

על המאנירה בשירת יונתן רטוש

מאת דן מירון

המאניריסטיה בעת ובעונה אחת: בצד דם של החתיכים והחתיכות הסלנגאיים והאקטואליים מופיע שימוש של הכרזה בפתגם מדרשי, מסוג זה שרטוש מרבה להשתמש בו. הפתגם, שהמדרש מביע בו את השתאוותו להוד ולהודר שחלק אלוהים, מלך העולם, למלך בשר ודם, נעשה כאן מסגרת להבעת ההשקפה תאורת לאורשם, אושר בשר ודם, של החתיכים והחתיכות בעולמם. תגולמי מעט. צירופים כגון: מי-שיש-לו / יתחשש לו / שבעתי מונים" או "מי שיש לו / יתחשש / בורת ושעלום" (מן השיר "חלילים") מגלים שוב נכר נות זו לצרף את הסלנג אל הארכאי בברית מאניריסטית אחת של שכבות לשון, שמעבר לתחומיה של לשון הספרות הקונבנציונאלית הקלאסית.

נטיה מאניריסטית מובהקת ומקביר לה למאנירה הלשונית, עומדת גם היא על כפל פרצופים, של משיכה אל הסתום ביותר ואל הגלוי ביותר בעת ובעונה אחת, וגם אותה ניתן למצוא בשפע בשירת רטוש. שירת רטוש רוויה טורים וכתמים מעורפלי משמעות, וכנגד זה רבים בה טורים גלויים, בלתי תי ספרותיים" כגון: יש פה איזה אונס באהבה הזאת" ("אונס"), הפגישה שלי נו לא יצאה לפועל משום מה" (תור הדשי"). אין לי נגדו כל פאנומה

— — — ורק משום מה זה היה מתאים לו כל כך למות, והוא הלא איכפת הזה לאף אחד — חי וקיים דווקא כמו להכעים — ("אוב"). טר רים אלה וכיצא בהם, המופיעים בשיר פע בשיריו המאוחרים של רטוש, אינם גברלים מן הסורים הסתומים של שירי "חופה שחורה", כגון: "הגפן אשה כולות / ויין הול ידית / גסח הבן מחיק וגבר לא ישוב. / לקטי במלי לות / המר על סוד בשיח / ורחם למסת, ואם אהוב" ("לחייך"). שגם קוראיו המנוסים של רטוש ימצאו אר תם טעוני פרוש, הברל של שירה, סבר עית-דיבורית, המתרחקת משירת ומסגנת ו"מלאכותית", בשני קצותיה אלה מדגימה שירת רטוש את אחדותו של העקרון המאניריסטי, לפי שפסות דיבורית יומיומית עשויה להוליד אפקט מאניריסטי לא פחות מזרות ארכאית, שיר אהבה, הנפתח בתיאור הפגישה ש, לא יצאה לפועל משום מה" עשוי להיות בתנאים ספרותיים ולשוניים מסוימים מאניריסטי לא פחות, מזה הנפתח בטורים כגון "עדיני דוד מיטב מחלצותיים" ("עדיני דוד") או מזה המתמשך בטורים כגון "שימי ידך אל תחת ירכי והשבעי לי אהבה גידחת" ("שכין"). הריאלקטיקה של המאנירה מתגלה כאן במלואה. שירת רטוש המר אזהרת אינה "טבעית" יותר מן המוקד דמת. בשתייהן מתגלה תכונת הקבועות של המשורר, החותר אל התחום הקר צוני החווייתי והצורני.

הריתמים של שירת רטוש, וביחוד של השירים מהתקופה המוקדמת, מביאים גם הם את תכונתו הטיפוסית בירחור של המאניריזמוס בתחום זה: את הנטיה למיכאני, נטיה למיכאנית קיצר בית מתגלה בשירתם של רבים ממשרי דרי שנות העשרים והשלושים. שלונר סקי, אלטרמן, ולאח גולדברג המוקדמת הביאו אל השירה העברית מושג מאניריסטי טיפוסי של ריתמוס שירי של כאני.

נטייתו של רטוש, בשיריו המאוחרים בים ביחוד, להמחשת הקצבים המיכאניים באמצעות שבירת תמונתה הורית זואלית של השורה, וחלוקתה המחורבת על פני הדף תוך המנעות מחלצי טת, כמעט, מסימני פיסוק מקובלים, אינה מגלה אלא את הובלתו של המאניריזמוס הריתמי המכוון לקראת מסך קנות קיצוניות ו... יחיקות לכת ביותר (בנטיה זו דומה שירת רטוש, במקצת, לשירתו של אחד מגדולי המאניריסטים בשירה המודרנית האמריקאית: א. קאמינגס).

ב.

מאניריזמוס צורניים אלה מוצאים את צידוקם האמנותי באופיה המסורתי והחווייתי של שירת רטוש. הברית טיבה המאניריסטי הפנימי של שירה זו מתנה את טיבה של התנאה ממנה, הנאה זו, במידה שאין היא אר מרת להסתפק בהיתפשות לקסמים הצליליים של הטורים ושל החרוזים ולברק הצבעוני של האימאזים כשלצד מה, חייבת להתבסס על ההכרה, שאין שירת רטוש במיטבה חותרת למסרת השירית, שאליה חותרת ליריקה שירית, היינו, למיצויה השירי של הווה אנושית חד-פעמית ולסיכומה האבוקאטיבי. בהינתנה של שירת רטוש על פי אמת מידה זו חייבת למצוא אותה "טסוגנת" ו"פורמאליסטית", גמישות ורגישותה המפתיעות של הלשון הר"טושית תימצאנה לפי בחינה זו בלתי מכוונות לעבר המטרות הלידיות השיריות הלגיטימיות, ביקורת שתבדוק את שירת רטוש ככלי לשהוורו השירי של רגע חווייתי ספציפי תמצא אותה, ללא טפק, רצופה "מאנירה", במובנן השלילי של המושג.

אלא שביקורת זו תהא שופטת את שירת רטוש שיפוט חיצוני, שאינו מברר סס על כוונותיה האימאננטיות. במי שב שיריו אין רטוש מנסה להחיות חוויה ספציפית ומסוימת, אלא להיפך, להביא מתח יחסים אנושי קבוע, לידל ביטוי מוכלל, הניזון מקטעי מציאות מוחשיים וספציפיים, אך הנשאר במסך גרהו המקיפה כולל וכמעט מופשט. מכאן ניקחו המובהקת אל המית, אל הסיכום המוכלל והמסומל של תופעות הקבע בתיי האדם, או בטבע המקיף אותו. המיתוס אינו משמש לרטוש מכי שיר לניגוח העולם היהודי המסורתי, כפי שסברו בטעות, אלה שערכו קר אורדינאציה נחפזת של שירתו ושל פעילותו התרבותית הפוליטית במסגרת הנועת "העברים הצעירים". רטוש אינו זקוק למיתוס כביטוי לעולם של יצירות "בריאה" ו"אנטי-עודית" מבחינה תרבותית-לאומית, אלא למכשיר מחשבה וראייה סמלי-מאניריסטי, הירי — כאל עולם מושגים סמליים משרי תפים, המביא את מכלול החיים האנושיים בשפע גילוייהם ליד מכתה משרי תף של "סגנון" בלתי אישי ועל-זמני. שירתו של רטוש מתקרבת לשיאית ככל שהיא מתרחקת מן האישי ומתקרבת אל הכלל הסימלי, ככל שהיא חותרת לניסוח השיר כסיכום של תרופעת קיום קבועה, האהוב והאהוב ב"על חסא", האורח, הסוקד את אוהל האשה ב"אורח", האהוב המת ב"פורח" או האוהבים הנפגשים ב"אפיריון" הם סמלים מיתולוגיים, המביאים את תפישתו של רטוש בחוויית הקיום האנושי ובטיבה של הפגישה האירגונית לסיכום, שמעבר לזמן ולמקום. האירועים המתארכים בשירים אלה, אינם אלא קטעים מתוך דראמה מיתולוגית שאין בה אף מרט אחד בלתי "מסוגנן", בלתי מכוון, חד-פעמי, בשיר כגון "גביע", למשל, מגיעה דראמה זו לאחד מרגעיה החמיצתיים ביותר, משום שבו יוצא רטוש יציאה אחרונה מן התחום של הפאבולה האנושית, ומעביר את התפתחותה לסמלים מיתיים, מאגיים סכאניים, ככל ער כיה, ב"פאבולה" שלו, במבנה הבאלאדיסטי שלו, בצירופי החרוזים והצליליים, מגלה שיר כגון "גביע" את המ"גמה, שאליה חותרת האמנות המאניריסטית השירית של רטוש, ה"סיפור"

(המשך בעמ' 8)

את שירתו של רטוש ניתן לתאר כאחד מגילויי המובהקים והקיצוניים ביותר של המאניריזמוס בשירה העברית, בירורה של קביעה זו חייב, מכל מקום, להפתח בשחרור מושג "המאניריזמוס" הספרותי כן המשמעות, יות השוללות והמזלזלות, האופייניות, בדרך כלל, לשימוש בה. המאניריזמוס כפי שהוכח בכמה עיונים מודרניים כמושג זה ובמשמעויותיו, ובראש ובראשונה בספרו הגדול ורב המשמעויות של גוסטב רנה הוקה על "העולם כלא-בירינת" ו"המאניריזמוס בספרות", אינו תופעה מקרית, או דקאדנטית, האופיינית לתקופות ירידה ושפל בתרבות, אלא הלך רוח, השליט בחלקים נרחבים של הספרות ושל האמנות לאורך כל תולדות התרבות המערבית, ותבא — ממש כמו ניגודו המתמיה, הלך הרוח הארמוני-ה"קלאסי" — לביטא צורך קבוע בעולם החווייתי של האדם. עיון בספרו של הוקה עשוי להוכיח שהלך-הרוח האמנותי ה"מאניריסטי" לא רק שיש בו כרי להעמיד יצירות אמנות שכוון המעורר וחריוף תן המבריקה נשמרים בהן במשך דורות, אלא אף, שישנם מצבים ותקופות היסטוריים, שבהן כמעט שאין להעלות על הדעת ביטוי אמנותי כן ואדקוואטי לחוויית הקיום האנושי, שאינו "מאניריסטי", במובן זה או אחר.

שירת רטוש עשויה לשמש דוגמה מאלפת למושג מאניריזמוס במשמעותו זו, שאינה באה לציין אותה לשבח או לגנאי, אלא לסמן את טיבה הספרותי הרוחני. קודם כל, מתבלט המאניריזמוס בצורותיה ובלשונה של יצירת רטוש, צורות ולשון אתו מגלות אותו דבר, שהוקה מציין כ"אחד הפרניציפלים הראשונים של התופעה המאניריסטי"

שירת רטוש

(סוף מעמ' 7)

אדבא, במוסיקאליות הוירטואוזית של השיר יש מן הכוח הרודף את האוזן ואת הזכרון, ומחזיר את השורות ואת התרומים אל התודעה בדרך, הגוררת בעקבותיה תוספת עיון הרחב תחושה במשמעויותיו הרגשיות והרעיוניות. הרושם הצלילי המאנייריסטי, זומה במקרה זה למכה הראשונה של האבן, הנתקלת בפני המים: המעגלים המתרחבים וההולכים עוברים ערמה אל מעבר לתחומי הספירה של השמע ושל הראות, ועושים את דרכם אל התחומים העמוקים יותר, העל-חושיים, של כוח הקליטה והקומוניקציה השירית.

שירת רטוש ניתנת להיות מתוארת כנסיון של סכום חוויית חיים בעיקרה הקבועים בכוחה של סטיליזציה אמנורית מאנייריסטית עליונה. רטוש חותר לקביעת הנוסחאות והפורמות היסודיות של חוויית קיום זו על דרך החוק, כמעט, ומשום כך אפשר להצביע על "פורמאליות" בערכיה הצורניים של שירתו. ראית העולם שלו מצטיינת בפסקנות ובכוללות. הוא נוטה לעתים קרובות לסגנון כללים מעין: "בטוחות דורך הגבר במתי עולם בועט" ("אר רח"), "ואיש ואיש ישלם בדמיו. ואיש ואיש — יספה על אחיו" וכד' ("באר מון"), "אין כיפורים למת וכל אוכליו לא יאשמו" ("ת"), או "בראשית היתה האשה וכל מאודה — וכל הבעלים עלו מן הים — — — בראשית היה האדם עירום ועריה וכל העשתרות ירדו מן ההר" ("אור"). עולמה של שירת רטוש הוא עולם של חוקים תקיפים, המתגלים בכל, ולא גודעת בו השיבות למיחול, הפרט האופייני לשעה או לאדם מסויימים. הגורם המשותף להחויית הקיום של כל בני האדם — הכפיפות לחוקים אלה — עולה בחשיבותו לאורך ערוך על הגורמים המיוחדים והמפרידים. דים הבדידות והגבורה הסראגית של הגבר, הדורך, במתי עולם בועט "לבדו", "החוצב לו קבר בידו", המשי לם בדמיו ונספה אל אהיו, הכורה העי ריץ של המין, הגזירה הסופית של המוות — כל אלה ניתנים להיות מנוסחים בלשון "איש ואיש", "כל הבעלים", "הגבר", "האשה" (ולכן גם "הבעל", "העשתורת") בהיותם געלים על הגייר אנסים של חוויית קיום פרטית. מכאן זיקתה של שירת רטוש אל הקדומים התרבותיים-הלשוניים, מכאן גם זיקתה אל האפקטים הציוניים הריתמיים, אל החריזה וההוטה המשלמת, אל הקצב בים המיכאניים, אל המבנה הסימטרי המחושב של השירים. הטכניקה המאנייריסטית היא חלק אורגאני מן העור לם החוויית הרעיוני של שירת רטוש, ורק באמצעותה מצליחה היא להגיע לביטוייה ולהישגיה השיריים הגדולים. שירים כגון "גביע", "קרנן מנחה", "מי לו מת", "עלי כנור", "אורח" או "פורה", הם ללא-ספק מן השירים המאנייריסטיים וה"פורמאליסטיים" ביותר, שבשירה העברית בת-דורנו, אבל דווקא משום כך הם גם מן השירים המובהרים ביותר שבשירה זו.

רן מירון

על הלילה מראשיתו, בהיותו לוסף את צלע הבית, ועד לסופו, בהיותו מהו וויר בצדע הגביע ומוכה, לבסוף, מכת אודם של שחר, המניסה אותו, וכן הסיפור המקביל לה, המתפתח לצידו לכל אורכו — סיפור הגביע, מראשיתו, בהיותו מפציע בבטן המרהף, דרך תי אור בסיסתו ברגל דקה בבטן הלילה, היפתחו "עילג ונשפך" אל תוך בטן זו ועד לכניעתו לעת בוקר ("דלת הגביע הלילה רמס") — מכילים בקרבם סידרה של נסיונות אנושיים, שהובאו לידי מכונה משותף שירי סימלי המציי תי ובלתי אישי, ליל השכרון והשתיה בבטן המרתף, הוא גם תיאור סימלי מפורט של אקט מיני, הוא סיפור על הגביע המאגי, גביע העתידות והנבואה ("כצלם גביע הלילה שואל, ני צב הרקיע גלוי ונופל", לפי תיאורו של בלעם הקוסם בתורה), הוא גם תמצית הדראמה של הלילה, התולך לקראת מותו בחורון ובאודם, מתגלה בו יחידותו של הלילה האירוסטי, ליל החיים, שכן הגביע הוא "גביע בן פעם, גביע בן יז", היינו, גביע חד-פעמי, שהוכנו נשחה בבת-אחת, וחותר את השפתיים, "בשעם החטא" ובשעם העצב. בשתיה ממנו יש משום קבלת גזירת המוות, שאחרי מיצוי מהיר של הנאת הקיום ("אמותה תומם שפתיים העו"). יש בתיאורו גם מסיצוי הכורח של החי סא, שאין להמנע ממנו ("אל אן תרקע מעי לאהוב") וכן מתאור קבלת עולו של כורח זה מתוך רצינות ושלמות פולחנית, המתבטאות במוטיב העולה העקודה והמזבח ("גביע גיבה, גביע עקה, בקרן מזבח, דודין אשוד").

שיר "הגביע" ממצה את מכלול גי שותיה של שירת רטוש המוקדמת לחוויית הזמן, האהבה, הזכריות בחי האדם מיצוי סימלי וכולל, הודות לאופי המאנייריסטי של השימוש, הנעשה בו בלשון, בפרוסודיה ובאסוסיאציות התרבותיות והציוניות, בניינו של השיר, הצומד כולו על צמדים באלאדיסטיים ועל פזמונים חוזרים מתוך שמירה על דמיון הצלילים (דמיון זה ניכר קודם כל, בשני ה"גבורים" הראשיים של השיר: הגביע והרקיע), הוא בנין מאנייריסטי טיפוסי, החתירה אל האפקט מתוך ה"כילכול" הפורמאלי המדוקדק מתגלה בכל פרט מפרטי השיר, למן השימוש העקיב בסדרות של צלילים אחידים ("גביע גביע, גביע מגוב" — אחידות העצורים, "גימל, גימל", "גביע בן לע, גביע בן לוק, מחים תעלע" וכד' — אחידות העיצורים, למד' ועין') ועד למבנה המתחלף של השיר רות האמפיבראכיות המרובעות בשורות הכמולות, תוך כדי חילוף החרוז הגבי רי בחרוז הנשי ("יסציע גביע בבטן מרתף / גביע בן עצב" וכד'), המשרה על שומעו של השיר קסם ריתמי מר-היב, הכוח הצלילי-האפקטיבי של השיר הוא כה גדול, עד שקשה לקלוט בשעת שמיעתו או קריאתו לראשונה משהו שמעבר לקסם המילולי-מוטיב קאלי, שיש בו (כפי שיש בטכניקה של כל מיטב שירי רטוש) משהו שבהשבעה מאנית, אלא שבמשך הקריאה המתעמדת בשיר אין קסם זה נפוג, או חוסם את הדרך בפני תיכונה אל התכנים.

* במאמרו של גדעון קצנלסון: "שי

רתו של יונתן רטוש" ("הארץ"

26.9.1952)