

"טרגדיות קטנות" של פושקין: תרגום מעולה המאזן בין הפן השירי לפן הדרמטי

לשונו המאווררת והלא מכבידה של המתרגם רועי חן הופכת את הקריאה ב"טרגדיות קטנות" של גדול המשוררים הרוסים לתענוג שקשה להניח מן היד

טינו מושקוביץ 18:16 02.04.2018

טקסט גרוע עשוי לעתים להוציא מן המבקר את המיטב. אין נלהב ושוצף ממבקר עז־נפש המביט בסימנים המופיעים על דף הנייר הפסיבי עד ייאוש, והרואה את הערכים שהוא מחשיב למקודשים מחוללים לנגד עיניו באופן הגס והנמוך ביותר. או אז הצדק הנזעם מוצא בנקל את המלים הנכונות. אבל מה לו למבקר — שהוא בראש ובראשונה קורא — ולשמות תואר, מה לו ולניתוחים מעמיקים, כאשר מונח מולו טקסט מעולה וכל מה שבא לו, כמאמר דילן תומס, הוא לומר לעצמו "הנה הוא" ולקרוא בו שוב ושוב לשם הנאה? לך תסביר עכשיו למה התרגום של רועי חן לארבעת המחזות הקצרים המרכיבים את "טרגדיות קטנות" של אלכסנדר פושקין הוא פשוט מעולה. "טרגדיות קטנות", קובץ המחזות שאליהם נהוג להתייחס כאל יצירה שלמה אחת, הוא מלכודת דבש. חשיבותו ידועה ומוסכמת על הכל, ועם זאת מדובר בטקסט דרמטי קולח וקצר באופן יחסי ולכן, למראית עין, נוח מאוד לתרגום. אבל כאשר מקלפים את מעטה ההתלהבות הראשונית נחשפות שכבות הדורשות התייחסות מיוחדת; התייחסות הכרוכה באילוץ להידרש להכרעות תרגומיות קריטיות ולהפעלת מיומנות מורכבת החורגת מהמסגרת של תרגום פרזזה. מה גם שהיצירה כבר תורגמה בעבר לעברית, ועוד על ידי לא אחר מאשר אברהם שלונסקי (למען הסדר הטוב אציין כי גם דוד שמעונוביץ' תירגם אותה בזמנו באופן חלקי, אולם תרגומו משמעותי פחות הן בשל חלקיותו והן בשל איכותו הירודה, ולכן גם פחות רלוונטי לדיוננו). קיצורו של דבר, על המתרגם הניגש ל"טרגדיות קטנות" מצד אחד להלך על קצות האצבעות כדי לא להחריב את כל הטוב שכבר קיים, ומצד שני עדיין להותיר עקבות עמוקים מספיק כדי להצדיק את תרגומו. רועי חן מצליח לדלג מעל כל המכשולים הללו בקלילות מרשימה. פרץ יצירתו אדיר את "הטרגדיות" כתב פושקין בתקופה שקיבלה ברבות השנים את הכינוי "הסתיו של בולדינו". בסתיו של 1830 הוא נאלץ לשהות זמן רב מן המתוכנן באחוזת "בולדינו רבא", בשל הסגר שהוטל על הסביבה כתוצאה מהתפרצות מגיפת הכולרה. זאת היתה התקופה הפרודוקטיבית ביותר בחייו הקצרים של פושקין ובה, בעקבות מה שאפשר לתאר רק כפרץ אדיר של כוחות יצירתיים, הוא הצליח להשלים את העבודה על "ייבגני אונייגין" — ולכתוב בשלמותם את קובץ הנובלות "סיפורי בלקין", את "טרגדיות קטנות", את הפואמה "הבית בקולומנה" וכ-30 שירים ליריים. הספק טיטני לכל הדעות. בכל אופן, אין ספק שפרץ היצירה הזה הוטען, הן מבחינת קדחתנות העשייה והן ברמה התוכנית, בטרחותיו האישיות של פושקין: קשיים כלכליים והשפעותיהם האפשריות על החתונה הממשמת ובאה עם נטליה גונצ'רובה, ניסיונות חוזרים ונשנים להשלים עם עברו כזנאי בפתחם של חייו החדשים כאדם נשוי, רדיפות הצנזורה הצארית, בין היתר באמצעות "מבקרים מטעם" שהכריזו מעל כל במה על הידלדלותו של הכישרון הפושקיני, והלבטים והספקות האישיים בנוגע ליכולותיו הפואטיות ויצירתו בכללותה. כל אלה מצאו את דרכם בסופו של דבר, בתצורה כזו או אחרת, אל היצירות שיצאו תחת ידיו בסתיו הזה. הפרק האחרון של "ייבגני אונייגין", למשל, נפתח במעין רטרופקציה המציגה את

התמורות ביצירתו הנעה מן הרומנטיזם הלירי אל הריאליזם הפרוזאי. אבל היצירה המבטאת בצורה המרוכזת והישירה ביותר את שהתחולל במוחו של היוצר ברמה האישית היא ללא ספק "טרגדיות קטנות", קובץ המורכב מארבעה מחזות קצרים ומחזה לא גמור נוסף, שאליו לא אתייחס בשל היעדרו מן התרגום של חן. כאמור, נהוג להתייחס אל המחזות המרכיבים את "טרגדיות קטנות" כאל יצירה מונוליתית אחת, אולם הגורם המאחד את המחזות הללו לכדי שלם היווה מאז ומתמיד נושא לוויכוחים מרים בקרב פושקיניסטים ואנשי ספרות פנאטיים פחות. אנה אחמטובה טענה, למשל, שבמרכזם של המחזות הללו הציב פושקין בחדות מעוררת השתאות את הפגמים המוסריים המהותיים ביותר של האדם: קמצנות (האביר הקמצן), קנאה (של סליירי בגאונות של מוצרט), תשוקה מינית בלתי נשלטת (דון חואן) ויצר ההרס (משתה לעת דבר). אולם טיפול כה חד ממדי ודידקטי בשאלות מוסריות כלל אינו אופייני לפושקין. תפישתו המוסרית היתה מאז ומתמיד מרובדת ומורכבת הרבה יותר. די לנו בדמותה המורכבת של לודמילה הצוננת מן הפואמה "רוסלאן ולודמילה" (שהושלמה כשהמשורר היה בן 20 בלבד), ובדמותו הפגומה מוסרית באופן העמוק ביותר של ייבגני אונייגין, הגיבור המפורסם ביותר של פושקין, כדי להיווכח בכך. לפי ניסיון האחדה אחר, המחזות הם שחזור התשוקות שהשפיעו בצורה קריטית על מהלך חייו. אבל איזה מחזאי אינו עוסק במסגרת מחזותיו בתשוקותיו שלו? הטענה הזאת נראית כללית וגנרית מדי, אבל המרכיב הביוגרפי הוא גורם שעליו בהחלט ניתן לבסס את האיחוד הזה, גם אם באופן כללי מעט פחות: לפי הטענה שאני עצמי מבכר, כל מחזה מייצג אפיזודה כאובה ספציפית שלא נתנה לפושקין מנוח, ואת ניסיונו לבחון את אישיותו ואת תפקודה בצוקי העתים הללו, על הדיכטומיות המוחלטות שבה והמאבקים הפנימיים הקשים שהן מייצרות, בלי לחרוץ משפט מוסרי ביחס לעצמו. לא דרמה, שירה דרמטית כך נחשף בפנינו אופיין הספרותי הייחודי של "הטרגדיות", הדורש טיפול תרגומי הולם. כידוע, איש מאיתנו אינו שש להביט במראה ולהכיר בפגמיו ובנקודות התורפה שלו, ולכן כולנו, או לפחות הנורמליים שבינינו, בורכנו בנטייה נפלאה לאופטימיות מופרכת בכל הנוגע לאישיותנו; אופטימיות המלווה תמיד בסקרנות חולנית ומזוכיסטית ביחס לטבענו האמיתי. גם פושקין היה ככל הנראה אנושי והנטייה הזו לא היתה זרה לו. אולם גאונותו הספרותית איפשרה לו להביא לידי ביטוי מסונכרן את שני הכוחות המנוגדים הללו (הסקרנות והרתיעה מן האמת) במסגרת "טרגדיות קטנות", אשר נכתבו למעשה כשירה דרמטית ולא כדרמה. איש לא יתווכח על כך שאם מתייחסים אל "טרגדיות קטנות" כאל דרמה, מתקבלת תמונה מעט שטחית ודידקטית המשיבה אותנו אחר כבוד אל האינטרפרטציה החלושה המפרשת את המחזות כטיפול בשאלות מוסריות בסיסיות. מה גם שמבחינה דרמטית המחזות הללו פשוט חלשים מאוד — יש בהם מעט מדי פעולה ויותר מדי דיבור על פעולה; הדמויות עושות רושם פלקטי ואילו הכוחות המניעים אותן כביכול נותרים תמיד נסתרים מעינינו, מה שהופך את כל העסק לכמעט בלתי ניתן להמחזה. עם זאת, אם נתייחס אל היצירה כאל מה שהיא באמת, קרי, שירה דרמטית, הדגש הביקורתי שלנו יוסט מן הפעולה והמוטיבציה של הדמויות אל הטקסטים עצמם ואל נקודות המבט השונות שהם מאירים. ובכן, שירה דרמטית מיועדת לקריאה ולא להמחזה, ולכן היא לא צריכה לציית לחוקי הז'אנר הדרמטי. היא לא זקוקה לפעולה ולמניע. למעשה, הפוליפוניה שבה מאפשרת לכותב, כמעט בלא מודע, להשמיע את קולו האמיתי והכן, על פגמיו ותשוקותיו המושחתות ביותר, בלי שיצטרך להתחייב בפני הקורא, וכמובן בפני עצמו, על דבקות מוחלטת בו. יתר על כן, הדגש בשירה דרמטית אינו מושם על הפיתוליות הטקסטואלית ועל הקישוטיים האופייניות כל כך לתקופת הליריקה הרומנטית, אלא על הארת הניגוד שבין נקודות המבט המוצגות, המייצגות כמעט תמיד את צדדיה המנוגדים של אישיות המחבר. ראוי להדגיש כי באופן הזה פושקין לא רק סיפק את צרכיו הנפשיים, אלא גם הצעיד את הספרות הרוסית כולה קדימה, מן הרומנטיקה אל הריאליזם, אשר מפסגתו ניתן כבר היה להבחין במבואות המודרניזם בשירה. אבל זה כבר נושא למאמר אחר לגמרי. בזכות התכונות הייחודיות שמנינו זה עתה והודות לחרוז הלבן המעניק לטקסט נופך מוזיקלי, ולכן שירי, השירה הדרמטית של פושקין ב"טרגדיות

קטנות" איפשרה לו לחשוף בפני עצמו את צפונות נפשו ללא הצורך המצמית לעמוד מאחוריהן. אם נתייחס כך אל הטרגדיות, נוכל בנקל לדמיין את פושקין ככל אחת מן הדמויות המופיעות בהן: הוא יכול להיות אלבר הזקוק נואשות לכסף והוא יכול להיות גם האב הטומן את אוצרות חרזיו בתיבות מתוך חשש אמיתי שצאצאיו יבזבזו את האוצרות הללו לריק. ניתן לראות בו את מוצרט הגאון, המבקש לשמר את עליצותו הקודרת נוכח קנאת הפלבאים, ואף את סליירי החש ספקות קשים ביחס לטיב כישרונו. דון חואן ההולל, דונה אנה הנמשכת כמעט בלית ברירה לכל המושחת ואורח האבן המביא עליהם את הקץ, נשיא המשתה המבקש להשמיע את צהלת החיים מול אימת הדבר (או אימת הביקורת והצנזורה) והכומר המתחנן בפני ההוללים להתעשת; פושקין עשוי להתברר ככל אחד מהם במעמד כזה או אחר של חיבוטי נפשו. פתרון תרגומי הולם מהו אם כן הטיפול התרגומי המתאים ביותר ליצירה ספרותית מן הסוג הזה? אם נביט בתרגומיו של שלונסקי, ללא ספק המתרגם הגדול ביותר של פושקין לעברית (ואולי המתרגם הגדול ביותר שלנו בכלל), נקל לראות שמה שעובד כל כך טוב ב"יבגני אוניגיין" ("דודי מן המהדרין הינהו / ויהי כחלותו למות / אכף עלי כי אכבדהו / וגם עשה זאת בפיקחות. / זה מעשהו לדוגמה הוא; / אך, אל עליון, שעמום נורא הוא / בלי הפוגות, יומם וליל / בידוע חולי לטפלי! / מה מגונה גניבת הדעת / לשכיב־מרע הרנן לבב, / תקן הכר למראשותיו, / סמי מרפא הגש ברעד, / להיאנח — ולחשוב / תיפח נא רוחך, סוף־סוף!",) למרבה ההפתעה, לא תמיד עובד ב"טרגדיות": "אלבר: יהיה אשר יהיה, אל התחרות / אבואה, ז'ן. הראני קובעי. / נקוב הוא, מקולקל. הוא לא יצלח עוד / לחבישה. עלי לרכוש חדש. / אכן, מכה! רוזן דלורז' ארוה! ז'ן: הפלאת גם אתה את מכותיך; / כי עקרתו מארכופיו, יומיים / שכב כמת — תמהני אם חזר / לאיתנו. אלבר: ובכל זאת לא הפסיד; / שלם שריון חזהו הוונצי / ובית חזו שלו: חנים אין כסף; / הן לא יבוא לקנות אחר תחתיו. / הה, למה לא הסרתי קובעו / לולא כבוד הגבירות והדוכס, / אזי הסיירותיו. רוזן ארוה! / מוטב היה לו את ראשי רוצץ... ז'ן: עודו צולע, / ולא תוכל לרכוב עליו עדנה" (מתוך "האביר הכילי"). או למשל כאן: "סליירי: הכל אומרים כי אין אמת בארץ. / אך היא אינה — גם בשמים. לי / ברור הוא כסולם־קולות פשוט... אי צדקתכם, אם רוח בת אלמוות, / אם חסדיה אינם עוד שכר מצווה / על אהבה יוקדה ומסירות־נפש, / על טורח ושקידה ופילולים — / בלתי אם אור זרוע לפוחז, / לריק הולך בטל?... הו מוצרט, מוצרט! מוצרט: אהא! השגחת בי! ואני חפצתי / לכבדך בתעלול של פתע...". המשחקיות והמורכבות הלשונית המובנות ב"שלונסקאית" המפותלת, הצרה לעצמה את מושגיה לפי הצורך, אינה משרתת היטב את פשטות התוכן המובע בדיאלוגים הללו מפני שהיא גוזלת מהם את טבעיותם הנשמרת במקור למרות המקצב האחיד של החרוז הלבן. כך, מה שעבד בצורה מופתית ב"המלט" ("נקע גלגל הזמן, חרג מעל כנו; אבוי לי כי עלי לשוב להתקינו!") לא עובד בטרגדיות בדיוק בשל אותה פשטות תוכנית האופיינית ככלל לשירה דרמטית. הפשטות מותירה אותה במקומה הז'אנרי ולא מאפשרת לה לגלוש לתחומי השירה. החרוז הלבן הוא הגורם המאזן המונע את הזליגה לכיוון השני, קרי, זה הדרמטי. התרגום מעצם טבעו הוא פשרה. תרגום מוצלח, למרות הפשרות שבו, הוא זיהוי מדויק של המקומות ההכרחיים להפיכת הטקסט למה שהוא במקור במטרה לשחזר, במידת האפשר, את האפקט שיוצר הטקסט המקורי. הדגשת המקומות הללו נעשית, ללא מנוס, תוך התפשרות על הצדדים הטיפולוגיים פחות. אופיין הייחודי של "הטרגדיות", המציב אותן בתווך שבין השירה לבין הדרמה, מנתיב את הדגשת ריבוי הקולות והעמדות העקרוניות המובעות על ידי הקולות הללו. זוהי הסיבה לכך שלשונו המאווררת והלא מכבידה של חן משרתת אותן כל כך טוב. "אלבר: יהיה מה שיהיה, אני אופיע / היום לתחרות. ז'אן — הקסדה! / סדוקה כליל, פגומה. כך לא אצליח / לחבוש אותה. דרושה קסדה אחרת. / איזו מכה! דלורז', רוזן ארוה!" (מתוך "האביר הקמצן"). או כך: "סליירי: הכל אומרים: בארץ אין אמת. / אך אין אמת — גם בשמים. לי / כל זה ברור ממש כמו דו־רה־מי...". (מתוך "מוצרט וסליירי"). או כאן: "דון חואן: נמתין ללילה כאן. אה, סוף כל סוף / לשערי מדריד הגענו! / תכף / ברחובות המוכרים אדאה, / שפמי אסתיר במעיל, גבות — בכובע, / נו, מה תגידי? נכון לא

מזהים?" שפתו הנפלאה בפשטותה של חן הולמת היטב את הדיכטומיה הרגשית הזו, בכך שאינה כופה מורכבות לשונית על מצבים שבהם ישירות הרושם היא העיקר; ישירות המבקשת להדגיש דווקא את פשטותן העקרונית של הדמויות. נוסף על כך, החרוז הלבן משוחזר על ידי חן בצורה מושלמת, ללא גמגומי מקצב או מהמורות אחרות בדמות התלבטויות בנוגע לדרך הנכונה לבטא או להטעים מלה מסוימת כך שתתאים לאותו מקצב (מהמורות שלונסקאיות, אשר, במסגרת המטריקה הסילבו־טונית, מוחלקות בקלות במהלך הקריאה ומעניקות לתרגום את יופיו הייחודי כל כך. אולם "הטרגדיות" הכתובות בחרוז לבן, המקשה על דקלום עיוור, כופות על הטקסט מורכבות לא נחוצה). עם זאת, יש ב"טרגדיות" גם שני מקומות שיריים במובהק, קרי, שירים הכתובים כשירים ולא כדרמה ועוד במטריקה סילבו־טונית פושקינית קלאסית. מדובר כמובן בשירו של הנשיא ובשירה של מרי ב"משתה לעת דבר". במקומות הללו, שאותם החשיבו גדולי המשוררים הרוסים, ובכללם צוואייבה ואחמטובה, לפסגת השירה העולמית, "השלונסקאית" שוב מציגה לראווה את עוצמתה הפואטית: "לפנים פרח ארצנו / במנוחה שאננה: / כל יום חג בית אלוהינו / נתמלא מהמונה; / בתשואות־הטף הריע / בית הספר הרועש, / ובשדה קמה הופיע / המגל עם החרמש // ועתה נעול השער / בבית־ספר ובית־אל; / רגל איש כלתה מיער; / בא קציר ויקמל; / והכפר עוטה עצבת, / כנוה שרפתו אש, — / הס בכל — רק בית־המוות / לא יישם ולא יחרש" (מתוך שירה של מרי). או כך: ב"צאת החורף הנשגב, / כשר צבא ערוך לקרב, / בראש פרעות גדודיו עלינו, / גדודי הכפור והקרה, — תלהט נגדו אש תנורינו, / ריקוד חורפי במשוש כרה. // עתה הקוטב באימיו / הנה אוסר עלינו קרב, לקציר ברכה יקו הדבר, / ובחלונינו יום וליל / דפוק ידפוק באת הקבר... / מה נעשה וניגאל? // כמן החורף הסורר, / כך מן הדבר ניסתר, / נדליק אורות, נמסוך קובעת, / נשכיר בינה מגיל סוער, / ובמצהלות משתים ולהט / מלכות הדבר נפאר..." (מתוך שירו של הנשיא). החריזה והמקצב, המזוהים באופן מיידי והמדריכים את הקורא החל בשתי השורות הראשונות, מזרימים את הקריאה ומונעים מבעוד מועד את המעידות במלים כמו "עצבת" או בשורות כמו "רגל איש כלתה מיער" או "כנוה שרפתו אש", בדיוק המקומות ההופכים את התרגום של שלונסקי לכה יוצא דופן. אצל חן המקומות הללו לא בורקים כמו אצל שלונסקי, אולם הם עשויים היטב ואינם פוגמים כהוא זה בתרגום בכללותו: "כשארצי היתה פורחת / ומשגשת בעולם / בימי ראשון עם שחר / בית האל המה אדם. / ואפשר היה לשמוע / תלמידים בצחוק רועש, / בשדות הונפו גבוה / המגל והחרמש" (מתוך שירה של מרי). או כך: "או כשהחורף האדיר / כמו גנרל לכאן מדהיר / את חייליו, ילדי הפרא, / סופת השלג והכפור, / האש באח נגדם בוערת / והמשתה צוחק באור" (מתוך שירו של הנשיא). אפשר לומר שהתרגום של חן ל"טרגדיות קטנות" משקף בצורה מושלמת את מומחיותו הדרמטית ואת רגישותו המוזיקלית לאופן שבו צריכים להישמע דיאלוגים. אבל מה שבאמת הופך את התרגום הזה להישג כה מרשים הוא הפן השירי שנותר על עומדו (בזכות השמירה הקפדנית על המקצב), והיכולת של המתרגם לאזן בצורה מדויקת בינו ובין הממד הדרמטי ההכרחי לא פחות לשימור האפקט המקורי של הטקסט; קיצורו של דבר, הנה לכם תרגום טוב; כעת נותר רק לקוראו שוב ושוב לשם הנאה.

תירגם מרוסית: רועי חן, עורכים: עמינדב דיקמן ורון סוניס

טקסט גרוע עשוי לעתים להוציא מן המבקר את המיטב. אין נלהב ושוצף ממבקר עז־נפש המביט בסימנים המופיעים על דף הנייר הפסיבי עד ייאוש, והרואה את הערכים שהוא מחשיב למקודשים מחוללים לנגד עיניו באופן הגס והנמוך ביותר. או אז הצדק הנזעם מוצא בנקל את המלים הנכונות. אבל מה לו למבקר — שהוא בראש ובראשונה קורא — ולשמות תואר, מה לו ולניתוחים מעמיקים, כאשר מונח מולו טקסט מעולה וכל מה שבא לו, כמאמר דילן תומס, הוא לומר לעצמו "הנה הוא" ולקורא בו שוב ושוב לשם הנאה? לך תסביר עכשיו למה התרגום של רועי חן לארבעת המחזות הקצרים המרכיבים את "טרגדיות קטנות" של אלכסנדר פושקין הוא פשוט מעולה.

"טרגדיות קטנות", קובץ המחזות שאליהם נהוג להתייחס כאל יצירה שלמה אחת, הוא מלכודת דבש. חשיבותו ידועה ומוסכמת על הכל, ועם זאת מדובר בטקסט דרמטי קולח וקצר באופן יחסי ולכן, למראית עין, נוח מאוד לתרגום. אבל כאשר מקלפים את מעטה ההתלהבות הראשונית נחשפות שכבות הדורשות התייחסות מיוחדת; התייחסות הכרוכה באילוץ להידרש להכרעות תרגומיות קריטיות ולהפעלת מיומנות מורכבת החורגת מהמסגרת של תרגום פרוזה. מה גם שהיצירה כבר תורגמה בעבר לעברית, ועוד על ידי לא אחר מאשר אברהם שלונסקי (למען הסדר הטוב אציין כי גם דוד שמעונוביץ' תירגם אותה בזמנו באופן חלקי, אולם תרגומו משמעותי פחות הן בשל חלקיותו והן בשל איכותו הירודה, ולכן גם פחות רלוונטי לדיוננו). קיצורו של דבר, על המתרגם הניגש ל"טרגדיות קטנות" מצד אחד להלך על קצות האצבעות כדי לא להחריב את כל הטוב שכבר קיים, ומצד שני עדיין להותיר עקבות עמוקים מספיק כדי להצדיק את תרגומו. רועי חן מצליח לדלג מעל כל המכשולים הללו בקלילות מרשימה.

פרץ יצירתי אדיראת "הטרגדיות" כתב פושקין בתקופה שקיבלה ברבות השנים את הכינוי "הסתיו של בולדינו". בסתיו של 1830 הוא נאלץ לשהות זמן רב מן המתוכנן באחוזת "בולדינו רבא", בשל הסגר שהוטל על הסביבה כתוצאה מהתפרצות מגיפת הכולרה. זאת היתה התקופה הפרודוקטיבית ביותר בחייו הקצרים של פושקין ובה, בעקבות מה שאפשר לתאר רק כפרץ אדיר של כוחות יצירתיים, הוא הצליח להשלים את העבודה על "ייבגני אוניגין" — ולכתוב בשלמותם את קובץ הנובלות "סיפורי בלקין", את "טרגדיות קטנות", את הפואמה "הבית בקולומנה" וכ-30 שירים ליריים. הספק טיטני לכל הדעות.

בכל אופן, אין ספק שפרץ היצירה הזה הוטען, הן מבחינת קדחתנות העשייה והן ברמה התוכנית, בטרחותיו האישיות של פושקין: קשיים כלכליים והשפעותיהם האפשריות על החתונה הממשמת ובאה עם נטליה גונצ'רובה, ניסיונות חוזרים ונשנים להשלים עם עברו כזנאי בפתחם של חייו החדשים כאדם נשוי, רדיפות הצנזורה הצארית, בין היתר באמצעות "מבקרים מטעם" שהכריזו מעל כל במה על הידלדלותו של הכישרון הפושקיני, והלבטים והספקות האישיים בנוגע ליכולותיו הפואטיות ויצירתו בכללותה.

כל אלה מצאו את דרכם בסופו של דבר, בתצורה כזו או אחרת, אל היצירות שיצאו תחת ידיו בסתיו הזה. הפרק האחרון של "ייבגני אוניגין", למשל, נפתח במעין רטרופקציה המציגה את התמורות ביצירתו הנעה מן הרומנטיזם הלירי אל הריאליזם הפרוזאי. אבל היצירה המבטאת בצורה המרוכזת והישירה ביותר את שהתחולל במוחו של היוצר ברמה האישית היא ללא ספק "טרגדיות קטנות", קובץ המורכב מארבעה מחזות קצרים ומחזה לא גמור נוסף, שאליהם לא אתייחס בשל היעדרו מן התרגום של חן.

כאמור, נהוג להתייחס אל המחזות המרכיבים את "טרגדיות קטנות" כאל יצירה מונוליטית אחת, אולם הגורם המאחד את המחזות הללו לכדי שלם היווה מאז ומתמיד נושא לוויכוחים מרים בקרב פושקיניסטים ואנשי ספרות פנאטיים פחות.

אנה אחמטובה טענה, למשל, שבמרכזם של המחזות הללו הציב פושקין בחדות מעוררת השתאות את הפגמים המוסריים המהותיים ביותר של האדם: קמצנות (האביר הקמצן), קנאה (של סליירי בגאונות של מוצרט), תשוקה מינית בלתי נשלטת (דון חואן) ויצר ההרס (משתה לעת דבר). אולם טיפול כה חד ממדי ודידקטי בשאלות מוסריות כלל אינו אופייני לפושקין. תפישתו המוסרית היתה מאז ומתמיד מרובדת ומורכבת הרבה יותר. די לנו בדמותה המורכבת של לודמילה הצוננת מן הפואמה

"רוסלאן ולודמילה" (שהושלמה כשהמשורר היה בן 20 בלבד), ובדמותו הפגומה מוסרית באופן העמוק ביותר של ייבגני אוניגין, הגיבור המפורסם ביותר של פושקין, כדי להיווכח בכך.

לפי ניסיון האחדה אחר, המחזות הם שחזור התשוקות שהשפיעו בצורה קריטית על מהלך חייו. אבל איזה מחזאי אינו עוסק במסגרת מחזותיו בתשוקותיו שלו? הטענה הזאת נראית כללית וגנרית מדי, אבל המרכיב הביוגרפי הוא גורם שעליו בהחלט ניתן לבסס את האיחוד הזה, גם אם באופן כללי מעט פחות: לפי הטענה שאני עצמי מבכר, כל מחזה מייצג אפיזודה כאובה ספציפית שלא נתנה לפושקין מנוח, ואת ניסיונו לבחון את אישיותו ואת תפקודה בצוקי העתים הללו, על הדיכטומיות המוחלטות שבה והמאבקים הפנימיים הקשים שהן מייצרות, בלי לחרוץ משפט מוסרי ביחס לעצמו.

לא דרמה, שירה דרמטיתכך נחשף בפנינו אופיין הספרותי הייחודי של "הטרגדיות", הדורש טיפול תרגומי הולם. כידוע, איש מאיתנו אינו שש להביט במראה ולהכיר בפגמיו ובנקודות התורפה שלו, ולכן כולנו, או לפחות הנורמליים שבינינו, בורכנו בנטייה נפלאה לאופטימיות מופרכת בכל הנוגע לאישיותנו; אופטימיות המלווה תמיד בסקרנות חולנית ומזוכיסטית ביחס לטבענו האמיתי. גם פושקין היה ככל הנראה אנושי והנטייה הזו לא היתה זרה לו. אולם גאונותו הספרותית איפשרה לו להביא לידי ביטוי מסונכרן את שני הכוחות המנוגדים הללו (הסקרנות והרתיעה מן האמת) במסגרת "טרגדיות קטנות", אשר נכתבו למעשה כשירה דרמטית ולא כדרמה.

איש לא יתווכח על כך שאם מתייחסים אל "טרגדיות קטנות" כאל דרמה, מתקבלת תמונה מעט שטחית ודידקטית המשיבה אותנו אחר כבוד אל האינטרפרטציה החלושה המפרשת את המחזות כטיפול בשאלות מוסריות בסיסיות. מה גם שמבחינה דרמטית המחזות הללו פשוט חלשים מאוד — יש בהם מעט מדי פעולה ויותר מדי דיבור על פעולה; הדמויות עושות רושם פלקטי ואילו הכוחות המניעים אותן כביכול נותרים תמיד נסתרים מעינינו, מה שהופך את כל העסק לכמעט בלתי ניתן להמחזה. עם זאת, אם נתייחס אל היצירה כאל מה שהיא באמת, קרי, שירה דרמטית, הדגש הביקורתי שלנו יוסט מן הפעולה והמוטיבציה של הדמויות אל הטקסטים עצמם ואל נקודות המבט השונות שהם מאירים.

ובכן, שירה דרמטית מיועדת לקריאה ולא להמחזה, ולכן היא לא צריכה לציית לחוקי הז'אנר הדרמטי. היא לא זקוקה לפעולה ולמניע. למעשה, הפוליפוניה שבה מאפשרת לכותב, כמעט בלא מודע, להשמיע את קולו האמיתי והכן, על פגמיו ותשוקותיו המושחתות ביותר, בלי שיצטרך להתחייב בפני הקורא, וכמובן בפני עצמו, על דבקות מוחלטת בו.

יתר על כן, הדגש בשירה דרמטית אינו מושם על הפיתוליות הטקסטואלית ועל הקישוטיות האופייניות כל כך לתקופת הליריקה הרומנטית, אלא על הארת הניגוד שבין נקודות המבט המוצגות, המייצגות כמעט תמיד את צדדיה המנוגדים של אישיות המחבר. ראוי להדגיש כי באופן הזה פושקין לא רק סיפק את צרכיו הנפשיים, אלא גם הצעיד את הספרות הרוסית כולה קדימה, מן הרומנטיקה אל הריאליזם, אשר מפסגתו ניתן כבר היה להבחין במבואות המודרניזם בשירה. אבל זה כבר נושא למאמר אחר לגמרי.

בזכות התכונות הייחודיות שמנינו זה עתה והודות לחרוז הלבן המעניק לטקסט נופך מוזיקלי, ולכן שירי, השירה הדרמטית של פושקין ב"טרגדיות קטנות" איפשרה לו לחשוף בפני עצמו את צפונות נפשו ללא הצורך המצמית לעמוד מאחוריהן. אם נתייחס כך אל הטרגדיות, נוכל בנקל לדמיין את פושקין ככל אחת מן הדמויות המופיעות בהן: הוא יכול להיות אלבר הזקוק נואשות לכסף והוא יכול להיות גם האב הטומן את אוצרות חרוזיו בתיבות מתוך חשש אמיתי שצאצאיו יבזבוז את האוצרות

הללו לריק. ניתן לראות בו את מוצרט הגאון, המבקש לשמר את עליצותו הקודרת נוכח קנאת הפלבאים, ואף את סליירי החש ספקות קשים ביחס לטיב כישרונו. דון חואן ההולל, דונה אנה הנמשכת כמעט בלית ברירה לכל המושחת ואורח האבן המביא עליהם את הקץ, נשיא המשתה המבקש להשמיע את צהלת החיים מול אימת הדבר (או אימת הביקורת והצנזורה) והכומר המתחנן בפני ההוללים להתעשת; פושקין עשוי להתברר ככל אחד מהם במעמד כזה או אחר של חיבוטי נפשו.

פתרון תרגומי הולםמהו אם כן הטיפול התרגומי המתאים ביותר ליצירה ספרותית מן הסוג הזה? אם נביט בתרגומיו של שלונסקי, ללא ספק המתרגם הגדול ביותר של פושקין לעברית (ואולי המתרגם הגדול ביותר שלנו בכלל), נקל לראות שמה שעובד כל כך טוב ב"ייבגני אונייגין" ("דודי מן המהדרין הינהו / ויהי כחלותו למות / אכף עלי כי אכבדהו / וגם עשה זאת בפיקחות. / זה מעשהו לדוגמה הוא; / אך, אל עליון, שעמום נורא הוא / בלי הפוגות, יומם וליל / בידוע חולי לטפלו! / מה מגונה גניבת הדעת / לשכיב-מרע הרנן לבב, / תקן הכר למראשותיו, / סמי מרפא הגש ברעד, / להיאנח — ולחשוב / תיפח נא רוחך, סוף-סוף!"), למרבה ההפתעה, לא תמיד עובד ב"טרגדיות": "אלבר: יהיה אשר יהיה, אל התחרות / אבואה, ז'ן. הראני קובעי. / נקוב הוא, מקולקל. הוא לא יצלח עוד / לחבישה. עלי לרכוש חדש. / אכן, מכה! רוזן דלורז' ארוה! ז'ן: הפלאת גם אתה את מכותיך; / כי עקרתו מארכופיו, יומיים / שכב כמת — תמהני אם חזר / לאיתנו. אלבר: ובכל זאת לא הפסיד; / שלם שריון חזהו הוונצי / ובית חזו שלו: חנים אין כסף; / הן לא יבוא לקנות אחר תחתיו. / הה, למה לא הסרתי קובעו / לולא כבוד הגבירות והדוכס, / אזי הסירותיו. רוזן ארוה! / מוטב היה לו את ראשי רוצץ... ז'ן: עודו צולע, / ולא תוכל לרכוב עליו עדנה" (מתוך "האביר הכילי").

או למשל כאן: "סליירי: הכל אומרים כי אין אמת בארץ. / אך היא אינה — גם בשמים. לי / ברור הוא כסולם-קולות פשוט... אי צדקתכם, אם רוח בת אלמוות, / אם חסדיה אינם עוד שכר מצווה / על אהבה יוקדה ומסירות-נפש, / על טורח ושקידה ופילולים — / בלתי אם אור זרוע לפוחז, / לריק הולך בטל?... / הו מוצרט, מוצרט! מוצרט: אהא! השגחת בי! ואני חפצתי / לכבדך בתעלול של פתע...".

המשחקיות והמורכבות הלשונית המובנות ב"שלונסקאית" המפותלת, הצרה לעצמה את מושגיה לפי הצורך, אינה משרתת היטב את פשטות התוכן המובע בדיאלוגים הללו מפני שהיא גוזלת מהם את טבעיותם הנשמרת במקור למרות המקצב האחיד של החרוז הלבן. כך, מה שעבד בצורה מופתית ב"המלט" ("נקע גלגל הזמן, חרג מעל כנו; אבוי לי כי עלי לשוב להתקינו!") לא עובד בטרגדיות בדיוק בשל אותה פשטות תוכנית האופיינית ככלל לשירה דרמטית. הפשטות מותירה אותה במקומה הז'אנרי ולא מאפשרת לה לגלוש לתחומי השירה. החרוז הלבן הוא הגורם המאזן המונע את הזליגה לכיוון השני, קרי, זה הדרמטי.

התרגום מעצם טבעו הוא פשרה. תרגום מוצלח, למרות הפשרות שבו, הוא זיהוי מדויק של המקומות ההכרחיים להפיכת הטקסט למה שהוא במקור במטרה לשחזר, במידת האפשר, את האפקט שיוצר הטקסט המקורי. הדגשת המקומות הללו נעשית, ללא מנוס, תוך התפשרות על הצדדים הטיפולוגיים פחות. אופיין הייחודי של "הטרגדיות", המציב אותן בתווך שבין השירה לבין הדרמה, מכתוב את הדגשת ריבוי הקולות והעמדות העקרוניות המובעות על ידי הקולות הללו. זוהי הסיבה לכך שלשונן המאווררת והלא מכבידה של חן משרתת אותן כל כך טוב. "אלבר: יהיה מה שיהיה, אני אופיע / היום לתחרות. ז'אן — הקסדה! / סדוקה כליל, פגומה. כך לא אצליח / לחבוש אותה. דרושה קסדה אחרת. / איזו מכה! דלורז', רוזן ארוה!" (מתוך "האביר הקמצן").

או כך: "סליירי: הכל אומרים: בארץ אין אמת. / אך אין אמת — גם בשמים. לי / כל זה ברור ממש

כמו דורה־מי... " (מתוך "מוצרט וסליירי").

או כאן: " **דון חואן**: נמתין ללילה כאן. אח, סוף כל סוף / לשערי מדריד הגענו! תכף / ברחובות המוכרים אדאה, / שפמי אסתיר במעיל, גבות — בכובע, / נו, מה תגיד? נכון לא מזהים?"

שפתו הנפלאה בפשטותה של חן הולמת היטב את הדיכטומיה הרגשית הזו, בכך שאינה כופה מורכבות לשונית על מצבים שבהם ישירות הרושם היא העיקר; ישירות המבקשת להדגיש דווקא את פשטותן העקרונית של הדמויות. נוסף על כך, החרוז הלבן משוחזר על ידי חן בצורה מושלמת, ללא גמגומי מקצב או מהמורות אחרות בדמות התלבטויות בנוגע לדרך הנכונה לבטא או להטעים מלה מסוימת כך שתתאים לאותו מקצב (מהמורות שלונסקאיות, אשר, במסגרת המטריקה הסילבו־טונית, מוחלקות בקלות במהלך הקריאה ומעניקות לתרגום את יופיו הייחודי כל כך. אולם "הטרגדיות" הכתובות בחרוז לבן, המקשה על דקלום עיוור, כופות על הטקסט מורכבות לא נחוצה).

עם זאת, יש ב"טרגדיות" גם שני מקומות שיריים במובהק, קרי, שירים הכתובים כשירים ולא כדרמה ועוד במטריקה סילבו־טונית פושקינית קלאסית. מדובר כמובן בשירו של הנשיא ובשירה של מרי ב"משתה לעת דבר". במקומות הללו, שאותם החשיבו גדולי המשוררים הרוסים, ובכללם צוואיבה ואחמטובה, לפסגת השירה העולמית, "השלונסקאית" שוב מציגה לראווה את עוצמתה הפואטית: "לפנים פרח ארצנו / במנוחה שאננה: / כל יום חג בית אלוהינו / נתמלא מהמונה; / בתשואות־הטף הריע / בית הספר הרועש, / ובשדה קמה הופיע / המגל עם החרמש // ועתה נעול השער / בבית־ספר ובית־אל; / רגל איש כלתה מיער; / בא קציר ויקמל; / והכפר עוטה עצבת, / כנוה שרפתו אש, — / הס בכל — רק בית־המוות / לא יישם ולא יחרש" (מתוך שירה של מרי).

או כך: ב"צאת החורף הנשגב, / כשר צבא ערוך לקרב, / בראש פרעות גדודיו עלינו, / גדודי הכפור והקרה, — תלהט נגדו אש תנורינו, / ריקוד חורפי במשוש כרה. // עתה הקוטב באימיו / הנה אוסר עלינו קרב, לקציר ברכה יקו הדבר, / ובחלונינו יום וליל / דפוק ידפוק באת הקבר... / מה נעשה וניגאל? // כמן החורף הסורר, / כך מן הדבר ניסתר, / נדליק אורות, נמסוך קובעת, / נשכיר בינה מגיל סוער, / ובמצהלות משתים ולהט / מלכות הדבר נפאר..." (מתוך שירו של הנשיא).

החריזה והמקצב, המזוהים באופן מיידי והמדריכים את הקורא החל בשתי השורות הראשונות, מזרימים את הקריאה ומונעים מבעוד מועד את המעידות במלים כמו "עצבת" או בשורות כמו "רגל איש כלתה מיער" או "כנוה שרפתו אש", בדיוק המקומות ההופכים את התרגום של שלונסקי לכה יוצא דופן.

אצל חן המקומות הללו לא בורקים כמו אצל שלונסקי, אולם הם עשויים היטב ואינם פוגמים כהוא זה בתרגום בכללותו: "כשארצי היתה פורחת / ומשגשגת בעולם / בימי ראשון עם שחר / בית האל המה אדם. / ואפשר היה לשמוע / תלמידים בצחוק רועש, / בשדות הונפו גבוה / המגל והחרמש" (מתוך שירה של מרי). או כך: "או כשהחורף האדיר / כמו גנרל לכאן מדהיר / את חייליו, ילדי הפרא, / סופת השלג והכפור, / האש באח נגדם בוורת / והמשתה צוחק באור" (מתוך שירו של הנשיא).

אפשר לומר שהתרגום של חן ל"טרגדיות קטנות" משקף בצורה מושלמת את מומחיותו הדרמטית ואת רגישותו המוזיקלית לאופן שבו צריכים להישמע דיאלוגים. אבל מה שבאמת הופך את התרגום הזה להישג כה מרשים הוא הפן השירי שנותר על עומדו (בזכות השמירה הקפדנית על המקצב), והיכולת של המתרגם לאזן בצורה מדויקת בינו ובין הממד הדרמטי ההכרחי לא פחות לשימור האפקט המקורי של הטקסט; קיצורו של דבר, הנה לכם תרגום טוב; כעת נותר רק לקוראו שוב ושוב לשם הנאה.

