

תוכן העניינים

| | |
|------|-------------------------------|
| ט | לתרגם במידה |
| כא | מועדים ואירועים בחייו של דנטה |
| 1 | הקומדיה האלוהית |
| 343 | תופת |
| 695 | פורגטוריו (הר ההזדככות) |
| | עדן |
| 1081 | מקורות וביבליוגרפיה |
| 1087 | מפתח השמות, המקומות והנושאים |

לתרגם במידה

הפלא שבו אנו חשים עם קריאתה של יצירת מופת טבוע במידה רבה באופן האחד והיחיד שהיא מציגה את עצמה בפני הקורא. היוצר כמו קס מבין שורות יצירתו ומודיע: כך ורק כך נועדה יצירתי לבוא אליכם, ברעיונות ובמילים שבחרתי להביאם מתוך מעשה של זיקוק וצירוף שהוציא מתחת ידי דבר שאין ולא יכול להיות שני לו. החירות לאין-סוף, שהיא כר הפעולה הנתון מראש ליוצר עד שימצא את הנוסח האחד שיהיה לרצונו, היא לו זכות בלעדית. עצם מעשה היצירה הוא הולדה בתוך חירות, והחירות היא קרקע הולדתה וצמיחתה. מעשה התרגום מתייצב כמעט בקוטב המנוגד. חירותו של המתרגם לעולם אינה אין-סופית. התרגום הוא יצירת חלופה למעשה שזה כבר נחתם ובא אל צורתו הסופית. נקודת הסיום של האחד הופכת לנקודת הפתיחה של האחר. המוגמר נעשה חומר של יצירה חדשה, והיצירה המקורית שוב אינה הבניין השלם בלבד, אלא גם אבני הבנייה של בניין חדש הקם לצדה. התרגום הוא תמורה לאחר מעשה של דבר שמסוימותו כבר נקבעה. יצירת חלופה כזו תתייצב תמיד מול הסתירה שאינה יכולה להתיישב עד תום: להיות בה-בעת, ככל האפשר, הן היצירה עצמה והן החלופה לה.

הגעתו של המחבר אל בחירתו האחת מתוך אין-סוף אפשרויות, מפליגה בסופו של דבר אל תחום אותם רזים, שהשאלות עליהם עשויות להיות רבות מספור, אך התשובה להן היא בדרך כלל אחת: זה היה רצונו של היוצר, זו הייתה בחירתו. המחזיקים ברעיון – וכך במידה רבה אפלטון – שמוזה שמימית היא הכופה עצמה על היוצר, אף ירחיקו לכת ויטענו כי לא בחירה ולא רצון חופשי היו כאן, אלא התערבות אלוהית של ממש. על פי תפיסה זאת, איננו צריכים לתמוה על היצירה האנושית הגאונית יותר ממה שמותר לתמוה, למשל, מדוע ברא אלוהים את העולם כפי שבראו, ומדוע אלה הם גוניהם וגוני-גוניהם של הפרחים שהצמיח.

היצירה הגאונית היא אפוא לעולם אחת, לעולם מצהירה שאין בה רעיון, תיבה או אות שהיו יכולים להתחלף בזולתן או להיכתב בסדר אחר ממה שנכתבו. תרגומיה, לעומת זאת, אפשר שיהיו רבים כמעט לאין-ספור. רצונו של המתרגם כי גם בעבודתו תפעם אותה הכרחיות המעוררת הרגשה של חד-פעמיות שאין לה תמורה וחילוף, אכן מובנת מצד מי שמבקש לראות גם את עבודת התרגום כמעשה יצירה. מבחינתו, בכך שהוא מבקש את מה שאולי אי-אפשר להשיגו, מותר לו למתרגם לחוש כי רק בדרך האחת ואין שנית, צריך אף הוא להגיש את מעשה ידיו לקורא. מותר, ובכל זאת יפקפק. מותר, כי אפשר שאין לו בעבודתו מצפן טוב מזה; ויפקפק, משום שכך לא רק תובעת ממנו מידת-מה של ענווה (בייחוד כלפי היוצר), אלא גם משום שתרגומו תמיד יהיה

כלי שני, כפוף לסובייקטיביות מגבילה, מסונן דרך הפריזמה האישית שלו ותמיד אחד מתוך רבים אפשריים.

מתוך כלל האמצעים והחומרים העומדים לרשותו, אין למתרגם אלא היצירה המונחת לפניו שצריכה להצמיח מתוכה מקצת אותה התחושה כי גם לתרגומו אין חילוף. היצירה, ולא דבר מחוצה לה, היא מידתו הראשונה של התרגום, ובתוכה הגבולות שהיא מציבה לעצמה. היא לברא צריכה לשחרר למתרגם את אותה רצועת חבל הכרחית, מדויקת ככל שניתן, שמעבר לה אין הוא רשאי ללכת. בתוכה טמונה כל החירות שהוא רשאי ליטול לעצמו ובהיבט כבר מוצבות בה עבורו – ולא בחשיבות פחותה – אבני גבולה. לתרגם במידה הוא אפוא לתרגם במטחויי אותו הרדיוס שהיצירה, הנמדדת עתה במחוגה מדויקת, מתירה, מתוך קבלת הגבולות שהיא משיתה. במְרָאָה שהתרגום מציב כביכול מול היצירה המקורית, לא תוכל היצירה, בדרך הטבע, למצוא לחלוטין את פניה היא. ובכל זאת פניה ממש הם שמבקשים להשתקף שם, כך שיהיה בידה ככלות הכול למצוא את עצמה הכי קרוב לדמותה ולצלמה. לא תהיה, כמדומה, כל הפרזה באמירה כי בעוד שהמשורר רשאי לטעון 'אני השר והשיר לי לְעֵבֶד', על המתרגם יהיה להשיב באופן האחד הראוי לו: 'אני העבד והשיר לי לשר'.

הקומדיה האלוהית מאת דנטה היא מעשה יצירה שקשה למצוא שלם ומוֹבְנָה ממנו. יש בה שלמות תוכנית וצורנית, המתבררת בכל עושרה אולי רק בסיומה, כאשר מעזים להישיר מבט לאחור להתבונן על כל הדרך שנעברה מראשיתה. רעיונות פילוסופיים, פוליטיים ודתיים מובאים בה בתוך מסגרת קפדנית ובאמצעים צורניים מחייבים ומדויקים. מפגשים מפתיעים, דיאלוגים ותפיסות עולם, מובאים לעתים בשורות קצרות ומעטות, מלוטשות עד גבישיות מושלמת. לא רק העולם המציאותי, הגאוגרפי והמדעי, עולה לפנינו כממשות חיה. גם העולם הקוסמי והעולם שמעבר לו, זה האלוהי, מוצגים כאילו ראה אותם המשורר בעיניו ממש, על שלל צבעיהם, צורותיהם והאורות המציפים אותם או הקורנים מהם. והנה, העולמות האלה על כל פרטיהם, שהיצירה מעלה לא פעם כבדולים זה מזה, מתבררים בסופו של דבר כמקושרים זה לזה בקשר אמיץ. קורת הגג המשותפת להם היא תכנית-העל הפרושה על הכול, המשותפת לשפע האפיזודות והרעיונות המתלכדים ל'סיפור' אחד שלם, דרך 'עלילה' שהיא לפני הכול כיוון. זהו כיוון גדל-תנופה, בעל עצמה שואבת, שבו הפרטים אחוזים זה בזה לבלי היפרד ומוליכים באופן בלתי נמנע אל נקודה אחת שהכול בא ממנה והכול אליה שב. מעשה השלמות הזה מתגלה לעיניו של דנטה עצמו סמוך לרגע סיומה של היצירה, שהוא גם רגע הגעתו אל סופו הנשגב של מסעו, בפסגה השמימית שאין למעלה ממנה. שם, כאשר הוא מעז להישיר מבט אל מעמקיו האיך-סופיים של היקום, עתה אל מול האלוהות עצמה, סוף-סוף נראית לו המציאות כולה כספר האחד הקושר בעבותות של אהבה את כל מה שהיה מפוזר ומפורד בעולמנו:

Nel suo profondo vidi che s'interna,
legato con amore in un volume,
cio' che per l'universo si squaderna:

בְּמַעְמָקָיו רָאִיתִי כִּי אֶסּוּף,
קָשׁוּר בְּאֵהָבָה בְּסֵפֶר הָאֶחָד,
מֵה שְׁבִיָּקוּם נִפְזָר דְּפִים־דְּפִים:

(ערן, שיר 33, ש' 85-87)

את היקום שנעשה עתה לספר, את הספר שנעשה עתה ליקום, את הקומדיה האלוהית המכילה את היקום כולו, אסוף וסדור, ניתן עתה לצייר כמארג גדול ורבי-השראה. כל חוט נוטל בו את חלקו העצמאי שאין לו תמורה, כך שלא ידומין לו תחליף או גם שיוור מיותר שאינו נרתם לתרום את חלקו החד-פעמי, החיוני וההכרחי ליצירתה של התמונה השלמה.

בתוך כך קמה ועולה מידה שבתוך המידה - מידת השפה. כמו בכל שירה, גם בקומדיה האלוהית שדה ההתרחשות ההופך אותה לשירה גדולה היא השפה. אמנם תמיד השפה היא ציפור נפשה של השירה, אך כאן דומה שאנו ניצבים מול ייחוד שכמוהו לא נודע לפני הקומדיה האלוהית, והוא מטיל על הקורא, ובוודאי על המתרגם, משנה-חובה של אחריות ורגישות. פנייתו של דנטה אל 'שפת הדיבור' הוורנקולרית, זו של עירו פירנצה, במקום אל הלטינית, הייתה בוודאי מן המהלכים המשמעותיים ביותר שקרו לספרות האיטלקית ולשפתה ואף מעבר להן (לא יקשה למצוא את עקבותיו של דנטה ב'ארץ השממה' מאת ת"ס אליוט, למשל, וביצירות רבות אחרות לפניו ואחריה). שפה זו באופן פרדוקסלי לא הנמיכה את אמצעי המבע של הקומדיה האלוהית ולא צמצמה אותם. אדרבה, היא העשירה אותם, הרחיבה את גבוליהם והוסיפה להם צבעוניות וגמישות שלא נודעו לפני שנכתבה.

על שפת כתיבתו של דנטה, הנה שתי התייחסויות מני רבות של שני חוקרי ספרות דגולים במאה העשרים: באחת ממסותיו הידועות והמופתיות קובע אריך אוארברך בספרו מימזיס התגלות המציאות בספרות המערב (בפרק 'פּאָרְנֵאָטָה וְקֵאוּלֵאָנְטָה', עמ' 125-147), שדווקא שפת העם הייתה לדנטה מקור לשאוב ממנו אמצעי סגנון בשפע. בדוגמאות מאלפות, רבות ומפורטות, מראה אוארברך כיצד הפכה הלשון תחת ידיו של דנטה לחומר שהוא מעצבו באמצעות עטו באותה גמישות מדהימה ובאותה דיפרנציאציה המתבקשת לו ממהותה של התמונה, מן הסיטואציה המיוחדת הנרקמת בה ועל פי אופיין ונטיות לבן של הנפשות הפועלות. קביעתו של אוארברך היא לא פחות מחד-משמעית: 'אם להשוות אל מה שקדם לדנטה, הרי שפתו היא כמעט פלא שלא ייאמן [...] יש לו לסגנונו עושר ומציאות ועוז וגמישות [...] עד שבאים לכלל הכרה, שאדם זה חזר וגילה את העולם בכוח לשונו' (אוארברך, מימזיס, עמ' 133, תרגום: ברוך קרוא). ואילו על עושרה הצלילי של שפת דנטה, על המוזיקליות שלה, כותב אוסיפ מנדלשטם: 'הרבה לפני באך ובזמן בו עוגבים מונומנטליים גדולים לא

נכנו עדיין והיה קיים רק אב קדמון צנוע עופרי של הפלא לעתיד לבוא, כאשר הכלי העיקרי היה עדיין הקטרוס ללוות בו את הקול, אליגיירי בנה במישור המילולי עוגב רב-עצמה לאין-שיעור וכבר נהנה מכל תחנותיו שניתן להעלותן בדמיון ונשב במפוחיו שואג ומקמה בכל צינורותיו' (אוסופ מנדלשטם, *Conversation about Dante*, תרגום שלי, ר"כ).

נראה אפוא שעם הקומדיה האלוהית, מה שהיה לדנטה מחווה של אהבה לשפת עירו, הפך עבור השפה האיטלקית למתת של חסד שפרותיה נאספו ועדיין נאספים בספרות האיטלקית והעולמית כאחת (מאותם חסדים שיוצרים גאונים מטילים על ספרות ארצם לשאתו לא רק כנזר, אלא גם כעול, בגאווה ובהכנעה כאחת, מאז ועד עולם). הלשון המדוברת, שהייתה על פי עדותו של דנטה אמצעי הנובע מטבעה של ה'קומדיה' לעומת ה'טרגדיה' – לעשותה פשוטה יותר ומובנת, נהפכה תחת ידו לפסגה של ביטוי ספרותי. האופן שבו ביקש להגיע אל מי שהלטינית אולי נחסמה בפניהם, כמו הנשים 'פשוטות העם', ה-*mulierculae* (כפי שהתבטא באחת מאיגרותיו היותר ידועות, שהאותנטיות שלה לא הוכחה עדיין מעל לכל ספק, זו שכתב לידידו ומי שהעניק לו את חסותו – קנגרנדה דלה סקאלה, *Cangrande della Scala*) – אותו האופן נעשה בוודאי למנוף שסייע להכרתה ולהערצתה של היצירה בכל כנפות תבל.

ובכל זאת, יש ואיזו גדר נמתחת כאן מול כוחה של השפה, ועמה מתברר תפקידה של הלשון כקשה מכל שידענו עד כה. המילים, שהן תמיד שער אל העולם שהמשורר מבקש להכניס אליו את הקורא, מתגלות באי-יכולתן ככל שהן נתבעות, בדומה לכותב, להגיע אל מחוזות שלא היו בהם מעודן. יכולת תיאורן נחלשת וזו אינה מספקת עוד ככל שעליהן לגעת בתכניה העמוקים של היצירה או במראות הנשגבים שבה. והנה, המשורר, שהוא הראשון לדעת את משקלן הסגולי של מילותיו, הוא גם הראשון לדעת מתי והיכן הן מתגלות בחולשתן. כך למשל ב'עדן', על פי עדותו, כאשר עליו לתאר את תוכניהם ומהותם של הגילויים הנפרשים לפניו אחד-אחד ככול הדרם, המילים, ממש כמו המשורר, נתבעות לסוג של השתנות שהוא והן לא יכלו להכירה קודם לכן. אז דנטה ולא אחר הוא המתריע על מחסומן של המילים והוא שמלין על אי-יכולתן לבטא את גודלה ועומקה של ההתרחשות שהוא נמצא בעיצומה:

Trasumanar significar per verba
non si poria;

היות מעבר לאדם – לא במלים יכול
למצא מובן;

(עדן, שיר 1, ש' 70-71)

בניסיון הזה שהמשורר נתבע כאן לחוותו בכל עצמתו – ההתנסות במצב ה'היות מעבר לאדם' – המילים נידונות לכישלון. זהו ניסיון כה גדול ואחר מטבען של המילים ברואות השכל האנושי, עד שמוטל על המשורר לפקפק בעצם יכולתו לעמוד בו בהצלחה.

דוגמה אחרת: לא פעם, בהתייצבו אל מול חיוכה האלוהי (כפשוטו!) של באטריצ'ה והוא מבקש לתארו, מתוודה המשורר על חוסר מסוגלותה של השפה שברשותו להצליח במשימה עד תום, גם כשהיא יונקת מן הנעלים שבמקורות:

Se mo sonasser tutte quelle lingue
che Polimnia con le suore fero
del latte lor dolcissimo piu' pingue,

per aiutarmi, al millesmo del vero
non si verria, cantando il santo riso
e quanto il santo aspetto facea mero;

אלו עתה נגנו כל הלשונות ההן
שבמתיקות האינסופית של חלבן
העשירון פוליהימניה והאחיות,

כדי לסייע לי, גם אל אלפית של האמת
לא באו, כדי לשיר את קדש חיוכה
ומה זהר הוא את מראה הקדוש.

(ערן, שיר 23, ש' 54-60)

על השאלה אם יכול היה המשורר להעלות ממכמני לשונו מילים אחרות, אולי נעלות יותר, זוהרות יותר מאלה שכתב, אפשר שהתשובה היא 'כן'. האם מילים אלה היו מתאימות ומביעות טוב יותר את שביקש להביע (גם לו בחר, למשל, כקורמיו, בשפה הלטינית) – על כך דומה שהתשובה היא 'לא'. קוצר ידו כאן של המשורר נובע מן הפער המובנה שקיים לעתים בין הסמל והמסומל, בין כוחה של המילה לתאר את המציאות לבין המציאות כמו שהיא, זו שלעולם מצוירת אצל דנטה כאילו היא ראלית לחלוטין גם בשיאה של הפנטזיה. לעומת הפער הזה, הקורא תיגר על עצם יכולתה של המילה באשר היא (ובכך על מהות תפקידה של הלשון בכלל), על המתרגם מוטל 'רק' להציב סמלים תמורת סמלים נתונים, או למצער להעמיד את סמליו כך שישרתו באופן הטוב והבהיר ביותר את 'משמעותו של המשפט', או את 'רוחה של היצירה', או את הציור שהמשורר ביקש לצייר. אכן, אין זה תפקיד פשוט כלל ועיקר, אך בסופו של דבר רהיהו מוגבל באפשרויותיו. על כן בחירותיו של מי שמבקש לתרגם יצירה גאונית, אי-אפשר להן שיפליגו מתוך עצמאות פואטית בלתי מוגבלת אל מקום שהיצירה לא מוליכה אליו, אם על דרך הגריעה או – מה שרווח יותר – על דרך הוספה מיותרת. התרגום אינו צריך להתעלות על מילותיו של המקור. אם העיד המשורר על מוגבלותן של מילותיו, על המתרגם להביאן כמו שהן, גם במוגבלותן. אותן מילים שיבחר בהן המתרגם לבסוף, אין תפקידן להיות ביאורן של המילים המקוריות או השלמה להן. הן אינן פיצוי על חסר ואף לא קבי תמיכה למקבילות להן ביצירה. מוטב להן שלא

יחסירו כלום, אך בהיבט גם לא יעמסו על גבן כל סרח עודף, אם של משמעות או של נוצות להתקשט בהן.

לעולם יהיה המתרגם נתון במאבק שבין צורה ותוכן. שניים אלה, שביצירה ארוגים זה בזה בתמיכות של עומק ורוחב כבמעשה תשבץ, שומרים במקור על איזון שהתרגום עלול להפרי. שם, היכן שהתרגום מפר אותו, על המתרגם לבנות אחר תחתיו. לעתים המלוס הוא השיר כולו, נשמתו. לעתים אלה הם החרוז, הקצב, ההטעמות וכמובן שילובם יחדיו. עם זאת, פעמים רבות יש ותכניה של היצירה הם עמודי היסוד שלה, אֲשִׁוּתֵיהָ הראשיתיות העומדות תמיד, המקנות לה את ממד העומק בכל נקודה ונקודה על פניה. ב'קומדיה האלוהית' דנטה עשה שימוש מושכל בכל אחד מן היסודות הללו, הן הצורניים והן התוכניים, ומכאן הקושי העצום לתרגמה.

קל להיווכח שבכמה מחלקיה, הקומדיה האלוהית נטועה באופן כה מדויק, ויזואלי כמעט, בסביבתה החושית, הגאוגרפית והאנושית, בשמות, במקומות ובנופים, שמאליה עולה המחשבה שאין לנו רשות – ובוודאי לא צורך – לשנות בהם דבר (למשל תיאור בית הטבילה בפירנצה, בתופת, שיר 19, ש' 13-18; או את תיאור סביבתה של העיר מנטובה, תופת, שיר 20, ש' 61-93). גזרה שווה, כמדומה, עלינו לגזור לגבי תכניה הרעיוניים של היצירה. כשם שהקומדיה האלוהית נטועה עמוק ובדיוק רב כל כך בסביבתה החושית, במידה שאינה נופלת מכך היא נטועה בסביבתה הרעיונית, הדתית והפילוסופית. הקומדיה האלוהית קמה ונופלת על רעיונותיה. סביבתה הרעיונית שאולה חלקה מן המחשבה הפילוסופית-הדתית של ימי הביניים וחלקה ממחשבתו המקורית של דנטה ומן המקורות שהשפיעו עליו יותר מכול – התנ"ך, הברית החדשה ויתר כתבי הקודש הנוצריים, המיתוסים של יוון ורומא, המשוררים הנערצים שקדמו לו, או משילובם של כל אלה. ככל שהדבר נוגע ליצירה הזאת, יש להתייחס אל יסודותיה הרעיוניים כמחייבים באופן מוחלט. עם יסודותיה הרעיוניים דומה שאנו נמצאים על ספו של היכל שאינו סובל כי תוחלף אבן מאבני בניינו. על כן מוטל כאן על המתרגם להכיר במידה שבתוך המידה, שאף ממנה אין לו רשות לחרוג: תוכנה של הקומדיה האלוהית הוא מידתה עבור מילותיה. הוא שצריך לקבוע עד אן רשאות המילים להגיע. עמודיה התוכניים של היצירה הם שבמידה רבה צריכים לקצוב את אמצעיה הצורניים הלשוניים. כמעט בניגוד לטענה, הנכונה לעצמה, כי השפה היא שעושה את השיר, עלינו להכיר בכך שביצירה זו, הטעונה לפרטי-פרטים רעיונות רבי-גוונים כל כך, אי אפשר שחלקה הרעיוני יעומעם או יעוות מול חלקה הפיוטי הנפלא והשלם לעצמו. המילים כאן, מלבד מה שעליהן למלא את תפקידן הפיגורטיבי, לא פחות מכך עליהן להיות הולמות כשהן נוטלות על עצמן את התפקיד להעביר 'משאות' מוגדרים היטב, תוכניים ורעיוניים, מדויקים עד מאוד. חירותן של המילים מותר שתגיע עד לנקודה הזו, לא מעבר לה.

לא רחוק מרעיון הזיקה שבין צורה לתוכן ואף קשור אליו הוא הרעיון על מידות האמת והיופי הגלומות ביצירה. קל להבין כי בלעדי שני אלה אין חיים ליצירה מסוגה של הקומדיה האלוהית. מה שקשה יותר לקבל הוא הרעיון כי לעתים גם נוכחותם של האמת והיופי במצבם ההיולי עלולה לקעקע את היצירה ולהותירה ללא כוח חיים.

סיבת הדבר היא בכך ששני היסודות הללו הם מטבעם בעלי תביעה בלתי מתפשרת לטוטליות, והטוטליות לעצמה עלולה להיות בעלת כוח מהרס עבור כל מה שהיא איננה מייצגת. רק הנחתם של שניים אלה, האמת והיופי, בתוך מארג המשחרר את כוחם באותה מידה שהיצירה זקוקה לה ומסוגלת לשאתה, הוא מה שנחוץ ליצירה לצורך קיומה.

מעשה של הצבת גבולות ומידה נכונה הוא המתבקש אפוא גם כאן וראוי הדבר שיתקיים באופן הדדי: האמת והיופי ימצאו את גבולם זה אצל זה מתוך החירות שתינתן להם במפגשם ההדדי ומתוך כך שהם קוצבים זה לזה את מידתם. בשאיפתם לאי־סופיות, האמת והיופי בכל זאת יסמכו ויתנו סייג זה לזה. האמת תצעד עד הגבול שמקצה לה היופי, היופי יעפיל עד המקום שבו האמת תציב לו את גבולה. נגיעתם זה בזה של היופי והאמת בכל נקודה ביצירה היא ללא ספק משאת נפשו של מי שמבקש לתרגם יצירה כמו הקומדיה האלוהית. היצירה מצדה היא בוודאי הראשונה הזכאית לכך. והיה ויתרחש הדבר לו בנקודה אחת בלבד מתוך רבות לאי־ספור – וכבר זכה התרגום כולו להיות ראוי מעט.

אין, כמדומה, מעשה יצירה או אמנות שכוחות רבים אינם מושכים בו לכיוונים שונים ותובעים לעצמם את חלקם בו. תרגומה של יצירת מופת חייב לחתור להשגתם של איזונים בין כוחותיה הגלויים והנסתרים של היצירה: הלשון, הציור, התוכן והצורה, האמת והיופי. במקום שבו היסודות מתאחדים, בנקודה המבקשת להשיג דבר שמותר לכנותו הפחת חיים, מעשה התרגום הוא סוג של פגישה. אין כאן מענה בלבד לשאלה אם על התרגום לנהות יותר לכיוונה של הנאמנות או לכיוונו של היופי. זה המענה לעצם האפשרות של הקמת מבנה חדש שיסודותיו כבר מוטמעים בתוכו ושהתגלות בו היא התגלותו של הקיים זה מכבר.

*

להלן כמה נתונים לשוניים של הקומדיה האלוהית. היצירה מכילה שלושה חלקים (קנטיקות): 'תופת', 'פורגטוריו' ו'עדן'. כל אחד מחלקיה מכיל 33 שירים (קנטי). 'תופת' מכיל שיר מקדים אחד נוסף. בכך מגיע מספר שיריה ל־100 בדיוק. כל השירים מכילים בין 115 שורות (הקצר שבהם) ל־160 שורות (הארוך שבהם). סכום שורותיה של היצירה הוא 14,233 והן נחלקות כמעט באופן שווה בין שלוש הקנטיקות: 4,720 ב'תופת', 4,755 ב'פורגטוריו' ו־4,758 ב'עדן'. היצירה נכתבה בבתים של שלוש שורות (טרציניות). היא מחורזת כולה: השורה הראשונה באה בחרוז עם השלישית, ואילו השורה האמצעית, הבלתי מחורזת עדיין, מעניקה את סיומה לחרוזה עם השורה הראשונה של הטרצינה החדשה (aba becb cdc). כך, אפוא, מן השורה השנייה ואילך, כל תיבה סופית באה בחרוזה שלוש פעמים במהלך השיר. החרוז הראשון והאחרון של השיר נחרזים פעמיים בלבד. באופן זה נוצרות כעין חוליות שרשרת, כל אחת בת שלוש שורות, האחוזות זו בזו מתחילתו של כל קנטו ועד סופו. אופן כתיבה זה, המכונה Terza Rima או Terzina Dantesca, הוא פרי המצאתו של דנטה. מספר הברותיהן של רוב שורות היצירה הוא 11, ולפיכך אופן כתיבה זה נקרא endecasillabo ('בעל

11 הברות). כמעט כל שורות היצירה, וזאת בהתאם לנטייתה של השפה האיטלקית, מסתיימות בהברה בלתי מוטעמת (מלעיל). בכל זאת, במקרים מעטים חורג דנטה מדרך זו והוא מסיים את השורה בהברה מוטעמת (מלרע). במקרים אלה השורה היא בת 10 הברות בלבד, ואז נוהגים לכנותה 'חרוז קטוע' (rima tronca). היצירה אינה כתובה במשקל קבוע וההטעמות בשורה מתחלפות (בוודאי גם על פי המתבקש מתוכן השורה), חוץ מאשר בהברה העשירית שהיא תמיד מוטעמת.

בתרגום שלפנינו נשמרת החלוקה לבתים של שלוש שורות. כל שורה מכסה על פי רוב את שורת המקור במדויק. לעתים, כפי שנמצא גם במקור, שורה נחלצת לעזרתה של חברתה ומשאילה לה מקום לצורך השלמתו של משפט. לעתים רחוקות מוחלף סדרן של השורות בתוך הטריצינה. בדומה למרבית התרגומים בשפות השונות, יש כאן ויתור מדעת על החריזה. מתוך התבוננות בתרגומים מחוזרים הגעתי לכלל מחשבה שלא ראוי יהיה לתבוע מן היצירה את המחיר שיגבה ממנה הניסיון להיחרז בכל תנאי. בכל זאת, במקומות שבהם חרוז נוצר מאליו, לא נאבקתי עמו לעקרו. יש שהתעקשו להעתיק לעברית את דגם שורת 11 ההברות ללא יוצא מן הכלל ועמו את סיומן המלעילי של השורות, גם זאת בלא יוצא מן הכלל. על פי גישתי כאן, החריגים (אמנם מעטים!) מן הכללים הללו אצל דנטה יצרו פתח לסיים את השורות גם במלרע וגם, על פי צורך, להוסיף להן הברות אחדות. מספר ההברות בשורה נקצב כאן על פי המתחייב מן הצורך לדייק במשמעותו של הכתוב, והוא נע בין 10 ל-15 (במקרים ספורים הוא מגיע ל-16). מתוך הכרת טבעה של העברית לא מצאתי לנכון להתחייב לסיומת מלעילית בכל השורות, אבל כמו במקור יש כאן ניסיון לשמר תמיד את ההברה העשירית מוטעמת. האמצעים האלה בצירופם מבקשים לקיים משהו מריתמוס הכתיבה של דנטה. אולי בעקבות אוסיפ מנדלשטם ואחרים, שהעלו על נס את המקצב האצור בשורותיה של הקומדיה האלוהית, היו מי שהכניסו את שורותיו של דנטה לסדר של מסגרת קצבית אחת, קבועה ובלתי מתפשרת, יאמבית בדרך כלל, מן השורה הראשונה ועד לאחרונה. דנטה, מכל מקום, לא כתב כך. לצורך ההדגמה, אפשר אולי לראות, בדוחק, את שורתה הראשונה של היצירה ואת הסמוכות לה ככתובות במקצב היאמבי, אך אין צריך להרחיק ללכת אלא עד שורתה החמישית כדי לראות שהמקצב מתהפך על פניו ודנטה מפעיל אותו באופן חופשי על פי המתבקש בכל מקום ומקום.

ראוי לתת את הדעת לעניין השמות: היצירה גדושה שמות איטלקיים שאין כל טעם להמציא להם חלופות עבריות. שמות שאינם איטלקיים במקורם ונתקבעו להם חלופה עברית מובאים על פי רוב בתעתיק שהתקבל בעברית. לעומת זאת, שמות אחדים שצוברים את מהותם, את טעמם המיוחד, מן האופן שהשתמש בו דנטה, במיוחד בדיבור הישיר, מצאתי לנכון להותירם כפי שהופיעו ביצירה וכפי שדנטה בוודאי הגה אותם על לשונו. לפעמים יש ומותר לדמיין כאילו הם נשמעים מפיו ממש בניב ובחיתוך הדיבור של טוסקנה, שאוזנו המחודדת לכך במיוחד אמונה לגלותו אצל בני שיחו בכמה וכמה מקומות לאורך היצירה. שמות אלה הם איבר חיוני מאבריה של היצירה, קשורים בטבורם לכל אינ-סוף הרגעים הנעים בין אימה נוראה להתעלות

נשגבת, שבהם המשורר הגה אותם באופן האמתי האחד שבינתו, לכו ולשונו חברו יחד לבטאם. בוודאי הם השירידים הבלבריים שהתרגום יכול להביאם כהישמעם במקור. הנה דוגמאות:

1. מי שיבקש ביצירה את שם עירו של דנטה על פי שמה האיטלקי המוכר לנו – פירנצה (Firenze), לא יצליח. בכל מקום ביצירה דנטה קורא לה פירנצה (Fiorenza), אולי כדי להדגיש את מה שמתבקש כל כך – ששורש שמה של העיר הוא fiore, כלומר פרח. דומה שלא נוכל להתעלם מן ההיסט הקטן הזה שדנטה הקפיד לעשותו במתכוון.
2. שמה של באטריצ'ה (Beatrice) מופיע ביצירה יותר מ-50 פעם. ככל שננסה, האנגלית לא תוכל כאן להושיע. באטריצ'ה איננה ביאטריקס וביאטריקס איננה באטריצ'ה והשתיים לא ייפגשו לעולם. דומה שלא נוכל לשים בפי דנטה כל שם אחר מלבד באטריצ'ה עבור נערת פירנצה שאהב בנעוריו ועשה אותה למדריכתו האלוהית בעדן.
3. וירג'יליו (Virgilio): מותר לתהות אם ראוי לכתוב וירגיל, וירגיליוס או ורגיליוס, שהרי השימוש בשלושתם הוא בגדר עובדה. בכל זאת, עבור דנטה יש רק שם אחד היכול לשאת את כל המשמעות שביקש להעניק לאדם, למשורר, למדריך, לרע. באותו רגע כאוב שבו נוכח כי מדריכו הנאמן, שהיה לו כאב בשעות מבחן קשות, בצער ובשמחה, עזבו ואיננו כתמיד לשמאלו ככל שננסה להעלות שם אחר בדעתנו לא נוכל להתעלם מכך שדנטה, בצערו, בבכיו הגדול, אמר שלוש פעמים את השם האחד והיחיד האפשרי לו:

אֹלָם וִירְגִ'יִלְיוֹ עֲזָבָנוּ, חֲסֵרִים
אוֹתוֹ, וִירְגִ'יִלְיוֹ, אֶבֶא לִי מְתוֹק מִפֶּל,
וִירְגִ'יִלְיוֹ שְׁלֹתְשׁוּעָתִי לוֹ הַתְּמַסְרָתִי;

(פורגטוריו, שיר ש' 30 49-51)

לכסוף, משהו מן ההבדל המובנה בין שתי השפות שימחיש מעט מן הקושי העומד בפני מי שמבקש להעביר שורת שירה מן האיטלקית לעברית. שלא כמו העברית, האיטלקית מרשה במקרים רבים לקצר את מילותיה. היא גם מרשה בנדיבות לצרף מילים זו לזו כאילו היו מילה אחת. יתר על כן – וגם זאת שלא כמו העברית – תנועות פונטיות סמוכות זו לזו, גם במילים נפרדות, מותר להחשיב ולספור כהברה אחת. הבדלים אלה הם משמעותיים ביותר למי שנתבע לכתוב שורות שירה קצרות ותמציתיות דוגמת אלה של הקומדיה האלוהית. נוצרת אפוא איזו חסכנות מְטְרִית פואטית הפועלת לטובתה של האיטלקית. רק במקרים נדירים ביותר העברית, שנוהגת גם היא לחבר מילים – שם-עצם לשם-גוף, למשל, או פועל לשם-גוף וכדומה – יוצאת כשחישוב החיסכון נוטה לטובתה.

דוגמה לכל מקרה מן השניים, האחד שבו הצמצום גדול יותר בעברית והשני באיטלקית, תובא מן השיר האחרון ביצירה – משורתו הראשונה ומשורתו האחרונה.

אחד האפיינונים המרחיקים לכת ביותר שנותן דנטה למריה הבתולה, האם, הוא היותה הבת של בנה (ולא כמתבקש - אמו של בנה); וכך זה נכתב שם: *figlia del tuo figlio* (עדות, שיר 33, ש' 1). שש הברות תמימות. בעברית אפשר היה לגבש זאת ל'בת בְּנִי', שתי הברות בלבד. החיסכון עצום. אך זהו היוצא מן הכלל. ודוגמה מהשורה האחרונה של היצירה: *l'amor che move il sole e l'altre stelle* (עדות, שיר 33, ש' 145). על פי מה שהאיטלקית מתירה, לפנינו 11 הברות בדיוק. ובעברית? תרגומה המילולי של השורה הוא: "האהבה המניעה את השמש והכוכבים האחרים". 21 הברות, לא פחות. ובכל זאת, אין בשורה הזו - בעצם כמו בכל השורות שקדמו לה - ולו תו אחד, מילולי או תוכני, שמותר לוותר עליו.

הערה מקדימה לביאורים

הקומדיה האלוהית היא יצירה שאינה קלה לקריאה; היא גדולה מכל קוראיה ודומה שאין מי שיכול להבין את כולה מדעתו בלבד. פירושים רבים נסמכו לשורותיה מיד עם הופעתם של חלקיה הראשונים, בראשית המאה הארבע עשרה. אז החל מפעל הביאור והוא נמשך עד ימינו אלה. היצירה נשארה אפוא קבועה על עמדה, כמעין מגדלור, אך קורפוס הביאור סביבה הלך וגדל, הוא מוסיף לגדול עד עצם ימינו אלה ובכל זאת נדמה שלא נתגלו עדיין כל צפונותיה.

הקורא המבקש להכיר יצירה זו על מורכבותה המיוחדת חייב להעז לגעת גם בפירושיה. לא כל שכן כאשר ינסה להבין את היצירה כמעשה שלם בעל תכנית ארוגה מראש עד אחרון הפרטים שבה, ולא רק כאוסף של תמונות ואנקדוטות, עזות ביטוי וחדות תיאור ככל שתהינה. כך לגבי הקורא ושבעתיים מכך לגבי המתרגם. האחריות המוטלת על המתרגם היא כפולה: כלפי עצמו וכלפי קוראיו. אחריותו כלפי הקוראים נעוצה בכך שטעותו עלולה להטעות רבים. לפיכך אימצתי את הכלל שלא לתרגם שורה, או גם מילה, שאיני בטוח שהבנתי את משמען לאשורו. הכלל הזה אינו מבטיח בהכרח תרגום חף ממעקשים או טעויות, אך בלי יישומו לא תהיה כל חלקה פנויה מהם. האחריות כלפי עצמו טמונה בכך שהבנתה של היצירה הכרחית למתרגם כדי להשיג את מה שבלעדיו לא ייתכן כל תרגום: השלמות הפנימית עמו והיכולת להטמיעו כחלק מעצמו כך שיחיה עמו בשלום. המתרגם הוא גם מי שמקדים לחוש שהבנתה של השורה כבר מעלה בו, עוד קודם כתיבתה, את נימתה כאשר הוא בא לקבוע את סדר מילותיה, הטעמותיה וכדומה. ניתן לומר כי ההבנה מייצרת עבורו חלק ניכר מן המוזיקה של התרגום. ליצירה אמנם עומדת זכות ראשונית להתייצב כבעלת נוכחות משלה, המקיימת את ייחודה כה'אחר', ה'לא אני'. מנגד, תרגומה תובע פלישה אל תוך ה'אחר' הזה, לפחות כצורך הכרתה באותה מידה נחוצה כדי שתיהפך לחלק מתודעת המתרגם למרכיב ממרכיבי האני המכיר שלו.

לקומדיה האלוהית יש כוח שואב אדיר. בה במידה היא יכולה לפתח כוח דחייה גדול. המתרגם, ככל קורא, יכול למצוא את עצמו מושפע מרעיונותיה כמו גם מסגנונה

ולשונה. באותה מידה, כמובן, היא יכולה להרתיע אותו או לעורר בו התנגדות. יחסו זה, לחיוב או לשלילה, בחלקו הוא תוצר לוואי של הידיעה שרכש על אודות היצירה, ידיעה שכבר מצמיחה בו איזה רגש כלפיה. יחסו הסובייקטיבי של המתרגם ליצירה לא צריך כמובן להכריז על עצמו מבעד למילות התרגום, אך נדמה כי אי-אפשר שייעלם מהן כליל. אני מאמין שמוטב לו למתרגם כאשר הוא פונה אל יצירות שמדברות אל לבו והוא אוהבן. אהבתו זו אינה חיסרון כל עוד אינה מקלקלת את השורה.

מן המקובלות הוא שמעצם טיבו התרגום הוא גם מעשה פירוש. בכל זאת, ביאור שהמתרגם מוסיף מדעתו בגוף היצירה היכן שהיוצר נמנע מלעשות זאת, הריהו כסרה עודף שהיצירה מסרבת לקבלו בתוך שורותיה. יתקיימו על כן הביאורים מחוץ לשורות היצירה ויפנה המתרגם לצורך כך אל אותם מקורות מהימנים שיש בהם כדי לסייעו להשיג את ההבנה שהוא זקוק לה ואותה הוא מבקש להעביר לקוראיו. הבנה זו אינה מוחלטת, בוודאי לא יחידאית, אך עליה להתיישב עם ההיגיון, לפחות על פי דרכו של המתרגם, ובה בעת להיות קוהרנטית בהקשרה ביצירה. כאן נפתח פתח למשא ומתן גדול בין המתרגם לבין צד שלישי – היצע הפירושים רב ההיקף – שהוא שדה רחב ידיים המאפשר דו-שיח מחודש עם היצירה ומחברה, הפעם מנקודת מבט חדשה ומורחבת. הביאורים, בהגיעם אל הקורא מציעים לו את תמציתו של המשא ומתן הזה. כך היריעה גדלה ונפרשת, עד שהיא יכולה להכיל בתוכה את מה שכבר מצטייר כרבי-שיח המתחולל חליפות בין המשורר ויצירתו, המפרשים, המתרגם והקורא.

מן הביאורים בחרתי את אלה שנענו לדעתי בצורה הטובה ביותר לטקסט וסייעו בידי להבין את הנקודות המוקשות של היצירה. משניים מהם נטלתי יותר מן האחרים: ביאוריו של ג'וזפה ונדלי (Giuseppe Vandelli) וביאוריו של צ'רלס ס' סינגלטון (Charles S. Singleton). בדרך כלל לא העתקתי את הדברים כלשונם. על אף שחלקם נחשבים כבר למסורתיים, העברתי אותם דרך נפה אישית כלשהי ולא נמנעתי מלהוסיף עליהם או לגרוע או להביא ביאורים משלי על פי הבנתי וגישתי. את הפירושים שהבאתי אני מתיר אם כן לעצמי להחשיב כשייכים לתרגום הזה.

השיקול בכחירת הנושאים, הדגשים ואופן כתיבתם נבע קודם כול מן הרצון לעשות את היצירה נגישה ומובנת לקורא העברי ואחר כך מן הצורך לחדד את הסוגיות העיקריות שעולות מן הטקסט, שאותן החשבתי כלוז שדרתה התוכני של היצירה. את זאת ביקשתי לעשות מבלי להכביר יתר על המידה ובמאמץ להציג סוגיות אלה פשוטות ונהירות ככל שניתן. כאמור, תחום הפרשנות ליצירה הוא כה רחב-ידיים, שמעשה קפדני של בחירה היה הכרחי וכן הצורך לצמצם ולגבש ביאורים רחבי יריעה רבים. בכל מקום שנזקקתי לכך, נעזרתי גם באנציקלופדיה על דנטה ויצירתו (אנציקלופדיה דנטסקה, *Enciclopedia Dantesca*). כמלווה נאמן לאורך כל הדרך היה לצדי המילון המיוחד לקומדיה האלוהית של ג'ורג'ו סיבצהנר-ויוונטי, *Giorgio Siebzechner-Vivanti, Dizionario della Divina Commedia*.

מועדים ואירועים בחייו של דנטה

1265: בסוף מאי (או בתחילת יוני) נולד דנטה בפירנצה, ברובע סן מרטינו דל וסקובו (San Martino del Vescovo) לאביו אליג'ירו די בלינצ'ונה (Alighiero di Bellincione) ול'אמו גבריאלה (שכונתה בלה, Bella) לבית אבאטי (Abati). שמו הפרטי, שהיה ככל הנראה כשם אביו דורנטה (Durante), הפך לבסוף לדנטה. גם שם משפחתו, המופיע בשינויים קלים במקורות השונים, מגיע אלינו לבסוף על פי גרסתו של בוקצ'ו – אליג'ירי (Alighieri). מכל מקום, את השם דנטה באופן המוכר לנו היום – Dante – מזכיר הוא עצמו באחד משיירי הקומדיה האלוהית.

1270-1275: בטווח השנים האלה (בהיותו בן 5-8) מתה אמו בלה. אביו התחתן בשנית עם מונה לפה די קיאריסימו צ'לופי (Monna Lapa di Chiarissimo Ciallufi).

1274: מתקיים המפגש הראשון של דנטה עם נערה בת עירו, באטריצ'ה, בתו של פולקו דה פורטינארי (Folco de' Portinari), אף היא בת תשע. המפגש הזה, אך יותר ממנו המפגש השני עמה, זה שעתיד להתרחש תשע שנים מאוחר יותר, עיצבו ללא ספק את אישיותו היוצרת והטביעו בה חותם בל יימחה, שאת פרותיו המוקדמים אנו מוצאים בספרו 'חיים חדשים' (*Vita Nuova*) ואת הבשלים והמאוחרים – ביצירה 'הקומדיה האלוהית' (*la Divina Commedia*).

1277: אבי דנטה מאשר עבורו הסכם אירוסים עם ג'מה דונאטי (Gemma Donati), בתו של מנטו (Manetto) דונאטי, ממשפחת דונאטי שהיא מן המשפחות הנכבדות של פירנצה.

1281-1283: במועד כלשהו בין השנים האלה מת אביו של דנטה.

1283: השנה שבה נפגש דנטה בשנית עם באטריצ'ה.

1285: דנטה מתחתן עם ג'מה דונאטי. ככל הנראה, בשנה זו הוא משתייך ליחידת פרשים של המיליציות של פירנצה, המתייצבת כנגד מבצר פוג'ו סנטה צ'יצ'יליה (Poggio Santa Cecilia).

1287: דנטה שוהה תקופה מסוימת בכולוניה ומתחיל בה את לימודיו האוניברסיטאיים. בחוגי האוניברסיטה מתגבש הסגנון שיכונה על ידו 'הסגנון החדש המתוק' – Dolce Stil Nuovo, שמייסדו והרוח החיה בו הוא גוידו גויניצ'לי (Guido Guinizelli). בשנה זאת, ככל הנראה, נישאת באטריצ'ה לסימונה די ג'רי די ברדי (Simone di Geri de').

(Bardi). קרוב לוודאי שבשנה זו נולד בנו ג'ובני – בכור ארבעת ילדיו (האחרים הם יאקופו, פייטרו ואנטוניה).

1289: דנטה משתתף בוודאות עם גוולפים נוספים מפירנצה בקרב על קמפלדינו (Campaldino), מישור בעמק הארנו העליון (Valdarno), כנגד לוחמי העיר ארצו (Arezzo), קרב שהסתיים בניצחונה של פירנצה.

1290: ביוני מתה באטריצ'ה. אולי בהשפעת האירוע דנטה ניגש בלהיטות ללימודים הקלסיים ובהם הוא מעמיק ביצירות הוראטיוס, קיקרו, אובידיוס, לוקאנוס, סטטיוס, סנקה ואחרים, אך יותר מכולם בוורגיליוס ויצירתו איניאס. בה בעת הוא מרחיב את ידיעותיו בפילוסופיה ובתאולוגיה ומתוודע לשיטות של הסכולסטיקה של ימי הביניים.

1294: דנטה משלים את כתיבת 'חיים חדשים' (*Vita Nuova*). בשנה זו נפטר ברונטו לטיני (Brunetto Latini), מנהיג פוליטי ומשורר, מורו ומדריכו המבוגר של דנטה. צ'לסטינו החמישי נבחר לאפיפיור, ותוך זמן קצר הוא מוותר על המינוי מרצונו. הכרתו של בוניפיציוס השמיני לתפקיד מתרחשת בחודש דצמבר של שנה זו.

1295: בהתאם לחוק המחייב את הנכבדים המבקשים להשתתף בהנהגה להשתייך לגילדה כלשהי, דנטה נרשם לגילדת הרופאים והרוקחים. בכך נפתחת לפניו הדרך לקבל עליו תפקידים ציבוריים בהנהגתה של העיר.

1296: דנטה מצטרף ל'מועצת המאה' (Consiglio dei Cento) של העיר.

1297-1299: בשנים אלה חלה החמרה בעימותים הפוליטיים בפירנצה החצויה בין שתי מפלגות ניצות: הגיבלינית והגוולפית. המפלגה הגוולפית, מפלגתו של דנטה, מתפצלת ל'לבנים' ול'שחורים' ודנטה מצטרף לפלג 'הלבנים'. על אף שהוא נשוי לכת משפחת דונאטי, שממנה יצאו מנהיגיהם של 'השחורים', התייצב דנטה כנגד מנהיג 'השחורים', קורסו דונאטי (Corso Donati), משעה שהתברר לו כי האפיפיור מחפה על שחיתותו של הלה. קורסו דונאטי יוצא לגלות.

1300: דנטה נבחר לאחד מששת ראשי הממשל. עם חרפת העימותים בין הפלגים ובניסיון להפיג את המתח בעיר, ששת 'הגדולים' (Priori) ודנטה בתוכם משלחים לגלות 15 ממנהיגיהם של שני הפלגים. אחד מן 'הלבנים' הגולים הוא ידיד נפש של דנטה, משורר מושחו ומעודן – גוידו קוולקנטי (Guido Cavalcanti), שמת ממחלה בעת גלותו. ביוני שנה זו מתמנה הקרדינל מטאו ד'אקואספרטה (Matteo d'Acquasparta) לבכור בסכסוך בין הפלגים הנצים בפירנצה, אך מאחר שנשא פנים בגלוי לטובתם של 'השחורים', העימות בין דנטה לראש הכנסייה היה עתה בלתי נמנע. עם סיום כהונתו עוזב דנטה את תפקידו, אך מוסיף לפעול במרץ נגד הכרעותיו של האפיפיור, ובהן פנייתו אל שרל די ולואה (Charles di Valois), מי שהתמנה על ידי האפיפיור להיות מפקדה הכללי של הכנסייה, שסייע להשבתם של 'השחורים' לעיר. עימותים אלה

והתייצבותו הגלויה של דנטה נגד מדיניות האפיפיור ונגד רבים בפלג 'הלבנים', גוררים עמם שורה של האשמות נגדו, האשמות שיהוו בסיס להעמדתו למשפט. בניסיון נוסף לשכנע את האפיפיור בוניפציוס השמיני לשוב בו ממדיניותו, הוא יוצא אליו לרומא עם משלחת של פלג 'הלבנים'. כישלונה של המשלחת היה צפוי מראש, וחייליו של שרל די ולואה, שכבר היו בשערי פירנצה, נכנסים לעיר, בווזים אותה ומכוננים בה את שלטונם של 'השחורים'.

1302: נראה שעוד בהיותו ברומא נשפט דנטה שלא בפניו על שורה של האשמות שווא שבגינן הוא נידון לשנתיים גלות מטוסקנה ולקנס של 5,000 פלורנים, אם ינסה לשוב לעירו. הוא גם מנושל לצמיתות מכל זכויותיו האזרחיות. מאוחר יותר מתוספים על כך החרמת כל נכסיו, חרם אישי כללי ואף גזר דין מוות.

1303: ניסיונות מצד 'הלבנים' והגיבלינים להשתלט על פירנצה נוחלים מפלה גמורה. דנטה, שבעצמו אינו לוקח חלק בניסיונות אלה, מואשם בהתחמקות ובאחריות לכישלונם. התנתקותו מן 'הלבנים' הופכת לעובדה מוגמרת, והוא כעדותו 'הקים מפלגה משל עצמו'. בשלהי אותה שנה הולך לעולמו האפיפיור בוניפציוס השמיני ועל כיסאו עולה בנדרטו (בנדיקטוס) האחד עשר.

1304-1306: משלחת מטעמו של האפיפיור החדש בראשותו של הקרדינל ניקולו דא פרטו (Niccolo' da Prato), שמנסה ליישב את המחלוקת בעיר, נכשלת אף היא. ביולי 1304 נפטר לפתע גם האפיפיור בנדרטו האחד עשר. ביוני 1305 נבחר קלמנס (Clemente) החמישי לכהונת אפיפיור. במהלך נדודיו בצפונה של איטליה מתארח דנטה בוורונה אצל ברתולומאו דלה סקאלה (Bartolomeo della Scala). עם מותו של זה הוא מוצא מקלט בחצרו של גררדו דא קמינו (Gherardo da Camino) מטררוויזו.

1306: דנטה מוצא מחסה אצל משפחת מלספינה (Malaspina) בלוניג'אנה.

1307-1312: קרוב לוודאי שתקופת נדודים ארוכה עוברת על דנטה והוא שוהה בתחנות רבות. בין השאר מייחסים לו שהות בקזנטינו (Casentino), בלוקה (Lucca) ואפילו בפריז. בחירתו של היינריך, אריגו (Arrigo) השביעי מלוקסמבורג לקיסר רומי (הוא מכונה גם 'הגרמני') והכתרתו ב־1311, שלוותה בהכרתו כי ישיב את השלום לעיר הנגועה במלחמת אחים, מציתה בדנטה מחדש את התקווה לשוב למולדתו. הוא עוקב מתוך אהדה גדולה אחר מהלכיו של היינריך השביעי (אריגו) ומלווה אותו באחדות מן התחנות במהלך 'ירידתו' בכיוון פירנצה: אסטי (Asti), פופי (Poppi) ושוב קזנטינו, תוך שהוא מעודד אותו מוראלית בכמה מאיגרותיו (אין תיעוד חר־משמעו כי נפגש אתו בפועל).

1313: לאחר מצור על פירנצה שנמשך כחודש, מצור שלא הניב תוצאות משביעות רצון, מת היינריך השביעי לפתע בבואונוקוונטו (Buonconvento) ובכך נסתם הגולל על תקוותו של דנטה הגולה לשוב לעירו.

1315: דנטה דוחה את סעיפי ה'מחילה' המוצעים לו כתנאי לשובו לעירו, ושוב משיתם עליו גזר דין מוות. בשנית הוא מוצא את עצמו בוורונה, הפעם תחת חסותו המיטיבה של קנגרנדה דלה סקאלה (Cangrande della Scala), אחיו של ברתולומאו. אצל קנגרנדה דלה סקאלה הוא שוהה כחמש שנים.

1319: בשל מניעים שאינם מבוארים דיים, דנטה עובר מוורונה לרוונה (Ravenna) על פי הזמנתו של גוידו נובלו דא פולנטה (Guido Novello da Polenta), שליט רוונה. 1321: עם שובו לראונה משליחות בוונציה, כנראה בגלל מחלת מלריה שלקה בה, מת דנטה בחודש ספטמבר של שנה זו ונקבר בראונה.

יצירותיו של דנטה (על פי סדר מועדי כתיבתן)

Vita Nuova (חיים חדשים): ספר שירים ופרוזה המגולל את סיפור אהבתו של דנטה לבאטריצ'ה ואת האלהתה, ובו מבוארים השירים על ידי המחבר עצמו. בסופו התחייבותו של המחבר לשוב ולספר על באטריצ'ה ביצירתו לעתיד לבוא. חובר בין השנים 1292-1293.

Le rime (ספר שירים): שירים שחוברו חלקם בנעוריו של דנטה וחלקם בכגרותו.

יש המייחסים לדנטה גם את *Fiore* (פרח), יצירה הכוללת 232 סונטים שעניינם רזי האהבה וחיפוש אחר הוורד המיוחל, חיפוש שהוא ביטוי פיוטי לטקסט הפרוזה של ספר האהבים מימי הביניים – *Roman de la Rose*.

Convivio (משתה): יצירה פילוסופית בלתי גמורה שעניינה אהבת הדעת, ובה ניסיון לגעת בסוגיות הפילוסופיות החשובות על האדם והיקום. בדומה ליצירה חיים חדשים, גם ספר זה משובץ בכמה משיריו של המשורר. נכתב בין השנים 1304-1307.

De Vulgari Eloquentia (על שפת הדיבור של העם): יצירה בלתי גמורה המתחקה אחר התפתחות הלשונות מאז מגדל בבל ועד ימיו של דנטה והתפלגותן של הלשונות לניבים העיקריים של אירופה. בהמשכו דנטה מסביר כיצד שוב התפצלו לשונות אירופה לניבים נוספים תוך ניסיון לקבע את 'שפת העם הנאורה' (האיטלקית) כניב ההולם יותר מכול לבטא בו את יצירותיה הנעלות ביותר של התרבות האנושית. נכתב כנראה במקביל ל-*Convivio*.

Monarchia (מונרכיה): חיבור פולמוסי שיטתי בן שלושה חלקים הפורש את תפיסתו הפוליטית האוטופית של המחבר. בחלק הראשון נקבעת עדיפותה של המונרכיה העולמית למען רווחתם, שלומם ואושרם של בני האדם. בחלק השני משבח דנטה את מעלותיה של הקיסרות הרומית, ששלטונה היה כולו בדין ומתוקף רצון האל. בחלק השלישי דן המחבר ביחסי הגומלין בין הרשות הפוליטית והרשות הדתית. על

אף ששתיהן ניוזנות מאותו מקור עצמו – האל – מעשה צדק יהיה אם כל אחת מהן תהיה אוטונומית לחלוטין ולא תבקש להתערב בתפקידי חברתה. הספר נערך ככל הנראה בשנת 1313.

Ecloghe (שתי אקלוגות): חוברו כמענה לפנייתו של מורה מאוניברסיטת בולוניה שמבקש מדנטה לקחת חלק באירוע נכבד בבולוניה ולזכות, אגב כך, בזר הדפנה שיוענק לו שם כאות של כבוד והוקרה. הזמנה זו לוותה בביקורת מצד המזמין על שדנטה פנה בכתיבתו לאיטלקית תוך שעזב את הלטינית. באקלוגה הראשונה, באמצעות שיחה בין דמויות רועים פיקטיביות (אחת מהן מייצגת את דנטה) בנוף פסטורלי, מסביר המשורר מדוע בחר בשפת העם כאשר בא לכתוב על נושאים כה מעודנים ומרוממים כמו אלו שב'עדן'. באקלוגה השנייה, שוב באמצעות דמויות מושאלות המשוחחות ביניהן, דוחה דנטה את הזמנת מכותבו. האקלוגות נכתבו במשקל הכסאמטרי, בוודאי מתוך התייחסות לעשר האקלוגות שכתב קורדמו הנערץ ורגיליוס. שנות חיבורן הן 1319-1320 בקירוב.

Questio de aqua et terra (סוגיית המים והארץ): מסה המתייחסת לשאלה הפילוסופית שראשיתה בבריאת העולם, על ספירות הארץ והמים ביקום ועל יחסי הגומלין ביניהן. נכתבה אף היא, כמשוער, בשנת 1320.

Epistolae (איגרות): 13 במספר, נכתבו בין השנים 1304-1319. הן כוללות את התכתבותו של דנטה עם כמה אישים נודעים בזמנו על נושאים שונים, בהם פוליטיים וספרותיים. שלוש מהן מתייחסות לניסיונו של היינריך (Arrigo) השביעי להשכיח רגיעה בפירנצה. אחת מהן, אף שהאותנטיות שלה לא הוכחה מעבר לכל ספק, כתובה למארחו קנגרנדה דלה סקאלה (Cangrande della Scala), ובה מסביר דנטה את רעיונותיה, תכניתה ותכליתה של הקומדיה האלוהית ומקדיש לנמען את חלקה השלישי – 'עדן'.

Divina Commedia (הקומדיה האלוהית): יצירתו הפיוטית הגדולה של דנטה (במקורה נקראה 'קומדיה' בלבד), ובה מתואר מסעו של דנטה על פני שלושת חלקי היקום שמעבר לעולם החיים – 'תופת', 'פורגטוריו' ו'עדן' שהם גם שמות שלושת חלקי היצירה (cantiche): Inferno, Purgatorio, Paradiso. הקומדיה האלוהית מכילה 100 שירים (canti), והיא כתובה בבתים (טרצינות) של שלוש שורות נחרזות בצורת *aba,bcb,cdc* וכו' (terza rima) ובמשקל 11 הברות בשורה (Endecasillabo). מועד כתיבתה הוא ככל הנראה בין השנים 1307-1321.

שיר ראשון

תעייתו של דנטה ביער האפל. הגעתו לרגלי הגבעה המשככת מעט את אימתו. הופעתן של שלוש חיות הפרא המטילות את מוראן על המשורר, ובהן, יותר מכולן, הזאבה הרזה החוסמת את דרכו. הופעתו של וירג'יליו לפני דנטה והתוודעותו אליו. וירג'יליו מבקש להירתם להדרכתו של דנטה בתופת ובפונדטוריו. דנטה נעתר.

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.

בְּאֶמְצָעוֹ שֶׁל מֵהֶלֶךְ חַיִּינוֹ
מִצְאָתִי אֶת עֲצָמֵי בְּיַעַר אֶפֶל,
עַל כִּי אָבְרָה הַדֶּרֶךְ הַיְשָׁרָה. 3

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura!

הִיא מָה קָשָׁה לִדְמַר הַיָּאֵךְ הִיא
זֶה הַיַּעַר, פְּרָאִי, סְמוּר, אֵיתָן,
עַד כִּי בְּמַחְשְׁבַת מְחַדֵּשׁ מוֹרָא! 6

Tant' è amara che poco è più morte;
ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,
dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.

כֹּה מַר שְׂאֵךְ מְעַט יוֹתֵר הַמּוֹת;
אָבֵל לְדוֹן בְּטוֹב שָׁם לִי נִמְצָא,
אֲגִיד גַּם עוֹד דְּבָרִים אֲשֶׁר גָּלִיתִי שָׁם. 9

1. באמצעו של מהלך חיינו: כאן מבוטאת התפיסה שהחיים כמוהם כמהלך שלם שיש לו התחלה, אמצע וסוף. כבר על פי מסורות קדומות, משכו של מהלך זה, שהוא כצורת קשת, הוא 70 שנה (ר' תהלים ז, 10). האמצע, שהוא פסגת החיים, מצוי אפוא בגיל 35 (ר' בספרו של דנטה, משתה [Convivio], מאמר 4, פרק 23, סעיף 9: 'שם היכן שנקודת הפסגה של קשת זאת [קשת החיים]... וביותר אאמין כי בין השנה השלושים לשנה הארבעים, ואאמין כי בין ההולכים באופן השלם ביותר אחר הטבע יהא זה בשנה השלושים וחמש' [תרגום שלי, ר"כ]). אם נזכור שדנטה נולד בשנת 1265, יוצא שמועדה הספרותי של ההתרחשות שהוא מפנה אליה את תשומת לבנו הוא שנת 1300.

מהלך חיינו: במקור *cammino*, שמשמעו הן 'דרך', 'שביל' (שמות עצם) והן 'הליכה' (שם הפעולה). המילה 'מהלך', כמו המילה שבמקור, מכילה כמדומה אף היא את שני המובנים. 'חיינו': השימוש בלשון רבים אינו מקרי. בכך דנטה מבהיר כי מדובר במהלך שעוברים אותו כל בני האדם באשר הם ולא רק יחיד זה או אחר.

2-6. **מצאתי את עצמי ביער אפל... מחדש מורא:** דנטה אינו חוסך בשמות תואר ליער הזה - 'אפל', 'פראי', 'סמור', 'איתן', שהופכים אותו לדבר מציאותי וחושי ממש. אם גם שיקף היער הזה משהו שהתחולל בנפשו של המשורר ברגע שבו הגיעו חייו אל אמצעיתם, כי אז אפשר לראותו כאלגוריה לעצם חייו של אדם.

7. **כה מר שאך מעט יותר המות:** 'מר' מתייחס קרוב לוודאי ליער האפל מש' 2 (לא ל'מורא').
8. **בטוב שם לי נמצא:** הטוב הזה, לדעת מפרשים שונים, הוא המשורר וירג'יליו, שאותו יפגוש בהמשך והוא שיסייע בידו להינצל משלוש חיות הטרף. כנגד זאת: אם כבר יש ביכולתו לצפות את

- Io non so ben ridir com' i' v'intrai,
tant' era pien di sonno a quel punto
che la verace via abbandonai.
- שוב לא אֵיטִיב לומר אֵיךְ שֶׁם נִכְנַסְתִּי,
כֹּה מְלֵא שְׁנָה הֵייתִי בּוֹ בְּרַגְעַ
שֶׁדֶרֶךְ הָאֲמֵת נָטוּשׁ נִטְשָׁתִי. 12
- Ma poi ch'i' fui al piè d'un colle giunto,
là dove terminava quella valle
che m'avea di paura il cor compunto,
- אֵךְ עִם שְׂאֵל רִגְלֵי גִבְעָה חֲבַרְתִּי,
מְקוֹם שֶׁם נִחְתְּמָה אוֹתָהּ בְּקֶעֶה
שְׂאֵת לְבִי דְקָרָה בְּצוּק מוֹרָא, 15
- guardai in alto e vidi le sue spalle
vestite già de' raggi del pianeta
che mena dritto altrui per ogni calle.
- הִבַּטְתִּי אֶל עַל וָאֲרָא אֶת כְּתַפֵּיהָ
כְּכֶר עֲטוּיוֹת קֶרְנֵי אוֹתוֹ כּוֹכֵב
אֲשֶׁר מוֹלִיךְ יִשָּׁר כָּל אִישׁ בְּכָל מַשְׁעוֹל. 18
- Allor fu la paura un poco queta,
che nel lago del cor m'era durata
la notte ch'i' passai con tanta pieta.
- אָזִי מְעַט שִׁכְכָה הָאֵימָה,
שֶׁבְּאִגָּם הַלֵּב בִּי נִמְשְׁכָה
בְּלֵילָה שֶׁעֲבַרְתִּי בְּדָאֲבָה רַבָּה. 21
- E come quei che con lena affannata,
uscito fuor del pelago a la riva,
si volge a l'acqua perigliosa e guata,
- וַיִּכְמוּ הֵלָּה אֲשֶׁר בְּנִשְׁם נִעְתָק
נִחְלָץ לַחוּף מִנֵּי יַמֵּה־רַבָּה
פּוֹנֶה אֶל מֵי הַסְּפִנָּה וּמִתְבּוֹנֵן, 24

סוף מסעו, או אם הדברים נכתבים בהסתכלות לאחור, כי אז אפשר שאותו 'טוב' הוא זה שישיר
ההלך בסיומו של מסעו כאשר יגיע לעדן.

11. כֹּה מְלֵא שְׁנָה הֵייתִי: שינה כמיטונמיה למצב של שכחה והזנחה.

13-18. אֵל רִגְלֵי גִבְעָה חֲבַרְתִּי: גבעה זו, שכתפיה כבר עטויות קרני אותו כוכב (השמש, ש' 17)
ושחותמת את הבקעה שהטילה עליו מורא כה גדול, ניצבת בניגוד לבקעה כמי שנושאת בחובה
מעט תקווה המשככת במקצת את אימתו (ש' 19-21). ואולם דנטה אינו מצליח לעלות אליה, בוודאי
גם מפחד שלוש החיות שנתקל בהן. כאשר אותה גבעה תוזכר שוב על ידי יורג'יליו השואל על מה
לא תעלה בהר עדנה שראש הוא ועלה לכל חדוה? (ש' 77-78), השאלה נותרת בלא מענה מדויק,
ואולם בקשתו מווירג'יליו כי יסייע לו כנגד הזאבה (ש' 89), יותר ממרמזת על הסיבה. מפורשות
ייאמר הדבר בתופת, שיר 2, ש' 119-120.

20. אגם הלב: חלל הלב. 'אגם הלב' הוא המקום שתיארו בזמנו של דנטה כקער ('אגם') שבו נאסף
הדם. מלבד קבלת הלב כדימויו הספרותי, דהיינו מרכז הרגשות האנושי, הוא נזכר כאן גם מצד
תפקודו הפיזיולוגי. דנטה מייחד את הלב כאיבר האחראי לתופעות גופניות וחושיות שונות, פרי
רגשותיו של האדם; אולי במיוחד כך לגביו, נשוא הקומדיה האלוהית, המצוי בתוך מסע שיביאו
עד קצותיו המנוגדים ביותר של היקום, ובתוך כך אל גבולותיו הרחוקים מאוד זה מזה של שלל
הרגשות האנושי. 'אגם לבו' הוא אותו מקור חי שבו ימצא את כל קשת הרגשות שהוא נזקק להם
ואף את מי שמעניק להם, על פי המתבקש, את כל סימני הלואי, כגון חיוורון, חולשה, רעד, פחד
וכדומה.

così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,
si volse a retro a rimirar lo passo
che non lasciò già mai persona viva.

כך נשמתִי, בעוד הנה נמלטת,
פנתה אחור לראות שנית המעבר
שלא הותר עוד מעולם איש חי. 27

Poi ch'èi posato un poco il corpo lasso,
ripresi via per la piaggia diserta,
si che 'l piè fermo sempre era 'l più basso.

עם שמעט הנחתי לגופי המיגע,
אלי מדרון שומם דרכי בחרתי,
כך שתמיד יצבה הרגל השפלה. 30

Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta,
una lonza leggiera e presta molto,
che di pel macolato era coverta;

וראה, קרוב אלי תחלת המעלה,
נמרה קלת צעד ומהירה מאוד,
שמכסה היתה פרות כתמים; 33

e non mi si partia dinanzi al volto,
anzi 'mpediva tanto il mio cammino,
ch' 'l fui per ritornar più volte vòlto.

וזו מעל פני לא נסתלקה לה,
אלא מאוד חסמה לי את דרכי,
עד כי לשוב תדירי אחור פני השבתי. 36

Temp' era dal principio del mattino,
e 'l sol montava 'n sù con quelle stelle
ch'eran con lui quando l'amor divino

היתה זו עת ראשית אשר לבקר,
וקם השמש עם אותם הכוכבים
אשר היו עמו עת אהבת אלוה 39

26. המעבר: במקור lo passo. מילה זו, שמשמעה גם 'צעד', באה לציין מעבר סמלי או ממשי של האדם, או של הגיבור הספרותי, אל תחום שנכונו בו סכנות גדולות. כאן ההסתכלות אל המעבר היא כבר ברטרסופסקציה בתוך רטרסופסקציה. בהסתכלו לאחור 'שנית' (rimirar), הריהו מביט אל דבר שכבר ראהו בתוך תעיותו עד כאן. מפרשים (למשל ונדלי) הבינו כי מדובר ב'יער האפל' מש' 2, ומפרשים אחרים - כי הוא הימה רבה, ה-pelago, מש' 23 (למשל סינגלטון).

29. אלי מדרון שומם דרכי בחרתי: המדרון הוא של הגבעה שאליה הגיע בש' 13. עתה, כשביקש להגיע אל ראש הגבעה, הוא עושה את דרכו במעלה המדרון הזה.

30. כך שתמיד יצבה הרגל השפלה: לאמתו של דבר, בהליכה הרגילה, הרגל היציבה היא אכן תמיד זו הנמוכה והיא שמעמידה בסיס לרגל האחרת, המתרוממת. בוודאי כאן, בעלייה, אין הרגל הגבוהה מגששת את דרכה קדימה לפני שהרגל הנמוכה ('השפלה') מצאה לה נקודת משען בטוחה.

32. נמרה קלת צעד: 'נמרה', במקור lonza, נקבת בעל חיים ממשפחת החתוליים. אין הסכמה לגבי מהותה המדויקת. יש סבורים כי היא פרי הכלאה של שני בעלי חיים שונים, כמו אריה ולאופרד-נקבה או לאופרד-זכר ולביאה. רבים נוטים לראות בה את גילומו של חטא תאוות הבשרים. אחרים מקשרים אותה לחטא היעדר האמונה.

37-42. עת ראשית אשר לבקר: דנטה קובע את מועד ההתרחשות בדיוק באותו זמן קוסמי של מזלות השמים שבו, על פי המסורת הנוצרית, אירעה הבריאה, ובתוך התרחשותה של הבריאה - לזמן שבו העניק האלוהים לכוכבים (עצמי חן אלה, ש' 40) את תנועתם. הדבר מתרחש בעת חיבורה של השמש למזל טלה ('אותם הכוכבים', ש' 38). בניסיון לדייק, נוטים לייחס את זמן ההתרחשות

mosse di prima quelle cose belle;
 sì ch'a bene sperar m'era cagione
 di quella fiera a la gaetta pelle

הַנִּיעָה מֵרֵאשִׁית עֲצָמֵי חֵן אֱלֹהִים;
 עַד לִיחַל לְטוֹב הֵיטָה לִּי הָעֵלָה
 מִן הַחַיָּה הַהִיא בְּעוֹר הַכַּרְבּוּרוֹת, 42

l'ora del tempo e la dolce stagione;
 ma non sì che paura non mi desse
 la vista che m'apparve d'un leone.

מִשְׁעַת הַיּוֹם וּמֵתֵק הָעוֹנָה;
 אַךְ לֹא עַד כִּי מוֹרָא בִּי לֹא הֵטִיל
 מִרְאֵהוּ שֶׁל אַרְיֵה שְׁלִי נִגְלָה. 45

Questi pareo che contra me venisse
 con la test' alta e con rabbiosa fame,
 sì che pareo che l'aere ne tremesse.

זֶה, כִּךְ דָּמָה, לְעַמְתִּי קָרֵב
 בְּרֵאשׁ נִשָּׂא וְזִלְעָפוֹת רָעֵב,
 עַד הָאֵוִיר נִדְמָה בּוֹ כִּי רָעַד. 48

Ed una lupa, che di tutte brame
 sembiava carca ne la sua magrezza,
 e molte genti fê già viver grame,

וְזֹאכָה אַחַת, שְׁבִרְזוֹנָה
 נִבְּאָתָה עֲמוּסָה בְּכָל הַתְּאוּרוֹת,
 וְחַיֵּי־אִישׁ רַבִּים כָּבֵר אִמְלָלָה. 51

questa mi porse tanto di gravezza
 con la paura ch'uscita di sua vista,
 ch'io perdei la speranza de l'altezza.

זוֹ מוֹעֵקָה רַבָּה עָלַי הַשִּׁיטָה
 עִם הַמוֹרָא אֲשֶׁר הִלֵּךְ מִרְאֵה פְּנֵיהָ,
 עַד לִי אֲבָדָה תִּקְוַת הַמְרוֹמִים. 54

E qual è quei che volentieri acquista,
 e giugne 'l tempo che perder lo face,
 che 'n tutti suoi pensier piange e s'attrista;

כְּמוֹ כִּךְ הוּא מִי שֶׁבִּשְׂקִיקָה יִצְבֵּר,
 וּבֹא עַד זְמַן אֲשֶׁר יִרְוֶשְׁשֵׁהוּ,
 עַד כִּי בְּכָל הַרְהוּר יִבְכֶּה וְיִתְעַצֵּב. 57

tal mi fece la bestia senza pace,
 che, venendomi 'ncontro, a poco a poco
 mi ripigneva là dove 'l sol tace.

כִּךְ לִי עֲשֵׂתָה חֵית־אֵין־רַגַּע זוֹ,
 שְׁבִבּוֹאָה נִגְדִי מְעֻט לְמַעַט,
 דְּחַקְתָּנִי שָׁם אֵי הַחֲמָה שׁוֹתֶקֶת. 60

הספרותי של הקומדיה האלוהית ל-25 במרס או ל-5 או ל-8 באפריל של שנת 1300, ואת משך הזמן הנפרש ביצירה אומדים בשבוע אחד.

45. **מראהו של אריה שלי נגלה:** האריה מתפרש כאלגוריה לגאוותנות.

49. **וזאבה אחת:** זאבה זו מתבררת בהמשך כמסוכנת מבין שלוש החיות. נוטים לראות בה אלגוריה לחטאי התאוה והחמדנות.

54. **עד לי אבדה תקות המרומים:** אבדה תוחלתו כי יצליח להעפיל במעלה הגבעה מש' 13, זו שנסכה בו מקצת תקווה וביטחון.

58. **חית-אין-רגע זו:** הזאבה.

60. **דחקתני שם אי החמה שותקת:** הזאבה דחקה אותו אל היער האפל מש' 2, שאינו מתיר לאור השמש להסתנן דרכו. 'אי החמה שותקת': בביטוי זה, המחליף ביניהם את הפונקציות של

Mentre ch'i' rovinava in basso loco,
dinanzi a li occhi mi si fu offerto
chi per lungo silenzio parea fioco.

בְּעוֹד הָיִיתִי מֵט לְנַפֵּל עַד תַּחְתִּיּוֹת,
אֶל מוֹל עֵינַי הוֹפִיעַ מִי אֶשֶׁר
מִשְׁקֵט מִתְמַשֵּׁךְ נִדְמָה רֶפֶה קוֹל. 63

Quando vidi costui nel gran deserto,
«Miserere di me», gridai a lui,
«qual che tu sii, od ombra od omo certo!».

עַת רָאִיתִיו בִּישִׁימוֹן כִּי רֵב,
'כִּי חֲנַנִּי' צָעַקְתִּי כֶּךָ אֱלִיו,
'מִי שְׁתָּהָא: אוּ צֵל אוּ אִישׁ מִמֶּשׁ!' 66

Rispuosemi: «Non omo, omo già fui,
e li parenti miei furon lombardi,
mantoani per patria ambedui.

וְלִי הַשִּׁיב: 'לֹא אִישׁ, אִישׁ כֶּכֶר הָיִיתִי,
וּמוֹלֵיִי הָיוּ מִבְּנֵי לומְבַרְדִּיָה,
מִנְטוֹבָה לְשִׁנְיָהֶם עִיר הַהֶלְדֵת. 69

Nacqui *sub Iulio*, ancor che fosse tardi,
e vissi a Roma sotto 'l buono Augusto
nel tempo de li dèi falsi e bugiardi.

בְּשֻׁלֵט יוּלְיוֹס נוֹלַדְתִּי, גַּם אִם מְקִץ,
בְּרוֹמָא, תַּחַת טוֹב אוֹגוּסְטוֹ, חֵיִיתִי,
בְּעַת שֶׁל אֱלִילִי כָּזָב וְסֻלָּךְ. 72

שני חושים שונים, הראייה והשמיעה, אפשר לראות את הסינסתזיה הראשונה ביצירה, אמצעי שהמשורר ישוב וינקוט פעמים רבות בהמשכה.

61. **עד תחתיות:** במקור 'מקום נמוך', שהיא הבקעה (ש' 14) ובתוכה היער האפל (ש' 2).
63. **משקט מתמשך נדמה רפה קול:** 'רפה קול', במקור *fioco*. יש הנותנים למילה זו משמעות של 'מטושטש' מן הבחינה החזותית, בהתחשב באופן שבו וירג'יליו מתגלה לעיני דנטה. מכל מקום, לא משוללת היגיון היא המחשבה כי צימוד עניינו של ביטוי זה, 'רפה קול', ל'שקט המתמשך' של וירג'יליו (שניהם בש' 63) מצדיק כי נפנה דווקא אל משמעותה האקוסטית של מילה זו ונתרגמה 'צרוד', 'רפה קול'.

64. **ישימון כי רב:** אפשר כי הוא זהה ל'מדרון השומם' מש' 29. המילים המשותפות לשני הביטויים הן *diserto, diserta*.

65. **בי חנני:** במקור *miserere di me*, 'רחם עלי'. מאחר שדנטה במצוקתו פונה אל תפילת ה' *miserere*' הנוצרית, וזו שורשיה במזמורי תהלים, נכון יהיה לפנות ישירות לנוסח שבתהלים (למשל תהלים נא, 3: 'חנני אלהים כחסדך כרב רחמין מחה פשעי').

66. **צל או איש ממש:** רוח רפאים או איש בשר ודם.

68. **לומברדיה:** חבל ארץ בצפון איטליה. אזור הולדתו של וירג'יליו.

70. **בשלט יוליוס נולדתי:** 'יוליוס' - יוליוס קיסר. **גם אם מקץ:** בסוף תקופת שלטונו. וירג'יליו נולד בשנת 70 לפנה"ס. קיסר נרצח בשנת 44 לפנה"ס.

71. **אוגוסט:** אוגוסטוס קיסר (63-14 לפנה"ס).

Poeta fui, e cantai di quel giusto
figliuol d'Anchise che venne di Troia,
poi che 'l superbo Ilión fu combusto.

פִּיטֹן הֵייתִי, וְאָשִׁיר עַל הַיָּשָׁר,
הוא בֶּן אֲנַכִּיסָס, שֶׁמְטְרוֹיָה בָּא,
אֲחֵר שְׁאִילִיוֹן, גָּאָה, בָּאֵשׁ אֶכְלָה. 75

Ma tu perché ritorni a tanta noia?
perché non sali il diletteoso monte
ch'è principio e cagion di tutta gioia?».

אוּלָּם אַתָּה, עַל מָה תָּשׁוּב אֶל רַב אֵי-נַחַת?
עַל מָה לֹא תַעֲלֶה בְּהַר עֲדָנָה
שְׂרָאֵשׁ הוּא וְעֵלָה לְכָל חֲדָוָה? 78

«Or se' tu quel Virgilio e quella fonte
che spandi di parlar sì largo fiume?»
rispuos' io lui con vergognosa fronte.

'הֲלוֹא הֵנָּךְ אוֹתוֹ וִירְגִ'לִּיו וְהַמְעִיֵּן
הַמְּמַלֵּל נֶהָר כֹּה רַחֲב־יָרֵדִים?
אִז עֲנִיתִיו בְּמִצַּח מְלֵא כְּלָמָה. 81

«O de li altri poeti onore e lume,
vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore
che m'ha fatto cercar lo tuo volume.

'הוּ, אוֹר וְיִקָּר לְשֵׁאֵר פִּיטְנִים,
לוֹ בְּעֲזָרִי לְמוֹד אֶרֶךְ וְאַהֲבָה גְדוֹלָה
שְׁלִי גְרָמָה לְחַקֵּר אֶת סִפְרְךָ. 84

74-73. ואשיר על הישר, הוא בן אנכיסס: בן אנכיסס הוא איניאס, מחוללה של האימפריה הרומית. את קורות הולדתה של רומי ומייסדה איניאס מגולל ורגיליוס ביצירתו הגדולה איניאס (*Aeneidos*), שדנטה נדרש אליה פעמים רבות בקומדיה האלוהית בגילוי ובכיסוי (למשל שורות 79-87 בשיר זה).

75. איליון, גאה, באש אכלה: איליון הוא שם נרדף לטרויה. כך אף כינה אותה ורגיליוס ביצירתו איניאס – *superbum Ilium* ('איליוס הגאה', איניאס, ספר 3, ש' 2-3). כתוצאה מן המלחמה נשרפה טרויה כליל.

77-78. על מה לא תעלה בהר עדנה... לכל חדוה: הר זה הוא אותה 'גבעה' הנזכרת בש' 13 שדנטה מגיע אל רגליה. על אודותיה ר' הערה לש' 13-18.

79. הלא הנך אותו וירגיליו: במקור *Virgilio*. לראשונה מוזכר כאן שמו של מלווהו (בנוסחו האיטלקי ובאופן האחד והיחיד שדנטה משתמש בו בקומדיה האלוהית כולה) לאורך כל מסעו בתופת ובפורגטוריו – המשורר הרומי פובליוס ורגיליוס מרו (*Publius Vergilius Maro*, 70-19 לפנה"ס). ורגיליוס נולד בכפר אנדס הסמוך לעיר מנטובה. הוא היה נאמנו ומבאי חצרו של קיסר אוקטביאנוס שזכה בחייו להיקרא אוגוסטוס (ר' ש' 71). יצירותיו המרכזיות של ורגיליוס הן האקלוגות (עשר במספר), גאורגיקה ואיניאס. איניאס היא אפוס שירי רחב ממדים על קורותיו של איניאס מרגע שעזב את טרויה ועד שייסד את האימפריה הרומית החדשה. היצירה נכתבה, ככל הנראה, על פי בקשתו של אוקטביאנוס בעקבות ניצחונו על מרקוס אנטוניוס, והתקבלה עד מהרה כשיר הלל לאימפריה הרומית. היא נכתבה בסוף חייו של המשורר, ונראה שלא סיים את כתיבתה. אוקטביאנוס נתן את ההוראה לפרסמה כפי שנכתבה, אולי אפילו כנגד הוראתו המפורשת של מחברה להשמידה. כבר בימי הביניים התקבל ורגיליוס כמעין מבשר של הנצרות, ודנטה מאמץ עמדה זו בגלוי ומעל לכל ספק (ר' פורגטוריו, שיר 22, ש' 64-81 והערה שם לש' 70-72). מתוך הכרת המקום המרכזי ללא עוררין של ורגיליוס בקומדיה האלוהית, ובייחוד מתוך הבנת המשמעות העמוקה שיש לדמותו עבור דנטה בדפים כה רבים ביצירה, מצאתי לנכון להותיר את שמו בגוף השירים באופן האחד שדנטה ביטא אותו בקולו, בצערו ואושרו, בחרדותיו ותקוותיו ובכל עת

Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,
tu se' solo colui da cu' io tolsi
lo bello stilo che m'ha fatto onore.

אַתָּה הַנֶּדֶךְ מוֹרֵה לִי וּבִן־סֵמֶךְ,
אַתָּה לִי לְבַדְדָּךְ מִמֶּנּוּ זֶה נִטְלֵתִי
87 אוֹתוֹ סִגְנוֹן יָפֵה שְׁלִי הַנְּחִיל כְּבוֹד.

Vedi la bestia per cu' io mi volsi;
aiutami da lei, famoso saggio,
ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi».

שׁוֹר הַחִיָּה אֲשֶׁר נִרְתַּעְתִּי מִפְּנֵיהֶ;
עֲזֹרְנִי כְּנִגְדָּהּ, חֶכֶם נוֹדֵעַ,
90 כִּי מְרִטִּיטָה הִיא בִּי כָּל וְרִיד וּפְעִימָה.

«A te convien tenere altro viaggio»,
rispuose, poi che lagrimar mi vide,
«se vuoi' campar d'esto loco selvaggio;

לְךָ יֵיטֵב לְכַרֵּד מִסְּלוּל אַחֵר,
עֲנֵה לְעֵת רְאֵנִי סֵף דְּמָעָה,
93 'אִם תִּבְקֶשׁ לְשַׂרְד אֵת זֶה אֶתֶר הַפְּרָא;

ché questa bestia, per la qual tu gride,
non lascia altrui passar per la sua via,
ma tanto lo 'mpedisce che l'uccide;

כִּי הַחִיָּה הַזֹּאת בְּעִבּוּרָה תִצְעַק,
אִישׁ בְּדַרְכָּהּ לֹא תִנִּיחוּ עֵבֶר,
96 אַךְ תִּכְשְׁלֶיהוּ עַד מְאוֹד עַד תִּמְתּוּ;

e ha natura sì malvagia e ria,
che mai non empie la bramosa voglia,
e dopo 'l pasto ha più fame che pria.

וְטֵבַע לָהּ כֹּה רַע וּמְגַנָּה,
שְׁלֹא תִשְׁבִּיעַ עַד רִצּוֹן תִּאֲוָתָהּ,
99 וְאַחֲרֵי טִרְפָּה תִרְעֵב מִשְׁהִיתָהּ.

Molti son li animali a cui s'ammoglia,
e più saranno ancora, infin che 'l veltro
verrà, che la farà morir con doglia.

רְבוֹת הֵן הַחַיּוֹת אֲשֶׁר עִמָּן נִבְעָלֹת,
וְעוֹד יִהְיוּ, עַד כִּי זְרִזִיר מִתְּנִיִּים
102 יָבֹא וְיִמְתֶּהָ בְּיִסוּרִים.

שביקש אצלו עידוד ונחמה - וירג'יליו (Virgilio). בהערות, במיוחד היכן שהוזכר כמשורר הרומי מחבר איניאס, פניתי לשם שהשתרש בעברית - ורג'ליוס. (איניאס תורגם לעברית על ידי שלמה דיקמן).

85. **בן סמך**: במקור autore. למילה שני מובנים המוליקים כאן אל דמות אחת. הראשון ניתן בידי דנטה עצמו: כל איש שראוי להאמין ולציית לו (דנטה, משתה, מאמר 4, פרק 6, סעיף 5 [התרגום שלי, ר"כ]). המובן השני הוא 'מחבר', והכוונה היא למחבר היצירה איניאס שדנטה ידעה על בוריה (כפי שהתוודה זה עתה בש' 82-84). האוטוריטה והמחבר מתמזגים אפוא בדמותו של וירג'יליו הנערץ. בעצם, דנטה מכריז כאן על וירג'יליו כי הוא עבורו האוטוריטה העליונה בכתיבת שירה.

87. **אותו סגנון יפה שלי הנחיל כבוד**: הכוונה לסגנון ה'טראגי' או ה'אציל' - אחד משלושה סגנונות שדנטה מזכיר בחיבורו על דיבור העם (*De vulgari eloquentia*). בסגנון זה כבר השתמש דנטה בשיריו (שני הסגנונות האחרים הם ה'קומי' וה'אלגי').

88. **שור החיה אשר נרתעתי מפניה**: זו הזאבה (ר' הערה לש' 49).

90. **מרטיטה היא בי כל וריד ופעימה**: 'פעימה' - פעמות הלב, במקור polsi. הכוונה לעורקים.

101. **רזריר מתניים**: במקור Veltro, שהמילונים מגדירים כ'כלב ציד'. 'רזריר המתניים' המוזכר כאן נחשב אף הוא לכלב ציד. הביטוי מופיע פעם יחידה במקרא, במשלי ל', 31: 'רזריר מתניים או תיש'. אצל דנטה הוא מקבל משמעות מיתית אגדית, כיצור שניחן בתכונות נעלות ועל-טבעיות. בגילומו

Questi non ciberà terra né peltro,
ma sapienza, amore e virtute,
e sua nazione sarà tra feltro e feltro.

מֵאַרְצֵי לֹא יִזְנֶן הֶלֶה, לֹא מֵעֶפְרָה,
כִּי מִחֲכָמָה וְאַהֲבַת וּמְדָה טוֹבָה,
105 וּמוֹלְדוֹ בֵּין לְבָד וּבֵין לְבָד.

Di quella umile Italia fia salute
per cui morì la vergine Cammilla,
Eurialo e Turno e Niso di ferute.

אֵיטְלִיָּה הַשְּׁחוּחָה בּוֹ תִּשְׁעַ,
שְׁמֵתוֹ עֲבוּרָה קָמִילָה הַבְּתוּלָה,
108 אֲאוּרִיָּאל, טוּרְנוֹס, נִיסוֹס, בְּפִצְעִים.

Questi la cacerà per ogni villa,
fin che l'avrà rimessa ne lo 'nferno,
là onde 'nvidia prima dipartilla.

זֶה יִצְוָה עַל פְּנֵי כָּל עִיר וְקָרָת,
עַד כִּי אֵל תוֹךְ הַתִּפְתִּי יִשְׁיָה,
111 מְקוֹם שֵׁם הַקְּנָאָה תַחֲלָה אוֹתָהּ שְׁלָחָה.

Ond' io per lo tuo me' penso e discerno
che tu mi segui, e io sarò tua guida,
e trarrotti di qui per loco eterno;

עַל כֵּן לְטוֹבְתָךְ אֶחְשַׁב וְאַחֲרָיִךְ
שְׁאַחֲרֵי תֵלֶךְ וּלְךָ אֶהְיֶה מְדְרִיךְ,
114 וְאוּבִילְךָ מִכָּאן אֵלַי מְקוֹם נִצְחִי;

ove udirai le disperate strida,
vedrai li antichi spiriti dolenti,
ch'a la seconda morte ciascun grida;

שָׁם אֵי תִשְׁמַע אֶת הַצְּרָחוֹת הַנוֹאֲשׁוֹת,
תִּרְאֶה רוּחוֹת קְדוּמִים רַבִּי מִכְּאוֹב,
117 שְׁאֵל הַמּוֹת הַשְּׁנִי כָּלֵם צוֹחִים;

זה מבטא 'זרזיר המתניים' כמיהה לכוח פוליטי או דתי עתידי, שיהיה מסוגל לגבור על הכוח המשחית והמכלה מוסרית שמייצגת הזאבה. זאת, כדי שתיכון ממלכה המיוסדת על חכמה, אהבה ומידות מוסריות כמתבטא בש' 104-105 (על תכונותיה ועל תפקידה של חיה זו, ר' ש' 103-111). בבחירת הביטוי הזה הלכתי בעקבות תרגומיהם של זאב ז'בוטינסקי ועמנואל אולסבנגר. 105. וּמוֹלְדוֹ בֵּין לְבָד וּבֵין לְבָד: 'בין לבד ובין לבד', במקור tra feltro e feltro. זהו ביטוי סתום, שניתנו לו כמה פירושים. יש המפרשים אותו בכיוון פשטותו של האריג שאל תוכו ייוולד אותו יצור פלאי. אחרים רואים כאן דווקא רימוז לעושרו של אותו אריג. עוד אחרים רואים בביטוי זה ציון של מקום גאוגרפי, בין העיר Feltre וההר Feltro.

107-108. קמילה הבתולה, אאוריאל, טורנוס וניסוס: אלה כולם שמות גיבורים במלחמה על כיבוש לאציו (לאטיום). הם מוזכרים ביצירה איניאס (ספר 9, ש' 176-449). קמילה: בתו של המלך מטבוס, שסייעה לטורנוס במלחמתו נגד איניאס. אוריאל וניסוס: צעירים טרויאנים, ידידים בלב ונפש, שלחמו בצד איניאס ונפלו יחד במתקפה על מחנה הרוטולים.

111. מקום שם הקנאה תחלה אותה שלחה: מה הייתה הקנאה הראשונה הנזכרת כאן? 'הקנאה הראשונה הייתה של הנחש לאדם וחווה' (פירוש ונדלי). עם זאת, לא משוללת יסוד המחשבה שדנטה, כמו במקומות אחרים בקומדיה האלוהית, מתייחס כאן לקנאתו הקדומה של המלאך לוציפר באלוהים, זו שהובילה אותו למרידתו הגדולה בו. נוסף על הקנאה דנטה מכנה את לוציפר גם 'הראשון בגאוותנים' בעדן, שיר 19, ש' 46.

114. ואובילך מכאן אלי מקום נצחי: לתופת. התופת מצהיר מעל כותרת שערו 'אנוכי מתמיד לנצח' (ר' תופת, שיר 3, ש' 8).

117. המות השני: במקור la seconda morte. אפשר כי הכוונה היא שהידונים משוועים למות

e vederai color che son contenti
nel foco, perché speran di venire
quando che sia a le beate genti.

וְגַם תִּרְאֶה אוֹתָם אֲשֶׁר שְׂמַחִים
בְּאֵשׁ, כִּי מְקוּיִם הֵמָּה לְבוֹא,
120 אֵי בְיָמַי, אֶל בְּנֵי אָדָם בְּרוּכִים.

A le quai poi se tu vorrai salire,
anima fia a ciò più di me degna:
con lei ti lascerò nel mio partire;

אָז, אִם תֵּאָבֵה אֶל אֱלוֹ לְעֹלוֹת,
נִפְשׁ לְכֶךָ תְּהֵא, מִמֶּנִּי רְאוּיָה:
123 עֲמָה אוֹתִיר אוֹתְךָ עִם פִּרְדָּתִי;

ché quello imperador che là sù regna,
perch' i' fu' ribellante a la sua legge,
non vuol che 'n sua città per me si vegna.

כִּי הַשְּׁלִיט הוּוּא שְׂמַעְלָה שָׁם מוֹלֵךְ,
עַל כִּי מוֹרֵד הֵייתִי בְּחֻקָּיו,
126 אֵינוֹ רוֹצֵה כִּי בְעִירוֹ שָׁם אֶסְתַּוְּפֶה.

In tutte parti impera e quivi regge;
quivi è la sua città e l'alto seggio:
oh felice colui cu' ivi elegge!».

בְּכָל אֶתֶר שׁוֹלֵט הֵנוּ וְכֹאֵן מוֹלֵךְ;
עִירוֹ כֹּאֵן וְהֵכֵס הַמְּרוֹמָם:
129 הוּ, מְאֹשֶׁר מִי שְׁאוֹתוֹ יִבְחַר לְשָׁם!

E io a lui: «Poeta, io ti richieggo
per quello Dio che tu non conoscesti,
a ciò ch'io fugga questo male e peggio,

עֲנִיתִי לוֹ: 'פִּיטֹן, אֱלִיךָ אֶתְחַנֵּן
בְּשֵׁם הָאֱלוֹהִים שְׁלֵא יִדְעֶךָ,
132 שְׁאֲמַלֵּט מִזֶּה הָרַע וְרַע יוֹתֵר,

הנשמה נוסף למות הגוף כדי להביא קץ לייסוריהם האין-סופיים בתופת. אפשרות אחרת היא כי התופת הוא עצמו מוות שני. הביטוי מופיע בחזון יוחנן: 'המוות והשאלו הושלכו באגם האש והוא המוות השני' (חזון יוחנן כ, 14).

120-118. **אותם אשר שמחים באש:** אלה נפשותיהם של המיטרהים בפורגטוריו, שבטרם יעלו לעדן הם נצרפים באש כחלק מהמתמקותם מחטאיהם: 'לא עוד תלכו אם לא תנשוך האש לפני כן' (פורגטוריו, שיר 27, ש' 10-11).

121. **אם תאבה אל אלה לעלות:** אל הברוכים בעדן שהזכירם זה עתה (ש' 120).

123-122. **נפש לכן תהא, ממני ראויה:** הכוונה לבאטריצ'ה, אהובת נעוריו של דנטה, מושא ספרו חיים חדשים (*Vita nuova*) ומי שתהיה בצורתה האלוהית מדריכתו בעדן. על באטריצ'ה ר' תופת, שיר 2 והערה לש' 70 שם.
124. **השליט ההוא:** האלוהים.

125. **על כי מורד הייתי בחקיו:** כזה הוא מצבו של וירג'יליו משום שחי קודם לנצרות ולא יכול על כן לעבוד את אלוהים האמת. 'מורד': במובן של בלתי מאמין (ר' תופת, שיר 4, ש' 37-39).

126. **בעירו:** בעדן.

127. **וכאן מולך:** בעדן.

128. **עירו כאן:** 'עירו' כמו בש' 126- העדן.

132. **מזה הרע ורע יותר:** הרע הזמני של היער האפל והרע הנצחי של התופת.

che tu mi meni là dov' or dicesti,
 sì ch'io veggia la porta di san Pietro
 e color cui tu fai cotanto mesti».

Allor si mosse, e io li tenni dietro.

שְׁתוּלִיכְנִי שָׁם אֵי שִׁחַתְּ זֶה כְּעַתָּה,
 כִּךְ שְׁאַרְאֶה אֶת שַׁעַר פִּיטְרוֹ הַקְּדוֹשׁ
 וְגַם אוֹתָם שְׁעֵגוּמִים כָּל כִּךְ תֵּאֲרֶת. 135

אֲזִי יֵצֵא לְדֶרֶךְ וְאֲנִי בְּעַקְבוֹתָיו.

134. **שער פיטרו הקדוש**: רוב המפרשים נוטים לראות בו את שער הפורגטוריו שעל שמירתו מופקד שליחו-מלאכו של פטרוס הקדוש.