

"המוות הגדול" ו"המוות הקטן": מין ומוות באביבה'

לא לשמעון אדף'

קציעה עלון

הבו לי את הצורות המצרות את השפה / ואפרקן איבר-איבר, / אפרקן עד היסוד, מעללן / אפרקן אל סלע, / שרמוטות אימות אומרות אביבה מתה. / אכל הייתי גם / אני, דפקה עברית בתוף / גרונה, עניתי הן. / זאת זין של גמל יש לה.²

לפנים אותו גורל כמו / לאבות, אותם פנים // עומדים ומתפנים על מדרגה. / הזמן יקרה להם במכוניות, / בהכנסה והוצאת ספרי / תורה, ברוח בברושים. // קסמים יהמו בנדידתם אל / הצפון. אביב דולק / בירוקה על פגיו המים, / בזפת, / שפונה // פתאום העור חרוש, המין דליל / כמו ערנה, / איפה הנה, הרחוב לקח לאן לקח / קללה ומדהמה // כבדו על לשונם כמו / מטבעות.³

כאזהבים אשר חנכו ביתם בזיונים / בכל פנה, פראות / מוטחת בפתלים, פשיש, תפוסה במגרות / מטבח, / ככיתי גם אני את תל אביב: // מליחות זו לא תסור / מעם הפיקוסים, מן השחקים / המתכסים טבת כנערה / שהתפרצו אל מקלחתה. // וריח הקרענות בשר / ידבק במדרכות, במחירי דירות / מאמירים, בבהמות הנושעים / באופניהם על קו החוף, // בהלם / הנחוש של תמסורות אלוטיות. / דמך שהיא הלבינה שוט יקשט — / מסרתי לחרבה את הקרנה הזאת / שונאת לעניים, לצלמודים, / לבצלי / החלומות.⁴

קרוב לנדאי שאשתגע, לא מחזיק הזין הזה / זרות וזרון זהות. כלם יודעים לברבר משהו אחד / על הפרמים, על הגמגום, כאלו אלהימנות / לא הגיח והוא להב ממרט, הוא תקע שופר, ראה תראו כמוני הוא ישאיר לכם / רק סדק בגרון שבעדו אני / לואט אל אחותי: קחי לך החלק מגופי וחיי ממנו למען תחיי. ולתל אביב / לה אני שר: הנעורים הנרחצים בשר, העתונים המגביהים אור על / תאלת העיר, המסחר המגנב את עברך ואת עצריך — למה לי תהלתך / ולמה לך ימין. זה לא מחזיק. ולשדרות אני נדחק / ברכב אש לחלות פגיו תמר, אמי, אמי, אינספר פעמים יקרה לה, / היא תבך, אני ירוץ כמו מטרת ברחובות, מהבית אני / יצא רק לבית העלמין.⁵

1 שמעון אדף, אביבה'לא, יגאל שוורץ (עורך), אור יהודה: כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2009.

2 שמעון אדף, "טו. הבו לי את הצורות המצרות את השפה", הערת הפתיחה לעיל, עמ' 27.

3 שמעון אדף, "ל. לפנים אותו גורל כמו", הערת הפתיחה לעיל, עמ' 52.

4 שמעון אדף, "לח. כאזהבים אשר חנכו ביתם בזיונים", הערת הפתיחה לעיל, עמ' 62.

5 שמעון אדף, "מ. קרוב לנדאי שאשתגע", הערת הפתיחה לעיל, עמ' 64.

*

אחד הגילומים השיריים המרשימים ביותר של קינה אישית נוקבת שנכתבו בשנים האחרונות הוא הספר אביבה-לא, שכתב שמעון אדף בעקבות מות אחותו האהובה אביבה. זהו ספר שכולו בבחינת יד וזכר, אנדרטה מונומנטלית, נר נשמה וזיכרון.⁶ השירים וקטעי השירים שצוטטו לעיל הם המקומות הפואטיים שבהם מצליב אדף, בנועזות שכמעט ואין כמוה בשירה העברית, בין מין למוות. ההצלבה הזאת היא הצלפה, משום שקטעים אלו בדיוק מעניקים לספר את עוקצו החד, הבלתי מתפשר, החוטף את נשימתנו ומחלץ מאיתנו את קריאת ה"וואו!". מרחב הסמיוטיקה של האבל מוצרן באמצעות הקונטציות המיניות, המפורשות יותר או פחות. עמנואל לוינס, בהתאמה כמעט חד-ערכית לספרו של אדף, כותב:

רק הווה שבדידותו התכווצה מכוח הסבל עד הגיעו ליחס עם המוות ניצב על מישור שבו היחס עם האחר נהיה אפשרי. [...] את היחס הזה ראוי לאפיין במונחים שלא שאובים מן היחסים המתארים את האור. אני חושב שהיחס הארוטי מספק לנו את אב-הטיפוס לכך. הארוס, עז כמוות.⁷

בדידות ההווה כמו התכווצה מן הסבל עד רגע הפקיעה, רגע המוות.⁸ רגע מכונן ונורא זה אפשר את היחס עם האחר, את הקדשת ספר השירה כולו לאביבה, האחות האבודה, ורק ברגע המוות, רגע הפצעתה של אביבה כדמות חדשה, מילולית, מתכוונן בינה לבין המשורר היחס הארוטי במלוא עוזו. האנרגיה הפואטית פורצת ופורצת, שוטפת בדרכה הכול, משטחי טאבו ואזורים "אסורים" במגע או דיבור, עד לתשוקה להכיר את המוות כחלק מאינטימיות גופנית שאבדה. שירתו של אדף רוקמת סבך של קשרים אחדותיים בין השדות המגנטיים הסותרניים, ועושה בהם כבשלה. הרפרורים הגנאלוגיים של אדף לערובול זה משתרעים – לפי הסדר הכרונולוגי שבו השירים שאדף רומז אליהם נכתבו – ממאיר ויזלטיר דרך אהרן שבתאי עד אבות ישורון. למשל, שירו הידוע של מאיר ויזלטיר "מזג-אוויר" נכתב בסוף שנות השישים של המאה העשרים:

6 סוגת הקינה והקדשת הספר לאדם אהוב שמת, כמעין נר נשמה, שתיהן מאפיינות את השירה המזרחית. הספר הוא גם דוגמה מובהקת ל"שירה שזורה", שירה העשויה שברי פסוקים ופתגמים שבהם השירה הפרטית נשזרה. ראו דיון במאפיינים אלו בספרי אפשרות שלישית לשירה: עיונים בפואטיקה מזרחית, לאה שניר (עורכת), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011.

7 עמנואל לוינס, הזמן והאחר, מצרפתית: אלעד לפידות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2014, עמ' 45. ההדגשה במקור.

8 וראו למשל את השורות החותמות את שיר כ: "בְּמוֹסְרוֹת הָאֵלָה – / אֶהְבָּה – / הַכּוֹחַ הַגָּמור לְהַתִּירָנוּ מֵעֲצָמָנוּ / מְשֻׁם כִּךְ גַּם פְּרוֹשֵׁן / לְתֵת בְּיָדִי אֶחָר רְשֹׁת / לְעֲשׂוֹתָנוּ בּוֹדֵדִים". שמעון אדף, [כ]. ניצוץ מתוך הזכוכית, הערת הפתיחה לעיל, עמ' 35.

מִזְג־הָאִוִּיר הָאֶהוּב עָלֵי פְעוּלָם / הוּא מִזְג־הָאִוִּיר שֶׁל תֵּל אָבִיב בְּלִיל חֶרֶף. / תֵּל אָבִיב
פֹּאשָׁה שֶׁהִטִּילָהּ בְּכַנְדִּיהָ לְאַמְכָּט, / בְּרִיּוֹנִים עָשׂוּ לָהּ אֵת זֶה, וְהִיא מְשׁוּטָטֶט / עֲקָשִׁיו
חֲרוּפָה בְּרַחוּבוֹת מִנְחָלָת לְחֶסֶד. // עֲשׂוּנָא חֶסֶד עִם הָעִיר הַזֹּאת, אִמְרוּ מֶלֶךְ חֲמָה אֵלֶיהָ.
// הָאִוִּיר שֶׁהִרְטִיב אֶת הַחֹל וְהִרְוָהוּ נִיחוּת אִוִּיר / מִהֶלֶךְ עֲקָשִׁיו נִים-וְלֹא-נִים, מֵאֲשֶׁר,
לִפְנֵיו כָּל הַלֵּילָה. / הוּא מִלְטָף אֶת לְחִיָּה בְּעֶבְרוֹ, אֵךְ הוּא לֹא יִתְעַכֵּב. / נְעִימוֹת הַלְחוֹת
מִפְלָחוֹת בֵּין רְבוּעֵי הַבָּתִּים / קוֹלְפוֹת טִיחַ. תֵּל אָבִיב נִרְדָּמָה עַל עֲמָדָה וּפּוֹלָטֶט / גְּנִיחוֹת
טְרוּפוֹת מִן הַשָּׁנָה. // אִמְרוּ מֶלֶךְ טוֹכָה בְּעִיר הַזֹּאת, הִיא רְאוּיָה לְחֶמְלָה.⁹

אדף מוצא עצמו נע ונד בין תל אביב לשדרות, שני קטבים סימבוליים בהווה הישראלית. האבל צובע מחדש את תל אביב, המוצגת דרך אחד האיקונים הפואטיים הידועים שלה. אך לעומת המודוס השירי של ויזלטיר, מודוס של חמלה ואהבה, אדף בוחר להתנער מתל אביב: "לָמָּה לִי תִהְלֶיךָ / וְלָמָּה לָךְ יְמִיךָ. זֶה לֹא מַחְזִיק. וְלִשְׁדֹּרוֹת אֲנִי נִדְחָף". שיר ל"ח אף נחתם בטון נבואי: "מִסְרָתִי לְחֶרֶבָה אֶת הַקְּרִיָּה הַזֹּאת / שׁוֹנֵאת לְעֲנִיִּים, לְגַלְמוּדִים, / לְבַעֲלֵי הַחֲלוּמוֹת". הדימוי המוליך את שירו של ויזלטיר, העיר כאישה שעברה התעללות מינית, מציב את הדובר השירי הוויזלטירי בשקילות סימבולית לאוויר, המלטף את לחייה של העיר וממשיך בדרכו. אם האוויר הלח העניק לעיר ליטוף של חסד, המשורר מעניק לה מילה טובה. נקודת המוצא של אדף זהה (העיר כנערה ש"הִתְפַּרְצָה אֶל מְקַלְחָתָה") אולם אדף בוחר לסמן את האתר הטעון הזה כזירת פשע שאין עליו מחילה. על אונס הנערה אי אפשר לעבור לסדר היום, וריח "הַקְּרִיעוֹת בְּשֹׁר" דבק בחלקיה הפרוקים של תל אביב. הזוהמה והצחנה הפיזיות הן מוסריות ורוחניות גם יחד. בקריאת המכלול השירי, ברי כי אדף מעמיד את עצמו במקומה של הנערה הנאנסת, כמי שאנסו המוות; זוהי עמדה רגשית המצויה אף בשירים אחרים בקובץ. "המוות הוא בלתי נתפס", מציין לוינס, "הוא מסמן את קץ גבריותו וגבורתו של הסובייקט",¹⁰ ובכך הוא מטעים את מקומו הפסיבי (המקודד בתרבות כנשי) לעומת כוח הטבע המוחלט.¹¹

כך כתב ז'ורז' בטאיי בספרו הבלתי אפשרי: "ברגע זה [...] מעירים אותי אל תחושה של 'אונס' בידי המוות".¹² בהמשך כותב בטאיי: "שתי אפשרויות ניצבות לפני המין האנושי: מצד אחד, התענוג האלים, הזוועה והמוות – זו בדיוק נקודת המוצא של השירה – ומנגד, המדע או עולם הממשות של התועלתיות".¹³ דומה כי בדיוק כאן, באתרים רוחשים ומבעבעים אלו של השירה, מצוי שיר זה של אדף ושירים אחרים שלו. הזיונים הפראיים נמצאים באותו קוטב רגשי סימבולי עם הבכי: "כְּאוֹהָבִים אֲשֶׁר חֲנְכוּ בֵיתָם בְּזִיוֹנִים / בְּכָל פְּנֵה, פְּרָאוֹת / מוֹטַחַת בְּכַתְלִים, בְּשִׁישׁ, תְּפוּסָה בְּמִגְרוֹת / מְטַבֵּחַ, / בְּכִיתִי גַם אֲנִי אֶת תֵּל אָבִיב", ומנגד מוצב עולם הממשות של התועלתיות: "בְּמַחֲרֵי דִירוֹת /

9 מאיר ויזלטיר, "מזג-אוויר", קיצור שנות הששים, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1973, עמ' 97-98.

10 לוינס, הערה 6 לעיל, עמ' 42. ההדגשה במקור.

11 גם בשיר מ הופך אדף את המגדר של הדובר השירי הגברי לנשי: "אֲנִי יְרוּץ כְּמוֹ מְטַרְפֶּת בְּרַחוּבוֹת". אדף, הערה 4 לעיל, עמ' 64.

12 ז'ורז' בטאיי, הבלתי אפשרי, מצרפתית: אביבה ברק, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 99.

13 שם, עמ' 10.

מאמירים, בְּהִמּוּת הַנּוֹשְׁעִים / בְּאֹפִיָּהם עַל קו הַחוֹף". עולם הממשות של התועלתיות מוצב נגד השירה גם בשיר מ: "הַנְּעוּרִים הַנִּרְחָצִים בְּשֶׁר, הַעֲתוּנִים הַמְּגִיִּהִים אֲוִיר עַל / תְּאֵלֶת הָעִיר, הַמִּסְחָר הַמְּגִנֵּב אֶת עֶבְרָךְ וְאֶת עֲצִיךְ". אך מה פשר הצימוד שעורך אדף בין התענוג הגופני של הזיונים לבכי? ודוק: אין המדובר כאן באונס, אירוע חסר כל הנאה מינית לקורבן. אדף מציין במפורש: האוהבים. דומה כי אקסטזת העונג מנסה בכל כוחה להתגבר על מה שאי אפשר להתגבר עליו. "בצער, בכאב, בסבל, אנו שבים ומוצאים בטהרתה, את הקביעות המכוננת את טרגדיית הבדידות; הקביעות שעליה לא מצליחה אקסטזת העונג להתגבר",¹⁴ כותב לוינס, ובהמשך, בדברו באופן קונקרטי על המוות כנשא של צער, כאב וסבל קיצוניים: "אנו מצויים ביחס עם משהו אחר לחלוטין, משהו שנושא את האחרות לא כמאפיין ארעי, לא כאחרות שאנו יכולים להטמיעה באמצעות העונג".¹⁵ ניסיונם הנואש של בני הזוג לנצח את המוות באמצעות הגוף האוהב, המשתוקק והמצוי באקסטזה הוא ניסיון נואל, עקר וחסר סיכוי, שכישלונו ידוע מראש למשתתפים בו. הבכי הטמון באקט המיני בלתי נמנע. המוטיב הרווח של הבכי לאחר קיום יחסי מין כמו מנכיח אמת גולמית, ראשונית, שאין רוצים לראותה.

ההשפלה הקיצונית, הרגש המצוי רק בהבהובים בשיר זה, היא ליבתו הרגשית של שיר טו. המוות משפיל אותנו עד עפר, ומכאן גם המגע הסמנטי והחיבור הברור אל האונס. השיר עצמו בנוי כדיאלוג עם תהלים קלז 7-9: "זְכֹר ה' לְבִנִי אֲדוֹם אֶת יוֹם יְרוּשָׁלַם הָאֲמָרִים עָרוּ עָרוּ עַד הַיָּסוֹד בָּהּ. בַּת־בָּבֶל הַשְׂדוּדָה אֲשֶׁרִי שִׁישְׁלָם־לָךְ אֶת־גְּמוּלָךְ שְׂגִמְלָתָ לָנוּ. אֲשֶׁרִי שִׁיאֲחִז וְנִפֵּץ אֶת־עַלְלֶיךָ אֶל־הַסֵּלַע". הקינה הלאומית עברה טרנספורמציה לקינה אישית ופרטית, והגוף הממוגדר, שבמזמור תהלים רק נרמז, הופך לנשא המרכזי של העומק הרגשי בסצנה מינית בוטה של אונס אוראלי. השיר מצייר תמונה שירית פורנוגרפית מצמררת. לעברית יש זין "של גמל", המצוי בגרונו של הדובר – המעיד על כך בפנינו! השיר מבצע חילוף מדהים, כמעט בלתי מורגש, מעמדה אקטיבית אלימה ("הָבו לִי [...] אֶעֱרֶן") לעמדה פסיבית קורבנית. עוד רובד משמעות מצוי בשכבה המטפורית, המעמידה את השירה עצמה בפוזיציה העקרונית של "אונס הקורא".

עירובן של חיות באקט המיני נרמז גם בשיר לח, בתיבה הטעונה "בְּהִמּוּת", המרפררת בו־זמנית לשתי דנוטציות ולשדות סמנטיים שונים: נוסעי האופניים גסי הרוח בתל אביב והפושעים אנסי הנערה. בפואמה "חרא, מוות" שכתב אהרן שבתאי ב־1979, במקטעים קצרצרים ממוספרים, במערך גרפי מוקפד, מופיעים הקטעים שלהלן: "105 פִּיצָד / אָנִי מְגִדִיר // אֶת / 'חֲרָא, מוֹת' / אֲרֻגֶּה [...] 128 הַחַיִּים וְהַמָּוֶת // הֵם שְׁנֵי / סוּגִים // שֶׁל מוֹת // 129 הַתְּסָרִיט שֶׁל הָאָנִי // הוּא / מְשַׁכֵּב בְּהֶמָּה".¹⁶ גם כאן מוצלבים שדות השיח של האין והארוס, הפרשות הגוף הטמאות והנאות המין, אך המודוס השירי שונה לחלוטין. בוטות, הטחה ופרובוקציה מכוונת הם כלי העבודה הראשיים של שבתאי. המילים הולמות בנו כקורנס; שבתאי סוקל את הקורא במילים המוטחות בו כבליסטראות

14 לוינס, הערה 6 לעיל, עמ' 40.

15 שם, עמ' 44.

16 אהרן שבתאי, "חרא, מוות", הפואמה הביתית, תל אביב: עם עובד, 1990, עמ' 49-82.

ענק. לעומת זאת, בשירתו המעודנת ועתירת הקונוטציות של אדף נעטפים שדות הטאבו במחלצות פאר מילוליות מרבדיה השונים של השפה, מהרובד המקראי ועד לסלנג של ימינו. ובכל זאת, הטור השירי "זאת זין שֶׁל גָּמֶל יֵשׁ לָהּ" מגיח מבעד לכל העטיפות, אלים ומתעתע, מן השכבות הארכיאולוגיות והמיתולוגיות של השפה.

לכנות את הסבל בשם, לרומם אותו, לגזור אותו למרכיבי הקטנים ביותר, פעולות אלו מהוות ללא ספק אמצעי להעלים את האבל בהדרגה. למצוא בו מדי פעם סיפוק, אולם גם להתגבר עליו [...] נראה שהאמנויות מצביעות על כמה דרכים אשר עוקפות את מציאת הסיפוק, ואשר, מבלי שיהפכו את האבל למאניה גרידא, מבטיחות לאמן וליועד הדבר אחיזה מעדנת בדבר האבוד. בראש ובראשונה באמצעות הפרוזודיה, אותה שפה מעבר לשפה, המחזירה לסימן את המקצב ואת האליטרציות של התהליכים הסמיוטיים. באמצעות הרב-ערכיות של הסימנים, כמו גם של הסמלים, אשר בעודה אוגדת מגוון רב של קונוטציות סביב הסימן, היא מערערת את הכינוי בשם ומאפשרת לסובייקט לדמיין את חוסר המובן או את המובן האמיתי של הדבר. [...] באמצעות הכלכלה הנפשית של הסליחה: הזדהות הדובר עם אידיאל מזמין ומסביר פנים, המסוגל לבטא את האשמה שבנקמה או את ההשפלה שבפגיעה הנרקסיסטית, העומדת בבסיס ייאושו של המדוכא.¹⁷

דברים אלו, שכתבה קריסטבה, רלוונטיים מאוד להקשרנו. קל לראות את הפרוזודיה, את המקצב והאליטרציות של התהליכים הסמיוטיים אצל אדף, את ערעור הכינוי בשם (למשל, בשיר השני בספר: "אֲנִי בְּמִצָּב אֵיךְ לְהַגְדִּירוֹ וְאֶקְרָאָהוּ אֲבִיבָה-לֹא אֶקְרָאָהוּ אֵינְחוֹת"),¹⁸ את הנכחת ההשפלה שבפגיעה הנרקסיסטית המוצרנת דרך רפרטואר הדימויים המיניים, כשהפוזיציה המונכחת לא פעם היא של מעשה אונס. התחביר הקטוע והאליפטיות החזקה אצל אדף מעלים בזיכרוננו גם את שירתו של אבות ישורון, משורר אהוב עליו.¹⁹ בשיר "אֲדֹן מְנַחָה" (1990), אולי הידוע ביותר של אבות ישורון, כתב: "אֲדֹן מְנַחָה / מְשׁוֹאנֵץ לֵילָה, / הָאֵם זֶה תַּחֲס לֵילָה / אוֹ זֵין זֵין. // אֲדֹן מְנַחָה / מִן הַפְּאִנְיָקָה, / הָאֵם אֲנִי אֶחָדֵל לְפַעֵם / אוֹ אֲנִי אֶתֶּךָ אֶבְלֵם".²⁰ ישורון יוצא "לקרב חייו" נגד המוות. הלילה המאיים לרדת עליו ולהחשיך עליו את יומו הוא אותו לילה שבו נעשים מעשי אהבה, אותו לילה שבו משמש איבר המין מוליך של עונג. במילים "זֵין זֵין" ניכר כפל המשמעות השגור של המילה זין, המשמשת גם כקללה. עירוב זה, בין מין למוות, מצוי גם בשיר "ישו" שבמחזור "אֵי שֶׁם שֶׁם הָא": "לֶקֶח וְתֵל אֶתְךָ / בְּשִׁתִּי יָדִים / בְּשִׁתִּי רַגְלִים

17 ז'וליה קריסטבה, שמש שחורה: דיכאון ומנכוליה, מצרפתית: קרן שמש, תל אביב: רסלינג, 1987, עמ' 87.

18 שמעון אדף, "[א. אֲנִי בְּמִצָּב אֵיךְ לְהַגְדִּירוֹ וְאֶקְרָאָהוּ אֲבִיבָה-לֹא אֶקְרָאָהוּ אֵינְחוֹת]", הערת הפתיחה לעיל, עמ' 7.

19 לרשימה שכתב על שירתו ראו, שמעון אדף, "אחרי קרבן הקן: קול דיבור ונוסח", לילך לחמן (עורכת), איך נקרא אבות ישורון, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 135–142.

20 אבות ישורון, "אֲדֹן מְנַחָה", הלית ישורון וליילך לחמן (עורכות), מלבדאותה: מבחר 1991–1991, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 313.

/ ובשני אשכים. // תל לך סנר משלש / לכסת זרע חמצמי / וסמיד, נאל פחריץ גבינה / ואבר השפיקה".²¹ גם בקובץ אביבה-לא יש שיר העוסק בדמותו של ישו, וגם הוא אינו פוסח על אזכור המילה "מין" כבר בתחילתו: "מין ובדידות ופחם, / כוכבים של פחם, / זעקות שחרות, כלכלת העורבים / הנוקרים בתוכם. // המסמר שביד, המסמר שבראש / שבר החשך ונשיכת המלה. / בבקר שוב לא ידעתי מה יעשה עם הדם – / זה עוזב אותי והולך לעולם".²²

אני רוצה לחתום את דבריי במילותיה הנוקבות של קריסטבה, העוסקות במקורן ב"אליס בארץ הכאבים", אך כמו נגזרו במדויק לספר זה: "הודות לפרישה ללא גבול של צערה הקפוא, היא מוצאת מחדש שלמות הזויה".²³

תל אביב

21 אבות ישורון, "ישו", הלית ישורון ויליך לחמן (עורכות), מלבדאתה: מבחר 1934-1991, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 374.

22 שמעון אדף, "[לז. מין ובדידות ופחם]", הערת הפתיחה לעיל, עמ' 61.

23 קריסטבה, הערה 16 לעיל, עמ' 68.