דוד פישלוב

כשהתוהו מנצנץ: על כמה מגילויי הגרוטסקה בעולמו של ביאליק

תדפיס מתוך

דפים למחקר בספרות
מס' 5–6

הוצאת הספרים של
אוניברסיטת חיפה

כשהתוהו מנצנץ:
על כמה מגילויי הגרוטסקה בעולמו של ביאליק*

דוד פישלוב

'נקע גלגל הזמן, חרג מעל כנו' (שייקספיר, האמלט)

הנשיקה שנשתבשה: דו־פרצופיותה של הגרוטסקה

באחת מנקודות השיא של הסיפור 'אריה בעל גוף', בעיצומה של הסעודה הגדולה, שהזמין אליה אריה את כל בעלי הבתים לרגל חנוכת ביתו החדש, אנו נתקלים בסצינה שתֵו ההכר הגרוטסקי טבוע בה: 'וכל כך תעה לבבו מקולות הקוראים "לחיים" שהקיפוהו מכל עבריו, עד כי בתקוע לו ר' אהרון, זקן הגבירים והחשוב שבהם, את ידו לברכו — החזיקו פתאם אריה בזקנו, ויאמר לנשקו כדרך שהוא עושה עם העגלונים, ורק בקושי גדול השתמט הלז ממנו' (קכד).[1]

האפקט המורכב שסצינה זו מעוררת — עירוב בלתי מתיישב של גיחוך ופתוס, של הקומי מצד אחד ושל הנוגע ללב והמחריד את הנפש מצד שני — הוא מנשמתה של הגרוטסקה (Thomson. 1972; Kayser. 1981). יתר על כן, משום מעמדה המרכזי של הסצינה בסיפור, וכמו על מנת להמחיש את שני פניו של האפקט הגרוטסקי, חוזרת הסצינה ו'מפורקת' בהמשך הסיפור ומוצגת משתי נקודות תצפית.[2]

* תודתי לפרופסור גרשון שקד על שהאיר את עיני ביחס למעמדה החשוב של הגרוטסקה בעולמו של ביאליק.

נקודת תצפית אחת, המדגישה את הקומי והמגוחך שבה, היא נקודת מבטם של הגבירים:

> וכל אחד מליצני הגבירים [...] השתדל לכלות את כל חיצי לגלוגו וחידודיו [...] הגביר הזקן הרצה בפרוטרוט ובחשיבות גדולה, איך הרהיב 'החזיר' — אריה — עז בנפשו להרכין את חרטומו כלפי פניו של הגביר לנשקו, ואיך השתמט הוא מידו. והגבירים הבינונים, המתחככים אצל הגביר הגדול, הוסיפו כל אחד ואחד פלפלא חריפתא מפרי הסתכלותם גם הם — והליצנות יצאה חריפה ומחודדת כל צרכה, לקורת רוחו של הגביר הגדול ולשחוק כל הגבירים הבינונים [קכה].

ודאי שאין לזהות את תגובתו של הקורא עם תגובתם של הגבירים; הראשון, יותר משהוא מלגלג יחד עם הגבירים הרי הוא ביקורתי כלפיהם לא פחות משהם ביקורתיים כלפי אריה. עם זאת, אין ספק שמוצגת כאן נקודת מבט המבליטה בסצינת הנישוק רק את הצד המגוחך שבה.

אבל בהמשך זוכה הסצינה להארה בעיקר מן הצד הפתטי שלה, הצד המעורר רגשות של זעזוע וסימפתיה, הצד המדגיש את האספקט הנורא הטמון בסצינה, ולשם כך מובא העניין מנקודת מבטו של הגיבור־הקרבן עצמו:

> ומתוך מחשבה זו נזכר אריה, איך הרכין את עצמו לנשק לגביר הזקן מתוך טרוף הדעת ואיך השתמט הלז מידו בעזרתו של אלתר שפיפון [...] ופתאם חלפהו רעיון כחץ: הפשטידא נעזבה בזדון, במתכון, הקרואים נסו בכוונה רעה, למען עשותו למשל ולשנינה ולעולל בעפר קרנו [קכו].

חשוב לציין כמובן, שהסצינה הגרוטסקית של נישוק הגביר אינה בשום פנים סצינה יוצאת דופן או שולית בסיפור. למעשה, מגולם בה באופן ממצה כל ניסיונו של אריה להתחבר אל 'הגבירים' על מנת ליצור הרמוניה חדשה בחייו, שישולבו בה הרוח והחומר, העבר והעתיד, היהדות וה'גויות'. סצינה זו יכולה, אגב, ללמדנו גם על הבט חשוב של הגרוטסקה בכלל: העובדה, שהגרוטסקה במיטבה מתממשת בסצינות תמוניות (Tableaux Scenes) — דמות או מספר מצומצם של דמויות הנמצאות בקִרבה גופנית גדולה זו לזו בכעין מצב הנועד לפיסול.[3] עניין זה של התממשות הגרוטסקה בתמונות מצומצמות בהקפן (בהבדל, למשל, מתמונות אפיות רחבות יריעה) קשור להבט הפיזי החזק, המונח בתשתיתה של הגרוטסקה: עיצובן של פרופורציות גופניות מעוּוותות, או של סצינות תמוניות מעוּוותות, מייצג בצורה תמציתית ומועצמת את עיוות התפיסות המורגלות ביותר שלנו ביחס ל'עולם הנורמלי'.

בהקשר זה עולות על הדעת תמונות שיא גרוטסקיות מתוך היצירות שאגע בהן בדיון זה, נוסף על סצינת הנישוק מ'אריה בעל גוף': דמותו של ר' ליפא, הנכנס ב'מסע ניצחון' לתוך העיירה, כעקוד על העגלה, ב'יום השישי הקצר' (לא במקרה גם שם נפגוש בסצינה גרוטסקית של נישוק, הפעם בין גצי המוכסן ור' ליפא); הטבח המאביס בכעין אונס אוראלי את שלמה ב'שור אבוס וארוחת ירק'; והשיא הגרוטסקי הנורא — תמונת הקבצנים המוכים, המציגים לראווה את עצמות הרצוחים לשם עסקי השנור שלהם בפואמה 'בעיר ההריגה'. חשוב להדגיש, כי לעתים שונה 'המינון' שבין שני פניה של הגרוטסקה: פעם הצד המבדח שבה בולט יותר ופעם דווקא הצד המצמרר הוא השולט. אולם בכל מקרה יתקיים צירוף של המופרך ושל הנורא, של המגוחך ושל הזוועתי.

ארבע סצינות שיא אלו, מתוך ארבע יצירות של ביאליק, השונות מאוד זו מזו, מעידות על המקום החשוב שתופס המודוס הגרוטסקי ביצירתו: אין מדובר בסצינות שוליות מתוך יצירות חסרות חשיבות, אלא בסצינות מרכזיות מתוך יצירות, שלפחות שתיים מתוכן ('אריה בעל גוף' ו'בעיר ההריגה'), שייכות ללב לבו של הקאנון הביאליקי. סצינות אלה מעידות גם על העושר ועל הגיוון הרב שמתממשת בהם 'הרוח הגרוטסקית' בעולמו של ביאליק: מדובר ביצירות מז'אנרים שונים (שירה, סיפורת, מקאמה), הנוגעות בנושאים שונים (לאומי־אקטואלי, אגדתי־מדרשי, ההווי הדתי וכו') ומתקופות שונות של יצירתו. כדאי להעיר, שאני משתמש במונח 'גרוטסקה' כמציין מודוס או אספקט חשוב ביצירה (בעניין זה אני הולך בעקבותיו של תומסון, ולא בעקבות קייזר המציג את הגרוטסקה כז'אנר), ומודוס יכול להתממש במעמד דומיננטי יותר או פחות במסגרת ז'אנרים ויצירות שונות. ביצירות שאדון בהן, מכל מקום, הגרוטסקה היא יותר מ'תבלין' צדדי, ובכולן היא תופסת מקום מרכזי ורב עצמה.

במאמר זה אנסה לחשוף כמה מאפיינים מבניים ותמטיים בעיצובו של הגרוטסקי בארבע היצירות של ביאליק שהוזכרו לעיל. תשומת־לב מיוחדת תוקדש לפואמה 'בעיר ההריגה', שאיננה רק שיא מועצם ונורא של המודוס הגרוטסקי בעולמו של ביאליק, אלא גם אחד משיאי יצירתו השירית בכלל.

הטקסט הגרוטסקי המתהפך: על העיצוב המבני־רטורי של הגרוטסקה אצל ביאליק

בדברו על חשיבות ניצול רצף הטקסט בשירת ביאליק, קובע מנחם פרי כי 'שירת ביאליק מנצלת ניצול אפקטיבי במיוחד את רצף הטקסט ומחייבת את קוראה למודעות רבה לתופעות הרצף. תמורות דרסטיות ברצף הסמנטי הן מן התופעות המרכזיות בקומפוזיציה של חלק ניכר משירי ביאליק' (פרי. 1977: 57). דברים אלה קולעים במיוחד לנושא דיוני כאן. יתר על כן, כאשר אנו נוגעים בעיצובו של הגרוטסקי אצל ביאליק, בשירה כמו גם בספרות, מובלט אף ביתר שאת השימוש המחושב שנעשה ברצף הטקסט לשם יצירת אפקטים שונים של התבדות ציפיות, הפתעות, היפוכים וכדומה. הבט מבני־רטורי זה בולט במיוחד, מכיוון שלא כמו בחלק מן השירה הלירית של ביאליק, אין מדובר כאן באיוך, בשינוי או אף בהיפוך של וריאנטים סמנטיים לעתים דקים ומעודנים, אלא בנפילות תלולות ובהתהפכויות דרמטיות, ההולמות בנו במהלך הקריאה. בעניין זה, כמו בהבטים אחרים של החוויה הגרוטסקית, מאופיין ההיפוך בטקסט הגרוטסקי בקיצוניות ובהגזמה שבו.

הטעיתו של הקורא ועידודו לבניית מערכת ציפיות רגועה ואופטימית ביחס להמשך התפתחות האירועים יכולה להיעשות באמצעים שונים ודרך רמות שונות של הטקסט — החל במשפט או שניים, הרומזים לכיוון מטעה ומשיאים את הקורא להתעלם מאלמנטים מאיימים ולנסות לראות את ההתרחשויות באור אופטימי (כמו ב'שור אבוס וארוחת ירק'), דרך בנייה מפורטת ונרחבת של ציפיות לכיוון שיתהפך בהמשך (כמו ב'בעיר ההריגה' וב'אריה בעל גוף'), וכלה ב'קרנבל' של ציפיות, היפוכן, בניית ציפיות חדשות והתבדותן הכפולה והמכופלת הטורפת מחדש את הקלפים הסיפוריים (כמו ב'יום השישי הקצר').[4] בכל המקרים הללו — ויהיו מגוונים ורבי־פנים ככל שיהיו — חוזרת הנפילה מאיגרא רמא של ציפיות לבירא עמיקתא של ההתרחשויות הגרוטסקיות.

ב'שור אבוס וארוחת ירק' ההטעיה מצומצמת אמנם בהקפה הטקסטואלי — היא נגרמת בעטיים של שניים־שלושה משפטים שאומר הטבח בתחילת דבריו — אבל אין זה הופך אותה לפחות אפקטיבית, והיא מצליחה 'להקריז' על האופן שבו אנו ממשיכים לקרוא את הטקסט במשך כמה פסקאות.[5] כאשר מופיעה דמותו של הטבח לראשונה, מצבו של שלמה הוא בכי רע. הוא נתון בין המצרים, מוקף אספסוף הלועג למִשְׁבַּתּוֹ ומתגרה בו. בתחילה מוצגת דמותו של הטבח כחלק מאספסוף עוין זה: 'ושם בתוך האספסוף טבח אחד בריא ומרוטפש'. בהמשך הפִּסקה מתחיל להיווצר פער בינו לבין יתר ההמון ('את מהתלותיו הנחמדות חזו רבים וגם ידעון מבשרם'), עד שנוצר ממש ניגוד ביניהם: 'על כן חלו רבים מפניו ויהי לכל סביבותיו למחתה [...] ובשסעו את האספסוף באפס יד, כשסעו בקרדום את הגדי הטבוח' (שכה). הטבח מוצג אם כך בתחילה כחלק מן האספסוף, לאחר מכן נבנה ביניהם ניגוד — הוא חזק, תוקפני ואלים מכולם וכנגד כולם — ואז באים דבריו הראשונים ובונים את הציפייה (שתתבדה כמובן בהמשך), שכוחו ואלימותו של הטבח יופנו כנגד האספסוף (ולכך, כפי שמסופר, יש תקדימים) לשם הגנתו והושעתו של שלמה: 'מה לכם, ביצי כנים, חראי זבובים, צפיעי יבחושים, כי חברתם על הלך מסכן? חדלו ממנו, אומר אני לכם אספו ידיכם הצרועות וקפצו פיכם המגואל' (שכה). כל דמותו של הטבח מצטיירת ברגע זה כדמות 'הפרא האצילי' המעולל אמנם תעלולים שונים ומשונים בקרב האספסוף, אבל כאשר הוא נתקל בשלמה המוכה והעלוב, מתעורר בו כאילו 'קוד הכבוד' שלו, שלפיו ניתן להתמודד רק עם מי שהוא שווה לו, ומכיוון שתנאי זה מופר ושלמה שרוי בעמדת נחיתות גדולה הרי הוא נחלץ להגנתו.

רושם מטעה זה מעודד אותנו להמשיך ולראות את המשפטים הבאים שמשמיע הטבח כחלק מתחבולה שלו לחילוץ שלמה, אף שהם מכילים כבר ביטויים מפורשים של אלימות ותוקפנות כלפי שלמה: 'לי הציד הזה ואנכי אחרכנו. הסגירוהו, את בן־החיל, אל ידי ואנכי אעשה־לו כל צרכיו. עשה אעשה לו. אגשה־נא אליו ואמושהו'. הרושם האופטימי ביסודו יכול עדיין להתקיים, אם כי כבר באופן מהוסס, אפילו כאשר אנו קוראים את הנאום שמפנה הטבח לראשונה אל שלמה. עדיין יכולה להתקיים הציפייה, שכאשר יתרחקו השניים מן ההמון יחשוף הטבח את כוונותיו הטובות, ישלח את שלמה לחופשי וכו'. אבל אין גם ספק, שכאן כבר עולה גם האפשרות השנייה, זו שתתממש בהמשך, שהטבח אולי יוציא את שלמה מן הפח, אך הוא יהיה זה שידרדרנו אל הפחת. לענייננו, אין ספק שחלק מן העצמה המהממת של ההמשך האכזרי מקורה בכך שהוא מופיע דווקא לאחר ציפייה תמימה לשיפור המצב.

ב'אריה בעל גוף', לפני שאנו עדים לנפילתו של אריה ולכישלון הצורב של חנוכת הבית והסעודה, נבנה באורח מחושב ומפורט בניין שלם של ציפיות כאילו העניינים מתנהלים כשורה וכל חלומותיו של אריה, ואולי אף של חנה אשתו, מתגשמים על הצד הטוב ביותר. בניין הציפיות מתחיל בצורה רצינית עם סיום בניית ביתו של אריה: 'לא היו ימים מועטים — ו"כל אותם המצורעים" למקטנם ועד גדולם ראו בכליון עיניהם את כל חשק אריה אשר חשק להראות: קרן זווית אחת, הבולטת לכבוד ולתפארת אל פני הרחוב, מבית ארוך העומד בעקלתון בתוך חצר כלול בהדרו לחמדת כל עין ואכסדרה קטנה לפני הפתח' (קכד). הרושם שהכול מתנהל שופי מתגבר, מכיוון שרק עמוד אחד קודם לכן קראנו שאלו בדיוק היו ציפיותיו ומטרותיו של אריה: 'להראות ל"כל אותם המצורעים", שגם לו לאריה, ברוך השם, דירה נאה ומרווחת' (קכג) — והנה הוא מצליח להראות ל'כל אותם המצורעים'. ההמשך מחזק רושם זה, שלפנינו סיפור הצלחה בהתגשמותו, וזאת

בשתי דרכים. ראשית, באמצעות התבטאויות ישירות מטעם המספר: 'כבוד גדול נתכבד אריה בשבת ההיא! הכל, הכל ראו את כל עושר גדולתו ומעשה תוקף צרורותיו' (קכד). רק בדיעבד מתברר לנו עד כמה אירוני הוא מבע זה בהיותו מבע משולב עם תודעתו של אריה ולא תיאור דברים כהוויתם. אמנם כבר בקריאה ראשונה ניתן להבחין שלפנינו מבע משולב, בגלל השימוש שנעשה בקטע במונחים מעולם המושגים של אריה, אבל איננו יכולים לדעת עד כמה גדול הפער בין המספר לבין אריה במה שקשור להערכת הצלחתו הצפויה.

אבל יותר מן האמירות המפורשות של המספר, תורמת לבניית הרושם המטעה העובדה, שכל הגבירים 'יפי הנפש' ו'המעודנים' מגלים בסעודה את פרצופם האמיתי, והרי זה פרצוף גשמי, חומרני וזללני לפחות כמו זה של אריה, רק עם נופך של צביעות והתחסדות: 'והקרואים הטובים לא סרבו גם הפעם ויתנפלו על ה"כבוד" המוכן לפניהם, חטפו לעסו, טחנו ויאכלו בכל פה וגם שמו בכלי הטף אשר ברגליהם, והכל — משום "מצוה לחסר"' (קכד).

תמונה זו מעודדת לראות את ניצחונו של אריה כמושלם: לא זו בלבד שזכה ועלה לדרגתם מבחינה חיצונית, אלא שתהליך זה של התקבלות לחברתם ושל השתווות למעמדם הביא גם להורדתם לדרגתו שלו, וכך נמצא השוויון מחוזק ומובטח משני צדדיו כאחד. אלא שתמונה זו, אשר כבר קודם לכן עוררה חשדות מסוימים בדבר תוקפה ואמינותה, מתחילה להתערער בהמשך, עד שהיא מגיעה לידי היפוך גמור. ראשית הערעור בסצינה המכריעה של נישוק הגביר הזקן; המשכו בתיאור 'הצלחתה' של חנה, אשת אריה. כאן כבר חושף המספר את ציפורניו האירוניות ומציג אותה בכל גיחוכה, בנימה סרקסטית אכזרית: 'חנה, המזדקרת שלא כענין בין הקרואים והקרואות [...] כל זה נראה אמנם משונה ותמוה קצת, והיא נראתה בעיני עצמה משונה ושלא כדרכה, כגבירה לא מלומדה [...] ואפילו פניה ועיניה הכסיפו והצהיבו שלא כדרכם, והבהמיות שבהם הסתתרה רגע אחד [...] כפל סנטרה התנפח והתעגל כפלח התפוח [...] שתי לחייה היו מתלהטות ומאדימות כאבטיח שלוק' (קכד). מכאן ועד 'סקירת עיניהן של קצת גבירות, סקירות מלאות חמת עקרב, קנאה ולעג, שהתגלגלו עד מהרה בקריצות ולחישות רעות אשה באזני חברתה' — המרחק קטן. ומלחישות אלה ועד ל'סצינת הפשטידה' — המרחק קטן עוד יותר. אגב, מעניין לראות כיצד משולבים בתיאוריה של חנה מונחים מעולם החי והצומח, עד שדומה שהמתארים בין התחומים מיטשטשים ולפנינו תמונה של אשה־בהמה־אבטיח־שלוק — מסימני ההכר של העולם הגרוטסקי.

הידרדרות זו של חנה, הסוחפת עמה את אריה, כאשר היא באה על רקע של ציפיות אופטימיות — 'כבוד גדול נתכבד אריה בשבת ההיא!' — תורמת להגברת תחושת העיוות וחווית הנפילה.

ב'יום השישי הקצר' עושה ביאליק צעד אחד נוסף בעקרון הקומדיה של טעויות, וצעד זה הופך את היצירה לגרוטסקה זרועת מהמורות ותהפוכות.[6] הטעות שעושה ר' ליפא בהליכתו אחר פיתויו הגשמיים של גצי המוכסן מובילה אותו לשכרות, וזו מביאה אותו לחטא ולנפילה של חילול השבת. בשלב זה של הסיפור, 'בשעה שהרב ר' ליפא מוטל באכסניא שוממה על הספסל, מקופל בתוך אדרותיו' (קנז), מוצגת לפנינו דמותו של פיבקא, בעל האכסניה, המזדעזע למראה האורח הבלתי צפוי, שהגיע בזמן בלתי צפוי! הכיוון הסביר של ההתפתחויות נראה כמוביל לעימות בין פיבקא לבין הרב כאשר

האחרון יתעורר, ולגילוי קלונו של הרב. זו תהיה קטסטרופה, אבל קטסטרופה בקנה־מידה קטן, שהרי החטא ייחשף בפני הפונדקאי לבדו (ואולי יוכל הרב 'להחליק' את הדברים והעניין יוצנע). אלא שהכיוון הצפוי של ההתפתחות אינו מתממש — וכאן חל ההיפוך הראשון — ופיבקא מחליט, שהוא עצמו כנראה טועה בחשבון הימים, וכדי להימנע מלעגו של הרב ושל בני העיר על שהפך חול לשבת, הרי הוא עומד וטורח לבער כל סימן של שבת מן הבית והופך את השבת לחול (וכל זאת, כמובן, בצורה מוגזמת כיאה לגרוטסקה).

היפוך זה יוצר גם הוא מהלך של ציפיות, שהעניינים יתגלגלו לכיוון מסוים: שר' ליפא יתעורר ויבחין בחילול השבת של פיבקא. גם באפשרות זו אורבת קטסטרופה, אלא שהפעם גדל משקלה: לא זו בלבד שייחשף חילול השבת של הרב, אלא שחילול זה גורר את החטאתו של פיבקא, וגם חטאו של זה האחרון ייחשף במסגרת בירור הדברים שכנראה ייערך ביניהם. החטא גדל והאפשרות להצניעו פחתה, משום שכעת גם בני הבית כבר היו שותפים להיפוך.[7]

בנקודה זו אנו עדים להיפוך השני (שהיא טעותו השנייה של ר' ליפא; הראשונה היתה בהערכתו, שהוא יוכל להיכנס ל'כור' פיתויו הגשמיים של גצי המוכסן ולצאת ללא כוויות) — ר' ליפא סבור שהוא בילה את כל השבת בשינה עמוקה, וכפי שפיבקא לפניו לא היה מעוניין לברר באופן ישיר את המצב מפני חוסר הנעימות שעלול להתעורר, כך גם הרב במקרה שלפנינו. מצד אחד, טעות זו של הרב מביאה לו תחושה חריפה של חטא: 'אם כן, הייתי ישן והולך כל יום השבת וליל מוצאי שבת עמו. כאן על הספסל, לעיני פיבקא ולעיני הגויים, הייתי מוטל וישן "מעת לעת" שלם. בלא קדוש, ובלא תפלה, בלא הבדלה. מה אתה עושה עם ליפא, ריבונו של עולם?' (קנח). אבל מצד שני ההיפוך החדש פותח אפיק אחר של ציפיות בעלות גוון אופטימי: ר' ליפא יישאר באכסניה, ה'הצגה' של פיבקא תימשך, הם ייפרדו, וכאשר יגלו, כל אחד מהם לחוד, את טעותם יהיו כבר רחוקים זה מזה ושניהם יוכלו להצניע את כל הפרשה. אמנם גם כאן קיימת ברקע אפשרות של קטסטרופה, אבל היא מרוככת, מכיוון שנוצר הרושם שטעות אחת כאילו מאזנת את הטעות השנייה, שתי הדמויות ימשיכו לחיות כאילו בגן עדן של שוטים והכול יבוא על מקומו בשלום יחסי (כפי ששלילת שלילה הופכת לחיוב, כך הפרה כפולה של הסימטרייה מולידה סימטרייה חדשה).

אלא שכגודל הציפייה, כך גודל ההתבדות. מכל אפשרויות הפעולה בוחר ר' ליפא באפשרות הגרועה ביותר, שהיא גם — לאחר שאנו 'מתפכחים' מאשליות הציפיות האופטימיות — האפשרות הסבירה ביותר: להיחפז לביתו. חיפזון זה מביא כמובן את ר' ליפא הישר אל הקטסטרופה הגרועה ביותר, שבה נחשף חטאו באופן המגוחך, הנורא והפומבי ביותר (ולמותר להדגיש את חשיבותה של הפומביות במסגרת עולם היהדות).

אם בשלוש הדוגמאות עד כה ההיפוך שחל הוא מציפייה אופטימית להתרחשות פסימית בדרגות אלו או אחרות, הרי שהמצב היסודי ב'בעיר ההריגה' הוא שחור משחור. אבל אם אנו סבורים שכאן אין מקום לנפילה גדולה עוד יותר, לתוך מעמקים של אימה חשכה, טעות מכאיבה בידינו. כאן השינויים הדרמטיים והמזעזעים אינם קשורים לשאלת כיוון התפתחותה של העלילה, מכיוון שלמעשה אין עלילה ממשית בפואמה (הפעולה היחידה הקיימת היא של טיול מדומה, המאיר מזוויות שונות מצב סטטי ביסודו), אלא ביחס לעמדותיו של הדובר כלפי הסיטואציה הבסיסית שהוא מציג לפנינו.[8]

ההיפוך היסודי ב'בעיר ההריגה' הוא המעבר מיחס של זעזוע וסימפתיה כלפי

הטבוחים והמעונים ליחס של בוז, תיעוב ואף שנאה כלפיהם. דוגמה ראשונה לכך ניתן למצוא כבר ברצף המתאר את הנשים שנאנסו ונרצחו. הבית השירי פותח בתיאורים הנוראים של מראות הזוועה: 'וְיָרַדְתָּ מִשָּׁם וּבָאתָ אֶל־תּוֹךְ הַמַּרְתְּפִים הָאֲפֵלִים,/ מְקוֹם נִטְמְאוּ בְּנוֹת עַמְּךָ הַכְּשֵׁרוֹת בֵּין הַכֶּלִים,/ אִשָּׁה אִשָּׁה אַחַת תַּחַת שִׁבְעָה עֲרֵלִים,/ הַבַּת לְעֵינֵי אִמָּהּ וְהָאֵם לְעֵינֵי בִתָּהּ,/ לִפְנֵי שְׁחִיטָה וּבִשְׁעַת שְׁחִיטָה וּלְאַחַר שְׁחִיטָה;/ וּבְיָדְךָ תְּמַשֵּׁשׁ אֶת־הַכֹּסֶת הַמְטֻנָּפֶת אֶת־הַכָּר הַמְאֻדָּם,/ מִרְבַּץ חֲזִירֵי יַעַר וּמִרְבַּעַת סוּסֵי אָדָם/ עִם־קַרְדֹּם מְטַפְּטֵף דָּם רוֹתֵחַ בְּיָדָם'. ואז, כאילו באותה נשימה, ממשיך התיאור ועובר לגברים: 'וּרְאֵה גַּם־רְאֵה בַּאֲפֵלַת אוֹתָהּ זְוִית,/ תַּחַת מְדוֹכַת מַצָּה זוֹ וּמֵאֲחוֹרֵי אוֹתָהּ חָבִית,/ שָׁכְבוּ בְעָלִים, חֲתָנִים, אַחִים, הֵצִיצוּ מִן־הַחוֹרִים/ בְּפַרְפַּר גְּוִיּוֹת קְדוֹשׁוֹת תַּחַת בָּשָׂר חֲמוֹרִים, נֶחֱנָקוֹת בְּטֻמְאָתָן וּמְעַלְעוֹת דַּם צַוָּארָן' (צו). אם ניתן עדיין, אם כי בדוחק, לשלב שורות אלו בראייה סימפתית ביסודה, המזועזעת מן הסבל שעבר על הגברים בראותם מה שראו כאשר הם מנועים מלקום ולהושיע (בבחינת צדקיהו אשר בניו הומתו לפניו קודם שנוקרו עיניו), בא הדובר בשורות הבאות וחושף את יחסו האמיתי כלפי התנהגותם הפחדנית של הגברים: 'שָׁכְבוּ בְּבָשְׁתָּם וַיִּרְאוּ — וְלֹא נָעוּ וְלֹא זָעוּ,/ וְאֶת עֵינֵיהֶם לֹא־נִקְּרוּ וּמִדַּעְתָּם לֹא־יָצְאוּ — / וְאוּלַי גַּם־אִישׁ לְנַפְשׁוֹ אָז הִתְפַּלֵּל בְּלִבָּבוֹ:/ רִבּוֹנוֹ שֶׁל עוֹלָם, עֲשֵׂה נֵס — ' וכאן, אם עדיין קיימת ציפייה, שהנס עליו הם מתפללים יהיה הצלת הנשים, בא הסיום הסרקסטי של השורה וחושף אותם במלוא אפסותם הפחדנית: 'וְאֲלַי הָרָעָה לֹא־תָּבוֹא' (צו).

מכאן כבר פתוחה הדרך להומור המקאברי החותם את הבית: 'וְהַכֹּהֲנִים שֶׁבָּהֶם יָצְאוּ וְיִשְׁאֲלוּ אֶת רַבָּם:/ "רַבִּי! אִשְׁתִּי מַה הִיא? מֻתֶּרֶת אוֹ אֲסוּרָה?"', וכל הבית הבא שהדובר מבטא בו את הבוז והשנאה באופן ישיר: 'וְעַתָּה לֵךְ וַהֲבֵאתִיךָ אֶל־כָּל הַמַּחֲבוֹאִים:/ בָּתֵּי מָחֲרָאוֹת, מִכְלְאוֹת חֲזִירִים וּשְׁאָר מְקוֹמוֹת צוֹאִים./ וְרָאִיתָ בְּעֵינֶיךָ אֵיפֹה הֵם מִתְחַבְּאִים/ אַחֲיךָ בְּנֵי עַמְּךָ וּבְנֵי בְנֵיהֶם שֶׁל־הַמַּכַּבִּים,/ נִינֵי הָאֲרָיוֹת שֶׁבְּ"אַב הָרַחֲמִים" וְזֶרַע הַ"קְּדוֹשִׁים",/ עֲשָׂרִים נֶפֶשׁ בְּחוֹר אֶחָד וּשְׁלֹשִׁים שְׁלִשִׁים,/ וְיִגְדְּלוּ כְבוֹדִי בָּעוֹלָם וְיַקְדִּשׁוּ שְׁמִי בָּרַבִּים.../ מְנוּסַת עַכְבָּרִים נָסוּ וּמַחֲבֵא פִּשְׁפָּשִׁים הָחְבָּאוּ,/ וַיָּמוּתוּ מוֹת כְּלָבִים שָׁם בַּאֲשֶׁר נִמְצָאוּ'.

אבל היפוך זה של ציפיות ברצף הוא רק חזרה חיוורת לקראת מה שממתין לנו בסיומה של הפואמה, כאשר ההומור המקאברי מגיע לפסגות (או, מוטב, למעמקים) שקשה לשערן. ראשית, באמצעות תיאור מריר ולעגני של ההמון הקבצני החושף את נגעיו על מנת לזכות בנתח נוסף של נדבה: 'וְרָאִיתָ הֲמוֹן שִׁבְרֵי אָדָם נֶאֱנָקִים וְנֶאֱנָחִים,/ צוֹבְאִים עַל חַלּוֹנוֹת גְּבִירִים וְחוֹנִים עַל הַפְּתָחִים,/ מַכְרִיזִים בְּפֶמְבִּי עַל־פִּצְעֵיהֶם כְּרוֹכֵל עַל־מַרְכֹּלֶת,/ לְמִי גֻּלְגֹּלֶת רְצוּצָה וּלְמִי פֶּצַע יָד וְחַבּוּרָה,/ וְכֻלָּם פּוֹשְׁטִים יָד כֵּהָה וְחוֹשְׂפִים זְרוֹעַ שְׁבוּרָה,/ וְעֵינֵיהֶם עֵינֵי עֲבָדִים מֵכִּים, אֶל יַד גְּבִירֵיהֶם,/ לֵאמֹר: גֻּלְגֹּלֶת רְצוּצָה לִי, אָב "קָדוֹשׁ" לִי — תְּנָה אֶת תַּשְׁלוּמֵיהֶם!'. ואחר־כך, בדומה לתיאור הגברים הפחדנים, כאילו נפרצו סכרי השנאה, מפנה התיאור הסרקסטי את מקומו לקריאה ישירה ונוראה: 'לְבֵית הַקְּבָרוֹת, קַבְּצָנִים! וַחֲפַרְתֶּם עִצְמוֹת אֲבוֹתֵיכֶם/ וְעַצְמוֹת אֲחֵיכֶם הַקְּדוֹשִׁים וּמְלֵאתֶם תַּרְמִילֵיכֶם/ וַעֲמַסְתֶּם אוֹתָם עַל־שֶׁכֶם וְיִצְאַתֶּם לַדֶּרֶךְ, עֲתִידִים/ לַעֲשׂוֹת בָּהֶם סְחוֹרָה בְּכָל הַיְרִידִים' (צח).

הנקודה המעניינת ביותר בהקשר זה היא, שלפני התפרצות נוראה זו אנו עדים לבנייה של ציפיות הפוכות לחלוטין. הדובר מבטא עמדה של חמלה ואמפתיה עמוקה, שממנה עולה הציפייה לסיום של נחמה, או למצער של הזדהות עמוקה עם המעונים, אך מכל מקום לא לסיום האיום הזה. הבית נפתח בשורות: 'וְגַם אַתָּה אַל־תִּנֹּד לָהֶם, אַל תִּזְעַזַּע

חִנָּם פִּצְעֵיהֶם,/ אַל־תִּגְדֹּשׁ עוֹד לַשָּׁוְא סְאַת צָרָתָם הַגְּדוּשָׁה;/ בַּאֲשֶׁר תִּגַּע אֶצְבָּעֲךָ — שָׁמָּה מַכָּה אֲנוּשָׁה, כָּל בְּשָׂרָם עֲלֵיהֶם יִכְאָבוּ (צח). לא רק שאין כאן כל נימה תוקפנית כלפי המוכים, אלא יש כאן כעין השבעה, האוסרת כל גינוי של המוכים נוכח הסבל העמוק שלהם. אבל אט־אט מתחילות להשתרבב הנימות השליליות, עד להיפוך הסופי הנתפס (כמו במקרים האחרים שראינו) ביתר חריפות ועצמה בגלל הופעתו על רקע של ציפיות לאמירות חיוביות של נחמה והזדהות.

ארבע הדוגמאות שהבאתי מעידות ש'ההיפוך' החריף ברצף הטקסט הוא אחד המאפיינים המובהקים של עיצוב עולם וחוויה גרוטסקיים אצל ביאליק. חשוב להעיר שלאספקט מבני זה קשר ישיר להבט התמטי של הגרוטסקה: ראשית, היפוכים אלה תורמים לא פעם לתגבורה ולחידודה של החוויה הגרוטסקית, מכיוון שהקורא מתעמת עם המציאות הגרוטסקית המתוארת באופן פתאומי, ולכן חריף יותר. יתר על כן, במובן מסוים ניתן לראות בעיקרון זה של ארגון רצף הטקסט 'הד' או אקוויוולנט מבני להבט התמטי של הגרוטסקה: כפי שהעולם הגרוטסקי הוא עולם שנחשפים בו פניו של הכאוס, 'התוהו', עולם שבו קני־המידה המקובלים כושלים וההבחנות המירגלות (בין אדם לחיה, בין טרגי לקומי) מתעוותות לבלי הכר, כך ציפיותיו המוסדרות של הקורא — המבוססות על 'הנורמלי', 'המאוזן' ו'הסימטרי' — מיתסכלות וכאילו מושמות ללעג במהלך הקריאה. רוצה לומר, תהליך הקריאה הרצוף היפוכים מכאיבים ותחושה של התערערות קרקע הציפיות 'הבטוחות' הוא כעין גילוי בזעיר אנפין של עולם 'התוהו' הנחשף ביצירה הגרוטסקית.

על כמה עניינים רומנטיים וגילומם הגרוטסקי

מרדכי בן־יחזקאל, במאמרו על דרכי הטיפול האמנותי של ביאליק בחומר האגדי, מסכם את דיונו ב'שור אבוס וארוחת ירק' בתמיהה: 'מקסים הוא הסיפור בעושר לשונו, בתיאוריו הריאליים המופלגים, בשיחות החולין של אותו קצב, "כבד פדר, חזק מפרקת ונחוש מצח", ובחיתוך דיבורו העברי, שאין לו חקר. אך קשה לירד לסוף דעתו של הפייטן: מה ראה להכניס לתוך מסורת קדומה זו טיפוס של טבח גס, שהוא אינו אלא אחד מבני מינו של "אריה בעל גוף"?', והוא מסכם — 'יחידה היא ותהי לחידה, והיא כמוסה עמו' (בן־יחזקאל. תשל"ד: 368).

בא עדי צמח במאמרו 'הסעודה שנפסקה', מרים בעקיפין את הכפפה, ומציע את פתרונו לחידת הסיפור: 'אף את הסיפור הזה, כמדומה, אי־אפשר להבין, והוא חידה סתומה לקורא, אם אין זה משווה לנגד עיניו את שני עקרונות־היסוד שהוצגו בפתח מאמר זה. ראשית, הקרע בין עולם הרוח ועולם החומר, שהוא חוויית הגלות (מן הכפר), המוצג דרך ניסיונותיו הסמליים השונים של המשורר להתגבר על הניגוד ולאחד שוב את העולם בשלמותו הילדיית הקמאית; ושנית, ההתנכרות לעצמו וההתאכזרות לעצמו של ביאליק, הנושך ביצירותיו את בשר עצמו ומתאנה לחלומותיו ולערגותיו הוא'. מיד לאחר מכן הוא מתאר את היצירה ומפרשה פירוש הנסמך על ההנחה ש'ראינו את דמותו של שלמה העולה כסמל עיקרי בעולמו של ביאליק להגלמת דמותו הוא' (צמח. תשל"ו: 220, 237), ומתוך כך תיאור היצירה שם את הדגש על התענותו ועל חוויותיו של שלמה הסובל במהלך הסעודה התפלצתית.

אין ספק, שדיונו של עדי צמח מעלה נקודות חשובות ומאירות עיניים ביחס לתשתית החוויתית של עולמו של ביאליק כמו גם ביחס למשמעותו של מוטיב הסעודה במסגרת

עולם זה, ומבחינות רבות דיוני כאן הולך בעקבותיו. ועם זאת, כדאי להדגיש הבט חשוב במסגרת מה שמכנה צמח 'ההתאכזרות לעצמו של ביאליק'; הבט היכול להאיר את התמונה מזווית שונה, אולי אף הפוכה. זווית ההתבוננות שאציע להלן תצייר תמונה שונה במקצת של ביאליק 'האמיתי', ומה שחשוב אולי עוד יותר, היא תסיט את מוקד הדיון מנפתולי נפשו של היוצר (הסאדו־מזוכיסטית, על־פי צמח?) אל אחד המאפיינים המובהקים של עולמו הרומנטי של ביאליק. במלים אחרות, המוקד יועתק מ'פסיכולוגית המעמקים' של היוצר אל הפואטיקה של היצירה, הקשורה בטבורה לרגישות ולעולם החוויות הרומנטיים.

למותר לציין, שאין בדיון בסעיף זה כדי למצות את 'ביאליק הרומנטיקן' אלא, לכל היותר, להסב את תשומת־הלב לכמה הבטים של הבעיה, ודווקא הבעיתיים והפרו־בוקטיביים שבהם;[9] לאותם הבטים של הרומנטיקה 'האפלה', הנקשרים אל מגמות בפואטיקה של ביאליק והמוצאים להם ביטוי מרכזי ומעניין במסגרת המודוס הגרוטסקי ביצירתו.

אחת מנקודות המפתח לענייננו ניתן לראות בקטע, שבו פונה לראשונה הטבח ב'שור אבוס וארוחת ירק' אל שלמה לאחר שהביאו לביתו: 'מי פתי לא יאהב שתי? באפס כוס לא יטעם לעוס — האין זאת, אישי הלך בן־מלך? ענה, הלא ממשל משלים אתה. הבה ננסה אפוא דבר את בן־הבקבוק הזה. התבונן בו בינה. למראה עין אין צנוע ושקט ממנו. כולו רך וחלק. שמן זית זך!' (שכו). כאן, ובהמשך, מתגלה הטבח במלוא הדרו כאומן הלשון, כאילו העביר ביאליק לידיו (או, מוטב, לפיו) את שרביט המשורר: חרוזים, משחקי מלים ואליטרציות, דימויים ומשלים בריכוז, בכשרון ובעצמה שישוו להם רק העושר והמשחק הלשוני של המשורר עצמו. כושר לשוני אדיר זה משלים את כושרו 'האוראלי' האחר של הטבח ומשרת, כמובן, מטרות תמטיות ואסתטיות שונות — הן בבניית היחסים המורכבים של התקבולת והתקבולת הניגודית בינו לבין שלמה (המלך האומר דברי שירה וממשל משלים ניצב בפני וריאציה תפלצתית של עצמו) והן מתוך עצם ההנאה הטמונה בהפגנת הווירטואוזיות הלשונית. אבל לפני ואחרי הכול תורם העניין לבניית ההיקסמות מדמותו של הרוע. מבחינה זו, כל תיאור של היצירה, אשר יצטמצם בהדגשת נקודת ראותו של שלמה המתענה (כפי שעושה צמח),[10] ללא הבחנה בהנאה העצומה שביאליק מפיק מן הכמעט־הזדהות שלו עם תעלוליו — הלשוניים בוודאי, ואולי לא רק הם — של הטבח, דומה שהוא מחמיץ נקודה חשובה בקליטת היצירה ובפרשנותה.

ההיקסמות מדמותו של הרוע באמצעות העברת 'שרביט היצירה' לידיה של הדמות, ניתן לראות גם ב'אריה בעל גוף'. בסיפור זה מוצג אריה כפרוטוטיפ של דמות המספר העממי: 'דרשות של דופי כאלה היה אריה דורש אחרי סעודת הצהרים כשהוא יושב על האצטבא שלפני שער חצרו, מוקף עגלונים וסוחרי עץ קטנים ומדולדלים, שהוא מתהלך ומשוחח אתם כרע וכאח, בלי כל התגדרות ומנהגי פלפול — ממש כחד מן החבריא' (קיז).

אִפיון זה שלו אינו שולי כלל וכלל; למעשה, נפילתו של אריה מוצגת לפנינו בראש ובראשונה באמצעות נפילת מעמדו כמספר עממי. נפילה זו היא גם תוצאה של ההתרחקות מסביבתו הטבעית בניסיונו לעלות במעמד, אבל היא גם ייצוג סמלי תמציתי של מצב הבדידות והניתוק שהגיע אליו אריה: 'והוא מרגיש בעצמו, שאף אלו התכנסו עתה סביבו כל העגלונים, לא היו שיחותיו עולות יפה, כאלו נסתלקה ממנו רוח הקודש ואיזו חציצה דקה חוצצת עתה בינו ובין עולמו הקודם'. ולא רק שהמלך־המספר הודח

מכיסאו, אלא שגם מלך־מספר חדש (הנראה כגלגול פארודי של אריה עצמו) תפס את מקומו: 'אריה מסתכל מן הצד בחבורה זו ורואה את יענקל, זקן העגלונים, יושב לו על טרסקל המספוא שעל עגלתו הנמוכה, מקטרתו נתונה בין שיניו הצהובות והרקובות, והוא מקטר ורָק ומדבר כאחד' (קכו).

אגב, דמותו זו של 'זקן העגלונים' נקשרת, על בסיס לשוני, אל 'זקן הגבירים', ושתי הדמויות הללו כאילו 'סוגרות' על אריה משני הכיוונים ומביאות בתנועת מלקחיים להשפלתו הגמורה. כאילו על מנת להשלים את מעגל הנפילה, נוצרת אנלוגיה על בסיס לשוני גם בין 'אלתר שפיפון', שתרם להשפלתו בסצינה עם זקן הגבירים לבין 'אלתר תרנגולת'; בין שתי הדמויות נוצר זיהוי־לכאורה, שבמסגרתו כאילו נסגר החשבון בין אלתר לבין אריה, לאחר שאריה השפיל את אלתר ('תרנגולת') בשוק.

כמו הטבח ב'שור אבוס וארוחת ירק', גם אריה ניחן בכשרון מילולי שהשפע, ההומור והתוקפנות משמשים בו בערבוביה (וראה בייחוד הפורטרטים שהוא מתאר, עמ' קיז). כשרון זה שלו מחבב אותו עלינו ומדחיק, אם לא משכיח, את הקריטריון הערכי שלאורו, כמובן, חלק גדול ממעשיו של אריה נשפטים לחומרה. אבל נוכח קסם ועצמה מילוליים כאלה, גם הקורא הצדקן ביותר נופל שדוד. יתר על כן, בנקודה מסוימת מתברר לנו שביאליק לא זו בלבד שהעניק לאריה כשרון סיפורי־פיוטי מן המדרגה הראשונה, אלא אף השתמש בתחבולות סיפור דומות לאלה שהשתמש בהן אריה: 'בר' מנדל לא אתן פי לחטוא. ר' מנדל מאריך בבית המדרש אחר התפלה ולועס "חק", וכשהוא מוציא קול הברה בשעת למודו — קולו יוצא מתוך זקנו הצהוב ודומה כאלו פרתי האדומה גועה, "כלום יודע אתה מהו 'חק', בריליז?" שואל אריה דרך אגב את העגלון הסמוך לו — "אינך יודע, חמור? כי עתה שאלני ואגדך, 'חק' — זהו מין ספר המונח בתוך תיק הטלית והתפילין של היהודים היפים, והם לומדים מתוכו אחרי "עלינו" — כעין "קנוח תפלה"' (קיז).

עד כאן אריה. והנה, בקטע הבא נעשה שימוש בתחבולה דומה, המחקה את נוסח 'יסקאז' של אריה, אבל הפעם מטעמו של המספר: 'ומפני שאין כלל יותר, לכן גם אריה לא תמיד שחק לו מזלו לצאת בשלום מן השוק, ויש אשר הסב לו השוק צרות ותלאות רבות וגרם לו טורח וטפול לימים רבים, מקרה לא טהור כזה היה מצוי ביחוד כשנזדמן לעמוד על מקח אחד עם אלתר תרנגולת... אבל פה מוכרח אני להפסיק ולהודיעכם מה טיבו של אלתר תרנגולת זה. אלתר הוא לפי מצבו' וכו' (קכ).

אין ספק, שהעובדה שהמספר מחרה מחזיק אחרי תחבולות הסיפור שאריה משתמש בהן תורמת באופן משמעותי לבניית היחס המוקסם של הקורא כלפיו, אם כי כמובן הוא אינו אמור להיתפס כ'צדיק גדול'. ובעצם, דווקא מכיוון שאיננו 'צדיק גדול' הוא מתחבב עלינו, מה גם שעל רקע יתר הדמויות בסיפור בולטת דמותו של אריה כדמות בעלת שלמות פנימית מעוררת כבוד, בניגוד להתנהגותם של הגבירים 'המעודנים' והצבועים.

ב'יום השישי הקצר' גצי המוכסן הוא מקור הרע. הוא, בפיתוָיו החומריים, מדיח את ר' ליפא מדרך הישר. הוא הממלא למעשה את תפקיד השטן. אבל איזה שטן נחמד: 'מניחים אנו מיני מאכל ובאים עכשיו למיני משקה. ר' גצי, דעו לכם, הריהו יהודי פשוט, בלי חכמות יתרות. וכשאומרים יי"ש — פרושו: יי"ש! היינו, פשוטו כמשמעו: לא פחות מ"תשעים וחמישה", ודווקא ישן. היינו? יי"ש המשומר במרתפו קבור באדמה זה ימים ושנים, ולכתחילה — שומעים אתם — לכתחילה נגנז לשם הנכד הראשון, שעתיד לבוא. אדרבא, ישתה נא הרב, רק עוד כוס אחת, כוס זעירה זו — גצי תקע לתוך כף ידו של הרב

צנצנת בת רביעית הלוג — נא ונא! ישתה נא הרב! אל נא יתירא! וכי יי"ש הוא זה? אין זה יי"ש כלל! הרי זה שמן זית! זולף הוא לכוס ואין קולו נשמע. שמן זית זך ממש! כמו ששמו גצי! נא, לחיים, רבי, לחיים!" (קנה).

מה שנפתח כתיאור שלֵו למדי מטעם המספר ('מניחים אנו') הופך אט־אט למבע משולב, שבו כאילו נכבש המספר בקסמו של ר' גצי והריהו הולך ומאבד את זהותו העצמית וריחוקו עד שדבריו של ר' גצי כובשים כליל אותו ואת הטקסט. מעניין כמובן לציין בהקשר זה, שר' גצי משתמש בדיוק באותו דימוי ביחס ליין שמשתמש בו הטבח ב'שור אבוס וארוחת ירק' (שמן זית) במסגרת של פיתוי־אינוס.

בשלוש היצירות שנסקרו עד כה לוותה ההימשכות אחר דמותו של הארצי, החזק והרע בנימה הומוריסטית, ולא היה בה כדי לזעזע באופן רציני את מערכת הערכים המקובלת. אמנם ההימשכות אחר דמות הרוע הפכה את מערכת הערכים של היצירות למורכבת, אבל היו עדיין די גורמים שהיה בהם כדי לרכך ולאזן עניין בעיתי זה. כאשר אנו באים לדון ב'בעיר ההריגה' המצב שונה. ראשית, הנימה ההומוריסטית המרככת נעלמת ובמקומה מופיעה נימה סרקסטית אכזרית, שהצחוק הטמון בה הוא צחוק מקאברי. שנית, עצם הסיטואציה המתוארת בפואמה היא סיטואציה ממשית ונוראה המבליטה את הממד המוסרי. והמשורר, ספק כמביא עדות היסטורית ספק כדורש דרשה נבואית, אמנם מתמודד עם הבעיתיות המוסרית שהפוגרום מעורר. בהקשר זה, לכל נימה, ולו הדקה ביותר, של הימשכות אל הרוע יכולות להיות השלכות ערכיות מזעזעות. חשוב להדגיש אם כך כבר כעת, שאין למצוא בפואמה זכר להיקסמות ישירה מדמותו של הרוע. רוב חציה הראשון של הפואמה מוקדש לתיאור הזוועות שביצעו הרוצחים, ומתוך עצם התיאורים המזוויעים עולה בהכרח יחס של רתיעה איומה מן הפורעים, ואם קיימת אליהם התייחסות ישירה כלשהי, הרי זה באמצעות כינויים חיתיים של חיות יער טמאות ושפלות: 'מרבץ חזירי יער ומרבעת סוסי אדם', ו'בשר חמורים'.

הבעיתיות הערכית שהיצירה מעוררת אינה קיימת אם כך ברמה הישירה, אלא כאשר אנו מתבוננים בכלל הפואמה, ובייחוד בשאלות העולות נוכח התיאור רווי השנאה שזוכים לו המוכים דווקא. אם הזכרתי, דרך משל, את השוואתם של הפורעים לחיות יער טמאות, כדאי לזכור שגם הקרבנות אינם זוכים לדימויים חיוביים יותר מעטו של המשורר. אמנם לא בדרך ישירה, אבל גם ההסמכה המטונימית, כאשר היא חוזרת פעמיים ושלוש כוחה יפה ליצור את הזיהוי, ולעתים אף באפקטיביות רבה יותר מזו שיוצר הכינוי הישיר: 'וּבָרַחְתָּ וּבָאתָ אֶל־חָצֵר, וְהֶחָצֵר גַּל בּוֹ — / עַל הַגַּל הַזֶּה נָעֲרְפוּ שְׁנַיִם: יְהוּדִי וְכַלְבּוֹ'. ואחר־כך: 'וְעַתָּה לֵךְ וַהֲבֵאתִיךָ אֶל־כָּל הַמַּחֲבוֹאִים: / בָּתֵּי מָחֲרָאוֹת, מִכְלָאוֹת הַחֲזִירִים וּשְׁאָר מְקוֹמוֹת צוֹאִים [...] מְנוּסַת עַכְבָּרִים נָסוּ וּמַחֲבֵא פַּשְׁפְּשִׁים הָחְבָּאוּ, / וַיָּמוּתוּ מוֹת כְּלָבִים שָׁם בַּאֲשֶׁר נִמְצָאוּ'. לכך ניתן להוסיף תיאורים הבונים, באופן 'מרחף', את דמות ההרוגים כתרנגולות ('מַעֲשֶׂה בְּבֶטֶן מְרֻטָּשֶׁת שֶׁמִּלְאוּהָ נוֹצוֹת'), או כקתלי בשר התלויים באטליז ('מַעֲשֶׂה בִּבְנֵי אָדָם שֶׁחוּטִים שֶׁנִּתְלוּ בְּמָרִישִׁים'), וכמובן התמונה החוזרת של הרצוחים כבהמות ('הנה עגלי הטבחה').

הנקודה המעניינת ביותר בהקשר דיון זה המתמקד במודוס הגרוטסקי היא סוגי החיות התפלצתיות, המוסמכות באופן מטונימי לעולמם של הטבוחים.[11] ראשית, העכבישים המוצגים כשרידי פליטה וכעדים לטבח: 'וְנָשָׂאתָ עֵינֶיךָ הַגָּגָה — וְהִנֵּה גַּם רְעָפָיו מַחֲרִישִׁים, / מַאֲפִילִים עָלֶיךָ וְשׁוֹתְקִים, וְשָׁאַלְתָּ אֶת פִּי הָעַכְבִּישִׁים; / עֵדִים חַיִּים הֵם, עֵדֵי רְאִיָּה, וְהִגִּידוּ לְךָ כָּל־הַמּוֹצְאוֹת'. ובהמשך, מעל גיא ההריגה, שניתן לדמותו לציור של

חבורת מפלצות בנוסח 'ברויגלי', אנו פוגשים בעטלפים ('וּכְמַחֲנֵה תִּנְשָׁמוֹת עֲנָק וְאֵימֵי עֲטַלֵּפִים'), חיה שעליה מעיר קייזר בספרו על הגרוטסקה:

The grotesque animal incarnate, however, is the bat *(Fledermaus),* the very name of which points to an unnatural fusion of organic realms concretized in this ghostly creature [Kayser. 1981: 183]

כל תמונות החיות הטמאות, הנמבזות והמפלצתיות המוסמכות לעולם הטבוחים גורמות לדה־הומניזציה שלהם ומכינות את הקרקע להתפרצויות הישירות של סרקזם וסלידה כלפיהם בהמשך. להלן אנסה לבחון את משמעותה של התפרצות זו מבחינת מערכת הערכים של היצירה.

ראשית, מבחינה חוויתית, יש כאן הפניה של עצמה רגשית אדירה כנגד המוכים דווקא, בבחינת הכאתו של אדם שהופל כבר לקרקע. אבל מעבר לממד הרגשי, מבחינת המסד הערכי של היצירה, יש כאן למעשה אימוץ, לפחות ברמה מסוימת, של נקודת הראות העקרונית של הכוח, העצמה, ומשום כך גם של הרוע. מתוך נקודת ראות זו של הכוח מוקע החלש, הנכנע והמוכה. לו היתה משוקעת בעולם שהפואמה מעצבת האמונה, שהכוח ניצב בסופו של דבר לצד הצדק, שהתיעוב כלפי התגובה הנכנעת של היהודים משולב בקריאה לנקמה שתביא עמה כינון מחודש של הצדק, והחזק מכל חזק — האלוהים — ישיב את המאזן המוסרי ההולם לכנו, לא היה אולי בהתפרצות זו כלפי המוכים כדי לזעזע כפי שהיא מזעזעת. היסוד המחריד הוא שהזדהות זו עם עקרון העצמה, תוך הכפשת המוכים ושנאת הנכים, באה על רקע עולם מאוים שבו 'אלוהים מת': 'וְלָמָה זֶּה יִתְחַנְּנוּ אֵלַיז — דַּבֵּר אֲלֵיהֶם וִירְעָמוּ:/ יָרִימוּ־נָא אֶגְרֹף כְּנֶגְדִּי וְיִתְבְּעוּ אֶת־עֶלְבּוֹנָם,/ אֶת־עֶלְבּוֹן כָּל הַדּוֹרוֹת מֵרֹאשָׁם וְעַד־סוֹפָם,/ וִיפוֹצְצוּ הַשָּׁמַיִם וְכִסְאֵי בְּאֶגְרוֹפָם'.[12]

זהו עולם, שבו שמים ריקים משקיפים באדישות על המתחולל על הארץ, שבו מתקיים שוויון ערך בין תופעות טבע אדישות למעשי רצח מחרידים: 'הַשָּׁמֶשׁ זָרְחָה, הַשִּׁטָּה פָּרְחָה וְהַשּׁוֹחֵט שָׁחַט'. בעולם כזה, המוות והחיים הם עובדות סתמיות: 'חַלְלֵיכֶם — חַלְלֵי חִנָּם, וְגַם־אֲנִי וְגַם אַתֶּם/ לֹא־יָדַעְנוּ לָמָּה מַתֶּם וְעַל־מִי וְעַל־מָה מַתֶּם,/ וְאֵין טַעַם לְמוֹתְכֶם כְּמוֹ אֵין טַעַם לְחַיֵּיכֶם'. אין אפשרות להשיב את הצדק לכנו, משום שאין בנמצא האותוריטה שבפניה יוצג המקרה לשיפוט. במצב זה, הערך היחיד, אם אמנם ניתן לדבר כאן על ערך, הוא זה של ההישרדות, כלומר, כל דאלים גבר. על רקע זה עולות ההשתמעויות הנוראות מאימוץ עקרוני של נקודת מבטו של החזק המבזה את החלש. הזדהות עם הפורעים הנוראים ודאי שאין כאן, אך הימשכות אל נקודת התצפית העקרונית השייכת לעולמם של פורעים, כל פורעים שהם — נקודת התצפית של הכוח כערך, של כל דאלים גבר — יש כאן. כאשר דחה ביאליק את האפשרות שסופו של הצדק להיגלות, כאשר ביטא עמדה של תיעוב ושנאה כלפי המוכים, הוא מצא עצמו בעמדה הקושרת אותו, אמנם לא באורח ישיר, ובכל זאת קושרת, עם עולם הרוע. ודומה שמסקנה זו חורגת כל־כך מן העולם המוסדר והמאוזן, עד שרק המודוס הגרוטסקי — המשקף עולם מעוות, עולם ש'נקע ממסלולו' — הולם את עיצובה.

מאריו פראז, בספרו החשוב על עולם הרגישויות והחוויות הרומנטי, מצביע על ההימשכות אחר הרוע כאחד מן המאפיינים של הרומנטיקה (Praz. 1933: 55—94).

הנקודה המעניינת במקרים שראינו אצל ביאליק אינה רק עצם המימוש של נטייה זו, הקושרת אותו בטבורו אל העולם הרומנטי, אלא עיצובה של נטייה זו במסגרת המודוס הגרוטסקי. ניתן כמובן למצוא אצל ביאליק גם הימשכות אחר דמותו של הרוע שאינה מעוצבת במסגרת המודוס הגרוטסקי, ואולי הדוגמה המובהקת ביותר לבניו הרוחניים של לוציפר בהקשר זה הם מתי מדבר הקוראים: 'וּמִי אָדוֹן לָנוּ?!/ גַּם עַתָּה — אִם סָגַר עָלֵינוּ מִדְבָּרוֹ אֵל נָקָם,/ כִּמְעַט נָגַע בָּנוּ שִׁיר עִזּוּז/ וָמֶרִי — וַנָּקָם!/ לַחֲרָבוֹת! לַרְמָחִים! הִתְאַחֲדוּ! הֵימִינוּ!/ עַל־אַף הַשָּׁמַיִם וַחֲמָתָם — הִנְנוּ וְעָלֵינוּ — / בִּסְעָרָה' (צד). אבל במקרים שראינו איננו עוסקים בנהייה אחר דמותו הקוסמת של לוציפר, אלא בהימשכות אל דמויותיהם הגשמיות, הארציות והגסות של 'מפלגת השטן' (גצי ב'יום השישי הקצר', הטבח ב'שור אבוס וארוחת ירק' ואריה ב'אריה בעל גוף'), או באימוץ נקודת התצפית העקרונית של עולם הערכים של הרוע (ב'בעיר ההריגה'). דמותו של הרוע ביצירות הנידונות היא הדמות בעלת הנוכחות הדרמטית הגדולה ביותר: אליה נמשך ביאליק, ועם נקודת תצפיתה אנו נותרים בסופו של חשבון. ומכיוון שכוחות רוע אלה אינם מופיעים במסגרת של מאבק הירואי של לוציפר כנגד האלוהים אלא במסגרת של עולם גשמי ומכוער שאלוהים נטשו, במסגרת עולם שסדריו נפרעו, הרי שההתקרבות אל הרוע היא מניה וביה גם התקרבות אל תחושת התוהו השולטת בעולם זה, וחווית התוהו הזו היא מנשמתה של הגרוטסקה.

עניין נוסף, הקשור בטבורו אל עולם החוויות הרומנטי ואף אל צדדיו האפלים והדקדנטיים (שאותם השכיל לחשוף פראז בספרו), מוצא לו גילום מובהק בפואמה 'בעיר ההריגה': ההימשכות הכמעט אובססיבית אחר הרקוב והקמל, הגוסס והמק, אחר פניו הפיזיים והקונקרטיים של המוות.

המוות מופיע פעמים רבות ביצירתו של ביאליק במעמד מטפורי, כציור, אבל לעתים לובש הציור הפיגורטיבי חיים משל עצמו, וביאליק טורח לפתח ולמצות את כל ההבטים מעוררי הפלצות שבתמונת מוות זו. במלים אחרות, ביאליק מעצב תמונה 'חיה' מאוד של המוות. 'אכן חציר העם', למשל, פותח בשורה 'אָכֵן חָצִיר הָעָם, יָבֵשׁ הָיָה כַּעֵץ', אבל מיד הדימוי מחריף והופך לאכזרי יותר — 'אָכֵן חָלָל הָעָם, חָלָל כָּבֵד אֵין קֵץ'. אבל מסגרת כללית ושחוקה יחסית זו של ההשוואה עדיין אינה מספקת את ביאליק, ובבית השני הוא פונה (כמעט, ניתן לומר, בחדווה) למיצוי האספקטים הקונקרטיים השונים של תמונת המוות והרקב: 'אָכֵן נָבֵל הָעָם, מָלֵא נִקְלֶה וָרוֹשׁ,/ כֵּלוֹ רָקָב וּמְסוֹס מִכַּף רֶגֶל עַד רֹאשׁ!', ובהמשך — 'עָלָה נֹבֵל מֵעֵץ, אֵזוֹב עֹלֶה בַגָּל,/ גֶּפֶן בּוֹקֵק, צִיץ מָק' (יז — יח).

תמונות המוות, ההתפוררות והרקב יכולות להופיע לעתים לא באופן ישיר, ואף לא כציור פיגורטיבי, אלא מתוך הבחירה בשרשרת של תארים וביטויים, הבונים כעין תמונה 'מרחפת' נוראה של מוות ורקב. למשל, ב'על סף בית המדרש': 'סִפְּךָ אֲשֶׁר רָקַב [...] סְחִי קַרְקַעַךְ [...] בַּעֲפָרְךָ יִתְפַּלֵּשׁ אָרוֹן מֵאֵין תּוֹרָה,/ גְּוִילִים בָּלִים וִירֹקִים יִרְקְבוּ בֶּחָבְיִת' (ז).[13] תמונות אלה של מוות והתפוררות אמורות באופן רשמי לעצב מצב של חולשה וחידלון לאומי או אישי. אבל לא פעם, כחלק מדינמיקה פואטית פנימית של ההתמקדות בפניו הקונקרטיים של המוות, הולכות התמונות ומתגברות עד שהן מקבלות ממדים מועצמים ודמוניים. את אחד השיאים לגילוי עצמתה הדמונית, הכמעט אסכטולוגית, של תמונת המוות ניתן למצוא בסיום 'על השחיטה': 'יִקֹּב הַדָּם עַד תְּהֹמוֹת מַחֲשַׁכִּים,/ וְאָכַל בַּחֹשֶׁךְ וְחָתַר שָׁם/ כָּל־מוֹסְדוֹת הָאָרֶץ הַנְּמַקִּים' (מא). ועל הקשר בין 'על השחיטה' ו'בעיר ההריגה' אינני חייב כמובן להרחיב את הדיבור. מה שמופיע כתנאי וכאפשרות בראשון, מתממש

באכזריות בשני: אם בראשון קיימת עוד הקריאה 'ואם יש צדק', הרי בשני כבר ברור שאין אפילו טעם להעלות את השאלה, והקריאה בראשון בנוסח של 'הך קדקד, ויזנק דם רצח', מוצאת לה את מימושה הקונקרטי, המפורט והמזוויע בשני בכעין טכניקה של 'קלוז־אפ'.

הנקודה המרתקת ביותר בהקשר זה היא שעצמתה המהממת של הפואמה נובעת, בין היתר, מן הזימון בין הנטייה הפואטית של המשורר לתיאוריו 'החיים' של המוות — ובין ההתרחשות הריאלית של הפוגרום הנורא שהוא בא להעיד עליו. או בניסוח ציני מעט: מן העובדה שלנטייה הפואטית הזו יש ב'בעיר ההריגה' הנמקה ריאליסטית מלאה.

הגרוטסקה אצל ביאליק — בין חוף לתהום

לאחר תיאור תהליך השחיקה של הלשון, המאבדת את מגעה האותנטי עם המציאות, מגיע ביאליק ב'גילוי וכיסוי בלשון' לתיאור תפקידה של לשון השירה כמנערת השימושים השחוקים לצורך יצירת מגע מחודש עם המציאות הטרום־מילולית והטרום־מושגית, עם אותו 'מה' נעלם וחמקמק שהוא מעבר לכל חשיבה ומישוג; אותו 'מה' החומק מן הניסיונות לצודו ברשת המלים והמושגים הקיימים.[14] את ניסיונה של השירה ליצור מגע מחודש עם המציאות מתאר ביאליק כתהליך רב סיכויים, אך גם רב סיכונים, ולשם המחשת העניין הוא מציג את הדברים בלשון ציורית: 'ולמה הדברים דומים? למי שעובר את הנהר בשעת ההפשרה על־פני גלידים מתדרדרים וצפים. חלילה לו להשהות את הרגל על־גבי גליד אחד יותר מהרף־עין, יותר מכדי קפיצת הרגל מגליד אחד לחברו הסמוך ומחברו לחברו. בין הפרצים מהבהבת התהום, הרגל מתמוטטת, הסכנה קרובה [...] ואף־על־פי־כן גם מאלה יש שנכנסים בשלום מחוף זה ויוצאים בשלום אל החוף השני — לא את הפתאים בלבד שומר ה'' (רד).

דומני שתיאוריו אלה של ביאליק את התהליך המסוכן של חשיפת 'התוהו' וההיחשפות לו, של טריפת הקלפים הלשוניים והמושגיים הרגילים לצורך הסיכוי של הנגיעה ב'לב הדברים', זה הכאוטי, הבלתי מושג והבלתי ממושג, תואמים אולי יותר מכול את גילומיה השונים של הגרוטסקה ביצירתו (כמו גם את הגרוטסקה בכלל).[15] יותר מזה, בתיאורו את תהליך 'חציית הנהר' מספק לנו ביאליק כלי עזר חשוב לצורך תיאורם של שני קטבים במודוס הגרוטסקי: הקוטב האחד הוא זה שבו ההלך מצליח לחצות את הנהר ומגיע בשלום אל חוף מבטחים. העיצוב הגרוטסקי הוא כעין שלב בדרך שסיומה בתחושה של פיוס והשלמה, של היכולת להתמודד מחדש עם המציאות המפוררת ולהשתלב בתוכה. כמובן, אין לדבר כאן על הרמוניה — כל מי שחזה בפניו של התוהו אינו יכול לשוב עוד אל תחושה של עולם מאוזן והרמוני — אך יש כאן חזרה אל שיווי־משקל מסוים שבו העולם והקיום בתוכו נראים אפשריים.

הקוטב השני, לעומת זאת, מציג אפשרות מאיימת הרבה יותר, שבמסגרתה ההלך כאילו נלכד באמצע הנהר, מתנדנד בין הגלידים החלקלקים ועיניו מרותקות, בכמין עווית, אל התהום הנפרשת לרגליו. קוטב זה כמוהו כמיצוי של ההבט הנורא והטרגי (או הפוסט־טרגי) הטמון בגרוטסקה, ואילו הקוטב הראשון כמוהו כמיצוי של ההבט הקומי של הגרוטסקה. שני קטבים עקרוניים אלה מסמנים את שני קצותיו של רצף אשר על פניו ניתן למקם יצירות שונות מן המודוס הגרוטסקי.

כדי להבין טוב יותר את מקומה של 'בעיר ההריגה' על־פני רצף אפשרי כזה, כדאי לבחנה על רקע היצירות האחרות שדנתי בהן. אפתח ביצירה המתמקמת באופן מובהק

בקרבת הקוטב הקומי: 'שור אבוס וארוחת ירק'. הפִסקה האחרונה של היצירה חותמת בנימה של פיוס ושל התחדשות הכוחות: 'ויואל שלמה ויאכל לחם את־האיש, ותנעם לו ארחת הירק ביום ההוא מכל־מעדני־מלך, אשר שבעם בימי הטובה, ובצאתו מרחם ומנחם מבית הרש לשוב אל נדודיו — ותהי אתו רוח אחרת, רוח חדשה, לא ידעה מעודו' (שכט). אמנם יחסית למדרש המקורי, ששימש לביאליק נקודת מוצא למקאמה שלו (האגדה המקורית כפי שהיא מופיעה ב'ילקוט שמעוני' הועתקה ל'ספר האגדה' שערכו ביאליק ורבניצקי), עוות באופן דרמטי האיזון הטקסטואלי בין 'האגף הטוב' ל'האגף הרע', לטובתו של הרע כמובן. במלים אחרות, 'ההרפתקה' שעובר שלמה עם 'האיש הרע' פותחה וצמחה עד שהיא תופסת את מרבית הטקסט, ואילו המפגש עם 'האיש הטוב' נשאר ללא כל פיתוח. עם זאת, ועל אף הצמצום ו'הנזירות' הטקסטואלית שבה הוא נמסר, הרי הוא אמור להיתפס כשווה־ערך ואפילו כעולה בכוחו על כל מה שקדם לו, בבחינת מעט המחזיק את המרובה.

יש לציין, שסיום אופטימי זה אינו פרי היצמדות שרירותית לנוסח האגדה המקורי. הסיום ב'שור אבוס וארוחת ירק' מנומק בהיגיון הפנימי של ההתפתחויות הפנימיות שהיינו עדים להן ביצירה, הן במישור העלילתי הגלוי והן במישור מטפורי וסמלי. שיאה של התפתחות זו מצוי דווקא בסטייה מנוסח האגדה המקורי, שתפקידה לתת יתר תוקף והנמקה ל'סוף הטוב': בנוסח המקורי שלמה פסיבי לכל אורך הדרך, ואילו כאן הוא מתנער בשלב מסוים, לוקח את גורלו בידיו, הופך גיבור אקטיבי המציל עצמו מן הפורענות: 'ובעוד הטבח עושה בכלים כה וכה — ורוח לבשה את שלמה ויפל בצדיה כף מעל השלחן וישח להרימה. ויהי בשחותו, וילפת את־רגלי השלחן ויהפכהו על כל מערכתו ארצה. המצור נפרץ, והדרך אל החלון הקרוב פנתה. רגע אחד ושלמה, בפסחו על ההפיכה קפץ ויעבר את החלון ואיננו' (שכט).

לא זו בלבד שדמותו של שלמה מצטיירת בסצינה זו כדמות של גיבור רב תחבולות (מעניין במיוחד כיצד רמיזות לדמותו של שמשון, אשר הועלו קודם לכן ביחס לטבח, מופעלות כאן ביחס לשלמה — כחלק מהיפוך יחסי הכוחות שחל ביניהם), אלא שהדבר מוביל אף לנפילתו של הטבח הרשע. במסגרת נפילה זו הוא הופך, באופן מטפורי, להיות אותם דברים עצמם שניסה להאכיל בהם את שלמה, כלומר המאכיל הופך למאכל: 'על המפולת לפניהם עמד הטבח והוא נדהם ומכה תמהון: ידיו שטוחות ועיניו נוצצות ופיו פעור וקצה לשונו שלוח מבין שפתיו המדושנות החוצה. כלו נציב חלב קרוש, גלם דומם' (שכט). אקט זה של 'אוטו־אמנסיפציה' של שלמה הוא סיומו המסקני של תהליך, שבמסגרתו היה על שלמה להגיע לכעין מיזוג עם 'הסיטרא אחרא' על מנת להשתחרר ולהיטהר ממנו. נזכור, המצב ההתחלתי ששלמה היה נתון בו בפתח הסיפור הוא 'אחרי השליכו אשמדי אל ארץ גזירה' וזאת לאחר ששלמה עצמו — במעשה אופייני של 'היבריס' — נענה לאתגרו של השטן להחלפת הזהויות ביניהם (היה מוכן למסור לו את טבעתו), והדרך היחידה להשתחרר כעת מן הרוע היא להתמודד עמו ולעכל אותו.

אכזריות התמונה הגרוטסקית המעוצבת של האבסה, אונס והעלאה לקרבן אינה צריכה אם כך להטעות אותנו ביחס למשמעותה הסמלית והחוויתית של הסצינה לאור היצירה כולה. בראייה כוללת זו, אין ספק, שמקומה של היצירה בסמוך לקוטב הקומי של הגרוטסקה.

'אריה בעל גוף' נמצא, מבחינת הרצף שהצבעתי עליו, בעמדת ביניים מעניינת בין שני הקטבים. לכאורה, בונה סיום הסיפור תקווה לעתיד חדש: 'אבל העתיד, העתיד יהיה

ל״הקנדידט״ שלי המחלל עתה בחליל, ולא לבניהם החשובים של אלה המנגנים עתה בכנור. עכשו חשיבות אחרת עוברת לסוחר! אחרת לגמרי מחשיבותם הבטלה של אלו׳. וכאילו על מנת לחזק ׳תחזית׳ זו של אריה, באה נגינת החלילים שברקע וגוברת, באורח פיזי וסמלי כאחד, על נגינת הכינורות: ׳והנה מנגינות הכינורים פוחתות והולכות. עוד שנים או שלשה כנורים מתיגעים וחוככים להוציא קולות. אך קול החלילים הולך הלוך וחזק, הלוך ורם, והוא מתפשט בדמי הלילי׳ (קכז). ואם תקווה חדשה לפנינו להתחדשות הכוחות ולהשתלטות בניו של אריה על העתיד, מדוע לא נמקם את היצירה בסמוך לקוטב הקומי? דומני שאין לקבל אפשרות זו, והסיבה לכך נעוצה בניצחון העתידי שחוזה אריה, ואילו פניו של ׳הקנדידט׳, בנו של אריה, שאותם מסכם עדי צמח באופן קולע: ׳דמותו המאוסה של יורשו של אריה, משה ה״קנדידט״ שאין בו כלום מעממיותו ומשורשיותו של אביו, ואינו אלא מלווה־בריבית לעתיד, ריקא חסר תרבות, שכל גדולתו בכך שהוא ״משחק עם הפוליצמייסטר בקלפים״ ו״מדבר עם הגוברנאטור״׳ (צמח. תשל״ו: 212).

כלומר, לפנינו פניו של השיממון במלוא כוחו, ניוולותו ואפסותו. ולא רק שעל ניצחון כזה ניתן לומר כי זהו ניצחון־פִּירוּס, אלא שגם שלווה ורגיעה נגזלו מאריה: לאחר הנפילה הגרוטסקית בסצינת הסעודה מוטל אריה ללא מעמדו הקודם וללא ביטחונותיו הקודמים ׳כמרוחק ומנודה מן הציבור׳ (קכז) — מן הציבור שבקרבו ישב קודם לכן ומן הציבור שאליו ניסה להתקבל, והריהו רדוף בזיכרונות מרים של השפלה, המתחלפים לרגעים בהתפרצויות של זעם כלפי חנה אשתו. ואם כך, אולי דווקא כדאי לשייך את הסיפור לקוטב הגרוטסקי הפוסט־טרגי, זה הנשקף אל התהום?

דומני, שדבר אחד מציל את הסיפור מנפילה לקוטב זה ומותירו בעמדת ביניים מעניינת, והוא קשור לחיוניות דמותו של אריה. חיוניות, אשר בעזרתה הוא מצליח להתגבר על החוויה של הנפילה ולהמשיך ולצעוד במעגל החיים. לא במקרה נחתם הסיפור בחילופי דברים בין אריה לשפיל, שעניינם ההכנות והדאגות לקראת יום חדש של חיים ושל מסחר: ״׳אם כך, לך לישון! מרש! כבר באה העת. עוד עליך להשכים מחר ליום השוק!״ ואריה קם בכובד איברים מעל האצטבא, נפנה והולך תחלה אל המישור לתת סמנים בצבורי העצים מחשש גניבה, בודק את דלתות הרפת והארוה — והולך לישון׳ (קכז).

׳יום השישי הקצר׳ תופס גם הוא עמדת ביניים מיוחדת על־פני הרצף. מצד אחד, קיים יסוד מאיים בנפילתו של ר׳ ליפא, המגיע לשיאו בסיום הסיפור. לכל אורך הסיפור צמוד המספר לנקודת תצפיתו ולתודעתו של ר׳ ליפא, להוציא אותן נקודות שכאילו ׳נעלמת׳ בהן תודעתו, כלומר כאשר הוא בגילופין או ישן, ואפילו אז טורח המספר לעתים לחדור לנבכי נשמתו ולמסור לנו את חלומותיו והזיותיו המסוכסכות. והנה בסיום, כאילו כדי להמחיש את השיתוק הנורא שאוחז בר׳ ליפא נוכח הכרת מצבו, עובר המספר לתיאור האירוע מנקודת מבטם של תושבי העיירה: ׳בו ברגע נחלצה ובאה כנגדם מן המבוי עגלה מהירה וקלה, ובתוכה — אוי לעינים! — הרב ר׳ ליפא!׳ (קנח). והחיוך המשועשע שעל שפתותינו קופא. יחד עם זאת, אין לשכוח שכל מסגרת הסיפור היא של אנקדוטה עממית ובדיונית, שהנימה ההיתולית מלווה אותה כל העת. לנימה היתולית יסודית זו תורמת גם שרשרת ההיפוכים ׳הקרנבליים׳ החדים, המונעים מאתנו ליחס רצינות ׳יתרה ליצירה, ומשקעים אותנו בהנאה נוכח סחרחורת האירועים.

אם ׳שור אבוס וארוחת ירק׳ התמקם קרוב לקוטב הקומי של הגרוטסקה ו׳אריה בעל גוף׳ ו׳יום השישי הקצר׳ תפסו עמדות ביניים מעניינות, אין ספק ש׳בעיר ההריגה׳

ממחישה את הקוטב הגרוטסקי של שיתוק, אימה וחשכה. כדי להבין את מלוא הייאוש והאלם הנוראים הטמונים בסיומה של הפואמה, כדאי להעיר משהו על היחסים הבעיתיים, והאירוניים לפרקים, שבין הפואמה להיסטוריה. לשאלה סבוכה זו שני צדדים עיקריים. ראשית, שאלת היחס בין פרעות קישינוב של 1903 לבין הייצוג השירי שזכו לו.[16] ושנית, שאלת האפקט שהיה לייצוג שירי זה על הקוראים (או, לפחות, על חלקם).

ביחס לנושא הראשון, קמו מערערים על מידת המהימנות ההיסטורית של תיאוריו של ביאליק, בעיקר ביחס לתיאורו את התנהגותם הפחדנית של היהודים בזמן הפוגרום. ישראל היילפרין, למשל, קובע: ׳אכן היתה קישינוב לעיר ההרגה, אך ״עיר ההרגה״ של ביאליק אינה קישינוב, אף כי הרבה בא לה ממנה׳, והוא מפרט ומתאר את ההגנה העצמית היהודית, בניגוד גמור לתמונה העולה מן הפואמה: ׳עדויות לא מעטות, מהן שגבה המשורר עצמו בעיר הדמים, מספרות בלשון ברורה, כי אכן היתה שם התגוננות ניכרת. בפרוץ הפרעות ותוך כדי רתחתן התחברו יהודים מניה וביה והתייצבו במערכה נגד הפורעים. התגוננו רחובות, רבעים, חצרות, בתים; התגוננו חבורות, משפחות, יחידים. מי במקל חובלים ומי במוט ברזל, מי בגזר עץ ומי באקדוח. אולם בעלי אקדוחים היו בודדים, והתוקפים היו מרובים וחזקים, ומשמרות של משטרה וצבא, רגלים ופרשים, מגן להם ומחסה׳ (היילפרין. תשל״א: 221). יתר על כן, היילפרין אף מסביר את הריבוי היחסי של קרבנות בנפש מצד היהודים דווקא עקב ההתגוננות הפעילה שעוררה את חמת הפורעים!

ערעורים כגון אלה המוטחים כנגד הפואמה לוקחים באופן מילולי את התבנית הרטורית של מסע של מסירת עדות שבה נוקט ביאליק בשיר: ׳קוּם לֵךְ לְךָ אֶל עִיר הַהֲרֵגָה וּבָאתָ אֶל הַחֲצֵרוֹת,/ וּבְעֵינֶיךָ תִּרְאֶה וּבְיָדְךָ תְּמַשֵּׁשׁ [...] וּבָאתָ [...] וְעָבַרְתָּ [...] וְלֹא תַעֲמֹד עַל הַהֶרֶס וְעָבַרְתָּ [...] וּבָרַחְתָּ וּבָאתָ אֶל־חָצֵר [...] וְיָרַדְתָּ מִשָּׁם וּבָאתָ אֶל תּוֹךְ הַמַּרְתְּפִים הָאֲפֵלִים׳ וכו׳.[17] אם תחילתו של מסע זה מעוגנת בתמונות ריאליות, שסביר שביאליק אמנם חזה בעיניו,[18] אין ספק שבהמשך, ובייחוד במה שאמור בהתנהגות היהודים בשעת הפוגרום, לא היתה לביאליק אפשרות למסור עדות ישירה, ולפחות חלק מן התיאורים הם פרי דמיונו.

נקודה נוספת, עקרונית יותר, בעניין השאלה, עד כמה היה ביאליק נאמן לאמת ההיסטורית בעיצוב הפואמה, קשורה להבחנה חשובה הנוגעת ל׳אמת היסטורית׳. ניסוח חריף של הבחנה זו ניתן למצוא אצל מורו וידידו של ביאליק, אחד העם, במאמרו ׳משה׳: ׳כמה עלולים המלומדים להפליג בערכם של חדושיהם, ואינם רוצים לראות דבר פשוט זה, שלא כל אמת ארכיאולוגית היא גם אמת היסטורית. האמת ההיסטורית אינה אלא זו, שמגלה את הכוחות הפועלים בחיי החברה האנושית. כל שפעולתו בחיים ניכרת, אף אם מצד עצמו אינו אלא ציור דמיוני, הרי הוא כוח היסטורי ממשי ומציאותו היא אמת היסטורית׳ (גינזברג. תשכ״ה: שמב). ייתכן אפוא, שביאליק לא היה נאמן בפואמה שלו ל׳אמת הארכיאולוגית׳, אבל האמת הרלוונטית שעל־פיה צריכים לבחון את הפואמה (וזאת מתוך הנחה שבשיר כמו זה המשורר נוטל על עצמו מחויבות מסוימת לייצוג מציאות, הנחה שאינה תקפה ביחס לכל שיר) — היא האמת ההיסטורית, כפי שמגדיר אותה אחד העם. על־פי אמת זו קלע כפי הנראה ביאליק בפואמה שלו לתחושה עמוקה של חולשה ושל השפלה, שהיתה מנת חלקו של הציבור היהודי נוכח הפרעות. יתר על כן, ביאליק לא רק קלע לתחושה קיימת אלא שהוא גם היה למעשה שותף פעיל בניסוחה ובחידודה בעצם מעשה השיר שלו, ובמובן זה בוודאי, אין לראות

ב'אמת ההיסטורית' עניין סטטי וקבוע אלא עניין דינמי, הנתון ביחסים דיאלקטיים עם האדם העושה את ההיסטוריה.

דבר זה מביא אותי אל ההבט השני של יחסיה של הפואמה עם ההיסטוריה: האימפקט שהיתה לה על קוראיה. כאן ממתין לנו שר ההיסטוריה כשחיוך אירוני שפוך על שפתותיו. מסתבר שהשנאה, התיאוב והייאוש הנורא, שביטא ביאליק בשירו כנגד היהודים, הולידו רוח פוזיטיבית, ומילאו תפקיד חינוכי־פוליטי לשם הגנה עצמית וזקיפות קומה לאומית. זלמן שניאור כותב: 'תרועת ההגנה העצמית עברה במחנה. דם חדש ולהוט־נקמה זרם אל לב הלאומיות הנמוג. הנופל וחרבו בידו — שוב אינו עבד. ואין כל ספק כי הרבה השפיע על הגנה זו הבוז הלוהט של "עיר ההרגה" שנתפרסמה' (שניאור. תשל"א: 217). ועזריאל אוכמני מוסיף ומרחיב: 'אנו יודעים את התפקיד הפעיל הכביר, שמילא השיר "בעיר ההריגה" בהסערת רוח־העם, בחישול ההכרה הלאומית, בהמרדת דור־הצעירים על המציאות המקיפה אותם, תפקיד חינוכי פוליטי'. אלא שאוכמני ער למתח הקיים בין התפקיד החינוכי־פוליטי לבין המשמעויות הפסימיות (והבלתי חינוכיות!) המשתמעות מן הפואמה, ולכן הוא קובע כי 'כאן נתרחש גילגול מלא עניין, כמו באגדה: העם הפשיט את השיר מפשוטו והלבישו כתונת־פסים של ציוויים חיוביים, דחה את חומרת־שלילה שבו; כביכול, ביטל את הכתוב ותלה בו קרי חדש, רענן' (אוכמני. תשל"א: 219). דומני, שניתן ללכת צעד אחד נוסף מעבר לניסוח ה'כביכול' של אוכמני: לא כביכול, אלא בפועל, כל קריאה חינוכית־פוליטית של השיר היא קריאה לתוכו ולא קריאה בו.

כדי לראות איזו דרגה של ייאוש משתק מביע ביאליק בפואמה, כדאי להתבונן בסיומה. כזכור, הבית האחרון בא לאחר התפרצות נוראה של שנאה ושל סרקזם מר כלפי הניצולים ובו ההצעה המקאברית לצאת אל השווקים לשם השגת אתנן תמורת הצגת עצמות הטבוחים. לאחר התפרצות זו פונה הדובר (וביאליק שם את הדברים בפי 'הסמכות העליונה', קרי האלוהים) בקריאה: 'וְעַתָּה מַה־לְּךָ פֹּה, בֶּן־אָדָם, קוּם בְּרַח הַמִּדְבָּרָה/ וְנָשָׂאתָ עִמְּךָ שָׁמָּה אֶת־כּוֹס הַיְגוֹנִים,/ וְקָרַעְתָּ שָׁם אֶת־נַפְשְׁךָ לַעֲשָׂרָה קְרָעִים/ וְאֶת־לְבָבְךָ תִּתֵּן מַאֲכָל לַחֲרוֹן אֵין־אוֹנִים,/ וְדִמְעָתְךָ הַגְּדוֹלָה הוֹרֵד שָׁם עַל קָדְקֹד הַסְּלָעִים/ וְשַׁאֲגָתְךָ הַמָּרָה שַׁלַּח — וְתֹאבַד בִּסְעָרָה' (צח).

קריאה זו אומרת ייאוש והתפוררות שאין אחריהם מתום. יש בה בדידות, צחיחות ומוות המודגשים אף ביתר שאת, שכן אפילו סימנים קלושים של לחות וחיים ('כוס יגונים', 'דמעה') מתכלים נוכח הצחיחות השלטת ('המדברה', 'על קדקד הסלעים'); יש בה התפרקות האישיות — 'וקרעת שם את נפשך לעשרה קרעים' — שברקעה הרמיזה אל ההתפוררות הלאומית;[19] יש בה רגש איום חסר פורקן ('ואת לבבך תתן מאכל לחרון אין־אונים'), והזעקה המתמזגת באלם ('שאגתך המרה שלח — ותאבד בסערה'). כלומר, לאחר הסרקזם הגרוטסקי הנורא של הקריאה 'לבית הקברות, קבצנים!', אנו ניצבים בסיום השיר אילמים, ניבטים אל התוהו שנפער תחתינו, ורגלינו — על הגלידים החלקלקים.

הערות

1. ביאליק (תשכ"ה). לאחר הציטוטים מיצירותיו של ביאליק במאמר יצוין מספר העמוד במהדורה זו.
2. כבר העיר ורסס, במאמרו על 'אריה בעל גוף' (1971: 136), ש'זימונן של הפרספקטיבות השונות, והתייחסות לאותן עובדות, עיתים מעלה את האירוניה וההיתול, ולעיתים — את מידת הרחמים וקרבת הלב'.
3. מונח זה, שמקורו בחקר הסיפור העממי, הוא משל: Olrik. 1965. דוגמאות בולטות לעניין זה ניתן למצוא אצל גרגור סמסה, המתעורר במיטתו לאחר שהפך לחרק ענק ב'מטאמורפוזה', או הקציץ והקרבן (עם הנוסע המתבונן) ב'מושבת העונשין' של קפקא; קוליאיצ'אק המסתתר תחת קפלי חצאיותיה של הסבתא בסצינת הפתיחה של 'תוף הפח' של גינטר גראס; גוליבר המביט מקרוב, כאילו מבעד לזכוכית מגדלת, על הכִּנים והכיבים בבשרם של הענקים בספר השני של מסעותיו; או נקבת היאהו הקופצת ונצמדת אליו כאשר הוא מתרחץ בנהר בספר הרביעי של 'מסעות גוליבר' של סוויפט.
4. את קישורה של הגרוטסקה לעולם הקרנבל אנו חבים כמובן לבאחטין, ובמיוחד לספרו על ראבלה (Bakhtin. 1984).
5. בחרתי להתמקד בציפיות הנבנות ברצף הטקסט תוך נטרול ציפיות שונות הנבנות בעטיים של היחסים הבין־טקסטואליים, שהטקסט שלפנינו מקיים עם המקור המדרשי. על־פי מקור זה, ברור ששלמה לא ירווה נחת מפגישתו הראשונה. עם זאת, מכיוון שאין לקורא כל ערבות לכך שביאליק אמנם ישמור בקפדנות על מקור מדרשי זה, הרי שלגיטימי לפתח ציפיות אופטימיות, בתנאי כמובן שהטקסט מעודד פיתוח כזה.
6. ורסס מעיר, שהאווירה ה'קודרת־גרוטסקית', המעוצבת בסיפור 'מתרופפת עם בואו של הרב לאכסניה' (1984: 20). דומני שנכון יהיה יותר לדבר על התרופפות זמנית בלבד, כאשר המשך הסיפור מזמן לנו עוד תמונות גרוטסקיות בעלות עצמה.
7. אני מאריך מעט בתיאור אפשרויות היפותטיות אלו לא משום חיבת הספקולציה לשמה, אלא מכיוון שאפקטים רבים בסיפור מבוססים על העימות שנוצר בין בניית אפשרויות אלו לבין מה שמתרחש בפועל בעולמו של הסיפור.
8. על חלק מן ההיפוכים המעניינים מבחינה רטורית ועל ההשלכות שיש להיפוכים ביחס לעמדה הרוחנית של ביאליק, ראה אצל מינץ (Mintz. 1982 — 83, בייחוד עמ' 295 — 296). על שינוי והתהפכות מעניינים ברמה אחרת של השיר — שאלת זהותו של הדובר — ראה פרי (1977: 149 — 154).
9. דיונים שונים קשרו את עולמו החוויתי של ביאליק לעולמה של הרומנטיקה. חשוב לציין בהקשר זה את שמרוק (1969), הקושר את ביאליק לרומנטיקה הרוסית; וראה גם את הערותיו החשובות של מירון (תשמ"ו: 308 — 311) הממקם את שירתו האוטוביוגרפית של ביאליק ביחס לרקע הספרותי־רוחני של הרומנטיקה.
10. קריאה המדגישה את הזדהותו של ביאליק עם דמותו של שלמה, ראה גם אצל ורסס (תשמ"ד: 49 — 59). ורסס מציע לראות בשלמה דמות המייצגת את מצבו של עם ישראל בגלות. חשוב להדגיש שאפשרות הקריאה שאני מציע כאן יכולות להיות לה השלכות מעניינות גם על פרשנות 'לאומית' שכזו (בלי קשר לשאלת מרכזיותה של קריאה 'לאומית' כזו). דהיינו, הדגשת הנטייה של ביאליק דווקא אל נקודת המבט 'הגוית' ביחס למצבו הירוד של עם ישראל.
11. Certain animals are especially suitable to the grotesque — snakes, owls, toads, spiders — the nocturnal and creeping animals which inhabit realms apart from and inaccessible to man' (Kayser. 1981: 182). ולא מיותר לציין בהקשר זה שגם פתנים נפגוש בפואמה ('יונאחזו בלבבך וגדלו שם כפתן במאורתו'). על עירוב התחומים בין האנושי, החייתי, והדומם, והאפקט הגרוטסקי המלווה עירוב זה, ראה אצל מינץ (Mintz. 1982 — 83: 292).
12. בצדק מעיר בהט (תשל"א: 218) על האירוניה הטמונה בכך, שאת הקריאה השטנית למרד באלוהים אנו שומעים מפיו של האלוהים בכבודו ובעצמו: 'כאן האלהים עצמו ממריד עליו את העולם [...] הנה אלהים בתפקיד השטן'. ואגב, דומה שבהט הוא מהמבקרים הבודדים שעמדו על מלוא החומרה האיומה שבעמדתו של ביאליק בפואמה.

13. שאלת מקומה של תמונת המוות (החיה) בעולמו השירי של ביאליק דורשת כמובן בדיקה יסודית. סימפטומטית לענייננו העובדה, שהמלים 'רקבי' (כשם וכפועל) ו'רקבון' חוזרות עשרים ותשע פעמים בשירתו, והמלה 'קברי' (כשם וכפועל) — לא פחות משלושים וחמש פעמים. לשם השוואה, מלה 'ביאליקית' טיפוסית כמו 'שכינה' מופיעה רק שבע־עשרה פעמים בשירתו, והמלה 'בית מדרש' — אחת־עשרה פעמים בלבד! נתונים אלו מתבססים על אבן־שושן (תש"ך).

14. תיאור זה קרוב, אגב, לתיאורם של הפורמליסטים הרוסים את תפקיד לשון השירה ביחס ללשון הפרוזה. ראה בעניין זה בספרו של לוז (תשמ"ד: 157 — 158).

15. על מרכזיותה של 'חווית התהום' אצל ביאליק מעיר לוז: 'יעדה של ההתמודדות האמנותית של ביאליק הוא "התהום"; המאמץ העליון שלו מכוון לא רק להגיע אל התהום אלא להניח לתהום להבהב בתוך השיר' (לוז. תשמ"ד: 51). אלא שדבריו של לוז מכוונים יותר ל'תהום' אישית, כעין רובד אישיות היולי בנפשו של המשורר, ואילו דיוני כאן מתרכז בהתמודדותו של ביאליק עם עיצובה של מציאות של תהום; מציאות אשר אלוהים נטשה, או שהסטרא אחרא שולט בה, ואשר עיצובה המובהק הוא במסגרת המודוס הגרוטסקי.

16. על כמה הבטים חשובים בדבר עקרונות העיצוב השירי (בהבדל מן הכתיבה ההיסטורית) של פרעות קישינוב ב'בעיר ההריגה', ראה אצל ברזל (תשמ"ו: 54 — 64). ברזל, הבוחן באופן ביקורתי את הבחנותיו הקלסיות של אריסטו בעניין ההבדל בין היסטוריה ושירה, מעלה כמה הצעות מעניינות בדבר המחויבות והפרקטיקה השונות שיש לשני אופני ייצוג מציאות אלה. יחד עם זאת, דומני שדיונו מחמיץ כמה מן המתחים המרתקים, והאירוניים לפרקים, שמעורר יחסה של הפואמה לרקע ההיסטורי־עובדתי שבו נכתבה. סקירה ממצה ומאירת עיניים של העיצוב הספרותי של ביאליק את האירוע ההיסטורי ביחס לדיווחים עיתונאיים ודברי עדויות שונות של בני הזמן, מצד אחד, ולביטויים ספרותיים שונים שזכה לו האירוע בזמנו של ביאליק ומאוחר יותר, מצד שני, ראה אצל ורסס (תשמ"ו). דומני, עם זאת, שמיקומה של הפואמה על־ידי ורסס במסגרת יצירות הקוראות לאימוץ עמדה של כבוד עצמי והתגוננות פעילה (ביחוד עמ' 5 — 42), מחמיץ גם הוא מתח אירוני חריף בין המשמעויות העולות מן היצירה לבין האופן שבה התפרשה לעתים. אגב, על אירוניה אחרת, הפוכה למעשה, שבמסגרתה 'בעיר ההריגה' מוצג כתוספת למחזור השירה המרטירולוגית של יום כיפור, עמד אלן מינץ (Mintz. 1982 — 83: 299).

17. הדובר ניצב נוכח שרידי הפוגרום בעמדה ביאליקית טיפוסית שניתן לכנותה, בעקבות פרי, 'נוכח פני הסינקדוכה'. ראה פרי (1977: 86 — 88).

18. י' ספיר, למשל, מספר על מסעו עם ביאליק לקישינוב: 'הגענו לרחוב "האסיאתי", מקום הטבח, מראות זוועה ראינו, דם קרוש, חתיכות מוח על גדרות הרחוב — ביאליק דמם כאבן' (ספיר. תשל"א: 223). שאלה מעניינת היא עד כמה יש לראות בעדות כגון זו עדות ראשונית, או שיש כאן כבר ניסוח, המושפע באורח לא מודע מניסוחיו של ביאליק בפואמה.

19. 'ויאמר לירבעם קח־לך עשרה קרעים כי כה אמר ה' אלהי ישראל הנני קרע את־הממלכה מיד שלמה ונתתי לך את עשרה השבטים' (מלכים א, יא: 31). על הרמיזות המקראיות בשיר ראה: אביטל (תשי"ב).

ביבליוגרפיה

אביטל, א' (טאובנפליגל).
תשי"ב: שירת ביאליק והתנ"ך, דביר, תל־אביב.

אבן־שושן, אברהם.
תש"ך: קונקורדנציה לשירת ח"נ ביאליק, קרית ספר, ירושלים.

אוכמני, עזריאל.
תשל"א: 'שיר שמילא תפקיד חינוכי־פוליטי'. בתוך: אורלן (תשל"א).

אורלן, חיים (עורך).
תשל"א: שירת ביאליק — אנתולוגיה, דביר, תל־אביב.

בהט, יעקב.
תשל"א: '"בעיר ההרגה" ו"הקומדיה האלהית"'. בתוך: אורלן (תשל"א).

ביאליק, חיים נחמן.
תשכ"ה: כל כתבי ח"נ ביאליק, דביר, תל־אביב (תרצ"ח).

בן־יחזקאל, מרדכי.
תשל"ד: 'ספר "ויהי היום"', בתוך: שקד (תשל"ד).

ברזל, הלל.
תשמ"ו: 'שירה והיסטוריה: פרעות קישינוב 1903 ("בעיר ההרגה"), תאורן על־ידי ביאליק ודובנוב', ביאליק, עגנון, יחדיו, תל־אביב.

גינזברג, אשר (אחד העם).
תשכ"ה: כל כתבי אחד העם, דביר, תל־אביב, והוצאה עברית, ירושלים.

היילפרין, ישראל.
תשל"א: 'תמצית מגובשת של עדת ישראל אכולת גלות', בתוך: אורלן (תשל"א).

ורסס, שמואל.
1971: 'דרכו של ביאליק בסיפורו "אריה בעל גוף"', סיפור ושורשו, מסדה ואגודת הסופרים, רמת־גן.
תשמ"ד א: 'בין קודש לחול: על תפיסת הזמן בסיפורי ביאליק', בין גילוי לכיסוי, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב.
תשמ"ד ב: 'גילוי וכיסוי ב"שור אבוס וארוחת ירק" בין סיפור־עם לעיבודו הספרותי', בין גילוי לכיסוי, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב.
תשמ"ו: 'בין תוכחה לאפולוגטיקה: "בעיר ההריגה" של ביאליק ומסביב לה', מחקרי ירושלים בספרות עברית, ט: 23 — 54.

לוז, צבי.
תשמ"ה: תשתיות שירה, ספרית פועלים, תל־אביב.

מירון, דן.
תשמ"ו: הפרדה מן האני העני, האוניברסיטה הפתוחה, תל־אביב.

ספיר, י'.
תשל"א: 'שלשה שנסעו', בתוך: אורלן (תשל"א).

פרי, מנחם.
1977: המבנה הסמאנטי של שירי ביאליק, המכון לפואטיקה ולסמיוטיקה על שם פורטר, תל־אביב.

צמח, עדי.
תשל"ו: 'סיפורו של ביאליק: הסעודה שנפסקה', הלביא המסתתר, קרית ספר, ירושלים (1969).

שמרוק, חנא.
1969: 'הקריאה לנביא (שניאור, ביאליק, פרץ ונאדסון)', הספרות, ב, חוב' 1: 241 — 244.

שנאור, ז'.
תשל"א: 'שכרון של יאוש נורא', בתוך: אורלן (תשל"א).

שקד, גרשון (עורך).
תשל"ד: ביאליק: יצירתו לסוגיה בראי הביקורת, מוסד ביאליק, ירושלים.

Bakhtin, Mikhail.
1984: *Rabelais and His World,* Translated by Helene Iswolsky, Indiana University Press (1965).

Kayser, Wolfgang.
1981: *The Grotesque in Art and Literature,* Translated by Ulrich Weisstein, Columbia University Press (1957).

Mintz, Alan.
1982—83: 'The Russian Pogroms in Hebrew Literature and the Subversion of the Martyrological Ideal', *AJS Review,* 7—8: 263—300.

Olrik, Axel.
1965: 'Epic Laws of Folklore' *The Study of Folklore,* edited by Alan Dundes, New Jersey.

Praz, Mario.
1933: *The Romantic Agony,* Translated from Italian by Agnus Davidson, London.

Thomson, Philip.
1972: *The Grotesque,* Methuen, London and New York.