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

פרק חמישי

רמזים מקדימים: ׳הדלֵקה׳ ו׳הנאום׳

היצירה הראשונה שכתיבתה נסתיימה ואף נתפרסמה מיד בשלמות כספר, היא כידוע *שמחת עניים* (מרס 1941), אף שהתמודדותו השירית של אלתרמן עם האיום הגלובלי הנאצי-פשיסטי החלה, כזכור, עוד קודם לכן, כפי שמעיד הפרסום המוקדם של ׳משירי מכות מצרים׳ ב-1 בספטמבר 1939, חמישה חודשים לאחר פרסום ׳עולם והיפוכו׳. אך דומה שגם לפרגמנט הראשון של ׳שירי מכות מצרים׳ וגם ל׳בני אדם חדשים׳ שב׳עולם והיפוכו׳ יש שורשים קודמים, מבשרים, כבר ב*כוכבים בחוץ*; וכוונתי לשני שירים יוצאי דופן בספר זה, שבהם ניסה אלתרמן, כנראה לראשונה, להתמודד עם הקסם האסתטי של הפשיזם: ׳הדלקה׳ ו׳הנאום׳, הצמודים זה לזה במסגרת השער הראשון של *כוכבים בחוץ* ומהווים לדעתי חטיבה אחת, ייחודית, לא רק במסגרת השער אלא גם במסגרת הספר כולו.[1]

את השיר ׳הדלקה׳, המוכר כמדומני יותר, ניתן, כמובן, לתפוס גם כשיר א-פוליטי, שיר שעניינו החוויה כפולת הפנים של צפייה בשרפת ענק, שהיא מרהיבת עין ומלאת הוד ורוויה קסם אסתטי, ומנגד – קטסטרופה, אסון, טרגדיה. ראייה כפולת פנים זו משתקפת בבירור במעבר מהחלק הראשון, הקרנבלי, של השיר (ארבעת הבתים הראשונים), שבו השרפה היא בבחינת חג, כאשר אפילו הסירנה המבשרת על האסון (׳ספירת האסון׳) מקבלת מימוש פיגורטיבי כסירנה מיתולוגית ארוטית שכל המתפתה לשירתה נידון לאסון ולמוות, ואשר הופעתה היא בבחינת פסגת הקרנבל – אל החלק השני של השיר, המפוכח (שני הבתים האחרונים), הנע בין ריאליזם לסימבוליזם. הבית החמישי, הנפתח במילים ׳חיילים, העיר בוערת׳, הוא בבחינת חוליית מעבר, שהטון שלה שונה הן מזה של החלק הראשון, האוונגרדי-פוטוריסטי, והן מזה של החלק האחרון, המסורתי-אלגי.

אך דומה שאין להסתפק בפירוש האסתטי העל-זמני, שכן רמזים לאפשרות של פרשנות פוליטית אקטואלית בהקשר הפשיסטי מצויים כמדומה הן בטקסט של ה׳דלקה׳ והן

---

[1] עמ' 26 ו־29. על הקשר בין שני השירים הצביע כבר בלבן (1981, 51-55). בהערה 25 בספרו אף רמז לאפשרות הקשר הפיגורטיבי עם עצרות העם הפשיסטיות (שם, 67). עם זאת, תפיסתו את השניים כ'מתארים את היסוד הקדמון, השבטי, שבדיירי העיר הגדולה,' בבחינת וריאציה נוספת ל'גילויים שונים של עולם טבעי, בלתי מושחת, בתוך העיר', מחטיאה, לדעתי, את עיקר משמעותם הסמויה.

בטקסט של ׳הנאום׳. ראשית, אמנם, הדרמה בשני השירים מתוארת מזווית ראייה אישית של הדובר, וזו אינה זהה בשני השירים: בראשון (למעט בשלושת הבתים האחרונים) זוהי זווית ראייה של הזדהות, ואילו בשני זווית הראייה היא אירונית. אך התבנית הדרמטית בשני השירים היא דומה. בשניהם הנושא האמיתי איננו זה המופיע בכותרת השיר (׳הדלקה׳, ׳הנאום׳), אלא **מערכת היחסים** הנוצרת בין ההמון לבין האירוע שאליו רומזת כותרת השיר. ב׳הדלקה׳ – האש הזורחת בגזוזטרה מול המון העם מתקבלת במחיאות כפיים: ׳ותזרח בגזוזטרה / מול עמה, מול עירה / מול תגמול מחיאות כפיים!׳ יותר מכך: העיר חורגת מכל מסגרותיה הרגילות, האזרחיות, וקורעת את שעריה, כמו טרויה הנצורה ב׳איניאס׳ של וירגיליוס, על מנת לקלוט את קרנבל האש, סוס העץ הטרויני של הפשיזם: ׳וחוגרת העיר, /שעריה קורעת / החג לה הובא!׳ הדלקה היא בבחינת חג דתי, פולחני, הנחוג ברוב עם בקתדרלה, בנוסח נוצרי, שהחוגגים מאבדים בו כליל את האינדיווידואליות האנושית שלהם, היוד הבסיסי ביותר של הנאורות, והופכים למפלצת, לחיה בעלת רבבת ראשים: ׳בווידוי וזמרה מתפללת כרעם / חיית רבבה!׳

כך גם בשיר ׳הנאום׳: גם כאן הנושא המרכזי הוא מערכת היחסים הנרקמת בין קהל השומעים לנאום (שהוא, כמובן, המטונימיה של הנואם-המנהיג), וגם כאן מתואר הקהל לא כצירוף של אנשים אינדיווידואליים אלא כמפלצת, אשד, מבול, ביבר, דהיינו, כמשהו לא אנושי, זר חייתי: ׳וזרות **המפלצת**, / העונה **בנהימה** ונפנוף כובעים׳; ׳**האשד** החי, המצפה רק לצו׳; ׳הבמה – מול **מבול** העיניים קסומה היא, / מול **ביבר** משטמות, אמונה ודמדום׳.

על מקומו של **ההמון** בצמיחת הפשיזם והנאציזם כבר הרחיבו את הדיבור, ודי להזכיר בהקשר זה את חיבורה הידוע של חנה ארנדט Totalitarianism (Arendt 1966, 3-38). על הקשר בין צמיחת ההמון, התפתחות הפשיזם והאסתטיזציה של החיים הפוליטיים עמד, כזכור, בתמציתיות ולטר בנימין, באפילוג ל׳יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני׳ (1966, 174 - 176), ותיאורו מהשנים 1936-1938 הולם להפליא את תיאור ההמון המוקסם מהאסתטיזציה של החיים הפוליטיים בשני שירים אלו של אלתרמן, שיש לשער שנכתבו אף הם באותן שנים.

יש לזכור, שהנאום היה אחד מכלי הנשק האסתטיים-פוליטיים המרכזיים של הפשיזם והנאציזם ושל היטלר ומוסוליני בפרט, כפי שהדגיש פרימו לוי (Griffin 1995, 391). כשרון הנאום של מוסוליני והחשיבות שייחס לרטוריקה שלו ולהשפעתו על ההמון הם מן המפורסמות.[2] עוד יותר ניכר כוחו המאגי של הנאום בקריירה של היטלר. הוא הפעיל בדבריו

[2] ראו: מק־סמית 1984, 162-163; וכן דבריו של מוסוליני עצמו: 'כשאני חש את ההמונים בידי [...] אני מרגיש כאחד מן ההמון, אולם בו־זמנית יש לי גם סלידה קלה, כמו זו שחש המשורר כלפי החומר שהוא עובד בו. האם אין הפסל, לעיתים, שובר את השיש בזעם משום שאינו מתעצב בידיו בדיוק על פי חזונו? [...] הכול תלוי בכך, כדי למשול בהמונים כאומן' (Falaca-Zamponi 1997, 21). התייחסות אירונית מאוחרת של אלתרמן לנאומי מוסוליני ניתן למצוא בטור 'מוסוליני פותח את ישיבת הקבינט האחרונה' שנדפס בדבר ב־9 באפריל 1943 (אלתרמן תשי"ב 168-169).

קסם שכנגדו איש לא היה מחוסן, ציינה חנה ארנדט. הכישוף המאגי של היטלר על שומעיו אושר פעמים רבות (Arendt 1966, 3). היו שהשוו את כוחו של היטלר לכשף קהל מאזינים לתכונה הנסתרת של רופא האליל האפריקני ושל השׂ־מאן האסיאני, כתב אלן בולוק. אחרים השוו אותו לרגישותו של המדיום ולכוחו המגנטי של מהפנט (בולוק 1974, 267). מאלף במיוחד הוא התיאור שמביא בולוק מפיו של אוטו שטרסר, שאותו הוא מגדיר כאחד ממבקריו המרים ביותר של היטלר:

> פעמים רבות נשאלתי מה סוד כוחו המיוחד במינו של היטלר כנואם. איני יכול אלא ליחס אותו לאינטואיציה המופלאה שלו [...] כשהוא בא לאשש את טיעוניו בתיאוריות או במובאות מספרים [...] אינו מגיע אלא לבינוניות עלובה. אבל שעה שהוא משליך הצידה את הקביים, מסתער קדימה ומדבר כאשר תישא אותו הרוח, מיד הוא הופך לאחד הנואמים הגדולים של המאה [...] אדולף היטלר נכנס לאולם, הוא מרחרח באוויר, רגע הוא מגשש, מבקש דרך, חש את האווירה. פתאום הוא מתפרץ. מילותיו מושלכות כחצים ישר אל המטרה, נוגעות בבשר החי של כל פצע אישי נותנות פורקן לתת-ההכרה הקיבוצית, מבטאות את שאיפותיו הנסתרות ביותר של קהל-מאזיניו, אומרות לו את הדבר שרוצה הוא ביותר לשמוע. (שם, 167)

אלתרמן עצמו חזר והדגיש במאמרו מ-1939 את התפקיד המרכזי של הרטוריקה והנאום של היטלר בכיבוש ההמונים: ′המשטר הנאצי עשה לו אתה מילה הנכתבת, המדוברת והרועמת, לכוח מניע שמעטים כמוהו [...] לא קטן הוא גם חלקה של הרטוריקה, חלקו של הנאום [...] האלפים, הגועים את ה״היל״ הגדול בעת נאומיו של ״המנהיג״, אינם גועים אותו מאונס...′ (אלתרמן 1975, 36-37).

תמונת הסיום של הבית השלישי ב′הדלקה′: ′ותזרח בגזוזטרה, / מול עמה, מול עירה, / מול תגמול מחיאות כפיים!′ – היא תמונת המנהיג התופס את השלטון וזוכה לתשואות ההמון בכוח המילים, בכוח נאומיו, והיא אינה יכולה שלא להזכיר את תצלומי נאומיו המפורסמים של מוסוליני מעל הגזוזטרה ברומא. השיר ′הנאום′, חרף העמדה האירונית המובהקת של הדובר, הבולטת מאור בשתי השורות האחרונות של הבית השלישי, על הפתוס המדומה שבהם, ההופך לבתוס – ′הה, גדולת הימים, השולחן, כוס המים, הה, תפאורת חייו ומותו של הנאום!′ (′תפאורת′ הוא ניאולוגיזם של אלתרמן, כנראה צירוף אירוני של תפארת ותפאורה) – ממוקד כולו בקסם הזה, המוקרן מהבמה (מטונימיה נוספת של המנהיג-הנואם) אל ההמון: ′הבמה – מול מבול העיניים קסומה היא, / מול ביבר משטמות, אמונה ודמדום′. הנאום, בבחינת מטונימיה של הנואם, כמוהו כצ״יפולה הקוסם בסיפורו הידוע של תומס מאן, ′מריו והקוסם′ (1930), הממחיש להפליא את הקסם המהפנט של הפשיזם, שמתחיל כמשחק

ואחיזת עיניים ומתפתח בהמשך למשהו סוחף ומאיים וכובש שכמעט אין מנוס מלהיכנע לו. בשיר זה, למרות תיאור כוחו המהפנט של הנאום (בשני הבתים האחרונים), 'הממריא כחומה ומשביע – לגשת! / והופך לנחשול ומטביע – לנוס!', ולמרות תיאור התגובה הקולקטיבית של 'האשד החי, המצפה רק לצו', עדיין האיום נראה כמה שניתן להילחם בו בכוח האירוניה. רק מאוחר יותר, ב-1939 וב-1940, גילה אלתרמן (כמו תומס מאן ב'מריו והקוסם'), שאין די בה באירוניה, וכי מול הקסם האסתטי של הטוטליטריות הפשיסטית יש להעמיד מחדש עולם ערכים קסום לא פחות, כפי שניסה לעשות ב'שיר עשרה אחים' וב'שמחת עניים'. מול הטרור המשתק הנאצי-פשיסטי כי יש לצאת למלחמה חסרת פשרות, נואשת, עם הגב אל הקיר ועם נשק ביד, כפי שניסה להמחיש ב'שמחת עניים', ברוח נאומו המפורסם של צ'רצ'יל בפרלמנט הבריטי לאחר המערכה בדנקרק, ב-4 ביוני 1940:

> אם גם חלקים גדולים של אירופה והרבה מדינות ותיקות ומהוללות נפלו או תיפולנה תחת שלטון הגסטפו וכל המנגנון המשוקץ של השלטון הנאצי, אנחנו לא נירתע ולא נכזיב. אנחנו נמשיך עד הסוף. אנחנו נילחם בצרפת, אנחנו נילחם בים ובאוקיינוס, אנחנו נילחם בבטחה גוברת ובכוח גובר באוויר; אנחנו נגן על האי שלנו, ויהיה המחיר מה שיהיה. אנחנו נילחם בחופים, אנחנו נילחם בשדות התעופה, אנחנו נילחם בהרים; לעולם לא ניכנע. (צ'רצ'יל 1956, 103)[3]

'הנאום', בסופו של דבר, אינו אלא מעין נספח ל'הדלקה', שהרי כל עניינו בהבט אחד בלבד של הקסם הפשיסטי-טוטליטרי. מכאן גם תבניתו הפרוזודית המהוקצעת, המדויקת להפליא, בנוסח הדייקנות הגרמנית-טוטליטרית, שאין בה אף לא סטייה אחת מהתבנית הקבועה, הפורמלית (בתים מרובעים, במשקל של טֶטרמטר אנפסטי היפרקלקטי וא-קטלקטי לסירוגין, בחריזה מסורגת נשית-גברית).

השיר 'הדלקה' הוא ללא ספק מורכב ומעניין הרבה יותר. קשה לדעת אם הגירוי לכתיבת שיר זה נבע בעיקרו מהתבוננות וכללת, מצטברת, בפשיזם ובנאציזם לגילוייהם השונים, או שמא יש בו גם הדים לאירועים היסטוריים ספציפיים. האם תיאור הדלקה הוא תיאור מטפורי-סמלי בלבד או שמא הוא גם מטונומי וקשור בדלקה הגדולה שהיוותה את קרש הקפיצה האחרון של היטלר לתפיסה מוחלטת של השלטון בגרמניה – שרפת הרייכסטג ב-22 בפברואר 1933, שבעקבותיה הכריז היטלר ב-28 בפברואר על השעיית חוקת ויימר בכל

---

[3] דברים ברוח זו נשמעו גם בארץ מפי מנהיגי היישוב ותנועת העבודה, ברל כצנלסון ויצחק טבנקין, וניתן לשמוע בהם הדים לנאומו של צ'רצ'יל, תוך התאמה לנסיבות הארצישראליות. הדמיון בין דברי טבנקין, שערפלי מצטט אותם בעמודים האחרונים של *עבותות של חושך* (ערפלי תשמ"ג, 148-150), לבין דברי צ'רצ'יל אינו נובע רק מהזמן המשותף אלא משקף גם, קרוב לוודאי, השפעה ישירה של הרטוריקה המזהירה של צ'רצ'יל. הדברים, שנתפרסמו לראשונה ב*מבפנים* באוגוסט 1940, נכתבו, כפי שמשתמע מהטקסט, לאחר נאומו של צ'רצ'יל בפרלמנט ב־4 ביוני, שממנו הוא מצטט ('ואם אמר צ'רצ'יל: בפינוי אין מנצחים'), ולפני כניעת צרפת ב־15 ביוני (בדברים נזכרת במפורש תבוסת פולין, הולנד, בלגיה, דניה, ונורווגיה – אך לא צרפת).

הנוגע לחופש הביטוי הפרטי והציבורי, ועל בחירות חדשות ב-5 במרס, בחירות שבהן השיגו הנאצים, יחד עם בני בריתם, רוב מוחלט? ואולי יש בתיאור השרפה, החיילים, הפליטים היוצאים בגלות וכו׳ הד למלחמה האימפריאליסטית הראשונה שהוליד הפשיזם, לפני פלישת גרמניה לצ׳כוסלובקיה ולפולין, דהיינו לפלישת איטליה לאתיופיה באוקטובר 1935, פלישה שהייתה קשורה בהפצצות ברוטליות ובמלחמת גזים, שהובילו לכיבושה המוחלט של אתיופיה במאי 1936, או לדיווחים ממלחמת האזרחים בספרד, שבה נתמכו צבאות פרנקו על ידי גרמניה הנאצית ואיטליה הפשיסטית?

פלישת איטליה לאתיופיה לוותה, כידוע, גם במניפסט חדש של מארינטי, אבי הפוטוריזם, שכולו שיר הלל אסתטי למלחמה כמטרה לעצמה, כתמצית היופי המודרני. מניפסט זה מצוטט בהרחבה על ידי ולטר בנימין באחרית הדבר שלו למאמרו ״יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני״, כהדגמה חיה למסקנתו התיאורטית, כי גולת הכותרת של האסתטיזציה של החיים הפוליטיים, הדרך לפיצוי רוחני של ההמון במקום שינוי יחסי הקניין ושיתופו האמיתי ברווחי החברה, היא המלחמה:

> כל מאמצי האסתטיזציה של הפוליטיקה מגיעים לשיאם בנקודה אחת. נקודה זו היא המלחמה. המלחמה, והיא בלבד, מאפשרת הצבת מטרה לתנועות המונים שממדיהן גדולים מאוד, תוך כדי שמירה על יחסי הקניין המסורתיים. כך מתנסחים הדברים מנקודת ראותה של הפוליטיקה. מנקודת הראות של הטכניקה הדברים מתנסחים כדלקמן: רק המלחמה מאפשרת גיוס כל האמצעים הטכניים של ההווה תוך שמירה על יחסי הקניין. מובן מאליו כי האלהת המלחמה על ידי הפשיזם אינה משתמשת בהנמקות אלה. אך בחינתם של הדברים מאלפת, בכל זאת, בגילוי הדעת שפרסם מרינטי לרגל המלחמה הקולוניאלית באתיופיה, נאמר: ״זה עשרים ושבע שנים אנו הפוטוריסטים מוחים נגד הגדרת המלחמה כאנטי-אסתטית [...] לפיכך אנו קובעים [...] המלחמה היא יפה, כי הודות למסכות הגאז, לרמקולים הזורעים בהלה, ללהביורים ולטנקים הקטנים, היא מבססת את שלטונו של האדם על המכונה המשועבדת. המלחמה היא יפה משום שבה מתחילה ההפיכה הנכספת של גוף האדם למתכת. המלחמה היא יפה משום שהיא מקשטת אחו פורח בשחלבים הלוהטים של מכונות הירייה. המלחמה היא יפה משום שהיא מאחדת לסימפוניה אחת את ירי הרובים, את מטחי התותחים, את הפסקות האש, את הבשמים וריחות הריקבון. המלחמה היא יפה משום שהיא יוצרת ארכיטקטורות חדשות, דוגמת אלה של הטנקים הגדולים, של המטס הגיאומטרי, של להקי המטוסים, של פיתולי העשן העולים מכפרים בוערים, ועוד דברים רבים [...] משוררי הפוטוריזם ואמניו [...] זִכרו

את עקרונות היסוד האלה של אסתטיקת המלחמה, כדי שמאבקכם למען שירה חדשה ואמנות פלסטית חדשה יינק מהם השראה!' (בנימין 1996, 174-175)

כפי שכבר ציינתי, לא יכול היה אלתרמן להכיר את האפילוג של בנימין, שנכתב פחות או יותר באותו זמן שבו נכתבו שירי *כוכבים בחוץ*; אבל סביר מאוד להניח שאלתרמן הכיר, באמצעות העיתונות, את המניפסט של מארינטי בשבחי המלחמה באתיופיה או קטעים ממנו או לפחות שמע על דברי מארינטי, שקשריו ההדוקים, הממושכים, עם הפשיזם האיטלקי היו מן המפורסמות.[4] והרי שיר הלל למלחמה היה כלול כבר במניפסט הפוטוריסטי הראשון של מארינטי, שראה אור לראשונה בפריס, ב*פיגרו*, ב-10 בפברואר 1909, מניפסט שקשה להניח שלא היה מוכר לאלתרמן במקורו הצרפתי, ושהסעיף התשיעי שלו קובע: 'אנו רוצים להלל את המלחמה – ההיגיינה היחידה של העולם – את המיליטריזם, את הפטריוטיזם, את המחווה המיוחדת של האנרכיסטים את האידאות היפות המשליטות הרג, את הבוז לאשה' (שטרנהל, שניידר ואשרי 1996, 51).

את חלקו העיקרי של השיר 'הדלקה' צריך לקרוא, להערכתי, בראש וראשונה כשיר פוטוריסטי, כהדגמה של הפואטיקה הפוטוריסטית והאידיאולוגיה הפוטוריסטית, המבקשת לשיר את אהבת הסכנה, התעוזה, המרד, האגרסיביות, היופי של המהירות, של הטכניקה, של האלימות, של המלחמה ושל תנועת ההמונים. אלמנטים אלה מופיעים בכל אחד עשר הסעיפים של המניפסט, וההתבוננות בהם ממחישה היטב את מהותו של הפוטוריזם, הן כזרם פואטי והן כתנועה פוליטית, שהשתלב בהמשך בתנועה הפשיסטית האיטלקית של מוסוליני:

1 רצוננו לשיר את אהבת הסכנה, את הֶרגל האנרגיה ואומץ הלב.

2 יסודותיה העיקריים של שירתנו יהיו הגבורה, ההעזה והמרד.

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

4 אנו מכריזים שלתפארת העולם נוסף יופי חדש: יפי המהירות [...]

5 רצוננו לשיר את שירת האדם האוחז בהגה [...]

6 על המשורר לשקול על מעשיו בחום, בברק ובנדיבות לב, כדי להגביר את דבקותם הנלהבת של היסודות הקמאיים.

7 אין יופי זולתי במאבק. אין יצירת-מופת החסרה תכונות אגרסיביות [...]

8 [...] אנו חיים כבר במוחלט, כיון שיצרנו כבר את המהירות הנצחית המצויה בכל.

---

[4] לעניין הקשר המהותי בין הפוטוריזם של מארינטי לבין הפשיזם של מוסוליני, ראו: אוחנה 1993, 204-287; שטרנהל, שניידר ואשרי 1996, 50-56; Tisdall & Bozzolla 1978, 200-209; Griffin 1995, 45-46; Neocleous 1997, 62-63

9 אנו רוצים להלל את המלחמה – ההיגיינה היחידה של העולם – את המיליטריזם, את הפטריוטיזם, את המחווה המוחצת של האנרכיסטים, את האידיאות היפות המשליטות הרג, את הבוז לאשה.

10 אנו רוצים להכחיד את המוזיאונים, את הספריות, להילחם במורליזם, בפמיניזם, בכל מורך לב תועלתני ומעשי.

11 נשיר את שירת ההמונים הגדולים שהעבודה, הבידור או המרד זימנו יחדיו; את הנחשול הססגוני והפוליפוני של המהפכות בבירות המודרניות [...] את טיסתם החלקה של האווירונים שלמדחפיהם שקשוק דגלים ומחיאותיו של קהל מריע [...].

(שטרנהל, שניידר ואשרי 1996, 20-52; מארינטי 1969, 672-673)

לדעתי, ניסה אלתרמן להציג מהות זו בשיר באופן ציורי ודרמטי.[5]

התנועה המהירה של האש ב'הדלקה', האגרסיבית, המהפכנית, השורפת ומכחידה את העיר ('והבית זקן ולוהב בבלואיו'), הבאה לידי ביטוי גם בריתמוס המהיר, הקטוע והעצבני של הרשת האנפסטית, עם המבנה המהפכני, החופשי, של השורות והסטרופות, תנועה ששיאה בהשתלטות הפוליטית, בתשואות ההמון ובשיכרון החג – ממחישה להפליא את הפואטיקה של מארינטי ואת האידיאולוגיה הפוטוריסטית שלו, החוגגת את ניצחון בריתה עם הפשיזם באורגיה של פראות ואהבה: 'צפירת האסון על גגות מזדקפת, / עירומה מול שמים, / פראית, / מאוהבה!'

וכאן, כשהאקסטזה מגיעה לשיאה – בא לפתע אותו בית מוזר, חידתי, דיאלוגי:

חַיָּלִים
הָעִיר בּוֹעֶרֶת!
חַיָּלִים
בָּתֵּיכֶם הֵאִירוּ!
הַמֶּלֶךְ – עוֹנִים חַיָּלִים שֶׁל עוֹפֶרֶת –
יָדֵינוּ אוֹתָם הִבְעִירוּ![6]

אני מציע לקרוא בית זה לאור הפיסקה האחרונה באפילוג של ולטר בנימין ל'יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני', כהמחשה אינטואיטיבית של אלתרמן לתפיסתו של בנימין, המקבילה לה בזמן והמגיבה על אותם אירועים והתפתחויות היסטוריות בדרך דומה:

---

[5] על הקשר האפשרי בין שיר זה לבין מארינטי והפוטוריזם הצביע כבר ערפלי (תשמ"ג, 136-137).

[6] פירושו של בלבן (1981, 54) לבית זה אינו מספק כלל. אם הסיטואציה של 'הדלקה' מסמלת התפרצות מהפכנית, מרד – הרי הצתת ארמון המלך משתלבת היטב בקונטקסט פרשני זה; אך מדוע צריכים החיילים להבעיר גם את בתיהם שלהם? וכיצד משתלב בפרשנות זו הצירוף 'חיילים של עופרת', שהשדה האינטר טקסטואלי שלו משחקי או אמנותי?

'fiat ars-perat mundus' [תחי האמנות – יאבד העולם], אומר הפשיזם, ומצפה כי התפיסה אשר שונתה על ידי הטכניקה תמצא את סיפוקה האמנותי – כפי שמרינטי מכריז – במלחמה. זהו, ללא ספק, שיאו של רעיון 'האמנות לשם אמנות'. האנושות, אשר לפנים, אצל הומרוס, היתה חזיון לעיניהם של האלים האולימפיים, נעשתה עתה חזיון לעצמה. ניכורה מעצמה הגיע לדרגה כזאת שהיא מסוגלת לחוות את השמדתה-היא כהנאה אסתטית ממעלה ראשונה. זה מה שצופנת בחובה האסתטיזציה של הפוליטיקה פכי שהפשיזם מיישם אותה. (בנימין 1996, 175-176)

החיילים הם 'חיילים של עופרת', כי הם כלי משחק, פיונים, בידי הפוליטיקה הפשיסטית, במסגרת המשחק האסתטי-פוליטי שהיא משחקת. הניכור שלהם מעצמם, הבערת בתיהם במו ידיהם, הוא ניכורה של האנושות מעצמה בהשפעת הכוח המהפנט של הקסם האסתטי הפשיסטי, ששיאו המלחמה וההרס העצמי. זו, כמדומני, משמעותו של בית זה.

שני הבתים האחרונים של השיר הם היחידים שבהם משתחרר הדובר מהקסם המהפנט של הפשיזם, ובאמצעות שינוי מוחלט של הטון ושל זווית הראייה הוא מציג את הצד השני של המטבע, את הגורל האנושי הטרגי של הקורבנות:

וּמֵעַל מַדְרֵגוֹת הַשְּׁדֵרָה הַגְּדוֹלָה,
בְּחַשְׁרַת רְחוֹבוֹת נִמְלָטִים,
הֵרֶךְ רַעַשׁ הַגַּן הַיּוֹצֵא בַּגּוֹלָה,
בְּאֶנְקַת אַלּוֹנָיו עִם צְרוֹרוֹת וִילָדִים - -

-- לְבַדָּהּ כְּאוֹבֶדֶת אֲוִיר וְשָׁמַיִם,
לְבָנָה וְנִצְחִית כְּלִבְנַת הַבַּרְבּוּר
עוֹד רָצָה,
עוֹד רָצָה אַנְדַּרְטָה שֶׁלְּשַׁיִשׁ -
הָאֵם וְיַלְדָּה הַשָּׁבוּר.

הרקע הריאלי של התמונה אינו ספציפי, ויכול להתאים להקשרים היסטוריים שונים; אך בעוד שהצירוף הלשוני 'היוצא בגולה' עשוי אולי להיתפס כבעל קונוטציות יהודיות, הרי שתמונת האנדרטה של האם והילד מעוררת דווקא קונוטציות נוצריות.

וכבר אנו במרחק של צעד אחד בלבד מ'שירי מכות מצרים'.