תרגומים מן הספרות הקלאסית

מאת חיים וירשובסקי

תרגום הומירוס

הומירוס, איליאדה / אודיסיה. תירגם מיוונית שאול טשרני־חובסקי. הוצאת שוקן, ירושלים ותל־אביב, תשי״ד

ספר ספר ומזלו. יש משום טראגיות בכך, שבו בזמן שטשרניחובסקי היה שקוד על תרגום הומירוס בהכ־סמטרים עבריים, הוכרעה הכף נגד המבטא האשכנזי הישן, שהיה שגור בפיו; וכשהופיעה, לפני כחצי יובל שנים, ה׳איליאס׳ בעברית (טשרניחובסקי קרא לה ׳איליאדה׳), כבר היתה חומה של הבדלי־מבטא ונגי־נה חוצצת בין התרגום לקוראיו, וביחוד הללו מן הצעירים שבהם. והחרדה לגורל תרגומו נשמעת בדברים שבהם סיים את המבוא להוצאה הראשונה של ה׳איליאס׳: ״ושוב אני בא ואומר: התרגום נע־שה בהכסמטר על יסוד ההברה האשכנזית והנגינה שמלעיל, ואל יבואו מבקרים בטענות שאינם מוצאים את המשקל, כשהם קוראים את השיר... בהברה הספ־רדית והנגינה הדקדוקית״. ברם, לא במה שיטענו המבקרים העיקר, כי אם כיצד קוראים הקוראים; וכבר בימיו של המתרגם ערעור זה על המבטא כאילו בא וחותך עתידו של התרגום.

על כך השיבה העברית החיה שבפינו תשובה שאי־נה משתמעת לשתי פנים, ושוב אין מקום לשאול כיצד קוראים הקוראים. אבל היום כאשר הוצאה חדשה של שירי הומירוס בתרגומו של טשרניחוב־סקי מוגשת לקהל, יש מקום לשאול שאלה אחרת: האם כדאי הוא התרגום הזה שנתעלם לשמו — ולו גם לשעה — מחוקי הנגינה השגורים בפינו, כדי שנו־כל לקרוא כהלכה את ההכסמטרים שיסודם בנגינה שעבר זמנה? לדעתי כדאי וכדאי הוא שנעשה כך לשמו, ולא משום שאין עדיין בעברית תרגום אחר של הומירוס, כי אם משום שהוא תרגום בעל ערך רב בזכות עצמו. מבחינת הנגינה שירי הומירוס בתרגומו של טשרניחובסקי והשירה העברית המ־קורית שנכתבה במבטא האשכנזי ובנגינה מלעיל דינם אחד.

ההכסמטר העברי עניין חשוב הוא ומיוחד במינו, אבל אחרי ככלות הכל אינו אלא אחת הבעיות של תרגום הומירוס, ומן הדין הוא שלא נסיח דעתנו מן האחרות. כי הבעיות של תרגום הומירוס לעולם זמנן, כיוון שאין — וספק אם יוכל להיות — תרגום מוחלט של הומירוס. לא זו בלבד ששפת התרגום משתנה מדור לדור, אלא שהבנת המקור והגישה לתרגומו משתנות אף הן בהמשך הימים. כל דור ודור על כרחו שהוא מחדש את תרגום הומירוס, ודורנו זה, דור דוברי עברית במבטא הספרדי — לא כל־שכן. ודווקא משום כך ראוי לנו לעיין בבעיות כלליות אח־דות של תרגום הומירוס, כפי שהן מתגלות בנוסח העברי של טשרניחובסקי.

דבר זה, שקצב ההכסמטר העברי של טשרניחובסקי בתרגום הומירוס אינו מתיישב עם דרכי המבטא והנגינה שלנו, דומני, הוא שהסיח דעתנו מן החשי־בות העקרונית של עצם המעשה שעשה טשרניחוב־סקי בשעה שתירגם את הומירוס לעברית בהכסמט־רים. אני אומר ׳חשיבות עקרונית׳ מפני שמעשה זה יש בו משום הכרעה בשאלה גדולה ויסודית של תרגום הומירוס — שאלת הצורה. מן המפורסמות הוא שאין שני תרגומים, אפילו הם בלשון אחת ובני דור אחד, שווים זה לזה. אבל בין התרגומים הרבים של הומירוס אתה מוצא שהם שונים זה מזה תכלית שינוי לא בפרטיהם בלבד, כי אם גם — וב־עיקר — באפיים ובצורתם הכלליים. דבר זה חל על תרגומים בני דור אחד לא פחות מאשר על תרגומים בני דורות שונים. רבים בארץ מכירים את ה׳אודי־סיה׳ בפרוזה אנגלית חדשה מאת רייו (Rieu). תרגום זה יצא לאור פחות מחמש שנים אחרי ה׳אודיסיה׳ בתרגומו של טשרניחובסקי. ואף על פי ששניהם קרובים בזמן, הרי כמעט שאין למצוא שני תרגומים של יצירה אחת שיהיו שונים זה מזה כמותם. ודבר זה בלבד דייו להזכירנו, שעדיין אין הסכמה אפילו בשאלה היסודית, באיזו צורה יש לתרגם את הומירוס?

יש שהם סבורים, שהשאלה אינה שאלה, משום שלדעתם דבר המובן מאליו הוא שאת הומירוס יש לתרגם כצורתו, כלומר בדרך פיוטית ובהכסמטרים. אבל תולדות התרגום של הומירוס מוכיחות בעליל, שדבר זה כלל וכלל אינו דבר המובן מאליו. הכל יודעים שהשירה האפית היוונית מראשיתה ועד סופה, במשך תקופה ארוכה מאוד של אלף וחמש מאות שנה בקירוב, נכתבה בהכסמטרים; הכל מודים ששירי הומירוס ביוונית לא יתוארו בלי ההכסמטר. ואף על פי כן עובדה היא שמתרגמים מעטים בלבד בזמנים החדשים תירגמו את הומירוס בהכסמטרים, בעוד שרוב המתרגמים החדשים תירגמוהו שלא כצורתו. דומני, שנוכל ללמוד כמה דברים חשובים לענייננו, כשנתבונן בסוגים העיקריים של תרגומי הומירוס שלא כצורת המקור. ורוצה אני לעמוד על שני סוגים בלבד: תרגומים בפרוזה ותרגומים בחרוזים.

נפתח בתרגומים הפרוזאיים. ודאי אין אני מתכוון לתרגומים פרוזאיים שנועדו בשביל לומדי יוונית, לקריאה בצד המקור. כן אינני מתכוין לתרגומים שנעשו בפרוזה משום שהמתרגמים נרתעו מפני השירה או נתייאשו ממנה, מחמת קשיי התרגום הפיוטי. מתכוון אני לתרגומים שנעשו בפרוזה מטעמים עקרוניים ולא משום שהם קלים יותר. והטעמים הם מעין אלה: שירי הומירוס הם סיפורי עלילה. ב'איליאס' נפרשת טראגדיה אנושית על יריעה של מלחמה גדולה. ב'אודיסיה' עולה לפנינו פרשת נדודים והרפתקאות גבורה. הומירוס, אילו חי בימינו, היה כותב פרוזה ומספר את סיפורי־העלילה שלו בצורת רומאן. על כן נתרגם את הומירוס בפרוזה ונגיש את סיפוריו לקורא זמננו בצורה שבה הסכין לקרוא סיפורי עלילה. כך, בקירוב, יש שמנמקים את התרגום הפרוזאי של הומירוס.

אפשר היה להסכים להנחות האלה, אילו כתב הומירוס את ה'איליאס' וה'אודיסיה' כדרך שכתב, למשל, הוראטיוס, את הסאטירות והמכתבים שלו, כלומר אילו היתה יצירת הומירוס פרוזאית בלשונה ובסגנונה אף על פי שהיא כתובה בהכסמטרים. ברם ה'איליאס' וה'אודיסיה' אינן פרוזה בהכסמטרים כי אם שירה, שלא תחדל להיות שירה אפילו תסלק ממנה את המשקל הפיוטי, משום שלפי הרגשתנו לשונה וסגנונה ודרכי הבעתה מידותיהם מידות פיוט מובהק הן. ולפיכך כשאתה בא לתרגם שירה זו בפרוזה, אתה עומד לפני ברירה: אם רצונך שהפרוזה שבתרגומך תהא אמיתית, על כרחך שתשנה את צביון הלשון והסגנון של המקור; ואילו אם תעדיף להיות נאמן לצביון המקור, בעל כרחך אתה מתרגם את הומירוס בפרוזה שהיא פרוזאית רק למראית עין: אמנם אין בה קצב של שירה, אבל סגנונה הוא סגנון של שירה. בזה יהיה התרגום מעין פאראפראזה בלבד; ובזה יהיה התרגום מעשה שעטנז.

נפנה עתה לתרגום הפיוטי בחרוזים. לפני מאה שנה בקירוב, בשעה שצורת התרגום בחרוזים היתה מקובלת מאוד, טען מתיו ארנולד, במסתו 'על תרגום הומירוס', טענה עקרונית נגד התרגום בחרוזים. טענתו היא שהחריזה אינה באה לתרגום הומירוס משום שהיא מצמידה בעל כרחה את השורות זו לזו, שבמקור אינן תלויות זו בזו, ועל ידי כך משתנה שטף השיר. לפי עניות דעתי הדין עם ארנולד. שהרי אפילו בצורת החריזה הפשוטה ביותר, חריזה של שורות סמוכות, מחזירות אותנו אזנינו בסופה של כל שורה זוגית לסופה של השורה שלפניה, באופן שבתרגום יש למעשה צמדי־שורות, בעוד שבמקור אין השורות צמודות זו לזו בסופן, והקשר שביניהן, כל שישנו, הוא קשר סינטטי בלבד; ואין צריך לומר שחריזה מסובכת יותר מפרקת את השיר ההומרי להשתנות בעטייה של חריזה מעין זו, אפשר לראות מן הדוגמה שאביא מיד; ואני מקדים ואומר כי לשם הבלטת ההבדלים בחרתי בכוונה בדוגמה קיצונית. אבל תחילה נתבונן בקטע מה'איליאס' ד', 8־422, בתרגומו של טשרניחובסקי:

כְּמַשְׁבְּרֵי יַמִּים מִתְגַּלְגְּלִים וּתְכוּפִים עַל־חוֹף רַב־תְּרוּעָה,
בָּאִים מִתְרוֹמְמִים בְּעֶטְיָהּ שֶׁל־רוּחַ מַעֲרָבִית מְגַלְגַּלְתָּם,
הוֹלְכִים וְצָבִים בְּלֵב־יָם וּבְרַעֲמֵי רַעַם מִתְפּוֹצְצִים
אֶל הַיַּבָּשָׁה וּבְקוֹל, מִתְעַקְּלִים בֵּין צוּקֵי הַסֶּלַע,
שׁוֹאֲפִים עָל וּמִתְרוֹמְמִים, וְיוֹרְקִים קֶצֶף מָלוּחַ, –
כָּכָה נָהֲרוּ אֶז בְּנֵי הַדַּנָּאִים בְּגְדוּדִים
תְּכוּפִים וְשׁוֹאֲפֵי לָחָם.

והנה אותו הקטע בתרגומו האנגלי של גלדסטון (המדינאי הנודע):

As when the billow gathers fast
With slow and sullen roar
Beneath the keen northwestern blast
Against the sounding shore:

First far at sea it rears its crest,
Then bursts upon the beach,
Or with proud arch and swelling breast,
Where headlands outward reach,
It smites their strength, and bellowing flings
Its silver foam afar ;
So, stern and thick, the Danaan kings
And soldiers marched to war.

התרגום של גלדסטון הוא תרגום פיוטי יפה מאוד, אבל יכול אתה לומר עליו מה שאמר בנטלי בשעתו על התרגום המפורסם של פופ: It is a pretty poem, but must not be called Homer (נאה מאד השיר אבל אל ייקרא עליו שם הומרוס).

אין בדעתי לבקר את התרגומים השונים של הומי־רוס. מה שאמרתי על תרגומי הומירוס בפרוזה וב־חרוזים לא בא אלא בשביל להראות בעקיפין, שלא מטעמים היסטוריים בלבד, אלא גם מטעמים אסתטיים, יש יתרון עקרוני לדרך תרגומו בהכסמטר על כל דרך אחרת. ודאי אין ללמוד מדברי, שכל תרגום בהכסמטר הוא מיניה וביה טוב מתרגום בלא הכס־מטר. גם תרגום זה יכול והוא תרגום רע, בעטיו של המתרגם. אבל אין בכך כלום משום יתרונה העקרוני של דרך התרגום הזאת. וייתכן ששאלת הצורה של התרגום ההומרי פניה מתחילתה פנים אחרות, אילו לא היה ההכסמטר עצמו עניין קשה מאוד. את ההכס־מטר יש לסגל לשפת התרגום, וסיגול זה הוא עצמו מעשה יצירה שאין עשייתה קלה. ומכאן אתה רואה גדולת מעשהו של טשרניחובסקי שקם ויצר הכס־מטר עברי!

מחמת המבטא הספרדי והנגינה הדקדוקית נעל־מים השיגיו של טשרניחובסקי בתחום ההכסמטר, אבל אין הם מבטלים אותם. ואני סבור שלהכסמט־רים שלו, אף על פי שכתובים הם בנגינה שעבר זמ־נה, יש בשבילנו יותר מערך היסטורי בלבד. אמת, יש בתרגום טשרניחובסקי לא מעט הכסמטרים לקויים, אם מצד הקצב או מצד המבנה, אפילו לפי קריאה בנגינה מלעיל. אלא שהלקויים מיעוט הם והטובים הם הרוב, כל שאפשר להם להיות טובים בעברית. ומן ההכסמטרים הטובים שלו יש ללמוד הרבה, גם בימינו. כי בתרגומים עבריים אחרים מן השירה הא־פית הקלאסית אין אתה מוצא את המגרעות שב־הכסמטרים הלקויים של טשרניחובסקי, אבל לעתים רחוקות אתה מוצא בהם את היתרונות שבטובים שלו. ועל הדבר הזה כדאי לעמוד, לא לשם שבח או גנאי, כי אם לשם לימוד.

הקצב של ההכסמטר העברי יסודו בחליפות של הברות מוטעמות ולא־מוטעמות. לפיכך נוטה הוא מטבע ברייתו לצורה של הכסמטר שחמש ה'רגלים' הראשונות שלו דומות לדאקטילים. לשון אחר: ההכ־סמטר העברי נוטה ללבוש צורה של חרוז בן שבע־עשרה הברות שהראשונה, הרביעית, השביעית, הע־שירית, השלוש־עשרה והשש־עשרה מוטעמות הן, כגון:

כַּנִּי לִי | מִזֶּה הַ | גֶּבֶר / זֶה | לַב־הַגַּ | סָּיוֹן, שֶׁ | גַּדַּד.

כל חרוז כזה בפני עצמו אין בו להלכה שום פגם. אבל כשבאים עשרות או מאות ואפילו אלפי חרוזים כאלה בזה אחר זה, מוכרח הרצף החדגוני להשרות שעמום. בהכסמטר העברי בצורתו המצויה קשה מאוד להפיג את השיעמום הזה, משום שקשה מאוד ליתן בו 'רגל' בת שתי הברות במקום 'רגל' בת שלוש הברות. וזכות גדולה היא לטשרניחובסקי שעשה מאמץ בעק־ביות ובשיטה להקדים רפואה למכת השיעמום של ההכסמטר העברי שיצר. "לכן אנוס הייתי — אומר טשרניחובסקי, עמ' 223 — להשתמש במקום הס־פונדאוס בטרוכיוס (רגל בת שתים הברות, והנגינה על הראשונה, דוגמת 'דרך'), כלומר ההכסמטר שלי הוא הכסמטר מעורב, כדי שלא לשעמם במונוטוניה את הקורא וכדי לתת למשקל גמישות ידועה". פרי המאמץ הזה ניכר בחרוז כגון:

כָּבָה | שָׁח, עֵ | זָבָם / וַ | יִּפֶן | אֶל־הָאָ | חִרִים,
(איליאס, ד' 292).

ומחרוז זה אתה למד מה אפשר לעשות, כשהעושה מבין מה נדרש ממנו לעשות ויודע לעשותו. איני יכול לומר שמאמצי טשרניחובסקי דרכם הצליחה בכל מקום ומקום. אך הרושם שלי הוא שהשיגיו בדרך הנכונה לפתרון הנכון גדולים יותר מכפי שמ־קובל על הבריות.

הדבר שציינתיו כהישג נראה בעיני רבים כמכ־שלה, ואפילו ש. שפאן — במאמרו 'על האפוס ההו־מירי ועל תרגומו העברי', 'הארץ' מיום 10.9.54 — אפילו הוא כותב כדברים האלה: "שימוש זה של טרוכיים במקום ספונדאים אמנם מכניס גיוון במב־נה החרוז, אבל הוא הורס את השטף הריתמי של

ההאכסמטר ומשמש הכשלה ועיכובים בשעת הקריאה השוטפת". וחבל, שסתם שפאן ולא פירש על איזה ריתמוס הוא מדבר: אם ריתמוס מוכני חוזר, לפי הסכימה החדגונית של הכסמטר בן שבע עשרה הברות שיש בו שש הטעמות במקומות קבועים, או על קצב של דברי שירה, כשהמלים מוטעמות לפי משמעותן במשפט ובליווי המשקל הזה. אין אני מוצא שום הכשלה ועיכובים בשעת הקריאה השוטפת (בנגינה מלעיל) של החרוז

כָּבָה שָׁח, עֲזָבָם וַיִּפֹּן אֶל־הָאַחֲרִים,

אף על פי שיש בחרוז זה שני דאקטילים בלבד, משום שכל ההטעמות שבחרוז זה באות במקום שהן צריכות לבוא לפי טבע הנגינה מלעיל, והיינו מטעימים את המלים הללו ממש באותו האופן לו באו כסדרן במסכת פרוזאית. ובזה יתרונו השני של ההכסמטר של טשרניחובסקי. בהכסמטרים הטובים שלו — כשאתה קוראם בנגינה שבה נכתבו — יוצא הקצב מאליו, משום שאין טשרניחובסקי מטעים לצורך המשקל מלים שהמשפט אינו מחייב את הטעמתן.

כאן המקום להעמיד את הקורא על בעיה של ההכסמטר העברי בנגינה הנכונה, שעדיין לא נמצא לה פתרון המניח את הדעת (כמעט שאמרתי: את האוזן). את ההתאמה הגמורה בהכסמטר העברי, בין ההטעמה לצורך המשקל לנגינה הטבעית של המלים, מקבלים על נקלה בנגינה מלעיל, אך בנגינה השגורה בפינו קשה להשיגה בלי אמצעי־דחק ומעשי אונס. ההכסמטר העברי הושתת על ידי יוצריו על ההנחה, שבכל מקום אשר בו חל בהכסמטר הקלאסי ה'איקטוס' (Taktschlag, temps frappé, beat, ictus) חייבת לבוא נגינת המלה (accent). לפי הנחה זו חייב ההכסמטר העברי להתחיל בהברה שבאה עליה הנגינה. דבר זה קל ופשוט בתבלית הפשטות במבטא שנגינתו מלעיל. אך במבטא שבפינו מיעוט שבמיעוט הן המלים שנגינתן באה על הברתן הראשונה, ועל כן נדירות התיבות שאפשר להתחיל בהן את ההכסמטר. לפיכך אין תימה שכותבי ההכסמטרים במבטא הדקדוקי נוטים להסתייע במלים בנות הברה אחת לשם פתיחת ההכסמטר, ויש תרגומים עבריים מן השירה היוונית שבהם שנים מכל שלושה הכסמטרים מתחילים במלה בת הברה אחת. על ידי כך ניצלה הסכימה המטרית, אבל שכרה יוצא בהפסדה של השירה. רבות מהמלים בנות הברה אחת בעברית הן כינויי גוף ומלות, והללו בדרך הטבע אינם כרגיל מלים עיקריות ושמשמעותן מרובה במשפט, ולפיכך אין מטעימים אותן אלא לצורך הדגשה או הבלטה מיוחדת. אולם כשמלים אלה באות בראש ההכסמטר, שהטעם והנגינה, ש'איקטוס' ו'אקצנט', דבר אחד הם בעל כרחן מוטעמות הן, והמלאכותיות שבדבר צועקת עד לב השמים.

מלאכותיות זו אינה מחוייבת המציאות. היא תולדה של גישה שלא כהלכה לבעיית היחס בין האיקטוס לאקצנט בהכסמטר. בנידון זה, דומני, עלינו ללמוד מן הרומאים, שהיו הראשונים שסיגלו את ההכסמטר לשפה שטבע האקצנט שלה הוא כטבע האקצנט שבשפתנו (בעוד שליוונית העתיקה היה 'אקצנט' שטבעו שונה מטבע ה'אקצנט' שלנו). בהכסמטר הרומי אנו מוצאים מה שהפילולוג הגדול ריטשל (Ritschl) קרא בשם "דיסהרמוניה הרמונית של איקטוס ואקצנט". פירוש הדבר, בתכלית הקיצור הוא, שבארבע ה'רגלים' הראשונות של ההכסמטר יש מקום למתיחות שבפירוד בין האיקטוס לאקצנט, ואילו בשתי ה'רגלים' האחרונות לעולם הם מתאחדים. בקריאה אמנותית, להבדיל מקריאתם של תלמידים, יש לקרוא את שני החרוזים הראשונים של ה'איניאיס' כדלקמן:

Árma virúmque cáno, Troíae qui prímus ab óris
Itáliam fáto prófugus Lavínaque vénit litora — etc.

הדעת נותנת שבהכסמטר העברי אפשרית רק מידה פחותה של דיסהרמוניה בין איקטוס לאקצנט משיש בהכסמטר הרומי, משום שאין בעברית, כפי שיש ברומית, הבדל ניכר בין הברות ארוכות לקצרות. אבל אין ספק בעיני שתיתכן גם תיתכן בהכסמטר העברי מידת־מה של דיסהרמוניה, ולכל הפחות ב'רגל' הראשונה, בלי שייפגם הקצב; ואפשר על ידי כך לגאול את ההכסמטר העברי לפחות מן המלאכותיות של התחלות תכופות במלים בנות הברה אחת. אל נא נשכח שאין עסקנו בהכסמטר בודד. כשאנו קוראים את הומירוס אנו קוראים אלפי הכסמטרים בזה אחר זה, ואין מקום לחשוש שמא ישתבש הקצב אם מפקידה לפקידה יזדמן חרוז שאינו מתחיל בהברה מוטעמת, או חרוז שיש בו מספר ההברות הדרוש להכסמטר אבל רק חמש הטעמות. מה שאני אומר אינו השערה בעלמא. דברים כאלה נעשו, ובהצלחה,

The life which others pay, let us bestow,
And give to fame what we to nature owe.

פופ הביע את הרעיון של סרפידון בצורה פיוטית נאה, אבל בצורה לא הומירית לחלוטין, ולאו דוקא מפני שתרגומו אינו מדויק, כי אם בראש ובראשונה מפני שהוא תרגום ריטורי וסגנונו אינו פשוט ואינו בלתי אמצעי. ואם אתה קורא עתה את דברי סרפידון בתרגומו של טשרניחובסקי מיד אתה רואה מה בין תרגום לתרגום:

רַעִי, וְאֵלּוּ מִלַּטָּנוּ נַפְשֵׁנוּ מִתּוֹךְ הַמִּלְחָמָה,
זְקָנָה לָעַד לֹא יָגֹרְנוּ וְחַיֵּי אֲלָמָוֶת חֵלְקֵנוּ, —
הֵן לֹא הָיִיתִי אָז יוֹרֵד לַקֶּרֶב אֶל בֵּין כָּל הַחֲלוּצִים
אַף לֹא שָׁלַחְתִּי גַּם־אוֹתְךָ בַּקֶּרֶב, הוּא תְּהִלָּתוֹ שֶׁל־גֶּבֶר;
אֶפֶס כָּעֵת, כִּי סַבּוּנוּ כָּל־מוֹקְשֵׁי הַמָּוֶת הָרַבִּים,
אֲשֶׁר אֵין מָנוֹס מֵהֶם וּמִפְּלָט לְבֶן־תְּמוּתָה, נָא הָבָה
נַצָּא וְנִתֵּן לָאַחַר, אוֹ הוּא יִתֵּן לָנוּ, הַתְּהִלָּה!

כשאמרתי בראשית דברי שתרגומו של טשרניחובסקי הוא תרגום בעל ערך גם בשבילנו, אף על פי שהקצב שלו לקה בעטיים של הבדלי מבטא ונגינה, חשבתי בראש ובראשונה על סגנון השירה ההומירית שנשמר בתרגום הזה. אמנם, כל מי שהשווה את תרגומו של טשרניחובסקי למקור היווני יודע שיש ויש מקום לטעון טענות מטענות שונות כנגד פרט זה או זה בתרגום. אינני מתעלם מן הטענות הללו וחלילה לי לזלזל בהן. אבל על אף הטעויות והשיבושים הלשוניים לא יהיה זה פאראדוכס אם אומר שתרגומו של טשרניחובסקי עולה בהרבה על כמה וכמה תרגומים אחרים שהם מדוייקים ממנו בהרבה.

מה אנו מבקשים בתרגום פיוטי? מה תפקידו של המתרגם דברי שירה? טיטלר (Tytler) במסתו הידועה 'על עקרונות התרגום' מביא את דנהם (Denham) שאמר על המתרגם של שירה: it is not his business alone to translate language into language, but poesie into poesie. (ענייננו לא לתרגם מלשון ללשון בלבד אלא משירה לשירה). אין צורך להסכים למסקנות שהסיקו דנהאם וטיטלר מן הכלל הזה, בשביל להסכים לעצם הכלל, שהוא בלא ספק נכון. אצל תרגום של דברי שירה אי אתה יכול לומר מעין מה שאומרים אצל ענייני ממונות: שמור על הפרוטות והדינרים יישמרו מאליהם. מצויים תרגומים של דברי שירה שיש בהם כמעט כל המלים שיש במקור, ואינם חסרים דבר — זולת השירה שבמקור. אצל טשרניחובסקי נתקפחו לפעמים הלשון והקצב, אבל לא השירה של הומירוס. הנה הסיום היפה להפליא של השיר השמיני (553 ואילך) של ה'איליאס' בתרגומו:

יָשְׁבוּ כָּל־אֹתוֹ הַלַּיְלָה הַטְּרוֹיִים עַל־שְׂדֵה הַמִּלְחָמָה
עֲנֵי נֶפֶשׁ וְגַאִים, וְרַבּוֹת מַשּׂוֹאוֹת לָהֶם.
כְּכוֹכְבֵי שָׁמַיִם מַזְהִירִים, שֶׁעָטְרוּ לְבָנָה מְפִיקָה
גֵּבָה וְאוֹרוֹת, עֵת נָחוּ הָרוּחוֹת בְּמֶרְחַבֵּי הָאֵיתֶר;
וְנִשְׁקָפוּ מְצָפּוֹת הָהָרִים, וְצוּקֵי הַסְּלָעִים יוֹפִיעוּ,
שִׁמְקֵי יְעָרוֹת יֵרָאוּ, מֶרְחַבֵּי הָאֵיתֶר יִגָּלוּ,
כּוֹכְבֵי מְרוֹמִים יָצִיצוּ, וְיָגֵל לֵב רוֹעֶה עֲדָרִים, —
כָּכָה שָׁם רַבּוּ הַמְּדוּרוֹת, הִצִּיתוּ הַטְּרוֹיִים בֵּין נַחַל
כְּסַנְתּוֹס וּבֵין הָאֳנִיּוֹת, אֶל־מוּל פְּנֵי אִלְיוֹס הַקְּדוֹשָׁה.
אֶלֶף מְדוּרוֹת הֵאִירוּ עַל־פְּנֵי כָּל־הַמִּישׁוֹר, וּבְאוֹר כָּל־
מְדוּרָה וּמְדוּרָה וּלְנֶגְהָהּ חֲמִשִּׁים גֶּבֶר יָשְׁבוּ.
וְעָמְדוּ הַסּוּסִים לוֹעֲסִים כָּסֶמֶת וּשְׂעוֹרָה לְבָנָה,
סוּס סוּס עַל־רִכְבּוֹ, מְחַכִּים לָאֹאוֹס עַל־כִּפָּא תִּפְאַרְתָּהּ.

כך לתרגם יכול רק משורר. ואחד הדברים הגדולים שהמתרגם העתיד של הומירוס לעברית יכול ללמוד מתרגומו של טשרניחובסקי הוא שאת הומירוס יכולים — וצריכים — לתרגם רק משוררים.

הרומאן של אפוליוס ותרגום־תרגומו

לוקיוס אפוליאוס, חמור הזהב. תרגם עמוס קינן. הוצאת "ישראל", תל־אביב, תשי"ד. 214 עמודים

[א]

מתוך שרידי הספרות הנובליסטית הרומית הגיעו אלינו שתי יצירות־מופת: 'הסטיריקון' (כפי שרגילים לומר בימינו) של פטרוניוס ו'חמור הזהב' של אפוליוס. מהרומאן של פטרוניוס נותרו רק קטעים, והמפורסם שבהם ידוע בשם 'משתה טרימאלכיו'. אבל הרומאן של אפוליוס נשתמר בשלימותו, והוא הדוגמה האחת של רומאן שלם ובעל היקף שיש לנו בספרות הרומית העתיקה.

שם הרומאן, כפי שנמסר בכתבי היד, הוא 'מטאמורפוזות', כלומר שינויי־צורה או, אם תרצו, גלגולי־

צורה, אבל לא גלגולים סתם. גם בדברי הפתיחה לסיפורו מבטיח המספר להשמיע סיפורים מפליאים שתכנם שינויי צורה ושינוי מזל של בני אדם, והרי זה רמז ברור ל'מטאמורפוזות'. ואילו השם 'חמור הזהב' נזכר לראשונה אצל אבי הכנסיה אוגוסטינוס, מאתים שנה ומעלה אחרי מותו של אפוליוס, ובשם זה נודע הספר לקוראי תרגומיו הרבים.

המשפט הראשון של 'חמור הזהב' מתחיל במלים אלו: "אך אני אפרוש לפניך שורה של מעשיות בנוסח 'המילסי' הידוע". מהו הנוסח 'המילסי', או הסיפור בנוסח מילטוס (sermo Milesius) ? 'סיפורי מילטוס' (Milesiaka) של היווני אריסטידס איש מילטוס תורגמו (מוטב נומר 'עובדו') לרומית בידי ההיסטוריון קורנליוס סיסֶנה (בשליש הראשון של המאה האחרונה לפני ספה"נ) ונודעו בשם Milesiae, כלומר Milesiae fabulae — סיפורים בנוסח מילטוס. מן הסיפורים האלה נותרו שרידים עלובים בלבד, ואינם מצטרפים אלא לכמה עשרות מלים. אבל ידוע לנו מעדויות ברורות כי סיפורים אלה הצטיינו בדברי פריצות וליצנות. ספרו של סיסנה נעשה אב־טיפוס לסוג ספרותי; וכשאפוליוס אומר שיכתוב בנוסח 'המילסי' הרי זה כאילו אמר, שסיפורו כתוב בנוסח הסיפור האירוטי המבדח. דבר זה הולם, בדרך כלל, את עשרת הספרים הראשונים (בקירוב, עד אמצע פרק י"ז בתרגום העברי) של 'חמור הזהב'. מה שאינו כן בספר האחד עשר, הספר האחרון של הרומאן.

בספר י"א אוירתה של העלילה היא אוירה של מסטורין דתי ושל כובד ראש. ואל יחשוב החושב כי יש באותה נימה של רצינות והתעלות שבספר זה משום העמדת־פנים של אירוניה. די לו לאדם שישווה את התיאורים ההומוריסטיים של אֲלי האולימפוס באגדת ארוס וכסיכה, המשובצת בתוך 'חמור הזהב', עם תיאור האֲלה איזיס בספר י"א, ומיד יווכח, שדברי אפוליוס על איזיס אמורים בתום ויושר. התפילה של לוקיוס אל מלכת השמים כתובה כולה לפי נוסח התפילות המקובל וברוח הסינקרטיסמוס הדתי של ימי אפוליוס. וכל יתר הדברים שנאמרו בספר י"א בענייני הדת של איזיס דברי אמת הם מבחינה היסטורית וארכיאולוגית. אבל היא הנותנת: רוח זו של דתיות נאמנה ושל כובד ראש אינה מתיישבת על נקלה עם המתכונת הידועה של הסיפור 'המילסי'.

ולא סטייה מדפוסי 'הנוסח המילסי' בלבד אתה מוצא בספר י"א של 'חמור הזהב'. העלילה שברומאן של אפוליוס אינה מקורית מצד תכנה, ובדברי הפתיחה נאמר שם בפירוש, שהסיפור הוא fabula Graecanica — סיפור בנוסח יוון. אותו סיפור המעשה בפלוני לוקיוס שנהפך לחמור וכל קורותיו ותלאותיו עד שזכה להזור ולהיות בן־אדם, מצוי בידינו גם בנוסח יווני קצר בספר 'לוקיוס או החמור' של לוקיאנוס (או פסיבדו־לוקיאנוס; החוקרים נחלקו בעניין המחבר ולא כאן המקום להאריך בזה). היחס שבין שני הסיפורים הללו אינו ברור כל צרכו, * על כל פנים יש בינֵיהם דמיון רב בפרטים חשובים. ולאור הדמיון הזה מאלפת מאוד ההשוואה בין סיומיהם השונים זה מזה.

בסיפור היווני מביאים את לוקיוס החמור לתיאטרון, שישכב עם אשה לעיני עם ועדה. והנה בתוך התיאטרון רואה הוא בידי אדם אחד שושנים (שהן הסגולה שבכוחה להחזיר לחמור צורת אדם), והוא חוטף ואוכל אותן, ומיד הוא חוזר להיות בן אדם. לאחר מכן הולך הוא להראות עצמו למטרונית אחת שהתאהבה בו בהיותו חמור, אבל עכשיו היא מגרשת אותו מעל פניה, ובאירוע סאטירי זה נגמר הסיפור. שונה לגמרי סיום סיפורו של אפוליוס. גם אצלו מביאים את לוקיוס החמור לתיאטרון שישכב עם אשה לעיני הצופים. אבל הוא בורח משם ומסתתר על שפת הים. בלילה לאחר בריחתו נפלה עליו אימת פתאם והוא טובל במי הים ומתפלל אל מלכת השמים. זו מתגלה אליו בדמות ובשם האֲלה איזיס ומבטיחה לגאול אותו מצרותיו. למחרת היום, בשעה שמתקיים טקס חגיגי לכבוד איזיס, מושיט הכהן — לפי מצוות האֲלה — זר שושנים לחמור. ומשאכל את הפרחים חוזר החמור להיות בן־אדם. הוא מתקדש במסטורין של איזיס, הולך לרומה ונעשה שם עורך דין, זוכה להצלחה, מתקדש גם במסטורין של אוזיריס, נעשה פרנס במקדשו ומתהלך לעין השמש וראשו מגולה.

ואותה פנייה דתית בשלבה האחרון של עלילת לוקיוס לא זו בלבד שמשנה את מהלך הסיפור 'המילסי' אלא גם מעבירה את סיפור־המעשה ממש לעולם אחר: לעולמו של המחבר. בתחילת הרומאן לוקיוס הוא איש קורינתוס; בסוף הרומאן הוא איש מדאורוס (עירו של אפוליוס). מחבר הספר בא במקומו של גיבור הסיפור. והדעת נותנת, שהפרשה הדתית בסיום הספר כתובה על דברים שנתנסה בהם המח־

* מי שעניינו בשאלה זו יעיין בספר Geschichte der römischen Litteratur von M. Schanz, חלק שלישי, מהדורה 3 (1922), עמ' 106 ואילך.

בר ומתוך חוויות שהתרגשו עליו. הלא אפוליוס העיד על עצמו לפני שופטיו, שהתקדש בפולחני־מסטורין של אלים רבים (Apologia, 55).

מחמת אופיו המיוחד של ספר י״א עלתה לא פעם השאלה, מה ראה אפוליוס לסיים סיפור ׳מילסי׳ באוירה של קדושה. תשובות שונות ניתנו לשאלה זו, ולכל המסתעף ממנה, וכל תשובה ותשובה לפי טעמו של המשיב.* נדמה לי, שניטיב לעשות, כש־נבדוק את הפנייה הדתית שבסוף הסיפור, לא לאור כוונותיו הגלויות או הנסתרות של המחבר, כי אם לאור העלילה שברומאן. כי אל לנו לחשוב, ש׳חמור הזהב׳ הוא מחרוזת של נובילות בלבד. אמנם הרבה סיפורים שלא מגוף העלילה משובצים בתוך הסיפור העיקרי. אבל העלילה שבסיפור החמור אינה בשום פנים מעין חוט שחרוזות בו הנובילות השונות, חוט שאין לו ערך משלו, וכל ערכו אינו אלא שהוא מאגד את הנובילות לכריכה אחת. אדרבה, יכול ואתה מסלק את כל התוספות הנובליסטיות המכונסות בתוך הרו־מאן, ואף על פי כן תתקיים עלילה בעלת שיעור ומשמעות משל עצמה.

ראינו למעלה, שהמספר היווני של ׳לוקיוס או החמור׳ סיים את סיפורו בדרך הטבע, כביכול, בעוד שאפוליוס נזקק לסיוע מן השמים. ונשאלת השאלה: כלום יש הגיון פנימי בסיום זה; כלום העלילה של לוקיוס אצל אפוליוס מחויבת מציאותה שיהא סיומה בידי־שמים, סיום המביא לפנייה של שינוי הוויה מן הקצה אל הקצה בחייו של הגיבור ובגון קולו של הסיפור? לכאורה — אין הדבר כן. שהרי יכול לוקיוס לחזור ולהיות בן אדם אפילו לא יסייעוהו מן השמים. יודע הוא שהסגולה שבכוחה להחזיר לו צורת בן אדם גנוזה באכילת שושנים. כן הוא יודע, שימי האביב באו ובקרוב ישוב ויפרח הפרח הגואל (X, 29 =עמ׳ 192 בתרגום העברי). ואמנם גם לאחר ההת־גלות של איזיס לא שב והיה לוקיוס החמור לאדם עד שאכל שושנים, ולמאי נפקא מינה, שאכל פרחים הללו מידיו של כהן או שבעצמו נטל אותם משיח שושנים באחד הגנים? הלא השושנים עושות את המעשה המאגי מאליהן. אבל הקורא את סיפורו של לוקיוס בעיון ובלא דעות קדומות עד מהרה יעמוד על כך שאין הדברים פשוטים כל כך. גלגול זה שנתגלגל לוקיוס בחמור הוא גילוי אסונו של לוקיוס אבל לא סיבתו. הגורל (Fortuna) האכזר הוא שעשאו לחמור, והגורל האכזר רודף את לוקיוס ואינו פוסק מלהביא עליו כפעם בפעם פורעניות חדשות כפי שנשמע לנו מכמה וכמה מקומות במהלך הסיפור (ראה: 3־2 ,VII=עמ׳ 5־114 בתרגום; 16 ,VII= עמ׳ 122; 17 ,VII=עמ׳ 123; 25 ,VII=עמ׳ 126; 24 ,VIII=עמ׳ 140; 1 ,IX=עמ׳ 146). וכשסוף סוף זוכה לוקיוס לראות את זר השושנים ביד הכהן, כפי שהבטיחה לו איזיס, מה הוא אומר? ״אמנם ראוי אני לזֶר״ — [זר הוא כידוע אות נצחון] — ״עתה ידע־תי שבכוח ההשגחה של אלת האלות תגבר ידי על הגורל הנאבק עמי באכזריות״ (deae maximae provi-dentia adluctantem mihi saevissime Fortunam su-perarem, XI, 12). ולאחר שחזר לוקיוס והיה לבן אדם אומר לו הכהן (XI, 15) שהיסורים שהביא עליו הגורל העיוור הוליכוהו בלא יודעים אל האושר של האמונה. מעתה הרי הוא בן חסותו של הגורל, אבל של גורל שיש לו עינים לראות. ולהלן מבריז הכהן: הנה לוקיוס חוגג את נצחונו על גורלו — ecce... Luci-us de sua Fortuna triumphat. הוה אומר, סגולתה המאגית של אכילת שושנים יכולה להחזיר ללוק־יוס צורת אדם; אבל אין היא יכולה להצילו מתג־רת יד־הגורל האכזרית. כוח אחר דרוש כאן, שיבוא להצילו מסערות הגורל ולהביאו אל ״חוף המנוחה ומזבח הרחמים״. אפוליוס התיר את סבך העלילה ברוח אמונותיו ודעותיו, ומכאן הפרשה הדתית בס־יום הרומאן שלו.

׳חמור הזהב׳ הוא ספר רב עניין ופעמים, למשל באגדת ארוס ופסיכה, אפילו מרתק הוא את הקורא, אבל ספר שמח איננו; אתה מוצא בו מעט מאוד מאותה שמחת חיים פשטנית, מאותו צחוק מלב קל, מאותו הומור סלחני שאתה מוצאם לרוב ברומאן של פטרוניוס. החיים שמתאר אפוליוס מלאים חושים ותאוות, אבל יש בהם גם מן האכזריות לשמה, מן השוד והרצח, בגידה והונאה, והגרוע מכל — מן הפ־חד; אימה מפני המופלא ממך, ומורא מפני סקרנותך הדוחפתך לחקור במופלא ממך. ואין סתירה בין חיים אלה ובין בקשת מפלט בחיק המסטורין של איזיס.

אינני מוצא בספר תעמולה דתית, והסברה שהיתה לאפוליוס כוונת פולמוס נגד הנצרות תלויה, לדעתי, על בלימה. אבל נראה לי, שיש עניין ב׳חמור הזהב׳ מבחינת תולדות הדת. בספר י״א תיאר אפוליוס להפ־ליא לא בלבד את האוירה של דת איזיס בימיו, אלא גם את החוויה של ה־conversio, גילוי אמונה של

* בשאלות אלו דן זה מקרוב מאמרו של אריה (הוא סר ליאון) סימון, ״חידת ׳חמור הזהב׳ לאפוליאוס״, בקובץ ״אש־כולות״, ספר א׳, ירושלים תש״ד, עמ׳ 11 ואילך.

אמת (ואין בכך כלום מהי אותה אמונה) והמפנה המכריע בחייו של אדם שבא עם הגילוי הזה. ועל כן, דרך אגב, אין לומר שגיבורו של אפוליוס הוא אישיות מטושטשת ולא עקבית בהליכתה. ההרפתקן הסקרן נעשה למאמין עניו, לא מחמת טשטוש אישיו־תו על ידי אפוליוס, כי אם מתוך הפנייה הדתית שאירעה לו.

[ב]

עתה נעסוק בתרגום שלפנינו. לפני ארבע שנים, בקירוב, יצא לאור בסדרה 'ספרי־מופת של הוצאת פנגווין' תרגום אנגלי חדש של 'חמור הזהב' לאפול־יוס שתרגמו הסופר הנודע רוברט גרייבס. * סיסמתה של הסדרה הזאת היא: 'תרגומים חדשים לדור החדש'; וגם גרייבס נקט בתרגומו דרך של מודרניות. אבל דרך זו אצל תרגום של יצירה עתיקה אפשר שתתגלה בשתי פנים: מודרניות של התרגום ומודרניזציה של היצירה המתורגמת, ואין שתי מידות אלו שוות. כל לשון חיה נוטה להשתנות במרוצת הזמן, ולפיכך גם דרכם של התרגומים לשפות חיות להתיישן מחמת תמורות זמן אלו. וכשמדובר ביצירות מתורגמות שאין הדורות פוסקים מלקרוא בהן, יש צורך מפקידה לפ־קידה בתרגומים חדשים שיהיו הולמים את לשון הדור. מודרניות שמשמעותה התחדשות מעין זו — ברכה רבה בה. מה שאינה כן מודרניזציה של היצירה המתורגמת. מתכוון אני למגמתם של מתרגמים מסוי־מים הכופים על היצירה צורה בת זמנו של התרגום, שתהא דומה כאילו חיברוה לא בזמנו של המחבר כי אם בזמנו של המתרגם. במודרניזציה ממין זה נפתח פתח רחב לשינוי המקור בידים, ואפילו לסי־לופו, ואפשר שלא מדעת. משניתנה רשות למתרגם לשנות מן המטבע שטבע המחבר, מי יאמר לו די, כשיתחיל להוסיף ולגרוע בשביל לסגל את היצירה למה שנראה בעיניו הלבוש המודרני המבוקש. וכך עלול המתרגם להגיע למעין 'עיבוד' היצירה המקו־רית, אפילו אם לא נתכוון מלכתחילה אלא לתרגמה בלבד. פעמים אירע כך לגרייבס, כל אימת שנטל רשות לעצמו להעדיף את טעמו ודמיונו שלו על הנאמנות למקור.

אנוס הייתי לפתוח את דברי בהערות על תרגומו האנגלי של גרייבס משום ש'חמור הזהב' בתרגומו העברי של עמוס קינן אינו אלא תרגום תרגומו של גרייבס. אמנם שמו של גרייבס לא נזכר בשער הספר העברי ואף לא בהקדמת מתרגמו. קינן אינו אומר אלא ש"התרגום העברי של הספר נעשה לפי התר־גומים החדישים לאנגלית, שהותאמו לדרישותיו של הקורא בן ימינו". אבל תלותו של קינן בגרייבס, ובגרייבס דווקא, גלויה לכל מי שיש לו עינים לראות. ואביא דוגמה אחת. במקור (1, 21) כתוב:

Is finis nobis et sermonis et itineris communis fuit. nam comites uterque ad villulam proximam laevorsum abierunt. ego vero quod primum ingressui stabulum conspicatus sum accessi et de quadam anu caupona ilico percontor: "estne, inquam, Hypata haec civitas" ? adnuit.

שפירושו: זה היה קץ שיחתנו והליכתנו בצוותא. האנשים שנלוויתי אליהם שניהם פנו שמאלה לעבר חווה סמוכה, ואני ניגשתי לפונדק ראשון, שנזדמן לי בכניסתי ומיד שאלתי פונדקאית זקנה אחת: "הזאת היא העיר היפטה?" ניענעה לי הן בראשה.

גרייבס (עמ' 41—42) מתרגם:

Here our ways parted. They turned off towards a group of houses to the left of the road ; I went straight on.

CHAPTER II

At Milo's House

I knocked at the door of the first inn I saw. An old woman opened it. "Good afternoon, Mother" I said. "Is this the town of Hypata?"
She nodded without speaking.

והנה תרגומו של קינן (עמ' 18—19):

"כאן נפרדו דרכינו. הם פנו לעבר קבוצת בתים משמאל הדרך; אנוכי המשכתי בדרכי ישר.

פרק שני

בביתו של מילו

דפקתי בדלת הפונדק הראשון שנזדמן לי. אשה זקנה פתחה לי. 'השלום עליך, אמי', אמרתי. 'האם עומדות רגלי בעיר היפטה?'

היא נדה בראשה ולא אמרה דבר".

ברור לגמרי, שהמתרגם העברי תרגם את תרגומו של גרייבס פסוק פסוק כצורתו, וההבדלים שבין שני התרגומים הם הבדלים שלא מדעת: מסתבר שאין המתרגם העברי יודע כי 'דפיקה בדלת' אינה 'דפי־

* The Transformations of Lucius, otherwise known as The Golden Ass, by Lucius Apuleius. Translated by Robert Graves. The Penguin Classics, 1950.

קה על הדלת', וכן אינו יודע שהעברי 'נד בראשו' להבעת צער ולא לאמירת הן. וכיון שהתרגום העברי אינו אלא תרגום תרגומו של גרייבס מן הדין שנראה מה בין זה למקור. גרייבס הוסיף מדמיונו את הד־פיקה על הדלת, את פתיחת הדלת על ידי הזקנה, ואת ברכת השלום של לוקיוס. תוספות אלו פרטים של מה־בכך הן אצל תוכן הסיפור. אבל אצל קצב הסיפור ודרכו יש בהן משום שינוי, הואיל ויש בכך משום שינוי במערכת הדברים, בין הדברים שהמחבר מדלג עליהם, או פוטרם בשתים שלוש מלים, לדב־רים שהעדיף להשתהות אצלם. שינויים כאלה, המ־צויים לרוב בתרגום של גרייבס, יש בהם רושם המצ־טרף קימעה קימעה ובסופו של דבר נמצא אפוליוס המתורגם מספר את סיפורו, לא לפי דרכו של אפול־יוס המקורי, אלא לפי הדרך שטעמו של גרייבס כפה על התרגום. זאת ועוד אחרת. הספר של אפוליוס מחולק במקור ל־״א ספרים המסומנים במספרים בל־בד. בתרגומו של גרייבס (ושל קינן) יש י״ט פרקים, וכל פרק ופרק כותרתו בראשו. ייתכן שהחלוקה של גרייבס נוחה יותר לקורא. אבל בין שהיא כך ובין שאינה כך ודאי שאינה לפי המקור, ופעמים מביאה היא לשינוי בסדריה הפנימיים של היצירה. ספר א' במקור מסתיים במקום שיש הפסקה במהלך העלילה העיקרית: לוקיוס, גיבור הרומן, עולה על יצועיו ונרדם. ואילו אצל גרייבס (וקינן) סיפורו של אריס־טומנס (סיפור שאינו שייך לעלילה העיקרית) עיקר הדברים בפרק א'. והפיכה זו באה ומסיטה את ההט־עמה שבהפסקה מתחום העלילה העיקרית של הרומאן לצדן של החטיבות הנובליסטיות המשובצות בתוך הרומאן אבל אינן שייכות לגופו של הסיפור בכללו. ומידה זו ודאי שמשנה את פני הדברים.

בייחוד בולטת המודרניזציה של היצירה בסגנון התרגום של גרייבס. הוא כותב בהקדמתו (עמ' 10):

In my translation I have made no attempt to bring out the oddness of the Latin — — — paradoxically, the effect of oddness is best achieved in convulsed times like the present by writing in as easy and sedate an English as possible.

גרייבס ראה את הבעיה, אבל הוא השתמט ממנה בטענה אבסורדית, ולא פרדוכסית. וכל שתהא דעתו של אדם בן ימינו על סגנונו של אפוליוס, סגנון זה לא היה משונה בעיני בני דורו, כשם שסגנון הבארוק או סגנון הרוקוקו לא היו משונים בעיני בני זמנם. אפוליוס כותב בסגנון מעושה עד כדי הצטעצעות בלשון. אינו נלאה מלבקש רשמים. חביבות עליו שורות של חוליות קטנות מקבילות זו לזו בתוכנן ובתבניתן, בהטעמותיהן ובסיומיהן. יש אצלו הרבה מלשון נופל על לשון ומדמיון צלילים ושאר מיני עיטורים וקישוטים וסילסולים. כן הוא מרבה להש־תמש במלים ישנות נושנות שכמעט נידחו מן הספ־רות, וגם במלים שמקומן הרגיל בלשון שירה ולא בלשון פרוזה. ודאי, אין לשון כזאת ניתנת לתרגום כצורתה; אף על פי כן משהו שקול כנגדה דרוש כאן, שיהא רשמו על קוראי התרגום דומה או קרוב לרשמו של המקור על קוראיו. אבל תרגום בשפה קלה, שכיחה ורוגעת אי אפשר לו שיבוא במקום הסגנון הבזבוז והגדוש של אפוליוס, שבשעתו הת־פעלו ממנו. אמנם בזמנים מאוחרים יותר ניתכו עליו חרפות על חרפות. עכשיו כל הרוצה לחרף — יבוא ויחרף; אבל המתרגם את אפוליוס אינו בן־חורין להתעלם מסגנונו. ואף על פי ששורת האמת מחייבת לומר, שתרגומו של גרייבס קריאתו נעימה בזכות עצמו, והלוואי והמתרגם העברי היה מגיע למעלתו, הרי הדברים אמורים בלשון האנגלית, שכמה תרגו־מים של אפוליוס, וביניהם גם תרגום מדוייק, קדמו בה לנוסח גרייבס. לצדו של התרגום המדוייק יש באנגלית מקום גם לתרגום חפשי מאוד כתרגומו של גרייבס. אבל בעברית, שהתרגום הראשון נשאר על פי רוב בתוקף המסיבות תרגום יחיד, לא היה מקום לצאת בעקבות גרייבס, ותרגומו של קינן העמד במ־קום שאינו ראוי לעמוד בו.

לא באתי לבקר את דרכו של גרייבס. אבל מכיוון שתרגומו הוא שתורגם לעברית, הריני חייב להעמיד את קוראי התרגום העברי, שאינם מצויים אצל המ־קור הרומי, על עניין אחד שחשיבותו גדולה להבנת הספר כולו. לא פעם נשאלה השאלה מהו פשר הרר־מאן של אפוליוס, שבתחילתו אדם נהפך לחמור במ־סיבות של פריצות ומעשי־כשפים ובסופו חוזר החמור להיות בן אדם באוירה של מסטורין דתי? כלום כל כוונתו של אפוליוס לשעשע את קוראיו בסיפורי מעשיות משונים, או שמא גם כוונה אחרת לו?*, גרייבס סבור שב'מטאמורפוזות' יש גם מעין אבטו־ביוגראפיה רוחנית של אפוליוס. לפירוש כזה של הספר יש לכל הפחות נקודת אחיזה מצד צורתו. הרומאן כתוב בגוף ראשון, כלומר גיבור העלילה

* ראה ההערה שבעמוד 58.

הוא המספר גופו, וכפי שכבר ראינו, בסוף הסיפור באמת אין בין המחבר ובין גיבור העלילה ולא כלום. לפיכך עמדו ודרשו: כלום כל הסיפור על לוקיוס נועד לשקף את נסיונות המחבר וחזיוותיו, או החטיבה הדתית האחרונה בלבד נועדה לכך? לשון אחר: האם גיבור העלילה המספר את סיפורו והמחבר כותב הספר בן אדם אחד הם בכל מקום ומקום, או כך הם במקום מסוים שבסוף העלילה? ויהא פתרון הבעיה הדקה הזאת לכאן או לכאן, אך ברור על כל פנים שאי אפשר לפתור אותה מתוך שמניח אתה מראש את הפתרון הרצוי לך ורואה אותו עובדה קיימת. אבל זהו המעשה שעשה גרייבס, ואין כוונתי למבוא שלו כי אם לתרגומו גופו. בדברי הפתיחה לסיפור אתה קורא אצל קינן (המתרגם מגרייבס מלה במלה): "...עתיד אתה להתענג על ספור מוזר זה, שהוא מחרוזת מעשיות־התולים... וקראתיה בשם 'גלגולי'. הרשני נא להציג עצמי בפניך. אני הוא לוקיוס אפו־ליאוס, יליד מדאורה אשר בצפון אפריקי, נצר לשו־רש יווני עתיק־יחש". המלים המודגשות אינן במקור הרומי,* והוספתן מעמידה מלכתחילה לפני הקורא עניין זה, שהמחבר וגיבור העלילה אדם אחד הם, כאילו עובדה כאן שאין להרהר אחריה. אבל מניין לו לגרייבס שהאיש המוצג כאן לפני הקורא הוא המחבר ולא גיבור העלילה? הלא שום שם לא נזכר כאן, ומי לידינו יתקע כי המחבר אינו משחק כאן במשחק מחבואים, כביכול, עם הקורא, ומדבר בפתי־חת הספר פעם כמחבר ופעם כגיבור הסיפור? ומנין, דרך אגב, הבטחון ששמו הפרטי של אפוליוס היה לוקיוס, כשמו של גיבור הרומאן? הלא שם זה אינו בא בקדומים שבכתבי היד, ונמצא רק במאוחרים שבהם.

ברור הדבר, שגרייבס התאים את הטכסט של אפול־יוס לתפיסתו של האופי האבטוביוגראפי של הספר והוא עשה כך לא במקום זה בלבד. לוקיוס, גיבור העלילה, עוד קודם שנהפך לחמור מספר פעם על מגיד־עתידות כשדי "המסעיר כעת בתשובותיו המופ־לאות את כל העיר אצלנו בקורינתוס" Corinthi nunc apud nos passim Chaldaeus quidam hospes miris totam civitatem responsis turbulentat, II, 12. והנה בתרגום העברי (הנאמן בזה למקורו האנגלי) אתה קורא (עמ' 30) "סבורני, כי דרך נבואה נאמנה היא עד מאוד, אם אשווה זאת אל מה שראיתי בקר רינתוס לאחרונה. אחד העוברים הכשדים הטיל ריג־שה בכל העיר בתשובותיו המדויקות שהשיב על כל השאלות אשר נשאל". לפי המקור יוצא שלוקיוס היה איש קורינתוס (וזה מתאים למה שנאמר גם בדברי הפתיחה לסיפור על מוצאו מן "האיסתמוס של אפירה" היא קורינתוס), ואילו לפי התרגום יכול ואתה רואה אותו שהיה רק עובר אורח שנזדמן לשם. ובדומה לזה אתה קורא בעמ' 206 (וגם כאן נאמן קינן לגרייבס): "בינתים פשטו השמועות על עלילותי ועל חסדה של האלה לכל עבר; גם אל עירי מדאורה הגיעה השמועה, שם כבר ביכו עלי כעל מת. מיד שכחו כל עבדי, משרתי וידידי את צערם ומיהרו אל קורינתוס"... במקור אין זכר לשני שמות הערים שבתרגום. במקור נאמר שהבאים באו ממולדתו של לוקיוס. המטאמורפוזה של לוקיוס התרחשה, כפי שהוא מספר בעצמו, בעיירה קנכריאה הרחוקה מקו־רינתוס מהלך ששה מיל. אין שום קושי לומר שקרובי לוקיוס ועבדיו באו כולם מקורינתוס אל קנכריאה. ועל כל פנים, הסברה שבאו ממדאורוס לקורינתוס אין לה אחיזה בטכסט.

הייתי יכול לסיים דברי במקום זה, אילו השכיל קינן לתרגם את גרייבס כהלכה. דא עקא, שיש בתר־גומו של קינן גם חסרונות משלו עצמו. לשון מקורו האנגלי מבצבצת לפעמים מתוך העברית שלו, כגון "חובה עליכם להבין" (עמ' 187) — you must under-stand, שהוראתו במקום זה — "צריכים אתם לד־עת". "אלים נכבדים ואַלות" (עמ' 107) — Right honourable gods and goddesses. והאַלות, כלום אינן נכבדות?! "נושא הספל" (עמ' 103) — cup-bearer. משרת בא להזמין בשם גבירתו את לוקיוס לסעודה. גרייבס מתרגם את דבריו בדפוסי לשון המקובלים באנגליה. קינן מתרגם את גרייבס מלה במלה כצור־תה האנגלית, והנה התוצאה (עמ' 50): "מיטב האי־חולים מאת הגבירה ביררהינה, ולוא יואיל האדון ברוב טובו לזכור את ההזמנה לסעודת הערב, אשר האדון הואיל לקבלה בנדיבותו אמש". ידעי אנגלית ודאי בידם להחזיר את הנוסח מתוך העברית. "אם כה ואם כה, בחשבי על כך, הרי אם..." (עמ' 56) — And anyhow, when I come to think of it, if...

בצדם של החטאים ללשון, אתה מוצא גם חטאים לעניין שיוצאים מאי ידיעה של פירוש המלים ואי ידיעה בעניין גופו כאחת בנוסח האנגלי. הדבר הגרוע מכל שנתקלתי בו עד עתה נמצא בעמ' 197, בתפי־

* והא הדין לגבי המלים "בילדותי חובאתי לאתונה ללמוד" וכו' במשפט הסמוך. במקור נאמר: שם למדתי.

לתו של לוקיוס אל מלכת השמים. את הפסוק של גרייבס

or whether as Artemis, the physician sister of Phoebus Apollo, reliever of the birth pangs of women, and now adored in the ancient shrine of Ephesus

תרגם קינן: "ואם ארטמיס הנך, אחותו של פבוס אפולון המקל על צירי לידתן של נשים, הנערצת במקדש העתיק באפזוס". אי ידיעה של הענין וידיעה פגומה בלשון האנגלית חוברו יחדיו ועשו את אפולון לאל המקל על צירי־הלידה. ודאי אפשר לעשות לצחוק תרגום שכזה, אילמלא היה צחוק זה משבתה של הספרות העברית.

הארכתי את הדיבור בשביל שיראו כל הנוגעים בדבר, מה עלול לעשות תרגום מכלי שני, ללא זיקה למקור וללא ידיעת העניין. חוששני, שהתרגום של־פנינו אינו תופעה יוצאת דופן, אלא אות מבשר סכנה. והסכנה ברורה ומוחשית. הצורך בתרגומים גדל והו־לך, ומספר המתרגמים הבקיאים פוחת והולך. שוק הספרים אינו מחכה, ואם לא ייעשה דבר של ממש להכשיר ולעודד מתרגמים בני־סמכא שיתרגמו מכלי ראשון, יתפשטו תרגומים כושלים ומכשילים מכלי שני.

* * *