



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

פרק עשירי

היופי האפל והאור הזר

נְחֹשֶׁף לַיְלֵךְ אֶמוֹן. דְּרֵךְ פּוֹכֵב הַגֵּר
וְאוֹרוֹ לוֹ פְּאֵשׁ פְּנֵי אֲגָמִים וּכְאֵר.
(ד'ם)

כבר בשורה הראשונה של שירי המכות מתברר, כי המכות נוחתות על נא-אמון בלילה. מועד זה איננו דבר המובן מאליו, כפי שהוא נתפס כיום לקוראי היצירה. במקרא מכת בכורות היא המכה הלילית היחידה. כך מבליט הסיפור המקראי את ייחודה כמכה הסופית, הטוטלית, הקשורה בקורבן: 'ויהי בחצי הלילה, וה' היכה כל בכור בארץ מצרים, מבכור פרעה היושב על כסאו עד בכור השבי אשר בבית הבור וכל בכור בהמה' (שמות יב, 19). כל שאר המכות, הנתפסות כמכות אזהרה או כמכות מקדימות, נוחתות בשעות הבוקר. 'לך אל פרעה בבוקר' (שמות ז, 15), מצווה ה' על משה לפני המכה הראשונה, מכת הדם. ציון זמן זה נזכר במפורש גם לגבי מכת הערוב ('ויאמר ה' אל משה: השכם בבוקר והתייצב לפני פרעה, שמות ח, 16), מכת הברד (באותן מילים ממש, שמות ט, 13) ומכת הארבה ('הבוקר היה, ורוח הקדים נשא את הארבה, ויעל הארבע על כל ארץ מצרים', שמות י, 13-14). ציון זמן זה מובן מאליו לגבי מכת החושך, שהאפקט שלה הוא בראש וראשונה ביום; והוא נרמז, באמצעות הסטרוקטורה הטקסטית, החוזרת על עצמה במדויק, גם לגבי שאר המכות. תיאור המכות ב'שירי מכות מצרים' כמכות ליליות, אפלות, הוא לפיכך ללא ספק בעל משמעות ממדרגה ראשונה: הוא מצביע על מקורן האפל של המכות ועל הקסם האסתטי שלהן: קסם אפל, לילי, לא מודע, אי-רציונלי. הפיכת המכות ממכות הניחתות ביום לניחתות בלילה נעשתה כבר בנוסח הראשון של שירי המכות, אך שם היא מתבררת רק לאט לאט. דווקא לגבי המכה הראשונה, ד'ם, אין היא מצוינת כלל ואין לה שום רמז בטקסט. היא מצוינת לראשונה, כבדרך אגב, בבית השלישי של השיר 'צפרדע' ('ועוד הלילה רבץ אמץ לבך ודום'), והיא מקבלת משמעות מיוחדת רק בשתי השורות האחרונות של השיר 'כינים':

לילה גדול, אָבִי, הַיּוֹם וְכָל יַמּוֹת...
ליל נְקָמוֹת, בְּכוּרֵי! גְּדוֹל לַיִל נְקָמוֹת!

בנוסח הסופי של השירים, לעומת זאת, הופכת הליליות לסימן ההכר הראשוני של כל המכות, למעט מכת החושך, המתחילה ביום ורק נמשכת בלילה. ליליות זו מצוינת כבר בבית הראשון של היצירה כולה, זה הפותח את 'בדרך נא-אמון':

נא-אָמוֹן, מְבַרְזֵל צִיּוֹן
שְׁעָרִים נְתָלְשׁוּ בִּילָל.
נְתַבְאֵנָה מְכוֹת מְצָרִים
לְעֲשׂוֹת בְּךָ מְשַׁפֵּט בְּלַיִל.

היא נזכרת שוב בבית המסיים את פרק ב' של 'בדרך נא-אמון' ('גם לילך מתנשא שבכוח'), נרמזת בפרק ג' של השיר, בשורה השלישית של הבית השלישי ('כי רבים, סופדי מת בחושך'), ושבה וזוכה להדגשה יתירה בפרק ד', פרק הסיום של 'בדרך נא-אמון', הן בבית הראשון ('תסופרנה מכות מצרים / שעשו בך משפט בליל'), והן בבית האחרון ('וזוכרה את לילות עשרת / וראשון להם ליל הדם'). יתר על כן: אלתרמן פותח גם את החלק העיקרי של היצירה, את שירי המכות עצמן, דהיינו, את המפגש הראשוני שלנו עם המכות פנים אל פנים, לא כסיפור רחוק, כאחד מ'קדומי סיפורי מורשת', אלא כדרמה חיה המתחוללת לנגד עינינו, דווקא בציון הליליות של המכה, בניגוד לנוסח הראשון של שירי המכות. החלטה זו של אלתרמן מקנה לאותה ליליות משנה חשיבות, לא רק תמטית אלא גם פיגורטיבית.

בין שנתבונן בתיאורי המכות כבציורים אמנותיים ובין שנתבונן בהם ככתפאורות דרמטיות לסצנה הדרמטית המתחוללת בחלק השני של כל שיר – עובדה זו מנתיבה את הרושם האסתטי. כל התמונות הן תמונות ליליות, אפלות, והיופי שלהן הוא יופי אפל (tenebrismo), שיש בו תפקיד חשוב למשחק שבין האור לחושך (chiaroscuro). לפיכך יש חשיבות מיוחדת גם למקור האור ולמקומו בקומפוזיציה של התמונה, אלמנטים הקובעים במידה רבה את האפקט הייחודי של כל תמונה ותמונה. את הרושם של תיאורי המכות ניתן להמחיש, במידה רבה, על ידי השוואה לציורים מתקופת הברוק, וכוונתי בראש וראשונה לציוריהם של קרווג'ו ורמברנדט, שבהם יש, כידוע, לקיארוסקורו, הלא הוא משחק הקונטרסטים הדרמטי בין האור והצל או האור והחושך, חשיבות אסתטית ממדרגה ראשונה.

מעניין לציין, קודם כל, שלמרות התרחשותו של החלק השני, הדיאלוגי, של כל שיר בבית (ולא בחוץ), כפי שמשמע מהסיטואציה הדרמטית ונרמז באמצעות ביטויים שונים של הבן והאב, אין ביצירה (למעט בשיר אחד, 'דבר') כל מקור אור אנושי, מעשה ידי אדם, ובשום

מקרה אין מקור אור אינטימי, ביתי. כל המכיר את יצירת אלתרמן, זו שקדמה ל'שירי מכות מצרים' וזו המאוחרת לה, היה מצפה לנוכחותו של הנר, החביב כל כך על אלתרמן של 'כוכבים בחוץ', 'שמחת עניים' ו'שיר עשרה אחים'.¹ והנה, שלא כמצופה מההכרות הקודמת עם שירת אלתרמן ובניגוד להערתו של מירון במאמרו 'המת והרעיה', כי 'אוירת הבית, שהנר מטיל בו צללים יותר משהוא מאיר אותו [...], משתלטת, למעשה, על מרחבי שירתו של אלתרמן עד לעצם שירי עיר היונה' (מירון 1975, 73) – אין לנר זכר בכל 'שירי מכות מצרים'. ואחזור לכך בהמשך.

מהו אפוא מקור האור ומקור משחקי האור והחושך בתיאורי המכות? כמו בציורי רמברנדט ניתן להבחין גם אצל אלתרמן, באופן בסיסי, בין שני מקורות שונים של אור: מקור חיצוני, שיש לו הנמקה מימטית, ריאליסטית, ומקור פנימי, שהנמקתו אמנותית בלבד. כך, למשל, יש אצל רמברנדט הנמקה ריאליסטית מלאה לאור על גופו ועל פניו של שמשון בתמונה 'עיוורו של שמשון' מ-1636 ב-Städelsches Kunstinstitut בפרנקפורט, והנמקה ריאליסטית כפולה לאור בתמונת 'הפילוסוף' או 'המלומד בחדר עם מדרגות לולייניות' מ-1631, בלובר (משמאל אור השמש מהחלון הגדול, ומימין אור האש מהאח). לעומת זאת, אין כל הנמקה ריאליסטית לתאורה העזה על הדמות הנשית בצדה השמאלי של התמונה המפורסמת ביותר של רמברנדט, 'משמר הלילה' מ-1650, ב-Rijksmuseum באמסטרדם, שהיא, לפי תיאורו של פול קלודל מ-1935, 'לוהטת כאילו פנס מאיר מתוכה' (Bonafoux 1992, I). הצבעה על מקור אור חיצוני, תוך הנמקה ריאליסטית ברורה, מופיעה ב'שירי מכות מצרים' בשירים 'דם', 'דבר', 'שחין', 'ברד' ו'מכת בכורות'. לעומת זאת, בנוסף לשיר 'חושך' שבו אין לאור מקום מסיבות ריאליסטיות, יש שירים שאין בהם לאור שום תפקיד ('צפרדע', 'ארבה') או שלגילויי האור המסוימים, על הרקע הלילי האפל, אין הנמקה חיצונית ריאליסטית, אלא פנימית בלבד ('כינים', 'ערוב'); ואף יש שמקור האור כפול, חיצוני ופנימי, כמו בשיר 'שחין'.

נתבונן תחילה בשירים שבהם יש לאור הנמקה ריאליסטית. הראשון, כמובן, הוא 'דם', זהו אולי השיר המרשים ביותר מבחינת האפקט האסתטי הדו-משמעי. נא-אמון מתוארת כאישה יפהפייה המתעוררת משנתה באמצע הלילה משום שאור חזק, אדום, מכה בפרצופה. מקור האור האדום, כפי שמצוין בשורה הראשונה של השיר, הוא ב'כוכב הגר'. אם ננסה לממש את התמונה מימוש ריאליסטי, הרי שמדובר בכוכב הלכת מאדים, המוכר לכול באורו האדום (שמיר 1989, 299). התמונה הסוריאליסטית של האור האדום העז, המאיר את נא-אמון, תנומק אפוא כתמונה היפר-ריאליסטית, שבה האור האדום ה'נורמלי' של

¹ ראו, בכוכבים בחוץ, את הלילה הזה, 'השיר הזר', 'חיוך ראשון', 'קול', 'רועת האווזים', 'אז חורון גדול האיר', 'את הלילה שלך', 'מערומי האש', 'האם השלישית', 'בת המזוג', 'שיר בפונדק העיר', בשמחת עניים – את 'גר בא לעיר', 'הזר מקנא לחן רעיתו', 'החולד', 'המשתה', 'הזר זוכר את רעיו', 'המתחרת', 'ליל המצור', 'נופלת העיר'; ב'שיר עשרה אחים' – את 'הספרים', 'האב', 'הדרכים', 'אשמורת שלישיית', ו'שיר העשירי וזמר של סיום'.

מרס מקבל עוצמה חריגה, כזו של זרקור אדום או של תאורה על בימת התיאטרון. תאורה זו משתקפת בצורה האפקטיבית ביותר באלמנטים או בעצמים מבריקים, דמויי ראי, בראש וראשונה באגמים ובבארות, אך גם בעצמים בוהקים אחרים, כמו מחלפות עלמה, פרוטת עני או פני אנשים. על פי הנמקה זו לא ברור כלל אם מי האגמים והבארות הפכו באמת לדם או שמא המים רק נראים, בגלל האור האדום, כדם. לתמונה היפר-ריאליסטית זו יש, כמובן, משמעות סמלית ברורה: מס הוא, כידוע, אל המלחמה במיתולוגיה הרומית (מקבילו של ארס, אל המלחמה המיתולוגיה היוונית). הכוכב הזוהר של נא-אמון הוא כוכבה של המלחמה, והתוצאה הבלתי נמנעת של המלחמה היא, כמובן, הדם. אך הנקודה המעניינת מכול היא תגובתה של נא-אמון: זוהי תגובה של היענות והתלהבות ('ואורו לו כאש'); של היקסמות ('וקמת כשופה, אמון'). נא-אמון, הנתונה לקסם המלחמתי, נראית יפה משהייתה ('כיהלום שני'), וההיענות וההיקסמות היא כללית ומקיפה את כל שדרות החברה ('ממחלפות עלמה ועד פרוטת עני'). אכן, בבית השני מתוארת גם תגובה הפוכה, של זעזוע, חרדה ותחינה ('בפי עלמה שואבת – צעקת אימים. / קפאה, משכה ידיה – אל אדיר, הצל!'); אך מסתבר, על פי הבית השלישי, שתגובה שלילית פסיבית זו בטלה בשישים ואינה אפקטיבית כלל, שעה שההיענות לקסם המהפנט של מרס היא כללית ומקיפה את הישנים ואת הערים, את הפסיביים ואת האקטיביים: 'היכה שני זוהר פני ישנים וער'.

משמעותה האלגורית-פוליטית של התמונה ברורה, כמדומני, לחלוטין. לשם המחשה ברצוני להביא, כתמונה מקבילה, את תיאור ליל ה-23 באוגוסט 1939 בטירתו של היטלר, שבוע לפני הפלישה לפולין וראשית המלחמה, על פי זיכרונותיו של שפאר:

עמדנו על מרפסת ה'פּרָגהוּף' [משכן הסלעים של היטלר] וצפינו בחזיון טבע נדיר. זוהר צפוני בהיר להפליא הציף שעה ארוכה את האונטרסברג שממול, אפוף האגדות, באור אדמדם, מוזר, בעוד השמים מעל מבריקים בשלל צבעי הקשת. שום תפאורן לא יכול היה לעצב רקע מרשים מזה למערכה האחרונה של 'דמדומי האלים', פניהם וידיהם של הצופים לבשו גוון אדום בלתי טבעי. פתאום אמר היטלר לשלישו: 'זה נראה כמו הרבה דם שפוך. אכן, הפעם זה לא ילך בלי הפעלת כוח'. (פרידלנדר 1985, 23)

למותר לציין, שכן קשר טקסטואלי בין שירו של אלתרמן לזיכרונות שפאר הוא בלתי אפשרי לחלוטין. עם זאת, לקשר האינטרטקסטואלי שנוצר ביניהם בדיעבד, באמצעות הבאתם זה לצד זה, ניתן למצוא הצדקה ברקע ההיסטורי המשותף של שניהם ובמוקד התמטי המשותף: הקסם האסתטי של הפשיזם הנאצי בסיטואציה שבה האסתטיזציה של החיים הפוליטיים על ידי הנאציזם הגיעה לשיאה, ערב המלחמה.

ומדם – לְדָבֵר. גם תיאור מכה זו נפתח באחת, בשורה הראשונה של השיר, בהלם האור על הרקע הלילה האפל, שמקורו גם כאן ברור לחלוטין: אור לפידים. מקור אור זה מספק הנמקה ריאליסטית משכנעת למשחק המרומו המשים של ה-chiaroscuro, של 'שחור וזיו', המשקף בדרך מטונימית את הסיטואציה הגרוטסקית המתוארת של 'צהל וַחֲמָה' מוות ושמחה, שחוק ואימה, טקסי קבורה וחגיגה, ארוס ותנטוס:

אור לפידים, אָמוֹן ! או צֶהַל וַחֲמָה !
אור לפידים עָקָם ! קוֹפוֹ שֶׁל אור חֲמָה !
אָמוֹן בְּנֶפֶל גְּיוֹת, אָמוֹן בְּשָׁחור נְזִיו,
כִּיעַר בְּבָרֶק וּכְמוֹ אִשָּׁה בְּרִיב !

בעוד שבשיר 'דם' המוות רק נרמז, כאן המוות כבר נוכח בפועל, כך ש'שיר ומעוף צעף' מתקשר לתמונה של danse macabre, מחול מוות, בנוסח תחריטיו הידועים של הולביין (1538), ולסיטואציה הספרותית המוכרת של 'משתה לעת דבר' (פושקין). ומדבר – לשחין. כמו קודמו, גם שיר זה נפתח מיד בהצבעה על מקור האור:

נוֹצֵץ הַסֵּהר קַל. אֶלְמָה אָמוֹן, אֶלְמָה.
יָרַח כְּסָף קַל. נְזָרוֹ שֶׁל לַיִל כְּלָמָה.

שלא כאור בשיר 'דם' שהיה אדום לוהט, ובשיר 'דבר' – צהבהב-כתום, כצבע האש, האור בתיאור מכת השחין הוא כסוף. מקור האור בשני השירים הקודמים היה מטונימי למכה, ואילו כאן אין הוא חלק מהמכה אלא ניגודה, כפי שמתברר מהבית השני. מן ההבט הדתי הניגוד הוא בין טהור לטמא; מההבט החילוני, הקליני, הניגוד הוא בין בריאות למחלה; כך שמשני ההבטים גם יחד מסמל אור הירח את הקוטב החיובי, וניגודו, הנגע, מסמל את הקוטב השלילי. אך על פי הדיאלקטיקה האופיינית לשירי המכות, ברובד האסתטי, הדומיננטי בבית השני, שונים הדברים, ומה שנתפס בראייה המקובלת, האתית והתועלתנית כאחת, כשלילי, נתפס כאן כיפה, ולפיכך, מהבחינה האסתטית, כחיובי; ואילו אור הירח אינו מתפקד כאן כלל אלא נותר כרקע בלבד, שעליו מתבלטים הצבעים הקסומים שמקורם במכה:

עַל קִיר נְחָצְרוֹת פְּרוֹשׁ הַנְּגַע דֶק.
שֶׁקְעָרוֹרִים וְרָדִים אוֹ לֶבֶן וִירְקָרֶק.
וְאִישׁ רוֹאֶה בְּשָׁרוֹ, אִשָּׁר הַגֵּץ פְּנִינִים,
כְּרָאוֹת אוֹיֵב הַקָּם עָלָיו כְּסִכְיָנִים.

מקור האור בתמונה הלילית המצטיירת כאן הוא כפול: מכאן האור הכסוף, אור הסהר, הבא מלמעלה, מבחורין, ומכאן האור הצבעוני, הקסום, המנצנץ מתוך הבשר הנגוע, כלומר, הבא מלמטה, מבפנים. האור הזה, הפנימי, הוא שמתפקד כאן כמטונימיה למכה ומאיר אותה על כפל פניה, היופי האסתטי מחד גיסא, והאיום הפיסי מאידך גיסא, או על פי המטפוריקה השירית, נצנוץ הפנינים מהצד האחד ונצנוץ הסכינים מהצד השני.

ומשחין – לברד. שוב לפנינו מקור אור חיצוני – הברק, המהווה, כמו ב'דם' וב'דבר', מטונימיה למכה עצמה, לסופת הברד:

...נָאז נֶפֶץ הַלֵּיל, כָּרַע בְּמַחֵי אֶחָד
נָגַח בְּרֵד הוֹלֵל. כְּרָכַב בְּמוֹרֵד.
הַכְּרִיקוּ אֶפְלוֹת! קָרְעוּ אֶת סְגוֹר לָפָן!
נִתְחַשֵּׁף אֲמוֹן לִיפֵי וְחֶרֶבָן!

הציור המטפורי 'קרעו [האפלות] את סגור לבן' רומז שמקור האור, החושף את נא-אמון הן ליופי והן לחורבן, הוא בחושך עצמו, בלבו, דהיינו, זהו אור שלילי כמו האור האדום, אור המלחמה, ב'דם' וכמו אור הלפידים, אור המוות, ב'דבר', המוצג כאור מזויף, פרוורטי: 'אור לפידים עקום! קופו של אור חמה!' לפיכך גם היופי המהפנט של המכות, של הדם, של הדבר, של השחין ושל הברד, הוא יופי מסוכן, שמקורו שלילי.

אך האפקט של ה-chiaroscuro, של ניצול הניגוד בין אור לחושך, אינו מוגבל לשירים שבהם יש הנמקה ריאליסטית לאור, וכמו אצל קרווג'ו או אצל רמברנדט אנו עדים להופעתו גם בשירי המכות שבהם אין הצבעה על מקור האור, כאפקט אמנותי הבא להדגיש את חשיבות האובייקטים המוארים.

דוגמא מרשימה לאפקט אמנותי מעין זה ניתן לראות בבית השלישי של השיר 'ערוב':

ומוֹסְרוֹת נִתְקוּ וּבָהִי הַכֹּל גָּלְגַל.
טוֹרֶף נְאִישׁ וּבְעִיר – יִחַדּוּ אוֹ גַל מוֹל גַּל.
בַּק שֵׁן וְרַק סִפִּין תְּכַרְקְנָה כְּמַעֲב...

עיקרה של התמונה – נועה סוחפת באפלה שפרטיה אינם ברורים, אם כי ניתן להבחין במעומעם שנוטלים בה חלק חיות טורפות, בהמות בית ואנשים, ומה שמורגש ביותר הוא עצם התנועה המסחררת, הלילית, המתערבלת או החזיתית. ועל הרקע האפל מתבלטים האובייקטים המוארים: שן, סכין. שלא כקרווג'ו וכרמברנדט, אלתרמן איננו מוותר כליל, גם במקום שמקור

האור אינו ברור, על ההנמקה הריאליסטית. כמו בשיר 'דם', האובייקטים המוארים מועדים להחזיר ברק עם למקור אור דל: השיניים הלבנות הבוהקות; הסכינים הכסופות המלוטשות. עם זאת ברור שהריאליזם מצטמצם כאן להנמקה בלבד, שכן מלבד השיניים והסכינים קיימים אובייקטים נוספים העשויים לכהוק באפלה, כמו פנים בהירות, למשל, או גוף חשוף ומיוזע, כך שבחירת אובייקטים אלו דווקא אינה מקרית אלא מכוונת וסמלית. ולשם השוואה: בתמונת 'עקדת יצחק' של קרווג'ו, משנת 1605, שבאוסף פיאסקה-ג'ונסון בפרינסטון, המאכלת בידו של אברהם אפלה ונראית בקושי. התמונה אפלה כמעט לחלוטין והאור נופל על אובייקטים אנושיים נבחרים בלבד: כפות הידיים של אברהם, יצחק והמלאך; פני המלאך; כתפיו וזרועו של יצחק; הקרחת של אברהם; ובאור עמום קצת יותר, ראשו של השה. כך גם בתמונת עקדת יצחק קודמת של קרווג'ו, משנת 1600, שבגלריה אופיצי בפירנצה: המאכלת כהה, ואילו האור נופל על קטעים של שלוש הדמויות ומחבר אותן לתבנית של מעין צלב: במרכז – מצחו, פניו ושכמו של אברהם, ומשני צדדיו – פניו המעוותות וזרועו של יצחק מכאן, וידיו ושכמו של המלאך מכאן. ברור לחלוטין שבשתי הוורסיות בחר קרווג'ו להתמקד בתנועה הנסערת של שלוש הדמויות, כשהאור, הממוקד במיוחד בפנים ובידיים, מבליט את עוצמת הדרמה האנושית.

הוא הדין ב'עקדת יצחק' של רמברנדט משנת 1635, בארמיטז' בסנט-פטרבורג. גם בתמונה זו המאכלת, שנשמטה מידו של אברהם, כהה ולא בולטת, והאור נופל על גופו של יצחק, על פני אברהם והמלאך ושערותיהם ועל ידי אברהם והמלאך. לא במקרה, בתמונה שמצייר אלטרמן ב'ערוב', האור אינו נופל על פני האנשים ואיננו מסוגלים להבחין בהם, שהרי אין הבדל כליל הערוב בין 'טורף ואיש ובעיר': כולם צנופים במערבולת אחת לא אנושית, חייתית, אפלה. האור שנזרק על השן והסכין ומוחזר מהן לעין הקורא בא לציין, שכשם שהשיניים הן המטונימיה (או הסינקדוכה) לחיית הטרף, כך הסכין, ולא הפנים, היא כלילה זה המטונימיה של האדם הנא-אמוני, או הסינקדוכה שלו, בהופכה להיות חלק ממנו.² וכמו בשיר 'דם' – גם מקור המטמורפוזה שהפכה את האנשים (ואף את הבהמות ואת חיות הבית) ל'גזע שאינו אנושי', כניסוחו של אלטרמן ב'עולם והיפוכו', לגזע חייתי ולא מתורבת, מצוין כבר בשורה הראשונה של השיר: 'כחץ על נא-אמון עברה חולדת הבר'. כשם שדי היה בזריחת כוכב הגר, מרס, בשיר 'דם', לצבוע את נא-אמון בשני או בדם ולשנות כליל את דמותה, כך די בשיר זה בזריחת פניה של חולדת הבר, חיית הטרף צמאת הדם, לשנות כליל את פניהם של האנשים ושל חיות הבית ולהפכם לחיות טרף, כפי שמסביר האב לבן:

² השוואה דומה, ששימשה אולי מקור לאלטרמן, מופיעה בדרך הומוריסטית בשירו הידוע של ברכט על מקי סכינאי ב'אופרה בגרוש', בתרגומו של שלונסקי ל'האוהל' משנת 1933: 'כלב מים לו שיניים, / לו שיניים שני טורים, / ולמקי סכינאי / יש סכין במסתרם'. אלא שאלטרמן של 'שירי מכות מצרים', להוציא אולי בית אחד ב'בדרך נא-אמון' ('אז חוזיה שונסים מותניים'), הוא נטול הומור לחלוטין, בניגוד לאלטרמן של הפזמונים ושל 'הטור השביעי'.

בְּכוֹרֵי שְׁנֵי פָּנֵי אִישׁ וּפְנֵי חַיֵּת הַבַּיִת.
כִּי פָּנֵי חֲלָדָה נִרְאוּ זֹרְחוֹת בְּפֶתַח בַּיִת.

ניתן לסכם ולומר, כי השימוש שעושה אלטרמן ב-chiaroscuro, הקשור אצלו בליליות של המכות, דומה מבחינה טכנית לשימוש שעושה בו רמברנדט, אך הוא הפוך במגמתו: רמברנדט חושף, באמצעות משחק האור-צל, את אנושיותם של גיבוריו ואת היחסים ביניהם, את תנועות המחשבה והרגש, כשהחוויה האסתטית קשורה בערנות רגשית ואינטלקטואלית, ואילו אלטרמן מנצל טכניקה זו לחשיפת המקור האנטי-אנושי בחוויה האסתטית הקשורה בהתבוננות במכות: המלחמה, המגפה, המוות, הנגע, האלימות. בכך הוא מדגיש, שהחוויה האסתטית המתוארת בשירי המכות היא חוויה של היקסמות, של הפנוט, של אובדן הייחוד האישי והאנושי, דהיינו, חוויית הקסם הפשיסטי במקום החוויה האינטלקטואלית של הרהור ומחשבה המאפיינת את החוויה האסתטית האותנטית לפי תיאוריות היופי של אפלטון, תומס אקווינס, שפטסברי, יום, קאנט ואחרים.³ לכן גם אין מקום, בשירים אלו, לאור הנר. אור הנר יכול לסמל, כמו בצירי ז'ורז' דה לה טור (George de la Tour), את האור הרוחני, האלוהי. הוא יכול להיות מטונימי, כמו אצל אלטרמן, לאור העשייה האנושית: זו הרוחנית, כמו ב'הספרים' (בבוא הליל על תבל נרם בוקע מתריסיה, / נרם האדמוני שלא ידע שינה' [אלטרמן תשל"א, 302]) או כמו ב'מחברות עמנואל' (אך אשרי שראה מה נפלא ומבעית / עולמה המדומה [של העברית]), הכתוב לאור נר' [שם, 264]; או זו הארצית, היומיומית, זו של הסעודה ומלאכת הבית, כמו בכמה משירי 'שיר עשרה אחים', כגון ב'האב' (בדממה המלאה מחשבות ואור נר ודשדוש נעליים' [שם, 306]), ב'הדרכים' (פונדקית, לא לשווא נר הדלקת לסעודה' [שם, 316]) או ב'אשמורת שלישית' (תני יינך והיטיבי הנר, פונדקית' [שם, 337]). כך או כך – אור הנר הוא הניגוד המוחלט לאור הזר, הלוציפרי, המופיע ב'שירי מכות מצרים' כמטונימיה לכוח המשיכה ההיפנוטי, השטני, של המכות.

³ לעניין חשיבות המושג 'contemplation' בתיאוריות השונות של היופי והחוויה האסתטית למן אפלטון ואילך, ראו: Dickie 1997, 8