

חיים נחמן ביאליק — מבט חדש

הלל ברזל; ביאליק; עגנון; מחקר ופירוש; הוצ' יחדיו; איחוד מוציאים לאור; תל-אביב, תשמ"ו, 390 עמ'.

למסומן מיטשטשים, שהוא מערכת סגורה, שכנגדה אי אפשר להעמיד סיפור סמוי מקביל. הטאוטוגוריה (מונח כלאיים, המצורף אליגוריה וטאוטולוגיה) משאירה מערכת יחסים חיתתית ופתוחה לפרשנויות שונות, ללא יכולת הכרעה בין האפשרויות הרכות.

יחס של אדנות לתנ"ך
בפרק על "הזיקות התנ"כיות" עורך הלל ברזל אבחנה מעניינת לגבי יחסו של ביאליק למקרא ולשון המקרא. לשם חידודה, הוא משווה את יחסו לזה של משוררים בתקופות שונות בתולדות השירה העברית: הפיוט הקדום היה, לדבריו משועבר לפסוק — התנ"ך הוא האדון והמשורר הוא העבד. כך גם בשירת הקודש הביניימית. בשירת החול, הירשו לעצמם המשוררים לערוך "עיקום כתובים" ו"סירוס מקראות", כדי להגיע לתוצאה היתולית. אולם, המשורר עדיין הרכין ראשו לפני עליונותו של המקור המקראי. בתקופת ההשכלה, החל כל משורר להשתמש במקראות, או לרמוז אליהן, לפי נטיות ליבו ולפי תפיסתו הסגולית. מביאליק ואילך, החל עידן חופשי יותר: לא כל משורר חייב להתמודד עם מרות הכתובים.

שירת ביאליק אכן עשויה מירקם צפוף של צירופים ובני-צירופים מן המקרא, אך — לדעת הלל ברזל — ביאליק מפגין אדנות, ונוהג בכתבי הקודש כפי שמחייב שירו המסויים, אדנות שאינה מתכחשת אומנם לתפארת המקור.

להדגמת דבריו, מביא הלל ברזל את פיוטו של ר' יצחק בן-שלום, הקובל לנוכח הרעה לפני האל "אין כמוך באילמים" (מתוך סירוס הפסוק, המספר תהילת-יה: "מי כמוך באלים ה', מי כמוך נאדר בקודש"). כמוהו גם נוהג ביאליק ב"על השחייטה", כשהוא פונה אל המרצח במלים "לך זרוע עם קרדום" (המסרסות את שבחיו של בעל התהילים לאלוהיו "לך זרוע עם גבורה"). אין כאן, לדעת הלל ברזל, מחאה נגד האלוהות וספר הספרים. בנוסח יל"ג, שהרי מקץ כמה חודשים כתב ביאליק על אותן פרעות, ופתח את שירו במלים "קום לך לך אל עיר ההרגה", כדבר אלוהים לאברהם, "הפעם מתוך תחושת וודאות בקימו של השולח המצווה על שליחו".

יורשה לי לחלוק כאן על מקצת מסקנותיו של הלל ברזל: בכתביו של ביאליק אתה מוצא את המחאה היל"גית כלפי שמיים, את הכפירה בעיקר ואת חילול השם לא פחות מאשר בכתביו יל"ג (גם כאן וגם כאן, חברו סיבות אישיות ולאומיות לקיצוץ בנטיעות, אך גם ננקטה פוזה ספרותית-ביירונית, שנתגלגלה בשירה הרוסית). את המחאה נגד קשיות ליבה של ההשגחה ניתן למצוא — בגלוי ובסמוי — בשירים רבים, שבהם מתוארים שמי הברזל, ביטוי פריפראסטי לאדישות ליבה של ההשגחה בעיתות מצוקה ("חבל קבצנים", "איגרת קטנה", "מתי מדבר", "מגילת האש" ועוד). אדישות האל כלפי סבל בראוי מתוארת גם בשירים הסיפוריים או הבאלאדיסטיים ("תקנת עני", "יונה החיט", "אמי זכרונה לברכה"), שבהם הדובר הוא יהודי תמים וכשר, שאינו מעז פניו כלפי שמיים, אך מאחורי הקלעים מסתתר מספר מפוכח ואירוני, התמה אם יש אוזן שומעת ואם יש עין רואה. וכמוכן, התימהון על דרכי הכורא ניכר במיוחד בשירי הזעם והתוכחה, שבאחדים מהם יוצא הדובר חוצץ בגלוי נגד בורא שמים וארץ. ב"בעיר ההרגה" העז ביאליק לחלל שם שמים בדרך, שקוממה אפילו את הצנזור המומר, שפסל חלקים מן השיר לפירסום, בטענה שיש בהם כפירה בוטה. כאן, השיר אכן פותח במעין מצוות ה' לאברהם ("קום לך לך"), אך בהמשך מתגלה האל בכל קלונו ועליבותו, ובמנוולוג מביש, קבצן שירד מנכסיו ואין לבוא אליו בתביעות, כי הוא פשוט פושט-רגל עלוב. אין עוד מקום בכתביו ביאליק, שבו הוא הוריד את האל-הבורא לתהומות כאלה של שיפלות, כבהודאתו מעוררת-הרחמים של האל הקבצן באוזלת-ידו להושיע את הטבוחים והנענים. אחת מדרכיו של ביאליק בלשון המקרא היא — כפי שהראיתי בדיסרטאציה שלי על שירי ביאליק המוקדמים — שינוי מעמדם הערכי של הצירופים המקראיים: תלישתם מהקשר שלילי ושיבוץם

דראמת היהודי הנצחי, או המת-החי, שנתגלגלה בהגותם של הוגי-הדעות הציוניים פינסקר, אחד-העם, ברדיצ'בסקי ואחרים, וברמת הפשטה גבוהה יותר — של חזיון נצח ישראל. במעגל הצר האקטואליסטי, ביאליק מראה כי כל מרד, לרבות מרד של "הצעירים" הניטשיאניים, אינו אלא חוליה אחת בשרשרת של מרידות, שחתרו למוטט את נצח ישראל, מבחור ומכפנים. מרידות אלה נדונו ונדונות מראש לכישלון, כי לא ייתכן שמהפיכה תתמיד. כל מהפיכה סופה שהיא שוככת ונרגעת.

מפגשן של חיות המדבר עם המתים הוא מפגש עז, אך גם מפרה, ואף שרישמו כמעט שאינו ניכר במתים, אין לבטל אותו כליל. המתים מעוררים בחיות השתאות, אך גם מציתים בהן שינאה. רעיון המפגש בין האומה לבין התרבויות הזרות זוכה לפיתוח בשתי ההרצאות הנזכרות. ב"השניות בישראל" הטעים ביאליק את הפאראדוקס המונח



הלל ברזל

בתשתית קיומה של האומה: מן הצד האחד, היא שואפת להבליע עצמה בתרבויות אחרות, ומן הצד השני, כל רצונה להישאר ברייה בפני עצמה. ב"בשעה זו" הדגיש ביאליק את היסודות שקיבלו הגויים מן היהדות, וכ"גמול" באה השנאה העזה. כל החיות המלכותיות ב"מתי מדבר" נקשרות, מן הצד האחד, לאויבי האומה ודורסיה, ומן הצד השני, למהויות בתוך האימפריאליזם השבטי היהודית, לסמלי העם העברי ויהדות הספר. שלוש החיות מייצגות תהליכים היסטוריים גדולים ומצומצמים. לאורך ההיסטוריה ומן העת החדשה, אך הן גם מייצגות שלושה סגנונות של מפגש עם המתים — או עם נצח ישראל: המפגש האידאולוגי הרוחני, המתגלם בדמות הנשר הנוחת ממרומים; המפגש הליכידינאלי היצירי, המתגלם בדמות הנחש הזוחל על גחוונו; והמפגש הממוג ערכי כוח ואסתטיקה, המתגלם בדמותו השמשונית של האריה, המישיר מבט ניכחו ומתמודד עם המתים חזיתית, לא מתוך עליונות ולא מתוך נחיתות. שלושת הסגנונות הללו יכולים להתגלות גם במפגשים שכין העולם העברי לעולם הגוי, אך גם בין נצח ישראל לבין כוחות מרדניים בתוך היהדות, ששאבו ערכים מן העולם הגוי, ובאמצעותם הם מנסים להפוך את הקערה על פיה ולחולל ביהדות הכתב שינויים ומהפיכות. "מתי מדבר" היא יצירה פאראדוקסאלית וסבוכה, המשרטטת תופעות היסטוריות ונצחיות בעם ישראל וביקום כולו, המופיעות בחוקיות קבועה. המונח שטבע הלל ברזל — "תהימה" — לוכד את אינסופיותו של התיאור ושל ההגות המסתתרת מאחוריו, אך זהו מונח אישי ואידיוסינקרטי, המכסה יותר משהוא מגלה. אפשר אולי להעדיף על פניו את המונח "משל פתוח", או "טאוטוגוריה", שהיא אליגוריה ללא מוצא, משל שבו הגבולות בין סימן

הלל ברזל. חוקר מובהק של יצירת ביאליק ושל יצירת עגנון. כך את ענק השירה ואת ענק הסיפורת של הספרות העברית ככפיפה אחת. למרות השוני והבידול בין מי שבחר בתחביר לשון המקרא לשירה ובין מי שבחר בתחביר לשון חכמים לפרוזה, הוא מוצא גם מכנה-משותף, רחב וכוללני אומנם, ביניהם: כל אחד מהם היה בדרכו מין "צופה לבית ישראל", המכיר ויודע את כל תולדותיו של העם ואף חוזה לו עתידות, מתוך התפעמות מקנייני הרוח הגדולים שבכל הדורות ומתוך יכולת לשלב עובדה ובריייה, מציאות והזייה. יצירתם של השניים עברה תהליך "קאנוניזציה", וכיום יושבים הפרשנים על מדוכת יצירתם של ביאליק ושל עגנון ומוציאים בה שבעים פנים. הלל ברזל מוסיף בספר זה פנים משלו להבנת יצירתם של השניים. לפנינו ספר עבי-כרס, הכולל פרקים בעלי אופי מחקרי ואינטרפרטאטיבי, מתוך התמקדות בחטיבות יצירתם המרכזיות, הנלמדות כמערכת החינוך לשלביה, מבלי להתעלם מן הכתבים הגנוזים של השניים, שיצאו לאור לא מכבר. כמי שעיקר עיסוקה בחקר ביאליק, בחרתי להתמקד בסקירת החלק הביאליקאי בספר ולשייך את חלקו השני ל"מעגנים". מאחר שכל פרק ופרק בספר הוא מעט המחזיק את המרובה, אבחר בשלושת פרקיו הראשונים. הכותנים יצירות מרכזיות וסוגיות יסוד חשובות ביצירת ביאליק.

התפשטות לאין סוף
בפרק על "מתי מדבר" סוקר הלל ברזל את הגישות השונות בביקורת. ומוסיף עליהן את גישתו שלו. המדגישה את השתחררותו של ביאליק בפואמה זו מכל תלות בסימני זיהוי התנוניים בזמן ובמקום. את שיטת כתיבתו ב"מתי מדבר", הפורצת תחומים ומתפשטת לכל הצדדים ככתם אמורפי, מכנה הלל ברזל בשם "תהימה", מלשון "תהום", שהיא אחת ממלות המפתח כמסתו הנודעת של ביאליק "גילוי וכיסוי בלשון". "תהימה" פירושה התפשטותה של הפואמה לאין גבול, לאין סוף, במישורי טקסט שונים. הניסיון לתהות על שיוכה הז'אנרי של הפואמה, מוליך את הלל ברזל למסקנה, שלפנינו יצירה המשתייכת לז'אנר החזיוני, שתפקידו — לפי יונג — לצייר התנגשויות בין הלא-מרדע הקולקטיבי, העמום, למודע המבוקש הארה. אכן, כדברי הלל ברזל, ביאליק הקיף את המתים האדירים בהוויות מועצמות, כעין שמש שכוכבי לכת סובבים אותה, והאדיר את החיות, ואף האלוהות שנגדה מכון מרד המדבר מקרינה מכוחה הנעלם על כל הישויות, המקבלות מצידן מהות תהומית אינסופית. אכן, שום זיהוי אליגוריסטי חד וחלק אינו יכול ללכוד את מהותם של המתים ומהותן של החיות המלכותיות והמוזיקות כאחד. אולם, עיון בהרצאותיו של ביאליק "השניות בישראל" ו"בשעה זו" עשוי לרמוז לכמה מן ההתכוונות. ניתן להציג את הפואמה כמימושה של

מתוך יתרון הפרספקטיבה ההיסטורית ובלא "דיסטאנץ" מזירת האירועים, אומר ביאליק בסמוי, עליו להעמיד עצמו בעמדה קרה ומרוחקת, שהיא לפי תפישתו תנאי בל יעבור ליצירת אמנות של ממש. כך גם תפיש את שירת חיבת-ציון, שהגיבה על הפרעות והפגעים בים של דמעות ובפרץ של אנחות, כשירה נחותה, שאינה מצליחה להעמיד "קורלאטיב אובייקטיבי" לאסון, אלא מקוננת עליו במלים מסולסלות.

זיוה שמיר

ענת לויט

עולה מתוך זרות

שמים פהים הם זמן טוב
 לשכת ולכתב. אם אין מלים
 אפֿשר רק להביט.
 אולי מקב תבוא ישועה לאלם
 שאינו מביא מנוחה וגם נחמה
 אין בו. על תבוסת קולות
 מפרים עד לְנָא
 מפניהם נמלֶטתי עד פה.
 רק רגע של שקט ואחריו
 כְּבִר מְדִידים ונעשים יציבים הרְגָעִים
 השְקֵטִים מדי. ממלאים בנעגועים
 אל קולות מוכסים שְנִצְחוּ בסופו של דבר
 גם הפעם.
 כְּשִׁיחֲדָלוּ הגשמים אָנַעַל את חֲדָרֵי וְאָרֶד
 אל הרחובות, רק לנשם ריח מתקתק
 העולה מתוך זרות, שאינו מצריך קולות
 וגם לא כתיבת מלים.

ישבנו זה ליד זו
 שנינו זרים זה לזו ולְחֲדָרֵי-הָאֵל
 כְּפִסְטִיּוֹן שְבֵלֵב פְּאָרִיס.
 למרות הפדירות שְמִקְרָבֵת לְכֹבוֹת כְּדִי
 ללחם בה שְכָם אָחָד וְאָף פֶּעַם לא לנצח –
 רק לְרָגַע. נשענו בנבינו אל הקיר וְאָפְלוּ
 שְפָה אַחַת לְהִבִיעַ את כְּשִׁלּוֹנֵנוּ
 לא הִיחָה.
 נסִיחַ לְדַבֵּר בְּשִׁפְחָה. חִיכָה פְּאֵלֵה קָמָה
 כִּף אֶשְׁלִיה
 שְהִבְנֵתִי. רק את פני יְכַלְתִּי לְהִסְגִיר
 וְהַמְלִים שְדָבְרוּ אֵל תוֹךְ גְּרוֹנִי
 הַחֲזִירוּ גַם אֹתָךְ אֵל הַשְׁתִּיקָה.
 אַחֲרֶיךָ נִרְכָּנוּ אֵל הַשְׁלֵחַן
 וְשִׁחֲקָנוּ בְכָלִי הָאֵל.
 כֵּל אָחָד בְּכָלִי מֵרַד אֵת הַזְּמַן
 שְנוֹתָר לָנוּ לְשִׁכָת יָחַד.
 כְּרָגַע אָחָד קָמְנוּ שְנִינוּ
 וּפְנִינוּ כֵּל אָחָד לְחֲדָרוּ.

נסגור אלפום הפְּרִיזָה.
 עֲכָשׁוּ רק לְנוֹחַ בְּצֵד זָרִים
 מְמִינִים בְּלִי עֵינָן
 לְשׁוֹב אֵל שְמַחַת מְקַבְּלֵי הַפְּנִים
 לְהִנּוֹת מְפָמִיחָה לְגַעַת
 לְהַחְבִּישׁ בְּנִצְחוֹן מְדָמָה
 בְּמִסַּע כְּבוֹשִׁים מִיָּתֵר.

מתוך "בינת של געגועים" ספר שירים,
 העומד לראות אור ב"ספריית פועלים".

ניסיתי להראות, כי לו נצמד ביאליק אל האמת הדוקומנטארית, היתה יוצאת מתחת ידיו יצירה שאינה מן העידית של הספרות העברית. כשמלאו שמונים שנה לפרעות קישינוב, יצאו כמה אנשי-רוח מאנשי בסראביה, וביקשו לברוק את מידת הסילוף ההיסטורי ביצירתו של ביאליק – לעמת את העדויות שנרשמו עם מה שכתב ביאליק ביצירה. הללו שאלו: מדוע זה לא שיקף ביאליק ביצירתו את גילויי הגבורה, שהראו רבים מבני קישינוב? מדוע, תחת להציג את גילויי ההגנה העצמית, את תופעות ההקרבה והמסירות, בחר ביאליק לשקף את תופעות הפחדנות ומורץ הלב, הקטנוניות והאנוכיות, ההתבטלות וקבלת הדין, בלא מחאה ובלא הטחה כלפי שמים על העוול.

כאן ניצבת בעיית גבולותיה של ה- Licentia Poetica בכל תוקפה וחריפותה. האם מותר היה לביאליק לשקף את קישינוב כפי ששיקפה? והרי שירו נחרת בתודעת הציבור היהודי לא פחות, ואולי אף יותר, ממסקנות ה"וועדה ההיסטורית", שעם חבריה נימנה, ואולי הביא לסילוף פני ההיסטוריה. האם גם מסופר, שנבה בעצמו את העדויות והיה עד לתוצאות הטבח והפרעות, אין אנו רשאים לתבוע דיוק דוקומנטארי? התשובה לשאלה זו נעוצה, ככל הנראה, בתחומי הפואטיקה, ולא תחומי ההיסטוריה והאידיאולוגיה. ביאליק הציג את המציאות כפי שהציגה, לא כדי לפגוע בקורבנות הטבח, או כדי לסלף את האמת ההיסטורית, אלא כדי להימנע מתגובה סנטימנטאלית, שאינה עולה יפה כיצירת אמנות. אילו השתתף כיצירתו באבלם של אנשי קישינוב, היתה יוצאת מתחת עטו קינה סנטימנטאלית, שאולי היתה נאמנה למציאות ולא היו בה סילופים ועיוותים – אך היתה זו יצירת ספרות גרועה, ולא אחת מיצירות הזעם והתוכחה עזות-הכיבוש שידעה הספרות העברית.

את הדיוק ההיסטורי הותיר ביאליק למחברות העדויות שרשם, שמחכות עדיין לחוקרי ההיסטוריה. ביצירה בחר לשקף את גילויי הזוועה, ולא את גילויי הגבורה והמסירות. כדי לזעזע את הקורא ולקומם אותו וכדי לטעת בו רגשי סלידה ואשמה. לנוכח הגורל היהודי, הנראה ללא מוצא. במקום להטיח אשמה ישירה כלפי שמים, בחר ביאליק לעשות זאת בעקיפין, כשימו את הדברים בפיו של אל שירד מנכסיו, אשר מודה באוזלת – ידו וברפיונו, אך אינו יכול אפילו להוריד דמעה למראה האסון.

על הכוח המניע סופרים להטיח אשמה ולהוכיח בשער, לשקף את הכיעור, את החולי והמוות ולא את המפעלים ה"קונסטרוקטיביים" ואת עלילות הגבורה ומסירות-הנפש. תהה עמוס עוז בספר מסותיו: "ובכן מה כאן? איזה זדון מובהק, חולני מצד הסופרים שנוח להם בשכול ובכשולן רוע להם בטובת הכלל? [-] או מחלקת התעמולה של האויב קנתה בסתר את כל הספרות העברית ומשלמת לה שכר-סופרים על פגיעה במוראל הלאומי". ומסקנתו: מול מעשה גבורה או מסירות נפש תהיה הספרות לא יותר מערימת מלים מיותרות, ואילו בהתמודדה עם התבוסה והחולי והייסורים, מצליחה הספרות לחולל מעין נס ו"לתת טעם למכאוב התפל".

הבא אל ביאליק כתיבועה לשקף את גילויי הגבורה וההקרבה ומסירות הנפש בקישינוב, שומה עליו להבין, כי כוחם של ערכים חיוכיים מתמוסס לרוב ביצירת הספרות, או שהיצירה קורסת תחת כובדם. רוב היצירות, ששרו שירי-הלל למפעלים חיוכיים ולערכים מקודשים, או שביכו את אובדנם בדמעות ובאנחות, נחשבות היום לזיכורית של הספרות. בשיר מצבה משל ביאליק ("חזק ואמץ", שנחרת על קבר הרוני הפרעות בביאליסטוק), שהלל ברזל מביא כאן, גילה המשורר את עיקרי הפואטיקה שלו, בהתמודדה עם זוועות ההרג: "חזק ואמץ -- היה מחלמיש! -- והיית עד קר ואכזרי -- כי חולל כבודנו ודמנו/ וקיץ ושחקים זאת ראו/ ושמש לא בושה להאיר/ ועיני העולם לא כהו". הטורים הקרים והאכזריים הם התשובה למציאות האכזרית, לשמים ללא אל וללא רחמים. מול אדישות הטבע למראה סבלו של האדם, שומה על המשורר לכוש שריון קר ואכזר. גם כאשר המשורר כותב שלא

בהקשר חיובי ולהפך. זהו תהליך סימאנטי מוכר המתואר בספרו של ס' אולמאן "מבוא למדע המשמעות", בפרק Pejorative & Ameliorative Development's שינויי משמעות אלה שימשו את ביאליק לקביעת הסימולטאניות של חיוב ושלילה, סגידה וזלזול, אשליה וראייה מפוכחת. בניגוד ל"ל"ג, ביאליק סירס את המקראות לא כדי לשנות את משמעותן, אלא כדי ליצור תחושה של אמביואלנטיות יחס אוממוטי בין חיוב לשלילה (שם, עמ' 30-32). את דרכו זו הדגמתי בדוגמאות מתוך "המתמיד". כך, למשל, בתיאור הבהרת היוקדת, העולה על זויתו של הנער המתמיד, נודדת אל "צפת הארון וכרוביו מלמעלה", ניתן לראות כאילו דרכים מורכבות ומעודנות לכך ביאליק מישורי משמעות שונים לכלל אחדות חד-פעמית וייחודית. הבהרת נטולה, כירוע, מתחום עבודת-הקודש, ובאה במקרא בהקשר של דיני קורבנות ותורת כוהנים. בין יתר מהויותיה, היא גם מום כקורבן, הפוסל אותו מלשמש כקורבן (ויקרא, יג). בשירו של ביאליק משתנה תפקידה של הבהרה מכתם עור לכתם אור, ממלה בעלת השתמעויות פחת למלה בעלת השתמעויות של יקר. גם התארים "לבן" ו"אדמדם", הבאים במקור המקראי לתיאור הנגע המבחיל, באים בשירו של ביאליק בהקשר חיובי ומעודן. צידה הבלתי-נעים והדוחה של הבהרת מיטשטש כאן, אך לא נעלם לחלוטין, והוא מלמד על יחסו האמביואלנטי של הדובר כלפי המתמיד וכלפי עולם השיבה, יחס שחיוב ושלילה, אפתיאזזה וזלזול, משיכה ורחייה, משמשים בו בערכוביה (שם, עמ' 28-29).

על כן, חידושו של ביאליק ביחס לשירת י"ג הוא באמביואלנטיות האליהורנית, העולה גם מיחסו לכתבי-הקודש ומן הדרך שבה הוא משתמש בפסוק (אף שגם בשירת י"ג ניתן לחוש לעיתים בניצניה של הגישה האמביואלנטית הרומאנטית). צודק הלל ברזל בקביעתו, שבניגוד לתפיסת י"ג, שהיא אידיאלוגית כיסודה וכופה על היצירה השקפת עולם סדורה, גישתו של ביאליק היא פנומנולוגית-חוייתית מיסודה ואינה מותנית בקוד מוסרי ברור, בהנחות מוקדמות או באיזו מישנה סדורה, הנכפים על היצירה מבחוץ. הסתמכותו של ביאליק על המקורות היא – כדברי הלל ברזל – דינאמית ובלתי מליצית. המקור אינו מופיע כדי להשתבח בו בעיני הקורא, אלא כדי להביא באמצעותו לידי מיצוי עליון של החוייה המיוחדת, שאותה רוצה השיר להביע.

בין ספרות להיסטוריה

בפרק השלישי עורך הלל ברזל השוואה מאלפת בין תיאורו של ההיסטוריון דוכנוב. ראש "הוועדה ההיסטורית", שנשלחה לקישינוב ב-1903 לתעד את תוצאות הפרעות, לבין תגובתו הפיוטית של ביאליק, מתברר שבשיר "על השחיטה" מתבטלים לחלוטין תוי הזויה של זמן ומקום. ומי שיקרא את השיר בניתוק מן הידע החוץ-ספרותי, ספק אם יוכל לקשרו לקישינוב, או לכל אירוע אחר, הנתון בזמן ובמקום. גם ב"בעיר ההריגה" בולט תוקפו העל-זמני של תיאור הטבח.

בולטת גם הסחירה בין שני השירים בצורת ההתייחסות אל הפורע ואף בצורת ההתייחסות ליהודי קישינוב. בניגוד לעמדתו המסנגרת העקבית של ההיסטוריון, ביאליק נע בין רחמים להטחת אשמה, בין אהדה לסלידה. להערכתו, הסלידה והגינות היו דרושים לו לביאליק כדי ליצור ריחוק, שהרי הריחוק ("דיסטאנץ") וגם היכולת להתבונן באובייקט מנוקדת התצפית החיצונית) הוא אחד מתנאי-היסוד של האמנות, ואין הוא עומד בסחירה לקירוב ולהתבוננות הפנימית, כי אם משלים אותם. אלמלא נוצר ריחוק, היתה היצירה רצף של קריאות זעקה ושבר פאתטיות, שלא היו משיגות את מטרתן: זעזועו של הקורא למראה הזוועה. אכן, כדברי הלל ברזל, ההיסטוריה נכתבת בצופן אחר, ורישומה עלינו צריך להיות בתחום האמת ולא בתחום היפה, וגם כאשר השירה וההיסטוריה ננקות לאותו עניין עצמו, הן חיתכנה לפי ייעודים נבדלים. במאמר על הצנורה ועל "חירות הפרט", שפירסמתי בירחון לקציני צה"ל "סקירה חודשית"