

בפרקים הקודמים הרבתי לדבר על יצירתו של בורחס כנסיון לבחון ולאמוד את הערך האסתטי הצרוף של מערכות רעיוניות, שמקורן ביצירות אנושיות שונות: תיאולוגיות, מדעיות, ספרותיות ועוד. הדגשתי שמבינתו של בורחס, אין כל חשיבות לשאלה האם אותן מערכות הן אמיתיות או נכונות, ושהוא מתייחס אליהן כמושא לכתיבה ספרותית ותו לא. ועל אף הדגש הזה על התייחסותו לפן האסתטי של הרעיונות, טרם הבהרתי מה היא בעצם תפישתו האסתטית הכללית של בורחס. זאת נקודה חשובה ביותר להבנת היצירה הבורחאנית כולה, אבל למעשה היא חשובה הרבה מעבר לזה: אם עד כה הדגשתי והתעכבתי על כך, שכתביו של בורחס לא מנסים ללמד אותנו מאומה על מהות היקום, על המערכות המטפיזיות השונות, על ההיסטוריה האנושית, או על עקרונות המוסר שעלינו לאמץ בהתנהגותנו היומיומית, הרי שתפישתו האסתטית של בורחס, להבדיל מכל אלה, יש בה כדי להאיר בצורה מקורית וחדה הבטים מהותיים של האומנות ושל החוויה האמנותית בכללותה.

בעקרון בורחס לא ניסה לבנות משנה אסתטית שיטתית וסדורה, שתציע כלים כדי ליצור אומנות ראויה, או כדי לשפוט את ערכן של יצירות של אחרים (ובתוך זה את ערכן של אותן מערכות רעיוניות שאת יופיין הוא אהב לבחון). היו לו אמנם דעות מגובשות מאוד בנושאים האלה, כמובן, אבל אלה לא באות לידי ביטוי ישיר במסותיו ובסיפוריו. במקום זאת, הוא ניסה לנסח את המהות החמקמקה של מה שהוא קרא "המעשה האסתטי", שעומד ביסוד כל חוויה אמנותית, באשר היא אומנות. בתהליך היצירה האומנותית עצמה, מתקיים, כמובן, סוג מסויים של חוויה אסתטית. אבל לא זו החוויה האסתטית שעניינה את בורחס, אלא דווקא החוויה של המפגש בין הקורא לטקסט, או בין הצופה ליצירה. בורחס לא הגדיר בצורה מדוייקת את מהותו של המעשה האסתטי, אבל במקומות רבים ביצירתו הוא הצליח להבהיר את האינטואיציה הבסיסית שמאחורי החוויה הזאת, לפי הבנתו. באחת הפסקאות והיפות והמצוטטות מאוד שלו, הוא כתב את הדברים הבאים:

המוסיקה, מצבי האושר, המיתולוגיה, הפנים שהזמן חרש, שקיעות אחדות ומקומות אחדים: כל אלה רוצים להגיד לנו משהו, או אולי כבר אמרו לנו משהו ש החמצנו וחבל, או שמא הם עומדים עתה להגיד משהו: התגלות שכזו, הממששת ובאה אך לעולם אינה מגיעה, היא היא, אולי, המעשה האסתטי.

או כפי שהוא אומר במקום אחר:

יש שעה לפנות ערב, שבה הערבה עומדת לומר את דברה. לעולם היא לא אומרת, או שמא היא אומרת בצורה אינסופית ואיננו מבינים זאת, או אולי אמנם אנו מבינים, אך הדבר לא ניתן לתרגום, כמו המוסיקה.

ברור שהתיאור היפה הזה של בורחס הוא בעצמו מעשה אסתטי, על פי הגדרתו, משום שגם הוא לא אומר בדיוק את הדבר עצמו, ובכל זאת הרעיון עולה בבירור מתוך המילים: איננו יכולים להגיד

מהו, אך אנו מבינים אותו. הקורא מבין בהירות, על אף הניסוח האסוציאטיבי והאולי מעורפל, לאן בורחס מכוון כאן. יתר על כן, כפי שהקוראים יכולים כבר לחוש, כל היצירה של בורחס בנויה בדיוק על העיקרון הזה, של יצירת מעשה אסתטי, שבמקרה של בורחס מתבטא דרך הסיפור או השירה. החוויה הכרוכה בקריאת כתביו של בורחס היא בדיוק זו המתוארת בהגדרת המעשה האסתטי: הם מנסים להגיד משהו, הם עומדים לומר משהו, ואולי הם לא אומרים או שמא כבר אמרו והחמצנו.

העובדה שהמוסיקה מוזכרת לעיתים קרובות, כשבורחס מדבר על המעשה האסתטי, איננה מקרית כלל וכלל. בורחס אהב לצטט את הסופר האנגלי הוריישו פאטר (Walter Horatio Pater), אשר טען שהמוסיקה היא צורת האומנות הגבוהה ביותר, המציבה אידאל שכל האומנויות חותרות אליו, משום שבמוסיקה תוכן וצורה חד הם ולא ניתנים להפרדה. ובכל זאת, בורחס עצמו, כאומן השפה, עסק במיוחד במעשה האסתטי הספרותי ובו מיקד את תשומת ליבו. בפתח-הדבר לאחד מספריו המאוחרים, בורחס הסביר את תפקידו של המשורר במונחים של אותו מעשה אסתטי שהוא הגדיר בציטוטים הקודמים. גם בעניין הזה אין טוב יותר מלצטט את דבריו:

מעשה כלשהו — הערה קטנה, פרידה או פגישה מקרית, אחת מאותן צורות ערבסק וט שדרך משעשע האקראי את עצמו — כל אלה יכולים לעורר את הרגש האסתטי. הצלחתו של המשורר היא ביציקת הרגש הזה, שהיה רגש אינטימי, אל תוך סיפור או אל תוך חרוז. החומר הגלמי שעומד לרשותו, דהיינו השפה, הוא כדברי סטיבנסון, בלתי מתאים עד כדי אבסורד. מה ניתן כבר לעשות בעזרת המילים השחוקות ... ובעזרת כמה תעלולים רטוריים שמופיעים בספרי הלימוד? במבט ראשון, כלום או מעט מאוד. אולם, מספיק לקרוא עמוד אחד של סטיבנסון עצמו, או שורה אחת מתוך כתבי סנקה (Seneca), כדי להוכיח שהמשימה איננה תמיד בלתי אפשרית.

ומשום שעולמו של בורחס הוא עולם של ספרים, מעל הכל, הרי שהמשימה האפשרית, אם כי אולי לא פשוטה, שבורחס לקח על עצמו כסופר היא זו של יציקת הרגש האינטימי שהתעורר בו במפגש עם הספרים הללו, בין אם היו אלה ספרי הרפתקה, תיאולוגיה, פילוסופיה, או מיסטיקה הודית. ומשום שהכלים הרטוריים הקיימים והמילים השחוקות לא ספקו עד תומם את צרכיו הספרותיים של בורחס, הרי שלאורך הקריירה הספרותית שלו אנו פוגשים במאמציו המתמידים לפתח כלים ספרותיים משלו, שיסייעו במלאכה. זהו, בתמצית, הבסיס לגיבוש האסתטיקה הספרותית של בורחס, לבחירת הנושאים שבה, ולעיצוב סגנונה הייחודי.

חוקרי יצירתו של בורחס נוהגים לציין את השינויים החשובים שסגנון כתיבתו עבר לאורך השנים. בתחילת דרכו בורחס השקיע מאמצים רבים לבנות לעצמו שפה מתאימה ליצירת המיתולוגיה של פרברי בואנוס איירס שהעסיקה אותו אז מעל לכל. בתקופה שבין שנות הארבעים לשישים, בורחס כתב את סיפוריו הידועים ביותר. כל אותם נושאים מטפיזיים שעליהם דברנו בפרקים הקודמים תופשים את מוקד העניין בסיפוריו מתקופה זו. בשנים אלה הוא זנח מעט את העיסוק בשפה הייחודית של בואנוס איירס וסגנונו פנה יותר לכיוון שהוא הגדיר פעמים רבות כבארוקי (אם כי אולי התיאור הזה מטעה במשהו). בתקופה המאוחרת בכתיבתו, החל משנות השבעים, סגנונו הפך

לישיר יותר ובמידה מסויימת פשוט יותר, וחלק מהאלמנטים המזוהים יותר עם כתיבתו הייחודית נעלמים לעיתים מסיפוריו. ועל אף כל השינויים הללו, האישיות הספרותית של בורחס היא כה מגובשת וייחודית, שאין אפשרות לטעות בזיהוי כל אחד מכתביו כפרי יצירתו, ללא קשר לתקופת חייו שבו הם נכתבו.

יחד עם זאת, חשוב לסייג ולהבין את הגבולות שבורחס עצמו הציב למיקומו וחשיבותו של הסגנון בתוך היצירה הספרותית. לפחות בשלב הבשל שלו כסופר, בורחס ראה תמיד את הסגנון כמשרת את תוכן היצירה ולא ההיפך. זאת נקודה חשובה בהבנת יצירתו, ואולי יותר מזה, בהבנת השפעתו על הספרות הלטינו-אמריקאית במאה העשרים, כפי שנראה בפרק האחרון. תחילת המאה העשרים מתאפיינת בספרות הלטינו-אמריקאית בריבוי זרמים מודרניסטים ואנטי-מודרניסטים, שהתמקדו בעיצוב סגנון ייחודי, ובחידוש כוחה של שפה שנחשבה במידה רבה לגוועת, מבחינה ספרותית. החידוש הזה התבסס פעמים רבות פשוט על המצאת חידושי לשון רבים ככל האפשר. עבור הסופרים שהלכו בדרך זו, שהמפורסם ביותר מביניהם הוא רובן דריו, ילדי ניקרגואה, נושאי הכתיבה משמשים לפעמים תירוץ לפיתוח התיבה מסוגנת ומפתיעה. בתחילת דרכו, בורחס אמנם נסחף מעט לכיוון הזה, אבל מהר מאוד הבין שהחידוש שהוא מבקש להנהיג בשפה ובספרות עובר במישור האקספרסיבי של המילים הקיימות, על ידי הרחבת ההקשרים שאליהם כל מילה מצביעה, וללא צורך בחידושים והפתעות מילוליים. באחת ממסותיו המוקדמות, שעוסקת בבעיית הסגנון, בורחס כתב את הדברים הבאים:

האופי הדל של הספרות שלנו, חוסר יכולתה לעורר עניין, הביאו ליצירת המיתוס של הסגנון ולדרך קריאה מרושלת המאופיינת בתשומת לב לקויה. אלה הסוגדים לאמונה התפלה הזאת רואים בסגנון, לא היעילות או חוסר היעילות של עמוד כלשהו, אלא הכישרון הנראה לעין של המחבר: ההשוואות שהוא מותח, הצליל, דרך הפיסוק והתחביר שלו.

החיפוש של בורחס אחרי הסגנון התמקד, אם כן, לא ביכולתו הנראית לעין כמחבר, אלא ביכולת האקספרסיבית של המילים. ברור שבורחס לא עודד ולא העריך בעצמו את הרישול או את הגסות בכתיבה, אבל השלמות שאותה הוא ביקש להשיג בסגנונו הייתה צריכה להתבטא, כדבריו, ביעילות מוחלטת ובשקיפות מוחלטת. הדוגמאות המובהקות ששימשו את בורחס כנקודת השוואה בנקודה הזאת לקוחות מן הקלאסיקה של הספרות הספרדית. מצד אחד עומד סרוואנטס, הנחשב על ידי המודרניסטים הלטינו-אמריקאים לחלש מאוד במימד הסגנוני של כתיבתו. מצד שני ישנם שני ענקי הסגנון בבארוק הספרדי: קוודו (Quevedo) וגונגורה (Góngora). הראשון הפך לנכס צאן ברזל של הספרות האוניברסלית והטקסטים שלו חיים ובוועטים עד עצם היום הזה. השגיו של סרוואנטס, כמובן, לא הושגו במחיר של כתיבה רדודה או מתחנפת. ובאשר לקוודו ולגונגורה, לעומתו, מי זוכר אותם היום מחוץ למסגרת של המלומדות ההיספניסטית?

את היסודות הסגנוניים של בורחס כדאי, אם כן, להבין כחלק ממסגרת החיפוש הזאת, של יצירת מעשה אסתטי על ידי כתיבה עשירה בהקשרים, וחסכנית במילים מיותרות וביטויים שמפתיעים לצורך ההפתעה בלבד, ושאינם משרתים ישירות את תוכן הטקסט. אידאל הכתיבה של בורחס

מחפש אמנם את הטקסט העמוס , ולעיתים עמוס עד לעיפה , אבל העומס הזה מתמקד בעיקר ברעיונות, ומנסה לברוח ממילים מיותרות.

בפרקים קודמים הזכרתי מספר פעמים את ה"פירוט הבלתי-אחיד" כאחת הטכניקות האהובות על בורחס, והיא דוגמה טובה לאמור לעיל . בעזרת הרשימות הארוכות וההטרוגניות הללו , מנסה בורחס לדחוס במינימום מילים , כמות גדולה של רעיונות והקשרים שמתעוררים בסיטואציה מסויימת: הבאת העבדים הכושים לאמריקה , המחשבות שנכללות בזכרון האינסופי של פונס , הספרים הרבים שבספריית בבל.

דברנו גם על דרכו של בורחס לטשטש בין דמיון ומציאות באמצעים רבים , כגון ערבוב מקורות ספרותיים אמיתיים ובדויים באותה נשימה , או ערבוב דומה של דמויות היסטוריות ובדויות . גם הטכניקה הזו משרתת ישירות את תוכן הסיפורים עצמם , העוסקים פעמים כה רבות בתפישת המציאות ובדמיון.

יסוד אחר שחשוב להזכיר כאן היא הרמיזה הספרותית , שמופיעה בכתיבתו של בורחס בצורות רבות וברמות שונות, ושנחשב בידי מבקרים רבים לטכניקה הייחודית ביותר של בורחס, המשמשת למעשה תו היכר מובהק לכתיבתו . הטקסטים של בורחס מרמזים לדמויות היסטוריות או ספרותיות באמצעות השמות של דמויותיו , לספרים אחרים דרך שמות ספריו , ולעלילות אחרות דרך עלילות סיפוריו . הרמיזה מופיעה ככלי מתאים ביותר לתפישתו האסתטית של בורחס , משום שהיא מצביעה אך לא אומרת מפורשות , ובדרך זו נוצרים הקשרים רבים ביותר לטקסט תוך חיסכון מירבי במילים.

מחוייבותו של בורחס למעשה האסתטי כמעשה אקספרסיבי , שמרמז ומוביל לניחוש או לציפיה שאולי לא תתממש , יותר מאשר הוא אומר מפורשות , מביאה אותו, אם כן, ליצירת ספרות מודעת מאוד לעצמה, שמכוונת מתוך מחשבה תחילה ליצור אי- בהירות מסויימת, לכאורה לפחות, מתוך דקדקנות מקסימלית בבחירת כל מילה ובניסוח כל משפט . המעשה האסתטי, שלא ניתן להגדרה מדוייקת בעזרת מילים , מופיע ביצירתו של בורחס מתוך מודעות עמוקה לערכן ומשמעותן של המילים. הבנת הנקודה הזאת מאפשרת להבין את שורש התייחסותו של בורחס לתופעת השפה כולה כמעשה אסתטי ראשון במעלה.

בין הרעיונות היפים שאנו מוצאים ביצירה הבורחאנית בולטת התייחסותו אל השפה עצמה , אל כל שפה באשר היא שפה אנושית, כאל המעשה האסתטי היסודי ביותר. טעות היא לחשוב, אמר בורחס באופן מפורש באחת ממסותיו , שהשפה היא מפת דרכים המש קפת את הדבר המוזר הזה שאנו קוראים לו מציאות . כבר בסיפוריו על פונס ועל היאהוס , ראינו איך בורחס מדגים , בדרך של מטפורה אפיסטמולוגית , את הקושי שבתפישה מעין זו . ההסתכלות על השפה כמעשה אסתטי מאירה באור מרתק פנים חדשות במהותה . נחשוב לרגע, אומר לנו בורחס , על אותו עצם עגול , צהוב, בוהק, משתנה, שמופיע לפעמים בשמיים, לפעמים הולך וגדל ולפעמים הולך ונעלם . מישהו, אומר בורחס, אך לעולם לא נדע מי בדיוק , קרא לזה בפעם הראשונה ירח . בכל שפה משתמשים במילה אחרת כדי לכנות את הדבר הזה , ולא כל הבחירות הן מוצלחות באותה מידה . לטעמו של

בורחס, למשל, המילה יוונית Selene מורכבת מדי עבור מה שהיא מציינת. המילה האנגלית moon מתאימה יותר בעיניו, משום שהיא איטית כיה לירח, וגם משום שיש במילה משהו מעגלי: תחילתה וסופה דומים מאוד זו לזה, בעיניו. המילה Luna, בספרדית, בשל שתי הברותיה, נראית לו אולי מוגזמת. Lune בצרפתית היא מסתורית משהו.

וליד המילים עצמן יש גם את המטפורות המציינות את הירח. עוד מימיו כמשורר צעיר בתנועה האולטראיסטית העסיקו המטפורות מאוד את דמיונו של בורחס, והעיסוק הזה לעולם לא נעלם מכתבתו. המטפורה היא אחד מהמעשים האסתטיים הבסיסיים ביותר: לומר, לשמל, שהירח הוא ראי של הזמן, (זאת מטפורה פרסית אהובה מאוד על בורחס), או לומר שהירח הוא כומר שמסתכל ומתקנא בכדור הארץ, (שהיא מטפורה גרמנית שמתאפשרת רק משום שבגרמנית המילה Der Mond היא ממין זכר), אלה אולי מעשים אסתטיים יסודיים, אבל בעיני בורחס לא פחות פיוטי היא יצירתה של עצם המילה ירח, Luna או moon. כל מילה, אומר בורחס, היא בעצמה שיר, ומעשה אסתטי ממדרגה ראשונה.

המעשה האסתטי עומד בפני עצמו והוא מושך את דמיונו, בלי קשר ליכולתו או אי-יכולתו לשקף, כביכול את המציאות. בורחס מסתכל על משפט כמו "השקט הירוק של השדות." במבט ראשון נראה שיש כאן טעות, ושהמשפט התקין היה צריך להיות "השקט של השדות הירוקים." אבל לדעתו של בורחס, שני הגרסאות של המשפט הם לא יותר, ולא פחות, מאשר מעשה אסתטי, ושניהם גם יחד רחוקים ובו-בזמן קרובים באותה מידה מן המציאות. אכן, אומר בורחס, כאשר אנחנו חשים את המציאות, אנחנו חשים את השדה העצום, את הירוק ואת השקט, ושלושתם קשורים ביחד בתחושותנו, לאו דווקא הירוק לשדה. בורחס עוד מציין את המעשה האסתטי הכרוך בעצם המילה "שקט", שמופיעה במשפט. תחילה, הוא מסביר, דובר אולי על כך שאדם שותק, אבל ליחס את התכונה הזאת למצב, הוא לדעתו בורחס מעשה אסתטי לא-טריוויאלי שכדאי לשים אליו לב.

טרחתי כאן לציין את כל ההערות האלה של בורחס כדי לראות עד כמה תפישתו כולה ספוגה במושג היסודי הזה של המעשה האסתטי. והמעניין הוא שהחידושים החשובים שהנהיג בורחס בספרות שבשפה הספרדית נובעים בצורה מרתקת מתוך המודעות הזו למהותה של השפה כמעשה אסתטי. החלפת מיקום התואר מהסוג שראינו במשפט "השקט הירוק של השדות" (תעלול רטורי שחוקרי הספרות מכנים בשם Hipblage) מופיעה לאורך כל יצירתו כסימן היכר של סגנונו. למשל, בתיאורו של ספרן המועסק באיזה ספרייה שאולי ספרייה בלתי-קריאים בשל הטיפול הרשלני בהם, בורחס משמש בדימוי הבא:

הוא ממלא אינני-יודע-איזה תפקיד זוטר בספרייה בלתי-קריאה בפרברים הדרומיים.

כלומר, אי-הקריאות של הספרים עוברת בתיאור של בורחס לספרייה העצמה, שהופכת לספרייה בלתי-קריאה. או במקום אחר, בורחס מתאר איש המטייל ברחובותיה השוממים של העיר, במילים הבאות:

בשעות השוממות של הלילה הוא עדיין יכל להסתובב ברחובות.

כך מעביר בורחס את השממה מין הרחובות אל השעות , ומשתמש בתואר שבדרך כלל לא היה אמור להצמד לשם העצם הזה . ואם כבר מעבירים את התואר ממילה למילה בתוך אותו משפט , מדוע לא להרחיב את הגבולות של המעשה האסתטי הזה ולתאר פעלים או שמות עצם על ידי תארים שאין להם כל קשר ישיר ושלא היינו חושבים בכלל להצמיד להם . כבר דברנו על השימוש שבורחס עושה באוקסימורון , כלומר, תיאור עצם על ידי תואר שלכאורה סותר אותו , כמו למשל, ב"הכחשה מחודשת של הזמן " , או בשמות של סיפורי הראשונים , כגון "הגואל האיום , לאזרוס מורל." גם דיברנו על השימוש בתארים על פי משמעותם האטימולוגית המקורית , ולא דווקא המקובלת בשימוש הנוכחי , כמו למשל בכותרת הספר Historia Universal de la Infamia. אבל הדוגמה המוכרת ביותר לטכניקה הזאת מופיעה בסיפור "החורבות המעגליות", שעליו גם דיברנו בהרחבה. השורה הפותחת של הסיפור נשמעת בספרדית כך :

Nadie lo vio desembarcar en la unbnime noche.

בתרגום היפה לעברית, של יורם ברונובסקי, מופיע :

איש לא ראה אותו נוחת בלילה האטום.

שם התואר "אטום" מופיע כאן כתרגום לעברית של המילה הספרדית unbnime. בשימוש הרגיל unbnime משמש לתיאור הסכמה כללית , למשל הצבעה פה- אחד, כמו במילה האנגלית unanimous. אז מה הקשר בין זה לבין אטום ? האמת היא שהתרגום "אטום" הוא קצת בעייתי כאן, אבל הסיבה לכך היא שלא ברור , קודם כל, מה עושה התו ar unbnime ליד המילה לילה במקור הספרדי. מה לבין לילה לבין "פה-אחד"? משפט כזה מעורר ללא ספק תהייה בכל קוראי בורחס בפעם הראשונה, גם במקור. אבל כמו שבורחס אמר, המעשה האסתטי נוצר כאשר משפט, או סימן כלשהו רוצים להגיד לנו משהו ואנחנו לא מצליחים להבין מה, או מבינים אך לא מצליחים לבטא זאת במילים. ובכן, זו בדיוק ההרגשה שנוצרת עם קריאת השורה הראשונה של הסיפור הזה, והיא לא נעלמת עד סוף הקריאה, כאשר מתברר סוף-סוף שהאיש החולם, אשר נחת מסירה אל חוף הנהר, הוא בעצמו חלום שאיש אחר חולם אותו. המילה unbnime, מורכבת במקור הלטיני שלילה מהחלקים unus ו-animus, כלומר, פירושו האטימולוגי הוא "נפש אחת", וזה מסביר למה בורחס משתמש בה : מדובר כאן בעצם על לילה שמתרחש במוחו , או בנפשו של מישהו אחר. Noche unbnime, אם כן, היא לילה השייכת לנפש אחת.

הדיון הקצר הזה מביא אותנו לנקודה חשובה נוספת , והיא הבעייתיות העצומה שבתרגום יצירותיו של בורחס. בעיית התרגום בכלל, הייתה בעייה מרתקת בעיני בורחס , והדבר לא צריך להפתיע אותנו כלל. שכן, תרגום איננו אלא קריאה מסויימת של טקסט קיים , וכפי שכבר ראינו, זהו לב ליבו של המעשה הספרותי בעיני בורחס. בורחס אהב לקרוא ו להשוות את התרגומים השונים שנעשו לאורך ההיסטוריה ליצירות קלאסיות כגון כתבי הומרוס או סיפורי אלף לילה ולילה.

הגרסאות השונות לטקסט נתון היו בעיני העדות המעניינת ביותר של האופן שבו דורות שונים של קוראים קראו את הספרות הקיימת, דבר שהצביע בעיניו יותר מכל דבר אחר, על מהות הספרות כולה בדורות הללו. בורחס היה גם מעורב ישירות — כדאי לציין זאת כאן — בתהליך התרגום של רבים מספריו לאנגלית. את תפישתו לגבי חשיבות מעשה התרגום ניתן למצוא באחד הטקסטים המוקדמים שלו, שהתפרסם ב-1932 ושבנו בורחס כתב:

אין בעיה שנוגעת לליבה של הספרות ול מסתורין הצנוע שבה, כבעיה שמעמידה בפנינו התרגום. שכחה שהיהירות מעודדת, החשש לחשוף תהליכים מחשבתיים שאנו חשים כהמוניים באופן מסוכן, הנסיון לשמר ולהאדיר כמות בלתי מוגבלת של אפלה — כל אלה אורבים למעשה הכתיבה הישירה. מעשה התרגום, לעומתו, נראה כאילו נועד להדגים את מהותו של הדיון האסתטי.

בדוגמה שהזכרתי לעיל, מתוך "החורבות המעגליות" ראינו את הקושי שכרוך בתרגום של אפילו מילה אחת בודדת בסיפור של בורחס. זאת לעיתים בעיה מורכבת בפני עצמה, אך היא בוודאי פשוטה מאוד יחסית לבעיית תרגום של משפטים שלמים, פסקאות שלמות, או טקסט שלם. השפה העשירה, הידע המפליג, והייחודיות הסגנונית של בורחס לא מקלים על מלאכתו של המתרגם.

אחד הגורמים מאחורי הקושי הזה נעוץ בתחביר הספרדי המיוחד במינו של בורחס, שמקורו בהשפעה העצומה של האנגלית על עולמו האינטלקטואלי. בספרדית מקובל בדרך כלל להציב את התואר לאחר שם העצם, ממש כמו בעברית. באנגלית, לעומת זאת, התואר מופיע לפני שם העצם:

The big house, למשל. אלא שהגמישות התחבירית של הספרדית מאפשרת להעביר מילים ממקומם המקובל ולהציב אותן במקום אחר במשפט. בורחס מנצל עד תום את האפשרות הלשונית הזאת, ונוהג להעביר את התואר לפני שם העצם, כמו באנגלית. למרות שהדבר לא ייחודי לבורחס בלבד, השימוש העקבי, הכמעט אובססיבי, באפשרות הזאת נותן לטקסטים שלו טעם שלא ניתן לטעות בו. כך למשל בדוגמה הקודמת, מתוך "החורבות המעגליות", שבה מדבר בורחס על ה- *noche unanime*, בעוד שהמקובל והשכיח בספרדית היה צריך להיות *noche unanime*, אם בכלל.

ברור שבתרגומים לשפות לא לטיניות, הטעם הזה הולך לאיבוד באופן מוחלט. זה נכון לגבי התרגום האנגלי, שבו אנו קוראים *unanimous night*, כמקובל בשפה זו, ולכן הדבר הוא פחות ייחודי, וזה נכון גם לגבי התרגום העברי, שבו אנו קוראים "לילה אטום", ולא מתעכבים לרגע. הקורא העברי, לצערנו, מפסיד כאן הרבה מהעושר הסגנוני של בורחס.

תרגומם של כתבי בורחס מעלה בעיה נוספת, שהיא אופיינית אולי לתרגומים של ספרות לטינו-אמריקאית בכלל, אבל שבמקרה של בורחס מתחדדת עוד יותר. כדי להבין את הבעיה, אקח לדוגמה את התרגום העברי של "דברי ימי תועבת העולם". כפי שכבר אמרתי, בתחילת הסיפור הראשון בקובץ, על לזרוס מורל, מסביר לנו בורחס את ההשלכות הרבות של ההחלטה להביא עבדים שחורים לאמריקה כדי שיעבדו בפרך במקום האינדיאנים המסכנים. את ההשלכות הללו

תיאר בורחס בעזרת רשימה ארוכה של שמות ואירועים, שכבר ציטטתי בפרק ג', ושנראית בערך כך:

נעימות ה"בלוז" של הנדי, הצלחתו בפריז של הצייר האורוגואי, הדוקטור דון פדרו פיגארי, הפרוזה הגלמית והנאה של דון ויסנטה רוסי, אף הוא יליד אורוגואי, מידותיו המיתולוגיות של אברהם לינקולן, חמש מאות אלף החללים של מלחמת האזרחים, שלושת אלפים ושלוש מאות המיליונים שנועדו לפנסיות הצבאיות, הפסל שהוקם לכבודו של פאלוצ'ו הדמיוני, קבלתו של הפועל Linchar (לערוך לינץ') במהדורה השלוש-עשרה של מילון האקדמיה הספרדית ללשון, הרומבה המתועבת "אל מניסרו", ... הצלב והנחש של הייטי, ... ההואנרה, אם הטנגו, ... וריקוד הקנדומבלה.

המתרגמת רנה ליטוין עשתה, לעניות דעתי, עבודת תרגום קפדנית, יפה ומדוייקת לכל אורך הקובץ. יתר על כן, היא הוסיפה הערות שוליים שמבארות חלק גדול מהשמות המוזכרים כאן, ושבוודאי הקורא הממוצע לא שמע עליהם אי-פעם בחייו. היא עשתה זאת גם בעדינות (שכן הביאורים מופיעים רק בסוף הספר ולא בעמודי הסיפור עצמו), וגם בפירוט רב: תאריכים, מקומות, רשימת יצירות, וכו'. אלא שדווקא הפירוט והדיוק הזה מעלים שאלות רבות. למשל: יש בהערות המתרגמת הסבר מי הם הנדי, פיגארי, רוסי, פאלוצ'ו, וגם מה הם אותם צלב ונחש של הייטי המופיעים כאן. לעומת זאת, היא לא מסבירה מיהו אברהם לינקולן, מהי הרומבה המתועבת "אל מניסרו" (על אף שהיא כן מעירה שפירוש השם בעברית הוא "מוכר הבוטנים") ומה עושה אותה לכל כך מתועבת, ומה זה ריקוד הקנדומבלה, שבורחס מצא לנכון להזכיר אותו כאן. מאוחר יותר, בסיפור "הצבע במסיכה, חכים ממרב" אנו פוגשים עוד רשימה של מקורות רוויה בשמות ואיזכורים, אבל המתרגמת מבארת הפעם רק אחדים מהם. הקורא שואל את עצמו, אם כן, האם הוא אמור לדעת מה הם כל הדברים והאנשים שלא זכו לביאור נפרד? ואם הוא לא ידוע: האם עליו לדאוג לבאר אותם לפני שימשיך בקריאה? או שמא המתרגמת בעצמה לא ידעה לבאר אותם, או אולי (וזו הנקודה שמחדדת את הבעיה במקרה של בורחס) מדובר כאן בסך הכל בדמויות שבורחס בדה מדמיונו, ועל כן לא צריך לבאר אותם בכלל? או שמא חייבת הייתה המתרגמת לפרט ולהסביר אילו מן השמות והספרים המוזכרים כאן אמיתיים ואילו בודיים? האם ניתן לעשות דבר כזה? האם מתרגם יכול להיות בטוח שהוא ממין בדרך נוכנה, אם יעשה כדבר הזה? ועוד כיו"ב שאלות דומות.

אילו דובר כאן בעבודת תרגום מרושלת או בלתי-מדוייקת, השאלות לא היו עולות במלוא חריפותן, אבל דווקא האיכות והקפדנות של התרגום וההערות הקיימות מונעות מאיתנו את האפשרות שלא לראות את הבעיה, שבוודאי בורחס היה מודע לה היטב. כל מתרגם שוקל בוודאי איך להעביר את הטקסט המקורי בבהירות ובנאמנות מירביים, תוך המנעות, עד כמה שאפשר, מלהתערב בדיאלוג שבין המחבר לקורא. במקרה של בורחס, הקשר הזה הוא קשר מורכב, ואחד היסודות המרכזיים שבו הוא המשחק של בורחס בין דמיון למציאות. המשחק הזה מושפע במידה רבה מהשכלתו האישית של הקורא, דבר שמקשה על השיקולים של המתרגם בנידון. כל בחירה של מה יש לבאר ומה אין לבאר בטקסט של בורחס בעזרת הערות שוליים קובעת התייחסות מאוד

מסויימת של הקורא הפוטנציאלי לטקסט שהוא יקרא , וזה מה שהופך את תרגום של סיפורי בורחס לבעייתי כל כך בהקשר הזה.

נראה לי שהקושי הרב שמעלה בחירה מעין זו מוסבר יפה מאוד , במשתמע, על ידי המתרגמת רנה ליטוין עצמה בהערותיה . למשל, הפסוק "הפרוזה הגלמית הנאה של דון ויסנטה רוסי " מופיע במקור: "La buena prosa cimarrona". המתרגמת מסבירה שהתואר cimarrona מציין משהו פראי ויש לו קונוטציות רבות ש "למרבה הצער, רק אחדות מהן עוברות בתרגום ". אין ספק שזאת בעיה שמתעוררת בכל תרגום , איך להעביר את מלוא הקונוטציות שמעוררת כל מילה . אלא הטקסטים של בורחס , בשל העושר העצום והמכוון של הקשרים לכל מילה ומילה , ולכל משפט ומפט, מחריפה את השאלה בצורה משמעותית מאוד . השאלה שנותרת פתוחה היא, האם תוספת של הערות שוליים יכולה לעזור להתגבר על הקושי הזה או שמא היא מפריעה למלאכת התרגום ומעמידה בפני הקורא קשיים נוספים מיותרים, שלא היו בטקסט קודם לתרגום.

מלאכת התרגום הייתה עבור בורחס ביטוי נוסף של המעשה האסתטי הספרותי , ובוודאי לא הפן הבלתי-חשוב מכל . המתרגם של בורחס עומד בפני הקושי הגדול איך לא להאפיל על המעשה האסתטי המקורי של בורחס ולאפשר לקורא ליצור קשר ישיר ובלתי-אמצעי עימו.

יצירתו של בורחס כולה ניתנת להבנה , אם כן, כמעשה אסתטי אחד גדול , או אולי עוד יותר נכון , כסדרה ארוכה של מעשים אסתטיים הקשורים זה בזה ברשת מסועפת של קשרים הדוקים ומפתיעים כל פעם מחדש . כל מרכיב ברשת הזאת , וגם כל הרשת כולה , עומדים לומר לנו את דברם : לעולם הם לא אומרים, או שמא הם אומרים בצורה אינסופית ואיננו מבינים זאת , או אולי אמנם אנו מבינים, אך הדבר לא ניתן לתרגום, כמו המוסיקה.