

עבודה סמינריונית

בנושא: "מותו של סוכן" מאת ארתור מילר –

סוגיות תרגום ועיבוד בנוסח הצרפתי מאת

ז'אן קלוד גרומברג

מוגשת לד"ר חני עמית כוכבי

במסגרת הקורס: "תהליך ותוצר בתרגום סוגות

תובעניות: שירה, דרמה ואופרה"

החוג לתרגום וחקר התרגום

אוניברסיטת בר-אילן

יהודה פורת

אב תשס"ח

אוגוסט 2008

תוכן העניינים

עמוד

2	פרק 1 – כללי
2	1.1 מבוא
3	1.2 על המחזה "מותו של סוכן"
5	פרק 2 – היבטים תיאורטיים על התרגום לתאטרון
5	2.1 מאפיינים כלליים של תרגום לתאטרון
8	2.2 מה בין תרגום לעיבוד לתאטרון
9	2.3 אסכולת התרגום הצרפתית
11	פרק 3 – אסטרטגיית התרגום של גרומברג
11	3.1 כללי
12	3.2 שמירה על משלב
13	3.3 טיפול במונחים לוקליים
15	3.4 תרגום ניבים, דימויים ומטאפורות
17	3.5 הנהרות
21	פרק 4 – מרכיבי העיבוד בתרגומו של גרומברג
21	4.1 כללי
21	4.2 פרפראזות והרחבות
25	4.3 קיצוצים
26	4.4 שינויים פרגמטיים
26	4.4.1 שינוי נמען
27	4.4.2 ישירות ועקיפות
28	4.4.3 הטיפול בבקשות
29	4.4.4 תוספות של ביטוי לגלוג או ציניות
30	4.5 שינויים בהוראות בימוי
32	פרק 5 – סיכום
33	ביבליוגרפיה

"מותו של סוכן" מאת ארתור מילר -

סוגיות תרגום ועיבוד בנוסח הצרפתי מאת ז'אן-קלוד גרומברג

פרק 1 – מבוא

1.1 כללי

בעבודה קודמת בחנתי סוגיות בתרגום המחזה "מותו של סוכן" מאת ארתור מילר מאנגלית לשפה העברית. העבודה התמקדה בשינויים בנורמות התרגום בארץ בין ראשית שנות ה-50 לבין ימינו אלה, בדגש על הנורמות הלקסיקליות. בעבודה זו בחרתי לבחון סוגיות בתרגום ועיבוד המחזה לשפה הצרפתית. התרגום שבידי הוא מאת המחזאי הצרפתי ז'אן-קלוד גרומברג (Jean Claude Grumberg)¹ שהגדיר את עבודתו כ-'adaptation', דהיינו התאמה (לבמה הצרפתית) או עיבוד. לצרכי עבודה זו אשתמש במונח 'עיבוד' אף שמבחינה סמנטית אין זהות מלאה בין מונח זה לבין 'adaptation'.

ז'אן-קלוד גרומברג הוא מחזאי ותסריטאי צרפתי שבעברו היה גם שחקן. הוא נולד בפריז ב-1939 לחייט יהודי ששולח לאושוויץ ונספה שם. את הקריירה התאטרלית שלו התחיל כשחקן ומשנת 1968 התמסר לכתיבה. הוא כתב כעשרים מחזות לתאטרון, מחזות לטלוויזיה, שורה של תסריטים לסרטים ביניהם 'הטנגו האחרון' של פרנסואה טרופו ו-'אמן' של קוסטה גראווס, וכמו כן תרגם לצרפתית מספר מחזות ביניהם 'מותו של סוכן' של ארתור מילר ו-'שלוש אחיות' של אנטון צ'כוב. הוא זכה לפרסים רבים על מחזותיו, על תסריטיו וכן על תרגומיו, ובין היתר זכה בפרס מולייר על עיבודו ל-'מותו של סוכן', שיצא לאור לראשונה ב-1987.² מדובר אפוא במתרגם הבקי מאוד בעולם התאטרון. המחזה בתרגומו של גרומברג הועלה תחילה במרכז לאמנויות הבמה באורלֶאן (CADO-Centre d'Art dramatique Orléans) ואחר כך בתאטרון אוֹרְלֶאן היוקרתי בפריז.

המחקר מתקשה לקבוע גבולות חדים וברורים בין תרגום לבין עיבוד. החוקר הצרפתי ז'אן-רֶנֶה לְדִמִיֶּל (Ladmiral, 2004) מציע שלא להגדיר במדויק את הגבול בין תרגום לעיבוד אלא למקם כל תרגום על ציר שלקוטבו האחד ניתן לקרוא תרגום (עם התאמות המתחייבות מתרבות היעד) ולקוטבו השני – כתיבה מחדש של היצירה. בעבודה זו אבחן היכן אפשר למקם עיבודו של גרומברג על ציר זה ומהם המאפיינים ההופכים אותו מתרגום לעיבוד.

¹ Arthur Miller, *Mort d'un Commis Voyageur*. Adaptation française de Jean-Claude Grumberg, Actes Sud, 1988. Imprimé en 2007.

² www.theatre-contemporain.net: Bibliographie de Grumberg Jean-Claude. Last visit 23.6.2008

את החלק הראשון אקדיש להיבטים תיאורטיים המשמשים רקע לכל הדיון. במסגרת זו אסקור בקצרה ספרות הדנה בנושאים הבאים:

מאפיינים המייחדים את התרגום לתיאטרון לעומת סוגות אחרות
העיבוד כסוגה של תרגום

אסכולת התרגום הצרפתית שפותחה בבית הספר הפריזאי לתרגום ESIT (Ecole Supérieure d'Interprétation et de Traduction) ע"י סלסקוביץ' ולדרר (Seleskovitch et Lederer, 1984). מצאתי לנכון להציג אסכולה זו משום שלדעתי היא באה לידי ביטוי גם באסטרטגיה שנקט גרומברג בתרגום "מותו של סוכן".

בחלק השני והמרכזי של העבודה אבחן את האסטרטגיה שבחר גרומברג ואת השלכותיה על שורה של סוגיות תרגום כגון שמירה על משלב, הנהרות הרחבות וכיו"ב.

תחילה אציג בקצרה את עלילת המחזה ואת הדמויות המרכזיות שלו כדי להבהיר את ההקשר הכללי של הקטעים השונים שאביא כדוגמאות בהמשך העבודה.

1.2 על המחזה "מותו של סוכן"

"מותו של סוכן" נכתב ב-1949 ומשולבת בעלילתו טרגדיה אנושית יחד עם ביקורת חברתית קשה על החלום הקפיטליסטי האמריקני. גיבור המחזה, וילי לומן, הוא סוכן נוסע שתרם את כל חייו לעסק שבו עבד, על חשבון חיי המשפחה ועל חשבון ילדיו, ובגיל 63 הוא מוצא את עצמו בפני שוקת שבורה – מכירותיו יורדות לאפס והווארד, בנו של הבוס הקודם, מחליט לפטר. אם לא די בכך, גם שני בניו – ביף הבכור והפי הצעיר יותר, אינם מצליחים למצוא את מקומם בחיים ומחמירים את המשבר המשפחתי. ביף היה עד לפרשת אהבהבים שניהל אביו בבוסטון. אירוע זה גרם לו לשבר עמוק – האב שאותו העריץ בגד וביף בחר להענישו ולהעניש את עצמו. הוא הפסיק את לימודיו וקטע קריירה מבטיחה של שחקן פוטבול שבה תלה אביו תקוות רבות. הוא החליט להתרחק מן הבית והוא נודד ברחבי ארצות הברית בלי למצוא מנוח. על רקע משבר זה מתפתחים יחסים מתוחים בין ביף לאביו והמתח מתפרץ בכל מפגש ביניהם. בהזיותו רואה וילי את אחיו, קן, אשר הצליח להתעשר בעסקי יהלומים ואף הזמין אותו להצטרף אליו אלא שווילי העדיף את חייו כסוכן נוסע וכשל במימוש 'החלום האמריקני'. גם המפגש הטראומטי שלו עם ביף בחדר המלון בבוסטון בשעה שהיה עם אותה אישה חוזר ועולה בהזיותו. חברו ושכנו צ'ארלי מציע לו עבודה אך מטעמי כבוד עצמי הוא מסרב. בסופו של דבר וילי אינו עומד בלחץ ומתאבד.

לדרמה של המחזה מספר ממדים – ממד חברתי, ממד אישי-פסיכולוגי וממד אנושי כללי – טרגדיה משפחתית שהייתה יכולה להתרחש בכל מקום אחר. ריבוי הממדים הופך את המחזה לאוניברסלי ומתאים

להצגה בסביבות סוציו-תרבותיות שונות ומשתנות, שכן בכל תקופה ובכל חברה ניתן למצוא את הממד המתאים שראוי להתמקד בו.

אסקור עתה את דעותיהם של חוקרי תרגום שונים על תרגום לתאטרון בכלל ועל עיבוד מחזות זרים לתאטרון בפרט

פרק 2 – היבטים תיאורטיים על התרגום לתאטרון

2.1 מאפיינים כלליים של התרגום לתאטרון

חוקרת התרגום הפינית סירקו אלטונן (Aaltonen 2000:57) מדמה את התרגום של מחזות ואת השימוש בהם בתיאטרון לשכירות זמנית של דירה, שכל דייר חדש מתאים אותה לשימוש בהתאם לרצונו, ובדרך כלל בהתאם לנורמות השליטות בתקופתו. באנלוגיה, לאורך זמן, ישנה אותו מחזה פנים ויקבל צורה חדשה, אם כתוצאה מטיפול טקסטואלי שונה ואם כתוצאה מאינטרפרטציה שונה של הביצוע או כתוצאה משניהם גם יחד. אלטונן קובעת כי הגורם המרכזי שישפיע על שינויים אלה הוא הסביבה הסוציו-תרבותית שבתוכה פועלים המתרגם והבמאי של כל הפקה חדשה. לפיכך, בתרגום לתיאטרון מידת הנאמנות לטקסט המקור היא משנית למידת הנאמנות להקשרים החוץ-טקסטואליים בכל תקופה נתונה.

אלטונן מבחינה בין שני סוגי תרגום של טקסטים לתאטרון: **תרגום מכוון טקסט ותרגום מכוון הפקה**, ולדעתה הם משקפים שני שלבים בהתפתחות החברתית-תרבותית של אומות. אומות חדשות או מתחדשות יתמקדו בהעצמת התרבות שלהן ויעלו מחזות שלהם הן מייחסות ערכיות תרבותית וחברתית גבוהה: "תרגומים הנעשים בתקופה של תחייה לאומית שואפים לתת ביטוי למאמצים להשיג הכרה ל-'עצמי' וצידוק לתיאטרון, לשפה ולתרבות של המקום" (בתרגום שלי מעמ' 63, שם). לפיכך יישאר המתרגם צמוד ככל שניתן לטקסט המקור וימנע מהשמטות ומתוספות. תרגומו יהיה אפוא **מכוון טקסט**. לעומת זאת, כאשר המערכת התרבותית המקומית אינה זקוקה עוד להעצמה מן החוץ, אזי נתפש הטקסט הזר כחומר גלם לבמה המקומית, ו-"ניתן לכתוב מחדש טקסטים לכל הפקה ולכל קהל" (בתרגום שלי מעמ' 64 שם). זהו התרגום **מכוון ההפקה**.

החוקר הצרפתי פטריס פאוויס (Patrice Pavis) בספרו *Le Theatre au croisement des cultures* (1990) ובתרגומו לאנגלית *Theatre at the Crossroads of Culture* (1992) מרחיב את היריעה בשני ההיבטים המרכזיים הנוגעים לתרגום לתאטרון - הבדלי התרבויות וההעמדה על הבמה, או ההפקה. לדעתו, מבחנו של תרגום המיועד להעמדה על הבמה הוא במסר שהוא מייצר **כפי שהוא מתקבל ע"י קהל הצופים**. טבעו של מסר זה שונה מסוגי תרגום אחרים והוא תוצאה של שילוב בין הטקסט המתורגם לבין הבימוי **בתנאי זמן ומקום נתונים**:

"The situation of enunciation specific to theatre has been hardly taken into consideration: that is, the situation of enunciation of a text presented by the actor in a specific time and place, to an audience receiving both text and *mise en scène*. The phenomenon of

translation for the stage.... goes beyond the rather limited phenomenon of the interlingual translation of dramatic text." (Pavis 1992: 136)

הטקסט המתורגם לתאטרון אמור אפוא לשקף שילוב בין תרבות המקור לתרבות היעד תוך שהוא לוקח בחשבון שורה של מרכיבים הכלולים בטקסט המקור: הסמנטיקה, הקצב, אפקט השמע, הקונוטציות ועוד ומיישם אותם בשפת היעד.

פאוויס מתאר ארבעה שלבים בתהליך הפיכתו של טקסט המקור לטקסט בימתי המתקבל בתרבות היעד (שם, עמ' 139):

קונקרטיזציה טקסטואלית
קונקרטיזציה דרמטורגית
קונקרטיזציה בימתית
קונקרטיזציית ההתקבלות

קונקרטיזציה טקסטואלית: פאוויס מדגיש כי הקונקרטיזציה הטקסטואלית אינה מתמצה בפעילות בלשנית בלבד. לדבריו המתרגם לתאטרון הוא דרמטורג ותפקידו הוא בראש ובראשונה לערוך תרגום **מקור-טקסטואלי**, דהיינו ניתוח דרמטורגי של הסיפורת המועברת ע"י טקסט המקור. הוא מצטט את ז'ורז' מוֹנֶן האומר כי "תרגום בר-ביצוע בתאטרון איננו תוצר של פעולה בלשנית אלא של פעולה דרמטורגית" (שם, עמ' 140, בתרגום שלי). הפעולה הדרמטורגית צריכה לקחת בחשבון גם את ההנחיות המרחביות הכלולות בטקסט המקור ועליה להעביר אותן לתרבות היעד, אם כהוראות בימוי מילוליות ואם ע"י שימוש באמצעי בימוי חוץ-טקסטואליים. הניתוח הדרמטורגי עשוי להרחיק את התרגום מרחק רב מן המקור וזאת כדי שהטקסט יוכל לקבל קונקרטיזציה על הבמה ובעיני הקהל. הדבר בולט במיוחד בטקסטים קלאסיים המחייבים התאמות רבות לצורך קונקרטיזציה לקהל יעד בעל תרבות שונה.

קונקרטיזציה דרמטורגית: בתפקידו כדרמטורג על המתרגם לספק בטקסט שלו את מגוון המידע הדרוש כדי שקהל היעד יוכל להבין את הדמויות ואת הסיטואציות השונות במחזה. **לפיכך רואה פאוויס כל תרגום לתאטרון כעבודה או כפרשנות.** המטרה בעיניו היא התאמת התרגום לתנאי הזמן שבו מוצג המחזה כדי שקהל הצופה בו יוכל להבינו מייד. בקונקרטיזציה הדרמטורגית רצויה עבודה משותפת בין המתרגם לבמאי כדי לתאם בין פתרונות טקסטואליים ופתרונות בימתיים חוץ-טקסטואליים.

קונקרטיזציה בימתית: בשלב זה בוחנים את התוצר של שני השלבים הראשונים על הבמה. זאת הסיטואציה שבה אמור המבצע לעמוד במבחן הקהל, ובהצגה על הבמה אפשר לדעת מייד אם טקסט הביצוע (כולל הוראות בימוי) מתקבל או לא.

קונקרטיזציה והתקבלות: הטקסט המתורגם מגיע אל קצה דרכו אצל הצופה שאליו מכוון המסר. מסר זה עובר ע"י שילוב בין טקסט לבין משחק, תפאורה, מוסיקה, בימוי, תנאים אקוסטיים ועוד, והתקבלותו תלויה באינטראקציה בין כל הגורמים האלה.

גישתו זו של פאוויס מעמידה אותו במחנה חוקרי התרגום הרואים את הזות הכול בקבילות ובפונקציונליות של התרגום ומבחנו הוא בהעברת המסר לקהל היעד. גם אם הדבר בא על חשבון האדקוואטיות של התרגום ובוודאי על חשבון שמירה על אלמנטים של זרות, כמשנתו של ונוטי (Venuti, 1995). בעבור פאוויס תרגום לתאטרון הוא באופן כמעט אקסיומטי פעילות של עיבוד והתאמה. לא הנאמנות לטקסט המקור היא המנחה אותו אלא הנאמנות להעברת המסר שלו לקהל היעד, בזמן ובמקום הנתונים.

גישה דומה, שיש בה יחס של כבוד לטקסט המקור, מביע רנה-ז'אן פופאר (René Jean Poupert):

"Le respect du texte original est loin d'être absent des préoccupations de celui qui traduit pour la scène, mais chaque fois que l'efficacité de la communication théâtrale l'exige, il ne doit pas hésiter à entrer dans la voie de l'adaptation" (Poupert, 1976:79)

פופאר מדגיש אפוא את האדקוואטיות לטקסט המקור כאחת ה'דאגות' של המתרגם לתאטרון, אך יעילות העברת המסר לקהל היעד קודמת בעיניו ומצדיקה התאמה ועיבוד.

אני בריסה (Annie Brisset) שחקרה את התאטרון בקוויבק בשנים 1968-1988 (Brisset, 1990) מתמקדת בממד החברתי-תרבותי בתרגום לתאטרון. היא מציעה שלא להצטמצם לממד הספרותי כפי שעושים איתמר אבן-זוהר וגדעון טורי בדיון שלהם על הפונקציה שממלא התרגום בתרבות הקולטת, אלא גם לבדוק מה הם התנאים החברתיים-תרבותיים המאפשרים קליטה של טקסטים זרים אל תוך השיח של החברה הקולטת (שם, עמ' 25). לפיכך דרישת האקוויוולנטיות לטקסט המקור צריכה להיות כפופה לא רק לאילוצי השפה והספרות של החברה הקולטת אלא גם לשיח שלה. כשם שאזרח זר המבקש להיקלט בארץ חדשה חייב לעבור תהליך של 'התאזרחות', כך גם יצירה זרה חייבת לעבור 'אזרוח' כדי להיקלט בהברת היעד. את ההתאמה יש לבצע לפי הקודים המקומיים המקובלים לגבי כל סוג וסוג של שיח. כך למשל לשיח של עולם הדרמה קיימים קודים נתונים של סיפר, של אופן ניהול דיאלוגים, של משחק וכיו"ב. התרגום לתאטרון צריך להתאים את טקסט המקור לקודים אלה. בריסה מייצגת אפוא גם היא את הגישה של עליונות ממד הקבילות על האדקוואטיות בתרגום, תוך הדגשת הצורך בהתאמה סוציו-תרבותית של הטקסט המתורגם לשיח המקובל על קהל היעד. התאמה זו חשובה במיוחד בתרגום לתאטרון משום המיידיות שבו הוא מועבר לקהל הצופים.

מרגרט טומרקיו (Margaret Tomarchio) הדנה בתרגומים של מחזותיהם של בקט ושל פינטר לצרפתית מוסיפה לדיון את הממד האתי בעבודת המתרגם. אין לקחת כדוגמה את חופש התרגום שנטל לעצמו בקט בתרגום כמה ממחזותיו מאנגלית לצרפתית. הוא אכן התאים את הטקסט הצרפתי כדי שיתקבל טוב יותר ע"י קהל היעד, אך "למחבר יש זכויות מלאות על יצירתו ואילו למתרגם, המתווך בין המחבר לבין קהל שלו, יש בעיקר חובות" (בתרגום שלי 1990:87). הוא ממלא חובות אלה לא רק באמצעות כישוריו הלשוניים אלא גם בזכות היכרותו הקרובה את התרבות שממנה באים המחבר והיצירה ובזכות רגישותו כאיש תאטרון. "בסופו של חשבון, מעבר לכל הבעיות הטכניות והמתודולוגיות מדובר בבעיה אתית אמיתית שהמתרגם צריך להיות רגיש כלפיה וכך גם כל מי שמעורב בעשייה התאטרלית" (שם, שם, תרגום שלי).

2.2 מה בין תרגום לעיבוד?

אם, כפי שראינו, כל תרגום לתאטרון מחייב התאמות, האם לא נכון לומר שכל תרגום הוא בבחינת עיבוד של המקור, אם בשל התאמות המתחייבות מהבדלי הלשון בלבד ואם גם בשל התאמות על רקע חברתי-תרבותי של קהל היעד? שאלה זו מובילה לסוגיית הגדרת הגבולות המבדילים בין תרגום לעיבוד.

ז'אן-רנה לדמירל מגדיר את המונח 'עיבוד' כרצף (continuum) הנע בין שני קטבים. בקוטב האחד נמצא העיבוד במובנו השלילי – 'רצח' טקסט המקור באצטלה של 'אזרוח' היצירה וניכוסה לתרבות המקומית. החסיד ההיסטורי הגדול של גישה זו הוא כמובן דריידן. בקוטב השני נמצא העיבוד 'החיובי' שהוא חלק הכרחי ובלתי נפרד מכל עבודת תרגום, כך למשל השימוש בהנהרות, הטיפול במחסרים לשוניים או השלמות מידע תרבותי שאינו מוכר בתרבות היעד. אך האם ניתן למדוד באיזה מקום על הציר המחבר בין שני הקטבים נמצא כל עיבוד? לדעתו של לדמירל אין כלים אובייקטיביים לכך, ומקומו של העיבוד על הציר שבין שני הקטבים הוא עניין של הערכה. כך למשל נתייחס למידת החופש שנטל המתרגם בסתייתו מן הטקסט המילולי של המקור – האם היא תרמה לשמירה על רוח המקור על חשבון הנאמנות המילולית או שמא הנאמנות לטקסט המקור הייתה חשובה יותר? לדמירל מגיע למסקנה הפילוסופית כי גם תרגום אינו ניתן להגדרה מדויקת וטוען שכל ההגדרות הקיימות הן בבחינת טאוטולוגיה. ההתמודדות עם ההגדרה של המונח עיבוד היא זו שעזרה לו להגיע למסקנה זו. התייחסו של גבולות התרגום הוא פרובלמטי לא פחות מתייחסו המונח עיבוד. לדמירל משאיר אפוא את שני המונחים במצב נזיל ואת השיפוט של תרגום ושל עיבוד הוא מותיר למערכת הערכים שלנו.

פסקל סרדן (Pascale Sardin 2004) רואה אף היא את התרגום לתאטרון כקונטינוואום של דרגות עיבוד. לדעתה המתרגם מחפש פשרה בין הרצון לקבילות הטקסט ע"י קהל היעד והתאמתו לאילוצי המשחק על הבמה לבין האדקוויטיות לטקסט המקור. הדוגמה הקיצונית היא של 'המתרגם שודד הים',

כדמותו של אחד מגיבורי הרומן של אריק אורסנה (Eric Orsenna) *Deux étés* המדמה בקטע הבא את המתרגם לשודד ים (בתרגומי, י.פ.)³:

"מהי עבודתו של שודד הים? כאשר ספינה זרה מוצאת חן בעיניו הוא משתלט עליה, משליך לים את צוותה ומחליפו בצוות ידידותי ואז מניף את דגלי הלאום בראשו של התורן הגבוה ביותר. כך עושה גם המתרגם. הוא כובש ספר, משנה את כל שפתו ומטביל אותו כצרפתי. האם לא עלה אי-פעם בדעתכם כי הספרים הם ספינות והמילים צוותיהן?" (שם, עמ' 31).

התרגום בקצרה הקיצוני של הסקאלה הוא אפוא פעולת תוקפנות שאפשר לדמותה לכיבוש, אך במרבית המקרים תוצאת התרגום לתאטרון היא פשרה שניתן למקמה במקום כלשהו קרוב לאמצע הקונטיננטל ולא באחד מקצותיו.

לנס יוסון (Lance Hewson) אשר בדק תרגומי ספרות קנונית מצרפתית לאנגלית ומאנגלית לצרפתית, בכלל זה יצירות של פלובר, קאמו וג'יין אוסטן, מנתח את ההשלכות שיכולות להיות לפעולות 'עיבוד' הננקטות בידי המתרגמים השונים. הפעולות כוללות: צמצום או קיצוץ הטקסט, העברה מסגנון עקיף לגוף המספר, תוספות, הרחבות והנהרות ובמקרים הקיצוניים ביותר כתיבה מחדש של הטקסט. במקרה קיצוני כזה רואה עצמו המתרגם כמחליפו של הסופר ומשתלט על היצירה עם טקסט חדש משלו. והוא קורא לכך עיבוד או התאמה (Hewson, 2004:110-113).

לא להתערבות מעין זו התכוון לורנס ונוטי (Venuti, 1995) כאשר תבע שעבודת המתרגם ביצירות ספרות לא תהיה סמויה אלא שקופה בפני הקורא או הצופה. לדבריו, התרגום של טקסטים דרמטיים כרוך בטרנספורמציה תרבותית כפולה, הן של הטקסט הספרותי והן של הטקסט לביצוע בימתי, אך יש לשים קץ לאלימות הכרוכה ב'ביות' טקסט המקור. אסור שתהליך זה המיועד להקל על נגישות הקהל לתרגום יבוא במקומה של שמירת ה'זרות' של טקסט המקור. ונוטי מכיר בצורך להתאים תרגום לשפת היעד ולתרבות היעד אך הוא דרש שהדבר לא ייעשה על חשבון קווי הייחוד של יצירת המקור, גם אם הדבר כרוך ב'זרויות' מסוימות בתרגום (שם, עמ' 25, כפי שצוטט ב-Preston, 2004:46).

2.3 אסכולת התרגום הצרפתית

לאחר מספר קריאות בתרגומו של גרומברג נראה לי שחשוב לדון גם באסכולת התרגום שהתפתחה בבית הספר האוניברסיטאי לתרגום בפריז Ecole Supérieure d'Interprétation et de Traduction ESIT- אשר לדעתי השפיעה על אסטרטגיית התרגום של גרומברג, אם בצורה ישירה ואם בעקיפין. מייסדות האסכולה הזאת הן פרופ' דניקה סלסקוביץ (Danica Seleskovitch) ופרופ' מריאן לדרר

³ התרגום הוא עפ"י הקטע המצוטט ע"י סרדן (Sardin, 2004) מתוך עמ' 27-28 של הספר *Deux étés*, Paris, Fayard, 1997

(Marianne Lederer) . ספרן *Interpreter pour traduire* (1984) משמש עד היום ספר יסוד ללימוד התרגום בצרפת.

כפי שמעידה כותרת הספר, גישתן של שתי המחברות היא כי תרגום מחייב תחילה תהליך של באור של יחידת התרגום שעושה המתרגם בראשו ומציאת האקוויוולנט בשפת היעד, שהיא שפת אמו של המתרגם. ממש כשם שמתורגמן סימולטני חייב לתפוס את המסר של הדובר ולהסבו לשפת היעד ובאופן אינטואיטיבי ותחת לחץ של זמן הוא מוצא את שווה הערך בשפת היעד, מבלי לחשוב בנפרד על כל מילה של הדובר אלא על סך כול אמירתו, כך גם המתרגם בכתב חייב קודם להשתחרר מן הניסוח המילולי של המסר כפי שהוא מופיע במקור ולמצוא את החלופה המתאימה לו בשפת היעד. המתרגם **בונה מחדש** את המסר בשפתו בהיותו משוחרר מן הניסוח המילולי שבמקור (Seleskovitch-Lederer, 1984:128-9). גישה זו נותנת יד חופשית למתרגם בטיפולו בטקסט המקור ומעודדת שימוש בפרפראזות, כל זאת בתנאי שהוא נשאר נאמן לתוכנו של המסר שמבקש המחבר להעביר.

לדעתי גישה זו מיושמת בתרגומו של גרומברג ודוגמאות לכך אציג במסגרת ניתוח הטקסט המתורגם.

פרק 3 - אסטרטגיית התרגום של גרומברג

3.1 כללי

כפי שהצגתי לעיל מרחב הפעולה של המעבד הוא גדול ביותר. אציג תחילה בקווים כלליים היכן מיצב את עצמו גרומברג בתרגומו-עיבודו ל"מותו של סוכן".

אסקור תחילה את ההיבטים שבהם נשאר גרומברג נאמן למקור:

עלילה – הוא לא שינה דבר במהלך העלילה ובסדר התפתחותה

לוקליזציה – גרומברג לא ניסה ל"אזרח" את המחזה כפי שאחדים מן החוקרים שמניתי לעיל ממליצים לעשות. המחזה שלו מתרחש בברוקלין ושמות כל גיבוריו נותרו השמות האמריקנים המקוריים, וכך גם

נשמרו שמות המקומות השונים בארצות הברית המזכרים במחזה

סדר הדיאלוגים – ככלל שמר גרומברג על הסדר המקורי של הדיאלוגים. במספר מקרים בודדים הוא החליט לשנות את סדרם של דיאלוגים, ככל הנראה משיקולים דרמטורגיים (לטעמו).

קיצוצים – במספר מקרים קיצץ גרומברג חלק מן הדיאלוגים, אך אלה קיצוצים מינוריים שאין להם השפעה על תוכן המחזה ועל עלילתו. כל הסצנות נשארו בשלמותן. עם זאת, כפי שאראה בהמשך, לחלק מן הקיצוצים ישנן השפעות פרגמטיות.

ביטויים וניבים – גרומברג מצא מקבילות הולמות בשפה הצרפתית לביטויים, לניבים ולדימויים הרבים הכלולים במחזה ובכך לא חרג מכל עבודת תרגום תקנית.

לפי פרמטרים אלה מצוי תרגומו של גרומברג קרוב מאוד לקוטב ה"חיובי" של התרגום, כהגדרתו של לדמירל, אלא שלא כך הדבר. כפי שנראה, גרומברג נטל לעצמו חופש גדול בקונקרטיזציה הטקסטואלית והדרמטורגית של המחזה (כהגדרתו של פאוויס). הוא הוסיף הנהרות והרחבות כהנה וכהנה; שכתב בלשונו ובסגנונו דיאלוגים רבים (מבלי לשנות את תוכנם); הכניס שינויים פרגמטיים חשובים והוסיף הוראות בימוי חדשות. כאשר מנתחים שינויים אלה בצורה שיטתית מתברר כי למרות הנאמנות לעלילה ולמסגרת הבסיסית של המחזה התוצאה המצרפית היא מחזה שונה בסגנונו, בעיצוב דמויותיו, בקצבו ועוד.

להלן אסקור את אסטרטגיית התרגום של גרומברג על היבטיה השונים ובכל סוגיית תרגום אציג דוגמאות לביסוס הניתוח. הסוגיות הן:

שמירה על משלב

טיפול במונחים לוקליים

תרגום ניבים, דימויים ומטאפורות

הנהרות

פרפראזות, הרחבות וקיצוצים

שינויים פרגמטיים

שינויים בהוראות הבימוי

3.2 שמירה על משלב

המשלב הכללי של המחזה המקורי הוא שפת דיבור תקנית או קרובה לתקנית. כפי שמקובל בשפת הדיבור האמריקנית היא כוללת קיצורים מן הסוגים הבאים:

השמטת האות האחרונה של המילה, למשל השמטת האות 'g' במילים הבאות: 'doin', 'takin', 'sellin', 'hangin' וכד'

השמטת תחיליות כגון ב: 'y'know, 'y'understand

קיצור פועלי עזר כגון 'are', 'will', 'did', 'is', 'he'll, when'll, he's, how's, what're

חיבור מילים סמוכות וקיצורן כמו ב: 'kinda' במקום 'kind of' או 'looka' במקום 'look at' או 'knock'em' במקום 'knock them' וכד'

מספר דמויות משנה במחזה מדברות במשלב נמוך יותר וכוונת המחבר היא להדגיש כי רמת השכלתם נמוכה יותר. כך לשונם של צ'ארלי, שכנו וחברו של וילי, וכך גם זו של סטנלי המלצר, אך אין במחזה המקורי שימוש בסלנג ומשלב הדיבור של כל דמות הוא אחיד לכל אורך המחזה. כפי שנראה, עקרונות אלה אינם נשמרים במחזה המתורגם

	המקור	התרגום (ההדגשות שלי, י.פ.)
1	Willy: when I went north for the first time the Wagner company didn't know where New England was! (p.10)	Willy: ... C'est moi qui a défriché la Nouvelle Angleterre pour la Wagner Company... il me demandait...Ou se trouve cette putain de ville ? (p.13)
2	Happy: You're a poet, you know that, Biff? You're you're an idealist (p.17)	Happy: Merde, t'es con , tu m'as ému Biff, avec tes poulains et ton printemps. Tu devrais écrire des poèmes mon vieux ! (p. 25)
3	Happy: ...Oliver is very big now (p.19)	Happy: ... Tu sais que c'est devenu une huile (p.29)
4	Willy: ...They seem to laugh at me (p.28)	Willy: On dirait qu'ils se payent tous ma binette dans mon dos . (p.46)
5	Happy: ...and then you go and do some damn fool thing like whistling whole songs in the elevator like a comedian. (p. 47)	Happy: Et toi tu t'es mis a déconner et a siffler a tue-tête dans l'ascenseur. (p. 81)

	המקור	התרגום (ההדגשות שלי, י.פ.)
6	Willy: ... Everybody likes a kidder, but nobody lends him money. (p/ 51)	Willy: ... On adore taper sur le ventre des petits rigolos mais il faut reconnaître qu'on leur perte jamais un fafiot ! (p/ 89)
7	Charley: You been jealous of me all your life, you damned fool! Here, pay your insurance. (p. 77)	Charley: Bougre de tête bornée ! Toute ta vie tu as été jaloux de me moi, oui... Tiens prends ça, et prends moi pour une poire. (p. 134)
8	Willy: ... That boy is going to be magnificent Ben: Yes, outstanding, with twenty thousand behind him. (p.106)	Willy: ... ce garçon va devenir, devenir... Ben: Je pense bien, avec vingt mille dollars qui le poussent le cul ! (p. 190)

המילים המודגשות בקטעים שהבאתי לעיל הן כולן בשפה נמוכה יותר מאשר במקור וחלקן הם סלנג צרפתי (argot). יש לציין כי גרומברג עובר ללשון דיבור עממית יותר או תת-תקנית ללא קשר עם זהות הדובר. אותו דובר יכול להתבטא בחלקים מסוימים של המחזה בשפה גבוהה יחסית ובאחרים בסלנג, אך התוצאה המצטברת היא הורדה כללית של המשלב לרמה נמוכה יותר מאשר במקור והעדר בידול לשוני בין הדוברים.

3.3 טיפול במונחים לוקליים

המחזה כולל אזכורים רבים של מקומות בארצות הברית ובאזור ניו-יורק וכן שמות של אישים אמריקנים ושימושי לשון אמריקנים. כל אלה מוכרים היטב לצופה התאטרון האמריקני אך ככל שהשמות הם לוקליים יותר יתקשה קהל זר להבינם.

כפי שכבר ציינתי גרומברג שומר על המסגרת האמריקנית של המחזה ובכל מקרה שבו השמות הם עניין של ידע כללי נפוץ הוא משאיר אותם כמות שהם. כך למשל מרבית המדינות והערים הגדולות של ארה"ב המוזכרות במחזה נשארו בשמותיהן המקוריים, לדוגמה: Massachussets, Texas, Colorado, Boston, Portland, Hartford, New England ועוד. כאשר יש למקום שם צרפתי הוא משתמש בו: La Floride, La Nouvelle Angleterre ומדינת Florida הופכת ל-La Floride. לעומת זאת, כאשר מוזכרת עיר פחות ידועה נוקט גרומברג באחת משתי דרכים – הוא פוסח עליה כמו במקרה של Ketchikan (עיר באלסקה) או שהוא מוצא לה תחליף קרוב לפי ההקשר במשפט, כמו בדוגמאות הבאות:

המקור	התרגום (ההדגשות שלי, י.פ.)
Stanley: ...But I know you ain't from Hackensack. (p.78)	Stanley: Vous débarquez pas d'un bled perdu du New Jersey, ... (p.136)
Ben: ... Nebraska, South Dakota (p.37)	Ben: ... En rase campagne (p.63}
Willy: Up in Albany I saw a beautiful hammock (p. 23)	Willy: J'ai vu un hamac splendide dans un magasin à Boston (p. 32-33)

הקנסק, שהיא פרבר עוני בניו ג'רזי, הופכת ל-'ישוב נידח בניו-ג'רזי'; גברסקה ודקוטה הדרומית שבהן עבר אביו של וילי בדרכו מערבה הופכות ל-'מרחבים הגדולים' ובוסטון מוכרת כמובן יותר מאלבני. בשלוש הדוגמאות הללו השימוש בתחליפים אינו חורג מכוונות המחבר.

גם לאישים או לשמות חברות אמריקניות שאינן מוכרות לקהל הצרפתי מוצא גרומברג פתרונות. להלן מספר דוגמאות:

	המקור	התרגום (ההדגשות שלי, י.פ.)
1	Willy: ... Certain men just don't get started until later in life. Like Thomas Edison , I think. Or. B.F. Goodrich (p. 13)	Willy: Il y a des hommes, oui, des grands hommes qui s'y sont mis très tard. Edison tiens, ou Franklin . (p. 19)
2	Willy: I was thinking of the Chevvy [<i>slight pause</i>]. Nineteen twenty eight (p. 13)	Willy: ... C'est curieux ça, dans la vieille Chevrolet 1928 ... (p.20)
3	Willy: It's (the punching bag) got Gene Tunney's signature in it! (p.22)	Willy (<i>hurlant comme un présentateur de boxe</i>): Et il est signe : Jack La Motta ! (p.34)
4	Willy: You know sporting goods better than Spalding(p.49)	Willy: Tu connais mieux les articles de sport que quiconque dans ce pays, oui ! (p.85)
5	Willy: ... Ebbets Field next stop! (p.68)	Willy: ... prochain arrêt le Stade Central . (p.121)

בדוגמה הראשונה בחר גרומברג בפרנקלין המוכר יותר מגודריץ' והדבר אינו פוגע בהקשר. בדוגמה השלישית החליף גרומברג מתאגרף פחות ידוע לקהל הצרפתי (ג'ין טאני) באחר הידוע יותר (ג'ק למוטה), ובדוגמה האחרונה במקום שם האצטדיון הבלתי מוכר לקהל הצרפתי תרגם גרומברג "האצטדיון המרכזי".

למספר קריאות אמריקניות טיפוסיות כגון: Jesus! Gee! Oh God! Christ's sake! לא מצא גרומברג מקבילות הולמות ולמעט מקרה אחד שבו התאים הביטוי הצרפתי Dieu de Dieu הוא בחר לפסוח על תרגומם.

מן הדוגמאות האלו עולה כי גרומברג בחר שלא לפגוע במרכיבים הזרים שבמחזה ורק במקרים שבהם הוא העריך כי חשוב יותר שהקהל הצרפתי יבין את המסר על חשבון השמירה על הזרות הוא מצא תחליפים ההולמים את כוונת המקור. כאשר לא מצא תחליפים הולמים והעריך שאפשר גם בלעדיהם הוא בחר לפסוח על הביטויים המקומיים.

3.4 תרגום ניבים, דימויים ומטאפורות

ככל טקסט ספרותי איכותי שזור המחזה בעשרות ניבים, דימויים ומטאפורות. כידוע, אלה אינם ניתנים לתרגום מילולי ועל המתרגם מוטלת משימה כבדה למצוא תחליפים הולמים בשפת היעד. מן הדוגמאות שאביא להלן אפשר לראות כי גרומברג התמודד בהצלחה רבה עם אתגר זה ומצא מקבילות קולעות ביותר:

	המקור	התרגום
1	Willy: The way they boxed us here. Bricks and windows, windows and bricks. (p.12)	Willy: Voila, voila. Ils nous ont emmurés vivants, briques sur briques, coincés comme des rats entre leurs deux tas de clapiers ! (p.17)
2	Willy: You're my foundation and my support, Linda. (p.13)	Willy: Linda, tu es mon centre de gravité, mon fil a plomb a moi, sans toi je... (p.19)
3	Happy: ...when he walks into the store the waves part in front of him. (p.18)	Happy:....quand il entre au magasin, c'est comme si la mer Rouge s'ouvrait devant lui (p.27)
4	Willy: ...Chirst's sake, I couldn't get past Yonkers today! Where are you guys, where are you? The woods are burning! I can't drive a car (p.32)	Willy:...Dieu de Dieu ! (il hurle) Ohé du bateau, sauve qui peut ! On coule ici ! Le capitaine a lâché la barre ! Je ne sais plus conduire, je ne sais plus conduire... (p.54)
5	Charley: ...You sneeze in here, and in my house hats blow off. (p.33)	Charley: ...T'éternues ici, et ma femme, chez moi, me dit "a tes souhaits chéri" et me donne un mouchoir ! (p.55)
6	Charley: Maybe you're in for some of his money? Willy: Naa, he had seven sons. There's just one opportunity I had with that man... (p. 35)	Charley: Dis donc, peut-être que tu as droit à un morceau du gâteau ? Willy: Penses tu ! Il laisse sept fils ! Non, moi avec lui, il y a bien longtemps que j'ai loupé le coche. (p.59)
7	Biff: I just can't take hold, Mom. I can't take hold of some kind of a life. (p.42)	Biff: Maman, partout ou je m'arrête, je sens le sable filer sous mes pieds, tu comprends ça ? (p.73)
8	Willy: Ah you're counting your chickens again. (p.49)	Willy: Abandonne les articles de sport, vends des peaux d'ours ! (p.86)

	המקור	התרגום
9	Willy: ... Walk in very serious. (p.51)	Willy: ... Sois très sévère, strict, anglais ! (p.89)
10	Willy: ... If I could take home – well, sixty-five dollars a week, I could swing it (p. 62)	Willy: ... soixante-cinq dollars par semaine et je serais comme un petit coq en pâte ! (p.110)
11	Willy: All I need to set my table is fifty dollars a week (p.62)	Willy: Tout ce dont j'ai besoin... pour ne pas casser le bec c'est de cinquante malheureux dollars par semaine... (p.111)
12	Howard: Kid, I can't take blood from a stone (p.64)	Howard: Comment voulez-vous, mon vieux, faire jaillir du lait d'un bœuf ? ... (p. 114)
13	Willy: Because thousands of people will be rooting for you and loving you. ... When he walks into a business office his name will sound out like a bell and all the doors will open to him! (p.68)	Willy: Si tu joues comme un dieu les hommes t'adoreront comme un dieu. Quand il rentrera dans le hall d'une de ces grandes compagnies, son nom retentira comme une sonnerie de trompettes
14	Willy: ... He flunked the subject, and laid down and died like a hammer hit him. {p. 73)	Willy: ... Pourquoi une fois recalé s'est-il couché sur le flanc comme une baleine échouée... (p.129)
15	Charley: Knock them dead, Bernard! (p.75)	Charley: Mange leur la laine sur le dos Bernard ! (p/ 131)
16	Willy: ...the woods are burning. (p. 84)	Willy: ... la maison brûle mon gars, le feu est partout, de la cave au grenier, ... (p. 149)
17	Biff: I'm no good... (p.89)	Biff: Je ne vaud pas un clou... (p. 158)

להלן הסבר לכמה מן המטאפורות והדימויים הללו:

- דיירי שכונתו של וילי בברוקלין מתוארים במקור ככלואים בין קופסאות צפופות והדימוי המקביל בצרפתית הוא **לעכברים ולמאורות** (דוגמה מס' 1).
- לינדה מתוארת ע"י וילי כבסיס איתן וכמשענת שעליה הוא יכול לסמוך ובצרפתית הופך הדימוי ל**מרכז כובד ולאנך** המשמש בסיס לכל בנייה (דוגמה מס' 2).
- הפי מתאר את הבוס הנכנס לעסק כמי שהגלים נסוגים הצידה מפניו. התרגום של גרומברג הוא מפורש יותר: הוא מדמה את כניסתו ל**הציית ים סוף ביציאת מצרים** (דוגמה מס' 3).
- תאור מצבו החמור של וילי כיער העולה בלהבות הופך ל**ספינה טובעת** (דוגמה מס' 4).
- ביף המסביר כי אינו מצליח להכות שורש בשום מקום מתואר בצרפתית כמי ש**מתהלך בחול טובעני** (דוגמה מס' 7).

- וילי מסביר לביף כיצד עליו לנהוג בעת שייכנס לראיון העסקי שלו עם אוליבר. במקור עצתו של וילי לביף היא להיכנס בארשת פנים רצינית ומכובדת. המקבילה הצרפתית של גרומברג היא להיות **קפדן ורציני כאנגלי!** (דוגמה מס' 9).
- הדימוי של שאיבת דם מאבן (דבר בלתי אפשרי) מוצא את מקבילו בצרפתית - **חליבת פר** (דוגמה מס' 12)
- וילי מתאר את שקיעתו של ביף לאחר המפגש שלו עם אביו בבוסטון כמו נפילתו של אדם שהוכה במכת פטיש. הדימוי המקביל שמצא גרומברג הוא של **לווייתן שנפלט לחוף ושוכב על צידו** (דוגמה מס' 14)
- שורה של ניבים מוצאת את תרגומה ההולם בניבים צרפתיים כמו בדוגמאות מס' 17,15,11,10.

ניתן לסכם ולומר כי המקבילות שבחר גרומברג הן מושרשות בשפה הצרפתית המדוברת, משתלבות היטב בטקסט המתורגם ומעבירות את המסר המקורי.

3.5 הנהרות

מרבית החוקרים בדעה שהנהרות הם כולל תרגומי אופייני לכל עבודת תרגום. עם זאת, יש להבחין בין הנהרות מחויבות המציאות שבלעדיהן לא יובנו הדברים בשפת היעד או הנהרות שמבנה הלשון מחייב לבין תוספות והרחבות שהתרגום יכול לעמוד ולהתקיים גם בלעדיהן. הרחבות מסוג זה יכולות להוסיף להבנת טקסט המקור אך הן משפיעות על סגנון היצירה, על קצבה ולעיתים גם על היבטים פרגמטיים בה וסביר להניח כי המחבר לא התכוון להן כלל. לנושא ההרחבות אקדיש דיון נפרד בהמשך העבודה.

להלן מספר דוגמאות של הנהרות הכלולות בתרגומו של גרומברג:

	המקור	התרגום
1	Willy: What a simonizing job, heh! (p. 14)	Willy: Elle brille plus que quand elle était neuve. (p. 21)
2	Willy: ... I'll get an advance. (p. 57)	Willy: ... ce soir je rentre avec en poche deux cents dollars. (p. 102)
3	Willy: ... He [biff] saw Bill Oliver today (p. 77)	Willy: Biff est allé voir Bill Holiday pour affaires. (p. 135)
4	Ben (to Linda): How do you do, my dear? (p.36)	Ben: Comment allez-vous ma chère belle-soeur ? (p.62)
5	Ben: I have many enterprises, William, and I have never kept books. (p.37)	Ben: Je traite des affaires dans le monde entier William, sans jamais tenir aucune comptabilité, tout est là ! (p.63)
6	Linda: Be careful! (p.58)	Linda: Fais attention dans les escaliers, Willy ! (p.103)
7	The Woman: ... There's something in the bathtub, and it's moving... (p.94)	La Femme: ... y a un cafard qui cavale dans la baignoire Willy, (p.168)

	המקור	התרגום
8	Linda: He [Biff] will find his way (p. 13)	Linda: Il finira par trouver sa voie, tu verras. (p. 19)
9	Bernard: The watchman is chasing Biff! (p. 40)	Bernard: Le veilleur de nuit poursuit Biff en criant "au voleur" . (p. 69)
10	Biff: I don't know. I want to look around see what's doin'. (p/ 42)	Biff: Je ne sais pas. J'aimerais encore voir un peu comment ça se passe ici et là, à droite et à gauche. (p. 73)
11	Letta: ... Were you fellows ever on a jury? Biff: No, but I been in front of them (pp. 89-90)	Letta: ... L'un d'entre vous a-t-il déjà été juré ? Biff: Juré non, jugé oui ! (pp. 89-90)
12	Biff: I got to talk to the boss, Mom.(p.99)	Biff: Maman on doit causer lui et moi, pour son bien maman, pour son bien! (p.177)
13	Charley: What're you doin' home? Willy: A little trouble with the car. (p.33)	Charley: Et...Que fais-tu à la maison, un soir de semaine, en pleine saison ? Willy: Ennuis mécaniques. (p.56)
14	Charley: You ought to be ashamed of yourself. (p.36)	Charley: La fatigue n'excuse pas tout Willy ! Tu devrais avoir honte ! (p.62)
15	Ben: ...instead of Alaska, I ended up in Africa. ...The Gold Coast (p.37)	Ben: ... au lieu de papa à Alaska j'ai trouvé des diamants au Congo... (p.63)
16	Biff: I hate this city and I'll stay here. Now what do you want? (p.45)	Biff: Je déteste cette ville pourrie maman, et je déteste tous les pourris qui y vivent , et je vais m'y installer, qu'est-ce que tu veux que je fasse de plus ? (p.79)
17	Willy: You were doing a crossword puzzle and accidentally used his pen! (p.88)	Willy: Biff, tu faisais des mots croisés en l'attendant, et dans le feu de l'action, t'as emprunté son stylo, voila, pour noter un mot difficile ! (p.157)

הרשימה דלעיל היא חלקית ביותר, שכן תרגומו של גרומברג שופע הנהרות וכפי שנראה בחלק הבא הוא שופע גם הרחבות ותוספות.

עיון בדוגמאות מראה כי בחלק הארי של המקרים ההנהרות אינן הכרח המציאות אלא בחירה של המתרגם אשר החליט להבהיר, להנהיר ולפרש את הכתוב **ככל שהדבר ניתן**. אסטרטגיה זו גורמת לשינויי סגנון משמעותיים ביותר לעומת טקסט המקור. קשה למצוא בטקסט המתורגם רמיזות שלא פורשו או ביטוי מאופק (understatement) שלא הפך לגלוי ולעיתים אף למודגש.

להלן אבהיר את דבריי בעזרת הדוגמאות דלעיל:

דוגמה מס' 1 היא מן הדוגמאות הבודדות שבהן התבקשה הנהרה. המונח 'simonizing' הוא מונח אמריקני מקומי ופירושו הברקה בחומר להברקת מכוניות מתוצרת Simon. ולכן נכון עשה המתרגם בתיאור התוצאה - המכונית מבריקה, אך הוא לא הסתפק בכך אלא הוסיף כי היא מבריקה **אף יותר משהייתה חדשה**. האם זאת הייתה כוונתו של המחבר? האם רצה המחבר להפליג בשבח העבודה מעבר לאמירתו הקצרה של וילי?

הנהרות קלות יחסית, אם כי לא חיוניות, מובאות בדוגמאות מס' 2-8:

- בדוגמה מס' 2 המתרגם מחליט לציין את גובה המקדמה שוילי אמר לקבל מהווארד – **200 דולרים**.
- בדוגמה מס' 3 מוצא המתרגם לנכון להבהיר כי ביה הולך לפגישה עם ביל אוליבר **למטרות עסקים** - עובדה גלויה וידועה לצופה מדיאלוגים קודמים במחזה.
- בדוגמה מס' 4, מוסיף בן (בתרגום) לפנייתו אל לינדה את התואר **גיסתי**. אפשר שבמקרה זה התוספת עוזרת לקצב המשפט הצרפתי.
- בדוגמה מס' 5 מוסיף המתרגם כי לבן עסקים **בכל העולם**. טקסט המקור אמנם משאיר רושם כי בן הוא איש עסקים חובקי עולם אך בפועל אין המחבר מזכיר אלא את אלסקה ואת אפריקה. זוהי שוב דוגמה למגמת ההרחבה ולעתים למגמת הניפוח של המתרגם.
- בדוגמה מס' 6 מפרש גרומברג כי על וילי להיזהר **במדרגות**, שכן קודם לכן לינדה ביקשה ממנו להיזהר בירידה למטרו.
- בדוגמה מס' 7 מפרש גרומברג כי ה'משהו' שרואה האישה באמבט הוא דווקא **תיקן**.
- בדוגמה מס' 8 הוא מוסיף לדברי לינדה **"אתה תראה"**. כל אלה, כאמור, הנהרות קלות.
- אשר לדוגמאות מס' 9-17 קשה לקבוע אם להגדירן כהנהרות או כהרחבות גרידא, ובחירתן למנות אותן בקטגוריית ההנהרות משום שבאין-ספור קטעים אחרים נוקט גרומברג בהרחבות גדולות הרבה יותר המתבטאות בתוספת של משפטים שלמים שאינם במקור ואלה יידונו בהמשך:
- בדוגמה מס' 9 אומר ברנרד כי השומר רודף אחרי ביה. בתרגום מסביר גרומברג כי זהו שומר **לילה** וכי הוא גם משמיע קריאות **גנב!**
- בדוגמה מס' 11 טקסט המקור שם בפי ביה אמירה מרומזת – הוא לא השתתף בחבר מושבעים אך הוא 'עמד לפניו'. גרומברג בוחר להיות ישיר ומפורש, ותוך משחק מילים יפה מודיע ביה כי הוא **הועמד למשפט**. חשוב להדגיש כי זהו גם שינוי פרגמטי (יחסי חידוש נתון). בטקסט המקור מדבר ביה בגלוי על משפטו רק בשלב מאוחר הרבה יותר בעלילה.
- בקטעים מס' 12-14 מוסיף גרומברג דברי רקע והסבר לאמירות הקצרות שבמקור: ביה מבקש לדבר עם וילי **'כי זה רק לטובתו'**; צ'ארלי מבקש לדעת מה עושה וילי בבית ושאלתו אינה סתמית, כפי שאפשר היה לחשוב, אלא, אומר לנו גרומברג, מדובר **'באמצע השבוע**

ובאמצע העונה' (דוגמה מס' 13); צ'ארלי מתלונן (בדוגמה מס' 14) על התנהגותו של וילי – עליו להתבייש **למרות עייפותו** שכמובן לא פורשה במקור.

- דוגמאות מס' 16 ו-17 הן דוגמאות קיצוניות של הנהרות. כל מה שאומר ביף בטקסט המקור הוא "אני שונא את העיר הזאת". גרומברג מסביר לקהל שלו מדוע: **העיר רקובה וגם תושביה רקובים**. ובדוגמה מס' 17 במקום להסתפק בתירוץ הקצר שעל ביף לתת, דהיינו שהוא השתמש במקרה בעט (שגנב) כדי לפתור תשבץ, הוא מוסיף פרטים של רקע: **ביף השתקע בלהט בפתרון התשבץ והשתמש בעט ששאל מביל כדי לרשום מילה קשה**. יש לומר שתוספות אלו אמנם יכולות להתאים לדברנותו היתרה של וילי אך המחבר נתן לדברנות זו ביטוי במקומות אחרים במחזה (במיוחד בפגישה של וילי עם הווארד) ואילו התכוון להרחיב גם כאן היה בוודאי עושה זאת.

ניתן לסכם אפוא ולומר כי גרומברג מרבה מאוד בשימוש בהנהרות וכי חלקן הגדול של ההנהרות אינן מחויבות המציאות והן גובלות בהרחבות גרידא.

פרק 4 - מרכיבי העיבוד בתרגומו של גרומברג

4.1 כללי

השוואה מפורטת של הטקסט של גרומברג עם המקור האנגלי מראה כי אין עמוד אחד של תרגום שגרומברג לא הכניס בו שינויים. לעיתים אלה שינויים קטנים ולעיתים גדולים ומשמעותיים. השינויים הבולטים ביותר הם הרחבות של טקסט המקור. במידה פחותה בהרבה ישנם גם מספר קיצוצים של דיאלוגים וגם מספר קטן של שינויים בסדר הדיאלוגים. בנוסף לכך, במקומות רבים במחזה הוסיף גרומברג הוראות בימוי חדשות על אלה של ארתור מילר.

כפי שכבר ציינתי, גרומברג נשאר נאמן לעלילת המחזה, לתוכנם של הדיאלוגים ולרוב גם לסדרם. הוא גם לא הכניס שום שינויים בזמן ובמרחב של המחזה וכן לא בנפשות הפועלות (למעט הורדת דמות משנית ולא חשובה – ז'ני מזכירתו של הווארד, שתפקידה במחזה מתמצה בארבעה משפטים בלבד). השינויים הטקסטואליים והדרמטורגיים של גרומברג הם שהופכים תרגום זה לעיבוד. תוצאתם הסופית היא סגנון שונה, קצב שונה של המחזה, העמדה בימתית מעט שונה ושינויים פרגמטיים המשפיעים על עיצוב הדמויות במחזה.

לאחר מספר קריאות של הטקסט המעובד אל מול טקסט המקור אין מנוס מן המסקנה כי גרומברג **המחזאי** גבר על גרומברג **המתרגם**. הוא צעד צעד אחד אל מעבר לאסכולת התרגום הצרפתית (שאותה הצגתי בחלק הראשון של העבודה) ולא רק שהתנתק מן הטקסט המילולי של המקור אלא החליט להוסיף עליו ולהתאימו לדרישותיו הסגנוניות והדרמטורגיות. החופש שנטל בתרגום טקסט המקור הופך את עבודתו **לשכתוב**.

בקטעים הבאים אציג דוגמאות להמחשת עבודת השכתוב של גרומברג ולניתוח השלכותיה. אתחיל בדוגמאות של פרפראזות והרחבות של טקסט המקור שהן השינוי הבולט ביותר לעין בקריאת הטקסט המעובד.

4.2 פרפראזות והרחבות

	המקור	התרגום
1	Willy: Maybe it was the coffee (p.8)	Willy: Ca doit être le café... j'ai bu un café serré pour me remonter, tu comprends? (p.10)
2	Willy: I don't think Angelo knows the Studebaker (p.9)	Willy: Angelo est peut-être très bien pour remettre les chaînes a vélo, mais pour les Studebaker je... (p.10)
3	Willy: Non (p.9)	Willy: Non, non, non, non (p.10)

	המקור	התרגום
4	Willy: The Wagner company didn't know where New England was! (p. 10)	Willy: C'est moi qui ai défriché la Nouvelle Angleterre pour la Wagner Compagnie, Frank plantait des drapeaux sur sa carte, a chaque ville nouvelle qui tombait il me demandait : "Ou se trouve cette putain de ville ?" (p.13)
5	Willy: I'll be up right away. (p. 10)	Willy: Je reviens ma douce, surtout attends-moi hein, ne pars pas ! (p.13)

ארבע הדוגמאות דלעיל מייצגות הרחבות 'קלות' של טקסט המקור. כפי שכבר ציינתי בדיון על ההנהרות, גרומברג אינו מקבל את הסגנון התמציתי של מילר ומבקש להיות מפורש ומפורט יותר:

ה'לא' האחד שבאנגלית No! מוכפל ע"י גרומברג פי ארבעה Non, non, non, non (קטע מס' 3 וכן מופעים נוספים במקומות אחרים בתרגום).

הוא אינו מסתפק באמירה הקצרה של וילי כי הקפה משפיע עליו כנראה (קטע מס' 2) אלא הוא מבהיר "זה בוודאי הקפה. שתיתי קפה חזק כדי להיות ערני יותר, אתה מבין?".

בקטע מס' 4 ממחיש גרומברג בדרמטיזציה רבה את הצלחתו השיווקית של וילי בניו-אינגלנד ואת תרומתו לחברת וגנר. הוא שם בפי וילי את התוספת הבאה "מעל לכל עיר שכבשתי היה פרנק [וגנר] מציב דגל על המפה והיה שואל אותי 'היכן נמצאת עיר בת זונה זו?'".

בדוגמה מס' 5 הופכת אמירה פשוטה של וילי: "מיד אבוא" ל: "אני חוזר מתוקה. חכי לי, טוב, אל תלכי לשום מקום" (התרגומים וההדגשות הם שלי י.פ.).

התוצאה הישירה היא מעבר מטקסט תמציתי וקצר לטקסט ארכני ומפורט.

שתי הדוגמאות שאביא להלן מדגימות את מלאכת השכתוב במספר היבטים נוספים. הראשונה עוסקת בתיאורו של וילי את מסע המכירות המוצלח שלו בניו-אינגלנד:

	המקור	התרגום
6	Willy: He [the mayor] was sitting in the hotel lobby. Biff: What'd he say?	Willy: ... et je lui est dis: Bonjour monsieur le maire ! Et alors il m'a répondu : Bonjour. Alors j'ai dit: Vous avez la une bien belle ville, monsieur le maire, la Providence des commis voyageurs. Biff (toujours émerveillé): Et qu'est ce qu'il a dit alors ?

<p>Willy: He said, 'Morning!' And I said, 'You got a fine city here, Mayor.' And then he had coffee with me. And then I went to Waterbury. Waterbury is a fine city. Big clock city, the famous Waterbury clock. Sold a nice bill there. And then Boston – Boston is the cradle of the Revolution. A fine city. And a couple of other towns in Mass., and on to Portland and Bangor and straight home! (pp.23-24)</p>	<p>Willy (lui donnant un coup de coude): Il a ri tiens, il a ri et je lui ai offert un jus ! Et puis, toujours plein nord, jusqu'à Waterbury, c'est une très belle ville aussi, petite ville mais belle, on y fabrique des coucous. Les célèbres coucous de Waterbury, j'y ai noté une très jolie petite commande, et enfin je suis arrivé à Boston. Boston, le berceau de la guerre d'indépendance, le cœur de la nation, très belle ville aussi, et puis ensuite Cape Cod. Le Massachusetts, Portland et puis, et puis, le plus important : retour direct a la maison ! (p.37)</p>
---	--

אפשר לראות כי גרומברג החליט לערוך מחדש את דבריו של וילי ולהתערב גם בפרטי התיאור שלו. בנוסח של גרומברג מרשה וילי לעצמו להתבדח עם ראש העיר ולומר לו כי עירו היא עיר המספקת פרנסה לסוכנים נוסעים (תוך משחק מילים על שם העיר) – "La Providence des commis voyageurs". לטעמו של גרומברג מתאימה לסיטואציה זו שתייה של מיץ במקום של קפה. את שעוני ווטברברי מגדיר גרומברג כשעוני קוקיה אף שבפועל בית החרושת לשעונים בעיר זו, שהוקם עוד באמצע המאה ה-19, ייצר סוגים שונים של שעונים והתפרסם בשעוני הכיס שלו. הוא מוסיף עוד תואר לעיר בוסטון – "לב האומה" והוא מוביל את וילי לקייפ-קוד במקום לבנגור ולעיירות נוספות כפי שכתוב במקור. אין כאן פגיעה ישירה במהות הדברים וגרומברג מעריך כנראה שתוספת התיאורים מוסיפה נופך וצבעוניות למחזה, אלא שמילר הפך בדיאלוג תמציתי וקצבי ולא בארכנות. דוגמה נוספת לארכנות ולניפוה מוצגת בקטע הבא שבו וילי קובל על איטיותו ודברנות היתר שלו עם קניינים:

	המקור	התרגום
7	<p>Willy: But I gotta be at it ten, twelve hours a day. Other men – I don't know – they do it easier. I don't know why – I can't stop myself – I talk too much. A man oughta come in with a few words. One thing about Charley. He's a man of few words, and they respect him. (p.28)</p>	<p>Willy: Mais c'est dur pour moi, si dur, si tu savais... Les autres, je sais pas, vont plus vite, ils ont le temps de faire deux, trois, quatre clients, pendant que moi j'en fais qu'un ! Je parle trop tu comprends, je parle trop. J'essaye de parler moins, mais c'est plus fort que moi, blablablablablalbla! Bon Dieu, je devrais être quand même capable, depuis le temps, d'arracher une commande sans me sentir obligé de raconter ma vie en prime ! On peut dire tout ce qu'on veut sur Charley, mais lui sait se taire et c'est pour ça qu'on le respecte. (p.47)</p>

את המשפט הקצר "הם עושים זאת ביתר קלות [ממני]" הוא הופך ל: "הם מספיקים שניים, שלושה ארבעה לקוחות בשעה שאני מספיק רק אחד" הוא מוסיף ומסביר כי "אני מנסה לדבר פחות אך אינני מסוגל להתגבר על הבלה בלה (9 פעמים)" "אינני מסוגל לקבל הזמנה מבלי להרגיש חייב לספר את כל סיפור חיי" (התרגומים וההדגשות הם שלי י.פ.). לבד מהארכת הטקסט ישנה כאן גם פגיעה בקצב המחזה.

בחישוב מקורב של מספר המילים בטקסט האנגלי ובעיבוד של גרומברג מצאתי כי זה האחרון גדול בכ- 25% מן הטקסט האנגלי. המחקר מעריך כי התרגום מאנגלית לצרפתית מאריך טקסטים בכ-16% (Van Hoof, 1989:35). אין ספק שאורך הטקסט של גרומברג חורג מתרגום רגיל והוא מאריך כמובן גם את משך ההצגה על הבמה.

אמנם רבות מן ההרחבות הן בטקסטים של וילי ועלתה שאלה אם הם לא כווננו לספק את רצונו של השחקן הראשי פרנסואה פריה (François Périer) שהיה שחקן ותיק וידוע מאוד על במות צרפת. אין אפשרות לבדוק כיום השערה זו אך חשוב לציין כי גם בהפקה הראשונה בארצות הברית שיחק שחקן מפורסם - פול מוני (Paul Muni) וכי ההרחבות אינן רק מנת חלקו של וילי במחזה אלא גם של אחרים ובתוכם ביף וצ'ארלי. נראה לי כי זהו סגנונו של גרומברג האוהב ריבוי תיאורים ומעדיף את הדגשות היתר (overstatements) על פני האיפוק (understatement) הנה דוגמה מתוך רפליקה של ביף:

המקור	התרגום
<p>Biff: ... I stopped in the middle of the building and I saw – the sky. I saw the things that I love in this world. The work and the food and time to sit and smoke. And I looked at the pen and said to myself, what the hell am I grabbing this for? What am I doing in an office, making a contemptuous, begging fool of myself, when all I want is out there, waiting for me the minute I say I know who I am! Why can't I say that, Willy? (p.105)</p>	<p>Biff: ... au centre de cet immeuble de bureaux, sur les marches de fer de cet escalier, j'ai vu, j'ai vu par une toute petite meurtrière, trouant le béton, le ciel. L'immensité bleue du ciel et je me suis senti tellement heureux, tellement soulagé ! Et puis je me suis souvenu de tout ce que j'aimais en ce monde : travailler de mes mains, manger du fromage en plein air, fumer allongé sur l'herbe au pied d'un arbre, alors j'ai regardé ce stylo en plaque or et je me suis demandé ce qu'il faisait dans ma main pourquoi je courais ainsi, pour échapper a qui, a quoi. Pourquoi tous ces efforts pour devenir autre chose que ce que je suis, pourquoi enfin je venais de passer toute une journée sur le paillason de ce gros crétin abject, en attendant, en espérant qu'il daigne enfin m'honorer d'un regard de ses yeux vides! Pourquoi ? alors que tout ce</p>

	<p>que j'aime au monde m'attendait dehors, sous le ciel du bon Dieu ! C'est alors, papa, que la peur m'a quitté et que j'ai eu envie de vivre et de t'expliquer ça, simplement ça, tu comprends ? (pp. 187-188)</p>
--	---

מבלי להיכנס לפירוט יתר ניתן לראות את ריבויין של ההרחבות והתוספות (ההדגשות שלי, י.פ.) והמגמה
זהה – הרחבה ותוספת של תיאורים ללא שינוי ישיר בתוכן הדברים.

חשוב להדגיש כי ההרחבות והתוספות מן הסוגים הללו מצויות לכל אורכו של הטקסט הצרפתי והקטעים
שבחרתי הם בבחינת דוגמאות מייצגות.

4.3 קיצוצים

במקביל להרחבות ערך גרומברג גם מספר קיצוצים בטקסט אלא ששכיחותם נמוכה בהרבה וקשה יותר
למצוא להם מכנה משותף. להבדיל מהרחבות של טקסטים אשר כפי שהראיתי מוסיפים שמות תואר ו/או
משפטים משלימים כדי 'להעשיר' את המקור אך אינם משנים את התוכן המקורי, הרי שמספר קיצוצים
שעליהם החליט המעבד כרוכים גם בשינוי תוכן. הנה מספר דוגמאות:

בשלושה מקומות שונים במחזה אומר הפי לאביו שהוא פועל להפחתת משקלו, את הפעם הראשונה תרגם
גרומברג ואילו את שתי הפעמים הבאות הוא החליט להשמיט::

Happy [On his back pedaling again]: I'm losing weight, you notice, Pop. (p.26)

Happy: I lost weight, Pop, You notice (p.39)

לדעתי, דבריו אלה של הפי חשובים להבנת הדמות שמילר רצה לבנות. ביי, אחיו הבכור של הפי, הוא
הבן המועדף על שני הוריו ובמיוחד על האב וילי. הוא ספורטאי מצטיין, הוא מושך את כל הבנות בזכות
חזותו הנאה. לעומתו הפי אינו חש בנוח עם עצמו. הוא מודע להתנהלותו הנכלולית ואינו שבע רצון גם
מחזותו הפיזית. חשוב לו לזכות באהדת אביו ולהראות לו שגם הוא, כמו אחיו, עוסק בספורט ופועל כדי
להפחית ממשקלו. לא במקרה חוזר מילר ושם בפיו של הפי את הדיבורים על הפחתה במשקל ולא ברור
מדוע בחר גרומברג להשמיט את החזרות. אפשר להעלות השערה כי הם לא התאימו לדמותו הפיזית של
השחקן אשר נבחר לשחק את התפקיד של הפי על הבמה.

קיצוץ אחר שיש לו השפעה על עיצוב הדמויות במחזה הוא של דיאלוג קצר בין וילי לבין אשתו לינדה.
וילי הוזה במפגש שלו עם האישה שאיתה ניהל רומן בבוסטון ובסופה של סצנה זו הוא חוזר למציאות,
רואה את אשתו לינדה ואומר לה:

Willy [*Coming out of the woman's dimming area and going over to Linda*]:

I'll make it up to you, Linda, I'll...

לינדה שאינה מודעת לרגשי האשם של וילי אינה מבינה על מה הוא מבקש לפצותה:

Linda: There's nothing to make up dear, you're doing fine, better than – (p.30)

השמטת הדיאלוג הזה, כפי שעשה גרומברג, מפחיתה מהדגשת רגשי האשמה שחש וילי כלפי אשתו בעקבות הרומן שהיה לו בבוסטון. לא ברור מאיזה שיקול השמיט גרומברג דיאלוג קצר זה.

קיצוץ קצר אחר נובע כנראה מן הרקע התרבותי השונה של קהל היעד הצרפתי. לינדה מגישה ארוחת בוקר לוילי בפתחו של יום אופטימי שבו הכול מצפים לשינוי גדול לטובה:

<p>Willy: Wonderful coffee. Meal in itself.</p> <p>Linda: Can I make you some eggs?</p> <p>Willy: No, take a breath. (p.55)</p>	<p>Willy [<i>Commentant</i>]: Merveilleux, une véritable potion magique ! (p. 97)</p>
--	--

נראה כי גרומברג החליט להשמיט את הצעתה של לינדה להכין לוילי ביצים מן הסיבה הפשוטה שאין הדבר מקובל בארוחת בוקר צרפתית. קיצוץ מעין זה אינו משמעותי כמובן לא מבחינת התוכן ולא מבחינת עיצוב הדמויות.

בטקסט המתורגם ישנן דוגמאות נוספות של קיצוצים, אך כאמור גרומברג מיעט בקיצוצים והרבה בהרחבות ובתוספות. אלה גם אלה הם חלק מן האסטרטגיה הכוללת שלו של שכתוב מילולי של טקסט המקור תוך שמירה על מהלך העלילה ועל המסרים העיקריים של המחזה.

4.4 שינויים פרגמטיים

במהלך שכתוב המחזה הכניס גרומברג שינויים פרגמטיים רבים, בעיקר בפעולות דיבור של הגיבורים, ולשינויים אלה יש השלכה על המהלך הדרמטי של המחזה וכן על עיצוב הדמויות בו. השינויים הם מן הסוגים הבאים:

4.4.1 שינוי נמען:

במספר מקומות במחזה משנה גרומברג את הנמען שאליו פונה הדובר והתוצאה היא פנייה עקיפה במקום פנייה ישירה אל הדמות. בשינויים מסוג זה נגרמת פגיעה ב'פייס' של הנמען המקורי (Brown and Levinson, 1987). הדימוי העצמי שלו עשוי להיפגע כי פנייה עקיפה יכולה להתפרש כזלזול, למשל:

	המקור	התרגום
1	Willy [to Biff]: Why do you always insult me? (p.49)	Willy (<i>à Linda</i>): Pourquoi m'insulte-t-il toujours ? (p.84)
2	Willy : What are you [Biff] talking about? (p.84)	Willy : Mais qu'est-ce qu'il raconte ? (p. 149)
3	Willy : [to Biff] What are you doing? What're you doing? [to Linda] Why is he crying? (p.106)	Willy : Qu'est-ce qu'il a ? Qu'est-ce qu'il fait, mon dieu, Linda, mais il pleure ? (p. 189)
4	Linda [to Willy]: Oliver always thought the highest of him - (p51)	Linda (<i>aBiff</i>): Oliver a toujours pensé le plus grand bien de toi chéri. (p.90)

בשלוש הדוגמאות הראשונות גרומברג מסב פניות ישירות של וילי לביף לפניות עקיפות באמצעות לינדה. הדבר בולט במיוחד בדוגמה מס' 3. במקור האנגלי וילי פונה תחילה לביף שפרץ בבכי ושואל: "מה אתה עושה? מה אתה עושה?" משלא קיבל תשובה הוא פונה ללינדה ושואל "מדוע הוא בוכה?" בנוסף הצרפתי וילי אינו פונה ישירות לביף אלא בעקיפין דרך לינדה. הפניות העקיפות יוצרות ניכור מסוים בין וילי לבין ביף ולא לכך התכוון מילר. מילר מתאר את היחסים בין השניים כסוערים מאוד אך גם כיחסים של אהבה עמוקה בין השניים. הן המתח והן גילויי האהבה הם ישירים ללא שום מרכיב של תיווך או ניכור.

בדוגמה מס' 4 השינוי הוא בכיוון הפוך - הפנייה של לינדה לוילי בעניין אוליבר, מעסיקו בעבר של ביף, הופכת לפנייה ישירה לביף.

4.4.2 ישירות ועקיפות

בלהט השכתוב גרומברג אינו מבחין במשמעויות הפרגמטיות השונות של פעולות דיבור ישירות לעומת פעולות דיבור עקיפות (ראה Searle, 1975), למשל:

	המקור	התרגום
1	Linda : It seems there's a woman.... [she takes a breath as] (p. 46)	Linda (<i>continuant</i>): Il y a une femme... {p.80}
2	Biff : I think I'll go to see him....(p.19)	Biff (<i>faisant oui de la tête, gravement</i>): Alors je vais y aller. (p. 30)

3	Biff: ... Are you content, Hap? You're a success, aren't you? Are you content? Happy: Hell, no! (p.17)	Biff: ...Mais toi au moins t'es heureux ? tu as réussi non ? Happy (peu convaincu): Si on le dit vite et la bouche en biais, ouais !... (p.25)
4	Willy: Well, tell you the truth, Howard. I've come to the decision that I'd rather not travel any more. (p.61)	Willy: Pour vous dire la vérité Howard, je, je préférerais ne plus voyager... (p.109)

בקטעים מס' 1 ו-2 הן לינדה והן בייף מתבטאים בזהירות ומוסיפים לדבריהם "נראה ש...", "אני חושב ש..." ואילו גרומברג הופך את דבריהם לקביעות: במקום "נראה שיש אישה" – "יש אישה" ובמקום "אני חושב שאלך לפגוש" – "אם כן אלך לפגוש אותו". המשמעות הפרגמטית של אמירות משני הסוגים היא שונה – במקום אמירה מהוססת וזהירה באות קביעות נחרצות.

בדוגמאות מס' 3 ו-4 השינוי הפרגמטי בתרגום הוא הפוך. לשאלה אם הוא שבע רצון עונה הפי מפורשות "לא" ועוד מוסיף לכך "לעזאזל לא!" ואילו גרומברג שם בפיו תשובה מתחכמת של "כאילו כן". בדוגמה מס' 4 אומר וילי לבוס שלו, הווארד, כי הוא החליט לא להיות יותר בדרכים אך הטקסט הצרפתי מרוכך "לומר את האמת, הווארד, הייתי מעדיף שלא להיות עוד בדרכים" (התרגום שלי, י.פ.). פעולות הדיבור מקבלות אפוא משמעויות שונות מאלו שהתכוון להן המחבר.

4.4.3. הטיפול בבקשות

בקשות יכולות לקבל צורות שונות – ישירות, עקיפות או מרומזות ולכל אחת מצורות הבקשה משמעות פרגמטית שונה (Thomas, 1995). בדוגמאות הבאות נראה שגרומברג אינו מתחשב בכך ומשנה את צורות הבקשה באופן חופשי.

	המקור	התרגום
1	Linda: Why don't you tell those things to Howard, dear ?	Linda: Va voir Howard demain et dis-lui tout ça (p.13)
2	Linda: And Willy, don't forget to ask for a little advance... (p.56)	Linda: C'est ça Willy. Sois ferme et demande-lui aussi, si tu peux , une petite avance.... (p.99)
3	The Woman: You had two boxes of size nine sheers for me, and I want them! (p. 94)	La Femme: Willy Loman, tu as dans cette valise deux boîtes de bas extra-fins de taille 37 et demi et tu vas me les donner illico. Sinon !... (p.169)

בקטע מס' 1 לינדה מדברת ברכות אל בעלה ומבקשת שיציג לפני מעסיקו, הווארד, את כל טיעונו להחלפת משרה ולהפסקת נסיעותיו המייגעות. בקשתה עדינה ומנוסחת בצורה של שאלה בתוספת המילה "יקירי".. לעומת זאת בטקסט הצרפתי הופכת הבקשה כמעט לציווי: "לך מחר להווארד ואמור לו את כל זה". אמירה כזאת אינה מבטאת נכונה את טון הדיבור של לינדה אל וילי וכן לא את יחסה החם והתומך.

דוגמה מס' 2 היא הפוכה. לינדה היודעת אלו הוצאות עומדות בפניה מאיצה בוילי שלא לשכוח לבקש מקדמה. בנוסח הצרפתי הבקשה נחלשת בהרבה; היא הופכת להיות משנית: "אם תוכל, בקש גם מקדמה קטנה".

בדוגמה מס' 3 הופך גרומברג בקשה תקיפה במקור לדרישה עם איום. במקום "אני רוצה אותם [את הגרביים]" מתרגם גרומברג "אתה תיתן לי אותם מיד, ולא..."

שינויים אלה משתלבים עם המגמה הכללית העולה מתוך עיבודו של גרומברג - יתר דרמטיזציה.

4.4.4 תוספת של ביטויי ציניות או לגלוג

אף שהדיאלוג של מילר חף מכל ביטויים של ציניות בחר גרומברג להוסיף לחלק מן הדיאלוגים אלמנטים כאלה. לדעתי שינוי פרגמטי זה אינו עולה בקנה אחד עם הרוח המקורית של המחזה, שבא לבטא טרגדיה אנושית ללא מרירות וציניות. להן מספר דוגמאות:

	המקור	התרגום
1	Biff: No, Dad, I was a shipping clerk. (p.84)	Biff: Pas exactement papa, j'étais, comment dire ça scientifiquement : commis d'expédition si tu veux... (p. 148)
2	Linda: Get out of my sight! Get out of here! Biff: I wanna see the boss. (p.97)	Linda: Dehors ! Dehors tous les deux ! Biff: Pas avant avoir vu le gérant, madame ! (p.175)
3	Willy: Hey looka' Bernard, What're you lookin' so anaemic about, Bernard? (p.25)	Willy (<i>faussement soucieux, lui touchant le biceps</i>): Bernard mon petit, dis moi, tu prends toujours ton huile de foie de morue ? (p.39)

בדיאלוג שבין וילי לביף (בקטע מס' 1) מדגיש ביף שהתפקיד שמילא היה זוטרי – הוא לא היה אלא פקיד משלוחים ותו לא. בטקסט המקור אומר ביף את הדברים כהווייתם ואילו בטקסט הצרפתי מתלווה אליהם טון של ציניות "איך לומר זאת בשפה מדעית – הייתי פקיד משלוחים, אם רצונך בכך".

אלמנט של ציניות מתלווה גם לדבריו של ביף לאימו בקטע מס' 2. ביף מבקש לדבר עם 'הבוס' (וילי) אך בצרפתית הוא מוסיף למשפט את המילה 'גבירת'י', זהו ביטוי של ציניות ומרירות שאיננו קיים בטקסט המקור.

בקטע מס' 3 מוסיף גרומברג נימה של לגלוג לדבריו של וילי אל ברנרד. במקור שואל וילי את ברנרד מדוע הוא כה חיוור (בניגוד לביף האתלטי) ואילי בטקסט הצרפתי הוא שואל את ברנרד אם הוא "עדיין שותה שמן לווייתן" (שאותו נהגו לתת לחיזוק בריאותם של ילדים רכים). זואמירה מלגלגת ופוגעת הרבה מעבר למה שנאמר במקור.

ניתן לסכם ולומר כי שמירה על הפרגמטיקה של טקסט המקור לא הייתה חלק משיקולי התרגום של גרומברג וגברו עליה שיקולי סגנון ודרמה.

4.5 שינויים בהוראות הבימוי

גרומברג שמר בדרך כלל על הוראות הבימוי המקוריות אלא שהוא מצא לנכון להוסיף עליהן כהנה וכהנה הוראות פרטניות התואמות את הקו הכללי של מלאכת העיבוד שלו. שתי דוגמאות בולטות הן הוראות הבימוי של גרומברג הנוגעות לאחים הפי וביף ואלה הנוגעות ללינדה:

גרומברג הוסיף שורה של הוראות בימוי חדשות שנועדו לחדד את ההבדלים בין ביף לאחיו הפי. מילר אמנם מדגיש את מבנה גופו האתלטי של ביף ואת כישוריו הספורטיביים אך גרומברג החליט להוסיף הוראות בימוי היוצרות הנגדה חדה בין שני האחים ומדגישות את נחיתותו של הפי לעומת ביף. כך למשל: על פי הוראות הבימוי בגרסה הצרפתית מתאמנים שני האחים בשק האגרוף החדש שקיבלו במתנה מאביהם והפי נכשל במקום שביף מצליח (עמ' 34 בטקסט הצרפתי). ביף מסתובב עם כדור פוטבול גם ללא קשר עם תוכן הסצנה (עמ' 25). הפי מתעמר בברנרד ה'חנן' כנראה כדי לפצות על נחיתותו לעומת ביף (עמ' 39). לפי גרומברג רק הפי מופקד על תליית הכביסה בעוד שבמקור גם ביף משתתף בכך (עמ' 43 לעומת עמ' 26 בטקסט המקור).

הוראות הבימוי שהוסיף גרומברג מעמידות באור שונה את היחסים בין לינדה לבין וילי. הוא מציג את לינדה ככנועה לחלוטין לוילי ואילו במקור היחסים ביניהם מאוזנים הרבה יותר. להלן כמה דוגמאות: פתח המערכה השנייה מוזגת לינדה לוילי קפה. הוראות הבימוי של מילר מציינות: "*Linda is filling his [Willy's] cup when she can*". לפי גרומברג וילי מסמן ללינדה באצבעו למלא לו שוב את כוס הקפה (עמ' 97), דבר המצביע על פטרונות ועל מעט זלזול.

כאשר לינדה מתערבת באמצע דבריו של וילי הוא דורש ממנה שלא תיכנס לדבריו "Don't interrupt", אך גרומברג מוסיף הוראת בימוי "*brutalement*" – "בגסות" ומוסיף לדבריו את המילה 'לעזאזל' (עמ' 55 במקור ו-97 בתרגום).

בהזדמנות נוספת שבה מתבקשת לינדה שלא להתערב בדבריו של וילי מוסיף גרומברג את הוראת הבימוי "היא סוכרת את פיה בשתי ידיה", סימן לכניעות (עמ' 88).

מגמה נוספת בהוראות הבימוי של גרומברג היא תוספת של תנועות מוחצנות שאינן קיימות במקור: כאשר צ'ארלי מציג לוויילי עבודה הלה זורק מידייו את הקלפים ברוגז רב (עמ' 57) כדי להראות שהוא נשאר חסר כול מציג וילי שתי ידיים ריקות (עמ' 57) בן המזכיר את נגינת החליל של אביו מציג נגינה בחליל באמצעות מטרייתו (עמ' 65) כדי להדגיש את עושרו של בן מורה גרומברג שיוציא מכיסו קופסת סיגריות מזהב (עמ' 59) וכדי להדגיש את הצלחתו הכלכלית של ברנרד הבוגר הוא מוסיף לו תיק יקר ערך וקופסת סיגריות כבדה מכסף שווילי שוקל בידיו (עמ' 125-126)..

הוראות הבימוי הנוספות של גרומברג מקצינות לא פעם את התגובות של גיבורי המחזה. להלן מספר דוגמאות:

וילי כועס על ברנרד כאשר זה מזכיר את בוסטון (שם הייתה לו פרשת אהבהבים). לפי הוראת הבימוי של מילר הוא מגיב בכעס '*angrily*' (עמ' 74) ואילו גרומברג מורה '*perdant tout controle*' דהיינו, מאבד כל שליטה (עמ' 129).

כאשר ביף מגלה את צינור הגומי שאביו הכין כדי להתאבד בגאז מציין מילר '*he is horrified*' הוא נחרד מן הגילוי (עמ' 54) ואילו גרומברג מורה '*comme s'il sagissait d'un serpent venimeux*' – 'כאילו היה זה נחש ארסי' (עמ' 95).

התוצאה המצטברת היא, אפוא, יתר דרמטיזציה, העדר איפוק, יתר רגשנות ויתר החצנה של רגשות.

פרק 5 – סיכום

עבודה זו התחילה בדיון על הגבולות שבין תרגום לעיבוד. לדמירל (26: 2004, Ladmiral) מביא מדבריו של אֵז'ן ניֶדָה (Eugène Nida) המתאר את התרגום האידיאלי ככזה המגיע לאקוויוולנטיות לטקסט המקור בכל המישורים: הסמנטי, הסגנוני, הפרגמטי, התרבותי, הסוציו-לינגוויסטי ועוד, ואילו החוקרים שציטטתי מדבריהם בחלק הראשון של העבודה מודעים לכך שאידיאל זה אינו ניתן להשגה, במיוחד לא בתרגום מחזות לביצוע על הבמה. יתרה מזאת, רבים מהם מחייבים שינויים להתאמה סוציו-תרבותית של התרגום ואף טוענים שאין תרגום לתאטרון שאיננו עיבוד.

ניתוח עיבודו של גרומברג מראה כי הוא נמצא בערך באמצע הציר שמתאר לדמירל בין התרגום האקוויוולנטי לבין 'רצח' המקור. במספר מישורים הוא נשאר נאמן למקור: המסגרת של המחזה נשמרה במלואה; לא הוכנסו במחזה שום שינויים של מרחב וזמן; שמות הגיבורים ושמות המקומות המוזכרים במחזה נותרו כפי שהם; לא הוכנסו שום שינויים בעלילה וככלל נשמר גם סדר הדיאלוגים כמו במקור. השפה הצרפתית קולחת ורבים בה הביטויים והניבים הצרפתיים מוסיפים צבע וחיות לטקסט. עם זאת השינויים הטקסטואליים, הפרגמטיים והדרמטורגיים מרחיקים אותו מקוטב התרגום האקוויוולנטי עד למרכז הציר, בדרך לכתיבתו מחדש של המחזה.

האסטרטגיה שבה נקט גרומברג תואמת את המלצותיו של פאוויס לקונקרטיזציה טקסטואלית ודרמטורגית שתתאים לדרישות קהל היעד. נראה שהדבר בא לו בטבעיות רבה, בהיותו מחזאי פעיל שבעבר היה גם שחקן.

גם אם הוא אינו נוהג כאותו מתרגם שודד ים, כדימויו של אורסנה, ואיננו פוגע פגיעה אתית קשה ביצירתו המקורית של מילר, דבר שמפניו שמזהירה טומרקיו, הרי שהשינויים הרבים שהכניס בטקסט מקרבים אותו מאוד אל האידיאל של בריֶסָה להתאמה סוציו-תרבותית מקיפה של הטקסט לקהל היעד.

העובדה שעיבודו של גרומברג זיכה אותו בפרס מולייר מצביעה על כך שהשינויים שהכניס תאמו את הדרישות התרבותיות והסוציו-לינגוויסטיות של המבקרים ושל נותני הטון בתאטרון הצרפתי. נראה שאלה העדיפו את הסגנון הדרמטי, המלל הארכני והחצנת הרגשות על פני התמציתיות והטון המאופק של המקור.

ביבליוגרפיה

בצרפתית ובאנגלית

Aaltonen, Sirkku (2000) – "Time-sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society:.. Clevedon/ Buffalo/ Toronto/ Sydney: *Multilingual Matters*.

Bassnett-McGuire, Susan (1985) – "Ways through the Labyrinth, Strategies and Methods for Translation Theatre Texts," in Theo Hermans ed. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*: New-York: St. Martins Press, pp. 87-102

Blum-Kulka, Shoshana (1997) – "Discourse Pragmatics," in Teun van Dijk eds., *Discourse as Social Interaction*: London: Sage, volume 2, pp. 38-64.

Brisset, Annie (1990) – *Sociocritique de la traduction, Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*: Montréal: Collection L'Univers des discours. Le Préambule.

Brown Penelope and Levinson Stephen (1984) – *Politeness: Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hewson, Lance (2004) – "L'adaptation larvée: trois cas de figure," *Palimpsestes* no. 16, (De la lettre à l'esprit : Traduction ou Adaptation) pp.105-117.

Ladmiral Jean-René – "Lever le rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles," *Palimpsestes* no. 16, pp.15-31.

Pavis, Patrice (1992) – *Theater at the Crossroads of Culture*: (Translated into English by Loren Kruger): London and New York, Routledge.

Poupart, René (1976) – "Communication théâtrale et traduction," *Cahiers internationaux de symbolisme*, no. 31-32, p.79.

Preston, Doreen (2004) – "Adaptation or Translation? Walcott's *The Joker of Seville* for a Caribbean Audience. *Palimpsestes* no. 16, pp.45-59.

Sardin, Pascale (2004) – "Les traducteurs [de théâtre] sont ils [nécessairement] des corsaires ? Palimpsestes no. 16, pp.31-45.

Searle, John R. (1975) – "Indirect Speech Acts" in Cole, Peter and Jerry Morgan, eds. *Studies in Semantics, vol. 3: Speech Acts*. New York, Academic Press, pp. 59-82.

Seleskovitch, Danica et Lederer Marianne (1984) – *Interpréter pour traduire* (Paris, Publications de la Sorbonne, Littératures / 10, Didier Erudition).

Thomas, Jenny (1995) – *Meaning in Interaction: An Introduction to Pragmatics*, (London and New York: Longman.).

Tomarchio, Margaret (1990) – "Le théâtre en traduction : quelques réflexions sur le rôle du traducteur (Beckett, Pinter) pp. 79-87 .

Van Hoof, Henri (1984) – *Traduire l'anglais, theorie et pratique* (Paris, Duculot).

בעברית

בן-שחר, רינה (1996) – הלשון בדרמה העברית: הדיאלוג במחזה העברי המקורי והמתורגם מאנגלית ומצרפתית 1975-1948, המכון על שם פורטר והקיבוץ המאוחד, תל אביב.

וייצמן, אלדעה (תש"ן) – "על עיקר וטפל: עיון פרגמטי ביחסי חידוש ונתון ב'החי על המת' של אהרון מגד. ספר מאיה פרוכטמן, חלקת לשון 29-32, עמ' 19-32.