



ספרות ילדים מתורגמת ואידאולוגיה בברית המועצות מתחילת שנות ה-30 עד סוף שנות ה-60

אנסטסיה ליברמן (ת.ז. 321662801)

קורס מס' 815097001 "תרגום בין זיכרון להיסטוריה"
המרצה: ד"ר עמרי אשר

תשפ"א

תוכן עניינים

2	מבוא
3	ספרות ילדים ואידאולוגיה
4	הרקע ההיסטורי: ספרות הילדים בברית המועצות
4	“Russian children’s literature before and after Perestroika”, Maria Nikolajeva (1995)”
7	ספרות ילדים מתורגמת בברית המועצות: מקרי בוחן
7	1935
	“Translation of children’s literature in the Soviet Union: how Pinocchio got a golden
7	key”, Natalia Kaloh Vid (2013)
11	1939
	“Censorship and translated children’s literature in the Soviet Union: the example of the
11	Wizards Oz and Goodwin”, Judith A. Inggs (2011)
14	1957
14	“Karlsson flies over Russia: Astrid Lindgren’s books in Russia”, Olga Mäeots (2004)
16	1958
	“The Manipulation of Children’s Literature: The Russian Translations of <i>Alice’s</i>
16	<i>Adventures in Wonderland</i> ”, Eleni Karvounidou (2017)
17	1960
	Translation, Adaptation, “Aesopian Language of Soviet Era Children’s Literature:
17	and Animation of a Western Classic”, Boryana Borisova (2017)
19	מסקנות וסיכום
25	ביבליוגרפיה

מבוא

בעבודה הנוכחית הייתי רוצה לבדוק את השפעת האידאולוגיה על ספרות ילדים מתורגמת בברית המועצות משנות השלושים ועד סוף שנות השישים. לדעתי, ברית המועצות בשנים האלה היא דוגמה מעניינת, מכיוון שהמפלגה הקומוניסטית שלטה בכל היבט אפשרי בחיי היום-יום של האזרחים בברית המועצות, והאידאולוגיה של המפלגה הייתה האידאולוגיה הרשמית המותרת היחידה במדינה. ברית המועצות הייתה מנותקת (פיזית וגם תרבותית) מהעולם המערבי בתקופה הזאת והאידאולוגיה המערבית הייתה עוינת לזו של ברית המועצות (Kalloh Vid, 2013: 94; Nikolajeva, 1995: 106). על רקע הנסיבות האלה, מעניין אותי לבדוק כיצד השפיעה האידאולוגיה השלטת בברית המועצות על ספרות הילדים המתורגמת במדינה, אם ההשפעה הזאת הייתה אחידה לאורך כל התקופה הנבדקת, ואם היוצרים וגורמי האכיפה התיישרו תמיד לפי האידאולוגיה והנורמות השולטות.

לטובת עריכת המחקר ברצוני להשוות בין חמישה מאמרים הדנים ביצירות שונות שתורגמו בברית המועצות משנות שנות לרוסית בתקופה הנבדקת ולנסות לענות על השאלות שהעליתי לעיל. כל היצירות שאדון בהן במסגרת עבודתי זו הן יצירות שמקורן במערב וזאת כדי לבדוק עד כמה התקבלו או לא התקבלו האידאולוגיה והלך המחשבה הזרים (ובמקרה הפחות טוב – העוינים) בברית המועצות באותה תקופה. בעבודה אתייחס לשנת התרגום והוצאתם לאור של הספרים בברית המועצות בלבד ולא לשנת פרסום הספרים במקור. נתון נוסף שחשוב לציין כאן הוא שמפאת היקף העבודה המצומצם לא אתייחס כאן לספרות הילדים ברפובליקות הסובייטיות ולתרגומים של ספרות הילדים באותן רפובליקות. אתייחס לספרות שתורגמה משפות מערביות לרוסית בלבד. אציג את המאמרים בסדר כרונולוגי של פרסום התרגומים בברית המועצות.

לכולנו יש תפיסה מסוימת כיצד התנהלו הדברים תחת השלטון הקומוניסטי בברית המועצות. בדרך כלל, להדיוטות שבינינו שלא עוסקים במחקר היסטורי של התקופה, הדברים מצטיירים בצורה מאוד חד-צדדית: שלטון עריצות, צנזורה נוקשה, איסור חופש הביטוי וכו'. כל הדברים האלה נכונים במידה זו או אחרת (תלוי תקופה כמובן), אך ברצוני לבדוק אם היו לכל האיסורים האלה צדדים נוספים, אם הכול חד-משמעי כל כך ולא השתנה במשך כל שנות קיומה של ברית המועצות, אם היו פרצות בכל האיסורים האלה ואיזה תוצר הגיע בסופו של דבר לקוראים, בפרט לקוראים הצעירים שדרכם ניסה השלטון הקומוניסטי לעצב את "האזרח הסובייטי החדש" (Kalloh Vid, 2013; Karvounidou, 2017). הדרך המעניינת להראות את המדיניות הנוגעת לספרות הילדים שהייתה קיימת בברית המועצות באותן שנים היא בניתוח התרגומים שיצאו באותה תקופה, מכיוון שבתרגומים אפשר לראות באופן ברור יותר אילו שינויים ומניפולציות עובר טקסט המקור במעבר לתרבות היעד (Kalloh Vid, 2013: 91).

ספרות ילדים ואידאולוגיה

יש קשר הדוק ובלתי נפרד בין ספרות ילדים לבין התרבות, המסורת והמנהגים בכל מדינה ובכל חברה. דרך הספרים ילדים עוברים תהליך של סוציאליזציה לחברה שהם חיים בה, לומדים מה מקובל בחברה ומה לא, מהו טוב ומהו רע, מה הן הנורמות החברתיות והתרבותיות השולטות בחברה. לספרות ילדים יש הן השפעה ישירה והן לא ישירה על החברה מבחינה חברתית, תרבותית והיסטורית, מכיוון שכל אדם בוגר, בכל רמת השפעה חברתית ובכל תפקיד, קרא בילדותו ספרי ילדים, כך שלא יעלה על הדעת כי האידאולוגיה הקיימת בספרים אלה לא השפיעה על אותם בני אדם בוגרים בצורה כלשהי (Hunt, 1999: 1). הסברה הרווחת היא שספרות ילדים מעצבת את הילדים מבחינה תרבותית ויש לה חשיבות אדירה מבחינת החינוך וההתפתחות האינטלקטואלית והחברתית של הילדים (Kaloh Vid, 2013: 90). בספרות הילדים מועברים ידע עולם, רעיונות, ערכים והתנהגות מקובלת (Puurtinen, 1998: 525). זהו כלי עוצמתי בעיצוב זהויות, ערכים וציפיות תרבותיות.

חוקרים רבים סבורים כי קיים קושי בהגדרת המושגים "ספרות הילדים", "ספרות" ו"ילדים", מכיוון שמשמעות המושגים האלה משתנה בין מקום למקום ובין תקופה לתקופה, אך בשורה התחתונה רובם מסכימים כי "ספרות ילדים" היא ספרות שכתובה **בשביל** הילדים או כזאת **שטובה** עבורם (Lesnik-Oberstein, 1999; O'Sullivan, 2010). אך ההגדרה מהו טוב לילדים ומה אינו טוב לילדים שונה, כמובן, בין חברה לחברה, בין תקופה לתקופה.

כאן חשוב לציין גם את מי שקובע מה הוא טוב לילדים ומה אינו טוב עבורם – המבוגרים – ואת המעורבות הרבה שלהם בספרות ילדים בכל שלבי יצירתה. המבוגרים הם אלה שכותבים, עורכים, מתרגמים, מוציאים לאור, מפיצים, מבקרים, מוכרים וקונים ספרי ילדים, וגם ממליצים עליהם. עובדה זו כשלעצמה אינה בהכרח שלילית – הרי ללא המבוגרים לא הייתה ספרות ילדים כלל, הילדים אינם יכולים לפעול בשוק הספרות באופן עצמאי. יחד עם זאת, כדאי לזכור כי יחסי הכוחות בין הילד למבוגר בתחום הזה אינם שווים. אי השוויון הזה נובע לא רק מהשליטה המוחלטת של המבוגרים ביצירת ספרות הילדים, אלא גם מההבדלים במעמד בחברה, בידע העולם, בהכרת השפה ועוד. מבוגרים הם אלה שמגדירים את תפקידם ושימושם של הטקסטים הכתובים לילדים. לטקסטים האלה יש הן תפקיד ספרותי והן תפקיד חינוכי. דרכם מועברים לילדים הנורמות והערכים החברתיים והחינוכיים של אותה תקופה ואותה תרבות (O'Sullivan, 2010: 4-5). המקרה הזה מובהק עוד יותר בתרבות הנשלטת על ידי אידאולוגיה טוטליטרית שאינה מאפשרת סטיות רבות מן הנורמות שהיא קובעת בעצמה, כך שגם ידי המבוגרים כבולות בקבלת ההחלטות מה טוב ומה רע עבור הילדים בחברה. הזכות הזאת שמורה לקומץ מקבלי ההחלטות וקובעי המדיניות של המפלגה ושל החברה.

לפי החוקרת קלו ויד (Kaloh Vid) כל ספר מכיל אידאולוגיה נסתרת, בדרך כלל בצורה של אמונות וערכים המקובלים בחברה והמשותפים לכל חבריה. במקרה של תרגום שאלת ההשפעה האידאולוגית חשובה אף יותר, מכיוון שהמתרגם הוא זה שמפרש (ואף עשוי לשנות) את האידאולוגיה של המחבר בתהליך היצירה. ככלל, ההשפעה האידאולוגית אינה סותרת את מהות הספרות עד הנקודה שבה ההשפעה הזאת מתחילה להשתלט על היצירה הספרותית ולכוון את הקורא לעבר דוקטרינות אידאולוגיות כאלה או אחרות (Kaloh Vid, 2013: 90).

(91).

בתרגום ספרות ילדים, שינויים רבים בעלילת הטקסט, בדמויות ובשפה מקובלים יותר מאשר בתרגום ספרות מבוגרים, כל עוד כוונתו של המתרגם היא להפוך את הטקסט לקריא ומתאים לילדים ולרמת הבנתם בתרבות היעד. לכן, דווקא בספרות הילדים עיבודים כאלה ואחרים מקובלים יותר. יחד עם זאת, כאשר השינויים, במיוחד כאלה המשרתים אידאולוגיה כזאת או אחרת, עוברים גבול מסוים ואין דרך להסביר אותם ברצון להפוך את הספר לקריא ומובן יותר לילדים, הם נהיים מניפולטיביים. כך היה במקרה של תרגומי ספרות הילדים בברית המועצות (או לפחות בחלקם) – המדינה שבה אידאולוגיה טוטליטרית אחת ויחידה הנכפית בכוח הזרוע השפיעה על הספרות בכלל ועל הספרות המתורגמת, בתוכה גם ספרות הילדים, בפרט (Kaloh Vid, 1913: 91).

הרקע ההיסטורי: ספרות הילדים בברית המועצות

Maria Nikolajeva, "Russian children's literature before and after Perestroika", *Children's Literature Association Quarterly* (1995)

ספרות הילדים הרוסית תמיד נהנתה ממספר רב של סופרים דגולים בין שורותיה. הסופרים הרוסיים הידועים ביותר, כמו אלכסנדר פושקין ולאווטולסטוי, תרמו תרומה אדירה לספרות הילדים הרוסית. הכתיבה שלהם לרוב מצאה את שורשיה בפולקלור הרוסי. בשנים לפני מהפכת 1917 הייתה דעיכה מסוימת ביצירות: ספרות הילדים נכתבה על ידי סופרים בעלי כישרון מועט, הסיפורים כללו הטפות מוסר, והיו מלאים בדמויות מחונכות של ילדים בבגדים מגוונים. כך היה עד שנות ה-20 של המאה העשרים, כאשר ספרות הילדים הרוסית עמדה על סף התחדשות. הסיבה הייתה כניסת נורמות אומנותיות חדשות עם הקמת ברית המועצות והצורך לבנות חברה סוציאליסטית חדשה. העיקרון המוביל היה להתכחש לכל צורת אומנות "ישנה" ובורגנית ולבנות את התרבות החדשה, "הטהורה", תרבות מעמד הפועלים. זוהי דוגמה היסטורית מובהקת לאופן שבו נורמות תרבותיות עשויות להתעצב ישירות בידי הנסיבות הפוליטיות והחברתיות. היות שלא היו מודלים קיימים לצורות אומנות חדשות, התקופה של שנות ה-20 הייתה תקופת הניסויים הנלהבים בכל תחום אומנות אפשרי. חינוך ותעמולה היו המשימות העיקריות. אזרחים רבים לא ידעו קרוא וכתוב, ולכן היה חשוב שהאומנות תהיה נגישה למסות של אנשים; כך חלה התפתחות משמעותית בתחום הוויזואלי. למשל, הופיעו ספרי התמונות הרוסיים הראשונים. הספרים היו צבעוניים, בעלי ציורים פשוטים, הדומים מאוד לכרזות התעמולה של התקופה ובדרך כלל ליוו בטקסטים קצרים, קליטים וקלים שהיה אפשר לזכור ולזהות בקלות. כל הניסיונות האלה פסקו בפתאומיות בשנות ה-30 (1995: 105).

בשנות ה-30, בעקבות ביטול המדיניות הכלכלית החדשה NEP, בוטלו כל העסקים הפרטיים במדינה, לרבות ההוצאות לאור. הוצאת ספרים הפכה למונופול ממשלתי ונשלטה על ידי הדוקטרינות הרשמיות של המדינה, ונורמות החובה שזו הנהיגה. בנוסף, בתחילת שנות ה-30 הסטטיסטיקה הרשמית הצביעה על כך שכל אוכלוסיית ברית המועצות למדה קרוא וכתוב ולכן צורות אומנות ויזואליות איבדו מנחיצותן והתחילו להיחשב למיותרות. הפן המילולי (הוורבלי) הפך להיות לדומיננטי בספרות הילדים בתקופה הזאת. הספרים התמקדו בתוכן, בעלילה, והחשוב ביותר – במסר הערכי והאידאולוגי, שלסברת הרשויות נקלטו טוב יותר דרך הטקסט ולא דרך

התמונות. ספרות ילדים נכתבה בשפע בשנות ה-30. באמצע שנות ה-30 לערך ספרים בעלי דגש מילולי תפסו את המיקום המרכזי במערכת ספרות הילדים בברית המועצות ונשארו במיקום הזה במשך עשרות השנים הבאות. איורים ותמונות הפכו לתוספת דקורטיבית ונחותה לטקסט (1995: 105-106).

תכונה נוספת של ספרות הילדים בברית המועצות הייתה ריבוי ספרי הפנטזיה והעיבודים לאגדות עם – זהו מין פרדוקס שהיה קיים בברית המועצות בתקופה הזאת, מכיוון שבמשך שנים רבות הסוגות האלה נחשבו לבורגניות, אסקפיסטיות, ובאופן כללי לכאלה הגורמות נזק לילדים. בשנות ה-30, כאשר הצנזורה הידקה את צבתותיה, סופרים רבים פנו לספרות הילדים, בייחוד לאגדות או לפנטזיה, כדי להביע את אמונותיהם ורעיונותיהם, שבפרוזה הרגילה היו עלולים להיראות כשנויים במחלוקת או כזרים לאידאולוגיה הרשמית. זאת הייתה תשובה טבעית לאקלים החברתי ששרר בברית המועצות בשנים האלה. בנוסף, קשה היה לקרוא לספרים האלה אסקיפיסטיים, מכיוון שהמציאות וחיי היום-יום נכחו בהם גם בעולמות המומצאים. למרבה המזל, השלטונות לא הבחינו באפקט החתרני בספרות הילדים. כמובן, שכל ספר ילדים חדש היה אמור לעבור דרך גופי הצנזורה, אך הצנזורים לא הבחינו בסאתירה או במשמעות הפוליטית באגדות, או שהעמידו פנים שאינם מבינים אותן; לחלופין, לעיתים הם הפכו את משמעות הסאתירה בספר כזה או אחר והכריזו כי מה שנלעג בו הוא החברה הקפיטליסטית ולא הסוציאליסטית, כמו שקרה בזמנו לרומן של ג'ורג' אורוול (1984: 106) (1995).

יחד עם ספרים מקוריים חדשים הופיעו בשנים המוקדמות הללו בברית המועצות גם עיבודים לספרות ילדים קלאסית מהעולם. העיבודים האלה פעמים רבות התרחקו מהמקור, וסופרי המקור בדרך כלל לא הוזכרו במקום כלשהו בספר. הניתוק של ברית המועצות מן העולם הבטיח שאיש לא יתבע את זכויות היוצרים על ה"השאלות" האלה. המוקד בספרים רבים השתנה, מרדיפה אחר הון והטבות אישיות אחרות כלשהן (למשל, פינוקיו שרוצה להיות ילד אמיתי) לשינויים חברתיים, לאושר קולקטיבי, לחירות, לשוויון ולסיסמאות ריקות אחרות של התרבות הסובייטית הרשמית. ספרות ילדים סובייטית שנכתבה תחת עריצות האידאולוגיה הרשמית של הריאליזם הסוציאליסטי האדירה גיבורים צעירים של המהפכה ושל המלחמות האחרות ותיארה בלשים נלהבים בני עשר שחשפו מרגלים זרים ערמומיים, או ילדים מאושרים לנצח בגן העדן הקומוניסטי. לעיתים הופיעו גם ספרים אמיתיים וכנים, אך לרוב הצביעות הכלליות של הממסד הספרותי הסובייטי לא אפשרה צלילה עמוקה לתוך הפסיכולוגיה של הילדים או לתוך היחסים ביניהם. הסיסמה של הריאליזם הסוציאליסטי הייתה "אנשים רגילים בנסיבות רגילות", ולכן תיאור שטחי של אירועי הסיפורים קדם לכל חקירת עומק של אופי האדם. אף על פי שבאופן לא מודע עודדה מדיניות הממסד הספרותי בברית המועצות סופרי פנטזיה מקוריים, היא ניתקה את המדינה מהאבולוציה הספרותית שקרתה בעולם באותה תקופה. יצירות רבות שנחשבו לקלאסיקה בספרות הילדים המערבית לא תורגמו לרוסית עד סוף שנות ה-60 ואף מאוחר יותר. הספרים שנכנסו למערכת הספרותית הסובייטית היו לרוב ממדינות הגוש המזרחי או ממדינות העולם השלישי; לחלופין, התאפשרה כניסתן של יצירות של סופרים מהמערב שהביעו אהדה לשלטון ולאידאולוגיה הקומוניסטית (1995: 106-107).

כמויות הספרים שיצאו להדפסה בברית המועצות הייתה אדירה מכיוון שהשוק לא נשלט על ידי חוקי השוק החופשי אלא על ידי הכלכלה המתוכננת של השלטון. למרות זאת, תמיד היה מחסור בספרי ילדים טובים ואטרקטיביים, ביניהם תרגומים מהמערב, והם אף פעם לא הגיעו לחנויות הספרים. חלקם נקנו על ידי ספריות וחלקם נעלמו מהשוק הרשמי, עברו לשוק השחור ונמכרו מתחת לדלפק, וכך הקהל הרחב פעמים רבות לא

התוודע לספרים רבים שיצאו לאור. מצד שני, כחלק מהחינוך של האזרח הסובייטי החדש ומיגור (ואף העלמת) האנאלפביתיות באוכלוסייה, התפתחה בברית המועצות מסורת ארוכת שנים של קריאת ילדים. מקצוע הספרות היה מקצוע נפרד בבתי ספר, הילדים הכירו כבר בגיל צעיר ספרות רוסית קלאסית, ולמדו בעל פה את שירי המשוררים הרוסים הגדולים. מלבד הספרים בתוכנית הלימודים התלמידים קיבלו כל שנה רשימת חובה של ספרים ל"קריאת הנאה" בזמנם החופשי (במהלך השנה ובחודשי הקיץ), ובנוסף מערך ספריות הילדים הן ברמה לאומית והן ברמה מקומית היה מפותח מאוד. כל אלה סייעו להקנות לילדים הרגלי קריאה שהמשיכו עמם גם לחייהם הבוגרים (1995: 107).

יש עוד היבט אחד הקשור בספרות הילדים בברית המועצות שכדאי להזכיר כאן והוא מעמדם של סופרי הילדים. בברית המועצות סופרי ילדים נהנו מסטטוס ופריווילגיות דומים מאוד לאלה של סופרי המבוגרים. כמו כן, כמו שהוזכר לעיל, סופרי מבוגרים רבים פנו לספרות ילדים בתקופת הטרור של סטלין כדי להרוויח את פת לחמם בשדה שנחשב לפחות שנוי במחלוקת – ספרות הילדים נחשבה ללא מזיקה. הנהירה הזאת של הכישרונות הטובים ביותר בספרות הרוסית של זמנם תרמה רבות להתפתחות ספרות הילדים באותה תקופה. התופעה בלטה במיוחד בעידן הסטגנציה של ברז'נב (מאמצע שנות ה-60 עד אמצע שנות ה-80 לערך), כאשר ספרות המבוגרים הייתה מלאה בספרי-שבח כבדים ובלתי קריאים על ניצחון הסוציאליזם, ואילו ספרות הילדים נכתבה בצורה כנה וטובה יותר. למרבה הצער, כאשר תמו הנסיבות הפוליטיות אשר אילצו את הסופרים לעבור לספרות הילדים, סופרים רבים נטשו את ספרות הילדים וחזרו לכתוב ספרות למבוגרים. העובדה הזאת השפיעה לרעה על כלל ספרות הילדים אחרי עידן הפרסטרויקה (1995: 108). ניקולייבה מסיימת את מאמרה בכמה פסקאות על מצבה של ספרות הילדים בשנות ה-90, אך התקופה הזאת אינה רלוונטית למחקר זה ולכן אסיים את הסקירה ההיסטורית על בסיס מאמרה כאן.

אני רוצה להזכיר כאן עוד תקופה שלא הוזכרה בפירוט במאמרה של ניקולייבה, שכן לדעתי, יש השפעה רבה לשינויים שחלו לאחר מותו של סטלין על התפתחות התרבות ובפרט הספרות בברית המועצות.

כאמור, ספרות הילדים הסובייטית התקיימה במין פרדוקס: מצד אחד, היא הייתה כלי תעמולה שאמור לחנך את האזרח הסובייטי החדש, ומצד שני, היא הייתה המקום החופשי ביותר לביטוי אומנותי (Borisova 2017: 9). התקופה הסובייטית כולה יכולה להיות מחולקת לתתי-תקופות שונות שבהן הכללים והמדיניות הנוגעים לכתובת ספרות ילדים השתנו. במאמרה של ניקולייבה (1995: 105) כבר הוזכר כי לאחר המהפכה באו שנים יצירתיות למדי בספרות ובאומנות הסובייטית. בתקופת המדיניות הכלכלית החדשה (NEP) צמחו הוצאות לאור חדשות שהוציאו ספרי ילדים חדשים, וספרות הילדים הייתה על סף התחדשות (Hellman 2013: 297). אך השלטון לא היו מרוצה מהספרים שיצאו בהוצאות אלה. בסוף שנות ה-20 ניצת דיון נלהב כיצד אמורה להיראות ספרות הילדים ואילו ערכים היא אמורה לשקף. חלק מאנשי התרבות ובעלי תפקידי המפתח בתרבות הסובייטית גינו את הדרכים שבהן התפתחה ספרות הילדים עד כה. לבסוף הוחלט שאגדות, פנטזיה, אסקפיזם, האנשה, יחס לא פוליטי ומנטליות בורגנית מזיקים לילדים ולא משקפים את האידאולוגיה של המדינה החדשה (Hellman 2013: 354-357).

כך, בסוף שנות ה-20 ספרות ילדים שוב מצאה את עצמה תחת העין הבוחנת של השלטון והצנזורה. לאחר ביטול NEP, כאמור במאמרה של ניקולייבה (1995: 105), בוטלו כל העסקים הפרטיים, ביניהם הוצאות לאור בבעלות פרטית. ריאליזם הפך לסיסמא החדשה בתרבות הסובייטית (Hellman 2013: 356). הקמת מוסדות ממשלתיים

האחראיים על כל היבט בחיי התרבות בברית המועצות, ודרישות הריאליזם הסוציאליסטי הנוקשות שנאכפו על ידי המוסדות האלה, גרמו לירידה במגוון היוצרים והסגנונות (Hellman 2013: 354). עד מותו של סטלין בשנת 1953, ספרות הילדים הסובייטית הייתה צריכה להיכתב לפי עקרונות הריאליזם הסוציאליסטי ולתאר דמויות חיוביות ומאושרות במדינה הטובה ביותר בעולם. אך לאחר מותו, עם בואו לשלטון של ניקיטה חרושצ'ב, החלה תקופה בהיסטורית ברית המועצות הנקראת "ההפשרה של חרושצ'ב" (1954-1968). בתקופה הזאת חרושצ'ב מגנה את פולחן האישיות של סטלין, משחרר אסירים פוליטיים רבים שנכלאו תחת שלטונו של סטלין, נמנע מפעולות דיכוי ונותן חופש מסוים גם לאנשי התרבות. מודל "הגיבור החיובי" החל להיעלם בספרות הילדים של התקופה, ובמקומו הופיעו דמויות אחרות, אמינות יותר שגדלו בסביבה לא הרואית, והבעיות שלהן היו קשורות ליחסים בין הילדים ולבית הספר (Rudova, 2008: 138 כפי שצוטט ב-Karvounidou, 2018). ספרות הילדים "נפתחה" מבחינת מבחר הנושאים והסגנונות בשנים אלה. תרגומים חדשים של קלאסיקה עולמית נכנסו לשוק הסובייטי, כמו "הנסיך הקטן", "פו הדב", "מרי פופינס", "פיטר פן", "עליסה בארץ הפלאות" וספריה של אסטריד לינדגרן (Hellman, 2013: 473-475). סופה של תקופת הפריחה היחסית החל בסוף 1962, לאחר משבר הטילים בקובה, ונחתם סופית ב-1968 עם פלישת הטנקים הסובייטים לפראג. לאחר מכן החלה תקופת הקיפאון המכונה "עידן הסטגנציה" תחת שלטונו של לאוניד ברז'ניב.

בפרקים הבאים אציג חמישה מאמרים המתארים תרגומים שונים של ספרות ילדים מערבית לרוסית שנעשו בתקופת ברית המועצות. אציג את המאמרים באופן כרונולוגי לפי תאריך הפרסום של הספרים המתורגמים בברית המועצות. הספרים תורגמו מהשפות הבאות: איטלקית, אנגלית אמריקנית, שוודית ואנגלית בריטית. לאחר מכן אנסה לצייר תמונת מצב של ספרות ילדים מתורגמת במדינה טוטליטרית כפי שעולה מהמאמרים האלה, לנסות למקם את התופעות המתוארות במאמרים על הציר ההיסטורי ולבדוק מה היו ההשלכות של שליטת האידאולוגיה הרשמית בספרות ילדים בברית המועצות.

ספרות ילדים מתורגמת בברית המועצות: מקרי בוחן

1935

Natalia Kaloh Vid, "Translation of children's literature in the Soviet Union: how Pinocchio got a golden key", *International Research in Children's Literature* (2013)

המאמר של נטליה קלו ויד מנתח את ההשפעה האידאולוגית על תרגומי ספרות הילדים בברית המועצות. שילוב שינויים בטקסט המקור ועיבודו לטובת התאמתו לאידאולוגיה הסובייטית החדשה היו פרקטיקה מקובלת בברית המועצות. קלו ויד מנתחת במאמרה את ספרו של קרלו קולודי (Carlo Collodi) "הרפתקאותיו של פינוקיו" (*The Adventures of Pinocchio*, 1883) שעובד על ידי הסופר הרוסי אלכסיי טולסטוי (Alexei Tolstoy) לספר בשם "מפתח הזהב הקטן או הרפתקאות בורטינו" ויצא לאור בברית המועצות בשנת 1935.

קלו ויד מתחילה את מאמרה בהתייחסות למעמד האידאולוגיה בספרות הילדים. היא אומרת שבכל חברה לספרות ילדים יש נדבך אידאולוגי כלשהו: רבים מאמינים בכך שלספרות ילדים יש תפקיד חינוכי, המשפיע על עיצוב אישיות הילד מבחינה תרבותית, אינטלקטואלית וחברתית. ספרות ילדים חשובה להעברת מסרים, ידע

על העולם, רעיונות, ערכים ונורמות התנהגות המקובלות בחברה לילדים. בכל ספר יש אידאולוגיה, ולו באופן מרומז, שמשקפת את הערכים המקובלים בחברה. במקרה של תרגום נודעת להשפעה האידאולוגית חשיבות רבה אף יותר, מכיוון שהמתרגם הוא זה שמפרש את מה שכתוב במקור וגם יכול לשנות אותו. בספרות ילדים שינויים בטקסט המקור הם דבר מקובל למדי, כל עוד הכוונה היא להנגיש את הטקסט לקהל הצעיר, להתאים את הטקסט לידע העולם שלהם, לרמת יכולת הקריאה שלהם וכו'. יחד עם זאת, כאשר אין אפשרות להסביר את כל השינויים האידאולוגיים בטקסט ברצון המתרגם להנגיש את הטקסט, הפרקטיקה הזאת הופכת להיות מניפולטיבית. כך היה בברית המועצות לשעבר – מדינה שבה אידאולוגיה כוללת אחת שלטה על כל תחומי החיים, לרבות הספרות, ספרות הילדים וספרות הילדים המתורגמת (2013: 90-91).

לשלטון בברית המועצות היה חשוב לעצב את האזרח החדש, להכניס לדור הצעיר את רוח האופטימיזם, הפטריטיזם, הפוזיטיביזם ואת רוח המפלגה. כל ספרי הילדים הסובייטים היו אמורים להפיץ את הרוח הזאת, את ה"חשיבה הנכונה", להראות את ניצחון הקדמה ולתאר את הגיבורים החדשים המשתפים פעולה יחד למען טובת הכלל. בספרות הילדים הסובייטית הגיבורים היו אמיצים, מלאי מרץ, חכמים וממושמעים, והייתה ציפייה שהילדים יזדהו עם הגיבורים האלה ויפתחו התנהגויות דומות להם. הנורמות האלה היו דומות גם בספרות הילדים המתורגמת. לספרות היה תפקיד חשוב בקידום הערכים הסוציאליסטיים החדשים ולכן גם התרגומים היו כפופים לצנזורה נוקשה. היה מצופה ממתרגם לשנות ולעבד את טקסט המקור כך שיתאים לדרישות האידאולוגיה החדשה ויקדם את הערכים החדשים (2013: 91-92).

כדי להדגים כיצד נעשו המניפולציות האידאולוגיות האלה בטקסטים מתורגמים בברית המועצות בוחנת קלו ויד את תרגומה, או נכון יותר את עיבודו, של ספר הילדים "הרפתקאותיו של פינקו" מאת קרלו קולודי. העיבוד נכתב על ידי הסופר הרוסי אלכסיי טולסטוי ויצא לאור בשנת 1935. בגרסתו של טולסטוי עבר הטקסט של קולודי שינויים רבים מבחינה אידאולוגית, תחת הפיקוח והנחיות החובה מצד המשטר. הגרסה של טולסטוי התרחקה כל כך מהמקור עד שנעשתה יצירת מקור בזכות עצמה. טולסטוי לא תירגם בעצמו את המקור מאיטלקית, מכיוון שלא ידע את השפה; כבסיס לספרו הוא לקח את תרגומה לרוסית של נינה פטרובסקיה (Nina Petrovskaja) שיצא לאור בברלין ב-1924.

טולסטוי עשה שינויים רבים הן בעלילה, הן בסיום הסיפור, הן בשיחות בין הגיבורים והן בדמויות עצמן. בנוסף טולסטוי העלים כמעט לחלוטין את כל מה שקשור לעולם האגדות, הפנטזיה, והקסם - כמקובל בריאליזם הסוציאליסטי (2013: 93). כמו כן, שמו של סופר המקור לא הוזכר על כריכת הספר, לא בהוצאה הראשונה ולא בהוצאות שבאו אחריה. הפרקטיקה הזאת הייתה מקובלת בברית המועצות שהייתה מנותקת משאר העולם מבחינה פוליטית ותרבותית, ואף לא חתמה על אמנות זכויות היוצרים כלשהן עד שנת 1973. כך, עיבודים "אידאולוגיים" בדרך כלל יצאו לאור ללא אזכור שמם של מחברי המקור שלהם (2013: 94).

כאמור, המקור עבר שינויים רבים הן מבחינת מבנה הטקסט והן מבחינת תוכנו. ספרו של קולודי הורכב משלושים ושישה פרקים, כאשר הספר של טולסטוי קוצר לעשרים ותשעה פרקים, שהיו גם קצרים יותר באורכם. החלק הראשון שמנה תשעה-עשר פרקים נשאר די דומה לזה שבמקור, מלבד דמותה ותפקידה של הפיה הכחולה (מאלווינה בגרסה הרוסית), אך החלק השני שונה לחלוטין והפך לטקסט שמושפע מהאידאולוגיה הרצויה ומקדם אותה. בפרק החמישה-עשר מופיע בעלילה מפתח הזהב הקטן וכל העלילה מתחילה לנוע סביבו. החלק השני בסיפורו של טולסטוי מדבר על הניסיונות של בורטינו לשמור על מפתח הזהב מכל אויביו ולמצוא

את המקום שבו הוא פותח – מקום שבו כולם שמחים ומאושרים, קרי המדינה האידאלית ברית המועצות (2013: 94).

טולסטוי משנה כמעט את כל השמות הפרטיים של הדמויות והמקומות בספר, מוסיף דמויות אחדות וכמו שהוזכר קודם, מעלים כמעט את כל האלמנטים הקשורים לפנטזיה ולאגדות (בספרות ילדים סובייטית, גם באגדות, היה מקובל לדבר על עולם מציאותי שהילדים הכירו מחיי היום-יום שלהם ולא לשלוח את הדמויות לעולמות קסומים, כמו שהיה נהוג באגדות המערביות) (2013: 95-96). השינוי האידאולוגי הבולט ביותר שעשה טולסטוי בספרו הוא הצגת מלחמת המעמדות. הוא מחלק את כל גיבורי הספר לאלה השייכים לאליטת ההון (המנצלים) ולאלה שעמלים כדי להרוויח את פת לחמם (הפרולטריון). למשל, טולסטוי משנה כמעט לחלוטין את דמותו של מאגניפוקו ("אוכל האש"), המנהל העשיר של תיאטרון הבובות הגדול. במקור הוא מופיע רק בתחילת הסיפור, כאשר הוא כועס על פינוקיו ורוצה להשתמש בו כעץ להסקה, אך לבסוף משחרר אותו לדרכו, ועל כן דמותו לא משמעותית במיוחד בעלילת הספר של קולודי. לעומת זאת, בספרו של טולסטוי הוא הופך לאחת הדמויות המרכזיות בסיפור. טולסטוי משנה את שמו לקאראבאס באראבאס (Karabas Barabas) ומציג אותו כמנצל העובדים בעל כל התכונות השליליות המזוהות עם הקפיטליזם: אינדיוידואליזם, תאוות בצע, יהירות וזלזול באחרים. החלטתו של טולסטוי להעצים את דמותו של האויב האולטימטיבי אינה מקרית – במשך כל ההיסטוריה הסובייטית יצירת דמות האויב המשותף, אשר אשמה בכל הצרות במדינה, הייתה לאמצעי האפקטיבי ביותר לאיחוד העם. לכן קאראבאס באראבאס מוצג כאויב העיקרי של בורטינו: קפיטליסט חסר רחמים המנצל את עובדיו ומתעלל בהם, אשר כל פעולותיו מונעות מאינטרסים חומריים אישיים – הדמות הקפיטליסטית הסטריאוטיפית שהייתה בשימוש התעמולה הסובייטית באותן שנים. בתרגום, קאראבאס באראבאס הוא הבעלים הראשון של מפתח הזהב, וככל שהעלילה מתקדמת, בורטינו יחד עם כל המריונטות משתלט על המפתח והם קמים כנגד המנצל שלהם, בדומה לרעיון הכללי באידאולוגיה הסובייטית של הלאמת הרכוש הפרטי של עשירים (המנצלים) מבעליו למען האנשים הפשוטים (הפרולטריון) (2013: 96-97).

טולסטוי העלים כמעט את כל סצנות האלימות בתרגום, מכיוון שאזכורים של מוות, אלימות ואפילו כאב היו עלולים להשפיע על רוחו האופטימיסטית של הספר באופן כללי (2013: 97). ההסבר השני יכול להיות שטולסטוי ביקש להעלים גם את המסר הדידקטי של המקור. פינוקיו בספרו של קולודי מתמודד עם המוות והכאב מכיוון שאין לו מצפון ועליו ללמוד מהן אחריות, אמונה וחמלה; בגרסתו של טולסטוי השאלה של התפתחותו המוסרית של בורטינו אינה עולה כלל. בורטינו הוא גיבור סובייטי אידאלי, ואינו זקוק להטפות מוסר; הוא מפגין אומץ ואחריות מוקדם מאוד בעלילה. המוטיבציה העיקרית של פינוקיו בספר המקור היא מוטיבציה אנוכית – להפוך לילד אמיתי; המוטיבציה של בורטינו בסיפורו של טולסטוי היא להציל את המריונטות האחרות שהוא פגש במופע הבובות מידי של קאראבאס באראבאס העריץ, ולהציל את מפתח הזהב כדי למצוא יחד את המקום המספק אושר נצחי עבור כולם.

בגרסתו של טולסטוי גם אין זכר לרצונו של פינוקיו לשנות את צורתו. טולסטוי רצה להדגיש את ערך השוויון והקולקטיביות, כך שאם בורטינו היה משנה את צורתו לילד אמיתי, הוא היה הופך אותו לשונה משאר המריונטות. קולקטיביות וחברות הן המוטיבים העיקריים בגרסה הסובייטית. לפינוקיו אין חברים והוא גם לא מפגין אמפתיה לאחרים, כמעט עד סוף הסיפור המקורי. בורטינו הוא גיבור ישר, אופטימי ונאמן לחבריו ולמטרתם המשותפת – להביס את קאראבאס באראבאס, ולמצוא מקום טוב לכולם לחיות ולהופיע בו. בורטינו

הוא המודל לחיקוי, כאשר דמותו של פינקו היא לא חד-משמעית כל-כך – הוא מפגין אכזריות, תאוות בצע וחוסר אחריות במשך עלילת הספר. בורטינו לא רק מוביל את חבריו, הוא גם מפיץ את רעיון השוויון ומשכנע אותם שהם לא חייבים לעבוד עבור קארבאס באראבאס, אלא יכולים להופיע בתיאטרון משלהם. מוטיב ה"מורה-תלמיד", שבו אלה שנהיו מודעים יותר פוליטית מפיצים את הבשורה הסוציאליסטית לאלה שטרם השתכנעו, אופייני לספרות הסובייטית. אופייני גם המעבר מנרטיב האינדיווידואליות, המתמקד בהתפתחות האישית של הדמויות, לנרטיב קבוצתי, המתמקד בהישגיהם המשותפים ובשינויים החברתיים שחייבים לקרות. הטרנספורמציה האישית של פינקו והתפתחותו המוסרית לא מיטיבה עם אף גיבור אחר בספר המקורי, מלבד אביו, ולכן שאיפותיו האינדיווידואליסטיות לא תאמו את הרעיון הסובייטי של הקרבה אישית למען טובת הכלל ולא היו יכולים לעבור לעיבוד הסובייטי כמו שהם. הגרסה הסובייטית מעצימה את הדמות הלוחמת לטובת הכלל והדואגת לעתידן של כל המריונטות, ובכך חושפת את הניגוד בין האישי לקבוצתי (2013: 97-100).

לסיפורו של טולסטוי יש סוף טוב – כל אויביו של בורטינו הובסו, קארבאס באראבאס מאבד את התיאטרון שלו שעובר לבעלות המריונטות (אירוע סמלי וחשוב לפי האידאולוגיה הסובייטית של ביטול הרכוש הפרטי והחלפתו ברכוש בבעלות קולקטיבית). בורטינו, אביו וחבריהם המריונטות חיים באושר ונהנים מפירות העבודה המשותפת שלהם (2013: 100).

קלו ויד מסכמת בכך שספרות הילדים הסובייטית תמיד הייתה כלי תעמולה וחינוך של האזרח הסובייטי החדש. העיבוד של אלכסיי טולסטוי מוכיח את הטענה הזאת וחושף את התכונות האופייניות לספרות זאת בברית המועצות: המשותף בהן חשוב יותר מהאישי, חברות אמת חשובה יותר מכוח ולרצונות אנוכיים יש מחיר. בהכללה – אין שום בעיה עם המסרים האלה שדומים למסרים הכללים בספרות הילדים בכל העולם. אולם בעיבודו של טולסטוי, לטענת קלו ויד, הערכים האלה קיבלו משמעות אידאולוגית שונה: חברות הפכה למימוש האידאליים הקולקטיביים, הסוף הטוב של הסיפור מסתכם בביטול הרכוש הפרטי, המאבק בין טוב לרע (אחד המאפיינים העיקריים ביותר בספרות הילדים) הופך למאבק בין המעמדות בחברה, והחיפוש אחר מקום קסום הופך לחיפוש אחר מקום אמיתי המבוסס על עבודה משותפת וזכויות שוות (2013: 100-101).

בנוסף, כאמור, בוטלו בגרסתו של טולסטוי כל האלמנטים הקשורים בפנטזיה ובאגדות, שכן התפיסה בברית המועצות הייתה כי סיפורי אגדות מנכרים את הילדים מהמציאות ומלמדים אותם ערכים בורגניים, מעוררים תחושות לא בריאות בילדים ומכילים מיסטיציזם ואלמנטים דתיים שלא היו רצויים בתרבות הסובייטית. אגדות סובייטיות "אמיתיות" היו אמורות להתבסס על המציאות המוכרת לילדים. הספר של טולסטוי קרוב יותר לפרוזה ריאליסטית מאשר לאגדה (2013: 101).

ההיבט האחרון נוגע ליחסים בין המקור לתרגום, מצב שבו אין שום הפנייה (או יש הפניה מרומזת בלבד) לספר המקור ולמחבר המקור. זאת הייתה פרקטיקה מקובלת בברית המועצות, כפי שכבר הוזכר קודם, אך קלו ויד רואה בכך פרקטיקה בעייתית, מכיוון שהעיבודים האלה הוצגו לקוראים כעבודות מקוריות ולסופרי המקור לא ניתנה שום הכרה על עבודתם (2013: 101).

Judith A. Inggs, "Censorship and translated children's literature in the Soviet Union: the example of the Wizards Oz and Goodwin", *Target* (2011)

החוקרת ג'ודית אינגס (Judith Inggs) דווקא רואה בצנזורה תופעה מורכבת שמספקת קרקע פורייה ליצירות רבה בניסיון לתמרן את הטקסט ולהתאימו לדרישות הנוקשות של הצנזורה. אינגס איננה מסכימה עם נקודת הראייה המסורתית שהצנזורה רק מדכאה את חופש הביטוי, אלא מאמינה שהצנזורה יכולה להשתתף בצורה פעילה ביצירת הספרות הזרה במערכת מסוימת ובקביעת מעמדה בה (2011: 77-78).

אינגס בוחנת את פרקטיקות התרגום בברית המועצות בראי תאוריית הסוציולוגיה של התרגום מאת פייר בורדייה (Pierre Bourdieu). היא מזכירה שלושה מושגים מהתאוריה שלו – האביטוס, שדה והון – שיהיו רלוונטיים להמשך הדיון. "שדה" מתייחס לשדה המערכת הספרותית, כולל כל מוסדותיה, ו"האביטוס" לעקרונות ופרקטיקות מסוימות הגורמים למשתתפים בתהליך חברתי לפעול בדרכים מסוימות. לצורך הדגמה, פעולותיהם של מתרגמים, סופרים, מוציאים לאור וצנזורים הפועלים בשדה הספרות (או כל שדה אחר) מעוצבות על ידי כוחות פוליטיים, חברתיים ותרבותיים שונים בתקופה מסוימת ובחברה מסוימת (2011: 78).

כמקרה בוחן משווה אינגס בין ספרו של ל. פרנק באום "הקוסם מארץ עוץ" (*The Wonderful Wizard of Oz*), (1990), לעיבודו הסובייטי. אלכסנדר וולקוב (Alexander Volkov), מתמטיקאי ופרופסור בברית המועצות, תרגם את הספר בשנות ה-30, כאשר כל ההוצאות לאור כבר נשלטו בידי המדינה. אינגס אומרת שהיא קיבלה אישורים בעל פה על כך שתרגומו הראשון (האדקוויט) של הספר נדחה על ידי הצנזורה הסובייטית, אך אין לכך הוכחה ממשית במסמכים רשמיים כלשהם. לכן וולקוב כתב גרסה חדשה, "הגרסה הרוסית" של הספר שיצאה לאור בשנת 1939 (2011: 78).

בדומה למה שראינו במאמר הקודם, הגרסה של וולקוב לא הזכירה את שמו של באום בשום מקום. כאמור, בברית המועצות לא הייתה חובה כזאת, והמדינה חתמה לראשונה על אמנת זכויות היוצרים רק בשנת 1973. ספרו של וולקוב נהיה פופולרי מאוד בקרב הילדים בברית המועצות והפך לקלאסיקה בזכות עצמו (2011: 78-79).

התרגום החופשי של וולקוב מדגיש את השפעות הצנזורה מצד הממסד, והצנזורה העצמית מצד המתרגם, ביצירת טקסטים חדשים המבוססים על טקסט מקור בסביבה חברתית וספרותית שונה. מסורת התרגום החופשי הייתה קיימת ברוסיה עוד לפני המהפכה ואחריה התחזקה עוד יותר לאחר יצירת גופי צנזורה חזקים. היה מקובל ואפילו רצוי "לנכס" את טקסט המקור ממערכת ספרותית זרה כדי להפוך אותו לטקסט מקור בתרבות היעד. במקרה של וולקוב ובאום היחסים בין המקור לתרגום מסתבכים אף יותר, מכיוון ששניהם, גם הסופר וגם הסופר-מתרגם, רכשו הון סימבולי (כל הון שיש לו ערך בעיני סוכני התרבות) בכך ששני הספרים הפכו ספרים קלאסיים בשתי מערכות הספרות בהתאמה (2011: 79).

כאמור, עוד לפני המהפכה תרגומים משפוט זרות עניינו את הצנזורים ברוסיה הצארית מכיוון שהם חשפו את הקוראים לתרבויות ולאידאולוגיות זרות ובכך היוו איום פוטנציאלי לערכים מסוימים שהיו חשובים בעיני המשטר. גורם נוסף המסביר את קבילות התרגום החופשי ברוסיה דאז הוא העובדה שרוב המתרגמים היו

סופרים בעצמם, בעלי האביטוס של סופרים, ולכן נטו לתרגם בצורה חופשית ולהתייחס לטקסט המקור כלטקסט שלהם שהם יכולים לעשות בו ככל העולה על רוחם (2011: 80).

הגישה הזאת התאימה לשלטונות הסובייטים גם לאחר המהפכה, בגלל שהן הסופרים והן המתרגמים היו אמורים להתאים את הכתיבה שלהם לעקרונות הריאליזם הסוציאליסטי, להדגיש את המאבק בין המעמדות ולהסיר את כל האלמנטים הלא מתאימים או הבורגניים כדי להתאים את הספרות הזרה למציאות הרוסית. התקופה אחרי המהפכה הייתה התקופה שבה הצנזורה מצד הממסד הייתה בשיאה. הגוף שהיה אחראי על צנזורה – Glavlit – נהיה כפוף ישירות לוועדה המרכזית של המפלגה הקומוניסטית ב-1932, ומשימותיו כללו את טיהור הספרות הציבוריות מעבודותיהם של סופרים שנחשבו ל"אויבי העם". בשנים 1938 ו-1939 הוסרו מספריות כ-16,500 כותרים ועבודות אחרות שונו או צומצמו בצורה משמעותית לפני שיצאו לאור. הגורל הזה לא פסח גם על ספרים מתורגמים. הגישה הרווחת באסכולת התרגום הסובייטית הייתה שהמתרגם צריך להבין ולשחזר את המציאות של המקור לאור ראיית העולם הסובייטית. כמובן, שחלק גדול מהשינויים בטקסטים קרו הודות לצנזורה העצמית שסופרים ומתרגמים החילו על עצמם כדי להימנע מעימותים מול הרשויות. בורדייה טוען שזהו סוג הצנזורה המוצלח ביותר מכיוון שהוא השקוף ביותר (2011: 80).

תופעה מיוחדת אחרת בהקשר הרוסי והסובייטי היא "שפה איזופוסית" [Aesopian language]. השפה הזאת התפתחה מסוג מסוים של כתיבה, שהיו בו רמזים ליחס אידאולוגי מסוים או לעמדה פוליטית מסוימת, שאילו נוסחו אחרת היו מושכים את תשומת לב הצנזורים. "רמזים ופרפראזות" היו נפוצים בעבודותיהם של סופרים רבים, לא רק בספרות מבוגרים אלא גם בספרות ילדים (2011: 81). זאת, במיוחד אחרי המהפכה, בשל תנאי הצנזורה שנהייתה קפדנית יותר, ומספרם הרב של סופרים למבוגרים שפנו לספרות הילדים, שאפשרה להם להביע רעיונות שהיו אסורים בספרות המבוגרים. כך, במקרים רבים הספרות נכתבה עבור שני קהלי היעד: ילדים ומבוגרים. מבוגרים היו יכולים לקרוא את היצירות הדואליות האלה בשתי רמות והדבר היה תלוי בידע הכללי וברקע שלהם. חלק מהסופרים השתמשו בפרודיה כדי להביע את הרעיונות האסורים. "שפה איזופוסית" אינה נמצאת בעבודתו של וולקוב בצורה גלויה, אך היא מחזקת את הטענה כי לצנזורה יש פן יצירתי, וכי הטלת הצנזורה דווקא מסייעת לפתח את הפן הזה ביצירות רבות (2011: 81-82). כמובן שלא רק סופרים ומתרגמים היו מעורבים בתהליך יצירת ספרות הילדים בברית המועצות. איגס מזהה ארבעה שחקנים [actors] בתהליך זה: סופר, מתרגם, צנזור וקורא/קוראים. פעולותיהם של כל השחקנים האלה עוצבו בהקשר מסוים ובאילוצים סוציו-תרבותיים, סוציו-פוליטיים ומוסדיים רבים. סופרים ומתרגמים היו צריכים למצוא דרכים חדשניות לעקוף את הצנזורה, כך הם השאירו את חותמם בספרות (2011: 82).

כבר בראשיתה של ברית המועצות יוחס לספרות ילדים מעמד מיוחד של המדיום בעל הפוטנציאל הטוב ביותר להשריש את הרעיונות הנכונים להתפתחות החברה במדינה. ספרי הילדים היו הבסיס לראיית העולם המטריאליסטית של הדור הבא, ומטרתם העיקרית הייתה להנחיל לילדים את האידאולוגיה הקומוניסטית המהפכנית. ריאליזם סוציאליסטי הפך לסוגה המועדפת בעיני הרשויות והוא דרש שהמציאות תתואר באור חיובי: ספקות ואי וודאות אצל גיבורי הספרים לא התקבלו בברכה וכך גם קטעים של התבוננות פנימית או ניתוחים פסיכולוגיים של הדמויות. הנושאים המרכזיים של העבודות החדשות בספרות הילדים היו נושאים הקשורים לצבא, לפטריוטיזם ולמהפכה. כך נוצר תהליך קפדני לבחירת יצירות לתרגום, ובזמנית תרגומים רבים הוצאו מהספריות בשל אי התאמתם לאידאולוגיה הרווחת. אולם, בדיוק כמו שה"שפה האיזופוסית"

אפשרה להביע רעיונות אסורים בצורות מסוימות, כך פרחו בתקופה הזאת ספרות הפנטזיה לילדים שאפשרה לסופרים רבים להביע את מה שבפרוזה רגילה היה נתפס כשנוי במחלוקת או זר לאידאולוגיה הרשמית (82-83: 2011).

עיבודי ספרות זרה בתקופת ברית המועצות מדגישים את הערכים שהיו קיימים גם בספרות המקור הסובייטית: רוח החברות במקום התפתחות אישית, עבודה קשה, ונאמנות לחברה לעומת הישגים אישיים. הרבה עיבודים הוסטו מרדיפה אחרי הטבות אישיות כלשהן לרדיפה אחרי האושר הקולקטיבי, החירות, השוויון והשינויים החברתיים (84: 2011).

ספרו המקורי של באום נתפס בהתחלה כביקורת על הקפיטליזם התעשייתי האמריקני (מה שלכאורה התאים לאידאולוגיה הקומוניסטית), אך בשנות ה-80 נקודת המבט הזאת השתנתה והספר נתפס כמסייע לאנשים להרגיש טוב עם עצמם בכלכלה התעשייתית החדשה של ארצות הברית ולהנות, ללא רגשות אשם, מהשפע והחיים שנוצרו בעזרת הכלכלה החדשה הזאת. וולקוב לא משמיט את הפרטים המתארים את תרבות השפע. השינויים העיקריים שוולקוב עשה בטקסט המקור קשורים לתיאור הדמויות בספר, שלפי דרישות הריאליזם הסוציאליסטי היו אמורות להפגין אומץ, החלטיות ויכולת לעבוד כזוות. הדמויות של וולקוב הופכות להיות דמויות עמוקות ומורכבות יותר לעומת הדמויות התפלות של באום, הן מקבלות ערכים אישיים חדשים, כמו חברות, נאמנות ויציבות.

במקור באום מתאר את החיים בחווה כאפורים ומשעממים, אך התיאור השלילי הזה לא היה מקובל במציאות הסובייטית בשנות ה-30 שכן רק עתה השלטון הסובייטי הכריח את האיכרים הרוסיים לעבור לחקלאות משותפת – קולחוזים – והדבר לוהו בקשיים רבים ובהסתגלות ארוכה. וולקוב מבטל את סטאטוס היתומה של דורותי ("אלי" בגרסתו של וולקוב), נותן לה הורים אמיתיים ושמחים (לעומת הדוד והדודה החמוצים של דורותי במקור) וגם כאשר סופה הורסת את ביתם הקטן, הם לא שוקעים בעצב, אלא מסדרים את הכול מחדש עד שהבית חוזר למצבו הרגיל. לא רק הדמויות עוברות שינויים בגרסתו של וולקוב, גם העלילה מותאמת לדרישות האידאולוגיות. למשל, ברוח האידאולוגיה הסובייטית לפיה כל הצרות במדינה נגרמות בידי כוחות האויב, הסופה הופכת מתופעת טבע בלתי נשלטת למעשה ידיה של המכשפה גינגמה (המכשפה המרושעת מן המזרח במקור). בהמשך לכך הסופה לא נעצרת מעצמה, אלא על ידי הקוסמת הטובה וילינה. דוגמה נוספת היא, שדורותי בספרו של באום עוזרת לשלושת חבריה מטוב לבה, אולי כנוצרית טובה, ואילו אלי בגרסה הסובייטית מקבלת הוראת מוילינה ומספר הקסמים – מקור הוראות חיצוני (קרי המפלגה) – שעליה לפנות לקוסם גודוין (הקוסם מארץ עוץ), בתקווה שהוא ישלח אותה הביתה אם תעזור לשלושה יצורים לממש את הרצונות הגדולים שלהם. על אף דמותה השטחית של דורותי בספרו של באום, היא דמות בעלת חוסן נפשי (בצורה יחסית לפחות). לעומת זאת, אלי בתרגומו של וולקוב היא דמות פגיעה, שעושה טעויות בשיקול הדעת ומשלמת עליהן כאשר היא לא נשמעת להוראות ספר הקסמים (84-86: 2011).

בספרו של וולקוב יש דגש חזק מאוד על תפקיד הרעות (comradeship) – אפשר לנצח את כוחות הרוע רק בעזרת אחוות החברים. בספרו של וולקוב יש לא מעט דידקטיות והטפת מוסר. אף על פי שמוסר ההשכל של שני הספרים דומה, וולקוב הרחיב וחיזק את הלקחים והשיעורים שקוראים אמורים ללמוד מהספר. וולקוב מדגיש את ערך הרעות והעזרה ההדדית. הדמויות של וולקוב פעילות יותר כאשר העניין נוגע לעזרה הדדית, לעומת הדמויות של באום שמחכות שמשו יקרה. במקרה מסוים בספר אלי מתוארת כפעילה מהפכנית, כאשר היא

מנסה לעורר מרד בארץ מיגוני הנשלטת על ידי המכשפה המרושעת מהמזרח, בסטינדה, בזמן שאלי וחבריה נמצאים בשבי המכשפה. היא אפילו קושרת קשר עם הטבח של בסטינדה כדי להפיל אותה מכס מלכותה. בטקסט המקור, לעומת זאת, דורותי במקרה הזה פשוט השלימה עם גורלה. התרגום מציג אפוא את הסיפור בהקשר אידאולוגי אחר ומהווה דוגמה נוספת ליצירתיות שהפגינו הסופרים כדי להתאים את יצירותיהם לדרישות הצנזורה (2011: 86-88).

אינגס מנסה להראות במאמרה כיצד תהליכי התרגום הספרותי עמדו בזיקה עם הצנזורה בברית המועצות. היא מצביעה על כך שמסורת התרגום החופשי שהייתה קיימת ברוסיה טרם המהפכה, התחזקה במיוחד דווקא על רקע עלייתה של צנזורה ממוסדת. "ניכוס" טקסטים והפיכתם לטקסטים מקוריים בזכות עצמם בספרות ובתרבות היעד נהיה אקט מקובל לחלוטין בתקופה זו. התהליך הזה היה מקובל אף יותר בספרות הילדים שנחשבה לנחותה לעומת ספרות המבוגרים הרצינית. ספרו של וולקוב הוא דוגמה לתרגום חופשי ול"ניכוס" שכזה. צנזורה נוקשה הייתה אפוא לא רק כוח מדכא במערכת הספרותית, אלא גם הכוח שהניע יצירתיות: יצירות שהיו אסורות סללו דרך ליצירות חדשות שהתבססו על אלה האסורות. היעדר הסכמי זכויות היוצרים התאים הן לרשויות והן למתרגמים שהיו אמורים לעמוד בדרישות הנורמות של הריאליזם הסוציאליסטי והצנזורה בתרגומיהם. פרט מעניין נוסף הוא שהספר, ובהמשך גם סדרת הספרים של וולקוב, רכשו הן סימבולי משל עצמם, ללא קשר למקור ואף תורגמו לשפות אחרות כיצירות מקור בזכות עצמן (2011: 88-89).

1957

Olga Mäeots, "Karlsson flies over Russia: Astrid Lindgren's books in Russia", *Bookbird* (2004)

החוקרת אולגה מיאוטס (Olga Mäeots) בוחנת במאמרה את ההצלחה והפופולריות של ספריה של אסטריד לינדגרן. לינדגרן היא ללא ספק סופרת ילדים משפיעה וחשובה במאה ה-20, אך בכל מדינה יצירותיה נתפסות באופן שונה. כל תרבות סופגת מספריה את מה שחשוב לה והופכת עלילה זרה לחלק מספרות הבית. במאמר זה מיאוטס מנסה להתחקות אחר התהליך הזה כפי שהוא קרה בברית המועצות (2004: 20).

ספריה של אסטריד לינדגרן נחלו הצלחה אדירה בברית המועצות בקרב הקוראים, הן הילדים והן המבוגרים. אפשר היה למצוא את ספריה בכל ספרייה במדינה וחלקם אף נכנסו לתוכנית הלימוד בבתי הספר. לינדגרן הייתה אחת מסופרות הילדים הפופולריות ביותר בברית המועצות. ספרה הראשון בתרגום לרוסית "קרלסון על הגג" (*Lillebror och Karlsson på taket*) יצא לאור בשנת 1957 וספרים רבים נוספים יצאו לאור במהלך שנות ה-60. אך מה היה סוד ההצלחה של לינדגרן במדינה שדרכי החיים והחשיבה בה היו כה רחוקים מאלה שבשוודיה? כיצד הרעיונות של חירות אישית וחשיבה עצמאית של לינדגרן מבטאת בפתחות ובישירות בספריה חמקו מעיני הצנזורה הרשמית?

לא סוד שבמשטר הצנזורה הנוקשה שהיה מקובל בברית המועצות היו הסופרים צריכים לקבל אישור לפני שיכלו לפרסם את עבודותיהם. הסופרים הזרים היו אמורים להיות או סופרי קלאסיקה (כלומר, מתים מזמן ולא מזיקים) או פרוגרסיביים (המשמעות הייתה שהם היו צריכים לקבל את שלטון הקומוניזם ולהכריז על

עצמם כחברים נאמנים של ברית המועצות). לא פלא שבמצב כזה מבקרים רבים ניסו להציג את לינדגרן כסופרת פרוגרסיבית שמנסה לחשוף את החסרונות והניגודים הקיימים בחברה הקפיטליסטית. למשל, ספרה "קרלסון על הגג" תואר כ"ספר חינוכי מאוד. הילד לומד על החיים בעיר הגדולה ומגלה כי בעולם שנראה שמח ומאושר יש עבריינים ושהילדים בו ננטשים על ידי הוריהם. הילד מבין לאט לאט כי הוא חייב להיות פעיל בחיים ולעזור לחלשים ממנו. הספר מאור אמיתי ומציאותי". כדברי מיאוטס, אי אפשר להאשים את המבקרים בשקרים; רבים מהם ניסו להביא ספרות טובה לילדים בברית המועצות, אך ידעו מהם הכללים והיו חייבים "לשחק את המשחק" כדי לנצח (2004: 19-20).

ספריה של לינדגרן הפתיעו את הקוראים בחדשנותם הבולטת (מה שהיה נכון גם בשוודיה) והם נהיו חלק בלתי נפרד מהתרבות הלאומית בברית המועצות והשפיעו רבות על התפתחות ספרות הילדים במדינה. מה שעניין את לינדגרן היה עולם הילדים וכיצד הילדים תופסים את עולם המבוגרים. ספריה היו הראשונים בברית המועצות שנכתבו מנקודת מבטם של הילדים. היא יצרה סוג חדש של אגדה – כזאת שבה פנטזיה ומציאות חיים ביחד זו לצד זו. בעיני הילדים בברית המועצות ששמעו מילדותם שהם "נולדו כדי להפוך אגדה למציאות" (שורה משיר ידוע) והיו עדים לטיסות הראשונות לחלל, העירוב בין האגדה למציאות היה מושך במיוחד, ונראה כי שיקף בצורה הטובה ביותר את החיים המודרניים באותה תקופה (2004: 20). לינדגרן נתנה כבוד גם לשפת הילדים ולדרכי החשיבה שלהם. היא יצרה שפה חדשה, חדשנית, חכמה ושנונה לדמויות שלה ובכך נתנה דוגמה לסופרים רוסיים רבים אחרים (2004: 21).

ספרה הראשון של לינדגרן יצא, כאמור, בשנת 1957 בתקופת "ההפשרה" של חרושצ'ב – תקופה קצרה של רפורמות דמוקרטיות והתחדשות בתרבות. בתקופה הזאת פרחו גם ספרות הילדים. סופרי הדור החדש דחו את האידאלים הכוזבים של הטוטליטריות והגישה הדידקטית לספרות הילדים. הם רצו לכתוב ספרות צבעונית ושמחה. העשור שקדם לכך היה העשור האפל ביותר בספרות הילדים הרוסית, תקופת הקיפאון ושלטון הצביעות. חובתה העיקרית של ספרות הילדים בעשור הזה הייתה יצירת ערכים קומוניסטיים בקרב הדור הצעיר. בעשור הזה הספרים דיברו על שוויון ועל גיבורים (ילדים ומבוגרים) שניסו להיפטר מכל מי שלא התאים לתבנית, כל מי שנחשב לכבשה השחורה או פשוט היה שונה. ספרות ילדים סובייטית בתקופת סטלין התמקדה במה שהיה דומה בין האנשים, במה שהופך את האנשים לשווים, והכריזה כי האינטרסים החברתיים חשובים יותר מאלה האישיים. זה היה צבא גיבורים חיוביים שאושרו רשמית על ידי השלטונות – ילדים וילדות מחונכים היטב, מנומסים, אמינים ומסודרים שנוצרו לפי אותה תבנית והיו אמורים להיות בוני הקומוניזם, אך הם היו משעממים עד אין קץ. לעומתם קרלסון, אנוכי וקמצן, אך אהוב ונערץ, היה חידוש אמיתי ומשחרר עבור הקוראים הצעירים. ספרה של לינדגרן הוכיח כי כל אחד צריך להיות הוא עצמו או היא עצמה, ושצריך לכבד את הייחודיות של כל אחד ואחת. הקוראים אהבו את קרלסון ואף אחד לא הצליח לשכנע אותם כי הוא יכול לקלקל משהו. קרלסון הראה שלכל אחד יש זכות לטעות ושיחרר את הילדים מתחושת האשמה הבלתי פוסקת אם לא התאימו לדמות המוברשת האופיינית לספרים מהעשור הקודם (2004: 21-22).

בשל ההצלחה הרבה הספר "קרלסון על הגג" עובד גם להצגות תיאטרון ולהופעות ברדיו. גם בכל העיבודים האלה הייתה ניכרת הגישה החדשה לילדות, כזאת שהביאה בחשבון את עולמו הפנימי של הילד. זה היה שינוי משמעותי מהתפיסה של הדור הקודם שסבל מהעוני במלחמת העולם השנייה ואחריה, וסבר כי כדי להיות מאושר הילד צריך בגדים ואוכל טוב. הספר של לינדגרן הראה לכולם כי הילד יכול להרגיש בודד ולא מאושר

ללא סיבה מיוחדת. המסר החשוב ביותר שקיבלו הקוראים הרוסיים מספריה של לינדגרן הוא שספר ילדים צריך להיות על הילד ובשביל הילד ושכל ילד זקוק לאהבה, לדאגה ולכבוד. אלה הם מרכיבי הקסם שמהם אמור להיות מורכב כל ספר ילדים. הרעיונות האלה היו דומים מאוד לרעיונות ההומניסטיים של הספרות הרוסית הקלאסית שהייתה קיימת לפני המהפכה ובשנות ה-20 של המאה העשרים; כך, לפי מיאוטס, הזכירה לינדגרן לסופרים בברית המועצות באופן לא מכוון את המסורת הספרותית הלאומית שלהם ותרמה להחייאתה (2004: 22-23).

1958

Eleni Karvounidou, "The Manipulation of Children's Literature: The Russian Translations of *Alice's Adventures in Wonderland*", PhD dissertation, University of Surrey (2017)

עבודת הדוקטורט של ילני קרבונידואו (Eleni Karvounidou) משווה בין שלושה תרגומים שונים של ספרו של לואיס קרול, "עליסה בארץ הפלאות" (*Alice's Adventures in Wonderland*), שיצאו לאור בתקופות שונות ברוסיה ובברית המועצות. היא מנסה לענות על השאלה האם התרגומים תואמים את הנורמות שהיו קיימות בספרות הילדים ברוסיה ובברית המועצות בכל תקופה נבחרת.

לצורך המחקר שלי, אתייחס לתרגום אחד בלבד שמתואר בעבודת הדוקטורט – תרגומו של אלכסנדר אולניץ'-גננקו (Olenich-Gnenenko) שיצא לאור במוסקבה ב-1958. זהו תרגום הספר של קרול שהחזיק מעמד במשך הזמן הרב ביותר בברית המועצות. המהדורה הראשונה מאת אולניץ'-גננקו יצאה כמהדורה מקומית ומוגבלת בעיר מגוריו של המתרגם, רוסטוב-על-הדון, בשנת 1940. תרגומו הגיע למוסקבה רק ב-1958, מכיוון שלפני התקופה הזאת מוציאים לאור בעיר הבירה לא היו פתוחים לקבל את ה"אבסורד של קרול" (2017: 34). החוקרת בחרה במהדורת 1958 כמושא למחקר שלה, מכיוון שדווקא במוסקבה ככל הנראה עבר הספר את גופי הצנזורה המרכזיים וקיבל את האישורים הנדרשים על ידי השלטון המרכזי (2017: 236). זהו התרגום היחיד שהיה זמין בברית המועצות עד ראשית שנות ה-70 (למרות שהיו תרגומים אחרים של הספר לרוסית שיצאו מחוץ לברית המועצות ולא היו זמינים בה) – כלומר, במשך 31 שנים.

המהדורה של 1958 "תוקנה מעט" בהשוואה למהדורת 1940, וצורפה לה הקדמה בת שבעה עמודים מאת הסופר הרוסי ויקטור וז'דאייב (Victor Vazhdaev). בהקדמה מצביע הסופר על כל המצבים האבסורדיים בספר כאזהרה למבוגרים ולהורים, ומדגיש כי האירועים קרו במדינה רחוקה ומזמן, בחיים שאינם דומים לחיים המאושרים של ילדי ברית המועצות. אולי המעניין מכל, בפסקה האחרונה, וז'דאייב בעצם אומר כי עליסה אהבה את מדינתה אנגליה אהבת אמת, והוא קורא לה (ובעצם לקוראי הספר) להילחם על אנגליה האהובה ולשחרר אותה מכל האבסורד שהיא פגשה בארץ הפלאות (2017: 34-36).

תרגומו הראשון של אולניץ'-גננקו יצא לאור בשנות שלטונו של סטלין, כאשר הצנזורה הייתה בשיאה, אך מכיוון שהמהדורה הייתה מקומית ומוגבלת, ככל הנראה חמק התרגום הזה מאור הזרקורים של גופי הצנזורה המרכזיים (2017: 236). המהדורה המתוקנת יצאה לאחר מותו של סטלין, אך גם בשנים האלה הריאליזם הסוציאליסטי היה המודל הרשמי לכתיבת הספרות בברית המועצות. מעניין שדווקא בתנאים האלה נעשתה ספרות הפנטזיה הסוגה האהובה על הילדים במדינה. ספרות זו גם סיפקה את הדרך הטובה ביותר עבור הסופרים לכתוב את יצירותיהם ללא צורך להביע את דעותיהם על המציאות, על חיי היום-יום ועל המצבים

הפוליטיים במדינה. אלמנטים מספרות הפנטזיה כבר היו קיימים במערכת הספרותית בברית המועצות, והיו מקובלים גם בספרות המתורגמת באותה תקופה. כך, הופיע תרגומו של אולניץ'-גננקו במערכת שכבר קיבלה לתוכה את האלמנטים האלה קודם לכן (2017: 237).

תרגומו של אולניץ'-גננקו הוא ברובו תרגום אדקוטי מאוד. קרבונידואו מגדירה אותו כתרגום "באיכות נמוכה, שנשמע לא טבעי ברוסית". היא אומרת שלמרות הצנזורה הנוקשה ולמרות הנורמות של הריאליזם הסוציאליסטי שהיו מקובלות באותה תקופה בכל צורות האומנות, אולניץ'-גננקו תרגם את הספר בצורה ישירה, מילה במילה, ללא התייחסות לתרבות המקור או לתרבות היעד. זאת דוגמה לתרגום שבו האידאולוגיה הפוליטית והתרבותית לא השפיעו על התוצאה הסופית (2017: 237). העקרונות של הריאליזם הסוציאליסטי אינם מיושמים בתרגום – התייחסויות למוות או לסיטואציות משפילות אינם מושמטים בו – לעומת תיאורי הילדות המאושרת ורוח האופטימיזם הכללית שהיו מקובלים בספרות ילדים בברית המועצות. קרבונידואו מציינת כי לא תמיד נשמרו הנורמות המקובלות בספרות הילדים בברית המועצות גם בספרות המתורגמת. דבר מעניין נוסף הוא ההקדמה שמלווה את מהדורת 1958. הקדמות מסוג זה היו מקובלות בברית המועצות, במיוחד בעבודות שלא נכתבו או לא תורגמו לפי העקרונות של הריאליזם הסוציאליסטי, והן יכלו לשמש סוג של צנזורה בעצמן (2017: 237). באופן מפתיע הטקסט עצמו לא צונזר לפי הנורמות הנוקשות של הצנזורה הפוליטית והתעמולה הסובייטית, כפי שהיה מתבקש במשטר טוטליטרי (2017: 240).

קרבונידואו אינה מתחקה אחר הסיבות מדוע, לדעתה, התרגום לא עבר צנזורה מאסיבית בגופי הצנזורה המרכזיים כאשר הגיע להוצאה לאור במוסקבה. היא פשוט מציינת שלא תמיד תרגומים הוכפפו לנורמות הקיימות במערכת בתקופה כזאת או אחרת, וכך היה גם במקרה של "עליסה בארץ הפלאות". סבורני כי הסיבה לכך שהתרגום של אולניץ'-גננקו יכול היה להגיע למוסקבה רק ב-1958 היא התנאים המאפשרים של עידן ההפשרה של חרושצ'ב. כאמור, בתקופה הזאת ניתנו לאנשי האומנות והתרבות הקלות וחופש מסוימים ביצירותיהם – דבר שלא התאפשר בתקופתו של סטלין. ארחיב בנושא בפרק המסקנות.

1960

Boryana Borisova, "Aesopian Language of Soviet Era Children's Literature: Translation, Adaptation, and Animation of a Western Classic", *CrissCross* (2017)

הספר "פו הדב" (*Winnie-the-Pooh*) של הסופר הבריטי אלן אלכסנדר מילן תורגם לרוסית בפעם הראשונה בשנת 1960 – תקופת ההפשרה של חרושצ'ב – על ידי המשורר והמתרגם הרוסי בוריס זחודר (Boris Zakhoder). זחודר עצמו הדגיש כי הגירסה שלו לפו הדוב ("ויני פוך" ברוסית) היא גרסה חדשה של הסיפור (retelling) ולא תרגום במשמעותו הרגילה. זחודר החיה בגרסתו את מסורת השירה העליזה והמתבדחת שהייתה קיימת בברית המועצות בשנות ה-20 (זחודר השתמש במשחקי מילים, שירים הומוריסטיים ודימויים מטופשים) והטקסט שלו רכש פופולריות רבה בין הקוראים, ילדים ומבוגרים כאחד, ואף עובד לסדרה של סרטים מצוירים (2017: 2). הגרסה שלו לא התבססה על דיוק ספרותי מול המקור. הוא התמקד ביצירת מילים חדשות, שהייתה להן משמעות בהקשר של הטקסט בלבד, והתאים את דמויות הספר ותיאורי הסביבה שבו לעולמם של הקוראים הרוסיים, כדי שאלה יוכלו לזהות אותם טוב יותר; לשם כך, הפגין יצירתיות בלתי נדלית (2017: 9).

כפי שראינו גם במאמרים הקודמים, שינויים משמעותיים בעיבודם של טקסטים זרים לא היו עניין חדש בספרות הילדים הסובייטית. יחד עם זאת, העיבודים היו צריכים להיות כפופים לכללים הנוקשים שנקבעו על ידי השלטון. בוריס זחודר פיתח סגנון ספרותי אופייני שכלל דמויות צבעוניות העושות דברים טובים ורעים כאחד, מדברות ומתווכחות, ולעיתים הן פראיות, אנוכיות וטיפשיות. הומור ומשחקי מילים, יצירת מילים חדשות המבוססות על דיבור הילדים, והסברים של תופעות אחדות לפי הגיון הילדים – אלה היו התכונות שאפיינו את סגנונו, שעשעו ילדים וגרמו להם לאהוב את ספריו. זחודר יצר את גרסתו ל"פו הדב" של מילן בעידן ההפשרה של חרושצ'ב ב-1960, מה שאפשר לו לא לדבוק בעקרונות הריאליזם הסוציאליסטי שהיו מקובלים כעקרונות העל ביצירות הספרות הסובייטיות מאז שנות ה-30. זחודר לא תרגם את הספר למען קידום הרעיון הסובייטי, כפי שהיה מקובל עד אז. במקום אזרח המופת הסובייטי החדש, גיבור ספרו הוא דב שמנמן שאינו רוצה לחלוק את הדבש שלו עם חבריו. זחודר השתמש באינטונציות, משחקי מילים ותכונות לקסיקליות של השפה הרוסית כדי לקרב את הדמויות לקורא הרוסי, ובסך הכול הצליח לשמר בתוך כך את הרוח הייחודית של יצירת המקור (2017: 12-15).

הספר קיבל אישור להוצאה, חרף התבטאויות מוקדמות כי התרגום "אמריקני" מדי. ככל הנראה הדבר התאפשר בשל המדיניות המקלה בכל נוגע לחופש הספרותי בעידן ההפשרה. הספר הפך להצלחה מסחררת ועל בסיסו הופקו במהרה שלושה סרטים מצוירים לילדים (2017: 15). כמו במקרים אחרים שראינו, גם בשנות ה-60, המתרגם, ההוצאה ומפיק הסרטים המצוירים לא פנו להוצאת הספרים של מילן כדי לרכוש את זכויות היוצרים (2017: 19), על אף הפשרה מסוימת ביחסים עם המערב. כאמור, ההסכמים הראשונים בתחום זה נחתמו רק בשנת 1973.

עבור סופרים סובייטיים רבים, ביניהם זחודר, התרגום הפך למוצא היחיד לחופש הביטוי האומנותי (היחסי) שלהם, מכיוון שהם דיברו את שפת "האחר". כפי שהוזכר לעיל, ספרות ילדים בברית המועצות הייתה מקום ליברלי וחופשי יותר מספרות המבוגרים "הנאותה" והנוקשה. הצורך לכתוב ספרות מבדרת עבור ילדים משך סופרים רבים לתחום זה מכיוון שבו היה קשה יותר להבחין בביקורת פוליטית ולצנזר אותה. כאמור, הסגנון הייחודי של זחודר לא היה כפוף לעקרונות הריאליזם הסוציאליסטי ולערך האידאולוגי שהיה אמור לאפיין את ספרות הילדים בברית המועצות. כדי לכתוב בצורה חופשית כזאת, הוא היה צריך להסתתר מאחורי "האחר", מאחורי שם של מישוהו אחר, במקרה הזה – מילן (2017: 22-23). ראוי להזכיר שהמצג הזה נדרש אל מול רשויות הצנזורה; כאמור, מילן לא הוזכר בספר עצמו.

זחודר משאיר בתרגום את המעברים בין פנטזיה למציאות, האופייניים לספרו של מילן: קול המספר (the narrator) פונה לקורא האמיתי ולכריסטופר רובין לחילופין, ובכך יוצר מין ערבוב בין העולם בתוך הספר לבין העולם האמיתי. בנוסף, זחודר משמר את הדיקציה השובבה של מילן, תוך כך שהוא הופך את הטקסט לקריא יותר עבור קהל הילדים הרוסי. הטקסט הרוסי עשיר בדיבור ילדי ובתיאור תופעות העולם כפי שהיו נתפסות על ידי ילדים. כך, למשל, ויני פוך חי "תחת השם סנדרס"; וזחודר מסביר שהוא באמת חי תחת השלט מעץ שרשום עליו "סנדרס". כלומר, הוא הופך תופעה מטאפורית לתופעה ישירה, כפי שילדים היו מבינים אותה. שירים משעשעים משולבים בדיבורו הרוסי של ויני פוך כדי להדגיש שהדוב הקטן, שראשו מלא נסורת, אינו מצליח להתרכז והמחשבות שלו כל הזמן מתבלבלות. שפה אקספרסיבית ועלילה מפורזת מחקות, גם בתרגום לרוסית,

את רוח הילד הנלהב ואת הדרך שבה ילדים תופסים את המציאות, מה שמסייע לטשטש את הגבולות בין המציאות לפנטזיה (2017: 23-26).

על אף שזוהר לא התכוון להכניס משמעות נסתרת או התנגדות כלשהי לאידאולוגיה השלטת במדינה לתוך סיפורו, ייתכן שהטכניקות הספרותיות שהשתמש בהן יכולות להתפרש כבעלות משמעות כפולה עבור הקורא המבוגר. קודם כל, ביצירת סיפור הפנטזיה – סגנון שנאסר כמעט לחלוטין בעשורים הקודמים ונחשב למזיק להתפתחות הילד. דמויות של חיות מדברות לא היו מקובלות בעבר והעובדה שזוהר **בחר** בדוב מדבר כדמות הראשית בסיפורו, במקום האזרח הסובייטי המופת, יכולה להוביל את הקוראים המבוגרים לפרש זאת ככוונה נסתרת של הסופר. אישיותו של הדוב השמנמן שונה לחלוטין מדמויות שהקורא המבוגר (וגם הילד) היה רגיל אליהן לפני עידן ההפשרה. היחס האגוצנטרי של הדוב כלפי החיים היה בלתי מתקבל על הדעת בעידן הפרדיגמה הסובייטית של חיי יום-יום של אנשים רגילים הרוותמים עצמם למטרה הקולקטיבית. כל מה שמעניין את ויני פוך הוא דבש, כיצד להשיג אותו ולאכול ממנו כמה שיותר. הוא מסביר לעצמו "בשביל מה יש דבש בעולם? כדי שאני אוכל אותו! כן, כך ולא אחרת". משפט כזה היה שנוי במחלוקת אפילו בתקופת חרושצ'ב. אמנם השאיפה היחידה של ויני פוך לספק את צרכיו האישיים (להשיג כמה שיותר דבש) מובילה לתאונות רבות (הוא נעקץ על ידי דבורים, נופל מהעץ וכו'), ונדמה כי דווקא העונשים הקטנים האלה מתיישבים עם הרעיון הסוציאליסטי הכללי (עונש על הסטייה מההתנהגות המקובלת), אך בסיפורו של זוהר ויני פוך לומד מהטעויות שלו ולא מהדוגמאות הסוציאליסטיות המוגדרות מראש. יפורשו הרפתקאותיו של ויני פוך בגרסתו של זוהר ככל שיפורשו, הסופר עצמו לא התכוון להכניס משמעות אידאולוגית לספרו. הוא לא רצה להנחיל לילדים את הגיון המפלגה, הגיון המבוגרים או הגיון בית הספר; להיפך, בסיפור שלו הוא רצה לתת לילדים את קולם הייחודי (2017: 26-28).

מסקנות וסיכום

קיים קשר הדוק בין ספרות ילדים לאידאולוגיה השוררת בחברה מסוימת בתקופה מסוימת: דרך ספרות הילדים, מנסיים המבוגרים להעביר את המסורת, התרבות, המנהגים, ההתנהגות הנכונה והמקובלת לילדים. דרך ספרות הילדים, עוברים הילדים סוציאליזציה לחברה שבה הם חיים. התפתחות ספרות הילדים והתאמתה לנורמות המקובלות בחברה מתרחשת לרוב בצורה הדרגתית: ככל שמשתנות הנורמות בחברה – משתנה הספרות. בהקשר הזה, מעמידה ברית המועצות מקרה מבחן מעניין במיוחד, מכיוון שלאחר המהפכה ניסה השלטון החדש לשנות באבחה את כל הנורמות המקובלות בחברה לנורמות חדשות. כך קרה גם בספרות, ובספרות הילדים בפרט. בן-רגע בוטלו כל הנורמות שהיו מקובלות עד כה, ספרים רבים הוצאו מספריות או שונו באופן משמעותי, והונהגו נורמות חדשות שהיו אמורות להסדיר את כל תחום יצירת האומנות.

ככלל, חיי התרבות, ובין היתר עולם הספרות, היו בברית המועצות תחת פיקוח הדוק של הרשויות והצנזורה. עם זאת, במרוצת הזמן חלו שינויים במדיניות הצנזורה שנאכפה על היצירות ועל הסופרים. לא בכל תקופה או מקום היו הכללים זהים; לא בכל תקופה או מקום היתה האכיפה של הכללים זהה. כפי שראינו בפרק הסקירה ההיסטורית, אפשר לחלק באופן גס את התקופה שבין הקמתה של ברית המועצות ועד סוף שנות ה-60 לשלוש תתי-תקופות: השנים מהקמת ברית המועצות עד סוף שנות ה-20; עידן סטלין - בעיקר שנות ה-30 וה-40 - עד מותו ב-1953; ועידן ההפשרה של חרושצ'ב, שעיקרו שנות ה-50 וה-60. התקופה הראשונה ייצגה את חיפוש

הדרך של התרבות הסובייטית החדשה, והתאפיינה במגוון רב של סגנונות וניסיונות חדשים באומנות. התקופה השנייה – עידן שלטונו של סטלין – התאפיינה בנוקשות רבה בכל תחומי התרבות. הריאליזם הסוציאליסטי הוכר כדרך רשמית (ויחידה) ליצירת התרבות והאומנות הסובייטית, והצנזורה הייתה בשיאה. התקופה הזו התאפיינה בדיכוי מאסיבי של כל מי שנחשד ב"פעילות אנטי-סובייטית", ובטיהור מתנגדי השלטון, ביניהם גם אנשי התרבות. התקופה השלישית – עידן ההפשרה של חרושצ'ב – התאפיינה בהקלות מסוימות בתרבות ובספרות, ובחופש מסוים שניתן בתקופה הזאת ליוצרים, שהתבטא בפתיחות רבה יותר לסגנונות אחרים מעבר לריאליזם הסוציאליסטי ובפתיחת צוהר קטן לספרות הזרה (Hellman, 2013). יחד עם זאת, יש להביא בחשבון כי החופש היה יחסי לתקופת הטרור של סטלין ולא היה מוחלט.

צנזורה היא דרך טובה להשפיע על ההיבטים האידאולוגיים באומנות ובספרות. ברגע שהשלטון מחליט מה מותר ומה אסור ואוכף את הכללים, החדרת האידאולוגיה לאזרחים יכולה להיות יעילה מאוד, במיוחד כאשר האזרחים מנותקים משאר העולם. העבודה הזו בחנה את תופעות הצנזורה שהיו קיימות בברית המועצות בתקופה בין שנות ה-30 ועד סוף שנות ה-60 דרך שתי פריזמות: הצנזורה והשלכותיה; והשפעת הצנזורה על ספרות הילדים המתורגמת בציר ההיסטורי באותה תקופה.

ההסתכלות המקובלת על צנזורה רואה בה את "דיכוי של חופש הביטוי" (Plamper, 2001: 526). יש אמת בהסתכלות שכזאת, שלפיה הצנזורה מסרסת במידה כזאת או אחרת את חופש הביטוי בכל משטר, גם הליברלי ביותר. מצד שני, היא נחוצה כדי לאזן את חופש הביטוי ולמנוע גזענות, הסתה, פגיעה באינטרסים לאומיים בחברה כזאת או אחרת. עם זאת, צנזורה שלא מאפשרת ריבוי דעות ומכתיבה דרך אחת שמתאימה למפלגת השלטון, יש בה מניפולטיביות לא לגיטימית. בספרות, כאשר שינויי הצנזורה רבים מדי, ומטרתם לעבד את היצירה כדי להתאימה לאידאולוגיה השלטת, יש בה משום מניפולציה מצד השלטונות (Kaloh Vid, 2013).

בדוגמאות שהוצגו במחקרים שנידונו בעבודה זו, הצנזורה גרמה לשינויים רבים ביצירות המקור, וזאת, לא תמיד מתוך ניסיון להנהיר את הטקסט לקוראים או להתחשב בתרבות היעד. התופעה הזאת ניכרת בעיקר בתקופת סטלין בשנות ה-30, כאשר הצנזורה ביצירותיהם של טולסטוי וולקוב נעשתה בצורה בוטה והטקסטים שונו בצורה מאסיבית כדי להתאימם לאידאולוגיה הרשמית. עם זאת, הצנזורה לא פסקה מלהתקיים גם בתקופת ההפשרה. אמנם ניתן יותר חופש לפרסום יצירות שלא עמדו בקריטריונים של הריאליזם הסוציאליסטי, אולם הצנזורה התבטאה בדרכים שונות, לא רק בשינוי הטקסט עצמו. ביצירות של טולסטוי ראינו דוגמה לצנזורה עצמית של הסופר המכיר את כללי המשחק ומתאים את יצירותיו אליהם. במקרה של וולקוב, ככל הנראה, בוצעה הצנזורה תחילה על ידי הממסד, מכיוון שיש עדויות לכך שהתרגום הראשון שלו לא עבר לפרסום, ורק לאחר תיקונים רבים וסטייה משמעותית מטקסט המקור אושרה יצירתו להדפסה.

צנזורה באה לידי ביטוי גם בדרכים אחרות, כאלה שאפשרו לטקסט קרוב מאוד למקור להיכנס למערכת. כך, למשל, בתרגומו של אולניץ'-גננקו ל"עליסה בארץ הפלאות" התבטאה הצנזורה בהקדמה שהזהירה את הקוראים מפני "הסיכון" המגולם בקריאת הספר, אך הטקסט עצמו נכנס למערכת כפי שהוא, ללא שינויים. דבר נוסף שאפשר לטקסטים זרים להיכנס למערכת ללא שינוי היה "הסתתרות" מאחורי שמו של הסופר הזר, כפי שקרה במקרה של תרגום "פו הדב" לרוסית. ייתכן שבמקרה של ספר מקור ברוסית, חופש כזה לא היה נתפס כלגיטימי. כמובן, שיש שוני מהותי בין תקופה לתקופה בהיסטוריה של הספרות בברית המועצות. אם מסתכלים על ציר הזמן בדוגמאות במחקר זה, אפשר לראות שבתקופת סטלין, כאשר גופי הצנזורה היו בשיא

פעילותם, הטקסטים כן שונו לפי דרישות הגופים האלה ולא היה אפשר "להסתתר" מאחורי שם הסופר הזר (טולסטוי, וולקוב). לעומת זאת, בתקופת חרושצ'ב, כאשר חלה הקלה בדרישות הנוקשות, קיימות דוגמאות לצנזורה מרוככת יותר (הקדמה) ולאפשרות לפרסם טקסט שלא נכתב לפי דרישות הריאליזם הסוציאליסטי.

בנוסף לכך, אפשר לראות שהצנזורה הנוקשה לא יצאה לפועל בכל מקום. כך, למשל, תרגומו של אולניץ'-גננקו ל"עליסה בארץ הפלאות" יצא לאור בעיר מגוריו, רוסטוב-על-הדון, במהדורה מקומית ללא "תיקונים" (קרי לא מצונזרת), הרחק מאור הזרקורים של גופי הצנזורה המרכזיים. למרות שספרים בהוצאות מקומיות לא היו זמינים לאוכלוסייה הכללית בברית המועצות, ייתכן שהיו דוגמאות נוספות להוצאות כאלה שהצנזורה בהן הייתה פחותה מזו שבמערכת המרכזית, אם בכלל. יש לציין כי המהדורה המקומית יצאה לאור ב-1940, בעידן סטלין, כאשר הצנזורה הייתה בשיאה, מה שמדגיש את הפער בין הצנזורה שהייתה מקובלת בגופים המרכזיים לבין הצנזורה ברמה הלוקאלית. מצד שני, כאמור, הספרים שהתפרסמו באזורים פריפריאליים יחסית לא הגיעו לקהל רחב. אם נבחן את התופעה על הציר ההיסטורי, נראה שלצד האנומליה ברמה הלוקאלית בתקופת סטלין, הספר לא התקבל לפרסום באותה תקופה, בשל הצנזורה הראשית, ופורסם רק בשנת 1958, בעידן חרושצ'ב. כלומר, ממצאים אלה עולים בקנה אחד עם טיבן הכללי של התקופות: תקופת סטלין כתקופה מחמירה יותר ותקופת חרושצ'ב כתקופה מקלה יותר.

פן נוסף בצנזורה הנוקשה שהייתה נהוגה בספרות בברית המועצות שראוי לתשומת לבנו הוא היצירתיות. היצירתיות הייתה קיימת בכל הרמות של היצירה הספרותית: החל בסופרים ובמתרגמים שמצאו דרכים יצירתיות מאוד לתרגם את היצירות כך שיוכלו להיכנס למערכת הספרותית הסובייטית (לעיתים על חשבון הנאמנות למקור ותוך שינויים דראסטיים בעלילה ובדמויות הספר, כפי שראינו אצל טולסטוי, וולקוב); דרך מבקרים שהצדיקו את כניסתה של ספרות זרה למערכת הרוסית בנימוקים שלפעמים היו מנוגדים לחלוטין למסר המקורי של הספר (ספריה של לינדגרף); וכלה בעורכים שכתבו הקדמות על הנזקים הפוטנציאליים של הספר, אך בכל זאת בחרו להכניס אותו למערכת הספרותית ("עליסה בארץ הפלאות").

היצירתיות ניכרת אפוא לאורך כל התקופה בדוגמאות שהוצגו במחקר זה: בתקופת סטלין היא התמקדה יותר בשינוי היצירה, ובתקופת חרושצ'ב – בניסיון להכניס ספרות טובה למערכת למרות ההגבלות הרשמיות. יחד עם זאת, היקף המחקר הזה מצומצם מאוד ולא די במספר הדוגמאות הקטן שבו כדי להסיק מסקנות חד-משמעיות בנושא. ייתכן שגם בתקופת סטלין נכנסו טקסטים הנוגדים את עקרונות הריאליזם הסוציאליסטי בנימוקים כאלה ואחרים מצד המבקרים והעורכים, וייתכן שגם בתקופת חרושצ'ב שונו יצירות זרות באופן משמעותי כדי להתאימן לכללי הצנזורה. ככלל, אפשר לומר כי, מצד אחד, היצירתיות השפיעה על חיזוק האידאולוגיה הרשמית במדינה באמצעות שינוי הטקסט והתאמתו, ומצד השני, היא אפשרה את כניסתם למערכת של ספרים זרים שחרגו מן המקובל במסגרת הריאליזם הסוציאליסטי.

אפשר לראות שגם במשטר טוטליטרי, הגופים הרשמיים בסופו של דבר היו מורכבים מבני אדם. היו כאלה שהאמינו באידאולוגיה הסובייטית יותר, וניסו לעשות כל דבר כדי להתאים את הספרות אליה; והיו כאלה שהאמינו בה פחות, אך התאימו את עצמם לכללים כי היו צריכים להשתכר ולא להסתבך עם השלטונות. היו גם כאלה שפשוט רצו להנגיש ספרות טובה לילדים, בתקופה שבה ספרות המקור הסובייטית הייתה מונוטונית, משעממת ומלאה בגיבורים סובייטיים חיוביים. האנשים האלה יישמו דרכים יצירתיות כדי לעקוף את הכללים

הנוקשים של השלטון (Maeots, 2004). גם הצנזורים עצמם היו בני אדם, וכל אחד מסיבותיו הוא לעיתים לא הבחין ברעיונות החתרניים ביצירות מתורגמות לילדים, ולעיתים אף העלים מהם עין (Nikolajeva, 1995).

במדינות או בחברות טוטליטריות, כאלה שלא מעוניינות להיפתח לעולם ולרעיונות זרים, ספרות מתורגמת זרה היא ספרות שלעולם תיחשד בהכנסת רעיונות זרים וחתרניים. בשל כך, הצנזורה המוחלת עליה תהיה מלכתחילה קפדנית יותר, ככל הנראה, כבר בשלבים המוקדמים ביותר של בחירת היצירות לתרגום. כך קרה גם בברית המועצות: כדי שיצירותיו של סופר מערבי ייכנסו למערכת הוא היה צריך להיות סופר המצהיר על תמיכתו בקומוניזם או סופר קלאסי שלא מזיק בדעותיו לאידאולוגיה החדשה (Maeots, 1995; Nikolajeva, 2004). מצד שני, ספרות ילדים בכלל, וספרות ילדים מתורגמת בפרט, היו מקום ליברלי וחופשי יותר עבור סופרים רבים שהתקשו להביע את רעיונותיהם בספרות המבוגרים. דרך עולמות דמיוניים - שלמרות שלא היו מקובלים במיוחד, עדיין היו קיימים בספרות הילדים באותה תקופה - הם הצליחו להתבטא בחופשיות רבה יותר. בספרות הילדים היה קל יותר להעביר מסרים דואליים, שנועדו גם למבוגרים, בצורה עקיפה ומבלי להביע במפורש את עמדות הסופר על המציאות. כאמור, לא תמיד הצנזורים הבחינו או רצו להבחין במסרים אלה. כך, דווקא ספרות הילדים הפכה למקום שאפשר לעקוף בו את האידאולוגיה הרשמית בצורה כזאת או אחרת, ולהעביר מסרים שנויים במחלוקת גם למבוגרים.

דבר נוסף שעולה מן המאמרים שבמחקר הוא פרדוקס הסוגות בספרות הילדים בברית המועצות. למרות שמבחינה רשמית הספרות הייתה אמורה להיכתב לפי עקרונות הריאליזם הסוציאליסטי, דווקא ספרות הפנטזיה התפתחה בהדרגה באותם עשורים. אם נבחן את דוגמאות המחקר על הציר ההיסטורי בהקשר הזה, נראה כי בתקופת סטלין הוכנסו שינויים גם באגדות מתורגמות לפי עקרונות הריאליזם הסוציאליסטי (טולסטוי, וולקוב), אך בתקופת חרוש'צ'ב הורשו בתרגומים אלמנטים שלא היו מקובלים קודם – אלמנטים של קסם, האנשת בעלי-חיים, ערבוב בין דמיון למציאות וכו' (הספרים על קרלסון, ויני פוך ועליסה). הגיבורים בספרות הפכו מגיבורים חיוביים, מגוהצים ומנומסים לגיבורים שקרובים יותר לעולם הילדים. הם השתוו, לא היו ממושמצים, היו עצובים או בודדים ללא שום סבה ניכרת, אנוכיים וכו'. המגמה הזו סיפקה שחרור עבור הילדים, שלא הצטרכו יותר להידמות לילדי המופת בספרות המקור (Maeots, 2004). בתקופה הזאת, האידאולוגיה פינתה מקום במידה מסוימת לספרות ילדים שנכתבה בשביל הילדים. הספרים המתורגמים זכו לפופולריות רבה בקרב הקוראים. יש לציין שבתקופת חרוש'צ'ב היה, ככל הנראה, קל יותר לתרגם ספרות שלא התאימה לדרישות הריאליזם הסוציאליסטי מאשר לכתוב אותה במקור, וכן להסתתר מאחורי השם של סופר זר וכך להכניס טקסטים חריגים, סוגות שונות ועוד. אציין שוב כי מחקר זה קטן מדי בהיקפו כדי לבסס את הטענות האלה באופן מוחלט ולכן נדרש מחקר המשך שבוחן יצירות נוספות משתי התקופות.

כפי שראינו, בשלוש מתוך חמש הדוגמאות שבמחקר ניכרה גם רוסיפיקציה של הטקסטים, של הדמויות ושל העלילה. ראוי לתת תחילה את הדעת גם על סיבות לא אידאולוגיות לשינויים בתרגום. ייתכן שהניתוק של ילדי ברית המועצות משאר העולם הצריך מהמתרגמים התאמה תרבותית רבה יותר לטקסטים הזרים. כך, למשל, תרגומו של ז'ורז' ל"פ הדב" מתואר כחי, משעשע, ואהוב על הילדים, ולעומת זאת תרגומו של אולניץ'-גננקו ל"עליסה בארץ הפלאות", מתואר כמונוטוני ולא טבעי. אך היו גם סיבות אידאולוגיות, כפי שתואר לעיל – בטקסטים של טולסטוי וולקוב, למשל, ההתאמה לעולם הרוסי והסובייטי נועדה להנחיל לילדים את הערכים הנכונים ולגרום להם להזדהות עם הגיבורים. דבר זה גרם לעיתים ל"ניכוס" הטקסטים המקוריים (היצירות

של טולסטוי, וולקוב וזחורדר). עבור הקורא, הספרים המתורגמים נראו כספרי מקור ברוסית, ללא אזכור סופרי המקור.

אמנם, "הניכוס" לא קרה בכל תרגום, אך היה קיים ומקובל במערכת הספרותית הסובייטית. מסורת "הניכוס" הייתה קיימת לפני קום ברית המועצות והמשיכה להתקיים גם לאחר מכן. מסורת כזאת התאימה מאוד הן לשלטונות בתקופת ברית המועצות, מכיוון שאפשרה לשנות את הטקסטים בהתאם לדרישות, והן לחלק מהסופרים (כאמור, בשל ההאביטוס המסוים של סופרי המקור). ייתכן גם שמבחינת הרשויות עדיף היה שהילדים יקראו "ספרות מקור" (כפי שהיצירות המתורגמות נתפסו בעיני הקורא), מאשר ייחשפו לספרות זרה, במיוחד כאשר העלילה שונתה כך שתתאים לאידאולוגיה הרשמית.

אפשר לתהות כאן מהי הגדרת התרגום במקרה של "ניכוס" טקסט המקור. אינני רוצה לפתוח כאן דיון נוסף על ההגדרות השונות של התרגום – הגדרות אלה תלויות בגורמים רבים, כמו תקופה, חברה, קהל יעד וכו'. מה שמעניין לראות כאן הוא שספרים מסוימים נחשבו לתרגום בעיני השלטונות, וטקסט המקור שלהם היה צריך לעבור תהליך צנזורה קפדני, אך הם לא נראו כך בעיני הקוראים. כלומר, רק קומץ אנשים שעסק בהוצאתו לאור של ספר מסוים, ידע שהספר בעצם מתורגם, כאשר רוב הקהל כלל לא ידע על כך. אם נבחן את הדוגמאות על ציר הזמן ההיסטורי, נראה כי בתקופת סטלין שתי יצירות מהוות דוגמה ל"ניכוס ספרותי", ואילו בתקופת חרושצ'ב יש הן תרגומים ישירים (לינדגרן וקרול) והן עיבוד ללא אזכור של שם סופר המקור (פו הדב של מילן). כאמור, מסורת "הניכוס הספרותי" הייתה קיימת ברוסיה עוד לפני הקמת ברית המועצות, ולכן קשה לקבוע לפי הדוגמאות המעטות שבמחקר זה כי דרך מסוימת הייתה מקובלת יותר בתקופה הזאת ופחות בתקופה אחרת.

לסיום אני רוצה להפנות את תשומת הלב לביטוי של הציר ההיסטורי בעבודה זו. העבודה פתחה במחקר על תקופת סטאלין, שהתרכז בתרגום הספר של קולודי "הרפתקאותיו של פינקויו", שבו הרצונות והשאיפות האישיות של הדמות והאינדיבידואליזם שלה סולפו בתהליך התרגום כדי להתאים לאידאולוגיה הרשמית. והעבודה מסתיימת בתרגום ספרו של מילן "פו הדב" שבו דווקא האנוכיות וסיפוק רצונותיו האישיים של הדב השמנמן הם לב הסיפור, באופן שלא תואם את הערכים הרשמיים המקובלים בחברה הסובייטית באותה תקופה. בכך אפשר אולי לראות באופן סימבולי את התפתחותה של ספרות הילדים המתורגמת בברית המועצות בשנות 1930-1960.

לסיכום, אציין כמה כיוונים אפשריים למחקר עתידי. המחקר הנוכחי מספק הצצה קטנה לתפקיד הצנזורה בעיצוב האידאולוגיה הרשמית בספרות הילדים המתורגמת בברית המועצות בתקופה האמורה. כדי לקבל תמונה רחבה ומעמיקה יותר נדרש להעמיק את המחקר ולבחון יצירות מתורגמות נוספות בספרות הילדים בתקופה זו באופן כללי ובכל תת-תקופה המוזכרת לעיל בנפרד. כיוון מעניין נוסף יכול להמשיך לבחון את ההתפתחויות בתחום ספרות הילדים המתורגמת על ציר הזמן ההיסטורי בברית המועצות: הן בעידן הסטגנציה, הן בעידן הגלאסנוסט (חופש הביטוי) והן בעידן הפרסטרויקה (מדיניות ארגון הכלכלה מחדש) – עד להתפרקותה. כיוון מחקרי אחר הוא לערוך השוואה בין ספרות המקור הסובייטית לספרות המתורגמת בכל תקופה: עד כמה ספרות המקור הייתה שונה מהספרות המתורגמת, עד כמה ספרות מתורגמת הכניסה רעיונות שונים לעומת ספרות המקור, ואיך השפיעה כניסת הספרות הזרה על התפתחות ספרות המקור בברית המועצות. ולבסוף, כיוון מעניין נוסף עשוי להיות בחינת התרגומים הסובייטים לאור הגדרות התרגום השונות בחקר

התרגום : ההבנה מה נחשב לתרגום בתקופה הסובייטית, כיצד ההגדרות האלה התאימו להגדרות אחרות באותה תקופה או בתקופות אחרות (זאת, בעיקר לאור מסורת "ניכוס" היצירות בברית המועצות). בחינת הנושאים האלה תאפשר לבנות תמונה רחבה ומעמיקה יותר של ספרות הילדים המתורגמת בברית המועצות לאורך השנים או בכל תקופה בנפרד.

- Borisova, B. (2017). "Aesopian Language of Soviet Era Children's Literature: Translation, Adaptation, and Animation of a Western Classic" in *CrissCross*: Vol. 5:1, Article 1. Available at: <https://digitalcommons.iwu.edu/crisscross/vol5/iss1/1>
- Hellman, B. (2013). *Fairy Tales and True Stories: The History of Russian Literature for Children and Young People (1574-2010)*. Leiden, The Netherlands: Brill.
- Hunt, P. (1999). "Introduction: The World of Children's Literature Studies" in *Understanding Children's Literature*. Hunt, P. (ed.), pp. 1-14. London and New York: Routledge.
- Inggs, J. (2011). "Censorship and translated children's literature in the Soviet Union: The example of the Wizards Oz and Goodwin" in *Target*, Vol. 23: 1, pp. 77-91.
- Kaloh Vid, N. (2013). "Translation of Children's Literature in the Soviet Union: How Pinocchio Got a Golden Key" in *International Research in Children's Literature*, Vol. 6: 1, pp. 90-103. Edinburgh University Press.
- Karvounidou, E. (2018). *The Manipulation of Children's Literature: The Russian Translations of 'Alice's Adventures in Wonderland'*. University of Surrey.
- Lesnik-Oberstein, K. (1999). "Essentials: What is Children's Literature? What is Childhood?" in *Understanding Children's Literature*. Hunt, P. (ed.), pp. 15-29. London and New York: Routledge.
- Maeots, O. (2004). "Karlsson flies over Russia. Astrid Lindgren's books in Russia" in *Bookbird*, Vol. 42: 1, pp. 19-23.
- Nikolajeva, M. (1995). "Russian Children's Literature Before and After Perestroika" in *Children's Literature Association Quarterly*, Vol. 20: 3, pp. 105-111. Johns Hopkins University Press.
- O'Sullivan, E. (2010). *Historical Dictionary of Children's Literature*. Lanham: Scarecrow Press.
- Plamper, J. (2001). "Abolishing Ambiguity: Soviet Censorship Practices in the 1930s" in *The Russian Review*, Vol. 60: 4, pp. 526-544.
- Puurtinen, T. (1998). "Syntax, Readability and Ideology in Children's Literature" in *Meta*, Vol. 43: 4, pp. 524-533.

