אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

07 גיליון
2017 סתיו

עורכים **מיכאל גלוזמן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן**

מערכת מייעצת **אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד, עוזי שביט**

חברי המערכת **חן אדלסבורג, גיא ארליך, איל בסן**

עריכת טקסט **דינה הורביץ**

עריכה גרפית **מיכל סמו־קובץ ויעל ביבר**, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל אביב

על העטיפה: רונית מטלון (צילום: מיכל היימן)

המאמרים המתפרסמים בכתב העת אות עוברים הליך של שיפוט ומבוססים על כללי המחקר האקדמי

ot.kipp@gmail.com

© 2017 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל אביב,

תל־אביב 6997801

הוצאת הקיבוץ המאוחד

נדפס בדפוס אליניר

"שירים אלה נועדו לרוקן אותך"
אבידן, ברכט, אליוט והקורא הריבוני

ריקי אופיר

לא קל לכתוב על שירתו של דוד אבידן (1934–1995), והקושי הכרוך בכך שונה במובנים מסוימים מן הקשיים הרבים הניצבים לפני כל מי שמתנסה בכתיבה על שירה. אבידן, שהיה חבר במפלגה הקומוניסטית בנעוריו והחל לפרסם את שיריו בעיתונות הקומוניסטית והסוציאליסטית בתחילת שנות החמישים, נתפס בביקורת לעתים קרובות כלאומני, כילדותי, כמיזוגני וכרדוף שגעון גדלות.[1] עברו בתנועות השמאל ומותו בטרם עת, חולה, עני ומבודד למדי, לא סייעו לשינוי הדימוי הכוחני הזה. שירתו של אבידן מעמידה אתגר מיוחד גם משום שהוא לא השתייך לשום קבוצה ספרותית, ואף כי נהוג למנותו עם משוררי דור המדינה, שירתו נבדלה משירתם בטון, בסגנון ובתכנים. שירת אבידן זכתה ועודנה זוכה למקום שולי בשירה הישראלית לעומת זה של בני דורו, נתן זך, יהודה עמיחי ודליה רביקוביץ, ונדמה שגם המבקרים שראו מעבר לשוביניזם של אבידן ולכוחניות הניכרת בשירתו טרם עמדו על חשיבותה האסתטית והאתית של שירה זו – למצער לא במובנים שאני מציעה במאמר שלפניכם, שבכוונתי להראות בו כיצד יצירתו של אבידן מתעדת ומייצרת מודוס ייחודי של עדות על החוויה ההיסטורית.[2] לא אחת נדמה ששיריו של אבידן אינם אלא חיקוי של עמדה לאומנית אגרסיבית, אך קריאה זהירה ושונה מגלה בהם אמת היסטורית חשובה לזמנם ואף לזמננו. כמו כן אבקש להצביע

1. כבר בני הדור העוקב בשירה הישראלית הסתייגו מאבידן. מאיר ויזלטיר, למשל, כינה את שירת אבידן "נאיבית" והגדיר את דמות הדובר בשירתו כ"סופרמן אירוטי", וראו יורם פורת, "ביקורת רדיו", מעריב, 17 בדצמבר 1970. על התקבלותה של שירתו המוקדמת של אבידן ראו נסים קלדרון, 'מצבי יסוד בשירתו המוקדמת של דוד אבידן, 1954–1962', עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, 1978.
2. בין הביקורות האוהדות שנכתבו על שירת אבידן, אך לטעמי לא עמדו די הצורך על חשיבותה האסתטית־הפוליטית של יצירתו, ראו, מלבד קלדרון, גם ענת ויסמן, 'זמן ותנועה בשירת דוד אבידן', עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, 2005; גלעד מאירי, הר געש סימפטי: פרודיה, הומור ואוונגרד בשירת דוד אבידן, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2012.

על קונסטלציה שארבעת מרכיביה הם שירתו של אבידן וכתיבתו על אמנותו ועל המציאות החוץ־אמנותית בתקופתו, שירתו ומחשבתו התיאורטית של ברטולט ברכט, שירתו של ת״ס אליוט, והמציאות ההיסטורית הממשית. באמצעות קונסטלציה זו אבקש להמחיש את הייחודיות הפואטית־הפוליטית של אבידן, המתבטאת בחשיפתה של מציאות פוליטית, חברתית ותרבותית מסוכנת ומאיימת בשנים הראשונות שלאחר קום המדינה, בהענקת חשיבות עצומה למרחב האמנותי, בסלילת הדרך למחשבה חופשית ובניסיון ליצור שיח רב־משתתפים, לא אלים ויצירתי.

על הפיכתה של כתובת בלתי מנוצחת לכתם עקשני

את קובץ שיריו הראשון, ברזים ערופי שפתיים, פרסם אבידן ב־1954, לאחר שניתק את קשריו עם המפלגה הקומוניסטית ורק מעט מהטון ומהמוטיבציה המהפכניים של שירי נעוריו, שפורסמו כאמור בעיתונות הקומוניסטית והסוציאליסטית, נותר בקובץ הביכורים. אך באחד השירים שנכללו בקובץ זה, ״הכתם נשאר על הקיר״, שִׁכתוב מרתק של שירו הידוע של ברכט ״כתובת בלתי מנוצחת״ (“Die unbesiegliche Inschrift”), שנדפס ב־1939, עדיין מהדהדת הרוח המהפכנית. במקום הכתובת ״יחי לנין!״ (Hoch Lenin!), הנכתבת על קיר תא בכלא איטלקי ב־1917, בזמן מהפכת אוקטובר, ושלטונות הכלא מנסים לשווא להסירה, מציג שירו של אבידן רק כתם שהדובר מנסה למחוק מעל הקיר – גם במקרה זה, ללא הועיל. במבט ראשון נראה, כפי שטוען נסים קלדרון, שאבידן מרוקן את הכתובת בשירו של ברכט מתכניה האידיאולוגיים והאובייקטיביים, אך מהקריאה המוצעת כאן עולה שאבידן עושה את ההפך הגמור: השיר ״הכתם נשאר על הקיר״ מזקק באופן רדיקלי את שירו של ברכט ובתוך כך מעלה שאלות כבדות משקל באשר לתוצאות – ולסיבות – של המהלך הפואטי המתבצע בשירו של אבידן.[3] בהעתקת הפואטיקה של ברכט לכאן ולעכשיו של ישראל בשנותיה הראשונות יצר אבידן שיר לא פחות נוקב, קשה וכואב משירו של ברכט.[4] ואכן, בניגוד לדימויו של אבידן כמשורר מצ׳ואיסטי וכוחני, או לפחות חסר מחויבות כנה לשינוי המציאות שמחוץ לשירה, שירתו מבטאת לא אחת אמת עמוקה על הישראליות המתהווה ועל המחיר שהיא גובה מתושבי

3. לדברי קלדרון, שירו של ברכט נקרא לעתים קרובות בחוגים סוציאליסטיים וקומוניסטיים באותה עת בתרגומו של מרדכי אבי־שאול, המובא להלן; וראו בספרו פרק קודם: על נתן זך בראשית שנות השישים, הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, תל אביב 1985, עמ׳ 24–27.
4. שירו של אבידן פורסם שלוש שנים לאחר שתיאטרון הבימה הציג את אמא קוראז׳ של ברכט בתרגומו של רפאל אלירז וזכה לביקורת קשה על שבחר להעלות מחזה גרמני שנים כה מעטות לאחר השואה. שנה לאחר פרסומו של השיר הציג התיאטרון הקאמרי את הנפש הטובה מסצ׳ואן בתרגומה של לאה גולדברג וזכה לשבחים על הביצוע הברכטיאני. ייתכן אפוא כי שירו של אבידן סלל את הדרך לכניסתו של ברכט לתיאטרון הישראלי, וראו דורית ירושלמי, דרך הבימוי: על במאים בתיאטרון הישראלי, דביר ומרכז הקשרים לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, אור יהודה ובאר שבע 2013, עמ׳ 192–198.

המרחב המשותף, הישראלי־פלסטיני. כדי להראות זאת אציע דיון קרוב ככל האפשר בשירים עצמם, ולשם כך נקרא תחילה את שירו של ברכט "כתובת בלתי מנוצחת".

בְּעֵת מִלְחֶמֶת הָעוֹלָם
בְּתָא אֶחָד שֶׁבְּבֵית־הַסֹּהַר הָאִיטַלְקִי סַן קַרְלוֹ
שֶׁהָיָה מָלֵא חַיָּלִים, שִׁכּוֹרִים וְגַנָּבִים,
שָׁרַט חַיָּל סוֹצְיָאלִיסְט בְּעִפָּרוֹן עַל הַקִּיר:
יְחִי לֶנִין!

לְמַעְלָה לְמַעְלָה הָיָה הַכְּתָב, בִּלְתִּי נִרְאֶה כִּמְעַט
בַּתָּא הָאָפֵל־לְמֶחֱצָה, אֲבָל
הָאוֹתִיּוֹת – עֲנָקִיּוֹת.
מִשֶּׁרָאוּ זֹאת הַסּוֹהֲרִים, שָׁלְחוּ צַבָּע עִם דְּלִי
מָלֵא סִיד.
וּבְמַצְבּוֹעַ אָרֹךְ הוּא טִיַּח אֶת הַכְּתֹבֶת
הָאֲיֻמָּה.
אוּלָם, מֵאַחַר שֶׁמָּשַׁח אֶת הַסִּיד רַק בְּעִקְבוֹת הַכְּתָב,
כָּתוּב הָיָה עַתָּה לְמַעְלָה עַל קִיר הַתָּא
בְּאוֹתִיּוֹת־סִיד:
יְחִי לֶנִין!

בָּא צַבָּע אַחֵר, צָבַע אֶת הַכֹּל בְּמַצְבּוֹעַ רָחָב
וְכָךְ נֶעֱלְמָה הַכְּתֹבֶת לְכַמָּה שָׁעוֹת, אֲבָל
לִפְנוֹת בֹּקֶר,
מִשֶּׁיָּבֵשׁ הַסִּיד, חָזְרָה וּבָלְטָה הַכְּתֹבֶת:
יְחִי לֶנִין!

אָז שָׁלְחוּ הַסּוֹהֲרִים בַּנַּאי שֶׁיַּתְקִיף אֶת הַכְּתֹבֶת
בְּשַׁכִּין.
וְהוּא גָּרַד אוֹת אַחַר אוֹת, עָבַד
שָׁעָה שְׁלֵמָה.
וּכְשֶׁגָּמַר, הָיְתָה כְתוּבָה לְמַעְלָה, בְּלֹא צֶבַע,
אֲבָל חֲקוּקָה עָמֹק בַּחוֹמָה, הַכְּתֹבֶת הַבִּלְתִּי מְנֻצַּחַת:
יְחִי לֶנִין!

עַכְשָׁיו, הָסִירוּ אֶת הַחוֹמָה! אָמַר הַחַיָּל.[5]

5. ברטולט ברכט, מבחר שירים, מגרמנית: מרדכי אבי־שאול, ספרית פועלים, מרחביה 1986 (1959), עמ' 51.

דוד אבידן (הספרייה הלאומית, ארכיון דן הדני,
CC-BY [IPPA Staff])

בפרק "כרוניקות" בשירי סוונדבורג (*Svendborger Gedichte*), שבו מופיע השיר "כתובת בלתי מנוצחת", נכללים שירים נוספים המתעדים התנגדות פעילה במסגרת המאבק של מעמד הפועלים ומעלים שאלות בדבר תפקידה של הכתיבה בתולדותיו של מאבק זה. השיר "כתובת בלתי מנוצחת" הוא ביטוי מטאפורי לדינמיקה הבאה: ככל שהכוחות הריאקציונריים ינסו למחוק את המסר המהפכני "יְחִי לֶנִין!" כך יחרטו אותו עמוק יותר, עד שיהיה עליהם למוטט את חומות הכלא שהם עצמם הקימו. בשפה פרוזאית ולא מחורזת (ברכט שואל לא מעט מאוצר המילים של השיר מזיכרונותיו של ג'ובאני ג'רמנטו)[6] מנסה השיר לחקות את הכתובת, כך שהשיר עצמו נעשה למעין כתובת שכזאת בעבור קוראיו. כך נוצרת התחושה שהשיר, כמו הכתובת, הוא מעשה מחאה. כפי שהסרת הכתובת מחייבת להפיל את חומות הכלא, כך גם השיר יביא להפלתן, או, לפחות, יעורר את ההבנה שיש להפילן. אולם ברכט מחדיר כפילות עמוקה לשיר: גם במעשה החריטה של הכתובת בתוך השיר וגם בשיר עצמו יש מעין משחק, קסם, או לפחות "אאורה" (aura), שניתן לתרגם כאן, לצורך הדיון ובקצרה, כ"מרחק אמנותי" המונע מהם להיות מעשה מהפכני של ממש. יחד עם זאת, תחושת המשחק מאפשרת חוויה של סובייקטיביות מכיוון שהיא מעוררת, בין היתר, את ההבנה – אמנם המותנית, הזמנית – שאפשר וצריך להתנגד לדיכוי.

6. ראו Jiovanni Germanetto, *Memoirs of a Barber: The Autobiography of an Italian Revolutionist*, trans. by Edmund Stevens, M. Lawrence, London 1934

בשירו של אבידן "הכתם נשאר על הקיר" אין שום כתובת, שום חייל, שום בית סוהר, והתקופה אינה מוגדרת; יש בו רק קיר וכתם שהדובר (ולא שלטונות הכלא) מנסה להסיר. איזו מחויבות מובעת בשירו של אבידן, אם בכלל? גם אם נקבל את טענתו של קלדרון לפיה אבידן רוקן את ה"כתם" שלו מכל סמני המחויבות של השיר הברכטיאני, האם ייתכן שהוא יותר מאשר תגובה אישית, אולי אף אקזיסטנציאלית, לברכט, כטענת קלדרון, או, לחלופין, ביטוי לכישלונה של המהפכה, של כל מהפכה, שלאחריה שום "מעשה גדול", כהגדרתו של יצחק לאור, אינו אפשרי?[7] כדי לענות על שאלה זו נקרא תחילה את שני הבתים הראשונים של השיר:

מִישֶׁהוּ נִסָּה לְגָרֵד אֶת הַכֶּתֶם מֵעַל הַקִּיר.
אֲבָל הַכֶּתֶם הָיָה כֵּהֶה מִדַּי (אוֹ לְהֵפֶךְ – בָּהִיר מִדַּי).
אִם כָּךְ וְאִם כָּךְ – הַכֶּתֶם נִשְׁאַר עַל הַקִּיר.

אָז שָׁלַחְתִּי אֶת הַצַּבָּע, שֶׁיִּמְשַׁח אֶת הַקִּיר בְּיָרֹק.
אֲבָל הַכֶּתֶם הָיָה בָּהִיר מִדַּי.
וְשָׂכַרְתִּי אֶת הַסַּיָּד, שֶׁיְּסַיֵּד אֶת הַקִּיר לְמִשְׁעִי.
אֲבָל הַכֶּתֶם הָיָה כֵּהֶה מִדַּי.
אִם כָּךְ וְאִם כָּךְ – הַכֶּתֶם נִשְׁאַר עַל הַקִּיר.[8]

נקל להבחין בדמיון בין שירו של אבידן לשירו של ברכט אך גם בהבדלים בין השניים: הסוכנות האנושית בשירו של ברכט מוחלפת בתחושה של חוסר אונים אצל אבידן, ו"הכתובת הבלתי מנוצחת" מוחלפת במילה "כתם", המעלה על הדעת את הביטוי "כתם מוסרי" ואולי גם את הכתובת על הקיר בפרק ה בספר דניאל, המנבאת את סופו של מלך בבל. אם כן, יש איזה כתם עקשן, ספק כתם מוסרי, שלא הצַבָּע ולא הסייד הצליחו להסיר; כתם שקשה לדעת אם עמידותו נובעת מכך שהוא כהה מדי או בהיר מדי, כתם מסתורי, ולכן, כך נראה, קשה במיוחד להסרה. כבר כעת נוצרת התחושה כי שירו של אבידן אינו תשובה "אקזיסטנציאלית" לברכט, תהא משמעות המילה אשר תהא, גם אם פשרו עדיין לא ברור.

הנה שני הבתים האחרונים של השיר:

אָז לָקַחְתִּי סַכִּין־מִטְבָּח וְנִסִּיתִי לְקַרְצֵף אֶת הַכֶּתֶם מֵעַל הַקִּיר.
וְהַסַּכִּין הָיְתָה חַדָּה עַד־כְּאֵב.
רַק אֶתְמוֹל הִשְׁחִיזוּ אוֹתָהּ.
וּבְכָלוֹאת.
וְאִגְרַפְתִּי גַּרְזֶן וְהָלַמְתִּי בַּקִּיר, אַךְ הִפְסַקְתִּי בְּעוֹד מוֹעֵד.
אֵינֶנִּיוֹדֵעַ, מַדּוּעַ עָלָה לְפֶתַע עַל דַּעְתִּי,
שֶׁהַקִּיר עָלוּלִפֹּל, אֲבָל הַכֶּתֶם בְּכָלוֹאת יִשָּׁאֵר.
אִם כָּךְ וְאִם כָּךְ – הַכֶּתֶם נִשְׁאַר עַל הַקִּיר.

7. יצחק לאור, "הפרידה מהמהפכה", הארץ, 27 ביולי 2001.
8. דוד אבידן, כל השירים, כרך 1, הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק, ירושלים 2009, עמ' 31.

וּכְשֶׁהֶעֱמִידוּ אוֹתִי אֶל הַקִּיר, בִּקַּשְׁתִּי לַעֲמֹד בְּסָמוּךְ לוֹ.
וְחִפִּיתִי עָלָיו בְּחָזֶה רָחָב (מִי יוֹדֵעַ: אוּלַי).
וּכְשֶׁהִתִּיזוּ אֶת גַּבִּי, נִגַּר דָּם רָב, אֲבָל רַק מִצַּד הַגַּב.
יוֹרִים.
וַאֲנִי כָּל־כָּךְ הֶאֱמַנְתִּי, שֶׁהַדָּם יְכַסֶּה עַל הַכֶּתֶם.
מַטַּח־יְרִיּוֹת שֵׁנִי.
וַאֲנִי כָּל־כָּךְ הֶאֱמַנְתִּי, שֶׁהַדָּם יְכַסֶּה עַל הַכֶּתֶם.
אִם כָּךְ וְאִם כָּךְ – הַכֶּתֶם נִשְׁאַר עַל הַקִּיר.[9]

לאחר שהצַבָּע והסייד אינם מצליחים לכסות את הכתם מנסה הדובר בשירו של אבידן לקרצף את הכתם בסכין, אך לשווא. בסיכומו של דבר הוא מבין כי גם אם הקיר יִפול, הכתם יישאר. בניגוד לשירו של ברכט, שבו לא רק שיש דרך להסיר את הכתובת אלא שהשיר אף מחייב את מימושה, בשירו של אבידן דבר לא יוכל להסיר את הכתם מהקיר, מה גם שהקיר אינו חומת כלא ולכן הפלתו אינה עתידה להביא כל תועלת. אך לצד ההבדלים הללו בין השירים משמר שירו של אבידן את השפה הפרוזאית, הלא־מחורזת, ואת המשלב הדיבורי ברובו שבשירו של ברכט, ובה בעת הוא מרמז, כפי שמיד אראה, לצורת הבלדה. אמנם ברכט כתב בלדות רבות, אך "כתובת בלתי מנוצחת" אינו אחת מהן. אבידן מצרף אפוא בשירו כמה יסודות נפרדים מיצירתו השירית של ברכט – הבלדה, הטון היבש והסגנון הפרוזאי.[10]

הבלדה המסורתית, המוכרת בצורתה הכתובה מאז המאה השש עשרה, מציגה בדרך כלל עלילה המתמקדת ברצח ובמוות, והמשבר הדרמטי המתואר בה מסתיים באופן טרגי ומפתיע. היא נושאת אופי מוסרי ומציינת לא פעם שמות של מקומות ושל דמויות היסטוריות. המצלול העשיר האופייני לה מושג באמצעות חזרות רבות (לעתים בשינוי קל היוצר הפתעה וזעזוע) ומבנה מחורז של בית בן ארבע שורות ופזמון חוזר. הקצב בבלדה מהיר, האווירה מסתורית, ולעתים מופיעים בה גם מוטיבים על־טבעיים. לעומת הבלדה המסורתית, אבידן רוקן את הבלדה "הכתם נשאר על הקיר" מפרטים הנוגעים למקום, לזמן ולזהותו של הגיבור, אך ההיבט המוסרי של הבלדה מרחף מעל, ולו כשאלה עקשנית; המוות והרצח נוכחים, הסוף טרגי והאווירה מסתורית, המבנה מבוסס על בית מרובע מחורז וכל בית מסתיים בפזמון חוזר: "אִם כָּךְ וְאִם כָּךְ - הַכֶּתֶם נִשְׁאַר עַל הַקִּיר". המוזיקליות והמשחקיות בשני הביטויים בסוגריים – "אוֹ לְהֵפֶךְ – בָּהִיר מִדַּי" ו"מִי יוֹדֵעַ: אוּלַי" – וכמוהן חוסר ההחלטיות החידתי בשאלה אם הכתם בהיר מדי או כהה מדי, תורמים אף הם לתחושה המסתורית והמאיימת של הבלדה. הדימוי המחריד של גב מותז על הקיר תואם את נקודת המפנה הגוֹתית בסופה של הבלדה המסורתית, ותחושת הקץ הבלתי נמנע המרחפת מעל השיר מעידה גם היא על הגורל המר המצפה לגיבור, על פי מסורת הבלדה. אמנם המילים המחוברות "וּבְכָלוֹאת" ו"עָלוּלִפּוֹל"

9. שם, שם.
10. בקובץ ברזים ערופי שפתיים בלדות נוספות רבות, כדוגמת "הרחובות ממריאים לאט", "בלדה על הצל" ו"האסיר". מובן שהשפעתם של כותבי בלדות בשפה העברית, לרבות נתן אלתרמן ואלכסנדר פן, ניכרת בשירת אבידן לא פחות מזו של ברכט.

אופייניות לשירה מודרניסטית המותחת את משמעותן של המילים מעבר לשימוש השגור בהן, וכך גם הצירוף "הִתִּיזוּ אֶת גַּבִּי", המשבש את הצירוף המוכר "הַתיזו את ראשו", אך אלה אינם פוגעים במצלול הבלדי, ואולי הם אף מחזקים לא רק אותו אלא גם את הרוח המאיימת־המסתורית ואת אפקט ההפתעה.

תחושת הכישלון הבלתי נמנע מרחיקה את שירו של אבידן בחדות משירו של ברכט, הנותן ביטוי פואטי לכוח של אנשים, אפילו של אדם אחד, להילחם בדיכוי. במקום זאת מוצג אדם שגבו הותז והוא אינו יכול לעשות עוד דבר. גישה פסימית זו עשויה להיתפס ככזו המעידה על כישלונה של מהפכת אוקטובר, שממנה נטל ברכט את ההשראה לשירו, או של כל מעשה מהפכני שהוא, אך ייתכן שהבלדה המשונה הזאת מבטאת יחס מורכב יותר לחומרי המציאות החברתית־הפוליטית; ייתכן שהעמדה הפסימית ותחושת האסון הבלתי נמנע המרחף מעל השיר ומחליף את המחויבות הברורה אצל ברכט נאמנות שתיהן לאותו היבט בשירו של ברכט המצביע על כישלונה של הריאקציה, לא של המחאה. ממש כשם ששירו של ברכט יוצר משחק בין הכתובת בתוך השיר ובין הכתובת שהיא השיר, בשירו של אבידן הכתם בלתי ניתן למחיקה ומטריד, וכך גם השיר עצמו כמו נדבק בכתם והוא עצמו נעשה לכתם מטריד.

ובאיזה כתם מדובר? הבית האחרון מרמז לאפשרות שהקיר המוכתם הוא קיר שלפניו מוצאים אנשים להורג בידי כיתת יורים. "וּכְשֶׁהֶעֱמִידוּ אוֹתִי אֶל הַקִּיר, בִּקַּשְׁתִּי לַעֲמֹד בְּסָמוּךְ לוֹ. / [...] / וַאֲנִי כָּל־כָּךְ הֶאֱמַנְתִּי, שֶׁהַדָּם יְכַסֶּה עַל הַכֶּתֶם. / מַטַּח־יְרִיּוֹת שֵׁנִי". באמונתו של הדובר כי הדם יכסה על הכתם יש מעין היפוך של הדרישה ההלכתית לכסות את דמה של חיה כשרה לאחר השחיטה בשל האמונה שבדם שוכנת הנפש. התמונה האבסורדית מוסיפה לחוסר הפשר הן של הכתם והן של הדם, אם כי ייתכן שהשניים הם אחד, שהרי אם הקיר משמש להוצאות להורג, ככל הנראה הדובר אינו הראשון המוצא להורג במקום זה, והכתם שהוא מנסה כל כך לכסותו ולהעלימו הוא דמו של אדם אחר שהותז על הקיר לפניו. הדובר מבקש אפוא לכסות בדמו־שלו על דם אחר, ולפיכך ניסיונותיו למחות את הכתם עשויים להיות ביטוי לשיתוף פעולה אבסורדי עם האנשים היורים בו: ניסיון כושל למחוק את זכרם של אנשים אחרים ורציחות אחרות באמצעות רציחתו־שלו. אם ניתן לפרש כך את השיר, ואני סבורה שאכן כך הדבר, אזי שיתוף פעולה עיוור עם אלימות – לא כישלונה הבלתי נמנע של כל התקוממות וגם לא התנגדות לפואטיקה ולמחויבות של ברכט – הוא הנמצא בלבו של השיר. מאמציו של הדובר להסיר את הכתם, או, למצער, להסתירו, לא ימנעו את המשך ההרג כאשר אנו (הקוראים את השיר וקולו של הדובר הלירי נדמה לנו כקולנו) הבאים בתור לעמוד אל הקיר. דמנו לא יוכל לעולם להסיר את הכתם משום שדם אינו יכול להסיר דם וגם לא להסתיר שפיכות דמים אלא רק להיתוֹסף אליה. אם כן, בשילוב בין צורת הבלדה לבין הסגנון הפרוזאי של ברכט פותח אבידן מחדש את שאלת הריאליזם בשירה.

על קורה בביתו שבסוונדבורג כתב ברכט "Die Wahrheit ist Konkret" ("האמת קונקרטית, מוחשית, ממשית"), ושירו "כתובת בלתי מנוצחת", הקושר את השיר לכתובת שבתוכו, חותר לקראת הבנתן של עובדות היסטוריות ממשיות. אבידן, כביכול מן העבר האחר, יוצא נגד הציפייה שהשיר "הכתם נשאר על הקיר" יאמר משהו על המציאות החברתית, והוא

מוביל אותו למרחבים עתיקי היומין, העממיים והדמיוניים של הבלדה. אולם הפנייה לבלדה מאפשרת פרידה לא מן הממשי, ההיסטורי־הפוליטי והקונקרטי, אלא ממה שבתקופת כתיבתו של השיר **נחשב** לממשי ולאמיתי. ייתכן שאבידן חש כי חזרה על הפואטיקה המהפכנית של ברכט בישראל של שנות החמישים לא תגלה דבר חדש והיא רק תשוב ותאשש את מה שכבר נעשה לקלישאה סוציאליסטית או מרקסיסטית – וקלישאות היו די והותר בסוגים רבים של שיח באותן השנים.[11] כדי לא להיות לעוד ביטוי מילולי ריק מתוכן נדרשת השירה, כך טוען אבידן, לזכור את הבלדה, של ברכט ואחרים – וכך הגסטוס הברכטיאני מקבל צורה נוספת לזו שבשיר "כתובת בלתי מנוצחת". הפרפורמטיביות של אבידן בשיר זה אינה נתונה בזיכרון של עבר מסוים ומוגדר אלא בהפיכת הכתובת הבלתי מנוצחת "יְחִי לֶנִין!" לכתם בלתי מנוצח – הכתם שדבק בציבור הישראלי־היהודי בשנותיה הראשונות של המדינה.

השיר הוא מכה ממשית מאוד בקרביים הן בשל מחוות ריקונו של השיר מן התוכן הפוליטי וההיסטורי של זמנו והן משום שהוא מחייב אותנו לשאול ולהבין מהו הכתם הזה. אבידן ודאי הניח שרבים מקוראיו מכירים את שירו של ברכט, ובאמצעות הגסטוס של שכתוב המרוקן אותו מתכניו הוא חושף כי סיפור האהבה של השמאל הציוני והישראלי עם ברכט הוא גרוטסקי. אין לשמאל הישראלי שום זכות לאמץ את הכתובת הבלתי מנוצחת משום שאף על פי שמצבה של החברה הישראלית מול הפלסטינים אינו פשוט כלל ועיקר, עלינו, כיהודים־ישראלים, להטיל ספק בנרטיב הבסיסי ובזכותנו לראות עצמנו כאסירים הכותבים סיסמאות התנגדות על קיר של תא שאחרים השליכו אותנו לתוכו. גם אם לא בחרנו להיות סוהרים, נעשינו לכאלה, והכתם שאיננו יכולים להסיר הוא דמם וסבלם של אנשים שאנו הורגים ומגרשים ומנסים להשתרר עליהם. ריקון התוכן בשירו של אבידן אינו מבטא התנתקות מן הממשי ומן הקונקרטי אלא להפך; המציאות ההיסטורית הספציפית נתפסת בשיר ביתר חדות ועוצמה.[12]

האם הייתה גם סיבה אקטואלית וקונקרטית יותר לעמדה שנקט אבידן כלפי שירו של ברכט? הקובץ ברזים ערופי שפתיים, שבו, כאמור, נכלל השיר "הכתם נשאר על הקיר", פורסם שנתיים לפני מלחמת 1956. בשנות החמישים הייתה מדינת ישראל מעורבת בפעולות תגמול, כתגובה לפשיטות של פליטים פלסטינים ולמתקפות של כוחות צבא מצרַיים. עסקת הנשק הצ'כית בשנת 1955, שסיפקה למצרים נשק סובייטי מתקדם, לרבות מטוסים וטנקים, עודדה את משה דיין, הרמטכ"ל דאז, להסלים את מלחמות הגבול בטענה ששימוש מוגבר

11. ראו קלדרון, פרק קודם, לעיל הערה 3, עמ' 58–59.
12. לפיכך, הטענה בדבר ריקון התוכן הקונקרטי, ההיסטורי־החברתי והביוגרפי אינה עולה בקנה אחד עם טענותיה של חמוטל צמיר בדבר מה שהיא מכנה "ההתנתקות" של שירת דור המדינה הגברית "מן העבר, מן המשפחה, מן המקום ומקונקרטיות באשר היא", וראו בספרה בשם הנוף: לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והשישים, כתר ומרכז הקשרים לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית, ירושלים ובאר שבע 2006, עמ' 61–62. וראו גם חנן חבר, ספרות שנכתבת מכאן: קיצור הספרות הישראלית, הוצאת משכל ידיעות אחרונות וספרי חמד, תל אביב 1999.

בכוח ירתיע את הערבים מלתקוף את ישראל.[13] התפיסה שרק כוח יוכל לעמוד מול כוונותיהם־לכאורה של הערבים "להשליך אותנו לים" הייתה אקסיומטית בשנות החמישים. כך, למשל, כפי שטוען ההיסטוריון ג'ואל ביינין, הרעיון בדבר השכנת שלום על בסיס תכנית החלוקה של מועצת האו"ם משנת 1947 נתפס בישראל בשנת 1955, שנה לאחר פרסום השיר, כעדות לכוונות תוקפניות, לא לרצון בשלום.[14] במקום ובזמן אלה מבצע שירו של אבידן גסטוס פואטי אמיץ המנסה להיות פרפורמטיבי ואוראטי־אמנותי עוד יותר מהשיר שהוא משכתב, חרף הסיכון שבשל כך ייראה "אינטלקטואלי" ומופשט. אך הפשטה זו היא ביטוי למעורבות שירית ברוטאלית במה שהוא אכן ברוטאלי – המציאות הפוליטית והחברתית בישראל בשנות החמישים. הכתם, השכתוב המופשט של הכתובת הברכטיאנית, לועג לטענה שהמדינה שזה עתה הוקמה היא מדינה ליברלית, מתקדמת, נאורה, הוכחה לניצחון המאבק להגדרה עצמית. טענות אלה אינן שגויות בהכרח אלא מוכתמות, והכתם נעשה קשה יותר ויותר לניקוי. יתר על כן, הכתם הבלתי מנוצח שאין להסירו ואשר שום דם אינו יכול לכסותו, הכתם המצוי על קיר, מולו כיתת יורים ובתווך הדובר הלירי (שקולו, כאמור, נדמה כקולנו), עלול להיות למקום חורבננו המוסרי וגם הממשי.

בשורת מאמרים שכתב בעיתון הארץ טען יצחק לאור כי שירתו של אבידן בשיאה מבטאת הכרה נעדרת נוסטלגיה בכישלונה של "המהפכה". דבר בשירת אבידן "איננו הגשמה של היסטוריה כלשהי, לבד מאיזו היסטוריה פרטית לגמרי, בדויה, שאין לה דבר וחצי דבר עם העולם ה'ממשי', אלא [עם] החוויה האורבנית, המקולפת מכל חמלה"; "הקושי העיקרי" בשירה הזאת "היה להעמיס על שפת השירה היגד מעוקר, לא רק מן הבנאלי אלא גם מן האישי, לכתוב שירה שלא תפתה את הקורא [...] שירה שלא תעניק לו מסמנים נוחים ל'הזדהות' [...]".[15] שנים ספורות קודם לכן הסביר לאור את נוכחותו הרבה של המוות בשירת אבידן – כמעט כל שירי ברזים ערופי שפתיים עוסקים במוות או נוגעים בו – כ"תשובה האמנותית לעבודת האבל על המהפכה שלא היתה".[16] ייתכן אפוא שאפקט ההזרה (Verfremdungseffekt) אצל ברכט, שמטרתו לאפשר לצופים בתיאטרון להבחין ביחסי הכוחות החברתיים ולחשוף את מנגנוני הדיכוי, נעשה אצל אבידן לניכור המבטא היעדר כל תקווה למהפכה וכל תוכן היסטורי, פסיכולוגי, או "ממשי". אצל אבידן, טוען לאור, אין שום כלום, גם לא אותה "רגישות" לא

13. ראו שבתאי טבת, משה דיין, שוקן, ירושלים ותל אביב 1971, עמ' 346, וכן קלדרון, פרק קודם, לעיל הערה 3, עמ' 77. בני מוריס מראה כיצד פעולות התגמול הסלימו את המצב לאורך הגבול וכפו פרדיגמה של כוח, ובכך סללו את הדרך למלחמת 1956; וראו בספרו מלחמות הגבול של ישראל, 1949–1956, עם עובד, תל אביב 1996.
14. על תהליכים של הקצנה לאומית בישראל ובמצרים, שהגיעו לשיאם באמצע שנות השישים, ועל כישלונו של השמאל בישראל בבחירות ב־1959, ראו Joel Beinin, *Was the Red Flag Flying There*, California University Press, California 1990, pp. 218-234
15. יצחק לאור, "זה היה פזמור עברי מוזר", הארץ, ספרים, 11 בינואר 2006.
16. לאור, "הפרידה מהמהפכה", לעיל הערה 7.

מוגדרת שהוא מוצא אצל זך ואולי מוחלפת אצל אבידן במעין "גבריות רוסית", לעתים קצת מרירה.[17]

אפשר להגיב לדבריו של לאור בדרכים רבות, ובניתוח שהצעתי לשיר "הכתם נשאר על הקיר" ביקשתי להראות שלפחות בשיר זה, הטון והסגנון הברכטיאניים חותרים להבנה עמוקה וכואבת של המציאות הממשית. הקושי בשירתו של אבידן אינו נעוץ בהעמסת היגד מעוקר על השירה אלא בהבנת העיקור או הריקון בהקשרה של המציאות החברתית, ההיסטורית והפוליטית שבה השירה נכתבת, מציאות שבה שירתו של ברכט עלולה להיות לא יותר מקלישאה, מציאות הדורשת אמצעים אחרים כדי לחשוף את הדיכוי וההרס שבתוכה. כך, למשל, המוות בשירת אבידן אינו בהכרח תשובה לעבודת האבל שאינה נעשית, אינו תגובת־נגד "אקזיסטנציאליסטית" לברכט, ל"כישלון המהפכה", וגם לא, כפי שטוענת טל פרנקל אלרואי, ביטוי לסובייקטיביות של ה"אני" אל מול "האחר הגדול" במשמעותו הלאקאניאנית.[18] ייתכן שהמוות בשירתו של אבידן הוא תגובה למוות שמחוץ לשירה הנכתבת שנים אחדות לאחר סיומן של מלחמת העולם השנייה, מלחמת העצמאות הישראלית והנכבה הפלסטינית, תוך כתיבה מחודשת ושונה של מוטיב המת־החי בשירתו של אלתרמן. המוות בשירת אבידן, לפחות זו המוקדמת, הוא במידה רבה תגובה לסגנון ולאופן המחשבה שמצאו את ביטוֹם המובהק בשפתו של דיין;[19] כאשר קוראים את דבריו של דיין על הצורך "לעשות" את הקרב ולא "לנהל" אותו, על המִפקד שאינו "פקיד במדים" ועל הקרב שאינו "סדרה של קבלת החלטות", קשה לא לחשוב על פילוסופיית התנועה והפעולה של אבידן.[20]

אהבה אומללה

בספר ברזים ערופי שפתיים אבידן כותב מחדש גם שיר של משורר שונה בתכלית מברכט: ת"ס אליוט. שירו של אבידן "בעניין אהבתו האומללה של ג'. אלפרד פְּרוּפרוֹק" רומז, כמובן, ל"שיר האהבה של ג'. אלפרד פְּרוּפרוֹק" ("The Love Song of J. Alfred Prufrock").[21] הנה הבית הראשון בשירו של אבידן:

יוֹם אֶחָד תָּבוֹאנָה הַתְּבוּנוֹת הַמְּפֻכָּחוֹת לְהָעִירֵנוּ
מִתְּנוּמָתֵנוּ הַכְּבֵדָה וְהַשּׁוֹטָה, כְּאִלּוּ מַטְחֵי־תּוֹתָח

17. יצחק לאור, "נזריע נשים בכיכר מול השמש", הארץ, תרבות וספרות, 12 ביוני 2009.
18. טל פרנקל אלרואי, "'אהב את הקץ בנאדם, אהב את הקץ, כי הוא אביך ואמך ובניך אחריך': שירתו של דוד אבידן בין תשוקה לאותנטי לבין רצון לעוצמה", מטעם, 3, 2005, עמ' 37–46.
19. וזאת בניגוד לטענתו של קלדרון כי העברית הצברית של דיין, המהללת עוצמה צבאית ומוות בשדה הקרב, לא מצאה את דרכה לספרות של אותן שנים, וראו קלדרון, פרק קודם, לעיל הערה 3, עמ' 99.
20. ראו ראיון עם דיין, בתוך על המפקדים ההולכים בראש, שירותי ההסברה במשרד ראש הממשלה, ירושלים 1968, עמ' 4.
21. T.S. Eliot, "The Love Song of J. Alfred Prufrock", *The Waste Land and Other Poems*, Harcourt, Brace Jovanovich, New York 1962, pp. 1-9

בְּבֹקֶר שַׁבָּתוֹן בָּהִיר מְאֹד. אָז אַחֲרֵינוּ
תִּסַּע אַהֲבָתוֹ הָאֻמְלָלָה שֶׁל אַלְפְּרֶד פְּרוּפְרוֹק אֶל עָרֵינוּ,
עַלְפְּנֵי מַסְלוּל אָרֹךְ וּמִשְׁתַּנֶּה, אֲשֶׁר יָחוּג בְּטַקְט סְבִיב צָוָאר־רֵינוּ, –
וְשָׁם הִיא תְּהַוֶּה בְּבוֹא הָעֵת מֵעֵין גִּנְזָךְ
מֶחְזָק הֵיטֵב שֶׁל זִכְרוֹנוֹת מְאֻחָרִים, אֲבָל שִׁירֵינוּ
יְמָאֲנוּ לָקַחַת וּלְהִלָּקַח,
וְזֶה יִהְיֶה סִימָן מֻבְהָק לִנְעוּרֵינוּ.[22]

עשרות שנים לאחר פרסומו, כמעט נצח בהתחשב במהירות שבה העברית הישראלית משתנה, שפתו של השיר עדיין נשמעת רעננה. התנופה של השפה המדוברת, אף על פי שהתחביר ואוצר המילים כמו־מתנגדים לתחושת הדיבור המהודק והחלק, נובעת הן מאופיו הדיבורי של השיר והן מהחריזה. אולם כבר השורות הראשונות מעכבות את הבנתנו, למרות ואולי בגלל המוזיקליות החזקה: "יוֹם אֶחָד תָּבוֹאנָה הַתְּבוּנוֹת הַמְּפֻכָּחוֹת לְהָעִירֵנוּ / מִתְּנוּמָתֵנוּ הַכְּבֵדָה וְהַשּׁוֹטָה, כְּאִלּוּ מַטְחֵי־תּוֹתָח / בְּבֹקֶר שַׁבָּתוֹן בָּהִיר מְאֹד. [...]". ראשית, המשפט חסר פועל: "כְּאִלּוּ מַטְחֵי־תּוֹתָח" יעשו מה? שנית, מהם "בֹּקֶר שַׁבָּתוֹן בָּהִיר מְאֹד" או "תְּנוּמָתֵנוּ הַכְּבֵדָה וְהַשּׁוֹטָה"? שלישית, מהיכן תבואנה "הַתְּבוּנוֹת הַמְּפֻכָּחוֹת"? המתח שאינו נפתר מוביל לתחושת בהילות, או בהילות מדומה, לקראת אותו יום שבו יעירונו. ממה? עדיין לא ברור. נדמה שהמשפט אומר משהו, מנבא דבר־מה חשוב, אך התחביר ובחירת המילים אירוניים ומשונים. במובן מסוים אין הדבר שונה מכתיבתו של אליוט עצמו, שלפי יו קנר "יוצר בתנופה מדויקת לחלוטין מושגים שאי אפשר למקמם".[23] שירו של אליוט ארוך בהרבה מזה של אבידן, שורותיו מתפתלות יותר וישירות פחות ושפתו עמוסה במטאפורות הנשברות למטונימיות. בשירו של אבידן, לעומת זאת, כמעט אין מטאפורות, אך ייתכן שמה שמשך את אבידן במיוחד לשירו של אליוט הוא השילוב בין דובר שירי מובהק לבין דיקציה שהיא מעין בת קול מתה של דיבור ויקטוריאני. אכן, באמצעות הפער בין הטון והסגנון ובין אופיין הבלתי מתפענח של המילים "אומר" השיר של אליוט מה שיש לו "להגיד". אבידן ביקש ככל הנראה ליצור אפקט דומה של הפתעה ובלבול, של מתיחת השפה אל מעבר לתפקידה בשירות המחשבה הקונספטואלית המוכרת והנתונה מראש. כמו שירו של אליוט, גם שירו של אבידן דומה לדיבור נבואי, כמותו הוא מעניק תחושה שמשהו אמיתי מתחולל בו, אך הנבואה נחווית דווקא כמבט אל עבר אפל ומאכזב שאינו נושא שום מסר נבואי של ממש.[24] עם זאת, שירו של אבידן דחוס יותר, בהול, כל מילה גוררת אחריה

22. אבידן, כל השירים, כרך 1, לעיל הערה 8, עמ' 53.
23. ראו Hugh Kenner, *The Pound Era*, Faber and Faber, London 1975, p. 136.
24. על מקומה של הנבואה בשירה העברית שלאחר קום המדינה ראו חמוטל צמיר, "המשורר־הנביא כמת־חי בשירת דור המדינה", בתוך גידי נבו, מיכל ארבל ומיכאל גלוזמן (עורכים), עִתות של שינוי, מכון בן־גוריון לחקר ישראל והציונות, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, שדה בוקר 2008, עמ' 282–316, וכן Dan Miron, *H.N. Bialik and the Prophetic Mode in Modern Hebrew Literature*, The B.G. Rudolph Lectures in Judaic Studies, Syracuse University Press, New York 2001

לכאורה את המילה הבאה, ותחושת המחנק, הנוכחת גם בשירו של אליוט, מועצמת. יתר על כן, אצל אבידן, פרופרוק של אליוט הוא המאיים בחנק כאשר "אַהֲבָתוֹ הָאֻמְלָלָה" תיסע אל ערינו "עַלְפְּנֵי מַסְלוּל אָרֹךְ וּמְשֻׁתָּנָה, אֲשֶׁר יָחוּג בְּטַקְט סְבִיב צַוָּארֵינוּ".

למה התכוון אבידן בהופכו את אהבתו האומללה של פרופרוק, כלומר את שירו של אליוט עצמו, לטבעת חנק סביב "צַוָּארֵינוּ"? ומי הם ה"אנחנו" שצווארים, כלומר חייהם, נתונים בסכנה? גם בשירו של אליוט יש "אנחנו", אני ואת, או אתה: "בּוֹאִי נֵלֵךְ, אֲנִי וְאַתְּ, בְּשָׁנַיִם".[25] כך מתחיל השיר, ואין זה ברור אם אלה הם הדובר והנמענת בשיר, או הדובר והקורא, או שני חלקים של ה"אני" המופרדים זה מזה ומתאחדים. כך או אחרת, "צַוָּארֵינוּ" שייכים לסוג אחר ושונה של "אנחנו". לטענתי, במילה "אנחנו" הכוונה ככל הנראה לציבור היהודי במדינה החדשה, ואם אכן כך הדבר, השיר מדבר על הציווי הקולקטיביסטי שאפיין את ישראל באותן שנים.[26]

השיר ממשיך את הבירור סביב המושג "אנחנו": אהבתו האומללה של פרופרוק החגה סביב צווארינו "תְּהַוֶּה בְּבוֹא הָעֵת מֵעֵין גִּנְזָךְ / מָחְזָק הֵיטֵב שֶׁל זִכְרוֹנוֹת מְאֻחָרִים". אבל "אנחנו" איננו מעוניינים בזיכרונות הללו. "אנחנו" ("שִׁירֵינוּ", קולותינו) מסרבים לקחת דבר מהגנזך, או להילקח (לא ברור בידי מי) – "וְזֶה", לפי השיר, "יִהְיֶה סִימָן מֻבְהָק לְנֶעוּרֵינוּ", אותם "נעורים" שהיו אבן פינה של האידיאולוגיה הציונית. "אנחנו" הרי מדינה צעירה, מלאת און, ובה יהודים חדשים המכונים כעת "ישראלים". אין מקום לאהבה אומללה בחיינו. "אנחנו", אומר שירו של אבידן, מבקשים לא לשמור שום זיכרון של אירועים "מְאֻחָרִים", קרובים בזמן, ואין לנו דבר וחצי דבר עם אותו ג'נטלמן הנקרא "אַלְפְּרֶד פְּרוּפְּרוֹק", או עם מה שהוא מייצג – בין שהוא מייצג מודרניזם אנגלו־אמריקאי גבה־מצח ובין שהוא מייצג את השירה עצמה. **אנחנו** מסרבים, **אנחנו** נבדלים. אך שום התנגדות אינה לנצח. לכל כוח יש גבולות, גם לזה של "נְעוּרֵינוּ", כפי שעולה מן הבית השני של השיר:

אֶלָּא שֶׁכָּךְ אוֹ כָּךְ – כָּל הִתְנַגְּדוּת נִשְׁבֶּרֶת.
נָרֵד, אִפּוֹא, בָּרְחוֹב הָאַחֲרוֹן, בַּדֶּרֶךְ
אֶל שְׂפַת־הַיָּם שֶׁלָּנוּ, אֶל הַחוֹלוֹת, אֶלְתּוֹךְ
מַמְלֶכֶת הַתְּחוּמִים הָאֲבוּדִים, וְשָׁמָתֵרֶת
רַק לָנוּ הַכְּנִיסָה, וְיֵשׁ סִיסְמָה נִסְתֶּרֶת
שֶׁמַּשְׁמִיעִים בְּקוֹל חָזָק אֲבָל בְּרֹךְ, –
וְשָׁם יֵשׁ דֶּלֶת שֶׁנִּפְתַּחַת וְנִסְגֶּרֶת,

25. ת"ס אליוט, "שיר האהבה של ג'. אלפרד פרופרוק", מאנגלית: שמעון זנדבנק, מטעם, 10, 2007, עמ' 167; במקור: "Let us go then, you and I".

26. אבידן אינו לבדו בביקורתו על הציווי הקולקטיבי בתרבות העברית שלפני קום המדינה. רבים ממשוררי דור המדינה התנגדו לציווי זה ולביטויו בשירת דור הפלמ"ח, וראו בייחוד נתן זך, "לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והשישים בשירתנו", הארץ, 29 ביולי 1966; נדפס שוב בתוך הנ"ל, השירה שמעבר למלים: תיאוריה וביקורת, 1954–1973, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 2011, עמ' 165–171.

וְיֵשׁ תָּמִיד גַּם אֶפְשָׁרוּת אַחֶרֶת,
שֶׁלֹּא נָסְתָה, וְעוֹד הַיּוֹם אָרֹךְ.[27]

הבית השני מציע פנטזיה מפתה, מבטיחה, על מקום שהוא רק שלנו, שהכניסה אליו מותרת רק לנו, שבו "יֵשׁ תָּמִיד גַּם אֶפְשָׁרוּת אַחֶרֶת" והחיים, כך נדמה, נצחיים. אבל מקום זה, כך מתברר, נמצא מתחת למים, בארצו של שום איש, וייתכן שלא נוכל לחזור ממנו "אֶל שְׂפַת־הַיָּם שֶׁלָּנוּ". הבית האחרון מפתיע אף יותר:

וְשָׁם, בְּשִׂכּוּנִים תַּתְמִימִיִּים, בְּתוּלוֹת־שֶׁל־מַיִם
תִּקְלַחְנָה עַל בִּרְכֵינוּ, וְעַל פְּנֵיהֶן מַבָּע
שֶׁל עֲלִיצוּת נִפְחֶדֶת וְזִכְרוֹן שָׁמַיִם
גְּבוֹהִים מִדַּי וְשֶׁל הַרְבֵּה עֵינַיִם
וּשְׁאֵלוֹת בִּלְתִּפּוֹסְקוֹת מִי בָּא מִי בָּא, –
וְשָׁם אֲנַחְנוּ, בְּפִשּׁוּט רַגְלַיִם,
לְקוֹל לִוּוּי רָחוֹק שֶׁל מַנְגִּינַת־בֵּינַיִם,
נָמֹץ אֶת שִׂפְתֵיהֶן עַד שֶׁנִּטְבַּע.[28]

האין זו הפנטזיה הגברית האולטימטיבית, אותה עמדה האחראית, לפחות במידת־מה, לאמביוולנטיות של המבקרים כלפי שירתו של אבידן? אותה "גבריות רוסית" שלאור מדבר עליה, אותו מוטיב של "סופרמן אירוטי" שבעטיו הגדיר מאיר ויזלטיר את שירתו של אבידן כ"נאיבית"? אולם קריאה זהירה מבהירה כי שפתו של השיר פועלת נגד אימוץ הפנטזיה כפשוטה. ראשית, הפנטזיה מתרחשת מתחת למים, ב"שיכונים" – מילה שבשיר "שיכון", שנכלל אף הוא בקובץ ברזים ערופי שפתיים, מבטאת תחושה של חוסר מוצא והיעדר תקווה.[29] ה"שיכונים" שנבנו בשנות החמישים הם בניינים זהים זה לזה שנועדו לשכן עולים חדשים וכל מי שנכון לעבוד קשה ולהקדיש את חייו וכל חסכונותיו למען ארבעה קירות משלו. בשיר, לעומת זאת, "בְּתוּלוֹת־שֶׁל־מַיִם" (כינוי מוזר לבתולות־ים) גרות בשיכונים הללו – רעיון משונה, לכל הדעות. והן גם חרדות: "וְעַל פְּנֵיהֶן מַבָּע / שֶׁל עֲלִיצוּת נִפְחֶדֶת וְזִכְרוֹן שָׁמַיִם / גְּבוֹהִים מִדַּי וְשֶׁל הַרְבֵּה עֵינַיִם / וּשְׁאֵלוֹת בִּלְתִּפּוֹסְקוֹת מִי בָּא מִי בָּא [...]". דומה כי אותן "בתולות־של־מים" הגרות בשיכונים מזכירות יותר מכול נשים בזנות העובדות בדירות שיכון. שיכונים אלה אינם "חַדְרֵי הַיָּם" בשירו של אליוט, שבהם "שָׁהִינוּ [...] עִם בְּנוֹת־הַיָּם / עוֹנְדוֹת כְּלִילַת אָצוֹת חוּמָה וּזְהֻבָה".[30] בשירו של אבידן "אנחנו" לא רק שרועים לידן ומָצים את שפתיהן אלא שרגלינו "שלנו" הן הפשוטות, לא רגליהן, ואוננו הכוזב מסתיים בטביעה. האם "אנחנו" מזדהים עם

27. אבידן, כל השירים, כרך 1, לעיל הערה 8, עמ' 53.
28. שם, שם.
29. שם, עמ' 42.
30. אליוט, "שיר האהבה של ג'. אלפרד פרופרוק", לעיל הערה 25, עמ' 171; במקור: "we have lingered by sea-girls wreathed with seaweed red and brown"

בתולות המים או מתאווים לתשוקה שהן מייצגות בשירו של אליוט? כנראה לא, אלא שגורלנו לא שפר עלינו יותר מגורלן ואולי אף פחות; מכל מקום, הוא שונה.

מה שהייתה פנטזיה ארוטית מוכרת בשירו של אליוט הורדה אל ישראל של אחרי 1948 ולפני 1956, כשבתווך מלחמות הגבול, חרדה קיומית ונטייה הולכת ומעמיקה לתפיסת המציאות כמצב מתמיד והכרחי של מוות והרג. אכן, דומה שאבידן מציג עמדה אירונית כלפי אשליות מסוימות של כוח, שבמהלך שנות החמישים הלכו ונעשו דומיננטיות במדינת ישראל, והוא כמעט מכריח את קוראיו להקשיב לקול אחר, אולי לא רק של אליוט; למנגינה אחרת שכאשר מסרבים להקשיב לה, "לָקַחַת וּלְהַלָּקַח", בלשונו, מסתכנים בטביעה בים. מטחי התותח מעירים אותנו, קוראי השיר, למציאות שבה יש "לנו" ערים וחופים אך אנו חיים למעשה מתחת למים ובורחים מזיכרונות מאוחרים ומשירים זרים. זוהי מציאות של אשליית נעורים, כוח ואונות מינית, המסתיימת בטביעה. אבל מה עשויה להיות האלטרנטיבה? אבידן מסרב להגדיר מהו אותו קול אחר שכדאי להקשיב לו; אין שום כתובת המחייבת את הפלת החומות. אך הכתיבה מחדש של שירו של אליוט כשיר דחוס המתהדק כטבעת חנק סביב הצוואר עושה את השיר של אבידן לטרגי ולרלוונטי במיוחד לקהל הישראלי של זמנו, ולא פחות מכך, של זמננו.

מלים יודעות עליך הרבה יותר משאתה איפעם תדע עליהן

זלי גורביץ' גורס כי מה שנדמה בשירתו של אבידן כהדרתם של כל האחרים הוא למעשה ההפך הגמור מכך. את עיקר המשקל של טענתו שם גורביץ' על עקרון המשחק בשירת אבידן, ולפי הבנתי כוונתו למרחק האמנותי, האוראטי, המונע משיר להיות נבואה של ממש, או כתובת, או עמידה אל הקיר אל מול כיתת יורים. מטרת המשחק היא, בין היתר, לאפשר את "הרחבת התודעה, התרחקות והתגבהות, כדי לתפוש את העניין מנקודת מבט חיצונית, משקיפה".[31] אבידן, לשיטתו של גורביץ', אינו מעוניין ב"אני" אלא בהפיכתו למושג (כפי שעולה למשל מכותרתו של אחד מספריו, אבידניום), ומהלך זה מאפשר "הרחקה אנטי־סנטימנטלית" ו"חופש".[32] כך, למשל, הביטוי "מוּטָב כְּבָר שֶׁנֵּלֵךְ בִּגְדוֹלוֹת", המוכר משירו של אבידן "דיון דחוף", שנכלל בקובץ בעיות אישיות שראה אור ב־1957,[33] מבוסס על הפסוק "וְלֹא הִלַּכְתִּי בִּגְדֹלוֹת וּבְנִפְלָאוֹת מִמֶּנִּי" (תהלים קלא, א), ולדברי גורביץ',

> אפשר לפרש[ו] לא רק כהצבת האני כגיבור עד כדי היותו יסוד אובייקטיבי המעיד על גדולה, אלא להבין שהגדולות גדולות ממני, ומוטב, אם כבר, שנלך אליהן, להכרה שמעבר לאני ועלילותיו. השפה גדולה ממני, הדיבור גדול ממני, אפילו אני גדול ממני. המעבר מחייב תזוזה של תשומת הלב מדיבור לשמיעה, משליטה לקליטה. הדיבור השירי אינו הפועל אלא הנפעל, לא הרקדן אלא הריקוד. הוא אינו כלי בשירות האני אלא להיפך,

31. זלי גורביץ', "השירים והאגו של המשורר דוד אבידן", הארץ, ספרים, 27 בינואר 2010.
32. שם, שם.
33. אבידן, כל השירים, כרך 1, לעיל הערה 8, עמ' 86.

> עניינו לרוקן ולהסיר את הפרעת האני המתערב בעניינים ולא נותן לשמוע, לא נותן לדיבור להידבר [...] רק כשהדיבור מדבר בך השירה שרה [...] ועל כן ההיפוך הגדול, הקובע, הוא היפוך המשחק עצמו – במקום להביס את האחר, לתת לו לדבר מתוכך. המשחק עובר ליחס בין המדבר לדיבור ולא בינו לבין מדבר אחר.[34]

שירתו של אבידן אינה שירת האגו של המשורר וגם לא ביטוי לקולו של הדובר היוצר אחר או מדבר בשמו. זוהי שירה המאפשרת, בדרך המשחק, בחוסר מחויבותה לדיבור כפי שהוא נוהג בחיי היומיום – מה בעצם? דומה שהיא מאפשרת את השירה עצמה. גורביץ׳ מבסס את פרשנותו על המסה ״עוד משהו״ שאבידן צירף לקובץ שיריו משהו בשביל מישהו, שראה אור ב־1964, ובעיקר על המוטו למסה מאת הרבי ממזריץ׳: ״[...] אל ירגיש אדם את עצמותו כלל, אלא יהא כולו אוזן השומעת מה שעולם הדיבור מדבר בו [...]״.[35] במסה זו אבידן פונה אל הקורא הפוטנציאלי:

> תהיה מי שתהיה ומה שתהיה, אתה למרות־הכול בן התרבות המערבית. בעלכורחך נשתלה בך ההשׂאה, כי מעלתו הגדולה של תלמיד־חכם ואזרח־משכיל היא להיות ״מלא וגדוש״. ובכן, אזהרה: המסע, שאתה יוצא אליו [...] אינו מסע־רכש או מסע־תקניות. שירים אלה, ויהיו אשר יהיו, אינם בשומפנים ״מזון־רוחני״. הם לא נועדו ״למלא״ אותך, אלא [...] ״לרוקן״ אותך. הנכס היחיד, שאתה עשוי להתעשר בו אגב מסע זה [...] היא תחושת־ייתרון סמוייה [...] אשר תימהל לפתע בתוכך. בסיום־המסע (כלומר באחת ההפסקות ההכרחיות שבין הסוף לבין ההתחלה המחודשת) אולי תחוש, שאתה יודע יותר על מלים מאשר ידעת קודמלכן. מלים יודעות עליך הרבה יותר משאתה יודע, או איפעם תידע, עליהן [...]
> לא, רק לא ״מלא וגדוש״, כי אז תאבד לי ולעצמך ללאחזור. להפך: בתום מסע זה הייתי רוצה לראות אותך קל יותר, נייד יותר, מהיר יותר, פקוח יותר, נפעם יותר, ריבוני יותר.[36]

אבידן ממזג את מחשבת הזן עם ההיסטוריה של האמנות ומייחס לשירתו את הכוח לשחרר את קוראיו מכבלי המחשבה הקונספטואלית הנתונה מראש, וכך לאפשר להם מעין חיות חדשה. דבר לא יימכר או ייקנה משום שהשירה אינה סחורה, או אינה רק סחורה. השירה אינה נשלטת בידי מושגים דטרמיניסטיים. ייתכן שזוהי משמעותה של האמירה ״מלים יודעות עליך הרבה יותר משאתה יודע, או איפעם תידע, עליהן״, המרמזת גם לאפשרות לחוש מילים כמו־חופשיות, חופשיות באופן ארעי ומותנה, ממשמעויותיהן הקונספטואליות המוכרות, וכך להתחיל ״לדעת״ את אותו ״יותר״ שמילים אלה יספרו לנו עליו. במילים ״רק לא ׳מלא וגדוש׳״ הכוונה, להבנתי, קודם כול לידע או למושגים נתונים מראש, לשפה שפירושה נתון

34. גורביץ׳, ״השירים והאגו של המשורר דוד אבידן״, לעיל הערה 31.
35. אבידן, כל השירים, כרך 1, לעיל הערה 8, עמ׳ 296.
36. שם, עמ׳ 297; הכתיב כך במקור, וראו על כך שם, עמ׳ 298–300.

וידוע זה כבר. לכן, כדי לאפשר את העיסוק ה"ממלא" באמת בשירה, יש לרוקן או להשהות את המשמעויות הקבועות והנתונות מראש של המילים.

מכאן נובע שהאפשרות לדעת "יותר על מלים" היא הפוטנציאל לשיפוט אסתטי, ביקורתי ורפלקטיבי. שיפוט כזה מתאפשר כאשר השיר משתמש בשפת המושגים הידועה והמוכרת, אבל השפה הזאת היא רק הצורה, המהות הפורמלית של השיר. השיר, בניגוד לדיבור, למאמר בעיתון, למאמר מדעי וכיוצא בהם, אינו מעביר מידע. הוא "משהו" אחר, פתיחת דלת לתחום אחר שבו לא זו בלבד שההתנסות אפשרית, היא אף אופן הקיום הבסיסי. מרחב הדמיון האמנותי, יכולתו של השיר להשתמש בשפת המציאות בלי שיהיה מחויב לה בדרך שאנחנו מחויבים לשפת המציאות, מאפשרים לשפוט, גם אם באופן מותנה וזמני, את מילות השיר או את מעשה הדיבור שבו – הריתמוס, הדימויים, הטון ומחוות פורמליות אחרות – בדרכים שאין להן מקבילה בעולם הממשי. כאן המילים חופשיות להציע או לא להציע; הן **אינן חייבות** למכור כלום, לעשות כלום, כי הן נתונות במרחב הדמיון. ומשום שהעולם הכמו־משוחרר של המילים נדמה לנו כה אמיתי, כה ממשי, אנו מניחים למילים לשאת אותנו הלאה, להפתיע, להימתח מעבר למה שידענו עליהן מלכתחילה.

כאשר גורביץ' כותב על "דיבור", על האחר המדבר מתוכך, נדמה שהוא מתכוון לאחר שהוא השיר. ה"דיבור" המשחקי הזה מקביל לחוויה האסתטית־מימטית, ואופיו האקספרימנטלי מאפשר לרוקן כל ידיעה מן המוכן על ה"אני" ועל הדבר שהוא מבקש לדבר עליו. לפי אבידן, המשחק הזה פתוח לכל מי שיכול ומוכן לקרוא את שיריו. מעניין הדבר שאבידן מגדיר את הקורא הפוטנציאלי שלו "בן התרבות המערבית", "תלמיד־חכם" ולבסוף גם "אזרח־משכיל" – אולי אזרח של המדינה הריבונית שהוקמה זה לא כבר. אולם כאשר אנו קוראים את השירים, מבקש אבידן, נרשה לעצמנו לשכוח את מה שלמדנו, ואת עצם הציווי ללמוד, ונניח למסע, למשל זה שהאמנו שהסתיים כאשר היינו לאזרחים גאים של המדינה היהודית, להמשיך עד שנחוש "תחושת־ייתרון סמוייה". יתרון על פני מי? אמנם כמעט מתבקש להבין את הדימוי התחרותי הזה כביטוי נוסף למצ'ואיזם המיוחס לאבידן, אבל ייתכן גם שהכוונה לכך שהמילים ה"חופשיות" של השירה יובילו את הקורא אל מעבר למשמעויות שתולדות החשיבה המערבית עד כה הגדירו עבורו או עבורה. היתרון הוא אפוא על העצמי, כפי שהעצמי מכיר את עצמו. אולם המילים "ריבוני יותר" מבהירות שמה שמונח על כף המאזניים קשור לא רק בסוכנות האינדיבידואלית של הקורא אלא גם בריבונות בקנה מידה אחר. כך עולה גם מהמשך המסה:

> הקורא־הריבוני הוא נכס־שאין־לו־תחליף לכל תרבות. סופר יכול להיות אולי יותר מקורא־ריבוני, אפילו לעתים הרבה יותר, אך לעולם אין הוא יכול לשהות במדרגתו של קורא־ריבוני.
>
> [...]
>
> אל תיפתה, איפוא, באף לא שלב של מסעך אתי, לנסות להציב את עצמך במקומי, לפחות לא יותר משאני מנסה, אמבכלל, להציב את עצמי במקומך.
>
> נסה לראות במה שחולף לעיניך (לא **לנגד** עיניך) קוואור קטוע, המבקיע בערגה מיוסרת־אף־משועשעת אלעבר מחוז־ודאות גואל ואבוד בתוך החשיכה הגדולה, הסוגרת על

שנינו. אבל עמזאת, חשוב עליי כעל אדם זר. אינני אתה ואינך אני, משום שאין אני יכול
או רשאי להילוות אליך, כשם שאין אתה רשאי או יכול להילוות אליי.[37]

היווצרותו של "קורא ריבוני" אינה מוגבלת לתחומו של הפרט; כל תרבות, כל קולקטיב אנושי, זקוקים ל"קורא ריבוני", ושמא הכוונה ל"אזרח" ריבוני. אבידן מאמין בפרויקט הלאומי, אבל בדרכו־שלו. שירה, לשיטתו, היא "קוואוֹר קטוע" המשתוקק לאיזו אפשרות אבודה של גאולה; החשֵכה הסוגרת סביב אינה מאפשרת יותר מכך, אך ללא ריבונות זו אין סיכוי אפילו לשעשוע מיוסר. האין זו התקווה לאוטונומיות הרגעית והמותנית שדובר עליה לעיל? ליכולת לראות מעבר לְמה שמצטייר כעובדה מוחלטת ולדמיין מציאות אחרת (ולו אבודה)? כדי לעשות זאת על הקורא והכותב להיבדל זה מזה ולא להתפתות להציב את זה במקומו של זה. המהלך העקרוני של הדמיון, שנתפס בעינינו כתנאי לאמפתיה ולהבנת המציאות לא מנקודת מבט אחת בלבד, נדחה על ידי אבידן בכל תוקף. שירתו־שלו מרוקנת מהסברים פסיכולוגיים, ממידע ביוגרפי ומהתייחסות לאחרים ממשיים, אך דומה שכוונתו כמשורר אינה בהכרח לקדם אתוס שוביניסטי ואגוצנטרי או להציע סובייקט אוניברסלי לכאורה ולאומי בפועל אלא לנסות לחמוק מהדרכים המקובלות של מגע עם הזולת, שנעשו כה מקובעות עד שבבלי משים הן לועגות לאפשרות של מפגש כן עם ה"אחרות". התנועה לעבר ה"אחרות" היא תהליך מערער של ריקון, ורק היא עשויה לאפשר הבנה אמיתית שאינה מותנית על ידי מה שאני חושבת או מה שהאחרים סוברים. בשביל אבידן, מהלך כזה של הפרדה ואינדיבידואציה חיוני למאמץ התרבותי, אולי אף הלאומי – וכפי שנראה מיד, גם מעבר ללאומי.

תיאטרון מופשט למען קידומו של שיח חופשי

בהקדמה לשני מחזות שפרסם ב־1962 כתב אבידן כי רק לאחרונה "וידאתי לעצמי סוֹפסוֹף את דבר קיומו־הטורדני של פאראדוקס מאלף: מספר היוצרים הטובים בתחום אמנות־המלה, שלא לדבר על אמנויות אחרות, עולה בהרבה, למרות קוטנו, המוחלט והיחסי, על מספר האנשים, היכולים־והרשאים לשמש שותפים־סבירים בדושיחים וברבשיחים מעבר לממלכתו הריבונית של שולחן־הכתיבה".[38] בתקווה לייסד קהילה מעין זו "בתחום הדמיון" פרסם אבידן את מחזותיו תחת הכותרת דוד אבידן מגיש תיאטרון מופשט. "מופשט" – משום שמחזות אלה אינם בהכרח מיועדים לבמה, וחשוב מכך, משום שאבידן ביקש להציע באמצעותם תנועה במקום ובזמן השונה מזו שמאפשרים הקולנוע והטלוויזיה. כוונתו ליצור "אשלייה **מקבילה** של תנועה במרחב ובזמן, אשר מנגנון־האסוציאציות של הצופה ישמש לה אמצעי־תחבורה, תוך ויתור־מודע על תחרות חסרת־סיכוי עם הקולנוע והטלביזייה, למען ניצחון בטוח במחוז לא־נחקר של אפשרויות־משוועות־לגאולה".[39] יהיה זה, אבידן מוסיף, "ניסוי־התחלתי־מאלף

37. שם, עמ' 297–298.
38. דוד אבידן, דוד אבידן מגיש תיאטרון מופשט, עכשיו, ירושלים 1965, עמ' 15.
39. שם, עמ' 9; ההדגשה שלי.

בתחום הפעילות החַבְרוּתִית, אם לא הארגונית, לא פחות מאשר הגשמה ספרותית",[40] והוא מסכם: "נִמְנָעוּתָה של תקשורת־אנושית סדירה ומתפתחת, במסגרת חֶבֶר (קרי: פּוֹרוּם) בר־בינה, מעיקה עליי בחיי־יומיום יותר מכול מיפגע חַבְרוּתי או חֶברתי, אוליי אפילו יותר מבעיותיי הכלכליות [...]".[41] ואיך אפשר להקים "חֶבֶר" או "פּוֹרוּם" כזה? אבידן מציע לשנות את התיאטרון, אבל לא רק את הבמה ואת סוג האשליה שהיא מסייעת לייצר. מה שנדרש, לדבריו, הוא חשיפה לחוויה תיאטרונית שאינה מוגבלת לצד ה"קדמי" של הצופים, שהרי "זהו פשע פלילי להזניח את הרקות, בעת העברת חווייה אמנותית כולשהי".[42] אכן, רק לא להזניח את הרקות, או כל חלק אחר בגוף – ולאור זאת אבידן אף מציע צפייה בעירום כדי לאפשר היחשפות מלאה יותר לחוויה האמנותית. אך גם אם יש מי שסבור כי קהל של נודיסטים יהיה חידוש מרענן בתיאטרון, ברור כי תסכולו האמיתי של המשורר נוגע להיעדרו של קהל מן הסוג שברכט קיווה לו. אכן, מעניין להשוות את דבריו של אבידן למסתו של ברכט "הדרמה הגרמנית לפני היטלר" שנדפסה ב־1935 ובה קובע המחזאי כי בסוג התיאטרון שהוא דוגל בו, הקהל הוא אוסף של אינדיבידואלים המסוגל לחשיבה, להנמקה ולשיפוט.[43] אבידן מבקש גם הוא קהל של אינדיבידואלים היכולים ורוצים לחוות את האמנות באופן שכלי, רגשי ואפילו גופני, באמצעות "מנגנון־האסוציאציות" שישמש כ"אמצעי־תחבורה" שדרכו נוצרת אשליה של תנועה. אין זה עניין פרטי אלא חברתי, אפילו ארגוני.

הבנה זו של החוויה האסתטית אינה מתכתבת רק עם המחשבה של ברכט. אבידן מבקש ליצור חוויה אסתטית שתאפשר להשתמש בכוח הדמיון כדי ליצור אשליה של תנועה או נרטיב, כלומר שינוי, והיכולת החדשה הזאת, מצִדה, תאפשר את היווצרותו של אותו "חֶבֶר" או "פּוֹרוּם" נשאף. בחוויות **המופשטות** של התיאטרון והספרות יש אפוא לכלול את הרקות – המסמלות, ייתכן, את היכולת השכלית – אך גם את הגב ואת הגוף כולו, ובמילים אחרות, את מלוא החושים. הגוף האנושי בכללותו יכול להיות כאן גם מטאפורה לקהל כולו, לרבות אלה היושבים בצִדי הבמה, מעליה או מאחוריה. התוצאה לא תהיה "דיאלוג", מאחר שהמושג מניח שיחה בין שני אנשים בלבד, אלא שיח רחב היקף וחופשי בין אנשים רבים הרוצים ויכולים "לתפוס" את החוויה האמנותית, להבינה בכוחות עצמם, בלא התניות מוקדמות.

המאמר "מה נשתנה", שאבידן פרסם במוסף הספרות של ידיעות אחרונות כעשור לאחר מכן, רומז למה שתהליך כזה יאפשר.[44] בדצמבר 1973, לאחר מלחמת יום הכיפורים אך לפני סיומם של כל הקרבות, כתב אבידן במרירות על שיתוף הפעולה של אנשי רוח עם

40. שם, עמ' 15.
41. שם, שם.
42. שם, עמ' 8.
43. ראו Bertold Brecht, "Das Deutsche Drama vor Hitler", in *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, vol. 22.1, Aufbau-Verlag, Suhrkamp, Berlin, Frankfurt am Main 1993, pp. 164-168
44. איני מתעלמת ממרווח הזמן בין מועד פרסומם של הקבצים ברזים ערופי שפתיים ומשהו בשביל מישהו לבין מועד פרסומו של מאמר זה, אך דומני שהדיון בו כאן מוצדק כיוון שניתן להבחין בעקביות מסוימת במחשבתו של אבידן ובכתיבתו, ומאמר זה מ־1973 מטיל אור הן על עברה

האידיאולוגיה ועם הנהגים הדומיננטיים וטען כי דבר לא השתנה וכי מדינת ישראל יודעת רק שלטון אחד – שלטון הדעה השלטת בקרב הרוב היהודי. אין ריבוי אקלימים, אין מגוון דעות, ויש עריצות חבויה או גלויה של הקולקטיב ה"לא־יצירתי". כולם, ממשיך אבידן, מדברים על שינוי, בדרך שנראית בעיניו כלא פחות מ"פסיכוזה המונית" הנובעת משאיפה לברוח מן המציאות במקום להציע ביקורת ציבורית אמיתית. דבר לא השתנה בהנהגת המדינה, וגרועה מכול היא

> נכונותם של אינטלקטואלים ואמנים להשלים עם העובדה, שאירועים כמו מלחמות הם שיקבעו את סדרי־חייהם והם שיכתיבו להם שינויים [...] אירועים מדיניים וצבאיים צריכים להיות **תוצאתם** של שינויים רוחניים (חשיבתיים, ניסוחיים, עיצוביים), ולא להיפך. לא זו בלבד, שאסור לאינטלקטואל־היוצר לחכות למאורעות היסטוריים, כדי להשתנות אישית, אלא להיפך: הוא עצמו, בהשתנותו האיטית, צריך להכתיב את השינויים ההיסטוריים.[45]

כל שינוי בשדה החברתי־הפוליטי צריך להתחיל משינוי פנימי ואיטי במחשבה ובאופני הביטוי, בצורה – ושינוי שכזה מטרתו אינה בהכרח ידועה מראש; להפך. אם אנשי הרוח, כלומר כל מי שמעוניין להיות חלק מאותו "פורום" חופשי שאבידן חסר כל כך, אותם קוראים ריבוניים ואזרחים הפועלים יחדיו באורח "חופשי", יניחו לקציני צבא, לפוליטיקאים ול"דעת הקהל" למנוע מהם שדה רחב של שיח לא אלים, דבר לא ישתנה, לפחות לא לטובה.

ואין כבר עם מי לדבר

בשנת 1973, זמן קצר לפני שראה אור המאמר "מה נשתנה", פרסם אבידן את ספרו שירים שימושיים. בקובץ זה הועצמה תחושת הדחיפות בשיריו. ייתכן שזו הסיבה לכך שאהרן שבתאי, שלא העריך במיוחד את שירתו של אבידן עד אז, התרשם מאוד לפחות מכמה משירי הקובץ, ובמאמר ביקורת שפרסם באוגוסט 1973 טען כי אבידן מייצג בקובץ זה את קשיי "דורנו", ובעיקר את הריחוק הרגשי הנוגע לכל היבט מהיבטי החיים. שפתו של אבידן דוברת את שפת הפרסומת, העיתון, המחקר והמרחב החוזי, כותב שבתאי, וככזאת היא אלימה ובלתי מתחשבת. זוהי שפה "שימושית" המבטאת שליטה, מרחק, עליונות ועצמאות; שפה המייצרת "אני" שהוא בה בעת סביל ופעיל, אני ואחר. כמו גורביץ', שכתב את מאמרו שנים רבות אחר כך, שבתאי טוען כי הקורבן המרכזי של יהירותו של "הסופרמן האבידני", המנטרל, חודר, מגרש ומדיר באמצעות השפה, הוא לא אחר מאשר אבידן עצמו.[46] דברים אלה מובָנים בקלות לכל מי שקורא בשיר המרשים שנדפס בקובץ שירים שימושיים, "נאום בחירות לנשיאות ארצות־הברית־של־

של יצירתו והן על עתידה, בין היתר על דמותו של הדובר בשיר "הכתם נשאר על הקיר" כמי שמשתף פעולה עם הנוהג המקובל.

45. דוד אבידן, "מה נשתנה", ידיעות אחרונות, תרבות, ספרות, אמנות, 21 בדצמבר 1973; ההדגשה במקור.
46. אהרן שבתאי, "שירים שימושיים", הארץ, תרבות וספרות, 17 באוגוסט 1973.

סינֶמֶריקה", שבו דובר אגרסיבי במיוחד מדבר, נובח וגועה אל ועל בוחר פוטנציאלי,[47] אבל כאן אני מבקשת לבחון שיר אחר, מעודן יותר, לפחות לכאורה, מאותו הקובץ, "עכשיו הוא הזמן", המורכב מחמישה עשר צמדים מחורזים.

עַכְשָׁו הוּא הַזְּמַן לְהַתְחִיל מַשֶּׁהוּ שֶׁלֹּא יִגָּמֵר
בְּשׁוּרוֹת קְצָרוֹת וַאֲרֻכּוֹת בְּחָרוּז לֹא־לָבָן לֹא בּוֹעֵר
לֹא בּוֹעֵר יֵשׁ לִי זְמַן וְנַנִּיחַ שֶׁכֵּן בּוֹעֵר
וְנַנִּיחַ שֶׁלֹּא אֶצְלִי אֶלָּא אֵצֶל מִישֶׁהוּ אַחֵר
הַיְנוּ הָךְ לֹא קוֹבֵעַ עִנְיָן שֶׁל מָקוֹם וּזְמַן
קְלָפִים וְאֶקְדָּח וְדַרְכּוֹן קְלָפִים עַל הַשֻּׁלְחָן
קְלָפִים עַל הָרֹאשׁ קְלָפִים בַּיָּד קְלָפִים חֲזָקִים
מַשֶּׁהוּ שֶׁמֵּרִים וְלֹא מוֹרִיד עִנְיָנִים עֲמֻקִּים
עֲמֻקִּים מִנִּי יָם עֲמֻקִּים מִנִּי דָּם מַשֶּׁהוּ שֶׁמַּגִּיעַ
מַשֶּׁהוּ שֶׁחוֹתֵךְ לְמַעְלָה רָקִיעַ אַחַר רָקִיעַ
לֹא רָגוּעַ וְלֹא מַרְגִּיעַ וְלֹא נִרְגָּע
רוֹצֵחַ בְּכַוָּנָה תְּחִלָּה וְנִרְצָח בְּלִי שְׁגָגָה
עוֹבֵר מִקִּיר אֶל קִיר וּמִדָּם לְדָם
בְּזִמְזוּם שֶׁל חֶרֶק בְּמִלְמוּל שֶׁל חוֹלֶה שֶׁל בֶּנְאָדָם
מַשֶּׁהוּ שֶׁהוֹלֵךְ לִישֹׁן אֲבָל לְעוֹלָם לֹא נִרְדָּם
לֹא בַּמִּטָּה וֹלֹא עַל אֶבֶן וְלֹא עַל מַיִם
וְשָׁמְעוּ עָלָיו עַל הָאָרֶץ וְחָקְרוּ עָלָיו בַּשָּׁמַיִם
וְהִזְכִּירוּ אוֹתוֹ בִּתְפִלּוֹת בְּבָתֵּי־חוֹלִים
בְּבָתֵּי־סֵפֶר בְּבָתֵּי־סֹהַר בְּבָתֵּי־גְּלָלִים
שֶׁהִכְנִיסוּ לוֹ עַד הָעֶצֶם יְכוֹלִים אוֹ לֹא יְכוֹלִים
עַד עֶצֶם הָעִנְיָן עַד עֶצֶם הָעֶצֶם וּבֵין הַגַּלְגַּלִּים
וּבֵין הָרַגְלַיִם וּבֵין הַיָּדַיִם וּבֵין הָעֵינַיִם
וּבֵין הָאָזְנַיִם וּבֵין הַכְּנָפַיִם וּבֵין הַשִּׁנַּיִם
נִכְנְסוּ וְיָצְאוּ הַפּוּכִים וּמִי שֶׁחָזַר חָזַר
נִגְזַר בָּרוּחַ נִגְזַר בַּגֶּשֶׁם בַּחֶרֶב נִגְזַר
וּבָא עַל עָנְשׁוֹ בְּרֶגַע מַר מָתוֹק
וְלָמַד לִצְעוֹק לִפְנֵי שֶׁלָּמַד לִשְׁתֹּק
עַכְשָׁו הוּא הֶרְגַּע הַנָּכוֹן לְהַכְנִיס לוֹ מַהֵר וְעָמֹק
אֲבָל הָעִנְיָן לֹא פָּשׁוּט וְאֵין כְּבָר עִם מִי לְדַבֵּר
לֹא עִם אָדָם קָרוֹב וְלֹא עִם אָדָם אַחֵר[48]

בקריאה לפעולה שלעולם לא תסתיים, וליתר דיוק, במחווה של קריאה לפעולה, מְחקה השיר שפה צבאית אלימה, אך דומה שהחיקוי אירוני, מאחר שלא ברור כלל מהו סוג הפעולה שהשיר קורא לו, כביכול, ומה תוכנהּ של הפעולה. יש להתחיל "מַשֶּׁהוּ" – מילה החוזרת בשירתו

47. אבידן, כל השירים, כרך 2, הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק, ירושלים 2009, עמ' 260–263.
48. שם, עמ' 258.

המוקדמת של אבידן; לא דבר מסוים שיש לו שם, שכבר ניתנה לו מסגרת קונספטואלית, אלא משהו "בְּשׁוּרוֹת קְצָרוֹת וַאֲרֻכּוֹת בְּחָרוּז לֹא־לָבָן". הזמן לכתוב את ה"מַשֶּׁהוּ" הזה הוא ממש עכשיו, בדחיפות, ואף על פי שהדובר אומר "לֹא בּוֹעֵר", הדבר בוער גם בוער, אם לא אצלי, אצל "מִישֶׁהוּ" אחר. מיהו ה"מִישֶׁהוּ" הזה, לא נאמר. די לדעת ש"מַשֶּׁהוּ" בוער אצל "מִישֶׁהוּ", ו"מַשֶּׁהוּ" צריך להיעשות, בחרוזים. מדוע בחרוזים? אולי כי "בּוֹעֵר" ו"אַחֵר" הם חרוז, וכך, צירוף שרירותי של מילים נדמה הכרחי. משחק הקלפים בצמד הבא הוא מחווה המראה שהכול משחק אמנותי, אך אין בכך כדי להמעיט מעוצמת התחושות שהשיר מעורר עם התחזקותם של הדימויים האלימים. העניינים "עֲמָקִים מִנִּי דָם", והשפה נעשית תוקפנית יותר ויותר כאשר "מַשֶּׁהוּ" "חוֹתֵךְ לְמַעְלָה רָקִיעַ אַחַר רָקִיעַ" ורצח מתבצע "בְּכַוָּנָה תְּחִלָּה". מעניין לראות שהקיר והדם, הזכורים מן השיר "הכתם נשאר על הקיר", מופיעים שוב, וייתכן שהמצב אף החמיר, משום שכעת "מַשֶּׁהוּ" (סוג של כתם?) "עוֹבֵר מִקִּיר אֶל קִיר וּמִדָּם לְדָם" ללא גבולות וכנראה גם ללא סוף. האלימות נעשית קונקרטית: "הִכְנִיסוּ לוֹ עַד הָעֶצֶם". המילה "הכניסו" נושאת בעברית קונוטציות של אלימות, לרבות אלימות מינית – דימוי המתחזק בשורות הבאות, במילים "וּבֵין הָרַגְלַיִם", ביטוי הנתפס מיד כאירוני משום ש"הִכְנִיסוּ" גם בין הידיים, העיניים ואפילו הכנפיים – מילה המרמזת לכך שה"מַשֶּׁהוּ" אינו לגמרי מן העולם הזה; ואכן, "הִזְכִּירוּ אוֹתוֹ בִּתְפִלּוֹת", אף על פי שהוא לא הולך (לישון) על מים. אבל אלה שנכנסו בו "יָצְאוּ הֲפוּכִים", אם בכלל חזרו, ובשלב זה לא ברור כלל אם גורלם של ה"מכניסים" נגזר או גורלו של ה"מַשֶּׁהוּ" שכבר היה ל"מִישֶׁהוּ" ושני הצדדים נעשו לאחד.

התנועה בין משקל אנפסטי ליאמבי, הצמדים המתחרזים המתחברים למשפט אחד ארוך – כל אלה הופכים את השיר למעין נאום הנמשך ברצף משורה לשורה, מדימוי לדימוי ומחרוז לחרוז. דומה שזהו נאום של מטורף המחקה דיבור של מפקד צבא המגלה את צימאונו לאלימות ולדם: "עַכְשָׁו הוּא הָרֶגַע הַנָּכוֹן לְהַכְנִיס לוֹ מַהֵר וְעָמֹק". התקווה לפעילות משותפת באמצעות האמנות, שאבידן הביע כעשור לפני פרסום שירים שימושיים, פעילות שתאפשר לאסוף "פורום" של אנשים היכולים להשתתף בשיח על האמנות – התקווה הזאת ככל הנראה נכזבה. אפשר לקרוא את השיר כסדרת דימויים למעשים אלימים כמו מלחמה, אונס ורצח, שכן הוא גם מְחקה וגם מרסק את שיח המלחמה והמוות שהתקיים בציבוריות הישראלית באותה עת (ונמשך עד היום). כדי להבין משהו מהרקע לשיר די אם נקרא את התייחסותו בת הזמן של דיין, רמטכ"ל לשעבר ושר הביטחון מ־1967 ועד לאחר מלחמת יום הכיפורים, לעניינים של חיים, מוות ומלחמה, את טענתו שהמוות הכרחי ואת הכחשת הכאב והאובדן הנוראיים. אצל דיין, המוות הוא אורח קרוא, מלחמה היא הדרך הנכונה והיחידה למימוש הציונות, כיבוש הוא "שחרור".[49] ולכן "עכשיו" הזמן "להכניס" לו.

שפת השירה של אבידן פועלת לגלות את האלימות שבשפה העברית־הישראלית, להראות אותה כמות שהיא, ובה בעת לשיר – וב"לשיר" הכוונה למוזיקליות של השיר ההופכת אותו

49. ראו, לדוגמה, משה דיין, מפה חדשה יחסים אחרים, ספרית מעריב, תל אביב 1969. ראו גם דבריו של עמוס עוז על דיין בספרו באור התכלת העזה, ספרית פועלים, תל אביב 1979, עמ' 28–29, 69–73.

למהנה ובה בעת למכאיב. אבידן למד רבות מהתעקשותו של ברכט לדבר על העולם הזה באופן ישיר וקומוניקטיבי ולשלב את ה"שימושי" וה"מהנה" זה בזה.[50] השילוב של פרוזה שוטפת וריתמית ועברית מדוברת נמתח כאן לצורה פואטית צלולה; כל מילה מוצאת את מקומה וזמנה הנכונים, וביחד נוצר אפקט מהנה. הדבר גורם לנו להבין עוד יותר כיצד אותו "מַשֶּׁהוּ" הפך ל"מִישֶׁהוּ", להבין ש"הכתם" שעל הקיר נעשה לבן אדם, ולהיחרד לנוכח המחשבה שאנחנו לכודים במעגל אינסופי של אלימות ואין עם מי לדבר, פשוטו כמשמעו. בחשיפת האלימות האורבת בתוך השפה שממנה היא לוקחת את חומריה, שפת השירה של אבידן שומרת על אחרותה ועל נבדלותה ובה במידה היא מגלה את הפוטנציאל של העברית הישראלית להיות שפתו של אינדיבידואל משוחרר שיכול לחבור לאחרים בחופשיות וליצור פּוֹרוּמים מפוֹרוּמים שונים. שפה זו, כפי שאבידן שר אותה, יכולה לחשוף את דיכויו של האחר ושל ה"אני", ובעצם את הדיכוי שה"אני" כופה על האחר ועל עצמו כאשר האלימות פושה מקיר אל קיר ומדם אל דם ואינה מותירה ולוּ אדם אחד שאפשר לדבר אתו. זה סופו של חלום ה"פּוֹרוּם" האבידני, של השיח הגדול והרחב בין בני האדם, וזה גם סופו של האזרח והקורא הריבוני.

עם זאת, ככל שהשיר נראה אמיתי ומחריד, הוא בכל זאת מִשחק דמיון, וההבנה הנוצרת בסיומו אינה סוף פסוק אלא תחילתה האפשרית של ידיעה חדשה, של הבנה אחרת של המציאות הממשית ושל שפתה – ידיעה והבנה ותחושה שלא היו נתונות מראש בתחילתו; במילים אחרות, השיר אינו אלא "קַוואוֹר קטוע, המבקיע בערגה מיוסרת־אף־משועשעת אלעבר מחוז־ודאות גואל ואבוד בתוך החשיכה הגדולה, הסוגרת על שנינו".

50. ראו Tom Kuhn, "Introduction", in Tom Kuhn and Karen Leeder (eds.), *Empedocles' Shoe: Essays on Brecht's Poetry*, Methuen, London 2002, p. 16