

להופיע בעיד ההרגה: עדות ופרוזה בפואמה של ביאליק

נעמה רוקם

א. נהרות פרוזה קפואים

"גם אתה מבחין בין שירה ופרוזה?" כך, נזכר יעקב פיכמן, שאל אותו חיים נחמן ביאליק – שאלה בלתי צפויה מפיו של משורר.¹ אמנם בהקשר האודסאי שבו התחנך ביאליק כמשורר, הפרוזה של מנדלי ואחד העם היוותה אמת מידה נורמטיבית רבת-כוח, שביחס אליה נמדדה השירה; עובדה זו אולי מסבירה מדוע שאף ביאליק לראות מעבר לעצם הדיכוטומיה.² אולם הביטול הגורף של ההבחנה המשתמע משאלתו של ביאליק, אין די בו להאיר את מורכבות יחסם ההדדי של שני המודוסים הללו ביצירתו. שתיים ממסותיו החשובות – "גילוי וכיסוי בלשון" (1915) ו"הלכה ואגדה" (1916) – משתמשות בניגוד שבין שירה לפרוזה ככלי רטורי או כמטפורה פילוסופית. השימוש הוא בשני אופנים שונים: במסה המוקדמת, הפילוסופית באופייה, הפרוזה והשירה מוצגות כניגוד שאינו בר-גישור, ועליונותה של השירה היא בלתי מעורערת; ואילו ב"הלכה ואגדה" השתיים הופכות לשני צדדיו של מטבע דיאלקטי המתהפך ללא הרף, כשמתוך הפרוזה ההלכתית נובעת האגדה הפואטית.

"הלכה ואגדה" נפתחת גם היא בהנגדה מוחלטת:

להלכה – פנים זועפות, לאגדה – פנים שוחקות. זו קפדנית, מחמרת, קשה ככרזל – מדת הדין; וזו ותרנית, מקילה, רכה משמן – מדת הרחמים. זו גוזרת גזרה ואינה נותנתה לשעורים: הן שלה הן ולאן שלה לאו; וזו יועצת עצה ומשערת פחו ודעתו של אדם: הן ולאן ורפה בידה. זו – קלפה, גוף, מעשה; וזו – תוך, נשמה, כוונה. כאן אדיקות מאובנת, חובה, שעבוד; וכאן התחדשות תמידית, חרות, רשות. עד כאן – על הלכה ואגדה שבחיים; ועל שבספרות מוסיפים: כאן יבשת של פרוזה, סגנון מוצק וקבוע, לשון אפורה בת גון אחד – שלטון השכל; וכאן לחלוחית של שירה, סגנון שוטף וכן חלוף, לשון מנומרת בצבעים – שלטון הרגש.³

הנגדה זו מזכירה את המסקנה העולה מתוך "גילוי וכיסוי בלשון":

ומכל האמור יוצא הבדל גדול שבין לשון בעלי פרוזה ללשון בעלי שירה. הללו, בעלי הפשט, סומכים עצמם על "הצד השווה" ועל המשותף שבמראות ובמלים, על הקבוע ועומד בלשון, על הנוסח המקובל – ולפיכך הם עוברים את דרכם בלשון בטח. למה הם דומים? למי שעובר את הנהר על פני קרח מוצק, עשוי מקשה אחת. רשאי ויכול הוא זה להסיח את דעתו לגמרי מן המצולה המכוסה, השוטפת תחת רגליו. ואלה שכנגדם, בעלי הרמז, הררש והסוד, רדופים כל ימיהם אחרי "הצד המיָחָד" שבדברים, אחרי אותו המשהו הבודד, אחרי אותה הנקודה, שעושה את המראות – וצרופי הלשון המכוונים להן – כחטיבה אחת בעולם, אחרי הרגע בן החלוף שאינו נשנה עוד לעולמים. [...] ולמה הללו דומים? למי שעובר את הנהר בשעת הפשרה על פני גלידין מתנדנדים וצפים. חלילה לו להשהות את הרגל על גבי גלד אחד יותר מהרף עין, יותר מכדי קפיצת הרגל מגליד לחברו הסמוך ומחברו לחברו. בין הפרצים מהבהבת התהום, הרגל מתמוטטת, הסכנה קרובה --- (עמ' 231-232).

היבט מפתיע של "משל הנהר והקרח" – אם אפשר לקרוא לו כך – הוא שביאליק מניח ששני המודוסים מאפשרים בסופו של דבר חצייה של הנהר או התהום, ובכך מתערערת עצם ההבחנה בין השירי לפרוזאי וכן ההעדפה המשתמעת לשירי. המטפורה של ביאליק עשויה להזכיר את גאורג לוקאץ', שבחיבורו התאוריה של הרומן תיאר את הפרוזה כמודוס בעל "פלסטיות בלתי מרוסנת וחומרה לא קצבית" ("unfettered plasticity and non-rhythmic rigor"), כמודוס המסוגל לבנות "דרך שמישה מעל התהום"⁴. אצל לוקאץ', השיפוט הערכי הפוך: הפרוזה והרומן – ובעיקר רומן החניכה – מספקים בית לאדם בעולם המודרני, שבו אבדה לו האוריינטציה הטראנסצנדנטלית. הפלסטיות והחומרה שבהן חוצה הפרוזה את התהום אינן רק הכרח, אלא אף פתרון ראוי. עבור ביאליק, הפרוזה הנוקשה מכסה את האמת בשכבה עבה של קרח מקפיא וממית. רק כשהקרח נמס יכול המשורר ללכת בצעדים זהירים ולחצות בכל זאת את התהום. אולם למרות ההבדל העקרוני הזה, ביאליק ולוקאץ' חולקים יותר ממטפורה בגישתם לפרוזה. שניהם מתעניינים בפרוזה כצומת בין הפורמלי להיסטוריוסופי. עבור שניהם הפרוזה, כמאפיין חיצוני של טקסטים, היא גם ביטוי להלכי מחשבה ורוח קולקטיבית של עם או של תקופה. במובן זה שניהם פועלים בתוך התחום שהגדיר הגל בהרצאותיו על האסתטיקה. הטענה המפורסמת ומעוררת המחלוקת שביסוד ההרצאות הללו – קרי: שבעידן המודרני האמנות היא נחלת העבר – קשורה קשר הדוק בפרוזה ובפרוזאי. הגל מתאר את ההווה כ"עידן פרוזאי" וטובע ביטויים כגון "Prosa der Welt" ("הפרוזה של העולם") כדי לתאר את העידן הזה.⁵ אמנם, בניגוד ללוקאץ', אין סיבה לחשוב שביאליק קרא את ההרצאות של הגל. יתר על כן, השימוש שלו במושג פרוזה איננו כפוף לתאוריה היסטוריוסופית סדורה. למרות זאת, המושג פרוזה הנו מפתח מרתק למסות ואף ליצירות נוספות של ביאליק, כפי שאראה בהמשך.⁶

למרות הפסקה הפותחת שציטטתי לעיל, בחיבור "הלכה ואגדה" מביע ביאליק דעה הפוכה לזו שהשמיע שנתיים קודם לכן ב"גילוי וכיסוי בלשון". המסה מחליפה את הניגוד הנחרץ

בין פרזזה לשיירה במודל דיאלקטי, שביטוי המפורש ביותר הוא הדימוי השגור של הפרח והפרי. ההלכה והאגדה – המודוס הפרוזאי והקשה של החוק והמודוס הפואטי הרך של הנרטיב – אינם רחוקים כל כך זה מזה:

היחס שבין זו לזו הוא כיחס שבין המלה למחשבה ולהרגשה או כיחס שבין המעשה והצורה המוחשית ובין המלה. ההלכה היא גיבושה, תמציתה האחרונה והמוכרת של האגדה; האגדה היא היתוכה של ההלכה. קול המונה של תביעת הלב בשטף מרוצתה לנקודת שאיפתה – זוהי האגדה; מקום החניה, ספוק התביעה לפי שעה והשתקתה – זוהי ההלכה. החלום הרץ ונמשך אל הפתרון, הרצון אל המעשה, המחשבה אל המלה, הפרח אל הפרי – והאגדה אל ההלכה. ואולם גם בתוך הפרי כבר גנוז הגרעין, שממנו פרח חדש עתיד לצאת (עמ' 244).

המסקנה היא שתרבות שמנתקת את עצמה לחלוטין מהשורשים ההלכתיים או הלגליסטיים שלה, מתנתקת ממקור רוחני בעל חשיבות. אולם מטרתי כאן איננה לדון בטיעון המרכזי והמרתק הזה הנגזר מהמסה; תחת זאת, לצורך הטיעון שלי, אדבק בזיהוי בין הלכה לפרזזה – זיהוי שביאליק מציגו כלאחר יד בתחילת המסה – ואשקול את עצם הניגוד הדיאלקטי בין שירה לפרזזה.⁷ למרבה העניין, ביאליק חוזר כאן אל אותו דימוי שבו השתמש ב"גילוי וכיסוי בלשון", דימוי הנהר הקפוא. במסה "הלכה ואגדה", הנהר מתואר מנקודת התצפית הבטוחה שעל החוף, והשאלה המעשית – כיצד לחצות את הנהר? – הוחלפה בשאלה עקרונית – מהו היחס בין מים וקרח?

על חלופי כינויים אלה שבין הלכה לאגדה [שבהם נפתחה המסה] אפשר להוסיף עוד, עד אין שעור, ובכולם יהא מצד ידוע אבק אמת, אבל כלום יש לשימוע מזה – כסברת רבים – שההלכה והאגדה הן שתי צרות זו לזו, דבר והפוכו? האומרים כך מחליפים מקרה בעצם וצורה בחומר, ולמה הם דומים? למי שמחליט על הקרח והמים בנהר, שהם שני חמרים שונים. ההלכה והאגדה אינן באמת אף הן אלא שתיים שהן אחת, שני פנים של בריה אחת (עמ' 244).

למרבה האירוניה, ביאליק מחליף את הממד הפרקטי של הדימוי (האפשרות לחצות את הנהר) בממד עקרוני (ההגדרה של קרח ומים כשני פנים של אותו החומר) בשירותו של טיעון שכולו מכוון להדגיש את ערכו של היומיומי והמעשי כחומרים שהדמיון הספרותי שואב מהם. כך או אחרת, למרות שהמטפורה המשותפת קושרת בין שני הטקסטים, הסתירה נותרת בעינה ומעוררת את השאלה: מה ניתן ללמוד מן השימוש של ביאליק במושג פרזזה, והאם ניתן לעשות בו שימוש בזיקה לשירתו? אין זה מפתיע שמבקרים נמנעו מלאמץ את המושגים של ביאליק – לא רק כי המסות סותרות זו את זו,⁸ אלא גם משום שלמרות שהפרזזה נראית מושג בסיסי ומובן מאליו, כתופעה לעצמה היא מעסיקה חוקרי ספרות רק לעתים רחוקות.⁹ מאמר זה מציע מתווה לשימוש תאורטי חדש במושג מתוך דו-שיח עם טקסט נוסף של ביאליק: הפואמה "בעיר ההרבה".

ב. חמקמקוח סוגחית

"בעיר ההרגה" הוא טקסט שאינו כתוב בפרוזה וקשה לתאר אותו כפרוזאי. עם זאת, וכפי שאראה להלן, הפרוזה היא תת־טקסט רב־עצמה שהשפעתו על הפואמה רבה. לאחר קריאה של הפרוזה בשיר הנרטיבי הארוך, אחזור בסוף המאמר בקצרה לקואורדינטות של המסות העוסקות בפרוזה ולשפה המטפורית שהן מבנות.

כידוע, בעקבות הפרעות נשלח ביאליק על ידי רעיו, בהם אחד העם ושמעון דובנוב, לאסוף עדויות בקישינב המתאוששת מן הפוגרום. מטרתה של הוועדה ההיסטורית שקמה בעקבות הפוגרום ושהחליטה על איסוף העדויות, הייתה לעורר את קוראיו היהודים של הדו"ח ההיסטורי לקום ולהתנגד להתקפות דומות בעתיד. מטרה מוצהרת זו הושגה בלי ספק על ידי התוצר הטקסטואלי הסופי שפרסם ביאליק מאוחר יותר באותה שנה, למרות שתוצר זה לבש צורה שונה בתכלית מהטקסט שעמד לנגד עיניה של הוועדה ההיסטורית בעת שהטילה את המשימה על ביאליק. השיר תורגם לרוסית וליידיש, וקוראים בשלוש השפות העידו כי הושפעו ממנו בניסוח עמדותיהם היהודיות־לאומיות. אולם הדיווח ההיסטורי, הטקסט בפרוזה שגנז המשורר, עשה את דרכו אל תוך השיר ושיחק תפקיד בעיצובו הפואטי. הבחירה לא לכתוב פרוזה היא מהחשובות שעשה ביאליק כשכתב את השיר, ועל כן יש להביאה בחשבון כשאנו מנסים להבין את השיר ולתאר את חשיבותו הפוליטית.

ניסיוני להבין את כוח השכנוע של הפואמה יתחיל אפוא בעובדה, המוזרה אולי כשלעצמה, שביאליק נשלח לקישינב כהיסטוריון. בחירתו של ביאליק לא ליצור פרוזה היסטוריוגרפית תשמש לי נקודת מוצא בקריאת השיר. כפי שעולה מן העדויות הערוכות למחצה,¹⁰ תכנן ביאליק לארגן את הדו"ח ההיסטורי ארגון מרחבי, המבוסס על מפת העיר קישינב. דומה כי טכניקה דומה שימשה אותו בבואו לכתוב את השיר, המבסס את סדר הזמנים הנרטיבי בעזרת התנועה הפיזית דרך חלקיה השונים של קישינב סמלית. אולם זוהי אכן עיר סמלית: המפה הקונקרטית של קישינב התחלפה בסדרה של מרחבים טעונים, אם כי מופשטים ביסודם, כגון האורווה ובית הכנסת. המעבר הסופי מהעיר אל המרחב האלגורי של המדבר, שאליו נשלח העד הנביא העומד במרכז השיר, איננו, על כן, שבר של רצף מימטי שנשמר עד אותו רגע, קרי חילופין של הנוף האירופי של קישינב בנוף תנ"כי מדומיין, אלא מימוש של המטען הסמלי שנבנה לאורך השיר כולו.

המרחבים הנבנים בטקסט הם סוגיה מורכבת ובעלת חשיבות לטיעון שלי. אחד הרגעים הקשים בכתב האישום הנבנה בשיר הוא תיאור הגברים המציצים ממקומות המסתור הבטוחים וצופים בנשותיהם הנאנסות:

לפני שחיטה ובשעת שחיטה ולאחר שחיטה;
ובידך תמשש את־הפסת המטנפת ואת־הכר המאדם,
מרבץ חזירי יצר ומרבעת סוסי אדם
עם־קרדם מטפף דם רותח בידם.
וראה גם־ראה: באפלת אותה זוית,
תחת מדוכת מצה זו ומאחורי אותה חבית,

שָׁכְבוּ בְעֵלִים, חֲתָנִים, אֲחִים, הִצִּיצוּ מִן־הַחֹרִים
 בְּפֶרֶר גְּיוֹת קְרוּשׁוֹת תַּחַת בֶּשֶׁר חֲמוּרִים,
 נִחְנָקוֹת בְּטִמְאָתָן וּמַעֲלֵעוֹת דָּם צְוֹאֵרָן,
 וּכְחֶלֶק אִישׁ פֶּת־בְּגוֹ חֶלֶק מִתְעַב גּוֹי בְּשָׂרָן –
 שָׁכְבוּ בְּבִשְׁתָּן וַיִּרְאוּ – וְלֹא זָעוּ וְלֹא זָעוּ,
 וְאֵת־עֵינֵיהֶם לֹא־נָקְרוּ וּמִדַּעְתֶּם לֹא יָצְאוּ –
 וְאוּלַי גַּם־אִישׁ לְנַפְשׁוֹ אִזּוֹ הִתְפַּלֵּל בְּלִבּוֹ:
 רְבוּנוּ שְׁלֵעוּלָם, עֲשֵׂה נָס – וְאֵלֵי הָרַעָה לֹא־תִבֹּא.
 וְאֵלֶּה אֲשֶׁר חָיו מִטִּמְאָתָן וְהִקִּיצוּ מִדְּמֵן –
 וְהִנֵּה שָׁקְצוּ כָל־חַיֵּיהֶן וְנִטְמָא אֹר עוֹלָמָן
 שְׁקוּצֵי עוֹלָם, טִמְאָת גּוֹף וְנַפֶּשׁ, מִבְּחוּץ וּמִבְּפָנִים –
 וְהִגִּיחוּ בְעֵלֵיהֶן מִחוּרָם וְרָצוּ בֵּית־אֱלֹהִים
 וּבִרְכוּ עַל־הַנְּסִים שֶׁם אֵל יִשְׁעָם וּמִשְׁגָּבָם;
 וְהִכְהִנִּים שִׁבְהֶם יָצְאוּ וַיִּשְׁאַלּוּ אֶת רַבָּם:
 “רְבִי! אֲשֵׁיתָ מָה הָיָא? מִתְרַת אִזּוֹ אֲסוּרָה?” –
 וְהֵכֵל יָשׁוּב לְמִנְהַגּוֹ, וְהֵכֵל יַחֲזֹר לְשׁוּרָה (עמ' 126).

ציפורה כגן מתארת את השורות הללו כ"רגע הלכתי" בשיר. שרה הורוביץ, לעומתה, מציינת את העובדה שזוהו אחד הרצפים הנרטיביים הארוכים בשיר שבו "העדר פעולת הסיפור מושך את תשומת לבנו עוד יותר לרגעים הנרטיביים הבודדים, שכולם קשורים בנשי".¹¹ סצנת האונס היא אם כן צומת של חוק ונרטיב, ובמובן זה היא שבה ומעלה את השאלות העולות מן המסה "הלכה ואגדה". מהם המקורות שמהם שואב השיר? האם זו הפרוזה של היומיום, החוק, ההלכה, או החומרים המיסטיים, החומרים שמעבר ליומיום, של האגדה?¹² במילים אחרות, האם הטקסט הוא שירה או פרוזה?

ברצוני להתמקד עתה בכלים שבהם הטקסט מצביע על דמויות ועצמים כדי להפנות אליהם או לאזכר אותם, ובאופן שבו המחווה הזאת מבנה מרחב. סצנת האונס ממופה ביחס לסבך קואורדינטות פרדוקסלי סביב ארבעה צירי מבט: הנמען שהוא עד המגיע לקשינב לאחר מעשה (עניין מהותי שאליו אשוב מיד בפירוט רב יותר) ומתבונן בסצנה כולה, הנשים העדות לאונס "מבפנים" (הבת לעיני אמה והאם לעיני בתה), הגברים המציצים מן החורים ואז מגיחים מתוכם כדי לשאול בעצת הרב, ולבסוף הרב עצמו שגם הוא, כמו הדובר בשיר, עד לאונס לאחר מעשה. בין הצירים השונים הללו לא נוצרת מיזנסצנה של האירוע, אלא להפך: המרחב שבו האונס מתרחש מתחיל להתפרק. הפונקציה הדאיקטית של השפה – היכולת שלה להצביע על אובייקטים בתוך מרחב נתון – מתחילה להתערער, כפי שניתן לראות בבלבול הפוטנציאלי במילים "שָׁכְבוּ בְּבִשְׁתָּן", שבהן הפועל יכול לתאר את הנשים כמו גם את הבעלים, ובשימוש האירוני בביטוי "אֵלֵי" כדי לציין משהו שיתרחש לגוף אחר – גופה של האישה. כאמור, אפשר להסתכל על המורכבות הזאת בכל מיני הקשרים, וברצוני לקשור אותה אל החמקמות הגנרית של הטקסט.

הפואמה של ביאליק – טקסט המבוסס על חקירה שהייתה אמורה להניב דו"ח היסטורי,

טקסט שמעוצב כנבואה תנ"כית ושהובן על ידי רבים מקוראיו מאז ועד היום כקריאת קרב לאומנית – פואמה זו אינה דרה בנוחיות בתוך גבולותיה של הגדרה סוגתית יחידה. עובדה זו משתקפת בבהירות בספרות הביקורת שמרבה להשוות אותה לטקסטים מסוגים רבים.¹³ השימוש של ביאליק באוצר המילים, במבנה הרטורי ובהבניה הסוגתית של הנבואה אף אוצר בחובו את האפשרות שהדובר הוא האל עצמו. עושר סוגתי זה הגובל בבלבול, שלא לומר בקופוניה, קשור אולי באופי המשימה שהוטלה על ביאליק כשנסע לקישינב. מלאכת איסוף העדויות הייתה מכוונת בו־בזמן למטרות מעשיות מידיות – איסוף מידע לשם חלוקת כספי פיצויים, ולמטרות פוליטיות – להחיות את יצר ההתנגדות וההגנה העצמית אצל הקוראים היהודים. הפוטנציאל החתרני של שתי המטרות גם יחד הצריך אולי מלאכת הלחמה סוגתית שתחליף את השפה הבהירה, הפרוזאית של הדו"ח שלא נכתב. אפילו כטקסט פואטי דחוס עורר הדיווח את חשדות הצנזורה, וביאליק נאלץ לפרסם את השיר תחת כותרת המאזכרת פרעות מן המאה השבע־עשרה – "משא נמירוב" – ולטשטש את ההקשר העכשווי. קשה לדמיין כיצד היה מתקבל אותו דו"ח היסטורי בפרוזה שדובנוב ושאר חברי הוועדה ההיסטורית ציפו לו. ובכל זאת, מוטעית היא התפיסה הרווחת שלפיה העדויות, והטקסט בפרוזה שהיה אמור להתבסס עליהן, נגזרו ונשכחו (או הודחקו) לגמרי בעת שביאליק כתב את הפואמה. אולם בכך שאני חושפת את הפרוזה שמשחקת תפקיד בעיצוב השיר אינני מציעה סיווג סוגתי נוסף של השיר: דבר אחד נעלה מכל ספק והוא שהפואמה איננה כתובה בפרוזה. בכל זאת, אני טוענת שהבחירה לא לכתוב פרוזה היא ההכרעה הסוגתית המהותית המעצבת את השיר. כדי להבהיר את כוונתי אבהיר בקצרה את מושג הפרוזה ואת השימוש הספציפי שאני עושה כאן במושג הזה.

ג. הפרוזה בין האלים

כאמור, הפרוזה היא מושג שלא זכה לתשומת לב מחקרית רבה, עובדה שאולי מפתיעה בהתחשב בנוכחות הדומיננטית של הכתיבה בפרוזה. דומיננטיות זו היא אולי בדיוק הסיבה לכך שהפרוזה (בניגוד לשירה) איננה נראית כחידה הדורשת פתרון, או כאובייקט שיש להקדיש לו מחשבה מרובה. הפרוזה קנתה לה מעמד מובן מאליו, היא נראית כצורה "טבעית" להביע בה מחשבות ולספר בה סיפורים, וככלי ניטרלי חסר היסטוריה. נוסף על כך, יש היגיון מסוים בהעדפה שהעדיפו חוקרים מושגים אחרים, הנושקים לפרוזה. "נרטיב", למשל, הוא מושג גמיש בהרבה, הנווד בהצלחה בין הדיסציפלינות. יתר על כן, הוא מתייחס לא רק לפני השטח של הטקסט, אלא גם למבנה העומק שלו. בכך הוא מתאים לעניין הסטרוקטורליסטי בטרנספורמציות שעובר מבנה העומק של הסיפור "כפי שהוא" בדרך אל הסיפור, הדיסקורס או הסוז'ט שהם מבנה השטח של הסיפור כפי שאנחנו קוראים או שומעים אותו. על כן הגיוני שהמחקר הסטרוקטורליסטי יתמקד בנרטיב ולא בסממן החיצוני גרדא כביכול המאפיין טקסט כפרוזה. גם התאוריה של הרומן – מגאורג לוקאץ' דרך איאן ואט ועד פרנקו מורטי – מתעניינת באופן מסורתי בסוציולוגיה של הסוגה מצד אחד, ובתבניות התמטיות הרחבות המגדירות אותו מצד אחר, ושוב פני השטח של הטקסט נדמים כפחות רלוונטיים. ובכל זאת טמון פוטנציאל רב בשאלה הפשוטה לכאורה: מדוע הפכה הפרוזה למדיום הבלתי מעורער של הז'אנר הנרטיבי הדומיננטי

של המודרנה, הרומן? העושר של המושג "פרוזה" – שיש לו ממד פורמלי, אבל גם ממד אקזיסטנציאלי או היסטוריוסופי (המופיע לא רק בהרצאות של הגל שנידונו לעיל, אלא גם בכתביהם של בני זמנו כגון שלגל ונובאליס) – מאפשר אולי נקודת מבט מקורית על מושגים שגורים יותר כמו נרטיב ורומן.

ובכן, מהי פרוזה? לכאורה אין הרבה מה להגיד: בניגוד לשיר (verse), הפונה אחורה פעם אחר פעם (מכאן הקשר ל־versus), הפרוזה היא כתיבה הממשיכה הלאה, קדימה, וממלאה את הדף עד קצהו. האלה הרומית פרורסה (Prorsa), או פרוזה, היא הדואגת ליולדת והופכת את העובר כך שראשו יהיה לפנים, כדי שיוכל לצאת אל העולם בלא לסוב אחורה. הפרוזה מביטה אם כן הלאה, קדימה, אל חיים חדשים – ואל החידוש הרדיקלי הטמון בכל לידה, כפי שתיארה זאת חנה ארנדט בשימושה במושג "נטליות"¹⁴ – או, ביתר פשטות, אל הקישור או המחשבה הבאים. בה־בעת הפרוזה הופכת, במהלך הדרגתי המגיע לשיאו במאה התשע־עשרה, למדיום המזוהה עם כתיבת העבר, עם ההיסטוריוגרפיה. בגלל שהיא נקייה מאילוצים פורמליים – צועדת הלאה בבטחה בלא לסוב אחורה או ליצור תבניות מקצביות או צליליות – הפרוזה נדמית כאובייקטיבית. על כן היא לא רק נחלתו של ההיסטוריון, אלא גם של הפילוסוף והמחוקק. הפרוזה קשורה אם כן גם לאל רומי נוסף, הוא יאנוס בעל שני הראשים, העומד על סף הדלת ומביט בזמנית בשני פרצופיו לשני הכיוונים – אל העתיד ואל העבר. במחקרם העוסק בהופעתה של הפרוזה כמדיום ספרותי בצרפת בימי הביניים, מגדירים ולאד גודז'ק וג'פרי קיטאי את הפרוזה כ־signifying practice, הצומח מתוך תחרות עם מדיומים קיימים, ובמיוחד מתוך ניגוד למופע (performance). בניגוד למופע, הפרוזה מצטיינת בכוחה ליצור הפשטה מזמן וממקום ספציפיים וליצור שיח המחליף את הדובר הנוכח. פרוזה היא על כן השיח של המומחה, ושני החוקרים רואים בה סימן ל"תחילתו של תהליך הראיפיקציה"¹⁵.

לתביעה הפרוזאית הזו לאובייקטיביות, כפי שמתארים אותה גודז'ק וקיטאי, יש ממד שהשלכותיו התאורטיות לא זכו כמדומה לתשומת לב מספיקה. הפרוזה היא לא רק המדיום שזונח את החרוז והמשקל לטובת השורה המלאה, הפלסטית, החופשית; היא המדיום המוותר על סמכותו של הדובר הנוכח, דובר שהשירה ממשיכה להניח אותו, או למשמע אותו גם בטקסט כתוב – לפחות כנורמה ולפחות עד שלב מסוים. כל עוד הייתה השירה המדיום הדומיננטי, הם מציעים, המשיכו קוראים להניח שהדובר הנוכח הוא נתון מובן מאליו בבואם לפענח טקסט. המעבר לאוריינות המבוססת על פרוזה היה כרוך בבעיות טכניות, בעיקר ביחס לייצוג המרחב. בעזרת גודז'ק וקיטאי ניתן אפוא להבחין בין טקסטים המעוגנים במרחב פרפורמטיבי נתון לבין הפרוזה הפועלת ביחס למרחב טקסטואלי בלבד, מרחב שהיא יוצרת אותו עבור עצמה.¹⁶

הבחנה זו היא שימושית בקריאת מגוון טקסטים – כפי שאדגים באמצעות הפואמה של ביאליק – משום שיש לה השלכות לשוניות. שמות הגוף (ובהרחבה כל הביטויים הדאיקטיים, הביטויים ה"מצביעים": אני, היא, כאן, עכשיו, היום וכו'), המעוגנים בהקשר הנתון של המדיום הפרפורמטיבי ושמשמעותם מובנית ביחס למחווה פיזית (ממשית או כזאת שהקורא מסיק אותה), משמשים, למשל, כמעין מקרה מבחן, סממן המזהה

את הטקסט הפרוזאי. בטקסט כזה, ההקשר המעגן את המחווה הפיזית – המבהיר למי הכוונה כשהדובר משתמש בשם גוף – חסר, ויש להחליף אותו בתיאור מפורט של המקום והנמצאים בתוכו.

ההבחנות הללו, יש להבהיר, הן שימושיות לא כתיאור אמפירי של הפרוזה והשירה באשר הן, וגם לא כהבחנה בינארית (כלומר, כשתי קטגוריות שכל הטקסטים שייכים באופן ברור לאחת או לשנייה), אלא כמעין "טיפוסים אידאליים", במובן שטבע מקס ובר, כלומר כקונסטרוקציות תאורטיות שניתן למדוד תופעות אמפיריות ביחס אליהן. מרחק של 500 שנה ויותר מפריד בינינו לבין הסופרים שגודזיך וקיטאי עוסקים בהם, סופרים שפיתחו את הפרוזה מתוך תחרות עם סוגי המדיום הפרפורמטיביים. אכן, לא קשה לחשוב על דוגמאות של שירה שנכתבה במאות השנים הללו, שנמנעת מלהניח דובר נוכח היכול להשתמש במחווה פיזית כדי לתת משמעות לביטויים הדאיכטיים, או של פרוזה המנכיחה דוברת על גופה המחווה והמצביע. האם מושג "טיפוס אידאלי" של פרוזה כשיח המובנה כנגד המופע של הגוף הנוכח, שימושי בכל זאת ביחס לטקסטים מודרניים ומודרניסטיים? באמצעות ביאליק, אענה בחיוב על שאלה זו.

ד. עדות, נבואה ופרוזה

אחזור אם כן לביאליק ואל הפרוזה שהוא לא כתב כשכתב את "בעיר ההרגה". טיטוטות הדו"ח ההיסטורי פורסמו בעריכת יעקב גורן ב־1991, בכוונה מוצהרת לתקן את העוול ואת הרושם המוטעה שיצרה הפואמה כשהתפרסמה במקום הדו"ח. בעקבות פרסום העדויות, העיסוק המחקרי בפואמה אכן התמקד במעשה השכתוב של ביאליק – כלומר בעובדה שהוא דיכא והשתיק את החוויות שהקרבות בקישינב חלקו עמו, והחליף אותן בגרסה מעוותת – התמקדות שבלי ספק נשאה פירות רבים.¹⁷ הניתוח שאני מציעה מובחן מהמחקר הקודם בכך שאינני מתעניינת בשכתוב העובדתי, אלא בשכתוב הצורני, ולכן אני שואלת: באיזה מובן ממשיכה הפרוזה להדהד בטקסט השירי? ובמונחים שאני שואלת מגודזיך וקיטאי, משמעות השאלה היא: איך השיר הזה מתייחס אל הקונבנציה הפרפורמטיבית של השירה? איפה ממקם ביאליק את הפואמה על ספקטרום של מדיומים הנע בין ההופעה המעוגנת במרחב נתון לבין הפרוזה המבנה מרחב באמצעות תיאור?

השיר מתחיל בציווי עמוס האסוציאציות "קום לך לך", ובמובן זה ניתן היה לצפות שהתשובה תהיה פשוטה: הטקסט מבנה מן הרגע הראשון סיטואציה של דו־שיח, של דובר ונמען, ובכך הוא שייך לשדה המימטי, הפרפורמטיבי, ולא אל השדה הדיאגטי, המתאר, הפרוזאי. כפי שהראה דן מירון, הפואמה, כמו שירים אחרים של ביאליק, שייכת לתופעה רחבה יותר בשירה המודרנית, שזכתה לגלגול ייחודי בשירה העברית: "הפיכת הנבואה לשירה או הפיכת השירה לנבואה".¹⁸ במילים אחרות, ביאליק השתמש במודוס הנבואי כדי למקם את עצמו במסורת המאוכלסת לא רק בנביאי התנ"ך, אלא גם בדמויות כגון פושקין, נובאליס וקולרידג'. אבל שירו של ביאליק מכניס במסורת הזאת שינוי בעל פוטנציאל ביקורתי: ניתן לומר שהוא מקצין את הקול הנבואי בכך שהוא פותח פתח

לאפשרות שאלוהים הוא הדובר העומד מאחורי הטקסט כולו. בכך – כך אציע בהמשך דברי – הוא מפנה את תשומת לבנו לפרוזה כשיח המנוגד לנבואה ולשירה, שיח המציב אתגר למסורת הרומנטית הממזגת את שתייהן.

הנבואה משמשת את ביאליק כדי לתת במה לדובר בשיר. אני מתכוונת לכך באופן מילולי: הוא משתמש בנבואה ככלי לארגון המרחב המשתמע מן הטקסט. בזאת הוא בוחר בכלי חמקמק ובעייתי, כיוון שהנבואה יכולה להתייחס אל המרחב בדרכים מנוגדות. מצד אחד, הנביא כמוכיח ומבקר חברתי – בדמותו של יחזקאל או ירמיהו, ששניהם מצוטטים כמובן בהרחבה בפואמה – דובר בתוך מרחב המשותף לו ולשומעיו. במובן הזה, הנבואה היא דיבור פרפורמטיבי, שמניח, ועל כן מנכיח, מרחב נתון. מצד אחר, האופי הטרנסצנדנטי של הדיבור הנבואי יערער תמיד את נוכחותו של המרחב הנתון הזה. כך תיאר זאת מוריס בלנשו: "כאשר הדיבור הופך לנבואי, אין העתיד ניתן אלא ההווה הוא שנלקח, ועמו כל אפשרות לנוכחות מהימנה, יציבה וקבועה"¹⁹. או, בניסוחו התמציתי של איאן בלפור: "the prophetic moment has momentum"²⁰ ("הרגע הנבואי הוא בעל תנופה"). השימוש של ביאליק בדיבור הנבואי בפואמה "בעיר ההרגה" יוצר ערעור כזה. כפי שאראה בהמשך, מתוך הערעור הזה עולה הפרוזה כאפשרות חלופית, אפשרות שעושה את ההפך הגמור: הפרוזה מתארת ועל ידי כך יוצרת מרחב יציב ובר־קיימא. אם נחזור למונחים שמציעים גודזיך וקיטאי, ניתן לומר שהתיאור הפרוזאי מייצר מעצם טבעו מרחב חלופי למרחב שהיה יכול להיות נתון לו דיבר השיר בשפה השגורה יותר של הדיבור השירי הפרפורמטיבי.

קואורדינטות היסוד של הדו־שיח הפרדוקסלי המתקיים בשיר מערערות אם כן מלכתחילה את המרחב הפרפורמטיבי: הוא מתקיים בין שתי דמויות – אלוהים והנביא הנשלח לקישינב – שהשותף להן יותר מכול הוא ששתיהן נעדרות ממקום האירועים. למעשה, הביקור המתואר בקישינב איננו פעולה שננקטה וכעת היא מתוארת, אלא פעולה בפוטנציה, שאולי תתקיים. "אם תלך לעיר ההרגה, אתה תראה" – כך אומר הדובר, ובכך שומט את הקרקע מתחת רגליהן של הדמויות שהוא מתאר. ואם השיר כולו מתאר ביקור עתידי פוטנציאלי, שבעקבותיו תתרחש מלאכת הדיווח, האפשרות שהדיווח הזה יתקיים מוטלת בסופו של דבר בספק בשורות הדרמתיות החותמות את השיר, כשהנביא/הנמען נשלח אל המדבר ומצווה לשתוק.

במובן מסוים, הפואמה כולה עוסקת בשתיקה ובחוסר האפשרות לדבר על האירועים הטראומטיים של הפוגרום. הנביא הוא לא הדמות השותקת היחידה בשיר המלא דמויות מסתוריות ושותקות, כמו רוחות הקרבנות שמרחפות מעל קישינב מצד אחד והשכינה מצד אחר. השתיקה שמהדהדת בשיר מתחילה בעדויות שביאליק השתיק כשלא פרסם את הדו"ח ההיסטורי. הטקסט כפי שפורסם בעריכת גורן, מורכב רובו מצוטטים של מה שכן נאמר מפי הקרבנות, ובכל זאת הוא חוזר שוב ושוב אל הגבולות של הדיבור ואל מה שלא ניתן לאומרו.

בהערות המקדימות שביאליק הכין לאחת העדויות, הוא מצטט מדריך מקומי שמציג את הקרבנות ומעיד על המהימנות שלהם כעדים:

זהו פרק נפרד לגמרי, מעשה בפני עצמו בהיסטוריה האחרונה של קישינב. ובמעשה זה שזורים הרבה מעשים זעירים שמתוכם ניתן לשמוע הרבה. אחד מהמעשים הזעירים האלה ברצוני לספר לכם מלה במלה, בדיוק כפי שסיפר לי אותם איש מהימן, בחזר צעיר, אשר בו עצמו היה המעשה, ואין בה אף מילה שאינה אמת. אדרבה, נשמט בה לא מעט אצלי, כי כידוע לא כל מה שמדברים ניתן לכתוב ולא כל מה שכותבים ניתן להדפיס (עמ' 51).

איריס מילנר מנתחת את הקטע הזה ומציינת שיש כאן הכחשה (disavowal): הדובר מצהיר שהנרטיב הוא מהימן, ובנשימה אחת מסב את תשומת לבנו למעשה העריכה ועל כן לחוסר המהימנות של הגרסה שאנחנו קוראים.²¹ אבל ההכחשה הזאת מכוונת את תשומת לבם של הקוראים לדבר נוסף, והוא חשיבותו של המדיום בעיצוב האמירה ובהתניה של האפשרות או חוסר האפשרות להביע דברים: "לא כל מה שמדברים ניתן לכתוב ולא כל מה שכותבים ניתן להדפיס". הטקסט המודפס – ובשלב הזה ההנחה היא שהטקסט הזה יהיה פרוזה – מתואר כגרסה ערוכה ומושקת של הנרטיב המדובר.

אותה פרובלמטיקה שבה ומופיעה ברגעי מפתח לאורך הטקסט הערוך למחצה של ביאליק, ובמיוחד בקטעים שכן הספיק לערוך. אלה קטעים המבוססים על כמה ראיונות שביאליק יצר מהם סינתזה, והם הקרובים ביותר לפרוזה ההיסטורית, אותו נרטיב נהיר ומסודר ששולחיו של ביאליק ציפו לו. ובכל זאת, למרות עבודת העריכה, הרצף של הפרוזה נקטע פעם אחר פעם על ידי ציטוטים מדיבורם של העדים. הדיבור הישיר שלהם הופך את הפרוזה לדו־שיח באופן קונקרטי מאוד.

בחצר עמדה אישה הרה, מרת גולדשטיין, ותינוק בן שנתיים בחיקה ורוצחים סביב לה, ובמוטות עץ שבידיהם הם דוחפים ומכים בבטנה, בחזה ובצלעותיה, וגם את הילד שבחיקה הכו בבוץ עץ. שני המוכים קיבלו את המכות ושתקו. בכלל הצטיינו הילדים המעונים בחצר זה: רובם ככולם קיבלו את הייסורים בשתיקה. ילדתה הקטנה והיפהפייה של המעוברת הנ"ל כשראתה דם שותת מפצעי ראשה הקטן שאלה את הרוצחים בכבי ובלשון יהודית: "פאר וואס שלאגט איהר מיך?" (מדוע אתם מכים אותי?) (עמ' 89).

דומה כי השפה המדוברת המתגנבת אל תוך הפרוזה מדגימה את עצם הקושי לדבר: הקול הנוכח מתאר רגעים של שתיקה. אבל שוב אנחנו נתקלים במעין סתירה פנימית: הקול (או אולי הקולות?) מתאר את הילדים כשותקים, ומיד שובר את השתיקה הזאת כשהוא מתאר את הילדה שכן פוצה פה ומוחה נגד האלימות. הדיבור הזה – פנייה בידיש לתוקפים שמן הסתם לא הבינו את השפה הזאת, ולכן דיבור שהוא לא לחלוטין נבדל משתיקה – מסמן את בעיות היסוד שעמדו בפני ביאליק בבואו לערוך את העדויות. הבעיות האלה המשיכו ללוותו גם כשעזב את הפרוזה ההיסטוריוגרפית ופנה אל הפואמה. על כן יש להבין את השתיקות המתוארות בפסקה המורכבת הזאת לא רק כאלמנט תמטי, שמתגלגל אל התמה של השתיקה בשיר. יש להן ממד פורמלי, בכך שהן מעידות על תהליך העבודה של תרגום

העדויות לפרוזה, ועל כן הן יעזרו לנו להבין כיצד הפרוזה ממשיכה להתקיים בשיר של ביאליק בתור מין אופציה או אופק.

מה בעצם הייתה המשימה המוטלת על ביאליק כשגמר לאסוף את העדויות? החומר שבידיו היה נרטיבים שדוברו וסופרו בזמן ובמקום ספציפיים. העדים יכלו להתייחס אל הסביבה שלהם באמצעות ביטויים דאיקטיים, מילים מצביעות. הם יכלו להפנות אצבע אל עצמם, אל השכנים שלהם ואל המרחב שבו קרו האירועים שתוארו, כיוון שהם עצמם עוד עמדו באותו המקום. תכניתו של ביאליק הייתה לקחת את העדויות הללו ולהפוך אותן לטקסט בפרוזה, המספק את כל המידע הנחוץ מסביב לביטויים הדאיקטיים, המצביעים, כלומר, טקסט שמפצה על המרחק מן המרחב שבו התרחשו האירועים בכך שהוא מבנה מרחב בתוכו עצמו. במובן הזה, ביאליק שרוי באותו מצב שבו היו שרויים הסופרים הימני-ביניימיים שתיארו גודזיך וקיטאי – סופרים שהתמודדו עם ההשלכות של המעבר לכתיבה בפרוזה.

קודם התייחסתי למלאכה הזאת כמלאכת תרגום: תרגום של העדות לפרוזה. אבל חשוב לשים לב שמדובר קודם כול במלאכת תרגום במובן השגור, כלומר מעבר משפה לשפה. העדויות שאספו ביאליק ושותפיו נאמרו ביידיש, והם תרגמו אותן לעברית במקום, בזמן הריאיון. קשה לשער שהייתה זאת שיטה יעילה במיוחד לאיסוף מידע. מעשה התרגום מיידיש לעברית הוא אם כן מעשה ראשון של השתקה. יתר על כן, הוא מעשה ראשון של העברת העדויות מן המרחב שבו דוברו, מרחב של חיי יומיום המתקיימים ביידיש, אותו מרחב דאיקטי שהזכרתי כרגע, אל המרחב הטקסטואלי שביאליק התכוון להבנות.²²

כך אפוא, ביסוד עבודת העריכה של ביאליק עומד מעשה של תרגום. אבל כפי שכבר ראינו, התרגום הזה, ולמעשה שני התרגומים – לעברית ולפרוזה, כלומר לטקסט שאינו מתייחס אל המרחב של קייסיב כנתון – נותרו בלתי גמורים. הטקסט הבלתי גמור שפורסם ב-1991 מלא עקבות של הקושי בהעברה ובתרגום של המילים המצביעות, המילים הדאיקטיות, מתוך ההקשר של ההופעה, ההקשר שבו נעשה בהן שימוש כדי להצביע על אנשים ומקומות, אל תוך הסדר הפרוזאי שבו הן אינן יכולות להצביע עוד. הטקסט מהסס בין גוף ראשון לגוף שלישי ונע בין הצבעה לתיאור.

העדות של יוזף טרכטנברויט היא דוגמה טובה לכך. בעדויות כפי שפורסמו היא מופיעה בדיוק לפני הקטע שציטטתי קודם, שבו ביאליק עשה סינתזה של סיפוריהם של שבעה עדים שונים והפך אותם לטקסט סדור באופן יחסי. העדות של טרכטנברויט ערוכה פחות, קרובה יותר אל השפה המדוברת של עד יחיד, ועל כן היא חושפת נדבך נוסף של עבודת התרגום לפרוזה.

שני זקנים. אשתו בוכה, הבית טיפוס של בעל הבית זקן. ארבעה חדרים גל סמרטוטים, שברו כלים, תנור ניתץ. ארון גדול ישן נושן (נשאר שלמים – תמונות אלכסנדר ה־3 ואשתו), תמונת מונטיפיורי קרועה. פניו שלווים וישרים.

ביום א' אמר לו שכנו מיטיה כי "פה יהיה שלום, כי אנחנו נצא בכלונסאות ונגרשם". ביום ב' לאחר שבאתי מן התפילה. אכלנו בשלווה. אחר התפילה שלח את בניו לראות מה נעשה בעיר. (באי מיר געווען, איש טוב, אנגעפערט מיט גאלד גארדעראכען די קינדר באקלייד. איך אליין האב 2 טאליפעס [היתה אצלי, אישי הטוב, מלתחה של בגדי ילדים, כל טוב, לי עצמי היו שני מעילי פרווה]) באו ואמרו שמהרסים. קיבץ 410 רובל בצרור וטמן מתחת למיטה... לא חשבתי שיבאו אל הבית לבקש. התחילו הפרעות. ביקש את הגויים להיפדות בכסף. בנו ירה אל הרחוב להפחידם (א יוד האט הארץ צו הרגינען? וכי יש ליהודי לב להרוג?) כעסו הפורעים ונתפרצו אל השער ששברוהו, ודלת הבית פונה אל הרחוב. אמר ננוס. בא הבכור קפץ מן החלון לנוס, התנפלו עליו במקלות. קפצתי אני עם בני השני – להצילו, סחבו אותי בזקני (עמ' 83).

כמו כל העדויות שביאליק אסף, הטקסט כתוב עברית – אם כי היידיש מוסיפה להרים ראש פה ושם. ועם היידיש מציץ אל תוך הטקסט הדיבור הפרפורמטיבי של העד העומד במקום שבו התרחשו הדברים ומתאר אותם. מסביב לציטוטים הישירים ביידיש, הטקסט הערוך למחצה נע באי־נוחות בין אופנים שונים של הצבעה והתייחסות לאנשים ולאובייקטים: "אכלנו בשלווה. אחר התפילה שלח את בניו", או: "אמר ננוס. בא הבכור קפץ מן החלון לנוס, התנפלו עליו במקלות. קפצתי אני עם בני השני – להצילו, סחבו אותי בזקני". הרגעים הללו הם עקבות של המלאכה הבלתי גמורה של יצירת פרוזה, מקומות שבהם הטקסט של ביאליק מתחיל לדבר על הקרבנות בגוף השלישי של הדו"ח ההיסטורי ולבנות מסביבם מרחבים, כגון המיטה שמתחתיה חבוי הכסף, או החלון שדרכו הם מנסים להימלט. כדי להפוך את העדויות לפרוזה היה על ביאליק לתאר את המרחבים הללו בפירוט רב יותר ולמקם בתוכם אותן התייחסויות אל הקרבנות בגוף שלישי.

הקשר בין אירועי הפוגרום לבין הקושי של ביאליק בעריכת טקסט פרוזאי איננו מקרי. הבעייתיות של השימוש בביטויים דאיקטיים כדי להצביע על גופם של האנשים החווים את האלימות, תחילתה בבלבול שנוצר במהלך האירועים.

הקשר בין שני סוגי הבלבול – אם ניתן לכנות זאת כך – ניכר בחלק נוסף מן העדויות, למשל עדותה של אשת ישראל סלישמון, מהרוגי הפוגרום. האישה, ששמה אינו מוזכר בטקסט, מתארת מקרים שונים של טעויות בזיהוי ובלבול. הקרבנות אינם מסוגלים לזהות מי הוא אויב ומי ידיד, שכן שכניהם ומכריהם מפנים נגדם אלימות. כמה מן הנשים מנסות להסתיר את זהותן בכך שהן עונדות צלבים, אבל נכשלות בניסיון לבלבל את שכניהן. לבסוף, מספר נשים טועות ומזהות בהרוגים את בעליהן. כך מתארת סלישמון את המצב המבולבל: "כת אחת פרצה גם לחצר ותשבור את דלת הרפת, שהנשים והילדים נחבאו שם, בקרדומות. בין השודדים היו גם ארבעה מכרים. חפצו הביריונים להכותם, התחננה בתי הנערה על נפשנו וירפו ממנו" (עמ' 82). השימוש של הדוברת בשם הגוף "הם" (בתוך המילה "להכותם") מוסיף על הבלבול: האם המתקיפים התכוונו להכות בארבעת המכרים? אמנם, יעקב גורן, שערך את העדויות לפרסום – הוא עצמו היסטוריון המחפש

את הסיפור הסדור – מוסיף לשם הבהרה לא רק ש"הם" מתייחס אל הנשים והילדים, אלא אף שבגרסה הבלתי ערוכה של העדויות המקוריות היה כתוב פשוט "התכוונו להכות" ושביאליק עצמו הוא שהוסיף את שם הגוף להבהרה. כפי שגורן מזכיר, בכך חרג ביאליק ממדיניותו המוצהרת כעורך העדויות, שעל פיה התכוון לצמצם את הטקסט ולא להוסיף עליו. שוב חומקת לה מבין אצבעותיו הכותבות של ביאליק הלוגיקה של דאיקסיס או הצבעה פרוזאית – לוגיקה שעל פיה המרחב המאפשר והממשמע את ההצבעה נבנה בתוך הטקסט ולא מתוך ההקשר החוץ-טקסטואלי. הדיבור הנוכח, המופיע של העדים, על מחוותיו ובלבוליו, אינו מיתרגם לפרוזה.

אם נחזור אל העדות שהוצגה לעיל המשלבת את קולותיהם של שבעה דוברים שונים, אפשר לזהות ממד נוסף בציטוטים המדוברים המופיעים בה. כמו המעברים בין גוף ראשון לשלישי בעדות של טרכטנברויט, גם הציטוטים האלה הם עקבות של מלאכת העריכה של ביאליק, וליתר דיוק עקבות של מלאכת הייצור של פרוזה. שני הציטוטים לקוחים משני רגעים שונים של דיבור – שני מופעים, אם תרצו (במובן של performed speech). אחד מהם התרחש במהלך הפוגרום עצמו והשני בדיעבד, בזמן הריאיון עם ביאליק. כדי לכתוב אותם ולייצר פרוזה, היה על ביאליק לגרום לשני המופעים הללו לדבר אחד עם השני מעבר לפער הזה, להפוך אותם לחלק משיח אחד יחיד. הדבר רק מדגיש את המתח הקיים בין שני הדיבורים הללו, את העובדה שהאחד מתאר את הילדים שותקים והשני שובר את השתיקה. עצם ההתייחסות לשתיקה היא אפוא חלק מההתנגדות של העדים של ביאליק לתרגום לפרוזה, או חלק מהקשיים שהם מערימים עליו בתור מתרגם. ואכן, מלאכת התרגום נותרה בלתי גמורה. אבל למרות שבחר לכתוב פואמה במקום פרוזה היסטורית סדורה, לא השאיר ביאליק את הבעיות הטכניות לכאורה הללו מאחוריו כשכתב לבסוף על הפוגרום, כפי שאראה כעת בפואמה.

ה. פואמה פרוזאית

נחזור אפוא אל השיר, שלטענתי בנוי מתוך אותו היסוס בין גוף ראשון לגוף שלישי. ההיסוס הזה הוא ההקשר שמסביר את אי־הבהירות לגבי זהותו של הדובר, ואת הדו־שיח הפרדוקסלי המספק לו מסגרת דרמטית. השיר ניצב בפני דילמה העולה מתוך הצורך לתרגם את הדיבור שהתרחש בקישינב לדיבור על־אודות קישינב, וכן מתוך האתגר הכרוך בתרגום לפרוזה של עדויותיהם המדוברות של הקרבנות על ידי בניית הקשר סביב הביטויים הדאיקטיים. הוא פותר את הדילמה בכך שהוא מחליף את הביטויים הדאיקטיים בדו־שיח בין שתי דמויות, ששתיהן נעדרות מן המקום שבו מדובר, כפי שהוסבר קודם.

הבחירה הבלתי־אורתודוקסית לעשות את אלוהים לדובר בשיר היא פתרון רדיקלי לדילמה העולה מתוך הצורך לתרגם את השפה המדוברת בקישינב לטקסט המתאר את קישינב. הבחירה הזאת עוצרת אם כן את התנועה שתארת קודם בין גוף ראשון לגוף שלישי. אם הדילמה שבעריכת העדויות הייתה כיצד לאפשר לעדים לדבר מתוך הפרוזה, איך לקחת

את הביטויים הדאיקטיים שלהם ולבנות מסביבם מרחב פנים־טקסטואלי, הרי שהפואמה פותרת את הדילמה בכך שהיא מפרקת את המרחב של קישינב פירוק רדיקלי ומשתיקה את העדים כליל. לא זאת בלבד שביאליק משתיק את העדויות על ניסיונות להגנה עצמית, הוא אף מחליף את הדוברים של הסיפורים הללו בדובר אחר המנהל דו־שיח עם נמען שגם הוא אינו אחד מהדוברים.

כפי שהראה דן מירון,²³ זהותו של הדובר היא אלמנט רב־חשיבות בפואטיקה המוקדמת של ביאליק. "בעיר ההרגה" כתוב לקראת סופה של אותה תקופה מוקדמת שמירון מתאר, אשר בה עיצב ביאליק דובר פואטי המאזן בין הפרטי ללאומי, הוא הדובר שאִפשר למשורר לתפוס עמדה קנונית בין משוררי התחייה. על פי מירון, הצירוף מתאפשר מתוך כך שביאליק מעמיד את שני ההיבטים – האישי והלאומי – ביחס דיאלקטי עם ממד שלישי, או פרסונה שלישית, היא הפרסונה של המשורר השואב השראה מן המוזות. בתום העשור הראשון לכתיבתו, זנח ביאליק את המודל הדיאלקטי הזה ופנה לשימוש בהבחנות סוגתיות ככוח המניע את שירתו. כך עבר לכתוב "לידר", פואמות וטקסטים נבואיים. אולם "בעיר ההרגה" הוא טקסט המערער את המערכת הסוגתית הסדורה הזאת, כיוון שהוא שייך לשתיים מן הקטגוריות הסוגתיות כפואמה שעושה שימוש נרחב בעגה הנבואית. יתר על כן, זהו אולי השיר הנבואי הרדיקלי ביותר של ביאליק: הוא מממש את הערעור של ההווה הנובע מן הנבואה (כפי שתיאר זאת בלנשו)²⁴ ומצביע על שיח אחר – על הפרוזה – כתחליף.

בניגוד לעדים שראיין ביאליק, האל שהוא בוחר כדובר בפואמה, נעדר – מטפיזית – מקישינב. מנקודת המבט האלוהית, השיר מתאר את קישינב בהרחבה אבל איננו משתמש בלשון דאיקטית כדי להצביע עליה. את הדאיקסיס מחליף תיאור – והשיר מתעכב על החילופים הללו ומדגיש אותם. השיר איננו מצטט את העדויות ששמע ביאליק בקישינב, אולם הוא בהחלט מדווח על פעולות דיבור אחרות המתרחשות בקישינב. במקום האנשים שפגש ביאליק וראיין, מתאר השיר את העכביש והשממית החיים בגג האורווה כ"עדים חיים [...]" עדי ראייה" וקורא לנמען לפנות אליהם כדי לשמוע את הסיפור.

כשיהודי קישינב כן פוצים פה בשיר, ביאליק פונה לפארכה: הוא מצטט את שאלתם הנלעגת של הבעלים הפונים לרב בעקבות האונס, ואת הסצנה האבסורדית שבה קהל רדום מאזין־לא־מאזין למטיף. כל הרגעים הללו של דיבור נוכח המצוטט בשיר, מונגדים לרגע אחד של שתיקה מהדהדת בקטע הקצר המתאר את ביקורו של האל בקישינב.

וְגַם־אֲנִי בְּלִילָה בְּלִילָה אֶרֶד עַל הַקְּבָרִים,
אֶעֱמֵד אֶבִּיט אֶל־הַחֲלָלִים וְאֶבוֹשׁ בְּמִסְתָּרַיִם –
וְאוֹלָם, חַי אֲנִי, נְאוּם יְיָ, אִם־אוֹרִיד דְּמָעָה.
וְגִדּוֹל הַכָּאֵב מְאֹד וְגִדּוֹלָה מְאֹד הַכְּלֵמָה –
וּמִה'מִשְׁנִיחֵם גִּדּוֹל? – אֶמֶר אֶתָּה, בְּךָ אֶדְם!
אוֹ טוֹב מְזָה – שְׁתַּקִּי! וְדוּמָם הִיָּה עֲדִי,
כִּי־מִצְאָתָנִי בְּקִלּוֹנִי וְתִרְאַנִי בְּיוֹם אִידִי (עמ' 127).

השיר מתאר את האל בתור מעין "אנטי־עד". עדותו היא סוד, והיא מתחלפת בציווי: תעיד אתה. העדות המושקת של האל מדגישה את המאפיין המהותי ביותר שלו בשיר – שהוא איננו נוכח בקישינב ומדבר ממנה, אלא נעדר מן העיר.

מובן שמנקודת המבט של הטקסט ככלל לא ניתן לומר שהאל שותק: דמותו היא המייצרת את הציווי הפותח את השיר – "קום לך לך" – ואת כל מה שנובע ממנו. השיר כולו דבור בקולו של האל, והאל, מעמדתו המרוחקת מן העיר, הוא המתאר את קישינב. אם המלים המובאות כציטוטים בשיר (למשל: "רבי! אֶשְׁתִּי מָה הִיא? מְתָרַת אוּ אֶסוּרָה?") מביאות אותנו אל קישינב, הרי שלקטעי השיר שבהם מתוארת קישינב שלאחר הפוגרום אפקט הפוך: הם מרחיקים אותנו מקישינב. כלומר, הם מסיטים את השיר אל הכיוון של שיח לא־פרפורמטיבי, אל הכיוון של פרוזה שאין לה מרחב נתון לפעול בו. למעשה, התיאורים בשיר מורחקים ממרחב נתון באופן קיצוני (או במילים אחרות, הם לא־פרפורמטיבים באופן קיצוני) שכן הביקור כולו, כאמור, הוא היפותטי: הפעלים הם ציוויים ועל כן אינם מתארים פעולות שנקטו, אלא פעולות שיש לנקוט או שאולי יינקטו בעתיד ומראות שייראו אם ייערך המסע לקישינב. וכך, למרות שהשיר מעוצב כפנייה לדמות שאין צורך לתאר אותה או לקרוא לה בשם, ובמובן זה שפתו היא דאיקטית, הוא איננו מניח שהאירועים והאנשים שבהם הוא עוסק הם אובייקטים שניתן להצביע עליהם: במקום זאת הם מתוארים.

ניתן לומר כי הפיגורה הדומיננטית בשיר היא הסינקדוכה, תיאור מתוך פירוק. למשל, ברגעים כמו:

וְנִשְׂאֵת עֵינֶיךָ הַגָּהָה – וְהִנֵּה גַם רַעְפִּי מִחֲרִישִׁים,
מֵאֲפִילִים עֲלֶיךָ וְשׁוֹתְקִים, וְשֹׂאֵלֶת אֶת־פִּי הַעֲכָבִישִׁים;
עֲדִים חַיִּים הֵם, עֲדֵי רֵאֵיהֶ, וְהִגִּידוּ לְךָ כְּלֵי־הַמוֹצָאוֹת:
מַעֲשֵׂה בְכָטָן רֹטְשָׁה שְׂמֵלֵאוֹהָ נוֹצוֹת,
מַעֲשֵׂה בְנִחְרִים וּמִסְמְרוֹת, בְּגִלְגֻלוֹת וּפְטִישִׁים,
מַעֲשֵׂה בְכַנֵּי אֶדָם שְׁחוּטִים שְׁנִתְלוּ בְּמַרְיָשִׁים,
וּמַעֲשֵׂה בְתִינוּק שְׁנִמְצָא בְּצַד אִמּוֹ הַמְדַקְרָה
כִּשְׁהוּא יֵשֵׁן וּבְכִפּוֹ פְטַמַּת שְׂדֵה הַקֶּרֶה;
וּמַעֲשֵׂה בְּלֵד שְׁנִקְרַע וְיִצְאָה נִשְׁמָתוֹ בְּ"אֲמִי!" –
וְהִנֵּה גַם עֵינָיו פֹּה שׁוֹאֵלוֹת חֲשִׁבוֹן מַעֲמִי (עמ' 126).

או, במקומות אחרים, השימוש בפיגורות מפרקות שגורות יותר ושגורות פחות:

הִנַּח לָהֶם וְיִלְכוּ – הִנֵּה יֵצְאוּ הַכּוֹכְבִים,
וְאֲבָלִים וְחִפּוּיֵי רֹאשׁ וּבְכֻשֵׁת גְּנָבִים
אִישׁ אִישׁ עִם־נִגְעֵי לְבוֹ יֵשׁוּב הַבֵּיתָה,
וְגוֹו כְּפוּף מִשְׁהִיָּה וְנִפְשׁוּ רִיקָה מִשְׁהִיָּתָה,
וְאִישׁ אִישׁ עִם נִגְעֵי לְבוֹ יַעֲלֶה עַל־מִשְׁכְּבוֹ

וְהַחֲלֵדָה עַל-עֲצָמָיו וְהִרְקַב בְּלִבָּבוֹ...
 וְהָיָה כִּי-תִשְׁכַּם מִחַר וַיִּצְאֵת בְּרֹאשׁ דְּרָכִים –
 וְרֵאִיתָ הַמּוֹן שְׂכָרֵי אָדָם נֹאנְקִים וְנֹאנְחִים,
 צוֹבָאִים עַל חִלּוֹנוֹת גְּבִירִים וְחוֹנִים עַל הַפֶּתָחִים,
 מִכְרִיזִים בְּפִמְבִי עַל-פְּצָעֵיהֶם כְּרוֹכֵל עַל-מַרְכָּלָת,
 לְמִי גִלְגֶּלֶת רְצוּצָה וְלְמִי פֶּצַע יָד וְחִבּוּרָה,
 וְכֹלֶם פּוֹשְׁטִים יָד כְּהָה וְחוֹשְׁפִים זְרוּעַ שְׂבּוּרָה,
 וְעֵינֵיהֶם, עֵינֵי עֲבָדִים מְכִים, אֶל יַד גְּבִירֵיהֶם,
 לְאֹמֶר: "גִּלְגֶּלֶת רְצוּצָה לִי, אָב 'קְרוֹשׁ' לִי – תִּנֶּה אֶת תְּשֻׁלוֹמֵיהֶם!" (עמ' 128).

בהקשר שלנו, הקטע הראשון חשוב במיוחד, שכן הוא יכול לשמש מפתח למודוס הפרגמנטרי של השיר כולו. הטקסט אנוס לפתוח בחלקים – האוזן, הבטן, העצמות – ומשם הוא יכול להמשיך אל הגופים המכילים את האברים הללו. אולם חשוב לציין שהחלקים אינם מייצגים את השלם, אלא מכינים את הקרקע לייצוג זה לכשייעשה בדרכים אחרות. במובן זה, הקטע הראשון הוא כמין פיסת דנ"א של פרוזה בתוך השיר, הקשורה יותר לשיח של הרומן הראליסטי ולצורך שלו לפרק ולתאר, מאשר למחווה השירית הפרפורמטיבית שתארת לעיל. מובן שהאפקט הבולט ביותר של הפירוק הרטורי הזה הוא הזעזוע שהוא מעורר בקוראים, בכך שהוא מחקה את האלימות של הפוגרום. אולם בד-בבד הוא מארגן מחדש את הפעולה הרפרנציאלית של הטקסט: מסיט אותו מהמחווה המצביעה על אובייקטים הנוכחים במרחב ובהקשר נתונים – אל ההבניה של ההקשר והמרחב בתוך הטקסט, מה שהגדרתי קודם כנחלתה של הפרוזה.

הטיעון יתבהר אולי מתוך השוואה של "בעיר ההרגה" לשיר המפורסם השני שפרסם ביאליק בעקבות הפוגרום, "על השחיטה". "על השחיטה" נכתב מוקדם יותר, לפני שביאליק נסע לקישינב, לפני שראיין את הקרבנות, לפני שהתמודד עם האתגר של תרגום העדויות לפרוזה. ההשוואה בין שני השירים מדגישה אפוא את הבחירות שעיצבו את "בעיר ההרגה", ובמיוחד את האלמנטים הנגזרים מתוך עבודת העריכה הבלתי גמורה של העדויות. כמו הפואמה שבמרכז הדיון כאן, השיר "על השחיטה" משתמש גם הוא בדמות הנביא, אולם עושה זאת באופן שונה לחלוטין. ראשית, השיר דבור לא בפיו של האל אלא בפיו של נביא זעם, המביע כעס וזעזוע בתגובה לאירועים בקישינב והפונה אל השמים הריקים בתוכחה. "על השחיטה" מדגיש אפוא את הממד הפרפורמטיבי של הנבואה, ולא את הכוח המערער שלה. נוסף לכך, בניגוד לדובר החידתי של "בעיר ההרגה" השופט והמשפיל את יהודי קישינב, הדובר ב"על השחיטה" מזדהה עמם ומביע אמפתיה כלפיהם. במקום לשפוט אותם ביחס לאמת מידה הרואית, הוא מפקפק בערכה של הרואיות אל מול האלימות של הפוגרום:

אָרֹר הָאוֹמֵר: נְקָם!
 נְקָמָה כְּזֹאת, נְקָמַת דָּם יְלֵד קֶטֶן
 עוֹד לֹא-בָרָא הַשָּׁטָן –
 וַיִּקַּב הַדָּם אֶת-הַתְּהוֹם!

יִקַּב הַדָּם עַד תְּהַמּוֹת מַחְשָׁשִׁים,
וְאָכַל בְּחֶשֶׁךְ וַחֲתֵר שָׁם
כָּל-מוֹסְדוֹת הָאָרֶץ הַנִּמְקִים (עמ' 71).

אלה הן השורות החותמות את השיר והן משאירות את הקוראים בתוך מרחב חידתי, חשוך ותהומי, המרחב של "מוסדות הארץ הנמקים". אולם עד לנקודה זאת פועל הטקסט בתוך מרחב מובנה באופן קונקרטי וברור מסביב לגופו של דובר מחווה, דובר מופיע. העובדה שמילות השיר מושמות בפיו של דובר החולק מרחב עם נמעני המשתמעים, ולא אפוסטרופה לירית המושמעת בתוך מעין חלל פנימי סובייקטיבי, מודגשת כשהדובר מצביע על גופו שלו:

הַתְּלִין! הֵא צֹאֵר – קוּם שְׁחֹט!
עֲרַפְנִי כְּכֹלִי, לְךָ זֶרַע עִם-קֶרֶם,
וְכָל-הָאָרֶץ לִי גֶרֶם –
וְאַנְחֵנוּ – אֲנַחְנוּ הַמְעֵט!
דָּמִי מֵתָר – הֵךְ קֶךְדָּר, וַיִּזְנַק דָּם רִצָּח,
דָּם יִזְנַק וְשָׁב עַל-כְּתָנְתָּךְ –
וְלֹא יִמַח לְנִצָּח, לְנִצָּח (עמ' 71).

ביאליק שותל את המחווה הדאיקטית הזאת – המתמצה במילה המצביעה "הא" – במרכז השיר, ובכך הופך את הטקסט כולו למופע ומעגן את המרחבים המופשטים המופיעים בו ביחס לאירוע קונקרטי של דיבור.

"בעיר ההרעה" פועל כמובן אחרת. במקום למקם דובר בתוך מרחב דאיקטי שכזה, הוא שומט את הבמה מתחת רגלי השיר ומעמת את הקוראים עם דובר פרדוקסלי, חסר מרחב. השיר מתקיים במרוחק מקשינב כבמת התרחשות, ושואל את המודוס התיאורי שלו מן הפרוזה שביאליק נמנע מלכתוב. בכך השיר הוא מימוש, אם גם מימוש שעבר המרה, של ניסיונותיו של ביאליק לתרגם את העדויות לפרוזה ולהחליף את הביטויים הדאיקטיים של הדיבור המופיע במלאות של פרוזה. אולי ניתן לתאר את פעולתו של השיר – ובכך אף לסגור מעגל ולחזור אל ראשיתו של המאמר הזה – באמצעות המטפורה של נהר הפרוזה הקפוא. ביסודה של המטפורה, כפי שביאליק מנסח זאת ב"גילוי וכיסוי בלשון", עומדת שאלת הקרקע שממנה נכתב הטקסט: בניגוד לשירה המשולה לקרח הבלתי יציב השט מעל פני התהום, הפרוזה מקפיאה את מימי הנהר ומספקת למי שעושה בה שימוש קרקע יציבה המאפשרת חצייה בטוחה של הנהר.

הקריאה במסה המאוחרת יותר – "הלכה ואגדה" – מזמנת אולי נקודת מבט מורכבת אף יותר על היחס בין שירה לפרוזה. כפי שטענתי בפתח דברי, למרות שהמושגים שירה ופרוזה נזכרים במסה הזו רק כלאחר יד, מתוך השוואה למושגים המרכזיים, הלכה ואגדה – הקלות שבה ניתן לערוך את ההשוואה מלמדת רבות על הנחות היסוד שמפעיל ביאליק על מערכת הסוגות. כפי שביאליק מדגיש במסה המאוחרת יותר, בשני המקרים

(ההלכה והאגדה או הפרוזה והשירה) מדובר ביסוד משותף – מימי הנהר – הלוּבש צורות שונות. במילים אחרות, פרודוקטיבי יותר לקרוא את הפרוזה והשירה לא כשתי קטגוריות המפיקות זו את זו, אלא כשני צדדים הנוכחים בזמנית בטקסט אחד, כפי שעשיתי כאן ביחס לפואמה "בעיר ההרחה".

לסיכום ברצוני לשקול בקצרה את ההשלכות האידאולוגיות של הבחירות הפורמליות שהצבעתי עליהן בקריאתי את הפואמה. כפי שהראיתי, במעבר מן השיר הקצר והדרמתי שנכתב בימים שאחרי הפוגרום לשיר הארוך והמורכב שנכתב בעקבות השהייה בקישינב וגביית העדויות של קרבנות הפוגרום, המיר ביאליק את המודוס הפרפורמטיבי – הדובר בתוך מרחב נתון – במודוס פרואזי – היוצר מרחב חלופי בכוח התיאור. הפואמה קוראת אפוא לקוראיה לנקוט פעולה לא רק בכך שיחליפו את הקיום הפסיבי של קרבנות הפוגרום בהגנה עצמית מיליטנטית, אלא גם בכך שיפנו מהדיבור שמצביע על מקום התרחשותו של הפוגרום לדיבור שאפתני בהרבה, שמחליף את ההצבעה בכוחה של הפרוזה לתאר מרחבים וליצור אותם. במובן זה הפואמה שייכת ל"מחשבת המרחב" של הספרות העברית, כפי שתיאר אותה יגאל שוורץ.²⁵ היא קשורה, למשל, לשיח האוטופי של אלטנוויליאנד – רומן שהתפרסם זמן קצר אחריה – המוקדש כולו ליצירת מרחב חלופי בכוח הפרוזה. הפואמה מצביעה אם כן על כך שהיא כתובה ב"עידן פרואזי", כפי שכינה זאת הגל, עידן שבו הדיבור הפרפורמטיבי, המצביע (הדיבור שנקטו העדים שראיין ביאליק בקישינב ושנקט הוא עצמו כשכתב את "על השחיטה") איננו אפשרי עוד. מתוך השימוש שלו במודוס הפרואזי המבנה מרחב חלופי, הטקסט אף מציע פתרון אוטופי.

אוניברסיטת שיקגו

הערות

- 1 יעקב פיכמן, שירת ביאליק, ירושלים: מוסד ביאליק, 1946, עמ' 138.
 - 2 על כך ראו דן מירון, הפרידה מן האני העני: מהלך בהתפתחותו המוקדמת של חיים נחמן ביאליק, 1891-1901, תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1986, עמ' 96; זיוה שמיר, "גברו עלילות בארץ: המסה גילוי וכיסוי בלשון", "גילוי וכיסוי בלשון": עיונים במסתו של ביאליק, צבי לוז וזיוה שמיר (עריכה ומבוא), רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, 2001, עמ' 151-169.
 - 3 חיים נחמן ביאליק, כתבי חיים נחמן ביאליק, ירושלים: דביר, 1983, עמ' 244. כל ההפניות מכאן ואילך הן למהדורה זו.
 - 4 Georg Lukacs, *Theory of the Novel: A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature*, Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, [1920] 1971, pp. 58-59
 - 5 החיבור נכתב בסמוך ל"גילוי וכיסוי בלשון", ב-1914, אם כי התפרסם רק ב-1920.
 - 6 G.W.F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, T. M. Knox (trans.), Oxford: Oxford University Press, 1979, pp. 49-150; Erich Heller, *In the Age of Prose: Literary and Philosophical Essays*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984
- על טקסטים שהשפיעו ישירות על השימוש של ביאליק במושג פרוזה, ראו, למשל: זיוה שמיר, "גברו עלילות בארץ: המסה 'גילוי וכיסוי בלשון' ומקומה במסכת יצירתו של ביאליק",

- וכן רינה לפידוס, "גילוי וכיסוי בלשון ושפת האין והיש: על מסתו של ח"נ ביאליק וזיקתה לתורתו הבלשנית של א' פוטבניה", שניהם בתוך צבי לוז וזויה שמיר (עריכה ומבוא), "גילוי וכיסוי בלשון": עיונים במסתו של ביאליק, רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, 2001, עמ' 151-169, 129-144.
- 7 אין השאלה אפוא אם הזיהוי בין הלכה לפרוזה ובין אגדה לשירה הוא מדויק, ובוודאי שאין בכונתי לדון בשני המושגים – הלכה ואגדה – בנפרד משימוש של ביאליק בהם. החשוב לצורך טענתי הוא שעבור ביאליק האנלוגיה היא ברורה מאליה ואיננה מצריכה הסבר או הצדקה.
- 8 כפי שמציינת זיוה שמיר במאמר "גברו עלילות בארץ", הערה 2 לעיל.
- 9 על כך ירחב בהמשך. היריעה קצרה מכדי לדון בתאורטיקנים שהשתמשו במושג פרוזה, כגון: ויקטור שקלובסקי, רומאן יאקובסון ומיכאיל בחטין. לאחרונה הוקדשה למושג תשומת לב מחודשת: Michal Ginsburg and Lori Nandrea, "The Prose of the World", Franco Moretti (ed.), *The Novel*, II, Princeton: Princeton University Press, 2006, pp. 244-273; Franco Moretti, "The Novel: History and Theory", *New Left Review*, 52 (July/August 2008), pp. 111-124.
- 10 יעקב גורן (הדרה, הסבר ומבוא), עזויות נפגעי קישיוב 1903 כפי שנגבו על ידי חיים נחמן ביאליק וחבריו, תל אביב: יד טבנקין והוצאת הקיבוץ המאוחד, 1991, עמ' 48. ההפניות להלן בגוף הטקסט. כל התרגומים הם מאת העורך.
- 11 צפורה כגן, הלכה ואגדה כצופן של ספרות, ירושלים: מוסד ביאליק, 1988, עמ' 87. Sara R. Horowitz, "The Rhetoric of Embodied Memory in 'In the City of Slaughter'", *Prooftexts*, 25.1+2 (2005), pp. 73-85.
- 12 כאמור, אני משתמשת במונחים כפי שביאליק מעצבם במסה "הלכה ואגדה", ולא מתוך כוונה להכליל על-אודות טיבן של ההלכה והאגדה בהקשר רחב יותר.
- 13 חוקרים משווים את הפואמה לפורגטוריום של דנטה, לכתב האשמה המפורסם שכתב אמיל זולה בעקבות פרשת דרייפוס, למניפסטים מאת סייז, פיין והרצל ולתיאור שדה הקרב בסבסטופול מאת טולסטוי. הפואמה מתוארת בספרות כמונולוג דרמתי, כתיאור מסע וכפיסת עיתונאות חוקרת ו/או סנסציונית. ראו למשל: יעקב בהט, "בעיר ההרגה: שירה ומציאות", שמואל טרטנר, "בעיר ההרגה והז'אנר של המונולוג הדרמאטי" וזויה שמיר, "הגות פואטית ופוליטית בפואמה בעיר ההרגה", עוזי שביט וזויה שמיר (עורכים), במבואי עיר ההרגה: מבחר מאמרים על שירו של ביאליק, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1994, 23-31, 121-134; דן מירון, "מעיר ההרגה והלאה", מיכאל גלזמן, חנן חבר ודן מירון (עורכים), בעיר ההרגה: ביקור מאוחר - במלאת מאה שנה לפואמה של ביאליק, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 71-154; "In the City of Slaughter' versus 'He Told Her'", *Prooftexts*, 25.1+2, pp. 86-102; Dan Laor, "Kishinev Revisited: A Place in Jewish Historical Memory", *Prooftexts*, 25.1+2, pp. 30-38; Batsheva Ben-Amos, "A Tourist in 'Ir ha-Harega' – Kishinev 1903", *The Jewish Quarterly Review*, 96.3 (Summer, 2006), pp. 359-384.
- 14 Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press, 1998, p. 9.
- 15 Wlad Godzich and Jeffrey Kittay, *The Emergence of Prose: An Essay in Prosaics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, p. 34.
- 16 שם, עמ' 35.

- Iris Milner, "In the City of Slaughter: The Hidden Voice of the Pogrom Victims", 17
Prooftexts, 25.1+2, 2005, pp. 60-72; Mikhal Dekel, "From the Mouth of the Raped
 Woman Rivka Schiff, Kishinev 1903", *Women's Studies Quarterly*, 36.1+2 (2008),
 pp. 199-207; גלזומן, חבר ומירון, הערה 13 לעיל.
- Dan Miron, *H.N. Bialik and the Prophetic Mode in Modern Hebrew Poetry*, Syracuse: 18
 Syracuse University Press, 2000
- Maurice Blanchot, *The Book to Come*, Charlotte Mandel (trans.), Stanford: Stanford 19
 University Press, 2003, p. 79
- Ian Balfour, *The Rhetoric of Romantic Prophecy*, Stanford: Stanford University 20
 Press, 2002
- Milner, הערה 17 לעיל. 21
- מובן שניסוח זה איננו ממצה את מורכבות היחסים בין שתי השפות במרחב התרבותי שקישינב 22
 של ראשית המאה העשרים משתייכת אליו, עניין שלא כאן המקום לדון בו בהרחבה.
- מירון, הערה 2 לעיל. 23
- Blanchot, הערה 19 לעיל. 24
- יגאל שוורץ, הידעת את הארץ שם הלימון פורז: הנדסת האדם ומחשבת המרחב בספרות העברית 25
 החדשה, תל-אביב: דביר, 2007.