



בכבלים הנוצצים

מאת דן מירון

כל הערה והשגה, שניתן להשמיע ביחס לתרגומי שקספיר של שלונסקי, חייבת להיות נשמעת ומובנת על רקע של ההכרה הוודאית, היסודית: בשתי הטראגדיות השקספיריות, שזכינו לקבלן בלבוש עברי מידי שלונסקי – "האמלט" ו"המלך ליר" – מצויים עשרות קטעים ואלפי טורים, שהם יצירות מופת של המשפט העברי, אופני הבעה, העשויים לשמש טופס של לשון עברית מלטושת, חדת־ביטוי ועזת צליל – לדורות רבים. לפחות אחד משני התרגומים – "האמלט" הינו גם כשלמות מפגן אדיר של יכולת לשונית עברית. משפטים פלדיים, גמישים ומבהיקים נקרים לפנינו בכל מונולוג גדול. שורות כגון אלו של המלך קלאודיוס בוידויו:

"הָהּ מַה נִסְרַח פְּשָׁעִי, מִבְּאִישׁ עַד לֵב שְׁמַיִם;

קִלְלָה נָשַׁל חֲמָא קְדָמוֹן נִשְׂא יִשְׂא עָלָיו:

קִלְלָה עַל רִצַּח אָחוֹ דְלוֹתֵי מְתָפְלָה"

קריאתו של ליר אל הרוח:

"פַּח, רוּחַ, פַּח, בְּקַע נָא לְחַיֵּיךָ!"

טוריו האירוניים של האמלט בפגישתו עם רעיו אחר נישואיה של אמו עם דודו ("קימוץ, רעי, קימוץ! שיירים מפת האבל היטיבו לבבות בעת החתונה"), משפטיו הרוויים לעג ארסי ושרון־לב כאחד במונולוג החרפות, שהוא משמיע באזני אמו בחדרה ("ומוסיפה לחיות תוך יזע־פיגולים של ערש נאלחת, מרחשת בזימה וממתיקה דודים"), דברי הבזיון שהוא ממטיר על עצמו – בשל קוצר ידו ודלות מעשיו – אחר שמיעת המונולוג של השחקן ("אנוכי, הבן לאבא שנרצח, שתופת ושחקים ציווהו נקמות, יוצא ידי חובה במלל כזונה וגידופים שופך כאשת־מדנים, כתגרנית בשוק, הבוז לכך! הבוז!!") – כל אלה וכיוצא בהם טורים רבים בכל קטע שבמחזה חייבים להישאר דוגמאות היסוד של סגנון עברי תיאטרלי נשגב, "גרא[נ]דיוזי", אשר כמותו לא ניתן למצוא בשום טקסט עברי תיאטרלי מקורי או מתורגם אחר – אף לא במחזות רמח"ל ומתתיהו שוהם. אכן, סגנונו של שלונסקי בתרגומיו השקספיריים, וביחוד ב"האמלט" עשוי להיות אחד המקורות הנאמנים המועטים, שמהם יוכל לצמוח ברבות הימים סגנון עברי דראמטי עז־פאתוס ורס־ניב – אם עתידים אנו לזכות אי־פעם בסגנון כזה.

אם בכל זאת רשאי מבקר – כל כמה שיהיה נלהב משפע אוני הביטוי והצליל, המציפים אותו בתרגומי שקספיר של שלונסקי – להציג כמה שאלות ביחס לערכו השירי המוחלט של נוסח תרגום זה, וכן ביחס לעתידו בהתפתחות אמנות התרגום העברי ממחזות שקספיר להבא – הרי זה מתוך הכרה במהותה הלירית־המוסיקאלית הרבגונית של השירה השקספירית, שלא תמיד היא מהלכת ב'דרך־גבר', משום שהאון הפאתיטי איננו אלא אחד מיסודותיה הרבים. לצידה של הרוממות האֶלוקוּאֶנטית, של השריריות המופגנת, מצויים בסגנון השירי השקספירי יסודות רבים אחרים, שבלעדיהם לא היה סגנון זה מה שהוא, והם – בין השאר – הקובעים את ההבדל המהותי שבין השירה הדראמטית של שקספיר לבין זו של כמה מבני דורו, כגון תומאס קיד ב"טראגדיה הספרדית" שלו, או קריסטופר מארלו ב"טאמבורליין הגדול", שגם הם בעלי רוממות לשון ושגב פאתיטי. היסוד[ות] הבלתי־פאתיטיים ואף האנטי־פאתיטיים גוברים והולכים בשירה השקספירית ככל שהיא מבשילה והולכת, ומגיעים לגילוייהם הבולטים ביותר במחזות התקופה המאוחרת של שקספיר. בטראגדיות הגדולות של התקופה התיכונה ("האמלט" ו"המלך ליר" שייכים לתקופה זו) הם משמשים עזר כנגד היסוד האחר. בתרגומיו של שלונסקי אין הרבגוניות המוסיקאלית והלשונית של שקספיר מוצאת לה ביטוי של ממש. הם כורעים תחת היכולת האלוקוּאֶנטית וסגנונם נעשה חדגוני, מעייף בעצמתו חסרת ההפוגות, ובסופו של דבר נטול־עומק. דווקא משום שתרגומי שלונסקי עתידים בודאי להישאר בחינת אמת־מידה ומורה־דרך בהמשך פיתוחה של אמנות התרגום הדראמטית־הקלאסית שלנו – מן הדין לברר ולהגדיר פגם מהותי זה שבהם: מה גם שפגם זה מתעצם והולך כשהוא עובר מן הרב אל תלמידיו, לפי שהוא זהה בשרשו עם הפגמים המתגלים ביתר תוקף בתרגומי שקספיר של רפאל אליעז¹, אף שעל גילוייו החיצוניים – שלא כבתרגומי אליעז – חופף תמיד הוד יכולתו של הוירטואוז.

כדוגמה ראשונה לטענה בדבר העדר הרגישות בנוסח התרגום השקספירי של שלונסקי עשויים לשמש הטורים הראשונים במונולוג האלגי, שמשמיעה אופליה בהישארה לבדה אחר הפגישה הנסערת עם האמלט (בפגישה זו מצווה עליה האמלט: "לכי אל המנזר"). טורי המונולוג במקורם הם:

O! what a noble mind is here o'erthrown!"

**The courtier's soldier's,
scholar's, eye, tongue, sword;
The expectancy and rose of the
fair state,
The glass of fashion and the
mould of form,
The observ'd of all observers,
Quite, quite, down!"**

בתרגומו של שלונסקי נשמעים טוריה של אופליה כך:

¹ ראה "תרבות וספרות" 7.6.63

**"הה, איזה רוח רם היה לעי מפולת!
עין שוע, שפת חכם וחרב מלחמה,
תקות ממלכת זו, עמרת תפארתה,
ראי הגנונים, מופת ההליכות,
חמדת כל מתבונן – אבד, אבד
כלילו**

לפנינו דוגמה ללא דופי של נוסח התרגום השלונסקאי במיטבו. המשפטים בהירים, חסכוניים, מתנגנים, הלשון מלוטשת ועם זאת אינה "פיוטית" ונמלצת. המסגרת המורחבת של שישה היאמבים, וכן כוח הצמצום הלשוני – מאפשרים לשלונסקי לתרגם את משפטי המקור בתוך מסגרת השורה. גם הדיוק המילולי כמעט אינו נפגם. בכל זאת, ניתן לתאר תרגום זה כסילוף של המקור, לא מבחינת "תוכנו" המילולי־המושגי, אלא מבחינת מהותו השירית המוסיקאלית. התכונה המוסיקאלית הבולטת ביותר של טורי שלונסקי היא **הזהות**. כל טור שלו מחולק לשני חלקים שווים – בכל אחד מהם שלושה יאמבים. כל טור מהווה, איפוא, מעין דלת וסוגר: "הה, איזה רוח רם – היה לעי מפולת" וכו'.

מבחינה מוסיקאלית עומד כל טור על דוגמת יסוד (שלושה יאמבים) הנשמעת בדייקנות פעמיים. לעתים מתחזקת הכרתנו בה על-ידי מעין חריזה פנימית (הה, איזה רוח רם – עין שוע, שפת חכם). המונוטוניות הריתמית מורגשת, איפוא, בתוך כל טור וטור, מחחמת עצם הסימטריות המדוייקת של ההתאמה בין שני אגפיו הקצרים. בהתווסף טור אל טור מתעצמת הרגשה זו לפי תהליך, שניתן לדמותו לטור גיאומטרי: כל שורה נוספת מכפילה את התחושה בדלות המוסיקאלית של קודמתה. תחושה זו נהירה למדי אף כשאין אנו משווים את טורי התרגום לטורי המקור, אבל היא מתגברת פי כמה וכמה על-ידי השוואה זו. בטוריו של שיקספיר אין שום סימטריה; אדרבה, יש בהם חופש ורבגוניות בלתי משוערים. כל טור, כמעט, עומד על דגם מוסיקאלי עצמאי, המותאם למשמעותו הרגשית, ושמה ניתן לומר – היוצר את משמעותו הרגשית. הטור הראשון צמוד כולו במעשה מקשה מוסיקאלי רצוף - מעין אנחה גדולה:

**O! what a noble mind is here
o'erthown"**

הטור השני עשוי בניגוד מושלם לקודמו מרסיסי־רסיסי הגאים, מעין סדרה של גניחות, של התייפחויות מרוסקות, שאין לחברן זו לזו בגלל סיבות פונאטיות ומשמעותיות כאחת. אופליה מונה את תכונותיו של האמלט, וכל מלה ממילותיה קובעת יחידה מוסיקאלית לעצמה:

**The courtier's, soldier's
scholar's, eye, tongue, sword".**

הטורים השלישי והרביעי גם הם אינם מחולקים בתוכם. בהם גואה ועולה המתח המוסיקאלי ללא הפסקה, עד שהוא נשבר בבת אחת באמצע הטור החמישי. אצל שלונסקי אין המלים "אבד, אבד כליל" מסמנות ירידה מוסיקאלית, לפי שאין הן אלא אגף תלת-יאמבי רגיל במערכת האגפים התלת-יאמביים הסימטריים, הנכפלים בכל טור וטור. בהמשך המונוולוג מגיע שקספיר להעמדת טורי קסם מוסיקאליים כגון:

"And I, of ladies most deject

and wretched,

That suck'd the honey of his

music vows" –

אצל שלונסקי ממשיכה אופליה לחרוז את כפלי התלת־יאמבים שלה :

“וְאֶנְכִי נוֹנָה, דְּוִיָּה נְשִׁבָּנוֹת,

אֲנֹר אֶרִיתִי דְּבֶשׂ מִחֶמֶק נְדָרָיו” –

מבלי משים התחולל באופליה – בדרכה מן המקור אל התרגום – שינוי עצום. אופליה המקורית היא נערה רכה, שבורה, המומת הלעג הגס של אהובה ונדהמת למראה ירידתו האנושית. דבריה בתוכנם הנם באנאליים למדי. היא מונה את סגולותיו הרשמיות הסטריאוטיפיות של האמלט לשעבר; נדמה כאילו לא על אהוב דיברה אלא על אישיות היסטורית. מהותו השירית של כאבה מתגלה לא בגוף המלים אלא **במנגינתם** (יושם לב לשורה השניה, הרסוקה כולה מבחינה מוסיקאלית, דווקא בה משתמשת אופליה בביטוייה ה"רשמיים" והקרים ביותר). אופליה בתרגומו של שלונסקי היא דמות פאתיטית ודברנית, מעין נואמת, הנושאת קינה רשמית ומצוחצחת על איש שאינו קרוב לה. דבריה נשארו בבאנליות שבהם ואף זכו לתוספת מבחינה זו (תרגום הצירוף "his music vows" במלים "ממתק נדריו" מצביע על מהותה של תוספת זו), ואיבדו לחלוטין את מנגינתם. כך חדלה אופליה להיות נפש משוחחת עם עצמה, חושפת את עצמה. המונולוג איבד את משמעותו כמונולוג דראמטי, כדבריה של נפש חיה במצב רוחני ועל כן גם מוסיקאלי מוגדר. כמו כן איבד המונולוג את משמעותו בתורת קטע לירי בפני עצמו. דוגמאות מעין אלו לטשטוש המשמעות והפונקציה השיריות על־ידי טשטוש המנגינה אפשר למצוא בכל מונולוג בתרגומי שלונסקי. במונולוג של אופליה בולט טשטוש זה במיוחד, משום שהוא נאמר בבירור באותו הלך רוח, שבו אין הלשון המרוממת והאֶלוקוּאֶנטית עשויה להיאחז כלל: הלך הרוח האלגי המהורהר. אילו היתה אופליה זועקת, מוחה, מעמידה פני גברת טראגית גדולה – אפשר שהיה שלונסקי מצליח יותר להעביר אל נוסחו העברי את מנגינת דבריה. אבל אילו כזאת היתה אופליה – לא היתה היא. הרי כל יחודה של דמות זו מתגלה באלגיות הרכה שלה, שאינה נוטשת אותה גם בשגעונה. אין פירוש הדבר, שרק ברגעים אלגיים מעין אלה נעשה תרגומו של שלונסקי להיפוכו של המקור. כל גווני־הגוונים של האפשרויות המוסיקאליות הליריות אינם נתפשים לו. את כולם הוא כובש תחת הסכימה הסימטרית האחת שלו, זו מסוגלת להעביר אותו לפעמים לא רק על מנגינת דברי הגבורים, אלא גם על משמעותם. כשפונה האמלט אל הוראציו בכל הפשטות והישירות של שיחת ידידים ותיקים :

"Nay, do not think I flatter"

שומעים אנו מפיו של האמלט בנוסחו של שלונסקי דברים אלה :

“אֵל-נָא תִחְשַׁב לִי זֹאת לְחִנְפָּה בְּלִבְךָ”

המשפט של האמלט איבד לא רק את פשטותו ואת ישירותו אלא גם את משמעותו. משום שלא לחשוב דבר ל"חנופה בלבד" פירושו לחשוב אותו לחנופה ולעוד משהו. הסימטריות הריתמית ("אל נא תחשוב לא [!] זאת – לחנופה בלבד") המיתה הפעם לא רק את נשמת המשפט אלא גם את גופו. ב"המלך ליר" שב שלונסקי וצימצם עצמו – לפי דוגמת מתרגמים אחרים, כנראה – בפנטאמטר היאמבי. בכך ניטלה משורותיו הסימטריות המדוייקות, אך לא המיכניות הקצביות. גם כאן יפה כוחו בטורים של פאתוס תיאטרלי ("פח, רוח, פח" וכיוצא באלה), אך לא בטורים בעלי אופי ריתמי מורכב ומעודן יותר. אשתמש בדוגמה מדבריו של ליר אל קורדליה בשעת הובלתם לבית הסוהר. ליר, שדעתו כבר נתעמעמה, מאושר כל כך בפגישתו עם בתו הנאמנה, שהוא מוכן לחיות אתה תמיד בבית הסוהר. בשמחתו הוא מתאר את "תענוגות" החיים בכלא:

**"וְכֶךְ נַחִיָּה בְּזֶמֶר וּתְפִלוֹת,
נְשִׁיחַ אֲגָדוֹת, נִרְבֵּה בְשִׁחוֹק
עַל פְּרָפְרֵי זָהָב; עִם עֲנִיִּים
נִקְשֹׁר שִׁיחוֹת-חֲלִין עַל הַחֲצֵר
וְנִתְבַּשֵּׁר מִי רֶם וּמִי שֶׁפֶל,
וּמִי נִמְצָא נִשְׁכָּר וּמִי נִפְסָד"**

כדי לחוש בסילוף המוחלט שחל כאן בדברי ליר יש להשוותם למקור:

**"so we'll live,
And pray, and sing, and tell old
tales, and laugh
At gilded butterflies, and hear
poor rogues
Talk of court news; and we'll
Talk with them too,
Who loses and who wins; who's in, who's out;"**

ליר בנוסחו של שלונסקי הוא זקן מיושב בדעתו, המעמיד משפטים ריתמיים סדורים, וככל האפשר סימטריים (נשיח אגדות – נרבה בשחוק). התחביר שלו מאוזן מאוד. והרגולאריות המוסיקאלית של דבריו מושלמת. ליר במקור הוא זקן מטורף מאושר ומאסונות, המדבר בקצב מסוחרר, בתחביר ילדוני ובאקסטאזה מוסיקאלית חסרת מעצורים. הוא אינו משמיע פסוק מגוהץ כגון "וכך נחיה בזמר ותפלות" אלא מתנשם ואומר: וכך נחיה, ונתפלל, ונשיר, ונספר מעשיות וכו'. הוא אינו אומר "עם עניים נקשור שיחות חולין (?)" על החצר", אלא: נשמע ארחי־פרחי מדברים על חדשות החצר, וגם אנחנו נדבר אתם – משפט ילדוני למדי. הוא אינו אומר "ונתבשר מי רם ומי שפל, ומי נמצא נשכר ומי נפסד", אלא: מי הפסיד ומי הרויח. מי למעלה, מי למטה; השימוש במלים כגון "נתבשר", "שיחות חולין", "נשכר ונפסד", "נרבה

בשחוק" מעיד עד כמה גדולה היתה אדישותו של שלונסקי לשפתו של ליר, שפת זקן ששב ונעשה ילד. המוסיקה הפנטאמטרית הסדורה של שלונסקי – לעומת המוסיקה האקסטאטית, הרדופה מרוב רצון לשכנע, של ליר השקספירי, מראה לאיזה מרחקים של סילוף עשויה להגיע העתקה מיכאנית של דגם ריתמי אחד מלשון אחת ללשון שניה.

שקספיר בנוסחו של שלונסקי חדל להיות, בעת ובעונה אחת, ליריקן גדול ודרמטורג גדול. הליריקה שלו נאטמה משום שניטל ממנה עיקרה: הצמידות האורגאנית של הרגש והמנגינה, החרות המוסיקאלית שהיא תנאי הכרחי לגיוון הרגשי. הדרמה של שקספיר עומעמה, משום שהנפשות חדלו לדבר בסגנון עצמאי, במנגינה מתאימה לאופיין ולמצבן, והחלו כולן לדבר בלשון אחת, יאמב נקי "כזה של קצב המארש" הפנטאמטרי או ההקסאמטרי, שבו מצעיד שלונסקי את טוריו. אופליה וגרטרוד, ליר ואדמונד, קלאודיוס ופולוניוס, לארטס והוראציו – כולם מצוחצחי לשון, מנעימי דיבור, רמי צליל, חלולי מקצב, דלי מנגינה – באותה מידה.

נאמנותו הפידאנטית של אליעז לפרוסודיה של השורה הפנטאמטרית אינה, איפוא, אלא גילוי נמוך יותר של המונוטוניות המוסיקאלית האופיינית לתרגומי שלונסקי. היכולת הלשונית הגדולה של שלונסקי מעבירה אותו על המכשולים, שבהם נכשל אליעז. שלונסקי לא ימלא יאמבים חסרים בשורה הפנטאמטרית, במילוי של קש וגבב ("אל־נכון"); השימוש שלו בסגוליים יהיה מתון וחסכוני יותר (אף על פי שגם הוא אינו ממעט בשורות מלאכותיות, כגון "בארץ זו לא ימלט מלכד"). לעולם לא יופיע בתרגומו ציור אבסורדי כמו "חנקי באור כפיך הלבנה". עם זאת, השיטה אחת היא ביסודה. מקורה אחד – תפישה מיכאניסטית במהות המוסיקה של השירה, לפחות כפי שהיא מתגלה ביצירת שקספיר.

אבל לא רק ברגולאריות המטרית דומים תרגומי שלונסקי ואליעז. אם מוצאים אנו את הוראציו ב"האמלט" אומר לרעיו:

"אך שור: הבקר בא, עוטה

אדרת-פז

פוסע על טללים בהררי מזרח"

שעה, שבמקור האנגלי אין הוא אומר אלא:

"But, look, the morn is russet

Mantle clad,

Walks o'er the dew of yon

Eastern hill"

ניתן לנו לדעת, שלנטייתו המובהקת של אליעז בתרגומו להוסיף ריפוד של "יופיי" משלו למקור השקספירי – יש, לפחות, רמזים ברורים גם בתרגומו של רבו. על כך מלמדת ההקבלה בין "אדרת פז" ל"מעיל כפרי אדום" – ויותר ממנה ההקבלה בין "הררי מזרח" ל"אותה גבעה מזרחית". הדימוי של הוראציו "גס" (russet mantle) הוא מעיל עשוי מאריג אדום וגס המיוחד לכפריים, ומכאן שמו) אבל גם חיוני, ואילו הדימוי של שלונסקי "מפואר" מאוד, אבל גם סטריאוטיפי ומת. הוראציו השקספירי מתכוון בדבריו באמת ל"אותה גבעה מזרחית", שכן הוא

מבקש לומר משהו קונקרטי לחבריו ; ואילו תאומו השלונסקאי, המדבר על "הררי מזרח", איננו אלא פייטן מפוקפק בעל תפישה קלושה במציאות (שכן הוא מסוגל להפוך גבעה ל"הררים"). הוא הדין בפסוק עז ריתמוס של האמלט במונולוג הגדול שלו אחרי פגישתו עם השחקן, בו הוא נוזף בעצמו על חדלון־המעש שלו, כי "לולי זאת, מכבר פיטמתי בפגרו של בן־בליעל זה את כל נשרי מרום". כמעט מאכזב למצוא במקור לא את "כל נשרי מרום" אדירי הכנפים אלא את "כל דיות הסביבה" ("all the region kites") אבל מאכזבה זו מתברר שהאמלט המקורי – בדברו על המתתו של קלאודיוס ועל השלכתו לעוף השמים – רואה לפניו תמונה קונקרטית, ואילו המלט המתורגם – המוסיף נוי לדבריו – יותר משיש בדעתו להשליך את גופת דודו לעופות, יש ברצונו להפליג בציור נשגב. אכן, הבדל מעין זה בין שני ההאמלטים – האחד קונקרטי, מדייק בביטוייו, זהיר בציוריו, ואילו השני רם־לשון, אוהב מליצה וחסר־דיוק, - עשוי להתגלות בטורים רבים מאוד במחזה.

הבדל מעין זה – מצד אחד – מתגלה גם בין ליר המקורי לבין ליר המתורגם. ליר של שקספיר הוא זקן מלכותי ומטיל מרה. כשהשוטה שלו מעליב אותו הוא משלח בו פסוק כבדק: "**Take heed Suran the wipe**" (היזהר, עבד, השוט!). ואילו ליר של שלונסקי: "שים לב, בחור! יש שוט לגו שוטים!", מפני שאחת מתכונותיו הבולטות היא, שאינו יכול להימנע מקאלאמבורים. גם קאנט, שבמקור אינו חושש להשתמש בזעמו על אוסוואלד בלשון ההמונית והחרפה ביותר, מפגין אצל שלונסקי – דווקא בשעת רתיחת דם זו – למדנות וחכמנות ומקלל בלשון זו: "עושה פימה עלי רשע כסלי". הריפוד של הטקסט השקספירי באדרות "פז" אינו נבדל מהותית מריפודו בהתחכמויות מעין "הנה אף קוצץ אחד מקצוציך" (השוטה ליר). אכן, גם את ההגזמה בעבריות המשנאית והמדרשית מוצאים אנו במקורותיה בתרגומי שלונסקי, שהרי ליר נענה לשוטה שלו, שפצח בלשון "אף־קוצץ" פייטנית, ממין העניין, וממשיך את דבריו כאילו לא היה מלך צפוני מהיר חימה אלא תלמיד חכם מימי המשנה: מה לך, בתי? על מה זו הטוטפת, לסתיר קמטים שרבו על מצחך?"

בסיום הדברים מן הדין להזכיר – בלא נגיעה ישירה בעיקרם – שבתרגומי שלונסקי מצויים שיבושים רבים. ב"המלך ליר" ביחוד פזורות שורות רבות, שהמתרגם טעה במשמעותן לחלוטין. את קללתו של ליר לגונריל: "השחיתו את יופיה – אתם אדים מצוצים מביצה, שאובים בידי השמש העזה"

"Infect her beauty, You fen sucked fogs, drawn by the powerful sun"

מתרגם שלונסקי: "המאירה זיו פניה, אד ביצות המתאבך בכמרירי חמה חובש גאוותה" וכו'. אולי אין לתמוה על השמש העזה, שנעשתה ל"כמרירי חמה" – אותה מליצה מספר איוב, שאין איש יודע לבטח מה משמעותה – אבל ודאי, שניתן לתמוה על "השחיתו את יופיה", שנעשה ל"המאירה זיו פניה". את דבריו של קאנט על מכתבה של קורדליה: "יודע אני: הוא (המכתב) מקורדליה, שנודע לה – למרבית המזל – על דרכי הנסתרה"

**"I know 'tis from Cordelia, who hath most fortunately been informed of my)
(obscured course"**

מתרגם שלונסקי: "אשרי, ידעתי: מאת קורדליה הוא, שנתבשרה על רוע מצבי", ובכך הוא הופך את משמעות המשפט, וכן את משמעות המשפטים שאחריו, על פיהן. קאנט בטוח, שקורדליה יודעת את התחפשותו ("דרכו הנסתרה"), שאיפשרה לו להישאר באנגליה, ליד ליר, למרות שגורש

על־ידי המלך הזקן, ולא על "רוע מצבו", היינו על נפילתו בידי קורנוול ואנשיו. דבר זה אירע זה עתה, וקורדליה אינה יכולה לדעת עליו²). טעויות משונות – לעיתים אף גרוטסקיות – כאלו פזורות על פני כל הטקסט של "המלך ליר", אך דומה, שאף בשתי דוגמאות בודדות אלו יש כדי לחייב את הוצאות הקיבוץ המאוחד וספריית הפועלים למסור טקסט זה לבדיקה יסודית, קודם שיופיע במהדורה נוספת. פרשת השיבושים והטעויות, הריהי, מכל מקום, עניין חיצוני לגמרי, שאינו נתון בתחומה של ביקורת אמנות התרגום. ביקורת אסתטית של תרגומי "האמלט" ו"המלך ליר" חייבת לבדוק לא באיזו מידה נשתבש המתרגם פה ושם במשמעותו של המקור, אלא באיזו מידה ידע להעמיד אקוויוולנט שירי־מוסיקאלי הולם למהותו הפיוטית של המקור. דומה, שבדוגמאות שהובאו לעיל יש כדי להעמיד את התאמתו של הנוסח השלונסקאי לכל גווניה של השירה השקספירית בספק.

² ניתן לשער, ששיבושים מעין אלה אינם משל שלונסקי עצמו, אלא משל המתרגמים הרוסיים שנעזר בהם. ושמא קשור חוט הטעות – בעיקוף נוסף – בקריאה בתרגומו הגרמני של טיק, שבו ניתן פסוקו של קנט בנוסח זה: Ich weiss, Cordelia 'schikt ihn, die schon zum Glueck von meinen dunklen Leben Nachricht erhirtl".