



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

פרק שלושה עשר

הבן, האב וחולדת הבר

ננסה עתה, לאור תובנות אלו, לקרוא מעט בדיאלוג בין הבן לאב בשאר שירי המכות, ולעמוד על כיוון התפתחותו.

הדיאלוג בשיר הראשון, 'דם', נפתח בשני מפשטים של הבן האומרים, לכאורה, אותו

הדבר עצמו פעמיים:

סְחַרְחַר אָנִי, אָבִי, סְחַרְחַר לֹא מִמְּחֹל,

נָחַר אָנִי, אָבִי, אָנִי פְּחֹל.

משמעות השורה השנייה ברורה לחלוטין: הבן צמא. אבל מה פשר השורה הראשונה? האין זה אלא משחק מילים ברוקי בין סחרחר לניחר, החוזר פעמיים, כשמשמעות 'סחרחר' אינה שונה מ'ניחר'? ומה פשר ההסבר 'סחרחר לא מחול'? והרי האב יודע היטב שהבן לא היה בשום נשף מחולות אלא ישב אתו בבית! גם ההמשך אינו מתקשר לכאורה: במקום להשיב ישירות לבקשת הבן ולומר לו כי אין מים בכד, מסביר האב את הסיבה למכה. האם כאן דו-שיח של חירשים? בכוונתי להציע תשובה אחרת: אין זו דו-שיח של חירשים אלא דו-שיח ברמזים, דו-שיח שבו הבן מנסה להצניע את מה שלו עצמו איננו מחוור עד הסוף, והאב מנסה להשיב למה שלא נאמר בגלוי. להערכתך, המשפט 'סחרחר אני, אבי, סחרחר לא ממחול' משמעותו שונה לחלוטין ממשמעות המשפט המקביל לו והמתחרז אתו בצורה כמעט מושלמת (סחרחר אני, אבי – ניחר אני, אבי; סחרחר לא ממחול – ניחר אני כחול). המשפט השני מדבר על הצימאון, כלומר על ההבט השלילי של המכה, ואילו המשפט הראשון מדבר על השיכרון, על ההבט החיובי שלה, על הקסם האסתטי-ארוטי שלה, הבא לידי ביטוי באימאז'ים המרהיבים: 'יהלום שני', 'שני זוהר', 'צמות עלמה צונחות כפטל על פי הבאר'. הבן אינו סחרחר לא ממחול ולא מיין – הוא שכור יופי, מהופנט. והאב מבין זאת היטב, ומנסה להסב את תשומת לבו מהיופי למקורו השלילי, מההסתכלות האסתטית אל ההתבוננות האתית, האמורה לחשוף את שקריותו.

על סוג מסוים של קשר בין יופי למוסר ובין שיפוט אסתטי לשיפוט אתי עמד קאנט בספרו *ביקורת כוח השיפוט*, בראש וראשונה בסעיף 59. היחס בין שני תחומים אלה מוגדר שם כסמלי: 'היפה הוא הסמל של הטוב המוסרי' (קאנט 1960, 163-166).¹ אבל היות שההתבוננות הסמלית, לפי קאנט, נעשית באמצעות *אנלוגיה*, הרי שזו מאשפרת לנו להפעיל את הקשר גם בכיוון הנגדי, דהיינו, מהשיפוט האתי לשיפוט האסתטי, כפי שקאנט עושה בסעיף 60: 'ההכנה האמיתית לכיוון הטעם היא פיתוח של אידיאות מוסריות ושל תרבות הרגש המוסרי; כי רק אם החושניות הובאה לידי התאמה עם הרגש המוסרי, יכול הטעם האמיתי לקבל צורה מסוימת שלא תשתנה' (שם, 163).²

תשובת האב –

בְּכוֹרֵי, בְּכוֹרֵי הַבֶּן, לְדָם הָיוּ הַמִּים,
כְּדָם טְהוֹר, בְּכוֹרֵי, כִּי דָם שֶׁפָּךְ פְּמִים.
חֶשְׁכוֹ עֶמְקֵי הַפְּאָר, אֲדָמוּ עֵינֵי הַפְּעִיר,
כִּי דָם הָיָה בְּעִיר וְלֹא חֶרְדָּה הָעִיר.

נועדה, להערכתך, להפנות את מבטו של הבן מהשדה האסתטי אל השדה האתי, ובאמצעות הצבעה על הסתירה בין השניים, לשחרר את הבן מקסם היופי המזויף של המכה. הבית הראשון של הדיאלוג בשיר 'צפרדע' משקף שוב באופן חד וברור את יחסו האמביוולנטי של הבן למכה:

אָבִי, הַיָּאוֹר, הַיָּאוֹר נִשָּׂא כְּמֶרְכָּבִים!
צְפַרְדֵּעַ בּוֹ נוֹהֵג! דִּיֵּק לוֹ כְּשֶׁבְּכִים!
כּפּוֹ עַל מְשֻׁכְּבֵי! הִגָּה עַל פִּי אָטֵם!
הַמְּנֹת בָּא, אָבִי! הוֹשִׁיעַ, אָב! קָרַע יָם!

שתי השורות הראשונות עומדות בסימן התדהמה וההתפעלות מהתנועה המהירה והעוצמה האדירה של היאור-הצפרדע, תנועה ועוצמה שלא ניתן לעמוד בפניהן. בשורות אלו ההתבוננות היא אסתטית טהורה, בנוסח האסתטיקה הפוטוריסטית של מארינטי וחבריו. שתי השורות הבאות מבטאות פניקה, חרדה אישית בלתי נשלטת וקריאה נואשת לעזרה. התשתית הציורית, האימאזיסטית, מבוססת על הסיפור המקראי של רדיפת פרעה וחילו אחרי בני ישראל בצאתם ממצרים, כשהיוצרות מתחלפים: הבן ואביו, המצרים, הם בבחינת בני ישראל, ואילו היאור והצפרדע הנוהג בו הם בבחינת צבא מצרים ופרעה: 'ויגד למלך מצרים כי ברח העם [...]

¹ על מאפייני הקשר הסמלי בין התחום האסתטי והתחום האתי, לפי קאנט, ראו: טאובר 1999.
² לעניין זה ראו שם, 171.

ויאסור את רכבו ואת עמו לקח עמו, ויקח שש מאות רכב בחור וכל רכב מצרים ושלישים כולו [...] וירדוף אחרי בני ישראל [...] וישיגו אותם חונים על הים כל סוס רכב פרעה ופרשיו וחילו' (שמות יד, 5-9). על פי הקריאה האקטואלית, האלגורית-פיגורלית, שאליה מכוון אותנו בפירוש שיר הפתיחה ליצירה, 'בדרך נא-אמון', ובמיוחד פרק ב' שלו ('ערי איש כי תוצפנה רעם, / כך רואות את עצמן בראי') – ניתן לקרוא את שתי השורות הראשונות כתיאור פיגורטיבי חי של ה-Bitzkrieg בארצות השפלה ובצרפת (היאור כגרמניה או צבאה, המרכבים כטנקים של הוורמכט, הצפרדע כהיטלר וכו'), כשבמילים 'דייק לו כשבבים' ניתן לגלות רמז כפול, הן לסכרים המגינים על יבשת הולנד מפני הים והן, ואולי בעיקר, לקו מז'ינו המפורסם, שנחשב לבלתי עביר, ושהצבא הגרמני עשה אותו במלחמה ללעג וקלס. הוכחה אבסולוטית, כמעט, לכיוון פרשני אלגורי זה לשתי השורות הללו ניתן למצוא על ידי בדיקת השינוי שעברו מהנוסח המוקדם למאוחר. הנוסח הטרומ-מלחמתי מ-1939, היה נאמן בעיקרו לסיפור המקראי בדבר **מכת טבע** (בידי שמים, כמובן) –

אָבִי, הַיָּאוֹר, נוֹשֵׁף בְּהִיכָלִים!
מִפֶּה בְּצַפְרֵדָעִיו, בְּטִיט וּבְחָלִי!

ואילו לנוסח החדש, מ-1944, אופי **מלחמתי** מובהק. השינוי במטפוריקה מדימוי שיטפון ומגפה לדימוי תנועה ומלחמה הוא ברור ומדבר בעד עצמו, ומשקף, קרוב לוודאי, את האפקט הכפול של ההלם וההתפעלות ממלחמת הבזק הגרמנית בשנים הראשונות של המלחמה. בשתי השורות האחרות, לעומת זאת, שנותרו ללא שינוי, יש כנראה, מלבד בקשת ההצלה על פי האימאז' המקראי של קריעת ים סוף, הדים לניסיונות הנואשים של פליטים יהודים מגרמניה ערב מלחמת העולם השנייה, ובמיוחד לאחר ליל הבדולח (דהיינו, בימים בהם נכתב הנוסח הראשון של השיר), לחצות את הים ולמצוא מקלט בארצות אחרות, כגון ארץ ישראל, דרום אמריקה, ארצות הברית וכו', שנעלו בפניהם את שעריהם.

תשובת האב בבית החמישי של השיר נועדה בעיקר לשכך את הפניקה של הבן. הוא מצליח בכך במידה מסוימת, שכן שתי השורות של הבן בבית האחרון מתמקדות בלעדית בהבט הכללי של המכה, ומשקפות שוב את היחס האמביוולנטי שלו, את כפל הראייה: השורה הראשונה – 'אבי, אין קץ אבי, ליל ולאסון' – עניינה החורבן והכאב שהוא רואה סביב; השורה השנייה – 'מותה, אבי, יבוא כמלך בהודו' – עניינה היופי שהוא מגלה בסיטואציה של המוות התיאטרלי הצפוי, כמו בשיר ה'דלקה': 'הוא ארמון, / הוא אריה, / הוא המלך ליר!' על שורה זו מגיב האב בשורה האחרונה של השיר במשפט שמעבר למה שנאמר בו ישירות, דהיינו, לחזות המוות הצפוי של הבן - 'אתה, בכורי, תכיר השלח בידו' – נועד, כנראה, לנסות שוב לשחרר את הבן מקסם הראייה האסתטית.

כידוע, התנאי הבסיסי ביותר במרבית התיאוריות האסתטיות של היפה למן ראשית המאה השמונה עשרה ואילך הוא אי-האינטרסנטיות (disinterestedness). הוא הוכנס לראשונה למחשבה האסתטית על ידי שפטסברי (Shaftesbury) בראשית המאה השמונה עשרה, בוסס על ידי אדמונד ברק (Burke) באמצע המאה והגיע למלוא פיתוחו ומעמדו בסופה של המאה (1790) בביקורת כוח השיפוט של קאנט, כיסוד הראשון של משפט הטעם (סעיפים 2 ו-5): 'טעם הוא כושר ההערכה של מושא או של אופן דימוי מתוך נחת או אי-נחת ללא כל חפץ עניין. מושא של הפקת נחת כזאת קרוי יפה' (קאנט 1960, 43).

פיתוח קיצוני של מושג אי-האינטרסנטיות, שצבר פופולאריות רבה, נעשה על ידי אדוארד בולו (Bullough) במאמרו הידוע מ-1912, 'רוחק נפשי כגורם באמנות וכעיקרון אסתטי' (בולו 1971). בפתיחת מאמרו, בולו מציג את תפיסת הרוחק הנפשי באמצעות דוגמה של ערפל בים – תופעה הגורמת בדרך כלל אי-נעימות רבה לחווה אותה, אך באמצעות יצירת רוחק נפשי מהסיטואציה ניתן גם ליהנות ממנה. וכך הוא מגדיר את מושג הרוחק הנפשי:

רוחק נוצר, בדוגמה זו, על ידי ניתוק התופעה מהאני המעשי, הממשי שלנו; על ידי הרשות שניתנה לה לעמוד מחוץ לקונטקסט של דרכינו ומטרותינו האישיים – בקיצור, על ידי ההסתכלות בה באופן 'אובייקטיבי', כפי שהדבר כונה תכופות, בהתירנו לעצמנו אך ורק אותן תגובות המבליטות את התכונות ה'אובייקטיביות' של החוויה. (בולו 1971, 29; Bullough 1957, 93)³.

את ההתאכזרות הנפשית של האב בשורת המחץ המסיימת של השיר, שהוא מבשר בה לבנו על מותו הצפוי והבלתי נמנע, ניתן להבין, כמדומני, כניסיון ל'ריפוי בהלם', כמאמץ לשבור את קסם החוויה האסתטית שהבן שבוי בה ולהחזירו לקרקע המציאות הכואבת שהוא חלק בלתי נפרד ממנה ושאינו לו שום אפשרות להינתק ממנה.

הבית הראשון של הדיאלוג בשיר 'ערוב' (ב'כינים' דנתי לעיל) מתחלק, מבחינה תמטית, בדומה לבית המקביל ב'צפרדע', לשניים, על פי המבנה הפורמלי של צמדי השורות: הצמד הראשון מתאר את המכה מההבט הכללי, והצמד השני מההבט האישי:

אָבִי, דוֹרְךָ עָרֵב בְּזָאֵב וְנִץ נִתָּן.
אָבִי, חַיּוֹת הַבַּיִת מְהַפְּכוֹת עוֹרְךָ.
רְחֵק מִמְּנִי, אָב, רְחֵק וְאַל תִּגְהַר.
אָבִי, אָבִי, פְּנִיךָ פְּנֵי חֲלָצֵת הַפֶּר.

³ להצגת תפיסת הרוחק הנפשי של בולו ולביקורת תפיסה זו, ראו: Dickie 1997, 29-31; Dickie 1969; עפרת 1998, 65 – 71.

בצמד הראשון מורגשת שוב ההשתאות למראה כוחה העצום של המכה, המוצאת את ביטויה לא רק במתקפה (הטבעית) של חיות הטרף אלא גם, ובעיקר, במטמורפוזה המדהימה שעוברות חיות הבית. פתיחת דבריו במילים 'דורך ערוב' מתקשרת לראשית השיר, למשפט 'דרך טורף', המתקשר מצדו לפתיחת המחזור כולו במשפט 'דרך כוכב הגר', וכך מודגשת שוב הדומיננטה של הצירוף 'מהירות ואלמות' כתמצית הסיטואציה המתמשכת שראשיתה באירוע הראשוני, ההיסטורי-קוסמי, בליל הדם. אך ההפתעה היא, כמובן, בצמד השורות השני, האישי: שהרי עד עכשיו, בשלושת השירים הראשונים של המכות, שימש האב עוגן הצלה לבין, היסוד היחיד היציב והבטוח לנוכח האירועים האפוקליפטיים המתרחשים לנגד עיניו – ולפתע גם האב נראה אחר, חלק מהעולם החדש, המפחיד.

בתשובת האב יש להבחין, כמו בשירים האחרים, בין האמירה הגלויה לאמירה המרומזת. גם דבריו, כמו דברי הבן, מתחלקים מבחינה תמטית לשניים, על ידי המבנה הפורמלי של הבית:

בְּכוֹרִי, שָׁנוּ פָּנֵי אִישׁ וּפְנֵי חַיַּת הַבַּיִת.

כִּי פָּנֵי חֲלָדָה זֹרְחוֹת בְּפֶתַח בַּיִת.

וְהָרֹאֶה פָּנֵיהָ כְּמִטְחָוֵי סַבִּין

עַל עָרֶשׁ יַחְלָמָם וְעִמָּהֶם יִזְקִין.

צמד השורות הראשון דן בשינוי המתחולל בעולם, במציאות, כשאף בדבריו, כמו בדברי הבן, נרמזת ההקבלה בין מכת הערוב למכת הדם: כשם שהכוכב האדום של המלחמה זרח על נא-אמון האזרחית והשלווה ושינה באחת את פניה בליל הדם, כך גם פניה של חולדת הבר, סמל החיה הטורפת לשמה, זורחות על נא-אמון הביתית, המשפחתית, בליל הערוב, ומשנות כליל את פניה. צמד השורות השני דן לא בשינוי במציאות עצמה אלא בשינוי בראייתו של המתבונן בה, זה שהיה חשוף לקרינה הרדיואקטיבית המסוכנת שלה.

בהיות הבן, כפי שכבר ראינו, צמוד כל הזמן לחלון, למתרחש בחוץ, בקסם המשיכה הכפולה של ההתפעלות והאימה – הוא זה שנפגע, כנראה, מזריחת פני החולדה ולא האב, הער לסכנה. לפיכך, דומה שרתיעת הבן מאביו ('רחק ממני, אבל, רחוק ואל תגהר'), הנהפך בעיניו ממושיע פוטנציאלי ונותן חיים ('ויגהר [אלישע] אליו ויחי בשר הילד', מלכים ב ד, 34) למקור סכנה ואיום, משקפת, לפי האינטרפרטציה של האב, את השינוי שחל בבן ולא באב עצמו. דבר זה נרמז, כמדומני, גם בשתי השורות האחרונות של השיר, בשני המשפטים המקבילים, לכאורה, של הבן והאב. על דברי האב, 'עיני חולדה, בכורי, זורחות על עיר אמון' מגיב הבן באמרו 'עיניה, אב רחום, מבלי תכבינה עוד', וב'עיניה' הוא מתכוון, כנראה, לעיני החולדה הזורחות,

המהפנטות, שאינן נראות לו כאירוע חולף אלא כמצב פרמננטי שאין להיחלץ ממנו. במשפט המסיים של האב, 'עיניה, בני בכורי, רבות תראינה עוד', המילה 'עיניה' מתייחסת, להערכתך, לעיני נא-אמון, שצפוי לה עדיין מסלול ייסורים ארוך עד שתשתחרר מעיני החולדה הזורחות. הבן, לפי פירוש זה, מרוחק, בראש וראשונה, לקסמם האמביוולנטי של המפכה והמפכה, ואילו תשומת לבו של האב ממוקדת, בראש וראשונה, במשמעות המכה לגבי נא-אמון ותושביה. דברי הבן בבית הדיאלוגי הראשון של השיר 'שחין' (על השיר 'דבר' כבר הרחבנו את הדיבור) ממוקדות הפעם בלעדית בהבט האישי:

אָבִי שְׂאֲנִי, אָב, אֶל נְהָרוֹת נְגִיא.
אָבִי, מְלִטְנִי, אָב, פֶּן לֹא תִרְאֶנִי חִי.
עוֹרִי עָלַי כְּאֵשׁ. יְנַשְׁךְ וְלֹא יָנוּם.
אֶל שַׁחַר, אֶל מְחַר, שְׂאֲנִי, אָב רַחוּם.

הבן מרגיש כי ההצלה האפשרית היחידה היא הבריחה. במשפט הראשון מתוארת הבריחה במושגים של מרחב, ואילו במשפט האחרון – במושגים של זמן; בשניהם יש רמז לסוג של גאולה משיחית, לאיזה גן-עדן של 'עולם המחר', והדברים מתקשרים היטב לתחושה האפוקליפטית המהממת שבה חי הבן. בתשובתו שולל האב לחלוטין את הכיוון המשיחי של הגאולה, הדתית או הפוליטית:

בְּכוֹרִי, בְּכוֹרֵי הַבֵּן, לָנוּס מִזֶּה אֵין דְּרֶךְ.
כִּי בְּאֶשׁ נִלְךְ תִּהְיֶה צְרוּעָה הַדְּרֶךְ.
עֲצֵם עֵינֶיךָ, בֵּן, כְּבָד־לַח עוֹד תִּטְהַר.
רַק אֶל תִּשְׁאַל מְחַר. צְרוּעָה תִקְנֶת מְחַר.

בשורות אלו יש הד, כמדמוני, לשורותיה של רחל בשירה 'יום בשורה': 'אך אני לא אוכה בשורת גאולה, / אם מפי מצורע היא תבוא. // הטהור יבשר וגאל הטהור...' אך השלילה ששולל האב את תפיסת הגאולה האפוקליפטית היא כנראה טוטלית יותר, ואיננה נוגעת רק לדרך אלא לעצם האמונה ב'עולם המחר': אין מוצא שהוא מחוץ למקום ומחוץ לזמן, טוען האב. האמונה ב'קפיצת הדרך' או ב'עולם המחר' אינה אלא אשליה. הבית הראשון של הדיאלוג בשיר 'ברד' מעורר תחושה כי 'מלחמת הבזק' של המכות, הפיסית והפסיכולוגית, מגיעה בשיר זה לשיאה:

אָבִי, אָבִי, שְׁמַיִם גָּחוּ פְּחִיָּה.
אָבִי, יִשְׂאוּ אוֹתִי שְׁמַיִם פְּדִיָּה.
זָרְקֵנִי אֲלֵיהֶם! יִרְצוּ קֶדְקֶדִי!
אָבִי, הִתְהוּ כָּא! מַה תְּחַפֶּה בְּכֶדִי?

בכל שירי המכות שקדמו לשיר זה נפתח הבית המקביל לבית זה במילה 'אבי', כמילת פנייה יחידה, שלאחריה בא המשפט הראשון של הבן. כאן, לראשונה, מופיעה המלה 'אבי' פעמיים ברציפות, לפני תחילת התיאור של 'מתקפת השמים', ואי-אפשר שלא לחוש באלוזיה הברורה לסיפור עלייתו של אליהו בסערה השמימה: 'ויהי המה הולכים הלוך ודבר, והנה רכב אש וסוסי אש ויפרידו בין שניהם, ויעל אליהו בסערה השמימה. ואלישע רואה והוא מצעק: אבי, אבי, רכב ישראל ופרשיו!' (מלכים ב ב, 11-12).⁴

מה שעשוי היה להיתפס בדברי הבן כביטוי בלעדי לאימה ולאיום שבסיטואציה, מקבל, הודות לאלוזיה המקראית, משמעות חדשה, מורכבת יותר: ביטוי להתרגשות האקסטטית של 'חיל ורעדה' למראה סערת הברד השמימית, מחד גיסא, ולכוח המשיכה העצום, לגביו, של אותה סערה שמימית עצמה, מאידך גיסא. מכאן גם הבקשה החוזרת מן האב לשחרר אותו ממכליאתו בבית, בית המהווה הגנה אך גם מעצור ואי-חופש – ולאפשר לו ליטול חלק פעיל בתוהו ובוהו האפוקליפטי.

תפיסה קטסטרופלית זו, שלפיה חוזר העולם בלאו הכי לתוהו ואין עוד טעם בכל החוקים, ההגנות והמעצורים, נדחית על ידי האב:

בְּכוֹרִי, בְּכוֹרֵי הַבֵּן, לֹא תִהְיוּ עוֹד. לֹא תִהְיוּ.
גַּם כָּאֵן חֲקִים בְּרִזְל. לֹא נִחְקְקוּ לַתְּהוֹ.
אַחַר נְפֹל מַלְכוּת מִכֶּסַּעַד עֲרִיסוֹת
נְגָלִים הֵם בְּהַמוֹג עֲשֵׁן הַהֲרִיסוֹת.

לדעת האב, חוקי המוסר וההומניזם, חוקי החברה האנושית, חזקים יותר מהכוחות הפוליטיים והצבאיים ההרסניים הפוגעים בהם שוב ושוב, והם יתגלו מחדש בחלוף הקטסטרופה.⁵

⁴ למען הדיוק יש לציין, שהשימוש בצורת הפנייה הכפולה 'אבי, אבי' הופיע פעם אחת בשיר קודם, 'כינים', אך לא בבית מקביל לבית זה, אלא בשורה הראשונה של הבית הראשון, ולא בקונטקסט של סערה שמימית.
⁵ והשווה לשיר 'האב' בשיר עשרה אחים', שנכתב מאוחר יותר, כנראה בשנות החמישים: 'כי התוהו על סף ועורון חוקתו שאינה תובעת, / שב'שיר עשרה אחים', שנכתבו מאוחר יותר, / לא יפריכו את חוק האדם ומאזני ערכיו. כמלוא צעד / לא תסור מן החי שנכרית היא לטוב ולרע, לשכר ולעונש על חטא, / לא יפריכו את חוק האדם ומאזני ערכיו. כמלוא צעד / לא תסור מן החי אינות כל, אבל הוא, בידעו זאת, ידע את / פליאתם של שכלו השוקל ושל צו מוסרו השופט' (אלתרמן תשל"א, 335).
אינטרפרטציה זו שונה כמובן לחלוטין מן האינטרפרטציה ההיסטוריוסופית הדטרמיניסטית של מירון (1975, 39-41; 1992, 97-100).

הבית האחרון של השיר מסתיים בדו-שיח סתום במקצת, העשוי להתבהר אם ננסה לקרוא אותו על רקע ההתרחשויות הפוליטיות הריאליות הקשורות לכתיבת 'שירי מכות מצרים':

אָבִי, דְּמַךְ עָלַי נוֹטֵף אֲדַמּוֹן אֲדַמּוֹן.
חֲקִים בְּרִזָּל, בְּכוֹרִי, צוֹפִים אֶל עֵיר אָמוֹן.
קִטְנֵי דְרוֹרִיָּה, אָב, נִפְלוּ פְצוּעֵי חֲזָה.
גְּדוּלֵי צְרִיָּה, בֶּן, בָּכוּ בְּלֵיל הַזֶּה.

אם בשיר 'צפרדע' ניתן לשמוע הדים ממלחמת הבזק בצרפת ובארצות השפלה במאי-יוני 1940, הרי שבשיר זה ניתן, כמדומני, לשמוע הדים מן 'הקרב על בריטניה', ובאופן מיוחד מהתקפות האוויר על לונדון ביולי-ספטמבר של אותה שנה. כפי שציינה זיוה שמיר, 'השיר "ברד" הוא כבואה להפגזת ערים על יושביהן בעת מלחמה' (1989, 297). דומה שבשתי השורות של דברי הבן בבית זה ('אבי, דמך עלי נוטף אדמון אדמון'; ו'קטני דרוריה, אב, נפלו פצועי חזה'), יש הדים לדיווחים ברדיו ובעיתונות הבריטית והארצישראלית בדבר הקרבנות האזרחיים הרבים של ההפצצות ובמיוחד לדיווחים על הזקנים והילדים הפצועים וההרוגים. דברי האב, בשורה המסיימת של השיר, רומזים כנראה לצד השני של המטבע ב'קרב על בריטניה': הניצחון הבריטי, הודות לעמידתה האיתנה של בריטניה בהנהגתו של צ'רצ'יל, למרות ההרס הרב והקרבנות הרבים, והכישלון הגרמני, הכישלון הראשון של היטלר וגרמניה הנאצית במלחמה, שהביא להחלטת היטלר לוותר על תוכניות הפלישה לאי הבריטי והיה בבחינת אות ראשון לבאות.

מכת הארבה מתאורת בסופו של התהליך שהחל במכת הדם, וכמעבר לשתי המכות האחרונות, חושך ומכת בכורות, ששיריהם כבר במידה רבה בעלי אופי שונה וסיכומי. עם מכה זו נשלם, למעשה, תהליך החורבן של נא-אמון. הדבר בא לידי ביטוי הן בתיאור הפיסי של המכה ובתגובה הייחודית של הבן בבית הראשון של החלק הדיאלוגי, והן בסגירת מעגל אידיאי-מיתי שראשיתו במכה הראשונה, ואשר הגיע במכה זו, השמינית, לסיומו, ושעליו אעמוד להלן. במקביל נשלם פה גם המהלך הנפשי-אסתטי של הבן, שהחל עם המכה הראשונה, ומתחיל מהלך נפשי-אסתטי חדש ושונה.⁶

⁶ מבנה פנימי זה, שאינו חופף את המבנה הפורמלי של עשר המכות, דומה למבנה הפנימי של 'שיר עשרה אחים', שאף הוא אינו חופף את המבנה הפורמלי של היצירה. גם יצירה זו, שלכאורה הייתה אמורה לכלול עשר אודות לערכים הבסיסיים של האנושות, מביאה, למעשה, שבע בלבד: לשירה ('הבקתה'), ליון, לספרים, לאב, לדרכים, לקלות הדעת ולשמחת המעשה. שני השירים הבאים, 'אשמורת שלישיית' ו'קול והד', אינם אודות אלא אלגיות, ובהן תהייה על גבולות הערכים שנידונו בשירים הקודמים; ואילו השיר האחרון הוא בעל אופי סיכומי-מכליל מובהק.