

א

עם זאת קובץ שירים נוסף של יונתן רטוש * מתעוררת השאלה העקרונית: מה הן ההכרעות הצורניות שהושגו במישור יצירתו המאוחרת? בתואר „מאוחרת” אני מתכוון לקבצים שהופיעו אחרי „יוחמד” ובריחוק זמן לאחרי (כשלוש־עשרה שנה בערך מפרידות בין כתיבת השירים של „חופה שחורה” ושירי „צלע”) המסמנים מיפנה ברור, תוך זניחת המיקצבים המטריים והמוטיבים הקדומים־מיתיים, — לעבר המציאותי יותר באופיו חופשי בצורותיו. בשירים אלה מתגבשות תפיסות־חיים פסימיות ואירוניה טראגית, המסוגנות בלשון שנונה אפיגראמטית, ועמה מסתמנת עקומה חריפה למדי ביסודות המרכיבים, בצורות, באסוציאציות, כשימוש במטבעות לשון דיבורית פרוזאיסטית וכו. היש לומר כי עולם זה רחוק, או אף עומד לפעמים בניגוד, לעולם המקופל ב„חופה שחורה” וב„ארגמן”? אבל עיון מעמיק יותר עשוי לגלות כמה וכמה סמלים ואבות־סמלים עתיקים ארכאיים ואסוציאציות מקראיות, המופיעים במפוזר גם בשירה המאוחרת, והמרמזים, כי היא ממשיכה עדיין לקיים מגעים עם אותו עולם פולחני קדום שגורל, מוות, קסם ומאגיה משמשים בו ביחד. נמצא, כי שירתו של רטוש היא במהותה מורכבת מאוד מבחינה צורנית־חזונית, מפולגת בין תחומים שונים, מתרוצצת בין קטבים מרוחקים ובין זיקות שונות של ניגודים המשכיכות. מצד אחד ימצא הקורא הרהורים אינטלקטואליים והגיגים מפולספים, שביטויים מתחיל בתחום האמרתיות ועובר אל השיח הפלייטוני, שיש בהם כדי לעורר ספקות ביחד לערכם השירי; ומצד שני היא אינה חסרה את היסוד האלילי הקמאי, את המוטיבים מוות ומעל, את הסמלים חרב, סכין, גביע ואת צבעי האדם, הארגמן והחשיכה, שהם דלוואנטיים ביותר לשיריו הראשונים. ופה ושם במפתיע ממש מצטלבות הברקות מן הסוג השכיח ב„יוחמד”:

התיים עולים פתאם קְתָרֵב בְּלִבִּי

(שירי ממש 67)

או:

בואהו תן הפעל קְרָעְלוּ הָאָפִי וְהַטֹּטֵם
אֲשֶׁר יָסִית לָאֵס לָאֵס

(שירי ממש 31)

האוהב הטראגי שבו־הגורל וההולך־לקראת־קצו מרומזים בכמה שירים מאוחרים, שאינם עונים לדרישות הליריקה החזונית. כותרות של שירים כגון „בתרים”, „נחמה”, „בגד” (שירי ממש”) „גחון”, „רוחות”, „חנינה”, „זר” („שירי חשבון”) ושל מחזורי שיר הנושאים שמות כגון: „שירי תאנים”, „שירי גביע”, „שירי רוחות”, מוכיחים את שליטתו של הסמל הארכאי והמאגי בשירתו המאוחרת של רטוש, הממשיך לקיים את זיקתו לעולם המישקעים הקדומים שבאדם.

לעומת זאת, מה שונה ההתרשמות עם עיון ראשון בפאראדוקסים, אפיגרמות, פארודיות ושיחות שנונות, שיש בהם מגמת עיצוב מצומצמת. והרי עצם הגישה האינטלקטואלית מסרבת לתמונות חזויות כאמצעים שיריים, ואף ברור שהמשורר מקבל סירוב זה למען התכלית של השגת איזו אמת מופשטת; האסוציאציה נקבעת בחופשיות לפי תכתיב ההגיון השכלי

* שירי ממש, הוצרת „הדר”, תל־אביב, תשכ״ה.

המדייק בברירתו, כגון: „המאהב הוא / — בדרך כלל / (או פרט) / בין השאר גם / אהב — / בדרך כלל בלי שום / סיכוי של ממש / — חוץ מן הממש / כל כולו — / כדג שבלע את הפתיון / — הממשי כל כך / והקרט נקרט בלשונו — / והנה הנו — / וכל זרמי הים / או הנהר / תמו לגווע בשבילו — / והוא אלם / וחג / ומפרפר כדג / שהועלה בחכה / ואף לא יסכון לאכלה“ (דג, שירי חשבון 179).

התגובה ששיר כזה יעורר בלב הקורא, תהיה היא אי־הסכמה, או מחאה, נראית מכל פנים מובנת. בכל האמור כאן אין מגילוי האישי או הפרטי; הגישה המופשטת המסיקה מסקנותיה בכללות, טבועה בכל מעשי ביטוי ותוכנו. ואכן לא היתה כוונה, כמסתבר, למיצוי חוויות במישור, כראם להעמיד מצב כללי בדרך המשל האפיגראמטי על דיוקן האפשרי. לשם האפקט הענייני מתנזר הביטוי מן האסוציאציה העקיפה וחותר בהדרגה להשגת התכלית שבמרכז השיר: „האהב הדג המפרפר, שהוא „בלי שום סיכוי של ממש — חוץ מן הממש“ — במובנו הלא־רגיל, הטראגי מכוח המשלתו של המאהב לדג שהועלה בחכה. מתוך ההנחה, שמגמת השיר היתה בעיקר לדייק בתיאוריו המשלתיים, אתה רואה בו הישג, הודות לבהירות שליטתו של המשורר בחומר. ועל כך מעיד גם שילוב הנסיבות שבביטוי האלטדנאטיבה, „בין השאר“ — „בדרך כלל (או פרט)“ — „הים או הנהר“, — הדוחים למעשה את המצב הייחודי הקונקרטי של הליריקה הרגילה הטיפוסית, אך מעוררים אסוציאציות נרחבות בחתי־רתם לדיוק ע״י המלה והצירוף, שבחירתם נעשתה בכובד־ראש. המשפט שנחרץ כאן על המאהב המפרפר כדג, שנלכד ע״י פתיון האהבה ובכללו ההחמרה, „ולא יסכון לאכלה“, — מראה על העמדת האובייקט בדיסטאנס של יחס סרקאסטי שבין הכותב לנושא, למרות שהוא טראגי במהותו ועשוי לשתף הודעות חווייתיות (השווה מבחינה זאת את השיר „קריעה“ בסימו, עמ' 150).

מבלי להפריז בערכו השירי הייצוגי של „דג“, מן הראוי לציין הישג מעניין בשיתוף היסוד הסמלי שמשמעותו נרמזת ועומדת לאורך כל טוריו. בשיר זה מחדש המשורר ומעמיק כאילו במכוון את הסמל דג הרב־צדדי, הנפוץ בדתות האליליות, ככוח סגולתי מאגי לפרייה ורבייה וכאות הפולחן לעשתורת וכד. החיבור Xxoyס העוסק כולו בחקר המשמעויות של הסמל דג * מזכיר את „העין המאגית“ של דג־הים הפקוחה תמיד, שלפי האמונות הפרימיטיביות שומרת מפני דוחות רעים. בין הייתר נודעת במיתולוגיה התמונה האנדרוגינית של דג־אשה (בתנ״ך נמצאים אישורים לקצתם של המשמעויות הנ״ל — „וידגה לרוב“ שהוא מלשון דג, וכן לאלילותו החצוייה של דגון — ס' שופטים ושמואל א'). בשירו של רטוש סבירה ביותר משמעותו האנדרוגינית של הדג. „המאהב הוא בדרך כלל (או פרט) בין השאר גם אהב“, הוא איננו אדון לגורלו, אינו שולט ומפתה ומכניע, אלא נשלט השבוי לפתיון תוך דגרדציה לפאסיביות ותלות באשה. הלגלוג הסאדקאסטי המוצנע במשל, בא לידי ביטוי גלוי יותר במצבים הצירויים „אלם וחג ומפרפר כדג“, או „אף לא יסכון לאכלה“ וכד, המביאים לשיא ההחמדה את המשמעויות, „האהב־הדג“. מכל מקום משייך השיר מן הבחינה הסימבולית לתחום העולם הבלעדי של י. רטוש, המורכב יסודות ניגודיים, כגון ביטוי סאדקאסטי וזיקה לאלילות המיתית, כניעת הגבר לאירוס ולגלוג למצבו המביש.

* Doelger: 5 Baender, Rom, 1910

ב

בבחירת מובאה מתוך השיר „דג” לא היתה כל כוונה להראותו כמיטב השיר, שיכול מבחינתו זו לייצג את „שירי חשבון” או „שירי ממש”. אך הנכון הוא, כי זה מייצג את הטיפוסי שבקבצים אלה, את הבעייתי בשביל הקורא, ולא פחות, בשביל המבקר. הביקורת המגלה עניין בשירים אלה משייכת אותם, בכרגיל, למודרניזם שלנו, ואולם יש יסוד להבדיל בין השניים הברל קטגוריות וטיב. שכן שירו של רטוש עם כל עיון חוזר בו, מעלה גילויים נוספים של משמעויות ואסוציאציות. לא כן בחלק ייצוגי מסוים של שירתנו המודרניסטית הצעירה: ככל שאתה חוזר וחוזר על שיר מתברר לך, שאינו מסתיר דבר, שכבר עם עיון שני מתרוקן בו הכול. לעומת זאת משקל חשוב לשירת רטוש מנקודת-ראות עולמה המורכב והבעייתי. יש איפוא להתייחס בכובד-ראש אל התפתחותיה הצורניות המאוחרות שמרחבי-משמעויות מקופלים בצמצומיה, בלשון הפארדוקסים שלה המדויקת, האוקאטיבית:

עַל צַעַת תַּיִקֶם / אָנָּשִׁים רֹצְחִים —
 קָפוּ זַיִקֶם — / אִישׁ קִנְרֵפוּ —

תפיסת מציאות רגישה וחרیפה זו כלשונה ממש, המעוררת על הפגום שבטבע האדם, תפיסה שירית זו מסגנת בחומרה יתרה את ביטויה לתופעות, למצבים וליחסי אנוש, בדיוק נמרץ ובצמצום מילולי, אבל מרחיב אופקים; בין היתר בונה היא על מימדות השכיחות בפולקלור, על דעות והשקפות מכליליות. בהסתכמו על האימרה „אין אדם מכניס ראש בדיא במטה חולה”, שפירושה, לשם מה יסתבך אדם בצרות כשאינו צורך בכך, מציין רטוש בדרך השיחה הפלייטור-גית, שמעשה כנ”ל נגרם מתוך אי-יריעה את דבר „המיטה החולה”. ממילא משמיע את היפוכה של הקביעה „ראש בריא”. הטעות שלטת במעשי האדם ואין להימנע מן הכישלון שהוא גורלו. האדם משלם את מחיר כשלונו. או השיר המסיח בכוס שנשברה („כוס”), באפשרויות הרבות שאדם יכול להיזהר על-מנת שלא להיפגע מרסיסה. אך שוב אין מנוס מן הגורל. „כוס” זו שהודבקו שבריה מחדש, וממנה שותים „לחיים”, טבועה משמעויות המסמלות את כל הפגום והפאטאלי שבחיים, משהו מסוג המיתוס של „הכד השבור”, או מסמליות „הכף השבורה” של ש. טשרניחובסקי. המסקנה הטראגית מעוררת סארקאזם מריר, כאשר אין ברירה אלא להיכנע למציאות הכוס השבורה: „ולמה זה נהימה / נרים — / נשת לחיים / מן הכוס שנשטפה / רסיסים רסיסים”. תפיסת החיים הקודרת הזאת שולטת בשיר האפיגראמטי, האירוניה שלה השתקפה במוטיב המאוחר, ובכלל זה האירוטי, ש„בשירי ממש”, כגון בשירים „גורה”, „עפר”, „רשויות”, „ראש” וכו’. לכאורה רחוקה מהותה מן הדוגמא הטיפוסית של „חופה שחורה”, ולאמיתו של דבר גם היא ניזונה מן היסוד הטראגי ומפרשת סתומותיו של הסמל שלו על-ידי תוספת ברק משמעותי.

שירו של י. רטוש אין דומה לו מבחינת חידושו הסטרוקטוראלי. צורותיו על צירופיהן הגמישים, מבניהן המגוונים ומקצביהן העשירים, מצטרפות לזאנר מיוחד ואדקוואטי להלך-רוחו הכללי, והוא בעל אפשרויות בלתי מוגבלות כמעט, מבחינת התימטיקה והדפוסים הצליליים. בדרך-כלל הוא מעצב את הסיטואציה האירונית ודבק בלשון הפארדוקס שאינה מקבלת מרות חיצונית. שיר זה העושה את חשבון החיים הפגומים והערכים שפשטו רגל בעולם אנטי-מוסרי ונטול-האנושי, נולד עם כלליו ועם לשונו. הוא מקטע את טוריו ותחבירו כדי להשלים בהם הטעמות ריתמיות משלו, הוא מלקט מן הביטוי הצירוף המקראיים והנ”כיים הארכאיים כדי להציב בהם משמעויות חופשיות וחידושים נרעזים. אף מרבה בשימושים של מטבעות הפולקלור והרחוב ומפיק מהם באורח דיאלקטי את הניגוד המשתמע מהם, את האיכפא מסתבדא, העשוי להדהים במקוריותו וברעננותו.

מובן ששיר כזה הצר צורותיו, לשונו וטעמו משלו, איננו עשוי לקרב משמרת קודמים שוותקו. או את אלה שטעם „יוחמד“ שמור עמם. אוזנו של הקורא נענית בדרך כלל לחומר שירי שהודגלה עמו, אשר חידושו כבר הספיק להשתרש. המוטיב של „חופה שחורה“, שהוא מיתר-אלילי, שייך לתחום האיראצינולי של חושנות וצליליות וסיטואציות ייחודיות, וודאי שהוא פחות בעייתי מן השירים המאוחרים. ואף זאת: במרבית שירי „יוחמד“ מתמלאים המתחים השיריים מן הריתמוס המטרי, הרפדיין והקונטראפונקט ומן השימוש המקראי הנודע, הנמסר כלשונו כמעט, והנותן לקשר תחושתי קדם-הבנתי לפעול פעולתו החופשית. לעומת אלה מה שונה ההרגשה של הקורא ראשונה בשירים המאוחרים. צירופים מאמריסטיים כגון: „האלים הגדולים הכול וכול יכולים עשו את האדם את העולם את כל-כולם עקום והמה בקשו פתרונות“, או פארא-דוכסים, כמו: „על רצח חייהם / אנשים רוצחים — / במו ידיהם — / איש כדרכו —“. העמקת ההבנה והעיון הנוסף ודאי עשויים לגלות, כי השירה החדשה של רטוש עדיין ינוקתיה בעוצות בעולם הסמלים האבטיפוסי. התהום, כביכול, בין השירה הרגשית-חושנית-פולחנית ובין ניגודה שבביטוי המדידי סארקאסטי, קיימת רק למעשה מבחינה פרוזאית, כשסגנון מאנטי-ריסטי מרעיש את טוריה של השירה המאוחדת*. צורתיותה המורכבת משוני-לשון אינה הוכחה לאי-אחדות-עולמה. היא מראה על העשרתה, הרחבת כיבושיה, וחיתרתה המתמדת לרבגוניות שבשיוני טעמים. היא גם חוזרת ומצהירה על אי-הניתוק ממקורה העיקרי, לא רק מבחינת תפיסותיה ונאמנותה לסימבוליקה הקמאית, כי אם גם מבחינת דגישותה למלים, צליליהן ומיקצביהן, כגון:

וְקָד אֶבְרָתָ אִוְתִי / קְרוֹם עֵינֶיךָ
וְכָאָשֶׁר אֶבְרָתֵנִי / אֶבְרָתִי
וְקָד חֶסֶתָ אִוְתִי / זָשִׁים תֵּינֶךָ
וְכָאָשֶׁר חֶסֶתֵנִי / חֶסֶתִי

(שיר ממש, 68)

הגודש המוסיקלי במקביליות נובע* לא רק מחילופי המיקצבים החוזרים חלילה; התנועה הפלואאידית של ההטעמות שבחריוה (אבדתיני — אבדתי וכר) וגם הלחינה האקסוטית האחידה הנפרדת להדים דב-טוניים תורמות כאן לחווייה הצלילית. כמו הטכניקה של הרפריין שנתנה תנופה לחזרות ולקונטראפונקטים בשירת „יוחמד“, כאן התחושה המפותחה לאקסוטיות משפיעה את האפקט המתקבל מן החריזה במיבנים המקבילים. שלא במתכוון מצהירה היא על אי-גיתוקה מעולם הסמלים האירוטי ומעיצובה בדימויים חושניים: „דמי פועם ומתפעם חלילה / גגר יקלח כמו בפתוח העורק / דמי זורם טבעי ומתמכר / כחלב אם / כבעול האהובה / כמו מטד יורד לרוות ארץ / נד כמו הים בשוא גליר“. ויש חשיבות מיוחדת לצודות הבעתה בהרכבים זבהטיות של המלים, כמו מקומן ותנועתו בטור התחבירי, שתחושת הדיוק שלהן זהה עם צלילן, ואין מונוטוניות בקצב המטרי, המתעשר מטור לטור, הנעשה מורכב יותר ומעודן (היאמבי הטרוכאי בטורים אחרונים). הדימויים המתקשרים בתמונה החווייתית, נתונים בתנועה של ואריאציות תחביריות: „כחלב אם“ — „כבעול האהובה“ — „כמו מטד“ — „נד כמר“ ואינם קובעים חץ כלל אסתטי קבוע המונע את ישירות המגעים המשמעותיים. דקית וירטואוזית זו שבסגנון ניואנסים מדחיק היא מסגולותיהם העיקריות של הקצבים המאוחרים, על ההטעמות שבקיטועי טור וההטיות הגמישות של חלקי הדיבר שבשירי הפארא-

* על המאנידיום בשירת י. רטוש ראה ספרו של ד. מירון: „4 פנים“, הוצאת „שוקן“. עמ' 161.

דוכסים. סוג שירי זה מהווה מעין „עיבוד אינטלקטואלי“ מכליל לחומר חווייתי, או כפי שכבר הוגדר בין היתר, כביטוי לאמת הכואבת באמצעות חכמת החיים המדה. סגנונו ברובו הוא סגוף ודוחה כל יותרת לשונית ותמוניית של האסוציאציה הספונטאנית: „בדיוק נמרץ — לא כאשר חשבתי — לא כאשר בקשתי לחשוב מקרב לב, בכל הנמלצות“ — דיוק המחייב להצטמצם לכדי שימוש מינימאלי של מיטאפורה ודימוי ואמצעי־ליריקה לגיטימיים. ודיוק נמרץ פירושו גם כן: העלאת מצבים עם נקיטת עמדה כלפיהם והחמרת משמעותם באמצעות הסמל הכללי והכל־אנושי המוטבע בהם.

השיר וההווי שלו, נמצאים מעבר לחילופי היומיומי, הם מותחמים בעל־זמני של היסוד האנושי. האדם וכשלונו הם נצחיים־גורליים, ואדם הראשון (שידי חשבון“, 31) הוא ראשון לחטא ולמישגה, הוא סמל לפגום בטבעו של כל־האדם שבכל הזמנים. המוטיב הכללי של יחסי אדם, שמקודם בטבע, ביצר, באהבה, במוות וכר, הוא בלי ספק אנושי ונצחי. נושאים אלה המשמשים מקוד לשירים, עדות הם לראיית־עולם דגישה מאוד ולעמידה טראגית בעולם.