

המקום והמרחק: רליגיוזיות וכמיהה אל הנשגב בשירת יונה וולך

תקציר: היבטים רליגיוזיים ומיסטיים מלווים את שירתה של יונה וולך מראשיתה ועד אחריתה. ואולם אין מדובר בתפיסה אחידה ומתמשכת, כי אם במהלך מתפתח ודינמי. אפשר לחלק את ההתייחסויות הדתיות בשירת וולך לשלוש קבוצות עיקריות, שאינן ניצבות זו לצד זו באופן שוויוני, כי אם כפופות להיררכיה פנימית של תחושת קרבה לאלוהות וריחוק ממנה. בקבוצה הראשונה מצויים שירים המתאפיינים ביחס ביקורתי כלפי הדת ובהתבוננות מרוחקת על הטקס הדתי ועל החוויה האמונית. בקבוצה האמצעית של השירים יש ביטויים רבים של כמיהה לחוויה הטרנסצנדנטית וחוסר יכולת לממשה. ואילו בקבוצה האחרונה יש שירים המבטאים סימביוזה ממשית עם האלוהות ותחושה עמוקה של ידיעה מיסטית. שירים אלו נכתבו בשנות מחלתה של וולך, ונראה שהם ביטוי להתמודדות רוחנית עם טראומת המחלה ועם אימת המוות הקרב, וכי דווקא אלה אפשרו התמזגות עם הנשגב שנראתה בשיריה המוקדמים יותר בלתי אפשרית.

מילות מפתח: יונה וולך, טרנסצנדנטיות, כמיהה אל הנשגב, התמודדות עם המוות, ארס-פואטיקה.

כאשר הוזכר שיר של יונה וולך באחד מהקורסים לספרות בסמינר הקיבוצים העיר בזלזול אחד הסטודנטים שמדובר ב"משוררת פורנוגרפית וחסרת חשיבות", והערתו זכתה לזמזום קולני של הסכמה מרחבי האולם. אותה הערה וההסכמה הכללית שליוותה אותה אינן רק נחלת סטודנטים במכללות לחינוך, כי אם ייצוג של הלך רוח רווח ותפיסה ציבורית מקובלת של יונה וולך ושל שירתה (חרף מעמדה המרכזי בקנון השירה העברית¹) ככזו שאין בה הרבה תוכן מלבד מיניות מוחצנת. לא ארחיב בנוגע לסקסיוזם ולמיזוגניה שמחוללים תפיסה זו, ולהנחה שמשורר גבר לא יזכה ליחס דומה אף אם שירתו תכיל לא פחות ארוטיקה ומיניות. בעולמנו, שעדיין לוקה קשות בשוביניזם גלוי וסמוי, החצנה מינית נשית, ספרותית ומטפורית וגם ממשית ופיזית, עדיין נתפסת כשערורייתית וראויה לתשומת לב רבה. אך ברצוני להאיר פן אחר בשירתה של יונה וולך. פן משמעותי ומרתק לא פחות

* על שם שירה של יונה וולך. ראו "המקום והמרחק", י' וולך, מופע, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1986, עמ' 203.

1 ראו ח' צמיר, בשם הנוף, ירושלים: כתר, 2006.

בעיני, שיכול להיתפס בטעות כסותר את הנדבכים הארוטיים בכתיבתה. אני מתכוונת לתחום המטפיזי בשירתה של וולך, להתייחסויות הרבות לאלוהות, לטרנסצנדנטיות ואף לדת הממוסדת עצמה. אף על פי שהנושא הזה נוכח בהחלט לא רק בשירתה של וולך, אלא גם במחקר על אודות שירתה, אותו סטודנט מהשיעור וקהל מעודדיו היו ודאי מופתעים לגלות עד כמה רחבה אחיזתו. רבים משיריה נוגעים בנשגב ובאלוהי, בדרכים שונות ומתוך זוויות אוהדות יותר או פחות, מתוך כמיהה או מתוך ביקורת, מתוך געגועים ותשוקה או מתוך בוז וביטול. ואולי על אף הפער התדמיתי הגדול בין המיניות לבין הדת, השתיים חולקות כמה מכנים משותפים. ראשית, גם המיניות וגם הדת בחברה הפטריארכלית "שייכות" למין השליט-הגברי ונתונות לפיקוחו ולניהולו, ותפקידיהן של הנשים בשני התחומים האלה הם תפקידים שוליים של נותנות שירות. שנית, אצל וולך אפשר להציע שהפרובוקציה והמיניות המוחצנת, וגם הכמיהה וחיפוש הדרך הרוחני, נובעים מאותו מקור נפשי. חיפוש הדרך וחוסר המנוחה והנחת אופייניים מאוד לוולך ולשירתה, כפי שמתאר בהרחבה יגאל סרנה בכיוגרפיה שלה,² ולובשים פנים שונות. חיפוש אלטרנטיבות לקיום היום-יומי מתמקד לפרקים בארצי, במיני, ולעתים באלוהי ובמה שמעבר לעולם הזה. צפרירה לידובסקי מונה בין המחוזות ה"מוארים", בלשונה, שאותם חוקרת וולך כדי להגיע לשחרור, גם את עולם החלום והפנטזיה, המיתולוגיות והמדע,³ אך נראה שתמיד הכמיהה אחת היא: להמריא אל מעבר ליום-יום, להפוך את החיים למסעירים, לכאלה ששווה לחיותם.

במהלך הקריאה בשירתה של וולך מתוך ניסיון לאתר את ההיבטים המטפיזיים ביצירתה מצאתי כמה אופני התייחסות שונים לעולם הרוח, שאפשר לחלקם לשלוש קבוצות בולטות. הקבוצה הראשונה כוללת אזכורים והתייחסויות לדתות הממוסדות על פולחניהן, אם באופן ישיר ואם כרמזים וסמלים הנטועים בשיריה. ההתייחסות לדת הממוסדת היא בדרך כלל ביקורתית ואפילו לגלגנית, ופעמים רבות מרדנית ופמיניסטית. בשירים האלה וולך משתמשת בנושאים השאובים מן הדתות כדי לפרוש תפיסת עולם חתרנית או לחלופין כדי להביע תסכול מהמוגבלות האנושית ומהחוויה האנושית על גווניה.

את הקבוצה השנייה אפשר לסווג ככמיהה אל הנשגב, כתשוקה רוחנית ולעתים אפילו מיסטית, שלעולם אינה מסופקת, שמהותה היא חוסר סיפוק, כלומר התשוקה עצמה היא המהות. אופן ההתייחסות הזה עוסק במרחק מהנשגב, אבל עצם התשוקה להתקרבות מסמנת ויתור על המבט הביקורתי והצונן שמאפיין את הקבוצה הקודמת.

בקבוצה השלישית, שהיא אולי המרתקת מכולן, נכללים השירים שכתבה וולך באחרית ימיה, רובם בהשפעת מחלת הסרטן והקרבה למוות, ובשירים האלה נראה שנמצאת לה איזו

2 ש.ם.

3 צ' לידובסקי, שחררי חרצובות לשונך אישה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2009.

גאולה, שהשמים והארץ מתקרבים, והכמיהה האינסופית מוצאת סיפוק מסוים, או לפחות מנוחה. שירים אלו מתאפיינים ברעיונות מיסטיים סמויים וגלויים ובתחושת ידיעה פנימית עמוקה.

"אני הבתולה הקדושה": אלוהות דתית ממסדית ומנוכרת

קבוצת השירים הראשונה, הכוללת את ההתייחסויות לדת הממוסדת, היא הגלויה והבולטת ביותר, ולכן הקלה ביותר לאיתור. היא מתאפיינת בשיבוץ של מושגים דתיים מוכרים יותר ופחות, ובכתיבה מתעמתת בדרך כלל. המילים "אל", "אדוני", "אלוהים", ואפילו "המקום" היהודי-דתי, אינן מילים נדירות בשירים האלה, ואותה ישות שמימית מקבלת אפיונים שונים וקווי אופי גמישים למדי. לעתים האל הזה נותר מרוחק וחסר צורה, כמין אידאל בלתי מושג, ולעתים זהו אל יהודי או נוצרי – מושא ישיר לפנייה, ופעמים רבות, כאמור, לביקורת דתית וחברתית ואף ללעג ולטינה. הדת הממוסדת או האלוהות הממוסדת מוצגת בחלק משיריה של וולך כנכספת או לחלופין פתטית, אך בכל מקרה ככזו שאין באפשרותה להגיע אליה, אם מפני שזהו גורלם של בני האדם ואם מפאת נשיותה. כלומר לעתים מוזכרת בשירתה אפשרות פולחנית דתית שהייתה נגישה לה לו הייתה גבר, אך מאחר שהיא אישה היא נאלצת למצוא דרכים אחרות להתייחס אל תפיסת העולם הדתית ואל נגזרותיה המעשיות.

בשיר "אני הבתולה הקדושה"⁴ מלגלגת וולך על פנטזיית ההצלה האלוהית ועל התשוקה האנושית לחוות אלוהות חיצונית כמשהו שמסוגל להפיג סבל. הקונוטציה המידית שמעורר השיר היא לתאולוגיה הנוצרית כמובן, למריה אם האלוהים ולתפקיד המשותף לה ולבנה – לשאת על כתפיהם את הסבל האנושי ולפטור את בני האדם ממנו. השיר נפתח באנפורה – חזרה על המשפט "אני הבתולה הקדושה", כמו תזכורת לנטייה האלוהית (היהודית דווקא) להדגיש שוב ושוב את שמו ואת נוכחותו, ולהתעקש על הגייה מדויקת של שם האל בהקשרים הנכונים. הקונוטציה העולה לנוכח פתיחת השיר היא לדיבר הראשון בעשרת הדיברות: "אנוכי ה' אלוהיך", וכך מובע הרעיון שהאל רואה את עיקר תפקידו בעולם בהתעקשות אובססיבית על שמו ומעמדו, ולא בסיוע לבני האדם. החזרתיות מופיעה גם בהמשך, בשני המשפטים: "אינך סובל יותר, כבר אינך סובל", והיא בולטת במיוחד מפאת קוצרו של השיר. שש שורות בסך הכול, ומתוכן ארבע שורות הן משפטים כפולים. אפשר לראות בכך ביקורת על האופן שבו, באמצעות ריטואלים ריתמיים, מהפנטת או לוכדת הדת את האדם ברשת של הצהרות שנתפסות כאמיתיות בגלל החזרה המרובה עליהן בתרבות

4 וולך, דברים, תל אביב: עכשיו, 1966, עמ' 11.

ובכתבי הקודש עצמם. הניסיון הנוצרי-ישועי לנטרל את סבלו של האדם מוצג כאן כניסיון טכני מאוד, כמו הנחיות שניתנות לטייס מהמפקדה: המשפט "כבר אינך סובל, עבור" מזכיר את הביטוי: "רות, עבור". הבחירה בעולם המושגים הצבאי מדגישה את המרחק בין האל או אמו של האל ובין האדם, כפי שמבהירה דורית זילברמן: "ההיזדקקות למסגרת של שדר צבאי ולמכשיר קשר מעידה על המרחק, המום והמגבלות של הקשר"⁵. הדת, מבהיר השיר, מתיימרת להנחות את האדם בדרכו, אך היא אינה מסוגלת לכך באמת. בשיר זה נראה שאף אין ברצונה של האלוהות – המוצגת כאן בדמותה של מריה – לסייע לאדם. היא עושה זאת כלאחר יד, באופן אנגי ובעיקר מאוד לא אישי, וכשהיא מסיקה שתם ונשלם הסיוע לאדם שמולה היא אינה מתעכבת: "כבר אינך סובל, עבור", היא מחליטה ועוברת הלאה. פרשנות שונה מאוד לשיר אפשר למצוא אצל חמוטל צמיר,⁶ הקוראת את הגוף הראשון בשיר – "אני הבתולה הקדושה" – כפשוטו. על פיה, המשוררת עצמה היא הבתולה הקדושה, ועליה נגזר לשאת את סבלה של האנושות כולה. קריאה כזו תמקם את השיר בקבוצה השלישית ולא בראשונה, מפני שהאלוהות היא בתוכה, ואפילו היא עצמה, ולא חיצונית לה. אך אני סבורה שגם הכרונולוגיה וגם הנימה קרת הרוח והאטומה של הדוברת מכוונת למיקומו של השיר בקבוצה הזאת.

השיר "כשתבוא לשכב אתי כמו אלוהים"⁷ מפורש ומוסבר בדרך כלל כחלק מקבוצת שירי "כשתבוא לשכב אתי", המציירים סצנות מיניות אלימות וקשות, שבהן האישה על פי רוב מושפלת ומדוכאת. לילי רתוק מפרשת את השירים הללו כשירים חתרניים וביקורתיים דווקא, הנושאים אמירה פמיניסטית.⁸ בלי לערער על קביעתה אני רוצה להציע זווית נוספת בקריאת השיר. אולי המיניות משמשת כאן רק כמשל, רק כסמל לחתירה תמידית אל איזושהו סיפוק, שלעולם אינו מצליח למלא את האדם באמת. הנמשל – הגלוי למדי ומופיע בשם השיר – הוא הרוח, או האלוהות, שמוגדרים באמצעות היעדרם מהקיום האנושי, על ידי חוסר היכולת שלהם להתממש ולתת נחמה: "לעולם לא אגיע לחוף", כותבת וולך. האל מוצג כאן כעינוי, כגורם סבל ישיר: "ענה אותי ככל שתוכל". העינוי מושג על ידי התרחקותו: "היה לא מושג לעולם", וגם על ידי התעלמותו מהסבל האנושי: "הנח בסבלי". הרוחניות היא כאב: "היה רק רוחני", היא כותבת ומפרטת מיד: "כאב נקי ומבודד". רתוק מסבירה כי החיבור בין אלוהות ובין מקור ה"טוב" הדתי, עם סבל ועם כל מה שמוגדר כ"רע", נוכח מאוד בשירתה של וולך, כפי שכותבת וולך עצמה במקום אחר: "אולי השטן

5 ד' זילברמן, העברית היא אשה מתרחצת, תל אביב: ירון גולן, 1990, עמ' 33.

6 צמיר (לעיל הערה 1).

7 וולך, אור פרא, תל אביב: איכות, 1983, עמ' 58.

8 ל' רתוק, מלאך האש, תל אביב: חדקל, 1997.

הוא הטוב, וכוחות הרע הם בכלל הכוחות הנפלאים ביותר שבנו".⁹ בסופו של השיר היא סונטת ב"כל האלה שלך" – כל המאמינים אולי – ומטיחה שהם "תמיד בדרך". ועל כך מתבקש לתהות: האם אין היא בעצמה "תמיד בדרך"?

לעומת האזכור הנוצרי בשיר "אני הבתולה הקדושה", ברבים משיריה האחרים מתייחסת וולך לדת היהודית ולפולחן היהודי. בדרך כלל היא עושה זאת באופן חתרני מאוד. הפולחן היהודי מתואר על פניו הפטריארכליות ומושם ללעג ממשי במה שנחשב אולי לשירה השערורייתי ביותר של וולך: "תפילין".¹⁰ בשיר זה מביימת וולך סצנה בימתית מינית וקשוחה, הדבר הכי רחוק שאפשר להעלות על הדעת מקרבה אינטימית ואישית לאלוהות. בסצנה הזאת האישה נשלטת, מושפלת להנאתו של ההמון, והדת מגויסת לצורך כך כעוד כלי להשפלת האישה. בתחילת השיר הדוברת ממקמת את עצמה בעמדה הפסיבית הנשית-מסורתית: "אתה תעשה בשבילי, כל דבר תעשה בשבילי". כפי שמסבירה סימון דה בובואר ב"המין השני", הפסיביות שאלה מנותבת האישה משחר ילדותה היא הגורם המרכזי להיותה מדוכאת וחסרת עוצמה בחברה ובמשפחה.¹¹

ואולם בחלקו האחרון של השיר מתהפכות היוצרות, והאישה המושפלת יוצאת למסע נקמה בעזרת התפילין. היא מענה באכזריות את הגבר, "הו עד מה תהיינה אכזריות פני", ומתעללת בו עד שהוא נחנק ונשמתו יוצאת. מלבד נקמה פמיניסטית, יש בשיר הזה גם פטישיזציה שמרכזה הוא חפץ פולחן דתי יהודי. מדוע בוחרת וולך בתפילין כדי לחנוק את הגבר, ולפני כן – כדי להתעלל באישה? האם יש כאן ביקורת על האופן שבו משתמשת הדת באישה ומנצלת אותה? בציבוריות הישראלית נתפס "תפילין" כשיר גס, פורנוגרפי, שערורייתי וראוי לגינוי. הוא שעורר תרעומת וזעם כלפי וולך יותר מכל שיריה, הביא את סגנית שרת החינוך להטיח בה עלבונות, ואת ידידתה, המשוררת זלדה, לסיים את חברותן ולהכריז על הפסקת פרסום שיריה ב"עיתון 77", שם הודפס השיר לראשונה. ואולם רות צופר מציעה במאמרה העוסק ב"תפילין" להימנע מההתלהמות האינסטינקטיבית ולהבין את השיר באופן מעמיק ומעניין יותר. היא מתמקדת בעיקר בהיפוך התפקידים הפמיניסטי שמציע השיר, היפוך שמשמש בתפילין דווקא, בשל היותן תשמיש קדושה גברי. צופר מעירה כי שורשה של המילה הארמית "תפילין" יכול להיות פל"ל, כמו במילה "תפילה", אך גם פל"ה, כמו במילה אפליה, ואם כך – אין מתאים יותר מן התפילין ליצירת היפוך תפקידים מגדרי ולביטוי עוצמה נשית-ארוטית.¹²

9 וולך, שירה, תל אביב: סימן קריאה, 1976, עמ' 7.

10 וולך (לעיל הערה 7), עמ' 50.

11 ס' דה-בובואר, המין השני (תרגום: ש' פרמינגר), תל אביב: בבל, 2001.

12 ר' צופר, עבותות משהחריים, חפצים, מיניות ושערוריה ב"תפילין" של יונה וולך, תיאוריה וביקורת, 17 (2000), עמ' 75-100.

האל נעדר מהסצנה הפורנוגרפית לכאורה ורק נרמז באמצעות התפילה ובאמצעות החפץ שנועד לצורכי פולחנו. אך אולי הארוטיזציה של תשמיש הקדושה הזה נועדה דווקא לבטא איזו תשוקה כלפי החוויה הדתית? זו אולי פרשנות מרחיקת לכת. על כל פנים, הבחירה להשתמש בתפילין דווקא ולזרוע רמזים דתיים, יש בה כדי ללמד משהו על יחסה של וולך לדת ולתפילה. הדת הממוסדת אצל וולך, כאמור, מאזכרת פעמים רבות בהקשרים מנמיכים ומבזים. הדת נקשרת עם דיכוי האישה ואולי גם עם דיכוי האדם בכלל – בהיותו בורג זעיר במכונה המשומנת של הכנסייה או בית הכנסת. לקראת סוף השיר, כאשר חונקת הדוברת את הגבר למוות בתפילין, מופיעה השורה כפולת המשמעות: "עד שתצא נשמתך". הנשמה – שמסמלת בתרבות את החלק הרוחני שבאדם – יוצאת מהסצנה ונוטשת את חפץ הפולחן הדתי. שאר רוח לא נמצא במחוזות האלה. כדי למצוא בשירתה של וולך יחס אוהד לאלוהים וכמיהה לקרבתו צריך לזנוח את הסמלים הדתיים, להתעלם מהרמזים המקראיים שנטועים ברבים משיריה, ולקרוא דווקא שירים אחרים, שבהם החוויה האישית היא העיקר ולא הפרקטיקה הממוסדת.

"לעולם לא אשמע את קולו המתוק של האלוהים": הכמיהה וההיעדר

בשירה היפהפה "לעולם לא אשמע את קולו המתוק של האלוהים"¹³ מכירה וולך לכאורה בנוכחות חיצונית של איזשהו כוח עליון ואף מייחלת למגעו, אך מותירה אותו, כמו ברבים משיריה, מחוץ להישג ידה. אלוהים אינו כוח הנמצא באדם (אם כי אפשר לפרש את השיר גם אחרת, כמו רבים משיריה הרב-משמעיים של וולך, כמוסבר בספרה של זילברמן¹⁴), אלא כוח חיצוני בעל "גוף מתוק", המסוגל לעבור בקולו תחת חלונה אך בוחר מרצונו שלא לעשות זאת. הרבה בכי יש בשיר הזה לצד הרבה מתיקות. המתיקות היא זיכרון רחוק, געגוע, והבכי הוא שנותר, נוכח. "איך אזכור את היופי הזה ולא אבך", תוהה וולך באמצע השיר, ובסופו נכנעת לכאב ההיעדר: "ולוא יעמוד מבטו המתוק ליד מיטתי ואבכה".

בשיר הזה מכירה וולך בכך שגם אם ישנה איזושהי אלוהות היא לא תזכה לגעת בה. אולי מפני שאחד היסודות של תפיסת הנשגב הוא רעיון הריחוק ממנו, היותו בלתי מושג.¹⁵ השיר הזה, למרות הכינוי המפורש "אלוהים" שמופיע בו, מסמן את המעבר לקבוצה הבאה של הפילוסופיה הרוחנית בשירתה של וולך. לעומת אזכורי הדתות הממוסדות הקלים לאיתור ולזיהוי, הקבוצה השנייה חמקמקה יותר, וניסיון לקטלגה תחת הכותרת "רוחניות"

13 וולך (לעיל הערה 7), עמ' 133.

14 זילברמן (לעיל הערה 5).

15 ראו למשל ר' דודאי, "דרכי התמודדות עם הטרואמה בסיפורת השואה (א. אפלפלד, ק. צטניק, פ. לוי)", עבודה לשם קבלת תואר דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, 2000, עמ' 10-17.

מציב אותנו בפני מושג פחות חד-משמעי שפרשנויותיו והגדרותיו שונות ורבות. רוב הדתות אמנם התאמצו מאוד לתת צורה לדבר שהוא חסר צורה, אבל כאשר מוותרים על המסגרת הדתית נשארים עם זווית מבט שהיא אולי מדויקת יותר בשל הוויתור מראש על הדיוק, בשל הבורות המונחת כהנחת יסוד בבסיסה, והיא ההכרה בהיעדר. כלומר תפיסת הטרנסצנדנטיות ככמיהה לבלתי מושג ולבלתי מוגדר, ולא כניתנת לניסוח מילולי או דתי שינסה לקרב את הנשגב לתפיסה האנושית, שהרי הרטוריקה של הנשגב היא תמיד על דרך השלילה.¹⁶ בשירתה של וולך הטרנסצנדנטיות נוכחת תכופות באופן הזה: ככמיהה, כרעיון חסר צורה, חסר מבנה, כתפילה ללא נמען. שיר דוגמת "וזה לא מה ש"¹⁷ ממחיש זאת.

"וזה לא מה שישביע את רעבוני", מבהירה וולך, "זה לא מה שניח את דעתי", אך היא אינה טורחת להגדיר במדויק מהו אותו "זה". ההימנעות מלמקד את השיר באובייקט ספציפי מזמנת את הפרשנות שמדובר, בעצם, בכול. ש"זה" הוא סך כל החוויות והאירועים הקיימים והאפשריים בחיי האדם. זאת ועוד, וולך כלל אינה מנסה להציע אלטרנטיבה. "זה לא", בלי שום ניסיון להשיב על השאלה מה פן. והיעדר הניסיון הזה כמוהו כהצהרה ברורה שהניסיון עקר וכישלוננו ידוע מראש, שכל שאפשר לעשות הוא להכיר בחוסר הסיפוק הבסיסי שבקיום, להודות בו. חמוטל צמיר מפרשת את המיקום הגרפי של השיר כפי שהתפרסם לראשונה ב"דברים" – בפינה העליונה השמאלית של העמוד – כביטוי לתשוקה לחרוג מהעולם הזה, להגיע אל מחוץ לעמוד, ואולי אל מחוץ לעולם.¹⁸ אך מה נמצא מחוץ לעולם הזה? היכן הוא אותו מחוז חפץ? השיר אינו מספק מענה לתהייה הזאת, ואינו מציע פתרון או מתאר עולם שבו "זה" אחר כלשהו יניח את דעתה, אלא מותיר אותה ואת הקורא/ת בחוסר סיפוק, בתחושה טורדנית של אי נחת.

"שיר ערש"¹⁹ מכיר גם הוא בהיות הכמיהה אל מה שאיננו המרב שיכולה אישה או יכול אדם להשיג. הסנה ב"שיר ערש" צומח פרא. אין בו אש שתעצור את צמיחתו כמו בסנה הבוער של התגלות האל בפני משה. קצב הג'ז האנושי, המאולתר, האקראי כמעט, ולא קול האלוהים, הוא שמלווה את צמיחתו. זעקת נשים חולות רוח מבטאת את היעדר הקול החד, החותך – היעדר המסקנה האחת או האמת הדתית. רק "הד קלוש" נשאר בעולם שאין בו טון בס אלוהי סמכותי. רשת הפרפרים בשיר מנסה ללכוד את מה שעף ברוח, אבל רשת אינה יכולה לתפוס אוויר, הוא חודר בעדה, נותר בלתי מושג. משה, המנהיג הגברי של האומה, וההתגלות שחוה בסנה – אותה התגלות קולית חדה וחותכת, אותה "מסקנה"

16 ראו שם.

17 וולך (לעיל הערה 4), עמ' 19.

18 צמיר (לעיל הערה 1).

19 וולך (לעיל הערה 4), עמ' 18.

אלוהית – מתפוגגים ונאלמים בשיר, ומפנים את מקומם לאלה שנשלחים בדרך כלל לשוליים. יש כאן הקבלה בין שתי קבוצות שוליים – התרבות האפרו-אמריקנית, שנרמזת ב"קצב הג'ז", והמחצית הנשית של האנושות, שבאה לידי ביטוי במונח האירוני "נשים היסטוריות", המאזכר את פרויד על תפיסותיו המיזוגיניות. וולך מתארת פה עולם ללא שליטה גברית, ללא "מסקנה חותכת". עולם שבו חשיבה הנתפסת כ"נשית", כלומר צורת חשיבה דמוקרטית וחופשית יותר, היא המרכז, היא המהות היחידה. ואולם המהות הזאת אינה חיובית בהכרח. יש משהו עגום בעולם המתואר בשיר. יש שם קינה וצער, יש שם היסטריה, ודבר מה "קלוש", לא מספק. וולך אינה מציעה כאן תחליף ל"מסקנה הקולית".

האם ייתכן בכלל עולם אחר? האם ייתכן מקום שבו רוח אלוהית אלטרנטיבית שורה על פני כל הדברים, מלטפת את בני האדם ומעניקה להם נחמה? היכן הוא העולם הנשגב ההוא? וולך משיבה בשירה: "שם יש":²⁰ שם, לא כאן. "שם יש חיים", ואילו כאן "שותקים ונחבאים". "שם יש קולות" – היא משתמשת במוטיב הקול כביטוי לאלוהות שנעדרת מן העולם הזה, כפי שהיא חוזרת ועושה בכמה וכמה משיריה. "שם יש תנועות", שם "גופות שמיימיים"; כאן, בעבר השני, "נחבאים בממשיים", כלומר נחבאים בכל מה שהוא גשמי, בכל מה שהוא ממשי, בעולם הזה. העבר האחר, על הרוח שבו, נותר בלתי מושג. שם יש תנועות וגלים, ואילו בעבר השני, כלומר כאן, "אין זורמים". כאן אין תנועה וזרימה, רק קיום נוקשה, עיקש, עלוב כל כך לעומת העולם שנמצא "שם" – העולם הנכסף, הבלתי מושג, שלא ברור היכן הוא. נקודת הציון, "שם", היא ההנחיה היחידה שאפשר לקבל.

"פגשתי את אלוהים וחיי נהפכו על פיהם":²¹ התמזגות עם האלוהות

הקבוצה השלישית היא המעניינת מכולן בעיני. לעומת השירים הקודמים, שעסקו באל הבלתי מושג בשירתה של וולך (בין שאינו מושג משום שהוא אל דתי מנוכר וגברי, ובין שמהותו, שהיא ערטילאיות וריחוק מן הארץ, לא מאפשרת להשיגו), כאן ניתנת סוף-סוף איזו תחושת "השגה" של האלוהות.

בקבוצה השלישית נכללים שירים שכתבה וולך באחרית ימיה. שירים שהתקבלו בתימהון ובספקנות בקהילת השירה והספרות העברית.²² לעומת השירים שבקבוצה הראשונה, שנתפסו כחתרניים וקוראי תיגר על הממסד הגברי הישראלי ועל יסודותיו היהודיים-דתיים, ועוררו זעם והתרחקות מצד פוליטיקאיות שמרניות ומשוררות דתיות, בשירים האחרונים

20 וולך (לעיל הערה 7), עמ' 127.

21 ריאיון של הלית ישרון עם יונה וולך ב-1984, בתוך: ה' ישרון וי' קדר (עורכים), זאת היונה – יונה וולך: השירים, המחברות הגנוזות, הראיון, בן שמן: מודן, 2013, עמ' 203.

22 על פי לידובסקי (לעיל הערה 3).

הללו אפשר אולי לזהות חתרנות אחרת, כנגד התפיסות המקובלות בברנז'ה הספרותית- החילונית שאליה לכאורה השתייכה וולך. כלומר אולי דווקא המהלך האחרון הזה של וולך, שקרא תיגר על האתאיזם המובן מאליו של סביבתה, היה אמיץ וחריג אפילו יותר מה"פרובוקציות" המוקדמות. "אני ראיתי בהם [במאיר ויזלטיר ומשוררים אחרים – ת"ל] משפחה [...] אבל מה שהביא לפיצוץ היה האמונות הדתיות שלי. את זה הם בכלל לא יכלו להבין",²³ התוודתה וולך בפני הלית ישורון. בשירים אלו מתארת וולך מגע קרוב עם הנשגב; רגעים של חיבור מיסטי או של הוויה טרנסצנדנטית שהם אפשריים ונוכחים בחייה. מרבית השירים הללו התפרסמו בקובץ "מופע" שיצא זמן קצר לאחר מותה של וולך, בשנת 1985, ולא בכדי, אני סבורה. האם קרבתו של המוות היא שאפשרה התקרבות לאינסוף? התרוממות רוחנית שהיא לעתים מנת חלקם של הנוטים למוות? או שמא מחלתה היא שעיימתה את וולך עם הכורח להתקרב לעולמות עליונים, אולי כדי לשכוח את מכאובי העולמות התחתונים?

בשיר "מצבים טרנספורמטורים"²⁴ וולך אינה עוסקת במישרין באלוהות, אלא בניסיון של האדם להתמיר את עצמו ואת קיומו אל מחוזות נשגבים או, בניסוחה של לילי רתוק, ב"גאולה עצמית באמצעות השירה".²⁵ רתוק מסבירה כי בשיר זה מגלה וולך את סוד כוחה של השירה, והוא "צמצום הגאות הרגשית חסרת הצורה".²⁶ הגאות הרגשית הזאת היא אולי אותה כמיהה רוחנית שבה אני מנסה לגעת במאמרי, הכמיהה שעליה מנסות להשיב הדתות ושאתה נאלצת בדרך כלל האישה חסרת הדת להשלים. ואולם כאן ניתן מענה אחר, חילוני, לכמיהה האנושית. אינני יודעת אם אכן מדובר בשיר ארס-פואטי, כפי שמציעה רתוק, אך ללא ספק מדובר באיזושהי "השראה", איזו תחושת רוממות על-ארצית. "מצב השראת העל", מנסחת וולך. ואם האל הוא אותה השראת-על, שוב לא מדובר באל התובעני שנזכר ב"תפילין" או באלוהות הגואלת-לכאורה, המתעתעת והצינית שב"אני הבתולה הקדושה", כי אם באלוהות חומלת, מוחלת, "המעביר סליחה וכל דבר טוב בצינורות". יש כאן רמז קבלי לאותם "צינורות", לאותן "ספרות" קבליות שדרכן מועבר השפע האלוהי אל העולם הארצי. ההתייחסות הקבלית אינה חד-פעמית בשירתה, כפי שמדגיש צבי מרק במאמרו.²⁷ צוקר, כמתואר בביוגרפיה שכתב יגאל סרנה.²⁸

23 ישורון וקדר (לעיל הערה 21), עמ' 201.

24 וולך, תת הכרה נפתחת כמו מניפה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992, עמ' 218.

25 רתוק (לעיל הערה 8), עמ' 149.

26 שם.

27 צ' מרק, דיבוק כדימוי, בתוך: ר' אליאור, כחלום יעוף, ירושלים: מאגנס, 2013, עמ' 378.

28 סרנה (לעיל הערה 2), עמ' 151.

"כמו באלכימיה להפוך חול לזהב" – בשורת הפתיחה של השיר נרמז כפל משמעות. המושג חול, מלבד היסוד הטבעי, יכול להתפרש גם כ"חולין", שאותו שואף האדם להפוך לזהב, כלומר לקודש. בריאיון שערכה עמה הלית ישורון זמן לא רב לפני מותה תיארה וולך את הגילויים החדשים שמצאה כטכניקות של שימוש בדברים ש"פעם חשבתי שהם לא נאותים לשירה", והפיכתם, בכוח הניסיון, הידע שצברה, וגם בכוחם של "פחות פחדים, פחות צפנים", ל"חומר פיוטי". או במילים אחרות, מילותיה שלה: "לזהב".²⁹ "אדם הופך עצמו למשהו שצריך" – הופך את עצמו לברייה בעלת ערך ומשמעות. בסיום השיר מסכמת וולך את שני מצבי הקיום האפשריים: ה"בסיסי" – ש"שואף לרע לאפס" – זהו הקיום האנושי במלוא עליבותו, ואולם יש מצב אפשרי נוסף לאדם, היא מדגישה בשורת הסיום: "מצב טרנספורמטורי שואף לטוב לאינסוף".

דוגמה בולטת לפרץ הכתיבה עתיר הדימויים המיסטיים שמאפיין את שירתה המאוחרת של וולך אפשר למצוא בשיר "אל תפחד".³⁰ רתוק מגדירה זאת: "נקודת המוצא לגאולה היא המחלה",³¹ ואולם רתוק טוענת כי ההחלמה היא נושא השיר, ולעניות דעתי, היא טועה בכך. אני סבורה כי השיר עוסק במחלה עצמה ולא בהחלמה ממנה, אלא אפילו בתוצאתה הקרבה – המוות, וכי דווקא לו, למוות, מייחסת כאן וולך כוחות של התמרה וגאולה. המוות הוא המציאות האמיתית הבלתי מעורערת, והוא השחרור האולטימטיבי מכבלי העולם הזה. "כל הלבן הוא התחלה חדשה דף משיח", כותבת וולך, ונראה ש"כל הלבן" הוא המוות עצמו, הוא ה"משיח", כלומר הוא הגאולה. מות האדם מותיר "דף ריק", כלשונוה, מותיר חלל שבו אין עוד כאב, ויש סיכוי לנשגב, ל"התחלה חדשה". אינני מנסה לטעון כי וולך עוסקת כאן בחיים שלאחר המוות, ודאי לא באופן ישיר או גלוי מדי, אם כי העיסוק בגלגולי נשמות מצוי בכתביה.³² אבל נדמה לי שנרמזת כאן אפשרות כזו. וגם אם לא בכך עוסק השיר, הרי שהמוות עצמו הוא שחרור של ה"אני", ויתור על "האישי", כפי שהיא כותבת: "אל תחזיק בכוח את האישי", ומסבירה שממילא "הוא יבוא כבר, ימצא לו דרך". המילה הוא, להבנתי, מתייחסת למוות עצמו. המוות והשחרור מכבלי ה"אני", שהכרחיים לקיום החי, הם השחרור, הם הגאולה. אני סבורה כי וולך כותבת כאן באופן בהיר ונועז על מותה שלה, על ההכרח להשלים עמו, ולעשות זאת מתוך התרוממות הרוח, ולא כהשלמה מתוך חוסר בררה.

קריאה בשירים אחרים מעלה כי הצבע הלבן הוא מוטיב חוזר אצל וולך. השיר "השראה"³³

29 ישורון וקדר (לעיל הערה 21), עמ' 194.

30 וולך, מופע, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1985.

31 רתוק (לעיל הערה 8), עמ' 142.

32 ראו מרק (לעיל הערה 27).

33 וולך (לעיל הערה 30), עמ' 26.

מתפרש מאליו כשיר ארס-פואטי, כנרמז בשמו, ונראה שהוא משרטט רגע נשגב של חיבור, של שלוה, של התמלאות רוחנית. השיר עוסק, כמו המילה הראשונה שמופיעה בו, ב"זה". שוב, כמו בשירים קודמים, אין כאן דבר קונקרטי, יש כאן פתח לכמה אפשרויות של קריאה, אבל סביר ביותר להסיק שמדובר במעשה היצירה, בעקבות שמו של השיר כאמור ובגלל שורות כמו: "זה הלבן של ההשראה הגמורה". צבי מרק מאחד במאמרו בין תפיסת האלוהות בשירת וולך בפני עצמה ובין ההתייחסות אליה כמטפורה לשירה ולמילים, כפי שמפרשת זאת, למשל, רתוק: "לעולמה הרלגיוזי של וולך היו השלכות מכריעות על תפיסותיה הארס-פואטיות, על הבנתה מאין מפכה מעין שירתה ועל הזהות העצמית שלה כמשוררת מיסטית, כמיסטיקאית"³⁴. כלומר, על פי מרק, האלוהות היא מקור ההשראה לכתיבה. ואולם ההשראה אינה מוכרחה להיות מיוחסת למעשה הכתיבה. גם רגעים של התמלאות רוחנית, של תחושת עושר פנימי בלתי תלוי, יכולים להיות מכוונים "השראה". עם זאת, מה שמחזק את הפרשנות הארס-פואטית הוא העיסוק של השיר במעשה ולא רק בתחושה אמורפית. וולך מדגישה זאת בארבע שורות רצופות:

זה המעשה הלבן
המעשה הכי לבן
לא האדם הלבן
המעשה הכי לבן

לא מדובר באדם אפוא, אלא במעשהו. אם השיר מתייחס לכתיבת שירה, לא המשורר או המשוררת הם ה"לבנים", כלומר הנשגבים או הנעלים, אלא יציר כפיהם – המעשה, השיר. ואולם השורות הבאות בשיר שוב טורפות את הקלפים, ורגע אחרי שנדמה שהבנו במה מדובר מתריעה וולך בהדגשה:

אבל לא
לא לא לא.

כלומר, תהיה טעות לחשוב שהמעשה, הכתיבה או כל פעולה אקטיבית אחרת, הוא ה"לבן", הוא הנשגב, כי אם:

זה האד הלבן
זו הראייה הלבנה
זה הלבן של ההשראה הגמורה

34 מרק (לעיל הערה 27), עמ' 381.

החירות המקיפה בלבן סמיך זו השמחה הלבנה.

ה"לבן" אפוא הוא דבר והיפוכו. כשם שהצבע הלבן מאפיין הן את חיתולי התינוקות והן את תכריכי המת, כלומר את תחילת החיים ואת סופם, אצל וולך הלבן הוא "אד" – מעורפל ומטושטש, וגם "ראייה" – חדה וברורה. הוא מעשה והוא אי-מעשה, הוא "חירות" – בלתי ניתן להגדרה מדויקת, והוא "שמחה", מילה נדירה בשירתה של וולך. רגע ההשראה, רגע הקרבה אל הנשגב, מספק שמחה קדושה, שמחה לבנה. בתרבויות מזרחיות הצבע הלבן מסמל את המוות. לבן הוא צבע בגדי האבלות ביפן, למשל. בתרבות היהודית והנוצרית הצבע הלבן מסמל קדושה וטהרה: לבנים הם בגדי הכוהן הגדול ביום הכיפורים, ובקבלה מסמל הצבע הלבן את מידת החסד והרחמים. ברבים משיריה להטטה וולך בין עולמות התוכן הללו, והשתמשה בצבע רב המשמעות כדי לבטא קדושה ואבל, מוות והתעלות. בצבע הלבן מתמזגים הצבעים כולם. הוא סימביוזה של כל היתר – מכיל את כל מה שאינו לבן, כשם שהאינסוף מכיל את המוות ואת החיים, וסופם ותחילתם מתחברים בעולם הרוח. הסימביוזה עם העולם היא חוויית הנשגב, חוויית ההתמזגות עם האל.

ואולם בשיר "דברים לבנים"³⁵ כמו חוזרת בה וולך מהצהרת החירות והשמחה שבשיר הקודם. כאן מתגלות תכונות אחרות של הלבן, שיוחס בשיר "השראה" לאיזה עולם אוטופי של רוח, ומתברר שאינו אלא אשליה. מהותו האמיתית מכוערת, "צבע רע". התקווה הלבנה מהשיר הקודם מדומה כאן למשיח לבן, כמו המשיח על חמורו הלבן במסורת היהודית, ומושמת ללעג. "מה יכול להיות יותר מצחיק מזה". הלבן מעניק אשליה של שלמות, של טוהר, בעולם שאלה חסרים בו, בעולם שהוא כולו חומר. נראה שהשיר "דברים לבנים" עוסק בכוחו וביופיו של האנושי, לעומת עמימותו הרעה והקשה של מה שאינו אנושי, של מה שהוא מעבר לאנושי ואינו נתפס במילים. כלומר יש כאן ניסיון נואש להיאחז בחיים, לדחות את קצם הקרב. "מילות הקישור" הן האופן שבו בני האדם מחברים את המהויות הנפרדות שבעולם לכדי רצף קוהרנטי, ובלעדיהן, בלי התיווך האנושי, הכול "לבן". מילות הקישור שמות סכר ל"לבן", לרגש החופשי, ומאפשרות את הקיום האנושי. "כי החיות הלבנות חולות מאוד", מסבירה וולך. בריאיון עם ישורון תיארה וולך מפגש מיסטי עם אלוהים כזיכרון שלילי וקשה: "אם הייתי קצת יותר מוצלחת, הייתי יוצאת מזה בלי פגע. אבל יצאתי מזה מאוד חולה [...] זה היה עול שאי אפשר לתאר [...] זה גרם לי עצב גדול".³⁶ הקדושה כאן היא קדושה חולה. המוות, שנראה בשיר הקודם נכסף ורצוי, נתפס כאן

35 וולך (לעיל הערה 30), עמ' 141.

36 ישורון וקדר (לעיל הערה 21), עמ' 203.

כאכזרי, וכך גם האלוהות עצמה. "לבן הוא צבע רע, בהחלט", היא מסכמת בכאב. יחס אחר מאוד ל"לבן" אפשר למצוא ב"איי החיים"³⁷, שיר נוגע ללב ומלא בתחושת השלמה ושלמות.

את הזרם אל איי החיים
אני מצאתי וגם שטתי אליו

נראה שאיי החיים של וולך הם עולם המתים. תוך כדי שימוש בלשון סגיי נהור (כמו בביטוי "בית החיים" לבית עלמין), אך גם מתוך התייחסות למוות כאל הקיום האמיתי, כמו בתפיסה המשנאית את העולם הזה כפרוזודור לטרקלין, שהוא העולם הבא³⁸. הדרך למוות רצופה שמחה: "גנים ופזי-אור" בלשונה, לצד "מראות אימים", שהם אולי הסבל שמביאה המחלה, אך סביר יותר להניח – אימת המוות עצמה. אותה אימה "הסבתי מיד לטובתי", כותבת וולך. חרדת המוות הופכת בתודעתה המיסטית למשאלת מוות, לכמיהה אל עולם אלטרנטיבי שיתגלה לה אולי אחרי מותה. בשיר זה מציירת וולך את דמותה כמי ששייכת למעשה ל"אותו עולם", שאיננו עולם החיים המוכר לנו, וש"יצורים מאותו עולם" מגנים עליה בעודה בחיים, שומרים על נשמתה מהסבל שבחיי העולם הזה. ובכל זאת, הסבל נוכח. "ייקח אותי מבין הבכיי", היא מייחלת למוות, ומבהירה שמאסה בבכיי ובכאב שהם מנת חלקם של החיים. העולם שאחרי המוות הוא עולמה האמיתי, הוא מקור נשמתה ורק שם תוכל להיות מובנת באמת.

ושוב אדבר בשפתי הבלעדית
של יצורי השמים.

את הפרדוקס שבשתי השורות הללו נכון בעיני לפרש כך: בעולם הזה שפתה בלעדית לה, ואיש אינו דובר אותה, אך לאחר המוות יתגלה כי יצורי השמים מדברים באותה שפה. לא תהיה זו שפה מילולית, ככל הנראה. המילים, שבשביל וולך המשוררת הלהטוטנית היו כחומר גמיש, פתייני ואהוב, אינן נדרשות שם, במקום שבו היא מובנת בלאו הכי. שם אפשר לדבר בתמונות. ושם, סוף-סוף, יש מקום לשתיקות.

המשגרים תמונות זה אל זה
ושתיקות
ורואים הכל בתמונות
ויודעים.

37 וולך (לעיל הערה 24), עמ' 283.

38 אבות ד, טז.

המוות נושא אתו ידיעה ממשית. הקץ לניחושים, הקץ לדברנות, הקץ לסבלות העולם הזה. כל שירי הקבוצה האחרונה מתייחסים למוות ולקדושה שבו, וגם לקדושה שבחיים, באופנים שונים וסותרים. וולך אינה מרגישה מחויבת לאג'נדה עקבית וחד-משמעית. ה"לבן" הוא מתעתע, הפכפך ודינמי מטבעו. העיסוק בטרנסצנדנטי, במה שאינו נתפס במילים, אינו יכול להיות ברור וחד, שכן אז יחטא לאמת. וולך מרשה לעצמה חירות עמוקה בנושא האוורירי הזה, מתייחסת אל מה שמעבר לקיום היומיומי, הגלוי והגשמי, בתשוקה ובסלידה, בכמיהה ובתיעוב. אני חושבת שהחופש הפראי שמאפיין את שירתה של וולך מאפשר לה לשחק בכמה מגרשים רוחניים, לשאוף לטרנסצנדנטיות באופנים שונים ובדרכי הגשמה שונות. ללא ספק המילים ומעשה הכתיבה הם חלק מזה, הם נגיעה באינסוף. אך גם המוות הוא כזה. וכך גם הרגש החי, הגולמי, הפראי. ובעצם, כל מה שאינו ניתן להגדרה מילולית, מה שהוא כולו רוח – אוורירי וחמקמק ובלתי ניתן לאחיזה. כמו אהבה, כמו אלוהים, כמו שירה.

"וישנו עוד אלוהים מאחורי אלוהים":³⁹ שלוש אדוות

לסיכום, אפשר לשרטט את התייחסויותיה של וולך לאלוהות כמעין אדוות שמתהוות במים סביב אבן שהושלכה אליהם. אם נתייחס לאלוהות או ליסוד המטפיזי כאל גרעין פנימי בהווייתה, כפי שהיא מנסחת זאת בריאיון,⁴⁰ אזי אותן אדוות הולכות ומתקרבות אל מרכזן בקו ליניארי-כרונולוגי פחות או יותר: מהחוץ פנימה.

השירים הראשונים, שרובם נכתבו בשנות היצירה הראשונות שלה, הם האדווה החיצונית. הם מתבוננים ממרחק על הגרעין הפנימי, משקיפים מהצד. האלוהות נתפסת בהם כרחוקה מאוד, והיחס אליה מנוכר ומתעמת (אם כי גם שם נטמנים זרעים של האלהה עצמית, או של מציאת האל בתוכה, כגון באחת הפרשנויות לשיר "אני הבתולה הקדושה"). האדווה האמצעית מסמנת תשוקה עזה להתקרבות, אך גם כאב עז של היעדר והרגשת חוסר אונים לנוכח המרחק וחוסר היכולת לממש את הכמיהה ולתפוס את מושאה. האדווה הזאת נמצאת באמצע, אינה בפנים ואינה בחוץ. היא נעה בחלל האמורפי של התשוקה וחוסר המימוש. היא אינה רחוקה, אבל גם לא מצליחה להגיע לעומק הדברים. רק באדווה הפנימית ביותר, האחרונה מבחינה כרונולוגית, יש התמזגות מיסטית, סימביוטית. המפגש עם הטראומה, עם מחלת הסרטן ועם המוות הוא אולי גם המפגש עם האלוהים. כאן מוותרת וולך על תפיסות העולם החילוניות המקובלות, ואולי בכלל על תפיסות חיצוניות כלשהן, ומתירה לעצמה התמסרות כנה ופראית כמעט אל הכמיהה הרוחנית ואל המימוש המיסטי שלה, בין כרעיון ובין כחוויה מוחשית.

39 ישרון וקדר (לעיל הערה 21), עמ' 204.

40 "אנחנו עצמנו אלוהיות שלא יודעות להשתמש באלוהים שבתוכן", אמרה לישרון (שם, עמ' 201).

אני סבורה שתהיה זו טעות (אם כי טעות מפתה) לנסות לפרש גם את שיריה המוקדמים של וולך מזווית המבט המאוחרת, המיסטיקנית, כפי שעושה צבי מרק במאמרו.⁴¹ גם אם וולך עצמה הצהירה כי "החיים אין להם טעם בלי אלוהים",⁴² נראה שזוהי תובנה מאוחרת, הנקשרת עם המחלה ועם קרבת המוות, או אולי פשוט עם התפתחות והשתנות תפיסתית במהלך חייה. ואולם גם הוויתור על הקריאה בשירים המאוחרים, וההתמקדות רק ביצירתה המוקדמת של וולך, או ההתייחסות לכל התבטאות מיסטית כאל מטפורה ארס-פואטית כפי שעושות רתוק ואחרות, עלולים להחמיץ את עולמה הפנימי, את התפתחותה כיוצרת, ובעיקר את השירים היפהפיים, הכאובים, הבווערים ומלאי התובנה הרעננה והנוקבת על העולם, על החיים ועל האלוהים.

בריאיון שערכה עמה הלית ישורון נשאלה וולך מה היה המפגש המשמעותי ביותר שלה, והשיבה: "עם אלוהים. פגשתי את אלוהים וחיי נהפכו על פיהם".⁴³ אולי ה"מפגש" עם אלוהים הוא שאחראי לתפנית שאפשר לזהות בכתיבתה, אותה תפנית שקוממה עליה את עמיתיה בזמנה והתקבלה בביטול על ידי חוקרי שירה מאוחרים יותר. ואולי המחלה וקרבת המוות הן האחראיות לתפנית. על כל פנים, אין הכרח לקבל את המושג "אלוהים" בכתיבה ובשירתה של וולך כפשוטו, כפי שהיא אומרת: "יש אלוהים בטבע [...] יש אלוהים בעצמנו",⁴⁴ אבל אין ספק שגם את העולם הזה, על פי תפיסתה של וולך, אין לקבל כפשוטו. עולמה של וולך אינו כולל רק את הדברים הגלויים. הוא עשיר ורב-רובדי ודרמטי הרבה יותר. ואם להשתמש במילותיה: "אנחנו חיים בעולם מוזר, מסתורי וקסום ויפה להפליא, שאי-אפשר לתאר את העומק שלו ואת היופי שלו ואת הפשטות שלו ואת הטוב-לב שבו, ואת הערמומיות הנוראה והנחשית שלו".⁴⁵ בין שהאלוהים חיצוני ובין שהוא פנימי, בין שהוא ההוויה עצמה ובין שהוא מחולל ההוויה, בין שהוא אלוהי הטבע ובין שקוראים לו ישו, או יונה וולך, דריסת הרגל האלוהית מורגשת ומודגשת בשירתה ובעולמה, ויופיו של הנשגב מעצים את יפי שירתה.

tamarlaz@gmail.com

41 מרק (לעיל הערה 27).

42 ישורון וקדר (לעיל הערה 22), עמ' 204.

43 שם, עמ' 203.

44 שם, עמ' 201.

45 מראה מקום ישורון וקדר (לעיל הערה 22), עמ' 203.

