

## נורית אביב: שפה אחת ודברים אחדים, סינמטק, פברואר 2012

מיכל בן-נפתלי

זהו סרט השלישי של נורית אביב שהגיבורה שלו היא השפה העברית, פרק אחרון של הומז' מרשים, מדויק ועשיר בתובנות. מדובר בשפה קולנועית תובענית, במה שאפשר לכנותו מדיטציה קולנועית פואטית-מסאית באופייה המוסבת על השפה העברית. בסרט שלפנינו העברית היא שפת המקור תרתי משמע, שפת המקרא שממנה מתחילה ההיסטוריה של התרגום – עם תרגום השבעים – ושפת המקור של כל עשרת המתרגמים והמתרגמות המתרגמים מעברית לשפות יעד שונות. ואולם, שפת המקור הזו כמעט שאינה מדוברת, היא נשמעת פה ושם בציטוטים, אך אינה נמנית על שפות הדיבור של הסרט. זוהי בחירה מעניינת: העברית היא המקור והיא מושא לדיבור על תרגום, אך אנחנו, קהל הצופים בסרט ברחבי העולם, נחשפים בעיקר לחומריות הצלילית של העברית, למה שבה שעוקף את הפוטנציאל שלה למסירה ולתקשורת. העברית היא אפוא מושא התרגום ומה שאינו ניתן לתרגום. עוד נשוב לשאלה זו.

נורית לקחה על עצמה משימה קשה, כמעט בלתי אפשרית – להעביר לקולנוע, מוטב לתרגם לקולנוע, התרחשות שכולה ורובה טקסטואלית, לקחת את הקולנוע אל הסף שלו, אך לא ממקום המקנה כביכול לקולנוע יתרון על השפה המושגית. אדרבא, היא מבקשת למצוא דרך קולנועית לתרגם את שאלת התרגום, את האפשרות ואי-האפשרות של התרגום, אך להישאר נאמנה למדיום האסקטי שבו התרגום מתחולל – לשפה, שפה אחת ודברים אחדים ותו לא. הסרט לוקח אותנו אמנם למסע מאלף מעיר נמל לעיר נמל, מברסט לעכו, אבל הפוקוס החד משמעי שלו, הנוף היסודי שלו נותרים השפה, שפה-כלי, שפה-אלמנט והחוויה העזה החד-פעמית של כל מתרגם ומתרגמת את השפה. גם אם מתברר במהלך הסרט שיש מתרגמים, מתרגמות למעשה, שעובדות בצוותא, חנה בלוך מתרגמת את דליה רביקוביץ בצוותא עם חנה קורנפלד בברקלי, לינדה קאלו מתרגמת את עגנון עם חברתה קלאודיה – השותפות לתרגום אינן נראות. הסוציאליזציה המפעימה

הנרקמת בסרט בין המתרגמים והעושה אותם לקהילה ללא קהילה היא תוצר לוואי של מעשה התרגום, תוצר בעל השתמעויות חברתיות-פוליטיות, אכן (מה מאלף הוא סיפורה של העברית המדיאבלית בשחזורו של סנו באדיוס), אבל כשלעצמה עבודת התרגום, עבודת השפה, היא עניין פרטי, אפילו סודי. היא קודם-כל עניין שבין המתרגם לבין עצמו, וממילא בינו לבין תשתית העלילה האדיפאלית או הקדם-אדיפאלית שהוא או היא כרוכים בה. גם לכך עוד נשוב. התרגום הוא היחס בין המתרגם מכאן, המחבר או המחברת המתורגמים מכאן, והשפה, שפת המקור והיעד – הצד השלישי המנצח על הברית בין המתרגם למתורגם. ועם זאת דומה שהסרט רומז, החל בכותרת שלו והמשך בסולם העולה לספרייה והשמימה בברסט, בחדרו של סנדריק לה מאגר, על נוכחות אחרת, על אלוהים, אלוהי בבל שמעבר לחלון העומד ביסוד ריבוי הלשונות, ההיסטוריה וההיסטוריות של כל לשון, והמשקיף במתרחש ללא אלימות.

הקולנוע כאן הוא למעשה שפת העברה נוספת, תרגום נוסף של מה שממהותו אינו ניתן לתרגום. נורית מניחה לשפות המדיומים השונים להתקיים ביחד בריבוי, ולעסוק אפוא לא רק בתרגום במובן הצר בין שפה לשפה אלא בתרגום בין מדיומים. הדימוי המכריע שנורית בחרה לסרט העובר כחוט השני לכל אורכו בכל פגישה ופגישה הוא כמובן החלון: המצלמה ממוקדת תחילה בחלון, משתהה על הנוף הנשקף ממנו, מתרחקת למסגרתו ואזי עוברת אל דמותו של המתרגם הניצבת ליד החלון מוסתרת, כהה כצל, מופנמת, שרויה בחשיכה, כמעט לא נראית. כעת האור הבא מן החוץ או מן המצלמה נשפך עליה והיא נגלית לעין, כמו בציור של ורמר. המתרגם הוא לכאורה מעין חלון שקוף, מי שהלשון מדברת דרכו, כפי שאומרת חנה בלוך, מעבר שקוף בין מקור ליעד, מי שלא עושה לו שם בניגוד לפנטזיה של בני שם. אבל מה בדיוק עושה המתרגם? האמנם המתרגם הוא חלון? מה נראה מבעד לחלון? האם החוץ, האם הפנים? מה לתרגום ולגוף בשר ודם, לגוף הבוער של המתרגם? אלה תהיינה השאלות שיעלה הסרט הזה, ומכאן ואילך, כל מתרגם ומתרגמת עתידים לתת תשובה משלהם. כשם שכל חלון הוא חלון אחר יש מתרגמים שהחוץ מתגבר בתוכם על הפנים ויש כאלה שמפעילים יותר את הפנים, ואין לחפש, אין למצוא איזון אפרירי. זהו סרט של מעברים, סרט שהוא בה-בעת סטטי מאוד – חדרי

העבודה, השולחנות, הספריות – ונומאדי מאוד, אם לאמץ את הדימוי של רוזי פנחס-דלפואש מפריז. מה שהיה מאז ומעולם וישאר לעולם הוא השפה החוצה גבולות, שפה ששליחיה/שגריריה ישתנו מזמן לזמן.

לכאורה עוסקת נורית בשפה מן הצד הפוטנטי שלה. המתרגמים המרואיינים מדברים בעוצמה, בבהירות, בדרך קולחת ועשירה. יותר מזה, הם מדברים בתשוקה, בהתענגות, ומעידים על "התאהבות חסרת תקנה" של מי שהעצמי המתרגם שלו אינו לעולם עצמי מקצועי במובן הצר של המלה. תרגום הוא ייעוד, הוא משימה בלשנו של ולטר בנימין, משימה הכרוכה בידע היסטורי-פילולוגי, בלימוד בלתי פוסק ביחס למומנט של העברית שבו אוחז המתרגם, אבל מעל לכל משימה שהיא החיים עצמם. אין דבר רציני יותר מתרגום, אומר דרידה באחת ממסותיו על תרגום. המרווח הזה בין תרגום לחיים לא תמיד מפורש בסרט. המעבר מאפלט החדר לפנים המוארות של המתרגם משאיר לעתים, לא תמיד, מחוץ לשיחה את הלשכה האפלה של המתרגם. אנחנו מתוודעים אפוא באופן מרוכז ואינטנסיבי לתפישות העולם ולמזגים השונים העומדים ביסוד הפרקטיקות השונות, דהיינו לאופנים שבהם כל מתרגם ומתרגמת חושבים את התרגום, לאני מאמין שלהם, לאתגרים שהם מנסחים הנעים בין ניסיון להעביר את המשמעויות הסמנטיות של מלים הניתנות יחסית להעברה לשדה הסמנטי של שפת היעד, לבין הקשיים שמציבים המוזיקה, המצלול, התחביר, דהיינו הממד הסמינטי של השפה, הגוף הבוהר שלה – מה שאין למצוא לו כסות או בגד בשפה אחרת שעה שהיא מושתתת על תפישת עולם לוגית-יוונית. מבחינה זו, דומה שהשיר "הבגד" של דליה רביקוביץ על הילדה שלא ידעה אי-אז "להבין טרגדיות יווניות" מהווה הצהרה ארס-פואטית הן של עבודת התרגום והן של העבודה הקולנועית, הצהרה העומדת ביסוד המתח המתואר החל בשיחה הראשונה עם המתרגם של מדרש משלי לצרפתית הנאבק כדבריו בעולם הלוגוס ההיררכי שבו מושל עיקרון "אי-הסתירה". התרגום נמתח בין מה שניתן לתרגום לבין מה שאינו בר-תרגום, והמדרש שנורית מספרת בראשית הסרט בקולה מפעיל גם הוא את המתח הזה, בהעניקו לנו קטגוריות בסיסיות להיסטוריה של התרגום במונחי סמכות, מומחיות, אמינות ואמון, מכאן, וחסא או מעשה אלילים, מכאן, שכן תרגום השבעים נתפש כזכור בעיני החכמים

לעותק של המקור, עותק שאין לו כל ערך אונטולוגי סגולי בדיוק מפני שהוא אינו המקור עצמו. סיפור המעשה הזה, שגם הוא, כמו שירה של רביקוביץ, מטונימיה למכלול הסרט, המתגולל לפנינו כמעין לולאה רפלקסיבית המיתרגמת שוב ושוב משיחה לשיחה, מבטא למעשה את הדרמה של התרגום הלובשת צורה או בגד ופושטת צורה ובגד. שכן, האגדה לפיה 70 המתרגמים תרגמו את הטקסט המקראי באופן זהה נמצאה מופרכת מעיקרא. אין תרגום היכול להיות זהה לאחר. כל המתרגמים שלפנינו נאבקים אפוא בשאלות הללו: האם על המתרגם לשמור על הזרות וכיצד, כיצד למתוח את הגבולות התקניים של שפת היעד, כיצד לסגל אל לשונה של שפת היעד לשון זרה ולאפשר לה להיות היא עצמה ושונה מעצמה? אבל לחלופין, כמו סיוון בסקין, כיצד לכתוב בשפה כאילו המחברת עצמה, לאה גולדברג במקרה שלה, כתבה בה? היכן נקודת הכובד של מאמץ התרגום, מה את מבקשת לעשות בשפת היעד, מה את מגלה בה לפתע, אילו איכויות את רוצה לשוות לה, למה את חושבת שהיא אטומה או פתוחה? מה אובד בתהליך הזה של התרגום?

אמרתי קודם שנורית מאפשרת למתרגמים לחשוף את הפן הפוטנטי באישיותם. אבל לעתים מתאפשרת לנו הצצה חטופה אל אזור אחר, אזור הקשור יותר בגמגום של המתרגם, באילמות שלו, במקור אחר, שאינו שפת המקור, והמהווה את מקור המשימה של המתרגם. שכן המתרגם שותק רוב הזמן, עבודתו מחייבת שתיקה המשתרעת על פני שעות וימים מאחורי דלת נעולה, וככל שהשנים נוקפות, ככל שהוא מתרגם יותר, הוא יותר ויותר שותק. מה בו מדבר? מה מדבר בתרגום, במשימת התרגום, בהכרעה לתרגום, מעבר למה שהמתרגם יכול לפרוש לפנינו בניסוח דיסקורסיבי אינטלקטואלי בנוי לתלפיות? במלים אחרות, למה אדם נעשה מתרגם? באופן מעניין רוב המתרגמים בסרט הם אנשים שעבורם העברית אינה שפת אם ואינה שפת אב. חלקם שמע עברית בגיל צעיר, חלקם למד אותה כשפה שנייה בבית הספר בילדות, אבל חלקם רכש אותה דווקא בגיל מאוחר. ועם זאת, המפגש עם העברית מתואר כמפגש מטלטל ומכריע, כחוויה הנושאת עמה זרות עמוקה ובתוך כך גם מוכרות עמוקה לא פחות. רוזי פנחס-דלפואש מתארת למשל את המרחב התורכי הרב-לשוני שבו צמחה, שם דווקא העברית לא

נכחה, ואולם בבואה לארץ בגיל 18 היא מתוודעת לנוכחת שלה בפנים כמו בחלום. היא שומעת אפוא מבחוץ את מה שמסתמא שמעה כבר תמיד, משהו שלא היו לו מלים ושאינו קשור אפוא בהכרח לשפה הסימבולית, משהו שקשור במוזיקה, באינטונציות, במקצבים, במה שז'וליה קריסטבה כינתה היסוד הסמיוטי בשפה ההופך את המפגש המקרי עם העברית למוכרע וגורלי. באופן אחר, מתארת אנה-לינדה קאלו את המתנה שהעניק לה סבה, הארכי-פטריארך, ספר של ישראל זינגר שבו מצאה כתובה, בתרגום לאיטלקית, מלה בעברית שנותרת זרה ושתייוותר בה כזרה-מוכרת עד שתשוב ותתעורר להקשיב לה בגיל מאוחר ואף תשמר את הפואטיקה הזו של הותרת מלות מקור בתרגום לכשתתרגם לימים את עגנון לאיטלקית. הכיצד זה ששפה שאינה שפת אם ואינה שפת אב נשמעת כך מבפנים? הכיצד זה שהיחס המתואר כלפיה הוא אינטנסיבי ואינטימי כאילו היתה שפת אם? יופיו של הסרט של נורית הוא המידה שבה הוא לוקח אותנו על דרך הרמיזה הסוגסטיבית אל עבר תשתית העלילה הקיומית של המתרגם או המתרגמת, אל הטעמים העמוקים המוליכים איש או אשה לאמץ שפת אם או שפת אב באופן שמתחרה כביכול על מקומם הלא מעורער של שפת האם והסדר הסימבולי בפורמציה האינטימית ביותר שלהם, מתחרה עד כדי לבצע את מה שהמתרגם הערבי עלא חליחל מכנה רצח אב, רצח אב המאפשר לו לדבריו לחיות עם האב רק משהוא נפטר מן הגיבנת שלו לאחר שהוא עושה טרנסגרסיה של המורשת שלו. כדי לתרגם שפה, הוא אומר, צריך גם להרוג שפה. מנואל פורקו המתרגם את עמיחי לקתלנית מספר שאמרו לו שהוא בנו של עמיחי, מי שעשה לו בית בשפתו שלו ואפשר לו לעשות העברה תרתי משמע, קונוורסיה, מן הקתוליות האורתודוקסית אל החילון, כדרך שנהג בתוך מרחבו התרבותי עמיחי, האב המאומץ. אלה הם כאמור הרגעים שבהם אנחנו שואלים על מקור נוסף הפועל בסרט בצד העברית, לא רק שפת המקור עצמה אלא המקור של המתרגמים עצמם ומה יש בו במקור הזה שניתן ושאינו ניתן לתרגום. מה הביאם לעסוק בתרגום? מה בילדותם לא תורגם? מה לא ניתן היה לתרגום? מה הפך את משימת המתרגם והמתרגמת להכרחית, לבלתי נמנעת? מה עושה דווקא את השפה המשנית, האינטלקטואלית, הנרכשת, לשפת הזהות הקמאית שמעולם לא דוברת למעשה? ברסט על דרך ההומופון היא "שד" באנגלית, כמו שהעירה

הלן סיקסו בשיחה על הסרט, אנחנו בחלון הראשון של הסרט הנפתח לאופק האינסופי, ויש מאיתנו שאינם יכולים שלא להיזכר ב - "נא זכרי ברברה, / אני אותך אני מכיר, / גם את לא הכרתני כלל. / נא זכרי, נא זכרי / גם את, איך בבוקר ההוא, / אדם בצל בית נחבא. / ויקרא בשמך פתאום, ברברה" – בתרגומיה של נעמי שמר לז'ק פרוור ולשנסונים הצרפתיים, תרגומים יקרי ערך עבור מי שהסמיוטי שלהם אינו בעברית.

התרגום מתחולל אפוא לא רק בין שפות, הוא מתחולל במרווח בין אב ובן, בין אם לבת, בין פנים לחוץ, בין בית לרחוב. אבל בהדרגה אנחנו מגלים כי מרחב ההעברה הרב-ממדי הזה, שבו מתקיימים יחסי אובייקט הכרוכים באהבה, במסירות, בהזדהות, בנאמנות ובחוסר נאמנות, מפצל מלכתחילה את מה שמכונה שפת המקור. התרגום נעשה אזי לקוד ההבנה של מעשה היצירה, ולא במקרה מעידים חלק מן המתרגמים שהם כותבים. כל סופר, כל משורר, הוא במובן מסוים, בכוח או בפועל, מתרגם-סופר, מתרגם-משורר. האם גם כל מי שעושה קולנוע הוא מתרגם-קולנוען?