

שמעון זנדבנק

הפתיל והפקעת: דליה רביקוביץ מתרגמת את ייטס

דליה רביקוביץ המעיטה לתרגם שירה. נראה שהעניין לא משך את לבה, וחטיבת תרגומי השירים המעטים שהשאירה וכללה בספרה "תהום קורא" (1976) היא שוליית לגמרי לגוף יצירתה. שלושה-עשר התרגומים הכלולים ב"תהום קורא" מהווים מבחר מקרי לחלוטין: שני שירים של ת.ס. אליוט (אחד מהם חלקי מאוד), אחד של אדגר אלן פו, שלוש בלדות סקוטיות. לעומת זאת יש אחידות ביתר השבעה: כולם של ויליאם בטלר ייטס ושישה מתוכם לקוחים ממחזור שירים אחד, שירי "ג'יין המשוגעת" מתוך קובץ מאוחר של ייטס, Words for Music Perhaps (1932) – שם שבתרגום העברי נשמטה ממנו המלה perhaps והצטמצם ל"מלים למנגינה"¹.

ברור שההתמקדות בייטס אינה מקרית. כאן, שלא כמו בשאר התרגומים, ניכרת נטיית-לב או אף פרויקט תרגומי אפשרי. ונשאלת השאלה למה ייטס – ולמה ג'יין המשוגעת דווקא.

ג'יין היא אחת המסיכות שייטס הרבה לעטות, בין השאר כדי לברוח מן האישי, או לכרוך את האישי בעטיפה בלתי-אישית. "אני רוצה", הוא כותב על שירי הקובץ הזה לידידתו אוליביה שייקספיר, "שיהיו לגמרי רגש ולגמרי בלתי-אישי". את ג'יין המשוגעת הרכיב, כנראה, משתי דמויות שבמציאות, האחת "מרי המטורללת" (Cracked Mary) שהיתה משוטטת שנים לפני כן בשדות אירלנד ורואה בדמיונה פרשים שמימיים על סוסים לבנים דוהרים בלילות אל דלת בקתתה; והשנייה אשה זקנה שגרה סמוך לאחוזת לידי גרגורי, ידידתו של ייטס, והיתה, לדבריו, "הסאטיריקנית המקומית, נוראה מאוד" ו"בעלת כוח דיבור חצוף עד לא ייאמן". ומעבר לשתיים אלה הוא כותב באוטוביוגרפיה שלו: "כדבלין ראיתי לעתים קרובות נשים זקנות מהלכות בראש זקוף וגוף כחוש, מדברות עם עצמן בקולי קולות, מטורפות משתייה ועוני [...] הן היו דמויות מרומנס. דה וינצ'י צייר נשים שנראו כך והחזיקו את גופן בצורה כזאת".

המסיכה ה"לגמרי בלתי-אישית" הזאת היא אפוא "לגמרי רגש", ביטוי של אנרגיה אישית מאוד: פרץ רגשות תוקפניים שמילאו את ייטס באותו זמן, תוצאה, כמו שהוא מגלה לאוליביה שייקספיר, של מצב בריאותי רופף שהיה מלווה תסכול מיני עז. מכאן הדגש הגלוי של תשוקה פיזית במחזור שירים זה, הסובב סביב שלוש דמויות: ג'יין עצמה, ג'ק אהובה, והבישוף. ג'יין היא שמייצגת את הגוף מול הסגפנות המיובשת של הבישוף, נציג הרוח ה"מורם מעם", הגוער בג'יין על אהבתה לג'ק ה"תרנגול הנפוח" (על זה ראו להלן). ג'יין מוחה:

וְאֵף לֹא הָיָה עוֹד בִּישׁוּף כְּשֶׁהָחֵרִים
 אֶת ג'ק הַסּוֹכֵן הַמְשׁוֹטֵט בְּכַפְּרִים
 (כָּל הַיֵּתֶר מִצָּאוּ מְנוּחָה בְּקִבְרָם)
 וְהוּא שָׁאֵף כְּמֵר פְּשׁוּט לֹא הָיָה
 נוֹפֵף בְּסִפְרוֹ וְצֶעַק כְּרוֹכֵיָה
 שְׁחִינּוֹ כְּדֶרֶךְ חַיָּה עִם חַיָּה.
 נַפְקָנִית וְהָאִישׁ הַמּוֹרֵם מֵעַם. (עמ' 328)

במפורסם בשירי המחזור, "Crazy Jane Talks with the Bishop", שדווקא אותו לא תירגמה דליה רביקוביץ, מטיף הבישוף לג'יין לבנות את ביתה בשמים "ולא בדיר מזוהם", והיא עונה לעומתו שהטהור והמזוהם כרוכים זה בזה ושהטהור זקוק למזוהם. ובהמשך השיר, בניסוח נועז ופראי: "האהבה בנתה ביתה בפתח הצואה"².

ובכן, אם חוזרים לרביקוביץ, למה דווקא ג'יין המשוגעת? קודם כל מפני שג'יין היא מסיכה "לגמרי בלתי-אישית" שמאחוריה "לגמרי רגש". והרי לא מעט מסיכות בלתי-אישיות ועמוסות רגש מופיעות בשירי רביקוביץ. יצירתה שזורה דיוקנאות של נשים, שהן היא ולא היא: האשה שקר לה, שלא זוה מהבית ומתעטפת במשהו ונחנקת ורוצה וניל ("כל השירים עד כה", עמ' 135), או האשה הזעירה ששוכבת על הגב ושולחת יד או שתיים בתנועה חסרת ממש (עמ' 222), או האשה שמחזיקה תמונה קטנה ו"בתוך העיגול הפנימי היא נקרעת" (עמ' 224). המשוגעת של ייטס, שבוערת באהבה לג'ק אבל גם "עומדת על טעותה", השוכבת עירומה ונחבאת במסתור ורוחה המתה ממשיכה ללכת אחרי ג'ק, משתבצת באורח טבעי בפורטרטים של ה"משוגעות" של רביקוביץ עצמה, אולי כמין תשליל שלהן: כאילו הסבילות הילדותית-נשית וההסתגרות הפרנואידיית שלהן נועדו להגן עליהן מפני האש הבווערת בג'יין, שהיא גם בעירה פנימית בתוכן, המאימת לשרוף אותן עצמן.

מצד אחר יכולה הגישה הפמיניסטית לשירי רביקוביץ, שקנתה לה מהלכים

בשנים האחרונות, לשפוף אור נוסף על הבחירה בג'יין המשוגעת.³ על-פי גישה זו תצטייר הבחירה בג'יין כבחירה בנשי-הדחוי בניגוד לגברי-הפטריארכלי שבדמות הבישוף. רביקוביץ, יאמרו בעלי הגישה הזאת, חשה קרבת-נפש לג'יין מפני שג'יין היא האשה שקוראת תיגר בשם מלאות החיים על העריצות הלוגוצנטרית הצחיחה. באמצעות ג'יין יכולה רביקוביץ "לשלח קללות על ראשו" ו"לירוק בפניו של ההוא" – של זה ש"נופף בספרו וצעק ככרוכיה / שחינו כדרך חיה עם חיה", כלומר של זה המכפיש את הגוף הנחות-כביכול ולא יודע שאהבה שאין בה נשמה וגוף גם יחד נדונה להישאר חסרת סיפוק (אינני בטוח שהדברים ברורים בגרסתה של רביקוביץ: "האהבה אינה / יודעת שובע / אם נגרע ממנה מה / הגוף או הנשמה" – עמ' 331).

בין יתר ההכפשות שלו הוא קורא לג'יין "נפקנית" (ב"ג'יין המשוגעת והבישוף", עמ' 328). כך על-פי תרגום רביקוביץ. וזוהי, צר לי לומר, טעות מוזרה. במקור אומר הבישוף "coxcomb", מלה שפירושה המקורי כרבולת, ולימים התייחדה למצנפת דמוית-כרבולת של מוקיון, ולכסוף לאדם מטורזן ומנופח, מין תרנגול נפוח. הבישוף מתייחס כאן לא לג'יין אלא לג'ק וקורא לו "תרנגול נפוח", בעוד הוא עצמו – בין שכך הוא קורא לעצמו או שכך קוראת לו ג'יין באירוניה – "האיש המורם מעם" (באנגלית the solid man, סולירי או מהימן יותר מאשר "מורם"). הפזמון החותם כל בית הוא אפוא "התרנגול הנפוח והאיש המורם מעם", ולא כרביקוביץ "נפקנית והאיש המורם מעם". השניים שג'יין מעמידה זה מול זה הם ג'ק ה"תרנגול" והבישוף ה"מורם מעם", ומה שקורה במהלך השיר הוא שהפזמון, תוך שהוא חוזר, מתהפך במובלע והצמד מחליף תפקידים: ג'ק המת, ה"ברוש הרענן", הוא המורם מעם או המהימן, ואילו הבישוף הצועק ככרוכיה ועורו מקומט כרגל של ברווז הוא-הוא התרנגול הנפוח. איך נשתרבה לכאן טעות כזאת (ואף לא תוקנה שנים אחר כך, ב"כל השירים עד כה")? שהרי לא רק במלה עצמה מדובר, אלא במבנה השיר כולו: היפוך התפקידים מרכזי לשיר – נציג הממסד ה"רוחני"-כביכול שהופך במובלע לתרנגול נפוח, ונציג הגוף והאהבה שעולה לדרגת "מורם מעם" – וזה עיקר ההפסד עקב טעותה של המתרגמת.⁴

הייתי רוצה לעבור למשהו שנראה לי מרכזי יותר. כוונתי לשאלת הקשר בין תרגומיו של משורר, אפילו כשמדובר בגוף קטן של תרגומים, ושירתו המקורית – וכבר נגענו בשאלה הזאת כששאלנו מה לדליה רביקוביץ ולג'יין המשוגעת דווקא. בדיקה מקרוב של אחד התרגומים, "ג'יין המשוגעת וג'ק איש המסעות" (עמ' 332), עוררה בי כמה מחשבות נוספות בעניין זה.

את המחשבות האלה אפשר לסכם – אם להקדים טענה לראייה – כלהלן: המודוס או הסולם השירי של ייטס עובר מודולציה, ולו גם דקה, בנוסח של רביקוביץ. השיר המתורגם הוא במודוס או סולם אחר מן השיר במקור. ועוד: המודולציה שהשיר עובר בתרגום מצביעה אולי על מגמה של התפתחות בשירתה של המתרגמת עצמה.

תאמרו: ואיזה שיר מתורגם לא עובר מודולציה ממין זה או אחר? הברדלי מילון, תחביר, תרבות, מסורת וכו' כופים שינוי סולם קיצוני יותר או קיצוני פחות על כל טקסט, כשהוא עובר משפה לשפה. אבל מה שנראה לי מעניין בתרגום "ג'יין המשוגעת וג'ק איש המסעות" הוא שההברדליים הדקים מצטרפים כאן יחד למגמת שינוי מכוון, לא-מודע כנראה, שאינו נכפה באמצעות הברדלי השפות. הבחירות התרגומיות של רביקוביץ, מדעת או שלא מדעת, מצביעות אם כן על העדפות פואטיות, ומכאן חשיבותן האפשרית להבנת הפואטיקה של שירתה-היא ואולי, כאמור, להבנת מגמה מסוימת ששירתה עוברת משלביה המוקדמים לשלביה המאוחרים יותר.

מבחינה מסוימת יש קרבה בין הפואטיקה של רביקוביץ לפואטיקה של ייטס. וכבר אמרנו שהשימוש במסיכות, גם אצל ייטס וגם אצל רביקוביץ, מעיד על מגמה אימפרסונלית משותפת. "כל האישי נרקב חיש-מהר", כותב ייטס באחד המבואות לשיריו, "יש לארוז אותו בקרח או במלח". והאריזה, לדעת ייטס, היא קודם-כול המיתוס. "האימפרסונליות", כותב עליו מבקר אחד, "מתגלית לא מחוץ לעצמך, אלא ברובד נפשי עמוק ואפל יותר מזה שבו שולטות המחשבה וה'השקפה' המודעות; ברובד שבו, כפי שהיה מבטא זאת ייטס, נפשו של הפרט נהיית נפשו הכללית של השבט".⁵ והיכן מתגלית נפשו של השבט אם לא במיתוס – אם במיתולוגיה האירית הקדומה, שייטס עשה בה שימוש בשירתו המוקדמת, ואם במיתוס שהמציא לימים בעצמו. את המיתוס הזה המציא באמצעות "הכתיבה האוטומטית" של אשתו, ניסח אותו בספרו "חזון" (A Vision), ועשה בו שימוש – לא בלתי בעייתי, בגלל האזוטריות שלו – בשירתו המאוחרת.

ב"ג'יין המשוגעת וג'ק איש המסעות", כמו בשירי ג'יין המשוגעת בכלל, אין שימוש מובהק באותו מיתוס פרטי, לרווחת הקורא, שאינו צריך הפעם לכתת רגליו בין דפי הספר "חזון" כדי להבין במה מדובר. אבל עם זאת המיתוס הזה קיים כרקע חשוב להבנת השיר. הנה השיר במקור:

Crazy Jane and Jack the Journeyman

I know, although when looks meet
 I tremble to the bone,
 The more I leave the door unlatched
 The sooner love is gone,
 For love is but a skein unwound
 Between the dark and dawn.

A lonely ghost the host is
 That to God shall come;
 I — love's skein upon the ground,
 My body in the tomb —
 Shall leap into the light lost
 In my mother's womb.

But were I left to lie alone
 In an empty bed,
 The skein so bound us ghost to ghost
 When he turned his head
 Passing on the road that night,
 Mine must walk when dead.

והנה השיר בתרגומה של דליה רביקוביץ:

ג'יין המשוגעת וג'ק איש המסעות

יִדְעָתִי, בַּפֶּגֶשׁ מִבְּטֵי לְהִבָּה
 הָיָה כָּל גּוֹפֵי מֵרִשֵׁט
 אֲךְ כָּכֵל שְׁאֵפְתַח אֶת דְּלָתִי לְבָא
 כֵּן יִקְדִים אֶהוּבִי לְצֵאתָ,
 כִּי אֶהְבֵּתִי הִיא פְתִיל לֹא נְטוּהָ
 בֵּין אֶפֶל וְשַׁחַר נוֹבֵט.

וּבְכִדְיוֹתָהּ הָרוּחַ שָׁבָה
 אֶל כֶּסֶף אֱלֹהִים רִיקָם
 אֲנִי שְׁהִיִּתִי פְתִיל אֶהְבָּה
 בְּיָמַי חַיִּי בְעוֹלָם,
 אֲזַנֵּק מִקְבְּרִי אֶל הָאוֹר שְׁנַבֵּעַ
 בְּרַחֵם אֲמִי הַחֵם.

וְאִם לְבָדִי נֹתַרְתִּי לְנוּחַ
 בְּתוֹךְ אֶפְלַת הַמָּטָה
 הַפְתִּיל אֲזִי קֶשְׁרֵנוּ רוּחַ אֶל רוּחַ
 כִּשְׁהוּא בְּלִילוֹת עֲלֻטָּה
 הַפְנָה אֶת רֵאשׁוֹ בְּלִכְתּוֹ בְּדֶרֶךְ,
 וְרוּחִי תִהְלֶךְ לְאַחַר מוֹתָהּ.

האימאז' החוזר בכל שלושת בתי השיר הוא ה-skein, פקעת או סליל, ובנוסף דליה רביקוביץ "פתיל". הפקעת בגרסאות שונות – gyre, cone, spindle ועוד – ממלאת תפקיד חשוב ב"חזון" ובשירתו המאוחרת של ייטס. זהו אימאז' של ספירלה המופיע בלבושים שונים – מדרגות לולייניות, סביבונים, מערבולות – ובהקשרים שונים, בעיקר של מהלך ההיסטוריה, אבל גם בתחום הפסיכולוגי-אישי. בשיר שלפנינו מופיע האימאז' בהקשר של אהבה, ובבית השלישי הוא כורך את האוהבים יחדיו: "הפתיל אז קשרנו רוח אל רוח" בנוסף רביקוביץ (הניקוד "קֶשְׁרֵנוּ" ב"תהום קורא", וכן ב"כל השירים עד כה", הוא בלי ספק טעות, וצריך להיות "קֶשְׁרֵנוּ"). נוסח זה כמו שאוב מן המלים הבאות מתוך "חזון":

Some times individuals are [...] joined by a bond so powerful that they form a common gyre [...]⁶
 ("יש שאינדיבידואלים [...] קשורים בקשר חזק כל כך שהם מהווים ספירלה משותפת [...])."

למה דווקא ספירלה? לא אנסה להיכנס לעובי הקורה של הסמל העשיר הזה. די אם נאמר, תוך התעלמות מן הפרטים הטכניים של הקוסמולוגיה והפסיכולוגיה הייטסיות, שיש כאן בין השאר המחשה של המעגל המתרחב של החיים בדרכם מעלה, אל מעבר לחיים הארציים; או הדרך המתקדמת ובה בשעה חוזרת על עצמה, הליכה במעגל ואותה שעה גם מעלה-מעלה; או, בעקבות תקדימים מיתיים ופילוסופיים רבים, המערבולת שבמוצא החיים ובאחריתם. מכל מקום, אין ב"פתיל" שבנוסף רביקוביץ, שהוא "חבל דק שזור מחוטים" (אבן-שושן), כדי לבטא את התנועה הספירלית הזאת. רביקוביץ חשבה אולי על "פתיל חיים", ואולי גם על הקשר האפשרי בין פתיל ופיתולים. אבל בחשבון אחרון נדמה לי שהיא מוותרת, מדעת או שלא מדעת, על הקשר בין השיר ומערכת הסמלים האזוטרית של ייטס. היא מתרגמת אותו מתוך קריאה תמימה של מי שלא יודע, או בוחר לא לדעת, כמה עשיר ומורכב נהיה השיר כשמיישמים עליו

את הסיסטמה של ייטס. ואפשר להוסיף, כדוגמה נוספת להעשרה כזאת, את השורות מן הבית השני של השיר, "אזנק מקברי אל האור שנבע / ברחם אמי החם", ולהסמיך אותן לשורות הבאות מתוך "חזון":

The Spirit is [...] the light, and at last draws backward into itself, into its own changeless purity, all it has felt or known [...] This fourth state, pure light to those that reach it, is that state wherein the soul [...] is united to the blessed dead, (pp. 220, 223)

("הרוח היא [...] האור, ולבסוף היא שואבת לתוכה, לטוהר הבלתי־משתנה שלה, כל מה שהרגישה או ידעה [...] מצב רביעי זה, שהוא אור טהור למי שמגיע אליו, הוא המצב בו הנשמה [...] מתאחדת עם המתים הברוכים").

אולי, אילו היתה מודעת לקשר הזה, היתה רביקוביץ מקפידה לתרגם "האור שאבד", כמו במקור, ולא "האור שנבע".

נדמה לי שבהתעלמות מן הקשרים האלה עם מחשבתו של ייטס, ובעיקר עם כל מה שמשמע מן ה"סליל", מסיטה רביקוביץ, ולו גם כמלוא נימה, את מרכז הכובד של השיר מן השדר הפילוסופי, לא משנה מה ערכו לעצמו, למשהו קונקרטי, מצומצם, רגשי יותר – וגם מעורפל יותר. ולא הייתי קופץ למסקנה כזאת אלמלא אלמנטים אחרים בתרגומה שתומכים, כמדומה, במסקנה הזאת:

1. שלוש פעמים מחליפה רביקוביץ לשון הווה, או תנאי, בלשון עבר: I tremble הופך ל"היה מרטט"; love's skein upon the ground הופך ל"הייתי פתיל אהבה"; were I left הופך ל"לבדי נותרתי". ברור שהחילוף הזה הופך מצב כללי לנרטיב בעבר, הופך הרהור לסיפור.⁷

2. פעמים מחליפה רביקוביץ שם־עצם מופשט, love, בנטיית הכינוי שלו ("אהבתי") או בנגזר אישי שלו ("אהובי"). שינוי הטון הכרוך בכך ברור, וגם הוא פועל בכיוון צמצום הכללי לאישי והמופשט לקונקרטי.

3. השמטת מלים קטנות כמו but ו-so גורמת למחיקת קישורים רעיוניים בשיר: הקשר הסיבתי "כי" בין שורות 4-5 בבית הראשון מיטשטש עקב השמטת "רק" ב"אהבתי היא פתיל": האהבה היא רק פתיל (מוטב סליל) ועל כן היא "תקדים לצאת". ובבית השלישי, הפתיל קשר אותנו זה לזה כל כך עד שגם אחרי מותי אמשיך להלך אחרי (הרי הוא, גם אחרי מותו, "סובב על סביבו" על אדמות – ראו "גיין המשוגעת והבישוף"). "כל כך" שנשמט מטשטש שוב את הקשר בין הדברים.

טשטוש קישורים רעיוניים, קונקרטיזציה של המופשט, הפיכת לשון הווה כללית ללשון עבר סיפורית – כל אלה חוברים יחד, עם ההתעלמות משיטתו

הרעיונית של ייטס, לחולל את השינוי שהשיר עובר בידיה של רביקוביץ. השינוי הוא דק, והקסם הלשוני־מוסיקלי של התרגום מחפה עליו, או יותר נכון מסב את תשומת־הלב ממנו. ולמען האמת, לא ברור לי אם אמנם צריך לשמור במדויק על מחשבתו האזוטרית של ייטס. אבל נדמה לי שעצם שינוי הטון, הדגש העדין ברובד האישי־נרטיבי על חשבון השרר הרעיוני, הוא לא בלתי־מעניין.

באיזו מידה תורמת חשיפתו להגדרת הפואטיקה של רביקוביץ?

מבחינה מסוימת, ותוך התחשבות בהבדלי הפרופורציות, אפשר להשוות את מעמדו של ייטס המוקדם בשירה המודרנית למעמדה של רביקוביץ בשירתנו בשנות הששים, אצל שניהם בלט אלמנט ארכאי, "פיוטי", שלא עלה לכאורה בקנה אחד עם הרגישות המודרניסטית. "בניגוד בולט לדרישה ללשון פשוטה ונמוכה, לחרוז חופשי, לטון פרוזאי ולהתמקדות ב'אדם הקטן'", כותבת חמוטל צמיר, "הצורות והמבנים בשיריה של רביקוביץ בולטים בשמרנותם ובלשונם הארכאית, והם גדושים במוטיבים מיתיים, בנוסחי השבעה כמעט־מיסטיים וברמיזות אין־ספור למקרא ולמדרש".⁸ ואילו הנורמות החדשות, כמו שביטא אותן בייחוד נתן זך במסתו הידועה "לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והשישים בשירתנו", קרובות במידה רבה לאלה של עזרא פאונד, שעמדו בשעתן בניגוד דומה לשירתו המוקדמת של ייטס. פאונד, שהגיע ללונדון ב־1908, היה משוכנע שייטס הוא המשורר החשוב ביותר בלשון האנגלית אבל סגנונו מיושן, והוא קיבל עליו להרחיק את ייטס מן ההפשטות והדקדנס של סוף המאה ולגייס אותו לשורות המודרניזם. וייטס נענה לו: הוא "עוזר לי לחזור למסוים ולקונקרטי", הוא כותב על פאונד לידידתו לידי גרגורי.

זך לא קיבל עליו להרחיק את רביקוביץ מן הארכאי שבה. הוא ידע שאפילו רכבת אצל רביקוביץ אינה "קריעת חלון לעצמי העולם המודרני", אלא הופכת ל"דמות קדומים מיתית". ואם לא קיבל עליו להרחיק אותה מן המוטיבים המיתיים ונוסחי ההשבעה והשיבוצים המקראיים, הרי זה, לדעתי, מפני שחש שבחשבון אחרון היא מבטאת למרות כל זאת את ה־rapport עם המציאות שחפש הוא עצמו בשירה, "מציאותו הביוגרפית של המשורר או ראיית־הסובב שלו".⁹

תחושה זו של זך זוכה לאישור בהמשך דרכה של רביקוביץ, כשהיא מתנערת במידה רבה מן הארכאי ונוטה ללשון פשוטה ולחרוז חופשי, לביטוי הרבה יותר ישיר של מציאותה הביוגרפית וראיית הסובב שלה. ייטס, לעומת זאת, מטעמים שלא כאן המקום לדון בהם, ממיר מיתולוגיה אחת באחרת, את סיפורי אירלנד הקדומה בקוסמולוגיה של "חזון", ואם הוא שפוי יותר מכדי לקבל את

הקוסמולוגיה הזאת כלשונה, מכל מקום הוא רואה בה "ארגונים סגנוניים של הניסיון (stylistic arrangements of experience) שאפשר להשוותם לקוביות ברישומים של וינדהם לואיס ולאליפסות בפסלים של ברנקוזי".¹⁰ משהו מן "הארגונים הסגנוניים" האלה מצאנו בשירי ג'יין המשוגעת, בעיקר בספירלה (הדומה במידת-מה לאליפסה של ברנקוזי). דליה רביקוביץ, לעומת זאת, בדרכה החוצה מן המיתוס אל ה-rapport הישיר עם המציאות, שומטת את ה"ארגונים" האלה בדרכה. בכל זאת היא נטועה – כאן כמו גם בהמשך דרכה – במודוס הבלתי-אישי, ומכאן הבחירה בשירי ייטס דווקא ובמסיכה של ג'יין דווקא. אבל הישירות האישית של רביקוביץ המשוררת הולכת ומבקיעה לה דרך והיא מסתמנת באותם שינויים דקים שייטס עובר בידה של רביקוביץ המתרגמת.

- 1 תרגומי השירים נרפסו שוב ב"כל השירים עד כה", הקיבוץ המאוחד, 1995. כל מספרי העמודים להלן מתייחסים למהדורה זו.
- 2 ראו תרגומי, "ג'יין המשוגעת משוחחת עם ההגמון", בויליאם בטלר ייטס, "מבחר שירים" (הקיבוץ המאוחד / ספרי סימן קריאה, 2000) עמ' 81.
- 3 וראו טל פרנקל אלרואי, "באה – הלכה", על האירוניה אצל דליה רביקוביץ ועל הקריאה הרווחת ביצירתה כקריאת 'הורה מגונן' "מטעם" 6 (2006); תמר הס, "פואטיקה של עץ-תאנים: פנים פמיניסטיים בשירתה המוקדמת של דליה רביקוביץ", "מכאן" 1 (מאי 2000): 27-43; חמוטל צמיר, "בשם הנוף. לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והשישים" (כתר ואוניברסיטת בן-גוריון, 2005) פרק 5.
- 4 טעות נוספת נפלה במלה אחרת, journeyman, שהוא כינויו החוזר של ג'ק בכמה מן השירים. רביקוביץ מתרגמת "איש המסעות" (עמ' 332), או "הסוכן המשוטט בכפרים" (עמ' 328), או "סוכן משוטט" (עמ' 330), כנראה מתוך הנחה שהמלה מקורה ב-journey. אבל בעצם מקורה ב-journée הצרפתי, ופירושה "שכיר-יום", או ליתר דיוק מי שסיים את הכשרתו כשוליה והוא מוסמך לשמש שכיר-יום. גם כאן יש הפסד כלשהו, אף כי אין בו כדי לפגוע בשירים עצמם. ובכלל אין אולי עניין של ממש בטעויות לקסיות כאלה.
- 5 C.K. Stead, *The New Poetic* (N.Y, 1966) pp. 33-34.
- 6 *A Vision* (London, 1962), p. 237.
- 7 הדבר בולט עוד יותר בתרגום "ג'יין המשוגעת והבישוף"; שם מצאתי 7 פעמים לשון עבר במקום הווה.
- 7 צמיר, שם, עמ' 149.
- 9 ראו מאמרי "עולם על דרך ההיעלמות: על שירי דליה רביקוביץ", "המעורר" 4 (קיץ 1998) עמ' 131.

10 *A Vision*, p. 25.