אבן-זהר, איתמר 1975. '"Spleen' לבודליר בתרגום לאה גולדברג : לאופי ההכרעות בתרגום שירה". **הספרות** 21: 32–45 (English summary: ii).

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 אופּראטיביים מרכזיים בפּואטיקה ובתיאוריה של התרגום. 5. מראי־מקום.

0. מבוא

מאמר זה אינו ביקורת על דרכי התרגום של לאה גולד־ברג, אלא ניסיון לתאר ולהסביר את דרכה בתרגום שירה תוך ניתוח תרגום של שיר אחד מאת שארל בודליר. בשי־טת הניתוח ודרכי הפירוש למימצאים אסתמך על מושגים מרכזיים שעובדו בעיקר בחיבורי 'מבוא לתיאוריה של התרגום הספרותי' [1 ; 1971] ו"ראשי פרקים לתיאוריה של הטקסט הספרותי" [1א], וכן בחיבורים אחדים אח־רים שטיפלתי בהם בבעיות הקשורות לתרגום ולספרות המתורגמת ([1ב], סעיף 3.4. ; [1ג], 48 טור ב). לנוחות הקורא מובאים בנספח למאמר זה הסברים קצרים למוש־גים האופראטיביים החשובים ביותר, והקורא שאין מוש־גים אלה נהירים לו מתבקש לעיין תחילה בנספח (סעיף 4.).

לאה גולדברג עסקה הרבה בתרגום שירה ופּרוזה.* אבל מכיוון שההיסטוריוגראפיה של הספרות העברית לא יצאה מהנחה שהספרות המתורגמת היא חלק אינטגראלי 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 מחכה אפוא לעושיה, ומאמר זה הוא רק בבחינת לבנה לבניין.[3]

אין ספק, שלאה גולדברג תפסה מקום במערכת הרא־שונית של השירה העברית. אין מדובר, כמובן, בהערכה או בחלוקת "ציונים", אלא בקביעה היסטורית לגבי תפ־קידה ומקומה בזמנה. היא היתה שותפה בקבוצת המשו־ררים המודרניסטיים של שנות השלושים, שדמויותיה הדומינאנטיות היו שלונסקי ואלתרמן. תכונות השירה שלה, המודלים של שירה זו ושל לשון השירה שלה, רק־עה התרבותי הכללי והספרותי הספציפי, היו שייכים, עם כל התכונות המייחדות אותה באופן אינדיבידואלי, לאותה "תקופה" שיצרה פליאדה זו בשירה העברית. אבל בקי־אותה בספרות העולם ובלשונות המרכזיות של ספרויות המערב עלו על אלה של בני דורה בהרבה. בכל 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 טירון שביצע סטיות והזחות אפשר לטעון ש"לא ראה, לא ידע ולא הבין"; מתרגם מיומן כלאה גולדברג הנוהג כך חיי־בים 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 המא־מר, וכל השאר — טפל.

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

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

2 בעודי כותב דברים אלה, הגיע לידי מאמרו של פרופ' שמעון זנדבנק (המתפרסם בחוברת זו של 'הספרות'), "לאה גולדברג והסונט הפטראַרקי", הנראה לי תורם תרומה יפה להבנת דרכה של לאה גולדברג בתרגום. במידה רבה חופפות מסקנותיו של זנדבנק את מסקנותיי, כפי שנוסחו 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. במס־גרת זו, ובקשר אליה, מתחברים והולכים עתה, בין השאר, החיבורים הבאים: טורי [2], אבן־זהר [3], אבן־זהר וסגל [4].

1. "Spleen" לבודליר במקור ובתרגום: קריאה צמודה [4]

[6] Spleen		[5] Spleen
שְׁמֵי־קַדְרוּת נְמוּכִים כְּגוֹלָל כִּי נִסְתָּמוּ	(1)	Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
עֲלֵי נֶפֶשׁ טְרוּפַת יְגוֹנִים אֲרֻכִּים	(2)	Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
וּמֵאֹפֶק עַד אֹפֶק עָבִים שֶׁלֹּא תַּמּוּ	(3)	Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
כִּי יִשְׁאוּ יוֹם עָגוּם מִלֵּילוֹת מַחְשַׁכִּים;	(4)	Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;
עֵת הָאָרֶץ תִּהְיֶה תָא טָחוּב שֶׁל הַסַּהַר	(5)	Quand la terre est changée en un cachot humide,
וּבוֹ כַּעֲטַלֵּף תְּפַרְפֵּר הַתִּקְוָה,	(6)	où l'Espérance, comme une chauve-souris,
וְתַחְבֹּט אֶת כְּנָפָהּ הַנִּבְהֶלֶת בַּצֹּהַר,	(7)	s'en va battant les murs de son aile timide,
תַּךְ רֹאשָׁהּ בַּכְּתָלִים, בְּתִקְרָה רְקוּבָה,	(8)	Et se cognant la tête à des plafonds pourris;
וְסַגְרִיר זַחְלָנִי מִתְדַּפֵּק עַל הַדֶּלֶת,	(9)	Quand la pluie étalant ses immenses traînées
כְּסִבְכַת הַסּוּגָר קִלּוּחוֹ הַנִּשְׁפָּךְ	(10)	d'une vaste prison imite les barreaux,
וַעֲדַת שְׁמָמִיּוֹת דּוֹמִיָּה וּמְגֻוֶּלֶת	(11)	et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
אֶת קוּרֶיהָ טוֹוָה בְּמוֹחֵנוּ הַדָּךְ,	(12)	Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,
אָז לְפֶתַע בְּשֶׁצֶף כְּלַפֵּי הַשָּׁמַיִם	(13)	Des cloches tout à coup sautent avec furie
מְטִיחִים עִנְבָּלִים יִלְלַת אַלְלַי,	(14)	Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
כְּרוּחוֹת נֵדִים, כְּרוּחוֹת בְּנֵי־בְלִי־בַּיִת	(15)	Ainsi que des esprits errants et sans patrie
הַפּוֹלְטִים בְּעִקְשׁוּת יְבָבוֹת עַד־אֵין־דַּי.	(16)	Qui se mettent à geindre opiniâtrement.
לְוָיָה אֲרֻכָּה בִּמְתִינוּת מִתְאַבֶּלֶת	(17)	– Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
לְלֹא תֹף וְנִגּוּן בְּנַפְשִׁי תַּעֲבֹר,	(18)	Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,
תֵּבֵךְ הַפְּדוּת, וַעֲלֵי גְלָגְלָתִי הַמְּשֻׁפֶּלֶת	(19)	Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
הָאֵימָה תְּנוֹפֵף אֶת הַגֵּס הַשָּׁחוֹר.	(20)	Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.

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.

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

שורה (1)	מקור		תרגום
	Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle [כאשר הרקיע הנמוך והכבד מעיק כמו מיכסה]	←	שְׁמֵי־קַדְרוּת נְמוּכִים כְּגוֹלָל כִּי נִסְתָּמוּ
אינפורמאציה:	ספציפית, קונקרטית: נמוך, כבד, מעיק, מיכסה.	←	כללית, לא ספציפית ולא קונקרטית, דפוסית
	צירוף חופשי של האיברים	←	צירוף כבול של האיברים, מטאפורה שחוקה (סתימת גולל.)

4 השוואה זו נוסחה בראשונה בחיבורי [1971 ; 1], 102—113.

5 Baudelaire, Charles. "Spleen", LXXVIII. in *Fleurs du mal* [[1]1857, [2]1861], Edition critique par Crépet, J. & Blin, B. Paris, 1942, 81.

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.

מקור	תרגום
נמוך	← = נ מ ו כ י ם; בעברית "שמים" הם מספר רבים, ואין כמובן, ברירה, אלא אם כן בוחרים ב"רקיע", אבל אז יש הגבהה סגנונית ביחס למקור.
כבד	← ≠ קיים באופן א י מ פ ל י צ י ט י ב"קדרות", אבל לא כאינפורמאציה ספציפית, אלא במשמעות המישנית, המ־טאפורית־שחוקה, של "כבד" (כלומר, במשמעות של "קודר", "עצוב").
מעיק	← ≠ באופן א י מ פ ל י צ י ט י, אולי, ב"נסתמו", אבל כנ"ל כמו לגבי "כבד".
מִכסֶה	← ≠ גולל
הקונוטאטום של מכסה: כ ל י מ ל א נ ו ז ל י ם מבוצע על־ידי התבנית (9) pluie — (5) humide — (4) verse ועוד.	ø הקונוטאטום של גולל הוא ק ב ר, והוא מבוצע בתר־גום כולו בתבנית: נסתמו (1) — סוהר (5) — לוויה (17) — גולגולת (19) — נס שחור (20).
	←
ס ג נ ו ן: פשוט, ענייני, קרוב לדיבור תיקני. ביחס למ־סורת של לשון השירה: מלה חריגה, "לא שירית" — "מיכסה" (המחוזקת על־ידי מיקומה בחרוז). התחביר פשוט.	← ≠ גבוה, "שירי" ("פיוטי"), נמלץ, שחוק: שמי־קדרות, גולל, צורת סוף־פסוק ב"נסתָּמו", תחביר מקראי ("כגולל כ י נסתמו")
ת ב נ י ו ת ס פ צ י פ י ו ת:	
א. "מיכסה" משתתף בתבנית של כ ל י ו נ ו ז ל י ם;	← ø (התבנית אינה קיימת והוחלפה באחרת, לא מקבילה [קבר, מוות])
ב. "Quand" משתתף בתבנית תחבירית־ריתמית ההו־פכת את הבתים א, ב, ג למשפטי־זיקה, שהמשפט העי־קרי שלהם הוא הבתים ד, ה: (Quand le ciel [...] Quand la terre [...] Quand la pluie [...] — Des cloches tout à coup)	ø התבנית התפרקה, מפני שהמתרגמת בנתה כל משפט פתיחה ב נ פ ר ד, בהתעלמות מהתבנית (כגולל כי נסתמו [...] עת הארץ [...] וסגריר זחלני יתדפק [...] — אז לפתע)
ג. תבנית מטרית } ראה בהמשך הדיון.	
ד. תבנית החריזה }	
ה. תבניות צליליות:	
השורה עשירה במצלולים:	← = השירה עשירה במצלולים, והם מיתבנתים בכל הבית:
k = Quand comme Couvercle	m, mn = šMey NemuxiM NistaMu
I = Le cieL Lourd couvercLe	mu = neMUxim nistaMU
e = ciEl Et pEse couvErcl [E]	k = Kegolal Ki
u–r = lOURd cOUveRcle	ובשאר הבית (אל השורה הראשונה)
	l = goLaL, aLey, LeyLot
	ley, ey = šmEy aLEY, LEYlot
	[התעתיק הוא /ey/ בהנחה שכך הביצוע הפונטי לגבי המשוררת ותקופתה.]
	ru = qadRUt, tRUfat, aRUkim
	go/gu = GOlal, yeGOnim, aGUm
	וכו'.

מקור	תרגום
שורה (2):	
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis [על הנפש / הרוח הנאנחת טרף לַשעמומים / עצבונות / יגונות / הארִכִּים]	← עלי נפש טרופת יגונים ארוכים
אינפורמאציה ותיבנות:	
esprit	← ≠ נפש. האינפורמאטים אינם אקוויוואלנטיים, אבל אין אקוויוואלנט לשוני בין שתי השפות.
gémissant	← ø ל.ג. ויתרה על מלה זו, בגלל אורך השורה. באופן אימפליציטי אולי ב"נפש טרופת יגונים"
en proie	← ≠ טרופה.
בצרפתית האינפורמאציה היא ספציפית קונקרטית: "[שנפלה] טֶרֶף ל-"	← האינפורמאציה בעברית פחות ספציפית מאשר בצרפתית, מפני שלא ברור אם המובן הוא "נפלה טרף" (קורבן), "מבולבלת", או שנטרפה כמו בים (אונייה). האינפורמאציה נתפסת אפוא כדזיגנאטום כללי, פתוחה לקונטקסטים שונים של סיטואציה.
longs ennuis	← ≠ יגונים ארוכים
ennui הוא טופוס, מסורת בשירה הרומאנטית האירופית, וראה בעניין זה בחיבורי [1א], 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".	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, וההזחה כאן אפוא היא אל סתמיות וסגטימנטאליות.
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]	← ומאֹפֶק עד אֹפק עבים שלא תַּמוּ
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 תיאור מדויק, ספציפי, לא כללי.	← ≠ ומאפק עד אפק. סינטאגמה זו היא כללית, דפוסית קונווונציונאלית.

מקור		תרגום
	ø ←	עבים שלא תמו
	ø ←	עבים אינו קיים במקור. "עבים" הוא השלמה אקספליצי־טית של הקונטקסט האימפליציטי בסטרוקטורה שמים־מוזגים־גשם.
	ø ←	שלא תמו זו היא תוספת לשם חרוז. אמנם הצירוף מחזק את tout le cercle, אבל הוא דפוסי, רדונדאנטי (עודֵף).
סגנון: לא דפוסי.	←	דפוסי, גבוה (מאופק עד אופק, עבים), אולי נמלץ (שלא תמו).
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 הקונוטאטום של "מיכסה" — כלי לנוזלים.)	←	ø
verse	←	≠ "כי ישאו"
"מוזג לנו" מביע פעולה מדויקת, ספציפית וקונקרטית: מזיגה של נוזלים מתוך כלי. 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 מזג־אוויר: il fait froid ("קר"), il fait chaud ("חם") וכו'. במהדורה א התיאור עודנו סת־מי, ובודליר המחיש ודייק את ה"תמונה", וכן חיזק את התבנית couvercle–verse על־ידי אקספליציטאציה מי־לולית.	←	≠ "כי ישאו" הוא סתמי, כללי ודפוסי.
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)	←	≠ מטאפוריקה שחוקה, קונוונציונאלית.

מקור	תרגום
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 "עצוב־בים", 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.	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".
המצלולים: veRSe un jouR noiR plus tRiSte ←	= ל.ג. פרסה את המצלולים על הבית כולו. וראה לעיל, הדיון בשורה (1).
סגנון:	← הגבהה.
חרוז, משקל (שורות 1—4): בחרוז מקיים בודליר את הנורמה הצרפתית של חריזה נשית—גברית לסירוגין. כדי להשיג חרוז נשי, שימרה, כידוע, מסורת השירה הצרפתית עד זמננו כמעט את ה "e muet", שנפלטה מהביצוע הקולי המקובל של הצרפתית התיקנית בכל רמותיה.	← = ל.ג. שמרה על החריזה המסורגת, שהפכה לנורמה גם בשירה הרוסית מראשית המאה ה־19 והועתקה לשירה העברית. המונוטוניות של החריזה הצרפתית והמלאכותיות שלה אולי אקוויוואלנטיות לחריזה תוך שימוש בצורת סוף הפסוק. אבל בצרפתית יש, כמובן, לחריזה 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.
בחרוז של הבית (ובכל השיר) מרוכזת אינפורמאציה מרכזית: couvercle, ennuis, nuits וכו'.	← ≠ שימור תכונה זו כמעט אינו אפשרי, אובייקטיבית, בגלל ההכרח להציב בעברית את שם התואר אחרי שם העצם.
במשקל מקיים בודליר בשיר את האלקסנדריני הצרפתי. משקל סילאבי זה מאפשר גמישות רבה יותר, בהשוואה למשקל הטוני. מבחינת הטעמות, אורך השורות אינו סימטרי לגמרי.	← ≠ ל.ג. העבירה את האלקסנדריני 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 אקוויוואלנטים למשקלים סילאביים בשירה העברית. בשירה הרוסית נהוג בדרך כלל להעביר את האלקסנדריני לשישה יאמבים; בעברית בחרה ל.ג. באנאפסט, במידה רבה מתוך התחשבות בנטייה האנאפסטית דה־פאקטו של הסינטאגמות 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 בניתוח 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	← וּבוֹ כַּעֲטַלֵּף תְּפַרְפֵּר הַתִּקְוָה
[ובו התקוה, כמו עטלף]	
1. יש לשים לב לכתיב של l'Espérance, שהוא באות גדולה, 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 [1א], 440) ליצירת תבנית מטאפורית. "עטלף" בצרפתית הוא ממין נקבה (וראה הערות להלן על שורה 11), ובכך הוא מיתבנת עם "תקווה", 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 île [שורה 5] הוא מרכזי לתבנית המרכזית של השיר).
שורה (9) ו־(10):	
Quand la pluie étalant ses immenses traînées D'une vaste prison imite les barreaux,	← וְסַגְרִיר זַחְלָנִי יִתְדַּפֵּק עַל הַדֶּלֶת, כְּסִבְכַּת הַסּוּגָר קְלוּחוֹ הַנִּשְׁפָּךְ.
[כאשר הגשם המֵטיל את שובליו העצומים מחַקֶה את הסורגים של כלא ענקי]	
הדימוי הוא סילונים של גשם, היורדים באופן אנכי, דומים לסורגי הברזל של כלא ענקי. הגשם הוא, כמובן, גשם שוטף.	← ≠ התבנית המטאפורית מתפרקת. ← ≠ ובכן, "גשם שוטף" ולא "סגריר זחלני", שמוסר רק את "האינפורמאציה הכללית".
traînées חורז עם araignées בשורה (11), ומתקשר אתו גם בתבנת פונקציונאלי, על בסיס של טווייה וארי״ג (שובל הוא בגד, והעכבישים טוֹוים קורים); יתר על כן, התבנית מתרחבת על ידי כך, שסילוני 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	← וַעֲדַת שְׁמָמִיּוֹת דּוֹמִיָּה וּמְנַוֵּלֶת
[וכאשר עַם 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	← לְוָיָה אֲרֻכָּה בְּמְתִינוּת מִתְאַבֶּלֶת
[ולוויות ארוכות, בלי תופים בלי מנגינה]	
השימוש הרב בצורת הריבוי אצל בודליר, למלים הבאות בדרך כלל ביחיד, הוא אופייני לשירים ב׳פרחי הרע׳.	← ≠ ל.ג. התעלמה מהסטאטוס הטקסטמי של הריבוי. בשירת ל.ג. יש נטייה ליחיד ולא לרבים.

מקור | **תרגום**

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

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

שורות (18), (19) ו־(20):

(18) Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,
(19) Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
(20) Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.

← לְלֹא חֹף וְנִגּוּן בְּנַפְשִׁי תַּעֲבֹר,
תֵּבֶךְ הַפְּדוּת, וַעֲלֵי גֻלְגֻלְתִּי הַמְשָׁפֶלֶת
הָאֵימָה תְּנוֹפֵף אֶת הַגֵּס הַשָּׁחוֹר.

[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 מיתבנתת עם המיבנה התמאטי של השורות. הדובר בשיר מוכרע תחתיו, והחרדה הנוראה והעריצה נוטעת/תוקעת/נועצת בגולגולתו את דגלה השחור, שהוא המוות.

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

כאמור, אי־התיישבות של השורה השירית עם המשפט התחבירי אינה שכיחה בשירת בודליר (ולא בשירה הצרפתית של התקופה בכלל), אבל היא באה בקונטקס־טים של "שיא העלילה" בשירים אחדים. 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 pausse 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.)

plante ← ≠ תנופף

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

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".

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. אינפורמציה 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 קונקרטית, ספ־ציפית, באינפורמאציה כללית, סתמית. באופן כזה נוצרה פשוט התמעטות כמותית של מסומנים ביחס למסמנים. 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 וקונקרטית 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 פרוזאי): "כאשר הגשם המטיל את שובליו העצומים / מחקה את הסורגים של כלא ענקי", ואילו בתרגום "וסגריר זחלני 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 שחיקותו 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 הסימבוליזם 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 וקונקרטית 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 ילידי 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 משובח, 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 והחששות לגבי "טוהר הלשון". אבל האם ברור מה קדם למה? ובמקרה

שלפנינו: האם ל.ג. העדיפה את האינפורמאציה הסתמית והכללית על פני האינפורמאציה הקונקרטית והספציפית, או אולי הנטייה הראשונית היתה דווקא להשתמש בצירופים הכבולים, דבר שהוליך 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 השירה הצרפתית במאה ה־19

"סגנון גבוה" הוא תופעה יחסית, שיש למדוד אותה לא בקני מידה א־היסטוריים ורק בהשוואה ל"לשון בכלל", אלא על רקע לשון הספרות של ספרות מסוימת, ולשון הספרות של דור. כמובן, בהשוואה לשירה הגרמנית, לשון השירה הצרפתית היא תמיד מוגבהת. אבל בלשון השירה של בודליר יש תכונות, שכנראה היו מגוגדות למקובל בזמנו, בעיקר בתחום אוצר המלים. הדימויים שלו יכלו להיחשב לאו דווקא כ"שיריים" ("פיוטיים" 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]), והבלטתה על ידי העמדתה במקום החרוז, הוא בודאי מדהים. מעניין, של.ג. לא יכלה לעכל את המלה הזאת, והיא החליפה אותה (ואתה את כל התמונה ואת התבנית כולה) במלה השחוקה "גולל". וכך במקומות שונים בשיר, לפי הניתוח לעיל.

4. פורקו תבניות סמאנטיות

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

5. שונתה המאטריצה הפרוזודית והתחבירית

על עניין זה הצבעתי בפרוטרוט בניתוח.

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 גובעת מאיזו שהיא הכרעה של ל.ג., אלא ממצב אובייקטיבי של הספרויות 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.

★

לאי־השגת האדקוואטיות בתרגום "Spleen" יש סיבות שונות. עובדות מיבניות פשוטות של אי־חפיפה בין הספות המעורבות (כגון הבדלים במין הדקדוקי של שמות העצם או אי־חפיפה בשדה הסמאנטי) הם נתונים אובייקטיביים, ששום אמביציה לאדקוואטיות אינה יכולה לגבור עליהם. לא פחות אובייקטיביים הם ההבדלים במעמד של הספרויות המעורבות זו כלפי זו. השירה העברית בזמנה של לאה גולדברג מקיימת את עיקר המגע עם השירה הרוסית; קריאת שירה צרפתית וידיעת 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 בשכנות לשאר הנורמות הפרוזודיות 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 שחיברה הוא רהוט, מיומן; אין בו תכונות מגוחכות מבחינת לשון

השירה, ומכאן ההבדל בינו לבין תרגומיו של מייטוס, למשל, ל'פרחי הרע', תרגומים המשקפים כבר נורמות אפיגוניות מובהקות בשירה העברית. תגובתו האינטו־איטיבית 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 אקוויוואלנטי. כלומר, זהו תרגום, שתכונותיו נובעות בראש ובראשונה מסידרה של עוב־דות (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 ספרו־תית אחת לאחרת, אפילו מקוד סמיוטי של תרבות אחת לקוד סמיוטי של תרבות אחרת. בדרך כלל מבקש המתר־גם להתאים את הטקסט בלשון המקור לקוד הסמיוטי־ספרותי של לשון היעד: לטעם הרווח בספרות היעד, לנורמות הדומינאנטיות בו. כשהספרות המתורגמת תו־פסת מקום כמערכת ספרותית מישנית (וזה בדרך כלל המעמד הרגיל שלה), לעיתים קרובות הנורמות השגורות בה הן אֶפיגוֹניות, כלומר: אינן חופפות עוד אפילו לנור־מות הרווחות במערכת הראשונית הדומינאנטית של הת־קופה. התרגום, כך אפשר לומר, "מפגר" אחר הטעם הרווח בספרות המקורית. אבל כשהספרות המתורגמת תופסת מקום של ספרות ראשונית, לעיתים קרובות התר־גום הופך להיות אחד הציונורות המרכזיים להכנסת חידו־שים 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־רסים של המערכת הספרותית שאליה הם מתרגמים. ולא לפי האינטרסים של המערכת שממנה הם מתר־גמים. גם האפיגונים וגם המחדשים משתמשים במודלים כאילו־מוכנים־מראש, אבל בעוד שהפועלים במרכז יוצ־רים 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 [1ד]). אבל צריך לומר, שמרגע שעיצבה לה ל.ג. את המודלים השיריים שלה, היא השתמשה בהם שנים רבות, ורק בש־לבים אחרונים 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 הנור־מות 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", להצרין 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.

3. נספח א: מיזטה להערה על מודל רוסי שברקע

כאמור לעיל, סעיף 2., הרבה תכונות בשירה המודרניס־טית העברית ובשירתה של לאה גולדברג במכלול זה, היו פרי אימוץ ו"הפקעת נכסים" של השירה הרוסית. ממילא טבעי, שגם בנוסח המתורגם לשירו של בודליר יש לא מעט דברים הקשורים למודל זה, שאני נוטה לכ־נותו "רוסו־עברי", ושכוונתי לבררו ולהבהירו בשורה של מחקרים (וראה [1ד] [3], [4]). מכיוון שהדגמת העניין היתה מסיחה את הדעת במאמר זה יותר מדי מהתיזות

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 לכנות המאטריצה האינטונאצ־יונית. באופן אינטואיטיבי, בקריאה בקול רם, אפשר להי־ווכח בעליל עד כמה חלק נכבד מהשירה העברית של שנות השלושים נכתבה תוך שימוש מובהק במאטריצה 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 (ב"הבימה" וב"אוהל" — "הקאמרי" חולל שינוי) וגם ב"קול 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 בתרבות האנגלית!) — כל אלה היו בנוסח השירה הרוסית. בין השאר כפתה האינטונאציה את עצמה באופן מובהק על ביצוע ההברות הפתוחות: הן נטו להיות מבוטאות באורך כפול, כפי שהראה בנימין הרושובסקי בהרצאותיו (והדוגמה הידועה: "עוד חוזר הניגון שזנחת לשוא" מועמד בניגוד כמותי עצום עם "והד־רך עוד־נה נפק־חת לאו־רך" [אלתרמן]). אבל נראה לי, שגם אופיין של ההברות הסגורות היה שונה מאשר בשירה הישראלית שמשנות החמישים ואילך. משוררת כלאה גולדברג שו־אפת במאטריצות המישקליות להטעמות אפקטיביות של כ ל 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 קדרו־ת נמוכי־ם כגול־ל כי נסת־־מו" וכו'. נראה, שלקריאה "חגיגית" נוסח "מארש" מעין זו כיוונה לאה גודברג.

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

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

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 האקוויוואלנטי"). 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 [1א].)

2. אקוויוואלנטיות, תרגום אקוויוואלנטי

תרגום אקוויוואלנטי הוא תרגום המצרין בלשון היעד מבע או טקסט המתאים למודלים הרווחים בלשון היעד ביחס למכלול האינפורמאציה המוצרנת בטקסט המקור. ברמה הפשוטה של האקוויוואלנטיות 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 זכר 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 אקוויוואלנטי לכל הדעות, אבל עשוי להיות לעיתים קרו־בות בלתי אדקוואטי, אם אינדיקאציה זו משתת־פת ביחסים הטקסטואליים של הטקסט של המקור. על עמוד חשמל כתוב בלשונות אחדות "סכנת חיים", ובא־חרות — "סכנת מוות"; הצרנות מילוליות אלה הן אקווי־וואלנטיות. דרגות מורכבות יותר של אקוויוואלנטיות, כגון בתרגום ספרותי, מתבטאות במכלול של רמות, בדרך כלל בדרגת מודלים שלמים.

3. מערכת ספרותית, פאראדיגמאטיקה ספרותית, קוד ספרותי

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

בה איברים חדשים ומחיקה של איברים ישנים. (ראה [1א].)

4. טקסטמה

צורן לשוני בגודל של עד משפט, המקיים יחסים ספציפיים בטקסט שאינם מחויבים 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 הטקסטואליים הספציפיים, המאייכים את (1) ו־(2). פענוח של צורנים בהתעלמות מהמעמד הטקסטמי שלהם מוליך לעיתים 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 האובייקטיביים של הלשון מאפשרים זאת.

בתרגום אקוויוואלנטי שחזור הטקסטמות של המקור איונ 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 ומתורגמת, ובאופן גס אפשר לחלקה למערכת של ספרות "קאנונית" לעומת "בלתי קאנונית" (ראה טורי [2א] וכן אבן־זהר [1ג]). טיפולוגיה אחרת: ספרות ראשונית לעומת מישנית. (ראה 6.)

6. ספרות ראשונית (פרימארית), ספרות מישנית

טיפולוגיה של הרב־מערכת של הספרות מבחינת יחסי המרכז והשוליים, יחסי ההייראַרכיה שבה. הספרות הראשונית 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; בסיטואציות מיוחדות היא הופכת להיות חלק מהספרות הראשונית. (וראה אבן־זהר [1ג], 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 והגרירה 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, סונטה: מודל זה מכיל מאטריצה סטרופית, פרוזודית (כמותית ואיכותית) ותמאטית. סדר האיברים גם הוא קבוע יחסית. דוגמה אחרת: החמשיר. 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 ופרוזודית 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.

5. מראי מקום

מכיוון שביבליוגראפיות מקיפות בנושאים הרלבאנטיים למאמר מצויות בחיבורים הנזכרים בגוף המאמר, מובאים בר־שימה זו חיבורים אלה בלבד. על מחקר התרגום ראה אבן־זהר [1] וטורי [2]; בתחומי הפואטיקה וההיסטוריוגראפיה הספרותית ראה אבן־זהר [1א] ו־[1ב].

1. אבן־זהר, איתמר. 'מבוא לתיאוריה של התרגום הספרותי'. עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל־אביב, 1971 (שכפול).

1א. ——. "ראשי פרקים לתיאוריה של הטקסט הספרותי". 'הספרות', ג, מס' 3—4 (ספטמבר 1972), 427—446.

1ב. ——. "הספרות העברית הישראלית: מודל היסטורי". 'הספרות', ד, מס' 3 (יולי 1973), 427—440.

1ג. ——. "היחסים בין מערכות ראשוניות ומישניות ברב־מערכת של הספרות". 'הספרות', מס' 17 (ספטמבר 1974), 45—49.

1ד. ——. "מודלים רוסיים בספרות העברית: לבעיית המגע־בין־ספרויות" (בהכנה).

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

2א. ——. "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

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.