

## תרגום חדש לפר גינט להנריק איבסן\*

לרגל ההצגה החדשה של פר גינט להנריק איבסן ב"הבימה", נתבקשתי להכין תרגום חדש למחזה. המחזה כבר תורגם לעברית בידי המשוררת המנוחה לאה גולדברג, והוצג ב"הבימה" ב-1952. בנוף התרבותי שלנו אין זו תופעה שכיחה, שיצירת ספרות זוכה ליותר מתרגום אחד בפרק זמן של פחות מעשרים שנה; מה גם שתרגומה של לאה גולדברג זכה במשך הזמן לפופולאריות רבה. בהתחשב בעובדה, שיצירות-מופת אחרות לא זכו אפילו לתרגום אחד לעברית, נראתה עבודה כזאת כ"מותרות תרבותיים", שרק תרבויות בעלות אפשרויות גדולות משלנו יכולות להרשות לעצמן (פר גינט תורגם לשפות אירופה המרכזיות עשרות פעמים לכל שפה). רק בדיקה מדוקדקת של היצירה ושל תרגומה הישן שכנעו אותי בצורך בתרגום חדש. דרישות קשות עומדות בפני תרגום, המבקש להיות רפרודוקציה קרובה ככל האפשר למקור: (1) שהאינפורמציה תועבר באופן מקסימאלי; כלומר, שלא תועבר רק משמעות אחת של היחידות הלשוניות, אלא כל המשמעויות (או רוב המשמעויות) הנתפסות כ"חשובות"; (2) שהאיכות הסגנונית תהיה קרובה ככל האפשר; כלומר, שגיבור המדבר בשפת דיבור רגילה במקור, לא ידבר בתרגום בשפה גבוהה, ולהפך; (3) ש"צורתה" של היצירה תהיה קרובה למקור, כלומר: אם המקור בפרוזה, ראוי שגם התרגום יהיה בפרוזה. אם המקור במשקל ובחרוז, רצוי שגם התרגום יהיה במשקל ובחרוז. ולבסוף: (4) שעם כל אלה, יהיה התרגום נקרא בשטף של שפת המקור. כלומר, שלא יהיה לו אפקט של "זרות".

אם התרגום נועד, בראש ובראשונה, להיות **מושמע**, כמו מחזה להצגה, ברור, שיש להביא בחשבון גם גורמים נוספים: שמיעה וקליטה של הטקסט. ארבע דרישות בסיסיות אלה אינן זוכות אף פעם לפתרון מלא. יש מרחקים אובייקטיביים בין שפות, המונעים מימוש של חלק מהדרישות. למשל, האורך הממוצע של המלים מכתוב את היחסים בין אורך השורה והאינפורמציה הנמסרת באורך זה. לפעמים יש בלשון-התרגום מסורת תרבותית וספרותית כזאת, המסכלת אפשרות לרפרודוקציה בתחום זה או אחר. למשל, ספרות שאינה מרשה לגיבור לדבר בלשון המכילה יסודות מלשון-הדיבור הרווחת, גם לא תרשה למתרגם להביא

\* הארץ [המדור לספרות], 26 בפברואר 1971.

יסודות כאלה בתרגומיו. נוסף על כך, אם היצירה מאורגנת בשורות בעלות אורכים די קבועים, כשההטעמות במקומות קבועים, והשורות מסתיימות בחרוזים, נעשית מלאכתו של המתרגם קשה כפליים.

כדי שאפשר יהיה לעמוד (ולו רק חלקית) בדרישות הנזכרות, מתחייבים כמה תנאים. תנאי הכרחי הוא, שהתרגום ייעשה מלשון המקור. במקרים שאי אפשר להשיג מתרגם מלשון המקור, לפחות חייב המתרגם להיעזר במי שיודע את לשון המקור. תרגומים שאין להם זיקה ללשון המקור מלכתחילה אינם יכולים אלא להתקרב ללשון שממנה נעשו. ואין שום ערובה, שבלשון זו זכתה היצירה למימוש (אפילו חלקי) של הדרישות הנזכרות. תנאי הכרחי זה עדיין לא הוכר אצל מו"לים בישראל. תנאי נוסף הוא, שהאקלים הספרותי (התרבותי, והתיאטרוני) במקרה של מחזה) יהיה כזה, שיאפשר בכלל מימוש של הדרישות. בספרות העברית היתה נורמה (שהיא עדיין חזקה) של האחזה לשונית מקסימאלית, הנוטה לסלק יסודות, שאינם שייכים ללשון הכתב הספרותית. יצירה המתבססת על סולמות סגנוניים מגוונים מופקת, בדרך כלל בעברית, בסולם אחד -- סולם לשון-הכתב הספרותית. יצירה, שהסולם הסגנוני שלה הוא בינוני בלשון המקור זוכה, בדרך כלל, לתרגום לשון כתב גבוהה בעברית. במלים אחרות, נמשכת הנטייה להמשכת השימוש בלשון המדומה, המלאכותית, שנוצרה בתקופת התחייה, ויש רתיעה מלהכיר בלשון הישראלית החיה, על אפשרויותיה המגוונות. תופעה זו מוכרת לנו מכל התרבויות האירופיות, שרק לאט לאט השתחררו מהנורמה הכופה של לשון הכתב. אצלנו מתעכב תהליך זה בגלל חינוך לפוריזם לשוני מדומה, מצד אחד, וחוסר חינוך לשוני בכלל, מצד אחר (התעלמות מעניין הסולמות הסגנוניים, דבר שיוצר אצל רוב הישראלים שימוש באוצרות השפה בצורה חסרת כיוון לחלוטין).

**פר גינט** אינו שונה מבחינה זו מיצירות רבות שניתרגמו לעברית. למרבה הצער, לא נתקיימו בתרגום הישן רוב דרישות התרגום שמניתי, מסיבות אובייקטיביות לגמרי, שרובן אינו תלוי כלל במתרגמת, שבודאי היתה אחת המתרגמות המעולות ביותר בספרותנו. ראשית, לא תורגמה היצירה מהמקור, ועובדה זו פגעה בראש ובראשונה בדרישות 1. ו-2. לעיל. המתרגמת הוטעתה על-ידי חוסר דיוקים של כלים שניים בתחום המשמעות. היא לא יכלה לשפוט מה הן המשמעויות "החשובות" ביותר, ולכן גם ויתרה על חלק גדול מהן והמירה אותן בהכללות. קשה עוד יותר היה לה לעמוד על האיכות הסגנונית של היצירה. עובדה זו, וההיצמדות לנורמות הספרותיות, שהיא גדלה וצמחה איתן (ובמידה מסוימת גם

יצרה אותן), גרמו לכך, שהיצירה נמסרה בעברית בתרגומה בסולם אחד בלבד -- הסולם של לשון הכתב הספרותית. מאותן סיבות גם אין הקבלה בין מספר השורות בתרגום ובמקור.

בעייה לא פחות אופיינית, שלגבי דורה של לאה גולדברג אינה בגדר בעייה כלל, היא בעיית המשקל. בעייה זו אינה טכנית בלבד, מפני שאי-אפשר להעתיק באופן מכאני משקלים משפה לשפה. יש משקלים, שהאפקט שלהם והנוף התרבותי שלהם שונה בספרויות שונות (ובתקופות שונות). בפר גינט יש קטעים, הכתובים במשקל הטרוכיאוס המרובע (ארבע הטעמות מלעיליות). זהו משקל ש"הושתל" בספרות העברית עלידי הסופרים העבריים בני מזרח אירופה, בעיקר בעקבות הספרות הרוסית, שבו הוא משמש לשירה עממית ולספרות ילדים בקנה מידה גדול, אבל לא בלעדי. קרה המקרה, שרוב שירי הילדים העבריים (וחלקם תרגומים מרוסית בידי שלונסקי, גולדברג ואלתרמן) נכתבו בטרוכיאוס המרובע (נא להיזכר בשירי גן-הילדים, בספר **מיקי מהו**, ועוד). המשקל קיבל ערך של שירת ילדים, או "שירה לא רצינית". למרות "קלות הדעת" שיש בפר גינט, זיהוי כזה לא נראה לי רצוי, ובניגוד ללאה גולדברג המרתי ארבעה טרוכיאים בארבעה יאמבים (שגם מתיישבים יותר עם אופי לשוננו היום). לגבי לאה גולדברג לא היתה בעייה זו יכולה בכלל להיות קיימת.

באיזו לשון נכתב פר גינט, ומה האופייני ליצירה מבחינה לשונית?

פר גינט נכתב לפני יותר מ-100 שנה, בשנת 1867. באותה תקופה כתבו בנורבגיה בלשון הדאנית. בכתיב, בדקדוק ובסגנון, אבל ביטאו את הכתוב לפי המבטא של הנורבגית העירונית. מבטא זה שונה מהדאנית כיום מלילה. עד שנת 1814, שבה נקרעה נורבגיה מהאיחוד עם דאניה, וצורפה לשבדיה, היו הסופרים הנורבגיים משתדלים לכתוב דאנית בלי כל סטייה שהיא. מאותה שנה ואילך התחילה התנועה הלאומית הנורבגית להשפיע גם על השימוש הלשוני המודע (שהרי "באופן לא מודע" היתה השפעה זו קיימת כל הזמן). בשנות ה-40 של המאה ה-19 יצאו שני יוצרים נורבגים, פדר-קריסטיאן אסביורנסן, ויורגן מו, לאסוף מעשיות-עם נורבגיות. הם פרסמו את המעשיות בדאנית, אבל הכניסו בהן הרבה אלמנטים נורבגיים, שקודם לכן לא היו מקובלים. החידוש היה קצתו באוצר-המלים, ועיקרו במבנה המשפט, באורכו ובריתמוס שלו. עם האוסף של אסביורנסן ומו מקובל לראות את תחילת ההשתחררות של הנורבגים מהדאנית "הנקייה".

מספר היסודות הנורבגיים הלך וגדל, עד כדי כך, שהחלו לכנות את השפה הדאנית הנכתבת (והמדוברת) על-ידי הנורבגים בשם "דאנית-נורבגית" (Dansk-norsk). יהיה אפוא מדויק לומר, שאיבסן כתב בשפה זו. מאז ועד היום התרחקה הנורבגית בהדרגה מהדאנית בכתיב, בדקדוק, באוצר-המלים ובתחביר בצורה כזאת, ששפת הביניים של איבסן (ושל גדולי הספרות הנורבגית בת-זמנו) הפכה להיות תופעה היסטורית. כדאי להזכיר, שפלג של התנועה הלאומית הנורבגית לא הסתפק בהתרחקות ההדרגתית מדאנית, אלא תמך ביצירתה של לשון נורבגית לאומית חדשה, שתסתמך על הנורבגית של ימי-הביניים ועל הדיאלקטים הנורבגיים שנחשבו כצאצאים של הנורבגית הזאת. לשון כזאת הומצאה על-ידי בלשן בשם איואר אוסן (Ivar Aasen), שקרא לה "לאנדסמול", כלומר: "שפת הארץ". איבסן, שלא היה מחסידיה של היוזמה הזאת (בלשון המעטה), חיבר סאטירה על ראשון הסופרים בלאנדסמול, וינייה, בפר גינט בדמותו של המשוגע הוהו. אבל לאנדסמול הוכרה בסופו של דבר על-ידי המדינה הנורבגית העצמאית (שקמה ב-1905), וכעת היא שפה רשמית במקביל לנורבגית שנולדה מהדאנית-נורבגית, בשם חדש: "נינורשק", כלומר: "נורבגית חדשה".

איבסן, כאמור, התנגד ללאנדסמול, וראה בה אחת ההתגלמויות של הפרובינציאליות הנורבגית (ועל פרובינציאליות זו הוא מלגלג בפר גינט בסצינה על ממלכת הטרולים). אבל אף על פי שהעדיף את הדאנית-נורבגית, פעל בה בחופשיות רבה. בפר גינט הוא הרשה לעצמו מבחינה לשונית מה שלא הרשה לעצמו בהרבה מיצירותיו האחרות. במחזות אחרים ניסה איבסן לווסת את המערכות הלשוניות השונות באופן מסודר; לכל גיבור ניתנה שפה משלו, שהיתה הומוגנית ולא השתנתה הרבה לאורך המחזה. בפר גינט גם כן מקבל כל גיבור שפה משלו, אבל שפה העשויה להשתנות שינויים קיצוניים. התוצאה הכללית היא מעין "קאקאפוניה לשונית". סלנג מופיע על-יד לשון גבוהה או נמלצת; דיאלקט מופיע בצירוף עם לשון התפילה. וצירופים אלה עשויים להשתנות מרפליקה לרפליקה ומסיטואציה לסיטואציה. ולא זו בלבד, אלא שאיבסן מרשה לעצמו "לקפוץ בין הלשוניות", ודווקא במקום הבולט ביותר של הטקסט -- בחרוז. הוא חורז ללא חשש לפי מבטאן של שתי שפות שונות, מאות של שורות. מעטים העזו ללכת בדרכו של איבסן, והמחזה נשאר יוצא דופן גם ביצירתו של איבסן עצמו. אבל התרגום של היצירה נעשה על ידי כך מסובך הרבה יותר מתרגומו של מחזה רגיל. ויתור ומחיקה של התכונות המייחדות את הטקסט הזה הם פגיעה בעצם אופיו. רק אופי זה של הלשון מכתוב לפרשן את פירושה. ובלי פירוש של הדמויות

קשה להעלות על הדעת ביצוע בימתי למחזה; אבל פירוש הדמויות נבנה על פירוש של הטקסט, ופירוש של הטקסט פירושו איהתעלמות מכל מרכיבו. מצב רוחו של הגיבור, אופיו, יחסו למתרחש וכו' מותנים בפענוח נכון גם של המעברים הסגנוניים. ומכיוון שפר גינט מכיל כל כך הרבה סיטואציות מנוגדות וגיבורים מנוגדים באופן קוטבי, הבעיות אינן פשוטות. פירוש דמותה של סולווייג, למשל, היא אבן-מחלוקת חריפה מאוד.

תרגומי לפר גינט נעשה מלשון המקור הדאנית-נורבגית, לפי הטקסט של המדורה הראשונה (1867) ושל המהדורה השלישית (1874); במהדורה זו תיקן איבסן תיקוני כתיב). עמדו לפני גם טיוטות וחילופי-גירסאות. מספר השורות במקור ובתרגום הוא שווה, והרוב הגדול של השורות. בחרוזים. אבל כדי למסור משהו מהאיכות של החרוזים המדומים של איבסן (החרוזים דאנית עם נורבגית), הנהגתי בטקסט חרוזים חלקיים ("חצאי-חרוזים"), ממין זה שהנהיגו המודרניסטים בשירה העברית (למשל, "מפתחו" חורז עם "בוכות"). הקטעים הממושקלים במקור תורגמו ללשון ממושקלת בתרגום, אבל לא תמיד באותו המשקל. ארבעה טרוכיאים הומרו בארבעה יאמבים מהסיבות שכבר הזכרתי. הקטעים הלא-ממושקלים נמסרו, כמובן, לא ממושקלים, אבל בקצבים קרובים למקור.

בתחום המשמעויות השתדלתי להעביר את כולן, גם את המשמעויות המישניות, ובודאי שהדיוק בפרטים היה חשוב לי ביותר. קשה ביותר היתה בעיית הסגנון. אפילו העברית הכוללת את העברית הישראלית איננה מעמידה מספר סולמות מקביל למקור. הדילוגים בין הרבדים הלשוניים הצטמצמו אפוא בתרגום, ואף על פי כן נשארה חריגה מסוימת מהמקובל בספרות היפה אצלנו, בניגוד גמור לתרגומה של לאה גולדברג. כאמור, לא ראיתי שום סיבה להינזר מהאפשרויות, שהלשון החיה, על כל רבדיה ההיסטוריים, מציעה, לרבות לשון הדיבור הישראלית, שאינה עולה בקנה אחד עם נורמות היסטוריות אחדות. הטקסט הכתוב אינו יכול למסור בנקודה זו את כל ההבדלים שיש בתרגום החדש, בגלל כללי הכתיב של לשוננו, אבל הטקסט המושמע בתיאטרון (ובעניין זה היה שיתוף פעולה הדוק ביני ובין במאי ההצגה, יוסי יזרעאלי, ושחקני ההצגה) יגלה לשומע, שכאשר מדבר הגיבור בלשון דיבור הוא מטעים את המלים בהטעמה ישראלית, ומבטא את ו"ו החיבור ואת השוואים כפי שמקובל בלשון הדיבור הרגילה. למשל, "ובפנים" מבוטא *ve-bifnim*, ולא *u-vifnim*. רק באותם מקומות שבהם לשונו של הגיבור "עולה", נעשה מעבר לביצוע כללי הדקדוק הקלאסי. דיפרנציאציה סגנונית זו

הוזנחה לגמרי על-ידי רוב התיאטרונים בארץ, שקיבלו עליהם משום מה תפקידים פדאגוגיים, העומדים בניגוד גמור לאינטרס האמנותי. ועוד דוגמה: יש בלשון הדיבור שלנו כמה תופעות, שאף דובר אינו מדיר עצמו מהנאה מהן, אבל **היד הכותבת** נרתעת מפניהם. למשל, הצירוף "את ה-" בביטוי כמו "לקחתי את הספר" מבוטא בלשון דיבור רגילה כ"ת" (*ta*): "לקחתי ת ספר" (וכתיב זה מופיע, למשל, גם באיגרות בר-כוכבא, ללמדך, שאין לנו עסק עם תופעה חדשה!). השימוש בדרך זו בתרגומי לפר גינט משיג כמה מטרות: (1) הבלטת הסולם הסגנוני של לשון הדיבור; (2) שמירת היחס בין כמות האינפורמציה בשורה ובין המשקל, על ידי החיסכון בהברה. כמובן, דרך זו נוהגת רק כשיש מקום שהגיבור ידבר בלשון זו. יתר על כן, השימוש ב"את ה-" כלשונו מבליט מצד שני את הערך של השימוש הזה בתחום הסגנון. באותה דרך השתמשתי בצורות מקוצרות אחרות.

והרי קטע להשוואה בין שני התרגומים: (מערכה א תמונה א)

תרגום איתמר אבן-זהר	תרגום לאה גולדברג
ירקתי אש!	המטרתי אש.
על הגבעה - טראח! - התפלש	הוא נפגע, כרע, נפל.
וכבר לפני שהתאושש,	ובטרם יתאושש
עליו בשתי רגלי ישבתי	חיש! - אני על האייל,
את אוזן שמאל שלו כופפתי	שורי, על גבו ישבתי,
ומאחור סכין הנפתי	אחזתיהו באזנו,
ישר בעורף לו לתקוע.	סכיני עליו הנפתי
הי! הנבזה צרח פרוע	כדי לתקוע בגרונו.
עמד מייד על כל רגליו,	אך לפתע הוא קפץ,
ולי החזיר מנה אפיים,	בחמה זינק למעלה.
עף הסכין, גם הנרתיק,	קרן ברגלי נעץ,
אותי לארץ הוא הדביק	סכיני נפלה, נפלה
כיוון אלי את הקרניים...	וישבתי כנעוץ,
	החיה השתוללה...