

שירה סתיו

אבא בעל גוף: על האב בשירתה של יונה וולך

הספרות של דור המדינה היא בעיקרו של דבר נוסח שכזה: "הבן" משמע חיקוי – חתירה אל האובייקט המקורי, אידיאליזציה של "האב" ובהכרח אכזבה, פיות, תקיעות, הרס וכדומה. "הבן" אינו יכול להתקיים משום שבעיניו ההתחלה היא בעבר; הוא עיוור, אפוא, לכך שהעבר הוא מיתוס, השלכה, ושההתחלה לאמיתו של דבר תמיד בהווה. האלטרנטיבה לנוסח הבנים ולאידאליזציה של האב היא – וזה צריך לכתוב באותיות גדולות – אך ורק להיות אב.¹

בפרגמנט החמישי במחזור "כמה עניינים" בספרה הראשון, "דברים" (1966), כתבה יונה וולך:

אבא אני כּוֹבֶשֶׁת אֵיפָה
אתה מתאַבֵּךְ עֲכָשׁוֹ וְכִמָּה
אֲנָשִׁים שָׁאֲנִי אוֹהֶבֶת בְּעֵצָם
אֵיפָה הֵם מֵתַאבְּכִים עֲכָשׁוֹ

זהו השיר היחיד של וולך בו היא פונה ישירות אל אביה, ומכנה אותו בכינוי שגור, ועם זאת אינטימי, "אבא". בשיר פונה אשה אל אביה המת אותו לא הכירה והוא לא הספיק להכיר אותה. מאחורי הפנייה הזאת מונחת הביוגרפיה של וולך: היא התייתמה מאביה בהיותה בת ארבע.

השיר הקצר נעדר סימני פיסוק, רצוף דר־משמעויות. בחייוי "אבא אני כובשת" יכולה המלה "כובשת" לסמן שתי הוראות שונות, הפוכות למעשה – כיבוש, השתלטות, תפיסת חזקה, לעומת פעולת הכיבוש פנימה, ההתאפקות והריסון העצמי. כפילות זו, בין התנועה המתפשטת לבין בלימת התנועה, חוזרת גם בשורה הבאה, עם ה"התאבכות", גם לה שני מובנים – המובן המילוני הרגיל, היתמרות כעשן, התערפלות, לעומת המובן האלקטרומגנטי של התלכדות גלים, התלכדות המבטלת את גליותם. בקצרה, השיר

1 אהרן שבתאי, "לקראת שינוי הנוסח", עכשיו 50, 1985, עמ' 67.

מציג פער בסיסי בין מה שחומק מן האחיזה לבין מה שאפשר לגעת ולהחזיק בו, ובכל זאת לא ברור אם הפער הזה הוא פער בין אב לבת או פער הנפתח בתוך כל אחד מהם. ואולי שתי האפשרויות נכונות.

המלה "מתאבך" מהדהדת גם את המלה "אבא", כאילו ההתאבכות היא ייעודו של האב, כאילו היא שם הפעולה של היות אב, להתאבך – להיות אבא, והיא מהדהדת גם את המלה "בכי". לא ברור מי הבוכה, האב המתאבך כדי ענן בוכה, ממטיר גשם; או הבת, הרוצה לבכות וכובשת את דמעותיה.

החידה מתגברת נוכח העדרם של סימני פיסוק בשיר. כך מתאפשרות קריאות וחלוקות שונות של הרצף המילולי ליחידות תחביריות. למשל: "איפה אתה מתאבך עכשיו וכמה", כלומר, עד כמה אתה מתאבך, עד היכן, וגם לכמה אנשים אתה מתאבך, כאילו ההתאבכות מפוררת את האב לחלקיקים קטנים (בהמשך למשמעות התופעה האקלימית של ההתאבכות, כשהאוויר נמלא גרגרי אבק קטנים), וכל חלקיק כזה מתגלגל אחר כך כאנשים אחרים שהרוברת אוהבת, גם הם מתאבכים. גם אם המלה "וכמה" אינה מעידה על פירוקו של האב לכדי דמויות אחרות, מהלך השיר הוא כזה שהמחשבה על האנשים מוצגת כהמשך אסוציאטיבי למחשבה על האב, כך שבכל מקרה האנשים הללו הם גלגול מטונימי של האב, או המשך שלו. ההבנה שהאב מתאבך ומתגלגל בדמויות של אנשים, כמה אנשים, מובילה בעקיפין לגילוי האהבה אותה חשה הרוברת כלפיהם. "אני אוהבת בעצם", בעצם, לאמיתו של דבר, אני אוהבת אותם – משום שהם גלגול של האב, תוצאה של התקה. זוהי הודאה עקיפה באהבה לאב, אלא שהאהבה הזאת מתאפיינת בתכונה שונה מאוד מתכונת ההתאבכות, ההתערפלות החמקנית. זוהי אהבה "בעצם".

העצם היא החלק הקשה של הגוף, שאינו מתמסס ואינו מתערפל ואינו יכול לחמוק מאחיזה. העצם מזדקרת מתוך השיר ומאפיינת את האהבה כיסוד הפיזי, הממשי, המוחשי, נוכח הערפול וההתאבכות המאפיינים את האב ואת האנשים שבגופם הוא מתגלגל. העצם גם מסמנת בעקיפין את הקשר הפיזי והקונקרטי בין האב לבת, שכן היא "עצמו ובשרו", היא הגלגול הפיזי של גופו המתאבך. אחת מהוראותיה של המלה "עצם" היא, בפשטות, "גוף".

השיר מציג חידה שאין לה פתרון. לא ברור אם נוצר כאן מפגש ברמה של מגע ואחיזה בין הבת לאב. את החיווי הפותח "אבא אני כובשת" אפשר לקרוא כפנייה אל האב או כמשפט בעל מושא ישיר שהועתק ממקומו: "אני כובשת את אבא". כך לא ברור לנו אם הבת כובשת את אביה, מצליחה לתפוס ולהחזיק בו, או נאלצת לכבוש את תשוקתה ולוותר על ניסיונות האחיזה, שכן האב חומק וטבעו הוא לחמוק. מה גם שהשאלה היא "איפה אתה מתאבך עכשיו", כלומר, עכשיו כשאתה מת, ומכאן שגם

כאשר האב חי הוא התאבך. שאלה זו מנוסחת ללא סימן שאלה, כאילו אין כאן שאלה אלא קביעת עובדה. יחד עם זאת, לצד המצב הקבוע של ההתאבכות מציג השיר מהלך של הבנה ושל תגלית אליהן מגיעה הרוברת: הקשר והאהבה אל האב, "בעצם", אהבה שהיא היסוד המוצק והמוחשי בשיר. את הקשר הזה מנבאות שתי המלים הראשונות של השיר - "אבא אני". הרוברת אינה מפרידה בפסיק בין עצמה לבין מושא פנייתה - כאילו הם אחד, אבא הוא אני.

אפשר לקרוא את השיר הזה גם כמיין הרהור של וולך על האבהות ועל אופי הקשר בין אב לבת, קשר המתאפיין ביסודות סותרים: מצד אחד חמקמקות, הפשטה של האבהות, חמקנות מתמשכת המוסיפה להתגלגל בדמויות של אחרים ולעולם אין לה סוף; מצד שני הפיזיות והקונקרטיות של הקשר הזה, המתגלמות בעצם, בגוף. וולך מייצגת את הכפילות הזאת באמצעות השימוש בשני כלים: מטאפורה ומטונימיה. ההתאבכות היא התכונה המטאפורית של האב, העצם היא מטונימיה לגוף ולממשות הפיזית של הקשר בין האב לבתו.

אבהות היא הנחה המבוססת על הפשטה. בניגוד לאמהות, שיש לה ביטוי ביולוגי מוכח (הצאצא יוצא מתוך גופה) ובמרבית המקרים גם ביטוי מעשי (הטיפול בצאצא והזנתו), את הקשר בין האב לצאצאיו יש לדמיין. הוא תלוי באמונה, או מוטב במערכת סמלים וחוקים: זהו קשר סימבולי, והוא מבוסס על יחסים תרבותיים בין האב לצאצאיו (חינוך, הוראה, רכוש). האב הסימבולי קיים הרבה מעבר לממשותו הפיזית, והוא מתגלם במערכת הפטריארכלית על כל היבטיה. לאקאן מציג את האב כנציג הסמכות, השפה, החוק, השיח והתודעה. הוא מוריש את שמו, את שפתו, את החוק שלו, והוא בעל היכולת לטרנסצנדנטיות, אותה "התאבכות" מן השיר של וולך. אין פלא, אם כך, שבנרטיבים התרבותיים מרבה האב להופיע בהבניה מופשטת וחסרת גוף. ככל שהאב מתעלה מעבר לקיומו הפיזי, הקונקרטי, החד-פעמי, ככל שהוא "מתאבך" יותר, כך מתחזק מעמדו הסימבולי, המאפשר לו לרחף מעל להיסטוריה, לתפקד מחוץ לגבולות הזמן והמרחב, ולמעשה לזכות בחיי נצח, כחיי הנצח שלאחר המוות.

הנטייה הפמיניסטית היא לחזור ולקרוא כל אב, חי או מת, כאב סימבולי, כלומר כנציג מטאפורי של המערכת הפטריארכלית. קריאה כזו שבה ומציבה, זה כנגד זה, את כוחו של האב ואת זעמה של הבת נוכח כוחו של האב, השולל ממנה את כוחה שלה. ואולם, האם קריאה כזאת אינה מנציחה, בסופו של דבר, את האב חסר הגוף ורבי העוצמה ולעומתו את הבת שנגזרה עליה עמדה אנטגוניסטית כלפי האב המדכא אותה? האם אפשר לחשוב על שיח נשי שאינו מדיר את האב, אלא מכונן אותו מחדש, כישות חומרית? האם יש אב פרה-אדיפלי (ולאו דווקא אִם פרה-אדיפלי, במשמעויות שהשיח הפסיכואנליטי דיבר עליה)? האם אפשר לחשוב ולדבר על קשר אחר עם האב?

אפשר שלצד הקריאה המטאפורית של האב יש מקום לקריאה נוספת, קריאה מטונימית, קריאה שלצד הנצחת שלטונו המתמשך של האב, המחליש את הבת, יכולה לסמן גם את חלקיותו של האב בתוך הניסיון הפטריארכלי, קריאה היכולה לעמוד על המקומות בהם הזיהוי האוטומטי בין האב למערכת הפטריארכלית רעוע, מתנדנד. צריך לחשוב על המקומות בהם האב איננו אב סימבולי, ואינו יכול לעמוד ב"דרישות הסימבוליות" של היות אב. מקומות כאלה יכולים לערער, גם אם רק לרגע, גם אם רק בעקיפין, על כוחו של האב, משום שמבעד להתאבכותו הנצחית, חסרת הגוף, הם מזכירים את קיומה של עצם, אותה מטונימיה של הקשר בין האב לבתו, ובכך מעידים על האב הביולוגי, הבלתי מטאפורי, אב פגיע וחולף.

אנסה לתאר את ההבדל בין המטאפורה למטונימיה (מעבר לתיאוריהם של יאקובסון וג'יימסון)² באופן כזה: סוג התחליף שהמטאפורה מציעה מנסה למלא את ההעדר בנוכחות של משהו דומה. יש בה משום התכחשות להעדר, אמונה שאפשר למלא את החלל הריק בתוכן אחר, שיסתיר את ההעדר. ההתכחשות להעדר היא זו המותרת את האב המת נצחי ומעורפל כהתאבכות. לעומת זאת המטונימיה איננה באמת ממלאת את החלל הריק בתחליפי תוכן, אלא מסמנת את הקונטורים של הדבר החסר. ואולם, סימון הקונטורים אינו ממלא את החסר, אלא מבליט אותו. העצם בשיר של וולך, ברגע בו היא מנכיחה את האב על ממשותו הפיזית, גם מזכירה לנו את גופניותו, וממש כך גם את מותו הפיזי, את כיליונו ואת אוברנו.

שש שנים לפני וולך כתב זך:

רָגַע אֶחָד שָׁקֵט בְּבִקְשָׁה. אָנָּא. אָנִי
רוֹצֵה לִּזְמַר דְּבַר מָה. הוּא הָלֵךְ
וְעָבַר עַל פְּנֵי. יְכַלְתִּי לְגַעַת בְּשׁוּלֵי
אֶדְרָתוֹ. לֹא נִגְעַתִּי. מִי יְכוּל הָיָה
לְדַעַת מַה שְּׁלֹא יִדְעַתִּי.

(...)

2 רומאן יאקובסון מציב את המטאפורה ואת המטונימיה כשני קטבים של שני אופני ארגון שונים בלשון. המטאפורה מבוססת על דומות בין שני נושאים, ואילו המטונימיה מבוססת על סמיכות ביניהם (רומאן יאקובסון, *פמיולטיקה, בלשנות, פואטיקה* (ערכו איתמר אבן זוהר וגרעון טורי), הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1986, עמ' 178). פרדריק ג'יימסון מחדד מעט את ההבחנה של יאקובסון. הוא מסביר כי הלשון היא מטבעה תחליף, ולעולם איננה ישירה. היא חייבת למלא את המרכז הריק מתוכן במשהו אחר: באמצעות מטאפורה, כשהיא אומרת למה דומה התוכן הנעדר, או באמצעות מטונימיה, כשהיא מתארת את הקונטורים של ההעדר הוזה ומונה את הרברים הגובלים בו (Fredric Jameson, *The Prison - House of Language*, Princeton University Press, N.J., 1972, p. 122).

לא יכלתי לרצת. אינני מאשים
 אותו. לפעמים אני מרגיש אותו קם
 בשנתו, סהרורי כמו ים, חולף לידי, אומר
 לי בני (...).

(“שירים שונים”, 1960)

גם וך מתמודד עם אב מת, אב סימבולי, הממשיך לחיות לאחר מותו ולהקיף את הדובר, לחלוף לידו, “סהרורי כמו ים”, מתאבד. אבל בשיר של זך אף עצם לא מקנה לאב את הקונקרטיות שהמטונימיה יכולה להקנות לו. זך אומר: “יכולתי לגעת בשולי אדרתו. לא נגעתי”. הבחירה של המשורר לא לגעת היא דחייה של המטונימיה והערפה של הציור המטאפורי, המתכחש להעדיר ומקבע את האב כמין מתחי נע ונר נצחי (אף על פי שהשיר כולל גם הרבה אירוניה כלפי הרמות הזאת של המת החי, ירושת אלתרמן). המטונימיה “שולי אדרתו” לא ממש מסמנת את גופו של האב, ויש בה משהו המרחיק מגופו עוד יותר.

אצל וולך שולט הציור המטונימי בקשר בין האב לבת. העצם בשיר של וולך ממחישה מחדש כי האב והבת קרוצים מאותו החומר, מבשר אחד. אבל המטונימיה גם ממלאת כאן תפקיד של איבר עצמאי, מנותק מן הגוף, וככזו מצביעה על העדרו של הגוף השלם, מדגישה את ההעדר הזה, ומכריזה מחדש על אי־מספיקותו של האב, על העובדה שגלום בו חסר, שהוא מסורס. המטונימיה דוחה את דמות האב הסימבולי (זה המופיע כשלם חסר גוף), ומאמצת את האב הפגום והחסר, כלומר האב האנושי. זהו אולי האב היחיד שאפשר להשתוקק אליו.

המטונימיה עוקבת אחרי הציור הליניארי של הלשון, המעבר ממסמן למסמן. כל מסמן יכול לקבל את משמעותו רק בריעבד, ולא ברגע שהוא נאמר, ולכן שום סימון לעולם אינו סגור, לעולם אינו בא על סיפוקו. מלים המופיעות בתחילת המשפט מקבלות את משמעותן רק באמצעות מלים מסוף המשפט. כך יוצרות מלים תשוקה למשמעות, ומשום כך נוצר דחף להשלים את המשפט, להגיע אל המשמעות. ואולם, לכל משפט אפשר להוסיף עוד ועוד מלים. אף משפט אף פעם אינו שָׁבֵעַ ומספק את עצמו. התנועה המטונימית היא תנועה האופקית של התשוקה, שאינה חדלה לחפש את האובייקט (האבוד), במעבר ממסמן למסמן.

וולך מעזה לבטא את התשוקה הזאת כתשוקה אל האב. היא לא רק מזכירה לנו שהאב אינו נהנה מחיי נצח, וכי הוא חר־פעמי וכן מוות ככל אחד מאתנו, היא גם מחזירה לאב זה את גופו, הגוף שעליו נאלץ לוותר, ויחד עם המעשה הזה היא משיבה לו את האפשרות לחזור ולחוש, להרגיש, ולהשתוקק.

היחס המטונימי אל האב מקבל נוכחות מוגברת, מפורשת יותר, גם בהמשך הכתיבה של וולך. הנה למשל שירה של וולך "לעולם לא אשמע את קולו המתוק של האלוהים" (מתוך המחזור "למעלה מזה"):

לְעוֹלָם לֹא אֲשַׁמַּע אֶת קוֹלוֹ הַמֶּתוּק שֶׁל הָאֱלֹהִים
לְעוֹלָם לֹא יַעֲבֹר עוֹד קוֹלוֹ תַּחַת חִלּוֹנֵי
טְפוֹת גְּדוֹלוֹת יִרְדוּ בְּמִרְחָבִים אוֹת
אֵין הָאֱלֹהִים בָּא עוֹד בְּחִלּוֹנֵי
אֵיךְ אוֹכֵל עוֹד לְרֹאוֹת אֶת גּוֹפוֹ הַמֶּתוּק
לְצִלֵּל בְּעֵינָיו לֹא אָרַד עוֹד לְשִׁלּוֹת
מִבְּטִים יִחְלְפוּ בִּיקוּם כְּמוֹ רוּחַ
אֵיךְ אוֹזְכֵר אֶת הַיָּפִי הַזֶּה וְלֹא אֶבְרָךְ
יָמִים יַעֲבְרוּ בְּחַיֵּי כְּמוֹ רֶטְטִים בַּגּוֹף
לֵיד רְסִיסִים שֶׁל זְכָרֵי מַגָּע נִשְׁבָּרִים עוֹד יוֹתֵר מִבְּכָה
מִקְסִימָה אֶת הָאֵוִיר צוֹרֵת תְּנוּעָתוֹ בְּנוֹעוֹ
לְעוֹלָם לֹא יַעֲבֹר קוֹל הַגְּעָגוּעִים אֶת הַסֵּף
עַת אֲדָם יִחְיֶה כְּמוֹ מֵתוֹ בְּזְכֻרֹנוֹת, כְּמוֹ הַיָּה
וְלוֹא יַעֲמֹד מִבְּטוֹ הַמֶּתוּק לֵיד מִטְתִּי וְאֶבְכָּה.
(״שירה״, 1970)

אבל מדוע לא אשמע עוד את קולו המתוק של האלוהים? מדוע לא יבוא עוד, לא יעבור את הסף? אם האל הוא המודל הראשוני של האב, הרי ביסוד השיר עומדת סצינה של הגליה, הגלייתה של הבת אל מחוץ לממלכתו של האב. מגיע רגע שבו חדל האב לדבר בקול המתוק, שהוא תמיד קול של פיתוי, ומתחיל לדבר בקול הצינורי והאיסור. מגיע רגע שבו האב מוכיח את בתו כי היא מסורסת, כי היא חייבת לחזור אל הגוף, להישאר בגוף, ברטטים של הגוף, ואילו הוא, האל-האב, שייך לממלכת הרוח, חולף ועובר ביקום, חופשי להגיע לכל מקום.

התרבות המערבית משייכת את האב אל הרוח. השיוך הזה הוא המגדיר את שלטון האב, מזהה בין האב הסימבולי לאל. אף הקריאה הפסיכואנליטית של האב מזהה אותו עם האל – המעניק את השם, המחוקק, המחייב, השולל, המצווה והאוסר. גם הזיהוי הזה נשען על הכחשת הגוף, הכחשת גופו של האל.

תשובתה של וולך להגליה היא תפיסת האב, בראש ובראשונה, כבעל גוף. אם האל הוא המודל הראשוני של האב, כלום אפשר לחשוב גם על אלוהים, אותה ישות ערטילאית,

שעצם כוחה מיוסד על הערטילאיות שלה, כעל בעל גוף? האם אפשר להשיב לאלוהים את גופו?

קודם שנוכל להשיב לאל את גופו, עלינו לפזר את עמוד הענן האופף אותו, להפכו לישות נראית. הטענה הרווחת ביותר היא כי האל הוא ישות בלתי נראית, רוח טהורה. ואולם, הטענה הזאת מבוססת על הדחקה של מסורת רבנית קדומה, המדברת על אלוהים כעל ישות פיזית נראית, כולל בטקסטים עבריים. בראיון עם הלית ישורון, אמרה וולך:

יש אלוהים. זה קשה לך לתפוש. זה מושג מופשט בעיניך, אבל הוא נראה ועוד איך. זה אלוהי התנ"ך ואלוהים שמבשל את כל ההיסטוריה. זה אסון טבע. יותר טוב לך שאת לא יודעת מכל העסק הזה, שאת לא יכולה לתפוש את זה בכלל. יותר טוב לך ככה. יחשבו שאני מתברחת, אבל זה מאוד רחוק מזה. זו האמת לאמיתה. אז בא בן אדם כמו לייבוביץ' ואומר: אלוהים זה בן אדם? זה חילול הקודש! הם הפכו את זה לרעיון מופשט. הם לא יודעים איפה הם חיים. זה שיא של הדת היהודית מה שאני אומרת, אז הם יבואו ויגידו לי חילול הקודש, את משוגעת, את מטורפת, את לא יודעת מה. שיושיבו אותי על פוליגראף.³

האל, כמו האב, הוא זה שהסובייקט רואה בו שלם, מי שאין בו חסר, בניגוד לחווייתו של הסובייקט את עצמו כמסורס. על-פי לאקאן, סירוסו של הסובייקט ניכר בראש ובראשונה בשדה הלשוני – הוא אינו מסוגל לחולל משמעות, לדבר ולהבין שפה שהיא שלו, שאינה זרה לו או שאולה. הכוח לחולל משמעות בשפה מיוחס לאחר האידיאלי – לאל/לאב, לבעליה של השפה, לשולט בה, הנתפס כמי שיש תואם מושלם בין דבריו לכוונותיו. ואכן, הופעתו הראשונה של האל בשיר היא באמצעות קולו הדובר, הסממן המאפיין של אלוהותו – האלוהות מתבטאת בכוח להשמיע את הקול, ליצור משמעות בעולם באמצעות הקול, ליצור את העולם עצמו באמצעות הקול הדובר. יחד עם זאת, קולו של האלוהים הוא "מתוק". כך מתקשר האל לפיתוי, ומקבל נופך רך, נשי משהו, אמהי או אפילו ילדותי, ובכל מקרה עצם אפיון קולו של האל בתואר כלשהו, מלמד אותנו שהקול הוא "דבר מה", אבל הוא בפירוש לא "הכל", וכבר נוצרת היסדרות דקה, ראשונית, באותה שלמות כוללת של שפה ומשמעות, שהאל אמור לגלם.

גם כאן נוצר הסדר בציר המטאפורי, באותה אשליה היוצרת את התחושה שהמסמן הזה למסומן, שהמלה זהה למשמעותה. במקום השלמות המטאפורית הכוזבת, מציעה וולך את החלקי, כלומר את המטונימי.

מאחר שהשיר מתאר הגליה מממלכתו של האל האב, שמיעת קול האלוהים נקשרת לאירוע הגירוש מגן העדן. מיד לאחר שהאשה והאדם גונבים את פרי עץ הגן ורוכשים

3 הלית ישורון (מראיינת), "יונה וולך אפריל 1984: ראיון", חדרים 4, 1984, עמ' 116.

רעת, נאמר "וישמעו את קול ה' אלהים מתהלך בגן לרוח היום" (בראשית ג' 8). הדוברת בשיר כמו מתארת את רגע הידיעה הזוה, טרם קבלת העונש, ואולם כבר בתוך ידיעת הגירוש הצפוי, כבר בתוך הקינה על מה שהיא עומדת לאבד. ואכן, בשלב מוקדם מאוד בשיר משתתק קולו של האל, החל מן השורה השנייה איננו שומעים עליו עוד, אלא על הגעגועים אליו, ותחת הקול אנו מתוודעים להפיכתו של האל למשהו מוחשי – גשם, גוף, עיניים, אחר כך גם מבט.

הדוברת נפרדת כאן מגורלם של האדם ואשתו. עם הגירוש מגן הערן קולו של האלוהים אינו חדל להישמע במקרא – הוא נמשך באמצעות הקול המצווה, המתרה, המעניש. לעומת זאת, בשביל הדוברת, הקול אמנם חדל להישמע אבל נוכחות האל פשוט מומרת, בהתקה מטונימית, למודוסים אחרים. כפי שהאדם ואשתו לפני גירושם שומעים את אלוהים כשהוא מתהלך בגן, רואה הדוברת, גם לאחר הגירוש, איך "מבטים יחלפו ביקום כמו רוח". אבל האל אינו נותר מתאבך כרוח בלבד, שהרי היא רואה את צורת תנועתו של האל, "מקסימה את האוויר". הווייתו של האל נמסרת כמטונימיה, על-פי צורת הקונטורים הנגזרת בנועו, ומצביעה עליו כעל ישות הניתנת לסימון.

לכן, חשוב לראות כי אף על פי שהשיר הוא קינה על נטישת האלוהים (שימו לב לחזרה הכמר-מקראית על "איך": "איך אוכל עוד...", "איך אזכור...") – אזכור הנטישה רק מבליט את הנוכחות הישירה, האישית-אינטימית שהיתה לאל בחייה של הדוברת, ואת התמשכותה של נוכחות זו. "לעולם לא יעבור עוד קולו תחת חלונה", היא כותבת, כלומר קולו עבר גם עבר, היא שמעה את קולו כאותם יחיד סגולה נבחרים, אברהם, משה והנביאים, ואף ראתה את גופו כמו עיניה. הקול עבר תחת חלונה, כמו שר לה אלוהים סרנדה. ואלוהים בא בחלונה – האם יש צורך לפרט את ההשתמעויות הארוטיות של הביטוי? הוויית המפגש עם האל היא בעבורה חוויה חוזרת, רכיפעימית, אפילו יומיומית. כך, החזרה המרובה על המלה "עוד" באה לציין את תום הניסיון הייחודי, את הגירוש וההגליה, באמצעות השלילה "לא עוד", אבל בה בעת היא יוצרת גם את האפקט ההפוך: ככל שהמלה "עוד" חוזרת, לא רק כלשונה אלא גם בהדהוד בתוך צלילים אחרים, כמו במלה "אות" או "בנועו", כך נרקמת מציאות של עורף החוויה, הישנות המפגש, כבמפגש אירוטי, ה"עוד" כסוג של התענגות. למעשה, השיר הופך את ההעדר לנוכחות: העדות על העדרו של האלוהים הופכת דווקא לרישום של נוכחות נשנית: שמיעת הקול, תחושת הטעם המתוק, ראיית הגוף, הרטט וזיכרונות המגע, כלומר המגע הזכרי.

דווקא מתוך העדות על עזיבתו של האל, על התרחקותו, הולכת ונרקמת כאן סצינה ארוטית דחוסה וטעונה. זה המקום להצביע על כך שלא רק תמונת הגירוש מגן הערן עומדת ביסוד השיר, לצדה ובניגוד לה עומדת תמונה אחרת, תמונת האוהבים משיר

השירים:

אני ישנה ולְבִי עַר, קוֹל דּוּדֵי דּוּפֵק פִּתְחֵי לִי אַחֲתֵי רַעֲיָתִי יוֹנְתֵי תַמְתֵּי שְׂרָאשִׁי נִמְלֵא טַל קְצוּצוֹתֵי רֹסִיסֵי לִילָה; פִּשְׁטָתִי אֶת כְּתַנְתִּי אֵיכָכָה אֶלְבֶּשְׁנָה, רַחֲצָתִי אֶת רַגְלֵי אֵיכָכָה אֶטְנַפֵּם; דּוּדֵי שֶׁלַח יִדּוּ מִן הַחֵר וּמְעֵי הַמּוֹ עֲלֵיו; קִמְתִּי אֲנִי לִפְתַּח לְדוּדֵי, וְיָדֵי נִטְפוּ מוֹר וְאַצְבְּעוֹתַי מוֹר עֹבֵר עַל כַּפּוֹת הַמִּנְעוּל; פִּתְחָתִי אֲנִי לְדוּדֵי וְדוּדֵי חִמְק עֹבֵר, נִפְשִׁי יֵצֵאָה בְּדַבְּרוֹ בְּקִשְׁתִּיהוּ וְלֹא מִצְאָתִיהוּ קִרְאָתוֹ וְלֹא עֲנָנִי (שִׁיר הַשִּׁירִים ה' 2-6).

יש לא מעט מן המשותף בין יחסי האוהבים בשיר השירים לבין יחסי הרוברת ואלוהים בשיר של וולך. שיר השירים כולו נתון במתח דיאלקטי מתמיד בין משאלות לאיסורים, בין תשוקה למימוש ארוטיים, ועסוק בדחייה נמשכת של הגשמת המפגש המיני. המפגש בין האוהבים מתרחש על כפות המנעול, אך אינו מתממש, שכן האהוב חומק ועובר. כך גם בשיר של וולך – הגעגועים נותרים על הסף, האלוהים עובר חולף מסביב לדוברת, נוכחותו מורגשת אך מגעו לא. שיתוף זה בין שני הטקסטים מאפשר לנו לקרוא גם אחרת את הנעימה בשיר של וולך, שבו החזרה הכפולה דמוית הקינה על "איך" ("איך אוכל עוד לראות את גופו המתוק... איך אזכור את היופי הזה ולא אבך") מהדהדת את שאלותיה של השולמית בשיר השירים ("פשטתי כתנתי איככה אלבשנה, רחצתי את רגלי איככה אטנפם"), וכך הופכת מביטוי של תשוקה נכזבת להיגדר בתוך משחק חיזור הדדי אינסופי.

במבט ראשון נדמה כי רק הרוברת מספרת על תשוקתה אל האלוהים השותק שקולו לא יישמע עוד, אלא שקריאה מעמיקה יותר חושפת את ההדריות הגלומה ביחסיהם, הדריות עד כדי מיווג וטשטוש של זהויות נזילות. ההדריות הזאת היא עוד דרך לבנות את הקשר ואת המגע רווקא מתוך הסיטואציה של ההיפרדות, ויש בה גם שבירה של ההיררכיה ביחסי האהבה בין אלוהים לדוברת, בין אב לבתו (כפי ששיר השירים שובר את ההיררכיה בין אלוהים לעמו).

במה ניכרת ההדריות? למשל – וולך מדברת על בכי כתגובה המרכזית לפרידה מן האל אבל גם לפגישה הדמיונית אתו בשורה האחרונה של השיר. חשוב לראות שגם האל בוכה על הפרידה, שהרי "טיפות גדולות ירדו במרחבים". הטפטוף הכבד, הטעון מן הבחינה הארוטית, הוא בכי האלוהים המקביל לבכייה שלה. כך גם אין להתאבל על כך ש"לצלול בעיניו לא ארד עוד לשלות" – היא אולי לא תבוא עוד אל עיניו, אבל הן יבואו אליה, כי "מבטים יחלפו ביקום כמו רוח", יקיפו אותה מכל העברים, וגם "ימים יעברו בחיי כמו רטטים בגוף", הימים הם גם ריבוי של ים, ושוב אין היא צריכה לצלול אל הים, עכשיו הים בא אליה ועובר בגופה ממש, כרטטים.

את שש השורות האחרונות בשיר יש לקרוא כססטט של סונטה, כלומר כמקום

המרמוז על תפנית. שוב אין מדובר בשאלות נטולות מענה, אלא בהיגדים נבואיים, דיווח ודאי על העומד להתרחש. הרטטים בגוף עוברים "ליד רסיסים של זכרי מגע נשברים", שרשרת ארוכה של מטונימיות של מטונימיות, חלקיקי חלקיקים הפורטים את מרכיביו של המגע הגופני. שימו לב גם לכך שכל ההתרחשויות הללו – המבטים, הרטטים, הרסיסים – מופיעים בשיר בצורה אימפרסונלית, באופן המקשה עלינו לאתר את מקורם: האם זהו האל או הדוברת? הטיפות והבכי, המים והעיניים, המבטים והגופים, כל אלה בונים כאן התנסות של מיזוג, של זהויות הנטמעות זו בזו, וקריסה של כל המחיצות בין האל לדוברת, דווקא בתוך ההתאבלות על העדרו, כלומר העדרו המדומה. עד כדי כך שכאשר אנו מגיעים אל השורה "לעולם לא יעבור קול הגעגועים את הסף", שוב אין אנו יכולים לומר געגועיו של מי הם. האם הדוברת מתגעגעת לאלוהיה, או שמא דווקא הוא המתגעגע אליה?

זוהי הנקודה שבה מתפרשת עזיבתו של האל, ומתבררת תכליתה. אמרתי בתחילה כי קולו של האלוהים משתתק בתחילת השיר, ותחתיו מוזכר אלוהים בהופעותיו כמראה, כגוף, ובמבטיו בעלי הנוכחות החומרית. השתתקות קולו של אלוהים היא הטעם להולדת השיר, הרגע המוליד את קולה של הדוברת עצמה, באופן שהופך את קולה ואת דבריה להמרה מטונימית של קולו המתוק של האלוהים. זוהי המרה "מטונימית" משום שהקול הזה הוא תולדה של רישומי הקשר הפיזי המתמזג, הארוטי, עם גופו הנראה של האל, עם זכרי מגעו. קולה של הדוברת ממיר את קולו של האלוהים, באופן שהופך גם אותה לבעלת הכוח האלוהי, כוח הבריאה. "לעולם לא יעבור קול הגעגועים את הסף", היא אומרת, "עת אדם יחיה כמו מתיו בזיכרונות, כמו הוויה" – זהו משפט רבי-משמעי. האדם יחיה את מתיו בזיכרונות. וגם: האדם יחיה כמו מתיו. היא, האדם, היא כעת בעלת הכוח לחיות, להפיח חיים, כמו הכוח שהיה למתיה – ומיהם מתיה אם לא האב, אם לא האל שנעלם. כעת היא הנותנת לו חיים, בזיכרונות, שהם תמיד זכרי מגע, תמיד קשורים בבשר, בגוף. כמו הוויה. דבר הווה ומתמחש ומתממש עכשיו, ברגע זה. ההוויה הנוצרת היא התמחשות נוספת למי ששמו הוא יהוה, מי שעצם קיומו הוא ההוויה עצמה.

נהוג לומר על וולך כי היא משוררת שיצרה מודוס פואטי של היוולדות עצמית, שהיא מעמידה את עצמה כמי שאין לה אב ואם, והגיעה, כביכול, מבין גרמי השמים, מחיק הרובה הגדולה. אני סבורה כי המקור לטענה זו טמון בדחייה הטוטאלית שוולך דוחה את האב הסימבולי, את החוק, הדחייה אשר יצרה את השבר הפורה כליכך בשירה העברית. חשוב גם לראות כיצד מתוך השבר הזה צומח רצף: דחיית האב הסימבולי אין פירושה מחיקה של האב בכלל. אהרן שבתאי כתב עליה: "יונה בעצמה יצרה כל הזמן

אב והרסה אב (כי זה היה טיב התנסותה הבסיסית)⁴. אני רוצה לחדר מעט את האמירה שלו: וולך הרסה כל הזמן את האב הסימבולי, אבל על חורבותיו יצרה כל העת אב אחר. יש שם אב, והוא נוכח גם כשהוא נעדר, וולך אינה מאפשרת לו לחמוק אל הסימבולי, לברוח אל המופשט. היא מראה לו שהיא רואה אותו. היא תופסת אותו בגוף, מחזיקה אותו, היא זו העושה את הרצף הפיזי בינה לבין האב – היא זו אשר, בסופו של דבר, מולידה את האב – האב כישות פיזית, האב שקולו אמנם נפגם, אבל גופו הושב לו. זה האב שהיעדרותו לימדה אותה מהי תשוקה, אך משהשיבה לו את גופו, לימדה אותו להשתוקק. היא יולדת את האב ככזה, מתוך הידיעה שרק כך היא יכולה ללדת את עצמה.