

## להופיע בעיר הרגלה: עדות ופרוזה בפואמה של ביאליק

נעמה רוקם

### א. נהרות פרוזה קבועים

"גַם אַתָּה מַבְחִין בֵּין שִׁירָה וְפִרְזָה?"<sup>1</sup> כך, נזכר יעקב פיכמן, שאל אותו חיים נחמן ביאליק כמשורר, הפרוזה של מנדלי ואחד העם היוותה אמת מידה נורמטיבית רבת-כוח, שביחס אליה נמדדה השירה; וובדה זו אولي מסבירה מדוע שאך ביאליק לראות מעבר לעצם הדיכוטומיה.<sup>2</sup> אולם הביטול הגורף של הבדיקה המשתמע משאלתו של ביאליק, אין די בו להAIR את מרכיבות יחסם ההודי של שני המודוסים הללו ביצירתו. שתיים ממשותיו החשובות – "גִילּוּי וְכִיסּוּי בְּלְשׁוֹן"<sup>3</sup> (1915) ו"הלכה ואגדה" (1916) – משותמשות בניגוד שבין שירה לפרוזה ככלי רטורי או כמטפורה פילוסופית. השימוש הוא בשני אופנים שונים: במסה המקדמת, הפילוסופית באופיה, הפרוזה והשירה מוצגות כניגוד שאין בר-גישור, ועלינוותה של השירה היא בלתי מעורערת; ואילו ב"הלכה ואגדה" השתיים הופכות לשני צדדיו של מطبع דיאלקטי המתחפק ללא הרף, כשמתווך הפרוזה ההלכתית נובעת האגדה הפואטית.

"הלכה ואגדה" נפתחת גם היא בהנגדה מוחלטת:

להלכה – פנים זועפות, לאגדה – פנים שוחקות. זו קפדרנית, מחמורת, קשה כברזל – מדרת הדרין; וזו ותרנית, מKİלה, רכה משמן – מדרת הרחמים. זו גוזרת גוזרה ואני נותרת לשלורים: הן שללה הן ולאו שללה לאו; וזו יועצת עצה ומשערת פחו ודעתו של אדם: הן ולאו ורפה בידה. זו – קלפה, גוף, מעשה; וזו – תוך, נשמה, כוונה. כאן אידיקות מאובנת, חובה, שעבוד; ובכאן התחדשותה תמידית, חרות, רשות. עד כאן – על הלכה ואגדה שבחיים; ועל שבספרות מוסיפים: כאן יבשת של פרוזה, סגנון מוזק וקובע, לשון אפורה בת גון אחד – שלטון השכל; ובאן להלחות של שירה, סגנון שוטף ובן חלוף, לשון מונמתה בצבעים – שלטון הרגש.<sup>3</sup>

הנגדה זו מזכירה את המסקנה העולה מתוך "גilio ו-cisio בלשון":

ומכל האמור יוצא הבדל גדול שבין לשון בעלי פרוזה לשון בעלי שירה. הלו, בעלי הפשט, סומכים עצם על "הצד השווה" ועל המשותף שבמראות ובמלים, על הקבוע ועומד בלשון, על הנוסח המקבול – ולפיכך הם עוברים את דרכם בלשון בטח. למה הם דומים? למי שעובר את הנهر על פניו קרה מזקק, עשוי מקשה אחת. רשיי ויכול הוא זה להסיח את דעתו לגמר מזקקה המcosa, השותפת תחת רגלו. ואלה שכגדם, בעלי הרמז, הדרש והסוד, רודפים כל ימיהם אחרי "הצד המעניין" שבברים, אחרי אותו המשהו הבורד, אחרי אותה הנקודה, שעושה את המראות – וצורפי הלשון המכוננים להן – כחטיבה אחת בעולם, אחרי הרגע בן החלוף שאינו נשנה עוד לעולם. [...] ולמה הלו דומים? למי שעובר את הנهر בשעת הפשרה על פני גליון מתנדרים וצפים. חיללה לו להשוו את הגל על גבי גליד אחר יותר מהרף עין, יותר מכדי קפיצה הרגל מגליד לחברו הסמוך ומחברו לחברו. בין הפרצים מהבהת התהום, הגל מתמוטתת, הסנה קרויה – – – (עמ' 231-232).

היבט מפתיע של "משל הנهر והקרח" – אם אפשר לקרוא לו כך – הוא שביאליק מニア שני המודוסים אפשרים בסופו של דבר חזיה של הנهر או התהום, ובכך מתערערת עצם הבדיקה בין השיר לפרוזאי וכן העדפה המשתמעת לשירי. המטפורה של ביאליק עשויה להזכיר את גאורג לוקאץ', שבכיבורו התאוריה של הירמן תיאר את הפרוזה כמודוס בעל "פלסטיות בלתי מורסנת וחומרה לא יציבת" ("unfettered plasticity and non-rhythmic rigor"), כמוodus המסוגל לבנות "דרך שמישה מעל התהום".<sup>4</sup> אצל לוקאץ', השיפוט הערכי הפוך: הפרוזה והרומן – ובעיקר רומן החניכה – מספקים בית לאדם בעולם המודרני, שבו אבדה לו האוריינטציה הטרנסצנדנטלית. הפרוזה הנוקשה הפרוזה את התהום אין רק הכרה, אלא אף פתרון ראי. עבור ביאליק, הפרוזה הנוקשה מכסה את האמת בשכבה עבה של קרח מkapfia וממיית. רק כשהקרח נמס יכול המשורר ללבת בצדדים זריים ולחצות בכל זאת את התהום. אולם למרות ההבדל העקרוני זהה, ביאליק ולוקאץ' חולקים יותר מטפורה בಗישתם לפרוזה. שניהם מטענין בפרוזה כצומת בין הפורמלי להיסטוריוסופי. עבור שניהם הפרוזה, כמופיין חיצוני של טקסטים, היא גם ביטוי להלכי מחשبة ורוח קולקטיבית של עם או של תקופה. בМОונן זה שניהם פועלים בתחום שהגדר הגל בהרצאותיו על האסתטיקה. הטענה המפורסמת ומעוררת המחלוקת שביסוד הרצאות הלו – קרי: שביעידן המודרני האמנות היא נחלת העבר – קשורה קשר הדוק בפרוזה ובפרוזאי. הגל מתאר את ההוויה כ"עדין פרוזאי" וטובע ביטויים כגון "Prosa" ("הפרוזה של העולם") כדי לתאר את העידן זהה.<sup>5</sup> אמן, בингוד לולוקאץ', אין סיבה להשוו שביאליק קרא את הרצאות של הגל. יתר על כן, השימוש שלו במושג פרוזה איננו כפוף לתאוריה היסטוריוסופית סדרורה. למרות זאת, המושג פרוזה הנה מפתח מרתוק למסות ו אף ליצירות נוספת של ביאליק, כפי שאראה בהמשך.<sup>6</sup>

למרות הפסקה הפותחת שציטוטי לעיל, בחיבורו "הלכה ואגדה" מביע ביאליק דעה הפוכה לו שהמשמעותם קודם לכון ב"גilio ו-cisio בלשון". המסה מחליפה את הניגוד הנחרץ

בין פרוזה לשירה במודל דיאלקטי, שביטויו המפורש ביותר הוא הדימוי השגור של הפרה והפרה. ההלכה והאגדה – המודוס הפרוזאי והקשה של החוק והמודוס הפוואי הרק של הנרטיב – אינם רוחקים כל כך זה מזה:

היחס שבין זו לזו הוא כיחס שבין המלה למחשבה ולהרגשה או כיחס שבין המעשה והזורה המוחשית ובין המלה. ההלכה היא גיבושה, תמציתה האחורה והמכורחת של האגדה; האגדה היא תיזוכת ההלכה. קול המונה של תביעת הלב בשטף מרצויה לנקודת שאייפה – זהה האגדה; מקום החנהה, ספוק התביעה לפי שעה והשתקתה – זהה ההלכה. החלום הרין ונמשך אל הפתורון, הרצון אל המעשה, המחשבה אל המלה, הפרה אל הפרה – והאגדה אל ההלכה. ואולם גם בתוך הפרה כבר גנוו הגראיין, שממנו פרה חדש עתיד לazziת (עמ' 244).

המסקנה היא שתרבויות שמנתקת את עצמה לחלווטין מהשורשים ההלכתיים או הלגיסטיים שלה, מתנתקת ממקור רוחני בעל חשיבות. אולם מטרתי כאן איןנה לדון בטיעון המרכז והמטריק הזה הנגזר ממהمسה; תחת זאת, לצורך הטיעון שלי, אדק בזיהוי בין ההלכה לפרוזה – זיהוי שביאליק מציגו כלאוחר יד בתחילת המסנה – ואשכול את עצם הניגוד הדיאלקטי בין שירה לפרוזה.<sup>7</sup> למרבה העניין, ביאליק חזר כאן אל אותו דימוי שבו השתמש ב"גilio ומייסי בלשון", דימוי הנהר הקפוא. במסה "ההלכה ואגדה", הנהר מתואר מנקודת התצפית הבטוחה של החוף, והשאלה המعيشית – כיצד לחצות את הנהר? – הוחלפה בשאלת עקרונית – מהו היחס בין מים וקרח?

על חלופי כינויים אלה שבין ההלכה לאגדה (שבהם נפתחה המסנה) אפשר להוסיף עוד, עד אין שעור, ובכולם יהא מצד ידוע אבן אמת, אבל ככלום יש לשמעו מזה – נסברות רבים – שההلاقה והאגדה הן שתי צורות זו לזו, דבר והפכו? האומרים כך מחליפים מקרה בצעם וצורה בחומר, ולמה הם דומים? למי שמחליט על הקרא והמים בנهر, שהם שני חמים שונים. הلاقה והאגדה איןן באמת אף הן אלא שתים 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 שככלו מכוון להציג את ערכו של היומיומי והמעשי כחוורים שהדמים הספרותי שואב מהם. כך או אחרת, למרות שהמתפורה המשותפת קושرت בין שני הטקסטים, הסטירה נותרת בעינה ומעוררת את השאלה: מה ניתן ללמידה מן השימוש של ביאליק במושג פרזה, והאם ניתן לעשות בו שימוש בזיקה לשירותו? אין זה מפתיע שמקרים נמנעו מלאמץ את המושגים של ביאליק – לא רק כי המוסות סותרות זו את זו,<sup>8</sup> אלא גם משומם שלמרות שהפרוזה נראית בסיסי ומובן מליין, כתופעה עצמאית היא מוסיקה הוקרי ספרות רק לעתים ורבות? כאמור זה מציע מתויה לשימוש תאורטי חדש במושג מתוק דושיח עם טקסט נוסף של ביאליק: הפוואה "עיר הרגה".

## ב. חמקנקות סואתי

"בעיר הרגה" הוא טקסט שאינו כתוב בפזרזה וקשה לתאר אותו כפזרזאי. עם זאת, וכך שאראה להלן, הפזרזה היא תט-tekst רבי-עצמה שהשפעתו על הפואמה רבה. לאחר קריאה של הפזרזה בשיר הנרטיבי הארוך, אחזר בסוף המאמר בקצרה לקובואידיניות של המסות העוסקות בפזרזה ולשפה המטפורית שהן מבנות.

כידוע, בעקבות הפרעות נשלח ביאליק על ידי ריעו, בהם אחד העם ושמעוון דובנוב, לאסוכן עדויות בקשר בין המתואשות מן הפוגרים. מטרת השוועדה היסטורית שקמה בעקבות הפוגרים ושהחליטה על איסוף העדויות, הייתה לעורר את קוראיו היהודים של הדוח'ה ההיסטורי לkom ולהתנגד להתקפות דומות בעtid. מטרה מוצחרת זו הושגה בלי ספק על ידי התוצר הטקסטואלי הסופי ש่าวסם ביאליק מכאן מקורה יותר באוטה נשא, למורות שתוצר זה לבש צורה שונה בתכלית מהtekst שעמד נגד עיניה של השוועדה היסטורית בעית שהטילה את המשימה על ביאליק. השיר תורגם לרוסית ולידיש, וקוראים בשלוש השפות העידו כי הושפטו ממנה ניסוח עמדותיהם היהודיות-לאומיות. אולם הדיווח ההיסטורי, הטקסט בפזרזה שונז המשורר, עשה את דרכו אל תוך השיר ושיחק תפקיד בעיצובו הפואטי. הבחירה לא לכתוב פזרזה היא מהחשיבות 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 יתחילה אפוא בעובדה, המזורה אולי כשלעצמה, שביאליק נשלח לקשר כההיסטוריון. בחרתו של ביאליק לא ליצור פזרזה היסטורוגרפית תשמש לי נקודת מוצא בקריאת השיר. כפי שעולה מן העדויות הערכות למחצ'ה,<sup>10</sup> תכנן ביאליק לאorgan את הדוח'ה ההיסטוריי ארוגן מרחב, המבוסס על מפת העיר קישינב. דומה כי טכניקה דומה שימשה אותו לבואו לכתוב את השיר, המבוסס את סדר הזמנים הנרטיבי בעזרת התנועה הפיזית דרך חלקייה השוניים של קישינב סטטילית. אולם זהה אכן עיר סטטילית: המפה הקונקרטית של קישינב התחלפה בסדרה של מרחבים טעוניים, אם כי מופשטים בסודם, כגון האורווה ובית הכנסת. המעבר הsofar מהעיר אל המרחב האלגוריא של המדבר, שאליו נשלח העד הנביא העומד במרכז השיר, איננו, על כן, שבר של רצף מימתי שנשמר עד אותו רגע, קרי חילופין של הנוף האירופי של קישינב בונף תן"כ'ים מודמיין, אלא מימוש של המטען הסטטילי שנבנה לאורך השיר כולם.

המרחבים הנבאים בטקסט הם סוגיה מורכבת ובעל חשיבות לטיעון שלו. אחד הרוגאים הקשים בכתבת האישום הנבנה בשיר הוא תיאור הגברים המציגים ממקומות המסתור הבטוחים וצופים בשנותיהם הנאנסיות:

לפנִי שְׁחִיטה וּבְשִׁעַת שְׁחִיטה וְלִאָחֶר שְׁחִיטה;  
וּבִזְדַּק תְּמַשֵּׁש אַתְּ-הַכְּסָת הַמְּטַנְּפָת וְאַתְּ-הַכְּרָה הַמְּאָדָם,  
מְרַבֵּץ חַיְּרִי נְעָר וּמְרַבֵּעַ סְוִי אָדָם  
עַם-קְרָדָם מְטַפְּלָה דָם רְוָתָם בְּיָדָם.  
וּרְאָה גַּמְ-דָּרָאָה: בְּאַפְלָת אַתְּה זְוִית,  
פְּתַת מְדוּכָת מְזָה זוֹ וּמְאַחֲרָי אַתְּה חַבִּית,

שְׁכַבּוּ בְּעָלִים, חֲתִינִים, אֲחִים, הָצִיעוּ מִזְחָחָרִים  
בְּפִרְפָּר גְּוִוּת קְרוּשָׁת פְּמַת בָּשָׂר חֲמֹרִים,  
נְחַנּוּת בְּטַמָּאָתָן וְמַעֲלָיוֹת דָם צָוָאָן,  
וְסַלְקָק אֲישׁ פַּתְּכָגּוּ חָלָק מְתַחַעַב גּוּי בְּשָׁרוֹן –  
שְׁכַבּוּ בְּבִשְׁתָן וַיַּרְאֹ – וְלֹא נָעוֹ וְלֹא זָעוֹ,  
וְאַתְּ עִזְיָהָם לְאַ-נְקָרוּ וְמַעֲקָם לֹא יִצְאָו –  
וְאַוְלִי גַּם-אֲישׁ לְנַפְשׁוֹ אֵז הַתְּפֵלָל בְּלַבְבָוּ:  
רְבוּנוּ שְׁלָל-עוֹלָם, עֲשָׂה נָס – וְאַלְיָהָרָעָה לְאַ-תָּבָא.  
וְאַלְהָ אֲשֶׁר חַיּוּ מַטְמָאָתָן וְהַקִּיצוּ מַרְדָּן –  
וְהַנָּהָ שְׁקָצָיו בְּלִ-חַיָּהָן וְנַטְמָא אָור עַולְמָן –  
שְׁקוֹצִי עַולְמָם, טַמָּאָת גּוּף וְנַפְשָׁה, מַבְחוֹז וּמַבְפְּנִים –  
וְהַגִּיהוּ בְּעַלְיהָן מַחְרוּם וְרַצּוֹ בֵּית-אַלְרָם  
וּבְרַכּוּ עַל-תְּנָסִים שֶׁם אֵל יִשְׁעָם וּמַשְׁגַּבָּם;  
וְהַכְּתָנִים שְׁבָהָם יִצְאָו וַיִּשְׁאָלוּ אֶת רָבָם:  
”רַבִּי! אָשָׁתִי מָה הִיא? מְתָרָת אָו אַסּוֹרָה?” –  
וְהַכְּלִיל יִשְׁבּוּ לְמַנְהָגָו, וְהַכְּלִיל יִחְזֹר לְשֹׁוֹרָה (עמ' 126).

ציפורה כגן מתארת את השורות הללו כ”רגע הלכתי” בשיר. שורה הורוביין, לעומתה, מצינית את העובדה שזהו אחד הרצפים הנרטיביים הארכיים בשיר שבו ”העדר פועלות הסיפור מושך את תשומת לבנו עוד יותר לרוגאים הנרטיביים הבודדים, שכולם קשורים בנסי”.<sup>11</sup> סצנת האונס היא אם כן צומת של חוק ונרטיב, ובמובן זה היא שבה ומעלה את השאלות העולות מן המסה ”הכלאה ואגדה”. מהם המקורות שמהם שואב השיר? האם זו הפרוזה של הימויום, החוק, ההלכה, או החומרים המיסטיים, החומרים שמעבר ליוםום, של האגדה?<sup>12</sup> בימים אחרים, האם הטקסט הוא שירה או פרוזה?

ברצוני להתמקד עתה בכלים שבהם הטקסט מציביע על דמיות ועצמים כדי להפנות אליהם או לאזכור אותם, ובאופן שבו המחווה הזאת מבנה מרחב. סצנת האונס ממופה ביחס לסבך קואורדינטות פרודוקסלי סביב ארבעה צירי מבט: הנמען שהוא עד המגיע לקישינב לאחר מעשה (ענין מהותי שאליו אשוב מיד בפירות ורב יותר) וمتבונן בסצנה כולה, הנשים העדות לאונס ”מבפנים” (הבת לענייני אמה והאם לענייני בתה), הגברים המציגים מן החורים ואז מגיחים מתחום כדי לשאול בעצת הרב, ולבסוף הרב עצמו שגם הוא, כמו הדבר בשיר, עד לאונס לאחר מעשה. בין היציריים השוניים הללו לא נוצרת מיזננסצנה של האירוע, אלא להפך: המרחב שבו האונס מתרחש מתחילה להתפרק. הפונקציה הדאיקטיבית של השפה – היכולת שלה להציג על אובייקטים בתוך מרחב נתון – מתחילה להתערער, כפי שניתן לראות בבלבול הפוטנציאלי במיללים ”שְׁכַבּוּ בְּבִשְׁתָן”, שבחן הפועל יכול לתאר את הנשים כמו גם את הבעלים, ובשילוב האירוני בביטוי ”אַלְיָהָרָעָה” כדי לצוין שהוא שיתרחש לגוף אחר – גופה של האישה. כאמור, אפשר להסתכל על המורכבות הזאת בכל מני קשרים, וברצוני לקשר אותה אל החמקמאות הגנריות של הטקסט.

הפואמה של ביאליק – טקסט המבוסס על חקירה שהייתה אמורה להניב דוח היסטורי,

טקסט שמעוצב כנובאה תנ"כית ושהובן על ידי רבים מקוראו מזמן ועד היום כקריאת קרב לאומנית – פואמה זו אינה דרכה בנוחות בתוך גבולותיה של הגדירה סוגיתית יחידה. עובדה זו מתקפת בבהירות בספרות הביקורת שמרבה להשווות אותה לטקסטים מסווגים רבים.<sup>13</sup> השימוש של ביאליק באוצר המילים, במבנה הרטורי ובבנייה הסוגיתית של הנובאה אף אוצר בחובו את האפשרות שהדבר הוא האל עצמו. עשר סוגיות זה הגובל בבלבול, שלא לומר בקקופוניה, קשור אליו באופי המשימה שהוטלה על ביאליק שנשען לkishenb. מלאכת אישוס העדויות הייתה מוכנות בו-בזמן למטרות מעשיות מידיות – אישוס מידע לשם חלוקת כספי פיצויים, ולמטרות פוליטיות – להחיזות את יצר התנגדות והגנה העצמית אצל הקוראים היהודים. הפטונציאל החתני של שתי המטרות גם יחד ה策יך אליו מלאכת הלחמה סוגיתת שתחליף את השפה הבירה, הפטונציאל החתני של הדוח שלא נכתב. אפילו בטקסט פואטי דחוס ועור דדיות את חדשות הצנורה, וביאליק נאלץ לפרסם את השיר תחת כותרת המאכרת פרעות מן המאה השבע-עשרה – "משא נמיירב" – וلتשיט את ההקשר העכשווי. קשה לדמיין כיצד היה מתקבלו אותו דוח היסטורי בפזרזה שדובנו בושאר חברי הוועדה ההיסטורית ציפו לו. ובכל זאת, מוטעית היא התפיסה של פיה העדויות, והטקסט בפזרזה שהיא אמור להתבסס עליה, נגנו ונשכו (או הוחקו) לממרי בעת שביאליק כתב את הפואמה. אולם בכך שאני חושפת את הפטורה ששוחקת תפקיד בעיוב השיר איINI מצעה סיוג סוגתי נוסף של השיר: דבר אחד נעה מכל ספק והוא שהפואמה איננה כתובה בפזרזה. בכל זאת, אני טוענת שהבחירה לא כתוב פזרזה היא ההכרעה סוגיתת המהותית המעצבת את השיר. כדי להבהיר את כוונתי אבהיר בקצרה את מושג הפטורה ואת השימוש הספציפי שאני עושה כאן במשמעותזה.

#### ג. הפטורה בין האלים

כאמור, הפטורה היא מושג שלא זכה לתשומת לב מחקרית רבה, עובדה שאליה מפתחעה בהתחשב בנסיבות הדומיננטיות של הכתיבה בפזרזה. דומיננטיות זו היא אולי בדיקת הסיבה לכך שהפטורה (בניגוד לשירה) איננה נראית כחידה הדורשת פתרון, או כאובייקט שיש להקדיש לו מחשבה מרובה. הפטורה קנתה לה מעמד מובן אליו, היא נראית כצורה "טבעית" להבעה בה מחשבות ולספר בה סייפורים, וככל ניטרלי חסר היסטוריה. נוסף על כן, יש היגיון מסוים בהעדרה שהעדיפו חוקרים מסווגים אחרים, הנושקים לפטורה. "נרטיב", למשל, הוא מושג גמיש בהרבה, הנodd בהצלחה בין הדיסציפלינות. יתר על כן, הוא מתייחס לא רק לפני השיטה של הטקסט, אלא גם למבנה העומק שלו. בכך הוא מתאים לעניין הסטרוקטורי-ליסטי בטרנספורמציות שעובר מבנה העומק של הסייפור "כפי שהוא" בדרכ אל הסייפור, הדיסקורס או הסוציא'ט שהם מבנה השיטה של הסייפור כפי שאנחנו קוראים או שומעים אותו. על כן היגיוני שהמחקר הסטרוקטורי-ליסטי יתמקד בнерטיב ולא בסמן החיצוני גרא כביבול המאפיין טקסט כפזרזה. גם התאוריה של הרמן – מגאורג ליקאי' דרך איין ואת ועד פרנקו מרטוי – מתעניינת באופן מסותי בסוציאולוגיה של הסוגה מצד אחד, ובתבניות התמטיות הרחבות המגדירות אותו מצד אחר, ושוב פני השיטה של הטקסט נדים כפחות רלוונטיים. ובכל זאת טמון פוטונציאל רב בשאלת הפושטה לכaura: מדוע הפעה הפטורה למדיום הבלתי מעורער של ה'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 בכתיביהם של בני זמנו כגון שלג ונוואלייס) – מאפשר אולי נקודת מבט מקורית על מושגים שגורים יותר כמו נרטיב ורומן.

ובכן, מהי פרוזה? לאורה אין הרבה מה להגיד: בניגוד לשיר (verse), הפונה אחרת, פעם אחר פעם (מכאן הקשר ל-*versus*), הפרוזה היא כתיבה המשיכת הלאה, קדימה, וממלאה את הדף עד קצהו. האלה הרומית פרורסה (Prorsa), או פרוזה, היא הדואגת לילדה והופכת את העובר כך שהוא יהיה לפנים, כדי שיכל לצאת אל העולם ללא לסוב אחרה. הפרוזה מביטה אם כן הלאה, קדימה, אל חיים חדשים – ואל החידוש הרדייקלי הטמון בכל לידה, כפי שתיארה זאת חנה ארנדט בשימושה במושג "נטליות"<sup>14</sup> – או, ביתר פשטוטה, אל הקישור או המחשבה הבאים. בהינתן הפרוזה הופכת, בהמשך הרגתני המגיע לשיאו במאה התשע-עשרה, למדיום המזוהה עם כתיבת העבר, עם ההיסטוריה-וגרפיה. בגלל שהיא נקייה מאילוצים פורמליים – צוותת הלאה בביטחון ולא לסוב אחרה או לייצור תבניות מקבילות או צילילות – הפרוזה נדמית כאובייקטיבית. על כן היא לא רק נחלתו של היסטוריון, אלא גם של הפילוסוף והמחוקק. הפרוזה קשורה אם כן גם לאל רומי נוסף, הוא יאנוס בעל שני הראשים, העומד על סף הדلت וمبיט בו-זמנית בשני פרצופיו לשני היכונים – אל העתיד ואל העבר. במחקר העוסק בהופעתה של הפרוזה כמדיום ספרותי בצתרת בימי הביניים, מגדרים ולאד גודזיך וג'פרי קיטאי את הפרוזה כ-*signifying practice*, הציגו מתח בין פרוזה נדמית למופע (performance). בניגוד למופע, הפרוזה מצטיינת בכוחה לייצור הפשטה מזמן וממקום ספציפיים וליצור שיח המחליף את הדבר הנוכחת. פרוזה היא על כן השיח של המומחה, ושני החוקרים רואים בה סימן ל"תחילתו של תהליך הריאיפיקציה".<sup>15</sup>

لتביעה הפרוזאית זו לאובייקטיביות, כפי שמתארים אותה גודזיך וקיטאי, יש ממד שהשלכותיו התאורטיות לא זכו כ碼ומה לתשומת לב מספיקה. הפרוזה היא לא רק המדיום שזונח את החרו והמשקל לטובת השורה המלאה, הפלטיסטית, החופשית; היא המדיום המוותר על סמכותו של הדבר הנוכחת, דבר שהשירה ממשיכה להניח אונתו, או למשמע אותו גם בטקסט כתוב – לפחות כנורמה ולפחות עד שלב מסוים. כל עוד הייתה השירה המדינום הדומיננטי, הם מציעים, המשיכו קוראים להניח שהדבר הנוכחת הוא נתון מובן מלאיו בובאים לפענה טקסט. המעבר לאוריינות המבוססת על פרוזה היה כרוך בבעיות טכניות, בעיקר ביחס ליצוג המרחב. בעוזרת גודזיך וקיטאי ניתן אפוא להבחין בין טקסטים המעווגנים במרחב פרופורטיבי נתון לבין הפרוזה הפעולית ביחס למרחב טקסטואלי בלבד, מרחב שהוא יוצרת אותו עבר עצמה.<sup>16</sup>

הבחנה זו היא שימושית בקריאת מגוון טקסטים – כפי שאדגט באמצעות הפואמה של ביאליק – משומש שיש לה שלכות לשינויים. שמות הגוף (ובהרבה כל הביטויים הדיאקטיים, הביטויים ה"מצביעים": אני, היא, כאן, עכשיו, היום וכו'), המעווגנים בהקשר הנთון של המדיום הפרופורטיבי ומשמעותם מובנית ביחס למוחה פיזית (ممמשת או כזאת שהקורא מסיק אותה), משמשים, למשל, כמוין מקרה מבחן, סמן המזוהה

את הטקסט הפרווזאי. בטקסט כזה, הקשר המעגן את המחוזה 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 כבחנה בינהית (כלומר, שתי קטגוריות של הטקסטים שייכים באופן ברור לאחת או לשנייה), אלא כמשמעותם אידיאליים<sup>16</sup>, במובן שטבע מקס ובר, ככלומר כקונסטרוקציות תאורטיות שניות למדוד תופעות אמפיריות ביחס אליו. מרחק של 500 שנה יותר מפRID בינו לבין הספרים שגוזיך וקיטאי עוסקים בהם, סופרים שפיתחו את הפרוזה מתוך תחרות עם סוגים אחרים הפרפורטטיביים. אכן, לא קשה להשוו על דוגמאות של שירה שנכתבה במאות השנים הללו, שנמנעת מלהניח דבר נוכח היכול להשתמש במחווה פיזית כדי לתת משמעות לבוטויים הדאקטיים, או של פרוזה המבונה דוברת על גופה המחוזה והמצבע. האם מושג "טיפוס אידיאלי" של פרוזה כשייה המבונה נגד המופיע של הגוף הנוכח, שימושי בכל זאת ביחס לטקסטים מודרניים ומודרניסטיים? באמצעות ביאליק, עונה בחיוב על שאלה זו.

## ד. עדות, נבואה ופרוזה

אחזור אם כן לביאליק ואל הפרוזה שהוא לא כתוב כשכתב את "עיר ההרגה". טוויות הד"ח ההיסטורי פורסמו בעריכת יעקב גורן ב-1991, בכוונה מוצחרת לתקן את העול ואת הרושם המוטעה שיצרה הפואמה כשהתפרסמה במקומות הד"ח. בעקבות פרסום פרוסום העיוסק המחקרי בפואמה אכן התמקד במשזה השכטוב של ביאליק – ככלומר בעובדה שהוא דיכא והשתיק את החוויות שהקרבנות בקישינב חלקו עמו, והחליף אותן בגורסה מעוותת – התמקדות שבלי ספק נשאה פירות רבים.<sup>17</sup> הניתוח שאני מציעה מוחבן מהמחקר הקודם בכך שאיני מתענינה בשכטוב העובדתי, אלא בשכטוב הצורני, וכן אני שואלת: באיזה מובן ממשיכה הפרוזה להדד בטקסט השיר? ובמונחים שאני שואלת מוגזיך וקיטאי, משמעות השאלה היא: איך השיר זה מתיחס אל הקונבנצייה הפרפורטטיבית של השירה? איפה ממקום ביאליק את הפואמה על ספקטרום של מדויומים הנע בין ההופעה המועוגנת למרחב נתון לבין הפרוזה המבנה מרחב באמצעות תיאור?

השיר מתחילה בציורי עמוס האסוציאציות "קום לך", ובמובן זה ניתן היה לצפות שהתשובה תהיה פשוטה: הטקסט מבנה מן הרגע הראשון סיטואציה של דושיח, של דובר ונמען, ובכך הוא שיך לשדה המימטי, הפרפורטיבי, ולא אל השדה הדיאגטי, המתאור, הפרווזאי. כפי שהראה דן מירון, הפואמה, כמו שירים אחרים של ביאליק, שיכת לתוכה רחבה יותר בשירה המודרנית, שזכתה לגלגול ייחודי בשירה העברית: "הפיקת הנבואה לשירה או הפיכת השירה לנבואה".<sup>18</sup> במלים אחרות, ביאליק השתמש במודוס הנבואי כדי למקם את עצמו במסורת המאוכלת לא רק בנבאי התרבות, אלא גם בדמותו כגון פושקין, נובאיליס וקולריידג'. אבל שירו של ביאליק מנכיס במסורת זאת שינוי בעל פוטנציאל ביקורת: ניתן לומר שהוא מקטין את הקול הנבואי בכך שהוא פותח פתח

לאפשרות שאלותיהם הוא הדבר העומד מאחוריו הטקסט כולו. בכך – כך יצא בהמשך דברי – הוא מפנה את תשומת לבנו לפרוזה כشيخ המנגד לנבואה ולשרה,شيخ המציג אתגר למסורת הרומנטית המזוגת את שתיהן.

הנבואה משמשת את ביאליק כדי לחת במה לדובר בשיר. אני מתכוונת לכך באופן מילולי: הוא משתמש בנבואה ככלי לארגון המרחב המשתמע מן הטקסט. בזאת הוא בוחר בכל חמקמק ובעייתי, כיון שהנבואה יכולה להתייחס אל המרחב בדרכים מנוגדות. מצד אחד, הנביא כמכח ומבקר חברתי – בדומהו של יחזקאל או ירמיהו, ששניהם מצוטטים מבון הרחבה בפואמה – דובר בתוך מרחב המשותף לו ולשומעיו. מבון זהה, הנבואה היא דיבור פרפורטיבי, שמניה, ועל כן מנכיה, מרחב נתון. מצד אחר, האופי הטרנסצנדנטלי של הדיבור הנבואי יערער תמיד את נוכחותו של המרחב הנתון זהה. כך תיאר זאת מorris בלבנשו: "אשר הדיבור הופך לנבואי, אין העמיד ניתן אלא ההווה הוא שנתקה, ועמו כל אפשרות לנוכחות מהימנה, יציבה וקבועה".<sup>19</sup> או, בניסוחו התמציתי של איין בלפור: "the prophetic moment has momentum"<sup>20</sup> ("הרגע הנבואי הוא בעל תנופה"). השימוש של ביאליק בדיבור הנבואי בפואמה "בעיר הרגה" יוצר ערורע זהה. כפי שאראה בהמשך, מתוך הערעור הזה עולה הפרוזה כאפשרות חלופית, אפשרות שعواה את הפק הגמור: הפרוזה מתארת ועל ידי כך יוצרת מרחב יציב ובר-קימיא. אם נחזור למונהיהם שמצוים גודzik וקיטאי, ניתן לומר שההתיאור הפרוזאי מייצר מעצם טבעו מרחב חלופי למרחב שהוא יכול להיות נתון לו דבר השגורה יותר של הדיבור השירי הפרופורטיבי.

קוואורדינטות היסוד של הדושיח הפרודוקסלי המתקיים בשיר מעוררות אם כן מלכתהילה את המרחב הפרופורטיבי: הוא מתקיים בין שתי דמויות – אלוהים והנביא הנשלח לקישינב – שהמשותף להן יותר מכל הוא ששתייהן נעדרות ממקום האירועים. למעשה, הביקור המתואר בקישינב איננו פעללה שננקטה וכעת היא מתוארת, אלא פעללה בפוטנציה, שאלוי תתקים. "אם תלך לעיר הרגה, אתה תראה" – כך אומר הדיבור, ובכך שומט את הקרקע מתחת רגליין של הדמויות שהוא מתואר. ואם השיר יכול מתאר ביקור עתידי פוטנציאלי, שבעקבותיו תתרחש מלאת הדיווח, האפשרות שהדיווח הזה יתקיים מוטלת בסופו של דבר בספק בשורות הדрамטיות החותמות את השיר, כשהנביא/הנמען נשלה אל המדבר ומצואה לשток.

במובן מסוים, הפואמה יכולה עוסקת בשתקה ובחוסר האפשרות לדבר על האירועים הטריאומטיים של הפוגרום. הנביא הוא לא הדמות השותקת היחידה בשיר המלא דמויות מסתוריות ושותקות, כמו רוחות הקרבנות שמרחפות מעל קישינב מצד אחד והשכינה מצד אחר. השתייקה שמהזהה בשיר מתחילה בעדויות שביאליק השתקה בשל פرسم את הדוח' ההיסטורי. הטקסט כפי שפורסם בעריכת גורן, מורכב רובה מציטוטים של מה שנאמר מפי הקרבנות, ובכל זאת הוא חוזר שוב ושוב אל הגבולות של הדיבור ואל מה שלא ניתן לומרו.

בஹרות המקידימות שביאליק הcin לאחת העדויות, הוא מצטט מדריך מקומי שמציג את הקרבנות ו מעיד על המהימנות שלהם כעדים:

זהו פרק נפרד לגמרי, מעשה בפני עצמו בהיסטוריה האחורונה של קיישינב. ובמקרה זה שורדים הרבה מעשים זעירים שמתוכם ניתן לשמו הרכה. אחד מהמעשים הזעירים האלה ברצוני לספר לכם מלה במלה, בדיק שמספר לי אותם איש מהימן, בחור צעיר, אשר בו עצמו היה המעשה, ואין בה אף מילה שאינה אמת. אדרבה, נשטט בה לא מעט אצלי, כי כידוע לא כל מה שמדוברים ניתן לכתוב ולא כל מה שכותבים ניתן להדפיס (עמ' 51).

איiris מילגר מנתחת את הקטע הזה ומציין שיש כאן הכחשה (disavowal): הדובר מצהיר שהנרטיב הוא מהימן, ובנשימה אחת מסב את תשומת לבנו למעשה העריכה ועל כן לחסור מהימנות של הגרסה שאנו חנו קוראים.<sup>21</sup> אבל ההכחשה הזאת מכוונת את תשומת לבם של הקוראים לדבר נוסף, והוא חשיבותו של המדיום בעיצוב האמירה ובהתניה של האפשרות או חסור האפשרות להביע דבריהם: "לא כל מה שמדוברים ניתן לכתוב ולא כל מה שכותבים ניתן להדפיס". הטקסט המודפס – ובשלב הזה ההנחה היא שהtekסט הזה יהיה פרוזה – מתואר כגרסה ערוכה ומושתקת של הנרטיב המדובר.

אותה פרובלטיקה שבה ומופיעה ברגעיו מפתח לאורק הטקסט הערוך למחצה של ביאליק, ובמיוחד בקטעים שכן הופיעו לעורן. אלה קטעים המבוססים על כמה ראיונות שביאליק יצר מהם סינטזה, והם הקרובים ביותר לפזרה ההיסטורית, אותו נרטיב נהייר ומסודר שלוחיו של ביאליק ציפו לו. ובכל זאת, למרות עבודת העריכה, הרצף של הפרוזה נקטע פעמיים אחר פעם על ידי ציטוטים מדיורום של העדים. הדיבור היישיר שלהם הופך את הפרוזה לדושית באופן קונקרטי מאוד.

בחצר עדרה אישת הרה, מרת גולדשטיין, ומתינוק בן שנתיים בחיקת רוזחים סביר לה, ובמאות עץ שבידיהם הם דוחפים ומכים בכתנה, בחזה ובצלעותיה, וגם את הילד שבחיקה הכו בכול עץ. שני המוכים קיבלו את המכות ושתקו. בכלל הצעינו הילדים המעונים בחצר זה: רובם ככלם קיבלו את ההיסטוריה בשתייה. ילرتה הקטנה והיפהפייה של המעוברת הנ"ל כשראתה דם שותת מפצעי ראה הקטן שאלת הרוזחים בכבי ובלשון יהודית: "פאר וואס שלאגט איהר מיך?" (מדוע אתם מכים אותן) (עמ' 89).

דומה כי השפה המדוברת המתוגנבת אל תוך הפרוזה מדגימה את עצם הקושי לדבר: הקול הנוכח מתאר רגעים של שתיקה. אבל שוב אנחנו נתקלים במעין סתריה פנימית: הקול (או אולי הקולות?) מתאר את הילדים כשותקים, ומיד שובר את השתקה הזאת כשהוא מתאר את הילדה שכן פוצהפה ומוחה נגד האלים. הדיבור הזה – פניה ביידיש לתוכים שמן הסתם לא הבינו את השפה הזאת, ולכן דברו שהוא לא לחולטן נבדל משתיקה – מסמן את בעיות היסוד שעמדו בפני ביאליק בבוואר עורך את העדויות. הבעיות אלה המשיכו ללוותו גם כשבזבז את הפרוזה ההיסטוריאוגרפית ופנה אל הפהומה. על כן יש להבין את השתייקות המתוארות בפסקה המורכבת הזאת לא רק כאלמנט תמיין, שמתגלה אל התמה של השתייקה בשיר. יש להן ממד פורמלי, בכך שהן מעידות על תהליך העבודה של תרגום

העדויות לפרזה, ועל כן הן יעזרו לנו להבין כיצד הפרזה ממשיכה להתקיים בשיר של ביאליק בתורו מין אופציה או אופק.

מה בעצם הייתה המשימה המוטלת על ביאליק כשgger לאסוף את העדויות? החומר שבידיו היה נורטיבים שדוברו וסופרו בזמן ובמקומות ספציפיים. העדים יכולים להתייחס אל הסביבה שלהם באמצעות דיאקטים, מילים מצביות. הם יכולים להפנות אצבע אל עצם, אל השכנים שלהם ואל המרחב שבו קרו האירועים שתוארו, כיון שהם עצם עוד עמדו באותו המקום. תכניתו של ביאליק הייתה לחת את העדויות הללו ולהפוך אותן לטקסט בפרזה, המספק את כל המידע הנחוץ מסביב לביטויים הדיאקטיים, הממצביים, ככלומר, טקסט שמספר על המרחב שבו התרחשו האירועים בכך שהוא מבנה מרחב בתוכו עצמו. במובן זה, ביאליק שורי באותו מצב שבו היו שורפים הימי-בנייניים שתיארו גודזין וקיטאי – סופרים שהתמודדו עם ההשלכות של המערב לכתייה בפרזה.

קודם התייחסתי למלאכה הזאת כמלאכת תרגום: תרגום של העדות לפרזה. אבל חשוב לשים לב שמדובר קודם כל במלאכת תרגום במובן השגור, ככלומר מעבר לשפה לשפה. העדויות שאספו ביאליק ושותפיו נאמרו בידיש, והם תרגמו אותן לעברית במקומות, בזמן הריאון. קשה לשער שהייתה זאת שיטה ייעילה במיוחד לאיסוף מידע. מעשה התרגומים מיידיש לעברית הוא אם כן מעשה ראשון של השתקה. יתר על כן, הוא מעשה ראשון של העברת העדויות מן המרחב שבו דוברו, מרחב של חי יומיום המתקיים בידיש, אותו מרחב דיאקטី שהזכרתי קודם, אל המרחב הטקסטואלי שבו ביאליק התכוון להבנות.<sup>22</sup>

כך אפוא, ביסוד עבודת העריכה של ביאליק עומד מעשה של תרגום. אבל כפי שכבר ראיינו, התרגומים הזה, ולמעשה שני התרגומים – לעברית ולפרזה, ככלומר לטקסט שאינו מתייחס אל המרחב של קישינב הנוכחי – נוטרו בלתי גמורים. הטקסט הבלטי גמור שפורים ב-1991 מלא עקבות של הקושי בהעברה ובתרגומים של המילים המצביות, המילים הדיאקטיות, מתוך הקשרו של ההפעה, הקשרו שבו נעשה בהן שימוש כדי להציג על אנשים ומקומות, אל תוך הסדר הפרוזאי שבו הן אין יכולות להציגו עוד. הטקסט מהסס בין גוף ראשון לגוף שלישי ונוו בין הצבעה לתיאור.

העדות של יוזף טרכטנברויט היא דוגמה טובה לכך. בעדויות כפי שפורסמו היא מופיעה בדיקוק לפני הקטע שציגתי קודם, שבו ביאליק עשה סינטזה של סייפוריהם של שבעה עדים שונים והפך אותם לטקסט סדור באופן יחסי. העדות של טרכטנברויט ערכאה פחות, קרובה יותר אל השפה המדוברת של עד יחיד, ועל כן היא חושפת נדבך נוסף של עבודה התרגום לפרזה.

שני זקנים. אשתו בוכה, הבית טיפוס של בעל הבית זקן. ארבעה חדרים גל סמרטוטים, שברו כלים, תנור ניתץ. ארון גדור ישן נושן (נשארו שלמים – תМОונות אלכטנדר ה-3 ואשתו), תМОונות מונטיפיורי קרוועה. פנוו שלוועם וישראלים.

כיום א' אמר לו שכנו מיטה כי "פה יהיה שלום, כי אנחנו נצא בכלונסאות ונגזרים". ביום ב' לאחר שבאתי מן התפילה. אכלנו בשלה. אחר התפילה שלח את בניו לראות מה נעשה בעיר. (באי מיד געווין, איש טוב, אונגעפערט מיט גאלד גארדעראבען די קינדר באקליד. איך אלין האב 2 טאליפעסahi היה אצלי, אישי הטוב, מלתחה של בוגרי ילדים, כל טוב, לי עצמי היו שני מעילוי פרווה) באו ואמרו שמהדרסים. קיבוץ 410 רוכב בצרור וטמן מתחת למיטה... לא חשבתי שייבאו אל הבית לבקש. התחלו הפרעות. ביקש את הגויים להיפדות בכסף. בנו ירה אל הרוחב להפחים (א יוד האט הארץ צו הרגינען? וכי יש ליהודי לב להרוג?) כעסו הפורעים ונחפרצו אל השער שברווחו, וולת הבית פונה אל הרוחב. אמר ננוס. בא הבכור קפץ מן החלון לנוס, התנפלו עליו במקלות. קפצתי אני עם בניי השני – להצילו, סחבו אותו בזקני). הרוגים הללו הם עקבות של המלאכה הבלתי גמורה של יצירות פרוזה, מקומות שבהם הטקסט של ביאליק מתחילה לדבר על הקרבנות בגוף השלישי של הדוח' ההיסטורי ולבנות מסבכים מרחבים, כגון המיטה שמתהה חובי הכסף, או החלון שדרכוו הם מנסים להימלט. כדי להפוך את העדויות לפרוזה היא על ביאליק לתאר את המרחבים הללו בפירוט רב יותר ולמ侃 בתוכם אותן התיחסויות אל הקרבנות בגוף שלישי.

הקשר בין אירועי הפוגרים לבין הקושי של ביאליק בעריכת טקסט פרוזאי איןנו מקרי. הביעתיות של השימוש בביטויים דאיקטיים כדי להציג על גופם של האנשים החווים את האלים, תחילתה בבלבול שנוצר במהלך האירועים.

הקשר בין שני סוגים של ביאליק בעריכת טקסט פרוזאי איןנו מקרי, למשל עדותה של אשת ישראל סלישמן, מהרוגי הפוגרים. האישה, שמה אינו מזכר בטקסט, מתרת מקרים שונים של טעויות בזיהוי ובלבול. הקרבנות אינם מטוגלים זהות מי הוא אויב ומeyeid, שכן שכיניהם ומכריהם מפנים נגדם אליהם. כמו מן הנשים מנסות להסתיר את זהותן בכך שהן עונדות צלבים, אבל נכשלות בניסיון לבלב את שכינהן. לבסוף, מספר נשים טוענות ומזהות בהרוגים את בעלייהן. כך מתרת סלישמן את המצב המבולבל: "כת אחת פרצה גם לחצר ותשבור את דלת הרפת, שהנשים והילדים נחאו שם, בקדומות. בין השודדים היו גם ארבעה מכרים. חפזו הברוונים להכותם, התחננו בתיה הנערה על נפשנו וירפו ממנה" (עמ' 82). השימוש של הדוברת בשם הגוף "הם" (בתוך המילה "להכותם") מוסיף על הבלבול: האם המתקיפים התכוונו להכות בארכעת המקרים? אולם, יעקב גורן, שערק את העדויות לפרסום – הוא עצמו היסטוריון המהפש

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

אם נחזור אל העדות שהוצגה לעיל המשלבת את קולותיהם של שבעה דוברים שונים, אפשר ליזהות ממד נוסף בציוטים המדברים המופיעים בה. כמו המבערים בין גוף ראשון לשישי בעדות של טרכטנברוט, גם הציוטים האלה הם עקבות של מלאכת העריכה של ביאליק, וליתר דיוק עקבות של מלאכת הייצור של פרוזה. שני הציוטים ל Kohims משני רגעים שונים של דיבור – שני מופעים, אם תרצו (במובן של performed speech). אחד מהם התרחש במהלך הפוגרים עצמו והשני בדיעד, בזמן הריאיון עם ביאליק. כדי לשכתב אותם וליצור פרוזה, היה על ביאליק Lagerom לשני המופעים הללו לדבר אחד עם השני מעבר לפער זהה, להפוך אותם לחלק ממשיח אחד ייחיד. הדבר רק מדגיש את המתח הקיים בין שני הדיבורים הללו, את העובדה שהאחד מתאר את הילדים שותקים והשני שובר את השתקה. עצם ההתייחסות לשתייהה היא אפוא חלק מההתנגדות של העדים של ביאליק לתרגום לפרוזה, או חלק מהקשישים שהם מערימים עליו בתור מתרגמים. ואכן, מלאכת התרגומים נותרה בלתי גמורה. אבל למורות שבחור לכתוב פואמה במקומם פרוזה היסטורית סדרה, לא השאיר ביאליק את הבעיות הטכניות-לכוארה הללו מאחוריו שככתב לבסוף על הפוגרים, כפי שאראה כעת בפואמה.

#### ה. פואמה פרוזאית

נחזיר אפוא אל השיר, שلطענתי בניי מותך אותו היסוס בין גוף ראשון לגוף שלישי. ההיסוס הזה הוא ההקשר שמסביר את אי-הבהירות לגבי זהותו של הדובר, ואת הדוד-שיח הפודוקסלי המספק לו מסגרת דрамתית. השיר ניצב בפני דילמה העולה מותך הצורך לתרגם את הדיבור שהתרחש בקישנב לדיבור על-אודiot קישנב, וכן מותך האתגר הכרוך בתרגום לפרוזה של עדויותיהם המדוברות של הקרנובות על ידי בניית הקשר סביב הביטויים הדיאקטיים. הוא פותר את הדילמה בכך שהוא מחליף את הביטויים הדיאקטיים בדוד-שיח בין שתי דמויות, שתיהן נעדות מן המקום שבו מדובר, כפי שהוסבר קודם.

הבחירה הבלתי-אורטודוקסית לעשות את אלהים לדבר בשיר היא פתרון RIDIKLI לדילמה העולה מותך הצורך לתרגם את השפה המדוברת בקישנב לטקסט המתאר את קישנב. הבחירה הזאת עוצרת אם כן את התנועה שתיאורי קודם בין גוף ראשון לגוף שלישי. אם הדילמה שבעריכת העדויות הייתה כיצד לאפשר לעדים לדבר מתוך הפרוזה, איך לחת

את הביטויים הדאיקטיים שלהם ולבנות מסבבים מרחב פנים-טקסטואלי, הרי שהפואמה פותרת את הדילמה בכך שהיא מפרקת את המרחב של קישינב פירוק רדיילי ומשתיקה את העדיםقلיל. לא זאת בלבד שביאליק משתיק את העדויות על ניסיונות להגנה עצמית, הוא אף מחליף את הדברים של הספרים הללו בדובר אחר המהלך דו-שייח עם נמען שגם הוא אינו אחד מהדברים.

כפי שהראה דן מירון,<sup>23</sup> זהותו של הדבר היא אלמנט רב-חשיבות בפואטיקה המוקדמת של ביאליק. "בעיר ההרגה" כתוב לקראת סופה של אותה תקופה מוקדמת שמיiron מטארא, אשר בה עיצב ביאליק דבר פואטי המאנן בין הפרטיא ללאומי, הוא הדבר שאפשר למשורר לתפוס במידה קנונית בין משוריין התחיה. על פי מירון, היצירוף מתאפשר מתוך כך שביאליק מעמיד את שני ההיבטים – האישי והלאומי – ביחס דיאלקטי עם ממד שלישי, או פרסונה שלישיית, היא פרסונה של המשורר השוראה מן המוזות. בתום העשור הראשון לכתיבתו, זוח ביאליק את המודל הדיאלקטי זהה ונפה לשימוש בהבחנות סוגיות כוכה המניע את שירותו. כך עבר לכתוב "לידר", פואמות וטקסטים נבואים. אולם "בעיר ההרגה" הוא טקסט המערער את המערכת הסוגיתית הסדרה הזאת, כיון שהוא שוייך לשתיים מן הקטגוריות הסוגיות כפואמה שעשויה שימוש נרחב בעגה הנבואה. יתר על כן, זהו אولي השיר הנבואי הרדייל, ביותר של ביאליק: הוא ממחיש את הערעור של ההווה הנובע מן הנבואה (כפי שתיאר זאת בلنשו)<sup>24</sup> ומצביע על שיח אחר – על הפרזה – כתחלה.

בניגוד לעדים שראיין ביאליק, האל שהוא בוחר כדובר בפואמה, נעדך – מטפיזית – מקישינב. מנקודת המבט האלוהית, השיר מתאר את קישינב בהרבה אבל איינו משתמש בלשון דאיקטית כדי להציגו עלייה. את הדאיקטיס מחליף תיאור – והשיר מתעכבר על החילופים הללו ומדגיש אותם. השיר איינו מצטט את העדויות ששמע בקישינב, אולם הוא בהחלט מדווח על פעולות דבר אחרות המתראחות בקישינב. במקומות האנשים שפגש ביאליק וראיין, מתאר השיר את העכבר והשמנית החיים בגג האורווה כ"עדים חיים [...], עדי ראייה" וקורא לנמען לפנות אליהם כדי לשמעו את הספר.

כשיהודי קישינב כן פוצים פה בשיר, ביאליק פונה לפואסה: הוא מצטט את שאלתם הנלעגת של הבעלים הפונים לרוב בעקבות האונס, ואת הסצנה האבストודית שבה קהיל רודום מאזין-לא-מאזין למטייף. כל הרגעים הללו של דבר נוכח המצווט בשיר, מונגדים לרגע אחד של שתיקה מהדהת בקטע הקצר המתאר את ביקורו של האל בקישינב.

גַּם־אָנִי בְּלִילָה בְּלִילָה אָרֵד עַל הַקְּבָרִים,  
אָעַמֵּד אֲבִיט אַל־קְהַלְלִים וְאַבְּשֵׁם בְּמִסְתְּרִים –  
וְאָלָם, טַי אָנִי, נָאָס יְיָ, אָס־אָוָרִיךְ דְּמָעָה.  
וְגַדּוֹל הַכְּאָב מָאֵד אֲגַדְּלָה מָאֵד הַקְּלָמָה –  
וּמְהַמְּשִׁנְקָם גְּדוֹלָה? – אָמֵר אַתָּה, בָּנו אָדָם!  
או טָוב מִזְהָה – שְׁתָקָה! וְרוּםָה הִיא עָדִי,  
כִּי־מְצַאָתַנִּי בְּקָלוֹנִי וְתַרְאָתַנִּי בַּיּוֹם אִידִי (עמ' 127).

השיר מתאר את האל בטור מעין "אנטיד-עד". עדותו היא סוד, והיא מתחלפת בציויו: תעד אתה. העדות המושתקת של האל מדגישה את המאפיין המהותי ביותר שלו בשיר – שהוא איננו נוכח בקיישינג ומדבר ממנו, אלא נעדר מן העיר.

ובן שמנקודת המבט של הטקסט הכלל לא ניתן לומר שהאל שותק: דמותו היא המייצרת את הظיוו הפתוח את השיר – "קום לך לך" – ואת כל מה שנובע ממנו. השיר כלו דבור בקולו של האל, והאל, מעמדתו המורחקת מן העיר, הוא המתאר את קישינג. אם המילים המובאות ציטוטים בשיר (למשל: "רבי! אָשָׁתִי מָה הִיא? מְתֻרָת אָסָרָה?") מביאות אותנו אל קישינג, הרי שלקטעיו השיר שבם מתוארת קישינג שלآخر הפוגרים אפקט הפוך: הם מרחיקים אותנו מקיישינג. כמובן, הם מסיטים את השיר אל הכוון של שיח לא-פרפורטיבי, אל הכוון של פרוזה שאין לה מרחיב נتون לפועל בו. למעשה, התיאורים בשיר מרחיבים נتون באופן קיזוני (או במילים אחרות, הם לא-פרפורטיביים באופן קיזוני) שכן הביקור כלו, כאמור, הוא היפוטטי: הפעלים הם ציווים ועל כן אינם מתארים פעולות שננקטו, אלא פעולות שיש לנוקט או שאולי יינקטו בעtid ומראות שייראו אם יירק המשע לקיישינג. וכך, במובן זה שפטו מעצב כפניה לדמות שאין צריך לתאר אותה או לקרוא לה בשם, ובמובן זה שפטו היא דיאקטית, הוא איננו מניה שהארועים והאנשים שבהם הוא עוסק הם אובייקטים שנייתן להציביע עליהם: במקום זאת הם מתוארים.

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

ונשאת עיניך הגגה – והגה גם רעפיו מחרישים,  
מאפילים עליך ושותקים, ושאלתך אַ-פִי הַעֲבָבִישִׁים;  
עדים מיים הם, ערי דראייה, והגידו לך כל-המואזאות:  
מעשה בבטון רטשה שמלאה נזות,  
מעשה בנחירים ומסקרים, בגלגולות ופטישים,  
מעשה בבני אָרָם שחותמים שנתלו במרישים,  
ומעשה בתינוק שנמץ באוצר אמו במרקלה  
כשהוא ישן וביפוי פטמת שרה הקלה;  
ומעשה בילד שנגבע ויוצא נשמה ב"אמאי!" –  
והגה גם עיניו פה שואלות חשבון מעמי (עמ' 126).

או, במקומות אחרים, השימוש בפיגורות מפרקות שגויות יותר ושותרות פחות:

הגה לךם וילכו – הגה יצאו הכוֹכְבִּים,  
ונאכלים ותפויו ראש ולבש גנבים  
איש איש עם-געוי לבו ישוב הקיטה,  
ונגו פורך משקה ונתקשו ריקה משחתה,  
ויאש איש עם נגוי לבו עלה על-משבכו

וְהַלְלוֹה עַל־עַצְמֵיו וְהַרְקֵב בְּלָבָבוֹ...  
 וְקַיָּה כִּימְשָׁכִים קַחַר וַיֵּצֵא בַּרְאָשׁ דָּרְכִים –  
 וְרָאָתָה הַמּוֹן שְׁבָרִי אָדָם נָאָנָקִים וְנָאָנָקִים,  
 צְוָאִים עַל-מְלֹנוֹת גְּבִירִים וְחוֹנִים עַל-הַפְּתָחִים,  
 מְכַרְיוֹנִים בְּפָמָבִי עַל-פְּצָעִים כְּרוֹכֶל עַל-מְרָכֶלֶת,  
 לְמַיְגָלֶת רְצֹזֶה וְלְמַיְפָצֶעֶן יְד וְתְּפִנָּה,  
 וְכָלָם פּוֹשְׁטִים יְד כְּהָה וְחוֹשְׁפִים זְרוּעַ שְׁבָוָה,  
 וְעַיְנִים, עַיְנִים עֲבָדִים מְכִים, אֶל יְד גְּבִירִים,  
 לְאָמָר: "גָּלְגָלֶת רְצֹזֶה לִי, אֶבְּקָדוֹשׁ לִי – תְּנַהַ אֶת-תְּשָׁלֹמֵיכֶם!" (עמ' 128).

בקשר שלנו, הקטע הראשון חשוב במיוחד, שכן הוא יכול לשמש מפתח למודוס הרגמנטרי של השיר כולו. הטקסט אנו לפתוח בחלקים – האוזן, הבطن, העצמות – ונסמ השם הוא יכול להמשיך אל הגוף המכילים את האברים הללו. אולם חשוב לציין שהחקלים אינם מייצגים את השלם, אלא מכינים את הקרען לייצוג זה לכשישעה בדרכים אחרות. במובן זה, הקטע הראשון הוא כמו פיסת דן"א של פרוזה בתוך השיר, הקשורה יותר לשיח של הרומן הריאליסטי ולצורך שלו לפרק ולתאר, מאשר למחווה השירית הפרפורטטיבית שתיארתי לעיל. מובן שהאפקט הבולט ביותר של הפירוק הרטורי זה הוא היזעוז שהוא מעורר בקוראים, בכך שהוא מחקה את האלימות של הפוגרים. אולם בד-בד הוא מארגן מחדש את הפעולה הרפרנציאלית של הטקסט: מסיט אותו מהמחווה המציבעה על אובייקטים הנוכחים במרחב ובקשר נתונים – אל ההבניה של ההקשר והמרחב בתוך הטקסט, מה שהגדرتה קודם כנהלתה של הפרוזה.

הטייעון יתבהיר אולי מתחום השוואה של "בעיר ההרגה" לשיר המפורטים השני שפרסם ביאליק בעקבות הפוגרים, "על השחיטה". "על השחיטה" נכתב מוקדם יותר, לפני שביאליק נסע לكيישינב, לפני שריאין את הקרבנות, לפני שהתמודד עם האתגר של תרגום העדויות לפרוזה. ההשוואה בין שני השירים מדגישה אפוא את הבחירה שיעיצבו את "עיר ההרגה", ובמיוחד את האלמנטים הנגזרים מתחום עבודות העריכה הבלתי גמורה של העדויות. כמו הפוואה שברמץ הדיוון כאן, השיר "על השחיטה" משתמש גם הוא בדמות הנביא, אולם עושה זאת באופן שונה. ראשית, השיר דבור לא בפיו של האל אלא בפיו של נביא זעם, המביע כאס וזעוז בתגובה לאיורים בקיישינב והפונה אל השמים הריקים בתוכחה. "על השחיטה" מוגיש אפוא את הממד הפרפורטיבי של הנבואה, ולא את הכוח המערער שלה. נוסף לכך, בניגוד לדבר החידתי של "עיר ההרגה" השופט והמשפיל את היהודי קישינב, הדבר ב"על השחיטה" מזדהה עם ובע אמפתיה כלפים. במקומם לשופט אותם ביחס לאמת מידת הראיה, הוא מפקק בערכיה של הראיה אל מול האלימות של הפוגרים:

וְאֶרְזָרְעֵלְהַ אָוּמָר: נְקָם!  
 נְקָמָה כְּזֹאת, נְקָמָת דֵם יְלֵד קָטָן  
 עֹוד לְאַבְּרָא קְשָׁפָן –  
 וַיָּקַב נְקָם אֶת-הַתְּהָוָם!

יקב הקם ערד תהומות מתחשים,  
ואבל בחשך ותחר שם  
כל-מוסדות הארץ הבזקים (עמ' 71).

אליהן השורות החותמות את השיר והן משائرות את הקוראים בתוך מרחב חידתי, חשוב ותהומי, המרחב של "מוסדות הארץ הנזקים". אולם עד לנוקזה זאת פועל הטקסט בתוך מרחב מובנה באופן קונקרטי וברור מסביבו לגוף של דבר מוחווה, דבר מופיע. העובדה שלילות השיר מושמות בפיו של דבר החולק מרחב עם נמענו המשתמעים, ולא אפואטropa לירית המושמעת בתוך מעין חלל פנימי סובייקטיבי, מודגשת כשהדבר מצביע על גופו שלו:

הפלן! הא צוואר – קום שחת!  
ערפבי בבלב, לך ורעד עס-ירדים,  
וכל-הארץ לי גרים –  
ונאחזנו – אנחנו המעת!  
דמי מתר – פך קרכך, ויונק דם רצח,  
דם יונק ושב על-כתר –  
ולא ימח לנוצח, לנוצח (עמ' 71).

ביאליק שותל את המוחווה הדאיקטיבית הזאת – המתחזה במילה המציבעה "הא" – במרכז השיר, ובכך הופך את הטקסט כולו למופיע ומעגן את המרחבים המופשטים המופיעים בו ביחס לאירוע קונקרטי של דיבור.

"בעיר ההרגה" פועל כמובן אחרת. במקום למקם דבר בתוך מרחב דאיקטי שכזה, הוא שומט את הבמה מתחת רגלי השיר ומעmeta את הקוראים עם דבר פרודוקטלי, חסר מרחב. השיר מתקיים במרחב מ קישינג בכתמת התרחשות, וושאל את המודוס התיאורי שלו מן הפרוזה שביאליק נמנע מלכתוב. בכך השיר הוא מימוש, אם גם מימוש שעבר המרה, של ניסיונותו של ביאליק לתרגם את העדויות לפרוזה ולהחליף את הביטויים הדאיקטיבים של הדיבור המופיע במלואות של פרוזה. אולי ניתן לתאר את פועלתו של השיר – ובכך אף לסגור מעגל ולהזכיר אל ראשיתו של המאמר הזאת – באמצעות המטפורה של נהר הפרוזה הקפוא. ביסודה של המטפורה, כפי שביאליק מנסה זאת ב"גilio וכיסוי בלשון", עומדת שאלת הקרכע שמננה נכתבת הטקסט: ב涅יגוד לשירה המשולה לקרוח הבלתי יציב השט מעל פני התהום, הפרוזה מקפיה את מימי הנהר ומספקת למי שעושה בה שימוש קרכע ייצה המאפשרת ח齊יה בטוחה של הנהר.

הקריאה במאזה 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 במאזה זהו רק כלאוחר יד, מתוך השוואה למושגים המרכזיים, הלכה ואגדה – הקלות שבה ניתן לעורן את ההשוואה מלמדות רבות על הנחות היסוד שמשמעות ביאליק על מערכת הסוגות. כפי שביאליק מגדיש במאזה המאוחרת יותר, בשני המקרים

(ההלהכה והאגדה או הפרוזה והשירה) מדבר ביסוד משותף – מימי הנהר – הלובש צורות שונות. בימים אחרים, פרודוקטיבי יותר לקרוא את הפרוזה והשירה לא כתתי קטגוריות המפיקוות זו את זו, אלא כשני צדדים הנוכחים בויזמאנית בטקסט אחד, כפי שעשיתי כאן ביחס לפואמה "עיר ההרגה".

לסיום ברצוני לשקל בקצרה את ההשלכות האידיאולוגיות של הבחירות הפורמליות שהצבעתי עלייהן בקריאתי את הפואמה. כפי שהראיתי, במעבר מן השיר הקצר והDRAMATIC שכתב בימים שאחריו הפוגרים לשיר הארוך והמורכב שנכתב בעקבות השהייה בקיינב וגביה העדויות של קבנות הפוגרים, המיר ביאליק את המודוס הפרופורטיבי – הדבר בתוך מרחב נתון – במודוס פרוזאי – היוצר מרחב חלופי בכוח התיאור. הפואמה קוראת אפואו לקוראייה לנוקט פעולה לא רק בכך שיחילפו את הקיטום הפסיבי של קבנות הפוגרים בהגנה עצמית מיליטנטית, אלא גם בכך שיפנו מהדיבור שמצויע על מקום התறחותו של הפוגרים לדיבור שאפתני בהרבה, שמחילף את ההצבעה בכוחה של הפרוזה לתאר מרחבים וליצור אותם. במובן זה הפואמה שיכת ל"מחשבת המרחב" של הספרות העברית, כפי שתיאר אותה יגאל שוורץ.<sup>25</sup> היא קשורה, למשל, לשיח האוטופי של אלטנויילאנד – רומן שהתרפרס מזמן קצר אחריה – המוקדש כולו ליצירת מרחב חלופי בכוח הפרוזה. הפואמה מצבעה אם כן על כך שהיא כתובה ב"עדין פרוזאי", כפי שכינה זאת הgal, עידן שבו הדיבור הפרופורטיבי, המציביע (היבור שנקטו הудים שראיין ביאליק בקיינב ושןקט הוא עצמו שכותב את "על השחיטה") איננו אפשרי עוד. מתוך השימוש שלו במודוס הפרוזאי המבנה מרחב חלופי, הטקסט אף מציע פתרון אוטופי.

#### אוניברסיטט שיקגו

#### הערות

- יעקב פיכמן, שירות ביאליק, ירושלים: מוסד ביאליק, 1946, עמ' 138.
- על קר דן מירון, הפרידה מן האני העני: מהלך בהתפתחותו המוקדמת של חיים נחמן ביאליק, 1901-1891, תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1986, עמ' 96; זיווה שמיר, "గברו על לילות בארץ": המסה גילוי וכיסוי בלשון, "giloi ocisoi blshon": עיונים במשמעותו של ביאליק, צבי לוז וזיווה שמיר (עריכה ומבוא), רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, 2001, עמ' 151-169.
- חיים נחמן ביאליק, כתבי חיים נחמן ביאליק, ירושלים: דבר, 1983, עמ' 244. כל ההפניות מכאן ואילך הן למהדורה זו.
- 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.
- 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: זיווה שמיר, "גברו על לילות בארץ": המסה גילוי וכיסוי בלשון' ומקומה במסכת יצירתו של ביאליק",

וכן רינה לפידוט, "גילוי וכייטוי בלשון ושות האין והיש: על מסתו של ח"ג ביאליק וזיקתה להורתו הבלשנית של א' פוטבניא", שניהם בתוך צבי לוז זיווה שמיר (עריכה ומבוא), "גילוי וכייטוי בלשון": עיונים במסתו של ביאליק, רמת גן: הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, 2001, עמ' 144-129. 151

7 אין השאלה אפוא אם הזיהוי בין הלכה לפרוזה ובין אגדה לשירה הוא מדויק, ובוודאי שאין בכוונתי לדון בשני המושגים – הלכה ואגדה – בפרט מישומו של ביאליק בהם. החשוב לצורך טענתי הוא שעבור ביאליק האנוגיה היא ברורה מалаיה, ואני מזכיר הסבר או הצדקה. כפי שמצוינה זיווה שמיר במאמר "אברו עליליות בארץ", העירה 2 לעיל.

8 על כך יರוחב בהמשך. היריעה קצרה מכדי לזרז בתיאורטיקנים שהשתמשו במושג פרוזה, כגון: ויקטור שקליבסקי, רומאן יאקובסון ומיכאל בחתין. לאחרונה הוקדשה למושג תשומת לב 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.

9 יעקב גורן (הוראה, הסבר ומבוא), נזירות נפגני קישינוב 1903 כפי שנגבעו על ידי חיות חממן ביאליק וחבריו, תל אביב: יד טבנקין והוצאת הקיבוץ המאוחד, 1991, עמ' 48. ההפניות להלן בוגר הטקסט. כל התרגומים הם מאת העורך.

10 11 צפורה כגן, הלכה ואגדה צפוף 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 משתמש במונחים כפי שביאליק מעצבם במסה "הלכה ואגדה", ולא מתוך כוונה להכליל על-אודות טיבן של ההלכה והאגדה בהקשר רחב יותר.

13 חוקרים משווים את הפוואה לפורטוריום של דנטה, לכתב האשמה המפוארם שכותב אמיל זולה בעקבות פרשת דרייפוס, מניפסטים מأت סייז, פין והרצל ולתיירו שדה הקרב בסבסטופול מأت טולסטוי. הפוואה מתווארת בספרות כמנוגלוג דרמטי, כתיאור מסע וכפישת עיתונאות חוקרת ו/או סנסציונית. ראו למשל: יעקב בהט, "בעיר ההרגה: שירה ומציאות", שמואל טרטרן, "בעיר ההרגה והז'אנר של המונוגלוג הדרמטי" וזיווה שמיר, "הגות פואטית ופוליטית בפוואה בעיר ההרגה", עוזי שביט וזיווה שמיר (עורכים), מבחר מאמרים על שרול של ביאליק, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1994, עמ' 23-31, 121-134; דן מירון, "מעיר ההרגה והלהאה", מיכאל גלוזמן, חנן חבר ודן מידון (עורכים), בעיר ההרגה: ביקור מאוחר – במלאת מאה שנה Anita Shapira, "In the City ;154-71, 2005 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; גלוזמן, חבר ומירון, הערת 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, הערת 17 לעיל. 21

מוכן שניות זה אגנו מנגה את מרכיבות היחסים בין שתי השפות במרחב התרבותי שקיים נב 22

של ראשית המאה העשורים משתיכת אליו, עניין שלא כאן המקום לדון בו בהרבה. 23

מירון, הערת 2 לעיל. 24

Blanchot, הערת 19 לעיל. 25

יגאל שורץ, ידעת את הארץ שם הלימן פורה: הנדמת האדם ומהשנת המרחב בספרות העברית  
 החדשיה, תל-אביב: דבר, 2007.