

טל פרנקל אלרואי

"אהב את הקץ, כי הוא אביך ואמך ובניך אחרריך" שירתו של דוד אבידן בין תשוקה לאותנטי לבין רצון לעוצמה

אדם מודד את רעדו ביד רועדת.
קשה קשה לבטח ברעידה.
בין גבול לגבול יש ירשה קטנה: מולדת.
וירשה קטנה יותר: מסמך-לדה
אבל מאחוריו יש ארצחשך,
תחומה בין שני גבולות זרחניים,
והיא על חלשותיו חולשת. או ש
היא מפתה פתאם את כל המניעים,
והוא הופך בכתאחת לגבר
וץף עם זכרונו הער בלבר
ביו קו ההתחלה לבין הקבר,
ושם הוא מתהפך מצד אל צד.
(”כוח רצון”, סיכום ביניים, 1960)

טענה מקובלת ביחס לשירת אבידן רואה בעיסוקו הכפייתי במוות מעשה אקזיסטנציאליסטי אהילה סארטר, לפיו אל מול חוסר הטעם והאבסורדיות שבמוות, ונוכח וראותו המוחלטת, מאבדים החיים כל משמעות. המשורר עצמו הצהיר – למשל בראיון שערך איתו גדעון סאמט בשנת 1963 – כי ”יצירה ספרותית טובה יכולה להיות מחאה רק נגד המוות ולא נגד כל דבר אחר. זו צריכה להיות המחאה המודעת היחידה.”¹

גדול הפיתוי להעמיד את שירת אבידן על הציר חיים-מוות, שבו קוטב החיים, המתאפיין במצוקה וייאוש, מקיים יחסים של אימה ותשוקה עם קוטב המוות. על פי

1. גדעון סאמט, ”המחאה נגד המוות כאידיאולוגיה שירית – ראיון עם דוד אבידן”, ”עכשיו” 66, 1999, (התפרסם לראשונה בביטאון הסטודנטים ”רמזור”, 1963).

חלוקה זאת, המוות הוא לכל היותר הסיכוי של האני לחצות את גבולותיו, להשתחרר מן האישיות הספציפית ולהיקטף אל טוטליות אנונימית חובקת כל. אני מבקשת לטעון כאן ההפך: הפואטיקה של אבידן מנסחת את המוות דווקא כאפשרות היחידה לזכות באותנטי, בספציפי, להתברל מן האחר ולא להיות הכל. אבידן אינו קורא תגר על המוות, אלא לכל היותר על "האחר הגדול"² – הישראלי, היהודי – המנכס לעצמו את המוות ומפקיעו מידי האני. תיאור המהלך הזה ייעזר באופן שבו ניסח היידגר את האקזיסטנציאליזם שלו ואת יחסו למוות.

אני מבקשת להצביע כאן על מאמץ, כעין פרויקט של חשיפת-מוות, המאפיין את שירת אבידן המוקדמת והמאוחרת ומאפשר לבחון אותה כפואטיקה מגובשת אחת. בבסיס המאמץ הזה מצויה התפיסה שהמוות מונח ביסודו של הסובייקט – של האני, אלא שהוא מופקע ממנו על-ידי ה"אחר הגדול", במשמעותו הלאקאניאנית.

שירתו של אבידן מניחה את "האחר הגדול" ככזה המנכס לעצמו את חוויית המוות של האני, ככזה המרחיק אותו מכל מגע בלתי-אמצעי עם המוות, וככזה המכוונן את האני כאזרח מבוית, המעריץ את ההרואיות של מנגנוני הכוח ופוחד מן המוות, לו הוא נדרש לצורך קיומו האותנטי. כל אלו הופכים את המוות בשירת אבידן למחוז געגוע אוטופי של האני. ניסיונו של האני להחזיר לעצמו את המוות, את מקורו, להתבונן ב"כתם הממשי" – בלשונו של לאקאן – שאותו מבקשים חוקי המציאות להסתיר – בניסיון זה, לדעתי, גלומה מחאתה הגדולה של שירת אבידן. או כפי שהוא עצמו אומר באותו ראיון עם סאמט: "כל שירה היא מחאה חברתית – כי כל אדם יוצר רואה עצמו במידה מסוימת כמתחרה ביוצר הקדמון ושואף לראות את המציאות בצורה אחרת מכפי שתוכננה על-ידי קודמיו".

השיר "כוח רצון", המצוטט בפתיחת המאמר, מעמיד שני מובנים של המושג "מוות", ובכך הוא מציג תפיסה אופיינית לאבידן: אבידן מפריד בין התפיסה המקובלת של המוות כנקודת סיום, לבין ארצחושך. המוות הסופי, המסיים, על פי עמדה זו, הוא עובדת חיים השייכת לציר הזמן של החיים. תנועת החיים – הרעידה, ההתהפכות – מאפיינת גם אותו. בהיותו עובדת חיים, קשור המוות הסופי למרחב המציאות. לעומתו, ארצחושך היא הזמן שאינו חיים, הנצח המתקיים באינסופיותו לפני החיים ואחריהם. בהיותה לא-חיים, נענית גם ארצחושך להגדרה "מוות".

2. המונח "אחר גדול" הוא ניסיון לתרגם לעברית את מה שז'אק לאקאן קרא לו Autre, ובתרגומים לאנגלית נקרא Other: המקום, הסדר, לתוכם נולד הסובייקט ובתוכו הוא מתכוון, כל מה שחיצוני לסובייקט אבל בעל פונקציה מכרעת לגביו: "האחר הגדול" הוא השפה, החוק, המוסר, הנמען והמענה לתשוקות ולתביעות של הסובייקט, הוא האחרות הרדיקלית שקורמת לסובייקט ושבתוכה הוא שבו.

מה הם המאפיינים הפואטיים של המוות המתואר כארצחושך? באופן מודע או לא מודע, מעמידה הפואטיקה של אבידן את המוות כיסוד נמוך, יציב, מעין שכבה תת-קרקעית חבויה: "מִשְׁהוּ מִתְרַחֵשׁ בְּבֶטֶן הָאֲדָמָה", אומר הדובר בשיר "אתגר מוקדם" ("שירי לחץ", 1962). "לְמוֹת – / מִשְׁמַע לְרֵאוֹת לְמִשְׁךְ רִגַע שֶׁל גְּסִיסָה / אֶת כָּל הָאֲרֶץ הַיְפָה שְׁמֵתַחְתֶּיהָ", נאמר בשיר "שנאה ארוכתטווח" ("ברזים ערופי שפתיים", 1954), "וְאִזּוֹ לְשׂוֹא / פּוֹרְחוֹת פְּתָאִים יְרִידַת הַמֵּתוֹת / בְּמִין תְּקוּהָ מְטֻרְפָּה לְחֹזֵר, לְחֹזֵר לְמִטָּה, / לְחֹזֵר וּלְחֹזֵר" (שם).

העיצוב הפואטי של ארצחושך, כמעין שכבה גיאולוגית, נושא משמעויות מקבילות מתחום המרחב והזמן: המטאפורה מעמידה את המוות כמה שקדם – במרחב ובזמן – למציאות הנוכחית: "לחזור, לחזור למטה". בהתאמה לרעיון זה, גם האני בשירת אבידן תופס עצמו כמה שצומח מתוך שכבה ארכיאולוגית, כמה שעולה מתוך חשיכה קדומה: למשל בשיר "נסיעה ארוכה" ("משהו בשביל מישהו", 1964):

"הֵיכֵן הַעֲפֹר / שְׁכֶסֶה אוֹתִי בְּמִשְׁךְ דוֹרוֹת רַבִּים כָּל כֶּה, בְּעֶמְק / תְּקוּפָה שְׁלֹא נִפְתְּחָה וְלֹא נִנְעָלָה?". האני משייך את עצמו לאותה שכבה קדומה, לאותה תקופה שלא נפתחה ולא ננעלה, לאותו זמן-מרחב הקודם למציאות:

בְּגוֹף שְׂזוּכֵר
אֶת עֲצָמוֹ נִבְרָא
בְּצֵלֶם זוֹהָר
וּבְרַעֲשׁ נוֹרָא
בִּין מִים לְמִים
בִּין אוֹר לְאוֹר
מֵעַל לְשָׁמַיִם
תְּמִיד לְזִכֵּר
אֵיךְ בָּאתָ לְשִׁכּוּחַ
אֶת עֲצָמָה
בְּתוֹךְ הַכוֹחַ
בְּחֻשְׁקָה
לְפָנַי הַיּוֹת
הַדְּבָר הַזֶּה
אֶדְרֵם וְחַיּוֹת
וּמַח הַזֵּנָה

(ה'רצאה בפ"ם על האני הקיבוצי היהודי כהיפוכונדר קיומי', "תשדורות מלוויין ריגול", 1978).

הציווי לזכור את עצמך תמיד כחשיכה, לפני היות "הדבר הזה", הוא בבחינת ציווי כפול, אותו מצווה האני על עצמו: זכור איך באת, וזכור איך באת לשכוח את עצמך. הזיכרון הער הוא המורשת של האני אל מול העולם ה"מתויק מדי" (מרחק בטוח, "סיכום ביניים"), לתוכו הוא נולד, אל מול קיר המציאות שמעמיד "האחר הגדול": כאשר מבקש האני להסיר את העפר ולגעת בחשיכה, במוות, עליו לעבור דרך הקיר, דרך סידור האבנים, דרך הבניינים – אם לצטט מתוך השיר "הגיע הזמן להוריד" (ספר האפשרויות, 1985): "בְּנֵינִים אֲרָכֵי שָׁנִים, שְׁמִבְלִים אֲנָשִׁים, / הַהוֹפְכִים אֶת הַמְקוּמוֹת לְקֵבֶר מְנַטְלוֹ-אֲרָכֵי-אֵלוֹגֵי."

אלא שאם האני משייך עצמו למוות של ארצחושך, עבור "האחר הגדול" המוות הוא הממשי, חור שחור שלתוכו קורסת המציאות: "וְאֵז הַפֶּל נוֹפֵל / בְּקֶצֶב מְסֹדֵר וּבְנֵינִי, / מְבִלֵי לְצֵלָל, אֶלְתוֹךְ הַעֲרָפֶל." (הצעת פשרה, "סיכום ביניים"). מכאן הקירות הכבדים שנופלים בשתיקה, בשירים כמו "הרחובות ממריאים לאט", "פתאום", "מבוא למבוא" ("ברזים ערופי שפתיים", "סיכום ביניים"), מכאן הקירות ההרוסים של "לוח פרסומת" ("ברזים ערופי שפתיים"), מכאן אבני החורבן של "שיר פרידה". עיצוב המוות כשכבה תת קרקעית משרת, אם כן, באופן אירוני, לא רק את היות המוות קודם לחיים, אלא גם את הניסיון של "האחר הגדול" להעלימו, ובעקבות זאת את השתוקקותו של האני אל החלק המוסתר ממנו.

כך, המוות, המשתרע בזמן־מרחב נמוך, קרום, שאיננו חיים אבל חולש עליהם, משמש בעת ובעונה אחת כזמן־מרחב ארכיאולוגי, הקבור מתחת ל"אחר הגדול" וכזמן־מרחב אוטופי של האני: "וְהַחֲלוֹם יַחֲזֹר עַל עֲצָמוֹ וְאֵל / עֲצָמוֹ. וְהַתְּעוֹרְרוֹת / תִּתְעוֹרֵר. וְהַאֲבָנִים / תִּסְתַּדְרְנָה מִתְּדָשׁ בְּסֹדֵר אַחֵר" (נסיעה ארוכה, "משהו בשביל משהו"); "סֵפֶר לְעֲצָמָה, בְּנֶאֱדָם, סֵפֶר לְעֲצָמָה / אֶת מֶה שֶׁהֵיִת לְפָנַי לְדַתָּה. [...] אֶהֱבֶה אֶת הַקֶּז, בְּנֶאֱדָם, אֶהֱבֶה / אֶת הַקֶּז, כִּי הוּא אֲבִיךָ / וְאִמָּךְ וּבְנֵיךָ אַחֲרֶיךָ" ("כיוון כלים", שם).

ניסוח המוות כזמן־מרחב ארכיאולוגי ואוטופי מעמיד אותו כמה שרוחש תדיר מתחת לפני השטח: כזמן־מרחב ארכיאולוגי, יונק המוות בשירת אבידן ממוטיב המת־החי של נתן אלתרמן: המוות עצמו משמש כאן כמעין מת־חי שמסרב להיקבר. כמה שאין לו מקום וזמן של ממש, מרחף המוות מתחת למרחב המציאות ביחס הפוך אליו. זהו מקורה הראשון של האירוניה המופעלת תדיר בשירה זו.

האנושי בשירת אבידן שייך לעבר, למה שהיה. אלא שהעבר ממעט מאוד להופיע בשירה זו. כך נפתח השיר "מה שהיה" ("שירי לחץ", 1962): "הָיָה לִי זְכוּן רְחוֹק / שְׁנַמְסֵם בְּמִים מְתוּקִים / לִידֵי דְגָיִם קְטַנִּים שְׂנוֹעְדוֹ לְגְדוּלוֹת" – העבר הוא מתוק, הרמוני, קונקרטי, אלא שהוא קצר וחד, מומר מיד בחוויית ההווה: "עֲכָשׁוּ אֶפְשָׁר לְשַׁקֵּעַ בְּשָׁנָה הַחֲרָשָׁה, / הַמְתַּנְנֵת מִן הַמְשֻׁתָּנָה / וּמִן הַקְּבוּעַ" (שם). ההווה – הווה מתמשך, הרגלי,

סטטי – הוא תמיד הלם ההווה, תמיד פורמלי, אינטלקטואלי, אירוני: "מִשֶׁהוּ יִתְבַּרַר בְּקָרוֹב / בְּדָרַג חָדָשׁ" – במלים אלו מסתיים השיר. ההווה ועתידו שייכים ל"אחר הגדול", הישראלי, ל"דרגים", המעדיפים תדיר את המולדת (אם לחזור לשיר הפותח) – מולדת כמושג מפתח של הלשון הישראלית – על פני ההולדה.

לְשִׁתוֹת מִים כְּבָדִים
לְנֶשֶׁם חֵיל אֲוִיר צַח
לְלֶבֶשׁ מָדִים וּמוֹעָרִים
לְנִצָּח אֵת הַמְנַצָּח
לְרֵדֶת לְחַיֵּי הַיְרִירוֹת
לְעֵלוֹת בְּנִסְיָקוֹת נְשִׁיקָה
לְאֵבֶד אֲבֹדוֹת אֲבֹדוֹת
וְלִמְצֹא אֵת כֶּלֶן בְּמִכָּה
וְלֹא לְאֵבֶד נוֹזְלִים
וְלֹא לְתֵרוֹם כֶּסֶף אוֹ דָם
כִּי כָּל הָעוֹלָם נוֹכְלִים
וְאֵתָה לֹא בְעָדָם
אֲכַל לְחֻכּוֹת לְעֵתִיד
בְּעֵינַיִם פְּקוּחוֹת לְרוּחָה
עֲכָשׁוּ אֲבִידוֹן דָּוִד
גּוֹזֵר עַל עֲצָמוֹ שְׂכָחָה
וְנִזְכָּר בְּעֲצָמוֹ מִחֻדָּשׁ
בְּעוֹד אֲלֵפִים שָׁנָה
וְעוֹלָה מִן הַמּוֹת חֲלָשׁ
בְּעֵינַיִם רְבוּקוֹת מִשְׁנָה
וְשׁוֹתָה מִיָּם שְׁקוּפִים
וְנוֹשֵׂם צִיחָלֵל רְחוּק
וְרוֹאֵה יָפִים וְחֲשׁוּפִים
חַיִּים לְלֹא סֶדֶר וְחֵק
וְאֵן הוּא מִחֲלִיף אֵתָם
מְלִים אַחֲדוֹת בְּשִׁפְתָם

(מנת קרב, "תשדורות מלוויין ריגול").

בראיון עם אבידן, שהתפרסם בכתב העת "עכשיו" ב־1960, הוא אומר:

מה שנראה למישהם כ"אנטי שירה" אינו אלא סוג אישי ביותר של "אנטי באנאליות", הן כהשקפת עולם אסתטית והן, ובעיקר, כמערכת תחושות והפעלות, הכופה בתוקף חוקיותה הפנימית התנקשות בלתי פוסקת בכל מלה, שורה או צירוף מילולי, שלא הצליחו לטהר את עצמם, אגב תהליך הכתיבה או לאחריו, מכל חשד של באנאליות. לגבי מי שאינו יכול לתפוס את המושג "התנקשות" במהותו הרחבה והמופשטת, המשוחררת מכל אסוציאציות של אלימות, אוכל להציע כתחליף את המושג הניטרלי יותר "התנכלות". מושג שני זה אולי אף יהלום יותר את מהותו המיוחדת של האמצעי האינטלקטואלי-שירי להפעלת ההימנעות המתוארת לעיל: האירוניה. ("בינו לבין עצמם – ראיון עם דוד אבידן", עכשיו 5-6, 1960, עמ' 242).

חציו הראשון של השיר "מנת קרב", הוא, אם כן, התנכלות לכל מה שקשור בבנאליה של "האחר הגדול" המקומי, הישראלי, פירוקו וחשיפתו כמציאות בדיונית שלטת: מציאות שבה חיל אוויר, המנצח את המנוצח, הוא אוויר צח; מדים הם לבוש של מועדים; תרומת דם היא כסף ולהפך, וכו'. אלא שהעתיד, כהבטחה להשתחרר מן הנוכלות של "האחר הגדול", אינו בעתיד. העתיד הוא בחזרה אל העבר, אל נקודת ההתחלה, שהיא חסרת סדר וחוק, ובה גלומה האפשרות היחידה לאיתחול המציאות המתויקת, והעמדתה כחיים חשופים. האני ההווה, הפורמלי כרגיל – "אבידן דוד" – קושר כאן, באופן אירוני, את המוות של ארצחושך בפוליטיקה של "האחר הגדול" היהודי, וגוזר על עצמו אלפיים שנות גלות – עם כל ההשתמעויות ההיסטוריות והפוליטיות של ביטוי זה – לפני שהוא עולה חלש לנשום חלל חדש. גם כאן, ייתכנות השינוי כרוכה בחזרה הכרחית אל ארצחושך, והציווי, אם לצטט מן השיר "קיץ 1962" ("שירי לחץ", 1962) הוא תמיד "לְחֹזֵר וְלִשְׁכַּח מִחֶדְשׁ, אַחַת וְלֵאלֹא תִמְיֵד, אֶת כְּלֵי / הַמְשֻׁחָק".

חשוב לשים לב לכך שתשוקת הדובר אל האוטופיה של היות לפני "האחר הגדול" תואמת את האופן שבו מתאר לאקאן את הפנטזיה: הפנטזיה, אומר לאקאן, מציגה במהותה את האיקס הבלתי ניתן לייצוג, שהוא תמיד הולדתו של הסובייקט ו/או מותו. האובייקט של הפנטזיה הוא המבט הבלתי-אפשרי, ההופך את הסובייקט לַעֲדֵה להיווצרותו או למותו שלו. המבט בלתי-אפשרי משום שהשפה מסיטה את מבטנו מן הממשי, שהוא המוות, למשל, והוא בלתי ניתן לייצוג. המציאות משיגה את אופייה הקונסיסטנטי, אומר לאקאן, רק באמצעות ה"חור השחור" שהיא פוערת במרכזה, ובלשונו של אבידן: "אַתָּה כְּבָר שָׂוִיָּה, כִּי שָׂרְכֶתָ אֶת עֲצֻמָּה בְּשָׂוִיָּה, // שְׂאִין אֶפְשָׁרוּת אוֹבֵיִקְטִיבִית לְהִתִירוֹ. // אֶפְשָׁר לְחַתֵּךְ אוֹתוֹ יַחַד עִם חוֹרוֹ. // וְאִזּוֹ נִתֵּן לְחֻכּוֹת לְנִפְיֵלָה הַגְּדוֹלָה. // אֲבָל הַנְּפִילָה לֹא רוֹצָה לְבוֹא, כִּי גַם הִיא שָׂרוּכָה." ("סונטה", "ספר האפשרויות", 1985). האני ככול אל המציאות של "האחר הגדול", המבקש להסתיר לא רק את המוות – את מקורו של האני

– אלא גם את חור ההעדר שלו. סיומו של השיר "סונטה" – "לֶכֶן, בִּינְתִים, הַדָּרֶךְ לְפָנֶיךָ פְּתוּחָה. / וְזֶה מֵה שֶׁהוֹפֵךְ אוֹתְךָ לְאִישׁ־סֶגְלָה", הוא סיום אירוני לעילא, משום שהוא מניח כי הדרך הפתוחה היחידה בשביל האני היא המרחב המוגבל של "מה שיכול להיאמר", בתוך מציאות ה"מעוקמת" תמיד בידי חללים טראומטיים, המאורגנים סביב מה שחיב להישאר לא מדובר.

עמדה זו, הניטשיאנית בעליל, תופסת את השפה כאמצעי כוחני, שכל תכליתו להשליט על האדם מציאות מוסכמת, או, אם לצטט את אבידן: "לְתַחֵק אֶת הַתְּהוּ בְּאִמְצֵי־סֶדֶר [...] וְלַחִיּוֹת אֶת הַמֵּת, כְּאִלוּ הָיָה חַי" (הטפל בחיים, 'ספר האפשרויות'). ה"דיבור" של "האחר הגדול", גניח ה"עניינים" – מושג ישראלי שחוזר בשירה של אבידן שוב ושוב – הוא כמו "רִשֶׁת הַסּוּאָה מְקִסִּימָה, הַפְּרוּשָׁה בְּנַחַת עַל סִפְנוֹת פְּתוּחוֹת" (ק'ץ 1962, 'שירי לחץ'). השפה אינה נתפסת כמה שנמצא ברשותו של האני ובשבילו, אלא כלחש-נחש שבאמצעותו מבקש "האחר הגדול" להקסימו ולהרדימו.

"עיקום" המרחב הנרטיבי באמצעות השפה, אומר סלבווי ז'יז'ק, מעמיד את הסובייקט כמי שלעולם חייו חסומים ומנועים מיסודם, לעולם בנויים כציפייה לאיקס – למוות ו/או לזיכרון שלו.³ אלא שדווקא קיום כזה, של היות-תמיד-לקראת-המוות, הוא, על פי האקזיסטנציאליזם של היידגר, הקיום האותנטי: נוכח המוות, אירוע שכולו מקורי, שכולו של האדם הספציפי לכרו, מגלה האדם את ייחודו, את נבדלותו מן "האחר הגדול".⁴ רעיון דומה לזה מנסח פרנץ רוזנצוויג בפתח ספרו "כוכב הגאולה": "מן המוות, מאימת המוות, מתחילה כל הכרת המכלול".⁵ המוות, לפי תפיסות אלו, אינו סוף הדרך, אלא נקודת מוצא לקיום.

האני אצל אבידן מבקש לעצמו את המוות, את החלק האבוד מעצמו לתמיד – בניסוחו של לאקאן, את המקור הפרטי, המקורי, שהולאם בידי "האחר הגדול", שהוא "המְסֻדֵר" שהוא "הַמּוֹת לְפִי שְׁעָה" (שטויות נבחרות, מתוך המחזור 'על אנשים בקולנוע ומחוצה לו', 'ספר האפשרויות'). אני זה מתקיים בשירת אבידן באופן של היות-תמיד-לקראת-מוות, שמשמעותו בפועל היא התנקשות מתמדת בהווה, שהוא תמיד בן דמותו של "האחר הגדול".

אלא שמוטיבציה זו להתברל מן "האחר הגדול" המבקש לבלועו, איננה הסתגרות בדלת אמות – כפי שעשוי להצטייר. שירת המוות, חשיפת הממשי מתחת לביצורי

3. סלבווי ז'יז'ק, "לאקאן עם היצ'קוק", (תרגום: רוני ידור), הוצאת רסלינג, תל אביב, 2004, עמ' 70-69.

4. M. Heidegger (1962). *Being and Time*, (trans. John Macquarrie & Edward Robinson), Oxford, Basil Blackwell, pp. 296-311

5. פרנץ רוזנצוויג, "כוכב הגאולה", (תרגום: י. עמיר), מוסד ביאליק, ירושלים, 1970.

המציאות, לכאורה מבקשת להיות מעשה פוליטי בעל אחריות חברתית: בתוקף השליחות שנטל על עצמו בנושא הזיכרון, מבקש האני את מקומו באל־זמן כקול נבואי, המזנב במחנה: "דְרוֹשָׁה נְשִׁימָה אֲרָפָה, אֲרָפָה מְאֹד, לְאֵלֶּה, / שֶׁהַעֲתִיד הַשְּׂאִיר אוֹתָם מְאֹחֲרָיו לְזִמְן בְּלִתִּימָגְבֵּל, לְלִקֵּט / עֲצָמוֹת יְבִשׁוֹת וּלְהַפְיִיחַ בְּהֶן רוּחַ מְלִים, לְמַטְרוֹת / שְׁעוֹד תְּנַדְעָנָה (לְשִׁכְתָב בִּיסוּדִיּוֹת)". (שבע תזכורות לעצמי, מתוך המחזור 'שירים תחת לחץ', "משהו בשביל משהו").

במקום בו שירת אבירן היתה יכולה להיענות לאקזיסטנציאליזם החברתי של סארטר, היא מעדיפה להעמיד אירוניה נוספת: ההערה המטא־פואטית, הכאילו שולית – "לשכתב ביסודיות" – המופיעה בסוף השיר, בסוגריים ובגופן מוקטן, מפרקת את הטקסט – דורשת לשכתבו – ואיתו גם את חזון העצמות היבשות, ומציעה עוד מבט על היחסים של האני עם "האחר הגדול":

לְאַחַר שֶׁהִכַּל יַחֲזוּר
 אֶל הַצֵּבַע הַחֵם, הַשְּׁחוּר,
 וְהַעֲמֵק הַלַּח יִתְפַּתֵּה
 לְצִיֵּת מְחַדָּשׁ לְמִטָּה,
 וְהַמִּים יִרְדּוּ אֶל הָאוֹר,
 כְּמוֹ נוֹזֵל פְּתָאמִי, לְאִשְׁחֹר,
 וְנִמְר מְבִישׁ יַחֲפֵשׁ
 בְּתוֹךְ סֵלַע סְדוּקָא אֶת הָאֵשׁ –
 אֲזוּ תִרְדַּ מְרַכְבָּה מְמָרוּם,
 לְאַצְבַּע לְאִקוֹר וּלְאַחוּם,
 וְתַפְדָּה אֶת הָרַעַד הַזֶּה
 בְּמִלְמוּל אֲדָנוּתִי לְאִמְכָר,
 וְהֵדֵם אֲשֶׁר לֹא יִקְרָשׁ
 הוּא הֵדֵם אֲשֶׁר לֹא יִנְרָשׁ.

(רגע אחרי האחרון, "משהו בשביל משהו").

הפנטזיה לחזור אל ארצחושך, להיוושע מן הרעד הזר, להיות עד להיווצרותך או למותך, נחשפת גם כחרדה מן המפגש עם המקום בו האני אינו מתקיים, בו אין אני, אין דם שייקרא ואין אני שייזורש. זהו מקורה השני של האירוניה בשירת אבירן: התשוקה לארצחושך יכולה להתקיים אך ורק מתוך גבולותיו של "האחר הגדול", המְבַדֵּל: אך ורק מתוך השפה. ואכן – כך אומר ז'י'ק – קיום לקראת מוות אפשרי רק עם קיומה של שפה,

והשפה – אם לחזור להיידגר – קודמת לאדם ומנסחת אותו. האני בשירת אבידן יכול להתקיים, להשתוקק, לזכור, להתנבא או להתבטל, רק כל עוד השפה, "האחר הגדול", "המבנה הנוכחי של האני המוגן שלנו" (שיר הנמר הרציני, "שירי לחץ") – נשמר. זוהי "סכיוופרניה חברתית יזומה", אם להשתמש במלים שבהן מתאר אבידן – באותו ראיון עם סאמט – את יחסיו החד-סטריים עם הסביבה, המאפשרים לו "להיות מוגן מבחינה מסוימת מפני המציאות היומיומית".

ההכרה ב"אחר הגדול" והודאה בקיומו התלתי של האני הן נתיב הפוך לפוליטיקה החתרנית שהוצגה עד כה: העדפת "חוק־האב" על פני המוות. ההיפוך הציני של סדר ההעדפות – ביכור המולדת על פני ההולדה – ממיר את התשוקה אל המוות כיסוד אותנטי ("אהב את הקץ, בנאדם"), בהאדרה פאשיסטית של הנצח האל-זמני ("אהב את הקץ, כי הוא אבידן ואמך) – בסגידה "אל האור העליון / בחינה מעקם וקפוא" (חלום רע, "ברזים ערופי שפתיים").

תנועת האני בין התשוקה לאותנטי לבין התשוקה לביטחון של מנגנוני הכוח, היא תנועה דיאלקטית בין האימפוטנטיות של האדם לאומניפוטנטיות של האורח, בין האני כ"וולט דיסני של מלכות השטן" לבין האני ה"יורה בכל העולם ומשאיר מאחורי / את כל העולם המפלא שיכלתי פעם להיות" (עוד פריט קטלוגי, מתוך המחזור 'נסיעה בעיר', "תשדורות מלווין ריגול"). ביטויה בפואטיקה של אבידן הוא באפשרות, או בהצעה, לקרוא כל מבע כאירוני וכרציני בו בזמן. כך, למשל, הדרישה "לתחזק את התהו באמצעי־סדר [...] ולחיות את המת, כאלו היה חי" (טפל בחיים, "ספר האפשרויות"), היא ביטוי אירוני לעמדה הניטשיאנית ביחס למניפולטיביות הכוחנית של השפה, אך בו בזמן גם ביטוי ליטראלי לצו הפאשיסטי לסגוד למת, ולארגן באמצעותו את התהו – הפעלה של מנגנון ממלכת־ישראלי מוכר. דיאלקטיקה כזו מאפשרת לאבידן לבקר את הממלכת, אך לא פחות מזה – לסגוד לפאשיזם של השפה, לגנטיקה של השפה העברית, "ששמשה את הבריאה הארכאית פפקודת־מבצעים / לששת ימי ההפקה למסרים עקרוניים רבים לאורך היסטוריית הסמון האנושית" (היהדות היא יבוא גנטי טראנסגאלאקטי, "המפרץ האחרון").

חשיפת המוות בפואטיקה של אבידן מעמידה את קורפוס השירה שלו כולו כנתון בתנועה דיאלקטית, מתמדת, בין התשוקה לאותנטי לבין הרצון לעוצמה: בין המקורי והאישי לבין הערצת הנמרים; בין זיכרון השריפות לבין שמחת הסופות; בין הציוויל לזכור איך באת לבין הוויתור המוחלט על הצו; בין "הפגנת־כח" של הקאראטיסט, לבין "חלשה מסוג־חר" של חולה האסטמה הנצחי (שירים בלתי אפשריים) – של "מי שהיה / אחר מפלאי־הבריאה ואחת / מטעיותיה המפלטיות גמחר" (כיוון כלים ב', "שירים בלתי אפשריים"):

וְאֲנִי זֹכֵר אֶת עֲצָמֵי מַחֲכָה,
 מִזֶּיֶן בְּאֵלֶּה מִתְקַיֶּמֶת הָאָבֶן,
 וְאֲנִי זֹכֵר אֶת עֲצָמֵי מִכָּה
 בְּתִבּוּנָה מְדַקְדָּקֶת עַל הַתָּבֹן,
 וְאֲנִי מְעִיז בְּרִצִּינּוֹת בְּשֵׁרֶפֶת
 הַגְּשָׁרִים הַגְּדוֹלִים וְהַקְּטָנִים,
 וְאֲנִי מְקַדֵּם בְּשִׂמְחָה אֶת סוּפֵת
 הַנְּחָשִׁים הַשְּׁחוּרִים וְהַצְּפֻעוֹנִים,
 וְאֲנִי מִתְכַּוֵּן לַעֲשׂוֹת דְּבָרִים,
 שְׂאִישׁ לֹא טָרַח לַעֲשׂוֹת לְפָנַי,
 וְאֲנִי מְאַרְגֵּן מְרוֹצֵי נְמָרִים
 בְּהִירִים וְכַהִים לְכָל יְדִידִי,
 וְאֲנִי מְחַכֶּה לְמוֹת הַטּוֹב,
 שֶׁיִּחְלֶף עַל־פָּנַי לְמִקּוֹם אֲחֵר,
 וְאֲנִי כֹבֵד שׁוֹכֵחַ אֶת הָרֵב
 וְאֶת הַמְּעֻט אֵינְנִי זֹכֵר.

(‘פרהיסטריה’, ”משהו בשביל מישור“).