



## שירה מול טוטליטריות - אלתרמן ו'שירי מכות מצרים' - עוזי שביט

פרק אחד עשר

### האסתטיקה של המהירות והאלימות

עד כאן הצבעתי על אלמנט אחד של יופי בשירי המכות, זה הקשור בצבע, ובמיוחד בקונטרסט שבין האור לחושך. אלמנט אחר שיש לו תפקיד מרכזי ביצירת האפקט האסתטי הייחודי של תיאורי המכות קשור בתנועה, ובראש וראשונה בצירוף של מהירות ואלימות. על המהירות כסוג חדש של יופי כבר הצהירו, כזוכר, מארינטי וחבריו במניפסט הפוטוריסטי הראשון שהתפרסם בפריס בעמוד השער של Le Figaro ב-20 בפברואר 1909. כך, למשל, כתבו בסעיפים הרביעי והחמישי של המניפסט:

4 אנו מכריזים שלתפארת העולם נוסף יופי חדש: יפי המהירות. מכונית מירוץ על שלדתה המעוטרת בצינורות שמנים דמויי נחשים שנשימתם מאיימת להתפוצץ... מכונית שואגת, הנראית כרדופת צרור כדורים, מכונית זו יפה יותר מ'ניקה מסמוטרקה'.

5 רצוננו לשיר את שירת האדם האוחז בהגה, אשר צירו האידיאלי חוצה את כדור הארץ ששוגר סביב מסלולו.

(שטרנהל, שניידר ואשרי 1996, 51; מארינטי 1969, 672)

גם אלתרמן שר על יופיה של המהירות בשיר 'הדרכים' (השיר החמישי מתוך 'שיר עשרה אחים'):

וְיָדַעְתִּי כִּי גַם אֶת יָפִי הַחֲשׂוּף  
שֶׁל הַדֶּהַר הָעֵז וְהָעֵט וּפּוֹלַח,  
הַמְגִמָּא מְרַחֵקִים וּמְאַיֵּרִם בְּעֶפְעוּף  
וּבְעוֹדֵם מְסָבִיב כְּכָר עֲבָרוּ לְבָלִי שׁוֹב  
וְאֵינָם... וְעַפִּים רַק כּוֹכָב וְיָרַח.

מי עיניו לא עצם בשלף מנדנה  
המהירות! המהירות החונה כפחד,  
הנשאת כמו חץ שקפא ולא נע,  
הקורצה לכבות פנגון חתנה  
שאליו האמה בסנר מתיפחת.

(אלתרמן תשל"א, 1, 314-315)

אך בין שיר ההלל של אלתרמן ליופיה של המהירות לבין שיר ההלל של מארינטי יש הבדל מהותי. אצל אלתרמן אין למהירות כל קשר לאלימות. האנדה למהירות היא חלק מהאודה לדרכים, גם דרכים ריאליות – אך בראש וראשונה דרכים מטונימיות, 'דרכי החירות' בלשונו הפיגורטיבית של סרטור הזהה במקרה זה ללשונו הפיגורטיבית של אלתרמן, והן ניגודה והיפוכה המוחלט של כל אלימות:

האחים, אם אפיל בינכם ככרות,  
בעדי לו ספרו בה חרש,  
וזכרו, לאין צורך ביתר פרוט:  
העצה ניסודית במתנות החרות  
היא הדברך, אחי, היא הדברך.

(שם, 314)

אצל מארינטי, לעומת זאת, שיר ההלל ליופיה של המהירות מופיע כהמשך לשיר ההלל לתוקפנות ולאלימות, שמקומו במניפסט בדיוק לפני שני הסעיפים שצוטטו לעיל, דהיינו, בסעיף השלישי:

3 [...] אנו רוצים לשבח את התנועה האגרסיבית [...] את צעד הריצה, את קפיצת המוות,  
את סטירת הלחי ואת מהלומת האגרוף.

יתר על כן: בהמשך, שיר ההלל ליופיה של המהירות מלווה בשיר הלל למלחמה, בסעיף התשיעי של המניפסט:

הקשר האימננטי בין האודה למהירות ובין האודה למלחמה מגיע לשיאו בעיתות מלחמה ממש, כשמארינטי המשורר לובש מדים ומתנדב בפועל ליטול חלק פעיל כקצין במלחמת העולם הראשונה, במלחמה הקולוניאלית באתיופיה ובמלחמת העולם השנייה.

ב-1916, בעיצומה של מלחמת העולם הראשונה, מפרסם מארינטי את המניפסט 'דת המוסריות החדשה של המהירות'. לטענתו המהירות, שתמציתה היא 'הסינתזה האינטואיטיבית של כל הכוחות בתנועה', היא על פי טבעה 'טהורה', ואילו האיטיות על פי טבעה היא 'שלילית'. הפוטוריזם, מכריז מארינטי, מחליף את המושגים הישנים של טוב ורע ב'טוב חדש': מהירות, וברע חדש: איטיות' (Blum 1996, 34). המלחמה נתפסת כחגיגה אסתטית, כהתגלמות היופי של הטכניקה המודרנית והמהירות: 'הבחנתי', נזכר מארינטי, 'איך לוע התותח המבריק והאגרסיבי, אדום-לוהט משמש ומאש מהירה, הופך את המחזה של הגוף האנושי הגווע, המרוטש, כמעט לחסר משמעות' (שם, 36).

עשרים שנה מאוחר יותר, בעיצומה של המלחמה הקולוניאלית באתיופיה, חוזר מארינטי ומפתח את שיר ההלל ליופיה של המלחמה המודרנית, תוך הדגשת הקשר האסתטי בין המהירות לאלימות, כפי שהוא מתבטא בהתפתחויות הטכניות החדשות, בפעילות הטנקים, המטוסים והארטילריה – דברים שצוטטו בהרחבה על ידי ולטר בנימין. קו זה חוזר ומוצא את ביטויו הפואטי גם בעיצומה של מלחמת העולם השנייה (Blum 1996, 145-155).

יצירת הקשר בין שיר ההלל ליופי של המהירות והדינמיות לשיר ההלל ליופיה של המלחמה כאידיאל אסתטי הוא 'תרומתו' הייחודית של מארינטי לאסתטיקה של המודרניזם והאוונגרד.

הפשיזם אימץ את האסתטיזציה של הטכנולוגיה, המהירות והאלימות במלואה (Neocleous 1997, 63). טענתם של טיסדל ובוזולה (Tisdall & Bozzolla 1978, 17, 178), בוויכוח שלהם עם התזה של ולטר בנימין באפילוג ל'יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני', כי אלימות תרבותית והתקפות אגרסיביות על ערכים שולטים, הן תרבותיים והן מוסריים, היו חלק בלתי נפרד לא רק מהפוטוריזם אלא גם מהדאדא, מהאמנות הרוסית הפרה-רבולוציונית, ומאוחר יותר, מהסוריאליזם – מטשטשת את הקו-המפריד הברור: תנועות אמנותיות אוונגרדיות אלו, כמו גם התנועות הפוליטיות האנרכיסטיות והמרקסיסטיות, העלו על נס את עקרון המהפכה, ובהקשר לעיקרון זה גם גילויי אלימות ואגרסיביות כהכרח בל יגונה, אך אף לא אחת מהן ראתה במלחמה אידיאל אסתטי (Neocleous 1997, 17).

ובחזרה ל'שירי מכות מצרים'.

הבלטת היופי בצירוף של דינמיות ומהירות עם אלימות מלחמתית מאפיינת חלק ניכר מתיאורי המכות. עד כמה אלמנט זה נתפס, בעיני אלתרמן של 'שירי מכות מצרים', כאלמנט מאפיין מהותי, בסיסי, של המכות, ניתן לראות במשקל שדינמיות זו מקבלת בחלק ניכר מהשורות הפותחות של שירי המכות. זה בולט בייחוד בשני השירים האחרונים שנדונו לעיל, 'ערוב' ו'ברד':

פ ת ץ על נא-אָמוֹן עֲבָרָה חֲלַדַת הַבָּר.  
דָּרַךְ טוֹרֵף בָּעִיר! מִחַח נִחְלָשׁ הַפָּר  
וְקָרוּעַ נִחְיָיו הוּא גָח וְקָד וְקָם.  
עַל שְׁחֹר עוֹרוֹ הַדָּם - כָּאֵשׁ עַל הַפְּחָם.

בשורה הראשונה מובלט האלמנט של המהירות ('כחץ'); בשתי השורות הבאות מצטרף אליו האלמנט של האלימות ('דרך טורף', 'נתלש', 'קרוע נחירו', 'דם', 'אש'), המשולב בדינמיות עזה, המודגשת באמצעות ריבוי הפעלים הקצרים, המהירים, הדומים זה לזה בתבניתם הדקדוקית והצלילית, כולל האליטרציה ('גח וקד וקם'); ובשורה האחרונה מצטרף אל האפקט האסתטי של המהירות והאלימות, ומשלים אותו, משחק הצבעים הסימבולי של האדום והשחור, כשהחרוז הפנימי 'קם-דם', שאיננו חלק מהסכמה הקבועה, המארגנת, של החרוזה, מהדק את הקשר בין השורה האחרונה של הבית לקודמתה מעבר לקשר הרגיל, הפורמלי, הנוצר באמצעות החרוז הצמוד הסופי ('קם-פחם').  
אותו אפקט ניכר גם בשיר 'ברד':

...וְאֵז גַּפֵּץ הַלֵּיל. כָּרַע בְּמַחֵי אֶחָד  
וְגַח בְּרֵד הוֹלֵל. כְּרֵכֵב בְּמוֹרֵד.  
הִבְרִיקוּ אֶפְלוֹת! קָרְעוּ אֶת סְגוֹר לְבָן!  
נִתְחַשֵּׁף אָמוֹן לִיפֵי וְחֲרָבָן!

אותם האלמנטים שהופיעו בשיר הקודם מופיעים גם בשיר זה, רק בסדר שונה: בשורה הראשונה מובלט היסוד של האלימות ('נופץ', 'כרע'); בשורה השנייה מצטרף אליו היסוד של המהירות ('וגח', 'כרכב במורד'); בשורה השלישית ובשורה הרביעית נוסף אל האפקט האסתטי של המהירות והאלימות משחק הצבעים הסימבולי של השחור והלבן ('הבריקו אפלות'), שעליו התעכבתי קודם לכן; והבית מסתיים בצירוף האוריסטי האוקסימורונים המתמצת בשנינו את האפקט האסתטי של אחדות הניגודים ('יופי וחורבן').

תופעה זו חוזרת גם בפתיחות של שירים נוספים. כך, למשל, בשיר 'חושך':

אָז חֶשֶׁךְ גָּח, אָמוֹן. בְּלִי צֶל נְדַמְדוּמִים  
קָם מְרַבְצוֹ וַיֵּךְ בְּשֶׁבֶט הַסּוּמִים.

גם כאן, השורה הראשונה מציגה את היסוד של המהירות וההפתעה ('גח', 'בלי צל ודמדומים' – כלומר בחטף, בכת אחת, באמצע היום), ואילו השנייה מדגישה את יסוד האלימות ('ויך') והחייתיות ('קם מרבצו'). גם בשורות אלו, כמו בפתיחה לשיר 'ערוב', יש תפקיד חשוב, מבחינת יצירת האפקט של הדינמיות, לשימוש בפעלים הקצרים והמהירים 'קח', 'קם', 'יך', ששני הראשונים שבהם זהים לאלו שבשיר 'ערוב'.  
ומ'חושך' – חזרה ל'צפרדע':

זְרוּעוֹת יוֹן נְטִיט שׁוֹצְפוֹת עַל נֹא-אָמוֹן.  
קוֹרֶסֶת נֹא-אָמוֹן עַל חֶטָא וְעַל עֶוֹן.  
לְשׁוֹא תְחַמֵּר כְּשׂאוֹל, לְשׁוֹא תִרְעַם: עֶצֶר! –  
הִיאֹר יִצָּא לְמִשַׁל! אֵל, נֹא-אָמוֹן נִצֵּר!

אף בשיר זה מבליטה השורה הראשונה את האלמנט של הדינמיות, ואילו השורות הבאות מדגישות את האלמנטים של האלימות, המלחמה, תפיסת השלטון בכוח – אלמנטים המובלטים שוב בעזרת החריזה הפנימית, שאיננה חלק מהסכמה הארגונית הקבועה, ולפיכך היא מעצימה את הכוח הסמנטי של המילים שנוטלות בה חלק, 'כשאוול' ו'למשול'.  
ומ'צפרדע' – ל'כינים':

שְׁנוּאָה אַתָּה, נֹא-אָמוֹן, עֲפֵר הָאֶרֶץ קָם  
וַיַּחֲזִי וַיַּעֲלֶה בְּךָ וַיִּכְסֶּךְ בְּנֶם.  
וַיִּכְמוּ עֵוֶר יִכְךָ, בְּלִי קוֹל וּבְלִי רַחֵם,  
בְּדֶרֶךְ הַשְּׁנֹאָה. שְׁנוּאָה אַתָּה, עֵיר נְאֻם.

אותה תבנית עצמה של דינמיות ואלימות חוזרת גם כאן. התהליך מתחיל בהפיכת הדומם לחי והסטטי לדינמי בצמד השורות הראשון, ומומחש שוב באמצעות ריבוי הפעלים: 'קם', 'ויחיי', 'ויעלה' ו'יכסך'. צמד השורות השני משלים את התהליך על ידי הכנסת האלמנט הקבוע הנוסף – האלימות.

אפילו בשיר הראשון של המחזור, 'דם', שלכאורה הוא בעיקרו שיר של חזות, של סמל למה שעתידי לקרות, כבר נרמזת התבנית האסתטית הדומיננטית של דינמיות ואלימות:

נְחֻשֶׁף לַיְלָךְ, אָמוֹן. דְּרָךְ כּוֹכֵב הַגֶּר  
וְאוֹרוֹ לֹא כָּאֵשׁ פְּנֵי אֲנָמִים וּכְאֵר.

השיר נפתח בתבנית דינמית מובהקת, המבוססת על שני משפטים קצרים, שלוש מלים בלבד בכל משפט, שבהם הפועל מקדים את שם העצם ומבליט את השינוי הפתאומי, את המעבר ממצב סטטי (לילה אפל רגיל) למצב דינמי (הופעה בלתי צפויה של אור אדום, עז). עוצמת השינוי מומחשת בעוצמת התגובה בשורה השנייה. היסוד של האלימות נכנס דרך הצבע האדום ('כאש'), המרמז לזהותו של הכוכב (מרס) ולמהותו (מלחמה), ופירוש מרומז זה מקבל תימוכין באמצעות השורה הראשונה של הבית השלישי, הנפתחת בפועל 'הכה': 'היכה שני זוהר פני ישנים וער'.

על פי דוגמאות אלו שכולן, כאמור, מפתחות השירים בלבד, אין ספק כי התבנית האסתטית של דינמיות ואלימות היא התבנית הדומיננטית בתיאורי המכות. מה גרם לו, לאלתרמן, לעצב את הקסם האסתטי של השפזים דווקא באמצעות תבנית זו? האמנם תפס אלתרמן את האסתטיקה הפוטוריסטית של מארינטי וחבריו, כפי שהתבטאה במניפסטים הפוטוריסטיים מהשני 1909-1916, כפרה-פיגורציה של האסתטיקה הפשיסטית של מוסוליני ושל היטלר בשנות השלושים והארבעים, או שמא ראה, כמו ולטר בנימין, במניפסט הפוטוריסטי של מארינטי לרגל המלחמה הקולוניאלית באתיופיה ב-1935 מטונימיה לאסתטיזציה של החיים הפוליטיים על ידי הפשיזם?

אין לבטל כליל היפותזה זו; אך חולשתה, כמדומני, בייחוס עודף חשיבות לזרם האמנותי, שגם בשנות השיא שלו, מ-1909 עד 1916, לא היה אלא זרם שולי לצד הקוביזם והאקספרסיוניזם (השפעתו העיקרית, מחוץ לאיטליה, הייתה באנגליה וברוסיה) ואשר בשנות השלושים והארבעים כבר לא נותר ממנו כמעט דבר. יתר על כן: מהשוואה בין הנוסח הראשון של שירי המכות (1939) לנוסח השני (1944) נראה שבנוסח המוקדם לא מופיע עדיין בצורה מובהקת הציורף הבסיסי הזה של דינמיות ואלימות. האלמנט של היופי אמנם בולט בנוסח הראשון של השירים, אך הוא מיוחס באופן בלעדי לנא-אמון ולא למכות, והשורה החוזרת הקבועה בכל שלושת השירים, הכלולה בדברי האב, היא: 'יפה היא, בני בכורי, יפה היא נא-אמון'.

היסוד של האלימות קיים אמנם כבר בנוסח הראשון, אך היסוד של הדינמיות חלש הרבה יותר ואינו בולט. בהשוואה מדוקדקת בין שני הנוסחים ניתן להבחין, כי חלק מהשינויים שחלו בשירים נוגעים ישירות לעניין זה (וכוונתי לבית הראשון של השירים, שגם בנוסח הראשון הוא תיאורי), והשינויים נועדו לחזק ולהבליט את היסוד הדינמי.

כפי שראינו, יש בנוסח הקנוני של השיר 'דם', בשורה הראשונה, ביטוי לדינמיות של המכה באמצעות הבלטת השינוי בסיטואציה: נחשף לילך, אמון. דרך כוכב הגר'. בנוסח הראשון אין לכך זכר: 'קורע רקיעים יופיה של נא-אמון'. בנוסח הקנוני של השיר 'צפרדע', השורה הראשונה – 'זרועות יוון וטיט שוצפות על נא-אמון' – כולה תנועה, המזכירה את התנועה הנסערת בפסל הרומי המפורסם של לאוקואון או בציור המפורסם של לאוקואון מאת אל גרקו, או את תיאורו הדינמי של וירגיליוס בספר השני של אינאיס, ששימש בסיס ליצירות פלסטיות אלו:

...מתוך הצוללה הדוממת  
שני נחשים מפלצות זנקו ועלו על הארץ.  
צבע דמים לראשם וקצים על המים יצופו  
ומחציתם מתפתלת בתוך הגלים במערבולת.

(ורגיליוס 1962, 82)

ושוב: בנוסח הראשון של השיר – 'קורע רקיעים שברה של נא-אמון' – אין זכר לכך. השיר 'כינים' נפתח בשני הנוסחים באותן מילים עצמן: 'שנואה את, נא-אמון'; אך ההמשך, בנוסח הקנוני, מבליט את המטמורפוזה ל הדומם לחי, של הסטטי לדינמי ('עפר הארץ קם / ויחי ויעלה בך ויכסך כינם'), דבר שאינו מצוי כלל בנוסח הראשון ('ולא שנאת חנם. / שנואה את. כישימון תכה בך הכינם'). ההבדל בפתח השורות הבאות בין שני הנוסחים אינו גדול, אך גם הוא, כמדומה, ניתן להנמקה מהבט זה. בנוסח הראשון נכתב: 'לא חרב בך תשכר. לאט ולאין כרחם / תכך המשטמה. שנואה את, עיר ואם'. המילה 'לאט', שאינה הולמת את היסוד הדינמי, הוחלפה בנוסח השני בצירוף 'בלי קול', שאינו נוגד יסוד זה: 'וכמו עיוור יכך, בלי קול ובלי רחם, / כדרך השנאה. שנואה את, עיר ואם'.

מתברר שהאלמנט של הדינמיות, של התנועה המהירה, שבלט כבר בשיר הכמו-פוטוריסטי 'הדלקה', ושנחלש מאוד בנוסח הראשון, הטרומ-מלחמתי של שירי המכות, הודגש הדגשה יתרה בנוסח המאוחר, שנכתב בעיצומה של המלחמה, ובאופן מיוחד בשירים החדשים, ובראשם 'ערוב' ו'ברד. דומה לפיכך, שמה שהניע את אלתרמן לחזק את יסוד המהירות והדינמיות היה השינוי במציאות, דהיינו פרוץ המלחמה, ובמיוחד הטקטיקה הצבאית המיוחדת של היטלר, ה-Blitzkrieg, שזכתה להצלחה כה מרשימה ב-1939 וב-1940 בפולין, בארצות השפלה ובצרפת. ה-Blitzkrieg הפך לסימן ההכר של הצבא הגרמני והתקבל כמאפיין הבולט של סגנונו המודרני, החדשני. את הצירוף של מהירות ואלים או דינמיות וברוטליות ניתן לראות כביטוי אלגורי להלם המהפנט שהפעילה גרמניה, על שתי שלוחותיה הכוחניות העיקריות בראשית המלחמה – הוורמכט, מכאן, והגסטפו, האס-אס והאס-דה מכאן – על

העולם כולו. ואם זה היה הדחף הראשי להציג בחזית של 'שירי מכות מצרים' את התמה של המהירות והאלימות, יש בכך הסבר גם להבדל הסגנוני-פרוזודי בין הריתמוס של שירים אלה לריתמוס של 'הדלקה'.

התמה של 'הדלקה' היא המהפכה הפשיסטית, תפיסת השלטון והאתסטיזציה של החיים הפוליטיים, ולפיכך התאים לשיר הסגנון הפוטוריסטי, בנוסח 'השיר הפרוע' של שלונסקי הצעיר;<sup>1</sup> ואילו הסגנון הפרוזודי המדויק להפליא, הקלסיציסטי, החוזר על עצמו בקפדנות משורה לשורה, מבית לבית, משיר לשיר, עם החריזה הצמודה הגברית לכל אורך שירי המכות (למעט הצמד הנשי יוצא הדופן, הקבוע אף הוא, בבית החמישי של כל שיר), ללא סטייה אחת ובחרוזים 'שלמים' בלבד (בלא להשתמש אף לא פעם אחת בחרוזים 'אלתרמניים' טיפוסיים, מודרניסטיים, 'חצויים', לא מדויקים – שביט 1993, 153-167) – הולם להפליא את הדיוק המכני, הלא-אנושי כמעט, של הצבא הגרמני ב-Blitzkrieg.<sup>2</sup>

לבחינת האפקט האסתטי של הדינמיות והאלימות ביתר יסודיות, נתבונן בחלק התיאורי השלם של שלוש מכות שהבט זה מרכזי בהן: צפרדע, ערוב וברד. ונפתח ב'צפרדע'. המבנה הפורמלי והארגון הפרוזודי של 'שירי מכות מצרים' כבר נידונו לא פעם, בין השאר על ידי זיוה שמיר (1989, 307-308). מעניין לראות כיצד אלתרמן מנצל את המבנה הפורמלי הקבוע על מנת להשיג את האפקט האסתטי שהוא מבקש ליצור. ראשית, אלתרמן משתמש במבנה הקבוע של שלושה בתים מרובעים בחלק התיאורי של השיר, כדי להמחיש שלושה שלבים בהתפתחות המכה, ובמקביל להם זוויות ראייה שונות ורטוריקה שונה. הבית הראשון, שעל שורותיו הראשונות כבר עמדתי, מתאר את ראשיתה של המכה. הצפרדע מתוארת כמפלצת מסתורית, מיתולוגית, החיה במעמקי היאור, משום היא שולחת את זרועותיה המרופשות המבקשות לתפוס את נא-אמון ולהשתלט עליה. היחס אל נא-אמון בבית זה הוא אמביוולנטי: היא מתוארת כחוטאת הראויה לעונש; ועם זאת הדובר מגלה אליה אמפתיה, שהרי מתחולל כאן מאבק בין האנושי למפלצת, והוא חרד, כמובן, לצד שלו. הבית השני מתאר את הציפייה המתוחה להתגלותה של המפלצת. הוא כתוב כפנייה ישירה אל הצפרדע, ובנימה של הערצה והתפעלות. גם היחס אליה, כמו אל נא-אמון, הוא אמביוולנטי: הדובר מודע למפלצתיותה, לכיעורה, לגועל שהיא מעוררת ('מפלצת', 'חלקה', 'יריית', 'גרושת אדם'), ועם זאת הוא מלא הערצה לכוחה המיסטורי ולעוצמתה הקמאית, שבעטיה היא נראית כשליטה העתידית, הכל-יכולה, של נא-אמון. הבית השלישי מתאר את השלב של התגלות הצפרדע-המפלצת ערב כיבוש העיר על ידיה. המסתורין לגבי מהותה עדיין נותר: היא טרם התגלתה כולה והיא נראית מרגע לרגע גדולה יותר, ספק מפלצת אחת ספק רבבות צפרדעים המלוכדות

<sup>1</sup> ראו: שביט 1986.

<sup>2</sup> כיוון פרשני דומה, במידה מסוימת, הציעה גם זיוה שמיר: 'היצירה כולה, שהיא, כאמור, עירוב של יסודות כאוטיים ושל עקרונות הסדר והמשטר, עשויה לשמש ראי ומעין קורלטיב אובייקטיבי למיזוגם המדהים של ההפכים, שזה אך נתן אותותיו וכבר הספיק לרדת מעל במת ההסטוריה: המיזוג בין התפרצות היצרים האנרכית של העם הגרמני לבין אהבת-הסדר של אותו עם עצמו' (שמיר 1989, 197).



יחד. התיאור בבית זה, כמו בבית הראשון, הוא בגוף שלישי, והטון נשאר אמביוולנטי: הערצה מהולה באימה.

כפי שציינה זיוה שמיר (1989, 297; תשנ"ט, 340), 'ריבוייה, אחדותה וצבעה הירוק מעלים על הדעת את מראה הצבא'; אך כמו שהצפרדע איננה צפרדע רגילה אלא בעל חיים מפלצתי, מיתולוגי, כך גם הרושם הצבאי המתקבל אינו רושם של צבא רגל אלא של צבא מפלצתי ומיתולוגי. רושם מיליטריסטי ייחודי זה של 'והיא כולה אחת והיא רבה מספור' מקבל חיזוק גם מהדרך המיוחדת שאלתרמן מנצל בה את התבנית הפרוזודית הקבועה של ההקסמטר הימבי (האלכסנדרני).<sup>3</sup> ההקסמטר הימבי, בגלל אורך השורה (שש הטעמות) מצד אחד, והמספר הזוגי של הטעמות מצד שני, נוטה להתפרק, באמצעות צורה משקלית קבועה באמצע השורה, לשני המיסטיכים שווים, כל אחד בן שלושה ימבים. ניתן למתן, במידה מה, נטייה זו באמצעות צורות תחביריות שאינן ממקומות באמצע השורה, או באמצעות צורות משקליות נשיות, או באמצעות ההיפרקטלקסיס בסוף השורה, הקשור בחריזה נשית. אלא שאלתרמן אינו מממש כאן אף לא אחת מאפשרויות אלו, הרווחות אצלו בשירי כוכבים בחוץ: כל הצורות הן משקליות וכולן גבריות, כשהצורות התחביריות המרובות חופפות אותן באופן מלא; החריזה בסופו השורות אף היא כולה גברית, כך שכל השורות, ללא יוצא מן הכלל, מתפרקות לשני המיסטיכים שווים, זהים זה לזה בדיוק נמרץ, מה שמחזק את תחושת האחידות והמונוטוניות ויוצר אפקט מכני או צבאי. יתר על כן: כדי לתגבר עוד יותר רושם זה, באמצעות חיזוק הצורות, מצד אחד, וכדי לחבר יחד את כל היחידות הזוהות הנפרדות (ההמיסטיכים), מצד שני, מרבה אלתרמן להשתמש בבתים אלו בחריזה פנימית, בשתי צורות שונות: בראשונה ההמיסטיך הראשון של השורה חורז עם ההמיסטיך השני שלה; ובשנייה הוא חורז עם ההמיסטיך הראשון של השורה שלאחריה. בבית הראשון אנו נתקלים בצורה השנייה ('כשאוּל-למשול'); בבית השני – פעם אחת בצורה הראשונה ('חלקה-ומלכה') ופעם שנייה בצורה השנייה, בחרוז מודרניסטי ('כפרשים-את תירשי'); ובבית השלישי אנו נתקלים שוב בשתי הצורות: תחילה בשנייה ('בשעט-אחת') ואחר כך בראשונה ('מעב-גליו'). כך מתחזק כאן הרשום של הארגון המכני-צבאי של אחידות מוחלטת בנוסח מיליטריסטי-טוטליטרי, שבה הכול שווים אך חסרי זהות עצמית, שכן אין הם אלא חלק מישות גדולה אחת, המוחקת כל צלם אנוש.

גם ב'ערוּב' מומחשת ההתפתחות הדרמטית תוך ניצול המבנה של שלושה בתים תיאוריים לציון שלושה שלבים בהתגלות המכה: בבית הראשון – עילת ההתרחשות, הופעת חולדת הבר היוצר תגובת שרשרת, שבה כל החי, חיות הבית והאנשים הנחשפים לנוכחותה של חולדת הבר, הופכים עורם ונהפכים אף הם לחיות טרף, והמחשה ראשונה ב-close up של

<sup>3</sup> הצירוף של אחת ורבים מבוסס, כמובן, על המדרש בשמות רבה, פרשה י': ותעל הצפרדע ותכה את ארץ מצרים' (שמות ח, ב) – תני: ר' עקיבא אומר: צפרדע אחת היתה והיא השריצה ומלאה את ארץ מצרים. אמר לו ר' אלעזר בן עזריה: עקיבא, מה לך אצל הגדה? כלה מדברותיך ולך אצל נגעים ואהלות! צפרדע אחת היתה ושרקה להן ובאו'.

תגובת הפר; בבית השני אנחנו עוברים מפרט לכלל, מלשון יחיד ללשון רבים, ועדים למטמורפוזה בהתרחשותה המהירה, הפתאומית, המומחשת באמצעות האימאז' של הקרקס; ובבית השלישי אנו עדים כבר לתוצאה – מערבולת כללית של 'טורף ואיש ובעיר', כשהפרטים מיטשטשים ונבלעים בתוך התנועה הכללית, הסיבובית או האופקית, בנוסח התמונות הפוטוריסטיות של בוצ'וני (Boccioni), בלה (Balla), קרה (Carra), סברני (Severini) ורוסולו (Russolo) מהשנים של ערב מלחמת העולם הראשונה וראשיתה (1910-1915).

לשיאו מגיע האפקט האסתטי האופייני של שירי המכות ב'ברד', כשבאותו בית עצמו, הבית הפותח של השיר, באים זה ליד זה הצירוף של מהירות ואלימות והקונטרסט של שחור-לבן, ומתלכדים לתמונת-בזק אחת, מרוכזת, של 'יופי וחורבן', אותו צירוף ניגודים החוזר בכל שירי המכות, והזוכה בחלקם לביטוי תמציתי דומה, כמו 'מפלצת ומלכה' ב'צפרדע' או 'אמון בשחור וזיו' ב'דבר'. שני הבתים הבאים ממחישים, בראש וראשונה, כיצד המסה של המהירות הופכת למסה של כוח, כשם שהמסה של הגודל ב'צפרדע' והמסה של החייתיות המידבקת ב'ערוב' הופכות למסה של כוח. כמו ב'צפרדע' וב'ערוב', גם ב'ברד', ואולי אף ביתר עוצמה, מומחש היסוד הלא-אנושי. ב'צפרדע' זהו היסוד של המפלצתיות הלא-אנושית; ב'ערוב' – היסוד של החייתיות הלא-אנושית; וב'ברד' – היסוד של המכניות הלא-אנושית:

בְּעֵין הַקְּרַח - אֵשׁ. לֹא אֶכֶּל לוֹ נְחָג.  
אֶת צְעָקַת הַרְץ מְתָרֵשׁ הוּא בְּמוֹרָג.  
וְגַם אַחַר נְפִלוֹ יִפְהוּ רֹאשׁ נֹגֵב...

בדומה למה שנרמז בשירים הקודמים, אך בעוצמה כפולה ומכופלת, הדובר בשיר מגלה עמדה של התפעלות ואפילו של היסחפות, של הזדהות. כמו סימני הקריאה הצפופים בבית השני של 'צפרדע', שהעידו על עוצמת התפעלותו של הדובר, וכמו סימן הקריאה היחיד אך רב-המשמעות בשורה השנייה של 'ערוב' (דרך טורף בעיר!), כך גם ב'ברד' מגלים סימני הקריאה את התרגשותו של הדובר:

הַבְּרִיקוּ אֶפְלוֹת! קְרָעוּ אֶת סְגוֹר לִבְּנִי!  
וּתְחַשֵּׁף אֲמוֹן לִיפִי וְחֶרֶבְנִי

אך שיאה של התפעלות זו הוא, כמובן, בסוף הבית השני:

בְּעֵין הַקְּרַח אֵשׁ. בְּהֵמָה פְּצוּעַת קֶדְקֵד  
כוֹרְעַת וְזוֹנְקָה. רְקִיעַ, הֵךְ בְּהָ עוֹד!

קריאת עידוד רצחנית זו משקפת יותר מכול את עוצמת ההיסחפות של הדובר ואת הזדהותו הטוטלית עם הקסם האסתטי הכובש של המהירות והאלימות, והיא מעלה בהכרח את השאלה, שכבר התעוררה למקרא התיאורים הקודמים: מי הוא הדובר בחלק התיאורי של השירים ומהי נקודת הראות המשתקפת בתיאורים אלה?

'אחת-עשרה השורות הראשונות בכל שיר מתארות את המכה, מטעמו של המספר הכול-יודע', מציינת זיוה שמיר (1989, 307) כדבר המובן מאליו. אינטרפרטציה שונה, מדויקת אולי קצת יותר (אך כפי שיתברר, גם היא בעייתית) מציע הלל ברזל:

אחת עשרה שורות שמורות תמיד לקול הפותח [...] בעוד שהפתיחה 'בדרך נא-אמון' השמיה קולו של דובר הנמצא הרחב בזמן ממקום האסון, דובר שניתן לזהותו עם המחבר-המשורר, המספר המשתמע, הרי שלכ אחד מן הקולות הנשמעים בעשרת שירי המכות הוא קול מבפנים, הנמצא בעיר הנגופה ויודע אותה מקרוב [...] 'דרך כוכב הגר' [...] הוא נוסחו של המצרי תושב העיר הנחרבת הרואה את הזר בגדולתו [...] קולו של מתאר המכות הוא קול נבון היודע את טעם ההתרחשות. הוא נמאן לאל אמון, אלוהי עמו ועירו [...] אבל בהתרחשויות הוא מכיר מהלך של עונש הבא בתולדה מן החטא. (1993, 139-141)

אך האם האפיון של 'מספר כול-יודע', שמציעה שמיר, או האפיון של 'קול מבפנים, נבון התרחשות', שמציע ברזל, הולמים את הדובר של 'רקיע, הך בה עוד!' ב'ברד'? והאם הם מתאימים לדובר של 'צפרדע, היגלי! מלכות לך מחכה!' וכו' ב'צפרדע'? ובעיקר: האם התפיסה הבסיסית של הערצה ופחד, התפעלות ותיעוב, יופי וחורבן, המשתקפת בצורות שונות בכל התיאורים, מבטאת אמנם את תפיסתו של קול חיזוני, 'מטעמו של המספר הכל-יודע' או את תפיסתו של קול הבא אמנם מבפנים, אך 'נבון, היודע את טעם ההתרחשות'?

כבר נוכחנו לדעת כי הנוסח הראשון של שירי המכות, מ-1939, הוא כולו דרמטי, דיאלוגי, ללא מספר, וכי הבית הראשון, התיאורי כביכול, נאמר בו מפי הבן. בהתבוננות חוזרת בנוסח זה מתברר כי הצירוף התמטי של 'יופי וחורבן' נעשה על ידי הבן כבר במשפט השני של דבריו בשיר 'דם', הוזהה עם השורה השנייה של שיר זה: 'יפה היא נא-אמון בספוד כפירים וצאן'. עוד מתברר, כי שלוש מתוך ארבע השורות של הבית הראשון של השיר 'צפרדע', בנוסח הקנוני שלו, זהות לחלוטין לשלוש השורות המקבילות בנוסח הראשון של השיר:

קֹרֶסֶת נֶא-אֲמוֹן עַל חֲטָא וְעַל עֶוֹן,  
לְשׁוֹא תְחַמֵּר כְּשֹׂאֵל, לְשׁוֹא תִרְעַם: עֲצֹר!  
הִיאֹר יִצָּא לְמִשָּׁל! אֵל, נֶא אֲמוֹן נִצֹר!

מסתבר שהתחושה האינסטינקטיבית, כי צירוף המילים 'אל, נא-אמון נצור!' (שיש בו, כמובן, משחק מילים פרודי על 'God save the King!') אינו הולם מספר כל-יודע אלא חייב להיאמר מפי תושב נא-אמון, כפי שטוען הלל ברזל, היא נכונה ומתברר שאפילו התובנות שבשתי השורות הקודמות הן לא משל מספר כול-יודע אלא משל הבן. אך למי שאומר 'היאור יצא למשול!' מתאים לומר גם 'צפרדע, היגלי! מלכות לך מחכה!'; ולמי שאמר, בנוסח הראשון של 'דם', 'יפה היא נא-אמון בספוד כפירים וצאן' מתאים גם לומר 'מפלצת ומלכה' בשיר 'צפרדע', וכן 'ותיחשף אמון ליופי וחורבן' בשיר 'ברד'. כך הולך ומתבהר שגם התיאור של דינמיות ואלים בבית הראשון של השיר 'כנינים', הוא משל הבן, שהרי בית זה (למרות השינויים המשמעותיים שחלו בו בין הנוסח המוקדם למאוחר, כפי שהראיתי לעיל) הוא בעיקרו וריאציה על הנוסח הראשון, זה שאמנם נאמר על ידי הבן.

מכאן, כמדומני, ניתן להסיק שבמידה זו או אחרת משקף כל החלק התיאורי של המכות

את זווית הראייה של הבן, אף שמבחינה פורמלית, שלא כמו בנוסח הראשון, אין הדברים נאמרים מפיו אלא מפי דובר אחר, בגוף שלישי. דובר זה תורם לתיאור תובנות משלו, אך דומה שהגרעין הבסיסי של נקודת הראות המשתקפת בתיאוריו, זה שהדומיננטה שלו היא הקסם האסתטי של המכות והיחס האמביוולנטי אליהן, הבאים לידי ביטוי בצירוף של יופי וחורבן, זה שלמרות השוני הגמור בין מכה למכה מתגלה תמיד ככולן באותה תבנית עומק אלגורית משותפת, שלפיה כל המכות, בסופו של דבר, הן אקוויוולנטיות זו לזו – גרעין זה משקף, כנראה, בעיקרו את נקודת הראות של הבן. לפנינו אפוא דיבור משולב (גולומב 1986, 251-253): מבחינת צורתו הפורמלית זהו דיבור בגוף שלישי של דובר-עַד, שאינו מאופיין; אך קולו הפנימי הבסיסי, מסתבר, הוא קולו של הבן. ואם אמנם צודק אני בהשערתי – עשוי, להערכתך, זיהוי זה לספק גם מפתח להבנה חדשה של החלק השני של שירי המכות, החלק הדיאלוגי, שאליו נעבור עתה.