

יצחק לאור

השיח של האדון ומות השירה, המקרה של אבידן

אף ששירתו היא סימפטום מרכזי של המודרניזם המאוחר בשירה העברית, לא זכתה הפואטיקה של דוד אבידן לתשומת לב מספקת, גם לא בעידן הכתיבה המסכמת את "דור המדינה". דומה כאילו המשורר הייחודי הזה נע כיום בין היותו חלק ממלמול ספק-אקדמי ספק-ז'ורנליסטי על "מהפכת שנות החמישים" לבין תחייה כלשהי שיש בקרב קוראים צעירים למאצ'ו-המת (במקביל ללגיטימציה שיש למיניות של נשים ומיעוטים אחרים עוד בחייהם).¹ וצריך לומר את שבחיו הכמעט-נשכחים: אין עוד משורר עברי שידע לעשות כמוהו שימוש יפה כל-כך בשחור-לבן: "אבל שטו בך. רקפות שחרות פוסעות אחריך על המדרכה" ("משהו בשביל משהו", עמ' 132). השחור והלילה ממלאים תפקיד מאיים, מענג, אבל כמותם גם הלוכך:

הפסגות דרדרו מפלי-אבנים.
ונר יש לך כמו תכריך. הנר
הוא כל מה ששיר, כל מה ששיר. (עמ' 21)

ושוב הלוכך כסוג של יופי, יופי אחר: "... והבקר נופל/ כמו ממצנח לכן וקריר. והבקר/ בקרקין בהיר ונאפלו יפה" (עמ' 37). בתוך הדימויים הללו מסתתר הממשי, שאינו מצייר את "העולם", שאינו מצטייר כשום עולם. הממשי של אבידן בוקע אי משם, מתוך חוויות חשיכה וזוהר.

1 במידה מסוימת, הייתי שמח אילו נקראה המסה הזאת כהמשך למסה על דליה רביקוביץ, שהתפרסמה בגיליון הקודם של **מטעם**. ואולי גם להיפך, כהקדמה למסה ההיא. תראו ותחליטו. היא נכתבה מתוך אהבה לשירת אבידן ואולי גם מתוך געגוע לאיש, אבל גם מתוך דחייה עמוקה למראה כל מיני אוהדי אבידן שהלצותיו התפללות עוררו בהם תמיד הערצה מטופשת, למשל גבריאל מוקד וטיפוסים אחרים.

קולנוע שחור לבן

יש קרבה עזה בין השחור והלבן, האור והחשיכה, לבין נוכחות הקולנוע בשירתו המוקדמת של אבידן:

בָּא הָאוֹר הַסּוֹפִי וְסִלַּק כָּל סִפֵּק וְהוֹתִיר
 רַק אֶת בֵּית־הַקּוֹלְנוֹעַ לְבֶן וְלוֹהֵט בְּשִׁמְשׁ.
 וּמִי שֵׁישׁ לוֹ מֵה לְהִסְתִּיר
 בֵּל יִרְאֶה בְּשִׁמְשׁ.
 וּמִי שְׂאוּהָב בֵּל יַעֲלֶה לְעִיר. (עמ' 58)

כאן החושך מכסה על כולם, ואילו האור הוא אכזרי, הוא נועד רק ליפים ולאמיצים, למי שיכולים לעמוד באמת, כי האור מגלה את האמת, משום שהאמת היא פיזית אצל אבידן והיא קשורה בכריזמה המינית שלו, וזו בנויה מדגם קולנועי מאוד, לפעמים מערבוני, של גיבור. אם יש אירוניה בשירים הללו, היא מצויה קודם כל בהתעלמות גמורה ממושגי הגבורה המקומיים, ובאימוץ גמור של אידיאל גברות "זר", קולנועי.

הַמְרָאוֹת הַמְשִׁכְלָלוֹת, אֲמָנוֹת הַצֵּלוֹם, תַּעֲשִׂית
 הַקּוֹלְנוֹעַ וְכָל שִׁכְלוֹל אֲפֹשְׁרִי, שְׂיָחוּל
 בְּאַחַד מִתְחוּמִים אֵלֶּה אוּ בְכָל
 תְּחוּם אַחַר, מֵאֲפֹשְׁרִים לְךָ, יוֹתֵר מֵאֲשֶׁר לְקוֹדְמֶיךָ, לְהִשְׁקִיף
 עַל עֲצָמְךָ מִבְּחוּץ. (עמ' 162)

אבידן מזוהר את הנמען לא לאבד את 'צלמו הנועז', ובסופו של דבר גם רומז על מה שעלול לקרות למי שיחדל להתעקש ויילך, כשגבו אל האחרים

אל...

תְּאָבֵד מְרַחֵק, פֶּן תִּמְעַד וְתֵאבֵד
 בְּשִׁלְג, אִם יִהְיֶה שִׁלְג, וּבְמִדְבָּר,
 אִם יִהְיֶה מִדְבָּר. (שם)

לבד מן הדימוי המערבוני, אופציות הסוף הן תמונות קולנוע. שתיהן אינן "מכאן", שייכות לנוף שאיננו חלק מן היומיום שלו. הנה הגיבור המערבוני:

אֶחָד הָיָה נִמְרָז וְזָקוּן וּמְמֻשָּׁקָף
 וְלֹא גָמִישׁ וְלֹא טוֹרֵף וְלֹא חֲזָק.
 הוּא נִשְׁן אֶת הָרוּבָה וְאֶת הַקֵּת וְהָרוּבָה יָרָה וְלֹא פָּסַק.
 וְאִי מִשֶּׁם סָגְרוּ עָלָיו מִכָּל הָעֵבְרִים... (עמ' 10)

מה הפיק דוד אבידן מהקולנוע המפורש והמתחזה לדימוי קונקרטי? ובכן,

כבר כתבתי בגיליון הקודם של "מטעם" על עניין משותף לזך ולאבידן, בעניין חיפוש אחר נופים שאינם "מקומיים". ההקשר הוא אותו הקשר מודרניסטי: הניסיון לבוא אל השיר באמצעות לשון וחומרים אחרים (מראות, צבעים) שאינם מתמסרים בקלות ל"משמעות".

אֵשׁ הַיַּעַר כְּבֵדָה וַיִּמְיָה רַבִּים.
 בְּשׁוּלֵי הַמְּהוּמָה הָעֵפִילוּ
 לַחֲמִים אַחֲרוֹנִים אֶל הַהָר הַלְּבָן.
 אֵשׁ הַיַּעַר כְּבֵדָה, אֵשׁ אוֹכֶלֶת.
 אֲרִיּוֹת חֲרוּכִים שָׁעֲטוּ מִסָּבִיב
 כְּמוֹ סוּסִים בְּקָרְקָס, עַד הַבְּקָר
 הִצִּיף אֶת הַכֹּל הַמְּבוּל הַבְּהִיר
 שֶׁהִשְׁלַךְ מִגְּבָהִים. (עמ' 21)

הדימוי הרחב הזה מזכיר בחלקיו חלום (בעצם כמו סצינה קולנועית טובה). ובהמשך: "למות - משמע לראות למשך רגע של גסיסה...", ועכשיו באה סדרה ויזואלית של דימויי מוות, כל כולה 'קולנוע':

אֶת כָּל הָאָרֶץ הִיפָּה שְׂמַת־חַתִּיךְ, הָעֵמְקִים
 הֵם בְּאַמָּת, אֶפּוּא, רַק חֶלֶק מִשְׁלֵמוֹת, אָמְנָם
 אֵינְסוּף שֶׁל חֲסֵרוֹנוֹת, אֲבָל כָּלָה
 יָפָה וּרְחֵבָה וְאַהוּבָה, לְפָחוֹת
 כְּשֶׁמִּבְּיָטִים עָלֶיהָ מִן הַגְּבָה... (עמ' 33).

בתיאור המוות, כלומר בתיאור מותו-שלו, הופך אבידן את האין ליש מילולי, והיש המילולי הזה מתיימר לכסות על פני האין. הוא הופך את אינאונותו למקור של עצמה, מסרב להודות באי יכולתו לגבור על האין. אבל זה איננו הדבר היחיד שאבידן "לוקח" מהקולנוע. עולם הדימויים שלו, כמו של קוראיו, זקוק לייבוא מערבי של "תמונות עדכניות", משהו בעל ממד "אוניברסלי", ביחד עם דברים אחרים שהקולנוע מעניק לו: דימויי שחור-לבן, דימויי חושך-אור, וגם הנאה אנטי-תרבותנית (קולנוע נתפש שנים רבות מאוד כמשהו נמוך), כמו דימויי הג'אז שלו. הוא אינו רוצה לכתוב על תל אביב הקטנה, שבה חי ופעל. אבידן נזקק, אם כן, לקולנוע, כדי להיות במקום אחר. הקולנוע מאפשר לו לדבר ברצינות גמורה, באמצעות דימויים מ'שם', כאילו גם הוא 'שם', ולא רק צרכן של קולנוע 'כאן', רחוק מ'שם'. הנה תיאור מפורש של סרט קולנוע וביחד עמו גם הפקת ההון הפיוטי מן הסרט הזה:

הַרְחַק שְׁטָפוּ חֲצוּצָרוֹת נוֹצְצוֹת אֶת הַדָּשָׁא הַחֵם.
 וְסוֹסִים אֶפְרַיִם הוּזוּ אֶת קֶצֶפֶם עַל הַמֶּתֶג.
 וְהָיָה שֵׁם צְרִיפְעֵץ מֵאֲרֶךְ מְקוֹרוֹת מוֹצְקוֹת
 וְגַם גְּדֵרְתִּיל.

(וְכַמָּה רְצִינּוֹ תְּמִיד שְׁיִהְיֶה זֶה אֲמַת,
 וְכַמָּה צַחְצַחְנוּ תְּמִיד חֲצוּצָרוֹת וְכַמָּה
 הָיוּ הַקּוֹרוֹת מוֹצְקוֹת
 וְגַם גְּדֵרְתִּיל.)

וְשֵׁם הַרְכֶּכֶת עוֹבְרֶת מִפְעַם לְפְעַם,
 וְרִיחֵהָאֵשׁ מְגַרֶה אֶת רְגְלֵי הַסּוֹסִים,
 וְהַדָּשָׁא נִרְעַד בְּמִשְׁבַּח הַקָּלִיל, יֵשׁ מְקוֹם
 שְׁאֵפֶשֶׁר לְהַגִּיעַ אֵלָיו אִם רוֹצִים בְּאֲמַת,
 וְאוּלַי לְרֹאוֹתוֹ מֵרֶאשִׁצוֹק כְּמוֹ בְּסֶרֶט־קְרִבּוֹת הוֹלִיבּוּדִי -
 הַיְדִים שְׁלוֹבּוֹת לְפָנִים וְהַעֵיִן בּוֹחֶנֶת... ("מִשְׁהוּ בִשְׁבִיל מִישְׁהוּ", עמ' 48)

ההתמודדות המפורשת עם ההזייה הקולנועית מגיעה, כמובן, לכדי רצון להיות שם, בתוך המקום ההוא, וההודאה בחוויה הילדותית הקולקטיבית ("כמה רצינו"), מקבלת אפילו ממד נוסטלגי, בעזרת מעין פזמון חוזר

(וְכַמָּה רְצִינּוֹ תְּמִיד שְׁיִהְיֶה זֶה אֲמַת,
 וְכַמָּה זְלוּלְנוּ בְּזֶה לְעֵתִים וְכַמָּה
 הַסְּעִיר הָעֵשֶׂן אֶת רְגְלֵי הַסּוֹסִים
 וְגַם גְּדֵרְתִּיל.)

הממשי של אבידן

ובכל זאת, לא הרצון להיות בתוך העולם המוקרן הוא העניין, לא הגעגוע ל'שם', ואפילו לא זכייתו של אבידן בחלק-ונחלה ב'מרכז' היקום, כלומר הדיבור על הקולנוע כאילו הוא חלק מהנוף השירי המובן-מאליו שלו, ולא שלנו. לא כל אלה הם העיקר, אלא הממשי, הסיוט ההופך לישות אחרת: המוות הבא על המשורר חסר האונים, שאינו יכול להתמודד עם הסוסים (בסרט הזה):

מְרִגִּישִׁים בְּבִרוֹר אֵיךְ הַרְחַק הַרְכֶּכֶת עוֹבְרֶת,
 וְרְגְלֵי הַסּוֹסִים מִתְּפָרְצוֹת אֶל הַצְּרִיף, וְלָרֵב
 יֵשׁ בְּפָנִים אֲנָשִׁמוּזָרִים מְאִירְצָאֲחֶרֶת. (שם, עמ' 49)

האור - עמוס קיום, רק השינה היא מפלט ממנו, אבל השינה באה בקושי, גם אצל אבידן הצעיר:

יֵשׁ יוֹתֵר מְדִי

דָּם בְּאוֹר.

יֵשׁ יוֹתֵר מְדִי

אוֹר בְּדָם

וּפְחוֹת מְדִי

חֶשֶׁךְ בְּאֶדָם.

יֵשׁוּ, אָדָם,

וְאֵל תִּדְאָג.

נִמְרָ שָׁחַר

עוֹד בְּךָ יִשְׂאָג. (עמ' 206)

הממשי אצל אבידן מציץ מתוך חוסר האונים של החולה. דימויי המחלה רובצים מתחת ליפי התיאורים של הלילה כמין התגברות על אינאונות זו, ולפעמים גם מתוך ידיעה שאי אפשר לו להתגבר על הכיליון הזה:

בְּקֶרֶב תִּשְׁכַּח אֶת כָּל הַמְּלִים.

אֶת כָּל הַמְּלִים שֶׁצִּרְפָּת אֵי פַעַם.

לִיְלָה יִחַלֵּף לִידֶךָ כְּסִנִּיטָר,

בְּהָה וַיַּעֲלֵ, יַעֲלֵ וְכָהָה,

בְּבֵית חוֹלִים עֲשֵׁן... (עמ' 174)

בית החולים ובעיקר קוצר הנשימה מושקע אצל אבידן בתחום המטאפורי, אף פעם לא במטונימיה, אף פעם לא כפיסה של ממש מהמציאות של השיר, או של הנרטיב.

דְּרוֹשָׁה נְשִׁימָה אֲרֻכָּה, אֲרֻכָּה מְאֹד, לְאֵלָה,

שֶׁהַעֲתִיד הַשָּׂאִיר אוֹתָם מְאַחֲרֵיו לְזִמְן בְּלִתִּימָגְבֵּל, לְלִקֵּט

עֲצָמוֹת יְבֻשׁוֹת וְלִהְפִיחַ בְּהֵן רוּחַ מְלִים, לְמִטְרוֹת

שֶׁעוֹד תִּזְדַּעְנָה...

אֶבֶל דְּרוֹשָׁה נְשִׁימָה קְצָרָה, מְפֹחֵיָה בְּקִצְרָה, כְּדִי

לְגַלֵּשׁ בְּתַנוּעָה נִמְהָרֵת אַחַת אֶל

תַּחְתִּית הַמְּעֵרְבֵלֵת... (עמ' 176)

כל כמה שתיאורי האסטמה נחבאים מתחת לתיאור הסופרמן, יש כאן עדויות למחלה. חוסר האונים של החולה מיתרגם לשירה יפה, המקום בו הוא הופך את חולשתו לכוח:

אֲזַ נְדַהֵר בְּרַחוּבוֹת חֲנוּקִים, כְּמוֹ סוּסִים,

וְהִדְרֵךְ,

מִתַּחְתִּינוּ נוֹשְׁמֵת

וְנָרוּץ עַד הָאוֹר

וְנִמְעַד, גּוֹסְסִים,

וְנִזְרִיעַ נָשִׁים בְּכַפֵּר מוֹל הַשָּׁמֶשׁ, (שם, עמ' 16)

הדהירה החנוקה ברחוב זוכה אמנם לכל מה שהקורא יכול לעקוב אחריו, ל"אלתרמניות", להגבהה-הנמכה, כלומר לפארודיה, ובעיקר לפנזטיית הכוח כשאבידן מדבר בגוף-ראשון-רבים. האירוניה נוצרת משום שלא מדובר בקולקטיב, אלא בחבורה "יוצאת מן הכלל", גברתנית, מדהימה, כמו סוסים, ולא סתם סוסים, אלא סוסים מזריעי נשים לאור יום, אבל בלב הדימוי, לבד מהמיניות ה"מדהימה", ולבד מהשימוש באירוניה של הדהירה וההזרעה, נמצאת הריצה החנוקה, כמעט ההיפך מכל מה שהוצג לפנינו באמצעותה.

בחיקה של האסטמה, בסבל התקפיה, כתב אבידן על המוות. אין זה מאמר על האסטמה של אבידן, אלא מאמר על האינאונים ואימת המוות והפיכתם לשירה. ה"ידע האובייקטיבי" שלי נעזר בהיכרות עם פרטים מסוימים בחיי אבידן, וגם על ההיכרות שלי-עצמי עם הסבל של האסטמה כמו שסבלו ממנה מי שסבלו ממנה אי-אז בסוף שנות החמישים, הששים והשבעים, ומתוך ידיעה שמוקדם יותר, בשנות הארבעים והחמישים המוקדמות, היה הטיפול אפילו נורא יותר. הקוראים המצוידים במשאף ונטולין, או במשאפי אבקה, אינם יכולים אפילו לתאר את עוצמת הסבל עד להזרקת האדרנלין לווריד, בבית החולים, עם החום המתפשט בגוף כמו אש, אחרי שעות של חנק ואימה. אחר כך ההסעה במיטה לחדר שבו מגיעה אט אט השינה כתוצאה מהתרופה הזאת, ואחר כך גם היקיצה בראש כבד ואור מסנוור. חלק מחוויות הל-ס-ד שאבידן דיווח עליהן, ועד היום מעיד עליהן בהתרגשות של שותף לאיזו לקיחה אחת מנחם בן, הן משניות. מתחת לכל אלה ניצב ידע האדרנלין של אבידן. נכון, הוא לא כתב על המחלה, והשאיר את תסמיניה כמטאפורות. אבל בשורות הללו מצוי, לטעמי, המיטב שבשיריו, הודות ליכולת להפוך את העולם לגוף, לתודעה של סחרחורת, לסנוורים וחשיכה, לאימת מוות, הנראית כמו המוות עצמו. השיר "בדיחה" נפתח כך:

כְּמוֹ אֲמִבּוֹלֵנֶס טְעוֹן גּוֹפּוֹ שֶׁל אִישׁ יָגַע

דוֹהֵר אֲדֶרְנֵלִין בְּתוֹךְ דָּמוֹ הָחֵם.

אִם לֹא נִגְמַר מִיָּד אֲנִי עוֹד אֶשְׁתַּגֵּעַ.

מִמֶּשׁ מוֹזֵר אֵיךְ אִישׁ עוֹר כְּלֶכֶךְ קוֹלֵעַ

אֶל עַפְעַפֵּי-הַשַּׁחַר חֲתִיכוֹת פָּחֵם. (עמ' 14)

הנה המקור לקונקרטיות המצוינת של המוות. נכון, מאסטמה לא מתים, בדרך

כלל. אבל תחושת המוות הקרב חזקה מאוד. יתר על כן, החושים מחודדים מאוד, שום טשטוש, עד לזריקת האדרנלין וגם לאחריה, לזמן מה, שום טשטוש חושים. ובכל זאת, בשורות הללו מתהפך התפקיד: האיש הפסיכי לא נתקף בכתמי פחם, אלא יורה אותם. היפוך זה מצוי בלב המעשה השירי של אבידן. המוות התוקף מתואר כהתקפה של קרבנו, האינאונות מיתרגמת לכוח.

השָׁאֵר בַּמָּקוֹם אֶחָד. אֵל תּוֹזוּ.
בְּקִרְוֹב אֲצִיג לְפָנֶיךָ אֶת בֶּטֶן הָאֲדָמָה,
אֶת הָאֵשׁ הָעֵמֶקָה, הַשׁוֹרֶפֶת מִמֶּרְחֶק אֶת שְׂרָשֵׁי הַכִּלִּים
אֵלֶיךָ, אֶת הַמַּיִם הַבוֹדְדִים וְהָאֲפֵלִים, שְׂמֵלִיִּים אוֹתָהּ
כְּמוֹ תַנִּים רָעִיבִים, אֶת הַגְּרָעִין הַצּוֹרֵב
שֶׁל הַפְּרִי הַגָּדוֹל הַזֶּה (עמ' 142)

הממשי הוא חוויית המוות, ותרגומה לעוצמה שירית.

הַנִּיחוּ לִי לֵהִיּוֹת מוֹמִיָּה. הָעִירוּ אוֹתִי
אֶחָת לְאֶלֶף שָׁנִים בְּזִרְיַקַת אֲדֶרְנֶלִיִן מְרַכְזוֹת, וְאִז
אֲשַׁרְף מִחֶדֶשׁ אֶת רוּמָא, אֲדוּחַ עַל הָאֲרוּעַ
בְּפָנִים חוֹרִים וּבְלֵב נִפְעֵם, אֲסַרְס מְרֵאֵשׁ
אֶת כָּל הַלּוֹחֲמִים הַבְּרַבָּרִים, שִׁיעֲלוּ עֲלֶיךָ, אֲבַעַל
אֶת נְשׁוֹתֵיהֶם הַצְּעִירוֹת, כְּדֵי שִׁיְהִיָּה
מֵה לְשַׁרְף וּמֵה לְסַרְס כְּעֵבֶר
אֶלֶף שָׁנִים נוֹסְפוֹת. יֵשׁ לִי
סִבְלָנוֹת לְמִשִּׁימוֹת אֲרֻכּוֹטָנוּחַ (עמ' 202)

שימו לב לפנזטיה של הכוח: אני מת - הזריקו לי אדרנלין - אני חי - אני מלא חיים - אני ממית - אני החזק מכולם - אני אשרוף את העיר - אני אסרס את הגברים - אני אשכב עם הנשים. חוסר האונים מיתרגם לתיאור של מוות, ומתוך המוות צומח הרצון לעוצמה. הרצון לעוצמה הוא אדיפאלי מובהק: להיות אב גדול, אדון, מסרס, שוגל.

לְמוֹת -
מִשְׁמַע לְרֵאוֹת לְמִשְׁךְ רַגַע־שֶׁל־גְּסִיסָה
אֶת כָּל הָאֲרָץ הַיְפָה שֶׁמִּתְחַתֵּיךָ, הָעֵמֶקִים
הֵם בְּאֵמֶת, אֲפּוֹא, רַק חֶלֶק מְשֻׁלְמוֹת, אֲמָנָם
אֵינְסוּף שֶׁל חֲסֵרוֹנוֹת, אֲבָל כָּלָה
יְפָה וְרַחֲבָה וְאֶהוּבָה, לְפָחוֹת
כְּשֶׁמְבִיטִים עֲלֶיךָ מִן הַגְּבֵה, כְּשֶׁהָאוֹר
קוֹפֵא בְּאִישׁוֹנִים בְּכַתְּאֶחָת כְּמוֹ יְהִלּוּם מְפֹלֵא

מחלומות ילדות או אגדות של גמדים, כשהגסיסה
 היא המצב הנדאי היחידי בפיוגרפיה הקצרה שלך, והמבט
 צלול ומפכח ואחרון. ואז לשנא
 פורחות פתאום ידיך המתות
 במין תקנה מטרפה לחזר, לחזר למטה. (עמ' 33)

מכאן פתוחה הדרך אל הפנטזיה הטכנולוגית, כבר בשירה המוקדמת, אותה
 תחרות בלתי פוסקת בין לשון המשורר לעולם הטכנולוגי, הלשון ה"בלתי
 אישית". הנה האסטרונוט לפני ההמראה, הסופרמן של עידן הטכנולוגיה,
 ונציגה בתל אביב הקטנה:

עֶשׂר, תִּשְׁעַ,
 שְׁמוֹנֶה, שְׁבַע,
 שֵׁשׁ, חֲמֵשׁ,
 אַרְבַּע, שְׁלוֹשׁ,
 שְׁתַּיִם, אַחַת. עֶכָשׁוּ
 זֶה הַתְּחִיל. זֶה כְּבֹר בַּפְּנִים, מְהוּל לְלֹאֲתִקְנָה בְּדָם, מְנִיעַ
 שְׂבִשְׁבַת מְהִירָה בְּתוֹךְ קִפְסַת הַגְּלָגֶלֶת, מִמְטִיר
 שְׂדוּרִים דְּחוּפִים עַל מְרֻכְזֵהֶעֱצָבִים, תוֹבֵעַ
 דו"חות מְדִיקִים עַל הַתְּגוּבוֹת, תְּגוּבוֹת מְדִיקוֹת עַל הַדו"חות, שְׂכָחָה
 מִיְדִית. (עמ' 112)

אבל קיראו את הדימוי הזה גם כּמָה שעובר עד שהאדרנלין מגיע, מהמקום
 ומהרגע שבו חדרה המחט, יחד עם החום הפושט בגוף, והלאה, עד המראות,
 והיציאה לחלל. החומרים המכסים על החוויה הם הפנטזיה של המאצ'ו, של
 הסופרמן, של הטכנולוג, איש המחשבים, הטייס, טייס החלל, החולש על מערכות
 מידע ומלים. ואין כאן שום דבר שאינו מופיע בכל שירה, הפיכת חולשה לכוח,
 אלא שבתוך מלאכת השירה הזאת, בורא אבידן את עצמו כמיתוס, ומכאן גם
 חיותו הנשארת עימנו. "עֶכָשׁוּ", הוא כותב באחד משיריו היפים,

יֹרֶדְתָּ עָלַיךְ, לְמִשְׁךְ שְׁעַת־חֶסֶד קֵלָה מְאֹד,
 הַגְּאֵלָה הַסִּיּוּטִית הַמְּכַרְתָּ מְדִי,
 כְּמוֹ, נְנִיחַ, סְפִינַת־חֶלֶל מִמְעַרְכַּת־שָׁמֶשׁ אַחֲרֶת.
 בְּבַתְּאֲחַת אֶתָּה מוֹאֵר פֶּלֶךְ בְּאוֹר יְקָרוֹת,
 כֹּל הָאֵי, כֹּל הַיְבֻשָּׁה הַמִּיתָרְתָּ הַזֹּאת,
 וְלִרְגַע נְדָמָה לְךָ, שְׂתוּכַל לְהִמְרִיא
 תוֹךְ דְּקוֹת מְעֻטוֹת בְּלִבְךָ יַחַד עִם
 כְּלֵי הַטִּיס הַנִּפְלֵא, שְׁנַחַת עָלַיךְ

וְשִׁיתְרוּמֶם בְּעֵצִים מְחֻדָּשׁ בְּזִכְוֹתֶיךָ בְּלִבְךָ.
אָבֵלָא. (עמ' 243)

ואחרי ההמראה הנפרדת מגוף נינוח, ואחרי החוויה הלקוחה מהעולם המדע-
בדיוני, של ספק צניחה חופשית ספק התבוננות פסיבית לגמרי בעולם ענק, באה
ההקלה

אָבֵל אֶל יְאוֹשׁ.
הָרִי הַמְדַבֵּר הִלַּח עֲרִין חַי וּפּוֹעֵם.
בְּכֻטֵּן הָאֲדָמָה מִתְחִילִים הַכּוֹחוֹת הַמְזוּיָנִים
לְהִתְאַרְגֵּן מְחֻדָּשׁ.
קִלְפַת הָאֵי הַנִּפְצָלֶת נוֹשְׁמֶת בְּמִתְיַנּוּת
כְּמַעֲט בְּאוֹתָהּ מְתִינּוּת, מְהוּלָה בְּמִתַּח שֶׁל סִקְרָנוֹת נוֹזֵלִית,
בְּה גּוֹאִים הַמַּיִם מְחֻדָּשׁ... (עמ' 244)

שימו לב לרגיעה החוזרת ביחד עם הנשימה המתונה. ובכל זאת, בשיר מאוחר
מאוד העניין הזה נוכח כבר קצת אחרת:

ב־17 בִּינוּאָר 1991 הַתְּעוֹרְרָתִי ב־02:45 מְחֻלּוֹם נְאוּ-סוּרִיאִלִּיסְטִי בַתְּחוּשֶׁת־מְחַנֵּק
קָלָה
לֹא רִצִּינִי קֶדֶם־הַתְּקֵף קִצְרָת שְׂדֵכָא מִיִּדֵית עַל יְדֵי שְׂאִיפַת וְנִטּוּלִין וְשְׂאִיפַת שְׂתִי
אֶטְמוֹסְפֵרוֹת
שֶׁל מְכַל חֲמֻצָן בֵּיתִי וּמִיִּד הַדְּלִקְתִּי אֶת הָאוֹרוֹת לְמוֹרַת רוּחָה שֶׁל נְפְנִי שְׂרָצְתָה לִישָׁן
(ה"מיפרץ האחרון", עמ' 21)

ההתקף "רוכא מיר", בידי המשורר. אפילו ההיזקקות לחמצן (טיפול שניתן
בשנות התשעים רק לחולים קשים), מתורגם למשהו סופרמני, טכנולוגי, תא
טייסים ("שתי אטמוספרות"), שליטה על חלל גדול: "הדלקתי את כל האורות".
המחלה אמנם מיוצגת, בפירוש, אבל הפיזי על כך מגיע בתיאור עוד יותר
מאצ'ואיסטי.

הכוח והציות

ככלל, השירה בספר "המיפרץ האחרון" "משוחררת" מהצורך לעמוד בקריטריונים
אסתטיים של שירה. מה משמעות השחרור הזה? משמעותו, בקריירה השירית
של משוררים, שהם "מאבדים עניין" בקריטריונים שהדריכו אותם קודם לכן,
קריטריונים שנמצאו תמיד, בצורה כלשהי, מחוצה להם. מתחילת דרכו חש
אבירן ברע נוכח ההגבלה על חירותו השירית, באמצעות קוד אסתטי כלשהו.
כבר בספר האהוב "משהו בשביל משהו", הוא אומר:

הַצֵּרָה הַיָּא, שְׁעַד שְׁאֲנִי מַגִּיעַ לְכָל־כְּתִיבָה,
 אֲנִי מְשַׁמֵּשׁ, בְּלִית בְּרִירָה, בְּמַת־מִשְׁחָק
 לְאִינְטֵרְסִים כְּל־כֶּךְ מְנַגְּדִים,
 שְׂאֵלוֹ יִכְלָתִי לְהַפְרֵד זְמַנִּית מַגּוּפִי -
 הֵייתִי נִמְנָע בְּהַחְלֵט מִלְשַׁמֵּשׁ לָהֶם קֶהֱל.
 [...]

עֵצֶם הַאֲפְשָׁרוֹת, שְׁמִישֵׁהוּ מִפְּעִיל אוֹתִי, וְאוֹלֵי אֶף
 מִטִּיל בְּתוֹכִי בִּיצֵי זֶהָב, כְּדֵי שְׁאֲשַׁמֵּשׁ
 לְהֶן מְדַגְּרָה כְּמַדַּת יִכְלָתִי, הִיא פְּגִיעָה קְטֹלָנִית בְּאֲנִי־הַמְּבַקֵּר (עמ' 195)

זהו עניין רגיש והוא כולל בתוכו הרבה התנערות מההכחשה שמשוררים לוקים בה בעניין חירותם וצייתנותם לכללים האסתטיים. גם כאשר מדובר במשוררים נועזים, או חוצי גבולות, או פורצי דרך, מדובר תמיד בציות למערכת של כללים אסתטיים. אף אדם אינו ממציא שפה. אף משורר אינו קובע את כל הכללים. אבל אבידן, כבר בשנות השבעים, מאס באיזה צורך "לרמות", כלומר לעשות שירים, בשם ערכאה כלשהי.

שִׁיר הוּא דָּבָר
 שְׁאֲנִי קוֹבֵעַ שְׁהוּא שִׁיר
 לְאַחַר שְׁאֲנִי כוֹתֵב אוֹתוֹ
 כְּשִׁיר אוֹ כְּלֹא־שִׁיר
 אֲבָל מְפָרְסֵם אוֹתוֹ כְּשִׁיר
 וְעֵכְשׁוֹ תִּקְבְּעוּ מִחֲדָשׁ מִזְשִׁיר. (שירים שימושיים, עמ' 17)

במקור מפנה כל מלה בשיר להערת שוליים מלאה אירוניה, הנובעת מן העובדה שאין צורך כלל בהערות שוליים כדי לנמק את מה שנאמר. השיר הוא המרכז, הוא הקובע את הכללים. לנימה הזאת של "אני המשורר" - במקרה דוד אבידן - נלווית גם הנימה הכמעט הפוכה "אני דוד אבידן" - במקרה גם משורר. האם שירה יכולה להתקיים בשלב כזה של מיאוס? אני חושב שלא. טובי המשוררים יכולים למאוס בשלב מסוים בצורך לציית, אחרי קריירה ממושכת, שבה הם משתכנעים כי הם אלה שקבעו לעצמם את הכללים (מאמינים לפטישי של האמן המשוחרר). אבידן קובע כי זהו שיר, משום שהוא משורר חשוב. הוא משורר חשוב משום שבמשך שנים כתב שירה שהביקורת שיבחה, התווכחה, והוא התאמץ להתכתב איתה. זה בדיוק המקום לקרוא בשירו של אבידן "הפוליטיקאים של הלשון", משום שכאן באה לידי ביטוי, יותר מכל, ההזדהות הגמורה של המשורר עם האמונה בעליונותו הלשונית, על אף שעליונותו הלשונית הזאת תלויה לגמרי בלשון השלטון.

”הפוליטיקאים של הלשון”

כך נפתח השיר שריגש כל-כך הרבה אנשים, שהפך משוררים (גם משוררים שמאליים כמו אהרן שבתאי) לגאים כל-כך במין הימנון לכוחם:

אֲנָשִׁים כְּמוֹנֵי וְלֹא כְּמוֹךְ
קוֹבְעִים אֶת הַפּוֹלִיטִיקָה שֶׁל הַלְּשׁוֹן
בְּכָל מְקוֹם בְּגִלְקֶסְיָה הַסְּמַנְטִית,
בְּכָל מְקוֹם עַל פְּנֵי כְּדוֹר הָאָרֶץ
וּמְחוּצָה לוֹ. (דוד אבידן, ”אבידניום 20”, עמ’ 217)

ההבדל בין ”אני” ל”אנחנו”, שהשיר פותח באמצעותו, הוא הבדל בין המשורר ואנשים כמותו – משוררים אחרים ומומחים אחרים ללשון המתקדמת – שהשיר הופכם ל”קואליציה אוונגרדית”, לבין הקוראים, האמורים להכין את מצבם הפסיבי. המשוררים הללו, כלומר אלה שכמו אבידן מצוידים ביכולת מופלאה:

הם מְאִיזִינִים לְרִטְט הַרֶךְ, הַסְּמוּי, הַתִּת־אֲטוּמִי,
שֶׁל הַזְּמוּזִים הַחֲשָׂאִי, הַחוּץ-לוֹגִי, הַמְּט־פְּסִיכוֹלוֹגִי,
הַתִּת־מְדַעִי וְהַסּוֹפֵר־דְּקָדוּקָי. (שם)

ובהמשך

אֲנַחְנוּ אַחֲרָאִים לְכָל מָה שְׁקוֹרָה בְּלִשׁוֹן בְּכָל רֵגַע וְרֵגַע,
כִּי אֲנָשִׁים כְּמוֹנֵי וְכְמוֹךְ הֵם הַפּוֹלִיטִיקָאִים שֶׁל הַלְּשׁוֹן.
אֲנַחְנוּ קוֹבְעִים, אֵיךְ יְדַבְּרוּ בְּעוֹד עֶשֶׂר, עֶשְׂרִים, מְאָה, מְאֵתִים,
עֶשְׂרֵת־אֲלָפִים שָׁנָה. (שם)

כאן נעלם ההבדל בין הקוראים למשוררים, לטובת הבדל חשוב יותר, ההבדל בין המשוררים לאנשים אחרים שיש להם כוח. מעל לבורגנות הגדולה, מעל לבעלי ההון, מעל לשכבה הטכנולוגית המנהלת, מומלץ לקבל את המשורר והמשוררים האחרים כשליטים, שהרי כל מה שהקורא עשה בחייו נקבע מראש בידי המשוררים.

אֲנַחְנוּ קוֹבְעִים אֶת מְנַגְנְוִי־הַהַכּוֹנָה שְׁלֶךְ,
מְכַנְנִים אֶת מְנַגְנְוִי הַקְּלִט־וְהַפְּלִט. (שם)

וגם כאן, הפעילות האנושית, כמו הפעילות של המשורר, באה לידי ביטוי בלשון ה”טכנולוגית”, כלומר לשון השלטון. הכוח הזה, שיש למשוררים (ולמומחים אחרים של הלשון) נעשה למרות חולשתם. ”אין לנו כֶּסֶף, אין לנו כּוֹחַ, אין לנו שְׁלִטוֹן.”

ההכרזה על החולשה אינה צריכה להפתיע. דימויי הכוח שעד כה, כמו גם

ההכרזות הבאות, כולם מתכוונים לאנשים שאבידן הוא נציגם, אולי אפילו נציגם היחיד, כלומר מי שהלשון של השיר הזה היא לשונו, ולכאורה הלשון הזאת, בדיוק זאת - הלשון הטכנולוגית, הקיברנטית, הצבאית, האסטרופיזית, הביורוקרטית - היא הלשון של אבידן: שימוש בטרמינולוגיה כוחנית, מדעית, טכנולוגית, קיברנטית, אדמיניסטרטיבית, ובקצרה, ירושת המודרניזם הפוטוריסטי. הירושה הזאת, מקץ ששים שנה, איננה מהפכנית ולא מורדת. להיפך. היא מדובבת את הקפיטליזם המאוחר: לשונו אימפרסונאלית, מלאה בכיטויים בעלי אופי "גלובלי", לשון בעלת אובייקטים, צוברת אובייקטים. היתרון היחיד שיש ל"אנחנו" של המשוררים על פני יתר הנתינים והשליטים בעולם הקפיטליסטי, שמתאר אבידן, הוא היותם ראויים לשלוט משום שהם מכירים טוב יותר את לשון השליטה. מדובר רק בתיקון קטן לעוול: המשוררים המסוימים, בעלי הלשון של אבידן, כלומר הלשון של הניהול והמדע, צריכים שידרוג. נקמת המשורר העני והחולה? לא. נחמתו.

ואולם, הכוח/שלטון הוא אימפרסונלי. הניסיון לאחוז בו אינו הופך אותו לפרסונלי. להיפך. והרי אבידן אינו מסוגל לומר: "אין לי כסף, אין לי כוח, אין לי שלטון". אשר על כן, גם את ההכרזה על חולשה-כתבוסה הוא ממיר בהכרזה על חולשה-כניצחון. "על כל אלה ותרגנו לטובת היותנו / הפוסקים הראשונים והאחרונים בתחום הפוליטיקה של הלשון." קודם הופיע המוחלט כמה שאין לו שום חוץ, שום דבר מעבר לו, שום דבר שאינו נתון לשליטת הלשון של המשוררים, או המומחים ללשון. מכאן ואילך מתוארת האליטה האמיתית כחזקה יותר מכל שלילותיה:

אֲנַחְנוּ לֹא שׁוֹלֵטִים בְּבָנִים, בְּתַעֲשִׂוֹת, בְּחֻקֵּי אֲוֹת, בְּמַשְׁלֹת, בְּמַפְלְגוֹת, בְּתַשְׁתִּיּוֹת
וּבְצַבָּאוֹת וְהַמְשַׁרְתִּיּוֹת.

אֵין לָנוּ מְמוֹן, מְנַהֲלִים, הַשְּׁפָעוֹת אֲדַמִּינִיסְטְרָטִיבִיּוֹת עַל אֲנָשִׁים אַחֵרִים,
אֲבָל אֲנַחְנוּ קוֹבְעִים אֶת הַתְּעוּפָה הַמְתַּמְדָּת, הַעֲל־מְהִירָה, שֶׁל הַרְחָשִׁים הַלְּשׁוֹנִיִּים
בְּכָל רֵגַע נְתוּן, בְּכָל שְׁפָה וּבְכָל מְקוֹם. (שם, עמ' 218)

השליטה מתאפיינת במונחים של עליונות על פני כל מה שנראה לנו וידוע לנו כשליטה בעולם, משום שהשליטה בלשון היא השליטה האמיתית בעולם והיא נעשית, שוב, במונחים הלקוחים מהטכנולוגיה הדיגיטלית השולטת בעולם בלאו הכי.

אֲנַחְנוּ מְגֻלְמָנִים יוֹתֵר מִמִּיקְרוֹמָנִים
אֲבָל אֲנַחְנוּ הַרְבֵּה פְּחוֹת מְגֻלְמָנִים מִמֶּךָ,
מְשׁוּם שְׁאֲנַחְנוּ יוֹדְעִים עַל הַשְּׁפָה הַרְבֵּה יוֹתֵר מִמֶּךָ

מבלי שתהיה לנו אֶפְלוּ אֶלְפִית הַבְּטָחוֹן, שֵׁישׁ, מְשׁוּם־מָה, לְךָ. (שם)

האירוניה של שיח האדון

שמא כל מה שנאמר ב"הפוליטיקאים של הלשון" אינו אלא אירוני? איך נוכיח שלא? אי אפשר להוכיח שלא. לכן השאלה הזאת מעניינת אולי את הפילוסופים של הלשון, אבל היא ממש לא מעניינת בקריאת שירה. בכל דיון על אירוניה יש לשאול את השאלה 'אירוניה, מאיזה צד?' מצד השיח של האדון או נגדו? לשון אחר – לא לאקאן ולא נעליים – ההתרחשות הלשונית מתרחשת במישור של ההגמוניה או מחוצה לה. גם האירוניה של המשורר מתבצעת על רקע של סמכות לשונית, "סדר סימבולי". הלשון יכולה על נקלה להתגלות כלשון הסדר או כלשון שאיננה לשון הסדר. השופט הכותב את גזר הדין כותב בלשון האדון. גם העיתונאי המדווח על גזר הדין מדווח בלשון האדון. האזרח המספר לחברו על החלטת השופט, יכול לעשות זאת בלשון האדון (החוק, הסדר, הנימוקים) ויכול לעשות זאת בלשון אחרת, שאינה מקבלת את לשון האדון. המשורר והסופר יכולים לבחור צד. רובם בוחרים בצד של האדון. הנה פתיחה של שיר, הצריכה מן הסתם סוג של הומור אירוני בתחומי "השיח של האדון".

יֵשׁ לְהִטִּיל עֵנֶשׁ מְרָבִי עַל גְּנַבְתָּ רֶכֶב

מְאַסֵּר־עוֹלָם עִם עֲבוֹדַת־פֶּרֶךְ

בְּמִקְרִים מְסִימִים עֵנֶשׁ־מֹת

מְעַצֵּר מִנְהַלִּי לְכָל הַמְשַׁפָּחָה

עד דור עֲשִׁירֵי ("שירים שימושיים", עמ' 51)

האם זוהי אירוניה נגד חסידי "החוק והסדר"? לא. מה מצחיק כאן? ההעזה לומר את מה ש"אסור לומר". כיוון שמכוניתו של פלוני נגנבה (כמו שמתאר המשך השיר), מאחל המשורר לגנב שתבוא עליו רעה. הקללות רצופות מינוחים הלקוחים מהשיח המשפטי. מקצת העונשים שמציע הדובר לקוחים מדיונים פומביים באותן שנים מוקדמות של הכיבוש ("עונש מוות למחבלים", "מעצר מינהלי"). ההיפרבולה בשיר מבטיחה את האירוניה. (הרי איננו יכולים לחשוב על מעצר מינהלי לעשרה דורות). ההומור הזה הוא הומור של מי ש"מרשה לעצמו" לשבור טאבו, מהכיוון של "שיח האדון". הדיבור נעשה מכיוון החוק. אין כאן אירוניה על החוק או על השיח. השיר אינו אומר שמעצר מינהלי איננו מוסרי. להיפך, הוא מציע להחיל אותו גם על מי שגנב מכונית. ברור שהשיר אינו לועג לחסידי החוק והסדר. מותר לי לדבר כך, כי את המכונית שלי גנבו, זו ההתרסה האבידינית: תביעה לזכויות יתר במסגרת התשוקה לכוח, וגם אם

מדובר ב"חוש הומור", זהו הומור מצד האדנות. התשוקה לכוח מופיעה אצל אבידן כמבחן לשימוש בו. הנה קטע מהשיר המפורסם והמוקדם "אין עלית רוחנית בארץ הזאת":

... אֲנִי מִשְׁתַּעֲשֵׂעַ בְּרַעֲיוֹן
 לְכַתֵּב פֶּעַם מִשְׁהוּ חֶסֶר הוֹמֹר לְחִלּוּטִין, מִשְׁהוּ
 עַל אֲכֻזָּרוֹת צְרוּפָה, עַל נַעֲרִידִם
 נִידִים וְנֶאֱבֹרִים, עֲצוּמֵי עֵינַיִם, חֲדַיִם וְקַפִּיצִיִּים, חֶסְרֵי זְכָרוֹן, נְכוֹנִים
 לְהֵמִית.... ("משהו בשביל משהו", עמ' 155)

בינתיים האכזריות היא רק אופציה של כתיבה על רוע והכוח להיות רע גמור עוד יגיע; בינתיים זוכה האכזריות רק לפיתוח, לייצוג, לדימויים ולמטאפורות, כולם בתוך התשוקה לכוח, הכוח [לרצות] להיות רע, והרע הזה זוכה, כמובן, לייצוג באמצעות התכניות לעתיד. לכאן קשור ההומור של אבידן, להפתיע את העולם באי המוסריות. האם רק ניטשה-למתחילים מהדהד מן השורות הללו, אולי מעט פרויד, ואולי ביטוי אחר של תוקפנות א־סוציאלית:

אַתָּה, שְׁנוּעֵדֶת לְשִׁלֵּל אֶת הָעוֹלָם, אַתָּה
 שֶׁהִשְׁלִילָהּ הִיא אוֹלֵי הָעֶרְבָה הַיְחִידָה לְקִיּוּמָךְ,
 אַתָּה תּוֹפֵשׂ אֶת עֲצֻמְךָ בְּנוֹרָאָה שְׂבִבְךָ לְקִלּוֹת:
 אַתָּה חוֹמֵל (שם, עמ' 173)

כאשר המשורר מבדל את עצמו מן האחרים, הרי זה כאשר הם אינם עומדים בסטנדרטים שלו.

בְּשִׁלְהֵי קִיץ 1962, סִפֵּק עֶלְסָף
 סִדְרַת חֲמִסִּינִים מְעוֹדֶדֶת וְסִפֵּק עֶרֶב
 עוֹנֵת הַגְּשָׁמִים הַקְּרוֹבָה, אֲנִי מִסְתַּכֵּן בְּהַצְהָרָה, שְׁלֹא
 תֵּאֲדִיר, כְּנֶרְאָה, אֶת פּוֹפּוּלָרִיוֹתֵי: אֵין
 עֲלִית רוּחְנִית בְּאַרְץ הַזֹּאת. (עמ' 151)

העלית בשיר היא עלית שיש בארץ אחרת, והמשורר הוא חלק ממנה. כאשר אבידן מתאר את חייו במונחים "עתידניים", תואר שנהג לייחס לעצמו, התואר הזה הוא אותו קנה מידה אידיאולוגי ל"מודרני" (ושום דבר בדברים הפרובוקטיביים הללו אינו חורג מהאובססיה הישראלית של המודרניזציה). אחרי "גליליאו" של ברכט, צריך באמת להיות מרוחק מאוד מההתרחשות האמנותית, כדי לא להיות אירוני על הפנטזיה הטכנולוגית ועל מושגי "העתידנות" שלה. אלא שאצל אבידן זהו קנה מידה להבדל בינו לבין הסובבים אותו. הם מפגרים. הוא מתקדם כמו המדע. האם מקרה הוא שהדימוי הוא קולוניאליסטי? לא. המדע בישראל

נתפש תמיד כחלק מהיתרון על פני הילידים:

אין זה אלא טבעי ועל־טבעי גְּמִיחַד
לְפַעַל, לְמַשָּׁל, כְּמַעֲבָדָה־אֲטוּמִית־נִידָת
בְּסִבִּיבָה מְדַבְּרִית אוּ בְּתוֹךְ גְּוִנְגָּל,
תוֹךְ שְׁמִיךָ עַל יְחָסִים הוֹגְנִים
עַם הַיְלִידִים, הַחַי וְהַצּוֹמֵחַ. ("שירים בלתי אפשריים", 007)

ובהמשך אותו ספר אוונגרדיסטי כותב אבידן כמה משבחי הארץ הזאת:

אַרְץ הַבְּהֵמוֹת הַגְּסוֹת בְּסִנְרֵי־מְטָבַח
אַרְץ הַבְּהֵמוֹת הַדְּקוֹת בְּתֵלְבוֹשׁוֹת אַחִידוֹת
אַרְץ הַבְּהֵמוֹת הַגְּסוֹת וְהַדְּקוֹת בְּשִׁכּוֹנִים גְּסִים בְּעֵלֵי
קִירוֹת דְּקִים
אַרְץ שְׁמֵדְבָרוֹתֶיהָ עָרִים וְעָרֶיהָ מְדַבְּרוֹת
[...]

אַרְץ שְׁנָעִים לְקַבֵּל מִמָּנָה גְּלוֹיוֹת וּמְכַתְּבִים (עמ' 94-92)

כל כמה שיש במרירות של השיר הארוך הזה ממד של סלידה ממשית מהארץ, כמעט בלי אירוניה, ועם הרבה זעם, הרי כולו טובל באותה תלונה על המסים הגבוהים, על חוסר היעילות, על הפרובינציאליות, שאיננה נחלת חלקן של ארצות מפותחות יותר, מין אפרים קישון (בלי הפטריוטיות בשורה המסכמת). אבידן מנסח את הפוזיציה, ואם תרצו - הוא הפוליטיקאי של הלשון בשירות האידיאולוגיה השלטת: אנחנו במיטבנו נהיה מערב מפותח. ההכחשה של המרחק או של ההבדל משותפת ליוצרים ולקוראיהם, בעיקר קוראיהם מהאינטליגנציה ומהאקדמיה, החיים את הפנטזיה הזאת של "היות שם" בצורה הרבה פחות ביקורתית מ"הישראלי הממוצע". המשורר המובהק של ההכחשה הזאת הוא אבידן. (בקוטב האחר ניצב, כמובן, חנוך לוין².)

2 "מקריין הסרט, / הֶחֱשַׁךְ אֶת הָאוֹלָם / שְׁלֹא נִרְאָה אֶחָד אֶת הַשְּׁנִי, / וְלֹא נִיֵּאלֶץ / לְהִבִּיט זֶה בְּזוֹה בְּעֵינָיִים. // וְעַכְשִׁיו, / הִרְאָה לָנוּ סֵרֵט, / שִׁיחִיהָ מֵרֵתֶק, / וְיִהְיֶה קֵל וּמְלֵא צִבְעַ, / וְיִהְיֶה בּוֹ אֲנָשִׁים יְפִים וּמְאוֹשְׂרִים, / לְבוֹשִׁים הֵיטֵב, / וּבַחֲרוּת יְפוֹת וְעֵרוֹמוֹת, / וּבִתִּים מוֹקֵפֵי גִנִּים / וּמְכוֹנִיּוֹת מְבִרִיקוֹת וּמְהִירוֹת. // וְאֲנַחְנוּ נִשָּׁב בַּחוֹשֶׁךְ / וּנְבִיט אֶל הָאוֹר, / וְנִטְבִּיעַ בּוֹ לְמִשְׁךְ שְׁעֵתִיִּם / אֶת הַצֶּעֵר וְהַעֲלִכּוֹן שֶׁל חֵינּוּ, / וְנִדְמָה בְּלִיבְנוּ שְׁאֲנַחְנוּ הָאֲנָשִׁים הַיְפִים / וְאֲנַחְנוּ הַבַּחֲרוּת הַיְפוֹת וְהַעֲרוֹמוֹת / וְשִׁלְנוּ הֵם הַבִּתִּים מוֹקֵפֵי הַגִּנִּים / וְהַמְכוֹנִיּוֹת הַמְבִרִיקוֹת וְהַמְהִירוֹת. // סֵרֵט קוֹלְנוֹעַ, / פֶּס רּוֹטֵט שֶׁל אוֹר, / בְּךָ תִּלְוִיָה כָּל תְּקוּוֹתֵנוּ, / וּבְךָ, / מְקִרִין הַסֵּרֵט, / הַיּוֹשֵׁב מֵעַל לְרֵאשֵׁינוּ, / וְהַנּוֹתֵן לָנוּ, תְּמוֹרֵת עֶשֶׂר לִירוֹת לְאִישׁ, / שְׁעֵתִיִּם שֶׁל חַיֵּי אִמָּת, / בְּתוֹךְ הַשְּׁקֵר שֶׁל חֵינּוּ. " (חנוך לוין, "קרומ", בתוך "סוחר גומי ואחרים", עמ' 44-45).

הזְכָּרִי בְּמְרוֹמִים

ספרו האחרון של אבידן, "המיפּרֵץ האחרון" (1991) ראה אור בהוצאה עצמית. השירים בספר לא היו רק ביטוי אישי הזוי. חלק מהם התפרסם חודשים לפני שהספר ראה אור – ב"מעריב", "ידיעות אחרונות" ו"על המשמר". יתר על כן, התירוץ שמוצאים כדי לפטור את הספר הזה כתסמין לליקוי נפשי איננו רלוונטי. לכאורה יכול היה אבידן לכתוב במצבו אז גם מחזורי הערצה לסדאם חוסיין. עובדה שהוא כתב מהצד הצוהל של המלחמה, מהצד שבו צהלו גיבורי התרבות של ישראל. אי אפשר לכרוח מהספר הזה רק משום שהשירה לא היתה טובה. ועוד: העיסוק בספר המביש הזה לא נועד לכסות על עוצמת שירתו המוקדמת אלא לסמן משהו אחר: אין לשירה קיום בהזדהות של המשורר עם השיח של האדון.

בינואר 1991, מקץ חמישה חודשי הכנה, תקפה ארצות הברית את צבא עיראק, בשורה של הפצצות כבדות על מרכזי הערים ומרכזי אוכלוסין, מקורות מים, כבישים, מרכזי קניות ובתי חולים. בעקבות המלחמה הופעלו, בהנהגת ארה"ב, סנקציות בין לאומיות על עיראק, סנקציות שנמשכו עד כיבושה הסופי בידי האמריקאים ב־2002. תחת הסנקציות, עוד לפני התוהו ובוהו עתיר הדם של אחרי הכיבוש האמריקאי, הפכה עיראק למדינה נחשלת, מוכת תחלואים. תמותת התינוקות בתחומיה הגיעה ל־40,000 לשנה. בתוך ההרס של עיראק, תחת הסיסמאות של החופש והפלת סדאם חוסיין, כמעט נשכחו הסנקציות וההתשה האיטית של הארץ ההיא. מכל מקום, המקום הדומם ביותר ביחס לביקורת נגד הסנקציות היה ישראל. הן נתפשו כ"טובות ליהודים", כמו כיבושה של עיראק, כמו פירוקה, כמו הזוועה המתחוללת שם עכשיו.³ אבידן מת ב־1995. איש חולה, עני ובודד. ארבע שנים לפני כן, כמו יגאל תומרקין, חיים באר, יורם קניוק, יצחק אורפז ושאר להגני השבט, גם הוא התלהב מן המלחמה ההיא. הוא באמת התרגש להיות בחזית אחת עם האמריקאים. הרי הקריירה השירית שלו היתה רצופה בדימויי מלחמת־כוכבים ומטוסים מהירים ואסטרונאוטים. הוא כבר כתב איזה שיר ארוך שהיה מין "נאום בחירות לנשיאות ארצות הברית־של־סינמריקה" ("שירים שימושיים" עמ' 13), הוא כתב על גלקסיות ואולי חשוב מזה: הוא כתב

3 נראה כי הגיע הזמן לסכם את הפובליציסטיקה הישראלית ערב המלחמה הנוכחית בעיראק, כדרך שעשה היטב משה צוקרמן לגבי המלחמה הראשונה נגד עיראק בספרו "שואה בחדר האטום", 1993, הוצאת המחבר. מעטים הספרים הפוליטיים שקראו כמוהו, בצורה מבריקה כל־כך, את מה שעבר על אירופה וישראל עשור מאוחר יותר והפך לחלק מהנוף הפוליטי "המוכן מאליו".

שיר פוליטי רבי-עוצמה בעקבות הפלישה הסובייטית לצ'כוסלובקיה ב-1968, שום אירוע פוליטי אחר לא עורר באבידן כזאת חמת זעם, שיר הנפתח בשורה ארוכה: "ובכן הוא חזר באוגוסט 1968 מדבר רוסית פולנית גרמנית הונגרית מונגולית" (עמ' 32). ובהמשך אמר: "חופש-דיבור הוא חופש-תקשורת וחופש-תקשורת הוא כושר-תקשורת וכושר-תקשורת הוא חברה מערבית", עד ההמלצה להטיל פצצה גרעינית על ברלין (המזרחית, כמובן). שום דבר מהדברים הללו לא זר לליברל הישראלי: זיהוי עצמו עם המערב, עם ארה"ב, עם הדמוקרטיה המערבית נגד שאר העולם. שום דבר מהדברים הללו לא נפרד משיח האדון הישראלי. אבידן נתן להם ביטוי בשירים.

כבר ציטטתי את השורות על התקף האסטמה ש"דוכא מיידית". תיכף לאחר מכן, לאחר תיאור ההתקף, מתוארת מלאכת הכתיבה כמו השתתפות מתוחכמת מהבחינה הטכנולוגית בהתרחשות קוסמית (זהו לילה במלחמה):

ואיך שהתחלתי לתקתק...
 דממה מכונת הכתיבה האלקטרונית באמצע המשפט וחששתי להגיע מהפרעה חשמלית
 אבלי התקע ישר / וימה שחלמתי היה בערך זה נוצר מצב של שפוט ערכי לגבי צלומי
 רנטגן / אינפרא-אדום של / חלומות קודמים שלי... ("המיפרץ האחרון", עמ' 21)

הספר נפתח בשיר מלחמה שמח:

הלכו יד ביד להכות באויב מרדכי והמן
 ובאו הדלת ודלת הבית פתוחה
 חדרו אל השטח ברגל דוהרת ביד הפוכה
 עינים ברגל רגלים בראש ורגל ביד
 להכות באויב ולטבח אותו

מיד ("המיפרץ האחרון" עמ' 5)

השיר הבא מסתיים אף הוא בהבטחה מנוטרלת מכל רגש של חמלה: "והיד שייצאה להלם / לא תבלם". בשיר אחר שכותרתו "שש על שבע" וכותרת המשנה שלו היא "חרוזי תפילין" נאמר:

תישן, סאדס, לעולמים
 יהיו לילות, יהיו ימים.
 החילים מנמנמים,
 החלומות האזמים,
 המפציצים, התנחומים,
 אנגלית בראש לעולמים. (עמ' 9)

השורה האחרונה בשיר מצטרפת להזדהות עם הנשיא האמריקאי אז, ג'ורג' בוש

(האב): לכל אורך הספר משתמש אבידן בתעתיק לא נכון של סדאם חוסיין ואף טורח לנקד את התעתיק הלא-נכון, כדרך שביטא את שמו בוש (האב) באותם ימים. באחד השירים הבאים הוא כותב באותה נעימה של לעג:

הִלְכוּ שְׂבָעָה טִילֵי יְרִיחוֹ לְבַגְדָּךְ
 שׁוֹם טִיל לֹא סָטָה מִמְסָלוֹל לֹא בָּגַד
 הִלְכוּ חֲבָרִים בְּהַלּוֹךְ מֵהִיר
 הִלְכוּ לְבָלִי שׁוֹב לְכִסּוֹת אֶת הָעִיר
 הַמְרִיאוּ לְמִטָּה מִכָּה מִשְׁמַיִם
 וְאַלְלָה יֵלֵל בְּמִסְגָּד כָּבֵר יוֹמִים
 וְרַק בְּמִדְבָּר עוֹד מוֹחַמֵד צוֹנֵחַ
 שְׁכַל הָעוֹלָם הַמוֹדְרָנִי רוֹצֵחַ
 יְרֹדוּ עָלֶיךָ בְּשֵׁם אֲדֹנָי
 יְרַדְנוּ אֶתָּה לֹא יִדְעֶתָ מִתִּי
 יְרַדְנוּ שְׁקִטִים כְּשׁוֹכְנֵי-עֵפֶר
 אֲנַחְנוּ טִילִים שְׂבָעָה בְּמִסְפָּר

מה שחשוב לי כאן איננו העניין הפוליטי (כלומר הזדהותו של אבידן עם האמריקאים), ואפילו לא הגזענות הגסה ("וְאַלְלָה יֵלֵל בְּמִסְגָּד כָּבֵר יוֹמִים/ וְרַק בְּמִדְבָּר עוֹד מוֹחַמֵד צוֹנֵחַ"). כל אלה שייכים לסדר הלשוני הישראלי, ואין כאן שום דבר שאינו מתרחש בשיחות סאלון, בחברותא של קצינים בכירים, אנשי עסקים, שדרני טלוויזיה, כמו גם בצרחות במגרשי הכדורגל, הזוכות לגינוי צבוע בערכאות האחרות. נכון, מעניין לאתר את המקומות בהם שירי הסופרמן של אבידן מגלים פחד מפני הטילים שנורו לעבר מרכז הארץ. גם מעניינת העובדה שהוא נחלץ ל"הגנה פטריוטית" על הישארות בתל אביב ("לֹא לְפָחַד לֹא לְנִטֵּשׁ אֶת תֵּל אָבִיב אֲנַחְנוּ מְעַצְמָה עוֹלָמִית מְסַעֲהֵגְבוּרוֹת יִמְשֹׁךְ לְעֵד", עמ' 15), ובעצמו כותב מקצת השירים במלון בירושלים, על פי עדותו־שלו בשולי השיר. נוגעת ללב גם דאגתו לבנו הקטן תר, באחד השירים. ויכול להיות שכל ההתקפים האופוריים הללו הם תגובה לפחד המלחמה, ואף על פי כן אין בכך די כדי להתעסק בהם.

הספר משלים מהלך: ההזדהות עם הטכנולוגיה בתור ביטוי עליון לכוח והכוח בתור ביטוי עליון של האדם. בהזדהות שלו עם הטכנולוגיה הציג את עצמו אבידן כמי שברא את הכוח, ולכן הציג מעין מפגש פסגה בינו לבין העוצמה האמריקאית: הם מביאים את כוחם הצבאי, והוא מצידו מביא לפסגה את עוצמתו הלשונית.

זֶהוּ שִׁיר פְּרוֹץ חוֹדֵר דֶּרֶךְ פְּרָצוֹת נִפְרָץ אֶל הַיָּם וְאֶל הַמְּפָרָצִים וְאֶל הַמְּפָרָץ
מִטַּח־מְלִים הַשְּׂבוּעַ הַמְּעֻנָּן בִּיּוֹתֵר בְּתוֹלְדוֹת הַמָּאָה
שְׂבוּעַ מְמֻסְטֵל פְּתוּחַ לְאִפְשָׁרִיּוֹת פּוֹתַח רְאִשִׁים רְאִשֵׁי־נִפְץ אִפְשָׁרִיּוֹת פְּתוּחוֹת (עמ' 15)
וּבַהֲמִשָּׁךְ הַזִּיכּוֹל הָאֲרוּךְ הַזֶּה, מִמְשִׁיךְ הָעֲנִיין לְעֵבֶר הַגּוֹזְעֵנוֹת הַפְּרוּכִינְצִיאֲלִית שֶׁל
מְשׁוֹרֵר יֵלִיד רַחוּב גְּאוּלָּה בְּתֵל אֲבִיב:

עִירָאק הִיא רַק בְּגֵד כָּל הַשָּׂאֵר כְּפָרִים עֵירוֹת עֲדֵר־צֶאֱן בְּאֵרוֹת־מַיִם רִיקוֹת בְּרֵחָה
שׁוֹחֶה־שׁוֹאָה.

הַקִּיצוֹנִיּוֹת שֶׁל סוֹף הַשּׁוּרָה מֵאֲפִילָה עַל הַכֹּל. וְשׁוֹב חוֹזֵר מִקוֹמוֹ שֶׁל הַמְשׁוֹרֵר
כְּנִצִּיג־שׁוֹתֵף שֶׁל הָעוֹצְמָה הָאֲמֵרִיקָאִית:

מִי שֶׁמְאַשִּׁים אֶת הָאֲמֵרִיקָנִים בְּרִכּוּכִיּוֹת כְּדָאִי שִׁיזְכֹּר שָׂרַק בְּאִרְצוֹת־הַבְּרִית לֹא
נֹתְנִים
לְאֲנָשִׁים הַדְּמֻנּוֹת חוֹרֵת

עֲכָשִׁיו אֲנַחְנוּ חוֹזְרִים לְהַשׁוּוֹאָה בֵּין מִלֵּאכַת הַשִּׁירָה לוֹוִשִׁינְגְטוֹן:

וְלִבְסוֹף שְׁתֵּי מְלִים עַל פּוֹאֲטִיקָה כְּדִי לֹא לְהַפְרֵד עַל יְבֶשׂ אֶז מְלִים הֵן מְעַצְמָה עוֹלָמִית
הֵן יוֹצְרוֹת מְצָבִים וּמְבַטְלוֹת אוֹתָם וּמְזִיזוֹת צְבָאוֹת יָמִים יְבִשׁוֹת כְּסָף גְּוִיּוֹת מְלִים
אַחֲרוֹת

הַמְגִלּוּמְנִיָּה הַזֹּאת, הַהַשׁוּוֹאָה שֶׁל כּוּחַ הַמְשׁוֹרֵר עִם כּוּחַ הַמְעַצְמָה הַתּוֹקֶפֶת
בְּטִכְנֻלּוּגִיָּה שֶׁל הַמָּאָה הַבָּאָה, הַמְגִלּוּמְנִיָּה שֶׁל הַמְשׁוֹרֵר, הַמֵּאֲמִין בְּכוּחַן שֶׁל
הַמְלִים, הִיא הַמְעֻנִּינָת אוֹתִי כְּרַגַּע:

הָעוֹלָם נִבְרָא בְּמִלָּה וְהָעוֹלָם יִמְחַק בְּמִלָּה אֲבָל רַק זֶה שֶׁאֲמַר יְהִי אֹרֵךְ וְיְהִי אֹרֵךְ
יֹאמֵר יְהִי חֹשֶׁךְ וְיְהִי חֹשֶׁךְ הוּא לֹא יֹאמֵר כִּי הָאֹרֵךְ נִתְחַבֵּב עָלָיו יַחַד עִם צְלִילֵי הַשִּׁפְּהָ
כִּי אֲמַר מֶה שֶׁאֲמַר

אֵלוֹהִים שִׁבְרָא אֶת הָעוֹלָם בְּעִבְרִית יִיתֵן לָנוּ לְנִצָּחַ, כְּמוֹכֵן, וְלָנוּ, פִּירוּשׁוֹ אֲנַחְנוּ
וְהָאֲמֵרִיקָאִים:

וּבִינָתַיִם שֶׁקָּט לְתֵת לְצְבָאוֹת לְעֵבֶד הַזְּמַן קָצֵר וְהַמְּלוּכָה מְרֻבָּה וְצָרִיךְ לְחִיּוֹת עִם זֶה
כִּי אִם לֹא אֶז עִם מֶה

[...]

וְהַחֲזִיקוּ אֲצִבְעוֹת אֲנַחְנוּ כָּאֵן אֲנִי כָּאֵן וְעִכְשׁוֹ וְהִלָּאָה
בְּשִׂיא־הַמְּהִירוֹת וּבְבוֹדֻמְנִיּוֹת וּבְמַחֲץ הַנְּקֻדָּתִי וּבְחֻכְמַת הַדּוֹרוֹת וּבְחֻדְטִיּוֹטְתִיּוֹת
וּבְמִלָּה הָרֵאשׁוֹנָה וְהָאַחֲרוֹנָה (עמ' 18-19)

הַדִּימוּי הַנֶּרְקִיסִיסְטִי וְהַזִּיהוּי בֵּין הַטִּכְנֻלּוּגִיָּה הַמְּלַחֲמִתִּית שֶׁל אֲרָה"ב לְאֲבִידֵן וּבֵין
שְׁנֵיהֶם לְעוֹלָם כּוֹלוֹ נִגְדֵי אֵלֵּלָה, כֹּל אֵלֵּל חֲשׁוּבִים מְאוֹד. הִנֵּה צִהֲלַת הַשְּׂמַחָה:

ובבסיסי חיל האויר הישראלי צהלה אהות-עמיתים מהולה בתסכול קול מעקב
 בקרתי קנאת טיסיס
 מחרמנים על המצב בשמי בגדר היו מתים לזנק לשם עוד בחצות ואפלו עכשו
 ב-06:30 ודי ברור
 שאלו היה חיל האויר לוקח את המטלה על עצמו היה הענין קצר אלגנטי וסופני לא
 פחות
 [...]

ומוניות "קסטל" ו"איכילוב" פועלות כרגיל כל מכשירי-הקשר בפעלה מי שרוצה
 לבוא אלי מזמן או מזמנת
 לאורגיה לסאנס לטריפ למלחמת-עולם שלישית לכל דבר ממסטל מעורר מחזיר-
 נשים לתמונת-המצב הגברית
 שנוחתת וממריאה ונוחתת וממריאה ונוחתת וממריאה כמו חדירות ויציאות של זין
 גדול הזכרי במרומים (עמ' 22)

הסיום המקראי הוא המקום הכי אירוני בטקסט, כמובן. לא הפאליות היא העניין,
 אלא המקום שממנו בוקעת האירוניה. זוהי האירוניה של האדון. דוד אבידן לא
 יכול היה לכתוב יותר שירה, משום שמשלב מסוים בקריירה שלו זיהה את עצמו
 עם השליטה, ושליטה אינה מתקיימת מחוץ לשיח של שליטה. שליטה אינה
 כותבת שירה. היא זקוקה לגרונות חלולים דרכם היא אומרת את מה שנאמר
 בלאו הכי במקומות אחרים.