

"בין גנים מלאי אור ומראות אימים": על האוקסימורון הפסיכיאטרי בשירתה של יונה וולך

נעמה לב ארוי

תlaczir

המאמר מציע קריאה מטפורית לשירתה של יונה וולך (1944-1985), ועומד על מאפייני המודעות העמוקה שלה ללשון ולכוהה, הבדיקה המתמדת של גבולותיה, והעיסוק המטאני פואטי בדיבור ובשפה. הטקסטים שלה ספוגים מתחים ונשיות שניכרים בתמונות הנעות בין אינטימיות לבין זרות, ובתופעות פואטיות שביסודן ריבוי חזותות וכפליות, קיטוע תחבירי המזמין קריאות שונות של דמיות ודילוג בינהה, וחוסר בהירות של זמן ומקום. תהליך ההתבוננות בתופעות פואטיות אלה נעשה בהשראתו המטפורית של מושג האלביתי (ינטש, 1906; פרויד, 2012 [1919]), שיש בו מן הזורות המתרפרפת אל הבית, האינטימי והמורכ. התמה הלשונית המזויה עם פרויד נתפסת כמבוקע מעורר ורווי העברות, שמחזיק בתנועה בין עולם תוכן ממשי וסמלי, ונוכחותו הרינמית משפיעה על עיצוב המשמעות הספרותית. המאמר עוסק במונח המטפורי של האלביתי, בתפיסתו כאוקסימורון פואטי ובהשפעתו על התכנים העולים ממנו ועל טקסטים אחרים בסביבתו. מוצגת הדרכ שבח מתקיים המתחים בין כוחות נפשיים וקיומיים מנוגדים בשירתה של וולך. אפשר אף לומר כי מתחים אלה הם طبيعيים לה ומזהים אתה, ומשמעותם לשירה פרשנות יהודית.

מילות מפתח: יונה וולך, אוקסימורון, מטפורה, פרויד, האלביתי

מבוא

ניתן להניח כי לכל משורר או סופר יש טביעה אצבע יהודית וועלם פואטי מזויה ומואפיין, גם אם עוברים עליו شيئاً שניינים לאורך השנים. הנהה זאת מעוררת ציפייה למצואו ביצירתו סימן היכר לשוני מובהק, נטיה לחוזר ולעסוק בעילילות ובתמות דומות, או אפקט רגשי מוקורי. כפי שלכל אדם יש טביעה אצבע אישית וייחודית, כך לכל כותב יש טביעה אצבע ספרותית מסוימת. זו מרכיבת, ואני נגלה לפנינו באחת, ומהיבת תחילתי פרשנות ופענוח. כך היא טביעה האצבע הספרותית, שהיא אמונה מרכיבת יותר ואני נגלה לפנינו באחת, אלא מהיבת תחילתי פרשנות ופענוח, אלהם מביא הקורא גם את אישיותו ונטיותיו. יוצא אפוא כי החושת המוכרות האינטואיטיבית שיש לנו לגבי טקסטים שונים של אותו יוצר, היא פרי מפגש משולב של הטקסט, הכותב והקורא. לשון השירה, שלא תמיד מבטא רבדים קונקרטיים בעולם, מעוררת לפנינו בהקשר זה עניין מיוחד. בלשון השירית היצירתיות גלוות מתח בין הוצרך להיות נקלט ומובן, לבין הרצון להדרש, לפרוץ את גבולות המוכר, וליצור מבע יהודית ורענן המשקף הסתכלות מפתיעת על העולם.

בניסיון להתחקות אחר טביעה האצבע הספרותית של המשוררת יונה וולך מתגללה המתח שבין התופעות הלשוניות שלה, שמקורן במבחן המילים ובצירופיהם, ובין מעברים בלתי פוסקים בין ממדים מנוגדים. המשוררת משתמשת בלשון כמטרה לנפש הצואה, בתחושה מעורבת של הזדהות וריהוק, ובהתמסרות וגשישת אינטנסיבית שמנעה לשותפות חוויתית. העולם הלשוני היהודי לה מציע קסם זר ומרוחק, אבל עשוי להתקבל בה בעת כמושא פנימי ואינטימי המהדרד בקולו גם את הקורא.

אנחנו עושמים משהו

אנחנו עושמים משהו שנראה
 כמו קדרה, כפיה אומרם לנו
 [...]

כל יום כל יום אנחנו בוהים
 ומתאים לעצמנו אור אחר
 איך שגופתינו פורחים אנחנו מיללים
 [...]

איך שגופותינו עלולים
כל רגע בשמים קטיפה
אלדין אנחנו אומרים בהכי ערנה
[...]
 אנחנו עושים לעצמנו טובח בלתי ובאזור
בשנה הבאה אלדין הם יפרחו פחות
כל פעם אחרי שהם פורחים יותר
הם פורחים פחות
בשנה הבאה נצטרך כבר גרות.

(וולך, 1976, עמ' 9)

התבוננות באחד השירים המוקדמים שלו, " אנחנו עושים משהו" ממחישה את המעברים האופייניים בין הזרות לבין האינטימיות בפואטיקה שלו. לא ברור מהו אותו " משהו" שהוא עושים ומהי ההתרחשויות הקונקרטיות, מי הן הדמויות המשתתפות ומה טיב היחסים ביניהן.

אנו חווים תנודות לשוניות תכופות בשימוש בלשון רכבים בגוף ראשון, בגוף שני ואף בגוף שלישי, ובחילופין בין " אנחנו", " הם", ו" הם". גם מעברי הזמן בלתי ברורים, וממחישים תנודות קיזזניות בתוך מגוון של אפשרויות, כמו הרגע, השעה, הזמן הנוכחי והעתיד לבוא. מהי תמצית החוויה של ריבוי הזמנים והתחלופות, ומהי המשמעות של כל התמורות ואי-סדרם שבו? הקיטוע התחריבי לאורך השיר, המילים הגולשות ונמשכות מעבר לשורת השיר אל המשפט השלם, ולעומתهن המילים שנעצרות לעיתים בקצת שורה, מותירות את הקורא מהס בסין אפשרויות קריאה שונות. צירופי משפטים מוזרים, והשמטה פרטיזן, מקומות ונביבות ברורות, יצדים כולם טקסת תמהה וקשה לפענוח. עם זאת, אפשר להציג כאן קריאה אחרת, שמוטרת על הפענוח המלא והסדר על פי מוסכמאות חברירות ונסיבות התרחשות קונקרטיות. ניתן שיש לפניו תהליך רגשי, הבניי מאוסף של קטיעי חוויה וה坦נסות, שיוצרים ביחד ניגוד. אירועים ורגשים מנוגדים עומדים זה לצד זה, בהם תענג ועדנה מול אלימות וכאב, שיכרzon חושים וחיוונות בסמוך לדיעת המוות, אינטימיות וקרבה ביחיד עם תחושת זרות וריחוק. ערבוביה של מבטים מפתיעים ובכלתי מוכרים יוצרת חוויה שאין בה לכידות ומשמעות ברורה, והקורא נמשך לה坦נסות שוב ושוב בריצומו המעורר של המילים והמראות המתחלפים.

האוקסימורון הפואטי והקריאה המטפורה

שימוש בהפכים במסגרת יחידת ביטוי אחת מייצר אוקסימורון פשוט. דיוינו של שנ (Shen, 1987, 2005)¹ מציעים פיתוח מעניין של מושג האוקסימורון בדמות אוקסימורון פואטי, שהוא עקיף ומעודן יותר ואני בניו בהכרח על ניגודים ישירים. שנ מדבר על אוקסימורון אפקטיבי שהניגודיות בו היא מובלעת או משתמעת, ויש בו ביטוי המשקף קונפליקט בעמקי הנפש. פיתוחו של האוקסימורון הפואטי לאורך שיר כלשהו מארגן מחדש את המערך המושגי שלו, מעורר קונוטציות ויוצר אפקט רגשי מצטבר.

התבוננות בשירה של יונה וולך בניסיון למצוא איזה חוט קשר, תבנית לשונית או תמטית, שעשויה להיות לנו עוגן פרשנียง לתהליכי הקריאה, מובילה למסקנה כי מבע מטפורי מסווג האוקסימורון הוא אחד המאפיינים המרכזים של שירותה. במובנו הרחב ניתן לראות באוקסימורון תופעה פואטית שמקיימת יהסים הדדיים בין שני תחומי משמעות הפוכים או סותרים, הן במשמעותם הראשית, והן בראשת האסוציאציות הקשורה אליהם. המבנה הפיגורטיבי המחבר שני ביטויים שלכאורה סותרים זה זה, משמש לעיתים כדי להציג על נוכחות והיעדר של רעיון אחד, בין אם לשוני ובין אם חוויתי, באותו זמן. למשל, נוכחות בו-זמנית של מאפייני תנואה ועצירה, ביטוי של קול ייחודי המעורר בקהלות מנוגדים לו, או עירוב של אינטימיות וריחוק. צירוף מרכיבים המושכים לכיוונים מנוגדים יוצר מהות חמקמה ומיחודה במיןה, שיש קושי להגדיר ולתאר אותה באמצעות קטגוריות לשוניות וקוגניטיביות קיימות.

האוקסימורון המזוהה עם התכנים השיריים של וולך אינו ניתן להבנה כתויפה לשונית קונקרטית, אלא נתפס בעיניים כסוג של חוויה نفسית. חוויה זאת נובעת באמנים מן הפואטיקה של המשוררת והתויפות הלשונית שלה, אך בה בעת היא מושפעת גם מעולמו של הקורא ומהפגש עם המילים הרלוונטיות לעולמו. האופן שבו נדרשים לפרשנות באמצעות מבע מטפורי מלא צורך וגישה כפולה, הכוללת מחד רצון להטיבע רישום אישי במציאות, אך בה בעת גם מרמז על יותר והישארות בתחום עומו. מטפורה מציאה הצעה לרעיון מבליל פרש אותו בכירור, והוא נתפסת

¹ סקירה ומיפוי של ההגדרות הכלליות והמקובלות לאוקסימורון בשירה ניתן למצוא בפישלוב (2000). ראו ביחס את הדגש שהוא נותן לפיתוחים המעניינים של הנושא על ידי שנ (Shen, 1987) ובר יוסף (1987).

כהשערה של שיח פנימי שלא ניתן להבינו עד תום. אפשר לדרות באוקטימורון קריאה לפרשנות והזמנה לאחסנה, שכן מושא ההתבוננות שלו אינו חזר-מדי אלא מרחב של יחס אובייקטיבי מסווגים (אמיר, 2013; דורון ויפה, 2007). השימוש במבנה מטפורי ככלי פרשני הוא בחירה ספק מושכלת ספק אינטואטיבית, שנעשית מתוך אפשרות של חיפוש מודע ואולי של גילרו מפתיע. סוג המבנה המטפורי והמושגים הנושאים המטפוריות שאנו נמשכים אליהם, מייצגים את תחומי המציאות הרלוונטיות לנו, ואת ההזדמנויות להתודע אל מאפייניה בתוכנו.

אני מבקשת אפוא להביא מקצת מן הטקסט של פרויד על האלביתי (2012) [1919]², שכותרתו ותוכניו נוגעים מבנהו של האוקטימורון הפסיכיאטרי ובמהותו. נראה כיצד הוא פועל בשירותה של וולך ומנייע תחילה רגשי של נביעה ומצויה בין שני תחומים, שהצירוף הלשוני היהודי כמו נועד לחבר ביניהם. האלביתי הוא טקסט יהודי בכתביו של פרויד על ספרות ואמנות, והוא מעורר עניין בחקירה המילונית העשירה שיש בו, במבנה המורכב שלו וב להשפעתו על טקסטים וכותבים אחרים.³ פרויד עצמו מתחקה אחר מקורותיו של מושג האלביתי, שהוא מובן בתחילת דרכו כתחושת אידיאות אינטלקטואלית ותחושה של חוסר התמצאות לנוכח מפגש עם אובייקט חדש המעורר אי-נוחת. פרויד עומד על מקורות המושג שהתריד את מנוחתו לארך כמה עשורים, והוא חוזר וمبرור אותו, ובתוך כך טובע בו את השפעתו ובעצם מנסח אותו מחדש. המושג זוכה לנוכחות מתחדשת גם בתרגום העדכני (גינזבורג, 2012), המזמין היפתחות רעננה מחשיבה ממוקדת ומוגבלת על חוויה זורה ומעיקה, העולה מן התרגום היישן⁴ אל מרחב פתוח של אפשרויות נוספת. הצירוף הלשוני של "האלביטי", להבדיל מן "המאוים", מחזק בתוכו תנועה בלתי פוסקת של חומרי נשג מודיעים ולא מודיעים, הפועלים במרחב הפעור בין שתי המיללים. אנו חווים במבנה הלשוני המזוהה קשר תלוות, המכיל בתוכו משהו חדש שאינו קיים

2 לקובץ האלביתי (2012) מצורפים דבר המתרגמת (гинזבורג, 2012), וגם מאמרו של ינטש "לענין הפסיכולוגיה של 'האלביטי'", שהתפרסם בשנת 1906. פרויד ממשיך את הדி�ון של ינטש ומשתמש בסיפורו של את"א הופמן כהמחשה לרעיון האלביטי. ההיקף המוגבל של המאמר הנוכחי והמקור השונה שלו אינם מאפשרים ייון שיטתי ומוצה בטקסט של פרויד.

3 לדגשים נוספים על המושג הלשוני, השפעתו הספרותית ותפיסתו כמטפורה של יהיסים, ראו רוט (2017), וגם בדיוונים קודמים שלו: (לב ארי, 2011, 2012, 2013), וביחד המאמר המורחב שהייתה תשתיית רעיונית לטקסט הנוכחי (Lev Ari, 2015).

4 מאמרו של פרויד "המאוים" תורגם לאשונה בידי חיים איזק בשנת 1968, ופורסם בכתביו של פרויד, כרך ג' עמ' 30-7.

ב乾坤 אחד ממרכיביו. מעצם היותו מושג אמביולנטי הוא מעורר משמעות שסופחת אליה תכנים מתחומים שונים, וגם מהשו מז הפער או המרווה והיסוס שביניהם. המילית אל- מורה על איסור, או שלילה, ומעוררת קונוטציה של נוקשות ודרחיה של רגש. ואילו המילה "ביתית" מושכת ומסמנת מקום של קרבה ומכרות. שתי המילים האלה מתקיימות לעצמן באופן בו-זמני, וכל אחת מהן משמעות משלה. עם זאת, סמיכותן מבטלת את מעמדן העצמאי, והן נוטות להישען זו על זו ולהעביר ביניהן ממשמעויותיהן כמו כלים שלוכים. כך נטמע הגון המ貌ים, הזר והלא ידוע בגין הביתי, שהוא נוח, יידידותי ומכור, והוא סופח אליו את המשאללה לתהווה של שייכות אך גם את החדרה מן החומר הזר. הביטוי נושא אייזו מהות בסיסית המשקפת מוכנות, שהרי מרכיביו הלשוניים ידועים לנו, וניתן להבין את משמעותם. עם זאת, מהו בכללו שבו, הן בהיבט התמטי והן בחידוש הלשוני עצמו, נראה זר. במובן זה האלביתי מתאים להיות מבע מטפורי המאפשר תנואה של העברות, המתקיימות בו עצמו, בטקסט כולו וביחסו הגומلين בינן הקורא (רוט, 2017). נדמה לפנינו מרחב מנטלי גמיש ומשתנה, המבוסס על ניסיון החיים שלנו, כמו גם על ההקשר הטקסטואלי, שיש בו הזדמנות למשמעות חדשה. מכבי המתה הרגשי בשירתה של ולך כמו זקנים לאוֹתָה מטפורה נפשית וקיומית שיש בה בעת ובוננה אחת מן האפליה וההארה, מן הכאב והעונג, ומן ההשפעות ההדריות שביניהם. הפיגורה הלשונית של האלביתי עשויה להיות מובנת כמטפורה כולנית לתופעת ההזרה. אי-הנחות שיש בה עוברת מן הטקסט של פרויד אל שירותה של יונה ולך, בניסיון חזר ונסנה להבין את משמעות המתה הפואטי והפרדוקס האוניברסאלי הקבוע בה. המטפורה האוקסימורונית מאפשרת לנו לחות ולהבין את הניגודים שהיא מכילה, אך בה בעת מעבירה אלינו גם רושם החומק ממשמעות.

תמה וגישה ופואטית אחת שעשויה להיות להטריד אותנו היא עצם המחשבה על מקומו של המות בטקסטים ובחיננו. החדרה מפני המות מחישה את הגישה האמביולנטית שיסודה בכל פניו של האוקסימורון הפואטי של האלביתי. אנו נוטים להתחזק ולאמץ תחושה קבועה של הירדות, וلسלק מן המחשבה את נוכחות המות ואת הדימוי שלנו כבני תמותה. אף על פי כן ידוע לנו היטב כי המות נוכח בחיננו והוא מלואה אותנו בתהווה של זרות מתרידה. המות של המ貌ים או האלביתי מחישה את האופן שבו יסוד זר ומודח, שהמחשה עליו בלתי אפשרית, או שאינו רצוי, קופח עצמו علينا וחוזר להיות מודע. התהווה המתמשכת שמעורר בנו המכור, הביתי והקרוב, נהדרת לעיתים הצידה לנוכח המחשבה המודחקת על

המוות. הדרקתה של המחשבה הורה כביכול, ודוחיתה כלל רלוונטית, הם ביטוי לשיליה זמנית ולמגנון הגנה מפני חרdot המציאות. החזה המלאוה את תחושת הזרות המטרידה של אותו תוכן מנטלי ומורחך, יוצרת רושם אלבייתי, שבסודו חבי דבר שחזר ומתגלה פעמי אחר פעם. יוצא אפוא כי האלביתי מוכן לתופעה דינמית של הלא-מודע, כחומר שאנו ספק יודעים אותו, ספק מתכחשים אליו ומתקשים לנוכח אותו. "ואותו מרכיב חוכר לתשוקותינו ולפחדינו מן الآخر: الآخر של המוות, الآخر של האישה, الآخر של הדחף הכלתי נשלט. הזר הוא בתוכנו, וכאשר אנו נמלטים ממנו או נאבקים בו, אנו נלחמים בלא-מודע שלנו" (קריסטבה, 2009, עמ' 205).⁵

על המתח שבין גנים מלאי אור ומראות אימיים

ידיעת המוות והניסיון הגיעו בו לאומץ או להתרחק ממנו בחדרה, חוסר הייציבות של הזרות והיחסים הסובבים בין תפיסות "אני" מתחלפות, הם מן החומריים המכוננים את שירותה של יונה וולך ומזמינים גם פרשנות פסיכוןאליטית. היא עצמה עוסקת בדיalog מתמיד עם מושגים פסיכוןאליטיים ומאגר דימויים וסוגיות מרכזיות שמעסיקות אותה לאורך השנים (לחמן, 1993, עמ' 151; לחמן, 1994; לידובסקי, 2009; רוז ברקין, 2011, עמ' 14–15). אנו מוצאים בשיריה תנואה מתמדת המרמזת על חוסר התמצאות במරחב, שיש בו אמנים מן המוכר אך הוא נוטה גם אל הזר וمتקשה לעורר רושם של מקום שלם ואוֹתָנִי. תחושה של פיזור וგשי עולה מן השימוש הלשוני המשתנה של המשוררת, המזווהה לעתים עם דמויות נשיות ולעתים עם ביטויי שיח גברי. עוד נזהה תפיסות מעורבות של נרדפות ונבחרות, מצבים מעורערים של שפיות ושיגעון, הטרוגניות מיתית וקישורים אסוציאטיביים משתנים בין המיתולוגיה הנוצרית לבין מערכת יחסים אינטימית עם אלוהים. הזרות המפוצלת של עולמה הפנימי וריבוי הדמויות שאליהן היא מתייחסת נתפסים כמו בכואות מתחלפות, פעימות מוסיקליות של רבים בגוף אחד. אפשר לראות בדפוסים אלה הדהו של עדמות פוסט-מודרניות בוגרתו לתחשות מוות או אובדן של היחיד והniccor המתעצם ביחס אליו, ההזדקקות למסכות המסתירות את תമונת

5 פרויד עצמו ממחיש באמצעות הטקסט את עבודת הלא-מודע באותו אופן שבו הוא מרחיק חמורי מציגות קשיים בהקשר הביוגרافي וההיסטוריה, ובוחר לעסוק באסתטי ובספרותי (גינזבורג, 2014).

הנפש והתפוררותה של הזהות העצמית. העיסוק האובסיבי המאפיין אותה שואל על אפשרויות של הרגשה ועל סימניה של זהות המדוברת בקולות של אחרים. דברים אלה יודגו לחלק בבחירה קטעי שירים, וכן בהעמקה מיוחדת בשלושה טקסטים שירים שלמים, המייצגים במידה רבה את התכונות הפוואטיות שהן עוסקת הנוichi.

נוסיף בהקשר זה כי היעדר ממדים קונקרטיים כמו רישומי ביוגרפיה, יחסים עם דמויות משפחתיות, או זמן ומקום מוכרים, מחזק את רושם הניכור. "מה זה בית", היא שאלת באחד משיריה, ובtekst אחר היא מתווודה כי "דובה גריזילית" גידלה אותה, והדבר הראשון שהיא ראתה בימי חייה, כונתה שהיא "זוכר" (כך במקורה), "הנה אני אוכל לשכוח" (וולך, 1976, עמ' 160). חוויה של בדיות וזרות מהדרדת מן התמה שמצווע פרויד, שיש בה גם ויתור עקרוני על הצורך בפרשנות והשלמה עם הפערים החידתיים בחיננו. הטקסטים של המשוררת מעוררים בנו שאלות פתוחות, ומהיכים קריאה חוזרת ונשנית, עד כדי היוזרות רושם של דיבור המצביע על עצמו. לצד הזורות הרגשית, אננו נמשכים לאotta עמדת בינוי קיומית ולמדוד הלשוני של המטפורה הנוכחית במרחב שיריה. ניכר כי הם יוצרים איזו הדדיות אסתטית המתקימת בין הטקסט לבין הקורא, והרושם האלביתי נחווה כמקור נביעה פואטי, ואזורי פעולה מטפורי.⁶ "באותך רגע שאדם מת בנפשו/ לא מספר את חייו/ ---/ מתאבד בנפשו/ מותר על חייו/ הזיכרון הולך/ ישות נפרדת בפני עצמה/ עם ראש מאשר מתקיך" (וולך, 1992, עמ' 246). הקורא כמו נסחף בזום המטפורות המרבות של המשוררת שמהחישה כאן יחסים של התהווות הזיכרון כממד חולפי של האדם, באישיותו המקורי והחדש, מקום שאינו ברור, שקשה לעצור בתנועתו. המקום הסמלי מוכן במרחב הסמנטי בהוויה וגישה כללית שבין דבר להיפוכו. הפער הזה מצוי גם בין גנים מלאי אוור ומראות אימים, ספק מדומינניים ספק ממשיים, כפי שהיא עצמה חוות כמו מעולם אחר ובספה זורה. "בניתי את ביתי ביגיהם/ ביצור מעולם אחר/ ---/ ושוב אזכיר בשפתם הבלתי-דית/ של יצורי הsharp מים" (וולך, 1992, עמ' 283). מקום זה שאינו ריאלי מרמז על קיום המוצע רק בשפה, ואין לו מוכן אלא כהזהה של המציגות. הקורא כמו מצוי בתחום חילוף

⁶ הקראיה המטפورية לא נועדה לאחד דימויים ומטפורות הפוזרים בשירטה של וולך ובלרד את משמעותם. הייחודיות המטפورية שלה בולטת בכך שהיא מעצבת מצבים עלילתיים מוזרים, וממחישה אותם בשלמותם כחלופות מטפוריות. בכואות נשיות אלה יוצרות שדות סמנטיביים רחבים ואזורי פעולה מטפוריים.

בין מצבים משתנים של עמיות והתבהרות. ודרך הודהות עם הטקסט ותחושת הדדיות אתו, הוא יכול לראות בו תכנים אפשריים של אחרים, ובמידת מה גם מן החווית האישיות שלו. הטקסטים עשויים אפוא לעורר מחשبة על עצמי מרובה משמעויות, שאין לו אלא לחשות את הסתירות שלו מבל' שתהיה לו היכולת ליצור הבנה ברורה ו邏輯ית. אותו מරחיב שבין גנים מלאי אוור ומראות אימים, הוא ביסודו יציג מטפורי של אוקסימורון קיומי, המספר לנו שוב ושוב על אפשרויות משתנות של הרגשה.

דוגמה אחת לכך הוא השיר "לעולם לא אשמע את קולו המתוק של האלוהים" (וולך, 1976, עמ' 133), שיש בו תחושת מציאות נפשית וקיומית ספוגה במתחים. מתחים אלה נובעים מטעוטש הגבולות ועירוב בין קולות לבין מראות, וסוג של אינטנסיביות רגשית שנחויה בתנועה שבין התמסרות טוטלית לזכרון שחף, לבין המשאלת להחיות אותו מחדש. הטקסט מזמין את הנוכחות של הדמות האלוהית אל המרחב האינטימי של הבית כמטפורה לזכרון שהוא ולא ישוב עוד. ואולי יש בקול הגעגועים ממשו מושם האלביתי, שהודחק אל הזיכרון ומהדרד את המשאלת לחיותו מן המות, והיא אינה אפשרית עוד, אלא באמצעות ההיזכרות המחדשת בו. המטפורה הדינמית שבmerczeה הבית מחזקקה את התנועה החושנית והגוףנית של דימוי האלוהים, שהיא וביקר בחלונה, אבל קולו לא עבר שוב את הספר. פירוק האיברים בשיר אין ניתן עוד לאיחוי, וכל שנתר לצעת בו, הוא שיירים רגשיים, סימני הנוכחות האבודה ועקבותיה. חלון הבית מחזק את המשאלת המטונימית בבית כולו, למקום המזווהה עם תחושת שיכות, מוכחות וחיבור.

לעולם לא אשמע את קולו המתוק של האלוהים

לעולם לא אשמע את קולו המתוק של האלוהים

לעולם לא עבר עוד קולו מחת חלוני

טפות גדורות ירדו במרקבים אותן

אין האלוהים בא עוד בחלוני

איך אוכל עוד לראות את גופו המתוק

[...]

מבטאים יחלפו בყום כמו רוח

איך אזכיר את היפי זהה ולא אבד

ימים יעכו בחרי כמו רעטים בגוף

[...]

מקסימה את האיר צורת תנועתו בנוועו

לעולם לא יעכד קול הגעוגעים את הספר

[...]

ולוא יעמוד מבטו המתוク ליד מטהי ואבכה.

(גולך, 1976, 133)

השיר "לעולם לא אשמע עוד את קולו המתווק של האלים", עשוי להציג צומת דרכם כמטפורה למראות סמליים וריאלייטיים של בידות, ולגלווי זמנים מתחלפים מן המוכר שנסוג ונעלם, אל חוסר היכולת המשיך לקים אותו. אנו חווים עם המשוררת את פער הזמנים בין הפנית המבט לאחרור לחקרת החוויה שתמה זה מכבר, לבין סימני עקבותיה והמבט אל המשאלת המכוננת לעתיד. בבחינת, "ולוא יעמוד מבטו המתווק ליד מטהי". צומת דרכם זה הוא גם ביטוי למדן הנפשי המכיל את המתה האונייברסלי שבין פנטזיה למציאות. בבחינת התייחסות שוב לשמווע, להרגיש ולדעת, אך כאמור לעולם לא אשמע עוד. תחושת הגעוגעים והזיכרון, ספק ממשי ספק מודמיין, מבטא ממד ליר שבירי. "המד הלירי הוא המכונן את המרחב הפוטנציאלי של הנפש או את הנפש עצמה כמרחב. מדובר בתנועה בין אני ולא אני, בין התפיסה הסובייקטיבית של האובייקט, לבין התפיסה האובייקטיבית שלו" (אמיר, 2008, עמ' 25). השיר כמו מהדחד את המטפורה של האלתי, שמציעה עבורנו את החיבור בין הממדים הפסיכולוגיים האלה. מה שהייתה תמונה שלמה של חוויה אפשרית הופך ריסיסי מגע של זיכרון, שנמהלים ברגע הרגשי המתחש ומתהווה מחדש. אפשר לראות כיצד הכוונות של ה"אני" המסתתרות בדמותו השיריות של גולך, כמו מתקימות גם הן בפער שבין האפשרי הרגשי, לבין האקטואלי הגוף. כך מובן לנו המרחב הפואטי בתנועתן של דמויות שונות ומשונות, בתערובת מיוחדת של מוחשיות וריאליות, ובחויה דמיונית המוגנת במציאות פנימית.

על האוקסימורון בהופעותיו הפואטיות

המרחב הביקורתי המגונן שענינו התייחסויות קצרות לשירה של ולך (לחמן, 1993, 1994; רנן, 1976) או טקסטים ביוגרפיים מקיפים שנכתבו עליה (ליידובסקי, 2009; רז ברקין, 2011; רתוק, 1997), מאייר כמה מהתמותות הפואטיות שהלו ביצירתה לאורך השנים. כפי שעהלה מן הקובץ *דברים* (1966) ומבחור השירים שירה (1976), וצורות (1985), נראה שבכתיבתה המוקדמת היא פונה לתחומי עניין סמליים ומטפוריים. השירים החדשניים שבאווסף תחת הכותרת נפתחת כמו מניפה (1992), מצביעים על כך שהיא מצאת לעיתים כיוון אינטלקטואלי והגותי. המדיום הלשוני הiliary של לה נחווה אפוא תחילתה כمرחב פואטי פתוח ליצירה ולביטוי אפשריות של הרגשה. הסיטואציה המתרכשת בשירהה המוקדמת איננה ריאלית לרוב, ובכל זאת נתפסת ממשית, כמו מתקימת בעולם אפשרי שיש לו חוקים משלו. למשל, כך הוא גוףו של האלוהים והמגע המתווך עמו, וכך ילדים רצים על הגשר וכורחות את ראשו של יונתן בענף גולדוילה. חלקים אלה בשירהה מזוהים עם דמיות מזרות כמו קורנליה הנפגשת עם השד, סיליה שרוצה להתארות ו"לא יצא לה" לטפס על הקירות, לולה הגוחנת אל המעיין, גומעת ממנה בקהל צער ונעלמת בתינוקות של עצמה. הופעות אלה של ריאליות מעוותות לרמז על נוכחותו של הגורם הילדותי השולט בחיה הנפש של האדם הנירוטי, ונתפסו כאפניין של רושם אלבייתי (פרoid, 2012, עמ' 76). דמיות רבות בקובץ *דברים* (1966) מתנהגות ומתחפנחות לシリוגין כשמות פרטיים או כשמות עצם. יש שם "משיחו", ויש שם "משהו", ובכל מקרה הן מדמות תחשות ועמדות מעורפלות. הייצוג הכללי והעמום בהצבעה על "דבר" או על "זה" כלשהו, מתקיים בעולם אוטורי של תמורות והשאלות.

דיבור חלקי ומונוכר מסווג זה מרחיק כל תחושה של שייכות והיכרות, ומהזק את הרושם של זרות וחידתיות: "רציתי שזה יבוא עוד פעם / לא שאלתמי מאיפה זה בא / וכשהזה חור / נפלתי על הארץ" (וולך, 1976, עמ' 114). "קַיִן מוֹכְנִים לָהּ / זה לא הַפִּתְעֵ אֶתְנָה / תִּמְידֵ יָרַעֲנוּ שָׂהֵה יְקֻרָה / --- / אֶבְלֵל לֹא מְצָאָנוּ בָנָנו כַּח לְזָה / אֲפִילֵוּ שָׂהֵה לֹנוּ כַח לְחִכּוֹת" (שם, עמ' 134). "כַּשְׂהֵה הַופֵּק לְמוֹסִיקָה / כַּשְׂהֵה הַופֵּק לְתִמְנוֹה / כַּשְׂהֵה לֹא הַופֵּק לְכָלּוֹם / --- / כַּשְׂהֵה הַופֵּק לְכָל דָּבָר" (וולך, 1985, עמ' 141).

שמות לועזים ומוזרים וייסי אנווש שקשה לעננה אותן מנייעים את הקורא להלוף על פני טקסט בחיפוש אחר המוכר המתעטף בחומר הזור. ובכל זאת, דמיות כמו סבסטיאן, סיליה, כסוס, זיליאן, ניזטה, פרדריך, קריסטינה, ליטה, אנטוניה,

לולה, טוניה ועוד, מורהקוט באופן מדוד, כך שהן מעוררות גם קרבה והזדהות. הדריך שבה הן מעוצבות יוצרת תחושה של "מיינד דר" (רנן, 1976), כמו היו רומזות ומשפיעות באופן ורגשי, ומבליל להתמקד בכירור בתופעה מוגדרת כלשהי. הסיטואציות שבהן פועלות הדמויות יוצרות המבשחה מציאותית של הדמיוני, כאילו הוא קיים, או עשוי להתקיים. אנו מקבלים רמזים ודקויות של עולם פרטיא וחשי, שמתגלה במטפורות הקשורות ובסיטואציות הפיגורטיביות שלhn. כמו "эрומיתִהַיְהַפְּהָפִּיְתִּשֶׁׁלְּדֹנֶהַפְּרָזָהַ", כמו "אני יודעת שאני בתפְּתָה/ לְפָחֹתִּקְוּלָהַגְּפֵלְאִיםַ" (חת-הכרה, 23), כך נזהה את הרושם האלביתי. הגבול בין הדמיון, למציאות מיטשטש, כאשר משווה שעד כה תפנסנו בסמל מופיע לפניו מציאותי, או כשהסמל נוטל על עצמו את תפקודו של המסמל ומשמעותו המלאה (פרויד, 2012, עמ' 76).

הפואטיקה של וולך מקיימת דיאלוג גם עם ההתרחקות האישית והטקסטואלית של פרויד מן הנسبות הביאוגרפיות וההיסטוריה בחווית האלביתי, ועם בחירתו להתמקד בדוגמאות מן הספרות והאמנות. אצל פרויד לא נמצא רמז לאימת מלחמת העולם הראשונה ולהשפעתה על הרחוב הויני של תחילת המאה העשורים, גם לא להימשכות האישית שלו לאותה תקופה לשונית ונפשית. אך גם וולך כמו מתכתבת עם הפרע בין הביאוגרפיה וההיסטוריה ובין הספרות והසמל, והיא מנשחת מצבים מודומים של עיורון ושל ניכור, שוזרים בהתבוננות רגישה ומפוכחת. "הכל השׂתְּגָהַכְּבָרְמַזְמָןְ/ אֲכָלְהַגְּנָפְשָׁבְשָׁלָהַלְעֻזָּלְ/ כָּאַלְוְכְלָוְמַאוּמָלְאָקְרָהַ/-/-/הַגּוֹףְצֹעַקְהַצְּיָלוֹ/ אֲכָלְהַגְּנָפְשָׁלְאָפְשִׁיםְלְבָ" (וולך, 1985, עמ' 98).

האוקסימורון הפואטי של האני והאחר

סבסטיאן

על סְבֶּסְטִיאָן
שֶׁלְאָקְרָהַ וְלֹאָנְבָּרָא
גַּםְ לֹאָ צְוָרָה
סְבֶּסְטִיאָןְ זֶה
מְחַלָּהָ עַנְגָּהָ בְּחָםְ
וְמְרַחְמָתְ
רְצִיָּתְ לְהַקִּיםְ עַלְ שְׁמָנוֹ

מְשֻׁהוּ שִׁיגְשִׁים סֶבֶսְטִיאָן

מְשֻׁהוּ בָּמוֹ

[...]

כַּיּוֹם חֲרֵתִי מֵעִיר אַחֲרָת

שְׁתִּמְיד הָיָה קֹרֶה לִי בָּהּ סֶבֶסְטִיאָן

וְלֹא קֹרֶה לִי הַיּוֹם

אַנְיִי יָדַעַת עַל־זָהָה

יוֹתָר מִמָּה שֶׁאַנְיִי מַרְגִּישָׁה

[...]

בִּינְתִּים אַנְיִי הָזָה

עַל־הַאֲגָמִים וְהַחִוּות הַגְּדִירֹת

וְעַל־מִנְחָג הַמּוֹסְטָנְגִים שְׁבָקְרַבְתָּו

אִפְּשָׁר שׂוֹבֵסְטִיאָן.

(וולך, 1966, עמ' 22).

מי הוא סבסטיאן ששב ומופיע בリביי משמעויות, וכייז ניתן להבין מהهو שלא היה ולא נברא, המרמז על אידוע נפשי הפקף? האין זה רושם האלביטי המחזק בתוכנו את הפחד מן الآخر, ובזה בעת את המשאלת לחיבור שאין לו שימוש? השיר עמוס מתחים שלחוויות מתחפות ותוכנים ורגשיים שאינם ברורים. יש בהם מן החדרה מפני הרקנות והאין, בלבד עם יכולת המימוש, וכן המקום של הדמיות או החוויות המופנהות בינו והגעוגעים שהן מעוררות. סבסטיאן אין דמות של ממש אלא "משהו" שקורחה ומתרחש, כמו הימלטות בלתי-מודעת למוחוזות מוכרים שהודחקו זה מכבר ועלו מחדש עם הזיכרון. ואולי הוא דימוי לתחושת היותנו בלתי מובנים, תחשוה שבאה וمفיצה לא פעם באירועי חיינו. סבסטיאן עשוי להיות סוג של מטפורה מעורנת שיש בה רכות מסוימת, והוא מוליכה את המשמעות מן המילה לתחיליפה כמו מעבירה תקווה ממוקם למקום, ומכמיהה אחת לכמיהה אחרת. המטפורה המעודנת והפתוחה לשמעויות מסמנת תנואה אל דימוי פואטי מדויק יותר, שאיןו "אני" מובהק וחיד-මזר, אלא אני מרובה פנים, שיש בו גם מן הממד הסופי אליו מחומר הלא-מודע. סבסטיאן הוא "דבר" ממשי קרוב ונעים המתרחש בהווה, ובזה בעת הוא "חומר" מתרחק, חומק ונעלם. במובן מסוים הדרמות

עצמה מתנהגת כמו טקסט, כמו סיפור של רצף אירועים קונקרטי, ובה בעת היא נדמית כחומר מכוסה שראווי להישר הידתי ומעורפל. סבסטיאן הוא דמיוי לתהלייך אינטימי המתරחש לאורך השיר באופן מפתיע ולא צפוי, ממש כמו היחסים בין אני המתמשך והמתהווה. ייתכן שהחזרה התכופה על המילה "סבסטיאן" בטקסט היא ניסיון ללבוד משהו שלא נאמר, שאי אפשר לאומרו, שהחזרות הרבות אולי ישיגו. אפשר אף לשער שבחמיות ובחושניות שהוא מעורר יש משהו מן ההוויה של הרחם, אותה סכיבת ראשונית של אני המתהווה מן המקום החד-פעם, שאין הגיעו אליו שוב, אלא באמצעות המטפורה והשיר.

שירתה המקדרת של וולך משופעת, כאמור, בדמויות חמקמות ומזרות כמו סבסטיאן, שלכל אחת מהן מוקדש שיר בלבד. הן נעלמות מן הקבצים המאוחרים יותר, והפואטיקה של וולך פונה לכיוונים חדשים. התמונות החושניות המוקדמות מתחלפות בעומס מילולי שננטמע בטקסטים ארוכים בעלי ריתמוס המאפיין בממד עיוני, ובשיח צפוף של ווידיום מפורטים ואותנטיים, המאפיינים בחיקירה של רגשות ומחשבות בנושא הקיום האנושי בכללתו ובפרט בכמיהה לחשומה לב ולנהמה. הסיטואציות המטפוריות שעסקו מוקדם יותר בדמויות מרוחקות, מתחלפות בהתקבוננות מרכזות ומווצמת באני. המשוררת טרודה בסימני היכר של המאפיינים האישיים שלה, ומנסה לבدل בכל האפשר את מקומו של היחיד בתוך קיומו של الآخر. היא מרצה להשתמש בمعברים ופיצולים תמטים ותחבירים בלתי פוסקים, המבטלים את רציפותו של אני, וגורמת לו לשקו בתהווה של חסר ביחסון. "אין אליו רגשותי/ אני אומרת לך שאתה אליו רגשותי/ אין לך רגשותי של מישׁהו אחר/ אין לך רגשות של פנִי חַיִי/ אין לך רגשות של גלגול נשומותי/ אין לך רגשות של מישׁהו אחר" (ולך, 1992, עמ' 212-215). ברבים מן השירים היא שואלת באינטנסיביות האופיינית לה "מי אני ומה הם גבולות אישיותי, מה הם ייצוגי העצמי שלי, מהו היחס בין חלקי הגוף והנפש המתפוזרים והמשתנים לבין הדבר שנשאר קבוע ונitinן לזיהוי?" הטקסטים מעידים על מתח רגשי ומבאים מעברים סוחפים במצבים מתרדים של ניכור ובמציאות נשית כאובה. "פתח-הברה נפתחת במו מניפה/-/-/-/ זכרון של מישׁהו בי/-/-/-/ מתנדדר, רושם חיים אחרים בי/ עושה מהחיים אחרים/-/-/-/ כמו שדה קטול בי/-/-/-/ ואני כבר אחריו צו, מסדרת בי בקהל/-/-/-/ ואני עצמי חשבתי לו, ופעם אני היה קיטה" (שם, עמ' 104).

תמונת תתי-ההכרה הנפתחת כמו מניפה, מזוהה עם שירתה של יונה וולך בכללותה. במקום המופשט דבר אינו עומד במקומו, ומרחב המחשבה הפתוח

המעורער מעורר בה התרגשות וחרדה. כל העת מתקיים גם שיח עם אחר, לעיתים עם הקורא ולעתים עם זולת פנימי, המצוּי בעצמו בבהלה וגשיש. האני ודימויי الآخر המשתנים נתפסים כמהיותם פתוחות שהגבولات ביניהם אינן ברורים והם מקיימים יחסיה מתמיד. "הָזֶה שְׁבַתּוֹכוֹ, כֹּל הַפּוֹנְקִיזִיט שְׁאַחֲרֵ מְמֻלָּא / לְהִיוֹת מִישָׁהוּ אַחֲרֵ מַעֲצָמָו" (שם, עמ' 146). נדמה שאפשר לראותו איזו רכות בהציגת ה"אני" כפי שהופיע בשירה המוקדמת, אותו "אני" שהיה כורך בהסתתרות במעטה המטפורי של הדמיות השונות. ואילו כאן הוא מופיע לפניינו במערומיו, ללא בכאות וMSCות, כמו דימוי על שחובק את המשוררת הדוברת, המתנסה בחרדת הפיצול של הנפש. בקובץ שירה (1976) היינו עדים לשלבים ראשוניים של קritisת המיצירות בין אני לא-אני בייצוגים של הדמיות המטפוריות, ובהמשך אנו עדים למנגנון המסיר את הציעיפים המטפוריים מעל האני, ונוכחותו מתבררת כזהות מוחנת ומרגישה. השימוש במושגים פסיאונליים נעשה תכוף, ומڪצת מרעיונותו של פרויד מpecificים כחומרים פנימיים שלה, המזוהים עם קולה של המשוררת: "הַסּוֹפֵר אָגּוּ מִסְטוּכֵב חָפֵשִׁי בְּחֶדְרָה / פּוֹתַח חָלוֹנוֹת טֹוֹרָק דְּלָתוֹת שְׂוֹרָק / מִצְפָּצֵר וְאָוֶם רַמְּאָה לְעַשְׂוֹת לְפָעָמִים / צָוַעַק הַבְּשָׂר רַוְעֵד מִמְּנוּ" (וולך, 1992, עמ' 151). היא מתבוננת בגוף וחוקרת אותו תוך התלבטות שככלנית מהוללה בחושניות, ולכארה מבלי להזדקק לדמיות נוספות. הנפש והגוף לכודים בחרדת משותפת המאיימת על הזהות האישית שמצויה בטללה ובחורס אונים. "הַבִּיאָגְרָפִּיה נְזַרְקָת כְּשֶׁק שְׁלִיחָה מֵאַחֲרָה / --- / הוּא נְפַרֵּד מִמְּנָה בְּעֵת מִהַּבִּיאָגְרָפִּיה / מִנְסָה לְפָעָול בְּעֵת בְּלִעְדֵי חִיּוּ מִבְחִזֵּין / --- / הוּא מִתְבּוֹנֵן בְּעַצְמוֹ כַּזְר אוֹלֵי מִפְרָ--- / מְגַרְוָנוֹ דָבָר קָוֵל אחר לא שָׁלוֹשׁ שֶׁל אַחֲרָה / הוּא דָבָר בְּקוֹל שֶׁל מִישָׁהוּ אַחֲרָה" (וולך, 1985, עמ' 104). "כֹּל הַפּוֹנְקִיזִיט שְׁאַחֲרֵ מְמֻלָּא / לְהִיוֹת הַסּוֹבִיקַט וְהַאוֹבִיקַט כִּמְטַפּוֹרָה / --- / לְהִיוֹת עַצְמוֹ וְלֹא עַצְמוֹ / --- / הָזֶה שְׁבַתּוֹכוֹ / --- / חַי רַגְשׁ שֶׁל אחר" (שם, עמ' 140-142), (ההדגשות שלי – נ"ל).

להיות הסובייקט והאובייקט כמטפורה

אבלולם

אני מכךחה פעם נוספת
להזכיר בבני אבלולם
ששערותיו נתפסו ברחמי

וְלֹא יֵצֵא לִי
לְגַמֵּר אֶת אֲבָשְׁלוֹם בְּנִי
אֲנִי בָּנוֹה אֶת אֲפִשְׁרִות הַרְגַּשָּׁתִי
קָרְחָמִים שׁוֹטָפִים בֵּי

וְהַרְעָב הַאֲפִשְׁרִי
רָצּוֹנֹת הַתּוֹרֶשֶׁה

[...]

בְּגַלְגֹּול אַחֲר אֲבָשְׁלוֹם יִהְיֶה
אֲהֹבִי וְאַנִּי אֲחֹשֵׁז כָּרָה
כִּשְׁאֲבָשְׁלוֹם אֲהֹבִי
תְּחֹשֶׁה גּוֹפְנִית אוֹ אֵיךְ בְּטַנִּי
רִיקָה מֵאֲבָשְׁלוֹם בְּנִי

[...]

הַרְגַּשָּׁה מִדִּיקָתָה:
בִּמְהָה תְּלַחֵם
וְעַל מָה תְּנוּמָה
קָרוּם
לֹאָן תְּשַׁאֲךָ
קָרוּם בְּנִי.

(וולך, 1966, עמ' 28).

דומה כי אלו נמשכים לשירותה של וולך המזמנת נגיעה بما שאיננו ממין האני, וגם אינו משקף את האני, ובכל זאת יש בו גישה אוטנטית אל החומריים הרכמיים של חיינו. בМОבן זה, השיר "אבשלום" מציע הבנה מטפורית יהודית, שאוצרת בתוכה דמיונות שונות במעטה הווייתית ורגשי משותף. הטקסט עוסק בדמותו של אבשלום בן המלך דוד, שחרר לגוזל את המלוכה מידייו, וניגף מפני ש Shepardotiyo נתפסו בענפי האלה. חזנות מרוכבות על המילה "בני" מגדמות את אבלו המקראי של האב על בנו, וגם את הקינה של המשוררת על הבן שמת בטרם נולד. וכך אמר בלבוכתו, בני אבשלום בני בני אבשלום, מיידיתן מוותי אני מהתיהך, אבשלום בני בני (שםואל ב' יט, א; והמלך לאט את פניו, ויזעק המלך קול גROL: בני, אבשלום, אבשלום, בני בני

(শ্মোল' ב', יט, ה). אבשלום שבשיר מתיחס אמنم אל הטקסט המקראי ונמזג בו, אך בה בעת הוא עומד כזר לו. אפשר לסמין את התנווה הכהולה החולפת לסירוגין בין דימויי "האחר הגדל" הלקוח מן האב שבtekst המקראי, לבין דימיי "האחר הבראשית", הנובע מן האם המקבונת בשיר (Bannet, 1989; Lacan, 1991).

המעברים האינטנסיביים בין הדמיות הפרטיות והמיתיות, והמתח בין חומרני אני – לא-אני, נמצאים כולם בשפה ובtekstים המוכרים לנו מתחנות חי תרבות שלנו. אבשלום מובן כדמות רבת פנים, והוא מופיע ומשתנה בין שורות השיר בכל פעם באופן אחר: אבשלום הבן המתחלף באבשלום האהוב, אבשלום שנודע כמו מגלגול אחר, או זה המצוי בראhma של האם, וגם אבשלום הנישא ברוח למקומות אחרים לאחר מעבר לגבולות המציאות. אבשלום מוצג כמרחב רגשי של חזויות, כמו נכפל בתוך עצמו ומכליל גם את הפן הגברי הטבעי לו, וגם את הנשי הנושא את העולם האימה. הוא נגלה ומפתח לארך השיר כדיומי בתוך דימוי המציאות כגורם של אפשרויות: כאם ממשית שהיא האם הביולוגית החדר-פערנית, כאם דמיונית ודינמית וכאמ סמלית, שהיא עצמה מצויה בתחום הניגודים של ההתנסות האישית באירועי החיים.

היחסים הקרובים של המשוררת עם דימויי הבן שכמעט היה לה, מתלבדים כאיבר המצוי בגופה של האם, בכתנה ואול' במלחמה. היא מתאבלת על הבן ואובדנו, וגם על עצמה ועל הפוטנציאל האימהי שהיה בה ולא התmesh. אבשלום נתוע כדיומי בזיכרון הקולקטיבי, והכאב על אבדנו מעצב כחויה מיתית מתחדשת, שיש בה שייכות לדצף טקסטואלי משותף, גם לזה של המשוררת, המוסיפה אליו את החוויה הייחודית לה. הכרח הזיכרון אינו מרפה, והוא הופך את האובייקט עצמו לחומר שנhtonן ליצירה ولבנייה אפשרויות של הרגשה. שתי הבבאות, של הבן המתחלף בדמותו של האהוב, מתקיימות כדיומיים נפרדים, ובעת מתלבדות באמצעות הגעוגע. אבשלום המעצב כמו מגלגול אחר עשוי להיות גם מרחב הבריה או המוחב היצירתי. והמחיצה הרקה בין המחשבה על "החדר الآخر" לבין ההרגשה של "החדר זהה", קורסת בין שורות השיר עד כדי טשטוש הבחנה בין פנטסיה למציאות. השיר כמו נאבק לשمر בתוכו את האפשרות של הולמת הבן, הגלומה בתוך האקטואלי הגוף ובדימיי הבطن הריקה ממנו. הטקסט המצוי כולם ב"חדר الآخر" הוא דימיי או פנטסיה של גע הלידה, שלא יכולנו לצפות בה, אלא לדמיין אותה כמתරחתה בהיעדרנו. ואולי הוא הדימיי למקומות של מוכרות ושicityות, שהמשוררת מתרפקת עליו לשוא בגופה גם בתודעה.

המרחב הלירי המאפשר תנועה בין החדרים הפואטיים והמדומיינים, מרכז את היחסים הטעניים בין מדדי המציאות הקונקרטית לבין המשאלות שביחס שלנו אליה. המשוררת מירה את המשאללה הנכזבת להיות לאם ואת הדימויים הכרוכים בה, בחומרים אחרים המתגבים לכדי מקור השთוקות חדש. הרחמים, הרעב והרצונות שלא מושו מתחריכיםשוב מחדש, ואולי בתנועה מעגלית תמידית שימושותה: "אני מוכרחה לשוב ולהזכיר". מרחב הטקסט שבין המילה הפוחתת "אני", לבין המילה החומרת אותו "בני", מאפשר לדברה לחזור את התנועה שלה בעולם לא רק בתנועה קדימה, ממנה אליו ומן הילדה אל המות, אלא גם בתנועה מעגלית ומהזוריית המתכנסת שוב ושוב בתוך עצמה. אנו ממשיכים אפוא לתהות מהן אפשרויות ההרגשה של המשוררת ומהם הדימויים הנחוצים לה כדי להמחיש אותן בשפה. נוכל רק לשער את הפעז הגוף שלה, את המקום הפתוח בגוף קרקמה קרועה ומדמתה, שמתוכה נגלה החומר ממנו עשוי אבשלום. מעשה הייצור של הבן "שלא יצא לי לגמור", מהදחד גם את החדרה מפני דימיוי הסירוס המופיע בטקסט של האלביטי. ואולי יש בו מן הדימיוי לאהבה, שמקורה ביכולת להיות חסר, כי רק מקום החסר הוא המנייע למשיכה ולהיבור. הגוף הפעז מודרך מפני המעבר מן הפוטנציאל האימתי אל הפוטנציאל נשוי והארוטי, ואת מקומו של הגוף תופס כאן השיח המילולי העשווי בריתמוס של קינה. תפיסת היחסים שבין האני והאחר נובעת מן ההפרדה הראשונית בין עובר לאמו, וממנו מסתעפים ומתפצלים דימיויי חיבור ונפרדות המלווים אותנו בכל מערכות היחסים שיבאו.

סיכום – האותיות הנרכמות לשטייחי חיים

נראה כי הפואטיקה של יונה וולך מוכנת בתמורות ובמערכות המציגים במתה שבין "ברע מְבָל שְׁחִיה צְפּוֹי / ובין הַטּוֹב שְׁחִיה מְבָטְח" (וולך, 1976, עמ' 152). בנוחות המשותפת של הרע והטוב מצוי גם האלביטי, והוא מוכן בכל תקופה כתיבה וככל קובץ שירים באופן אחר. משמעתו של מושג מתהווה כאן כמטפורה להוויה קיומית שלולה אותנו בתהנות חיינו, כמו גם בתהליyi כתיבה וקריאה. אנו חוזים את המתה הפואטית ואת הריתמוס האינטנסיבי של הטקסטים, הדימויים והדברים, בניסיון למצוא בתוך הקולות המרובים את הזותה הייחודית לנו ולכונן אותה שוב ושוב. "באותיות הנרכמות לשטייחי חיים/ זאת או צוֹפֵן או יְרִיעָה/-/- שטיגיד לו משחו בְּאֶמֶת עַל אֲזֹתִיו/ משחו אֶמֶת עַליו" (וולך, 1985, עמ' 105). טביעה האצבע

הפוואית של יונה וולך אינה מוכנת אפוא במלוא ממשותה. היא ממשיכה להיות לנו מקור ממשיכת הידתי, מעורר כאב ומשמעות.

יש בדברים שנכתבו כאן הזרמנויות לחזור ולהרהר בהשפעתם של טקסטים, להתבונן בהם ולנסח אותם מחדש, אף כי הם טרם התבררו כל צרכם. המפגשים עם הלא צפוי והלא נודע בתהליכי הクリאה והכתיבתה שלנו אינם מפסיקים להפעים, והם מניחים לפתחנו את האפשרות למצוא את קולנו הייחודי ולדבר רק בו. לא יותר אלא להיות עם ובתוכם, ולהמשיך לעבר ידע חדש על אודוט מה שבמידה רבה לא נוכל לו במלאותו.

מקורות

- אמיר, ד' (2008). *על הלידיות של הנפש*. ירושלים: מאגנס.
- אמיר, ד' (2013). *תהום שפה*. ירושלים: מאגנס.
- GINZBURG, R' (2012). *האלבייתי (פרויד, מבחר כתבים ח)*, הערת המתרגם. תל אביב: רסלינג.
- GINZBURG, R' (2014). פרויד בין מציאות לספרות: האלבייתי. הרצאה שהתקיימה בכנס פסיכואנליזה, כתיבה וספרות – מפגשים מחודשים, בפאנל "בין ספרות לפסיכואנליזה", אוניברסיטה בר אילן.
- דורון, מ' ויפה, א' (2007). המטפורה והחשיבה המטפורית בטיפול. *שיחות*, כ"א 3, 341-335.
- וולך, י" (1966). *דברים*. ירושלים: עכשו.
- וולך, י" (1976). *שירה*. תל אביב: סימן קריאת.
- וולך, י" (1985). *צורות*. תל אביב: סימן קריאת.
- וולך, י" (1992). *תת הכרה נפתחת כמו מניפה: מבחר השירים: 1963-1985*. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- לב ארי, נ' (2011). *הטקסט באירוע נפשי. החינוך וסביבתו*, ל"ג, 341-356.
- לב ארי, נ' (2012). אמבט טמון בחול: על טבעו של האלבייתי. *פסיכולוגיה עברית*.
- לב ארי, נ' (2013). מטפורה של יהסים בתנועתה בין מרחבוי ייצוג. *מרחבים*, ד', 1-16.
- לחמן, ל' (1993). *כדמות הסיבה דמות הפנים – יונה וולך*. *חדרים*, 10, 143-154.
- לחמן, ל' (1994). *על האני בשירת יונה וולך*. *חדרים*, 11, 142-154.

- ליידובסקי כהן, צ' (2009). **שחררי את חרכובות לשונך אישת- כיסוי וגילוי בשירת יונה וולך**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- פישלוב, ד' (2000). לאה גולדברג והאקסימורון המודן, בתוך ר' קרטון בлом וע' ויסמן (עורכות), **פגישות עם משוררת** (עמ' 48-60) , תל אביב: ספרית פועלים והאוניברסיטה העברית בירושלים.
- פריד, ז' (2012) [1919]. **האלבייתי** (ר' גינזבורג, מתרגם), מבחר כתבים ח' תל אביב: רסלינג.
- קריסטבה, ג' (2009). **זרים לעצמנו**. (ה' קרס, מתרגם), תל אביב: רסלינג.
- דוט, מ' (2017). מה קורה לקורא? התבוננות פסיכואנגלית בקריאת ספרות. ירושלים: כרמל.
- רז ברקין, ע' (2011). **סימנים של התענגות – קריאה לקאניאנית בשירת יונה וולך ודורוד אבידן**. רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן.
- רנן, י' (1976). **בנייה של אפשרויות הרגשה: אספקטים בשירה הראשוניים של יונה וולך.** הספרות, 22, 46-54.
- רטוק, ל' (1997). **ملאך האש: על שירת יונה וולך**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- שן, י' (2005). מדריך הצער הוא מתוק ולא שמח? קוגניציה, שירה והאקסימורון הפיאטי. **ביקורת ופרשנות**, 38, 65-85.
- Bannet, E.T. (1989). *Structuralism and the Logic of Dissent: Barthes, Derrida, Foucault, Lacan*. Urbana: The University of Illinois Press, 1989.
- Lacan, J. (1991). Introduction of the big other. In Jacques-Alain Miller (Ed.), *The Seminar of Jacques Lacan, Book II :The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1954-1955*, pp. 235-247. New York: W. W. Norton.
- Lev Ari, N. (2015). The Metaphor of the Uncanny as a Psychic and Literary Experience. *Journal of Poetry Therapy, The Inter-disciplinary Journal of Practice, Theory, Research and Education*, 28(4), 1-20.
- Shen, Y. (1987). On Poetic Oxymoron. *Poetics Today*, 8, 105-123.