



# אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

11

גיליון

2021

סתיו

עורכים מיכאל גלוזמן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן  
חברי המערכת חן אדלסבורג, גיא ארליך, איל בסן  
מערכת מייעצת מיה ברזילי, אדריאנה ג'ייקובס, אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד,  
ורד קרתי שם-טוב, נעמה רוקם, עוזי שביט  
עריכת טקסט דינה הורביץ  
עריכה גרפית מיכל סמוי-קובץ ויעל ביבר, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל אביב

על העטיפה: תיוטה לשיר "פניך אל פניי" מאת אבות ישורון (כ-460, ארכיון ישורון), 1991; באדיבות הלית  
ישורון ומכון גנזים על שם אשר ברש

**אות** הוא כתב עת אקדמי שפיט היוצא אחת לשנה (שנתון) מטעם מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית,  
אוניברסיטת תל אביב  
המאמרים המתפרסמים בכתב העת **אות** עוברים הליך שיפוט ומבוססים על כללי המחקר האקדמי

ISSN 2707-5680

© 2021 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל אביב,  
תל אביב 6997801

ot.kipp@gmail.com

הוצאת הקיבוץ המאוחד, ת.ד. 2104, בני ברק  
נדפס ברפוס סדר צלם

# לידה משונה

## נקמה ומטאמורפוזת בסיפורי הפוגרומים

### של לְמַד שפירא

#### רועי גרינוולד

א

וכעת – היטלר:

הדבר מופיע לפניי הפעם בצורתו הגרוטסקית, כמו במראה עקומה המשיכה לי פרצוף מפלצתי – פרצופי שלי. לא יכולתי לשכוח את מעשה הזוועה בטריאנוב ב־1905. גם לא יכולתי לשכוח את היהודי מקישינב שניצל מן הפוגרום, ברח לאמריקה, ושם השתתף בליניץ' בשחורים בספרינגפילד, אילינוי, ב־1908. אבל חלקם של פושעים יהודים בפוגרומים של 1919–1920 נעוץ כקוץ בבשרי. סילקתי מחשבה זו כשם שמגרשים יתוש, אך זה לא כבר נפל לידי מכתב מבן עירי לבנו באמריקה. הוא סיפר על הפושעים היהודים של עיירתנו ועל סופם. והוא מברכם: "לו תקיא אותם האדמה מקרבה!". גורלנו גזל מאיתנו לא רק את

\* תודתי נתונה לד"ר לילך נתנאל, ליונתן תובל, לד"ר ענת ויסמן ולתהל פרוש על הערותיהם ועצותיהם הטובות, וכן לקוראים האנונימיים של מאמר זה, ששאלותיהם סייעו לי לנסח טוב יותר את טענותיי ולהבהירן. התחלתי לעסוק ביצירתו של למד שפירא בעבודת מחקר במסגרת לימודיי לתואר שני בצרפת. בעבודה זו פירשתי את סיפורי הפוגרומים כאלגוריה לקיום היהודי במזרח אירופה. בשובי לישראל, כשתרגמתי לעברית את סיפוריו של שפירא "חלה לבנה" ו"הנשיקה" עבור כתב העת עירובין (חוברת א, 2013, עמ' 14–24, 100–103), נוכחתי באקטואליות שלהם. אישור מחירי לכך סיפקה המלחמה ברצועת עזה ב־2021 ("מבצע שומר החומות"), כשאספסוף שוחר נקמה יצא לפרוע פרעות ברחובות הערים בישראל.

הביטחון בחיינו ואת כבוד האדם שכנו, אלא גם את האשליה והיומרה להיות  
עולה תמימה.<sup>1</sup>

דברים אלה נכתבו בידי הסופר היידי לְמֶד (יהושע לוי) שפירא (1878–1948) בימי  
מלחמת העולם השנייה, בממאר "דער שרייבער גייט אין חדר" ("הסופר הולך לחדר").  
הרפלקסיה העצמית נדמית כאן להתבוננות במראה עקומה. היא מולידה חזיון בלהות  
שבו נמחה ההבדל שבין קורבנות לתליינים. חזיון בלהות זה יובן אם נהרהר בתחושת  
האלביתיות שמעוררות בנו בכואות הנשקפות לנו ממראות עקומות. תחושה כזאת,  
שמתערבבים בה המוכר והזר, עוררו, מן הסתם, סיפורי הפוגרומים שפרסם שפירא בשני  
העשורים הראשונים של המאה העשרים ואשר העמידו לפני קהל הקוראים בידיש מעין  
מראה עקומה שבה יכלו לראות את השינוי שמחוללת האלימות ביהודים בני דמותם.  
שינוי זה עומד במרכז הסיפור "דער צלם" ("הצלב", 1909), הנפתח בסיפור  
מסגרת המתאר פגישה של שני מהגרים יהודים מרוסיה הנוסעים בגנבה על גג רכבת  
החוצה את הערבות השוממות של ארצות הברית.<sup>2</sup> אחד מהם, גבר גדל גוף שעל מצחו  
צלקת בצורת צלב, מספר לחברו על פוגרום בעיר בדרום רוסיה שלוש שנים לפני  
כן, בזמן מהפכת הנפל של שנת 1905. באותם ימים היה סטודנט לרפואה וחבר בתא  
מהפכני של אחת המפלגות בעיר. במהלך הפוגרום פרצו פורעים לבית שבו התגורר  
עם אמו, כבלו אותו ואנסו אותה לנגד עיניו. לפני שעזבו את המקום חרתו בסכין צלב  
על מצחו. כשהתעורר מעלפונו ראה את אמו גוססת והרג אותה. מאוחר יותר אנס

1. לאַמעד שאפיראַ, דער שרייבער גייט אין חדר, אַליין פאַרלאַג, לאַס אנגעלעס 1945, עמ' 36–37.  
לא מצאתי אסמכתא לטענתו של שפירא בדבר חלקם של יהודים בפוגרומים בשנים 1919–1920.  
האפשרות שיהודי ישתתף בליניץ' נזכרת בסיפורו של יוסף אַפאַטאַשו, "לינטשעריי" ("ליניץ"),  
ראסע, לינטשעריי און אנדערע דערציילונגען, פרץ-ביבליאָטעק, ווארשע 1923, עמ' 9–51. תרגום  
עברי שהותקן מכתב היד של הסיפור התפרסם לפני כן, וראו "מיתת כושי", מידיש: דניאל פרסקי,  
מקלט, כרך א, תשרי-כסלו תר"ף, עמ' 407–430.
2. הסיפור התפרסם לראשונה בכתב העת הניו-יורקי דאָס ניע לעבן, 1, 1909, עמ' 328–344.  
לפרטים ביבליוגרפיים מלאים על סיפורי הפוגרומים של שפירא ראו אברהם נאָווערשטערן, "די  
פאַגראַם-טעמאַטיק אין די ווערק פֿון ל' שאַפיראַ", די גאלדענע קייט, 106, 1981, עמ' 121–148.  
לתרגום עברי של הסיפור ראו ל. שפירא, "הצלב", מלכות היהודים: מבחר סיפורים, מידיש:  
נפתלי גינתון, הוצאת י"ל פרץ, תל אביב תשכ"ו, עמ' 15–31. על חייו של שפירא כתב חברו  
ומנהל עיזבונו ש. מיללער בפתח דבר לקובץ יצירות של הסופר שנתפרסמו אחרי מותו, וראו  
ש. מיללער, "ביאַגראַפֿישע נאַטיצן", בתוך ל. שאַפיראַ, כתב־ים, ל. שאַפיראַ כתב־ים קאָמיטעט,  
לאַס אנגעלעס 1949, עמ' 7–18, וכן Leah Garrett, "Introduction", in Lamed Shapiro, *The Cross and Other Jewish Stories*, Yale University Press, New Haven and London 2007,  
pp. ix-xxxi

ורצח את מינה, צעירה לא יהודייה שהשתתפה בפעילות המהפכנית ובארגון "ההגנה העצמית" של היהודים לקראת הפוגרום.<sup>3</sup>

כשכתב שפירא את סיפורו עמדה לנגד עיניו דמותו של סטודנט לא יהודי שנרצח כשעמד לצד היהודים בפוגרום בז'יטומיר ב-1905. "באותו פוגרום", כתב שפירא, "הסטודנט הרוסי בלינוב נהרג בשורות ההגנה העצמית, ובבתי הכנסת של קהילות יהודיות אמרו – אולי בפעם הראשונה בהיסטוריה שלנו – אל-מלא-רחמים על 'גוי'; אמרו – ולא כמי שכפאם שד, אלא באהבה רותחת ובאבל מר".<sup>4</sup> כמו הסטודנט בלינוב, גם מינה נרצחה בפוגרום, אך רוצחה לא היה "גוי" אלא יהודי.

מדוע אפוא בחר שפירא להמית בסיפור את בת דמותו של בלינוב דווקא מידיו של "איש הצלב", כפי שהוא מכונה בסיפור? חיים ז'יטלובסקי, עורכו של כתב העת דאָס נײַע לעבן, שבו התפרסם הסיפור לראשונה, פירש את המעשה המחריד כסימן להתעוררותה של הלאומיות היהודית בקרב צעירים יהודים מהפכנים ברוסיה. עד אז התנכרו צעירים אלה ליהדותם, ואילו כעת "הם שבים בלב ובנפש לעם היהודי"; הסיפור של שפירא, כתב ז'יטלובסקי, "הוא מעשה בבעל תשובה רדיקלי שכזה. המהפכנית הרוסייה 'מינה' מגלמת את 'העבר' שלו, ו'החזרה בתשובה' אחרי הפוגרום, שבו אנסו הפורעים השיכורים את אמו, מצאה ביטוי בצורת אקט מחריד ואכזרי של נקמה". האונס והרצח של מינה הם ביטוי ל"שנאה המתגברת לאותו כוח מכשף, הקורע מאיתנו את הכוחות הצעירים שלנו [...] שנאה לעולם שלם של אידיאלים כלל-אנושיים, של 'רוסיה של פעם', שהיא [מינה] היפה שבפרחיו".<sup>5</sup> ז'יטלובסקי לא טעה בהכרח כשפירש את הסיפור כעלילת נקם יהודית: רק פירוש לאומי יכול למצוא היגיון ביצירה מספרות יידיש, שנקראה ונכתבה באותה עת כספרות לאומית שעלילותיה ודמויותיה נועדו לייצג היבטים שונים של הקיום היהודי הקולקטיבי. שפירא עצמו אף עודד את קוראיו להבין את הסיפור בדרך זו כשהציב במרכזו את הצלב כסמל לאלימות של נוצרים נגד יהודים.

3. ל. שאַפּיראַָ, "דער צלם", די יודישע מלוכה און אנדערע זאכן, פֿאַרלאַג אידיש לעבען, ניו יאָרק 1929 (1919), עמ' 139-161.

4. שאַפּיראַָ, דער שרײַבער גייט אין חדר, לעיל הערה 1, עמ' 31.

5. חיים זשיטלבוֹוסקי, "שלוֹם אֶשׁ'ס 'אין אַ קאַרנאַוואַל נאַכט' און ל. שאַפּיראַָ'ס 'דער צלם'", דאָס נײַע לעבן, 8:1, יולי 1909, עמ' 471, 478; חלקו הראשון של המאמר, העוסק בסיפור של שלום נײַע לעבן, 7:1, יוני 1909, עמ' 411-420. בדבריו משווה ז'יטלובסקי בין ייצוגי הנצרות בשני הסיפורים – "שאלת הצלב", בלשונו. סוגיה זו עמדה במרכזו של ויכוח שהתנהל מעל דפי דאָס נײַע לעבן והקדים את "מאורע ברנר", וראו: Matthew Hoffman, *From Rebel to Rabbi: Reclaiming Jesus and the Making of Modern Jewish Culture*, Stanford University Press, Stanford 2007, pp. 61-90. וראו גם אברהם נוברשטרן, כאן גר העם היהודי: ספרות יידיש בארצות הברית, מאנגס, ירושלים תשע"ה, עמ' 278-279.

ובכל זאת, גם אם המניע למעשיו של "איש הצלב" היה לאומי, מדוע כח לפגוע דווקא באישה לא יהודייה שבדירתה התכנסו הוא וחבריו כדי לארגן את "ההגנה העצמית" לקראת הפוגרום? ובשם איזה אידיאל לאומי יכול היה "איש הצלב" לאנוס את מינה לפני שייטול את חייה? יתרה מכך, הפירוש הלאומי אינו עולה בקנה אחד עם שרירות מעשיו של "איש הצלב", הנע בין המחנות, פעם מצטרף לשורות "ההגנה העצמית" ופעם לשורות הפורעים. האם אין לקרוא אפוא את "הצלב" כסיפור אוניברסלי על סובייקט שהוכה בסנוורים ואינו מבחין עוד בין אשם לחף מפשע ובין ידיד לאויב? אם נקרא את הסיפור כך ניווכח ש"הצלב" שייך לספרות הרוסית של "תור הכסף" לא פחות משהוא שייך לספרות יידיש. הרוח הדקדנטית השורה עליו דומה לזו שאפשר למצוא בסיפורו של ליאוניד אנדרייב "תהום" (1902), שעורר סערה גדולה עם פרסומו.<sup>6</sup> "תהום" מספר על זוג אוהבים היוצא לטייל באזור כפרי שומם. בעת הטיול מתנפלים על בני הזוג שלושה נוודים, מכים את הבחור ואונסים את חברתו. כשהכרתו של הבחור שבה אליו הוא מוצא את חברתו הפצועה ואונס אותה. כמו בסיפורו של אנדרייב, גם בסיפור "הצלב" האלימות מסלקת כל סייג מוסרי וכל עכבה ומסגירה את האדם לטבע החיה שבו. "הצלב" ושאר סיפורי הפוגרומים של שפירא נטושים גם הם בשטח ההפקר שבין תולדות האדם לתולדות הטבע. זה גם מקומה של הנקמה בסיפורים אלה: היא פועלת כאותה מראה עקומה הנזכרת בממואר של שפירא ומשיבה לאדם המביט בה בבואה של חיה טורפת ונטרפת. ההיעשות־חיה מעקרת את דמותו של האדם ממותר־האדם שבו ומוחה כל קטגוריה אנושית – דתית, אתית, אתנית או אחרת – שמכוחה אפשר להבדיל בינו לבין זולתו.<sup>7</sup> המטאמורפוזת של האדם לחיה היא גם זו שבה הקורבן נעשה לבן דמותו של תליינו.

6. על השפעתו של אנדרייב על הספרות העברית ועל ספרות יידיש ראו חמוטל בר־יוסף, "ההתקבלות של ליאוניד אנדרייב בספרות ובתיאטרון בעברית וביידיש", חוליות, 8, 2004, עמ' 329–342. על הסיפור ועל חלקו של זאב ז'בוטינסקי בפולמוס שפרץ בעקבותיו ראו סבטלנה נטקוביץ', בין ענני זוהר: יצירתו של ולדימיר (זאב) ז'בוטינסקי בהקשר חברתי, מאגנס, ירושלים 2015, עמ' 82–94.
7. Sarika Talve-Goodman, 'Cultural Scars: The Poetics of Trauma and Disability in 20<sup>th</sup> Century Jewish Literature', PhD Dissertation, University of California, San Diego, 2016, pp. 74–100. המהברת דנה בסיפור "דער צלם" כאלגוריה למודרניות היהודית ועומדת על דמותו של "איש הצלב" כקורבן המתדמה לתליינו; במקד דכריה עומדת בחינה של הסיפור כטקסט טראומטי: "Assembled from the ruins of the Jewish encounter with modernity and captured by the violent history of pogroms, 'The Cross' allegorizes and critiques modern Jewish movements embedded within the same racialized discourses of power from which, as a terrorized ethnic minority, it sought to emancipate itself. The story's central metaphor of the scar is part of a 20<sup>th</sup> century poetics of Jewish disability and trauma—a archive of cultural scars—which [...] goes back to the interpellation of the Jew's body as diseased, a racial and sexual other against which an emerging sense of European modernity was

סיפוריו של שפירא דומים למראה אפלה המציגה בכואה גרוטסקית של בשורת השוויון שהביאה מהפכת הנאורות ליהודים: אכן, כל בני האדם נולדו שווים, אולם יסודו של שוויון זה איננו בתבונותם אלא בטבע החיה שבהם. משום כך, לא הקדמה האנושית תאפשר ליהודי לחיות ולמות ככל האדם אלא דווקא הנסיגה מן התרבות אל סדריו של טבע חף מכל אשליה של אתיקה, שבו הוא טורף ונטרף ככל חיה אחרת. המטאמורפוזה של האדם לחיה היא התנאי המקדים להיווצרות הזהות הגרוטסקית שבין קורבן לתליינו. בשורת שוויון אפלה זו מובלעת כבר בדבריו הנודעים של שייילוק במחזה של שייקספיר הסוחר מוונציה:

יהודי אני. ואין ליהודי עינים? אין ליהודי ידים, אברים, צורה, חושים, מאינים, רגשות? ולא כמו הנוצרי מאותו הלחם הוא אוכל, באותם כלי נשק הוא נפצע, באותן מחלות הוא מתוטרף, באותן רפואות הוא מתרפא, באותו קנין חם לו ובאותו חרף קר לו? אם תדקרו אותנו – לא נזוב דם? אם תדגדגו אותנו – לא נצחק? אם תרעילו אותנו – לא נמות? ואם תתעללו בנו – האם לא נתנקם? אם אנו דומים לכם בכל השאר – הנה נדמה לכם גם בענין הזה. אם יהודי פוגע בנוצרי, לאיזה חסד יזכה מידי? נקמה! ואם נוצרי פוגע ביהודי, לאיזה שפל רוח יצפה ממנו, על פי המופת הנוצרי? שוב, נקמה! את הנבלה שתלמדו אותי אוציא לפעל, וגם אם יקשה עלי, אגדיל עוד לעשות בה יותר מכל אשר למדתי.<sup>8</sup>

כדברי אלן בלום, שייילוק פונה אל המכנה האנושי המשותף לו ולשומעיו כדי להצדיק את עצמו, שכן רק ההכרה בכך שהם זהים זה לזה באנושיותם תאפשר ליהודים ולנוצרים לחיות אלה לצד אלה. אך מאחר שהיהודים והנוצרים כה שונים אלה מאלה באמונותיהם ובאורחות חייהם, התכונות המשותפות ששיילוק מזכיר בדבריו נוגעות לטבעם הפיזיולוגי – תגובה לגירוי חושי או לרעלים, הדם הזב מפציעהם – ולא

created and defined. The scar therefore shelters this figure of the sickly 'little Jew' within it; it, as well as its turn-of-the-century antidote, known as the modern 'muscle Jew' שם, עמ' 75. כמותה, גם אני קורא את סיפוריו של שפירא כאלגוריות ונזקק לדבריו הנודעים של ולטר בנימין בעניין זה, ועם זאת אני סבור כי המושג "טראומה" הוא מושג כללי מדי לבחינת הסיפור "הצלב", ולכן העדפתי לעסוק בשאלות אלו ואף אונטולוגיות שהסיפור מציב. 8. ויליאם שייקספיר, הסוחר מוונציה, מאנגלית, בצירוף מבוא והערות: אברהם עוז, מסדה, רמת גן 1975, מערכה שלישית, תמונה ראשונה, עמ' 65-66.

לתכונות המייחדות אותם ככני אדם מיתר החיות. לגודל הפרדוקס, כדי להביא את שומעיו להכיר באנושיותו פונה שיילוק אל היסוד החייתי דווקא.<sup>9</sup> כלום נותר בכל זאת דבר-מה שבו עשויים שיילוק ושומעיו הנוצרים להידמות זה לזה כיצורים תבוניים ולא כחיות? רק הנקמה, כותב בלום, היא לבדה נזכרת במונולוג כמעשה אנושי במפגיע.<sup>10</sup> בעקבות בלום עלינו לתהות על טיבה של אותה נקמה. האם תביעתו של שיילוק לקחת מאנטוניו את "ליטרת הבשר" איננה אילוסטרציה לפסוק "ומותר האדם מן הבהמה אין" (קהלת ג, יט)? שהרי כשיילוק עומד לעקור איבר מן החי בסכיניו המושחזת הוא דומה יותר לחיית טרף מאשר לאדם, הממית את החיה הניצודה לפני שייקח לו חלק מבשרה. ובכל זאת שיילוק גם נבדל מחיית טרף, שכן "ליטרת הבשר" לא נועדה להשביע את רעבונו אלא את יצר הנקמה שלו. תכנית הנקמה של שיילוק מייצגת אפוא הוויית כלאיים שהאנושי והחייתי משמשים בה יחד; ככזו, היא כמו נותנת תוקף לדה-הומניזציה שעליה קובל שיילוק בפני אנטוניו: "כופר אתה קורא לי, פֶּלֶב צָמָא דָּמִים; / יוֹרֵק עַל גְּלִימָתִי הַיְהוּדִית, / וְכָל זֶה רַק בְּשֵׁל רוּחִי פֶסְפִי שְׁלִי".<sup>11</sup> בדברים אלה, הקושרים בין ההווייה הכלבית לזו של המלווה בריבית, מתממשות שתי המשמעויות, הליטרלית והמושאלת, של הצירוף "נושך נֶשֶׁךְ".

## ג

גרוטסקית ככל שתהיה, דמותו של שיילוק עשויה גם לעורר הזדהות בקרב קהל הצופים במחזה. מפלתו של היהודי המלווה בריבית, המבקש לעקור איבר מן החי, היא הצד הקומי במחזה; ייסוריו של אדם שכתו וכספו אברו לו ולא נותרה לו אלא הנקמה כנחמה פורתא היא הצד הנסתר, הטרגי. היסוד הטרגי ניכר בכורח הנקמה, ששיילוק עצמו מעיד כי היא זרה לטבעו: "אֵת הַנְּבִלָה שֶׁתִּלְמְדוּ אוֹתִי אוֹצִיא לַפֶּעַל, וְגַם אִם יִקְשֶׁה עָלַי, אֶגְדִּיל עוֹד לַעֲשׂוֹת בָּהּ יוֹתֵר מִכָּל אֲשֶׁר לְמִדְתִּי". גם תמונת הבלהות הגרוטסקית שראה שפירא במראה נותנת ביטוי לאותה כפילות שיש כמעשה הנקם: הכורח לנקום בעולם שכבר אין בו דין ואין דיין, והכורח להפוך בעצם מעשה הנקם לבן דמותו של הצורך. ביטוי לכורח הראשון יש בדבריו של אבא קובנר, שעמד בראש קבוצת הנקם שתכננה להרוג המוני גרמנים באמצעות הרעלת מקורות מים בערים: "אנחנו לוקחים על עצמנו את התפקיד שלא לתת לשכוח", כתב, "וזאת על ידי נקיטת האקט הנחוץ:

9. Allan Bloom, with Harry V. Jaffa, *Shakespeare's Politics*, Basic Books, New York and London 1964, pp. 21-24

10. שם, שם.

11. שייקספיר, הסוחר מוונציה, לעיל הערה 8, מערכה ראשונה, תמונה שלישית, עמ' 25.



תגמול. יהיה זה יותר מנקמה – זה צריך להיות החוק של העם היהודי שנהרג! ועל כן יהיה שמנו די"ן (רם ישראל נוטר), כדי שלדורות הבאים יהיה ידוע שיש די"ן ויש דיין בעולם חסר רחמים זה".<sup>12</sup> על פי קובנר, הנקמה איננה רק תולדה של הכרעה מוסרית אלא כורח קיומי שאין בלתו. רק נקמה כזאת, שעוצמתה שקולה למעשה שבגיניו יצאה לפועל, יכולה להשיב את האיזון לעולם אנושי שהתמסר כל-כולו לטבע החיה שבו, ואין בו עוד כל תקווה לצדק ולמשפט.

יצחק אבידוב, גם הוא מראשי הנוקמים, תיאר את ההכרה שמתוכה פעלו הוא וחבריו: "שמענו על בעלות הברית, שמענו על האונר"א, שמענו על כל יתר הדברים הטובים של הציוויליזציה [...] אבל לא חשבנו שהעולם יהיה יותר טוב מאשר היה אחרי השואה. ידענו שבלי תשלום אין זכות קיום לעם הזה. פעם צריכים לשלם, והתשלום צריך להיות בדיוק מדעי".<sup>13</sup> והנה, דווקא אותה "מידה כנגד מידה" שביקש אבידוב לאמור "בדיוק מדעי" היא זו שעשתה את רעיון הנקמה לבטל מעיקרו בעיניו של ז'אן אמרי, ששרד במרתפי הגסטאפו ובמחנות הריכוז: "איש מאיתנו [השורדים] שדעתו צלולה לא היה מפליג אל הרעיון הבלתי-אפשרי מן הבחינה המוסרית, להוליך בכוח ארבעה עד שישה מיליון גרמנים מן החיים אל המוות".<sup>14</sup>

על התמורה המתחוללת בקורבן המבקש לנקום כתב העיתונאי עזריאל קרליבך ב-1942: "רעיון הנקמה הולך ונעשה לרעיון הנפוץ והפופולארי ביותר בעולם. הוא שולט היום בליבות מאות מיליוני אירופים שלא ידעוהו לפנים כלל [...] שממיהם לא חשבו, שהם ישאפו, ירעבו, יצמאו למעשי רצח ושפיכת דמים". קרליבך יודע שלא הגיע למקומם של הקורבנות השוחרים נקם, והוא מוסיף: "חלילה לנו להטיל בהם דופי בשל כך, אנו, שסבלנו יותר מכולם, יכולים להבין לנפשם. אנו יודעים, שלא הם אשמים אלא – הוא, היטלר. הוא שהביא עליהם ייסורים שלא יתוארו, גרם לכך שהם יחלמו על גמול לא יתואר. הוא שהמציא עינויים שלא היו כמותם עוד, הוא הפרה גם את כוח הדמיון של קרבנותיו". למרות התנגדותו לנקמה, קרליבך נשמר מלגנות את שוחריה: "ההשחתה של היטלר היא שעוררה גם בלב קורבנותיו ומתנגדיו שאיפות ותאוות שכשהן לעצמן הן מושחתות, ורק בנסיבות הקיימות אפשר להצדיקן ולהבינן".<sup>15</sup>

12. מצוטט אצל דינה פורת, לי נקם ושילם: הישוב, השואה וקבוצת הנוקמים של אבא קובנר, הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה ופרדס הוצאה לאור, חיפה 2019, עמ' 101.

13. ראיון עם יצחק אבידוב (פשה), ארכיון מורשת, 2-1587.A.

14. ז'אן אמרי, מעבר לאשמה ולכפרה: ניסיונותיו של אדם מובס לגבור על התבוסה, מגרמנית: יונתן ניראד, עם עובד, תל אביב 2000, עמ' 167.

15. עזריאל קרליבך, "שבועון המלחמה", הצפנה, 16 בינואר 1942. לדיון בשאלת הנקמה, המצטט גם את דבריהם של אמרי ושל קרליבך, ראו דינה פורת, לי נקם ושילם, לעיל הערה 12. ראו גם תום שגב, המיליון השביעי: הישראלים והשואה, כתר, ירושלים 1991, עמ' 126-137.

קרליבך ושפירא, כל אחד בדרכו, נוכחו ביסוד הפורה שיש בקטסטרופה. היא איננה מתמצה בחורבן הפיזי ובייסורים אלא מאיימת לשנות ללא הכר את דמות הקורבנות ויורשיהם. תוכנה זו הביאה את שפירא בסוף שנות השלושים לשוב ולעסוק בפוגרומים: "אני נאבק כעת בנושא זה. לכמה מן הדמויות העיקריות [שנעשו מנרדפים לרודפים] התוודעתי באופן אישי בנעוריי. אני מנסה להציל ממדמנת הדמים ולו נשמה יהודית אחת. נפש אחת מישראל. ויאמר אלוהי האמנות את אשר יאמר".<sup>16</sup> איך יוכל סופר להציל בכתיבתו את הנוקמים-בכוח מנקמתם? כפי שנראה במאמר זה, שפירא כונן בסיפורי הפוגרומים שכתב מרחב התנסות בדיוני שתשוקת הנקם באה בו לכלל סיפוק מחריד. הפוגרום נגלה בסיפורים אלה כקטסטרופה פורה. העיקר בקטסטרופה זו איננו במיתה המשונה אלא בלידה המשונה שהיא ממיטה על קורבנותיה ויורשיהם, בפרי הבלהות שהצמיחה רוחו של התליין בגופו של הקורבן.

## ד

שפירא, כמו משוררים וסופרים אחרים שכתבו על הפוגרומים בידידיש ובעברית, הושפע משירתו של חיים נחמן ביאליק – בפרט מן הפואמה "בעיר ההרְגה" (1903) ומן הגרסה שביאליק חיבר לה בידיש, "אין שחיטה שטאַט" (1906).<sup>17</sup> בשיר "דער נביא" ("הנביא", 1905) אימץ שפירא את הפרסונה הנבואית שהופיעה בשירו היידי של ביאליק "דאָס לעצטע וואָרט" ("המילה האחרונה", 1901) והתפתחה בשירים שכתב ביאליק אחר כך. אצל שפירא הנביא מוצג כקורבן המועלה על מזבח התוכחה: "האל בעל הרחמים הביאני לכם, / ללא רחם הביאני / להיות לעולה...".<sup>18</sup> השיר "זעלבסטשוין" ("הגנה עצמית", 1906) חובר תחת הרושם שעשתה על שפירא עדותו של אחד מחברי "ההגנה העצמית" בפוגרום בז'יטומיר.<sup>19</sup> הדובר בשיר, גם הוא איש "ההגנה העצמית", כמו

16. שאַפּיראַ, דער שרַיַבער גייט אין חדר, לעיל הערה 1, עמ' 37. מאותה עת נותרו בעיזבון של שפירא סקיצות לסיפור "רחל מבכה את בניה", השב לזמן הפרעות באוקראינה בשנים 1919-1920. הסקיצות פורסמו בספר שראה אור אחרי מותו, וראו שאַפּיראַ, כתב־ים, לעיל הערה 2, עמ' 324-320. על סקיצות אלה ראו הערותיו של מיללער, "וועגן די כתב־ים", שם, עמ' 29-32.
17. שמואל ורסס, הסוקר את התגובות לפואמה, מצטט בהקשר זה את דבריו של ז'בוטינסקי: "הפואמה מילאה תפקיד עצום בתולדות התנועות היהודיות. היא היתה היסוד לכל פעולות ההגנה העצמית"; וראו במאמרו "בין תוכחה לאפולוגטיקה: 'בעיר ההרְגה' של ביאליק ומסביב לה", מחקרי ירושלים בספרות עברית, ט, תשמ"ו, עמ' 39.
18. "מיר פאַר אייך אַלע, האָט גאָט, דער בעל רחמים, / געבריינגט גאָר אָן רחמים / מיך פאַר אָן עולה..."; וראו שאַפּיראַ, כתב־ים, לעיל הערה 2, עמ' 40.
19. שאַפּיראַ, דער שרַיַבער גייט אין חדר, לעיל הערה 1, עמ' 31.

משיב בשמו ובשם חבריו לתוכחת האל בפואמה של ביאליק: "אלוהים, איננו מבקשים ניצחון! / מחה מעמך את החרפה הגדולה. / הנח לנו לראות את פני אויבנו, / ונמות עם החרב בידנו. / הנח לנו ליפול על משמרתנו, / סלק את הפחד מלבנו, / אמצהו, ותן בנו זעם / כליל האימה הגדולה".<sup>20</sup>

כידוע, בסוף מאי 1903 יצא ביאליק לקישינב בשליחותה של "הוועדה ההיסטורית" כדי לגבות עדויות מפי יהודי העיר. לדברי יעקב גורן, חברי הוועדה "ודאי קיוו, אם לא בטחו ממש, כי למקרא התיאור המפורש והמאומת של מחזות הזוועה תתעורר אצל הקורא החלטה נחושה כי כזאת לא ייתכן עוד כי יקרה בישראל".<sup>21</sup> אולם ביאליק גנז את העדויות שאסף עם שני עוזריו ופנה לכתוב את הפואמה "בעיר ההרגה", המתארת בין השאר את הגברים היהודים כעלובי נפש המציצים בהיחבא בנשותיהם הנאנסות ואינם נחלצים לעזרתן. תמונה כזאת, ככל שיש בה עוול כלפי קורבנות הפוגרום, מייצגת בכל זאת את אוזלת היד של היהודים כמיעוט אתני ודתי באימפריה הצארית.<sup>22</sup> אבל מה ייאמר על מעשיו של "איש הצלב"? לא רק כפירה בכל ערך מרטירולוגי שאפשר לייחס לקורבנם של היהודים יש כאן אלא גם התנערות מייצוגים שכיחים שלהם, אם כקורבנות תמימים של אלימות רצחנית ואם כחדלי יוזמה וכוח. הפואמה נכתבה ברוחו של הכרוז שפרסמו הסופרים העבריים באודסה לאחר הפוגרום, ובתיאור חדלונם של הקורבנות יצר ביאליק את התבנית שאליה נוצק סובייקט ציוני.<sup>23</sup> אצל שפירא, לעומת זאת, אותו סובייקט אובד בבכחנליה של גופים המשחיתים ונשחיתים באלימות קשה. בחיבורו "דער שרייבער גייט אין חדר" תיאר שפירא את קריאת הנקם שנשמעה בחללה של הספרות היהודית בעברית וביידיש לאחר הפוגרום בקישינב:

20. "אַה, גאַט! מיר בעטן קיין ניצחון! / וויש אָפּ פֿון פֿאַלק זיין גרויסע שאַנדר. / דערלויב אונדז זען דעם שונאס פנים / און שטאַרבן מיטן שווערד אין האַנט. / דערלויב אונדז פֿאַלן וואו מיר שטייען, / דעם פחד טרייב פֿון אונדז אַוועק, / און שטאַרק דאָס האַרץ און שענק אונדז צאַרן / אין אַט דער נאַכט פֿון ווילדן שרעק. – " ; וראו שאַפיראַ, כתב־ים, לעיל הערה 2, עמ' 42. השיר פורסם בעיתון היידי פֿרעזע אַרבעטער וועלט שערך יוסף חיים ברנר, עימו עמד שפירא בקשרי ידידות; וראו שאַפיראַ, "דער שאַטן יוסף חיים ברענער" ("הצל יוסף חיים ברנר"), דער שרייבער גייט אין חדר, לעיל הערה 1, עמ' 91-103.
21. יעקב גורן (מהדיר), עדויות נפגעני קישינב, 1903, כפי שנגבו על־ידי ח"נ ביאליק וחבריו, יד טבנקין והקיבוץ המאוחד, אפעל 1991, עמ' 27.
22. גורן, שההדיר את העדויות שגבו ביאליק וחבריו מניצולי הפוגרום בשליחותה של "הוועדה ההיסטורית", עמד על הזיקה שבין סצנת האונס בפואמה לבין עדותה של רבקה שיף על אינוסה בעת הפוגרום; וראו שם, עמ' 80-82. אבל עדותה של רבקה שיף ועדות בעלה, שבתאי שיף, אינן יכולות להסביר בשום פנים מדוע בחר ביאליק לתאר בפואמה את הגברים היהודים כמי שצופים כך בנשותיהן הנאנסות.
23. עניין זה נידון בהרחבה, תוך התייחסות לתולדות המחקר והביקורת, בספרם של מיכאל גלזומן, חנן חבר ודן מירון, בעיר ההרגה: ביקור מאוחר, רסלינג, תל אביב 2005.

העם [היהודי], כמו עמים אחרים, שר וצעק דברים רבים ושונים – הכול לפי הצרות והמצוקות שידע באותה עת. באחת הפעמים אפילו ברא לעצמו אל שנשבע בזקנו ובפאתו להיות נוקם ונוטר – "על שלשים ועל רבעים"... הוא לברו, אבל על בני האדם ציווה: "לא תיקום ולא תיטור". העם הזה, אותו עם ממש, דיבר וכתב עכשיו על נקמה ועל רגשות נקם! חיים נחמן ביאליק קרא בנפשו השסועה:

נקמה כזאת – נקמת דם ילד קטן –  
עוד לא ברא השטן!...

המקור האמיתי לסיפורי היה עקשנות ואורך רוח. כוונתם העמוקה הייתה לתת כוח בלבבות. אבל אחרי כתיבת "הצלב" אמרתי לעצמי: די! חסל סדר פוגרומים! איני יכול להיות עוד עם פוגרום בליכי.<sup>24</sup>

במקום לנקוט עמדה מפורשת בשאלת הנקמה מצטט שפירא שתי שורות מתוך שירו של ביאליק "על השחיטה", שנכתב אף הוא, כמו "בעיר ההרחה", ב־1903, לאחר הפוגרום בקישינב. והנה, גם בשורות אלה אין תשובה לשאלה שמעוררים מעשיו של "איש הצלב". אפשר לקרוא אותן כדחייה של רעיון הנקמה; הדובר כמוהו כאומר: אין בנמצא נקמה על מותו של ילד קטן. נקמה כזו חורגת מכל זוועה שהגה השטן, וממילא אין היא מסורה לידי בשר ודם.<sup>25</sup> עם זאת, אפשר גם להבין את השורה כביטוי רטורי שתכליתו להעמיד את הקורא על אכזריותו המתחייבת של מעשה הנקם ולקרוא לו להשעות כל אתיקה אל מול הרוע של הפורעים.

מי שמוצאים ב"על השחיטה" דחייה נחרצת של רעיון הנקמה מסתמכים על פי רוב על השורה הקודמת בשיר, "וְאָרֹר הָאוֹמֵר: נָקָם!", אבל גם שורה זו איננה מסייעת בהכרעה בין שתי האפשרויות, משום שאין לדעת אם הקריאה "נָקָם!" נועדה לאל – כפי שמבקשים המאמינים בתפילת האזכרה "אב הרחמים", שהתחברה בימי מסע הצלב הראשון ("וינקום לעינינו...") – או לאוזני הזולת. שתי האפשרויות מוציאות זו את זו: נקמה אלוהית מיתרת נקמה אנושית, נקמה אנושית מעידה על התקווה הנכזבת לנקמת האל.<sup>26</sup>

24. שאפירא, דער שרעבער גייט אין חדר, לעיל הערה 1, עמ' 31-32.

25. על הפרשנות הרואה בשתי שורות אלה של ביאליק שלילה קטגורית של נקמה מכל סוג ראון, למשל, אריה לודוויג שטראוס, "על השחיטה", בתוך גרשון שקד (עורך), ביאליק: יצירתו לסוגיה בראי הביקורת, מוסד ביאליק, ירושלים 1992, עמ' 184-185.

26. הנקמה האלוהית זוהתה בקרב יהודי אשכנז בימי הביניים עם ימות המשיח. ישראל י' יובל כינה תפיסה זו "הגאולה הנוקמת", וראו במאמרו "הנקם והקללה, הדם והעלילה: מעלילות קדושים לעלילות הדם", ציון, נח:א, 1993, עמ' 33-90.

ב"על השחיטה" ביאליק מניח לשאלת הנקמה לרחף בין עולם האלוהות לעולם האדם.<sup>27</sup> אמביוולנטיות זו מתנסחת בדבריו של שפירא כפרדוקס: כלום יכולים היהודים לברוא לעצמם – בצלמם ובדמותם – אל נוקם ונוטר האוסר עליהם לקחת נקמה מאויביהם? שאלה זו נעשית לשאלה דוחקת כשהאל כבר איננו אב שמיימי אלא אח-לצרה של המאמינים בו. כזאת היא דמותו של האל המופיע בפואמה "בעיר ההרגה" של ביאליק וכמו משיב לדובר של "על השחיטה", הפונה לשמים ותוהה אם יש בהם אל. שאלה זו מקבלת משנה תוקף כאשר האל נגלה לו ולשאר קורבנות הפוגרום כבן דמותם:

סִלְחוּ לִי, עֲלוּבֵי עוֹלָם, אֱלֹהֵיכֶם עֲנֵי כְּמוֹתְכֶם,  
 עֲנֵי הוּא בְּחַיֵּיכֶם וְקָל וְחֶמֶר בְּמוֹתְכֶם  
 כִּי תִבְאוּ מִחֶר עַל־שְׂכָרְכֶם וְדַפְקֶתֶם עַל־דַּלְתֵי –  
 אֲפִתְחָה לְכֶם, בָּאוּ וְרָאוּ: יִרְדְּתִי מִנְכֶסִי!<sup>28</sup>

המאמינים נוכחים כי דלתה של האלוהות שעליה הם מתדפקים איננה אלא מראה עקומה, וכבואתם־שלהם היא העונה להם מתוכה. הם מוצאים לפניהם אל עלוב כמותם, פושט רגל שאין בידיו הון לשלם בו שכר למי שמתו על קידוש השם, לפדות את עמו ולהיפרע מאויביו.<sup>29</sup> אבל פרשת היחסים שבין האל לעמו בשירי קשינב של ביאליק איננה מתמצה בכך; היא נפרשת גם בשיר "אין זאת, כי רבת צררתונו", שפורסם אף הוא אחרי הפוגרום:

אֵין זֹאת, כִּי רַבַּת צָרְרֵתוֹנוּ,  
 אִם לְחֵיתוֹ טָרֵף הַפְּכֵתוֹנוּ,  
 וּבְאֲכֻזֵּי הַחֵמָה  
 אֶת־דַּמְכֶם נִשֶּׁת לֵא־נִרְחָמָה,  
 אִם־נַעֲוֹר כָּל־הַגּוֹי וַיִּקֶּם  
 וַיֹּאמֶר: נָקָם!<sup>30</sup>

27. גם כאן ניכרת האמביוולנטיות של ביאליק ביחסו אל הדת, וראו חנן חבר, "קרבנות הציונות: על 'בעיר ההרגה' מאת ח"נ ביאליק", בתוך גלזמן, חבר ומירון, בעיר ההרגה: ביקור מאוחר, לעיל הערה 23, עמ' 37-70.

28. חיים נחמן ביאליק, שירים תרנ"ט-תרצ"ד: מהדורה מדעית, בעריכת דן מירון, עוזי שביט ואחרים, מכון כץ לחקר הספרות העברית, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב 1990, עמ' 171.

29. לייצוג האל בפואמה כפושט רגל קדם תיאור שלו כבעל מום בשיר "ידעתי בליל ערפל", שהתחבר בעת שהותו של ביאליק בקשינב ובו מוצג הפוגרום כ"אות קִין עַל־מִצַּח הָעוֹלָם וְאוֹת כְּשֶׁלֹן / לְזֵרַע אֱלֹהִים הַשְּׁבוּרָה"; וראו שם, עמ' 240.

30. השיר פורסם לראשונה בגיליון ל"ג בעומר של הצפנה לשנת תרס"ג, כשלושה שבועות אחרי הפוגרום בקשינב. במהדורת תרס"ח של שירי ביאליק תוארך השיר לשנת תרנ"ט, אולם עורכי

שורות אלה אינן מותירות מקום לספק כאשר לטיבה הארצי של הנקמה. "נָקָם" היא המילה הנישאת בפיותיהם של הקורבנות לפני שייאלמו דום וייפערו כלוע של חיות טרף. הנקמה מצויה אפוא על הגבול שבין האדם לחיה.

התמורה בתפקודי הפה קובעת בשירי קישינב של ביאליק את נתיב ההתהוות של הסובייקט היהודי. בפואמה "על השחיטה", הפה המפיק פסוקי תפילה משתתק: "אֲנִי – לְבִי מֵת וְאֵין עוֹד תְּפִלָּה בְּשִׁפְתַי". בפואמה "בעיר ההרגה", חדלונה של השפה מקבל תוקף של ציווי אלוהי: "וְנִצְבְּתָ כֹה עַד-בוֹשׁ וְהִתְיַחַדְתָּ עִם-הַצֶּעִר / וּמְלֹאתָ בוֹ אֶת-לִבְכָּךְ לְכֹל יְמֵי חַיֶּיךָ, / וּבְיוֹם תְּרַשֵׁשׁ נִפְשְׁךָ וּבְאָבֵד כָּל חֵילֶךָ – [...] / וּבְחִיקָךְ תִּשְׁאַנּוּ אֶל-אַרְבַּע רוּחוֹת הַשָּׁמַיִם, / וּבְקִשְׁתְּךָ וְלֹא-תִמְצָא לוֹ גִיב שְׁפָתַיִם".<sup>31</sup> אוזלת ידה של השפה בתיאור הזוועה הופכת את השתיקה לצייווי אלוהי: "שִׁתְּךָ! וְדוּמָם הִיָּה עֲדִי".<sup>32</sup> אבל איזו תועלת יש בעד המצווה על השתיקה? שתיקתו של העד מונעת את ההליך המשפטי ומותירה לו את מעשה הנקם כדרך היחידה להיפרע מהפורעים.

בסופה של הפואמה "בעיר ההרגה" מצטווה העד ללכת אל המדבר, אל התווך השומם המשתרע בין מקום אחד למשנהו, בשני מובנים: הן מקום מובן הגיאוגרפי כמקום יישוב, הן מקום מובן הרטורי, כטופוס (מקום, ביוונית) – טיעון או נושא כללי שיש לו שימוש במקרים רבים ונבדלים. המדבר הוא תווך ריק מכל ביטוי נתון, כמו פסוקי התפילה. ואמנם, הדיבור הנשמע מפי הקורבנות בעיר ההרגה נסוג במדבר אל הביטוי החייתי, הבלתי מילולי; אל השאגה, היבבה וכל אותן שאיפות-פרא ונשיפות-פרא של הגופים המתייסרים ומתאוים: "וְנִשְׁאַתָּ עִמָּךְ שְׁמָה אֶת-כּוֹס הַיְגוֹנִים, / וְקָרַעְתָּ שֵׁם אֶת-נִפְשְׁךָ לְעֶשְׂרֵה קְרָעִים / וְאֶת-לִבְכָּךְ תִּתֵּן מֵאֲכָל לְחֶרֶן אֵין-אוֹנִים, / וְדַמְעָתְךָ הַגְּדוּלָה הוֹרֵד שֵׁם עַל קְרָקֵד הַסְּלָעִים / וְשִׁאֲגָתְךָ הַמְּרָה שְׁלַח – וְתִאָבֵד בְּסַעְרָה".<sup>33</sup> הפואמה "בעיר ההרגה" מסתיימת ביציאה ממקום גלות אל מרחבי הטבע המדבריים. לעומת זאת, השיר "אין זאת, כי רבת צררתונו" מוליך בחזרה מן הטבע אל ההיסטוריה היהודית ואל גבורת המכבים:

אַתֶּם בְּרַכְבּ וּבִפְרָשִׁים,  
אַתֶּם בְּסוּסִים וּבְשִׁנְהָבִים;  
אַתְּנוּ מִתִּי מְעַט נוֹאֲשִׁים –

המהדורה המדעית של שירי ביאליק משנת 1990 משערים כי השנה שגויה וכי השיר נכתב בתגובה לפוגרום; וראו שם, עמ' 44-45.

31. שם, עמ' 171.

32. שם, עמ' 171.

33. שם, עמ' 174.

אֶךְ בָּנִים הֵמָּה לְמַכְבִּים!  
צָבְאָנוּ – קִנְאָת עִם קוֹמָה,  
וּבְשִׁנְאָת שְׂאוֹל לְקָרֵב נִהְגָּה,  
וּבְרַק חֲרַבְנוּ לְטָשָׁה חֲמָה,  
וּתְקַדֵּשׁ אֶתְכֶם לְיוֹם הַרְגָּה.

הַכּוֹס מְלֵאָה! וְזַרְעֵנוּ  
אֲשֶׁר אָמַרְתֶּם: "פְּרָקְנוּהָ!"  
נִאֲדָרָה שְׁנִית בְּחֲרוֹנֵנוּ,  
אֲזַרְתָּנוּ עַז – וְלֹאֲרָנִי הִתְשׁוּעָה!<sup>34</sup>

הקריאה החותמת את השיר איננה חד־משמעית. האם האל הוא המושיע, או שמה הוא שעתיד להיוושע בגבורתם של "בני המכבים"? אם נראה בשיר זה פרק נוסף במסכת היחסים בין העם לאלוהיו, כפי שהיא נגללת בשירי קישינב של ביאליק, נבין כי לא האל נוקם את נקמת המאמינים אלא הם נוקמים את השפלתו. הדוברים ב"אין זאת, כי רבת צררתונו" שמעו כביכול את התוכחה האלוהית על רפיונם ומורך ליבם בפואמה "בעיר ההרגה", וכעת הם מקבלים כביכול על עצמם להאדיר את שמו של האל המרושש ולמלא את קופתו הריקה ברווח שיעשו בגבורתם.

המטאמורפוזה של קורבנות האיבה מבני אדם לחיות טרף קודמת אפוא לכינונו של סובייקט יהודי נוקם. מושג הנקמה נע בשירי קישינב של ביאליק על פני סולם אונטולוגי היורד מהאל, עובר באדם ומגיע עד לחיה. ב"על השחיטה", הנקמה נטושה בתווך שבין האל לאדם; ב"בעיר ההרגה" היא נמסרת מן האל לידי קורבנות הפוגרום; בבית הראשון ב"אין זאת, כי רבת צררתונו" היא מזוהה תחילה עם חיות הטרף, ומכאן היא שבה לעולם האדם ומופקדת בידי היהודים, הנדמים בגבורתם למכבים. לא כך אצל שפירא: הזעם ותשוקת הנקם אינם עוצרים על מפתנו של עולם החי; הם אוכדים במרחבי הטבע ובאים לא אחת לשיאם באקט הקניבלי, החלקי או השלם.

בספרה אדיפוס בקישינוב עומדת מיכל דקל על ההשפעה שהייתה למחשבת הטרגרדיה על הספרות העברית במפנה המאות בכלל, ועל "בעיר ההרגה" בפרט, ומציעה לראות בנמען הפואמה את דמותו של העד הטרגי – "היחיד שיוכל לענות בבת אחת על צרכיהם של 'אחיו', לתקן את עוונותיהם ולנקום את נקמת האל שהושפל".<sup>35</sup> לדבריה,

34. שם, עמ' 46.

35. מיכל דקל, אדיפוס בקישינוב: ציונות, ספרות, טרגדיה, מאנגלית: טל חבר־חיבובסקי, מוסד ביאליק, ירושלים 2014, עמ' 50.

חלק גדול מכוח המשיכה המטריד של הפואמה של ביאליק ("בעיר ההרגה") נובע בדיוק מכך שהיא מורכבת מערכוב טמא של רמיזות תנ"כיות ורמיזות יווניות – לשון הנבואה, האל היהודי הפגום והאנושי למחצה העוטה לבוש פֶּגְנִי, הנרטיב העקוב מדם והסנסציוני, דמות הגבר הטרגי – כלומר מהחצייה הלא מודעת והחוזרת ונשנית של הקו המפריד בין התרבות היהודית ובין התרבות היוונית.<sup>36</sup>

בעקבות דקל יש לבחון את מושגי הגבורה והנקמה בספרות היהודית בידיש ובעברית בראשית המאה העשרים כתולדה של העירוב בין התרבות היהודית לתרבות היוונית. ב"אין זאת, כי רבת צררתונו" חמת הזעם היא הנוטעת כוח בקורבנות הפוגרום והיא היא יסוד הגבורה היהודית המתחדשת ("וְזָרְעֵנוּ [...] נִאֲדָרָה שְׁנֵית בְּחֵרוֹנֵנוּ"). הגיבור היהודי בתקופה זו אינו נשמע עוד לדברי חכמים בפרקי אבות; הוא אינו כובש את יצרו,<sup>37</sup> והפסוק "טוב אָרֶךְ אַפַּיִם מִגְבוּר וּמֵשָׁל בְּרוּחוֹ מִלְכָּד עִיר" (משלי טז, לב) כבר אינו יפה לו. החרון והנקמה בשירו של ביאליק דומים הרבה יותר לאלה של אכילס, שדבריו באיליאדה מובאים אצל אריסטו כדי לעמוד על היחס שבין זעם לנקמה:

נגדיר אפוא את הכעס כתשוקה המלווה בכאב לנקמה הנראית לעין [...] ובעקבות כל כעס תבוא הנאה מסוימת מפני תקוות הנקם, שהרי מענג לחשוב על התגשותו של דבר שמשתוקקים אליו, ודבר שהוא לכאורה מחוץ להישג היד אין משתוקקים אליו, והכועס משתוקק לדבר שהוא לאל ידו. על כן יפים הדברים שנאמרו על הזעם:

הנה ראשיתו מתוקה מדבש בחדרו בלב־גבר,  
אחר יתלקח והלך וגדל.<sup>38</sup>

מן הטעם הזה אפוא מלווה הכעס בהנאה כלשהי, וגם מפני שהמחשבה מועסקת אז בנקמה, והדימוי הנוצר בדרך זו מסב הנאה כמו זו של החלום.<sup>39</sup>

מהגדרת הזעם כתשוקה לנקמה נגזר גם הדמיון שבין הנקמה לבין הפורקן המיני. ואמנם, בסיפורי הפוגרומים של שפירא הנקמה מופיעה על פי רוב כאקט מיני טרנסגרסיבי החורג מכל מושג של עונש וגמול ראוי. היא בלתי מידתית וחפה מכל היגיון. עודפות זו עולה בדבריו של פויבוס־אפולון לאלים על נקמת אכילס בהקטור. חמת זעמו איננה

36. שם, עמ' 51.

37. וראו אבות ד, א: "איזה הוא גיבור הכובש את יצרו".

38. הומרוס, איליאדה, יח, 110-109, מיוונית: שאול טשרניחובסקי, עם עובד, תל אביב 2002, עמ' 436.

39. אריסטו, רטוריקה (1378b), מיוונית, בצירוף מבוא והערות: גבריאל צורן, ספרית פועלים, תל אביב 2002, עמ' 98.



שוככת גם כמותו של אויבו והיא משיאה אותו להוסיף ולהתעלל בגופתו, הנמשלת לקומץ עפר:

”קָשִׁים אַתֶּם, הָאֱלִים, אַכְזָרִים! וְהַמְעַט לָכֶם זָבַח  
הַקְטֹרֶט מִשֹּׁקֵי פְרִים וְעִזִּים לְרַב וְחִלְבֵיהֶן?  
עֲתָה מְמַאֲנִים אַתֶּם לְמַלֵּט אֶף אֶת־גּוֹיֹתוֹ.  
לְמַעַן תִּרְאֶנּוּ גַם אֲשֶׁתוֹ, גַּם אִמּוֹ גַּם יְלָדוֹ הַקָּטָן,  
אָבִיו פְּרִיאָמוֹס וְכָל־עַמּוֹ, וּמָהְרוּ הֵמָּה וְשָׂרְפוּ  
לוֹ אֶת־הַשָּׂרָפָה, וְעָשׂוּ לוֹ כְבוֹד בְּמוֹתוֹ וְאָבַל.  
אֶף לְאַכִּילֵס־הַמְשַׁחֵת תִּאִירוּ אֶת־פְּנֵיכֶם, הָאֱלִים,  
וְלָבוּ רִיק מִכָּל־רַחֲמִים, וְקָשָׂה וְצָדֵק לֹא יָדַע,  
גָּבֵר הַפְּכָפֵךְ וְאֶכְזָר הַשּׁוֹאֵף לְדַמִּים כְּאִרְיָה  
נֶאֱזָר בְּגִבּוֹרָה אֵימָה וּבִנְפֶשׁ מְלֹאֲתֵי־גְאוּוֹה  
יֵאָרֵב לְצֹאֲנָם שֶׁל־אָדָם לְקַחַת לוֹ טָרֶף לְשִׁבְעוֹ,  
כֵּן גַּם אַכִּילֵס לֹא יָדַע כָּל־רַחֲמִים, וְזָרָה לוֹ בִשְׂת  
אֲשֶׁר זֹו דְרָפָה לְהִזִּיק אוֹ לְהוֹשִׁיעַ לְאָדָם.  
יֵשׁ אֲשֶׁר יֵאֱבֹד לְאָדָם אֶף אִישׁ יוֹתֵר קְרוֹב וְיָקָר,  
אֲחִיו בֶּן־אִמּוֹ, כִּי יָמוּת, אוֹ בְנוֹ מִיּוֹצְאֵי חִלְצִיו,  
וְעַמֵּד מִבְּכָיו גַּם הוּא, וְשָׂכַת מִנְהַמַּת לָבוֹ,  
יַעַן כִּי נָטַע הַגּוֹרֵל נֶפֶשׁ סוֹבֵלֶת בְּאָדָם;  
אוּלָּם זֶה לָקַח אֶת־נַפְשׁוֹ שֶׁל־הַקְטֹרֶט הַגָּבֵר הַנִּעְלָה,  
קָשְׁרוֹ לְרִכְבּוֹ וּסְחָבוֹ מִסָּבִיב לְקִבְר־עַמִּיתוֹ,  
רָעוּ הַיָּקָר לְלָבוֹ, לֹא לְהוֹעִיל לוֹ אֶף לֹא לְתַהֲלָה,  
לְמַעַן לֹא יַחַר בּוֹ אִפִּי וְאֶפְכֶם, וְאִם־לָבוֹ יָב אַמִּיץ,  
כִּי בַעֲבֹרְתוֹ יַחַלֵּל הָעֶפֶר הַנִּעְדָר־כָּל־דָּגֶשׁ.”<sup>40</sup>

תאוות הנקם המוסיפה להתקיים ולתבוע פורקן גם כשכבר אין לה תכלית אתית או פוליטית מצויה ביסוד הקושי הפרשני שמציבים סיפורי הפוגרומים של שפירא. אם תכליתה של האלימות היא נקמה לאומית, מדוע היא נעשית לאתר של התענגות? כך למשל מספר "איש הצלב" על הזעם שהתעורר בו בראשית הפוגרום: "גבר חזק הנני. אבל – עד לאותו לילה לא נודמן לי מעולם להתכתש, בממש, בזעם. עד לאותו הלילה לא ידעתי זעם אמיתי, הנוסך שכרון כיון עז; זעם המרתיח בין רגע אי-שם ברהטי-

40. הומרוס, איליאדה, לעיל הערה 38, כד, 33-54, עמ' 569-570.

הדם, פורץ בזרם על פני כל הגוף, הולם כמוח ומציף את כל המחשבה".<sup>41</sup> זעמו נושא אותו לכל רוח: "מה עשיתי אז? אינני יודע. הנה נמצאתי בין שורות ההגנה העצמית, והנה – בקרב המון הפורעים. חשתי את עצמי כעלה הנישא בסערה".<sup>42</sup> כמו עלה הנתון לכוחות הטבע, כך גם "איש הצלב" נתון לחמת זעמו שאיננה מבחינה בין ידיד לאויב – הבחנה שבלעדיה אין כל משמעות לנקמה.

## ה

מצאנו אפוא אצל ביאליק ואצל שפירא שלוש דמויות הנשקפות ליהודים בימי הפוגרומים ובזמן השואה כבבואות מתוך ראי: דמות של תליין, דמות האל, ודמות של חיות טרף. היסוד האלגיטימי שיש בכל חיזיון נובע מאופיו הרפלקטיבי, ובזה גם עיקרה של המטאמורפוזה כמחזה בלהות המזמן יחד שניים המוציאים זה את זה: אדם וחיה, קורבן ותליין, אדם ואל.

דוגמה להיקרות של שניים באחד יש בסיפור של פרנץ קפקא "הגלגול", שגיבורו, גרגור סמסא, איננו אדם שהפך לשרץ אלא יצור שהאדם והשרץ שוכנים בו בעת ובעונה אחת.<sup>43</sup> האדם והשרץ כמוהם כשני צדדים של דף אחד: על צד אחד כתובה המילה "שרץ", ועל השני – המילה "אדם". בני משפחתו של גרגור הופכים שוב ושוב את הדף ואינם יודעים איזה מהם הוא המסמן ואיזה הוא המסומן.

מבוכה מעין זו מתעוררת גם למקרא סיפוריו של שפירא, שאף בהם יש דמויות – של יהודים ושל לא יהודים – הנתונות בהיעשות-חיה. אבל להבדיל מגרגור סמסא, השינוי המתחולל בדמויות אלה איננו ניכר במבנה האנטומי של גופן אלא בשימוש שהן עושות בו ובאיבריו. בני האדם בסיפוריו של שפירא נוהמים ונוכחים, חושפים שיניים ונושכים, קורעים זה את זה לגזרים, ועם זאת, אין בהם דבר החורג מממשותו האורגנית של הגוף האנושי. כאן, להבדיל מההיעשות-חיה בסיפור "הגלגול", ההיעשות-חיה איננה נוגעת ל"טבעו הראשון", הביולוגי, של האדם, אלא ל"טבעו השני" כחיה חברתית וכיצור בעל תודעה.

כדי לעמוד על המטאמורפוזה המתחוללת בדמויות בסיפוריו של שפירא יש להתחקות אחר אותו רגע לימינלי שבו מתערער הסדר הסמלי ו"טבעו השני" של

41. שפירא, "הצלב", מלכות היהודים, לעיל הערה 2, עמ' 21.

42. שם, עמ' 28.

43. פרנץ קפקא, "הגלגול", סיפורים ופרקי התבוננות, מגרמנית: ישורון קשת, שוקן, ירושלים ותל אביב 1977, עמ' 40-97. על ההיעשות-חיה בסיפור "הגלגול" ראו אייל דותן, "מי אתה גרגור סמסא", אות, 1, 2010, עמ' 123-131.

הדמויות מתלכד עם "טבען הראשון", החייתי. רגע זה עומד במרכזו של הסיפור "דער קוש" ("הנשיקה", 1907), המורכב משתי אפיזודות. באפיזודה הראשונה, רבי שכנא והפורעים הפורצים לביתו ומכים אותו מכות אנושות כמו ממלאים את התפקידים האנטיתטיים שהועידו להם היחסים בין המיעוט היהודי לרוב הנוצרי במזרח אירופה במפנה המאות. רבי שכנא מיוצג כאדם נרפה: כשהפורעים נכנסים הוא זוחל לקול צחוקם מתחת לספה, ואחר כך הוא מתחנן על חייו ובוכה "כמו ילד קטן".<sup>44</sup> הפורעים, מצידם, מציגים פרטואר ידוע ומוכר של אלימות: הם זורעים הרס בבית ומכים את היהודי מכות אנושות. גם המשך הפוגרום איננו בלתי מסתבר: רבי שכנא פונה בתחנונים אל אחד הפורעים, וסילינקו, ומזכיר לו כיצד נהג בהגינות באביו בעת שהלה עבד עבורו. תחינתו נענית וסילינקו מצווה על חבריו "להניח לפגר לחיות".<sup>45</sup>

האפיזודה השנייה מתחילה לאחר שהפורעים פונים לצאת. גם וסילינקו עומד לעזוב את הבית אך הוא משתהה לרגע ומצווה על רבי שכנא לנשק את ידו. דרישה משפילה כזאת איננה מחיר מופקע עבור הזכות לחיות – ודאי לא לסוחר היהודי הידוע להבדיל בין רווח להפסד ואשר התחנן זה עתה על חייו. אבל ההיגיון שהדריך את מעשיו של רבי שכנא נסתר כעת: "רבי שכנא הרים את עיניו האדומות מדם, והביט בו בתמיהה. הוא לא הבין".<sup>46</sup> אי-הבנה זו מסמנת את ראשיתו של המדרון התלול שבו מאיץ הסיפור את מהלכו: וסילינקו קורא לחבריו לשוב ומצווה על רבי שכנא לחלוץ את מגפו ולנשק את רגלו. רבי שכנא נרכן אל רגלו של הפורע אך במקום לנשקה הוא נועץ בה את שיניו ואיננו מרפה. חבריו של וסילינקו מכים את רבי שכנא עד מוות אולם אינם מצליחים לחלץ את חברם מנשיכתו. הם יוצאים מהבית ומותירים אותו לגסוס במלתעותיו של היהודי המת.

באפיזודה הראשונה של הסיפור אין דבר היכול להסביר את האפיזודה השנייה. יתרה מכך, עד לרגע הנשיכה תוארו בסיפור מחוות רבות שעשויות היו להביא אותו לסוף רע פחות: תחנוניו של רבי שכנא, החלטתו של וסילינקו להותיר את המעסיק של אביו בחיים, רצונו של וסילינקו שרבי שכנא ינשק את ידו כאות להיפוך היחסים המעמדיים ביניהם. כל אלה הן מחוות של הכנעה ושל אדנות הארוגות בסבך הזיקות שהתקיימו בין יהודים ללא יהודים במזרח אירופה ויש להן ערך סמלי בייצוג הקיום היהודי בסביבה הנוצרית. מדוע אפוא נושך רבי שכנא את וסילינקו? הייתכן שבחר למות כגיבור? אין בסיפור דבר שיתמוך בפרשנות שכזאת; הנשיכה הקטלנית עומדת בניגוד גמור לאופיו של רבי שכנא ולמצבו. משום כך, במקום לראות אותו כדמות

44. ל. שאַפּיראַ, "דער קוש", די יודישע מלוכה, לעיל הערה 3, עמ' 132.

45. שם, עמ' 133.

46. שם, שם.

שאיננה משתנה מראשית הסיפור ועד סופו מוטב לדבר עליו כעל סדרה של אָפֶקטִים המתחלפים זה בזה כמו קלפים בחבילה שנטרפה. גם וסילינקו איננו אלא חפיסה, אמנם טרופה פחות, של קלפים. העלילה מתנהלת כמשחק – קלף נגד קלף, אָפֶקט נגד אָפֶקט. וכמו במשחק קלפים, גם כאן מהלכה של העלילה הוא צירוף של מקריות ושל חוקיות. אמנם הסוף איננו ניתן לחיזוי, ועם זאת, הוא איננו שרירותי.<sup>47</sup> ברגע שהאלימות מגיעה לשיאה מתגלה סדר חדש, והיחסים האנטיתטיים בין יהודי לבין לא יהודי, בין המעביד לבין בנו של אחד מעובדיו, מוצרנים כהשתקפות סימטרית: רבי שכנא, קורבנו של וסילינקו, נעשה כעת לתלינו, ואילו וסילינקו נעשה מתליין לקורבן. האם סופו של הסיפור איננו קובע את מובנו? האם אין די בנשיכה כדי להעיד על כך שברגע מסוים שאיננו נזכר בסיפור גמלה בליבו של רבי שכנא ההחלטה לנקום בפורע? ואולי יש לפרש את הנשיכה כתגובה לא רצונית או כעווית של אורגניזם שפעולתו שובשה? שני הפירושים מסתברים ובלתי מסתברים במידה שווה. המבוכה הפרשנית נוצרת בעיקר בשל המטאפוריקה המשמשת את המספר בייצוגם של רבי שכנא ושל וסילינקו כחיות טרף בסופו של הסיפור:

הבחורים הִכו במגפיהם בצלעותיו של רבי שכנא בכוח כה רב עד שבכל בעיטה נשמע קול גבוה וחלול כמתוך חבית. הם תלשו את זקנו קווצות־קווצות, תחבו את אצבעותיהם אל תוך עיניו ותלשו אותן מארובותיהן, הם גיששו אחר המקומות הרגישים ביותר בגוף וקרעו שם פיסות של בשר. הגוף רעד וקדח, התעוות והתפתל, ובעווית המתעצמת התהדקו עוד השיניים. משהו בתוך הרגל השמיע קול פצפופי: השיניים, העצמות, וייתכן שכל אלה גם יחד. כל אותו הזמן השמיע וסילינקו זעקות פרועות כמי שנטרפה דעתו, כחזיר נחור.

כמה זמן נמשך כל זה, לא ידעו גם השקצים. מחשבותיהם הצטללו רק כשהבחינו שגופו של רבי שכנא אינו מפרפר עוד. וכשהביטו בפניו נרעדו מכף רגל ועד ראש. העיניים שנתלשו ממקומן היו תלויות כמטוטלות, גדולות, עגולות ודביקות ליד ארובות העיניים המדממות. לא היה אפשר לראות צורת פנים: הזקן נילוש לגושי שיער לחים, ספוגים בדם, והשיניים המתות עם חתיכת הרגל שביניהן היו חשופות כשיניו של זאב הרוג. וסילינקו התפתל עוד, אך כבר לא על הכיסא אלא על הקרקע. גופו התעוות כנחש ומגרוננו בקעו קולות צרודים וממושכים. עיניו האפורות הקטנות התפקעו כעת בחוריהן והיו קלושות ומזוגגות. נראה היה שאיבד את שפיותו.

בזעקת אימים, "הוֹסְפְּדִי פְּמִילֹי נְסִי!"<sup>48</sup> נמלטו שני הבחורים מן הבית.

47. תודה לפרופ' רון פולמן, שממנו למדתי על צירוף זה של הבלתי ניתן לחיזוי והבלתי שרירותי, המשמש בעולם המדעים המדויקים.

48. אוקראינית: אלוהים ירחמנו.

בחוץ השתוללה מהומת הפוגרום, ובין הקולות הרבים לא הבחין עוד איש  
בזעקותיו הקטועות של החי שגסס לאיטו בין שיניו של המת.<sup>49</sup>

האלימות הקשה של וסילינקו ושל רבי שכנא משנה כליל את חזותם: הראשון מדומה  
בדברי המספר לחזיר ואחר כך לנחש, והשני – לזאב. ההיעשות-חיה ניכרת בלשון  
הפיגורטיבית המשמשת את המספר: גופו של וסילינקו מתפתל כנחש ומשמיע קולות  
כחזיר בשעת שחיטה, ואילו שיניו של רבי שכנא חשופות כשיני זאב. בהיעשות-חיה  
מתאחדים השניים עד שאין להבדיל עוד בין התליין לקורבן. ואמנם, בייצוגו של רבי  
שכנא כזאב יש כעין היפוך למדרש הנודע על עם ישראל בין האומות: "אדריאנוס קיסר  
אמר לו לרבי יהושע, גדולה היא הכבשה שעומדת בין שבעים זאבים".<sup>50</sup>

הזיווג המשונה והבלתי מסתבר של היהודי המת ושל הפורע הגוסס במלעותיו  
חורג מדרכה השגורה של האנושות להרוג ולהיהרג. החיזיון המתגלה כאן מצוי בתווך  
שבין החי למת, בין הדיוקן הנוצר את האדם ואת רוחו לבין "טבע דומם". העלילה,  
שתוארה בראשיתה כאירוע אופייני למדי בהיסטוריה של היהודים במזרח אירופה, אובדת  
בסופה בתולדותיו של טבע נצחי שהכוחות הפועלים בו מתפרצים ושוככים חליפות.  
המטאמורפוזה המתחוללת בדמויות בסיפוריו של שפירא כרוכה גם בשינוי  
הפרספקטיבה הנרטיבית. לפני שנושך רבי שכנא את וסילינקו עוצר המספר את מהלך  
העלילה, בדרך דומה לזו שאפשר למצוא בתחביר הקולנועי,<sup>51</sup> ומציג רצף של שתי תמונות  
עזות צבע הממצות את היחסים בין השניים: "זה מול זה עמדו: רגל אדומה, מלוכלכת  
ומיוזעת, ופנים חבולות עטורות זקן ארוך, כהה והדור. [...] ניכרה בו עדיין הדרת פניו  
של יהודי בעל משפחה במיטב שנותיו. מפניו הירוקות והמעוותות של וסילינקו הציצו  
העיניים האפורות כלפי מטה".<sup>52</sup> לסצנה זו יש ממד אתי: פניו של רבי שכנא מופיעים  
בה כסמל לאנושיותו, לעומת רגלו של וסילינקו, המסמנת את גופניותו הגסה.

לאחר הנשיכה מתאר המספר את פניו של רבי שכנא מנקודת מבט שאיננה  
מקיפה אותם בשלמותם. תמונת התקריב (close-up) מתחלפת בתמונת תקריב מרבי  
(extreme close-up) שבה אי אפשר עוד לראות צורה של גוף ופנים אלא ביכר של

49. שאַפּיראַ, "דער קוש", לעיל הערה 44, עמ' 135-136.

50. אסתר רבה י.

51. על העניין של שפירא בשפה הקולנועית מעידים ניסיונותיו לפתח מצלמת קולנוע בצבע; וראו  
ש. מיללער, "ביאַגראַפֿישע נאַטיצן", לעיל הערה 2.

52. שאַפּיראַ, "דער קוש", לעיל הערה 44, עמ' 134. בתיאור מהדהדת תפילת "הנני העני ממעש"  
של שליח הציבור הנאמרת בקהילות אשכנז לפני תפילת מוסף בראש השנה וביום הכיפורים ובה  
שליח הציבור מבקש מהאל: "וְקַבֵּל תְּפִלְתִּי כְּתִפְלַת זֶקֶן וְרִגְלֵי וּפְרָקוֹ נָאָה וּזְקֵנוּ מְגֻדָּל וְקוֹלוֹ נְעִים  
וּמְעַרְבֵי פְדֻעַת עֵם הַבְּרִיּוֹת. וְתִגְעַר בְּשִׁטְוֵן לְבַל יִשְׁטַיְנֵנִי".

איברים: אצבעות, שיניים, עיניים, שיער. גם "חתיכת הרגל" של וסילינקו כבר איננה אותה רגל מזהמת ואדומה שניצבה קודם לכן אל מול פניו של רבי שכנא וייצגה את בעליה. האיברים השונים אינם מייצגים עוד את הגוף בשלמותו.

גם זה אחד מסימניה של הקטסטרופה: היא מפירה את הניסיון האנושי שמכוחו יש קיום לשפה הפיגורטיבית. כך, למשל, הסינקדוכה, שבה החלק מייצג את השלם ולהפך, אפשרית רק בעולם שבו הגוף השלם איננו מבוותר לחלקיו. כל זיקה מטונימית בין סימנים מבוססת על יציבותו של העולם שעליו נועדו אותם סימנים להורות, וכשסדריו של העולם הזה קורסים, קורסת גם הלשון הפיגורטיבית. עיניו של רבי שכנא שנעקרו מארובותיהן אינן מטונימיות עוד למבטו. קודם לכן היו פרט מדיוקן, כעת הן מופיעות כשלעצמן כמושא לייצוג – כ"טבע דומם".

## ו

חומריותו הטמומה של גוף האדם וערכו הסמלי מופיעים בסיפוריו של שפירא כשני גילויים בריזומניים של עצם אחד. כך לדוגמה מתאר "איש הצלב" את אמו הנאנסת לנגד עיניו:

מהם שני שָׁדִים, שָׁדֵי זקנה מצומקים? – בשר. חומר הוא זה. מורכב מ"יסודות" מסוימים. שאל כימאי ויגדך. ואפילו הם שָׁדֵיָהּ של אמך – שני שָׁדִים צנועים, שהניקו אותך ואשר לא ראייתם מגולים אפילו פעם אחת מאז היית תינוק? ואפילו כאשר קורעים אותם לקרעים באצבעות נאלחות לנגד עיניך ממש?<sup>53</sup>

"איש הצלב" מביט באָמו, אבל לא מבט אחד יש כאן אלא שניים: מבטו של הבן בגופה המעונה של האם ומבטו החקרני של פיזיולוג באורגניזם שלפניו – בדומה למבטו של באזארוב, גיבורו הניהיליסט של הרומן אבות ובנים (1861) מאת איוון טורגנייב. שאלתו של "איש הצלב" למראה גופה הפצוע של אָמו, "מה יודע הטבע, מה יודע חלל העולם, על זוהמה וחרפה?",<sup>54</sup> מסמנת את הרכס שמעבר לו משתרע המרחב הקטסטרופלי, שבו קורס הסדר הסמלי.

הדרך אל מרחביה של הקטסטרופה נפתחת בהזיה ש"איש הצלב" שוקע בה לאחר שהפורעים חורתים בסכין צלב על מצחו. בהזייתו נגלה לו האל במעמד הר סיני:

53. שפירא, "הצלב", מלכות היהודים, לעיל הערה 2, עמ' 22-23.

54. שם, עמ' 23; ההרגשה במקור.

”אנוכי האלוהים שהוציאך מארץ מצרים!”

”לא יהיו לך אלוהים אחרים לצדי!”

”אנוכי אל קנא ונוקם – ואני תובע ממך: הִיָּה משהו!”<sup>55</sup>

הציווי ”הִיָּה משהו” (”זִבְ עִפְעֵס”) – משהו ולא מִיִּשְׁהוּ – נוגע אך ורק לעצם הקיום, והוא חף מכל תביעה באשר לטיבו האנושי של אותו קיום. מעמד הר סיני נעשה בהזיותו של ”איש הצלב” להתגלות אלוהית שבה בטלה כל אתיקה. האובייקטיביזציה של האדם המצווה ”להיות משהו” מסגירה אותו לעולם הטבע ולחוקיו. כעת גם הוא שייר של בשר, שאָר עפרה של האדמה. דבר איננו מבדיל אותו עוד מן החי, הצומח והדומם שעל פניה. אם האדם הוא ”משהו” ולא ”מישהו”, מעשיו אינם שייכים להיסטוריה אלא לתולדות הטבע. וכמו האדם כך גם אלוהיו: תחילה הוא מציג את עצמו כאלוהי ההיסטוריה, מי שהוציא את עמו ממצרים, אך כעבור מילים אחדות הוא נעשה לאלוהי הטבע.

איזו משמעות יש אפוא לאל ”קנא ונוקם” בהיסטוריה שהוסגרה לידי הטבע? אם ההיסטוריה היא הטבע, גם הנקמה היא תופעה מתופעות הטבע. מעשה הנקם איננו יכול עוד להתפרש כגמול אלא כחוק טבע הגוזר סימטריה בין פעולתו המשחיתה של כוח אחד לזו של הכוח שמנגד. עיקור הנקמה מכל ממד אתי הופך אותה לאינטרוול בתנועה מחזורית, להרף עין במה שניטשה כינה ”שיבה נצחית”. ואמנם, בדמותו של ”איש הצלב” יש מן ”האדם העליון” של ניטשה. בפשעיו ובפשעיהן של דמויות אחרות מתבטא ”הרצון לעוצמה” המצוי מעבר לטוב ולרע ובו מתגלה עולם דיוניסי מתגעש הפושט צורה ולובש צורה ללא הרף. החיוב הניטשיאני של כוחות יצירה והרס שהותרו מכל סייג מוסרי ומכל עכבה מתגשם בדמותו של ”איש הצלב”, המתיר את עצמו מהחבלים שבהם קשרוהו הפורעים. כעת כבר איננו סובייקט אלא אובייקט של טבעו הראשון, החייתי. הוא נעשה מסובייקט לאובייקט, מ”מישהו” ל”משהו”, וכך גם אָמו. הציווי האלוהי להיעשות ל”משהו” הוא החורץ את גורלה:

רכנתי מעל למיטה. שם עדיין קודח היה משהו, שלא היה לו שום דמיון אל יצור אנושי, אבל הגניחות כבר היו חרישיות כל כך, שאך בקושי קלטה אותן אוזני. חרש מלמלתי: ”אמא... נשימתי הגיעה אל הפצע שהיה אי־פעם פני־אדם. ושוב אמרתי: ”אמא!”... תנועה נתרחשה על פני הפצע ומשהו נפתח. התבוננתי היטב: היתה זו עין, עין אחת. השניה זכה ונמקה. העין היתה מגואלת בדם קרוש, אבל מנצנצת היתה כגחלת עוממת.

55. שאַפִּירָא, ”דער צלם”, לעיל הערה 3, עמ' 153. התרגום העברי של נפתלי גינתון מגביה ומשגיב את הציווי: ”ולכן דרוש אדרוש מעמך להיות לי סגולה!”, וראו שפירא, ”הצלב”, לעיל הערה 2, עמ' 26. ואולם, כפי שנראה להלן, נוסח זה מקפח את המשמעות הניטשיאנית המובלעת בציווי.

האם הכירה אותי העין? איני יודע, כמדומה היה לי שכן. כמדומה היה לי שהביטה בי בשאלה ובתביעה נמרצת. "כן, כן, יהיה בסדר!" אמרתי בקול וברצינות, בלא לדעת בבירור על מה אני מדבר. אחר כך העברתי את מבטי על פני החדר, בין שאר כפיסי העין של הרהיטים השכורים היתה מונחת רגל אחת של שולחן. היא היתה עגולה. עבה ומחורטת. ראיתי שתצלח לדבר. הרימותי את כרע-השולחן ובכל כוחי הִנַחְתִּי אותה על העין הלוהטת. ה"משהו" המגואל בדם עוד פרפר פרפר אחד ויחיד ונשאר מוטל כאבן. העין הלוהטת איננה עוד.<sup>56</sup>

מבטה של האם נרמה ל"איש הצלב" כתביעה נמרצת, אבל מה טיבה של התביעה? נזכור את דבריו של עמנואל לוינס: "הפנים האלה של האחר שאין להם מפלט, ואין להם ביטחון, החשופים למבטי בחולשתם ובסופיות חייהם, הם גם אלה המצווים עלי 'לא תרצח'. יש בפנים סמכות עליונה הפוקדת [...] הפנים הם מקום דברו של האל".<sup>57</sup> אולם דברו של האל ל"איש הצלב" איננו מצווה "לא תרצח" אלא "הִיָּה משהו", והוא נוגע לא רק לבן אלא גם אל האם. גורלה נחרץ לא במותה אלא בהרף העין שבו היא נעשית מ"מישהו" ל"משהו", רגע קטן לאין שיעור שבו הבן מנחית מכה על העין שבה עדיין מהבהבת אנושיותה כציווי וכתביעה, כאילו עליו להצמיח את מבטה לפני שיוכל להמיתה.

מדוע הורג "איש הצלב" את אמו? ייתכן שביקש לגאול את האם מייסוריה אבל הסיפור רומז גם לסיבות אחרות, ובהן שנאה ("האישה בעלת הפנים האלה היתה חובטת בי ואני שנאתיה [...] על שום מה זה אם לא מחמת שנאה, מתבונן אני בתאוה כזאת?"), או אשמה אדיפאלית למראה גופה המגולה של האם ("מדוע אין אני עוצם את עיניי, מדוע הן נזקרות מתוך ראשי [...] בסקרנות יוקדת כזאת? – אנשים טובים וחביבים: נקרו לי את עיניי").<sup>58</sup> כל הסיבות טובות באותה מידה, ודווקא משום כך אף אחת מהן אינה טובה דיה. "איש הצלב" אינו יכול לפרש את מעשיו, כפי שד"ר ג'קיל, הרופא המציל חיים בסיפורו של רוכרט לואיס סטיבנסון, אינו יכול לפרש את התנהגותו של מר הייד, הרוצח הנוטל חיים. "איש הצלב" נוכח לדעת שהפך מאחד לשניים: "התייפחות קצרה ואיזו נהימה משונה שהוחנקה מיד הגיעו לאזני. אבל זה היה שלא ברצוני, יכול אני להבטיחך. מלבד זאת היה הקול כה זר, שאין אני בטוח אם אמנם היה זה קולי".<sup>59</sup> "איש הצלב" מדבר אבל הקול זר לאוזניו, כפי שגרגור סמסא הקיץ מחלומותיו הטרופים

56. שפירא, "הצלב", שם, עמ' 27; ההדגשה שלי.

57. Emmanuel Levinas, *Altérité et transcendance*, édition Fata Morgana, Paris 1995, p. 114

58. שפירא, "הצלב", לעיל הערה 2, עמ' 23.

59. שם, עמ' 27.



ו"ראה את עצמו והנה נהפך במיטתו לשרץ ענקי".<sup>60</sup> המטאמורפוזה של גרגור סמסא ניכרת בראש ובראשונה בחזותו, ואילו זו של "איש הצלב" נגלית בקולו. הראשונה נוגעת לחיצוניותו של הגוף ואילו השנייה נוגעת לפנימיותו של הגוף, שהתעוותה ללא הכר וכמוה כתיבת תהודה המפיקה קולות הזרים לאוזני הגוף שבו היא שוכנת – ועל כן היא מחרידה עוד יותר.

## ז

המטאמורפוזה היא הרגע שבו קורס הסדר הסמלי המבדיל בין אדם לחיה ובין "מישהו" ל"משהו". בתווך המצוי בין סמלים כאתרים של משמעות משתרע המרחב האלגורי, שבו שני מסומלים נבדלים מקננים במסמל אחד. בסיפוריו של שפירא, הרגע הקטסטרופלי ניכר כאשר הסמל נפלש על ידי משמעות אחרת, נבדלת, שאיננה עולה עימו בקנה אחד.<sup>61</sup> אופיה המסוכסך של האלגוריה כריבוי של משמעויות המוציאות זו את זו ניכר בסופו של הסיפור "הנשיקה". הקריאה בסיפור כבאלגוריה כמעט מתחייבת בשל הקושי לפרש את סופו הבלתי מסתבר. אמנם גופו של וסילינקו המתעוות כנחש ונבלע בפיו של רבי שכנא מעלה על הדעת את הסיפור על מטה אהרן הנעשה לנחש ובלוע את מטותיהם-נחשיהם של חרטומי מצרים, אבל הבנה כזאת איננה מתיישבת עם המופת המקראי, ולו משום שאחריתו של רבי שכנא איננה מבשרת כאן את הגאולה מן הגלות אלא את סופה הקטסטרופלי של אותה גלות. גופיהם של רבי שכנא ושל וסילינקו המזדווגים באקט הקניבלי יוצרים צורה משונה שמתאחדים בה המת והחי, מעין כתב חרטומים, אלגוריה שמוכנה נסתר.

דווקא בשל מותו הוודאי של וסילינקו יש משמעות לכך שהתמונה האחרונה בסיפור מנציחה אותו בגיסיתו, ולא במותו. מדוע בחר שפירא להקדים את סוף הסיפור לסופו של וסילינקו? תשובה אפשרית לשאלה זו ניתן למצוא בדבריו של ולטר בנימין על היחס שבין הסמל לאלגוריה:

בסמל מתגלים לרגע, עם זוהר השקיעה, פני הטבע המזדככים באור הגאולה, ואילו באלגוריה נחשפים לעיני הצופה ה־Facies Hippocratica [פני הגוסס] של ההיסטוריה כמין נוף קדמוני שקפא. ההיסטוריה, על כל הבא שלא-כזמנו, רווי־הסבל והמוחמץ הנלווים אליה מתחילתה, מתבטאת בפרצוף־פנים – לא,

60. קפקא, "הגלגול", לעיל הערה 43, עמ' 47.

61. לקריאה בסיפוריו של שפירא בעזרת מושג האלגוריה, כפי שהוא נידון אצל בנימין, ראו טלביי־גודמן, Cultural Scars, לעיל הערה 7.

בגולגולת-מת. וככל שזו חסרה לחלוטין חירות "סמלית" של ביטוי, הרמוניה קלסית של צורה, כל מה שהוא אנושי – כך מתבטאים בדמות זו, המתמכרת כולה לטבע, לא רק טבע הקיום האנושי סתם, אלא ההיסטוריות הביוגרפית של הפרט כחידה רבת-משמעות. זהו גרעין ההתבוננות האלגורית, ההצגה הבארוקית, החילונית, של ההיסטוריה כדרך-הייסורים של העולם; רק בתחנות החורבן יש לה משמעות.<sup>62</sup>

ההתבוננות הסמלית מניחה לטבע הנצחי להיראות מתוך פרספקטיבה אסכטולוגית, כמו היסטוריה המתקדמת אל גאולתה בקץ הימים. בהתבוננות אלגורית, לעומת זאת, ההיסטוריה והביוגרפיה של היחיד מופיעות כמו הטבע באינסופיותו. בנימין מרמה את מופעה האלגורי המחולן של ההיסטוריה לפניו של גוסס שקפא על מפתן המוות ולא זכה להיגאל. לעומת הסמל, הניכר באורגניות שלו, כלומר באפשרות מותו, האלגוריה מוחה את הגבול המכדיל בין האורגני ללא אורגני, בין החי לדומם ובין חיים למוות, ומותירה את היחסים ביניהם ללא הכרעה; היא "מתבטאת בפרצוף-פנים – לא, בגולגולת-מת", כדברי בנימין.

האלגוריה כהיסוס נמשך, כתנועה שלא באה אל סופה, הולמת את הדרך שבה תיאר שפירא את דרכו כאמן פרוזה: "לספר באופן דינמי ולתאר באופן סטטי".<sup>63</sup> התמונות האלגוריות בסיפוריו נוצרות כאשר העלילה נעצרת וקופאת כתמונה. כאלה הם פניו של רבי שכנא בשעת מותו, שאין בייצוגם דבר מהסמליות המרטירולוגית האוצלת לפניו של הקדוש יופי מטאפיזי – יופיה של הנפש העומדת בניסיון ודבקה באלוהיה. פניו אינם נעשים לסמל כמותו אלא מתעוותים וקופאים עוד בחייו.<sup>64</sup> דיוקנו מצוי בתווך שבין חיים למוות, בין פרצוף-פנים לגולגולת; כמותו הוא עוד נועץ את שיניו בחיים, פשוטו כמשמעו. וכפי שרבי שכנא הוא המת הקם לתחייה בנשיכתו, כך וסילינקו הוא חי הגוסס באותה נשיכה. השניים יוצרים בזיווגם צורה אלגורית שבה המוות כבר איננו סוף אלא ציר של השתקפות שמעבריו נגלים המת-החי והחי-המת – שתי דמויות היוצרות יחד פיגורה כפולה המתקיימת בהרף העין שבין חיים למוות. רגע זה הוא ההווה של הסיפור "אין דער טויטער שטאָט" ("בעיר המתה", 1910), שבמרכזו הילדה ביילקה שהתייתמה בפרעות והיא חיה עם סבה דן, שומר בית הקברות.

62. ולטר בנימין, "האלגוריה ומחזה התוגה", מבחר כתבים, כרך ב: הרהורים, מגרמנית: דוד זינגר, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1996, עמ' 15.

63. שאַפּיראַ, דער שרײַבער גייט אין חדר, לעיל הערה 1, עמ' 13.

64. כך גם בתיאור מותו של ר' מנשה בסיום הסיפור "רויך" ("עשן", 1916): "ר' מנשה הטיל הצידה את הסיגריה ורמז בעיניו אל הרב. ההוא ניגש אל מיטתו והתחיל אומר עמו וידיו. לאחר המלים הראשונות השתק החולה בשיעול. השיעול לא פסק עוד: הוא קפא, וכך אף נשאר – שיעול קופא"; וראו שפירא, "עשן", מלכות היהודים, לעיל הערה 2, עמ' 115.

ביילקה וסבה מתוארים בסיפור כמי שעומדים משני עבריה של הגדר המפרידה בין החיים למתים: "הוא על מפתן המוות, היא על מפתן החיים – שומרים שניהם על העיר המתה".<sup>65</sup> בעיניה של ביילקה, המהלכת בין רוחות המתים, הכול אלגוריה. בנהר היא רואה את חייה ואת חיי העיירה שעמדו מלכת בפוגרום:

האנשים רואים את הנהר העצום בגסיסתו ומתפזרים לכל עבר. הספינות, קורות העץ ועגלות המשא נעלמו כלא היו. הכול נעשה שומם וריק מסביב, כמו לפני שנברא העולם. הקרחון מאט בהדרגה את מהלכו, מסתובב, נחבט בגדות הנהר ועוצר במקומו. מכל עבר מזדקרים כעת בכיעורם המפלצתי אפים מחודדים, ראשים לבנים, חלולים וחלקים, ברכיים וגווים כפופים – שדה קרב שכוסה בגופות עירומות ושלדים יבשים.<sup>66</sup>

בתיאור האלגורי של הנהר הקפוא נגלית תמונת הפוגרום, "המתמכרת כולה לטבע" ונעשית ל"נוף קדמוני", שהתקיים עוד לפני בריאת העולם. הסמל והאלגוריה הם שתי אפשרויות של ייצוג ושל קריאה. שתי האפשרויות מופיעות בסיפור "הצלב" בייצוגיה של שעת הדמדומים, לפני הפוגרום ואחריו. לפני שפורצות הפרעות משתתף הגיבור בפגישה חשאית של ועד הפעולה בעירו כדי לארגן את "ההגנה העצמית", ואז הוא נוכח באהבתו למינה וברצונו להיות "אחד מאותם זיקוקי האש' המאירים את דרכה של המהפכה".<sup>67</sup> המשמעות החדשה שהוא מוצא בחייו באה לידי ביטוי סמלי במבטו: "לפני שנכנסתי בפתח דירתי העפתי מבט על פני העיר. השמש נטתה לשקוע, וצעף קליל וענוג, מטוה־זהב־ורוגע, פרוש היה בקפלים רכים על בתים ורחובות. עירנו עיר יפה היתה".<sup>68</sup> בשקיעת השמש על פני העיר ניתן ביטוי סמלי להיסטוריה המזדככת באור המהפכה ולביוגרפיה של היחיד, המוצא גאולה באהבה. כעבור יממה אחת של זוועות, באותה שעה ממש, יוצא "איש הצלב" מן הדירה. כעת הנוף מתענח לא כסמל אלא כאלגוריה, שבה ההיסטוריה וחיי האדם ביחידותו קופאים ונעשים נצחיים כמו הטבע, בלי שיבואו לסופם הגואל: "כשיצאתי לרחוב עמדה השמש לשקוע. – השמש עתיקת־היומין שהיתה טווה כאן את זהבה מלפני אלף שנים. מי הוא זה שאמר שאלף שנים הן יותר מיממה אחת? – אני הייתי ככן אלף שנים".<sup>69</sup>

65. שאַפּיראַ, "אין דער טויטער שטאַט", די יודישע מלוכה, לעיל הערה 3, עמ' 87.

66. שם, עמ' 97.

67. שפּיראַ, "הצלב", לעיל הערה 2, עמ' 20.

68. שם, עמ' 27.

69. שם, עמ' 27.

באלגוריה מתגלה הכוח הדיוניסי הפורץ את מתוויה של הצורה הסמלית ומעוות אותה. כך, למשל, נשיכתו של רבי שכנא איננה עוד פעולה מפעולותיו של הגוף החי אלא אָפְקט המתקיים גם במותו. מן ההיעשות הזאת נולדות אפשרויות חדשות, גרוטסקיות, המערערות את הסדר הסמלי. זה היסוד הפורה של האלגוריה: תמונה מולידה תמונה, סיפור מוליד סיפור שעשוי אף הוא להתפרש כאלגוריה ולהוליד סיפור שלישי, שונה ממנו.

האלגוריה כסיפור הנושא בתוכו סיפור אחר מתגלמת ביצירה נוספת של שפירא, "שפוך חמתך" (1908), שבמרכזה דמות של אישה שנאנסה בפוגרום והרתה. בנה של האישה, מאיר'ל, נוכח בהריונה של האם בליל הסדר הראשון בניו-יורק, שאליה היגרה המשפחה ממזרח אירופה אחרי הפוגרום. זיכרונות הפוגרום שבים אליו בראותו איך נעשה אביו, בעצם קריאת "שפוך חמתך", לחיה פצועה, ואיך מפצירה בו האם שיהרגנה. הילד זועק כשהוא נזכר בפוגרום, ואז, רק אז, מבין את גודל הזוועה:

מאיר'ל הרגיש בבהירות, בחדות, כאילו עמדו הדברים לנגד עיניו, שלא הכול נגמר, שזה רק מתחיל, ושהאסון הגדול, האסון האמיתי מגיע רק עכשיו, ועוד מעט קט הוא יכה בבתם, יכה בראשם, כרעם – ובפעם השנייה זעקת אימים פרועה וחסרת אונים נעקרה מגרונו.<sup>70</sup>

קטע זה ממחיש את היסוד הפורה המאפיין את הקטסטרופה. בהופיעה, היא אינה משיבה את הסדר על כנו; אין בה קץ לדרך הייסורים אלא ראשית חדשה. בסימנה של הקטסטרופה מצטייר העתיד ככפילו של העבר, שאם אינו מחריד כמוהו הרי זה משום שהוא מחריד ממנו. העבר פולש אל ההווה ומטיל אלומה של זוועה על העתיד לבוא. אם האסון במילואו הוא מוות שלא בעיתו, מיתה משונה, הפוגרום בסיפוריו של שפירא הוא לידה משונה המחוללת חיים הטבועים בחותמה של הזוועה שלא היה בכוחו של המוות לגאול. האונס, אסונה הנורא של האישה בסיפור, הוא ביטוי מובהק לפוריותה של הקטסטרופה – היא נושאת עתיד שהעבר מציץ מתוכו, כפי שהפורע יציץ מפני הילד שברחמה. האישה ההרה מאונס היא דמות אלגורית מובהקת המופיעה במקום שבו התערער הסדר הסמלי. הילד שהיא הרה דומה ואינו דומה לה, כמו האלגוריה ומובנה. פעמיים נעקרת הצעקה מגרונו של מאיר'ל: הצעקה הראשונה מתייחסת אל העבר, והשנייה – אל מה שמתהווה וממילא אין לכנותו בשם. היא נשמעת כשאין

70. שאַפִּיראַ, "שפוך חמתך", די יודישע מלוכה, לעיל הערה 3, עמ' 126.

בנמצא ביטוי מילולי שיוכל לתאר את מה שכבר אירע אך עדיין לא בא לעולם. הצעקה השנייה היא סימן של התגלות שלילית – לא המובן מתגלה בה, אלא היעדרו. בספרויות היהודיות המודרניות האונס נזכר בדרך כלל בין שאר פורענויות, אבל גם כאשר הוא נזכר, הוא אפוף שתיקה.<sup>71</sup> הוא מופיע כהתרחשות שנשלמה ולא כעבר הפולש אל ההווה. נדירים המקרים בספרויות אלה שבהם לא רק האונס נזכר אלא גם ההריון של קורבנותיו.<sup>72</sup> אין לתמוה על כך. אם המוות בפרעות נותן משנה תוקף לזוהות הדתית והאתנית, האונס מערער זהות זו. המיתה המשונה מקדשת את שמו של האב שבשמים ואילו הלידה המשונה מחללת בחברה הפטריארכלית את שמו של אב בשר ודם, מאיימת על לכידותה של הקהילה ומתפרשת כפגיעה בכבודו של אבי המשפחה. רמז להריון מאונס אפשר למצוא גם בפואמה "בעיר ההרגה", בתיאור הכוהנים הנחפזים לאחר הפוגרום לשאול את הרב אם נשותיהם מותרות להם. שאלתם הבהולה איננה מעידה רק על גסותם אלא גם על רצונם להרחיק מליבם את המחשבה שהן נושאות ברחמן ילד שאיננו ילדם.

## ט

המבקר "בעל מחשבות" (איזידור ישראל אלישב) דיבר על השתיקה האופפת את סיפוריו של שפירא, והסופר והמבקר יעקב גלאטשיין כתב ש"כל חייו ביקש למד שפירא להיבדל מהדיבור השופע" ("באָרעדעוודיקייט") של שלום עליכם.<sup>73</sup> מה שנכון לסופרים, נכון שבעתיים לגיבוריהם. אכן, הדמויות של שלום עליכם ואלה של שפירא משקפות שתי תפיסות נבדלות של היחס בין המילים לדברים. טביה החולב ומנחם מנדל מפיקים עוד ועוד מילים כאשר הם אינם משיגים את הדברים שמילים אלה נועדו להורות עליהם. דברנותם עומדת ביחס ישר לדלותם ולמאוייהם הנכזבים. בעיקרון,

71. אריאל הירשפלד כתב כי ייצוגו של האונס בפואמה של ביאליק "מבליט את חלקן של הנשים בפוגרום וטוען כי הן למעשה גיבורותיו האמתיות והנושאות האמתיות של ממד ההרס, העלבון והנזק הבלתי הפיך שבו"; וראו בספרו כינור ערוך: לשון הרגש בשירת ח"נ ביאליק, עם עובד, תל אביב 2011, עמ' 275.

72. לצד "שפוך חמתך" של שפירא אפשר להזכיר בעניין זה גם את הסיפור "ציפורים נופלות" של מאיר סיקו (סמילנסקי), וראו בספרו אבן תזעק: מחרוזת סיפורים, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2006. על ההיבטים המגדריים של הפוגרום ראו Irina Astashkevich, *Gendered Violence: Jewish Women in the Pogroms of 1917 to 1921*, Academic Studies Press, Boston 2018; Gur Alroey, "Sexual Violence, Rape, and Pogroms, 1903-1920", *Jewish Culture and History*; DOI:10.1080/1462169X.2017.1360594

73. בעל מחשבות, "ל. שפירא", שריפֿטן, כרך ג, פֿאַרלאַג ב. קלעצקי, ווילנא 1923, עמ' 113-117; יעקב גלאטשטיין, אין תוך גנומען 1945-1947, פֿאַרלאַג מתנות, ניו יאָרק 1947, עמ' 118.

מה שמשמיעים טביה ומנחם מנדל איננו שונה מהקינות ומתפילות הגאולה שדוככות שפתיו של היהודי המאמין. גם הקינות והתפילות מורות על הממשות הנעדרת – מאז החורבן ועד לביאת הגואל.

כמו שירי קישניב של ביאליק, גם סיפוריו של שפירא מתארים את התמורה בתפקודיו של בית הבליעה. בשירו של ביאליק "אין זאת, כי רבת צרתנונו" מכריז הדובר בפנותו אל הפורעים "אַת־דְּמַכֶּם נִשֶּׁת לֹא־נִרְחַמָּה"<sup>74</sup> – ורטוריקה קניבלית זו מוצאת מימוש מחריד בסיפוריו של שפירא. הפה שדיבר לאוזני הזולת והתפלל לאלוהיו מתרוקן ממילים ומתמלא בבשר טרפו. בסיפורים אלה, האקט הקניבלי החלקי או השלם נוסף למניין הזוועות של הפוגרום כביטוי שכיח למטאמורפוזה שעוברות הדמויות, יהודיות ולא יהודיות כאחת: הן מדברות ומשתתקות, צועקות, מחרחרות, נוהמות וחורקות שיניים, נושכות וכולעות. הספקטרום של הפונקציות האוראליות בסיפורים נמתח בין ייצוג מילולי של האובייקט לבין בליעתו. יתרה מכך, גם תכליתה של הנשיכה כאחת מן הפונקציות האוראליות משתנה: היא איננה רק מעשה שנועד לפצוע את היריב אלא גם אקט ארוטי שבו הפה נעשה לאתר של התענגות. בסיפור "בעיר המתה", למשל, הילדה ביילקה נועצת את שיניה במגפו של הפורע האונס את אמה "ובעיניים עצומות היא מתמסרת לעונג פראי ומשכר"<sup>75</sup>.

האקט הקניבלי בצורתו השונות מיוצג בסיפורי הפוגרומים של שפירא כנסיגה למיניות ילדית, כפי שזו תוארה בחיבורו של זיגמונד פרויד "שלוש מסות על מיניות ואהבה" (1905): "ארגון מיני פרה-גניטלי ראשון הוא הארגון האוראלי, או, אם נרצה, הקניבלי. הפעילות המינית עדיין איננה מופרדת כאן מן האכילה, ולא מובחנים בתוכה ניגודים. האובייקט של הפעילות האחת הוא גם זה של האחרת. המטרה המינית מתבטאת בהטמעת האובייקט, שהוא הדוגמה למה שמאוחר יותר יופיע כהזדהות, וימלא תפקיד נפשי משמעותי ביותר"<sup>76</sup>. בסיפורו של שפירא "די יודישע מלוכה" ("מלכות היהודים", 1919) מתוארת האלימות מבעד לרשמי החושים של גרשון השוחט כאקט ילדי של התענגות שבו הקרבה הבלתי אמצעית בין הגופים נדמית לזו שבין היונק לאמו:

הוא נשטח בכל גופו, נעץ שיניו במשהו רך וחלקלק, כפות ידיו שוטטו על פני הגוף המפרפר שמתחתיו ואצבעותיו חיפשו מקומות ענוגים ותלשו וצבטו בשר ועצמות בקשיות נטולת-חיים של צבתות-כרזל. פעם אחת הסב לגוף המעונה יסורים כאלה שהקול הקטוע שוב מצא את הצלילים הגבוהים, הגבוהים

74. ביאליק, שירים תרנ"ט-תרצ"ד, לעיל הערה 28, עמ' 46.

75. שאַפִּירָא, די יודישע מלוכה, לעיל הערה 3, עמ' 111.

76. זיגמונד פרויד, "שלוש מסות על מיניות ואהבה", מיניות ואהבה, מגרמנית: דוד זינגר, עם עובד, תל אביב 2002, עמ' 65; ההדגשות במקור.

ביותר – שלא היו עוד צלילי קול אדם, אולם גרשון לא הרפה ממש והחזיק עד אשר אצבעותיו המהודקות נתלכדו כמעט לכדי אגרוף סגור. מתוך גרונו שלו נתמלטו קולות שונים ומשונים: הוא חירחר, צהל, הצוויח כגור כלבים, ומפעם לפעם אף פרץ ב"חייחי" דגדגני. הזיעה קלחה מתוך עורו כמתוך רשת, כל נקביו פעלו בבת אחת באופן נמרץ בדרכים שונות והפיצו מסביבו ריח כבד. כל המערכת הגדולה של עצמות, בשר ודם קדחה במין התקף-עווית של חיים עמוקים, אפלים לחלוטין.<sup>77</sup>

כמו בסיפור "הנשיקה", גם כאן האקט האלים מדומה להזדווגות משונה, והוא נמשך גם לאחר שהפורע הוכרע. רמז לממד המיני שיש במאבק בין גרשון לפורע יש באזכור "הפרצוף הנשי"<sup>78</sup> של האחרון. המאבק בין השניים מוצג כבכחנליה שבה משתתפים כל החושים, למעט הראייה. קרבת הגופים הנאבקים זה בזה אינה מאפשרת לראות, והיעדרו של המבט מפנה מקום ליתר החושים: המישוש, הריח, השמיעה והטעם. זו אולי הסיבה לכך שגרשון מיוצג כגור כלבים צוהל המצוי בקרבה בלתי אמצעית לאמו ואינו נפרד ממנה.

אם, כדברי פרויד, ההטמעה האוראלית-קניבלית של האובייקט בתקופת הילדות מתגלגלת אחר כך בהזדהות עימו, בסיפורי הפוגרומים של שפירא כיוון ההתפתחות הפוך: במקום שהקניבליזם הפרה-גניטלי יעבור סובלימציה ויפיע כהזדהות, ההזדהות מתממשת באקט הקניבלי. כך נוכל לפרש גם את סופו של הסיפור "הנשיקה". רבי שכנא, הקורבן היהודי, מזדהה בנשיכתו עם וסילינקו, התליין שלו; הוא בולע אותו וכך נעשה לתליין כמותו. יש אפוא לקרוא את הסיפור כאלגוריה היסטורית על סופה של הקרבה הפרוורטית בין יהודים לנוצרים במזרח אירופה: במקום לנשק את רגלו של וסילינקו וכך לתת ביטוי סמלי לסדרי הקיום היהודי הנדכא במזרח אירופה, רבי שכנא בולע את הרגל. במעשהו הוא מטמיע את הפורע הנוצרי בגופו ומסגל לעצמו את תכונותיו. בנשיכה הקטלנית מתאחדות סיבת המעשה (הטמעת תכונותיו של התליין הנוצרי בקורבנו היהודי) והתוצאה שלו (מותו של הנוצרי קורבנו של היהודי שנעשה לתליין).

ביטוי מהופך לאיחוד הקניבלי כאלגוריה לסופה של הקרבה הפרוורטית בין יהודים לנוצרים יש בסיפור "ווייסע חלה" ("חלה לבנה", 1919), הבנוי כסדרה של אפיזודות מחייו של וסיל, בן כפר אוקראיני הנעשה לקניבל. השינוי שחל בווסיל ניכר בתמורה של תפקודי הפה, ההופך לאיבר המשמש לאקט קניבלי. התמורה בתפקודי

77. שפירא, "מלכות היהודים", מלכות היהודים, לעיל הערה 2, עמ' 143.

78. שם, עמ' 142.

הפה מקבילה לתמורה שעוברת דמותה של האישה היהודייה בתודעתו – מנפש חיה לחלה הלבנה שגנב מיהודים ואכל בילדותו:

דמות לבנה חמקה ועמדה ביניהם. אבל הזעם כבר סחרר את ראשו ושרף בגרונו. בידו האחת משך את הדמות הלבנה. טרררררר! פס ארוך נקרע מן השמלה ומן הכותונת שמתחתיה ונותר תלוי בשוליהן. הבוהק היכהו עד עיוורון. חצי־שָׁד, צלעות חטובות, ירך מלאה ועגלגלה – הכול מסנוור בלובן ורך כמו חלה לבנה. – לכל השדים, היהודונים האלה עשויים כל כולם מחלה לבנה! זרם רותח עבר בגופו מראש ועד כף רגל, ידו זינקה כקפיץ ונתחבה בתוך הקרע. [...]

הוא כבר נרכן עליה, הצמיד אותה לקרקע וקרע ממנה את הבגדים עם הבשר. כעת הייתה מכוערת. על פניה כתמים אדומים. אדום היה גם קצה האף. שְׁעֵרָה הסתור כיסה את עיניה. "מכשפה!" הוא חרק את שיניו, תפס באפה וסובב אותו כבורג. היא פלטה צווחה – קצרה, מכנית וגבוהה מדי, כמו שריקת קטר. הצווחה דקרה את מוחו והטריפה את דעתו. הוא תפס אותה בצוואר וחנק אותה. אל מול עיניו רטטה כתף לבנה, ועליה עמדה טיפה מלאה ועגולה של דם טרי ונוצץ. נחיריו רפרפו ככנפיים. טורי השיניים שבפיו התהדקו והשתחזו אלה באלה, לפתע ניתקו זה מזה וננעצו עמוק בבשר הלבן.

– – – לחלה הלבנה טעם של תפוז מוצק ועסיסי. העסיס חמים, העסיס רותח, וככל שיונקים, הצמא גובר. העסיס סמיך וחרף, ויש לו טעם מוזר, טעם מוזר עד מאוד.

זה היה כטיסה במזחלת – מהר גבוה למטה, למטה. זה היה כשתייה של כוהל חריף ושורף, זה היה שני הדברים גם יחד.

במעגל, במעגל וזמו נוזלי החיים מגוף לגוף, – מאחד לשני, מן השני לראשון – במעגל, במעגל.<sup>79</sup>

האקט הקניבלי מופיע בסיפור זה כפולחן דיוניסי שבו נחצה הגבול שבין העצמי לזולת ובין פנים לחוץ. כעת הם אינם שני גופים אלא גוף אחד המומשג כמעגל שבו זורמים "נוזלי החיים". הרגע המקדים את האקט הקניבלי עומד בסימנה של אמביוולנטיות חריפה, של משיכה ושל דחייה: האישה היהודייה מופיעה לפניו כאובייקט מוכר, כחלה הלבנה שאכל בילדותו, אך גם כאחרות מאיימת – כמכשפה שפגיעתה רעה. זהו רגע של פְּזוּת שבו, כדברי ז'וליה קריסטבה, מיטשטש ההבדל שבין הסובייקט לבין האובייקט המאיים והמושך: "הבזות, שהיא כנראה גבול, היא בעיקר עמימות. שכן, גם כאשר היא מסמנת את הגבול, היא איננה מנתקת את הסובייקט באופן מוחלט

79. שאפירא, "ווייסע חלה", די יודישע מלוכה, לעיל הערה 3, עמ' 81.



ממה שמאיים עליו – נהפוך הוא, היא מכירה בהיותו נתון בסכנה מתמדת".<sup>80</sup> הבהוק המעוור את עיניו של וסיל הוא החורץ את גורלה של האישה היהודייה, שאחרונה, צורת אנושיותה, אובדת בחשכה היורדת על תודעתו. הסובייקט שהוכה בסנוורים איננו רואה עוד את הגבול החוצץ בינו לבין האובייקט. גם כאן האור הוא סמל להתגלות, אבל לא המובן המקודש נגלה בו אלא היעדרו. זו התגלות בלשון סגי נהור – הרבה אור הממיט עיוורון על רואיו.

אסתר פרנק כבר עמדה על כך שהחלה הלבנה המתגלגלת בעיני הקניבל באישה היהודייה רומזת לאאוכריסטה, לסקרמנט שבו אוכלים המאמינים את הלחם שקודש על מזבח הכנסייה. באכילת לחם הקודש מנכיחים המאמינים את הסעודה האחרונה שבה בירך ישוע על הלחם והיין והורה לתלמידיו לאכול ולשתות, כי הלחם הוא בשרו, והיין – דמו.<sup>81</sup> על יסוד דבריו של ישוע בסעודה האחרונה המשיג פאולוס את כנסיית המאמינים כגופו של המשיח: "[...] וְהֵלֶחֶם אֲשֶׁר אֲנַחְנוּ בֹצְעִים הֲלֹא הוּא מְחַבֵּר אֶתְנוּ לְגוֹפּוֹ שֶׁל הַמְּשִׁיחַ. פִּי לֶחֶם אֶחָד הוּא לְכֵן גּוֹף אֶחָד אֲנַחְנוּ [...]".<sup>82</sup> וסיל, שלמד כנוצרי להביט בלחם הקודש ולראות בו את גופו של ישוע, מביט באישה היהודייה ורואה בה חלה לבנה. מכאן מתפתחת המשמעות האלגורית של התמונה שמצייר שפירא: כפי שבשרו של ישוע הוא הלחם, כך בשרה של האישה היהודייה הוא החלה הלבנה, וכפי שהכנסייה היא גופו של המושיע, כך בית הכנסת הוא גופה של האישה. ואכן, האמביוולנטיות של וסיל כלפי האישה היהודייה כאובייקט של תשוקה עשויה להתפרש כאלגוריה על היחסים בין הנצרות ליהדות. יתרה מכך, האקט הקניבלי הוא תמונת ראי להיסטוריה של היהודים באירופה הנוצרית, היסטוריה שהייתה רצופה בהדרה ובמעשי גירוש. אותה שארית של "ישראל שבבשר", שנפלטה במצוותו של פאולוס מגופה של החברה הנוצרית והתקיימה בשוליו, נבלעת כעת ומתאינת בתוככי הגוף.

הסיפור "חלה לבנה" התפרסם ב-1919, בשיאה של מלחמת האזרחים שפרצה בעקבות מהפכת אוקטובר. במהלך מלחמת האזרחים נרצחו עשרות אלפי יהודים בגל של פרעות שכמותם לא ידעו יהודי מזרח אירופה מאז פרעות חמלניצקי, מנהיג מרד הקוזקים במאה השבע עשרה.<sup>83</sup> כך, למשל, בעיר פרוסקורוב (שב-1954 שונה שמה ל"חמלניצקי") נרצחו ב-15 בפברואר 1919 כאלף וחמש מאות יהודים בתוך שעות

80. ז'וליה קריסטיבה, כוחות האימה, מצרפתית: נועם ברוך, רסלינג, תל אביב 2005, עמ' 13.

81. בתוך נוברשטרן, כאן גר העם היהודי, לעיל הערה 5, עמ' 289.

82. האיגרת הראשונה של פאולוס אל הקורינתים י, טז-יז; תרגום פראנץ דעליטש.

83. ההערות של מספר הנרצחים בפוגרומים בזמן מלחמת האזרחים שפרצה לאחר מהפכת אוקטובר נעות בין חמישים אלף למאתיים אלף.

אחדות. אולם אי אפשר לדון בפוגרומים בראשית המאה העשרים כלי לדון בשואה, משום שהם עשו את היהודים לפגיעים יותר ואת רעיון ההשמדה למסתבר יותר.<sup>84</sup> באקט הקניבלי בגופה של האישה היהודייה יש ביטוי אלגורי למחשבת הג'נוסייד, שהחלה להצטייר כבר בפוגרומים שהתחוללו במלחמת האזרחים באוקראינה. הבליעה היא אלגוריה להשמדה, ובתור שכזו היא נבדלת מכל הרדיפות בעבר, שהותירו מן היהודים הנרדפים שארית פליטה, ואולי – שארית לפליטה מגופה של החברה הנוצרית הסובבת.<sup>85</sup> בכך ניכר ההבדל שבין סכסוך אלים, רצחני ככל שיהיה, לבין הטוטאליות של רעיון הג'נוסייד וביטוי האלגורי באקט הקניבלי בסיפור "חלה לבנה". פיו של הקניבל ושינוי אינם משמשים כדי לפגוע בזולת ולהניסו אלא כדי להפוך את גופו של הרוצח לבור קבר שקורבנו נעלם בתוכו ללא שיעור. קריאה זו בסיפורו של שפירא עשויה להסביר מדוע פרסם שמואל יוסף עגנון ב־1943, בעיצומם של ימי השואה, את הסיפור האלגורי "האדונית והרוכל" על רוכל יהודי הניצל באורח נס מאישה נוצרייה המבקשת לאכול אותו.

,

האקט הקניבלי כאלגוריה לרצח עם מעיד על המקום שהיה נשמר לפוגרומים של השנים 1919-1920 אלמלא השואה. שפירא לא היה היחיד שצייר באותן שנים תמונות אלגוריות על סופה של הקרבה הפרוורטית בין יהודים לנוצרים, לנוכח ההרג ההמוני במלחמת העולם הראשונה ובפוגרומים שפרצו אחריה. חיזיון של השמדה יש גם בפואמה האפוקליפטית של אורי צבי גרינברג "אין מלכות פֶּון צלם" ("במלכות הצלב", 1922):

לא תדעו שאורכת למראשותיכם האמה.  
הנבואה השחרה יוצקה-סם לשנתכם – – לא תדעו;  
שהרי פעמוני כנסיות משכיחים החזות  
מעינים, עם שחר.

<sup>84</sup> "Introduction", in Jonathan Dekel-Chen, David Gaunt, Natan M. Meir and Israel Bartal (eds), *Anti-Jewish Violence: Rethinking the Pogrom in East European History*, Indiana University Press, Bloomington 2011, pp. 5-6

<sup>85</sup> מעניין להיווכח כי ההקבלה בין גופו של היחיד לגופה של הקבוצה בכללותה נזכרת בפתח החלטת האו"ם משנת 1946, לפיה "רצח עם שלילת זכות הקיום של קבוצות בני אדם בכללותן, כשם שרצח הוא שלילת זכותם של בני אדם פרטיים לחיים"; וראו UN General Assembly, *The Crime of Genocide*, 11 December, 1946, A/RES/96

אֲךְ אֲנִי אֲגִידְכֶם נְבוּאָה, – הַנְּבוּאָה הַשְּׁחֵרָה:  
מֵעַמְקֵינוּ פֹּה יֵצֵל עֲמוּד־הָעָנָן,  
מִנְשִׁימוֹת אֲפֵלוֹת אֲשֶׁר לָנוּ, מִ"אֲבוּי־לִי" מְרִים!

וְאֵת הַזְּעָה לֹא תִכְרֹוּ בְּגוֹפוֹתֵיכֶם.  
עוֹד תִּמְשִׁיכוּ פִּטְפוּט לְגַבְבֵּי מַחְכִּים חֲרוּכִים:  
הִיְהוּדִים! הִיְהוּדִים!  
כְּשֶׁהָגַז הַמְרַעֵיל כָּבֵר יַחְדָּר אֶל־תוֹךְ הַיְכָלוֹת  
וּלְפֶתַע בִּיְיָדֵי שׁ פֹּה יִזְדַּעְקוּ הָאִיקוֹנוֹת.<sup>86</sup>

"הנבואה השחורה" איננה נגלית רק לדובר אלא גם לנמעניו הנוצרים, והיא מרעילה את חלומותיהם. גם כאן, כמו באלגוריות הקניבליות של שפירא, מתאחדות היהדות והנצרות לגוף אחד באותן איקונות המזדעקות בידיש על קירות הכנסייה. גרינברג, שלחם בחזית הסרבית בצבאה של האימפריה האוסטרו-הונגרית במלחמת העולם הראשונה, רמז בדבריו מן הסתם לגז הכלור או לגז החרדל, ששימשו במלחמה זו לראשונה כ"גז מרעיל".<sup>87</sup> וכל מה שראה הוא ראו גם חיילים אחרים באותה מלחמה, ובהם אדריכלי "הפתרון הסופי".

בכתב יד שנמצא לצד ניסיונות לתרגם מידיש לעברית את הפואמה ולהציבה כמבוא לרחובות הנהר, ספר שירי הקינה על חורבן יהדות אירופה, כתב גרינברג: "כתובים אלו היו בבחינות שירים שנתכסו עפר כי נראים היו בעיני כותבם במשך 'זמנים כתיקונם' כאילו תמוהים ומוזרים שאינם מותאמים למציאות וגם כחידת פחד; ואולם הגיעו שנות בלהות אלו והם עלו מאליהם והם מטפחים בפני ואני מוסרם בזה לעדת קוראי לדאבון רוחי. 'חידת פחד שנתגשמה'".<sup>88</sup> שואת היהודים מתפרשת בדבריו של גרינברג כמימושה של אותה "חידת פחד" שראה לאחר מלחמת העולם הראשונה והפוגרומים. חזיון האיקונות הנחנקות בגז כבר איננו חידה ואיננו אלגוריה הנטושה בין העבר לבין עתיד בלתי ידוע. עם חורבנה של יהדות אירופה אבד גם הממד האלגורי של

86. אורי צבי גרינברג, במלכות הצלב / אין מלכות פֶּון צלם (מהדורה דו־לשונית), מיידיש: בנימין הרשב, עריכה ואחרית דבר: אברהם נוברשטרן, בית מורשת אצ"ג ובית שלום עליכם, ירושלים ותל אביב 2006, עמ' 10.

87. נוברשטרן, "אחרית דבר", שם, עמ' 64-73.

88. גרינברג, במלכות הצלב / אין מלכות פֶּון צלם, שם, עמ' 5.

”במלכות הצלב“, שכן, כדברי המשורר, ”ומִשְׁלֵים חֲדָלִים קָבַל עֲצָמַת פְּנֵי נְמוֹשֵׁלִים . . . / כִּי הִמְרָאוֹת הֵם – בְּרֵאשִׁית הָאֵימִים וְהַצֵּעַר: בְּהִיּוֹלֵי יוֹתָם”<sup>89</sup>.

מאז השואה יש הקוראים שורות אלה כעדות לכוחו הנבואי של המשורר. כלום יש בזה צורך? האם חיזיון זה לא הילך ממילא בחלומותיהם של חיילים – יהודים, גרמנים ובני אומות אחרות – שראו את אַימותיה של מלחמת העולם הראשונה? הקורבן-בכוח והתליין-לעתיד חולמים חלום אחד. הסיוט של הקורבן הוא חלומו הטוב של התליין. בכך ניכרת ההיסטוריות של הבריון הספרותי. ”הספרות“, כתב שפירא, ”מרבחה את מספר הישויות בעולמנו”<sup>90</sup> ואמנם, כל תפיסה קונטינגנטית של מהלך ההיסטוריה משיבה אותנו אל הספרות כריבוי של ישויות ואירועים וירטואליים ההופכים ברגע מסוים לאקטואליים. מעמדו האונטולוגי של הסיוט/החלום הפוקד את ההווה ההיסטורי דומה לזה של רוח הרפאים הנוכחת (באופן וירטואלי) ואיננה נוכחת (באופן אקטואלי). רוח רפאים כזאת אפשר למצוא בסיפור ”חלה לבנה“ של שפירא ובפואמה ”במלכות הצלב“ של גרינברג. ובכל זאת, ההבדל בין השניים גדול לאין שיעור מן הדמיון ביניהם. במקום שבו גרינברג ראה – ואולי בחר לתאר – רק רוח רפאים אחת, שפירא ראה שתיים: רוח הרפאים של התליין הנוצרי ורוח הרפאים של קורבנו היהודי הנוקם, הנעשה לבן דמותו.

89. אורי צבי גרינברג, כל כתביו, כרך ה, בעריכת דן מירון, מוסד ביאליק, ירושלים 1991–2006, עמ' 137. וראו על כך אצל דן מירון, אקדמות לאצ"ג, מוסד ביאליק, ירושלים 2002, עמ' 180.

90. שאפירא, דער שריבער גייט אין חדר, לעיל הערה 1, עמ' 27.