סיון בסקין:
"למה לעזאזל X לא מתורגם לעברית? מה, הכל אני צריכה לעשות פה לבד?"

1. בכל מה שנוגע לנאמנות בתרגום, אני אנוכית: לפני כל הנאמנויות האלה, אני נאמנה לעצמי, כלומר, לטעם הספרותי שלי – מפני שהטעם הספרותי שלי הוא ה"אני" האמיתי ביותר שיש לי. כשאני בוחרת יצירה לתרגום, או נענית להזמנת תרגום של יצירה שאהובה עלי, אני קודם כל רוצה לחלוק את היצירה האהובה עם החברים שלי, ובכלל עם קוראי העברית, שאינם קוראים בשפת המקור, ואולי אינם מכירים את היוצר. להעניק להם את ההזדמנות להכיר את היוצר ואת היצירה בתרגום טוב ומהנה, פירושו לקרב אותם אלי, להשקפת העולם שלי, לעולם התרבותי שלי, לאפשר להם לאהוב את המחבר כמו שאני אוהבת אותו. בשנים שחלפו מאז שמצאתי את עצמי בישראל, ובעיקר בשנים האחרונות, הצלחנו (כך אני חושבת) לפתוח את קוראי העברית אל הספרות הרוסית ולשבור קצת את הרתיעה ממנה. כך יותר אנשים הופכים להיות שותפים לחלקים רחבים יותר ממני, מה שעושה את חיי לנעימים יותר.

עם זאת, בהחלט נוכחת גם התחושה של ייצוג המחבר המקורי במרחב העברי, במיוחד אם אני המתרגמת היחידה של אותה יצירה לעברית, בוודאי אם אני המתרגמת היחידה של אותו יוצר לעברית. בתהליך התרגום אני מנסה "להפוך למחבר המקורי" ולכתוב כפי שהוא היה כותב, לו היה כותב בעברית של ימינו. וכשקוראים מתאהבים בו בזכות התרגום שלי, אני מרגישה שעבודת הייצוג שלו בישראל נעשתה היטב. כמובן, זה יכול לגרום למשורר ומתרגם כמו דורי מנור להרגיש "האלמנה של בודלר", כהגדרתו המשועשעת, אבל אם הסטטוס הזה מביא הרבה אהבת קוראים לבודלר והרבה אחווה וקִרבה ל"אלמנתו", הרי שאני מוכנה לשאת באחריות הזאת. אחרי הכל, גם אנחנו המתרגמים וגם ה"בודלרים" שלנו סבלנו די והותר מבדידות, אחרת לא היינו במקצוע הזה. הרווחנו את האחווה הזאת ביושר. במובן מסוים, התרגום – ובמיוחד תרגום בידי מהגרים, אבל לא רק – הוא מסלול מילוט מהבדידות, באורך חיים שלמים. עובד טוב יותר מאלכוהול, מסמים ומאפליקציות להיכרויות.

4. מעניין שמי שטבע את האמירה הזאת על קדימוּת התוכן למוזיקה, הוא דווקא אחד המחברים הגדולים של הנונסנס ולא של "סנס". לא אתפלא אם לואיס קרול בכלל מהתל בנו, ולמעשה עובד הפוך: מחפש חרוזים מבריקים, כעין חידות היגיון עם פתרון אלגנטי (בכל זאת, מתמטיקאי!), כאשר הצליל הוא שמוביל אותו לפתרון, לסיפור, לאותו נונסנס מבריק שעולה בדעתנו כשאנחנו חושבים "לואיס קרול". במידה מסוימת, העיקרון הזה מנחה אותי בכתיבה המקורית שלי, אם כי לרוב ללא האלמנט האבסורדי. הרי, כפי שאמר יוסף ברודסקי, החרוז – והשירה בכלל – הוא אמצעִי להאצת המחשבה: כלומר, הוא יכול להוביל את המחבר למקומות רחוקים בהרבה מאלה שבהם תכנן לבקר כשהתחיל את השיר.

הסיפור עם התרגום הוא קצת אחר. הרי המחבר המקורי כבר עשה את כל התרגילים האלה, כבר האיץ את מחשבתו והגיע לאותם מקומות רחוקים. לפיכך, תרגום לא יכול להתחיל מחיקוי המבנה הצלילי של המקור, אלא צריך להתחיל מהמשמעות – וזה כבר קרוב יותר לטענה של קרול. אינני ממליצה לשום מתרגם לוותר על התבניות של השיר המקורי (כך, תרגום בחרוז חופשי של שיר שנכתב במקור בחרוז ומשקל, הוא בעיני מעשה בלתי־נסלח), אבל בהחלט ייתכן שהצלילים בתרגום אכן ידאגו לעצמם – לא כמו בשפת המקור, אלא אחרת, וייצרו רעננות ונאמנות גדולה יותר למקור.

אפשרות אחרת היא לספק לשיר המתורגם תבניות שדווקא לא היו בו בשפת המקור, מפני שזו האחרונה לא עובדת באותן תבניות שנגישות לקורא בשפת היעד – אבל אז מוטב לקרוא לתוצאה "עיבוד" ולא "תרגום". כך עשיתי, למשל, עם שיריו של קטולוס שתרגמתי לאנתולוגיה "נפלאתה": אם בעברית ממילא חסרות תכונות מסוימות של השירה הרומית, למה לא אעבד את השירים בחרוז ובמשקל שכן קיימים בעברית? כמובן, בעיבוד כזה יש אלמנט קומי מסוים, כי הוא מכניס אנכרוניזם מכוון ותופעות של תרבות אחרת לחלוטין. אבל הרי באנו כדי לשחק!

5. רוב הקלאסיקה והשירה שתרגמתי הן יצירות מהמאה העשרים, שבמובן מסוים הפכו לקלאסיקות מול עיני. והנה הדוגמאות: מרינה צווטאייבה תמיד היתה יוצרת חוץ־ממסדית; לשמחתי, כבר לא זכיתי לחיות בימים שבהם ספריה היו אסורים במולדתה, אבל גם בתקופתי היה קשה להשיג אותם, תכנית הלימודים התעלמה מהם (ואולי טוב שכך), ואילו כתבי העת של ימי הפרסטרויקה בדיוק החלו להחזיר אותה לקורא בימי ילדותי; מיד לאחר מכן התברר שרבים מאוד המשכילים קוראי הרוסית שיודעים שורות רבות מאת צווטאייבה בעל פה.

סרגיי דוֹבְלָטוֹב מת (בגיל צעיר למדי, 49) כשהייתי כבר בת 14, ובדיוק הייתי עסוקה במעבר לישראל. ספריו לא פורסמו במולדתו בזמן אמת, הוא פָּרח כסופר בארצות הברית. שנים אחדות לאחר מותו הוא הפך לאחד הסופרים הנקראים ביותר במולדת, ומשפטים מספריו הפכו לסוג של קוד תרבותי שבאמצעותו אנשים ממש יכולים לתקשר זה עם זה.

אנדרי טַרְקוֹבְסקי אמנם זכה בהכרה בינלאומית רחבה כבר אחרי סרטו הראשון ("נעורי איוון", 1962), אבל הצליח לביים שבעה סרטים בלבד, ובסופו של דבר נאלץ להגר, מפני שגם הוא לא ממש התיידד עם הממסד הסובייטי. סרטים הם לא כמו שירים למגֵירה: סרטים זקוקים למימון. כשהממסד הוא המממן היחיד, פגיעה בידידות עמו יכולה להיות קטלנית. העיזבון הרוחני של טרקובסקי – שבעת סרטיו – הפך לקורפוס שכולו קלאסיקה, פחות או יותר בתקופה שלי (הוא מת ב־1986).

לבסוף, גאיטו גַזְדָנוֹב, סופר־מהגר שזכה להערכה גדולה בחייו, לאחר מכן נשכח, ונקרא (תרתי משמע) שוב בשנים האחרונות. אין לי ספק שמקומו בשורת הקלאסיקונים הרוסים של המאה העשרים: זוהי איכות מוצקה שקיימת בספריו.

מעניין שכל הארבעה הם מהגרים (צווטאייבה חזרה בסופו של דבר בעקבות בעלה שהסתבך, וחבל שחזרה). סופר־מהגר הוא – בהגדרה – מחוץ לקלאסיקה של מולדתו, עד שמולדתו תהיה מסוגלת להכיל אותו ולהבין ששאר העולם רואה אותה, בין היתר, דרך עיניו.

אולי הדוגמה המזוקקת ביותר היא האבולוציה של השקפות האירים על ג'ויס. אבל עדיין גדול עלי לתרגם ג'ויס.

ככל הנראה, יש בהפיכה הזאת של סופר לקלאסיקה, שהתרחשה בימי חיי, משהו שמושך אותי. היא קצת משאירה אשליה שגיליתי אותו בעצמי. לפחות לעצמי ולקהל העברי.

7. עכשיו, כשאני מסתכלת על חיי אחורה (כבר מתחיל להיות מותר לי להסתכל על חיי אחורה, כי אהיה השנה בת ארבעים, וזה כבר קצת פחות מביך), נורא ברור לי שהכל, ממש הכל הוביל אותי לקראת העיסוק בתרגום. אבל אני יכולה לבדל כמה שלבים בהתפתחות הזאת.

ראשית, גדלתי עד גיל 14 בווילנה, שהיתה באותם ימים עיר רב־לאומית ורב־תרבותית, שבה בהכרח נחשפים למספר שפות: ליטאית, רוסית, פולנית, ובמשפחה שלי היתה נוכחות גם ליידיש, לעברית (מצד סבתא שלמדה בגימנסיה עברית לפני המלחמה) ולגרמנית (מצד הסבתא השנייה, שהיתה מורה לגרמנית). החיים התנהלו בשתי שפות במקביל, והייתי רגילה לכך ששפה היא עוד ממד של המציאות, שערכו יכול לגדול ולהשתנות, ולא קונסטנטה חלילה. בהתאם, החיים בווילנה גם לימדו אותי שאתנוצנטריות זה דבר מגעיל.

שנית, היתה חשיבות מסוימת לכך שצדדים שלמים מהעולם, שנגישים בקלות היום, לא היו נגישים לילדה שהייתי – משום שהיו אלה שנות השמונים ולא היה לנו אינטרנט, ובמקום זה היה לנו מסך ברזל. לכן, כשכבר הצלחתי לשים יד על שיר או אפילו על ספר כלשהו שמאוד רציתי, אבל מצאתי רק בשפה אחרת, הדרך היחידה לשמור אותו לעצמי (במיוחד אם אחר כך היה צריך להשיב אותו לספרייה או לבעליו) היתה לתרגם אותו במחברות בית ספר, רק בשביל עצמי. כך תרגמתי מאנגלית, בגיל שתים־עשרה, מדריך טיולים לרומא שאלוהים יודע איך הגיע לביתה של חברה שלי. זה היה הדבר הכי קרוב לטיול ברומא שהיה זמין לי ב־1988, ולא הייתי מוכנה לפספס את ההזדמנות.

הצעד הבא היה להפוך למהגרת ולגלות שרוב החברים החדשים שלי לא יכולים לקרוא את השירים שלי, וגם חלק גדול מהספרות שקראתי ואהבתי. כך העברתי את כל הכתיבה המקורית שלי לעברית, והתחלתי לחשוב לעתים קרובות: "הם חייבים לקרוא את X! זה ספר גדול! למה לעזאזל X לא מתורגם לעברית? מה, הכל אני צריכה לעשות פה לבד?"

שנת 2004 תפסה אותי לא מוכנה לשני דברים: להתפתחות מסחררת ומורכבת בחיי האהבה שלי, ולטלפון מעורך כתב העת הזה, שעדיין היה אז בהתהווות. העורך אמר שאני חייבת לתרגם ושאין לי ממה לחשוש, ואני אמרתי שהאנשים המעורבים בסיפור האהבה שלי חייבים לקרוא את "סיפורה של סונצ'קה" של מרינה צווטאייבה, כי זאת הדרך היחידה להבין מה זה היה. כך נולד התרגום האמיתי הראשון שלי, שאחריו כבר לא יכולתי לעצור.