

"הוא בא ונוטל את לשוני": על חרגום [ה]עצמי כעדות אצל טוביה ריבנר

מיכל בן-חורין

הבלתי נתן להאמר
מכרסם
את כל המלים¹

השיר האחרון בספרו של טוביה ריבנר, שבע"עשרה, שראה אור לפני מספר חודשים איננו מותיר מקום לספק: יש דבר מה טוטלי במינימליזם הזה, המכרסם לא רק בלשונה של השירה, אלא אפילו בניסיון לומר דבר מה על השירה, שירתו של ריבנר. שכן מה עוד ניתן לומר אחרי שהכול כבר נאמר על הבלתי-ניתן-להיאמר? זאת ועוד, נראה שאין זו רק המילה, אלא אף הרצף הסמיוטי, המוזיקה שבמילה, שמכורסת, נחתכת, ונאלמת אל תוך דממה:

מלים נעשו
גויות. מוזיקה הפכה
ללעלוע, ל²

ובכל זאת, ריבנר מוסיף לומר ומזמין בתוך כך את קוראיו לחשיבה נוספת, מאתגרת, על הפרדוקס השב ועולה משיריו השונים: "יש דברים שהכתב מתפוצץ תחתם. / יש שיר שְׁאֵינְנו שִׁיר"³. שורה פואטית זו מנסחת את הסתירה הנגלית ברבים משיריו של ריבנר – חיוב השירה מרוחה של השלילה: זהו ה"אלשיר" (Ungedicht), המתכתב אולי, או מבקש להשיב ל"שירשקר" של פאול צלאן. בעוד צלאן מדבר על "עדות ניצחת" שאיננה יכולה להימצא למשורר ולנמעניו ב"שיראין" (Genicht) שבו מתערבלים ומותכים זה בזה ה"שיר" (Gedicht) וה"אין" (Nicht), הרי שריבנר מחלץ את העדות דווקא מתוך "שיר שאיננו שיר". הבלתי-ניתן-להיאמר חוזר כמובן אל משנתו של תאודור אדורנו, אשר טבע בשנת 1949 את המימרה הידועה כי "לכתוב שירה אחרי אושוויץ זהו מעשה ברברי"

1 טוביה ריבנר, שבע"עשרה, רעננה: אבן חושן, 2018.

2 ריבנר, שם.

3 טוביה ריבנר, כמעט שיחה, תל אביב: קשב לשירה, 2002, עמ' 40.

(nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch).⁴ גם לאחר ששב ותיקן, והעמיד בהקשר, וסייג, הוא לא חזר בו מטענתו; והמשפט הזה כבר היה לאחת מאבני היסוד של השירה הגרמנית לאחר הקטסטרופה של מלחמת העולם השנייה. המשוררים לא חדלו לכתוב, כידוע, גם לא בגרמנית. את צלאן הרי כבר הזכרנו. וגם ריבנר, המגדיר עצמו כמשורר ישראלי, בן להורים יהודים, שנולד בברטיסלאבה שבסלובקיה, כותב, ומוסיף לכתוב, גרמנית, לצדה של העברית. גרמנית ועברית – באיזה מובן, אפוא, טמונה בצמד הזה עדות נוספת על הבלתי-ניתן-להיאמר, זה המכרסם את כל המילים? איזה יחס מכוננות שתי השפות הללו ביצירתו של ריבנר? אטען כי הימצאותן יחדיו של הגרמנית והעברית בזיקה מורכבת של הדהוד, המרה ותרגום מגלמת אופן ייחודי של עבודת זיכרון. מכאן שעניינו של המאמר איננו בניתוח שירתו בעברית של ריבנר, על אופקיה הבינ-מדיומיים, אלא בהדגשת היחס בין עברית לגרמנית ובעיקר בחינת מקומו של התרגום העצמי בעיצובה של עדות פואטית. מפרספקטיבה זו אבקש להרחיב את שדה המחקר של ביקורת ופרשנות ריבנר.

ריבנר ואדורנו: על שירה וקטסטרופה

בשנת 2004 הוזמן ריבנר לפרנקפורט שבגרמניה לקרוא משיריו שתורגמו לגרמנית. בתום הקריאה נשאל ריבנר, "האם ניתן לכתוב שירה לאחר אושוויץ?". היה זה כמובן רמז עבה למשפט, או ליתר דיוק, לציווי שנורה אי שם בשלהי שנות הארבעים של המאה העשרים אל החלל – מה שנודע לימים כשיח על אודות תנאי האפשרות של שפה או ביטוי (תיעוד), דיבור וכתובה, ובכלל זה סוגיית העדים או העדות לאחר הקטסטרופה.⁵ את דבריו של אדורנו שצוטטו לעיל יש להבין בהקשר ביקורתי של תרבות שאפשרה את צמיחתו של הרייך שלישי בגרמניה. לא השירה כז'אנר ספציפי, אלא דווקא השירה כמכלול של יצירה פואטית ופיוטית (Dichtung) אשר איננה מנותקת מתנאי השיח של חרושת התרבות, עוררו בו חשד עז, אם לא לומר בהלה. על כך הוא הרחיב,

4 ראו השורות החותמות את מאמרו. תאודור ו' אדורנו, "החברה וביקורת התרבות", מיכאל מיי-דן ואברהם יסעור (עורכים), אסכולת פרנקפורט (מבחר), מגרמנית: דוד ארן, תל אביב: ספרית פועלים, הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, 1993, עמ' 141-157, כאן עמ' 156-157.

5 ראו את ספרה של דנה אמיר, להעיד על העדים: ארבעה מודוסים של עדות טראומטית, ירושלים: מאגנס, 2018. הספר עוסק בשאלת העדות, ועדותם של ניצולים בפרט, בין היתר בזיקה ליצירות ספרות. בהקשר זה ניתן כמובן לציין אין-ספור חיבורים נוספים, שלא אכנס אליהם במסגרת הדיון הספציפי שבחרתי לפתח ולהציג כאן. בין הידועים שבהם, אשר הפכו לא מכבר לאבני היסוד של השיח התאורטי והתרבותי (הגלובלי והלוקלי) על אפשרויות הביטוי והייצוג לאחר הקטסטרופה של מלחמת העולם השנייה, ראו, למשל: Lawrence L. Langer, *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*, New Haven, CT: Yale UP, 1991; Shoshana Felman and Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, London: Routledge, 1992; Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore: Johns Hopkins UP, 1996; Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore: Johns Hopkins UP, 2001.

למשל בתשובה לשאלתו של ז'אן-פול סארטר "מהי ספרות?". את מהותה של אחראיות מוסרית לפשעי העבר תוך מתן דין וחשבון מתמשך ונוקב בהווה הוא ביקש למצוא במה שכינה "מעורבות"⁶. באמצעות מושג זה שב אדורנו להגדיר מהי, לתפיסתו, ספרות (ובכלל זה שירה) או אמנות במובנה האסתטי הרחב המאפשר בין היתר, ביטוי או ייצוג ביקורתי של הקטסטרופה. מדובר ביצירה שאיננה "מגויסת" אל הפוליטי מחד גיסא, ואיננה מהווה שופר של חרושת התרבות, מאידך גיסא. את מבשריה של פואטיקה או אסתטיקה זו זיהה אדורנו עם פרנץ קפקא, או סמואל בקט, וגם פבלו פיקאסו. תשובתו של אדורנו לא הופנתה רק לסארטר, אלא בראש ובראשונה אל מבקרים, סופרים וקוראים רבים שתהו על קביעתו ולא נמנעו מלהגיב עליה. ביניהם היה כנראה גם פאול צלאן, משורר יהודי יליד צ'רנובין שאיבד את הוריו בשואה, ושהיטיב להעיד בשפת אמו, הגרמנית, לא רק על אפשרותה של שירה לאחר אושוויץ, אלא אף על הכרחיותה. בנאום הנודע "מרדיאן", שנשא לרגל זכייתו בפרס ביכנר בשנת 1960, תיאר צלאן את "תפנית הנשימה"⁷. זהו אותו מהלך, שאת יסודותיו הוא מוצא בדמויותיו של גאורג ביכנר, המבטא תשוקה אל אחר מתוך התנגדות: "השיר עורג אל אחר, הוא זקוק לאותו אחר, זקוק למנגד". להתנגדות פנים רבות; אצל צלאן היא מופנמת, כך נדמה, במעשה הנשימה, כתפנית שיש עמה עצירה או השהייה של הזרימה, המתורגמת גם לשטף ריתמי. במילים אחרות, אי-האפשרות לשירה או הבלתי-ניתן-לייצוג הנגזר מאימת הקטסטרופה מתגלגלים בפואטיקה של צלאן אל "שירה: אולי משמע תפנית-נשימה. מי יודע, אולי השירה עוברת את הדרך – גם את דרך האמנות – לשם תפנית-נשימה כזאת?" או בעצם אל השיר באשר הוא שיר לפי ש"אולי מותר לומר, שבכל שיר כתוב וחוקק ה'20 בינואר' שלו?"⁸. בנאום זה מסמן צלאן את תאריך הפתיחה של ועידת ואנזה אשר במסגרתה נוסח 'הפתרון הסופי' של היהודים במלחמת העולם השנייה. על אף שמדובר בתאריך המופיע בפתיחת סיפורו של ביכנר "לנץ", אין ספק כי האזכור איננו מקרי וכי צלאן מפליא לחבר או לשורר (מלשון *dichten*) בין האירועים. אף כי נהוג להזכירם בנשימה אחת, כפי שעולה למשל מהחיבורים מאירי העיניים של אמיר אשל,⁹ או שחר ברם,¹⁰ אבקש להצביע על ייחודו של ריבנר כמשורר הנדרש לשאלות שהצבעתי עליהן כעת באמצעות כתיבה בעברית ובגרמנית. בשונה מצלאן, השוזר מילים זרות גם מעברית בלשון האם הגרמנית,¹¹ הפתרון שריבנר מציע לסוגית

6 תאודור ו' אדורנו, "מעורבות", מגרמנית: דנית דותן, מכאן 9 (2008), עמ' 235–251.

7 ראו: פאול צלאן, "המרדיאן: נאום לרגל קבלת פרס גאורג ביכנר לספרות, 1960", סורג'שפה, מגרמנית: שמעון זנדבנק, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2013, עמ' 127–141.

8 שם, עמ' 137.

9 ראו: Amir Eshel, *Zeit der Zäsur: Jüdische Lyriker im Angesicht der Shoah*, Heidelberg: C. Winter, 1999.

10 בספרו, המחזרת: שירה, צילום וזיכרון, ירושלים: מוסד ביאליק, 2017, מקדיש שחר ברם תשומת לב נרחבת לשיר "ציריך" שבו נזכר צלאן (ראו: עמ' 110–111). וכן ראו הדיון בצלאן במאמרו, Shahar Bram, "Postcards from Europe: The Workings of Memory and the Role of Language (in Tuvia Ruebner's Postcard Poems", *European Journal of Jewish Studies*, 10:2 (2016) pp. 151–170. p. 157.

11 ראו למשל: Sidra DeKoven Ezrahi, *Booking Passage: Exile and Homecoming in the*

הכתיבה לאחר אושוויץ, טמון בעצם המיקום של מעשה העדות בתווך שבין השפות, שפת אם ושפה זרה, גרמנית ועברית, בלי יכולת להכריע ביניהן, ותוך הידרשות מתמדת והיטלטלות מתמשכת בין שתיהן.

במכתב מספטמבר של שנת 1960 ללאה גולדברג, עמה היה בקשרי ידידות החל משנות הארבעים, ביקש ריבנר כי תרכוש עבורו בנסיעתה לקופנהאגן את ספרו של אדורנו הנרות על ספרות (Noten zur Literatur), לצד ספרו של פאול ואלרי. גולדברג מצדה הספיקה להשיג רק את ספרו של אדורנו, ומשיבה לו במכתבה מאוקטובר: "הנה רואה אתה, כי הגעתי ארצה. אני מקווה שאדורנו הגיע לפני".¹² אם אכן הגיע גולדברג, אם לאו, באותו ערב קריאה בפרנקפורט שבו נדרש ריבנר לקביעתו של אדורנו, הוא השיב כי אומנם אי אפשר לכתוב שירה אחרי אושוויץ, אבל מוכרחים בכל זאת.¹³ ההכרח הזה מתגלם במעשה השירי העיקש, המסרב להותיר את הזירה רק למעשה התאורטי, או לחלופין לשתיקה. במובן זה יש בתשובתו של ריבנר גם אמירה חריפה הנוגעת לטיב העיסוק בשאלות הייצוג והביטוי, העדות והתגובה לקטסטרופה של מלחמת העולם השנייה והשואה, כמו גם לכל אירוע של עוול, דיכוי, אלימות ופגיעה בזולת. דוגמה לכך ניכרת בשיריו הנוגעים לסכסוך הישראלי-פלסטיני, למשל, שחלקם קובצו בספרו כמעט שיחה (2002), וחלקם שלא ראו אור במסגרת קובץ שירים שלם, מתפרסמים לפרקים במוסף הארץ. השירה הכרחית, אפוא, גם כנגד השתיקה, כפי שעולה בבירור משירו "תעודה" שראה אור לראשונה בקובץ שירים למצוא עת (1961), ואשר תורגם על ידי ריבנר עצמו לגרמנית. בשיר זה שב הדובר לספר את קורות אהוביו שנספו באושוויץ, סביו, הוריו ואחותו:

בְּיוֹמֵי אֲנִי קָיָם כְּדֵי לִזְמַר
 לְקוֹלָם הַלֵּילִי כֵּן, כֵּן לְבָכְיָם, כֵּן
 לְאוֹדֵב בְּבֵית אֵינֹתָם, לְנוֹפֵל מִצֵּל קְרוֹתָיו
 עַל פֶּחַד קוֹלֵי לִזְמַר כֵּן
 בְּשֵׁטַח הָרֵיק.¹⁴

- 12 לאה גולדברג, טוביה ריבנר, אולי רק ציפורי מסע: חליפת מכתבים, גדעון טיקוצקי (עורך), תל אביב: ספרית פועלים, 2016, עמ' 117, 119.
- 13 בשיחה שהתנהלה בגרמנית אמר ריבנר את המשפט שצוטט לאחר מכן בעתון פרנקפורטר וונדטאג: "Man kann es nicht mehr, aber man muß es trotzdem tun". Matthias Fallenstein, "Noch Einmal: Lyrik nach Auschwitz? Überlegungen zu Tuvia Rübners Antwort", *Tuvia Rübner lesen. Erfahrungen mit seinen Büchern*. Jürgen Nelles (hrsg.), Aachen: Rimbaud, 2015, pp. 172–179.
- 14 טוביה ריבנר, ואל מקומו שואף: מבחר שירים, מרחביה: ספרית פועלים, 1990, עמ' 43. שיר זה נדפס בתרגום לגרמנית לרגל זכייתו של ריבנר בפרס כריסטיאן ואגנר בשנת 1994. ראו: Georg-Michael Schulz, "Ich bin da um zu sagen. Tuvia Ruebners Gedicht Zeugnis", *Rübner lesen. Erfahrungen mit seinen Büchern*. Jürgen Nelles (hrsg.), Aachen: Rimbaud, 2015, pp. 138–144. p. 139 Gundula Schiffer, "Herz, stirb oder singe: Der Dichter Tuvia Rübner im Lichte seiner Selbstübersetzungen aus den Hebräischen ins Deutsche", Jürgen Nelles (hrsg.), *Tuvia Rübner lesen. Erfahrungen mit*

המטפורה של "פחד הקול" טומנת בחובה את אימת המחפש אחר קולו של הזולת, אולם יודע כי רק קולו שלו ישוב אליו כהד מן השטח הריק. ועם זאת, הכרח הוא לומר – בשיר – זה שיש לקרוא בקול, ולהשמיע.¹⁵ כפי שאבקש להראות, השיר של ריבנר מתברר כאתר פואטי של זיכרון, היכן שדרך הקול, קול האני המשורר, מהדהד גם קולו של אחר. אלא שזה, קול האחר, אצור בשפה האחרת, בראש ובראשונה הגרמנית – הזרה ועם זאת סמוכה כל כך בשירתו של ריבנר לעברית. סוגיית הקול או ההיבט המוזיקלי של השירה אומנם התעוררו לא פעם כאשר ריבנר נשאל מדוע נמנע זמן רב כל כך מתרגום שירתו העברית לגרמנית. ההסבר שנהג לספק נגע לתפיסתו לפיה הייחוד הפיזי או הערך המוסף של השירה טמון בצליל שלה, וזה איננו בר תרגום.¹⁶ התבוננות מן הפרספקטיבה המוצעת כאן מציעה כי האמת, או חלקה לפחות, נמצאת במקום אחר; אולי באתיקה של העדות, מפני שאת צליל קולו של האחר, מי שאת זכרו מוכרח ריבנר לשמר, אין לתרגם; יש להשמיעו כפי שהוא, מובחן ונפרד מקולו של האני. על כן נזקק ריבנר להעמיד את שיריו בעברית בזיקה עמוקה אל הגרמנית, השפה שנושאת את צליל קולם של יקריו שנספו.

ריבנר, שנולד בשנת 1924 בברטיסלאבה, היגר לארץ ישראל בשנת 1941 בהיותו בן שבע עשרה. עמו הגיעו נערים ונערות נוספים שנמנו עם קבוצת הנוער של השומר הצעיר. זמן קצר לאחר מכן, הוא מצא את מקומו בקיבוץ מרחביה, היכן שהוא מתגורר עד היום. בקיבוץ עבד תחילה כרועה צאן, ובמקביל החל לטוות את קשריו עם מהגרים נוספים שהגיעו מאירופה והתגוררו בתל אביב או בירושלים. שניים מהם היו ורנר קראפט ולדוויג שטראוס, שהגיעו מגרמניה, ואשר ריבנר ראה בהם, כפי שהעיד באוטוביוגרפיה, "אבות רוחניים" ומורי דרך; דרכם זכה להעמיק את ידיעותיו ברפרטואר התרבות והספרות הגרמנית.¹⁷ השלישית היתה לאה גולדברג, שמלאה לדברי גדעון טיקוצקי תפקיד מכונן בחניכה של ריבנר "כמשורר, כמשורר עברי דווקא, ובקירובו אל מרכז השדה הספרותי בארץ".¹⁸ הקשר בין השניים שהלך והתחזק בשנות החמישים סבב תחילה סביב שיריו של ריבנר בגרמנית.¹⁹ ואכן הגרמנית מתבררת כמרכזית לא רק עבור הקשר בין ריבנר לגולדברג, שהתגלם ב"אי הגרמני" שיצרו השניים בישראל, אלא אף במכלול יצירתו של ריבנר, והאופן שאפשרה לו מודוס ייחודי של עדות וזיכרון. המורכבות הלשונית שאיננה נפרדת ממרחב תרבותי וגאוגרפי, אינטימי וציבורי, היא גם

seinen Büchern, Aachen: Rimbaud, 2015, pp. 253–275; Rachel Seelig, "Stuttering in Verse: Tuvia Ruebner and the Art of Self-Translation", Amir Eshel, Rachel Seelig (Eds.), *The German-Hebrew Dialogue: Studies of Encounter and Exchange*, Berlin, Boston: Walter De Gruyter, 2018, pp. 77–104.

15 ראו: Fallenstein, הערה 13 לעיל, עמ' 174–175.

16 ריבנר שב ומדגיש זאת באוטוביוגרפיה שנכתבה תחילה בגרמנית ואחר כך בעברית; ראו כאן אחרית הדבר של ריבנר למבחר שיריו מהשנים 1967–1982 שתורגמו לגרמנית על ידי גל-עד ומקל: Tuvia Rübner, *Wüstenginster*, Efrat Gal-Ed, Cristoph Meckel (hrsg. u. übers.), München, Zürich: Piper, 1990, pp. 66–67.

17 טוביה ריבנר, חיים ארוכים קצרים, תל אביב: קשב לשירה, 2006, עמ' 63.

18 ראו ההקדמה לחליפת המכתבים בין גולדברג וריבנר, הערה 12 לעיל, עמ' 12.

19 שם, עמ' 16.

ליבת הזיקה בין עבר להווה. באחרית הדבר למבחר משיריו, שתורגמו מעברית לגרמנית על ידי אפרת גל־עד וכריסטוף מקל בין השנים 1987–1989, ושראו אור בשנת 1990, מנמק ריבנר את המעבר אל העברית: "כתבתי בשפה שכמעט ואינני מדבר בה היום, שפה של "היות בבית" (Zuhause). דרכה הוספתי לשוחח עם הוריי, עם אחותי, עם הסבים שלי, עם קרובי משפחתי וחברי נעוריי – אלה שאין להם קבר". עד שברגע מסוים לא רציתי עוד, הוא מספר, לחיות בעבר, כלומר בשירה. השירה הזו, בשפה הגרמנית שבה דיברו אהוביו שכבר אינם בין החיים, תבעה ניתוק מהווה המתפרץ וגועש בשפה אחרת, כמו גם ממכרים חדשים ובני משפחה שהקים בישראל. אז החל לכתוב עברית – לא כדי למחוק את העבר חלילה, כי זאת בין כה לא ניתן ואין לעשות, אלא כדי לחיות עם העבר, או בסמוך אליו, בהווה.²⁰ המעבר אל העברית נגלה, אפוא, כניסיון נועז לעצב או למצוא מודוס של שיחה עם העבר מתוך ההווה, שאין בו ביטול או מחיקה של האחד על ידי השני. אין מדובר במהלך רפטיבי כחזרה טראומטית והנכחה של אירועי עבר בהווה ("כפיית חזרה"), כשם שאין כאן הכחשה או הדחקה של העבר מתוך צו השעה וציות אידיאולוגי ("שלילת גלות"), אלא באפשרות של קיום בו־זמני של האחד לצד השני, עבר לצד הווה, סמוכים זה לזה בזיקה חד פעמית. הסמיכות הזו מחייבת זרות, כדי שהאחד לא יבלע, או יתפוגג בשני. החלקי – בשלם. וזו נגלית, כאמור, מתוך מלאכת התרגום־העצמי של ריבנר, המתבררת גם כאופן ייחודי של קרבה אל והזדהות עם זולת: אינני זה שהנני.

זהות וזרות: תרגום [ה]עצמי כקריאה [ש]ל זולת

שיריו המוקדמים של ריבנר משנות הארבעים, הנכתבים לאחר שנודע לו על רצח הוריו ואחותו בשואה בשנת 1942, טבועים בחותם המוות ושמירת הזכר של הקרובים לו ביותר. כשנדרש בריאיון משנת 2014 להתייחס למיקומו בשדה השירה העברית החדשה, הוא מציין, כי בניגוד למשוררים בני "דור המדינה" כיהודה עמיחי ונתן וזך, "אני ראייתי הכול דרך הפריזמה של אושוויץ; הם – לא".²¹ שתיים עשרה שנים לאחר הגירתו לישראל, ריבנר עדיין כותב את שיריו בגרמנית בלבד. אל העברית נראה כי הוא עובר רק לאחר שאסון נוסף מתרגש עליו: בפברואר של שנת 1950 אשתו נספתה בתאונת דרכים קטלנית והוא עצמו נכווה אנושות. אז נדמה כי נטש לתמיד את שפת אמו. מבחר משיריו מן השנים 1941–1951, הכתובים גרמנית, ראה אור רק בשנת 1995.²² לעומתם, שיריו בעברית ראו אור כבר בשנת 1957 בקובץ האש באבן בהוצאת ספרית פועלים. קובץ שיריו שבע־עשרה, האחרון עד עתה, ראה אור בשנת 2018 בהוצאת אבן

20 ראו: ריבנר, הערה 16 לעיל, עמ' 66–67.

21 ראו: Toby Perl Freilich, "Tuvia Ruebner Never Stops Mourning the Lost, New English Translations of the 90-year-old's Israel Prize-Winning Work remind us why he's the Doyen of Postwar Poets", *Tablet*, May 12, 2014.

22 Tuvia Rübner, *Granatapfel*, Achen: Rimbaud, 1995

חושן. בתוך כך פרסם ריבנר מעל עשרה קובצי שירה בהוצאת ספרית פועלים ובהוצאת קשב לשירה. לצד אלה, עסק בתרגום מגרמנית של סופרים קְנוּנים כגון: וולפגנג פון גתה, ז'ן פאול ופרידריך שלגל, וכעורך סדרת "טעמים" בספרית פועלים דאג לבחירה ולעריכה של טקסטים מפרי עטם של הוגים גרמנים נוספים, ביניהם פרידריך שילר וולטר בנימין. כמורה וכמרצה באוניברסיטת חיפה הכיר לתלמידיו את וולפגנג פון גתה, תומס מאן, גאורג ביכנר והיינריך פון קלייסט, ופרנץ קפקא, כמובן.²³ אך היה גם כיוון נגדי: בשנות השישים תרגם לגרמנית את הנובלה שבועת אֶמוֹנִים של ש"י עגנון, ולימים תרגם גם את הרומן שִׁירָה; בעת שהות בגרמניה בשנת 1996 לצורך השלמת תרגום הרומן, החל לתרגם גם את שיריו שלו מעברית לגרמנית. לאור התגובות החמות שזכה להן בהצגת התרגומים הללו בערב קריאה במינכן, החליט להוציאם לאור. הקובץ הראשון של שיריו שתורגמו על ידו לעברית ראה אור בשנת 1998.²⁴ מהלך זה נמשך בפרסום שירים מתורגמים נוספים מפרי עטו של ריבנר בהוצאת רימבו (Rimbaud).²⁵ בקובץ האחרון עד עתה הוא מפרסם חלק משיריו המוקדמים בגרמנית שלא ראו אור בקובץ *Granatapfel* לצד תרגום לגרמנית של שירים חדשים שכתב תחילה בעברית. במקביל הוא שב לכתוב גרמנית, ומתרגם אחדים משיריו אלה לעברית. גם את האוטוביוגרפיה שלו הוא יוציא תחילה בגרמנית בשנת 2004 ושנתיים לאחר מכן – בעברית.²⁶ מה מאפיין, אפוא, מהלך זה של תרגום דו־כיווני? איך להסביר את השיבה אל שפת האם לאחר ההתמסרות לעברית – שפת המולדת החדשה, הנעשית לשפת הכתיבה האולטימטיבית, לשון השירה, אך איננה משיגה את האינטימיות והקרבה שחש המשורר ביחס לגרמנית? באוטוביוגרפיה על שתי גרסאותיה, כך ריבנר את המעבר מכתובה בשפה הגרמנית לכתובה בעברית במילה "צזורה", שפירושה שבירה, קריעה המתגלמת בפעולה של עצירה, הפסקה. השימוש במילה זו מרמז למרכזיות הצליל במהלך הרדיקלי הטבוע בחותם השבר, שהלא הצזורה היא השהייה של השטף הריתמי וזרימת הקול. כמעט ניתן לומר: תפנית נשימה. עיון במכלול יצירתו של ריבנר, ובכלל זה שירים שלא פורסמו מעולם, חושף, עם זאת, נרטיב נוסף, המלמד כי ההמרה הלשונית הנזכרת אין פירושה נטישת השפה האחת לטובת האחרת, כפי שאולי נדמה מהניסוח האוטוביוגרפי, אלא ראשיתה של מלאכת התרגום העצמי. התרגום, כך מתברר, כבר

23 ראו: Rübner, הערה 16 לעיל, עמ' 68.

24 קובץ ראשון בתרגום עצמי של מבחר משיריו (מעברית לגרמנית) ראה אור בשנת 1998 בהוצאת רימבו ושנתיים מאוחר יותר התפרסמו שני קבצים נוספים של מבחר משיריו המתורגמים לגרמנית:

Tuvia Rübner, *Rauchvögel: Ausgewählte Gedichte I (1957–1997)*, Achen: Rimbaud, 1998; *Zypressenlicht, Ausgewählte Gedichte II (1957–1999)*, Achen: Rimbaud, 2000;

Stein will Fließen, Achen: Rimbaud, 1999

25 ראו הקבצים שראו אור בהוצאת רימבו: *Von Luft zu Luft: vierzehn Gedichte* (2003); *Wer hält diese Eile aus* (2007); *Spätes Lob der Schönheit* (2010); *Lichtschatten* (2011);

Wunderbarer Wahn (2014); *Im halben Licht* (2016)

26 ראו: Tuvia Rübner, *Ein langes kurzes Leben: Von Preßburg nach Merchavia*, Achen: Rimbaud, 2004

היה שם – תחילה מגרמנית לעברית,²⁷ ומאוחר יותר מעברית לגרמנית. אין מדובר, אם כך, בקטיעה מוחלטת של הגרמנית עם כניסתו של ריבנר אל שדה השירה העברית, אלא בחלל דיפוזי, מעין מרחב ביניים של זיקות, שבו מהדהדות שתי השפות גם יחד, זו לצד זו, כעדות מתמשכת על אחר שאבד.

חליפת המכתבים בין ריבנר לגולדברג מגלה כי ניסיונות התרגום העצמי של שיריו החלו כבר בשנות הארבעים, בין היתר, בעידודה של האחרונה. כך, למשל, במכתב משנות הארבעים (תאריך חסר) כותבת לו גולדברג: "חשבתי הרבה מאוד על שירו היפה, זה שבו בהתחלה עולה הירח. הניסה לתרגם משהו לעברית?".²⁸ על שאלתה של גולדברג השיבה עדה ריבנר במכתבה ממאי 1946: "טוביה לא ניסה לתרגם לעברית את השיר המסוים הזה, ולא אחר. אנחנו פחות או יותר חיים. רוצים לנסוע לחוץ לארץ, לאנגליה וצ'כוסלובקיה לביקור [...] תיקון: טוביה ניסה לתרגם את השיר הזה, אך לא עלה בידו".²⁹ גולדברג מצדה שבה אל הנושא במכתב מ־3 באוקטובר 1949: "שמחתי שהרהבת עוז בנפשך ותרגמת את שירך לעברית, ואכן התרגום איננו רע כל עיקר".³⁰ ארבעה חודשים לאחר מכן אירעה תאונת הרכים הקטלנית. ללא גולדברג, שהגיעה לבקרו בבית החולים, הוא הראה "שיר קצרצר" שחיבר בעברית, והיא דאגה לפרסמו באוקטובר של אותה שנה בעיתון דבר.³¹ קובץ שיריו הראשון יראה אור רק שבע שנים מאוחר יותר. בינתיים, במכתב מ־28 במרץ 1954 כותבת גולדברג לריבנר:

גרעין לספר יש כאן, אבל הרבה דברים יש צורך לגנוז לפי שעה ועל יסוד המבחר הטוב ביותר להמתין להמשך ולהוסיף את מה שתכתוב עוד להבא. יש הרבה שירים יפים אך ישנם גם כאלה שעוד השפה במ בלתי גמישה, 'מתורגמת' במקצת, בעיקר באודות, ששם עצם הצורה היא קצת תרגום, היינו העברה לא אורגנית של צורת לשון אחת לשנייה.³²

בדף סטנסיל שהתגלה בעיזבונה של גולדברג משלהי שנות הארבעים וראשית שנות החמישים מופיעה גרסה גרמנית של "השיר הקצרצר", לצדה של גרסה עברית:³³

27 בהקדמה למבחר שירים שתורגמו מעברית לשוודית וראו אור בשנת 1977 מספר המתרגם, כי במהלך השיחות והקריאות הצמודות שליוו את עבודת התרגום "העביר" ריבנר את שיריו לגרמנית, אולם למעשה היה זה כבר שיר חדש, כלומר שתי גרסאות מקור – עברית וגרמנית. ראו על כך, Fallenstein, הערה 13 לעיל, עמ' 17.
28 גולדברג וריבנר, הערה 12 לעיל, עמ' 34.
29 שם, עמ' 35.
30 שם, עמ' 37.
31 ריבנר, הערה 17 לעיל, עמ' 65.
32 גולדברג וריבנר, הערה 12 לעיל, עמ' 54.
33 ראו הנספח לחליפת המכתבים, שם, עמ' 242–243.

Ich bin nicht der der ich war.	אֵינְנִי זֶה שֶׁהָיִיתִי.
Ich bin nicht der der ich bin.	אֵינְנִי זֶה שֶׁהֵנְנִי.
Ich lebe nicht hier und nicht dort.	אֵינְנִי לֹא כְּאֵן וְלֹא שָׁם.
Ich lebe zwischen Luft und Wasser.	חַי בֵּין אוֹר וּבֵין מַיִם.
Langsam lebe ich im Feuer.	לְאִטִּי חַי בְּאֵשׁ.
Meine Augen sind verbrannt.	עֵינַי שְׂרוּפוֹת.
Meine Hände sind verbrannt.	יְדַי שְׂרוּפוֹת.
Meine Lippen sind verbrannt.	שִׁפְתַי שְׂרוּפוֹת.
Verbrannt sind diese Worte.	שְׂרוּפוֹת מְלִים אֵלֶּה.
Vergisst den der sie stammelt.	זֶה שֶׁלְחָשֵׁן
Er lebt ohne Ort und ohne Zeit.	חַי בְּאַרְוֹן־מֵתִים, מְכַסְּהוּ פְתוּחַ
Er lebt in einem Sarg, sein Deckel ist offen	רוֹאֵה שָׁמַיִם מְרַבְּעִים
Und er sieht den viereckigen Himmel.	עוֹבְרִים.
Weiterzieh.	

לינה ברוך מציינת את התגלית הזו, לפיה ניתן להניח כי השיר נכתב במקורו בגרמנית, לפני שתורגם לעברית, ברצוזה שפרסמה על חליפת המכתבים בעריכת טיקוצקי, ומבקשת לטעון, כי "ריבנר הוא משורר־תורגמן שאינו מתחייב למקור הגרמני או העברי בשיריו וביצירתו בכלל".³⁴ רייצ'ל זליג מתייחסת אף היא לשיר זה במאמרה, ורומזת על האפשרות כי הגרסה העברית היא למעשה תרגום של הגרמנית.³⁵ נדמה עם זאת, כפי ששתיהן מדגישות, כי העניין איננו כלל בשאלת המקור והיעד. בניגוד לדימוי המשורר הכותב עברית, אשר רווח "בתודעה הישראלית" בעקבות ספרי השירה שריבנר החל לפרסם משנות החמישים ואילך, וזכירתו בפרס ישראל בשנת 2008, ארצה להראות, תוך קריאה באחדים משיריו, כי ריבנר מערער תדיר על החיץ בין שפה מתורגמת ומתרגמת, בלי לבטל, עם זאת, את מובחנותן זו מזו. יתרה מכך, לאור השינוי שחל בעשורים האחרונים בתפיסות הנוגעות להיסטוריוגרפיה של השירה העברית המודרנית, ובכלל זה המעבר מנרטיב מונולטי לאלטרנטיבה רב־ואף טרנס־לשונית, מרובת פנים ואפשרויות, מעניינת העובדה כי ריבנר עדיין נתפס כ"משורר הכותב עברית".³⁶ אבקש להציע, אפוא, כי התעלמות מהפן הגרמני של שירתו איננה מאפשרת הכרה מלאה של יצירתו על מכלול סתירותיה ומורכבויותיה, כל שכן כאשר מעמידים לבחינה מחדשת את פואטיקת הזיכרון וסוגיית העדות המעוצבת דרכה.

34 לינה ברוך, "יש הרבה שירים יפים אך ישנם כאלה שעוד השפה בהם בלתי גמישה", הארץ: מוסף ספרים, 7/4/2017.

35 ראו התייחסותה של זליג לשיר זה בהקשר לסוגיית התרגום העצמי. Seelig, הערה 14 לעיל, עמ' 82-80.

36 ראו כאן הערתו של טיקוצקי כי לא נעשה די בחקר שיריו של ריבנר בגרמנית. גולדברג וריבנר, הערה 12 לעיל, עמ' 16.

הגרסה העברית של השיר הראשון שהובא לדפוס, נפתחת בשורות הבאות: "אֵינְנִי זֶה שֶׁהֵיְתִי. / אֵינְנִי זֶה שֶׁהֵנְנִי. / אֵינְנִי לֹא כֵּאֵן וְלֹא שָׁם".³⁷ הפיצול המאפיין את הדובר עשוי באבדה אחרת (אשתו שנהרגה בתאונת הדרכים). הפנייה אל "זה" שאבד מתחלפת בפנייה אל העצמי, המסרב להכיר בפְּדָה שנכפתה עליו בפתאומיות אכזרית, שעה שהאחר מתגלה כאחת מצורותיו הרדיקליות ביותר של האני: "אינני זה שהנני", אומר הדובר, ומטביע במצלול של זהות והבדל את העצמי שהיה לזר, נוכח ונעדר בז־מניית, בדומה לשיר אחר מפרי עטו של ריבנר: "הָאֵישׁ הַמֵּת / מִמֶּתִין / בְּאֵישׁ הַחַי".³⁸ משפטי הזהות בפתח השיר המונה שלוש עשרה שורות, מציגים עם זאת דבר והיפוכו. מהלך זה יהפוך לימים לאחד מן העקרונות הפואטיים המאפיינים את מכלול יצירתו של ריבנר. ההיפוך פועל ברמות שונות: מרחב החיים מתגלה כאתר של חורבן וכליה: "לְאֵטִי חִי בְּאֵשׁ. / עֵינַי שְׂרֹפֹת. / יְדֵי שְׂרֹפֹת. / שִׁפְתַי שְׂרֹפֹת". אברי הגוף הפגועים (עיניים, ידיים, שפתיים) מתבררים כאבריו של מעין מת־חי המוטל בארון מתים, ומתבונן החוצה אל שמים הגזורים לפי מידותיו של (פתח) הארון. הקלקול שאירע למבט הפונה מעולם המתים אל החיים מהדהד גם בקול שנאלם – הדובר לוחש, ומילותיו שרופות. מבקרים שונים הציעו מכלול פרשנויות למילים השרופות, החל מאלוזה מקראית למשה, דרך מוטיבים מדרשיים וקבליים ועד לסוגיית השפה והכתיבה לאחר אשוויץ. אך רצוני להזין פעם נוספת דווקא לקלקול, הנמשך אל האיון המוחלט או אל הפחד מפניו; הקלקול או החריגה מתבטאים תחילה בהיטלטלות של הדובר בין מרחבים: "אֵינְנִי לֹא כֵּאֵן וְלֹא שָׁם. / חִי בֵּין אֵוִיר וּבֵין מַיִם" ומסתיימים בשמיים העוברים מעל לראשו. מדובר בתנועת העננים המזוהה עם חלופיות הטבע, שאין להשהות גם לא לרגע, אף לא למען המתים. על אף הקטסטרופה שאין לתפוס את ממדיה, ציר הזמן לא סטה ממסלולו, כשם שהעולם לא עצר מלכת. התנועה הטמונה במעבר הזה היא פרדוקסלית, אפוא; מחד היא מנוגדת למצבי הדומם של המוות (או המלנכוליה), אך מנגד היא איננה מאפשרת את שמירת הזכר של מי שאבד להיסטוריה. את התנועה הזו מנכיח ריבנר באמצעות מעשה התרגום העצמי המהדהד שפה אחת מתוך השנייה. עדותו של ריבנר על האבדה – הוא האחר שאיננו (האם, האב או האחות, ולימים גם בנו ומכרים נוספים), מתגלמת באופן פואטי מתוך העמדת גרסאות שונות בשפת אם ובשפת המולדת, בשפת מתים ובשפת החיים בניסיון נואש לאחוז בשתיהן בלי שאחת מהן תישמט.

נשים לב כעת לגרסה הגרמנית: משפטי הזהות הסותרים מופיעים גם עתה, בחזרה המדגישה את הניכור של ה"אני" מעצמו – Ich bin nicht der der ich war. יחד עם זאת, בגרמנית "זה" מתגלגל עד ל"הוא" (er), והעצמי המופיע בדמותו של זולת מגמגם מילים שרופות. בעוד פעולת הגמגום בגרמנית מרחיבה את טווח המשמעויות של פעולת הלחישה בעברית, הפועל הקודם לה חושף את שהגרסה העברית הבליעה: מדובר בפחד מפני השכחה – אשר נושאה הוא גם מושאה: vergisst den der sie stammelt (נשכח מי

37 לשיר המופיע במלואו בגרסה העברית של האוטוביוגרפיה ראו, למשל: גולדברג וריבנר, הערה 12 לעיל, עמ' 13.

38 ראו: טוביה ריבנר, עוד לפני, ירושלים: מוסד ביאליק, 2017, עמ' 21.

שמגמגם אותן) שכן המגמגם הנשכח איננו נפרד מזה (הוא) השוכח. הבנה זו מתחזקת לאור המשפט שכלל אינו מופיע בגרסה העברית: *er lebt ohne Ort und ohne Zeit* (הוא חי ללא מקום וללא זמן). זהו השוכח והנשכח גם יחד, אני ואחר, החיים מחוץ למקום ומחוץ לזמן, כלומר מחוץ להיסטוריה. אלא שכאן גם מפלטים – ההיחלצות מטריטוריה ומכרונולוגיה אפשרית רק בגבולותיו של מרחב פואטי המכיר בזיקות בין לשונות – מגמגם העצמי המאזין לקריאתו של זולת, גרמנית הבוקעת מתוך העברית. מה קדם למה? אין זה חשוב עוד.

תנועה במצבי דומים: מסורח גרמנית בין שירה לחרגום

הטקסט הדו-לשוני מוגדר, בין היתר, כתרגום עצמי המיוצר על ידי כותב שיכול לכתוב בשפות שונות ו"מתרגם" את הטקסטים שלו משפה אחת לאחרת. בספרן תוהות ג'אן וואלש הוקנסון ומרסלה מאנסון מדוע תופעה זו לא הניבה שדה מחקר ענף, אלא נותרה בשוליים של לימודי הספרות מחד גיסא ולימודי התרגום או הבלשנות מאידך גיסא. את הסיבה לכך הן נועצות בשני גורמים, האחד הוא טהרנותם של שומרי הסף של הקנון התרבותי שהוגדר מתוך מרכז לשוני הומוגני, ואילו השני טמון בקושי מושגי ומתודולוגי התובע ויתור על קטגוריות קלסיות של ניתוח ספרות ובעיקר תאוריות תרגום, הנשענות על מודלים דיכטומיים של מקור ויעד. בעוד המודלים הללו בוחנים את ההכרעות ואת המאפיינים של טקסט יעד בהשוואה לטקסט מקור תוך הנחת ההבדלים ביניהם, הרי שהטקסט הדו-לשוני מחייב התבוננות אחרת והסטה של מוקד החקירה – אין מדובר עוד בשני קטבים חד לשוניים המובחנים זה מזה באמצעות הנחת ההבדלים, כי אם במרחב ביניים רב לשוני, הוא הצומת שבו שני הטקסטים נפגשים.³⁹ מכאן תפיסה דיפוזית המדגישה את הזיקות בין הטקסטים הכתובים בשפות שונות ואופן גילומן במרחב שאיננו שייך במובהק לאחד מהם, אלא מכיר בקיומם הסימולטני ההדדי.

תפיסה זו ניכרת אף בתאוריות ובקריאות חדשות של ההיסטוריה של הספרות היהודית המודרנית, המבקשות לנסח מודלים פוליפוניים (ורב לשוניים) במקום המודלים המונוליטיים שאפיינו את הנרטיבים ההגמוניים ששלטו בכיפה עד שנות השמונים.⁴⁰ ואכן בהקשר של הספרות היהודית המודרנית ובעיקר הספרות העברית המודרנית, הנושא הזה נעשה אקוטי בשל המרכזיות של תופעת הרב לשונית והתרגום העצמי המאפיינים קורפוס רחב שעוצב על ידי סופרים שעברית איננה שפת אמם.⁴¹ כך, למשל, טוענת

39 Jan Walsh Hokenson and Marcella Munson, *The Bilingual Text: History and Theory* of *Literary Self-Translation*, Manchester: St. Jerome Publishing, 2007, pp. 1–16

40 ראו בין היתר: יגאל שוורץ, מה שרואים מכאן: סוגיות בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה, אור יהודה: דביר, 2005; מיכאל גלזמן, הגוף הציוני - לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007; Shachar Pinsker, "The Challenges of Writing A Literary History of Early Modernist Hebrew Fiction: Gershon Shaked and Beyond", *Hebrew Studies*, 49 (2008), pp. 291–298

41 ראו בהקשר זה: Itamar Even-Zohar, "Aspects of Hebrew-Yiddish Polysystem", *Poetics*

חנה קרונפלד, כי גם הבחירה בשתי היסטוריוגרפיות מונוליטיות המבוססות על מודל סמכותני של אינטרטקסטואליות, במקום היסטוריוגרפיה רב קולית המתמודדת עם זיקות וניואנסים בין השפות, נגזרת מתפיסה אידיאולוגית. תחת זאת היא מציעה למקם את השירה המודרניסטית יידיש-עברית על ציר התפתחות לא ליניארי תוך הדגשת זיקות טרנס לאומיות ורב לאומיות.⁴² צורך דומה באלטרנטיבה למודל הדיאלקטי של הזהות (ספרות יהודית – כן או לא?) עולה גם מהחיבור של אניטה נוריץ', המציעה פתרון אפשרי מתוך בחינת הזיקה בין הלשונות עברית ויידיש ובין ה'עבריים' ל'יידישיזם'.⁴³ נעמי ברנר מצדה בוחרת במושג טרנס לשוניות לחקירת הצמתים או נקודות המפגש שבין עברית ויידיש בספרות העברית המודרנית אצל סופרים כזלמן שניאור, י"ד ברקוביץ ואחרים.⁴⁴ המיקוד בדינמיקה הטרנס לשונית מדגישה את התנועה לא רק בין לשונות, אלא אף מעבר להן במסגרת פואטיקה המגלמת מרחב אינטנסיבי של קשרים לשוניים, תרבותיים ופוליטיים. יתרה מכך, אין מדובר עוד במעקב אחר תנועת סופרים יהודים אירופאיים, קוראים וטקסטים בעברית וביידיש, אלא מיקוד במעברים, תרגומים, זיקות בין שתי הלשונות הללו שמנסחות מחדש את היחסים בין ספרויות יהודיות.⁴⁵ התייחסות לשפות עברית וגרמנית בהקשר לסוגיית הרב לשוניות והתרגום העצמי נמצאת, למשל, בחיבוריה של נעמה רוקם. בהתייחס למיכה יוסף ברידיצ'בסקי מבקשת רוקם להראות, כי מעבר לבחירה בשפה, מדובר בתנועה בין אופקים לשוניים כנגזרת מתנאיה של מציאות היסטורית, המחייבת ניווט מתמיד וארגון מחדש של המרחב הלשוני. לאור זאת היא קוראת את הרומן מ'ר'ים שנודע בגרסתו העברית לעומת הגרסה הגרמנית שלא הושלמה ולא פורסמה, כניסיון ליצירת נרטיבים המתנגדים לטלאולוגיה, וכמודל של כתיבה הפותח בפני הקורא אופק של אפשרויות במקום הכרעה לשונית תרבותית מונוליטית.⁴⁶ טענה דומה על הדינמיות והפתיחות למגוון אפשרויות תחת סגירה והכרעה, מופיעה בניתוח שהיא מציעה לשירו של דן פגיס "במעבדה" שראה אור בקובץ גלגול (1970), ושגרסה חלקית של השיר בגרמנית שכותרתה "Im Laboratorium" נמצאה בארכיון המשורר. כעת ממקמת רוקם את הדיון ב"מעבדה", וטוענת, כי המשורר מנצל מהלך של תרגום עצמי על מנת לשקול מחדש את הטקסט שלו ולהאיר מתוכו

Today, 11:1 (1990), pp. 121–130; Benjamin Harshav, *Polyphony of Jewish Culture*, Stanford: Stanford UP, 2007; Dan Miron, *From Continuity to Contiguity*, Stanford: Stanford UP, 2010.

42 חנה קרונפלד, "The Joint Literary Historiography of Hebrew and Yiddish", Joshua L. Miller and Anita Norich (Eds.), *Languages of Modern Jewish Cultures: Comparative Perspectives*, 2016, pp. 15–35.

43 Anita Norich, "Under Whose Sign? Hebraism and Yiddishism as Paradigms of Modern Jewish Literary History", *PMLA*, 125, 3 (May 2010), pp. 774–784.

44 Naomi Brenner, *Lingering Bilingualism: Modern Hebrew and Yiddish Literatures in Contact*, Syracuse, NY: Syracuse University Press, 2016, pp. 16–18.

45 שם, 26.

46 Na'ama Rokem, "With the Changing of the Horizons Comes the Broadening of the Horizon: Multilingual Narrative Modes in M. Y. Berdichevsky's *Miriam*", Joshua L. Miller and Anita Norich (Eds.), *Languages of Modern Jewish Cultures: Comparative Perspectives*, 2016, pp. 227–247. p. 228.

אפשרויות שונות הנפתחות על ידי התרגום. יותר מאשר קריאה אחת נכונה, תשומת הלב למעבדה הלשונית והפואטית הזו של התרגום העצמי מכוונת אל המהלך ולא אל התוצר המוגמר, ובתוך כך אל פקעת של צמתים, מכלול אפשרויות ושאלות המדגישות דווקא את תנאי האפשרות של השפה ושל הזהות.⁴⁷ היא מדגימה זאת, למשל, באמצעות השוואה בין המילה "אדים" המותירה את הניסוי בגבולות מעורפלים מול המילה בגרסה הגרמנית Giftgas המרמזת לאמצעי ההשמדה הנאצי: "עֲכָשׁוּ הַנְּסוּי: הַשְּׁגָחָה פְּרִטִית סִקְרִינִית נּוֹפֶיחַת / אֶת אֲדֵי הָרַעַל פְּנִימָה / וּמִיָּד / כָּל אֶחָד וְאֶחָד יְחִיד בְּעוֹלָם". דוגמה נוספת היא ההתלבטות של המשורר בין המילים Experiment ל־Versuch, כאשר הבחירה באחרונה טומנת בחובה משמעות של פיתוי ושל העמדה במבחן מעבר לניסוי המדעי עצמו, כפי שמשמעת מהמילה העברית. גם הצעת מספר אפשרויות בגרמנית לתיאור הרגע בו מוכנס הרעל לכלי הזכוכית מעיד על רצף של רגעים או מכלול של משמעויות שהן מעבר להכרעה בדבר מצב יחיד אפשרי.⁴⁸

בדומה לחוקרים שצוינו כאן, גם זליג סבורה, כי סופרים המתרגמים את עצמם עדיין שבויים בשולי מחקר הספרות או לימודי התרגום, ומציינת כי התרגום העצמי הוא חתרני לא רק בשל האתגר שהוא מציב לקטגוריות של מקור ויעד, אלא גם בשל התנגדותו לגבולות של ספרות לאומית.⁴⁹ בהידרשות לשיריו של טוביה ריבנר, היא קושרת את הרטט הלשוני בין עברית לגרמנית בטלטלה שבין עבר והווה. לטענתה, מדובר בגמגום בשפה (שזליג, בעקבות ז'יל דלז, מבחינה מן הדיבור), המכשיל או לפחות משהה את הניסיון הפרשני הקוהרנטי, ומאתגר את הציפייה לפשר, אשר מוסט תדיר אל השפה האחרת. תנודה כזו נמצאת לה, למשל, בשורה החותמת את השיר "גלויה מפרשיבורג-בראטיסלובה": "לְהִתְרָאוֹת, אֶהוּבָה, קֶשֶׁה לְשַׁעַר." ערפול המשמעות כתוצאה מקטיעת השורה, מועצם לאור קטיעה מקבילה בגרסה הגרמנית: "Auf Wiedersehen, Liebe kaum" שפירושה "להתראות, בקושי". ואולם, העמדת המקטעים זה מול זה בזיקה הדדית חושפת משמעות חבויה לפיה ההתראות, כלומר השיבה־הביתה אל העיר האהובה כפי שנשתמרה בזיכרון הילדות, איננה אפשרית עוד.⁵⁰

שאלת התרגום מגרמנית משיבה אותנו אל מסורת ספציפית המזוהה עם ההוגים הגרמנים מתקופת הרומנטיקה. גתה, למשל, פיתח את התאוריה הגרמנית הקלסית של התרגום כחלק מתפיסה רחבה של Weltliteratur או תרגום שאיננו ניכוס וסיפוח, אלא פתיחה לעולם במטרה להבחין זר מלא־זר בתוך העצמי או בתוך שפה או ספרות לאומית. גם אלכסנדר פון הומבולדט, נובאליס, פרידריך שלגל ואפילו ארתור שופנהאואר התייחסו, כל אחד בדרכו, אל שפתו של האחר. ואכן בסביבות 1800 מוסט הדגש מתפיסה אפיסטמולוגית, לפיה הסימן הלשוני מבטא מהות אוניברסלית, אל תפיסה אונטולוגית המתרכזת בייחודו של האחר, הזר. לאור זאת מבחין פרידריך

47 ראו: Na'ama Rokem, "Dan Pagis's Laboratory: Between German and Hebrew", *The German* 47 (2018), p. 71. *Hebrew Dialogue*, Berlin, Boston: De Gruyter, 2018.

48 שם, 74.

49 שם, 78.

50 ראו: Seelig, הערה 14 לעיל, עמ' 99.

שליירמאכר בין שתי מתודות של תרגום – זו הפונה אל הקורא וזו הפונה אל המחבר. בעוד המאפיין של הראשונה הוא הביות, כלומר שאיפה להתאמה מרבית של המקור לשפת היעד, המאפיין של המתודה השנייה הוא ההזרה, כלומר הדגשת היסודות הזרים של המקור גם כאשר הוא מתורגם לשפת היעד ודווקא אז.⁵¹ את העדפתו של שליירמאכר יש להבין אומנם בהקשר של תנועת הלאומיות הגרמנית, השבה להגדיר את העצמי הלאומי מתוך המפגש עם האחר הזר. מכאן שדווקא היא שלחה את המשורר הדו לשוני אל הגלות.⁵²

הדגשה אחרת של ממד הזרות עולה מתפיסתו של פרנץ רוזנצווייג המתייחס לעקרונות התרגום במבוא לתרגומיו לשירת רבי יהודה הלוי.⁵³ ריבנר מזהה את הפוטנציאל האתי הטמון בפיתוח זה של מסורת התרגום הגרמנית: אין מדובר בפעולה של ביות או "גרמון" (einzudeutschen) כפי שרוזנצווייג כינה זאת, של השפה הזרה, המתורגמת, על ידי הגרמנית; דווקא ביצירת הזרה בשפה הגרמנית (umzufremden), לנוכח המפגש עם שפת האחר, השפה המתורגמת, שלא על מנת לשוב ולתחום כל אחד מן הקטבים הללו בתחום נפרד (שפת מקור ושפת יעד) – בה טמונה המהות של מעשה התרגום.⁵⁴ כפי שאראה מיד, גם תרגומיו של ריבנר משמרים את הזרות של השפה האחרת; זאת באמצעות איים או חללים, לעתים אטומים, שאינם מתמלאים או מתפרשים עד תום, ובחירה במילים סמוכות, לא זהות, ולפרקים אף סותרות בטווח אפשרויות המשמיע שלהן, המותחות את מרחב הביניים של המפגש בין הטקסטים, ובין עצמי לזולת. ריבנר איננו מסתיר את משיכתו למסורת ולתרבות ששימשו עבורו מושא תשוקה והזדהות. בריאיון משנת 2014 שכבר הוזכר כאן, הוא קושר בין עקרונות פואטיים לשאלת זהות: על אף שהיו דוברי גרמנית (הוא מתייחס למשוררים כעמיחי, זך ואפילו פגיס), שירתם התעצבה לפי אמות מידה אנגלוסקסיות ובריטיות.

קראנו משוררים שונים. לא הייתי גרופי של אלתרמן, שהיה בעל דמיון עשיר אולם חסר נשמה, ללא *Innigkeit*. אני אוהב את שירתה של גולדברג בשל קרבתה למסורת האינטימיות הגרמנית (או הרוסית). כמו פיאניסימו של מהאלר.⁵⁵

ריבנר נדרש למושג מתחומה של המוזיקה שפירושו עוצמה צלילית נמוכה, כמעט כמו לחישה, אשר בה נרקמים סודות. ב־*Innigkeit* (אינטימיות) מזהה ריבנר את הביתי הטמון

51 ראו: Friedrich Schleiermacher, "On the Different Methods of Translating", Douglas Robinson (Ed.), *Western Translation Theory from Herodotus to Nietzsche*, Manchester: St Jerome Lawrence Venuti, "Introduction", עם, Publishing, 2002, pp. 225–237. p. 228 Lawrence Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader*, London, New York: Routledge, 2000, pp. 4–5.

52 ראו: Hokenson and Munson, הערה 39 לעיל, עמ' 143.

53 ראו: Franz Rosenzweig, "Nachwort zu den Hymnen und Gedichten des Jehuda Halevi", Karl Thieme (hrsg.), *Die Schrift: Aufsätze, Übertragungen und Briefe*, Athenäum: Jüdischer Verlag, 1984, pp. 81–100. p. 83.

54 ריבנר, הערה 17 לעיל, עמ' 98.

55 ראו: Freilich, הערה 21 לעיל.

בשפת אם, שעל אף כי נמנע ממנה שנים רבות, לפחות בכתיבת השירים, בסופו של יום הוא חש אליה קרבה גדולה יותר מאשר אל העברית:

האם אני משורר עברי או גרמני? אינני גרמני, אלא ישראלי, בנם של הורים יהודים, ששפת אמו גרמנית, ושלמד במשך שבע שנים בבית ספר גרמני בטרם נאלץ לעזוב אותו, ושנה אחת בגימנסיה סלובקית. במשך שנים עשרה השנים הראשונות בישראל כתב את שיריו רק בגרמנית, ועד היום הוא מתרגם אותם מעברית לגרמנית וגם להיפך. מי שאפילו לאחר שישים וחמש שנים של כתיבה בעברית – בצלילי השיר בגרמנית הוא חש אינטימיות שאיננו מוצא בצלילי השיר הכתוב עברית.⁵⁶

אם בדיווח הקודם נדרש ריבנר לצליל הפיאניסימו של גוסטב מאהלר, הרי שכעת הוא מדבר על צלילי השפה הגרמנית, שכפי שהעיד במקום אחר, כתלמידו של לודוויג שטראוס, הנאמנות לצליל, היא שמנעה ממנו את תרגום שיריו משפה אחת לאחרת. ואולי אין זה מקרי, כי את השלמת המעבר מהגרמנית אל העברית בשנות החמישים, וליתר דיוק בשנת 1953, שנת מותו של שטראוס והשנה בה נשא ריבנר לאישה את גלילה זירעאלי, שלא דיברה גרמנית כלל, הוא בוחר לתאר דרך "הצזורה".⁵⁷ והרי זו, כפי שכבר צוין, מבטאת קריעה, אך גם היאלמות, עצירה של הצליל. בדומה למהלך המאפיין את הזיקה בין גרמנית לעברית ביצירתו, התבוננות נוספת בפואטיקה של ריבנר מגלה כי גם עתה אין מדובר בקטיעה או עצירה מוחלטת, אלא במהלך דואלי ואף פרדוקסלי של תנועה במצבי דומם.

על כך הוא לומד, למשל, מקפקא, חוט נוסף הנמתח מן המסורת הגרמנית, בו הוא מרבה לדבר היום:

היצירה המושלמת היא הוויה, הפרגמנטרית: התהוות; המושלמת עומדת באיזון של רעיון וחומר, בפרגמנטרי יד הרעיון על העליונה. דומני שהיום, אנו חווים ביתר שאת את החומק משליטתנו. את הכאב על שאיננו יותר ממה שהננו. את התחושה הזאת מביע הפרגמנטרי, הוא מביע את הבלתי ניתן להבעה. הוא מסייג את ההיכריס שלנו בקדמת הטכניקה והמדע. קפקא כתב: "כל אותם משלים לא באו בעצם לומר אלא זאת: שהבלתי נתפש בלתי נתפש הוא", וזאת ידענו. "הפרגמנטרי, שאיננו משל, מדגים שהבלתי נתפש נתפש הוא: בבלתי". וזאת לא ידענו, כפי שגם לא ידענו שהוא בלתי נתפש, כי לא רצינו לדעת. והנה קפקא הוא אלוף הפרגמנטרי.⁵⁸

ריבנר מפרש, אפוא, את קפקא. בצורה הפרגמנטרית, שמקווי המתאר שלה אפשר להתבונן פנימה והחוצה גם יחד, במקטע הזוכר עדיין את השלם, הוא מוצא ביטוי ואופן של עדות

56 ראו: Rübner, *Im halben Licht*, הערה 25 לעיל, עמ' 5.

57 ריבנר, הערה 17 לעיל, עמ' 64-65.

58 שם, עמ' 105.

על הבלתי־ניתן־לייצוג. יתרה מכך, אצל קפקא מוצא ריבנר צורה פואטית שאינה מבטלת את הסתירות, אלא מיטיבה לחשוף אותן דרך מופעים זרים ומשונים. בראשן כמובן גיבור "הגלגול" שהוא –

גם גרגור סמסא וגם ביטולו של גרגור סמסא – השרץ. והשרץ הוא גם שרץ וגם ביטולו של השרץ, כלומר גרגור סמסא. זה מבטל את זה, והגלגול מתקיים בין השאר בביטול ההדדי. כל מה שקיים בעולמו של קפקא קיים מכוח הביטול העצמי.⁵⁹

בהקשר לכך מזכיר ריבנר גם היברידיים נוספים כמו יוזפינה, "עכברית שהיא גם זמרת" שאין ברור כלל אם זמרתה אכן זמרה היא או שמא ציוץ, ואם היא בכלל נשמעת, אם לאו. נראה כי דו המשמעות הזו, הקיום מכוח הביטול, הוא לב העניין כאן – אותו חיוב החיים מרוחה של השלילה, עליו לומד ריבנר גם מקפקא. הוא מגלגל את החיוב הזה אל מלאכת השירה, שאיננה נפרדת ממלאכת התרגום, תרגום עצמי, כמובן, כתשובה לאדורנו: אי אפשר לכתוב שירה אחרי אושוויץ, אבל מוכרחים.

נשוב עוד רגע אל קפקא. והרי הפרגמנט שלו מספר גם בפרומתאוס. מה למדנו מפרומתאוס של קפקא: נזכרנו בארבע הגרסאות המספרות בעונש, בכאב, ואחר כך בשכחה, ובאדישות – הלא הפצע כבר הגליד: "האגדה מנסה להסביר מה שאין לו הסבר. מאחר שיסודה באמת, הכרח שתיגמר שוב במה שאין לו הסבר."⁶⁰ אלא שכאן נזעקת התודעה. והזיכרון המבקש לתאר את הדברים שאינם, להסביר את מה שאין לו הסבר. אז איך לדבר במה שלא ניתן לאחוז בו עוד? ואיך לשמר את זכרו של מי שכבר איננו? שאלה זו נדונה בהרחבה אצל אמיר אשל, מראשוני החוקרים שהציעו לבחון את שיריו של ריבנר בזיקה למשוררים שעסקו בזיכרון השואה כפאול צלאן, דן פגיס, נלי זקס או יהודה עמיחי. בספרו הגדיר אשל את ההתמודדות של ריבנר עם הקטסטרופה של מלחמת העולם השנייה והשואה דרך האידיום של "זמן הצזורה" (*Zeit der Zäsur*). בהתייחס לשיריו המוקדמים של ריבנר בגרמנית ולאחר מכן לאלה שנכתבו עברית, מצביע אשל על עיבוד פואטי של האבל, למשל באמצעות הפיגורה של הלילה העוברת בהם כחוט השני, והמתעצבת כמרחב לימנילי של זיכרון,⁶¹ או דרך הפואטיקה של "הווה נצחי". הוא מדגיש את "הזמן המסתבך" כמתח בין חיתוך למשך, בין השבר ההיסטורי לרטוריקת העדות הנמשכת מלשון השירה.⁶² ההתמודדות של ריבנר עם זיכרון המתים דרך המעשה

59 מופיע אצל נתן אופק, "שהבלתי נתפס בלתי נתפס הוא", שיחות על קפקא ועוד, לאה צבעוני (עורכת), ירושלים: צבעונים, 2004, עמ' 42–57. עמ' 46.

60 פרנץ קפקא, "פרומתיאוס", תיאור של מאבק, מגרמנית: שמעון זנדבנק, תל אביב: שוקן, 1971, עמ' 78.

61 ראו: Eshel, הערה 9 לעיל, עמ' 76. בספרו נדרש אשל הן לשירים המוקדמים שנכתבו בגרמנית (עמ' 76–82) והן למאוחרים יותר שנכתבו עברית, אולם אין הוא מתרכז בשאלת התרגום העצמי, כלומר הגילומים של מרחב ביניים טרנס לשוני (Brenner) "מעבדתי" (Rokem), או "מגומנם" (Seelig).

62 ראו: Amir Eshel, "Eternal Present: Poetic Figuration and Cultural Memory in the Poetry of Yehuda Amichai, Dan Pagis, and Tuvia Rübner", *Jewish Social Studies*, 7:1 (Autumn 2000), pp. 141–166. pp. 158–160.

השירי נבחנת אף בחיבוריו של שחר ברם המתרכז ביחסים הבין מדיומליים (מילולי וחזותי) בשירתו של ריבנר בעברית; ראשית דרך התיאור המילולי של יצירות האמנות ושנית דרך עיבוד פואטי של תצלומי הגלויות. גם ברם מבסס את טיעונו על תפיסת זמן, אלא שכעת האייקון החזותי הוא שפורע בשטף ההיסטורי. כך, למשל, הוא מראה כיצד ריבנר מפרק את הגלויה כאובייקט תיירותי המעמיד חיץ בין הפרטי לציבורי, כדי לעצב תבנית של זיכרון אלטרנטיבי, שבו האחר הוא תמיד פנימי, בלתי נפרד מן העצמי, וגם משלב בין פנים וחוץ, עבר והווה: "הזיכרון אוסף לחיקו את המציאות והשיר את התצלום כפתיחה אל אחר"⁶³. יתרה מכך, לטענת ברם החזרה אל הגלויה בעידן הדיגיטלי התזזיתי – היא גם תזכורת לקורא להאט את שטף הקריאה ולהשתהות. את הזיקות בין המילולי והחזותי אני מציעה להבין, עם זאת, כחלק מאותה תנועה במצבי דומם המאפיינת את שירתו של ריבנר. הגילום של התצלום או הדימוי החזותי במילה ולהפך איננו נפרד ממעשה התרגום המאפיין את מכלול יצירתו בראש ובראשונה כגילום של הגרמנית בעברית ("אינני זה שהייתי") או של העברית בגרמנית (כפי שנראה מיד בבחינת "השיר הכי קצר [על החיים]"): הימצאותן יחדיו כשפתו של עצמי בו מהדהדת שפתו של אחר.

עוד לפני: לשון הזמן ושפת העדאה

כיצד אפשר לחוש בקרבתו של מה שנעדר? כפי שתואר למעלה, ריבנר מבקש לו פתרונות בדרכה של שירה ותרגומה, דהיינו בפואטיקה המבוססת על זיקות בין שפות ותנועה במצבי דומם. כך עולה, לדוגמה, מ"השיר הכי קצר (על החיים)" שראה אור לראשונה בעברית בקובץ אחרונים (2013) ותורגם לאחר מכן לגרמנית בקובץ *Wunderbarer Wahn* (הזיה מופלאה, 2014).⁶⁴ שם התואר "קצר" המופיע בכותרת הגרסה העברית מייצר דיסוננס בין המשך הקצר של השיר (הכולל שלוש מילים בלבד) לבין המשך של חיי אדם, המתחדד, נפרש ומתארגן מחדש לאור מרחב המשמעויות של הכותרת בגרסה הגרמנית. ריבנר מתרגם זאת כך: *Über die Flüchtigkeit des Lebens*. אל מול שם התואר "קצר" הוא מעמיד את המילה *Flüchtigkeit* המשתמעת במספר אופנים קונקרטיים ומופשטים, שרק אחד מהם זהה לפירוש העברי (*Kürze*), כגון: התנדפות, חלופיות, רגעיות, חמקמקות (גם בהקשר של זיכרון). שתי הגרסאות, העברית והגרמנית, מהדהדות, אם כך, מספר פירושים ומשמעויות בזמנית כצליל עילי (*overtone*) הנשמע מתוך הצליל המנוגן, דהיינו כזרות המסרבת להתבטל. באשר לחלופיות או לרגעיות, ריבנר כותב את הרגע הזה ובו בעת מתנגד לו. השיר הכי קצר שנדמה כמגיע אל סיומו עוד טרם התחיל, נוכח וכבר איננו, הוא גם הפער שלעולם איננו מתמלא, כאשר מלבד הכותרת – "השיר הכי קצר (על החיים)" – אין הוא מכיל

63 ראו: ברם, הערה 10 לעיל, עמ' 128.

64 ראו: בעברית טוביה ריבנר, "השיר הכי קצר (על החיים)", אחרונים, תל אביב: קשב לשירה, 2013, עמ' 54; ובגרמנית 50, Achen: Rimbaud, 2014, p. *Wunderbarer Wahn*, Tuvia Rübner.

אלא שלוש מילים הסדורות באופן אנכי, המציגות בתנוחתן ובתנועתן, בגלוי ובנסתר, הוויה מתהווה:

Noch	עוד
Nicht	לא
Mehr	עוד

הקטיעה של הרצף המילולי חדה ועם זאת מתעתעת, חמקנית, מאפשרת קריאות שונות התלויות בחיתוך, כמו גם בהנגנה (אינטונוציה): כחלק (סידור המילים באופן אנכי מייצר למעשה שלושה טורים שיריים, כאשר בכל טור מילה אחת בלבד) המשתוקק לשלם (סידור המילים באופן אופקי), או כפרגמנט הזוכר את המכלול. והגעגוע הזה נשמע בצליל העברי והגרמני גם יחד, צליל שאינו נאלם עם הישמע הצליל האחר, כאותו צליל עילי. יתרה מכך: ריבנר מציג בפני קוראיו שתי תנועות אשר מתקיימות בו זמנית, זו לצד זו וזו לאחר זו: "עוד-לא" *Noch nicht*, "לא-עוד" *Nicht mehr*. מה-שמצפה-להיות מול מה-שכבר-שהיה; מה שעוד לא התממש בעתיד לעומת מה שכבר אירע בעבר. ומה ביניהן? מה בדיוק נשמע שם ומה משתתק? מה מכורסם, מתפוגג, או מתנדף ב"שיר הכי קצר (על החיים)"? שדווקא שם, היכן שדומם נשמעת אולי מוזיקה אחרת; מעבר לזמן ובתוך הזמן, בין ה"כבר" וה"עדיין": עוד-לא-עוד של זמן פואטי. אם נחזור אל המושגים שכבר פירשנו, ניתן לומר כי העמדת הגרסאות העברית והגרמנית זו בזיקה לזו מציעה מרקם סימולטני רב קולי, המתגלם גם בתפיסת זמן אלטרנטיבית לרצף הזמן הליניארי, החולף. החמקמקות השכחנית מכותרת הגרסה הגרמנית הופכת לאפק של זיכרון דווקא בשיר שהוא אומנם "הכי קצר", אולם בה בעת הוא גם עדות למשך המתהווה כל העת – בסירובו להכריע בין תנועה אופקית לאנכית ובין אפשרויות החיתוך השונות. "הרי כל החיים אינם אלא זיכרון", כותב ריבנר באוטוביוגרפיה, "גם מה שאנו מכנים הווה איננו אלא זיכרון, כי כל מה שחווים – ברגע שמודעים לו, כבר הוא בגדר זיכרון. המציאות היא מה שאיננו יודעים".⁶⁵ כיצד, אפוא, ניתן לשמר את החוויה הבלתי רצונית, המתהווה, בלי לוותר על הפשר והידיעה המאיימת להפכה לעבר אטום; לחלופין, איך להחיות את העבר, כדי שיישמר זכרם של אלה שכבר אינם? ועוד לא אמרנו דבר על מבנה הזמן הטראומטי; איך להציל את ההתנסות הזו מן "המוקדם מדי" (*zu früh*), ההולם בתודעה, ומן "המאוחר מדי" (*zu spät*) – שאז נפרשת כבר הידיעה כ"מה שאנו יודעים", מרחב מוגן אומנם אך ככה כבר לא חדיר יותר? ואולי יש לשאול: איך להציל את החיים מהזיכרון הסטטי, הקופא על שמריו? איך לייצר בתוכו תנועה? מהיכן היא תבוא? אולי מהמוזיקה של השירה. זו הטמונה בריתמוס, ברצף בין המילים ובפער, המסרב להתמלא, שבין השפות: עוד-לא-עוד.

אל תבנית השלילה הזו, שכעת הוכפלה ושולשה, שב ריבנר בשיר: "הוא", החותם את ספרו *עוד לפני משנת 2017 ומסתיים בפעולה של "נטילת לשון"*.⁶⁶ כיצד להבין

65 ריבנר, הערה 17 לעיל, עמ' 38-39.

66 ריבנר, הערה 38 לעיל, עמ' 62.

את נטילת הלשון? האם זהו האלם שהיה שם תמיד כגרורה של ה"בלתי ניתן להיאמר" המכרסמת בבשר המילים, או אולי זו דווקא הדממה המשתררת "אחרי", לאחר שהכול כבר נאמר, ואין מה לומר עוד. ואם אומנם כך, מהו הדבר שהיה או שאירע "לפני"? (כשמו של הקובץ) ומיהו האחר הזה – אותו "הוא" הבא ונוטל מן ה"אני" את לשונו? לראשונה הופיע השיר בשנת 2016 בתרגום לגרמנית, תחת הכותרת "הוויה", בקובץ שכותרתו *Im halben Licht* (מחצית האור).⁶⁷

Sein	הוא
Sein	יום
Nicht	לא
Sein	יום
Hier	לִיְהִי
Nicht	לא
Hier	לִיְהִי
Tag	כָּאן
Nicht	לא
Tag	כָּאן
Nacht	
Nicht	
Nacht	
Blindspiegel	רְאֵי עֵנִי
Er	הוא
Nicht	לא
Er	הוא
Kommt	בָּא
Oder	
Ist	
Und	
Verschlägt die Sprache	וְנוֹטֵל אֶת לְשׁוֹנִי

⁶⁷ Rübner, *Im halben Licht*, הערה 25 לעיל, עמ' 82.

גם כעת ריבנר מציג דבר והיפוכו על ידי העמדת מלת השלילה כחיץ ובה בעת כציר שסביבו סובב השיר: יום לא יום, לילה לא לילה, כאן לא כאן, הוא לא הוא. שלושת הבתים הראשונים חושפים את המרחב הלימינלי שבין חלום וממשות, ערות ושינה, גם דרך שאלת המקום, והשפה – ישראל או אירופה, עברית או גרמנית. הפיצול של האני ("אינני זה שהנני"), מתגלגל כעת בכפילות של האחר ("הוא-לא-הוא"); ואין מדובר רק בקריסת הדימוי הפיגורטיבי, החזותי, אל תוך מראה אטומה שאיננה משקפת דבר (ראי עיוור), אלא גם בהיאלמות קיצונית של הקול והשפה: "הוא בא ונוטל את לשוני". האלימות שרק נרמזת בעברית דרך פעולת הנטילה של הלשון מתעצמת באמצעות מספר משמעויות הנחשפות לאור קריאת התרגום לגרמנית.

כך, למשל, את הפועל *verschlägt* שריבנר מעמיד בזיקה לפועל "נוטל" ניתן להבין אומנם בהקשר מטפורי מקביל במסגרת הביטוי *die verschlägt mir die Sprache* או *Sprache verschlagen* שפירושו, כי "חסרות לי מילים" או להיות "חסר מילים", בהתאמה. לצד זאת, טמונות בפועל *verschlägt* מספר אפשרויות משמוע נוספות המאירות באור נוסף את סמיכותו למילה "שפה" בשורה החותמת את השיר: הפרדה (*abtrennen*) או חלוקה (*abteilen*), אך גם ערבוב המייצר תערובת הטרוגנית (*vermengen*) וערבול מכוחה של מכה (*durch Schlagen vermischen*); והיכן מסתיים האחד ומתחיל השני, החיתוך מול ההיתוך או האיחוי? ומעבר לאלה מהדהד הגוף המוכה. מהי בכלל שפה מוכה? אולי זו המכה הקמאית מהמיתוס הגדול על הלשונות, הנזכרת בבראשית יא, שם סופר על התערבות האל שנועדה לשים קץ למפעל הבנייה הגרנדיוזי (מגדל בבל) על ידי פיזור בני האדם שנפוצו לכל עבר: "וַיִּפֹּץ יְהוָה אֶת־מִשְׁם, עַל-פְּנֵי כָל-הָאָרֶץ; וַיַּחְדְּלוּ, לְבִנֹּת הָעִיר".⁶⁸ התערבות זו היתה כרוכה, כזכור, בתחבולה אכזרית: פריעת השפה ("הִבֵּה, נִרְדָּה, וְנִבְּלָה שָׁם, שְׁפָתָם"), שנועדה למנוע תקשורת בין העוסקים במלאכת הבנייה ("אֲשֶׁר לֹא יִשְׁמְעוּ, אִישׁ שְׁפַת רֵעֵהוּ").⁶⁹ החורבן נקשר, אפוא, בפעולה של "חיתוך" וביצירת הבדל בתוך הלשון האחת, הכולית, שהפכה בין לילה לבליל לשונות, ושדובריהן גורשו או נקרעו מעל אדמתם: "עַל-כֵּן קָרָא שְׁמָהּ, בְּבֶל, כִּי-שָׁם בָּלַל יְהוָה, שְׁפַת כָּל-הָאָרֶץ; וּמִשָּׁם הִפְיָצָם יְהוָה, עַל-פְּנֵי כָל-הָאָרֶץ".⁷⁰ סיפור זה נכנס בשעריה של מסורת התרגום הגרמנית, שאחד מיסודותיה המובהקים הוא תרגום התנ"ך של לותר. חשיבותו של סיפור "מגדל בבל" עבור מסורת שקידשה את הזרות נגזרה, בין היתר, מהאקט הסימבולי של חריצת ההבדל בשפה והטבעתו בשם – בבל. כך בתרגומו של מרטין לותר לפסוק 9: *Daher heißt ihr Name Babel, daß der HERR daselbst verwirrt hatte aller Länder Sprache und sie zerstreut von dort in alle Länder*.⁷¹ בתרגום המילה העברית "בלל" בחר לותר את המילה הגרמנית *verwirrt* שפירושה "בלבל". את השם המקודש הוא מתרגם ל"אדון" *HERR*.

לעומתו, בתרגום התנ"ך של מרטין בובר ופרנץ רוזנצווייג לגרמנית, האל האחראי להפרדה/ערבול מכונה "הוא" *ER*, והפועל "בלל" מתורגם ל-*vermengt* וזהה לאחד

68 בראשית, יא 8.

69 שם, יא 7.

70 שם, יא 9.

Lutherbibel, Mose 11:9 71

Darum ruft man ihren Namen Babel, Gemenge, :verschlägt הפועל של מפרושויו של האלוהית, פועלת לכאורה על הלשון בלבד, אולם השלכותיה של פעולת הענישה, העקירה והגירוש, מרחיקות לכת. השלכות אלה מהדהדות בתרגומם של רזנצווייג ובובר, שאינם מיישבים או מעדנים את "המכה" הזועקת מן הטקסט התנ"כי, אלא דווקא מגבירים את עוצמתה. ה"מכה" הזו חוזרת כעת דרך התרגום העצמי של ריבנר, שעה שהאלימות המובלעת בגרסה העברית של שירו, נחשפת ומהדהדת באלימות המפורשת של הגרסה הגרמנית. לאור קריאה זו, המעשה האלים – אותו אירוע שאין לאמוד את מידותיו או להבין את פשרו, נקשר באבדה שאין להשיב: הקטסטרופה של מלחמת העולם השנייה ובעקבותיה משבר העדים והשפה. המילה החסרה מטונימית כעת לשפתו של מי שמבקש לשווא להעיד על אחרים שאינם עוד – בלשונם. אך נטילת הלשון עשויה להיות מובנת גם במשמעויות נוספות: השיר מסתיים על הסף, שמעברו האחר, החורג, כבר מגיח "הוא"/"Er" הבא כעת לקחת חיים. נטילת הלשון היא, אפוא, המוות, המאיים לשים קץ לעדות. בספרו קושר ברם את האחריות האתית של האני כלפי האחר במעשה האקפרסטי, דהיינו בתרגום המילולי של הדימוי החזותי המדגיש את כוחו המחיה, הזוכר (משמר את זכר המת) של המבט. הוא מראה כיצד המשורר חושש להסיר את מבטו מאהוביו הניבטים אליו מן התצלומים. יתרה מכך, שירים אלה מבטאים לדידו את פחד המוות, לא מפני אובדנו של המשורר הדובר בקולו של "אני" חלילה, אלא מפני אובדנה של העדות על הזולת.⁷³ קריאה בשיר "הוא" מציעה, כי לא רק המבט אלא אף הקול, כפי שניסיתי להראות לאורך המאמר, נטען במטען אתי כבד משוא. "עוד לפני", ככותרתו של הקובץ בו הופיע השיר "הוא", מתגלה בקריאה זו כרגע סיפי קריטי הקודם להיאלמות (העדות), ואשר ממנו האני הדובר מוסיף לקרוא לאחר – בלשונו.

לסיכום, במאמר זה ביקשתי לבחון את שאלת התרגום העצמי של טוביה ריבנר, אחד מן המשוררים הבולטים בישראל, אשר נודעו לא מכבר בהתמודדותם הנוקבת והמתמשכת עם הקטסטרופה של מלחמת העולם השנייה וזיכרון השואה. כפי שעולה מעיון בכתביו הפואטיים ובטקסטים חוץ-ספרותיים מפרי עטו, ריבנר שכתב גרמנית עם הגירתו לישראל מעולם לא זנח לחלוטין את שפת אמו, וודאי לא כשפת שירה. תמוה לפיכך, כי על אף מרכזיותה של השפה הגרמנית, היבט זה מוכחש או נדחק, על פי רוב, לשולי המחקר והפרשנות של יצירתו. לאור שאלות חדשות הנוגעות להיסטוריה של הספרות היהודית המודרנית מחד גיסא ותאוריות התרגום מאידך גיסא, ביקשתי להצביע על המתח הבין-לשוני (גרמנית ועברית) המאפיין את כתיבתו של ריבנר מראשית דרכו כמשורר, ואשר לו, כך טענתי, תפקיד מכוון בעיצובה של עדות פואטית על האבדה. התרגום העצמי מתברר, אם כן, כקריאה לזולת שישמע בקולו שלו. בהקשר זה הראיתי כי פרשנותו של ריבנר להיבטים אתיים של מסורת גרמנית חוזרת כווריאציה בשיריו

Die Schrift (Buber – Rosenzweig), Mose 11:9 72
 73 בהקשר זה מתייחס ברם (הערה 10 לעיל, עמ' 130–136) לשני שירים ספציפיים: "תצלום אחותי בכיתה היהודית הרב גילית בששטין 1942", שפורסם בקובץ שירים סותרים (2011), ו"תצלום", שפורסם בקובץ כמעט שיחה (2002).

המוקדמים והמאוחרים, ביניהם "אינני זה שהייתי", "השיר הכי קצר (על החיים)" ו"הוא", שנדונו כאן. בין אם מדובר באימוץ תפיסת התרגום של רוזנצווייג, התובע להאזין לאחר בזרותו, גם דרך קצב הנשימה, ובין אם בניסיונו למצוא אלטרנטיבה לזמן ההיסטורי מתוך "תנועה במצבי דומם", אותה הוא מחלץ מהפרגמנט והמשל של קפקא, ריבנר מוסיף לשאת בעול שמירת זכרם של המתים.

לא בכדי השפה בשיר "הוא" היא גם שפה מוכה, ומה שמועצם בגרסה הגרמנית מפלח את הגרסה העברית. הכרסום האינטימי של הבלתי־ניתן־להיאמר הוא אכזרי עבור אני המתעקש להעיד על אחר. הוא מתגלם בקול וב"פחד הקול" המתפצל ממנו, שאינם מרפים, גם לא בגיל תשעים וארבע; ושאת המאבק עמם מתאר ריבנר מתוך המתח והזיקה שבין גרמנית לעברית, בפער של שירה סותרנית, המזקקת צורות מינימליות של דמיון והבדל לריתמוס של שטף ועצירה, ונשימה־עד־אין־קץ:

הָלֹא כְּלוּם הוּא יֵשׁ.
הַשְּׂכוּחִים לֹא נִשְׁכָּחִים.
לְנֶשֶׁם, לְנֶשֶׁם, לְנֶשֶׁם, לְנֶשֶׁם⁷⁴

אוניברסיטת בר־אילן

74 ריבנר, הערה 1 לעיל.