

פול ואלרי

בית הקברות הימי

תרגום כפול והערות

מצרפתית: דורי מנור

השיר "בית הקברות הימי", המוכר ורב־ההשפעה בשירי פול ואלרי, נכתב במהלך העשור השני של המאה העשרים ו"זנח" – כהגדרת המשורר – ביוני 1920, שעה שז'יאק ריוויץ, העורך האגדי של כתב העת *La Nouvelle Revue Française*, משך אותו מידי ו"אילץ" אותו לחדול מליטושו הבלתי־פוסק ולקבץ אותו בגרסה מוגמרת ובת־פרסום. קטיעה זו של מלאכת הכתיבה בשל התערבותו האקראית של גורם חיצוני אינה זרה כלל ועיקר לרוחו של ואלרי ולתפיסת עולמו השירית. בהרצאה שנשא באוניברסיטת הסורבון כעבור שנים אמר המשורר: "[...] יצירה לעולם אינה נשלמת – זו מילה שאין לה שום פשר בעינייהם [בעיני חובבי השלמות השירית, ד"מ] – אלא נזנחת; הזניחה הזאת, שבעטייה מושלכת היצירה ללהבות או לעיני הקהל – ואחת היא אם היא נובעת מלאות או ממחויבות לפרסום – נראית להם כמין תאונה, שניתן להשוותה למחשבה הנקטעת בעת שעייפות, מקרה מצער או תחושה כלשהי קמים עליה לאינה".

בניגוד לרבים משיריו של פול ואלרי, שנודע באבסטרקטיות הקיצונית של יצירתו, ל"בית הקברות הימי" יש שורשים ביוגרפיים מוחשיים מאוד. פול ואלרי הוא יליד העיירה סָט שלחוף האגן הצרפתי של הים התיכון – אמצע הדרך הגיאוגרפי והמנטלי בין איטליה לבין ספרד, כהגדרתו של יליד סָט גדול אחר, השנסונייר ז'ורז' ברסאנס. למשפחתו של פול ואלרי היתה אחוזת קבר מפוארת בבית הקברות הימי, המשקיף על נוף מרהיב ממרומי גבעה החולשת על מפרץ ליון, והמשורר עצמו נטמן שם ב־1945. המקום הוא אפוא קונקרטי, וגם הזמן קונקרטי: שעת צהריים חמה ביום קיץ ים־תיכוני לוחט.

אך לידו של ואלרי, הקונקרטי בשירה, ה"נושא" שעליו מדבר השיר, אינו העיקר. זהו מכשיר בלבד, כמעט סָרַח עודף למוזיקליות השירית הצרופה והמופשטת, שאליה יש לחתור. השיר "בית הקברות הימי" נולד, לעדותו, דווקא מתבנית צורנית ומשקלית מסוימת, שהתנגנה בראשו וביקשה לה מילים. רק בשלב האחרון, לאחר שבחן את השלכותיה הטכניות והתודעתיות של הצורה שהקנה לשירו, בחר ואלרי את התוכן הקונקרטי, שבמקרה זה יש לו, כאמור, הקשר ביוגרפי מובהק. בכך הופך למעשה ואלרי על פיו (בין השאר בהשראת אדגר אלן פו ו"הגיון הקומפוזיציה" שלו, אך באופן מעמיק ופורה בהרבה, ולא כמעשה להכעיס) את סדר הכתיבה המקובל לפי התפיסה הרומנטית; דהיינו, נושא ה"מתנבע" כביכול ממעמקי הנפש, "נכפה" על המשורר בכוחה של ההשראה,

ומוצא לו לבסוף באופן "ספונטני" מילים וצורה. כך תיאר ואלרי בהרצאתו את השתלשלות הכתיבה של "בית הקברות הימי":

"מלכתחילה היתה זו לא יותר מאשר תבנית קצבית ריקה, או ממולאת בהברות חסרות פשר, שרדפה את מחשבותי במשך זמן מה. אז שמת לי לב שהתבנית הזאת היא בת עשר הברות (decasyllabe), והתחלתי לחשוב קצת על המשקל הזה, שלא עשו בו כמעט שימוש בשירה המודרנית; הוא נראה לי דל וחדגוני, עלוב למדי בהשוואה למשקל האלכסנדרני [בן שתיים-עשרה ההברות]; זהו המשקל המסורתי והרווח ביותר בשירה הצרפתית, ד"מ], ששלושה או ארבעה דורות של אמנים גדולים פיתחוהו להפליא. שֵד ההכללה שְפִי כפה עלי לנסות ולהעלות את העשר הזה לחזקת שתיים-עשרה. הוא הציג לפני בית מסוים, בן שש שורות, וקָבע בי את הרעיון של קומפוזיציה, המבוססת על מספר מסוים של בתים כאלה ומושתתת על מגוון של טונים, שלכל אחד מהם תפקוד משלו. בין הבתים השונים צריכים היו להיווצר ניגודים וזיקות למיניהם. תנאי אחרון זה הביא עד מהרה למסקנה, שעל השיר האפשרי להיות מונולוג של האיני, מונולוג שבו יועלו, יותו ויונגדו אלה לאלה הנושאים הפשוטים והתמידיים ביותר של חיי הרגש והמחשבה שלי, כפי שאֵלֶּה נכפו עלי בנעורי, בזיקה לים ולאור, במקום מסוים לחופי הים התיכון.

"כל זה הוביל לעיסוק במוות ונגע למחשבה הטהורה (המשקל הנבחר, בן עשר ההברות, התקשר במידת מה למשקל האופייני לדנטה). ידעתי שטורי השיר שלי חייבים להיות דחוסים וקצובים מאוד. ידעתי שאני מנתב את עצמי לעבר מונולוג אישי אך בה בעת גם אוניברסלי ככל שיש לאל ידי לעצב. סוג המשקל שאימצתי והמבנה שבחרתי לשוות לבתים, נתנו בידי תנאים שעודדו 'הלכי רוח' מסוימים, שאיפשרו שינוי טון מסוימים, שדרשו סגנון מסוים... כך נולד 'בית הקברות הימי' במחשבה. אחר כך בא תורה של עבודה ממושכת למדי."

את חשיבותו של המהפך התודעתי שמבצע כאן ואלרי היטיב להבין הסופר הארגנטיני חורחה לואיס בורחס. בסיפורו "פייר מְנָאר, מחברו של 'דון קיחוטה'" מתאר בורחס סופר צרפתי בדיוני, פייר מנאר, הכותב מחדש את "דון קיחוטה" של סרוונטס, ולמעשה משחרר מילה במילה את המקור בן המאה השבע-עשרה ו"מתרגם" אותו ללשון המקור – לספרדית. בתחילת סיפור מפורסם זה, אחת האלגוריות הידועות ביותר במאה העשרים על אמנות התרגום, עורך בורחס רשימה ביבליוגרפית של העבודות המיוחסות לאותו פייר מנאר מסתורי, ובין השאר הוא מזכיר את המעלל הפואטי הבא: העברת טורי "בית הקברות הימי" מאת פול ואלרי מן המשקל המקורי בן עשר ההברות למשקל האלכסנדרני בן שתיים-עשרה ההברות. ניתן להתייחס לתוספת זו של שתי הברות בכל שורה, ל"תרגום" תוך-לשוני כזה, כאל מעשה משוגה וירטואוזי בלבד, עוד אחת מגחמותיו המבריקות של הסופר הארגנטיני העיוור. אך לאור הדברים שכתב ואלרי על תבנית המשקל בן עשר ההברות כנקודת המוצא לכתיבת שירו, דומה כי בורחס קולע כאן למשהו עמוק הרבה יותר: לעצם טבעו של אקט התרגום ולעצם מהותו של הפער התודעתי שבין תרגום לבין מקור.

על התרגום השירי של "בית הקברות הימני" שקדתי במשך ארבעה חודשים של עבודת ליטוש אינטנסיבית, והוא "נונח" לצורך פרסומו בגיליון מיוחד של מוסף תרבות וספרות של "הארץ", במרס השנה, לרגל יום הולדתו השבעים של הסופר יהושע קצו. את התרגום בחרתי להביא בשנית ב"הו!" בגרסה מורחבת: לצד התרגום השירי מוצע כאן גם תרגום מילולי, צמוד ככל האפשר לתוכן הסמנטי, של כל שורות השיר. תחילה התכוונתי להוסיף בגוף התרגום המילולי, בתוך סוגריים מרובעים, כמה הצעות אלטרנטיביות לתרגום חלק מהמילים. אך עד מהרה תפחו החלופות הקונקרטייות והפכו להערות נרחבות, ששוב לא היה להן מקום בגוף התרגום. בשולי התרגום המילולי הוספתי אפוא הערות המצביעות הן על פירושים שונים לכמה מן השורות המוקשות שבמקור, הן על הכרעות תרגומיות שהכרעתי במהלך העבודה.

במסגרת מצומצמת זו אין בכוונתי להיכנס לוויכוח הנושן, אך המרתק תמיד, בין אלה הסבורים כי שירה צריכה להיתרגם באופן שירי, לבין מצדדי התרגום המכונה "מילולי". אומר רק כי מלכתחילה התכוונתי לבחון כאן את שתי האפשרויות גם יחד, ולראות כיצד הן עשויות להאיר זו על זו. מובן כי התרגום המילולי מטיל זרקור אכזרי על הפשטות, על ההשמטות ועל העיוותים התוכניים, הכרוכים תמיד באמנות התרגום השירי. אך אני מאמין כי במבט העומק שהוא מעניק לקורא שאינו דובר את שפת המקור יש משום פיצוי ראוי על כך. מטעמים שהם טכניים בעיקרם, בחרנו שלא להביא כאן את המקור הצרפתי. אני מקווה כי בְּסֵפֶר, שיכיל תרגומי שירה נוספים במתכונת זו, אוכל להוסיף על התרגום הכפול ועל ההערות גם את השירים המקוריים.

כשניגשתי לתרגום השירי של "בית הקברות הימני" ברור היה לי – בעקבות תפיסותיו הפואטיות של ואלרי ובעקבות השיעור הפרדוקסלי של פייר מנאר – כי עלי לדבוק בתרגומי במשקל בן עשר ההברות (עם וריאציה אפשרית: אחת עשרה הברות בשורות בעלות סיומת מלעילית) ולשעתקו לעברית בנאמנות מְרִבִּית. כן ברור היה לי כי עלי לשמר את מתכונת החריזה הייחודית ואת מבנה הבתים של השיר המקורי. כל אלה היו לי בבחינת מושכל ראשון, וממילא לא הרחבתי על כך את הדיבור בהערות שלהלן. בהערותי נמנעתי אפוא בדרך כלל מהתייחסות לאילוצי החריזה והמשקל, אף כי מובן שחלק ניכר מן ההכרעות בתרגום נבעו במישרין או בעקיפין מן ההחלטה לקיים חריזה ומשקל אקוויוולנטיים למקור גם בגרסה העברית.

לעומת זאת, כתבתי בהרחבה על העדפות מצלוליות, ובייחוד במקרים שבהם התגלעה סתירה בין הרצון לשמר בתרגום את מרב התוכן הסמנטי המילוני לבין הנאמנות, החשובה לא פחות, למצלול השירי. כן ייחדתי הערות רבות לאופי ההכרעה בין משמעויות שונות של מילים בשיר – אקט שהוא הכרחי כמובן בכל תרגום, אך בשיר זה הוא קיצוני במיוחד, היות שוואלרי עושה בו שימוש נרחב במילים בעלות "קרקעית" כפולה ומשולשת – מילים שניתן לעתים להבין בעת

ובעונה אחת הן במשמעותן בצרפתית העכשווית, הן בהוראתן האטימולוגית והן בהשתמעויותיהן המטפוריות ואף הצליליות. עוד הערתי בנקודות אחדות על קשרים אינטרטקסטואליים, המצויים בשיר למכביר, ובעיקר על אלוזיות למקורות העבריים והיהודיים, הכלולות בתרגום השירי ומתפקדות בו כחלופה פואטית לאלוזיות מקבילות המצויות במקור; על זיקות סמנטיות תוך־שיריות, הקיימות בתרגום השירי במקביל – או שלא במקביל – לזיקות שבמקור; וכמובן – על כמה מן הפשרות ומן הוויתורים הרבים שנאלצתי להסכין איתם במהלך התרגום, ועל הדרך שבה ניסיתי לפצות עליהם באמצעות טעינת התרגום השירי ברשת מסועפת של פיצויים, המתפרשת על פני הטקסט כולו.

באופן תיאורטי ניתן היה להוסיף ולהעיר על כל אחת מן המילים במקור ולבאר כל הכרעה והכרעה בתרגום השירי, אך מובן כי סופה של עבודת נמלים כזאת לייגע הן את כותבה והן את קוראיה. התייחסתי אפוא בהערותי רק למקצת מן ההכרעות, ובעיקר לאלה שיש בהן עניין לקוראים שאינם דוברי צרפתית. "בית הקברות הימי" זכה לתרגום עברי ראשון, פרי עטו של יוסף אור, בשנת 1961 (התרגום ראה אור בכתב העת "גזית"). זהו תרגומו השלם השני לעברית. אם תרגום שירה – כמאמר הקלישאה הרווחת – כמוהו כ"נשיקה מבעד למטפחת", הרי שכאן ביקשתי למקד את המבט בסיביה ובתפריה של המטפחת הזאת, ליטול דגימות אחדות משיירי הרוק והתאוה שנותרו טבועים בה – ואולי ללמוד כך גם משהו על טבעה של הנשיקה.

ד"מ



בית הקברות הימי, סַט.

הגג הזה שבו פוסעות יונים,
פועם בין הקברים לארנים,
כחם היום נרקם בו מן האש
הים, הים המתחדש לנצח.
הו, גמול שאחרי הרהור כבד מצח,
בשקט האלים לבהות עקש!

כיצד ברקים דקים צורפים בשצף
יהלומים לא מוחשים של קצף,
כיצד נטוית שלוה ביד אמן!
בנוח החמה על הימים
צרופות הן יצירות העולמים —
מדע החזיון, ניצוץ הזמן.

<<

(1) הגג השקט הזה, שבו פוסעות יונים, / (2) בין האורנים מְפַרְפֵר, בין הקבריים;
(3) שעת חצות היום הצדיקה מְחַבֵּרֶת שֵׁם מְלֵחֵבוֹת / (4) אֵת הַיָּם, הַיָּם הַמֵּתְחִיל
תמיד מחדש. / (5) הוּ, גְמוּל שֶׁאֲחֵרִי מֵחִשְׁבָּה: / (6) מִבֵּט אֲרוֹךְ עַל שְׁלוֹת הָאֵלִים!

שורה 1: הגג מסמל את פני הים המכסים את המצולות. היונים הן סירות המפרש השטות בו, כפי שהן נשקפות ממרומי הגבעה שבה שוכן בית הקברות הימי.

שורה 3: "חצות היום" (כלומר, שתיים-עשרה בצהריים) הוא פירושה היסודי של המילה הצרפתית midi. אך זהו גם כינוי רווח לאזור היס-תיכוני החם של דרום צרפת (שם שוכנים העיר סֵט ובית הקברות הימי) בפרט, ולארצות החום בכלל.

שורה 3: "צדיקה", במקור: juste, שם תואר שפירושו האחרים הם "צודק/ת ו"מדויק/ת". ניתן היה אפוא לתרגם: "שעת חצות היום המדויקת". זאת ועוד, ואלרי מרמז כאן במשמע גם לביטוי: Il est (midi) juste, דהיינו: השעה (שתיים-עשרה) בדיוק. מכל מקום, שני השדות הסמנטיים השונים הללו – "צדק" ו"דיוק" – כרוכים כאן זה בזה לבלי הפרד.

שורה 3: "מחברת", במקור: compose. הפירוש הבסיסי של פועל זה הוא "להרכיב", אך דומה כי פול ואלרי מבקש להטעים כאן דווקא את רעיון החיבור – שעת חצות היום מחברת, כביכול, את הים מן הלהבות, כמוה כמשורר המחבר את שירו. בתרגום היום השירי בחרתי לפשר בין שתי המשמעויות הללו באמצעות הפועל "לרקום": "כחום היום נרקם בו מן האש" – פועל המשלב את מושג ה"הרכבה" המכנית עם מושג היצירה האמנותית, ובר כבד מעורר קונוטציה (הקיימת גם במקור כאחת מהשתמעויותיו של הפועל composer) לרקמה של גוף חי.

(7) איזה עמל טהור של הבזקי אור דקים מְכַלֵּה / (8) יהלומים רבים של קצף בלתי מוחש / (9) ואיזו שלווה נְהַרֵּית, כְּמִדּוּמָה! / (10) בעת שהשמש נחה על המצולות / (11) מנצנץ הזמן, והחיוזין הוא יָדַע – / (12) יצירות טהורות של סיבה נצחית.

שורה 7: "מכֵּלֵּה", במקור: consume – לְכַלּוֹת, לֵאמֹל (באש), אך גם: להשחית (זמן), לבזבז (רכוש, כסף). השימוש בפועל "צורפים" יצר בתרגום השירי רב-משמעות דומה (נזכור את הקרבה בין השורש צר"ף לבין השורש צר"ב), ופיצה על היעדרם של שמות התואר "עמל" (הפועל "צורפים" מעלה אולי על הדעת צורף-אומן העמל על מלאכתו) ו"טהור" (שהרי מאותו השורש נגזרת גם המילה "צָרוּף").

שורה 9: "נְהַרֵּית", במקור: se concevoir. זוהי צורתו הרפלקסיבית (צורת התפעל) של הפועל concevoir, שמשמעותו הבסיסית היא "להרות", ובהשאלה: להעלות על הדעת, לתפוס (מנטלית), להקיף (רעיון). ניתן לתרגם גם: "ואיזו שלווה עולה על הרעת".

שורה 11-12: משפט התמורה "יצירות טהורות של סיבה נצחית" (המתייחס ל"זמן" ול"חיוזין") מופיע במקור בשורה לפני האחרונה, אך בעברית אי אפשר לשמור על סדר תחבירי זה. המילה "חיוזין", "חיוזין", יכולה להיתרגם גם ל"חלום" או ל"הרהור בהקצין".

מִטְמוֹן מִתְמִיד, מִקְדָּשׁ מִיִּנְרוֹה חַף
מִכָּל עֲטוּר, מִחֲצַב שְׁלוֹה נִסְחָף,
מִקְנֵה פְקוּחַ, עֵינֵי בַּה תְּגוּר
כָּל כֶּה הִרְבֵּה שָׁנָה בְּכִסּוֹת נִצְתָת —
הוּ, דוּמְיָה! — מִשְׁכָּן בְּנִפְשׁ, רִטְט
שֶׁל אֱלֹהֵי רַעֲפֵי זָהָב סְגוּר.

הִנֵּה אֲנִי מִרְקִיעַ אֶל מִקְדָּשׁ
הַזְמַן שֶׁבְּגִיחָה אַחַת נִגְדָּשׁ,
וְכָל כְּלֵי מִקְדָּשׁ מִבְּטֵי יָמַי.
וּכְמוֹ אֶת מִנְחֹתֵי הַמֶּתְאַבְּכֶת
עֲצָרֶת רְסִיסי הַהֶס נִוְסַכֶּת
עַל פְּנֵי הַגְּבֵה רַהֵב תְּהוּמֵי.

<<

(13) מטמון תמידי, מקדש מינדרוה פשוט, / (14) גוש שלווה ומלאי גלוי לעין, / (15) מים מתנשאים, עין האוצרת בתוכה / (16) כל כך הרבה שינה תחת מעטה להבה, / (17) הו, דומייה שלי...! מבנה בנפש, / (18) אך שיא זהב כן אלף רעפים, גג!

שורה 14: "מלאי", במקור: réserve. בין הוראותיו הנוספות של שם עצם זה: הסתייגות, סיג, זהירות, שמורה. קשה להכריע בין המשמעויות בהקשר הנוכחי, אך דומה כי חשיבותו של שם העצם הזה כאן היא צלילית בעיקרה. בשל היעדר מקום, לא יכולתי לכלול בתרגום השירי את שני שמות העצם הכלולים בשורה המקורית. כפיצוי בחרתי לעשות שימוש במילה "מחצב", המתקשרת סמנטית הן ל"גוש", הן ל"מלאי".

שורה 15: המילה "מים", eau, היא ממין נקבה בצרפתית. שם התואר sourcilieux, המתורגם כאן מילולית ל"מתנשא", פירושו גם "רם ונישא", "רוחש בוז וחמור סבר", וכן: "קפדן, נוקדני". מקורו של שם תואר זה במילה sourcil, "גבה", והיא מזכירה מבחינה צלילית את המילה source, שפירושה: "מקור", "מעייין". מכאן בחרתי בתרגום השירי בצירוף "מקנה פקוחה" – צירוף הטומן בחובו את הרמיזה לחוש הראייה (עין פקוחה) ולמעייין (המילה עין גם במשמעות של "מקור מים"), ובה בעת מוסר משהו מן השדה הסמנטי של "נוקדנות", "קפדנות", המצוי במקור.

שורה 15: במקור זוהי פנייה בלשון נוכחת: "עין האוצרת בתוכך". שורה 18: "שיא", במקור: comble, שמשמעה גם "חלקו העליון של מבנה", "טפחות" (כבביטוי "ממסד ועד טפחות"). משפט זה הוא דוגמה קיצונית להזרה הנעשית באמצעות אליפסיס, כלומר באמצעות "דילוג" על חלקי דיבר המתחייבים בתחביר השגור. את השורה החסרה יש כמדומה להבין כך: "מבנה בנפש, ועם זאת פעל שיא זהב...". בתרגום השירי בחרתי להשתמש בביטוי המקראי "זהב סגור", הטוען את השורה העברית בהדהוד מוכר ומרמז לתפארתו של בית המקדש (ראו, למשל, מלכים א' ו' 20-21).

(19) מקדש הזמן, שאנחה אחת מסכמת אותו – / (20) אל הנקודה הטהורה הזאת אני עולה ומסתגל, / (21) מוקף כליל במבטי הימי; / (22) וכמו מנחתי הנעלה אל האלים, / (23) הנצנוץ השליו זורע / (24) על הגובה בוז עליון.

שורה 19: במקור מופיעה המילה "זמן" באות רבתי (T גדולה), כאילו היתה שם פרטי – נוהג רווח למדי בשירה הסימבוליסטית בכל הכרוך בשמות עצם מופשטים. זהו אפוא הזמן בה' הידיעה, התגלמותו המובהקת ביותר, אולי האנשה שלו. בעברית אין כל מקבילה גרפית לשימוש זה.

שורה 23: שורה זו במקור (La scintillation sereine sème) היא אחת הדוגמאות המובהקות ביותר לשימוש המזהיר שעושה ואלרי במצלול, ובעיקר ניכרת בה האליטרציה של העיצור s. מטרתו בתרגום השירי היתה בראש וראשונה לקיים בעברית אפקט מצלולי דומה ("עצרת רסיסי ההס נוסכת").

שורה 22-24: תחביר המשפט חסר, והוא עשוי להתפרש בשלוש דרכים שונות: (1) הנצנוץ השליו זורע על הגובה בוז עליון וכן את מנחתי הנעלה לאלים; (2) הנצנוץ השליו זורע על הגובה בוז עליון, שכמוהו מנחתי הנעלה אל האלים; (3) הנצנוץ השליו זורע על הגובה בוז עליון כשם שמנחתי הנעלה מרקיעה אל האלים. בתרגום השירי הכרעתי לטובת האפשרות השנייה. כן בחרתי בתרגום השירי לתרגם את המילה dédain ל"הב", ולא ל"בוז" (רהב תהומי), בין השאר כדי לרמז לאל הים המיתולוגי הנזכר בתנ"ך (ראו, למשל, איוב ט' 13: "תחתו שִׁחָחוּ עֲזְרֵי רֶבֶב").

כַּפְרֵי הַמִּתְפוֹגֵג לְעֵנֶג עִם
שְׁאִינֹתוֹ נְהִיִּית כְּסוּף נְעִים
בְּפֶה שְׂבוּ מְרָקֵם הַפְרֵי פִקְע,
אֶת הַכֵּל עֲתִידִי אֲנִי לֹחֵד
כְּשֵׁשְׁמֵי הַיָּם שָׁרִים לְנֶפֶשׁ אִיד
חֹפִים הוֹפְכִים לְקוֹל הַמְּיָה דָקָה.

הַבֵּט בִּי מִשְׁתַּנָּה, רְקִיעַ וְד!
מְקַץ הִיֶּהְרָה, מְקַץ כָּל כָּד
הַרְבֵּה אִי מַעֲשׂ וְעֲצֻמָּה כְבוֹשָׁה,
אֶפְקִיר עֲצָמֵי לִזְהַר הַגּוֹבֵר:
עַל פְּנֵי בְּתֵי הָעֵד צְלִי עוֹבֵר,
וְהוּא כּוֹפֶה עָלַי אוֹשָׁה קְלוֹשָׁה.

<<

(25) כשם שהפרי מתפוגג לתענוג, / (26) כשם שהוא הופך להנאה את היעדרו /
(27) כִּפֶּה שבו גוועת צורתו, / (28) אני גומא כאן את עֲשֵׂנִי העתידי / (29) והשמים
שרים לִנְפֶשׁ שאוכלה / (30) אֶת הפיכתם של החופים לְרֶחֶשׁ.

שורה 25: כִּפֶּה ואלרי במחברתו: "המחשבה צריכה להיות חבויה בשיר כמו
ערך תזונתי בפרי. הפרי הוא מזון, אך הוא נדמה כעונג צרוף. רואים בו הנאה בלבד, אך
מקבלים מהות. ההיסקמות מעלימה מן העין את המזון שהוא מוליך."
שורה 28: "גומא", במקור: hume, פועל שניתן לתרגמו גם ל"שואף" או
ל"מרחח". בתרגום השירי העדפתי לכתוב: "לוחך". למילה "עשן" המופיעה בשורה
זו במקור, יש בצרפתית קונוטציה ברורה למושג האין. בתרגום השירי בחרתי בשם
העצם "הֶבֶל" – מילה בעלת כפל השתמעויות דומה בעברית ("הבל-פה" מחד גיסא
ו"הבל הבלים" מאידך גיסא).

(31) רקיע כחול, רקיע אמתי, הבט בי משתנה! / (32) אחרי כל כך הרבה יוהרה,
אחרי כל כך הרבה אי מעש / (33) מוזר, אך מלא יכולת, / (34) אני מפקיר את
עצמי למרחב הווקר הזה, / (35) על פני בתי המתים צלי עובר / (36) והוא מסגל
אותי לתנורתו השברירית.

שורה 31: בשורה זו ביקשתי בראש וראשונה לשמר כלשונה את הקריאה: "הבט בי
משתנה!", שהיא עקרונית מאוד לשיר. לפנייה הכפולה "רקיע כחול, רקיע אמתי" נותר
אפוא מקום מצומצם, ובחרתי להכליל אותה בהיגד אחד: "רקיע זך". שם התואר "זך"
נבחר בשל הוראתו הכפולה, הקוונקרטית והמופשטת.

שורה 32-33: במקור מופיע שם התואר "מוזר" (étrange) בסוף השורה השנייה,
ואילו שם העצם "אי מעש" (oisiveté), שם עצם שניתן לתרגמו גם ל"בִּטְלָה", שאליו
הוא מתייחס, מופיע בשורה שלאחר מכן. בין שתי השורות מתקיימת אפוא פסיחה
קיצונית. בעברית לא ניתן כמובן לשמר את סדר המילים הזה, שכן שם התואר חייב
לבוא אחרי שם העצם שאליו הוא מתייחס. בתרגום השירי ויתרתי כליל על המילה
"מוזר", בשל חוסר מקום בשורה, אך שימרתי את הפסיחה הדרמטית באמצעות מילה
אחרת ("מקץ כל כך / הרבה אי מעש").

שורה 36: "מסגל אותי", במקור: m'appriivoise à, ביטוי שמשמעותו: "לסגל",
"להרגיל", "להתאים". אך בשימושו הרווח, הוראתו של פועל זה היא "לביית"
ו"לאלף", וכן "להשתלט" ו"לפתות". בתרגום השירי בחרתי לכתוב "והוא כופה עלי",
מתוך רצון לפשר בין ההשתמעויות השונות.

בְּנֶפֶשׁ חֲשׂוּפָה לְאַבּוֹקוֹת
הַיְקוֹד, אֲנִי תוֹמֵךְ בְּךָ אֲרַכּוֹת,
צְדָקָה נִשְׁגָּבֶת שֶׁל מְאוֹר אֶכְזֵר!
אָשִׁיב אוֹתְךָ צְרוּפָה לְמֵרוֹם כְּנֶגֶד,
רְאֵי אוֹתְךָ! ... אֵךְ זֶהר מִתְאַנֵּךְ
בְּלִי מַחְצִית מוֹצֵלֶת לֹא יִחְזֹר.

הוּ, לִי וּבִשְׂבִילִי וּבִי בְלִבְךָ,
בְּלֵב, בְּמִקּוֹר הַשִּׁיר, וּבִד בְּכֹד
בֵּין הַמְקַרָּה לְרִיק, אֲנִי אוֹרֵב
לְהֵד פְּנִימִיּוֹתֵי הַמֶּר: בְּאֵר
לִילִית וּמְצַלּוּלִית שֶׁתִּבְשֹׂר
עַל תַּהֵם נִשְׁמָתִי הַמִּתְקַרֵּב!

<<

(37) בנפש חשופה לאבוקות היפוך הקיץ / (38) אני תומך בך, צדקו הנערץ / (39) של האור בעל הנשק חסר החמלה! / (40) אני משיב אותך טהור אל מקומך הראשון: / (41) הסתכל על עצמך! אך הָחֹזֶרֶה של האור / (42) מניחה מחצית קודרת של צל.

שורה 37: "היפוך הקיץ", במקור: solstice, כלומר תקופת השנה שבה האי-שוויון בין שעות האור לשעות החושך הוא הגדול ביותר, בין בחורף ובין בקיץ. אך ברור כי כאן הכוונה היא ליום הארוך בשנה, כלומר להיפוך של תחילת הקיץ, הנחגג בצרפת (ובארצות רבות אחרות) בהדלקת מדורות ובשאר טקסים מסורתיים הקשורים לאור ולאש. ה"אבוקות" המוזכרות כאן מעלות קונוטציה ברורה לחגיגות אלה. בתרגום השירי בחרתי למסור את מרחב ההשתמעויות הזה באמצעות הצירוף "אבוקות היקוד" (ראו, למשל, בישעיהו י 16: "יְקַד יְקַד כִּיקוֹד אֶשׁ"), וכן באמצעות הסמכתו לתואר הפועל "ארוכות" המופיע בשורה הבאה, ומעלה על הדעת את קרני השמש היוקדות. שורה 38: "תומך", במקור: soutiens. גם בצרפתית ניתן להבין את הפועל הן במשמעות קונקרטיה והן במשמעות פיגורטיבית. עם זאת, ברור כי בהקשר זה הכוונה היא גם ליכולת להשיר מבט אל השמש היוקדת; הרמיזה להשתמעות זו מוטלת אף היא על תואר הפועל "ארוכות", המופיע בתרגום השירי אף שאינו קיים כלשונו במקור. שורה 41: הציווי "הסתכל על עצמך!" (במקור: regarde-toi!). מופנה לצדק (כלומר, בהקשר זה, לשמש הקופחת), ומתקשר להחזרת האור הקוסמית. בתרגום השירי כתבתי: "ראי אותך" (ציווי המתייחס ל"צדקה"), בין השאר כדי ליצור זיקה לשם העצם "ראי" ולעבות מתוך כך את השדה הסמנטי של שיקוף ושל החזרת אור. מעניין לציין כי ציווי זה הוא תיקון שהכניס פול ואלרי מאוחר יחסית לשיר, ואילו בגרסה המוקדמת נכתב: miroir d'un jour ("ראי של יום").

(43) הו, בשבילי כלכד, לי כלכד, בתוך עצמי, / (44) לצד לב, במקורות השיר, / (45) בין הריק לבין המקרה הטהור, / (46) אני מחכה להד גדולתי הפנימית – / (47) באר מרה, אפלה וצלילית, / (48) המהדהדת בנפש חלל עתידי תמיד.

שורה 44: "לצד לב" *auprès d'un cœur*, אפשר לתרגם גם: אֶצֶל לב) הוא צירוף סתום למדי, בעיקר בשל העובדה שהמילה "לב" אינה מיודעת. אפשר שהכוונה היא ללבו של המשורר, כלומר למקום הרגש, אולי אף למקום שממנו נובע השיר (המשך השורה – "במקורות השיר" – מחזק את הפירוש הזה), אך סביר לא פחות שהצירוף "לצד לב" הוא תיאור מקום, המכוון להימצאות במחיצת אדם או במחיצת הזולת בכלל. בתרגום השירי בחרתי במשמעות באפשרות הראשונה. שורה 45: בשורה זו אנו מוצאים דוגמה ל"מתנה" הנקרית על דרכו של המתרגם: הזיקה הפונטית שבין שמות העצם העבריים "מקרה" ו"ריק", המאפשרת רקימת מצלול עשיר תוך שינוי מינימלי של המשמעות המילולית.

שורה 47: שורה זו מתאפיינת במקור במצלול עשיר במיוחד (*Amère, sombre et sonore citerne*), שכמו מדגים את הדהוד הבאר. בתרגום השירי ביקשתי לקיים אפקט מצלולי מקביל, ובחרתי בשמות התואר "לילית ומצלולית". את שם התואר השלישי, "מר", העברתי לשורה הקודמת ("הד פנימיותי המר"), ובכך הזחתי אותה מן המךמה (הבאר) למדומה (הפנימיות).

אֶסִיר-עֲלוֹהַ כּוֹזֵב, הָאֵם תִּדַע –
מִפְּרִץ לוחֶה סִבְכוֹת, לְכוֹד חִידָה
– סִחְרָחֶרֶת עַל עֵינֵי הָעֲצוּמוֹת –
בְּאִיזָה גּוֹף נִסְחָף אֲנִי לְסוֹף?
מָה מִצַּח לְעִפְר הַזֶּה יִכְסֶּף?
רַק זֵיק אֶחָד מְזַכֵּיר שֵׁם נְשֵׁמוֹת.

מִקְטַע קֶרְקַע מְפָקֵר לְאוֹר, בְּאֵשׁ
בְּלִתֵּי חֲמָרִית סְכוּר וּמִתְקַדֵּשׁ,
נְעִים הוּא, מִכְתֵּר בְּלֶהֱבוֹת,
עַל זְהָבִיו, עֲצִיו הָאֶפְלִים,
שֶׁלֵּל שֵׁשׁ הַרוֹעֵד עַל שֶׁלֵּל צְלָלִים,
וְיָם רוֹבֵץ רְדוּם עַל מִצְבּוֹת.

<<

(49) האם אתה יודע, אסיר כוזב של העלוות, / (50) מְפָרֵץ האוֹכֵל את הסככות הצנומות הללו, / (51) על עיני הסגורות, סודות מְסוּוֹרִים, / (52) איזה גוף סוּחָף אותי אל סופו העצל? / (53) איזה מצח מושך אותי אל האדמה הגרמית הזאת? / (54) ניצוץ אחד חושב שם על נעדרִי.

שורה 49: "אסיר עלווה כוזב": פְּרִיפְרוּה של הים, הנשקף מבעד לעצים שבבית הקברות ונראה ככלוא בין ענפיהם.

שורה 51: שם התואר "מסנוורים", במקור: *éblouissants*, משמעו גם "מסחררים", "מעוררים השתאות". הצירוף "סודות מסנוורים" הוא במקור תמורה תחבירית, המתייחסת ל"אסיר" ול"מְפָרֵץ" (הכוונה היא בוודאי למסתרי מצולות הים). "על עיני הסגורות" הוא המשך של השורה הראשונה ("אסיר כוזב של העלוות [...] על עיני הסגורות"). כל ארבע השורות הראשונות של הבית הן אפוא משפט מפותל אחד, צרור של הסגרים ושל תמורות תחביריות, שאין כל דרך להעבירם לעברית כלשונם. בתרגום השירי כרכתי את היסודות הללו יחד ופישטתי את המשפט, אך הקדתי לשמר גם בעברית את התמשכותו על פני ארבע השורות הראשונות.

שורה 54: המילה "ניצוץ", במקור: *étincelle* – בצרפתית זוהי מטפורה מקובלת לנפש או לנשמה. "נעדרִי", במקור: *mes absents*. הכוונה היא ל"ייקירי (שאינם)". בתרגום השירי בחרתי להחליף את ה"נעדרים" ב"נשמות". כך נמנעתי מן הקונטציה הלא־רצויה של נעדרִי מלחמה (שאינה קיימת במקור), ובד כבוד עיבתי את הקישור המטפורי בין המושגים "זיק" ו"נשמה", וטענתי את השורה העברית במושג היהודי של הזכרת נשמות הנפטרים.

(55) סְגוּר, קְדוּשׁ, מְלֵא בִּאֵשׁ חֶסֶרַת חוֹמֵר, / (56) מְקַטֵּעַ אֲדָמָה הַמוּצַע לְאוֹר, / (57) המקום הזה נאה בעיני; נתון לשליטת להבות, / (58) מורכב מזהב, מאבן ומעצים אפלים, / (59) כל כך הרבה שיש רועד בו על צללים כה רבים; / (60) הים הנאמן ישן שם על קברִי.

שורה 56: "מוצע לאור", במקור: *offert à la lumière*, צירוף שמשמעויותיו המשניות הן: "מתמסר לאור", "מופקר לאור". בתרגום השירי בחרתי בהשתמעות אחרונה זו, בין השאר לשם העשרת השורה באליטרציה בצלילי ר' וק' ("מְקַטֵּעַ קְרָקַע מְפָרֵץ לְאוֹר"). במקור אין אליטרציה מקבילה, אך טעינה מצלולית כזאת בתרגום אינה חייבת תמיד להיעשות בנקודה המדויקת שבה היא מתקיימת במקור. תפקידה הוא לסייע בפרישת רשת מצלולית על פני השיר כולו, ממש כפי שנעשה הדבר בכתיבת שיר מקורי.

שורה 57: ה"להבות" החולשות על המקום אינן רק קרני השמש הקופחת; זו גם מטפורה לברושים, העצים הנטועים באופן מסורתי בבתי הקברות, שצורתם צורת להבה. שורה 58: ה"זהב" הוא העיטורים המזהבים שעל המצבות, אך הוא מרמז גם לקרני השמש. בתרגום השירי לא היה מקום לכל ארבעת היסודות המרכיבים המוזכרים בשורה (להבות, זהבים, אבנים, עצים אפלים). בחרתי אפוא לוותר על ה"אבנים" – היסוד הצפוי והמובן מאליו מבין הארבעה – ולשמר כלשונם את שלושת האחרים.

שורה 60: "הים הנאמן ישן שם על קברִי" – כאן נפתחת הצגתו המטפורית של הים ככלב רועים נאמן השומר על הקברים, מטפורה הנפרשת לכל אורך הבית הבא. בתרגום השירי החלפתי את שם התואר "נאמן", שלא נמצא לו מקום בשורה, בפועל "רובץ" ("יום רובץ רדום על מצבות"), ומתוך כך שימרתי את המטפורה הכלבית שבמקור.

הו, כָּלֵב נַעֲרָז, סֶלֶק מִכָּאן
אֵת כָּל הָאֱלִילוֹת! בּוֹרֵד, חֵיכֵן,
שִׁוִּית שֶׁל מִסְתוֹרִין אֲרַעָה עֲכָשׁוּ:
מִקְנָה קִבְרֵי הַצַּח וְכַפּוֹת הַשֶּׁקֶט.
הֲרַחֵק מֵהֶם יוֹנִים זְרוֹת, סֶלֶק אֵת
הַמְּלֹאכִים וּמַחְשׁוֹבוֹת הַשְּׁוֹא!

כָּאן הַעֲתִיד הוֹפֵךְ לַעֲצֵלְתִים.
צָרְצַר צוֹרֵם בִּיבֶשׁ, וּבִינְתִים
הַכֹּל נִשְׁרָף, נִפְרָם וְכִמוֹ נִתַּק
אֶל הָאוִיר כְּעֵין לְשֵׁד קוֹדֵר...
וְהַקִּיּוֹם רָחֵב, שְׁכוֹר הַעֵדֵר,
הָרוּחַ בְּהִירָה, הַמֵּר נִמְתָּק.

<<

(61) כלבה מופלאה, סלקי את האלילות! / (62) שעה שבברידות, בחיך של רועה,
/ (63) אני מוביל ממושכות את הכבשים המסתוריות, / (64) את העדר הלכן של
קברי השוקטים, / (65) הרחיקי מהם את היונים הזהירות, / (66) את מחשבות
השווא, את המלאכים הסקרנים!

שורה 61: בתרגום השירי שינתה הכלבה (chienne) את מינה והפכה לכלב. זאת מאחר שהמילה ים (mer) היא ממין נקבה בצרפתית, ואילו בעברית הים הוא, כידוע, זכר. אלא שהזיקה המטפורית שבין הים לכלבה מתאפשרת בשל העובדה שלשניהם אותו מין דקדוקי, ולפיכך בחרתי להתאים את המינים גם בעברית.

שורה 65: יונים, במקור: colombes, "יונים לבנות", מילה המופיעה בדרך כלל בהקשר סמלי – היונים כרמז לרוח הקודש וכסמל לאלמותיות הנפש. אלה הן אותן היונים המופיעות בשורה הראשונה של השיר ("הגג הזה שבו פוסעות יונים"), אך שם הן משמשות מטפורה לסירות המפרש המשייטות במפרץ שמול בית הקברות, ואילו כאן הן מופיעות כאחד משלושה יסודות המייצגים את ה"אלילות". שני היסודות הנוספים הם המלאכים, הלוא הם דמויות הכרובים הרומנטיות המעטרות את המצבות, עדות לתפיסה הנאיווית בדבר ההשגחה הפרטית; ומחשבות השוא, המגדירות כאן כמדומה את האמונה בחיים שלאחר המוות.

(67) כבואו הנה, העתיד הוא עצלות, / (68) החרק הברור מגרד את היובש, / (69)
הכול נשרף, נפרם, מתקבל באוויר, / (70) באיזו מהות חמורת-סכר... / (71)
החיים רחבים, בהיותם שיכורים מהעדר, / (72) והמרירות מתוקה, והרוח בהירה.

שורה 67: "כבואו הנה", במקור: ici venu, צורה דקדוקית הגוררת כפל-משמעות: קשה להכריע אם הכוונה היא לעתיד (כבואו הנה, העתיד הוא עצלות), או – במשתמע – למשורר (כבואי הנה, העתיד הוא עצלות). באמצעות השימוש בתואר הפועל "כאן", הותרתי גם בתרגום השירי את שתי האפשרויות פתוחות.

שורה 68: שורה זו (במקור: L'insecte sec gratte la sécheresse) היא מהעשירות ביותר בשיר מבחינה מצלולית, חיקוי פונטי מרהיב של צלילי הניסור האופייניים לצרצר. בתרגום השירי הקפדתי לקיים מצלול מקביל, ולשם כך בחרתי לנצל את האונומטופיאה שבמילה "צרצר" בעברית ("צרצר צורם כיובש"), אף שבמקור כתוב, באופן כללי יותר, "חרק".

שורה 72: "והמרירות מתוקה", במקור: Et l'amertume est douce. בתרגום השירי הפכתי את שם התואר "מתוקה" (שניתן לתרגמו גם ל"ענוגה" או "נעימה") לפועל ("נמתק"), וזאת בין השאר כדי לטעון את השורה באלוהיה לביטוי העברי "ימתקו להם רגבי עפרם".

בְּאֲדָמָה הַזֹּאת תִּמְיֵד יַחֵם
לְנִטְמָנִים. יִיבָשׁוּ רְזֵי רוּחָם.
חֲצִי־הַיּוֹם, כְּלִיל גְּבֵה וּבִטְחָה,
הוֹגָה אֶת עֲצָמוֹתָיו וְנִהְלָם...
עֲטָרַת נֶעְלָה, קְדָקוֹד מְשֻׁלָּם –
אֲנִי הַהִשְׁתַּנּוֹת בְּתוֹכָהּ.

רַק בִּי יוֹכְלוּ פְחָדֶיךָ. כָּל סֶפֶק
וְנַחֵם וְחֻלְשָׁה שְׂבִי, בְּחִיק
יְהִלּוּמָהּ אֵינָם אֶלָּא פְּגִימָה.
אֲךָ בְּחֻשְׁכַּת לַיְלָה כְּבֹד הַשֵּׁשִׁים,
הַמוֹן בְּלִתִּי מוֹחָשׁ בְּשֵׁרֵשִׁים
צָבָא כְּבֹר אַחֲרֶיךָ בְּדָמָהּ.

<<

(73) טוב לַמְתִּים החבויים באדמה הזאת, / (74) שמחממת אותם ומייבשת את המסתורין שלהם. / (75) חצי-היום מְמַעַל, חצי-היום חסר התנועה, / (76) חושב את עצמו בתוך עצמו והולם את עצמו... / (77) ראש שלם ונזר מושלם, / (78) אני ההשתנות החשאית בתוכך.

שורה 74: את הצירוף המתורגם מילולית: "האדמה הזו" מייבשת את המסתורין שלהם", מסרתי בתרגום השירי באמצעות הצירוף דמוי-הניב: "באדמה הזו" יִכְשׁוּ רזי רוחם". צירוף זה ממשיך את האלוזיה לביטוי "ימתקו להם רגבי עפרם", שראשיתו בשורה האחרונה של הבית הקודם. אך אם שם התרקמה האלוזיה בשל ההקשר הסמנטי (השורש מת"ק כסביבה סמנטית של קבורה), הרי שהפעם אחראי לה הדמיון המבני שבין הביטויים.

שורה 75: "חצי היום": ראו לעיל, הערה 2 לבית הראשון. האור הקופח של שעת חצי היום עובר כאן האנשה (שמא מוטב לדבר בהקשר זה על "האלהה") ומסמל את הישות המוחלטת ואת הכוח העליון.

שורה 76: "חושב את עצמו בתוך עצמו והולם את עצמו": זוהי מהותה של הישות המושלמת, שכל-כולה מחשבה טהורה, ואין לה צורך בדבר מחוץ לעצמה. כדי למסור את מרב האינפורמציה הרחוסה בשורה זו, ניצלתי בתרגום השירי את אופייה החסכוני של העברית. "חושב את עצמו בתוך עצמו" הפך אפוא ל"הוגה את עצמותו", ואילו "הולם את עצמו" תורגם לבניין נפעל: "נהלם".

(79) רק אני עומד לרשותך כדי להכיל את פחדך! / (80) חרטותי, ספקותי, מגבלותי / (81) הם הפגם ביהלום הגדול שלך... / (82) אך בלילו הכבד מאוד משישים, / (83) עם עמום בשורשי העצים / (84) כבר התייצב לאטו לצדך.

שורה 79: "להכיל", במקור: contenir, פועל שהוראתו הנוספת היא "לרסן" (מרד, רגשות וכיו"ב). במקור ניתן אפוא להבין את השורה בשתי דרכים שונות, כמעט מנוגדות: א) האדם לבדו הוא שמכיל את פחדיה של הישות האלוהית; ב) האדם לבדו הוא שמרסן את פחדיה של הישות האלוהית. ההעברה לעברית מחייבת להכריע בין שתי האפשרויות הללו, ובתרגום השירי בחרתי במשמעות הראשית של הפועל: "רק בי יוכלו פחדך".

שורה 81: "היהלום הגדול", הנזכר בשורה זו, ממשיך את ייצוגו המטפורי של הכוח העליון פְּיִשׁוֹת המתגלמת בשמש, בווהר ובברק (ראו בבית הקודם: "חצי-היום", "עטרת"). בבוראו את האדם – יצור מלא ספקות, חרטות וחולשות – פָּגַם האל בטוהר היהלומי המושלם שלו.

שורה 84: "התייצב [...] לצדך", במקור: a [...] pris ton parti, ביטוי שבמקור משתמעת ממנו בכירור הכרעה בין שני מחנות יריבים (כאן: בין הכרעה בין החיים לבין המוות, בין ההווה האנושית לבין ההווה העל-אנושית, הוויית הריק והאיין). כדי לעורר קונטראסט "מלחמתית" דומה גם בעברית, בחרתי לכתוב בתרגום השירי: צָבָא [...] אחריך".

בְּרִיק עֲבָה נְמוּגוֹ. זֶן לָבוֹן
נִגְמָא בְּטִיט אָדָם וְלֹא מוֹכֵן,
מִתַּת חַיִּיו בְּגִבְעוּלִים נִבְלָעַת.
הֵיכֵן קוֹלוֹת מִתִּינּוּ וְהֵיכֵן
אֶפְסִים הִיחִידִי וְהַמְבַחֵן?
בְּשֵׁרֶשׁ הַדְּמָעוֹת תּוֹעָה תּוֹלַעַת.

צִוְחוֹת הַנְּעִרָה שְׁדָגְדָגָה עִם
לְחֵלוֹחַ הָעֶפְעָף וְהַשָּׁנִים,
הַשָּׁד הַמְצַטְחֵק בְּאֵשׁ וּבְרִיק
הַדָּם עַל זֹיג שְׁפִתִים שׁוֹנֵכְנָע,
הַגּוֹף הַמִּתְמַסֵּר וְהַמְצַנֵּעַ —
הַכֹּל נִקְבֵר וְשָׁב אֶל הַמְשַׁחֵק.

<<

(85) הם נמוגו לתוך הַעֲדָר עֲבָה, / (86) הטיט האדום ששה את הַזֶּן הַלְבֵן / (87) /
מתת החיים עברה אל הפרחים! / (88) היכן משפטיהם המוכרים של המתים, /
(89) אורחותיהם האישיים, נפשותיהם הייחודיות? / (90) הַזֶּחַל טוֹוה בַּמָּקוֹם שבו
נוצרו דמעות.

שורה 87: תרגומה של שורה זו הוא מקרה מובהק של מתן קדימות לַמְצַלּוּל השירי
על פני הדיוק המילולי. לשם העשרת המצלול בחרתי לכתוב "בגבעולים נבלעת", אף
שמבחינה טכנית גרָדָא ניתן היה – בשינוי תחבירי קל – לשמר את המילה "פרחים"
כלשונה.

שורה 90: "טוֹוה", במקור: filer, פועל שמשמעותו הנוספת היא "לחמוק". מאחר
שבתרגום השירי כתבתי "תולעת" (ולא "זחל"), ביקשתי למצוא תחליף לפועל "טוֹוה".
זאת כדי לא לכפות על השורה קונוטציה מיותרת לתולעי משי (קונוטציה שהיתה
מתנגבת לשורה בהכרח, לז התקיימה בה סמיכות בין "תולעת" לבין "טוֹוה"). הכרעתי
אפוא לטובת המשמעות המשנית, "לחמוק". הפועל "תוֹעָה" נבחר בשל ערכו הצלילי
בסמוך למילה "תולעת" ("בשורש הדמעות תוֹעָה תולעת"), ובשל קרבתו הסמנטית
למשמעות השנייה של הפועל, "לחמוק".

(91) צַעֲקוֹתֵיהֶן הַחֲדוֹת שֶׁל נַעֲרוֹת שֶׁמִּדְגָּגִים אוֹתָן, / (92) הַעֵינַיִם, הַשֵּׁינַיִם,
הַעֲפַעֲפִיִּים הַלְחִים, / (93) הַשָּׁד הַמְקַסִּים שֶׁמִּשְׁחָק בָּאֵשׁ, / (94) הַדָּם הַבוֹהֵק עַל
הַשִּׁפְתִּיִּים הַנִּכְנָעוֹת, / (95) הַמְּנָחוֹת הָאֲחֵרוֹנוֹת, הָאֲצַבְעוֹת שֶׁמִּגּוֹנְנוֹת עֲלֵיהֶן, / (96)
הַכּוֹל הוֹלֵךְ אֶל מַתַּחַת אֲדָמָה וְשָׁב אֶל הַמִּשְׁחָק!

שורה 92: פירוט האיברים ("העיניים, השיניים, העפעפיים הלחים") דוחס בשורה אחת
אינפורמציה קונקרטיית רבה, שאין דרך להכילה בשורה עברית בודדת תוך שמירה על
המשקל המקורי. אין אפוא מנוס מויתור על (לפחות) אחד מהאלמנטים הקונקרטיים
הללו ומדחיסה נמרצת של השורה. בתרגום השירי בחרתי לשמר את השיניים ואת
העפעפיים הלחים (שנדחסו לצורת סמיכות ביחיד + ו' חיבור + שם עצם: "לחלוח
העפעף והשיניים") – שני אלמנטים, שאזכורם כאן מפתיע יותר וצפוי פחות מאזכורן
של העיניים, ולכן הוא אפקטיבי יותר מבחינה שירית.

שורה 95: "המנחות האחרונות", במקור: les derniers dons, צירוף שניתן
לתרגמו גם: "החסדים האחרונים". ההשתמעות המינית ברורה: זהו תיאור היעדרותן
של הנערות למאהבן. שם התואר "אחרונות" מרמז בעת ובעונה אחת לסופו הטוב
של המאבק הארוטי ולסופיותו של הגוף הנעדר. "האצבעות שמגוננות עליהן" ועל
המנחות: תיאור מטונימי של המאבק הפנימי שבין חיישנותן של הנערות לבין רצונן
להיעתר. גם שורה זו דחוסה באינפורמציה קונקרטיית רבה, וכדי לתרגמה לעברית
במסגרת המשקלית הנתונה, בחרתי למסור אותה באמצעות תיאור אבסטרקטי יותר,
המציביע על השלם (כלומר, ההתמסרות והצנעה) במקום על חלקיו או על המטונימיות
שלו (המנחות, האצבעות).

שורה 96: הגוף, שזה עתה תואר בשיא עלומיו ובמלוא יופיו הארוטי, "נגמא בטיט
אדום" ו"מתת חייו בגבעולים נבלעת" (ראו בבית הקודם). הוא מתאיין אחרי מותו
וחוזר אל המשחק הנצחי של הטרנספורמציות.

נפְּשֵׁי, הַתְּרַקְמֵי חֵלוֹם חֶסֶר
צְבָעֵי הַתַּעֲתוּעַ אֲשֶׁר בְּשֵׁר
עֵינֵי רוֹאָה בְּיָם וּבַחֲמָה?
הֵאֵם תְּשִׁירֵי שִׁיר כְּשֶׁתִּתְאַדִּי?
הַכֵּל נִמְלָט! פְּרוּץ כָּל מְאוּדֵי,
גַּם דוֹחֲקֵי קִצִּים יִרְדוּ דוֹמָה.

אֶלְמוֹתֵיּוֹת גְּרוּמָה, שְׁחָרָה־מְזֻהָבֶת,
כּוֹהֶנֶת שְׂוֹא שֶׁל נַחֲמָה כּוֹזֶבֶת,
הַמְּשֻׁנָּה לְמִנּוֹת חֵיק שֶׁל אֵם —
מִי לֹא יִדַּע אוֹתָךְ, מִי לֹא יוֹקִיעַ,
הוּ, שְׁקֹר מִיפְּיָךְ, כְּזֹב מְרַקִּיעַ,
גְּלִגְלֵת חֵלוּלָה וּצְחוּק רוּעֵם?

<<

(97) וְאֵת, נֶפֶשׁ גְדוּלָה, הָאֵם אֶת מְקוּוֹה לְחֵלֹם / (98) שְׁשׁוּב לֹא יִהְיֶה צְבוּעַ בְּאוֹתָם צְבוּעִים שֶׁל שֶׁקֶר, / (99) שֶׁהַמִּים וְהַזֶּהב עוֹשִׂים פֶּה לְעֵינֵי הַבֶּשֶׂר? / (100) הָאֵם תְּשִׁירִי כְּשֶׁתִּהְיִי מְאוּיֶדֶת? / (101) קְדִימָה! הַכּוֹל נִמְלֵט! נוֹכְחוֹתֵי נִקְבוּבִית, / (102) הָאֵי-סְכַלְנוֹת הַקְּרוּשָׁה מֵתָה אִף הָיָא.

שורה 97: השאלה "האם את מקווה לחלום" השתנתה בתרגום השירי ל"התרקמי חלום". השימוש בשורש רק"ם יוצר כאן זיקה סמנטית לבית הראשון של השיר, שם כתוב, כזכור, בהקשר דומה: "כְּחֹם הַיּוֹם נִרְקָם בּוֹ מִן הָאֵשׁ / הִים, הִים הַמֵּתַחַדֵּשׁ לְנִצָּחַ." זיקה סמנטית זו אינה קיימת כלשונה במקור, אך היא אקוויוולנטית לזיקות דומות אחרות הקיימות בו למכביר, והיא תורמת לריבודו של התרגום ולעיבוי השירי. שורה 99: "המים", במקור: onde, וזהי מילה ארכאית למים, שמשמעותה גם "גל" או "אדווה". המים משמשים כאן מטונימיה לים בכלל, ואילו "הזהב" הוא מטפורה לקרני השמש המשתברות עליו. השתברות זו היא שגורמת ל"צבעי השקר" הנראים לעיני בשר-רום (בניגוד לצבעים העתידיים להיראות ב"חלום", דהיינו במוות, שבו – אליבא דפול ואלרי – שוב אין כל שקריות או תעתוע). בתרגום השירי החלפתי את ה"מים" ואת ה"זהב" במהויות הקרושה מתה אף היא", במקור: La sainte impatience meurt aussi.

הכוונה היא כמדומה לקוצר הרוח הדתי לזכות לחיי העולם הבא. המוות הסופי, אומר כאן ואלרי, יבוא על הכול – גם על אותם המייחלים לו בדבקות ומאמינים כי הוא שער לעולם טוב יותר. בתרגום השירי ביקשתי למצוא ביטוי עברי-יהודי שווה-ערך, שימסור הן את השרה הסמנטי הדתי והן את העמדה האירונית ביחס אליו. בבוחרי לכתוב "גם דוחקי קצים ירדו דומה" התכתי את הביטוי המשנאי "דַּחֲקֵךְ אֶת הַקֶּץ" (לפי מילון אבן-שושן: "קצרה רוחו מלהמתין לסוף המקווה, ביקש לקרב את הקץ טרם זמנו") עם ביטוי משנאי נוסף: "מְחַשְׁבֵי-קֶצֶין" (לפי מילון אבן-שושן: "כיניו לאנשים שעסקו בחישוב הזמן שבו עתיד המשיח לבוא"). על הצירוף בין השניים, "דוחקי קצים", הוספתי את הביטוי המקראי "יורדי דומה" ("לא המתים היללריה ולא כל-יורדי דומה", תהלים קטו 17). חשוב לציין כי בעת שאני משתמש בתרגום באלויות כאלה, אינני מתכוון בהכרח להפנות את תשומת לבם של יודעי ח"ן לפסוק מסוים, אלא – באופן מעורר יותר – להעלות באוזניו של קורא העברית הדהוד מוכר.

(103) אֶלְמוֹת כְּחוֹשׁ, שְׁחוֹר וְזוֹהַב, / (104) מְנַחֵם עֶשְׂרֵי עַד אֵימָה זְרִי דַפְנָה, / (105) שֶׁהוֹפֵךְ אֶת הַמוֹת לְחֵיק אֵם – / (106) הַשֶּׁקֶר הַיֵּפֶה, הַתְּחַבּוּלָה הַחֲסוּדָה! / (107) מִי אֵינּוּ מְכִיר אֹתָם וּמִי אֵינּוּ דוֹחָה אֹתָם, / (108) אֶת הַגּוֹלְגוֹלָת הַחֲלוּלָה הַזֹּאת וְאֵת הַצְּחוּק הַנִּצְחִי?

שורה 103: "אלמוות", במקור: immortalité, שם עצם ממין נקבה. מינה הרקדוקי של המילה הוא בעל חשיבות גדולה בהקשר זה, היות שהאלמוות עובר האנשה ומוצג כאישה. בתרגום השירי בחרתי אפוא להשתמש בשם העצם "אלמותיות". שורה 104-105: דמותה של ה"אלמותיות" היא פרודיה מרה על ייצוגו האלגורי המסורתי של המוות. "מנחמת", במקור: consolatrice, שם עצם שיש בו השתמעות סרקסטית. האלמותיות מתוארת כמין מנחמת מקצועית, שכל נחמותיה לשווא. שם התואר laurée (מילולית: "עטורה זרי דפנה") מציג את המנחמת, במשתמע, ככהונה. בתרגום השירי: "כהונה שווא של נחמה כוזבת".

אבות תהומיים, ראשים בלי דר,
אתם, שתחת נטל העפר,
הנכם האדמה והיא בכם,
זכרו כי הרמה האמתית
אינה דבקה בכם, שוכני תחתית –
לוחכת היא פחי בלא רחם!

איבה עצמית או שמא אהבה?
שנה החשאית כל כף קרובה,
שכל כנוי ראוי לשכמותה!
אף היא רואה, רוצה, הוזה, פועלת!
בשרי ערב לה. כל חיי האלה
הם אות ושכיכות לחיותה!

<<

109) אבות עמוקים, ראשים בלתי מאוכלסים, / (110) אַתם, שתחת כל כך הרבה רגבי עפר / (111) הנכם האדמה ואינכם מבחינים בין צעדינו – / (112) המכרסמת האמתית, התולעת הבלתי-נמנעת / (113) לא נועדה לכם, הישנים מתחת ללוח; / (114) היא חיה מהחיים, היא אינה מניחה לי!

שורה 110: "רגבי עפר", במקור: pelletées, מילה הנגזרת משם העצם pelle, "אֵת הפירה". משמעותה המילולית: "תכולתו של אֵת", ובהשאלה: כמות גדולה.
שורה 112: "המכרסמת האמתית, התולעת הבלתי-נמנעת..." – התרגום המילולי של המילה ver, המופיעה במקור, הוא "תולעת". בתרגום השירי העדפתי לכתוב "רִמָּה", בשל השתמעויותיה של המילה במקורות המקראיים והמשנאיים, המתאימות להקשר הנוכחי. בד בבד ביקשתי להישען על הסמיכות, השכיחה למדי במקורות, בין המילה "רִמָּה" למילה "עפר" (למשל: "לְבַשׁ בשרי רִמָּה וגוש עפר", איוב ז 5; "מָקוֹם עפר, רמה ותולעה" פרקי אבות, ג 1). התרגום השירי עושה שימוש בסמיכות דומה: "אַתם, שתחת נטל העפר / [...] זְכְרוּ כִי הִרְמָה האמתית / אינה דְבָקָה בכם [...]". ובכך טוען את הבית בהדהוד עברי מוכר. רימה אמתית זו, הדבקה בחיים ולא במתים, מסמלת כמדומה את התודעה האנושית.

שורה 114: "היא חיה מהחיים", במקור: Elle vit de vie. הפועל vit יכול להיתרגם גם ל"מתפרנסת" או "ניזונה". בתרגום השירי העדפתי להטעים את הוראתה זו של המילה, באמצעות השימוש בפועל "לוחכת". פועל זה מקיים זיקה סמנטית לבית החמישי של השיר ("אַת הבל עתידי אני לוחך") – זיקה שאינה קיימת כלשונה במקור, אך היא אקווילנטית להדהודים פנימיים רבים המצויים בו. המילה "חיים" היא כאן שם מופשט (life), ולא צורת הריבוי של "חי". כדי להימנע מפלג המשמעות שעלול היה להיגרם משימוש במילה "חיים", בחרתי לכתוב בתרגום השירי: "לוחכת היא בַּחֲיִי".

115) אֶהְבֶּה, אולי, או שנאת עצמי? / (116) שנה הסודית כל כך קרובה אלי, / (117) שכל שֵׁם עשוי להתאים לה. / (118) אך מה זה חשוב? היא רואה, היא רוצה, היא חולמת, היא נוגעת! / (119) בשרי עֵבֶב לה, ואפילו על ערשי / (120) אני חי משייכות לְחֵי הזה!

שורה 118: בשורה זו מופיעים לא פחות מארבעה פעלים, שכולם במקור בני הברה אחת בלבד. לפני כל אחד מן הפעלים מופיע כינוי הגוף il, "הוא" (המתייחס ל-ver, "רימה" או "תולעת", מילה שמינה הדקדוקי בצרפתית הוא זכר), וכך נוצרת חפיפה הדוקה בין המשקל הימבי לבין החלוקה התחבירית של השורה. הדבר משרה על השורה מקצב תזויתי, שכמו מחקה את התרוצצותה העיוורת של התולעת. בתרגום השירי ביקשתי ליצור מקצב מקביל, אלא שאורכם של הפעלים העבריים חייב לוותר על החזרה על כינוי הגוף "היא". כפיצוי על אובדן זה השתמשתי בתרגום בארבעה פעלים בבניין פִּעַל, המקיימים מצלול מובהק של תנועות o ו-a ("אך היא רוֹ-אָה, רוֹ-צָה, הוֹ-צָה, פוֹעֵלֶת), ו"מאיצים" אגב כך את המקצב.

שורה 119: "אפילו על ערשי", במקור: jusqu'à sur ma couche. השימוש במילה couche, "ערש", נדמה סתום למדי בהקשר זה, אך ברור כי המילה אוצרת קונוטציות הן למיטת היולדת ולערוש של התינוק והן לערש הרווי ולמנוחת הקבר. נראה אפוא ש"ערש" זה משמש כאן מטונימיה לכל מעגל החיים, ובעיקר להולדה ולמוות. מכאן, בתרגום השירי, הצירוף: "כל חיי האלה".

זנון, זנון זרונגי, הו, איש אלאה!
שספת את גופי בחץ קולע,
שעף ואין הוא עף, ובה בעת
מוליד אותי הצליל, החץ קוטל!
הו, שמש! צל של צב לנפש, צל
אכילס הנניח והשועט!

לא, לא! אל העדן הבא! שבר,
גופי, את קיומך המהרהר!
חיקי, את הולד הרוח גמע!
משב הים מחיה אותי: הו, כוח
מלוח! אל הים ארוץ לקלח
ושטוף חיים אצורף לאדמה!

<<

(121) זָנוֹן, זָנוֹן אֶכְזֹר! זָנוֹן אִישׁ אֶלְאָה! / (122) הַאוּמָנִים פִּילַחַת אוֹתִי בַחֲץ הַמְכוּנָה / זוֹה, / (123) שְׂרוּטָט, עַף וַאיֵנו עֵף! / (124) הַצְלִיל מוֹלִיד אוֹתִי וְהַחֲץ הוֹרֵג אוֹתִי! / (125) הוּ, הַשְּׁמֵשׁ... אִיזָה צַל שֶׁל צַב / (126) לְנֶפֶשׁ, אֶכִּילֵס הַנִּיחַ בַּצַּעְדֵי עֵנֵק!

שורה 121-126: בבית זה משלב ואלרי שניים משלושת הפרדוקסים המפורסמים של זָנוֹן איש אלאה, הפילוסוף בן המאה החמישית לפני הספירה: פרדוקס אכילס והצב (אכילס קל הרגליים, שלעולם אינו מצליח להדביק בריצתו את הצב) ופרדוקס החץ (חץ שעף באוויר, אך היות שבכל רגע נתון הוא נמצא בנקודה מוגדרת, דומה כי אין הוא מצוי כלל בתנועה). זאת, כאמירתו האירונית, "כרי לשוות לשיר קצת נופך פילוסופי".

שורה 121: בתרגום השירי של השורה הראשונה בחרתי לכתוב "זָנוֹן! זָנוֹן! זָנוֹן! זָנוֹן!": חריגה סמנטית קטנה יחסית מן התרגום המילולי ("זָנוֹן! זָנוֹן! זָנוֹן! זָנוֹן!"), שהודות לה זכתה השורה במצלול שירי עשיר (המבוסס על האליטרציה של צלילי הו' והג').

שורה 122: גם בשורה זו נתתי בתרגום השירי קדימות למצלול, ואת הצירוף "פילחַת אוֹתִי", במקור: m'as-tu percé, תירגמתי: "שיספת את גופי". בכך נוצרה אליטרציה עשירה של צלילי פ' ות' – מעין המחשה פונטית למעוף החץ.

שורה 126-126: בשתי השורות האחרונות בבית "מדלג" ואלרי על חלקי דיבר המתחייבים בתחביר השגור, והתוצאה היא משפט מוקשה, העשוי להיקרא בכמה דרכים שונות. הקריאה המסתברת ביותר היא זו: "השמש (כמוה כ-) צל של צב / לְנֶפֶשׁ, [שכמוה כ-] אכילס הניח בצעדי ענק." השמש מושווית לצלו של הצב מן הפרדוקס של זָנוֹן, ואילו אכילס מסמל את הנפש. התחרות היא אפוא בין השמש כסמל הישות העליונה, ההוויה הבלתי-מושגת, לבין נפש האדם, שנגזר עליה להפסיד תמיד במרוץ.

(127) לֹא, לֹא! עֲמוֹד! אֵל הַעֵידָן הַבֹּא! / (128) שְׂבוֹר, גּוֹפִי, אֵת הַתְּכֵנִית הַמַּהֲרֶרֶת / זוֹאֵת! / (129) שְׁתָּה, חִיקִי, אֵת לֵידַת הַרוּחַ! / (130) צִינָה, הַנְּשַׁפֵּת מִן הַיָּם, / (131) מְשִׁיבָה לִי אֵת נִפְשִׁי... הוּ, כּוּחַ מְלוּחַ! / (132) הַבָּה נְרוּץ אֵל הַיָּם וְנִשְׁוֹב וְנִשְׁטַף מֵהֶם בַּחַיִּים!

שורה 130: "צינה", במקור: fraîcheur, מילה שניתן לתרגמה גם ל"רעננות". בשל מגבלות המשקל תימצתי בתרגום השירי את המשפט המורכב "צינה, הנשפת מן הים, / משיבה לי את נפשי" למשפט הפשוט: "משב הים מחיה אותי."

שורה 132: "נשוב ונישטף", במקור: rejaillir, פועל שניתן לתרגמו גם ל"לקלוח" או ל"נבוע". בתרגום השירי פיצלתי את האינפורמציה האצורה בפועל rejaillir וביטאתי אותה באמצעות שני שורשים עבריים נפרדים: קל"ח ("אל הים ארוץ לקלוח") וצו"ף ("ושטוף חיים אצוף לאדמה").

כֹּז, יָם גְּדוֹל שֶׁהַזֵּיזוֹת זוֹרַע,
עוֹר שֶׁל פְּנֵתֶר, כְּתַנֵּת שְׁחַרְיָה
הֵם רִכְבוֹת צְלָמֵי חֲמָה, נְחָשׁ
שֶׁכּוֹר מִכְּחוּל בְּשָׂרוֹ, נְחָשׁ נוֹשֵׁךְ
אֶת זַנְבֵי נִיצוּצוֹתָיו הַמְשַׁתְּכָשֵׁךְ
בְּסֵאוֹן גְּלִים עֲצוּם שְׂכָמוֹ נִלְחָשׁ.

לְחֵיזוֹת! לְחֵיזוֹת עֲכָשׁוֹ! הָרוּחַ קָם
עַל עֲמוּדֵי הַסֶּפֶר לְטָרְקָם,
וְגַל נִתַּז בְּעֵז מֵהַנְּקֵרוֹת!
דָּאוּ, דְּפִים, הִרְקִיעוּ וְקוּוּ!
נִתְּצוּ, גְּלִים! נִתְּצוּ וְהִקְוּ
בְּגַג הַזֶּה שָׁבוּ נִקְרוּ סִירוֹת!

(133) כן! ים גדול הניחן בהזיות, / (134) עור של פנתר, מעיל מחורר / (135) באלף אלפי אלילים של השמש / (136) הַיְדְרָה שלוחת רסן, שיכורה מבשרה הכחול, / (137) השכה ונושכת את זנבה המתנוצץ / (138) בְּשֵׁאוֹן הַדּוּמָה לְשֶׁקֶט.

שורה 133: המילה mer, "ים", היא נקבה בצרפתית, וכך גם שלושת שמות העצם המופיעים בהמשך הבית כמטפורות לים ("עור", "מעיל ורומאין", "הידרה") – הַלִּימָה דקדוקית, שעליה מושתתת במידה רבה רקמתו המטפורית של הבית. בתרגום השירי הקפדתי על התאמה בין המין הדקדוקי של המילה "ים" בעברית – זכר – לבין מינם הרקדוקי של שניים משמות עצם אלה: "עור" ו"נחש". בשלישי – "כותונת" – הטו את הכף שיקולים אחרים.

שורה 134: מעיל, במקור: chlamyde (מיוונית עתיקה: כְּלָמִיס), מעיל צמר ארוך המוצמד לכתף באמצעות סיכת מתכת, לבוש גברים אופייני ליוון ולרומא בעת העתיקה. בתרגום השירי נמנעתי משימוש בתעתיק עברי של מילה זו והעדפתי על פניה מילה המעוררת קונוטציות עשירות בעברית: "כותונת".

שורה 135: "אלילים של השמש", במקור: idoles du soleil. המילה idole מופיעה כאן במשמעותה האטימולוגית: "צלם", "דמות רפאים" (מיוונית עתיקה: אידולון). בתרגום השירי כתבתי אפוא: "רבבות צִלְמֵי חֶמָה". בשורה הבאה נוקט ואלרי מהלך דומה, בעת שהוא משתמש בשם התואר absolu במשמעותו האטימולוגית, "שלוח רסן", "פורץ גבולות", ולא דווקא במשמעות השגורה בצרפתית המודרנית, "מוחלט" ("הידרה שלוחת רסן").

שורה 136: "הידרה" היא מפלצת מיתולוגית מרובת ראשים, דמוית נחש מים, שקטילתה היתה אחת משתיים-עשרה מטלותיו של הֶרְקֵלֶס, אך למילה הצרפתית hydre יש משמעות נוספת: "מים". בתרגום השירי העדפתי לכתוב "נחש". זאת, בשל הורות היחסית של המונח "הידרה" בעברית (בניגוד לצרפתית, שבה "הידרה" היא ייצוג ספרותי רווח של כוחות הרע) ובשל היעדר הקונוטציה המידית ל"מים" (למרות קיומן של מילים שאולות כ"הידרוינימקה", "הידראולי" וכו'). יתרון נוסף הכרוך בבחירה ב"נחש": האפשרות לנצל לצורכי המצלול השירי את הלשון נופל על לשון "נחש נושך".

(139) הרוח קמה...! צריך לנסות לחיות! / (140) האוויר העצום פותח וסוגר את ספרי, / (141) רסיסי הגל מעזים להינתו מהצוקים! / (142) עופו לכם, דפים מסוחררים! / (143) נַתְצוּ, גלים! נַתְצוּ במים צוהלים / (144) את הגג השקט הזה שבו ניקרו סירות מפרש.

שורה 140: "האוויר [...] פותח וסוגר את ספרי": הכוונה היא – קונקרטי – לספר שכותב המשורר, לשיר ההולך וקרב לסיומו, אך זוהי בוודאי גם מטפורה לקיום האנושי ("ספר החיים"). בתרגום השירי: "הרוח קם / על עמודי הספר לטָרַקם".

שורה 141: "רסיסי הגל מעזים להינתו": בתרגום השירי החליף תואר הפועל "בעוז" את הפועל "להעז". המצלול העשיר שנוצר אנכ כך ("וגל ניתו בעוז מהנְקָרות") כמו מחקה פונטית את ניתוץ הגלים.

שורה 144: השורה החותמת את השיר חוזרת לרימוי ההתחלתי של פני הים כגג. אך אם בפתחת השיר מופיעות סירות המפרש רק במרומו, באמצעות המטפורה של היונים הפוסעות על הגג, הרי שכאן מוזכרות הסירות במפורש. המטפורה מעולם הציפורים מתייחדת הפעם לשיטוץ של הסירות, המתוארות כמנקרות בגג (כלומר, בפני הים).