דברים ונגינתם

דן מירון

"אֵלֶה דברי וזו נגינתם"

(נים ב"נשי וינדזור העליזות")

הקומדיה "נשי וינדזור העליזות" שבתרגומה הניח נ. אלתרמן בשעתו (עם א. שלונסקי) את יסודו של מפעל התרגום השקספירי, אשר פירותיו ניתנים לפנינו עתה במהדורה המקובצת)[1] – לא נכללה כשלעצמה במהדורה זו. טעמי הפסיחה על "נשי וינדזור" ברורים למדי. פרשת נפילתו של פאלסטאף בפח, שטומנות לו שתי נשי-החיל מוינדזור, אינה מגלה את כשרונו הקומי של שקספיר בשיאו. מן המחזה שאינו אלא בדיחה שופעת מצבים מגוחכים, אך חסרת עידון וברק קומיים (יש אומרים, שנכתב על פי בקשתה המיוחדת של המלכה אליזבת, שרצתה לראות את "האביר השמן" כשהוא מאוהב), נעדר לחלוטין הדוק הפיוטי, המעניק לקומדיות המעולות של שקספיר את האוירה החלומית, את הרכות המוסיקאלית ואף את החכמה והעצב הנסתר, המרחפים בהן גם על הקטעים הקומיים ה"ארציים" ביותר. גם החיות הריאליסטית של הדמויות במחזה, אינה מגלה את כשרון עיצוב הדמות והשיח של שקספיר אלא בחלקו. כדי להיווכח בכך די להשוות את דמות פאלסטאף כפי שהיא מתגלה בקומדיה זו לדמות, כפי שנתגלתה קודם לכן בשני חלקי "הנרי הרביעי". ברור, ששקספיר לא העלה כאן אלא את צילו של האביר בעל-הכרס. ניתן איפוא, להבין מה היו נימוקי המערכת, שהחליטה שלא לכלול את "נשי-וינדזור" ברשימה המצומצמת של המחזות, אשר עליהם הוטל לייצג את הז'אנר הקומי השקספירי במהדורה שלפנינו)[2]. עם זאת, דומה שהיו אלה נימוקים מוטעים, בסופו של דבר. ב'קאנון' השקספירי במקורו לא נועד ל"נשי וינדזור" מקום נכבד. אך אנו איננו חייבים ואף איננו יכולים לקבל את ההייראַרכיה של 'קאנון' זה כפשוטה. לתרגום העברי של "נשי וינדזור העליזות" נודע ערך רב ביותר, לא משום הראשוניות והחשיבות ה"היסטורית" שלו בהתפתחות אסכולת התרגום השקספירי של שלונסקי־אלתרמן, אלא בשל היותו התרגום המשובח ביותר של קומדיה שקספירית, שניתן לנו עד עתה, ובשל היותו מכיל טופס יחיד של עברית קומית שקספירית, העשויה לשמש מופת. ודאי, "כטוב בעיניכם" ו"הלילה השנים־עשר" במקורם עולים על "נשי וינדזור" לאין ערוך, גם בנוסחיהם העבריים נבדלים המחזות זה מזה הבדל רב – אך בסדר עדיפות מהופך.

אמנם ב"נשי וינדזור העליזות" נודע לקטעי השירה – במקור ובתרגום כאחד – ערך משני בלבד. פסוקי שיר משמשים כאן לעתים רחוקות ובפי גבורים משניים לרוב. סגולתם העיקרית היא

---

[1] מחזות שקספיר, כרכים א'-ה'. הוצאת הקיבוץ המאוחר וספריית הפועלים.

[2] בפתח הכרך הראשון מודיעים המוציאים לאור על המסגרת הכללית של המהדורה: ארבעה כרכי טרגדיות, שני כרכי קומדיות ושני כרכי מחזות היסטוריים. שני כרכי הקומדיות כבר הופיעו ובהם המחזות: אילוף הסוררת, כטוב בעיניכם, הסוחר מוונציה והלילה השנים-עשר.

סגולת ההברקה והחידוד של המכתם. ואין במחזה זכר לפסוקים מוסיקאליים מעודנים כגון אלו של אורסינו, ויאולה, ז׳אק ורוזאלינדה, אך מה בצע בפסוקים מנוגנים אלה, כשגלגולם העברי בידי רפאל אליעז נפתח בהמרת המשפט המהוקצע של אורסינו:

"If music be the food of love – play on" במשפט עברי כגון ״אם אל-נכון הנגינה היא לחם לאהבה, נגנו לי עוד!״, ונמשך בשפעת טורים דלי מנגינה, שמקצב מיכאני חובר בהם לסלסול וקישוט, שהם בחינת כחל ושרק למקור השקספירי[3]. כמו כן, מה בצע בפסוקיו האלגאנטיים של ז׳אק כשהם ניתנים לנו בנוסח מאולץ של לאה גולדברג במקורם מצטיינים משפטיו של ז׳אק בקלות ובטבעיות, המונולוג ״כל העולם במה״ מושמע מפיו כנאום פיוטי של דברן מלוטש:

"All the world's a stage,
And all the men and women
merely players.
They have their exits and their
Entrances;
And one man in his time plays
many parts".

בנוסחה של לאה גולדברג נעשה ז׳אק לבעל-מליצה ולכבד-פה גם יחד:

״הָעוֹלָם
כֻּלּוֹ בָּמָה הוּא. וְהָאֲנָשִׁים
וְהַנָּשִׁים אַךְ שַׂחְקָנִים כֻּלָּמוֹ.
אִישׁ אִישׁ וּכְנִיסוֹתָיו וִיצִיאוֹתָיו.
וְכָל אָדָם בִּימֵי חֶלְדּוֹ יוֹפִיעַ
בְּחַפְּקִידִים שׁוֹנִים״.

לא ״כל העולם במה״ אל ״העולם כולו במה הוא״ – דוגמא מובהקת לטכניקה, המעמיסה עומס־יתר על מינימום מלים. לא משהו מעין ״וכל הגברים והנשים הם שחקנים בלבד״, אלא – ברוח העברית של המאה הי״ט – ״והאנשים והנשים אך שחקנים כולמו״. אם הגברים יחושים הם שחקנים ״כולמו״, כי אז ראוי להם באמת שלא להופיע בשעתם, או בימי חייהם אלא דוקא ״בימי חלדם״. למה מתנכרת לאה גולדברג לתחביר ולאוצר־המלים של העברית החיה פעמים רבות כל כך בארבעה טורים קצרים? שתי מטרות לפניה: שימוש בלשון ״פיוטית״ (״בימי חלדו״), ובעיקר – נאמנות למקצב הפנטאמטרי היאמבי. על קידוש שמה של הסכימה המטרית. היא מוכנה להקריב את חיי העברית, להמיר ״כולם״ ב״כולמו״, ״יופיע״ ב״יופע״ וכן ליצור צירופים כגון ״במה הוא״ או ״והאנשים והנשים״, לשבח תרגום ״כטוב בעיניכם״ שלה ניתן לומר, שניכרת בו – לעומת תרגומי אליעז – מידה ניכרת של ״יובש״ רצוי. היינו – ניכרת בו – בעיקר׳ בציוריו – החלטתה של המתרגמת׳ שלא ״ליפות״ את המקור. לעומת זאת, לוקה התרגום ביובש אמיתי, יובש המנגינה, שניטלה ממנה חיותה. לאה גולדברג מקפידה ליצור טורים פנטאמטריים. ובעוד היא מדקדקת

[3] ראה "תרבות וספרות" מיום 7.6.63.

בקוצו של יאמב שוקע ונעלם תחת ידיה – כמו בתוך חול יבש – הריתמוס. פסוקיה לא רק מונוטוניים אלא אף מאולצים ומאומצים ("העולם כולו במה הוא").

שקיעתו של הריתמוס בתרגומי הקומדיות השקספיריות בידי אליעז ולאה גולדברג ניכר לא רק בקטעי השירה, אלא גם – ואולי בעיקר – בקטעי הפרוזה המרובים אם בקטעי השירה נעשית המנגינה השקספירית חלולה ומיכאנית, הרי בקטעי הפרוזה היא נעלמה לגמרי. אצל אליעז מוצאים אנו לרוב פסיקים מסובכים מעין אלה: "אין זה מזיק כלל, אם שוטה שכיר אינו פוסק מלהתבדח, כשם שאין זה מבדח כלל, אם אדם המתיימר להיות פיקח, אינו פוסק מלהטיף מוסר", או" "יהי רצון, מלפניך, החכמה, ועזרתיני להעלות חרס ולמצוא שטות טובה. החכמים, הסבורים, שבקרבם את שוכנת, מוכיחים על פי רוב, כי שוטים המה; בעוד אני, היודע לבטח, שחסר אני אותך, איחשב אילי כחכם". משפטים אלה, לא רק שהם מסורבלים עד לעצירת־נשמה, אלא שהם מלאים שימושים תחביריים פוגמים מבחינה מוסיקאלית ורעועים מבחינה דקדוקית, כגון "מלהתבדח", "מלהטיף מוסר", "יהיה רצון ועזרתיני", "חסר אני אותך" וכו'. אליעז מרבה בצורות ארכאיות ("שוטים, המה, "עזרתיני"), כופל מלות קשר ללא כל צורך (:מזיק כלל... מבדח כלל"), מפליג ומסתבך במשפטים תפלים, מסתרבל באותיות הבכל"מ ("איחשב אולי כחכם", הצורה החסכונית: "גם אויל מחריש חכם ייחשב"), כיוצא בו לאה גולדברג. רוזאלינדה שלה, היוצאת בתום המחזה אל הבמה, כדי לבקש מן הקהל מחיאות כפים, אינה נערה קלה ומלאת חן, אלא קאריקטורה של פרופיסור, הבא להשמיע תיזה: "אין זה הנוהג – לראות את גיבורת החזיון באפילוג, אך אין בכך יתר פסול מבהופעת הגיבור בפרולוג. ואם אמנם, אמת הדבר, שיין טוב אינו צריך שבח, אמת היא שחזיון טוב אינו צריך אפילוג: אך יין טוב יקושט, כרגיל, בזר נאה, וחזיון טוב ייטב עוד יותר בזכות אפילוג נאה". רוזאלינדה המקורית משמיעה את פסוקיה הקלים בחן, בנועם. הרעיון מובע בהם בלי כל מאמץ, כבדרך אגב, במנוגן. אבל רוזאלינדה של הנוסח העברי אינה משמיעה משהו מעין:

"**If it be true that good wine needs no bush**" אלא "ואם אמנם אמת הדבר שיין טוב אינו צריך שבח". בצליליה לא השתייר החן שבהדגשה המוסיקאלית של הפואנטה: "**yet to good wine they do use good bushes**"

תחת זאת היא מעמידה משפט, שכל מלה בו מסרבת ללכת בדרך המנגינה: "אך יין טוב יקושט כרגיל, בזר נאה". במקום שאנו מוצאים בנוסח העברי כפילות כבדה: "וחזיון טוב ייטב עוד יותר", מוצאים אנו במקור משפט קולח ברוב חן: "**and good play prove the better**". אכן, האפילוג הקליל של רוזאלינדה – שניגונו וחינו הם צידוקו היחיד (רק אפילוגים משובחים משפרים מחזה טוב, כדברי רוזאלינדה עצמה) – כורע תחת לשון עברית מתנשפת זו, שצירופים כגון "יתר פסול מבהופעת או "ואם אמנם אמת הדבר ש..." יכולים לשמש לה סימני היכר. הפרוזה של "כטוב בעיניכם" – ממשפט הפתיחה של המחזה ועד למשפט הסיום – רוננת מלטפת אוזן. משפט הפרוזה הראשון כולו יאמבים קולחים

("**As I remember, Adam, it was upon this fashion**")

המשפט האחרון מסתיים בשלוש מודולאציות מוסיקאליות מקסימות ("**for my kind offer, When I make curtsy, bid me farewell**"

בנוסח של לאה גולדברג אנו נתקלים, לכל היותר, במשפטים עבריים נכונים, אפורים, וכבדי-צעד (משפט הפתיחה: "ככל שאזכור, אדם, כך היה הדבר", משפט הסיום: "יקבל את הצעתי הנלבבת באהבה ויברכני ברכת שלום").

ההישג המזהיר של נתן אלתרמן בתרגום "נשי וינזדור העליזות"[4] מקופל כולו בלשון הפרוזה, שיצר בו, שהיא ריתמית לעילא. אלתרמן הצליח להבליע בפרוזה זו לא רק שפעת דגמים מוסיקאליים מתחלפים ללא הפוגות, אלא אף ריתמים אישיים אינדיבידואליים של גבורים שונים. לעומת הישג נדיר זה, שאין למצאו בתרגומי איש זולתו, נראות שאר הברקותיו בתרגום "נשי וינדזור" – שפע המצאות הלשוניות, הקאלאמבורים השנונים ("אני כשלעצמי אומר כי ג'נטלמן זה שתה עד איבוד כל חמשת חושמיו"), העיוות הוולשי והצרפתי של לשון הדוקטור קאיוס וסיר יו איבנס וכו' – בחינת שאר ירקות. חשובה לאין ערוך יותר היא העובדה, שרבים מגיבורי המחזה מדברים עברית בעלת נגינה ניכרת וברורה כל כך, עד שניתן להכירם על פיה, כשם שניתן להכיר דמות כלשהי באופרה על פי המוטיב המוסיקאלי המוסכם, המבשר את בואה. בעל פונדק הבירית, למשל, ניכר בריתמוס מיוחד, שאין לטעות בו ("דבר, דבר-נא, שור הבר! ענה, לשון מלומדה ונבונת-טעם. - - - שלח, הרקולס מתפרץ! חסל! זנב! יפוצו לכל רוח: דלוג! דלוג!"). כל הופעה שלו מחדירה למטווה המוסיקאלי העשיר של השיחה קו תוזז של סטאקטו ("באנו לראותך נלחם, לראותך נוגח, לראותך פולח; לראותך כאן, לראותך שם" - - - "מה רצונך, בורסקי? מה, בהמה גסה? דבר, מלל, הב אומר; חיש, קל, חי וחד" וכו'). נימת הסארקאזם של פיסטול, משרתו הבוגדני והערמומי של פאלסטאף, מתמחשת תמיד במנגינה עזת קצב (פיסטול על בארדולף, שהסכים לשמש מוזג: "הה, צועני שפל! גבור לתפוש הברז!", על עיניה של מרת פיג', שמבטן נח בחיבה על כרסו של אדוניו: "אז החמה זרחה על הר האשפתות". על החלטתו של פאלסטאף לחזר על מרת פורד: "לגיון שדים הזעק לעזר, יחיש אליה, נערי"). דבריה הרבים של מרת קוויקלי, סרסורית לדבר עבירה, שדכנית בסתר וכף הבוחשים של העיירה, אופייניים בניגונם הטורדני והמונוטוני, ניגון של מאריכת-שיח. משפטיה שופעים חזרות ריתמיות. מרת פיג', לדבריה, "עושה כטוב בעיניה, אומרת מה שעם לבה לומר, בעצמה קונה, בעצמה משלמת, וברצונה שוכבת וברצונה היא קמה" וכו', ואילו אין פני מרת פורד משחרים ב"מרכבות על מרכבות, מכתבים על מכתבים, מתנות על מתנות, והכל מבושם במיני בשמים - - מן הטוב שבטוב" וכו'.

גולת הכותרת היא, כמובן, לשונו של פאלסטאף, אלתרמן הפליא ליצור בעברית את תנופת הפראזה המבריקה, השחצנית, האדונית, שהיא תמצית מהותו של פאלסטאף. משפטיו כמוהם כתקיעות בחצוצרה: "עוד אראה בך נחת, גופי הישן". אהבת החיים של פלאסטאף, אהבת גופו – הללו מתבטאות בנגינת המשפט יותר מאשר במלותיו. פאלסטאף מריע לעצמו כאן תרועה גדולה בארבעה אנאפסטים. כל משפטיו רוויים ריתמוס חגיגי ועז. בין שהוא טוען בפני משרתיו, שהנה עומד הוא לתנות אהבים (אם גם "הכרסתי כרס של שני יארדים") עם מרת פיג', אשר "גם היא חוגרת הארנק על ירכה. היא חבל ארץ בגוויאנה, כולה זהב ושפע", ובין שהוא מצהיר בפני פורד המחופש, שהוא עתיד לכבוש את אשת פורד בו־בלילה ("ראה תראה: אני אמלוך על זה חבור החנווני, ואתה תשכב עם אשתו. בוא אצלי בלילה") – נתונים דבריו בתנועה מוסיקאלית, המגלה את ההבדל המהותי שבינו לבין האחרים. במוסיקה של משפטיו מגלה פאלסטאף את החירות הגדולה של חייו, את מרחביהם הפתוחים, את עצמך התיאבונים ואת קלות הנטילה שלו – אל מול

---

[4] הוצאת "מחברות לספרות" [תל] אביב, תש"ו.

קהל ה"חנוונים" העשירים של וינדזור הקרתנית. הריתמוס שלו שונה מלכתחילה מן הריתמים המרוסקים והמשתפלים של דמויות כגון שלאו, סלנדר, פיג', איבנס ואף דוקטור קאיוס. הללו – אפילו הם שרויים ברוגז, אפילו הם מרעישים שמים וארץ ואומרים להביא טענותיהם עד למועצת המלך או אף עד לדו־קרב – לא יגיעו במשפטיהם להדר ולעצמה של פאלסטאף בשעה שהוא נוזף בפיסטול: "אל תתלה בי תקוותיך. אינני עמוד התליה בשבילך!" או גם בשעה שהוא מודיע למשרתיו על חסרון הכיס: "נכבדי, חובה עלי להודיעכם שהפרוטה מצפצפת!" אף נגינתה של הודעה קצרה זו טבועה בכל הדרת הבטחון של אציל והולל ותיק, שחסרון כיס הוא לגביו הזדמנות לסטרטגיה ולכלכול מעשים ולא השפלה.

בידי אלתרמן עלה, איפוא, להעמיד ב"נשי וינדזור העליזות" פרוזה ריתמית ודרמאתית, היינו פרוזה, שנגינתה ומקצביה יונקים מיסוד האופי של הדמות המדברת אותה, ונענים לסיטואציה הדראמתית, שבה מצויה הדמות. מבחינה זו גדול הלקח, שניתן ללמוד ממחזה זה יותר מן הלקח הגנוז בכל מחזה שנכלל במהדורה שלפנינו. העדר הריתמוס מקטעי הפרוזה והמיכאניות של הריתמוס בקטעי השירה בתרגומים רבים כל כך שבמהדורה, קובעים תופעה אחת מבחינה שירית עקרונית. כשם שהמתרגמים סבורים, שעליהם לשמור בכל מחיר על שלמותה החיצונית של השורה הפנטאמטרית, כאילו בכך הם שומרים על ערכו ה"שירי" של הטכסט, כן רואים הם את עצמם פטורים מן הצורך להעמיד משפט פרוזאי גמיש ומחוטב. שכן, זיהוי העיקרון המוסיקאלי של השורה השירית השקספירית עם הסכימה המיכאנית המטרית שלה (אשר שקספיר עצמו סוטה ממנה בכל שעת צורך) מוליך ממילא אל המסקנה, שבמקום אשר בו פוקעת סכימה מיכאנית זו, פוקעת גם נימת המנגינה. האמת היא, כמובן, הפוכה, כשם שאין הסכימה המטרית המיכאנית משמשת את שקספיר בשורות השירה שלו, אלא בתורת בסיס, שעליו הוא מקים – בכל פסוק ופסוק – מבנה מוסיקאלי אינדיבידואלי, הנובע מתוכן המלים ומצלילהן. כן אין הפרוזה שלו נטולת ריתמוס. אדרבא, בה מתגלה מקורה העיקרי של המנגינה שבשירתו: השיחה המנוגנת, הדיבור האנושי החי, הלשון המשמשת למגע ישיר של קומוניקציה אנושית, והיא ארוגה עם־זאת במסכת, שיש בה סדר אמנותי פנימי בעל חוקיות משלו. במסתו "המוסיקה של השירה" מדבר ט.ס. אליוט על "חוק הטבע", המחייב את מנגינת השיר יותר מכל מסורת, נוהג והשפעה: החוק, שאין השירה רשאית לסטות בנגינתה סטייה רבה מדי מלשון השיחה. "בין שהיא שירה הכתובה במשקל ההטעמות, בין שהיא שירה סילאבית, בין שהיא חרוזה, בין שאינה חרוזה, בין שהיא פורמאלית ובין שהיא חפשית - אין היא יכולה להתיר לעצמה לאבד את המגע עם הלשון המשתנה של השיח היומיומי"[5], שכן המוסיקה של השירה נובעת במקורה מן המוסיקה של השיחה. הכללה זו, הנמצאת מוצדקת, כמדומה, ע"י כל סוג של שירה, מוצדקת, פי כמה ע"י שירה דראמתית, הנשארת תמיד שיח של נפשות מדברות. שירתו של שקספיר עשויה לשמש לה דוגמת מופת. בה ניתן לראות כיצד נולד הריתמוס מכל מתווה לשון, אפילו אין הוא בא אלא לשם אינפורמציה עובדתית, וכיצד הוא נשאר בחזקת מתווה לשון של אינפורמציה עובדתית – במובן הנעלה ביותר – גם בקטעי השירה האמנותיים ביותר, ההתעלמות מן המוסיקה שבפרוזה השקספירית כמוה כהתעלמות משרשי המנגינה של השירה השקספירית בכללה: ההיאחזות במוסיקה זו – פותחת דרך השתלטות של ממש גם על הריתמוס המסובך והרבגוני של שורות השיר. אין תימה, איפוא, שנתן אלתרמן, אשר ידע - יותר מכל אחר – לחשוף בתרגומו את

[5] T. S. Eliot: "On Poetry and Poets" (Faber & Faber, London 1957) p. 29.

נגינותיה של לשון הדיבור הפרוזאית של שקספיר, חדר - יותר מכל חבריו לאסכולה – למהות המנגינה של החרוז השקספירי. תרגום "אותלו" שלו מכיל קטעים רבים, שבהם מתקרב המשפט העברי אל הריתמוס השקספירי יותר משהתקרב אי־פעם. עם זאת, אין אלתרמן מגיע ב"אותלו" לתוצאה אחידה ושלמה. המאבק הפיוטי המתנהל בתרגום זה, הנו רחב ומסוכן לאין ערוך יותר מזה שהתנהל בתחום המצומצם, יחסית, של הפרוזה שב"נשי וינדזור העליזות", אבל הנצחון אינו שלם. סימון גילויי הכוח והחולשה שבתרגום אותלו, אשר בו הגיעה אסכולת שלונסקי־אלתרמן עד עתה לשיאה, עשוי לשמש גם רקע למסקנות כלליות לגבי מכלול השגיה של האסכולה.