

First we take Manhattan?

איך מתרגמים שיר מושר: הרהורים על המקרה של לאונרד כהן

מה קורה כאשר שיר משיריו הידועים של לאונרד כהן, נניח "סוזן", מושר בתרגום לעברית? ומה באשר לביצוע בעברית של "Ne me quitte pas" של ז'אק ברל? הרי אלה, ורבים אחרים, הם שירים שהקורא/מאזין שמע אותם – בגרסת המקור – פעמים רבות בחייו. כאשר המאזין/קורא שומע שיר מוכר כל כך, הוא בהחלט משווה, הוא זה שחש בויותר, במה שאין, בבגידה. על הרישום בזיכרון, כמעט על הזיכרון עצמו, נדרש המאזין לוותר כשהוא שומע את הפזמון המוכר המתורגם. וכך אותו ויתור, טראגי ומהולל, שבמלאכת התרגום קורם עור וגידים של ממש.

א.

ה

ייתי בן 11. ישבתי במטבח. בטרנזיסטור התנגן השיר rain, של חוזה פליסיאנו:

Listen to the pouring rain
Listen to it pour.
And with every drop of rain
You know I love you more...

קולו היה מאנפף-מעט, הסלסולים העדינים שיוו לו גוון של תחינה; הידיעה שהוא עיוור הוסיפה לזרות ולריחוק, התלוותה למסתורין הגדול-באמת בעבור הילד בן האחת-עשרה שהייתי: זוג שוכב במיטה, יחד, והגשם בחוץ.

השיר הסתיים, ואת החלל שהותיר מילא קולה של אימי. היא ביקשה שאצא לתלות כביסה. יצאתי עם גיגית הפלסטיק הירוקה אל הגינה שמאחורי הבית. שלא כדרכי, זהו רגע שאני זוכר בבהירות רבה. המילים הזדמזמו שוב ושוב בראשי:

Listen to the falling rain,
Listen to it fall,
And with every drop of rain
I can hear you call...

ואז, כשאצבעותי שלו אטבים מהגיגית, חשתי לראשונה בחיי מה שאפשר אולי לכתוב "דחף תרגום".

מה זה היה בדיוק? כל מי שניסה לתרגם יודע: ההיקסמות מן היופי הזר, הרצון לשחזר אותו, רצון שאינו חף מהצורך לנכס, לקבוע בעלות. כל זה הוא כמובן ניסוח מאוחר הרבה יותר, אבל אני כן זוכר שחלק נכבד מהדחף ההוא לתרגם את המילים היה קשור למוזיקה דווקא. לא רק הרצון להשתלט גם עליה, אלא גם איזו תחושה ראשונית – מעין תחושה גופנית סף-התבגרותית – שמתקיים "משהו", גם אם הוא נסתר ועדיין לא מובן לי, בין המוזיקה למילים; יחסים מתגרים-מתענגים שביקשתי, אני משער היום, לרוות מהם מעט.

בשנים שלאחר מכן תרגמתי בעיקר שירה "רגילה": ג'ון דאן, ג'ון ברימן, לואיס קרול. זה היה עיסוק ביני לביני, לא לפרסום. רק שנים רבות מאד אחר כך, כמעט במקרה (ביוזמתו של אשר ביטנסקי רב המעוף), הגעתי לתרגום שיריו-פזמוניו של לאונרד כהן. השירים התפרסמו, אף הוקלטו, ספרים ראו אור, נערכו מופעים.

יוצא איפה שגם את "דחף-התרגום" הראשון וגם את הפרסום הממשי הראשון של תרגום חויתי בהקשר של תרגום פזמונים.

זהו תחום פרדוקסלי: מצד אחד, בתוך השדה הנרחב של תרגום ותרגום שירה, הוא שולי למדי, כמעט ביזארי. מצד שני, תפוצתו רחבה הרבה יותר; הפזמון, מעצם טבעו, פונה לקהל רחב ומופץ באמצעים של תקשורת המונים; אפשר להיזכר בברסאנס-של-בנאי, ב"עניינים שלי" של פוליקר, ב"האשה שאיתי" של ברוזה, ב"ארץ טרופית יפה" (משום-מה נדמה שדווקא פרויקטים מתורגמים, לא שירים בודדים, מסייעים להתקבלות של פזמונים מתורגמים ולכניסתם למחזור-הדם התרבותי המקומי). כך או כך, אלה מקרים מובהקים של הצלחה, הטמעה, התקבלות, שכל מתרגם שירה "רגילה" יכול רק לחלום עליהם. במהלך יחסי המתקמים עם לאונרד כהן (ועם קהל אוהביו בארץ), צברתי כמה מחשבות ותהיות באשר לפזמון ולתרגומו; לא רק כשלעצמם, אלא גם בהשוואה לתרגום שירה "רגילה"; עניינים הקשורים למנגנון ההתקבלות של הפזמון המתורגם, למפגש בינו לבין קהל שומעיו/קוראיו, למקומו הייחודי של הריתמוס במלאכת הפזמון ובתרגומו.

ב.

התרגום ל"סוון" ולכמה שירים נוספים התפרסם לראשונה באתר חדשות פופולארי. ראשוני המגיבים השתייכו, על פי עדותם, ל"משפחת כהן", לאותה קהילה לא גדולה אך גם לא-ממש-קטנה של כהנפילים וכהנולוגים. הם לא אהבו מה שקראו, מאד לא אהבו. הם שאלו: "בשביל מה צריך את זה?". הם העלו טענות – מפורטות! – על אי דיוקים במקומות ספציפיים, על פרטים חשובים שהשמטתי ושחסרו להשמיט, על מקומות שבהם "לא הבנתי" את הכוונה, עד כדי שיבוש ממש. הם סיכמו: "רוח הדברים" עצמה אינה רוחו של כהן; כהן עצמו אבד בתרגום. חלק מהטענות, אהה, היו טענות בעלות משקל; אחרות, מטבע הדברים, לא נראו לי. אבל כל הטענות – וזה עיקר העניין שלי כאן – היו מלוות ברגשות עזים-להפתיע. כעס, בעיקר.

כשמדברים על מלאכת התרגום, מקובל מאד להשתמש במושגים כגון "איבוד", "ויתור", אפילו "בגידה". ביטויים לא מעטים מעידים על הסכמה כללית בדבר קיומן ההכרחי, האימננטי, של רעות חולות אלה בעשייה התרגומית. לכך מתלווה טענה נוספת: נדרשת השלמה עם הנוכחות ההכרחית של האיבוד ("נוכחות ההעדר", כפי שטבע אלתרמן בהקשר שונה). שכן, בלי ההשלמה עם האבדן – ובלי הנסיון המתמיד למנוע אותו – לא תיתכן כלל מלאכת תרגום.

טוב ויפה, וידוע. אבל מה אם ננסה לרגע לשאול: מיהו בעצם המאבד? מיהו הנבגד? כלומר: מיהו זה החש – ממש, בפועל – את הויתור?

נדמה לי שכאשר מדובר בשירה מתורגמת – התשובה העגומה היא: המתרגם. שכן מעשית, המתרגם הוא היחיד-כמעט החש-בפועל בויתור ובאיבוד. "כמעט", משום שבנוסף לו יש חבורה מצומצמת-יחסית של קוראים שיש להם היכרות אינטימית עם היצירה המקורית, שמשווים תוך כדי קריאה.

הויתור התרגומי "מתרחש" בעיקרו באותו ממשק דמיוני ומופשט שבין מקור לתרגום, בין מוצא ליעד, ורובם המכריע של קוראי התרגום כלל לא "יחוש" בו. הקורא הסביר יתעניין בשיר, יימשך לקרוא בו – או לא; הוא יתרגש עם השיר, יודהה איתו – או לא; בין כך ובין כך – הקורא לא ישווה, ולכן גם לא יחוה "איבוד" או "ויתור". גם אם נבחן תרגום של יצירה מרכזית – סונטה שייקספירית, למשל – אלה יהיו פני הדברים, ועל אחת כמה וכמה אם נרחיק מן המרכז ונעסוק ביוצרים מְכָרִים פחות, ובשפות מְכָרוֹת פחות. נותרנו איפה עם המתרגם. הוא קרוב לליבנו, ביותר ממובן אחד, אבל כציבור, יש להודות, הוא מוגבל מעט.

את הציבור הרחב, הכואב, נגלה כשנעבור לעסוק בתרגומם של פזמונים, של שירים-מושרים מתורגמים.

מה קורה, למשל, כאשר שיר משירי הידועים של כהן, נניח "סוזן", מושר בתרגום לעברית? ומה באשר לביצוע עברית של "Ne me quitte pas" של ברל? הרי אלה, ורבים אחרים, הם שירים שהקורא/מאזין שמע אותם – בגרסת המקור – פעמים רבות בחייו (אני עצמי, על פי כל חשבון סביר וזהיר, שמעתי כל אחד מהם הרבה יותר ממאה פעמים בימי חייו). טבעי איפה שאנו מכירים אותם היטב, מזמזמים את מילותיהם כמעט מבלי משים. אגב, אנחנו מזמזמים את המילים גם כשאנינו מדברים את השפה. אותו Ne me quitte pas הוא דוגמא טובה, כמובן, ויש כמה שירים איטלקיים שיצטלצלו מיד באוזניו של כל מי שגדל כאן בשנות השבעים. "פְּרִנְדִי קוֹנְסֵטָה מָאנו", למשל. (רק אחרי שנים למדנו שהצעיר מבקש מה"וינגרה", הצוענייה "קחי את היד הזאת"); או (דוגמה למיטיבי לכת במשעולי סן-רמו), "פְּרִטִירָה, לָה נוֹבָה, פְּרִטִירָה" שזמזמנו בלהט, מבלי להעלות בדעתנו כי בנוח שלנו מדובר, ובעצם בזוג שהתאהבו היא לו תיבת נוח פרטית, עם כלב וחתול. כאשר המאזין/קורא שומע שיר מוכר כל כך, הוא בהחלט משווה, הוא זה שחש בויתור, במה שאין, בבגידה.

יתר על כן (וכדי בזיון וקצף!) המאזין/קורא נדרש להיפרד לא רק מן הטקסט המוכר. הוא צריך גם להמיר את הביצוע המוכר – הקול, העיבוד – אבל בכך לא אעסוק כרגע. דבר-מה רחב יותר, כולל ומשמעותי יותר, נמצא על הפרק.

שהרי שיר מושר, בדומה לריח, הוא גם נשא מוצלח מאין כמוותו של חוויות, של זכרונות. לעיתים קרובות נלווים שירים לזכרון הרגעים המשמעותיים, המכריעים בחיינו; התאהבות, פרידה, שברון לב, גילוי עצמי. לא פעם מדובר בדברים שנחקקו בנו באותו עשור של קיום מועצם – נאמר, בין 15 ל-25? – שבו האיכות העזה-ממילא של החוויה חוברת לאותה פתיחות מיוחדת כלפי התנסויות אסתטיות. מהחיבור הזה נוצרת איזו קפסולת זיכרון, עוגיית מדלן מוזיקלית, מארז של מילה-צליל-זכרון-רגש שצץ ומתייצב עם שמיעת צלילי הגיטרה הביתית בתחילת "wish you were here", או הכנורות-תופים היבבני-מעט של "one more cup of coffee", למשל.

על אותו מארז, על הרישום בזכרון, כמעט על הזכרון עצמו, נדרש המאזין לוותר כשהוא שומע את הפזמון-המוכר המתורגם. וכך אותו ויתור, טראגי ומהולל, שבמלאכת התרגום קורם עור וגידים של ממש, של תחושה.

לכן הם כעסו, הכהנופילים, לכן הרגישו שדבר מה נלקח מהם. הם, כמוכן, צדקו. אין בכך כדי לשלול את כל הטענות המוצדקות שהעלו (אני עצמי הייתי משנה לא מעט דברים במהדורה חדשה, לו יכולתי). ובכלל, דיון – ולו ביקורתי – דיון כלשהו, הוא הרי משאת-לבו של המתרגם, בדיוק כשם שהוא חלומו של הכותב. מה שמשך את תשומת ליבי בתגובות היה בעיקר הטון הרגשי החריף שלהן; המלנכוליה ההכרחית, העקרונית-אך-מופשטת של התרגום היתרגמה לכעס מוחשי וקונקרטי לגמרי.

ג.

תרגום של פזמון הוא "תרגום לביצוע", לשירה. כבכל תרגום, המאמץ התרגומי מנסה לשחזר גם את הריתמוס של המקור, אותו יצור רב-פנים וחמקמק, ה"נשימה" של השיר, אותו סך-הכל של משקל-מקצב-חריזה-תחביר, ושל האופן שבו הם מתייחסים זה לזה. אבל איך צריך להתייחס לריתמוס השירי בסביבה מוזיקלית, מושרת?

"First we take Manhattan", אחד הלהיטים הגדולים של כהן, נפתח כך:

They sentenced me to twenty years of boredom
For trying to change the system from within
I'm coming now, I'm coming to reward them
First we take Manhattan, then we take Berlin.

השורה האחרונה של הבית (שהיא גם שמו של השיר), עתידה לחזור בסופו של כל אחד מהבתים, וכך להכתיב את החרוז לאורך כל השיר ולספק לכל בית נעילה מהדהדת. קריאה "טבעית", דיבורית של השורה תממש את הפסיק באמצעה ותחלק את המשפט לשני תת-משפטים המרכיבים אותו, כך:

First we take Manhattan,
then we take Berlin.

אלה שני שלבים עוקבים בהתממשות ודאית של עתיד מאיים, של השתלטות. הדמיון התחבירי בין שני החלקים תורם לתחושה של השתלשלות והכרחיות. הדמיון הזה קיים, כמובן, גם במקצב: הקריאה הטבעית תעקוב אחר החלוקה למילים והתחביר, ולכן תכתיב מעין שלוש יחידות-משקל, מתארכות בהדרגה (כל "יחידה" נתונה בסוגריים, ההברות המוטעמות מודגשות):

(First) (we take) (Manhattan)

מקצבית, השורה השניה זהה בכל, מלבד בהברה האחרונה, שחסרה בה:

(then) (we take) (Berlin)

קריאה "שירית" של השורות תשאף, מטבעה, לחפש סדר של משקל ומקצב, ואם תמצא – תכפה אותו על מקצב הדיבור הטבעי של המילים; סביר שהיא תאתר כאן מקצב של טרוכי (יחידות בנות שתי הברות שהראשונה בהן מודגשת):

(First we) (take Man)(hattan)

(then we) (take Ber)lin

ניתן לראות (ולשמוע) שבשורה הראשונה שלושה טרוכיי מדויקים, ואילו בשורה השניה נקטם הטרוכי השלישי.

היחס הזה, אותו מתח בין המקצב הטבעי למקצב השקול-מלאכותי, הוא אחד מיסודות הריתמוס בהגדרתו המקובלת.

אלא שבמקרה של הפזמון המושר קיימת, כמובן, "קריאה" נוספת, דרך מימוש נוספת – זו של הביצוע המושר. אם נקשיב לביצוע של לאונרד כהן, נוכל לשמוע כי מבחינה מקצבית הוא "מניח" את המילים באופן שונה בכל שורה. בשורה הראשונה הוא מדגיש ומטעים בדרך הדיבור הטבעי, ואף "מחבר" את שני החלקים האחרונים כדי ליצור זרימה תחבירית טבעית:

(First) (we take Manhattan)

הרי שבשורה השניה הוא מדגיש באופן שווה כל הברה והברה, מלבד האחרונה:

(then) (we) (take) (Berlin)

קל, נדמה לי, לשמוע שדרך ההטעמה הזאת – הישיבה ההדוקה "על הביט", על הפעמה המודגשת של התוף, מוסיפה עוצמה ומחזקת את אפקט הנעילה. זהו עניין יסודי ופשוט למדי עבור מוזיקאים מבצעים. יש להם מונח המתאר זאת, ועוד נחזור לכך.

אבל אני מבקש לתאר את הדברים דווקא בכלים ובמונחים של פרוזודיה "רגילה": ה"קריאה" של הזמר המבצע, כהן במקרה שלנו, יוצרת מישור ביצועי-ריתמי נוסף. וכמובן – אותה "קריאה", דרך הביצוע, מקיימת יחסים משתנים עם שני אופני הביצוע שכבר תוארו – הטבעי-דיבורי והשירי-מקצבי, ולכן מוסיפה גם מישור חיכוך נוסף (בכך שונה הביצוע המושר מה"ביצוע" בקריאה רגילה).

נביט לרגע על השיר מתחילתו: מקצב השיר – שמיישמוי הבולטים הם כמובן הבאס/ תופים – הינו מקצב מרובע בסיסי, עם דגש על הפעמה הראשונה והשלישית, מעין שמאל-ימין בעל מאפיין טרוכי. בשורה הרביעית, ב-first, כהן משתתה מעט יותר מהדרוש אחרי המילה, וכך יוצר מעין פער, "בור ריתמי" קטן בינה לבין המילה הבאה. זה כמובן מבליט את השניוי, את הראשוניות (משהו חסר תקדים יקרה), ואילו מבחינת מה שאנו עוסקים בו כאן – זה מרחיק אותו מהמקצב המלאכותי (של התוף) ומקרב אותו למקצב הטבעי (המבקש לעקוב, כזכור, אחר גבולות המילים והמבנה התחבירי). וכאמור, הביצוע הריתמי של השורה השניה שונה לחלוטין: כאן כהן "נצמד" לתוף, "יושב על הביט", אם תרצו, ובאופן מיידי מתחזק המתח בין ה"דיבור" שלו לדיבור הטבעי. הביצוע של שיר מושר "מעבה" את הריתמוס, מוסיף רובד (מרכזי) לרבדיו, יוצר יחסים משתנים ומתחים משתנים עם שני המישורים האחרים.

כפי שכבר נרמז, למוזיקאים – זמרים, כותבים ונגנים – שמור מונח מיוחד לעניינים אלה – "פרייזינג" (המונח "פיוסוק" כבר תפוס; אולי "מישפוט"?...). המונח הזה מתאר בדרך כלל את הדרך שבה הזמר "מניח" את המילים על המנגינה והמקצב, הדרך שבה הוא "מתיישר" עם הקצב וחורג ממנו, ריווח המשפטים, וכיוצא באלה (כאן מקובל להגיד בעיניים מצועפות: "אח, אין כמו הפרייזינג של סינטרה").

השימוש בפרייזינג נעשה, כמובן, לא רק בביצוע השיר אלא גם בכתיבת מילותיו. פעם, לפני שנים, תרגמתי ל"תיסלם" שיר בשם somebody is shooting me ל"תפסיק לכוון אלי" (כן, כן). אני זוכר שיזהר אשדות הסביר לי שבשורה מסוימת המילים חייבות להתפרק להברות, ל"ביטים" בודדים, משום שזה הפרייזינג הנכון: אני זוכר את ידו המכה עם כל הברה כשבדק את הצעתי: "לֹא-אוֹתִי-אֶת-הַצֶּרֶךְ לַצֶּלֶם..."

אפשר לדמייין את מרכיב-הריתמוס של הפזמון המושר כמעין שלוש שורות בפרטיטורה (המופשטת) שהיא השיר כולו: האחת – "שורת" המקצב של השיר, שהיא הקוטב השרירותי והסדיר, השנייה "שורת" הדיבור הטבעי. להבדיל מהראשונה היא פוטנציאל נוכח, לא דווקא ממומש. והשלישית – "שורת" הביצוע, מזוגגת בין שתיהן, מתקרבת לזו ומתרחקת מחברתה.

נדמה לי שהפרייזינג קרוב במשמעותו – אבל לא זהה – לדברים שביקשתי לדבר עליהם כאן, כלומר לנסיון להציג את הריתמוס-של-הפזמון כמקרה פרטי, "מעובה", של הריתמוס השירי. אני מוצא שראייה כזאת (והאזנה כזאת!), מעשירה את "תחושת הריתמוס" שלי, גם בכל הקשור לתפקוד הריתמוס בשירה לא מולחנת.

ד.

בשנת 1999, בביתו שבאי היווני הידרה, נטל כהן את שירו של קוואפס "האל זונח את אנטוניוס", הלחין את הטקסט המתורגם והקליט אותו.

נדמה לי שכאשר אנחנו מדברים על היחסים שבין "שיר" לפזמון (ואגב כך גם על

המאפיינים התרגומיים של היחסים הללו, זהו מקרה מעניין; כהן איננו רק מתרגם את קוואפס אלא מעבד אותו, מלביש את השיר המקורי בבגדי פזמון סדור.

מרתקת גם הדרך הארוכה ומרובת-התחנות שעשה השיר הזה עד שהוקלט, על סף האלף השלישי. הנה, בקצרה, מתאר המסלול:

ראשית הדרך בשנת 31 לפנה"ס, באלכסנדריה. זהו רגע דרמטי בחייו של המצביא מרקוס אנטוניוס, שליטן הרומי של הפרובינקיות המזרחיות. הוא נמצא בעירו, אלכסנדריה, העיר שלו ושל קליאופטרה, אהבת חייו הגדולה. הוא בן 47, שבע קרבות ואהבות, וזהו ערבו של קרב גורלי.

המשך הסיפור, כמאה וחמישים שנה אחר כך, בתיאור המופיע אצל ההיסטוריון הרומי-יווני פלוטראכוס של אותו ערב דרמטי. אצל פלוטראכוס, מופיע לפני מרקוס אנטוניוס האל-הפטרון שלו, בכחוס, כדי לבשר לו: מחר, בקרב, לא אגן עליך, זהו סוף שלטונך. היפרד מהעיר, היפרד (אולי) גם מהאישה שמסומלת בעיר.

התחנה הבאה – באותה אלכסנדריה, כמעט אלפיים שנה מאוחר יותר. קונסטנטינוס קוואפס, היווני איש אלכסנדריה של ראשית המאה העשרים, שהבין דבר או שניים באהבת העיר הלבנטינית, נוטל בשנת 1911 את אותו רגע הרה-גורל, וכותב אותו כמונולוג של האל באוזני אנטוניוס. קוואפס צובע את הרגע בצבעיו: זהו מונולוג דרמטי הנושק לפרוזאידיבורי, כל כולו איפוק מול הטראגי-שאיין-למועו.

הנה תחילת השיר בתרגום לאנגלית (של Sherrard ו-Keely):

When suddenly, at midnight, you hear
an invisible procession going by
with exquisite music, voices,
don't mourn your luck that's failing now,
work gone wrong, your plans
all proving deceptive – don't mourn them uselessly.

והנה השיר בתרגומו של יורם ברונובסקי:

האל זונה את אנטוניוס

כְּאִשֶּׁר תִּשְׁמַע בַּחֲצוֹת הַלַּיִל, פְּתָאם,
קוֹל נִגּוֹן פְּלִאִי, קוֹל שִׁירָת
תְּהִלּוֹכָה סְמוּיָה עוֹבֶרֶת –
אִזְּ עַל מֶר גּוֹרְלָהּ, עַל מַפְעֲלֶיהָ שֶׁכָּשְׁלוּ
עַל כָּל תַּכְנִיּוֹתֶיהָ שֶׁהוֹשְׁמוּ לֹאֵל, אֵל תִּקְוֹנָן לִשְׂוֹא.
כְּמִי שֶׁנִּכְוֶן זֶה כְּבֹר, כְּאִישׁ אֲמִיץ
אֲמֹר שְׁלוֹם לְאֶלְכְּסַנְדְּרִיָּה זֹו שֶׁנַּעֲלָמָת.
מַעַל לְכָל, אֵל תִּשְׁלָה אֶת עֲצָמָהּ, אֵל תִּאֲמֹר
שְׁוֹה הָיָה חֵלוֹם אוֹ שֶׁהִטְעוּ אוֹתָךְ אֲזַנֶּיךָ:

כְּמִי שֶׁנֶּכֶן זֶה כְּבֶר, כְּאִישׁ אֲמִיץ,
 כְּמִי שֶׁרְאוּי לְעִיר כְּזֹאת, עִירָה,
 קָרֵב אֶל הַחֲלוֹן בְּנִחְשׁוֹת, הַקֶּשֶׁב
 מִתּוֹךְ הַמֵּית רִגֵּשׁ אֶךְ לְעוֹלָם לֹא
 מִתּוֹךְ יֵלֵל תַּחֲנוּנִים שֶׁל מוֹגֵי הַלֵּב,
 הַקֶּשֶׁב לְחֻדּוֹתֶהָ הָאֲחֵרוֹנָה, לְצִלִּילִים,
 לְגִגּוֹן הַפְּלִאִי שֶׁל הַתְּהִלִּיכָה הַמְּסֻתָּרִית,
 אָמַר שְׁלוֹם לְאַלְכְּסַנְדְּרִיָּה שְׁאֲבֻדָּתָה.

אוהבי כהן לא יתקשו להבין את משיכתו לשיר. בעומק האפל והצלול של המונולוג מרחפים שברי מוטיבים שהעסיקו את כהן לאורך כל חייו וכתיבתו. אבל לכך עוד נחזור. ראשית עלינו להשלים את המסלול שזנחנו: תחילתו באנטוניוס, המשכו בתיאורו של פלוטרכוס, ואז – באלכסנדריה של ראשית המאה העשרים, אלכסנדריה של קוואפיס. התחנה הבאה בדרך־השיר היתה, מן הסתם, התרגום לאנגלית שהיה מונח לפני כהן. אני משער שמדובר בתרגום הנזכר של Keely ו־Sherrard (התרגום ראה אור ב־1972, ובמהדורה נוספת כעשרים שנה אחר כך). הנה שש השורות האחרונות:

go firmly to the window
 and listen with deep emotion, but not
 with the whining, the pleas of a coward;
 listen – your final delectation – to the voices,
 to the exquisite music of that strange procession,
 and say goodbye to her, to the Alexandria you are losing.

זהו חרוז לבן, "קלאסי" ומאופק מאוד; זה הרי בדיוק מה שמטיף האל לאנטוניוס: לדבר "מתוך המית רגש אך לעולם לא מתוך ילל תחנונים של מוגי הלב"; האיפוק, גם בנסיבות קשות, הוא אחת מסגולותיו של איש־המידות. אלא שלכך נוספת, כמדומה, אותה אירוניה עניינית של קוואפיס, אותה שיבה אל הקלאסיציסטי בנוסח ראשית המודרנה. התחנה הבאה היא הידרה, בשלהי שנות התשעים. כהן, כבן ששים וארבע, מתיר לעצמו חופש רב בבואו אל הטקסט. ראשית, הוא הופך את אלכסנדריה לאלכסנדריה; לא מהעיר צריך להיפרד אנטוניוס, אלא מהאישה האהובה. ואולי לא האל הוא ה"זונח את אנטוניוס", אלא האהבה עצמה. כך נפתח שירו של כהן:

Alexandra Leaving

Suddenly the night has grown colder
 The god of love preparing to depart
 Alexandra hoisted on his shoulder,
 They slip between the sentries of the heart

Upheld by the simplicities of pleasure
They gain the light, they formlessly entwine
And radiant beyond your widest measure
They fall among the voices and the wine

השינויים הרבים, תוכניים וצורניים, של כהן בולטים לעין. כדי לא להאריך מדי ולהרבות בטקסטים, אביא כאן את שירו של כהן בתרגומו לעברית. זהו תרגום לביצוע, תרגום בר-שירה, מותאם ללחן של כהן.

אלכסנדרה העוזבת

לפתע מצטנן אוויר הלילה –
אל האהבה מוכן להליכה.
על כתפיו מונחת אלכסנדרה,
והם חומקים מכל זקיפי לבך.

אל מול כבודה, בשעת שקיעה מוזהבת,
כבודך אף הוא הופז באור נכון –
תגיד שלום לאלכסנדרה העוזבת,
עוזבת יד ביד עם האדון.

קמים בריגושים פשוטים של עונג,
טובלים באור, שלובים ללא גבולות,
שופעים קרינה זרה לתדריך,
הם משתרעים בין יין לקולות.

גם אם היא שוכבת בין סדיניך,
גם אם מעירה בנשיקות,
אל תאמר "דמיינתי את הרגע",
אל תגרר לטקטיקות ריקות.

זו לא תדמית חושיך הכוזבת,
לא בדל-חלום שיתפוגג עם יום,
תגיד שלום לאלכסנדרה העוזבת,
לאלכסנדרה אבודה תגיד שלום.

הרי על זה זמן רב אתה טורח:
מפליא לרקוח תוכניות גרועות,
אל תבחר הסבר אשר בורח
אל שקר של גורמים ותוצאות.

גם אם היא שוכבת בין סדיניך,
גם אם מעירה בנשיקות,
אל תאמר "דמיינתי את הרגע",
אל תגרר לטקטיקות ריקות.

ההבנה קרובה אך מסרבת,
הקוד נפרץ, הצלב נצרב בחום,
תגיד שלום לאלכסנדרה העוזבת,
לאלכסנדרה אבודה תגיד שלום.

הרי על זה זמן רב כל כך חשבת,
עמוד מול החלון, נסה לנשום:
ניגון צליל. הצחוק של אלכסנדרה.
ונדריך שוב תופסים מקום.

כהן, כמובן, לא מתרגם את קוואפיס אלא מעבד אותו.
את הציר המרכזי – הצורך לעמוד ולהישיר מבט בטראגי הבלתי-נמנע, כהן נוטל
אמנם מקוואפיס, אולם זהו מוטיב מרכזי גם אצל כהן, שהגיע לשיא ביטוי באותו

"הנני, אני מוכן, אלי", באלבומו האחרון. לעומת זאת, כשכהן הופך את "אלכסנדרה" ל"אלכסנדרה", הוא כבר יוצר משולש חדש לחלוטין, משלו, שאינו מופיע במקור, בוודאי שלא במפורש: אנטוניוס-אלכסנדרה-האל. אלכסנדרה של כהן אינה "סתם" עוזבת; היא נישאת על כתפו של אל חסון, זיכרי מאד, הוא "האדון שלה". המשולש הרומנטי – ה"אדיפלי", ה"מיתולוגי" או ה"פרוורטי" – חוזר שוב ושוב בכתובתו של כהן, הן בשירים המולחנים והן בשירים נטולי-הלחן. מרכיבים רבים בשיר ה"מעובד" הזה מהדהדים שיר ("מקורי") מוקדם של כהן – master song. כך נפתח השיר:

אולי כששכבתי חולה את שמעת
את אדוניך השר;
ואת מה שנעלתי עמוק בראשי
הוא גילה לך, ממש כל דבר.
אולי הוא לקח אותך למסע,
כך לפחות את סיפרת;
האם את חוזרת עם יין ולחם
לאסיר בכלא הצר?

צורנית, כהן בוחר להלביש את החרוז הלבן של קוואפיס בבגדי פזמון ז'אנריים מוקפדים: חריזה, מקצב, בתים סדורים. הוא אף מוסיף מעין "פזמון חוזר" (בית רביעי ובית שביעי). כך, בבגדי חמודות, מגיע הטקסט לתחנה האחרונה במסלולו המפותל: ההלחנה וההקלטה. מאפיין אחד, מפתיע, של הביצוע המוקלט נראה לי קשור לענייננו כאן; נקרא לו "הקול השר".

כמעט בכל שיריו, בכל אלבומיו, מראשון ועד אחרון, כהן מקליט את שירתו בליווי זמרות-רקע. כמו במקרים רבים אחרים, מה שהחל כ"פתרון בעיה" (כהן פשוט חשב שהוא לא שר טוב מספיק), הפך, במנותק מסיבתו, לתו-היכר סגנוני: זהו ה"צליל של כהן". אלא שב"אלכסנדרה העוזבת" כהן חורג מהיחס המקובל של שירה-ליווי: השירה שלו ושל הזמרת המלווה אותו "צמודה" לחלוטין, מהמילה הראשונה ועד האחרונה. הקו המלודי זהה לחלוטין; הזמרת שרה, כמעט לכל אורך השיר, באוקטבה מעל כהן, כלומר ב"אותו צליל". לא מדובר כאן בקול מוביל ובקול מלווה, אלא בקול "אחד", המורכב משני קולות שאינם מזדהים לחלוטין: קול האישה וקול הגבר אינם מותכים לאחד, אלא שומרים על זהות עצמאית בתוך המפגש ההדוק. גם כאן, ישנן סיבות "חיצוניות" לבחירה האמנותית: הזמרת, שרון רובינסון, כתבה יחד עם כהן את האלבום כולו, ולמעשה מוצגת כשותפה מלאה ושוות-זכויות במעשה היצירה; היא גם מופיעה לצידו על עטיפת האלבום.

אולם קשה שלא לחוש גם שבמקרה של "אלכסנדרה" האיחוד כפול-הקולות איננו רק בחירה טכנית-מוזיקלית, אלא נוגע-ממש בליבת השיר: האין הוא משרטט בצליל את זוג הנאהבים ה"דואים" באור, שלובים ללא גבולות? נדמה גם שההתפתחות האירוטית הזאת בולטת עוד יותר על רקע הלחן של כהן: דיבורי, מונוטוני מעט, כמעט גרגוריאני לפרקים. הקול השר (איחוד הקולות השרים) כמו מציב סימן שאלה: מיהו? כלומר, מיהו "הזוג השר"? האם אלה האהובה והאל? האהובה והאהוב הננטש?

במילים אחרות: כשם שניתן להתייחס לביצוע הקולי של השיר כמימד נוסף במארג הריתמוס (כהרחבה של מושג הריתמוס השירי), ניתן גם לראות את "הקול השר", את הביצוע הקולי והמוזיקלי על שלל מאפייניו, כמימד נוסף במארג היוצר את ה"קול הדובר", כפירושו המקובל. ושוב, הוא מקיים יחסים משתנים, של דמיון ומתח, עם המימדים האחרים.

גם בעניין זה, אני מתייחס אפוא לתרגום הפזמון כמקרה פרטי של תרגום ותרגום שירה. שאלת קו הגבול בין "שירה" ל"פזמון" (או ל"שיר מושר"), בצבצה מדי פעם גם בין השורות שכאן. במקום להידרש שוב לנושא כפוי הטובה הזו, אֶתְלָה (שוב) באילנו של הטרובדור המנוח: כאשר כהן נשאל לדעתו על הענקת פרס נובל בספרות לדילן, הוא ענה: "זה יפה מאד, ממש כמו להצמיד לאוורסט מדליה על כך שהוא ההר הגבוה בעולם". זהו דימוי אלגנטי. האוורסט, כדרכם של הרים, אינו משקיע מחשבה מרובה בשאלות של פואטיקה ותרבות־המונים: מבחינתו, אין זה משנה אם הטיפוס מתבצע תוך כדי דקלום או תוך כדי פיזום. או, כמו במקרה שלי, תוך כדי תליית כביסה בחצר.

השירים:

חוזה פליסיאנו, The Rain

<https://www.youtube.com/watch?v=uBkQwVtxKrk>

לאונרד כהן, First we take Manhattan

https://www.youtube.com/watch?v=JTTC_fD598A

לאונרד כהן, Alexandra Leaving

<https://www.youtube.com/watch?v=jbGsEV5yvns>

לאונרד כהן, Master Song

<https://www.youtube.com/watch?v=7A6iRGq24xQ>