

תרגום לירון מור

תרגום הוא תמיד שאלה: מה זה, מה זה, עד אין קץ. זהו מרדף אינסופי אחר המובן, שמשתרשר עוד ועוד ככל שמנסים להסביר; כמו אותו "חפץ גדול וזוהר" שאחריו רודפת אליס במבטה בחנות הכבשה, הנעלם ומופיע תמיד מדף אחד מעל המדף שבו היא מביטה. "איזה דברים חמקמקים יש כאן!" היא אומרת בקול נכאים.¹ תרגום הוא תמיד שאלה, או מוטב שאלות. שאלות, כמו מושגים, הן כלי בעל ערך בשירות המחשבה; הן קובייה שלהטלתה, "נקודה של צירוף מקרים", יש "תפקיד של חלוקה מחדש", בחזקת ה"יסוד הפרדוקסלי" ש"רץ לאורכן של סדרות, גורם להן להדהד, לתקשר, להסתעף."² שאלות אפוא.

אולם, אם להמשיך עם טענתו של ז'יל דלז שהוצגה בפיסקה הקודמת, אין מדובר בשאלות מכל סוג, כי אם בשאלות מסוימות מאוד. שאלות מהסוג המראיין – שאלה-תשובה – שאלות המבקשות להן מענה פשוט, אינן מועילות. מוטב לעסוק בקושיות, בשאלות מעוררות מחשבה, שאין להן מענה אחד, פשוט; שאלות כמו אלו העולות במעשה התרגום (מה זה אומר, מה זה אומר, וכיצד? מהי הדרך הטובה ביותר לומר זאת מחדש?); שאלות שבשעה שאנחנו חגים סביבן יוצרות היעשויות הפועלות חרש. להיעשות אין משמעו לחקות, להידמות או לייצג, וגם אין מדובר בציות למודל (בין אם מודל של צדק ובין אם מודל של אמת). תחת זאת, היעשויות הן תופעות של לכידה-כפולה, שכן "כאשר מישהו נעשה, הדבר שהוא נעשה משתנה בה במידה שהוא עצמו משתנה" (כלומר, כאשר אדם נעשה כלב, הכלב משתנה בה במידה שהאדם משתנה).³ כשאנחנו עובדים, מוסיף דלז, אנחנו בהכרח נתונים בבדידות מוחלטת, אולם זוהי בדידות מאוכלסת בצפיפות, מלאה במפגשים, שהם במידה רבה אותו הדבר עצמו כמו היעשויות. אנחנו פוגשים אנשים (לעיתים כאלה שמעולם לא הכרנו או פגשנו), אבל גם תנועות, רעיונות, אירועים, ישויות. כל אותם מפגשים הם מן הסוג של ההיעשות, לכידה הדדית כפולה: כל איבר פוגש את האחר בבלוק אחד של היעשות, שהיא דבר מה המתרחש בין השניים, מחוץ להם; "לפגוש משמעו למצוא, ללכוד, לגנוב", אולם "הגניבה היא היפוכו של הפלגיאריזם, של ההעתקה, החיקוי, 'לעשות כמו'. הלכידה היא תמיד לכידה כפולה, הגניבה – גניבה-כפולה, ואין זה יוצר דבר-מה משותף, כי אם בלוק א-סימטרי, אבולוציה שאיננה מקבילית, כלולות (nuptials), תמיד 'בחוף' ו'בין-לבין'.⁴

אך פעולת המתרגם נאלצת לשם קץ לכל אותן שאלות, לכל אותם מפגשים או היעשויות; משימת המתרגמת היא לבחור, לקבע. את התוצר, הטקסט המתורגם, ניתן להשוות לתצלום-בְּזֶק, לתמונה המקבעת, באורח הנדמה אקראי כמעט, משהו מתוך שלל האפשרויות שהמציאות מציעה. כשמפיקים תצלום אין ברירה: חייבים להחליט, לבחור רגע ומסגור, ללחוף על הכפתור.

לירון מור: המחלקה לספרות השוואתית, אוניברסיטת קורנל

ועם זאת, תמונות יוצרות לעתים קרובות הדהוד בין הבחירה, הקיבוע – מה שנתפס בעדשה וקופֵּעַ בָּאֹר וּבְחֹמֶר אל תוך נייר הצילום – ובין מה שהיה ולא היה שם, כל מה שיכול היה להיתפס בעדשת המצלמה, מעט ימינה, מעט אחר כך. לא מעט תצלומים גורמים לצופה להיזכר בזכרונות לא-לו, לראות את מה שיבוא מיד או את מה שמחוץ למסגרת, את האפשרויות האחרות שהיו לצלמת. בעיני, דומה כי הדברים תקפים גם באשר לתרגומים: גם בתרגום אנחנו נאלצים לבסוף לבחור, ללחוץ על הכפתור, לקבע לכדי תמונה אחת את אינספור השאלות, האפשרויות, המפגשים. וכמו בתצלומים, כך גם בתרגומים נותר איזה רטט, גם הם מרמזים על השאלות שנשאלו, גם הם לעתים מאפשרים לקוראת להיזכר בזכרונות לא-לה, לראות מעט ימינה או אחר כך, לתעות בשלל האפשרויות שלא נבחרו.

לפיכך, תרגומים מהווים מסמך מסוג מיוחד, כזה המשמש מעין תיעוד, תצלום-בֶּנֶק או רגע מוקפא, של השאלות, ההיעשויות והמפגשים שהתרחשו במהלך פעולת התרגום. אם לשאול מאוצר המילים של מישל דה סרטו (de Certeau), אפשר לראות בתרגום מקרה ייחודי של קריאה-כותבת, או צריכה-יצרנית⁵: בעוד שכל פעולת קריאה היא פעולה יצרנית ויצירתית של כתיבה-מחדש, פעולת התרגום שייכת לקבוצה קטנה של פעולות מיוחדות (כמו ציטוט או צילום, למשל), המותרות אחריהן תיעוד של היצרנות והיצירתיות שבקריאה. אמנם התרגום, כמו התצלום, מקפיא את המהלך, מבטא רגע אחד אפשרי, סידור אחד אפשרי, פתרון אחד מבין הרבים שהתקיימו בעת מלאכת התרגום, אולם כמו התצלום, גם הוא משמר רמזים לאותן שאלות והיעשויות; גם אותו אפשר לפתוח, כך שיהדהד.

השאלה 'מהו תרגום' היא תמיד גם השאלה 'מהו תרגום טוב'. אם "לתרגם" את דרידה מתוך הדיון שלו בתרגום רלוונטי: השאלה 'מהו תרגום?' שבה לשאלה 'מה על תרגום להיות?', "והשאלה: 'מה על תרגום להיות?' מניחה, על דרך הנרדפות, 'מה אמור להיות מיטב התרגום האפשרי?'" כיוון שתרגום הוא בעת ובעונה אחת תיאוריה ופרקטיקה, השאלה "מהו תרגום" נכרכת תמיד בשאלה "כיצד לתרגם", או ליתר דיוק, "כיצד לתרגם היטב", הטוב ביותר שאפשר. ו"טוב" הוא לעולם קטגוריה מובנית והיסטורית.

במאמר זה אבקש להציע הגדרה של המושג "תרגום" תוך עיון מחודש בהיסטוריה שלו ובמשמעויותיו הפוליטיות. דרך פירוק תפיסת התרגום שמציגה דמותו של המספר בנובלה "המתרגם הקלפטומן" מאת דֵזֵוֹ קוֹסְטוֹלָאני (Dezső Kosztolányi), אנסה לאפיין כמה הגדרות מסורתיות של תרגום. אותן הגדרות יתומצתו מתוך דמויות, רגעים ומקומות היסטוריים שונים בהם מסתמן שינוי, הבדל, ביחס לגישה התרגומית. אין הכוונה לשרטט כרונולוגיה מקיפה של התרגום, אלא לזהות מתוכה כמה מודלים בנקודות שינוי אלה, כדי להרחיב את רפרטואר האסטרטגיות התרגומיות העומדות לרשותה של המתרגמת ולהציגן כהיסטוריות וכקונטינגנטיות. המודלים השונים אינם עוקבים; הם אינם מחליפים זה את זה. אפשר לראותם כנערמים זה על

גבי זה – חלקם נשמטים מפעם לפעם מן הערימה, חלקם נמצאים לעתים בראשה, אבל כולם נוכחים במידה מסוימת גם כיום.

כדי לעמוד על המשמעויות הפוליטיות של התרגום אשווה את דרך פעולתו לדרך פעולתה של האידיאולוגיה, בעיקר כפי שהבין אותה אלתוסר, ואציג את הפתרונות שונוטי וספיק מציעים לבעיות שהשוואה זו מעלה. לסיום, אבקש להציע את התרגום כמודוס פוליטי של כתיבה, מעין ייצור-מחדש, "גניבה", המסלקת משהו מתוך טקסט "מקורי" או קאנוני על מנת ליצור ממנו מחדש דבר-מה מינורי, פותח, מְוַוֵּחַ? מודוס שמנכיח את ה"מקור", את ההתערבות של המתרגמת ואת פעולתה (תחת הפיכתה לשקופה), כאלטרנטיבה לאסטרטגיית תרגום (וכתיבה) שעיקרה נטורליזציה של התנאים שבהם היא מתרחשת.

בסיפור בשם "המתרגם הקלפטומן" מאת הסופר ההונגרי ג'וז' קוסטולאני נזכר המספר, סופר מכובד, בגולוש (Gallus), מכרו משכבר, המתואר כצעיר משכיל בעל כישורי שפה נעלים. אולם גולוש רב-המעלות לוקה גם בהתמכרות עבריינית – דחף בלתי נשלט לגנוב, החותר תחת כל מאמציו להשתקם. המיומנות היחידה העומדת לרשותו של ההונגרי הצעיר היא כישרון הכתיבה שלו, אולם בשל המוניטין שיצאו לו, כבר שנים שאין הוא יכול לכתוב תחת שמו שלו. על כן מפגיש המספר בין גולוש ובין עורך הזקוק למתרגם לרומן בלשי באנגלית. הצעיר המובטל ממחר ליטול על עצמו את משימת התרגום ושוקע רובו ככולו במלאכה, עד שעולה בידו להציג את התרגום המוגמר זמן רב לפני המועד הנקוב. אבל עבודתו השקדנית יורדת לטמיון כאשר העורך דוחה את התרגום. המספר המופתע, שמחליט לרדת לחקר העניין, קורא את התרגום של גולוש ונמלא הערצה לעבודתו "המדויקת והקפדנית להפליא", ואף סבור שהיא מוצלחת בהרבה מן המקור. אולם כאשר בהמלצת העורך הוא משווה את התרגום למקור, נפתרת התעלומה והוא מבין את הסיבה לדחייה: המספר מגלה שהתרגום אמנם חף משגיאות, "קולח, אמנותי ולפרקים אף פואטי", אבל המתרגם לא הצליח לרסן את "מחלתו" וגנב מהתפאורה ומהדמויות של המחבר: אם במקור ענדה הדמות הנשית הראשית תכשיטים יקרים, אזי בתרגום להונגרית היא איננה עונדת דבר. גורל דומה נגזר על נברשות, חדרים, שטיחים, שעונים, מזוודות, כלי כסף, ואפילו חפצים פעוטי ערך כקיסמים וממחטות.⁸

בתגובתו ל"מחלתו חשוכת המרפא" של גולוש, דומה שהמספר מבטא כמה מן התפיסות וההגדרות המסורתיות ביחס לתרגום, הנעוצות בתפיסות מהותניות של השפה ושל הסובייקט. מתוך השקפתו של המספר – המאמין בכל לב בקיומה של משמעות יציבה המעוגנת לבטח בטקסט, ושיש לייחס אותה אך ורק לכוונות המודעות של מחברו – עולה הבחנה ברורה ומוחלטת בין מקור ובין תרגום, בין מחבר ובין מתרגם. לשיטתו, המתרגמים – כמו גולוש – נתפסים כלא יותר ממעתיקים.⁹

תרגום הוא העתקה של טקסט מלשון אל לשון

מילון אבן שושן מגדיר תרגום כ"מלאכת ההעתקה מלשון אל לשון", ומסיים בזה.¹⁰ מילון בבילון המקוון מכביר מעט יותר מילים: שתי ההגדרות הראשונות בבבילון לתרגום – מלבד הגדרתו כ"פעולת המתרגם" – הן "העברה משפה לשפה" ו"יצירת העתק". כלומר, לתרגם משמעו להעתיק טקסט משפה אחת לאחרת, למזוג את המשמעות מכלי אחד לכלי אחר, כזה השקול לו. מושג השקילות המופיע כאן הוא העומד בבסיס מודל התרגום של הירונימוס הקדוש.

הוולגאטה של הירונימוס הציבה את הסטנדרטים ששלטו בתרגום המערבי עד לפני כמאתיים שנים, ואולי אף שולטים בו עד ימינו. אם לפשט, הגישה ההירונימית היא כזו: ישנו טקסט, ומשימתו של המתרגם מסתכמת בהעברת הטקסט לשפה אחרת על ידי זיהוי של שווי ערך ובנאמנות הרבה ביותר שאפשר, וזאת מפאת קדושתו של הטקסט – האחד, המרכזי – התנ"ך. נאמנות זו מוצאת את התגלמותה האידיאלית בתרגום בין השיטין (interlinear translation), שבו כל מילה מותאמת למילה במקור ונכתבת תחתיה. אף כי לא מן האפשר שסוג זה של תרגום יתקיים בפרקטיקה, ואולי דווקא בשל כך, הוא נותר האידיאל של התרגום ורוחו רדפה מתרגמים במשך מאות שנים. וכיוון שבפועל האידיאל לא היה בר-מימוש – נעשו פשרות, אשר הולידו דיונים שלמים סביב מידת נאמנותה של הנאמנות ומידת שקילותה של השקילות. מפני שהמודל ההירונימי העמיד את השקילות מעל כל הגורמים האחרים, הוא צמצם את המחשבה על התרגום לרמה הלשונית – צמצום שהושג ביתר קלות בשל תפיסתו של טקסט המקור כבלתי משתנה ועל-זמני מטבעו הקדוש.¹¹

העתק, העתקה – מה בכך? ומה בכלל פוליטי בזה? כבר "טעויות" ההעתקה של הירונימוס מזמנות לנו מעין הקדמה לפוליטיות של התרגום. אחת מ"טעויות" התרגום המפורסמות בהיסטוריה היא שגיאתו של הירונימוס בתרגום הסיפא של הפסוק השני משיר השירים: "כִּי-טוֹבִים דְּיֶיךָ מֵיַיִן" הפך בתרגום ללטינית למשפט הדומה ל-"for thy breasts are better than wine" עם השנים הצמיח ישו מתוך הטקסט הקדוש זוג שדיים שעיתרו מספר לא מבוטל של ציורים ואת כתביו של ברנאר מקלרבו (Bernard de Clairvaux), שדימה את עצמו חוסה בחיקו (הנשי) של האל.¹² אותם שדיים שאינם במקור שימשו לאורך הדורות לעיצוב דמותו של ישו כאם, הבניה שהיו לה השלכות פוליטיות וחברתיות, כפי שמדגימה בהרחבה ההיסטוריונית קרוליין ווקר ביינום.¹³

גם לו היה התרגום "העתק מוחלט", ציטוט, יבוא פשוט של טקסט ממקום אחד לאחר, כבר היה, במילותיו של בנימין, "קורא למילה בשמה, מפרק אותה מהקשרה והורס אותה ודווקא בכך הוא גם משיב אותה אל מקורה",¹⁴ אבל "שגיאת" התרגום של הירונימוס היא דוגמה מאלפת לכך שה"העתקה" בתרגום היא אמנם חזרה, אולם זוהי תמיד חזרה עם הבדל; לעולם לא יהא זה עותק זהה, אלא ייצור-מחדש, reproduction.¹⁵ הייצור-מחדש של הירונימוס רחוק אמנם מרחק שנות אור מן השעתוק הטכני שבו עסק בנימין, אולם גם גירסה מוקדמת זו של ייצור-מחדש כבר מדגימה כיצד החזרה עם ההבדל "מוציאה את המשועתק מתחום המסורת" ו"הופכת

את המשועתק לבן-זמנו של הקולט", פותחת אותו לפרשנויותיו, וכך גורמת "לזעזוע עז של הנמסר – ערעור של המסורת, שאינו אלא צדו השני של המשבר וההתחדשות הנוכחיים של האנושות"¹⁶; משבר והרס – שהם משימתו של התרגום, התנאי שלו וגורלו¹⁷ – הפותחים פתח להתחדשות. לא עוד דוד – קרי מאהב, או מעשה אהבהים – שהוא טוב מיין, כי אם דד, גבר מיניק. גם המקור הקדוש והעל-זמני ביותר יודע בתרגום "הבשלה מאוחרת", משתנה, נפרם ונפתח, ומפאת השתנותו זו של ה"מקור", תרגום לעולם לא יהיה העתקה.¹⁸

תרגום הוא פרשנות

המספר ב"המתרגם הקלפטומן" מבטא עוד תפיסה רווחת באשר לתרגום כאשר הוא מביע את דעתו, שסופרים מכובדים יבצעו את מלאכת התרגום רק "כשכפופות לידיהם", כלומר כשאינם נוגעים ממש בטקסט שלפניהם. לפיכך, אתיקת התרגום של המספר משכפלת את אתיקת התרגום ההירונימית, המקבלת ומקדמת את האפשרות לתרגם מבלי לפרש את ה"מקור" ולשנותו, ומוקיעה את "המחלה חשוכת המרפא" של המתרגם, המתערב ביצירה ומותיר אחריו עקבות, גם אם הוא עושה כן בגניבה ובהתגנבות.

ואולם, תרגום הוולגאטה של הירונימוס מסמל קו שבר ביחס לתרבות התרגום הרומית שקדמה לו. קיקרו (43-106 לפנה"ס) והורציוס (8-65 לפנה"ס) דנו בתרגום בהקשר רחב יותר, כחלק מדיוניהם במשימותיו של המשורר: בראש ובראשונה החובה האנושית האוניברסלית לקנות את החוכמה והאמנות המיוחדת של ייצור השיר ועיצובו ולהפיצה. המקום המרכזי שתפס התרגום בתרבותם של הרומים שימש לעתים קרובות להאשמתם בחוסר מקוריות, יצירתיות ודמיון. למעשה, הרומים תפסו את תרבותם כהמשכית לתרבות היוונית,¹⁹ ודומה כי תחושת המשכיות זו עיצבה את גישתם לתרגום ששללה "נאמנות" עיוורת למקור: לא תרגום מילה במילה, כי אם תרגום מובן למוכן (*non verbum de verbo, sed sensum exprimere de sensu*), והדגשת האסתטיקה של התוצר בשפת היעד, שאותה שאפו להעשיר.

המערכת הספרותית הרומית התאפיינה בהיררכיה נוקשה בין טקסטים ומחברים, היררכיה שחתרה תחת גבולות לשוניים. מערכת זו תואמת את האידיאל הרומי של מדינה היררכית, בעלת כוח מרכזי, המבוססת על חוק ההיגיון – אידיאל המשתקף גם בגישה הרומית לתרגום: קיקרו המשיל את שלטון המוח על הגוף לשלטונו של מלך על נתיניו או של אב בילדיו, וטען שכאשר ההיגיון סוטה ממודל זה ושולט כפי שאדון שולט במשרתיו, הוא מדכא את הנתונים לו ומוחץ אותם. אי לכך, בתרגום יש לחקות את טקסט המקור, אך מבלי למחוץ אותו בהיגיון נוקשה מדי.²⁰ בתרבות הרומית קיבל מושג הנאמנות משמעות חדשה: לא עוד שקילות, או נאמנות עיוורת – שלטון של היגיון נוקשה מדי העלול למחוץ את נתיניו תחתיו – כי אם אתר של משא ומתן והתחככות בין שפות, תרבויות וערכיהן. מושג ה-*fidus interpres* של הורציוס לא ציין נאמנות לטקסט אלא ללקוחותיו, בני הזמן והמקום. מתרגם/פרשן²¹ נאמן הוא כזה שאפשר לסמוך עליו שיבצע את העבודה לשביעות רצונם של כל הצדדים.²² משמעותה של משימת המתרגם בגישתם

של קיקרו והוֹרְצִיוס היא אפוא פירוש זהיר ונבון של טקסט ה"מקור" על מנת לייצר בשפתם-הם טקסט הממשיך ומפתח את הטקסט הקודם באופן יצירתי ותוך משא ומתן. תפיסה זו עונה על שלוש ההגדרות הנוספות של פעולת התרגום המופיעות במילון בבילון: "פירוש, ביאור, פענוח". תרגום הוא אפוא בראש ובראשונה עיון, קריאה, קריאה-מחדש, במטרה לייצר את הטקסט מחדש בשפת היעד, תוך כדי משא ומתן עם השפה האחרת והטקסט האחר ותוך כדי המשכה ומשיכה שלהם.

מה שהופך את התרגום הרומי לשונה כל כך מן התרגום בימינו הוא מעמדה של היוונית כשפת התרבות ויכולתם של מלומדים רומים לקרוא בה. כשמביאים את הדבר בחשבון מתחלפות עמדותיהם של המתרגם והקורא: הקורא הרומי, כמו המספר של קוסטולאני, ניחן ביכולת להשוות בין המקור לתרגום; התרגום נקרא דרך המקור. על כן, משימתם של המתרגמים הרומים נתפסה יותר כתרגיל בסגנון או בפרשנות, ונשפטה על פי מידת היצירתיות של השימוש שעשו במודל, שכן הם היו חופשיים יחסית מן העול שב"מסירת מידע", תוכני או צורני.²³ ודווקא תרבות זו, שהאושמה בחוסר דמיון ויצירתיות, היא ששחררה מתרגמים מן הצורך להכפיף את עצמם למסגרת הנוקשה של טקסט מקור.

תרגום הוא מעשה פוליטי

"כשאני משתמש במילה," אמר המפטי דמפטי בנימה של בוז ניכר, "מובנה הוא בדיוק המובן שבו אני בוחר בשבילה – לא פחות ולא יותר."

"השאלה היא," אמרה אליס, "אם אתה יכול לכפות על מילים מובנים כל כך רבים ושונים."

"השאלה היא," אמר המפטי דמפטי, "מי כאן האדון – זה הכול."²⁴

שימוש פוליטי מודע בתרגום נעשה כבר במאה התשיעית, כאשר מלך אנגליה אלפרד (871-899) הכריז כי מטרת התרגום בימיו היא לסייע לעם האנגלי להשתקם מפלישות הדנים, שהמיטו חורבן על המנזרים (ששימשו גם כמרכזי לימוד) ופילגו את הארץ. כדי להפיח חיים בלימוד ניסה המלך להפוך טקסטים לנגישים יותר באמצעות תרגומם לשפה המדוברת (vernacular), ובכך אף לבסס את מעמדה של האנגלית כשפה לכל דבר ועניין.²⁵ השימוש הפוליטי בתרגום הופיע במלוא עוזו במאות החמש-עשרה והשש-עשרה, עם עלייתם של רוחות הרפורמציה וניצני הרעיונות הלאומיים. תרגום התנ"ך לשפות הוורנקולריות הפך לשאלה פוליטית בוערת, ומתרגמי הרפורמציה הדגישו אלמנטים של נגישות ורהיטות, שכן, בהתאם לאידיאל הפוליטי שהניע אותם, הם האמינו כי לכל אדם צריכה להיות גישה לתנ"ך בשפתו שלו.²⁶

אולם הפוליטיות של התרגום אינה מתמצה באירועים מסעירים שכאלה; היא שגורה, יומיומית, מורכבת ומסווית הרבה יותר. השכחה והאבדון שנגזרים על עבודתו של גולוש, דחיתו של גולוש עצמו כ"חסר אופי", כמי ש"אינו ראוי לתמיכתם של אנשים מכובדים" מפני שביצע פשע "בל ייסלח" והצגתו כחולה מדגימים כולם – למען יראו וייראו – את העונש שנגזר על

המתרגם שהעז להתחרות במחבר, לחלל את "קדושתה הבלתי מעוררת כמעט של זכות הקניין הפרטי" ולהותיר סימנים בטקסט המתורגם, שנועד להיות "שקוף" – כלומר להיקרא כאילו היה המקור. כיום אנחנו יודעים כמובן, ממרום מושבנו, שכל מתרגם מותיר את טביעות אצבעותיו בטקסט, ושארף טקסט – תרגום או מקור – אינו פרי בריאתו הבלעדית של מחבר בודד. יתר על כן, אנחנו יודעים גם שכל ה"אשליות" הללו – כמו היחס לטקסט המקור כאל רכושו וקניינו של המחבר שאין לגעת בו – מושפעות מן התפיסות האידיאולוגיות הרווחות בתרבות שבה אנחנו חיים. אולם ברצוני להרחיק ולטעון כאן כי תרגום, בהגדרתו המסורתית, כפי שעולה מפיו של המספר בסיפורו של קוסטולאני – תרגום רהוט, הדואג להליט את עצמו, להפוך את פעולתו לבלתי נראית, שנותן את מלוא הקרדיט למחבר כמקור הבלבדי של היצירה – איננו רק מושפע מתפיסות אידיאולוגיות; דרך פעולתו של התרגום הזה מקבילה לאופן פעולתה של האידיאולוגיה.

בראשית חיבורו של אלתוסר "על האידיאולוגיה", הוא מחליף מתוך "האידיאולוגיה הגרמנית" של מרקס תפיסה של האידיאולוגיה כ"אשליה טהורה, חלום", כזאת שהמציאות שלה "היא לחלוטין מחוץ לעצמה". בעיני מרקס, טוען אלתוסר, האידיאולוגיה נתפסת כמבנה מדומיין שמהמעמד שלו דומה למעמד התיאורטי של החלום אצל כותבים שקדמו לפרויד; כמו החלום, האידיאולוגיה בשביל מרקס היא "תוצאה מדומיינת בלבד, כלומר לא כלום, 'שיירי היום' המוצגים במסגרת קומפוזיציה וסדר שרירותי, לפעמים אגב 'מהופך', בקיצור 'באי-סדר'. לגביהם החלום הוא מדומיין, ריק 'מאולתר' באופן שרירותי, עיניים עצומות עם שיירים מהמציאות המלאה והפוזיטיבית היחידה, זו של היום". ובהשאלה, "זו של ההיסטוריה הקונקרטי של יחידים קונקרטים, מטריאליים".²⁷

את התיאור הזה של האידיאולוגיה כחלום, כאשליה, אפשר להשליך על התרגום²⁸: גם "המציאות" של התרגום נמצאת לגמרי מחוץ לו עצמו (במקור? במשמעות? אולי ב"שפה הטהורה"?); גם הוא מעין תוצאה "מדומיינת" בלבד של חלימת "המציאות"; "הוא 'בריקולאז' מדומיין, חלום טהור [...] המכונן באמצעות 'שיירי היום' של המציאות המלאה והפוזיטיבית היחידה", החיצונית לו לחלוטין; גם הוא עשוי להיתפס כמוצג "במסגרת קומפוזיציה וסדר שרירותי"; גם התרגום, כמו האידיאולוגיה, איננו הכרחי או טבעי; הוא לובש צורה, מתהווה באורח זמני, תמיד אך ורק בהיסטוריה קונקרטי, בהתאם לתנאים ההיסטוריים והמטריאליים. וגם הוא, כמו האידיאולוגיה של מרקס, מסווה את היותו ייצוג אינטרסנטי ואת עצם המאבק שמאחורי הייצוג הזה.

אולם בעוד מטאפורת הקאמרה אובסקורה של מרקס, שלפיה האידיאולוגיה היא ייצוג מעוות, "חלומי" של המציאות, היא כזאת שאפשר – בעזרת מעט חשד ו"כוונות טובות" – לפענח את המציאות שמאחוריה, האידיאולוגיה על פי אלתוסר כבר איננה כזאת; היא איננה מייצגת באופן מעוות את המציאות, היא איננה מייצגת את המציאות כלל. אלתוסר מגדיר את האידיאולוגיה כ"ייצוג" מדומיין של היחס המדומיין של יחידים לתנאי הקיום הממשיים שלהם.²⁹ ואם לחזור אל ההשוואה לתרגום: התרגום איננו ייצוג מעוות, חלימה של המקור; הוא מייצג את היחס של

יחידים קונקרטיים לאותו מקור. ובאותם יחידים אין הכוונה רק למתרגם העמל על מלאכת התרגום, אלא לכלל הקהילה שלו ושכן המתרגם הוא במידת מה "מעריך קולקטיבי של הבעה", מושג שאשוב אליו בהמשך³⁰.

לפיכך, אליבא דאלתוסר, שאלת הסיבה לעיוות בייצוג נעלמת, ותחתיה עולות השאלות מדוע היחס הוא בהכרח מדומיין, ומהו אופיה של ה"מדומינות" הזאת. ראשית של מענה לשאלה זו עולה כאשר מבחינים בכך שמושג האידיאולוגיה של אלתוסר מושגת על מושג הסובייקט המדומיין, כמומנט המהותי המייצב את המערכת, "כמונח המרכזי, המכריע, שבו הכל תלוי"³¹. כלומר, בבואה לבסס את מעמדה כמובנת מאליה וכטבעית, נשענת כל אידיאולוגיה בראש ובראשונה על קטגורית הסובייקט. אולם, אלתוסר מוסיף מיד, "הקטגוריה של הסובייקט אינה מכוננת של כל אידיאולוגיה, אלא במידה שלכל אידיאולוגיה יש תפקיד (המגדיר אותה) 'לכונן' את הסובייקטים הקונקרטיים"³². מדובר אם כן במערכת של כינון כפול – אידיאולוגיה-סובייקט, סובייקט-אידיאולוגיה – שבה אף איבר איננו קודם לאחר מבחינה זמנית או אונטולוגית.

אם להמשיך הלאה באנלוגיה בין אידיאולוגיה לתרגום, אפשר אולי לומר כי בעוד שקטגוריית הסובייקט היא אכן קטגוריה מכוננת בתרגום – אין תרגום ללא כותב (ללא authorship), או בהיעדרם של גבולות הסובייקטיביות, אשר מאפשרים יחסים אינטר-סובייקטיביים ומשאים ומתנים – התרגום עצמו ניהן ביכולת לכונן יחידים קונקרטיים כסובייקטים, אולם הפעם כסובייקטים בקהילה.

מדוע גולוש, המתרגם הקלפטומן, משקע את עצמו בהתלהבות כזאת במלאכת התרגום? סיבה אחת עשויה להיות האפשרות שהתרגום פותח בפניו – לבסס מחדש את הסובייקטיביות שלו כחבר מוערך ופרודוקטיבי בחברה. יתר על כן, מדוע המספר חרד כל כך מפני "חטאו" של גולוש? פתיחת הסיפור עשויה לספק לנו רמז: הסיפור מתחיל בתיאור של המספר וחבריו – "משוררים וכותבים" – היושבים בצוותא ומעלים זיכרונות ממכרים משכבר הימים, ביניהם גולוש³³. אם כן, תרגומו של גולוש איננו מונדה מנותקת; הוא משקף את הקהילה שלו. על כן, "גניבתו" המבישה מטילה רפש גם בבגדיהם של המספר והמילייה שלו כולו.

המתרגם כשגריר איננו סוכן חופשי, מונדה אוטונומית; הוא מעריך קולקטיבי של הבעה. הוא מתרגם למען קוראיו, ובמידה כזאת או אחרת מביא בחשבון את תפיסות העולם שלהם, את הערכים שלהם. התרגום שמנפקת המתרגמת מהווה עדות לאידיאולוגיות הרווחות בימיה ולמאבקים ביניהן, שכן היא איננה מחזיקה בעמדה חיצונית לשיח או לאידיאולוגיה. בה בעת, המתרגמת לוקחת חלק בתהליך ההחדרה ו/או הביסוס של תפיסות עולם וערכים אל הקהילה שלה ובתוכה. לכן "חטאו" של גולוש הוא "בלתי נסלח" כל כך.

לא זאת בלבד שהמתרגמת, כסובייקט בקהילה, היא תנאי מוקדם לתרגום, בעוד שהתרגום מכונן את המתרגמת כסובייקט-בקהילה; התרגום מכונן גם את גבולות הקהילה עצמם. בעוד התרגום מציג את עצמו כשביל המגשר על הפער בין שתי שפות או תרבויות, מעצם הגדרתו הוא למעשה אחד המנגנונים המכוננים את השפות/התרבויות האלה כנפרדות וזרות³⁴.

למשל, כאשר ז'בוטינסקי לקח על עצמו את מלאכת התרגום לעברית של "העורב" ו"אנאבל-לי" מאת אדגר אלן פו (Poe) בעשור השני של המאה העשרים, הוא החליט להתייעץ עם חיים נחמן ביאליק, שכן עדיין לא היה בטוח ביכולותיו בעברית.³⁵ התכתובת בין ביאליק לז'בוטינסקי, אשר הניבה את אחת מיצירות המופת בקאנון העברי, מהווה כבר ברמת הפשט דוגמה ליצירה קולקטיבית. יתרה מזו, כסובייקט בקהילה, ז'בוטינסקי המתרגם את פו לעברית איננו רק התנאי המוקדם לתרגום זה; במהלכו הוא גם מכוון כסובייקט דובר עברית ותורם לכינונה של קהילת דוברי העברית המתפתחת ולהיבדלותה לכדי קהילה מובחנת.

ההחלטות שקיבל ז'בוטינסקי בתרגום "אנאבל-לי" לעברית (ראו נספח) מעידות על האופן שבו דמיין את הקהילה שלו, שעה שהוא עצמו כבר היה חלק ממנה. אפשר למשל ללמוד לא מעט מבחירתו לשמור על שמה המקורי של הגיבורה. אחרי הכול, המגמה הרווחת באותה תקופה היתה לעברת את שמות הדמויות – כך זכו שלגייה הקטנה ועליזה בארץ הפלאות בשמותיהן העבריים. בניגוד לאלהו ציפר, שתרגם את השיר בשנות התשעים של המאה העשרים ובחר לעברת את שם הגיבורה ל"לי-תנעם", כך שהשם יתחרז עם הים, בחר ז'בוטינסקי לשמר את שמה של אנאבל-לי ולהוסיף לים שם תואר (לא קיים) – עֶרְפֶּלִי. כך הותיר ז'בוטינסקי את הסיפור במקום אחר, מקום שיש בו חופי ים אפופי ערפל, אבירים ועלמות בשם אנאבל-לי. מכך ניתן להקיש כי קהילת דוברי העברית שז'בוטינסקי דמיין, ושאליה השתייך, הייתה קהילה אינטלקטואלית, פתוחה, אוניברסלית, חלק ממשפחת העמים. לא קהילה מסוגרת, אלא כזאת ששמרת קשר אל תרבויות ושפות זרות ומשקיעה מאמץ קל כדי להכירן.

בשנות התשעים, כאשר תרגם ציפר את אותו השיר, הקהילה שדמיין ושבה היה חבר היתה שונה לגמרי: היתה זו קהילה המוגדרת ומגודרת כבר בגבולות גיאוגרפיים, כזאת שאיננה מכירה שמות זרים או חופי ים ערפיליים. תרגומו של ציפר נשען במידה רבה על התנ"ך, כמקור לשפה פואטית (בעוד שבתרגומו של ז'בוטינסקי ישנו רק שימוש אחד כזה), והוא מסתיים בהפיכתו של הגל בים לכדי גלעד. לפיכך, אפשר לראות בבחירותיו של המתרגם בחירות המשקפות ומבססות תפיסות של קהילה לאומית, מסוגרת, העוסקה בעבר ובזיכרון באופן כפייתי, ובעיקר במבני זיכרון ובכתבי הקודש כצידוקים לקיומה.

בתרגום, אם כן, הסובייקט מכוון ומתכוון כחלק מהקהילה שלו.

בשעה שהדבר נכון גם ביחס לאידיאולוגיות מסוימות (האין אידיאולוגיות ניחנות ביכולת דומה לשרטט את גבולות הקהילה, את הקווים שבתוכם הסובייקטים שלהן מוגדרים?), סובייקט התרגום ניחן במאפיין שאותו אי אפשר לייחס לסובייקט של האידיאולוגיה. כשגרירה, המתרגמת איננה רק שותפה בקהילת הקוראים שלה; היא נוגעת גם בקהילה אחרת, מנהלת עימה משא ומתן ולוקחת חלק גם בה. זהו אחד הפיתויים שבתרגום, טוענת גיאטרי ספיבק (Spivak), כיוון שלהבנתה התרגום הוא אחת הדרכים להתנגד להזמנתה של הרב-תרבותיות הקפיטליסטית לעטות זהות עצמית: אם השפה היא אחד האלמנטים המאפשרים לנו לתת מובן ופשר לדברים ולעצמנו – ובכך לייצר לא רק משמעות, אלא גם משמעות-עצמית, זהות – אזי "אחת הדרכים

לעקוף את מגבלות ה'זהות' כאשר מייצרים כתיבה עיונית היא לכתוב תחת שמו של אחר, כאשר עובדים עם שפה ששייכת לרבים אחרים.³⁶ כאשר המתרגמת מוותרת מפורשות על כל טענה לסמכות או בעלות על הטקסט, כאשר היא כותבת תחת שמה של אחרת ובשפתם של רבים אחרים, היא משתחררת מן האחריות והעול הקיימים בדיבור בשם עצמה, או מהיותה ממוסמרת ומזוהה כסובייקט מסוים. בכך היא עונה לתנאים הבסיסיים של השיח עצמו, לחוסר האפשרות של מקום העצמי בתוכו, שכן הסובייקט הכותב לנצח נעדר קרקע אונטולוגית יציבה ובלתי משתנה.

אם כן, האם התרגום מכונן על ידי הסובייקט ומכונן אותו, או שמא דווקא מטשטש את רעיון הסובייקט? לא אנסה להציע כאן תשובה חותכת לשאלה זאת, אולם אציין כי ניתן להבין את הפיתוי בתרגום שספיק מתארת, כמאפיין את תהליך התרגום יותר מאשר את התרגומים כתוצרים. תוצרים אלה נוטים למתוח קווים ברורים יותר בין העצמי לאחר, בין שפה אחת לאחרת. בעוד שז'בוטינסקי עשוי לשקוע בפו ובממלכות דוברות אנגלית במהלך מלאכת התרגום, התוצרים המוגמרים מותחים גבולות בינו ובין המחבר, בין קהילת דוברי האנגלית ובין קהילת דוברי העברית המנצה. ואולם, גם בתוצר נותרים עקבות לתהליך.

כאמור, תיאוריית האידיאולוגיה של אלתוסר מושתתת על קטגוריית הסובייקט. האלמנט החשוב לענייננו הוא שבבסיס המכניזם המבנה את הכינון המדומיין של הסובייקט – אותה הסבה (אינטרפלציה) הגורמת לסובייקט לזהות את עצמו ככזה באופן "טבעי" ולזכות בהכרה בכך שהסדר הקיים הוא שהיה והוא שיהיה – עומדת פעולת ההכרה או הזיהוי: אותה ודאות שהקריאה של השוטר אכן מכוונת אלי, הוודאות ש"אתם ואני הננו סובייקטים", כמו גם "הוודאויות של ה'שקיפות' של השפה", "הגורמות לכך שמילה 'תצביע על דבר' או 'תהיה בעלת משמעות'". אלתוסר טוען שהאידיאולוגיה מייצרת ודאויות, שהן אפקט אידיאולוגי, "האפקט האידיאולוגי האלמנטרי": "זהו למעשה הדבר הייחודי לאידיאולוגיה: היא כופה (מבלי שזה ניכר בה כלל, מכיוון שמדובר ב'ודאויות') את הוודאויות בתור ודאויות, שאיננו יכולים אלא להכיר בהן ושכפניהן אנו מגיבים בדרך הבלתי נמנעת והטבעית כל כך של קריאה (בקול רם, או 'בשתיקה של התודעה'): 'זה מובן מאליו! זה אכן זה!'.³⁷ כלומר, המכניזם של האידיאולוגיה מבוסס על ההכרה האידיאולוגית, על אקט הזיהוי של דבר ככזה, בוודאות.

כמו האידיאולוגיה, גם התרגום הרווח שואף לטשטש את עקבות פעולתו ולהציג את תוצריו כ"טבעיים", כ"אכן זה", כשיקוף פשוט, מובן מאליו של המציאות, כלומר של המקור. בספרו "אי-הנראות של המתרגם" מצטט לורנס נְוִיטִי את נורמן שפירו, מתרגם ידוע מצרפתית, המצהיר: "אני מבין את התרגום כניסיון לייצר טקסט שקוף כל כך, עד שאיננו נראה כמתורגם. תרגום טוב הוא כמו זגוגית. אתה מבחין בקיומו רק כאשר ישנם פגמים קטנים – שריטות, בועות. בתרגום האידיאלי לא יהיו פגמים כלל. עליו לא למשוך תשומת לב לעצמו."³⁸ כלומר, תרגום טוב הוא

תרגום רהוט, היוצר את הרושם שהוא משקף את כוונותיו ה"כנות" של המחבר או מייצג בצורה "טבעית" את המשמעות העקרית של הטקסט. במילים אחרות, הוא יוצר את הרושם שהוא איננו תרגום, אלא ה"מקור".³⁹ התרגום הרהוט שואף לנטורליזציה, מסתיר את התנאים הרבים מספור שהשפיעו על התרגום, ובראשם, את פעולת התרגום עצמה.⁴⁰

הבעייתיות במצב זה נוגעת פחות למעמדו ה"נחות" של המתרגם ויותר לעובדה שאסטרטגיית התרגום הזאת מסתירה את האלימות שבתרגום, הנובעת מן האלימות שבקריאה, שכבר רבות דובר בה: כיוון שכל משמעות היא אפקט של יחסים והבדלים בין מסמנים לאורכה של שרשרת אינסופית (פוליטמית, אינטר-טקסטואלית, נתונה לחיבורים אינסופיים), היא לנצח משתנה, שונה, מושהית; לעולם לא נוכחות כאחדות מקורית. כתוצאה מכך, הטקסט לתרגום הוא זירה של אפשרויות סמנטיות רבות ושונות שמפורקות ומקובעות מחדש בכל תרגום, על בסיס הנחות תרבותיות ובחירות פרשניות תלויות זמן ומקום. אותן פעולות של פירוק והבניה (סלקטיביות) מחדש הן בלתי נמנעות ואינהרנטיות לתרגום; ניתן לאפיין אותן כפעולות של אלימות בקריאה.⁴¹

אולם האלימות, או הכוח, המופעלים בתרגום חשובים לענייננו לא בשל האלימות המופעלת על מילים ומשמעויות כשלעצמן – הגם שמילים הן לא רק אידיאות רוחניות: יש להן גוף, בשר (דלו טוען שאפשר לאכול מילים,⁴² דרידה מזכיר לנו את (ליטרת) הבשר של המילה⁴³) – אלא מפני שהשפה, כפי שלמדנו מפקוק, מסדירה דרך מה שאפשר לומר או לקרוא גם את מה שניתן לראות, לחוש ולעשות.⁴⁴ או, במילותיו של אלתוסר, לאידיאולוגיה יש קיום חומרי: האידיאות מובעות בחומר, הסובייקט פועל לפיהן בממשי, כותב אותן אל תוך הפרקטיקות שלו.⁴⁵ וכך גם התרגום, כמו האידיאולוגיה, לא מתחיל ונגמר באידיאה, במילה הרוחנית. ההבניה מחדש של הטקסט בתרגום מייצרת תצורות של ידע וכוח העונות לערכים, לאמונות ולייצוגים הקיימים בשפה המתרגמת ובתרבותה.

מכיוון שתרגום הוא זירה של משא ומתן בין תרבויות, מקום שבו הן מתחככות ופועלות זו על זו,⁴⁶ אסטרטגיית התרגום השקופה היא בעייתית במובן נוסף: היא "משטחת" את האחרים לשפה אחת אחידה, מספקת לנו את החוויה הנרקסיסטית שבזיהוי עצמנו באחר ומרחיקה אותו מאיתנו עוד יותר. תרגומים לשפה האנגלית מספקים את הדוגמה המובהקת ביותר לכך. ספיבק, למשל, קובלת על כך שמרבית ספרויות העולם השלישי מתורגמות לאנגלית באותו אופן (כך שרומן של אשה פלסטינית נקרא בדיוק כמו ספר עיון של גבר מטייוואן), אסטרטגיית תרגום שלדבריה בוגדת באידיאל הדמוקרטי ונכנעת לחוקן של החזק.⁴⁷ בעולם שבו מו"לים אמריקאים ובריטים מוכרים זכויות של ספרים רבים באנגלית אבל קונים מעט זכויות של ספרים בשפות זרות – ובכך תורמים לאימפריאליזציה של התרבות דוברת האנגלית וערכיה ואף קוטפים את הפירות הכלכליים שהיא מניבה – ומאידך גיסא מייצרים בארצותיהם שלהם תרבויות חד-לשוניות במובהק, שאינן פתוחות לזרים ולספרותם, ומורגלות בתרגומים קולחים, המחדירים אל תוך הטקסטים הזרים ערכים אמריקאיים ובריטיים; בעולם שבו לביות הזה יש ערך כלכלי

ועל כן הוא נשמר ונאסף בגישה שניתן לתאר כ"קסנופובית מבית ואימפריאליסטית מחוץ"⁴⁸ – בעולם כזה אין תנועה אמיתית כלפי האחר, והתרגום אינו מהווה מקום אמיתי של משא ומתן. גם וְנוּטִי וגם ספיבק מנסים, כל אחד בדרכו, להתמודד עם הבעייתיות של התרגום ה"מביית" או ה"שקוף", זה שמסתיר מפנינו את מלאכתה של המתרגמת והופך אותה לבלתי נראית.

אנו הוויקטוריאנים

הפתרון שמציע וְנוּטִי הולך במידה רבה בעקבות המודל של פרידריך שלאירמכר⁴⁹: עם עליית הרומנטיקה, ולאחר היקשותם הראשונות של קווים לאומיים, נוצר מפנה בגישה התרגומית: בניגוד למתרגמי התנ"ך בתקופת הרפורמציה, מתרגמים כבר לא חשו מחויבים לשפת היעד, לשליחות שבהעשרת שפתם שלהם או לחובה לדבר אל הקורא בלשונו שלו. שלאירמכר זיהה שתי אפשרויות העומדות בפני המתרגם: להוביל את המחבר אל הקורא, כפי שעשו קודמיו, או להוביל את הקורא אל המחבר. הוא העדיף בבירור את הגישה השנייה ויצא כנגד הסטנדרטיזציה האוטומטית שיצרה שיטת האנלוגיה (קירוב המחבר אל הקורא): בהרצאתו "על הדרכים השונות לתרגום" טען שלאירמכר שתרגומים משפות שונות לגרמנית צריכים להישמע שונים זה מזה; יש לאפשר לקורא לנחש את הספרדית או היוונית מאחורי התרגום. אם כל התרגומים נשמעים ונקראים אותו הדבר, זהותו של טקסט המקור אובדת, משוטחת בטקסט היעד. לכן הוא מדגיש את חשיבותו של תרגום "מזיר"⁵⁰.

השאיפה להעביר את הריחוק של המקור בזמן ובמרחב רווחה בקרב מתרגמים ויקטוריאנים, אשר רחשו כבוד עצום, גובל בהערצה, למקור. המתרגם השלאירמכרי מזמין את הקורא המשכיל לחלוק עימו את מה שהוא מדמה כחוויה מעשירה, מסיבות מוסריות או אסתטיות. יתר על כן, הטקסט המקורי נתפס כרכוש, מעין חפץ נוי שאפשר להוסיף לאוסף. ההיקסמות מן הַזֶר ייצרה דמות של מתרגם המציג אוצרות אקזוטיים למעטים חדי העין, כסוחר מיומן. באמצעות ייצור של תרגומים ארכאיים במודע, שנועדו להעביר את תחושת המרחק, ייצרו מתרגמים אלה ספרות אליטיסטית שנועדה להיקרא על ידי מיעוט.⁵¹

דומה כי וְנוּטִי, כמו שלאירמכר, מאמין כי ישנן רק שתי אפשרויות – ביות או הזרה – וכמו שלאירמכר הוא מעדיף בבירור את ההזרה כאתיקה של תרגום. עם זאת, וְנוּטִי מסייג וטוען שה"זרות" בתרגום המזיר איננה ייצוג שקוף של מהות השוכנת בטקסט הזר, אלא הבניה אסטרטגית שהערך שלה הוא קונטינגנטי למצב הנוכחי בתרבות היעד. התרגום המזיר מסמן את ההבדלים שבטקסט הזר, אבל רק באמצעות שיבוש הקודים התרבותיים הרווחים בשפת היעד. בתרבות שבה האסטרטגיה הדומיננטית היא ביות, טוען וְנוּטִי, הזרה עשויה להיות צורה של התנגדות לאתנו-צנטריזם וגזענות, נרקיסיזם תרבותי ואימפריאליזם.⁵² ולענייננו: ההזרה מאפשרת להתנגד לאותה ודאות, אותה "מובנות מאליה" של התרגום או שקיפות.

לקראת סוף הספר מנסה וְנוּטִי לקשר את אסטרטגיית ה"התנגדות" שלו למינוריוזציה כפי שהיא

מופיעה אצל דלו וגואטרי. ואמנם, ההזרה שֶׁנּוּטִי מקדם מצלצלת מעט כמו השפה הזרה שיוצרת הספרות המינורית לשיטתם של דלו וגואטרי.⁵³ אולם, בעוד שאותה הזרה מינורית עשויה לעטות ממד חתרני ומתנגד כאשר היא "מתרגמת" ספרות של שפה מזוּרית כזו או אחרת לכדי שפה מינורית, בתרגום של שפה "מינורית" היא גובלת בעיוורון לאחר, שהרי היא מתבצעת במונחים של שפת היעד בלבד ומאבדת מגע עם שפת המקור. ההיפותזה של נְוִטִי מקבילה משהו ל"היפותזה הדכאנית": הוא טוען שאנחנו לא מדברים על (או שמא: את) האחר, ומנסה לשדל אותנו אלי שיח. אולם, לא רק שאנחנו מדברים על האחר ללא הרף, אלא שהשידול של נְוִטִי לדבר ב"אֶתְרִית" – גירסה מינורית של שפתנו-אנו – לא פותר את הבעיה ולא מדבר את האחר. נְוִטִי מנסה לקשור את התיאוריה שלו לשיח הפוסט-סטרוקטורליסטי, אבל בפועל היא לא מרחיקה הרבה מעבר לתיאוריה של שלאיימכר, וכמו התרגום ששלאיימכר מציע, כך גם התרגום לשיטתו של נְוִטִי פונה לאליטה של קוראים, כאלה שיש להם הפנאי והסבלנות, שמכירים שימושים ארכאיים בשפתם או יודעים לפענח את התחביר הסבוך מתוך היכרות עם שפת המקור. יתר על כן, האדרה זו של זרות עשויה ליפול בפח האקזוטיזציה של האחר והזר – או ליתר דיוק של האחרות והזרות כשלעצמן – ולייצר מעין ניא-אוריינטליזם.

לקוראים של ספרות מתורגמת מציע נְוִטִי לנקוט קריאה סימפטומטית, בלי להזכיר ולו פעם אחת את שמו של אלתוסר, שטבע את המושג. להבנתו של נְוִטִי, קריאה סימפטומטית עשויה לסייע לפוגג את אשליית השקיפות בתרגומים מבייתים, שכן היא "מזהה אתרים של חוסר המשכיות ברמת ההגייה, התחביר או השיח, החושפים את התרגום ככתיבה מחדש של הטקסט הזר באלימות, התערבות אסטרטגית בתרבותה של שפת היעד, התלויה בערכים מבית ובה בעת משתמשת בהם לרעה."⁵⁴ נְוִטִי מציג את הקריאה הסימפטומטית ככלי הן לעריכת היסטוריוזציה לתרגומים – באמצעות חשיפת הסטנדרטים המגדירים דיוק, שבאמצעותם התרגומים מיוצרים ונמדדים, והם ייחודיים לכל תרבות ותרבות – והן להזרה של תרגום מביית, באמצעות הדגשת המקומות בהם הוא נעדר המשכיות. שכן, לטענתו, התלות של תרגום בערכים השולטים בתרבות שפת היעד ניכרת במיוחד דווקא בנקודות שבהן הוא מתרחק מאותם ערכים. עם זאת, הוא מתעקש כי "קריאה זו חושפת גם את התנועה המבייתת הכרוכה בכל תרגום מזיר, באמצעות חשיפה של המקומות בהם שיטת ההבניה של הזר תלויה בחומרים תרבותיים מבית."⁵⁵

תרגום הוא קריאה

אם נְוִטִי מנסה לדבר במונחים של שפה מינורית, אזי אסטרטגיית התרגום של ספיבק וגישתה לאחר מזכירים את מושג ההיעשות של דלו וגואטרי. במאמרה "הפוליטיקה של התרגום" טוענת ספיבק, הסבורה כי תרגום הוא "אקט הקריאה האינטימי ביותר", שכאשר היא מתרגמת היא "נכנעת לטקסט". אולם, "קריאה וכניעה לובשות משמעות חדשה במקרה זה. המתרגמת מרוויחה את הרשות לחרוג מעקבות האחר."⁵⁶ ספיבק מתארת את אסטרטגיית התרגום שלה כך:

בהתחלה אני מתרגמת במהירות. אם אני עוצרת לחשוב על מה שקורה

לאנגלית, אם אני מניחה קהל כלשהו, אם אני תופסת את הסובייקט המתכוון כיותר מקרש קפיצה, אני לא יכולה לקפוץ פנימה, אני לא יכולה להיכנע. הקשר שלי עם דווי [המשוררת המתורגמת Mahasweta Devi] נינוח. אני מסוגלת לומר לה: אני נכנעת לך בכתיבתך, לא לך כסובייקט מתכוון. שם, בידידות, ישנו סוג אחר של כניעה. הכניעה לטקסט בדרך זו משמעה, בדרך כלל, להיות מילולית. לאחר שייצרתי גירסה בדרך זו – אני עורכת מחדש. אני עורכת מחדש לא במונחים של קהל פוטנציאלי, אלא על פי פרוטוקולים של הדבר שמונח מולי, במעין אנגלית.⁵⁷

השימוש החוזר במילה "כניעה" עלול לגרום לנו לחשוב שבדילמה בין העצמי לאחר בוחרת ספיבק בעמדת העבד ההגליאני. אולם סוג הכניעה בידידות שספיבק מתארת כאן מזכיר יותר תהליך של היעשות, מעין היעשות-אחר, תנועה מתמדת לעבר, תמיד באמצעה. זהו תהליך שבו התרגום "נכנע", או "מתמסר" למקור אך ורק במידה שהמקור "נכנע" לתרגום. בהיעשות הדלוז-גואטריאנית ההשפעה תמיד הדדית: איש הזאב נעשה זאב באותה מידה שהזאב נעשה איש; ההיעשות המינורית משפיעה גם על הרוב. שכן "ישנו בלוק א-סימטרי ובלתי ניתן לניתוק של היעשות, בלוק של ברית: שני המסייה קליין, היהודי והלא-יהודי, נכנסים אל תוך היעשות."⁵⁸

וכך, התרגום איננו רק תהליך שבו השפה או התרבות המתרגמת משתנה במפגש עם התרבות האחרת; בברית היעשות הזאת, גם השפה והתרבות המתורגמת משתנה, נפתחת, מתחדשת, מעצם הקריאה המחודשת. התרגום הזה חוזר אם כן להיות שקוף, אולם לא במובן שוונטי מדבר עליו – שקיפותה של המתרגמת ושל פעולת התרגום – אלא במובן שמעלה בנימין: שקיפותו של התרגום. זהו תרגום שאינו מכסה על המקור, אלא מהדהד אותו באקורד, משלים אותו, מרחיב ומרווח אותו וחוזר ופועל גם עליו.⁵⁹ זוהי שקיפותה של ההיעשות-בלתי-נתפס, ההיעשות-כל אחד/ כל דבר (tout le monde), היעלמות (faire monde, worlding), המושגת באמצעות הטיה וזיווג, באמצעות ייצור של עולם שיכול לכסות את העולם הראשון, ה"מקורי", בשקיפות של אלגנטיות חייתית, באמצעות ייצור של עולם כלשהו, הגורם לכך שהעולם, זה הרגיל, יימצא בהיעשות,⁶⁰ באמצעות המשכת קוויה של המציאות, של ה"מקור", אל כיוון חדש: כתנועת המשיק ביחס למעגל "כן נוגע גם התרגום במקור דרך רפרוף, ורק בנקודה-הקטנה-עד-אינסוף של המשמעות, על מנת להמשיך את מסלולו, על פי חוק הנאמנות, אל החירות של תנועת הלשון בשטפה."⁶¹

ספיבק, הנשענת על הפוסט-סטרוקטורליזם, משרטטת את הבניית הסוכן (agent) בתוך סכמה תלת-ראשית של השפה: לוגיקה, רטוריקה, שתיקה. כמו בנימין ואחרים לפניו, ספיבק חוזרת ומדגישה את הצורה, את הרטוריקה, על פני התוכן, הלוגיקה. אם הלוגיקה היא שמאפשרת לנו לקפוץ ממילה למילה באמצעות קישורים ברורים, כי אז הרטוריקה פועלת בדממה בינות למילים וסביבן כדי לראות מה עובד ועד כמה. "אם נדגיש את הלוגיקה על פני הרטוריקה נישאר בטוחים". אולם זהו משחק של סיכונים: הדרכים בהן הרטוריקה או השתיקה משבשות

את הלוגיקה מצביעות על אפשרותה של האקראיות, על ההתפוררות של השפה, על האפשרות שדברים לא תמיד יהיו מאורגנים סמיוטית. ההתפוררות אינה נתונה לשליטתנו, אולם "בתרגום, כאשר המשמעות מקפצת אל תוך הריק המרווח שבין שתי שפות מוגדרות היסטורית, אנחנו מתקרבים אליה בצורה מסוכנת. באמצעות להטוט ברטוריקה המשבשת, השוברת את פני השטח בדרכים שאינן בהכרח קשורות, אנחנו חשים את השרידים של מרקם השפה פותחים את הדרך."⁶²

על המתרגמת, טוענת ספיבק, לשדל את הטקסט להפגין את גבולות שפתו, שכן ההיבט ההיסטורי הזה הוא שיצביע על השתיקה שהטקסט מנסה לגרש בדרכו הייחודית.⁶³ ספיבק מדגישה את חשיבות השתיקות והרטוריקה, ואת החשיבות בקריאתם, בהקשבה להם. אפשר שאחת הסיבות לכך נעוצה בכך ש"היחס בין לוגיקה לרטוריקה, בין דקדוק לרטוריקה, הוא גם היחס בין לוגיקה חברתית, היגיון חברתי, ואופיה המשבש של הפיגורציה בפרקטיקה החברתית." אי לכך, הליכה בעקבות הרטוריקה אל אפשרותה של אקראיות, של קונטינגנטיות, פותחת את האפשרות שדברים (ולא רק הטקסט) "לא תמיד יהיו מאורגנים סמיוטית."⁶⁴

תמיכתה של ספיבק בקריאה סימפטומטית ניכרת בבירור כאשר היא פונה לדון ב"תרגום באופן כללי", בעזרתה של הקוראת-כמתרגמת. בשלב זה היא מציעה "קריאה סימפטטית כתרגום, בדיוק לא כניעה, כי אם למידה ידידותית באמצעות תפיסת מרחק."⁶⁵ בהקשר זה, טוענת ספיבק, גישת הרצון הטוב ("היא בדיוק כמוני") תהיה חסרת תועלת; בתרגום תועיל יותר הידידות – המניחה כתנאי מוקדם את קיומם של הבדלים, גבולות בין סוכנים – מאשר זהות או אנלוגיה; כמו חלקי הכד שבנימין משתמש בהם כדי לדמות את שתי הלשונות בתרגום – לא חלקי כד דומים כי אם משלימים, המכוונים אל אותו כלי שלועז נותר פתוח.⁶⁶

ספיבק מנסה לשרטט באמצעות הקוראת-כמתרגמת פוליטיקה מסוימת של קריאה (וכתיבה) פוסט-קולוניאלית, המשתמשת ב"מקור", בסימני האדון, כדי לחבר היסטוריה. כדוגמה היא קוראת ב"חמדת" את סירובה של טוני מוריסון לזוטר על הסרט הגנוב שסחב פול דה מאן מרוסו, שאותו היא שוזרת אל תוך ספרה "חמדת", ומעתירה עליו קול אחר לחלוטין, "שאגה": אחרי שהיא מתארת את פול די מוצא סרט אדום הקשור לתלתל של שיער צמרירי ורטוב, מוריסון נוטעת בטקסט פיסקה שואגת: "הפעם, אף על פי שלא הצליח לפענח אלא מילה אחת, האמין שהוא יודע מי הדוברים. אנשי המפרקת השבורה, אנשי הדם המבושל על המוקד וילדות שחורות שאיבדו את הסרט שלהן."⁶⁷ כמו "המתרגם הקלפטומן", מוריסון מרימה, מערימה, מסלקת מתוך הטקסט הקאנוני, ה"מקור", באופן שמזכיר את "המחשבה המערימה" (*la pensée dérobée*) של ז'אן-לוק ננסי.

ננסי מגדיר את המחשבה המערימה כאופק הבא של מחשבת זמננו, הנתונה במשבר. *dérobé* משמעו מכוסה, לוט, מוסווה, אבל בצרפתית, להליט ולהסתוות משמע גם להסיר את הלוט, להתערטל, להפשית. וגם זה – המקור המשותף של ההלבשה וההפשטה, הכיסוי והגילוי – הוא רק פן אחד של המונח, שכן "השמלה" (*la robe*) תהא בראש ובראשונה בגד שהוחרם

בידי גנב.⁶⁸ כך, המחשבה המערימה עוטה על עצמה כסות ומתערטלת לכדי עירום מלא, אך היא גם מרימה, מערימה ומתגנבת. המחשבה המערימה מליטה את עצמה מעצמה, מן הציפיות והדרישות של הידיעה, ועם זאת נותרת מחשבה, דווקא משום שהיא איננה חושבת עוד אלא את עצמה במערומה, בהתגנבותה.⁶⁹ כמחשבה של אי-ידיעה היא נוכחות עצמית ותו לא, ללא כל תוכן מסוים או אובייקט: "אינני עוסק כאן בטקסטים", אומר ננסי, "תחת זאת, תנועתה של המחשבה היא הדורשת את תשומת לבנו."⁷⁰ אם כן, המחשבה המערימה – אמנם עירומה, אך לא ריקה – היא כזאת החושבת את עצמה, את עצם פעולת ההתערטלות/הכיסוי/הגניבה שהיא מבצעת. היא שמאפשרת למחשבה להיות מחשבה של משבר מבלי להיות במשבר בעצמה.⁷¹

המובן פועל בצורה דומה ו"מבין/חש את עצמו (se-sent) מערים את עצמו."⁷² אולם כאשר ננסי עובר ממחשבת המחשבה למחשבת המובן, אין מדובר עוד במחשבה המתקפלת על עצמה באורח מעין הגליאני. על פי ננסי, אנחנו מעניקים מובן ואף מסוגלים לחשוב אותו, אולם כוח המובן הזה, כוח שאיננו בפשטות בתוכנו או מחוצה לנו, הוא למעשה המובן של העָרְמָה עצמית, המובן עצמו או האמת של המובן: המובן נותן את עצמו רק במעבר מהאחד לאחר, מעבר שבמסגרתו המובן נסתר מעיני האחד כמו גם מעיני האחר. לכן, גם השפה איננה מה שהיא אלא כשהיא בינינו. ועם זאת, אומר ננסי, בינינו אין דבר. אם עלינו לתת מובן כלשהו ל"בינינו" הזה, לא יהא זה אלא המובן של המעבר מאחד לאחר. הבינינו הוא, כך בדיוק, המקום של המובן של המובן, מְעַבֵּר בכול המובנים של המילה: מסירה (transmission) והסגת גבול (transgression). הבינינו הוא תמיד הבין לבין של העָרְמָה, של ההסתוות, של ההתגנבות, של הגניבה, של העירום. בה במידה, המְעַבֵּר עצמו הוא העָרְמָה, שכן הוא משמר את המובן שלו רק במעבר הבלתי פוסק מהאחד לאחר.⁷³

זאת ועוד: להיות מוערם משמעו להיות מופתע, להיתפס בהפתעה. המחשבה לא יכלה לצפות מראש את מה שלוט, את מה שמליט את עצמו מפני המחשבה, אולם בעשותו כן מליט גם את המחשבה מפני עצמה.⁷⁴ לתפוס משמעו לתפוס הזדמנויות – מקריות המעידה על כך שהמעבר לא מציית להכרח חיצוני.⁷⁵ המעבר מן האחד לאחר, הניחן בהפתעות, במקריות, הוא-הוא המחשבה עצמה, במובן זה שהיא מערימה את עצמה באמת של המובן. מחשבה מערימה היא תקשורת, ההערמה היא-היא ההיות בצוותא שלנו.

דלו מדגיש את ממד ה"בינינו", או ההיות-בצוותא, באמצעות הפיכת הגניבה לגניבה כפולה. כפי שהזכרתי בפתיחת דברי, דלו מתאר מפגש – בכתובה, אבל גם באופן כללי – כגניבה, כהיעשות, שבה שני האיברים באים במגע מבלי שהאחד יאבד את עצמו בשני, ותוך שהם משפיעים זה על זה. "לפגוש משמעו למצוא, ללכוד, לגנוב." אולם, כאמור, "לכידה היא תמיד לכידה כפולה, הגניבה – גניבה כפולה, ואין זה יוצר דבר-מה משותף, כי אם בלוק א-סימטרי [...]. תמיד בחוץ ובין לבין."⁷⁶ גם אצל דלו, כמו אצל ננסי, התפיסה או הלכידה היא תמיד מקרית: אין כל מתודה להיעשות; תמיד נקלעים לתוכה, היא תמיד מתלקחת בעקבות טריגר בלתי צפוי,⁷⁷ ולכן לעולם איננה הכרחית, או נמצאת בשליטתו של צד זה או אחר.

הקריאה-כתיבה המתרגמת – כמחשבה מערימה, כגניבה-כפולה – היא תנועה רפלקסיבית החושבת את עצם פעולת ההערמה של עצמה, על כל המשמעויות האצורות במילה. תנועת ההסתוות-ערטול-התגנבות הזאת, המעבר – transmission, transgression, translation – הם שמבקשים את תשומת לבנו. אולם, למרות עירומה, למרות הרפלקסיביות (ואולי דווקא בשל העירום, יאמר ננסי), המובן של פעולת התרגום הוא תמיד "בינינו", במסירה, במעבר, בלכידה-הכפולה של ההיעשות – זהו המקום שננסי מכנה המובן, או האמת של המובן. גם התרגום, שניחן במקריות של תצלום בוק, הוא פעולה של תפיסת הודמנויות, שאיננה נקבעת על ידי הכרח חיצוני או נמצאת לגמרי בשליטתו של צד זה או אחר. נהפוך הוא: היא אותה גניבה כפולה, לכידה הדדית: גניבת הסרט שמבצעת מוריסון היא דוגמה למעבר כזה, פעולה שקוראת למחשבה על עצמה, מתגנבת אל תחומי האחר אולם מליטה עצמה מפניו, ועם זאת אין לה משמעות, אין לה מובן אלא בין לבין. גם גניבתו של גולוש, ההרמה/הערמה של מילים ודברים מתוך הטקסט, אף שהיא שולחת יד בהיחבא, אין לה משמעות אלא בהתגלותה, כאשר היא נתפסת במערומיה, וגם היא מדגישה את המעבר, את הימצאותם של המובן והמחשבה בעצם התנועה המערימה, בין לבין. סוג זה של גניבה כפולה יתבהר, אני מקווה, בתת-הפרק הבא כאשר אציג את המודל האחרון.

הן ונוטי והן ספיבק חוזרים לפרקטיקת הקריאה בחפשמ אחר אסטרטגיות תרגום "טובות". זוהי עובדה רבת חשיבות כאן, שכן, כפי שהצעתי בראשית חיבור זה, מן האפשר להבין תרגום כקריאה-כותבת ותרגום כתיעוד של קריאה שכזאת. לפיכך אין תימה שהשאלה "כיצד עלינו לתרגם" חוזרת לשאלה "כיצד עלינו לקרוא". הן הקריאה הסימפטטית של ספיבק, השמה דגש על אתרים של שתיקה ועל התנגדות לאידיאולוגיה השלטת, והן הקריאה הסימפטומטית של ונוטי, מזכירות את רעיון הקריאה הסימפטומטית של אלתוסר. היות שמסגרת הדיון עד כה היתה תיאוריית האידיאולוגיה של אלתוסר, מן הראוי להקדיש מעט זמן לאופן שבו הבין הוא את מושג הקריאה הסימפטומטית ולחקור איזו מין קריאה הוא מקדם, כדי להבין איזה סוג או סוגים של קריאה יצירתית ברצוננו לתעד בתרגומים.

כאשר אלתוסר שם לעצמו למטרה להגדיר את אובייקט הפילוסופיה של מרקס ב"לקרוא את הקפיטל", הוא טוען כי "ההרהורים המתודולוגיים של מרקס ב"קפיטל" לא מספקים לנו מושג מפותח, אף לא מושג חד-משמעי, של אובייקט הפילוסופיה המרקסיסטית". לכן, השאלה שלפנינו "דורשת יותר מקריאה מילולית גרידא, ואפילו תהא זאת קריאה קשובה: היא דורשת קריאה ביקורתית באמת ובתמים". שאם לא כן, לא זאת בלבד שניוותר בלתי מסופקים, אלא שאנחנו עלולים "להחמיץ את השאלה לחלוטין".⁷⁸

על כן נוקט אלתוסר עמדה ביקורתית ביחס לעבודתו של רוזנטל למשל, כיוון שלדעתו היא "אינה אלא פרפראזה על השפה המיידית שבאמצעותה מרקס מסמן את האובייקט שלו ואת

מהלכיו התיאורטיים, מבלי להניח שעצם השפה שנוקט מרקס עצמו עשויה להיות לפעמים פתוחה לשאלה.⁷⁹ מכך ניתן להסיק שכמו ספיבק, גם אלתוסר סבור כי ערכה של הרטוריקה של הטקסט אינו נופל מערכה של הלוגיקה, וכי קריאה ביקורתית באמת היא מעין תרגום שאיננו מסתפק בפרפראזה פשוטה של התוכן, אלא מכונן את הטקסט מחדש דרך השאלות ששפת הטקסט פותחת.

כדי להגדיר מחדש את אובייקט הפילוסופיה של מרקס כ"תיאוריה של פרקטיקה מדעית, כלומר – תיאוריה של התנאים של תהליך הידע,⁸⁰ אלתוסר עושה שימוש במתודת קריאה ביקורתית כזאת, שאותה הוא מכנה "קריאה סימפטומטית", ומסביר כדלקמן:

ברגעים מסוימים, בנקודות סימפטומטיות מסוימות, השתיקה הזאת צצה בשיח ומאלצת אותו לייצר מעידות תיאורטיות של ממש, בהבלחים ריקים קצרצרים, בלתי נראים באור ההוכחה: מילים התלויות באוויר אף כי נדמה שהן מוחדרות אל תוך הכרחיות המחשבה, שיפוטים שסוגרים באורח בלתי הפיך, באמצעות ודאות כוזבת, את עצם המרחב הנדמה כנפתח בפני ההיגיון. קריאה מילולית פשוטה בטקסט אינה רואה בטיעונים דבר מלבד המשכיותו. הקריאה ה"סימפטומטית" הכרחית כדי להפוך את הלאקונויות הללו לנראות, ולזהות מאחורי המילה הנאמרת את שיח השתיקה, שכאשר הוא עולה בשיח המילולי, ממלא אותו בהבלחים הריקים הללו, שהינם כישלונות בקפדנות שלו, או קו הגבול החיצוני של המאמץ שלו: היעדרו, משעה שגבולות אלה הושגו, אולם במרחב שהוא פתח.⁸¹

בהערת שוליים אלתוסר מרחיב באשר לטבען של שתיקות אלו, וטוען כי אנחנו יכולים להבין אותן בשתי דרכים: כשתיקה שאין טעם לדבר עליה ("that goes without saying"), כיוון שהתוכן שלה הוא למעשה התיאוריה הדומיננטית (בדיון של אלתוסר, הפילוסופיה האמפיריציסטית), או באמצעות הבנתה כ"גבול וכבעיה. גבול: הנקודה המרוחקת ביותר שאליה דחף מרקס את התיאוריה שלו; אולם הגבול הזה איננו מחזיר אותנו לשדה הישן של הפילוסופיה האמפיריציסטית; הוא פותח בפנינו שדה חדש. בעיה: מהו בדיוק טבעו של השדה הזה?"⁸²

הסכנה באתרי השתיקה, טוען אלתוסר, היא שהם עלולים להתמלא בקלות רבה מדי באידיאולוגיה, במקום ב"שיח מדעי", כפי שאירע עם "הקוראים הפוזיזים מדי של מרקס", שאותם אפשר לתקוף "על שלא שמעו את שתיקתו".⁸³ לדברי אלתוסר, מרקס עצמו

סיפק לנו את עקרונות היסוד [...] שבאמצעותם ניתן לזהות את ההבדל בין עיון אידיאולוגי בשתיקה, או במרווח תיאורטי ריק, ובין עיון מדעי: הראשון מעמיד בפנינו סגירה אידיאולוגית, השני – פתיחות מדעית. בכך ניתן לראות מיד דוגמה מדויקת לסכנה האידיאולוגית המרחפת מעל כל עבודה מדעית: לא זאת בלבד שהאידיאולוגיה אורבת למדע בכל מקום שבו ההקפדה שלו מתרופפת; היא אורבת גם בנקודה המרוחקת ביותר שבה החקירה מגיעה אל גבולותיה.

זהו בדיוק המקום שבו יש בכוחה של הפעילות הפילוסופית להתערב ברמת חיי המדע: כדריכות התיאורטית המגינה על פתיחותו של המדע מפני סגירותה של האידיאולוגיה.⁸⁴

אי לכך, חרף העובדה שאלתוסר מגדיר שיח מדעי כשיח החף מכל אידיאולוגיה, שיח נטול סובייקט⁸⁵ – שכיום נדמה כמובן בלתי אפשרי – הפיסקה המצוטטת לעיל מאפשרת לנו להבין את המושג באופן אחר: שיח מדעי הוא שיח שמבכר פתיחה על פני סגירה, שיח שמאזין לשתיקות, עוקב אחריהן אל גבולות הטקסט ומעלה בעיות, שאלות. קריאה מדעית, או תרגום מדעי (כקריאה-כותבת), תהא קשובה לשתיקות ולרטוריקה של הטקסט, תעקוב אחריהן אל גבולותיו הפותחים שדה חדש של בעיות/אפשרויות, ותימנע מלסגור אותן בחזרה.

אלתוסר עצמו מפזר שתיקות על פני הטקסט: חלקן הן לאקונות בטיעון שלו, חלקן הבלחים ריקים של ממש, נקודות ריקות, המסומנות בשלוש נקודות (...),⁸⁶ ממש כמו המתרגם הקלפטומן, המותיר, מילולית, מקומות ריקים בטקסט. הריווח הזה של הטקסט – מעין יצירת מרחב ומקום שמערערים את היציבות והחד-משמעיות של הטקסט – הוא על פי מוריס בלאנשו סימן ההיכר של תרגומים טובים. חוסר היציבות הזה גורם לתרגומים רבים "לאיים בכל רגע ורגע לחזור לשפת המוצא שלהם, ולהתנודד במסתוריות בין צורות רבות, שבהתאמתן המושלמת אין כדי לרסן אותם."⁸⁷ כאשר תרגום הוא טוב, טוען בלאנשו, הוא מעורר, מבלי לנסוך אי בהירות, "תחושה של מרווח קל בין המילים והדברים שאליהם הן מכוונות, של האפשרות שהם יחמקו אל מחוץ לצורה המסוימת שבה הולבשו."⁸⁸ תחושת התקשורת הלוקיה – שכן הדמויות המתורגמות זרות למילותיהן שלהן, הן לא לגמרי אחראיות למילים אלה, מילים שאינן לחלוטין שלהן – גורמת לנו "להשיב להן בשתיקה את כל אשר המעבר משפה אחת לאחרת גרם להן לאבד, ואת כל אשר אף שפה מעולם לא אפשרה להן לבטא."⁸⁹ לטענת בלאנשו, תרגום טוב הוא המעשה הספרותי ואליו על הספרות לשאוף, שכן הפער הדק המרמז על כך שמה שאנחנו קוראים הוא לא בדיוק מה שאנחנו אמורים לקרוא, החושף את בורותו של הטקסט – שאף על פי כן מוצג לנו – הופך אותנו לקוראים אקטיביים יותר ופותח ים של אפשרויות ומשמעויות.⁹⁰ תרגום טוב, כמו טקסט טוב, הוא כזה המותיר מקום לקריאה סימפטומטית; הוא תרגום מרווח.

תרגום טוב, אם כן, איננו רק קריאה סימפטומטית בטקסט אחר, או בטקסטים אחרים – קריאה התרה אחר השתיקות, כפי שאלתוסר קורא ב"קפיטל" – אלא כזה שפותח את עצמו לקריאה סימפטומטית, כזה המותיר רווחים ושתיקות, כזה הניחן ברטוריקה של רב-משמעויות. אם לשוב לתרגומים של פו לעברית, ניתן לומר שבעוד שהן ז'בוטינסקי והן ציפר מבצעים קריאות סימפטומטיות ב"אנאבל-לי" – שניהם קוראים אל תוך שתיקותיו של השיר ונוטלים את החירות לבטא אותן בדרכים שונות – תרגומו של ציפר איננו נותן עצמו לקריאה סימפטומטית, ואילו תרגומו של ז'בוטינסקי מזמין אותה. אף על פי שתרגומו של ציפר נדמה כמציית להיגיון התרגום המזיר של ונוטי – הוא כתוב עברית ארכאית משהו, וכך יוצר תחושה של מרחק מן הקוראת –

זהו תרגום רהוט, שאיננו חושף את העובדה שהוא תרגום, אלא טורח לייצר את האשליה, את הוודאות, שמדובר ב"מקור", או לכל הפחות בייצוג שקוף של "מקור": הוא איננו מותיר מקום להדהודים – אין שתיקות, אין מרווחים למלא. זהו תרגום כתוב עברית, הסוגר את עצמו כפי ששיח אידיאולוגי מייצר סגירה. תרגומו של ז'בוטינסקי, לעומתו, אף שאיננו חף מהשפעות אידיאולוגיות, אינו מכסה על שירו של פו: כפי שראינו, הוא מעיד על העובדה שהוא טקסט מתורגם (באמצעות שימור שמה הזר של הגיבורה, למשל) ומותיר כמה שתיקות, כמה מרווחים, אשר הופכים את הקורא לאקטיבי יותר ומאפשרים קריאה סימפטומטית ביתר קלות (למשל, מהו בדיוק עֶרְפֶּלִי? ומהם אצילי גלילי, הישנה אצולה בגליל?).

בהקשר זה, מעניין לציין כי הן תומס הובס והן ג'ון לוק – אשר הניחו, כל אחד בדרכו, את היסודות לתורת המדינה הליברלית – יצאו חוצץ כנגד הרטוריקה וביקשו להפשיט את השפה מאמצעים רטוריים, בעיקר כאלה המותירים רב-משמעויות או מרווח בטקסט, כגון מטאפורות ושימושים אחרים בלשון ציורית. ב"מסה על שכל האדם" כותב לוק:

כיוון ששנינה ובודות מוצאות את מקומן בעולם ביתר קלות מאשר אמת יבשה וידע אמיתי, כמעט ואין מכירים בלשון ציורית ובארמזים [allusions] כבעלי דופי או כשימוש לרעה בשפה. מודה אני, כאשר אנו מבכרים הנאה ועונג על פני מידע ושכלול, קישוטים שכאלה הנובעים מאלו רק לעתים רחוקות יישפטו כבעלי דופי. ועם זאת, אם נדון בדברים כהווייתם, יהיה עלינו להסכים כי אמנות הרטוריקה כולה, להוציא סדר ובהירות, כל אותם שימושים מלאכותיים וציוריים במילים שהמציאה צחות הלשון, לא נועדו אלא כדי לנטוע רעיונות שגויים, להצית את התשוקות, ועל ידי כך להוליך שולל את כוח השיפוט; לפיכך, אלו הם באמת ובתמים מעשי מרמה גמורים. ועל כן, אף על פי שתורת הנאום עשויה למצוא אותם ראויים לשבח וקבילים במסגרת נאומים גדולים והרצאות עממיות, יש להימנע מהם בכל מחיר בכל שיח המתיימר ליידיע או להורות; וכאשר מדובר באמת ובידיע, לא ניתן להבינם אלא כטעם לפגם, בין אם של השפה ובין אם של האדם העושה בהם שימוש. [...] ניכר לכול עד כמה אוהב האדם להוליך וללכת שולל, שכן הרטוריקה, כלי רב-עוצמה זה של משגה ורמייה, יש לה פרופסורים מבוססים משלה, היא נלמדת בקרב הציבור, ותמיד נכרכה במוניטין נעלים. [...] צחות הלשון, כמו המין הנאה, ניחנה ביופי ניצח מכדי שתוכל לשאת דיבור היוצא כנגדה. כל מאמץ להטיל דופי באמנויות הרמייה הללו נידון לכישלון, כאשר גברים [men] מוצאים עונג בהיות מרומים.⁹¹

ואילו הובס, ב"לויתן", יוצא נגד הרטוריקה, ובעיקר נגד השימוש במטאפורות, שכן לטענתו הן יוצרות מחלוקת ומקשות על השגת הסכמה. בעיני הובס, הדרך ממחלוקת – ובהרחבה, הדרך מן הפוליטיקה – לאלים ומלחמה קצרה מאוד: "בכל הוויכוחים לסוגיהם, טוען הובס, על הצדדים השונים למנות ברור או שופט חיצוני, "שאם לא כן יגיעו למהלומות בשל המחלוקת

שביניהם או שלא יגיעו בה לכלל הכרעה.⁹² על כן, אף על פי שהוא עצמו עושה שימוש נרחב באמצעים רטוריים, ובכללם מטאפורות (האין לווייתן מטאפורה אחת גדולה?), יוצא הובס נגד הרטוריקה, המתגלמת לדידו במטאפורה, וטוען כי יש להימנע בכל מחיר ממחלוקת ומשפה מייצרת מחלוקת, וכי ב"בהוכחה, בעצה ובכל חיפוש חמור אחר האמת [...] אין להן [למטאפורות] מקום כל עיקר. כי הואיל והן מודות בגלוי בהונאה, ברור מאליו שתהיה זו סכלות לתת להן מקום בייעוץ או בטיעון."⁹³

לדידו של הובס, חוסר היציבות של המסמן – האפשרות לטעון מילים במשמעויות שונות – הוא דבר שאין הדעת סובלת, שכן להוותו אלה יוצרים מחלוקת ומאפשרים לנואמים המלהטטים ברטוריקה לפלג את הארץ. מעניינת במיוחד העובדה שהוא מניח על הכוונת דווקא את המטאפורה, שכן המילה היוונית מטאפורה (בצורת הפועל: metapherein) – שמשמעה להחליף מילה אחת באחרת, ומילולית "לשאת מעבר" (to carry over) – תורגמה בלטינית ובגרמנית למילה תרגום (translatum, übersetzen - "to carry over").⁹⁴ בהביטנו אל מעבר לאופק המחשבה הליברלית, אולי עלינו להוקיר את האופן שבו תרגום, המניח מילה אחת על אחרת, בהשיאו אל מעבר לגבולות השפה, ביוצרו מְעַבֵּר, יוצר הדהוד של משמעויות. אולי בימינו התרגום הטוב הוא בדיוק זה המאפשר רב-משמעויות, זה שאינו מכסה על התהליך ועל כן מפגין את הרב-משמעויות הזאת, זה המתכוון בינינו, ברב-שית, הפותח את עצמו לקריאה סימפטומטית והופך את הקוראת לאקטיבית, ובכך מחזיר לה את החובה ואת הזכות לשקול ולשפוט בעצמה. הובס סבר כי אלו הן פעולות מסוכנות, שכן לא בטח בקורא/מאזין וביכולת השיפוט שלו, ועל כן כבל את אוזניו בשלשלאות חוקים אל פיו של הריבון.⁹⁵

תרגום הוא כתיבה

לסיום, על מנת להבהיר את סוג התרגום ה"טוב" שהצגתי בעמודים האחרונים, ברצוני להציג עוד מודל אחד של תרגום, השאול מימי הביניים. בסאנט ולפֶבֶר טוענים כי המודל ההירונימי האפיל על המודל הרומי עד לפני כמאתיים שנים,⁹⁶ אולם בחינה של פרקטיקת התרגום בימי הביניים מעידה על המשכיות של המודל ההורצי ועל פיתוחו לכדי גישה מרחיקת לכת אף יותר.

לצד עלייתם של גלוסים (glosses) בשפות הוורנקולריות – שהוחדרו אל תוך כתבי יד בלטינית וויתרו על עידון סגנוני לטובת תרגום מילה במילה⁹⁷ – ראו ימי הביניים גם את פריחתו של התרגום כפרפראזה. התרגום נתפס כתרגיל מועיל לשיפור יכולת הכתיבה וסגנון הנאום, ולכן היווה מרכיב חשוב במערכת הלימודים של ימי הביניים, שהתבססה על שבע האמנויות החופשיות. התיאורטיקן הרומי קווינטיליאנוס (Quintilian), בן המאה הראשונה לספירה, שהיה בין אלה שטבעו את שבע האמנויות החופשיות, הדגיש את חשיבות הפרפראזה בתהליך הלימוד והמליץ על תרגום כתרגיל בסגנון ובאנליזה וככלי לפיתוח היצירתיות של התלמיד. כך זלגו אל תוך ימי הביניים הרעיונות הרומיים של תרגום כמשא ומתן, פירוש וייצור-מחדש. יתר על כן, ניתן

לאפיין את ימי הביניים כתקופה שבה ציטוט, כתיבה מחדש וחקיוי (imitatio) נחשבו לדרך מקובלת של לימוד ומחשבה. מושג המקור איבד בהדרגה מערכו, ומיומנותו של מחבר נמדדה ביכולתו לחשוב מחדש על נושאים ורעיונות קיימים ולעבדם. ההבחנה בין תרגום, כתיבה, ציטוט ופלגיאריזם הפכה עמומה משהו. התרגום הובן כמיומנות הקשורה קשר הדוק לקריאה ולפרשנות של ה"מקור", שנתפס כמשאב פתוח שהמחבר יכול היה "לגנוב" ממנו ולחשוב אותו ואיתו.⁹⁸

במכתב שמיצע פרנצ'סקו פטררקה (1304-1374) לג'ובאני בוקאצ'ו, ושבו הוא מתוודה על פלגיאט בוטה שהשתחל לכתביו, מגן פטררקה על כבודו ככותב באמצעות הבחנה בין מודלים לגיטימיים של חיקוי ובין פלגיאריזם. לשם כך מביא פטררקה שלושה דימויים המתארים סוגים שונים של חיקוי. מכתב זה מהווה עדות לכך שכאשר פטררקה כותב על כתיבה, הוא כמעט ואיננו מסוגל להעלות בדעתו כתיבה ללא חיקוי, ללא קריאה, ללא תרגום של קודמיו. על כן ניתן לראות בדימויים אלה שלוש תפיסות של כתיבה.

הדימוי הראשון שמציג פטררקה – ושאותו הוא מאפיין כהעתקה, כחיקוי פסול – מתאר את היחס בין היצירה ה"חדשה" לקודמתה כיחס בין ציור דיוקן ובין המקור. "השוואה מגוחכת", יאמר דרידה⁹⁹; דימוי אחר, השאול מסֶנְקָה (ומהורציוס לפניו), מדמה את היחס בין היצירה ובין קודמותיה ליחס בין הדבש ובין הפרחים שמהם הדבורים מייצרות אותו.¹⁰⁰ במילים אחרות, מלאכת הכתיבה אינה סובבת אך ורק סביב החיקוי או ההעתקה, אלא נוקטת עיבוד של טקסט המקור שנועד להעביר את התמצית שלו. אולם לא התמצית או האמירה היא העוברת בתרגום הטוב: "היצירה מדווחת מעט מאוד" יאמר בנימין.¹⁰¹

כדי לתאר את סוג החיקוי או הכתיבה שהוא מקדם, פטררקה מדמה הפעם את היחס בין היצירה לקודמותיה ליחס בין פני אב לפניו של בנו.¹⁰² בסוג זה של כתיבה הכותב מתמקם בתוך אילן היוחסין הפילוסופי, משכתב את השושלת, עונה לה, מקיים איתה שיחה צנועה, אינטימית, מנענע קצת את הענף, אך שומר על הדמיון המשפחתי, על ארשת כלשהי העוברת מקלסתרן של האב לזה של הבן. מעניין לציין שהדימוי הזה של יחסי ההולדה מופיע גם אצל דרידה כאשר הוא מתאר, בעקבות בנימין, את התרגום כ"חווה נישואין עם הבטחה לבריאת ילד אשר זרעו יביא להיסטוריה וצמיחה". "המקור גדל בתרגום", פוסק דרידה ומוסיף, "כמו ילד, שלו ללא ספק, אך בעל יכולת לדבר בעצמו, ההופכת ילד למשהו אחר מאשר מוצר המשועבד לחוק הילודה."¹⁰³

אפילו כאשר פטררקה כותב "כתבים מקוריים", הוא למעשה "מתרגם" את קודמיו. במכתבו "ההעפלה להר נֶנְטו", פטררקה הוא בראש ובראשונה קורא: הוא קורא את מכתבי קיקרו, את ההעפלה על ההר של פיליפוס מאת ליביוס, את "הווידויים" של אוגוסטינוס. פטררקה הוא קורא פעיל: האקטיביות של קריאתו מתגלה במובנה הראשוני והבסיסי ביותר כבר באופן שבו מכתבי קיקרו מניעים אותו לכתוב מכתבים משלו ולכנסם באוסף; הקריאה בסיפור ההעפלה של פיליפוס מניעה את העלייה להר נֶנְטו – לא רק את כתיבת הטקסט עצמו, אלא מעוררת לפעולה של ממש – ועלילתה משיקה לטקסט של פטררקה בנקודות רבות מספור; הקונטרסיו של אוגוסטינוס הוא המעמד שפטררקה מנסה לחקות לכל אורך המכתב.¹⁰⁴ כל אלה הם בשבילו

מודלים לחיקוי שעליהם הוא פועל; כל אלה מכוננים מבחינתו שפה מזוירית שבתוכה הוא כותב ספרות מינורית – הם האקזמפלה שלו.

בעקבות ויקטוריה קאן, ברצוני לטעון כי הבעיה המרכזית בטקסט איננה הסוגיה הדתית וחטאיו של פטררקה או הדילמה הפסיכולוגית של הרצון המחולק, אלא הגדרת הרצון עצמו ככושר (faculty) של פרשנות¹⁰⁵; במוקד הטקסט עומד אם כן עיסוק אינטנסיבי בקריאה-כותבת. לכן, בעוד אקזמפלה מציינים בדרך כלל מודלים של חיים דתיים נכונים, ברצוני לטעון כי האקזמפלה העומדים לנגד עיניו של פטררקה ב"עלייה" הם בראש ובראשונה אקזמפלה של קריאה, מודלים שיש לקרוא (ולחיות) אותם "נכון".¹⁰⁶ אך האם פטררקה בכלל מנסה לקרוא (ולכתוב) אותם "נכון"? דומה כי פטררקה כושל בחיקוי המודלים הללו (למעט רעיון איסוף המכתבים, הלקוח מקיקרו), והחיקוי שלו הוא תמיד החיקוי ה"לא-מדויק", ה"לא-נכון", הגונב; שוב ושוב הוא מדגיש את ההבדל, ומותיר רווחים.

בקריאתו זו בכתבי הקלאסיקונים מגלה פטררקה הבנה לכך שהקול הספרותי שלו מדבר ממעמקים של שפה משותפת, שלא רק קולות של אחרים מהדהדים דרכה, אלא גם קולות מן העבר. זוהי שפה המתכוננת מתוך רשתות של מכתבים ויחסים עם הכתיבה של בני זמנו ושל קודמיו. מעבר לכך, תפיסה זו של כתיבה כחיקוי או כתרגום מאפשרת לפטררקה להוליד לאוגוסטינוס ולליביוס ילדים המהווים עדות לכך שהטקסטים ה"אקזמפלריים" הללו סגורים ומונוליטיים פחות משנהוג לחשוב, לכך ש"גם מילים שנקבעו במסמרות יודעות הבשלה מאוחרת".¹⁰⁷

סוג זה של תרגום, במובנו הרחב, מעיד על תפיסת הכתיבה-קריאה בימי הביניים, שבה היתה ההבחנה בין שני האיברים פחותה בהרבה מאשר בימינו. כל כתיבה חייבה קריאה, חייבה עבודה עם טקסטים קודמים (תרגום אנכי) או עם טקסטים אחרים בני הזמן (תרגום אופקי), ובמובן זה היתה פעילות קולקטיבית ומשתפת יותר. יתר על כן, פעולות ה"חיקוי" או ה"תרגום" של פטררקה, המולידות בנים חדשים לאבות הקלאסיים, נתפסו כפרקטיקות כתיבה לגיטימיות ורווחות, ולא כהולדה סוטה, כפי שמתאר דלז למשל את קריאתו/כתיבתו הפרשנית, את עבודת ה"תרגום" שלו ביחס לאבות הפילוסופים.¹⁰⁸

המודל של פטררקה מייצג אלטרנטיבה מסוימת לכתיבה. במודל זה כל כתיבה היא בראש ובראשונה קריאה, שמהווה ייצור-מחדש של הטקסט ומהפכת את יחסי הייצור והצריכה, המוען והנמען, המקור וההעתק; במילותיו של דה סרטו, היא חודרת אל תוך הטקסט הכתוב כמו סקוואטר והופכת אותו ל"ראוי למגורים", מתייחסת אליו – בדומה לאופן שהרומנסטיים של ימי הביניים התייחסו אל מבנה הסונטה – כאל לא יותר ממכלול אילוצים מדרבני יצירתיות.¹⁰⁹ זוהי כתיבה שאיננה מייחסת חשיבות רבה כל כך למקוריות, ולא תופסת את הסובייקט הכותב כאוטוריטה בלבדית.

פרקטיקת הכתיבה הזאת איננה נחלת ימיו של פטררקה בלבד; היא אף איננה נחלתו הבלעדית של עולם הספרות הכתובה. סרטו של מישל גונדרי "קדימה, תריץ אחורה" (*Be Kind, Rewind*) (2008), ממחיש כיצד טקסטים ויזואליים בימינו אנו נוטלים על עצמם את משימת המתרגם.

בסרט זה הגיבורים מבקשים להתנגד לשלטונה של תחנת הכוח, המוצגת בפי אחד הגיבורים כשולטת בתודעתם ובחייהם. כאשר כל הסרטים בספריית הווידיאו שלהם נמחקים בתאונה משונה, הם מחליטים לייצר מחדש את הכותרים האבודים בעצמם, ומאמצים את שקיפותו של התרגום במובנה הבנימיני. הם מייצרים-מחדש מספר לא מבוטל של קלאסיקות הוליוודיות תוך שימוש בשפה ה"מינורית" שלהם, ובאמצעים דלים – מצלמת וידיאו יחידה, חברי הקהילה, נוף השכונה ואביזרים מאולתרים. הם מתמודדים עם חוסר המוצא, עם אי-האפשרות הכפולה המונחת ביסודה של כל ספרות מינורית: האי-האפשרות שלא לכתוב, האי-אפשרות לכתוב בשפה המזוּרית,¹¹⁰ זו של הוליווד. כך הם נאלצים, ככל כותב המבקש לכל היותר מוצא, "לעקור מהשפה שלך עצמך ספרות מינורית, ספרות שיכולה לחפור בשפה ולהוליך אותה לאורך קו מהפכני מאופק", "להפוך לנווד ולמהגר ולצועני בשפה שלך",¹¹¹ והם עושים זאת באמצעות התרגום השפה המזוּרית לשפה מינורית.

התרגומים שלהם מבוססים על קריאה-מחדש בסרטים המזוּריים, פירוקם ויצירתם מחדש בלשונם, בשפה שמדללת ומגמגמת את המקור, שמייצרת ריצוד מתמיד בין המקור להעתקו (ושלל האפשרויות האחרות לתרגום). זהו ביטוי חזותי של קריאה-כותבת, צריכה יצרנית, שהופכת את עמדות המוען והנמען, הכותבת והקוראת, היוצרים והצופים, לבנות-חליפין ומפרקת את היחס ההיררכי ביניהן.

הייצור-מחדש (reproduction) או התרגום הזה משיב לאמנות הקולנוע כמה מהיתרונות שייחס לה בנימין. בנימין תיאר את הקולנוע כאמנות שניטלה ממנה ההילה, שניטלה ממנה חד-פעמיותה, טביעת אצבעו הייחודית של "אמן גאון", ואפיין את היצירה הקולנועית ככזו שאינה מזמינה התבוננות יחידנית, מהורהרת ובורגנית, אלא סוחפת את הצופה בשטף חווייתי, שלמולו אין הוא מסוגל להשתהות ואותו הוא חולק עם קהילה של צופים.¹¹² אולם דומה כי בימינו הקולנוע כבר לא נחוה כך. הצפייה כבר איננה חוויה קהילתית: אנחנו צורכים קולנוע בבתנו, מול מסכי טלוויזיה ומחשב, או בקולנוע, מופרדים במשענות הכיסא ובאפלה הסמיכה. יצירות קולנועיות אכן משוכפלות עד אין קץ, אולם אנחנו נוטים לייחס אותן ל"אמן גאון" כלשהו או לשחקנית דגולה כזו או אחרת; למדנו לחשוב על הסרט כעל בעל הילה.

פרקטיקת התרגום שגונדרר ודמיותיו בוחרים – משום שהיא מחזירה לתמונה את מושגי ה"מקור" וה"העתק" ואת השאלות שהם מזמנים – מזעזעת את תפיסותינו ביחס לקולנוע. מלאכת התרגום, הגניבה הדלזיאנית,¹¹³ או הייצור-מחדש ה"לא-מדויק" מערערים את מעמד היוצר או היוצרת כמקור, כ"אמן גאון", כמולידה הייחודיים של היצירה, כיצרנים וכבעלי הסמכות או הזכויות עליה. יתר על כן, פרקטיקה זו מערערת את מעמדה של היצירה הקולנועית עצמה, שכן היא מעלה שאלות הנוגעות למעמדו של המקור כ"יצירת אמנות" חד-פעמית אפופת הילה, ולמעמדה של המסורת שבשולתה הוא שלוב. שכן, כפי שכבר צוין, פרקטיקת הייצור-מחדש הזאת "מוציאה את המשועתק מתחום המסורת" ו"ובהניחה להעתק לבוא לקראת מי שקולט אותו [...] היא הופכת את המשועתק לבן-זמנו של הקולט. שני תהליכים אלה גורמים לזעזוע עז של הנמסר – ערעור של המסורת, שאינו אלא צדו השני של המשבר וההתחדשות

הנוכחיים של האנושות.¹¹⁴ אם כן, לא רק שתרגומים אלה הם היסטוריים, אלא הם אף משחקים בהיסטוריה ופותחים אותה.

יתרה מזאת, פרקטיקת התרגום הזאת מעמידה את הצופים בעמדה אקטיבית בהכרח, עמדה של קריאה סימפטומטית: הצופה מחויבת להעמיד את המקור מול ההעתק, למצוא את הרווחים, את אתרי הכיסוי וההערמה, לערוך השוואות ולשאול את עצמה מהן "טעויות" התרגום ביחס למקור, מה משמעותן ואילו היברידיים נוצרים במפגש. כך, ההיעשות-בלתי-נתפס השקופה הזאת, שיוצרת עולם שבאמצעותו גם העולם – במקרה זה הקלאסיקות ההוליוודיות, אולם גם העולם "האמיתי" של הדמויות והדמויות עצמן – עובר היעשות, מעלה את ה"לשון הטהורה",¹¹⁵ קוראת אותה ממעמקים, ומדהדת בתודעה את אינסוף האפשרויות התרגומיות האחרות שבהן לא נעשה שימוש בפועל, כל הילדים המפלצתיים שלא נולדו, אך היו יכולים להיוולד במפגש בין גונדרי לסרטים ה"מקוריים".

אולם, יש לציין שפרקטיקה זו היתה פתוחה בפני פטררקה, מפני שכמו במודל הרומי, גם בימיהם של פטררקה ובוקאצ'ו – ימים שאמנם ראו את ראשית שקיעתה של הלטינית ועלייתן של השפות הוורנקולריות – עדיין היה המתרגם או הכותב רשאי להניח כי קוראיו (המשכילים) מכירים את המקור (הלטיני בדרך כלל), כמו שגונדרי רשאי להניח שהקהל שלו מכיר את הקולנוע ההוליוודי. על כן גם פטררקה וגם גונדרי יכולים להרשות לעצמם כתיבה חופשית יותר ביחס ל"מקור", כזו הפטורה יחסית ממסירת "מידע"; כתיבה שמהדהדת את המקור אולם מותרת לקרוא את חובת ההשוואה, את הזכות לקריאה סימפטומטית, ועל כן חופשית יותר להתרחק מן המקור ולעבוד ביחס אליו, להשלים או להמשיך אותו.

אי לכך, נשאלת השאלה האם תרגום, כמודוס של יצירה ספרותית המתנגדת למודוס אוֹפֶרְנְדִי של התרגום הפועל כמו אידיאולוגיה – כזה המייצר ודאויות, אותה תחושה שהוא מייצג את המקור באורח טבעי ומובן מאליו; כזה המכונן אותנו כסובייקטים שלו, כקהילה, באורח מטריאלי וכו' – האם הוא יכול להתקיים אך ורק כאשר הקוראים מסוגלים לקרוא את שפת המקור בעצמם? האם לגניבתו של המתרגם הקלפטומן לא היה כל מובן אילולא יכול היה המספר להשוות את תרגומו לטקסט הקודם? האם, כדברי ספיבק, אין מנוס מללמוד את שפת האם שלה,¹¹⁶ או שמא ישנה דרך לערער את השקיפות של פעולת המתרגמת, או את אטימותו של התרגום המתחזה למקור, גם כאשר המקור איננו נגיש לקוראת? האם אפשר להותיר מספיק רווחים, עקבות, כיסויים וגילויים, סימני גניבה והתגנבות בטקסט המתורגם, כדי לעורר את הקוראת לפעולה, להופכה לאקטיבית, כך שתוכל להפעיל קריאה סימפטומטית בתרגום? ומכיוון אחר, בעקבות ההשוואה שערכת ביין תרגום לאידיאולוגיה, האם ניתן להפעיל קריאה סימפטומטית גם על אידיאולוגיה?

כיום, לאחר "המפנה התרבותי בתרגום",¹¹⁷ דומה כי כולם מודעים להשפעתם של יחסי כוח

ושליטה על תרגומים: לפבר ובסאנט כותבים בהקדמה לספר שסימן וכוונן את המפנה הזה, שכל כתיבה-מחדש משקפת אידיאולוגיה מסוימת, בין אם ביודעין ובין אם לאו, שכל תרגום הוא מניפולציה בשירות הכוח או כנגדו¹¹⁸; ונוטי, כפי שראינו, מזהה את האופן שבו התרגום הופך את עצמו לשקוף, מייצר בנו את הודאות שהוא אכן מייצג את המקור, ש"זה אכן כך", בשעה שהוא משטח ומביית את הטקסט הזר; גם ספיבק קוראת לנו לשים לב למערכי הכוח שמייצרים את האסטרטגיות התרגומיות הרווחות. אולם ברצוני לחזור רגע לאלתוסר, המבכיר לנו שההבנה הזאת, ש"אנחנו מקיימים ללא הפסקה את טקסי ההכרה האידיאולוגית", אין בה די, שכן

[היא] רק מעניקה לנו את ה"מודעות" לפרקטיקה הבלתי פוסקת שלנו (והנצחית) של ההכרה האידיאולוגית, אבל היא אינה מעניקה לנו את הידיעה (המדעית) של המכניזם של הכרה זו, וגם לא את ההכרה של הכרה זו. אלא שעלינו לחזור לידיעה זו בדיוק [...] אם ברצוננו לשרטט שיח המנסה להינתק מהאידיאולוגיה שבביל לקחת את הסיכון של היות ההתחלה של שיח מדעי (חסר סובייקט) של האידיאולוגיה.¹¹⁹

ב"על האידיאולוגיה" מנסה אלתוסר להתוות התחלה של פרויקט כזה ממש ולהסביר את המכניזם של "ההכרה האידיאולוגית" – תיאוריה שתראה לנו באופן קונקרטי "באמצעות איזה מכניזם האידיאולוגיה גורמת ליחידים 'לפעול בעצמם' בלי שיהיה צורך להצמיד שוטר לתחת של כל אחד מהם.¹²⁰ בהתאם לכך, ביקשתי לדבוק בשאלה המרכזית שאלתוסר הציב, שאלת ה"כיצד", ולנסות להבין את המכניזם, להבין "איך זה עובד" – כלומר, לבחון את האופן שבו תרגום פועל ביחס ליחידים קונקרטים, את האופן שבו הוא מייצר ודאיות או גורם לנו "לפעול בעצמנו" – להאמין ב"שקיפותו", לקבל את הטקסט המתורגם כ"אמת אובייקטיבית", לצרוך אותו כמקור, למלא את התפקיד שמיוחס לנו, תפקיד הקוראת המאמינה, ששוכחת את הפער, את הדרך, את פעולת התיווך שבאמצע; הרגשתי כי עלינו להבין את דרך פעולתו של המנגנון בכדי לנסות לנסח דרכים לעוקפו. מתוך כך, דומה כי גם "התרגום באופן כללי" שהצגתי כאן – כהגדרה סטרוקטורלית לתרגום, המתבקשת מעצם מבנה ההגדרה הלקסיקלית – כמו "האידיאולוגיה באופן כללי" של אלתוסר, הוא מושג חסר היסטוריה, או על-היסטורי, במובן זה שמבנהו ואופן הפעולה שלו – מעמדו כייצוג של יחס מדומיין למקור, החומריות שלו, יחסי הכינון ההדדיים שהוא מקיים עם הסובייקט, תחושת הוודאות שהוא מייצר, היותו עדות לתהליך התרגום, וכו' – עשויים להתפס כמבנים בלתי משתנים, או טרנס-היסטוריים.

אולם, לצד זאת שאפתי להציג כאן גם מודלים היסטוריים שונים ולהדגים כיצד תרגומים ספציפיים (הן כתהליכים – תרגומים – והן כתוצרים – תרגומים) הם תמיד היסטוריים, שכן מעשה התרגום הוא תהליך של העלאת שאלות, של מפגשים לאינספור, המעוררים היעשויות. כהיעשות, זהו תהליך של לכידה-כפולה, גניבה-כפולה, שבו שני הצדדים הנפגשים משפיעים זה על זה. במיטבו, זהו תהליך של פרשנות הקשוב במיוחד לרטוריקה ולשתיקות של הטקסט האחר, תוך ניסיון לרווח ולפתוח; מעין ייצור של הטקסט מחדש, re-production, שהוא תמיד

היסטורי ומשחק על ההיסטוריה הזאת ובתוכה, העוקר את הטקסט הקודם ממקומו במסורת ופותח אותו לקריאה וכתובה מחודשת. ככזה, מעשה התרגום לא רק מערער על מיקומו של ה"מקור" במסורת, אלא גם על זכות הקניין של המחבר הקודם ועל מעמדו כבעלים הבלעדיים של היצירה. מעשה התרגום הזה מתגנב ומערים, משתמש ב"סימני האדון" בצורה "לא-מדויקת", מינורית, מותיר את טביעות אצבעותיו בטקסט, וככזה מנכיח את עצמו, את תנועת ההערמה של עצמו כשהוא חושב את עצמו, את עצם פעולת הכיסוי, ההסתוות, שהיא גם פעולה של התערטלות, הפשטה וגניבה, פעולה המצויה תמיד במעבר, בין לבין, בינינו, שהיא עצם המובן של היותנו-יחד. התרגום הטוב יותר עקבות למעשה תרגום שכזה: הוא יהיה משופע ברווחים המאפשרים קריאה סימפטומטית, הוא ישמור על עצמו פתוח, וכך יהפוך את הקוראת לאקטיבית, למשתתפת במעשה הכתיבה. בכל נקודה בזמן יש לאסטרטגיות תרגומיות שונות משמעויות פוליטיות שונות. בחרתי לקדם כאן הגדרה של תרגום "טוב" המושתתת על התפיסות הפוליטיות שלי, במקום הזה ובזמן הזה. אני מקווה שהותרתי מספיק רווחים כדי שהקוראת תוכל לתרגם את הדברים בדרכה.

ANNABEL LEE

Edgar Allan Poe

It was many and many a year ago,
In a kingdom by the sea,
That a maiden there lived whom you may
know
By the name of ANNABEL LEE;
And this maiden she lived with no other
thought
Than to love and be loved by me.
I was a child and she was a child,
In this kingdom by the sea;
But we loved with a love that was more
than love-
I and my Annabel Lee;
With a love that the winged seraphs of
heaven
Coveted her and me.
And this was the reason that, long ago,
In this kingdom by the sea,
A wind blew out of a cloud, chilling
My beautiful Annabel Lee;
So that her highborn kinsman came
And bore her away from me,
To shut her up in a sepulchre
In this kingdom by the sea.

לי-תננעם ("אנבל-לי")

תרגום: אליהו ציפר, 1997

הִיָּה זֶה מְזֶמֶן מְזִמִּים מְשַׁכְּבֵר
בְּמַלְכוּת שׁוֹכְנֵת חוֹף-יָם,
כִּי חִיְתָה נְעֻרָה לֹא הִפְרַתִּי אוֹתָהּ;
וְקָרָאתִי אֶת שְׁמָהּ: לִי-תִנְנַעַם.
וְאוֹתָהּ נְעֻרָה מְאוּם לֹא חִפְצָה רַק אַחַת הָיָה לְכַבֵּהּ,
שֶׁכָּכֵל מְאֹדָה, הִיא תִרְעִיף וְתִטֵּל אֶהְבֶּהּ.

נְעַר הִיְיִתִי וְהִיא נְעֻרָה,
בְּמַלְכוּת חוֹלִית לְחוֹף יָם,
אֲךְ עֲרַגְתָּ אֶהְבֶּה שִׁכְחָה נְלַבֶּהּ
לֹא חָנָה אוֹתָהּ אִישׁ מְעוֹלָם.
וְרִאוּהָ שְׂרָפִים אֶבְרָתָם רִטְטָה לֹא תִחַמַּד שְׂגִיּוֹנִם,
כִּי תִחַמְדוּ הֵם אוֹתִי וְאוֹתָהּ.

וְהָיוּ הַדְּבָרִים מְזִמִּים יְמִימָה
בְּמַלְכוּת שׁוֹכְנֵת חוֹף-יָם,
אֵיךְ בְּלִילָה עָבַת, עַת סִפַּת תְּלֹאוּבוֹת
לִי הִמִּיתָה אֶת אֲנָה-תִנְנַעַם,
אֲזַ בָּאוּ קְרוֹבִים יְחִסָּנִים, עֲצָמָה וּבִשְׂרָהּ
וּנְשָׂאוּ נְטִלוּהָ עִמָּם.
וּסְגְרוּהָ לְעַד בְּכוֹךְ קָבֵר נוֹרָא
בְּמַלְכוּת גּוֹרְפֵת חוֹף-יָם.

אנבל לי

תרגום: זאב ז'בוטינסקי 1919

זה היה לפני ולפני שנים,
במלכות על ים ערפלי.
שם דרה ילדה - שמה לא תדע:
קראתי לה אנבל לי.
משא לב אחר מלבד אהבה
לא היה גם לה וגם לי.

ילד הייתי, והיא ילדה
במלכות על ים ערפלי:
אך ידענו אהוב מכל אוהבים -
אני ואנבל לי:
וראונו שרפי המרום בקנאה,
וזעום זעמו לה ולי.

זו הסיבה, שהיה מעשה
במלכות על ים ערפלי -
רוח יצא מעבים, וצינן
והמית את אנבל לי
ובאו הוריה, אחים, קרובים
מבני אצילי גלילי
ונשאו ממני לקבר אפל
במלכות על ים ערפלי.

תרגום לירון מור

The angels, not half so happy in heaven,
Went envying her and me-
Yes!- that was the reason (as all men know,
In this kingdom by the sea)
That the wind came out of the cloud by
night,
Chilling and killing my Annabel Lee.
But our love it was stronger by far than the
love
Of those who were older than we-
Of many far wiser than we-
And neither the angels in heaven above,
Nor the demons down under the sea,
Can ever dissever my soul from the soul
Of the beautiful Annabel Lee.

For the moon never beams without
bringing me dreams
Of the beautiful Annabel Lee;
And the stars never rise but I feel the bright
eyes
Of the beautiful Annabel Lee;
And so, all the night-tide, I lie down by the
side
Of my darling- my darling- my life and my
bride,
In the sepulchre there by the sea,
In her tomb by the sounding sea.

הו, אָז מְלַאכִים שׁוֹחֲקִים בְּשִׁחְקֵיהֶם,
שִׁקְנָאוּ וְנִקְמוּ בָּהּ וּבִי
כִּי כֵן! זֶה הָיָה הַגּוֹרֵם (כְּבוֹדְךָ,
בְּמַלְכוּת שְׁלַחוֹף יְהִי)
עַת רֵיחַ זָעַף, מֵעָנָן הַתְּאֵנָה
לִי-תִנְעַם הוּא הָרַג אֶז בְּמַחִי.

שִׁיר שִׁירֵנוּ נִשְׂא, וְעֵצֶם וְהֶרְחִיב לְאֵינְסוֹף
וְדָרְךְ וְעָלָה עַל קִשְׁיָשִׁים מַגִּילִי -
חֲכַמְתֶּם כְּמִשְׁלִי מִשְׁלִי -
וְאִף לֹא מְלֶאכֶךְ בְּשָׂמִים יִרְעֶם
לֹא שִׁטָּן בִּינוֹן מִצּוֹלָה,
שִׁיבְקָע בְּמַכָּה אֶת הַדָּר אֲצִלָּה
בְּסִיפְתָּה פְלִתִי לִי-תִנְעַם: -

וְיָרַח קָבַן לִי, לְחַשׁ לִי, חֶלֶם
אוֹדוֹת יִפְתִּי, בְּרַתִּי, לִי-תִנְעַם;
גַּם פּוֹכֵחַ בְּמָרוֹם לִי רָצַד וְקָרַץ,
לִי-תִנְעַם יִפְתִּי אֲאַהֲבֵב אֲעֲרֹץ;
וְכֵךְ בְּלִיל-אֶפֶל עָקַב עַל מִשְׁכַּב
לְצַדִּי חֲמַדְתִּי לִי-תִנְעַם לִי תִרְהַב
עַל מִי מְנוּחוֹת מְנוּחַתְךָ מְשׁוּשֵׁי -
וְגַל-יָם לְגַל-עַד יְהִי לְךָ - וְשִׂיא.

אין כאשרנו בנווה שרפים -
לכן זעמו לה ולי:
היא הסיבה (זה ידוע לכל
במלכות על ים ערפלי)
שרוח בלילה יצא מעבים
והמית את אנאבל לי.

אך ידעתי אהוב מכולם, מכולם
שרבו שנותם מגילי
ורבה חוכמתם משכלי:
ואין שרף או שטן בעולם,
ואין סער בים ערפלי,
שיקרע או יגרע את הקו של זהב
ביני ובין אנאבל לי

וירח ברום לי לוחש בחלום
שירי זוהר על אנאבל לי:
לי רומז כל כוכב בקרניו - עיניו
כעיניה של אנאבל לי:
אך בליל אפלה - עמדי היא כולה,
ואנוח על יד יונתי הכלה
בביתנו שלה ושלי -
הוא הקבר על ים ערפלי.

הערות

1. לואיס קרול, (1871) [1999]. מבעד למראה ומה אליס מצאה שם. רנה ליטוויין (מתרג), תל אביב: הספריה החדשה, הוצ' הקיבוץ המאוחד, עמ' 95 (להלן קרול, מבעד למראה).
2. Gilles Deleuze (1990), *The Logic of Sense*. Mark Lester (Trans.), New York: Columbia University Press, p.56.
3. Gilles Deleuze and Claire Parnet (1987), *Dialogues*. Hugh Tomlinson, Barbara Habberjam (Trans.), New York: Columbia University Press, pp. 1-2 דיאלוגים).
4. שם, 7.
5. מישל דה סרטו (1997), "המצאת היומיום". אריאלה אזולאי (מתרג), תיאוריה וביקורת 10, עמ' 16.

(ולהלן דה סרטו, "המצאת היוםיום"). דה סרטו מניח כי אולי אי אפשר להתעלם מן ה"צרכנות" של התרבות, מהאופן שבו כל אחד מאיתנו "צורך" אידיאולוגיה (ומייצר אותה), אבל אפשר ליצור ולתעד את היצירה הסמויה הנערכת ב"מוצרים" אלה תוך כדי צריכתם, להתמקד ב"אופני הביצוע", או, אם להשתמש בשפה כאנלוגיה – לתת קדימות לדיבור: "ההגדה פועלת בשדה של מערכת לשונית; מתקיים בה ניכוס או ניכוס מחדש של השפה באמצעות דוברים; היא מייסדת הווה יחסי לרגע ולמקום; היא מציבה חווה עם הזולת (בן-השיח) ברשת של מקומות ויחסים".

6. ז'אק דרידה (2006). "הסוחר מוונציה: מהו תרגום 'רלוונטי'?" מיכל בן-נפתלי (מתרג.), בתוך דרידה קורא שייקספיר. תל אביב: רסלינג, עמ' 32 (להלן דרידה: "הסוחר מוונציה").

7. השורש ס-ל-ק משמש כאן בהוראתו השגורה בסלנג, כלומר כמציין גניבה בחשאי. עם זאת, בהמשך המאמר (ואולי אפילו כבר כאן) הוא מופיע בהתאם להצעתו של עודד שכטר להשתמש בו כתרגום למושג ה-aufhebung של הגל, כלומר כמציין בו-זמנית ביטול, הסתרה והעלאה.

8. Kosztolányi, Dezső (1985), "Le traducteur kleptomane", in: *Le traducteur kleptomane et autres histoires*. Maurice Regnaut (Trans.), Aix-en-Provence: Alinea, pp. 7-13 (להלן קוסטולאני, "המתרגם הקלפטומן").

9. Rosemary Arrojo (2002), "Writing, Interpretation, and the Control of Meaning: Scenes from Kafka, Borges and Kosztolányi", in: Maria Tymoczko & Edwin Gentzler (eds.), *Translation and Power*. Minnesota: University of Massachusetts Press, p. 74 (להלן ארוחו, "כתיבה, פרשנות והשליטה במשמעות").

10. "תרגום", מילון אבן-שושן. ירושלים: הוצאת קרית ספר, תשמ"ג. כרך 4, עמ' 1477.

11. Susan Bassnett and André Lefevere (1998), *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, p. 2 (להלן באסנט ולפבר: מבנים תרבות). בנקודה זאת ראוי לציין כי על פי הצהרתו של הירונימוס עצמו, הוא עקב אחר הקווים המנחים של קיקרו ותרגם מובן במובן, ואולם הקו הדק שבין חופש סגנוני ובין כפירה ומינות גרם לו להיצמד למקור ביתר שאת (וראו: Susan Bassnett (2002), *Translation studies*. London and New York: Routledge, p. 1 (להלן באסנט, מחקר התרגום).

12. Bernard of Clairvaux (1987), "Sermons on The Song of songs", sermon 74: II.6. Gillian: ראו Rosemary Evans (Trans.), in: G. R. Evans (ed.), *Bernard of Clairvaux: Selected Works* (New Jersey: Paulist Press, 207-278).

13. Caroline Walker Bynum (1982), *Jesus as a Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*. Berkeley: University of California Press.

14. ולטר בנימין (1996 [1931]), "קרל קראוס". דוד זינגר (מתרג.), בתוך: ולטר בנימין, מבחר כתבים ב. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 238.

15. אמנם דרידה מתעקש שתרגום איננו שעתוק (ז'אק דרידה (2002), נפתולי בבל [וכך להלן]. מיכל בן-נפתלי (מתרג.), תל-אביב: רסלינג, עמ' 58), אולם לדעתי, כאשר מבינים "שעתוק" (re-production) כ"ייצור מחדש" (ולא כשכפול או הכפלה), אפשר לעשות שימוש במושג זה כדי לנסות להבין את משמעות התרגום.

16. ולטר בנימין (1996 [1935]), "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני". דוד זינגר (מתרגם), בתוך: ולטר בנימין, מבחר כתבים ב: הרהורים. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 159 (להלן בנימין, "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני").
17. "אך אפשר שתרגום מתמסר להרס, לצורה של זיכרון והנצחה המכונה הרס; הרס הוא אולי משימתו וגורל שהוא מקבלו מבראשית" (דרידה, "הסוחר מוונציה", 30).
18. ראו בהקשר זה דרידה, נפתולי בבל, 65.
19. שם, 48-49.
20. באסנט, מחקר התרגום, 49.
21. "המילים *Interprete/interpreter* משמשות לעתים קרובות לציון מתרגם" (George Steiner) (1975), *After Babel*, New York: Oxford University Press, p. 28.
22. באסנט ולפבר: מבנים תרבות, 3-4.
23. באסנט, מחקר התרגום, 50.
24. קרול, מבעד למראה, 109-110.
25. באסנט, מחקר התרגום, 55.
26. אראסמוס מרוטרדם, שהיה בין המתרגמים, הכריז "אני מפלל שכל הנשים כולן תקראנה את הבשורות ואת איגרות פאולוס, ולוואי ואלו יתורגמו ללשוניותיהם של כל בני האדם, כך שייקראו וייעזבו שמעם לא רק בינות לסקוטים ולאירים, אלא גם בקרב התורכים והסרצינים." (באסנט, מחקר התרגום, 53, תרגום שלי מאנגלית).
27. לוואי אלתוסר (2003), על האידיאולוגיה. אריאלה אזולאי (מתרגם), תל אביב: רסלינג, עמ' 30 (להלן אלתוסר, על האידיאולוגיה).
28. להשוואות בין תרגום לחלום ראו: ארוחו, "כתיבה, פרשנות והשליטה במשמעות", 63; Edwin Gentzler (2002), "Translation, Poststructuralism and Power", in: Edwin Gentzler and Maria Tymoczko (eds.), *Translation and Power*. Amherst and Boston: University of Massachusetts Press, pp. 199.
29. אלתוסר, על האידיאולוגיה, 41.
30. מושג זה שאול מספרם של ז'יל דלז ופליקס גואטרי (2005 [1975]). קפקא: לקראת ספרות מינורית. יורם רון ורפאל זגורי-אורלי (מתרגם), תל-אביב: רסלינג (להלן דלז וגואטרי, לקראת ספרות מינורית).
31. שם, 50.
32. שם, 52.
33. קוסטולאני, "המתרגם הקלפטומן", 7-8.
34. טיעון זה הוא מעין היפוך פוקויאני שמבצע נאוקי סקאי במושג התרגום, בספרו Naoki Sakai

- (1997), *Translation and subjectivity: on "Japan" and cultural nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Joseph B Schechtman (1986), *The Life and Times of Vladimir Jabotinsky: Rebel and statesman*. Silver Spring, MD: Eshel Books, vol. 1, p. 170.
- Gayatri Chakravorty Spivak (1993), "The Politics of Translation", in: Gayatri Chakravorty Spivak, *Outside in the Teaching Machine*. New York and London: Routledge, pp. 179. (להלן ספיבק, "הפוליטיקה של התרגום").
- שם, 52-53.
- Lawrence Venuti (2008), *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London and New York: Routledge, p. 1. (להלן ונוטי, שקיפותו של המתרגם).
39. מעניין לציין שסקירתו של ונוטי על ביקורות התרגום בעולם הדובר אנגלית חושפת כמות עצומה של מילים העומדות לרשותם של מבקרים לתיאור רהיטותו או אי-רהיטותו של תרגום (ראו ונוטי, שקיפותו של המתרגם, 2-4).
40. שם.
- Jacques Derrida (1982), "Differance", in: J. Derrida, *Margins of Philosophy*. Alan Bass (Trans.), Chicago: The University of Chicago Press, pp. 3-27. ראו למשל:
- Gilles Deleuze (1990), *The Logic of Sense*. Mark Lester (Trans.), New York: Columbia University Press, pp. 23-27.
43. ראו: דרידה, "הסוחר מוונציה", 34; מיכל בן-נפתלי (2006), "מסה מבארת: לא לחינם הלך ורזיר אצל עורב – על 'הסוחר מוונציה'", בתוך: דרידה קורא שייקספיר. תל אביב: רסלינג, עמ' 56-59.
44. למשל: Michel Foucault (1972), *The Archeology of Knowledge*. A.M. Sheridan Smith (Trans.), London: Tavistock.
45. אלתוסר, על האידיאולוגיה, 46-47.
46. כפי שניכר מרעיון ה"תרגום התרבותי" (cultural translation) של באבא. ראו: Homi K. Bhabha (1994), "How Newness Enter the World: Postmodern Space, Postcolonial Times and the Trails of Cultural Translation", in Bhabha, *The Location of Culture*. London/New York: Routledge, pp. 212-235.
47. ספיבק, "הפוליטיקה של התרגום", 182.
48. ונוטי, שקיפותו של המתרגם, 12-13.
- Friedrich Schleiermacher (1992), "On Different Methods of Translating", in Rainer Schulte and John Biguenet (eds.), *Theories of Translation*. Chicago: Chicago University Press, pp. 36-54. (להלן שלאירמכר, "על שיטות שונות לתרגום").

50. שלאיימכר, "על שיטות שונות לתרגום", 36-54; באסנט ולפבר: מבנים תרבות, 7-8.
51. באסנט, מחקר התרגום, 71-74.
52. ונוטי, שקיפותו של המתרגם, 15-18.
53. דלז וגואטרי, לקראת ספרות מינורית.
54. ונוטי, שקיפותו של המתרגם, 25.
55. שם, 30, התרגום שלי.
56. ספיבק, "הפוליטיקה של התרגום", 180.
57. שם, 189-190, התרגום שלי.
58. דלז וגואטרי מתייחסים כאן לסרטו של ג'וזף לוזי (Losey) מ-1976, *Monsieur Klein*. ראו: Gilles Deleuze and Félix Guattari (2004 [1980]), *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Brian Massumi (Trans.), London: Continuum Press, pp. 320-321 (התרגום שלי; ולהלן דלז וגואטרי, אלף מישרים).
59. ולטר בנימין (2002 [1921]), "משימתו של המתרגם". נילי מירסקי (מתר'), בתוך דרידה, נפתולי בבל, 137.
60. דלז וגואטרי, אלף מישרים, 308.
61. בנימין, "משימתו של המתרגם", 139.
62. ספיבק, "הפוליטיקה של התרגום", 180.
63. שם, 183.
64. שם, 187.
65. שם, 197.
66. בנימין, "משימתו של המתרגם", 137.
67. טוני מוריסון (1994), חמדת. ניצה בן-ארי (מתר'), תל-אביב: הספריה החדשה, הקיבוץ המאוחד, עמ' 178. וראו התייחסותה של ספיבק לחמדת: ספיבק, "הפוליטיקה של התרגום", 200.
68. Jean-Luc Nancy (2003), "Concealed Thinking", in J. L. Nancy, *A Finite Thinking*. James Gilbert-Walsh (trans.), Stanford: Stanford University Press, p. 39.
69. שם, 32.
70. שם, 37.
71. שם, 33.
72. שם, 39.

- .73 שם, 38-40.
- .74 שם, 38.
- .75 שם, 41.
- .76 דלז ופארנה, דיאלוגים, 7.
- .77 דלז וגואטרי, אלף מישרים, 322.
- Louis Althusser (2009 [1970]), "The Object of Capital", in Louis Althusser and Etienne .78
Balibar, *Reading Capital*. Ben Brewster (Trans.), London and New York: Verso, pp. 80-81
(תרגום שלי מאנגלית) (להלן אלתוסר, "לקרוא את הקפיטל")
- .79 שם, 84.
- .80 שם, 95.
- .81 שם, 94-95.
- .82 שם, 99.
- .83 שם, 98.
- .84 שם, 90.
- .85 אלתוסר, על האידיאולוגיה, 53-54.
- .86 למשל אלתוסר, "לקרוא את הקפיטל", 147, 158.
- Maurice Blanchot (1995), "Translated From...", in *The Work of Fire*. Charlotte Mandell .87
(התרגום שלי). (Trans.), Stanford: Stanford University Press, p. 180
- .88 שם, 187.
- .89 שם, 189.
- .90 שם, 189-190.
- John Locke (1975 [1690]), *An Essay Concerning Human Understanding*. Peter H. .91
Nidditch (ed.), Oxford: Oxford University Press, p. 508 (התרגום שלי).
- .92 תומס הובס (2009 [1651]), לויטן או החומר – הצורה והכוח של מדינה כנסייתית ומדינתית. אהרן
אמיר (מתר'), ירושלים: הוצאת שלם, עמ' 29-30.
- .93 שם, 49-50.
- Paul de Man (1978), "The Epistemology of Metaphor". *Critical Inquiry*, Vol. 5, No. 1, .94
p. 17.
- .95 הובס, לויטן, 148.

96. באסנט ולפבר, מבנים תרבות, 3.

97. באסנט, מחקר התרגום, 55.

98. שם, 56-58.

99. דרידה, נפתולי בבל, 74.

Francesco Petrarch (1985), "Fam. XXIII, 19: To Giovanni Boccaccio, concerning a 100 young man who has been assisting him with transcriptions; and that nothing is so correct as not to lack something". Aldo S. Bernardo (Trans.), in: Petrarch, *Letters on Familiar Matters: Vol. 3, Books XVII-XXIV*, New York: State University of New York Press, pp. 301-302.

101. בנימין, "משימתו של המתרגם", 127.

102. "אף על פי שהם שונים מאוד במאפייניהם האישיים, הם ניחנים באותו דבר-מה שהציירים שלנו מכנים 'ארשת' – הניכר במיוחד באזור הפנים והעיניים – המייצר דמיון ביניהם" (Petrarch, 1985, 301). תרגום שלי מאנגלית.

103. דרידה, נפתולי בבל, 67.

Francesco Petrarch (1985a), "Fam. IV, 1: To Dionigi da Borgo San Sepolcro of the Augustinian Order and Professor of Sacred Scripture, concerning some personal problems", in: Petrarch, *Letters on Familiar Matters: Vol. 1, Books I-VIII*. New York: State University of New York Press, pp. 172-180.

Victoria Kahn (1985), "The Figure of the Reader in Petrarch's 'Secretum'", in *PMLA*, 105 (Vol. 100, No. 2 (March, 1985), p. 155). קאן אמנם מתייחסת בטענה זו ל"סקרֶטום", אולם בהמשך היא עומדת על הקשר האינטר-טקסטואלי בינו ובין ה"עלייה" ומייחסת גם ל"עלייה להר ונטו" עיסוק בתמות דומות.

106. אני מהפכת כאן את טענתה של ננסי סטרובר, שבמרכזו כתיבתו של פטררקה עמדה השאלה "כיצד נכון לחיות" וממנה נולד הדיון באופן הנכון לחקור ולקרוא. ראו Nancy S. Struever (1992), *Theory as Practice: Ethical Inquiry in the Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 3-7.

107. בנימין, "משימתו של המתרגם", 131.

108. "אני שייך לדור, אחד הדורות האחרונים שפחות או יותר נרצחו על ידי ההיסטוריה של הפילוסופיה. להיסטוריה של הפילוסופיה יש בפילוסופיה תפקיד דכאני גלוי לעין, זהו אדיפוס פילוסופי במובהק: 'הרי ברור שאתה לא הולך להעז לדבר בשמך כל עוד לא קראת את זה ואת זה...' הדרך שלי לצאת מזה בתקופה הזו היתה בעיקר, כך נדמה לי, דרך ראיית ההיסטוריה של הפילוסופיה כמו סוג של זיון בתחת, או סוג של התעברות בטוהרה (conception immaculée) שהיא למעשה אותו דבר עצמו. דימיתי את עצמי כמי שמגיע אל המחבר מהגב ועושה לו ילד שהוא שלו ועם זאת הוא מפלצתי. חשוב מאוד שהוא

אכן יהיה שלו, מכיוון שחשוב שהמחבר אמנם יאמר את כל מה שאני גורם לו לומר. אבל גם בלתי נמנע שהילד יהיה מפלצתי, מכיוון שהיה צריך לעבור מבעד לסוגים שונים של נסיגה מהמרכז, גלישות, ניפוצים ופליטות סודיות שהסבו לי עונג.” (Gilles Deleuze (1995), “Letter to a Harsh Critic”), in *Negotiations: 1972-1990*. Martin Joughin (Trans.), New York: Columbia University Press, p. 6. התרגום משלב את התרגום של אריאלה אזולאי ועדי אופיר (אזולאי ואופיר (2000), “אנו לא שואלים ‘מה זה אומר’ אלא ‘איך זה פועל’”: הקדמה ל’אלף מישרים’”, תיאוריה וביקורת 17, עמ’ 123) עם תרגומה של אזולאי (אזולאי (2002), “קול באישה פרווה: דלו מתקרב למחבר מאחור”, בתוך עבד, התענגות, אדון: על סאדיזם ומזוכיזם כפסיכואנליזה ובביקורת התרבות. יצחק בנימיני ועידן צבעוני (עורכים), תל-אביב: רסלינג, עמ’ 54.

109. דה סרטו, “המצאת היומיום”, 21.

110. דלו וגואטרי, לקראת ספרות מינורית, 46.

111. שם, 51.

112. בנימין, “יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני”.

113. מעניין לציין שב”קדימה, תריץ אחורה” הדמויות מואשמות בגניבת הסרטים, והסרטים ה”משועתקים” נמחצים תחת גלגליו של מכבש.

114. בנימין, “יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני”, 159.

115. “בעצם טמונה הקרבה העל-היסטורית שבין לשונות בהתכוונות המשותפת המונחת בבסיס כל לשון ולשון כשלמות לעצמה, ועם זאת אין שום לשון יכולה להגיע אליה בנפרד, אלא היא ניתנת להשלמה רק בכוליות ההתכוונות כולן בהשלימן זו את זו: הלשון בטהרתה” (בנימין, “משימתו של המתרגם”, 132).

116. ספיבק, “הפוליטיקה של התרגום”, 191.

117. ה”מפנה התרבותי” במחקר התרגום התרחש בראשית שנות התשעים, ונהוג לציין את ראשיתו באוסף המאמרים שערכו לפבר ובאסנט ב-1990, *Translation, History, Culture* (ראו הערה 118 להלן). בספר זה החלו באסנט ולפבר להסביר את השינויים שהתרחשו בעולם התרגום במושגים של כוחות אידיאולוגיים.

ראו Edwin Genzler and Maria Tymoczko (2002), “Introduction”, in *Translation and Power*, pp. xiii-xix.

118. Andre Lefevere and Susan Bassnett (eds.) (1992), *Translation, History, Culture*. London and New York: Routledge, p. xi.

119. אלתוסר, על האידיאולוגיה, 53-54.

120. שם, 35.

תרגום לירון מור

