

איתמר אבן-זהר

"Spleen" לבודליר בתרגום לאה גולדברג

לאופי ההכרעות בתרגום שירה

תוכן המאמר: 0. מבוא. 1. "Spleen" לבודליר במקור ובתרגום: קריאה צמודה. 2. מסקנות: התרגום ביחס למקור. 3. נספח א: טיוטה להערה על מודל רוסי שברקע. 4. נספח ב: כמה מושגים אופראטיביים מרכזיים בפואטיקה ובתיאוריה של התרגום. 5. מראיי-מקום.

מחכה אפוא לעושיה, ומאמר זה הוא רק בבחינת לבנה לבניין.³

אין ספק, שלאה גולדברג תפסה מקום במערכת הראי-שוגית של השירה העברית. אין מדובר, כמובן, בהערכה או בחלוקת "ציונים", אלא בקביעה היסטורית לגבי תפקידה ומקומה בומנה. היא היתה שותפה בקבוצת המשוררים המודרניסטיים של שנות השלושים, שדמויותיה הדומיננטיות היו שלונסקי ואלתרמן. תכונות השירה שלה, המודלים של שירה זו ושל לשון השירה שלה, עה התרבותי הכללי והספרותי הספציפי, היו שייכים, עם כל התכונות המיוחדות אותה באופן אינדיבידואלי, לאותה "תקופה" שיצרה פליאדה זו בשירה העברית. אבל בקיי-אותה בספרות העולם ובלשונות המרכזיות של ספרות המערב עלו על אלה של בני דורה בהרבה. ככל תרגום של לאה גולדברג רשאים אנו אפוא לסלק מניה וביה את כל החששות מפני "אי ידיעה" או "אי הבנה" של המתרגם במקרים של סטיות והזחות. על מתרגם שירון שביצע סטיות והזחות אפשר לטעון ש"לא ראה, לא ידע ולא הבין"; מתרגם מיומן כלאה גולדברג הנוהג כך חיי-ביים להניח, שהתנהגותו היא בראש ובראשונה פרי של מדיניות תרגום קוהרנטית, הנובעת מהכרעות ספרותיות, פועל יוצא של נורמות של התנהגות ספרותית כללית ואינדיבידואלית. להבנת ההתנהגות הזאת מוקדש המאמר, וכל השאר — טפל.

על ידי בנוסח הראשון של ניתוחי לשירו של בודליר (1); [1971, 113—115].

³ במסגרת הקתדרה לתיאוריה של התרגום בחוג לתורת הספרות שבאוניברסיטת תל-אביב מתקיים בניהולי פרויקט מחקר בהיסטוריה של הספרות המתורגמת לעברית. במסגרת זו, ובקשר אליה, מתחברים והולכים עתה, בין השאר, החיבורים הבאים: טורי [2], אבן-זהר [3], אבן-זהר וסגל [4].

0. מבוא

מאמר זה אינו ביקורת על דרכי התרגום של לאה גולדברג, אלא ניסיון לתאר ולהסביר את דרכה בתרגום שירה תוך ניתוח תרגום של שיר אחד מאת שארל בודליר. בשיטת הניתוח ודרכי הפירוש למימצאים אסתמך על מושגים מרכזיים שעובדו בעיקר בחיבורי 'מבוא לתיאוריה של התרגום הספרותי' [1971 ; 1] ו"ראשי פרקים לתיאוריה של הטקסט הספרותי" [א1], וכן בחיבורים אחרים שטיפלתי בהם בבעיות הקשורות לתרגום ולספרות המתורגמת [ב1], סעיף 3.4; [ג1], 48 טור ב). לבוחות הקורא מובאים בנספח למאמר זה הסברים קצרים למושגים האופראטיביים החשובים ביותר, והקורא שאין מושגים אלה נהירים לו מתבקש לעיין תחילה בנספח (סעיף 4).

לאה גולדברג עסקה הרבה בתרגום שירה ופרוזה.* אבל מכיוון שההיסטוריוגרפיה של הספרות העברית לא יצאה מהנחה שהספרות המתורגמת היא חלק אינטגרלי מהרב-מערכת של הספרות, ומכיוון שהיתה, וקיימת, נטייה להתעלם מהיחס של השירה העברית למודלים הזרים שלה,¹ לא נעשו עד כה נסיונות רבים לנתח את פעילותם התרגומית של לאה גולדברג ובני דורה, וגם לא להעמיד פעילות זו בהשוואה ליצירתם המקורית.² עבודה זו

* בעוד השורות האלה נדפסות יצא לאור קובץ תרגומי שירה של לאה גולדברג, 'קולות רחוקים וקרובים', ספריית פורעלים, ת"א, 1975.

¹ בתחום זה אני מכין לדפוס חיבורים אחרים (3) ו[4]. השמות טנטאטיביים.

² בעודי כותב דברים אלה, הגיע לידי מאמרו של פרופ' שמעון זנדבנק (המתפרסם בחיבורת זו של 'הספרות'), "לאה גולדברג והסונט הפטרארקיי", הנראה לי תורם תרומה יפה להבנת דרכה של לאה גולדברג בתרגום. במידה רבה חופפות מסקנותיו של זנדבנק את מסקנותי, כפי שנוסחו

1. "Spleen" לבודליר כמקור ובתרגום: קריאה צמודה⁴

- | ⁶ Spleen | (1) Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle |
|---|---|
| שְׁמֵי־קַדְרוֹת נְמוּכִים כְּגֹלָל כִּי נִסְתָּמוּ | (2) Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis, |
| עָלֵי גֶפֶשׁ טְרוּפֶת יַגְנִים אֲרָכִים | (3) Et que de l'horizon embrassant tout le cercle |
| וּמֵאֶפֶק עַד אֶפֶק עֵבִים שְׁלֵא תִמוּ | (4) Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits; |
| כִּי יִשְׂאוּ יוֹם עָגוּם מְלִילוֹת מְחֻשָּׁכִים ; | (5) Quand la terre est changée en un cachot humide, |
| עֵת הָאָרֶץ תִּהְיֶה תֵּא טָחוּב שֶׁל הַסֵּהר | (6) où l'Espérance, comme une chauve-souris, |
| וּבוֹ כְּעֵטְלָף תִּפְרָפֵר הַתְּקוּהָ, | (7) s'en va battant les murs de son aile timide, |
| וְתִחַבֵּט אֶת כְּנָפֶה הַנְּבִהָלֶת בְּצֹהַר, | (8) Et se cognant la tête à des plafonds pourris; |
| תֵּף רֵאשָׁה בְּכַתְלִים, בְּתִקְרָה רְקוּבָה, | (9) Quand la pluie étalant ses immenses traînées |
| וְסִגְרִיר וְהֶלְגֵי מִתְדַפֵּק עַל הַדְּלָת, | (10) d'une vaste prison imite les barreaux, |
| כְּסִבְכַת הַסִּיגֵר קְלוּחֹו הַנִּשְׁפָּף | (11) et qu'un peuple muet d'infâmes araignées |
| נִעֲדַת שְׁמָמִיּוֹת דּוּמְיָה וּמְנַלָּת | (12) Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux, |
| אֶת קוֹרְיָה טוֹנָה בְּמוֹחֵנוּ הַדָּף, | (13) Des cloches tout à coup sautent avec furie |
| אֹז לְפַתַע בְּשֻׁצָף כְּלָפֵי הַשָּׁמַיִם | (14) Et lancent vers le ciel un affreux hurlement, |
| מְטִיחִים עֲנַבְלִים יִלְלַת אֱלֹלֵי, | (15) Ainsi que des esprits errants et sans patrie |
| כְּרוּחוֹת נְגִידִים, כְּרוּחוֹת בְּנֵי־בְלִי־בֵית | (16) Qui se mettent à geindre opiniâtement. |
| הַפּוֹלְטִים בְּעֵקְשׁוֹת יִבְבוֹת עַד־אֵין־דֵי. | (17) – Et de longs corbillards, sans tambours ni musique. |
| לְוִיָּה אֲרָכָה בְּמַתִּינוֹת מִתְאַבְּלַת | (18) Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir, |
| לֵלֵא תֵף נִגְנֵן בְּנִפְשֵׁי תִעֲבֵר, | (19) Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique, |
| תִּבְךָ הַפְּדוּת, נִעְלֵי גִלְגָּלֵתִי הַמְשַׁפְּלַת | (20) Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir. |
| הָאִמְיָה תְּנוֹפֵף אֶת הַנֵּס הַשְּׁחֹר. | |

כדי שהשוואה תהיה חסכנית, מוצגת בזה לניסיון שיטה טכנית של השוואה. נוסף על השוואה מילולית איעור בסימנים הבאים: ← "הופך ל-"; = "מקביל ל-"; ≠ "אינו מקביל ל-"; "אין לו מקביל"; ≠ "אינו קיים".

בגלל החזרה המרובה על אותן תופעות, עיקר הניתוח מוקדש לבית הראשון של השיר, ובבתים אחרים מנותחים רק המקרים שיש בהם חידוש לעומת הקודמים או עניין מיוחד.

תרגום

מקור

(1) שורה

← שְׁמֵי־קַדְרוֹת נְמוּכִים כְּגֹלָל כִּי נִסְתָּמוּ Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle [כאשר הרקיע הנמוך והכבד מעיק כמו מיכסה]

← כללית, לא ספציפית ולא קונקרטי, דפוסית אינפורמאציה: ספציפית, קונקרטי: נמוך, כבד, מעיק, מיכסה.

← צירוף חופשי של האיברים צירוף חופשי של האיברים (סתימת גולל).

⁶ בודליר, שארל. "Spleen". עברית: גולדברג, לאה. 'על המשמר', דף לספרות, 31.5.1957, עמ' 1. נדפס מחדש ב'המ' קוללים' [אנתולוגיה] בעריכת יונה דוד. עקד, ת"א, ללא תאריך [196?], 30. לראשונה: 'עתים', 6.3.1947, עמ' 2.

⁴ השוואה זו נוסחה בראשונה בחיבורי [1; 1971], 102–113. Baudelaire, Charles. "Spleen", LXXXVIII. in *Fleurs du mal* [1857, 1861], Edition critique par Crépet, J. & Blin, B. Paris, 1942, 81

תרגום

מקור

שורה (2):

← Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis
 [על הנפש / הרוח הנאנחת טרף לשעמומים / עצבונות /
 יגונות / הארפים]

אינפורמאציה ותיבנות:

← esprit ≠ נפש. האינפורמאטים אינם אקוויוואלנטיים, אבל אין אקוויוואלנט לשוני בין שתי השפות.

← gémissant ∅ ל.ג. ויתרה על מלה זו, בגלל אורך השורה. באופן אימפליציטי אולי ב"נפש טרופת יגונים"

← en proie ≠ טרופה.

← בצרפתית האינפורמאציה היא ספציפית קונקרטי: האינפורמאציה בעברית פחות ספציפית מאשר בצרפתית, מפני שלא ברור אם המובן הוא "נפלה טרף" (קורבן), "מבולבלת", או שנטרפה כמו בים (אונייה). האינפורמאציה נתפסת אפוא כדוֹיגנאטום כללי, פתוחה לקונטקסטים שונים של סיטואציה.

← longs ennuis ≠ יגונים ארוכים

אין אפשרות בעברית לאקוויוואלנטיות ספרותית ממש, מפני שטופוס זה לא יצר דפוסים מילוליים ספציפיים במסורת של השירה העברית. המלים "שעמומים", "עצבונות" וכו' אינן אקוויוואלנטיות, ול.ג. בחרה ב"יגונים" דווקא כדי שהתיבנות עם "נפש" יהיה הדוק יותר, וההזדהות כאן אפוא היא אל סתמיות וסנטימנטאליות.

ennui הוא טופוס, מסורת בשירה הרומאנטית האירופית, וראה בעניין זה בחיבורי [א1], 444. לפי תיאור זה, כל האיברים בשורה מתקשרים לתבנית תמאטית נדושה, שאולי יוצאת מהשחיקות שלה על ידי ההתנגשות עם שורה (1), הלא דפוסית, ועל ידי הרבים של ennuis (שהוא גראפי בלבד).

צריך לציין, שה-ennuis אינו רק ב"נפש", אלא גם ב"רוח", "בראש ובלב" כאחת. זהו שעמום ועצב לא רק רגשי, אלא גם אינטלקטואלי, מרה שחורה של המפונק בן התרבות; כלומר: סוג קונקרטי של מצב-רוח, ולא עצב סתמי ב"נפש".

← סגנון: ספרותי "שחוק" ביחס למסורת הספרותית. ספרותי גבוה סתמי, בלי יחס לשום מסורת ספרותית.

שורה (3):

← Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
 [וכאשר מהאופק המקיף את כל חוג הרקיע]

אינפורמאציה, תיבנות:

← Et que = מבחינת האינפורמאציה בשורה (4): כי ישאו. אבל ≠ מבחינת המאטריצה של השיר כולו (וראה ניתוח "סגנון" לשורה [1]).

← de l'horizon embrassant tout le cercle ≠ ומאפק עד אפק.

תיאור מדויק, ספציפי, לא כללי. סינטאגמה זו היא כללית, דפוסית קונוונציונאלית.

תרגום

מקור

⊘ ← עבים שלא תמו

⊘ ← עבים

אינו קיים במקור. "עבים" הוא השלמה אקספליציטיבית של הקונטקסט האימפליציטיבסטרקטורה שמים-מוזגים-גשם.

⊘ ← שלא תמו

זו היא תוספת לשם חרוז. אמנם הצירוף מחזק את tout le cercle, אבל הוא דפוס, רדונדאנטי (עודף).

⊘ ← דפוס, גבוה (מאופק עד אופק, עבים), אולי נמלץ (שלא תמו).

סגנון: לא דפוס.

שורה (4):

Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits
[הוא מוזג לנו יום שחור יותר עצוב מאשר הלילות]

אינפורמאציה ותיבנות:

התבנית השלטת בבית היא על-ידי קישור של couvercle [מיכסה] עם verse [מוזג]. (התבנת הוא הקונטאטום של "מיכסה" — כלי לנזלים).

⊘ ←

verse ← ≠ "כי ישאו"

"מוזג לנו" מביע פעולה מדויקת, ספציפית וקונקרטיה: מזיגה של נוזלים מתוך כלי.

⊘ ← ≠ "כי ישאו" הוא סתמי, כללי ודפוס.

מעניין לציין, שבמהדורה הראשונה של 'פרחי הרע' (1857) כתב בודליר לא Il nous verse אלא Il nous fait הפועל fait הוא "מורפמה ריקה" בצרפתית, והיא באה בין השאר בהקשר פורמאטורי (מרוקן מבחינה סמאנטית) בהקשר של מוזג-אוויר: il fait froid ("קר"), il fait chaud ("חם") וכד'. במהדורה א התיאור עודנו סתמי, ובדליר המחיש ודייק את ה"תמונה", וכן חיזק את התבנית couvercle-verse על-ידי אקספליציטאציה מילולית.

מטאפוריקה מורכבת

⊘ ← ≠ מטאפוריקה מורכבת נוצרת על-ידי היפוך האטריבוטים של "המציאות" על ידי שימוש בשני המובנים השונים של "שחור" (1. צבע; 2. "רע", "עצוב"), בדרך הבאה:

jour noir = triste (noir 2)

nuit = noir (noir 1)

→

jour noir = noir (1) + triste (2)

nuit = triste (noir 2)

מקור

ובדרך הפאראפראזה המילולית:

הרקיע [שהוא כמו כלי] מוזג לנו יום "שחור", כלומר "רע" (שחור 2), שהוא יותר "עצוב" מהלילות, שהם "שחורים" (בדרך הטבע: שחור 1), ומכאן שהם "עצובים", מפני ש... "שחור" הוא גם "רע" או "עצוב" (משמעות 2).

המאניפולאציה הסמאנטית היא ברמת הלשון בלבד, בתחום הדגיזנאטים, כאשר בתחום הרפרור, "היחס אל המציאות", אין הדברים מתיישבים.

תרגום

בדרך הפאראפראזה:

השמים [שהם גולל על קבר] מביאים לנו יום עצוב יותר מלילות-המחשכים, שהם עצובים ורעים, מפני שיש בהם "מחשכים". "ליל מחשכים" הוא גם "שחור" וגם "רע". אין כאן אפוא מטאפורה מורכבת, אלא מטאפורה שחוקה, דפוס שגור בלשון. אין שום התנגשות עם "סבירות" מבחינת "המציאות".

המצוללים:

← veRSe un jouR noiR plus tRiSte = ל.ג. פרסה את המצוללים על הבית כולו. וראה לעיל, הדיון בשורה (1).

סגנון:

← הגבהה.

חרוז, משקל (שורות 1-4):

← = ל.ג. שמרה על החרוזה המסורגת, שהפכה לגורמה גם בשירה הרוסית מראשית המאה ה-19 והועתקה לשירה העברית. המונוטוניות של החרוזה הצרפתית והמלאכו-תיות שלה אולי אקוויואלנטיות לחרוזה תוך שימוש בצורת סוף הפסוק. אבל בצרפתית יש, כמוכן, לחרוזה זו מעמד קונוונציונאלי, מה שלא ברור לגבי צורת ההפסק בשירה העברית בדורה של ל.ג., ובודאי שאין מעמד כזה לצורת ההפסק בשנות החמישים, כאשר פורסם התרגום.

← = שימור תכונה זו כמעט אינו אפשרי, אובייקטיבית, בגלל ההכרח להציב בעברית את שם התואר אחרים העצם.

← = שימור תכונה זו כמעט אינו אפשרי, אובייקטיבית, בגלל ההכרח להציב בעברית את שם התואר אחרים העצם.

← = במשקל מקיים בודליר בשיר את האלקסנדרני הצרפתי. משקל סילאבי זה מאפשר גמישות רבה יותר, בהשוואה למשקל הטוני. מבחינת הטעמות, אורך השורות אינו סימטרי לגמרי.

← = ל.ג. העבירה את האלקסנדרני לאנאפסט ממושטר לגמרי. המשקל הטוני-סילאבי השתלט על השירה העברית, ול.ג. בחרה אפוא באופן טבעי במאטריצה טונית-סילאבית. אבל המסגרת החמורה של אורך השורות גרמה לויתורים ולהזחות, שבלעדיה לא היו חייבים להתקיים (למשל, בשורה [2]). לא נוצרה מסורת של אקוויואלנטים למשקלים סילאביים בשירה העברית. בשירה הרוסית נהוג בדרך כלל להעביר את האלקסנדרני לשישה יאמ-ביים; בעברית בחרה ל.ג. באנאפסט, במידה רבה מתוך התחשבות בנטייה האנאפסטית דה-פאקטו של הסינטאג-מות הראשונות בשורות אחדות של השיר:

Quand le ciel bas et lourd // sur l'esprit gémissant //
Quand la terre est changée)

בהמשך השיר שבות ומתגלות רוב התופעות שכבר עמדתי עליהן בניחוח הבית הראשון. לפיכך אתעכב רק על אותן תופעות בהמשך, שיש בהן עניין מיוחד או חידוש.

מקור

תרגום

שורה (6):

← où l'Espérance, comme une chauve-souris

← ובו כְּעַטְלֵף תְּפַרְפֵּר הַתְּקוּהָה

[ובו התקוה, כמו עטלף]

1. יש לשים לב לכתיב של l'Espérance, שהוא באות גדול-לה, ומתקשר אל Espoir (שורה 18) ו-Angoisse (שורה 19) בסטרוקטורה של ennui, spleen וכו'. הכתיב באות גדולה הונהג על ידי בודליר למושגים מרכזיים בשירים במהדורה השנייה של 'פרחי הרע'.

← ≠ אין אפשרות לאקוויוואלנטיות בעברית

2. בודליר מנצל כאן (ובשירים רבים אחרים) את הפורמאטור של המין הדקדוקי (וראה אבן-זהר [א1], 440) ליצירת תבנית מטאפורית. "עטלף" בצרפתית הוא ממין נקבה (וראה הערות להלן על שורה 11), ובכך הוא מיתבנת עם "תקוה", שגם היא ממין נקבה.

← אין אפשרות לאקוויוואלנטיות בעברית, ואולי גם אין חשיבות לתבנית זו (בניגוד למקרים אחרים, כגון בשיר של בודליר Parfum exotique, שבו מין הנקבה של ile [שורה 5] הוא מרכזי לתבנית המרכזית של השיר).

שורה (9) ו-(10):

← Quand la pluie étalant ses immenses traînées

← וְסִגְרִיר זַחְלָנִי יִתְדַפֵּק עַל הַדְּלָת,

קְסִבְכַת הַסּוּגָר קְלוּחוֹ הַנְּשֻׁפָּךְ.

D'une vaste prison imite les barreaux,

[כאשר הגשם המטיל את שובליו העצומים

מחקה את הסורגים של כלא ענקי]

← ≠ התבנית המטאפורית מתפרקת. הדימוי הוא סילוניים של גשם, היורדים באופן אנכי, דומים לסורגי הברזל של כלא ענקי. הגשם הוא, כמובן,

← ≠ ובכך, "גשם שוטף" ולא "סגריר זחלני", שמוסר רק את "האינפורמאציה הכללית".

גשם שוטף.

traînées חרוז עם araignées בשורה (11), ומתקשר אתו גם בתבנת פונקציונאלי, על בסיס של טווייה ואריג (שובל הוא בגד, והעכבישים טווים קורים); יתר על כן, התבנית מתרחבת על ידי כך, שסילוניי הגשם = הסורגים של בית הכלא = קורי העכביש של המוח (שורה 12). "המסקנה" מתבנית מטאפורית זו היא "הטענה המובלעת": המוח שלנו = בית כלא.

← ≠ הסטרוקטורה המורכבת הזאת מתפרקת.

שורה (11):

← Et qu'un peuple muet d'infâme araignées

← [עֲדַת שְׁמָמִיּוֹת דוֹמִיָּה וּמְנוּלָת

[וכאשר עם אילם של עכבישים מתועבים] ספק אם בודליר מנצל כאן את מין הנקבה של "עכביש" בצרפתית (מי שרוצה "למתוח" את הפורמאטור יכול לדבר על אגדת אריאדנה והאלה אתונה, אבל מסופקני אם יש טעם.)

← ל.ג. שמה לב דווקא כאן למין הנקבה של "עכביש", והכריעה, שמין הנקבה (הפורמאטור) עדיף על האקוויוואלנטיות בדזיגנאטום. לפיכך "שממיות" (2). גם המסורת הספרותית העברית מאפשרת רמיזות משמעותיות ל"שממית", ואילו "עכביש" הוא נייטראלי.

שורה (17):

← Et de longs corbillards, sans tambours ni musique

← לְוִיָּה אֲרָכָה בְּמִתְיֹנֶת מְתַאֲבָלָת

[ולוויות ארוכות, בלי תופים בלי מנגינה]

← ≠ ל.ג. התעלמה מהסטאטוס הטקסטמי של הריבוי. בשיי-דרך כלל ביחיד, הוא אופייני לשירים ב'פרחי הרע'. רת ל.ג. יש נטייה ליהיד ולא לרבים.

← ≠ ל.ג. התעלמה מהסטאטוס הטקסטמי של הריבוי. בשיי-דרך כלל ביחיד, הוא אופייני לשירים ב'פרחי הרע'.

מקור

אפשר לראות בזה אמצעי להוציא את המלים משחיקותן, ליצור דיאטומאטיזאציה. יש אפוא לצרן הריבוי מעמד טקסטמי מובהק בשיר.

שורות (18), (19) ו-(20):

Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir, (18)
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique, (19)
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir. (20)
[הולכות בשורות באיטיות בנפשי; התקווה, מנוצחת, בוכה, והחרדה הנוראה, העריצה על גולגולתי המורכנת נוטעת/תוקעת/נועצת את דגלה

השחור]

בניגוד לבתים הקודמים, ולרוב השורות ב'פרחי הרע', המשפטים אינם מתיישבים עם השורות. הפיסוק מראה על קיטוע ריתמי. תבנית תחבירית-ריתמית זו מיתבנת עם המיבנה התמאטי של השורות. הדובר בשיר מוכרע תחתיו, והחרדה הנוראה והעריצה נוטעת/תוקעת/נועצת בגולגולתו את דגלה השחור, שהוא המוות. כאמור, אי-התיישבות של השורה השירית עם המשפט התחבירי אינה שכיחה בשירת בודליר (ולא בשירה הצרפתית של התקופה בכלל), אבל היא באה בקונטקסט-טים של "שיא העלילה" בשירים אחרים. למשל, בשיר "Le flacon", שורות 13—15:

Voilà le souvenir enivrant qui voltige
Dans l'air troublé; les yeux se ferment; le vertige
Saisit l'âme vaincue et la pousse à deux mains
[...]

(נשים לב לזהות המוטיבים והמלים כגון:

"Spleen": Dans mon âme; l'Espoir vaincu

"Le flacon": saisit l'âme vaincue

וכו'; גם בשורות קודם ואחר-כך.)

תרגום

(כתיבה ברבים, "ללוויות ארוכות", גם אינה משנה את המשקל, כך שלא היתה מניעה אובייקטיבית)

← ללא תף וננין בנפשי תעבר,
תבך הפדות, ועלי גולגולתי המשפלת
האימה תנופף את הנס השחור.

← ≠ ל.ג. התעלמה מהפונקציה של המיבנה התחבירי-ריתמי, ושורות אלה בתרגום בנויות כמו כל שורות השיר.

← ≠ תנופף plante

התיאור הוא סתמי וכללי בהשוואה למקור. "לנופף (או להניף) נס" הוא צירוף כבול הדוק ("ניב לשון"), והוא ממיר צירוף חופשי באותו אופן ש"סתם גולל" המיר בשורה הראשונה של השיר את הצירוף החופשי "מעיק כמו מיכסה".

החרדה (Angoisse) "נוטעת", או "תוקעת", או "נועצת" דגל ב"גולגולתו המורכנת" של הדובר. תנועת הנעיצה והראש המורכן מעלים קונטאציה (המשך בזמן ובחלל של המסומנים לגבי קונטקסט של סיטואציה) של גר-דום ותנועת התליין (גרזן, קרדום, גיליוטינה).

אספקטים אחרים של השורות, כגון הגבהה סגנונית וכו' הן חוזרים, ואין סיבה לדון בהם ספציפית.

2. מסקנות: התרגום ביחס למקור

הדיון לעיל מראה באופן בולט עד כמה אין השיר המ- תורגם אדקוואטי לשיר המקורי. ההזחות שחלו בתרגום הן מסוגים שונים, ועל דרך הקיצור אפשר לסכמן כלהלן:

1. אינפורמאציה רבה הומרה באינפורמאציה מעטה גריעה מכמות האינפורמאציה (או "דחיסות המשמ- עות") של המקור נעשתה באופנים שונים. ראשית, על ידי מחיקה פשוטה של אינפורמאטים (שורה [1]: "כבד", שורה [2]: "הנאנחת", שורה [3]: "מוזג", וכו' וכו'). שנית, על ידי המרת אינפורמאציה קונקרטי, ספ- ציפית, באינפורמאציה כללית, סתמית. באופן כזה נוצרה פשוט התמעטות כמותית של מסומנים ביחס למסומנים. שלישית, על ידי תוספות רדונדאנטיות, התופסות מקום בטקסט אבל אינן מוסיפות אינפורמאציה, במקום שבאותן פוזיציות יש אינפורמאציה במקור: "עבים שלא תמו" ≠ "מהאופק המקיף את כל חוג הרקיע" (שורה [3]); "הצי- רוף "עד-אין-די" שבשורה [16], ("יבבות עד-אין-די"), הוא תוספת עודפת שאינה במקור.

2. אינפורמאציה ספציפית וקונקרטי הומרה באינ- פורמאציה סתמית וכללית

נושא זה מכריע בלשון השירה של כל הדורות, ומב- דיל במידה רבה בין אסכולות, תקופות ומשוררים. יצירת "אווירה", "הלך נפש", "סוגסטיות", "רגשות" על ידי מאניפולאציה של דזיגנאציות כלליות, "מעורפלות", או על ידי דזיגנאציות מדויקות, כאשר יש לדנוטאטים סטא- טוס ברור. חלק מהשירה הרומאנטית, בעיקר המאוחרת, וכן אחדים מהמשוררים הסימבוליסטים הרוסיים, נטו לדרך הראשונה; בודליר ועמו רוב הסימבוליסטים הצר- פתיים, וכן המשוררים האקמאיסטים ברוסיה, ומודרניס- טים אחרים, נטו דווקא לדרך השנייה. על כל פנים, אצל בודליר אין "סתמי כללי", אלא תמיד ספציפי וקונקרטי, אפילו בדימויים. נשווה שוב את השורות של בודליר (9) ו- (10) לתרגום. במקור נאמר (בתרגום פרוואי): "כאשר הגשם המטיל את שובליו העצומים / מחקה את הסורגים של כלא ענקי", ואילו בתרגום "וסגריר וחלני מתדפק על הדלת / כסבכת הסוגר קילוחו הנשפך". דוגמה זו מראה איך אינפורמאציות קונקרטיות הופכות לסתמיות; במקום תיאור של גשם המטיל "שובלים" אדירים, בא תיאור סתמי על סגריר ה"מתדפק על הדלת", שאינו נותן שום אינפורמאציה ספציפית בגלל שחיקתו כצירוף כבול (הסתיו מתדפק על הדלת, הצרות מתדפקות על הדלת וכו'). בתרגומה זה של לאה גולדברג יש באופן שיטתי העדפה של הדרך הראשונה, הקרובה, כאמור, אל הרומאנטיקה המאוחרת (אולי אפילו האפיגונית) ואל הסימבוליות הרוסי של באלמונט ואולי אף של ויאצ'סלאב

איבאנוב. היא אינה "מתעניינת" בפרטים הקונקרטיים שבודליר דווקא כל כך מעוניין בהם, ומכלילה אפוא את האינפורמאציה בדרכים שונות, בעיקר על ידי שימוש בצירופים כבולים במקום חופשיים (וראה להלן).

היחס בין הנטיות והאפשרויות להביע אינפורמאציה ספציפית, מדויקת וקונקרטי לעומת אינפורמאציה כל- לית וסתמית הוא פרק חשוב בהתפתחותה של הספרות העברית החדשה. בהתפתחות ההעדפות במישור סמאנטי זה פעלו אצל הסופרים לא רק הכרעות של הטעם הספ- רותי (כלומר, מה שנחשב על ידי הסופרים ל"יפה", ל"מתאים לספרות"), אלא גם נתונים מסוימים של מצב הלשון העברית. במשך זמן ממושך למדי לא היתה העב- רית לשון שהשתמשו בה לתיאור דנוטאטים ומשמעויות קונקרטיות; גם היה חסר לעברית אוצר נכבד לצורך זה. לעומת זאת היה, ויש, לעברית אוצר גדול של ביטויים כלליים למצבים כלליים. אפשר לומר על דרך המליצה, שהיה לעברית בעיני המשתמשים בה בספרות אופי של לשון "יפה כללית"; כשרצו לתאר משהו מדויק, ארצי, ספציפי, נזקקו לשפה אחרת. כך התפתחה מצד אחד מסו- רת "מליצית" של ויתור על קונקרטיות במישור הסמאנ- טי, או מצד שני מאבק קשה להשיג קונקרטיות זו באמ- צעים מורכבים, על ידי סופרים שטעמם הספרותי העדיף דווקא אותה. אבל הנתונים האובייקטיביים הרגילו זמן רב את הקורא העברי, אפילו בארץ ישראל, לרעיון, שה- ספרות צריכה להיות קצת בלתי מובנת, מעט מעורפלת. למשל, בספרות הילדים המתורגמת נמשכה מסורת זו שנים רבות, ואך לפני שנים אחדות נשמע קול זעקה של ילדי שנות ה-20 וה-30, שהספרים החביבים עליהם תורגמו מחדש ולפתע "הוסרה ההינומה" מעל המשמעויות. שוב עלי לומר בצער (כמו לגבי נושאים רבים אחרים הנוגעים להתפתחות הספרות העברית), שנושא זה עדיין לא נחקר ממש. לא ברור בדיוק מה היה בגדר סיבה ומה היה תוצאה בשלבי התפתחות שונים. למשל, רפיונה של הלשון אילץ את הסופרים להשתמש בצירופים כבולים ובדפוסים שחוקים כנראה הרבה מעבר לשיעור הרווח בלשונות החיות; אבל היתה גם מסורת ארוכת יומין בכתיבה העברית שראתה את השימוש בצירופים כבולים מן הספרות העתיקה לטעם משובה, וכל מי שהירבה בדרך זו הוכיח עד כמה לשונו העברית היא "טהורה" ו"או- תנטית". במצב כזה ברור אפוא איך יכולה מסורת כזו לחזק מאוד את ההימלטות אל המישור הסמאנטי הסתמי: הכותב חש אי-ביטחון גדול בגלל רפיונה של הלשון, ומה קל במקרה כזה מאשר "לשלוח יד" ולאסוף צירופים כבולים מן המוכן? בדרך זו נפתרת בבת אחת גם בעיה סמאנטית חשובה וגם בעיית אי-הודאות וההששות לגבי "טהור הלשון". אבל האם ברור מה קדם למה? ובמקרה

6. אבדו הקשרים החוץ-טקסטואליים של השיר אל מסורת ספרותית

שתי תופעות התרחשו בתחום זה: (א) בגלל חוסר אקוויוואלנט קיים למסורת ה־"spleen" בשירה האירופית, אין לקורא העברי שום אינדיקאציה או יכולת לזהות את השיר על רקע זה. כמובן, תופעה זו אינה נובעת מאיזו שהיא הכרעה של ל.ג., אלא ממצב אובייקטיבי של הספּ-רויות המעורבות. (ב) בגלל הכרעותיה המובהקות של ל.ג. בתחום לשון השירה, הפך הטקסט להיות דומה יותר לשיר רומאנטי טרום-בודליריאני מאשר לטקסט של בודליר. על ידי כך חל שינוי במקומו במסורת הספרותית.

★

לא־השגת האדקוואטיות בתרגום "Spleen" יש סיבות שונות. עובדות מיבניות פשוטות של אי־הפיפה בין השפות המעורבות (כגון הבדלים במין הדקדוקי של שמות העצם או אי־הפיפה בשדה הסמאנטי) הם נתונים אובייקטיביים, ששום אמביציה לאדקוואטיות אינה יכולה לגבור עליהם. לא פחות אובייקטיביים הם ההבדלים במעמד של הספרותיות המעורבות זו כלפי זו. השירה העברית בזמנה של לאה גולדברג מקיימת את עיקר המגע עם השירה הרוסית; קריאת שירה צרפתית וידעית השירה הזאת היו שוליות אפילו לגבי משוררים שקראו היטב, והרבה, שירה זו, כמו לאה גולדברג עצמה או נתן אלתרמן. מגע של ממש עם השירה הצרפתית לא נוצר מעולם, בשום תקופה של השירה העברית, ונורמות של השירה הצרפתית, שאפשר לומר שהתגלגלו לשירה העברית, לא עשו את דרכן במישרין, אלא על ידי מתווכים (כגון הנורמה של סירוג החריזה הגברית-נשית). כדי ליצור מקבילה אדקוואטית מתאימה למאטריצה המישקלית הגמישה של השיר חייבת היתה ל.ג. או ליצור יש מאין, או לפעול בניגוד למקובל עליה ועל חבריה בתחום זה של לשון השירה. הקורא העברי הורגל גם הוא למאטריצה מישקלית הדוקה הבאה בשכונות לשאר הנורמות הפרוזה-דיות בשיר (החריזה, המצלולים, האינטונאציה). אפשר אפוא לומר, שההכרעה להזיח את המאטריצה אינה הכרעה אינדיבידואלית במובן המלא של המלה: יש לה סטאטוס כאילו-אובייקטיבי מבחינת המצב של ספרות לשון היעד, הספרות העברית.

במלים אחרונות אלה נראה לי שמונח העיקרון של ההסבר להתנהגות התירגומית של לאה גולדברג חייבים היינו להניח מראש, שאין מדובר בשלשלת של אי־הבנות של מתרגם, אלא בהכרעות שהן פרי של תפיסה ספרותית קוהרנטית. כלומר, במלים פשוטות: במקרה זה, שירו של בודליר הפך לשיר של לאה גולדברג — אופייני ומובהק לשירתה. מכיוון שהיא משוררת מנוסה, הטקסט שחבררה הוא רהוט, מיומן; אין בו תכונות מגוחכות מבחינת לשון

שלפנינו: האם ל.ג. העדיפה את האינפורמאציה הסתמית והכללית על פני האינפורמאציה הקונקרטית והספציפית, או אולי הנטייה הראשונית היתה דווקא להשתמש בצירוף פים הכבולים, דבר שהולך למיבנה הסמאנטי האמור? אין שום מניעה לטעון, ששתי הנטיות היו רווחות כאחד במודל הספרותי שהעדיפה לאה גולדברג. אבל יש לבדוק בזהירות את כתביה המקוריים ואת תרגומיה הרבים כדי לעקוב יותר מקרוב אחר תופעה מרכזית זו. עבודה זו טרם נעשתה, ועל כן כל הכללה תהיה בלתי זהירה. על כל פנים, במיקרה זה שלפנינו אפשר לומר, שהספציפי הומר אפוא בכללי ובדפוסי. הצירופים החופשיים של המקור, שחלקם ודאי נתפס כדראסטיים על רקע לשון השירה בזמנו של בודליר, והמטאפורות המקוריות, החיות, הומרו במטאפורות שחוקות ובצירופים כבולים הדוקים. תכונות חדשניות בתחום השירה הומרו אפוא בתכונות נדושות מ"מחסן הגרוטאות" של השירה.

3. הסגנון הוגבה, אפילו יחסית לסגנון הגבוה של השיר הצרפתית במאה ה-19

"סגנון גבוה" הוא תופעה יחסית, שיש למדוד אותה לא בקני מידה אי־היסטוריים ורק בהשוואה ל"לשון בכ־לל", אלא על רקע לשון הספרות של ספרות מסוימת, ולשון הספרות של דור. כמובן, בהשוואה לשירה הגרמנית, לשון השירה הצרפתית היא תמיד מוגבהה. אבל בלשון השירה של בודליר יש תכונות, שכנראה היו מנוגדות למקובל בזמנו, בעיקר בתחום אוצר המלים. הדייבויים שלו יכלו להיחשב לאו דווקא כ"שיריים" ("פיו-זיים" בלשון העיתונאים) לפי הטעם של בני דורו. בשיר זה, שאינו דווקא מן השירים החריפים והדראסטיים של בודליר, יש כמה וכמה פרטים שיש לשים אליהם לב בתחום זה. למשל, השימוש במלה "מיכסה" (שורה [1]), הבלטתה על ידי העמדתה במקום החרוז, הוא בודאי ידועים. מעניין של.ג. לא יכלה לעכל את המלה הזאת, היא החליפה אותה (ואתה את כל התמונה ואת התבנית כולה) במלה השחוקה "גולל". וכך במקומות שונים בשיר, יצי הניתוח לעיל.

4. פורקו תבניות סמאנטיות

הצבעתי על כך, שהשיר מתובנת באופן הדוק במישור הסמאנטי. התבנית של כלי לנוזלים בבית הראשון ממומתה אחר כך בבתים הבאים. תבנית זו פורקה ונעלמה. בדרך זו נעשה התבנות של הטקסט רופף יותר ביחס לקור, ועם היעלמותן של תבניות השתנו ממילא היחסים הטקסטואליים הספציפיים של המקור.

5. שונתה המאטריצה הפרוזהית והתחבירית

על עניין זה הצבעתי בפרוטרוט בניתוח.

רסים של המערכת הספרותית שאליה הם מתרגמים, ולא לפי האינטרסים של המערכת שממנה הם מתרגמים. גם האפיגונים וגם המחודשים משתמשים במודלים כאילו-מוכנים-מראש, אבל בעוד שהפועלים במרכז יוצרים את המודלים האלה, או שותפים ליצירתם, הפועלים בשוליים משתמשים במודלים מוכנים מראש, שלא הם יצרו אותם, ושכאמור כבר אינם דומינאנטיים.

לאה גולדברג, כמו אברהם שלונסקי ואחרים ב"פליאדה המודרניסטית", עיצבה כבר בשלב מוקדם של פעילותה את המודלים של שירתה המקורית לפי מודלים של שירה רוסית, כלומר במתודה של "מעין תרגום". כשתרגמה, כמו שלונסקי, שירים מרוסית, הוכנסו חידושים לשירה העברית: היתה נכונות גדולה להכניס לעברית דברים שלא היו בה (שחלקם לא עוכל מעולם וכבר נפלט, אבל חלקם עוכל ונבלע). כמו אצל שלונסקי ואחרים, הקירבה בין כתיבתה כמשוררת מקורית לבין כתיבתה כמתרגמת היתה גדולה, לעיתים אף מדהימה (וראה מאמרי [71]).

אבל צריך לומר, שמרגע שעיצבה לה ל.ג. את המודלים השיריים שלה, היא השתמשה בהם שנים רבות, ורק בשנים אחרונות של שירתה ניסתה מודלים חדשים, ואף בהם היו עוד הרבה מן הנוסחאות הקודמות. בתרגום של "Spleen", בשנת 1947, לא היה מקום, ולא היה צורך למשוררת להכניס חידושים, לעבד לשון שירה, להיאבק עם בניית מודל של שיר. הקוד היה כבר מוכן, תכונות השירה היו ברורות, לשון השירה היו לה כבר כל הנורמות שלה המוכנות. בקיצור, המודל של השירה, מודל שלאה גולדברג השתתפה ביצירתו ושיוותה לו הרבה תכונות אינדיבידואליות משלה, היה ערוך ומוכן לרשותה. הבנתה העמוקה בשירה הצרפתית, ידיעתה את הלשון הצרפתית על בורייה, הבנתה העמוקה בשירת בודליר — כל אלה לא יכלו לשנות דבר ברגע שהועמדה המשוררת לא במצב של קורא משכיל ורגיש, אלא במצב של מי שצריך "לפעול", להצריך שיר באמצעי הלשון, במצב כזה, מצב של הכרעה אקטיבית, הבחירה היתה במודל הספרותי היצירתי המוכן. מה שהתאים למודל (כגון סירוג החריזה, עושר המצלולים) — נשמר; מה שלא התאים — נמחק. "הקורא המשכיל", "האני האחר" של המשוררת, הונח בצד; בספרות של לשון היעד לא היה לו שום תפקיד.

השירה, ומכאן ההבדל בינו לבין תרגומיו של מייטוס, למשל, ל'פרחי הרע', תרגומים המשקפים כבר נורמות אפיגוניות מובהקות בשירה העברית. תגובתו האינטואיטיבית של קורא עברית (ואני מסתמך בזה על כמה מחזורים של סטודנטים לספרות, שקראתי אתם את השיר), היא חיובית לטקסט המתורגם. כלומר, הוא נתפס כ"שיר יפה", "מעלה אווירה", וגם בקריאה השוואתית שיטחית למקור נראה שיש בו "אותו הלך רוח" "קודר ואפל" (ציטוט מדברי קוראים). נראה לי, שאין אמנם ספק שלפנינו שיר עברי, ולפי טעם אסתטי מסוים שהיה רווח תקופה ארוכה בשירה העברית, ממיטב השירה. אבל הניתוח מראה בבירור, שאין מדובר בשיר של בודליר. במושגים של פואטיקה השוואתית, או של תיאוריה של התרגום (וראה 4. נספח ב) לפנינו אפוא דוגמה מובהקת של תרגום אקוויולאנטי. כלומר, זהו תרגום, שתכונותיו גובעות בראש ובראשונה מסידרה של עובדות (או גורמים) בתוך הרב-מערכת של הספרות של לשון היעד. שהרי תרגום ספרותי (ותרגום בכלל, אבל לא בו מדובר כאן) אינו נעשה בחלל ריק. נערכת העברה מלשון ללשון, אבל לא ממערכת לשונית אחת למערכת לשונית אחרת בלבד, אלא ממערכת ספרותית אחת לאחרת, אפילו מקוד סמיוטי של תרבות אחת לקוד סמיוטי של תרבות אחרת. בדרך כלל מבקש המתרגם להתאים את הטקסט בלשון המקור לקוד הסמיוטי-ספרותי של לשון היעד: לטעם הרווח בספרות היעד, לנורמות הדומינאנטיות בו. כשהספרות המתורגמת תופסת מקום כמערכת ספרותית מישנית (וזה בדרך כלל המעמד הרגיל שלה), לעיתים קרובות הנורמות השגורות בה הן אפיגוניות, כלומר: אינן חופפות עוד אפילו לנורמות הרווחות במערכת הראשונית הדומינאנטית של התקופה. התרגום, כך אפשר לומר, "מפגר" אחר הטעם הרווח בספרות המקורית. אבל כשהספרות המתורגמת תופסת מקום של ספרות ראשונית, לעיתים קרובות התרגום הופך להיות אחד הצינורות המרכזיים להכנסת חידושים למערכת הספרותית, בכל הרמות. חידושים אלה עשויים להיות אף מרחיקי לכת למדי מבחינת המקובל במערכת הקיימת, ואף לעורר התנגדות ודחייה. אבל במקרה כזה ברור לחלוטין, שהמתרגמים, גם כאשר הם סופרים שבמרכז, פועלים בראש ובראשונה לפי האינט-

3. נספח א: טיוטה להערה על מודל רוסי שברקע

יש לא מעט דברים הקשורים למודל זה, שאני נוטה לכנותו "רוסו-עברי", ושכוונתי לבררו ולהבהירו בשורה של מחקרים (וראה [71] [3], [4]). מכיוון שהדגמת העניין היתה מסיחה את הדעת במאמר זה יותר מדי מהתיות

כאמור לעיל, סעיף 2, הרבה תכונות בשירה המודרניסטית העברית ובשירתה של לאה גולדברג במכלול זה, היו פרי אימוץ ו"הפקעת נכסים" של השירה הרוסית. ממילא טבעי, שגם בנוסח המתורגם לשירו של בודליר

בתרבות האנגלית!) — כל אלה היו בנוסח השירה הרו-סית. בין השאר כפתה האינטונאציה את עצמה באופן מובהק על ביצוע ההברות הפתוחות: הן נטו להיות מבו-טאות באורך כפול, כפי שהראה בנימין הרושובסקי בהר-צאותיו (והדוגמה הידועה: "עוד חוזר הניגון שזנחת לשוא" מועמד בניגוד כמותי עצום עם "והדרך עוד-נה נפקחת לאורך" [אלתרמן]). אבל נראה לי, שגם אופיין של ההברות הסגורות היה שונה מאשר בשירה הישראלית שמשנות החמישים ואילך. משוררת כלאה גולדברג שו-אפת במאטריות המישקליות להטעמות אפקטיביות של כל התנועות המוטעמות. הקורא יכול לנסות להשמיע את "שמי קדרות נמוכים כגולל כי נסתמו" בנוסח עברי מקובל כיום, או תוך הארכת התנועות בהברות הסגורות המוטעמות פי שניים, ובהברות הפתוחות פי שלושה, כגון: "שמי קדרות נמוכים כגולל כי נסתמו" וכו'. נראה, שלקריאה "חגיגית" נוסח "מארש" מעין זו כיוונה לאה גולדברג.

עד כאן תיאור לא מקצועי של התופעה, אבל לחוקרי הפרוודיה מצפה מלאכה קשה מאוד.

המרכזיות של הניתוח של השיר, ויתרתי על הדיון המפורט בפרשה זו, אבל חייב אני להעלותו ולו במלים ספורות להשלמת התיאור.

אחת התופעות המכריעות במודל השירי הרוסו-עברי שמדובר בו, כמו בכל מודל של שירה, הוא האינטונאציה, או מה שאפשר לכנותה המאטריות האינטונאציונית. באופן אינטואיטיבי, בקריאה בקול רם, אפשר להי-ווכח בעליל עד כמה חלק נכבד מהשירה העברית של שנות השלושים נכתבה תוך שימוש מובהק במאטריות האינטונאציונית של השירה הרוסית. קריאה "יבשה", לא פאתטית, בנוסח העברית הישראלית, פוגמת בחלק מאופייה. אין ספק, שכך שמעו (וקראו בקול) שלונסקי, אלכסנדר פן ואחרים את שירתם; הם גם לא ראו בזה שום דבר מוזר: חלק נכבד מן היישוב דיבר כך אף בחיי יום-יום, כך נאמו נאומים, כך דיברו בתיאטרון ("הבימה" וב"אוהל" — "הקאמרי" חולל שינוי) וגם בקול ירושלים. אינטונאציות אלה, המוכתבות על ידי התחביר והמכתיבות אותו, כל מה שנקרא באופן רופף "המלודיה" של השיר, הדרך "לדקלם" אותו (מושג הדקלום מקובל מאוד בתרבות הרוסית והעברית, נדיר

4. נספח ב: כמה מושגים אופרטיביים מרכזיים בפואטיקה ובתיאוריה של התרגום

ברמה הפשוטה של האקוויולנטיות אפשר להדגים זאת על ידי שני מבעים המתייחסים לסיטואציות זהות או חופפות, כאשר כל לשון יצרה לעצמה מוסכמות שונות לגביהן. למשל, בגוף ראשון הרוסית מחייבת הבחנה בין דובר וזכר לדוברת נקבה, אבל לא כן אנגלית או עברית. תרגום המבע הרוסי, שיש בו אינדיקאציה של המין של דובר, למבע עברי חסר אינדיקאציה כזאת הוא תרגום אקוויולנטני לכל הדעות, אבל עשוי להיות לעיתים קרובות בלתי אדקוואטי, אם אינדיקאציה זו משתתפת ביחסים הטקסטואליים של הטקסט של המקור. על עמוד חשמל כתוב בלשונות אחדות "סכנת חיים", ובאחרות — "סכנת מוות"; הצרנות מילוליות אלה הן אקווי-ולנטיות. דרגות מורכבות יותר של אקוויולנטיות, כגון בתרגום ספרותי, מתבטאות במכלול של רמות, בדרך כלל בדרגת מודלים שלמים.

3. מערכת ספרותית, פאראדיגמאטיקה ספרותית, קוד ספרותי

אינונטאר פאראדיגמאטי של איברים מוצרנים או משמ-עויות (מסמנים ו/או מסומנים) הקיים בספרות, ושכל טקסט ספרותי נבנה עליו, מצלילים ועד צירופים כבולים, מודלים, מאטריות, תמות, חוקי קומפוזיציה וכיו"ב. המ-ערכת הספרותית היא דינאמית: בכל רגע מסוים נוצרים

1. אדקוואטיות, תרגום אדקוואטי

תרגום אדקוואטי הוא תרגום המצרין בלשון היעד את היחסים הטקסטואליים של טקסט המקור, בלי שנפגעת המערכת הלשונית של לשון היעד (או: המערכת הלשו-נית הבסיסית של לשון היעד). צריך להודות, שהאדקווא-טיות היא תופעה לא שכיחה בתרגום הספרותי, אפילו לא כאמביציה של המתרגמים, לא מפני שהיא בלתי אפ-שרית מבחינה אובייקטיבית או מיבנית (במיגבלות הר-גילות של ההבדלים בין שתי לשונות), אלא מפני שיש הכרעות המבטלות לעיתים קרובות את השאיפה לממשה. (וראה להלן, "התרגום האקוויולנטני"). עם זאת, מושג האדקוואטיות הוא יעיל, מפני שבעזרת הבדיקה ההש-וואתית של הטקסט המתורגם עם קונסטרוקט אדקוואטי היפותטי (בעזרת אקספליציטאציה של היחסים הטקס-טואליים של המקור, שהם כעין "טקסט מתווך") אפשר למדוד את המרחק בין המקור לתרגום מבחינת התכונות ההדדיות. (על "יחסים טקסטואליים" ראה [א1]).

2. אקוויולנטיות, תרגום אקוויולנטני

תרגום אקוויולנטני הוא תרגום המצרין בלשון היעד מבע או טקסט המתאים למודלים הרווחים בלשון היעד ביחס למכלול האינפורמאציה המוצרנת בטקסט המקור.

שונית היא בדרך כלל המערכת הקאנונית, בתנאי שהטקסטים השייכים למערכת זו תופסים מקום במרכז. לעומת זאת, טקסטים ההולכים ונדחקים לשוליים, "אפיגוניים", וכן רוב הטיפוסים של הספרות הלא-קאנונית הם בחינת ספרות מישנית. הספרות המתורגמת תופסת בהיסטוריה של הספרות בדרך כלל מקום במערכת המישנית; בסי-טואציות מיוחדות היא הופכת להיות חלק מהספרות הרא-שונית. (וראה אבן-זהר [ג1], 48 טור ב).

7. מודל ספרותי

מכלול מאורגן המקביל לטקסט או לסגמנט ממנו, הנתון במאטריצה הדוקה או רופפת, ומהווה איבר במערכת הספרותית. הגדרה אחרת: סך הכל של מרכיבים של טקסט או חלק ממנו המאורגנים באופן שהסדר והגיריה שלהם רגולאריים.

המודל יכול להיות ברמת המסמנים בלבד, או גם ברמת המסומנים (המשמעויות). אפשר לדבר על מאקרו-מודלים, כלומר טקסטים שלמים או סגמנטים שלמים של טקסטים, ועל מיקרו-מודלים, שהם בדרך כלל ברמה של "נוסחאות קבועות". (מאקרו-)מודל הוא, למשל, סוגטה: מודל זה מכיל מאטריצה סטרופית, פרוזודית (כמותית ואיכותית) ותמאטית. סדר האיברים גם הוא קבוע יחסית. דוגמה אחרת: התמשיר. מיקרו-מודל הוא נוסחאות מסוגים שונים, כגון: "היה היה סבא, היתה סבתא" באגדות הרוסיות; או: "בית נתיבות, הפנסים כלתוך גביע / על פני הרציף מוזגים את יין אורם" (שלונסקי) — פתיחה אופיינית מבחינה תחבירית ופרו-זודית למאות שירים בשירה העברית המודרניסטית של שנות ה-20 עד ה-50.

8. הזחה וסטייה

סטייה היא אי-קיום מקבילה בתרגום ביחס למקור (מחיקה, גריעה, תוספת וכו'), לרבות טעויות פשוטות. הזחה היא אי-קיום של אדקוואטיות.

בה איברים חדשים ומחיקה של איברים ישנים. (ראה [א1]).

4. טקסטמה

צורן לשוני בגודל של עד משפט, המקיים יחסים ספצי-פיים בטקסט שאינם מתויבים במערכת הלשונית ו/או הספרותית. בפענוח של טקסטמות ההליכים הם: (1) לפי המערכת הלשונית, הקוד הלשוני; (2) לפי המערכת הספרותית, הקוד הספרותי; (3) לפי היחסים הטקסטוא-ליים הספציפיים, המאייכים את (1) ו-(2). פענוח של צורנים בהתעלמות מהמעמד הטקסטמי שלהם מוליך לעי-תים קרובות להבנה לא נכונה או חלקית בלבד.

בתרגום אדקוואטי יש אמביציה, או הצלחה, לשחזר בראש ובראשונה את הטקסטמות, כלומר: לנסח בלשון היעד צורנים שיהיה להם מעמד טקסטמי שווה לטקסטמות של המקור באותן הפוזיציות, עד כמה שהנתונים האוב-ייקטיביים של הלשון מאפשרים זאת.

בתרגום אקוויוואלנטי שחזור הטקסטמות של המקור אינו דווקא האינטרס המרכזי, ויש נטייה לקיים שחזור כזה רק כאשר אינו עומד בהתנגשות עם המערכת הספרותית של לשון היעד.

5. רב-מערכת של הספרות

מכלול התוצרת הספרותית המקיים יחסי מערכת, בריבוד (סטראטיפיקאציה) של "טיפוסים" של טקסטים ספרותיים. הרב-מערכת של הספרות כוללת ספרות מקורית ומתור-גמת, ובאופן גס אפשר לחלקה למערכת של ספרות "קא-נונית" לעומת "בלתי קאנונית" (ראה טורי [א2] וכן אבן-זהר [ג1]). טיפולוגיה אחרת: ספרות ראשונית לעו-מת מישנית. (ראה 6).

6. ספרות ראשונית (פרימארית), ספרות מישנית

טיפולוגיה של הרב-מערכת של הספרות מבחינת יחסי המרכז והשוליים, יחסי ההירארכיה שבה. הספרות הרא-

5. מראי מקום

ד1. —. "מודלים רוסיים בספרות העברית: לבעיית המגע- בין-ספרויות" (בהכנה).

2. טורי, גדעון. 'גורמות של תרגום ספרותי לעברית מגרמנית ומאנגלית, ובעיקר בשנים 1930—1945'. עבודת דוקטור, טור, אוניברסיטת תל-אביב (בהכנה).

א2. —. "לשאלת תיאור הספרות כרב-מערכת". 'הספרות', מס' 18—19 (דצמבר 1974), 1—19.

3. Even-Zohar, Itamar. "Soviet Russian Narrative Models in Hebrew Literature of the 1940-ies" (in preparation).

4. Even-Zohar, Itamar & Segal, Dmitri. "Russian Models for Translating Hebrew Poetry: The Case of A Hebrew Poem Trantleted into Russian" (in preparation).

אוניברסיטת תל-אביב

כיוון שביבליוגרפיות מקיפות בנושאים הרלבאנטיים למ- אר מצויות בחיבורים הנזכרים בגוף המאמר, מובאים בר- הימה זו חיבורים אלה בלבד. על מחקר התרגום ראה אבן- יהר [1] וטורי [2]; בתחומי הפואטיקה וההיסטוריוגרפיה- הספרותית ראה אבן-זוהר [א1] ור[ב1].

אבן-זוהר, איתמר. 'מבוא לתיאוריה של התרגום הספרותי'.

עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל-אביב, 1971 (שכפול).

א. —. "ראשי פרקים לתיאוריה של הטקסט הספרותי". 'הספרות', ג, מס' 3—4 (ספטמבר 1972), 446—427.

ב. —. "הספרות העברית הישראלית: מודל היסטורי". 'הספרות', ד, מס' 3 (יולי 1973), 440—427.

ג. —. "היחסים בין מערכות ראשוניות ומישניות ברב- מערכת של הספרות". 'הספרות', מס' 17 (ספטמבר 1974), 49—45.

DECISIONS IN TRANSLATING POETRY

by ITAMAR EVEN-ZOHAR

[Hebrew article: 32–45]

In this article an attempt is made to describe and explain a specific set of “translational decisions”. The author takes a Hebrew translation of Baudelaire’s “Spleen” [Quand le ciel bas et lourd] by the late Hebrew poetess Lea Goldberg (1911–1970) as his case in point. Lea Goldberg holds a place in what the author would like to call *major* (or primary) literature. As a translator, she was skilled in the art and therefore an analysis of her translated work may illustrate her conception of poetry in an operative sense. Deviations from the original must not then be taken as the result of ignorance or neglect, but rather as part of a coherent literary policy, a coherent set of literary decisions.

On the basis of a minute and detailed contrastive analysis of the original text *vs.* its translation, the following conclusions are drawn:

1. Much information is replaced by little information.
2. Specific and concrete information is replaced by general and vague information.

While Baudelaire’s poem is very specific, Goldberg’s text is rather like late romantic poetry, tending to express “general Weltschmerz”. This is mainly performed by substituting current and conventional collocations and idioms from the common stock of the Hebrew language for free word combinations. It is not clear whether this substitution of the specific by the vague should be taken as a primary preference achieved by a highly frequent use of collocations (locutions, *figées*, *clichées*), or whether it is the traditional preference of collocations in Hebrew tradition which brings about the said substitution. It seems that both belonged to the literary model favored by the poetess.

3. Style is more elevated in the translated text.
4. Semantic structures are decomposed.

Due to the poetess’ policy, some major semantic structures (linkings) are decomposed: e.g., the sky, likened to a cover of a vessel pours “a black day” on the world. This image disappears because the cover of the vessel is replaced by a gravestone, due to a current *locution figée* in Hebrew for this word.

5. The prosodic and syntactic matrix are changed.

Instead of a flexible alexandrine, Lea Goldberg used a

tight matrix of four anapests. This decision caused many changes, discussed in detail in the analysis.

The question which now arises is what the reasons for this non-adequacy of translation could be (*adequacy* is a technical term of translation theory, explained in an appendix). Examining all sorts of non-correspondences between French and Hebrew, one is left with the major conclusive fact that there has never been really direct contact between the respective literatures. The code of modern Hebrew poetry was to a very great extent developed under Russian impact, and when the poetess, who knew French language and literature perfectly, had to translate, she adhered automatically to that code rather than trying to cope with the original and violate it. The result is a Hebrew poem highly compatible with Goldberg’s own poetry but very remote from Baudelaire.

This is a case of what the author calls (in accordance with Catford’s *A Linguistic Theory of Translation*, London, 1965) *equivalent* translation. A literary translation is a transposition from one *literary* code (system) to another, rather than merely from one language to another. The translator wishes above all to make the text compatible with the dominant norms, with the current taste of his own system. When translated literature appears as a secondary system, these norms are often *epigonic*, outdated from the point of view of primary literature. But even when (as rarely happens) translation takes a position within the primary system, what dictates its features is the *target literature* and not the *source literature*. Lea Goldberg, like Abraham Šlonski and other contemporaries, used Russian poetry in order to revolutionize Hebrew poetry. But when L. G. translated Baudelaire, her model of poetry was already crystallized. In 1957, when “Spleen” was translated, there was no need for modelling a new poetry. The model was already there. When the poetess, who was a real *connoisseuse* of French and a highly sensitive reader of poetry, was put into the situation of the active formulation of a poem, she immediately adopted the ready-made literary model. Whatever was compatible with it (such as alternation of rimes, rich euphonic orchestration) — was preserved; whatever was not — disappeared. The *alter ego* of the poetess, the *reader*, was put aside; in the target literature it had no function.