



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

פרק שנים עשר

בין 'שמחה ברכת שמים' ל'שר היער'

מה מייצגים הבן והאב?

לפי אידה צורית (1953; תשל"ד, 111-112), 'אלה הם שני קולות, שני הקולות העוברים כביכול בחלל ההיסטוריה האנושית בכל הדורות, בתגובתם על מכות הגורל הניחתות, אם מידי שמים ואם מידי אדם: קול התבונה היודעת וקול התום המתפתל במכאוביו. זהו דיאלוג לא בין שתי השקפות עולם שונות, אלא בין שתי תגובות יסוד המצויות בנפש של כל אדם'.

לפי הרי גולומב (1961, 49-57), 'הבן רואה ומזדעזע ונתון לפחדים ולמצבי רוח משתנים, בהתאם למראה עיניו. האב אינו מזדעזע לעולם; מדבריו נשקפת תבונת דורות וידיעת המוות בלתי הנמנע [...] תמיד רואה הבן לעיניים, והאב – למהות [...] האב מייצג את קול הפיכחון והתבונה [...] דברי האב והבן [...] אינם אלא דו-שיח של אדם עם נפשו'.

לפי אלי שביד (1964, 158-160), האב מייצג את כוח האהבה ואת תודעת החוקיות וההכרח, והבן מייצג את התום, את אי-הידיעה: 'האב חי בעיניים מופנות אל העתיד ואינו חי את ההווה ומיצויו, ואילו הבן שאינו צופה אל העתיד מראש חי תמיד בהווה'.

לפי זיוה שמיר (1989, 292), האב רואה ראייה כוללת ומכלילה ומסוגל לנסח את החוקיות שבתוהו, בעוד שהבן קצר-ראות ונגוע בפניקה למראה האימים: 'באמצעות הדרמה המתחוללת בין האב לבנו מתנסחות ביצירה שתי השקפות העולם כמתגלות בעת שואה: הפסימית והאופטימית, הניהיליסטית והמאמינה'.

לפי הלל ברזל (1993, 142-143), 'הבן משמיע את קולו של הסובל, שהמכה פוגעת בו. האב הוא הכתובת אליו הוא פונה לעזרה. האב משלב בדבריו דברי הסבר שאין בהם כדי לנחם אבל יש בהם כדי להבהיר את המתרחש [...] תשובותיו של האב פונות אל העומד להתרחש, בעוד שענייני הבן נשואות להתרחשות המיידית'.

בדברים הבאים אנסה להציע אינטרפרטציה חדשה, שאינה סותרת בהכרח את האינטרפרטציות הקודמות, הפסיכולוגיות והפילוסופיות, אבל מבקשת לקחת בחשבון הבט נוסף, שלהערכתו יש לו משקל מרכזי ביצירה – ההבט האקטואלי-פוליטי.

אני מבקש לטעון, שהדיאלוג בין הבן לאב איננו רק דיאלוג פילוסופי-פסיכולוגי, אלא בין השניים מתנהג מאבק סמוי שעניינו ההתייחסות למכות – הצפרדע, הכינים, הערוב וכו' – המייצגות את הפשיזם והנאציזם, והמסקנות הקונקרטריות הנובעות מהתייחסות זו. על מנת להבהיר את הסיטואציה הדרמטית אני מבקש להתבונן תחילה בבית הדיאלוגי הראשון בשיר 'כינים':

אָבִי, כְּלִיל צִיָּה חֲשַׁכְתִּי עַד עֵינַי.
אָבִי, בְּדוּמְיָה נִשְׁכְּתִי בְּשֵׁר יָדַי.
שְׁלַחֲנִי לְחַפְּשִׁי ! שְׁלַחֲנִי לְחַפְּשִׁי !
יִסֹּב, יִכְנִי נֶפֶשׁ מְבַקֵּשׁ נֶפֶשִׁי !

מה פשר השורה השלישית של הבית? הצירוף 'לשלח לחופשי' מתייחס, כזכור, במקרא לסיטואציה של שחרור מעבדות: 'וכי יכה איש את עין עבדו או את עין אמתו ושחתה, לחופשי ישלחנו תחת עינו' (שמות כא, 26-29); וכן: 'כי ימכר לך אחיך העברי או העבריה ועבדך ששנים, ובשנה השביעית תשלחנו חפשי מעמך' (דברים טו, 12-13). משמע, הבן מרגיש עצמו כאסיר, כלא-חפשי. כפי שמסתבר, הדיאלוג בין האב לבן, בכל המכות, מתרחש בבית. הבן, כפי שמשמע מחלק ניכר של השירים, שבהם נפתח הבית הראשון של דבריו בתיאור המתרחש מחוץ לבית (למשל ב'צפרדע', ב'ערוב', ב'דבר', ב'ברד', ב'ארבה'), צמוד כנראה לחלון, צופה קשוב ומרותק למתרחש בעיר. מתברר שלמרות הסכנה, ואולי אפילו בגללה – הבן רוצה לצאת החוצה, והאב מונע זאת ממנו, בכוח סמכותו ואולי אפילו בכוח ממש (הפנייה בגוף ראשון 'שלחני' מזכירה את סצנת המאבק בפניאל ואת הפנייה ליעקב, המחזיק בפונה בכוח: 'שלחני, כי עלה השחר' [בראשית לב, 27]).

לכאורה, קל להסביר מדוע מונע האב מבנו לצאת, שהרי סביר להניח שהוא רוצה לגונן עליו כמידת יכולתו. פחות ברור המניע של הבן בבקשת היציאה: האם היא קשורה ברצונו להיאבק, בצורה זו או אחרת, במכה, כמו בדברי הבן ב'הוא אמר לה' של ברנר? או ברצון להימלט, לנסות לחלץ את עצמו? מהשורה הבאה, מכל מקום, משתמע יחס אמביוולנטי של הבן ל'מבקש נפשו', בדומה ליחסו האמביוולנטי של דוד, שהרי שורה זו מבוססת, מבחינת האלוזיות הלשוניות, על שני פסוקים שעניינם פרשת היחסים המורכבת בין דוד לשאול: 'ויטול שאול את החנית ויאמר: אכה בדוד ובקיר, ויסוב דוד מפניו פעמיים' (שמואל א יח, 11); 'ויברח דוד מניות ברמה ויבא ויאמר לפני יהונתן: מה עשיתי, מה עוני ומה חטאתי לפני אביך, כי מבקש את נפשי?' (שמואל א כ, 1).

דומה ששיר המפתח להבנת הסיטואציה הוא השיר 'דבר'. על פי התיאור המקראי דומה מכה זו לשאר המכות, שכולן קשות ומכאיבות, אך אף אחת מהן אינה פוגעת בנפש אלא בגוף

או ברכוש בלבד: 'הנה יד ה' הויה במקנך אשר בשדה, בסוסים, בחמורים, בגמלים, בבקר ובצאן, דבר כבוד מאוד [...] ויעש ה' את הדבר הזה ממחרת וימת כל מקנה מצרים' (שמות ט, 3, 6). אך לפי רמזי התיאור בשיר – זו הקשה מכולן, שכן הדבר פוגע, לפי השיר, גם באנשים ('אמון בנפול גוויות'; 'עשן גוויות עולה ורם'). השימוש במילה 'נגף', בשורה השביעית של השיר, רומז למגפה המונית הקשורה במתים רבים, כמו בפרשת קורח: 'ויאמר משה אל אהרן: קח את המחתה ותן עליה אש מעל המזבח ושים קטורת והולך מהרה אל העדה וכפר עליהם, כי יצא הקצף מלפני ה', החל הנגף. ויקח אהרן כאשר דיבר משה, וירץ אל תוך הקהל, והנה החל הנגף בעם, ויתן את הקטורת וכפר על העם. ויעמוד בין המתים ובין החיים, ותיעצר המגפה, ויהיו המתים במגפה ארבעה עשר אלף ושבע מאות מלבד המתים על דבר קורח' (במדבר יז, 11-14). אף שהיא הראשונה מכל המכות שנרמז בה במפורש על פגיעות רבות בנפש, מתרכז התיאור בהבט שהוא לכאורה שולי: התגובה היא בנוסח 'משתה לעת דבר' (פושקין), ובנוסח הנהנתנות הניהיליסטית של 'אכול ושתה כי מחר נמות', המוצגת בפתיחה ללקמרון של בוקצ'ו כאחת התגובות של תושבי פירנצה למגפה הגדולה:

אָבֵל בְּלֵיל הַנִּגָּף, כְּמוֹדֵעַ בְּעַם,
פּוֹשְׁטֵת הַשְּׁמָחָה כְּשׁוֹדְדֵי הַיָּם.

תגובה זו היא היפוכו של מאבק כנגד המכה, מעין שיתוף פעולה עמה, בנוסח בתי הקפה ההומים של פריס בשנים הראשונות של הכיבוש הנאצי. דו-השיח בין הבן לאב ב'דבר' מגדיר היטב את הסיטואציה:

אָבִי, עֲשֵׂן גְוִיּוֹת עוֹלָה נָרָם כַּחֲקִי.
אָבִי, לְבִי יוֹצֵא אֶל הַבְּלִים, וּשְׁחֹק.
אֶל הַבְּלִים, אָבִי, אֶל שִׁיר וּמְעוֹף צָעִיף...
אֵת הַשְּׁמָחָה, אָבִי, אֶרְאֶה וְלֹא אוֹסִיף!

כל מי שקורא בית זה ומכיר את שירת אלתרמן אינו יכול, כמדומני, שלא להבחין בקשר האינטרטקסטואלי הבולט לעין בינו לבין שני השירים הראשונים של 'שמחת עניים', השיר חסר הכותרת העומד בפתח היצירה ו'שיר לאשת נעורים', שראו אור כשלוש שנים לפני שיר זה. וברור ללא ספק, שהקשר הזה הוא קשר ניגודי, המאיר את דברי הבן בבית זה באור שלילי עז. שני השירים הראשונים של 'שמחת עניים' הם בבחינת שירי פתיחה. הראשון, נטול הכותרת בגוף השיר, אך המצוין בתוכן העניינים של המהדורה הראשונה בציון 'פתיחה' (אלתרמן 1941, 95), הוא מעין פרולוג הניצב לפני שבעת פרקי היצירה, והוא היחיד בין שירי

'שמחת עניים' שאינו חלק מהמונולוג הדרמטי של המת-החי. השני, 'שיר לאשת נעורים', אינו רק שיר הפתיחה של הפרק הראשון אלא גם שיר הפתיחה של מחזור שבעת הפרקים כולו, שהרי הבית האחרון של האחרון של שיר זה, כששתי השורות הפותחות של 'שיר לאשת נעורים', שהן גם החותמות אותו – 'לא הכול הבלים, בתי, / לא הכול הבלים והבל' – הן גם שתי השורות הנועלות את השיר 'סיום' ואת היצירה כולה. אך השיר 'סיום' איננו רק המקבילה של 'שיר לאשת נעורים' אלא, כפי שמציין כבר שמו, גם המקבילה של השיר 'פתיחה' (דפקה על הדלת שמחת עניים). שני שירים אלה יחד מהווים אפוא את האקספוזיציה ליצירה, ובהם מוצגים לראשונה שני המושגים המרכזיים או המוטיבים הראשיים שלה, 'שמחת עניים' מכאן, ו'הבלים והבל' מכאן. שני מושגים אלה ללא ספק סותרים זה את זה, כך ששילת ה'הבלים והבל' מביאה להקבלה חיובית בין שני ההגדים, הנתפסים כאקוויוולנטיים או כמשלימים זה את זה. משמעות הצירוף 'הבלים והבל' ברורה, פחות או יותר, בהיותה נסמכת באופן ישיר על קוהלת א-ד. סתומה יותר היא משמעות צירוף הסמיכות 'שמחת עניים', למרות ניסיונות הפרשנות השונים (ערפלי תשמ"ג, 100-121, שלו תשנ"ג ואחרים). מקומו של צירוף סמיכות זה, כפי שחשפה חנה ריבלין (1981, 34-95), הוא בשיר המלחמה של שמואל הנגיד 'אלוה עוז':

יִוִּם שְׁשִׁי בְּרֵאשׁ אֱלוֹל בְּעֵינֵי / כְּיוֹם תְּשַׁעָּה בְּאָב אוּ הַעֲשָׂרָה,
וְסוּפוּ יוֹם גָּאֹלָה, יוֹם שְׁמֵחוֹת, / כְּיוֹם שְׁמֵחַת עֲנִיִּים בְּקִצְיָהּ.

(שורות 118-119)

הקונטקסט הריאלי של שיר זה הוא המלחמה בין צבא גרנדה, שבראשו שמואל הנגיד, לבין צבא אלמריה, שבראשו בן עבאס, המשנה למלך, אויבו האישי של הנגיד; הקונטקסט הרוחני הוא קונטקסט של אמונה וגאולה, כמשתמע משורות הפתיחה של השיר:

אֱלוֹהַ עֹז וְאֵל קְנוּא וְנוֹרָא, / מְרוֹמֵם אֶתְּ עָלֵי כָּל שִׁיר וְשִׁירָה,
לְמַעַן כִּי פִּעֲלִיךָ מְרוֹמִים / יוֹם תִּגָּאֵל – גָּאֲלֶתְךָ בְּהִירָהּ.

המתח שבא לידי ביטוי בשורות 118-119 הוא, כדברי ריבלין (שם), המתח שבין חרדת מפלה לשמחת ניצחון, בין תשעה באב או עשרה בטבת לבין יום גאולה. הבית שבו מופיע צירוף הסמיכות 'שמחת עניים' – 'וסופו יום גאולה, יום שמחות, / כיום שמחת עניים בקצירה' – נסמך באופן ברור על נבואת ישעיהו בפסקה הראשונה של פרק ט:

הָעַם הַהֲלֻכִים בְּחֹשֶׁךְ רְאוּ אֹרֶךְ גְּדוֹל, יִשְׁבִּי בְּאֶרֶץ צְלֻמוֹת אֹרֶךְ נֶגֶה
עָלֶיְהֶם. הַרְבִּיתָ הַגּוֹי לֹא הִגְדַּלְתָּ הַשֶּׁמֶתָ הַ, שְׁמַחֲוּ לְפָנֶיךָ

כְּשֶׁמָחַת בְּקֶצֶר יִרְפָּאֵשׁר יְגִילוּ בְּחֻלְקָם שְׁלָל (פס' 1-2).
כִּי יֵלֵד יֵלֵד לְנוּ בֶן נִתֵּן לְנוּ וַתְּהִי הַמְּשֻׁרָה עַל שְׂכָמוֹ וַיִּקְרָא שְׁמוֹ פֶּלֶא
יֹעֶזֶץ אֵל גְּבוּר אָבִי עַד שֶׁר שְׁלוֹם (פס' 5).
לְמַרְבֵּה הַמְּשֻׁרָה וּלְשְׁלוֹם אֵין קֶץ עַל כִּפְסָא דְּוֹד וְעַל מְמַלְכָתוֹ (פס' 6).

טקסט זה הוא בעל אופי אסכטולוגי משיחי מובהק, הן לפי הפרשנות היהודית (תרגום יונתן) והן לפי הפרשנות הנוצרית, הכלולה כבר בברית החדשה, בדברי הבשורה של המלאך למרים אם ישו:

והִנֵּן הִרְהָ וַיִּלְדֶּתָ בֶן וַקְרֵאת אֶת שְׁמוֹ יֵשׁוּעַ.
והוא גָּדוֹל יְהִיָּה וּבֶן עֲלִיּוֹן יִקְרָא, וְהָ אֱלֹהִים יִתֵּן לוֹ אֶת כִּפְסָא דְּוֹד אָבִיו.
וְעַל בֵּית יַעֲקֹב יִמְלֹךְ לְעוֹלָם וָעֶד וְלִמְלְכוּתוֹ אֵין קֶץ.

(לוקס א, 31-33)

מכאן אך כפסע למקור אחר לצירוף 'שמחת עניים', וכוונתי לדרשת ההר של ישו, על שני נוסחיה (מתי ה ולוקס ו):

אֲשֶׁרֵיכֶם הָעֲנִיִּים, כִּי לָכֶם מְלָכוּת הָאֱלֹהִים [...]
אֲשֶׁרֵיכֶם אִם יִשְׁנָאוּ אֶתְכֶם הָאֲנָשִׁים, וְאִם יַגְדוּ אֶתְכֶם [...]
שְׂמַחוּ בַּיּוֹם הַהוּא וּרְקֹדוּ, כִּי הִנֵּה שְׂכָרְכֶם רַב בְּשָׂמַיִם.

(לוקס ו, 20, 22, 23)

הודות ליחסים האינטר טקסטואליים עם מקורות אלו – שמואל הנגיד, ישעיהו, הברית החדשה, וכן עם המקורות שמזכירים ערפלי ושל – נתפס צירוף הסמיכות 'שמחת עניים' כמושג בעל אופי אפוקליפטי, אסכטולוגי ומשיחי ברור, הקשור באמונה באל ובגאולה; מצד שני, שני ההגדים, 'לא הכול הבלים והבל' ו'ותשא כינוריה שמחת עניים', נתפסים כמשלימים זה את זה: שלילת הניהיליזם מכאן, ודבקות באמונה ובתקווה המשיחית מכאן. כך הם מצטרפים זה לזה גם בשיר 'סיום': 'אלוהי, אלוהי בתי / קרע מספד, כי שמחה במעוננו' בסיום הבית השלישי, ו'לא הכול הבלים, בתי, / לא הכול הבלים והבל', בסיום הבית החמישי, האחרון.

על פי תפיסת 'שמחת עניים' המושגים של הבלים ושמחה מנוגדים זה לזה, ואילו הבן תופס אותם, בשיר 'דבר', כמושגים אקוויוולנטיים, דהיינו, השמחה קשורה לעולם של 'הבלים והבל' ולא לעולם האמונה וערכיה. הדבר מתבטא בבהירות בתקבולת השלמה הנוצרת

בין ההמיסטיך הראשון של השורה השלישית בבית הרביעי ('אל הבלים, אבי') לבין ההמיסטיך הראשון של השורה הרביעית בבית זה ('את השמחה, אבי'), תקבולת המוצדקת באמצעות האפיפורה הזוהה, 'אבי'.

מי שמבין היטב את משמעות כמיהתו של הבן 'אל הבלים ושחוק', 'אל שיר ומעוף צעף' הוא האב, המנסה להסביר לו כי השמחה שאליה הוא נמשך בחבלי קסם היא שמחה שקרית, שמקורה לא באמונה אלא בפחד ובאסון:

בְּכוֹרֵי, בְּכוֹרֵי, הַבֵּן, שְׁמֵחָה בְּרַכַּת שָׁמַיִם,
הִיְתָה כְּמוֹ קִלְלָה יוֹרֶדֶת מִשָּׁמַיִם.
אֲשֶׁרֵי שְׁלֵא קָרָאָה וְלֹא שָׁמַע שְׁמֵעָה
בְּהִיּוֹת אָבִיָּה פֶּחַד וְהִלָּל אָמָה.

הוא מחזק את אמירתו בהדבקת התואר 'ברכת שמים' לשמחה, ובכך יוצר אלוזיה שקופה לשירו המוכר ביותר, אולי, של פרידריך שילר, 'אל השמחה' ('An die Freude'), ודרכו, כמובן, גם לסימפוניה התשיעית של בטהובן, ששיר זה הוא הטקסט המשרת אותו ב-choral finale שלה, שיר זה הוא, כידוע, אוֹדָה לאמונה, לחופש, לצדק ולאחווה האנושית, כשלשמחה, שמקורה בשמים, בגן-העדן, נועד התפקיד לאחד מחדש בקסמיה את מה שנפרד והתפצל, ולגרום לכל האנשים להיות אחים:

Freude, schöner Götterfunken

אֶת שְׁמֵחָה, נִיצוֹץ אֱלֹהִים

Tochter aus Elysium,

בֵּת מַעְדֵּן, גֵּן יִשְׁעַן,

Wir betreten feuertrunken,

אֲנוּ שְׁכוֹרֵי אֵשׁ נְבוֹאָה,

Hinnliche, dein Heiligtum.

בֵּת מְרוֹם, אֵל דְּבִיר קִדְשָׁן.

Deine Zauber binden wieder,

שׁוֹב קְסָמֶיךָ יַחְבְּרוּ

Was die Mode streng geteilt;

אֶת אֲשֶׁר נִפְרָד פִּיּוֹם,

Alle Menschen werden Brüder,

אִישׁ לְאִישׁ הוּא אַח נֶרְעַע

Wo dein sanfter Flügel weilt.

אִם בְּצֵל כְּנָפֶיךָ יִשְׁכַּן.

Seid umschlungen, Millionen!

יַחַד הִתְבָּקְנוּ, מִיְלִיּוֹנִים !

Diesen Kuss der ganzen Welt!

זוֹ נְשִׁיקָה לְמֵלֵא עוֹלָם !

Brüder, überm Sternezelt
Muss ein lieber Vater wohnen.

שָׁם, אָחִי, בְּאֹהֶל רָם,
לְנוֹ אָב רַחוּם יִשְׁכְּנָה.

[...]

[...]

Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur,
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur
Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod;
Wollust ward dem Wurm gegeben,
Und der Cherub steht vor Gott.

כָּל יְצוּר מְשָׁדֵי אִם-טָבַע
גִּיל יִגְמַע, כּוֹס מְגָדִים,
גַּם טוֹבִים גַּם בְּנֵי הָרָשָׁע
כָּל דְּרָכָם בְּנִתִּיב וְרָדִים.
הִיא נְשָׁקָה, נְתִנָּה פְּרִי גִפְן,
רַע אֲמֵן לְכָל עֵת,
רָמַשׁ - אֵל הַיֵּצֵר יִפְן,
אֲךָ לְאֵל - כְּרוּב מְשַׁרֵּת.
(מגרמנית: ידידיה פלס)

אלא שהדיאלוג בין האב לבן הוא בשלב זה דו-שיח בין חירשים: הבן כאילו לא שמע כלל או לא הבין כלל את משמעות דברי האב: הוא חוזר ומדבר בשם האינסטינקטים, בשם הריתמוס המוסיקלי, הזורם בגוף: 'אבי, גופי רונן כחלילי אגמון'. האב חוזר ומנסה לדבר שוב בשם הרציו, לאזכר את המקור השלילי של המשיכה האסתטית, המוות והאלימות ('בלפידים, בכורי, שוצפת עיר אמון'), כשלא רק למילה 'לפידים' קונוטציות שליליות אלא גם למילה 'שוצפת', שכבר הופיעה בקוונטקסט שלילי בשורת הפתיחה של 'צפרדע' ('זרועות יוון וטיט שוצפות על נא-אמון'). הבן משלים, כביכול, את דברי האב – 'מכים תופיה, אב, וחצוצרות קלל' – אך מתעלם למעשה לחלוטין ממשמעותם, ושב וחוזר לנושא הריתמוס המוסיקלי, תוך יצירת הקבלה לאומנית מרומזת בין הריתמוס האישי שלו לריתמוס הקולקטיבי הנא-אמוני. דבריו האחרונים של האב, החותמים את השיר – 'עלי ספיה, בן, גם שמחתה חלל' – הם דבריו של מי שיודע שאין לו סיכוי, בשלב זה, לשכנע את הבן ולא נותר לו אלא להחזיק בו בכל כוחו, גם אם אחזקה זו אין בכוחה להצילו, לא פיסית ולא רוחנית, שכן היא חיצונית בלבד.

ניסיתי לתאר את מערכת היחסים בין האב לבן בשיר זה כניסיון נואש של האב להיאבק על נפש הבן כנגד הקסם האסתטי המפתה, הפיגורטיבי והמוסיקלי, המוליך לאבדון. המוטיב הוא מוטיב קדום, המופיע כבר אצל הומרוס וחוזר בספרות שוב ושוב, באופן מיוחד בספרות הגרמנית של ה-Sturm und Drang והרומנטיקה. בספר השנים עשר של האודיסיאה הומרוס

מספר את הסיפור של אודיסיאוס והסירנות. קירקי מזהירה את אודיסיאוס מפני שירתן המפתה של הסירנות, המושכת אחריה את ספינות יורדי הים אל האובדן. הדרך להימנע מכך היא לאטום מראש את האוזניים בשעווה, כדי שלא לשמוע. אך קירקי מציעה לאודיסיאוס, שאם הוא מעוניין בכל זאת לשמוע את שירתן הנפלאה – שיורה לאנשיו, לאחר שיאטום את אוזניהם, לקשור אותו היטב, וגם כשיבקש מהם לשחררו בהשפעת הקסם המפתה של שירת הסירנות, לא להיענות לבקשתו אלא לחזק את כבליו. אודיסיאוס אכן פועל לפי עצת קירקי וזוכה לשמוע את שירת הסירנות ולחוש בקסמה העצום בלי ללכת לאבדון.

אחד הגלגולים הידועים של מוטיב זה הוא הסיפור הגרמני המפורסם על החלילן מהמליין, שגם הוא כולל את המוטיבים של מגפה וקסם אסתטי, האפקטיבי במיוחד לגבי צעירים או ילדים. שאול פרידלנדר, במסתו המרתקת על הקסם הנאצי, 'קיטש ומוות' (1985, 63-64), מביא קטע מיומנו של ארנסט יונגר מ-18 באוקטובר 1944 שסיפור החלילן מהמליין נזכר בו, כאילוסטרציה לכוחו המהפנט של היטלר גם במועד מאוחר זה, כשברור כבר מי המנצח ומי המובס:

קריאתו של קנייבולו [שם הצופן של המחבר להיטלר] באמצעות הרדיו להקמת גדודי הסער העממיים למטרת השמדה – מכוונת נגה העם [...] תרועות הטירוף שליוו את הופעתו היו בבחינת הסכמה להרס עצמי, מעשה של ניהיליזם גמור. האימה שבי נובעת מכך ששמעתי זאת מן ההתחלה: מחיאות הכפיים מעוררות הפלצות לנגינת החלילן מהמליין.

אך הקשר בין 'שירי מכות מצרים' (בשיר 'דבר') למוטיב סיפורי זה איננו כללי בלבד. הוא קשור, להערכתו, בטקסט קונקרטי, שרישומו ניכר הן בתבנית השטח הרטורית של שירי המכות והן בתבנית העומק הפסיכולוגית והאידיאית שלהם לא פחות מרישומם של סיפור עקדת יצחק (לפי אידה צורית) או סיפור 'אפרים משיח צדק' (לפי אלי שביד) או סיפור הפסיון של ישו (לפי אלי שביד ולפי תיאורי); וכוונתי לשירו הבלדי הידוע של גיתה Erlkönig ('שר היער'):

Erlkönig

Wer reitet so spat durch Nacht und Wind?

Es ist der Vater mit seinem Kind;

Er hat den Knaben wohl in dem Arm,

Er fast ihn sicher, er halt ihn warm.

שר היער

מי הוא הָרוֹכֵב בְּסוּפָה נְחָצוֹת?

הָאָב הוּא עִם בְּנוֹ. בְּזֵרוּעוֹת אִמְיצוֹת

יֶאֱמָצְנוּ הַלֵּה, יִחְבְּקֵנוּ חֶבֶק

וּבְיָד חֲזָקָה וְיַחֵם לְתִינוּק.

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?- - מה תירא, היְלֵד, פְּנִיךָ תִּסְתִּיר ?

Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht? - אָבִי, שֶׁר הַיַּעַר, כְּלוּם אֵינְךָ מִכִּיר ?

Den Erklenkönig mit Kron und Schweif?- כְּרֹאשׁוֹ לוֹ עֲטֹרֶת, זָנָב לוֹ שְׁחֹר.

Mein Sohn, est ist ein Nebelstreif.- - מִטְּלִית עֲרַפֵּל הִיא, בְּנִי, עַל פְּנֵי הַיָּאוֹר.

Du liebed Kind, komm, geh mit mir! - אֲלֵי בּוֹא, הַיְלֵד, אֵלַי, הַנְּעִים –

Gar schöne Spiele spiel ich mit dir; אֶתְּךָ אֲשַׁתְּעֶשֶׂע שְׂעֻשׂוֹעִים נְאִים.

Manch bunte Blumen sind an dem Strand, פְּרָחֵי צְבָעוֹנִים עַל גְּדוֹתַי לִי לְרֹב,

Meine Mutter hat manch gülden Gewand.' אִמִּי לָהּ כִּמְהָ גְּלִימוֹת כְּתָם טוֹב'.

Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht, - אָבִי, הוּא, אָבִי ! וְכִלוּם לֹא תִשְׁמַע

Was Erlenkönig mir leise verspricht? - מַה שֶׁח שֶׁר הַיַּעַר, מִבְּטִיחַ לִי מָה ?

Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;
In dürren Blättern säuselt der Wind. –
'Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
Meine Töchter sollen dich warten schön;
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn,
Und wiegen und tanzen und singen dich ein.'

- הרגע, הרגע, ילדי הנעים :
אך הרוח מרשרשת בעלים יבשים.
'הוי נער נחמד, כלום אלי לא תאבה?
בנותי תטפלנה בך מה יפה,
בנותי כי תצאנה בלילה בסך,
תחלנה, תשרנה, תישנה אותך.'

Mein Vater, Mein Vater, und siehst du nicht
dort

- אבי, הוי אבי ! כלום רואה אינך

Erlkönigs Töchter am düstem Ort?–
Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau:

את בנות שר היער שם בהשכה?
- הוי, בני ! הוי, בני, מאד אטב לראות

Es scheinen die alten Weiden so grau. -

לא, כי ערבים עתיקות מקדירות.

'Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;

'אני אהבתיך, נעמתי לי מאד,

Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt.'

אם לא ברצונך, אבא בחיזק יד.'

Mein Vater, mein Vater, jetzt fast er mich an!

- אבי, הוי אבי ! הנה תפס בי

Erlkönig hat mir ein Leids getan!

הוי הוי, שר היער פגע בי, אבי !

Dem Vater grauset, er reitet geschwind,
Er halt in Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Müh und Not;
In seinen Armen das Kind war tot.

נבהל תפרש, הוא נחפז, הוא שוקק,
הילד בידו נאנק וצועק.
היפק את סוסו ובא חצרו.
וברועותו מת מוטל – נערו.

(מגרמנית: שאול טשרניחובסקי)

כמו שירי המכות, גם שיר זה דרמטי בעיקרו: ארבע השורות הראשונות וארבע השורות האחרונות בלבד הן סיפוריות, בבחינת פרולוג ואפילוג לדרמה, וכל שאר עשרים וארבע השורות הן כדיבור ישיר. עשרים וארבע שורות אלו – שישה בתים מרובעים – מתחלקים, בדומה לעשרים וארבע השורות של כל מכה ומכה ב'שירי מכות מצרים', לשני חלקים כמעט שווים: בערך במחצית השורות מתקיים דיאלוג בין הבן לאב; בשלושת הבתים האחרים, הבאים לסירוגין בין בתי הדיאלוג של הבן והאב, אנו שומעים את קולו המפתה של שר היער (בבית השלישי, החמישי ומחצית השביעי). החלק התיאורי של כל מכה, עם הצירוף הקבוע של 'יופי וחורבן', מתפקד, באופן עקיף, כמקביל לקולו הישיר של שר היער. גם אצל שר היער מצוי הצירוף של יופי ואלימות, אלא שהאלימות מוסתרת לכל אורך השיר ומתגלה במפתיע רק בשורה האחרונה של דברי שר היער: *Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt* (אם לא ברצונך, אבוא בחוזק יד).

מבחינה רטורית יש דימיון בין הפניות החוזרות ונשנות של הבן ב'שר היער', *mein Vater*, לתבנית *mein Vater* (אבי, אבי) ותשובותיו החוזרות ונשנות של האב *mein Sohn* (בני), לתבנית הרטורית החוזרת על עצמה של 'אבי' ו'בכורי הבן' בשירי המכות. אך הנקודה המעניינת ביותר קשורה בדמיון בתגובת הבן בשתי היצירות: בדברי הבן ב'שר היער' אין תגובה יירה למראה שר היער ובנותיו ולמשמע דבריו, אך מורגשת התרגשות הגדולה שלו, הנרעשות והמשיכה הבלתי-נשלטת. הדברים מגיעים לשיאם בשורה שלפני האחרונה בדברי הבן, ובה הוא מבשר לאב ששר היער תפס אותו, *Jetzt fasst er mich an!*, תפיסה שהיא, כפי שמסתבר, בבחינת חיבוק-מוות. הוא הדין ב'שירי מכות מצרים': הבן אינו מגיב אף לא פעם אחת מפורשות לפיתוי הקסם האסתטי של המכות. רק מרמזי ביטוי שונים אנו יכולים לנחש את עוצמת המשיכה, את עוצמת ההיקסמות.

הבדל ניכר קיים בין שני הטקסטים בעיצוב דמותו של האב. מבחינת ההתנהגות – יש דמיון: האב ב'שירי מכות מצרים', כמו האב ב'שר היער', מחזיק בכך בחזקה ואינו מאפשר לו, פיסית, להיערנות לפיתוי. אך מבחינת התובנות יש הבדל גדול: האב בשירו של גיתה מתואר כמשכיל טיפוס, נאור, שאינו מאמין בכוחות דמוניים, המנוגדים לרציו ולמדע, ולכן אין הוא רגיש כלל לסכנה. הוא בטוח שהבן אינו רואה אלא חזיונות שוא (מראה שר היער אינו אלא תעתוע של ערפל; מראה הבנות אינו אלא השתקפות העצים) ואינו שומע אלא קולות שוא (לחשו המפתה של שר היער אינו אלא רשרוש הרוח בעלים). האב ב'שירי מכות מצרים' מפוכח הרבה יותר, מכיר בעוצמת הקסם האסתטי המפתה של כוחות הרוח, יודע עד מה עצום הכוח ההיפנוטי של עיני חולדת הבר. הוא יודע שלא ניתן למנוע את פגיעתו, וודאי שלא ניתן לחסלו;

אך אפשר להיאבק בו, לא להיכנע לפיתויו, ועל ידי כך לא לתת לכינים ולצפרדע למלוך ולהפוך למושא של כניעה, סגידה והערצה.

נראה אפוא שב'שירי מכות מצרים' אלתרמן לא רק 'כתב מחדש' בנוסח תפיסתו של הרולד בלום ב'חרדת ההשפעה' (Blum 1973) את סיפור מכות מצרים המקראי ואת סיפור הפסיון הנוצרי, אלא גם 'כתב מחדש' את הבלדה הגותית של גיתה, בעקבות התממשותה המחרידה עם עליית הפשיזם והנאציזם בשנות השלושים ובראשית שנות הארבעים.