

שמעון זנדבנק:

"תרגום שירה הוא כתיבת שיר על שיר"

1. בנוגע לשאלת הנאמנות בתרגום, לפני מאתיים שנה כתב הפילוסוף הגרמני פרידריך שלאייירמאכר: "המתרגם האמיתי, המבקש להפגיש את שתי הפרסונות הנפרדות לחלוטין, המחבר והקורא, ולעזור לזה האחרון להגיע להבנה הנכונה ביותר שבאפשר ולהנאה המלאה ביותר מיצירתו של הראשון, וזאת בלי שייעקר מגבולות לשון האם שלו – אילו דרכים פתוחות לפני המתרגם למטרה זו? לדעתי, יש רק שתי דרכים כאלה: או שהמתרגם מרפה מן המחבר ככל האפשר ומסיט את הקורא לעבר המחבר, או שהוא מרפה מן הקורא ככל האפשר ומסיט את המחבר לקראת הקורא". רוצה לומר, או שהמתרגם מנסה להיות נאמן ככל האפשר למחבר ולא לעוות אותו, או שהמתרגם מנסה לענג ככל האפשר את הקורא ולא להכביד עליו.

שלאייירמאכר עצמו מאמין בפשרה בין שתי הדרכים, או בדרך העוברת בין השתיים, אבל לדעתי עומדת ההבחנה בעינה. קשה, אם לא אי אפשר, לשרת את שני האדונים גם יחד – להרפות מן המחבר, כלומר לא לפגום בקלסתר המקורי, ובה בשעה להרפות מן הקורא, כלומר לא להקשות עליו ולא לדרוש ממנו שיוותר על ציפיותיו העכשוויות, שיחליף מהלכים ויאמץ לו את דרך המחשבה של איש המאה השמינית לפנה"ס או המאה השבע-עשרה לספירה. נכון שחילוף מהלכים כזה הוא צעד אקדמי ראוי לשבח, ושלא רצוי שגיבוריו של הומרוס ידברו בעגה תל-אביבית. אבל מה לעשות והצעד האקדמי הזה לא מתיישב עם הנגיעה המידית ששירה אמורה לגעת בנו.

אני אישית מאמין בכל לב בנגיעה הזאת, כל כך עד שתקעתי פה ושם מילה ביידיש בתרגום "סיפורי קנטרברי" לצ'וסר (המאה הארבע-עשרה) – כשם שתקעתי פה ושם מילה ביידיש בתרגום קטע הפרוזה "שיחה בהרים" של פאול צלאן. במקרה של צ'וסר עשיתי זאת לשם העסיסיות, ואילו במקרה של צלאן עשיתי זאת מתוך שכנוע שהגרמנית שלו בטקסט מסוים זה צבועה בצבעי היידיש, ושהיידיש בתרגום תוציא מן הכוח אל הפועל את האלמנט הזה שבלשונו, שלא יכול להימסר לקורא העברי באמצעות העברית.

נכון ששתי הדוגמאות האלה שונות מאוד זו מזו. האלמנט הלשוני החריג, במקרה של צלאן, בא בגלל נאמנות לצלאן, ואילו אצל צ'וסר הוא בא בגלל הנאמנות לקורא העברי בן ימינו, כלומר כדי לשעשע אותו ולהרבות את הנאתו. אבל האומנם אין בשעשוע הזה משום נאמנות גם לצ'וסר – לא ללשונו האנגלית ה"בינונית" (המידל-אינגליש), הרחוקה מן היידיש כרחוק מזרח ממערב, אלא לאישיותו המפעפעת חמימות הומוריסטית, שיותר מדי ארכאיזמים יקטלו אותה לחלוטין אם לא ינשב בהם פה ושם הבל-הפה של העברית שלנו?

ניסיתי אפוא לזווג את הארכאי עם החדש, ואולי, בסופו של דבר, לעשות מה ששלאייירמאכר חשב שכדאי לעשות: להזיז את צ'וסר לעבר הקורא העברי, ואותה שעה להשאיר אותו בכל הווייתו הצ'וסרית.

3. המטפורה שלי למלאכת תרגום השירה היא כתיבת שיר על שיר. לא בדיוק מטפורה, שהרי אין כאן לשון שאולה, אבל המטפורות המסורתיות שמצוטטות בשאלון – בוגד, טפיל, נשקן מבעד למטפחת – אינן יפות בעיני. ודאי יאשימו אותי ביהירות של מי שמתנשא על מעמדו הטפילי, וכותבי שירה מקורית, המשוררים, ודאי ימתחו קו נחרץ בין כתיבת שיר לתרגומו. ולמראית עין, הצדק עמם. שהרי הנושא, הסיטואציה, האימוזים, הרעיונות – הכל נתון לו, למתרגם, מטעם מחבר השיר המקורי, ולא נותרת לו אלא המילה להתגדר בה. אמנם פול ואלרי, מן ההוגים הגדולים בתחום השירה, סבר שתרגום, דווקא משום שהוא מוגבל למילים, קרוב יותר משירה מקורית ל"שירה הטהורה". אבל קשה לקחת ברצינות את ההברקה הפרדוקסלית הזאת. מי יחלוק על כך ששקספיר או פטררקה עולים על כל מתרגמיהם?

ואולם רצוני להציע רעיון אחר, והוא שתרגום שיר אינו שונה ביסודו מכתיבת שיר על אהבה, או פרידה, או סערה ביער. פשוט שבמקום האהבה או הפרידה כותב המתרגם שיר על שיר. תאמרו: הלא המתרגם, בניגוד למשורר, מוגבל על ידי האימוזים, הרעיונות וכו', הנתונים לו בשיר שהוא מתרגם. נכון, אבל גם המשורר הכותב על אהבה או פרידה או מה שלא יהיה, מוגבל על ידי הקונוונציות, מתכונות החריזה, המשקלים, ואפילו על ידי גבולות הנושא, שבתוכם הוא כותב מה שכותב. כלומר, כל כתיבה מיטלטלת בין הנתון ובין המקורי, בין קונוונציה לחידוש, בין המקובל ובין החד-פעמי. מתרגם השירה, אם ירצה לגעת בלב הקורא, אי אפשר שלא ייטלטל אף הוא בטלטלה הזאת – בין מה שמכתיב לו השיר הנתון ובין תרומתו שלו, הייחודית, לשיר המתורגם. מבחינה זו, תרגומו יהיה שיר על שיר, ולא העתק של שיר.

לא ברור לי מה ההשלכות המעשיות של הרעיון הזה. האם המתרגם, הסבור שהוא כותב שיר על שיר, לא ייסחף לעבר מה שקרוי אימיטציה, חיקוי ולא תרגום, מה שרוברט לואל האמריקני הפליא לעשות תוך שהוסיף למקור מילים ואימוזים ובתים שלמים כראות עיניו? אולי. אבל מצד אחר, אם יקפיד לזכור שהוא מתרגם ולא משורר מקורי – שלא כלואל, שסמך בצדק על מעמדו כמשורר חשוב – הוא עשוי, מכוח האמונה שהוא כותב שיר על שיר, להפיח בתרגומו רוח-חיים, ולמחוק, ולו גם במעט, את הקו החתוך-לכאורה המפריד בין כתיבת שיר לתרגומו.

7. נעשיתי מתרגם שירה ברגע שגיליתי את השירה, וזאת בגיל 14 בערך. התחלתי אז (ואני מתנצל מראש לפני מי שקרא את ספרי "אבות ואחים" וכבר שמע את הסיפור הזה) ללמוד צרפתית אצל ידיד משפחה, שהיה משכיל מאוד אבל פדגוג לא מנוסה. כך שמיד לאחר שלימדני בשיעור הראשון את האלף-בית הצרפתי, פנה בשיעור השני לשיר של ורלן. מיד הוקסמתי מן השורה *La lune blanche luit dans les bois* – אולי בגלל התמונה הרומנטית של הירח הלבן ביער, אבל בעיקר, כך אני מפרש בדיעבד מה שלא היה מודע לי אז, בגלל המוזיקה המופלאה של ה-L החוזרת בצירוף ווקאלים שונים, עם a ועם u ועם an ועם ui ועם e, ויוצרת תזמור עשיר במסגרת שורה אחת.

המוזיקה של השירה נגעה בי, אם כן, דווקא דרך השפה הזרה – דבר לא מוזר, שהרי דווקא אי-ידיעת הצרפתית אפשרה לי לשמוע את צליליה כשלעצמם, בלי שתפריע המשמעות.

מדוע רצתי מיד הביתה וניסיתי לתרגם את השיר הזה לעברית – זה לא ברור לי. ודאי שלא הייתי מודע אז לגלגוליה של ה-L כדרך שאני מנתח אותה עכשיו. אבל המנגינה כבשה אותי בלי דעת ועוררה רצון למצוא לה אקוויוולנט בשפתי שלי, שפה שהתחילה באותו זמן ממש להיות למוזיקה באוזני, בשירי חיים גורי וחנה סנש ולאח גולדברג. עד אז, אם להשתמש בהבחנה של הסימבוליסטים, היא היתה בשבילי שפה "מידית" בלבד, כלי תקשורת בלבד, ואילו באותו זמן נהייתה גם לשפה "אֶסְנֶציאלית", שפה של צלילים שאינם מתבטלים עם הגייתם. המילים "אינך לבד, הנה הים שלך" של חנה סנש, למשל, לא רק הביעו רעיון, שמרגע שמבינים אותו, שוב אין צורך במילים האלה; אלא הן הפכו לפראזה מוזיקלית, שאתה חוזר עליה שוב ושוב בלי שתתפוגג אל תוך הרעיון שהיא מבטאה. נדמה לי שהדמות החדשה הזאת שלבשו המילים – דמות צלילית ולא רק סמנטית – היא שדרשה את תרגומן, כשם שסנוטה של מוצרט דורשת את ביצועה בפסנתר.

9. מאחר שתרגום שיר, בעיני, הוא שיר על שיר, אין הוא מתיישן יותר משירים בכלל. לעומת זאת הוא עלול להתיישן לא כשיר אלא כתרגום.

אנסה להסביר את עצמי. הומרוס בתרגום טשרניחובסקי, ראסין בתרגום אלתרמן, ויטמן בתרגום הלקין, פטרוקלה בתרגום לאה גולדברג, לא התיישנו יותר משהתיישנו שיריהם המקוריים של המתרגמים. את הסיבה לכך יש לחפש, נדמה לי, בקרבה בין סגנון התרגומים האלה לסגנונם של מתרגמיהם בשירתם המקורית. המשקל, החריזה והתחביר הסימטרי בתרגום "פדרה" של ראסין קרובים קרבה יתרה לאלה שב"מכות מצרים"; המתכונות והלך-הנפש של סנוטות פטרוקלה קרובים לשירי גולדברג בתקופה שעבדה על פטרוקלה; "עלי עשב" של הלקין מתאפיין באותם נפתולי שפה אליטיסטית המציינים את שיריו-הוא. כל אלה תרגומים שאנחנו קוראים להם "קלאסיים" ומעמידים אותם בצד שירת מתרגמיהם שכוחה גדול מפדי שתתיישן. לא כן מעמדם כתרגומים. כאן גודל ההתיישנות כגודל הפער בין סגנונם של אותם מתרגמים "קלאסיים" לסגנון המקור המתורגם. המקרה הקיצוני מבחינה זו הוא ויטמן של הלקין. קשה לדמיין פער גדול מזה שבין הפשטות המכוונת של וולט ויטמן לסבכי לשונו של הלקין, וכדי להציג לקורא העברי את ויטמן לאמתו היה צורך לעשות מה שעשה עודד פלד כשחזר ותרגם חלק מ"עלי עשב" בפשטות חדישה. הסימטריה הראסינית, לעומת זאת, קרובה לסימטריה האלתרמנית, והתרגום עומד בעינו לא רק כיצירה אלתרמנית אלא גם כתרגום.

נשאלת השאלה מה דינם של תרגומים שנעשו בידי מתרגמים-גרידא, שאינם משוררים בעצמם וממילא אין להם "סגנון" ייחודי, הניכר לטוב או לרע גם בתרגומיהם. כאן ימלא תפקיד מכריע סגנון הזמן, גם (וזה בעיקר בעברית) מבחינת שלב התפתחותה של השפה, וגם מבחינת מצבה של השירה. שינויי הענק שהתחוללו בעברית מימי ההשכלה ועד כאן, כמו גם צבינה השונה בתכלית של שירת תש"ח משירת הבועה התל-אביבית או "משיב הרוח", אינם יכולים שלא להשפיע על חותמם של תרגומי השירה, וממילא להרחיק כמיושן כל תרגום שאינו מתיישב עם אופקה של שירת ההווה.