

ביאליק בגיטאות *

האומנם עיר ההריגה? אפילו רוכלים ברחוב יודעים: הגיטאות, שהנאצים הטילו על האוכלוסייה היהודית, אינם אלא הגשמה היסטורית של הכינוי המוגזם של ביאליק, בבחינת ריאליזאציה של מטאפורה. "בפנים חיוורות ועיניים בולטות" – אנו קוראים בעדותו של אדם מגיטו וארשה – "מכריז הרוכל על סחורתו" – ספרים בידיש – במחירי מציאה:

– האלו, ידידי! – הוא פונה אל אלמוני – אתה חייב לקנות את הספר רעב (של קנוט האמסון, חתן פרס נובל) תמורת 50 גרושים בלבד.

– ואתה שם, פוחח חסר־בית! – הוא פונה לפלוני – אתה בוודאי מלובלין או סלומיאטיץ', מדוע שלא תקנה את עיר ההרגה? (שׂינקינדער 1941: 99).

ספרים טובים ואף טובים מהם היו נמכרים תמורת שיר זמר ברחובות הגיטו ואחר־כך הושלכו, ננטשו, ושימשו גם נייר־טואלט. תרבות יהודית עולמית היתה מונחת עתה פרושה בחורבות. בכל זאת היה בכוחה של רשימה קטנה של כותרים לקרוץ עדיין לקוראים, שחיו בתוך סיטואציה גלויה של קיצוניות, הקוראים שהיו רעבים לתיאור מדויק של הנסיבות ההיסטוריות שלהם. מה שונה היה מזלם של היהודים בארץ־ישראל, אותו קומץ זעיר של נוער ציוני, שחי במרחק רב ככל האפשר מתכני שירו של ביאליק. בשעה שטענו לעומתם, שהם מסלפים באורח עקבי את תוכנו של 'בעיר ההרגה', הרי אותו שיר עצמו נקרא וחזר ונקרא על־ידי הרוב הגדול של יהדות העולם, שראו עצמם חיים בתוך השיר.

מתוך ידיעתו של ספרות יידיש וספרות עולם – עלול הקורא להסיק שרוכל החוצות בווארשה היה מחובר אישית לאינטליגנציה. בכל הגיטאות בתחום הכיבוש בידי הנאצים, היו אנשי־הרוח בבחינת מעמד מוגן, הן כמקבלי מנות מזון מיוחדות (כמו בוילנה), או כחברי המטה הרשמי של ארכיון הגיטו (כמו בלודז') ליצמאָנשטט, או כלקוחות של מטבח תמחוי מיוחד למרק ברחוב לְשֵׁנו בגיטו וארשה, שנוהל על־ידי רחל אוֹרְבַּאךְ. חברים פעילים של האינטליגנציה בגיטו וארשה דאגו לא רק להצלה מן החורבן, ככל אשר ניתן היה להציל, אך היו גם טרודים בהצלת חומר שיפרנס את הזכרון בעתיד. ביאליק היה משוכנע, שמאמץ יוצר מעין זה היה בבחינת אפשרות תרבותית.

כבר בחודש השלישי של הכיבוש הנאצי בווארשה הזכירו לחיים קפלן (1880–1942) את הישגו המונומנטאלי של ביאליק. קפלן היה שואל, בנוקטו נוסח

* המאמר פורסם באנגלית בכתב־העת *Prooftexts* (מס' 25, 2005).

ריטורי גבוה: "היכן נעלם המשורר הלאומי של יהדות פולין? מי יאסוף בהתמדה את כל המטען הטראגי של חיינו, מי ישמור בקודש על אוצר הדמעות? משורר של העם – אַיִקָה?! (קפלן 1981: 30 בנובמבר 1939). היה בו, בקפלן, משהו מן הזאב הבודד ואף המיזאנטרופ, והוא התיימש מן האפשרות, שמשורר מעין זה יעלה מתוך השוליים החשוכים של יהדות פולין. קפלן כתב את הדברים בשעה שהמלחמה נגד היהודים עוד היתה בחיתוליה והוא עצמו חי בתוך תוכו של המון יהודי בלתי מבוטל.

מקץ שלוש שנים, כאשר לופה ואורה לויין כבר היו אחוזות במאסר במגרש ה'אומשלאגפלאץ' ואף הובלו אל מחנה המוות בטרבלינקה בקהל של 235.741 יהודי וארשה – והסטטיסטיקה הגרמנית היתה עדיין מהימנה עד כדי כך – היה הבעל והאב השכול מסוגל להציג את אותה שאלה: "כלום יעוררו ייסורי הגסיסה הנוראים של הרוח הַד בספרות?" – כך כתב אברהם לויין ביומנו ב-9 בינואר 1943 – "כלום יעלה ביאליק חדש שיהיה מסוגל לכתוב מגילת אַיִקָה חדשה, ב'עיר ההרגה' חדשה?"

לויין (1899–1943), מורה והיסטוריון ידוע, נתפס מקץ שבוע ותוך ימים, אם לא שעות, מצא את מותו בתא הגאזים.

ביאליק היה בלי ספק מקור של השראה, פתוח לשני אנשי הרוח (קפלן ולויין). שניהם היו מורים לתנ"ך לפני המלחמה, שניהם דיברו עברית מודרנית והשתמשו בה להבעת יצירותיהם. מן הראוי להזכיר, שלויין פנה לכתובה בעברית כבר בימים הראשונים של הגירוש הגדול.

כך נפרש הנוף התרבותי והדימוגראפי המיוחד באירופה הכבושה בידי הנאצים. אף על פי כן נתגלה ועלה משורר גדול (אברהם סוצקברג, יצחק קצנלסון?), שחיפש תגובה בשיריו, שיהיה בה מעין שיווי-משקל לאסון שפקד את העם בכל אתר. משורר זה כתב את שיריו ביידיש. יתר על כן, כל אחד מן המשוררים שכתבו שיריהם בגיטו, לא התכוונו בעצם לחקות מדעת את ביאליק. אך הם לבשו את גלימתו של ביאליק בנוסח שלהם, בהעלותם את הנסיבות ההיסטוריות בדמות שירי זעם. וכך באמצעות גיטואיזציה כפויה חזרה יידיש אל המתחם שלה. ואין זה חשוב, בהקשר הזה, שהידונראט לא מילא את ההוראות של ה-SS, או את פקודות הצבא הגרמני הכובש. האנשים שנקבצו בין חומות הגיטו או הופרדו מן האוכלוסיה הלא-יהודית על-ידי גדר של תיל דוקרני – חשו את עצמם כחוזרים אל העיירה (ה'שטעטל'). ושם כל הפוליטיקה היתה יהודית, והמקור לכל שחיתות היה בחוגי העסקוּנה היהודית המיוחסת.

"יהודים! יש לי בשבילכם מציאות!" – קרא רוכל בחוצות בווארשה – "כל כתבי מנדלי מוכר-ספרים בחצי חנם. לשם מה תבזבוזו זלוטי (זהוב) למשרדי היודונראט ברחוב גז'יבובסקה, או במשרד העזרה ההודית היהודית ברחוב טלומאצקה? באתו מחיר אתה יכול לקבל את הסאטירה של מנדלי הברנש הקטן או את קופסת הבשר כקניין פרטי בספרייתך!" (שינקינדער 1941: 97).

כאשר מכשירי הרדיו הוחרמו, נאסרו גם מכונות הכתיבה, ומפני שהרעב הציק בזעם ותנאי החיים היו בלתי נסבלים, הפכו חיי התרבות, מן הרמה העליונה ועד

התחתונה, מעין אמצעי של התנגדות. מעולם לא היתה הזיקה בין האמנים לבין הקהל יותר ישירה ויותר שומרת ומקיימת את החיים. אפילו הרפרטואר לא היה אלא חיקוי מתוך האוצר העולמי של התרבות האירופית, ולא שימש אלא כמבְרַח מתוך הזוהמה והאסון השפוכים מעברים: חיי התרבות נתקדשו ובלבד שהקולקטיב יוכל להתקיים ולשרוד (Roskies 1984: 196-224; Cohavi 2001).

תפקיד היידיש היה שונה מגיטו לגיטו. הלשונות פולנית, גרמנית, יידיש ועברית נתקיימו זו ליד זו בכתבים וניירות של ארכיון גיטו לודז' (Dobroszycki 1984). מרדכי חיים רומקובסקי הגיש את כל נאומיו ביידיש, בהיגוי של דיאלקט ליטאי מובהק וחבורת סופרי היידיש היחידה בגיטו היו נפגשים בביתה של מרים אולינבר. בגיטו וארשה, לעומת זאת, ניתן היה להבחין בבהירות בקווי מעמד חברתי ולשון, ואילו היודנראט ניהל את כל עסקיו בפולנית. 'החברה האלטרנאטיבית', שהיתה מנוהלת על-ידי עמנואל רינגלבלום הבלתי מיוגע ניהלה מאבק למען יידיש. בוויילנה שלטה יידיש בכול (Kassov 1999). משוררי יידיש התבלטו והגיעו לרמה גבוהה. היתה להם כל הצדקה לראות את עצמם מדברים בשם כל הממשל היהודי.

מאידך גיסא, הפירושים הברורים בתוך אוכלוסיית הגיטו בין עשירים לעניים, בין זקנים לצעירים, בין מתבוללים לתרבות הפולנית (המכונים 'שמענדיקעס') ונאמני תרבות יידיש, בין אנשי היודנראט לבין אנשי המחותרת, בין הימין לבין השמאל – התפלגות חריפה מעין זו במקום כזה ובזמן כזה נראתה בעיני המשורר שלילית ומזיקה ממנה ובה. בעיני המשוררים, שביקשו להשפיע על הלבבות והמוחות של היהודים הכלואים (כאסירים? כשבויים?), הם העלו מתוכם שירה של **זעם וצער**, שלא נשמעה מסוגה מאז שביאליק גער ונזף בעמו בלשונם של נביאי התנ"ך.

הנסיבות ההיסטוריות, שסייעו לברוא מחדש 'ביאליקים' בגיטו היו טמונות בידיעה בדבר הפתרון הסופי. ואמנם אין אחידות בכרונולוגיה של ההשמדה, והיא שונה מגיטו לגיטו. בווארשה, למשל, העלו אנשי רוח בעלי כושר הבחנה, כמו קפלן ויצחק קצנלסון, את תאריך החיסול בערך באמצע אפריל 1942. כאשר הגיעה לווארשה השמועה על חיסול הגיטו בלובלין, זו 'לובלין היהודית', רשם קפלן ביום 17.4.1942: "עירם של סופרים וחכמים. עיר לימוד ויראת שמים נהרסה כליל. קהילה שלמה בת 44.000 יהודים נעקרה מן השורש, נשחטה ופוזרה". גיטו לודז', לעומת זאת, מעולם לא נהרס פיזית. שם התרחש 'דימום יבש', בגלים גלים בזה-אחרי-זה של פינוי המוני-הדרגתי: 10.000 בינואר 1942, נחשול שני באביב 1942, 34.000, וכן הלאה. הגיטו בוויילנה נקבע כשמורה של 20.000 יהודים בלבד, ששרדו מקץ ההרג ההמוני בפונאר (שצוין 'כאתר הריגה קרוב'). עד ימי האביב של 1943 חיו תושבי הגיטו באשליה, שכל עוד הם יוסיפו להיות כוח-עבודה פרודוקטיבי ולא יפרצו את מסגרות חוקי הכובש – הרוצח לא יגע בהם.

בהתייבם מול האסון וממדיו הבלתי צפויים, העולה ומתגלה בכל מקום, ואין מבְרַח ממנו, הגיעו הסופרים היהודיים ורושמי הכרוניקות אל רעיון הזכרון הקולקטיבי של היהודים. והשאלה ניצבה במלוא חריפותה: כלום מדובר במקרה

חריג או בארכיטיפוס. כלום נתגלו כאן חזיונות אחרים: חורבן אחר, תוכחה אחרת, קידוש השם אחר, מְגָא פּוֹגְרוֹם אחר? כלום לא יימצא משורר שיתייצב לעומת החורבן של כל קהילת יהודים ויריב את שני אגרופיו הקמוצים נגד האדישות, האפאתיה, נגד הקורופציה מבפנים, נגד האויב בחוץ ונגד האלוהים למעלה?

1

מן הרגע שהגיע יצחק קצנלסון (1886–1944) לווארשה מעירו לודז', בין 11 עד 19 בנובמבר 1939, הוא היה איש בעל ייעוד (שיינטוך 1984: 35), אפילו לפני שהוא נקלט בקומונה של דרוור-החלוץ, שנכללו בה גם יידישיסטים מובהקים כמו אנטק צוקרמן ומרדכי טננבוים. קצנלסון אימץ את ילדי הגיטו, בעיקר את היתומים שבהם. הוא ליקט למענם סיפורים, אף חיבר סיפורים משלו (קצנלסון 1984: 71–73).

כמעט כל מה שהוא חיבר בגיטו – מערכה אחת ומחזות באורך מלא, פואמות אֶפִּיּוֹת וליריות, ביקורת ספרותית – הוא נהג לדקלם באוזני קהל מאזינים. קריאה של יצירות, שהיו אחוזות במחלוקת, הוא שמר לקהל מאזינים נבחר ולבעלי סמכות כהילל צייטלין ועמנואל רינגלבלום או חברי המחתרת הציונית בגיטו. יום השנה למותו של ביאליק צויין לפחות פעמיים על-ידי יהודים בווארשה הכבושה (1940, 1941). בכל פעם היה יצחק קצנלסון, המשורר הדו-לשוני, אורח כבוד.

בקיץ 1940 פירסם קצנלסון בכתב-העת של המחתרת דרור הערכה מפורטת של ח. נ. ביאליק ויצירתו (קצנלסון 1984: 125–130). בראש המאמר – תרגום ראשון לידיש של 'על השחיטה' (שם: 124). הוא טען, שביאליק נתגלה כיוצר חיוני יותר מאשר אי-פעם, ובעיקר בשיירי הזעם. דווקא שירים אלה העלו את היסודות המשכנעים ביותר במורשת השירית שלו. בזעם הפורץ הבקיעה האגוניה הרומאנטית שלו.

יצחק קצנלסון טָבַע אוקסימורון כדי לקלוט ולסמן את נוכחותו השדית – אבל החיונית! – של ביאליק בימי המלחמה. הוא אומר (כותב), ש"ביאליק חזר אלינו מקברו בגלגול של 'הדיבוק הקדוש'" (קצנלסון 1984: 128).

הדיבוק הוא רוח מת. וכך גם כל העם היהודי, שנידון בפעם הראשונה למוות. בפעם הראשונה לאורך כל ההיסטוריה שלו. עם זה מעודו לא היה משועבד לדיבוקים רבים, לתרבויות זרות, שהוליכו אותו שולל, והממשיכים לפתות אותו גם בתקופת החירום הנוכחית.

בדיוק בזמן הזה, בימים של משבר בחיי הפרט והכלל, זקוקים היהודים לדבר מה קדוש שיפעל כעין אמצעי נוגד, כדוגמת בעלי-התהילים, הדוברים-מן-הבטן הקדמונים, שהעניקו מבע לצער, שלא ניתן לו מבע אחר. אפשר שביאליק, רק הוא מבין המשורר המודרניים, היה בכוחו למלא את התכלית כפולת-הפנים הזאת.

מְנוּעָרֵת מן המטאפיזיקה שלו נראית טענתו של קצנלסון בערך כך: זעמו של

המשורר אינו אלא פועל-יוצא של עימות מעמיק וקיצוני עם עצמו. הדיבוק המחלל ומחרף הוא גם הזעם המטהר.

זעמו של ביאליק מעניק את ההקלה האפשרית היחידה מתוך המבוכה הפנימית וסבל הניתוק, את חוסר היכולת של הקורבנות להשלים עם חוסר-המוצא הדבוק בגורלם, ולחוש בסולידריות עם הייסורים של הזולת.

תוך כדי שיתוק מפני עוצמת הצער והיגון והעדר כל יכולת להביעם, מסוגלים האנשים להגיע לקתארסיס לאו דווקא בקריאה וקריאה-חוזרת של מזמורי תהילים העתיקים – שהם חסרי חיוניות בימים נוראים כמו אלה – אלא דווקא על-ידי הקשבה אל זעקת הכאב העולה מתוך שירי הזעם של ביאליק.

שירת ההלל של קצנלסון לא היתה יכולה להישאר אלא מעין תוכחה מלאה פאתוס, אך היא גם במידת מה מעורפלת. במקום זה, הרי במשך שלוש השנים, הגיעה שירה זו לשיא השירי שלה, באשר לתרגום ולקדם את ביאליק לא היה אלא חלק זעיר מן ההתקדמות הבלתי רגילה של יצחק קצנלסון בתחום היצירה הספרותית. קצנלסון אירגן וישב בראש התכנסויות של קריאה-בציבור בתנ"ך בלשונו ותרגומיו החרוזים ביידיש, בהם הוא ביקש להפגין, שהנביאים לא היו מעודם חיים יותר, רלבנטיים יותר ובני-הזמן-הזה מאשר היום (1984: 89–145).

הפרסום הבודד המובהק של עיתונות המחותרת היה ספרו **איוב: טראגדיה מקראית** בשלוש מערכות, שיצא לאור על-ידי 'דרור' ב-150 עותקים בערך, ב-22 ביוני 1941, ביום בו הכריזה גרמיה מלחמה נגד ברית-המועצות (קצנלסון 1984: 497). המחזה פורסם ונכרך בעטיפה מקורית פרי יצירתו של האמן שלמה נוסבוים (שם: 499–609). ובשעה שאיוב התמקד במאבק הקיומי והארוטי של היחיד היהודי הופיע המחזה על נהרות בבל, מחזה תנכ"י* (1941), הפותח בצרה של העם ומצוקתו ומסיים בחזונו של הנביא יחזקאל, חזון העצמות היבשות (יחזקאל לז 1–14). למרות הפעילות היצירתית הקדחתנית של עיבוד והתאמה, שכללה, בין היתר, תרגום ליידיש של מחזהו העברי של קצנלסון, אשר נכתב לפני המלחמה, ובעצם לא נדרשה ממנו ובו שום תגובה חדשה, לא כל שכן קיצונית.

בערך בחודש פברואר 1942, רשם המשורר את הרהורי הכעס שלו בעטייה של הרמאות העצמית של הכופרים, הבונדאים, חברי פועל-ציון שמאל ו'כמעט משומדים' אחרים השרויים על סף הכפירה. ובחודש אפריל, בתגובה בעקבות החדשות הנוראות בדבר חיסולו של הגיטו בלובלין, השמיע קצנלסון את זעקתו הראשונה בקריאה-לנקמה, בבחינת 'שפוך חמתך' – האחוז בדברי ההגדה בסדר פסח.

מודעותו של המשורר הקצינה מהר עם התמורות במציאות החדשה בערך בקיץ 1942, כאשר הגרמנים פתחו בגירושה ההמוני של יהדות וארשה. הוצאת 'דרור' הכינה לפרסום כרך של שירי זעם (צאָרן-לידער) של יצחק קצנלסון, שהיו אמורים

* יצחק קצנלסון: **על נהרות בבל**, מחזה תנכ"י, תורגם מיידיש בידי שלום לוריא, ראה אור על-ידי בית לוחמי הגיטאות והוצאת הקיבוץ המאוחד, 1995, עמ' 156.

להצטרף אל הפואמה על אודות קידוש השם היהודי 'השיר על אודות שלמה וליכובסקי' (קצנלסון 1984: 642-648). "בעיר ההרגה' אינו אלא אידיליה לעומתו", הכריז עליו המו"ל הצעיר, הלוחם הציוני מרדכי טננבאום. קצנלסון חלה בו תמורה בגיטו. טננבאום הביא לידיעת אחותו במכתב, לאמור: "בגיטו וארשה, יחד איתנו הוא חי וכותב ומקלל וקורא לנקמה. הוא הפך להיות ממש אחינו. הוא כתב אך ורק ביידיש. כל מה שחשבנו, חשנו וחלמנו הוא עיצב בעין פסל ואף הגיע ביצירתו אל גובה השמים – גבוה אף מביאליק" (שיינטוך 1984: 68).

ב-20 ביולי 1942 נקבר כתב-היד של שירי זעם של קצנלסון על-ידי חברי דרור-החלוץ ברצפת המרתף של הקומונה שלהם. אחר המלחמה מצאה חבורה של שורדים מחברי התנועה את המקום והוציאו את האוצר אל אורו-שליזום. במחנה המעבר ויטאל, בשלהי דצמבר 1943, לפני שקצנלסון ובנו ששרד עימו הוחזרו לפולין, השלים את יצירתו השיר על העם היהודי שנהרג (קצנלסון 1980). היצירה כוללת חמישה-עשר שירים, ובכל אחד מהם חמישה-עשר בתים. זו יצירתו המקורית ביותר, הכוללת ביותר, ובעיקרה החילונית בין כל יצירותיו שנכתבו בימי המלחמה. בשיר זה הבנוי כך, שיקף עבר, הווה ועתיד (Roskies 1989: 517), המשורר-הדובר מפנה את הכעס שלו לא רק לעומת העם, האחוז בידי 'דיבוקים' זרים ופונה נגד השמים, שהוא האמין פעם ביעוד השירי שלהם, אלא גם – בעוצמה רבה – נגד אלה הרוצחים את החפים מחטא ללא סליחה וללא ברכה. קצנלסון חיבר תוך כדי חיפוש אחר צורה ניאוקלאסית הולמת את ההיקף האדיר של הפשע. במרוצת ארבע השנים הארוכות של הכיבוש הנאצי הוא למד כיצד להפעיל מחדש את לשון יידיש, שהיתה בעבר לשונו של העם החי ואילו עתה – לשון היהודים שנרצחו. הוא למד כיצד להתאים את לשון נבואת התנ"ך אל התקופה האפוקליפטית; כיצד לעמוד לעומת הגילויים הרבים של הרמאות העצמית במעשי היהודים וכיצד להוליך את זעמו האישי נגד התוקפן הגרמני. בקיצור, 'הדיבוק הקדוש' של חיים נחמן ביאליק חדר אל גופו של יצחק קצנלסון.

2

קשה לתאר אילו מן התמורות הנ"ל היו באות לידי ביטוי בכתבי קצנלסון, אילו הוא היה נשאר בלודז'. לודז', ששמה הוחלף ל'ליצמןשטאט', סופחה לרייך הגרמני. גיטו לודז', שהיה מנותק הרמטית מן העולם זולתו, היה מנוהל באגרוף-ברזל על-ידי ה'מגומאניאק' מרדכי חיים רומקובסקי. חבורה מצומצמת ונתמכת של סופרים-בגיטו היתה עסוקה עד עת מצוא בארכיון של הגיטו, שלא היה אלא אחד מענפי היודנראט. חבורה זאת היתה נפגשת בביתה של המשוררת מרים אולניובר (1890-1944). בית זה היה נתון לפיקוח מחמיר ומתמיד. מיותר לציין, שבגיטו לודז' לא היתה קיימת כלל עיתונות-מחותרת.

הצורות העיקריות של מבע אמנותי בגיטו לודז' היו כתבי שבהים ושירי הלל, ויתר על כן: ציורי שמן, עיבודי שטיחים ומרבדים, וכן גלויות ברכה מעוצבות בעבודת יד – הכול מעוצב לכבודו של האדון ראש הגיטו מרדכי חיים רומקובסקי.

כרטיס הביקור האישי של איש זה נוסח בגרמנית, וזו לשונו: "מ. ח. רומקובסקי, ראש היהודים בגיטו ליצמאנשטאט".* תואר זה היה נושא להלצות ובדיחות באווירה "ביתית" מעין זו, גם ביאליק היה אולי הופך לאזרח מן השורה הצייתנית והכנועה.

אולם גם בלודז' היהודית, זו שהיתה מנותקת וקרועה מן העולם, נמצא משורר יידיש, בן כשלושים וחמש, שהכיר את ביאליק ואף ידע, שהוא משורר החמה והזעם. זה היה שמחה-בונם שאיביץ' (1907-1944).

(א) באביב 1942 עלו גירושי היהודים ההמוניים לדרגה גבוהה יותר. בעקבות הגירוש של 10.000 יהודים בימי ינואר (מן ה'16 ועד ה'29) כתב המשורר שאיביץ' את הפואמה האפית שלו, שכותרתה היתה אֶלְגִּית־אִירוֹנִית 'לֶךְ לֶךְ' (שאיביץ' 1942א). הפואמה נכתבה בכוח אינטואיציה פואטית, באשר כל פרטי הידע על אודות תאי הגאז הוסתרו מידיעת הקורבנות. שאיביץ' הבין מיד, שהגליה המונית של אנשים, נשים וטף, צעירים וצעירים מהם, זקנים וזקנים מהם, אינה יכולה להסתיים אלא במוות. ועתה, באמצעותו של הנחשול השני, בו הוגלו 34.000 קורבנות, הוא כתב את שיר הלעג שלו 'פֶּרִילִינג תש"ב'. (שאיביץ' 1942ב, 1946). המשורר העמיק והבין, שהגיטו לא היה אלא עיר ההרגה, המיועדת לא לחיים אלא למוות.

(ב) ושוב, תוך כדי המשך של הגירושים ההמוניים, קרא הָאֵל את השחיטה ואת האביב ל'פעולה משותפת', בדיוק כפי שביאליק ניסח את מה שקרה בפוגרום של קישינב. שאיביץ' מביא דברים בשם אומרם ומשבץ את השורות הידועות אל שירו המתעדכן עם דברי ביאליק (9: 33-37):

גָּאָט הָאָט אונדז מיט מילדער האַנט
געשענקט אַ צווילינג
אַ טויטן־גירוש מיט אַ פֶּרִילינג -
וְהָאֵל הוֹשִׁיט לָנוּ בִיד עֲנוּגָה
תַּאֲוָמִים - צַמַּד חֲבִיב:
גירוש למוות עם אביב -]

(ג) ושוב בדיוק כמו בקישינב: הקזת הדם נפגשה עם חגיגת הפריחה של השדות. ושוב, המפגש המרשים של ההכרח הפאטאלי, המיוזג של עונת הגירוש עם ההגליה למוות, אחדות הניגודים של הגירוש הנגזר עם האביב הפורה. אין כלל פלא, ששאיביץ' פותח את שירו ושורות כל אחד מעשרת בתיו בפזמון אירוני מריר, לאמור:

און אין אַ מזלדיקער שעה
איז שוין דער פֶּרִילינג דאָ -
וְלִקְרָאת שְׁעַת מְזֹל בְּרוּכָה
אַבִּיב מְגִיעַ בְּפִרְיָהָ -]

* וכך במקור: M. CH. Rumkowski, *Der Aelteste der Juden in Litzmanstadt-Geto*

מילת חיבור ן (װלְקראַת) רומזת גם לסגנון הסאגה המקראי וגם לאירועי האסון הבלתי פוסק; הרוע יורד ופועל בעוצמה של חוק־הטבע.

כאשר הדיקציה של המשורר, המזכירה כל כך את לשונו של ביאליק, נמסה פתאום היא הופכת לצירוף ליטורגי, מתוך כוונה להעלות על הדעת את הרעיון הרליגיוזי כביכול, שהגירוש ההמוני בעצם זוכה לתמיכה ועידוד מן השמים, ואז מתכנסות הקבוצות בנקודה מסוימת עדרים עדרים "מקיים צו זײן די מצווה גירוש" (לקיים את המצווה 'גירוש').

עם כל התיאומים הנוראים, עם כל האירוניה כבדת המשקל, אין הדובר בשיר הזה נביא־זעם. במידה ששיר זה הוא שיר הלל פארודי לאביב, הוא עולה כניגוד לייסורים הרומאנטיים של ביאליק ולמהות הבחירה של הנביא המודרני.

כבר בשיר הראשון מתכוון הדובר אל הנידונים לעזוב את 'אחי מן הגיטו' וברגע של עימות חריף עם עצמו הוא שואל:

מפני מה נסדקים, אף נשברים, ענפים וזלזלים
כאשר אתה דורך עליהם?
ולבי המסכן, המקולל –
כלום אינו מתפקע מן הייסורים
כאשר מובילים את אחי ככלבים?

ביאליק הגיע לקשינוב לאחר המעשה. הוא בא כדי לרשום, לדווח, להאשים, לחקות את תפקיד הדובר בשירו של ביאליק. גם שאיביץ' סוקר את החורבן האנושי של הגיטו (שירים 3–6) ומתמקד בצרות הצרות של הנשים והילדים, ובעיקר של נערה אחת בת שבע־עשרה (שיר 5), אך לבסוף, כאשר שאיביץ' קורא לביאליק לצאת מן הקבר ("אנא, קום, משורר גדול, מחבר של עיר ההרחה (9: 4)"), – זה קורה לאחר שכל ההסוואות התיישנו מכוח האסון שבהווה. גירוש ספרד? "הרי זה הופך רק משחק לילדים בהשוואה של מה שקורה היום" (8: 29). רק אז הופך ביאליק ניגוד של מילה במילה, מלווה בדברים בשם אומרם ביידיש.

כה עצומים הם הלעג והבושה, ששום בעל לא צריך לשאול את הרבי אם אמנם מותר לו לחיות תחת גג אחד עם אשתו שנאנסה. האסון בהווה הוא כה מוחלט ומשתרר בכל מקום ואתר עד כי לא נותרו גברים להתפלל ולהשמיע את הקינות בבית־הכנסת. "און פֿאַל אַרײַן צו זיי אין שול, און ווער פֿאַרפֿאַלן / אין זייער ברענענדיקן ים פֿון טרערן..." (תפרוץ אל בית־הכנסת והיעלם שם בים הבווער של דמעות, 'אין שחיטה שטאַט', שורות 270–271). חפותם של הקורבנות עמוקה כל־כך, עד כי המשורר המוכן לחלל את הקדושה ירכין את ראשו וישמיע את הברכה המשולשת: "קְדוּשׁ, קְדוּשׁ, קְדוּשׁ" (בשיר 9, על פי ישעיהו ו' 3).

ביאליק נידון בעטיו של חֶסֶר באמפאתיה, של העדר דמיון היסטורי, אך מעל לכול מפני זחיחות הדעת. זו יהירותו של משורר רומאנטי, המרשה לעצמו להשמיע את קולו המיוסר כדי לדובב את זעקות הקורבנות ואת הדי קולותיו של העבר המקודש. אם זה קורה בפסח, מעלה הדובר בלב שלם את העבר. בפנותו אל

בתו בלימעלע ליד שולחן הסדר הוא מורה לה לקרוא בקול את 'שפוך חמתך' בלשון המקור, תוך כדי תרגום כל מילה לידיש (שיר 10).

אצל שאיביץ' חלה תמורה קיצונית בתפיסת 'אביב 1942', לאמור: הנה הולכים רק יהודי לודז' לָמֹות מוֹת־שְׁפוּטִים בכפייה ובאלימות. דרוש היה לביאליק להתחבר אל רחל אימנו ואל רבי לוי־יצחק מברדיצ'ב ולשאוב ממעיין מתגבר זה מילים אחרונות של נחמה. אל נוכח מראות הפוגרום בקישינב התנער ביאליק ממורשת קידוש השם והכניעה הפאסיבית לאלימות, ואילו שאיביץ' התכחש לערעור המודרניסטי לעומת האסון הגדול, העמוק, הבלתי־מובן מכל בחינה שהיא.

מעצם טבעו לא היה ביאליק אחי־ברוח של משורר כשמחה־בונם שאיביץ'. בפואמה 'לָךְ לָךְ', השנייה ליצירותיו של שאיביץ' שנשתמרה מימי הגיטו, פונה הדובר לבתו בלימעלע ורומז למילים של ה. ליוויק המשורר. הוא אמר לה: "ראי נא, את ספר התנ"ך הקטן, האדם / ואת שירי ליוויק לימי מרגוע".

בסיכומו של מונולוג זה, כאשר האב עם בתו אנוסים על כְּרָחֵם להישלח אל הבלתי־יודע, מנסה האב לחזק את נחישות לבה של בתו בכוח החזרה על כל פסגות הָעֶבֶר של מוֹת־הַקְדוּשִׁים היהודי, מיצחק אבינו על הר המוריה ועד "שיטוט דודנו באורחות סיביר", רמז לטלטוליו של ליוויק עצמו כמהפכן אסיר צעיר בגלותו.

הקריאה אל ביאליק סימנה למשורר שאיביץ' תמורה קיצונית בתפיסתו. כאשר הגירושים רבו ותפחו לממדים גדולים יותר ומעגל המוות הצטמק ונתהדק והלך, מן הראוי היה שהקול הלירי יפנה את נתיבו לקול האָפִי. יתר על כן, יידיש אמורה בתפקידה הלאומי לתפוס את מקומה של העברית, ואילו שירת המחילה היתה אמורה לקלוט ולספוג את עוצמת הזעם. כל משורר יהודי באשר הוא שם, שהיה מבקש למדוד את האסון הנוכחי, לא יכול היה לפסוח על מידתו של ביאליק.

וביאליק אכן היה חי מאוד בעיני אברהם סוצקבר (יליד 1913). הודות לסוצקבר נפתחה הצגת הַרְבִּי התיאטרלית הראשונה בגיטו וילנה, ב־8 בינואר 1942, בדקלום אמנותי מתוך השירה הלירית בידיש של ביאליק, בכותרת 'גלוסט זיך מיר וויינען' (בא לי לבכות. / Roskies 1984: 238) ואכן היו כל הסיבות לבכות. שני שלישים מן האוכלוסייה היהודית של וילנה הושמדו כבר בפונאר. רק לפני 17 ימים, בשעה שגרמנים וליטאים חגגו לכבוד השנה החדשה, הקשיב הנוער הציוני בגיטו לקריאתו של אבא קובנר – בעברית – לקום ולארגן התנגדות בנשק. כאשר הארגון קם, ונקרא פֶּפֶא (פֶּאָראַייניקטע פֶּאָרטיזאַנען אָרגאַניזאַציע) הצטרף גם אבראשה סוצקבר אל שורותיו.

סוצקבר – כמוהו כקצנלסון – היה פורה במידה רבה מאוד בימי הטרור הנאצי. הפואמות האפיות הראשונות שלו נכתבו בגיטו וזכו להיענות והלל בכל העולם. עוד בימי חייהם הפך סוצקבר את זליק קלמנוביץ' לנביאו של הגיטו ואת מירה כְּרִיִּשְׁטֵיין למוֹרָה ורועה נאמנה של ילדי הגיטו. רבים משיריו נכתבו מתוך כוונה להישמע בדקלום בנוסח ריטורי צלול, שהיה אהוב על המשוררים הלאומיים

ברוסיה ופולין. שיר אחד מהם 'אונטער דינע וויסע שטערן' (סוצקבר 1943) זכה להתחבר למנגינה והגיע למעמד של הימנון.* הגיע רגע של חשבון. בלבו של חורף 1943, לאחר מאסרה והוצאתה להורג של ליזה מאגון, המקשרת והשליחה הראשית של הפפא, התברר לסוצקבר, שהפרטיזאנים בוילנה ייאלצו להילחם לבדם, באשר האוכלוסייה של הגיטו היתה אדישה לחלוטין. בהתייבבו לפני חבריו הפרטיזאנים, שהתכנסו לעצרת זכרון לליזה מאגון, דיקלם סוצקבר את הליד צו די לעצטע (השיר לאחרונים / פאָעטישע ווערק 1, 1943, 293–295).

השיר מרעים בזעם:

"אָ, ברידער מיינע" (הו, אחי) פונה המשורר במישרין אל 'אחיו', כוונתו אל היהודים הכלואים עימו ביחד בגיטו. וזו לשונו:

"אָ, ברידער מיינע, הייבט אַרויף דעם קאַפּ,
דעם זינקענדיקן ווי די זון, דעם קראַנקן,
איך וויל אײַך זען אין אײַער זונק אַראָפּ,
פֿאַרנעמען מײַנע אײַגענע געדאַנקען"
(שורות 9–12)

והו, אחי, הרימו ראש,
ראשכם חולה, שוקע פחמה,
רצוני לראותכם בשקיעה אל הרוש,
ולדרת אל טעם הרהורי החכמה.

המשורר נגעל מפני האדישות של זולתו, והיה ממש מזועזע מן הפחדנות הנלווה. וכך אמר בשיר:

"ניט מילבן זייט איר – יענע האַבן מוט
צו ברענגען זיך דעם פֿייער פֿאַר קרבנות.
און ניט קיין זאַנגען אונטער דרעש פֿון רוט,
און ניט קיין גראָו צעטראַטן אָן רחמנות."
אַײַנכם בַּײַעש – כּוּחֶם חֶזֶק,
לְהִבִּיאַ עֲצָמֶם קְרִבֵּן לְלֵהב עוֹ,
אַף לֹא כְּשִׁבְלַת נְדוּשָׁה עַד דֶּק,
אַף לֹא כְּעֶשֶׂב הַנְּרִמָּס – וְהִסּוּ.

אף שורות אלו העולות כבת-קול לשיר הניאו-נבואי של ביאליק 'אָבן חֶצִיר הָעַם' (1897) ואף שסוצקבר, כמוהו כביאליק, מעלה את הניגוד בין מצבו הירוד, הדועך של העם לעומת הפריחה הרב-גונית והחיונית של הטבע, 'השיר לאחרונים' הוא יותר מעין גלגול של ביאליק מאשר חיקויו. אמונתו של סוצקבר בכוח המחיה של השירה, היופי והטבע עבר בה גלגול להלן אל נוכח הטרור

* ראה: יחיאל שיינטוך: 'שירת האלם כמיתר פקוע', חוליות 8, חורף 2004, עמ' 59–82.

הנאצי. סוצקבר נתגלה בגיטו כמשורר הרומאנטי par excellence (נוברשטרן 1983: 194–195).

וכך מייצג הטבע ב'שיר' 'לאחרונים' כל מה שחיוני ומְחִיָּה, ואילו ההבחנה של העם מגלה את תכונות הפאסיביות, ההימשכות שולל, הגזירה אל המוות. וכך נאמר בשיר:

אָ חיה אַז מע לויערט אויף איר גאַנג –
זי לאַזט באַדיי איר פֿעל און פרוווט אַנטרינען.
בלויז איר האָט ניט געפֿילט שוין קיין געפֿאַנג,
איר האָט געמיינט: די פֿייל וועט ניט געפֿינען. [השורות 25–28]

וְחַיֵּית הַבֵּר שְׁחָשָׂה בְּפוֹרְשִׁים לָהּ פֶּחַ יְקוּשׁ –
תְּשִׁיל עוֹרָה, וְתַחַמֵּק בְּכָל מַסְלוּל,
וְרַק אַתָּם אוֹטְמִים כָּל רֶגֶשׁ וּבוֹלְמִים כָּל חוּשׁ
וְרַק חוֹשְׁבִים, שְׁחַץ מִקְשָׁת לֹא יִפְגַע בְּבוֹל.]

לחיות הבר יש אינסטינקט – והן מיטיבות לשרוד. לא כן האנשים. היער המותקף על-ידי רעמים וברקים מגיב ביתר הגינות ומודעות עצמית מאשר בני-האדם. עם כל מטאפורה הנשאבת ברציפות מתחום הטבע, מתנגד ומצטמק העם השורד בגיטו, עד שהמשורר מוציא את פסקי-הדין הרועם והנורא, המבוסס על משחק-מילים, שאי אפשר לתרגמו אלא בקושי, לאמור: "א דאָרן זײט איר איצטער, ניט קיין דור" (ושורה 47), דורבן (קוץ) אתם עתה ולא דור. אך אין זה משחק-מילים בלשון-נופל-על-לשון, אלא המקור של המשמעות ומהותה. האמת האיומה הטעונה בכתב-האשמה מתחייבת בשביל סוצקבר מתוך החרוז, באשר החרוז טומן ממנו ובו את עוצמת הדיבור השירי – וזהו הכוח היחידי המתייצב כמעוז או בירנית אל נוכח הרוע הקיצוני.

ובאין אלוהים, הרי זהו המשורר הקורא לשרידים ישירות להרים ראשיהם השקועים ומוסיפים לשקוע כחמה ברקיע, ומרים את קולו בייאוש ובחילה. באשר המורשת של העם, ה'דיבוקים' שלו, כפי שקצנלסון היה אמור לנסח, זו מורשת כזבים. קיום מלפני המלחמה משתקף כולו במציאות של עתה וכאן, מורשת של אֵלִים שקריים ותקוות כוזבות, מורשת של פלגנות, תיעוב עצמי, חיקוי וולגארי ללא כל הרהור במה שעתיד להתרחש.

ובאין אלוהים, היה זה המשורר שקרא אל עימות עצמי קיצוני, שהיה אמור להעז ולמחוק את הפרצוף המקולל העולה מתוך הראי:

איך האַק מיין שאַרבן אָן אַ שטיין און זוך
אין שפליטער זײנעם טרייסט פֿאַר אייך, די לעצטע.
ווייל איך בין אויך אָן אות אין אייער בוך,
און מיין זמן איז ווי אייערער אין פֿרילינג אַ פֿאַרקרעצטער. (שורות 61–64)

וְאֲנִי מִנְפִּץ גְּלִילִתִי בְּסֻלְעִים, וּמְחַטֵּט,
בְּרִסְיִסִים, מְחַפֵּשׁ נְחֵמָה בְּשִׁבְלֵכֶם, אַחֲרוֹנִים.

באין אלוהים, מושיט המשורר את ידו כדי לזכות בסימן של חזון, של תקווה או נבואה. והנה זהו דווקא בואו של האביב הפרחוני, העונה המחזורית בטבע המְחִיָּה נפשות, המנתקת סופית את החוט המאחד את המשורר ועמו. באשר ממש ברגע שהטבע מתעורר לפרוח ולהיוולד מחדש, המחזור הישן של העם הגדול עומד להינתק לתמיד, מבלי ש'המיליון האחרון' ישמיע מילה אחת של מחאה.

3

במחקרו הסינופטי המבריק (Miron 2000) ציין דן מירון, שעם פטירתו של ביאליק ונסיגתו של אורי צבי גרינברג אל שתיקה, מגלה השירה העברית המודרנית רתיעה מן הנוסח הנבואי בשנות הארבעים – דווקא בשנים שניתן היה לצפות, שהצורך שנבואה או תחליף כלשהו של חזון יהיה גדול מאין כמוהו. ברם, כפי שראינו בשלושה גיטאות, שהיו אזורי כיבוש של הנאצים, והיו אמורים להיות מעין התגלות של ערי־הריגה, ניסו שלושה משוררי יידיש מן הגדולים להעריך את מידות האסון ההיסטורי החדש על־ידי נטילה מחדש וניסוח מחדש לשיירי הזעם של ביאליק. במידה שהגיטאות ייצגו את הנוכחות הקולקטיבית היהודית האחרונה באירופה, והיו בבחינת זירה אחרונה לקיום היהודי, לחייו ולמותו – ולא דווקא כור־היתוך של הרס ושואה – נמעכו באורח קיצוני מהן ובהן כל ההשערות בדבר העבר היהודי, ההווה, והדמיונות על אודות העתיד. ובאשר ביאליק מצא שליח האל דובר יידיש, "מְדִיּוֹם לינגוויסטי לא־עברי וירוד מבחינה תרבותית", לא היה זה אלא תמרון טאקטי זמני. משוררי הגיטו זיהו את יידיש כלשונו של הגיטו, לשון השומרת שרידים. ולפיכך רק ביידיש הם היו יכולים לנסות להעלות מעין סקירה היסטורית סוחפת, לגרש את הרוחות של ה'דיבוקים' הרבים של העם, המקודשים והחילוניים.

קצנלסון, שאיבין' וסוצקבר – כל אחד מהם במידה שלו, יצרו מחדש, בדרגה גבוהה או אף בדרגה גבוהה ממנה, את הוֹאֵנר הפְּסִידוֹ־נבואי של ההמון (שהוא מתרגם כ'משא', הנשמע ביידיש כ'מאַסע') קולט ומקבל את הקונבנציות השיריות הבאות:

- (1) דובר חילוני חבוי;
 - (2) דובר בנימה של סמכות רוחנית גבוהה ביותר;
 - (3) פונה אל קבוצה מוגדרת ומסוימת;
 - (4) פונה בעניינים של יבוא לאומי ומוסרי;
 - (5) מעורר את חברי הקבוצה להיות פעילים וזהירים;
 - (6) הדובר מסיים את התוכחה שלו בחזון אוטופי.
- הקריטריון השביעי המרומז על־ידי מירון, אך לא נאמר בפירוש, הוא שההמון הוא ז'אנר גברי ותוקפני. רק משורר גֵּבֵר יכול ליטול לעצמו את הפאתוס של האלוהות.

לבסוף הופיעו שלוש הטרינספורמציות או גלגולים, כאשר ההמוץ עונה בשירה במקום המשמעותי ביותר לשירת יידיש. הדובר המעורב בעומק, גם אם הוא ניצב מן הצד, או אפילו מרחוק מן החבורה, פונה לעומת החבורה הן ביחיד והן כשייך לעם היהודי. "הוא הופך להיות אחינו", מכריזו הצעיר מרדכי טננבוים בהתכוונו אל קצנלסון. "אין הוא כותב אלא בידיש, כל מה שאנחנו חושבים, חֲשִׁים, חולמים". "אחי מן הגיטו" – אומר הדובר בפואמה של שאַיבִיץ' – "למעננו בגיטו...". ההזדהות העמוקה של הדובר עם גורלם של רֵעֵיו היהודים מגיעה לשיאה בשעה שהוא פונה אל רוחו של ביאליק:

עֵלָה נָא, עֵלָה, מְשׁוֹרֵר גְּדוֹל.
אָמְנוּ שֶׁל הַשִּׁיר 'בְּעֵיר הַהֲרֵגָה',
צָא מִתּוֹךְ קַבְרֵךְ אָפוּף הַיֵּרֶק!
אָנִי מְזַמֵּן אוֹתָךְ לְטִיּוֹל עִמִּי
בְּגִיטוֹ שֶׁלֵּנוּ, אֶתָּה תִּמְצָא בּוֹ כֵּל מֵה שֶׁלֵּבְךָ חֶפֶץ.

העוצמה הריטורית בשירו של סוצקבר 'צו די לעצטע' טעונה בעימות בין 'אָנִי' ל'אַתָּם' (המכונים 'ברידער מיינע', 'אָחִי') בשני הבתים הראשונים (ראה לעיל). מתוך נקודת-המפנה הפנימית הזאת הוא מציג את תוך-תוכו של כתב-האשמה שלו, שהוא חסר-רחמים ואכזרי (בבתים 3–7). המילים 'איר', 'אייך', 'אייער' חוזרות באורח נמרץ עשרים ושתיים פעמים, לפעמים גם פעמיים בשורה (בשורה 48): "פֶּאַרברענטע שערבֵלעך אייער קוואַל און שפינוועבס אייער צירונג" ככל שְׁנֵהִיר יותר העימות העצמי של הדובר ה'אני' בבתים המסכמים של השיר (הבתים 8–9). כאשר ה'אני' (גוף ראשון, יחיד) מנתק עצמו מן ה'אתם' ומשמיע את השורה הרועמת: "מייך עקלט דער געדולד פֿון אייך, איר לעצטע פֿון מיליאָנען" (מבחילה אותי סבלנותכם, אתם, האחרונים מן המיליונים).

אפילו כאשר הדובר בשיר כאילו-נבואי הזה סוטה ומתנדנד בין זעם לצער, בין גועל-נפש לקינה, בין מרחק לקירבה אינטימית, ואפילו קולו מורגש בלי ספק כקולו של גבר, הכולל ממנו ובו גם את קול המין השני, מגלה הדובר את תאוותו לנפץ את המחיצות הפנימיות. קצנלסון ושאיביץ' הציגו את נושאי המין והפרידו בין מין וזכר לנקבה. לא כן סוצקבר.

בשיר הפותח קורא יצחק קצנלסון למוזה האלמונית, שאינה נוכחת, ולעם היהודי הנעדר. רק אחרי השיר התשיעי התוכחה, או 'הנזיפה הגדולה', ופונה 'לשמים' לאחר ציון האבידות האישיות שלו. כאן מקבלת חנה, אשתו שנרצחה, את תפקיד המוזה. הדובר אומר: "אודהב אני לקרוא בשמך, בקול רם: 'חנה'לה', כך הוא חוזר אל רוחה של הנפטרת ואומר: "אני שואל: כלום זוכרת את?" "זְכֵרִי את הבית ברחוב טוואַרדאַ", "זכרי את היום". היזכריות אישיות עוזת מבע אלו איפשרו לדובר להתאבל ולשחרר את האנרגיה הנפשית שהוא היה זקוק לה כדי לזעוק בסופה של הפואמה ולקרוא לנקמה.

בבואו לסקור את ההרס האנושי של הגיטו, מפנה הדובר באוֹדָה לאביב של

שאיביץ' תשומת לב מיוחדת לסבלם של הילדים והנשים. שיר ארוך במיוחד (מס' 5) מוקדש לרישום תולדות חוויותיה המרות של נערה בת שבע-עשרה במשך 10 ימים. ייסוריה תמו עם מותה. האביב המחולל הוא עת האביב הכושל של ימי נעוריה.

נוכחות של נשים אינה נזכרת בשום מקום ב'ליד פֶּאָר די לעצטע' (השיר לאחרונים), אך מפתח לטינתו של הדובר והזרתו מוכרח להיות הרגע ההיסטורי המיוחד. סוצקבר דיקלם, בזכור, את השיר הזה ביום זכרון למותה של ליזה מאגוץ, השליחה הראשית של הפפא. הסיסמה 'ליזע רופֶט' (ליזה קוראת) הפכה לקריאת המלחמה של הפרטיזאנים בוילנה (סוצקבר 1945: 177-200). עשרות ספורות של לוחמים, מודרכים בזכרונה של אשה אמיצה העשויה ללא חת, גילו יותר אומץ, חיוניות והחלטיות מאשר הציבור היהודי בן 20.000 הנפשות, תושבי הגיטו שליוו אותו בעוית ייסורי המוות שלו.

4

רק הז'אנר הכאילו-נבואי היה מסוגל לקלוט את הטראגדיה של הרגע, אשר בו אבדו כל התקוות. נשאר רק כתב-האשמה הגדול והקינה הגדולה אף ממנו. רק הם עוד יכלו לייצג את גדולת העם הזה. וכך רועם דברו של סוצקבר המשורר בשירה לאחרונים: "מיליאָנענווייז געוועזן זייט איר קיינע / און יעדער האָט געמיינט: ער איז מיליאָניק" (שורות 29-30) [בהמון רב-המיליונים הייתם לא-כלום / אך כל אחד חשב שהוא שקול כמיליונים]. כך רועם קולו של הנביא-הדובר בשירו של סוצקבר הקורא להאמין בעוצמתו של כל יחיד (בשורות 29-30).

ועתה, אלף שנים של אפילה מציינות עם עתיק שנוסה בנסיונות חמורים ומרים מאין כמותם. הזעם הנבואי והצער של ביאליק מבליטים את הייסורים הרומאנטיים של המשורר. קול הצער והזעם, ששוב מהדהד בערי ההריגה של הנאצים, מבליט את הייסורים ההיסטוריים של העם.

השיר 'בעיר ההריגה' של ביאליק יוצר היסטוריה של הספרות, באשר הוא מראה שהשירה לפני אושוויץ, בימי אושוויץ ואחריהם היא לא רק אפשרות תרבותית, היא גם צו מוסרי.*

* רשימה ביבליוגרפית מפורטת מאוד (למעלה מ-100 ערכים בלשון האנגלית ימצא הקורא בחוברת 25 של כתב העת *Proof texts* (2005).

- סוצקעווער אַבֶּרהם 1945: פֿון ווילנער געטאָ, מאָסקווע.
 – – 1963: 'ליד צו די לעצטע', פּאָעטישע ווערק 1, תל אביב, 295–293.
 קאַצענעלסאָן יצחק 1980: 'דאָס ליד פֿון אויסגעהאַרגעטן ייִדישן פּאָלק', תל אביב.
 – – 1984: 'ייִדישע געטאָ בתּבֿים', וואַרשע.
 קאַפּלאַן חיים תּשכ״ו (1961): 'מגילת יסורין, ת״א–ירושלים, 562 עמ׳'.
 שאַיעוויטש שמחה־בונים 1942: 'פֿירלינג 1942', אין לאָדז'ער געטאָ, 262–250.
 – – 1946: 'לֶךְ לֶךְ', לאָדז.
 שיינטוך יחיאל 1984: 'יצחק קאַצענעלסאָנס ליטעראַרישע שריפֿטן פֿון וואַרשע אין זייער
 היסטאָרישן קאַנטעקסט', קאַצענעלסאָן 1984, 11–111.
 שפּינקינדער ש. 1941: 'אויף די גאַסן, נאַטיצן', צווישן לעבן און טויט, וואַרשע 1955.
 Cohavi Yohoyakim 2001: *Ghetto Cultural Life*, The Holocaust Encyclopedia.
 Dobroszycki Lucjan 1984: *The Chronicle of the Lodz Ghetto*, Yale University Press.
 Kassow Samuel David 1999: *Wilna and Warsaw – Two Ghetto Diaries: Herman Kruk and Emanuel Ringelblum Holocaust Chronicles*.
 Miron Dan 2000: H.N. Bialik and the Prophetic Mode in Modern Hebrew Poetry: *Syracuse University Press*.
 Roskies David G. 1984: *Against the Apocalypse Responses to Catastrophe in Modern Jewish Culture*. Cambridge Mass.
 – – 1989: *The Literature of Destruction: Jewish Responses of Catastrophe*, Philadelphia.

