

# בין ביות לניפור

## הערות לאסתטיקה של תרגום שירה

המסוגל לתרגם בהברה אחת את ה-spring האנגלי ל-primavera באיטלקית יירשם שמו לעד בשירה.

גבריאלה ד'אנונציו

תרגום כמוהו כאשה: בוגדת אם היא יפה, נאמנה אם היא מכוערת.

י.ו. גתה

### א. סקירה היסטורית

עשה בבוריס פסטרנק שמשורר פלוני תרגם את אחד משיריו לגרמנית ושלח לו לעיון. פסטרנק קרא והשיב: "קראתי בהנאה את יצירתך המעניינת, עלי לציין שיש בה דמיון מה לאחת הפואמות שחיברתי אני עצמי..."

האנקדוטה של פסטרנק היא איור קולע לסוגיית מהותו של התרגום. האם עליו להיות כמו האשה מן האפוריזם של גתה המובא כמוטו למאמר זה? ואם כן, איזו אשה — היפה, או הנאמנה? והאם נאמנות פוגמת בהכרח ביופי?

למותר לציין שהאפוריזם של גתה חורג מעבר לשנינה לשמה, והוא יורד לשורשי אחת הסוגיות המורכבות, ומן הסתם בלתי פתורות, בשירה. שכן תרגום שירה, במובן של מסירה נאמנה ומדויקת של המקור על סגולותיו הפרוזודיות וערכיו התוכניים, קרי: משקל, מקצב וחרוזה מזה, ומשמעות, סמלים, ניבים, תחביר, מזה, הוא בלתי אפשרי בעליל, וזאת לא כאמירה בעלמא כי אם כהיגד אסתטי היורד לשורשי תכלית קיומה הסמנטי והאטימולוגי של שפה. שכן אין המדובר במערך לשוני בלבד כי אם בשתי מסורות תרבותיות. לפיכך, כיוון שהשלמות, קרי: הורקת מערכת אסתטית לינגוויסטית, פרייה של מורשת תרבותית אחת אל השנייה, בזהות תוכנית וצורנית — איננה בהישג יד, נותר בידי המתרגם לקבוע למלאכתו סולם עדיפויות בבחינת הרע במיעוטו. היטיב להגדיר זאת ז'אק דרידה: "פרדוקס התרגום טמון בעובדה שעל המתרגם להיות נאמן ככל האפשר לסגנונו וכוונתו של המקור, בעודו יודע שלא ניתן לשחזר, בשפתו, את המשמעות הייחודית אליה התכוון המשורר המקורי. האלכימיה של התרגום מתחוללת בדיוק באותו מקום בו המתרגם נשבע לשקר."<sup>1</sup>

בראש וראשונה על המתרגם לברוא, על פי הצעתו של גתה, יצירה פיוטית העומדת בזכות עצמה. זו ברירת המחדל העומדת בפניו, אם אינו רוצה להוליד עובר מת הדומה אמנם אל המקור, לעתים אף זהה למראית עין, אולם נעדר רוח חיים.

מתרגם המתבטל בפני המקור, אפילו יהיה זה הומרוס, וירגיליוס או שקספיר, איננו "מתרגם" כי אם "פותר בעיה", או, מה שמכונה באנגלית, בלשון מרושעת משהו, הגם מדויקת: "מפחליץ" (Taxidermist). העיר זאת באופן קולע כדרכו אוסקר וויילד, נביא האמנות לשמה, שהרבה להצליף במתרגמיו לצרפתית על שאינם מבינים את ההבדל בין

Licentia poetica לבין Licentia impotentiae.

לעומת ה"מפחליץ", מתרגם המקבל כפשוטה את עצתו של גתה, בעיקר אם הוא עצמו משורר מובהק, עשוי, תוך כדי תרגום, לכתוב שיר מצוין, לעתים אף עולה בסגולותיו האמנותיות על המקור. השאלה היא אם תהיה זו עדיין מלאכת תרגום, או שמא עיבוד, או יצירה שנכתבה בהשראתו של המשורר המקורי? דוגמה אופיינית לכך היא תרגומו הנודע של ז'בוטינסקי לעורב של אדגר אלן פו, שיידון בהמשך. הנה כי כן, אמנות התרגום נעה בין שני קצוות אלה, אותם אכנה במאמר זה *ביות מול ניכור*.

הנושא נידון לראשונה בספרות הרומית, בעיקר בעידן האוגוסטיני, עם גיבוש השירה הלטינית, לאחר שזו ביקשה (והצליחה) להשיל מעליה את ההשפעה היוונית המכרעת. שינוי מקצב ההקסמטר הדקטילי באלגיות של אובידיוס, שימוש בדימויים מיתולוגיים לתיאור הכאן והעכשיו בהומורסקות המרושעות של קטולוס, והרחיק מן המופת הדרמטי של סופוקלס שהרשה לעצמו סנקה במחזותיו — עוררו סערה ברומא של העת ההיא. זאת משום שעל פי הנחת היסוד האסתטית, מורשתו של וירגיליוס וה"קדמונים", יכול היה "המשורר הלטיני לכל היותר לשאוף לחקות את המופת ההלני אך לעולם לא להשתוות לו".<sup>2</sup> תפיסה זו של התרבות ההלנית כמופת אולטימטיבי, בבחינת "אם הראשונים כני אדם או כחגבים", הקרינה בתורה על כלל תרבות המערב. מי שטיפל בנושא לגופו היה הורטיוס ביצירתו על אמנות השירה. אולם, עם כל הכבוד הראוי למשורר האוגוסטיני הגדול, יש לזכור שהורטיוס, כהרגלו, מדבר בפרדוקסים והוא מסוגל

לומר דבר והיפוכו מבלי לחוש בכך. מחד גיסא, הוא קובע נחרצות כי "הבוחר לתרגם את פינדרוס מסתכן במעוף על כפי דונג", ומצליף בשוט הלעג והצחוק על כישלונם של מתרגמי הומרוס שאינם מסוגלים לשמור בלטינית על "השגב הנעלה של בעל האיליאדה". מאידך גיסא, הוא מתרה במתרגם שלא ללכת עקב בצד אגודל אחר המקור:

אם לא תִּנְסֶה לְהַגִּישׁ מְלָה בְּמִלָּה, בְּדוּמָה  
לְמַתְרְגֵם שֶׁהוּא עֶבֶד נֶרְצָע, וְתֵהִי מְלֵאכֶתֶךָ  
אֶךְ חֲקוּי. אִזּוּ כְּמוֹךְ כְּמוֹ אִישׁ שֶׁקָּפֵץ לְבָאֵר עֲמָקָה  
מִתּוֹכָה רַק חֲרָפָה תִּחְלָצֶנּוּ...

ככל שהדבר מפתיע, גם התיאורטיקנים הגדולים של עידן הרנסנס המוקדם והמאוחר מטפלים בנושא ככדרך אגב בלבד. החידוש הגדול של האסכולה הסיציליאנית, והטוסקאנית מיד אחריה, כפי שמציין זאת דנטה, היה ניתוק מן הלטינית וכתובה בשפת המקום, הלא היא *De Vulgari Eloquentia*, כשם חיבורו של אליגיירי. הנה כי כן, האתגר הלשוני של הינתקות מיוונית, שעמד בפני משורריה הלטינים של רומא במאה הראשונה לפנה"ס, עמד בפני לנטיני, גוויניצלי, קבלקנטי, דנטה, ובמידה ידועה אף פטררקה, במאות הי"ג והי"ד. אולם לא נמצא בקרב חבורה נכבדת זו התייחסות אמפירית אל סוגיית התרגום. הדבר מפתיע בעיקר אצל חוקר לשון מובהק דוגמת פטררקה. כך בעת ההיא וכך במאות ה-16 וה-17 עם פריחת ביקורת השירה. מרקו ברתלומאו וידא (Vida) בחיבורו *Arte Poetica* משנת 1527, וניקולס בואלו (Boileau) בחיבורו רב ההשפעה (*Ars Poétique*, 1681) מטפלים בסוגיית התרגום אף הם ככדרך אגב, בעיקר בהסתמך על הורטיוס.

הנושא עלה לראשונה בהרחבת יתר בכתבי משוררי הפליאד. כך למשל, כותב ז'ואן דו בלה במניפסט הפליאד *La Défense et Illustration de la langue Francoyse* משנת 1549: "קרא את דמוסתנס, את הומרוס בלטינית, את קיקרו ואת וירגיליוס בצרפתית, וראה אם הם מעוררים בך אותה ההתרגשות המתעוררת בך למקרא יצירותיהם בשפות המקור. רק כך תוכל לדעת אם התרגום שווה את הטרחה". אכן נאה, אלא שדו בלה אינו חורג הרבה מעבר להערה הסובייקטיבית, ואינו טורח להסביר לקורא מהם הכלים הלינגוויסטיים בעזרתם ניתן לעורר את אותה ההתרגשות עליה הוא מרחיב את הכתוב בחיבורו. ככלל מציעים דו בלה וחבריו לחבורת הפליאד, המבקשים להאדיר את שפתם, שלא לתרגם את היצירות הקלאסיות כי אם "לעבד אותן על פי דרישותיה של השפה הצרפתית".

הנה כי כן, הדיון המקצועי בסוגיית הכיות מול ניכור עלה לראשונה בגרמניה של שלהי המאה הי"ח בחיבוריהם של חברי אסכולת ויימאר וינה דוגמת פרידריך קלופשטוק, יוהאן וינקלמן, אפרים גוטהולד לסינג והאחים וילהלם ופרידריך שלגל. השאלה שהועלתה עסקה בסוגיית תרגום לגרמנית של היצירות הקלאסיות, בניסיון להעניק לגרמנית

את אותו מימד של "פשטות נאצלת ושלווה הגדולה" (*edlen Einfalt und stillen Grosse*) כפי שהגדיר זאת, ברוח אקזיסטנציאליסטית, פרידריך שלינג. הסיכום המקיף והמפורט ביותר בנידון הופיע רק בתחילת המאה ה-19 אצל פרידריך שליירמכר (*Schleiermacher*) במסתו על השיטות השונות של התרגום (*Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*) משנת 1813.<sup>3</sup> כצפוי, יוצא הפילוסוף (והתיאולוג) הגרמני להגן על טוהר התרגום, קרי: שיטה לפיה התרגום חייב להעניק לקורא, במדויק ככל האפשר, את מרב הערכים הפרוזודיים והתוכניים של שפת המקור. זאת בניגוד לגישה הטוענת כי יש למצוא בשפת היעד מקבילות למקור, ועל כן אין להימנע בתרגום ממידה ידועה של עיבוד ופרשנות, *dolmetschen*... בלשונו הלוועגת של שליירמכר.

הדוגמה הטובה ביותר של תרגום שהושפע מהשקפותיהם של חברי אסכולת ויימאר היה תרגומו של פרידריך הדרלין לאודות של פינדרוס. איננו יודעים אם הדרלין קרא את מסתו של שליירמכר,<sup>4</sup> אולם אפילו קרא לא קיבל את שיטתו, ונותר נאמן לעקרון הביות, לפיו – גם אם שמר על כמה וכמה ערכים של המקור, הרשה לעצמו מידה רבה של חופש פואטי, החל במבנה פרוזודי, עבור בשינויים טקסטואליים, וכלה בהפלגות דמיון משל עצמו שבאו למלא חללים במקור היווני. במובן זה סלל הדרלין את דרכו הבעייתית של המשורר בכסות המתרגם. פינדר איננו הומרוס והאודות שלו אינן נקיות מליקויים, תוכניים בעיקר. יש שהוא מתפלמס ללא צורך, יש שהוא מפליג במשלים מיתולוגיים מעבר לכושר הסבל של הקורא, וכו'.<sup>5</sup> הדרלין, משורר מצוין בזכות עצמו, שאיננו נופל ממשורר האודות בן המאה החמישית, תרגם את המקור כפי שהיה כותב אילו הוטל עליו לחבר את שירי התהילה בעצמו. קרי: תיקן אותו (או מוטב לומר "עֶרַךְ") על כל צעד ושעל. העובדה שלא שלט ביוונית סייעה בידי בוודאי.

במרוצת השנים תורגם פינדרוס בידי מומחים ומלומדים, ותרגומים אלה משמשים ללימודי השירה היוונית במכללות, אך עובדה שאין לערער עליה היא כי תרגומו של הדרלין הוא הקריא ביותר בגרמנית עד עצם היום הזה. עובדה זו מעלה שוב ושוב את השאלה – למי חייב להיות המתרגם נאמן, לשפת המקור או לשפת היעד?

לימים זכתה החלוקה של שליירמכר להגדרה מדויקת יותר, לזו המכונה היום, בהקצנה משהו: *Einbürgernd vs. Verfremdend*, קרי: "כיות" מול "ניכור". במקרה הראשון מבקש המתרגם להעלים ככל האפשר את המקור על ידי הלבשתו במחלצות שפת היעד. הכותב יעשה שימוש בפרוזודיה של שפתו, החל במקצב העֶרַב לאוזן של קורא את לשון היעד, עבור בכללי חריזה, אנונסטיבית או מלאה. הוא יחפש מטבעות לשון, דימויים ומטפורות מעולמה הרוחני של תרבותו וכו'. בקצרה, השיר חייב יהיה להיראות כאילו נכתב בשפת התרגום, והמשורר המקורי, גם אם אלף שנים ומרחב תרבותי שלם מפרידים בינו לבין הקורא, כמו כתב את השיר כאן, עכשיו ובשפתו של הקורא. "יציתי שהקורא את

as long as men can breathe / or eyes can see,  
as long lives this, and this gives life to thee.

המתרגם האנגלי של רונסאר, והצרפתי של שקספיר, ניצבו אפוא בפני בעיה פרוזודית ראשונה במעלה: באיזה מקצב עליהם לתרגם את שפת המקור אל שפת היעד? אם יביית את שקספיר על ידי תרגומו באלכסנדרין יזכה אמנם בתכונותיה של הסונטה הצרפתית, אך יחסא לאינטנסיביות הדרמטית של שקספיר. כך מאנגלית לצרפתית, וההפך מזה – מצרפתית לאנגלית. ברק האלגנציה והמוסיקליות של האלכסנדרין הצרפתי לא זו בלבד שהולך לאיבוד באנגלית, כי אם מתלווה לו נימה פרודית. היה זה אלכסנדר פופ במסתו על הביקורת (Essay on Criticism) שהעיר ברוח טובה:

אַלְכְּסַנְדְּרִין עוֹדֵף, חוֹתֵם פִּיּוֹט, הוּא כְּמוֹ  
נֶחֱשׁ מְפֵה גוֹרֵר אֵט אֵט אֶת קֶצֶה זָנְבוֹ.

A needless Alexandrine ends the song,  
That, like a wounded snake, drags its slow length along.

אולם השאלה שנשאלה לעיל היא רטורית בלבד. ריובה המוחלט של השירה הצרפתית הכתובה באלכסנדרין תורגמה לאנגלית בפנטמטר יאמבי, ולהפך. הנה תרגום אקראי של רוברט וולף (Wolf) לשורות הפתיחה של רונסאר מן הסונטה המצוטטת לעיל:

Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle,  
Assise auprès du feu, dévidant et filant,

When you are old, at evening candle lit,  
beside the fire bending to your wool,

כך רונסאר במאה ה-16 וכך הסימבוליסטים הצרפתים במאה ה-19. רוב התרגומים לאנגלית של פרחי הרוע לבודלר הופכים אף הם את האלכסנדרין הצרפתי לפנטמטר יאמבי: את שורות הפתיחה של *Ma jeunesse ne fut...*

Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage  
Traversé ça et là par de brillants soleils;

מתרגם ריצ'רד הווארד (Howard), ממתרגמיו המוכשרים ביותר של בודלר:

My youth was nothing but a lowering storm  
occasionally lanced by sudden sun

תרגומו הידוע של לונגפלור לקומדיה האלוהית של דנטה כתוב בפנטמטר יאמבי, הזר מעיקרו למשקל הטרצה רימה (terza rima) השולט בשירתו של דנטה. למותר לציין שלונגפלור, פרופסור לספרות איטלקית בהרווארד, ומן התיאורטיקנים הבכירים בזמנו, יכול היה במאמץ-מה למצוא את המקבילה האנגלית למקצב האיטלקי, אולם בחירתו הושפעה משיקול מכריע בעיניו: סגולות לשון היעד, קרי: רהיטות הלשון האנגלית.

האיליאדה יחוש כאילו הומרוס חי בבריטניה במאה הי"ח ומדבר אנגלית, כתב אלכסנדר פופ במבוא לתרגומו לשירת הומרוס (וראו בהמשך).

שיטת הניכור תהיה הפוכה. המתרגם יעמוד בפיתוי של עשיית שימוש בערכיה הפיוטיים של שפת היעד וישמור על המאפיינים הערכיים והפרוזודיים של המקור, אפילו אלה אינם עולים בקנה אסתטי אחד עם שפתו. למותר לציין שהביות על צדדיו השונים הוא בעיקר נחלתו של המתרגם-המשורר, בעוד הניכור מאפיין את המתרגם-החוקר והמלומד. עם זאת, בדומה לכל נוסחה דוגמטית, גם בשירה, עמידה מחמירה ודקדקנית על כללי הביות או הניכור בתרגום, היא מרשם לכשל אסתטי. האמת תהיה אפוא אי שם בתווך, בניסיון להעניק לתרגום את המיטב משתי השיטות. וכל זאת מותנה בנסיבות ובמשתנים רבים החורגים מכל הגדרה מוקדמת והכוללים רכיב מכריע של עולם האסוציאציות של המתרגם. ניתן לקרוא לאסכולה זו – אם מדובר אכן באסכולה – "שיטת העירוב" (Hybrid), והיא שהייתה, בבחינת הרע במיעוטו, נר לרגלי בתרגומים המוגשים לקורא בכרכים אלה. הגדיר זאת יפה ולטר בנימין: "ייעודו של המתרגם הוא לגרום לכך שהתרגום יעניק לקורא בעת ובעונה אחת את חיי השיר המתורגם ואת אלמות השיר המקורי". בעמודים הבאים ייעשה ניסיון להציג שורה של תרגומים על פי קנה-מידה של ביות מול ניכור בסדרה של היבטים, תוכניים ופרוזודיים.

## ב. ביות מול ניכור – סדרת דוגמאות

ביות פרוזודי – בין האלכסנדרין לפנטמטר

הביות הפרוזודי השכיח ביותר בתרגומי שירה בתרבות המערב מקורו ביחסי הגומלין בין צרפתית לאנגלית. המקצב הטבעי ביותר לצרפתית, הבנויה בעיקר על שתי הברות, הוא ההקסמטר היאמבי בן 12 ההברות הנודע לימים כאלכסנדרין, דוגמת השורה הפותחת את הסונטה הנודעת לפייר דה רונסאר:

Quand vous serez bien vieille, / au soir à la chandelle,  
לְעֵת בְּשִׁיבְתֶךָ / תִּשְׁבִּי לְאוֹר הַנֵּר,

הדמימה הנופלת אחר ההברה השישית, מחלקת את השורה לשני חצאים שווים (תכונה שנטלו רונסאר וחבריו לקבוצת הפליאד, מן הסונטה האיטלקית), ומעניקה לשיר את שטפו המלודי.

לעומת האלכסנדרין, המקצב הטבעי ביותר לאנגלית הוא הפנטמטר היאמבי שהתגבש בראשית המאה ה-16 אצל חרזני הסונטות הבריטים שביקשו לחקות את פטררקה. האנגלית, שרובה שפה חד-הברתית, איננה זקוקה ל-12 הברות להבעת תוכן הזהה לזה שבצרפתית. על כן מצליח שקספיר לדחוס אל תוך עשר הברות מספר זהה של מלים.

הדמימה, הבאה להדגיש את העדר השוויון הדרמטי של הפנטמטר, תבוא אחר ההברה הרביעית או השישית. להלן צמד הסיום של סונטה י"ח:

הממולח, הרמז הסרקסטי, הלשון המתוחכמת והמתחכמת, שהם מאושות הסטירה של אלכסנדר פופ ובני דורו, לבין השגב ההרואי, "השוטף לאט כמו איתני הטבע" (וויליאם וורדסוורת), הפשוט והתם של היצירה ההומרית כפי שזו עולה מארבע שורות האיליאדה, (המתורגמות בהברה אשכנזית) בידי שאול טשרניחובסקי (ספר 18, שורות 564-561):

הוֹסִיף וְצָר שֵׁם גַּם כָּרַם כְּבֹד בְּגִפְּן אֲדָרְתָּ.  
יָפָה עֲשֵׂהוּ בְּזָהָב; וְאוֹלָם אֲשַׁכּוּלוֹתַי מִשְׁחִירַיִם  
עֲמְדוּ נִשְׁעָנִים לִיתְדוֹת עֲשׂוּיֹת הַפֶּסֶף הַבְּהִיר,  
סָבִיב לוֹ שׁוֹחָה מְכַחֵלָה וְגִדְרָה בְּדִיל תְּקִיפָנוּ.

ההתרשמות מתרגומו של פופ תבוא לביטוי ביתר שאת (לקורא המתקשה בהטעמתה של ההברה האשכנזית), בהשוואה לתרגום אקראי לאנגלית<sup>9</sup> (הדמימה מצוינת בסימן /):

Go if you will, my dear Phoebus, / and wash from his  
wounds the dark bloodstain,  
drawing out of the fight Sarpedon; / Phoebus,  
thereafter  
bearing him far, far away / cleanse him in the streams of  
the river;  
smear him with heavenly oil / and clothe him with  
garments immortal.  
[...]

להלן שורות משל פופ (הספר השישי, הקטע בו פוגש הקטור את אנדרומכה ובנו התינוק):

Thus having spoke, th' illustrious chief of Troy  
Stretch'd his fond arms to clasp the lovely boy.  
The babe clung crying to his nurse's breast,  
Scar'd at the dazzling helm and nodding crest.  
With secret pleasure each fond parent smil'd,  
And Hector hasted to relieve his child;  
[...]

"אכן, שיר נאה מאוד, מיסטר פופ, אלא שאסור לך לייחס אותו להומרוס", כך ברוח הדברים של בוריס פסטרנק המובאים לעיל, העיר לאלכסנדר פופ, ריצ'רד בנטלי, מומחה לשירה קלאסית בעת ההיא.<sup>10</sup>

★

**הביות התוכני: ז'בוטינסקי ו"העורב" – או: כיצד לגייר את א. א. פו**

אֵיננו יודעים אם האפוריזם של גתה עמד לנגד עיניו של זאב ז'בוטינסקי בתרגומו לעורב, או שמא נהג כך שלא במודע. כך או כך, ספק אם תימצא בתרגומי שירה

אין פירושו של דבר שלא נכתבה שירה צרפתית בפנטמטר יאמבי או שירה אנגלית בהקסמטר. גדול מחברי הסונטות בימיו, ומי שהיה קרוב לוודאי אביו הרוחני של שקספיר בסוגה ספרותית זו, פיליפ סידני, פותח את מחזור הסונטות שלו: *Astrophel and Stella*, בסונטה הכתובה באלכסנדרין:

Louing in truth, and fayne in verse my loue to show,  
That she, dear She, might take som pleasure in my  
paine,

אולם כל עיקרו של אלכסנדרין זה הוא בדיחה פרטית של המשורר המסביר בהמשך כי כל ניסיון לחקות את דרכי האחרים (קרי: פטררקה ומשוררי הפליאד, בעלי ההשפעה המכרעת על הסונטה הבריטית בימיו), הוא כישלון ידוע מראש. וכאשר הוא נואש ואובד דרך, מחייכת אליו המוזה, ומציעה לו: "רְאֵה אֵל לְבַךְ וְכַתְּבֵה", והוא אכן כותב... בפנטמטר יאמבי.<sup>6</sup>

הנה כי כן, על שאלת הביות או הניכור הפרוזודי בתרגום שירה משיבה המציאות תשובה מכרעת לטובת הביות. השאלה כעת היא אם ההלכה שהחלנו על יחסי אלכסנדרין/פנטמטר, חלה גם על מקצבים אחרים. האם יעלה על הדעת נניח לתרגם את האיליאדה שלא בהקסמטר ההומרי?

### ביות פרוזודי – אלכסנדר פופ והומרוס

האיליאדה, יותר מכל יצירה אחרת בתולדות השירה בתרבות המערב היא ביטוי מושלם של אחדות הצורה והתוכן האריסטוטלי. השגב ההרואי של היצירה ההומרית מושג באמצעות ההקסמטר הדקטילי, ואם יבקש המתרגם להריק את הומרוס ללשונו במשקל אחר, גם אם תרגומו יהיה מדויק בתכלית, הוא יביא כליה על היצירה.

ייתכן שיש בדברים אלה של סמיואל קולרידג'<sup>7</sup> מן ההקצנה הרומנטית האופיינית לבני דורו. עם זאת, בתרגומו של אלכסנדר פופ לאיליאדה, נהג המשורר בצעד מרחיק לכת ובהחלט יוצא דופן, כאשר החליט לתרגם את היצירה בצמידים מחורזים<sup>8</sup> ובפנטמטר יאמבי, קרי: בפרוזודיה המקובלת על השנינה הפיוטית של המאה ה"ח.

פופ, שהשקיע שבע שנות עמל בתרגום האיליאדה (ועוד שש שנים בתרגום האודיסאה) ידע בדיוק מה הוא עושה בכואו לביית את הומרוס. במבוא רב ההיקף לתרגום הוא כותב: "ביקשתי להגיש לקורא יצירה שהיה כותב הומרוס אילו חי בימינו היום".

אולם ההקסמטר איננו גחמה פרטית של משורר פלוני, אי שם במאה התשיעית, שהחליט כי זה המשקל היאה לחיבורו. המקצב בן ששת הרגליים והטעמתו הדקטילית הם נשמתו של השיר, לזו אותו עיקרון אריסטוטלי של זהות הצורה והתוכן שהתקדש באלף שנות יצירה הלנו-רומית, מכאן שהוא אכן בעל מעמד אולטימטיבי כפי שראו לציין זאת דורות של מבקרים. האומנם פירוק הצורה מן התוכן בתרגום איננו מביא במקרה זה "כליה על היצירה" כדברי קולרידג' לעיל? קשה לתאר ניגוד חריף יותר בין ברק השנינה, הלעג



זאב ז'בוטינסקי מביית את א.א.פו

As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.

"Tis some visitor," I muttered, "tapping at my chamber door –

Only this, and nothing more.'

Ah, distinctly I remember it was in the bleak December, [...]

זאב ז'בוטינסקי

פְּחָצוֹת לַיִל קָר וְסַעַר, עֵת אֲנִי, שְׁבוּר-הַצֶּעֶר  
בְּסִפְרֵי חֲכָמָה נִשְׁפָּחַת הַסֵּתֶפֶלְתִּי נִים-נֶעֱר,  
בָּא קֶשְׁקוּשׁ סְתוּם בְּדָלֶת, קָל פֶּדֶפֶק יָד נֶחְשָׁלֶת –  
יָד חוֹשֶׁשֶׁת – יָד שׁוֹאֵלֶת מַחְסָה לְדָל אוֹ גֵר.  
"זֶה אוֹרַח", פֶּה לְחֹשֶׁתִּי – "זֶה אוֹרַח, זֶר אוֹ גֵר –  
"זֶה אוֹרַח, לֹא יוֹתֵר."  
זְכוּרֵנִי לַיִל עֲצָבֶת – סוּפֵת חֶרֶף מְיֻבָּבֶת –  
[...]

ייתכן בהחלט שהשלמות הפרוודית של העברית ומוזיקליות המקצב המהפנט נוטלים מאיתנו את כושר השיפוט. אולם אם נשתחרר מקסם הפרוודיה ונאזין לתוכן, יתברר לנו כי בין הכתוב בעברית לבין האנגלית המרחק רב מאוד. בשתי תכונות רבות-משמעות שונה התרגום מן המקור: 1. תיאור הלילה; 2. אופיו של "האורח".

חצות הליל של ז'בוטינסקי הוא ליל קור וסער... סופת חורף מיבכת. אולם בניגוד גמור לתרגום, חצות הליל של אדגר אלן

לעברית דוגמה כה קיצונית של ביות תוכני, שאכנה אותו לצורך העניין, אידיאולוגי, בעת ובעונה אחת עם שמירה קפדנית על הערכים הפרוודיים.

לית מאן דפליג, שתרגומו של זאב ז'בוטינסקי לעורב של א.א. פו נחשב, ובצדק, לאחד מתרגומי השירה הטובים ביותר מאנגלית, אם לא הטוב שבהם. דורות של מבקרים גמרו עליו את ההלל, והוא מוצג כמופת של דיוק פרוודי ונאמנות תוכנית. פרופ' יוסף נדבה, מי שניתח בשעתו את התרגום על בסיס מסתו של אדגר אלן פו: "חוכמת החיבור, איך כתבתי את 'העורב'",<sup>11</sup> קובע נחרצות, כי האופן המופלא והמדויק בו ז'בוטינסקי מעביר את תכני השיר מקנה לו מקום של כבוד בקרב גדולי המתרגמים.

יהודה אלרואי, בהשוואה המפורטת שהוא עורך בין תרגומו של ז'בוטינסקי לבין שישה תרגומים אחרים, לא חדל מלהצליף במתרגמים על שבניגוד למופת של ז'בוטינסקי, אין הם שומרים על הדיוק בעבודתם.<sup>12</sup>

האומנם תרגומו של ז'בוטינסקי הוא אכן נאמן ומדויק? להלן האקספוזיציה של השיר ותרגומה:

Once upon a midnight dreary, while I pondered weak and weary,  
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore,  
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,

אורי סלע או שמואל פרידמן. לא זו בלבד ש"האשה" של ז'בוטינסקי, אם לנקוט בלשונו של גתה, איננה יפה פחות מזו של פו, להפך, היא מרתקת, סוערת, אומללה ופולסטית יותר מגבירתו של המשורר האמריקני. ועם זאת, אין היא אותה הגברת. היא בוגדת, ואולי טוב שכן.

### ניכור כעיקרון אסתטי — ראובן צור ורילקה

סחו של פרופ' ראובן צור, החליל והקוקיה,<sup>14</sup> המסכמת סדרת שירים בתרגומו, היא מן המרתקות והמעמיקות שפורסמו בעברית בסוגיית אסתטיקה של תרגומי שירה. ראובן צור מתעכב על הדקויות המוסיקליות-לינגוויסטיות בתרגומי שירה, מביא דוגמאות של מתרגמים רבים, מהם הוא משבח ומהם מבקר בלשון חריפה. דוגמה לכך היא תרגומו של משה קטן לשורה של בודלר בשירו Le Lethe. השורה היא: Je veux longtemps plonger mes doigts tremblants, אשר פירושה המילולי הוא: זה זמן רב שאני רוצה להטביע את אצבעותי הרועדות... משה קטן תרגם: "חֲשִׁקִי לְעֵד תֵּיל אֶצְבְּעוֹתַי לְשִׁית". צור, בהומור הונגרי ארסי משהו, משווה את תרגומו של מר קטן ל: "פלאקאט בכית הספר לוותרנירים, שעליו מצויר סוס על כל המחלות האפשריות". בהמשך מפרט המחבר אחת לאחת את משוגותיו של מר קטן ומביע פליאה מדוע זה ראו "במות המזוהות בדרך כלל עם המגמה לראות את לשון בני אדם דווקא כבסיס ללשון הספרות (המוסף משא והוצאת עקד) לפרסם את תרגומו של קטן".

להלן נבחן, על פי הנחת היסוד של "לשון בני-אדם", את תרגומו של פרופ' צור לאחת הסונטות הנודעות של אריך מאריה רילקה: Archaischer Torso Apollos.

#### Archaischer Torso Apollos

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,  
darin die Augenäpfel reiften. Aber  
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,  
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug  
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen  
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen  
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz  
unter der Schultern durchsichtigem Sturz  
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle

und bräche nicht aus allen seinen Rändern  
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,  
die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.

גדם-אפולו קדום

שוב לא נפיר ראשו שֵׁאִין מְשֻׁלוֹ,  
בו תפוחי עֵינָיו בְּשֻׁלוֹ. אָךְ פֶּה דֵם

פו הוא dreary וכן bleak. קרי: קודר, שומם, נעצב. אין זה מקרה שהתמונה הסוריאליסטית של פו היא של דממה. רק האלם הגמור הוא זה המאפשר לו לשמוע את הנקישה הקלה על דלתו, את אוושת הווילון ואת ההד המשיב את לחש השם לְנוֹרָה. אין בשני בתי הפתיחה זכר אף לא לבריזה קלה, קל וחומר ל"סופת חורף מיבבת". יתרה מזו, לאחר ששמע את הנקישה הקלה בשנית, פותח המספר את דלת ביתו (בית 4), מתכוון אל תוך החשכה, וזו ההערה שהוא משמיע בדבר תנאי מזג האוויר:

The silence was unbroken, and the stillness gave no token

הנה כי כן, את קדרות הלילה המשמים, הדממה והאלם, הפך ז'בוטינסקי למעין ליל ולפורגיס של "סער ופרץ". אכן, יאה לסיסמתו של מנהיג בית"ר: "שקט הוא רפש".

כך מזג האוויר וכך אופיו של הזר המתדפק על הדלת. במקור איננו יודעים עליו דבר, שכן פו נמנע במכוון מהאנשה של העורב, שכל עיקרו לשמר בזיכרונו של המשורר את אובדנה של לנורה. אכן "רק אורח, לא יותר". אולם אצל ז'בוטינסקי טעון המקיש האלמוני בתכנים פסיכו-חברתיים שאין להם זכר, ולו הקלוש ביותר, אצל פו.

בָּא קְשִׁיקוֹשׁ סְתוּם בְּדִלְתָּהּ, קֵל פְּדָפֵק יָד נְחֻשְׁלָתָּהּ —  
יָד חוֹשְׁשֶׁת — יָד שׁוֹאֵלָתָהּ מִחֶסֶה לְדָל אוֹ גֵר.

מה גרם לז'בוטינסקי להרחיק לכת ולברוא דמות יש מאין, על רקע הנעדר כליל מן המקור? כידוע, תרגם ז'בוטינסקי את העורב גם לרוסית. התרגום משלהי שנות ה-90 של המאה ה-19 הוא מדויק ונאמן. המתרגם בן ה-18, כיאה לבני גילו, המוקסם בוודאי מקדרות האהבה הנואשת, המלנכוליה, הכישוף המוזיקלי, נרתם לתרגום כאתגר פיוטי, אולם לא מעבר לכך. התרגום העברי הוא משנת 1914 — המחבר בשנתו ה-34 בשיא פעילותו הציונית, גורלו של העם היהודי בראש מעייניו. ועל כן הגר האביון, המבקש מחסה בליל סופה של חורף, הוא מטפורה מובהקת לענות עמו.<sup>13</sup> השאלה הנשאלת היא כיצד דורות של קוראים (ומבקרים) לא חשו בשוני הבסיסי שבין המקור לבין התרגום. התשובה מצויה ככל הנראה בהתניה הנפשית של הקורא העברי. נוח לו בגירסתו של ז'בוטינסקי, שהרי זו גם גירסתו שלו, הנטועה עמוקות בתודעתו של ה"יהודי הנצחי", הנע ונד בחיפוש אחר חוף מבטחים. ז'בוטינסקי ענה אפוא על מאוויים סמויים של הקורא, ובכך יש להסביר את הצלחתו הגדולה של העורב בעברית, לעומת האלמוניות היחסית האופפת את אנאבל-לי, עוד תרגום מזהיר, הפעם מדויק, מְשֻׁל פו, שלא זכה להכרה כזו של "העורב", אלא לאחר שנתחבר לו לחן.

האומנם יש בדברים שלעיל ביקורת על ז'בוטינסקי? כן ולא. גירסתו של ז'בוטינסקי עולה בסגולותיה הפיוטיות על תרגומים אחרים מפרי קולמוסם של "חללי מסדר ז'בוטינסקי": יעקב אורלנד, עידוא בן-גוריון, דוד בנאור,

כְּמוֹ נִבְרָשֶׁת עוֹד יִבְהִיק הַגָּדָם,  
 בּוֹ הַמְבָט, שְׁאֵף הוֹמֵךְ פְּתִילוֹ  
 מוֹסִיף לִיקֵד. לוֹלֵא יֵקֵד, קִמְרוֹן  
 חֲזוֹהוּ לֹא סִנּוֹר, וּבְרֵף הַקֶּשֶׁת  
 שֶׁל הַיֵּרֶף הֵן לֹא הֵיטָה רוֹחֶשֶׁת  
 בַּת שְׁחֹק עַד לְמִרְפֵּז שֶׁל הַפְּרִיזוֹן.  
 לוֹלֵא זֶהר, הֵיטָה אֶף גּוֹשׁ סֵר דְמוֹת  
 הָאֶבֶן הַקְּצָרָה — שְׁכָמוֹ שְׁמוֹט,  
 וְלֹא הִבְהִב פְּעוֹר חֵית הַיַּעַר;  
 וְלֹא פָּרְצוּ כָּל חֲדוּדָיו אֵלָיךְ  
 כְּמוֹ כּוֹכֵב: הֵלֵא אֵין בּוֹ שְׁעַל  
 שְׁלֵא יִבִּיט בָּךְ. שְׁנֵה חַיִּיךְ.

כמקובל אצל רילקה, עיקר תוכנה של הסונטה שלפנינו מצוי בין השיטין. השיר המורכב הוא אפוא אתגר לא פשוט למתרגם. מבחינה פרוזודית הסונטה של רילקה דומה במידה ידועה לסונטה האנגלית או השקספירית. היינו סונטה דקסילבית הכתובה בפנטמטר יאמבי. שני יאמבים, דמימה, שלושה יאמבים המתחלפים מדי פעם לאנפסט בסיומת. השורה החמישית בשיר אופיינית לכך:

[...] sich halt / und glänzt./ Sonst könnte /nicht der Bug

שיטת התרגום של צור, שהיא דוגמה נאה של ניכור, בניסיון לחקות את שפת היעד ככל האפשר, תכלול במקרה שלפנינו גם את הכשלים של רילקה, דוגמת האנכרוניזם שבמלה Kandelaber.

החרוז האלגנטי של רילקה המבוצע תוך גלישה:

[...] Aber  
 sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber

פירושו המילולי יהיה: "אבל / הטורסו שלו זוהר עדיין כמו נברשת." ברור שרילקה נזקק ל-kandelaber על מנת לחרוז ל-Aber, אלא שזהו אנכרוניזם היסטורי ועל כן כשל פיוטי בעת ובעונה אחת. השורש הלטיני של Candelabrum מקורו ב-candere: להבריק, לזהור, מכאן ה-candle באנגלית או ה-kandel בגרמנית. אולם נברשת, קרי: קן של נרות, זרה לתרבות החומרית של יוון העתיקה, המועד בו נוצר הפסל. אמצעי ההארה בתקופה זאת היה הלפיד. אלא שלפיד או אבוקה, fackel בגרמנית, לא היה מעניק לרילקה את מבוקשו. השאלה הנשאלת היא האם על המתרגם לשמור על הביטוי המקורי, השגוי מעצם מהותו, רק משום ששירת היטב את מצוקת החרוזה של המשורר, או לעשות שימוש בדימוי קולע יותר? צור, מתוך נאמנות לרילקה, שמר על הנברשת: "כמו נברשת עוד יבהיק הגדם," ואילו בתרגום שלי לשירו של רילקה העדפתי את הלפיד: "אף פסלו עוד בוהק כלפיד שהועם", גם משום חיסכון בהברה, שהיא קריטית במקרה זה כפי שיצוין בהמשך.

הקושי הבסיסי בפניו ניצב מתרגם השיר המבקש לשמור על המשקל המקורי, טמון במבנה האיטימולוגי של הגרמנית.

מספר המלים בסונטה של רילקה הוא אמנם 98, אולם הגרמנית מאפשרת צירופי מלים למלה אחת. כך למשל שורה של מלים בסונטה שלנו: unerhörtes פירושו בלתי נשמע, Augenäpfel — תפוחי עיניים, Raubtierfelle — רעמת חיית פרא, zuruckgeschraubt — מוסב לאחור וכו'.

אם נפרק את המלים הכפולות והמשולשות יגיע מספר המלים בשיר ל-108. בתרגומו של צור מספר המלים הוא 76, קרי: אין המתרגם יכול להביא בשירו אלא 70 אחוזים מתוכנו של השיר המקורי. העובדה שצור הצליח לדחוס ב-76 מלים כמעט את מלוא תוכנו של המקור, מעוררת הערכה. אולם מחיר הדחיסה הוא אילוץ לשוני. מה פירוש המלים אף פה דם? יותר מסביר להניח שהן פתרון "חרוזה" לגדם, הנגזר מגדם, שהוא ככל הנראה חידוש לשוני של צור ל-torso. רשאי המתרגם לחדש מלים, אולם לא זו כלבד שמשמעות הפה דם לא ברורה, אלא שאין לה זכר בגרמנית של השיר המקורי. הנה כי כן, לאחר שיעק משמעות חדשה בגדם על ידי הפיכתו לגדם, נזקק לחרוז אותו, והפתרון הוא כתוב הנעדר מן המקור. ראובן צור מרבה להשתמש במסתו הנ"ל בהגדרה "עיקרון אלגנטי של תרגומי שירה". למרבה הצער קשה להחיל עיקרון זה על התרגום שבזאת.

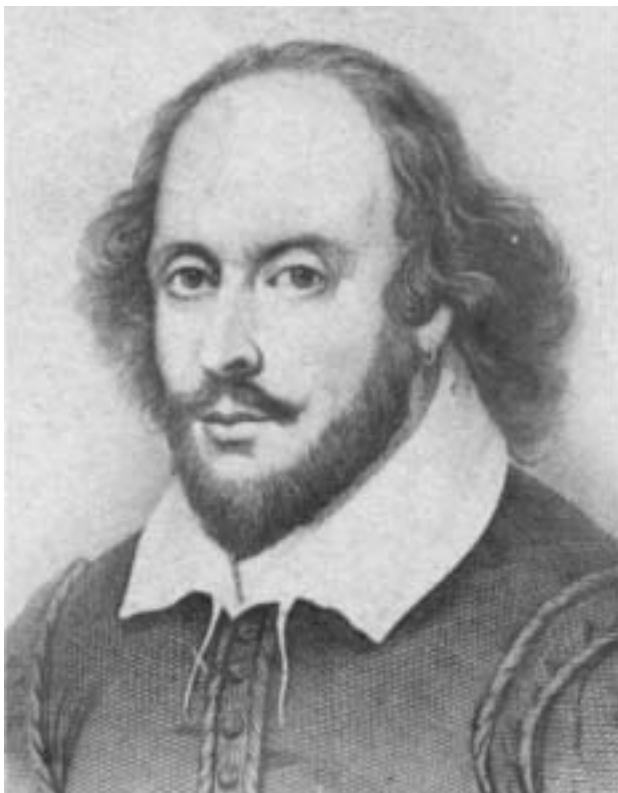
התרגום לשירו של רילקה בו נקטתי באנתולוגיה שלפנינו, החל באזכור מכוון לכותרת של טשרניחובסקי, עבור בחירות המשורר שנטלתי בכתוב עצמו, ועד השינוי הפרוזודי משני טרסטים לצמד הסיום בנוסח הסונטה האנגלית, הוא עילה לביקורת מעטו של מבקר קפדן, ובצדק. עם זאת, ביקשתי להעניק משהו מיופיו של רילקה מבלי להזדקק לאילוצים תחביריים או לשוניים המעניקים אמנם את הצורה אך חסרים את התוכן, אם לעשות שימוש במובן האריסטוטלי של ההגדרה. אם עלה בידי, ישפוט הקורא.

לנוכח פסל (קדום) של אפולו  
 אֶת רֵאשׁוֹ הַמְּפֹלֵא לְעוֹלָם לֹא נִפְיֵר  
 בּוֹ בְּשֵׁלוֹ תְּפִיחֵי שְׁתֵּי עֵינָיו לְאֶטָם,  
 אֶף פִּסְלוֹ עוֹד בּוֹהֵק כְּמוֹ לְפִיד שֶׁהוֹעֵם  
 בְּמִבְט מְעִינִיו, מְאֶפֶק וּמְזִהִיר.

אם לא כן, הקמור בחוזה לא יצלח  
 לעורר השתאות, לא תוכל לחקך  
 ואט אט לחלף על עקול הירף  
 אל האמצע נושא הפריזון, ואם כף

לחנם זו האבן נצבת תחתיו  
 לאשד כתפיו הקורן, כי כמוה  
 רעמת הקביא נטולת בראק הזהר  
 ולא תתנפץ מפל צד ככוכב.

אין מקום מקרבה לא תביט בפניך,  
 כי אתה מצוה לשנות את חייך.



סטפן גיאורגה משפר את וויליאם שקספיר

## כשל החרוז

**כ** של החרוז של רילקה הנאחז באנכרוניזם צורם בשל אילוץ החריוזה של Kandelaber-l aber, מוכר לכל מי ששלח את ידו בתרגום ומכיר מניסיונו את תחושת התסכול בתרגום שירה מחורזת, בעיקר זו הגדושה תחכום פרוזודי בנוסח חרוזי המאה ה"ח, אצלם גובר ליטוש החרוז לעתים קרובות על המשמעות עצמה. התסכול נובע מן הצורך ללכת בעקבות המקור בידיעה ברורה שהמשורר עשה לעצמו מלאכה קלה והקדים את החרוז לתוכן. כלומר, היה בידו חרוז מוצלח והוא הסיט את משמעות השיר בהתאם. הנה כי כן, הכורח לעקוב אחר שיגיונותיו של המקור, מציב בפני המתרגם אתגר קשה מזה שעמד בפני המשורר עצמו, כך לפחות במישור הפרוזודי. בדוגמאות בנידון ניתן למלא כרכים, הנה דוגמה משירו של וויליאם בלייק, הנמר (The Tyger), מן היצירות המפורסמות ביותר באנגלית. להלן הבית השלישי בשיר:

And what shoulder, and what art,  
 Could twist the sinews of thy heart,  
 And when thy heart began to beat,  
 at dread hand? and what dread feet?

השורה האחרונה מתייחסת לטלפי הנמר. אולם המשפט "What dread hand?" נעדר היגיון שכן לנמר אין ידיים,

וברור שבלייק, אשר ביקש לחרוז את ה-beat ל-feet ביקש להשלים לרגליים את היד. אם באנגלית ניתן עוד לפרש בדוחק את טעותו של בלייק בהסבת משמעות היד לזרועו של הבורא, הרי שבתרגום מילולי תתקבל צרימה תוכנית שעל גבול הפרודיה. כיצד אפוא על המתרגם לנהוג? בחינת תרגומים של השיר הנודע לצרפתית, גרמנית, איטלקית ופולנית מראה שברוב המקרים נמלט המתרגם מנחת "זרועו" של הנמר על ידי שינוי התוכן. כך נהגתי גם אני בתרגום המובא בזאת.<sup>15</sup>

## הביות הסגולי — סטפן גיאורגה וסונטות שקספיר

**ב** תרגומו הנודע לסונטות שקספיר, נוקט סטפן גיאורגה בשיטה הפוכה מזו של ראובן צור. הוא נוטל מחירותו של המשורר השמורה עמו, ואם תפס את שקספיר בקלקלתו, אין הוא נרתע מלתקן את המקור. ייחודן של סונטות שקספיר בהשוואה למשוררים הגדולים בעידן הרנסנס המאוחר, דוגמת ספנסר, סידני או מילטון, הוא בליקוייהן הרבים, הפרוזודיים והתוכניים גם יחד. ידוע לנו שהגיסה המצויה בידו, שהיא עריכה מאוחרת יותר של ההוצאה, הפירטית ככל הנראה, של טורפ משנת 1609, לא עברה בדיקה, עריכה והגהות של המשורר. בפני המתרגם ניצבת אפוא השאלה האם להשלים עם הליקויים או לתקן אותם. התיקונים הפרוזודיים קלים יחסית, כגון ליקויי משקל או חרוז. אך כיצד לנהוג במקרה של אמירה בנאלית, מטפורה



Hier mögt ihr Narn der Zeit mir Rede stehn:  
Ihr starbt fürs Recht und lebtet fürs Vergeh'n.

בהפניה ihr מסב המתרגם את הצדק והחטא משוטי העתים אל נושא השיר, קרי: האהבה. שינוי זה מתיישב היטב עם תחושת הסלידה של הסונטות מאהבת הבשרים הכפייתית של המשורר לפילגש השחורה. המוות הוא אפוא זה שיגאל את חטא התאוה. הנה כי כן משיב גיאורגה את שקספיר אל עצמו, פותר את השיר מליקוי צורם ובעת ובעונה אחת מעניק לו את עומקו השקספירי, וכל זאת באמצעות שינוי מזערי שרוב הקוראים ספק אם יבחינו בו.

באותה הסונטה עושה המקור שימוש באחת המטפורות השגורות בסונטות, נושא הזמן. הוא מבקש לומר שאהבתו איננה "כנועה לחיבתה של עת או שנאתה",

As subject to time's love or to time's hate

גיאורגה אינו משנה את המשמעות, אך מעשיר את הדימוי באמצעות נטילה מקהלת של הפסוק "עת לבכות ועת לשחוק", המוכר לכל קורא אינטליגנטי מתרגומו של מרטין לותר. So würde Zeit die zürnt und Zeit die lacht. למותר לציין את עוצמת הביטוי בגרמנית לעומת האמירה הבנאלית באנגלית.

הנה כי כן, כפי שצוין לעיל, לא יהיה זה מופרז לטעון שגירסתו הגרמנית של גיאורגה עולה על המקור הבריטי. השאלה היא אם אופן זה של "ביות" מעניק לנו את שקספיר או את גיאורגה? האם אגב ליטושו ושכלולו של שקספיר לא חמס המתרגם את המרכיב הדרמטי של המשורר הגדול, מי שכישלונותיו הפרוודיים וליקוייו התוכניים הם מנשמת מחזור הסונטות, זאת בנוסח האפוריזם של אלברכט דירר: "יצירת מופת ניכרת בליקוייה".

### אהבים לאובידיוס – הביות הארוטי של הכאן והעכשיו

א ת אהבים (Amores), כתב אובידיוס בשנות העשרים המוקדמות לחייו. מיניאטורות אלו, המתארות ברוב חן את עיסוקיו הארוטיים של הרומאי, רוויות קלילות ואלגנציה חצרונית, וברי שאין בן מתנפתן הנעלה ומפוכדן הסמכותי של המטמורפוזות – "אבני הגזית בבניין תודעתו של איש המערב", כדברי ווילקינסון, מגדולי החוקרים של אובידיוס ויצירתו. אכן, אבני גזית אין כאן, ומגוחך יהיה להתייחס לכל פליטת קולמוס של פייטן צעיר, שתכופות חיקה כותבי אלגיות נשכחים מדרגה שנייה, כאל כותבי קודש או כאל פיוטי הומרוס.

יתרה מזו, הנסיגה מן ההקסמטר ההומרי אל "המקצב האלגי" בעידן האוגוסטיני, דמתה בחשיבותה לשחרור השירה המודרנית מכבלי הפרוודיה המסורתית. אולם הבדל זה, שכל כולו הסרת רגל אחת בכל חרוז שני, ושנשמע, באוזני הרומאי בעת ההיא כמהפכה על סף חילול הקודש, נעדר כל משמעות לאוזנו של הקורא המודרני. יתרה מזו – מקצב פרוודי אחיד

דלה או משמעות סתומה? המתרגם, ההופך לאני האחר של המשורר המקורי, מודע היטב לביזיונותיו הקטנים כגדולים של המשורר, ויהיה זה שקספיר עצמו. השאלה הנשאלת היא אפוא מה וכיצד לתקן, קרי: האם "לשפר" את שקספיר.<sup>16</sup> מי שהצליח לרַבֵּע את המעגל, לעמוד בתנאי המשקל של הפנטמטר היאמבי, לשמור מכל משמר על הרוח הדרמטית של המקור ועם זאת לתקן את ליקויי הצורה והתוכן, היה סטפן גיאורגה בתרגום לגרמנית של הסונטות. בזכות עובדה זו תרגומו של המשורר הגרמני, לא זו בלבד שהוא הטוב ביותר מבין כל תרגומי הסונטות המוכרים לי, אלא שאם לשפוט את הסונטות שבתרגומו על פי כל קנה-מידה של סגולה אסתטית, הן עלות על המקור. להלן מספר דוגמאות מתרגומו של גיאורגה.

עקב אכילס בסונטות הוא צמדי הסיום. לצמד הסיום נועד תפקיד מכריע של הבאת השיר אל מסקנתו, בדומה לאקורד הסיום של יצירה מוזיקלית. אולם חלק ניכר מצמדי הסיום בסונטות סובל מפגמים אלה ואחרים, החל באמירה בנאלית ומאולצת, עבור בליקוי פרוודי ועד משמעות סתומה. הנה לדוגמה צמדי הסיום של סונטות 19 ו-124.

[...] Yet do thy worst, / old Time: despite thy wrong,  
My love shall in / my verse ever live young.

שני הליקויים הפרוודיים הבולטים בצמד זה הם בחריזה ובמשקל. Wrong מזה ו-young מזה הוא חרוז פגום. בשורה החותמת, המלה ever היא טרוכיאיה ועל כן משבשת את מקצב הפנטמטר היאמבי של הסונטה השקספירית. כך תיקן גיאורגה את הליקויים של שקספיר:

Bring, alte Zeit, die schwerste schädigung!  
In meinem lied bleibt meine liebe jung.

המקצב נקי, החרוז מושלם ואף הדמימה ניצבת במקומה, אחר ההברה הרביעית, לאחר משפט שלם ולא כבמקור, שם היא מצויה לאחר מלת עזר in. אגב, אם כבר מדובר בשיפורו של שקספיר, ייאמר במאמר מוסגר שהמשורר יכול היה לחסוך לעצמו את הליקוי במקצב אילו החליף את ה-ever ב-for-good.

הצמד בסונטה 124 אינו מתיישב עם התוכן, לא עם תריסר השורות שלפניו ולא בתוך תוכו. דורות של חוקרים הציעו פירושים שונים ומשונים למשפט הבא:

To this I witness call the fools of time,  
Which die for goodness, who have lived in crime.

למי הכוונה ב-Which? הדעת נותנת של"שוטי העתים", אך מה עניין השוטים לשיר שעניינו עוצמת האהבה של המשורר. ומדוע צריכים השוטים לכפר במותם על חייהם בחטא? השינוי שהכניס גיאורגה הוא מזערי לכאורה, אך בעל משמעות המעניקה לסונטה את עוצמת תריסר השורות המקדימות:

יוצר במהרה תחושה של מועקה, כזו ש"באלם ריקודים דחוס" כפי שהגדיר זאת אותו ל.פ. ווילקינסון, מחוקריו הבכירים של אובידיוס בימינו.<sup>17</sup> להלן שורות אחדות מתרגומו המדויק של שלמה דיקמן לשורות 1-4 באלגיה 15 בספר א' של אהבים<sup>18</sup>:

לְמָה, קְנֵאת הַבְּרִיּוֹת, עַל יְמֵי שְׁלוֹתַי תּוֹכִיחֵינִי?  
לְמָה קָרַאת לְשִׁירֵי "פְּרֵי פְחֻזוֹת וְעֲצָלוֹת"?  
עוֹד רַעְנָן בִּי כַחַי וּמְנַהֵג אֲבוֹתַי לֹא נִטְרָתִי:  
לֹא הִשְׁיֵאֲנִי אֶבֶק — קִצְתִּי בְשִׁדָּה מְלַחֶמָה.

אולם, תרגום שיר זימה מצוי של אובידיוס במקצב אלגי, ייתפס על סף הפרודיה באוזנו של הקורא כאן ועכשיו. נטלתי אפוא מ"חירות המשורר" את מעט החופש השמור גם למתרגם, והלכתי בדרך הסלולה של החרוז החופשי והפתוח. בנושא זה לא חידשתי כמובן דבר, שכן זוהי גישתם של רוב מתרגמי אמורס במאה העשרים, ודי להזכיר את שמו של המשורר והקלאסיציסט האמריקאי הוראס גריגורי, שחובו ל"חירות המשורר" גדול משלי. להלן קטע הפתיחה מאלגיה 5 בספר א', המכונה באנתולוגיה שלפנינו<sup>19</sup> —

על זימה לעת ערביים

חַם הַיּוֹם. צִלְלִים שֶׁל בֵּין עֶרְבִים,  
זְרוּעוֹתַי צָנְחוּ מְקוֹם שֶׁם אֶסְפְּנִי אֶל קָרְבוֹ  
יְצוּעַ רֶךְ.

תְּרִיסֵי הַחֲלוֹנוֹת הוֹגְפוּ כֻלָּם מִלְּבַד  
אֶחָד, הַמְּפַסֵּק לְמַחְצָה, וּבְעֵדוֹ  
אוֹר בֵּין שְׁמֵשׁוֹת נְגִה, תוֹהֶה וּמְהַסֵּס,  
כְּמוֹ נְגִה טָרֵם שֶׁחַר  
עֵת לִלְ נֶאֱסָף,  
עֵת נוֹטֵשׁ אוֹתָנִי פְּבוֹס.

הלאות הארוטית המקדימה את כניסתה ספוגת המין של אהובת המשורר, קורינה, ההתעלסות בהמשך והסיוס "סחוטם נרדמנו, הו, הבו לי שעות רבות כמו אלה", כל אלו יעניקו לשיר את מרב עוצמתו הפיוטית אצל הקורא בן-ימינו רק אם יופיעו בנוסח המוכר לו והמקובל עליו. תרגום השומר בקנאות על המקצב האלגי, מצוין ככל שיהיה, יישאר שיר מתורגם שיעניק אולי את "אלמוות השיר המקורי" אולם לא את "חיי השיר המתורגם", אם לחזור ולצטט את האפוריזם של ולטר בנימין.

ביות החלל העודף — עמינדב דיקמן ודו בלה

מצוקה התוכנית של המתרגם משפה חד-הברתית דוגמת האנגלית או שפת מצרף בה ניתן לאחד מספר מלים למלה אחת דוגמת הגרמנית, לשפה דו או תלת-הברתית דוגמת העברית, כבר הועלתה בדפים שלעיל. בפני המתרגם עומדות שלוש חלופות: א. הוספת הברות, קרי — שינוי פרזודי, כשם שנקטתי בתרגומי. ב. שמירה על פרזודיה

מקורית על ידי תשלום בהעדר חלקי של תוכן. ג. לוליינות לשונית ותחבירית המוציאה לשיר את נשמתו. המקרה של פרופ' דיקמן באחדים מתרגומו לז'ואשן דו בלה הוא יוצא דופן. לא זו בלבד שהמתרגם איננו נאלץ להתמודד עם מקצב בעייתי מבחינתה של העברית, אלא שהוא נוקט בשינוי פרזודי מרחיק לכת, היוצר חלל פיוטי המחייב אותו למלאו בתכנים הנעדרים במקור.

את רוב הסונטות שלו כתב דו בלה לא באלכסנדרין הקלאסי המשמש את רוב משוררי הפליאד, כי אם במקצב הנע בין 10 ל-11 הברות, ללא שמירה מדויקת על השימוש ביאמבים ובאנפסטים. דיקמן נוטל את המשקל של דו בלה ומרחיב אותו ל-16 הברות בשורה.<sup>20</sup> להלן לעיונו של הקורא שני הקוורטטים במקור ובתרגום:

## XLI

Je suis semblable au marinier timide;  
Qui voyant l'air çà et là se troubler,  
La mer ses flots écumeux redoubler,  
Sa nef gémir ceste force humide,  
D'art, d'industrie, et d'espérance vide,  
Pense le ciel, et la mer s'assembler,  
Se met à plaindre, à crier, à trembler,  
Et de ses vœux les Dieux enrichir cuyde.

כְּמוֹנִי כְּמוֹ יוֹרֵד הַיָּם, שְׁמֵאִימָה לְבוֹ נִפְלָח,  
בְּרֹאוֹתָ אֶת הָאֵוִיר נִסְעָר מִכָּל הָעֵבְרִים  
וְאֵיךְ הַיָּם וְנַחְשׁוֹלָיו לוֹטֵי הַקֶּצֶף מִתְגַּבְּרִים,  
וְאֵיךְ אֲנִיתָ גּוֹנַחַת תַּחַת זֶה הָעַל הַלַּח.

וְכָל עֵזוֹ וְכָל עֶרְמוֹ וּפְלִלוֹ אוֹ אֲזֵ נִמְלָח,  
וְאֵת הַשִּׁחַק עִם הַיָּם יַחֲשֹׁב יַחְדוֹ צְרוּרִים,  
וְאֲזֵ יִלּוֹן וְעֵזוֹ יִרְעַד וְקוֹל יִתֵּן בְּתַמְרוֹרִים,  
וְיֶאֱמִין כִּי לְאֵלִים נִדְרוֹ יִנְעַם וְכִי יִצְלַח.

התוצאה היא, כאמור, חלל תוכני שנפער ועל המתרגם למלא אותו בכתוב החסר במקור. מכאן שאם דו בלה מסתפק בעשר הברות בשורה הפותחת: Je suis semblable au marinier timide, קרי: "כמוני כמו מלח נבהל", מתרגם דיקמן: "כמוני כמו יורד הים, שמאימה לבו נפלח". ובכן, ייתכן שהדימוי של דיקמן "שמאימה לבו נפלח" הוא נאה לכשעצמו, אולם אין לו זכר אצל דו בלה, והכתוב לא בא אפוא אלא למלא חלל פרזודי.

כך גם במשפט הפותח את הבית השני. המקור אומר בפשטות: D'art, d'industrie, et d'esperance vide, קרי: לשווא מלאכה, כשרון ותקווה. התרגום: "וְכָל עֵזוֹ וְכָל עֶרְמוֹ וּפְלִלוֹ אוֹ אֲזֵ נִמְלָח" (משפט שלהבנתו זקוק הקורא לעיין במקור הצרפתי), מסיט את לשונו של דו בלה לנתיב דרמטי הנעדר לחלוטין מלשונו החסכונית של המקור. במקום בו דו בלה אומר בפשטות ובשלוש הברות: a crier — יקרא, או

יצעק, מתרגם דיקמן בשמונה הברות: וְקוֹל יִתֵּן בְּתַמְרוֹרִים. יצוין שאלמלא המזוריות הלשוניות של המתרגם, העושה שימוש בתיבות חריגות דוגמת נפלא, ערמו, פללו, נמלח וכיו"ב, היה השיר המתורגם עומד כיצירה פיוטית בזכות עצמה. אולם דיקמן, המחליט להפוך את החסכנות הפשוטה והצמצום הגרמי של דו בלה לעושר ברוקי עתיר מליצה ואלגוריות בנוסח הקרוב יותר לשיירי הים של יהודה הלוי או לסגנונו של ראסין, אינו מוסר לקורא את דו בלה אלא את עמינדב אלכסנדר דיקמן.

במאמר מוסגר ייאמר, שדבר לא היה נגרע מן השיר בעברית אילו היה המתרגם נשאר נאמן למקצב המקורי, ומתרגמו ללא הערכקות הלשוניות שלא יכירן מקומן בשירו של דו בלה. נניח כך (הבית הראשון):

כְּמוֹנֵי כְּמוֹ מֶלֶח מִבֵּית בְּפֶחַד  
בְּגֹב הַסְּעָרָה מִפֶּל הַעֲבָרִים,  
אֵיךְ בֵּין גְּלֵי הַיָּם מְזִי קֶצֶף מִתְגַּבְּרִים  
בְּכַף מְגוֹר גּוֹלֵשׁ אֲנִיתוֹ גּוֹנַחַת.

## ג. המקרה הפרטי של התרגום לעברית

א. המכשול התוכני

היה זה הורטיסו שהעיר כי "המבקש לתרגם את פינדרוס כמוהו כמסתכן במעוף על כנפי דונג". הורטיסו כיוון בדבריו למערך של קשיים, פרוזודיים ותוכניים, הניצבים על דרכו של המבקש להריק את האודות ללטינית של העידן האוגוסטיני. אולם על דרכו של המתרגם לעברית ניצבת אבן נגף המיוחדת לה, הנחסכת בתרגום מלשון אחת לרעותה באותו מרחב תרבותי דוגמת תרבות המערב. הכוונה לרובד לשוני המקביל היסטורית. קרי: לשון ממנה ניתן יהיה לשאוב את רוח התקופה ברמת התרבות החומרית והרוחנית כאחת. כל שפה אירופית שהתפתחותה אורגנית, יודעת לפרטיה את ההגדרות בסדר יומו של — לצורך העניין — האביר במאה ה-12 או השוע בעידן האליזבתי.

העושר הלשוני שעניינו פרטי שריונו של האביר הכולל את חלקי הקסדה, רתמות הסוס, סוגי האוכף והחנית, או מאידך גיסא — הפלגות המליצה של חצרות הנסיכים לבית טיודור, נעדר כליל מן העברית המוגפת בעת ההיא במעטה של לשון קודש ושואלת את עולמה החומרי והרוחני מן המקרא והתלמוד. ואם נכתבה בידי משוררי ספרד, גם אז הייתה זו שפת פיוט, מופלאה ככל שתהיה, אולם לא שפה חיה הטעונה דקויות של תכנים השאובים מתרבות החומר. ואכן, אין זה מקרה שהנושאים אותם בחרו יהודה הלוי, שלמה אבן גבירול, יהודה אלחריזי או אברהם אבן עזרא, רובם הגמור כתובים ברמת המופשט וכמעט שאין בהם זכר למישור האפי של השירה שעניינה חיי היום-יום.

תופעה מעניינת ואופיינית בנידון היא ניסיונו של עמנואל הרומי בכתבת סונטות. בן דורו של דנטה (הגם שלטענה לפיה היה יידו, אין יסוד), כתב עמנואל סונטות באיטלקית על פי אסכולת "הסגנון החדש", הוא ה-dolce stil nuovo,

שעיקרו האלהת גבירת לבו של המשורר. אולם ניסיונו של עמנואל לחבר סונטות בעברית, תוך מאמץ (נסוך גבורה, יש להודות), לכפות על שיריו שורה של דימויים וסמלים מן התרבות החומרית והרוחנית של שפתו, יש בו לכל היותר כדי להעלות חיוך של סליחה והבנה על שפתי הקורא. להלן קטעים מסונטה כ' בה מבקש המשורר, בסגנון התקופה וברוח של היתול, לערוך השוואה לגנאי:

אֵת בֵּין עֲצֵי יַעַר לְבִנוֹן חוֹחַ  
בֵּין רִזְנֵי אֶרֶץ וְשָׂרִים תְּעַלּוּל,  
בֵּין לְשָׁכוֹת קֹדֶשׁ כְּמוֹ רֶפֶת וְלוּל  
[...]

כֹּל הָאָנוּשׁ עָלָה וְאָתָּה כְּעַלּוּל  
בֵּין זוּחְלֵי עֶפְרָ וְרִמְשׁ שְׂבָלוּל,  
בֵּין הַנְּהָרִים שׁוֹטְפִים שְׁלוּחַ.  
[...]

מִהַזְבוּבִים שִׁיר וּמְעֵשׂ מְסַכְּנוֹת  
[...]

הַגְּאֻזָּה מִן-גִּיד וּמִן-עֶרְוָה גְּנוּת.

אף לא אחד מן הדימויים שלעיל (למעט, בדוחק, שני האחרונים) מעוגן בניסיון החומרי ובתודעה הפיוטית של הקורא עברית. לא בעת ההיא, שכן אין הוא (הקורא עברית) קיים, ולא בעת הזאת, שכן אין הדימויים קיימים. מדוע זה נגרע מזלו של השבולל, לדוגמה, להיות למשל ולשנינה "בין זוחלי עפר ורמש?" ברור שהתשובה היא: אילוץ החרוז. אולם מִשָּׁל זה נעדר סימוכין במקורות או במציאות ועל כן איננו כי אם מנייריזם חלול. הניסיון לעקוב אחר המקורות המקראיים, או האחרים, מהם נטל המשורר את סמליו (מהזבובים שיר?!) עשוי להיות מחקר מרתק בזכות עצמו, אולם לא מעבר לזה.<sup>21</sup> כך ברמת המטפורה וכך בשתי דוגמאות קצרות של אבן עזרא ויהודה הלוי במישור הפרוזודי. אברהם אבן עזרא, הן בשל השפעת השירה הערבית בת-זמנו, והן משום היותו מדקדק דגול הנלהב לסימט העברית, מחבר פואמה שלמה על בסיס חריזה של כינוי חבור, ובה הכרות אהבה וחשק לקב"ה. להלן הבית הפותח:

אֲחֵלִי יִכּוֹנוּ דְרָכֵי לְשִׁמֹר חֲקִידָךְ  
אֲחֵלִי יִכּוֹנוּ דְרָכֵי לְשִׁמֹר חֲקִידָךְ,  
כִּי מְנוּחָה לֹא מְצָאתִי כִּי אִם בְּחֶשֶׁקְךָ.  
עֲבָדְךָ אֲנִי, הַדְרִיכֵנִי בְּדֶרֶךְ צִדְקֶךָ.  
הֵן שְׂאֵלְתִי אַחַת הִיא לְהַפִּיק רְצוֹנְךָ,  
לֹא אֲבַקֵּשׁ מִלְּפָנֶיךָ כִּי אִם פָּנֶיךָ.

וכן הלאה.

משורר גדול ממנו, יהודה הלוי, באחד משיירי הים הנודעים שלו (214, ט', במניין שירמן) אף הוא דוגמה למניפולציה פרוזודית של העברית. המשורר המבקש לעמוד במשקל של ארבעה יאמבים בכל שורה, אינו יכול לאתגר, ועל כן הוא דורש מן הקורא להשמיט את התנועה שבשוואים הנעים (דווקא!) ובחטפים. יתכן שהאילוץ הצורני עמד במבחן ימיו,

בעידן בו העברית לא הייתה שפה חיה כי אם לשון קודש ופיוט. אולם בלשון חיה איננו יכולים לקרוא במשקל יאמבי את השורות:

יְרַפּוּ חֲזָקִים / וְנַחֲלֵקוּ אֲפִיקִים  
חֲצִים עֲמָקִים / וְהָרִים חֲצִים.

(למעט הטור הרביעי: "והרים חצים"). ההודקות לקביעת כלל הסותר בעליל את הדרישות הפונטיות של השפה – תופעה שאין להעלותה על הדעת בשפה חיה – היא עדות לנתק הבסיסי של העברית המשמשת לכל היותר מאגר של מלים, דקדוק ותחביר. אנב, כוונתו של המשורר להעניק מקצב אשר יחקה את גלי הים עולה בידו גם במקצב האנפסטי ולא היה צורך לאנוס את השפה לשם כך.

## המטפורה

ה מטפורה על ביטוייה השונים: החל בסמל, עבור בדימוי ובמשל וכלה באלגוריה, פועלת על תודעתו של הקורא כביטוי מרוכז של חווייתו התרבותית, ומעשירה את היצירה האמנותית בכלל, ואת השירה בפרט, בתכנים עקיפים שאינם נופלים בחשיבותם מן התוכן הגלוי. גלגולי המטפורה בתרגום שירה עומדים ביחס ישר לקרבה תרבותית. מכאן, שבניגוד להערותו של הורטיוס על תרגומי פינדרוס ללטינית, אין למעשה הבדל משמעותי בין המטפורה היוונית לזו הרומית. זאת משום שהפער בתרבות החומר היה מזערי, בעוד שהזהות הרוחנית הגיעה לכלל סימביוזה באמצעות שורה של מלומדים הלניסטים שלימדו את שועי האימפריה והרביצו תורה במיטב המכללות של רומא.

שירת ימי הביניים העמוסה ברובה דוגמות אבנגליות, בראה שורה ארוכה של מטפורות ייחודיות לה שעיקרן הגאולה בייסורים. מכאן שיצירות דוגמת שירת רולן, אל סיד או באולף, מנותקות כליל מן העולם ההלנו-רומי. כך במישור הרוחני וכך בתרבות החומר.

נטישת הסכולסטיקה האריסטוטלית לטובת הניאו-פלטוניזם מן האסכולה הפלורנטינית של פיקו דלה מירנדולה, ניצבת בבסיס עולמו הרוחני של איש הרנסנס, והיא זו הגודשת את הספרות הנכתבת בין המאה ה-15 ל-17. גם אם נמצא עדות-מה לכך בספרות העברית בעידן זה, הרי שבעיקרו של דבר מהפכת הרנסנס זרה לקורא העברי והיא עוד מכשול העומד על דרכו של המתרגם יצירה הרחוקה חמש מאות שנים בציר הזמן ושנות אור במערכת הערכים.

אין פירושו של דבר שלשון התרגום היא בהכרח רובד לשוני המקביל לתקופה בה נכתב המקור. תרגומו של סטפן גיאורגה לסונטות שקספיר הנידון לעיל, כתוב גרמנית מודרנית (גבוהה) ולא בשפתו של מרתין לותר או מרתין אופיץ (Opitz), המקבילה לזו של העידן האליזבתי. תרגומי הסונטות לאיטלקית אינם כתובים בלשונו של אריוסטו, לספרדית בלשונו של לופה דה וגה או לצרפתית בלשונו של רונסאר. אבל עצם העובדה שהרובד הפיוטי קיים – שכן

גרמניה, איטליה או צרפת של שלהי המאה ה-16 הן ישויות תרבותיות חיות ונושמות לא פחות מבריטניה – מאפשרת למתרגם להתייחס אל שפה, עולם דימויים, תרבות חומרית, נוף וכו', בכלים ששפתו ותרבותו מעניקים לו.

ביתר שאת ניכר הדבר בסוגיית הדוגמה הנוצרית הרחוקה מן הקורא העברי גם בשל האתוס הדתי.

”טוב, יפי ואמת” זה סך טענותי –  
”אמת, יפה וטוב” בחלופי מלה,  
ובחלופי הנה מציתי פחותי –  
שְׁלֶשָׁה שְׁהִם אֶחָד וְהֵם תָּבַל כְּלָה.

שורות אלה מתוך סונטה 105 של שקספיר, המבקשות להחליף את השילוש הנוצרי של “אב, בן ורוח הקודש” בשילוש הניאו-אפלטוני של “אמת, יפה וטוב” כיאה לעידן הרנסנס, מייצגות מוטיב מרכזי בשירת המאות הי”ד עד ט”ז. ביסוד עולמו הרוחני של איש ימי הביניים המאוחרים ניצבת הנצרות. עידן הרנסנס עומד בסימן המרידה בעיקרי הקתוליות; הרפורמציה משסעת את הכנסייה. בכל אחד משלושת הצמתים האידיאיים שלעיל, חסרה העברית מקבילה שתעמוד לרשותו של מחבר השירה מן העת ההיא או המתרגם שירה זו היום.

## המכשול הפרוזודי

### סוגיית היאמב החסר בסונטות<sup>22</sup>

ה מכשול הבסיסי העומד על דרכו של המתרגם לעברית שירה אנגלית בעלת מאפיינים פרוזודיים קבועים מראש, נובע מן השוני הבסיסי בין שתי השפות. האנגלית, נטולת הטיות ונסמכים ומועטת תחליות וסופיות, היא שפה חד-ודו-הברתית ברובה המוחלט. העברית לעומתה, דו-ותלת הברתית. ואין לך דוגמה מובהקת יותר לעובדה זו מן התיבה הנפרצת והשכיחה ביותר בשירה לירית: “אהבה”. זו משתרעת בעברית על פני שלוש הברות ובאנגלית היא בת הברה אחת. די בעובדה זו על מנת להוריד ביגון שאולה את המתרגם העברי היוצא מכליו מרוב אהבה. שוני זה מכריע בתרגום שירה בעלת אילוצי מקצב דוגמת הסונטה, הנתונה במיטת סדום פרוזודית שביסודה הזיקה בין התוכן למשקל. עם זאת, בניגוד לאבני הנגף התוכניים שהועלו לעיל, אין המתרגם לעברית בודד במערכה. גם המתרגם לשפות סלבויות ניצב בפני בעיה דומה, ובפחות חומרה, אף המתרגמים לשפות רומניות, בעיקר לאיטלקית (וראו את הערתו של ד’אנוציו) ולספרדית.

הסונטה האנגלית (או השקספירית), היא הסונטה ההרואית הדקסילבית בת 14 שורות, כתובה כאמור בפנטמטר יאמבי, קרי: מקצב בן עשר הברות, היינו 140 הברות בסונטה. מאחר שהאנגלית היא בעיקרה חד-ודו-הברתית, ממוצע המלים בסונטות שקספיר, ספנסר או סידיני הוא 124. פירושו של דבר כי קרוב ל-90 אחוזים מכלל ההברות הן מלים. העברית היא שפה דו ותלת-הברתית. מכאן שבתוך 140 ההברות לא ניתן

כיוון שקלידים שובכים כה מאושרים בזאת 15 הברות  
תני להם את אצבעותייך, לי את שפתייך לנשיקות  
17 הברות

קרי: 32 הברות, 14 מלים. (אם לכלול את ההטיות — ראה  
הדגשה — יהיה מספר המלים 18, כלומר זהה כמעט  
לאנגלית.)

על מנת למזער את נזק עודף ההברות ועם זאת לשמור על  
תרגום מילולי מדויק, כל מה שניתן לעשות הוא להשמיט את  
ה"את" המופיעה פעמיים ולקבל באופן זה 30 הברות. על מנת  
לצמצם את מספר הברות צמצום יתר מבלי לקצץ בתוכן, אך  
תוך פגיעה בדימויים, ניתן להפוך את אצבעותייך ל"ידייך"  
ואת שפתייך ל"פיך".  
התרגום יראה כך:

אם קלידים שובכים מאושרים בזאת 14 הברות  
תני להם ידייך, לי פיך לנשיקות. 11 הברות

25 הברות, כלומר 5 הברות מעבר למקצב הפנטמטר היאמבי.  
כל ניסיון נוסף של חיסכון יפגע במשמעות וימסור רק חלק מן  
התוכן. ואכן כך הדבר בשלושת התרגומים שלפנינו:

ש. שלום:

שְׁכַּח אֶשְׂרֵי בְּחֻצְפֹתֶם, יָפֵה,

הָאֲצָבָעוֹת לָהֶם, וְלִי הַפֶּה.

הנתינה, הקלידים (!) והנשיקות נעלמו.

א. ברוידא:

אִם כֶּף מִזֵּל קְלִידִים שְׁחֹצִים בְּכָלִי,

יִדְרֶךְ תְּנִי לָהֶם, שְׁפִתַיִם לִי.

הנשיקות נעלמו.

ש. זנדבנק:

קְלִיד תְּצוּרָה, שְׁפֵר כֹּה מִזְלוֹ:

הוּ תְנִי שְׁפִתַיִם לִי וְאֲצָבָע לוֹ.

הקלידים והאצבעות הפכו ליחיד, מלת ההתניה (כיוון ש)  
והנשיקות סולקו. מאחר שהזיקה בין האצבעות לקלידים  
עקרונית לתהליך הנגינה הנזכר בשרות הקודמות של  
הסונטה, הפיכתם ליחיד שומטת כליל את עושרו של  
הדימוי המלים "ואצבע לו" בהן כיוון המתרגם, כך יש  
להניח, לאצבע משולשת, ייתכן שיש בהן חן מסוים, אולם אין  
להם זכר אצל שקספיר.

תוספת של יאמב, קרי: הפיכת הפנטמטר לאלכסנדרין,  
תפתור את הבעיה:

פִּינָן שְׁכַּח שְׁמִיחִים קְלִידֵי זְמָה בְּזֹאת,  
לָהֶם יִדְרֶךְ תְּנִי — לִי פִיךָ לְנִשְׁיָקוֹת.

לדחוס יותר מאשר 70 מלים (ממוצע המלים בתרגומי  
הסונטות של שקספיר אצל ש. שלום.<sup>23</sup> א. ברוידא.<sup>24</sup> וש.  
זנדבנק<sup>25</sup> אשר תרגומיהם ייבחנו בהמשך).

משמע, המלים אינן תופסות כי אם 50 אחוזים מכלל  
ההברות. אולם אין פירושו של דבר כי 70 מלים בעברית  
מקבילות בערכן התוכני ל-70 מלים באנגלית. העברית היא  
שפה מוטה המאפשרת לאחד שתיים ואף שלוש מלים על מנת  
להעניק להן משמעות קבועה. כך למשל אותה ה"אהבה"  
שלעיל תשכיל לעמוד בדרישות האנגלית, אם במקום בו  
המאהב הבריטי יכריז I love you, יצהיר המאהב העברי:  
"אהבתיך", ובא לציון גואל. באופן זה ניתן להוסיף עוד 28  
מלות הטיה בקירוב (ממוצע המלים המוטות אצל שלושת  
המתרגמים שלעיל) וכך לקבל 96 מלים בסך-הכל. אולם עדיין  
יחסרו 28 מלים שהן 22 אחוזים מן התוכן.

בנקודה זו נבלם המתרגם לעברית במיטת סדום של  
שפתו. אמנם באמצעות תרגילי תחביר, דקדוק וברירת  
מלים קצרות ממאגר הנרדפים, ניתן לצמצם כמעט את  
הפער, אולם זו מלאכה כפוית תודה ששכרה יצא אחרי  
ככלות הכל בהפסדה. אין לך דבר גרוע יותר בשירה בכלל  
ובסונטה בפרט מאשר צרימת האילוץ הלשוני. הנה אפוא  
על המתרגם, המבקש לשמור על מקצב היאמב הדקסילבי,  
לבחור באחת משתי רעות: א. אינוס הדקדוק והתחביר. ב.  
השמטת חלק ניכר מן התוכן. יצוין שגם ככלות אונס  
קבוצתי של העברית, עדיין יחסר התרגום חלקים ניכרים  
מתוכנו של המקור, נושא בעל משמעות מכרעת בסונטה  
— סוגה פיוטית, שעיקרה האסתטי הוא מיצוי מרבי של  
משמעות תוך צמצום מרבי של הכתוב.

יתרה מזו, שימוש מופרז במלים מוטות, וכן אינוס של  
הדקדוק והתחביר בניסיון לפתור את האילוץ הפרוזודי, אינם  
מיטיבים עם השיר. הסונטה, הדחוסה ממילא בשל אילוצי  
מקצב, זקוקה כמו אוויר לנשימה לכל מרווח לשוני. הנה כי  
כן, השורה הזורמת בטבעיות, הנעדרת כל אילוץ לשוני, אצל  
שקספיר: Oaths of thy love, thy truth, thy constancy,  
מתורגמת אצל ש. שלום: "אֶהְבֶּתְךָ, קִבְּעֵךְ וְאֲמִיתְךָ".

לא זו בלבד שהמתרגם שמת את ה-Oaths of-  
המלים המוטות בכינוי חבור, הבאות אף הן לאחר רצף של  
מלים מוטות נוספות, עומדות אמנם בכללי הדקדוק העברי,  
אולם המובן דחוק והאילוץ גלוי לעין, וכי מי יאמר: "קִבְּעֵךְ  
וְאֲמִיתְךָ?"

דוגמה אופיינית (ואקראית) לקוצר ידם של המתרגם  
והעברית להתמודד עם המקצב המקורי, הוא צמד הסיום של  
סונטה 128:

Since saucy jacks so happy are in this,  
Give them thy fingers, me thy lips to kiss.

10 יאמבים, 20 הברות, 17 מלים.

תרגום מילולי של שתי שורות אלה, המעניק את מלוא  
התוכן, יהיה:

הצורני, הוא מתמסר כולו לליטוש השיר. הסונטות בתרגומו הן פניני שירה העומדת בזכות עצמה.  
את משפט הפתיחה של הסונטה הראשונה:

From fairest creatures we desire increase

מתרגם ברנצ'ק:

Od pięknych stworzeń, chcemy by ich przybywało –

ומריאן המר:

Od pięknych istot chcemy, by się pomnazały

התרגום מדויק, דבר לא חסר, הלשון רהוטה, ולא ניכר כל אילוץ תחבירי או דקדוקי. מן הראוי להוסיף שכך נהג גם בוריס פסטרנק בתרגומי הסונטות לרוסית.

שלושת המתרגמים לעברית, מהעדר יכולת למסור את הכתוב במלואו, הסירו את אבן הנגף הדקסילבית על ידי הפיכת הרבים ליחיד.

ש. שלום:

מיצור נָאָה נִתְבַּע פִּי יִתְרַבָּה

א. ברוידא:

מיצור תִּפְאָרַת אֶת פְּרִיו נִדְרָשׁ

ש. זנדבנק:

יצור יָפֵה – רָאוּי שִׁיתְרַבָּה

אולם הכתוב של שקספיר, שורת הפתיחה של הסונטה הראשונה, קרי: האקספוזיציה החגיגית של מחזור הסונטות כולו, הוא ברבים, ולא במקרה. זו הצהרת עקרונות, היגד אסתטי ברוח הניאו-אפלטונית המקובלת בימיו, ובשום פנים אין הכוונה למקרה יחיד.<sup>28</sup> הנה כי כן, התנאי המגביל שנטלו על עצמם שלום, ברוידא וזנדבנק לא זו בלבד שהוא גורם למתרגם להחסיר תכנים, אלא שהוא משבש את הכתוב ברמה העקרונית. מה פשוט היה ללכת בדרך הסלולה על ידי שני הפולנים, להוסיף יאמב ולתרגם: "מיצורִים יָפִים פִּי יִתְרַבֵּוּ נִדְרָשׁ..."

ככלל, נהגתי באנתולוגיה זו להוסיף יאמב בתרגומי הפנטמטר היאמבי בשירה האנגלית. הטעם לכך הוא כי המעבר ממקצב הפנטמטר היאמבי אל האלכסנדרין הוא הקרוב ביותר למקצב המקורי, תוך שינוי מזערי. בעת ובעונה אחת הוא משרת היטב את המקצב הטבעי של העברית, ומשוררים רבים ניצלו היטב עובדה זו. נתן אלתרמן, גדול הווירטואוזים של העברית, מרבה לעשות בו שימוש:

בְּקֶצֶה הָעִיר מִיִּשׁוֹר וְבוֹ הוֹקֵם יָרִיד.

בּוֹ נִמְנּוּ לְרַגְלֵי הַבְּעִיר וְהַקְּרוֹנוֹת.

— — — —

מִן הַסְּחֹרוֹת בֵּיעֵף נִקְרַעַת מִסְכָּה

וְאֶצְבָּעוֹת חוֹפְזוֹת בְּפָרִי וּבְאָרִיג.

(קניית היריד, מתוך עיר היונה, עמ' 235)

מִיֵּבֶל, אֵיךְ? סוֹבֵב הַשַּׁעַר. עַד יוֹנָף

הכתוב משוחרר מתחושה של אילוץ או הזדקקות לביטויים חריגים ("שחוצים בכלי"), וכמעט כל הטקסט בנמצא. כמעט, שכן, כפי שצוין, אין היד מעניקה את עוצמת הדימוי של האצבעות המרקדות על הקלידים. אולם "אצ-כ-עו-ת-יך" המונות מניין הברות כמספר אצבעות יד אחת, הוא מחיר כבד מדי שאין מנוס מלהקריבו על מזבח המקצב.

דוגמה אחרת להעדר יכולתו של המתרגם העברי להתמודד עם תוכן תלוי מקצב, הוא המשפט הפותח בסונטה 65: Since brass, nor stone, nor earth, nor boundless sea...

למותר לציין שאין זו רשימת מצאי מקרית, וכי הדגש הפיזי הוא על boundless sea, המעניק למשפט את דימוי המרחב שהוא כה חשוב בשיר זה. אולם המתרגם העברי המבקש לשמור על המקצב המקורי, חייב להשמיט את אחד הרכיבים שמונה המקור או לשלול מן הים את מרחביו.

ש. שלום:

"אם צוֹר וְעֶשֶׂת, אֲדַמָּה וְיָם"

וא. ברוידא:

"אם צוֹר, אֲרַד וְיָם וְאֲדַמָּה"

— שמתו את המרחבים.

ש. זנדבנק היה ער ככל הנראה לסוגיה זו, ועל כן בחר להדגיש את המרחב:

"אם אָבֵן, אָרֶץ, יָם וְנֶפֶשׁ עַד אֶפֶק" ...

אולם הוא מחסיר דווקא את ה"ארד" (בשל הדגש המלרעי), שהוא מדימוי המפתח בסונטה השקספירית בכלל ובזו בפרט. תוספת של יאמב, מאפשרת למתרגם להביא במלואם את הרכיבים מהם בנויה השורה מבלי לקפח את הים ממרחביו:

"לא אָרֶץ, צוֹר, אֲרַד, לא מְרַחְבֵי הַיָּם" ...

דבקו של המתרגם העברי בפנטמטר היאמבי היא תמונה ויוצאת דופן בכלל תרגומי הסונטות לשפות אחרות, וראו לעיל את הזיקה בין האנגלית לצרפתית. כאמור, המתרגם לשפות סלביות שאף הן דו תלת-הברתיות, ניצב בפני אתגר דומה. כיצד הוא נוהג?

אופיינית בנושא זה היא גישת המתרגמים הפולנים. אומה זו, בעלת מורשת מפתיעה באיכותה של תרגום פרוזה ושירה, נטלה ככל הנראה את ה"נשמה הרוסית" מזה ואת הדיוקנות הגרמנית מזה, והיא נודעת בשורה ארוכה של תרגומי מופת מספרות העולם. שני התרגומים ה"קנוניים" של הסונטות לפולנית, בדור האחרון, הם מפרי עטם של מריאן המר<sup>26</sup> וסטניסלב ברנצ'אק.<sup>27</sup>

כלל לא עולה על דעת השניים להתפתל בסד הצורני של הפנטמטר היאמבי הדקסילבי. שניהם מוסיפים כדבר המובן מאליו עוד יאמב ויוצרים שורות בנות 13 הברות (ההברה הנוספת היא במלעיל, ועל כן לא מוטעמת), המשרתות היטב את מבנה השפה. באופן זה, ברנצ'אק, לא זו בלבד שאינו נאלץ להשמיט דבר מן התוכן המקורי, אלא שחופשי מן האילוץ

לו עוד אָרְאָךְ פְּנִים [...] .

**Ronsard**

Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle,  
Assise auprès du feu, dévidant et filant,  
Direz, chantant mes vers, en vous esmereillant,  
Ronsard me celebrroit du temps que j'estois belle.

על סף אָנִי תָּמִיד וְאוֹר כְּבִחְלוֹם.

(דו שיח, עיר היונה עמ' 9)

**תרגומים משפות סלבויות**

תרגום האלכסנדרין לעברית משרת היטב את מבנה השפה:

**רונסאר**

לְעֵת בְּשִׁכְתְּךָ תִּשְׁכְּבִי לְאוֹר הַנֵּר  
בְּשֶׁעַת עֲרֵבִית נוֹגֶה, סוֹרְגָת מוֹל הָאֶח,  
קוֹרֵאת אֶת חֲרוּזֵי, לוֹחֶשֶׁת: "הִנֵּה כָּךְ  
אֲז אֶת יְפֵי רוֹנְסָאר בְּעֵלּוּמֵי פְּאָר."

ינוי המקצב, הנדרש מן המתרגם המבקש לעמוד ביעד התוכני של הסונטה האנגלית, אינו נדרש בתרגום לעברית משפות סלבויות. קלות התרגום (יחסית, כמוכח) מפולנית או רוסית נובעת מן הדמיון באורך המלים והשימוש בהטיות. הנה שורות הפתיחה לאפוס הלאומי של פולין, פן טדיאוש, בתרגומו המדויק, הגם כי ארכאי משהו, של יוסף ליכטנבוים:<sup>29</sup>

**Lope de Vega**

Noche, fabricadora de embelecocos,  
loca, imaginativa, quimerista,  
que muestras al que en ti su bien conquista  
los montes llanos y los mares secos;

Litwo! Ojczyzno moja! ty jesteś jak zdrowie;  
Ile cię trzeba cenić, ten tylko się dowie,  
Kto cię stracił. Dziś piękność twą w całej ozdobie  
Widzę i opisuję, bo tęsknę po tobie.

אל הלילה/לופה דה וגה  
הה, ליל תַּעְתּוּעִים וְאֲחִיזֵת עֵינַיִם,  
רְדוּף רִנְחוֹת אֵימִים, קְסוּם וּמְטָרָךְ  
בוֹרָא חֲזִיוֹן חֵלוֹם לְכַת מְאֻמִּינֵי:  
הַרִים שְׁטוּחִים בְּגֵיא, אוֹקֵינֹס רִיק מְמִים.

לִטְא! מוֹלְחֵי! אֶת לְבָרִיאוֹת נִמְשָׁלֵת!  
רַק אִישׁ, אֲבָדְתָּ לוֹ, נִפְשׁוֹ הַמִּיחָלֵת,  
תִּדַע הוֹקִירָךְ. עֵתָה תִּפְאָרְתְּךָ הַמְּלֵאָה  
אֲרֵאָה וְאֲצִיֶּרָה, כִּי נִפְשִׁי לָךְ כְּמָהָה!

וכך קטע הפתיחה של מכתב טטיאנה לאונייגין בתרגומו המבריק של שלונסקי:<sup>30</sup>

אֲכַתֵּב אֵלָיו — הַעוֹד לֹא רַב הוּא?  
מָה עוֹד לְאֵל יָדֵי לוֹמֵר?  
עֵתָה יִדְעֵתִי בִּידֵי הוּא  
לְדוֹן אוֹתִי בְּלֵעַג מֵר.

**Baudelaire / Au Lecteur**

La sottise, l'erreur, le péché, la lésine,  
Occupent nos esprits et travaillent nos corps,  
Et nous alimentent nos aimables remords,  
comme le mendiants nourrissent leur vermin.

בשני המקרים התרגום מדויק, השמירה על המקצב מושלמת, תחושת הזרימה החופשית של השיר, הנעדר את דחיסותה הנואשת של מיטת הסדרם הפרוודית של המקור, הופכת יצירות אלו בעברית להישג אמנותי בפני עצמו. ואם כך באפוס רחב יריעה, על אחת כמה וכמה בסונטה בת ארבע-עשרה שורות עמוסות תכנים, קשוחות מקצב, חרוז ודמימה.

אל הקורא/בודלר  
השוֹטָה, הַפְּגוּם, הַחֲטָא, הַנִּתְעָב,  
בְּנִפְשָׁנוּ שׁוֹרְצִים, הֵם חוֹמְסִים אֶת הַדָּם  
בְּעוֹד אָנוּ מְכִים עַל הַחֲטָא בְּחֻמְדָּה,  
כְּמוֹ קִבְצָן הַמְזִיז בְּדָמוֹ אֶת כְּנִיּוֹ.

**תרגום מלשונות רומניות**

הדמיון, או מוטב לומר הנוחות שבתרגום, ניכרים ברשימת ארבעת שמות התואר בשורה הראשונה, דבר שמבחינת ההטעמה הנו בלתי אפשרי בעליל באנגלית.

ך גם התרגום ממשפחת השפות הרומניות הנסמכות על לטינית. להלן הבית הראשון בשלוש סונטות ובפואמה אחת המתורגמות מספרדית, צרפתית ואיטלקית. בכל אחד מן המקרים כתובים השירים על פי עקרונות פרוודיים שונים. אולם לצורך ענייננו, החשיבות איננה בכך שרונסאר כותב ביאמבים ודנטה באנפסטים, שהסיומות אצל לופה דה וגה הן במלעיל ואצל בודלר במלרע, כי אם בגמישות המרווח הלשוני בין 12 ההברות, המאפשר להביע בעברית את מלוא תוכן שפות המקור, וזאת משום שהן, בדומה לעברית, דו ותלת-הברתיות.

**Dante / Vita Nuova – Sonetto XXVI**

Tanto gentile e tanto onesta pare  
La donna mia quand'ella altrui saluta,  
Ch'ogne lingua deven tremando muta,  
e li occhi no l'ardiscon di guardare.

מה מאד נאָדֶר הַמְרָאָה וְרַב חֶסֶד,  
 עַת גְּבֵרְתִי לְשָׁלוֹם מְבֻרָכַת אֹרֶת.  
 כִּי מִבֶּט מִתְפַּעֵל הֵן יִשְׁפֹּל לְמֶרְאִיהָ  
 וְנִדְלָה הַלְשׁוֹן אֶת כְּבוֹדָהּ לְקֶלֶס, עַת  
 בֵּין קְרִיאוֹת הַשְּׁתָאוֹת הִיא פּוֹסַעַת בְּעֶדֶן  
 [...]

הזהות באורכן של המלים, ועל כן במספרן — 24 באיטלקית, 23 בעברית, וכן הקלות היחסית במציאת המקבילות לאנפסטים, פוטרת את המתרגם מעונשה של פרוזודיה. כך, תחת ויתור מתמיד על התוכן בחיפוש אחר מבנים דקדוקיים ומלים נרדפות שיתאימו למיטת הסדרם של מקצב זר, מתפנה המתרגם לשירה עצמה. בפני שלושת מתרגמי הסונטות לעברית, נחסמה אפשרות זו.

### הערת סיכום

אֶת שְׁאֵהֶבֶת בְּאֵמֶת רַק הוּא שִׁישָׁאָר,  
 הַשָּׂאָר חֶסֶד כָּל עֶרְךָ.  
 אֶת שְׁאֵהֶבֶת בְּאֵמֶת אִישׁ לֹא יִגְזַל מִמֶּךָ,  
 אֶת שְׁאֵהֶבֶת בְּאֵמֶת הוּא קְנִינְךָ לְעַד.

כך כותב עזרא פאונד בקנטו 81 הנודע. אכן, ככלות התיאוריות כולן, לאחר דברי להג וחוכמה מלומדים, נותר המתרגם לבד, קרי: עם עצמו. ככל שישתדל ויטרח לא יעלה בידו לחרוג מעבר למגבלותיו. אשר על כן, אם יבקש לדבר אמת ולא להצטעצע בנוצות זרים, לא נותרה בידו בלתי אם דרך אחת: להישאר נאמן לעצמו. נכון אמנם שהמתרגם הוא אספקלריה דרכה מתבונן הקורא במשורר המקורי, אך ההשתקפות במראָה היא של שניהם. והלא "השירה" כפי שציינ זאת רוברט פרוסט, "היא מה שנשאר לאחר התרגום." כך נהגתי אני מכל מקום בכרכים אלה. אם עלה ביד, ואם הצלחתי להעביר הלאה משהו מאהבתי לשירים שתרגמתי, ישפוט הקורא.

### הערות

1. במבוא לתרגומו של רוברט פינסקי לתופת של דנטה אליגירי.
2. ראה, קווינטיליאנוס (מרקוס פביוס) בחיבורו Institutio Oratorio.
3. Schleiermacher, Friedrich, (1813) Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963.

4. בשנת פרסום המסה היה פרידריך הדרלין בשלבים של טירוף מתקדם ממנו לא התאושש עד מותו. את פינדרוס תרגם במועדים קצרים של שפיות. סביר להניח שידידיו הביאו לו את מסתו של שליירמכר אולם אין כל אפשרות לדעת אם קרא אותה, הבין והושפע.
5. להרחבה על סוגיות בתרגום לעברית של פינדרוס, ראה הפרק על משורר זה בכרך א' באנתולוגיה הנוכחית.
6. השיר והתיחסות מפורטת אל הנושא ראה בפרק על פיליפ סידני בכרך זה.
7. ראה סמיואל קולרידג' (יחד עם וויליאם וורדסוורת) במבוא ל-Lyrical Ballads.
8. לחרית השירה ההומרית מסורת ארוכה בתרגומים לאנגלית. התחיל בה עוד ג'ורג' צ'פמן בתרגומו לאיליאדה בשלהי המאה ה-16 וכן רוברט גרייבס במאה העשרים. צ'פמן שמר על ההקסמטר, גרייבס תרגם בשורות קצרות בנות שמונה יאמבים האחת.
9. Mark W. Edwards, Homer: Poet of the Iliad, The Iliad: A 1992 Commentary, Stanford U.P.
10. "It is a very pretty poem, Mr. Pope, but you must not call it Homer." מופיע בחיבורו של ג'ונסון, "Life of Pope", ומיוחס ל-Richard Bentley.
11. זהו תרגומו של יוסף נדבה למסתו של פו, The Philosophy of Composition. משנת 1846.
12. יהודה אלרואי, "אחד מקור ושישה תרגום — העורב ומתרגמו", נתיב, גיליון מרס 1993.
13. ז'בוטינסקי תיקן את התרגום ופרסמו מחדש תשע שנים מאוחר יותר. ראה "ספר התרגומים", ברלין, 1923.
14. ראובן צור, החליל והקוקיה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1993.
15. וראה הפרק על וויליאם בלייק בכרך הנוכחי.
16. וראה בנידון הפרק יצירת מופת ניכרת בליקוייה בספרי סונטות שקספיר, דביר, 2000.
17. ראה חיבורו L.P. Wilkinson, Ovid Recalled, Cambridge, 1955.
18. ראה שלמה דיקמן, פובליוס נאוו אובידיוס; מוסד ביאליק, ירושלים, תשכ"ה.
19. להרחבת הדיון בנושא, ראה כרך א', הפרק על אובידיוס.
20. עמינדב דיקמן, שירת הכוכבים, הוצאת כרמל, 1996.
21. וראה בנידון: דב לנדאו, התפתחותה של הסונטה בספרות העברית, חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה תשל"ל. חלק ראשון: הסונטה אצל עמנואל הרומי, פרק ד', הדמויים והמטפורות בסונטות עמנואל, עמ' 67-71.
22. תת פרק זה נסמך במידה רבה על הפרק הסונטות בעברית — תעלומת היאמב החסר, בספרי סונטות שקספיר, הוצ' דביר 2000.
23. ש. שלום, סונטות שקספיר, מוסד ביאליק, 1953.
24. אפרים ברוידא, הוצאת דביר, 1977.
25. שמעון זנדבנק, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1992.
26. Marian Herman, Sonety Szekspira, London, 1968.
27. Stanisław Barańczak, Szekspir, Sonety, Poznań, 1993.
28. על שורת האקספוזיציה בסונטה הפותחת של שקספיר, ראה את חיבורה של הלן ונדלר (Vendler).
29. אדם מיצקביץ', פן תדיאוש, תל אביב, 1953.
30. אברהם שלונסקי, תרגומים משירת העולם, פושקין, יבגני אונייגין, הוצאת ספרית הפועלים, 1958.