

“אָהב אַת הַקֶּץ, בְּנֵאָדָם, אָהב אַת הַקֶּץ, כִּי הוּא אָבִיךָ וְאַמֶּךָ וּבְנֵיךָ אַחֲרֶיךָ”

שירתו של דוד אבידן בין תשוקה לאותנטי לבין רצון לעוצמה

“אָדָם מוֹדֵד אֶת רַעְדוֹ בְּיַד רוֹעֵדָתוֹ. קֶשֶׁה קֶשֶׁה לְבִטָּח בְּרַעֲיָדָה. / בֵּין גְּבוּל לְגְבוּל יֵשׁ יְרֻשָׁה קְטָנָה: מוֹלָדָתוֹ. / וְיְרֻשָׁה קְטָנָה יוֹתֵר: מִסְמֶךְ-לְדָה. / אָבֵל מֵאַחֲרָיו יֵשׁ אֲרָצָחֶשֶׁךָ, / תְּחוּמָה בֵּין שְׁנֵי גְבוּלוֹת זְרָחֲנִיִּים, / וְהִיא עַל חֲלוּשׁוֹתָיו חוֹלְשֵׁת. אוֹ שׁ / הִיא מְפַתָּה פְתָאִים אֶת כָּל הַמְנִיעִים, / וְהוּא הוֹפֵךְ בְּבִתְאֻחַת לְגִבְרָה / וְצָף עִם זְכָרוֹנוֹ הָעֵר בְּלִבָּד / בֵּין קוֹ הַהֲתַחֲלָה לְבֵין הַקָּבֵר, / וְשֵׁם הוּא מְתַהַפֵּךְ מֵצֵד אֶל צֵד.” (”כוח רצון”, סיכום ביניים, 1960)

טענה מקובלת ביחס לשירת אבידן רואה בעיסוקו הכפייטי במוות מעשה אקזיסטנציאליסטי אה-לה-סארטר, לפיו אל מול חוסר הטעם והאבסורדיות שבמוות, ונוכח ודאותו 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 החלוקה הזאת, 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, להתבדל מן האחר ולא להיות הכל. אבידן אינו קורא תגר על המוות, אלא לכל היותר על ה”אחר הגדול”² – הישראלי, היהודי – המנכס לעצמו את המוות ומפקיעו מידי האני. תיאור המהלך הזה נעזר 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 הלאקאנינית.

שירתו של אבידן מניחה את ה”אחר הגדול” ככזה המנכס לעצמו את חוויית המוות של האני, ככזה המרחיק אותו מכל מגע בלתי-אמצעי עם המוות, וככזה המכונן את האני כאזרח מבויית, 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

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

² המונח “אחר גדול” הוא ניסיון לתרגם לעברית את מה ש’אק לאקאו קרא לו Autre, או המקום, הסדר, שלתוכו נולד הסובייקט ומתכונן בו, כל מה שחיצוני לסובייקט אבל בעל פונקציה מכרעת לגביו: האחר הגדול הוא השפה, החוק, המוסר, הנמען והמענה לתשוקות ולתביעות של הסובייקט, הוא האחרות הרדיקלית שקודמת לסובייקט ושבתוכה הוא שבו.

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 בפתחת 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 המשתייכת לצייר 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".

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 בְּכֵטֶן הָאֲדָמָה", אומר הדובר בשיר "אתגר מוקדם" ("שירי לחץ", 1962). "לְמוֹת – / מִשְׁמַע לְרֵאוֹת לְמִשְׁךְ רָגַע שֶׁל גְּסִיסָה / אֵת כָּל הָאֲרֶזֶץ הַיָּפֵה שֶׁמִּתְחַתֵּיךְ", נאמר בשיר "שנאה ארוכתטווח" ("ברזים ערופי שפתיים", 1954), "וְאֵז לְשֵׁנָא / פּוֹרְחוֹת פְּתָאִים יְדִיךְ הַמְּתוֹת / בְּמִין תְּקֵנָה מְטֻרְפָּה לְחֹזֵר, לְחֹזֵר לְמִטָּה, / לְחֹזֵר וּלְנֹתֵר" (שם).

העיצוב הפואטי של ארצחושך, כמעין שכבה גיאולוגית, הוא בעל 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 הָעֶפֶר / שֶׁכֶּסֶה אוֹתִי בְּמִשְׁךְ דּוֹרוֹת רַבִּים כָּל כֵּן, בְּעֵמֶק / תְּקוּפָה שֶׁלֹּא נִפְתְּחָה וְלֹא נִנְעָלָה?". האני משייך את עצמו לאותה שכבה קדומה, לאותה תקופה שלא נפתחה ולא ננעלה, לאותו מרחב-זמן הקודם למציאות:

"בְּגוֹף שֶׁזוֹכֵר / אֵת עֲצָמוֹ נִכְרָא / בְּצֵלֵם זוֹהָר / וּבְרַעַשׁ נוֹרָא / בֵּין מַיִם לְמַיִם / בֵּין אוֹר לְאוֹר / מַעַל לְשָׁמַיִם / תְּמִיד לְזִכּוֹר / אֵיךְ בָּאתָ לְשִׁכּוֹחַ / אֵת עֲצָמְךָ / בְּתוֹךְ הַפּוֹחַ / בְּחִשְׁכָּה / לְפָנַי הָיִיתָ / הַדְּבָר הַזֶּה / אָדָם וְחַיּוֹת / וּמַחַ הַזֶּה" (ה'רצאה בפו"ם על האני הקיבוצי היהודי כהיפוכונדר קיומי', "תשדורות מלוויין ריגול", 1978).

הציווי לזכור את עצמך תמיד בחשיכה, 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): "בְּנִינִים אֲרָכִי שָׁנִים, שְׁמִבְלִים אֲנָשִׁים, / הַהוֹפְכִים אֵת הַמְּקוֹמוֹת לְקֶבֶר מְנַטְלוּ-אֲרָכִיאוֹלוֹגִי".

אלא שאם האני משייך עצמו למוות של ארצחושך, עבור ה"אחר הגדול" המוות הוא הממשי, חור שחור שלתוכו קורסת המציאות: "נָאזּ הַפֶּל נּוּפֶל / בְּקָצֵב מְסֵדֵר וּבְנִינִי, / מִבְּלִי לְצִלֵּל, אֶלְתוֹךְ הָעֶרְפֶּל." ('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 במרחב-זמן נמוך, קדום, שאיננו חיים אבל חולש עליהם, משמש בעת אחת כזמן-מרחב ארכיאולוגי, הקבור מתחת ל"אחר הגדול" וכזמן-מרחב אוטופי של האני: "נְהַחְלוּם יַחְזוּר עַל עֲצָמוֹ וְאֵל / עֲצָמוֹ. נְהַהֲתַעֲרוּרוֹת / תְּתַעֲוֶרֶר. נְהַאֲבִינִים / תְּתַדְרֶנָּה מִחֲדָשׁ בְּסֵדֵר אַחֵר" ('נסיעה ארוכה', "משהו בשביל מישהו"); "סִפֵּר לְעֲצָמְךָ, בְּנֶאֱדָם, סִפֵּר לְעֲצָמְךָ / אֵת מֵה שֶׁהֵייתָ לְפָנַי לְדַתְךָ. [...] אֶהֱבֵ אֵת הַקֶּץ, בְּנֶאֱדָם, אֶהֱבֵ / אֵת הַקֶּץ, כִּי הוּא אֲבִיךָ / וְאִמְךָ וּבְנֵיךָ אֲחֵרֶיךָ" ("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): "הֵיָה לִי זְכָרוֹן רְחוֹק / שְׁנַמְס בְּמִים מְתוּקִים / לִיד דְּגִים קְטָנִים שְׂנוּעֵדוּ לְגִדּוּלוֹת" – העבר הוא מתוק, הרמוני, קונקרטי, אלא שהוא קצר וחד, מומר מיד בחוויית ההווה: "עֲכָשׁוּ אֶפְשֵׁר לְשִׁקֵּעַ בְּשֵׁנָה הַחֲדָשָׁה, / הַמְתַנַּנֶּת מִן הַמְשִׁתְּנָה / וּמִן הַקְּבוּעַ" (שם). ההווה – הווה מתמשך, הרגלי, סטטי – הוא תמיד הלם ההווה, תמיד פורמלי, אינטלקטואלי, אירוני: "מִשֶּׁהוּ יִתְבַּר בְּקָרוֹב / בְּדֶרֶג חֲדָשׁ" – 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 חַיִל אֲוִיר צַח / לְלִבֵּשׁ מֵדִים וּמוֹעֲדִים / לְנֹצֵחַ אֵת הַמְנַצֵּחַ / לְרִדֵת לְחַיִּי הִירִידוֹת / לְעֵלוֹת בְּנִסְיַת נְשִׁיקָה / לְאֲבֵד אֲבֵדוֹת אֲבֵדוֹת / וְלִמְצֹא אֵת פֶּלֶן בְּמַכָּה / וְלֹא לְאֲבֵד נוֹזְלִים / וְלֹא לְתָרוֹם כֶּסֶף אוֹ דָם / כִּי כָּל הָעוֹלָם נוֹכְלִים / נֶאֱתָה לֹא בְּעֵדָם / אֲבָל לְחִכּוֹת לְעֵתִיד / בְּעֵינַיִם פְּקוּחוֹת לְרִנְחָה / עֲכָשׁוּ אֲבִידֵן דָּוָד / גּוֹזֵר עַל עֲצָמוֹ שְׂכַחָה / וְנִזְכֵּר בְּעֲצָמוֹ מִחֲדָשׁ / בְּעוֹד אֲלֵפִים שָׁנָה / וְעוֹלָה מִן הַמְּוֹת חֵלֶשׁ / בְּעֵינַיִם דְּבוּקוֹת מִשָּׁנָה / וְשׁוֹתָה מִים שְׂקוּפִים / וְנוֹשֵׂם צִיחָלֵל רְחוֹק / וְרוֹאֵה יָפִים וְחֲשׁוּפִים / חַיִּים לֹא סֵדֵר וְחֶק / וְאֵז הוּא מְחַלֵּף אֶתָם / מְלִים אֲחֵדוֹת 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 התנקות 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 לתפוש את המושג "התנקות" 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 – ריאיון 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 אויר, המנצח את המנוצח, הוא אויר 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 "קין 1962" ("שירי לחץ", 1962) הוא תמיד "לְחֹזֵר וְלִשְׁכַּח מִקְדָּשׁ, אַחַת וְלֹא תְּמִיד, אֶת כָּלֵי / הַמְּשַׁחֵק".

חשוב לשים לב לכך שתשוקת הדובר אל האוטופיה של היות לפני "האחר הגדול" תואמת את האופן שבו מתאר לאקאן את הפנטזיה: הפנטזיה, אומר לקאן, 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 לעד 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 במרכז, ובלשונו של אבידן: "אַתָּה כָּבֵד שְׂרוּךְ, כִּי שָׁרַכְתָּ אֶת עֲצָמְךָ בְּשְׂרוּךְ, // שְׂאִין אֶפְשָׁרוֹת אוֹבְיֵקְטִיבִית לְהִתִּירוֹ. / אֶפְשָׁר לְחַתֵּךְ אוֹתוֹ יַחַד עִם חוֹרוֹ. / וְאִזּוֹ נִתֵּן לְחַכּוֹת לְנִפְיֵלָה הַגְּדוֹלָה. // אֶכָּל הַנְּפִילָה לֹא רוֹצָה לְבוֹא, כִּי גַם הִיא שְׂרוּכָה." ('סונטה', "ספר האפשרויות", 1985). האני כבול 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" – "לְכֵן, בִּינְתֵיכֶם, הַדְּרֵךְ לְפִנֵּיךָ פְּתוּחָה. / נִזְה מֶה 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 שחייב להישאר לא מדובר.

עמדה זו, הניטשאנית בעליל, תופסת את השפה כאמצעי כוחני, שכל תכליתו להשליט על האדם מציאות מוסכמת, או, אם לצטט את אבידן: "לְתַחֲזֵק אֶת הַתְּחוֹב בְּאִמְצָעֵי-סֶדֶר [...] וְלַחֲיוֹת אֶת הַמֵּת, כְּאִלוֹ

הָיָה חַי" (ה'טפל בחיים', "ספר האפשרויות"). ה"דיבור" של "האחר הגדול", נניח ה"עניינים" – מושג ישראלי שחוזר בשירה של אבידן שוב ושוב – הוא כמו "רִשְׁתְּ הַסְּנָאָה מִקְסִימָה, הַפְּרוּשָׁה בְּנִחַת עַל סְפָנוֹת פְּתוּחוֹת" ('קיץ 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 סלבו 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 האוטנטי: נוכח המוות, אירוע שכולו מקורי, שכולו של האדם הספציפי לבדו, 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 תפישות 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 "הממסד" שהוא "המנות לפי שעה" ('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 מתמידת בהווה, שהוא תמיד בן דמותו של "האחר הגדול".

אלא שמוטיבציה זו להתבדל מן "האחר הגדול" המבקש לבולעו, איננה הסתגרות בדלת אמות – כפי שעשוי להצטייר. שירת המוות, חשיפת הממשי מתחת לביצורי המציאות, לכאורה מבקשת להיות מעשה פוליטי בעל אחריות חברתית: בתוקף השליחות שנטל על עצמו כנושא הזיכרון, מבקש האני את מקומו באל-זמן כקול נבואי, המזנב במחנה: "דְּרוּשָׁה נְשִׁימָה אֲרָכָה, אֲרָכָה מְאֹד, לְאֵלֵה, / שְׁהַעֲתִיד הַשָּׂאִיר אוֹתָם מְאַחֲרֵיוֹ לְזִמְן בְּלִיתִּמְגַבֵּל, לְלֶקֶט / עֲצָמוֹת יְבֻשׁוֹת וְלִהְפִיחַ בְּהֶן רוּחַ מְלִים, לְמִטְרוֹת / שְׁעוֹד תִּנְדָּעָנָה (לְשִׁכְתָּב בִּיסוּדִיּוֹת)". ('שבע תזכורות לעצמי', מתוך המחזור 'שירים תחת לחץ', "משהו בשביל מישהו").

במקום בו שירת אבידן 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 יַחְזוֹר / אֶל הַצֶּבֶע הַחֵם, הַשָּׁחֹר, / וְהַעֲמֵק הַלַּח? תִּפְתָּה / לְצִיַּת מְחַדָּשׁ לְמִטָּה, / וְהַמִּים יִרְדוּ אֶל הָאֹר, / כְּמוֹ נוֹזֵל פְּתָאִי, לְאַשְׁחֹר, / וְנִמְר מְבִישׁ יַחֲפֵשׁ / בְּתוֹךְ סֵלַע סְדוּק אֶת הָאֵשׁ – / אִז תִּרְד מְרַפָּה מְרוֹם, / לְאַצְבַּע לְאַקוֹר וְלְאַחוּם, / וְתִפְדָּה אֶת הָרַעַד הַזֶּר / בְּמִלְמוּל אֲדוֹנִי לְאַמְכָר, / וְהַדָּם אֲשֶׁר לֹא יִקְרֵשׁ / הוּא הַדָּם אֲשֶׁר לֹא יִנְרֵשׁ". ('רגע אחרי האחרון', "משהו בשביל מישהו").

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

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.

הפנטזיה לחזור אל ארצחושך, להיוושע מן הרעד הזר, להיות עד להיווצרותך או למותך, נחשפת גם כחרדה מן המפגש עם המקום בו האני אינו מתקיים, אין אני, אין דם שייקרש ואין אני שייורש. זהו מקורה השני של האירוניה בשירת אבידן: התשוקה לארצחושך יכולה להתקיים אך ורק מתוך גבולותיו של "האחר הגדול", המבדל: אך ורק מתוך השפה. ואכן – כך אומר ז'יז'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", ה"מבנה 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" וההודאה 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 ("אָהב אַת הַקֶּץ, בְּנָאָדָם"), בהאדרה פאסיסטית של הנצח האל-זמני ("אָהב אַת הַקֶּץ, פִּי הוּא אֲבִיךָ וְאִמְךָ) - בסגידה "אֵל הָאוֹר הַעֲלִיּוֹן / בְּחִינַת מְעַקֵּם וְקְפוּא" ('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 האזרח, בין האני כ"וולט דיסני של מלכות השטן" לבין האני ה"יורה בכל העולם ומשאיר מאחורי / אַת כָּל הָעוֹלָם הַמְּפֹלָא שְׂיִכְלֹתִי פֶעַם לְהִיּוֹת" ('עוד פריט קטלוגי', מתוך המחזור 'נסיעה בעיר', "תשדורות מלווין ריגול"). ביטוייה בפואטיקה של אבידן הוא באפשרות, או בהצעה, לקרוא כל מבע כאירוני וכרציני בו בזמן. כך, למשל, הדרישה "לְתַחֲזֹק אֶת הַתְּהוֹ בְּאִמְצָעֵי-סֵדֵר [...] וְלַחֲיוֹת אֶת הַמֵּת, בְּאֵלֵי הָהָיָה חַי" ("טפל בחיים", "ספר האפשרויות"), היא ביטוי אירוני לעמדה הניטשיאנית ביחס למניפולטיביות הכוחנית של השפה, אך בו בזמן גם ביטוי ליטראלי לצו הפאסיסטי לסגוד למת, ולארגן באמצעותו את התווה – הפעלה של מנגנון ממלכתי-ישראלי מוכר. דיאלקטיקה כזו מאפשרת לאבידן לבקר את הממלכתי, אך לא פחות מזה – לסגוד לפאשיזם של השפה, לגנטיקה של השפה העברית, "שְׁשֻׁמְשָׁה אֶת הַבְּרִיאָה הָאֲרֻכָּאית פְּקַדְת-מְבַצְעִים / לְשֵׁשֶׁת יְמֵי הַהִפְקָה לְמִסְרִים עֲקֻרֻנִיִּים רַבִּים לְאֶרֶץ הַיִּסְטוֹרִית הַסְּמוּן הָאֲנוּשִׁית" ('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 הצייווי לזכור איך באת לבין הוויתור המוחלט על הצו; בין "הַפְּנֵת-כֹּחַ" של הקאראטיסט, לבין "חֲלֻשָׁה מְסוּגָרָה" של חולה האסתמה הנצחי ("שירים בלתי אפשריים") - של "מִי שֶׁהֵיָה / אֶחָד מְפֹלָאֵי-הַבְּרִיאָה וְאֶחָת / מְטַעֲיוֹתֶיהָ הַמְּפֹלָצֵתִיּוֹת גְּמִיחָד" ('כיוון כלים ב', 'שירים בלתי אפשריים'):

אֲנִי זוֹכֵר אֶת עֲצָמֵי מַחְפָּה, / מְזִינֵן בְּאֵלָה מְתַקוּפַת הָאָבֶן, / וְאֲנִי זוֹכֵר אֶת עֲצָמֵי מַכָּה / בְּתַבּוּנָה מְדַקְדָּקַת עַל הַתְּבֹן, / וְאֲנִי מְעִינֵן בְּרֻצִינּוֹת בְּשֹׁרֶפֶת / הַגְּשָׁרִים הַגְּדוֹלִים וְהַקְּטָנִים, / וְאֲנִי מְקַדֵּם בְּשִׁמְחָה אֶת סוּפַת / הַנְּחָשִׁים הַשְּׁחוּרִים וְהַצְּפֻעוֹנִים, / וְאֲנִי מְתַבְּנֵן לְעֵשׂוֹת דְּבָרִים, / שְׂאִישׁ לֹא טָרַח לְעֵשׂוֹת לְפָנַי, / וְאֲנִי מְאָרְגֵן

מרוצני נמרים / בהירים וכהים לכל ידני, נאני מחכה למנת הטוב, / שיחלף עלפני למקום אחר, / נאני
כבר שוכח את הרב / נאת המצט אינני זוכר. (פרהיסטריה, "משהו בשביל משהו").