

אוניברסיטת בר-אילן

התרגום כאמצעי לקידום מודל שירי

ניתוח תרגומו של דורי מנור לפרחי הרע של בודלר

במסגרת תיאוריית הרב מערכת

ליאורה לוי מלינסקי

עבודה זו מוגשת כחלק מהדרישות לשם קבלת תואר מוסמך

במחלקה לתרגום וחקר התרגום באוניברסיטת בר-אילן

תשס"ח

רמת גן

עבודה זו נעשתה בהדרכתה של ד"ר רחל ויסברוד
מן המחלקה לתרגום וחקר התרגום של אוניברסיטת בר-אילן

**העבודה מוקדשת לזכרון של סבתי ודודתי
שהיו עבורי גשר לשפה הצרפתית ולתרבותה**

תודה לאריק שתמיד שם בשבילי
ולכל בני המשפחה והחברים שתמכו ועודדו.

תודה מיוחדת לד"ר רחל ויסברוד
על העזרה הרבה, הנכונות, העידוד והתמיכה
ועל סבלנותה האין סופית בתיקון הטיוטות הרבות שעברו תחת
ידה.

תוכן העניינים

	תקציר
עמוד 1	1. מבוא
עמוד 1	1.1 נושא המחקר, מטרתו וחשיבותו
עמוד 3	1.2 שאלות המחקר
עמוד 4	1.3 מסגרת תיאורטית - תורת הרב-מערכת
עמוד 6	1.4 מתודולוגיה
עמוד 8	1.5 מבנה העבודה
עמוד 9	2. שארל בודלר המשורר ויוצר פרמי הרע
עמוד 9	2.1 חייו של שארל בודלר וסקירת יצירתו
עמוד 10	2.2 המודל השירי הבודלרי ומאפייני מערכת הספרות בתקופתו
עמוד 10	2.2.1 בודלר ומערכת הספרות בצרפת במאה ה-19
עמוד 14	2.2.2 המודל השירי של בודלר
עמוד 26	2.2.3 השפעת המודל הבודלרי על הסימבוליזם ועל השירה המודרנית
עמוד 29	2.3 פרמי הרע - תולדות היצירה וקליטתה בתרבות העברית
עמוד 29	2.3.1 ההיסטוריה של הופעת פרמי הרע
עמוד 33	2.3.2 התקבלות פרמי הרע בתרבות העברית
עמוד 37	3. דורי מנור היוצר והמתרגם
עמוד 37	3.1 חייו של דורי מנור וסקירת פועלו הספרותי
עמוד 38	3.2 תפיסת מנור את מערכת התרבות, הספרות והתרגום והמודל השירי שהוא מקדם
עמוד 39	3.2.1 התרבות הישראלית והשפה העברית
עמוד 41	3.2.2 הספרות העברית והשירה העברית
עמוד 45	3.2.3 התרגום הספרותי
עמוד 49	3.3 פועלו של דורי מנור והתקבלותו במערכת הספרות בישראל

עמוד 50	3.3.1 כתב העת אב 1993-1995
עמוד 51	3.3.2 הופעת פרחי הרע הספלין של פריז
עמוד 53	3.3.3 הופעתו של מענט (2001), ספר השירה הראשון של מנור
עמוד 58	3.3.4 כתב העת הו! והפולמוס שעורר במערכת הספרות העברית
עמוד 62	3.3.5 בריטון : שירה ותרגומי שירה
עמוד 65	3.4 סיכום - מעמדו של מנור במערכת הספרות בישראל ומאבקו לקידום המודל השירי שלו
עמוד 68	4. תרגומו של מנור לפרחי הרע - השוואת מקור ותרגום ובחינת תרגומים נוספים
עמוד 141	5. יצירתו המקורית של דורי מנור
עמוד 157	6. סיכום ומסקנות : המודל השירי המנורי בתרגום וביצירה מקורית והמאבק לקידומו
עמוד 157	6.1. תרגום פרחי הרע
עמוד 161	6.2 שירתו המקורית של מנור
עמוד 164	6.3 בין בודלר למנור - סיכום
עמוד 167	7. ביבליוגרפיה
עמוד 173	8. נספחים
	שירי בודלר ותרגומיהם
	שירי מנור : מענט
	שירי מנור : בריטון
	שערי הספרים
	תקציר אנגלי

תקציר

עבודה זו עוסקת בתרגומו של דורי מנור לקובץ השירים *פרמי הרע* של שארל בודלר, משורר צרפתי בן המאה ה-19, שנחשב לאבי השירה המודרנית. הקובץ פורסם בגרסתו הראשונה בשנת 1857 ולאחר מכן פורסמו שתי מהדורות נוספות. בקובץ 100-151 שירים (מספר השירים משתנה ממהדורה למהדורה) והוא נחשב לקובץ משפיע ביותר בתולדות השירה. שירים מן הקובץ תורגמו לעברית בעיקר החל משנות ה-60. תרגומו של דורי מנור התפרסם בשנת 1997 ובו כלולים 49 שירים מן הקובץ של בודלר. המחקר מתבסס על תיאורית הרב-מערכת, המגדירה את הספרות כרשת של יחסים בין פעילויות ספרותיות והאנשים והמוסדות המחוללים אותן, ואת הספרות המתורגמת כמערכת בתוך הרב-מערכת של הספרות. במיוחד נעשה שימוש במושג המודל - צורה ספרותית שמטפח זרם מסוים או אמן מסוים, המחייבת את היוצר המשתייך לזרם ליצור על פיה וליישם אותה. דורי מנור הוא דמות פעילה במערכת הספרות העברית והוא מעוניין לקדם מודל שירי מסוים. בעבודה אנתח את תרגומו של מנור כאחד האמצעים שהוא נוקט לקידום המודל שלו ברב-מערכת הספרות.

לאחר המבוא (**פרק 1**), יוצגו **בפרק 2** שארל בודלר ומערכת הספרות בתקופתו ויתואר המודל השירי שלו, כפי שהוא בא לידי ביטוי ב*פרמי הרע*, לשם השוואה עם המודל השירי המנורי ולשם בחינת השפעת דגם זה עליו. כמו כן יוצגו תולדות היצירה *פרמי הרע* ותידון השפעתה על הספרות העברית. **פרק 3** עוסק בדורי מנור ופועלו, סוקר את עמדותיו בנוגע לתרבות העברית, לשירה ולתרגום, ומציג את המודל ה"נכון" בעיניו לכתיבת שירה, במטרה להבין את תפיסת עולמו ולבחון את ביטוייה הלכה למעשה בהמשך. כמו כן יבחן יחס הדמויות הפועלות במערכת הספרות לפעילותו כמתרגם, כמשורר וכעורך ספרותי כדי לראות את תגובתן למאבקו לקידום מודל שירי מסוים. **בפרק 4** מנותחים חמישה תרגומים של מנור, תוך השוואתם לתרגומים אחרים, כדי לחלץ מהם את מאפייני התרגום של מנור. **בפרק 5** מנותחים בצורה מדגמית שני קבצי שירתו של מנור, *מעט זבריטון*, כדי לחלץ את המודל השירי שלו. **פרק 6** מציג את

המסקנות מניתוח תרגומו של מנור ויצירתו השירית, בוחן את השפעת המודל השירי הבודלרי על יצירתו המקורית של מנור ואת חשיבותו של תרגום זה במכלול יצירתו, ומסכם את מאבקו של מנור לקידום המודל השירי שלו באמצעות תרגומו לפרחי הרע.

מהעבודה עולה כי דרך מערכת התרגום ניתן להחדיר באופן עקיף מודלים שריים למערכת הספרות. בעוד עמדותיו הגלויות ושירתו המקורית של מנור גוררות התנגדויות רבות מצד דמויות ותיקות ובעלות השפעה במערכת הספרות, תרגומו זוכים לשבחים רבים ובעזרתם הוא יכול להשפיע בעקיפין על מערכת הספרות¹.

מבוא

1.1 נושא המחקר, מטרתיו וחשיבותו

עבודה זו עוסקת בתרגום לעברית של הקובץ *Les Fleurs du Mal* מאת בודלר על-ידי דורי מנור. הקובץ ראה אור לראשונה בצרפת בשנת 1857 (מהדורה שניה שלו פורסמה בשנת 1861 ומהדורה שלישית פורסמה ב-1868 לאחר מותו של בודלר - עיון בתולדות היצירה ראה בסעיף 4.4). הקובץ נחשב כמהפכני וכמבשר השירה המודרנית ותופעת המודרניזם בכלל, הוצאתו עוררה מהומה וכמה שירים אף נגזזו ונאסרו לפרסום. דמותו של בודלר נתפסה כדמות המאיימת על הסדר הציבורי ועל ערכי המוסר של התקופה. גדולתו של הקובץ ושל היוצר הוכרה רק זמן מה לאחר מותו.

דורי מנור פרסם את *פרחי הרע* ב-1997 ובו 49 שירים מתוך קובץ המקור שכולל 100-151 שירים (כמות השירים משתנה ממהדורה למהדורה). תרגומו של מנור אינו הראשון שהתפרסם בעברית, קדמו לו תרגומים אחרים של הקובץ בשלמותו, של חלקים ממנו ושל שירים נבחרים. בחרתי לבחון את תרגומו של מנור ולאפיין אותו, תוך השוואה לתרגומים האחרים. בחירה זו נובעת מרצוני להעמיד זה מול זה את דמויותיהם של מנור (שפועל גם כמשורר וכפובליציסט) ובודלר, לאור דמיון מסוים שמצאתי ביניהם, לא רק באופן שבו הם מחוללים שינוי באווירה ובנורמות הספרותיות המקובלות, אם במודע ואם לא במודע, אלא גם בעובדה ששניהם משכו ביקורות רבות

ויצאו נגד אושיות ספרותיות בדורם. בעבודה זו אשלב ניתוח של עבודת התרגום, עם בחינת עמדותיו של מנור כלפי הספרות העברית, השירה העברית ולתרגום הספרותי לעברית ותוך ניתוח של יצירתו השירית המקורית, כדי לעסוק בהשפעתו של בודלר על כלל יצירתו השירית של מנור במקור ובתרגום וכדי לבחון את מימוש עמדותיו הלכה למעשה בתרגומו וביצירתו המקורית.

הנחת העבודה היא שהספרות מתפקדת כרב-מערכת, מערכת של מערכות. כל מערכת היא רשת של יחסים הנוצרים בין פעולות ספרותיות שונות והאנשים והמוסדות המחוללים אותן (Even-Zohar, 1990). במערכת הספרות הרפרטואר, אוסף של חוקים ואלמנטים עצמאיים או קשורים אלו לאלו, שולט בפעולת הייצור ומכוון אותה. הרפרטואר נמצא בתהליך מתמיד של היווצרות ונתון לשינויים. המודל הוא צורה ספרותית שמטפח זרם מסוים או אמן מסוים, המחייב את היוצר המשתייך לזרם ליצור על פיו וליישם אותו (Even-Zohar, 1997).

טענת העבודה היא שדורי מנור מקדם מודל שירי מסוים, הוא שואף להביא לכך שזה יהיה המודל השליט במערכת הספרות. מטרת עבודה זו היא בחינת מאבקו של מנור לקידום המודל השירי שלו, באמצעות תרגומו לפרחי הרע ובאמצעות אימוץ דמותו של בודלר כדמות אב ספרותית ותרגום מירב יצירתו לעברית. מטרת הביניים של העבודה הן:

1. אפיון המודל השירי של בודלר, הזרמים הספרותיים שהשפיעו עליו

והשפעתו על מערכת הספרות, ובחינת ביטויים של כל אלה בקובץ *Les*

Fleurs du Mal

2. אפיון עמדותיו של דורי מנור לגבי התרבות העברית, הספרות העברית,

השירה והתרגום ועיצובן לכדי מודל ספרותי מגובש שמנור קורא ליישמו,

ובחינת יחס הביקורת לעמדות אלה בביטוייהן המגוונים.

3. ניתוח התרגום של דורי מנור: הבחירות שלו כמתרגם ומימוש עמדותיו על

אודות התרגום בתרגום קובץ שירה זה.

4. אפיון שירתו המקורית של מנור ובחינת מימוש המודל שלו ותפיסת עולמו ביצירתו המקורית.

5. בחינת תרגום הקובץ כחלק ממכלול יצירתו של מנור ומשמעות בחירתו לתרגם את בודלר בכלל ובחירתו בקובץ זה בפרט.

חשיבות המחקר נובעת מעצם העיסוק בתרגום שירה במסגרת תורת הרב מערכת. רוב המחקר על התרגום הספרותי לעברית, במסגרת תורת הרב-מערכת, התמקד בתרגום פרוזה (למשל טורי, 1977; ויסברוד, 1989) ובתרגום דרמה (למשל בן-שחר, 1996). תרגומי שירה טרם זכו ככל הידוע לי למחקר מקיף במסגרת זו (פרט למאמרים על תרגום שירה באופן כללי, ועל תרגומים ספציפיים אחדים, שהופיעו בדרך כלל בהקדמות לקובצי שירה מתורגמים, כמו: דיקמן, 2001; הרשב, 1990). הדיון במנור וביצירתו, שרובו מופיע במוספי הספרות של העיתונים היומיים, מתמקד בכתבי העת שהוא עורך ובביקורת על הפואטיקה שלו. כשמבקרים כותבים על דורי מנור ויצירתו, הם נוטים לשפוט את תרגומו כחלק מההתייחסות ביקורתית לעמדותיו בנוגע לכתובת שירה ולתרגום שירה, ולקריאתו לשוב לכתובה בחרוז ומשקל (למשל: הירשפלד, 2005; כהן ד., 1997; זך, 2001), אך נדמה לי כי אין התייחסות ממוקדת ואקדמית לתרגומים עצמם, וטרם נעשה מחקר מקיף שינתח את אופי עבודת התרגום של מנור. כמו-כן קיימת חשיבות בעובדה שמדובר במחקר העוסק בהווה וממתמקד במתרגם צעיר בן זמננו, שהוא דמות פעילה במערכת הספרות באחת עשרה השנים האחרונות, בעת פעילותו באופן ישיר.

1.2 שאלות המחקר

השאלות שאני חוקרת בעבודה זו נוגעות לבחירותיו של דורי מנור ולמטרות שהן משרתות:

1. מדוע בחר מנור לתרגם את *פרמי הרע* ולאחר מכן את שאר יצירתו של שארל בודלר?

2. כיצד תורמים אופי תרגומו ואופן כתיבתו האישית לקידום המודל השירי

שלו?

3. מה מקום יצירתו המתורגמת במכלול פועלו?

4. כיצד מנור משלב את פעילותו כמשורר, כמתרגם, כפובליציסט וכעורך

לשם קידום המודל השירי שלו?

1.3 מסגרת תיאורטית - תורת הרב-מערכת

העבודה מתבססת על תיאורית הרב-מערכת של איתמר אבן-זהר. אתמקד במושגים מערכת, רפרטואר ומודל, המהווים בסיס לניתוח פעילותו של דורי מנור ברב-מערכת הספרות ובמערכת התרגום.

מערכת הספרות (שבהמשך נראה כי היא פועלת בעצם כרב-מערכת, מערכת של מערכות) היא רשת של יחסים בין פעולות ספרותיות ומבצעהן המאורגנים באופן היררכי ומתקשרים זה עם זה בצורה דינמית. כשאומרים על הספרות שהיא פועלת כמערכת, הכוונה היא שהספרות אינה רק אוסף של טקסטים, אלא קיימת מערכת שלמה של גורמים שונים ששולטים בייצור, בקידום ובקבלתם של הטקסטים הללו. בתוך מערכת הספרות ישנו מתח קבוע בין המרכז והשוליים והגורמים השונים המשתתפים בה מתחרים זה בזה כל הזמן על מקומם במרכז. לאחר שצורה ספרותית מסוימת מתקבלת למרכז, היא בדרך כלל מתקבעת באיזה שהוא שלב ואז "מאותגרת" שוב על ידי הצורות האחרות. מרכז המערכת הוא בעל המעמד הרשמי והחלק שאליה מתייחסות קבוצות אחרות במערכת. היחסים במערכת תלויים ברפרטואר העומד לרשות כל אחת מהקבוצות (Even-Zohar, 1990).

הרפרטואר הוא אוסף של חוקים ואלמנטים עצמאיים או קשורים אלו לאלו השולטים על פעולת הייצור ומכוונים אותה. הרפרטואר מצוי בתהליך מתמיד של

היווצרות ונתון לשינויים. תהליך קבלת הרפרטואר תלוי בשוק ובעלי הכוח ובגורמים המקשרים בין השניים. רק חלק מהאלמנטים שבתוך הרפרטואר מתקבלים ומאומצים על-ידי חברי הקבוצות השולטות. תהליך של קונויזציה או אי-קונויזציה שעובר רפרטואר נתון תלוי בלגיטימיות שמקנות לו הקבוצות השולטות בתוך התרבות. תהליך זה הוא בעל אופי היסטורי ומשקף נורמות ומוסכמות הפועלות בתקופות נתונות. את תהליך הקונויזציה, אשר מתבצע או לא מתבצע, קושר אבן-זהר עם מרכז הרב-מערכת הנמצא תחת הבקרה של הקבוצות השולטות. כאשר קבוצה שולטת מתנגדת לו, הרפרטואר איננו יכול לעבור תהליך של קונויזציה, שכן, אותה קבוצה רואה בו רפרטואר נטול לגיטימיות, כלומר, רפרטואר המערער את השליטה של הקבוצה. במהלך הזמן, האלמנטים המאכלסים רפרטואר לא-קונוי מאבדים את זכות הקיום שלהם והולכים ונעלמים (Even-Zohar, 1997).

רפרטואר "צעיר" או חדש הינו רפרטואר המכיל מספר אלמנטים קטן או מוגבל. רפרטואר ותיק או ישן הינו רפרטואר עשיר המכיל מספר אלמנטים גדול. הצמיחה של הרפרטואר באה לידי ביטוי בגידול במספר האלמנטים המאכלסים אותו. הצמיחה תלויה בחדשנות, כלומר בייצור של אלמנטים חדשים וגם בדחיית אלמנטים ישנים מפני חדשים. ייצור של אלמנטים חדשים הינו תהליך המאפשר לרפרטואר לארגן עצמו מחדש ובכך, להבטיח את המשך קיומו. היוצר יכול לשלוף מהרפרטואר אלמנטים בודדים או צירופי אלמנטים עד לרמה של מודל (Even-Zohar, 1997).

מודל הוא אוסף אלמנטים הקשורים זה בזה מלכתחילה ומכתיבים ייצור טקסט שלם או אספקט שלו. במערכת הספרות ניתן להגדיר מודל כצורה ספרותית שמטפח זרם מסוים או אמן מסוים. המודל מאפשר ליצור טקסטים חדשים אך לאו דווקא חדשניים. חדשנות משמעה הכנסת שינוי במודל קיים. יוצר הפורץ את גבולות המודל, יוצר מודל חדש על ידי שינוי והוספה של אלמנטים חדשים. במקרה של יצירה חדשנית, הרגלי הייצור והצריכה המקובלים בקרב היצרנים והצרכנים משתנים (שם). אם נראה בספרות רב-מערכת, אזי **הספרות המתורגמת** היא מערכת בלתי נפרדת בתוכה. מעמד הספרות המתורגמת ברב-מערכת של הספרות תלוי בתפקיד

שהיא ממלאת בגיבוש המרכז של הרב-מערכת. מעמד מרכזי של הספרות המתורגמת, פירושו שהיא מהווה חלק בלתי נפרד מהכוחות המחדשים. במקרה כזה הסופרים המובילים (או סופרי האוונגארד, שיהפכו לסופרים מובילים) הם היוצרים את התרגומים המוערכים ביותר. כשעולים מודלים ספרותיים חדשים, התרגום יכול להיחפך לאחד האמצעים לכינון הרפרטואר החדש. הספרות המתורגמת יכולה להיות במעמד מרכזי בשלושה מצבים: כשהרב-מערכת עוד לא הגיעה לידי גיבוש, כשספרות היא שולית או חלשה בתוך קבוצה רחבה של ספרויות רלוונטיות, וכשהיא מגיעה לנקודת-מפנה, או שחלים בה משברים או שנוצר בה חלל ריק. במקרה השלישי, מודלים מבוססים אינם רצויים בעיני הדור הצעיר ואז עשויה הספרות המתורגמת לתפוס מעמד מרכזי. אך מתוך מחקרים רבים עלה שהמצב הרווח הוא שמעמד הספרות המתורגמת הנו שולי (אבן-זהר, 1990).

1.4 מתודולוגיה

במסגרת המחקר אפיין את תרגומו של מנור ואבחן את מקומו במכלול היצירה והעשייה שלו בהסתמך על תיאורית הרב-מערכת. לשם כך אתאר את המודל השירי הבודלרי, אנתח את תרגום מנור *לפני הרע* ואציג את יצירתו המקורית והתגובות עליה במערכת הספרות.

מכיוון שאין זה מעשי לנתח קובץ שלם במסגרת עבודה זו, אנתח מספר תרגומים מצומצם, בהנחה ששירים אלו מייצגים את הקובץ כולו. בחרתי לנתח בהרחבה חמישה שירים *מפני הרע* שמנור תרגם ושתורגמו בידי אחרים. בחירת השירים נעשתה בעיקר לפי קריטריון כמותי - מספר התרגומים שפורסמו לאותו השיר. בחרתי שירים שיש להם גרסאות רבות של מתרגמים שונים מתקופות שונות, שפורסמו במקומות שונים, כדי לאפיין את תרגומו של מנור בהשוואה לכמה שיותר תרגומים. כמו כן התייחסתי בבחירתי לחשיבות השירים במכלול יצירתו של בודלר. כך בחרתי לנתח את השיר *Au Lecteur*, השיר הראשון בקובץ *פני הרע* שמבשר את הקובץ כולו מבחינה תכנית ואת השיר *Correspondances* השיר מבשר הסימבוליזם

המהלל את רעיון אחדות הטבע והאדם. בגוף הטקסט אציג את שיר המקור, את תרגומו של מנור ותרגום שלי, שאיננו מתיימר להיות תרגום מילולי, כי אם מטרתו היא לתת לקורא העברי גרסה מתורגמת קרובה מאוד למקור, שמנסה להיצמד למקור הצרפתי. בנספחים ניתן למצוא את שאר התרגומים לשירים.

בבחינת יצירתו המקורית של מנור, אפיינתי את המודל השירי שלו באמצעות שני קבצי השירה שפרסם עד כה, מענט ובריטון, והתייחסתי לדוגמאות שונות מתוך שני הקבצים.

לשם בחינת מודל שירי, שהוא מימוש ספציפי של יסודות השירה באשר היא, יש צורך לקבוע תחילה מהם יסודות השירה באופן כללי וכיצד ניתן להגדירה. מבדיקת לשון השירה, צורתיה ותכניה עולה שקשה עד בלתי אפשרי להגדיר את השירה. כל ניסיון הגדרה יהיה סופו במבוי סתום, כלומר שום תכונה לשונית, צורנית או תוכנית שתזוהה בטקסט לא תהיה תנאי הכרחי ומספק להגדרת אותו טקסט כשיר. המסקנה המתקבלת מכך היא שאת זיהוי השיר כשיר יש לחפש לא רק בטקסט עצמו, אלא גם בציפיות הקורא. טקסט שפורסם כשיר מתקבל כשיר על-ידי קוראיו (זנדבנק, 2002). בסופו של דבר, התכונות השיריות הן תכונות שקיימות במודגש בטקסט מסוים, מקובלות על-ידי קוראיו כתכונות שיריות ובשיתוף פעולה עם הקורא יוצרות את החוויה השירית. השיר הוא בסופו של דבר תוצר של שיתוף פעולה בין קורא לטקסט. לקורא העומד מול שיר יש ציפיות מסוימות, שהשיר ממלא, מסרב להן, מטלטל אותן או אף מהפך אותן (שם).

זנדבנק דן בקושי להפריד בין התוכן והצורה. ההבחנה בין השניים, לדידו, היא מקרית וארעית ונובעת בעצם מהצורך לנהל דיון מאורגן ולהציג משנה סדורה, אך למעשה, הצורה משתפת פעולה עם התוכן, היא חלק ממנו ולעתים נבלעת בו - שניהם יחד הם היוצרים את משמעות השיר. הזיקה צורה-תוכן היא זיקת גומלין וטעות היא לראות את הצורה כנפרדת מן התוכן ולהיפך. יחד עם זאת, אומר זנדבנק, קשה שלא להפרידם במהלך דיון בשירה, מטעמי בהירות ולשם עיסוק בכל היבט של השיר בפני עצמו (שם); וכך, למרות שהשירה מוצגת על-ידי זנדבנק בנושא עמוק ומורכב, שקשה לדון בו באופן פסקני ונחרץ, הדיון שלו בשירה בספר מזשיר הוא בכל זאת דיון מאורגן

ומוגדר. ספרו מתקדם מתוכנו של השיר: בחירות מילוליות, מטאפורות, סמלים וכו' לצורתו: חרוז, משקל וכו'.

בעזרת דיון זה, ובהנחה שאין מנוס אלא להישען על חלוקה לצורה ותוכן ולהחליט מהם היסודות שייבחנו בכל אחד מהתחומים, בחרתי את היסודות שייבחנו:

א. יסודות צורניים

1. מבנה השיר

2. חריזה

3. משקל

4. חזרה מילולית

5. חזרה צלילית (מצלול)

ב. יסודות תוכניים

1. לשון וסגנון - אוצר מילים, דקדוק ותחביר

2. אמצעים פיגורטיביים - דימוי, מטאפורה, האנשה, מטונימיה, אוקסימורון,

סינסתזיה וכו'

3. אלוזיות ואינטרטקסטואליות

4. נושאים החוזרים ביצירה

יסודות אלה ייבחנו במודל השירי הבודלרי והמנורי ובניתוח התרגומים.

1.5 מבנה העבודה

העבודה מחולקת לחמישה חלקים עיקריים: **פרק 2** עוסק בשארל בודלר, במודל השירי שלו וביצירה *פרחי הרע*. **פרק 3** עוסק בדורי מנור ופועלו, בעמדותיו בנוגע לתרבות העברית, לשירה ולתרגום, וביחס הגורמים הפעילים במערכת הספרות למאבקו לקידום מודל שירי מסוים. **פרק 4** מנתח את יצירתו השירית של דורי מנור, **פרק 5** מתמקד בניתוח תרגומו של מנור ל*פרחי הרע* ו**פרק 6** מסכם את המודל השירי של מנור ואת מאבקו לקידומו.

2. שארל בודלר המשורר ויוצר פרחי הרע

בפרק זה אעסוק באפיון יצירתו של בודלר, בהשפעות עליו ובהשפעתו על יוצרים אחרים. אציג את דמותו של בודלר, אדון במעמדו במערכת הספרות בתקופתו, ואתאר את המודל השירי שלו, על יסודותיו השונים. כמו-כן, אעסוק ביצירה פרחי הרע, בהיסטוריה של הופעתה, במבנה שלה ובהשפעתה על התרבות העברית.

2.1 חייו של שארל בודלר וסקירת יצירתו

שארל-פייר בודלר נולד ב-1821 בפריז. ב-1842 החל להיות פעיל בסלונים הספרותיים של התקופה, ופרסם מסות בנושאים שונים. ב-1844, אחרי שבזבז תוך שנתיים את כל כספי הירושה שקיבל לאחר מותו של אביו (אביו של בודלר מת בהיותו בן שש ורק כבגיר קיבל את כספי הירושה), הגבילה משפחתו את צעדיו והכריזה עליו כעל חסר כשירות משפטית. מעתה קיבל בודלר קצבה חודשית למחייתו, איכות חייו התדרדרה והיו לו בעיות כספיות רבות. בודלר כתב מסות ביקורתיות ובד בבד החל לכתוב את שירי *Les Fleurs du Mal* (פרחי הרע) וגם פרסם מאמרים רבים בכתבי עת ספרותיים. כמו כן, הוא התוודע לסופר אדגר אלן פו, ממנו הושפע עמוקות, קיבל השראה מיצירתו ואף תרגם את רוב כתביו לצרפתית.

בודלר כתב מסות על הזרמים האמנותיים והספרותיים של תקופתו, למשל: *Salon de 1845* מ-1845, יצירתו הראשונה העוסקת בזרמים האמנותיים השונים של הציור ועמדתו לגביהם, *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, מ-1861, שבה כתב על תקופתו, על היצירות החשובות שלה ועל הזרמים הספרותיים והאמנותיים החשובים ו- *L'art romantique* שפורסמה ב-1868, המתארת את זרם הרומנטיקה באמנות. הוא כתב גם שורה ארוכה של מסות ביקורתיות חשובות, בין היתר על יצירתו של וגנר ועל ויקטור הוגו. במחקרים שכתב בודלר ניכרת דוקטרינה אסתטית, פילוסופית ומיסטית ייחודית (Pichois, 1961).

ב-1855 פרסם בודלר לראשונה, באחד מכתבי העת, שיר ראשון מ- *Les Fleurs du Mal*. ב-1857 הופיעה המהדורה הראשונה של הקובץ (הרחבה על פרסום פרחי הרע ראה סעיף 2.3.1). ב-1860 יצא לאור *Les Paradis artificiels* (גני עדן מלאכותיים), מסה המתארת את התנסותו של המחבר באופיום וחשיש וב-1862 יצאה המהדורה השנייה של *Les Fleurs du Mal*.

ב-1867 הלך בודלר לעולמו והוא בן 46. שנה לאחר מותו פורסמה המהדורה השלישית של *פרחי הרע* ובה שירים נוספים, שנמצאו בעיזבונו של המשורר. ב-1869 פורסם *Le Spleen de Paris* (הספלין של פריז), קובץ שירים בפרוזה שאת רובם כתב בודלר בשנים 1860-1865. בודלר ערך את הספר בחלקו והוצאתו לאור בוצעה לפי הוראות המשורר, אשר לא הספיק להוציאו לאור בימי חייו.

2.2 המודל השירי הבודלרי ומאפייני מערכת הספרות בתקופתו

2.2.1 בודלר ומערכת הספרות בצרפת במאה ה-19

במאה ה-19 שלטו במערכת הספרותית בצרפת זרמים ספרותיים שהיו להם מניפסטים מנוסחים ורהוטים בדבר מהות היצירה, מהות האמנות ומהות היוצר והקשר שלו עם סביבתו. כל זרם כזה ניסה להכניס מודלים משלו למערכת כדי ליצור רפרטואר ברוח אמונות האסכולה. בתקופה שבה פעל בודלר ולפניו פעלו בצרפת כשלושה זרמים או אסכולות משמעותיים שהשפיעו על יצירתו: הרומנטיקה, הפארנאס והריאליזם.

הרומנטיקה הופיעה ב-1795 לערך בגרמניה ובאנגליה, אבל רק החל מ-1827 הפכה למקור השפעה דומיננטי על החיים האמנותיים בצרפת עם הופעת יוצרים כמו Delacroix, Hugo, Lamartine, Musset, Vigny, Nerval (Romantisme, 2007). לפני הרומנטיקה התאפיינה השירה בחוקים נוקשים ובפיתוח הרטוריקה על חשבון התוכן השירי (Couty, 2004). הרומנטיקה יצאה נגד עקרונות אלה באמצעות פיתוח מודלים חדשים לכתובת שירה. בזרם זה חל שחרור של האמנות

והתנתקות מכל החוקים הנוקשים ששלטו בה עד אז וכל נושא הפך לראוי לשירה. במסגרתו חלה התקרבות בין המשוררים, הסופרים, האמנים הפלסטיים והמוזיקאים הדוגלים באותם רעיונות. המודל השירי של הרומנטיקה כלל את העמדת ה"אני" האישי במרכז, אך גם את הכנסת היחס ליצירה ולקורא לתוך השירה וגם את הקשר בין המשורר לקורא. הרומנטיקה דגלה בשחרור השפה מהגבלות שחלו עליה ונטתה לעיסוק בטבע ובעולם העוטף את האדם (Lagarde et Michard, 1960). היא עסקה באקזוטיקה, בפנטסטי, במשיכה למקום אחר (בצרפתית - ailleurs) ובכמיהה אליו. נושא המסע היה מרכזי ברומנטיקה, מסע ללא מגבלות מרחב וזמן שכלל חזרה לימי הביניים, למיתוסים ההיסטוריים של התקופה ולדמויות מיתולוגיות מהתנ"ך, מהמיתולוגיה היוונית וכו'. החל מ-1848, עם התמוטטות המלוכה בצרפת, נחלשה השפעתו של הזרם (Couty, 2004). אך גם כאשר השפעת הרומנטיקה נחלשה היא השפיעה על משוררים מאוחרים יותר ועל הזרמים שבאו אחריה, עד סוף המאה, בשל הדומיננטיות שלה במערכת הספרות (Romantisme, 2007).

אחרי 25 שנות רומנטיקה בצרפת, החלה תחושת מיאוס כלפי היוצרים הרומנטיים ונוצר רצון ליצור קשר יותר חזק עם המציאות. רצון זה הוביל לתחילת פעילותו של זרם הפארנאס. ראשיתו של הזרם בפעילות של קבוצת משוררים שנמשכו ליצירה לא אישית, מושלמת מבחינה צורנית, שבה הקרירות הרגשית אינה חיסרון, אלא סימן ליופי (Parnassiens, 2007), לזרם זה הייתה השפעה מכרעת במשך שש שנים בין 1860-1866, אז נוצרה קבוצת היוצרים של תנועה זו - כולם משוררים. שני אמנים הובילו את התנועה - Théophile Gautier ו-Leconte de Lisle שטענו שהשירה והאמנות אינן רק כלים, אלא יש בהן יופי ומטרה בפני עצמן. לדידם האמנות לא צריכה להיות מועילה ומטרתה היחידה היא היופי - האמנות לשם האמנות (Couty, 2004). המטרה של זרם זה הייתה כתיבת שירה שתחתור לשלמות הצורה. המודל השירי של הפארנאס הוא מודל של שירה נוקשה הכרוכה בשלמות צורנית, טכניקה מלוטשת וצורות קפדניות מאוד. המשורר צריך לשלוט במילים, להיות אמן

של השפה והסגנון ולהכניס מילים נדירות ליצירתו. הזרם דרש עבודה קשה, קפדנית, דייקנית וממושכת של האמן, בניגוד לרעיון של השראה מיידית של הרומנטיקה (Lagarde et Michard, 1960). דווקא בסוף ימיו של הזרם, הוא קיבל את ההכרה הגדולה עם פרסומם של *Le Parnasse contemporain*, שלושה קבצי שירה שראו אור ב-1866, 1871 ו-1876 והכילו את מיטב השירים של משוררי הפארנאס, אבל גם של משוררים כמו בודלר, ורלן ומלרמה, והביאו ליוקרתו של הזרם (Parnassiens, 2007).

זרם הריאליזם הופיע לראשונה ב-1830, ויצא כנגד האידיאליזם הרומנטי, גם כנגד המודלים הספרותיים שלו וגם כנגד הנושאים שבהם עסק. בתור תנועה התגבש הריאליזם, למעשה, בין 1850 ל-1870 ופרץ בתחילה לתודעה בעיקר בתחום הציור. לטענת נציגי זרם זה, בעקבות השינויים האידיאולוגיים, הסוציו-פוליטיים והמדעיים, כל חפץ, יצור, דבר ופעולה ראויים להיות נושאים של יצירה אמנותית וספרותית, וצריך לייצג אותם בקרבה מרבית למציאות ולאמת (Réalisme, 2007). הריאליזם יצא כנגד הסובייקטיביות שברומנטיקה והתעניין בסצינות מחיי היום-יום, כדי להציג את המציאות כפי שהיא. התנועה יצאה נגד המשיכה אל החלום, המסתורי והדמיוני שברומנטיקה. תנועה זו הושפעה מהתפתחות הפוזיטיביזם והמדע ומתיאוריות פסיכולוגיות וסוציולוגיות. הריאליזם פיתח את המודל של הרומן, שמאפייניו העיקריים הם לימוד מדוקדק של פרטי מושאי האמנות: המציאות המקיפה אותם ואף אופיו של האדם וסביבתו ותיאור העובדות באופן ניטרלי ואובייקטיבי (Lagarde et Michard, 1960). ביטויו של הזרם בספרות הצרפתית ניכר ביצירות של Musset ו-Balzac וצורתו המגובשת ביותר מופיעה ברומאנים של Flaubert, בנובלות של Maupassant וברומאנים של Zola (Réalisme, 2007). החל מ-1870 בישרו יצירותיהם המוקדמות של רמבו, ורלן ומלרמה את הסימבוליזם, הזרם הספרותי שנוצר בהשראת בודלר והדגם השירי שלו (Parnassiens, 2007).

בודלר פעל אפוא בתוך מערכת ספרות שבה התגושו זרמים רבים שכל אחד מהם שאף לבסס את מעמד המודלים שפיתח. השפעתם של הזרמים השונים על יצירתו

ועל בחירותיו כאמן משמעותית. בודלר הושפע מחתירתה של הרומנטיקה לאמנות טהורה ומשאיפתה לחבר בין הספרות, האמנות הפלסטית והמוזיקה. שאיפה זו ניכרת לא רק בשירתו, אלא גם בכתיבתו הביקורתית על האמנות בדורו. חלק מהיסודות התוכניים של המודל השירי שלו מושפעים מהרומנטיקה, כמו המשיכה לרחוק ולאחר, משיכה למסעות ולתרבויות אחרות ותפיסת מעמדו של המשורר כ"מקולל", כמי שאינו מתפקד לפי הנורמות החברתיות של תקופתו.

הקשר של בודלר לזרם הפארנאס חשוב, בעיקר כי זרם זה פעל במקביל לתקופת יצירתו של בודלר. השפעתו על בודלר ניכרת בהקפדה על חרוז ומשקל ובחשיבות הגדולה המיוחסת לצורה, שבודלר פירש אותה ככלי שבתוכו ניתן לצקת את התוכן, באופן שיבליט אותו. עדות חיצונית לזיקתו לפארנאס היא בחירתו להקדיש את *פּרָמִי הרע* ל-Gautier, שהיה הנציג הבולט ביותר של זרם זה (Couty, 2004) ותמך בבודלר. כמו-כן, בעיני אמני הפארנאס עצמם היה בודלר שותף לראיית עולמם ושיריו נכללו בקובץ *Le Parnasse contemporain*, קובץ השירה הראשון בסדרת קבצי שירה שפרסמו אמני הפארנאס ב-1866.

אף על פי שבודלר טען שתפיסת הריאליזם היא אשליה, מכיוון שהאמנות אינה יכולה לבטא את המציאות בכללותה, והמשורר בוחר באיזה חלק של המציאות לעסוק, השפיע גם הריאליזם על יצירתו. השפעה זו ניכרת בעיקר בממד התוכני, בתיאורי העיר והתמודדות האדם עם השינויים בתקופתו, אך עם פרשנות ייחודית, בכך שהדגיש את הפן הנסתר של המציאות, את מה שלא רואים, בעיקר את הפן המזוהם והטמא. כמו כן אחד משיריו, "Une charogne" (נבלה), נחשב כשיר ריאליסטי מובהק המתאר באופן פרטני נבלה כסמל לשיא היופי. ניתן לומר שבודלר הושפע מהריאליזם בעיקר בתיאורי העיר כתופעה בולטת במציאות בדורו, אך התרחק מה"ריאליזם" כזרם, והתאים את יסודות הריאליזם שאימץ למודל הספרותי האישי שלו, שרחוק מהמודל הריאליסטי, ובעצם "רתם" את הריאליזם לחיזוק עמדותיו שלו שקרובות הרבה יותר לרומנטיקה (L'expérience de la modernité, 2007).

בודלר פתר בעצם את הסתירה בין הריאליזם לאידיאליזם בכך שיצר זיקות מסתוריות בין עולם התחושות והעולם שמעבר לתחושות (Lagarde et Michard, 1960). אין ספק שיצירתו, בשירה ובביקורת, היא חוליה הכרחית המקשרת בין הרומנטיקה למודרניזם (מלמד, 2007). תפיסת בודלר בדבר קדושת האמנות כמטרה בפני עצמה הפכה לבסיס השקפת העולם של המשוררים הסימבוליסטים ושיריו השפיעו רבות על המשוררים שפעלו אחריו.

2.2.2 המודל השירי של בודלר

א. יסודות צורניים

1. **מבנה הקובץ** - בודלר התייחס לקובץ *פרחי הרע* כאל מבנה ארכיטקטוני סודי, וסבר כי עוצמתם של השירים טמונה גם בקשר התמטי והאסתטי שביניהם (מנור, 1997א). הוא דרש שיתייחסו ל*פרחי הרע* כ"ספר", כשלם בעל מבנה מוקפד ומסלול שהקורא צריך לעבור דרכו, ורצה להסב את תשומת הלב לאופי האחדותי של הספר כיצירה אחת (Richter, 2001). לפני פרסום *פרחי הרע* אמר בודלר: "הדאגה היחידה שמטרידה אותי לגבי ספר זה היא שיבינו שהוא אינו "אלבום" ושיש לו התחלה וסוף" (Rince, 1984: 28).

המבנה הארכיטקטוני מתבטא ראשית בחלוקה לשערים. במהדורה הראשונה משנת 1857 היה הקובץ מחולק לחמישה חלקים: 1. *Spleen et idéal*, 2. *Fleurs du mal*, 3. *Révolte*, 4. *Le vin*, 5. *La mort*. במהדורה השנייה של 1861, לאחר המשפט שנערך לו, ושבמהלכו נפסלו לפרסום שישה שירים, כתב בודלר 32 שירים חדשים, הוסיף חלק חדש לקובץ ושינה את סדר החלקים: 1. *Spleen et idéal*, 2. *Tableaux Parisiens*, 3. *Le vin*, 4. *Fleurs du mal*, 5. *Révolte*, 6. *La mort* (להרחבה על תולדות היצירה, ראה פרק 2.3). כל שער מתייחס לנושא שונה שבו עוסקים השירים, כך שניתן לראות כל אחד מהשערים כיחידה נפרדת, בעלת דינמיקה שונה וסגנון אחר. אך מעבר לכך, העובדה שבודלר סירב במשך תקופה ארוכה לפרסם את שירי *פרחי הרע* בנפרד מדגישה את החשיבות שהוא ייחס למבנה הספר ולאופן שבו תיווצר בו המשמעות, מעבר לשערים

עצמם. לדידו דרך המבנה של השיר מובן ההיגיון התמטי שלו, וכך גם ברצף של שירים. המשמעות נוצרת דרך המסלול של הספר, דרך מחזור השירים והקשר של כל שיר עם השאר. Barbey Daureville (סופר, עיתונאי ועורך 1889-1808, שהיה הקורא הביקורתי הראשון של הקובץ) הדגיש את התפקיד המשמעותי של מבנה הקובץ ואף כינה אותו "הארכיטקטורה הסודית" של *פּרַמי הרע* (Rince, 1984). אחד המחקרים המודרניים על היצירה טוען שיש להקדיש מחשבה רבה וזהירות לטקסט, לאופן שבו הוא מהווה אוטונומיה ייחודית ומתבסס על היגיון פנימי, ולאיןפורמציה שהוא מספק באופן הדרגתי לקורא, לשם הניתוח הספרותי של היצירה, ומדגיש את הצורך בהתמודדות עם היצירה לפי הקצב הפנימי שלה (Richter, 2001).

מבנה השירים - לפי בודלר, השירה צריכה להבליט את המהותי ולכן עליה להיות קצרה (Bonnevill, 1987). לטענתו ההלם, העצמה שצריך כדי שהמסר יהיה אפקטיבי, דורשים אלימות מרוכזת (זנדבנק, 1997), ואכן במהדורת 1868 שירים מעטים הם ארוכים ורוב השירים אינם עולים על 20 שורות.

הסונטה על הדרישות החמורות החלות עליה היא הצורה הבולטת ביותר ב*פּרַמי הרע*. צורות שיריות אחרות מופיעות באופן מצומצם ועיקר הצורות הן וריאציה על בסיס הסונטה (Bonnevill, 1987). מקור הסונטה במאה ה-16 באיטליה והיא הגיעה לאחר מכן גם לצרפת, שם הייתה נפוצה מהקלסיציזם ועד המאה ה-19. הסונטה מורכבת מ-2 בתים של 4 שורות ועוד 2 בתים של 3 שורות (Bonnevill, 1987). בודלר כותב במסגרת מסורת השירה הצרפתית של סוף המאה ה-16, שבה הסונטה הייתה צורה שירית חשובה. הוא נצמד באדיקות לתבנית הסונטה, אך גיוון אותה רבות על-ידי שימוש בכל הצורות האפשריות שלה ובדרך-כלל חרג מהתבנית הקלאסית (Murphy, 2002).

במסורת הצרפתית קיימות בעיקר שתי צורות של הסונטה, המבוססות על 5

חרוזים:

abba abba ccd ede .1

abba abba ccd eed .2

(הצורה הראשונה נחשבת הקבועה והשניה יוצאת הדופן). במסורות אחרות יש עוד גרסות. בסונטה הצרפתית יש גם גיוון בטרצט חוץ מ-2 הצורות שמנינו, אבל המבנים הללו יותר נדירים:

abba abba cdc dcd *

abba abba cdc cdc *

. abba abba ccd ddc *

ניתן אם כן להרחיב את הגדרת הסונטה לשיר בעל מספר קבוע של 14 שורות, המתאפיינות בחוסר איזון בין 8 השורות הראשונות ל-6 האחרונות. בין שני החלקים הללו חל שינוי - *Volta*, שמדגיש את המתח ביניהם, בדרך כלל בעזרת מילת ניגוד: אבל, לכן וכו' ובעצם הסונטה מאפשרת גיוון רב, כפי שניתן לראות ביצירתו של בודלר. רק מעט מהסונטות *פּרַמִּי הרע* תואמות את הדגם הצרפתי הקלאסי, רובן אינן קלאסיות, אלא בעלות תבניות יוצאות מהכלל, וכך מרחיב בודלר את האפשרויות שניתן להפיק מהסונטה (Bonnevill, 1987). הוא יוצר גיוון מצלולי, הרמוניות רבות יותר ואפשרויות חדשות. המקום החשוב שיש לסונטה *פּרַמִּי הרע* מעניין, כי בתוך צורה זו שהיא תובענית ונוקשה, מוצא בודלר חופש רב (Murphy, 2002). במודל שפיתח שילב בודלר מסורת ומודרניות, כיבוד מגבלות תוך חידוש וחקירה של כל האפשרויות של הסונטה (Bonnevill, 1987). הוא העריך את "היופי הפיתגוריי" של הסונטה והבחירה שלו בצורה שירית זו מוסברת בציטוט הבא:

מכיוון שהצורה מגבילה, הרעיון בולט עוד יותר, כל הנושאים מתאימים לסונטה [...] התשוקה, החלום, המחשבה הפילוסופית. וכך פיסת שמיים שמבחינים בה בין שתי ארובות מציגה בצורה מעמיקה יותר את האינסוף של השמיים, מאשר אם מביטים בה מראש גבעה כשהתצפית פתוחה.

(Bonnevill, 1987: 189 - תרגום שלי)

לפי בודלר, את האינסופי ניתן להעריך רק במסגרת של הסופי. בתוך המסגרת הרטורית יוצק המשורר את החומר השירי ובלי המגבלות של החריזה או השורה, החשיבה תעלם, תתאדה ותהייה אמורפית, חסרת צורה. הוא דיבר על קיום "רטוריקה עמוקה" ואמיתית, מעין רטוריקה ספיריטואלית, שיכולה ליצור שילוב בין המחשבה לבין "אמצעים הטכניים למימושה" כמו המטריקה, הקצב והחריזה (Murphy, 2002). בודלר הילל כל חייו את חשיבות המשקל והחרוז ושירי *פרמי הרע* נצמדים לכללים הנוקשים של הפרוזודיה הצרפתית והמשקל והחרוז המסורתיים (מנור, 1997א).

2. חריזה - *פרמי הרע* יש 3 סוגי חריזה עיקריים (שנובעים ממבנה הסונטה):

חריזה חובקת - תבנית חריזה שבה איברי חרוז אחד חובקים את איברי משנהו: אבבא, חריזה מסורגת - תבנית חריזה שבה איברי שני חרוזים ממוקמים לסירוגין: אבאב וחריזה צמודה - חזרה על אותו חרוז: אאבב. המודרניסטים הצרפתים ובראשם בודלר, שמרדו ברטוריקה ובפרוזודיה של המאה ה-19, הכניסו לשירתם אסוננסים (חרוז שהחרז שלו עשוי תנועות בלבד, ואילו העיצורים שונים (זנדבנק, 2002)) מרובים, אך לא ערערו על החרוז, אלא להפך, העניקו לו משנה תוקף וחשיבות. הסדירות הריתמית והחריזה הקבועה שלטו אם כן גם בשירה המודרניסטית, בסוף המאה ה-19 ובתחילת המאה ה-20.

3. משקל - משקל השירה הצרפתית הוא לפי השיטה הסילאבית (שיטה שבה

מודדים את מספר ההברות בלבד, מכיוון שבשפה הצרפתית אין הטעמות) שמבוססת על חזרה על מספר קבוע של הברות אך גם על חריזה קבועה והתאמה כלשהי בצורה (שמיר, 1989). רוב השירים *פרמי הרע* הם שירים קצרים עם משקל חוזר (בעיקר אלכסנדרין – משקל של 12 הברות) ומבנה חריזה קבוע.

4. **חזרות** - המוזיקליות היא עיקרון חשוב בשירתו של בודלר המתבטא ראשית כל בחריזה ובמשקל הסדורים וגם בחזרות. בשיריו ניכרות חזרות צליליות ומילוליות רבות שתפקידן להוסיף עוד אלמנט של קצב לשיריו. כמו-כן תפקיד החזרות הוא לסייע ליצירת אווירה מסוימת בשיר דרך הצלילים והניגון שנוצר.

ב. יסודות תוכניים

1. **לשון וסגנון** - הלשון הבודלרית היא שפה עכשווית גם היום. אמנם אין זו שפת דיבור יומיומית (והיא גם לא הייתה כזאת בזמן פרסום הקובץ), אך אין זו שפה שנתיישנה או שפה גבוהה שלא הייתה מובנת לבני דורו של בודלר. מדובר ב"שפת תרבות", כלומר שפה שמשוקעים בתוכה מושגים מתפיסת העולם של בודלר, שפה שעושה שימוש באוצר מילים נרחב, במבנים תחביריים מורכבים ובעיקר בהקשרים תרבותיים מגוונים (מנור, 1997א). ייחודיותה של הצרפתית הבודלרית ביכולתה להיות שפה המייצגת את תקופתה, שפה שבתוכה ניתן למצוא את יסודות התרבות הצרפתית של זמנו ואת התפיסות שהתקיימו בה. לשונו אינה דיבורית ויומיומית וגם אינה שפה "גבוהה", אלא שפה פואטית ייחודית שפיתח, אשר הפכה לבסיס שפת השירה המודרנית.

2. **אמצעים פיגורטיביים** - האוונגרד הצרפתי ביטא את סלידתו מהישן לא בערעור על מעמד החרוז והמשקל הקבוע, כי אם בשבירת ההרמוניה של השירה הקלאסית-רומנטית וביצירת אפקטים חדשים בעזרת צייני סגנון צורמים ובולטים. היצירה *פרחי הרע* פותחת את השירה לתחומים חדשים. תיאור הצבעים והתמונות בשירי *פרחי הרע* הם פתח לחקירה מעמיקה של מה שהאדם רואה וחש וכך נתפסת היצירה כאמצעי להגיע ללא מודע (Bonneville, 1987). בודלר מכבד את החוקים הנוקשים ביותר של הפרוזודיה הקלאסית, אך בוחר באמצעים ספרותיים נועזים ומפתיעים (Les Fleurs du Mal, Baudelaire, 2007). הוא מעדיף את הסימבוליזם ואת הדימוי החדש והמקורי על פני זה שכבר התאזרח בשירה (מלמד, 2007). לדידו האמן צריך לעמול רבות כדי שכל תוכן ותמונה ייהפכו לסמל שמיוחסת לו

השפעה אלוהית ומאגית (חסין, 1989). ייצוג של מציאות פרדוקסלית מעורפלת ומטושטשת המשלבת פרטים פנטסטיים חלומיים ופרטים מוכרים מהמציאות, נעשה באמצעות עומס פיגורטיבי רב. השירים מאופיינים בסוגסטיביות שנוצרה באמצעות השימוש התכוף בסינסתזיה (עירוב חושים) שיוצרת אוירה עמומה ומצועפת באמצעות טשטוש גבולות בין החושים. כמו כן חותר בודלר ליצירת ניגודים באמצעות שימוש בפרדוקס, באוקסימורון (צירוף מילים הסותרות זו את זו, פרדוקס חריף ומרוכז) ובהיפרבולה (הגזמה פרועה לשם אפקט רציני או קומי) (שמיר, 1989). היצירה רוויה בדימויים, מטאפורות והאנשות.

3. אלוזיות ואינטרטקסטואליות - הטקסטים של בודלר עשירים מבחינת ההתייחסויות לעולם שמחוץ לטקסט. יש אלמנטים אינטרטקסטואליים רבים בשירים, כמו התייחסות לסופרים ולמשוררים שהשפיעו עליו ולטקסטים שלהם, או אלוזיות למונחי יסוד שהם טבעו. ישנן אלוזיות רבות למיתולוגיה היוונית, למיתוסים הנוצריים ולמושגים יסודיים של האמונה הנוצרית בכלל ויסודות הנצרות הקתולית בפרט, בין אם באלוזיות של ממש או בשימוש באוצר מילים נוצרי של החטא, החרטה, השטן והשדים (בר-יוסף, 2000).

4. נושאים החוזרים ביצירה - מבחינת נושאים, המודל השירי הבודלרי מתייחד בשתי תכונות עיקריות:

- א.** העיסוק בנושאים חדשים, בעיקר בעיר, בדמות המשורר העירוני ובהתמודדות האדם עם החיים המודרניים.
- ב.** העמדה של ניגודים וגילויי שניות בנושאים שבהם הוא עסק.

נושאים מודרניים

העיר - ההתמודדות עם המציאות של העידן המודרני שימשה אתגר לאמן ששאף להפיק ממנה סוג חדש של יופי. העיר שינתה את הקטגוריות המקובלות של יפה ומכוער, טהור ומלוכלך, שמיימי וארצי וחיברה אותם יחד. תיאור העיר משקף את

התפתחות האמנות המודרנית, שביטאה שני כיוונים מנוגדים אשר באים לידי ביטוי בשירתו: ביטוי געגועים ונוסטלגיה לגן העדן האבוד של העבר האישי או המיתי (נושא שאותו אציג בהמשך) ותאור מציאות של עיר גדולה (אידר, 2003). לפי בנימין (1983), המנתח את היווצרות המודרניזם והספרות המודרנית, האותנטיות של היצירה אבדה בעידן השעתוק הטכני. אפשרות העתקתה של היצירה באמצעים טכניים הרסה את הערך הראשוני שלה והעלימה את ההילה סביבה. (בעבר, הערך התרבותי של היצירה יצר הילה סביבה וגרם למרחק איכותי בינה לבין הצופה בה). פינני מקומו של הטבע ה'אותנטי' לטובת טבע מלאכותי, אורבני, מתפרש כשיקוף פואטי של אובדן הילת הטבע כיצירה אלוהית, מול השיעתוק ההמוני של הטכניקה המודרנית. כתוצאה מהמעבר מחיי הכפר לחיי העיר, הטבע הגולמי חסר הצורה איבד את כוח המשיכה האסתטי ואידיאל הטבעיות נדחק מפני אידיאל המלאכותיות (שם). העיר, התרבות והבידור העירוני הפכו לגורם משיכה גדול יותר מקסמי הטבע ונתפסו כרוחניים ורגשיים יותר מהטבע, שנתפס כמכוער וקונבנציונלי (חסין, 1989). לפי האוזר (בתוך אידר, 2003), הכרך המודרני הוליד תפיסה אמנותית חדשה שהעמידה אותו במרכז על כל מרכיביו החומריים, החושניים והרוחניים. האדם המודרני מוגדר כבן הכרך ובדלר נתפס כאבי השירה האורבנית. העיר מאפשרת לבדלר ביטוי של רגשות כמו אהבה, רחמים וייסורי כליות ומשביעה את רעבונו לבריחה ולנדודים. המתחים הקיימים בעיר, שהייתה עבורו מרחב חיוני למשורר המודרני, הזינו את שירתו. כך העלה בדלר נושאים יומיומיים של חוויות האדם המודרני בעיר לכדי חומר ראוי לשירה והפך נושא זה למרכזי במודל השירי שלו ובספרות המודרנית. בדלר נמשך לצדדים המלאכותיים בעולם ובשירתו נוצר מרחב שירי מלאכותי שבו נוף הכרך מחליף את נוף הכפר והאחו. הוא בעצם העמיד נוף אלטרנטיבי לנוף הטבעי ולכן העיר משמשת לו מקור השראה, כמו שהנוף הפראי היה למשוררי הרומנטיקה (אידר, 2003). המסע בתוך העיר מביע תשוקה להתחלפות והתחפשות שנטועה בליבו של כל יושב כרך ומאפשרת קיום פרטי בד בבד עם קיום קולקטיבי (חסין, 1989). עבור בדלר, העיר המודרנית היא מרחב יצירתי ומשתנה המחייב התמודדות מתמדת עם קליטת המציאות ותגובה עליה. העיר פריז מופיעה בפרחי הרע כמשל להוויה התוססת של

הכרך המודרני, שבתוכו קיימים מתחים בין מיתוס למודרנה, בין טבע ואורבניזם, בין עבר להווה ובין יחיד וחברה (אידר, 2003).

ההלך - דמות ההלך מבטאת את הקושי של האדם בעיר ואת הצד השלילי של ההתפתחות האורבנית. באמצעותו מתווה בודלר את האפשרות היחידה של האדם להתפתח בתוך העיר הסבוכה - בתנועה מתמדת, כדי לצאת ממצב בו שרוי האדם העירוני ה"תקוע" בתוך האורבניזם המודרני. כך נוצר גיבור עירוני חדש - המשוטט או ההלך (*le flâneur*) שהתמחה בשוטטות עירונית ובהתבוננות בחלונות הראווה. ההלך הוא האדם הנטוש בתוך ההמון, הוא האלמוני המנתב דרכו כך שתמיד יישאר בקרב ההמון. העירוני הפך להיות נווד "אינטלקטואלי" המשוטט בעירו (בנימין בתוך אידר, 2003). המהפכה התעשייתית הביאה לגידול מסיבי של הערים, עקב המוני אדם שנהרו לעיר למצוא עבודה. וכך נולד עוד גיבור אמנותי חדש: ההמון. הרחוב הפך לרשות הרבים, המונים מילאו אותו והפרט חש ניכור עמוק לסביבתו (שם). שירי הכרך של בודלר עוסקים בבעיות השירה מבעד לאספקלריה של ה- *condition humaine* (המצב האנושי) בכרך המודרני. הוא מזדהה עם הסבל האנושי של האדם העירוני שמתקשה להתמודד עם מציאות חיו ובעיניו, הוא עולה בגבורתו על דמויות האיליאדה והאודיסאה (חסין, 1989).

הספלין - חלק מקשיי האדם המודרני מתבטאים בו. באנגלית פירוש המילה מרה שחורה ומקור המונח, כפי שבודלר עושה בו שימוש, בסיווג של מצבי רוח שהיה פופולרי במאה ה-18. בעיני אמן הכרך המודרני, הביטחון והסדר של החיים הבורגניים הם דבר בלתי נסבל. האוזר (בתוך אידר, 2003) מציין את השעמום כאחת מהתופעות שהולידה העיר המודרנית: חדגוניות החיים עוררה שאט נפש ותחושת שעמום, המוקצנת ביצירתו של בודלר. בודלר הוסיף להגדרה זו מימד פילוסופי יותר עמוק - איזשהו שעמום פילוסופי עקב הזמן שעובר וחוסר המהות שבחינו בעולם הזה, יחד עם ממד מלנכולי רך, שמתקשר לעצבות, למזג אויר סוער ולקדרות (Bonneville, 1987). בעצם מדובר בפן הרומנטי של המלנכוליה, שבודלר מוסיף לה פן חדש של הסבל האנושי. האדם עסוק במלחמה בספלין, בשעמום ובמוות, המוצגים בשיריו כאויבי

האדם. מול הסבל והכאב שהוא חווה הוא מנסה בייאושו להגיע לאידיאל, אבל הריאלי מפריע לו ללא הרף במסלולו וזוהי לדידו מהות הקיום של המשורר המודרני. נשמת המשורר אינה מוצאת לה מקום בעולם האידיאלי ונמצאת בטלטלה מתמדת בין העולם החומרי והעולם הרוחני, תוך ניסיון ליצור זיקות ביניהם (Lagarde et Michard, 1960).

המשיכה למקום אחר - ביצירתו של בודלר קיים יסוד בולט מאוד של בריחה וחיפוש אחרי משהו אחר, שנמצא מחוץ למציאות היומיומית והשוחקת; חיפוש אחר עולם אחר, מקום אחר ותחושות אחרות. בריחה זו מתבטאת בשני יסודות תוכניים עיקריים במודל השירי שלו: העולם הקדמון והמסע. בודלר עוסק בעולם שאבד, בסיפור אדם וחווה והחטא הקדמון ובחיפוש אחר התמימות והטוהר שלפני החטא. העולם של *פרימי הרע* מושפע ממושג החטא עצמו ובודלר מתייחס בגעגועים לתקופה הפגנית שבה העולם היה מקום יפה ושלי. לפני החטא נכחו בעולם היופי, ההרמוניה והכוח ולאחר מכן התדרדר המצב (Bonneville, 1987). כמו כן ישנה בשירים כמיהה למסע תמידי. יש בעצם שני קטבים בהוויית האמן המודרני: איש הבוהמה העירונית מחד גיסא והנוסע לארצות אקזוטיות רחוקות מאידך גיסא. שילוב שני אלה בהוויית האמן המודרני מיוחס בראש ובראשונה לבודלר (האוזר בתוך אידר, 2003). במסע בא לידי ביטוי חיפוש של "המקום האחר". המשורר שואף לעולמות אחרים, כי אינו מרגיש שייך לחלוטין לעולם הזה ונפשו נמצאת בעצם בגלות. החיפוש מתבצע באמצעות רשמי החושים המציפים את המשורר ותיאור רצון למסע לעבר מזג אויר אחר, צבעים אחרים, תמונות אחרות - בעיקר רצון לברוח לארצות אקזוטיות כמו אסיה או אפריקה (Bonneville, 1987). מדובר במסע אקזוטי בדמיון, מסע על גלי החושים שמעורר השראה ומביא שלווה למשורר.

דמות המשורר המקולל - *Les Poetes Maudits* (המשוררים המקוללים) היא

כותרתו של ספר של פול ורלן, שהתפרסם ב-1888 ונכתב כהוקרה למשוררי הפארנאס הדקדנטי. המושג של הקללה המוטלת על המשורר הוא מושג רומנטי שהופיע כבר ב-1832 ביצירה של אלפרד דה-ויני *Consultations du Docteur Noir: Stello ou les*

Diables Bleus שעוסקת בבעייתיות הקשר בין המשורר לחברה. ביצירה זו המשורר מוצג כדמות טרגית, המובלת לקיצוניות ומבטאת את שיא התפיסה הרומנטית של המשורר. ה"משורר המקולל" הפך לשם נרדף למשורר של המחצית השנייה של המאה ה-19 והתרחב גם למשוררים מאוחרים יותר. מושג זה כולל כמה מאפיינים, הקשורים הן בטקסטים הנכתבים והן בתפיסתו בחברה: משורר מוכשר, שלא מבינים אותו החל מצעירותו, שאינו פועל לפי ערכי החברה ופוסל אותם, מתנהג באופן פרובוקטיבי, מסוכן ונוקט בהרס עצמי (מתקשר גם לצריכת אלכוהול וסמים). הוא מחבר טקסטים קשים לעיכול ולקריאה ובדרך כלל מת לפני שגאונותו וערכה האמיתי של יצירתו זוכים להכרה. אמנים רבים (לאו דווקא בתחום הספרות) מתאימים לקטגוריה זו ובודלר נחשב אף הוא לאחד המשוררים ה"מקוללים".

בפרי הרע פיתח בודלר את הרעיון שאין אף סוג של יופי שאין בו גם אומללות או עצב. בודלר מבטא רוע או כאב "מטאפיסי" הנובע ממצבו של האדם. תפיסה זו מתבטאת במודל השירי שגיבש *בפרי הרע*, הרוע אינו עניין מטאפיסי בלבד, אלא יש לו גם מימד חברתי. בודלר מתאר בשיריו את הבדידות של האדם בלב העיר המנוכרת (Bonneville, 1987). הוא עוסק בשילוב של חוויות נמוכות וגבוהות, מתאר מצב נפשי וגופני מדורדר וכו'. הוא כפר בערכים מוסרניים של חיפוש הטוב באדם והעלה את הרע כיסוד דומיננטי בנפש האדם ובתהליכים החברתיים (פז, 1998). כמו כן, *בפרי הרע* ניתן לראות את גישתו של בודלר, שברור לו מראש שהבחירה שלו להיות משורר היא בחירה להיות "מקולל" כחלק מהבנה מודעת. בודלר מציג את המשורר בשיריו כאדם המחפש לו מפלט מהעיר ההומה ומתרחק מחברתם המהוגנת של האנשים העירוניים, הוא מחפש נחמה בחברת נשים מפוקפקות ושותה יין כדי לשכוח את בעיות האדם המודרני.

בתוכן השירי שלו הביע בודלר מחאה כנגד ערכי הבורגנות והקפיטליזם וחיוויו היו מרד נגד הנורמות והערכים החברתיים של תקופתו (Bonneville, 1987). הנושאים שבהם עסק גרמו לכך שלא התקבל על-ידי ה"זרם המרכזי" הספרותי בתקופתו. פרט לקומץ אנשי ספרות ותיקים וכמה משוררים צעירים שראו בו דמות לחיקוי, היו

התגובות וההדים ליצירתו (הלירית בעיקר) שליליים ביותר והייתה חרדה מפניו וחשש להשפעה שלילית שלו מכיוון שנתפס כלא מוסרי או כופר במוסריות (פז, 1998). ראו בו סוג של חולה נפש ואת הספרות שלו כספרות "חולנית". החולי הנפשי, הניוון הגופני והחולי המוסרי שלו נתפסו כשילוב דקדנטי מסוכן ונתעב (בר-יוסף, 2005) ויש שרואים בו קורבן של זמנו, של החברה שבה חי, עקב התגובה השלילית של רוב בני דורו, שבעיניהם נתפס כ"מריונטה של השטן" (פז, 1998).

ניגודים וגילויי שניות

בודלר היה מאמין מושבע בדואליזם - מערכת אמונות או שיטה פילוסופית, מדעית או תיאולוגית, הרואה את הישויות בעולם, ואת העולם כולו, כמורכבים משתי קטגוריות או יסודות וגוזרת את הכול מתוך שני עקרונות בסיסיים, מנוגדים במהותם: גוף ונשמה, חומר ורוח, טוב ורע. הוא גם האמין בחלוקת העולם לשניים, לטוב ולרע - חלוקה זו קשורה לחלוקה בין עולם הרוח (ה"טוב") ועולם החומר, הגוף (ה"רע"). התיאולוגיה הנוצרית מדברת בפירוש על החלוקה הבסיסית בין ה"גוף" המייצג את הרע לבין ה"רוח" המייצגת את הטוב. פיצול זה נקשר בין היתר לחטא הקדמון (Bonneville, 1987). סגנון מחשבה כזה, ומאפיינים נוצריים שאינם עוסקים בגאולה, גרמו לכך שבודלר אף נתפס כמניכאיסט. מניכאיזם היא תפיסה המבוססת על הדת הזורואסטטרית, המאמינה בדואליזם: מאבק מתמיד בין הטוב והרע, בין החושך לאור (תפיסה זו הוקעה על-ידי הנצרות הקתולית ונחשבה לכפירה). בתפיסה זו ניצבים זה מול זה האל הטוב מצד אחד, והאל הרע (השטן) מצד שני (שם). וכך מציג בודלר את מהותו של האדם:

"בכל אדם, בכל זמן מתקיימות בו זמנית שתי פניות, אחת לאל והשנייה לשטן. הפניה לאל או הרוחניות היא רצון לעלות שלב או דרגה, הפנייה לשטן או החייתיות פירושה האושר לרדת שלב או דרגה".

(Lagarde et Michard, 1960: 430 - תרגום שלי)

בכמה שירים שלו משוקעת גם תפיסה שלפיה השטן מנצח את אלוהים ושולט בעולם בסופו של דבר. בודלר רומז שהאל לא נוכח באירועים בעולם הזה, מכיוון שאחרת הטוב היה מנצח ולא הרע (Bonneville, 1987).

גילויי שניות וניגודים נחשפים ב*פרחי הרע* באופנים שונים, למשל בהתייחסות אמביוולנטית לנושאים שונים - המשיכה לעיר והרצון לברוח ממנה, הרצון לצאת למסעות בארצות אקזוטיות יחד עם בחירה בחיים בוהמיים עירוניים, התפיסה שבטבע האדם יכול למצוא הדים הרמוניים לרחשי נפשו ותיאור העיר כמקום של יופי עילאי שרק בו לאדם המודרני יש מקום, המשיכה לדחף ההרסני שבאדם יחד עם רצון שהנשמה לא תהיה צבועה ותהיה מסוגלת להתגבר על דחף זה, רצונו של המשורר להיות מקובל על-ידי האנשים ה"מהוגנים" ודחיית חברתם ועוד. השניות נגלית גם ברצון ליצוק חומר שירי "פרוע" לצורות קפדניות ובהתייחסות לאופי האדם שבבסיסו ניגוד בין טוב ורע, בין רוח וגוף. למעשה, מהות היצירה כולה מושתתת על ניגוד. הדבר ניכר בבחירת הכותרת של היצירה שפרשנים רבים עסקו במהותה כפרחים שצומחים מתוך הכאב והרוע האנושי וכשירים שהם פרחים שיוצאים מנשמתו המיוסרת של המשורר.

דוגמה לביטויי השניות והניגודים בשירתו, שכעת אציג בהרחבה, היא התפיסה הרומנטית שלו, אשר מושפעת מהמניכאיזם. ב*פרחי הרע* האישה מופיעה כסוכן של השטן ומפתה את המאהב דרך פניה לחושיו. אצל בודלר קיימת הפרדה ברורה בין האהבה החושית לבין האהבה הטהורה והוא מבטא תפיסה שלפיה הרוח והנשמה מופרדות ומנוגדות לגוף ולבשר והן במאבק תמידי. היופי והאהבה הם מקור של ניגודים ביצירתו. מצד אחד, האהבה מבטאת את הנאת החושים, המוצגת כפשע וככאב וכמשיכה של האדם לעבר השטן, ומצד שני האהבה היא רוחנית, כמעט אפלטונית, והאישה נתפסת גם כמלאך וכמוזה. האהבה הבודלרית עשירה ובעלת ניואנסים רבים, יש בה מן ההסתכלות האסתטית על מושג האהבה, עם העונג הרוחני והגופני שבה, יחד עם מבט מוסרני המקשר בין התאוותנות לבין הכאב. הרגש הרומנטי ביותר מכיל בתוכו ייסורים ואולי האהבה היא הכאב עצמו (Saintot, 2007).

האישה מקושרת *בפירמי הרע* בדרך מטאפורית לחווה ולחטא גן העדן - הנשים לא טבעיות, כפולות פנים, הן ארורות ומוצג קשר חד וברור בין הנשים המייצגות את התשוקה, לבין השטן המייצג את החטא. האהבה עבורו היא חזרה על החטא הקדמון, אך תודעת החטא היא גם מקור ההנאה מהאהבה. מכל דמויות האישה השונות שחוזרות ביצירתו של בודלר, ניתן להסיק שדמות האישה היא חיונית וחיונית, אך גם מייצגת פיתוי שבצידו סכנת אובדן העצמי. אבל חשוב מכך, יחסו של המשורר לאישה קשור לאשמה. לחשוק באישה פירושו ליצור, אבל גם להסתכן בכישלון ויש גם מעין מוות, במשחק שבו מישהו חייב להפסיד. הנשים המסוכנות *בפירמי הרע* מחליטות אם כן או לא להיענות לאהבה כמו רודן בעל מצבי רוח מתחלפים ואין בהן נחמה ונדיבות לגבר (אידר, 2003). עבור המשורר מדובר גם בדרך למרוד במוסר הבורגני ובהתאם לכך, הנשים שבודלר היה עימן בקשר היו כולן נשים שנמצאו בשולי החברה ובשולי הנורמות המוסריות שלה (Saintot, 2007).

2.2.3 המודל השירי של בודלר - השפעתו על הסימבוליזם ועל השירה המודרנית

הייחוד בדרכו של בודלר, שהוביל להשפעה העצומה שהייתה לו על השירה המודרנית, כרוך בעצם בעובדה שהוא ניצב בתווך בין שתי תקופות בספרות ובשירה. בודלר הטמיע במודל השירי שלו וביצירתו את הלכי הרוח של תקופתו ומאפיינים של הזרמים השונים שפעלו בתקופתו, אך ביצירתו הוא פרץ קדימה, סלל את דרכו של זרם חדש בשירה, שינה את פני תקופתו בפריצת הדרך למודרנה והשפיע על השירה והספרות אחריו. הוא כתב שירה שקולה וחרוזה לפי המסורת השירית הצרפתית, אך למרות שמבחינה צורנית כתב לפי המודל השירי הצרפתי מהרפרטואר הוותיק - דבר הניכר בעיקר בצורה של הסונטה ובמבנה החרוזה האלכסנדריני - הוא חידש בווריאציות על הצורה המסורתית, במבנה החרוזה ובשיבושים שונים של המודל המסורתי. בודלר חידש גם בתחום התמטי, דחה נושאים שהוגדרו "ראויים" לכתיבה שירית והתאימו לערכי המוסר של תקופתו והכניס מכלול חדש של תמות ונושאים לשירה. בודלר מכבד את החוקים הנוקשים ביותר של הפרוזה הקלאסית, אבל התעוזה של האמצעים הספרותיים שבהם הוא בוחר, הדיוק בנייתו שלו את תנועות

הנפש ומשיכה מסוימת לפרובוקציה, כל אלה מובילים לרמבו ולאמנים האחרים שבאו אחריו ולאמנות הפואטית בת ימינו (Les Fleurs du Mal, Baudelaire, 2007).

שירי בודלר מלאים חומרים רומנטיים ומודרניסטיים, ריסוקי חוויות, עליבות, חושניות בוטה וכו', אבל הם נוצקים לתוך צורות חמורות וקבועות. מה שמייחד את השניות הבודלרית בגילוייה הפואטי הוא דו קיום של הרומנטי והקלאסי, הוידוי והאסתטיסטי. בודלר משבץ את "המצויאות של הלא נודע" בתוך צורות מסורתיות, יש ביסוד שירתו צורך בכנות וחשיפת לב - וזהו היסוד הרומנטי שלו, אבל את אי הסדר המאיים מתוך המרדנות הזו והדבקות בביזארי - הוא מרסן ברסן הקלאסיציזם והדבקות במוסכמות ובאילוצים (זנדבנק, 1997). קיים ניגוד בין החדשנות המודרניסטית של פרחי הרע וצורתם השמרנית - מתח זה הוא הבסיס של שירת בודלר (מנור, 1997ב).

ניתן לראות בבודלר דמות שבה טמונים יסודות העולם התרבותי-ספרותי הקדם-מודרני וביצירתו שרידים למודלים השיריים הקודמים לו, מבחינת תוכן וצורה, וגם תחילתו של מודל חדש ושונה, שהוביל את הספרות וקידם אותה, ושהשפעתו עוד לא התפוגגה עד היום. לבודלר הייתה השפעה מכרעת כמעט על כל מה שנכתב אחריו, שיריו נתפסים כנקודת מוצא לשירה המודרנית בכללה (בר-יוסף, 2000). יותר מכל משורר אחר במאה ה-19, הוא סלל את הדרך לשירה של המאה העשרים (מלמד, 2007) ונחשב מודרניסט אף במושגים של ימינו (פז, 1998). הוא רצה לראות בשירה את כל היכולת האינטלקטואלית של יוצר, אירוניה לעגנית, נשכנות שכלתנית, מצפון מיוסר – לא רק לב מדמם וריחות של ורדים (מלמד, 2007).

זרם הסימבוליזם, שבודלר היה ממבשריו, חולל מהפכה בתחום הספרות והאמנות, תחילה בצרפת ולאחר מכן במדינות נוספות. השירה של המשוררים שהשתייכו לזרם זה הייתה השלב הראשון של מודרניות בספרות הצרפתית, שהייתה באמצע המאה ה-19 מרכז הספרות והאמנות של העולם המערבי (בר-יוסף, 2000). קונולי (בתוך שמיר, 1989) זיהה את ראשית המודרניזם בפריז הבוהמיינית. לטענתו היצירה האורבנית, והלשון האישית והסוגסטיבית שהיא כתובה בה, מבטאים את שורשי התופעה האמנותית של המודרניזם. חוקרים אחרים מזהים את תחילת

התופעה קצת יותר מאוחר, בשלושת העשורים הראשונים של המאה העשרים, אך בנקודה אחת הם מסכימים, ראשית הגישה המודרנית אל המילה הפיוטית ואל תפקידה הציבורי של השירה נעוצים בהגות הסימבוליסטית ובמימושה בשירתם של בודלר, ורלן, מלרמה ועוד (שם).

מודל השיר הסימבוליסטי התפתח מהמודל השירי של בודלר. כעת אציגו לשם סיכום המודל הבודלרי כפי שנוסח בבהירות אחריו.

מודל השיר הסימבוליסטי מאופיין בייצוג מציאות עמומה ופנטסטית וסגידה ליופי המוחלט. יש בו שילובי ניגודים, בעיקר שילוב של חוויות רוחניות "גבוהות" עם מגע של קדושה וחוויות חושניות ו"נמוכות" לפי נורמות התקופה, יחד עם מרד במוסר המקובל. הקול הדובר בשיר הסימבוליסטי הוא מרוחק ומאופק ובשיר יש עומס פיגורטיבי רב. המוזיקליות של השיר מרכזית בסימבוליזם, כמו גם ההתבססות על המיתולוגיה הקלאסית ועל המיתוסים הנוצריים (בר-יוסף, 2000). הסימבוליסטים "נגעלים" מהעולם בן זמנם ונוסטלגיים כלפי העולם הישן שנעלם. הם פתחו תיבת פנדורה של "תמונות אסורות" שלא היו מקובלות ונחשבו כחורגות מן המוסר הטוב (Azimi, 2007). מבחינה צורנית אפיינו את דגם השיר הסימבוליסטי צורות ספרותיות נוקשות, בעיקר הסוּנְטָה. הסימבוליסטים הצרפתים הקפידו על סדירות ריתמית וחריזה קבועה ולא ערערו על החרוז והמשקל, אך חתרו לשבירת ההרמוניה של השירה הקלאסית-רומנטית (שמיר, 1989). הם ראו את השירה כ"קשה", כמשהה את קליטת המציאות וגורמת להזרת המוכר. הם טענו שהשיר לא חייב להכיל היגד ברור ומוגדר ועליו למסור לקורא תחושת עמימות. אם בטקסט נוצרים מבנים תחביריים אליפטיים או בלתי מובנים, הפיצוי על כך בא באמצעות מילים סוגסטיביות היוצרות אווירה ומוזיקליות שמשחזרת תחושות והלכי מחשבה. כך נוצר דגם שמבחינה צורנית הוא יצירה בעלת ריתמוס מכני וארכיטקטורה ברורה, אך מבחינה תמטית התפתחה יצירה "קמאית" ופרועה שעולה ממעמקיה ההיוליים של הנפש (שמיר, 1989) ומבטאת רצון שהשיר יהפנט את הקורא וינתק אותו מהמציאות (בר-יוסף, 2000).

2.3 פרחי הרע – תולדות היצירה וקליטתה בתרבות העברית

2.3.1 ההיסטוריה של הופעת פרחי הרע

קובץ השירים *פרחי הרע* עבר גלגולים רבים עוד לפני פרסומו הראשון בשנת 1857. החל משנת 1847 החלו להופיע שירים מתוך *פרחי הרע*, בכתבי עת ספרותיים אחדים, תחת הקטגוריה "יפורסם בעתיד". כך פורסמו שירים על היין ב-1848, 1850 ו-1851. בשנת 1850 פורסמו כמה שירים תחת הכותרת *Lesbos*, לאחר מכן פורסמו ב-1851 11 שירים תחת הכותרת *Les Limbes*. בשנת 1855 פורסמו 18 שירים תחת הכותרת *Fleurs du Mal*. כשבדלר החל לתכנן הוצאה לאור של קובץ שירים גדול שיאחד את יצירתו השירית, הוא התלבט בין הכותרות *Lesbos*, *Les Limbes* ו-*Fleurs du Mal* ולבסוף נבחר השם האחרון - *פרחי הרע* (Troyat, 1994), כותרת היוצרת צירוף מפתיע, עם אפשרויות פרשניות רבות. הכותרת מבוססת על אותה ניגודיות שמופיעה בכלל היצירה השירית של בודלר ומאפיינת את המודל השירי שלו (Bonneville, 1987).

המהדורה הראשונה של *פרחי הרע* יצאה לאור בשנת 1857. היא הכילה 100 שירים והייתה מחולקת לחמישה שערים: *Spleen et Idéal* (ספלין ואידיאל), *Le Vin* (היין), *Fleurs du Mal* (*פרחי הרע*), *Révolte* (התמרדות) ו-*La Mort* (המוות). הקובץ לא התקבל בהתלהבות רבה על-ידי הקוראים, הפרסום חולל שערורייה ציבורית גדולה ובודלר והמוציא לאור הועמדו למשפט בגין "פגיעה במוסר הציבורי והסתה לפריצות". בית המשפט הטיל קנס על בודלר ועל המוציא לאור, ועקב הפגיעה במוסר הציבורי הוחלט לאסור לפרסום שישה שירים: *Femmes Damnées*, *Les Bijoux*, *Le Léthé*, *A celle qui est trop gaie*, *Lesbos*, *Les Métamorphose du Vampire* (שירים אלו נחשבו לבוטים במיוחד, בעיקר בשל תיאורי העירום הנשי שבהם), ונתקבלה הוראה להחרמת כל העותקים של *פרחי הרע* מן החנויות. תפיסת היצירה כבעלת מבנה מורכב ולא ניתן לפירוק, כפי שנידון לעיל, ניכרת בקו ההגנה של בודלר, כשעמד למשפט. ההגנה נסבה סביב העובדה שלא ניתן לשפוט כל שיר בנפרד ביצירתו, וכי יש להתבונן

ביצירה כבעלת מסר אחד העולה מהחיבור שבין השירים. במסגרת מאמרים

”מצדיקים” שבודלר הכין לשופטיו כתב Daurevilly :

איננו יכולים ואיננו רוצים לצטט דבר מאוסף השירים שבו מדובר, מדוע? מכיוון שציטוט שיר אחד, יהיה לו רק הערך של השיר האינדיבידואלי - ואסור לטעות, בספרו של בודלר יש לכל שיר מעבר להצלחת הפרטים שבו ועושר המחשבה שלו ערך חשוב של אחדות, מצב מסוים שאסור לאבד אותו עם פירוק הקובץ, יש כאן ארכיטקטורה סודית, מבנה מחושב שנוצר על-ידי המשורר (Troyat, 1994: 206 - תרגום שלי).

עורך הדין של בודלר הוסיף ש”על הספר להישפט בתור שלמות, אחדות, ואז

ניתן לראות את מוסר ההשכל בעל הכובד שלו” (Richter, 2001: 14).

בודלר חש שכוונותיו לא הובנו עד הסוף ונחל אכזבה קשה. האיסור על פרסום שישה שירים פגע בעיניו במבנה היצירה כולה. עם היוודע תוצאות המשפט חש בודלר תחילה שספג מכה קשה ולא ידע איך להחזיר את האיזון לקומפוזיציה שעליה עמל כמה שנים, הוא חש שיצירתיותו ניטלה ממנו ולא הצליח להביא את עצמו לידי כתיבה (בנימין, 1989).

לאחר זמן מה החליט לחזור לעבודה ולהשיב את האיזון לקובץ. חלפה שנה לפני שעלה בידי בודלר לחזור לעבודה על *פרמי הרע*. הוא כתב תחילה כמה שירים חדשים כדי להחליף את השירים שנפסלו, אך בהדרגה גמלה בלבו ההחלטה לחדש את פני הקובץ ובסופו של דבר הוא נשאב לתוך מלאכת תיקון היצירה ושיפורה. במכתב שכתב ב-1858 ניכר השינוי בגישתו. הוא אינו מדבר עוד על החלפת ששת השירים שנפסלו, אלא על יצירת עוד כעשרים שירים חדשים. מתוך חילופי המכתבים של בודלר עם אנשים שונים, ניתן לראות את השינויים בגישתו ובהתמודדותו עם יצירת המהדורה השנייה ואת תהליך היצירה שהוביל בסופו של דבר לכתיבת עוד ועוד שירים ולהיסחפותו לתהליך יצירה מחודש. בציטוט שלהלן, הלקוח מאחד ממכתביו, ניתן לראות את ההתלהבות שליוותה את פרץ היצירה המחודשת: *”פרמי הרע* החדשים גמורים. והתחושה היא כמו פיצוץ אצל הזגג” (Rince, 1984: 44 - תרגום שלי). בסופו של דבר כתב בודלר 32 שירים חדשים וערך שינויים בשירים רבים מן הקובץ. בשנת 1861 יצאה מהדורה חדשה ומתוקנת, בלי ששת השירים שנאסרו לפרסום ובתוספת 32

שירים חדשים. כמו כן נוסף ליצירה פרק חדש: (Troyat, *Tableaux Parisiens*)

(1994). וכך כתב בודלר לאמו עם סיום עבודתו על המהדורה:

פּרַחֵי הַרַע גְּמוּרִים. אֲנַחְנוּ כַּעַת עוֹבְדִים עַל הַעֲטִיפָה וְהַפּוֹרְטֵרֵט. יֵשׁ 32 שִׁירִים
חֲדָשִׁים וְכָל שִׁיר יֵשׁן עֵבֶר שִׁינוּי מַעֲמִיק. לְרֵאשׁוֹנָה בַּחַיִּי אֲנִי כֹמַעַט מְרוֹצָה.
הַקּוֹבֵץ כֹּמַעַט טוֹב (Rince, 1984: 45 - תרגום שלי).

בינואר 1863 נתן בודלר את הסכמתו לפרסום מהדורה שלישית (ונרחבת) של

פּרַחֵי הַרַע וגם לפרסום *Le Spleen de Paris* (הספלין של פריז), קובץ שירים בפרוזה.

בודלר אף קיבל תשלום עבור פרסומים אלו, אבל הוא לא העביר למו"ל את כתב היד

כמובטח, והמהדורה השלישית נערכה כבר אחרי מותו (Bonneville, 1987). בשנת

1866 יצא לאור הקובץ *Les Épaves* ובו 23 שירים של בודלר אשר לא פורסמו בפּרַחֵי

הַרַע וביניהם, בין השאר, ששת השירים שנאסרו לפרסום. באותה שנה התמוטט בודלר

בבלגיה. הוא הועבר לפאריס ומת בה, בגיל 46, ב-31 באוגוסט 1877.

בשנת 1868 יצאה המהדורה השלישית של פּרַחֵי הַרַע (המכילה 151 שירים)

בתוספת שירים חדשים, שנתגלו בעיזבונו של בודלר, שנוספו לפרק *Spleen et Idéal*

ובתוספת השירים שהוחרמו, בסדר שונה שנקבע על-ידי המוציאים לאור (חבריו

Banville-ו Asselineau) ובודלר בעצם לא היה שותף לעריכת המהדורה (Troyat,

(1994). ב-1869 ראה אור ספרו של בודלר *Le Spleen de Paris* (הספלין של פריז).

הטבלה שלהלן מתארת את המהדורות השונות של *פרמי הרע* ואת ההבדלים המהותיים ביניהן:

המהדורה	חלוקת הקובץ	מספר השירים	הערות נוספות
מהדורה ראשונה 1857	חמישה חלקים 1. Spleen et idéal 2. Fleurs du mal 3. Révolte 4. Le vin 5. La mort	100 שירים	ב- 20/08/1857 התקיים המשפט שבו נפסק על קנס כספי לבודלר ולמוציא לאור ונפסלו לפרסום 6 שירים: -Femmes Damnées -Les Bijoux -Le Léthé -A celle qui est trop gaie -Lesbos - Les Métamorphoses du Vampire
מהדורה שנייה 1861	שישה חלקים וסדר שונה 1. Spleen et idéal 2. Tableaux Parisiens 3. Le vin 4. Fleurs du mal 5. Révolte 6. La mort	126 שירים 94-100-6 32 שירים חדשים	<u>השינויים בפרקים לפי סדרם:</u> 1. 19 שירים חדשים, 3 שירים פסולים, 8 עברו לפרק 2, 2. 10 שירים חדשים, 8 שירים מפרק 1 3. זהה 4. 3 שירים פסולים 5. זהה 6. 3 שירים חדשים
מהדורה שלישית 1868	שישה חלקים 1. Spleen et idéal 2. Tableaux Parisiens 3. Le vin 4. Fleurs du mal 5. Révolte 6. La mort	151 שירים <u>חלוקה לפי הפרקים:</u> 1. 25 שירים חדשים 2. 6 השירים הפסולים 3. 5 שירים מתוך Les Épaves 4. זהה 5. זהה 6. זהה	מהדורה זו יצאה לאור אחרי מותו של בודלר. לתוכה הוכנסו שירים שנמצאו בעיזבונו ושירים מתוך קובץ השירים Les Épaves שהספיק להוציא לפני מותו. כמו כן הוחזרו השירים הפסולים לקובץ.

רוב המהדורות של *פרמי הרע* בצרפתית שאנו מכירים היום מתבססות על המהדורה השנייה, מכיוון שהיא נחשבת שלמה יותר מהמהדורה הראשונה, עם 32 שירים חדשים ושער חדש. לכך תורמים גם השינויים הנרחבים ביחס למהדורה הראשונה, שנתפסים כ"שכלולי" המהדורה הראשונה וכשיא העבודה של בודלר, שעמל לא רק על תיקון והשלמה של המהדורה הראשונה, אלא שאף להביא את היצירה לשיאים חדשים (Murphy, 2002). כמו כן, מהדורה זו היא האחרונה שיצאה בעריכת בודלר ובימי חייו, בניגוד למהדורה השלישית מ-1868, שסידורה ועריכתה בוצעו באופן

חלקי בלבד ע"י בודלר ולמעשה נערכה אחרי מותו והתווספו לה שירים חדשים מעיזבונו. על סמך טיעונים אלה, במהדורות הצרפתיות המודרניות נצמדים למהדורת 1861, ומוסיפים אחריה את השירים שהוחרמו ושירים מאוחרים יותר שנמצאו בעיזבונו (Bonneville, 1987).

2.3.2 התקבלות פרחי הרע בתרבות העברית

למרות העובדה שבחייו לא זכה בודלר לפופולריות רבה, פרט לקבוצה קטנה שתמכה בו והעריצה אותו, ואף היה דחוי ומותרם בחברה הכללית, ההשפעה של יצירתו על הספרות והתרבות המודרניות עצומה עד היום. התגובות העוינות של בני דורו מנוגדות להערצה כלפיו בהווה. היצירה נכנסה (בנוסחה המקורי ובתרגומיה) לקאנון של יותר מספרות אחת, בלי שאיבדה, מאה שנים ויותר אחרי פרסומה, את טעם המרירות של המודרניזם שבה. זו יצירה שנמצאת כיום בתכנית הלימודים, אך עוד נותרה בה רוח של פרובוקציה (Boneville, 1987).

ברצוני לבחון עכשיו את ההיסטוריה של יחסי התרבות העברית עם פרחי הרע ואת השפעתה של היצירה על הספרות העברית כדי להציג את הרקע לבחירת מנור לתרגם מחדש את בודלר.

שירת בודלר טבעה את חותמה על משוררי המודרנה התל אביבית שהושפעו מהשירה האורבנית הצרפתית והרוסית. אך השפעת בודלר ניכרת אפילו אצל משוררים בני דור או שניים לפני כן, והשפעות ראשונות של בודלר על הספרות העברית ניכרות כבר במפנה המאה העשרים (שמיר, 2005). פרישמן היה הראשון שתרגם את בודלר לעברית ב-1901, ופרסם מאמר גדול על בודלר בכתב העת *הדור* שבעריכתו, שבו הציג את הישגיו הספרותיים בהערצה רבה והוסיף תרגומים מילוליים לכמה שירים מפרחי הרע (בר-יוסף, 2000). פרישמן היה בעד טיפוח האסתטיקה בתרבות העברית, ויחס חשיבות רבה להיכרותה עם בודלר. כמו כן הושפעו ממנו גנסין, שטיינברג וביאליק. בניגוד לגישה הרווחת, הרואה את ביאליק כנציג מובהק של הרומנטיקה, בר-יוסף מזהה אצלו השפעות של בודלר, ומגדירה אותו כמשורר הסימבוליסטי הראשון בשירה

העברית. ביאליק ראה בעיסוק האסתטי-אמנותי חוויה מיסטית וניתן למצוא ביצירתו חיבור לבודלריזם הדקאדנטי בתחושת ה-Spleen האישית שהוא מבטא בשירים (בר-יוסף, 2005). למרות שביאליק לא כתב סונטות (שהן כאמור תמצית המודל השירי הסימבוליסטי), האיכויות הסגנוניות הגבוהות והתחכום הצורני של שיריו מעידים על קליטת הפואטיקה הסימבוליסטית. טשרניחובסקי אף הוא קלט בשיריו יסודות סימבוליסטיים מסוימים, אך פחות מביאליק (בר-יוסף, 2000).

שלונסקי ואלתרמן הושפעו בצורה ברורה ומובהקת יותר מהסימבוליות. שלונסקי הושפע בעיקר מהסימבוליות הרוסי ואלתרמן גם מהסימבוליות הצרפתי (בר-יוסף, 2000). בשירי אלתרמן ובייחוד בשירי *כוכבים בחוץ* ניכרת השפעת שירי *פרחי הרע*, בשני הקבצים עיר מודרנית המשמשת ציר מרכזי – פריז שנבנתה מחדש באמצע המאה ה-19 ותל-אביב שהייתה בשיא של בנייה בשנות ה-20 וה-30 של המאה העשרים. ההלך האלתרמני מזכיר את דמות ה-*flâneur* הבודלרי, והקירבה ניכרת גם במגוון התימות, המטאפורות והעיצוב המלאכותי של הנוף העירוני (אידר, 2003). משוררים נוספים שהושפעו מהסימבוליות הצרפתי ומבדלר הם: אסתר ראב, לאה גולדברג ואברהם בן יצחק, שיצר שירה עברית סימבוליסטית "טהורה" (בר-יוסף, 2000).

לאחר המהפך הפואטי של שנות ה-50 נחלשה קליטת המודל הסימבוליסטי במערכת הספרות העברית. אך גם בשירת זך ניתן עוד למצוא יסודות בודלריים. ההתמסרות הרומנטית למוות, יחד עם מאפיינים של בודלריזם דקדנטי, באו לביטוי בשירתו ובמאבקו להעדפת דוד פוגל ויעקב שטיינברג על פני שלונסקי, אלתרמן וגורי, וכך גם בשירה המוקדמת של דן פגיס (בר-יוסף, 2005). אמנם הסימבוליות יצא מהאופנה בתקופה זו, אך יסודות שלו באו עדיין לביטוי גם בחלק משירי רביקוביץ', פנחס שדה ושירת זלדה (בר-יוסף, 2000).

עקב היחלשות נוסח עמיחי-זך, בשנות ה-70, חזרה השירה הישראלית והתקרבה למסורת הסימבוליות בשיריהם של יאיר הורביץ, יונה וולך, מרדכי גלדמן ואף מנור (בר-יוסף, 2000).

השפעתו של בודלר והתקבלותו במערכת הספרות העברית ניכרות גם בתחום התרגום, שהיה ערוץ לקליטת המודל השירי שלו בעיקר בחמישים השנים האחרונות. עשרות שירים מתוך *פרחי הרע*, מתוך *שירים קטנים בפרוזה*, קטעים מתוך *היומנים האינטימיים* ומתוך *גני עדן מלאכותיים* ואף מאמרים בנוגע לציור ואסתטיקה של בודלר ראו אור בעברית. תרגום של מייטוס *לפרחי הרע* (מ-1962) יצא ב-3 מהדורות (מה שמעיד על הפופולריות של הספר). קובץ תרגומים של דוד גלעדי יצא ב-1989, וב-1997 יצא תרגומו של דורי מנור *לפרחי הרע*. *הספלין של פריז* תורגם ע"י גנסיין ב-1922 וע"י זאב רבן ב-1972 ותורגמו לעברית 3 ספרים על בודלר, של ולטר בנימין (1989), של סארטר (1986) ושל אנרי טרויה (1997), שזכו לתגובות רבות של מבקרים. כיום מתפרסמות שוב גם רשימות ביקורת על בודלר מלפני מאה שנים ויותר כמו רשימתו של פרישמן "שארל בודלר" והרשימה של פול ולרי "מצב בודלר" (שתורגמה בידי דורי מנור), כמו כן הוקדשו לו גיליונות שלמים בכתבי עת ספרותיים (*פרוזה* -50, 49, 1981; *מאזניים* ס"ג/3, 1989; *אב* 2, 1994) ופורסמו תרגומים מקבילים לאותו שיר, שנעשו בידי מתרגמים שונים (בר-יוסף, 2005).

מנור וברונובסקי טוענים שניהם שבודלר, אבי המודרנה בספרות האירופית, מתחבר לקורא הישראלי בסוף המאה ה-20, כי הוא חבוי בשורשי השירה העברית לאורך המאה ה-20 כולה, מכיוון שהשירה העברית במאה ה-20 הושפעה מהמודרנה האירופית שהייתה נתונה תחת השפעת בודלר (שם).

בר-יוסף מנתחת את השוני בין השפעת בודלר בספרות העברית של תחילת המאה הקודמת לבין השפעתו התל-אביבית העכשווית. היא מונה ארבעה הבדלים עיקריים:

1. העניין המוסרי - בתחילת המאה העשרים הייתה חרדה מפני בודלר וחשש להשפעה ממשורר שנתפס כלא מוסרי או כופר במוסריות.
2. בתחילת המאה תפסו אותו כסוג של חולה נפש ואת הספרות שלו כספרות "חולנית". החולי הנפשי, הניוון הגופני והחולי המוסרי נתפסו כשילוב דקדנטי מסוכן ונתעב.

3. יצירתו נחשבה דקדנטית ולכן איימה על הספרות העברית שראתה עצמה

כספרות הגאולה והתחייה.

4. בודלר של תחילת המאה נחשב למיזוגני, אך היום לא מדגישים פן זה.

בנוגע לעניין המוסרי, בסוף המאה העשרים היחס אליו השתנה וכיום שירת בודלר נתפסת כביטוי של חרות וכשחרור מכבלים מגבילים. כיום הפגיעה במוסר היא מעין סמל הצטיינות של האמן. האיום שהורגש בעבר לא קיים היום כי לספרות העברית אין אותה מטרה חינוכית כבעבר. הדקדנטיות הבודלרית נתפסה כמאיימת עקב היחס של הספרות העברית בתחילת המאה לדקדנס כחלק ממאפייני האדם היהודי בגולה, לעומת גאולתו ותחייתו במדינתו, שאליה יש לשאוף ושאותה צריכה לבשר הספרות העברית. ביאליק התחבר לפן הדקדנטי של בודלר והושפע ממנו בתיאורים ביקורתיים וגרוטסקיים של המצב היהודי הגלותי. תפיסה זו אינה אקטואלית עוד היום, בודלר נתפס כזר, שדרכו יכולים המשוררים הצעירים, שהאני הלירי שלהם מתרחק ככל האפשר מהקשר יהודי, לחרוג מן השייכות הישראלית ולהיות חלק מהקוסמופוליטיות המערבית (שם).

ההתלהבות העכשווית מבודלר היא על רקע תרבות פוסט-מודרנית שמאפייניה ניאו-דקדנטיים. בולטת במיוחד הנטייה של האינטלקטואל הישראלי לאמץ לו זהות קוסמופוליטית אורבנית משוחררת ממסורת ומוסר לאומיים. לטענתה, ההשפעה של בודלר על משוררים כמו יאיר הורביץ, יונה וולך, מרדכי גלדמן ודורי מנור ניכרת בחזרה אל צורות מלוטשות ובעיקר אל הסונטה (בר-יוסף, 2005).

לסיכום, נדמה שליצירה זו וגם ליצירותיו האחרות של בודלר יש מקום חשוב בתרבות ובספרות העברית. ניכרת דינמיות בתחום התרגום של יצירותיו, שביטוייה מגוונים: בין אם בתרגום יצירות בודדות בכתבי-עת ובין אם במהדורות המוקדשות לשירי פרחי הרע וליצירותיו האחרות וגם במאמרים ביקורתיים העוסקים בו וביצירתו.

3. דורי מנור - יצירה, תרגום ופואטיקה

3.1 דורי מנור היוצר והמתרגם

דורי מנור הוא משורר, מתרגם ועורך יליד 1971. בלימודיו בתיכון נחשף מנור לשפה הצרפתית ובעקבות זאת החל להתעניין בשירה צרפתית ולקרוא את *פרמי הרע*. שליטתו בשפה הייתה חלקית מאוד ולטענתו, כדי להבין את השירים הוא החל לתרגם אותם. כשהיה חייל בשירות סדיר שלח תרגום שלו לאחד השירים למוסף ספרות ותרבות *במאריך*. השיר התפרסם וזכה לביקורות נלהבות. משה זינגר, נילי מירסקי, דוד אבידן - וזו רשימה חלקית - התייחסו לתרגום כאל "תרגום מופת" (קרפל, 1997). זו הייתה תחילת פעילותו של מנור בתחום הספרות והתרגום.

בשנת 1993, לאחר שירותו הצבאי, ייסד מנור עם גל קובר ואורי פקלמן את כתב העת הספרותי *אָב* והיה לאחד מעורכיו. מנור וחבריו הצהירו על ראשיתה של מהפיכה בחיים הספרותיים בארץ, שמטרתה הכנסת רוח חדשה בתרבות, קידום אמנים חדשים ויצירת חבורה ספרותית חדשה (קובר ואחרים, 1993). כתב העת יצא בשלושה גיליונות בלבד.

בשנת 1995 עבר מנור לפריז ולמד עד 1998 ספרות צרפתית וכללית באוניברסיטת פריז 7 ע"ש דידרו. ב-1997 יצאו לאור שני תרגומים חדשים של מנור לשארל בודלר: *פרמי הרע והספלין של פריז*, שנחשבים לשיאי היצירה הפואטית של בודלר. יצירות אלה התקבלו בביקורות חיוביות נלהבות, וכך פרץ מנור לתודעה בישראל כמתרגם מוכשר.

בשנת 2000 סיים מנור בהצטיינות יתרה לימודים לתואר DEA (תואר ביניים בין M.A לדוקטורט) על תיאוריה של תרגום פואטי באוניברסיטת פריז 8. בשנת 2000 פרסם מנור את ספרו הראשון *מענט*, קובץ שירים ותרגומי שירה, ושנה לאחר מכן יצאה לאור ליברית לאופרה בעברית, שכתב מנור עם אנה הרמן: *אלפא ואומגה: ליברית על-פי סדרת ליטוגרפיות מאת אדוארד מונק (2001)*, שהועלתה על במת האופרה הישראלית באותה שנה.

ב-2005 היה מנור בין המייסדים של כתב העת הספרותי *הו!* בהוצאת "אחוזת בית" והיה לעורך שלו (עד היום יצאו 6 גיליונות של כתב העת, האחרון שבהם יצא בנובמבר 2007). כתב העת עורר תגובות רבות, וגרם לסערה בעולם הספרותי בארץ. בספטמבר 2005 התפרסם ספר שיריו השני - *בריטון: שירים ותרוממי שירה*. תרגומיו מתרכזים בעיקר בשירה צרפתית וסיפורת מאת פלובר, בודלר, הוגו ואחרים. בין תרגומיו האחרים: *מכתבים ללואיז קולה* מאת גוסטב פלובר (1998), *הגיונות מטפיזיים* מאת רנה דקרט (2002), *גני העדן המלאכותיים: על היין, החשיש והאופיום*, מאת שארל בודלר (2003), *חזיון התעתועים של דוקטור אוקס* מאת ז'ול ורן (2004) ו*קנדיד* מאת וולטר (2005). בקרוב יראו אור תרגומיו *ללבי במערומי ולחזיזים*, יומניו האישיים של שארל בודלר.

במאי 2006 חזר מנור לישראל, אחרי עשור של מגורים בפריז. היום הוא עדיין עורך את כתב העת *הו!* ונתפס כדמות מובילה העומדת בראש קבוצת משוררים צעירים בעלי תפיסה משותפת לגבי השירה העברית והספרות העברית (כפי שאפרט בפרק הבא). כמו כן מכהן מנור כעורך ראשי בהוצאת הספרים של סל תרבות ארצי.

3.2 תפיסת מנור את מערכת התרבות, הספרות והתרגום והמודל השירי

שהוא מקדם

מנור הוא דמות פעילה במערכת הספרות העברית. הוא פועל בשלושה תחומים עיקריים: שירה, תרגום ועריכה ספרותית. בשלוש דמויותיו השונות כמשורר, מתרגם ועורך, מביע מנור כמה עמדות עיקריות: הוא קורא להחזרת השירה למרכז הבמה בתרבות, להכנסת יצירות קלאסיות מתרבויות אחרות למערכת הספרות, לטיפוח יוצרים חדשים ולכתיבה בחרוז ובמשקל. למנור דעה מגובשת על הספרות העברית, השירה העברית והמודלים שיש לקדם בתחומים אלו, לעומת מודלים אחרים שהוא דוחה. כמו כן, הוא עוסק בתרגום לעברית, בשפה העברית ובתרבות הישראלית כחלק מאותו דיון במודל ה"נכון" לכתיבה. מנור מתבטא בנוגע לנושאים אלה בראיונות עמו,

בהקדמותיו לכתבי העת שערך ובמאמרים שונים ומעוניין להפוך את התיאורטי למעשי ביצירתו המקורית ובתרגומו.

3.2.1 התרבות הישראלית והשפה העברית

בגיליון הראשון של כתב העת *אב* ב-1993 דנו מנור והעורכים האחרים בצורך בשינוי, ברצון לקדם יוצרים צעירים ולא מוכרים ויצירות איכותיות. הם הכריזו על תקופה חדשה ורצון למחוק שני עשורים של שפל תרבותי ופוליטי, הדוחק את רגלי העברית כשפת יצירה חיה. לטענתם התרבות העברית ממתינה זמן רב ליצירת חבורה ספרותית חדשה. עורכי *אב* דנים במעמד המשורר שהתפוגג כתוצאה מכך שכל אחד היום יכול לכתוב ומכיוון שהעריכה בכתבי העת לוקה בחסר. לכן הגיע הזמן לפאתוס ולרוח חדשה, יש צורך בבחינת הספרות מחדש, בהוצאת יוצרים לא ראויים ובהכנסת יוצרים חדשים (קובר ואחרים, 1993). בכתב-העת מתקיים דיון באוריינטציה האנגלו-סקסית שהביא דורו של זך, שאולי הייתה חיונית בתחילה אך כעת היא נושאת פרות באושים ופונה לתת-תרבות אמריקנית רדודה. ליוצרי *אב* יש רצון לחזור לתרבות אירופאית קונטיננטלית ולקדם את מעמד המשורר כמו במסורת הרוסית והצרפתית (שם). כתב העת נתפס כנאבק על התרבות העברית בכלל ועל השירה והספרות בישראל בפרט. לטענת עורכיו יש למצוא פתרון למצוקת השירה העברית כי אין תרבות ללא שירה ויצירה טובה יכולה להרחיב את מעגלי אוהבי האמנות, השירה צריכה להיות חלק מהתרבות כולה ולא לפנות רק ליחידים. הם מעוניינים להעמיד קהל חדש, שנדמה שנכחד, לספרות ולשירה, להיות פעילים בתרבות, להיות בעלי ערך לחיי הרוח הישראלים ולערוך מפגשים עם קוראים, תלמידים וסטודנטים (קובר ואחרים, 1994; 1995).

מנור מעיד כי בעת עזיבתו את ישראל ובשנתיים הראשונות לשהותו בפריז התייחסותו לתרבות הישראלית הייתה עוינת, ומהמרחק הוא חשב שישראל היא מקום קטן, כמעט אקזוטי, שמחולל מהומה רבה (הנדלר, 2001). מנור עזב את הארץ כי לא יכול היה לסבול את מדינת ישראל, קודם כול במישור התרבותי, מכיוון שישראל "אונסת על כל האזרחים שלה לקבל עסקת חבילה מופרכת שכורכת בכריכה אחת

יהדות, ישראליות, ציונות ועבריות" (קרפל, 1997), שהם בעינינו שונים זה מזה לחלוטין. מנור אומר שאי אפשר לחיות בישראל בלי לקבל אותם יחד והוא לא היה מוכן לקבל אותם על עצמו והגיניוס היהודי שמעניין אותו לא יכול להתקיים בישראל כפי שהיא היום. לטענתו הוא חש מחנק כאילו הוא חי במדינה שאין בה חנויות ספרים וספריות. כמו כן מסביר מנור שההתייחסות בארץ לאדם שעוסק בספרות ושירה לא פשוטה, לעומת פריז שבה אדם כזה חש יותר נוח, התרבות בה נגישה, יש בה יראת כבוד לתרבות, לא איבדו בה את הבושה ואילו בארץ היא אבדה לחלוטין. אבל הוא מוסיף שהייתה לו משטמה גדולה כלפי הארץ כשעזב, והיום עם חזרתו הוא יותר מפויס (שם). העברית היא שפת הכתיבה הבלעדית של מנור. לטענתו הוא לעולם לא יכתוב בצרפתית או ייהפך לצרפתי (ורבין, 2006). זו שפה שהתקיימה לפני שנוסדה מדינת ישראל, מחוץ לגבולותיה הגיאוגרפיים ולכן לא צריך להיות ישראלי כדי להיות משורר עברי. הוא מוסיף שנדרש לתרבות הישראלית זמן רב להבין שהעברית היא לא שפה ישראלית, אלא דבר גדול מהישראליות, שקדם לישראליות ויארץ חיים גם אחריה. מנור מתייחס לעברית כשפה מונומנטלית ונפלאה שמאפשרת לנו לקרוא יצירות מדהימות - כמו איוב, שמואל הנגיד ופרקי אבות בשפת המקור (הנדלר, 2001). לטענתו לו וליוצרים הקרובים אליו יש מכנה משותף מבחינת יחסם לשפה והתייחסותם לישראליות שאינה מובנת מאליה - לא רק בטקסטים עצמם, אלא גם במקום המגורים, בעניין שלהם בשפות אחרות, בהיותם בני מהגרים. בכך הם חוברים גם לדמויות המרכזיות בספרות העברית המודרנית ומהווים לטענתו המשך אורגאני ממש של הספרות העברית מימי ביאליק ועד שנות החמישים-שישים, כשהכותבים הגיעו לעברית משפות אחרות והעברית הייתה שפה שנרכשה מאוחר יותר (ורבין, 2006).

הרמה של העברית המדוברת בארץ מדאיגה את מנור. היא הולכת ומידלדלת ומאבדת נדבכים רבים שלה ואת עוצמתה. השפה דלה ללא הצדקה, והדבר ניכר בצד הלקסיקאלי, באוצר מילים מצומצם וגם במבנים תחביריים דלים מאוד ובהפיכתה לשפה נטולת הקשרים היסטוריים, שדובריה מנסים לחקות את המבנים של האנגלית האמריקנית. על העברית שלו ושל חבריו שנסעו כמוהו לפריז הוא מדבר במונחים של שמורת טבע - עברית חיה של צעירים שמדברים ביניהם בעברית ומסתגרים בתוך

השפה; עברית שלא צריכה להתנצל או להיתקל בכותרות לא תקניות של עיתונים ברחוב או במפגעים לשוניים באוטובוס כפי שקורה בארץ, לעומת הדור של רביקוביץ' שנולד בישראל בשנות השלושים ומדבר גם היום בעברית עשירה שמנצלת את כל המשאבים של השפה (קרפל, 1997). לטענתו, היום כל סוג יצירה יכול להיכתב בעברית, גם אופרה. התרבות העברית העכשווית מספיק "חיה" ומפותחת כדי לבטא בה את כל תחומי האמנות (הנדלר, 2001). הפלורליזם בתרבות ובשפה אינו סותר את הכבוד הרב שהוא רוחש ליהדות ואת החשיבות שהוא מייחס לה ולדעתו אינו פוגע ביהדות ובעברית, אלא להפך, מעשיר אותן על-ידי החיכוך עם השפות האחרות כמו שהיה לאורך שנים. מנור מקנה חשיבות רבה למבט הקוסמופוליטי שמסתכל מעבר לכאן ועכשיו (ורבין, 2006).

3.2.2 הספרות העברית והשירה העברית

מנור מנתח את תפקידו כדמות פעילה במערכת הספרות בארץ. לתפקיד זה שני צדדים, צד פרטי וצד ציבורי. **הצד הפרטי** בא לביטוי בכתבת שירה - עיבוד אסתטי של חוויות שחווה. השירה מוגדרת לפי מנור כפעולה שמשילה מהשפה את היסודות הקומוניקטיביים והיומיומיים שלה ומנסה להפיק ממנה יצירה מוזיקלית (הנדלר, 2001). מנור תוקף את הסופרים הרבים בישראל שעוסקים במימיזיס - חיקוי המצב הקיים. בעיניו שירה המשקפת את מה שרואים מבטאת הסתגרות וחוסר פתיחות לעולם. תרבות ה"כאן" היא תרבות מתבדלת וגם כתיבת שירה פוליטית היא התבדלות. לעומת זאת, **הצד הציבורי** שלו כפעיל תרבותי, המתגלם בתפקידו כעורך כתב עת, כרוך בפעילות פוליטית, שבה יוצא המשורר מעורו ומניח את ההווה שלו כאדם כותב בצד. בעיניו מעשה פוליטי אמיתי הוא מעשה חיצוני לכתובה האישית ותפקידו כפעיל ספרותי הוא להביא לכך שהתרבות הישראלית תהיה חלק מהעולם, משובצת בתוך קוסמופוליטיות אמיתית. הפלורליזם התרבותי שאליו הוא חותר הפוך מההתבדלות שנוצרת כתוצאה מכתובה פוליטית (ורבין, 2006). מנור מייחס חשיבות לנתינת בית לדור חדש של סופרים ומשוררים. ברצונו לעורר ולגרות ליצירה ולא רק לקבל חומר "מן המוכן" ולכן יש *מנו!* שני מדורים קבועים, מדור תמאטי, ובו יצירות

שונות בנושא משותף ומדור צורני, שבו יופיעו יצירות שנכתבות על-פי ז'אנר מסוים, כמו סונטות, אך לאו דווקא באותו נושא. כך נכתבות יצירות מקוריות ומפתיעות במיוחד לכתב העת (מתוך "השאלון עם דורי מנור" - הארץ ספרים 8.3.2006).

מנור מדגיש שחשוב לו להיות פעיל במערכת התרבותית בארץ ושהוא מעוניין לשנות את מצב התרבות העברית. גילה הצעיר של התרבות והעובדה שהוא אמן שמגיע מבחוץ, לא מתוך התרבות העברית העכשווית השפופה, מבטיחים את הצלחת השינוי (ורבין, 2006). הציטוט הבא של מרינה צוטייבה, שמביא מנור, מסכם את התפיסה שלו ושל חברי הו! את המודרנה ואת תפקיד איש הספרות:

להיות בן זמנך - זאת אומרת ליצור את זמנך ולא לשקף אותו. ואם לשקף אותו - לא כמו ראי, אלא כמו מגן. להיות בן זמנך משמע ליצור את זמנך, כלומר לקרוא תיגר על תשע עשיריות ממה שהוא מייצג, כשם שקוראים תיגר על תשע עשיריות מהטיוטה הראשונה של שיר (מנור, 2006א).

מנור מתייחס למה שחסר בספרות היום. הוא טוען שיש להחזיר את השפעתם של סופרים ותיקים שיצירותיהם נשכחו. לטענתו, סופרים שאינם יוצרים עכשוויים אינם זמינים בחנויות הספרים והוא יוצא נגד חנויות אלה שעל מדפיהן רק יצירות מוכרות ומכניסות - רבי מכר אופנתיים של הרגע. יוצרים כמו שטיינברג, ברנר, גנסין וברדצי'בסקי, שמנור מגדיר אותם כ"אבות המזון" של הספרות העברית המודרנית, נעדרים מהספרות העברית היום וכך גם יוצרים נוספים מהעבר הלא רחוק. אין הכוונה להיעדר מהדורות מדעיות של הספרים הקלאסיים, אלא לחוסר זמינות ספרים במהדורות נוחות, קריאות ונגישות, דבר אלמנטרי שיש בכל תרבות הגאה בשורשים שלה, שנעשה נדיר בישראל כיום (מנור, 2005א). לטענתו, היום בישראל ספר שאין מספיק מתעניינים בו, מקפח את חיי המדף שלו - ואין זה משנה מה חשיבותו ומה טיבו. אבל לא מדובר על תחרות בין רבי מכר לקלסיקונים, כמו בין רם אורן ליעקב שטיינברג, שהרי רבי המכר יכולים להתקיים תמיד לצד הספרות היפה. המלחמה היא בין יוצרי ספרות יפה בני ימינו כמו הופמן, קנו וכו' לבין "קלאסיקה", שהרי הם כולם נלחמים על אותו מדף. אולם ה"חדש" הוא שמנצח וכל רצון לחלוק על העדפה זו נתפס כאליטיסטי ומתנשא. מנור משבח את הוצאות הספרים הקטנות והביתיות, המוציאות ספרות עכשווית - ספרי מקור, אבל גם יצירות קלאסיות

בתרגומים עכשוויים, ויוצא נגד ההוצאות הגדולות שויתרו על כל ניסיון לאקט תרבותי אמיתי, שיחרוג מהקונצנזוס השמרני והעייף, בגלל הרצון לקלוע לטעם הקהל הרחב ביותר. התוצאה של תופעה זו היא עיצוב דעת קהל מהסוג הגרוע ביותר – תבנית, מרדד ומשחית (שם).

בהקדמה לכתב העת *אב* טוענים העורכים כי יש צורך בשירה שאינה מצטנעת, בפאתוס בשירה שנכתבת ופאתוס בדיבור על שירה מתוך מיאוס בציניות ובעייפות. מנור מתייחס לשירה כדבר מהותי מאוד, שצריך להתייחס אליו ביראת כבוד וללא ציניות, בשונה מהיחס לשירה בישראל. "אין דבר יותר משעמם משירה שאינה גדולה ולכן אני נזקק רק לפסגות של השירה" (קרפל, 1997), כך טוען מנור ומוסיף שאנו פוחדים מוירטואוזיות, שהתרגלנו לשירה יומיומית ואפורה, הסכנו עם שירה מגמגמת שמעלה על נס את עצם גמגומה, ולכן כל וירטואוזיות מזוהה אצלנו עם פזמונאות קלילה ואינפנטיליות, אך זוהי תגובה בעייתית שעלתה לספרות העברית במחיר כבד בעשורים האחרונים (מנור, 2006). את התפיסה הזו מפתח מנור ומרחיב גם בהקדמתו לתרגום *פרימי הרע* ומאוחר יותר בכתב העת *הו*. בהקדמתו לגיליון הראשון של *הו* הוא מצהיר שכתב העת יוצא מתוך תחושת דחיפות להשיב את השירה למרכז הבמה ואתה את הכתיבה העשירה - זאת בניגוד לספרות שנכתבת בשפה רזה או אנורקטית, הרווחת היום (מנור, 2005). דבריו מבטאים רצון להעמיד על במת הספרות דור חדש של סופרים ומשוררים ולהשיב לשירה העברית משהו מהניצוץ וחירוף הנפש שאבדו לה בחמישים השנים האחרונות (שחורי, 2006).

לסיכום, אלו עמדותיו העיקריות של מנור בנוגע לספרות העברית:

1. מטרת כתב העת, לפי מנור, היא לשים קץ לתקופה ארוכה של שלטון יחיד של נוסח שירי אחד בשירה העברית - הריתמוס החופשי והשירה הקשורה בו, שהיא שירה יומיומית ווידויית מהבחינה התוכנית ואקראית מבחינת העיצוב שלה. לדבריו, המטרה אינה להחליף נוסח זה בנוסח אחר, אלא לחתור לפלורליזם מרבי של מתכונות שיריות. אחרי חמישה עשורים של צמצום שיטתי של האפשרויות השיריות בתרבות העברית, רוצה מנור להזכיר שהשירה כמו כל תחום אמנות דורשת כלים משלה - הכשרה (עצמית), מודעות, ליטוש, שליטה בשפה, שימוש בכללים פרוזודיים

ומוזיקליים והכרות עם זרמים שיריים רבים ומגוונים. בכתב העת רוצים ליטול מחדש את הכלים הזנוחים האלה ולהרחיב בעזרתם את אפשרויות השירה העברית (מנור, 2005ב).

2. לטענתו השיר הכתוב בחרוז חופשי ובלשון "רזה" הוא המודל היחיד הנלמד היום בבתי הספר והוא ה"קלאסיקה" השירית שעל ברכיה התחנכו בני דורו. הקורא הישראלי נחשף לפרוזה ושירה בסגנון זה בלבד. לפי מנור, השיר הנכתב בחרוז חופשי ובלשון רזה שולט גם בשיפוט הביקורתי של עורכים ומבקרים, שלדידם שירה מודרנית היא רק זו הנכתבת כך. לטענתו, לא מדובר רק בעניין אסתטי-סגנוני של הספרות, אלא גם בשאלת המשך קיומה של הספרות העברית, אשר תפקידה, לדעתו, אינו רק לחתור לקלוע לטעם הקהל, אלא גם לשכלל את עצמה ולהשתמש בכלים חדשים (מנור, 2005ב).

3. מנור יוצא בעצם נגד המודל השולט ברפרטואר הספרותי בארץ. יתרה מזו, הוא תופס את המודל השליט הזה כמסוכן וטוען שהוא מעמיד בספק את המשך קיום הספרות הישראלית כולה. לטענתו, היום בישראל התפיסה האליטיסטית של הספרות, שמקורה באירופה של תחילת המאה שעברה היא נאיבית וכל סטייה מהנורמה של מה שמוכר, נתפסת כאקט תמוה. מקור המודל השירי השולט בימינו, שעליו מדבר מנור, במרד ספרותי שאותו הוביל המשורר נתן זך בשנות ה-60, כשיצא נגד המשורר נתן אלתרמן ובני דורו ונגד המודל השירי המקובל של שירה חרוזה ושקולה. המשוררים ה"מורדים" - קבוצת השפעה חדשה - ניסו לסלק את המודל הקודם מהרפרטואר הספרותי ולהכניס לתוכו מודל חדש של "שירה חופשית".

4. לרצון להחזיר את המודל של שיר שקול ומחורז מציג מנור שני נימוקים עיקריים: **ראשית** הוא טוען שהשיר החרוז והכתיבה השקולה שלטו בספרות העברית רק כשלושים שנה, והזרם שקידם אותם לא הספיק להכות שורשים, בעוד שבצרפת למשל, המרד בנורמת השירה השקולה והחרוזה (מרד שבראשו עמד המשורר Guillaume Apollinaire, בראשית המאה העשרים) החל אחרי מאות שנות כתיבה בסגנון הזה. מרד זה בתוך המערכת הספרותית העברית התרחש מוקדם מדי

ונפער פער גדול בשירה העברית, שאין לה בסיס איתן מכיוון שהתרחשו בה שינויים מהירים מדי (מנור, 1997א). **שנית**, מנור טוען, שהמהפכות והשינוי שיצרו המרד בחרוז ובמשקל, התאבנו יותר ויותר, והסגנון הזה הפך לקונצנזוס, מודל כמעט יחידי לכתובת שירה ופרוזה. המצב בספרות העברית כעת מוגדר על-ידו כשימור העמדה המודרניסטית-שמרנית, ששולטת כבר זמן רב ואיבדה את ערכה המהפכני, ולטענתו, השירה שנכתבת היא אפורה ומשעממת. דווקא בעת זו, הוא אומר, צריך לפתוח את הכתיבה לעוד אפשרויות, כמו הכתיבה הקלאסית בעלת הרגישות המוסיקלית (שם).

מנור יוצא נגד מודל שירי זה השולט היום במערכת הספרות. לכאורה הוא טוען שגישתו היא גישה פלורליסטית שמעוניינת להכניס מודלים חדשים ומרעננים לרפרטואר, אך למעשה מנור פועל לקידום מודל מסוים, של שירה שקולה וחרוזה ומציע מודל שליט חדש (שחלק ממרכיביו לקוחים מהמודל השירי ששלט לפני מהפכת זך) שיחליף את המודל העכשווי המאובן ששולט במערכת זמן רב מדי.

3.2.3 התרגום הספרותי

הציטוט הבא של מנור מבטא היטב את עמדתו בנוגע למהות התרגום:

תרגום שירה, לתפישתי, אינו אלא כתיבת שירה, אשר מגבלות מיוחדות נוספו עליה. כתיבת שיר מחייבת, כידוע, התייחסות לקונבנציות ואילווצים חיצוניים (החל בכתיבת חרוז ובמשקל, וכלה בעצם השימוש בשפה), בין באימוצם ובין בפריעתם; ואילו בכתיבת שיר שהוא תרגום, נוטל על עצמו **המשורר**, לצד הקונבנציות המתחייבות בשפתו, שתי מגבלות יסוד נוספות: שמירה על משמעותו המילולית של השיר המקורי, ובמקביל, נטיעתו בהקשרה הלשוני של שפת היעד [...] **בעת שאני ניגש לתרגם שיר לעברית, עיקרון אחד ויחיד עומד לנגד עיניי: ליצור שיר עברי**. שכן, ה"נאמנות" המפורסמת שחייב בה המתרגם, אינה נקנית אלא באי נאמנות פרדוכסלית לתוכנו של השיר המקורי, באי נאמנות לתחבירו ולמבנהו, באי נאמנות למלותיו. קל להעלות על הדעת תרגום לשיר, שיקיים, בזו אחר זו, את כל אמות-המידה הפורמליות החיצוניות, העתקת תוכנו המילולי של המקור, שמירה על מבנהו המדויק, הקפדה על מצלולו ותחבירו – **ובכל זאת לא יהיה, בשום אופן, שיר בשפת היעד**. (מנור, 1997א, עמ' 7. ההדגשות שלי)

לטענת מנור, אם נשמור בתרגום על כל התכונות של השיר המקורי - התוכן המילולי, המבנה, המצלול והתחביר, לא ייווצר שיר בשפת היעד, ותרגום כזה אף ייחשב בעיניו בגידה. לדידו תרגום שירה ראוי הוא כזה השומר על "רוח" השיר המקורי ויוצר אצל הקורא תגובה קרובה ביותר לזו שמעורר השיר בשפת המקור.

תרגום שירה אין פירושו מציאת פתרונות תרגומיים נקודתיים לבעיות שונות שעולות בתרגום, אלא התהליך הנכון הוא תרגום שיר "כשלמות אחת" שמתעלה על סך חלקיה ויצירת טקסט סגולי דומה לשיר המקור (מנור, 1997א). מה שחשוב הוא איך התרגום יתקבל כשיר בעברית. מנור אומר כי התרגום אינו רק סוכן המתווך בין תרבויות, אלא כרוכה בו יצירה עברית חדשה (מנור, 2001).

לפי מנור היצירה *פּרַמִי הַרַע* היא ספר מכוון של המודרנה בשירה, אך בניגוד לדעתה של בר-יוסף, שהוצגה לעיל, רואה מנור את השפעתה על התרבות העברית כמצומצמת למדי. לדבריו, בודלר עצמו נעדר כמעט כליל מן התרבות העברית, מהבחינה הזו שמאפייני המודרנה שהושפעה ממנו אמנם קיימים בה, אך בניגוד לרוב תרבויות המערב, שבהן השפעת בודלר חלחלה בתהליך אבולוציוני והדרגתי, בספרות העברית השפעתו נחתה בבת אחת, עם הופעת התרגומים המקיפים שנעשו ליצירותיו ב-40 השנים האחרונות. מעבר לצורך בהתגברות על פערי זמן ומקום, שתמיד קיים בתרגום, ישנו קושי נוסף בתרגום לעברית, עקב מעמד היצירה. קריאתם של שירי *פּרַמִי הַרַע* עם פרסומם אינה דומה לקריאתם היום, מכיוון שבינינו לבין פרסום השירים מפרידות יותר ממאה שנים שבהן נמשכה השפעתה של היצירה, ותרגום שירי בודלר פירושו אפוא התייחסות לשירת מאה שנות "מודרנה" (מנור, 1997א).

לדידו, בתרגומה של יצירה זו טמון פרדוקס. מצד אחד, תרגום *פּרַמִי הַרַע* של בודלר, שהוא משורר צרפתי קתולי בן המאה ה-19 וצריך להישאר כזה גם בעברית, פירושו ליצור שירה עברית, שהיא לא ישראלית ולא יהודית ולא נטועה בעצם בהקשרים התמטיים של העברית בת זמננו. אך מצד שני, הדבר לא ייתכן כי השפה העברית רחוקה מאוד מהאלוזיות והדימויים של בודלר ומהעולם התרבותי של *פּרַמִי הַרַע*, וספוגה בעולם המושגים הישראלי והיהודי. הפתרון לפרדוקס זה, לפי מנור, הוא יצירת תרגום עברי הנשען על המקורות העתיקים של הספרות היהודית, כדי להעניק לשירה זו את העוצמה שלה, שהולכת לאיבוד בגלל הפערים התרבותיים. אך הוא מדגיש כי אין בכוונתו לגייר את בודלר, ולא ליצור לו גרסה יהודית ישראלית, אלא ליצור שירה בעברית ובה הדהודים מוכרים לתרבות היהודית הענפה. הוא מצביע על הקשיים הלשוניים בתרגום בודלר ולשון שירתו - בודלר משתמש בשפת "תרבות"

בעלת אוצר מילים, הנשען על הקשרים תרבותיים נרחבים ושונה מלשון הדיבור. שפה כזו, לטענתו, לא קיימת בעברית. מנור מנתח את השימוש בשפה רזה בשירה, וטוען שתפיסת הדלות כאידיאל גורמת לכך שמובע בזו לכל אופציית כתיבה אחרת וכך שפת התרבות העברית, שדלה גם כן, יוצאת נפסדת וגם היצירה השירית. לכן, אומר מנור, היה עליו ליצור מקבילה עברית הולמת לצרפתית של בודלר - שאותה לא היה יכול למצוא בגבולות הלשון הרזה (מנור, 1997א).

בהקדמתו לתרגום טוען דורי מנור כי בודלר הוא בראש ובראשונה קלאסיציסט ומבנה שירתו הקפדני נשען על מסורת פרוזודית צרפתית מגובשת ועתיקת יומין ומציין את הניגוד הגדול בין החדשנות המודרניסטית של *פּרַמי הרע* לצורתם השמרנית. מתח זה הוא הבסיס של שירת בודלר, ומנור טוען שרצה לשמר אותו בתרגומו. הוא רואה בתרגומי השירה שנעשו בשנים האחרונות אמצעי לצמצום הפער שנוצר בשירה העברית ודרך להעשרתה - וכך גם תרגומו שלו (מנור, 1997א).

לסיכום, מכיוון שלפי מנור מודל השירה הקדם-מודרניסטי לא הופנם מספיק בשירה העברית, כתיבה חרוזה ושקולה בעברית היום אין פירושה חזרה לאחור או נסיגה והיא אינה פעולה דקדנטית. צריך לחזור למודל הזה ולשלב בו נושאים אקטואליים. כמו כן הוא רואה בתרגום שירה קדם-מודרניסטית (שבה שולט המודל של השיר החרוז והשקול) אמצעי לצמצום הפער הזה ודרך להעשיר את השירה העברית החדשה (שם). מנור מבחין בין דמותו כיוצר (משורר ומתרגם) לדמותו כעורך וטוען שכעורך העשייה שלו מאוד פוליטית, כלומר חותרת לעורר שינוי כללי, לעומת עשייתו האישית והפרטית (ורבין, 2006). הטענה המוצגת בעבודה היא שלא ניתן להפריד בין הצדדים הללו, מכיוון שהוא מיישם ביצירתו את התפיסה האמנותית שלו, וכך גם בתרגום. הוא יוצא בריש גלי כנגד תופעות שונות בעברית, בספרות ובשירה בישראל במסגרת כתבי העת שבהם הוא פועל ובה בעת מיישם חלק מתביעותיו ביצירתו שלו שהיא בעצם המשך לביקורת שלו, איך צריך לכתוב ולתרגם. עדות נוספת לתקפות הטענה היא שמנור אינו מפריד בין יצירתו השירית לתרגומו, קבצי השירה שלו אינם מופיעים בפני עצמם, אלא יחד עם שירים מתורגמים בעיקר מצרפתית, ובכך

הוא מנסה אולי לבטל את הגבולות בין שתי הדמויות שלו כמתרגם וכמשורר ולחבר ביניהן כיוצר שירה – מתורגמת ומקורית, ויש בכך אמירה לגבי אופייה של יצירה זו ותפיסתנו את השירה העברית והספרות העברית.

3.3 פועלו של דורי מנור והתקבלותו במערכת הספרות בישראל

דורי מנור התפרסם לראשונה בגיל תשע-עשרה, כשפורסם תרגום שלו לשיר *מפרחי הרע בעיתון הארץ*. מאז עוררה כל יצירה שלו סערה תקשורתית ומנור הפך לדמות מרכזית במערכת הספרות בארץ. כך היה לפני כחמש עשרה שנים, עם הופעת כתב העת *אב*, עם פרסום תרגומיו ליצירתו של בודלר וכך גם היה עם פרסום ספר השירה הראשון שלו, *מעט* (הקיבוץ המאוחד, 2000), שהחזיר למרכז הבמה השירית את השירה השקולה והחרוזה. הביקורת על מפעלו הספרותי והתרבותי של דורי מנור הגיעה לשיאה עם הופעתו של כתב העת *הו!*, אז התעוררו מדורי הספרות בעיתונים והחלה התנצחות בין מנור ותומכיו לבין מקטרגיו. לצד שבחים על התגליות הספרותיות שנחשפו בכתב העת ועל תרומתו המכרעת לחידוש פניה של העשייה והתרבות השירית בישראל, הופיעו גם תגובות מתלהמות (שירה ואודות שירה, 2007), שהתבטאו במאמרים בעלי כותרות דרמטיות נגד מנור ובכתיבה ביקורתית שהתאפיינה לעיתים בירידה לפרטים אישיים ואף בשימוש בלשון מלגלת. תגובות אלה יצאו בעיקר נגד ניתוחו את מערכת הספרות הישראלית ונגד המודל השירי שהוא מצהיר שוב ושוב שברצונו לקדם. ניתן לנתח התנצחויות אלה כביטוי למלחמת הדורות בספרות העברית העכשווית וכהתמודדות עם מהלכים חדשים במערכת הספרות. "תופעת דורי מנור" מעולם לא נתקלה באדישות ויצרה גל של תגובות תוססות. יש מבקרים שתמכו באב ו *הו!*, אבל יצאו נגד שירתו של מנור, יש שיוצאים נגד *הו!*, אבל מעריצים את תרגומיו של מנור, וישנם אלו הבוחלים בשירתו, אך מסכימים עם גישתו ועוד כהנה וכהנה, מעטים הם אלה שנקטו עמדה יציבה ועקבית כלפי כל תחומי פעילותו של מנור, אבל דבר אחד ברור, נראה כי אכן מדור זך לא התחוללה סערה כזו בספרות העברית.

כעת אסקור את התגובות העיקריות ליצירתו של מנור, באופן כרונולוגי ובנפרד לגבי כל תחום פעילות שלו. ארצה להבין איך דמותו נתפסת לאור עמדותיו כיוצר, מתרגם, עורך ודובר של גישה ספרותית. אבדוק את תופעת החיבוק שהעניקה הביקורת לתרגומיו, על רקע הביקורות על שירתו האישית ועל ניתוחו את מערכת הספרות העברית, ואבחן איך התרגום משרת את מאבקיו בתוך המערכת ומדוע הוא נבחן בכל תחום פעילות שלו באופן נפרד.

3.3.1 כתב העת אב 1993-1995

הגיליון הראשון של כתב העת אב הוא הפרוייקט הגדול הראשון של מנור. במאמרי הפתיחה של אב ניתן לראות את יסודות תפיסת העולם שעליה ידבר מנור בהקדמה לתרגום *פירמי הרע והגו*.. הביקורות נגד כתב העת יוצאות בעיקר נגד ההצהרות של מנור וחבריו במניפסט שבפתח הדבר, בקשר למודל השירי שהם מעוניינים לקדם, וביקורתם על המצב הקיים היום בספרות העברית. לפי שץ (1994) הטקסט שבו מציגים חברי אב את תפיסתם מזכיר פרודיה או תרגיל פוסט מודרניסטי, וקשה להאמין שטקסט זה נכתב בימינו. כמו כן הוא מתאר את אנשי אב כאנשי תנועת תחייה קלאסית, המביטה אחורה לאידיאל מהעבר ולא קדימה למטרה חדשה ולטענתו הקשר בין דבריהם למציאות רופף ואין קשר רב גם בין מלל זה למה שכלול בכתב העת. גם לפי פישלוב (1994), הבעיה היא הפער שבין האמירות לבין התוכן של כתב העת. החומר הספרותי בחוברת אינו מרשים, לא נדמה שיש כאן פריצת דרך פואטית או הצדקה לתחושת השליחות שחשים הכותבים והרמה אינה ממש מספקת כשמביטים בחלק היצירה המקורית. הלהט היצירתי שלהם אינו מופנה מספיק ליצירה כפי שהיא מתגלה בחוברת ויש בדבריהם דבר מה מביך - מעין נרקסיזם ואמירות של חבורה צעירה, המציגה עצמה כמוכשרת וכלא קונפורמיסטית. אך הבעיה חמורה אף יותר: מדובר בכך שחווית ה"ביחד" הופכת למטרה המרכזית ולא היצירה הספרותית האיכותית.

לעומת ביקורות אלה, לן (1995) דווקא תומכת בכתב העת ויוצאת נגד הביקורות המופנות אליו. היא סבורה שאין לתפוס את כתב העת כיהיר, מכיוון שחברי אב מגשימים בו את תפיסתם בכשרון אמיתי, אין כאן נפנוף בחרוזים ובאמנים גדולים סתם כך, אלא יש קו אחיד, תובעני ולא מתפשר שמוביל אותם, שנותן עדיפות לקלאסיציסט על פני הרומנטיקן, לצורה על פני היעדר צורה ולאמירה הכללית, הפילוסופית, על פני אמירה לירית ופרטית. המבקרים שיצאו נגד ה"מניפסט" של כתב העת, מצאו בו גם נקודות חיוביות. כך למשל טוען שץ (1994), שבתוך ההקדמה לכתב העת ניתן למצוא גם שורות שאינן נגועות בתמימות אלא יש בהן ביקורת ראויה על

הקיים - חוליי הספרות על רזונה ופשטותה הענייה, והתרפקות על העבר שבו המצב היה שונה. כמו כן ניכרת בכתב העת התעלמות, אולי מופגנת, מהתרבות האנגלו-אמריקנית שחודרת לכל מקום ובכך הוא תומך. לכן מציע שץ להתעלם מההצהרות בהקדמה, שחלקן מגוחכות, ולקוות שמרץ הנעורים של הכותבים לא יבוזבו על מהלכים פוליטיים, אלא יופנה לעוד עשייה מבורכת בדומה להקדשת כל הכוחות והמרץ לכתב עת ספרותי ולקידום יוצרים צעירים. בדומה לכך טוען פישלוב (1994) שבאג ניכרים יסודות של היווצרות חבורה ספרותית חדשה, עם כל המשתמע מכך - הכרזות על מצב הספרות, השירה והתרבות וכתב עת עם התלהבות אמת של יוצרים צעירים ומוכשרים, שהשירה בדמם, שהם יודעי שפות, יודעים לתרגם ויודעים לכתוב.

3.3.2 הופעת פרחי הרע הספלין של פריז

לעומת הביקורות על עמדותיו של מנור המנוסחות באב, התקבלו שני התרגומים שלו לבודלר (שיצאו באותה שנה) בביקורות חיוביות מאוד. ואילו ההקדמה שלו בתחילת הספר על תפיסתו את מהות התרגום לעברית, אף היא, כמו המניפסט באב והמניפסט בזו', עוררה מחלוקות רבות.

ברונובסקי (1997א) הוא דוגמא למי שתומך בעמדתו של מנור וגם מצדיע לעבודת התרגום שלו. הוא מגדיר את הופעת תרגומו של מנור כאירוע חשוב בתחום השירה העברית, אך גם בתחום התרגום של שירה מופתית, וזאת בעקבות ה"אני מאמין" שמנור מנסח ב"הערת המתרגם" שלו, בדבר תפיסתו את התרגום כיצירת שיר עברי וכתובת שירה עברית. זהו לדעת ברונובסקי מנשר ארס-פואטי נדיר בספרות העברית בעשורים האחרונים. לדבריו, התרגום של מנור נעשה מתוך מודעות לפרדוקסים של אמנות התרגום, ולחובות מתרגם השירה שהן חובותיו של אמן-יוצר. מנור משיג את המטרות שבהקדמה לתרגום, אומר ברונובסקי, וטוען שהתרגום הוא בראש ובראשונה שירה עברית, שלא נראתה שנים רבות, שהחזירה לעצמה את חומרותיה הנשגבות ואת האפשרויות המופלאות שלה. "קיבלנו את בודלר שלנו" - שירה גדולה, פאריסאית ותל-אביבית גם יחד.

ברונובסקי מבקר את מנור על בחירתו לתרגם רק כשליש מתוך 180 השירים שבדלר ערך ותיקן כל ימי חייו עד להגעה לדרגת שלמות, ובהפרעת השלמות שבמכלול. אך למרות שמדובר רק במבחר, אומר ברונובסקי, מנור תרגם כך שכל תרגום הוא שיר עברי, בנוסף להיותו הד של המקור הצרפתי, ובעצם יש נציג לכל אחד מהנושאים המגוונים שבקובץ. אמנם הקורא העברי יכול לקרוא את תרגומו המלא של אליהו מייטוס או נוסחים עבריים אחרים של מתרגמים שונים לחלק משירי בדלר, אך רק בעזרת תרגומו של מנור ניתן להבין את השלמות האמיתית של הקובץ. מנור מתואר כמחבר השירה הבודלרית של זמננו, והתרגום שלו מוגדר כ"נס" (ברונובסקי, 1997ב). גור אף היא טוענת שתרגומו של מנור הוא המפגש הראוי הראשון של קוראי עברית עם שירת בדלר, ושההישג הגדול של הקובץ בתרגומו של מנור הוא היכולת להפוך את יצירתו של המשורר בן המאה ה-19, הצרפתי והקתולי, לשירה עברית (גור, 1997).

בן (1997), בניגוד לברונובסקי, מהלל את תרגומו של מנור, אך יוצא נגד העמדות המוצגות בהקדמתו לתרגום. לדעתו, חבל שדורי מנור, שתרגם באופן מזהיר את *פרחי הרע ושירים קטנים בפרוזה*, העיר בהקדמה *לפרחי הרע* הערה יהירה וחסרת ידע על השירה העברית החדשה, שלפיה העברית והשירה העברית הן במצב ראשוני. לטענת בן, השפה העברית החדשה אינה ישות נבדלת בת מאה שנה שמתאפיינת בראשוניות, אלא חלק בלתי נפרד מהעברית העתיקה, בת כמעט ששת אלפים שנה, הנשענת על מסורת תרבותית עשירה. אנו משתמשים במילים מהתנ"ך שנוצרו לפני אלפי שנים בעוד המילים הצרפתיות והאנגליות שנכתבו לפני אלפי שנים שינו צורה. השירה העברית החדשה היא אחד מהישגי הספרות העולמית, אומר בן, ואמנם יצירת בדלר חשובה, אבל השירה העברית במיטבה חשובה לא פחות ואולי אפילו יותר, ואין היא זקוקה ליצירתו של בדלר כדי להעשירה.

3.3.3 הופעתו של מעוט (2001), ספר השירה הראשון של מנור

ספר שיריו הראשון של מנור, המשלב שירים מקוריים שלו ותרגומים שונים, עורר תגובות רבות ובעיקר ביקורות שליליות על שיריו. ברונובסקי (2001), שהלל את תרגומו של מנור ואת תפיסתו את התרגום, מתאר את מנור כאמן הלשון העברית, וירטואוז ברמה של המשוררים העבריים באיטליה, אך לטענתו וירטואוזיות לשונית, גם כשהיא מלווה בתודעת מסורת ובאידיאולוגיה מקיפה, פועלת לרעתו של המשורר, לכן משוררי הבארוק התיישנו כל כך מהר. השירה אינה זהה לוירטואוזיות לשונית, ודווקא בשירה מקורית גדולה יש פשטות לשונית, ודורי מנור אינו יודע להיות פשוט. ברונובסקי חוזר וטוען שמרבית תרגומיו של בודלר הם תרגומים גאוניים בעלי אלגנטיות ושנינות וכוח לשוני, ומגדיר את מנור כוירטואוז של אמנות התרגום וגם כמתרגם אידיאלי שנאמן הן למקור והן לעצמו כמשורר עברי. הוא טוען ששיריו המקוריים של מנור הרבה פחות מוצלחים מתרגומיו, אך ההפרדה בין מקור לתרגום אינה משמעותית אצל מנור שהוא אמן לשוני בחסד כי אצלו מיטב תרגומיו הם גם מיטב המקור שלו. וייכרט (2001) מבליט את התהום הפעורה בין מנור המתרגם לבין מנור המתיימר להיות משורר. מנור הוא מתרגם מוכשר של השירה והפרוזה הצרפתית, אך ספרו המקורי הראשון הוא שילוב של בוסריות ויהירות. כתיבתו המקורית של מנור מעידה על כך שהוא כבול בתרגומיו: הוא ממחזר חומרים ישנים של דקדנס צרפתי - מוות, מחלה וחטא, כך שהאנושי מוצג בעליבותו. גם המשקל והחריזה שלו שמרניים ומצמצמים את המשמעות. רדוקציות מעין אלה כבר נראו אצל זך, אבידן וויזלטיר, אבל אצלם ניכר כישרון רב יותר. כיוצרים בוסריים אחרים הוא נתלה באילנות גבוהים ובראש שירים רבים שלו הוא מביא משפטי מוטו מאת יוצרים חשובים - זרים ועבריים, מה שמעיד על יומרה חסרת כיסוי. בשירים יש שילוב של גדלות עצמית ושנאה עצמית המבטאות לעיתים "הרהור נערי יגע" ויש לבדוק אם מעבר להתרגשות ממשורר צעיר שחורז ושוקל את שיריו, יש ערך לתוכן השירי של זיקוקי הדינור הקרים הללו. שירי מנור לוקים באנכרוניזם ובדלריזם והתרגומים בספר הם בונים בעל ערך רב יותר מהשירים המקוריים (שם).

ציפר (2001) תומך בעמדתו של מנור לגבי השירה והספרות, ובשונה מבן וברנובסקי מהלל את יצירתו המקורית של מנור. הוא מגדיר את מעט כ"ציון דרך ופרשת מים בשירה העברית, מעצם חוצפתו המבורכת לחשוב על שירה מהתחלה ולחזור אל הבסיס: המשקל, החרוז, הטכניקה, השלמות הצורנית, כמו לא היו עמיחי, וולך וויזלטיר מעולם – ולא בזחיות [...] אלא כביטוי של ניהיליזם ושל הרס הכל מבפנים". לדבריו, בספר משולבים באופן פרדוקסלי שליטה מושלמת בעברית לרבדיה יחד עם ניכור והתנכרות גמורים לישראל. מעט הוא, לטענתו, ספר שמסרב להיות "ישראלי" ומעידים על כך 25 עמודיו האחרונים המחזיקים תרגומים משירת העולם, דבר המבטא את עמדתו של מנור בעד ביטול ההפרדה המלאכותית בין תרגום לבין שירה. גם בתרגומים וגם בשירה שבספר יש חתירה למוזיקה הנכונה של השפה. בנוסף דן ציפר בפרסום הליברית *אלפא ואומגה* ומציגה כמפגן של וירטואוזיות המחזיר אותנו אל ימי אלתרמן ושלונסקי. הוא טוען שעצם הופעתה מחזקת את תפיסתו של מנור שהמוזיקה לפני הכל.

הפולמוס בין נתן זך לדורי מנור

נתן זך הגיב במאמר חריף על תגובתו של בני ציפר למעט. הוא מגדיר את מנור כמתרגם מחונן של בודלר, אך כמשורר מינורי. הוא יוצא נגד אמירתו של ציפר בדבר היותו של מעט "ציון דרך ופרשת מים בשירה העברית" ומגדיר את בחירתו של מנור בכותרת *אלפא ואומגה* לליברית כרצון להשכילנו, שהלשון העברית שלנו היא פחות מדי פאריסאית ויותר מדי פרובינציאלית מכדי להשתמש בה לצרכים בינלאומיים. הוא מכנה את מנור וחבריו "בעלי העיניים והאוזניים הגבוהות החדשות" (זך, 2001א). לפי זך, "חוצפתו המבורכת" (כפי שהגדירה ציפר) של פרח הרוע הצעיר מתבטאת ברצונו ללמדנו שצריך לחזור "אל הבסיס: המשקל, החרוז, הטכניקה והשלמות הצורנית". זך מרגיע את "פרחי המשוררים הצעירים" ואומר שניתן "לחתור למוסיקה הנכונה", מבלי "לשכשך את הרגליים בנהר האבדון". השירה ה"קלאסית" של יוון ורומי לא הייתה חרוזה וכמותה השירה המקראית, הגדולה שבכולן, לא ידעה לא את החרוז ולא את המשקל הסדיר. למעשה, אומר זך, דורי מנור ובני ציפר ממליצים על אפיגוניות עקרה לשירת שלונסקי ואלתרמן. עוד אומר זך שאפשר לכתוב שירה שקולה וחרוזה בעלת

ערך ויש יוצרים רבים וגם בודלר ביניהם המוכיחים זאת. אבל בשביל זה צריך להיות אחד מאלה (שייקספיר, פושקין או דנטה) ואין שום צורך להיות דקאדנט נוסח שלהי המאה התשע-עשרה דווקא. לטענתו, השירה העברית במיטבה תרמה בארבעים השנים האחרונות תרומה חשובה לספרות העברית ולספרות בכלל. אמנם המשוררים לא שכשו רגליהם בסן או בנהר האבדון של בודלר, שאותו גילה מנור באיחור של כמאה וחמישים שנה, ואולי "זנחו" את שירת אלטרמן, אך לא באופן אקראי אלא מתוך הבנה שהשירה אינה צריכה לחזור לאחור וששירה בעלת ערך היא תמיד בת זמנה או שאינה שייכת לאף זמן. זך מסכים שקיימת בעיה, בכך שמי שמוותר על החרוז והמשקל, חייב להיות בעל אוזן "מוסיקלית" רגישה מאוד ושבתחום הזה קרה לנו דבר רע מאוד בשירה העברית, אבל הפתרון אינו בנסיגה לאלטרמן ולבודלר. הוא טוען כלפי מנור ומצדדיו, שמדובר בסך הכל באפולוגטיקה של מתרגמים או כאלה שמבקשים לגרור את הלשון העכשווית לעבר יוצרים מן העבר במקום לקרב את היוצרים המתורגמים ללשון העכשווית (ולכן מתרגמים אחרים קידמו את מנור בהתלהבות) (זך, 2001א).

מנור בעצמו הגיב לדבריו של זך. הוא טוען שזך רואה בו ובבני דורו גוש אמורפי - הצעירים המאיימים על מעמדו וגורמים לו להתגונן במילות גנאי מפוקפקות. לטענת מנור, למרות מה שמייחסים לו הוא מאוד אוהב את השירה העברית ומה שמפריע לו אינו טיבה של השירה, אלא האופי הטוטאליטרי של ההתייחסות לצורות שיריות שאינן מתאימות לפואטיקה של זך ב-50 השנים האחרונות. הוא אומר שאמנם רבים מבני דורו של זך כתבו בחרוז ובמשקל, ובעברית עשירה ולא "אנורקטית", וברור שדבריו של זך נגד אלטרמן ייצגו בעיקר אותו עצמו ולא משוררים צעירים בני דור שנות החמישים או השישים כמו רביקוביץ', פגיס ווולך, אך הפואטיקה של החרוז החופשי והלשון הרזה הפכה לסמל ה"שירה החדשה" מאז והיא היום אבן הבוחן היחידה של השירה העברית. וכך יש יחס גורף אל השירה החרוזה כאל צורת ביטוי אנכרוניסטית שעברה מן העולם ולחרוז החופשי כאל צורה מתקדמת וחדשה (מנור, 2001). אין בכוונתו לפסול את אופציית החרוז החופשי, אלא לפתוח פתח לאפשרות נוספת. לא ניתן להתכחש לגדולת השירה המקראית או לשירת יוון, שלא נכתבו בחרוזים, הבעיה היא שבישראל, בגלל עמדתו הטוטאליטרית של זך, נתפסת האפשרות האחרת

כמיושנת וילדותית. בעקבות פעולתו של זך יש צורך באפליה מתקנת לטובת החרוז והמשקל ומדובר במהלך חתרני. עוד חוזר ומדגיש מנור כי החזרה לעשורים של שירת אלטרמן אינה חזרה לאחור, ולתוך צורות אלה ראוי לצקת הווייה עכשווית ונועזת, כי שירה טובה היא שירה בת זמנה, אבל העשורים הללו הם בסיס שאליה הוא נושא עיניים. מנור מוסיף כי דבריו של זך והערותיו ההומופוביות (בשירתו של מנור מתוארות חוויות הומוסקסואליות וזך כתב על כך למשל: "כאן המקום להרגיע את פרחי המשוררים הצעירים ולהבטיח להם, כי ניתן 'לחתור למוסיקה הנכונה', ואפילו להוות פרשת מים בעונה שחונה, גם מבלי להיות הומוסקסואלי, לסבי, דו-מיני, טראנסווסטיט, מלכת 'דראג' או 'קווירי'") הם עלובים, וכל משורר הוא מעוט, לא מספרי, אלא אסתטי ואמנותי (שם).

פרט לתגובתו של מנור על דברי זך, פורסמו במדור "תרבות וספרות" ב*הארץ* ב-2 בפברואר 2001 תגובות רבות, וקצרה היריעה מלפרטן כעת (ראה למשל: בורשטיין, 2001, רינון, 2001, תובל, 2001). אחת מהתגובות הייתה תגובתו של מרדכי שחר (2001). הוא טוען שמנור הוא משורר צעיר שלפתע קם ו"רוצח" את אביו הספרותי ונדמה שניגונו של זך ייזנח לטובת ניגונו של אלטרמן. לטענת הכותב אין ברצון לחזור לאלטרמן שום רע ולא ניתן לקרוא למנור אנכרוניסט רק מכיוון שאין הוא מרוצה משיטת הכתיבה העכשווית. כמו כן, לטענתו, שירה אינה רק פריקת עול, ובהיענות למגבלות כללי החרוזה והמקצב יש קושי רב יותר מאשר בכתיבת שירה חופשית. בשתי האסכולות יש יצירות ייחודיות, אבל שילוב האסתטיקה והתוכן בשירה שקולה ומחורזת והיכולת ליצור בתוך מגבלות מעלים את חינה. לפי שחר, שיר טוב הוא כזה שיוצק רגש לתוך תבניות ברורות ויכולתו של שיר להשתמש בחרוז בלי לאבד מחירותו ובלי לפגום במוזיקליות על-ידי חריזה מזויפת - היא גאונית. בכתיבה חופשית, החופש עלול גם להיות הפקרות. שחר טוען שמבחן הזמן הוא השופט האמיתי, כי ממרחק זמן ניתן לשפוט שירה במנותק מהאופנה האחרונה. שיר טוב, בסופו של דבר, אינו חייב להשתייך לאסכולה מסוימת או לאופנה שלטת.

בתגובה לביקורות עליו, טען זך שהיכוח שהתעורר אינו מתנהל בשפת בני אדם, אלא כמו בשדה קרב מלא פגזים מילוליים. לטענתו, התואר משורר או סופר גדול

אינו ניתן על סמך מראה חיצוני, מוצא עדתי או העדפה מינית או בזכות שבח מפני מליצי היושר האוטומטיים, שדבריהם נובעים מהשתייכות לאחד מה"מגזרים הללו", אלא רק על סמך יצירות גאוניות ומדהימות, שלא דווקא נכתבו על סמך המלצותיו של מנור. כמו-כן הוא טוען שהאשמתו בהומופוביה חסרת שחר ושהוא התייחס לשיר של מנור ולפואטיקה שלו בלבד. זך מתאר את התגובות הרבות נגד מאמרו בתדהמה צינית: "אני מודה ומתוודה שאני מלא התפעלות על המהירות שבה התגייסה הסקציה כולה לעמוד בפרץ" (זך, 2001ב), ומוסיף:

וכאשר בענייני מילוט משדה-מוקשים עסקינן, מעניין לציין את העובדה, שאיש (או אשה) מבין שני תריסרי הגברים והנשים, ובהם - שומו שמים והאזיני הארץ! - גם שלושה מחברי מערכת "הארץ" בכבודו ובעצמו, אשר צילצלו אלי למחרת הופעת רשימתי הצנועה, כדי לברכני על "עוז רוחי" (!!!) - כדבר הזה, אגב, לא קרני מאז פרסום מאמרי על שירת נתן אלתרמן לפני 42 שנה(!), עדיין לא מצאו לנכון להעלות מקצת מברכותיהם אלה על הכתב. האם גם להם ארון שהם חוששים לצאת הימנו, ושמא הם נגועים, חלילה בציפופוביה או מנורופוביה? (שם)

הויכוח בין זך למנור הוא הבסיס לחלוקת הדמויות הבולטות במערכת הספרות בנוגע לסוגית המודל השירי של מנור וביקורתו על הספרות העברית והמודל השולט בה כיום. רוב המבקרים נחלקים בין תומכי זך והמהלך שהוביל בשנות ה-60 לבין תומכי מנור והמהלך החדש שהוא מייצג. מרידתו של מנור בזך היא כפולה, הוא יוצא נגד המודל השירי שלו וגם רוצה להחזיר אלמנטים מן המודל שזך עצמו מרד בו, המודל האלתרמני. ניתן לראות במנור ובזך, כל אחד בשעתו, נציגי דור חדש שיצא נגד הדור הקודם. אם נבחן את המרד של זך באלתרמן, נראה שהוא דומה למרד של מנור בזך וכך גם התגובות במערכת הספרות. נורית גוברין, המייצגת נקודת-מבט אקדמית, מנתחת את התגובות לפועלו של מנור וטוענת כי הן דומות לקבלות הפנים העוינות לסופרים צעירים וכתבי עת חדשים, שתחילתן בימיה הראשונים של הביקורת העברית, בסוף המאה ה-19, ואשר המשיכו בכל הדורות הבאים עד ימינו. לטענתה, ההתנצחויות האלה הן חלק בלתי נפרד מהחיים הספרותיים, והן חיוניות לעיסוק בבעיות פואטיות ובנושאים שונים שעל הפרק. בכל פולמוס, לטענתה, יש להבדיל בין "הגרעין הקשה", השנוי במחלוקת אידיאולוגית של ממש, לבין "הקצף" המלווה את הפולמוס. עם הזמן

מתבהרים חילוקי הדעות המשמעותיים ומפנים מקום לחילוקי דעות חדשים (גוברין, 2005).

3.3.4 כתב העת הו! והפולמוס שהתעורר במערכת הספרות העברית

התגובות להופעתו של כתב העת הו! הן שיא הפולמוס שהתחולל סביב מנור, בעיקר בנוגע לתפיסת עולמו. שמיר (2005א) מתייצבת לצידו של מנור ותומכת בעמדתו. כמו גוברין, שבאה מהאקדמיה ולא מבין היוצרים הפעילים במערכת הספרות, מתארת שמיר את התגובות לכתב העת הו! כ"פארסה בהמשכים" שבה מנור הצעיר, בעל "רזומה" מרשים (שלושה קובצי שירה, ליברית לאופרה, קבצים של תרגומים, בהם פרחי הרע של בודלר, שני כתבי-עת חדשניים, אב והו!), מוצג על ידי מקטרגיו כאנכרוניסט בגלל דבריו התומכים בשירה שקולה וחרוזה, ושיריו המדגימים זאת. אלו שיוצאים נגדו, המוגדרים על-ידי שמיר באירוניה כ"שומרי החומות של החדש", נמצאים בעשור החמישי, השישי, השביעי ואפילו השמיני לחייהם והם התגייסו להגן על הריתמוס החופשי "החדש", ששולט כבר חמישים שנה ויותר בארץ ומאה עשרים שנה במרחב התרבות הגרמני והאנגלו-אמריקני. שמיר אומרת כי המהלך שובר המוסכמות הזה של מנור מתבקש אחרי "חמישים שנות שלטון ללא מצרים של השירה" "היומיומית" והפרומה, החופשית מריתמוס ומחרוזת. מאפיינים כמו "חרוז לבן" ושירה שכל הנושאים ראויים לה, שהיו בשעתם חידוש מרענן, הם כיום אמצעי כתיבה לא רק של משוררים רבים, אלא גם של חקיינים רבים ללא כל כשרון.

הירשפלד (2005) תמך בעמדתו של זך, והיה מחריפי המבקרים של מנור. אף הוא הפריד בין מנור המתרגם לבין שאר פעילותו. הירשפלד מצביע על הפער בין האמירות שבהקדמה של הו! לבין התוכן של כתב העת והיצירות המתפרסמות בו. הוא מדבר על כך שכתב העת מבקש "להשיב את העברית העשירה, הלא-אנורקטית אל לבה של היצירה הישראלית" ולהחזיר לתרבות הישראלית סוג של פאתוס ושגב שנדמה שמקורו בימי שלונסקי ולא גולדברג. לכן נטען שבכתב העת יובאו יצירות "הנשענות על קונוונציות קלאסיות, ובעלות "רגישות מוסיקלית", כלומר - משקל, חרוז וצורות פורמאליות קלאסיות כמו הסונט". אלא שלטענת הירשפלד, ביצירתם של כותבי

השירים ב'הו'! אין עברית עשירה באמת או רגישות מוסיקלית והם לא ניחנו ב"משהו מאותו ניצוץ, מאותו חירוף נפש" שעליהם מכריז מנור. כמו כן הוא מדבר על זיוף גדול, כבר במאמר הפותח את כתב העת, שנשען על תזה שגויה. לטענתו, מנור מפרש את המודרניזם של זך, אבידן ואלו שבאו אחריהם כהולך בדרך המודרניזם האירופי בראשית המאה העשרים, שבא "לשבור צורות" והוא אבי "הכלים השבורים". כך, אומר הירשפלד, לפי מנור המודרניות הנמשכת הזאת היא "שמרנות חדשה" ואוטומטית ולכן הוא בוחל בה. אמירות אלה על המודרניזם, שאותן הוא מכנה קלישאות, כלל אינן נכונות לגבי המודרניזם השירי הישראלי. לטענת הירשפלד המרד של זך באלתרמן לא היה מודרניסטי אלא רומנטי וזך לא "שבר כלים" אלא "הגמיש צורות וכיוון מחדש את האוזניים הישראליות להקשיב לקולות הדיבור, לקצביהם וזרימתם". הירשפלד אומר שלא היה מודרניזם "אמיתי" בתרבות הישראלית. לטענתו המרד של זך באלתרמן היה מהפיכה בתחילה, אך נמשך במגוון רחב של אפשרויות, שהיה נוכח גם בזמן המרד עצמו, ולא היה דבר כפוי או אחיד בשירה שנוצרה כאן בחמישים השנים האחרונות. בנוסף הוא טוען שדווקא בתוך "המודרניזם" הזה נוצרו סונטים מרתקים ומודרניים באמת, שהביעו את נחיצות הצורה העתיקה, כמו השיר "בובה ממוכנת" של רביקוביץ', שעושה שימוש בשרידי הסונטיות שבו כשרידי מכונת-בובה-אנושית, ודוגמאות אחרות (שם). מנור מחמיץ את האיכויות המיוחדות של העידן הפוסט-אלתרמני בשירה העברית ומתרפק באופן רגשני ולא רציני על עידן אלתרמן ועל השירה של תקופתו ומכנה אותה "שירה הרמונית וסימטרית". בכך, טוען הירשפלד, מנור נוהג "כצרכן תרבות גס המעדיף את הישן כי הוא מסודר ומובן ואינו רואה את עוקציו כי הוא מחפש נוחות של תפישה והנאה קלה". אמנם יש סימטריה בשירה זו, אבל דווקא בתחום הא-סימטריה, אומר הירשפלד, נמצאת גדולתו של אלתרמן, והתפיסה של "הרמוניה" והזיקה שלו לסימטריה ביצירתו מאוד בעייתית לדעתו. ולשם חיזוק מזכיר הירשפלד את המודעות של גולדברג ואלתרמן לאנכרוניזם שבעמדתם הפואטית, שנתנה להם אנרגיה חדשנית מדהימה, ומציין את העיסוק שלהם בשאלת ההיסטוריה והמקום שלהם בה, שהציל אותם מאנכרוניזם אמיתי, לעומת הכותבים ב'הו'! שהם אנכרוניסטים פשוטים. הירשפלד אומר שאפילו תרגומיו

של מנור, שאותו הוא מגדיר "מתרגם מחונן", שפרמי הרע בתרגומו הם מהישגי התרגום הגבוהים ביותר בדור האחרון, לוקים בנרקיסזיס. המהלך הפואטי שנפתח כאן, טוען הירשפלד, אינו ממשי ונובע ממרד אדיפאלי הטומן בחובו התרפסות לדמויות האב הרוחניות של חבורת הו! שמונעת משנאה וכעס על מה שאמר זך על אלתרמן, דמות האב האמיתית של הדור. במקום לדון במה ששגוי בדבריו, הם מכוונים לזך עצמו, שבאמת היה דמות אב מפרה לדור שבא אחריו.

זנדבנק (2005) יוצא נגד כתב העת וטוען שהדבר הראשון שהכה בו היה האחידות שלו והעובדה שברוב השירים, הן המקוריים והן המתורגמים, בולטת מוזיקליות כפויה שבה שולטים חוקי המטרונום. את תפיסת הו! הוא מגדיר ככשל מחשבתי כפול: ראשית, בהנחה שאפשר לסובב את גלגלי השירה לאחור, ושנית, באופי השירה שאליה רוצים לחזור. ומעבר לאלה באופן כללי הכשל הוא בכך שמנור מנסה להשליט מעין אחידות על השירה כולה (שם). האם אנחנו צריכים לקפוץ לנהר ההיסטוריה בכיוון ההפוך, ולחזור לימי אלתרמן וגולדברג, שואל זנדבנק, האם לשם אנו צריכים לחתור? לטענתו, "המקום" שאליה רוצה מנור לחזור הוא "סלאבי" כמו שירת אלתרמן שכמו נכתבה בשפה דו לשונית – רוסית עברית, שפה שאינה קיימת והתיישנה כבר כ-20 שנים אחרי כוכבים בחוץ. כמו כן טוען זנדבנק שכדי ליצור שיר אין צורך רק בידע טכני אלא בעיקר ב"שיגעון", שאינו בא מהמשקל והחרוז אלא מהמוזות.

ענברי (2005) מבקר את תפיסת הו!. הוא טוען שיש הצדקה לכך שמנור וחבריו מעוניינים לשקם את ההצטיינות האמנותית כערך ולשים קץ לזילות אמות המידה באמנות שפגעה בשירה, ומגבה את רצונם להחיות את השירה "היצוקה בתבניות". אך הוא מבקר את הבחירה במתכונת שירה אחת בלבד – שירת חרוז טוני-סילאבית, במקום לפתוח את עולם האפשרויות ולהחיות את השירה המתובנתת באשר היא. במתכונת זאת, הוא טוען, הכי קל להרשים וכך חברי הו! מוציאים שם של "סרק מיופיף" לשירתם ומשחקים לידי הביקורת. לפי גישתם, נוצרה מין בחירה בין שירה לא מתובנתת ובוגרת, לבין שירתם – מפגני ראווה ילדותיים. מנור מבקש להוביל מהלך "ניאו-קלאסי" ולשיטתו האופציה הקלאסית היא האופציה הבודלרית הטוני-

סילאבית. לטענת ענברי, על-פי קיצור תולדות הזמן של הו! צריך לשכוח את כל השירה הקדומה (הומרוס, עלילות גילגמש, תהילים, שיר השירים וכו') - מכיוון שהיא אינה טוני-סילאבית. לפי חברי הו! הקלאסיקה נמתחת בין 1837-1938 בין בודלר לאלתרמן ובדבקותם בתפיסה זאת, מנור וחבריו מתעלמים בעצם משלושת אלפי שנותיה של השירה העברית וגם מהשירה שנכתבה בעשרים השנה האחרונות, שהיא שירה שסירבה רוב הזמן למתכונת הטוני-סילאבית.

לפי ענברי (2005) ההתרפקות על עבר ספרותי כה קרוב או אפילו על בודלר היא תזוזה רגרסיבית בתוך המודרנה ואינה תחייה של אופציה קלאסית באמת. בודלר ואלתרמן היו וירטואוזים וקבעו רף גבוה לליטוש הנוצץ. אבל האם ליטוש בוחק חייב בהכרח להיות טוני-סילאבי? ענברי אומר שמשורר אמיתי אינו שואל אילו תבניות שיריות שפותחו כבר עומדות לרשותו, אלא אילו תבניות עוד אפשריות. הוא טוען שמנור שוגה בניתוחו ושזך הוא לא זה שגילה את השירה נטולת החרוז והמשקל. לאורך כל המאה ה-20 נכתבה שירה עברית כזו על ידי ביאליק, אצ"ג, אברהם בן יצחק, דוד פוגל, אסתר ראב ועוד. אף אחד מהם לא חשב ששירה כזו היא מודרניסטית יותר משירה טוני-סילאבית ודווקא עליהם חשבו שהם מיושנים, כי הם כתבו כמקובל בתנ"ך בלי חרוזים ומשקל. גם אלטרמן וגולדברג בעצמם ויתרו כעבור 20 שנה על השירה הטוני-סילאבית לטובת מחזות פיוטיים ושירה בחרוז חופשי כי שינויי הנורמה גורמים לשינוי האתגרים התובעים הצטיינות. וזה ההבדל בין שירה רומנטית מרהיבה לבין שירי ראוה של ילדים בני 35.

גוברין עוסקת בכל הפרשה כהיסטוריונית של הספרות ומציגה אותה כחלק ממהלך היסטורי ידוע בספרות העברית. גוברין אינה מבקרת את העמדה של דורי מנור, או מחזקת אותה, אלא מתמקדת בכך שהמהלך של מנור ואלה היוצאים נגדו הוא תהליך חוזר לאורך הזמן בספרות העברית ובכלל (גוברין, 2005). גוברין מסכמת את העמדות של כתב העת - המשך מתוך חידוש; החיאה מתוך רענון; שילוב תרגומים של ספרות קלאסית ומודרנית בעיקר מספרות אירופה; וטיפוח סופרים שיפרסמו בקביעות בכתב העת. על ההכרזה, שאותה היא רואה כילדותית - "לראשונה אולי בספרותה של החברה הישראלית מתכוננת פואטיקה, שבמפורש מדירה עצמה מן

המחויבות האידיאולוגית למפעל הציוני" - אומרת גוברין שאמירות "חדשות" או "מהפכניות" כאלה אינן עומדות במבחן המציאות של הספרות העברית, אך לטענתה, מניפסט בוטח בעצמו והכרזה על משהו חדש וראשוני הם חלק ממאפייניו של כתב עת חדש המופיע על בימת הספרות ולכן לדעתה יש לברך על עצם הופעתו של *הו!*. מעבר לביקורת עניינית על כמה נושאים בכתב העת, מדגישה גוברין את הצורך לקדם בברכה את עצם הופעתו של *הו!* ולקוות שיזכה לאריכות ימים (שם). כמו כן היא עומדת על ההכרח במניפסט ספרותי לכתב עת, אך גם אומרת שלא ניתן באמת לדבוק בו לטווח ארוך. גוברין מדגישה את חשיבות קיומם של כתבי העת והחבורות הספרותיות לעצם קיום המערכת הספרותית. לטענתה, מכתב עת ספרותי למשנהו מתפתחת הספרות העברית ומגדלת דורות חדשים של יוצרים, קוראים ועורכים. בכתבי העת מתחלפים הטעמים, הנושאים ודרכי הכתיבה השונות וככל שמפת כתבי העת הספרותיים תהיה עשירה, מגוונת ופולורליסטית יותר, תתפתח יותר הספרות העברית ויהיו יותר כותבים וקוראים בעלי השקפות וטעמים ספרותיים מגוונים.

גליונות 4 ו-5 של כתב העת *הו!* עוררו הרבה פחות תגובות והופעתם סוקרה

כהופעתו של כל כתב עת אחר. נדמה שסערת *הו!* שככה.

3.3.5 בריטון - שירה ותרגומי שירה

הקובץ *בריטון* זכה לתגובות סוערות, למרות שרוב שיריו המקוריים כבר פורסמו בעבר והאג'נדה שלו ידועה, ואחת הסיבות לכך, לפי צור ארליך (2005), היא המלחמות הספרותיות שהתחוללו סביב מנור והמהפכה שלו. ארליך משווה בין זך למנור, באומרו שלא נתן זך המציא את השירה העברית ב"חרוז חופשי", ולא דורי מנור המציא את השחרור ממנה, אך השניים מסמלים את המעברים הללו בשירה העברית, והוא מדגיש את המשותף ביניהם: משוררים מוכשרים, שניסחו מאמרים פרוגרמטיים ועמדו במרכז חבורה ספרותית שיודעת מה היא רוצה ושניהם מושכים אש ומשיבים אש. בעיני ארליך האסוציאציה הראשונה המתעוררת כשקוראים את שירי *בריטון* היא החבורה הניאו-סימבוליסטית של שנות השלושים והארבעים, לאו דווקא אלתרמן, אלא בעיקר שלונסקי ולאה גולדברג. לדעתו, המאפיינים של *בריטון* - "הכמיהה אל הנצחי

והמוחלט, אשר ימחה את אותות ההחמצה והשקיעה" - מצביעים על שאיפה לחזור אל הראשוניות הילדית ולהפגיש אותה עם ההווה. בדואליות זו הוא רואה מאפיין מרכזי של שירת מנור. כמו כן הוא טוען שתרגומי מנור מבריקים, ששירתו המקורית מושפעת ממה שהוא מתרגם וכי ניתן לזהות את מנור המשורר עם מנור המתרגם מבחינת השפה, החריזה והמשקל ובכך הוא רואה את ייחודו (שם). זיוה שמיר, התומכת בעקביות בעמדתו הפואטית של מנור (שמיר, 2005א), מביעה את דעתה שלמרות שישנם פחות משלושים שירים מקוריים ואותה כמות של שירים מתורגמים, שירי בריטון הם כמו יהלומים שנתגבשו לאט מאוד בתהליך שדרש עמל וליטוש רב. לשירים ולתרגומים שלו ערך רב, ומבקרו חשים מאוימים על ידי הישגיו שעלולים לדחוק את ה"אני מאמין" שלהם מהמרכז (שם). אך יחד עם זאת היא מציינת שלמרות שיש חרוזים מדהימים בקובץ, טוב היה אם מנור היה מרשה לעצמו לפתוח את החריזה המהודקת, להשתמש באסוננסים ודיסוננסים ואף לוותר על החריזה לחלוטין וטוענת שניתן להבין את רתיעת חלק מהמבקרים מספרות שבה הכל מתוכנן ואין מקום לתת-מודע. כמו כן היא טוענת שלא די בכתיבה אסתציסטית - "אמנות לשם אמנות" - כדי לבסס מהלך חדש בשירה העברית. בן (2005) רואה את בריטון של מנור כחלק מהיתקעות השירה העברית היום וכביטוי לכך שאין היום משוררים גדולים באמת. לדבריו, השאיפה של מנור לכתוב ואולי לחיות כמו המשוררים המקוללים מהמאה ה-19 היא דלה ואפיגונית. הוא טוען ששפתו של מנור נשמעת כ"תרגומית" וחרוזיו צרפתיים ולא ישראלים. מנור נשמע כבעל מחוות תיאטרליות ופתטיות ביחס לעצמו וביחס לעולם. בן אומר שקשה להבחין בין שירים שמנור מתרגם לבין שירים מקוריים שלו ושואל לשם מה אנו זקוקים למנור אם יש לנו את ורלן. וייכרט (2005), המשורר והמתרגם, מסכם את תופעת מנור באופן דומה למנחם בן וקובע כי יותר מעשר שנים נלחם מנור בכמה חזיתות (תרגום, עריכה, כתיבה שירית ופולמוסית) על התואר "דובר הדור" ולשם כך המציא את "דור מנור" ואת הפואטיקה שלו. אין בקולו ובחשפנותו של מנור שום דבר אינטימי, והטענה שקולות המשוררים הגדולים משולבים בקולו היא טענה מגוחכת. וייכרט מדבר על שירת מנור במונחים של "חלומות גדלות" ומתאר את עולמו הפואטי כארון תחפושות גדוש בפרסונות ומסיכות שונות. בעיניו כתיבת מנור

רחוקה מאוד מהחיים ובעיקרה היא "ספרות לספר לחבר'ה". לטענתו מנור אינו מדייק בתחושותיו, שהיו זקוקות לצורות שיריות מגוונות, אלא הולם בנו בחרוזים בנאליים ומונוטוניים שכמו יצאו ממילון מאובק, שמרשימים רק אוזן בלתי מיומנת. למנור אין השראה כפי שניכר לא רק בשירים עצמם, אלא במיעוטם של שירים מקוריים בקובץ, המבוצרים בתוך תרגום גדולי העולם. מנור אינו ער לכך שכל המשוררים הגדולים הללו אינם הופכים אותו לדה-מנור (וייכרט 2005).

גלעדי (2005) מתאר את "תופעת מנור" והתייחסות הביקורת אליה כדיון מצומצם המתמקד בשלושה היבטים: הטכניקה (כלומר הידרשותו של מנור לצורות ולמבנים קלאסיים), התמטיקה (למשל, המסע והנדודים) וסוגיות מו"ליות ואישיות למיניהן. לטענתו, ההצטמצמות להיבטים אלו גורמת להתעלמות מתכנים אסתטיים, סמנטיים ומוסיקליים של יצירתו. לפי גלעדי, בשירים המוצלחים מנור מצליח ליצור במסגרת הצורות החמורות איזו אלכימיה של המילה ולבצע בה טרנספורמציה, התקה או הזחה אל תוך מערך זיקות לא צפוי הקושר בין מצלולים, קונוטציות ואסוציאציות. מנור מוכיח בכמה שירים שההקפדה הצורנית יכולה להיות יעילה ביצירת דינאמיקה שירית, ולכן, טוען גלעדי, כדאי להיזהר מפסילה גורפת של שימוש בקונבנציות כלשהן, שהרי כל יצירה ספרותית מציגה קשר בל ינותק בין צורה לתוכן, ועקרונית אין להפריד בין תכנון של שיר כלשהו לבין העובדה שנכתב בצורת סונטה, למשל. אדרבה, ראוי בהחלט להדגיש את ההיבט האמנותי של שירי בריטון: לא כדי לשפוט אותם א-פריורי, על עצם השימוש במוסכמות קלאסיות, אלא דווקא משום שהאמנות היא שמולידה, בשירים שהדבר עולה בהם יפה במיוחד, את האלכימיה של המילה.

3.4 סיכום - מקומו של מנור במערכת הספרות בישראל ומאבקו לקידום

המודל השירי שלו

בין התומכים במנור לבין המתנגדים לו קיימת מחלוקת סביב שלושה נושאים עיקריים: א. הצהרותיו של מנור בנוגע למודל השירי שהוא רוצה לקדם, הביקורת שלו על מערכת הספרות העברית ועל מצב השפה העברית, ניתוחו את השירה העברית החדשה והחבורה הספרותית שהתגבשה סביבו. ב. תרגומו של מנור. ג. יצירתו המקורית. רבים מאלו היוצאים נגד מנור הן דמויות ותיקות במערכת הספרות. מעבר לזך עצמו שמייצג את המודל השירי נגדו יוצא מנור, רבים מהמתנגדים הם בני דורו. כמו כן ניכר שכותבים מהאקדמיה נוטים לנתח את תופעת מנור כתופעה היסטורית בתולדות הספרות העברית והם אינם הופכים לצד אקטיבי בויכוח. **המתנגדים** למנור טוענים שהוא מתרפק באופן רגשני על עידן אלתרמן וגולדברג ואינו מבין את העידן הפוסט-אלתרמני. לטענתם הוא מפרש באופן שגוי את המודרניזם של זך ואלו שבאו אחריו, ואינו מבין שמהלך זה פירושו היה הכנסת צורות חדשות לשירה ואין בכך דבר כפוי. כמו כן, עמדותיו של מנור וחבורתו מפורשות כאנכרוניזם והיצמדות לאידיאל מהעבר, במקום לקדם מטרה חדשה ולהציע אלטרנטיבה לתרבות השלטת. הרצון להחזיר יצירה עברית עם חרוז ומשקל מתפרש כיהירות וטיפשות וטענתו של מנור שכך נכתבה השירה המופלאה ביותר שגויה, מכיוון שחלק גדול מהשירה הגדולה כלל לא נכתב בנוסח זה. בנוגע לחבורה הספרותית החדשה שהתגבשה סביב מנור, נטען כי קיים פער בין האמירות וההצהרות בדבר הרצון להשיב שירה עשירה ורגישות מוזיקלית לבין היצירה בכתב העת, שכוללת שירה נפוחה, יצירות אחידות, מוזיקליות כפויה ושימוש בחרוזים כדי להרשים. החבורה נתפסת כחבורה ספרותית נרקסיסטית ויהירה המבקרת את זך באופן אישי, בגלל ביקורתו על אלתרמן, אביהם הרוחני האמיתי. גישתו של מנור נתפסת כמלאת פאתוס ותיאטרליות ומיוחסת לרצון מודע להיות "דובר הדור". בנוגע לתרגומו של מנור, המבקרים אינם יוצאים נגדם. הם "מודים" שהוא מתרגם מחונן ומדגישים בעיקר את הפער בין יכולותיו כמתרגם לבין שאר פעילותו. לטענתם שירתו נשמעת כתרגומית ואין הבדל בין שיריו המקוריים לבין

תרגומיו ומדובר בחיקוי עקר של שלונסקי ואלתרמן ובמחזור חומרים ישנים של דקדנס צרפתי מהמאה ה-19. כמו כן נטען כי שירתו מבטאת בוסר ויהירות ויש בה היתלות באילנות גבוהים הניכרת בציטוטים שהוא מביא בתחילת השירים ובצירוף השירים המתורגמים, שאמורים להפוך את שירתו לדומה לשירתם ולהסתיר את עונייה. לדידם שירה צריכה להיות בת זמנה ולא לחזור לאחור ואילו מנור וחבריו לא מגוונים את האפשרויות ומכוונים רק למתכונת שירית אחת, שירת חרוז טוני-סילאבית.

התומכים במנור, לעומת זאת, טוענים שכתב העת *הו!* שבראשו עומד מנור מציג קו אחד, תובעני ולא מתפשר, תוך הפגנת כשרון רב, ויוצא נגד בעיות אמיתיות - פשטות הספרות ו"רזונה" והשתלטות התרבות האמריקנית. נטען כי מנור אינו אנכרוניסט בשל רצונו לחזור לאלתרמן, אלא פשוט אינו מרוצה משיטת הכתיבה העכשווית ומעוניין לתת עדיפות לצורה. כמו כן נאמר כי החבורה הספרותית החדשה מכניסה משהו רענן ומעורר תסיסה למערכת הספרות הרדומה. מדובר בחבורה קוסמופוליטית וצעירה המקדמת יוצרים צעירים, מציגה עושר תרבותי וכשרון וכי עצם הרצון להוציא כתב עת חדש, למרות הקשיים הרבים הכרוכים בכך, הוא מבורך ויש לעודד אותו. לטענתם הביקורת על מנור מתמקדת בטכניקה, בתמטיקה ובסוגיות שונות הנוגעות לחייו האישיים, ובכך מתעלמת מהתכנים האסתטיים, הסמנטיים והמוסיקליים ביצירתו. תומכי מנור טוענים שהוא בחור צעיר עם רזומה מרשים ולכן מאיים על הדור המבוגר יותר, שמתגייס למען הריתמוס החופשי כהגנה מפני גישתו של מנור בעד שירה חרוזה ושקולה. זהו מהלך מהפכני ומתבקש, כי אכן מה שהיה "מהלך חדש" בעבר הוא היום אמצעי כתיבה נפוץ ולא חדשני. בנוגע לעמדת מנור לגבי התרגום, המנוסחת במבוא לתרגום *פרי הרע*, נטען כי המבוא הוא מסמך נדיר בספרות העברית בעשורים האחרונים. התומכים בעמדתו מסכימים עם התפיסה שלפיה תרגום פירושו יצירת שיר עברי. אשר לתרגום עצמו, הוא מתואר כהישג תרגומי נדיר וכשירה עברית שמזמן לא נראתה ונאמר כי ההישג הגדול של הקובץ הוא היכולת להפוך את יצירתו של משורר המאה ה-19, הצרפתי והקתולי, לשירה עברית, הודות לעברית של מנור, שהיא עברית מדהימה על רקע המצב כיום. לגבי שירתו המקורית

נאמר כי כתיבת שירה תחת מגבלות צורניות היא קשה ומאתגרת והיכולת להכניס רגש לתוך תבניות ברורות חשובה. כמו המתנגדים למנור שאינם ששים להלל את תרגומו ועושים זאת באופן מאופק, התומכים בו אינם מעוניינים לבקר באופן מפורש את שירתו, אך יש פער גדול בין תגובת רובם לתרגומו, לבין היחס לשיריו.

בניתוח התגובות למנור במערכת הספרות מאת סופרים ומשוררים, מבקרי ספרות ודמויות מן האקדמיה, בולטים נושאים שבהם מתעורר דיון אמיתי ועמוק בין תומכי ומתנגדי מנור, לעומת נושאים שבהם קיימת מעין הסכמה, שהצדדים אינם מדגישים אותה. תמימות הדעים לגבי יכולותיו כמתרגם היא תופעה מעניינת. כל המבקרים את יצירתו של מנור, אלו התומכים בתפיסת עולמו ואלו המתנגדים לה, מסכימים כולם כי מנור הוא מתרגם מוכשר, ושהופעת שני הקבצים של בודלר בתרגומו היא ממש נס ספרותי. נדמה כי באופן כללי ישנה בעיקר ביקורת שלילית על יכולותיו של מנור כמשורר, וניסיונו להתקבל כמשורר בעל עמדה נחרצת לגבי הספרות והתרבות בישראל מעורר תגובות קיצוניות, בעוד שקיימת הסכמה כללית לגבי יכולותיו כמתרגם ותרומת תרגומו לתרבות העברית. את ההבדל בין התגובות לתרגומו לבין התגובות על ההצהרות שלו ושל חברתו הו' אפשר להסביר בכך, שבעוד שבתרגומו העמדה שלו פחות "צועקת", וקשה יותר לראות איך תרגומו משרת את המטרות שאליהן הוא שואף ב"מניפסטים" השונים, ההצהרות שלו "מושכות אש" ומעוררות תגובות קיצוניות. גם ניסיונו כמשורר לשנות את פני השירה העברית ולהפוך על פיו את המחלך אלתרמן-זך שקוף יותר. מכך עולה שהחדרת מודלים חדשים למערכת הספרות דרך התרגום היא דרך שיכולה להיות יעילה ולעורר פחות התנגדות מודעת מצד המתנגדים. תרגום קלטיקון מהמאה ה-19 נתפס כדבר לגיטימי ולכאורה בתרגומו את בודלר הוא רק פותח צוהר לעבר ולא מנסה להשפיע על השירה העברית המתהווה.

4. תרגומו של מנור לפרחי הרע - השוואת מקור ותרגום ובחינת

תרגומים נוספים

תרגומו של מנור לפרחי הרע כולל 49 שירים. הקובץ כולל גם הקדמה לתרגום מאת מנור, הערות לשירים, מאמר של שמעון זנדבנק בשם "בודלר בחדרו הכפול", מאמרו של פול ואלרי "מצב בודלר", שתורגם בידי דורי מנור, והערות המתרגם. בסוף הקובץ מובאים התאריכים החשובים בחיי בודלר.

כותרת הקובץ היא שארל בודלר/תרגום: דורי מנור/פרחי הרע (ראה כריכת הקובץ בנספחים). לא מצוין בשער שמדובר במבחר (הכותרת 'מבחר' מופיעה רק בעמוד הפנימי). הקובץ אינו מחולק לשערים והתרגומים מוצגים בעברית ללא המקור, ובלי שם השיר במקור. בהקדמתו דן מנור בגישתו לתרגום, בהיסטוריה של פרחי הרע ובהשפעה של בודלר על התרבות העברית, אך אינו אומר דבר על בחירת השירים או על המהדורה שבה השתמש. הוא מציין שהספר במקור מחולק לשערים ומכיוון שהוא בחר רק חלק מן השירים לא היה טעם לשמור על החלוקה לשערים והיה צורך לסדר את השירים מחדש, בשונה מהמקור, לפי עקרון תמטי, ובהתחשב במכלול המצומצם שעמד לרשותו (מנור, 1997א). מעבר לכך אין הוא מוסר פרטים על תהליך תרגום הקובץ והבחירה בשירים. בכל אופן, בתרגומו ניתן למצוא שירים שהופיעו רק במהדורה השלישית של פרחי הרע ולכן ניתן להסיק שהוא השתמש במהדורה זו.

בשל כל אלה נראה שמנור מעוניין לשוות לקובץ שלו מראה אחיד. הוא מציג בפניו קובץ עברי של פרחי הרע בלי לכלול את המקור בתוכו, או לציין במקום בולט שמדובר במבחר ובכך לגרוע משהו מן הרושם האחיד שנוצר. אופן עריכה זה וההצגה החיצונית של כריכת הספר הולמים את הגישה של מנור שהוצגה לעיל, שלפיה התרגום הוא יצירת שיר עברי. קובץ התרגומים מוצג כקובץ שירה בעברית, גרסתו העברית של דורי מנור לפרחי הרע, ולדעתי זו הסיבה לכך שמנור אינו נצמד לסדר השירים המקורי או לחלוקה לשערים ובוחר לסדר מחדש את השירים באופן שמצא לנכון. (תרגומו של מייטוס (1962) למשל, הוא תרגום שלם ומייצג את הקובץ כסדרו עם החלוקה

המקורית לשערים ואילו גלעדי שתרגם אף הוא מבחר כמו מנור, בחר להציג זאת יותר במפורש.)

כעת אנתח חמישה מתרגומיו של דורי מנור לשירי בודלר ואערוך השוואה לתרגומים אחרים. תחילה אציג את המקור הצרפתי, לאחר מכן את תרגומו של מנור ולבסוף תרגום שלי, קרוב למקור, שמנסה להעביר באופן נאמן למקור את התוכן בצרפתית עבור הקוראים שאינם דוברי צרפתית. לאחר מכן יובא סיכום תוכני קצר, ואז אדון בתרגומו של מנור ובתרגומים הנוספים, לפי היסודות התוכניים והצורניים המוצגים בפרק המתודולוגיה (1.4) (בניתוח התרגומים אעסוק פחות בנושאים שבהם עוסק השיר שכן בדרך-כלל בתרגום נושאי השיר נקבעים על-ידי המשורר ואין המתרגם משנה אותם). לאחר ציטוטים מהמקור בצרפתית, אביא בסוגריים את תרגומי לעברית לשם סיוע להבנת הקורא

AU LECTEUR

LA sottise, l'erreur, le péché, la lésine,
Occupent nos esprits et travaillent nos corps,
Et nous alimentons nos aimables remords,
Comme les mendiants nourrissent leur vermine.

Nos péchés sont têtus, nos repentirs sont lâches;
Nous nous faisons payer grassement nos aveux,
Et nous rentrons gaiement dans le chemin bourbeux,
Croyant par de vils pleurs laver toutes nos taches.

Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste
Qui berce longuement notre esprit enchanté,
Et le riche métal de notre volonté
Est tout vaporisé par ce savant chimiste.

C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!
Aux objets répugnants nous trouvons des appas;
Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas,
Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent.

Ainsi qu'un débauché pauvre qui baise et mange
Le sein martyrisé d'une antique catin,
Nous volons au passage un plaisir clandestin
Que nous pressons bien fort comme une vieille orange.

Serré, fourmillant, comme un million d'helminthes,
Dans nos cerveaux ribote un peuple de Démons,
Et, quand nous respirons, la Mort dans nos poumons
Descend, fleuve invisible, avec de sourdes plaintes.

Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie,
N'ont pas encor brodé de leurs plaisants dessins
Le canevas banal de nos piteux destins,
C'est que notre âme, hélas! n'est pas assez hardie.

Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,
Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,
Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants,
Dans la ménagerie infâme de nos vices,

Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde !
Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,
Il ferait volontiers de la terre un débris
Et dans un bâillement avalerait le monde ;

C'est l'Ennui ! — l'œil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
— Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère !

אל הקורא / 13 יוני 2017

סקלות וקמצנות, שוגג וחטא נתעב,
מושלים בנשמותינו ולגוף אורבים;
נזין את יסורי נפשנו הטובים
כזון הקבצנים כנים מזות רעב.

עקשים הם חטאינו, אך התרטה
רפה: הודויים נקלו עד מאד.
עולצים, נשוב בדרך רשעים לצעד,
כמו דמעתנו כל רכב כבר מחתה.

שטן-עקלתון על ערש פל הרע,
ערסל הוא מעמיד לנפש הכשופה;
מתכת רצוננו פתע התנדפה:
כאד ביד אשף הלחש הנורא.

אנחנו אסירי חוטיו של אשמדאי!
נמצא לנו פתוי בכל דבר-תועבה,
לקראת הגיהנום נצעד בתאוה,
אל עבר מחשכיו המצחינים בלי רי.

כשטוף פריצות אמלל אשר נשק, בלע,
אצל זונה וקנה שד מענה ורף -
נגנב כל תענוג של סתר - ונברח,
מוצים לחו עד תם, כאשכולית בלה.

דחוס ומתרוצץ. כפקעת שרשורים,
במחוזותינו עם של שדונים טובא,
בראותנו מות - לא אור - וקנה,
בגיתות תרישיות כנחל הוא מזרים.

אם הפגיון, הסם, האנט, הדלקה,
צדין לא טוה, בנעם וקמתם,
אריג גורל עלוב (שכיה, מן הסתם) -
נפשנו לא היתה נועזת כל צרפה:

מקרב עקרבים, תנים, פלבות-תקיפה,
קופים, פרסים, פתנים, נמרי תברבורות,
בריות נובחות, צוחות, רומשות ונזחרות,
ביבר של כל פשעינו, תועבה צרופה,

אחד יש מלצר, רשע, שפל, טמא;
אף שקולו - לא פרא, ארחותיו - לא בר,
יקום שלם היה במקחי ידו ושבר,
ופהוקו - עולם בולע, מגמא:

השפמון² - בעין דמע על-ברחי,
בפה מקטרת-סם, וגרדומים הוזה.
הלא תדע, קורא, את המפלץ הזה,
קורא צבוע, בן-דמותי שלי - אחי:

אל הקורא - תרגום קרוב למקור

- 1 הטיפשות, הטעות, החטא, הקמצנות,
מעסיקים את רוחנו ומטרידים את גופינו,
ואנו מזינים את ייסורי המצפון האדיבים שלנו,
כמו קבצנים המזינים את הרימות שבתוכם.
- 5 חטאינו עיקשים, חרטותינו רפות;
אנו משלמים בחן על הודאה בחטאינו,
ואנו נכנסים בשמחה לדרך הבוצית,
בחושבנו שבבכיות לא משמעותיות נשטוף את כל טעויותינו.
- 9 על כרית הרוע שטן גדול פי שלושה*
מערסל באריכות את נשמתנו המכושפת,
והמתכת העשירה של רצוננו
מתאדה כולה על-ידי כימאי ידען זה.
- 13 זהו השטן שמושך בחוטים המונענעים אותנו!
לחפצים דוחים אנו נמשכים;
כל יום אנו יורדים צעד נוסף לעבר הגהנום,
ללא אימה, דרך מחשכים מסריחים.
- 17 כמו הולל עני שנוגס ואוכל
את שדה המעונה של פרוצה זקנה,
אנו גונבים בדרך הנאה אסורה
שאנו סוחטים היטב כמו תפוז ישן.
- 21 צפופים, מתרוצצים, כמו מיליון תולעי מעיים,
במוחנו רוחש עם של שדונים
וכשאנו נושמים, המוות בריאותינו
יורד, נהר בלתי נראה, עם טענות חרישיות.
- 25 אם האונס, הרעל, הסכין, השרפה,
טרם רקמו מגורלותיהם הנעימים
את הבד הבנאלי של גורלותינו העלובים,
זה מכיוון שנשמתנו, אויה! אינה מספיק אמיצה.
- 29 אבל בינות לתנים, לפנתרים, לכלבי הצייד,
לקופים, לעקרבים, לפֶרְסִים, לנחשים,
למפלצות המייללות, צורחות, נוהמות, מטפסות,
בגן החיות הבזוי של פשעינו,

33 יש אחד מכוּעַר יותר, מרושע יותר, מזוהם יותר!
למרות שאיננו זז בתנועות גדולות ואיננו צורח צרחות גדולות,
הוא יהפוך בשמחה את הארץ לחורבה
ויבלע את העולם בתוך פיהוקו ;

37 זהו השעמום! – עינו טעונה בכי לא רצוני,
הוא חולם על הגרדום בעשנו את מקטרתו.
אתה מכיר אותו, קורא, את המפלץ העדין הזה,
- קורא צבוע - הדומה לי - אחי!

* בצרפתית Satan Trismégiste, כינוי הנלווה בדרך-כלל לשמו של האל הרמס

Hermès Trismégiste, שפירושו הרמס הגדול והעצום פי שלושה.

שיר זה פותח את הקובץ ומתפקד כמעין הקדמה לכל מה שבדלר צפוי לעסוק בו בהמשך. כותרת השיר היא ככותרת ההקדמה או המבוא הנהוגים בתחילת ספרים, אך פנייתו הישירה של המשורר לקורא בשיר מופיעה למעשה רק בשתי השורות האחרונות. השיר מציג את הנושאים שמעסיקים את האדם ושולטים בכל התחומים האנושיים, לפי בדלר - הרוח והגוף, שני קטביו של הדואליזם. הטקסט רווי איזכורים נוצריים ויש בו ביקורת קשה על הקשר בין הכאב לחטא, לחרטה ולוידוי, בדת הקתולית. לפי בדלר החיים הקיימים הם בנליים, לא משמעותיים ואין בהם מטרה, הם משעממים ובלתי נסבלים ולכן, האינסטינקטים החבויים שלנו, תאוות האונס, הרצח וההרסנות, הם אלה שגורמים לנו להנאה. בדלר מצהיר שמצאנו את האמצעי להשיג כפרה על חטאינו: למעשה, אנו ממשיכים לבצע מעשים שאותם אנו מגדירים כחטאים ומשלים את עצמנו שעל-ידי חרטה רפה אנחנו יכולים להיטהר ולהפוך לטובים. אנו אוהבים את התוצר של הצביעות שלנו ונשמטנו אינה אמיצה דיה כדי להוציא את כל הרע מתוכה, והיא מנסה להסתיר זאת ללא הרף. ההדחקה של האלימות הנוראה הזו בלב האדם גורמת לשעמום. השעמום שנולד מהצביעות הוא הכאב והצרה הגדולים ביותר. הוא נובע מהעובדה שהנשמה אינה מסוגלת להיענות להיקף התשוקות והאינסטינקטים שמתרוצצים בה. אם נרצה להימנע מן הרע צריך שהנשמה (הן של המשורר והן של הקורא) תהפוך לאמיצה ולא תהיה צבועה - שתכיר בדבר אחד מרכזי, שהמציאות הקיימת היא משעממת, בנלית וכו'. בדלר מסיים את השיר בפנייה לקורא שלו, שלא ירגיש שהוא היחיד שחוה את כל התחושות הללו ויוצר עמו הזדהות כמו עם אח (Richter, 2001).

”אל הקורא” / דורי מנור - 1997

א. יסודות צורניים

AU LECTEUR	אל הקורא	
10 בתים של 4 שורות	10 בתים של 4 שורות	1. מבנה השיר

2. חריזה	אבבא גדדג וכו'	abba cddc וכו'
3. משקל	12 הברות, משקל הקסמטר יאמבי*	12 הברות - אלכסנדרין**
4. חזרה מילולית	שורות 3-4 נזין, כזון שורות 39-40 חזרה על המילה קורא	שורה 1: חזרה על la, le, le la; שורות 5,6,8: חזרה על nos; שורות 19-20: חזרה על nous; שורה 33: חזרה על plus; שורות 39-40: חזרה על lecteur, שורה 40: חזרה על mon
5. חזרה צלילית	שורה 4: מצלול כ', ק'; שורה 5: מצלול ח'+ט'; שורה 7: "עולצים, נשוב בדרך רשעים לצעוד"; שורה 8: מצלול כ'; שורה 9: מצלול ע'; שורה 10: לנפש הכשופה"; שורה 13: מצלול א'; שורה 29: מקרב עקרבים; שורה 30: מצלול אִים; שורה 31: מצלול אות; שורה 34: "אף שקולו לא"	שורה 21: fourmillant, million; בית 7: מצלול o; שורה 30: מצלול s

* משקל המורכב משש רגליים בנות שתי הברות

** ראה סעיף על היסודות הצורניים במודל השירי של בודלר בפרק 2.2.3

מנור שומר על מבנה השיר, החרוז והמשקל (ממיר את המשקל ההברתי הצרפתי במשקל טוני-סילאבי, של הקסמטר יאמבי, שמתאים ל-12 הברות) שבמקור. מבחינת חזרות, אצל בודלר יש חזרות מילוליות רבות ונדמה שמנור מפצה על היעדר חזרות מילוליות רבות בתרגומו, בהכנסות חזרות צליליות רבות, שמשחזרות את המוזיקליות של שיר המקור.

ב. יסודות תכניים

1. לשון וסגנון

בודלר משתמש באוצר מילים המביע גועל, מתאר באמצעותו שדים מרושעים, תולעי מעיים וחיות טרף מסוכנות ויוצר אוירה מאוד אפלה בשיר. מנור מעלה את המשלב ביחס למקור. אוצר המילים שלו יותר מעודן ו"נקי" ותיאוריו פחות חזקים. מנור משתמש במילים תנ"כיות רבות, אשר נדירות בעברית בת ימינו ואינן שגורות ולכן אף הן מגביהות את השפה (כפי שנראה גם בתרגומים האחרים): סכלות,

שוגג, אשף (במובן של קוסם), תועבה, טובא, פָּרְסִים, נמרי חברבורות ושממון וגם במילה פגיון שמקורה בתלמוד ובמדרש. הוא בוחר להשתמש במילים נדירות או מיושנות כמו ב"ביבר" במקום גן חיות, ובצורות פועל נדירות: "זון", "מוצים-לחור".

2. אמצעים פיגורטיביים

מבחינה פיגורטיבית, השיר של בודלר עמוס במטאפורות רבות, כמעט בכל שורה. יש שלושה דימויים בשיר, בשורות 4, 17, ו-21. יש שימוש חוזר ברצף מילים שנראות כרשימה, למשל בשורות 1, 25, 29-31 ושימוש במבנה של תקבולת בשורה 5. מנור משחזר את כל המטאפורות בשיר, במקומן המקורי, אך משנה מעט חלק מהן, בשורה 6 למשל, המאטפורה מתעמעמת: אצל מנור "הַדְּוִיִּים נִקְלוּ עַד מְאוּד", לעומת המקור: "Nous nous faisons payer grassement nos aveux" (אנו משלמים בחן על הודאה בחטאינו). בשורה 1, נושא המטאפורה אצל מנור מופיע במבנה של תקבולת: "סכלות וקמצנות, שוגג וחטא נתעב" לעומת רשימת המילים שבמקור: "La sottise, l'erreur, le péché, la lésine" (הטיפשות, הטעות, החטא, הקמצנות). גם בשורה 34 קיים עיבוד של מבנה השורה ליצירת תקבולת שבה 2 איברים שווים: "'אף שקולו - לא פרא, ארחותיו - לא בר" לעומת המקור, שבו החלוקה לשני איברים אינה כה בולטת: "Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grand cris" (למרות שאינו זז בתנועות גדולות ואינו צורח צרחות גדולות).

מנור משחזר את שלושת הדימויים המקוריים באותו מקום בשיר ומוסיף שלושה דימויים נוספים: בשורה 8: "כמו דמעתנו כל רבב כבר מחתה", בשורה 12: "כאד ביד אשף הלחש הנורא", ובשורה 24: "גניחות חרישיות כנחל הוא מזרים". בשורה 6 מוסיף מנור פסיחה שאינה במקור. מנור נוקט באותה דרך בנוגע לאמצעים הפיגורטיביים בתרגום שיר זה וגם בתרגומים האחרים: הוא משחזר את האמצעים הפיגורטיביים שבמקור, מוסיף אמצעים נוספים ומעשיר כך את המקור.

3. אלוזיות ואינטרטקסטואליות

הטקסט של בודלר עמוס אלמנטים נוצריים. הוא עוסק בשטן ובגיהנום, במצב הגוף והנשמה, בחטא ובחרטה. במקור אין אלוזיות של ממש, פרט לביטוי "Satan Trismégiste" שהוא אלוזיה לאל הרמס, אך יש שימוש במילים בעלות גוון נוצרי: péchés, repentirs, enfer, Satan, le diable, Démons. מנור משתמש במילים שטן, גיהנום, חטא וחרטה, שהן תרגום מדויק לצרפתית, אך בעברית הן מאבדות את הקונוטציה הנוצרית שלהן - זהו מחסר בתחום התפיסה. בנוסף לאפקט בלתי נמנע זה, מנור משתמש במילים מן המקורות כמו המילה אשמדאי - מלך השדים באגדות חז"ל (מופיע במדרשי אגדה בעיקר). הוא מתרגם Satan Trismégiste כ"שטן עקלתון" ויוצר כך אלוזיה למפלצת קדומה המופיעה בתנ"ך: "ביום ההוא יפקד יקוק בחרבו הקשה והגדולה והחזקה על לוינתן נחש ברח ועל לוינתן נחש עקלתון והרג את התנין אשר בים" (ישעיהו פרק כ"ז, פסוק א'). הוא גם משתמש בביטוי "נשוב בדרך רשעים לצעד" שמקורו ככל הנראה בתהילים: "אשרי האיש אשר לא הלך בעצת רשעים ובדרך חטאים לא עמד ובמושב לצים לא ישב" (תהילים פרק א', פסוק א'). בדרך זו מנטרל מנור את האווירה הנוצרית בשיר ומוסיף לו פן יותר יהודי.

4. הוספות ושינויים אחרים

מנור נאמן לחלוטין למבנה השיר, לחרוזה ולמשקל - מכך נובעים מעט שינויים תוכניים. בשורה 1, הוספת תואר בגלל המשקל (ההדגשות שלי) - "חטא **נתעב**", שינויי משמעות קלים בשורה 2, בבית 3 שינוי סדר המשפטים וקפיצה של התוכן בין השורות. בשורה 27, תוספת לשם המשקל "אריג גורל עלוב (שכיח, **מן הסתם**)". כמו כן מנור מתרגם ennui ("שעמום"), כ"שיממון" (מילה שמקורה תנ"כי) וזהו תרגום שיחזור בשאר השירים, כמונח משמעותי בשירי בודלר. (מנור אף בוחר להוסיף הערה בנוגע למילה זו ומסביר שזהו מונח בסיסי בתפיסה של בודלר.)

תרגומים אחרים

"פתח דבר" / אליהו מייטוס - 1962

א.יסודות צורניים

AU LECTEUR	פתח דבר	
10 בתים של 4 שורות	10 בתים של 4 שורות	1. מבנה השיר
abba cddc וכו'	אבבא גדדג וכו'	2. חריזה
12 הברות - אלכסנדרין	אין מספר הברות קבוע או משקל סדיר	3. משקל
שורה 1: חזרה על la, le, le ; בית 2, שורות 5, 6, 8 : la חזרה על nos ; שורות 20 - 19 : חזרה על nous ; שורה 33 : חזרה על plus ; שורות 39-40 : חזרה על lecteur, mon שורה 40 : חזרה על	שורות 3-4 : מזינים, כזון ; שורה 15 - יום-יום ; שורה 16 : פסיעה-פסיעה ; שורה 34 : פרוע פראים ; שורה 39-40 : חזרה על המילה קורא.	4. חזרה מילולית
שורה 21 : fourmillant ; בית 7 : million מצלול o ; שורה 30 : מצלול s	שורה 1 : חזרה על ה' הידיעה ; שורה 4 : מצלול פ', ק' ; שורה 7 : מצלול ע'+נ' ; שורה 13 : מצלול ש' ; שורה 17 : "כגון הולל דל" ; שורה 18 : "בת זנונים זקנה" ; שורה 25 : מצלול של ה' הידיעה ; שורה 31 : מצלול אות ; שורה 37 : מצלול ע'.	5. חזרה צלילית

מייטוס נצמד לתוכן השיר, בכל תרגומו. הוא משנה את סדר השורות אך משתדל לשמור על מילות הקישור המקוריות, סדר המילים במשפט והתוכן המדויק. בכל תרגומו הוא שומר על החריזה, אך לא שוקל את השירים או שומר על מספר הברות קבוע. בשיר זה משמר מייטוס את המוזיקליות בשיר על-ידי חזרות מילוליות וצליליות רבות ואף עולה בכך על טקסט המקור.

חשוב לציין שמייטוס מתרגם את כל הקובץ של בודלר ומציג את השירים בסדרם המקורי, אך אינו מכניס את הכותרות בשפת המקור או את טקסט המקור.

ב. יסודות תכניים

1. לשון וסגנון

השפה אצל מייטוס גבוהה מאוד. נדמה שההגבהה הלשונית נובעת מנורמת הלשון הגבוהה בתרגומי שנות ה-60 (ויסברוד, 1989). טורי (1977) דן במאפייני הלשון שהכתיבה נורמה זו: עושר, גיוון, שימוש ביסודות חריגים ועל-ידי כך הפגנת שליטה בכל האפשרויות שהלשון מעמידה לרשותו ולשון שאינה חוזרת על עצמה (טורי, 1977). מייטוס משתמש במילים נדירות, שנכתבות באופן שאינו יומיומי ומקובל, כמו חֶסֶף, חֶסֶף, נחמינו ונשם. הוא מרבה להשתמש בביטויים המורכבים מצמדי מילים: "דמע-שוא", "רב-דע", "שד-השחת", "הנאת-חשאי", "אחרון-הנטף" וכו' ובמילים מן המקורות, מילים תנ"כיות: אַנְלָת, שחת, זנונים, הולל, שקוץ, מילים מן התלמוד והמדרש: נעכר, פגיון, מִיט, ואף מילים שמקורן בימי הביניים: כילות (קמצנות), חלד, תפלץ. בדרך זו נוהג מייטוס בכל תרגומו.

2. אמצעים פיגורטיביים

מייטוס מקפיד לשמור על האמצעים הפיגורטיביים שבמקור כלשונם ולא להוסיף או לגרוע מהם כמעט בכל תרגומו. הוא גם משאיר אותם באותו מיקום בשיר ואינו מזיז אותם. כך הוא נוהג בשיר זה, בשמרו את הדימויים והמטאפורות המקוריים, אך מוסיף דימוי אחד בשורה 24: "כפרח לא-נראה, יורד בלט המוות".

3. אלוזיות ואינטרטקסטואליות

מייטוס אינו מתרגם את האלוזיה לאל הרמס או מחליף אותה באלוזיה אחרת, אלא משתמש במילה שטן לבדה. הוא אינו מכניס אלוזיות או אלמנטים אינטרטקסטואליים משלו לתרגום, אך כמו אצל מנור עצם השימוש בלשון המקורות בתרגום אוצר המילים הנוצרי של בודלר לעברית, גורם לשיר להדהד אותם, למשל בביטוי "שד השחת" (שורה 13).

4. הוספות ושינויים אחרים

מייטוס שינה את הכותרת ל"פתח דבר" ויוצר דמיון לפרק שמופיע בדרך-כלל בתחילת ספרים בעברית. הוא בוחר לתרגם את המילה ennui כשעמום.

"אל הקורא" / דוד גלעדי - 1989

א. יסודות צורניים

AU LECTEUR	אל הקורא	
10 בתים של 4 שורות	10 בתים של 4 שורות	1. מבנה השיר
abba cddc וכו'	אין חריזה	2. חריזה
12 הברות - אלכסנדרין	אין מספר הברות קבוע או משקל סדיר	3. משקל
שורה 1: חזרה על la, le, le ; בית 2, שורות 5, 6, 8 : la ; חזרה על nos ; שורות 20 - 19 : nous ; שורה 33 : plus ; שורות 39-40 : lecteur ; שורה 40 : mon	שורה 12: "פְּלָה פְּלָה"; שורה 15: "וּכְל יוֹם וְיוֹם יִקְרְבֵנוּ צַעַד אַחַר צַעַד אֶל הַשַּׁחַת"; שורה 20: שִׁנְסַחַט, כְּסַחַט; שורה 26: "טֵרֶם טוֹ בְּמִטְוִיָּהֶם הַמְבַדְחִים"; שורות 39-40: חזרה על המילה קורא.	4. חזרה מילולית
שורה 21: fourmillant ; million ; בית 7: מצלול o ; שורה 30: מצלול s	שורה 4: מצלול פ', ק' ; שורה 9: מצלול ש' ; שורה 18: "זונה זקנה"; שורה 25: חזרה על ה' הידיעה ; שורה 26: מצלול ט' ; שורה 30: מצלול אים ; שורה 31 מצלול אות ; שורות 37-38 מצלול ע'	5. חזרה צלילית

למרות שפרט למבנה הבתים אין גלעדי שומר על המאפיינים הצורניים שבמקור, הוא נצמד לתוכן שנמצא בכל בית ומתרגם שורה שורה לעברית. גלעדי מתייחס לכל שורה כיחידת תוכן אינדיווידואלית, שיש לשמור על גבולותיה, ובכך משיג נאמנות רבה לשיר המקור. הדבר מתאפשר מכיוון שאינו מחויב למשקל או לחריזה וקל לו יותר להיצמד לתוכן. בהקדמתו לתרגום הוא מצהיר שבאופן מכוון הוא מוותר על שמירה על המאפיינים הצורניים כדי שיוכל להעביר את התוכן שבמקור וכך הוא

נוהג בכל תרגומיו. מבחינת חזרות, בשיר זה הוא מקפיד על יצירת מוזיקליות דומה לשיר המקור וכמו שני המתרגמים הקודמים יוצר הרבה חזרות צליליות ומילוליות לשם שיחזור המקור (קשה לשמור על החזרות המילוליות והצליליות באותו המקום, מפאת ההבדלים הברורים בין השפות, אך המתרגמים יוצרים חזרות אלה במקומות אחרים).

חשוב לציין שבכל הקובץ גלעדי מציג לצד תרגומו את שמות השירים במקור.

ב. יסודות תכניים

1. לשון וסגנון

השפה של גלעדי פשוטה ויומיומית, ללא מבנים תחביריים מיוחדים או מילים מאוד נדירות, בניגוד לשני המתרגמים הקודמים. יחד עם זאת הוא כן עושה שימוש במילים תנ"כיות: שגה, תאניה, פרסים, באושים, עיי חורבות ומילים מן התלמוד והמדרש: צייקנות, מרץ, עולות, פגיון. אך תרגומו נותר ברור וקריא יותר מן התרגומים הקודמים שמגביהים את השפה באופן מכוון ומודע.

גלעדי מעוניין להעביר לקורא העברי את התוכן הבודלרי באופן המהימן ביותר, עדות לכך היא שהוא אף נוקט לעתים בתרגום מילולי. כך תרגם "Satan" "Trismégiste" בשורה 9 ל"שטן כפול שלושה" שאינו ברור כל-כך בעברית, אך מעביר את התוכן המדויק של הביטוי במקור.

2. אמצעים פיגורטיביים

גלעדי משחזר את האמצעים הפיגורטיביים שבמקור ומשאיר אותם באותו מקום ואינו מוסיף אמצעים משלו. בשורה 1, נושא המטאפורה מופיע במבנה של תקבולת: "טפשות ושגה, זדון וצייקנות" לעומת רשימת המילים שבמקור: "La sottise, l'erreur, le péché, la lésine" (הטיפשות, הטעות, החטא, הקמצנות).

3. אלוזיות ואינטרטקסטואליות

גלעדי משתמש במילים "אשמדאי" ו"שחת", כמו המתרגמים האחרים ומשתמש כללית באוצר מילים מהמקורות. הוא עושה שימוש גם במילה לועזית - "בני גזע דמונים", שמשחזרת את הטקסט הבודלרי הנוצרי המשתמש במילה Démons ואינו מכניס אלוזיות או אלמנטים אינטרטקסטואליים אחרים ובעצם ההיבט היהודי פחות בולט בתרגומו.

4. הוספות ושינויים אחרים

גלעדי בוחר לתרגם ennuï לאדישות, מילה בת ימינו ומשנה בכך את משמעות המקור.

סיכום

בשיר זה שומר מנור על מבנה החרוזה, מבנה הבתים ומספר ההברות בשורה. נדמה שלגבי שני התרגומים האחרים, כל מתרגם בחר ב"חוקים" משלו שמכתיבים את תרגומו. גלעדי אינו שומר על מבנהו הצורני של השיר ומשאיר על כנו רק את מבנה הבתים ואילו מייטוס שומר על החרוזה, אך אינו שומר על מספר ההברות ואינו משתמש במשקל קבוע. מבחינה זו מנור מאוד נאמן למבנה הצורני ואינו חורג ממנו בשום מקרה, לאורך כל תרגומו. מכיוון שמנור שומר על הצורה, הוא מתפשר על התוכן, שנדרשים בו יותר שינויים לשם שמירה על היסודות הצורניים, ביחס לתרגומו של גלעדי למשל שנוקט בדיוק רב ובתרגום מאוד צמוד למקור. בנוגע ליצירת הקשר יהודי, מנור משתמש בביטויים רבים מהתנ"ך וממקורות יהודיים אחרים (בשונה מהנורמות המקובלות היום, אך בדומה לנורמות מיושנות יותר בתרגום, מתקופתו של מייטוס, שנות ה-60) ומעמעם את האופי הנוצרי של השיר המקורי, וכך נוהג גם מייטוס

ופחות משניהם גלעדי. בנוסף לכך, בשיר בתרגומו של מנור בולטת העשרת טקסט
המקור באמצעות תוספות בתחום הפיגורטיבי.

XIII

RECUEILLEMENT

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.
Tu réclamais le Soir; il descend; le voici :
Une atmosphère obscure enveloppe la ville,
Aux uns portant la paix, aux autres le souci.

Pendant que des mortels la multitude vile,
Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,
Va cueillir des remords dans la fête servile,
Ma Douleur, donne-moi la main; viens par ici,

Loin d'eux. Vois se pencher les défuntes Années,
Sur les balcons du ciel, en robes surannées;
Surgir du fond des eaux le Regret souriant;

Le Soleil moribond s'endormir sous une arche,
Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,
Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche.

התכנסות / 13 יוני 2017

כָּאֵב שְׁלִי, הַחֶכֶם. שְׁקֵט הֵיחָדְשִׁי וְרָךְ.
דְּרִשְׁתָּ רֵדָת עָרֵב - הוּא יוֹרֵד וּבָא.
אֶפְלוּלִיּוֹת סְתוּמָה עוֹטֶפֶת אֶת הַכָּרְךְ:
שְׁלֹנָה לְאַחֲדִים, לִיתֵר - דָּאֲבָה.

הִנֵּה כָּבֵד אֶסְפְּסוּף בְּזוּי שֶׁל בְּנֵי תְּמוּתָה
אֶל שׁוֹט־הַתְּעִנּוּג, תְּלִין אֲכֹר, גִּרְפָּן;
בְּחַג הָעֵבְדִים לֹקֵט לוֹ חֲרָטָה -
כָּאֵב שְׁלִי, הוֹשֵׁט לִי יָד, גִּלְךָ מִכָּאֵן,

הֲרַחֵק מֵהֶם. רְאֵה: שָׁנִים מִתּוֹת נוֹטוֹת
עַל מִרְפְּסוֹת מְרוֹם, שְׁמֵלוֹת-אֶתְמוּל עוֹטוֹת,
וְנַחֵם מִחֲיָךְ מִתּוֹךְ הַפִּים גָּח;

חֲמָה גּוֹסְסֵת תַּחַת גֶּשֶׁר תִּרְדָּם;
כְּשֶׁבֶל שֶׁל תְּכָרִיד אֲרֵךְ, לְפֶאת מְזַרְח -
הַקֶּשֶׁב, אֲהוּב, הַקֶּשֶׁב - לֵיל נֶעַם מִתְקַדָּם.

התכנסות – תרגום קרוב למקור

- 1 היה שקט, הו כאבי, והיה יותר רגוע.
דרשת את הערב, הוא יורד; הנה הוא:
אזירה חשוכה עוטפת את העיר,
לחלק מביאה שלוה, לאחרים דאגה.
- 5 בזמן שאספסוף של בני תמותה,
תחת שוט ההנאה, נוגש זה ללא רחמים,
הולך לקטוף ייסורי מצפון בחג העבדים,
כאבי תן לי יד; בוא לכאן,
- 9 רחוק מהם. ראה איך מתכופפות השנים המתות,
על מרפסות השמיים בשמלות מיושנות;
מגיחה ממעמקי המים החרטה החייכנית;
- 12 השמש הגוועת נרדמת תחת קשת,
וכמו תכריך ארוך הנגרר במזרח,
שמעי, יקירתי, שמעי את הלילה הרך הצועד*.

* עד לשורה זו יש בצרפתית שימוש בסתמי (הצורה הצרפתית ל'את' או 'אתה' (tu) זהה ואין הבחנה מגדרית, אף על פי שהמילה כאב היא בנקבה) כך שלא ניתן לדעת אם מדובר בפניה לגבר או לאישה. אך בשורה זו, נעשה שימוש במילה ma chère 'יקירתי' ולא mon cher 'יקירי' כך שניתן להבין שכל השיר פונה לאישה.

משמעות הכותרת היא התכנסות של האדם בתוך עצמו, לעבר העומק האינטימי, הנשמה, האחדות של האני, התרכזות פנימית כמו במדיטציה. במהלך סונטה זו עובר המשורר ממצב של קונפליקט למצב של הרמוניה. השיר מתבסס על האנשה של כאב המשורר. הוא פונה אליו כמו למאהבת חסרת סבלנות, כמו שמרגיעים ילד. כדי לשכוח מהדאגות והצרות האספסוף של בני התמותה נמשך להנאה ולבידור, אך תרופה זו מתגלה כאליה וקוץ בה, לבני האדם אין כוח להתנגד להנאה המכה בשוט, כנוגש ללא רחמים. בחג העבדות, הם לא ימצאו מנוח אלא יאספו ייסורי מצפון. המשורר אינו מעוניין לעבור עם כאבו בדרך זו. הוא מגיע לנחמה ממקום אחר, רחוק מכל בני התמותה. בשני הבתים האחרונים נוצרת תמונה חדשה של הקבלה בין השקיעה והלילה למוות, שמופיע כאן כאמצעי למצוא רוח אימהי שהמשורר הכיר בעבר ולחזור בזמן. המשורר הגיע למנוחה בנפשו, על-ידי כך שהצליח להשלים בינה לבין הלילה על-ידי יצירת תמונה של המוות כאנלוגיה של חזרה למשהו נשי, רך ואימהי (Richter, 2001).

”התכנסות” / דורי מנור - 1997

א.יסודות צורניים

RECELLMENT	התכנסות	
סונטה	סונטה	1. מבנה השיר
abab cdcd eef gfg	אבאב גדגד ההו זוז	2. חריזה
12 הברות – אלכסנדרין	12 הברות, הקסמטר יאמבי	3. משקל
שורה 2: חזרה על le; שורה 14: חזרה על המילה entends	שורה 2: רדת, יורד; שורה 14: חזרה על המילה הקשב	4. חזרה מילולית
שורה 1: מצלול s ו-t; שורה 8: מצלול m; שורות 10-11: sur, surannées, surgir; שורה 12: מצלול s; שורה 13: מצלול l	שורה 1: מצלול כ', ק'; שורה 2: מצלול ד' + ר'; שורה 10: מצלול מ' + אות; שורה 11: מצלול ח', כ'; שורה 13: "תכריך ארוך"	5. חזרה צלילית

החרוז, המשקל ומבנה הבתים נשמרים, החזרות המילוליות והצליליות

משוחזרות בתרגום.

ב. יסודות תכניים

1. לשון וסגנון

השיר של בודלר כתוב כמעין שיר אהבה הכולל תיאורים רומנטיים של בוא הערב ושקיעת החמה. המשורר מתייחס לכאב (בצרפתית douleur מילה בנקבה) כאל אישה ומנסה לפייסה ולהרגיעה עם בוא הערב. השיר כולו בנוי על פנייה אינטימית ואישית לכאב, כאל אהובה או ילדה שצריך לנחם ולהרגיע. מנור שינה את הטקסט והפך את הפנייה לאישה לפנייה לגבר ובהתאם לכך בחר בתרגום המדויק של המילה בעברית - "כאב" שהיא מילה בזכר. ההעברה ללשון זכר משנה את האווירה הרומנטית בין גבר לאישה בשיר, והופכת אותו לפנייה לאהוב גברי. שינוי זה נובע ממחסר בתחום הלשון, מכיוון שבעברית המילה כאב היא מילה בזכר ולא בנקבה כמו בצרפתית.

מנור מעלה את משלב השפה. הוא משתמש במילים בהטיה חריגה "גח" במקום מגיח ובמילים תנ"כיות: דאבה, אספסוף, חמה, פאה ומימי הביניים: נחם. באופן כללי ניתן לומר שהשינוי המשמעותי בשיר זה בתרגומו של מנור הוא הפנייה לכאב בלשון זכר, שמשנה באופן משמעותי את האווירה שבשיר, של רומנטיקה בין גבר לאישה.

2. אמצעים פיגורטיביים

השיר בנוי על כמה צירים של האנשה: ההאנשה המרכזית היא ההאנשה של הכאב כדמות נשית שעמה המשורר בא בדיאלוג. האנשות נוספות - ההאנשה של ההנאה כנוגש אכזר, האנשה של השנים, האנשה של החרטה, האנשה של השמש השוקעת ולבסוף האנשה של הלילה. כל אלה נשמרות אצל מנור (פרט לשינוי לדמות גברית). כמו כן, המטאפורות והדימויים בשיר המקור נשמרים מבחינת התוכן והמיקום. רק בשורה 2 משנה מנור מעט את המקור ויוצר מבנה תקבולת שאינו קיים במקור.

תרגומים אחרים

"התבוננות" / אליהו מייטוס - 1962

א. יסודות צורניים

RECEILMENT	התבוננות	
סונטה	סונטה	1. מבנה השיר
abab cdcd eef gfg	אבאב אבאב גגד ההד	2. חריזה
12 הברות - אלכסנדרין	12 ו-13 הברות לסירוגין. לא נוצר משקל קבוע	3. משקל
שורה 2: חזרה על le; שורה 4: חזרה על המילה entends	שורה 1: הֵיִי, תְּהִי; שורה 4: חזרה על המילה חד	4. חזרה מילולית
שורה 1: מצלול t-s; שורה 8: מצלול m; שורה 11-10: sur, surannées, surgir; שורה 12: מצלול s; שורה 13: מצלול l	שורה 1: מצלול ת'; שורה 2: מצלול ה'; שורה 4: "מִשְׁכָּה שלום"; שורה 7: "מוסר כליות קולטת"; שורה 11: מצלול ח', כ'; שורה 13: מצלול כ'	5. חזרה צלילית

מייטוס שומר על מבנה הסונטה מבחינת החלוקה לבתים (4 3 4), ומשתמש במבנה חריזה שונה מעט המתאים לצורה השניה של החריזה הקלאסית בסונטה הצרפתית. הוא יוצר מבנה הברות חוזר, אך לא קבוע ובכל מקרה אינו שוקל את השיר. מבחינת חזרות הוא משחזר את המקור.

ב. יסודות תכניים

1. לשון וסגנון

מייטוס בוחר לתרגם ל"תוגה" ולא "כאב" ושומר על הפניה לאישה. הוא נצמד לתוכן ומגביה את השפה, דבר הניכר במבנה המשפטים, למשל: "עדה נקלה של בני-תמותה כי משוטטת" וכן בצורות הפועל "תהי שוקטת" ובשימוש במילים תנ"כיות: נקלה, אפסיים, מילים בארמית: חד ומילים שמקורן בימי הביניים: נחם.

2. אמצעים פיגורטיביים

מייטוס שומר על האמצעים הפיגורטיביים הקיימים בשיר של בודלר, משבצם באותו המקום ואינו מוסיף אמצעים אחרים. בשורה 2 משנה מייטוס את מבנה המשפט כמו מנור לכדי יצירת תקבולת.

"הרהור" / דוד גלעדי - 1989

א.יסודות צורניים

RECEILLEMENT	הרהור	
סונטה	שומר על מבנה הבתים של הסונטה 3 3 4 4	1. מבנה השיר
abab cdcd eef gfg	אין חריזה	2. חריזה
12 הברות, אלכסנדרין	אין מספר הברות קבוע או משקל סדיר	3. משקל
שורה 2: חזרה על le; שורה 14: חזרה על המילה entends	שורה 1: חזרה על הִיָּה; שורות 2+1: חזרה על המילה כאב; שורה 2: "הנה הוא יורד, הוא כבר יורד לו"; שורה 4: "יש מי שמביא לו שלוח, ויש מי שדאגה הוא מביא לו"; שורה 14: חזרה על המילה הקשיבה	4. חזרה מילולית
שורה 1: מצלול t-s; שורה 8: מצלול m; שורות 10-11: sur, surannées, surgir; שורה 12: מצלול s; שורה 13: מצלול 1	שורה 1: "שותק ושוקט"; שורה 3: מצלול א' + ע'; שורה 6: מצלול ת', ט'; שורה 7: מצלול ח'; שורה 9: מצלול נ'; שורה 11: מצלול אֹת; שורה 12: חזרה על סגוליים "השמש הגוססת נרדמת תחת הקשת"; שורה 13: מצלול כ' + ק' וגם כ', ח'	5. חזרה צלילית

גלעדי שומר על המבנה החיצוני של הסונטה מבחינת החלוקה לבתים, אך כמו בשאר תרגומיו אינו שומר על חריזה או על משקל. יש בתרגומו כמה חרוזים, אך ללא סדר וקביעות. מבחינת חזרות הוא מעשיר את הטקסט בחזרות מילוליות וצליליות רבות (הדבר בולט בבית 1 בחזרה מילולית כמעט בכל שורה) והופך את הטקסט ליותר מוזיקלי.

ב. יסודות תכניים

1. לשון וסגנון

גלעדי מתרגם ל"כאב" ופונה גם הוא לגבר ולא לאישה. שפתו יומיומית ופשוטה. הוא משתמש במבנים תחביריים פשוטים: "השמש הגוססת נרדמת תחת הקשת", אך גם במילים תנ"כיות: קדם, רקיע ומן התלמוד והמדרש: חננה.

2. אמצעים פיגורטיביים

גלעדי נצמד למקור מבחינת המטאפורות והדימויים, אינו משמיט אף אמצעי ואינו מוסיף אמצעים חדשים.

"הרהור" / אלומה רז - 1994

א. יסודות צורניים

RECEILLEMENT	הרהור	
סונטה	סונטה	1. מבנה השיר
abab cdcd eef gfg	אבאב גדגד ההו זוז	2. חריזה
12 הברות - אלכסנדרין	מבנה קבוע של 14 הברות בשני הבתים הראשונים ו-15 הברות בשני הבתים האחרונים, אך לא נוצר משקל סדיר	3. משקל
שורה 2: חזרה על le ; שורה 14: חזרה על entends המילה	שורה 2: לבוא, בא ; חזרה על המילה הוא ; שורה 6: חזרה על המילה שוט ; שורה 8: "בואי, בואי נא"	4. חזרה מילולית
שורה 1: מצלול ו-t ; שורה 8: מצלול m ; שורות 10-11: sur ; surannées , surgir ; שורה 12: מצלול s ; שורה 13: מצלול l	שורה 5: מצלול אים, שורה 6: "שוט שוחט"; שורה 7: מצלול ט', ת' ; שורה 10: מצלול מ' ; שורה 11: מצלול ח', כ'	5. חזרה צלילית

רז שומרת על מבנה הבתים ועל החריזה שבמקור אך אינה שוקלת את השיר. היא יוצרת מבנה הברות חוזר, אך לא קבוע. מבחינת חזרות היא משחזרת את המוזיקליות שבשיר.

ב. יסודות תכניים

1. לשון וסגנון

רז אינה מגביהה את השפה בתרגומה. היא משנה מעט את סדר המילים בשורה כדי לשמור על החרוז. בדוגמא הבאה (בית ג') ניתן לראות את הפשטות היחסית של התרגום:

הרחק מהם. ראי, שנים מתות שם נשענות
על מרפסות-שמים, בשמלות מיושנות.
עולה החרטה מתוך המים, מחִיֶּכֶת.

מבחינת אוצר המילים משתמשת רז במילה תני"כית אחת - קדם במקום מזרח, כפי שעשו מתרגמים רבים בשיר זה שהשתמשו במילה תני"כית לתרגום המילה מזרח.

2. אמצעים פיגורטיביים

רז שומרת על המטאפורות והדימויים של בודלר בשיר זה ואינה מוסיפה אמצעים פיגורטיביים אחרים.

"התייחדות" / ראובן צור - 1994

א. יסודות צורניים

RECEILMENT	התייחדות	
סונטה	סונטה	1. מבנה השיר
abab cdcd eef gfg	אבאב אבאב גגד הדד	2. חריזה
12 הברות, אלכסנדרין	12 ו 13 הברות לסירוגין. הקסמטר יאמבי עם השפלה עודפת*	3. משקל
שורה 2: חזרה על le; שורה 14: חזרה על המילה entends	שורה 4: "פה דאגות תרעיף ופה תרעיף שלום"; שורה 1 ושורה 8: תוגה, תוגתי	4. חזרה מילולית
שורה 1: מצלול s ו-t; שורה 8: מצלול m; שורות 10-11: ; sur, surannées, surgir שורה 12: מצלול s; שורה 13: מצלול l	שורה 1: מצלול ש'; שורה 2 מצלול ה'; שורה 5: מצלול ת'; שורה 11: מצלול ח', כ'; שורה 13: מצלול ח' וכ'; שורה 14: מצלול ש'	5. חזרה צלילית

* כלומר בכל שורה שנייה יש השפלה נוספת לאחר היאמב השישי.

צור שומר על מבנה הבתים, חורז את השיר במבנה חריזה שונה ויוצר מספר הברות קבוע לסירוגין, תוך יצירת משקל קבוע בשינוי קל בין שורה של 12 הברות לשורה של 13 הברות. הוא יוצר חזרות בשיר בדומה למקור. אך מבחינה תכנית ישנו ריחוק מהמקור, כנראה עקב השמירה על המבנה הצורני.

ב. יסודות תכניים

1. לשון וסגנון

צור שומר על הפנייה לאישה ומתרגם בלשון נקבה – "תוגה". הוא משתמש במילים מן התלמוד והמדרש: חנה, פרגול, אך אינו מגביה במיוחד את השפה או מנמיך אותה.

2. אמצעים פיגורטיביים

צור שומר על חלק מהאמצעים שבמקור אך מוותר על מטאפורה אחת בשורה 10 ועל הדימוי בשורה 13. הוא אינו מוסיף אמצעים אחרים.

סיכום

בשיר זה, באופן כללי, נוטים המתרגמים לערוך מעט מאוד שינויים לעומת המקור, אולי מכיוון שאין זה שיר עם אלוזיות נוצריות והמבנה שלו פשוט למדי. מנור שומר בדיוקנות ובקפדנות על כל המאפיינים הצורניים, על האמצעים הפיגורטיביים ועל המצלול שניתן לחוש בו בשיר המקור, אך הוא משנה באופן משמעותי את אוירת השיר עקב הפניה לאהוב או לאח גברי. מתרגם נוסף מתוך הארבעה הולך באותה הדרך, אך השאר מצאו מילה שיכלו להשתמש בה במקום המילה כאב כדי לשמר את הפניה לאישה, שיש לה חשיבות רבה בשיר. מנור מגביה את השפה בתרגומו, אך באופן הרבה פחות בולט לעומת שירים אחרים שתרגם. מן ההשוואה לתרגומים אחרים עולה, שהמתרגמים שבחרים מראש להתנתק מן המבנה הצורני של המקור, נצמדים לתוכן בקפדנות רבה יותר ומתייחסים לכל

שורה בשיר כיחידת תוכן שיש לשמור עליה. לעומת זאת מנור ומתרגמים נוספים שהולכים בדרכו ושומרים על חריזה ומאפיינים צורניים אחרים נאלצים לערוך שינויים תוכניים לשם שמירה על הצורה. בכל מקרה, ניכר שמנור הוא הקפדן ביותר עד כה בנוגע למאפיינים הצורניים וכמו כן באורח קבע הוא מכניס ביטויים יהודיים ומגביה את השפה.

XLIV

RÉVERSIBILITÉ

ANGE plein de gaieté, connaissez-vous l'angoisse,
La honte, les remords, les sanglots, les ennuis,
Et les vagues terreurs de ces affreuses nuits
Qui compriment le cœur comme un papier qu'on froisse ?
Ange plein de gaieté, connaissez-vous l'angoisse ?

Ange plein de bonté, connaissez-vous la haine,
Les poings crispés dans l'ombre et les larmes de fiel,
Quand la Vengeance bat son infernal rappel,
Et de nos facultés se fait le capitaine ?
Ange plein de bonté, connaissez-vous la haine ?

Ange plein de santé, connaissez-vous les Fièvres,
Qui, le long des grands murs de l'hospice blafard,
Comme des exilés, s'en vont d'un pied traînard,
Cherchant le soleil rare et remuant les lèvres ?
Ange plein de santé, connaissez-vous les Fièvres ?

Ange plein de beauté, connaissez-vous les rides,
Et la peur de vieillir, et ce hideux tourment
De lire la secrète horreur du dévouement
Dans des yeux où longtemps burent nos yeux avides ?
Ange plein de beauté, connaissez-vous les rides ?

Ange plein de bonheur, de joie et de lumières,
David mourant aurait demandé la santé
Aux émanations de ton corps enchanté ;
Mais de toi je n'implore, ange, que tes prières,
Ange plein de bonheur, de joie et de lumières !

היפוך⁵ / צו כי מנור

מלאך⁶ מלא חֲדוּה, האם תדע כָּאב
וחיל וְחִרְטָה ופחד וכלמה,
לילות זועה טרופים של בִּלְהָה סתומה,
אימה שִׁכְמו נִיר מועֶכֶת אֶת הַלֵּב?
מלאך מלא חֲדוּה, האם תדע כָּאב?

מלאך מלא טוב־לב, האם תדע איבה,
אָגְרוֹף קמוץ בצל, דְּמַעוֹת שֶׁל מְרָה,
נָקֵם אֲשֶׁר לְנִשְׁק תִּפֶּת שׁוֹב יִקְרָא,
מְדַרִּיךְ אֶת דַּעַתְנוּ כְּמִנְהִיג צָבָא?
מלאך מלא טוב־לב, האם תדע איבה?

מלאך מלא בְּרִיאוֹת, האם תדע דְּמָדוּם? -
לְאֶרֶץ קִירוֹתָיו שֶׁל בֵּית־מֶרְפָּא נִקְלָה,
יִפְסַע, נוֹהֵה אַחַר הַשֶּׁמֶשׁ כְּגוֹלָה,
רַגְלָיו כּוֹשְׁלוֹת, שִׁפְתוֹ דּוֹבְכֶת נִיב קְדוּם:
מלאך מלא בְּרִיאוֹת, האם תדע דְּמָדוּם?

מלאך מלא יִפְעָה - האם קִמְטִים תדע?
ופחד הזְקֵנָה, וְגַעַל הָעֵנּוֹת,
לְקֹרָא אִימָה מְצַנַּעַת שֶׁל נְאֻמָּנוֹת
בְּעֵינֵי שְׂגָמְעו עֵינֵינוּ בְּחֻמְדָּה?
מלאך מלא יִפְעָה, האם קִמְטִים תדע?

מִלֶּאךָ מְלֵא אוֹרָה, וְאֲשֶׁר וְשִׂמְחָה -
דָּוֶד עַל עֵרֶשׂ דְּוֵי רַפְאוֹת הָיָה וְסֵם
לוֹקַח בְּגוֹפֶךָ: אֲצִיל הוּא וּמְקַסֵּם;
אֲחַת אֶשְׂאֵל אֲנִי, מִלֶּאךָ: אֵת תְּפִלָּתְךָ,
מִלֶּאךָ מְלֵא אוֹרָה, וְאֲשֶׁר וְשִׂמְחָה!

הפיכות – תרגום קרוב למקור

1. מלאך מלא שמחה, האם אתה מכיר את המועקה, הבושה, ייסורי המצפון, הבכיות, הצרות, וגלי האימה של הלילות הנוראים הללו, אשר לוחצים את הלב כמו נייר שמקמטים? מלאך מלא שמחה, האם אתה מכיר את המועקה?
6. מלאך מלא טוב, האם אתה מכיר את השנאה, האגרופים קפוצים בצל ודמעות המרירות, כשהנקמה קוראת למלחמה בקריאה תפתית, והופכת למפקד על יכולותינו? מלאך מלא טוב, האם אתה מכיר את השנאה?
11. מלאך מלא בריאות, האם אתה מכיר את הקדחות, שלאורך קירות גדולים של בית מחסה חשוד, כמו גולים, צועדות בגרירת רגליים, מחפשות את השמש הנדירה ומנענעות שפתייהן? מלאך מלא בריאות, האם אתה מכיר את הקדחות?
16. מלאך מלא יופי, האם אתה מכיר את הקמטים, והפחד להזדקן והמכאוב המתועב הזה לקרוא את האימה הסודית של המסירות בעיניים שבהן זמן רב חורטות עינינו המשתוקקות? מלאך מלא יופי, האם אתה מכיר את הקמטים?
21. מלאך מלא אושר, שמחה ואור, דוד הגוסס ביקש בריאות מאצילות גופך שובה הלב; אבל ממך אני מבקש, מלאך, רק תפילות, מלאך מלא אושר, שמחה ואור!

הכותרת מתארת תופעה של הפיכות - האפשרות להחזיר את הדברים לאחור. אחת ממשמעויות ביטוי זה במילון היא תיאולוגית, ולפיה בזכות "צדיקות" הקדושים, הם יכולים לצמצם את העונשים הניתנים לחוטאים על חטאיהם ולהרחיב את הגמול שיינתן. זהו מונח קתולי, שקשור גם בעובדה שכל עובדי האלוהים בכנסייה תמיד מתפללים עבור כל בני-האדם, למען צמצום העונשים שיטיל עליהם האלוהים. מילות המפתח של השיר הן המילים האחרונות בכל שורה ראשונה בבית – חרדה, שנהא, קדחות, קמטים ואורות. ארבעה מונחים שליליים ומונח חיובי אחד. בצורה שבה בנוי כל בית יש משהו מעודן ואיטי הנובע מהחזרה על השורה הראשונה. בעולם השעמום המלאך הטוב אינו מציאותי ויש כאן ניגוד בין המשורר שמכיר את הכאב ושאר התופעות המתוארות, לבין המלאך שאינו מכיר אותן כלל. הפנייה למלאך הטוב/לאישה (בצרפתית המילה מלאך היא נייטרלית ולא ניתן לדעת אם מדובר בגבר או אישה, אך בהסתמך על השירים האחרים בקובץ וההתייחסות לאישה, ניתן להניח שמדובר באישה), השאלה האם את שחיה בתוך יופי, טוב ורוך, האם את יודעת שאת כלל לא חיה בתוך המציאות האמיתית, מביעה גם מחאה כנגד המלאך הטוב וגם משיכה לחיים הקלים שלו.

בשיר זה שילוב של לעג ועצבות, לעג לדוגמה הקתולית שאינה באמת מציאותית - המשורר שואל איך אישה כה יפה, מושלמת וטובה תדע מה סבלות האדם הרגיל ובאמת תוכל לעזור, חוץ מתפילות שהן דבר מלאכותי ולא אמיתי. המשורר מביע עצבות לנוכח העובדה שקיימת דמות כזאת שאינה חשה את כל הכאבים האנושיים וגם מדבר על קנאה בה. שיר זה הוא אחד מהשירים הרבים בקובץ שמדברים על קשייו של בן האדם והסבל שהוא חווה מעצם היותו בן תמותה (Richter, 2001).

א. יסודות צורניים

REVERSIBILITE	הפוך	
5 בתים של 5 שורות חזרה על השורה הראשונה בשורה האחרונה	5 בתים של 5 שורות חזרה על השורה הראשונה בשורה האחרונה	1. מבנה השיר
abbaa cddec וכו'	אבבאא גדדגג וכו'	2. חריזה
12 הברות – אלכסנדרין	12 הברות, הקסמטר יאמבי	3. משקל
מבנה של חזרה: בכל בית חזרה בשורה האחרונה על השורה הראשונה וחזרה על התבנית Ange plein de x, connaissez vous y פרט לבית האחרון שבו החלק השני של המשפט שונה; שורה 2: חזרה על המילה les	מבנה של חזרה: בכל בית חזרה בשורה האחרונה על השורה הראשונה וחזרה על התבנית מלאך מלא x, התדע את y, פרט לבית האחרון שבו החלק השני של המשפט שונה; שורה 2: חזרה על ו' החיבור	4. חזרה מילולית
שורה 4: מצלול c-q-1; שורה 7: מצלול l; שורה 9: מצלול t; שורה 14: מצלול r	שורה 2: מצלול ח' וכו'; שורה 6: מצלול א'; שורות 8-13: חזרה על סגוליים "נקם אָשָׁר לְנֶשֶׁק תִּפֹּת שׁוֹב יִקְרָא", יפסע נוֹהָה אַחַר הַשְּׁמֶשׁ כְּגֹלָה"	5. חזרה צלילית

מנור שומר על כל המאפיינים הצורניים בשיר.

ב. יסודות תוכניים

1. לשון וסגנון

הפנייה למלאך היא סתמית ולא ברור אם מדובר בזכר או בנקבה. אצל מנור, בעברית, אין ברירה אלא להכריע אם מדובר בזכר או בנקבה, עקב מחסור בתחום הלשון העברית שבה לא קיימת צורה סתמית זו. מנור בוחר במלאך זכר. הוא מפנה במילה הראשונה של השיר להערה, שבה הוא מסביר את עניין הסתמיות ואת העובדה שהיה עליו לבחור באיזו פניה להשתמש.

מנור עושה שימוש במילים תנ"כיות רבות: חדוה, חיל, כלימה, נקלה, בלהה, איבה, דובבת, ענות ורפאות ובמילים שמקורן בימי הביניים: תפת, ומגביה את השפה

כפי שניתן לראות בדוגמא הבאה במבנה המשפט: "נקם אשר לנשק תפת שוב יקרא"
או בביטוי "נוהה אחר השמש".

2. אמצעים פיגורטיביים

בשיר המקור מטאפורות רבות ושני דימויים בשורה 4 ובשורה 13, שעליהם
מנור שומר. הוא מוסיף דימוי חדש בשורה 8-9:

נקם אשר לנשק תפת שוב יקרא,
מדריך את דעתנו כמנהיג צבא?

ובשורה 12 - משנה את משמעות המטאפורה "בית מרפא נקלה" במקום l'hospice
"blafard" (חשוד).

3. אלוזיות ואינטרטקסטואליות

במקור יש אלוזיה בכותרת למושג נוצרי קתולי, שאין לו מקבילה בעברית, אך
מנור מוסיף הערה בכותרת ומבהיר במה מדובר, לקורא שאינו יכול לדעת זאת. במקור
יש גם אלוזיה לדוד ולתקופת סוף חייו, שכמובן אין קושי לשמרה בתרבות העברית.

4. הוספות ושינויים אחרים

בתרגום שיר זה ניתן לראות כמה שינויי משמעות ותוספות, הנובעים
מהשמירה ההדוקה על המאפיינים הצורניים של השיר. הטקסט המתקבל לעתים קשה
להבנה, כמו בשורה 22: "דוד על ערש דווי רפאות היה וסם/ לוקח בגופך; אציל הוא
ומוקסם" לעומת המקור: "David mourant aurait demandé la santé / Aux
"émantations de ton corps enchanté" (דוד הגוסס היה מבקש בריאות/ מאצילות
גופך שובה הלב). כך שכמו בשירים אחרים, הוא נאלץ לסטות מהתוכן לשם שימור
הצורה.

תרגומים אחרים

"הפוך" / אליהו מייטוס - 1962

א. יסודות צורניים

REVERSIBILITE	הפוך	
5 בתים של 5 שורות חזרה על השורה הראשונה בשורה האחרונה	5 בתים של 5 שורות חזרה על השורה הראשונה בשורה האחרונה	1. מבנה השיר
abbaa cddec וכו'	אבבאא גדדגג וכו'	2. חריזה
12 הברות - אלכסנדרין	אין מספר הברות קבוע או משקל סדיר	3. משקל
מבנה של חזרה: בכל בית חזרה בשורה האחרונה על השורה הראשונה וחזרה על התבנית Ange plein de x, connaissez vous y פרט לבית האחרון בו החלק השני של המשפט שונה; שורה 2: חזרה על המילה les	מבנה של חזרה: בכל בית חזרה בשורה האחרונה על השורה הראשונה וחזרה על התבנית מלאך מלא x, ובחלק השני של המשפט תבנית משתנה עם הפועל י. ד.ע פרט לבית האחרון שבו החלק השני של המשפט שונה; שורה 6: תדעי, ידוע; שורה 19: עיניים, עינינו	4. חזרה מילולית
שורה 4: מצלול q ו-c; שורה 7: מצלול l; שורה 9: מצלול t; שורה 14: מצלול r	שורה 2: מצלול ח' וכו'; שורה 3: מצלול ת'; שורה 4: מילה עם מצלול בולט - מצמצמות; שורה 6: מצלול א', ע'; שורה 13: מצלול א'; שורה 18: מצלול ר'; שורה 23:	5. חזרה צלילית

מייטוס שומר על המאפיינים הצורניים שבמקור פרט למשקל וכמו-כן הוא משנה מעט את מבנה החזרה המתבטא בשימוש משתנה בפועל י.ד.ע ולא בתבנית קבועה. הוא מעשיר את הטקסט בחזרות צליליות רבות.

ב. יסודות תכניים

1. לשון וסגנון

מייטוס משתמש במילה מלאך, אך פונה אליו בלשון נקבה: "מלאך מלא גילה, האם תדעי העצב?". הוא נצמד באופן ניכר לתוכן המקור, לסדר השורות ולסדר המילים בשורה. הוא מגביה את השפה, ויוצר לעיתים עמימות כמו בדוגמה הבאה:

כי הנקם, על סגלותינו השררה, תוך אזעקה תפתית ינהג מתים לרע?

ומשתמש במילים בצורה שונה מהשימוש הרגיל: צמאן, יָלַל. ההגבהה הלשונית ניכרת בשימוש רב במילים רבות מן המקורות, מילים תנ"כיות: גילה, כלימה, דאבה, דוה, אי-אן, מורא, ענות ורפאות; מן המדרש והתלמוד: שררה, דהה ומילים שמקורן בימי הביניים: יָלַל, נחם, סגולה, טמיר.

2. אמצעים פיגורטיביים

מייטוס שומר על האמצעים הפיגורטיביים שבמקור, אך הוא משנה בשורה 23 את המטאפורה המקורית.

3. אלוזיות ואינטרטקסטואליות

מייטוס מתרגם את הכותרת באופן שמתעלם מהאלוזיה הנוצרית שבמקור ואינו מוסיף הערה או הבהרה לגבי התוכן שאבד. הוא שומר על האלוזיה לדוד.

4. הוספות ושינויים אחרים

מייטוס מתרגם בבית 4 "מלאך מלא חן, התדעי קמטי-פנינו", ומבדיל כך בין המלאך לאנשים הרגילים, בכך שאינו משאיר "קמטים", אלא מדגיש: הקמטים שלנו, של בני האדם, תכונה שאינה שייכת למלאך. כמו-כן משנה מייטוס את הפנייה הקבועה למלאך במילים "connaissez vous" (האם אתה מכיר) ומתרגם בבית א' - "האם תדעי", בבית ב' "תדעי ידע" בבית ג' "ידעת" ובבית ד' "התדעי".

ללא כותרת/נתן אלתרמן - פורסם לראשונה ב-1984

א. יסודות צורניים

REVERSIBILITE	ללא כותרת	
5 בתים של 5 שורות חזרה על השורה הראשונה בשורה האחרונה	4 בתים של 5 שורות* חזרה על השורה הראשונה בשורה האחרונה	1. מבנה השיר

2. חריזה	אבבאא גדדגג וכו'	abbaa cddcc וכו'
3. משקל	12 הברות, משקל טטרמטר אמפיברכי**	12 הברות - אלכסנדרין
4. חזרה מילולית	מבנה של חזרה: בכל בית חזרה בשורה האחרונה על השורה הראשונה וחזרה על התבנית רבת הx, הידעת את y, פרט לבית השלישי שבו החלק השני של המשפט שונה - הראית ב;	מבנה של חזרה: בכל בית חזרה בשורה האחרונה על השורה הראשונה וחזרה על התבנית Ange plein de x, connaissez vous y פרט לבית האחרון שבו החלק השני של המשפט שונה; שורה 2: חזרה על המילה les
5. חזרה צלילית	שורה 2: מצלול ה'; שורה 3: מצלול ל'; שורה 12: מילה עם מצלול בולט - חֲנֻךְ; שורה 13: מילה עם מצלול בולט - שָׁפוֹתִים	שורה 4: מצלול q ו-c; שורה 7: מצלול l; שורה 9: מצלול t; שורה 14: מצלול r

* אין תרגום של הבית האחרון, התרגום נמצא בכתב ידו של אלתרמן, בעיזבונו של

אברהם שלונסקי, פורסם ב"מחברות אלתרמן" הקיבוץ המאוחד 1984.

** משקל של 4 רגליים בנות 3 הברות.

אלתרמן שומר על רוב המאפיינים הצורניים שבמקור ואף שוקל את השיר
במשקל תואם למספר ההברות שבמקור. הוא משנה מעט את מבנה החזרה המילולית
במקום מלאך מלא x היוצר מעין האנשה של מלאך שאינו אדם, הוא מתרגם רבת
המשוש, רבת החמלה וכו', מה שמצמצם מעט את המימד המטפורי ויוצר גם פנייה
ברורה יותר לאישה בדרך זו.

ב. יסודות תכניים

1. לשון וסגנון

אלתרמן בוחר לתרגם את השיר כפנייה לנקבה. הוא מוותר על הפניה למלאך
ומתרגם: "רבת המשוש", "רבת החמלה", "רבת הלבוב", "רבת ההדר". הוא מחולל
שינויים מרחיקי לכת במקור, במקום קדחות - שחפת, זעם במקום שנאה, צמק במקום
קמטים ועוד. אלתרמן מגביה מאוד את השפה, כך בבית ב':

רבת החמלה, הידעת את הזעם,
עוית אגרופים במסתר, דמע רוש,
בעת הנקם - לנו מלך וראש -

תפי גיהנם יבקע בפעם?
רבת החמלה, הידעת את הזעם?

הוא משתמש במילים תנ"כיות - משוש, דוי, מגור, רוש, צמק, חיל, מרי, שאול,
שאת ומארמית – רזין ובמילה שמקורה בימי הביניים- ילל.

2. אמצעים פיגורטיביים

אלתרמן משחזר את האמצעים הפיגורטיביים שבמקור, אך עורך מעט שינויים, בשורה 4 הוא משנה את הדימוי, שומר על המבנה אך משנה את התוכן :
"אשר יסחטו את הלב כמטפחת" במקום "לוחצים את הלב כנייר שמקמטים". הוא מזיז את הדימוי בשורה, משורה 13 לשורה 14 ויוצר קלישאה במקום דימוי ייחודי וחד פעמי.

3. אלוזיות ואינטרטקסטואליות

אלתרמן אינו מתרגם את האלוזיה שבמקור ותרגומו ל"הפכים" מתרחק מהמשמעות המקורית.

4. הוספות ושינויים אחרים

אלתרמן עורך שינויים רבים מבחינת התוכן, ככל הנראה כדי לשמור על המאפיינים הצורניים.

"הפיכות" / איבון קומר - פורסם לראשונה ב-1981

א.יסודות צורניים

REVERSIBILITE	הפיכות	
5 בתים של 5 שורות חזרה על השורה הראשונה בשורה האחרונה	5 בתים של 5 שורות חזרה על השורה הראשונה בשורה האחרונה	1. מבנה השיר

2. חריזה	יש חריזה לאורך כל השיר אך אין מבנה קבוע שחוזר	abbaa cddcc וכו'
3. משקל	אין מספר הברות קבוע או משקל סדיר	12 הברות - אלכסנדרין
4. חזרה מילולית	מבנה של חזרה: בכל בית חזרה בשורה האחרונה על השורה הראשונה וחזרה על התבנית מלאך מלא x, התדע את y, פרט לבית האחרון שבו החלק השני של המשפט שונה;	מבנה של חזרה: בכל בית חזרה בשורה האחרונה על השורה הראשונה וחזרה על התבנית Ange plein de x, connaissez vous y פרט לבית האחרון שבו החלק השני של המשפט שונה; שורה 2: חזרה על המילה les
5. חזרה צלילית	שורה 2: מצלול ה', מצלול ח' וכו'; שורה 6: מצלול מ'; שורה 8: מצלול מ'+פ; שורה 8: מילה עם מצלול בולט - מחרחרת; שורה 13: מצלול ג'+ר'; שורה 14: מצלול ש'; שורה 18: מצלול ס'; שורה 21: מצלול ס'; שורה 23: מילה עם מצלול בולט - ניחוחות; שורה 24:	שורה 4: מצלול q ו-c; שורה 7: מצלול l; שורה 9: מצלול t; שורה 14: מצלול r

קומר שומרת על מבנה השיר, אך אינה שומרת על החריזה או על המשקל. היא מתרגמת את מבנה החזרה המילולית באופן דומה למקור, ומוסיפה חזרות צליליות רבות.

ב. יסודות תכניים

1. לשון וסגנון

קומר שומרת על הפניה למלאך ופונה אליו בלשון זכר. היא משתמשת בשפה פשוטה למדי, ללא משפטים עמומים או תבניות חריגות. כך למשל בבית א':

מלאך מלא עליצות, התדע את החרדה,
 הבושה, החרטה, הבכי והשעמום,
 גלי האימה של לילות אטומים
 שאת הלב דוחסים כניירות מקמטים?
 מלאך מלא עליצות, התדע את החרדה?

היא משתמשת במעט מילים מן המקורות, מילים תנ"כיות: עליצות, בעתה, מתרונו, מילים מן התלמוד והמדרש: מחרחרת ומילים שמקורן בימי הביניים: סגלה. אך אין כאן הגבהה מכוונת או העשרה יהודית של הטקסט.

2. אמצעים פיגורטיביים

קומר משחזרת את המטאפורות והדימויים בשיר ושומרת על מיקומם המקורי בשורות 3 ו-13. היא מוסיפה דימוי בשורה 19: "בעינים שהיו כמעיונות לוחטים".

3. אלוזיות ואינטרטקסטואליות

קומר אינה משחזרת את האלוזיה הנוצרית ואינה מוסיפה הערה לכותרת. היא מוסיפה את המילה המלך לדוד ובצירוף זה ניכר משהו יותר תנ"כי מהמילה דוד לבדה.

4. הוספות ושינויים אחרים

קומר עורכת שינויים רבים מבחינה תכנית ומוסיפה תוספות שונות בתרגומה, למשל בשורות 13-14:

כמגרשים, גורים רגלי-תם
בניע שפתים ובחפוש אחר שמש כעור.

לעומת המקור:

"Comme des exilés, s'en vont d'un pied trainard
Cherchant le soleil rare et remuant les lèvres"

(כמו גולים, צועדות בגרירת רגליים,
מחפשות את השמש הנדירה ומנענעות שפתיהן?)

סיכום

בשיר זה שוב בוחר מנור לתרגם בלשון זכר, במקום שבו יש צורך בהכרעה, למרות שהפניה לאישה יותר סבירה, לפי מאפייני השירה הבודלרית ולפי היחס לאישה בקובץ זה. המתרגמים האחרים ניסו לפתור זאת, בין אם על-ידי פניה בלשון נקבה וויתור על המילה מלאך, או על-ידי שימוש במילה מלאך ופנייה אליו בלשון נקבה, ויש גם מתרגמת אחת שהולכת באותה הדרך כמנור. חשוב לציין שמנור הוא היחיד מבין המתרגמים המוסיף הערה המסבירה את הבחירה שהיה עליו לקבל והוא היחיד המסביר את האלוזיה הנוצרית שבכותרת השיר. בשיר זה בולטת העובדה, כי לטובת השמירה על צורת השיר, לא רק התוכן משתנה, אלא נוצרים גם משפטים עמומים

שמקשים על הבנת השיר בעברית. מעניין לראות שכשאלתרמן מתרגם את השיר, הוא שומר על מספר ההברות המקורי ושוקל גם הוא את השיר, כך שניתן לראות את זיקתו של מנור אליו, שהוא כמעט היחיד השומר על מאפיינים אלה.

עד כה ראינו שכל המתרגמים שומרים על מבנה הבתים, רובם גם שומרים על החרیזה ועל המוזיקליות בחזרות מילוליות וצליליות. כמעט אף אחד מהם אינו שומר על מספר ההברות או המשקל ומנור מתבלט ככזה ששומר באופן ההדוק ביותר על המאפיינים הצורניים בשיר על חשבון התוכן, וכמו כן הוא שומר על האמצעים הפיגורטיביים ואף מוסיף אמצעים משלו.

XIX

LA GÉANTE

Du temps que la Nature en sa verve puissante
Concevait chaque jour des enfants monstrueux,
J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux.

J'eusse aimé voir son corps fleurir avec son âme
Et grandir librement dans ses terribles jeux;
Deviner si son cœur couve une sombre flamme
Aux humides brouillards qui nagent dans ses yeux;

Parcourir à loisir ses magnifiques formes;
Ramper sur le versant de ses genoux énormes,
Et parfois en été, quand les soleils malsains,

Lasse, la font s'étendre à travers la campagne,
Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,
Comme un hameau paisible au pied d'une montagne.

העֲנֵקֶת / עֲנֵנוּ אֲנִיכָה

לו הִוֵּרְתִי בְּעֵת שֶׁהִבְרִיֵּאָה עֲבָרָה,
חָרַע יְלֹדֵי־מִפְלָצֶת בְּחִיקָה,
הִיִּיתִי חַי לְצַד עֲנֻקָת צְעִירָה,
כַּחֲתָלְתוּל חֲשֵׁקָן לְמַרְגְּלוֹת מְלָכָה.

הִיִּיתִי אִז רֹאֵה: גּוֹפָה וְנִשְׁמָתָה
פּוֹרְחִים וּמִתְעַצְמִים בְּעֲנוּגֵי־אֵימִים.
וּמִנְחָשׁ: לְבָה יִלְחֹשׁ אִשׁ־עֲלֻטָּה
בְּדָמֵי עֵינֶיהָ, שֵׁם מִי עֲרָפֵל זֹרְמִים.

הִיִּיתִי מִתְהַלֵּךְ וְשֵׁט בָּהּ כְּחֶגֶב,
רוֹמֵשׁ לִי עַל מְדֻרְוֹן־בְּרִכְיָה הַנִּשְׁגָּב;
וְלֹא־אֶחַת בְּקִיץ, בְּהִצְלָף חֲמָה,

עַת עַל שָׂדֵה אֲדִיר, לָאָה, הִיא הַתְּפֹרֶשֶׁה,
שֶׁקְעָתִי לִי בְּצֵל שְׂדֵיָה בְּתַנוּמָה -
כְּכֹפֵר שׁוֹחֵר שְׁלוֹם עַל צֶלַע הַר־נִשְׂאָ.

הענקית – תרגום קרוב למקור

- 1 מהזמן שבו הטבע בעצמתו מלאת המרץ
ילד כל יום ילדים מפלצתיים,
הייתי רוצה לחיות קרוב לענקית צעירה,
כמו חתול תאוותן לרגלי מלכה.
- 5 הייתי רוצה לראות את גופה פורח עם נשמתה
ולגדול בחופשיות במשחקה הנוראיים;
לנחש אם ליבה דוגר על להבה חשוכה
בערפילים הלחים השוחים בעיניה;
- 9 לסייר להנאתי בצורותיה הנפלאות;
לטפס על מדרון ברכיה העצומות,
ולעיתים בקיץ כשהשמשות המזיקות,
- 12 גורמות לה להשתרע, יגעה לאורך הכפר,
לישון באדישות בצל שדיה,
כמו בתי כפר* שלוים לרגלי הר.

* בצרפתית הפירוש הוא: קבוצת בתים שנמצאים מחוץ לכפר, אך קרובים אליו.

השיר ממוקם בתוך רצף של שירים שמדברים על אידיאל היופי. בשיר זה אידיאל היופי מתגלם בטבע שיצר אישה ענקית ומיתית. לפנינו ענקת שזזה, משחקת, גדלה, ועוברת תהליך של התבגרות והתפתחות. המשורר מבקר בגופה של הענקת ומסייר בין צורות גופה החושניות. הוא מבטא רצון בלתי ניתן למימוש לחזור לעבר רחוק מאוד, מלא ביצירות מיתיות שמוצגות כאילו אכן היו קיימות, כחלק מהמשיכה למפלצות מיתולוגיות שונות בתקופה שבה האדם היה חלק מאחדות הטבע. היופי של הענקת הוא מסוכן, היא משחקת משחקים נוראים ודברים איומים מסתתרים בעיניה, בנוסף לשמש המסוכנת המאירה את הטבע.

הטבע מאופיין כדבר בלתי אפשרי גם מבחינת הזמן (זמן מיתי קדום) וגם מבחינת המרחב (אישה ענקית ואדם בעל מימדים אנושיים). התנועה והויטליות שמאפיינות את הענקית במרבית השיר, הופכות בבית 3 לחוסר תנועה ומנוחה משותפת לאדם ולטבע.

נוצרת כאן הקבלה בין יצירה של האדם - כפר שליו, לבין ההר - יצירה של הטבע, כמו הקשר בין המשורר לענקית. מבחינת קישור לשאר שיריו של בודלר, חוזר העיסוק בעולם מיתי, מעין גן עדן, לפני יצירת האנושות וייצוג של דמות אישה עצומה וחזקה, שיש בה מצד אחד פן אידילי ומופלא, אך מצד שני משהו אפל ומפחיד עלול להסתתר מאחורי חזותה (Richter, 2001).

"הענקת" / זורי מנור - 1997

א.יסודות צורניים

LA GEANTE	הענקת	
סונטה פסיחה מסוף בית 3 לבית 4, חיבור של שני הבתים ליחידת משמעות אחת	סונטה פסיחה מסוף בית 3 לבית 4, חיבור של שני הבתים ליחידת משמעות אחת	1. מבנה השיר
abab cdcd eef gfg	אבאב גדגד ההו זוז	2. חריזה
12 הברות - אלכסנדרין	12 הברות, הקסמטר יאמבי	3. משקל

שורות 3 ו-5 : חזרה על המשפט J'eusse - J'eusse aimé voir aimé vivre	אין חזרות מילוליות	4. חזרה מילולית
שורה 3 : מצלול g, j ; שורה 7 : "si son Cœur couve" ; שורה "ses seins" : 13	שורה 1 : מצלול ב'+ר' ; שורה 4 : מילה עם מצלול בולט – חתלתול ; שורה 6 : מצלול אים ; שורה 7 : מצלול ש' ; שורה 8 : מצלול מ' ; שורה 10 : מצלול ש' ; שורה 12 : מצלול ע', א' ;	5. חזרה צלילית

מנור משחזר את המאפיינים הצורניים שבמקור. הוא אינו יוצר חזרות מילוליות אך מרחיב את החזרות הצליליות.

ב. יסודות תוכניים

1. לשון וסגנון

בשיר המקור מתאר בודלר עולם מיתולוגי ואידילי בשפה פשוטה למדי. אצל מנור ניכרת הגבהה של השפה, למשל בתרגום השורה הראשונה שבה מנור הופך את המשפט להרבה יותר עמום ופחות נהיר מאשר אצל בודלר :

לו הורתי בעת שהבריאה עברה
וזרע יילודי מפלצת בחיקה

ואילו במקור :

"Du temps que la nature en sa verve puissante
concevait chaque jour des enfants monstrueux"

(מהזמן שבו הטבע בכוחו מלא המרץ
ילד כל יום ילדים מפלצתיים)

כמו כן משתמש מנור באוצר מילים מן המקורות, בבחירתו במילים תנ"כיות : עלטה, רומש, חמה, שוחר שלום ומשתמש במילים שמקורן בימי הביניים - לאה, ענקת.

2. אמצעים פיגורטיביים

מנור שומר על רוב האמצעים הפיגורטיביים אך עורך שינויים רבים בשיר זה. שני הדימויים שבשורות 4 ו-14 במקור משוחזרים באותו המיקום בתרגומו. הוא משלב דימוי נוסף בשורה 9 במקום המטאפורה שבמקור ומשנה את המשמעות בצורה ניכרת :

"Parcourir à loisir ses : במקור : לעומת שורה זו במקור :

"magnifiques formes" (הייתי מסייר להנאתי בצורותיה המופלאות).

אשר למטאפורות, מנור עורך כמה שינויים : בשורה 1 - תרגם מנור "לו הורתי בעת

שהבריאה עברה" לעומת המקור : "Du temps que la nature en sa verve

"puissante" (מהזמן שבו הטבע בעצמתו מלאת המרץ) ואינו משחזר את המטאפורה על

עוצמת הבריאה וחיוניותה. בשורות 7-8 מנור שומר על המטאפורה שבמקור, אך משנה

מעט את המשמעות שלה :

ומנחש : לבה ילחש אש-עלטה
בדמי עיניה, שם מי ערפל זורמים

במקום :

Deviner si son cœur couve une sombre flamme
Aux humides brouillard qui nagent dans ses yeux

(לנחש אם ליבה דוגר על להבה חשוכה
בערפילים הלחים השוחים בעיניה)

בשורה 14 במקור מופיעה ההאנשה "לרגל ההר" במקור ומנור ממיר אותה

ב"על צלע הר נשא", אף על פי שהאנשה זו "לרגלי ההר" קיימת בעברית והמטען

המטאפורי שלה אף שחוק מרוב שגירותה.

בשורה 6 מחדד מנור את הניגוד. המקור "משחקים מסוכנים" הופך אצלו

ל"ענוגי אימים", אוקסימורון שמחזק את שילוב הסכנה והמשיכה שבדמות הנשית.

בשורה 7 שומר מנור על האוקסימורון שבמקור ומתרגם "אש-עלטה".

3. אלוזיות ואינטרטקסטואליות

בודלר מציג עולם מיתולוגי, שבו יש ענקים ושהטבע מוצג בו בשיא כוחו ויופיו.

אצל מנור נשמר ההקשר המיתולוגי, אך בצורה מוחלשת, עקב השימוש בביטויים

תנ"כיים שיוצרים תחושה של תיאור הבריאה במסורת היהודית. הוא מוסיף אלוזיה

לסיפור הבריאה היהודית במילה "רומש" המופיעה פעמיים בבראשית: "ולכל חית

הארץ ולכל עוף השמיים ולכל רומש על הארץ אשר בו נפש חיה את כל ירק עשב לאכלה

ויהי כן" (בראשית פרק א', פסוק ל'); "כל החיה כל הרמש וכל העוף כל רומש על הארץ
למשפחותיהם יצאו מן התבה" (בראשית פרק ח', פסוק י"ט).

תרגומים אחרים

"האשה-הענק" / אליהו מייטוס - 1962

א. יסודות צורניים

LA GEANTE	האשה-הענק	
סונטה פסיחה מסוף בית 3 לבית 4, חיבור של שני הבתים ליחידת משמעות אחת	סונטה פסיחה מסוף בית 3 לבית 4, חיבור של שני הבתים ליחידת משמעות אחת	1. מבנה השיר
abab cdcd eef gfg	אבאב גדגד ההו זוז	2. חריזה
12 הברות - אלכסנדרין	אין מספר הברות קבוע ואין משקל סדיר	3. משקל
שורות 3 ו-5: חזרה על המשפט J'eusse - J'eusse aimé voir aimé vivre	שורה 13: אנום, תנומה	4. חזרה מילולית
שורה 3: מצלול g, j; שורה 7: "si son Cœur couve" שורה 13: "ses seins"	שורה 4: מצלול ל'; שורה 5: מילה עם מצלול בולט – מבלבת; שורה 6: מילה עם מצלול בולט – מעלליו; שורה 7: "מַלְבָּה לְבָה", שורה 12: צליל חוזר – "לֹאֶה עַל כֶּר נִרְחָב פְּרָקֶן הַיָּא מִשְׁתַּטְחַת"; שורה 13: מצלול ש'; שורה 14: מצלול ת'	5. חזרה צלילית

מייטוס שומר על מבנה הבתים והחריזה, אינו שוקל את השיר ומוסיף חזרות
צליליות רבות. הוא מקפיד לשמור על התוכן של כל שורה במקור ואף מנסה לשמור על
סדר המילים בשורה.

ב. יסודות תוכניים

1. לשון וסגנון

השפה של מייטוס מאוד גבוהה, דבר הניכר למשל בפעלים בשורה 3: "לחיות
ליד אשה-ענק, עולה, אִוִּיתִי" או בשורה 7: "נחש אם מַלְבָּה לְבָה נוגה שלהבת"

ובמשפטים סבוכים בשורה 11: "ולפרקים בקיץ, כי ביקוד חמה". מייטוס גם עושה שימוש במילים מן המקורות, כמו בכל תרגומיו, ובהן מילים תנ"כיות: תנומה, נוּגה, עולה, יקוד, פליאה, הדר ומן התלמוד והמדרש: פרקדן. הוא עושה שימוש גם במילים מימי הביניים: יצירי, לאה.

2. אמצעים פיגורטיביים

מייטוס שומר על הדימויים של בודלר בשורות 4 ו-14 וגם על המטאפורות שבמקור. בשורה 8 הוא אינו משמר את האוקסימורון שבמקור.

"בת הענק" / חנוך קלף – כתב היד של התרגום נמצא בארכיון "מאזניים" ללא ציון

תאריך.

א. יסודות צורניים

LA GEANTE	בת הענק	
סונטה פסיחה מסוף בית 3 לבית 4, חיבור של שני הבתים ליחידת משמעות אחת	סונטה פסיחה מסוף בית 3 לבית 4, חיבור של שני הבתים ליחידת משמעות אחת	1. מבנה השיר
Abab cdcd eef gfg	אבאב גדגד ההו זוז	2. חריזה
12 הברות - אלכסנדרין	אין מספר הברות קבוע או משקל סדיר	3. משקל
שורות 3 ו-5: חזרה על המשפט J'eusse aimé J'eusse aimé - voir vivre	שורה 2: יום יום; שורה 8: אֶשׁוּ אש;	4. חזרה מילולית
שורה 3: מצלול g,j; שורה 7: "si son" שורה; "Cœur couve" שורה "ses seins": 13	שורה 1: מילים עם מצלול בולט – ללת, דמדומים; שורה 3: מילה עם מצלול בולט – כלילת; שורה 3: מצלול ל'; שורה 6: מצלול פ'; שורה 8: מצלול ש'; שורות 10-11: חזרה על 3 מילים עם צלילים דומים – יצורי, צורה, עצורה; שורה 15: מילה עם מצלול בולט - שאננים	5. חזרה צלילית

קלף שומר על מבנה הבתים ועל החריזה. הוא אינו שומר על מספר ההברות או

שוקל את השיר. מבחינת החזרות הוא יוצר חזרות צליליות רבות בתרגומו.

ב. יסודות תכניים

1. לשון וסגנון

קלף מעלה את רמת השפה ומתרחק באופן ניכר מהמקור. הוא משתמש באופן חריג בפעלים ובמילים נדירות וכן מרבה ביצירת צמדי מילים, כפי שניתן לראות בבית א':

אז בכרע ללת הבריאה הרת-דמדומים,
שית יום יום על נפיליה נוספות
אהבתי כי אחיה למרגלות בת-ענק כלילת-עלומים
כהתרפס חתולי-תאווה לרגלי מלכות-נכנפות.

שינויים אלה יוצרים עמימות וחוסר בהירות, כך בשורות 7-8:

וארב למו לבה התעל אשו אש אפל בהנפשה
והבן בערפלי האד הרוחצים בעיניה.

קלף משתמש במילים רבות מן המקורות, מילים תנ"כיות: ארב, כלילה, עלומים, נורא, הוד, מגד, תנהר, שאננים ובמילה שית מן התלמוד והמדרש. הוא משתמש בצורות פועל נדירות כמו תגל וזחל.

2. אמצעים פיגורטיביים

קלף משחזר את האמצעים הפיגורטיביים שבמקור, הוא משמר את האוקסימורון בשורה 8 ומתרגם "אש אפל". הוא שומר על שני הדימויים של בודלר, אך בהאנשה בשורה האחרונה הוא מתרגם כמו מנור ל"צלע הר" במקום "רגל ההר".

"הענקית" / איבון קומר – פורסם לראשונה ב-1995.

א. יסודות צורניים

LA GEANTE	הענקית	
סונטה פסיחה מסוף בית 3 לבית 4, חיבור של שני הבתים ליחידת משמעות אחת	סונטה פסיחה מסוף בית 3 לבית 4, חיבור של שני הבתים ליחידת משמעות אחת	1. מבנה השיר
abab cdcd eef gfg	אבאב גדגד ההו זחז מבנה חריזה דומה, אך שינוי בטרצט האחרון	2. חריזה

12 הברות - אלכסנדרין	אין מספר הברות קבוע או משקל סדיר	3. משקל
שורות 3 ו-5: חזרה על המשפט J'eusse - J'eusse aimé voir aimé vivre	שורה 2: מילה עם מצלול בולט - יומיום.	4. חזרה מילולית
שורה 3: מצלול g,j; שורה 7: "si son Cœur couve" ; שורה "ses seins" : 13	שורה 7: מנחש, בלחישתה; שורה 11: "החמה החולה"	5. חזרה צלילית

קומר שומרת על מבנה הבתים וגם על מבנה החריזה בשינוי קל. היא אינה שומרת על המשקל ואינה מרבה בחזרות מילוליות או צליליות.

ב. יסודות תכניים

1. לשון וסגנון

קומר משתמשת בשפה פשוטה, ביחס למתרגמים האחרים, כפי שניתן לראות בבית הראשון:

בימים שהטבע באמהות כבירה
יצר יומיום ילד מפלץ חורג
הייתי חי לצד ענקית צעירה
כחתול לרגלי מלכה עורג.

היא לא שומרת בדיוק על חלוקת התוכן בין השורות, אך נצמדת לתוכן ולמשמעות שבשיר בצורה צמודה ואינה מכניסה תוספות, פרט למקום אחד בבית המצוטט לעיל בשורה הראשונה, שם היא מוסיפה את הצירוף "באמהות כבירה", צירוף שאינו קיים במקור ומקנה נופך נשי לטבע ולבריא. קומר משתמשת רק במילה אחת מן המקורות, מילה תנ"כית: עורג ובשתי מילים מימי-הביניים: לאות ומפלץ. ניכר שלא נעשה ניסיון להעלות את המשלב או להשתמש באופן מכוון במילים מן המקורות.

2. אמצעים פיגורטיביים

קומר שומרת על האמצעים הפיגורטיביים של בודלר. שורה 8 – אינה משחזרת בדיוק את האוקסימורון ומתרגמת ל"להבה עמומה". בשורה 7 נוסף איבר למטאפורה:

"מנחש בערפלים שוחים בעיניה בלחישה", במקום : "Aux humides brouillard qui nagent dans ses yeux" (בערפילים הלחים השוחים בעיניה).

"הנפילה" / נתן אלתרמן – פורסם לראשונה ב-1984.

א. יסודות צורניים

LA GEANTE	הנפילה	
סונטה פסיחה מסוף בית 3 לבית 4, חיבור של שני הבתים ליחידת משמעות אחת משמעות אחת	סונטה פסיחה מסוף בית 3 לבית 4, חיבור של שני הבתים ליחידת משמעות אחת	1. מבנה השיר
abab cdcd eef gfg	אבאב, גדגד, ההו, זחז אותו מבנה חריזה עם שינוי בטרצט האחרון	2. חריזה
12 הברות - אלכסנדרין	אין מספר הברות קבוע או משקל סדיר	3. משקל
שורות 3 ו-5: חזרה על המשפט J'eusse -ו J'eusse aimé voir aimé vivre	שורה 12: מכר אלי כר	4. חזרה מילולית
שורה 3: מצלול g,j; שורה 7: "si son Cœur couve" שורה 13: "ses seins"	שורה 3: רגל הגברת; שורה 7: חזרה על צליל דומה: "נחש זעם להב לבנה ישלח"; שורה 11: מצלול ש'; שורה 14: "כגבע רוגע לרגל ההר"	5. חזרה צלילית

בתרגום זה אלתרמן שומר על מבנה הבתים ועל החריזה בשינוי קל, אך אינו שוקל את השיר אלא משחזר את המוזיקליות בשיר בחזרות מילוליות וצליליות.

ב. יסודות תכניים

1. לשון וסגנון

אלתרמן משתמש בשפה גבוהה מאוד ומתרחק באופן ניכר מהתוכן במקור. הדבר מתבטא באוצר המילים, בשימוש במילים תנ"כיות רבות: חלי, עתרת, פורת און, נפילה, אדר ומילים שמקורן בימי הביניים: גבע, לאה ובשימוש בפעלים באופן חריג: לךדים, נחש, טפס. אלה יוצרים ריחוק רב מהמקור ומקשים על הבנת השיר.

2. אמצעים פיגורטיביים

אלתרמן שומר על שני הדימויים של בודלר, הוא מזיז את הדימוי משורה 4 לשורה 3. בשורה 14 הוא משנה את תוכן הדימוי ל"גבע רוגע לרגל ההר" במקום: "Comme un hameau paisible au pied d'une montagne" (כמו בתי כפר שלווים לרגלי הר), אך שומר על ההאנשה "רגלי ההר". הוא אינו משחזר את האוקסימורון בשורה 8. אלתרמן אינו מוסיף אמצעים פיגורטיביים משלו.

3. אלוזיות ואינטרטקסטואליות

אלתרמן "מייחד" את השיר ומרחיק אותו מהקשרו המיתולוגי, על-ידי השימוש במילה "נפילה" שיוצרת אלוזיה לתקופת הנפילים בתחילת הבריאה.

"הענקית" / אריה זקס – פורסם לראשונה ב-1989.

א. יסודות צורניים

LA GEANTE	הענקית	
סונטה פסיחה מסוף בית 3 לבית 4, חיבור של שני הבתים ליחידת משמעות אחת	שומר על מבנה הסונטה, מבחינת מבנה הבתים 3 3 4 4 וגם על הפסיחה	מבנה השיר, סוג השיר
abab cdcd eef gfg	יש כמה חרוזים, אך אין חריזה קבועה	חריזה
12 הברות - אלכסנדרין	אין מספר הברות קבוע או משקל סדיר	משקל
שורות 3 ו-5: חזרה על המשפט J'eusse - J'eusse aimé voir aimé vivre	שורה 2: יום יום.	חזרה מילולית
שורה 3: מצלול g,j; שורה 7: "si"; son Cœur couve; שורה 13: "ses seins"	שורה 2: מצלול מ'; שורה 3: מצלול נ'; שורה 4: "כחתול חושני"; שורה 9: "הפלא לאט"; שורה 14: חזרה על צליל דומה – ככפר על צלע הָהָר, שָלוּ"	חזרה צלילית

השיר המתורגם כתוב במבנה של סונטה מבחינת החלוקה לבתים, אך חסרים בו שאר המאפיינים של סונטה לפחות בתחום החריזה כדי שנגדירו ככזה. אין מספר הברות קבוע או משקל סדיר, אך זקס משחזר את המוזיקליות של השיר.

ב. יסודות תכניים

1. לשון וסגנון

השפה פשוטה לכאורה, אך ישנן כמה צורות נדירות בטקסט כמו בשורות

: 12-11

ובקיץ, לעת שמשות רעות-לב
ישנוה לאורך כל קו הרקיע.

וגם משפטים מעט עמומים, כמו בשורה 7: "בוחרן אם בזק יצר-לבה העמום". פרט לדוגמאות אלה ניתן לראות שזקס משתמש בשפה יומיומית למדי ובמעט מאוד מילים מן המקורות: בזק ומנץ מן התנ"ך, מבעית מהתלמוד והמדרש ומילה אחת שמקורה בימי הביניים - קימורים.

2. אמצעים פיגורטיביים

זקס שומר על האמצעים הפיגורטיביים, מבחינת דימויים ומטאפורות, אך אינו משחזר את האוקסימורון בשורה 8. הוא שומר על המטאפורה בשורות 7-8 אך משנה את המשמעות המקורית:

בוחרן אם בזק יצר לבה העמום
בערפל עיניה השאיר עקבותיו

ובמקור :

Deviner si son cœur couve une sombre flamme
Aux humides brouillard qui nagent dans ses yeux

(לנחש אם ליבה דוגר על להבה חשוכה
בערפילים הלחים השוחים בעיניה).

בשורה האחרונה משנה זקס מעט את ההאנשה ומשתמש בביטוי "צלע ההר"

במקום "רגל ההר".

3. אלוזיות ואינטרטקסטואליות

הבחירה במילים "נערה ענקית" מקרבת מעט את הדמות המיתולוגית אלינו.

נדמה שזקס מדגיש יותר פן רומנטי של כיבוש בשיר ופחות את האווירה המיתולוגית.

סיכום

בתרגום זה הולך מנור בדרכו: משמר את כל המאפיינים הצורניים ומגביה את השפה באופן ניכר על-ידי כך שהוא משתמש במילים מן המקורות, במילים שאינן יומיומיות ובצורות פועל יוצאות דופן. בכך בולטים תרגומיו לעומת המתרגמים האחרים, ובעיקר בולטות הקפדנות והאחידות בדרכי תרגומו. הוא עורך במקור שינויים מרחיקי לכת לעיתים, לשם שימור הצורה, וגם לשם הגבהת השפה והכנסת מילים נדירות שאינן חלק מאוצר המילים היומיומי. בעצם השימוש במילים מן המקורות והעלאת רמת השפה, מנור מתרחק לעיתים מן האווירה בשיר המקור, במקרה זה אוירה מיתית, שמשתנה בתרגומו. ניכר מההשוואה למתרגמים שונים, שדרכו של מנור קרובה יותר למתרגמים שפעלו לפני עשרים ושלושים שנים ולא למתרגמים פעילים בני זמנו. הדמיון לאלתרמן, לקלף ולמייטוס, מעיד עד כמה שואב מנור השראה ממודלים שיריים ישנים, בשירה מקורית וגם בתרגום.

IV

CORRESPONDANCES

LA Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

זיקות / צונו מנוח

הטבע - אכסדרת מקדש חיה, ובה
יש ופולט הסטו בליל-פרא של מלים;
חולף שם האדם, בין יערות סמלים,
ואלה משלחים בו מבטי-קרבה.

בתאם תהומי ואפלוזי הומים,
כתהו של הדים שהמרחק בולל,
בברית גדולה פנגה, רחבה כליל,
במענה תמידי - צלילים, צבעים, בשמים.

ישנם בשמים טריים כנעם בשר-עולל,
יש - כאבוב מתקם, כאחו ירקותם;
יש עשירים, פגומי-צורה, לוקחי-שלל,

והם אל האינסוף באים בהתפשטם,
וכמו ענבר וצרי, לבונה ומר -
שרים שכרון חושים נרות, שיר מזמור.

התכתבויות – תרגום קרוב למקור

- 1 הטבע הוא מקדש שבו עמודים חיים
פולטים לעיתים מילים מבולבלות;
האדם עובר שם דרך יערות סמלים
שמביטים בו במבטים מוכרים.
- 5 כמו הדים ארוכים שמרחוק מתבלבלים
בתוך אחדות חשוכה ועמוקה,
רחבה כמו הלילה וכמו הבהירות,
הבשמים, הצבעים והחושים עונים זה לזה.
- 9 יש בשמים טריים כמו בשר ילדים,
רכים כמו אבובים, ירוקים כמו אדמות המרעה,
- ואחרים, מושחתים, עשירים ומנצחים,
- 12 שמתפשטים בדרך הדברים האינסופיים
כמו ענבר, צרי, לבונה ומור
ששרים את שינויי הרוח והחושים.

זוהי הסונטה הראשונה בפרחי הרע. היא מייצגת את "המרחב הלא מוכר" שרק המשורר מסוגל לחקור אותו ולחשוף אותו. מרחב זה מתחבא ביער הסמלים ובמקדש הטבע ובאסוציאציות שמעוררים בו הצבעים, הריחות והקולות. תפיסה זו על אחדות הטבע מתקשרת לתקופה פגאנית, כמו בתור הזהב של גן העדן, לפני החטא הקדמון (Richter, 2001). שיר זה מעניין מבחינת התפיסה של בודלר, כי בניגוד לשירים האחרים, הניגודים והדברים השונים זה מזה אינם מוצגים בשונותם, אלא דווקא משלימים זה את זה ויוצרים הרמוניה ושילובים בין תחומים שונים. יש כאן דיון באחדות של הטבע תוך שימוש בסינסתזיה - עירוב החושים שבו דגלו הסימבוליסטים. שיר זה הפך לסמל לגישתו של בודלר ולסימבוליזם בכלל, הוא בין השירים המפורסמים ביותר בקובץ ותורגם רבות לעברית.

"זיקות" / דורי מנור - 1995

א. יסודות צורניים

CORRESPONDANCES	זיקות	
סונטה	סונטה	1. מבנה השיר, סוג השיר
abba cddc efe fgg	אבבא גדדג הוה וזז	2. חריזה
12 הברות - אלכסנדרין	12 הברות, הקסמטר יאמבי	3. משקל
שורה 7: חזרה על המילה comme; שורה 10: חזרה על המילה comme; שורה 8: חזרה על המילה les; שורה 13: חזרה על המילה le	שורה 14: שרים, שיר; בבית 3 חזרה על המילה יש	4. חזרה מילולית
שורה 2: parfois, parole; שורה 5: מצלול c, q; שורה 6: מצלול é חזרה על הצליל	שורות 5-6: "בתאם תהומי ואפלולי הומים / כתהו של הדים שהמרחק בולל"; שורה 6: מילה עם מצלול בולט - בולל; שורה 9: מילה עם מצלול בולט - עולל; שורה 8: מצלול אים; שורה 10: מצלול כיק; שורה 14: מצלול שי	5. חזרה צלילית

מנור משמר את כל היסודות הצורניים בשיר, כמו בכל תרגומיו, ומוסיף חזרות

צליליות.

ב. יסודות תכניים

1. לשון וסגנון

מנור מגביה מעט את השפה ויוצר מבנים תחביריים מורכבים על פני שורות

אחדות:

הטבע – אכסדרת מקדש חיה, ובה
יש ופולט הסטו בליל פרא של מלים

לעומת המקור:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles

(הטבע הוא מקדש בו עמודים חיים
פולטים לעיתים מילים מבולבלות).

מנור עושה שימוש במילים תנ"כיות: בולל, נגה, עולל, לבונה, מור ומילים מן

התלמוד והמדרשים: אכסדרה, סטו, צרי. השימוש במילים מן המקורות ובמילים

נדירות מוסיף נופך מסתורי לשיר ומשאיר אותו מעט לא ברור בעברית, ובכך הוא אולי

מעביר משהו מאופיו המסתורי של השיר. בכל אופן, יש כאן הגבהה של השפה ושימוש

בצורות חריגות מבחינה תחבירית כמו: "יש – כאבוב מתקם, כאחו ירקותם". מנור

משנה בכמה מקומות את המקור ואת סדר השורות, סביר להניח שבגלל המשקל

והחרוז. הדבר בולט בבית 2:

בת'אם תהומי ואפלולי הומים,
כת'הו של הדים שהמרחק בולל,
בברית גדולה כנגה, רחבה כליל,
במענה תמידי – צלילים, צבעים, בשמים.

לעומת המקור:

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répètent

(כמו הדים ארוכים שמרחוק מתבלבלים
בתוך אחדות חשוכה ועמוקה,

רחבה כמו הלילה וכמו הבהירות,
הבשמים, הצבעים והחושים עונים זה לזה).

2. אמצעים פיגורטיביים

אצל בודלר מטאפורות רבות ושבעה דימויים. מנור שומר על כולם במקומם,
פרט לדימוי אחד שהוא מזיז משורה 5 ל-6. הוא שומר על הסינסתזיה בשורות 9-10.

3. אלוזיות ואינטרטקסטואליות

מבחינת האווירה וההשפעות התרבותיות, יש אולי מעט השפעה מתרבות
העבר היוונית אצל בודלר, באזכור מקדש ועמודים, שנשמרת אצל מנור בבחירה של
מנור לתרגם אכסדרה וסטו (מילים שמקורן יווני), אך בבית האחרון יש אלוזיה לספר
תהילים: "שרים שכרון חושים ורוח, שיר מזמור" ושימוש במילה "ברית" בשורה 7,
שהיא תוספת לטקסט המקור, המוסיפה נימה תנ"כית.

תרגומים אחרים

"תאמים" / אליהו מייטוס - 1962

א.יסודות צורניים

CORRESPONDANCES	תאמים	
סונטה	סונטה	1. מבנה השיר
abba cddc efe fgg	אבבא גגד הוה וזז	2. חריזה
12 הברות - אלכסנדרין	אין מספר הברות קבוע או משקל סדיר	3. משקל
שורה 7: חזרה על המילה comme; שורה 10: חזרה על המילה comme; שורה 8: חזרה על המילה les; שורה 13: חזרה על המילה le	אין חזרות מילוליות	4. חזרה מילולית
שורה 2: parfois, parole; שורה 5: מצלול c, q; שורה 6: מצלול, חזרה על הצליל é	שורה 2: מצלול אים; שורה 7: מצלול חי' וכ'; שורות 9 ו-10: מילים עם מצלול בולט – רעננים, עוללים, חלילים; שורה 10: שורה 2: מצלול חי' וכ'; שורה 11: "ויש שופעי";	5. חזרה צלילית

מייטוס נוהג בתרגום זה כמו בשאר תרגומיו, משמר את מבנה הבתים והחריזה, אך אינו שוקל את השיר. הוא משחזר את המוזיקליות שבמקור.

ב. יסודות תכניים

1. לשון וסגנון

השפה מעט מיושנת וגבוהה כמו בשורה 1 - "תולדה" במקום טבע, הדבר ניכר גם במבנים תחביריים כמו בשורה 8: "ריחות, צבעים, צלילים כה יחד יתאמו". יחד עם זאת התרגום צמוד למקור ואינו מתרחק מהמשמעות והתוכן שלו. מיטוס משתמש במילים תנ"כיות: לבונה, מזג (במובן של חיבור), במילים מהתלמוד והמדרש: צרי, מושק ובמילים שמקורן בימי הביניים - תולדה (הטבע, מעשה הבריאה).

2. אמצעים פיגורטיביים

מייטוס שומר על הדימויים והמטאפורות שבמקור. הוא מוסיף מטאפורה אחת בשורה 6: "להיות למזג סוד אחד, עמק, אפל" במקום המילה unité (אחדות) במקור. הוא שומר על הסינסתזיה בשורות 9, 10.

3. אלוזיות ואינטרטקסטואליות

השימוש במילה תולדה, שמקורה ימי הביניים והיא מתייחסת למעשה הבריאה, יוצרת אלוזיה לבריאת האדם ומשנה את המקור שעושה שימוש במילה טבע שאין לה בהכרח קשר לבריאה.

"התאמה" / דוד גלעדי - 1989

א. יסודות צורניים

CORRESPONDANCES	התאמה	
סונטה	מבנה בתים של הסונטה	1. מבנה השיר
abba cddc efe fgg	אין חריזה קבועה	2. חריזה

12 הברות - אלכסנדרין	אין מספר הברות קבוע או משקל סדיר	3. משקל
שורה 7: חזרה על המילה comme ; שורה 10: חזרה על המילה ; comme ; שורה 8: les ; שורה ; חזרה על המילה le : חזרה על המילה 13	שורה 7: חזרה על המילה כמו	4. חזרה מילולית
שורה 2: parfois, parole ; שורה 5: מצלול c, q ; שורה 6: מצלול, חזרה על הצליל é	שורה 2: מצלול מ'; שורה 5: מצלול מ'; שורה 6: מצלול ע'; שורה 9: מילה עם מצלול בולט - רעננים ; שורה 10: מצלול ל'; שורה 11: מצלול אים	5. חזרה צלילית

דוד גלעדי שומר על מבנה השיר, אך לא על החריזה או המשקל ולכן קשה להגדיר את תרגומו כסונטה. הוא משתמש בחזרות צליליות רבות, אך בחזרה מילולית אחת בלבד.

ב. יסודות תכניים

1. לשון וסגנון

השפה של גלעדי יומיומית ופשוטה. הוא מקפיד על העברת תוכן השיר ונצמד למקור מבחינת שימור התוכן שבכל שורה. הוא משתמש במילה אחת מן התלמוד והמדרש - פטם (קשור לפיטום הקטורת) ובמילה פחות מוכרת - חלמית, שמו של הצמח הידוע בעיקר כחבזה.

2. אמצעים פיגורטיביים

גלעדי שומר על הדימויים והמטאפורות שבמקור, ואינו מזיז אותם, אך משנה את המטאפורה בשורה 6 "בקול עמום ועמוק המתערב יחד", לעומת המקור: "Dans une ténébreuse et profonde unité (בתוך אחדות חשוכה ועמוקה).

א. יסודות צורניים

CORRESPONDANCES	קשרים	
סונטה	סונטה	1. מבנה השיר
abba cddc efe fgg	אבאב, גדגד, ההו, וזז	2. חריזה
12 הברות - אלכסנדרין	11 הברות בבית הראשון 12 הברות בשאר הבתים משקל קבוע טטרמטר אנפסטי*	3. משקל
שורה 7: חזרה על המילה comme; שורה 10: חזרה על המילה comme; שורה 8: חזרה על המילה les; שורה 13: חזרה על le המילה	אין חזרות מילוליות	4. חזרה מילולית
שורה 2: parfois, parole; שורה 5: מצלול c, q; שורה 6: מצלול חזרה על הצליל é	שורה 1: מצלול ה'; שורה 2: "קולות לא-ברורים"; שורה 4: מצלול ס'; שורה 5: מצלול אים; שורה 6: מצלול ה'; שורה 8: חזרה על ה' הידיעה; שורה 9: מילה עם מצלול בולט - רעננים; שורה 10: מצלול אים; שורה 11: מצלול אים; שורה 12: מצלול ל';	5. חזרה צלילית

*משקל של ארבע רגלים בנות שלוש הברות

עוגן שומר על מבנה הבתים במקור ומשתמש במבנה חריזה קבוע, אך שונה מהמקור. הוא יוצר מבנה קבוע של 12 הברות (פרט לבית הראשון), ושוקל את השורות בנות 12 ההברות (בבית הראשון נוצר משקל חסר, שבו בכל שורה חסרה ההשפלה האחרונה של המשקל). מבחינת החזרות, הוא משמר את המוזיקליות של השיר. אין אצלו חזרות מילוליות, אך הוא משתמש בחזרות צליליות רבות.

ב. יסודות תכניים

1. לשון וסגנון

השפה של עוגן אינה גבוהה במיוחד, אך ישנן מילים גבוהות כמו בשורה 3: "אדם משרך ביער" ושימוש בצורה ייחודית של שם העצם סבך בשורה 4: "וסמלים מסבכו יתנו בו עינים". כמו כן הוא משתמש במילה תנ"כית: עב, במילים מן התלמוד

והמדרש - מושק, בל ובמילה ארמית - אב (צמח צעיר). זהו שימוש מועט במילים מהמקורות, לעומת המתרגמים האחרים ואין מדובר לדעתי בבחירה מודעת ומכוונת.

2. אמצעים פיגורטיביים

עוגן מוותר על המטאפורה "עמודים חיים" בשורה הראשונה. הוא שומר על המטאפורה השניה, ומשנה מעט את משמעותה: "יער סוד-עב" לעומת המקור: "foorets de symboles" (יערות סמלים), אך משתמש במילה סמלים בשורה הבאה: "וסמלים מסבכו יתנו בו עינים". בשורה 6 הוא משנה את המטאפורה: "התלכד והמוג, כל אחד נבלעים" במקום: "Dans une ténébreuse et profonde unité" (בתוך אחדות חשוכה ועמוקה) ובכך ממשיך את המטאפורה משורה 5 ומוותר על דיוק במטאפורה הנוספת בשורה 6.

עוגן שומר על שבעת הדימויים שבמקור ואינו מוסיף אמצעים אחרים, הוא שומר על הסינסטזיה בשורות 9-10. הוא משנה את סוף השיר בשורה 14: "שכורים ורנים בעליית נשמה" במקום המטאפורה המקורית: "Qui chantent les transports de l'esprit et des sene" (ששרים את שינויי הרוח והחושים).

4. הוספות ושינויים אחרים

עוגן עורך שינויים ביחס למקור, במבנה השורות ובמשמעות, למשל בבית ג':

יש ריחות רעננים כבשר תינוקות,
ערבים כצלילים וירוקים כשדות,
וריחות יש בלים, גם עזים, עתירים,

ואילו במקור:

"Il est des parfums frais comme des chaires d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphant"

(ש בשמים טריים כמו בשר ילדים,
רכים כמו אבובים, ירוקים כמו האחו,
- ואחרים, מושחתים, עשירים ומנצחים).

וכך גם בבית הראשון ובעוד מקומות, ככל הנראה כדי לשמור על מבנה החריזה ועל המשקל.

”תאמים” / עזרא זוסמן - 1980

א. יסודות צורניים

CORRESPONDANCES	תאמים	
סונטה	סונטה	1. מבנה השיר
abba cddc efe fgg	אבבא גדדג הוה וזז. שומר על מבנה החריזה של בודלר, פרט לשורה 4.	2. חריזה
12 הברות - אלכסנדרין	אין מספר הברות קבוע או משקל סדיר	3. משקל
שורה 7: חזרה על המילה comme ; שורה 10: חזרה על המילה comme ; שורה 8: les ; שורה 13: חזרה על המילה le	אין חזרות מילוליות	4. חזרה מילולית
שורה 2: parfois, parole ; שורה 5: מצלול c, q ; שורה 6: מצלול, חזרה על הצליל é	שורה 6: מילה עם מצלול בולט – מתאפלת; שורה 7: מילה עם מצלול בולט – כוללת, מצלול מצלול פ'; שורה 8: מצלול אים; שורה 9: מילה עם מצלול בולט – רעננים; שורה 11: מצלול אים; שורה 13: מצלול פ'	5. חזרה צלילית

זוסמן שומר על מבנה הסונטה ועל החריזה שבמקור, אך אינו משחזר את מספר ההברות בשורה או שוקל את השיר. הוא יוצר חזרות צליליות רבות ומשחזר את המוזיקליות של המקור.

ב. יסודות תכניים

1. לשון וסגנון

זוסמן משתמש בשפה פשוטה. הוא משתמש בכמה מילים מן המקורות, למלל, גמר, עתיר, מושק - מילים שמקורן בתלמוד ובמדרש ומילים תנ"כיות: לבונה ומור. הוא משתמש במילה אחת שמקורה בימי הביניים – תכלה ומכניס בשירו תחדיש

בשורה 6 (ההדגשה שלי): "לאחדות העמקה המתאפלת". למרות זאת הוא אינו מגביה את השפה באופן מיוחד ושירו נהיר לקורא.

2. אמצעים פיגורטיביים

זוסמן שומר על הדימויים והמטאפורות של בודלר במקומם. התרגום שלו מדויק מאוד וצמוד למקור, ללא השמטות וללא הוספת תוכן. הוא שומר על הסינסתזיה בשורות 9-10.

"תאמים" / בנימין הרשב - 1984

א. יסודות צורניים

CORRESPONDANCES	תאמים	
סונטה	סונטה	1. מבנה השיר
abba cddc efe fgg	אבאב גדגד ההו וזו	2. חריזה
12 הברות - אלכסנדרין	12 הברות, הקסטר יאמבי	3. משקל
שורה 7: חזרה על המילה ; comme שורה 10: חזרה על המילה ; comme ; les שורה 8: חזרה על המילה שורה 13: חזרה על המילה le	שורה 7: חזרה על המילה ; כמו ; שורה 8: זה אל זה ;	4. חזרה מילולית
שורה 2: ; parfois, parole שורה 5: מצלול c, q ; שורה 6: מצלול, חזרה על הצליל é	שורה 1: מצלול מ' ; שורה 2: מצלול אים ; שורה 8: מצלול אים	5. חזרה צלילית

הרשב שומר על מבנה השיר. הוא יוצר תבנית חריזה קבועה, אך שונה מזו שבמקור. הוא שומר על מספר הברות קבוע בשורה ושוקל את השיר באותו המשקל בו משתמש מנור. הוא משחזר את המוזיקליות שבשיר ואינו מוסיף חזרות.

ב. יסודות תכניים

1. לשון וסגנון

שפתו של הרשב היא פשוטה ואין בה ביטויים מיוחדים או צורות פעל ייחודיות. התרגום צמוד למקור ואין תוספות או השמטות. הרשב משתמש בשתי מילים מן התלמוד והמדרש - סטו וממזג ובמילים תנ"כיות - מר ובאוש. מילה אחת בשירו שאובה מימי הביניים - חג. אין נסיון להעלות את רמת השפה או לשנות את המקור.

2. אמצעים פיגורטיביים

הרשב שומר על הדימויים והמטאפורות שבמקור ועל מיקומם בשיר, וכן על הסינסתזיה בשורות 9,10. הוא מוסיף 3 מטאפורות משלו: בשורה 5 (ההדגשות שלי): "כשבל הז ארוך טובע במרחק" וגם בשורה 6: "בתוך ממזג הדים אפל ותהומי", ובשורה 7: "רחב כמו הליל כמו האור החג".

"תאם" / ישראל זמורה - 1984

א. יסודות צורניים

CORRESPONDANCES	תאם	
סונטה	סונטה	1. מבנה השיר
abba cddc efe fgg	אבבא גדדג הוה וזז	2. חריזה
12 הברות - אלכסנדרין	אין מספר הברות קבוע או משקל סדיר	3. משקל
שורה 7: חזרה על המילה comme; שורה 10: חזרה על המילה comme; שורה 8: חזרה על המילה les; שורה 13: חזרה על המילה le	שורה 6: "ומתאחדים באחדות"; שורה 7: חזרה על המילה כמו;	4. חזרה מילולית
שורה 2: parfois, parole; שורה 5: מצלול c, q; שורה 6: מצלול, חזרה על הצליל é	שורה 1: מצלול ה'; שורה 2: מצלול מ', מילה עם מצלול בולט - עמעום; שורה 5: "מְמַשְׁכִּים שבמרחק"; שורה 8: מצלול אים; שורה 9: מילים עם מצלול בולט – רעננים, עוללים; שורה 11: מצלול אים; שורה 13: מצלול כ';	5. חזרה צלילית

זוסמן שומר על מבנה הסונטה ועל החרוזה שבמקור, אך אינו שוקל את השיר או משתמש במספר הברות קבוע בשורה. הוא משחזר את החזרות הצליליות והמילוליות שבמקור.

ב. יסודות תכניים

1. לשון וסגנון

זמורה נצמד למקור, משתמש לרוב בשפה רגילה, יומיומית ולא מוגבהת. אך הוא משתמש במילה תנ"כית – לבונה ובמילים מהתלמוד והמדרש – מושק, סטו ושרף.

2. אמצעים פיגורטיביים

זמורה שומר על הדימויים במקומם וגם על המטאפורות, אין אצלו שינויי משמעות או הוספות והשמטות. הוא משמר את הסינסתזיה בשורות 9-10.

"הענויות" / ראובן צור - 1984

א. יסודות צורניים

CORRESPONDANCES	הענויות	
סונטה	סונטה	1. מבנה השיר
abba cddc efe fgg	אבבא גדדג הוה וזז	2. חריזה
12 הברות - אלכסנדרין	אין מספר הברות קבוע או משקל סדיר.	3. משקל
שורה 7: חזרה על המילה comme; שורה 10: חזרה על המילה comme; שורה 8: חזרה על המילה les; שורה 13: חזרה על המילה le	אין חזרות מילוליות	4. חזרה מילולית
שורה 2: parfois, parole; שורה 5: מצלול c, q; שורה 6: מצלול, חזרה על הצליל é	שורה 2: מצלול ל'; שורה 7: חזרה על צליל דומה - "או כמו האור"; שורה 8: מצלול ת'; שורה 9: מצלול ח'; שורה 11: מצלול א'; שורה 14: מצלול ש'	5. חזרה צלילית

צור שומר על מבנה הסונטה ועל חריזה הקבועה, אך אינו שוקל את השיר.
הוא יוצר מוזיקליות בשירו על-ידי חזרות צליליות רבות.

ב. יסודות תכניים

1. לשון וסגנון

צור נאמן למקור, אינו מגביה את השפה ומשתמש במעט מילים מן המקורות, במילים התנ"כיות מר ולבונה והמילה נאדר, במילה אחת מן התלמוד והמדרש – מושק ובמילה לועזית - בנזואין. לא ניכר שהבחירה במילים אלו מעידה על רצון להעשיר את השפה או לשנות את המשלב המקורי.

2. אמצעים פיגורטיביים

צור שומר על כל הדימויים במקומם וכן על המטאפורות, אך מוסיף שתי מטאפורות:
בשורה 2 - "בלילי מלמול תמוה" במקום "מילים מבולבלות" ובשורה 6 - "בתהום האפלולי של סוד אחדות שחור" ואילו במקור: "Dans une ténébreuse et profonde unité' (בתוך אחדות שחורה ועמוקה). הוא שומר על הסינסתזיה בשורות 9, 10.

סיכום

בשיר זה ניכר כי המתרגמים נטו להיצמד למקור יותר מבשירים אחרים ושמרו על האופי המטאפורי הייחודי והאווירה הסמלית, ולכן שיחזרו את האמצעים הפיגורטיביים ונטו להוסיף להם עוד מטאפורות משלהם. הדבר נובע ככל הנראה מחשיבות השיר והיותו סמל לשירה סימבוליסטית באשר היא. ניתן לראות שהבחירה לפנות למקורות בתרגום שורה 13, המתארת את הניחוחות השונים, היתה משותפת לכל המתרגמים ולא ניתן לפרש זאת אוטומטית כהגבהת שפת המקור. אצל מתרגמים הנוטים להעלות את רמת השפה, ניתן לראות שימוש נרחב הרבה יותר במילים תנ"כיות, גם היכן שהדבר אינו מתבקש מבחינת התוכן המתורגם.

כמו בתרגומים האחרים, מנור שומר על המאפיינים הצורניים, מגביה את השפה ומוסיף ביטויים עבריים, המקנים לשיר אופי יותר "יהודי". מנור נמצא במיעוט יחסי מבחינת השמירה על מספר ההברות, דבר המאפיין אולי חלק מן המתרגמים היותר ותיקים, אך הוא כמעט היחיד שגם מקפיד לתרגם במשקל עברי התואם את מספר ההברות שבמקור. חלק מן המתרגמים מגביהים מעט את השפה, אבל אלו בדרך כלל המתרגמים הותיקים יותר, שעושים זאת מתוך היענות לנורמות שהיו מקובלות בזמנם, מה שאינו מאפיין את המתרגמים הקרובים יותר לתקופתו של מנור. כמו כן ביחס לאחרים בולט השימוש בפעלים ייחודיים ובמילים שאינן יומיומיות שדורשות מן הקורא הממוצע חיפוש במילון, לשם הבנת המשמעות.

בפרק 6 אנתח, על בסיס ההשוואה בין המקור לתרגום וההשוואה לתרגומים אחרים, את המודל של דורי מנור לתרגום שירה.

5. יצירתו המקורית של דורי מנור

מנור תרגם כמעט את כל יצירתו הפואטית של בודלר (בימים אלה הוא עוסק גם בתרגום שתי יצירות אוטוביוגרפיות שלו) ובחר בו כמעין דמות אב ספרותית. במאמר "עם תרגום התכנסות או: הנשיקה מבעד לתכריך" שכתב מנור לכתב העת אב, הוא מתאר את תגובתו הדמיונית של בודלר לתרגום שירו:

היה זה בשעה ששקדתי על הרקת ה"התכנסות" שלו ללשון הקודש, כאשר בא אלי בודלר. קומתו, שממילא היתה שחוחה מנטל מאה שנות העפר, השתוחחה עוד בראותו את תרגומי. במר נפשי ביקשתי לכסות מפניו את הדף, אך הוא רכן לעברי והביט בעיני תוכחה. אז בחן את מבטי, ושוב בחן, ולבסוף פצה את פיו [...] (מנור, 1994, עמ' 43).

בודלר מבקר את התרגום של מנור מכמה בחינות ובהמשך מוצא מנור תשובה ראויה להשיב למשורר הזועם:

"... זה הזמן לצזורות חדשות! זה הזמן לחירוף-הנפש בפרוזודיה!!!"
והנה, לנגד עיני הנדהמות התחולל הנס: מיד משכיליתי את דברי-החזון האלה נתרככו פניו של בודלר. אט אט פסע לעברי, ועוד אני בוחה כה וכה, השתחוה המשורר אפיים ארצה. ביקשתי לאחוז בשולי תכריכו, חפצתי לשמוע דברים של חסד מפיו, אך הוא החל מכרכר סביבי באכסטזה, ובקול גדול קרא: "חירוף הנפש בפרוזודיה?", "צזורות חדשות!!"; רק כעבור רגעים ארוכים חדל, והדממה שבה לשלוט בחדר.
משנתארכה השתיקה, הבנתי שהוא מצפה שאומר דבר מה. בחרדת-קודש שאלתי: "האם יורשה לי לקרוא לך... 'שארל'?"
המשורר לא הוסיף דבר. בסערת נפשו שב ורכן מעלי, ולפתע כרך, בהנף אחד של זרועותיו, פיסה של תכריך סביב לצווארי. אז קרב אלי עוד, ונשק נשיקה אחת על לחיי. נשיקה מבעד לתכריך.
להרף עין מתוק אחד עצמתי את עיני. כששבתי ופקחתי אותן, רק שובל של תכריך ארוך היה סרוח, במקום שבו נגלה לי המשורר.
"כשבב של תכריך ארך, לפאת מזרח", לחשתי, מוקסם מיופיין של המלים. כעת ידעתי כי כך, רק כך, אפשר לי לתרגם את בודלר. (מנור, 1994, עמ' 44)

בתיאור התגלות זו טמון הקשר הייחודי של מנור עם המשורר. לא רק שהמשורר בוחן את תרגומו, אלא שהוא נסער מגישתו של מנור לשירה, והתאחדות הרעיונות והתפיסות ביניהם סופה בנשיקה מבעד לתכריך (וריאציה אירונית על הקלישאה "הנשיקה מבעד למטפחת" המתארת תרגומים), מעבר למאה שנות מודרנה. מנור פרסם שני קבצי שירה מקוריים שמאגדים בתוכם גם שירים מקוריים וגם שירים מתורגמים: מעט משנת 2000 תבטיח משנת 2005. ברצוני לבחון כעת את היחסים בין שירת מנור למודל השירי הבודלרי. האם מנור כותב ברוח תרגומיו? האם הוא שומר על היסודות השונים של המודל השירי הבודלרי? האם וכיצד עיצבו יסודות

אלו את כתיבתו המקורית? כמו כן אבחן אם העקרונות שבהם דן מנור בבמות השונות
אכן באים לידי ביטוי ביצירתו המקורית.

* כל השירים המצוטטים להלן, נמצאים בשלמותם בנספחים בסעיף 8.2

מעוט - ספר שיריו הראשון של מנור (2000)

הקובץ מכיל 52 שירים מקוריים ו-19 שירים מתורגמים, שאינם מחולקים לשערים.

א. יסודות צורניים

1. **מבנה** - ביצירת מנור בולט ריבוי סונטות. בדומה לבודלר משתמש מנור בצורת הסונטה, אך משבש את החריזה הקלאסית שלה, משחק עם המשקלים ועם מספר ההברות וכמו כן יוצק תכנים מהפכניים וחריגים לתבניות השמרניות. מתוך 52 שירי המקור, כתב מנור 7 סונטות.

2. **חריזה** - רוב השירים חרוזים בתבנית קבועה ומסודרת החוזרת על עצמה (רק 9 שירים אינם חרוזים כלל) ובחלק קטן של השירים החריזה אינה סדורה לחלוטין.

3. **משקל** - מבחינת המשקל, רק 18 שירים לא שקולים כלל, ומבין אלו השקולים, בחלקם אין תבנית הדוקה של משקל שחוזר בכל השיר, אלא משחק בין משקל של שתי רגליים ושלוש רגליים שחוזר על עצמו, או שורה במשקל מסוים ושורה במשקל אחר, לסירוגין.

4. **חזרות** - בשירי מנור יש דגש על המוזיקליות. מעבר לשימוש בחרוזים ובמשקל, יש שימוש בחזרות מילוליות, בפזמון חוזר, או במבנה קבוע של חזרות. מנור יוצר חזרות צליליות – מצלולים, בשילוב צמדי מילים, בדרך-כלל באותה השורה: "כשחר על שְׁכוּי"

"fin du siècle"), "שחר חרֶסֶת" ("כבד ממים"), "פֶרֶכֶת ורֶךְ" ("כבד ממים"),
"תאפירי ותפֶעִי" ("שיר ערשי"), "ארשת שעטו. מעל ערשם כורע" ("יתומים"), "צדקת
עֶרְלָה ורע לה" ("זה"), "בִּתְנֹךְ מֵתֵאבֵךְ" ("בתוך מתאבך"), "זֶרְנִיכִי רוחו" ("בתוך
מתאבך"). המצלול יכול להתפרש על שורה ויותר :

מחול חלצים, מחול שכחה
מחול נְכֹלִים וכלולות ("חצות הבשר").

ב. יסודות תכניים

1. לשון וסגנון - השירים ככלל כתובים בלשון פשוטה למדי ויומיומית. בתוכה שזורות
מילים נדירות וצורות פעלים חריגות, כמו בתרגומיו, אך במידה פחותה בהרבה, כפי
שניתן לראות בדוגמאות הבאות :

"רצוע במוסרות ורידיו" ("תחרה"), "שולה אותי בעות" ("מיעוט יתום"), "וזרועותי
נוהות" ("מיעוט יתום"), אטול של מְגֵלָה" ("משענת"), "קסרקטיך" ("אלכימיה"),
"עתיד מְטֵלִי" ("כבד ממים"), "יחידותך תשֶׁגֶה" ("זה").

2. אמצעים פיגורטיביים - בשירי מנור יש עושר פיגורטיבי ושימוש רב במטאפורות
ודימויים, כפי שמקובל במודל השיר הסימבוליסטי. יש בהם שילוב של מראות וריחות
בסינסתזיה וביטויים עמומים, שבהם אין הפרדה ברורה בין מציאות לדמיון.
העומס הפיגורטיבי והעמימות באים לידי ביטוי בשיר "פסיחה" :

המות, עברו הרך
של האישון, וכמו שרך
עולה הפחד בגרון---

וכבר נובל, ושב לשחות
בשמורתיו המתהפכות
של האדם האחרון---

מטאפורות - שירת מנור רווית מטאפורות. הוא משתמש במטאפורות קצרות כמו "זרע
אחרית" ("מיעוט יתום"), "סעד הזמנים" ("fin du siècle"), "חוני מעגל האישונים"
("צמאונו של נרקיס") או במטאפורות ארוכות ומורכבות יותר שיוצרות תמונות
ייחודיות : "חושיו הם תחרה, בצקת חשמלית" ("תחרה"), "הערב חוגר ערבה בוכיה"

(”חצות הבשר”), ”אנחנו נשאי שירה: אות קין חיובי” (”fin du siècle”) ואף

מתמשכות לאורך בית שלם:

באר האישונים העמקה
שמורת האלוהות שבעינים -
פקעי מגלגליו כמזרקה! -
אחת לי אם אחד אני או שנים. (”צמאוונו של נרקיס”)

דימויים - מנור משתמש רבות גם בדימויים, למשל: ”העולם מִנְקֵב ככברה” (”אינני מלא”), ”וכמו שרך עולה הפחד בגרון” (”פסיחה”). בחלק מהמקרים דימויו ייחודיים ומפתיעים ויוצרים תחושת עמימות:

אביט בו ואגמא ואגמא
כנער הכורע על בשרו (”צמאוונו של נרקיס”)

ילדות רעה עומדת בפיהם כריח.
הם מעלעים אותה כמעלי גרה (”יתומים”)

תופחים בנהר ככוייה
ככנף עטלף באור (”חצות הבשר”)

3. אלוזיות ואינטרטקסטואליות - שירים רבים מתחילים בציטוט של משוררים שונים שמנור מקבל מהם השראה, או ממשיך רעיון שנמצא בשיר המצוטט. בנוסף ישנן אלוזיות בנושאים שונים:

נושאים מיתולוגיים - השיר ”צמאוונו של נרקיס” מתייחס למיתוס הנרקיס בכותרתו. גם בשיר ”כבד ממים” יש התייחסות לנרקיס וגם בכותרת השיר ”נרקיס (בגדה השמאלית)”.

ב”שיר ערש” יש התייחסות למיתוס הזאבה שהניקה את רומוס ורומולוס, ופנייה של מנור לאמו כאחד מבני הזאבה הפונה לאמו.

אלוזיות למקורות - כמו בתרגומיו, מכניס מנור מילים מן המקורות לשיריו, לרבות מילים ארמיות מהתלמוד והמדרשים, בין אם באוצר המילים שאינו אלוזיה לדבר ספציפי, למשל ”אינסופי מִלְגוֹ וסופי מִלְבָּר” (”משענת”), או באלוזיות של ממש: אלוזיה לשנים עשר השבטים:

מִרְסוֹת מִבְּטִים הַפּוֹקְעוֹת בְּצוּחָה

מקרב עינים קלות

לוי לשמעון, ראובן ללוי
לגד ולדן-יששכר ("חצות הבשר")

אלוזה לשלושת האבות אברהם, יצחק ויעקב:

אני שנאסף
משלושת האבות
שלשה אבות טמאה
עמיד הווה עבר ("אבות")

ואינטרסקסטואליות, למשל בהתייחסות לתפילת "מודה אני":

אני שלנצח עומד בפריחה
אני הגודע עצי משפחה
אני הצמא לטפה הסרוחה---

מודה לפניך, אדון. ("שיר המעלות")

בשיר "צמאנו של נרקיס" משלב מנור אלוזה לדמויות מהתנ"ך ומהאגדה: איוב וחוני
המעגל.

4. נושאים החוזרים ביצירה - ביצירתו של מנור מופיעים רכיבי תוכן מן המודל
הבודלרי: דמות המשורר המקולל, נושא העיר וחוויות האדם שחי בה ונושאים כמו
המוות, הזמן והשעמום, שבולטים בשירי פרחי הרע, שנותחו לעיל. דמות האהוב של
מנור מזכירה במידת-מה את האהובה הנשית של בודלר, המאופיינת בניגודיות. שירים
אחדים מזכירים את שירי בודלר באווירה שלהם ובתיאורים של דם, ריקבון וחוויות
"נמוכות" וארציות. יש בהם תיאורים של נוזלי הגוף והפרשותיו ותיאור של האדם
כמקולל, כרקוב וכבעל תכונות לא מוסריות. מנור אינו משחזר בדרך כלל את היסודות
התוכניים הבודלריים כמות שהם, אלא מעדכן אותם ו"מטעין" אותם בחומרים
שמטרידים אותו, כמו היותו חלק ממיעוט, ההומוסקסואליות וההתבגרות המינית
הנקשרים למוות, לריקבון ולהיעדר פוריות והמשכיות.

נושא המיעוט, הריקבון והקללה - היחס לעצמו כאל מיעוט מבחינת מיניותו מתקשר
בשירים רבים להיותו מיעוט גם כמשורר, ויש חיבור בין תחושת ריקבון וחוסר פוריות
מבחינה מינית להיותו משורר. מנור קושר את מאפייני המשורר המקולל כמיעוט לא
מובן להיותו מיעוט גם כהומוסקסואל:

ועל כרחי דוחק בי להרחיק ראות :
באמצע הפרות יש זרע אחרית.
מאז אותו היום כרותה בינינו ברית,
ביני לבין זרעי, מאז אני מעוט. ("מיעוט (יתום)")

הוא גם משלב תאור של מיניות מקוללת ושל אדם שמקלקל משפחות :

אני שלנצח עומד בפריחה
אני הגודע עצי משפחה
אני הצמא לטפה הסרוחה---

מודה לפניך, אדון. ("שיר המעלות")

בשירים מופיעים תיאורים אפלים של מציאות לא ברורה ומפחידה והצגת הפו הדוחה
שבאנושי :

קוים וקמורים של נער מתפלל
בכל שתף לרגע, כל שתף לדם.
רצוע במסרות ורידיו, הוא מתבולל
במים העומדים של גזע האדם. ("יתחרה")

כמו גם תיאורים גופניים מגעילים ו"נמוכים" של האדם :

האדם רבו מים, רולנדו, ומה
שמקיף את המים כעין הינומה
לבנה הוא אטול של מגלה ושל שפיך
הבוצע את קצף הים ומתיך
את חצות הילדות בחצות הבשר
ורוצע את קצה הילדות באפסר. ("משענת")

נושא הזמן והמוות - מנור עוסק רבות בזמן שחולף ובהתקרבות האדם למוות אט אט :

גלגל שיני הזמן
לא עוד סבב אקראי

כל שן הוציאה זרע
כל צלע נצורה
הייתה בסל נדרי
המוות העראי ("חזיון")

אם הזמן הוא סמובר
אז מהו עברנו? לח, ריחני
שמהביל בין סוף הנפש לתחילת
הגוף, ומתרפט כמו חסה בסלט. ("ריץ")

הוא מקדיש לנושא זה גם שירים שלמים, כך בשיר הבא :

ענף ענף
פורש כנף
ושוב שוקע
עם ארגמן
אשכול הזמן המתפקע.

לרגע קל

שווי משקל אחוז בכרם
וכבר מקרב
למערב
כדור הטרם.

בבת אחת
הדם נסחט
מהקנוקנת
והחמה
מאדימה
ומתרוקנת. ("שיר במקום יין")

ובחלק ניכר מהשיר הבא :

1

א' : גלד הזמן הוא המות
וגלד המות? (שתיקה).
אדם מערסל כל ימיו את
דמיו בין רקה לרקה.
ב' : ואין נחמה בעפר.
א' : ואין תקנה באויר.
ב' : הסדר איננו מופר.
סוף הצבעים להחזיר.
א' : אדם מקלף כל ימיו את
הגלד הלא מתכלה.
אדם מקלף --- ב : והמות?
א' : המות איננו מלא. ("פרוטוקול של שיחה עם רועי")

ב"שיר ערש" קיימת התייחסות למוות ולגורל האדם במילים שמזכירות תיאורים של
בודלר :

תולע החלציים הרוקס את תכריכי
רבץ בנשמתך ובקרביך, זאבה.

נושא השעמום - מנור עוסק בנושא בודלרי זה ומציג את השעמום כאויב האדם :

בשלולית הסתו, כמו בראי עמום,
רועד מבע פניהם. ענן עובר פרוע
ארשת שעטו. מעל ערשם כורע
כערפל נפול ערפד השעמום... ("יתומים")

ייאוש האדם - השיר "ארבע המיתות" מזכיר את שירו של בודלר "אל הקורא" על
התכונות השולטות באדם ועל ייאושו וחוסר יכולתו להתמודד :

חרטה. מוסר כליות.
נחם. נקיפות מצפון.
לא יכול יותר לחיות? תקפוץ מהספון

נושא האהוב - בנושא זה מבטא מנור ניגודיות, כמו אצל בודלר. בשיר "ל"ו הברות על Armand", האהוב הוא יפה ומיוחד כמו פיה, אך גם שגיוני, ומתואר באופן אנושי ו"נמוך". מדובר בשילוב ניגודים של חוויות גבוהות ונמוכות, והתייחסות לדמות האהוב כדמות דו-פנית, יפה וטהורה מצד אחד, שמטילה מימיה בכיור, מצד שני.

יפה ושגיוני,
פיה בשר ודם,
השתנת בכיור

בשיר "**בשרים**" מופיעה דמות המחזר כדמות המוות. האהוב דופק על הדלת ורוצה לקרב את סופו של המשורר, באופן שמזכיר את הסכנה הגלומה באהבה החושנית שמתאר בודלר.

ההתייחסות לבודלר והקשר אליו באים לביטוי בעוד כמה אופנים. ישנם שירים שמזכירים באווירתם שירים ספציפיים של בודלר. בשיר "חצות הבשר" ישנה אוריה דומה לזו שנוצרת בשיר של בודלר "La fontaine de sang" ("מבוע הדם" בתרגום מנור) שבו זורם דם ברחובות כמו נהר.

ישנם בתים של מנור שמזכירים באווירתם את שירי בודלר, כמו הבית שלהלן מתוך השיר "איננו מלא":

ובין ערביים נגר העולם
(כלב השב על קיאו) אל הים,
ורוח קרה מושיטה צוארה,
...לאמר "בראשית ברא!"

ישנן אלוזיות לתקופת פעילותו של בודלר, המאה ה-19 בצרפת, כך בשיר "Fin du siècle" - מונח שמתאר תחושת דכדוך של סיום תקופה ודקדנטיות, ששררה בסוף המאה ה-19. מנור מבצע התאמה של נושא זה לתקופתו - כתיאור של תקופת נגיף האיידס. השיר מזכיר את בודלר בבחירת צורה סגורה ושמרנית כמו הסונטה ומילויה בתוכן חתרני. במקום לעסוק בתקופת הדכדוך של סוף המאה ה-19 שעליה מרמזת בכותרת, מתאר מנור תופעה מודרנית של התפשטות האיידס. הקישור בין תופעת נשאות האיידס לנשאות שירה הוא מהפכני מבחינה תכנית:

אנחנו נשאי שירה : את קין חיובי
חקוק על לשוננו (האלמות היא היעד).

עכשיו הוא זמן שירה גדולה. עכשיו הוא זמן נגיף

הקישור בין שני הנושאים מחבר בין שני אופני הקיום של מנור כמיעוט. יש
כאן גם קישור למעין דמות של משורר מקולל, שעצם היותו יוצר מקבילה לנשאות של
מחלה איזומה.

מנור אף מזכיר ישירות את בודלר בכותרת שירו "קשרי דם (בעקבות בודלר)".
בשיר המובא להלן הוא מציג באופן מעניין את קשריו עם בודלר. בחלק 1 השיר עוסק
באני (מנור) וחלק 2 עוסק באתה (בודלר). מנור מציג את כל קיומו ותכליתו כתלויים
בבודלר ובהשראתו :

1

אני החתול ואני העכבר.
אני האדוה ואני המשבר.
אני הצדיק ואני
שור הבר.

אני בור המים. אני הנצבר.
אני הנוה. אני המדבר.
אני הצמא ואני הנשבר.

אני עץ המחט. אני הענבר
אני העפר. אני הנקבר
אני ההרה ואני
העבר.

2

אתה החתול ואני העכבר.
אתה האדוה ואני המשבר.
אתה הצדיק ואני
שור הבר.

אתה בור המים. אני הנצבר.
אתה הנוה. אני המדבר.
אתה הצמא ואני
הנשבר.

אתה עץ המחט. אני הענבר
אתה העפר. אני הנקבר
אתה ההרה ואני
העבר.

א. יסודות צורניים

1. מבנה הקובץ - בספרו האחרון *בריטון*, שיצא ב-2005, פרסם מנור שירים מקוריים ושירים מתורגמים. בקובץ זה, לעומת *מעוט*, מצהיר מנור בשער שזהו ספר שירים ותרגומי שירה (ראה שער הקובץ בנספחים). בקובץ 28 שירים ו-26 תרגומים. חלק השירה המקורית מחולק לשערים:

ארבעה שירי תל אביב: סונטה ושלושה שירים אחרים, כולם עם משקל קבוע.

חדש בבית ואן גוך: סדרה של 9 שירים בני 12 שורות, חריזה מסורגת, שורות של 11-10 הברות בווריאציות שונות ומשקל של הקסמטר יאמבי (עם השפלה עודפת בשורות בנות 11 הברות).

שלושים: 9 שירים, מתוכם 2 סונטות, חלק מהשירים פחות סדורים.

שלושה שירי אהבה: 3 סונטות עם חריזה זהה בטרצט וחריזה משתנה בשני הבתים הראשונים.

שני שירים על מגלן: 2 סונטות.

חורף באנדלוסיה: 2 שירים ללא מבנה ומשקל קבועים.

לנוכח הים האיגאי: שיר אחד ארוך, ללא משקל, עם חריזה מסורגת.

השירים בכל שער ניתנים לאפיון משותף ומהווים חטיבה אחת, אם מבחינת התוכן ואם מבחינת הצורה.

מבנה השירים - מתוך 28 שירים יש 7 סונטות. כל השירים תרוזים והשירים השקולים, כמעט כולם במשקל זוגי יאמבי, רבים מהם הקסמטר יאמבי.

2. חריזה - בחלק קטן מהשירים החריזה לא סדירה ובשאר רוב החריזה היא חריזה מסורגת.

3. משקל – בקובץ כולו, חמישה שירים בלבד אינם שקולים (מתוכם שלושה שירים עם משקל שבור ולא מסודר). בחלק מהשירים (בעיקר בסונטות) יש משחק במספר ההברות בין השורות, 11-12 הברות עם השפלה עודפת במשקל זוגי, אך בכל השורות כמעט יש שימוש באותו משקל זוגי-יאמבי בווריאציות שונות.

4. חזרות ומצלול - מנור יוצר מוזיקליות בשיריו, בין אם על ידי חזרות מילוליות, על-ידי פזמון חוזר כמו בשיר "בריטון" או חזרה על שורה מסויימת בתחילת כל בית כמו בשיר "בלימה". בדרך כלל הוא יוצר חזרות צליליות רק במקומות מסויימים בשורה, אך לא לאורך בתים שלמים: "מורשת מקודשת" ("בריטון"), "שקט מקיש" ("בלימה"), "אבחת חמניות", "כשך השקט" ("שלושים").

ב. יסודות תכניים

1. לשון וסגנון - אמנם בכמה דוגמאות ניתן לראות שימוש במילים ייחודיות ובתחדישים (ההדגשות שלי): "אפיל הוא פרי השקט שנקטף" ("בריטון"), "מבטה לא-פאני" ("פגישה עם סוצקעווער"), "אמו המתבוננת בו טמומה" ("נרקיס"), אך לא ניתן להגיד באופן גורף כי השפה מאוד גבוהה. ניכר רצון להעשיר את השפה בתיאורים ייחודיים וליצור מציאות שירית עמומה בעזרת משפטים סבוכים ומורכבים.

2. אמצעים פיגורטיביים - בשירי קובץ זה ניכר עושר פיגורטיבי רב ובחלק מהשירים נעשה ניסיון ליצור באמצעות הפיגורות עמימות ותחושה של מצב ביניים בין מציאות לחלום. הדבר ניכר בריבוי דימויים ומטאפורות, היוצרים תמונות ייחודיות.

מטאפורות - המטאפורות מורכבות ולעתים הופכות להיות מרכז המשמעות של השיר: "בין חמוקי הקיץ לעֶרְנַת הסתו" ("שרב ראשון"), "מפל פנפים סוסי וסגל" ("מסיק") וכן:

סְפְרִיט יונת הנפש
משכשכת את לְבָה ("פגישה עם סוצקעווער")

על סרעפתו מוטל, כפצע מציץ
גוזל אדם-חזה ודל כנפים. ("התבגרות נוספת")

על גחוני מונחת חרב
המסד והטפחות ("בריטון")

לעתים נוצרות תמונות מורכבות במיוחד :

כי רק אתמול רעינו באגם שבטרקאי
דגים מעופפים, וצוענים שחורים כזפת
בבדלח נחשו את החשוד בחשקי ("פגישה עם סוצקעווער")

כשהכלור יחדר
לקפל בין הנפש לבשר ("בריטון")

דימויים - דימויו של מנור אף הם יוצרים אוירה ייחודית, שמזכירה חלום :

"נפשו כמו שן חלב היתה נופלת" ("התבגרות נוספת"), "פקעתי כאפון על צמר גפן לח"

("תשליך"), "על אצבעות הזית האבק נבט כמשי" ("שרב ראשון") וראו גם :

כמו כדור נותב,
הבקיע מבטי אל אמצע כל דבר ("תשליך")

עומס פיגורטיבי – בחלק מהשירים יוצר מנור עומס פיגורטיבי בולט בבתים שלמים.

כך בשיר "שלושים", שיר מאוד עמוס וסימבולי ועמוס מבחינה פיגורטיבית :

אני יוצא ללפת אבחת
חמניות מן החמה.
ללפות בעין עירמה
את נוף הנצח הנשחת.

השיר "מסיק" הוא שיר סימבוליסטי מבחינת בשילוב החוויות, הצבעים והחושים. זהו

שיר עמוס המתאר ספק חלום, ספק מציאות :

משק. צפורים של קרח
גולשות מן ההר במפל
כנפים סוסי וסגל שהעין
שותה באישון מושפל.

3. אלוזיות ואינטרטקסטואליות

אלוזיות למקורות - מנור מכניס נופך יהודי לשיריו, על-ידי שימוש בביטויים

יהודיים ובמשפטים שנשמעים כמו ציטוטים מן המקורות, אך בדרך כלל אינם ממש

ציטוט אלא שילוב מילים יחידות מהמקורות במשפטים חדשים משלו. בשיר "המשורר

מונה את איבריו של האהוב" יש אלוזיה לספירה של מצוות ה"עשה", רמ"ח מצוות,

ומצוות "לא תעשה", שס"ה מצוות :

אך הערב איבריך הם רמ"ט

ולא חסר דבר בהם...

"ובין שס"ה גידייך הצורחים"

מנור עושה שימוש ביסודות אינטרטקסטואליים המכוונים אל המקורות, כך בשיר "פגישה עם סוצקעווער" יש התייחסות לפסוק מהתנ"ך, דברים כ"ה 17: "זכור את אשר עשה לך עמלק בדרך בצאתכם ממצרים":

- היכן נולדת סוצקעווער? - בשיר הבא. זכור את אשר עשה לך הזמן, וכתב. עכשיו תורך.

מנור משלב את התכנים שלו באזכורי המקורות ומשווה כאן בעצם בין אזכריות הזמן לאזכריותו של עמלק. גם בשיר "אסיף" יש אזכור לטקסט ההגדה של פסח: "ראו אותי: אני ולא שרף".

בדוגמאות אחרות יש שימוש במילים שנלקחו מן המקורות, אך ללא אלוזיה ספציפית או התייחסות לטקסט מסוים: שימוש במילה עכו"ם, ראשי תיבות של "עובד כוכבים ומזלות", הכינוי לגוי שנמצא, למשל, בספרי הלכות וביאורים שונים:

בסוף אותו מסע המלך העכו"ם
הותיר את מגלן לנוד לכל אושה.
בסוף אותו מסע הרוח הנקום
הדיר אותו לנצח מן היבשה. ("סוף המסע")

ושימוש בביטויים ארמיים: "נובע מלבר", "שוקע מלגור" ("המשורר רוצה לכתב את אישוניו של האהוב").

אלוזיות נוצריות - ישנן אלוזיות מעטות בקובץ למושגים מהנצרות:

ירח נוצרי מעמיד סימנים
ירח צלוב על צלקת הרוח ("מכתש")

וכן אלוזיה לקדושה נוצרית, הקדושה אאוליה, בשיר "המרטיר של אאוליה הקדושה".
מנור מתייחס לקדושה באופן מאוד בוטה, דן במיניוטה ומתרחק מהמיתוס הכרוך בה בנצרות.

אלוזיות למיתולוגיה

עמדנו בטירה של טרסקון

אתה גרגוֹלָה ואני כִּימָרָה ("הנשיקה")

השיר "נרקיס" עוסק במיתוס הנרקיס. בשיר "המשורר רוצה לכתוב את אישוניו של האהוב" יש התייחסות נוספת למיתוס נרקיס. (למיתוס זה התייחס מנור גם במענט).

אלויות אחרות - בשיר בריטון המספר על חוויות ילדותו, מתייחס מנור לשיר עברי ידוע. הוא מסיים את שירו בציטוט מתוך שיר הילדים של לאה גולדברג "פזמון ליקינטון":

[...] ואני דואה לי מעלה
וצופה משמי מיכה

בפרחים אשר הנצו
בפרחי היקינטון---
ויודע שהקץ הוא
לעמוד בבריטון.

4. נושאים החוזרים ביצירה - ניכרת השפעה של היסודות התוכניים הבודלריים, בעיקר בנושא הזמן, העיר ובדידות האדם.

העיר - ישנה התייחסות לערים שונות בכותרות השירים, ובעיקר לעיר תל-אביב, שבה מתרחשים כל זיכרונות הילדות של המשורר. מנור מתאר בשירו את מה שהעיר מציעה לאדם, אך מדגיש את בדידותו בתוכה. מנור מקדיש את השער הראשון בספרו לתל-אביב ושירי חלק זה מתארים חוויות ילדות שלו הקשורות בעיקר בחוף הים. בשיר הראשון "שרב ראשון" – יוצר מנור אווירה מאוד מקומית, המשלבת תיאור מזג אוויר שרבי ובילוי בחוף ים תל-אביב.

בשער "חודש בבית ון-גוך" יש התייחסות לעיר ארל: בשיר "רטט" מופיע תיאור של התרחשות עירונית ברחוב בארל, ואפיון המשורר כדמות היחידה שיכולה להעביר את ההתרחשות הזו:

ואיש עוד לא הצליח לאחז
בארל כמו היחיד שיצטט את
הסיני שזיף את ברליוז

בשיר "בלימה" עוסק מנור בנפש המחפשת לה מנוח בעיר:

יצאתי עם ערב לעיר (לעת ערב
העיר חגורה באבנט אפשרות,
החושך רוטט בבשר ובקרב
הדיו כמיתר פרוט) ---

ומתאר את ההתרחשויות הליליות בעיר שקשה למצוא בה מנוחה:

יצאתי עם ערב לעיר, ובלי נחת
שרכתי רגליים, מאיץ חלקיקים
מבר לביבר, מביבר אל קרחת
יער שאין בו מקום להקים

את מה שהנפש בקשה להשמיע
הערב: סימפוניה לתף וכלימה.
יש פחד כבוש בי עד להתמיה,
יש הלם תלוי על בלימה.

צריך לצבט
את בשר העיר כדי להאמין
שזה כל מה שיש לה להציע ("cruising")

הזמן - נושא הזמן בא לביטוי באופן דומה לגילומו בקובץ מעוט. הזמן החולף מציין
התבגרות, בעיקר מן הפן המיני, והפיכה לגבר, המדומה לתהליך של ריקבון והתקרבות
למוות. השיר "אסיף" מתאר ערב שיורד בצבע אדום ומדמה את אורו של הירח
לגרדום. השיר מזכיר את שיריו של בודלר הן באווירתו והן בהתייחסות לזמן ולנצח:
האדם צופה בערב היורד ורואה את הסוף ואת חלוף הזמן ומתאר את חייו המתאספים
מולו. שיר זה מזכיר בייחוד את השיר "Recueillement", שנותח בפרק הקודם:

הערב התאסף כמו סנגריה,
סמיך ומונוטוני ואדם.
באמפיתאטרון ביום הריע
לשור המשתרע, וגרדום
אורו של הירח לא ערף
לא ראש ולא צואר ולא ורדים.
ראו אותי: אני ולא שרף
יושב פה מול הנצח ומקדים
לושט המרחב את קנה הזמן,
ופחד הבליעה אינו מפריע
לשקט להגיר לי את יומן
חייו המתאספים כמו סנגריה.

בשיר "הנשיקה" יוצר מנור האנשה של הזמן כדמות המתבוננת בסצינת

הנשיקה של האוהבים:

לולא קרמו צורה והתחיו
ורידו, לא היה הזמן חושק את
שפתיו ומתבונן בלב גועש
בזוג המסתולל בו ודרקון
האבן לא היה יורק את אש
קרביו על הטירה של טרסקון. ("הנשיקה")

נושא המוות וההתבגרות - בשיר "התבגרות נוספת" יש התייחסות להתבגרות נפשית ומינית. מתוארת דמותו של סבסטיאן שהפך מילד לגבר, תיאור תהליך נתפס כמוות אמיתי או סימבולי. הזמן שחולף הוא נושא אופייני לבודלר, אך כאן המוות מסמל התבגרות נפשית ובעיקר מינית שהורגת את הילד התמים שהיה.

מצב האדם ובדידותו - בשיר "פרימה" מתייחס מנור לאדם שמחפש בטבע משהו מרגיע, אולי מנחם, אך אינו מוצא. השיר דן בבדידות האדם ובכך שגם אם יעזוב ולא ישאר באותו מקום עדיין יותר לבדו עם בדידותו:

אדם נוסע בנפשו לוילנה או מדריד,
צפונה מהזמן ומערבה מעצמו,
אדם בונה גונדולות ומפליג מוריד לוריד,
ואין דבר בטבע שיוכל להרדימו.

בפרק הבא יוצג סיכום של המודל השירי המנורי בתרגומיו וביצירתו המקורית.

6. דיון ומסקנות: המודל השירי המנורי בתרגום וביצירה

מקורית והמאבק לקידומו

6.1 תרגום פרחי הרע

מאפייני תרגומו של מנור

א. אופן התרגום

- **שמירה על המאפיינים הצורניים** - בכל תרגומו שומר מנור על כל המאפיינים הצורניים של השיר: מבנה השורות, מבנה הבתים, החריזה, מספר ההברות ומשקל קבוע התואם את המקור מבחינת מספר ההברות (מנור בחר במשקל הקסמטר יאמבי - שש יחידות יאמב בשורה. בכל יאמב יש הטעמה ואחריה השפלה) בהשוואה לתרגומים האחרים לאותם השירים עולה בבירור, כי כל המתרגמים שומרים תמיד על מספר השורות והמבנה של השיר, ורובם גם שומרים על מבנה חריזה, אך הוא לא תמיד זהה למבנה הצרפתי המקורי. רק מעטים שומרים על מספר ההברות הקבוע ושוקלים את השירים. כמעט כולם שומרים על החזרות הצליליות והמילוליות, ומנור אף מעשיר את הטקסט בחזרות נוספות. ניכר כי מנור הוא הקפדן ביותר מבין המתרגמים בשמירה על מאפיינים צורניים.

- **שמירה על אמצעים פיגורטיביים והוספת אמצעים נוספים** - מנור מקפיד לתרגם את כל האמצעים הפיגורטיביים בשיר ולהשאירם במיקומם המדויק במקור. בנוסף הוא נוטה להעשיר את המקור מבחינה זו ומוסיף אמצעים פיגורטיביים שאינם קיימים בו, בעיקר דימויים ומטאפורות, ויוצר מבנים של תקבולת, המאפיינים את העברית התנ"כית, שאינם במקור.

• **שימוש בשפה גבוהה:**

- א. **הגבהה ביחס לשפת המקור** - בכל התרגומים ניכרת נטייה מובהקת להגביה את לשון המקור. שירי בודלר כתובים בלשון פיוטית וספרותית, אך היא שפה יומיומית ומובנת (פרט לקשיים הנובעים מהתפתחות השפה הצרפתית, שעברה שינויים רבים מאז המאה ה-19), בעוד שכדוברת עברית כשפת אם נדרשתי פעמים רבות למילון לשם הבנת תרגומו של מנור.

ב. שפה עשירה וייחודית - מנור עושה שימוש במילים נדירות בעברית ובהטיה נדירה של פעלים.

ג. מילים וצירופי מילים מן המקורות - מנור משתמש באוצר מילים מן המקורות, מהתנ"ך ומהתלמוד. כפי שראינו, הוא בוחר לעיתים במילים וצירופי מילים מן המקורות גם לתרגום מונחים נוצריים או הקשרים מיתולוגיים ועל ידי כך מעמעם את הפן הנוצרי של השירים ומשנה את אוירתם.

- **הנהרה באמצעות הערות -** מנור מקפיד להפנות את הקורא להערות במקרים של תכנים שנעלמו עקב התרגום, בתרגום ביטויים חשובים בשירת בודלר, כשאלוזיות מן המקור עלולות להיות בלתי מובנות לקורא או במקומות אחרים שעלולה להיווצר בהם אי-הבנה.

ההקפדה על יסודות צורניים ואחרים, כפי שפורט, באה לעתים קרובות על חשבון התוכן השירי המקורי, בין אם מדובר בהזזת התוכן בין השורות ושינוי סדר המשפטים, בתוספות לשם שמירה על המשקל, בשינויי משמעות ובתוספות אחרות, ובין אם מדובר בשימוש בשפה גבוהה רווייה במילים לא יומיומיות, שגורמת לעמימות, סרבול וחוסר קריאות של השיר המתורגם לעומת המקור. אין ספק כי יש כאן ויתור מסוים על התוכן, מבחירה, גם לשם שמירה על הצורה כפי שהיא מתבטאת בחרוז ובמשקל וגם לשם יצירת שירה הכתובה בשפה מאוד גבוהה וטעונה בקונוטציות יהודיות. מתרגמים הנמצאים בצד השני של הסקאלה, שכמעט אינם שומרים על היסודות הצורניים, בולטים בהיצמדותם לתוכן השיר המקורי ואופן ארגונו, אף מבחינת סדר השורות וסדר המילים במשפט. דוד גלעדי, למשל, הוא קיצוני בכך שאינו שומר על הצורה המקורית של השירים מבחינת חריזה ומשקל, אלא רק על מבנה הבתים המקורי, ואולי דווקא בגלל שלא החיל על עצמו מגבלות בתחומים אלה הוא אחד המתרגמים שנצמד ביותר לתוכן המקור ונמנע מהוספות והשמטות. ההשוואה למתרגם זה מאוד מעניינת כי גם הוא כותב הקדמה לתרגומו, אך הוא מציג תפיסה הפוכה מזו של מנור. בהקדמתו מסביר גלעדי שאין בכוונתו לשמור על יסודות של צורה, כי אז יאלץ לוותר על היצמדות לתוכן של בודלר, שחשוב מאוד בעיניו (גלעדי,

1989). בניגוד למנור, המבקש ליצור שיר עברי במסגרת המגבלות הצורניות שמטיל המקור, מצהיר גלעדי במפורש שהוא מוכן לוותר על הצורה לשם התוכן.

ב. העריכה ואופן הצגת הטקסט

מנור מספר בהקדמה לתרגום על פעולת בחירת השירים לתרגום ויחסו ליצירת

המקור:

"פרחי הרע" מונים במקורם כמאה ושמונים שירים, אשר פחות משליש מהם נכללים במהדורה עברית זו. בודלר הקדיש את חייו לעיצובו של כרך שירה אחד, חובק כל [...] הספר מצטיין במבנה ארכיטקטוני מחושב ומוקפד, שבאמצעות השתלשלותם הרעיונית של שיריו (המחולקים לשישה פרקים הנבדלים זה מזה מבחינה תמאטית [...]) מבקש להציג את נתיבי המילוט השונים העומדים לרשותו של האדם המודרני, נוכח מה שניתן להגדירו [...] כמצוקת הקיום האנושי. אמת המידה המרכזית שהנחתה אותי בבחירת התרגומים לקובץ הנוכחי, היתה קיומם העצמאי כשירים בעברית, ולא דווקא מידת "ייצוגיותם" בשירתו של בודלר; יתר על כן, השתדלתי להימנע מלכלול במבחר חלקי זה את שירי "המניפסט" המובהקים של *פרחי הרע*, [...] וזאת כדי לא להיכשל בהצגה פלאקטית של בודלר "המודרניסט הראשון", ולאפשר לקורא העברי לעמוד דווקא על גדלותו הלירית של החדשן הפואטי הגדול. בחירתם של כשליש מכלל שירי הספר פרעה [...] את מבנהו המקורי, ולפיכך בחרתי שלא להביאם על-פי הסדר שקבע בודלר לספרו, אלא לנסות ולעצב סדר מחודש, המבוסס על השתלשלות אסוציאטיבית ונושאית, המותאמת למבחר השירים הנתון (מנור, 1997א, עמוד 14).

כפי שהראיתי, בודלר ייחס חשיבות רבה לאחדות היצירה ומבחינתו הוצאתם

של שישה שירים גרמה להתמוטטות היצירה כולה. מן הדברים המוצגים לעיל עולה, כי מנור מתייחס לטקסט המתורגם כיצירה בפני עצמה (כלומר יוצר קובץ שירים עברי חדש) ואינו חש צורך לשמר את תפיסתו של בודלר בנוגע למבנה היצירה ולסדר השירים. מדובר ביצירה שונה מהמקור, הן בכמות השירים שבה והן בארגון החדש של השירים. מנור רואה את יצירתו כקובץ חדש שבו יעמדו השירים באופן עצמאי כשירים עבריים. התייחסותו לתרגום כאל יצירה חדשה שלו ניכרת גם בהגשמת העקרונות שהוא מבקש להחיל על הספרות העברית והשפה העברית.

סיכום - תרומת תרגומו למאבקו במערכת הספרות:

א. מימוש העקרונות המכוננים את תפיסת עולמו. בעזרת התרגום מעשיר מנור את השפה העברית ואת התרבות הישראלית וחושף את הקורא לדגם שירי שונה מהדגם השולט. הוא ממלא את החלל הריק שנפער בעברית ונאבק בדלותה, במבנים התחביריים הפשוטים ובדלדול אוצר המילים. הוא מכניס יצירה קלאסית מהתרבות האירופית לתרבות העברית, יוצר שירה עם פאתוס ומתרגם שירה וירטואוזית מ"פסגות השירה".

ב. קידום המודל השירי שלו. הדגם שמנור מוביל הוא דגם של שירה חרוזה ושקולה, בעלת לשון עשירה ורבדים רבים, שירה "גדולה" ולא יומיומית, העוסקת בנושאים הטורדים את האדם ומציעה עיבוד אסתטי לחוויות שהוא עובר. באמצעות תרגומו הוא מכניס לרפרטואר הספרות העברית יסודות, המהווים חלק מן המודל השירי שלו, באופן שלא יעורר התנגדות ו"יכין את הקרקע" לפרסום שירתו המקורית: שירה חרוזה ושקולה המעמידה במקום הראשון את האלמנטים הצורניים ואת ההקפדה על המוזיקליות ויוצרת מציאות עמומה ומסתורית על-ידי שימוש רב באמצעים פיגורטיביים כמו דימויים ומטאפורות מורכבים ומפתיעים.

6.2 שירתו המקורית של מנור

מאפייני שירתו של מנור

א. אפיון הדגם השירי של מנור:

• לשונו השירית של מנור:

א. לשון עשירה המשמשת ליצירת תמונות ייחודיות - הלשון ככלל אינה לשון גבוהה אלא יומיומית, אך נעשה שימוש במילים ובצורות פועל נדירות (גם זאת באופן מצומצם יותר מאשר בתרגומיו) וניכר הרצון לייצג מציאות עמומה ולא ברורה בעזרת אוצר מילים ייחודי וקירוב בין נושאים רחוקים בשורות מפתיעות וייחודיות.

ב. מוזיקליות - כמעט כל השירים שקולים, ופרט לכמה שירים בודדים כל השירים חרוזים. בכל השירים ניתן להבחין במבנה צורני כלשהו. נעשה שימוש רב בצורת הסונטה, אך לעיתים ישנו משחק במספר ההברות שמאפיינת אותה בדרך כלל ושילוב של צורות חריזה מעט חריגות. ככלל ניתן לומר שמנור מקפיד על תבנית צורנית לכל שיר, אך הוא אינו משתמש בתבניות הקלאסיות ללא חריגות, להיפך, הוא לוקח את התבניות הקלאסיות, משנה אותן ויוצר וריאציות עליהן, וכמו-כן הוא יוצק בצורות הללו תוכן מאוד מודרני ועכשווי, ובכך ניתן לראות דמיון לבודלר. הדמיון ניכר גם בשימוש הרב בחזרות ובמצלול כדרך ליצירת קצביות מסוימת בשיר.

• עושר פיגורטיבי רב - ביצירתו המקורית של מנור ניכר עושר פיגורטיבי רב.

מנור עושה שימוש בדימויים ובמטאפורות מורכבים ואסוציאטיביים היוצרים מציאות שירית מסתורית ועמומה ותמונות שנדמה שהן חלק מחלום והזיה. לעתים קרובות הוא עושה שימוש בסינסתזיה כדי לקשור בין החושים השונים.

- **אלויות ואינטרסקסטואליות** - בשירתו המקורית משלב מנור אלויות למיתולוגיה ולתרבויות אחרות, מתייחס לטקסטים של משוררים אחרים ומרבה להפנות למקורות - הוא מכניס ציטוטים מן המקורות, או מונחים מן המקורות וברוב הפעמים משתמש בהם במשמעות אחרת ומפתיעה, אך באופן פחות בולט בהשוואה לתרגומו.

- **התכנים בשירתו** - הקובץ עמוס בתכנים דומים לתכנים ביצירתו של בודלר: הזמן, המוות, קשיי האדם בעולמו, העיר, המשורר המקולל והשעמום. בתכנים אלו עוסק מנור לעתים באותו האופן שעסק בהם בודלר, או מטעין את הנושאים בחוויות אישיות שלו. כך, הזמן שחולף מתקשר אצלו לחוויות ילדות מן העבר, שיש רצון לחזור אליהן ולברוח מן המציאות המכבידה של עולמו. הילדות מעוצבת בצורה דואלית בגלל הרצון לחזור לחוויות הילדות ולחבר אותן למציאות של היום, מצד אחד, והרצון להשאיר את הילדות שהיו בה קשיים מאחוריו, מצד שני. הזמן שחולף מתפרש כחלק מתהליך ההתבגרות, המשול לריקבון ולצעידה לעבר המוות. הנושא של המיניות הוא נושא מאוד בולט בשני הקבצים, ובדרך כלל מוצג פן פיזי ובוטה שלה. המיניות ההומוסקסואלית נתפסת כדבר מקולל, אשר לעיתים מתקשר להיותו משורר וחלק ממיעוט, ולעיתים לחוסר פוריות וריקבון. מנור מתייחס בשיריו לעיתים קרובות לעניין הכתיבה והשירים. אצלו הכתיבה היא כמו פוריות. מכיוון שהוא אינו יכול להפרות אישה ולהשאיר ילדים אחריו, השירים הם הילדים שלו, זה מה שהוא ישאיר אחריו. הכתיבה נתפסת כתשובה לזמן שהולך ואוזל. אצל מנור בולט הפן האישי, המילה "אני" חוזרת בהרבה שירים ורובם מתארים חוויות מאוד אישיות של המשורר העוסק בתפיסתו את עצמו כאדם, כהומוסקסואל וכמשורר, לעומת תיאור יותר כללי של מצב האדם אצל בודלר. כמו כן תכנים כמו תיאור דמות האהוב כדמות שעלולה להיות גם מסוכנת, יחד עם היותה מושכת, מופיעים גם אצל מנור, אך אצלו דמות האישה מוסבת לדמות האהוב הגברי.

ב. עריכת קבצי שירתו

שני קבציו של מנור כוללים שירה מקורית ושירה מתורגמת. הקובץ מעוט אף אינו מוצג בשער ככזה, אלא נקרא מעוט/שירים, שם שכלל לא מציין שהקובץ כולל גם תרגומים. בקובץ בריטון כבר מופיעה הכותרת בריטון/ שירים ותרגומי שירה. בשני הקבצים מופיעים בחלק הראשון השירים המקוריים ולאחר מכן השירים המתורגמים. מנור כורך בכריכה אחת יצירות שלו כיוצר מקורי וכמתרגם ובכך מנסה לבטל את ההבחנה בין שני הפנים של יצירתו ויש בכך אמירה לגבי תפיסת התרגום כשיר עברי, כיצירה מקורית חדשה בשפת היעד.

השפעתו של בודלר על מנור ותרומתו לקידום המודל השירי המנורי

השפעתו של בודלר על יצירתו השירית של מנור ניכרת. מעבר למאפיינים הצורניים והתוכניים, שבהם עסקתי, אפשר לחוש בשירים רבים במשהו מן החוויות והתחושות המבוטאות בשירי בודלר. לעתים קשה להגדיר מהו הדבר המדויק שמזכיר זאת, אך משהו באווירת השיר, בסצינה המתוארת, מזכיר את יצירתו השירית של בודלר. מנור לוקח לעיתים יסודות שניתן לראות אצל בודלר, אך עושה להם הסבה לתקופתו שלו, כך בנושא האיידס ונשאות השירה, כך בתיאור שפת הים בתל-אביב בשרב, הרחוקה מרחק רב מפריז בת המאה ה-19 של בודלר, וכך גם בהתייחסותו לדמות האהוב הגברי. כמו-כן ניתן לראות במודל השירי שלו את אותם המאפיינים שמנור דן בהם על הבמות השונות: שיפור רמת העברית הדלה, יצירת שירה בעלת פאתוס, העוסקת בחוויות אישיות ולא במצב הפוליטי בארץ, וכמובן כתיבה בחרוז ובמשקל.

פרט להשפעת המודל השירי הבודלרי על מנור, עצם פרסום התרגום לרחמי הרע ותרגומים אחרים של בודלר מאפשר למנור להציג את הרעיונות והתפיסות הבודלריים בפני ציבור הקוראים בארץ ועל ידי כך להטמיע את עמדותיו שלו המשוקעות גם בשירתו ובכתיבתו הביקורתית. מנור החל את פעילותו במערכת

הספרות העברית כמתרגם ורק לאחר מכן פרסם משיריו, בדרך זו הוא גם זכה להכרה ולמקום במערכת הספרות. סביר שלאחר שכבר היה לשם דבר במערכת הספרותית, היה לו קל יותר לפרוץ את דרכו כמשורר וכיוצר מקורי.

6.3 בין בודלר למנור - סיכום

מנור יוצא נגד המודל השליט בשירה בחמישים השנים האחרונות. אמנם הוא מצהיר שהוא מעוניין בפלורליזם בשירה העברית ושפסילתו את הדגם הישן, אין פירושה שהוא מקדם רק אופציה אחרת שתחליף אותו, אך למעשה, מנור פועל לקידום מודל מסוים, של שירה שקולה וחרוזה בשפה עשירה וייחודית (שחלק ניכר ממרכיביו לקוחים מהמודל השירי ששלט לפני מהפכת זך). מנור מתרגם שירה הכתובה במודל זה, שירתו המקורית כתובה במודל זה ובכתבי העת שהוא עורך נוצרת חבורה ספרותית שרבים מחבריה כותבים באותו מודל עצמו (ראה למשל יצירתן של אנה הרמן, מאיה ערד וסיון בסקין). אמנם לא כל היצירות המתפרסמות *בזו*! כתובות במודל זה, אך נדמה שזו הרוח המניעה את כתב-העת. בכל מקרה מנור עצמו כותב במודל האמור בלבד ואינו דן בהרחבה באופציות אחרות לכתיבת שירה.

דמותו של בודלר היא מקור השפעה והשראה למנור, הוא אינו נתלה רק ביצירתו ובגישתו, אלא אף בדמותו. כדי להעניק למודל שלו עומק היסטורי הוא עושה שני דברים: (1) נאחז במשוררים עבריים שקדמו לזך, בייחוד אלתרמן; (2) נאחז בשירה אירופית שאותה הוא גם מתרגם (בודלר). ההיתלות באלתרמן והחיבור לבודלר חד הם, השפעתו של בודלר על אלתרמן הייתה עצומה (ראה מחקרו של דרור אידר *אלתרמן-בודלר / פריס-תל אביב*) והמודל השירי שלו הושפע אף הוא מבודלר. אלתרמן "גילה" את בודלר בפריס של שנות ה-30 באיחור של כמעט 100 שנים, ומנור נאחז בשניהם ומנסה לגשר על פער הזמן בין יצירת בודלר לימינו ולהכניס אותו לתרבות העברית העכשווית.

תרגום *פריס הרע* הוא אקט פוליטי שאין שני לו, זהו מהלך מכוון למימוש מטרה מסוימת, מעבר לפעולה היצירתית של התרגום עצמו. זהו מעשה העונה על הצורך של מנור לתרגם יצירות מסוימות ששייכות למודל השירי שהוא מקבל ממנו

השראה ומשחזר אותו (מנור "משתמש" במודל השירי הישן, שמתבסס על עקרונות שכבר אינם חלק מהקנון בישראל היום, בתור עוגן למודל השירי שלו: הוא מעדכן את הנושאים הבודלריים ומעניק להם נופך עכשווי, מחדש מעט את הצורות השיריות של בודלר, נוטל יותר חופש צורני והופך את המודל ליותר אישי וייחודי) לשם קידום המודל השירי החדש שלו במערכת הספרות העכשווית. ניכר כי הפעילות המגוונת של מנור מאוד מודעת וממוקדת במטרתו.

ביצירתו אין מנור מבדיל בין היותו מתרגם ויוצר, לדידו אלו ככל הנראה שני צדדים של אותו מטבע הקשורים לפעילותו ולמטרותיו בתוך מערכת הספרות העברית. מנור קושר את כל תחומי יצירתו זה בזה, הוא מטיף לכתיבה מסוג מסוים, מתרגם ספרות מן הסוג הזה ויוצר (יש שיאמרו בהשראת התרגומים) יצירות כאלו בעצמו.

דורי מנור מנסה להכניס מודל חדש למערכת הספרות העברית והוא פועל

בדרכים שונות:

- א.** בצורה הצהרתית וגלויה: הוא מגולל את תפיסת עולמו הספרותית בכתבי העת הספרותיים שהוא עורך, בראיונות שנעשו עימו ובהקדמות ליצירות שהוא מתרגם ודן במודל הספרותי ה"נכון", שיש לקדם, ובמודל הספרותי ה"ישן והמאובן", שיש לדחות.
- ב.** בצורה עקיפה: באמצעות מערכת התרגום, שיש לה השפעה על מערכת ספרות המקור, בכך שהוא מתרגם יצירות "קלאסיות", שלא היו חלק ממערכת התרגום של היום, כמו *פראמי הרע* - יצירה הכתובה במודל השירי שסיפק השראה למודל של מנור וכך הוא מחזיר צורות כתיבה "ישנות" למערכת הספרותית.
- ג.** באמצעות יצירתו המקורית שכתובה במודל השירי שהוא מקדם.
- ד.** באמצעות גיבוש קבוצה של יוצרים צעירים, שמחזיקים באותן עמדות ויוצרים ביחד.

ה. באמצעות קריאה להחזרת יצירות ויוצרים שאינם פופולאריים בתקופתנו
למרכז המערכת הספרותית וכן הכתרת יוצרים כמו אלתרמן וגולדברג
כמי שצריך להמשיך את דרכם ולשאוף להתקרב אליהם כמודל נשגב.

7. ביבליוגרפיה

מקורות ראשוניים

Baudelaire, Charles. 1961 (1857). *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard.

בודלר, שארל. 1997. *פרחי הרע*. דורי מנור (מתרגם). תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

תרגומים נוספים לפרחי הרע:

קבצי שירה

בודלר, שארל. 1989. *משירי שארל בודלר*. דוד גלעדי (מתרגם). תל אביב: עקד.
___ 1962. *פרחי הרע*. אליהו מייטוס (מתרגם). תל אביב: הוצאת יהושע צ'צ'יק.

שירים בודדים

- בודלר, שארל. 2001. "הנפילה". נתן אלטרמן (מתרגם). *הנשיקה מבעד למטפחת: מבחר השוואות תרגומי שירה*. אשר רייך (עורך). תל אביב: עם עובד, עמ' 222.
- ___ 2001. "הפכים". נתן אלטרמן (מתרגם). *הנשיקה מבעד למטפחת: מבחר השוואות תרגומי שירה*. אשר רייך (עורך). תל אביב: עם עובד, עמ' 225.
- ___ 1984. "תאמים". בנימין הרשב (מתרגם). *מאזניים*, כרך נ"ח, גיליון 5-6, עמ' 41.
- ___ 1980. "תאמים". עזרא זוסמן (מתרגם). *עקד שנתון לשירה*, עמ' 60.
- ___ 1984. "ת'אם". ישראל זמורה (מתרגם). *מאזניים*, כרך נ"ח, גיליון 5-6, עמ' 40.
- ___ 2001. "הענקית". אריה זקס (מתרגם). *הנשיקה מבעד למטפחת: מבחר השוואות תרגומי שירה*. אשר רייך (עורך). תל אביב: עם עובד, עמ' 222.
- ___ 1980. "הטבע". יצחק עוגן (מתרגם). *עקד שנתון לשירה*, עמ' 60.
- ___ 1994. "התייחדות". ראובן צור (מתרגם). *אב*, 2, עמ' 38.
- ___ 1984. "הענויות". ראובן צור (מתרגם). *מאזניים*, כרך נ"ח, גיליון 5-6, עמ' 40.
- ___ 2001. "הענקית". איבון קומר (מתרגמת). *הנשיקה מבעד למטפחת: מבחר השוואות תרגומי שירה*. אשר רייך (עורך). תל אביב: עם עובד, עמ' 223.
- ___ 2001. "הפיכות". איבון קומר (מתרגמת). *הנשיקה מבעד למטפחת: מבחר השוואות תרגומי שירה*. אשר רייך (עורך). תל אביב: עם עובד, עמ' 226.
- ___ 2001. "בת הענק". חנוך קלף (מתרגם). *הנשיקה מבעד למטפחת: מבחר השוואות תרגומי שירה*. אשר רייך (עורך). תל אביב: עם עובד, עמ' 223.
- ___ 1994. "הרהור". אלומה רוז (מתרגמת). *אב*, 2, עמ' 39.

ספרי שירה ותרגום נוספים של דורי מנור

מנור, דורי. 2000. *מעוט: שירים*. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, קרן יהושע רבינוביץ לאמנויות.

___ 2005. *בריטון: שירים ותרגומי שירה*. תל אביב: אחוזת בית.

מקורות משניים בעברית

אבן-זהר, איתמר. 1990 (1977). "מעמדה של הספרות המתורגמת ברב-מערכת של הספרות".

<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/hebrew/sif-met90.pdf>
כניסה אחרונה: 24/11/07

אבניאון, איתן (עורך ראשי). 1997. *מילון ספיר: מילון עברי-עברי מרוכז בשיטת ההוה*. אור יהודה: הד ארצי. 1997.

אוכמני, עזריאל. 1978. *תכנים וצורות: לקסיקון מונחים ספרותיים*. תל-אביב: ספרית פועלים.

אידר, דרור. 2003. *אלתרמן – בודלר / פריס – תל אביב: אורבניות ומיתוס בשירי 'פרחי הרע' ו'כוכבים בחוץ'*. ירושלים: כרמל.

ארליך, צור. 2005. "הגברות העולה". *מקור ראשון*, 'השבועון' 18/11.

בורשטיין, דרור. 2001. "נרקסיזם קטן ומלנכולי". *הארץ* תרבות וספרות 02/02.

בן, מנחם. 1997. "לכלכת דוריי". *זמן תל אביב* מדור ספרות 19/07.

___ 2005. "גם הומוסקסואליות בוטה וגם חרוזים משעממים". *nrg* תרבות 28/10.

<http://www.nrg.co.il/online/5/ART/999/691.html>
כניסה אחרונה: 24/11/07

בנימין, ולטר. 1989. *בודלר*. דוד ארן (מתרגם). תל אביב: ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד.

בנימין, ולטר. 1983. *יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני*. שמעון ברמן (מתרגם). תל אביב: ספרית פועלים.

בן-שחר, רינה. 1996. *הלשון בדראמה העברית: הדיאלוג במחזה העברי המקורי והמתורגם מאנגלית ומצרפתית, 1975-1948*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

ברונובסקי, יורם (יוחנן רשת). 1997א. "בודלר-מנור: שבוע של ספרים". *הארץ* תרבות וספרות 05/09.

___ 1997ב. "בודלר תל אביבי, בודלר שלנו". *הארץ* תרבות וספרות 14/01.

___ 2001. "השאר, והעיקר, עברית". *הארץ* תרבות וספרות 26/01.

בר-יוסף, חמוטל. 2000. *סימבוליזם בשירה המודרנית*. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

- ___ 2005. "בין הישרדות להדוניזם: על התקבלותו של בודלר בספרות העברית: עבר והווה". דימוי 25, עמ' 43-49.
- גוברין, נורית. 2005. "הוצאת כתב עת עברי חדש היא מעשה אופטימי ללא תקנה". הארץ תרבות וספרות 19/08.
- גור, בתיה. 1997. "ספר". הארץ גלריה 04/09.
- גלעדי, אמוץ. 2005. "זרע אחרית בפרי הראשון". הארץ תרבות וספרות 28/10.
- דיקמן, עמינדב. 2001. "על סודה של נשיקה, ולו מבעד למטפחת". בתוך: הנשיקה מבעד למטפחת: מבחר השוואות תרגומי שירה. אשר רייך (עורך). תל אביב: עם עובד, עמ' 9-22.
- הירשפלד, אריאל. 2005. "נרקיס כדחליל". הארץ תרבות וספרות 21/10.
- הנדלר, ספי. 2001. "משורר עברי בפריז". ראיון עם דורי מנור. nrg 12/01
<http://www.nrg.co.il/online/archive/ART/103/855.html>
כניסה אחרונה: 24/11/07
- הרשב, בנימין. 1990. שירה מודרנית: מבחר תרגומים. תל אביב: עם עובד, עמ' 1-16.
- "השאלון עם דורי מנור". 2006. הארץ ספרים 08/03.
- וייכרט, רפי. 2001. "הפער שבין המתרגם למשורר". מעריב מוסף שבת - ספרות וספרים 09/02.
- ___ 2005. "מבליח כמו פרוסת מרמלדה". הארץ תרבות וספרות 18/02.
- ויסברוד, רחל. 1989. מגמות בתרגום ספרות מאנגלית לעברית 1958-1980. עבודה לשם קבלת תואר דוקטור. תל אביב: אוניברסיטת תל-אביב.
- ורבין, רנה. 2006. "אני פעיל תרבותית על תקן של עורך כתב-עת". ראיון עם דורי מנור ומשה סקאל. אופקים חדשים 18/5.
- <http://ofakim.org.il/zope/home/he/1138194787/1146909118>
כניסה אחרונה: 24/11/07
- זך, נתן. 2001א. "על פרשות מים ושכשוך רגליים". הארץ תרבות וספרות 26/01.
- ___ 2001ב. "הומופוביה, ציפרופוביה, מנורופוביה". הארץ תרבות וספרות 09/02.
- זנדבנק, שמעון. 1997. "בודלר בחדרו הכפול". בתוך: שארל בודלר. פרחי הרע. דורי מנור (מתרגם). תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 86-89.
- ___ 2002. מזשיר. מדריך לשירה. ירושלים: כתר.
- ___ 2005. "חירוף נפש סלאבי". הארץ מוסף ספרים 16/03.
- חסין, זיולייט. 1989. "פרחי הרע ואבני בהו: השפעת בודלר על שירת הכרך באבני בהו של שלונסקי". מאזניים, כרך ס"ג, גיליון 3, עמ' 50-53.
- טורי, גדעון. 1977. נורמות של תרגום והתרגום הספרותי לעברית בשנים 1930-1945. תל אביב: המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה על-שם פורטר.

לן, שלומית. 1995. "נהייה אל המוחלט". הארץ ספרים 01/11.

מלמד, אריאנה. 2004. "ברבור בפריז". ynet ספרים 12/03.
<http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-2887493,00.html>
כניסה אחרונה: 24/11/07

מנור, דורי. 1994. "עם תרגום 'התכנסות' או: הנשיקה מבעד לתכריך". אב 2, עמ' 44-43.

___ ___. 1997א. "העץ חסר הגזע: בודלר והמודרנה בעברית". בתוך: שארל בודלר. פרחי הרע. דורי מנור (מתרגם). תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 7-15.

___ ___. 1997ב. "הערת המתרגם". בתוך שארל בודלר. הספלין של פריז: שירים קטנים בפריז. תל אביב: ידיעות אחרונות.

___ ___. 1998. "סוד הצמצום: טיוטה לפואטיקה של קלאסיציזם מודרני". הארץ תרבות וספרות 25/12.

___ ___. 2001. "מקץ חצי-מאה של רמיסת האופציה הקלאסית בשירה". הארץ ספרות ותרבות. 02/02.

___ ___. 2005א. "על חיי נצח וחיי מדף". ynet ספרים 08/07.
<http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3098677,00.html>
כניסה אחרונה: 24/11/07

___ ___. 2005 ב. "על הו!". הו! גיליון 1, 9-16.

___ ___. 2005ג. "על הו!". הו! גיליון 2, 9-14.

___ ___. 2006א. "על הו!". הו! גיליון 3, 9-15.

___ ___. 2006ב. "על הו!". הו! גיליון 4, 9-13.

ענברי, אסף. 2005. "שירי ילדים". מעריב 11/05.

פז, מירי. 1998. "מתקדם תוך נסיגה לאחור". עתון 77, גיליון 216, 32-34.

פישלוב, דוד. 1994. "אב את עצמו כל כך אוהב". הארץ ספרים 05/10.

פרישמן, דוד. 1989. "שארל בודלר". מאזניים, כרך ס"ג, גיליון 3, עמ' 42-47.

ציפר, בני. 2001. "חוזר הניגון שזנחנו לשווא". הארץ תרבות וספרות 12/01.

קובר, גל, דורי מנור ואורי פקלמן. 1993. "אל הקורא" ו"פתח דבר". אב 1.

___ ___. 1994. "אל הקורא" ו"פתח דבר". אב 2, עמ' 5-6.

___ ___. 1995. "פתח דבר". אב 4, עמ' 5-6.

קרפל, דליה. 1997. "לא סובל אותנו". ריאיון עם דורי מנור. הארץ ספרים. 29/8.

- רינון, יואב. 2001. "על הדארוויניזם השירי של נתן זך". *הארץ* תרבות וספרות 02/02.
- שחורי, דפנה. 2006. "שגעת מכונת הדפוס". *nrg* תרבות, ספרים 24/02.
<http://www.nrg.co.il/online/5/ART1/052/576.html>
 כניסה אחרונה: 24/11/07
- שחר, עודד. 2001. "חוזרים לחרוז - אין פסול בגמיעה חוזרת מבארות המים המתוקים של שירת אלתרמן ובני דורו". *הארץ* חלק המאמרים 14/02.
- שירה ואודות שירה. 2007. ספרים חדשים בספטמבר 2005. אתר טקסט (מתוך הקומוניקט של הוצאת אחוזת בית).
<http://www.text.org.il/index.php?book=0503094>
 כניסה אחרונה: 24/11/07
- שמיר, זיוה. 1989. "לילות פריז בקיץ - מבודלר ועד אלתרמן: בין המודרניזם הצרפתי למודרניזם הארצישראלי". *מאזניים*, כרך ס"ג, גיליון 3, עמ' 29-33.
- ___ 2005א. "והלם נהיה יהלום". *nrg* תרבות 28/01.
<http://www.nrg.co.il/online/5/ART1/000/218.html>
 כניסה אחרונה: 24/11/07
- ___ 2005ב. "על רקבוביות פרחי הרע: הערות אחדות על השפעת בודלר על השירה העברית החדשה". *שבן*, 14, עמ' 161-181.
- שץ, אבנר. 1994. "דלק נעורים נלהב". *הארץ* תרבות וספרות 08/07.
- תובל, יונתן. 2001. "אלטע זכך". *הארץ* תרבות וספרות 02/02.

מקורות משניים לוועזיים

- Azimi, Roxana. 2007. "Le retour en grace des Symbolistes". *Le Monde* 21/01.
- Bonneville, Georges. 1987. *Les Fleurs du Mal, Baudelaire*. Paris: Hatier.
- Couty, Daniel (ed.). 2004. *Histoire de la littérature française*. Paris: Bordas.
- Even-Zohar, Itamar. 1990. "The Literary System". *Poetics Today* 11:1, *Polysystem Studies*, pp. 27-44.
- Even-Zohar, Itamar. 1997. "The Making of Culture Repertoire and the Role of Transfer". *Target* 9:2, pp. 373-381.
http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/papers/rep_trns.html
 Accessed : 24/11/07
- Galand, Rene. 1969. *Baudelaire, poetiques et poesie*. Paris : A. G. Nizet.

Lagarde, André et Laurent Michard (eds.). 1960. *XIX Siècle: Les grands auteurs français du programme*. Paris: Bordas.

Le romantisme. 2007. Poètes.
<http://www.poetes.com/romantisme/index.php>
Accessed : 24/11/07

Les Fleurs du Mal, Baudelaire. 2007.
<http://poetes.com/ baud/fleursmal0.html>
Accessed : 24/11/07

L'expérience de la modernité: L'influence du Réalisme. 2007.
www.profiletci.com/tele/c8020_xtxt_1.pdf
Accessed : 24/11/07

Murphy, Steve (ed.). 2002. *Lectures de Baudelaire: Les Fleurs du Mal*. Rennes: Press Universitaires de Rennes.

Parnassiens. 2007. Poètes.
<http://poetes.com/parnassiens/index.php>
Accessed : 24/11/07

Pichois, Claude. 1961. Introduction. In *Baudelaire: Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, pp.XI-XV.

Réalisme. 2007. Les grands courants littéraires.
<http://www.poesies.be/Les.Grands.Courants.Litteraires/Realisme.html>
Accessed : 24/11/07

Richter, Mario. 2001. *Baudelaire: Les Fleurs du Mal - Lecture Intégrale*. Genève: Editions Slatkine, Vol. 1-2.

Rince, Dominique. 1984. *Baudelaire et la modernité poétique*. Paris: Presses universitaires de France.

Saintot, Jean. 2007. Charles Baudelaire. Lettre-Histoire en Bac professionnel.
<http://lettresbacpro.free.fr/exposebaudelaire.html>
Accessed : 24/11/07

Troyat, Henri. 1994. *Baudelaire*. Paris: Flammarion.

8. נספחים

שירי בודלר ותרגומיהם

פתיח דבר / ארבעה עשר / מ"ט

החטא, השגגה, הפילוח והאגלה
כובשים רוחנו וגופנו מעינים, -
ראת חרטותינו אנו מזינים,
כזון את פנתם הקבוצנים בחלד.

עקשים פשעינו ושפלים גם נתמינו,
אף ודונינו ופרעים במחיר יקר,
ונעלה שמחים עלי גתיב ועפרי,
שכן נאמר לשטף בדמע-שוא כתמינו.

מראשותי הרע הקטן יגע
רוחנו המקסם, לרדים זמן ממשך,
ויקר-מתכת רצוננו אז יתך
אף יאדה בידי זה כימאי רב-דע.

הלא זה בחוטיו מושכנו שד-השחתו
בכל דבר מבחיל נראה את הפתיון,
יום-יום במחשכים, המפיצים סרחון,
לגיהגום נרד פסיעת-פסיעה בלי פחד.

כגון הולל יל, הנושף-לועס בקטף
שדה מעוף של בת-זוגנים זקנה בלה,
גונבים אנתנו הנאת-חשאי זולה,
נסחט ממנה, כמתפוו, אחרון-הגטף.

שִׁדִּים, כְּרִבְבוֹת אֱלֹהֵי רָמָה נִתְעַכֵּת,
יִתְהוֹלְלוּ בְּמוֹחֹתֵינוּ בְּזִלְלָהּ-סְבִיָּאָה,
וּכְשֵׁנָשׁם - לְרֵאוֹתֵינוּ בְּנֹהֶיָה,
כְּפָרַח לֹא-גִרָאָה, יוֹרֵד בְּלֹט הַמּוֹת.

אִם הַפְּגִיזוֹן, הָאֲנָס, הַדִּלְקָה, הַרְעֵל
עֵדִין לֹא רָקְמוּ בְּרִשׁוּמִים בְּדִיחִים
מִסִּכָּת גּוֹרְלוֹתֵינוּ הָעֲלוּבִים-שְׂכִיחִים -
הֵן כִּי נִשְׁשָׁנו עוֹד לֹא דִי בְּחֻצָּף תַּעֲלֵ!

אַבֵּל בֵּין סְנַתְרִים, תַּנִּים, כְּלָבוֹת-הַצִּיד,
אֲפָעִים וְעַקְרָבִים, קוֹסִים וְעֻזְנִיּוֹת,
בֵּין תְּפִלְצוֹת נוֹבְחוֹת, צוֹרְחוֹת וְהוֹמִיּוֹת-
בִּיבֵר-שְׁחִיתוֹתֵינוּ, שֶׁל שְׂקוּץ וּמִיט,

אֶחָד יֵשׁ מְכַעֵר, טָמֵא, יוֹתֵר יִרְעֵ,
אֶף שְׂאִינוּ פְרוּעֵ וְאִין לוֹ קוֹל-פְּרָאִים,
הָאָרֶץ בְּרָצוֹן הָיָה הוֹפֵךְ עֵינִים,
בְּפִהוּקוֹ אֶת הָעוֹלָם הָיָה בּוֹלֵעַ!

הֵן זֶה הַשְּׁעָמוּם! בְּעַל-כְּרָחוֹ דִּמוּעַ,
עִם קְטָרֶת-נִרְגִילָה עַל גְּרֵדוּמִים יַחֲלֵם, -
תְּסַלֵּץ עֵדִין זֶה תְּפִירוֹ, קוֹרְאִי, הַיּוֹם,
אָחִי, שְׁלִי דוּמָה, אַתָּה, קוֹרְא צְבוּעַ!

אל הקורא / 313 ע 130

Au lecteur

טפשות ושגגה, זרון וציקנות
מעסיקים את רוחנו וטורדים גופנו
ואנו מזינים יסורי מצפוננו האהובים
כמו קבצנים המאכילים את בנייהם.

הטאינו עקשים הם, חרטותינו מלאות מרף
ואנו דורשים מחיר גדול בעד רגש האשם
וחוזרים שוב בלב שמים לשבילי השיט
בדמותנו להלבין כל זהומינו בדמעות רמיה.

שטן כפול שלשה הוא המנענע
בערסל הרשע את רוחנו המבשפת
והמתכת היקרה של בם רצוננו
בלה בלה מידי אשף זה של הכימיה.

אשמדאי עצמו מושף את חוטי מעשינו
ולחפצינו הדוחים נחפש עלות,
וכל יום ויום נקרבו צעד אחר צעד אל השחת
ללא אימה, דרך מחלות באושות.

כמו סוטה מסבן הנושף ונוגס
את חיקה המיסר של זונה זקנה,
בחמיקה השאית נטל הנאת סתר
שנסחט באמציד בסחט מיץ התפוח המצמק.

לכודים, רוחשים במיליון טפילים
הוללים במחנו בני גזע דמונים
ועת אנו נושמים, יורד המנות לתוף
ראתנו בנהר סמוי ואתו תאונה חרשת.

אם האַנט, הרעל, הפגיון, האש המכלה
טַרם טוּוּ בַּמְטוּיָהֶם הַמְבַדְּחִים
אֶת הַבַּד הַנְּדוּשׁ שֶׁל יַעֲדֵנּוּ הָעֵלּוּב,
זֶה מִשּׁוֹם שֶׁשָׁמְתֵנוּ, מַה חָבֵל! אֵינָהּ נוֹעֶזֶת דִּיָּה.

אךּ בֵּין הַתַּנִּים, הַפְּנִתָרִים, פְּלִבֵי הַצִּיד,
הַקּוֹפִים, הָעֶקְרָבִים, הַפְּרָטִים, הַנְּחָשִׁים,
מִפְּלִצוֹת צוֹרְחוֹת, נוֹבְחוֹת, מְחַרְחָרוֹת, זוֹחֵלוֹת
בְּגַן הַחַיּוֹת הַפְּרוּעַ שֶׁל רִשְׁעוֹתֵנוּ.

יֵשׁ אַחַת שֶׁהִיא יוֹתֵר שְׁפֵלָה וּמְרֻשַׁעַת, יוֹתֵר מְזוּהָמָת
הַגַּם שֶׁאֵינָהּ מְעוֹרָרַת מְהוּמוֹת וְאֵינָהּ מְקִימָה רֵעַשׁ,
הִיא הֵיטָה הוֹפֵכֶת בְּרִצּוֹן אֶת הַיְקוּם לְעֵי-חֲרָבוֹת
וּבְפִהוּק אֶחָד רָחֵב הֵיטָה בּוֹלַעַת אֶת הָעוֹלָם –

הָאֲרִישׁוֹת הִיא זֹאת! – עִם דְּמַעוֹת־שׁוֹא בְּעֵין
הִיא חוֹלְמַת עַל עֲצֵי תְלִיָּה בְּהַעֲלוֹתָהּ עֵשֶׂן מִפִּיהָ.
מִפְּלִצַת עֲנָהּ זֹו יְדוּעָה לָּהּ, הַקּוֹרָא,
קוֹרָא מִתְחַסֵּד, כְּמוֹנֵי כְּמוֹךָ, אָחִי.

התבוננות / אלוהיו אייטוס

היִי־נָא, תּוֹגָתִי, נְבוֹנָה וְתִהְיֶה שׁוֹקֶטֶת.
הָעֶרֶב הֵן שָׁאֵלָתְךָ, – הִנֵּה אֵלֵינוּ רָד:
אֶפְלוּלִיתוֹ עַל עֵיר הוֹלֶכֶת וּפּוֹשֶׁטֶת,
עַל חֵד מְשָׁרָה שְׁלוֹם, וּדְאָגוֹת – לְחֵד.

עֲדָה נִקְלָה שֶׁל בְּנֵי־תְמוּתָה כִּי מְשׁוֹטְטֶת,
לְשׁוֹט־הַתְּעוּגָה, נוֹגֵשׁ זֶה, בָּהֶם רָד,
וּבְחֻג־הָעֶבְדִּים מוֹסֵר־כְּלִיֹּת קוֹלְמֶת –
יִדְדֵךְ לִי תִנִּי, תּוֹגָה, נִצָּא מִפֶּה מִיָּד,

רְחוֹק מִהֶמוֹנָם. רְאֵי: שְׁנַיִם מִתּוֹת
מִמְעַקֵּה־שָׁמַיִם בְּבִלְוִיִּים נוֹטוֹת,
וְגַחַם מִחֲיָךְ יִגִּיחַ מִן הַמַּיִם.

הַשָּׁמֶשׁ הַגּוֹסֵס מִתַּחַת גֶּשֶׁר גֵּזַח,
וְכִמוֹ תִכְרִיךְ אֶרֶץ גּוֹרֵר עַד לְמִזְרָח;
הַלִּילָה הַנֹּעִים, שְׁמֵעִי, בָּא מֵאֶפְסָיִם.

הרהור / 313 / ע' 138

Recueillement

התרגום – לזכר שילה כרמל

הנה נבון כאבי וְהנה שותק ושוקט יותר,
לְעַרְב צְפוּיָה, וְהנה הוא יורד, הוא כָּבֵר יורד לו,
אֲוִיר אֶפֶל עוֹטֵף אֶת הָעִיר,
יש מי שְׁמֵבִיא לוֹ שְׁלֵחָה, וְיש מי שְׁדָאָנָה הוא מְבִיא לוֹ,

בְּעוֹד בְּנִי-תְמוּתָהּ מְחֻטְּאִים אֶת הָרַבִּים
פִּתַח שׁוֹט הַתְּאוּוֹת, פִּלְקֵן לְלֹא-רַחֲמִים זֶה
הַמְנַחֵל כָּאֵב הַחֲרָטוֹת בְּחֻנָּה הַהִתְמַכְרוֹת –
כָּאֲבִי, תֵּן לִי יָדְךָ, בּוֹא אִתִּי,

נִתְרַחֵק נָא מֵהֶם. הֵנָּה נִשְׁעֲנוֹת הַשָּׁנִים הַמֵּתוֹת
עַל מַרְפְּסוֹת הַרְקִיעִים בְּלְבוֹשׁ יָשָׁן
וּמַעֲלוֹת מִתְּהוֹמוֹתֶיהֶן חֲרָטוֹת מְחֻיָּכוֹת.

הַשָּׁמַשׁ הַגּוֹסְסָה נִתְדַמֶּת פִּתַח הַקֶּשֶׁת
כְּאֵלּוֹ עַל תְּכָרִיף אֶרֶץ בּוֹ מִתְפַּסֶּה מִזְרַח-קֶדֶם –
הַקְּשִׁיבָה יְקִירִי, הַקְּשִׁיבָה לְלִילָה הַנּוֹגֵה, הַפּוֹסֵעַ וּבָא.

אלומה רו

הרהור

עצבות שלי, שקטי; היי שלווה וחכמה,
קראת לבוא הערב - הוא יורד, הנה הוא בא;
העיר כבר נעטפת רוח ערב עמומה -
לאחדים תשא כאב, לאחרים שלווה.

שעה שבני תמותה כורעים, בהמונים שפלים,
רוכנים אל שוט שוחט אכזר, אל שוט ההנאה,
מחגיגת כניעה נחעבת חרטה נוטלים -
עצבות שלי, הושיטי יד ובואי, בואי-נא,

הרחק מהם. ראי, שנים מתות שם נשענות
על מרפסות שמים, בשמלות מישנות.
עולה החרטה מתוך המים, מחיכת.

מתחת לקשתות גרדס השמש הגנוע,
וכמו פסת תכריך אשר מקדם משתרכת,
שמעי, יקירתי, את רך הלילה הפוסע.

ראובן צור

התיחדות

היני, תוּגָה שלי, טובָה -- שְׁבִי שׁוֹב בְּנַחַת.
הַדְּמִדוּמִים דְּרַשְׁתָּ; הַנֶּם... יָרְדוּ הַלֹּם:
מִיַּן רוּחַ אֶפְלוּלִית כָּבֵר. עַל הַעִיר שֵׁם נָחָה,
פֶּה דְאָגוֹת תְּרַעֲיָה, וּפֶה תְּרַעֲיָה שְׁלוֹם.

עַת אֶסְפְּסוּף נִקְלָה שֶׁל בְּנֵי תְמוֹתָה, מִתַּחַת
פְּרָגוֹל הַתְּעַנּוּג, אוֹתוֹ תִּלְקֵן אִים,
יִלְקֹט מוֹסֵר-כְּלִיּוֹת בְּחַנּוּגוֹת-עֶבֶד יַחַד,
תְּנִי, תוּגָתִי, לִי יָד: גִּלְךָ מֵהֶם הַיּוֹם.

הַרְחֵק מֵאֵד. רְאֵי, בִּלְבוּשׁ גּוֹשֵׁן תִּטְיִנָּה
שְׁנוֹתֵינוּ הַמְּנוּחָה מִיִּצִיעַ שַׁחַר הַפֶּה;
וּנְחֵם חִיכְנֵי צַף מִתְּהוֹמוֹת בְּרֶךְ;

הַשֶּׁמֶשׁ בְּמוֹתוֹ, נִרְדָּם מִתַּחַת גֶּשֶׁר;
וּבַהֲגֵר מִזְרָחָה מִיַּן תִּכְרִיךְ אֶרֶץ,
שֵׁם יִקְרָה, שְׁמַעִי, פְּסִיעַת-הַלֵּיל רוּחַשְׁתָּ!

הפוך / אולי כן מייטוס

מלאך מלא גילה, האם תדעי העצב,
הנחם, הקלמה, היילל, הדיאבה
ואת אימות-סתם של לילות-הוצעה,
המזמזמות הלב כגיר נמעה בקצה?
מלאך מלא גילה, האם תדעי העצב?

מלאך מלא טוב-לב, איבה תדעי ידע,
האגרוסים בצל קמוצים, דמעות-מררה,
כי הנקם, על סגלתינו השררה,
תוף אזעקה תפמיית ינהג מתים לרע?
מלאך מלא טוב-לב, איבה תדעי ידע?

מלאך מלא בריאות, הקדחות ידעת,
שלארף הקירות של בית-מחסה דהה
תלכנה, כגולות, במצעדן דנה
למצוא אי-אן חמה, בנגוד שפתי-הלהט?
מלאך מלא בריאות, הקדחות ידעת?

מלאך מלא חן, התדעי קמטי-פנינו,
הפחד להזקין עם געל-הענות
לקרא מורא טמיר של רגש רחמנות
בתוף עינים, בן הרוו צמאן עינינו?
מלאך מלא חן, התדעי קמטי-פנינו?

מלאך מלא גיל, אשר וחים של זהר,
דוד ככלות ימיו היה דורש רפאות
בניחוחי-גוף, שופע רב בריאות, -
אני ממך אשאל רק תסלתיך-טהר,
מלאך מלא גיל, אשר וחים של זהר?

רבת המשוש, הידעת את הפחד,
הריק והיילל, הבושה והדוּי,
ומגור הרזון בבלהות לילותי
אשר יסקטו את הלב כמטפחת?..
רבת המשוש, הידעת את הפחד?

רבת החמלה, הידעת את הזעם,
עוית אגרופים במסתר, דמע רוש,
בעת הנקם – לנו מלך וראש –
תפי גיהנם יבקע בפעם?
רבת החמלה, הידעת את הזעם?

רבת הלבלוב, הראית בשחפת,
אשר עם קירות בית חולים הורור
דרךה תשרך, שפתותים תפער,
תנווד כגולה אלי שמש כוזבת?
רבת הלבלוב, הראית בשחפת?

רבת ההדר, הידעת את הצמק,
את חיל הזקנה ואת מרי חזונויות
מגמע עינים טובות, מודעות,
ומצא את השאט כמו רעל בעמק?
רבת ההדר, הידעת את הצמק?..

מצרפחית: נתן אלתרמן, התרגום נמצא בכתב-ידו של
אלתרמן, בעזבונו של אברהם שלונסקי, פורסם ב"מחברות
אלתרמן", הקיבוץ חמאוחד, 1984

מלאך מלא עליצות, התדע את התרדה,
 הבושה, החרטה, הכבי והשעמום,
 גלי האימה של לילות אטומים
 שאת הלב דוחסים בנירות מקמטים?
 מלאך מלא עליצות, התדע את התרדה?

מלאך מלא חמלה, התדע את השנאה?
 דמעות מרירות ואגרופים באפלה
 שעה שהנקמה מתחרתת מלקמה
 והופכת לאלופת הסגלה?
 מלאך מלא חמלה, התדע את השנאה?

מלאך מלא בריאות, התדע קדחת וחם
 על פני קירות נשאים של בית מחסה חור
 במגרשים, גוררים רגליהם
 בניע שפתיים ובחפוש אחר שמש כעור
 מלאך מלא בריאות, התדע קדחת וחם?

מלאך מלא יפי, התדע את הקמטים
 פחד הזקנה ויסורי הבצתה
 לקרא את מסתרי המסירות בסלידה
 בעינים שהיו כמעיןות לוקטים
 מלאך מלא יפי, התדע את הקמטים?

מלאך מלא אשר, שמחה ואור
 דוד המלך היה בכריאות מתבונן
 בניחוחות גופך המתרוגן
 אבל אני, מלאך, רק לתפלומיה מתחנן
 מלאך מלא אשר, שמחה ואור.

מצרפתי: איבון קומר, "מאזניים", נובמבר 1981

האשה-הענק / אלוהו מייטאוס

לו בעדן של יצירי-פליאה הייתי
אשר ברא הטבע במרצו איתן,
לחיות ליד אשה-ענק, עולה, איתי,
כלמרגלות מלכה חתול תאותן.

לראות גוה עם גשמתה המלבלבת
גדל, חפשי במעלליו הגר הבית,
נחש אם מלבה לבת גוה של הבת
בערפלים לחים, שבעינה צפים,

לאותי לגוד על הדר-חמוקיה,
טפס על השפוע של עצמות ברביה,
ולפרקים בקניץ, פי ביקור-חמה,

לאה על כר גרוב פרקדן היא משתטחת,
רשול, בצל שדיה אז אנום תנומה,
כלמרגלות של הר בקתה של גחת.

אִז בְּכַרְעַ לְלֵת הַבְּרִיאָה הַרְתִּי דְמָדוּמִים,
 שִׁית יוֹם יוֹם עַל נְפִילֵיהָ נוֹסְפוֹת,
 אֶהְבֵּתִי כִּי אֶחְיֶה לְמַרְגְּלוֹת בַּת־עֲנֹק כְּלִילֵת־
 עֲלוּמִים
 כְּהַתְרַפֵּס הַתּוֹלֵי־מֵאָוָה לְרַגְלֵי מְלָכוֹת נִכְנָפוֹת.

אֹיִתִי לְהִזּוֹת בְּפִרְהָ גּוֹפָה בְּצֵל נִפְשָׁה,
 לְמוֹד כָּל שְׁעֵשׂוּעַ נוֹרָא־הוֹד בּוֹ תָשֵׁם מֵעֵינֶיהָ,
 וְאַרְבַּ לְמוֹ לְבָה הַתַּעַל אֲשׁוּ אֵשׁ אֶפֶל בְּהַנְפִּשָׁה
 וְהִבּוּ בְּעֶרְפְּלֵי הָאָד הַרוֹחֲצִים בְּעֵינֶיהָ.

רוּץ וְשׁוֹב לְאַרְךָ יְצוּרֵי גֹוָה מְדַשְׁנֵי הַצּוֹרָה,
 זָחַל בְּמוֹרֵד הָעֲנֻקִים שֶׁל כָּל בְּרַךְ עֲצוּרָה,
 וּבְטָרָם קִיּוֹן, בְּהַפְּשִׁיר שְׁמֵשׁוֹת יְדוּעֵי־חֵלִי,

כִּי תִשְׁתַּרַע עַל מְרַחְבֵי בְקָעוֹת מְגֵד תְּנַקֶּה,
 וְנִרְדַּמְתִּי לְחַמֵּי בְּצֵל שְׂדֵיהָ תִגַּל לִי,
 כְּנֹוֹה שְׁאֲנָנִים בְּצֵלַע הָר.

מִצְרַפְתִּית: חֲנוּד קֶלֶף, כָּתַב הַיָּד שֶׁל הַתְּרַגּוּם נִמְצָא
 בְּאַרְכִּיּוֹן "מֵאוֹנִיִּים", לְלֵא צִיּוֹן תְּאֹרִיךְ

הנפילה

11 עת בְּרִיאָה פּוֹרַת־אוֹן, בְּאוֹת הַעֲתָרָה
הַמְּלִיטָה יוֹם יוֹם אֲדִירֵי תִינוּקוֹת,
כְּחַתּוּל מִתְעַדָּן אֶצֶל רֶגֶל הַגְּבֵרָה
עַם בַּת נְפִילִים נְחֲאוּתִי לַחַיּוֹת.

12 לְרֵאוֹת אֶת גּוֹפָהּ מִשְׁחָרָר וּפּוֹרָח
בְּנֶפֶשׁ גָּדֹל בְּשִׁחוּקֵי זְדוּנָה;
נַחֵשׁ זַעַם לַהֵב לְכָה יִשְׁלַח
בְּטֵל הָעֵבִים שֶׁיְצִיפוּ עֵינָהּ.

13 בְּפֶאֶר יִצּוֹרִיָּה חֲשִׁקְתִּי לְנוֹעַ,
עַל אֲדָר בְּרִכְיָה טַפְסֵי בְּשִׁפוּעַ,
וּבַעַת שֶׁמֶשׁ שׁוֹפֵעַ חֲלִי

14 לָאָה יִשְׂרָעֵנָה מִכָּה אֵלַי כֹּה,
בְּצֵל הַשָּׁדִים לְרֹדִים אֶת גּוֹפִי
כְּגִבַע רוּגֵעַ לְרֶגֶל הַהָר.

מצרפתית: נתן אלתרמן, השיר נמצא בעזבונו של
אברהם שלונסקי, ופורסם ב"מחברות אלתרמן",
הקיבוץ המאוחד, 1984

הענקית

בַּיָּמִים שֶׁהִטְבַּע בְּאֲמָהוּת בְּפִיָּרָה
יִצַר יוֹמָיוֹם יֶלֶד מִפְּלֵץ הוֹרֵג
הַיִּיתִי חַי לְצַד עֲנֻקִית צְעִירָה
כְּחַתּוּל לְרַגְלֵי מַלְכָּה עוֹרֵג.

הַיִּיתִי אֲזוּ רוֹאָה אֶת גּוֹפָה צוּמָה עִם נִפְשָׁה
גָּדֵל בְּחֶפֶז בְּמִשְׁחָקֵי אֵימָה;
מִנְחָשׁ בְּעַרְפְּלִים שׁוֹחִים בְּעֵינֶיהָ בְּלַחֲשָׁה;
אִם לָבָה דוֹגֵר עַל לְהֵבָה עֲמוּמָה.

בְּנַחַת לְגַעַת בְּצוּרוֹתֶיהָ הַמּוֹרָמוֹת
לְזַהֵל עַל מְדְרוֹן בְּרִפְיָה הָעֲצוּמוֹת
וְלִפְעָמִים בְּקִיץ, כְּאֲשֶׁר הַחֲמָה הַחוֹלָה

מִשְׁכִּיכָה אוֹתָהּ בְּלֹאוֹתָהּ עַל פְּנֵי הַכֶּפֶר,
הַיִּיתִי רוֹצָה בְּצֵל שְׂדֵיָהּ לְנוֹם בְּעֲצֵלְתֵימָם
כְּמוֹ כֶּפֶר רָגוּעַ לְרַגְלֵי הַהֵר.

מצרפתית: איבון קומהל "מאזניים", פברואר 1995

הענקית

כְּשֶׁגִּחַמַת הִטְבַּע וּמְרָצוֹ בְּמִכָּה
הַעֲמִידוֹ וְלָדוֹת עֲצוּמִים יוֹם יוֹם,
הַיִּיתִי נִצְמָד לְנִעְרָה עֲנֻקִית
כְּחַתּוּל חוֹשָׁנִי לְרִגְלֵי מַלְכָּה.

רוֹאָה אֵיךְ מִנֵּץ גּוֹף עִם רוּחַ יְחָדוֹ,
גָּדֵל חֶפְשִׁי בְּשַׁחֲקָה הַמְבָעִית,
בוֹחוֹן אִם בּוֹק יִצְרֵל לָבָה הַעֲמוּם
בְּעֶרְפֵּל עֵינֶיהָ הַשְּׂאִיר עֲקֻבוֹתָיו.

אֵל קַמּוּרֵי הַפְּלֵא לֹאט אֲגִיעַ,
נֶאֱחָז בְּמַדְרוֹן הָאֶרֶץ שֶׁל בְּרִכְיָה,
וּבְקִיץ, לַעֲת שְׂמֵשׁוֹת רְעוֹת־לֵב

יִשְׁנוּהָ לְאֶרֶץ כָּל קוֹ הַרְקִיעַ,
הַיִּיתִי נִרְדָּם לִי בְּצֵל שְׂדֵיהָ
כְּכֹפֵר עַל צֵלַע הַהָר, שְׁלוֹ

מצרפתית: אריה זקס | מתוך "מבחר השירה הארוטית",
כתר, 1969

תְּאֵמִים / אֵלֵינוּ מִיִּטְרוֹס

הַתּוֹלְדָה – הֵיכֵל, בּוֹ עֲמוּדֵי חַיִּים
עֵתִים פּוֹלְטִים נִיבִים סְתוּמִים וְקוֹלוֹת-פִּלְא;
עוֹבֵר אָדָם בִּיעַר הַסְּמָלִים הָאֵלֶּה,
אֲשֶׁר בּוֹ יִסְתַּכְּלוּ בְּמַבְטֵי-אֲחִים.

כֹּהֲדִים מְמַשְׁכִּים, שֶׁבְּמֶרְחֵק יִתְמוּ
לְהִיּוֹת לְמִזְג סוּד אֶחָד, עֶמֶק, אֶפֶל,
רָחֵב כְּאוֹר הַיּוֹם וְכִמוֹ חֲשֶׁכֶת הַלַּיִל, –
רֵיחוֹת, צְבָעִים, צְלִילִים כֹּה יַחַד יִתְאַמוּ.

רֵיחוֹת רֵעֵנִים כְּבֶשֶׂר הָעוֹלָלִים,
נְעִימִים כְּחִלְלִים, יִרְקִים כְּכַר וְאָחוּ,
וַיֵּשׁ שׁוֹפְעֵי הַנְּצַחוֹן וּמְקַלְקְלִים,

אֲשֶׁר כְּמוֹ דְּבָרִים לְאֶ-סוֹף יִשְׁתַּפְּכוּ,
כְּמוֹ עֲנָבִיר, מוֹשֵׁק, לְבוֹנָה וְכֹל צְרִיִּים,
וְסַעְרוֹת הָרוּחַ וְהַחוּשִׁים שָׂרִים,

התאמה / פו ע / 137

הטבע הוא היכל-קדש בו עמודים חיים
משמיעים לפעמים מלים בערב רב,
האדם עובר בו בין יערות של סמלים
העוקבים אחריו במבט של מודע וקרוב.

כמו הדים מתמשכים שהמרחק ממזגם
בקול עמום ועמוק המתערב יחד,
והוא אדיר כמו הלילה וכמו הבהק,
כך נענים לו הריחות, הצבעים והקולות.

יש ריחות רעננים כמו גופי תינוקות,
מתוקים בקול חליל, ירקים כמו שדות
ואחרים ערבים, עשירים, משתלטים

המשתרעים כדבר-מה שאין לו סוף,
כמו ענבר ובשמים, כמו הפטם והחלמית —
אשר על אין-סוף הרוח והחושבים זמרו.

הַטָּבַע (CORRESPONDANCES)

תרגום: יצחק עוגן

היכל הוא הטבע, בצל עמודיו
קולות לא-ברורים יהדדו פה נשם;
בו אדם מהלך ביצר-סוד עב
וסמלים מסבכו יתנו בו עינם.

בהדים עמקים, הבאים מרחוק
התלכד והמוג, קול אחד נבלעים,
הרחב כמו הליל וכאור הוא עמק –
כך דבוקים הריחות, הצלילים, הצבעים.

יש ריחות רעננים כבשר תינוקות,
ערבים בצלילים וירקים בשדות,
וריחות יש בלים, גם עזים, עתירים,

הפושטים לאין סוף, לגבולות לא נראי
כענבר וכמושק, בשמי אב-אדמה,
שכורים ורנים בעלית-נשמה.

תואוּיִן : אַזְכָּרָה לַמּוֹסֵד

הַטָּבֵעַ הוּא מְקַדֵּשׁ, עֵתִים בּוֹ יִמְלֵלוּ

עֲמוּדִים הַיּוֹם עֲרֹבֹבֵן שֶׁל מְלִים ;

אָדָם עוֹבֵר בּוֹ כְּמוֹ בְּיַעֲרוֹת סְמָלִים

וּבְמִבְטֵי-מִקָּר יִלְוֶהוּ אֵלֶי.

בְּהַדִּים הַמְתַמְזָגִים בְּרַחֵק אַרְכוֹת

לְאַחֲדוֹת הַצְמָקָה, הַמְתַאֲפְלֵלֶת,

רַחֲבָה פְּלִיגָה, כְּבִהִירוֹת כּוֹלֵלֶת,

מְתַאֲמִים כָּלֶם : צְלָלִים, צְבָעִים,

רִיחוֹת.

רַעֲנָנִים פְּגוֹף יְלָדִים רִיחוֹת בְּשֵׁם,

עֲרָבִים כְּמוֹ חֲלִיל, יִרְקִים כְּמוֹ אֶפֶר,

וְאַחֲרֵים פְּגוּמִים, עֲזִים, עֲתִירֵי חֶסֶן,

בְּהַתְפַּשֵּׁט דְּבָרִים לְלֹא תִכְלָה וּגְמָר ;

כְּמוֹשֶׁק, כְּלִבּוֹנָה, כְּמוֹר הַנְּחוּחַ

הַעֲרִים הַתְּלַהֲבוֹת חוֹשִׁים וְרוּחַ.

תאמים (Correspondances)

גטאין סלאק

הטבע הוא מקדש, בו מבוכות מלים
מבין סטוים חיים עתים משתחררות;
אדם חולף שם דרך יערות סמלים
אשר צופים בו בעינים מפרות.

כשכל הד ארץ טובע במרחק
בתוך ממזג הדים אפל ותהומי,
רחב כמו הליל וכמו האור החג -
בשמים, צבעים, צלילים שם זה אל זה עונים.

יש בשם רענון, טרי כבשר תינוק,
מתוק כמו אבוב, כערבה ירק,
ויש: משחת, עשיר, חוגג - ריחות שופעים,

המתפשטים כמו דברים אינסופיים,
בקטרת, כענבר, כמור, כבאושים,
שרים התלהביות של רוח וחושים.

תאם

הטבע הגו היכל שבו סטוים חיים
שלפעמים מוציאים עמנום של מלים;
האדם עובר יערות של סמלים
המתבוננים בו במבטי רעים.

כהדים ממשכים שבמרחק מזדמנים
ומתאחדים באחדות עמקה ואפלה,
כמו הלילה וכמו האור גדולה,
הריחות, הצבעים והצלילים זה לזה נענים.

יש ריחות רעננים כשאר עוללים,
ירקים כנאות דשא וכאבובים נעימים,
— ומאידך משבשים, עשירים ומהללים,

הנפוצים כדברים שאין להם תחומים,
כמושק, כשרף, כלבונה, כענברים,
שאת סערת הרוח והחוששים שרים.

תרגום: ישראל ומורה

הענויות

הטבע הוא מקדש, בו עמודים חיים
יפליטו לפרקים בלילי מלמול תמוה;
ביער של סמלים שם האדם ינוע
שילוה דרכו צופים בו כרעים.

פרו הדים רחוק הנבלעים בבהו.
בתהום האפלולי של סוד אחדות שחור,
עצום כמו הלילה או כמו האור,
צלילים, ריחות, גוונים בברית ענות יבוא

טריים בבשר תינוק, ישנם ריחות ניחות,
במתק האבוב, כמו ירק האחו,
— יש עשירים, פגומים, נאדרים בכת

אשר בהתפשטב אל האינסוף נפתחו,
כמר, או לבונה, או בנזואין, או מושק,
ישירו את שכרון הנפש והחוש.

תרגום: ראובן צור

שירי מנור: מעוט

מיעוט (יתום)

"...שאמהות ילדוני באמצע העולם, באמצע הזמנים"

אורי צבי גרינברג

"היד ההולכת אל אמצע הבשר"

אלן גינסברג

בְּאֲמֵצֵעַ הַמְּלוֹן, בְּאוֹת הַעֲשִׂירִית,
הַיִּיתִי בֶּן חֲמֵשׁ, פְּתַחְתִּי בְּטָעוֹת –
מֵאֵז אוֹתוֹ הַיּוֹם שׁוֹלָה אוֹתִי בְּעוֹת
מֵאֲמֵצֵעַ הַיְלָדוֹת, מֵאֲמֵצֵעַ הַכְּרִית

וְעַל כְּרַחֲמֵי דוֹחֵק בִּי לְהִרְחִיק רְאוֹת:
בְּאֲמֵצֵעַ הַפְּרוֹת יֵשׁ זֶרַע אַחֲרִית.
מֵאֵז אוֹתוֹ הַיּוֹם כְּרוֹתָהּ בֵּינֵינוּ בְּרִית,
בֵּינִי לְבֵין זֶרְעִי. מֵאֵז אֲנִי מְעוּט.

מֵאֵז אֲנִי חוֹשֵׁק שְׁפָתַיִם וְנִמְסָר
מֵאֲמֵצֵעַ הַזְּמַנִּים אֶל אֲמֵצֵעַ הַבָּשָׂר
וְזִרְעוֹתַי נוֹהוֹת לְזֶרַע הַכְּלוּא.

מֵאֵז אֲנִי קוֹטֵף וְרָדִים שְׁנֵיחֻתָּם
הוּא רֵיחַ הַזְּכוּרוֹת, וְדִי לְהַנִּיחָם
בְּאֲמֵצֵעַ הַמְּלוֹן, כְּדִי שְׁלֹא יִבְלוּ.

Fin de siècle

בָּאָה עֵת שִׁירָה גְדוּלָה, שִׁירַת ה־HIV,
כִּי סַעַד הַזְּמַנִּים הוּא שִׁיר. הַזְּמַן זָקוּק לְסַעַד.
נִשָּׂא אַחַר נִשָּׂא נִצְעַד, וְכָל נִשָּׂא – נָבִיא;
בְּאֵין לָנוּ אֱלֹהִים, נִאֲלִיָּה אֶת הַצְּעַד.

אֲנַחְנוּ נִשְׂאֵי שִׁירָה: אוֹת־קִין חֵיוָבִי
חֲקוּק עַל לְשׁוֹנֵנוּ (הָאֱלֻמוֹת הוּא הַיַּעַד).
נִפְצִיעַ עַל הַזְּמַן הַזֶּה כְּשֶׁחָר עַל שְׁכֹוֹי,
נֶאִיר אוֹתוֹ בְּפִתּוֹס, בְּדַעַה צְלוּלָה, בְּרַעַד!

נְגִיף הָאֱלֹהוֹת עוֹבֵר בְּנִפְשׁ הָאָדָם.
כְּתָא מִחֲתָרַת הוּא עוֹבֵר: קְבוּצַת סִכּוּן, הַכּוֹנֵי!
הַזְּמַן זָקוּק לְסַעַד נִשְׂאֵי בְּשֶׁר־וֹדָם –

הַקֶּץ לַהֲצַטְנָעוֹת, הַקֶּץ לַפֶּשַׁע הַלְקוֹנֵי!
אֶת בְּרִיַח הַתְּקוּפָה הַזֹּאת נוֹעֲדָנוּ לְהַגִּיף:
עַכְשָׁו הוּא זְמַן שִׁירָה גְדוּלָה. עַכְשָׁו הוּא זְמַן נְגִיף!

אלכימיה

הִיִּיתִי רוֹקֵעַ מִשְׁנֵינוּ
קְסֹרְקֹטִין שֶׁל בְּרִיָּה יְחִידָה,
צָבָא שֶׁעַל טִיב מְלַחֲמָתוֹ לֹא יִצְלִיחוּ
לְתַהוֹת כָּל אַנְשֵׁי הַמַּדְע.
הֵינּוּ עוֹשִׂים אֶהְבָּה
לְנֶשֶׁק. לְטַבֵּעַ שְׁנִי.

עַד שִׁפְרִיד הַמּוֹת בֵּינֵינוּ,
בֵּינִי וּבֵינִי וּבֵינִי.

צמאוננו של נרקיס

"תִּרְקִיעַ עִמּוֹ לִשְׁחָקִים תִּזְקִים
כִּרְאֵי מוֹצֵק"

אירוב

חֹנִי מְעַגֵּל הָאִישׁוֹנִים
יְבִיט אֵלַי מִבַּעַד לְאֶשְׁנֹב
שֶׁל טֶהָר וְשֶׁל מַיִם – וְאֲנִי
אֶשְׁבֵּר אֶת צְמָאוֹנִי בְּאִישׁוֹנִיו.

אֲבִיט בּוֹ וְאֶגְמָא וְאֶגְמָא
כְּנֹעַר הַכּוֹרֵעַ עַל בְּשָׂרוֹ.
וְהִכֵּל אִישׁוֹנִיו הַמְסִמָּא
יַעֲיֵד בּוֹ שֶׁנִּבְרָא כְּדֵי לִבְרֹא.

"בְּאֵר הָאִישׁוֹנִים הַעֲמָקָה,
שְׁמוֹרֶת הָאֱלֹהוֹת שְׁבַעֲיָנִים –
פִּקְעֵי מַגְלָגְלִיו כְּמִזְרָקָה! –
אֶחָת לִי אִם אֶחָד אֲנִי אוֹ שְׁנַיִם."

וּבֵין הָעֵדֶשָׁה וְהַרְשָׁתִית,
בֵּין מֵי הָאִישׁוֹנִים וְהַצְמָא,
נִסְפִיק אֶל הַשְּׂרִיקָה הַמְשַׁפְּחָתִית,
נִדְבִיק אֶת יְלֻדוֹתֵנוּ הַפְּגוּמָה.

כבוד ממרים

"ילדה קשה, הביטי איזה בקר רך"

לאנה

"אתן לך עולם של שקרים אפילים,
שחר חרסת עצל ואלים,
זר דמדומים של שקיעה נבולה –
ליל מנוחה, פלה".

"אתן לך דם של נחשת קלל,
שער חלוד לעתיד מטלל,
בית נתיבות לילדי ארגמן –
ליל מנוחה, חתן".

"יהיה לנו ילד בהיר פנרקיס,
כמה נאהב ונתן לו דמי-כיס! – – –
אלף שנים של פרקת ורף –
ליל מנוחה ארף".

"ליל מנוחה לכם, איש ואשה.
ילד כבוד ממרים.

ילד ורכימ: האומה האנושה

חזיון

רְאִיתִי אֶת הַשָּׁלֹד
וְהוּא קָרַם פְּסִיעוֹת
וְהוּא קָרַם פְּסִיעוֹת
דְּמָמָה בְּאִיבְרִי.

רְאִיתִי אֶת הַשָּׁלֹד
וְתַחַת עוֹר הַתֶּף
גִּלְגַּל שְׁנֵי הַזְּמַן
לֹא עוֹד סָבַב אֶקְרָאִי.

כָּל שָׁן נִבְטָה כְּפָרַח,
כָּל שָׁן זֶרְעָה אֶבֶק --
וְנִתְבַּלְתָּה כְּשֵׁם
שֶׁנִּתְבַּלוּ הוֹרֵי.

כָּל שָׁן הוֹצִיָאָה זֶרַע,
כָּל צֶלַע נְצוּרָה

שיר ערש

נוחי, זאבה כבויה, הפעם זה ארף.
ככל שאת הזמן תרדדי במערוף,
ככל שתאפירי ותפעי באהבה,
אל בנך שוב לא תבואי, לא תבואי, זאבה.

ראשי, שעל חיקך היה מנח כעל שרטון,
מונף עתה כדגל מדמם אל המרחב.
ודם, הו זאבה, לא מורידים באצטון.
הפעם זה ארף, זקנה. דור דור וחסכו.

אף פעם לא הבנתי את שדיך הגדולים.
(מדוע הם גדולים כל כך? כדי להניקך.)
הנחת אותי לנצח בצנצנת פורמלין,
והנה לא תבואי. אין מקום ואין סליחה.

נולד לך נכד, אמא. הוא שפוף כאן על הדף.
ככל שתמרקי את חיוכו מהמדף,
ככל שתכרכי על צנארו את עברי,
זה לא יציל מאומה: את הפרח, הוא הפרי.

תולע החלצים הרוקם את תכריכי
רבץ בנשמתך ובקרביך, זאבה.
בינתים, זאבה כבויה, בינתים אני חי.
ככל שתאפירי ותפעי באהבה.

יתומים

עם אנה הרמן, דצמבר 97

מַעֲיִן בְּהֶרֶת בָּם כְּמוֹסָה וּמִסְגִּירָה
(אֵף שֶׁהָאוֹת הַזֶּה אֵינָנו אוֹת זֹרֵחַ)
אֶת סוּד כּוֹרֵם הָרַע. מֵה שֶׁקָּרָה גֵּרָה
מִתַּחַת לְעוֹרֵם פְּרִיחָה שֶׁל אוֹר יָרַח.

יְלָדוֹת רָעָה עוֹמְדָת בְּפִיָּהֶם כְּרִיחַ.
הֵם מְעַלְעֵים אוֹתָהּ כְּמַעְלֵי גֵּרָה.
הִיא שָׁבָה וְעוֹלָה. בְּדֶשׁ בְּגָדֵי אוֹרֵחַ
הֵם אוֹחֲזִים חֲזָק, עַד שֶׁהִבֵּד נִקְרַע.

בְּשִׁלּוּלֵיּוֹת הַסֵּתוֹ, כְּמוֹ בְּרֵאֵי עָמוּם,
רוֹעֵד מִבַּע פְּנֵיהֶם. עֲנָן עוֹבֵר פּוֹרַע
אֲרֶשֶׁת שֶׁעָטוּ. מֵעַל עֲרֶשֶׁם כּוֹרַע

כְּעֲרָפֶל נָפוּל עֲרֶפֶד הַשְּׁעָמוּם.
וְכִמוֹ מִמֶּתֶק בְּכַף שֶׁל יֶלֶד שֶׁמַּעֲד,
קִמוּץ יְפִים בְּרֵאֵי הַשִּׁלּוּלֵיּוֹת לְעַד.

שיר המעלות

"Blessed be He in homosexuality"

Allen Ginsberg

אֲנִי שֶׁלְנִצַּח עוֹמֵד בְּפְרִיָּה
אֲנִי הַגּוֹדֵעַ עֵצִי מִשְׁפָּחָה
אֲנִי הַצֵּמָא לַטֶּפֶה הַסְרוּחָה ---

מוֹדָה לְפָנֶיךָ, אֲדוֹן.

קשרי דם (בעקבות בודלר)

1

אָנִי הַחֲתוּל וְאֲנִי הָעֶכְבֵּר.
אָנִי הָאֲדוּהָ וְאֲנִי הַמְּשֻׁבֵּר.
אָנִי הַצְּדִיק וְאֲנִי
שׁוֹר הַבֵּר.

אָנִי בּוֹר הַמַּיִם. אָנִי הַנִּצְבֵּר.
אָנִי הַנְּוָה. אָנִי הַמְּדַבֵּר.
אָנִי הַצֵּמָא וְאֲנִי
הַנִּשְׁבֵּר.

אָנִי עֵץ הַמַּחֲט. אָנִי הָעֵנָבֵר.
אָנִי הָעֶפֶר. אָנִי הַנִּקְבֵּר.
אָנִי הַהֲרָה וְאֲנִי
הָעֶבֶר.

2

אַתָּה הַחֲתוּל וְאֲנִי הָעֶכְבֵּר.
אַתָּה הָאֲדוּהָ וְאֲנִי הַמְּשֻׁבֵּר.
אַתָּה הַצְּדִיק וְאֲנִי
שׁוֹר הַבֵּר.

אַתָּה בּוֹר הַמַּיִם. אָנִי הַנִּצְבֵּר.
אַתָּה הַנְּוָה. אָנִי הַמְּדַבֵּר.
אַתָּה הַצֵּמָא וְאֲנִי
הַנִּשְׁבֵּר.

נרקיס (בגדה השמאלית)

עֶמֶק בַּגָּדָה הַשְּׁמָאֲלִית
הַשֶּׁקֶט הוֹלֵךְ וְאוֹזֵל.
עֶמֶק בַּגָּדָה הַשְּׁמָאֲלִית
הַפִּכְתִּי מוֹצֵק לְנוֹזֵל.

וְכֹאן, בַּגָּדָה הַשְּׁמָאֲלִית,
נִשְׁמַתִּי אֶת שְׁמִי לְרוּחָה.
בְּעֵין כְּבוֹיָה שֶׁל פְּלִיט
רְאִיתִי מוֹלִי אֶת שִׁמְךָ.

*

וְכֹל הָאוֹרוֹת הַדּוֹלְקִים
עֶמֶק, בַּגָּדָה הַשְּׁמָאֲלִית,
שׁוֹב אֵין בְּכַחַם לְהַשְׁפִּים
אֶת מֵה שֶׁהַשֶּׁקֶט הֵלִיט.

זֶה

בְּלִי זֶה אֶתָּה לֹא-כָלוּם.
נִרְשָׁח מִשָּׂחַר.
הַנֶּפֶשׁ הִיא צָלוּם.
הָעוֹר נִכּוֹן לְסָחַר.

יְחִידוּתְךָ תִּשְׁגֶּה
סְבִיבְךָ כְּקַתְדֵרְלָה -
צִדְקַת עֲרֵלָה
וְרַע לָהּ.

בתוך מתאבך

בַּתּוֹךְ מֵתֵאָבֵךְ הַיֶּלֶד הַתָּלֵל.
נִפְשׁוֹ קְרוּשָׁה כְּצִיר. בְּצַעְדֵי מַחֹל
הוּא חָשׂ אֶל חֲדָלוֹנוֹ. הַתֶּף בְּחִלְצֵי
מִסְגִּיר לוֹ אֶת קֶצְבוֹ. כְּנוּעַ כְּמַחְצָב

הוּא תָר אַחַר כּוֹרָה, הוּא תָר אַחַר מִשְׁבִּית,
מִפְקִיר אֶת רֵהְבוֹ לְעֶרְב, הוּא מִבִּיט
אֶל שְׁנֵהֲבֵי שׁוֹקִיו שֶׁל מִי שֶׁלֹּא יָבוֹא:
טְרַמִּיטִים אֲדָמִים צָרִים עַל לְכָבוֹ,

וְהוּא נוֹתֵר תָּכֵל, וְהוּא נוֹתֵר נֶדֶף,
מִתְאִים אֶת צַעְדוֹ לְקֶצֶב הַמְרֻדֶף,
מוֹסִיף לֵלֵא לְאוֹת לְנוּעַ פֶּה וְכֹה
בַּפּוּגָה הַגְּדוּלָה שֶׁל זְרִנִּיכֵי רוּחוֹ.

תחרה

חושיו הם תַּחְרָה, בַּצֶּקֶת חֲשַׁמְלִית
תּוֹפַחַת בַּצֹּחָה בְּשִׁקַּע חֲלָצִיו,
בוֹעֶרֶת כְּהֵלָה בְּחִיק הָאֶפְלוּלִית,
אוֹפֶפֶת אֶת לֵילוֹ, שׁוֹקֶקֶת כְּקֶצֶב

לְקִרְאֵת צְדוּקַת הַדִּין. הָאֶפֶק מְרָקוֹן
וְאֵין לְאֵן לְצִנְחָה, חֶסֶד מְעֵרְסֵל
אֶת כְּבֹד מְבוֹשָׁיו, הוּא מְבַקֵּשׁ פְּרָקוֹן,
אֶחָת הִיא לוֹ כִּי־צַד: הַחֲשׂוֹן יִפְסֵל

קוֹיִם וְקַמּוֹרִים שֶׁל גֶּעֵר מִתְפַּלֵּל
בְּכֹל שִׁתְּף לְרַגַע, כָּל שִׁתְּף לְדָם.
רְצוּעַ בְּמוֹסְרוֹת וְרִידוֹ, הוּא מִתְבּוֹלֵל
בְּמִים הָעוֹמְדִים שֶׁל גֹּזַע הָאָדָם.

אפריל 96

ל"ו הברות על Armand

יִפֶּה וְשִׁגְיוֹנִי,
פִּיהַּ בְּשׂוֹר וְדָם,
הַשְׁתַּנֵּת בְּכִיּוֹר.

מֵאֵז חֲזִי נְחֻמֵּץ.
חֲרָסִינֵת לְבָבִי
קִרְמָה גִידִים וְעוֹר.

ספטמבר 96

משענת

הָאָדָם רַבּוּ מַיִם, רוֹלְנָדוּ, וּמָה
שֶׁמֶקִיף אֶת הַמַּיִם כְּעֵין הַיְנוּמָה
לְבָנָה הוּא אָטוּל שֶׁל מַגְלָה וְשֶׁל שְׁפִיף
הַבּוֹצֵעַ אֶת קֶצֶף הַיָּם וּמַתִּיף
אֶת חֲצוֹת הַיְלָדוֹת בְּחֲצוֹת הַבֶּשֶׁר
וְרוֹצֵעַ אֶת קֶצֶה הַיְלָדוֹת בְּאַפְסָר.

וַיִּדְיָ, רוֹלְנָדוּ, יְדֵי הָאֵמֶן
שֶׁבִקְשׁוּ נִקְדָּה אֲרַכִּימְדִית בְּזִמֶן
וּמִצְאוּ לְמִשְׁעֶנֶת אֶת אֲמֻצֵּעַ גּוֹפִי,
לֹא תִדְעֶנָּה שְׁלוֹהַּ. בְּמִסְלוֹל הַקֶּפִּי
אֲנִי חָג סְבִיב עֲצָמֵי וְסְבִיב לְעֶבֶר
אֵינְסוֹפִי מִלְגּוֹ וְסוֹפִי מִלְבָּר.

ריץ

לדוד

עֲכָשׁוּ אֲנִי יוֹשֵׁב בְּלוֹכֵי שֶׁל הַ"רִיץ"
וְלֹא יָכוֹל לְכֹלֵא אֶת כָּל אֲהַבְתְּךָ,
וְכִמּוּ בְּצִיּוּרִים שֶׁל דִּיּוּד הוֹקֵנִי, שְׁפָרִיץ
בּוֹקֵעַ כְּמוֹ תַּנִּין מֵעֵמֶק הַבְּרָכָה.

וְאֲשֶׁר אֲרַגְמֵן נוֹבֵעַ מִחֲרִיץ
שֶׁרַק אֲנִי רוֹאֶה בְּכֶתֶר גְּבוּרֹתֶךָ,
וְאֵין לִי דֵי מְרַחֵב וְזִמֵּן לְהַעֲרִיץ
אֶת חֲטוּבֵי נַפְשֵׁנוּ תַּחַת הַשְּׁמִיכָה.

דָּוִד, אֲנִי רוֹצֶה לֹמַר לְךָ דָּבָר
שְׂאִישׁ עוֹד לֹא אָמַר (מְכַל מְקוֹם אֲנִי
עוֹד לֹא אָמַרְתִּי): אִם הַזִּמֵּן הוּא סְמוּכָר

אִז מֶהוּ עֲבָרְנוּ? לַח רִיחָנִי
שְׂמֵהְבִיל בֵּין סוּף הַנֶּפֶשׁ לְתַחֲלַת
הַגּוּף, וּמִתְרַפֵּט כְּמוֹ חֶסֶה בְּסִלֵּט.

חצות הבשר

AYOR

הַעֲרֹב יוֹרֵד. עֲצֵלְתִּים שֶׁל דָּם
תּוֹפְחִים בְּנֶהָר כְּכוֹיָה.

עַל פְּנֵי הַרְצִיף טוֹפְפִים כְּבָר שְׁלֶשָׁה,
צְבוּעַ, זְרוֹזִיר וְצִבְיָה.

שְׁלֶשָׁה טוֹפְפִים כְּבָר עַל פְּנֵי הַרְצִיף,
סְמוּרֵי חֲלָצִים וְעוֹר.

שָׁעָה שְׁהַעוֹר בָּהּ הוֹפֵךְ חֲשָׁשׁוֹן
כְּכֹנֵף עֲטֹלֵף בְּאוֹר.

צְבוּעַ מְטִיל מִבְּטוֹ בְּצִבְיָה,
צִבְיָה מְתַכְנֶנֶצֶת לְדָם.

זְרוֹזִיר מְצוֹרֵד אֶת גּוּפוֹ לְצִדְיָה,
חוֹפֵן בְּתִבּוֹ אֶת חֲדָם

שֶׁל כָּל נַעֲרֵי הַנְּהָר הַלוֹטְשִׁים
בְּשָׂרָם אֶל הָאוֹר הָעֵשׂוֹן.

עֵמֶק בְּמַצוֹלוֹת הַנְּהָר הָעֵתִיק
מִגִּנֵּט אֶלְמוּנֵי יֶשֶׁן.

וְזָבוּב הַבֶּקֶר הָרוֹדֵף אֶת גּוֹפִם
כּוֹפֶה שֵׁיטָפֶף וַיִּטְפֶּף.

מִסּוּף הָעֲרָבִים וְעַד לְסוּפִם,
בְּנֶפֶשׁ קְמוּצָה כְּאֶגְרוֹף,

אוֹרְבִים לְכָל חֶפֶן בְּשָׂר וּבוֹצְרִים,
לְאִים, אֶת עֲנָבֵי אִישׁוֹנִיו.

סָכִיב לְרֵאשֵׁם הַסְמוּק מִתְהַדֵּק
הָעֶרֶב כְּזֶג עֲנָב.

מִחֹל חֲלָצִים, מִחֹל שִׁכְחָה,
מִחֹל נִכְלוּלִים וּכְלוּלוֹת.

מְרִסוֹת מְבֹטִים הַפּוֹקְעוֹת בְּצוּחָה
מִקְרָב עֵינַיִם פְּלוֹת.

לְוִי לְשִׁמְעוֹן, רְאוּבֵן לְלוֹי,
לְגַד וּלְדָן – יִשְׁשַׁכֶּר.

הַמְצֵא לִי אֶת אֲמֻצֵּעַ בְּשָׂרָךְ וְאוֹצִיא
חֵשֶׁשׁ סִכְנָה סְחָרְחָר.

וּכְמוֹ חֲמַנִית אֶל הַשֶּׁמֶשׁ, נוֹהֶה
יָדָם אֶל חֲצוֹת הַבְּשָׂר.

וְכֹל זְכוֹרוֹנוֹת יְלֻדוֹתֵם הִקְהֵה
דְּחוּסִים בְּאֵגוֹז הָאֶלְסֵר,

אֵגוֹז הַזְּכוֹרוֹת הַמוֹסֵק אֶת שְׁמִנּוֹ
בְּצִמָּת עֲצָבֵי הָעֵבֶר.

צָבוּעַ, זְרִזִיר וְצִבְיָה מוֹסִיפִים
לְפִסֵּעַ קְפוּאֵי צִוָּאר.

הָעֶרֶב חוֹגֵר עֲרֵבָה בּוֹכִיָּה
וְחֶשֶׁךְ רְצוּעַ מִצִּיף

אֶת פְּנִיקֵס הַלֵּילָה הַקָּם לְתַחֲיָה
עַל שְׁלֶשֶׁת סוּמֵי הָרְצִיף.

זְרוּעַם, הַמּוֹרָה עַל חֲצוֹת הַבֶּשֶׂר,
שְׁלוּחָה נִכְחָם כְּמַחוּג.

וְרַק קְפִיטֵל גּוֹרְלָם בְּיָדָם
וְרַחֵם אִמָּם רְחוּק.

שְׁלֶשֶׁה שְׁהוּצִיאוּ זְרוּעַם לְעֵבִים,
שְׁלֶשֶׁה הַשּׁוֹגְלִים אֶת צֶלֶם.

עֵבִים הַהוֹפְכִים לְבֶשֶׂר וְשָׁבִים
לְהִיּוֹת לְעֵבִים לְעוֹלָם.

איננו מלא

"מי ישאר? מה ישאר? אולי הרוח על הים"
אברהם סוצקבר

עֲכָשׁוּ הָעוֹלָם מִנְקַב כְּכֹבֵדָה
וְרוּחַ הַיָּם מוֹשִׁיטָה צְנֹאֲרָה
אֶל שִׁפְךָ הַדָּם. עֲכָשׁוּ הָעוֹלָם
חֶסֶר עֲכָבוֹת וְזוֹרֵם אֶל הַיָּם.

לוֹמֵר שִׁידְעֵתִי שְׂבֵעָה? אֲמַרְתִּי.
לוֹמֵר שֶׁהֲרִגְעָה קֶצֶר? לוֹמֵר.
עֲכָשׁוּ הָאָדָם הוּא רוֹבֵה אוֹטוֹמָטִי,
עֲכָשׁוּ הָעוֹלָם בְּשׁוֹר.

וּבֵין הָעַרְבִים נִגַּר הָעוֹלָם
(כָּלֵב הֵשֵׁב עַל קִיאוֹ) אֶל הַיָּם,
וְרוּחַ קָרָה מוֹשִׁיטָה צְנֹאֲרָה.
...לוֹמֵר "בְּרֵאשִׁית בְּרֵא"?

שיר במקום יין

עָנָף עָנָף
פּוֹרֵשׁ כָּנָף
וְשׁוֹב שׁוֹקֵעַ
עִם אֲרֻגְמָן
אֲשֶׁכּוֹל הַזְּמַן
הַמְתַּפְקֵעַ.

לְרַגַע קַל
שׁוֹוֵי מִשְׁקַל
אוֹחֵז בַּכָּרֶם
וְכֹבֵד מִקָּרֵב
לְמַעַרְב
כְּדוֹר הַטָּרֶם.

בְּבַת אַחַת
הָדָם נִסְחָט
מִהַקְנוֹקְנֵת
וְהַחֲמָה
מְאֲדִימָה
וּמְתַרוֹקְנֵת.

פרוטוקול של שיחה עם רועי

תל-אביב, קיץ 93

1

א': גִּלְד הַזְּמַן הוּא הַמּוֹת
וְגִלְד הַמּוֹת? (שְׁתִּיקָה).
אָדָם מְעַרְסֵל כָּל יָמָיו אֶת
דָּמָיו בֵּין רֶקֶה לְרֶקֶה.
ב': וְאֵין נְחֻמָּה בְּעֶפֶר.
א': וְאֵין תְּקִנָּה בְּאֹוִיר.
ב': הַסֵּדֶר אֵינְנו מוֹפֵר.
סוּף הַצְּבָעִים לְהַחְוִיר.
א': אָדָם מְקַלֵּף כָּל יָמָיו אֶת
הַגִּלְד הַלֵּא מִתְכַּלֶּה.
אָדָם מְקַלֵּף --- ב: וְהַמּוֹת?
א': הַמּוֹת אֵינְנו מְלֵא.

2

ב': כָּל הַדְּבָרִים יִגְעִים
וְהַסֵּדֶר אֵינְנו יִגַּע.
א': יִשׁוּבוּ בָּנִים לְגְבוּלָם!
ב': תִּשׁוּב שְׂכָחָה לְפָרְגִיָּה!
א': אַחַת הִיא דְרָכּוֹ שֶׁל עוֹלָם.
ב': אֶפְשָׁר לְהַשְׁתַּגֵּעַ.

א': ספרו מְחָרִים כְּמוֹ בְּדִיאָטָה:
כָּל בְּקָר קְלוּרִית חַיִּים.
שְׁלֹא יַעֲבִיר אֶתְכֶם פְּתַע!
הָיוּ בְטוּחִים בּוֹ - אֶךְ אִם
יִפְתִּיעַ, זְכְרוּ שֶׁהִתְרִיתִי
שְׂאִין לַעֲצֹר מְחָרִים.
ב': וְזֶה הַחֲדוּשׁ הַפּוֹאָטִי
שֶׁל סוּף הַמָּאָה הָעֶשְׂרִים.

אבות

לכני מר

טמאה, טמאה, טמאה
שלשה אבות טמאה
חברו להרותני לטמאה.
כל אור הוא בין ערבים.
כל בקר שכיב-מרע.
יפיו של האדם
במשורה.

חיי בין שם ושם.
בין טרם לעדין.
מאין לאשם
ומאשם לאין.
וכל מנוחותי,
מעוט הזמן גרמן.
הטרם מתאחר לי ונטמן.

אני שעל הסף.
אני שבקצרות.
אני שנאסף
משלשת האבות.
שלשה אבות טמאה,
עתיד, הנה, עבר,
חברו להרותני עד צנאר.

אבינו המשחים את העפר,
עשני לאדם כחל צהב.
עכשור אפשר לו לאהב

פסיחה

רוֹכֵסֵן הָעֵינַן, הָעַפְעֵף,
מִגִּיף אֶת רַכְבוֹת רִיטוֹ
עַל מְסֻלוֹת הָעוֹר, שְׁאֵף
שְׁטָרֵם נִסְדָּקוֹ, מוֹסֵב

קֶזֶן הַדֵּק וּמִתְכַּלָּה,
קָלִיל כְּצִעְדֵי גֵנֵב -
וּכְבָר הַלֵּילָה מְמַלֵּא
אֶת זֵג הָעֵינַן בְּעֵנֵב-

הַמּוֹת, עֲבָרוּ הַרְף
שֶׁל הָאִישׁוֹן, וּכְמוֹ שָׂרָף
עוֹלָה הַפֶּחַד בַּגְּרוֹן ---

וּכְבָר נוֹבֵל, וְשָׁב לְשַׁחוֹת
בְּשִׁמּוֹרוֹתָיו הַמִּתְהַפְּכוֹת
שֶׁל הָאָדָם הָאֲחֵרוֹן ---

בשרים

"והיהודים מקרו לפאן של הנקר
את נרד המילה"

פ. ג. לורקה
מתוך משורר בניו-יורק

- טוק טוק טוק.
- מי זה בא?
- איש מן העולם הבא.
- מה יקרה לכלי-הדם?
- אל תקדים את המקדם.

- טוק טוק טוק.
- שוב אתה?
- לפחות לעת-עתה.
- מה יקרה לעצמות?
- יש קונה. עזב שמות.

- טוק טוק טוק.
- מה עכשו?
- רוח. תעתוע שוא.
- מה יקרה לאשכים?
- בעפר הכל משחים.

- טוק טוק טוק.
- ...אל תבוא!
- בוא נשמר על סטוס-קוו.
- מה יקרה לאישונים?
- הם ישחימו ראשונים.

- טוק טוק טוק.
- מי נוקש?
- מחזר עקש.

ניו-יורק, ספטמבר 94

ארבע המיתות

חֲרָטָה. מוֹסֵר כְּלִיּוֹת.
נַחֵם. נְקִיפּוֹת מְצַפּוֹן.
לא יְכוּל יוֹתֵר לַחַיּוֹת? תִּקְפֹּץ מִהַסְּפוֹן ---
בַּיָּם יֵאָכְלוּךְ חֲרִישִׁים,
שִׁירִיךְ יֵאָכְלוּ בַּחוּל
וְנִפְשֶׁךְ תִּהְיֶה שְׂפוּכָה
בַּפֶּחַד הַכּוּחַל.

חֲרָטָה. מוֹסֵר כְּלִיּוֹת.
נַחֵם. נְקִיפּוֹת מְצַפּוֹן.
אֵין לָאֵן לְבָרוּחַ? תִּנְקַב אֶת הַסְּפוֹן ---
עֲכָשׁוּ בְּהַדְיוֹר צְרָפְתִּי:
לְמוֹת בְּעִבְרִית? Catastrophe!
רֵאשֶׁךְ בֵּין כְּתֻפִּיךְ. אָסוּר לְהַחְטִיא:
לְכֹרֶת! לְהַתִּיז! לְמַלְק! לְעֶרְף!

חֲרָטָה. מוֹסֵר כְּלִיּוֹת.
נַחֵם. נְקִיפּוֹת מְצַפּוֹן.
לא מְצַאֵת כַּח? תִּתְבַּצֵּר עַל הַסְּפוֹן ---
עֲמַד בְּיָפִיךְ. עֲמַד בְּעִלּוּמִיךְ.
עֲמַד בְּנִפְשֶׁךְ. בְּפִיךְ. בְּשִׁמְיִךְ.
עֲמַד בַּפְּרִיחֶתְךָ. שָׂא לְמוֹעֲדֶיךָ.
אֵל תֹּאמֶר "אֲנִי"
לְמַעֲשֵׂה יָדֶיךָ.

חֲרָטָה. מוֹסֵר כְּלִיּוֹת.
נַחֵם. נְקִיפּוֹת מְצַפּוֹן.
קִמְתָּ גַם הַפַּעַם? תִּתְרַגַּל אֶל הַסְּפוֹן ---
הַיָּמִים יוֹרְדִים
וְהַיָּמִים שְׂפוּךְ.
הַנֶּפֶשׁ יוֹצֵאת
כְּמוֹ כִּיס
הַפּוּךְ.

שירי מנור: בריטון

ארבעה שירי תל אביב

שרב ראשון

על אצבעות הזית האבק נבט
כמשי. תולעים הפכו לפרפרים.
עולם כמנהגו נהג, וחדש שבט
הורה לסנוניות המים להדרים.

בחוף הדתיים הגביהו מחצה
בין חמוקי הקיץ לערות הסתו,
וכל גרגיר בחול הבקיע כביצה
אפרוח-אור צהב ונער מחטב-

זרועות שהתפלש בי עד לשד שכלי.
(על חוף הנפש שוב עולה שרב חזק.)
הייתי פעם ילד שאסף בדלי
מרוזות, ועכשו אני קורא בלזק.

הקשיבי, תל אביב! הייתי פעם אור,
הייתי פעם שור, הייתי פעם צבת.
ראיתי בחביון שנותך סוסי-אור
גועה בגן-העיר. עכשו הוא מעות

בְּמִי הַזְכָּרוֹן, וְהַשְׁתַּבְּרוֹת קָשָׁה
עוֹמֶדֶת בֵּין עֵינַי לְבֵין אוֹתוֹ שָׂרֵב.
שָׁנִים אֲנִי רוֹצֵה לְלַפֵּת בּוֹ, אֶךְ אוֹשָׁה
צוֹנְנֶת נִכְנָסָה לְנַפְשׁ אַחֲרָיו ———

וְמָה יִכּוֹל עֲכָשׁוֹ לְתַת לִי אֶת הַהֶרֶף?
וְמִי יִכּוֹל עֲכָשׁוֹ לְמַלֵּךְ אֶת הַחֶצֶב?
אֲנִי קוֹרָא בְּלֹזֶק וּמִשְׁחָר לְטָרֶף —
וְאִין פּוֹצֵה וְאִין מְצִיל וְאִין מַצָּב.

בריטון

יְלֻדוֹתַי הִיָּתָה מוֹטָחַת
בֵּין פְּנוֹת רְחוֹב מִיכָה.
גְּמֻלוֹנִית וְלֹא בּוֹטָחַת
וְנִדְחַת הִיא הוֹטָחָה

כְּמוֹ כְּדוֹר עַל פְּנוֹתֶיהָ
שֶׁל מִדְרָכַת הָאֶסְפֵּלֶט
שֶׁחֲקָקְתִּי בָּהּ קֹטֵעַ
שֵׁם שְׁעוֹר חֲרוֹת בְּאֵלֶט –

וְהֶעֱרַב אֵין שׁוֹם טַעַם
לְהִגּוֹת בְּבְרִיטוֹן
אֶת הַשֵּׁם הַזֶּה שֶׁפַּעַם
לֹא יִדְעֵתִי עוֹד לְחַתֵּם.

סִבְתָּא לֹא הִיָּתָה בְּבֵית,
הִיא נְטֻלָּה לְמַעֲשֵׂה
אֶת נַפְשָׁהּ בְּאֲמֻצֵּי שֵׁיט
בְּאֵגַם הַמְּהַסָּה

שֶׁל עֵינֶיהָ שֶׁאֶפְלוּ
בְּאֵלְבוֹם וּבְחֻטָּף
לֹא רָאִיתִי, כִּי אֶפִּיל הוּא
פְּרִי הַשֶּׁקֶט הַנִּקְטָף.

וּאֶפִּיל הוּא גַם הָעֶרֶב
שְׁלֵמֵדְתִי בּוֹ לְשָׁחוֹת,
עַל גְּרוּנִי מוֹנַחַת חֶרֶב
הַמָּסַד וְהַטְּפָחוֹת

שֶׁל מוֹרֶשֶׁת מְקַדְשֵׁת,
שֶׁל מוֹסַד הַמְשַׁפָּחָה,
וְאֲנִי אֲנִי פּוֹגֵשׁ אֶת
הָרְגָלִים בְּבִרְכָה.

וְקַפִּיצַת הָרֵאשׁ שֶׁל אָבִא
וְהַחֲשֵׁק הָאֵלִים
מִסְגִּירִים לִי שֶׁלְהִבָּא,
בְּבִרְכָה שֶׁל הַגְּדוֹלִים,

כְּשֶׁהַכְּלוּר יַחֲדָר לְקַפֵּל
בֵּין הַנֶּפֶשׁ לְבָשָׂר,
כָּל סִפְּק בְּדַבַּר הַנֶּפֶל
שֶׁנּוֹלַד לָהֶם יוֹסֵר,

וְעֵינֵי תִהְיֶה יוֹקֶדֶת
וּמוֹעֵדֶת וּפְרוּצָה –
עֵין יְהוּדִית נוֹדֶדֶת
בֵּין בְּגָדֵי הַרְחָצָה.

אֲבַל סִבְתָּא לֹא בְּבֵית,
הִיא נִטְלָה לְמַעֲשֵׂה
אֶת נַפְשָׁה בְּאַמְצַע שֵׁיט
בְּאַגַּם הַמְהַסָּה

שֶׁל עֵינֵיהָ שְׂאֵפְלוּ
בְּאַלְבוּם וּבְחֻטָּף
לֹא רָאִיתִי, כִּי אֶפִּיל הוּא
פְּרִי הַשְּׁקֵט הַנִּקְטָף.

וְאַנִי קוֹפֵץ בְּחֻבֵל
וּבְגוּמֵי וּבְקֵלֵס
וְנוֹסֵעַ בְּרַכְבֵּל
וְעוֹלָה מִפֵּלֵס-מִפֵּלֵס

בְּמַגְדֵּל אֵיפֵל וּפִיזָה
לְהוֹכִיחַ לְכַבֵּידָה
שֶׁחֲרֹב שֶׁהַתִּזָּה
אֶת כְּנַפְיָנוּ בַלְדָה

לֹא אֶת הַנִּיחוּחַ מְלָה,
אֶלֶּא רַק אֶת הַפְּרִיחָה.
וְאַנִי דוֹאָה לִי מַעֲלָה
וְצוֹפָה מִשְׁמֵי מִיכָה

בְּפִרְחִים אֲשֶׁר הִנְצוּ,
בְּפִרְחֵי הַיְקִינְתוֹן —
וַיִּדְעַ שֶׁהַקֶּץ הוּא
לְעֵמֶד בְּבְרִיטוֹן.

Mare Nostrum

אִשְׁתְּ הָאֲדָמָה הַחֲשֵׁה אֶל הַמַּיִם
אֵינָה אֹתָהּ אִוְשָׁה. הַנּוֹף אֵינּוּ מְכַר.
יְלָדֵי לִיסְבוֹן גּוֹלְשִׁים אֶל קֶצֶה הַיַּבְשָׁה
קָרְקוֹשׁ חֲשַׁמְלִיּוֹת בְּמִקּוֹם אֲנָקַת כְּרֶכֶה.

וְאֵין בַּחוּף דְּבַר שִׁיעָצִים עֵינַיִם,
וְקֶצֶה הַמִּזְח לֹא נוֹשֵׁק לְגִיבְרִלְטָר,
וּמַחְצִית הַיָּם הִיא מַחְצִית חַיִּי, אִם
אֲצַלִּיחַ לְגִלּוֹת בְּרִגַע הַנּוֹתָר

יְבִשֶׁת חֲדָשָׁה, אוֹ לְפָחוֹת אֲרֻשֶׁת
שֶׁלֹּא עָטִיתִי כֶּבֶד בְּמִלְתָּחוֹת הַפַּח
שֶׁל חוֹף הַדְּתִיִּים: יְכַלְתִּי אוֹ לְרֻשֶׁת

יָמִים וַיִּבְשׂוּת וְטַבַּע הַפְּכַפְךָ,
נִגְעַתִי בְּלִי מְשִׁים בְּכָל צְבָעֵי הַקֶּשֶׁת,
וְסוֹף הַהִפְלָגָה אֵינּוּ אֶלֹא נִסְפָּח.

ליסבון, אוגוסט 2004

פגישה עם סוצקעווער

מוזולייק נימנו, זיין זעווייל אומדאָטן.
(לאַ פֿאַר אַתּהּ, אַני לעת עוונת לאַ שְׂמִי)
אַברֶהם סוצקעווער (סוצקבר)

פגישה שנייה עם סוצקעווער. בקצה של הדיאט
ספריט יונת הנפש משכשכת את לבה.
– היכן נולדת, סוצקעווער? – אני במוידי את
מקום הלדתי כריתי: העולם הבא.

פגישה שנייה עם נפש עטופה ניר־זכוכית.
– היכן נולדת, סוצקעווער? – בשקט הוולקני.
יונת בזלת מלבינה בעין הברלחית.
תשעים שנה היא מלבינה, אך מבטה לא־כאני.

פגישה שנייה? מוטב אולי לומר: פגישה נוספת.
כי רק אתמול רעינו באגם שבטרקאי
דגים מעופפים, וצוענים שחרים כזפת
בברלח נחשו את החשוד בחשקי.

ורק אתמול נתרנו מן היער, פרטיזנים
שכוח הכבדה אינו מספיק להפילם.
מאז אנו דואים על המרחב המאזן עם
בריות מכנפות שלא ינוחו לעולם.

בערב תל אביבי בן תשעים ובן סחרחרת
יושבים על דיאט ספריט ומשתפכים מן השיחה.
– היכן נולדת, סוצקעווער? – בשיר הבא. זכור את
אשר עשה לך הזמן, וכתב. עכשו תורד.

חודש בבית ון־גוון

ארל, אוגוסט 2002

אסיף

הַעֲרַב הַתְּאֵסֵף כְּמוֹ סַנְגְּרִיָּה,
סְמִיךְ וּמוֹנוֹטוֹנִי וְאֵלֶם.
בְּאִמְפִּית־אֶטְרוֹן הַיּוֹם הַרִיעַ
לְשׁוֹר הַמְּשִׁתָּרֵעַ, וְגִרְדוֹם
אוֹרוֹ שֶׁל הַיָּרֵחַ לֹא עָרַף
לֹא רֵאשׁ וְלֹא צוֹאֵר וְלֹא וְרָדִים.
רְאוּ אוֹתִי: אֲנִי וְלֹא שָׂרָף
יוֹשֵׁב פֶּה מוֹל הַנְּצַח וּמִקְדִּים
לוֹשֵׁט הַמְּרַחֵב אֶת קִנְהַת הַזְּמַן,
וּפַחַד הַבְּלִיעָה אֵינּוּ מִפְּרִיעַ
לְשִׁקֵּט לְהַגִּיר לִי אֶת יוֹמָן
חֵייו הַמְּתֵאֶסְפִים כְּמוֹ סַנְגְּרִיָּה.

רטט

הַסִּינִי שׁוֹיֵף אֶת בְּרִלְיוֹז
לִיד הַתֶּאֱטָרוֹן הַרוֹמָאִי
כְּשֵׁף אוֹתִי, וְלֹא הִרְהַבְתִּי עֵז
לְלֶפֶת אֶת הַמְּשׁוֹר הַקֶּמָּאִי
שָׁזַז עַל כְּנוֹרוֹ כְּמוֹ תַעְתּוּעַ
בַּחֶם הַפְּרוֹבֵנְסְלִי הָאָרוֹר.
הָעִיר הַזֹּאת, רַבִּים מְאֹד פְּתוּהָ,
וְהִיא אֶלְפָּה רַבִּים, אֶבֶל בְּרוֹר
שְׂאִישׁ לֹא הָעֵבִיר עֲדִין רֶטֶט
וְאִישׁ עוֹד לֹא הִצְלִיחַ לְאַחֵז
בְּאֶרֶל כְּמוֹ הַיְחִיד שֶׁיִּצְטַט אֶת
הַסִּינִי שׁוֹיֵף אֶת בְּרִלְיוֹז.

Cruising

מָה צָבַע הַשָּׁנִים? צְהָבוֹת.
מָה טָבַע הַחַיּוּד? סָפֵק מִזְמִין,
סָפֵק מִקְצוּעֵנִי. צָרִיךְ לְצַבֵּט
אֶת בֶּשֶׁר הָעִיר כְּדֵי לְהֶאֱמִין
שׁוּזָה כָּל מָה שֵׁישׁ לָהּ לְהִצִּיעַ ———
אֲנִי פּוֹנֶה לוֹ עֶרְף, לִמְסִית,
וְשָׁב אֶל הַנְּהָר, אֲךָ עַל יִצִּיעַ
הָעֶרֶב מִתְבוֹסֶסֶת בִּי, אֲרִסִּית,
תְּחוּשָׁה שֶׁכֶּבֶר שָׁנִים שְׁלֹא הִיְתָה לִי,
רִגְשָׁה שֶׁאֵין לִי כּוֹחַ לְכַבּוֹת,
אֶלְחוּשׁ סָפֵק נִפְשֵׁי סָפֵק רִקְטָלִי —
מָה צָבַע הַשָּׁנִים? צְהָבוֹת.

נרקים

"מרב שהוא חשב שהוא יפה",
המתיקה במוזאון האשה
לבנה, כשראתה אותו צופה
בעלם הנופל לתוך אושה –
אך הוא כבר התנהל אל מערבלת
הגמא. קני הסוף והנשימה
היו בו לאחד, ובלי לשאל את
אמו המתבוננת בו טמונה,
הושיט את כף ידו ללפות את אמצע
בשרו שעד היום היה רפה,
וחש כיצד הדם סוכר בו פצע,
מרב שהוא חשב שהוא יפה.

הנשיקה

עֲמַדְנוּ בַּטִּירָה שֶׁל טַרְסְקוֹן,
אַתָּה גְּרַגְוִילָה וְאֲנִי כִימְרָה.
לְעֵנֹו הַפְּעוֹר הִיָּה מִשְׁכּוֹן
אֵלֶם שֶׁל אֶהְבָּה. לוֹלֵא הַמְרָה
יְלָדוֹת אַחַת לְשָׁנֵינוּ, לֹא הָיוּ
שִׁפְתֵינוּ נִפְגָּשׁוֹת כָּל-כֶּךָ בְּשִׁקָּט.
לוֹלֵא קָרְמוֹ צוּרָה וְהַתְּחִיָּו
וְרִידֵינוּ, לֹא הָיָה הַזְּמַן חוֹשֵׁק אֶת
שִׁפְתֵינוּ וּמִתְבּוֹנֵן בְּלֵב גּוֹעֵשׁ
בְּזוּג הַמְּסֻתוֹלֵל בּוֹ, וְדַרְקוֹן
הָאֶבֶן לֹא הָיָה יוֹרֵק אֶת אֵשׁ
קָרְבִיו עַל הַטִּירָה שֶׁל טַרְסְקוֹן.

שלושים

תשליך

בְּמִסְדְּרוֹן שֶׁל בַּיִת מְפֹלֵשׁ אוֹשׁוֹת,
פָּקַעְתִּי כְּאֶפֶן עַל צְמֶר־גֶּפֶן לַח.
כָּל חוּט גְרוּם שֶׁל חֶשֶׁךְ הִתְעַמַּר כְּשׁוֹט,
וְכָל פִּירוֹר שֶׁל אוֹר הִתְמִיּה כְּמִלְאָךְ.

בְּחֲנִיכֵי צְמָחוֹ שְׁנַיִם יְשִׁישׁוֹת
שֶׁלֹּא יָדְעוּ לִנְגֹס בְּטָרֶף שֶׁהִשְׁלַךְ
כֶּהֱסֵא אֶל מִטְתִּי. שְׁנַיִם שֶׁל עֲשָׁשׁוֹת
הִרְתִּיחוּ בְּדַמִּי מְעַרְבּוֹלוֹת לִילָךְ.

עֲכָשׂוּ אֲנִי כּוֹתֵב כְּדִי לְהֶאֱמִין
שֶׁלֹּא דַק הַמְּכוּז, הַוִּיֶּסְקִי וְהַמִּין
הֵם סוּד הַהִנְיָה. עֲכָשׂוּ אֲנִי כּוֹתֵב

כְּדִי לְהִזְכֹּר שֶׁפַּעַם, בְּעֶבֶר,
פָּקַחְתִּי אֶת עֵינַי, וְכִמוֹ כְּדוֹר נוֹתֵב
הַבְּקִיעַ מִבְּטִי אֶל אֲמִצֵּעַ כָּל דָּבָר.

התבגרות נוספת

עֲכָשׁוּ הוּא מִצְטַנֵּף אֶל שְׁטִיחַ הַחֲצִים
שֶׁפֶלֶךְ הַשָּׁנִים הַצְּמִיחַ מִחֻזְהוֹ.
עֲכָשׁוּ הוּא מִתְמַסֵּר לְרַעַל הַמְרִצִין
אֶת אֶלֶף אֵיבְרִיו — — — וְזֶהוּ.

הָאוֹת שֶׁלֹּא יָמוּת עוֹד עַל אֲמוֹנָתוֹ
וְלֹא יִהְיֶה מִיֵּתֵר לְכָל מוֹשְׁכֵי בִקְשָׁת.
סְבִסְטִיאַן לֹא הָיָה וְלֹא נִבְרָא, מוֹתוֹ
הַפְּצִיעַ בְּחַיָּו כְּמוֹ עֲשֻׁשֶׁת.

וְכִמוֹ עֲשֻׁשֶׁת הוּא הֶלֶךְ וְהִתְגַּבֵּר,
וְלֹא הָיָה מְנוּס, וְלֹא הָיָה עוֹד יֶלֶד.
סְבִסְטִיאַן הִתְעַטֵּף בְּעִבּוֹתוֹת מִשְׁבֵּר,
נִפְשׁוֹ כְּמוֹ שֵׁן־חֶלֶב הֵיִתָּה נּוֹפֶלֶת.

רְאוּ אוֹתוֹ עֲכָשׁוּ רְצוּעַ אֶל הָעֵץ,
רְאוּ אוֹתוֹ חוֹבֵק לְבַד אֶת הַשָּׁמַיִם.
עַל סְרַעְפָּתוֹ מוֹטֵל, כְּפָצַע מְצִיץ,
גּוֹזֵל אֶדֶם־חֻזָּה וְדֵל כְּנָפִים.

וְנִשְׁמָתוֹ נוֹשֶׁרֶת כְּמוֹ עָלִים בְּסֶתֶר,
וְאֶלֶף אֵיבְרִיו סוֹלְחִים לוֹ שְׁכֻזָּה הוּא.
סְבִסְטִיאַן מְרַחֵף, סוֹלְטֵן־חִלּוּמוֹתָיו,
עַל שְׁטִיחַ הַחֲצִים שֶׁלְחֻזְהוֹ.

המרטיר של אאולליה הקדושה

פְּשָׁקִי אֶת רַגְלֶיךָ, אֲאוּלְלִיָּה,
שְׂרוּחַ הַלִּילָה תִּלְפַת
אֶת בְּשֵׁר עֲרוֹתֶךָ וּתְנִיחַ מִדְּלִיָּה
שֶׁל דָּם בֵּין שַׁפְתֵי הַפֶּת.

קַפַּת חֶסֶכּוֹן אֱלוֹהִית
נָתַן אֲרוֹנְנוּ לָךְ.
פְּשָׁקִי אֶת רַגְלֶיךָ, אֲאוּלְלִיָּה. בְּהִית
דִּיךְ בְּאִישׁוֹן הַלַּח ---

דִּיךְ בְּבֶשֶׁר הַסְּמִיךְ,
דִּיךְ בְּרוּחַ הַדִּק.
הַלִּילָה הַשְּׁלֵג יֵלֶךְ וַיִּנְמִיךְ
בִּינִי לְבִינֶךָ אֶת גֶּדֶר הַסָּרֵק
שֶׁבֵּין הַמְּנוּחָה לְנַחִים,
שֶׁבֵּין הַחוּסֵךְ לְסֶף,
וּבֶשֶׁר עֲרוֹתֶךָ יֵלֶךְ וַיִּשְׁחִים,
וּמְשׁוֹט סִדְרֵי יֵלֶךְ וַיִּפְסַח
עַל פְּנֵי צְוֹאֵרֶךָ הַרְצוּעַ בְּאִיקָס,
עַל פְּנֵי נִשְׁמַתֶּךָ הַפּוֹכֶרֶת כְּפוֹת ---

אֲנִי הַשֵּׁיט הַלּוֹחֵךְ בְּסִטִּיקָס
אֶת נֶשֶׁךְ שַׁפְתֵי הַפֶּת.

ברצלונה, יום הקדושה אאולליה, 12 בפברואר 2005

אאולליה הקדושה הועלתה על המוקד בברצלונה כליל חורף מושלג בשנת 304 לספירה, לאחר שגופה נעקד לצלב העשוי בצורת X. אאולליה, שמתה על אמונתה בהיותה בת שנים עשרה, היא פטרונית העיר ברצלונה ופטרונית השייטים ויורדי הים. אגדה עתיקה קושרת בין דמותה לבין דמותו של כרון, השייט הנושא את נשמות המתים בסטיקס (הנהר המקשר, על פי המיתוס היווני, בין עולם החיים לבין הַרְס, עולם השאול). היוונים נהגו להניח מטבע בין שפתיים של המתים, כתשלום בעבור שירותיו של כרון.

מכתש

תָּלוּי וְעוֹמֵד בְּאוֹיֵר הַפְּתוּחַ,
יָרַח נוֹצְרֵי מַעֲמִיד סִימָנִים.
יָרַח צָלוּב עַל צִלְקַת הָרוּחַ,
עַל שׁוֹט הָעֵינַיִם, עַל קַת הַשָּׁנִים.

לְחֹשֶׁב שְׂאֲנֵי עוֹד עוֹמֵד וּבוֹהֶה בּוֹ,
לְחֹשֶׁב שֶׁהָאָרֶץ נוֹשֵׂאת אוֹתִי בְּלִי
לְפָצוֹת אֶת שִׁפְתֶיהָ וּבְלִי לְקַנֵּא בּוֹ,
בְּאִישׁ הַכּוֹתֵשׁ אֶת בְּשָׂרָה בְּעָלֵי

הַגְּלִיּוֹ וּמִבֵּית בִּירַח כְּאֵלוֹ
יֵשׁ מִשְׁהוֹ אָח בִּירַח, אָחִי
הַקָּר שֶׁהוֹרֵי הַשָּׁמַיִם הַפִּילוֹ,
וְהוּא לְבָדוֹ נִצְחִי.

פרימה

אִיךָ יִכּוֹל אָדָם לְשִׁיר שִׁיר־עֶרֶשׁ לְעֵצְמוֹ?
אִיךָ יִכּוֹל אָדָם לְהֶאֱמִין שֶׁהוּא לְבָד?
אָדָם נִפְרָם מִיִּלְדוּתוֹ כְּמוֹ חוּט מִתּוֹךְ מִרְבֵּד,
וְאֵין דְּבַר בְּטָבַע שְׂיוֹכֵל לְהֶרְדִּימוּ.

אָדָם נוֹסֵעַ בְּנַפְשׁוֹ לוֹיִלְנָה אוֹ מִדְּרִיד,
צְפוּנָה מִהַזְּמַן וּמִעֲרָבָה מֵעֵצְמוֹ,
אָדָם בּוֹנֵה גּוֹנְדוּלוֹת וּמַפְלִיג מִוְרִיד לְוְרִיד,
וְאֵין דְּבַר בְּטָבַע שְׂיוֹכֵל לְהֶרְדִּימוּ.

בְּפוּךְ לֶבֶן הוּא מִתְכַּסֶּה, וְחָשׁ כִּיֵּצֵד הֵיִתָּה
אִמוֹ עִכְשׁוֹ כּוֹרֵעַת וְחוֹפָה אֶת הַמָּטָה,
הוּא שָׂר אֶת שִׁיר הָעֶרֶשׁ וְשׁוֹמֵעַ אֶת עֵצְמוֹ,
וְאֵין דְּבַר בְּטָבַע שְׂיוֹכֵל לְהֶרְדִּימוּ.

בלימה

לִנְפֹשׁ יֵשׁ עוֹר, וְהַנֶּפֶשׁ כְּתֹף הִיא,
וְשָׁקֵט מִקִּישׁ בָּהּ הַקֶּשׁ וְהַלּוֹם,
וּפְחָד כְּבוֹשׁ מִתְעַצֵּם בָּהּ לִיפִי,
וְהַלֵּם נִהְיָה יְהֵלּוֹם.

יִצְאָתִי עִם עָרֵב לְעִיר (לְעֵת עָרֵב
הָעִיר חֲגוּרָה בְּאַבְנֵי אֶפְשָׁרוֹת,
הַחֲשֵׁף רוֹטֵט בְּבִשָׁר וּבְקָרֵב
הָדָיו כְּמִיתָר פָּרוֹט) — —

יִצְאָתִי עִם עָרֵב לְעִיר, וּבְלִי נַחַת
שׁוֹרְכָתִי רַגְלִים, מֵאִיץ חֲלָקִיקִים
מִבֵּר לְבִיבֵר, מִבִּיבֵר אֶל קַרְחַת
יַעַר שְׁאִין בּוֹ מְקוֹם לְהִקִּים

אֶת מָה שֶׁהַנֶּפֶשׁ בְּקָשָׁה לְהַשְׁמִיעַ
הָעָרֵב: סִימְפוֹנְיָה לְתֹף וּכְלִימָה.
יֵשׁ פְּחָד כְּבוֹשׁ בִּי עַד לְהַתְמִיָּה,
יֵשׁ הַלֵּם תְּלוּי עַל בְּלִימָה.

שלושים

כְּשֶׁךְ הַשֶּׁקֶט וּפְרִיחַת
הַמוֹץ מִתְבַּן הַדְּמָמָה,
אֲנִי יוֹצֵא לְלֶפֶת אֶת מָה
שֶׁהִתְרוֹקֵן בִּי בְּאַחַת.

אֲנִי יוֹצֵא לְלֶפֶת אֲבַחַת
חֲמַנְיּוֹת מִן הַחֲמָה.
לְלֶפֶת בְּעֵין עֵירָמָה
אֶת נוֹף הַנְּצִחַ הַנִּשְׁחָת.

בְּסוֹף כָּל פְּצַע יֵשׁ בְּשָׂר
כְּשֵׁם שֶׁכָּל הוֹוֶה חָסֵר
יִלְדוֹת הוּא שׁ' שְׂבוּיָה בְּשׂוּא.

וּמָה אֲנִי בְּתוֹךְ כָּל זֶה?
עִם שְׁעָרוֹת עַל הַחֲזָה
אֲנִי יוֹדֵעַ אֶהְבָּה.

שלושה שירי אהבה

המשורר רוצה לכתוב את אישוניו של האהוב

לכתב את אישונִיךָ, אֶהוּבִי, לכתב דְּבָר
שְׂאִישׁ לֹא הֶעֱמִיד עֲדִין חֶסֶד מִתְקַרֵּב,
לכתב את אישונִיךָ וְהַשְׂכֵּם וְהַעֲרֵב
לשְׁמַע את החֶסֶד הַנוֹבֵעַ מִלְּבָר,

לשְׁמַע את החֶסֶד הַשׁוֹקֵעַ מִלְּגוֹ,
לכתב את אישונִיךָ, אֶהוּבִי. ללְכֹד עֶבֶר.
לְרֵאוֹת אֵיךְ מִתְעַגֵּל בָּהֶם הַדְּפָק: בְּצוּאָר
הַרְחֵם שֶׁל עֵינֶיךָ לְהַגִּיעַ אֶל הַלֵּב.

בְּצֵל שֶׁל אישונִיךָ אֲנִי נֹחַ מִקְדַּחְתִּי.
הֲצֵל שֶׁל אישונִיךָ, אֶהוּבִי, הִיָּה לְמַח
הַעֲצָם שֶׁל הַעֵינַי וְלַנְּחַל הַפְּרָטִי

שָׁבוּ אֲנִי רוֹאֵה אֵיךְ מִתְגַּבֵּה וְגוֹנֵחַ
נְרָקִיס עֲשׂוּי בְּשָׂר שָׁשׂוּב אֵינְנוּ בְּיַד־מוֹתִי,
וְשׁוּב אֲנִי נִלְפֶתת בָּךְ, וְשׁוּב אֲנִי צוֹמֵחַ.

המשורר מונה את איבריו של האהוב

ושוב אני נלפת בך, ושוב אני צומח,
ושוב אני מונה את איבריך ונצמת
לרגע, אך הערב איבריך הם רמ"ט,
ולא חסר דבר בהם, ושוב אני מונה, אך

הפעם לא בפחד: כאופה המקמח
בזרוע בטוחה את הבצק ואת נשמת
הלחם, אני לש את איבריך ונשמט
בכוח לכבשן הזה, ושוב אני מונה, אך

הפעם מהאמצע, מן הפקעת אשר בה
נולדת חבצלת הבשר המתמסרת.
עלה אחר עלה אני בוצע את לבה,

אך היא מעריפה עלי אנקת עלי כותרת.
ובין שס"ה גידיך הצורחים אני נשבע
להיות עם הבשר שלך לזוג ולא לפרט.

סוף המסע

בְּסוֹף אוֹתוֹ מִסַּע הַמֶּלֶךְ הָעֶכָּו"ם
הוֹתִיר אֶת מַגְלָן לְנוֹד לְכָל אוֹשָׁה.
בְּסוֹף אוֹתוֹ מִסַּע הָרוּחַ הַנְּקוּם
הִדִּיר אוֹתוֹ לְנֹצַח מִן הַיְּבֵשָׁה.

וּמַגְלָן יָדַע שֶׁשָּׁבַע הוּא יָקוּם
וְשָׁבַע הוּא יִפֹּל, וּמִפְרָשֵׁי בּוֹשָׁה
כִּסּוּ אֶת אִישׁוֹנָיו שֶׁשָּׁבַע יִבְכּוּם
וְשָׁבַע יִשְׁכַּחוּם יְבֵשֶׁת וְאִשָּׁה.

וְהָעוֹלָם עָגַל, אֲךָ לֹא עָגַל כְּלִיל,
וְאֵי הַתְּבַלִּינִים כְּמַטְחָוֵי זַקָּפָה,
וּמַגְלָן, יָדוּעַ חֲלִי וְחֲלִיל,

פּוֹרֵשׁ עָלָיו לְנֹצַח יְרִיעַת חֶפֶה,
וְאֵלוֹהִים הַטּוֹב בְּחָר לְהַעֲלִיל
שְׁכַל הַיָּם הַזֶּה אֵינוֹ אֶלָּא טָפָה.

ליסבון, ספטמבר 2004

חורף באנדלוסיה

מָסִיק

מִשֶׁק. צְפוּרִים שֶׁל קָרַח
גּוֹלְשׁוֹת מִן הַהָר בְּמַפֵּל
כְּנָפִים סוּסִי וְסָגַל שֶׁהָעֵין
שׁוֹתָה בְּאִישׁוֹן מִשְׁפָּל.
מָחַר הֵן עָפוֹת לְגִרְנָדָה,
וּבְנוּ יֵשׁ חֶשֶׁק סָגַל
לְמַסַּק אֶת זִיתֵי הַבָּשָׂר מִפְּנִינוּ,
לְהִיּוֹת עוֹרוֹן עָגַל.
לְהִיּוֹת צְמֵאוֹן מְנֻצָּח,
לְהִיּוֹת שְׁכָרוֹן מְכֻנָּף,
לְפָרֵשׁ קְבוּרוֹת יִרְקוֹת וְלִמְתַח
בְּהַר הַכָּחַל עֲנָף.

כביש קורדובה-גרנדה, 29 בדצמבר 2003

שערי הספרים

שארל בודלר

תרגום: דורי מנור



פ

הוצאת הקיבוץ המאוחד
המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות
המפעל לתרגום ספרי מופת

שארל בודלר

פרחי הרע

מבחר

תרגום מצרפתית: דורי מנור

פ

הוצאת הקיבוץ המאוחד
המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות
המפעל לתרגום ספרי מופת

דורי מנור

מעונט

דעם סדרה לשירה

דורי מגור

מעוט

שירים

הוצאת הקיבוץ המאוחד
קרן יהושע רבינוביץ לאמנויות, תל-אביב

כיכרית הר המנוחות
למועילי המועצה המנהלית



בְּרִיטוֹן

דורי מנור

אחוזה בית
ספרים

בריטון

שירים ותרגומי שירה

דורי מנור

הוצאת הדרת ספרים

BAR-ILAN UNIVERSITY

Translation as a means of promoting a poetic model

An Analysis of Dori Manor's Translation

Of *Les Fleurs du Mal* by Charles Baudelaire

Based on Polysystem Theory

LIORA LEVY MALINSKY

Submitted in partial fulfillment for the Master's Degree in the Department of
Translation and Interpreting Studies, Bar-Ilan University

Ramat Gan, Israel

2008

This work was carried out under the supervision of Dr. Rachel Weissbrod, Department of Translation and Interpreting Studies, Bar-Ilan University

Abstract

This study discusses Dori Manor's translation into Hebrew of *Les Fleurs du Mal*, a poetry anthology by Charles Baudelaire, a 19th century poet considered to be the first Modernist poet. *Les Fleurs du Mal* was first published in 1857, followed by two later versions. The anthology consists of 100 to 151 poems, depending on the version, and is considered one of the most influential in the history of poetry. Poems from *Les Fleurs du Mal* were translated into Hebrew mainly since the 1960s. Dori Manor's translation was published in 1997 and includes 49 poems from the original anthology. This study is based on polysystem theory, which defines literature as a system of interrelations between different literary activities and the people and institutions involved in them. Translated literature is defined as a system within the literary polysystem. The study is mainly based on the notion of model - a literary form promoted by a certain literary movement or artist, and thereby obligating the artists taking part in the movement to adhere to it and implement it. Dori Manor is an active figure within the Hebrew literary system and is interested in promoting a specific poetic model. This study analyses Manor's translation of *Les Fleurs du Mal* as a means of promoting this model.

After the introduction (**Chapter 1**), **Chapter 2** presents Charles Baudelaire and the literary system during his time and describes his poetic model as manifested in *Les Fleurs du Mal*, in order to compare it with

Manor's model and examine whether it has influenced Manor's model. The history of *Les Fleurs du Mal* and its influence on Hebrew literature is also discussed in this chapter. **Chapter 3** examines Dori Manor's biography, his work and views regarding Hebrew culture, poetry and translation, as well as his ideas regarding what should be the "right" model by which to write poetry. This chapter also discusses the reaction of writers and critics in the literary system to his work as a translator, a poet and an editor promoting the model he favors. **Chapter 4** analyses five translations by Manor, and compares them with other translations of the same poems, in order to deduce the characteristics of his work. **Chapter 5** analyses samples from Dori Manor's original poetry collections, *Mi'ut* and *Baritone*, in order to extract his own poetry model. Finally, **Chapter 6** presents the conclusions of the analysis of Manor's translations and original poetry, examines the influence of Baudelaire's model on Manor's poetry and the place of this translation in his entire oeuvre, and summarizes Manor's struggle to promote his poetic model through the translation of *Les Fleurs du Mal*.

The main conclusion of this study is that it is possible to indirectly introduce models into the literary polysystem by means of translation. While Manor's explicitly stated stands and original poetry encounter harsh criticism from influential figures in the literary system, his translations are widely accepted and praised. Utilizing them, Manor is able to indirectly influence the literary system.