוזגת יותר מב„אבני־בוהו״ גם אם לא נוכל לומר על שלונסקי שהוא סוררִיאליסטן. המציאות נראית לו תדיר כחלק מן השלם, שהמשכו, או תחלתו, מוצנעים בחווייה שמעבר למציאות, שאין העין מגלה אותו במצי־אות גופה.

בכפל הסמלים „יום ולילה״ חבוי אולי המפ־תח להבנת הניגודים שבליריקה של שלונסקי, חבויה גם נפש עולמו של המשורר. בין שני קטבים אלה נקלעות ראייתו וחווייתו.

„לַיּוֹם הַמְרָבֵּץ זוּג עֵינַיִם אֶחָד
וְלַיְלָה — הַזּוּג הַשֵּׁנִי לוֹ״.

הנגלה, זה הנתפס בשכל ובחושים, הוא ממשלת היום, ואילו הלילה דברים הרבה הוא מסמל בשירת שלונסקי. לילה הוא תמציתו הבל־תי־מודעת של ההווה, בעוד שהיום, במידה שהוא מצוי וחוזר מן העבר כדי להיפגש עם ההווה, הוא סתירה להווה. לפיכך הוא מצוי אך מעט בחוויותיו העמוקות של המשורר.

חזות, שתקופת הריונה לילה, מבארת לנו את פשר הפטאליזם שנקלע לכמה וכמה משירי שלונסקי. לחזות כזאת טבעי הפחד מפני הבאות. הפחד הסתום „שאחר כך ירדוף כקול שופר״ („מבוא״). האיראציונאלי שופך ממשלתו בחימה על פני אותו עולם „רבוע״. ולא עוד אלא שהאי־ראציונאלי קובע תחנות תחנות בדרכו של שלונ־סקי אל התחנה הסופית. בפעם הראשונה ראינוהו בנכר, בפאריס. הביגונו אותו עוד יותר בשעה שנגלה לנו בפעם השניה בנכר בפראג. מובן מאליו, שזוהי קדם כל פראג של המהר״ל —

תמצית המופלא והאגדה שבראיית העיר ובנשמתה. גם כאן זימן המשורר, כדרכו בקודש, את „היום" ו„הלילה".

אפשר להניח שיש כאן יסוד רומאנטי מסוים. לחוש את מציאותו של יוצר הגולם לא ניתן אלא למי שיש בו לפחות זיקה לרומאנטיקה. ואולם בשלונסקי יש כאן יותר מאשר נהייה אחר סוד האלכימיה והרב־מג, — אלה ערגונות אל מה שמעבר למציאות ההווה. כל אותן האסוציאציות מרמזות לו על קיום תקופה שקדמה להווה, קדמה להתבגרות האדם והעולם, ובעיקר להזדקנותם הספקנית.

לכל אלה ניתן ביטוי חד־משמעי ב„ביער של כרך". המשורר נתקל בחיוך טרקליני של הנהר. כל הנוף שביקר, אשר היתה בו יד אדם, הוכה התנוונות. נגזזה רעמתו הירוקה, נגוז, אי־פוא, יפיו של הטבעי, כמו שהוא נגלה פעם לילד, וחזר ונגלה עתה מבעד ל„רבוע". כל אגדות הילדות נמוגו בעולמו ה„מרובע" של הלילה. עולם של התנוונות — דינו כליון. זו נקמת החווייה הראשונה במתנכל לה להכריתה.

אכן זו אשמת הדור, אשמתו העיקרית, „דור רוצח אגדות", דור שכפה את הכפירה. שלונסקי מתוודה ברבים, אך להאמין אינו יכול. תמיד לפנינו אותה אכזבה שבפגישת היום עם הלילה, עולם הילדות עם העולם המזקין („הגדי שחזר"), התום עם הפיקחות המרושעת. הבגרות היא חטא שענשו כרת. מה שיכל העולם בבגרותו? את הבדיה ואת השחוק ואת הדמע.

הרבה הוא, ואפשר הכל. אך מה נותר לו למשורר לאחר שאיבד כל אלה? נותר, כמדומה, הנסיון לפיוס — לפיוס עם מציאות חדשה, שהעולם הכלה בהתנוונותו פסח עליה, לדעת שלונסקי, והניח אותה בבתוליה. מציאות זו מתגלה בצית־הארץ, באדם, בטבע הפשוט, היסודי־הראשוני.

ד.

קשה להחליט אם „על מלאת" מרמז על עיפות למראות שב„רבוע", או אפשר ויש כאן כמה חיובית אל הטבעי, הסותרת את ימי ההסתכלות מבעד ל„רבוע". הן הניגודים וההפכים כמעט טבע שני הם לשלונסקי. דבר אחד ברור. המשורר מגלה כאן ערגונות לדברים שבהישגיד, הוא מתאוה לאהוב ולחמוד, כשם שקודם לכן התגעגע על מה שלא ניתן להשיג, על הילדות, על „היום".

„וְשַׁשְׁנוּ לַחְמוֹד סַרְפָּדִים בַּצִּיּוֹת,
לְלַטֵּף בִּיחָפָה עוֹלָמְךָ הַצָּחִיחַ"

(„לילה קדמון")

סוף סוף נמצא האובייקט, זה שלא נאהב עדיין, ולא נשחת עדיין. חלפה אמונת המאגיה והאלכימיה.

האובייקט הוא ריאלי וגשמי. לכשתרצו, הרי זה שיר־תהילה לשממות הארץ, כיסופים על נופה הצחיח. אך מי שעמד על סודו של שלונסקי עלול להתחקות ולמצוא כאן תחליף בלבד, תחליף באין־ברירה ל„יום" שב„שירי המפולת"...

סמי מכאן אהבה אימפולסיבית, בסערת לב ויצר. זוהי אהבת־גבר בשלה, אהבת־סתו, ובה החידוש היחידי לגבי שלונסקי. לפי שבכל שאר הדברים, בדימויים, בהשאלות הפיוטיות, הגשמיות, באותה הנטיה למראה־עינים, שמר שלונסקי אמונים לשירתו משכבר.

יתרה מזו: ציורי האהבה שלו, האהבה לשדה ולאדמה, לבשו צורה אנטרופומורפית קיצונית, גשמית עד כדי זרות. האדם אינו רוחש חיבה אפלטונית לטבע, הוא „מזדווג" עם היקום. אותה תחושה גשמית מתמלטת מן הצלילים הבלתי־מקריים שבטורי שיריו: אשה־שדה, אשה־אדמה.

„הֲרֵי אַתְּ מְקֻדֶּשֶׁת לִי בְּדָשֶׁא,
בְּרֶמֶשׂ שַׂרְעַפּוֹת וְדַרְדָּרִים"

(„הרי את")

כל תהליך ההתקרבות לאדמה לובש צורה אלילית של דמטרה המתעברת:

„יָבוֹאוּ, יִבְעָלוּךְ חוֹרְשַׁיִךְ
וְזָרַע בָּךְ יָקִימוּ לִיבּוּלִים"

(„הרי את")

האדם והמידבר („משירים לציה"), זהו התוֹאַם היסודי שאליה הגיע שלונסקי לאחר שנות אכזבה וחיטוט מיטאפיסי. השדה והאדמה הפוריה, היער והשבילים — כל אלה לא היו אלא אפיזודה. העיקר הוא במקום שהמשורר המאוכזב מתרצה לנוף־בתולים. כאמור, זוהי התרצות שבהכרח, שאינה נקנית על נקלה וביחוד לאדם כשלונסקי. אם קודם פעל בנפשו, בעיקר, האימפולס, הרי עתה יורש מקומו הרצון העז להגיע למקום הראוי, „על מלאת".

הרצון להתמזגות עם הטבע אינו חידוש בספרות העברית החדשה. החידוש כאן הוא בביטוי המוחשי, בהסתלקות הגמורה מן הנהייה האפל־

טונית. הקשר הנפשי אינו ממצה לגבי שלונסקי את הכמיהה התהומית. זיווג מוחשי, כזיווג שני גופות, הוא הממשי ביותר ועליו תסובנה כל השאלותיו הפיוטיות, המשכנעות שבהן.

וכדרכו הוא עובר מן הקצה אל הקצה. במקום שתם ונשלם חשבונו עם היסודות המיטאַפיסיים, אין עוד גבול ורסן לפוזיטיביזם הקיצוני, הקנאי. משורר המבקש את סודה של ההווייה העולמית (הוא לא נואש ממצוא אותה!) בַּיִש הממשי, בטהרו הפוזיטיביסטי, מן ההכרח שיחזר אחרי כל אותם הפרטים הקטנים, שבעולם המיטאפיסי אין להם כל אחיזה. העולם הפוזיטיביסטי מוטבע על יסודות קטנים אך גלויים. ולאחר שציין אותם בטבע הוא מוצאם עתה במין האנושי. הרי הטחן, הרי שואב־המים והרי הנחתום.

„הַפְּשָׁט שֶׁבַּדִּבּוּר: זֶה סוֹד הַלֶּחֶם וְסוֹד הַלֶּחֶם וְהַמַּיִם".

(„שואב המים")

אלה הסודות שמבקש שלונסקי לפענח עתה. דמויות אלה גדלות בשירתו עד שמגיעות לשיעור־ענקים, בחינת אטלס האגדי, שעליהם נתמך העולם.

על המשך־דרכו של שלונסקי מי יינבא? כבר ראינוהו בספקנות ובאמונה, ביגון ובלעג, בניהיליזם ובסימבוליזם. וכי ניתן למי לחזות מראש כי בסופו של דבר, לאחר יאושו השחור מניחור כל אימת שנפגשו ה„יום" וה„לילה", יתערה, בחינת סיכומו של המרד, בעולם האמונה המרובע?

כדי לעשות מלאכת־אמן, כדי ליהנות מהאמנות, כדי להתרומם אל היופי, צריך שתהיה לאדם השליטה על חייו הוא, השליטה על עבודתו הוא. כל מי שאינו אלא עבד נרצע לחיים שהוא חי, כל מי שאינו יכול להתנשא מעל לרמת העבודה שהוא עושה, כל מי שאינו יכול לקשור את עבודתו, קשרי מחשבה ושמחה, עם ההתקדמות האנושית בכללותה — אינו יכול להגיע באמת גם לחיי אמנות.

הוי, אנשי האמנות, אַל תיראו מפנינו. אנו נהיה הראשונים להביא לפני יצירותיכם המפוארות לא חלקי אנושות מפולגת, גם לא יחידי־סגולה, מפוטמי־גירוי ושבעי תחושה ללא מידה, אשר בעקבותיהם נגררים המונים עיוורים, אלא את האנושות האחת והאחידה, הרוויה אחווה וחירות. אנו ולא אחרים נהיה היוצרים לראשונה את האמנות האנושית. עד כה לא היו קיימים אלא קרעי אמנות אנושית, משום שעד כה לא היו קיימים אלא קרעי אנושות.

ז׳אן ז׳ורֶס