

על תרגומו של י"ח ברנר להחטא ועונשו

מאיה ערד

ייתכן שיותר מכול ברנר נוכח כיום, לקורא העברי בן זמננו, בזכות צירוף מילים שאינן אלא תרגום: 'החטא ועונשו'. מכל המילים הרבות שכתב ברנר בספרות ובפובליציסטיקה, שתי אלו הן שנהיו באמת נכס צאן ברזל של התרבות העברית החדשה. עד כדי כך שגם מתרגמים שתרגמו את הרומן הקנוני של דוסטויבסקי הפשע והעונש (*Prestuplenie I* *nakazanie*) לאחר ברנר שמרו על ניסוחו זה. עם זה, מן הבחינות האחרות לתרגום זה יש קיום מועט ביותר בתודעת הקורא הישראלי, והספר עצמו נדיר וקשה להשיגו. התרגום נכתב ב־1911, בעצם ימי היווצרותה של הספרות העברית החדשה, וכאשר יצא לאור (לאחר מותו של ברנר) ב־1924, היה זה אירוע חשוב. ב־1961 יצא לאור תרגום חדש, תרגומו של מ"ז וולפובסקי, ודרכו התודעו לדוסטויבסקי דורות של תלמידים ישראלים, שהחטא ועונשו נכלל בחובת הקריאה שלהם לקראת בחינות הבגרות. ב־1995 יצא לאור עוד תרגום של החטא ועונשו, מאת פיטר קריקסונוב. ניכר הבדל השנים האחד כמעט: שלושים ושבע שנים מצאת תרגומו של ברנר לצאת תרגומו של וולפובסקי, שלושים וארבע שנים מצאת תרגום וולפובסקי לצאת תרגום קריקסונוב. מותר להניח שבשנות השלושים או הארבעים של המאה העשרים יצא לאור תרגום נוסף להפשע והעונש – וזה יוותר, אף הוא, בכותרת הברנית 'החטא ועונשו'.

למען האמת, עניין ה'עדכון' אינו מובן לי. בשנת 1924, השנה שיצא לאור תרגומו של ברנר, מת פרנץ קפקא. ובכן מה? צריך 'לעדכן' את קפקא כדי שנקרא אותו? לטעמי, יש בדרישה 'לעדכן', תמיד, איזו נימה של אי-כבוד לעבר, אבל מובן שעניין ה'עדכון' שלפנינו נובע קודם כול מזלזול במעשה התרגום עצמו. שלא כמו יצירות אמנות של ממש, שהן בנות קיימא מעבר למקום ולזמן שבהם נוצרו, התרגום הוא מעין חפץ לשימוש חד-פעמי. נכון הדבר, עם הזמן מילים משנות את משלביהן, מילה שהייתה שגורה נעשית 'ספרותית' בלבד, וכך יצירות ספרותיות משנות את אופיין, אבל למעשה אפשר 'לכוונן משלבים', כלומר להחליף לצורך הקריאה את אמות המידה המשלביות שלנו. זוהי חוויה מוכרת לכל קורא למשל בקריאת רומן אנגלי מן המאה התשע עשרה. אגב הקריאה אנחנו ערים לאמות המידה המשלביות הזרות החלות על הספר ומתחשבים בהן, ולפיכך השימוש במילים שהן כיום 'ספרותיות', גם בתוך דיאלוג פשוט, אינו צורם לאוזנינו כלל. לא לגמרי ברור לי מדוע אי-

אפשר לנקוט עמדה דומה בקריאת תרגום – ודאי וודאי כאשר התרגום עצמו הוא בעל ערך ספרותי. בספרות העברית החדשה נוצרו תרגומים רבים חשובים כאלה: כך מלחמה ושלוה של לאה גולדברג, ייבגני אונגין של שלונסקי – אולי אף פסגת יצירתו של שלונסקי – וכך גם החטא ועונשו של ברנר, שגם עליו אעז ואומר שהוא מפסגות יצירתו של ברנר. התבקשתי לכתוב פה מאמר בעל נימה אקדמית, אבל אפתח בהמלצה מעשית. כאמור, הספר נדיר כיום: האם תימצא ההוצאה שתשקול את הוצאתו מחדש?

הטעם המקובל ל'עדכון' תרגומים הוא השינוי שחל עם השנים במשלבי השפה, אבל בחירת המשלבים של ברנר הייתה בעייתית כבר במושגים של שנת 1924. זהו הרושם המידי המתקבל מן הקריאה בתרגומו של ברנר: מחד גיסא זהו בבירור תרגום מזוהר; מאידך גיסא זהו בבירור תרגום בעייתי. איך לתרץ את הרושם הפרדוקסלי הזה? זו השאלה שביסוד המאמר הזה.

מתוך ביקורת על התרגום עם צאתו: 'גם הפגמים הפנימיים, האמרות התלמודיות הנותנות לשיחות לפרקים ריח מיוחד, לא קרקעי שלהן [...] ודאי מוטב היה להימנע מהן', כלומר לתרגום ברנר מאפיינים 'תלמודיים', כאלו האופייניים במובהק למסורת היהודית. את הציטוט שלעיל לקחתי ממאמרה של רינה לפידוס – המחקר היחיד, כידוע לי, המוקדש לתרגום דוסטויבסקי בידי ברנר – וכותרתו הראשית 'דוסטויבסקי בלבוש יהודי'. הכותרת שבה ומאשרת את ביקורתו של יעקב רבינוביץ', ואילו המאמר מוכיח את הביקורת בפירוט ועומד על היסודות התלמודיים, וכמו כן המקראיים, בתרגומו של ברנר. והנה, בפסקות הסיום של המאמר מעירה לפידוס כך:

למרות התרחקותו של ברנר מן הנאמר במקור הרוסי מבחינה סגנונית וסמנטית, מרחפת על פני תרגומו רוחו האותנטית של דוסטויבסקי, שכן ברנר היה למעשה קרוב לעולמו של דוסטויבסקי, אף שמכמה וכמה [בחינות] היה ביניהם חץ של זרות.¹

אני מגדירה אפוא הגדרה מחודשת את הפרדוקס שלפנינו: התרגום, הנזקק שיטתית לערבוביה של משלבים תלמודיים ומקראיים, מתרחק מאוד משפתו של דוסטויבסקי, ועם זאת ניכרת בו כאמור 'רוחו' האותנטית של דוסטויבסקי'. כיצד להסביר את השילוב הזה בין קרבה למרחק? כדי להבין טוב יותר את תרגום ברנר אצטט קטע קצר אגב השוואה לתרגומו של קריקסונוב. הקטע הוא 'דוסטויבסקאי' טיפוסי: מרמלדוב, דמות הפקיד הפטרבורגאי שהידרדר לשפל מדרגה, מתוודה בפני רסקולניקוב, מיד עם פגישתם האקראית בבית המרזח, וידוי

1. 'רבינוביץ', הדים, ג, א (תרפ"ד), עמ' 91-92, מצוטט מתוך: ר' לפידוס, 'דוסטויבסקי בלבוש יהודי', מחקרי ירושלים בספרות עברית, 14 (1993), עמ' 275-291, הציטוט לקוח מעמ' 278.
2. לפידוס עצמה אינה מייחדת מקום למענה על השאלה כיצד ברנר מצליח, בסופו של דבר, למצוא בסגנונו הוא הד לסגנונו של דוסטויבסקי, ולפיכך הטענה בדבר 'רוחו' האותנטית של דוסטויבסקי' נותרת אצלה בגדר אינטואיציה בלבד.

על תרגומו של י"ח ברנר להחטא ועונשו

שתוי של השפלה עצמית ופומביותו של הווידוי מוסיפה עוד נופך של מזוכיזם למעשה ההשפלה העצמית. הנה, תם הווידוי:³

ברנר:⁴

והוא נשמת על הספסל, נדכה ורפה־רוח, לבלי הביט על שום איש, כאלו נעלם ממנו כל אשר מסביב לו וישקע עמק במחשבות. דבריו השאירו אחריהם איזה רשם; לרגע נשתררה דומיה בבית, אך מהרה נשמעו קולות הצחוק והחרפות הקודמים.

- פסק את פסוק!

- ערבב את היוצרות!

- פקיד!

וכו' וכו'.

- לכה ונלכה, אדוני, - אמר פתאום מרמלדוב, בהרימו את ראשו ובפנותו לרסקולניקוב

- יובילני [...] ביתו של קוזל, בחצר. הגיעה השעה [...] לקטרינה אינובונה [...]

קריקסונוב:⁵

והוא צנח לספסל, סחוט ותשוש, בלי להביט באיש, שקוע במחשבה עמוקה, כאילו כל הסובב אותו נשכח מליבו. דבריו עשו רושם מסוים. למשך כדקה השתררה דומייה, אך עד מהרה הצחוק והקללות פרצו שוב:

- מצא לו פתרון!

- שקרים!

- פקידון!

וכן הלאה וכיוצא באלה.

- בוא, אדוני, אמר לפתע מרמלדוב, מרים את ראשו ופונה אל רסקולניקוב, - אתה תלווה אותי [...] זה בבית קוזל, בחצר. הגיעה השעה [...] לשוב אל קטרינה אינובונה [...]

קודם כול: תרגומו של ברנר, במובנים חשובים, מדויק ביותר. העושר הלשוני שלו (שנדמה במבט ראשון כקישוט יתר של המקור הדוסטויבסקאי) מאפשר לו לשקף במידה רבה של דיוק את עושרה של השפה הרוסית. אתן דוגמה לדקות התרגום של ברנר: את הפועל שבראש הציטטה, 'opustilsya', ברנר מתרגם 'נשמט', וקריקסונוב - 'צנח'. הסיומת 'sya' מסמנת ברוסית פעלים לא אקטיביים, וכך צורת הפועל שבה ומחזקת את רושם הפסיביות

3. הטקסט הרוסי נמצא לדוגמה ב: F. M. Dostoevsky, *Prestuplenie I Nakazanie*, Leningrad, 1989, p. 25.

4. פ"מ דוסטויבסקי, החטא ועונשו: רומן בששה חלקים עם אפילוג (תרגם י"ח ברנר), הוצאת שטיבל, תל אביב 1924, עמ' 27.

5. שם, עמ' 41.

וחוסר האונים של מרמלדוב. כדי להעביר את הרושם הזה בתרגום השתמש ברנר בכניין נפעל (אשר על פי רוב גם הוא מסמן פעלים לא אקטיביים) – להבדיל בניין פֶּעַל (האקטיבי) שהשתמש בו קריקסונוב. דוגמה נוספת: בראש המשפט מרמלדוב אומר: poydyomte, ופירושו – 'בוא נלך', 'נזוז'. הסיומת 'te' בפועל היא צורה מיוחדת של ציווי עצמי בגוף ראשון רבים המשמשת על פי רוב במסגרת הקפואה של ביטוי זה. הביטוי המקראי 'לכה ונלכה' מבחינה דקדוקית גרדא הוא שווה ערך מושלם: גם הוא צורה מיוחדת של ציווי עצמי בגוף ראשון רבים, המשמשת כמעט אך ורק במסגרת הקפואה של הביטוי. כאן כמובן אנחנו מתחילים לראות את פערי המשלבים המאפיינים את סגנון תרגומו של ברנר: כנגד הביטוי המדובר מאוד 'poydyomte' ברנר מעמיד ביטוי ספרותי לגמרי, שכלל אינו בשימוש בלשון הדיבור.

אפשר להרחיב עוד בדוגמאות כאלו: 'לבלי הביט' בתרגומו של ברנר מבטא במדויק את צורת הגֶּרונדיב (gerundive) הרוסית, ne smotrya (זוהי במפורש צורת גרונדיב, ולא צורת מקור כמו בתרגומו של קריקסונוב, 'בלי להביט'). מה לעשות שבעברית החיה פשוט אין גרונדיב? לעומת זאת, במקומות אחרים דיוקו של ברנר ראוי לשבח מכל בחינה שהיא. כך למשל הציטטה מסתיימת ברוסית בצירוף הקצר k Katerine Ivanovne, 'לקטרינה איבנובנה'. קריקסונוב משלים את האליפסיס של מרמלדוב באמצעות הפועל המושמט 'לשוב', אבל בכך הוא שוגה שגיאה קלה: אליפסיס מאפיין את דיבורן של רבות מן הדמויות של דוסטויבסקי: הדוברים מניחים כביכול ליתר הדוברים וכן לקורא עצמו – להשלים את המשפט. זהו חלק מן ה'דיאלוגיות' הידועה שלהן. אשוב אליה בהמשך המאמר. דומה שאליפסיס נמצא גם קודם בטקסט: Dom Kozely – 'ביתו של קוזל' מדייק ברנר, ואילו קריקסונוב מרחיב: 'זה בבית קוזל'.

מעבר המשלבים שברנר נוקט מרחיק אותו מדוסטויבסקי מהותית. הקורא יבחין כי תרגומו של ברנר 'יפה' ותרגומו של קריקסונוב – פחות. ישנה איזו פרוזאיות גסה בלשונו של קריקסונוב, והגסות הזאת משקפת במדויק את סגנונו של דוסטויבסקי עצמו. על כך אפוא קריקסונוב ראוי לכל שבת. את סגנונו של דוסטויבסקי הוא מדמה ללחם השיפון הרוסי, הכבד והגס משהו,⁶ זה דימוי מדויק; ואילו תרגומו של ברנר – נאמר מה שנאמר עליו – בקראנו אותו, לא עולה על הדעת לחם שיפון. ובכן, כיצד בכל זאת תרגומו מצליח להיות קרוב לרוחו של דוסטויבסקי?

ברנר אינו נודע דווקא בהיותו בעל סגנון. עליו אמר ביאליק בציטטה המפורסמת: 'אותו ברנר הצנוע והישר, שכותב ספרים טובים כל־כך בסגנון מרושל כל־כך'.⁷ אני מוסיפה ומצטטת, והפעם מתוך מכתב שכתב ביאליק לברנר עצמו: '[...] אריכות, גיבוב חומר, חסרון סדר בהרצאה, דברים שאינם צריכים לגופם [...] פיזיות ובהילות בהרצאה ובסגנון. או במכתב אחר: [...] הלשון שבסיפורך דורשת תיקון, השתדל נא לשכלל את לשונך [...]

6. שם, עמ' 16.

7. V. Nabokov, *Lectures on Russian Literature*, Orlando, FL 1981, pp. 104-110.

יש לך לשון משלך – אבל ניכרת בה התרשלות'. לכאורה היה ביאליק מאויביו של ברנר, אבל לאמתו של דבר ביאליק הוא האיש שדברי ההערכה שלו הביאו לצמיחתו של ברנר ולהיותו הסופר המוביל שבין בני דורו. ביאליק היה מוציאו לאור של ברנר, ודווקא לכן כתב לו בפירוט כזה בעניין סגנונו (מערכות היחסים שבין סופרים למוציאים לאור מלוות תדיר באי-נעימויות מן הסוג הזה).⁸ במאמרו של דן מירון 'על בעיות סגנונו של י.ח. ברנר בסיפוריו'⁹ הוא כותב כי הביקורת על 'רישולו' הסגנוני של ברנר הייתה לקלישה נפוצה המקובלת גם על חסידיו של ברנר, ובמובן מסוים (ולו כהתבטלות אירונית) למקובלת גם על ברנר עצמו. מירון מראה במאמרו בפירוט כיצד הסגנון ה'מרושל' אינו אלא רושם מטעה, ודאי במובן הבא: ברנר לא כתב את סיפוריו בהעלם אחד, בדם לבו, בלי שישוב ויערוך אותם. להפך, ברנר עבד ושב ועבד בכתבו את יצירותיו. עובדה זו ניכרת בדיוק המרשים שבתרגום דוסטויבסקי. לאפקט הסגנון ה'מרושל', מירון טוען, יש טעם אורגני בתפיסתו של ברנר את היחס שבין שפה לעולם (אשוב ואסביר את פרשנותו של דן מירון בהמשך המאמר). ועם זאת, העובדה עומדת בעינה: הרושם השטחי שמקבל קוראו של ברנר הוא של טקסט מבולבל, נטול אלגנטיות ונטול איפוק. בסופו של דבר אין לזלזל בשיפוטו של ביאליק, מבעלי הסגנון המושלמים של השפה העברית – משהו ודאי היה 'מרושל' בסגנונו של ברנר. אפשר לפרש ולהסביר את תפקידו האורגני של הסגנון ה'מרושל' ביצירתו המקורית של ברנר, אבל כיצד סופר בעל סגנון מרושל יכול להיות מתרגם מזהיר, כזה המצליח בשליטתו הסגנונית לבטא היטב את רוחו של דוסטויבסקי?

ממילא עולה על הדעת הסבר אירוני במקצת כלפי ברנר ודוסטויבסקי כאחד. הרי גם דוסטויבסקי לא זכה מעודו לשבחים על סגנונו. כשם שביאליק, בעל סגנון מובהק, נרתע מסגנונו של ברנר, כך אנחנו רואים את נבוקוב למשל שב ומבטא את סלידתו מדוסטויבסקי, בשל איזו תחושה דומה של היעדר שליטה של המספר ביצירתו:

Dostoevski's lack of taste [...] all this is difficult to admire [...] You will note that the natural background and all things relevant to the perception of the senses hardly exist [...] This is not the way of an artist [...] Dostoevski's characters do not develop as personalities [...] (of Crime and Punishment) long-winded, terribly sentimental, and badly written [...]¹⁰

8. מעניין לציין שמערכת יחסים כזאת בדיוק בין סופר למוציא לאור – דהיינו שהסופר 'מתגלה' בידי מוציא לאור, וזה נהיה לאחר מכן מבקר קפדן ואפילו עוין כמעט – הייתה בין דוסטויבסקי עצמו, בצעירותו, לבכיר המבקרים הרוסים בלינסקי. אמנם ביקורתו של בלינסקי לא הייתה סגנונית בעיקרה אלא תוכנית, אך הוא שב וגינה את דוסטויבסקי על 'ארכנות', והאשמה סגנונית זו חזרה מאז שוב ושוב בביקורת על דוסטויבסקי (ולמעשה גם על ברנר). ראו: F. J. Dostoevsky, *The Seeds of Revolt 1821-1849*, Princeton, NJ 1976, chap. 12-13

9. ד' מירון, 'על בעיות סגנונו של י.ח. ברנר בסיפוריו', בתוך: ' בקון (עורך), יוסף חיים ברנר: מבחר מאמרי ביקורת על יצירתו הסיפורית, תל אביב 1972, עמ' 174-186.

10. נבוקוב, לעיל הערה 7.

בכל זה אין חדש, והביקורת הזאת כלפי דוסטויבסקי נשמעה מבלינסקי, עבור בטורגנייב ובממשיכיהם עד נבוקוב עצמו. הקורא הרוסי המשכיל, אילו נתקל בציטטה על סופר 'שכותב ספרים טובים כל-כך בסגנון מרושל כל-כך', לא היה מתקשה לזהות מיהו – דוסטויבסקי. כך אנחנו מגיעים להסבר האירוני האפשרי לתרגומו המוצלח של ברנר לדוסטויבסקי: כביכול, פגש רישול ברישול. יד המקרה היא שסגנונו המרושל של ברנר הולם במיוחד את סגנונו הפרוע של דוסטויבסקי.

ההצעה שאציע במאמר הזה אינה שונה לגמרי מההסבר האירוני לעיל. במוכן מסוים אציע כאן שסגנונו 'המרושל' של ברנר הוא אנלוגיה אפקטיבית ל'אי-הסדר' של דוסטויבסקי, אבל בתנאי שנבין היטב את מדוע 'אי-הסדר' הוכנס למירכאות – בתנאי שנבין את האופן שהן ברנר הן דוסטויבסקי שואפים בו לאפקט מסוים, אותו אפקט שלכאורה הוא רישול או אי-סדר, שהרי ברור כי לא כל בעל סגנון גרוע היה נעשה מתוקף כך גם מתרגם מוצלח של דוסטויבסקי! יש צורך בסגנון מסוים כדי לבטא את סגנונו של דוסטויבסקי. אם כן, ננסה להבין מהו.

קעת אגש מחדש לסגנונם של ברנר ושל דוסטויבסקי, ולאחר שהצגתי את הגנאי המפורסם שלהם, אציג את ההגנה המפורסמת של כל אחד מהם. הן לברנר הן לדוסטויבסקי קמו מְגַנְיִם חשובים. מעניין במיוחד ששתי ההגנות, קרוב לוודאי, אינן תלויות זו בזו. כאמור, האחת היא מאמרו של דן מירון משנת 1962 (על בסיס הרצאה שנישאה בשנת 1961), 'על בעיות סגנונו של י.ח. ברנר בסיפוריו';¹¹ והאחרת היא *Problemy poetiki Dostoyevskogo*, ספר מאת בחטין שיצא לאור בשנת 1929. הספר זכה לתהילה (גם ברוסיה עצמה) רק לאחר שיצאה מהדורתו השנייה בשנת 1963 (בהוצאת Sovetskiy Pisatel, מוסקבה). מאז היה לאחד מעמודי התווך של חקר הספרות בת זמננו בשל המונחים 'דיאלוגיות' ו'פוליפוניה'. אני משערת שבשנת 1961 טרם הכיר דן מירון את בחטין, ולכן כאמור שתי ההגנות אינן תלויות זו בזו, ולראיה – הן אינן זהות. דן מירון אינו מייחס לברנר פוליפוניה *avant le mot*, אלא מוצא דרך אחרת לבאר את מאפייני סגנונו של ברנר, הנתפסים במבט ראשון כ'רישול'.

דן מירון מדגיש במאמרו כי לברנר 'יחס של רגישות מופרות [כלפי המדיום הלשוני הספרותי], של האזנה מתוחה לצלילים ולהדיהם מתוך חשד ופחד',¹² והאזנה 'זהירה וחשדנית לצלילה ולמשמעותה של המלה העברית'. מה טבעו של החשד הזה? אצטט בעקבות מירון את פתיחת הסיפור 'מן המיצר': 'כסלו. חנוכה. בבית המזון של 'מיאסה' יש שהוא עולה ומאיר לי. 'עולה ומאיר' – סלקא דעתך? [..] מליצות לעת זקנה? [..] לא נאה! וביחוד שאכתי לא ידענא דבר, אנכי לא ידענא [...]'.

קעת אפשר לפרש, בעקבות מירון, את חשדו של ברנר כלפי המילה (ובפרט: המילה העברית). זוהי מילה של 'מליצה', 'מילה פתטית'. לדבריו של מירון: 'ההירתעות מן המלה

11. מירון, לעיל הערה 9.

12. שם, עמ' 176.

על תרגומו של י"ח ברנר להחטא ועונשו

הפתטית מוליכה את ברנר תמיד לרצון ניפוץ ושיבור המשפט המוחלק והשלם. כך ניכר האפקט בציטטה לעיל: מחד גיסא שבירת הרצף הלשוני באמצעות מעברי השפה מעברית לארמית, מאידך גיסא שבירת הרצף הלשוני באמצעות מבנים אליפטיים ורפטיביים המונעים במפורש אפשרות של קריאה רצופה, בהעלם אחד.

אפשר לראות שלושה גורמים להשדו של ברנר כלפי המילה העברית, ואלו הם, בניסוחי שלי. הראשון הוא 'המליצה': התחושה כי השפה העברית, כשלעצמה, מכוננת משלב גבוה וספרותי (שאם כן אינו נאמן לפרוזאיות של החיים כפשוטם, ודאי לא חיי הדחק והאומללות שביקש ברנר תדיר לתאר בסיפוריו); השני הוא 'הפתטיות' במובן המצומצם הבא: חשד כי אופן הביטוי שנעשה שגור בשפה העברית מחייב היוקקות לקלישאות של עמדות רגשיות שהן קיצוניות בצורתן אך ריקות במהותן (בשל היותן כה צפויות); והשלישי, המורכב במיוחד, הוא 'הספרותיות': מערכת הארמוזים הספרותיים העשירה של השפה העברית – בייחוד כפי ששימשה בידי הסופרים הבקיאים במסורת השפה, בני דורו של ברנר – שמנעה כביכול מן הסופר את האפשרות לתאר סיטואציה כהווייתה. כאן ההשוואה שמירון משווה בין ברנר למנדלי מאלפת במיוחד:¹³ מנדלי מספר על 'יהודייה חטמנית' הנופלת בקרון רכבת וכתוב: 'כרעה נפלה על צרורותיה'. המילים 'כרעה נפלה' נועדו להעלות על דעת הקורא את סיסרא המקראי ובכך ליצור ניגוד חריף של פתוס (bathos), כזה שבהכרח, לדברי מירון, מכונן 'ריחוק מכוון ומובלט של ראייתנו מן התמונה המתוארת'. המערכת האינטרסקטואלית מסתירה כביכול מעינינו את היהודייה עצמה. שאיפתו של ברנר – להחיות במפורש את חיי הנפש הפנימיים של היהודי הנידח, של 'היהודייה החטמנית' – ודאי מנוגדת אפוא לכוחה של המערכת האינטרסקטואלית.

מכל אלה מובן מדוע חש ברנר, כאמור, יחס זהיר וחשדני כלפי המילה העברית. כדי למנוע את היווצרותם של רצפים סגנוניים שיהיה בהם מן המליצי, הפתטי והספרותי המפגיע נוקט ברנר קודם כול טכניקה של שבירה, שיש לה שני מאפיינים: משלבי ותחבירי. הטכניקה המשלבת באה לידי ביטוי בשימוש של ברנר בדו־לשוניות הבסיסית של השפה העברית בת הזמן, זו שלארמית עוד יש בה מקום. הטכניקה התחבירית באה לידי ביטוי בשימוש של ברנר באמצעים של שבירה וחזרה, כאלו מן הסוג שראינו לעיל, הן בציטטה מתוך 'מן המיצר' והן בתרגום דוסטויבסקי. לא בכדי תרגם ברנר במדויק את האליפסיס של דוסטויבסקי; שבירות תחביריות מעין אלו היו מהותיות לסגנונו שלו עצמו.

עד כאן סגנונו 'המרושל' של ברנר. דברינו האחרונים מביאים אותנו לסגנונו 'המרושל' של דוסטויבסקי עצמו – וכבר רמזתי לעיל על תפקידו של הסגנון הכמו 'מרושל' הזה; כיצד אליפסיס מעין זה שבדבריו של מרמלדוב קשור ל'דיאלוגיות' שהצביע עליה בחטין. כאן, כנגד מאמרו הקצר של מירון, עומד ספר סבוך מאת בחטין, ואוקיינוס של מילים שנכתבו על אודותיו. אם כן, אציג בתכלית הקיצור, במיטב יכולתי, את עיקר טענתו של בחטין.

כאשר בחטין מעלה על נס את 'הדיאלוגיות' ורואה בה תכונה מרכזית של הרומן – ואת דוסטויבסקי כיוצר המובהק של 'דיאלוגיות' זו – אין כוונתו לכך שגיבורי הרומן מדברים זה עם זה. עיקר 'הדיאלוגיות' אינה בדברים שנאמרים במישרין. למשל האליפסיס שדוסטויבסקי משתמש בו תכופות, כמו שציינתי לעיל בקיצור: כאשר מרמלדוב אומר 'לקטרינה איונובנה', כוונתו היא ככל הנראה: 'הגיע הזמן לחזור לקטרינה איונובנה'. או שמא כוונתו שונה מעט? הן רסקולניקוב והן קוראי הרומן צריכים כל העת להשלים את הדברים הנאמרים בלי שהרומן מכתוב במפורש כיצד. אצל טולסטוי למשל המספר מבין עד תום את הנפשות הפועלות. הוא מבאר היטב ברגע מסוים את המציאות כפי שהיא משתקפת בעד עיניה של אנה קרנינה למשל; לאחר מכן הוא מבאר היטב את המציאות כפי שהיא משתקפת בעד עיניו של ורונסקי. על כל פנים, הסופר יודע היטב בעד עיני מי משתקפת המציאות וכיצד בדיוק היא משתקפת. לא כך אצל דוסטויבסקי: המציאות אינה מוגדרת הגדרה חדה, ולא ברור לחלוטין בעד לתודעה של איזו דמות משתקפת התבטאות זו או אחרת. אני שבה אל הציטטה מקריקסונוב:

והוא צנח לספסל, סחוט ותשוש, בלי להביט באיש, שקוע במחשבה עמוקה, כאילו כל הסובב אותו נשכח מלבו. דבריו עשו רושם מסוים. למשך כדקה השתררה דומייה, אך עד מהרה הצחוק והקלילות פרצו שוב [...].

לדעת מי היה מרמלדוב 'שקוע במחשבה עמוקה, כאילו כל הסובב אותו נשכח מלבו'? לפי הרישה, 'שקוע במחשבה עמוקה', דומה שזהו המספר (הכול-יודע) האומר לנו בבטחה עובדה שאין לערער עליה: מרמלדוב היה שקוע במחשבה עמוקה. אך בסיפה כבר מתעורר ספק: 'כאילו כל הסובב אותו נשכח מלבו' – מה משמע 'כאילו' (מילה אופיינית לדוסטויבסקי, יצירותיו משופעות במיליות של ספק ו'בערך')?

עיקרון אחד של הפואטיקה של דוסטויבסקי הוא ויתורו על השליטה המוחלטת בדמויותיו. עיקרון אחר הוא ההזדקקות המתמדת להשתקפויות. כך לדוגמה לאחר שפגש רסקולניקוב את מרמלדוב, הוא מקבל מכתב מאמו, וממנו הוא למד על נישואיה הקרובים של אחותו. נישואי תועלת אלה מעוררים אצל רסקולניקוב שטף של מחשבות ארס וספק, המאורגנות כולן בצורת דיאלוגים מדומים. אני מצטטת, אגב דילוגים, מתרגומו של ברנר:¹⁴

לא, אמא, לא, דוניה, אותי לא תרמינה [...]
והרי שמנוי וגמור: יש לך הכבוד, אבדוטיה רומנובנה, להנשא לאיש סוחר ומשכיל, ובעל-הון (כבר בעל-הון, זה חשוב ביותר, עושה רושם ביותר), שיש לו שתי משרות ותמים-דעים עם ההשקפות החדשות של בני דורנו (כמו שכותבת אמא) וכמדמה, איש טוב, כפי שמעידה דונצ'קה בעצמה. נחמד ביותר הכמדמה הלז! ואותה דונצ'קה גופא הולכת להנשא לכמדמה זה! [...] יפה ונחמד! [...] נחמד ונעים! [...]

14. עמ' 44 ואילך.

על תרגומו של י"ח ברנר להחטא ועונשו

והנה כבר בעמ' 49, לאחר כמה עמודים של דיאלוגים פנימיים מעין אלה, מתחיל פתאום הדיאלוג הפנימי:

היה לא יהיה? ומה תעשה, שלא יהיה? תאסור אסור? ובאיזו זכות? מה אתה מצדך יכול להבטיח להן, שתהא לך הזכות לאסור? כל חייך, כל עתידך, כשתגמור חק למודך ותישיג משרה? ידענו את הדברים האלה, אבל הלא כל זה הלכתי אל משיחא, ועתה? [כל ההדגשות במקור, והן אופייניות לסגנונו של דוסטויבסקי, שהדמויות בו מצטטות כביכול את עצמן תוך כדי דיבור. ה'הלכתי למשיחא' הארמי אופייני מאוד לתרגומו של ברנר].

רסקולניקוב שב ומדמה את עצמו מדבר עם אמו, עם אחותו, עם עצמו, בוחן אפשרויות ומבטלן. מיהי דונצ'יקה? אצל טולסטוי הייתה התשובה ניתנת מפי המספר עצמו; אצל דוסטויבסקי התשובה ניתנת מפי רסקולניקוב – כדי להשתנות ולהתבטל כעבור פסקה או שתיים. דבר אינו נחשב במישרין, הכול מובא כהשתקפות של דבר מה אחר שעשוי היה להיאמר אך לא נאמר. זוהי ה'דיאלוגיות', ה'פוליפוניה' שדיבר עליה בחטין. דוסטויבסקי מוותר במכוון על מעמדו המורם של הסופר – על כוחו לכונן עולם עד תום ולהצהיר במפגיע על המתרחש בעולם זה. ואכן, במבט ראשון, ויתור זה מצייר תמונה של סופר מרושל וחסר שליטה. אצל טולסטוי, יודעים – מי חושב מה, ולמה; דוסטויבסקי אינו מקפיד, כמדומה, להשיב על שאלות אלו.

חשוב לומר: באמת ישנם אצל דוסטויבסקי סימנים של סגנון עיתונאי, מרושל (מה משמעה של הציטטה הראשונה שהבאתי: 'למשך כדקה השתררה דומיה' – זו הרי קונוונציה עיתונאית שטחית; דממה אינה יכולה להימשך במציאות יותר משניות אחדות לכל היותר). אין ספק שדוסטויבסקי כתב מהר יותר ובשימת לב סגנונית מעטה יותר מאשר בני דורו האמידים, כטורגנייב. כמעט יחיד מהסופרים הרוסים החשובים בני דורו, התפרנס דוסטויבסקי מהכתיבה, למעשה פרנס באמצעותה משפחה ענפה. מהירות הכתיבה הייתה לו כורח קיומי. ועם זאת, כפי שהדגיש בחטין, ישנו היגיון סגנוני ביצירתו של דוסטויבסקי, היגיון שכל מהותו שלילת השליטה המלאה של סופרים, דוגמת טורגנייב או טולסטוי, בכל פרטי הייצוג. סגנונו של דוסטויבסקי יוצר שפע של אפשרויות להבנה, כאשר הדמויות מנחשות זו את מחשבותיה של זו ומשקפות זו את זו; והסופר אינו אלא מעין מקרה קצה של דמות כזאת ומשקף נוסף בקשת הדמויות. בהפלגה מטפיזית, בחטין רואה ברומנים הללו מעין דיאלוג שווה ערך בין הסופר לדמות שברא. כך או אחרת, ברור שיש ביצירתו של דוסטויבסקי היגיון סגנוני פנימי המבאר את הרושם החיצוני של הרישול – ממש כמו אצל ברנר עצמו. מה נאמר כעת, כאשר נפגיש רישול ברישול – עתה, כאשר הובן ההיגיון הפנימי שבשניהם? כיצד חשדו של ברנר כלפי המילה העברית משקף את בחירתו של דוסטויבסקי ברומן נטול נקודת המבט המרכזית? לכאורה אין קשר הדוק בין השניים – זה נוגע לשפה עצמה, וזה לאופן ייצוג הדמויות, אבל נדמה לי שיש דמיון בין שתי התופעות, ולמעשה – אם להתרחק מעט מדבריו של דן מירון עצמו – כידוע, אפשר למצוא 'דיאלוגיות' יסודית בעצם מצבו של ברנר כסופר.

טענתו היסודית של דן מירון (אם נפשטה מעט) היא כי ברנר בוחר לכתוב בעברית, ועם זאת נרתע רתיעה מסוימת מהשפה העברית כאמצעי ספרותי; קיים בו חשד מתמיד כי היא כופה עליו פתוס ומליצה שאינו מעוניין בהם. וכעת ניתן להציג בצורה דומה את דוסטויבסקי, לפרשנותו של בחטין. דוסטויבסקי בוחר לכתוב בצורת הרומן הראליסטי, ובו בזמן נרתע רתיעה מסוימת מהקונוונציה של ייצוג הדמויות בה; דוסטויבסקי נרתע מן האופן שבו המספר הכולליודע של הרומן הראליסטי יוצק את דמויותיו לתבנית קפואה וברורה. כיצד נמנע ברנר מן המליצה ומן הפתוס? וכיצד נמנע דוסטויבסקי מתבנית הדמויות המונולוגית של הרומן הראליסטי? בשני המקרים הסופרים נוקטים אמצעי ש ביר ה. משפטיו של ברנר קטועים ומסוכסכים – ממש כשם שקטועים ומסוכסכים הם ההרהורים הפנימיים של דמויותיו של דוסטויבסקי – שניהם, מאותו טעם עצמו: שני הסופרים שרויים כביכול במאבק כנגד הצורה שהם עצמם בחרו לכתוב בה.

בנאמר כאן אפשר לראות הקדמה לטענה, שהיא כמעט מובנת מאליה, בנוגע לפוליפוניה שבתרגומו של ברנר, ואולי בכלל התרגומים העבריים בני הזמן. לכאורה ישנו דבר מה 'משתקף' ופוליפוניה בעצם התרגום: הרי כאשר אנו קוראים תרגום אנתנו ערים בה בשעה הן למילים הנאמרות בשפת התרגום (עברית למשל) הן לאלו המשתקפות דרכן בשפה המתורגמת (רוסית למשל). הטקסט אפוא אינו מוגדר עד תום; מתעוררת איזו רב-משמעות אגב הקריאה, אבל מובן מאליה שתרגומים, על פי רוב, מבקשים לטשטש דווקא את ריבוי המשמעות ולכונן אשליה של קריאה 'שקופה', שהקורא אינו מודע בה לעובדה שהמילים מתורגמות הן וקורא אותן כאילו אלה המילים הטבעיות הנאמרות מפי הדמויות.

לא כך בתרגומו של ברנר לדוסטויבסקי. ה'יהדותיות' של ברנר – שלפידוס הצביעה עליה וכן מבקרים אחרים לפניו – פועלת במפורש להדגיש ולסמן את המרחק שבין המילים שבתרגום ובין המילים שבאו לתרגום. זאת ועוד, הפער הזה חיוני והוא ניכר באוזני קוראיו המקוריים של ברנר, שלרוב ידעו רוסית היטב וכמובן קראו ברוסית את דוסטויבסקי עצמו. ברנר לא 'סידר' איש. קוראיו ידעו היטב שרסקולניקוב אינו חושב בביטויים כמו 'הלכתא למשיחתא', ואם חשו שם פער בין התרגום למקור, היה הדבר צפוי ומחושב. עובדה זו מוכרת היטב לחוקרי הספרות העברית, וידועה טענתו של אבן-זוהר כי לחוקר ספרות זאת מצב הדיגלוסיה – הדו-לשוניות – אינו 'מקרה מעניין בלבד, אלא המקרה החשוב ביותר'.¹⁵ הפער הזה שבין תרגום למקור אפיין לא רק את תרגומו של ברנר. הפער הזה היה מרכזי לכל ספרות התקופה וזכה לעיצוב מפורש אצל ברנר עצמו. הרי על מה סובבת העלילה ביצירות כמו מסביב לנקודה? בדיוק על הבעיה הזאת – ההחלטה המפורשת, הבעייתית מאין כמוה, לכתוב בעברית בתוך חיים שאינם דוברי עברית. דמויותיו של ברנר מתלבטות אם להתבטא ברוסית או בעברית: בעצמן הן חיות בתוך עולם של תרגום. מן המפורסמות

15. א' אבן-זוהר, 'לבידור מהותה ותפקודה של לשון הספרות היפה בדיגלוסיה', הספרות, 2 (1970), עמ' 286-300. הציטוט לקוח מעמ' 300.

על תרגומו של י"ח ברנר להחטא ועונשו

הוא כי על שאלה זאת נסב אולי עיקר הכתיבה הפובליציסטית של ברנר וסביב הנקודה הזאת נכתבה עיקר ספרותו וספרות בני זמנו, וכך כאשר ברנר כותב דיאלוגים ושברי מחשבות בשפה העברית, ביצירתו המקורית שלו עצמה, בעצם אלו תרגומים. דמויותיו כולן, עד אחת, אינן חושבות ומדברות עברית כמובן מאליו אלא רוסית (לעתים) ויידיש (לרוב). אני שבה ומצטטת בעקבות דן מירון:

כסלו. חנוכה. בבית המזון של 'מיאסה' יש שהוא עולה ומאיר לי. 'עולה ומאיר' – סלקא דעתך? [...] מליצות לעת זקנה? [...] לא נאה! וביחוד שאכתי לא ידענא דבר, אנכי לא ידענא [...]

מניין תחושת חוסר הנוחות כלפי המילה העברית? לא רק מתוך המליצה והפתוס שברנר מדמה לשמוע בה, אלא גם מתוך המלאכותיות המהותית שבה. הרי דמויותיו של ברנר יכולות לחשוב בעברית אך ורק בתנאי שהן מתאמצות במכוון לנהל דיאלוג פנימי מסומן, בשפה שאינה שפת אמם. לחשוב עברית משמעו, לדמות המשכיל הברנרית (וכמוה אצל ברנר עצמו!), להימצא בדיאלוג פנימי מאומץ ומכוון, מודע לעצמו, כעין זה של דמויותיו של דוסטויבסקי.

וכך, פרדוקסלית, ה'יהדותיות' של ברנר היא אולי ההסבר להצלחתו המפתיעה בתרגום דוסטויבסקי. דווקא משום הדגש על מעשה ההעברה לעברית, ברנר יוצר מרקם לשוני שמהותו איזו השתקפות פנימית של ציטטה בתוך ציטטה. מרקם לשוני זה היה לברנר טבעי לחלוטין ביצירתו שלו עצמו. המצב התרגומי, הפוליפוני, היה אפוא יסודי לספרות העברית החדשה בשנות היווצרותה, ואולי מטעם זה, אולי, כמה מיצירות המופת הגדולות של הספרות הזאת היו דווקא אלה המתורגמות?

עמ' 220 ריק