

ארוטיקה מרומזת ומרומזת פחות אל השתפכויות ליריות-מוסריות שלעולם אינן מוסרניות: יוריק אוהב את החיים וסולח לעצמו כשהוא נהנה מהם, גם במחיר של מעידה מוסרית.

העלילה בנויה אפיזודות-אפיזודות, שהנסיעה ממקום למקום מפרידה-מחברת ביניהן (כותרות הפרקים הן בדרך כלל לא יותר משם העיר שבה מתרחשת עלילת אותו פרק). התוכן, המסופר בדרכו הדיגרסיבית והאסוציאטיבית של סטרן-יוריק, הוא החיזורים והשיחות והנסיעות והשליחויות המוכתבות על ידי ההיגיון הפנימי של האירועים עצמם. תכליתה הסיפורית של כל ההתרוצצות הזאת היא לפתור סיבוכים, ובאותה הזדמנות גם ליצור סיבוכים חדשים.

החיזורים לעולם אינם מתממשים בכיבושים, על כל פנים לא בסיפר, והקורא נאלץ להסתפק בדמיונו – ולא אחת מאשים המספר את דמיונו הקודח של הקורא במחשבות זימה, שכל קשר בינן למעלליו שלו מקרי בהחלט, לטענתו.

ואולי נחליט להאמין להצהרתו של יוריק, כי הצליח לגבור על יצרו? אנחנו קוראים על שורה ארוכה של נשים הנעדרות לחיזוריו או המחזרות אחריו: משרתות רכות, מוכרות יפות המתייחדות עמו מאחורי הדלפק בשעה שהחנות פתוחה, ומרקיות נשואות המזמינות אותו לביתן בהעדר הבעל, לקשר ש"העניק לי עונג רב יותר מכל שאר הקשרים שהיה לי הכבוד לקשור באיטליה" (עמ' 94); מוכרת הסדקית הצעירה עולה לחדרו במלון בפריז ומציעה לו את סחורתה, ואחרי תיאור מדוקדק המוסר מי מן השניים יישב מימינו או משמאלו של מי, מסתיים הקטע כך: "ואיך קרה הדבר לא אדע להסביר, אבל לא ביקשתי ממנה—גם לא משכתי אותה—גם לא חשבתי על

המיטה—אבל אמנם כך קרה: שנינו התיישבנו" (עמ' 138). דומה שהמספר מודע כאן היטב למניפולציה שהוא עושה במוסכמות הכתיבה הרומנטית, והקורא — "מתאכזב" מן הסיום הבלתי־מספק של מעשה החיזור המתואר, הסותר את ציפיותיו.

הסאטירה במסע סנטימנטלי מכוונת בעיקר נגד שתי סוגות ספרותיות שהיו פופולריות באנגליה במאה השמונה־עשרה — הרומן הסנטימנטלי וספרי מסע. חדשנותו של סטרן נעוצה בין היתר בשילוב שתי הסוגות לצורה חדשה של סיפורת. דעה אחת טוענת שסטרן נכנע למבקריו — גם אם עשה כן למען הצלחתו המסחרית — ומיתן במסע את הגסויות (הפן הארוטי־קומי המכונה bawdy), שבגינן נודע לשמצה כמחברו של טריסטן שנידי, הרומן הראשון שלו. לפי דעה זו בחר סטרן להדגיש הפעם את הפן הרגשי־מוסרי, כלומר ה"סנטימנטלי". הרומן הסנטימנטלי התבסס על שכנוע הקורא להזדהות עם סבלם של גיבורים רגישים המתחבטים בדילמות מוסריות, ועם המוצא המוסרי המתאים. להשגת מטרה מוסרית־דידקטית זו שימשה רטוריקה פאתטית־רגשנית המכוונת לעורר את הלב. דוגמה לרומן סנטימנטלי מעין זה היא פאמלה מאת סמואל ריצ'רדסון (שגררה את הפארודיה שאמלה מאת הנרי פילדינג). הסנטימנטליזם שואב מן השדה הסמנטי הכולל רגש, הרגשה, רגישות ורגשנות, וכולל גם את גינוני הנימוסין העירוניים ה"מעודנים". בקטעים הסנטימנטליים במסע פונה המספר לישות עליונה, המכונה פעם "הטבע" ופעם "לזו התחושות האנושיות". אצל סטרן צבוע הפן הרגשי הזה בהומניזם יותר מאשר במוסר הנוצרי, ותכליתו לעורר את הגיבור ואת הקורא לאהבת האדם באמצעות אהדה, חמלה, צדקה ועזרה לחלש.

סטרן היה כומר אנגליקני ששירת בכנסייה במשרה זוטרה, ואחרי שהתחיל לכתוב ולפרסם, העדיף את הכתיבה על משרתו זו. נוסף על הרומאנים פרסם סטרן גם דרשות, שמקצתן דומות להפליא לקטעים מסוימים ברומאנים שלו. סטרן מעולם לא נטש את הנצרות; הוא הושפע מיוצרים כגון ג'ונתן סוויפט ופרנסואה רבֶּלָה, גם הם אנשי כנסייה וסופרים, שכתבו סאטירה שנחשבה לגסה בזמנה. ההיבט המוסרי־דידקטי במסע של סטרן מתבטא גם בריבוי הציטטות מן התנ"ך ומן הברית החדשה המשולבות בטקסט. עמדה מחקרית ראשונה זו טוענת אפוא לעליונות ההיבט הסנטימנטלי־המוסרי ברומן.

לפי העמדה השנייה הרומן הוא אירוני מעיקרו, גם בקטעיו הסנטימנטליים וממילא גם בכותרתו, על המילה "סנטימנטלי" שבה. הפן הארוטי־קומי הבוטה בולט במסע בשלוש דרכים עיקריות: העניין המפורש שמביע המספר בנשים; סיטואציות של חיזור; ורמיזות מיניות במשחקי מילים ובאמצעים רטוריים אחרים.

מושא עיקרי לסאטירה של סטרן היה הסופר טוביאס סמוֹלֶט, שספרו טיולים בצרפת ובאיטליה, שסטרן רומז לו בבירור בכותרת ספרו שלו, התפרסם שנתיים לפני המסע של סטרן. לדעת סטרן תיארו סמולט ואחרים בספריהם נסיעה קרה ועקרה, המנותקת מסביבתה האנושית. ספרים אלה היו בעיניו לא יותר מרשימות יבשושיות ומשמימות על תרבות ואמנות המורשת הקלאסית, שנכתבו מעמדת התנשאות תרבותית והעדר עניין אנושי בתושבי המקום, מתוך ראיית חסרונותיהם של המקומיים לעומת יתרונות האנגלים המתורבתים. שלא כסמולט ודומיו, סטרן אינו מספר כמעט על אתרי התרבות שהם בגדר חובה לכל תייר. תחת זאת הוא שולח את מבטו אל האנשים שהוא פוגש: משרתים ואדונים, אצילים וקבצנים, קציני צבא מעוטרים,

בעלי מום וילדים. המסע של סטרן הוא אפוא מסע פנימי, לא מאתר תרבות אחד למשנהו אלא בעיקר מאשה לאשה. "סנטימנטלי" אצלו פירושו חם, אישי, מעורב (שלא לומר חטטן), רגיש ומביע רגשות, אוהב ועוגב. בתוך כך למד הקורא מה מטרת מסעו של יוריק מדבריו אל הרוזן, כשהוא פונה אליו בבקשה שישתדל למענו אצל הדוכס אחרי שנתפס יוריק בלי דרכון (אנגליה וצרפת היו שרויות במצב של מלחמה באותה עת), מתברר שהמטרה מחפשת אחריו. יוריק מצהיר באותו מעמד אצל הרוזן לא על סחורה מוברחת, אלא על מטרת בואו לצרפת, והרוזן נענה לו: "לא באת לגלות את ערוות הארץ [...] גם לא] את זו של נשותינו" (עמ' 126). השניות של הפן הסנטימנטלי-מוסרי לצד הפן הארוטי ניכרת היטב בדבריו המתחטאים של יוריק כאן: יוריק טוען שהוא מסמיק מעצם אזכור צמד המילים "ערוות הארץ" בהקשר של הצרפתיות – ובתוך מחאתו החוזרת ונשנית הוא חוזר על המילים האלה, וגם משרטט דימוי גרפי למדי של אשה עירומה שיביט בה או לא יביט בה קודם שיכסה או לא יכסה את מערומיה, הכול מרוב רגישותו לצניעותן של הנשים, שגם אותה הוא טורח לחזור ולהדגיש. לפי עמדה שנייה זו, ההיבט הסנטימנטלי-מוסרי גם הוא סאטירי, ומשמש מעין וידוי וחרטה על מנת לשוב ולחטוא.

עמדה שלישית אומרת שסטרן גם כותב סאטירה על אופנת הכתיבה הסנטימנטלית ובעת ובעונה אחת גם משתתף בה. משמע שאין הפרדה מוחלטת בין הפן לאירוני, ואפשר אפילו לומר שבקטעים הסנטימנטליים יש סאטירה ואירוניה, ורגש פן – בקטעים הסאטיריים, עד ששילובם הקומי זה בזה הופך לחותמו הסגנוני האישי של סטרן. הקורא נדרש להיות קורא פעיל, שאינו מקבל מן

המוכן את משמעות הרומן כולו או של קטע זה או אחר שבו; משמעותם מתבררת על פי יחסם זה לזה במכלול. הרוח ה"שנדיאנית" (הכינוי שדבק בסטרן אחרי פרסום טריסטרם שנדי) היא מהות היסוד הקומי של סטרן, השורה על הרומן כולו. זוהי אותה רוח שטות, אותה התייחסות כמורצינית לכל פרט שולי שבשולי בהתנהגות האנושית, עד שהנושא הנעלה ביותר הופך לקומי, ולהיפך – כל נושא קל שבקלים זוכה לטיפול מעמיק כאילו היה עומד ברומן של עולם. סטרן עצמו כתב לידיד, בכיטוי שאף הוא משתמע לשתי פנים, שחיבורו זה will take in all sorts of readers (take in במשמעות כפולה: יכלול, יפנה אל, וגם: ירמה), ובכך רק הרבה להיות על משמעויות יצירתו.

ב. תרגום מסע סנטימנטלי

מסע סנטימנטלי תורגם בעבר (בידי אהרן אמיר, תל אביב: מחברות לספרות, תשי"ד). המניעים לתרגום נוסף של ספר שתורגם בעבר לעברית הם, בדרך כלל, שהספר אזל מן השוק ואין להשיגו; לשון התרגום "התיישנה", או, בניסוח מן הכיוון ההפוך, העברית הכתובה והדבורה התפתחה במהירות; חלו שינויים בנורמות התרגומיות (המונח שטבע חוקר התרגום רב־ההשפעה, גדעון טורי) ובציפיות הקוראים מתרגום ספרותי לעברית בכלל, ומתרגום של קלאסיקה בפרט. הכוונה ב"קלאסיקה" כאן היא להגדרתה הרחבה, הכוללת יצירות שנכנסו לקאנון הספרותי (העולמי או המקומי). אם כן, קלאסיקה ניתנת לקריאה בכמה רמות: זו של הקורא בזמן שנדפסה היצירה לראשונה, וזו של הקורא המאוחר יותר. קלאסיקה מתורגמת מהווה רמה שלישית, של הקורא בלשון היעד. כיצד, אם בכלל, משפיעות שתי הרמות הראשונות על השיקולים התרגומיים?

ההבחנה בין קורא המקור בזמן שנדפס הספר לראשונה לבין הקורא האנגלי בן זמננו ניכרת במהדורות עכשוויות של מסע באנגלית, שכולן מוסיפות הערות שוליים, המסבירות מילים באנגלית שמשמען השתנה ואת המילים הרבות בצרפתית המשולבות ברצף הטקסט, וכן מספקות מראי מקום לאזכורים ספרותיים, מזהות אישים הנרמזים בטקסט, ומוסיפות רקע היסטורי ותרבותי אחר, לרבות על הסופר ותקופתו. גם הגסויות המאפיינות את כתיבתו של סטרן מוסברות לעתים לקורא האנגלי, בעיקר אלה מהן המבוססות על מילים שמשמען השתנה, ולכן סביר שלא יהיו מובנות לקורא העכשווי. מבחינה זו, הקורא העברי המקבל הסברים בהערות שוליים דומה לקורא האנגלי בן זמננו. מתברר שהערות שוליים תופסות מקום שונה מאוד בגישות התרגומיות הנקוטות בשני תרגומי מסע – תרגום אמיר והתרגום הנוכחי. כמה דוגמאות ימחישו את הבדלי הגישות התרגומיות לתופעות טקסטואליות במקור ובתרגומים.

המילים בצרפתית: תופעה בולטת ברומן זה (שעלילתו מתרחשת ברובה בצרפת) היא שילובם של מילים וביטויים רבים בצרפתית ברצף הטקסט האנגלי, כאילו הטמיע המספר האנגלי כבר בתחילת מסעו את שפת המקום עד כדי כך שהאנגלית, שפת אמו, השתכחה ממנו, והמילה הנכונה בצרפתית נופלת לתוך פיו בקלות יתרה. המילים בצרפתית שברצף הטקסט באות לרוב בלי תרגום לאנגלית; רק למיעוטן סיפק סטרן עצמו תרגום או הסבר בהערת שוליים, וחלקן מתפרשות רק מתוך ההקשר. בשני התרגומים המילים בצרפתית מועתקות, כלומר נכתבות באות לטינית, ברצף הטקסט העברי. אך אותה אסטרטגיה של העתקה משמשת שתי תפיסות שונות מאוד זו מזו: בתרגום המוקדם אין כמעט תרגום לעברית של המילים

בצרפתית בהערות השוליים; בתרגום הנוכחי ככלל מתורגמות המילים בצרפתית לעברית בהערות השוליים. לצד ההעתיקה, קיימת בשני התרגומים גם נכונות לתרגם לעברית מילה בצרפתית: למשל, בפרק "הביקה", התיבה Diable! (לשון קללה) כתובה בתרגום אמיר באות לטינית ברצף הטקסט העברי ובהיקרותה השנייה, בעמוד הבא, היא מתורגמת "לאבדון!" – תמורה ללשון קללה, שהיתה רווחת בשעתה בתרגומים לעברית, ואז אותה מילה משמשת פועל באנגלית (המצאה של סטרן): diabled the key: "שלח את המפתח לעזאזל", בלי הערת שוליים (תרגום אמיר, עמ' 14), לעומת "קילל" בתרגום הנוכחי ותוספת הסבר על שילוב הצרפתית באנגלית, בהערת שוליים. איננו יכולים לדעת בוודאות אם במהדורה שאמיר תרגם ממנה אכן היו הערות שסיפקו תרגום לאנגלית של המילים בצרפתית, אבל נוכל להסיק לפחות שהמתרגם לא ראה צורך לספק לקורא העברי את תרגומן לעברית של המילים בצרפתית.

הגסויות: משחקי מילים בעלי אופי מיני הם נדבך אחד בלבד במבנה הקומי של סטרן; נדבך חשוב נוסף הוא הסיטואציות הקומיות עצמן, שמטבען (שלא כמשחקי המילים) אינן תלויות־שפה. הנה דוגמה למשחק מילים שכזה במקור, לצד הקטע המקביל בשני התרגומים. מסופר בו על משא ומתן כמור־משפטי, המתנהל בין יוריק לגברת נכבדה, על התנאים שיאפשרו לשניים לישון יחד בחדר אחד במלון, ובעצם בשתי מיטות סמוכות מאוד זו לזו, בשל מחסור בחדרים. המספר מתחייב שלא להוציא הגה כל הלילה, וכאשר לבסוף הוא משמיע קול וננזף, הוא מתגונן:

— [I] insisted it was no more than an ejaculation
משחק מילים שקוף, המתבסס על דו־משמעות הנובעת

משתי הוראותיה של ejaculation: "קריאה קצרה בקול רם" ו"שפיכת זרע". בתרגום אמיר (עמ' 164) מתורגמת המילה "קריאה של-סתם", כלומר המתרגם בחר כאן למסור משמעות אחת; בתרגום הנוכחי: "השתפכות" (בפרק האחרון, "עניין רגיש", עמ' 177), בניסיון לשחזר את דר־המשמעות.

במקומות אחרים בתרגום הנוכחי נלווה לניסיון השחזור בגוף התרגום גם הסבר, בהערת שוליים, של הציורף בלשון המקור: למשל, בימיו של סטרן נשאה המילה purse (=ארנק) גם משמעות נוספת, ברובד הסלנג, של "פות", משמעות הנרמזת, לדברי החוקרים, בקטע שבו מתלווה המספר למשרתת צעירה ומכניס לארנקה מטבע. לעומת "ארנק" בתרגום המוקדם, גורס התרגום הנוכחי "נרתיק" ומסביר בהערה את מהות משחק המילים שבמקור. איננו יודעים אם "ויתר" אמיר על הרובד המיני, שכן לא נוכל לדעת בוודאות עד כמה היה מודע לרובד זה ואם היו הסברים במהדורה ששימשה לו טקסט מוצא. גם אם לא היתה למתרגם כל כוונה "לצנזר" את הגסויות, נוכל לפחות להסיק, שהבלטת היבט זה של הרומן – ההיבט העסיסי, שזכה כאמור לפרסום רב כבר כשיצא לאור לראשונה – לא היה שיקול בעל משקל בין השיקולים התרגומיים.

שמות: גם בטיפול בשמות פארודיים ניכר ההבדל בין הגישות התרגומיות. סטרן מכנה במסע את הסופר טוביאס סמולט בשם Smelfungus (smell – אנגלית: ריח; fungus – אנגלית: עובש). את השם הזה הצמיד לשם פארודי נוסף, Mundungus (המורכב מהיסודות הלטיניים של המילים "עולם" ו"רפש", או "צואה"). השמות הפארודיים הם חלק מן הסאטירה של סטרן, ותכליתם להציג את מחבריהם של ספרי המסע האחרים כאנשים

עבשים וחמוצים, שאינם מסוגלים ליהנות ממסעותיהם. את שני השמות הפארודיים האלה המיר אמיר (עמ' 27) ב"באשיהו" ו"דמניהו", הנגזרים מן השורשים העבריים ב־א־ש, ד־מ־ן, שהם בעלי הוראה דומה לזו שבשמות שבמקור, בתצורה עברית מקובלת לשם עצם פרטי (הסיומת –יהו). בתרגום הנוכחי האסטרטגיה לטיפול בשמות הפארודיים האלה היא תעתוקם ברצף הטקסט, בתוספת הסבר בהערות שוליים.

תרגומם לעברית של שמות בעלי משמעות לקסיקלית המשמשים לאיפיון הדמות מזוהה עם מגמת הייחוד שרווחה בעבר ועם שרידיה. בסמוך לזמן שבו התפרסם מסע סנטימנטלי בתרגום אמיר אנו מוצאים למשל את השם "תקוה" בתמורה ל־Hope, שם של דמות מרכזית ברומן (כפירי אריות מאת אירוויין שאו, תרגום א' בירמן, תשי"ט). נוהג זה השתנה, וכיום מקובל לתעתק גם שמות מאפיינים בעלי משמעות, לעתים בתוספת הסבר. למשל, השם "ד"ר סלופ" בטריסטרם שנדי מאת לורנס סטרן, בתרגומה של אסתר כספי (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1993), נכתב בתעתיק בגוף התרגום, ומועתק בהערות שוליים, בצירוף הסבר של משמעות המילה sloppy באנגלית: "מרושל" (עמ' 78, הערה 21).

רקע על הסופר, יצירתו ותקופתו: כאמור, שני התרגומים של מסע סנטימנטלי משתמשים בהערות שוליים, אבל הן ממלאות תפקיד שונה מאוד בכל אחד מהם, כמו שאפשר ללמוד מן ההבדל במספר ההערות וכן בסוגי העניינים הנדונים בהן. נוכל להבחין בשלושה סוגי הערות בשני התרגומים לעברית: אלה שנכתבו בידי סטרן עצמו (המשויכות ל"מחבר" במהדורות מסע סנטימנטלי באנגלית); תרגום ההערות שכתבו עורכי מהדורה זו או אחרת, ששימשה למתרגם טקסט מוצא; והערות מאת

המתרגם עצמו. בתרגום אמיר הובאו הערות שוליים מעטות יחסית, בלי כל שיוך לסטרן עצמו או למקור אחר. מיעוטן מתרגמות מילים בצרפתית, אחרות מזהות אישים הנזכרים בטקסט, וכדומה. תופעה מעניינת בתרגום אמיר היא הסבר – בהערות שוליים – למילה בעברית הנכתבת ברצף התרגום עצמו: למשל, פריט הלבוש "וכמין לבוביה לחזהו" (תרגום אמיר, עמ' 73) מוסבר בהערות שוליים, וזו לשונה: "בד שנותנים על החזה בשעת אכילה לשמור על נקיון הבגד". הגדרה דומה למדי מצויה במילון אבן-שושן, בערך "לבובית" (שתי המילים מהשורש ל-ב-ב, שכן לובשים פריט לבוש זה כנגד הלב). הנוהג של שימוש במילה עברית, שהמתרגם סבור שלא תהיה מובנת לקורא שלו ולכן הוא מפרש לו אותה בהערה, משקף את הנורמה (שרווחה במשך שנים רבות) של העדפת מילה בלשון הגבוהה גם אם איננה מובנת לקורא, כאמצעי דידיקטי (העשרת שפת הקורא) וכאמצעי להצגת עושר לשונו של המתרגם עצמו כאחד. הערות המספקות רקע לשוני, ספרותי ותרבותי מצויות לרוב בתרגום המוער של אסתר כספי לטריסטרם שנדי, הנזכר לעיל, ובו הערותיו של סטרן משויכות לו, לשם בידולן מהערותיה של המתרגמת, ולתרגום נוספה גם אחרית דבר על הסופר, יצירתו ותקופתו. הערות השוליים בתרגום הנוכחי משמשות בעיקר לתרגומן לעברית של המילים בצרפתית שברצף הטקסט, וכן לתוספת רקע ספרותי ותרבותי, מתוך שאיפה להמעיט בהערות שכאלה. בתרגום הנוכחי נוספה גם התייחסות להיבטים של תרגום הרומן לעברית, כלומר של התרגום כתרגום.

ג. סיכום

במבט חטוף זה עמדנו על גישות תרגומיות שונות לכמה תופעות טקסטואליות במסע סנטימנטלי. מצאנו שהתרגום המוקדם ממעט יחסית בהערות שוליים, ובדרך כלל אינו מתרגם בהן את המילים המופיעות בצרפתית בטקסט, אינו משייך את ההערות למקור מסוים (כגון המחבר, עורך מהדורת טקסט המוצא או המתרגם עצמו), ולעתים משתמש בהערות כדי להסביר מילה בעברית שבתרגומו שלו. והיפוכם במתכונת התרגום המוער: ריבוי הערות שוליים המתרגמות לעברית מילים בצרפתית ומספקות רקע היסטורי ותרבותי, ושיתוף הקורא בתהליך התרגומי.

את הגישות השונות האלה אפשר לראות משתי זוויות בויזמנית: האחת, מרכזיותן של התופעות הללו להבנת משמעויות המקור, והשנייה, השינויים שחלו במידת נראותן של המתרגם במסורת התרגום הספרותי לעברית. קל יחסית לעמוד על הבדלים בולטים בין שני תרגומים, במיוחד אם נעשו בהפרש זמנים גדול כל כך כמו במקרה שלנו: יותר מחמישים שנה, פרק זמן שבו השתנו גם השפה העברית, גם הנורמות התרגומיות וגם ציפיות הקוראים מתרגום לעברית בכל הקשור לתופעות שראינו כאן. אבל אם נשווה כל אחד משני התרגומים לא זה לזה אלא לקבוצת התייחסות של תרגומים לטקסטים אחרים, כל אחד בתקופתו, סביר שנמצא שקבוצות גדולות של תרגומים מתקופה אחת דומים זה לזה בטיפול בתופעות שהזכרנו ובתופעות אחרות. בהקשר זה אפשר לציין את המגמה העכשווית של תרגום מוער, במיוחד לקלאסיקה, ובמיוחד תרגומים של יצירות שכבר תורגמו לעברית בעבר. היום נמצא בדרך כלל נראות בולטת יותר של המתרגם בטקסט, באמצעות התייחסות מפורשת להתלבטויותיו ושיקוליו (ולתרגומים קודמים לאותה יצירה).

דומה שהגישה שביסוד מתכונת התרגום המוער של קלאסיקה, המשלבת שחזור משמעויות בגוף התרגום עם הסברים בהערות, בגישה מודעת לעצמה ומודיעה על עצמה לקורא, שואפת לאפשר לקורא להתקרב לקורא האנגלי בן זמננו יותר מאשר לקורא המקור בזמנו.

