

## על השקיפות

פטררקה פרי עטם של לאה גולדברג ואוסיפ מנדלשטם<sup>1</sup>

רונן סוניס

המשורר והמתרגם נברלים בשם בלבר  
(וסילי קירילוביץ' טרדיאקובסקי)

1

דומני כי אין עוד תחום אמנותי שעורר עליי את חמתם של מחברי הפתגמים כמו התרגום. על מה יצא קצפם של אלה? לשאלה זאת תשובות מספר:

מצד אחד, מוקע חוסר הנאמנות, שגם המדריק שבתרגומים חוטא בו. נקודת השקפה מעין זו מודגמת, למשל, במימרה האיטלקית המפורסמת "Traduttore, traditore" ("המתרגם הוא בוגד", או, אם נתעקש לשמר את משחק המילים שבמקור: "המוסר את הטקסט - דינו דין מוסר"). מצד שני, נתפסת שימושיות התרגום כפגם אסתטי. לכאורה, תכלית קיומו של התרגום היא לשרת את אלה שאינם יכולים לקרוא בשפת המקור, ואילו אמנות אמיתית חייבת להיות חסרת שימוש. לפיכך, אין התרגום נחשב לאמנות, כי אם למלאכה. נקודת השקפה מעין זו מודגמת, למשל, בשירו של דוד אבידן "תרגום - עבודה בזויה", שאני מביא כאן כלשונו:<sup>2</sup>

תְּרָגוּם הוּא עֲבוּדָה בְּזוּיָה, / כְּמוֹ הַגָּהָה, תְּפִיחָה, תְּקָתוּק, עֲרִיכַת סְרָטִים, הַנְּהָח. /  
מְעוֹלָם לֹא כְּבִדְתִי מְתָרְגְּמִים, גַּם לֹא אֶת עֲצָמֵי בְּכָלֵל זֶה. / מְעוֹלָם לֹא כְּבִדְתִי אֶת  
מְתָרְגְּמֵי - / גַּם לֹא אֶת עֲצָמֵי בְּכָלֵל זֶה.

הנובר בקלישאות הפסקניות האלה סופו להיתקל גם בדימוי הבא: "המתרגם כמוהו כאמן מבצע - שחקן או נגן" (זהו הדימוי שעליו מושתת ספרו של רוברט וקסלה, *Performing Without A Stage*). נימת הדברים כאן אדיבה יותר: שחקנים ונגנים אינם מחבריה של היצירה שהם מבצעים, אך לפרשנות האישית שלהם יש תפקיד חשוב, ואיש לא יכנה את אמנותם בשם "עבודה בזויה". אך אליה וקוץ בה. בספרו של דייוויד הופשטטר, *Le Ton beau De Marot*, מצאתי את הפסקה הבאה:<sup>3</sup>

הרי לפניכם דר־שיח בגרוש, חילופי דברים שתוכלו לשמוע בכל כרך או עיר אוניברסיטאית:

הוא: שמעת? ולדימיר הורוביץ נמצא בעיר, והוא עורך רסיטל ביום שבת!  
היא: וואו - בוא נלך! תגיד, מה הוא מנגן?  
הוא: אין לי מושג. זה לא נאמר בכרזה שראיתי. אבל זה יהיה נפלא. הורוביץ תמיד  
נפלא.  
היא: אה, הורוביץ - איזה פסנתרן! הייתי יכולה להאזין לו לעולמי עולמים!

וכעת הרי לפניכם דר׳שיח רומה למדי, אך לעולם לא תשמעו כמוהו - לא בכרך, לא  
בעיר אוניברסיטאית ולא בשום מקום אחר:

היא: שמעת? גרגורי רבאסה סיים זה עתה לתרגם ספר חדש!  
הוא: אילו חדשות נפלאות! אפשר כבר להשיג אותו?  
היא: אני חושבת שכן, ובכל מקרה, אפשר יהיה להשיג אותו בעוד חודש-חודשיים.  
הוא: דרך אגב - מי מחבר הספר?  
היא: אין לי מושג. זה לא נאמר במודעה שקראתי. אבל זה יהיה נפלא. רבאסה תמיד  
נפלא.  
הוא: אה, רבאסה - איזה מתרגם! לעולמי עולמים הייתי יכול לקרוא את משפטיו  
הקולחים!

ואם לדעתכם הדר׳שיח השני סביר - חלום חלמתם!

מהם אפוא ההבדלים בין המתרגם לאמן המבצע? הברל אחד מקורו במדיום:  
הנגינה וההלחנה אינן שייכות לאותו המדיום מבחינת תוצאתן הסופית - הראשונה  
מפיקה מוזיקה, והשנייה מפיקה תווים; המשחק והמחזאות אינם שייכים לאותו  
המדיום מבחינת תוצאתם הסופית - הראשון מפיך הצגת תיאטרון, והשנייה מפיקה  
מחזה. אולם התרגום והכתיבה שייכים שניהם לאותו המדיום מבחינת תוצאתם  
הסופית - שניהם מפיקים טקסט. מכאן נובע, כי לביצוע יש מעמד עצמאי יותר  
מאשר לתרגום. הברל אחר מקורו בנוכחות הפיזית: בדר׳שיח הראשון מודגשת  
נוכחותו הפיזית של הפסנתרן (נאמר שהוא נמצא בעיר ושיופיע במהרה לפני  
קהל), ואילו בדר׳שיח השני מודגש דווקא היעדרו של המתרגם (נאמר שהספר  
המתורגם, ולא המתרגם עצמו, יגיע לחנויות בסופו של דבר). הפסנתרן הוא כוכב  
לכל דבר, ונוכחותו הפיזית חשובה עד כדי כך, שאפילו בהיעדרו יכול המאזין  
להביט בקלסתר פניו שעל גבי עטיפת התקליטור. לעומתו, המתרגם אינו כוכב,  
ונוכחותו הפיזית אינה חשובה עד כדי כך - על גבי הספר המתורגם יכול להופיע  
קלסתר פניו של המחבר, אך בוודאי לא זה של המתרגם. מטבע הדברים אפוא,  
מעמדו של המתרגם בתרבותנו הוא משני, וכזה יישאר, למרות השיפור שחל בו  
בעשורים האחרונים.

יתר על כן, היעדרו של המתרגם אינו מוגבל לשיח הציבורי, לכמות התרבות,

לביקורות הספרים ואף לא לתדמיתו הצנועה והשקדנית בעיני הקוראים. אידיאל השקיפות הנכסף, התחושה שהיצירה המתורגמת נכתבה למעשה בשפת היעד ולא בשפת המקור, היא משאת נפשם של מתרגמים רבים: כשתירגם ז'בוטינסקי את שירו של אדגר אלן פו "העורב", נאמר לו כי כך בדיוק היה כותב פו, אילו כתב אותו בעברית. במילים אחרות – התרגום והמתרגם שקופים, החיקוי מושלם. אין ספק שנעים לשמוע מחמאה נאה כזאת, אולם לדעתי, היא ראויה יותר לזיפן שטרות מאשר לאמן.

קיימת, כמובן, נקודת השקפה שונה לחלוטין, שלפיה אין תכלית קיומו של התרגום לשרת את אלה שאינם יכולים לקרוא בשפת המקור; שלפיה נאמנות מוחלטת למקור אינה רק בלתי ניתנת להשגה, אלא גם מזיקה; שלפיה נוכחות המתרגם בטקסט אינה רק בלתי נמנעת, אלא גם חשובה. לדירם של אלה המאמצים את נקודת ההשקפה הזאת, התרגום הוא המשך חייו של המקור בתרבות אחרת, במסגרת יצירותיו של אמן אחר. ואם גם יש בו, בתרגום, משהו מן המשחק, הרי אין בכוחו למחות ולו מילה אחת מן המקור. והמקור – האין הוא מזמין משחק מסוג זה?

גם הדבר הכתוב / מחדש מחכה למחבר.

כתב נתן אלתרמן בשיר "סיום".<sup>4</sup>

שירי בועה הוא – אל נא יהלל, / כי למשחק נועד בידי עולל.

כתב ביירון בשיר הארבעה-עשר ב"דון ז'ואן".

פְּלִטָּה אֶהְבֵּתִי אֶת אֶלְמִגִּיָּה / וְדִיגִים שְׁנֹדְמָנוּ בְּחוּף / אֶסְפוּ אוֹתָם וַיִּשְׁאוּם הַרְחֵק, //  
וְזָר מִשְׁתַּעֲמֵם בְּהֵם נוֹגַע, / וּבְעוֹלָם חוֹפֵז וּבְנֵי-חִלוּף / הַזְמַן בְּהֵם כִּילֵד יִשְׁחַק.

החרתה-החזיקה לאה גולדברג בסוּנְטָה האחרונה במחזור "אהבתה של תרזה די מון".<sup>5</sup>

וְאֶפְשֶׁר שֶׁעֲכָשׁוּ, בּוֹ בְרָעָע, / לְטוֹרְקִית אֶת שׁוֹרוֹת שִׁירָתִי / יִפְנִי פְּלוֹנִי מִתְרַגֵּם לוֹ, /  
חוֹדֵר לְחִדְרֵי נִשְׁמָתִי.

כתב אוסיפ מנדלשטם בשיר ללא כותרת משנת 1933 (תירגם עמינדב דיקמן).<sup>6</sup>  
ואולי לא במקרה כתבו לאה גולדברג ואוסיפ מנדלשטם את טורי השיר האלה סמוך לתקופה שבה תירגמו סונטות של פטרכה.

לאה גולדברג השתייכה לדור שהרבה לתרגם, אך מיעט לכתוב על כך. מיטב חוקרי הדור הבא, שבחנו את מורשת קודמיהם בעיניים מפוקחות, ניסחו מספר מסקנות חשובות ביחס לדרכי התרגום של לאה גולדברג: נמתחה ביקורת על טשטוש הקונקרטיזם, ההגבהה המשלכית, שינוי האינטונציה והנטייה לסימטריה ול"מכתמיות", נחשף ונחקר המודל הרוסי העומד מאחורי מכלול יצירתה של המשוררת, והודגשה הקרבה הרבה שבין תרגומיה לבין שירתה המקורית. דברים אלה זכו לתהודה רבה וייצגו נאמנה את רוח התקופה: מֵרֵב מתרגמי הדור הבא השתדלו להימנע מטשטוש הקונקרטיזם ומההגבהה המשלכית, והחליפו את המודל הרוסי במודל אחר, אנגלו־סקסי - אולם הדמיון שבין תרגומיהם לשיריהם שלהם או לשירה העברית המקורית בת הזמן ניכר בהחלט.

וכל כך למה? אולי משום שאחד מהכלים ששימשו דור זה של מתרגמים על מנת לשנות את דרכי התרגום הפיוטי היא סממתו המפורסמת של עזרא פאונד: "Make it new!". סממה זאת הביאה לעולם את תרגומיו של פאונד משירי פרופרטיוס ומן השירה הסינית, ואת *Imitations*, ספרו של רוברט לואל - תרגומים חופשיים? חיקויים? אולי מדויק יותר לומר - גרסאות מודרניות, ולעתים אישיות מאוד, של המקור (כלומר, לא רק "Make it new!" - אלא גם "Make it you!"). היותו של התרגום "חדש" התבטאה בחופש צורני ותוכני כאחד: הצורות המקוריות הוחלפו בצורות חופשיות יותר, בנות הזמן, ותפיסת העולם המקורית, על פרטי הריאליה המיוחדים לה, הוחלפה בתפיסת עולם מודרנית, אישית. ככלל, הצטיינו תרגומים אלה ברעננות ובברק, וכן בהומור שערוייתי לא מבוטל.

אולם לא כך פירשו מאמצי סממתו של פאונד בתרבותנו את הדברים. הללו קידמו בברכה את החופש הצורני המשתמע ממנה, ובייחוד את ההזדמנות להשתחרר מכבלי המשקל המקורי (שהרי אם השתחררה השירה החדשה מכבלי המשקל, שומה - לדידם - על התרגום החדש לנהוג כך אף הוא), אך סירבו מכול וכול לאמץ את החופש התוכני המשתמע ממנה. ההפך הוא הנכון: בכל מה שקשור לנאמנות מילולית, השתררה בתרבותנו מדיניות תרגום מחמירה, המנוגדת לרוח המשחקית של תרגומי פאונד ולואל. היוצאים מכלל זה מעטים: תרגומיו של אריה זקס בעקבות הרנסנס והבארוק ומן השירה הארוטית, תרגומי "פגימות" של מאיר ויזלטיר, ואולי גם תרגומיו המעטים של דוד אבידן וה"דיגומים" שלו (אף כי אלה האחרונים אינם תרגומים, אלא חיקויים סגנוניים). די בשמות "בעקבות", "פגימות" ו"דיגומים" כדי להעיד על חופש תוכני מסוים.

אך נחזור ללאה גולדברג ולמודל הרוסי, שלכאורה רחוק מקסמתו של פאונד כמרחק מזרח ממערב. מהו בעצם אותו "מודל רוסי"? עמינדב דיקמן נדרש לסוגיה במאמרו "על לאה גולדברג כמתרגמת שירה":

[...] החשוב שבמאפייני המסורת הרוסית של התרגום הפיוטי הוא טשטוש הקטגוריות

השונות של פעולת התרגום, בהביאו לעתים קרובות לידי התפוגגות ההבדל שבין "תרגום", "תרגום חופשי", "חיקוי", "עיבוד" ו"שיר בעקבות..." אין פירוש הדבר שהקטגוריות השונות הללו לא התקיימו במסורת הרוסית, או שלא היו בה מתרגמי שירה שנקטו שיטות תרגום המנוגדות לחלוטין ל"תרגום חופשי" ודומהו, עד כדי ליטרליזם קיצוני למדי [...], אלא שמאז ראשיתה של המסורת הרוסית במאה השמונה-עשרה, גברה יד התרגום הפיוטי המשיך, תרגום שהיה אמצעי לביטוי פיוטי עצמי.

וכמו כן:

על הערפה [...] לשמר את מרכיביו הצורניים של הטקסט השירי, תוך כדי טיפול חופשי, ולעתים אף חופשי מאוד, בכל המרכיבים התוכניים, עשויים להעיד מאות תרגומי שירה רוסיים קלסיים.

אפשר להסיק אפוא, כי למודל הרוסי ולסמטתו של פאונד יש לפחות צד אחד משותף: למרות כל ההבדלים בנייהם, שניהם מאפשרים מידה רבה של חופש תוכני ומצדדים בנימה האישית. תרגומיה של גולדברג נאמנים למקור מבחינה תוכנית הרבה יותר מן המקובל במסורת התרגום הרוסית, אולם בהחלט ניתן לזהות בהם "ביטוי פיוטי עצמי", כפי שנראה מיד. ברצוני לבחון כעת אחת מן הסונטות של פטררקה, פרי עטה של לאה גולדברג:

פרנצ'סקו פטררקה, סונטה 311

Quel rosignuol che sí soave piagne / forse suoi figli o sua cara consorte,  
/ di dolcezza empie il cielo e le campagne / con tante note sí pietose e  
scorte, // e tutta notte par che m'accompagne / e mi rammente la mia  
dura sorte; / ch'altri che me non ho di cui mi lagne, / che 'n Dee non  
credev'io regnasse Morte. // O che lieve è ingannar chi s'assicura! /  
Que' duo bei lumi, assai piú che 'l Sol chiari / chi pensò mai veder far  
terra oscura? // Or conosch'io che mia fera ventura / Vuol che vivendo e  
lagrimando impari / come nulla quaggiú diletta e dura.

פרנצ'סקו פטררקה, סונטה 311 (תרגום מילולי)

אותו זמיר הבוכה בְּרִכּוֹת כה רבה / אולי על בניו או על זוגתו היקרה, / ממלא  
את השמים ואת השדות במתיקות / של תווים כה רבים, אבלים ומבריקים; // וכל  
הלילה דומה שהוא מלווה אותי / ומזכיר לי את גורלי המר; / כי אין לי איש אחר  
להלין עליו מלבדי, / על כך שלא האמנתי שהמוות מושל בָּאֵלוֹת. // הו, כמה קל  
להוליך שולל אדם בוטח! / שני אורות נפלאים, בהירים הרבה יותר מן השמש, / מי

היה מפלל לראותם הופכים לעפר כהה? // כעת אני יודע, כי גורלי הפראי / חפץ  
ללמני, בעודי חי ובוכה, / שדבר על פני האדמה לא יענג וישורד.

פרנצ'סקו פטררקה, סונטה 311 (בתרגום לאה גולדברג)<sup>7</sup>

זה הזמיר בככי ענג של אָבֶל / על זוגתו יִבְכָּה או על בְּנָיו, / והשחקים מלאו מנגונָיו  
/ והאָויר יִרְטֵט כְּמִיתָרֵי־נָבֶל. // כְּמַתֵּק צְלִיל תְּאֵנִיה נֶסְבֵּל / הוא יִלְוֵנִי בְּחֶשֶׁת לִילִי  
/ יִזְכִּיר לִי מִרְחֻלְקֵי וְגוֹרְלִי: / מוֹלֵךְ הַמָּוֶת בְּעוֹלָם הַהֶבֶל. // הֵה, מֵה נָקַל הִיָּה לִילֵךְ  
שׁוֹלֵל! / מֵאִוֹרֹתֵי הַמְזֵהִידִים הַשְּׁנַיִם / מִי הָאֵמִין כִּי יִכַּסֵּס עֶפְרָ? // לְדַעַת־רַע נְדוֹן לִכְבֵּ  
אִמְלֵל. / גִּזְרָה הִיא כִּי אֲרָאָה בְּמוֹ עֵינַיִם / כָּל גִּיל יִחְלַף, כָּל תְּעוּנֹג יוֹפֵר.

ההבדלים בין התרגום למקור ניכרים: אם נבחן את צורתן של שתי הסונטות, נמצא  
כי הסונטה של פטררקה שקולה במשקל כמותי (אֲנֻדְקְסִילִיבו - 11 הברות בכל  
טור שיר) וחרוזה על טהרת החרוזה המלעילית בתבנית הלא-אופיינית: א'ב'א'ב'  
א'ב'א'ב' ג'ד'ג' ג'ד'ג' - ואילו תרגומה של גולדברג שקול במשקל טוני-סילבי  
(פנטמטר יאמבי - חמישה יאמבים בכל טור שיר), וחריותו מלעילית ומלרעית  
חליפות בתבנית: א'ב'ב'א' א'ג'ג'א' ד'ה'ז' ד'ה'ז'. הבדל זה אינו מקרי - צורת  
תרגומה של לאה גולדברג מקורה במסורת הסונטה הרוסית (שמשקלה האופייני  
פנטמטר יאמבי וחריותה מלעילית ומלרעית חליפות), ומרכב הסונטות המקוריות  
של גולדברג כתובות בצורה זו ממש או בצורות קרובות לה.

אם נבחן את תוכנן של שתי הסונטות, נמצא כי בתרגומה של גולדברג הושמטו  
פרטים רבים: טור-השיר הרביעי בסונטה של פטררקה תפח לשני טורים בתרגומה  
של גולדברג, ומשום כך הושמט טור-השיר השביעי. השימוש ברצף החזרויים  
השגור אָבֶל / נָבֶל / סָבֶל / הֶבֶל עלה למתרגמת בהשמטתה של הצגת לְאוֹרָה,  
אהובתו של פטררקה, כְּאֵלָה (המוות אינו מושל עוד בְּאֵלוֹת, בנות האלמוות  
לכאורה, אלא ב"עולם ההבל"). גם השוואת עיניה של לאורה לשמשות בטור  
השיר העשירי היתה כלא היתה - והלא אין דימוי פטררקי מובהק יותר מזה.  
קיימים, כמובן, השמטות וחילופים רבים נוספים, וכן הבדלים תחביריים והבדלי  
אינטנציה - אולם נניח כעת לזכויות המגדלת. השוואת התרגום למקור היא  
המקובלת ביותר, ובצדק, אך כדאי לערוך גם השוואות אחרות.

שנים אחדות לפני פרסום תרגומי הסונטות של פטררקה, כתבה לאה גולדברג  
את מחזור הסונטות "שירי אהבה מספר עתיק". לאחרונה שבתִי וקראתי בו,  
וכשהגעתי לסונטה השלישית, לא יכולתי שלא לחייך:<sup>8</sup>

אותו מְזִמֹר עֵתִיק אֲשֶׁר אֵי-פַעַם / הִשְׁמַעְתָּ בְּאֲזְנֵי בְּעֶרְב־סָתוֹ, / עַת הַמְטֵר פֶּרֶט  
בְּטַפּוֹתָיו / עַל חִלוֹנֵי וְהַפְסִיקוּ הָרַעַם. // עֵמֶק הָיָה צְלִילוֹ צְלִיל עוֹגֵב / וְנִגּוֹנוֹ פֶּשׁוּט  
וְצֶף עַל זֶכֶר / לְשׁוֹן זָרָה וְנוֹי נוֹפֵא שֶׁל נֶכֶר / וְלֵהֵט גֵּיא בְּאֲרָמָן פְּרָגִיו. // לְבוֹ דַּפֵּק

מעבר לסגירה, / מאחורי החלונות האלה, / מחוץ לערב זה שהאפיר, // במענית  
האבודה בניר, / בעמס הפרות אשר בשלו... / הגם אני הייתי אז בשיר?

הסונטה המקורית הזאת של לאה גולדברג היא למעשה "שיר בעקבות" שירו של פטררקה: בשניהם מוקדשים שני הבתים הראשונים לתיאורו של ניגון שנשמע בשעות החשכה ומזכיר לדוברים את אהבתם האבודה. המזמור של גולדברג הוא הד לזמיר של פטררקה, כשם שהגשם הוא הד לבכי. אין בכך משום תגלית מפתיעה, כמובן – ברבות מן הסונטות של לאה גולדברג יש משהו משל פטררקה – אולם בסונטה הזאת מועלה במפורש "זֵכֶר לְשׁוֹן זָרָה וְנוֹי נֹפֵא שֶׁל נֶכֶד..." יתר על כן, נראה שרוחו של ה"שיר בעקבות" רודפת את התרגום: בשניהם מושווים צילי הניגון הצילי כלי נגינה (עוגב או נבל) – השוואה שאינה קיימת כלל בסונטה של פטררקה. כאן המקום להזכיר, כי הקישור בין בכי לכלי נגינה מצוי כבר במקרא: "ויהי לאבל פְּנֵי וְעַגְבֵי לְקוֹל בְּכִים" (איוב ל לא), והקישור בין גשם לכלי נגינה הוא קישור גולדברגי אופייני: "נִימֵי הַגֶּשֶׁם כְּמִיתְרֵי כְנֹר / תְּלִיזִים עַל הַחֲלוֹן [...]". ("אהבתה של תרזה די מון", סונטה ח"). הדמיון בין ה"שיר בעקבות" לבין התרגום ניכר גם בחרוז av (בניו / ניגוניו, לעומת סתיו / טיפותיו / עוגב / פרגיו) ובמילים ניגון; ירטיט / פֶּרֶט; חשכת ליל / ערב שהאפיר; לבב / לב – וגם אלה אינם קיימים בסונטה של פטררקה.

אולי יש בכל אלה כדי להעיד על מעמדו של התרגום כטקסט מתווך בין יצירתם המקורית של שני משוררים, ולא רק בין שתי שפות או שתי תרבויות. תרגומים בכלל, ותרגומיה של לאה גולדברג בפרט, הם אובייקטים מורכבים. התרגום שבחנו מושתת על מספר רב של טקסטים ותבניות, שזה המכונה בשם "מקור" הוא רק אחד מהם: מסורת הסונטה הרוסית ניכרת בצורתו, מסורת הסונטה העברית של ימי הביניים ותקופת ההשכלה ניכרת ברצף החרוזים השגור אָבֵל / נָבֵל / סָכַל / הֶבֶל, וכפי שראינו, מהדהד בו גם ה"שיר בעקבות" של לאה גולדברג. חשוב לציין שלא מדובר כאן במקרה יוצא דופן, אלא בתופעה נפוצה, שאינה מוגבלת לתקופה מסוימת: שיריה המקוריים של רחל המשוררת מהדהדים בתרגומיה משירת אחמטובה; הבלדות של אלתרמן מהדהדות בתרגומיו מן הבלדות הסקוטיות; שיריו המקוריים של אבידן מהדהדים בתרגומיו משירי ייטס ואלייט; שיריו המקוריים של ויזלטיר מהדהדים בתרגומי "פגימות" – ואלה רק כמה דוגמאות מן התרגום העברי.

האם כל זה מעשיר את התרגום או פוגם בו? זו כבר שאלה של טעם. אפשר לכנות התנהגות תרגומית מעין זו כשמות כמו "קולוניאליזם תרבותי", ואפשר לטעון כי שיר יונק את משמעותו מיחסיו עם שירים אחרים, וכי עקירתו מתרבות אחת ונטיעתו בתרבות אחרת חייבת להיות מלווה ביצירת קישורים אינטרטקסטואליים חדשים. לדעתי – אלה הם שני צדדים של אותו המטבע.

ארבעת תרגומיו של אוסיפ מנדלשטם מן הסונטות של פטררקה עצמאיים הרבה יותר מתרגומיה של לאה גולדברג. במהדורות רבות של כל כתבי מנדלשטם אפשר למצוא אותם לצד שיריו המקוריים של המשורר. על עצמאותם של תרגומים אלה מעידה גם העובדה, שטור-השיר הראשון באיטלקית משמש להם מוטו בלבד, ולא כותרת.

חשוב לציין, כי צורת הסונטה היתה עבור מנדלשטם "קול זר", ועל כך מעידה זרותן של הסונטות המעטות שכתב בכל זאת: מבין 12 הסונטות שכתב, ארבע הן תרגומים מן הסונטות של פטררקה, שלוש מהוות תגובה לשיר אחד של המשורר הרוסי פיודור טיוצ'ב, אחת מוקדשת למשורר הגרמני כריסטיאן קלייסט, ואחת מוקדשת לספורט האנגלי.

בתקופה שבה חוברו התרגומים (1933-1934), היה מנדלשטם שקוע ברכישת השפה האיטלקית ובקריאתם של דנטה, אריוסטו, טאסו, פטררקה ואחרים בשפת המקור. השפעת השפה האיטלקית ומשורריה ניכרת ביצירתו המקורית של מנדלשטם (מסתו המפורסמת "השיחה על דנטה" היא עדות חשובה לכך). יחסו של מנדלשטם לאיטלקית היה אמביוולנטי: אף כי הלך שבי אחרי פיתוייה הציליליים, הביע בשיריו את חששו מפניהם:

בְּלִשׁוֹנִי שֶׁל הַצִּיּוּרֹת מִיַּן עֲרוֹב שְׁמִפְתָּה / בּוּ עֲצַב פּוֹשְׁקִינִי, גְּאוֹן־לֵב יִמְתִּיכוֹנִי.  
("אריוסטו", 1933, תירגם עמינדב דיקמן)<sup>10</sup>

מָה מְכַאֵב מְחִיר הַנֶּסֶק שֶׁל צְוִיחַת־דּוֹרְסִים זָרָה, / גְּמוּל לֵאל רַחֵם אוֹרֵב לָהּ, לְרִגְשָׁה  
הָאֶסוּרָה. [...] // מָה אִם טָאסוֹ וְאֶרִיוֹסְטוֹ, הֵם, שֶׁקָּסַם מְהֻלְכִים, - / מִפְּלִצוֹת עִם מוֹחַ־  
תְּכֵלֶת, קִשְׁקִשֵׁי אִישׁוֹן לַחִים? // וְכִגְמוּל חֲצֵפָה יִתְנוּהָ, מְאֵה־בִצְלִילִים מוֹעֵד, / סִפּוּג  
טְבוּל־חֲמִץ לְשִׁפְתֵים וְלִפִּיהַ שְׁבָגָד. ("ניב נוכרי - אל תתפתה לו", 1933, תירגם  
עמינדב דיקמן)<sup>11</sup>

דברים אלה מוכנים יותר על רקע עליית הפאשיזם האיטלקי, ועם זאת קשה שלא לחוש באימתו של מנדלשטם מפני אותה "לשון ציקדות", אותה "צוויחת דורסים זרה", אותו "גאון-לב ימתיכוני". משהו מן האימה הזאת ילווה אותנו בהמשך. כאן המקום לציין, כי ערגה אל שפות זרות נתפסה על ידי מנדלשטם תמיד כבגידה בשפה הרוסית. הנה, למשל, שני הבתים הפותחים את השיר "אל השפה הגרמנית" (1933):

שׁוֹלֵל וּמְאָבֵד עֲצָמֵי לְדַעַת / כְּעֵשׂ בְּעֲשִׂשֵׁית חֲצוֹת הַלֵּילָה, / מְשַׁפֵּת אֲמִנוּ עוֹד  
אֶרְחִיקָה צַעַד / כְּגִמּוּל עַל נִצְחִיית כָּל חוֹבוֹתַי לָהּ. // מְחַמְּאוֹתֵינוּ אֵין בֵּין מַס שְׁפֵתִים,  
בִּידִירוֹתֵנוּ לְצַבִּיעוֹת אֵין זְכָר, / נִלְמַד נָא כִכֵּד רֵאשׁ, נִקְיֹן כְּפֵים, / בְּמַעַרְב, בֵּין עַמְמֵי הַנֶּכֶר.



הרוסית שבה השתמש מנדלשטם בתרגומו מן הסונטות של פטררקה, על מילות הצופן הפרטיות והביטויים הבלתי־שגורים המאפיינים אותה, מקשה מאוד את מלאכת המתרגם. אולם יש לקוות שנימתו ייחודית כל כך, עד שתוכל להביקיע אפילו מבעד העברית שבה השתמשתי אני. ברצוני לבחון כעת אחת מהן, או ליתר דיוק – את צלה (צלו של מנדלשטם, צל צלו של פטררקה):

אויספ מנדלשטם, בעקבות סונטה 311 מאת פרנצ'סקו פטררקה

Quel rosignuol che sí soave piagne...

Как соловей, сиротствующий, славит / Своих пернатых близких  
ночью синей / И деревенское молчанье плавит / По-над холмами  
или в котловине, // И всю-то ночь щекочет и муравит / И  
провождает он, один отныне, / Меня, меня! Силки и сети ставит /  
И нудит помнить смертный пот богини! // О, радужная оболочка  
страха! / Эфир очей, глядевших в глубь эфира, / Взяла земля в  
слепую люльку праха, - // Исполнилось твоё желанье, пряха, / И,  
плачучи, твержу: вся прелесть мира / Ресничного недолговечней  
взмаха.

אויספ מנדלשטם, בעקבות סונטה 311 מאת פרנצ'סקו פטררקה (תרגום מילולי)

Quel rosignuol che sí soave piagne...

כיצד זמיר בהתייתמו מְהֵלֵל / את קרוביו המנוצים בלילה הכחול / ואת הרממה  
הכפרית מתִיךְ / מעל לגבעות או במחפורת, // וכל הלילה כולו הוא מרדג ומעקצץ  
/ ומלווה, עירי מַעֲתָה - / אותי, אותי! פחים ורשתות מציב / ומאלץ לזכור את  
זיעת המוות של האֵלֶה! // הו, קשתית של פחד! / אַתְּ אֶתֶר העיניים, המביטות אל  
מעמקי האֶתֶר, / לקחה האדמה אל עריסת האפר העיוורת - // נעֲשֶׂה רצונך, טוֹוֹה,  
/ ובוכה, אני מצהיר: כל הדר העולם / אינו נמשך יותר מהינף ריסיים.

אויספ מנדלשטם, בעקבות סונטה 311 מאת פרנצ'סקו פטררקה (בתרגומי)

Quel rosignuol che sí soave piagne...

זְמִיר יתום - כיצד הוא מְשַׁבַּח / מתים עוֹטֵי נוֹצָה בְּלִיל ספיר, / ומגְבֵּעָה ופִיר קולו  
קופֵת, / מתִיךְ אֶת דומית הַכֶּפֶר בשיר, // וְכָל הַלֵּיל טוֹרֵחַ וְקוֹדֵחַ / ומְלֹוֹה, גְּלִמּוֹד  
וְכֵה מְרִיר - / אותי, אותי! וְרִשְׁתוֹתַי מוֹתֵת, / זַעַת אֵלֶה גּוֹזַעַת לִי מְזַכֵּיר. // עֲטַרֶת  
סִגְוֹנִית, קֶשֶׁתִית שֶׁל פֶּחַד! / אֶתֶר עֵינֶיהָ הַצּוֹפּוֹת בְּאֶתֶר / יָנוּם בְּעֵרִיסָה סוֹמָה - בּוֹר  
שַׁחַת. // קִבְּלָתְ אֶת שְׂבִקְשֶׁתְּ, טוֹוֹה קֶשֶׁחַת, / הַדֵּר תִּבְּל לֹא יִמְשֵׁךְ רֵב יָתֵר / מְנִיד  
עִפְעָרִי' - תֹּאמֵר נַפְשִׁי, גּוֹנַחַת.

מעניין להיווכח, שבניגוד ללאה גולדברג, שעל פי רוב העדיפה את ההשמטה על פני החילוף, והחילופים שבחרה מעדנים בדרך כלל את המידע המקורי, מנדלשטם כמעט שאינו משמיט את המידע המקורי, אלא מעצים אותו ומקנה לו נופך קורר יותר: אם בתרגומה של לאה גולדברג בוכה הזמיר כנבל, הרי שבתרגומו של מנדלשטם קולו אינו הרמוני כלל, אדרבה! הוא "מדגדג" את הלילה, הוא "מעקצץ" כדשא דווקא, הוא "מתידך" את הדממה הכפרית. למעשה, תמונת העולם המקורית כולה מקבלת גוון סוריאליסטי כמעט: זוגתו היקרה של הזמיר ובניו מכונים "קרובים מנוצים" (או "קרובים ממשפחת בני הכנף", אם התכוון מנדלשטם למובנה המדעי של המילה "מנוצים" בשפה הרוסית); השמים והשדות מוחלפים בגבעות ובמחפורות; המוות המושל באלות מוחלף בזיעת המוות של האלה; עיניה של לאורה אינן זוהרות יותר מן השמש, אלא ניבטות בפחד במעמקי האתר (הביטוי הרוסי המציין "קשתית של עין" - משמעותו המילולית היא "מעטפת הקשת" או "עטרה ססגונית". אולי התכוון מנדלשטם להצביע על הדמיון שבין קשתית העין לעטרת השמש הנגלית בשעת ליקוי חמה); הגורל הפראי מוחלף באחת משלוש אלות הגורל במיתולוגיה היוונית, שתפקידן לטוות את חוט החיים ולקפרו. אולם לא המציאות היא סוריאליסטית, כמוכּוּן, אלא תפיסת העולם של הרובר: לפנינו ניצב פטררקה מודרני וטרופ יגון, המעצים בדמיונו את המציאות שנגלית לפניו.

לעומת זאת, מן הבחינה הצורנית נאמן מנדלשטם למקור אף יותר מלאה גולדברג: תרגומו חרוז על טהרת חרזיה המלעילית, בתבנית: א'ב'א'ב' א'ב'א'ב' / ג'ד'ג' ג'ד'ג', ממש כמו המקור. יתר על כן, ההספוס הפטררקי, הנובע מן המשקל ומן התחביר, נשמר בתרגום. נאמנות צורנית כזאת מנוגדת, כאמור, למסורת הסונטה הרוסית.

שתי נטיות אלה - העצמת התוכן מחד גיסא ושמירה מחמירה על הצורה מאידך גיסא - ניכרות גם בשלושת תרגומיו האחרים של מנדלשטם מן הסונטות של פטררקה. הנה תרגומו לסונטה 164, לצד תרגומה של לאה גולדברג לאותה סונטה עצמה:

פרנצ'סקו פטררקה, סונטה 164

Or che 'l ciel e la terra e 'l vento tace, / e le fere e gli augelli il sonno  
affrena, / notte 'l carro stellato in giro mena, / e nel suo letto il mar  
senz'onda giace; // veggio, penso, ardo, piango: e chi mi sface / sempre  
m'è innanzi per mia dolce pena: / guerra è 'l mio stato, d'ira e di duol  
piena; / e sol di lei pensando ho qualche pace. // Cosí sol d'una chiara /  
fonte viva / move 'l dolce e l'amaro ond'io mi pasco; / una man sola mi  
risana e punge. // e perché 'l mio martir non giunga a riva, / mille volte  
il dí moro et mille nasco; / tanto dalla salute mia son lunge.

עתה, כשהשמים והארץ והרוח דוממים, / וחיות הבר והציפורים מרוסנות על ידי  
השינה, / הלילה מוליך את הרכב הכוכבי שלו על מסלולו / וללא גל נח הים על  
משכבו; // אני רואה, חושב, בוער ובוכה; והיא, חורבני, / תמיד לפני לצערי המתוק:  
/ מצב מלחמה מצבי, מלא בזעם וצער; / ורק בחושבי עליה אמצא מנוח. // כך,  
ממעייץ צלול וחי אחד, / זורמים המר והמתוק שמהם אני ניזון; / יד אחת ויחידה  
מביאה לי מזור ופוצעת אותי. // ועל מנת שסבלי לעולם לא יגיע לחוף, / אני מת  
אלף פעמים ביום ונולד אלף; / עד כדי כך רחוק אני מישועתי.

פרנצ'סקו פטררקה, סונטה 164 (בתרגום לאה גולדברג)<sup>12</sup>

בְּדַם הָאָרֶץ, הַשָּׁמַיִם וְהָרוּחַ, / עַת יִרְסֵן כָּל חַי בְּרִסְן הַחֲלוּם, / וְלִילָה רֶכֶב כּוֹכְבָיו יִרְתֵּם  
/ וּבֶאֱפֶס גֵּל הַיָּם יָנוּם, יָנֹחַ, // עַר אֲנוּכִי, בּוֹכָה, יוֹקֵד בָּחֶם / חֲשָׁקִי. לֹא אֶמְלֵט מִמְתָּק  
צֵעֵר, / בְּהֶאֱהָה וּבְלִכְבֵּי הַסֵּעֵר, / וְרַק בְּהִגּוּתִי בָּהּ - לִי שְׁלוֹם. // כִּךְ מַעֲיֵן אֶחָד טְהוֹר  
יִלְפֵךְ, גַּם מֵר וְגַם מְתוּק. וְזוֹ הִיךְ / נוֹתֶנֶת לִי גַם דְּוִי וְגַם מָתָם. // וְלִכְבֵּל יִגִּיעַ יְגוּנִי  
אֶל־חוֹף, / מֵאָה מִיתוֹת אֲמוֹת בְּיוֹם אֶחָד / וְאוֹלֵד מֵאָה לְדוֹת בְּיוֹם.

אוסיפ מנדלשטם, בעקבות סונטה 164 מאת פרנצ'סקו פטררקה

Or che 'l ciel e la terra e 'l vento tace...

Когда уснет земля и жар отпышет, / А на душе зверей покой  
лебяжий, / Ходит по кругу ночь с горящей пряжей / И мощь  
воды морской зефир колышет, - // Чую, горю, рвусь, плачу - и  
не слышит, / В неудержимой близости все та же, / Целую ночь,  
целую ночь на страже / И вся как есть далеким счастьем дышит //  
Хоть ключ один, вода разноречива - / Полулестка, полусладка,  
- ужели / Одна и та же милая двулична... // Тысячу раз на дню,  
себе на диво, / Я должен умереть на самом деле / И воскресаю так  
же сверхобычно.

אוסיפ מנדלשטם, בעקבות סונטה 164 מאת פרנצ'סקו פטררקה (תרגום מילולי)

Or che 'l ciel e la terra e 'l vento tace...

כשהארמה תירדם והחום יפוח, / ועל נשמת החיות רועג בְּרִבּוֹנִי, / הולך הלילה  
במעגל עם מטווה בוער / והזפיר מרטיט את עוצמת מי הים - // אני חש, בוער,  
נקרע, בוכה - ואינה שומעת, / בקרבה הבלתי נשלטת עורונה היא עצמה, / כל  
הלילה, כל הלילה על המשמר / כמות שהיא, נושמת אושר רחוק. // אף כי המעייץ  
אחד, המים רוברים במספר קולות - / קשים למחצה, מתוקים למחצה - האומנם /

אותה יקירה עצמה היא דר־פרצופית... // אלף פעמים ביום, לתימהוני, / עלי למות  
ממש, / ואני קם לתחייה בדרך יוצאת דופן באותה המידה.

אוסף מנדלשטם, בעקבות סונטה 164 מאת פרנצ'סקו פטררקה (בתרגומי)

Or che 'l ciel e la terra e 'l vento tace...

בהדרם תבל, בגוע להט, / כשעל כל חי נח רגע של ברבור, / וליל סובב עם מקלעות  
של נור / ולזפיר עצמת הים גכנעת - // אָחוּשׁ, אָכְעֵר, אָבְכָה - היא לא שומעת, /  
אחת, קרובה עד כי הלב נכמר, / וְכָל הַלֵּיל כְּלוּ עַל הַמְשָׁמֵר / כְּלָה נוֹשְׁמֵת רֵן רְחוֹק  
מַצֵּעַ. // לְמַעַן אַחַד מִי־אֵלֶף־טַעַם - / הַגֵּם אֲהוּבָתִי דו־פְּרָצוּפִית? / תְּפִתִּית־נִפְתִּית  
היא באותו האפן... // לְתַמְהוּנִי, כֹּל יוֹם כְּאֵלֶף פְּעַם / עָלִי לְשַׁקֵּעַ בְּמִתָּה סוֹפִית, /  
וְתִקְוַתִּי כְּמוֹהָ יוֹצֵאת־דָּפֵן.

פטררקה כתב בטור־השיר השני: "חיות הבר והציפורים מרוסנות על ידי השינה".  
גולדברג התעלמה מן ההבחנה בין חיות הבר לבין הציפורים, והסתפקה בכיטוי  
הכללי "כל חי". ומנדלשטם? הוא העדיף לכתוב: "על נשמת החיות [נח] רוגע  
ברבורי" - הציפורים היו למאפיין של שנת החיות, או במילים אחרות, החיות  
הנמות דומות במנותחן לברבורים.

פטררקה מציב בבית השני שני ניגודים: צער לעומת מתיקות באוקסימורון  
"צער מתוק", ומלחמה לעומת שלום או מנוחה. גולדברג שמרה על האוקסימורון  
"מֵתָק צֵעֵר", אך השמיטה את "מצב המלחמה" והסתפקה במילים "בלבכי הסער".  
מנדלשטם הרחיק לכת הרבה יותר - הוא ויתר על האוקסימורון "צער מתוק", אך  
הוסיף ניגוד חדש בין קרבה לריחוק: "קרבה בלתי נשלטת" לעומת "אושר רחוק".  
"מצב המלחמה" מרומז בתרגומו בכיטוי "על המשמר", והמנוחה מושמטת.

המעין המר והמתוק של פטררקה וגולדברג הופך בתרגומו של מנדלשטם  
למעין שמימיו "קשים למחצה ומתוקים למחצה". לקורא הרוסי מזכירים דברים  
אלה את המים החיים והמים המתים שבאגדות הרוסיות: המים החיים יכולים  
להקים לתחייה את המתים, והמים המתים יכולים לרפא פציעות. היד הפוצעת  
והמעניקה מזור מתגלגלת, בתרגומו, כדמותה של אהובה "דו־פרצופית". אלף  
המיתות ואלף התקומות מעוררות ברובו של פטררקה ייאוש, אך ברובו של  
מנדלשטם הן מעוררות תימהון דווקא.

וכן הלאה. מעניין להיווכח שאין בתרגומים פרטים מקריים: החריגות מן המקור,  
ההשמטות והחילופים, מהווים חלק חשוב בקריאה הייחודית של המתרגמים,  
בשיר האהבה ההרמוני של גולדברג ובמחווה הדיסוננטית של מנדלשטם לשפה  
האיטלקית. שני המתרגמים בראו את הסונטות של פטררקה מחדש בצלמם  
וכדמותם. תרגומיהם ניצבים באמצע הדרך בין המקור לשירתם המקורית, בין  
תרגום נאמן ל"שיר בעקבות".

סקירה קצרה כל כך חזקה עליה שתהיה בלתי שלמה ופשטנית, אך לטוב ולרע – הגיעו נדודי ביער ההקשרים לסיומם. נותר לי רק לציין שלדעתי, גדולתו של פטררקה נובעת בין היתר מן העובדה ששיריו יכולים להוליד שתי פרשנויות שונות כל כך. הזמן ממשיך את משחקו. מי יודע לאן יתגלגלו הסונטות של פטררקה במאות השנים שיבואו.

- 1 תרגומיה של לאה גולדברג מן הסונטות של פטררקה המופיעים כאן התפרסמו תחילה בספר "פרנצ'סקו פטררקה – מבחר שירים" (ספרית פועלים, 1953), ולאחר מות המשוררת התפרסמו שוב בספר "קולות רחוקים וקרובים" (ספרית פועלים, 1975). בסך הכול תירגמה גולדברג עשרים ושתיים סונטות ושתי ססטינות מאת פטררקה. שני תרגומיו של מנדלשטם מן הסונטות של פטררקה המופיעים כאן הם חלק ממחזור בן ארבעה שירים (תרגומים של הסונטות 301, 311, 164 ו-319), שחובר בשנים 1933-1934. המחזור כולו מופיע בתרגומי בגיליון זה. במהלך כתיבת המסה נעזרתי רבות בשלושת המאמרים הבאים: איתמר אבן-זהר, "Spleen" לבדלר בתרגום לאה גולדברג: לאופי ההכרעות בתרגום שירה", "הספרות" 21 (נובמבר 1975), עמ' 32-45; שמעון זנדבנק, "לאה גולדברג והסונט הפטררקי", "הספרות" 21 (נובמבר 1975), עמ' 19-31; עמינדב דיקמן, "על לאה גולדברג כמתרגמת שירה", בתוך "פגישות עם משוררת", בעריכת רות קרטון-בלום וענת ויסמן (ספרית פועלים והאוניברסיטה העברית, 2000), עמ' 218-248. כמו כן, ברצוני להודות לעמינדב דיקמן ולפטר קריקסונוב על עזרתם והערותיהם.
- 2 מתוך: דוד אבידן, "אבידיניום 20, מיטב השירים, תשדורות, מסמכים וכד", 1965-1985" (כתר, 1987), עמ' 272.
- 3 Douglas R. Hofstadter, *Le Ton Beau De Marot: In Praise of the Music of Language* (Basic Books, 1997), p. 353.
- 4 מתוך: נתן אלתרמן, "צריך לצלצל פעמיים" (הקיבוץ המאוחד, הדפסה חדשה, 2003), עמ' 257.
- 5 מתוך: לאה גולדברג, "כתבים – שירים", כרך ב' (ספרית פועלים, 1986), עמ' 167.
- 6 מתוך: "דור שלי, חיה שלי, משירת רוסיה במאה העשרים", תיגום עמינדב דיקמן (שוקן, 2002), עמ' 332.
- 7 סונטה ב' מתוך "סונטים על מותה של הגבירה לאורה", בתוך: לאה גולדברג, "קולות רחוקים וקרובים" (ספרית פועלים, 1975), עמ' 53.
- 8 מתוך: לאה גולדברג, "כתבים – שירים", לעיל הערה 5, עמ' 50.
- 9 שם, עמ' 163.
- 10 מתוך: "דור שלי, חיה שלי", לעיל הערה 6, עמ' 333.
- 11 שם, עמ' 330.
- 12 סונטה י"א מתוך "סונטים על מותה של הגבירה לאורה", לעיל הערה 7, עמ' 50.