

# "תגידו לו שאני": על מושג ההוויה בשירו של דן פגיס כתוב בעיפרון בקרון החתום ועל אפשרויות תרגומו

דורי מנור

## 1. פצצת המצרד ותרגומיה

שירו של דן פגיס "כתוב בעיפרון בקרון החתום"<sup>1</sup> הוא פצצת מצרר פואטית. פצצת מצרר לא רק במובן השגור והידוע – שהרי זה אחד השירים החזקים ביותר שנכתבו בעברית על השואה, שיר כמו־דוקומנטרי שהפך זה מכבר לאחד הסמלים הגדולים של "הכתיבה אחרי אושוויץ" – אלא גם מבחינת אפשרויות תרגומו לשפות אחרות. כמי שהתנסה בתרגום לעברית של כמה משוררים מורכבים ולא מתמסרים, אני יכול לומר שאני לא מקנא במתרגמי השירה שנאלצים להתמודד עם העברת השיר הקצרצר הזה – עשרים מילים בסך הכול, כולל הכותרת – לשפות שאינן עברית.

במאמר זה אני מבקש לטעון שדרך החשיבה על אפשרויות תרגומה של פצצת המצרר הפואטית שנקראת "כתוב בעיפרון בקרון החתום", אנחנו יכולים ללמוד לא רק על קשיי התרגום, אלא גם על דרכי העיצוב של השיר. ובאופן עקרוני יותר: אנחנו יכולים ללמוד על האופן החכם ואפילו הווירטואוזי שבו ניצל פגיס את אפשרויותיה הסמנטיות, הקונוטטיביות והדקדוקיות הייחודיות של העברית המודרנית.<sup>2</sup>

שירו של פגיס תורגם פעמים רבות וללשונות לא מעטות.<sup>3</sup> במסגרת מאמר

1 דן פגיס, כל השירים, ירושלים: הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק, 1991, עמ' 135. השיר ראה אור בספרו של פגיס גלגול, רמת־גן: אגודת הסופרים העבריים בישראל, 1970.

2 אני הולך בזה בעקבות מאמרה של מאשה יצחקי על תרגומי השיר "כתוב בעיפרון בקרון החתום" לצרפתית, אבל במאמרי אגע בשפות נוספות, וגם בנושאים שונים מאלה שבהם התמקדה יצחקי. Masha Itzhaki, "Traduire la poésie hébraïque: le cas de Dan Pagis", Magdalena Nowotna (Ed.), *D'une langue à l'autre, essai sur la traduction littéraire*, Aux Lieux d'être, 2006, pp. 211–221.

3 את פרטי התרגומים שראו אור עד שלהי שנות השמונים אפשר למצוא ברשימה הביבליוגרפית הכלולה באסופת המאמרים לזכר פגיס שראתה אור ב"מחקרי ירושלים לספרות". מנחם ברינקר, יוסף יהלום, יונה פרנקל (עורכים), אסופת מאמרים לזכר דן פגיס, ירושלים: האוניברסיטה העברית, תשמ"ח.

זה, אתייחס לשישה מהתרגומים, הכתובים בארבע שפות שונות: תרגומיהם של סטיבן מיטשל ושל ט. כרמי לאנגלית, תרגומיהם של עמנואל מוזס ושל מישל גארל לצרפתית, תרגומו של חררדו לוין לספרדית ארגנטינאית ותרגומו של אנה בירקנהאואר לגרמנית.

תחילה – הטקסט המקורי,<sup>4</sup> ולצדו ששת התרגומים:

## כְּתוּב בְּעֵבֶר וּבְקָרוֹן בְּהַחֲמַם

כָּאֵן בְּמִשְׁלוֹחַ הַזֶּה  
אֲנִי חוּה  
עִם הַבֵּל בְּנֵי  
אִם תִּרְאוּ אֶת בְּנֵי הַגְּדוֹל  
קִיז בֶּן אָדָם  
תִּגְדְּרוּ לוֹ שְׂאֲנִי

סטיבן מיטשל:<sup>5</sup>

## WRITTEN IN PENCIL IN THE SEALED RAILWAY-CAR

here in this carload  
i am eve  
with abel my son  
if you see my other son  
cain son of man  
tell him that i

4 מגיס, כל השירים, הערה 1 לעיל, עמ' 135.

5 סטיבן מיטשל (יליד 1943) תרגם לאנגלית בין השאר את האפוס גילגמש, את האיילאדה והאודיסאה, כמה מספרי התנ"ך ואת מכתבי לאו טסה. מהשירה המודרנית הוא תרגם בין השאר יצירות של ריינר מריה רילקה ושל יהודה עמיחי. תרגומו לפגיס מופיע בקובץ Stephen Mitchell (trans.), *The Selected Poetry of Dan Pagis*, Berkeley: University of California Press, 1996.

### Written in Pencil in the Sealed Freight Car

Here, in this carload, I, Eve, with my son Abel. If you see my older boy, Cain, the son of Adam, tell him that I<sup>7</sup>

עמנואל מוזס:<sup>8</sup>

### Écrit au crayon dans le wagon scellé

Ici dans ce convoi  
Je suis Eve  
Avec mon fils Abel  
Si vous voyez mon fils aîné  
Caïn fils d'Adam  
Dites-lui que je

מישל גארל:<sup>9</sup>

### Écrit au crayon dans le wagon plombé

Ici dans ce convoi  
Je suis Eve  
Avec Abel mon fils  
Si vous voyez mon grand fils  
Caïn fils d'Adam  
Dites-lui que moi

T. Carmi (Ed.), *The Penguin Book of Hebrew Verse*, London and New York: Penguin Books, 1981, p. 575 6

7 ככל שירי האנתולוגיה של כרמי, גם שיר זה מתורגם תרגום פרוזה, ללא חלוקה לטורי שיר.

8 עמנואל מוזס (יליד 1959), משורר, מתרגם וסופר יליד קזבלנקה, הוא בנם של הפילוסוף סטפן מוזס ושל הציירת ליליאן קלאפיש. תרגומו ל"כתוב בעיפרון בקרון החתום" מופיע באנתולוגיה של השירה העברית המודרנית בעריכתו שראתה אור בהוצאת גלימאר: Emmanuel Moses (Ed.), *Anthologie de la poésie en hébreu moderne*, Paris: NRF Gallimard, Coll. Du monde entier, 2001, p. 243

9 מישל גארל (יליד 1948), מומחה לכתבי יד עבריים עתיקים, תרגם לצרפתית יחד עם מאשה יצחקי שני מבחרים משירת ימי הביניים העברית בספרד ובאגן הים התיכון. תרגומו ל"כתוב בעיפרון בקרון החתום" מופיע בתוך מאמרה של יצחקי. Itzhaki, הערה 2 לעיל.

**Escrito en lápiz en el vagón sellado**

Acá en este envío,  
yo, Eva,  
con mi hijo Abel.  
Si ven a mi hijo mayor,  
Caín, el hijo de Adán,  
Díganle que yo

אנה בירקנהאואר:<sup>11</sup>**Mit Bleistift geschrieben im verplombten Waggon**

hier in diesem Transport  
bin ich Eva  
mit Abel meinem Sohn  
wenn ihr meinen großen Sohn seht  
Kain Adams Sohn  
sagt ihm daß ich

**2. כותרת השיר ורוח הרפאים של המשקל**

כותרת השיר מעוגנת, כידוע, במקום ובזמן מסוימים. זוהי כותרת קונקרטיית מאוד, פרוזאית לכאורה, על כל הטרגיות של המטען ההיסטורי הכרוך בה: הצירוף "קרן חתום" משמש מעין מלת קוד, שיחד עם שם העצם "משלוח" המופיע בשורה הראשונה, ממקמת אותנו בבירור בהקשרה של שירת השואה. אלא שכבר הכותרת הקונקרטיית והכמו-פרוזאית הזאת מציבה בעיה לא פשוטה בפני המתרגמים, וזאת מכמה סיבות. ראשית, אי אפשר שלא לשים לב לפער הסגנוני הגדול בין גוף השיר לבין הכותרת. השיר כולו כתוב במשלב יומיומי ופשוט, כיאה לשיר כמו־דוקומנטרי, אבל הכותרת נבדלת

10 תרגומו של חררדו לוין, מתרגם ספרות עברית החי בבואנוס איירס, ראה אור בבלוג השירה שלו <http://decantasion.blogspot.co.il/search?q=pagis>, בכתובת: De-Canta-Sión

11 אנה בירקנהאואר (ילידת 1961), מתרגמת שירה ופרוזה ילידת אסן, גרמניה, החיה בישראל, תרגמה בין השאר מיצירותיהם של אהרון אפלפלד, יהושע קנז וחיים באר. תרגומה ל"כתוב בעיפרון בקרון החתום" מופיע בספר, Anne Birkenhauer (trans.), *An beiden Ufern der Zeit*, Ausgew. Gedichte und Prosa: Straelener Manuskripte, Straelen, 2003, p. 38.

משאר השיר בכך שהיא מכילה שתי מילים שמתקשרות למציאות מודרנית – כוונתה היא כמובן למילים ”עיפרון” ו”קרן”. יתר על כן, אלה הן שתי המילים היחידות בשיר כולו שאינן נטולות מן העברית המקראית, אלא משכבות מאוחרות יותר של השפה – המילה ”קרן” התגלגלה אל העברית המשנאית מן המילה הלטינית carrus, שמשמעה במקור – עגלת מטען בעלת ארבעה גלגלים, ואילו המילה המודרנית ”עיפרון” נגזרה מהמילה ”עופרת” – על פי הגרמנית Bleistift – Blei משמעו ”עופרת” ו-Stift משמעו ”עט”, כלומר – עט עשוי עופרת (כידוע, עפרונות ממולאים גרפיט ולא עופרת, אבל זה כבר סיפור אחר).<sup>12</sup> ה”עיפרון”, שהשימוש בו מסמל בשיר הן את הארעיות הן את חשש ההתאיינות והמחיקה – קשור אטימולוגית ודקדוקית למילה ”עפר”, שבהקשרם של שירי השואה של פגיס ושירתו המוקדמת בכלל יש לה כמובן משמעות מיוחדת.<sup>13</sup>

שתי המילים המתחרזות הללו – ”קרן” ו”עיפרון” – הן היחידות בשיר שאינן מקראיות במקורן. זוהי עובדה משמעותית: היא תורמת לתחושת הבידול שבין הכותרת ויתר השיר, ובמקום להותיר את הפער הזה במישור הקונקרטי והתיאורי בלבד, היא ממקמת אותו במובהק גם במישור הלשוני-סגנוני. אדם אינו צריך להיות מומחה לתולדות הלשון העברית כדי לחוש שיש כאן שני מישורים נבדלים של שימוש בשפה. חשוב להדגיש שאין המדובר בפער משלבי במובן השגור של המונח, שהרי השיר כולו כתוב בעברית פשוטה ויומיומית בתכלית, אלא בפער מרומז וסובטילי יותר, שנשען על ההיסטוריה הייחודית של העברית על שכבותיה השונות. פער שקשה – אם לא בלתי אפשרי – למצוא לו מקבילה בשפה אחרת. מעניין יהיה לבחון כיצד (אם בכלל) יעבירו המתרגמים השונים את הפער הזה לשפותיהם.

הבעיה האחרת נוגעת לשאלת תרגום הכותרת: מה יעשו המתרגמים במילים ”כתוב” ו”חתום”? האם הם ינסו לשמר בלשוונותיהם משהו מן האלוזיה לתפילת ”נתנה תוקף” של יום הכיפורים – ”אמת כי אתה הוא דיין ומוכיח ויודע ועד / וכותב וחותם וסופר ומונה?” נכון, ההרמז הזה אינו בהכרח נגיש ותודעתית לכל קורא שירה עברית חילוני, שאינו פוקד את בית הכנסת ואינו אמון על תפילות תשרי; אך גם באוזניו של קורא חילוני כזה מהדהד כמעט בהכרח משהו מן העומק העל-דורי של המילים הללו. האם יש דרך בכלל להעביר

12 תמת הרישום, הכתיבה, החקיקה והמחיקה בשירתו של פגיס מצריכה עיון נפרד. ראו למשל: ”בין פיגומים של שחר, קווי דיו וגרפיט” (”תכניות”, פגיס, כל השירים, הערה 1 לעיל, עמ’ 122), ”את / המוכה אבעבועות אבק, המצולקת גיר” (”קללת הלבנה”, שם, עמ’ 130), ”ובמקום הריק למטה ציין / ממתני אתה ער ומדוע הופתעת” (”סוף השאלון”, שם, עמ’ 133), ”מכבה מהר את עיני, מוחק את צל” (”המסדר”, שם, עמ’ 136), ”הכל יוחזר למקומו, סעיף אחר סעיף” (”טיוטת הסכם לשילומים”, שם, עמ’ 140), ”אחרי כן פורחות האותיות” (”עקבות”, שם, עמ’ 142), ”אני רושם קו אחד / וקמטי פניו מתרבים” (”הפורטרט”, שם, עמ’ 158), ועוד רבים.

13 במאמר על האינטרטקסטואליות בשירו של פגיס מציעה רבקה מעוז לפרש את השימוש בעיפרון בשיר כ”הערה אירונית לדברי הפאתוס, האופטימיות ההרואית והאמונה בנצחיות השיר וביעודו המבוטאים ב”שיר הפרטיזנים” הידוע [...]”, ובעיקר לשורה ”בכתב הדם והעופרת הוא נכתב.” ”מעניין לשים לב”, ממשיכה מעוז, ”לקשר בין המלים ‘עיפרון’ ו’עופרת’ הקיים לא רק בעברית אלא גם ביידיש, בה נכתב ‘שיר הפרטיזנים’ היהודים’. ייתכן אם כן השימוש של פגיס ב’עיפרון’ מתפקד גם כהמרה של המילה ‘עופרת’ במילה מאותו שורש, בעלת צליל דומה, אך המנמיכה את הפאתוס שבמקורו”. רבקה מעוז, ”טקסטים נרדפים, האינטרטקסטואליות בשיר ‘כתוב בעיפרון בקרן החתום’”, עיתון 77, יא, 90 (יולי 1987).

אלוהיה כזאת לשפה שאינה עברית ושאינ בה קיום לשוני לתפילה היהודית? האם יכול מתרגם צרפתי או ספרדי, לדוגמה, להשתמש בתרגומו בהדהוד לתפילה אחרת, תפילה נוצרית למשל, שהקונוטציות התאולוגיות והתרבותיות שהיא מעלה יהיו אקוויוולנטיות במידה זו או אחרת לקונוטציה הרת הגורל של המקור העברי-יהודי?

ועוד לא דיברתי על הקושי הגדול בהעברת הפוליסמיות של המילה "חתום" – גם במשמעות המדיית של "סגור על מנעול ובריח, אין יוצא ואין בא", אבל גם במשמעויותיה הנוספות, הרלוונטיות כל כך במקרה הנוכחי – "חתום" מלשון "חותם", כמו חותם שעווה על מכתב שנשלח, וגם "חתום" מלשון "חתימה" שמתנוססת בשולי מכתב או בשולי שיר. והנה, גם בהקשרה של אותה "חתימה" אנחנו שבים וזוכרים בחשיבותה ובתדירותה של תמת הכתיבה אצל פגיס, לגווניה השונים.

ולבסוף, מה בדבר המבנה הסימטרי, הכיאסטי כמעט, של הכותרת הזאת? המילה הראשונה – "כתוב" – מופיעה בצורת פעול, ממש כמו המילה האחרונה – "חתום". הכותרת מורכבת משתי חטיבות בנות שש הברות הבנויות מצורת פעול אשר אליה מתלווה תיאור מקום או תיאור אופן שמתחיל באות היחס ב'. "בקרונ" ↔ "בעיפרון", סימטריה מדוקדקת שמתחזה לשורה פרוזאית. זאת ועוד, חצייה השני של הכותרת ("בקרונ החתום") בנוי כצמד אָפּפּסטים שלמים, עובדה פרוזודית התורמת לתחושת ההרמוניה ושיווי המשקל המאפיינת את הכותרת כולה. אכן, למרות מראית העין הפרוזאית, זהו מקרה מובהק של מה שט"ס אליוט כינה, במאמרו הקלסי "הרהורים על החרוז החופשי" (1917), "רוח הרפאים של המשקל" – אותה רוח מסתורית שצריכה, לטענתו, לרחף מעל כל שיר הכתוב בחרוז חופשי.<sup>14</sup>

בקיצור, צרור של תהיות שהופכות כבר את תרגום הכותרת לאתגר משמעותי הרבה יותר מכפי שנדמה בקריאה ראשונה. המתרגם האמריקאי המובהק של פגיס, סטיבן מיטשל, בחר לכתוב: WRITTEN IN PENCIL IN THE SEALED RAILWAY-CAR (הכותרת כולה כתובה באותיות רבתי, capital letters). ט. כרמי החליף רק מילה אחת ביחס לתרגומו של מיטשל: במקום RAILWAY-CAR הוא כתב Freight Car. ואילו המתרגם הצרפתי עמנואל מוזס כתב: Ecrit au crayon dans le wagon scellé. מה בשלושת התרגומים הללו נותר מהמקור העברי מלבד המשמעות הסמנטית הראשונית והבסיסית כפשוטה? נבחן את הדברים. מן האלוזיות לתפילה לא נותר דבר, ואולי לא יכול להיות דבר. על כל פנים, מיטשל, כרמי ומוזס לא ניסו להציע כאן פיצוי בדמות הדהוד אלטרנטיבי, וקורא האנגלית או הצרפתית אינו יכול לשער שיש בכותרת המקורית איזו אלוהיה מיוחדת, מעבר לתיאור הכמו פרוזאי. גם חרדו לזין בספרדית ואנה בירקנהאואר בגרמנית אינם חורגים ולו כמלוא הנימה מן התרגום הפרוזאי-מילולי.

למקרא המשך התרגומים אנחנו גם נוכחים לדעת שברוב המקרים אין כל ניסיון לשמר משהו מן הפער הסגנוני-אטימולוגי בין הכותרת לשיר עצמו. מיטשל וכרמי אומנם בחרו

<sup>14</sup> "The ghost of some simple metre should lurk behind the arras in even the 'freest' verse; to advance menacingly as we doze, and withdraw as we rouse. Or, freedom is only truly freedom when it appears against the background of an artificial limitation". T. S. Eliot, "Reflections on Vers Libre", *To Criticize the Critic*, London: Faber & Faber, 1978

לתרגם את המילה קרון ל-RAILWAY-CAR ול-Freight Car, בהתאמה, והרי המילה car חולקת עם המילה ”קרון” מקור אטימולוגי אחד – אבל אין בבחירה הזאת כדי לייחד את הכותרת האנגלית ביחס לשאר השיר. עם זאת, ייתכן שבבחירתו של מיטשל לכתוב את הכותרת באותיות רבתי, בניגוד להמשך השיר הכתוב באותיות ”קטנות”, יש משום ניסיון לפצות על חוסר האפשרות להעביר את הפער הסגנוני-משלבי הקיים במקור בין הכותרת להמשך השיר. עם זאת, כותרות כל השירים בקובץ שתרגם מיטשל כתובות באותיות רבתי בלבד, כך שאין כל ייחוד מהבחינה הזאת ל”כתוב בעיפרון” ביחס לשירים אחרים. מעניין להתעכב לרגע על בחירתו של עמנואל מוזס לתרגם את המילה ”חתום” לשם התואר הצרפתי scellé: זהו תואר שנגזר מהמילה sceau שמשמעה ”חותם”, ופירוש התואר הזה הוא ”סגור”, ”מוגף” – אבל גם ”חתום”, כמו מכתב בחותם שעווה. באמצעות בחירת המילה הזאת מוזס מצליח אפוא להעביר משהו מן הפוליסמיות של המילה במקור. מעניין להשוות את תרגומו לתרגום צרפתי אחר, של מישל גארל, שתרגם את כותרת השיר באופן זהה כמעט, פרט למילה אחת ויחידה – המילה ”חתום” מתורגמת אצלו לא ל-scellé אלא ל-plombé, מילה שגם משמעותה היא ”מוגף, סגור הרמטית”, אבל היא נגזרת דווקא מהמילה plomb, עופרת. באותה המילה עצמה משתמשים כאשר מדברים, למשל, על ציפוי של גג בשכבת עופרת כדי להגן עליו מפני נזקי החום והקור. מישל גארל מצליח אפוא להעביר אל הצרפתית רב-משמעות אחרת, דהיינו משהו מן הקונוטציות המרומזות בעברית באמצעות המילה ”עיפרון”.

ומה באשר למבנה הסימטרי והמדויק כל כך של הכותרת, או לחריזה הפנימית של ”קרון” ו”עיפרון”? ובכן, בכל התרגומים שבחנתי לא ניתן למצוא ולו רמז לכך שמבנה השורה אינו מבנה פרוזאי פשוט, פרט אולי לחריזה החלקית, המתקיימת בתרגומו הצרפתי של מוזס, בין המילים wagon (קרון) ו-crayon (עיפרון). ואין טעם לחפש את ”רוח הרפאים” של המשקל.

### 3. Son of Man: בן קורבן לקורבן

ומן הכותרת – אל גוף השיר. מה בדבר שמות שלושת הגיבורים המקראיים/מודרניים הנזכרים בשםם בשיר? כל התרגומים שבדקתי מעבירים את שמותיהם של חוה, של קין ושל הבל כפשוטם, כלומר כפי שהם מופיעים בתרגומי התנ”ך לשפות השונות. כך למשל חוה היא Eve בתרגומי השיר לאנגלית, Eve בתרגומים הצרפתיים, Eva בספרדית ובגרמנית. איש מהקוראים בשפות הזרות אינו יכול לשער את ההשתמעות השנייה של השם חוה, המהדהדת בהכרח באוזניו של כל קורא עברית שלמד בילדותו את ספר בראשית: אִם כל חי. שלא לדבר על הקישור האטימולוגי והצלילי המדידי כל כך בין ”אני חוה” לבין ”אני חיה”. אבל אלה הן מגבלות אובייקטיביות – מחסר לשוני<sup>15</sup> בלתי נמנע –

15 את המונח ”מחסר סמנטי” טבע הבלשן מנחם דגוט (1921–1987). ראו בין השאר במאמרו ”המחסר הסמנטי (Semantic Void) כבעיית תרגום מעברית לאנגלית”, רפאל ניר ובן-ציון פישלר (עורכים), כלשון עמו: אסופת מאמרים בבלשנות שימושית, מוקדשת לחיים רבין במלאת לו

ואי אפשר לבוא בטענות למתרגם כלשהו על כך שהעדיף להעביר את המסר הנרטיבי והסימבולי המְּיָד של השורה ולא את השתמעויותיה המשניות.

מקרה מעניין יותר הוא השם "הבל": שהרי כאשר כותב פגיס את הצירוף "הבל בני" הוא בוודאי אינו מכוון רק לשמו הפרטי של אותו קורבן ראשון מספר בראשית, אלא גם – ואולי לא פחות מכך – לצורת הסמיכות "הבל בני", ההבל של בני, ההבל שנתר מבני. לשם העצם "הבל" כשלעצמו יש לפחות שני פירושים שהם רלוונטיים מאוד כאן – מצד אחד, "הבל" במשמעות של אד: "הבל פה", "הבל העולה מן הקִדְרָה", "הבל המרחץ" – והרי ההבל הזה קרוב כל כך מבחינה סמנטית אל המילה האחרת, "עשן", המרחפת ומתאבכת מעל שירי השואה של דן פגיס.<sup>16</sup> והפירוש הנוסף – הבל במשמעות של לא-כלום, שווא ואין. "שקר החן והבל היופי", או כמובן – "הבל הבלים, הכל הבל", ובאנגלית בתרגום המלך ג'יימס: *Vanity of vanities*, על פי תרגום הוולגטה הלטיני *vanitas vanitatum omnia vanitas*.

האם מישהו מהמתרגמים בחר, למשל, לתרגם את הצירוף "עם הבל בני" ל-*with the vanity of my son* או ל-*avec la vanité de mon fils*? לא ולא. כולם העדיפו להיצמד לשם המקראי כפשוטו ולכתוב, למשל, *with abel my son* (מיטשל), *con mi hijo Abel* (אנה בירקנהאואר) או *con mi hijo Abel* (חררדו לוינ). זוהי בחירה הגיונית לגמרי, אולי אפילו בלתי נמנעת, ואף על פי כן, אין ספק שהאובדן הקונוטטיבי כבד עד מאוד. מהשורה הטעונה כל כך שבמקור לא נותר בתרגומים אלא שלד עלילתי וסמלי גרום למדי.

ומה בדבר הצירוף המפתיע, המבעית, הפגיס כל כך – "קין בן אדם"? נבחן כמה מהתרגומים. חררדו לוינ כותב בתרגומו הספרדי: *el hijo de Adán Caín*, כלומר, קין בנו של אדם הראשון. כך גם בשני התרגומים הצרפתיים – *Caïn fils d'Adam*, באנגלית של ט. כרמי: *Cainm the son of Adam*, וגם בגרמנית: *Kain Adams Sohn*. וכמו תמיד בתרגום שירה – עלינו להיות לרגע קל רואי חשבון פואטיים ולערוך מאזן של רווח והפסד. מה מרוויחים המתרגמים בבחירה הזאת? שוב, את המידיות של הסיפור המקראי. את הזיקה המשפחתית בין הדמויות השונות. אלא שזהו רווח מפוקפק למדי, מפני

שישים שנה, ירושלים: המועצה להנחלת הלשון, 1976, עמ' 43–366; "מחסרים סמנטיים וגבולות התרגומיות", ל' דיוויס ואחרים (עורכים), עיונים בבלשנות ובסמיוטיקה: קובץ מאמרים לזכרו של מרדכי בן-אשר ז"ל, חיפה: משרד החינוך והתרבות ואוניברסיטת חיפה, 1981, עמ' 71–82; Menachem Dagut, "Semantic 'voids' as a problem in the translation process", *Poetics Today* 2, V. Ivir, (1981), pp. 61–71. 4. ראו בנושא זה גם את מאמרו של ולדימיר איוויר: "Procedures and Strategies for the Translation of Culture", Gideon Toury (Ed.), *Translation Across Cultures*, New Delhi: Bahri Publications, 1987, pp. 2, 13, 35–46.

16 ראו למשל: "עשן אל עשן כל יכול/ שאין לו גוף ודמות." ("עדות", לעיל הערה 1, עמ' 137) או "שיירות ארוכות של עשן" ("עקבות", לעיל הערה 1, עמ' 142). עוד בעניין העשן ראו: פירושו של מיכאל גלזמן בשיר ואת קריאתו בו בצמוד לשירו של ביאליק "זריתי לרוח אנחתי", המשמש כהגדרתו "טקסט צל" ל"כתוב בעיפרון". גלזמן מדגיש את מה שהוא רואה בו את המהלך הרטורי החשוב ביותר בשיר: "המחיקה או ההשמטה של המלים העוצמתיות בשיר הביאליקאי אוד עשן הנני", מילים המתכתבות עם ביטויים שהיו מקובלים בשיח הישראלי על השואה בשנות ראשית המדינה ("אוד מוצל מאש", "אודים עשנים"...). ראו: מיכאל גלזמן, "זיכרון ללא סובייקט: על דן פגיס ושירת דור המדינה", חנן חבר (עורך), דן פגיס: מחקרים ותעודות, ירושלים: מוסד ביאליק, 2016, עמ' 111–135. עמ' 133.



שהזיקה המשפחתית היא הצד הטרוויאלי של העניין, מה גם שהמידע הזה כבר נמסר לנו, במשתמע, דרך ציון הדמויות האחרות. אם הדוברת היא חוה ובנה הגדול הוא קין, ברור לכל קורא משכיל מה שם אביו של אותו קין. אין שום רבותא באזכור הזה של השם "אדם" כל עוד הוא אינו נטען במשמעויותיו הנוספות, ולמעשה אזכורו של אדם הראשון הוא אזכור רודונטי, יתר, דווקא במקום שבו כל מילה וכל הברה היא הרת גורל מבחינה פואטית.

במאזן החשבונאי שלנו המתרגמים הללו מפסידים בעצם את העיקר: את המשמעות האוניברסלית העקרונית של הצירוף המעורר תדהמה "קין בן אדם", משמעות שנגזרת כמובן מפירושה של המילה "אדם" כשם עצם. קין – הרי גם הוא בן אדם. גם הוא – הרוצח, האויב, הצורר – הוא בן אנוש ובן תמותה ככל בן אדם אחר.<sup>17</sup> אבל פגיס מרחיק לכת אף מזה, וברוח הפרדוקס האופיינית לו הוא כורך בצירוף "קין בן אדם" עוד משהו, שגם הוא אינו עובר בשום אופן בתרגומים שהזכרתי: הרוצח הראשון מעענטש, כבן אדם, כישות שוחרת טוב, כביכול, שכולה מעלות טרומיות. והרי זוהי אירוניה מרה במובנה המזוקק ביותר. "כן, כן, הם בהחלט היו בני אדם", כפי שהוא כותב בשירו "עדות".<sup>18</sup>

הבחירה של סטיבן מיטשל מעניינת ומאתגרת הרבה יותר. הוא לא כותב Cain son of Adam וגם לא Cain human being – שתי האפשרויות ה"אוטומטיות" כמעט – אלא דווקא Cain son of man. והבחירה הזאת היא בבחינת טעינה קונוטטיבית מרתקת בתוך תחומיה של השפה האנגלית, מפני שלצירוף son of man באנגלית יש משמעות תאולוגית ברורה. Son of man הוא האופן שבו מתורגם לאנגלית הביטוי המקראי "בן אדם" כפי שהוא מופיע 93 פעמים בספר יחזקאל, בדרך כלל בפנייה של האל אל הנביא. אבל Son of man הוא גם – בראש וראשונה – אחד מכינויו של ישוע הנוצרי. זה התרגום האנגלי המקובל של הצירוף היווני ὁ υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου, שמופיע עשרות פעמים בברית החדשה.<sup>19</sup>

מיטשל ער לכך שחלק גדול מהמטען הקונוטטיבי של השיר המקורי יורד בהכרח לטמיון באנגלית, ובאקט פואטי-תרגומי מבריק הוא טוען את השורה הזאת באלוזה שאינה מופיעה במקור, אבל היא בהחלט מקבילה ברוחה וגם בעומקה התרבותי והתאולוגי למה שמצוי בו למכביר ואינו יכול להתרגם מילולית. קין של מיטשל אומנם

17 בלשונו של חנן חבר: "הכפילות של דרכי קריאת השיר [...] יוצרת, בין השאר, התנגדות בין שתי משמעויות סותרות של הצירוף 'בן אדם': משמעות אחת, הומניסטית אוניברסלית, רואה בנאצים בני אדם, ויכולה לשפוט אותם ככאלה על סמך ערכים אנושיים אוניברסליים שיוסיפו להתקיים גם אחרי השואה, ולכן נושאים אתם עתיד של תקווה אנושית אוניברסלית; המשמעות השנייה היא בנו של האדם הראשון שמסתפק בעובדה הגנאלוגית הפשוטה והניטשיאנית, שכידוע אינה נושאת אתה כל תכלית או תקווה". חנן חבר, "משמייים לשמי השמיים": טראומה ועדות בשירת דן פגיס", חנן חבר (עורך), שם, עמ' 180-198 (עמ' 196).

18 פגיס, כל השירים, הערה 1 לעיל, עמ' 137.

19 ראו: Geoffrey W. Bromiley, *International Standard Bible Encyclopedia: vol. IV, Q-Z*, Eerdmans, 1995; Delbert Burkett, *The Son of Man Debate: A History and Evaluation*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

אינו "מענטש", אבל מבחינות מסוימות הוא הרבה יותר מזה: הוא הקורבן האולטימטיבי, הוא ישוע הנוצרי, וממילא הוא גם "בן אדם", על כל השתמעויותיה האפשריות של המילה. האירוניה החריפה של פגיס מוצאת את תיקונה, בתרגומו האנגלי של מיטשל, בדרך חכמה ומרתקת.

קושי תרגומי נוסף, מינורי יותר אולי אבל משמעותי בלי ספק, נוגע לתרגום הפנייה בלשון נוכחים: "אם תראו" ו"תגידו לו" (ההדגשות כאן ובהמשך שלי, ד"מ). באנגלית של ימינו אין כידוע אפשרות להבחין בין גוף שני יחיד לבין גוף שני רבים: בשני המקרים הגוף הוא you נטול הזהות המגדרית או המספרית, ונטיית הפועל זהה. מיטשל וכרמי נאלצו אפוא שניהם לתרגם "if you see" ו"tell him". בצרפתית המצב דומה: אין כל אפשרות להבחין בין פניית כבוד לנוכח יחיד לבין פנייה לנוכחים – בשני המקרים כינוי הגוף הוא vous ונטיית הפועל היא זהה. גארל ומוזס תרגמו אפוא שניהם: "si vous voyez" ו"dites-lui". בספרדית ובגרמנית, לעומת זאת, אין בעיה כזאת, ושני המתרגמים יכלו להעביר את הפנייה לנוכחים כלשונה. בתרגומים לאנגלית ולצרפתית נעדר אם כן בהכרח משהו מהממד האתי של הציווי ושל העדות, הכרוך לבלי הפרד בעצם הפנייה לקוראי המילים הללו בלשון רבים. כפי שכותב אמיר אשל:

בחלל שפותח השיר יש עוד ממד, מהותי: ממד הציווי. חוה איננה רק מעידה בלשון הווה על השבר הנורא, על השואה. היא איננה רק מבטאת את עוצמת הזעזוע בהכרה שלנוכח הקרון החתום הפכנו כולנו לבני קין. חוה של פגיס גם פונה ישירות לקוראי השורות שנכתבו בקרון ואומרת להם: 'תגידו'. כלומר השיר שולל ישירות או בעקיפין את האפשרות שקוראי המילים יסתפקו במחשבה על מהות החיה האנושית לנוכח מעשיה בעידן המודרני, אלא גם פונה אליהם במובהק ומדגיג את הצורך לומר, ובהתאם את הצורך לעשות. מול האמירה הנאצית, מול שיח ההשמדה של אידאולוגיית הגזע שהובילה להשמדה פיזית, מציע השיר: יש אפשרות לקרוא (את מה שנכתב בקרון כמטפורה למציאות ההשמדה), ויש חובה לומר, חובת 'תגידו' – החובה להציב שיח שיהיה האחר להשמדה, לשתיקה. שיח שאולי אף יוביל למעשה.<sup>20</sup>

מסירת הממד האתי הזה באמצעות שימור לשון הנוכחים בתרגום אינה נתונה בידי המתרגמים, אלא תלויה כאמור באילוצים אובייקטיביים הנובעים מן הפער בין השפות. מקרה שונה בתכלית הוא תרגומו של שם התואר "גדול" ("אם תראו את בני הגדול"): חלק מהמתרגמים בחרו לפרש את שם התואר במשמעותו המשפחתית והכרונולוגית, דהיינו במשמעות הבן הבכור. כך, למשל, חררדו לוין כותב בספרדית *mi hijo mayor*, ואילו ט. כרמי כותב בתרגומו האנגלי: *my older boy*. אלא שחזקה על דן פגיס שהכיר את שם התואר "בכור" בעברית, ולא זו בלבד שהכיר אותו, אלא שבחר בחירה מודעת לא להשתמש בו בשיר הזה, אלא לבכר על פניו

20 אשל, הערה 16 לעיל, עמ' 60–79. עמ' 70.

את שם התואר הגנרי יותר "גדול". בחירתו ב"גדול" ולא ב"בכור" נראית במבט ראשון מוזרה מעט, כמעט עילגת במתכוון, שהרי יש בעברית מילה שגורה ומדויקת יותר לתיאור מקומו הכרונולוגי של קין במשפחתו. יש לשער שפגיס הכריע במועד לטובת המוזרות המסוימת הזאת, דווקא משום שביקש לחרוג מן הסיפור המשפחתי-מיתי ולאפשר לקורא לפרש את "קין", הרוצח הראשון, פירוש כללי ועקרוני יותר. אפשר שגם לכאן מתגנב משהו מן האירוניה הפגיסית המוכרת, שהרי בשם התואר "גדול" גלום כמעט בהכרח שיפוט חיובי, בניגוד ל"בכור" הניטרלי-עובדתי.

רק בשניים מהתרגומים שבחנתי לא נעשה ניסיון "ליישר" את המוזרות המסוימת שבבחירה בשם התואר "גדול": מישל גארל בוחר, בתרגומו הצרפתי, להעביר את המילה "גדול" כפשוטה ומתרגם את הצירוף "בני הגדול" ל-*mon grand fils*. ואילו אנה בירקנהאואר כותבת בגרמנית: *meinen großen Sohn*. בחירתו של סטיבן מיטשל גם הפעם היא המפתיעה מכולן: הוא כותב *my other son*, בני האחר. זהו פירוש מרחיק לכת קמעה, אך מאתגר ללא ספק: מיטשל סומך על היכרותו של הקורא עם הגנאלוגיה של משפחת אדם הראשון, ואינו מוצא לנכון לציין את עובדת היותו של קין בנם הבכור של אדם וחוה. מאידך גיסא, הוא אינו מתרגם את שם התואר "גדול" כלשונו, אלא מעצים כמדומה את האירוניה הפגיסית מתוך כך שהוא מטמיע לתוך השיר את רעיון ה-*otherness*, ומחיל אותו דווקא על הרוצח – על קין – ולא על הקורבן.

#### 4. אותיות גדולות, אותיות קטנות: התרגום המזיז של מיטשל

מיטשל בוחר בחירה מרתקת נוספת, ומתרגם את השיר כולו (פרט לכותרתו, כאמור) בלי להשתמש כלל באותיות רבתי, *capital letters* – לא בתחילת משפט וגם לא בשמות פרטיים. הוא נסמך בזה על המורשת המודרניסטית של א"א קאמינגס (1894–1962), שוויתר כליל, בחלק ניכר משירתו, על השימוש באותיות רבתי.<sup>21</sup> ההחלטה התרגומית המבריקה הזאת היא הרבה יותר מאשר עניין גרפי גרידא: זהו אקט פואטי מרחיק לכת, המציב למעשה את פגיס-האנגלי, בדומה לא"א קאמינגס, בקוטב ה"ענייני" וה"יומיומי" ביותר של השירה המודרניסטית, הקוטב הרחוק ביותר שבאפשר מכל סמליות שירית או אלגוריה. זוהי, במשתמע, פעולה המכוונת נגד ריבוי אותיות הרבתי שנקטו משוררי הרומנטיקה, ואחריהם הסימבוליסטים ויורשיהם בדורות הראשונים של המודרניזם השירי.

כדי להבין את האקט הזה לאשורו יש לבחון בקצרה את ההיסטוריה של השימוש השירי באותיות ה"גדולות". המשוררים הרומנטיים בני המחצית הראשונה של המאה התשע-עשרה שאלו את השימוש באותיות רבתי בראש מילים מסוימות, מן הנוהג

21 ראו: בעניין זה את אחרית הדבר של אורי הולנדר לספר שיריו של קאמינגס בתרגומו: אורי הולנדר, "כשאבי בעולם: על שירת א.א. קאמינגס", טל ניצן-קרן (עורכת) קאמינגס: שירים, [חמ"ד]: קשב לשירה, 2004, עמ' 57–61. למחקר נרחב על יצירת קאמינגס ראו: Norman Friedman, *E. E. Cummings: The Art of his Poetry*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1960

המסורת הנקוט בהדפסות כתבי הקודש. שכן, בצרפתית, באנגלית ובשפות נוספות<sup>22</sup> נוהגים לסמן באות רבתי לא רק מילים כ־God ו־Dieu, אלא גם התייחסויות עקיפות יותר לאל ולישוע. כך, למשל, בתרגומים אנגליים של הברית החדשה ובטקסטים דתיים בכלל, נוהגים על פי רוב לכתוב את המילה he, כאשר היא מתייחסת לישוע, באות גדולה: He, גם כשהיא מופיעה באמצע משפט. משוררי הרומנטיקה חילנו את הנוהג הזה ובחרו להחיל את השימוש באותיות רבתי על מושגים "גדולים", שהופיעו תדיר בשירתם, גם כאשר לא היה להם כל קשר ישיר לעניינים שבדת. כך, למשל, אפשר למצוא בשירה הרומנטית אותיות רבתי בראש שמות־עצם כמו "יופי", "אין־סוף", "תהום", "טבע" וכיו"ב. השימוש הגרפי הזה כמו מאליה את המושגים הללו ומשווה להם מעין נופך טרנסצנדנטי. משוררי הסימבוליזם, במחצית השנייה של המאה התשע־עשרה, הלכו צעד אחד נוסף, והשתמשו באותיות רבתי לא רק במושגים "גדולים" והרי־עולם, אלא גם בשעה שביקשו לשוות למושג יומיומי מסוים נופך סמלי, אלגורי ו"כללי".

מתרגמהן העבריים של השירה הרומנטית, הסימבוליסטית והפוסט־סימבוליסטית (וכמוהם גם מתרגמי כתבי הקודש הנוצריים) מצאו עצמם נאלצים לותר על הנוהג הזה, ולהתעלם בתרגומיהם מהשימוש שנעשה בטקסטים המקוריים באותיות "גדולות". שהרי בעברית אין כל הבחנה בין אותיות "רבתי" ואותיות "קטנות", וממילא אין דרך לשחזר בה באופן אדקוואטי את השימוש באותיות רבתי כדי לסמן "האלהה" או אלגוריה של מושג זה או אחר. ודאי, תאורתית היה אפשר "לייצר" אותיות רבתי באופן מלאכותי, על ידי הגדלה או הדגשה של גופן האות הראשונה במילים העבריות הרלוונטיות, או אולי על ידי הבחנה בין אותיות דפוס ואותיות כתב. אלא שאיש ממתרגמי השירה העבריים לדורותיהם לא ניסה את כוחו, למיטב ידיעתי, ביצירת אלמנט גרפי־תוכני מלאכותי כזה, ואין פלא בכך, שכן יצירת "אותיות גדולות" יש מאין תיתפס כמעט בהכרח כאקט עקר, זר בתכלית לנטייתה של העברית.

בחירתו של מיטשל לבטל ביטול מוחלט את האותיות הגדולות, הן בתחילת השורות והן בראש השמות הפרטיים המופיעים בשיר, צריכה אפוא להיקרא על הרקע ההיסטורי־שירי הזה. עם זאת, יש לשים לב שהוא לא נקט צעד דומה בשיריו האחרים של פגיס הכלולים בקובץ, שבהם נפתחת כל שורה חדשה באות רבתי, כמקובל בשירה האנגלית־אמריקנית. לא זו אף זו, גם כאשר מתרגם מיטשל את השמות "הבל" ו"קין" (בשירים "אוטוביוגרפיה" ו"אחים", למשל),<sup>23</sup> הוא כותב אותם כמקובל באנגלית: Cain ו־Abel, ולא באותיות קטנות כבשירנו.

אם כן, מדוע בחר המתרגם לבטל את השימוש באותיות גדולות דווקא בשיר "כתוב בעיפרון בקרון החתום"? דומני שבחירה זו נובעת משלושה טעמים מרכזיים. ראשית, יש לזכור כי הקונוונציה המסורתית שלפיה כל שורת שיר חדשה מסומנת בתחילתה באות רבתי, נועדה, בראש וראשונה, לקיים הבחנה גרפית (וממילא גם תודעית) בין טקסט

<sup>22</sup> יש לציין כי הגרמנית שונה בעניין זה ממרבית שפות אירופה, שכן כל שם עצם באשר הוא מסומן בה באות רבתי.

<sup>23</sup> Mitchell הערה 5 לעיל, עמ' 15–16, 17–18.

שהוא ”שירה” לשאר טקסטים, וכמו להזכיר במרומז את היות השירה ”שפה בתוך שפה”.<sup>24</sup> כאשר המתרגם האמריקני בוחר להימנע מן הקונוונציה הזאת דווקא ב”כתוב בעיפרון בקרון החתום” (אך לא בשיריו האחרים של פגיס), הוא כמו מבקש להצהיר שבמקרה שלפנינו אין המדובר כלל ב”שירה” כפשוטה, אלא במקטע חיים, כלומר, בטקסט שאין לקרוא אותו כיצירת אמנות אלא כדיווח בלתי מעובד, כביכול, הנטול כמות שהוא מן המציאות ההיסטורית. במילים אחרות, באמצעות סימון גרפי זה מיטשל כמו מטעים את צביונו הדוקומנטרי של המונולוג, ומדגיש את אופיו החטוף, הדיבורי והמקוטע.

שנית, באמצעות האקט האנטי־קונוונציונלי הזה מביא מיטשל אל האנגלית משהו מן ה”חריגות” המאפיינת את השיר במקור, חריגות שבאה לידי ביטוי הן בקטיעתו הפתאומית (”תגידו לו שאני”), הן בהיעדר המוחלט של סימני פיסוק, והן באפשרות הקריאה ה”מעגלית” (”תגידו לו שאני כאן במשלוח הזה” וכו’) של השיר, כמעין לולאה אין־סופית.

שלישית, היעדרן המוחלט של האותיות ה”גדולות” כמו מחקה במידת מה את הקונוונציה העברית (שהרי בעברית אין כידוע הבחנה בין אותיות ”גדולות” ו”קטנות”), ומתוך כך מקנה לתרגום האנגלי איזו ”עבריות” מדומיינת, איזה נופך זר עקרוני, שמיטשל חש אולי שבתרגום השיר הספציפי הזה יש בו צורך יותר מאשר בשירים אחרים של פגיס.

בשל ההחלטה רבת המשמעות הזאת יש לקטלג את תרגומו של מיטשל לשיר כתרגום המכוון לשפת המקור (source oriented) יותר מאשר לשפת היעד (target oriented),<sup>25</sup> כלומר כתרגום המבקש להדגיש, בתוך שפת היעד, את אופיו הזר של הטקסט, על מבנהו וצורתו בשפת המקור, ולהשריש בה משהו מצביון שפת המקור ותרבותה. יתר על כן, על פי הדיכטומיה בעלת ההשלכות האידאולוגיות, בין תרגום ”מביית” (domesticating translation) ותרגום ”מִזִּיר” (foreignizing translation),<sup>26</sup> תרגומו של מיטשל ל”כתוב בעיפרון בקרון החתום” עשוי להצטייר כמקרה מובהק של הזרה. אך את הדיון המפורט יותר בהשלכותיה התודעתיות ואולי אף האידאולוגיות של בחירתו התרגומית של מיטשל מוטב להשאיר בידיהם של חוקרי התרגום והשירה האנגלית־אמריקנית, ולבחון אותה בתוך ההקשר של מערך הנורמות התרגומיות שאִפִּיין את המודרניזם האמריקני במחצית השנייה של המאה העשרים.

24 לפי הגדרתו של פול ואלרי. פול ואלרי, ”מצב בודלר”, שארל בודלר, פרחי הרע: מבחר, מצרפתית: דורי מנור, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997, עמ’ 90–102. עמ’ 101.

25 על הדיכטומיה בין target-oriented translations לבין source-oriented translations ראו: Gerard McAlester, ”The Source Text in Translation Assessment”, Gunilla M. Anderman and Margaret Rodgers (Eds.), *Word, Text, Translation: Liber Amicorum for Peter Newmark*, Clevedon: Multilingual Matters, 1999, pp. 169–175; Jean-René Ladmiral, *Sourcier ou cible: les profondeurs de la traduction*, Paris: Les Belles Lettres, Coll. Tractologiques, 2015

26 Mona Baker (Ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London and New York, 1998, pp. 240–242

## 5. ה־dasein, נחש האורזבורוס והפואטיקה של השתיקה: מה עושים עם ה"אני"

## העברי?

אניח אפוא לעת עתה לתרגום של מיטשל, ואגש אל נקודת הכובד האמיתית של השיר של פגיס, ואל הקושי הדרמטי והעקרוני ביותר שכרוך בתרגומו לשפות אחרות, ובפרט לשפות שאינן שמיות. כוונתי היא כמובן לשורה החותמת: "תגידו לו שאני". מדוע אני מדבר על שפות לא שמיות דווקא? מפני שבעברית, כבשפות שמיות אחרות, לא קיימת נטיית הווה של הפועל "להיות" וגם אין לנו בה צורך מיוחד – די לנו לומר: "תגידו לו שאני", והכול כבר נאמר. ואילו השפות האירופיות מחייבות כאן הכרעה ברורה. האם יכתוב המתרגם האנגלי I tell him that I am או I tell him that I? והאם יכתב בגרמנית I sagt ihm daß, ich bin או I sagt ihm daß, ich? זוהי שאלה כבדת משקל, שראוי לתת עליה את הדעת.

בעברית, המילה החותמת "אני" מתפרשת קודם כול כקטוע פתאומי ודרמטי של הטקסט. מה שנקרא בתורת הרטוריקה aposiopesis<sup>27</sup> כלומר הפסקה פתאומית בעיצומו של רצף רטורי, מתוך חוסר יכולת או חוסר רצון להמשיך, מצב שבו הדובר נותר כביכול חסר מילים.<sup>28</sup> אגב, המילה aposiopesis הולמת במיוחד במקרה שלנו, הואיל והיא נגזרת מהמילה siōpē, "שתיקה" ביוונית. ועל השתיקה הפגיסית הזאת – השתיקה שאחרי הטראומה – יש כידוע הרבה מה להגיד.<sup>29</sup> "פואטיקה של שתיקה", הגדירה תמר יעקבי את האמנות של פגיס.<sup>30</sup> עם זאת, היו שראו בקטוע הזה סמל עקרוני וכללי הרבה יותר, כמעט הצהרה אידאולוגית. ראו למשל את דבריו של דוד ארן, התופס את שורת הסיום של "כתוב בעיפרון בקרון החתום" כסמל ל"חוסר האפשרות לכתוב שירים אחרי אושוויץ":

Richard A. Lanham, *A Handlist of Rhetorical Terms*. Berkeley, LA and London: University of California Press, 1991, p. 20

28 שתי דוגמאות קלסיות של אפוסיופסיס: במחזה פדרה מאת ראסין מבקשת פדרה להתוודות באוזני אומנתה על אהבתה האסורה, אך מרוב התרגשות ובהלה אין היא מצליחה להגות את שמו של היפוליטוס אהובה: "הִנֵּה יִתְגַּל לְךָ סוּד הַזֶּעֶנָה. / אֶהְבֵּתִי... שְׁמוֹ נוֹתֵן בִּי רֵעַד... חֵיל נִרְעַד... אֶהְבֵּתִי אֶת... (ז'אן ראסין, פדרה, מערכה 1 תמונה 3, מצרפתית: נתן אלתרמן, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1977, עמ' 22). בהמלך ליר שקספיר משתמש בתחבולה זאת כדי לבטא את סערת רוחו של המלך הזועם על שתי בנותיו: "מְכַשְׁפּוֹת מְעֻנְתוֹת, אֲנִי אֶפִּיל כְּאֵלָה נְקֻמוֹת עַל רֹאשׁ שְׂתִיכּוֹ שְׁהוֹלֵם כְּלוֹ – אֲנִי עוֹד אֶעֱשֶׂה דְבָרִים כְּאֵלָה שְׁ – מֶה הֵם אֲנִי עוֹד לֹא יוֹדְעִי, אֲךָ הֵם יְהִיוּ אֵימַת הַאֲדָמָה!". ויליאם שקספיר, המלך ליר, מערכה 2, תמונה 4. מאנגלית: דורי פרנס. מתוך האתר "שקספיר ושות'".

29 כדברי פגיס בשירו "עקבות": "אֲנִי שׁוֹקֵעַ כְּלִי / בְּחֻקֵי הַבְּלִשְׁנוֹת הַשְּׂמִימִית וְלוֹמֵד / נְטִיזוֹת, פְּעִלִים, שְׂמוֹת / שֶׁל שְׂתִיקָה" (פגיס, כל השירים, הערה 1 לעיל, עמ' 144). מעניין להזכיר בהקשר זה את דבריו של פאול צלאן, שיצירתו השירית, החותרת כביכול אל השתיקה, עושה שימוש נרחב מאוד באפוסיופסיס. ב"נאום המרידיאן" שלו מדבר צלאן על "היאלמות נוראה" העוצרת את הנשימה ואת המילים, ומגדיר את השירה כ"תפנית נשימה". פאול צלאן, סורגשפה, מגרמנית: שמעון זנדבנק, תל אביב: הקיבוץ המאוחד וספרי סימן קריאה, 1994, עמ' 135.

30 Tamar Yacobi, "Fiction and Silence as Testimony: The Rhetoric of Holocaust in Dan Pagis", *Poetics Today* 26, 2 (2005), pp. 209–255. p. 222

השתתקותה־השתנקותה של חוה בקרון החתום היא [...] בראש וראשונה ”חוסר האפשרות לכתוב שירים אחרי אושוויץ”, כדבריו של תאודור אדורנו. [...] אם אני מבין נכון את המשפט של אדורנו, הרי פירושו שהזוועה היא כל כך גדולה, ורובצת במידה כזאת על החיים בשלמותם (לפחות אצל מי שנותר בו עדיין ולו שמץ של תחושה מוסרית), שלא ייתכן עוד פורקן, ולא כל שכן לא ייתכן כל פורקן אמנותי. ופורקן אמנותי הוא תמיד סיפוק, הנאה, ומי יתן לעצמו או לאחרים רשות לשאוב סיפוק וליהנות ממה שהוא קשור בשואה?<sup>31</sup>

עוד מעניין להזכיר בהקשר זה את קביעתה המהדהדת של סדרה דיקובן אזרחי, הכותבת בדבריה על שירו של פגיס: “lack of closure here is the absolute refusal of art as triumph over mortality”<sup>32</sup>.

אלא שבדבריהם אלה, ארן ודיקובן אזרחי מביאים בחשבון למעשה רק את הקיטוע, ומפחיתים מחשיבות העובדה שאותה מלת סיום קטנה, ”אני”, מתפקדת גם ברובד אחר לגמרי, הפוך כמעט: היא מאפשרת לשיר, כידוע, להשתלשל כלולאה, ומאפשרת לאמירה להתחיל מחדש: תגידו לי שאני כאן במשלוח הזה, וגו’.<sup>33</sup>

אם יבחר המתרגם האמריקני לכתוב *tell him that I*, אם יחליט המתרגם הצרפתי לכתוב *dites-lui que je*, הוא יעביר למעשה לשפתו *אך ורק* את הקיטוע, *אך ורק* את השתיקה. הטרגיות תהיה חריפה עוד יותר מאשר במקור, וכך גם התחושה הכמו־דוקומנטרית. לעומת זאת, אם יכתוב המתרגם *tell him that I am* או *digánle que yo soy*, יתפקד הפועל כאוגד תחבירי, והשיר יוכל להשתלשל כלולאה בלתי־נגמרת, כמעין נחש אורובורוס שירי שאוכל לנצח את קצה זנבו. אבל – אבוי – הקיטוע ייעלם.

יתר על כן, במקום קיטוע טרגי וסופי נקבל כאן סוף אופטימי בהרבה. שהרי לנטיית ההווה של הפועל *to be* בשפות אירופה השונות יש לא רק משמעות של פועל עזר דקדוקי, של אוגד שמאפשר באמת להגיד *tell him that I am here in this carload*. יש לו גם משמעות אבסולוטית. כששיר מסתיים במילים *tell him that I am* אנחנו יכולים לפרש שכביכול דווקא ברגע הרה הגורל הזה, דווקא בקץ כל הקיצים, *I am*. אני נהיה אני, במלוא מובן המילה. *dasein*, כהגדרת הפילוסופים דוברי שפת אמו של פגיס. אופטימי מדי? אולי. מופרך? לחלוטין לא. ובכל זאת מעניין להיווכח שכל המתרגמים שבחנתי את

31 דוד ארן, ”היופי והאין בשירת דן פגיס”, על המשמר, 25.3.1994.

32 Sidra DeKoven Ezrahi, *Booking Passage: Exile and Homecoming in the Modern Jewish Imagination*, Los Angeles: University of California Press. p. 162

33 גם כאן מעניין להשוות את הכפילות הפגיסית הזאת של החתירה אל השתיקה מחד גיסא ושל העדות בצורתה הדיאלוגית מאידך גיסא לכפילות דומה המתקיימת תדיר ביצירתו של פאול צלאן. ראו בעניין זה את דבריו של שמעון זנדבנק בסוף הדבר שלו לקובץ תרגומי צלאן: ”והרי אין מתן עדות אלא בדיבור, דיבור באוזניו של מישהו, וזה אינו מתיישב לכאורה עם הניטייה העזה להיאלמות” (המרדיאן) המאפינת את שירת צלאן. אלא שהעדות שצלאן מבקש לתת אינה עדות רק בבחינת ’ד ושמ’, שעם כל מוראותיה היא שייכת לתחום הניתן לביטוי. אלא הוא מבקש לתת עדות מן התחום שמעבר לניתן לביטוי”. שמעון זנדבנק, ”סוף דבר”, צלאן, הערה 29 לעיל, עמ’ 176.

תרגומיהם העדיפו למסור דווקא את הצד הנרטיבי הכמו־דוקומנטרי של השיר, כלומר דווקא את הקיטוע.<sup>34</sup>

מכל מקום, בזכות התרגומים אנחנו יכולים לראות איך דן פגיס, ששפתו הראשונה היא כידוע שפה אירופית למהדרין, עושה כאן שימוש מזהיר באפשרויות הייחודיות שמאפשרת לו העברית המודרנית.<sup>35</sup> שהרי אנחנו, דוברי העברית המודרנית, מודעים היטב לקיומו של הפועל to be באנגלית, או sein בגרמנית, בנטיית הווה – אבל אין לנו שום דרך לבטא אותו בשפתנו. תרגומי פעם את דקארט. מה נעשה עם הקוגיטו שלו, עם Je pense donc je suis בעברית? אני חושב משמע אני קיים? הרי דקארט לא מדבר על קיום, הוא מדבר על הווייה. שנתרגם "אני חושב משמע אני הווה"? אפשר, אבל אין ספק שזהו פתרון דחק. דרך עקיפין עקלקלה לְדַבֵּר שבמקור הוא פשוט וישיר.<sup>36</sup>

או אם לתת דוגמה קרובה יותר לעולמו של דן פגיס: פאול צלאן (1920–1970), גם הוא יהודי יליד בוקובינה ששפתו הראשונה גרמנית, וגם הוא ניצל שואה, כתב שיר נפלא

34 בניחווחו ל"כתוב בעיפרון בקרון החתום" במסגרת הספר *The Modern Hebrew Poem Itself* מזכיר ג'ון פלסטינר את שתי הקריאות האלטרנטיביות הללו לסיום השיר, אך הוא מכריע לבסוף באופן ברור – בדומה למתרגמו של השיר לשפות השונות – לטובת הקריאה הרואה בקטיעה התחבירית את ייצוגה של השתתקות פתאומית שאחריה אין עוד מילים שניתנות להיאמר. ראו: John Felstiner, "Dan Pagis: 'Written in Pencil in the sealed Boxcar'", Stanley Burnshaw, T. Carmi, Susan Glassman, Ariel Hirschfeld, and Ezra Spicheckler (Eds.), *The Modern Hebrew Poem Itself*, Detroit: Wayne State University Press, 2003. p. 221

35 אי אפשר שלא לשוב להזכר, בהקשר זה, בשורות שכבר ציטטתי כאן מתוך שירו של פגיס "עקבות": "בְּפִי נִבְלָלוּ לְשׁוֹנוֹת רְבוֹת מִדֵּי. אָבַל / עַל פְּרֶשֶׁת הַרְיוּחוֹת הָאֵלֶּה, / שֶׁקָּדַן מְאוֹד, אֲנִי שׁוֹקֵעַ כְּלִי / בְּחֻקֵי הַבְּלִשְׁנוֹת הַשְּׁמִימִית וְלוֹמֵד / נְטִיּוֹת, פְּעִלִים, שְׁמוֹת / שֶׁל שְׂתִיקָה" (פגיס, כל השירים, הערה 1 לעיל, עמ' 144). "חוקי הבלשנות השמימית" הם כמובן לשון נופל על לשון המרמז לחוקי הבלשנות השמית, שבהם עתיד היה פגיס לשלוט שליטה ללא מצרים.

36 "למזלי, הייתי פטור מן הצורך למצוא פתרון חד-משמעי לקושיה זו, שכן, ה'קוגיטו' המהולל אינו מופיע כלשונו ב'הגיונות' (אלא בחיבורו הגדול האחר של דקארט, 'המאמר על המתודה'). אך ברי לי שלא הייתי סומך את ידי על תרגומה העברי המקובל של הנוסחה, דהיינו: 'אני חושב, משמע אני קיים' – תרגום מעגל פינות, המחמיץ לחלוטין, לטעמי, את רוחו של דקארט. אך גם בלא ה'קוגיטו', ה'הגיונות' של דקארט משביעים את המתרגם השמי מרורים, הואיל והפועל être, על מופעיו הדקדוקיים השונים (כלומר הן כפועל-עזר, הן כפועל 'אבסולוטי' המצביע על מושג ההווייה, והן בתורת שם-עצם נגזר, העשוי להיות מתורגם, לפי הצורך, ב'הווייה', כ'ישות' או כ'בריה'), הוא מכשיר לשוני אלמנטרי ומושא מרכזי לתהייה פילוסופית בעת ובעונה אחת. [...]

באין לו אפשרות לבטא את הדברים כהווייתם, נאלץ המתרגם למצוא עצמו נסמך על מעין חוזה בלתי-כתוב, חוזה חשאי ווירטואלי, השב ונכרת כל אימת שהוא ניגש למלאכתו, בינו לבין קוראיו. הוא כמו אומר בנפשו: 'אתה, הקורא, ואני, המתרגם, שנינו אמונים על תרבות המערב, אף ששפתנו עברית. לאזוּיך ולאזוּיך גונב דבר קיומו של הפועל être, או to be או sein, ושנינו יודעים שלא ניתן להטותו בשפתנו. אסמוך אני על ידיעתך זו, סמוך אתה על ידיעתי אני את ידיעתך זו, ויחד נעקוף במידת האפשר את טבעה השמי של העברית. יחד ננסה ללכוד, בכלים הנתונים בידנו, את מושג ההווייה המוכר לנו משפות אחרות – אך מבלי להעלותו על שפתינו'. הודות להסכם בלתי-מנוסח זה ניתן לו, למתרגם, לבטא בעברית, אף אם בקירוב בלבד, את מושג ההווייה המערבי, מושג הכרוך ללא-הפרד בתפיסת עולמה של התרבות האירופית הנוצרית, ובהורותיה, תרבויות יוון ורומא. אולם לעולם קצרה ידו מלבטא את שם ההווייה. השם המפורש נותר, כביכול, אסור להגייה". דורי מנור, "הערת המתרגם", רנה דקארט, הגיונות על הפילוסופיה הראשונה, מצרפתית: דורי מנור, אלחנן יקירה (עריכה מדעית), תל אביב: ידיעות אחרונות, ספרי חמד, ספרי עליית הגג, 2001. עמ' 20–21.



שכותרתו בגרמנית Psalm, "פרק תהילים".<sup>37</sup> השיר, בתרגומו של שמעון זנדבנק, נפתח במילים:

שום איש שוב יוצר אותנו עפר מאדמה,  
שום איש משביע את עפרנו.  
שום איש.<sup>38</sup>

אחר כך הוא נושא תפילה לאותו כוח עליון, לאותה אנטי־ישות, שבגרמנית היא Niemand (ב־N גדולה עכשיו, אחרי שבתחילת השיר אותו niemand הופיע באות קטנה רגילה, במסגרת תפקודו הדקדוקי־תחבירי הרגיל),<sup>39</sup> ובעברית של זנדבנק "שום איש".<sup>40</sup>

יתגדל שמך, שום איש. למענך  
נפרח.  
נגד  
פניך.<sup>41</sup>

ואז מגיע רגע ההוויה: "Ein nichts\ waren wir, sind wir, werden\ wir bleiben, blühend", כלומר: "אין היינו, we are, נהיה תמיד...". העברית פשוט אינה יכולה להכיל את הרגע הזה, את שם ההוויה המפורש מדי הזה. זנדבנק, מתרגם ותיק ומיומן, לא יודע איך להתגבר על הקושי הדקדוקי־תודעתי האינהרנטי, וניגף מולו כליל.<sup>42</sup> את הצירוף היומיומי כל כך הזה – sind wir – we are – הוא מתרגם לצורה המשונה "הויים":

37 על השיר "פרק תהילים" וקשיי תרגומו ראו: John Felstiner, "Mother Tongue, Holy Tongue: On Translating and Not Translating Paul Celan", *Comparative Literature*, 38, 2 (Spring, 1986), 154–155.

38 צלאן, הערה 29 לעיל, עמ' 51.

39 מאליו מובן שההבחנה הגרפית הזאת אינה יכולה להתקיים בתרגום העברי.

40 "שום־איש" (ביוונית: אוֹטִיס) הוא גם השם שבו הציג עצמו אוֹדִיסֵאוֹס לקיקלופ פּוֹלִיפּוֹס (שפירוש שמו, אגב, הוא "המרבה לדבר" – היפוכו הגמור של המשורר החותר אל השתיקה, אם כן. בתרגומו של שאול טשרניחובסקי: "שְׁמִי הוא שוֹם־אִישׁ, זֶה שְׁמִי וְזֶה זְכָרִי בְּפִי כָּל־הָאָדָם, / כִּן תְּכַנְּנֵי הַרְתִּי, גַּם אֲבִי וְגַם רַעִי־עֲמִיתִי". הוֹמֵרוֹס, אוֹדִיסֵאוֹה, שִׁיר תְּשִׁיעִי, שׁוֹרוֹת 366–367, מיוונית: שאול טשרניחובסקי, תל אביב: עם עובד, 1991, עמ' 168.

41 צלאן, הערה 19 לעיל, עמ' 51.

42 במאמר על אודות תרגום שירת צלאן מתייחס זנדבנק לשאלה מהותית זו בקיצור נמרץ: "'sein' בגרמנית, או 'to be' באנגלית, הם אוגדים (מקשרים נושא לנשוא) ובאותה שעה גם פעלים המסמנים קיום. גם 'להיות' העברי משמש בשני התפקידים [...]. כשצלאן כותב בשיר 'הצרה' [...] 'du bist – bist zuhause', הוא מוליד את הפועל הקיומי מתוך האוגד: אתה בבית – ואתה קיים (מתוך היותך בבית). ניסיתי לפתור זאת בעזרת 'הנה' – 'אתה הנך' – 'הנך בבית' (סורג'שפה, עמ' 37), אבל 'הנה' משמש בדרך כלל לא במובן הקיומי אלא לצורך הדגשה, ולכן הפתרון אינו מספק." (שמעון זנדבנק, "לתרגם את צלאן: הרהורים על תרגום שירה", בזכות המשוגעים לדבר: מבחר מסות ומאמרים על ספרות ועל ביקורת התרבות, תל אביב: ידיעות אחרונות ספרי חמד, 2016, עמ' 352). אכן, הפתרון שמציע זנדבנק בתרגומו אינו יכול להיחשב פתרון מספק. אך בשם ההגינות ראוי לומר כי ספק אם יש בכלל בנמצא פתרון מיטבי במקרה הזה.

אין

היינו, הויים, נהיה

תמיד, פורחים:

שושנת האין,

שושנת שום איש. [...]<sup>43</sup>

העברית המודרנית, בת סוררת למשפחת השפות השמיות שמתפקדת במובנים רבים כאילו הייתה שפה מערבית, אינה מציעה לנו פתרון אמתי לבעיה הזאת. היעדר צורת ההוויה הוא בנפשה, והוא גם סוד מסודות קסמה. התסכול הנשגב הזה שהורישה לנו העברית הקלסית תמיד מזכיר לי את מצבו של משה רבנו מול הסנה הבוער, בשעה שהוא מפציר באלוהים שיגלה לו את שמו. "אהיה אשר אהיה", משיב לו אלוהים. "כה תאמר לבני ישראל, אהיה שלחני אליכם".<sup>44</sup>

דן פגיס, ששפתו הראשונה היא גרמנית,<sup>45</sup> ידע היטב את התסכול הנשגב הזה, אבל הוא ידע גם לנצל ביד אמן את הרגע העמוק של הבלתי-ניתן-להגיה, ודווקא מתוך האיסור שאוסרת עלינו העברית להטות את שם ההוויה בהווה, הוא הצליח ליצור רגע שירי נדיר בעוצמתו. בשורה הזאת, "תגידו לו שאני", הוא כמו נוקם את נקמתה של העברית המודרנית ומעביר את התסכול אל השפות האירופיות דווקא, אל שדותיהם של מתרגמיו הרבים והנבוכים.

אוניברסיטת תל אביב ו-INALCO

43 שם, שם. השוו לתרגומו של נתן זך לשיר זה: "איש לא יכיר אותנו שוב מעפר וחומר, / איש לא יחיה את אפרנו. / איש לא. // ברוך אתה, איש לא. / למענך אנחנו רוצים / לפרוח / לקראתך. // לא-כלום / היינו, עודנו, גם / ניוותר, פורחים: ורד הלא-כלום, הלא / איש, איש לא [...]" (פאול צלאן, "מזמור תהלים", מגרמנית: נתן זך, ידיעות אחרונות, 17/5/1991). נתן זך עקף אפוא את הבעייתיות בדרך שונה, ותרגם את wir sind ל"עודנו".

44 שמות ג, 14.

45 אנה ביקנהאור, מתרגמת שירתו של פגיס לגרמנית, מעירה: "במהלך העבודה על התרגום עלה בי הרושם כי אני מחזירה חלקים מסוימים מן השירים אל השפה שבה נהגו. [...] ערך מוסף לתרגומי נובע משפת האם וההוויה של פגיס בשנותיו הראשונות" (מצוטט בתוך, נילי רחל שרף גולד, "להקשיב לה לפחות עכשיו": הבגייה בשפת האם ביצירתם של הופמן, זך, עמיחי ופגיס, מכאן יב [חש"ד], עמ' 15). פגיס עצמו העיד, בריאיון שערכה אתו יאירה גינוסר: "אני שייך לשפה הגרמנית". יאירה גינוסר, "לקרוא בשם, לנקוט עמדה", עיתון 77, 38 (1983), עמ' 32-33.