



ספרות וביקורת

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

נעמה לב ארי

תקציר

המאמר מציע קריאה מטפורית בשירתה של יונה וולך (1944-1985), ועומד על מאפייני המודעות העמוקה שלה ללשון ולכוחה, הבדיקה המתמדת של גבולותיה, והעיסוק המטא-פואטי בדיבור ובשפה. הטקסטים שלה ספוגים מתחים רגשיים שניכרים בתמות הנעות בין אינטימיות לבין זרות, ובתופעות פואטיות שביסודן ריבוי חזרות וכפילויות, קיטוע תחבירי המזמין קריאות שונות של דמויות ודילוג ביניהן, וחוסר בהירות של זמן ומקום. תהליך ההתבוננות בתופעות פואטיות אלה נעשה בהשראתו המטפורית של מושג האלכתי (ינטש, 1906; פרויד, 2012 [1919]), שיש בו מן הזרות המתפרצת אל הביתי, האינטימי והמוכר. התמה הלשונית המזוהה עם פרויד נתפסת כמבע מעורר ורווי העברות, שמחזיק בתנועה בין עולם תוכן ממשי וסמלי, ונוכחותו הדינמית משפיעה על עיצוב המשמעות הספרותית. המאמר עוסק במונח המטפורי של האלכתי, בתפיסתו כאוקסימורון פואטי ובהשפעתו על התכנים העולים ממנו ועל טקסטים אחרים בסביבתו. מוצגת הדרך שבה מתקיימים המתחים בין כוחות נפשיים וקיומיים מנוגדים בשירתה של וולך. אפשר אף לומר כי מתחים אלה הם טבעיים לה ומזוהים אתה, ומעניקים לשיריה פרשנות ייחודית.

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

מבוא

ניתן להניח כי לכל משורר או סופר יש טביעת אצבע ייחודית ועולם פואטי מזוהה ומאופיין, גם אם עוברים עליו שינויים לאורך השנים. הנחה זאת מעוררת ציפייה למצוא ביצירתו סימן היכר לשוני מובהק, נטייה לחזור ולעסוק בעלילות ובתמות דומות, או אפקט רגשי מקורי. כפי שלכל אדם יש טביעת אצבע אישית וייחודית, כך לכל כותב יש טביעת אצבע ספרותית משלו. זו מורכבת, ואינה נגלית לפנינו באחת, ומחייבת תהליכי פרשנות ופענוח. כך היא טביעת האצבע הספרותית, שהיא אמנם מורכבת יותר ואינה נגלית לפנינו באחת, אלא מחייבת תהליכי פרשנות ופענוח, אליהם מביא הקורא גם את אישיותו ונטיותיו. יוצא אפוא כי תחושת המוכרות האינטואיטיבית שיש לנו לגבי טקסטים שונים של אותו יוצר, היא פרי מפגש משולב של הטקסט, הכותב והקורא. לשון השירה, שלא תמיד מבטאת דברים קונקרטיים בעולם, מעוררת לפנינו בהקשר זה עניין מיוחד. בלשון השירית היצירתית גלום מתח בין הצורך להיות נקלט ומובן, לבין הרצון לחדש, לפרוץ את גבולות המוכר, וליצור מבע ייחודי ורענן המשקף הסתכלות מפתיעה על העולם. בניסיון להתחקות אחר טביעת האצבע הספרותית של המשוררת יונה וולך מתגלה המתח שבין התופעות הלשוניות שלה, שמקורן במבחר המילים ובצירופיהן, ובין מעברים בלתי פוסקים בין ממדים מנוגדים. המשוררת משתמשת בלשון כמראה לנפש חצויה, בתחושה מעורבת של הזדהות וריחוק, ובהתמסרות רגשית אינטנסיבית שמניעה לשותפות חווייתית. העולם הלשוני הייחודי לה מציע קסם זר ומרוחק, אבל עשוי להתקבל בה בעת כמושא פנימי ואינטימי המהדהד בקולו גם את הקורא.

אֲנַחְנוּ עוֹשִׂים מְשֶׁהוּ

אֲנַחְנוּ עוֹשִׂים מְשֶׁהוּ שְׁנִרְאָה
כְּמוֹ קִדָּה, כְּפִיפָה אוֹמְרִים לָנוּ

[...]

כָּל יוֹם כָּל יוֹם אֲנַחְנוּ בּוֹהִים
וּמְתֵאִמִּים לְעֲצָמֵנוּ אוֹר אַחַר
אֵיךְ שְׁגוּפוֹתֵינוּ פּוֹרְחִים אֲנַחְנוּ מִיְלָלִים

[...]

אֵיךְ שְׁגוּפוֹתֵינוּ עוֹלִים
כָּל רִגַע בְּשָׁמַיִם קְטִיפָה
אֶלְדִּין אֲנַחְנוּ אוֹמְרִים בְּהִכִּי עֲדָנָה
[...]

אֲנַחְנוּ עוֹשִׂים לְעַצְמָנוּ טוֹבָה בְּלִחֵי וּבְצִוָּאָר
בְּשָׁנָה הַבָּאָה אֶלְדִּין הֵם יִפְרָחוּ פְּחוֹת
כָּל פֶּעַם אַחֲרֵי שֶׁהֵם פּוֹרְחִים יוֹתֵר
הֵם פּוֹרְחִים פְּחוֹת
בְּשָׁנָה הַבָּאָה נִצְטָרֵךְ כִּכָּר גְּרוֹת.

(וולך, 1976, עמ' 9)

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

אנו חווים תנודות לשוניות תכופות בשימוש בלשון רבים בגוף ראשון, בגוף שני ואף בגוף שלישי, ובחילופין בין "אנחנו", "הם", ו"אתם". גם מעברי הזמן בלתי ברורים, וממחישים תנודות קיצוניות בתוך מגוון של אפשרויות, כמו הרגע, השעה, הזמן הנוכחי והעתיד לבוא. מהי תמצית החוויה של ריבוי הזמנים והתחלפותם, ומהי המשמעות של כל התמורות ואי-הסדר שבשיר? הקיטוע התחבירי לאורך השיר, המילים הגולשות ונמשכות מעבר לשורת השיר אל המשפט השלם, ולעומתן המילים שנעצרות לעיתים בקצה שורה, מותירות את הקורא מהסס בין אפשרויות קריאה שונות. צירופי משפטים מוזרים, והשמטת פרטי זמן, מקום ונסיבות ברורות, יוצרים כולם טקסט תמוה וקשה לפענוח. עם זאת, אפשר להציע כאן קריאה אחרת, שמוותרת על הפענוח המלא והסדור על פי מוסכמות תחביריות ונסיבות התרחשות קונקרטיות. ייתכן שיש לפנינו תהליך רגשי, הבנוי מאוסף של קטעי חוויה והתנסות, שיוצרים ביחד יחסי ניגוד. אירועים רגשיים מנוגדים עומדים זה לצד זה, בהם תענוג ועדנה מול אלימות וכאב, שיכרון חושים וחיוניות בסמוך לידיעת המוות, אינטימיות וקרבה ביחד עם תחושת זרות וריחוק. ערכוביה של מבעים מפתיעים ובלתי מוכרים יוצרת חוויה שאין בה לכידות ומשמעות ברורה, והקורא נמשך להתנסות שוב ושוב בריתמוס המעורר של המילים והמראות המתחלפים.

האוקסימורון הפואטי והקריאה המטפורית

שימוש בהפכים במסגרת יחידת ביטוי אחת מייצר אוקסימורון פשוט. דיוניו של שן (Shen, 1987, 2005)¹ מציעים פיתוח מעניין של מושג האוקסימורון בדמות אוקסימורון פואטי, שהוא עקיף ומעודן יותר ואינו בנוי בהכרח על ניגודים ישירים. שן 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 שלנו, מעורר קונוטציות ויוצר אפקט רגשי מצטבר.

ההתבוננות בשיריה של יונה וולך בניסיון למצוא איזה חוט מקשר, תבנית לשונית או תמטית, שעשויה להיות לנו עוגן פרשני בתהליכי הקריאה, מובילה למסקנה כי מבע מטפורי מסוג האוקסימורון הוא אחד המאפיינים המרכזיים של שירתה. במובנו הרחב ניתן לראות באוקסימורון תופעה פואטית שמקימת יחסים הדדיים בין שני תחומי משמעות הפוכים או סותרים, הן במשמעותם הראשית, והן ברשת האסוציאציות הקשורה אליהם. המבנה הפיגורטיבי המחבר שני ביטויים שלכאורה סותרים זה את זה, משמש לעיתים כדי להצביע על נוכחות והיעדר של רעיון אחד, בין אם לשוני ובין אם חווייתי, באותו זמן. למשל, נוכחות בוזמנית של מאפייני תנועה ועצירה, ביטוי של קול ייחודי המעורב בקולות מנוגדים לו, או עירוב של אינטימיות וריחוק. צירוף מרכיבים המושכים לכיוונים מנוגדים יוצר מהות חמקמקה ומיוחדת במינה, שיש קושי להגדיר ולתאר אותה באמצעות קטגוריות לשוניות וקוגניטיביות קיימות.

האוקסימורון המזוהה עם התכנים השיריים של וולך אינו ניתן להבנה כתופעה לשונית קונקרטית, אלא נתפס בעיני כסוג של חוויה נפשית. חוויה זאת נובעת אמנם מן הפואטיקה של המשוררת והתופעות הלשוניות שלה, אך בה בעת היא מושפעת גם מעולמו של הקורא ומהמפגש עם המילים הרלוונטיות לעולמו. האופן שבו נדרשים לפרשנות באמצעות מבע מטפורי ממלא צורך רגשי כפול, הכולל מחד רצון להטביע רישום אישי במציאות, אך בה בעת גם מרמז על ויתור והישארות בתחום עמום. מטפורה מציעה הצצה לרעיון מבלי לפרש אותו בכירור, והיא נתפסת

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

כהשערה של שיח פנימי שלא ניתן להבינו עד תום. אפשר לראות באוקסימורון קריאה לפרשנות והזמנה לחשיבה, שכן מושא ההתבוננות שלו אינו חד-ממדי אלא מרחב של יחסי אובייקט מסועפים (אמיר, 2013; דרון ויפה, 2007). השימוש במבוע מטפורי ככלי פרשני הוא בחירה ספק מושכלת ספק אינטואיטיבית, שנעשית מתוך אפשרויות של חיפוש מודע ואולי של גילוי מפתיע. סוג המבוע המטפורי וגם נושאי המטפורות שאנו נמשכים אליהם, מייצגים את תחום המציאות הרלוונטית לנו, ואת ההזדמנות להתוודע אל מאפייניה בתוכנו.

אני מבקשת אפוא להביא מקצת מן הטקסט של פרויד על האלבייתי (2012) [1919],² שכותרתו ותכניו נוגעים במבנהו של האוקסימורון הפואטי ובמהותו. נראה כיצד הוא פועל בשירתה של וולך ומניע תהליך רגשי של נביעה ומזיגה בין שני תחומים, שהצירוף הלשוני הייחודי כמו נועד לקשר ביניהם. האלבייתי הוא טקסט ייחודי בכתביו של פרויד על ספרות ואמנות, והוא מעורר עניין בחקירה המילונית העשירה שיש בו, במבנה המורכב שלו ובהשפעתו על טקסטים וכותבים אחרים.³ פרויד עצמו מתחקה אחר מקורותיו של מושג האלבייתי, שהיה מובן בתחילת דרכו כתחושת אי-ודאות אינטלקטואלית ותחושה של חוסר התמצאות לנוכח מפגש עם אובייקט חדש המעורר אי-נחת. פרויד עומד על מקורות המושג שהטריד את מנוחתו לאורך כמה עשורים, והוא חוזר ומברר 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 זרה ומעיקה, העולה מן התרגום הישן⁴ אל מרחב פתוח של אפשרויות נוספות. הצירוף הלשוני של "האלבייתי", להבדיל מן "המאויים", מחזיק בתוכו תנועה בלתי פוסקת של חומרי נפש מודעים ולא מודעים, הפועלים במרחב הפעור בין שתי המילים. אנו חווים במבנה הלשוני המיוחד קשר תלותי, המכיל בתוכו משהו חדש שאינו קיים

- 2 לקובץ האלבייתי (2012) מצורפים דבר המתרגמת (גינזבורג, 2012), וגם מאמרו של ינטש "לעניין הפסיכולוגיה של 'האלבייתי'", שהתפרסם בשנת 1906. פרויד ממשיך את הדיון של ינטש ומשתמש בסיפורו של את"א הופמן כהמחשה לרעיון האלבייתי. ההיקף המוגבל של המאמר הנוכחי והמוקד השונה שלו אינם מאפשרים דיון שיטתי וממצה בטקסט של פרויד.
- 3 לדגשים נוספים על המושג הלשוני, השפעתו הספרותית ותפיסתו כמטפורה של יחסים, ראו רוט (2017), וגם בדיונים קודמים שלי: (לב ארי, 2011, 2012, 2013), ובייחוד המאמר המורחב שהיווה תשתית רעיונית לטקסט הנוכחי (Lev Ari, 2015).
- 4 מאמרו של פרויד "המאויים" תורגם לראשונה בידי חיים איזק בשנת 1968, ופורסם בכתביו של פרויד, כרך ג' עמ' 7-30.

באף אחד ממרכיביו. מעצם היותו מושג אמביוולנטי הוא מעורר משמעות שסופחת אליה תכנים מתחומים שונים, וגם משהו מן הפער או המרווח וההיסוס שביניהם. המילית אל-מורה על איסור, או שלילה, ומעוררת קונוטציה של נוקשות ורחייה של רגש. ואילו המילה "ביתי" מושכת ומסמנת מקום של קרבה ומוכרות. שתי המילים האלה מתקיימות לעצמן באופן בו-זמני, ולכל אחת מהן משמעות משלה. עם זאת, סמיכותן מבטלת את מעמדן העצמאי, והן נוטות להישען זו על זו ולהעביר ביניהן ממשמעויותיהן כמו כלים שלובים. כך נטמע הגוון המאויס, הזר והלא ידוע בגוון הביתי, שהוא נוח, ידידותי ומוכר, והוא סופח אליו את המשאלה לתחושה של שייכות אך גם את החרדה מן החומר הזר. הביטוי נושא איזו מהות בסיסית המשקפת מוכרות, שהרי מרכיביו הלשוניים ידועים לנו, וניתן להבין את משמעותם. עם זאת, משהו במכלול שבו, הן בהיבט התמטי והן בחידוש הלשוני עצמו, נראה זר. במוכן זה האלביתי מתאים להיות מבצע מטפורי המאפשר תנועה של העברות, המתקיימות בו עצמו, בטקסט כולו וביחסי הגומלין בינו לבין הקורא (רוט, 2017). נדמה לפנינו מרחב מנטלי גמיש ומשתנה, המבוסס על ניסיון החיים שלנו, כמו גם על ההקשר הטקסטואלי, שיש בו הזדמנות למשמעות חדשה. מצבי המתח הרגשי בשירתה של וולך כמו זקוקים לאותה מטפורה נפשית וקיומית שיש בה בעת ובעונה אחת מן האפלה וההארה, מן הכאב והעונג, ומן ההשפעות ההדריות שביניהם. הפיגורה הלשונית של האלביתי עשויה להיות מובנת כמטפורה כוללנית לתופעת ההזרה. אי-הנוחות שיש בה עוברת מן הטקסט של פרויד אל שירתה של יונה וולך, בניסיון חוזר ונשנה להבין את משמעות המתח הפואטי והפרדוקס האוניברסאלי הקבוע בה. המטפורה האוקסימורונית מאפשרת לנו לחוות ולהבין את הניגודים שהיא מכילה, אך בה בעת מעבירה אלינו גם רושם החומק ממשמעות.

תמה רגשית ופואטית אחת שעשויה להיות להטריד אותנו היא עצם המחשבה על מקומו של המוות בטקסטים ובחיינו. החרדה מפני המוות ממחישה את הגישה האמביוולנטית שיסודה בכפל פניו של האוקסימורון הפואטי של האלביתי. אנו נוטים להתעקש ולאמץ תחושה קבועה של הישרדות, ולסלק מן המחשבה את נוכחות המוות ואת הדימוי שלנו כבני תמותה. ואף על פי כן ידוע לנו היטב כי המוות נוכח בחיינו והוא מלווה אותנו בתחושה של זרות מטרידה. המהות של המאויס או האלביתי ממחישה את האופן שבו יסוד זר ומודחק, שהמחשבה עליו בלתי אפשרית, או שאינו רצוי, כופה עצמו עלינו וחוזר להיות מודע. התחושה המתמשכת שמעורר בנו המוכר, הביתי והקרוב, נהרפת לעיתים הצידה לנוכח המחשבה המודחקת על

המוות. הדחוקה של המחשבה הזרה כביכול, ודחייתה כלא רלוונטית, הם ביטוי לאשליה זמנית ולמנגנון הגנה מפני חרדת המציאות. החזרה המלווה את תחושת הזרות המטרדה של אותו תוכן מנטלי ומודחק, יוצרת רושם אלביתי, שביסודו חבוי דבר שחוזר ומתגלה פעם אחר פעם. יוצא אפוא כי האלביתי מובן כתופעה דינמית של הלא-מודע, כחומר שאנו ספק יודעים אותו, ספק מתכחשים אליו ומתקשים לנסח אותו. "ואותו מרכיב חובר לתשוקותינו ולפחדינו מן האחר: האחר של המוות, האחר של האישה, האחר של הדחף הבלתי 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 אימים

יריעת המוות והניסיון לגעת בו באומץ או להתרחק ממנו בחרדה, חוסר היציבות של הזהות והיחסים הסבוכים בין תפיסות "אני" מתחלפות, הם מן החומרים המכוננים את שירתה של יונה וולך ומזמינים גם פרשנות פסיכואנליטית. היא עצמה עוסקת בדיאלוג מתמיד עם מושגים פסיכואנליטיים ומאגר דימויים וסוגיות מרכזיות שמעסיקות אותה לאורך השנים (לחמן, 1993, עמ' 151; לחמן, 1994; לידובסקי, 2009; רז ברקין, 2011, עמ' 14-15). אנו מוצאים בשיריה תנועה מתמדת המרמזת על חוסר התמצאות במרחב, שיש בו אמנם מן המוכר אך הוא נוטה גם אל הזר ומתקשה לעורר רושם של מקום שלם ואותנטי. תחושה של פיזור רגשי עולה מן השימוש הלשוני המשתנה של המשוררת, המזוהה לעיתים עם דמויות נשיות ולעיתים 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. הזהות המפוצלת של עולמה הפנימי וריבוי הדמויות שאליהן היא מתייחסת נתפסים כמו בבואות מתחלפות, פעימות מוסיקליות של רבים בגוף אחד. אפשר לראות בדפוסים אלה הדהוד של עמדות פוסט-מודרניסטיות בנוגע לתחושת מותו או אובדנו של היחיד והניכור המתעצם ביחס אליו, ההזדקקות למסכות המסתירות את תמונת

5 פרויד עצמו ממחיש באמצעות הטקסט את עבודת הלא-מודע באותו אופן שבו הוא מרחיק חומרי מציאות קשים בהקשר הביוגרפי וההיסטורי, ובוחר לעסוק באסתטי ובספרותי (גינזבורג, 2014).

הנפש והתפוררותה של הזהות העצמית. העיסוק האובססיבי המאפיין אותה שואל על אפשרויות של הרגשה ועל סימניה של זהות המדברת בקולות של אחרים. דברים אלה יודגמו להלן במבחר קטעי שירים, וכן בהעמקה מיוחדת בשלושה טקסטים שיריים שלמים, המייצגים במידה רבה את התכונות הפואטיות שבהן עוסק הטקסט הנוכחי.

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 שואלת באחד משיריה, ובטקסט אחר היא מתוודה כי "דוכה גריזילית" גידלה אותה, והדבר הראשון שהיא ראתה בימי חייה, כוונתה שהיא "זוכר" (כך במקור), "הִיָּה אֲנִי אֵיךְ אוֹכֵל לְשֶׁכֶחַ" (וולך, 1976, עמ' 160). חוויה של בדידות וזרות מהדהדת מן התמה שמציע פרויד, שיש בה גם ויתור עקרוני על הצורך בפרשנות והשלמה עם הפערים החידתיים בחיינו. הטקסטים של המשוררת מעוררים בנו שאלות פתוחות, ומחייבים קריאה חוזרת ונשנית, עד כדי היווצרות רושם של דיבור המצביע על עצמו. לצד הזרות הרגשית, אנו נמשכים לאותה עמדת ביניים קיומית ולממד הלשוני של המטפורה הנוכחת במרבית שיריה. ניכר כי הם יוצרים איזו הדדיות אסתטית המתקיימת בין הטקסט לבין הקורא, והרושם האלכיתי נחוה כמקור נביעה פואטי, וכאזור פעולה מטפורי. "בְּאוֹתוֹ רָגַע שְׁאֲדָם מֵת בְּנֶפֶשׁוֹ / לֹא מְסַפֵּר אֶת חַיָּו / --- / מֵת־אֲבָד בְּנֶפֶשׁוֹ / מוֹתֵר עַל חַיָּו / הַזְכָּרוֹן הוֹלֵךְ / יְשׁוּת נִפְרָדֶת בְּפָנָי עֲצָמָה / עִם רֵאשׁ מְאֹשֶׁר מְחַיֵּךְ" (וולך, 1992, עמ' 246). הקורא כמו נסחף בזרם המטפורות המרובות של המשוררת שממחישה כאן יחסים של התהוות הזיכרון כממד חלופי של האדם, באישיותו המקורית והחדשה, מקום שאינו ברור, שקשה לעצור בתנועתו. המקום הסמלי מובן במרחב הסמנטי בהווה רגשית כללית שבין דבר להיפוכו. הפער הזה מצוי גם בין גנים מלאי אור ומראות אימים, ספק מדומיינים ספק ממשיים, כפי שהיא עצמה חווה כמו מעולם אחר ובשפה זרה. "בְּנִיתִי אֶת בֵּיתִי בִּינִיהֶם / פִּיצוֹר מְעוֹלָם אַחֵר / --- / וְשׁוֹב אֲדַבֵּר בְּשִׁפְתָם הַבְּלָעִדִית / שֶׁל יְצוּרֵי הַשָּׁמַיִם" (וולך, 1992, עמ' 283). מקום זה שאינו ריאלי מרמז על קיום המוצע רק בשפה, ואין לו מובן אלא כהזרה של המציאות. הקורא כמו מצוי בתחושה חולפת

6 הקריאה המטפורית לא נועדה לאתר דימויים ומטפורות הפזורים בשירתה של וולך ולברר את משמעותם. הייחודיות המטפורית שלה כולטת בדרך שבה היא מעצבת מצבים עלילתיים מוזרים, וממחישה אותם בשלמותם כחלופות מטפוריות. בבואות נפשיות אלה יוצרות שדות סמנטיים רחבים ואזורי פעולה מטפוריים.

בין מצבים משתנים של עמימות והתבהרות. ודרך הזדהות עם הטקסט ותחושת הדדיות אתו, הוא יכול לראות בו תכנים אפשריים של אחרים, ובמידת מה גם מן החוויות האישיות שלו. הטקסטים עשויים אפוא לעורר מחשבה על עצמי מרובה משמעויות, שאין לו אלא לחוות את הסתירות שלו מבלי שתהיה לו היכולת ליצור הבנה ברורה ומוכרת. אותו מרחב שבין גנים מלאי אור ומראות אימים, הוא ביסודו ייצוג 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 מטשטוש הגבולות ועירוב בין קולות לבין מראות, וסוג של אינטנסיביות רגשית שנחווית בתנועה שבין התמסרות טוטלית לזיכרון שחלף, לבין המשאלה להחיות אותו מחדש. הטקסט מזמין את הנוכחות של הדמות האלוהית אל המרחב האינטימי של הבית כמטפורה לזיכרון שהיה ולא ישוב עוד. ואולי יש בקול הגעגועים משהו מרושם האלכיתי, שהודחק אל הזיכרון ומהדהד את המשאלה לחיותו מן המוות, והיא אינה אפשרית עוד, אלא באמצעות ההיזכרות המחודשת בו. המטפורה הדינמית שבמרכזה הבית מחזיקה את התנועה החושנית והגופנית של דימוי האלוהים, שהיה וביקר בחלונה, אבל קולו לא יעבור שוב את הסף. פירוק האיברים בשיר אינו ניתן עוד לאיחוי, וכל שנותר לגעת בו, הוא שיירים רגשיים, סימני הנוכחות האבודה ועקבותיה. חלון הבית מחזיק את המשאלה המטונית לבית כולו, למקום המזוהה עם תחושת שייכות, מוכרות וחיבור.

לעולם לא אשמע את קולו המתוק של האלוהים

לְעוֹלָם לֹא אֲשָׁמַע אֶת קוֹלוֹ הַמֶּתוֹק שֶׁל הָאֱלֹהִים

לְעוֹלָם לֹא יַעֲבֹר עוֹד קוֹלוֹ תַּחַת חַלּוֹנִי

טְפוֹת גְּדוֹלוֹת יִרְדוּ בְּמַרְחָבִים אוֹת

אֵין הָאֱלֹהִים בָּא עוֹד בְּחַלּוֹנִי

אֵיךְ אוֹכֵל עוֹד לְרֹאוֹת אֶת גּוֹפּוֹ הַמֶּתוֹק

[...]

מִבְּטֵים יַחֲלְפוּ בִּיקוּם כְּמוֹ רוּחַ

אֵיךְ אֶזְכֹּר אֶת הַיְפִי הַזֶּה וְלֹא אֶכְרֵךְ

יָמִים יַעֲבְרוּ בְּחַיֵּי כְּמוֹ רְטָטִים בַּגּוֹף

[...]

מְקַסֵּימָה אֶת הָאֵוִיר צוֹרֵת תְּנוּעָתוֹ בְּנוֹעוֹ
לְעוֹלָם לֹא יַעֲבֹר קוֹל הַגְּעֵגוּעִים אֶת הַסֶּף

[..]

וְלֹא יַעֲמֵד מִבְּטוֹ הַמְּתוֹק לֵיד מְטָתִי וְאֶבְכָּה.

(וולך, 1976, 133)

השיר "לעולם לא אשמע עוד את קולו המתוק של האלוהים", עשוי להציע צומת דרכים כמטפורה למראות סמליים וריאליסטיים של בדידות, ולגילויי זמנים מתחלפים מן המוכר שנסוג ונעלם, אל חוסר היכולת להמשיך לקיים אותו. אנו חווים עם המשוררת את פער הזמנים בין הפניית המבט לאחור לחקירת החוויה שתמה זה מכבר, לבין סימני עקבותיה והמבט אל המשאלה המכוונת לעתיד. בבחינת, "ולוא יַעֲמֵד מִבְּטוֹ הַמְּתוֹק לֵיד מְטָתִי". צומת דרכים זה הוא גם ביטוי לממד הנפשי המכיל את המתח האוניברסאלי שבין פנטסיה למציאות. בבחינת הייתי רוצה שוב לשמוע, להרגיש ולדעת, אך כאמור לעולם לא אשמע עוד. תחושת הגעגועים והזיכרון, ספק ממשי ספק מדומיין, מבטא ממד לירי שברירי. "הממד 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 מהדהד את המטפורה של האלכית, שמציעה עבורנו את החיבור בין הממדים הפסיכולוגיים האלה. מה שהיה תמונה שלמה של חוויה אפשרית הופך רסיסי מגע של זיכרון, שנמהלים ברצף הרגשי המתמשך ומתהווה מחדש. אפשר לראות כיצד הבבואות של ה"אני" המסתתרות בדמויות השיריות של וולך, כמו מתקיימות גם הן בפער שבין האפשרי הרגשי, לבין האקטואלי הגופני. כך מוכן לנו המרחב הפואטי בתנועתן של דמויות שונות ומשונות, בתערוכת מיוחדת של מוחשיות וריאליות, ובהוויה דמיונית המעוגנת במציאות פנימית.

על האוקסימורון בהופעותיו הפואטיות

המרחב הביקורתי המגוון שעניינו התייחסויות קצרות לשיריה של וולך (לחמן, 1993, 1994; רנן, 1976) או טקסטים ביוגרפיים מקיפים שנכתבו עליה (לידובסקי, 2009; רו ברקין, 2011; רתוק, 1997), מאיר כמה מהתמורות הפואטיות שחלו ביצירתה לאורך השנים. כפי שעולה מן הקובץ דברים (1966) וממבחר השירים שירה (1976), וצורות (1985), נראה שבכתיבתה המוקדמת היא פונה לתחומי עניין סמליים ומטפוריים. השירים החדשים שבאוסף תת הכרה נפתחת כמו מניפה (1992), מצביעים על כך שהיא מאמצת לעתים כיוון אינטלקטואלי והגותי. המדיום הלשוני הלירי שלה נחוה אפוא תחילה כמרחב פואטי פתוח ליצירה ולביטוי אפשרויות של הרגשה. הסיטואציה המתרחשת בשירתה המוקדמת איננה ריאליסטית לרוב, ובכל זאת נתפסת ממשית, כמו מתקיימת בעולם אפשרי שיש לו חוקים משלו. למשל, כך הוא גופו של האלוהים והמגע המתוק עמו, וכך ילדים רצים על הגשר וכורתים את ראשו של יונתן בענף גלדיולה. חלקים אלה בשירתה מזהים עם דמויות מוזרות כמו קורנליה הנפגשת עם השד, ססיליה שרוצה להתאדות ו"לא יוצא לה" לטפס על הקירות, לולה הגוחנת אל המעיין, גומעת ממנו בקול צעיר ונעלמת בתינוקת של עצמה. תופעות אלה של ריאליזם מעוות עשויות לרמוז על נוכחותו של הגורם הילדותי השולט בחיי הנפש של האדם הנוירוטי, ונתפס כמאפיין של רושם אלביתי (פרויד, 2012, עמ' 76). דמויות רבות בקובץ דברים (1966) מתנהגות ומתפענחות לסירוגין כשמות פרטיים או כשמות עצם. יש שהם "מישהו", ויש שהם "משהו", ובכל מקרה הן מדמות תחושות ועמדות מעורפלות. הייצוג הכללי והעמום בהצבעה על "דבר" או על "זה" כלשהו, מתקיים בעולם אוטורי של תמורות והשאלות.

דיבור חלקי ומנוכר מסוג זה מרחיק כל תחושה של שייכות והיכרות, ומחזק את הרושם של זרות וחידתיות: "רְצִיתִי שְׁזֶה יְבוֹא עוֹד פְּעַם / לֹא שְׁאַלְתִּי מֵאִיפֶה זֶה בָּא / וּכְשֶׁזֶה חָזַר / נִפְלְתִי עַל הָאֲדָמָה" (וולך, 1976, עמ' 114). "הֵינִי מוֹכְנִים לְזֶה / זֶה לֹא הִפְתִּיעַ אוֹתָנוּ / תִּמְיֵד יִדְעֵנוּ שְׁזֶה יִקְרָה / --- / אֲבָל לֹא מְצָאנוּ בְנוּ כַח לְזֶה / אֲפִילוּ שְׁהִיָּה לָנוּ כַח לְחִכּוֹת" (שם, עמ' 134). "כְּשֶׁזֶה הוֹפֵךְ לְמוֹסִיקָה / כְּשֶׁזֶה הוֹפֵךְ לְתִמוּנָה / כְּשֶׁזֶה לֹא הוֹפֵךְ לְכֵלום / --- / כְּשֶׁזֶה הוֹפֵךְ לְכֵל דְּבָר" (וולך, 1985, עמ' 141).

שמות לועזיים ומוזרים ויחסי אנוש שקשה לפענח אותם מניעים את הקורא לחלוף על פני טקסט בחיפוש אחר המוכר המתעטף בחומר הזר. ובכל זאת, דמויות כמו סבסטיאן, ססיליה, קסיוס, ז'וליאן, ניזטה, פדרריק, כריסטינה, לוטה, אנטוניה,

לולה, טוניה ועוד, מורחקות באופן מדוד, כך שהן מעוררות גם קרבה והזדהות. הדרך שבה הן מעוצבות יוצרת תחושה של "מיקוד רך" (רנן, 1976), כמו היו רומזות ומשפיעות באופן רגשי, ומבלי להתמקד בכירור בתופעה מוגדרת כלשהי. הסיטואציות שבהן פועלות הדמויות יוצרות המחשה מציאותית של הדמיוני, כאילו הוא קיים, או עשוי להתקיים. אנו מקבלים רמזים ודקויות של עולם פרטי וחשאי, שמתגלה במטפורות הקשריות ובסיטואציות הפיגורטיביות שלהן. כמו "צְרוּתִיָּה הַיְפֵהפִיּוֹת שֶׁל דוֹנָה תְּרֹזָה", כמו "אֲנִי יוֹדַעַת שְׁאֲנִי בְּתַפְתְּ/ לְפָחוֹת הַקּוֹלוֹת הַנְּפִלְאִים" (תת-הכרה, 23), כך נחוזה את הרושם האלביתי. הגבול בין הדמיון למציאות מיטשטש, כאשר משהו שעד כה תפסנו כסמלי מופיע לפנינו כמציאותי, או כשהסמל נוטל על עצמו את תפקודו של המסומל ומשמעותו המלאה (פרויד, 2012, עמ' 76).

הפואטיקה של וולך מקיימת דיאלוג גם עם ההתרחקות האישית והטקסטואלית של פרויד מן הנסיבות הביוגרפיות וההיסטוריות בחוויית האלביתי, ועם בחירתו להתמקד בדוגמאות מן הספרותי והאמנותי. אצל פרויד לא נמצא רמז לאימת מלחמת העולם הראשונה ולהשפעתה על הרחוב הווינאי של תחילת המאה העשרים, גם לא להימשכות האישית שלו לאותה תופעה לשונית ונפשית. כך גם וולך כמו מתכתבת עם הפער בין הביוגראפי וההיסטורי ובין הספרותי והסמלי, והיא מנסחת מצבים מדומים של עיוורון ושל ניכור, שזורים בהתבוננות רגישה ומפוכחת. "הַפֶּל הַשְּׂתַנָּה כְּבָר מִזְמָן/ אֲבָל הַנֶּפֶשׁ בְּשִׁלְהָ לְעוֹלָם/ כְּאִלּוּ כְּלוּם מְאוּם לֹא קָרָה/---/הַגּוֹן צוֹעֵק הַצִּילוֹ/ אֲבָל הַנֶּפֶשׁ לֹא תִשֵּׁם לֵב" (וולך, 1985, עמ' 98).

האוקסימורון הפואטי של האני והאחר

סבסטיאן

עַל סְבִסְטִיאַן

שְׁלֹא הָיָה וְלֹא נִבְרָא

גַּם לֹא צוּרָה

סְבִסְטִיאַן זֶה

מַחֲלָה עֲנָגָה בָּחֵם

וּמְרַחֲמָת

רְצִיטִי לְהִקָּים עַל שְׁמוֹ

מִשְׁהוֹ שֵׁיגְשִׁים סְבִסְטִיאַן

מִשְׁהוֹ כְּמוֹ

[...]

הַיּוֹם חֲזַרְתִּי מֵעִיר אַחֶרֶת

שֶׁתְּמִיד הָיָה קוֹרָה לִּי בָּהּ סְבִסְטִיאַן

וְלֹא קָרָה לִּי הַיּוֹם

אֲנִי יוֹדַעַת עַל זֶה

יּוֹתֵר מִמָּה שֶׁאֲנִי מְרַגֶּשֶׁה

[...]

בֵּינְתֵימָּה אֲנִי הוֹנָה

עַל הָאֲגָמִים וְהַחַיּוֹת הַנְּדִירוֹת

וְעַל מְנַהִיג הַמוֹסְטַנְגִים שֶׁבְּקֶרְבָּתוֹ

אֶפְשָׁר שׁוֹב סְבִסְטִיאַן.

(וולך, 1966, עמ' 22).

מי הוא סבסטיאן ששב ומופיע בריבוי משמעויות, וכיצד ניתן להבין משהו שלא היה ולא נברא, המרמז על אירוע נפשי הפכפך? האין זה רושם האלביטי המחזיק בתוכנו את הפחד מן האחר, ובה בעת את המשאלה לחיבור שאינו ניתן למימוש? השיר עמוס מתחים של זהויות מתחלפות ותכנים רגשיים שאינם ברורים. יש בהם מן החרדה מפני הריקנות והאין, ביחד עם יכולת המימוש, ומן המקום של הדמויות או החוויות המופנמות בנו והגעגועים שהן מעוררות. סבסטיאן אינו דמות של ממש אלא "משהו" שקורה ומתרחש, כמו הימלטות בלתי־מודעת למחוזות מוכרים שהודחקו זה מכבר ועלו מחדש עם הזיכרון. ואולי הוא דימוי לתחושת היותנו בלתי מובנים, תחושה ששבה ומפציעה לא פעם באירועי חיינו. סבסטיאן עשוי להיות סוג של מטפורה מעודנת שיש בה רכות מסוימת, והיא מוליכה את המשמעות מן המילה לתחליפיה כמו מעבירה תקווה ממקום למקום, ומכמיהה אחת לכמיהה אחרת. המטפורה המעודנת והפתוחה למשמעויות מסמנת תנועה אל דימוי פואטי מדויק יותר, שאינו "אני" מובהק וחד־ממדי, אלא אני מרובה פנים, שיש בו גם מן הממד הסופח אליו מחומרי הלא־מודע. סבסטיאן הוא "דבר" ממשי קרוב ונעים המתרחש בהווה, ובה בעת הוא "חומר" מתרחק, חומק ונעלם. במובן מסוים הדמות

עצמה מתנהגת כמו טקסט, כמו סיפור של רצף אירועים קונקרטי, ובה בעת היא נדמית כחומר מכוסה שראוי להישמר חידתי ומעורפל. סבסטיאן הוא דימוי לתהליך אינטימי המתרחש לאורך השיר באופן מפתיע ולא צפוי, ממש כמו היחסים בין האני המתמשך והמתהווה. ייתכן שהחזרה התכופה על המילה "סבסטיאן" בטקסט היא ניסיון ללכוד משהו שלא נאמר, שאי אפשר לאומרו, שהחזרות הרבות אולי ישיגוהו. אפשר אף לשער שבחמימות ובחושניות שהוא מעורר יש משהו מן ההווה של הרחם, אותה סביבה ראשונית של האני המתהווה מן המקום החד־פעמי, שאין להגיע אליו שוב, אלא באמצעות המטפורה והשיר.

שירתה המוקדמת של וולך משופעת, כאמור, בדמויות חמקמקות ומוזרות כמו סבסטיאן, שלכל אחת מהן מוקדש שיר משלה. הן נעלמות מן הקבצים המאוחרים יותר, והפואטיקה של וולך פונה לכיוונים חדשות. התמונות החושניות המוקדמות מתחלפות בעומס מילולי שנטמע בטקסטים ארוכים בעלי ריתמוס המאופיין בממד עיוני, ובשיח צפוף של וידויים מפורטים ואותנטיים, המאופיינים בחקירה של רגשות ומחשבות בנושא הקיום האנושי בכללותו ובפרט בכמיהה לתשומת לב ולנחמה. הסיטואציות המטפוריות שעסקו מוקדם יותר בדמויות מרוחקות, מתחלפות בהתבוננות מרוכזת ומועצמת באני. המשוררת טרודה בסימני ההיכר של המאפיינים האישיים שלה, ומנסה לברל ככל האפשר את מקומו של היחיד בתוך קיומו של האחר. היא מרבה להשתמש במעברים ופיצולים תמטיים ותחביריים בלתי פוסקים, המבטלים את רציפותו של האני, וגורמת לו לשקוע בתחושה של חוסר ביטחון. "אין אלו רגשותי / אני אומרת לך שאין אלו רגשותי / אלו הם רגשותי של מישהו אחר / אין אלו רגשות שלפני חיי / אין אלו רגשות של גלגול נשמותי / אלו הם רגשות של מישהו אחר" (וולך, 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 המתפזרים והמשתנים לבין הדבר שנשאר קבוע וניתן לזיהוי"? הטקסטים מעידים על מתח רגשי ומביאים מעברים סוחפים במצבים מטרידים של ניכור ובמציאות נפשית כאובה. "תת־הקרה נפתחת כמו מניפה / --- / זכרון של משהו בי / --- / מתנודד, רושם חיים אחרים בי / עושה מחיי חיים אחרים / --- / כמו שדה קטל בי / --- / ואני כפר אחריו, כן, מסדרת בי בהלה / --- / ואיך עצמי חשבתי לו, ופעם אני היה היתה" (שם, עמ' 104).

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

והמעורער מעורר בה התרגשות וחרדה. כל העת מתקיים גם שיח עם אחר, לעיתים עם הקורא ולעיתים עם זולת פנימי, המצוי בעצמו בבהלה רגשית. האני ודימויי האחר המשתנים נתפסים כמהויות פתוחות שהגבולות ביניהם אינם ברורים והם מקיימים יחסי מתח מתמיד. "הָזֶר שְׁבֵתוֹכוֹ, כָּל הַפּוֹנְקָצִיּוֹת שְׁאֶחָד מִמֶּלֵא / לְהִיּוֹת מִיִּשְׁהוּ אַחַר מְעַצְמוֹ" (שם, עמ' 146). נדמה שאפשר לראות איזו רכות בהצגת ה"אני" כפי שהופיע בשירה המוקדמת, אותו "אני" שהיה כרוך בהסתרות במעטה המטפורי של הדמויות השונות. ואילו כאן הוא מופיע לפנינו במערומיו, ללא בבואות ומסכות, כמו דימוי על שחובק את המשוררת הדוברת, המתנסה בחרדת הפיצול של הנפש. בקובץ שירה (1976) היינו עדים לשלבים ראשונים של קריסת המחיצות בין אני ללא-אני בייצוגים של הדמויות המטפוריות, ובהמשך אנו עדים למגננון המסיר את הצעיפים המטפוריים מעל האני, ונוכחותו מתבררת כזהות מובחנת ומרגישה. השימוש במושגים פסיכואנליטיים נעשה תכוף, ומקצת מרעיונותיו של פרויד מפכים כחומרים פנימיים שלה, המזוהים עם קולה של המשוררת: "הסופר אָגוּ מְסֵתוֹבֵב חֶפְשִׁי בְּחֶדְרִי / פּוֹתֵחַ חֲלוֹנוֹת טוֹרֵק דְּלֹתוֹת שׁוֹרֵק / מְצַפֵּץ אֶוְאֹמֵר מָה לְעֵשׂוֹת לְפַעֲמִים / צוֹעֵק הַבְּשָׂר רוֹעֵד מִמָּנוּ" (וולך, 1992, עמ' 151). היא מתבוננת בגוף וחוקרת אותו תוך התלבטות שכלתנית מהולה בחושניות, ולכאורה מבלי להזדקק לדמויות נוספות. הנפש והגוף לכודים בחרדה משותפת המאיימת על הזהות האישית שמצויה בטלטה ובחוסר אונים. "הַבִּיּוֹגְרַפִּיָּה נִזְרָקֶת כְּשֶׁק שְׁלִיָּה מֵאֲחוֹרִי / --- / הוּא נִפְרָד מִמֶּנָּה כְּעַת מֵהַבִּיּוֹגְרַפִּיָּה / מְנַסֶּה לְפַעוֹל כְּעַת בְּלִעְדֵי חִיּוֹ מִבְּחוּץ / --- / הוּא מִתְבּוֹנֵן בְּעַצְמוֹ כְּזֶר אוֹלֵי מֶכָר / --- / מְגִרְוֵנוּ דְּבַר קוֹל אַחַר לֹא שָׁלוּ שָׁל אַחַר / הוּא דְּבַר בְּקוֹל שֶׁל מִיִּשְׁהוּ אַחַר" (וולך, 1985, עמ' 104). "כָּל הַפּוֹנְקָצִיּוֹת שְׁאֶחָד מִמֶּלֵא / לְהִיּוֹת אַחַר מְעַצְמוֹ / לְהִיּוֹת הַסּוֹבִיֶּקֶט וְהַאֹבִיֶּקֶט כְּמִטְפּוֹרָה / --- / לְהִיּוֹת עַצְמוֹ וְלֹא עַצְמוֹ / --- / הָזֶר שְׁבֵתוֹכוֹ / --- / חֵי רָגֶשׁ שֶׁל אַחַר" (שם, עמ' 140-142), (ההדגשות שלי – נ"ל).

להיות הסובייקט והאובייקט כמטפורה

אבשלום

אֲנִי מְכַרְחָה פְּעַם נוֹסֶפֶת
לְהִזְכֵּר בְּבִנֵי אֲבִשָׁלוֹם
שֶׁשְׁעֵרוֹתָיו נִתְפָּסוּ בְּרַחֲמֵי

וְלֹא יֵצֵא לִי
לְגַמֵּר אֶת אֲבִשְׁלוֹם בְּנֵי
אֲנִי בּוֹנֵה אֶת אֲפֹשְׁרֵי־וֹת הַרְגָּשְׁתִּי
הֶרְחַמִּים שׁוֹטְפִים בִּי
וְהֶרְעַב הָאֲפֹשְׁרִי
רְצוֹנוֹת הַתּוֹרָשָׁה
[...]

בְּגִלְגוּל אַחַר אֲבִשְׁלוֹם יְהִי
אֶהוּבִי וְאֲנִי אַחוּשׁ זְכָרָה
כְּשֶׁאֲבִשְׁלוֹם אֶהוּבִי
תְּחוּשָׁה גּוֹפְנִית אוֹ אֵיךְ בְּטָנִי
רִיקָה מֵאֲבִשְׁלוֹם בְּנֵי
[...]

הַרְגָּשָׁה מְדִיקָת:
בְּמָה תִּלְחַם
וְעַל מָה תִּנּוּחַ
הָרוּחַ
לְאֵן תִּשְׁאַרְךָ
הָרוּחַ בְּנֵי.

(וולך, 1966, עמ' 28).

דומה כי אנו נמשכים לשירתה של וולך המזמנת נגיעה במה שאיננו ממין האני, וגם איננו משקף את האני, ובכל זאת יש בו גישה אותנטית אל החומרים הכמוסים של חיינו. במובן זה, השיר "אבשלום" מציע הבנה מטפורית ייחודית, שאוצרת בתוכה דמויות שונות במעטה חווייתי ורגשי משותף. הטקסט עוסק בדמותו של אבשלום בן המלך דוד, שחתר לגזול את המלוכה מיריו, וניגף מפני ששערותיו נתפסו בענפי האלה. חזרות מרובות על המילה "בני" מדמות את אכלו המקראי של האב על בנו, וגם את הקינה של המשוררת על הבן שמת בטרם נולד. וְכֹה אָמַר בְּלִכְתּוֹ, בְּנֵי אֲבִשְׁלוֹם בְּנֵי בְנֵי אֲבִשְׁלוֹם, מִיִּיתָן מוֹתִי אֲנִי תַחְתִּיךָ, אֲבִשְׁלוֹם בְּנֵי בְנֵי (שמואל ב' יט, א); וְהַמֶּלֶךְ לָאֵט אֶת־פָּנָיו, וַיִּזְעַק הַמֶּלֶךְ קוֹל גְּדוֹל: בְּנֵי, אֲבִשְׁלוֹם, אֲבִשְׁלוֹם, בְּנֵי בְנֵי

(שמואל ב', יט, ה). אבשלום שבשיר מתייחס אמנם אל הטקסט המקראי ונמזג בו, אך בה בעת הוא עומד כזר לו. אפשר לסמן את התנועה הכפולה החולפת לסירוגין בין דימוי "האחר הגדול" הלקוח מן האב שבטקסט המקראי, לבין דימוי "האחר הבראשיתי", הנובע מן האם המקוננת בשיר (Bannet, 1989; Lacan, 1991). המעברים האינטנסיביים בין הדמויות הפרטיות והמיתיות, והמתח בין חומרי אני – לא־אני, נמצאים כולם בשפה ובטקסטים המוכרים לנו מתחנות חיי התרבות 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 ברחמה של האם, וגם אבשלום הנישא ברוח למקום אחר שמעבר לגבולות הקיום. אבשלום מוצג כמרחב רגשי של חוויות, כמו נכפל בתוך עצמו ומכיל גם את הפן הגברי הטבעי לו, וגם את הנשי הנושא את העולם האימהי. הוא נגלה ומתפתח לאורך השיר כדימוי בתוך דימוי המתהווה כמגוון של אפשרויות: כאם ממשית שהיא האם הביולוגית החד־פעמית, כאם דמיונית ודינמית וכאם סמלית, שהיא עצמה מצויה במתח הניגודים של ההתנסות האישית באירועי החיים. היחסים הקרובים של המשוררת עם דימויי הבן שכמעט היה לה, מתלכדים כאיבר המצוי בגופה של האם, בכטנה ואולי ברחמה. היא מתאבלת על הבן ואובדנו, וגם על עצמה ועל הפוטנציאל האימהי שהיה בה ולא התממש. אבשלום נטוע כדימוי בזיכרון הקולקטיבי, והכאב על אבדנו מעוצב כחוויה מיתית מתחדשת, שיש בה שייכות לרצף טקסטואלי משותף, גם לזה של המשוררת, המוסיפה אליו את החוויה הייחודית לה. הכרח הזיכרון אינו מרפה, והוא הופך את האובייקט עצמו לחומר שנתון ליצירה ולבניית אפשרויות של הרגשה. שתי הבכואות, של הבן המתחלף בדמותו של האהוב, מתקיימות כדימויים נפרדים, ובה בעת מתלכדות באמצעות הגעגוע. אבשלום המעוצב כמו מגלגול אחר עשוי להיות גם מרחב הבדיה או המרחב היצירתי. והמחיצה הדקה בין המחשבה על "החדר האחר" לבין ההרגשה של "החדר הזה", קורסת בין שורות השיר עד כדי טשטוש ההבחנה בין פנטסיה למציאות. השיר כמו נאבק לשמר בתוכו את האפשרות של הולדת הבן, הגלומה בתוך האקטואלי הגופני וכדימוי הבטן הריקה ממנו. הטקסט המצוי כולו ב"חדר האחר" הוא דימוי או פנטסיה של רגע הלידה, שלא יכולנו לצפות בה, אלא לדמיין אותה כמתרחשת בהיעדרנו. ואולי הוא הדימוי למקום של מוכרות ושייכות, שהמשוררת מתרפקת עליו לשווא בגופה גם בתודעתה.

המרחב הלירי המאפשר תנועה בין החדרים הפואטיים והמדומיינים, מרכז את היחסים הטעונים בין ממדי המציאות הקונקרטי לביין המשאלות שביחס שלנו אליה. המשוררת ממירה את המשאלה הנכזבת להיות לאם ואת הדימויים הכרוכים בה, בחומרים אחרים המתגבשים לכדי מקור השתוקקות חדש. הרחמים, הרעב והרצונות שלא מומשו מתערבבים שוב מחדש, ואולי בתנועה מעגלית תמידית שמשמעותה: "אני מוכרחה לשוב ולהיזכר". מרחב הטקסט שבין המילה הפותחת "אני", לבין המילה החותמת אותו "בני", מאפשר לדוברת לחוות את התנועה שלה בעולם לא רק כתנועה קדימה, ממנה אליו ומן הלידה אל המוות, אלא גם כתנועה מעגלית ומחזורית 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 הפצע הגופני שלה, את המקום הפתוח בגוף כרקמה קרועה ומדממת, שמתוכה נגלה החומר ממנו עשוי אבשלום. מעשה היצירה של הבן "שלא יצא לי לגמור", מהדהד גם את החרדה מפני דימוי הסירוס המופיע בטקסט של האלביתי. ואולי יש בו מן הדימוי לאהבה, שמקורה ביכולת להיות חסר, כי רק מקום החסר הוא המניע למשיכה ולחיבור. הגוף הפצוע מודחק מפני המעבר מן הפוטנציאל האימהי אל הפוטנציאל הנשי והארוטי, ואת מקומו של הגוף תופס כאן השיח המילולי העשוי בריתמוס של קינה. תפיסת היחסים שבין האני והאחר נובעת מן ההפרדה הראשונית בין עובר לאמו, וממנו מסתעפים ומתפצלים דימויי חיבור ונפרדות המלווים אותנו בכל מערכות היחסים שיבואו.

סיכום – האותיות הנרקמות לשטיחי חיים

נראה כי הפואטיקה של יונה וולך מובנת בתמורות ובמעברים המצויים במתח שבין "הָרַע מְפָל שְׁהִיָּה צְפוּי / וְבִין הַטּוֹב שְׁהִיָּה מְבֻטָּח" (וולך, 1976, עמ' 152). בנוכחות המשותפת של הרע והטוב מצוי גם האלביתי, והוא מובן בכל תקופת כתיבה ובכל קובץ שירים באופן אחר. משמעותו של מושג מתהווה כאן כמטפורה לחוויה קיומית שמלווה אותנו בתחנות חיינו, כמו גם בתהליכי כתיבה וקריאה. אנו חווים את המתח הפואטי ואת הריתמוס האינטנסיבי של הטקסטים, הדימויים והדברים, בניסיון למצוא בתוך הקולות המרוכים את הזהות הייחודית לנו ולכונן אותה שוב ושוב. "בְּאוֹתוֹת הַנְּרָקְמוֹת לְשִׁטְיֵי חַיִּים / אוֹת אוֹ צוֹפֵן אוֹ יְדִיעָה / --- / שֶׁתִּגְדֵּי לוֹ מִשְׁהוּ בְּאֵמֶת עַל אוֹדוֹתָיו / מִשְׁהוּ אֵמֶת עָלָיו" (וולך, 1985, עמ' 105). טביעת האצבע

הפואטית של יונה וולך אינה מובנת אפוא במלוא ממשותה. היא ממשיכה להיות לנו מקור משיכה חידתי, מעורר כאב ומשמעות. יש בדברים שנכתבו כאן הזדמנות לחזור ולהרהר בהשפעתם של טקסטים, להתבונן בהם ולנסח אותם מחדש, אף כי הם טרם התבררו כל צרכם. המפגשים עם הלא צפוי והלא נודע בתהליכי הקריאה והכתיבה שלנו אינם מפסיקים להפעים, והם מניחים לפתחנו את האפשרות למצוא את קולנו הייחודי ולדבר רק בו. לא נותר אלא להיות עמם ובתוכם, ולהמשיך לעבר ידע חדש על אודות מה שבמידה רבה לא נוכל לו במלאותו.

מקורות

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

- לידובסקי כהן, צ' (2009). *שחררי את חרצובות לשונך אישה – כיסוי וגילוי בשירת יונה וולך*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- פישלוב, ד' (2000). לאה גולדברג והאוקסימורון המעודן, בתוך ר' קרטון בלום וע' ויסמן (עורכות), *פגישות עם משוררת (עמ' 48-60)*, תל אביב: ספרית פועלים והאוניברסיטה העברית בירושלים.
- פרויד, ז' (2012) [1919]. *האלבתי (ר' גינזבורג, מתרגמת)*, מבחר כתבים ח' תל אביב: רסלינג.
- קריסטבה, ג' (2009). *זרים לעצמנו*. (ה' קרס, מתרגמת), תל אביב: רסלינג.
- רוט, מ' (2017). מה קורה לקורא? התבוננות פסיכואנליטית בקריאת ספרות. ירושלים: כרמל.
- רוז ברקין, ע' (2011). *סימנים של התענגות – קריאה לקאניאנית בשירת יונה וולך ודוד אבידן*. רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן.
- רנן, י' (1976). בנייתן של אפשרויות הרגשה: אספקטים בשיריה הראשונים של יונה וולך. *הספרות*, 22, 46-54.
- רתוק, ל' (1997). *מלאך האש: על שירת יונה וולך*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
- שן, י' (2005). מדוע הצער הוא מתוק ולא שמח? קוגניציה, שירה והאוקסימורון הפואטי. *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-Allain 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.