"המוות הגדול" ו"המוות הקטן": מין ומוות באביבה־לא לשמעון אדף[1]

קציעה עלון

הָבוּ לִי אֶת הַצּוּרוֹת הַמְּצֻרוֹת אֶת הַשָּׂפָה / וַאֲפָרְקֵן אֵיבָר־אֵיבָר, / אֶעֱרֹן עַד הַיְסוֹד, מַעֲלָלָן / אֶשְׁבֹּר אֶל סֶלַע, / שַׁרְמוּטוֹת אֲיֻמּוֹת אוֹמְרוֹת אֲבִיבָה מֵתָה. / אֲבָל הָיִיתִי גַּם / אֲנִי, דָּפְקָה עִבְרִית בְּתוֹךְ / גְּרוֹנִי, עָנִיתִי הֵן. / זֹאת זַיִן שֶׁל גָּמָל יֵשׁ לָהּ.[2]

לַבָּנִים אוֹתוֹ גּוֹרָל כְּמוֹ / לָאֲבוֹת, אוֹתָם פָּנִים // עוֹמְדִים וּמְחַכִּים עַל מִדְרָכָה. / הַזְּמַן יִקָּרֶה לָהֶם בִּמְכוֹנִיּוֹת, / בְּהַכְנָסָה וְהוֹצָאַת סִפְרֵי / תּוֹרָה, בְּרוּחַ בַּבְּרוֹשִׁים. // קָסָמִים יֶהֱמוּ בִּנְדִידָתָם אֶל / הַצָּפוֹן. אָבִיב דּוֹלֵק / בִּירוֹקָה עַל פְּנֵי הַמַּיִם, / בְּזֶפֶת, / שַׁעֲנָה // פִּתְאוֹם הָעוֹר חָרוּשׁ, הַמִּין דָּלִיל / כְּמוֹ עֶרְוָה, / אֵיפֹה הָיָה, הָרְחוֹב לָקַח לְאָן לָקַח / קְלָלָה וְתַדְהֵמָה // כָּבְדוּ עַל לְשׁוֹנָם כְּמוֹ / מַטְבְּעוֹת.[3]

כָּאוֹהֲבִים אֲשֶׁר חָנְכוּ בֵּיתָם בְּזִיּוּנִים / בְּכָל פִּנָּה, פְּרָאוּת / מוּטַחַת בַּכְּתָלִים, בַּשַּׁיִשׁ, תְּפוּסָה בִּמְגֵרוֹת / מִטְבָּח, / בָּכִיתִי גַּם אֲנִי אֶת תֵּל אָבִיב: // מְלִיחוּת זוֹ לֹא תָּסוּר / מֵעִם הַפִּיקוּסִים, מִן הַשְּׁחָקִים / הַמִּתְכַּסִּים טֵבֵת כְּנַעֲרָה / שֶׁהִתְפָּרְצוּ אֶל מִקְלַחְתָּהּ. // וְרֵיחַ הִקָּרְעוּת בָּשָׂר / יִדְבַּק בַּמִּדְרָכוֹת, בְּמִחִירֵי דִּירוֹת / מַאֲמִירִים, בַּבְּהֵמוֹת הַנּוֹשָׂעִים / בְּאוֹפַנַּיִהֶם עַל קַו הַחוֹף, // בַּהֹלֶם / הַנָּחוּשׁ שֶׁל תִּמְסוֹרוֹת אַלְחוּטִיּוֹת. / דָּמֵךְ שֶׁהִיא הִלְבִּינָה שׁוֹט יִקָּשֵׁט — / מָסַרְתִּי לְחֵרְבָּה אֶת הַקִּרְיָה הַזֹּאת / שׁוֹנֵאת לָעֲנִיִּים, לַגַּלְמוּדִים, / לְבַעֲלֵי / הַחֲלוֹמוֹת.[4]

קָרוֹב לְוַדַּאי שֶׁאֶשְׁתַּגֵּעַ, לֹא מַחְזִיק הַזַּיִן הַזֶּה / זָרוּת זִכָּרוֹן זֶהוּת. כֻּלָּם יוֹדְעִים לְבַרְבֵּר מַשֶּׁהוּ אֶחָד / עַל הַפָּרָמִים, עַל הַגִּמְגּוּם, כְּאִלּוּ אֱלֹהִימָוֶת / לֹא הֵגִיחַ וְהוּא לַהַב מְמֹרָט, הוּא תֵּקַע שׁוֹפָר, רָאֹה תִּרְאוּ כָּמוֹנִי הוּא יַשְׁאִיר לָכֶם / רַק סֶדֶק בַּגָּרוֹן שֶׁבַּעֲדוֹ אֲנִי / לוֹאֵט אֶל אַחוֹתִי: קָחִי לָךְ הַחֵלֶק מִגּוּפִי וַחֲיִי מִמֶּנּוּ לְמַעַן תִּחְיִי. וּלְתֵל אָבִיב / לָהּ אֲנִי שָׁר: הַנְּעוּרִים הַנִּרְחָצִים בָּשָׂר, הָעִתּוֹנִים הַמַּגְבִּיהִים אָוִיר עַל / תַּאֲלַת הָעִיר, הַמִּסְחָר הַמְּגַנֵּב אֶת עֲבָרְךָ וְאֶת עָצִיךָ — לָמָּה לִי תְּהִלָּתֵךְ / וְלָמָּה לָךְ יָמַיִךְ. זֶה לֹא מַחְזִיק. וְלִשְׁדֵרוֹת אֲנִי נִדְחָף / בְּרֶכֶב אֵשׁ לְחַלּוֹת פְּנֵי תָּמָר, אִמִּי, אִמִּי, אֵינְסְפֹּר פְּעָמִים יִקָּרֶה לָהּ, / הִיא תֵּבְךְ, אֲנִי יָרוּץ כְּמוֹ מְטֹרֶפֶת בָּרְחוֹבוֹת, מֵהַבַּיִת אֲנִי / יִצֵּא רַק לְבֵית הָעָלְמִין.[5]

---

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

2 שמעון אדף, "[טו. הָבוּ לִי אֶת הַצּוּרוֹת הַמְּצֻרוֹת אֶת הַשָּׂפָה]", הערת הפתיחה לעיל, עמ' 27.

3 שמעון אדף, "[ל. לַבָּנִים אוֹתוֹ גּוֹרָל כְּמוֹ]", הערת הפתיחה לעיל, עמ' 52.

4 שמעון אדף, "[לח. כָּאוֹהֲבִים אֲשֶׁר חָנְכוּ בֵּיתָם בְּזִיּוּנִים]", הערת הפתיחה לעיל, עמ' 62.

5 שמעון אדף, "[מ. קָרוֹב לְוַדַּאי שֶׁאֶשְׁתַּגֵּעַ]", 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 הקונוטציות 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 אִפשר 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 לערבול 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־אויר" 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: "בַּמּוֹסְרוֹת הָאֵלֶּה – / אֲהֵבָה – / הַכּוֹחַ הַגָּמוּר לְהַתִּירֵנוּ מֵעַצְמֵנוּ / מִשּׁוּם כָּךְ גַּם פִּרוּשָׁן / לְתֵת בִּידֵי אַחֵר רְשׁוּת / לַעֲשׂוֹתֵנוּ בּוֹדְדִים". שמעון אדף, "[כ. נִיצוֹץ מָתוּחַ הַזִּכּוּכִית]", הערת הפתיחה לעיל, עמ' 35.

מֶזֶג־הָאֲוִיר הָאָהוּב עָלַי בָּעוֹלָם / הוּא מֶזֶג־הָאֲוִיר שֶׁל תֵּל אָבִיב בְּלֵיל חֹרֶף. / תֵּל אָבִיב כְּאִשָּׁה שֶׁהֶטִילוּהָ בִּבְגָדֶיהָ לָאַמְבָּט, / בְּרִיּוֹנִים עָשׂוּ לָהּ אֶת זֶה, וְהִיא מְשׁוֹטֶטֶת / עַכְשָׁיו חֲרוּפָה בְּרָחוֹבוֹת מְיַחֶלֶת לְחֶסֶד. // עֲשׂוּ־נָא חֶסֶד עִם הָעִיר הַזֹּאת, אִמְרוּ מִלָּה חַמָּה אֵלֶיהָ. // הָאֲוִיר שֶׁהִרְטִיב אֶת הַחוֹל וְהִרְוָהוּ נִיחוֹחַ אֲוִיר / מְהַלֵּךְ עַכְשָׁיו נִים־וְלֹא־נִים, מְאֻשָּׁר, לְפָנָיו כָּל הַלַּיְלָה. / הוּא מְלַטֵּף אֶת לֶחְיָהּ בְּעָבְרוֹ, אַךְ הוּא לֹא יִתְעַכֵּב. / נְעִימוֹת הַלַּחוּת מְפַלְחוֹת בֵּין רִבּוּעֵי הַבָּתִּים / קוֹלְפוֹת טִיחַ. תֵּל אָבִיב נִרְדֶּמֶה עַל עָמְדָהּ וּפוֹלֶטֶת / גְּנִיחוֹת טְרוּפוֹת מִן הַשֵּׁנָה. // אִמְרוּ מִלָּה טוֹבָה בָּעִיר הַזֹּאת, הִיא רְאוּיָה לְחֶמְלָה.[9]

אדף מוצא עצמו נע ונד בין תל אביב לשדרות, שני קטבים סימבוליים בהוויה 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 תְּהִלָּתֵךְ / וְלָמָּה לָךְ יָמַיִךְ. זֶה לֹא מַחְזִיק. וְלִשְׁדֵרוֹת אֲנִי נִדְחָף". שיר ל"ח אף נחתם בטון נבואי: "מָסַרְתִּי לְחָרְבָּה אֶת הַקִּרְיָה הַזֹּאת / שׁוֹנֵאת לָעֲנִיִּים, לַגַּלְמוּדִים, / לְבַעֲלֵי / הַחֲלוֹמוֹת". 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"הִתְפָּרְצוּ אֶל מִקְלַחְתָּהּ") אולם אדף בוחר לסמן את האתר הטעון הזה כזירת פשע שאין עליו מחילה. על אונס הנערה אי אפשר לעבור לסדר היום, וריח "הִקָּרְעוּת בָּשָׂר" 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 מקומנו 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: "כָּאוֹהֲבִים אֲשֶׁר חָנְכוּ בֵּיתָם בְּזִיּוּנִים / בְּכָל פִּנָּה, פִּרְאוּת / מוּטַחַת בַּכְּתָלִים, בַּשַּׁיִשׁ, תְּפוּסָה בִּמְגֵרוֹת / מִטְבָּח, / בָּכִיתִי גַּם אֲנִי אֶת תֵּל אָבִיב", ומנגד מוצב עולם הממשות של התועלתיות: "בִּמְחִירֵי דִּירוֹת /

9 מאיר ויזלטיר, "מזג־אויר", 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 יָרוּץ כְּמוֹ מְטוֹרֶפֶת בָּרְחוֹבוֹת". 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.

מַאֲמִירִים, בַּבְּהֵמוֹת הַנּוֹשָׁעִים / בְּאוֹפַנַּיִהֶם עַל קַו הַחוֹף". עולם הממשות של התועלתיות מוצב נגד השירה גם בשיר מ: "הַנְּעוּרִים הַנִּרְחָצִים בָּשָׂר, הָעִתּוֹנִים הַמַּגְבִּיהִים אֲוִיר עַל / תַּאֲלַת הָעִיר, הַמִּסְחָר הַמְּגַנֵּב אֶת עֲבָדְךָ וְאֶת עֲצַיִךְ". 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 הקִבְּיעוּת 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' לִבְנֵי אֱדוֹם אֵת יוֹם יְרוּשָׁלָם הָאֹמְרִים עָרוּ עָרוּ עַד הַיְסוֹד בָּהּ. בַּת־בָּבֶל הַשְּׁדוּדָה אַשְׁרֵי שֶׁיְּשַׁלֶּם־לָךְ אֶת־גְּמוּלֵךְ שֶׁגָּמַלְתְּ לָנוּ. אַשְׁרֵי שֶׁיֹּאחֵז וְנִפֵּץ אֶת־עֹלָלַיִךְ אֶל־הַסָּלַע". 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 ("הָבוּ לִי [...] אֶעֱרֵן") 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 "בְּהֵמוֹת", 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 כֵּיצַד / אֲנִי מַגְדִּיר // אֶת / 'חָרָא, מָוֶת'? // אוֹרְגִיָּה [...] 128 הַחַיִּים וְהַמָּוֶת // הֵם שְׁנֵי / סוּגִים // שֶׁל מָוֶת // 129 הַתַּסְרִיט שֶׁל הָאֲנִי // הוּא / מִשְׁכַּב בְּהֵמָה".[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 "זֹאת זַיִן שֶׁל גָּמָל יֵשׁ לָהּ" מגיח מבעד לכל העטיפות, אלים ומתעתע, מן השכבות הארכיאולוגיות והמיתולוגיות של השפה.

> לכנות את הסבל בשם, לרומם אותו, לגזור אותו למרכיביו 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 וליודע הדבר אחיזה מעדנת בדבר האבוד. בראש ובראשונה באמצעות הפרוזודיה, אותה שפה מעבר לשפה, המחדירה 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 הנרקיסיסטית, 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 בְּמַצָּב אֵיךְ לְהַגְדִּירוֹ וְאֶקְרָאֵהוּ אֲבִיבָה־לֹא אֶקְרָאֵהוּ אֵיפָּחוֹת"),[18] את הנכחת ההשפלה שבפגיעה הנרקיסיסטית 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 מְנֻחָה" (1990), אולי הידוע ביותר של אבות ישורון, כתב: "אֲדֹן מְנֻחָה / מִשְׁוַאנְץ לַיְלָה, / הַאִם זֶה תְּחִס לַיְלָה / אוֹ זַיִן זַיִן. // אֲדֹן מְנֻחָה / מִן הַפָּאנִיקָה, / הַאִם אֲנִי אֶחְדַּל לִפְעֹם / אוֹ אֲנִי אֹתְךָ אֶבְלֹם".[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 "זַיִן זַיִן" ניכר כפל המשמעות השגור של המילה זין, המשמשת גם כקללה. עירוב זה, בין מין למוות, מצוי גם בשיר "יֵשׁוּ" שבמחזור "אֵי שָׁם שָׁם הֶא": "לָקְחָ וְתָלָ אֹתְךָ / בִּשְׁתֵּי יָדַיִם / בִּשְׁתֵּי רַגְלַיִם

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

18 שמעון אדף, "[א. אֲנִי בְּמַצָּב אֵיךְ לְהַגְדִּירוֹ וְאֶקְרָאֵהוּ אֲבִיבָה־לֹא אֶקְרָאֵהוּ אֵיפָּחוֹת]", 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 מְנֻחָה", הלית ישורון ולילך לחמן (עורכות), מלבדאתה: מבחר 1934־1991, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 313.

/ וּבִשְׁנֵי אֲשָׁכִים. // תָּלֶ לְךָ סִנּוֹר מְשֻׁלָּשׁ / לְכַסּוֹת זֶרַע חֲמַצְמַץ / וְסָמִיךְ, נֹאָל כַּחֲרִיץ גְּבִינָה / וְאֵבֶר הַשְּׁפִיכָה".[21] גם בקובץ אביבה־לא יש שיר העוסק בדמותו של ישו, וגם הוא אינו פוסח על אזכור המילה "מין" כבר בתחילתו: "מִין וּבְדִידוּת וּפֶחָם, / כּוֹכָבִים שֶׁל פֶּחָם, / זְעָקוֹת שְׁחוֹרוֹת, כַּלְכָּלַת הָעוֹרְבִים / הַנּוֹקְרִים בְּתוֹכָם. // הַמַּסְמֵר שֶׁבַּיָּד, הַמַּסְמֵר שֶׁבָּרֹאשׁ / שֶׁבֶר הַחשֶׁךְ וּנְשִׁיכַת הַמִּלָּה. / בַּבֹּקֶר שׁוּב לֹא יָדַעְתִּי מָה יֵעָשֶׂה עִם הַדָּם – / זֶה עוֹזֵב אוֹתִי וְהוֹלֵךְ לָעוֹלָם".[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, "יֵשׁוּ", הלית ישורון ולילך לחמן (עורכות), מלבדאתה: מבחר 1934-1991, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 374.

22 שמעון אדף, "[לז. מִין וּבְדִידוּת וּפֶחָם]", הערת הפתיחה לעיל, עמ' 61.

23 קריסטבה, הערה 16 לעיל, עמ' 68.