

# יעקב אורלנד מתרגם שירי ילדים

## רחל לקט

בתודה לפרופ' גדעון טורי על העיזוד המתמיד

למשורר יעקב אורלנד (1914-2002) שמור מקום של כבוד על מדף הספרים של השירה העברית. על המעמד הקנוני שהוקנה לו, גם אם במאוחר, תעיד ההוצאה המכובדת של מבחר כתביו בשלושה כרכים לפני שנים אחדות (אורלנד 1997). מאז עלה לארץ-ישראל, ב-1921, פירסם אורלנד שמונה ספרי שירה, ארבעה-עשר מחזות (מהם הוצגו שלושה), אין-ספור שירי זמר וכן שני ספרי ילדים, האחד מהם הוצנע והושכח (הציצו נא, 1945)<sup>1</sup> והשני (בית הצעצועים, תשכ"ג) זיכה אותו בפרס למדן לספרות ילדים ונוער (תשכ"ג). על הפואטיקה של שירתו ועל זיקתה לשירתו של נתן אלתרמן, על מקומם של הפזמונים במכלול יצירתו (פרס ישראל על שירי זמר, תשנ"ד) ועל "האני המשורר" שלו, נכתב לא מעט (ראו, למשל, לוז 1987; ליפסקר 1997; מירון 1997; שחם תשנ"ד).

מקום נכבד שמור גם למתרגם יעקב אורלנד, שזכה בפרס טשרניחובסקי לתרגומי מופת על מפעל חיים בתרגום (תשמ"ד), לא מעט בזכות פוריותו: ארבעים ושישה מחזות, כעשרה ספרי פרוזה וכמה וכמה ספרי שירה ממיטב הספרות האנגלית והאמריקנית וספרות היידיש.<sup>2</sup>

גם על מדף ספרי הילדים נמצאים כרכים אחדים מתרגומיו של אורלנד: ילדי הבוק מאת אלינור מורדאונט, על ילדה החווה את ימי הבלץ בלונדון (1941, תורגם ב-1944, ראו מורדאונט תש"ד);<sup>3</sup> חליל הקסמים מאת נוויל שוט, על קשיש אנגלי המציל חבורה של ילדים מידי הנאצים בצרפת (1942, תורגם ב-1945);<sup>4</sup> דמעתו של איציק מאת שפרה ורפר, שני סיפורים מחורזים – על דמעתו של הילד ניסלָה שהופכת ליהלום, ובעזרתו נחלצים הוא והוריו ממחנה ריכוז בימי הנאצים, ועל דובון היוצא לחפש את הילדים היהודים ששיחקו בו לפני המלחמה (1950, תורגם מידיש ב-1963); וספר הקומיקס שרביטו של אוטוקר מאת הרז'ה (שם העט של צייר הקומיקס הבלגי ז'ורז' רמי) מתוך הסדרה הרפתקאותיו של טינטין, שבה עשרים וארבעה ספרים במקור בצרפתית, על טינטין המסכל איחוד ברוח "האנשלוס" בין מדינות בבלקן (1939, תורגם ב-1964). ספרים אלה עוסקים בעיקר

**רחל לקט כתבה על תרגומיו של יעקב אורלנד לילדים בעבודת הגמר שלה לקראת התואר השני במגמה לחקר התרגום בחוג לתורת הספרות שבאוניברסיטת תל-אביב.**

1 ספר השירים הציצו נא אינו מאוחר בשום רשימה מרשימות הפרסומים של אורלנד, אבל אריאל אופק הזכירו במבחר הביבליוגרפי שערך בסוף ספרו על ספרות הילדים בשנים 1900-1948 (אופק 1988, 695, מריט 581).

2 למשל המחזות שלומית וחשיבותה של רצינות לאוסקר ויילד, הפונדקאית לקארלו גולדוני, ז'אן ד'ארק לג'ורג' ברטארד שו ומסע אורך אל תוך הלילה ליוג'ין אוניל; מבחר שירי אדג' אלן פו לא"א פו, מנגינות עבריות ללורד ביירון, אדוניס לפרסי ב' שלי, הבלדה מכלא רדינג לאוסקר ויילד, מסימורי קנטרברי לג'פרי צ'וסר, שירי חפירות לאיזק רוזנברג, שירים בכנפי שחם לאברהם סוצקבר (יידיש) ועוד. רשימה מעורכנת מלאה של כל תרגומיו לא נמצאה, והם אף לא נדפסו בשלושת הכרכים של מבחר כתביו (אורלנד 1997). תרגומים אחדים נזכרים בהקדמה למבחר כתביו ואחדים אצל קרסל (ראו קרסל 1965).

3 את תרגומו של ספר זה שב אורלנד וערך בזמן מלחמת המפרץ בשנת 1991, לבקשתה של הוצאת עם עובד ובעידודו של משרד החינוך (שנב 1991).

4 אורלנד התם על תרגום זה בשם העט י' אש, שראשי התיבות שלו פירושן, כנראה, יעקב (= המתרגם אורלנד) אלתרמן (= עורך התרגום) שחורי (= מגיה התרגום), וזאת משום שעורכת ספרי הילדים בהוצאת עם עובד, ברכה חבס, הביעה חוסר נחת מגורמות התרגום שלו. חליפת המכתבים בין המתרגם לעורכת בעניין זה תואר במקום אחר.

בעלילות גבורה של ילדים המתנסים באימי מלחמת העולם השנייה, למעט ספר האגדות לאוסקר ויילד (1947, תרגום מלא ראשון לעברית, מהדורה מחודשת: 1958).  
ואולם, עם כל תרגומי השירה מחד גיסא וספרי הילדים מאידך גיסא לא תירגם אורלנד אלא שני ספרים של שירת ילדים, ספריו של א"א מילן משנות העשרים של המאה העשרים: פעוטים היינו (*When We Were Very Young*) ואנחנו שנינו (*Now We Are Six*).

\*\*\*

מאמר זה דן בתרגומיו של אורלנד לשירי הילדים של מילן, מתוך כוונה לעמוד על מעמדם בספרות הילדים המתורגמת ועל התקבלותם בה, ובתוך כך לבחון את מעמדו של אורלנד עצמו כמתרגם שירי ילדים הפועל גם בזירת השירה העברית עצמה. פעולת התרגום לעולם אינה פועלת בחלל ריק, אלא במסגרת תרבותית שבה מתחרות מערכות אחדות על לב הקנון התרבותי, מתוך מאבקי כוח ושליטה (Even-Zohar 1990). התת-מערכת של ספרות הילדים המתורגמת היא אחת ממסגרות אלה, ומאמר זה מנסה לשרטט את יחסיה עם תת-מערכות אחרות של הספרות העברית בשנות הארבעים והחמישים של המאה העשרים. חקר התרגום אינו מתיימר לקבוע מהו תרגום "טוב" ומהו תרגום "רע", ואינו עוסק בהערכת פועלם של מתרגמים, אלא בתיאור לשונם של טקסטים מתורגמים ובשחזור נורמות התרגום שבבסיסם, כלומר, בשחזור התהליכים המתחוללים ברב-מערכת של הספרות.

בחלק הראשון של המאמר אסקור את סביבת העבודה של אורלנד, ובכללה את קשריו החברתיים והספרותיים בחוג שלונסקי-אלתרמן, וזאת כדי להבין את בחירתו בתרגום שיריו של מילן. כל מתרגם נדרש להכריע הכרעות רבות במהלך עבודתו, והראשונה שבהן – מהו הטקסט שיתרגם – עומדת להכרעתו עוד בטרם ישב אל שולחן העבודה. על ההחלטה הזאת משפיעים יוקרתו של הטקסט בתרבות המקור, היוקרה המיוחדת לטקסט בתרבות הקולטת, היחסים בין המתרגם ובין ההוצאות לאור והעומדים בראשן, הפואטיקה השלטת בדור הספרותי, מעמדו של המתרגם, ועוד. החלק הראשון סוקר, אם כן, לא רק את הקשרים בין השירה העברית ובין שירי הילדים המתורגמים בתקופה זו, אלא גם את היחסים בין אורלנד לאלתרמן.

בחלק השני נבחנת לשון התרגום של אורלנד, בייחוד לעומת לשונם של עמיתיו המשוררים-המתרגמים שכתבו גם לילדים בשנות הארבעים והחמישים, וזאת כדי לגזור מתוכה את הנורמות שהנחו אותו בתרגום לילדים. נורמות תרגום הן פועל יוצא של מאבקי הכוח בתת-מערכת של הספרות המתורגמת, ויש בהן כדי להעיד על התפיסה הפואטית הרווחת בתרבות מסוימת בזמן מסוים, על אילוצי הלשון של תרבות זו ועל עמדותיה האידאולוגיות.<sup>5</sup> נראה כי נורמות התרגום החורגות של אורלנד, בייחוד בכל הנוגע לייצוג של לשון הדיבור בטקסט הכתוב, השפיעו לא רק על קריאותם של תרגומיו לשירי הילדים, אלא גם על התקבלותם בספרות הילדים המתורגמת, וכן על התקבלותו של אורלנד עצמו כמתרגם לילדים.

החלק השלישי מתמקד בשני שירים מתוך אנחנו שנינו ובוחרן אותם בהקשר רחב יותר במערכת

5 על נורמות של תרגום בכלל ראו Toury 1995, 53-69; על נורמות תרגום בספרות הילדים ראו שביט 1996, 335-325; Ben-Ari 1992; B. Even-Zohar 1992; Du-Nour 1995.

הספרות העברית. השינויים המפתיעים שהכניס אורלנד בגרסה העברית והלשון הפרודיסטית שנקט מעידים גם הם על מעמדו של אורלנד המשורר משעה שחבש את כובעו של מתרגם שירי הילדים ועל השתלבותה של ספרות הילדים המתורגמת במערכת הספרות.

### 1. מפעוטים היינו לאנחנו שנינו

ספר השירים *When We Were Very Young*, שפירסם א"א מילן בשנת 1924, היה ספרו השני לילדים (אחרי *Once on a Time*, 1917). השירים שבו חוברו לבנו בן השלוש, כריסטופר רובין. שלוש שנים לאחר מכן, ב-1927, כשמלאו לכריסטופר רובין שש שנים, פירסם מילן עוד ספר שירים לילדים, *Now We Are Six*. את הצלחתו הגדולה קצר בין שני הספרים האלה, ב-1926, עם פרסומו של *Winnie-the-Pooh*. ב-1928 חיבר גם לספר זה המשך, *The House at Pooh Corner*. ארבעת הספרים האלה היו עד מהרה לקלאסיקה של ספרות הילדים, מעין קורפוס לעצמו, הניכר לא רק בנושא משותף, אלא גם באירוי של ארנסט שפארד.

פו הדב יצא לאור בעברית בשנת 1943 (בתרגום של ו' ישראלית וא"ד שפיר, מילן 1972) – תרגום שנעשה זה כבר לקלאסיקה עברית, ולא חודש אלא בשנת 2003, עם תרגומו של דן מישר, ולאחר מכן עם תרגומה של אבירמה גולן (ראו מילן 2003; מילן 2004). התרגום העברי הראשון של הבית בקרן פו (מילן 1951, בתרגום אהרן אמיר) חודש בידי אוריאל אופק ב-1979 (מילן 1979). בסוף שנות השמונים החליטה הוצאת מחברות לספרות לרענן את תרגום שיריו של מילן, ואורה מורג תירגמה את כשהיינו קטנטנים (1989) ואת שש, גיל לא רגיל, בעריכת בן בר-שביט (1993). שירים אחדים תורגמו גם בידי אחרים, כמו רפאל אליעז, דליה רביקוביץ, בני הנדל, יורם טהרלב ויהונתן גפן.

אורלנד, מתרגם הראשון של שירי הילדים האלה של מילן, בחר לתרגם את כותרת הספר *When We Were Very Young* בשם פעוטים היינו (תורגם ב-1946, מילן 1946). את כותרת הספר הבא אחריו, *Now We Are Six*, תירגם אנחנו שנינו (תורגם ב-1957, מילן 1992) – שלא כבמקור באנגלית – אלא כשם אחד השירים שבספר, "Us Two". כך הסיט את תשומת לבם של הקוראים מכריסטופר רובין (הוא ה"אני" הדובר בשיר) אל דמותו של פו הדוב, המופיעה בצדו בשיר "אנחנו שנינו". אין זה דבר של מה בכך: אורלנד דחק את כריסטופר רובין ממעמדו הבלעדי בכותרת הספר ואילצו לחלוק את העמדה הזאת עם פו, בלי שהיה לכך בסיס במקור. השימוש בנוף ראשון רבים, בין בפועל "היינו" ובין בשם הגוף "אנחנו", אמנם שומר על מסגרת אחת לשני הספרים (כמו השימוש בשם הגוף *We* בשמותיהם במקור), ובכל זאת, שמו של הספר בעברית מעורר תמיהה: למה בחר אורלנד בכותרת השיר הזה לשם הספר – וביודעין ויתר על תרגום אדקוטי שלו?<sup>6</sup>

כדי לרדת לשורשיה של הכרעת התרגום שנקט אורלנד יש להרחיק אל שנת 1943, שלוש שנים קודם לפרסומו של פעוטים היינו, עת יצא לאור בעברית הראשון בספרי פו – פו הדב. מתרגמיו של

6 תרגום אדקוטי משחור בלשון היעד את היחסים הטקסטואליים שאיפיינו את טקסט המקור, בלי לחרוג מחוקיה של לשון היעד (ניסוחו של גדעון טורי בעקבות איתמר אבן-זהר, *Toury 1995, 56*). תרגום כזה משמר את התוכן ואת הלשון המיוחדים לטקסט המקור, ועם זה הוא נקרא טקסט "טבעי" בשפת היעד, כאילו נכתב בה במקור.

מן הדב, ורה ישראלית וא"ד שפיר, היו מבני החבורה שהתרכזה סביב אברהם שלונסקי ונתן אלתרמן בתל-אביב של שנות השלושים והארבעים – חבורת "כתובים", "טורים" ומחברות לספרות. אלתרמן, יוצר ה"נוסח" של החוג, הוא שתירגם את השירים שמהמהם לו הדוב בספר.<sup>7</sup> יעקב אורלנד היה גם הוא מבני החבורה הזאת. הוא הרצה להשתתף בחיי החברה שלה, שנוקמו בבתי הקפה של תל-אביב בשנות השלושים והארבעים, ואף היה למעין מתעד שלה.<sup>8</sup>

בין אורלנד לאלתרמן נרקמה מערכת יחסים מורכבת ביותר, שכן אורלנד אהב את אלתרמן אהבת נפש והעריצו, ועם זה נפגע ממנו וקינא בו. מצד אחד, כך העיד על עצמו, היה לו אלתרמן "חבר-לעט למעלה מארבעים שנה, וזה לא יום או יומיים. אני הייתי זה שעקב אחרי[ו] ואהב את שירתו, הגן עליה כאשר היתה זקוקה להגנה, מי שסינגר ופירש אותה" (ארנון 1987); מצד שני, אותו "ידיד-נפש, אֶחָ הַרְחֵמְךָ, / [...] הִיָּה אֹמֵר לִי: 'אֵל תִּסְמָךְ עָלַי לְעוֹלָם, אֶפְלֹי אֶכְטִיחַ לְךָ הַרִים וְגִבְעוֹת, / אֵין בֵּי פְּאָדָם, הַכֵּחַ לְקַיֵּם אֶת שְׂבוּעַת הַרְעוּת הַטְּהוֹרָה"' – וכך נהג.<sup>9</sup>

ואולם, קשרי הרעות לא היו אלא פן אחד במערכת היחסים הסבוכה שבין שני המשוררים, בעיקר מבחינתו של אורלנד – יחסי "אחאות" ספרותיים, בלשונה של חיה שחם, ש"ההנחה הסמויה מאחוריהם היא [...] הנחת שותפות הביוגרפיה הספרותית-דורית ולפעמים גם שותפות מקורות ההשראה, היינו שוויוניות מסוימת בנקודת הזינוק. על-כן, כאשר נוצר מעמד עדיף של אחד 'האחים', עשוי מעמדם של האחרים להתפרש גם כנחיתות אימננטית שלהם, אף כי אין הדברים כך בהכרח במציאות" (שחם תשנ"ד, 76). כבר באילן ברנח (אורלנד תרצ"ט), קובץ שיריו הראשון של אורלנד שיצא לאור חודשים ספורים אחרי כוכבים במוץ של אלתרמן (יצא לראשונה ב-1938), דימה אורלנד את עצמו ל"אחיו" של אלתרמן, כדבריה של שחם. בתוך כך קיבל עליו לא רק נורמות פואטיות כלליות של אלתרמן, אלא גם תבניות שיר פרטניות מובהקות ודגמי משקל וחרוזה של "אחיו" הבוגר, שזכה להתקבל למרכז ההשפעה הספרותית.

זיקה זו בין שירתו של אורלנד לשירתו של אלתרמן ניכרת גם בקובץ שיריו הבא של אורלנד, שירים על עיט ועל יונה, שפורסם בשנה שבה יצא לאור גם פעוטים היינו. בקובץ זה מופיע השיר שהוא בבחינת יוצא מן הכלל המעיד על הכלל הכמו-אפיגוני – השיר המתריס "בחרוז הלבן". שיר זה מציג חלופה פואטית מובהקת לאסכולת שלונסקי-אלתרמן, חלופה הניכרת לא רק בתוכן הדברים אלא גם בצורתם, כפי שמציינת שחם (שחם תשנ"ד, 88-89) מבין שורות השיר, המתרחקות במפורש מן המשקל "ההולם פְּחִילוֹת" בריתמוס ה"נוסח" של אלתרמן, בולטת השורה המאזכרת אזכור חקייני-פרודי את סוף הבית הראשון ב"שיר בפונדק היער" של אלתרמן (כוכבים במוץ, אלתרמן תשל"א [1938]) – אֶת צֶלֶם דְּמוּתֵי אֲבִיט בְּעֵמְקוֹ, אֶת זֶמֶר עֲנֵי אֲשֶׁלַח עַל פְּנֵיו – השיר שאורלנד נתלה בו בהצגת ה"אחאות" הספרותית בקובץ השירים הקודם שלו (שחם תשנ"ד, 88-89). נסיון מרד אחר בפואטיקה השלטת מתועד בשיר המעין-תיעודי "המְאָסְטֵרוֹ מִשְׁחָק שָׁח" בקובץ

7 העובדה הזאת אינה מצוינת בכל המהדורות של פו הדב.

8 בעקבות דבריו בראיונות רבים בעיתונים. ראו למשל בסר 1993; בר-קדמא 1987, 1990 וגם בספרו כ"ז שירים – נתן היה אומר (אורלנד תשמ"ה).

9 "איש רעים להתרועע", כ"ז שירים – נתן היה אומר; וכן עדותו של אורלנד על נטישתו של אלתרמן ברגעים הקשים ביותר (מירון 1997, 426-427).

כ"ח שירים – נתן היה אומר (אורלנד תשמ"ה). אורלנד משורר על תקרית בבית קפה במאי 1947, שבמרכזה ביקורת במסווה שירי ששילב בבלדה שלו "חנה'לי מדורוהי", שפורסמה אז ב"מוסף לספרות" של דבר: "פעם ישבנו שלונסקי, יהודה קרני, נתן, אליעז, זמורה, אבות ישרון, ד"ר גמזו ואני – ב'קנקן' / אולי עוד מישהו. אולי סערונני. לא בטוח. ב'47 נדמה לי. ב'ירח האביב. שבת בבקר. 11 [...]". בערב שלפני כן, בשעה שהיו מקובצים בבית הקפה כעשרים משוררים ואנשי עט, נטל אלטרמן את ה"מוסף" וקרא מתוכו בקול רם ושתוי את דברי הביקורת של אורלנד: "שלונסקי, שלונסקי – אהבתידו! / אך הרבה טרפה בפיו, / פי פרסת לו לדור / לחם-חסד במזמור, / לחם עיר ובה לא גרנו, / קצב שיר בו לא שוררנו, / לא גבירול, לא הלוי, / וכהו לא ונביא. / פי במקום לשיר לביאליק – / שיר לאגנדי ביאלי, / ובמקום לחרו רנ"ק – / חרות בוריס פסטורנק [...]". עתה, למחרת בבוקר, באה תגובתו של שלונסקי, המשחק שחמט עם אליעז: "הצריח הזה צורח יותר מדי. אין לסמך / עליו... [...]". הצריח הזה... נושק אותי. אוהב אותי. עד לצליבה ממש... / מוטב שאחליפו ב'פיו' פשוט. חיל צעיר רואה רק מה שלפניו. / אורלנד כתב מה שחשב לתמו. אבל הצריח...". אלטרמן הנרמו שתק. שלונסקי יצא בזעם את בית הקפה, ואלטרמן אחריו. אורלנד השיג את אלטרמן ושאל אותו לדעתו, אך אלטרמן התחמק וענה: "לא תמיד שנה האמת בנזק המלך...". המרד נכשל.

עוד ב-1946, בקובץ שירים על עיט ועל יונה (אורלנד 1946), פירסם אורלנד שירים בלשון חריפה המופנים אל אלטרמן (אורלנד עצמו לא הכחיש שהנמען הוא אלטרמן; ראו שחם תשנ"ד, 89, 99 הערה 12). ב"שיר קנאות" כתב אורלנד (בית רביעי): "איך אשא לו חמת קנאות, / איך תדלנה עיני מנה, / אם רחם רחמי מאד / ויט אלי חסד נער", וכן (בית 13): "לא אזכר רחמי בדין, / לא אשא חסדי מער / ובסגור חומה בעדי / ונבהה נקמתי כמוה", ואף מכריז "כי גדול דבר שירי בעתו / וחרבו מונפת / ושירי הוא פותב בעטו / וגונבני נפש". סערת הרגשות הגלויה הזאת היא המוצא הפואטי האחרון של אורלנד, כדבריה של שחם, לאחר שנכשלה "הצהרת האחות" [בספר שיריו הראשון אינן ברומ(אורלנד תרצ"ט)] כדרך אפשרית לקרב את שירתו שלו בעיני נמעניו לזו של אלטרמן, מבלי שהדבר ייחשב לו למהלך אפיוני. אולם ההצהרה כשלעצמה לא היה בה כדי לשנות עובדות של ממש במציאות, ושירתו של אורלנד לא זכתה לאותה התקבלות גורפת אשר לה זכתה, כידוע, שירת הרע-ה'אח', אלטרמן" (שחם תשנ"ד, 93).

\*\*\*

בעצם הפנייה של אורלנד לתרגום שירי ילדים אפשר לראות, אם כן, פתיחה של חזית נוספת בהתגוששות הספרותית עם אלטרמן באמצע שנות הארבעים. עם פרסום פו הדב בעברית נזרע זרע נוסף של קנאה במרחב המועד לפורענות שבין הצלחתו הזוהרת של אלטרמן המשורר ובין דשדושו של אורלנד המשורר. אין זה בלתי סביר שאורלנד ביקש להוכיח כי גם כותו שלו יפה בתרגום שירת ילדים – ולא סתם שירת ילדים, אלא השירים שכתב מילן לפני שניגש לכתיבת *Winnie-the-Pooh*, בבחינת "מקור ערוצו הראשון" של אורלנד עצמו (מתוך "בחרו הלכן"), לפני שפגש את אלטרמן ונמצא יוצר בצלו. אם היתה החלטתו של אורלנד לתרגם את *When We Were Very Young* כרוכה במעמדו בקהילת המשוררים וביחסיו הסבוכים עם חברי האליטה הספרותית בימיו – זאת אפשר לשער על סמך רמזים ורמזי-רמזים. ואולם, איש-מה לחשערה בדבר קשר כזה אפשר למצוא גם בלשון

התרגום שלו, שהנורמות המנחות אותה שונות במובהק מן הנורמות שהנהיגו קברניטי הספרות העברית בשנות הארבעים, כפי שנראה בחלק הבא.

## 2. כי כן דיברתם פעם

שירי *When We Were Very Young* הניחו לפתחו של אורלנד המתרגם לא מעט אתגרים. הטקסט באנגלית נתון במשלב פשוט של לשון ילדים, ובו גם סטיות מן הלשון התקנית הנהוגות בלשון הדיבור. העברית של שנות הארבעים כבר היתה אמנם שפה מדוברת, אך שפה מדוברת צעירה, בת עשורים אחדים בלבד (לנתונים מדויקים ראו ניר תשנ"ט, 38). לפיכך עדיין לא היה קיים משלב מבוסס של לשון ילדים בעברית, מכל מקום לעומת לשון דיבור של ילדים באנגלית.

כמו כן, יש להבחין בין לשון ילדים דְּבוּרָה ובין סימולציה שלה בכתב. למילן שמור מקום של כבוד בספרות הילדים, גם משום ששיריו כתובים מנקודת המבט של הילד, על לשונו האוטנטית, בלי התנשאות דידקטית מצד אחד ובלי התייחדות מכוונת מצד שני. זאת ועוד, עצמאותו של הילד באה לידי ביטוי גם בשבירת כלליה של הלשון התקנית – אם מתוך שיבוש הכתיב התקני של מילים, אם מתוך שימוש לא מקובל באות רבתי במילים שאינן נכתבות באות רבתי ואם מתוך החלה של כללי פיסוק לא תקינים (Lurie 1990, 152). לעומת זאת, כתיבה של שירי ילדים בעברית היתה תחום די צעיר בשנות הארבעים, ומגמתם הדידקטית האידאולוגית של השירים ברורה (אופק 1988, 622; שביט תשנ"ט, 463-462). עד כמה שאפשר לשפוט את הטקסטים האלה ממרחק של חמישים שנה, דומה שלשונם התקנית היא לשון מבוגרים שמשלבה סטנדרטי, ובה סטיות אל לשון מתיילדת. לאה גולדברג, למשל, שהיתה מצויה היטב בתורתו של צ'וקובסקי על התפתחות הלשון אצל ילדים ומצאה עדויות משלה לשיפוצי לשון של ילדים דוברי עברית, לא השתמשה בדוגמאות אותנטיות כאלה בשיריה לילדים, כפי שמציינת צביה ולדן (למשל, צורת היחיד "חנייה" הגזורה מצורת הרבים "חניות", ראו גולדברג 1978, 69-76; ולדן 1984). צורות כאלה אינן בנמצא גם בשירתה של פניה ברגשטיין לילדים, משום שלשימוש כזה "אין ערך חינוכי דידקטי" (ולדן 1984, 198). שירי בוא אלי פרפר נחמד (ברגשטיין 1945) משקפים את חייו של הילד בקיבוץ, אך לא את לשונו (מודגש באותיות מפוזרות): בוא אלי, פרפר נחמד, / שב אצלי על כף היד. / שב, תנוח, / אל תירא, / ותענף בַּחֲזָרָה ("בוא אלי, פרפר נחמד"); פרח לי יפה, נרד, / פרח לי נחמד מאד. / פרח קט מן הגנה, / אמא'לה, תייתי נא! ("פרח לי יפה, ורוד"). הקול הדובר בשיריה הליריים של מרים ילן-שטקליס אמנם מזדהה עם עולמו של הילד ומביע את רגשותיו, אבל, כפי שציינה גולדברג, "[...] עם כל ההגבלות שהיא מגבילה עצמה בלשון, הלשון של שיריה איננה חיקוי שפת ילדים, אלא הבנה עמוקה בהיגיון המיוחד של השפה הזאת" ("הגלגל", לי שבט תש"ז, 20, מצוטט אצל אופק 1988, 542). אכן, הריתמוס התחבירי בשיריה של ילן-שטקליס – ובראשו החזרות על מילים ועל חלקי משפט והשרשור במילות חיבור – משווה להם "היגיון" של לשון ילדים, אבל אוצר המילים וצורות הפועל אינם "מחקים שפת ילדים": הופ, רגלים, קפצנה, קפצנה, / אָךְ לְשֶׁבֶת אֶל תְּחַפְּצָנָה ("זאת הגברת שפנפנית"); מְחַר אֶלֶךְ הַשָּׁפָם בְּבֶקֶר אֶל הַגֶּן ("מיכאל"); עֲשֵׂנִי, אֲדוֹנִי, עֲשֵׂנִי בֶן-לֵיל – / עֲשֵׂנִי גְבוּר-חֵיל! ("תפילה"). גם החריגות מן הלשון התקנית מעטות ביותר: לְבִדִּיתִי

"לבדי"; מאומה – לא כלומה ("מפני ש"); יש לי פת ועוד פתית ("החלבון לבן לבן").<sup>10</sup>

שירתו של אלתרמן לילדים ניכרת בחידושי לשון, אבל הם אינם מייצגים את לשון הדיבור של הילדים, אלא נרתמים לצורכי משקל וחריזה (ולדן, 1984, 202). ב"אפרוח העשירי", שיר שכתב אלתרמן בשנה שהתפרסם בה התרגום של *מו הדב* (1943), ניכרת לשון על-תקנית, המשובצת בביטויים כבולים (הפלא ופלא, כפתור ופרח, טפחה בכנפיה על מצחה, קול ששון וקול שמחה) ונוטה גם אל סממני לשון תנ"כיים, כמו צורות מקוצרות של הפועל, שימוש בו' ההיפוך ובצורת המקור של הפועל: ומפיו הקצף יז, ומר זרח ונשקם [=את האפרוחים], ויתחילו לחפש, טרף טרף, ויזרר מתוך שנה, ויכה במקור – / ויהי אור (אלתרמן 1976, 14-23). היסודות המסומננים מלשון המקרא מופיעים כאן בצד יסודות מלשון הדיבור, כמו הקריאה "הושיעו נא!" בצד מלות הקריאה "הי, אתם", צורני חיבה (אמא'לי, אבא'לי), פעלים (משתגע, מתגנדרת) וצירופים (יהיה שמח) – וכן בצד חידושים של שמות עצם בתוספת צורן נקבי (אפרחה) ובתוספת צורן הקטנה (ביצנת) – אבל משקלם היחסי של היסודות מלשון הדיבור רב יותר, ומורגש יותר בשל התחביר, מן השימוש ביסודות מלשון הדיבור, אף על פי שסימני קריאה ושלוש נקודות משמשים לחיקוי האינטונציה של לשון הדיבור. נוסף על כך, יש לציין כאן את השימוש באוצר מילים על-תקני (קול פולח, אספקלריה, גלמוד, להבל) ובשמות עצם נדירים שמשקלם סגולי (בזר צלמות, הדר, נפל), הנרתמים לחריזה העשירה.<sup>11</sup> נושא השיר נובע מן העיסוק התלמודי ב"ביצה שנולדה ביום טוב" (תלמוד בבלי, ביצה א,א), שהרי משפחת התרגול בשיר מחכה לאפרוח שעוד לא בקע מהביצה בערב ראש השנה. מכאן נובע היסוד ההומוריסטי בשיר, והוא אף מועצם עם השימוש ביסודות מלשון המקרא בסיטואציה מגוחכת שכזו – תחבולה פואטית המכונה במחקר *Mock Epic*, משום שבבסיסה "שימוש אירוני בנוסחאות עלילתיות, או [...] בסגנון רם ונישא, שמקורם באפוס הקלאסי" (ויסברוד 1999, 123). השיר "האפרוח העשירי", כמו שירים מוקדמים יותר של אלתרמן ("נס גדול היה פה", פורסם במוסף לילדים של *דבר* בדצמבר 1933), מחלן את מסורת הספרות היהודית מתוך שימוש פרודיסטי ביסודותיה התמטיים והלשוניים.

שונים הם שירי "מיקי מהו" של אברהם שלונסקי, שהחלו להתפרסם בשנות השלושים המוקדמות במוסף לילדים של *דבר* וכונסו ב-1947 עם פרקים הבאים, שפורסמו בעיתוני ילדים למיניהם, בספר עלילות מיקי-מהו (שלונסקי 1971). שלונסקי מלהטט בחריזה עשירה ומחדש חידושי לשון, ויותר מכול הוא מתזמר יסודות מלשון הדיבור בטקסט שהערך החשוב בו הוא הערך המוזיקלי:<sup>12</sup> וְאִם-כֵּן הָלֵא תְבִינּוּ: / מָה רְצִינּוּ, מָה אֲבִינּוּ, / וּמְדוּעַ זֶה בְּלִי קֶץ / עַל לְצִינּוּ נְלוּצָץ. // לְמִשָּׁל: שְׁמִי פּוּטִי-פְּתִי, / פְּתִי-פּוּט, וְלֹא אֲבוּשׁ / כִּי אֶת קַרְקָסִי הִבֵּאתִי / מְעוֹלָם שֶׁל כֶּבֶד-רֹאשׁ. // פְּתִי שְׁמִי. – זֶה כֶּבֶד אֲמַרְתִּי / וְאִם אֲמַרְתִּי כֶּבֶד, אִז מָהוּ / תִּעֲקַר עוֹד לֹא גִמַּרְתִּי: / כָּאֵן יֵשׁ לְהִקָּה שְׁלֵמָה! (שלונסקי 1971, 12). שלונסקי גם יוצא להגנת לשון הדיבור בייצוגה בטקסט הכתוב (עלילה שנייה, פרק ג', בו נמוק לשם צדוק/ השגיאות שבדקדוק): כָּאֵן, חֲבָרְיָא, דְּמֹו רְגַע! / כָּאֵן, אוֹמְרִים, אַרְע הַפְּגַע! / כָּאֵן כֵּל צְדִיקֵי-הַדּוֹר / הַתְּפָרְצוּ עָלַי,

10 הדוגמאות לקוחות מתוך אופק 1988, 549.

11 על חריזה בשמות במשקל הסגולי בדור שלונסקי-אלתרמן ראו הרוזובסקי 1971, 744-746; על משמעותה המכרעת של החריזה בשירי הילדים בדור זה ראו חובב 1983.

12 ראו הראל 1989, 20-23; וכן Even-Zohar 1990, 190-195; Toury 1995, 202-203.

לאמור: איך זה, איך זה העזתי/ להדפיס מלה פזאת-היא!!! "מין מלה גסה פזאת/ אין חורזין  
 פחרוזות! יש דקדוק בבית-הספר, ואסור שכל תינוק/ יעשה עפר-ואפר את הסדר והחוק!"/ אז עינתי  
 (ככל ילד/ המכתב בנמוסים): "אין מלים גסות בחלד, יש רק אנשים גסים!" (שלונסקי 1971, 46).<sup>13</sup>  
 ואולם, בכל הנוגע לתרגום – ועל אחת כמה וכמה בתרגום של ספרות ילדים – נוטים מתרגמים  
 לדבוק דווקא בלשון שמרנית יותר, ולנקוט נורמות תרגום שהיו מקובלות בדור הקודם, ובכללן ייצוגים  
 של לשון הדיבור (Ben-Ari 1992, 222; Even-Zohar 1990, 45-51; Even-Zohar 1992, 232-233; Du-Nour 1995).  
 תרגומי הידועים של אלתרמן לשירים "הילדה אילת" ו"גלגוליו של מעיל"  
 מאת קדיה מולודובסקי בפתחו את השער (מולודובסקי 1995). ראו גם מאלאדאווסקי (1945) יכולים  
 להזדים כלל זה. מולודובסקי, הנחשבת למשוררת היידיש הגדולה ביותר לילדים, כתבה בלשון דיבור  
 שופעת על חיי היום-יום בעיירה היהודית. בתרגומי של אלתרמן לשירה, לא זו בלבד שהשימוש  
 היחסי ביסודות לקסיקליים מלשון הדיבור מצומצם יותר מבשירים שכתב בעצמו לילדים, אלא שאף  
 משובצות בהם אלוזיות ללשון המקרא – תופעה שכבר נעלמה מלשון התרגומים למבוגרים – ולא  
 רק יסודות צורניים תנ"כיים. כך בשיר "הילדה אילת" ("אלקע"): קוראה האם לפת בקול-ענות,  
 מצלצללים החלונות.// וגם האב שחר מפית, בקרנסו מטיח – במקור ביידיש אין כל זכר ל"קול  
 ענות", ביטוי החוזר בתנ"ך שלוש פעמים, כולן בשמות ל"ב, י"ח, כשמשה יורד מהר סיני ולוחות  
 הברית בידי. <sup>14</sup> גם בשיר "גלגוליו של מעיל" ("א מאנטל") אין במקור שורות מקבילות לאלוזיות  
 המקראיות שמוסיף אלתרמן ("שמעו שמים והאזינו ארץ", ישעיה א', ב'): איזה בגד לתפארת, איזה  
 מין מעיל-אדרת!// האזיני, ארץ ארץ, מה עשה בו זה השרץ! <sup>15</sup> כמו כן, אין במקור מקבילה ל"זהב  
 פרונים" (זהב שהובא מצפון ערב לבניית בית המקדש של שלמה, דברי הימים ב', ג', ו'), שאלתרמן  
 מביא מתוך קישור אסוציאטיבי לתיאור המעיל ולצורך החרוז: <sup>16</sup> רץ גדליהו בו שנתים, והמעיל –  
 זהב פרונים! עוד שנה – המעיל פאלו/ עוד יותר יפה אפלו. <sup>17</sup> ציטוטים אלה ואחרים מלשון הכתב  
 (דרן-ארץ, מפות טריות) משולבים בקאלקים ליידיש (נריד [טומל], שרץ [שייגץ]), <sup>18</sup> בקשרים  
 פרגמטיים ריקים, שגם הם קאלקים לרוסית ו/או ליידיש (נו, פבר, מילא) ובשימוש נדיב בסימני  
 שאלה וקריאה שרבים מהם אינם במקור: קם נריד בבית! מה פה! איזו מין צרה צרוה פה!// בילה  
 רגע מתכופפת – הבטנה פבר מתעופפת!// ופוסקת התבריה: שבפעיל תרוץ פבר חיה. <sup>19</sup> היסודות  
 המופרים ממסורת לשון הכתב בעברית רחוקים מנורמות הכתיבה של מולודובסקי, אבל בצד

13 ברשימה "משהו על הסגנון הצברי" מ-1960 מסביר שלונסקי שיש לעדן את לשון הדיבור כשמיציגים אותה בטקסט הכתוב: "תפקידו של הסופר  
 בעמיו: להקשיב... [ללשון הדיבור] להקשיב – ולאשר. לאשר – ולעדן" (שלונסקי 1960, 163).

14 רופט די מאמע די מויד, אז עס ציטערט א שויב, און דער טאטע, דער שמיד, העלפט מיט (מאלאדאווסקי 1945, 12), מילולית: האם קוראת  
 לערה, עד שהגוננות רועדות, והאבא, הנפת, חוזר על דבריה.

15 במקור ישנה כאן השורה שגם חותמת את השיר: איז מאנטל, איז מאנטל, איז מאנטל, פאלט אריין צום תכשיט פאנטל (מאלאדאווסקי 1945, 20).  
 מילולית: מעיל כזה, מעיל כזה, נופל לידיים של פנטל ה"תכשיט".

16 ראו טורי 1992, 108 על השימוש הרווח בצורת הזוני בשירת הילדים מדור שלונסקי-אלתרמן.

17 גייט אים שמואליק יאָרן דריי/ איז דער מאנטל שפאל-ניי. גייט אים שמואליק נאָך אַ יאָר, איז דער מאנטל שענגער גאָר (מאלאדאווסקי  
 1945, 17). מילולית: שמוליק הלך במעיל שלוש שנים, והמעיל מבריק כמו חדש, הלך בו שמוליק עוד שנה, והמעיל אפילו נעשה יפה יותר.

18 קאלק הוא העברה של צורנים משפת המקור לשפת היעד – מצורנים מוגדרים ("ניק" מהרוסית: קיבוניק, כלומניק), עד משמעויות של מילים  
 (הניב "על פניו" מהאנגלית) ועד מילים שלמות ("אין" מהאנגלית, "שיק" מהצרפתית). ראו אבן-זהר 1970, 296.

19 הבית במקור מספר על תקרית אחרת: יוסל-בר נפל מהמזרקות ותלש את כפתורי המעיל (ווערט א טומל אין קאמאָרע: – נע דיר גאָר א נייע  
 צרה! גיין און פאלן אויף די טרעפלעך, און פאָרלירן אלע קנעפלעך! (מאלאדאווסקי 1945, 18).



מופיעים תרגומי שאילה מן היידיש וסימני פיסוק המחקים את האינטונוציה של לשון הדיבור במקור. צפיפותם היחסית של הקאלקים ושל סימני הקריאה משמשת "פיצוי" על ה"עסיסיות" האבודה של היידיש ומאזנת את ריבוי היסודות העבריים מלשון הכתב. גם החריזה העשירה תורמת ל"התנגנות" של הטקסטים האלה. נורמות תרגום אלה אינן אדוקוטיות, לא מבחינת תוכנם של השירים (תרגומיו של אלתרמן הם כמעט "אלתור על הנושא") ולא מבחינת אוצר המילים העל-תקני, והן עולות בקנה אחד עם נורמות התרגום והכתיבה בספרות המבוגרים בתקופה זו, הנסמכות על מודל ריתמי-תחבירי של לשון הדיבור מן הרוסית ו/או מן היידיש.

השירים שתירגם אלתרמן במו הדב מדגימים גם הם נורמות תרגום אלה. נמצא בהם יסודות דקדוק מלשון המקרא, כמו פועל בתוספת ו' ההיפוך: מי מצא את הגנב? ויאמר פו: אני הקט! (מילן 1972, 60) – וכן צירופים מקראיים ("יום ענו", יחזקאל ל', ג' ועוד; "בכי ונהי", ירמיה ט', ט'; "מים עזים", ישעיה מ"ג, ט"ז, נחמיה ט', י"א) ואלוזיות מקראיות, כמו ב"זמר חרדות לפו" (מילן 1972, 164): הָלְלוּ וַיִּנְי-פּוּ בְשׁוֹפָר וְקוֹל תָּף! ("הללוהו בתקע שופר [...] הללוהו בתף ומחול", תהלים ק"ג, ג'–ד') או ב"חרוזים מאת דוב בעל מוח קטן מאוד" (מילן 1972, 109–110): בַּיּוֹם שֶׁבָּת, בְּאוֹר חֲמָה/ בִּי מְשִׁתּוֹמְמֵת הַנְּשֵׁמָה.<sup>20</sup> אלא שהאלוזיות ללשון המקרא נמסכות כאן בתוכן הטריטוריאלי ואף האי-גיוני של השיר (אם נכונה היא השמועה/ שפמה זה מי ומי זה מה), ובעצם אינה אלא פרודיה על לשון המקרא.<sup>21</sup> כך גם הצירוף הבו גָּדַל לָהֶם! ("הבו גָּדַל לאלהינו", דברים ל"ב, ג') והצירוף נָאֹם פּוּ! ("נָאֹם ה'") בשיר על המסע לגילוי הציר הצפוני (מילן 1972, 128–129). לשון התרגום של אלתרמן לשיריו של מילן ולשיריה של מולודובסקי נסמכת שוב – כמו בשירה המקורית שכתב לילדים – על אפקט קומי הנובע מן המתח שבין יסודות מקראיים "גבוהים" ובין הקשר יום-יומי "נמוך", ושוב ננקטת כאן התחבולה הפואטית המכונה Mock Epic (ויסברוד 1999, 123).

היסודות מלשון הדיבור מצומצמים יותר בחרוזי פו הדב. החריגות היחידות מן הלשון התקנית הן אי-התאמה אחת בין המין והמספר של הלוואי ושם העצם (הה, אִיזָה מְחֻשְׁבֹּת לְצִיִּים!), הצורה גָּאָה (במקום גָּא התקנית) ומילת הסיבה "לְמָה שֶׁ", שהיא קאלק ל-cos באנגלית (במקום because): טוֹב לְהִיּוֹת עֵנָן פּוֹרֵחַ/ בְּרַחְבֵי שָׁמַיִם/. הוּא גָּאָה וְהוּא שָׁמַח/ לְמָה שֶׁהוּא עֵנָן פּוֹרֵחַ [מילן 1972, 20],<sup>22</sup> מְשִׁהוּ מְצַחֵק קְרָה לִי/, לְמִשְׁאֲנֵי יוֹדֵעַ שֶׁדָּבֵשׁ הָיָה לִי! [מילן 1972, 69–70]. בהמשכה של הדוגמה האחרונה (דָּבֵשׁ עִם פֶּתַק מְפָרֵשׁ/. לֹא לְנֹגֵה! דָּבֵשׁ!) נמצא גם סטייה מן הכתיב התקני של המילה "לְנֹגֵעַ", תרגום אדוקוטי לכתיב הלא-תקני של המילה honey במקור: honey במקור: It's very, very funny, / 'Cos I know I had some honey. החזרה על המילה "לי" בבית

20 "והיה אור-הלכנה כאור החמה, ואור החמה יהיה שבעתים כאור שבעת הימים ביום הבש ה' את-שָׁבֵר עִמּוֹ, וּפְחָץ מִפְתּוֹ יִרְפָּא", ישעיה ל', כ"ג; וּתְתַעֲטֹף עָלָי רֹחוּי, בְּתוֹכִי יִשְׁתוּמֵם לְבִי", תהלים קמ"ג, ד'.

21 נוסף על כך, שם העצם "נשמה" מיודע בה' הידיעה, ולא בכינוי הקניין החבור, כמו באלוזיה המקראית ("לבי" או "נשמת"), כמו באיוב כ"ז, ג': "כי כל-עוד נשמתי ביי". בשינוי הקטן הזה מהפך אלתרמן את תחביר המשפט כולו, ומייסד אותו על מבנה השאלו מן היידיש (כמו "מסתובב לי הראש") ועל שם עצם מסומן מלשון הדיבור. ראו מגילות מימי מהו של שלונסקי: "יש גם שאלה אחרת / שעדיין מתבררת / 'מנדוד' – ובכן, על מה: / על 'הלב', או 'הנשמה'?" (שלונסקי 1971, 70). ראו מחקריו של אבן-זהר על השיבתה של היידיש בעיצוב לשון התרגום בעברית (אבן-זהר 1970, Even-Zohar 1990).

22 How sweet to be a Cloud/ Floating in the Blue!! It makes him very proud/ To be a little cloud (Milne 1994, 15) 22 אם כי השיבוש של מילן אינו קיים כלל באנגלית, ואילו השרש נג'ה ושם הפועל לְנֹגֵעַ קיימים בעברית.



שבמקור הושג בדרכים אחרות. בין כך ובין כך, האפקטים ההומוריסטיים עשויים לפעול בעיקר על קורא מבוגר, כי ספק אם ילד יבין בכלל את הלשון שבה מנוסח הטקסט" (ויסברוד 1999, 131; ראו גם בן-שחר 1989 על נורמות התרגום של אמיר לילדים). דומה שבזאת טמון סוד קסמו של התרגום העברי הקלאסי של *פו הדב*, ואולי משום כך לא חודש עד לאחרונה. לשון התרגום של אלטרמן לילדים קנתה לה אף היא מעמד מרכזי בעברית החדשה, בין השאר בזכות תכונות כמו המשקל המוקפד השלוב בחריזה עשירה, וכן הטמעתה של לשון המקרא מתוך חילונה המוחלט, כפי שהודגם לעיל.<sup>28</sup> שונה לגמרי דרכו של אורלנד בתרגום *When We Were Very Young* (מילן תשכ"א). שלא כאלטרמן, החליט אורלנד לנסות לקרב את שירת הילדים המתורגמת אל עולמם של הילדים בארץ-ישראל המנדטורית, כמשתמע מדבריו בהקדמה לפעוטים היינו ("רק כמה שורות בטרם נתחיל"):

מחבר ספר זה, מר אלף אלף מילן, יליד ארץ אנגליה הנהו. [...] כיוון שנשאו השירים חן בעיני מאוד, ביקשתי לשורר אותם באוזניכם בלשון שתהיה מובנה לכם. התרתי לי, אפוא, לשנות בתרגומי קמעא פה וקמעא שם את הנוף, המקומות והשמות שאינם ידועים לכם ואהובים עליכם ואשר, בלי ספק, לא היו מעוררים בכם רגש מיוחד, ולהחליפם במקומות ובשמות ידועים לכם ואהובים עליכם. דבר זה עשיתי מתוך הנחה, כי גם מר מילן עצמו היה נוהג לעשות כן, אילו ביקש לחבר את שיריו אלה לילדי ארץ-ישראל (מילן תשכ"א).

השיר "שד קטן" (Brownie) מדגים זאת יפה:

"Brownie", *When We Were Very Young*,  
Milne 1958. p.196

"שד קטן", פעוטים היינו, מילן תשכ"א, 20

In a corner of the bedroom is a great big curtain,  
Someone lives behind it, but I don't know who;  
I think it is a Brownie, but I'm not quite certain.  
(Nanny isn't certain, too.)

בחדר-המטות שלנו יש מסך נפוח,  
מישהו שם מתגורר, רק לא יודעים אף-פם;  
נדמה לי שזה שד קטן, אבל אני לא בטוח.  
(חנה ה"מטפלת", אז היא לא בטוחה גם.)

— I looked behind the curtain, but he went so quickly  
Brownies never wait to say, "How do you do?"  
They wriggle off at once because they're all so tickly.  
(Nanny says they're tickly too.)

הצצתי מעבר למסך — השד ברח לו, מילא,  
האלה השדים תמיד מתפחדים פד-סתם,  
הם נעלמים על-המקום, הם ברחנים קאלה.  
(חנה ה"מטפלת", אז היא פד אומרת גם.)

28 פה אפשר להוסיף שהמהדורה המחודשת של פתחו את השער (בידי מהדורת 1995) מצומצמת יותר מן המהדורה המקורית מ-1945 (עשרה שירים לעומת שבעה-עשר), ובכל זאת מספרם היחסי של תרגומי אלטרמן רב יותר מתרגומיהן של לאה גולדברג ושל פניה ברגשטיין (80% לעומת 50%; שני תרגומיו של אברהם לוינסון הושמטו כליל). עובדה זו מלמדת על המעמד הקונוני שהוקנה לתרגומיו של אלטרמן.

שם השיר במקור הוא כשמו של אישון-שדון מן המסורת הסקוטית, שבבלדות ובמעשיות הוא מתקן באישון ליל את הטעון תיקון בבית. אורלנד בוחר שלא לתעתק את שמו לעברית, ולא להמירו בשדון אחר, אלא לקרוא לו בשם הכללי "שד קטן", וכך הוא גם אינו מייחס לו תכונות של בראוני: השד הקטן שלו "מתפחד", ואילו במקור אין הוא נשאר כלל להתודע אל הדובר, משום רגישותם של בראונים לדגדוגים. עם הוויתור על שם השדון, מוותר אורלנד גם על ההקשר התרבותי שברקע השיר. לכל אורך הספר אורלנד מעדיף שלא לשקף את התרבות האנגלית-הנוצרית המבצבצת פה ושם מבעד לשירים במקור, אלא לטעת את השירים בהווי הארצישראלי המייצג את עולמו של הילד הדובר עברית בשנות הארבעים. את נורמת התרגום הזאת הוא מצדיק, כאמור, בהנחה, "כי גם מר מילן עצמו היה נוהג לעשות כן, אילו ביקש לחבר את שיריו אלה לילדי ארץ-ישראל", ובתוך כך הוא רומז שספרות ילדים צריכה לעסוק בדברים הקרובים אל עולמו של הילד. ועם זאת, פועלת כאן גם אידאולוגיה לאומית. אורלנד עצמו מודה בגלוי שנורמת התרגום הזאת נועדה לקומם את התרבות העברית החדשה בארץ-ישראל, ומן הסתם היא נובעת גם משנאת הבריטים בימי המנדט: "היתה לי גם בעיה עם זה שמדובר בארמון אנגלי [השיר "Buckingham Palace"], ולא רציתי להעביר לילדים את האווירה האנגלית, שאז לא היתה אהודה כל-כך" (אורלנד מסביר מדוע תירגם כפי שתירגם את שם השיר ב"ארמון מלך חינה", לנדאו 1989). תופעה דומה ניכרת בשיר "תפילת ערבית" ("Vespers"): כריסטופר רובין זוכה לשם הפה עברי אורי (כך הוא קרוי בכל הספר, ראו גם "ארמון מלך חינה", "חול-בין-אצבעות"),<sup>29</sup> הקריעה לרגלי המיטה בתנוחה הנוצרית היא כאן "קריאת שמע", התפילות (prayers) הן "תפילת ערבית" ואלוהים (god) מכונה "אדוני": אַצֵּל מִשְׁתו הַיֵּלֶד קְרִיאַת-שְׁמַע לֹחֵשׁ, / וּבְיָדָיו הַקְּטָנֹת רֹאשׁ-זָהָב מִבֵּיט / הָסִי! הָסִי! מִי זֶה פֹה רוֹחֵשׁ! / אֹרִי, אֹרִילִי הוּא, מִתְפַּלֵּל תְּפִלַּת-עֶרְבִית [כך במקור, בב' דגושה] (מילן תשכ"א, 105-106).<sup>30</sup>

עברות ואפילו ייהוד של טקסטים מתורגמים הוא תופעה רווחת בתקופה זו. הוא חל על כל השמות הפרטיים המוזכרים בשירים, למן השם אורי ועד השמות חנה ואילנה ("בקצה אחד מן הכבישים"), אפרים, נחומי וגרשם ("אושר", במקור מדובר רק בילד אחד ששמו John), אהובה ("שמנת עם 'תנובה'") ועוד. גם שמות של מקומות מעובדתיים, ולא רק שמו של ארמון המלוכה ("ארמון מלך חינה") או a London street (רחובות'רושלים, "קווים וריבועים"), אלא גם כשבמקור אין כל אזכור קונקרטי, פעמים רבות כהשלמת איבר בחרוז: כמו בשיר "לו הלה הייתי מלך" – אַבְּל בְּרוּר לִי פֶּשְׁמִים, / מֶה לַעֲשׂוֹת בִּירוֹשָׁלַיִם ("If I were King of anything / I'd tell my soldiers: 'I'm the King!"), וכן בשיר "שמנת עם 'תנובה'" ("Rice Pudding"): אַקְחֵנָה אֶתִי בְּרִכְבֶּת הַר-טוּבָה (ride in a train). אזכורים מתרבות הילדים האנגלית מוסבים אף הם אל התרבות העברית, וכך מתורגם שם השיר Rice Pudding ל"שמנת עם 'תנובה'", עץ התפוח בשיר "טיפ-טיפה – אני בא" ("Twinkletoes") הוא עץ מישימיש (כך, ולא משמש התקני) וגיבורי "אמא אווזה" Little Bo-Peep and Little Boy Blue הם "אמנון ותמר".

29 דומה שאפשר לייחס את הארצישראליות המובהקת הכרוכה בשם הזה בעיקר לשיר "אורי" של המשיורת רחל (בלובשטיין-סלע), ובעקבותיו חרוזיה של נאה גולדברג ב"דבר לילדים", "אורי מורי" ו"אורי כדורי" – ועוד.  
30 Little boy kneels at the foot of the bed / Droops on the little hands gold head / Hush! Hush! Whisper who dares! / Christopher Robin is saying his prayers.

מעתיקי התרבות האלה הם נורמות תרגום מקובלות בשנות הארבעים בתרגום לילדים (למעשה, הם רווחו עד שנות השישים והשבעים, ראו Du-Nour 1995), ועל כן הם כמעט ברורים מאליהם. ואולם, אורלנד מנסה להתקרב אל עולמו של הילד גם באמצעים אחרים. הוא מייצג בהרחבה את לשון הדיבור בעברית, בעיקר באמצעות הכתיב, המדמה את לשון הדיבור באמצעים גרפיים: מילים רבות מקוצרות ומולחמות זו לזו במקף, בגרש או אף בלי סימון גרפי מיוחד. למעשה, תכונה זו היא הבולטת ביותר בלשון התרגום של אורלנד בפעוטים היינו. השיר "שד קטן" מדגים שני שיבושים מכוונים כאלה של הכתיב התקני: המתעתקים את ההגייה של לשון הדיבור: "אָנִילָא" ו"אָף-פֶּם". יש לציין שהתעתקים אינם אחידים לאורך הספר (לרוב בשל אילוצי משקל וחריזה), והדבר מקנה להם אותנטיות רבה יותר: כמו בלשון הדיבור, גם אצל אורלנד לא תמיד מתאפסת התנועה מתחת לני במילה "אני" כשהיא מצטרפת אל המילה "לא" (אָנִילָא), ולא תמיד מקוצר הצירוף "אף פעם" (אָף-פֶּם). רינה בן-שחר, הבוחנת את הסיפורת והדרמה שנכתבו בעברית משנות הארבעים ועד שנות השמונים (בן-שחר תשנ"א), כותבת שהחיקוי הפונטי של לשון הדיבור ראשיתו בסיפורת של שנות הארבעים, עם צמיחת דמות ה"צבר" ועיצוב לשונו "הטבעית" בדיאלוגים של לשון הכתב. כך נהגו הסופרים של שנות הארבעים והחמישים בפרוזה למבוגרים, ומשנות השישים ואילך נחרו הסופרים לעצב את הדיאלוגים באמצעים אחרים (בן-שחר תשנ"א, 30-31). הניסיון להעמיד משלב של לשון "טבעית" בתרבות העברית המתחדשת נתקל בקשיים, בשל הגישה הנורמטיבית של דוברי העברית אל השפה – שפת כתב בעיקרה. הקיבעון בכל הכרוך בדרכי הרישום המקובלות בלשון הכתב, העדר מסורת של עיצוב דפוסי דיבור וכן הקושי הטכני הכרוך ברישום עצמו (הצורך בסימני ניקוד) – כל אלה הגבילו את הייצוג הפונטי של לשון הדיבור בטקסט הכתוב (בן-שחר תשנ"א, 26). לשון התרגום של אורלנד בפעוטים היינו בולטת, אם כן, לא רק על רקע עיצובה של לשון הדיבור בספרות למבוגרים, אלא גם – ובעיקר – על רקע שמרנותה של התת-מערכת של הספרות המתורגמת לילדים.

לשם השוואה עם כתיבה מקורית לילדים, אפשר להתבונן בעלילות מיקי-מהו של שלונסקי משנות השלושים (שלונסקי 1971). בטקסט זה יש יסודות לא מעטים מלשון הדיבור, אבל נסיונות ספורים בלבד לחקות אותה מן הבחינה הפונטית (שתי היקריות בציטוטים שהובאו לעיל מתוך עלילות מיקי-מהו [ראו עמ' 147 במאמר זה]: ו'ם, ת'עָקָר). גם בשירי הילדים שכתב אורלנד עצמו, בשנים ההן ממש (הציצו נא, 1945), אין זכר לסימולציה כזו של לשון הדיבור.<sup>31</sup> ראיות אלה מספרות הילדים עולות בקנה אחד עם מסקנתה של בן-שחר (העוסקת, כאמור, בספרות למבוגרים), ש"מקומו של המרכיב הפונטי בעיצוב דיאלוג דיבורי בספרות העברית [ספרות מקור] הוא שולי יחסית למרכיבים הלקסיקליים, הדקדוקיים והתחביריים-קישוריים, או באופן יחסי לחלקו של המרכיב הפונטי בדיאלוגים של ספרות אחרות, כגון הספרות האמריקנית או הספרות האנגלית" (בן-שחר תשנ"א, 26).<sup>32</sup> דומה, אם כן, שאין אח ורע לאורלנד בשימוש נרחב וחדשני שכזה בחיקוי של לשון הדיבור ביצירה לילדים בתקופה זו. וכל כך חדשנית ומתריסה לשון התרגום של אורלנד לילדים, שכנראה לא

31 בעבודת הנמר השוויתי את שירי הציצו נא לשירי מילן בתרגום אורלנד על סמך קווי דמיון תמטיים ולקסיקליים ביניהם. שירי המקור של אורלנד לילדים אכן הושפעו מעבודת התרגום שלו, אך לא בתחום הסימולציה של לשון הדיבור.

32 בן-שחר עוקבת אחר השימוש בחיקוי הפונטי של לשון הדיבור גם בתרגומים מן הסיפורת והדרמה משנות החמישים ועד שנות השמונים, והיא מסיימת ש"זהו 'מחסום' נורמטיבי שלא נפל, ואולי גם לא ייפול" (בן-שחר תשנ"א, 27).

היתה יכולה להופיע בשנות הארבעים בדפוס בלא התנצלות מראש. לכן הוסיף אורלנד בסוף ההקדמה שלו: "עיקר שכחתי: הכתיב העברי ה'משובש' הניתן פה ושם, אל תלמדו ממנו ואל תראהו למורכם. מעשה-שעשועים הוא בלבד, לבדח דעתכם ולהזכירם כי כן דיברתם פעם..." (מילן תשכ"א, 6).<sup>33</sup>

דוגמאות לחיקוי פונטי של לשון הדיבור נמצאות למכביר בפעוטים היינו, בכל שורה כמעט, וכאן מובאות רק מעטות מהן, המדגימות כל מיני סוגים של סטיות מן הכתיב התקני ומכללי הניקוד התקין: שם איפה ש'רחובות בו מתפגשים (ה' הידיעה נשמטת, וניקודה של ש' הזיקה מידמה לה, "בקצה אחד מן הכבישים"); חפשונו ת'המלך (מילת היחס את מקוצרת כשהגרונית החלשה א' נשמטת, "ארמון מלך חינה"); אולי זה נראה קצת מצחיק, — / אבל זה לא-כך-קל להשיג ("אושר");<sup>34</sup> מפני ש'ואוהב... (הגרוניות החלשות ה' וא' נשמטות, ש' הזיקה מנוקדת לפי התנועה המרכזית במילה הוא, "כינד לכנות"); כשאני-בכל-פס צועד ברחובות-ירושלים, / אני'שומר לי תמיד את צעדי הרגלים; / ואני דורך על רבועים / ואני'לא דורך על קוקוים, / פני שאמא לי ספרה על המקרים המרבים, / שת'הילדים שצעדו על הקוים — אכלו דבנים. / [...] הם רוצים לשותרשם שלא'כפת להם אם / אני'צועד על קוים או על רק-רבועים (התנועה הארוכה בסוף המילה אני מתקצרת ואף נשמטת; ה' המנוקדת בשווא נע נשמטת מן המילה ירושלים; מילת היחס מ' נטמעת ב' שבמילת הסיבה "מפני" ונשמטת; הגרונית ע' נשמטת משם הפועל לעשות, "קוים וריבועים"); אף-פעם, אף-פעם, אף-פעם בעולם אני'לא ת'חשבת / שאמרו לי: 'לא-ל'טפס שמה, אמרתני' / ז'לא טוב שאומרים ז'לא שוה גם (ה' גרונית נשמטת מן הפועל התחשבת; התנועה הארוכה מתחת לז' במילה זה מתקצרת לשווא נע במילה ז'לא; השווא הנע במילת החיבור ו מתארך והתנועה הארוכה מתחת לז' במילה זה מתקצרת לכלל שווא נח במילה ז'לא, "עצמאות"); אבל רק אם שואלים פמוש'צריך / [...] למה שלרב / יש'חשק (התנועה הארוכה שמתחת לש' הזיקה מתקצרת לשווא נח במילה פמוש'צריך, "אדיבות"); לי יש גם חוט ואני'שוכב במטה, / יש לי שמיכה גם ואני'סוחר אותה; / ואני עוצם תעיני ואני'מתכונן בכניצה, / ואף-חד לא יודע שאני'בכלל נמצא (הגרונית החלשה א' נשמטת מן הצירוף אף-אחד, "תפילת ערבית") — ועוד רבות רבות אחרות. אורלנד שאל גם מרכיבים לקסיקליים, דקדוקיים ותחביריים מלשון הדיבור כדי להדמות דיבור אותנטי של ילדים: [השדים] נעלמים על-המקום [...] חנה ה'מטפלת", אז היא לא בטוחה גם ("שד קטן");<sup>35</sup> זה-לא-נקרא ("כסאות חדר הילדים"); וכשישבת סתם בדשא, / עליד-עליד הגשר ("כיכר

33 אורלנד ידע כנראה מה טיבם של מוסדות החינוך ומה רבה הקפדתם על ענייני לשון. גם כעבור שלושים שנה לא הל שינוי כניין זה, שכן בקטלוג של משרד החינוך לספרי קריאה לילדים (1976) נכתב ש"לשון-התרגום של השירים [מעוטים הייע] — עשירה. למרות השמטת הברות (אוי הושב ת-המלך) והחזרה על הברות אחרות (שועללים, תינוקיים) כדרך ילדים קטנים בדיבורם — הרי לא בלשון ילדותית עוסקים אנו כאן." נראה שעורכי הקטלוג הסתייגו מלשון התרגום, המחקה את ההגייה בלשון הדיבור, אבל מה היתה כוונתם ב"הרי לא בלשון ילדותית עוסקים אנו כאן"? והרי הביקורת עסקה גם עסקה בטיבה של לשון התרגום (שהיא לשון של ילדים, ולא לשון "ילדותית"). במהדורה הבאה של הקטלוג (1981) נערכה הפסקה הזאת מעט (המקפים נעלמו, אחת הציטטות תוקנה: "ני הושב ת'מלך"), אבל המבנה התחבירי שלה נשאר כשהיה ותוכנה התמיה לא שונה.

34 הקיצור של "לא כל כך" ל"לא-כך" אכן מפליא לייצג את ההגייה בלשון הדיבור — אבל ההשמטה הקפדנית של הדגש בכ"ף ב"כך" (על פי שיטת הניקוד הנוהגת בלשון המקרא: השמטת דגשים קלים לאחר תנועה פתוחה) משבשת את השיבוש המכוון. כמו כן נראה שאורלנד התכוון לחרוז מילא-כאלה בשיר "שד קטן", בניקוד המדגיש את ההגייה הלא-תקנית "מילא" בלשון הדיבור, אבל יד נעלמה (של העורך או המגיה); שינתה את הניקוד למילא (הצצתי מעבר למסקה — השד נרח לו, מילא, / [...] הם נעלמים על-המקום, הם נרחנים כאלה). על כללי התקינות היתרה הנוהגת בניקוד של ספרי ילדים ראו Even-Zohar 1992, 237-240.

35 אולי בשנות הארבעים עדיין היתה המילה "מטפלת" מקובלת רק במשלב של ילדים, אולי אפילו רק בקיבוצים(?!), ולכן הרגיש אורלנד צורך לסמן אותה בגרשיים.

השוק"; אָךְ אַנִּי מִצְפָּצֵף עֲלֵיהֶם וְעוֹד-אֵיךְ ("קווים וריבועים"); בַּק שֶׁח לָהּ אֲלִישוּעַ / מְרִגֵּז בְּרִבּוּעַ ("אי-ציות"); "מחבאים" (דגש בב' והטעמה מלעילית, במקום מחבואים התקנית, "שלושה שועללים"); בְּבָה בהטעמה מלעילית ("שמנת עם 'תנובה'") – ועוד.

יסודות אחרים המציא אורלנד עצמו כדי לייצג משלב של לשון דיבור שיחקה את המשלב שבמקור באנגלית. כמה המצאות לשון כאלה מצטלצלות היטב ומתקבלות בהחלט כמייצגות משלב כזה: בְּעַד נֶגֶד-הַגֶּשֶׁם / יֵשׁ לְאֶפְרַיִם / כְּאֵלֶּה-מִיּוֹן / מְנַפֵּיִם ("אושר"); אֶפִּילוּ זֶה הִכִּי-רַע, אֶת אֵל תִּלְכִּי הַעִירָה ("אי-ציות"); שָׂאָה נֹרָא-דוֹקָא חָשׁוּב אֵיךְ לְהַתְלֵךְ ("קווים וריבועים"). ואולם, השורה האלה השדים תמיד מתפתחים בְּד-סָתֵם ("שד קטן") – נדמה שמעולם לא היה לה קיום בלשון הדיבור בעברית, גם לא בשנות הארבעים, שכן בעברית אין מקדימים את הכינוי הרומז (הָאֵלֶּה) לשם העצם (הַשָּׂדִים). התוצאה היא משפט לא טבעי ואף מתיילד, המסגיר את התפתלויותיו של המתרגם בנסינוו להעמיד לשון פעוטות. לתופעה הזאת יש עוד דוגמאות: אֶת חוֹשֶׁבֶת שֶׁהִמְלִיךְ אוֹתִי-גַם יִזְכְּרִי! ("ארמון מלך חינה"); הִיָּה לִי כְּזֶה-מִילִים, / כְּזֶה נוֹצֵץ-מִיּוֹן-מִילִים ("כיכר השוק"); עוֹד יֵשׁ לָנוּ דְּבָרִים נֹרָא-רַבִּים פֶּה לַעֲשׂוֹת ("בוקר של אביב"); אָבֵל אֲנִי מְפִיר-הִכִּי אֶת הַנְּחֹשׁ הַפֶּתֶלֶתִּלִּ! ("בגן החיות"); בִּינֵד לְכֹנּוֹת / אֶת עֲכָבְרוֹנִי / עֵינָיו קִטְנֻטוֹת, / אָךְ זִנְבוֹ אֲרָכּוֹנִי ("כיצד לכנות"); הִיא לּוֹבֶשֶׁת מִיּוֹן-שְׁמָלָה מְפֹהָוּמִין חוּט ("תפילת ערבית"), ועוד.

כמה המצאות לשון כאלה כאן אמנם באו לעולם בשל אילוצי חריזה – יש לזכור שלא זו בלבד שהמקור של מילן מחורז, אלא גם שהחריזה היתה נורמה מחייבת בשירה המקורית והמתורגמת של שנות הארבעים – אבל הן פוגמות בקריאותו של הטקסט המתורגם, ובייחוד בולט הדבר לעומת קריאתו של המקור באנגלית. חרוז כמו נפוח/בטוח בשיר "שד קטן" (curtain/certain במקור) מדגים כי הבחירה במילה "בטוח" מכתיבה את תמונת המסך הנפוח, תמונה שאינה ברורה לקורא העברי, שלא כמו הווילון הגדול שבמקור (great big curtain), שמאחוריו – ולא בו עצמו ("שם") – מתגורר השד. החיקוי הפונטי של לשון הדיבור בתרגום לילדים היה יכול להתפתח לכלל נורמת תרגום חדשה. אבל דרכו של אורלנד לא התבססה, כפי שנסינווט מרי אחרים שלו לא צלחו ("בחרוז הלכן", אורלנד 1946; "המאסטרו משחק שח", אורלנד תשמ"ה). הפואטיקה האלתרמנית נותצה רק בסוף שנות החמישים, עם עלייתו של דור משוררים חדש, ובראשו נתן זך.

אבל עוד לפני כן, ב-1957, פורסם ספר שירי הילדים הבא של מילן בתרגומו של אורלנד, מתוך תפיסת לשון זו ממש. באנחנו שנינו (מילן 1992) נוספו חיקויים פונטיים חדשים של לשון הדיבור, נועזים יותר מבחינת הסטייה מכללי הכתיב התקני: וְפִילוֹ, אֵיזוֹ-שָׁן [איזו שהן], וְאֵן-לְרִצָּה ("המלך ברע מח'שמו"); זֶה רַק מְפַנֵּשׁ אֵין בִּיצִימֶשׁ... – / כֶּךָ עֲנֵתָה בְּנִיד-נֹצָה – / וְזֶה מְפַנֵּשׁ הֶם רוֹצִים-מֶשׁ... / שְׂאֵטִיל לָהֶם בִּיצָה ("השחרנגלת הקטנה"); וְתִקֵּן בְּצִמּוֹ ("טוב ורע"); 'לֶהֶת – / הִיָּה שַׁח, 'אֵן' נוֹרָא מִמֶּהֶר' ("חתלתול"), אומרים ש'י ישוב ("צעצועי אורי קטינא"); וְאֵן-יְכֹל 'שִׁחַק [מנוקד כד] בְּפֶה שְׂאֵנִי מוֹצָא ("בחושך"), ועוד. זאת ועוד, לאוצר המילים של לשון הדיבור יש באנחנו שנינו ייצוג רחב הרבה יותר משהיה לו בַּפְּעוּטִים הַיֵּינֵנו. לעתים מובאות המילים במרכאות ולעתים לא: "תָּרַח" ("אנחנו שנינו"), תָּרַח, "נָאֵד", מַעֲלִישׁ -- וכן המילה סוכר בהטעמה מלעילית: רוֹצָה אֲנִי רַק שׁוֹקוֹלֵד / וּמְסָטִיק בְּשִׁבְלִי, / וְעוֹגִיזוֹת מְלֵא הַיָּד, / עִם סֶפֶר וְעִם בְּלִי ("המלך ברע מח'שמו"); וּמַעֲיֵף לוֹ צְבִיטָה בְּיַשְׁבֵּן ("נזלת"), חֲבָבָה [כד], הַאֲבָא, הַאֲבָא (יידוע לא תקני של מילה מיודעת ממילא, "דודו"); יוֹמְוֹלְדָת,

ביתקפּר (צירופים כבולים בני שתי מילים מולחמים בלקסמה אחת, "היית ילדה טובה?"), ועוד. ועם זאת, יש כאן גם ייצוג נרחב יותר של לשון הכתב העל-תקנית משהיה בפעוטים היינו. פעלים בזמן הווה נשללים לעתים במילת השלילה "אין", ולא ב"לא" כמו בלשון הדיבור של פעוטים היינו: אינני פוחד כלל [...] אינני יודע ("אנחנו שנינו"); אין הם/ רואים/ את דודו/ [...] אבל אין הם/ יודעים/ את דודו ("דודו"); אינכם רואים כלל שהדג הוא עוד יכול אולי לשמע? ("על שפת האגם"). גם השימוש המאולץ (בגלל אילוצי חריזה ומשקל) במספרים "חד", "תרי" ו"תלת" מגביה את המשלב המתורגם לעומת משלב המקור ומרחיקו מלשון הדיבור בעברית: חד פי חד הוא חד בלבד. הכפילו פי תרי, וספח/ עוד תלת לסף – היא שעת היתה ("חרווו של הקיסר"); שנים-כפול-חד, שנים-כפול-תלת, תרי-כפול-ארבע ("טוב ורע").

לשון מאולצת ניכרת באנחנו שנינו גם בתחום התחביר, בייחוד מבחינת סדר המילים במשפט, תופעה שכבר ניכרה בפעוטים היינו (מתוך התחשבות באילוצי חריזה). למשל: אָךְ, כְּמוֹבֵן, אִם לְפִינֵק תִּרְצוּ אָדָם כְּמוֹנִי/ הָבִיאוּ לִי בְּמִתְנָה אֶחָד או שְׁנֵי בְּלוֹנִים! (הקדמת הלואי לשם העצם, "המלך ברע מח'שמו"); דודו לא זולל הוא, רק שֶׁלֶקֶן הוא קֶצֶת, / וְכִשְׁנֹתָנִים מִמֶּתֶק לִי, אֲנֹכִי אוֹמֵר מִדָּ: "הוּ, דודו גם רוצה אֶחָד, או תנו לי יחד שְׁנַיִם" ("דודו"); הִיא הָיָה אֵי-שָׁם, בְּתוֹךְ הַיַּעַר, שְׁנַיִם-דָּב (הקדמת הלואי לשם העצם, אולי מתוך אלוזיה ל"ותצאנה שתיים דבִים מן היער", מלכים ב', ב', כ"ד, בשיר על שני הדובים "טוב ורע").

חיקויים פונטיים אחדים, שקשה לשחזר מתוכם הגייה טבעית של לשון הדיבור בעברית, פוגמים בתחושת האותנטיות: הַיֵּאֱמָרֶת ("חשבו"); או אם אֲנִי כִּזָּה חֲמוּדוֹן, או לְמָה ס'לֹא רָצִים אֲתִי ("או אווא אתי"). גם המצאות לשון עשירות מדי (למשל הַשְׁחַרְנָגְלֶת הקטנה כתרגום ל-"The Little Black Hen") – ובייחוד של שמות עצם המוצמדים לפעלים בני אותו השורש – מרחיקות את לשון התרגום מלשון הדיבור האותנטית ותורמות להגבהת המשלב. וְרַק שֶׁהוּא צוֹרֵחַ בְּכִזָּה-מִין מִצָּרַח (He sometimes likes to do it in a funny sort of/ squeak); וְהַמְטַפֶּלֶת' שְׁלִי הִיא טָפִיס מְטַפֶּלֶם (And Nanny is Nanny, and I call her Nan) ("דודו", "Binker"); לְהַרְפִּיץ תְּרַבִּיצִים, לְהַצִּיל הַצִּלּוֹת (like Rushings-out, and Rescuings), "אביר משוריין", "Knight-in-Armour". אלה פוגמים בקריאותו של הטקסט המתורגם – בייחוד כשהוא עומד לעצמו, בלי המקור.

המשלב המעורב של לשון התרגום באנחנו שנינו אולי מעיד על מבוכה מסוימת: מצד אחד אורלנד דבק בגרסתו החדשנית לייצוג של לשון הדיבור בתרגום לילדים; מצד שני קריאותו של הטקסט חשובה לו פחות מנורמות כתיבה של שירה מקורית לילדים הנהוגות בחוג שלונסקי-אלתרמן של זמנו, נורמות המתרחקות מלשון הדיבור. למשל, באיה פלוטו? מאת לאה גולדברג, שנכתב בשנה זו (1957), כולטים סממני הכתיבה האלה: חריזה וירטואוזית עשירה (בְּאֵמֶת, זו מְקַלְחֶת! / וְאוֹמֵר לוֹ כִּכָּה), פסיחות (מתוך הַבְּרָכָה מְבִיטוֹת בו עֵינַיִם / שֶׁל כָּלֵב – מִה יֵשׁ שָׁם מִתַּחַת לְמִים?), שילוב של צירופי לשון גבוהים (שְׂרָי בְּמִבְנֵיכָה) וחידושי מילים או שימוש בצורות נדירות (נְהַר). בקבלת נורמות הכתיבה האלה בתרגומו של אורלנד אפשר לראות נרמול של שירת הילדים המתורגמת וסיגולה לספרות העברית של זמנו – מתוך רצון להתרפק עליה ולהתקבל אליה – אף על פי שנורמות אלה שונות מנורמות הכתיבה של המקור באנגלית.

כך למשל הדובר הפעוט בשיר "עסוק" (Busy) מתאר משחק שהוא עסוק בו, שעיקרו ריצה תזזיתית מסביב לשולחן שבחדר הילדים. ככל בית של השיר הוא ממלא תפקיד אחר במשחק דמיון,



ובין הבתים יש פזמון חוזר, מעגלי כמו הריצה השובבה עצמה, מעגלי בתוכנו ובצורתו: Round about and round about I go – (Milne 1958, 132-136). הפזמון מממש תבנית מוכרת משירי ילדים באנגלית, כמו Ring a ring o' roses/ A pocketful of posies או כמו Here we go round the mulberry bush (The Real MOTHER GOOSE [1916], 65, 102). בנוסח העברי של אורלנד מתורגם הפזמון תרגום אדקוויטי רק בהיקרותו הראשונה, ואילו לאחר מכן מתוארת בו "נסיעה" ברכבת שיש לה יעד סופי – העיר תל-אביב: אָז / מִסְבֵּיב / וּמְסָבִיב / וּמְסָבִיב-סְבִיב / וּמְסָבִיב / עַל הַרְצִיף / נוֹסְעִים לְתֵל-אָבִיב; רַק / סְבִיב / וּמְסָבִיב / וּמְסָבִיב-סְבִיב [...] זֶה כָּבֵד יוֹצֵא לִי / מִן הָאֵף, / רַק אֵין מִי שֶׁיִּחְלִיף; אָז / מִסְבֵּיב / וּמְסָבִיב / וּמְסָבִיב-סְבִיב – / נוֹסְעִים נוֹסְעִים / וּמְגִיעִים / סוּף-סוּף לְתֵל-אָבִיב (מילן 1992, 21-25). התבנית המשמשת את אורלנד לתרגום השיר אינה התבנית המעגלית שבמקור, אלא תבנית "תכליתית" יותר, תבנית של מסע שבסופו יעד כלשהו. תבנית כזו עומדת, למשל, בבסיס שירו של אהרן אשמן "עוגה, עוגה, עוגה", "נסתובבה כל היום", עד אשר נמצא מקום; והעיר תל-אביב היא יעדו של המסע בדקלום העממי "אחרון אחרון חביב, ניסע לתל-אביב" ובשירה של ברגשטיין "האוטו שלנו גדול וירוק, / האוטו שלנו נוסע רחוק, / בבוקר נוסע, בערב הוא שב, / מוביל הוא לתנובה [בתל-אביב] ביצים וחלב". באמצעות שימוש בתבנית ספרותית מוכרת משירת הילדים העברית, אורלנד מקרב את הטקסט המתורגם שלו אל תרבות היעד.<sup>36</sup> ואולם, ההתקרבות אל נורמות התרגום לילדים שהנהיגו בני חוג שלונסקי-אלתרמן – ובהן הגבהה של משלב הלשון הן לעומת לשון המקור והן לעומת לשון הדיבור העברית, המצאות לשון פעלוליות המקשות על קריאתו של הטקסט ואינן מייצגות את הפואטיקה של הטקסט בלשון המקור – גם בזה לא היה כדי להעמיד את שירי הילדים שתירגם אורלנד במרכז הקנון המתורגם לילדים, משום שתו ההיכר של לשון התרגום שלו עדיין עמד על החיקוי הפונטי של לשון הדיבור. מזדוע לא התקבל אמצעי העיצוב הזה של לשון הדיבור בתרגום של שירי ילדים! בן-שחר מסבירה תופעה דומה בספרות המקור העברית משנות השישים ואילך, הסבר שאפשר להחיל גם על ספרות הילדים המתורגמת:

סופרי שנות הארבעים והחמישים, שסברו כי הם מחוללים שינויים מפליגים בלשון הספרות, אך טבעי הוא שחרגו מהתקנים של לשון הכתב העברית בעיקר באותם יסודות לשוניים המסיבים את תשומת הלב הרבה ביותר [...] אך משצברו ניסיון בעיצוב דפוסים של לשון דיבור, ומשנעשתה להם השאיבה מלשון הדיבור טבעית יותר, היה להם השימוש באלמנטים לשוניים מסומננים לגורם מכביד ופוגע באותנטיות. הריגה מהתקנים של לשון הכתב באופן רישום המילים לצורך חיקוי פונטי עלולה להסב תשומת לב רבה מדי, מעבר לחלקו היחסי של המרכיב הפונטי בדיאלוג (בן-שחר תשנ"א, 31-32).

אכן, דווקא לשון התרגום של אורלנד, הקשובה יותר ללשון הדיבור בתרבות המקור של הטקסט וללשון הדיבור בתרבות העברית בת-זמנו, דווקא היא נתפסה בתור לשון מלאכותית – כגלל היסודות המסומננים וביטויים הגרפי המכביד. לשון התרגום של אלתרמן, לעומת זאת, התקבלה אל מרכז הקנון.

36 ראו טורי תשמ"ח על דרך היווצרותו של "גן-עדן התחתון", תרגומו של ח"נ ביאליק לטקסט גרמני באמצעות שאילה של דגם רוסי.

כאמור, יש לסייג את הדברים בשל מרחק השנים והדורות, אבל דומה שלשון התרגום של אורלנד – ובעיקר קריאתה בקול – היתה קשה בשנות הארבעים כשם שהיא קשה היום, בשל היסודות המסומננים<sup>37</sup> על דבריה של בן-שחר אפשר להוסיף שבנוגע לטקסטים מתורגמים יש בעייתיות מסוימת בייצוג "אותנטי" של לשון הדיבור, שכן אף על פי שהדוברים בטקסט המתורגם אמורים לדבר בלשון הדיבור של תרבות היעד (עברית), הם נציגיה של תרבות אחרת. כיוון שמעשה התרגום כרוך במגע בין תרבויות, ולא רק בין לשונותיהן, תרגום המסתמך על יסודות מקומיים מדי מלשון הדיבור של תרבות היעד "צובע" את הטקסט של תרבות המקור בצבע עז מדי ו"מוחק" את המרכיב ה"אחר" שבו, וכך בולטים עוד יותר היסודות המסומננים. כפי שמוכיחים תרגומיו אלה של אורלנד, גם התקרבות רבה אל תרבות היעד (וראו הדיון לעיל בנורמת העברות או הייהוד) אינה מבטיחה את התקבלותו של התרגום, אם היסודות המסומננים הם מתווי ההיכר הבולטים של הטקסט.

בשירה המקורית לילדים התרבו והלכו ייצוגים של לשון הדיבור משנות השישים ואילך. "המהפכה האטלסית" שהוביל יהודה אטלס (אטלס 1977) העמידה דגם שירי חדש, כדברי שלמה הראל, דגם שהתרחק מאוצר המילים של "הקונקורדנציה המקראית" בנוסח ביאליק וגם לא נטה לחדש מילים ולהמציא משחקי מילים בנוסח שלונסקי. לפי הפואטיקה הזאת, "אין לשון שירית בשירי ילדים, אלא זו 'המחקה' – ככל היותר וככל האפשר – את הלשון הטבעית של הילד; ואין קישור וארגון של 'חומרי המציאות' אלא בהתאם לעולם הילדותי כמות שהוא" (קרי: 'תבניות דמויות-מציאות')" (הראל 1993, 77). האמצעים העיקריים לשחזור לשון הילד ועולם הילדות אצל אטלס הם התחביר המקוטע, המכניס את הקורא באמצע העניין (ראו הראל 1993, 65), אוצר מילים של לשון הדיבור וצורות דקדוק הסוטות מלשון הכתב התקנית: *בֵּין הַרְבֵּה אֲנָשִׁים / אֲנִי תָמִיד מִפְּחָד / שְׁאֵמָא שְׁלִי תֵעָלֵם / וְאֲנִי – אֵי אֲבָד* (אטלס 1977). החיקוי הפוניטי הוא אמצעי משני בלבד (בעיקר מחקה את נשילת האות א' ממילת היחס "את" ואת הידמותה של האות ת' לתנועת הפתח של ה' הידיעה), ודומה שהלשון שבפי הדובר-הילד נשמעת טבעית יותר בשל השימוש המדוד בו: *לְלֵבֶשׁ תִּמְעִיל, כְּשֶׁקָרַ, / כְּפֵעִם הָרְאוּנָה, / וְלִמְצֵא שֵׁם כְּפִיס תִּאוּלָר, / שְׁשִׁכְחֵתִי לְפָנַי שָׁנָה* (אטלס 1977); *הָעוֹר שֶׁל הַשְּׂמָמִית עַל הַקִּיר / כָּל-כָּךְ שְׁקוּף, / שְׁאֲפֹשֵׁר לְרֵאוֹת לָהּ תִּשְׁקָא / בְּתוֹךְ הַגּוֹף* (אטלס 1981). אמצעים דומים לייצוג לשון הדיבור בשירי ילדים משמשים את נורית זרחי, את יהונתן גפן, את חגית בנוימן ואחרים מסוף שנות השישים ואילך, וגם אצלם החיקוי הפוניטי משני. בספרה של זרחי הנמר שמתחת למיטה (זרחי 1976), למשל, יש רק דוגמה אחת כזאת הנוגעת לציווי המקוצר הנוהג בלשון הדיבור: *'סִתְלָקוּ מִפֶּה מִיָּד* ("שני הדובים – עצו בלי").

מי שהרבה להשתמש בחיקוי הפוניטי כדי לדמות את לשון הדיבור בשירת הילדים הוא ע' הלל. בספרים שפירסם מסוף שנות השישים ואילך (החל לפרסם במשמר לילדים עוד בסוף שנות החמישים) ציין הלל באמצעים פונטיים נשילה של אותיות, הלחיים מילים וקיצר תנועות, כמו אורלנד בתרגומיו לשירי מילן: *כִּנְרָאָה לֹא שְׁמַעְתָּ אֶת הָאֵמְשָׁלִי עוֹד / שְׁפּוֹתֶחֶת־פֶּה וּמְתִחֶלָה לְשֶׁאֵג* ("עצוב להיות מלך החיות", הלל 1969); או המבטא היקי המוגזם מעט ב"מה קרה לקרוקודיל" (הלל 1976): *מְרַפֵּיב*

37 הדבר דורש בירור אמפירי, כמובן. רוב המבוגרים שנשאלו על הקריאה בפעוטים היינו ובאנחנו שנינו השיבו שאינם זוכרים את הטקסט או שלא אהבו אותו במיוחד בילדותם. אחרים הגיבו בחיוב רב, אך התברר שהתכוונו לפי הלב בתרגום ישראלי, שפיר ואלתרמן. ישנם גם מי שממשיכים לקרוא את פעוטים היינו ואנחנו שנינו לילדיהם ולנכדיהם מתוך שהם זוכרים באהבה את הטקסטים מילדותם.

דוקטור שפיץ משקפיו ושואל: / – איך אנחנו את הדפּר הטה אוכלו! / איד, פּלומר אני, את הדפּר הטה / זמים יושפת פּפּא?; זאת ועוד, גם היסודות התחביריים מלשון התרגום של אורלנד מהדהדים כאן: – עוד מעט אז הכלבה שָלנו/ היא תמליט גורים. שש! / [...]. – יוגרט זה בריא. גם שמנת גם. / – לבדי ת'פּביש אף-פעם אנ'לא עוברת; // – לשחק בנפרורים זה מסכן! / מברקים אני נרא-מפתחת. גם מרעם. / – פּשיהיה לי, אז אתן לך שוקולד! / – אני לא אתחנתן, אולי, אף פעם. / איד ששתינו מְדברות נחמד! ("שתי חברות משוחחות על כל מיני דברים", הלל 1967). נראה שלזיקה הזאת ללשון התרגום של אורלנד בפעוטים היינו ובאנחנו שנינו אין המשך בשירת הילדים לאחר ע' הלל.

חוקרים ומבקרים מייחסים אמנם לשירי הילדים של זרחי (אגמון-פרוכטמן 1984, 192)<sup>38</sup> ולשיריו של אטלס (הראל 1993, 77; פדן תש"ס, 83) זיקה לשיריו של מילן. ואולם אף על פי שהראל ופדן מציינים ששיריו של מילן תורגמו בידי אורלנד, נראה שהם אינם כורכים את תפיסת הלשון של אטלס עם נורמות התרגום המשתקפות בפעוטים היינו ובאנחנו שנינו. "המעבר למודל השירי החדש", כותב הראל, "הגם שאפשר למצוא בו קו מיתאר של זיקה כללית כלשהי לחרוזי התמימים, המבדרים וה'אוויליים' של א"א מילן [...], הרי שבעיקרו היה מלווה בטעם מהפכני כלפי פנים" (הראל 1993, 77). אכן, המהפך הפואטי של אטלס היה מופנה כלפי פנים, כשם שתרגומיו של אורלנד, שניסה לחקות את לשון הדיבור של הילדים ש"כן דיברו פעם", היו מופנים כלפי פנים – כלפי אותה מערכת של שירת הילדים העברית. שכן תרגומיו של אורלנד לשיריו של מילן, אף על פי שנורמות התרגום שהחיל עליהם לא התקבלו, היו לבשר מבשרה של התרבות העברית, ואין להפריד בין תוכנם של השירים ובין הלבוש העברי שהלביש אותם אורלנד. קשה להאמין שההערכה שרוחש אטלס למילן (ראו למשל יוטבת 1983) אינה עוברת דרך תרגומיו של אורלנד, ונראה ש"קפיצת הדרך" שהראל מייחס למהפכת הלשון של אטלס היא גם תולדה של "השפעתם של הספרים המתורגמים על מי שגדלו והתחנכו על ספרות ילדים בעברית והפכו לסופרים הכותבים לבני-נוער" (פדן תש"ס, 73).

אורלנד הקדים את זמנו בשנות דור, וגם שילם על כך, שכן בשנות הארבעים והחמישים היו נורמות התרגום לילדים מחושקות היטב, ולא עלה בידו להבקיע דרכן ולכבוש אותן. כשבוחנים את הלשון בספרי השירים בתרגומו קשה להימנע מן המסקנה, שחדל לתרגם שירי ילדים אחרי פרסום אנחנו שנינו משום שהחלופה הפואטית שהציע לנורמות התרגום של שירי ילדים לא התקבלה. העובדה שהמשיך לעסוק בתרגום פרוזה לילדים ובתרגום שירה כמעט עד סוף ימיו מחזקת את ההשערה הזאת. גם שתיקתו השירית במשך כשני עשורים אחרי שידים על עיט ועל יונה (אורלנד 1946), קובץ שהציע גם הוא חלופה לאסכולת השירה הדומיננטית של רעו-יריבו אלתרמן, תומכת במסקנה זו. הקובץ הבא שלו, שירים מארץ עוז (אורלנד 1963), יצא לאור בשנת 1963 (אם כי רוב השירים נכתבו כעשור לפני הפרסום), ורק בו דומה שכבש לו חלקה משלו במפת השירה העברית (מירון 1997, 379, 381, 394-395). את השתיקה הארוכה של אורלנד אפשר לתלות, כפי שטוען דן מירון, בשיתוק נפשי טראומטי שלקה בו בילדותו בצל הפוגרומים, ולטוען כי אין היא נובעת "ממעגי ההשפעה ההדוקים או גם ההדוקים מדי

38 "אין אלה שיבושים לשם סירוס הלשון ושיבושה, אף לא חיקויים של ילדים כדי לשאת-חן בעיני הקורא הצעיר, אלא בחירה סגנונית מכוונת של כעין שפת דיבור, וכן יש כאן הליכה בעקבות השירה המודרנית העכשווית מחד-ניסא, והמשכה של שירת א"א מילן ואחרים בשירת אנגליה מאידך גיסא" (אגמון-פרוכטמן 1984, 192).

של שירת אורלנד עם מודל פואטי זה או אחר" (מירון 1997, 383). ואולם, דומה שהדחייה של נורמות התרגום שהציע אורלנד לשירי ילדים, כמו שאר חידושי הפואטיקה שניסה להנהיג בלי הצלחה, רומזים ששתיקתו אכן קשורה ביחסיו עם אלטרמן, כפי שסיפר הוא עצמו בריאיון עם יעקב בסר:

אם תציץ בספר השירים הראשון שלי, "אילן ברוח" – שיצא שלושה חודשים אחרי "כוכבים בחוץ", והיה רחוק מאלטרמניזם כרחוק מזרח ממערב – תראה בו שיר המתאר את שנינו יורדים לפלג, מכיטים במים ורואים עד כמה אנחנו דומים זה לזה. אחרי הספר הזה יצא בזמן מלחמת העולם ספר שירים נוסף, ואחריו היתה לי שתיקה ארוכה מאוד, 17 שנה. לא הוצאתי אף שורה בדפוס. זו היתה שתיקה של התכנסות פנימית, של דין וחשבון עצמי, של התרחקות בכוח מהשפעות, בייחוד מאלטרמן. אלטרמן השפיע מאוד על בני דורו. בספר שהוצאתי ב-1963, "שירים מארץ עוץ", כבר אין סימן להשפעה (בסר 1993).

בחלק הבא אנסה לקשור בעוד דרך את שתיקתו של אורלנד המשורר עם שתיקתו של אורלנד המתרגם שירי ילדים, ולבסס את הקשר הזה על יחסיו המורכבים עם אלטרמן. לא רק בזירה של השירה למבוגרים אפשר למצוא ביטוי ליחסי ה"אחאות" הספרותית בין אורלנד לאלטרמן, אלא גם בשירי אנחנו שנינו (מילן 1992) אפשר לקרוא עקבות ברורים ליחסים אלה. שינויים תוכניים והלשון הפרודיסטית המפתיעה שנוקט אורלנד רומזים לקשרים שבין תת-מערכות אלה ומחזקים את הנחתו, שתרגומיו לשירי מילן היו קו השבר בהתפתחותו בתור מתרגם לילדים.

### 3. בכל הדברים הוא יוצא הראשון ואני יוצא רק השני

גיבורי השיר "אנחנו שנינו", שעל שמו נקרא תרגומו של אורלנד לספר שירי הילדים השני של מילן, הם כריסטופר רובין ופו הדוב. השם הזה מרמז לדמותו הידועה של הדוב, שלא כשם הספר במקור, הנוגע לכריסטופר רובין בלבד (*Now We Are Six*). זאת ועוד, על הדש האחורי של הספר שירים מבית פו הדב – הדפסה נוספת של אנחנו שנינו שיצאה בלויית פעוטים היינו בתשכ"א (אולי בעקבות המהדורה האנגלית שפורסמה לאחר מותו של מילן ב-1956, ראו Milne 1958) – הילד הוא חברו למשחק של הדוב(!), ממש היפוך היוצרות<sup>39</sup> הדבר נובע, כנראה, מטעמים מסחריים וגם מטעמים של יוקרה, שכן אולי כבר אז התקבע מעמדו הקנוני של פו הדב בתרגום ישראלי, שפיר ואלטרמן. השיר "אנחנו שנינו" ("Us Two"), הנמסר בגוף ראשון מפיו של כריסטופר רובין, עוסק כולו ביחסים שבינו ובין פו הדוב – יחסים הדוקים ביותר, שכן הדוב משמש מעין אלטר-אגו של הילד למקור, מתברר שאורלנד נטל לעצמו חירות רבה, ושינה מתוכנו של הטקסט המקורי בכמה וכמה עניינים:

39 לפי הדש האחורי של הספר בעברית, "שני ספרי שיריו של מחבר 'פו הדב' 'פעוטים היינו' ואנחנו שנינו', המפורסמים בקסם התמימות הילדותית שלהם ובחדירתם הבלתי אמצעית לעולמם של הילדים, שנכתבו לבנו כריסטופר רובין, חברו למשחק של פו הדב, בלויית רשומי המפורסמים לא פחות של א"ה שפרד ניתנים כאן ככרך אחד."

"Us Two" (Milne 1958, 35-37)	"אנחנו שנינו" (מילן תשכ"א, 43-45)
Wherever I am, there's always Pooh.	בכל אשר אלק, אני מוצא את פו,
There's always Pooh and Me.	תמיד זה רק פו ואני.
Whatever I do, he wants to do.	בכל הדברים הוא יוצא הראשון
"Where are you going today?" says Pooh:	ואני יוצא רק השני.
"Well, that's very odd 'cos I was too."	ונוסף על כל אלה הוא "תרח" כזה
"Let's go together," says Pooh, says he.	וגוזל לי פשוט מזמני.
"Let's go together," says Pooh.	רק שלא לכת לי כלום, כי אני והוא זה ממש כמו הוא ואני.
"What's twice eleven?" I said to Pooh.	"כמה זה שתיים כפול שלשי?"
("Twice what?" said Pooh to Me.)	שואל את פו אנכי.
"I think it ought to be twenty-two."	"שתיים כפול שלשי" – עונה פו –
"Just what I think myself", said Pooh, said he.	"זה איננו לפי פהי."
"That's what it is," said Pooh.	"שתיים כפול שלש הם שש", אני שח ומקמט את מצחי...
	"בדייק כך חשבתי" – עונה לי אז פו –
	"זה פשוט רק פרח ממחי."
"Let's look for dragons," I said to Pooh.	"בוא נתפש ברוזים", אמרתי לפו.
"Yes, let's." said Pooh to Me.	"בוא נתפש", עונה פו בקול עז.
We crossed the river and found a few –	הצינו ת'הכביש וראינו אחד –
"Yes, those are dragons all right," said Pooh.	"זהו זה" – אומר פו – "זה ברוז".
"As soon as I saw their beaks I knew "	"הן אני הוא שקדם ראיתי אותו" –
"That's what they are," said Pooh, said he.	אמרתי בקול נרנז.
"That's what they are," said Pooh.	"נכון" – משיב פו – "אך אני הוא שקדם אמרתי שזה ברוז".
"Let's frighten the dragons," I said to Pooh.	"בוא ונפחיד אותו", שחתי לפו.
"That's right," said Pooh to Me.	"בוא ונפחיד", פו לי שח.
"I'm not afraid," I said to Pooh,	"אינני פוחד כלל", אמרתי לפו.
And I held his paw and I shouted	ואחזתי ידו סתם כך:
"Shoo! Silly old dragons!" – and off they flew.	והפחדתי אותו ות'הברזו) עד שנט,
"I wasn't afraid," said Pooh, said he,	ושנינו קראנו: האח!
"I'm never afraid with you."	"אני לא נבהלתי כלל" – שח אלי פו – "רק ראני ותכף ברח".

So wherever I am, there's always Pooh	בְּכָל אֲשֶׁר אֶלֶּה, אֲנִי מוֹצֵא אֶת פּוּ.
There's always Pooh and Me.	תָּמִיד זֶה רַק פּוּ וְאֲנִי.
"What would I do?" I said to Pooh,	"אֵיךְ נַחֲיָה" – שְׁאַלְתִּי אֶת פּוּ – "אֵיךְ נַחֲיָה
"If it wasn't for you," and Pooh said:	הָאֶחָד בְּלִעְדֵי הַשֵּׁנִי?"
"True, It isn't much fun for one, but Two	"אֵינְנִי יוֹדֵעַ" – הַשֵּׁיב לִי אֶז פּוּ –
Can stick together," says Pooh, says he	"וְאֵין זֶה בְּכָלֵל עֵינֵי.
"That's how it is," says Pooh.	אֲבָל זֶה לֹא יִקְרָה, כִּי אֲנִי וְאַתָּה, זֶה מְמַשׁ כְּמוֹ אַתָּה וְאֲנִי."

בבית השלישי, למשל, כריסטופר רובין משחק במקור משחק דמיון ויוצא לחפש דרקונים. רק שורה אחת בבית השלישי (as soon as I saw their beaks I knew), וכן האיור של שפארד, כמובן, מלמדים שמדובר בעופות בית כלשהם (תרנגולי הודו?). כריסטופר רובין ממשיך להפחיד "דרקונים" בבית הבא ולגרשם בקריאה Shoo!/ Silly old dragons, והפער האירוני שבין המציאות שופעת הדמיון של הילד ובין המציאות כמות שהיא מתעצם בהמשך המשפט: and off they flew. אורלנד, לעומת זאת, מציין מראש שהיצורים שהשניים מבקשים לתפוס אינם אלא ברווזים, ואינו מתרגם את השורות האירוניות: "Yes, those are dragons all right," said Pooh. / "As soon as I saw their beaks I knew/ That's what they are," said Pooh, said he. את מקום השורות האלה הוא ממלא בתוספת משלו, ההופכת על פיהם את היחסים שבין שתי הדמויות: "הן אֲנִי הוא שְׁקָדָם רְאִיתִי אותן" – / אֲמַרְתִּי בְּקוֹל נְרָזָה / "נְכוֹן" – מְשִׁיב פּוּ – "אֵךְ אֲנִי הוא שְׁקָדָם אֲמַרְתִּי שְׁזָה בְּרָזָה".

גם בבית הראשון מכניס אורלנד שינוי מעניין, היוצק תוכן חדש ליחסים שבין כריסטופר רובין לפו הדוב: בְּכָל הַדְּבָרִים הוא יוֹצֵא הָרֵאשׁוֹן / וְאֲנִי יוֹצֵא רַק הַשֵּׁנִי. / וְנוֹסֵף עַל כָּל אֶלֶּה הוא "תְּרַח" כְּזָה / וְגוֹזֵל לִי פְּשׁוּט מִזְמִנִי. / רַק שְׁלֹאֲכֶפֶת לִי כְּלוּם, כִּי אֲנִי וְהוּא זֶה מְמַשׁ כְּמוֹ הוא וְאֲנִי. במקור, לעומת זאת, הדוב מחקה את מעשיו של הילד בבחינת "אני אחר" בעל מעמד שווה ל"אני" של הדובר, והשניים מתאחדים בהליכה משותפת. השותפות הסימביוטית הזאת שבין "Us Two", יחסי האחוה השוויוניים בין כריסטופר רובין לפו הדוב, מתגלגלים בגרסה העברית של "אנחנו שנינו" בכעס ובקנאה שאינם מגיעים לכלל פתרון. השורה המפייסת בסוף הבית הרביעי במקור, שבה פו מביע את אמונו בכריסטופר רובין (I'm never afraid with you), לא תורגמה כלל, למשל.

את מקורם של רוב השינויים האלה אפשר לייחס לאילוצי חריזה ומשקל, כמובן. ואולם, אילוצי חריזה ומשקל הרי פועלים בעיצובו של כל טקסט שירי מתורגם, ולכן אנסה לקשור את השינויים הנרחבים באופיו של השיר המתורגם למרכזיות דמותו של פו, מכיוון שבתודעתו של אורלנד, כפי שאטען, הזדהות דמותו של הדוב עם דמותו של נתן אלתרמן. "אנחנו שנינו", במסגרת זו, אינם אלא אורלנד (כריסטופר רובין = "אורי")<sup>40</sup> ואלתרמן (פו הדוב): ה"אח" אורלנד כועס על ה"אח" אלתרמן, שגנב ממנו את הבכורה – בְּכָל הַדְּבָרִים הוא יוֹצֵא הָרֵאשׁוֹן / וְאֲנִי יוֹצֵא רַק הַשֵּׁנִי – אף על פי שלכאורה "לאֲכַפֶּת לוֹ כְּלוּם", שהרי איך אפשר לכעוס כעס של ממש על מישהו שהוא "ממש כמו

40 תודה לגדעון טורי על ההצעה לקשור את אורלנד אל דמותו של כריסטופר רובין גם על סמך דמיון הצלילים בין "אורי" לאורלנד. יש לציין שאורלנד השתמש בשם העט "אורי" לכתיבת פימונים סאטיריים.

אני?<sup>41</sup> העוול שנגרם ל"אני" הדובר אינו משתחרר אלא מתוך הכתיבה עליו – בעצם תרגום השיר, במודע או שלא במודע.

טענה כזו קשה להוכיח, כמובן, מתוך הסתמכות בלעדית על הטקסט הקצר הזה וכלי תמיכה של תעודות היסטוריות. בארכיונו העשיר של אורלנד, שהועבר באחרונה אל אוניברסיטת בר אילן, לא נמצאה חליפת מכתבים בינו ובין אלתרמן, וייתכן שגם לו נמצאה, לא היה בה כדי לאשש את הדברים. ואולם, דומה שנורמות התרגום שנקט אורלנד בתרגום שירי מילן, כמו גם תולדות יחסיהם של השניים, המתועדות בשירי כ"ז שירים – נתן היה אומר (אורלנד תשמ"ה), בראיונות עיתונאיים ובשירתו למבוגרים, יכולות ללמדנו רבות על המאבקים, בין פנימיים ובין מוחצנים, על עיצוב הלשון היאה לתרגום שירי ילדים בתקופה זו.

מודע יותר – ומפתיע יותר – הוא השעשוע שהשתעשע אורלנד בתרגומו לשיר אחר באנתנו שנינו – "איפה אורי-קטינא?" ("Forgotten"). השיר מתאר חדר ילדים, על צעצועיו ועל הנוף הנשקף ממנו, אלא שהילד עצמו נעדר ממנו – עד סוף השיר, ואז מתברר ששיחק כל היום בחוץ. אורלנד משתמש כאן שוב בשם "אורי" לתרגום שם הילד, אף על פי שבמקור אין מדובר בכריסטופר רובין, אלא בג'ון,<sup>42</sup> וכן לתרגום שם השיר (מתוך התעלמות משם השיר במקור) ולתרגום הצירוף החוזר Lords of the Nursery (צֶעְצוּעֵי אוּרִי-קֵטִינָא). אפשר שבעת תרגום הצירוף הזה נזכר אורלנד ב"תִּנְתַּן צֶעְצוּעֵי הַגְּדֹלִים", השורה האחרונה בשיר "ירח" של אלתרמן (בתוך כוכבים בחוץ, אלתרמן תרצ"ח),<sup>43</sup> ואולי הירח שבמקור פעל את פעולתו כאן – על כל פנים, אי אפשר לטעות בבית החמישי של "איפה אורי-קטינא": ה"ירח" של אלתרמן עולה ומטיל עליו את אורו ואת צלליו מתוך חזרה פרודיסטית על תבניתו.

A.A. Milne, "Forgotten"  
(בית חמישי, Milne 1958, 225)

יעקב אורלנד, "איפה אורי-קטינא?"  
(בית חמישי, מילן 1992, 118)

Gold between the poplars  
An old moon shows;  
Silver up the star-way  
The full moon rose;  
Silver down the star-way  
The old moon crept...  
And, one by another,  
The grey fields slept.

זוֹהַב בְּצַמְרַת  
יָרֵחַ נוֹשֵׁן  
כּוֹכַב בְּשָׁמַיִם  
פּוּהָק, מִיָּשׁוּן;  
יָרֵחַ בְּאֶפֶק  
צָנַח מְאֹדִם,  
שָׁדָה בְּשָׁדָה  
דָּבַק וְנָרְדָם.

41 בריאיון עם יעקב בסר נשאל אורלנד, "אתה רואי שורחת לא מעט עם אלתרמן האם היו שיחות על כתיבת שירה?" והוא עונה: "בדו-שיחים שלנו לא הייתי מציג לפניו בעיה שהרגיזה אותי, כי הלא היינו חברים" (בסר 1993).

42 באיווי של שפארד, לעומת זאת, דמותו של הילד היא במפורש דמותו של כריסטופר רובין, וגם דמותו של פו ניכרת בבירור – גם בקרב הצעצועים המחכים בחדר וגם למרגלות מיטתו של הילד בסוף השיר.

43 מעניין להזכיר בהקשר זה את השימוש שעושה אורלנד במילה "צעצועים" בצמוד לאזכור "הנוסח" של אלתרמן: "הַיָּרֵחַ יָאֵת שִׁירֵי מְקַל צֶעְצוּעֵינוּ, מְעַסְרֵי הַחֵן / מְגוֹנְגֵי הַנְּסָה, / מְקַל אֶפְנוֹת-הַשָּׁסֵם שֶׁל הָעֵט" ("שירי", מתוך עיר האובות, אורלנד תשל"ח, 114).

"ירח" (אלתרמן תשל"א, 37)

גַם לְמַרְאֵה נוֹשָׁן  
 יֵשׁ רִגַע שֶׁל הַלְדָּת.  
 שְׁמַיִם בְּלִי צְפוּר  
 זָרִים וּמְבַצְרִים.  
 בְּלִילָה הַסְּהוּר מוּל חֲלוֹנֶה עוֹמְדָת  
 עִיר טְבוּלָה בְּכַי הַצָּרְצָרִים.  
 וּבְרֹאוֹתָיָהּ כִּי דָרְכָה עוֹד צוֹפֵה אֶל הַלָּךְ  
 וְהִירַח  
 עַל כְּדוֹן הַבְּרוֹשׁ  
 אֵתָהּ אוֹמֵר – אֵלַי, הָעוֹד יִשְׁנֶם כָּל אֵלֶּה?  
 הָעוֹד מְתָר בְּלַחֵשׁ בְּשִׁלּוּמָם לְדָרְשׁ!

מֵאֲנִיָּהֶם הַמַּיִם נִבְטִים אֵלֵינוּ.  
 שׁוֹקֵט הָעֵץ בְּאֶדָם עֲגִילִים  
 לְעַד לֹא תִעָקֵר מִמֶּנִּי, אֵלֶּהינּוּ,  
 תּוֹגַת צַעְצוּעֵיהָ הַגְּדוּלִים.

הדמיון ל"ירח" של אלתרמן בא כאן לידי ביטוי לא רק מן הבחינה הלקסיקלית הטהורה (נושן, שמיים), והוא ניכר כבר בשורה הראשונה של הבית. אורלנד מעדיף את הבינוני הפועל זֹהֵב במקום שם העצם זָהָב, המקביל למקור (הוא חוזר ומשתמש בצורת הבינוני הפועל בשורה השלישית בבית, פוֹהֵק), ובוחר במילת היחס בִּי לתרגום between (בין, בינות) ובתרגום המטונימי צְמָרֶת ל־poplars (צפצפות), המזכיר את תמונת כְּדוֹן הַבְּרוֹשׁ אצל אלתרמן. בשירו של אלתרמן נמצא הבינוני הפועל בשורה "שׁוֹקֵט הָעֵץ בְּאֶדָם עֲגִילִים", ואולי ממנה נגזרת הכרעתו של אורלנד לנקוט את מילת היחס בִּי במקום מילת היחס המתבקשת לפי המקור. גם המילה צְמָרֶת מזכירה את השיר "ירח", הן מבחינת התחביר ET שהיא משלימה – כמו הַלְדָּת ועוֹמְדָת בבית הראשון אצל אלתרמן – והן מבחינת השימוש במשקל הסגולי בכלל, הניכר בסופי שורות בשני הבתים הראשונים של "ירח": הַלְדָּת, עוֹמְדָת, הַלָּךְ וְאֵלֶּה – תכונה רווחת בשירה של בני החוג שלונסקי-אלתרמן.

זאת ועוד, אורלנד מתעלם מתמונות הצבע הבולטות כל כך בשירו של מילן – דובים חומים ושחורים בבית הראשון (Brown Bears and Black), מלכים לבנים ושחורים בבית השלישי (White Kings and Black), עיר אפורה בבית הרביעי (the little grey town) [כך, במקור grey] ופרפרים כחולים ואדומים בבית האחרון (He ran after butterflies / Blue ones and red) – למעט בבית שלפני האחרון, בשל אילוצי חריזה (השֶׁחַר מְוֹרִיד / אֵין מִי שֶׁיִּגִּיד; במקור Slowly and slowly / Dawns the new day) ובבית החמישי שלפניו. אורלנד בוחר שלא לתת ביטוי לכוכבים הכסופים ולשדות האפורים שבבית החמישי של המקור, אלא לירח מְאָדָם, שאין לו שם זכר. אם חוזרים ומביטים בשורה מתוך שירו של אלתרמן, "שׁוֹקֵט הָעֵץ בְּאֶדָם עֲגִילִים", ומצרפים אליה את תמונת הירח ב-"Forgotten", מתבהרת תמונת הירח המואדם. נוסף על כך, יש כאן שימוש בצורת הבינוני בבניין פֶּעַל בסופה של השורה (מִישָׁן), כמו מְבַצְרִים בבית הראשון אצל אלתרמן. לבסוף, המצלול השורקני במילים זֹהֵב, בְּצִמְרֶת, נוֹשָׁן, בְּשִׁמַּיִם, מִישָׁן, צָנַח וּשְׂדָה בְּשָׂדָה (s/ts/z/sh) נענה למצלול השורקני השולט בבית הראשון של "ירח".

נדמה שאפשר לראות כאן, כדברי מירון, עוד "שימוש שעושה המשורר בפאסטיש האלתרמני לשם שחרור עצמי לא רק מעולו של אלתרמן ומן ההשפעה ההיפנוטית של קרבתו, אלא גם ובעיקר מן השקרים האישיים, הפנימיים: מן הנטייה להחליק, לייפות [...] להיענות לציפיות לאיפוק ולאיוון עצמי. דווקא באמצעות שירי החיקוי החשופים," אומר מירון, "מגלה אורלנד הפעם את השלילי שבו:



את קנאתו ושנאתו, את תחושת העליבות והפיגור שלו, את חוסר נכונותו לסלוח, את רצונו להתבוסס בעלבונו ובכאבו באשר יש באלה כדי להטיל כתם במי שגרמם" (מירון 1997, 392).  
ואולם, מירון מדבר על המרירות העולה בכוונת מכוון מצמד השירים מתוך שירים על עיט ועל יונה "שיר קנאות" ו"שיר ידידות" (אורלנד 1946, 121-124, 127-131) – שירים שנכתבו כעשר שנים לפני שפורסמו שירי אנחנו שנינו (1957), שירים שהגיבו בכאב על התקבלותו הגואה של ה"אח" אלטרמן. עשר שנים הן פרק זמן ארוך למדי, אבל דומה שהכאב לא פג במהלכן. האירוניה העצמית של אורלנד או "נקמתו" – "לא אֶזְכֵּר רְחֵמֵי בְּדִין, / לֹא אֶשָּׂא חֲסָדָיו מִנְעַר / וּבְסֶגֶר חוֹמָה בְּעֵדֵי / וּגְבֵהָ נִקְמָתִי כְּמוֹהָ" ("שיר קנאות") – מתחַתֶּרֶת ומפלסת לה דרך בדמות הפאסטיש האלטרמני אל שירת הילדים המתורגמת.

תגובות ארס-פואטיות על המתרחש בעולם שמחוץ ליצירה הספרותית, ובכלל זה יחסים שבין משוררים, אינן עניין נדיר. נדירה היא התגובה הארס-פואטית המועתקת מתת-מערכת מרכזית בתרבות אל מקום שולי וזניח לכאורה – שירת הילדים המתורגמת. אבל רק לכאורה, שכן מעמדה של מערכת ספרותית זו בשנות הארבעים לא היה משני כלל וכלל, כאמור. בכירי הדור הספרותי בני החוג של שלונסקי-אלטרמן הרבו בכתובה לילדים ובתרגום לילדים – מתוך מגמה מפורשת להעשיר את הספרות העברית המתחדשת, בין השאר באמצעות מודלים הלקוחים מתוך התרגומים שהתקינו. החץ השלוח של אורלנד נורה אפוא אל מטרה בטוחה: מצד אחד, ספרות הילדים "תמימה" מעצם טיבה, שהרי מי מהילדים או הוריהם יעלה על דעתו שהיא משמשת זירת התגוששות לשני משוררים ידועי שם, ומצד שני – ספרות הילדים היתה תחום פעולה מובהק בין שאר מעגלי היצירה המצטלבים שבהם יצאו ובאו בני החוג הספרותי של שלונסקי-אלטרמן.

אורלנד לא ניסה עוד את כוחו בתרגום שירה לילדים, והסתגר בחומת השתיקה עוד כמה שנים. מתחילת שנות השישים חזר בכוחות מחודשים אל מעגל היצירה, הן במקור הן בתרגום. בתור מתרגם הלך ונדחק מצד אחד אל תרגום של ספרי ילדים שגיבוריהם מתמודדים עם אימי מלחמה ויכולים לה – כמו ספר המקור הפיוטי שכתב לילדים, בית הצעצועים (אורלנד תשכ"ג) – ספרים שלא זכו לקונויזציה של ממש. את ההתמקדות בתחום הזה אפשר להסביר בביוגרפיה של אורלנד הילד, שהיה עד לרצח בני משפחתו בפוגרום בטְטֵיב. רק בשנים האחרונות, בקובץ שפירסם אורלנד ב-1991, אני כותב טטיב (אורלנד 1991), הצליח המשורר הבוגר להתמודד עם מראות הזוועה (ראו מירון 1997, 418-428), ואילו בשנות הארבעים יש להם ביטוי מודחק דווקא בשירי הזמר שכתב למאות (מירון 1997, 386-390) – וכן, כך נראה מתוך התבוננות בתרגומיו לילדים, בספרים שבמרכזם הילד בשעת מלחמה; מצד שני אורלנד נדחק לעמדת המתרגם של שירה למבוגרים, ובה הוסיף ועשה חיל בתרגום טקסטים קונויים.

זכויותיו הרבות בפיתוח הספרות המתורגמת לעברית בכלל, ובפיתוח השירה המתורגמת מן האנגלית בפרט, נקנו אפוא בהכרעות נועזות ולא קלות אשר לדרכו הפואטית, הכרעות שבבסיסן מערכת יחסים רואבת עם אלטרמן, מן הדמויות רבות ההשפעה במפת השירה העברית של המאה העשרים.

## ביבליוגרפיה

## מקורות

- אורלנד, יעקב. תרצ"ט. אילן ברוח. תל-אביב: נזית.
- אורלנד, יעקב, 1945. הציצו נא. תל-אביב: למופת.
- אורלנד, יעקב, 1946. שירים על עיט ועל יונה. ירושלים: אחיאסף. [1963, תל-אביב: מחברות לספרות].
- אורלנד, יעקב, תשכ"ג. בית הצעצועים. חיפה: מגילות.
- אורלנד, יעקב, תשל"ח. עיר האובות. תל-אביב: עקד.
- אורלנד, יעקב, תשמ"ה. כ"ז שירים – נתן היה אומר. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- אורלנד, יעקב, 1997. יעקב אורלנד מבחר כתבים א-ג. עורך: דן מירון. ירושלים: מחברות לספרות, זמורה ומוסד ביאליק.
- אטלס, יהודה, 1977. והילד הזה הוא אני. ירושלים: כתר.
- אטלס, יהודה, 1981. ורק אני לא. תל-אביב: שבא.
- אלתרמן, נתן, תרצ"ח. כוכבים בחוץ. תל-אביב: יחדיו.
- אלתרמן, נתן, תשל"א. שירים שמכבר: כוכבים בחוץ, שמחת עניים; שידי מכות מצרים. (כל כתיבי נתן אלתרמן ג). תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- אלתרמן, נתן, 1976 [1972]. לילדים. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- ברגשטיין, פניה, 1995 [1945]. בוא אלי פרפר נחמד. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- גולדברג, לאה, 1957. איה פלוטו? מרחביה: ספרית פועלים.
- הלל, ע' [הלל עומר], 1967. אותי אף לראות אף אחד לא יכול. תל-אביב: מסדה.
- הלל, ע' [הלל עומר], 1970. אני פשוט. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- הלל, ע' [הלל עומר], 1976. מה קרה לקרוקודיל. תל-אביב: עם עובד.
- הלל, ע' [הלל עומר], 1977. מזכוב עד פיל ושאר החיות של ע' הלל. ירושלים: כתר.
- הלל, ע' [הלל עומר], 1978. יוסי ילד שלי מוצלח. תל-אביב: מסדה.
- קרן'ה [שם העט של ז'ורז' רמון], 1964. שרביטו של אוטוקר וסדרת הרפתקאותיו של טינטין. עברית: יעקב אורלנד. תל-אביב: מחברות לספרות.
- ויילד, אוסקר, תשל"ל [1947]. ספר האגדות לאוסקר ויילד. מאנגלית: יעקב אורלנד. ירושלים: ש' זק.
- ורבר, שפרה, 1963. דמעתו של איציק. מיידיש: יעקב אורלנד. תל-אביב: י"ל פרץ.
- זרחי, נורית, 1976. הנמר שמתחת למיטה. תל-אביב: מודן.
- מאָלאָדאָאָוסקי, קאַדיע, 1945 [1931]. יידישע קינדער (מעשהלעך). ניו-יורק: טריאַ פרעס.
- מולדובסקי, קדיה, 1945. פתחו את השער. מיידיש: פניה ברגשטיין, נתן אלתרמן, לאה גולדברג, אברהם לוינסון. ("בלווייט סיפור על המשוררת מאת יעקב פיכמן"). תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- מולדובסקי, קדיה, 1995 [1945]. פתחו את השער. מיידיש: פניה ברגשטיין, נתן אלתרמן, לאה גולדברג. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.
- מורדאונט, אלינור, תש"ד. ילדי הפֶּזֶק. מאנגלית: יעקב אורלנד. תל-אביב: עם עובד.
- מילך, א"א, 1972 [1943]. פו הדב. מאנגלית: ו' ישראלית וא"ד שפיר – פרוזה; נתן אלתרמן – שירים. תל-אביב: מחברות לספרות.
- מילך, א"א, 1946. פעוטים היינו. מאנגלית: יעקב אורלנד. תל-אביב: מחברות לספרות.
- מילך, א"א, תשכ"א [1946, 1957]. שידים מבית פו הדב. מאנגלית: יעקב אורלנד. תל-אביב: מחברות לספרות.
- מילך, א"א, 1951. הבית בקרן פו. מאנגלית: אהרן אמיר. תל-אביב: מחברות לספרות.
- מילך, א"א, 1992 [1957]. אנתנו שנינו. מאנגלית: יעקב אורלנד. תל-אביב: מחברות לספרות.
- מילך, א"א, 1979. הבית בקרן פו. מאנגלית: אוריאל אופק. תל-אביב: זמורה, ביתן.
- מילך, א"א, 1989. כשהיינו קטנטנים. מאנגלית: אורה מורג. תל-אביב: מחברות לספרות.

מילן, א"א, 1993. שש, גיל לא רגיל. מאנגלית: אורה מורג. עריכה: בן בר-שביט. תל-אביב: מחברות לספרות.  
 מילן, א"א, 2003. פו הדב. מאנגלית: דן מישר. תל-אביב: מחברות לספרות.  
 מילן, א"א, 2004. פו הדב. מאנגלית: אבירמה גולן. תל-אביב: מחברות לספרות.  
 שויט, ניל, 1945. הליל הקסמים. מאנגלית: י' אש [יעקב אורלנד]. תל-אביב: עם עובד.  
 שלונסקי, אברהם, 1971 [1947]. עלילות מיקי-מהו. תל-אביב: ספרית פועלים, הקיבוץ הארצי השומר הצעיר.  
 100 שירים ראשונים, [בלוי שנת הוצאה]. עורכות: דניאלה גרדוש ותלמה אליגון. תל-אביב: כנרת.

Milne, A.A., 1917. *Once on a Time*. London: Hodder & Stoughton.

Milne, A.A., 1958 [1924, 1927]. *The World of Christopher Robin: The Complete When We Were Very Young and Now We Are Six*. New York: E. P. Dutton.

Milne, A.A., 1994. *The Complete Tales of Winnie-the-Pooh*. New York: E. P. Dutton. *The Real MOTHER GOOSE* [1916]. New York: Scholastic.

### ספרות משנית

אבן-זהר, איתמר, 1970. "לבריור מהותה ותפקידה של לשון הספרות היפה בדיגלוסיה". *הספרות* ב', 2, 286-303.  
 אגמון-פרוכטמן, מאיה, 1984. "הלשון המדוברת כמאפיינת סגנון בשירת הילדים העברית". בתוך: *מחקרים בספרות ילדים*. עורכות: מיירי ברנד ומאיה אגמון-פרוכטמן. ירושלים: אוצר המורה, 185-194.  
 אופק, אוריאל, 1985. *לקסיקון אופק לספרות ילדים* א-ב. תל-אביב: זמורה ביתן.  
 אופק, אוריאל, 1988. *ספרות הילדים העברית 1948-1900* א-ב. תל-אביב: דביר.  
 אורבך, לילי, תש"ס. "המעשייה 'הטובה' לילד נוסח לאה גולדברג: הלכה בשני קולות – והמעשה". *עולם קטן: כתב-עת לספרות ילדים ונוער* 1, 217-242.  
 ארנון, שרה, 1987. "פרס אלתרמן ליעקב אורלנד ולסביון ליברכט". *ידיעות אחרונות*, 16.1.1987, 21.  
 בן-שחר, רינה, 1989. "עליסה בארץ הפלאות – קווים לשוניים-סגנוניים לתרגומו של אהרן אמיר". *מעגלי קריאה: כתב-עת לעיון ולהדרכה בספרות ילדים* 18 (אדר א'), 74-89.  
 בן-שחר, רינה, תשנ"א. "לשאלת העיצוב הפונטי של לשון דיבור בספרות העברית החדשה". בתוך: *שי לחיים רבין, אסופת מחקרים בלשון לכבודו במלאת לו 75*. עורכים: משה גוטשטיין, שלמה מורג ושמחה קוגוט. ירושלים: הוצאת אקדמון, 25-53.  
 בסר, יעקב, 1993. "עם יעקב אורלנד: אלתרמן – מאגריזים עבריים". *על המשמר* ("שיחת השבוע"), 19.5.1993, 19.  
 בר-קדמא, עמנואל, 1987. "אחרי השתיקה". *ידיעות אחרונות*, 7 ימים, 18.9.1987, 18-20.  
 בר-קדמא, עמנואל, 1990. "מי כועס? עמנואל בר-קדמא עם יעקב אורלנד. בלי פרס ישראל". *ידיעות אחרונות* ("מוסף יום העצמאות"), 29.4.1990, 14-15.  
 גולדברג, לאה, 1978. *בין סופר ילדים לקוראיו*. עורכת: לאה חובב. תל-אביב: ספרית פועלים.  
 הראל, שלמה, 1989. "שימושים מובדלים בלשון שירי הילדים, על שלוש מגמות יסוד בהתפתחותן ההיסטורית". *ספרות ילדים ונוער* א (ס"א), ספטמבר 1989, 14-27.  
 הראל, שלמה, 1993. "בין המהפכות" – מביאליק עד אטלס בהיבט דיאכרוני: נורמות קלאסיות וחילופי-נורמות ב'שירתנו הצעירה' לילדים". בתוך ספרו: *'קול מעמק, קול מהר': פנים, תחנות ומהלכים בספרות העברית לילדים*. כפר סבא: בית-ברל, מרכז ימימה לחקר ספרות ילדים והוראתה, 39-77.  
 הרושבוסקי, בנימין, 1971. "השיטות הראשיות של החרוז העברי מן הפיוט עד ימינו: מסה על מושגי היסוד". *הספרות* ב, 4 (מארס), 721-749.  
 ויסברוד, רחל, 1999. "נורמת הלשון הגבוהה וה-Mock Epic – בתרגום הספרותי לעברית". בתוך: *העברית שפה חיה* ב. עורכים: רינה בן-שחר וגדעון טורי. תל-אביב: המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר והקיבוץ המאוחד, 123-133.  
 ולדן, צביה, 1984. "שיבושים, שיפוצים וחידושים – שלוש תופעות מלשון הילדים". בתוך: *מחקרים בספרות ילדים*. עורכות: מיירי ברנד ומאיה אגמון-פרוכטמן. ירושלים: אוצר המורה, 195-206.  
 חובב, לאה, 1983. "החריזה והמשמעות בשירי ילדים מדור שלונסקי-אלתרמן". *מעגלי קריאה: כתב-עת לעיון ולהדרכה בספרות ילדים* 9, 61-70.

- טורי, גדעון, תשמ"ח. "הדרך לנג-עדן התחתון" רצופה כוונות: מטקסט גרמני דרך דגם רוסי לטקסט עברי בשירת-הילדים של ביאליק". *מעגלי קריאה: כתב-עת לעיון ולהדרכה בספרות ילדים* 17 (אדר תשמ"ח), 17-30.
- טורי, גדעון, 1992. "עלייתה ונפילתה של צורת הזוגי בלשון הספרות העברית החדשה". בתוך: *העברית שפה חיה א. עורכים: עוזי אורנן, רינה בן-שחר וגדעון טורי*. חיפה: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, 101-118.
- יוטבת, איריס, 1983. "אטלס כנגד מילן". *הורים* (יוני 1983), 24-25, 38.
- לוז, צבי, 1987. "מבט חוזר: על היסוד האפי בשירתו המאוחרת של יעקב אורלנד". *מאזניים* 1 (ס"א), מאי 1987, 18-22.
- ליפקסר, אבידב, 1997. "נופי-אלם שרופים מפחד: פרס ביאליק תשנ"ז ליעקב אורלנד". *מאזניים* (ע"א), פברואר 1997, 3-5.
- לנדאו, אפי, 1989. "אלי-יהושע בן מלכי-מלכישוע". *חדשות* ("התוספת"), 2.8.1989, 10.
- מירון, דן, 1997. "אילן צומח מאופל: על שירת יעקב אורלנד". בתוך: *אורלנד* 1997 ג. ירושלים: מחברות לספרות, זמורה ומסד ביאליק, 377-428.
- ניר, רפאל, תשנ"ט. "מעמדה של הלשון העברית בתהליך התחייה הלאומית". בתוך: *תולדות היישוב היהודי בארץ-ישראל מאז העלייה הראשונה*. עורך ראשי: משה ליסק. בנייתה של תרבות עברית בארץ-ישראל חלק ראשון. עורכת ומחברת ראשית: זהר שביט. ירושלים: האקדמיה הלאומית הישראלית למדעים ומוסד ביאליק, 31-39.
- ספרי קריאה לילדים, 1976. קטלוג מנומק ומפתחות. תל-אביב: משרד החינוך והתרבות, המזכירות הפדגוגית לחינוך יסודי ולהכשרת מורים, הוועדה לספרי קריאה, 18 (אנחנו שנינו), 120 (פעוטים היינו).
- ספרי קריאה לילדים, 1981. מהדורה שלישית. קטלוג מנומק. תל-אביב: משרד החינוך והתרבות, קרן בית הנשיא. 19 (אנחנו שנינו), 132 (פעוטים היינו).
- פדן, יחיעם, תש"ס. "משקלו הסגולי של התרגום". *עולם קטן: כתב-עת לספרות ילדים ונוער* 1, 71-99.
- קרסל, גצל (עורך), 1965. *לכסיקון הספרות העברית בדורות האחרונים* א-ב. מרחביה: ספרית פועלים.
- שביט, זהר, 1996. *מעשה ילדות, מבוא למאטיקה של ספרות ילדים*. השתתפה בכתיבה: בשמת אבן-זהר. תל-אביב: עם עובד, האוניברסיטה הפתוחה.
- שביט, זהר, תשנ"ט. "התפתחות ספרות הילדים בארץ-ישראל". בתוך: *תולדות היישוב היהודי בארץ-ישראל מאז העלייה הראשונה*. עורך ראשי: משה ליסק. בנייתה של תרבות עברית בארץ-ישראל חלק ראשון. עורכת ומחברת ראשית: זהר שביט. ירושלים: האקדמיה הלאומית הישראלית למדעים ומוסד ביאליק, 439-465.
- שגב, תום, 1991. "הורי הַבְּנֵק, ילדי האזעקות". *הארץ*, 8.2.1991, 7.
- שחם, חיה, תשנ"ד. "ככי ככה דומים מראינו": שירת יעקב אורלנד בזיקת-אח לשירת אלתרמן". *דפים למחקר בספרות* 9, 93-94, 75-100.
- שלונסקי, אברהם, 1960. *ילקוט אשל: צרור מאמרים ושימוות*. עורך: ד' הנגבי. מרחביה: הקיבוץ הארצי השומר הארצי.
- Ben-Ari, Nitsa, 1988. *Norms Underlying Translation of German Literature into English French and Italian*. M.A. Thesis Tel Aviv: Tel Aviv University.
- Ben-Ari, Nitsa, 1992. "Didactic and Pedagogic Tendencies in the Norms of Children's Literature: The Case of Postwar German-Hebrew Translations". *Poetics Today* 13:1 (Spring), 221-230.
- Du-Nour, Miryam, 1995. "Retranslation of Children's Books as Evidence of Changes of Norms". *Target* 7:2, 327-346.
- Even-Zohar, Basmat, 1992. "Translation Policy in The Children's Literature: The Case of Astrid Lindgren". *Poetics Today* 13:1 (Spring), 231-245.
- Even-Zohar, Itamar, 1990. *Polysystem Studies*. *Poetics Today* 11:1 (Special issue).
- Hettinga, Donald R. and Gary D. Schmidt, 1996. *Dictionary of Literary Biography: British Children's Writers, 1914-1960* (Volume 160). Detroit/Washington, D.C./ London: A Brucoli Clark Layman Book, Gale Research, 177-188.
- Lurie, Alison, 1990. *Don't Tell the Grown-Ups, Subversive Children's Literature*. Boston/Toronto/London: Little, Brown and Company.
- O'Sullivan, Emer, 1993. "The Fate of the Dual Addressee in the Translation of Children's Literature". *New Comparison* 16, 109-119.
- Toury, Gideon, 1995. *Descriptive Translation Studies – and Beyond*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins.