

בן־אדם, קום בְּרַח הַמְדַבְּרָה

על תכונת הפיפיות של לשון יידיש לפי שירו של ביאליק
'אין שחיטה־שטאַט' (גירסה ביידיש של 'בעיר ההרְגָה')

"היום שנכתבה שירה גדולה זו", כתב בשנת תשי"ג המשורר והמבקר יעקב פיכמן על הפואמה 'בעיר ההרְגָה', "הוא אולי התאריך החשוב ביותר בתולדות השירה העברית".¹ ומאליה עולה השאלה: מדוע הפליג פיכמן עד כדי כך בשבחי הפואמה 'בעיר ההרְגָה', וקשר לה כתרים כה כבדים ונכבדים? האם באמת העדיפה על פני כל שאר הפואמות שחיבר ביאליק בשנות מפנה המאה, לרבות 'המתמיד', 'מתי מדבר', 'הברכה' ו'מגילת האש'? האם נשמטה מזיכרונו הפואמה המשכילית החשובה ביותר, הלא היא 'קוצו של יוד' מאת י"ל גורדון, שנשלמה כשנתיים לפני פרוץ פרעות 'הסופות בנגב' וייסוד תנועת ביל"ו, והקיפה בחוג ראייתה את קורות עם ישראל ואת תחלואיו, באמצעות סיפורם הטרגי האקזומפלרי של גיבוריה, הילל ובת־שוע? האם אכן ביכר בשנותיה הראשונות של המדינה את 'בעיר ההרְגָה' על פני הפואמה המודרניסטית החשובה, המרגשת והמקפת ביותר, הלא היא 'שמחת עניים' של אלתרמן, שבני הדור הצעיר, לוחמי מלחמת השחרור, שיננו את טוריה על־פה כאילו היו אלה פסוקי תפילה?

מותר כמדומה להניח כי פיכמן ידע והבין אל נכון, כי 'בעיר ההרְגָה' נבדלת באופן עקרוני מן הפואמות שמנינו, ומפואמות חשובות אחרות שלא מנינו. הפואמה 'בעיר ההרְגָה' היא יצירה, שניתן לשבצה ללא קושי באותה רשימה מצומצמת ונבחרת של יצירות מופת מספרות העולם, אשר בָּרָאוּ מציאות חדשה, ולא שיקפו מציאות קיימת בלבד. היא מצטרפת, למשל, אל יצירה כדוגמת אוהל הדוד תום מאת הריאט ביצ'ר סטו, ששימשה כלי נשק בידי מדינות הצפון שדגלו בביטול העבדות, או אל חיבור כדוגמת אני מאשים מאת אמיל זולא, שתרם לזיכוי של דרייפוס, השפיע על הרצל ובעקיפין על דרכה של התנועה הציונית כולה. כידוע, הרימה הפואמה 'בעיר ההרְגָה' (כמו גם גירסתה ביידיש 'אין שחיטה־שטאַט', וכן תרגומה לרוסית של פואמה זו בידי זאב ז'בוטינסקי) תרומה של ממש להיווצרות כוח המגן העברי. צעירים יהודים שקראוה החליטו שעליהם ליטול אחריות לגורלם, להשיל את חטוּטרת הגלות ולתבוע את כבודם שחולל.² פיכמן הבין אפוא אל נכון את מעמדה הייחודי של הפואמה 'בעיר ההרְגָה' במכלול יצירת ביאליק בפרט, ובספרות העברית החדשה בכלל. אין בספרות העברית בנמצא יצירה שהשפיעה על המציאות החוץ־ספרותית השפעה כה מרחיקה לכת כשיר התוכחה של ביאליק, שנכתב במשך 'תשעת ירחי לדה' של חיבּוטים קשים מנשוא. מעניין להיווכח כיצד הפך משא תוכחה ניהיליסטי של אפס כוח ותקווה, שאינו

מביע כל אִמון ביכולתו של העם להתעורר ולחולל שינוי בחייו (ראו שורה 30: "וְהַכֵּל יִהְיֶה כְּאֵין, וְהַכֵּל יָשׁוּב כְּלֹא־יִהְיֶה"), לגורם מתסיס מאין כמוהו בהיווצרותו של 'שינוי ערכים' אופטימי בהשקפת העולם הלאומית. כתביהם של יצחק בן־צבי, מזה, ושל זאב ז'בוטינסקי, מזה, מקימי 'הגדודים העבריים', מעידים על ההשפעה המידית והסוחפת שהייתה לשירו של ביאליק בכיוון של התארגנות להגנה עצמית ובעיצוב ההכרה שעל הצעיר היהודי לשנות לאלתר את אורחות חייו השפלים והמשפילים.³ גם מעמדו של ביאליק קיבל תפנית חדה לאחר פרסום השיר: ממקורבם וחיביבם של אחד־העם ושל חוג סופרי אודסה, הוא הפך תוך זמן קצר ל'משורר הלאומי' בה"א הידיעה – לדמות מופת של נביא תוכחה, שעני העם נשואות אליו.

סוף הפואמה 'בעיר ההרגה', המוקיע את התפילה ל'חסד לאומים' ול'רחמי גויים', מכיל בין שיטוי רמזים לפעילותו השתדלנית של הרצל אצל שר הפנים הרוסי האנטישמי פון פֶּלְוֶה בקיץ 1903, כדי שהלה יבטל את הצו האוסר על כל פעילות ציונית בגבולות רוסיה. פון פֶּלְוֶה הבטיח כידוע להרצל לבטל את הצו, בתנאי שההנהגה הציונית תניא את הצעירים מלהצטרף לחוגים המהפכניים, ותעודד את ההגירה היהודית מרוסיה. באותה עת, ובמיוחד לאחר הפוגרום בקישינב, הרצל אף נטה לקבל את הצעת בריטניה, שהסתדרות הציונית תקים מושבה יהודית אוטונומית באפריקה המזרחית ('תכנית אוגנדה'). בכך חשב להביא עזרה מהירה להמוני היהודים, ובתוכם לניצולי הפרעות, אף למנוע את ההמונים היוצאים באופן בלתי מאורגן מלנוס מנוסת בהלה ומלהתפזר בכל העולם. באוגוסט 1903, בעיצומם של הימים שבהם השלים ביאליק את 'בעיר ההרגה', נשקפה סכנה של התפוררות בתנועה הציונית, והמצב מוצא את ביטויו בשורות הסיום של השיר בקריעת הנפש לעשרה קרעים, כבואה להתפלגות העם לפלגים ולמפלגות. בשלב זה היה עדיין ביאליק שרוי בתקופה האנטי הרצלאית שלו, וביקר בכל הזדמנות את דרכו השתדלנית של הרצל ב'חלונות הגבוהים', כפי שניכר בבירור מתוך קשת רחבה של שירים סטיריים שנכתבו בגנותו של הרצל (ואשר לא ראו אור, בדרך כלל בשל התנגדותו של אחד־העם ליצירות המזלזלות בתנועה הציונית או באישיה).⁴

אירוע תְּכַף אירוע, כמקובל בתולדות עם ישראל. טרם נתאווש הציבור מן הטבת בקישינב וממשבר אוגנדה, וכבר נודע דבר מותו החטוף של הרצל, שהיכה בכל תפוצות ישראל כמכת ברק. מות הרצל, בעיצומם של המשבר והפרעות, פילג את העם המפולג ממילא, שהחל לנוס מנוסת בהלה לכל אשר תישאנו הרוח. מהומה גדולה נשתררה גם בהנהגה הציונית, שנקרעה אז לקרעים: ציונים כלליים, ציונים סוציאליסטים, אוגנדיסטים, טריטוריאליסטים ועוד. כל מפלגה נלחמה על פירוריה. מצב נורא זה של אִבְדוֹן כיוונים גמור, שבו נפוץ העם המבוהל לכל עבר ו'רועיו' מסוכסכים בינם לבין עצמם, הותיר את המשורר בדממת ייאוש. הוא התבונן ב'רירי', והבין שהעם מחכה לדברו. האפקטיביות הרבה של הפואמה 'בעיר ההרגה' פתחה פתח לשורה של שירי זעם ותוכחה 'נבואיים', ובהם שירו ה'נבואי'⁵ 'דָּבָר' (1904).

כאן יצא ביאליק להגנת המנהיג (בין שזהו הרצל, אחרי־העם, או 'המשורר הלאומי' עצמו) נגד אותם עסקנים זוטרים צרי אופק וחסרי חזון, שעוללו את קרנו בעפר, חיטטו בהריסות מזבחו והשליכו את לבו השרוף מאכל לכלביהם. המשמעות של 'הרצל' ('לב') קיבלה כאן מימוש מטפורי נרחב, שאותו הוסיף ביאליק והרחיב בשיר בעל חן פושקיני שנכתב באותה שנה – 'משירי החורף' (תרס"ד), ובו מבקש הדובר שיצא אל הטבע המושלג מהכפור שיבקע את חזהו וידרוך את שריריו; ובמילים אחרות: שהמציאות החדשה תהפכנו ל'יהודי חדש', שרירי וזקוף קומה. את המילה 'חורף' שבכותרת יש אפוא לתפוס בשני משמעיה המנוגדים גם יחד: כעונת הקור וסמל הזקנה וכימי הנוער והעלומים (על־פי איוב כט, 4).⁶ כך הצליח ביאליק ללכוד במילה אחת את תופעת הפיכתו של עם זקן ותשוש לעם צעיר, המחדש ימיו כקדם. הדובר מבקש מן היער החורפי לב חדש, חלף הלב הישן שאבד ותש כוחו: "אֶשְׁלֶף לְבִי אֶז מְהוּי / בְּשֶׁלֶף חֶרֶב מִן־הַנֶּדֶן, / וְאַצְרַפְנוּ בְּכֹר הַקֶּרֶחַ / וְאַשְׁיִמְנוּ עַל־הַסֶּדֶן. // וּבְפִטְשֵׁי אֶהְלֵם, אֶהְלֵם, / הֶךָ וְהָהָ, חֶזֶק וְחֶזֶק! / וּבְעַל־כְּרָחוּ הַד הַיַּעַר / יַעֲנֶה אָמֵן לִי: חֶזֶק! // וְלִבִּי מְלֵא כְחוֹת חֲדָשִׁים / לֹא יָדַעַם מִנִּי אֶז – / יֵשׁוּב שְׁנִית לִי, וְהָיָה / שְׁבַע־תִּים מוֹצֵק, עֵז".

במחווה זו של צריפת לב חדש וחישולו על גבי הסדן פותחת גם הפואמה של ביאליק 'אין שחיטה־שטאָט', גירסתה בידיש של הפואמה 'בעיר ההרגה', שאותה חיבר ביאליק בשנת 1906, כשנתיים לאחר מות הרצל ולאחר שהתאכזב מתרגומו המרושל של י"ל פרץ, אביר השירה המודרנית בידיש:

פֶּון שטאַל און אַיִזן, קאַלט, און האַרט און שטום,
שמיד־אויס אַ האַרץ פֶּאַר זיך, דו, מענטש, – און קום!

ובתרגום חופשי: "מפלדה וברזל, קר ומוצק ואילם / קום צק לך לב, בן אדם!".

משמע, גם ב'שיר הטבע' הקליל וגם במשא התוכחה המר השתמש ביאליק באותו תיאור עצמו, המבטא את התקווה ללב חדש, וזאת תוך שימוש בדימויו של הרצל עצמו. לאחר שקרא הרצל את טיוטת חיבורו מדינת היהודים באוזני ידידו, הרופא והעיתונאי פרידריך שוף, הביע הידיד את דעתו כי המחבר זקוק בדחיפות למנוחה ולטיפול רפואי. הרצל המיואש דימה את המשבר, שעבר עליו בשל תגובתם מרפת הידיים של ידידיו, שבעקבותיה יצא מחושל ומחוזק, לתהליך העובר על גוף מלובן המוטל אל מים קרים: "אם גוף זה הוא במקרה ברזל – הוא ייהפך לפלדה".⁷

'אין שחיטה־שטאָט', עיבודו של ביאליק את 'בעיר ההרגה' לידיש, ראה אור לראשונה בחוברת שירי הזעם (פֶּון צער און צאַרן, פֶּאַרלאַג קדימה, אדעסא 1906). בשוליה נרשם התאריך 'ניסן תרס"ו', לציון שלוש שנים לפרעות קישינב. מות הרצל, האירוע הטראומטי ביותר בתולדות עם ישראל בשנות מפנה המאה, התרחש כאמור בין פרסום 'בעיר ההרגה' (כסלו תרס"ד) לבין פרסום 'אין שחיטה־שטאָט' (ניסן תרס"ו), והוא מצא כאמור את ביטויו בפתח הגירסה בידיש.⁸ לאחר מות הרצל כבר לא היה טעם בביקורת המתרמזת מן המשפט ("וְקִרְאתֶם לְחֶסֶד

לְאִמִּים וְהִתְפַּלְּלֶתֶם לְרַחֲמֵי גוֹיִים), וְנוֹתֵר רַק הַד קְלוֹשׁ בְּלִבְד מִבִּיקוּרְתוֹ שֶׁל בִּיאֲלִיק עַל הַרְכֵי הַדִּיפְלוֹמַטִּיָּה שֶׁל הַרְצֵל בַּחֲצוֹת קִיסְרִים: בְּשׁוּרָה 344 נֹזְכָרִים אוֹתָם 'חֲלוֹנוֹת גְּבוּהִים' שֶׁל אֲנָשֵׁי הַשְּׂרָרָה הַנְּכַרְיִים וְהַמְתַּנְשָׂאִים ('אֹן אֹנְטֵעַר אֶלֶע פֶּרַעֲמֵדֶע הוֹיכֶע פֶּעֲנֵצְטֵעַר'), שֶׁמִּתְחַתֵּם עֹמֵד הַיְהוּדִי בְּעַמְדָה נַחוּתָה שֶׁל 'שְׁנוֹרֵר' בְּזוּי, אוֹ שֶׁל שְׂתַדְלָן רַכְרוּכִי, שֶׁכֵּל יִצְרִיז אוֹמְרִים תַּחֲנוּנִים.

בִּיאֲלִיק תֵּרַגֵּם אִפּוּא אֶת שִׁירוֹ 'הַנְּבוּאִי' הַגְּדוּל לְשֵׁפֶת יִיִדִישׁ, לְשֵׁפֶה שְׂאִינָה מִתְאִימָה לְכֹאֹרָה לְחֹזֶן הַנְּבִיאִים בְּעַל הוֹד הַקְּדוּמִים. לְמַעֲשֵׂה, כִּבֵּר בִּי 1901 חִיבֵר אֶת שִׁירוֹ 'הַנְּבוּאִי' הָרֵאשׁוֹן – 'דָּאָס לֶעֲצֵטֶע וּוּאָרְט' ('הַדְּבָר הָאֲחֵרוֹן') – בִּיִיִדִישׁ, כְּמִתּוֹךְ פֶּרְדוּקְס מִתְחַכֵּם. אֶת 'שִׁירֵי הָעַם' הַיְהוּדִיִּים, שְׂאוּתָם דְּלָה מֵאֲסוּפֶת גִּינְזוֹבּוּרְג וּמֵאָרְק ('ס'ט פֶּטְרֶסבּוּרְג 1901) שֵׁם בִּיאֲלִיק בְּפִי נִעְרָה בַּת עֵיירָה דוֹבֵרֶת עֵבְרִית (בְּאוֹתָה עַת נִעְרָת וְעֵלְמוֹת יְהוּדִיּוֹת מִן הַפְּרֻבִּינְצִיָּה לֹא דִיבְרוּ אֵלָא יִיִדִישׁ); וְאֵילוֹ אֶת דְּבָרֵי הַחֹזֶן וְהַמְשָׂא הַמְתַּאִמִּים לְשֵׁפֶה הֵעֲבֵרִית, הַקְּמָה לְתַחִיָּה, שֵׁם בִּיאֲלִיק בְּפִי נְבִיא 'קְדֻמוֹנִי' רוֹבֵר יִיִדִישׁ. אֶךְ לֹא הָיָה כֹּאֵן תֵּרְגִּיל מִתְחַכֵּם בְּעֵלְמָא: שִׁירוֹ 'הַנְּבוּאִי' הָרֵאשׁוֹן שֶׁל בִּיאֲלִיק, הַמוֹנּוֹלוֹג 'דָּאָס לֶעֲצֵטֶע וּוּאָרְט', מְכִיל בְּתוֹכוֹ רִמְזִים נֹצְרִיִּים לֹא מַעֲטִים, אוֹת לְכַךְ שֶׁשֵּׁפֶת יִיִדִישׁ, וְלֹא הַשֵּׁפֶה הֵעֲבֵרִית, הִינָה שֶׁפֶה אִירוּפִית שְׁנִיתֵן לְכַתּוּב בַּה שִׁירָה אוֹנִיבֵרְסֵלִית הַדּוּמָה לְשִׁירַת הַמַּעֲרָב בְּכֻלָּל, וְלִשִׁירָה הַגְּרַמְנִית בְּפֶרֶט. כִּידוּע, לֹא פָּנָה בִּיאֲלִיק לְכַתִּיבַת שִׁירֵי חוּזֶן וּמְשָׂא לְפָנֵי שֵׁפֶשׁ בּוֹ'אֲנֵר הַנְּבוּאִי בְּשִׁירַת הַמַּעֲרָב בַּת הַזְּמַן, וְגַמֵּר אוֹמֵר לְהַחְזִיר אֶת דְּמוֹת הַנְּבִיא וְאֵת הַסְּגוּן הַנְּבוּאִי לְמִקּוֹרֶם שְׁמִקְדָם – לְסִפְרוֹת עִם יִשְׂרָאֵל.

לְשׁוֹן יִיִדִישׁ יֵשׁ תְּכוֹנַת־פִּיפּוּיּוֹת, שְׂבִיאֲלִיק נִיִּצְלָה הֵיטֵב בִּיאֵין שְׂחִיטָה־שְׂטָאָט' בְּפֶרֶט, וּבְשִׁירָיו בִּיִיִדִישׁ בְּכֻלָּל: מִצַּד אֶחָד, יִיִדִישׁ הִיא שֶׁפֶה יְהוּדִית, הַכְּתוּבָה בְּאוֹתִיוֹת עֵבְרִיּוֹת, וּמְכִילָה מִיִּלִּים עֵבְרִיּוֹת לְמַכְבִּיר, וּכְכוּזָה הִיא שֶׁפֶה 'הִבְרָאִיסְטִית', בְּמוֹנַחֵי נִיִּצְשָׁה (כְּלוּמֵר, שִׁפְתוֹ שֶׁל עִם יְדוּע סָבַל הַמְתַּנּוֹר מֵהַנְּאוֹת הָעוֹלָם, מִתְבַּדֵּל מִכֹּל הָעַמִּים וּמִתְגַּדֵּר בְּד' אֲמוֹתָיו). מִצַּד שֵׁנִי, זוֹהִי שֶׁפֶה הַדּוּמָה מִן הַבְּחִינָה הַמּוֹרְפּוֹלוֹגִית, הַלְקְסִיקָלִית וְהַתְּחַבִּירִית לְשֵׁפֶה הַגְּרַמְנִית, וּכְכוּזָה הִיא שֶׁפֶה 'הַלְנִיסְטִית', בְּמוֹנַחֵי נִיִּצְשָׁה (כְּלוּמֵר, שֶׁפֶה אִירוּפִית, הַמְשַׁקֶּפֶת אוֹרַח חַיִּים מִתְקַדָּם, נִדְהַנְתִּי וְאִסְטֵטִיצִיסְטִי). מִצַּד אֶחָד, לְפָנֵינוּ שֶׁפֶה שְׂמֵרְנִית וּפְשׁוּטָה, שִׁפְתָם שֶׁל הַמוֹנֵי בֵּית יִשְׂרָאֵל, בְּעֵלְי־מֵלֵאכָה וּבְעֵלְי־עֵגְלָה, וּבְמִיּוֹחַד שִׁפְתָן שֶׁל נְשִׁים רַגְשָׁנִיּוֹת וְחִסְרוֹת הַשְּׂכֵלָה מְסוֹדֶרֶת; וּמִצַּד שֵׁנִי, לְפָנֵינוּ שֶׁפֶה מוֹדֶרְנִית וּמַחְכּוּמָה, שִׁפְתָה שֶׁל הַאִיִּנְטֵלִיגְנְצִיָּה הַיְהוּדִית הָאִיִּצִּיּוֹנִית, שֶׁהִפְתָּה עוֹרֵף לְעֵבְרִית וּפְתָה לִיִיִדִישׁ כְּדִי לְהִגִּיעַ בְּאִמְצַעוֹתָה אֶל הַהַמוֹנִים, אֶל הַמַּעֲמָדוֹת הָעַמְלִים.

בִּיאֲלִיק פָּנָה, כִּידוּע, לְתֵרְגוֹם 'בְּעִיר הַהֲרָגָה', לְאַחַר שֶׁכֵּבֵר הָיָה בְּנִמְצָא תֵּרְגוֹם לִיִיִדִישׁ, פְּרִי עֵטוֹ שֶׁל גְּדוּל מְשׁוֹרְרֵי יִיִדִישׁ בֶּן הַדּוֹר. לְכַךְ הָיוּ סִיבּוֹת פְּנִים־סִפְרוֹתִיּוֹת וְחוּץ־סִפְרוֹתִיּוֹת, שֶׁאֵת מִקְצָתָן נִמְנָה כֹּאֵן בְּקִצְרָה. מִתְבָּרַר כִּי כִּבֵּר בְּשִׁיר 'דְּבָר' נִיִּהַל בִּיאֲלִיק דִּיאֲלוֹג סְמוּי עִם שִׁיר הַנְּבוּאָה שֶׁל י"ל פֶּרֶץ 'פֶּוֹן יְחֻזְקָאֵל', שְׂבוּ כְּלוּלָה קוֹבֵלְנָה קֶשֶׁה עַל נְבִיאֵי הַשְּׂקֵר הַמְּפִיחִים דְּבָרֵי כֹזֵב. כֶּךָ כָּתַב פֶּרֶץ עַל נְבִיאֵי הַשְּׂקֵר הַמּוֹדֶרְנִים: "גָּאָט זָאָגְט מִיר אַזוֹי צו זָאָגן: 'דִּי נְבִיאִים' וּוְעַל אֵיךְ קִלְאָגן / דִּי שְׂקֵרְנִים, דִּי פּוֹבְנִים / מִיטֵן אוֹמְפֶּאָרְשַׁעֲמֵטֵן פֶּנִּים / אוֹן פֶּאָרְגִּלִיִּזְטֵעַ אוֹיגֵן" וּבְתֵרְגוֹם חוֹפְשִׁי: "כֹּה צִיּוּנֵי ה' לְאִמּוֹר: / עַל הַנְּבִיאִים אֲטִיל אֲשֵׁם, / עַל הַשְּׂקֵרְנִים, אֲנָשֵׁי

הכזב, / שפניהם חסרי בושה / ועיניהם בזהות, מזוגגות".⁹ העימות שערך י"ל פרץ בין הנביא הנבחר, איש האמת, לנביאי השקר המתחסדים, המגלגלים עיניהם כלפי שמיא, מזכיר את תיאורם של הנבלים הציניקנים בשיר 'דָּבָר', עם שחוק הזודן האורב תחת שפמם ומבט הצדייה שבעיניהם.

מדוע ניהל ביאליק בשיר 'דָּבָר' ובשירים אחרים דיאלוגים גלויים וסמויים עם י"ל פרץ ועם שירתו? את הסיבה לכך יש לחפש לא רק בסיבות אידאולוגיות עקרוניות, כגון צידודו של פרץ בתנועה היידישיסטית האנטי ציונית עוד לפני ועידת צ'רנובויץ (1908), ובדבריו הקשים נגד תופעות שנתפרשו אצלו כ'פולחן הלאומיות' ('ארץ ישראל? הלא היא גם ערש מולדת הכנענים, הפלשתים והשומרונים!'). בדרך כלל שררו בין שני הסופרים יחסי ידידות והערכה הדדית, ובתקופה שבה ערך ביאליק את מדורו הספרותי של השלח, הוא חסה בצלו של פרץ, וזכה להיות בין מקורביו ובאי ביתו. אולם, פרשות ספרותיות אחדות העיבו על ידידות זו, שהלכה ונסתאבה ככל שנקף הזמן. מותו החטוף של פרץ אירע בעיצומו של משבר, שלא הגיעה לו עת תיקון. התרגום החופשי והמרושל של 'בעיר ההרְגָה' לא נשא חן בעיני ביאליק, והוא סילק ידו בחרי אף ממה שנראה לו מעשה של פגיעה מכוונת. לפיכך, נטל לידיו את הקולמוס, ותרגם את שירו שלו לידיש במו ידיו.

על פרשה זו, שלא תרמה כמובן לתקינות היחסים בין שני המשוררים הגדולים, נוספה פרשה מביכה אחרת, שהעכירה אף היא את יחסיהם, ושגם בה עשה פרץ בשירי ביאליק כבתוך שלו: בטרם ראה שירו של ביאליק 'על השחיטה', יצא פרץ ב'תגלית מרעושה', שאותה הביא לידיעת הציבור באחד הפלייטונים שלו בסדרה 'משוט בארץ', שפרסם אז בעיתון הצופה הוורשאי. תגליתו נראית כאילו נועדה לעשות את שירו של ביאליק ללעג ולקלס, הגם שלטענת פרץ לא נועדה אלא להציל את שירו של ביאליק מידי הצנזור. לדברי הפלייטון, נתגלה באחת הספריות באוקספורד כתב-יד גנוז, ובו המזמור הי"א של 'זמירות ישראל' מאת הלורד ביירון. המזמור שהובא בתורת 'תגלית' לא היה אלא פרודיה סרת טעם על 'על השחיטה', שהיה אז בידי הצנזור והמתין להיתר פרסום.¹⁰ מעשה בלתי קולגיאלי זה עורר את חמתו של ביאליק, ודומה שהוא גמל לפרץ בכעין פרודיה על שירו שלו, האומרת לפרץ בלי מילים שייטול קורה מבין עיניו, ושיתבונן במעשיו שלו בטרם יתאר את 'נביאי השקר' הערומים והכזבנים.

בתיאור 'הנבלים' הנקלים, בעלי חיוך הצדייה הזדוני, העושים בקנייניו של הנביא כבתוך שלהם ומשליכים בסופו של דבר את לבו השרוף לכלבים, הראה מן הסתם ביאליק לפרץ מה דעתו על מעשה הנבלה, שעולל לו מי שהיה כלפי חוץ ידידו הטוב והמיטיב. בדיאלוג זה עם שירו של פרץ 'פֶּן יחזקאל' רמז ביאליק לרעהו: "קשוט עצמך תחילה ואחר כך קשוט אחרים". יוצא אפוא, שהשיר 'דָּבָר' אינו כולל בתוכו אך ורק תשובה למאמריו של הלל צייטליץ בקיץ 1904, שעשו שימוש ציני במובאות משירי ביאליק, כפי שהבחין אל נכון עוזי שביט.¹¹ כלולה בו גם תשובה לי"ל פרץ, שממנו שאב ביאליק את דפוסייהם של שירי הנביא שלו, ובאמצעותם החזיר לפרץ בגמולו, לאחר שזוה עשה בקנייניו הרוחניים (ביעל

השחיטה') שימוש ציני ומניפולטיבי, ולאחר שתרגם את 'בעיר ההרְגה' תרגום חופשי ומרושל.

בפרק הזמן שחלף בין פרסום 'בעיר ההרְגה' לבין פרסום 'אין שחיטה־שטאָט', החל ביאליק לחבר כעין שירי עם יהודיים בעברית. היה בכך, כאמור לעיל, כעין תרגיל מחוכם: ב'שירי העם' שלו דיברה בתישראל, שמעולם לא חבשה את ספסלי 'החדר', בשפת האבות רבת הרבדים, ואילו הנביא העברי, שמאז ומעולם נשא את חזונו בפתוס עברי נזירי, התנבא ב'שירי התוכחה' של ביאליק בלשון האימהות העסיסית. התרגשותו של ביאליק מן ההישג באה לידי ביטוי במכתבו לדיידו, לימים שותפו לעריכת קְשומות, כתב־עת לאתנוגרפיה ופולקלור, אלתר דריואנוב: "עליי חביב עתה ביותר הז'נר העממי. לא ניסתה הלשון העברית באלה ויש בכך פיקנטיות מיוחדת: שירי עם בלשון שאינה מדוברת!"¹¹

בשיר ביידיש 'אין שחיטה־שטאָט' (1906), כמו גם בשיר העברי 'בין נהר פרת ונהר חידקל', שנכתב ופורסם באותה שנה עצמה, לפנינו מונולוג דרמטי מפי העם, שדוברו אדם פשוט ועממי, השופך את לבו המיוסר, המלא עד גדותיו. אין שחיטה־שטאָט הוא ספק מונולוג דרמטי מפי הגבורה, ספק מונולוג פנימי של אדם פשוט – מבוהל ונבוך – המאמין בכל האמונות העממיות ובכל המנהגים הישנים של החוגים הנבערים מדעת. בסטרופה הראשונה של השיר נזכרים 'מחולת השחת' או 'חתונת הדמים', מוטיבים ידועים בפולקלור המזרח אירופי: "וואו פֿייער, האָק און אייזן האָבן נעכט / אויף דער בלוט־חתונה אַ ווילדן טאַנץ געשפילט" (שורה 13–14, ובתרגום חופשי: "מקום בו אש, גרזן וברזל אך אמש / רקדו ריקוד עיוועים בחתונת הדמים"). מוטיב זה של ריקוד על הדם מופיע בהמשך (בשורות 40–41) בתיאור רסיסי הזכוכית המתנוצצים והדוקרים את הפצעים, מקבילו של התיאור העברי "ושבע קרְנִים מְקַל־רְסִיס זְכוּכִית תִּשְׁמַחְנָה לְאִידֶךָ". יופיים ועליצותם של החרוזים (גלאַנצן = להתנוצץ) טאַנצן (= לרקוד) בגירסה שביידיש (וזאת לעומת החרוזים הדקדוקיים בְּבִדֶךָ–לְאִידֶךָ שבמקור העברי) הופך את התיאור לתערוכת מבעיתה של יופי, כאב ואימה:

און שטיקלעך גלאַז פֿון מיטן גאס מיט טויזנט גלאַנצן
וועלן דיר אַנטקעגן אויף דיין ביזו ווונדער טאַנצן...

ובתרגומו של שלום לוריא: "שְׁבִירֵי זְכוּכִית בְּרָחוּב בְּאֶלֶף נִיצוּצוֹת / חֹלוּ לְקִרְאָתְךָ אֶל מוֹל זְוִיעָה בְּזֹאת". נעשה כאן, כמובן, גם שימוש טרגי־אירוני בדמיון שבין ווונדן (= פצעים) לבין ווונדער (=פלא). החג (חג הפסח והפסחא) והחגא (התגברות האנטישמיות והפרעות) הופכים כאן למקשה אחת, והריקוד המְקַבְרִי נחשף במלוא יופיו וכיעורו.

בהמשך (בשורה 185) נאמר במפורש: "אַ שוואַרצע חופה אויף דיין קראַנקן קאַפּ" ובתרגום חופשי: "חופה שחורה על ראשך החולה". בנוסח העברי לא נתן ביאליק מטעמה של הקללה העסיסית ומלאת החרון, והסתפק בתיאור העגום והחיוור: "זאַנקת חֶשָׁאִים אַחֲרוֹנָה – קול ענות חלושה / ממעל לְרֵאשֶׁךָ עֵדִין תְּלוּיָה כְּמוֹ קְרוּשָׁה". שוב, הביטוי ביידיש מסתמך על עולם המושגים של היהודי הפשוט –

הטיפוס העממי – המאמין באמונות בלחשים, בקמיעות ובהשבעות למיניהן. כידוע, 'חופה שחורה' היא אותה חופה סמלית שנהגו להעמיד במזרח אירופה בבית הקברות לנערה שנפטרה ערב כלולותיה, או חופה שהוקמה בבית הקברות לחתן וכלה בעלי מום, כדי לעצור את המגפה, וכאן לפנינו אדם המאמין בסגולותיו של מנהג נבער זה, או אדם המשתמש בקללות כאלה כמי שיודע את עצמת השפעתן על נמעניו, אותם יהודים פשוטים של כל ימות השנה.

הנה כי כן, ביאליק השתמש בשירו ביידיש 'אין שחיטה־שטאָט' במושגים ידועים מן הפולקלור המזרח אירופי (כגון 'חופה שחורה'), שמהם התנזר בדרך כלל ביצירה העברית, שנימתה מרוממת וכמו־נבואית. וכאילו מתוך עמדת 'דווקא', או 'להכעיס'. לפנינו רמיזות לא מעטות לסיפור הנוצרי, השופך אור חדש על היצירה שלפנינו. כבר העלינו לעיל את הטענה שלפיה לשפת יידיש יש 'תכונת־פיפיות' ייחודית. נחזור ונדגיש, מצד אחד, יידיש היא שפה יהודית, 'הבראיסטית', המשקפת בשחוק וברמץ את החיים ידועי הסבל והמכאוב של יהודי מזרח אירופה. מצד שני, זוהי שפה 'הלניסטית', אחותה של הגרמנית, המשקפת אורח חיים מתקדם, נהנתני ואסתטיציסטי. גם הרמיזות הכריסטולוגיות משתלבות באותה תכונה דואליסטית של לשון יידיש וספרותה, המכונה כאן 'תכונת־פיפיות'. מצד אחד, ישו נולד יהודי, ומצד שני – כינויו 'בן אדם' הפכו סמל ומשל ל'כל אדם' באשר הוא. אין צריך לומר, שמאמיניו הפכו את יסוריו עילה להתעללות ביהודים שלכאורה צלבוהו. מצד אחד, ישו פנה לאנשים הפשוטים, והעלה אותם על נס. מצד שני, המוני בית ישראל לא התירו לעצמם להעלות את שמו על דל שפתיהם, ופירשו את שמו לגנאי (יש"ו = ימח שמו וזכרו). רק החוגים המשכיליים, הליברליים והמתקדמים בעם ישראל – לא אחת החוגים המתבוללים למחצה, לשליש או לרביע – הכירו את הסיפור הנוצרי, והיו מוכנים להעיף עין בפרקי הברית החדשה.

את יצירתו הראשונה ביידיש 'נאָך איין יאָרהונדערט' ('עוד מאה אחת') כתב ביאליק בשנת 1899, לרגל כניסתה של המאה החדשה. כאן תיאר ביאליק את העולם הישיש הסוחב את משא הדורות על גבו, והוא פצוע כמו היהודי הנודד וכמו ישו, אף מהלך כמוהם בדרך מלאת קוצים וחרולים. אוצר המילים והדימויים של שיר זה, משלב יהדות ונכר: בשיר נזכרת המילה 'גלות', המרמזת למצב היהודי, אך גם נזכר בו הביטוי הכללי־אנושי 'ים הצרות', מקבילו של הצירוף השקפירי הידוע 'sea of troubles' (המלט, מערכה ג, תמונה א, שורה 59), שמסריו אוניברסליים. שירו הראשון של ביאליק ביידיש בולט בקדרותו הנואשת מול האופטימיות הבהירה והצעירה של שירי טשרניחובסקי, שקובץ שיריו הראשון – ובו שירי אור, גבורה ותקווה לעתיד מזהיר ושאנן – זכה אז לשבחם מפליגים מפי המבקרים (ובאופן מיוחד מקולמוסו של ראובן בריינין, גדול מבקרי הדור). ביאליק חש כי לעליצות האופטימית הזאת אין בסיס, שכן העולם המודרני ניגף בחורבותיהן של המאות החולפות, ואין לדעת אם המאה החדשה תיטיב עם האנושות ועם העם מקודמתה.

רמותו של ההלך הנידה, הנודד בררכי העולם וצורר כבד על שכמו, ממזגת

כאמור בתוכה שתי דמויות: דמות היהודי הנודד בדרכי העולם ודמותו של ישו המהלך בנתיב התלאה. גם במרכז שירו היידי המוקדם של ביאליק 'דאָס לעצטע וואָרט' ('הדבר האחרון'), שפורסם ב־1901, מופיעה דמות של נביא המתגלה בקריאה שהויה כמוזיגה של ירמיהו ושל ישו (וראוי לזכור שגורלו של ירמיהו הנביא היה בתרבות המערב סמל ותקדים לייסורי ישו, במיוחד לאור רעיון הברית החדשה [ירמיהו לא, 30-33]). אך גם בשל שנאת העם שהביאה לפי המסורת הנוצרית למותו של ירמיהו, בדומה למה שאירע לישו). הדמות המיוסרת של הזקן או של הנביא בשירים אלה היא האנשה אלגורית של דמות העם, של 'הסב נזיר הלאומים' (ראו שירו של ביאליק 'הרהורי לילה'), שהיטיב עם הגויים (העניק להם את האמונה באל אחד), אך לקה מידיהם וקיבל רעה תחת טובה (שנאה קשה כשאלו, תחת תודה והוקרה). הרמיזה השקספירית המשולבת בשיר היידי (ים הצרות) באה לשקף את מצבו הטרגי של עם, שאם נגזר עליו לגסוס אט אט, מוטב שימות לאלתר, שיקיץ הקיץ על יגונו (כבסוף שירו של ביאליק 'כוכב נידח' [1899]), שגם במרכזו דמות אלגורית של הלך זקן ושבע תלאות, המבקש את נפשו למות).

גם בשיר 'דאָס לעצטע וואָרט' (1901) שילב ביאליק כאמור רמיזות לאוונגליונים, ועיצב את דמותו של הדובר כמיוזג של ירמיהו וישו. הנביא בשירו של ביאליק מוכן לחבוש את פצעי זולתו, להגיש לבני עמו את הלחי השנייה, הגם שהם ביווהו והתעללו בו. הוא מגיע מדרך רחוקה במין 'ויאָ דולורוזה' מלאי אבני נגף ומבטיח לרפא את שבר בת עמו וללקק את הפצעים. באותה שנה עצמה כתב ביאליק את שירו הידוע 'שירתי' (שהכיל בשלב זה גם את 'זוהר'), וגם בו הדובר הוא משורר-נביא, הבולע את הפת הספוגה בדמעת אמו, שאנחתה (רוח הקודש שלה) מתגלגלת לשירתו, ומולידה שירה חדשה, שהיא כעין ברית חדשה. הסעודה הדלה בבית היהודי הופכת לכעין 'סעודה אחרונה', שאחריה נעלם האב, והבן נותר עם אָמו ואנחתה בלבד (כעין פירוש אישי-יהודי ל'שילוש הקדוש' הנוצרי).

הנהגה, גם ב'אין שחיטה-שטאָט' לפנינו רמיזות לא מעטות לסיפור הנוצרי ולספרות העולם, שאינן בולטות כל כך ב'בעיר ההרְגה'. העיבוד של ביאליק ליירידיש מאיר, אפאָא, פן שמתבטא אמנם ביצירה המקורית, אך לא באופן בולט כל כך לעין. אמנם כבר בשורה 5 של 'בעיר ההרְגה' משובצת המילה 'ופסחת', המזכירה לנו כי טבח קישינב התחולל בחג הפסח, הוא חג האביב והחירות, אך גם מועדם של עלילות הדם והפוגרומים. אכן, מועד מועד לפורענות בתולדות עם ישראל, אך גם ציון חשוב ביותר במסורת הנוצרית (מועד הסעודה האחרונה, מות ישו ותחייתו, הבאים לידי ביטוי במנהגי חג הפסחא). עובדה זו מתרמזת היטב מן התיאור הכלול בשורות 46-47 בפואמה 'אין שחיטה-שטאָט': "דער חלף האָט געגלאַנצט און פֿון דער ווונד - / האָט בלוט מיט גאַלד געפֿליסט...". (ובתרגום חופשי: הסכין התנוצצה ומתוך הפצע / דם עם זהב זרמו יחדיו). דומה שלפנינו רמיזה למסופר בספר יוחנן (יט, 34), על אחד החיילים הרומאים שדקר בפניו את ישו הצלוב, ומן הפצע שנפער פרץ זרם של דם וְעֵה (והשוו לשורות 20-21: "דו

באדסט זיך אין אַ טיפּך, א וויסן טיפּך, / וואָס האָט זיך אויסגעלאָזט פֿון מענטשנס בלוטיקן שווייס" ונבתרגום חופשי: "אתה רוחץ בנהר, נהר לבן, / הנשפך מזעת'דם אדם".

השיבוצים הכריסטולוגיים בכל השירים הללו שכתב ביאליק בידיש בשנות מפנה המאה (נאָך איין יאָרהונדערט, דאָס לעצטע וואָרט, 'אין שחיטה־שטאָט') רומזים כמדומה לכך שככלות הכול, הקרבן האמתי, ישו האמתי, הוא עם ישראל, המהלך פצוע בדרך הייסורים מלאת התרולים, בין עב"ם אכזריים וצמאי דם. היהודי בשירי ביאליק משנות מפנה המאה הוא ישו שהוא גלגול של ירמיהו (שנתן לאנושות 'ברית חדשה' ועליו נאמר "נְבִיא לְגוֹיִם נְתִיתִי"; ירמיהו א, 5). הוא המרטיר, הקדוש המעונה, המוצא להורג על־ידי אותן חיות אדם הקוראות לעצמן 'נוצרים'. מכאן הקריאה העברית 'בן אדם', כינויו של ישו באוונגליונים (ראו מתי טז, 14, 28 ועוד), החוזרת ב'אין שחיטה־שטאָט' פעמים אחדות (בשורות 121, 125, 251, 296, 319) ובצדה הקריאה בידיש 'מענטש' (בשורות 2, 147, 348). ב'אין שחיטה־שטאָט' בולטת להערכתו המשמעות הנוצרית של הכינוי העברי 'בן אדם' אף יותר מאשר בטקסט העברי.

ב'בעיר ההרָגה' מזעזעת במיוחד היא תמונת התינוק הישן ובפיו פטמת שדה של אמו המדוקרה, ובצדו תמונת הילד שיצאה נשמתו ב'אמי'. ב'אין שחיטה־שטאָט' מתואר ילד זה כמי שעל שפתיו גוועה ההברה 'מאָ...', מחציתה של המילה 'מאָמע' (שורה 102). אולם, בפואמה בידיש מקבלת תמונת התינוק בחיק אמו המתה גוון של תמונת הפיאָטה (תמונת ישו התינוק בחיק המדונה), וההברה הקטועה 'מאָ...'. אף מתאימה למילים 'מְרִיה' ו'מְדוּנָה' שמן האוונגליונים. לפיכך, יש להניח שתמונת הקבצנים הצובאים על חלונות הגבירים ומכרזים על פצעיהם ('יִכְלָם פּוֹשְׁטִים יָד כְּהָה וְחוֹשְׁפִים זָרַע שְׁבוּרָה', שורה 252) שבפואמה העברית מבוססת על סיפורו של האיש בעל הזרוע היבשה (מתי יב, 10), שאותו ריפא ישו.

הנה כי כן, הפואמה 'אין שחיטה־שטאָט' מעידה על אותה 'תכונת־פיפיות' של לשון יידיש המוררנית, שאותה ניסינו להדגים. מצד אחד, לפנינו יצירה 'הבראיסטית' מובהקת, ובה הבראיזמים וכן מילים וצירופים יהודיים מובהקים, כמו 'חורבות' (שורה 9), 'שבתים, ימים־טובים [...] טליתים, תפילין [...] יריעות' (שורות 30–29), 'חזירים' (שורה 111), 'חשמונאימס יורשים' ('יורשי החשמונאים', שורה 150), 'רחמנות' (שורה 197), 'קדושימס קברים' ('קברי הקדושים', שורה 220), 'זיט מוחל אפער גאָט' ('מחל לאלוהיך', שורה 233), 'זיין נשמה' ('נשמתו', שורה 282), 'פֿאַרבלִיבן [...] לדורות' ('תיוותר [...] לדורות', שורה 307) ועוד. היצירה אף ספוגה בדמעה ובאנחה האופייניות לקינה היהודית, המתייפחת על שבר האומה: 'אַ וויי, אַ שטומער וויי, אַ צער, אַ גרויסער צער...', שורה 186). מצד שני, היא משובצת כאמור ברמיזות לאוונגליונים ולשאר טקסטים נכריים ומנוכרים לאדם מישראל בן התקופה, וכן ברמיזות רבות לספרות הכללית, שממזרח וממערב, מן הזמן העתיק ועד ימיו של ביאליק.

כך, למשל, הפואמה בידיש 'אין שחיטה־שטאָט', שלא כמו הורתה העברית, הכתובה במשקל 'המקראי', כתובה בפנטמטר ימבי, משקלה של הדרמה

המערבית, וזו של שקספיר בפרט. אופיה הדרמטי של הפואמה בידיש עולה מן הקריאות הישירות אל הנמען 'שא', או 'שא... שטיל' ('שקטו', שורות 54, 62), ומן הציוויים כלפיו ('גיי, פֿרעג' ו'לך, שְאַל') בשורה 90: 'און זע, בן-אָדס, זע' ו'וראָה, בן-אָדס, רָאָה' בשורה 125 ועוד). וכך, שלוש השאלות החוזרות שבשורה 86: 'פֿאַר וואָס? פֿאַר וואָס? און נאָך אַ מאָל פֿאַר וואָס?...', עשויות אמנם לרמוז לאמירה המקראית המשולשת ("קדוש, קדוש, קדוש"), אך הן עשויות אף לעורר בתודעת הקורא את האמירה השקספירית המשולשת "מילים, מילים, מילים", שביאליק עשה בה שימוש מחוכם בשירו המוקדם 'דמעה נאמנה' ("גם אלה, אוֹדָה לא אַבוֹשָה, / רק דְּבָרֵי רוּחַ, מִלִּים, מִלִּים". דברים אלה של ביאליק, כפי שהראה הלל ברזל,¹² הם הכלאה של שתי אמירות – מקראית ושקספירית: 'דברי רוח', כלומר דברי הבל (לפי איוב טז 3: "הִקֵּץ לְדְבָרֵי רוּחַ") עם "מילים, מילים, מילים" – דברי המלט לפולוניוס (המלט, מערכה ב, תמונה ב, שורה 196). שאלה משולשת זו ("פֿאַר וואָס? פֿאַר וואָס? און נאָך אַ מאָל פֿאַר וואָס?..."), מהדהדת גם בשורה 245 של 'אין שחיטה־שטאָט' ("ניט וויסנדיק צו וואָס, פֿאַר וואָס, פֿאַר וועס?"; ובתרגום חופשי: מבלי לדעת מפני מה, לשם מה, לשם מיי"). תקדים לשאלה זו, המדגישה את חוסר התוחלת והמשמעות שבמותם של קרבנות הפרעות, מצוי גם בשיר 'על השחיטה', שהוא התגובה הראשונה על טבח קישינב: "עֲדֵמְתִי, עֲדֵמְתִי, עֲדֵמְתִי, עֲדֵמְתִי" (בין המבקרים ניטשה מחלוקת לגבי השאלה: האם הושפע ביאליק מן הקריאה הנרגשת שהפנה הרצל אל קהילת קישינב – 'Ad mussai' – או שמא הושפע הרצל משירו של ביאליק).¹³

אך לא מקצה מערב בלבד משך ביאליק את דפוסי 'בעיר ההרְגָה' ו'אין שחיטה־שטאָט'. כשנשלח לקישינב לסקר את הפרעות, עלו ככל הנראה בדעתו תקדימים בספרות העולם שבהם נשלח סופר אל הגיהנום כדי לתת ניב שפתיים לזוועות (היה זה ממנהגו לתור אחר תקדימים מתרבות ישראל ומתרבות העולם למצבים קונטמפורניים שהתחוללו לנגד עיניו והעסיקוהו כיהודי וכאזרח). בפואמה 'בעיר ההרְגָה' שחזר ביאליק, לדעת מבקרים אחדים, את ירידתו של דנטה לשאול בהדרכת וירגיליוס.¹⁴ בבואו לכתוב את הגירסה בידיש של 'בעיר ההרְגָה' – את הפואמה 'אין שחיטה־שטאָט' – עלתה בוודאי בדעתו שליחותו של לב טולסטוי כפרפורטר צעיר לסקר את קרבות סבסטופול, שבעקבותיה זכה הסופר, שהיה אנונימי למדי עד אז, בתהילה ברחבי רוסיה. ביאליק, שהכיר בוודאי את סיפורי סבסטופול של טולסטוי, הטמיע את הטכניקה שלהם ואת מקצת המוטיבים שלהם בתוך 'דיווחו' שלו מזירת ההרג.

בין השאר למד ביאליק מסיפורי סבסטופול של טולסטוי את הטכניקה 'הסינמטוגרפית' של התיאור: השיטוט והמעבר מאתר לאתר, כאילו צויד במצלמה נסתרת, תוך 'דיווח' על הזוועות בשיטת ה'הֶרְאָה' (showing), אגב הפעלת כל החושים. טולסטוי הרבה בחיוויים כגון "ובא באפך מין ריח מיוחד" או "אוזןך שומעת את קולות האדם הקצובים". שיתוף החושים בולט כבר בפתח הנוסח העברי ("וּבְעֵינֶיךָ תִּרְאֶה וּבְיָדְךָ תִּמְשֵׁשׁ [...] וְזָלְפוּ בְּאָפֶךָ בְּשָׂמִים", שורות 2–15; בהמשך מפירה זעקת הניצולים את הדממה, וחוש השמע מצטרף אל חושי

הראייה, המישוש והריח: "וְשָׁמַעְתָּ וַעֲקַת שִׁבְרָם", שורה 177). עניין זה של הפעלת כל החושים בולט ביתר שאת בנוסח שביידיש: "זאָלסט זען מיט דינע אויגן, / זאָלט אַנטאַפֿן מיט דינע אייגענע הענט [...]. אַקאַציעס [...]. וועלן סמען דיך מיטן ריח פֿון בלוט און בליטן", שורות 4–38. יש לציין כי הטכניקה 'הסינמטוגרפית' ניפרת יותר ב'אין שחיטה־שטאָט' מאשר במקור העברי, משום שביידיש הרחיב ביאליק את התמונה, וכלל פריטי רכוש רבים שנותרו מיותמים אחרי הטבח והחורבן: כלי כסף ונחושת, אריגי משי ואטלס, דפים קרועים של ספרי קודש, סידורים ומחזורי תפילה, טליתות, תפילין, מתנות נדוניה ועוד ועוד.

בסיפורי סבסטופול של טולסטוי, ובעקבותיהם גם בשירי הזעם 'בעיר ההרָגה' ו'אין שחיטה־שטאָט', לפנינו ספק פנייה אל נמען, ספק מונולוג פנימי, שבו פונה האני העליון של הדובר המתעד אל הצד הרדום וההמום של התודעה, ומצווה עליו להתעורר ולעשות מעשה (אצל טולסטוי: "לֶךְ", "הואילה נא לגשת", ו"נדהמת פתאום מן המרָאָה והריח", "לֶךְ הלאה", "אַל תבוש לגשת" וכדומה). בשתי היצירות משוטט העד המתעד בעל־כורחו בין מצוקות שחת, והולך מדחי אל דחי. לבו הולך ונעשה גס בוועות, וזאת כדי להינצל מן הרגשנות העלולה להציפו ולהורסו כליל. כאן וכאן נקרע הדובר בין ייסורי המצפון שלו למראה ייסוריו של הזולת לבין התחושה הטובה המציפה אותו על־כורחו בשל הידיעה שהוא עצמו חי ובריא ומסוגל לשאוף מלוא ראותיו אוויר רענן; כאן וכאן ניגפות הרגליים בשרידי ההרס (השוו תיאורים כגון: "וְטִבְעוּ רִגְלֶיךָ [...] וְהִתְנַגְפוּ עַל תְּלֵי תַלְיִם / שֵׁל שְׁבָרֵי שִׁבְרָם" בשורות 11–12 של 'בעיר ההרָגה', או 'זע, זע זיי וויקלען זיך אַליין אַרום דײַן פֿוס' בשורה 31 של 'אין שחיטה־שטאָט' לתיאורו של טולסטוי: "בדרך ייכשלו רגליך בכדורי תותח המתגוללים וברוחות מלאות מים").¹⁵ בולטת במיוחד אצל טולסטוי, ובעקבותיו אצל ביאליק, ההטחה כלפי שמים. אצל טולסטוי, בצד הפניית המבט אל השמים שנתרוקנו מאלוהים והדיבורים על ההשגחה העליונה שהכיזבה, באים גם דבריו של וולודיה הצעיר הפצוע, המתפלל לאלוהיו: "אם נחוץ הדבר שאמות, אם נחוץ הדבר שאחדל להיות, עשה כן, אלוהים [...]. מהר ועשה כן; אבל אם נחוצה גבורה, אם נחוץ עוז רוח, הסגולות החסרות לי, אָצול את אלה לי, גאלני מן הבושה ומן הכלימה אשר לא אוכל לשאת אותן". דבריו מזכירים, על דרך ההיפוך, את דברי התפילה של הדובר ב'על השחיטה' לשמים הריקים והרחוקים: "אם יש צֶדֶק – יופע מִיָּד! / אֶךְ אִם אַחֲרֵי הַשְּׂמַדִּי מִתְחַת רְקִיעַ / הַצֶּדֶק יופיע – / יִמְגַרְנָא פֶּסָא לְעַד!?"

טולסטוי, ובעקבותיו ביאליק, מתאר את הבעת הצער, הניבטת מפניהם של הניצולים, כמי שיודע לבחון כליות ולב ולהבחין בין הבעת צער אמתית להבעת צער 'רשמית': "פּרָצופִיהם וגון קולם הביעו כובד ראש, כמעט עצבות, כאילו האבדות שנגרמו ביום אתמול נגעו ללבם וגרמו להם עוגמת נפש; ואולם, אם להגיד את האחת, כיוון שאף אחד מהם לא שָׁפַל איש קרוב ביותר – הרי הבעה זו של עצבות לא היתה אלא הבעה רשמית, שהללו ראו חובה לעצמם להעלותה על פניהם" (עמ' 83). במקביל, תיאר ביאליק את התגובות הרשמיות והאוטומטיות של הניצולים, ההולכים לרב לשאול שאלת חכם, המתופפים על לבם "אשמנו,

בגדנו, מצוות אנשים מלומדה, 'ולכם לא יאמין לפיהם'. בצדם תיאר את הדרשן מפיה האמרים, הטח טפל ולוחש פסוקים, אגב גררא ומתוך חובה, ללא טיפה של רגש אמת.

קשה להניח שלפנינו המיון מקרי גרידא: בדיווחיו של טולסטוי מזירת הקרבות בסבסטופול בולט הניגוד בין השמש הזורחת, עצי השיטה הפורחים ומפיצי ריח הבושם לבין המראות הזוועתיים של ההרג וההרס הניבטים מן השריידים והחורבות: "ושוב, כמו בימים הקודמים, עלה המאור הגדול והנהדר, מבשר חרווה ואהבה ואושר למלוא העולם המתעורר לחיים [...] קצינים וחיילים ונשים צעירות שוב היו מטיילים מסביב לביתן ובשדרות התחתיות של עצי שיטה לבנים, המפיצים ריח בושם".¹⁶ ניגוד זה זכה אצל ביאליק לתיאור הבלתי נשכח "השמש זרחה, השטה פרחה והשוחט שחט" (בעיר ההרגה, שורה 22); וביידיש: בתיאור האקאציות (עצי השיטה) בשורה 37 ובמשפט: "דער גארטן האָט געבליט, די זון געלויכטן - / און דער שוחט האָט געשאַכטן..." ('אין שחיטה-שטאָט', שורות 44-45).

ועל כל אלה, ספרו הכמו-דוקומנטרי של טולסטוי ושתי הפואמות של ביאליק - בעברית וביידיש - מגיעים לסיומם בתמונת הגיבור היחיד, העומד מול העיר החרבה ושולח זעקה מרה מתוך כעס ומשטמה. טולסטוי מסיים את 'דיווחו' במילים: "משהשקיף מאצל התחום הצפוני של סבסטופול המוסגרת, נאנח מלב מלא מרירות ושלח את זעם איומו אל פני האויב". הפואמה 'בעיר ההרגה' מסתיימת אף היא בתיאורו של היחיד המשמיע זעקה מרה שאינה זוכה לתגובה: "וְקָרַעַתְּ שָׁם אֶת נַפְשְׁךָ לְעִשְׂרֵה קָרְעִים / וְאֵת לִבְךָ תִּתֵּן מְאֹכֵל לְחֵרוֹן אֵין-אוֹנִים, / וְדַמְעָתְךָ הַגְּדוּלָה הוֹרֵד שָׁם עַל קְדָקֵד הַסְּלָעִים / וְשִׁאָגָתְךָ הַמְרָה שֶׁלֹּא - וְתֵאבֵד בְּסַעְרָה". זהו גם סיומה של הפואמה ביידיש 'אין שחיטה-שטאָט':

צערניס אויף טויזנט שטיקער דיין נשמה
און וואָרף אַרויס דיין האַרץ פֿאַר ווילדע הינט;
און לאַז דיין טרער אַראָפּפֿאַלן אויף הייסע שטיינער
און דיין געשריי זאָל אינשלינגען דער שטורעם...

הקריאה הנשמעת בסוף היצירה לברוח מגיא ההרגה אל המדבר עשויה הייתה להתפרש אצל חלק גדול מציבור הקוראים כקריאה לעזוב את אירופה ולצאת למזרח, קרי, כמסר ציוני, כשם שמילות הפתיחה של 'בעיר ההרגה' 'קום, לך לך' יש בה כדי להעלות את זכר ברכת ה' לאברהם 'לך לך מארצך וממולדתך ומבית אביך אלי-הארץ אשר אראך' (בר' יב 1). אותם מקוראיה של היצירה, שלא נתפסו לרעיון הציוני, יכולים היו להתמקד במילה 'קום', המזכירה את דבר ה' ליונה 'קום לך אלי-גיננה' (יונה א 2; שם ג 2), המעלה את זכר השליחות לעיר זרה, שממנה מהדהדת גם המילה ביידיש 'קום!' ("בוא!"), המשולבת בפתח הפואמה ביידיש. הציווי העברי העתיק והמרומם והציווי של לשון הדיבור 'הנמוכה' והיהוסי-יומית מצמידים כאן את הנשגב והנקלה. ההוראות השונות העולות מן הציוויים שבפתח השיר משמשות בבואה ללבטים המתרוצצים בנפש הנביא-המשורר: האם עליו

לשאת בנטל השליחות הלאומית ולסוב בקהילות ישראל שבארצותיהם של בני-עשיו, או לקחת בעצמו את התרמיל והמקל ולצאת לדרך. המדבר הן יכול להיות גם 'מדבר העמים', או המדבר שבו חיפש הנביא מלון אורחים, ולא רק המדבר שמקדם, המחכה לחלוצים שיפריחוהו.

המודל שנטל ביאליק ככל הנראה מסיפורי סבסטופול של טולסטוי מלמד כי המשורר ביקש ביודעין להגיע בשירו ה'דוקומנטרי' מזירת הפרעות לקהלים רחבים יותר מן הרגיל. את 'אין שחיטה-שטאָט', גירסתו ביידיש של ביאליק ל'בעיר ההרָגה', ייעד המחבר לשני קהלי יעד שונים בתכלית, המלמדים על 'תכונת הפיפיות' של לשון יידיש המודרנית: מצד אחד, הוא ייעדה להמוני בית ישראל, שנותרו הלומי צער לנוכח תיאורי ההרג והחורבן, לנוכח תמונת התינוק שבפיו פטמת אמו המדוקרה ולמראה הילד שהברת 'מאָ...' קפאה על שפתיו; מצד שני, הוא אף ייעדה לאותו קהל משכיל ומחוכם, שאזונו הייתה ברזיה לרמזות לאונגליונים, לדנטה, לשקספיר ולטולסטוי; בלומר, אל אותה אינטליגנציה שהתרחקה מהציונות ונשאה פניה לגאולת המין האנושי כולו באמצעות רעיונות סוציאליסטיים. לשני קהלי היעד רמז ביאליק כי הגלות הגיעה לסוף הרכה, ש"כָּכָה תָּאָנֵק אָמָה אֲשֶׁר אָבְדָה אָבְדָה..." (ראו 'בעיר ההרָגה', שורה 180); וביידיש: "אַזוי קלאַגט נאָר אַ פֿאַלק, וואָס איז פֿאַרלוירן" (ראו 'אין שחיטה-שטאָט', שורה 281). שני קהלי היעד, הפשוט והמתחוכם, קלטו היטב את המסרים הסמויים, הסמונים בין שיטי השיר. רבים מקוראי השיר, כך עולה מזיכרונותיהם של בני הדור,¹⁷ החליטו סמוך לקריאת השיר לשנות את אורחות חייהם מקצה לקצה.

הערות

- 1 ראו: פיכמן 1953: עמ' ס; וראו גם: מאמרו של עוזי שביט, 'מודל האינטרטקסטואליות הפארוודית כמפתח ל'בעיר ההרָגה'', בתוך: שביט ושמיר חש"ד: עמ' 160.
- 2 ראו: מאמרי 'הגות פואטית ופוליטית בפואמה 'בעיר ההרָגה', בתוך: שביט ושמיר חש"ד: עמ' 135-159.
- 3 דברי בן-צבי וז'בוטינסקי מכונסים בתוך: אורלן תשל"א, עמ' 220.
- 4 על יחסו האמביוולנטי של ביאליק להרצל נסבו הרצאתו של עוזי שביט 'בין ביאליק להרצל: הגלוי והסמוי' והרצאתי 'יחסו המתגוון של ביאליק כלפי הרצל', שתיהן בכנס שנערך באוניברסיטת תל-אביב במלאת מאה שנה למות הרצל, מטעם המכון לחקר הציונות, מרכז ולמן שו"ר ומוסד הרצל, ביום 3 במאי 2004.
- 5 ראו מאמרי 'כחרס הנשבר: על שירי הזעם הנבואיים של ביאליק 'דאָס לעצטע וואָרט' ו'דָבָר', חוליות, 4 (קיץ 1997), עמ' 83-108. ראו גם מאמרו של שמואל טרטנר, 'שירו של ביאליק 'דבר' והדפוס הנבואי', ביקורת ופרשנות 35-36, אוניברסיטת בר-אילן, רמת-גן (חורף תשס"ב), עמ' 53-66.
- 6 השוו לשימושו של ביאליק בכפל המשמעות של המושג 'חורף' בשירו המוקדם 'על איילת השחר': 'וְלֵב חָלָל כְּלֵב יַעוֹר עִם-פִּצְעוֹ, / אֲשֶׁר קָלָה קִיצוֹ וַיָּבֵא חֶרְפוֹ // וְיָאָה זֵו אֲדָנִי מִתְחַדֵּשׁ לְבָקָרִים, / וְשֵׁב לִימֵי עֲלוֹמִיו וְזָכַר יְמֵי חֶרְפוֹ".

- 7 ראו הערך 'הרצל', האנציקלופדיה העברית, ירושלים ותל-אביב תשכ"ב, עמ' 361 (חיבר: בן-ציון נתניהו).
- 8 היבטים רבים של השוואה בין הנוסח העברי לנוסח בידיש ערך יצחק בקון 1987: עמ' 56-114. פנים אחרות של השוואה בין הפואמה העברית 'בעיר ההרגה' לבין גירסתה בידיש ('אין שחיטה-שטאָט') האיר מנחם פרי בכנס 'מאה שנים לשירו של ביאליק בעיר ההרגה', שנערך בסמינר התאולוגי בניו-יורק, 14-16 בספטמבר 2003.
- 9 ראו: אורלן, תשל"א, עמ' 118.
- 10 ראו: שביט, 1988, עמ' 107-110.
- 11 איגרות ח"נ ביאליק, ערך: פ' לחובר, כרך ב, תל-אביב תרצ"ה, עמ' קט.
- 12 ברזל, תשנ"א, עמ' 124. הדברים מבוססים על דברים שנישאו ביום-עיון מטעם החוג לספרות עברית ומכון כץ באוניברסיטת תל-אביב, במלאת חמישים שנה לפטירת ביאליק בקיץ 1984.
- 13 לחובר תש"ב: 426; 598. ראו גם: בין תשכ"א: 353-354.
- 14 לחובר תרצ"א: 115-112; הנ"ל תש"ד, כרך ד: 113; בהט 1951: 87-90; הרחיב בנושא זה גורן 1991: 40-41.
- 15 ראו: סבטופול, מאת לב ניקולאייביץ' טולסטוי, מרוסית: יעקב שטיינברג, תל-אביב 2002: 21.
- 16 ראו: שם, עמ' 82-83.
- 17 ראו: ורסס (בתוך: שביט ושמיד' וחס"ד: 52-55).

מראי מקום

- אורלן חיים תשל"א: שירת ח.נ. ביאליק: אנתולוגיה, תל-אביב.
- בהט יעקב 1951: "בשולי שירתו של ביאליק ('בעיר ההרגה' ו'הקומדיה האלוהית')", אורלוגין, בעריכת אברהם שלונסקי, חוב' 2 (אפריל): 87-90.
- ביאליק חיים נחמן תשס"א: מהדורה מדעית, כרך ג שירים בידיש, שירי ילדים, שירי הקדשה, תל-אביב: 69-82.
- בין אלקס תשכ"א: תיאודור הרצל - ביוגרפיה, ירושלים.
- בקון יצחק 1987: 'בעיר ההרגה' - 'אין שחיטה-שטאָט', בתוך: ביאליק בין עברית לידיש, באר-שבע.
- ברזל הלל תשנ"א: שירת התחייה - חיים נחמן ביאליק, תל-אביב.
- גורן יעקב 1991 (עורך): עדויות נפגעי קישינוב, 1903, כפי שנגבו על-ידי ח"נ ביאליק וחבריו, תל-אביב.
- ורסס שמואל תשמ"ז: 'בין תוכחה לאפולוגטיקה' - 'בעיר ההרגה' של ביאליק ומסביב לה, מחקרי ירושלים בספרות העברית, כרך ט, בעריכת ע' פליישר: 23-51. ראו גם: שביט ושמיד' חש"ד: 40-70.
- לחובר פישל תרצ"א: תולדות הספרות העברית החדשה, כרך ד, תל-אביב.
- לחובר פישל תש"ד: 'בעיר ההרגה', בתוך: ביאליק - חייו ויצירותיו, כרך ב, תל-אביב: 429-435; "בעיר ההרגה" באידיש, שם: 587-591.
- פיכמן יעקב 1953: שירת ביאליק, ירושלים ותל-אביב 1953.
- פלס ידידיה 1984: לתולדות "אין שחיטה-שטאָט", עיתון 77, גיל' 54-55 (יוני-יולי): 36-37.
- שביט עוזי 1988: חבלי ניגון, תל-אביב.
- שביט עוזי וזויה שמיר חש"ד (עורכים): במבואי עיר ההרגה, מבחר מאמרים על שירו של ביאליק, תל-אביב, חש"ד.