

## 'אנחנו' בשירי יונה וולך

'אפלטון ידע שכבר מילדות צריך ללמוד את "העם" את "השקרים היפים" שמביאים אותו "לפעול" בעצמו, וללמד את "העם" את השקרים היפים באופן שהעם יאמין בהם כך שהוא "יפעל מעצמו"'

לואי אלתוסר

'קיימת הקבלה בין המחוץ-לזמן של הילדות לבין המחוץ-לזמן של הלא-מודע'

ז'אן-ברטראן פונטאליס

חמישה-עשר מבין שיריה המוקדמים של יונה וולך כתובים בגוף ראשון רבים, מפי דובר קולקטיבי המזדהה כ'אנחנו'.<sup>1</sup> ואילו בשירתה המאוחרת וולך ממעטת להשתמש בגוף ראשון רבים.<sup>2</sup> מיהם ה'אנחנו' בשיריה המוקדמים של וולך? בשם

\* תודה להלית ישרון על שהעמידה לרשותי את ההקלטות המלאות של הריאיון עם יונה וולך, ולמיכל ארבל על הערותיה.

- 1 השירים שבהם הקול הדובר נוקט לשון 'אנחנו' בקובץ שירה: שירים מקובצים (ספרי סימן קריאה מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור, תל-אביב 1976), שבו מאוגדים כל קבציה המוקדמים, הם: 'אנחנו עושים משהו' (עמ' 9), '[כשהמלאכים סחוטים]' (עמ' 20), 'שיר ערש' (עמ' 22), '[ולו בעבור הרגשות דומות]' (עמ' 36), 'אחד צריך כואב אחד' (עמ' 42), 'אוי' (עמ' 75), 'שיר קדמנתי' (עמ' 79), 'לא רצינו' (עמ' 82), '[והיינו כמטורפים]' (עמ' 123), 'המשוגעים' (עמ' 128), '[הבית עומד ומסביבו יש עצים]' (עמ' 132), '[היינו מוכנים לזה]' (עמ' 134), 'על הים' (עמ' 138), 'שלוש תפילות מתוך סידור עתידי' (עמ' 156), 'פיצול באינסוף' (עמ' 172).
- 2 רק ארבעה שירים הכתובים מעמדת דובר של 'אנחנו' מופיעים בקבצים המאוחרים של וולך, השירים 'בובות' ו'אפילו' בקובץ: צורות (הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1985, עמ' 99-101; 146), והשירים 'התחלנו להביא דוגמאות מהחיים' ו'אישים' מן הקובץ: מופע (הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1985, עמ' 52-54; 117-122).

איזו קבוצה היא כותבת? מתוך איזו תודעה קולקטיבית? שאלות אלו טרם זכו להתייחסות מחקרית. ההסבר להתעלמות המתמשכת בביקורת ובמחקר כלפי השימוש של וולך בגוף ראשון רבים טמון אולי בדעה השגורה, שלפיה הדובר/ת בשיריה של וולך מתאפיינת/ת בסובייקטיביות ובאינדיווידואליות קיצוניות. בנוסף, רבים משיריה מציגים דמויות חריגות וחדתיות וזהותן המסתורית מוחלת גם על וולך עצמה. הביקורת כמו הטמיעה את הקולות הדוברים ואת הדמויות החריגות המופיעות בשירים – ובהם יונתן, סבסטיאן, קורנליה, כריסטינה, ניזטה, קסיוס, הדובר שגודל בידי דובה גריזילית וניזון מחלב כוכבים – אל תוך הפרסונה של המשוררת. הדימוי של וולך כמשוררת טוטלית, שאין גבול ברור בינה לבין הקול הדובר והדמויות הפועלות בשיריה, זכה לעידוד פעיל מצדה של המשוררת, וזו שיתפה עמו פעולה. דימוי זה הזין את ההתייחסות הביקורתית לוולך כאל דמות חריגה, פלאית, יתומה מהורים פואטיים, אינדיווידואליסטית ו'חדפעמית', כניסוחה בסיום שירה 'הו, ים שמיים': 'גם לא יוכלו מקרבי ללכדני / תתאר אֵנתי כחדפעמית'.<sup>3</sup> בולטת במיוחד אמירתו של אבות ישורון: 'יונה לא נולדה בשביל ללדת ולא נולד מי שיליד את יונה. לא נולד הגבר שייתן ליונה זרע. היא לא צריכה לקבל משום אדם, גבר או אשה, שום דבר'.<sup>4</sup> וולך נתפסה ועודנה נתפסת כמשוררת שהבליחה בדרך נס על בימת השירה העברית, ונעלמה ממנה בדרך לא פחות דרמטית. כך נוצר 'כתם עיוור' ביחס לשימוש הטעון שלה בגוף ראשון רבים, שימוש המלמד דווקא על השתייכות להקשר קבוצתי כלשהו, שיש לפענח את הקשריו ואת תכניו.<sup>5</sup>

- 3 'הו, ים שמיים' מתוך: שירה: שירים מקובצים, עמ' 62. לילך לחמן הצביעה על כך שהמילה 'אני' כלולה בתוך המילה 'אניה' והופכת את האני, שגופו הוא האנייה, לנקודת מפגש בין הים לשמים ובדרך זו למוקד העולם (לילך לחמן, 'על האני בשירת יונה וולך', חדרים, כתב עת לשירה, 11 (קיץ 1994), עמ' 150).
- 4 בתוך: אילנה צוקרמן [מראיינת ועורכת], 'קולו המתוק של האלוהים: תכנית רדיו על שירתה ודמותה של יונה וולך' (התכנית שודרה ב'קול ישראל', אוקטובר 1986, ונערכה מחדש לצורך הדפסתה). פרוזה, גיליון 100, עמ' 32. קביעות דומות בתוכן וברוחן השמיעו גם הלית ישורון, אהרון שבתאי, גבריאל מוקד, יצחק לאור, מאיה בז'רנו ומבקרים אחרים, וראו אצל שירה סתיו, 'אבא אני כובשת': אבות ובנות בשירה העברית החדשה, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר שבע 2014, עמ' 249-255.
- 5 חמוטל צמיר מטיבה לנסח את אופיה הבעייתי של ביקורת וולך, שמרבה להתפעל ממקוריותה של המשוררת אך גם מבודדת אותה מכל דיון היסטורי-פואטי: 'מבלי לחלוק על אף אחד מהניסוחים החריפים והמאלפים האלה של הביקורת, העובדה שהם תואמים את תפיסתה העצמית של וולך אומרת דרשני, שכן נראה שהתואם הזה גובה מחיר. כלומר, בקבלה את המיתולוגיזציה העצמית של וולך, הביקורת גם

## ה'אנחנו' כגילום אוטופי של ריבוי אפשרויות

היחיד שנתן את דעתו על ה'אנחנו' בשירי וולך היה יצחק לאור, שתהה על זהותם והציע תשובה: 'וולך משתמשת הרבה ב"אנחנו". זה לא פשוט. אפשר כמובן לכתוב מניפסטים ליום האשה בשם "אנחנו". ואולם, האם יכולה היתה לאה גולדברג לכתוב בשם "אנחנו", ממש כמו שלונסקי? אי אפשר לאשה לכתוב "אנחנו", בשם "כולם". גבר יכול. אשה אינה יכולה, בלי להתכחש להבדל, לטשטש את גבולותיו, או לחצותם, זו האופציה הוולכית [...]. כאן נולדת האשה הוולכית שאינה אשה או גבר [...]. ה"אנחנו" כאן איננו נשי. הוא גם לא הומניזם של "כולנו בני אדם", שרק משורר גבר מדבר בשמם. הוא "אנחנו", קוראי שירת יונה וולך. החד-פעמיות הזאת היא המצע המיתי: אני יונה וולך, האם אתם שומעים אותי, בואו אלי, היו חלק מ'אנחנו יונה וולך', מהארכיטיפ שאני מציעה לכם.' [ההדגשות שלי – ד"א]<sup>6</sup>

לאור מוצא ב'אנחנו' של וולך סימן לריבוי של אפשרויות השופע מתוך ישות המכוננת מיתולוגיה חדשה, ונעה באופן דינמי בין הוויות ומהויות שונות מבחינה מגדרית, מבלי להכניע אותן לשלטון יחיד של ה'אני' הממוגדר. ה'אנחנו', כפי שלאור מפרשו, הוא ארכיטיפ של ריבוי המרוכז ניגודים, הנע ביניהם ומכיל את כולם, ופותח בפני קהילת הקוראים, בני הברית, אפשרות להשתתף במהלך הזה.<sup>7</sup> אולם ה'אנחנו' בשירת וולך אינם אחידים; הם אינם זהים אלו לאלו. הקוטב האוטופי-המיתולוגי שלאור מזהה, ושבהקשרו ה'אנחנו' מסמן אפשרויות מרובות של צורות קיום בו-זמניות, מגדריות, נפשיות וגופניות, מופיע רק במקצת השירים שבהם מאמצת וולך את השימוש בגוף ראשון רבים. בשירים האחרים, בהם אתמקד, ה'אנחנו' מופיעים כישות קולקטיבית כובלת וכפויה,

משאירה אותה, הלכה למעשה, מחוץ להיסטוריה. וולך נותרת ה"יוצר שכמעט אינו מושפע מאיש" [...] פירושו שהיא נותרת לכודה בתוך המסגרת המוגבלת למדי של שירה "אישית". (חמוטל צמיר, בשם הנוף: לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והשישים, כתר ואוניברסיטת בן גוריון, ירושלים ובאר שבע 2006, עמ' 235).

יצחק לאור, 'הלשון של יונה וולך', הארץ, ספרים, 10.04.2013. 6  
 ההבחנה של לאור מתמקדת בעיקר בהיבט המגדרי של שירת וולך אך ניתן להחילה גם על היבטים נוספים. באחדים מן השירים שבהם וולך משתמשת בגוף ראשון רבים, כמו למשל בשיר הפותח במילים 'בית עומד ומסביבו יש עצים' (עמ' 132), ה'אנחנו' מגלמים שאיפה עקרונית וגילום עקרוני של האפשרות להתגבר על כל הסתירות והמתחים הניגודיים באשר הם, כלומר לכפור בלוגיקה של ה'אז-או', ולהתנגד לעצם ההכרח להעדיף אפשרות אחת על פני אפשרות אחרת.

המסתירה אפשרויות קיום חלופיות. בסיכום המאמר אדון בקצרה בשיר שבו נוצר 'אזור חפיפה' בין ה'אנחנו' כישות כובלת וכפויה ובין ה'אנחנו' כמסמן מפולש של ריבוי שופע, ואציע מובן לקשר המסתמן בפואטיקה של וולך בין שני סוגי ה'אנחנו' הללו.

### ה'אנחנו' כישות כובלת

כהקדמה לדיון ב'אנחנו' כישות כובלת אני מבקשת להזכיר עובדה ידועה: השימוש בלשון 'אנחנו' נחשב לאחד מסימני ההיכר הפואטיים והאידיאולוגיים של משוררי וסופרי מלחמת העצמאות, והוא נושא עמו במובהק את סימנה של הקולקטיביות הלאומית ההגמונית.<sup>8</sup> ה'אנחנו' בשיריה של וולך מקבלים את מובנם בזיקה לנוכחותו של הקשר תרבותי-לאומי זה, שעל פי עדותה הייתה לו השפעה מעצבת עליה. אביה של המשוררת, מיכאל וולך, נהרג כלוחם במלחמת העצמאות. בריאיון להלית ישורון, נשאלה וולך:

**ש: התגעגעת מאוד לאבא שלך כשהיית ילדה? וענתה: פיציתי את עצמי בעזרת התקווה; בעזרת היום עצמאות. חייתי מיום עצמאות אחד לשני; מבית קברות אחד לשני. פיציתי את עצמי באמצעות התקווה; באמצעות הגאווה הזאת, שאבא מת בשביל המדינה; באמצעות זה שהמוות שלו לא היה סתמי. שיתר המיתות הן סתמיות לגמרי. ודברים עלובים שלא קיימים שבעצם אדם מת הוא בכלל לא מת. והסבל הוא לא סבל. בכלל לא היה ברור מה זה מוות.**

**ש: האמנת שהוא חי באיזשהו מקום? לא לא. זה לא. לא; אני בנאדם רציונלי בצורה לא רגילה. גם היו לוקחים אותי לבתי קברות תמיד.**

**ש: אבל האמנת שהנפש שלו; שהנשמה שלו... לא לא לא. לגמרי לא. אני באה מבית אתאיסטי וסוציאליסטי. בית לגמרי של מטריאליזם סוציאליסטי.**

**ש: אבל לפעמים הילד יוצר בעצמו. לא לא לא לא. הוא לא יוצר לבד. צריך סיפורים ובית עם אמונה ואפילו אם הבית הוא לא עם אמונה; אז ההורים מאמינים ובאופן טלפתי מעבירים לו את זה.<sup>9</sup>**

8 דן מידון, מול האח השותק: עיונים בשירת מלחמת העצמאות, כתר והאוניברסיטה הפתוחה, ירושלים ותל-אביב 1992, עמ' 50.

9 נוסח ערוך ומקוצר של הריאיון שערכה הלית ישורון עם יונה וולך פורסם בכתב העת לשירה, חדרים, 4 (1984), והודפס מחדש בזאת היונה: השירים, המחברות הגנוזות, הראיון, עורכים: הלית ישורון ויאיר קדר, הוצאת מודן, תל-אביב 2013,

וולך סותרת את עצמה במהלך הריאיון בכל הנוגע ליחסה למות אביה: מצד אחד היא 'נשאבת' אל נקודת המבט שלה כילדה ומתארת כיצד נאחזה בסמלי הלאומיות – המיוסדים על ריכוך סופיותו של המוות – כדי להדוף את ההכרה באובדן. מצד אחר היא טוענת נמרצות כי מעולם לא האמינה בחיים שלאחר המוות. נראה כי הסתירה הזו עצמה מגלמת את מאמצי הקיום בצלו של אבל מתמשך. בצד הכחשות נמרצות של כל אמונה בתחייתם של המתים חושפת וולך כיצד הפנימה בילדותה את תבנית המשמוע שהעניקה הלאומיות למות אביה – תבנית המיוסדת על ריכוך וטשטוש סופיותו של המוות – וכיצד ניסתה להיאחז בטקסיה של החברה הלאומית ולמצוא בהם מזווז. תשובותיה, המיוסדות כאמור על סתירות פנימיות, מלמדות על יחסה הפעיל והסבוך של וולך ללאומיות. נראה כי בילדותה הייתה וולך חשופה לדינמיקה של אינטרפלציה מצד התרבות הלאומית, ואילו בבגרותה ביקשה להתנער ולהתנקות מן ה'חומרים הלאומיים' שהפנימה ונעשו עבורה ל'רעילים'.

לואי אלטוסר, שהיה הראשון להטעין את המושג 'אינטרפלציה' בכוח ביקורתי, השתמש בו כדי לתאר את הדינמיקה שדרכה מאשרת המדינה, על ידי מוסדותיה ונציגיה, את זהותם של נתיניה כסובייקטים, ולמעשה מעניקה להם את נתינותם ומגייסת אותם להזדהות עמה ועם ערכיה. חיי היום-יום מלאים באירועים אינטרפלטיביים שבמסגרתם 'קוראת' המדינה לסובייקטים הנתונים למרותה לכוונן את זהותם ה'תקנית': 'האידיאולוגיה מניעה את היחידים הקונקרטיים "לפעול בעצמם" [...] האידיאולוגיה גורמת ליחידים 'לפעול בעצמם' מבלי שיהיה צורך להצמיד שוטר לתחת של כל אחד מהם'.<sup>10</sup> אולם תקופות של מלחמה מעמידות את הסובייקטים הנתונים לאינטרפלציה הלאומית בסיטואציה קיצונית ומרחיקת לכת. חנן חבר מציין כי בתקופות של מאבקים לאומיים הנתפסים כמאבקים לחיים או למוות, 'האינטרפלציה של הפרטים הקונקרטיים – המנגנון ההופך יחידים קונקרטיים לסובייקטים המפנימים את התפקוד ואת הערכים הקולקטיביים – עשויה להיכשל: חלקם עלולים לנשור

עמ' 194-205. הנוסח המלא של הריאיון מעולם לא פורסם. אני מודה להלית ישורון שהעבירה לרשותי את ההקלטות המקוריות של הריאיון, שאורכן כארבע שעות, ובהן מופיעים דבריה של וולך ללא עריכה. הציטוט לקוח מתעתיק ההקלטות, שההפניה אליו תסומן להלן כך: ישורון, תעתיק הקלטות (הריאיון המלא), 1985. דבריה של וולך בריאיון המלא ישמשו אותי להלן כפרספקטיבה לבחון דרכה את הפירוק הפואטי-הביקורתי בשירים שלה ביחס לאידאולוגיה הלאומית שוולך מעידה כי גדלה לאורה.

מן המסגרת הנורמטיבית של הסובייקט הלאומי ולוותר על חלקם בלאומיות הזו. סיטואציה של מלחמה מעמידה, אם כן, במבחן את מידת האינטגרציה של הסובייקטיביות הלאומית, ומביאה את הסתירה בין המחויבות הבסיסית, האוניברסלית לחיי הפרט לבין התביעה להקרבה עצמית למען ערכים לאומיים קולקטיביים – לשיא חריפותה.<sup>11</sup>

ה'קריאה' האינטרפלטיבית שהופנתה אל יונה וולך, שהייתה בת ארבע כשאביה נהרג, הייתה שונה במהותה מזו שהופנתה אל הלוחמים עצמם. כילדה שאביה נענה לקריאה האינטרפלטיבית המגייסת והקריב את חייו, היא נקראה להשתמש בסמליה של הלאומיות כדי להעניק למות האב את המשמעות הנכונה והרצויה בהקשרה של התרבות הלאומית ובדרך זו להפוך בעצמה לסובייקט. זה היה הקול הדומיננטי שהושמע באוזניה מאז מות האב ולכן היה כה זמין לה. אייל דותן מטעים כי מודל האינטרפלציה של אלתוסר מבוסס על 'חליפין של זהויות', שראשיתו בקריאה להזדהות והמשכו בהיענות של הסובייקט הלאומי, מושא הקריאה: 'בכל חליפין שכזה האידיאולוגיה אמורה לספק באמצעות אחד מנציגייה מסמן של זהות או דימוי כלשהו; ואילו האינדיווידואל מצדו אמור להזדהות ברמה כלשהי עם אותו דימוי או מסמן של זהות'.<sup>12</sup> הדימוי שהוענק לוולך במסגרת סחר החליפין האידיאולוגי היה שהמת לא מת לגמרי, שהוא 'מת-חי', שכן הוא ממשיך לחיות באמצעות מילותיו של ההמנון הלאומי, באמצעות 'היום עצמאות', ודרך ההנצחה המתרחשת באופן מחזורי, בכל שנה מחדש, באופן המתחזק את גבורתו של האב ואת חילופי הזהות בינו לבין המדינה: 'שבעצם אדם מת הוא בכלל לא מת. והסבל הוא לא סבל. בכלל לא היה ברור מה זה מוות'.<sup>13</sup>

וולך מתארת בתשובתה לשאלתה של ישורון כיצד החליפו הטקסים את האב הממשי והמירו את נוכחותו הקונקרטי והסינגולרית בהשתייכות הקבוצתית ל'משפחת השכול'. משנת 1949, ובכל שנה מאז, ביום מותו של וולך האב וחבריו, הובלו משפחות הרוגי הקרב על גבעת קולה באוטובוס דחוס אל מעלה הגבעה שבה התרחש הקרב, מקום הסמוך לביתם של הוולכים בכפר אונו, ומשם המשיכו אל בית הקברות הצבאי בנתניה שבו נקברו ההרוגים בחופזה חמישה

11 חנן חבר, 'שירת הגוף הלאומי – נשים משוררות במלחמת השחרור', בתוך: תיאוריה וביקורת 7 (1995), עמ' 101.

12 אייל דותן, 'קול קורא במדבר: אינטרפלציה, אידיאולוגיה ומקריאות', בתוך: תיאוריה וביקורת 22 (אביב 2003), עמ' 14.

13 ישורון, תעתיק הקלטות (הריאיון המלא), 1985.

ימים לאחר מותם ובלי שזוהו בוודאות.<sup>14</sup> הריטואלים הללו שימשו עוגן לתחושת הזהות של וולך הילדה ובסיס לתחושת הערך העצמי שלה.

### מיהו הסובייקט?

בחיבורו על האידיאולוגיה ניסח אלתוסר תאוריה הנוגעת לאופן פעולתן של אידאולוגיות והדגיש כי 'אין אידאולוגיה אלא באמצעות הסובייקט ובשביל סובייקטים בלבד. כלומר אין אידאולוגיה אלא בשביל סובייקטים קונקרטיים (כמוני וכמוכם), ויעד זה של האידיאולוגיה אינו מתאפשר אלא באמצעות הסובייקט, כלומר באמצעות הקטגוריה של הסובייקט ובאמצעות התפקוד שלו'.<sup>15</sup> תפיסת הסובייקט של אלתוסר מבוססת על אינטגרציה בין מחשבה מרקסיסטית ובין תפיסת סובייקט פסיכואנליטית. לטענתו, האידיאולוגיה, כפי שהוא מגדיר אותה, נוכחת בכל גילוי של ההיסטוריה 'בדיוק כמו הלא-מודע', כלומר, באותם מובנים שבהם הלא-מודע הפרוידיאני אינו ניתן למיגור או לביטול אלא הוא נוכח בכול. עם זאת וחרף הסינתזה בין מרקסיזם לתפיסות פסיכואנליטיות של הסובייקט מבקריו של אלתוסר טענו כי מודל האינטרפלציה שלו דטרמיניסטי מדי ותפיסת הסובייקט המצטיירת מתוכו פשטנית ומוגבלת לקיומו רק כנשא של תפקידיו החברתיים. הסובייקט הלאומי, כפי שאלתוסר המשיג אותו, מכונן יחסים הרמוניים מדי עם האידיאולוגיה הלאומית, שבמסגרתם מתרחש מהלך מוצלח מדי של כינון זהות.<sup>16</sup> אמנם הסובייקט, כפי שאלתוסר מבין את תהליך הייצור המתמיד שלו, נתון למרותן הפעילה של אידאולוגיות רבות ולעתים סותרות, אך ביחס לכולן (שכן כולן פועלות בהתאם לאותם מנגנונים) הוא מתאר את ההיענות של הסובייקטים ואת 'סחר החליפין' שהלאומיות מקיימת עמם. בהקשר זה מטעים מלדן דולאר, כי אלתוסר מציע מודל סכמטי מדי של הסובייקט האידיאולוגי הלא-מודע. סובייקט הנתון להשפעתו של הלא-מודע הוא גם סובייקט הנכשל תדיר בניסיונותיו להיענות באופן מלא ל'קריאה' האינטרפלטיבית ולהפוך להיות סובייקט אידאולוגי שלם: 'יש חלק של האינדיווידואל שלא יכול לעבור בהצלחה אל תוך הסובייקט, מרכיב ראשוני, "קדם-אידיאולוגי" ו"קדם-סובייקטיבי", שמוסיף לרדוף את הסובייקטיביות אחרי כינונה [...] האינטרפלציה מבוססת על חילופין "שמחים" ממצב "קדם-

14 יגאל סרנה, יונה וולך – ביוגרפיה, כתר, ירושלים, 2005, עמ' 47-51.

15 לואי אלתוסר, על האידיאולוגיה, עמ' 51.

16 סיכום בהיר ותמציתי של המגמות הביקורתיות בשיח על מושג האינטרפלציה מופיע במאמרו של אייל דותן, 'קול קורא במדבר', עמ' 14 (לעיל הערה 12).

אידיאולוגי" למצב אידיאולוגי המושג בשלמותו ומוחק בתוך כך את העקבות של מוצאותיו. כך נוצרת תפיסה של הסובייקט כאוטונומי ושקוף-לעצמו.<sup>17</sup> המתח בין שתי תפיסות הסובייקט הללו – בין הסובייקט האלתוסריני, המכוון כולו לעבר כינונו העצמי כסובייקט באמצעות ההיענות לתנאים האידיאולוגיים המכוננים אותו ובין הסובייקט הלא-מודע של הפסיכואנליזה, שנותר, כפי שמדגיש דולאר, סובייקט מפוצל גם ביחסו לאידאולוגיה שמכוננת אותו – מספק דרך להבחין בשינויים שחלו בזיקתה של וולך ללאומיות. ההמשגה של אלתוסר מספקת הסבר לדינמיקה האינטרפלטיבית שאפיינה את ילדותה של וולך, שבמהלכה הייתה וולך מכוונת כולה לעבר הקריאה האידאולוגית ונענתה לה מתוך קבלה עמוקה ועקרונית של מערכת הפיזיים שהציעה לה הלאומיות. וולך הילדה פיצתה את עצמה על מותו של האב באמצעות סמליה וטקסיה של הלאומיות. אולם תפיסת הסובייקט הפסיכואנליטית, יוצאת מתוך הנחות יסוד רדיקליות על אופני פעולתו של הלא-מודע, שלעולם אינו ניתן להמרה מלאה. לעולם נותר בתהליך החתירה אל עבר ההיענות לסדר החברתי, גם מרחב נפשי שיש בו עודפות ומתרחשת בו הדחקה, ולכן יש לו 'שוליים' שמתוכם עשויים להתגבש התנגדות, אנטגוניזם ומשבר זהות ביחס לקריאה האינטרפלטיבית. תפיסה זו פותחת פתח להבנת ההתמודדות שהובילה ליחסה הביקורתי של וולך ללאומיות בבגרותה.

ראשית ההתמודדות הביקורתית של וולך עם ההיענות הצייתנית שלה כילדה למנגנון האינטרפלציה האידיאולוגי הלאומי התרחשה באמצעות הקריאה המתנגדת שלה בשירה העברית, שהוגדרה בפיה כ'לאומית מדי'. כשנשאלה על ידי הלית ישורון על יחסה לשירה העברית, הביעה וולך סלידה, והאשימה את השירה בבוגדנות:

שנאתי נורא את השירה והספרות העברית. זה נראה לי רמאות גדולה. אהבתי את בודלר ואהבתי את וולט ויטמן [...] והיה נראה לי שהשירה

17 [...] there is a part of the individual that cannot successfully pass into the subject, an element of "pre-ideological" and "presubjective" *materia prima* that comes to haunt subjectivity once it is constituted as such. A part of external materiality remains that cannot be successfully integrated in the interior. Interpellation was based on a happy transition from a pre-ideological state into ideology: successfully achieved, it wipes out the traces of its origin and results in a belief in the autonomy and self-transparency of the subject'. Mladen Dolar, 'Beyond Interpellation', *Qui Parle*, vol. 6, No. 2 (Spring/Summer 1993), pp. 77 (התרגום לעברית שלי – ד"א)



העברית מחטיאה את העיקר. גם מפני שהיא הסתירה הכל. [...] דיברו איתנו על ביאליק שמן ומדושן עונג; שכל האומה מעריצה אותו; והוא משורר לאומי; אבל לא דיברו איתנו על שיגעון; וכשקראתי את ניטשה ואת מופאסאן ואת כל האנשים האלה; שמתו משיגעון ומסיפיליס; וחקרו והתאבדו וחקרו את החיים; והיו קרובים לחיים וקרובים לכל התחושות הקשות והאיזמות ביותר; אז בארץ לא היה לזה שום דבר דומה. הכל היה מדושן עונג. הכל היה לאומי. [...] שנאתי את זה שנאת מוות. שנאתי את אלטרמן; שנאתי את שלונסקי; שנאתי את כל הספרות העברית; שנאתי את יהודה עמיחי [...] כמו שלמדתי את זה בבית ספר יסודי ובתיכון זה היה מנותק לגמרי מהמציאות. זה היה משהו שלא היה דומה לשום דבר בכלל. לא היה קרוב לחיים שלי; לא למדתי מזה על החיים שלי שום דבר. ומה שהיה לי דחוף ביותר; דחוף דחוף בעניין של חיים ומוות להבין את חיי עצמי. וספרות באה לעזור לנו להבין את חיי עצמנו. במקום זה אנחנו מוצאים אותה בוגדנית. חמקמקת. עונה על צרכי הלאום. בכל דבר. ופוסחת על כל דבר שהוא אישי ופרטי. [ההדגשות שלי – ד"א]<sup>18</sup>

השנאה הפעילה והמידית העולה מדברי וולך היא לב העניין. אריאל הירשפלד עומד בפתח ספרו על ביאליק על האופן שבו פגע התואר 'המשורר הלאומי', שהוענק לביאליק, בהבנת שירתו ובאופן שבו היא נלמדת בבתי הספר:

העובדה שהוא נהיה עוד בחייו ל'משורר הלאומי' של התנועה הציונית, והעובדה שהתרבות הישראלית, ובייחוד מערכת החינוך שלה, הנציחה את המעמד הזה ועשתה אותו אחת מחובות הלימוד ה'לאומיות', שתי העובדות האלה נהפכו ברבות השנים לחומה תפיסתית שכבר קשה לראות בעדה משהו חי, חיוני, יחיד במינו [...] ביאליק נהיה לחלק ממועקת ההתבגרות של צעירי מדינת ישראל. דורות של תלמידים נגעו בשיריו במהדורות המכוערות של 'דביר לעם' שהשיגו בחנויות לספרי לימוד – ספרים שעברו גם הם מדור לדור. כל דור קרא בשירים כמו מבעד לעינוייהם של הדורות הקודמים לו, המונצחים לצד השירים בהערות ובפירושים שנשתגרו ונקרשו לפני יותר משני דורות. הציוויליזציה הלימודית הצומחת, מטבע הדברים, סביב מנגנוני הלימוד ובחינות הבגרות, יצרה זה כבר ספרות פרשנית ענפה הבאה להקל את השינון לקראת הבחינות, וכך – כל שיר של ביאליק מלווה זה כבר במעין פירוש מוסכם, קבוע, העובר מדור לדור של תלמידים, ורבים מהמורים

עצמם מלמדים את הפירושים הללו, מבוהלים כתלמידיהם, ואינם רואים עוד למעשה מה כתוב בשירים באמת.<sup>19</sup>

דבריו של הירשפלד מלמדים כי סלידתה של וולך מן השירה הלאומית ובמיוחד משירתו של ביאליק לא נוצרה בחלל ריק. גם היא, כמו רבים מתלמידי מערכת החינוך במדינת ישראל הצעירה, נאלצה ללמוד שירה שעסקה בעיקר בהוויה הלאומית, שנתפסה כחשובה יותר מזו האינטימית והחוויתית.

אולם הזירה שבה מתגלה במלוא עוזו ההתנגשות בין ההפנמה האינטרפלטיבית של וולך את סמלי הלאומיות לבין הסלידה מהם היא בשירי ה'אנחנו' של המשוררת. ההמשגות הפסיכואנליטיות של הסובייקט הנתון לאינטרפלציה מאפשרות לקרוא את שירי ה'אנחנו' של וולך כשירים שמתחוללת בהם התנגדות מאוחרת לתהליך ההמרה שהציעה הלאומיות, ושיש בהם ביטוי למשבירות של המהלך שבמסגרתו מותם של החיילים נפדה בהקמת המדינה וזכרם מתוחזק באמצעות הסמלים הלאומיים. הישות הקולקטיבית שמתוכה מדברים שירי ה'אנחנו' מבקשת להציג גרסה חדשה ושונה של 'סחר החליפין' של הזהויות. וולך חושפת בהם את הפער בין מערכת הסמלים והדימויים הלאומית שהיא 'בלעה' לתוכה כילדה, לבין חומרים נפשיים אחרים, אינטימיים וסינגולריים, שהוסטו לשוליים והודחקו משום שלא מצאו לעצמם מקום בשפה הציבורית, ועם זאת לא נמחקו כליל. ה'אנחנו' הוא פתח הכניסה דרכו וולך מסתננת אל תוכה של מערכת הסמלים והדימויים הלאומית וממחיזה היבטים שונים של התרחשות סמויה, המתנהלת במקביל להיענות ל'קריאה' האינטרפלטיבית ולעבר אישור מחדש של חלוקת התפקידים הלאומית המצויה בבסיסה.

### 'אוי' : 'אנחנו' עונים לביאליק

השיר הקצר 'אוי' הוא אחד משיריה הידועים והמוכרים של וולך, ואף זכה להלחנה קצבית של אילן וירצברג, המדגישה את הנימה האירונית העולה ממנו. מהי זהותם של הדוברים בשיר? מיהם ה'אנחנו' הפונים ל'ציפורה' ומתנים באוזניה את צרותיהם? נראה כי השיר נמסר מפיהם של 'אנחנו' בעלי זהות היסטורית-פואטית מובחנת: אלו הם האחים הצעירים, בני דמותם וממשיכי דרכם של 'אחי בציון', שאליהם נושא הדובר הביאליקאי את עיניו בשירו הראשון והידוע, 'אל הצפור': 'התשאי לי שלום מאחי בציון, / מאחי הרחוקים הקרובים? / הוי

19 אריאל הירשפלד, כינור ערוך: לשון הרגש בשירת ח"י ביאליק, עם עובד, תל-אביב 2011, עמ' 11-12.

מאשרים! הִדְעוּ יֵדְע / כִּי אִסְבַּל, הוּא אִסְבַּל מֵאֲבוּבִים?'. בשירה של וולך זכות הדיבור עוברת מן הדובר הביאליקאי המתגעגע לאחיו בציון לרשות האחים הרחוקים-הקרובים התקועים בציון. ה'אנחנו' פונים אל 'צפורה', בת דמותה של 'צפורה נחמדת', שאליה פונה הדובר הביאליקאי בפתח שירו. אולם 'צפורה' של וולך אינה רק בת דמותה של הנמענת הביאליקאית, המסמנת חופש תנועה ומעוף, אלא גם בת דמותה של המשוררת, יונה. בשונה מן הדובר הביאליקאי המתרפק על המעשה הלאומי בציון וכמה לקחת בו חלק, הדוברים בשירה של וולך מבקשים לחשוף בפני צפורה – ובמרומו גם בפני הילדה שהתמסרה לטקסי התרבות הלאומית – את פניו ה'אמיתיים' של הקיום הלאומי.

אוי

אוי צפורה לאן נתקענו

ימים קשים או תאמרי במלעיל

ימים קשים, כמו לשתות

את כל הימים בקשית באיזה

תחבושות נחבש הלילה פרחוניות

ורדות ובסוף צהבות וביום

וי צפורה איפה אנחנו עומדים.

נעימתו של השיר אירונית וקלילה והוא כולל ביטויים הלקוחים מן העברית המדוברת – 'לאן נתקענו'; 'איפה אנחנו עומדים' – אך התמונה המצטיירת מתוכו קודרת למדי. השיר מתאר את הימים הקשים העוברים על ה'אנחנו', ומספק תשובה מאוחרת, שלילית ועם זאת פרדוקסלית, לשאלתו של הדובר הביאליקאי: 'הסר מעליהם הענן הכבד, / הפך עלטה, צלמות? – / זמרי, צפורי, על-ארץ בה מצאו / אבותי החיים, המות!'. הדוברים של וולך מבקשים להבטיח שהנמענת תבין את תשובתם, ולכן הם מציעים לבטא את דבריהם במלעיל, במבטא אשכנזי, שבו נכתב כמובן שירו של ביאליק. גם השימוש בביטויים האמוטיביים 'אוי' ו'וי' וכן כותרת השיר 'אוי' מעניקים לדברים טון ידישישטי-אשכנזי.

כדי להמחיש בפני צפורה את מצבם הקודר, המלמד שהענן הכבד לא סר מעליהם כלל ועיקר אלא ממשיך לזמן להם מפגשים עם המוות, הם מדמים את הקיום שלהם לשתית הימים בקשית. הדמיון הצלילי בין 'קשים' ל'קשית' מחיה את המטפורה המתה 'ימים קשים' אך גם פורע את מובנה השגור והאוטומטי. באמצעות השינוי הסמנטי הקל הימים הופכים מציון זמן לציון גאוגרפי של כל הימים שבעולם. שתייה של כל מאגרי המים המלוחים בעולם דרך קשית היא מעשה לא אפשרי ולא הגיוני; הימים הקשים, קשים כל כך, משום שאין כל

הלימה בין גודל המשימה ובין הכשירות להתמודד איתה. ל'אנחנו', שעליהם מוטלת האחריות לביצועה של המשימה, אין כל יכולת לעמוד בה. יתרה מכך; מים מלוחים, בניגוד למים מתוקים, אינם מרוויים את הצמא, אינם מחיים אלא ממיתים.

מהי המשימה שבפניה עומדים ה'אנחנו'? נראה כי הם נדרשים לקיים בגופם המת את הדרמה האינטרפלטיבית שבמסגרתה עליהם לשוב לחיים כפרחים צבעוניים, ובכך לרכך את עובדת מותם עבור הקהילה הלאומית הזקוקה להכחשת המוות ולאסתטיזציה שלו. עובדת מותם אינה מפורשת בשיר, אך ברקע הדברים מופיעה במרומז הבטחתם של הרוגי מלחמת העצמאות בשירו הקנוני של חיים גורי 'הנה מוטלות גופותינו' לשוב ולהופיע כפרחים אדומים. גופם של הדוברים בשירה של וולך מכוסה בתחבושות פרחוניות, ורודות וצהובות שנועדו להסתיר את הפצעים ולהסוות את קטלניותם ואולם ניסיונות אלו אינם צולחים. עם זאת, הדוברים הם בעלי קול, ממש כמו הדוברים בשירו של גורי הפונים אלינו כ'אנחנו' מתוך עולם המתים, ולכן עובדת מותם אינה סופית.

המעבר מן הלילה, שבו מתרחשים ניסיונות הפריחה הכושלים, אל היום, נמסר באופן קטוע ומוביל את השיר אל סיומו. נדמה כי ל'אנחנו' בשיר אין מילים לתאר באמצעותן את היום, המזוהה כ'זמן החיים', מלבד החזרה על כך שהימים קשים. הטור החותם את השיר מנוסח כשאלה – 'וי צפורה איפה אנחנו עומדים.' – אך במקום סימן שאלה מופיעה נקודה. כיוון שבשיר לא מופיעים כמעט סימני פיסוק, המתח בין השאלה לבין הנקודה החותמת אותה ממחיש את מצב הביניים המתעתע והתקוע שבו נתונים ה'אנחנו': שאלתם הפתוחה והסגורה בעת ובעונה אחת, מעידה יותר מכול על הקושי הגובר שלהם להבין את מקומם ולפענח את משמעותו. כלומר, הקושי הוא להיענות למערך הציפיות המופנה כלפיהם, אך בה בעת גם להיפרד מן ה'אנחנו' כתבנית המגלמת בתוכה הבטחה לחיים שאחרי המוות.

## אנחנו עושים משהו

גם השיר 'אנחנו עושים משהו' נמסר מפיה של ישות קולקטיבית המתקשה לבצע את המצופה ממנה. בשיר זה ישות קולקטיבית נוספת פוקדת על ה'אנחנו' להתכופף וגוערת בהם על איכות הביצוע של פעולתם. גם סיטואציית היסוד של שיר זה מעורפלת וחדידתית: מיהם ה'אנחנו' ובפני מי הם אמורים להתכופף? מה גורם להם לעוויתות ולפרכוסים? כיצד יש להבין את בקשת העזרה, שה'אנחנו' מפנים, בחלקו השני של השיר, לאלדין, גיבור האגדה 'אלדין ומנורת הקסמים' מתוך סיפורי אלף לילה ולילה?

אנחנו עושים משהו

אנחנו עושים משהו שנראה  
 כמו קדה, כפיפה אומרים לנו  
 גרועה, אתם כבר לא מגיעים  
 בידים לרצפה, טהור אנחנו  
 רועדים הפך לנו אפר בפנים  
 על באמת עכשו האפרסקים פורחים  
 כל יום כל יום אנחנו בוהים  
 ומתאימים לעצמנו אור אחר  
 איך שגופותינו פורחים אנחנו מיללים  
 עויתות ופרפוסים רודים בנו  
 איך שגופותינו עולים  
 כל רגע בשמים קטיפה  
 אלדין אנחנו אומרים בהכי עדנה  
 שעת המנורה הגוברת עוברת  
 אתה מאחר זו בושה בזמן כזה  
 לתת אותנו לאחר  
 אנחנו עושים לעצמנו טובה בלחי ובצואר  
 בשנה הבאה אלדין הם יפרחו פחות  
 כל פעם אחרי שהם פורחים יותר  
 הם פורחים פחות  
 בשנה הבאה נצטרך כבר גרות.

השיר נפתח בדיווח שנמסר מפי ה'אנחנו', בלשון הווה, ובו הם מספרים שהם מנסים לעשות 'משהו' הנראה כמו קדה, שאומרים להם שזו כפיפה גרועה. התנועה שגופם מבצע אינה ידועה להם, אין להם מילה ברורה עבורה. ישות קולקטיבית אחרת, שצופה ב'אנחנו', מבקרת את התנועה ומכנה אותה 'כפיפה גרועה' ואף מציינת שה'אנחנו' כבר לא מגיעים עם הידיים לרצפה. הנימה הביקורתית והלועגת והמיללים 'קידה' ו'כפיפה' מנכיחים שלושה הקשרים המופעלים כאן במקביל: ההקשר הראשון הוא אולי לקידה שמבצעים שחקנים בפני הקהל בסיומו של מופע. ההקשר השני הוא אולי צבאי: ה'אנחנו' הם חיילים הנתונים לפיקודם של בעלי סמכות וגדרשים להתכופף קדימה, לכפיפות ספורטיביות, ולהגיע עם הידיים לרצפה, אך לא מצליחים לעשות זאת וננזפים. ההקשר השלישי הוא פולחני: ה'אנחנו' מנסים להיענות למנהג המקובל בתפילת השבח לה', שבמהלכה נאמר 'אנחנו כורעים ומשתחוים ומודים' אך הטקסיות

הפולחנית שלהם משתבשת. ההתלכדות של ההקשרים הללו – התאטרלי, הצבאי והריטואלי-הדתי – מאפשרת להבין את ההתרחשות שבה נפתח השיר כהמחזה של משחק תפקידים אינטרפלטיבי מדומיין בין שתי קבוצות – שני קולקטיבים – שכל אחת מהן מנסה למלא את התפקיד שמגדיר את זהותה ומאשר את זהותה של האחרת. ההקשר הרחב, שבתוכו מקבל משחק התפקידים המוזר הזה את מלוא מובנו, נשען על דימוי טעון ודומיננטי, שכבר הוזכר בזיקה לשיר הקצר שדנתי בו. כוונתי לדימוי המזוהה יותר מכול עם שירת מלחמת העצמאות ובמיוחד עם שיריו של חיים גורי: דימויים של החיילים המתים לפרחים. נראה כי הקול המצווה על ה'אנחנו' דובר בשם האומה ודורש מן החיילים המתים לבצע את המוטל עליהם, משל היו ציבור של מאמינים נחושים: לעדן וליפות את מותם; לפרוץ, ובכך להשלים את תהליך המטמורפוזה שלהם.<sup>20</sup> בנדיקט אנדרסון קובע כי מה שמייחד את הלאומיות, מקרב אותה לקוטב הדתי והופך אותה לאידאולוגיה המרכזית והמכוננת של החיים המודרניים, הוא ההתמודדות שלה עם המוות. הלאומיות, כמו הדתות השונות, ובשונה מן האידאולוגיות הגדולות של המאה העשרים, מכירה במוות ומעניקה לו מובן ומשמעות.<sup>21</sup> היא מציגה את עצם קיומה של מדינת הלאום האוטונומית כנחמה המפצה על אובדנם של חלק מן הפרטים בתוכה, ששילמו בחייהם על המאבק להשגתה. היא מעניקה למותם של אותם פרטים משמעות, בכך שהיא מקדשת את מעשה ההקרבה שלהם ומבטיחה לקרובים להם יחס של כבוד. בכך היא מבצעת המרה סימבולית של המוות הפרטי בקיומו החי של הקולקטיב.

התרבות העברית שנוצרה סביב מלחמת העצמאות עשתה שימוש מועצם במנגנון הפיזיו הזה. זהו ההקשר שמתוכו מבקש דן מירון להבין את התקבלותו הנלהבת במיוחד של הספר פרחי אש לחיים גורי: 'הוא [פרחי האש] "תפס" כפי שתפס, מפני שהיה בו כדי להעניק רווחה לציבור, שהיה שקוע במצוקה נוראה. בתוך שמחת ההישרדות והניצחון, בלב האקסטאזה המשיחית שעוררה הקמת

20 אפרת מישורי הפנתה את תשומת לבי לכך שהפריחה מופיעה בשירת וולך במשמעות כפולה: של צמיחה ושל מחלה. הדוגמה הבולטת לכך היא בשיר 'קורנליה' (עמ' 10), שבו מתוארת קורנליה כמי שיש לה פריחה: 'לקורנליה פריחת סרפדים וקטפה'. המוטל צמיר מעירה בהקשר זה שכפל המשמעות של המילה 'פריחה' מאפשר לייחס לקורנליה, היוצאת לקטיף סרפדים, כוחות על-אנושיים אך גם גורמת לה להיראות כמו שדה אדומה המלאה בסימנים חולניים ודוחים, וראו צמיר, בשם הנוף (לעיל הערה 5), עמ' 242-244.

21 בנדיקט אנדרסון, קהילות מדומינות: הגיגים על מקורות הלאומיות ועל התפשטותן, תרגם מאנגלית: דן דאור, הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב 1999.

המדינה רבץ הכתם האפל הגדול, "החור השחור" שלתוכו נעלם דור צעיר שלם. [...] כאשר קראו את השיר "הנה מוטלת גופותינו" בטקסי הזיכרון למיניהם שימש השיר טקסט פולחני, המכריז בקולי קולות על מות המתים והמקים אותם לתחייה באותה שעה עצמה [...] השירים שיכבו את הכאב בדרך הטשטוש, ההדחקה והמשחק בכפל המשמעויות. אבל אלה היו כפויים על ידי כורח נפשי שלא היה אפשר לעמוד בפניו ומשום כך היו אמת לאמיתה.<sup>22</sup>

ה'אנחנו' בשירה של וולך מייצרים בגופם, המועלה על במת ההצגה הלאומית המקודשת בדם, ריאליזציה של המטפורה המייחסת למתים חיים אחרי המוות. ה'אנחנו' הם המתים, והמשימה שבביצועה הם נכשלים היא שלב ראשון ברצף של פעולות שאמורות להביא לשובם כפרחים ובכך לטשטש ולהדחיק את עובדת מותם. אך כפי שעולה מן התשובה של ה'אנחנו' לביקורת המופנית אליהם, משהו במנגנון ההמרה של המוות השתבש באופן בלתי הפיך: 'טהור אנחנו / רועדים הפך לנו אפר בפנים'. הרעד האוחז בדוברים והטהור שהפך לאפור מלמדים שמנגנון ההמרה אכן פועל אך לא מוביל לתוצאות הרצויות. הרעידה מומחשת גם בממד הקומפוזיציוני של השיר באמצעות הפסיחות הבולטות בחלקו הפותח, שמרעידות את השיר כולו ומשבשות את התחביר שלו.

הטהור הפך לאפור במקום שהאפור – הנקשר באש, באפר, בלכלוך ובמוות – הפוך לטהור. ב'שיר הרעות' מאת חיים גורי, שנכתב בשלהי מלחמת העצמאות, מתוארים הנופלים כ'יפי הבלורית והתואר'. עם זאת, ברבים מן הביצועים לשיר, ובהם הביצוע המקורי של להקת הנח"ל וכן הביצוע של יהורם גאון, המבצעים מבטאים את המילה 'תואר' כ'טוהר'. הדמיון הצלילי בין תואר לטוהר, והדימוי של אחוות הלוחמים בשירו של גורי ל'אפורה, עקשנית ושותקת', מטעינים את השימוש החמקמק של וולך במילים 'טהור' ו'אפור' בהקשר כפול: של המלחמה ושל הייצוג הפואטי שלה. הצבע האפור בשירה של וולך נקשר גם לכותרת ספרו הראשון והידוע בזמנו של יגאל מוסנזון, אפורים כשק (1946), העוסק במאבק הלאומי לעצמאות ובמחיריו. כותרת הספר, כשמו של אחד הסיפורים הכלולים בו, היא הומאז' לשירו של נתן אלתרמן 'תפילת נקם' (מתוך שמחת עניים, 1941), שבו מתוארת נקמתם המתוכננת של המתים באלו שהביאו עליהם את מותם בעינויים. ההקשר הלאומי וכן הזיקה בין הצבע האפור ובין המוות נוכחים גם בשירו של אלתרמן וגם בשירה של וולך.

ה'אנחנו', שאינם מצליחים לעמוד בחלקם בהסכם הלאומי, ולהגיח חזרה, באופן סובלימטיבי ומטהור, אל בין החיים, מוסיפים ומתוודים כי 'על באמת

22 דן מירון, מול האח השותק: עיונים בשירת מלחמת העצמאות (לעיל הערה

עכשיו האפרסקים פורחים'. הגלישה בין שני הטורים מאפשרת לקרוא את הביטוי 'על באמת' לפחות בשתי דרכים: 'על באמת' שה'פנים' של הדוברים נצבע באפור, כלומר נכבש על ידי המוות, בניגוד לציפייה שהמתים יהפכו לטהורים, נקיים ואסתטיים. ו'על באמת' שהאפרסקים הם אלו שפורחים ולא ה'אנחנו'. כשה'אנחנו' מנסים לפרוץ, גופם מיילל ונתקף עוויתות ופרכוסים: 'איך שגופותינו פורחים אנחנו מייללים / עוויתות ופרכוסים רודים בנו / איך שגופותינו עולים'. במקום להסתיר את המוות, חושפים ניסיונות הפעלתו של מנגנון האינטרפלציה הלאומי את חוסר השליטה של ה'אנחנו' בגופם. התנועה הגופנית שהוגדרה בפתח השיר כניסיון לעשות 'משהו', שמובנו לא הופנם והוא מתואר רק מבחוץ (בהתבוננות, 'נראה כמו', או בביקורת) מתבררת כאן כתיאור פלסטי של רגע המוות.<sup>23</sup> הדיבור מתוך גרונו של המתים, כמו בשירו של גורי, 'ראה, הנה מוטלות גופותינו', מאפשר לו לך לתאר את החיילים כמי שמתאמצים להיענות למצופה מהם ולפרוץ, אך נשלטים בידי כוח חזק מהם: 'עוויתות ופרכוסים רודים בנו'. ה'אנחנו' בשיר של וולך לא יכולים עוד להוסיף ולקיים את אשליית המתים כחיים. גם היללות סודקות את הדימוי הפלקטי של הגיבורים כמי שמתים בדממה וללא מורא. פס הקול שמוצמד להתרחשות מלמד על זווית המוות האלים ועל כישלונה של מערכת ההמרה וההדחקה.

### הפנייה לאלדין

בחלקו השני של השיר מתרחשת תפנית בלתי צפויה: ה'אנחנו' פונים לעזרתו של אלדין: 'אלדין אנחנו אומרים בהכי עדנה / שעת המגורה הגוברת עוברת / אתה מאחר זו בושה בזמן כזה / לתת אותנו לאחר'. בחלקו הראשון של השיר ה'אנחנו' מנגידים עצמם לאפרסקים הפורחים 'על באמת'. בשונה מן האפרסקים, ה'אנחנו' רק בוהים, מבטם אינו ממוקד וכל שביכולתם לעשות הוא להתאים לעצמם 'אור אחר'. תליית היבם באור נקשרת לפנייה אל אלדין, גיבורה של המעשייה המוכרת ביותר מתוך הספר אלף לילה ולילה.<sup>24</sup>

23 העוויתות והפרכוסים קשורים אולי גם בהתעללות הקשה בגופות ההרוגים בקרב קולה. וולך ידעה על כך, וראו: סרנה, יונה וולך, עמ' 43-44; סתני, 'אבא אני כובשת' (לעיל הערה 4), עמ' 305-306.

24 המחקר קובע כי המעשייה הוספה לקובץ בשלב מאוחר למדי, במאה השמונה-עשרה, בידי המתרגם הצרפתי אנתוני גלאנד. כפי שעולה מיומנו של המתרגם, הוא רשם את המעשייה מפיו של מספר סורי. מאז הכללתה בקובץ בגרסתו הצרפתית נעשתה המעשייה על אלדין חלק בלתי נפרד מכל התרגומים, וזכתה לעשרות



מה טיבה של הבקשה וכיצד קשור אלדין למנגנון האינטרפלציה הלאומי שה'אנחנו' מתמודדים עם ציוויו? על פי המעשייה, צרותיו של אלדין מתחילות כאשר הוא מתייתם מאביו. מכשף מרושע, המתחזה להיות דודו של אלדין, מפתה אותו לצאת איתו למסע ומוביל אותו למערה אפלה שבתוכה מוטמנת מנורת קסמים. המכשף דורש מאלדין למצוא את המנורה ולהוציאה עבורו מן המערה. מות אביו של אלדין הוא אפוא אירוע מכונן שבו משתנים חייו של הילד מן היסוד. אלדין הוא קרבן למניפולציה של כוח גדול וחזק ממנו, כוחו של המכשף, המפתה אותו כדי להשתמש בו לצרכיו.

את פנייתם של המתים לאלדין בשירה של וולך אפשר להבין כצפייה נואשת להתרחשותו של נס. המתים פונים אליו בעדנה אבל בהמשך, כאשר בקשתם לא נענית, הם כועסים על אלדין ומגנים אותו. הם מזכירים לו שמדובר במצב חירום – 'בזמן כזה' – שבו נדרשת התגייסות חד-משמעית ונטולת היסוסים. הפנייה של ה'אנחנו' לגיבורה היתום של האגדה, מעניקה לבקשתם גוון נאיבי ונדד בנד יוצרת אנלוגיה מרומזת בין אלדין ובין וולך עצמה: גם היא, כמוהו, יתומה מאב, שחיה השתנו מן היסוד בעקבות מותו. גם היא כמוהו 'כלואה' מכוח מצבה החדש, אך לא בידי מכשף מן האגדות אלא בלשון הכישוף האינטרפלטיבית והפתיינית של הלאומיות ושל מערכת הפיצויים הקולקטיבית שהיא מציגה בפנייה.

ה'אנחנו' מפצירים באלדין להפעיל את כוחותיה של מנורת הקסמים ולגאול אותם ממצב הביניים שבו הם לכודים: מתים-חיים, שלא מצליחים להשלים את המטמורפוזה המקווה ולהפוך לפרחים אך גם לא להפסיק לסבול. אולם אלדין, שסירב לסייע למכשף שכלא אותו, לא נענה גם לבקשתם של ה'אנחנו' בשיר. בלית בררה, ה'אנחנו' מנסים לסייע לעצמם: 'אנחנו עושים לעצמנו טובה בלחי ובצוואר'. הליטוף העצמי בלחי הוא פעולה של הרגעה ונחמה אך ליטוף הצוואר הוא מעשה מוזר, המזכיר את העוויתות והפרוכוסים של ה'אנחנו' ומרמז על חוסר השליטה שלהם על הגוף הרועד ואולי על משאלתם להיות מתים-מתים במקום מתים-חיים. הליטוף מזכיר גם את הפעולה שמבצע אלדין כאשר הוא משפשף בהסח הדעת את מנורת הקסמים ואז מחלץ מתוכה את השד הטוב, שהיה כלוא שנים על שנים כחי-מת במנורה, המסייע לו עצמו לצאת מן המערה בה הוא, אלדין, כלוא כחי-מת. הדמיון בין שתי המחוות הגופניות הללו מלמד על ניסיונם הנואש של המתים להפיק מתוך עצמם ובכוחות עצמם את הנס

עיבודים קולנועיים, תאטרליים ומוסיקליים, וראו: יוסף סדן, 'המיושן, המודרני והטרום מודרני: פתח דבר', לילות ערב: מבחר מאלף לילה ולילה, כרך א, תרגמה מערבית: חנה עמית-כוכבי, בבל ומשכל, תל-אביב 2008.

המקווה ולהביא להופעתו של כוח המחליץ את המתים מקיומם כמתים-חיים. שייכותה של המעשייה על אלדין ומנורת הקסמים לקובץ סיפורי אלף לילה ולילה מטעינה את השיר במובן נוסף: קורותיו של אלדין נמסרים בתוך ההקשר הכולל של מלחמת ההישרדות שמנהלת שהרואד על חייה. ואילו וולך, הנשמעת בדמותו של אלדין, מסמנת דווקא את מעשה הפירוק של הסיפור הלאומי כמהלך הישרדותי. היא נחלצת בעזרת הכתיבה מן התפקיד שיועד לה בסדר הלאומי, כפי שעולה מן השיר, היא מסרבת לשמן את גלגליה של המכונה הלאומית, הנסמכת על שיתוף הפעולה האקטיבי של אלו החיים, באידאליזציה ובאסתטיזציה של המתים.<sup>25</sup> ההמחזה של האינטרפלציה כדרמה כושלת של כינון זהויות חושפת את המתרחש 'מאחורי הקלעים' של משחק התפקידים הלאומי. הדיבור מגרונם של המתים, המנסים ללא הצלחה לקיים את חלקם בסיפור הלאומי, הוא מנגנון ההשתתלות של וולך אל מחוץ לסיפור. המהלך הזה מכשיר את הקרקע הפואטית של וולך לקראת כינונו של סובייקט מפורק, חמקמק, אך גם רב כוח, שלא ניתן ללכדו ולבייתו באמצעות 'קריאות' אינטרפלטיביות.

הטורים החותמים את השיר מובאים מפיהם של דוברים אחרים מאלו שקולם נשמע בו עד כה. נדמה שה'אנחנו' השתתקו ואת מקומם תפס ה'אחר', אותו 'אחר' שה'אנחנו' מאשימים את אלדין בכך שהוא העניק לו את מה שהגיע להם. ה'אחר' מגלה לאלדין שהמתים יפרחו פחות בשנה הבאה וחותרם את דבריו בהבטחה העמומה 'בשנה הבאה נצטרך כבר נרות'. הטורים החידתיים הללו עשויים להתפרש בהקשרם של טקסי הזיכרון שנערכים לזכר המתים אחת בשנה: ההזדקקות לנרות בשנה הבאה מרמזת על החלשות כוחם של המתים, ההופכים מ'אנחנו' ל'הם'. הדובר מקווה שבשנה הבאה יהיה אפשר לסמן את המתים באמצעות נרות זיכרון, כלומר להבטיח את דבר מותם כהתרחשות סופית ובלתי הפיכה. עצם ההזדקקות לנרות כמקור אור שיחליף את המנורה בעלת הכוחות הנסיים של אלדין, מלמדת שהדרך אל עולם המתים הכלואים תחת כישוף שניתן להסרה, תהפוך, בעבור השנים, לאפלה ומטושטשת יותר.

### מן ה'אנחנו' אל האב הקונקרטי

אף כי עובדת מותו של אביה של וולך במלחמה היא עניין ידוע, הנדון בהרחבה בביוגרפיה שכתב עליה יגאל סרנה ומוזכר בכל ציון של קורות חייה, נדמה כי עובדה זו לא מומשה דיה כמפתח להבנת יחסה הטעון של שירת וולך לתרבות

25 את הבחירה במעשייה שמקורה בתרבות הערבית אפשר להבין גם כניסיון מרומז לסכסך את ההבחנות החיוניות ללאומיות הישראלית, בין ה'אנחנו' לבין ה'הם'.

הלאומית ולסמליה. מחקרה של שירה סתיו יוצא מכלל זה, שכן סתיו מעמידה את זיקתה של וולך אל האב במוקד הדיון שלה ביצירת וולך, ונדרשת בתוך כך ליחסה של וולך למסורת 'שירי הנופלים'. סתיו קושרת בין אזכורים חוזרים של קטיעות, פציעות ומעשים אלימים בשירת וולך ובין מותו האלים של האב במלחמה. כפי שצוין לעיל, גופותיהם של הרוגי קולה עברו התעללות, עובדה שתועדה והייתה ידועה ליונה וולך. במסגרת הדיון של סתיו במנגנוני הפירוק, שיוצרת השפה הפואטית של וולך ביחס לאב הסמלי, שנועדו להעניק משמעות לפרדה מן האב הקונקרטי ה'מטונימי', נבחן השיר 'מת בארץ', שבו המת מתואר באופן הזה: 'פורח, שטוף זהב אור וריח מים'. סתיו מצביעה על כך שהמת, המכונה 'המת היפה', שהוא במרומז אביה של הדוברת, מתואר בהתאם למטפורה המקובלת בשירת מלחמת העצמאות, המסמנת מוות כפריחה. להבנתה, בהמשך השיר מגלה הדוברת התנגדות לקישור זה בין מוות לפריחה, חותרת תחתיו וכופרת בהבטחה השקרית לנצחיות הגלומה בו ובכך כופרת גם בהצדקת המוות שדימויי הפריחה מבקש להזיין: 'התכונה המשותפת למת ולפרח אינה רק פריחתם, אלא גם ובעיקר היותם נעוצים באדמה. גופו של המת עובר בשיר ארוטיזציה, אך זאת כדי להעיד, בהמשך השיר, על דחיה רבתי של המודוס המנציח, המשמר והמצדיק את המוות'.<sup>26</sup>

סתיו מזהה בשיר את ההיבדלות של וולך מעולם הדימויים ה'פרחוני' המעוגן במסורת 'שירי הנופלים'. אני מבקשת להצביע על עניין רב-משקל נוסף העולה מהיבדלות זו, והוא בידודו של המת משייכותו הקבוצתית ומהקשרו הקולקטיבי.

#### מת בארץ

הַמֵּת הַיֵּפֶה כְּבֵר הִיָּה מִצּוֹי בְּגִנִּי  
פּוֹרֵחַ, שְׁטוּף זֶה־ב־אֹר וְרִיחַ מַיִם  
בְּגִבָּה גְּמָה לְאֶגֶס נַח מֵת נֶהְדֵּר.  
שְׂבִילִים זְרוּיִי חוֹל רֶךְ בְּהִיר  
עִטְרוּ לְדֵשָׁא, הֶכֶל רֵאִיתִי חֹדֵשׁ  
מֵת מֵתָנָה שֶׁם נַח וַחֲכָה לִי.  
אֲבִיב יִם־תִּיכּוֹנִי מְקַדֵּם וְעוֹמֵד  
בְּלֹאט, הַסִּיעַ אוֹתִי כְּפֹרֵר לֹאן  
שֶׁכָּאָב מִתּוֹק הַפְּצִיעַ כְּמוֹ שֶׁחֵר.  
וּגְהֵרְתִי מְעַל אֲמִלְלֵי הַמְּרָהִיב  
הֶלְבֵן וְדָמוֹ עֲגוּל יֵפֶה בִּיּוֹתֵר

לוח לבו, צוארו אהבתי כרגע.  
 יכלתי לקונן לשיר להקפיא  
 מת שלי, אין שירים בדמי  
 הארץ הורישה שירים למת אחר.  
 תודה ובכי מתי שלי יפהפה  
 הצפוי במו עיני עמדתי לראות  
 איך יופי בתנאי כהרף זועה.<sup>27</sup>

הגן המתואר בשיר מוגדר אמנם כגנה של הדוברת – 'המת היפה כבר היה מצוי בגני' – אך הוא מזכיר את המראה של בית הקברות הצבאי, שמצויים בו שבילים רבים וחוליים וצמחייה מטופחת: 'שבילים זרויי חול רך בהיר / עטרו לדשא'. ועם זאת, הדוברת בשיר עושה את המת לשלה. הוא מצוי בגנה-שלה ומחכה לה כמתנה. נוכחותם של מתים אחרים רק נרמזת: הדוברת גוהרת מעל המת ובדרך זו כמו מבצרת את שייכותו אליה. בהמשך השיר היא מבחינה גלויות בין 'המת שלה' לבין מת אחר, שהארץ הורישה לו שירים.

הדוברת מתארת את הופעתו של המת היפה כמהלך של פקחת עיניים: 'הכל ראיתי חדש'. המוות כמו הניח את המת בגנה מבלי שהייתה לה מעורבות בכך. הוא כבר היה שם וחיכה לה. 'גיליו' על ידי הדוברת מסמן אפוא שינוי תודעתי של הדוברת ביחס לנוכחותו. המבט החדש שהדוברת זוכה בו באמצעות המת היפה מדומה בהמשך השיר לכאב מתוק ש'הפציע כמו שחר'. התודעה נפתחה מתוך השחר המפציע, מלשון פצע, בשל תחושות ותובנות חדשות שהפצע גרמן, המערבות בין עונג ובין כאב וסבל הקשורים באובדן. המת העניק לדוברת מתנה (מת-נה) במותו, ובכך כונן ביניהם קשר של הורשה שמטרתו לצייד אותה לחיים בלעדיו. זיקתה האינטימית של הדוברת למת כוללת קשת רחבה של רגשות ותחושות – כאב, הכרת טובה, געגוע והתפעלות מיופיו – והיא אפוא המצע שעל בסיסו מתאפשר לה, בהמשך השיר, להודות למת ולהכיר בכוחות שהוריש לה, אך גם לסרב לדימויים על נצחיותו ובכך להיפרד ממנו.

סתיו מדגישה בפרשנויות שלה לשירים על האב, כי האינטימיות עם האב, שהיא תנאי לאפשרות ההורשה וההמשכיות ביניהם, נוצרת באמצעות מטונימיות גופניות.<sup>28</sup> אולם חשוב לראות כי כדי לחולל את הזיקה המיטונימית אל האב,

27 וולך, שירה, עמ' 101.

28 'כמעט תמיד בשירתה של וולך, האב מיוצג באמצעות מטונימיה (ולא באמצעות מטפורה), כלומר, באמצעות הטרופוס שכאמור אינו מהווה תחליף לאובייקט החסר, המיוצג, אלא להפך, מדגיש את חסרונו של האובייקט דרך סימון גבולותיו של היעדור – אם באמצעות שרטוט הקונטורים ואם באמצעות היטפלות לחלקיק

וולך נדרשת ראשית להפריד את האב מן המתים האחרים. לשון הרבים היא צורה של הפשטה; כדי להחזיר את האב לממדיו הגופניים האנושיים והמובחנים ולהתנגד למעמדו התרבותי המופשט, המסמן חוקים וגבולות, נדרש מהלך מקדים שישחרר אותו מן ההקשר הקבוצתי, שלתוכו התקבע. אני טוענת אפוא כי ההפשטה של האב, שנגדה מתקוממת וולך בשיריה, ועליה מצביעה סתיו, נושאת את חותמו של הקשר היסטורי-פואטי מובחן: מותו של אביה, מיכאל וולך, במלחמת העצמאות ובעקבות זאת האופן שבו המוות ההרואי בקרבות יוצג במסורת הפואטית, שהייתה מגויסת בשנות המלחמה ובשנים שלאחריה, לייצוגו של המוות בהקשרו הקולקטיבי ולהענקת מובן ומשמעות להקשר הקולקטיבי בתוך גבולותיה של התרבות הלאומית.

### אחרית דבר: 'אנחנו' ואלוהים

השיר הנפתח במילים 'כשהמלאכים סחוטים' הוא אחד משירי ה'אנחנו' המוכרים והאניגמטיים ביותר בקורפוס של וולך. בשיר זה זהותם של הדוברים מיוצרת באופן פעיל מתוך תנועה מתמדת בין שני סוגי ה'אנחנו' שהוזכרו כאן: ה'אנחנו' כגילום סמלי של הסובייקטיביות הלאומית ה'תקנית', שעברה תהליך אינטפולציה ונדרשת להוסיף ולקיים את חלקה בסחר החליפין של הזהויות, וה'אנחנו' הנבנה תחת ה'אנחנו' הלאומי המופשט, ומגלם אפשרות של ריבוי מפולש בין זהויות, שאליו מכוון לאור בדינו הקצר בשאלת ה'אנחנו'.

כשהמלאכים סחוטים

אנחנו מקפלים להם את הכנפים

בעדנה בעדנה

מכינים את השוט

כשהמלאכים מתחילים

אנחנו חותכים בהם

עד שהטל מציף את הארץ.<sup>29</sup>

על מה מדבר השיר? הדרמה המתוארת בו חושפת את התהליך שצריך להתקיים בעולמות עליונים כדי להוביל לתוצאה המקווה שהיא הורדת הטל: הצלפה בגופם

של נוכחות מתוך השלם הנעדר. יחד עם זה, ככל שהמטונימיה מעידה על חסר ומבליטה אותו, כך היא גם מייצגת אפשרות של קשר ומגע – בין האב לבתו' (סתיו, אבא אני כובשת, 2014 (לעיל הערה 4), עמ' 307).

של המלאכים. השיר מציג תהליך ייצור מחזורי שבמסגרתו המלאכים 'מתרוקנים' מן הטל, נסחטים, ואז זוכים למנוחה קצרה עד שהם מתמלאים מחדש בנוזלים, ואז ה'אנחנו' מצליפים בהם בשוט והטל המופק מגופם מציף את הארץ. מיהם ה'אנחנו' המפגינים גם חמלה וגם אכזריות כלפי המלאכים? רמז לזהותם מצוי בברכת גבורות, השנייה בסדר תפילת שמונה-עשרה. הנוסח הרלוונטי לענייננו הוא זה הנאמר בתקופה שבין היום הראשון של פסח לשמיני עצרת: 'אתה גיבור לעולם א-דני, מחיה מתים אתה, רב להושיע, מוריד הטל מכלכל חיים בחסד, מחיה מתים ברחמים רבים, סומך נופלים, ורופא חולים, ומתיר אסורים, ומקיים אמונתו לישיני עפר. מי כמוך בעל גבורות ומי דומה לך, מלך מימית ומחיה ומצמיח ישועה. ונאמן אתה להחיות מתים. ברוך אתה ה', מחיה המתים'.

ה'אנחנו' המוריד טל על הארץ ומחיה את המתים הוא לא אחר אלא האלוהים. וולך מנצלת את הריבוי המצוי בשם האלוהים בעברית וממירה אותו ב'אנחנו', המתארים מנקודת מבטם את ההתרחשות השמיימית של הורדת הטל כתוצר מחזורי של 'עבודה' אלוהית הכרוכה בהצלפה במלאכים ובטיפול בהם.

ה'אנחנו' האלוהי מוצגים בשיר כישות סדיסטית ועם זאת מלאת ניגודים, המטפלת בפצעים שאותם היא חוזרת ופוצעת: היא מקפלת בעדינות את כנפי המלאכים הסחוטים אך בד בבד מכינה את השוט לקראת סיבוב חדש של הצלפות.<sup>30</sup> הטל המציף את הארץ והמזכה את האלוהים בהכרת טובה בנוסח התפילה, הוא למעשה דמם של המלאכים. התפילה מדגישה את כוחו של האל ואת רצונו הטוב, ואילו השיר מציג את הורדת הטל כתוצר של מאמץ, הכרוך באלימות ובאכזריות. ה'אנחנו' האלוהי מכיל את כל האפשרויות בעת ובעונה אחת: זהו אלוהים עדין, אכזר, מיני, הורי, קלגסי וסדיסטי. ההאנשה של האלוהים והריבוי המצוי בשם האלוהים מעניקים 'לגיטימציה' גם לריבוי שבתוך האנושי. אם באלוהות מתגלות תכונות אנושיות, גם באנושי ישנן תכונות אלוהיות וישנו ריבוי. במובן זה משתייך השיר לקוטב האוטופי המאפיין חלק משירי ה'אנחנו' של וולך.

אולם המלאכים המוזכרים בשם הם גם הדימוי השגור לחיילים מתים, שהריגתם כמו גואלת אותם מאנושיותם ומעניקה להם חיי נצח. והאלוהים,

30 בריאיון עם הלית ישורון וולך נשאלה: 'איזה מפגש את חושבת בחיים שלך השאיר בך חותם חזק?' ותשובתה הייתה 'עם אלוהים. מפגש עם אלוהים. פגשתי את אלוהים; חיי נהפכו על פיהם. [...] פגשתי את אלוהים בבית. ערום. ברצינות. [...] לדעת שאלוהים הוא איש; ולדעת שזה איש ערום גם. ולדעת שזה בנאדם שחי עשרת אלפים שנה זה מפגש מאד מהפכני בחיי'. ישורון, תעתיק ההקלטות (הריאיון המלא), 1985.

המחייה מתים ומוריד טל על הארץ, הוא גם הגילום המופשט של האב.<sup>31</sup> המתח הטעון שבין ה'אנחנו' כגילום שופע של אפשרויות רבות וסותרות המתקיימות במקביל לבין ה'אנחנו' כגילום מופשט של כוח אבהי דכאני, שאינו מאפשר אינטימיות עם האב הקונקרטי, מגיע בשיר זה לעיצובו המזוקק ביותר. זהו גם שיר ה'אנחנו' הארס-פואטי ביותר מבין שירי ה'אנחנו' של וולך, משום שהוא חושף את מנגנון הייצור של ה'אנחנו' הבונה חיים (הורדת הטל היא כורח קיומי באזור גאוגרפי צחיח ומכאן חשיבותה של התפילה המודה לאלוהים על הורדתו) מתוך ה'אנחנו' ההורס חיים באמצעות ההכללה וההפשטה. תהליך הייצור הזה מתרחש בתוך השפה והשיר הקצר הזה הוא המבחנה, הוא תא-העשייה הבסיסי החושף את מנגנון עיבוד החומרים בתעשיית הנגד של וולך לתעשיית האבל הלאומית.

ה'אנחנו' כמסמן של הקולקטיב הלאומי, שהוצג ליונה וולך בילדותה כתבנית סמלית של משמוע האובדן, נותר 'תקוע' בגרונה עד שנעשתה למשוררת. שירי ה'אנחנו' של וולך לא רק מתעדים את תהליך ההתמרה של מנגנוני האינטרפלציה הלאומית שהוטבעו בה; בשירים – בכתיבתם ובפרסומם – התהליך מתרחש בפועל. השירים הם אלו המאפשרים לה להפוך את 'אנחנו' מזהות מוכללת, מופשטת ובעלת משמעות נתונה מראש, ל'אנחנו' שלה. כדי לבנות לעצמה 'אנחנו' משלה עליה להתעמת עם ה'אנחנו' האינטפלטיבי שהוטבע בתודעתה ובלשונה.

שמעון זנדבנק מתאר את וולך כמשוררת ההולכת בשיריה אל 'מעבר לסובייקט'. הוא מסמן את ייחודה של וולך, על רקע הפואטיקה המודרניסטית-הרומנטית של זך, כמשוררת פוסט-מודרנית, המתמקדת בפירוקה של העצמיות המגדרית המקובלת ובקעקוע של הסובייקטיביות המינית. בהקשר זה הוא משייך אותה לקבוצה של משוררים שעמה נמנים גם מאיר ויזלטיר, אהרון שבתאי וזלי גורביץ, המתנגדים לתפיסתו המודרניסטית של ה'אני' הפואטי של

31 כפי שטוענת שירה סתיו בפרשנותה לשיר אחר של וולך, 'לעולם לא אשמע את קולו המתוק של האלוהים': 'התרבות המערבית תמיד משייכת את האב אל הרוח, והשיר הזה הוא שקובע את שלטונו של האב, שלטון המאפשר את הזיהוי בין האב הסימבולי לבין האל (כוונתי לאל הלוגוצנטרי של האמונה המונותאיסטית). הקריאה הפסיכואנליטית של האב חייבת לזהות אותו עם האל – מוריש השם, נותן החוק, המחייב, השולל, המצווה והאוסר. וגם הזיהוי הזה נשען על הכחשת הגוף: השלילה המוחלטת של היות האב בעל גוף נשענת על אותה שלילה קדומה, הכחשת גופו של האל' (סתיו, אבא אני כובשת (לעיל הערה 4), עמ' 314).

זך, שזכתה לביסוס ולקנוניזציה בשירה העברית. 'אני מודרניסטי' זכי זה, שוולך וחבריה חורגים מגבולותיו, מתאפיין בתפיסה עצמית רומנטית ובנטייה להסתגר בתוך עצמו כדי להתמסר לעולם החוויות והרשמים העצמיים שלו. ואילו ה'אני' אצל וולך אינו עוסק בביצור עצמיותו אלא במחיקת הגבולות בינו לבין האחר, ובתנועה מתמדת ואין-סופית בין אפשרויות קיום וזהות שונות.<sup>32</sup>

קריאה בשירי ה'אנחנו' של וולך בהקשר היסטורי-פואטי מובחן, הקושר אותם ל'אנחנו' הלאומי ובאופן ספציפי ל'אנחנו' של שירת מלחמת העצמאות, מאפשרת להבחין שתהליכי הפירוק של האני המודרניסטי המכוננים את הישות הדוברת החמקמקה וההיברידיית בשירה, מונעים גם מכוחו של מאמץ מתמשך להיפטר מתבנית מחשבה לאומית קולקטיבית, שהוטבעה בה בעוצמה אדירה. כדי לחמוק מן ה'קריאה' האינטרפלטיבית הדורשת הזדהות ומבטיחה בתמורה זהות יציבה, וולך מפתחת בשירים דמויות ויישיות קריפטיות, קופצניות ופרועות, המאפשרות לה להיות גם גבר וגם אישה, גם 'אני' וגם 'אנחנו'. כלומר, היא מציעה לעברית הסקסמניאקית מדיי והלאומית מדיי שפה חדשה. חשדנותה הפעילה של וולך כלפי זהויות יציבות ובכלל כלפי מצבים הרמוניים של סיפוק נוסחה בחריפות באחד משיריה היפים והמינימליסטיים ביותר:

וזה לא מה ש  
 ישביע את  
 רַעבוני לא  
 זה לא  
 מה  
 שַיניח את  
 דְעתי  
 לא  
 זה לא זה.

השיר מתחיל 'באמצע הדברים' ומציג מצב מתמשך של חוסר סיפוק ובעקבותיו גם את הקיום התמידי במצב של חוסר מנוחה. אך בטור החותם את השיר מנוסחת טענה רדיקלית ועקרונית יותר: 'זה לא זה'. הדבר אינו זהה לעצמו. נראה לי כי טענה זו שואבת את כוחה בין היתר גם מן הזיכרון החי של ההבטחה הלאומית ש'זה' (האב) הוא 'זה' (הטקסים והסמלים הלאומיים) ומן ההתפכחות חסרת רחמים ובה בעת העוצמתית, מכוחה המנחם של הבטחה זו.

32 שמעון זנדבנק, הקול הוא האחר: עוד מסות על קשרים ומקבילות בין השירה העברית והאירופית, כרמל, ירושלים 2001, עמ' 156-165.