

פּרָק ט'.

המעשה האסתטי

בפרקים הקודמים הרבתי לדבר על יצירתו של בורחס בניסיון לבחון ולאמוד את הערך האסתטי הארוף של מערכות רעיוניות, שמקורן ביצירות אנושיות שונות: תיאולוגיות, מדעיות, ספרותיות ועוד. הדגשתי, כי מבחינתו של בורחס אין כל חשיבות לשאלה, האם אותן מערכות הן אמיתיות או נכונות, וכי הוא מתייחס אליהן כמשא לכתובה ספרותית ותו לא. ועל אף הדגש הזה בהתייחסותו של בורחס לפן האסתטי של הרעיונות, טרם הבהרתי מה היא בעצם תפישתו האסתטית הכללית. עניין זה חשוב עד מאוד לדבנת היצירה הבורחסית כולה, אבל השיבוטו מניעה הרבה מעבר לה. אם עד כה הדגשתי, והתעכבתי על כך, שכתיבי של בורחס אינם מנסים ללמד אותנו מאומה על מהות הזקום, על המערכות המטאפיזיות השונות, על הדיסטוריה האנושית, או על עקרונות המוסר שעלינו לאמץ בהתנהגותנו היומיומית, הרי תפישתו האסתטית של בורחס, להבדיל מכל אלה, יש בה כדי להאיר בצורה מקורית וחדה היבטים מהותיים של האמנות ושל החוויה האמנותית בכללותה.

בורחס לא ניסה לננות מישנה אסתטית שיטתית וסדורה, שתציע כלים כדי ליצור אמנות ראויה, או כדי לשפוט את ערכן של יצירות של אחרים (ובתוך זה את ערכן של אותן מערכות רעיוניות שאת יופיין אהב לבחון). היו אמנם לבורחס דעות מנושבות מאוד בנושאים הללו, כמובן, אבל הן אינן באות לידי ביטוי ישיר במסותיו ובספוריו. תחת זאת הוא ניסה לנסח את המהות ההמקמקה של מה שהוא קרא "המעשה האסתטי", העומד ביסוד כל חוויה אמנותית, באשר היא אמנות. בתהליך היצירה

היא צורת האמנות הגבוהה ביותר, המציבה אידאל שכל האמנויות חותרות אליו. משום שבמוסיקה תוכן וצורה תור הם ואינם ניתנים להפרדה. וככל זאת, בורחס עצמו, כאמן השפה, עסק במיוחד במעשה האסתטי הספרותי ובו מיקד את משומת ליבו. בפתח-דבר לאחד מספריו המאוחרים הסביר בורחס את תפקידו של המשורר במנותחים של אותו מעשה אסתטי שהוא הגמיר באיטוטים הקורמים גם בעניין הזה אין טוב מלצטט את דבריו.

מעשה כלשהו — הערה קטנה, פרידה או פגישה מקרית, את מאותן צורות ערבסקות שדרבן משישע ראקראי 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 חרות. החומר הגולמי העומד לרשותו, דהיינו השפה, הוא כדברי טיטובנסון, בלתי-מתאים עד כדי אבסורד. מה ניתן כבר לעשות בעזרת המילים השתוקות... ובעזרת כמה תעלולים רטוריים המופיעים בספרי הלימוד? במבט ראשון, כלום או מעט מאוד. אולם, רי לקרויא עמוד אחד של טיטובנסון עצמו, או שורה אחת מתוך כתבי סֶנֶקָה [Seneca], כדי להוכיח שהמשימה איננה תמיד בלתי-אפשרית.

ומשום שעולמו של בורחס הוא עולם של ספרים, מעל הכל הרי המשימה 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 הזדית. ומשום שהכלים הרטוריים הקיימים והמילים השתוקות לא סיפקו עד תומם את צרכיו הספרותיים של בורחס, הרי לאורך הקריירה הספרותית שלו, אנו נתקלים במאמצי המתמידים לפתח כלים ספרותיים משלו, שיסייעו במלאכה. זהו, בתמצית, הבסיס לגיבוש האסתטיקה הספרותית של בורחס, לבחירת נושאים לציין את התמרות החרוטה שעבר סגנון כתיבתו לאורך השנים. בתחילת דרכו השקיע בורחס מאמצים רבים לבנות לעצמו שפה מתאימה ליצירת המיתולוגיה של פרברי בואנוס-אייירס, שהעסיקה אותו אז מעל לכל. בתקופה

האמנותית עצמה מתקיים, כמובן, סוג מסוים של חוויה אסתטית, אך לא החוויה האסתטית הזו היא שיעניינה את בורחס. אלא רוקא החוויה של המפגש בין הקורא לטקסט, או בין הצופה ליצירה. בורחס לא הגדיר באורח מדויק את מהותו של המעשה האסתטי, אבל במקומות אחרים ביצירתו הוא העלית להבהיר את האינטואיציה הבסיסית שמאחורי החוויה הזאת, לפי הבנתו. באחת הפסקאות והיפות והמזוטטות מאוד שלו כתב בורחס את הדברים הבאים:

המוסיקה, מצבי האושר, המיהולוגיה, הפנים שהזמן חרש, שקיעות אחרות ומקומות אחרים — כל אלה רוצים להגיד לנו משהו, או אולי כבר אמרו לנו משהו שהתמצנו, וחבל, או שמא הם עומדים עתה להגיד משהו: התגלות שכוח, הממשמשת ובאה אך לעולם אינה מגיעה, היא-היא, אולי, המעשה האסתטי. או כפי שהיא אומר במקום אחר:

יש שעה לפנות ערב, שבה הערבה עומרת לומר את דבריה. לעולם אין היא אומרת, או שמא היא אומרת בצורה אינסופית ואנו איננו מבינים זאת, או אולי אמנם אנו מבינים, אך אין הדבר ניתן להתגום, כמו המוסיקה.

ברור, שההינאור היפה הזה של בורחס הוא עצמו מעשה אסתטי, על פי הגדרתו. משום שגם הוא אינו אומר בדיוק את הדבר עצמו, וככל זאת הרעיון עולה בבירור מתוך המילים: איננו יכולים להגיד מהו, אך אנו מבינים אותו. הקורא מבין בבהירות, על אף הניסוח האסוציאטיבי, ואף אולי מעורפל, לאן בורחס מכוון. יתר על כן, כפי שהקוראים יכולים כבר לחוש, כל יצירתו 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 והתמצנו.

המוסיקה מוזכרת לעיתים קרובות, כשבורחס מדבר על המעשה האסתטי, ואין זה מקרי כלל וכלל. בורחס אהב לצטט את הסופר האנגלי הוֹרַטְיוֹ פַּאטֶר (Walter Horatio Pater), אשר טען, שהמוסיקה

הסוגרים לאמונה התפלה הזאת אינם רואים בסגנון את היעילות או חוסר היעילות של עמוד בלשה, אלא את הכישרון הנראה לעין של המחבר: ההשוואות שהוא מותח, הצליל, דרך הפסוק והתחביר שלי.

החופש של בורחס אחרי הסגנון התמקד אפוא לא ביכולתו הנראית לעין במחבר, אלא ביכולת האקספרסיבית של המילים. ברור שבורחס לא עודד ולא העריך בעצמו את הרישול או את הגסות בכתיבה, אבל השלמות שאותה ביקש להשיג בסגנונו הייתה צריכה להתבטא, כדבריו, ביעילות מוחלטת ובסקיפות מוחלטת. הדוגמאות המובהקות ששימשו את בורחס כנקודת השוואה בעניין זה לקוחות מן הקלאסיקה של הספרות הספרדית. מצד אחד עומד סרוואנטס, הנחשב בעיני המודרניסטים הלטינו-אמריקאים לחלש מאוד במימד הסגנוני של כתיבתו, ולעומתו ניצבים שני ענקי הסגנון בבארוק הספרדי: קודו (Quevedo) וגונגולה (Góngora). סרוואנטס הפך לנכס צאן ברזל של הספרות האוניברסלית, והטקסטים שלו חיים ושוצפים עד עצם היום הזה; הישגו, כמובן, לא הושגו במחירי של כתיבה רדודה או מתחנפת. ובאשר לקוויר ולגונגולה, לעומתו, מי זוכר אותם היום מחוץ למסגרת של המלומדות ההיספניסטיות?

את היסודות הסגנוניים של בורחס כדאי לפיכך להבין כחלק מן החיפוש הזה, כחלק מיצירת מעשה אסתטי באמצעות כתיבה עשירה בהקשרים והסכנות במילים מיותרות ובביטויים, המפתיעים לצורך ההפתעה בלבד ואינם משרתים ישירות את תוכן הטקסט. אידאל הכתיבה של בורחס מחפש אמנם את הטקסט העמוס, ולעיתים עמוס עד לעייפה, אבל העומט הזה מתמקד בעיקר בריעיונות ומנסה לברוח ממילים מיותרות.

בפרקים קודמים הזכרתי מספר פעמים את "הפרוטו הבלתי-אחיד" כאחת הטכניקות האהובות על בורחס. הטכניקה הזאת משמשת דוגמה טובה לאמור לעיל. בעזרת הרישומים הארוכות והטרואגיות הללו מנסה בורחס לרחוס לרחוס, במינימום מילים, כמות גדולה של רעיונות והקשרים המתעוררים כסיטואציה מסוימת: הבאת העברים הכושם לאמריקה, המחשבות הנכללות בויכרון האינסופי של פונט, הספרים הרבים שבספריית בבלי.

שבין שנות הארבעים לשנות השישים כתב בורחס את סיפוריו הידועים ביותר. הנושאים המטאפיזיים, שעליהם דיברנו בפרקים הקודמים, תופסים את מוקד העניין בסיפוריו מתקופה זו. בשנים הללו זנח בורחס מעט את העיסוק בשפה הייחודית של בואנוס-אירס, וסגנונו פנה יותר לכיוון שחוא הגרירי פעמים רבות כבארקו (אם כי אולי התיאור הזה מטעה במשהו). בתקופה המאוחרת בכתיבתו, החל משנות השבעים נעשה סגנונו לישיר יותר ובמידה מסוימת פשוט יותר משהיה, וחלק מהאלמנטים המזוהים עם כתיבתו הייחודית נעלמים לעיתים מיפוריו. אך על אף כל השינויים הללו האישייות הספרותית של בורחס היא כה מגובשת ומיוחדת במינה, שאין אפשרות לטעות בזיהוי כל אחד מכתביו כפרי יצירתו, ללא קשר לחקופת חייו שבה נכתבו.

יחד עם זאת חשוב לסייג ולהבין את הגבולות שבורחס עצמו הציב למיקומו ולחשיבותו של הסגנון בתוך היצירה הספרותית. לפחות בשלב הבישל שלו כסופר ראה בורחס תמיד את הסגנון כמשרת את תוכן היצירה, ולא להיפך. זוהי 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 מודרניסטיים, שהתמקדו בעיצוב סגנון ייחודי וביחידות כוחה של שפה שנחשבה במידה רבה לנועזת, מבחינה ספרותית. פעמים רבות התבסס החידוש הזה על המצאת חידושי לשון רבים ככל האפשר. עבור הסופרים שהלכו בדרך זו, שהנועז מכולם הוא רופן דריו (Dario), יליד ניקרגואה, משמשים נושאי הכתיבה, לפעמים כחירוץ לפיתוח כתיבה מסוגנת ומפתיעה. בתחילת דרכו נסחף אמנם בורחס מעט מכיוון הזה, אבל עד מהרה הבין, שהחידוש שהוא מבקש להנהיג בשפה ובספרות עובר במישור האקספרסיבי של המילים הקיימות. על ידי הרחבת החקשרים שאליהם מצביעה כל מלה ומלה, וללא צורך בחידושים והפתעות מילוליים. באחת ממסותיו המוקדמות, העוסקת בבעיית הסגנון, כתב בורחס 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

עגול, צדוב, ברוק, משונה, המופיע לפעמים בשמיים, לפעמים הולך וגדל ולפעמים הולך ונעלם. מיוחד, אומר בורחס, אך לעולם לא נדע מי בדיוק קרא לעצם הזה בפעם הראשונה בשם ירח. ככל שפה משתמשים במלה שונה כרי לכנות עצם זה, ולא כל הבחירות הן מוצלחות באותה מידה. לטעמו של בורחס, למשל, המלה היוונית Selene מורכבת מרי עבור מה שהיא מציינת. המלה האנגלית moon מתאימה יותר בעיניו, משום שהיא איטית בגאון לירח, וגם משום שיש במלה משהו מעגלי: החלחה וסופה דומים מאוד זו לזו, בעיניו. המלה Luna בספרדית, בשל שתי הכרונות, נראית לו אולי מוזגמת. Luna בצרפתית היא מסתורית משהו.

לצד המילים עצמן מצויות גם המשאפורות המציינות את הירח. עוד בימי כמשורר צעיר בהנועה האולטראיסטית העסיקו המשאפורות את המינו של בורחס, והעיסוק הזה לעולם לא נעלם מכתבתו. המשאפורה היא אחד מהמעשים האסתטיים הבסיסיים ביותר. לומר, למשל, שהירח הוא ראי של הזמן (משאפורה פרסית אחת) מאד על בורחס, או לומר שהירח הוא כומר המסתכל ומתקאן בכרוך-הארץ (משאפורה גרמנית המתאפשרת רק משום שבגרמנית המלה Der Mond היא ממין זכר), אלה אולי מעשים אסתטיים ביסודם, אבל מעשה לא פחות פיוטי, בעיני בורחס, הוא יצירתה של עצם המלה ירח, luna או moon. כל מלה, אומר בורחס, היא בעצמה שיר, והיא מעשה אסתטי ממדרגה ראשונה.

המעשה האסתטי עומד בפני עצמו, והוא מושך את המינו בלי קשר ליכולתו או אי-יכולתו לשקף, כביכול, את המציאות. בורחס כותב משפט כגון "השקט הירוק של השדות". במבט ראשון נראה שיש כאן טעות, ושהמשפט החקין היה צריך להיות "השקט של השדות הירוקים". אבל, לדעתו של בורחס, שני הגורסאות של המשפט הן לא יותר, ולא פחות, מאשר מעשה אסתטי, ושתיהן גם יחד רחוקות מן המציאות, ובריבזמן קרובות אליה באותה מידה. אכן, אומר בורחס, כאשר אנו חשים את המציאות, אנחנו חשים את השדה העצום, את הירוק ואת השקט, ושלושתם קשורים יחד בתחושתו, לאו דווקא הירוק לשדה. בורחס מוסיף ומציין את המעשה האסתטי הכורך בעצם המלה "שקט" המופיעה במשפט. תחילה, הוא מסביר, דובר אולי על כך שאדם שותק, אבל ליתס את התכוונה הזאת למצב הוא לדעתו של בורחס מעשה אסתטי לא-

דיברנו גם על דרכו של בורחס לטשטש בין דמיון ומציאות באמצעים רבים, כגון עירוב מקורות ספרותיים אמיתיים וברזיים בנשימה אחת, או עירוב דומה של דמיון היסטוריות וברזיות. גם הטכניקה הזו משרתת ישירות את תוכן הטפורים עצמם, העוסקים פעמים כה רבות בתפיסת המציאות וברמיון.

יסוד אחר שחשוב להזכירו כאן הוא הרמזיה הספרותית, המופיעה בכתבתו של בורחס בצורות רבות וברמות שונות. יסוד זה נחשב בעיני מבקרים רבים לטכניקה הייחודית ביותר של בורחס, המשמשת למעשה תו היכר מובהק לכתבתו. הטקסטים של בורחס מרמזים לדמיון היסטוריות או ספרותיות באמצעות השמות של דמויותיו, לספרים אחרים – דרך שמות ספריו, ולעלילות אחרות – דרך עלילות סיפוריו. הרמזיה מופיעה בכלי מתאים ביותר לתפישתו האסתטית של בורחס, משום שהיא מצביעה אך אינה אומרת מפורשות, ובדרך זו נוצרים הקשרים רבים ביותר לטקסט תוך חיטובן מירבי במילים.

מחויבותו של בורחס למעשה האסתטי במעשה אקספרסיבי, המרמז ומוביל לניחוש או ליציפה שאולי לא התממש, יותר משהוא אומר מפורשות, מביאה אותו ליצירת ספרות מודעת מאוד לעצמה, המכוונת מתוך מחשבה תחילה ליצור אי-בהירות כל מסיימת, לכאורה לפחות, מתוך דקדקות מקסימלית בבחירת כל מלה וכניסתה כל משפט. המעשה האסתטי, שאינו ניתן להגדרה מדויקת בעזרת מילים, מופיע ביצירתו של בורחס מתוך מודעות עמוקה לערכן ולמשמעותן של המילים. הבנת הנקודה הזאת מאפשרת להבין את שורש החייתותו של בורחס לתופעת השפה כולה כמעשה אסתטי ראשון במעלה.

בקרב הרעיונות היפים שאנו מוצאים ביצירה הבורחסית בולטת החייתותו 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 המשקפת את הדבר המוזר הזה שאנו קוראים לו מציאות. כבר בסיפוריו על פונט ובסיפוריו על היאהס ראינו, איך בורחס מודגים, בדרך של מטאפורה 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

נועד לתיאור הסכמה כללית, כגון הצבעה פה-אחד, כמו במלה האנגלית unanime. אם כן, מה הקשר בין זה לבין אטום? האמת היא שהתרגום "אטום" הוא קצת בעייתי כאן, אבל הסיבה לכך היא שאין זה ברור, קודם כל, מה עושה התואר unanime ליד המלה לילה במקור הספרדי. מה ללילה ול"פה-אחד"? משפט כזה מעורר ללא ספק תהייה אצל הקוראים בבורחס לראשונה, גם במקור. אבל, כפי שאמר בורחס, המעשה האסתטי נוצר כאשר משפט או סימן כלשהו רוצים להגיד לנו משהו ואנחנו איננו מצליחים להבין מהו, או מבינים, אך לא מצליחים לבטא זאת במילים. ובכן, זו בדיוק ההגשה הנוצרת עם קריאת השורה הראשונה של הסיפור הזה, והיא אינה נעלמת עד סוף הקריאה, כאשר מתברר סוף-סוף שהאיש החולם, אשר נחת מטירה אל חוף הנהר, הוא בעצמו הלום שחולם איש אחר. המלה unanime, מורכבת במקור הלטיני שלה מהחלקים unus ו-animus, כלומר, פירושו האיטימולוגי הוא "נפש אחת", ויש בכך להסביר מדוע משתמש בה בורחס: מדובר כאן, בעצם, בלילה המתרחש במוחו, או בנפשו, של מישוהו אחר. unanime הוא אפוא לילה השייר לנפש אחר.

הדיון הקצר הזה מביא אותנו לנקודה חשובה נוספת, והיא הבעייתיות העצומה שבתרגום יצירותיו של בורחס. בעיית התרגום בכללה הייתה בעיה מרתקת בעיניו בורחס; ואין בכך להפתיע אותו כלל, שכן תרגום איננו אלא קריאה מסוימת של טקסט קיים, וכפי שכבר ראינו, זהו לב ליבו של המעשה הספרותי בעיני בורחס. בורחס אהב לקרוא ולהשוות את התרגומים השונים, שנעשו במשך ההיסטוריה, ליצירות קלאסיות, כגון כתבי הזמרוס או סיפורי אלף לילה ולילה. הגורסאות השונות לטקסט נתון היו בעיניו הערות המעניינות ביותר של האופן שבו דורות שונים של קוראים קראו את הספרות הקיימת. בעיניו היה בכך להצביע, יותר מכל דבר אחר, על מהות הספרות כולה בדורות הללו. ראוי לציין כאן, כי בורחס היה גם מעורב ישירות בתהליך התרגום של רבים מספריו לאנגלית. את תפישתו לגבי חשיבות מעשה התרגום ניתן למצוא באתר הטקסטים המוקדמים שלו, שהתפרסם ב-1932 ושבנו כתב:

אין בעיה הנוגעת ללילה של הספרות, ולמסתורין האנועי שבה, כבעיה שמעמידה בפנינו התרגום. שיבחה שהיהירות מעודדת, החשש לחשוף תהליכים

טריזויזיאלי, שכדאי לשים אליו לב.

טרחתי כאן לציין את כל הערותיו אלה של בורחס כרי לראות עד כמה תפישתו כולה ספוגה במושג היסודי הזה של המעשה האסתטי. והמעניין הוא שהחידושים החשובים, שהנהיג בורחס בספרות שבשפה הספרדית, נובעים באורח מרתק מתוך המודעות הזו למהותה של השפה כמעשה אסתטי. החלפת מיקום התואר מהסוג שראינו במשפט "השקט הירוק של השדות" (תעלול רטורי שהוקרי הספרות מכנים בשם Hipálage) מופיעה לאורך כל יצירתו כסימן היכר של סגנונו. למשל, בתיאורו של ספרן המועסק באיו ספרייה, שספריה הם אולי בלתי-קריאים בשל הטופול הרשלני בהם, משתמש בורחס בדימוי הבא: "הוא ממלא אינוניזיר-איוה תפקיד זוטר בספרייה בלתי-קריאה בפרברים הדרומיים". כלומר, אי-הקריאות של הספרים עוברת בתיאור של בורחס לספרייה עצמה, ההופכת לספרייה בלתי-קריאה. במקום אחר מתאר בורחס איש המטייל ברחובותיה השוממים של העיר, במילים הבאות: "בשעות השוממות של הלילה היה עדיין יכול להסתובב ברחובות". כך מעביר בורחס את השממה מן הרחובות אל השעות, ומשתמש בתיאור שבדרך כלל לא היה אמור להיצמד לשם העצם הזה.

אם מעבירים את התיאור ממלה למלה בתוך אותו משפט, מדוע לא להרחיב את הגבולות של המעשה האסתטי הזה ולהאר פעלים או שמות עצם על ידי תארים, שאינם מתקשרים אליהם ישירות, ושלא היינו חושבים כלל להצמידם זה לזה? כבר דיברנו על השימוש שעושה בורחס באוקסימורון, כלומר, בתיאור עצם על ידי תואר הסותר אותו לכאורה, כגון ב"הכחשה מחודשת של הזמן", או בשמות של סיפוריו הראשונים, כגון "הגואל האיום, לאזרוס מורלי" גם דיברנו על השימוש בתארים על פי משמעותם האיטימולוגית המקורית, ולאן דווקא המקובלת בשימוש הנוכחי, כמו למשל בכותרת הספר Historia Universal de la Infamia.

הדוגמה המוכרת ביותר לטכניקה הזאת מופיעה בסיפור "החורבות המעללות", שבו כבר דנו בהרחבה. השורה הפותחת של הסיפור נשמעת בספרדית כך: Nadie lo vio desbarcar en la unanime. ובתרגום היפה לעברית, של יורם ברטובסקי: "איש לא ראה אותו נוחת בלילה האטום". שם התואר "אטום" מופיע כאן כתרגום לעברית של המלה הספרדית unanime. בשימוש הרגיל unanime

בורחס היא תרופה עוד יותר. כדי להבין את הבעיה, אציג לזוגמה את התרגום העברי של "דברי ימי תועבת העולם". בתחילת הסיפור הראשון שבקובץ, הסיפור על לזויס מורל, מטביר לנו בורחס את ההשלכות הרבות של ההחלטה להביא עבדים שחוזרים לאמריקה כדי שיעבדו בפרך במקום האינדיאנים המסכנים. את ההשלכות הללו תיאר בורחס בעזרת רשימה ארוכה של שמות ואירועים, שכבר ציטטתי בפרק 9, והנראית בערך כך:

נעימות הבלתי של הברי, האלחתי בפריס של הציור האורוגואי, הדוקטור דון פדרו פינגארי, הפרוזה הגולמית והנאה של דון ויסנטה רוסי, אף הוא לילי אורוגואי, מידותיו המיתולוגיות של אברהם לינקולן, תמשהמאות אלף החללים של מלחמת האזרחים, שלושת-אלפים ושלוש-מאות המיליונים שנועדו לפנסיות הצבאיות, הפסל שהקים לכבודו של פאלציז הדמוני, קבלתו של הפועל Linchar ולערון לינץ במהדורה השלוש-עשרה של מילון האקדמייה הספרדית ללשון... הרומבה המתועבת "אל פניסרדו"... החלב והגחם של הייטי... ההזנאה, אם השנוט... ורליקוד הקנדלמבלה.

המתרגמת רבה ליטוין עשתה, לעניות דעתי, עבודת תרגום קפדנית, ופה ומדויקת לכל אורך הקובץ. יתר על כן, היא הוסיפה הערות שוליים המבארות חלק גדול מהשמות המוזכרים כאן, שהקורא הממוצע בודאי לא שמע עליהם מעודו. היא עשתה זאת הן בעדינות (שכן הביאורים מופיעים רק בסוף הספר, ולא בעמודי הסיפור עצמו) והן בפירוט רב. תאריכים, מקומות, רשימות יצירות, וכר. אולם דווקא הפירוט והדיוק הללו מעלים שאלות רבות. למשל: יש בהערות המתרגמת הסבר לשמות הנתי, פינגארי, רוסי, פאלציז, וגם מוסבר מה הם אותם צלב ונחש של הייטי המופיעים כאן. לעומת זאת, אין היא מסבירה מיהו אברהם לינקולן, מהי הרומפה המתועבת "אל פניסרדו" (אף שהיא מעירה שפירושה השם בעברית הוא "מוכר הבוטנים"), ומה עושה אותה למתועבת כל כך ומהו ריקוד הקנדלמבלה, שבורחס מצא לנכון להזכירו כאן. מאחר יותר, בסיפור "הצבע במסוכה, הכיס ממר"ב" אנו פוגשים רשימה נוספת של מקורות רווייה שמות ואיזכורים, אבל המתרגמת מבטאת

מתשבתיים, שאנו חשים כהמוניים באופן מסובן, הניסיון לשמר ולהאריך 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 המגעילות" ראינו את הקושל הכרוך אפילו בתרגום של מלה אתה בודדת בסיפור של בורחס. זוהי לעיתים בעיה מורכבת בפני עצמה, אך היא בוראית פשוטה מאוד יחסית לכתיבת תרגומם של משפטים שלמים, פסיקאות שלמות או טקסט שלם. השפה העשירה, הידע המפלג והייחודיות הסגנונית של בורחס אינם מקילים על מלאכתו של המתרגם.

את הנורמים לקושי הזה נעוץ בתחביר הספרדי המיוחד במינו של בורחס, שמקורו בהשפעה העצומה של האנגלית על עולמו האיניקלטואלי. 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. אך הגמישות 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. אף על פי שהדבר אינו ייחודי לבורחס בלבד, הרי השימוש העקבי, הכמעט אוטומטי, באפשרות הזאת מעניק לטקסטים שלו טעם שלא ניתן לטעות בו. כך למשל בדוגמה הקודמת, מתוך "החורבות המגעילות", שבה מדבר בורחס על הדי unánime noche, בעוד המקובל והשכיח בספרדית היה צריך להיות una noche, אם יופיע ככל צריך זה.

ברור, שבתרגומים לשפות לא לטיניות, הולך הטעם הזה לאיבוד באופן מוחלט. הדבר נכון לגבי התרגום האנגלי, שבו אנו קוראים unanimous night, במקובל בשפה זו, ולכן אין הוא כה מיוחד במינו, ודובר נכון גם לגבי התרגום העברי, שבו אנו קוראים "לילה אטום", ואינו מתעכבים לרגע הקורא העברי, לצעור מפסיד כאן הרבה מהעושר הסגנוני של בורחס.

תרגומם של כחצי בורחס מעלה בעיה נוספת, שהיא אופיינית אולי לתרגומם של ספרות לטינו-אמריקאית בכלל, אבל במקרה של

והמכוון של הקשרים לכל מלה ולכל משפט, מתיריפים את השאלה בצורה משמעותית מאוד. השאלה הנוחרת פתוחה היא האם תוספת של הערות שוליים יכולה לעזור להתגבר על הקושי הזה, או אפשר שהיא דווקא 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 פן בלתי-חשוב. בפני המתרגם של בורחס ניצב קושי גדול: כיצד להימנע מלהאפיל על המעשה האסתטי המקורי של בורחס ולאפשר לקורא ליצור קשר ישיר ובלתי-אמצעי עימו.

יצירתו של בורחס כולה ניתנת אפוא להבנה כמעשה אסתטי אחר גדול, או אולי עוד יותר נכון, כסידרה ארוכה של מעשים אסתטיים המחוברים זה לזה ברשת מסועפת של קשרים הדוקים המפתיעים כל פעם מחדש. כל מרכיב ומרכיב ברשת הזאת, וגם הרשת כולה, עומדים לומר לנו את דברם: לעולם אין הם אומרים, או שמא הם אומרים בצורה אינסופית ואיננו מבינים זאת, או אולי אמנם אנו מבינים, אך הדבר לא ניתן לתרגום כמו המוסיקה.

הפעם רק אחדים מהם. הקורא שואל את עצמו, האם הוא אמור לדעת מה הם כל הדברים והאנשים שלא זכו לביאור נפרד, משום שכל בר-דעת מכיר אותם, כגון אברהם לינקולן והרומבה "אל מניסרדו" ואם אינו יודע – האם עליו לדאוג לבאר אותם לפני שימשיך בקריאה? אולי המתרגמת עצמה לא ידעה לבאר אותם? אולי הנקודה המחודת את הבעיה במקרה של בורחס) מדובר כאן בסך הכל בדמויות שבורחס בדה מדמינו, ועל כן אין צורך לבאר אותם כלל? או שמא חייבת הייתה המתרגמת לפרט ולהסביר, אילו מן השמות והספרים המוזכרים כאן אמיתיים ואילו בדויים? האם ניתן לעשות דבר כזה? האם מתרגם יכול להיות בטוח שהוא צועד בדרך הנכונה כאשר הוא עושה כדבר הזה? וכיצד בשאלות דומות.

אילו דובר כאן בעבודת תרגום מרושלת או בלתי-מדויקת, לא היו השאלות עולות במלוא חריפותן, אבל דווקא האיכות והקפדנות של התרגום וההערות הקיימות מונעות מאיתנו את האפשרות להתעלם מן הבעיה, שבורחס וודאי היה מודע לה היטב. אין ספק, שכל מתרגם ומתרגם מחלט בשאלות של העברת הטקסט המקורי משפה לשפה בבהירות ובנאמנות מירביים, תוך הימנעות עד כמה שאפשר, מלהתערב בריאיון שבין המחבר לקורא. במקרה של בורחס, הקשר הזה הוא קשר מורכב, ואחד היסודות המרכזיים בו הוא המשחק של בורחס בין דמיון למציאות. משחק זה מושפע במידה רבה מהשכלתו האישית של הקורא. ויש בכך להקשות על שיקוליו של המתרגם. כל הכרעה בדבר ביאור פריטים בטקסט של בורחס בעזרת הערות שוליים קובעת החתיחות מסוימת מאוד של הקורא הפוטנציאלי, לטקסט שיקרא, וזה מה שהדופך את תרגום של סיפורי בורחס לבעייתו כל כך בהקשר הזה.

נראה לי שהקושי הרב שמעלה בחירה מעין זו מוטבר יפה מאוד, במשתמעת, על ידי המתרגמת רנה ליטוין עצמה בהערותיה. למשל, הפסוק "הפרוזה הגולמית הנאה של דון ויטנשה רוס" מופיע במקור ב"La buena prosa cimarona" מסבירה, שהתואר *cimarona* מציין משהו פראי, ויש לו קונוטציות רבות, אשר "למרבה הצער, רק אחדות מהן עוברות בתרגום". אין ספק, שזוהי בעיה המתעוררת בכל תרגום, אך להעביר את מלוא הקונוטציות שמעוררת כל מלה, אלא הטקסטים של בורחס, בשל העושר העצום