

კ 204 225

3



ქართული
ნაციონალური
ბიბლიოთეკა

დალა ვანკიძის

თაკვაძის
თეორია
და
პრაქტიკა



დალი უნაქიქიქა



თაკგენის
თეოკია
და
პრაქტიკა





ეროვნული
ბიბლიოთეკა

წიგნში განზოგადებულია ავტორის ხანგრძლივი მთარგმნელობითი საქმიანობის მანძილზე დაგროვილი პრაქტიკული და თეორიული გამოცდილება. გერმანულენოვანი მწერლების თომას შინის, მაქს ფრიშისა და ულრიხ პლენცდორფის საკუთარი თარგმანებისა და თანამედროვე ქართული თარგმანის ზოგიერთი ნიმუშის ანალიზს ეყრდნობა თეორიული მსჯელობა თარგმანის რაობის, შეფასების კრიტერიუმების, თარგმანში ეროვნული კოლორიტისა და დედნის სტილის შენარჩუნების პრობლემებზე. აქვე განხილულია გერმანული და ქართული ენების შეპირისპირებითი სტილისტიკის ზოგიერთი საკითხი, რაც ორგანულად უკავშირდება თარგმანის განვითარების დღევანდელ ეტაპზე თარგმანის ენობრივი ბაზისის ზოგადი სტილისტური ნიშნების კვლევასა და თარგმანში ქართული ენის სიწმინდის დაცვის პრობლემებს. წიგნში განხილული საკითხები საფუძვლად უდევს ლექციების კურსს თარგმანის თეორიასა და პრაქტიკაში, რომელსაც ავტორი რამდენიმე წელია კითხულობს თბილისის სახ. უნივერსიტეტის დასავლეთ ევროპის ენებისა და ლიტერატურის ფაკულტეტზე.

რეცენზენტები: ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,
პროფესორი ზ. ჭუმბურიძე და ლ. ბრეგაძე.

საქართველოს
პარლამენტის
ეროვნული
ბიბლიოთეკა

4603010000 — 436

П 260 — 88 (C) გამომცემლობა „განათლება“, 1988.
M-602 (08) — 88

ISBN 5—505—00552—7

შ ე ს ა ვ ა ლ ი

მხატვრული თარგმანის კვლევა შეიძლება წარმართოს ისტორიულ, ლიტმცოდნეობით, ენათმეცნიერულ, სტილისტიკურ, ფსიქოლოგიურ ან ფილოსოფიურ პლანში და ყოველ მიღებულ შედეგს გააჩნდეს თავისი მეცნიერული ღირებულება, მაგრამ თარგმანი ისეთი რთული მხატვრული ფენომენია, რომ თარგმანის თეორია ვერ თავსდება მხოლოდ ზემოთ ჩამოთვლილ ერთ რომელიმე დისციპლინაში და ძალაუნებურად ახდენს მათ სინთეზს, უფრო სწორად, ნათელი სურათის შესაქმნელად იძულებულია დაესესხოს ყოველ მათგანს, თუნდაც თავიდან კვლევის მხოლოდ ერთი გზა აქონდეს დასახული. ამ მოსაზრების დამადასტურებელ ფაქტებს შევხვდებით თარგმანის საბჭოთა თეორიებში, მაგალითად ა. ვ. ფიოდოროვის ცნობილი წიგნიც იკმარებდა „Основы общей теории перевода (лингвистический очерк)“, სადაც ავტორი გვერდს ვერ უვლის ისეთ წმინდა ლიტმცოდნეობით საკითხებს, როგორცაა მხატვრული ტექსტის აზრობრივი მოცულობა, ეროვნული კოლორიტი, პროზის რიტმი, ნაწარმოების სიძველესა თუ სიახლესთან დაკავშირებული პრობლემები, ისტორიული ექსკურსი თარგმანის მეთოდებისა და შეფასების კრიტერიუმების სახეცვლილებათა შესახებ და სხვა, თუმცა წიგნში ძირითადად ლინგვისტიკური კვლევის მეთოდებია გამოყენებული. იგივე შეიძლება ითქვას ლიტმცოდნეობის პროციიდან დაწერილ ნაშრომებზეც, სადაც ავტორები საილუსტრაციო მასალიზ ანალიზისას გვერდს ვერ უვლიან ლინგვისტიკურ საკითხებს. მიზნად არ დამისახავს მიმოვიხილო თარგმანის თეორიის დარგში დღემდე შექმნილი ყველა ნაშრომი, ეს შეუძლებელიცაა, რადგან მარტო უკანასკნელი 30 წლის მანძილზე ჩვენშიც და უცხოეთშიც უამრავი ნაშრომი დაიწერა თარგმანის ზოგადთეორიულ, თუ კერძო საკითხებზე. ეს ფაქტი, ცხადია, თავისთავად მოწმობს თარგმანის თეორიის მომძლავრებას და მის დამკვიდრებას სხვა ფილოლოგიური დისციპლინების გვერდით, ხოლო რაც შეეხება თარგმანის თეორიის განვითარების პერსპექტივებს, უკანასკნელ წლებში შექმნილი ნაშრომების მიხედვით შეიძლება დავასკვნათ, რომ თარგმანის თეორიას წარმართავს ერთი საერთო აზრი: მხატვრული თარგმანი შემოქმედებაა, ოღონდ ფილოლოგიურ შრომასთან შერწყმული შემოქმედება. აქედან გამომ-

კ 2043 225

დინარე, თარგმანის თეორიაში წმინდა შემოქმედებითი პრობლემების გვერდით დგება პრაქტიკული საკითხებიც, რომლებიც უშუალოდ თარგმანის პროცესთან, ან თარგმანის ტექნიკის დაუფლებასთანაა დაკავშირებული და საკვლევი საკითხების დაკონკრეტებას მოახდენს მათთან შემოქმედებითი პრობლემების კვლევისას მიღებული შედეგებით. საერთოა ნებისმიერი ენიდან შესრულებული თარგმანისათვის, ხლო თარგმანის პროცესთან და თარგმანის ტექნიკის დაუფლებასთან დაკავშირებული საკითხები, მათ შორის ორი კონკრეტული ენის შეხვედრისას წარმოქმნილი სიძნელეები, განიხილება თარგმანის კერძო თეორიის, ანუ შეპირისპირებითი სტილისტიკის პლანში.

ზემოთქმულის მიხედვით შეიძლება შეიქმნას შთაბეჭდილება, თითქოს თარგმანის თეორიას არ გააჩნდეს საკუთარი კვლევის მეთოდები და პრობლემათა წრე და იგი სხვადასხვა დისციპლინებიდან ნასესხები დებულებებისა და კვლევის მეთოდების მექანიკურ ჯამს წარმოადგენდეს, მაგრამ თარგმანის არსის სწორად გააზრება, უპირველეს ყოვლისა კი თარგმანის ამბივალენტურობის აღიარება, სულ სხვა გეზით წარმართავს მხატვრული შემოქმედების ტრადიციულ კვლევას და თავისთავად ქმნის საკუთრივ თარგმანის თეორიის პრობლემათა წრეს, ეს პრობლემები თავისებურად შექდება ზემოთ ჩამოთვლილი დისციპლინების ბაზაზე, უფრო სწორად, მზამზარეული მეცნიერული გამოცდილების გარეშე შეუძლებელია თარგმანის თეორიის მკვიდრ მეცნიერულ ნიადაგზე დამყარება.

თარგმანის თეორიული საკითხების კვლევისას არცთუ უმნიშვნელო როლი ენიჭება მთარგმნელობით საქმიანობას და თარგმანის თეორიისა და პრაქტიკის დარგში პედაგოგიურ მოღვაწეობას. წინამდებარე ნაშრომში შევეცადე განმეზოგადებინა ჩემი, როგორც მთარგმნელისა და პედაგოგის, თეორიული და პრაქტიკული გამოცდილება და ამასთან ერთად გამეთვალისწინებინა თარგმანის თეორიის უახლესი მონაპოვარი. საილუსტრაციო მასალის შერჩევისას მიზნად არ დამისახავს სრულად წარმომედგინა ქართული მთარგმნელების შემოქმედება, საკუთარი თარგმანების გარდა ნაშრომში გამოვიყენე მხოლოდ ის თარგმანები, რომლებიც ყველაზე უფრო შესაფერი მეჩვენა ჩემი შეხედულებების დასასაბუთებლად. ამასთან ნაშრომში მეტი ყურადღება დაეთმო პროზის თარგმანის პრობლემებს, ლინგვისტიკური საკითხების კვლევისას კი უპირატესობა მიენიჭა გერმანული და ქართული ენების შეპირისპირებით ანალიზს, რაც აგრეთვე ჩემმა პროფესიულმა ორიენტაციამ განაპირობა.

1. მხატვრული თარგმანის არსი

თარგმანის ფენომენის საიდუმლო ენისა და აზროვნების ურთიერთობაშია საძიებელი, რომ არ არსებობდეს ენისა და აზროვნების დიალექტიკური ერთიანობა, ენას რომ არ გააჩნდეს უნარი გარდასახოს ყოველი აზრი, თარგმანი ვერ იარსებებდა. მართალია, ორ ენას შორის არსებული განსხვავებანი: სხვადასხვა ენაში სიტყვის სხვადასხვაგვარი სემანტიკური ტევადობა, სიტყვების განსხვავებული კომპინაციური ცვლილებანი, სიტყვათშეკავშირების თავისებური კანონები, თუ ფრაზოლოგიური ერთეულების სხვადასხვა მეტასომიოტური საფუძველი თარგმანისას გარკვეულ სიძნელეებს წარმოშობს, მაგრამ მთარგმნელს დედნის ენის ცოდნის გარდა ეხმარება „რეალური სიტუაციის, ანუ იმ გარეუბრები სინამდვილის გაგების უნარი, რომელიც ამა თუ იმ ტექსტშია აღწერილი“, ეს უნარი კი, თავის მხრივ, ობიექტური რეალობის ფაქტების ცოდნას ემყარება და კონკრეტულ სათარგმნ ნაწარმოებთან ერთად ნათელ, გასაგებ სურათს ქმნის!

გავიხსენოთ აღიარებული დებულება, რომ მხატვრული თარგმანი შემოქმედებაა, ოღონდ ფილოლოგიურ შრომასთან შერწყმული შემოქმედება და თარგმანის არსში უკეთ გარკვევის მიზნით გამოვეყოთ რამდენიმე ასპექტი:

1. თარგმანის დამოკიდებულება სინამდვილესთან.
2. თარგმანის ამბივალენტურობა და თარგმანის ენა.
3. თარგმანზე მუშაობის შემეცნებითი და ფსიქოლოგიური ასპექტები.

ესეთი საკითხები კი, როგორცაა თარგმანის შეფასების კრიტერიუმები, მთარგმნელის ინდივიდუალური სტილი და დედნის სტილის ერთგულების პრობლემა, ეროვნული კოლორიტის ცნება თარგმანში, ქართული თარგმანის განვითარების გზები და სხვა, კონკრეტულ საილუსტრაციო მასალას მოითხოვს და ბუნებრივია, თარგმანის ზოგადთეორიული საკითხების წრეში ვერ შემოვიდოდა.

ცნობილია, რომ ხელოვნების ნაწარმოებში მოცემული მხატვრული სიმართლე ცოცხალი სინამდვილის ზუსტი განმეორება არ არის. იგი ყოველთვის გულისხმობს სინამდვილის წვდომასა და გარდასახვის ხელოვნების ნაწარმოების ენაზე. მხატვრულ ნაწარმოებში თავისუფლად აირეკლება სინამდვილის რეალური მიმართებაში, სინამდვილის ობიექტური ლოგიკა, მაგრამ ლიტერატურაში სინამდვილის ასახვა სარკისებურ არეკლვად არ უნდა მიეჩინოთ. ლ. ფოიერბახის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ხელოვნება არ მოითხოვს მისი ნაწარმოები სინამდვილედ ვალიაოთ, იგი მხოლოდ სინამდვილის მსგავს შთაბეჭდილებას უნდა ახდენდეს ადამიანზე.

რა შეიძლება ამ მხრივ ითქვას მხატვრულ თარგმანზე?

არსებობს განმარტება, რომ „მხატვრული თარგმანი მხატვრული შემოქმედების ფორმაა, რომელშიაც დედანი ასრულებს იმავე როლს, რასაც ორიგინალური შემოქმედებისათვის ცოცხალი სინამდვილე“², მაგრამ ამ განმარტებას, ჩემი აზრით, უნდა დაემატოს კიდევ ერთი მოსაზრება: თავისთავად, მხატვრულ ნაწარმოებში ასახული სინამდვილე მხოლოდ იმას კი არ გვიდასტურებს, რას წარმოადგენს ობიექტი, არამედ იმასაც, როგორ დამოკიდებულებაშია მასთან სუბიექტი, რას განიცდის იგი, როცა ობიექტზე ფიქრობს³.

ჩემი აზრით, ამ უკანასკნელ დებულებას უნდა ეყრდნობოდეს არა მარტო თარგმანის განმარტება, არამედ თარგმნის მეთოდებსა და მთარგმნელის შემოქმედებით პოზიციაზე მსჯელობაც. მთარგმნელისათვის მთავარი უნდა იყოს, „რას ფიქრობს“ დედნის ავტორი სინამდვილეზე. მთარგმნელს ცოცხალ სინამდვილესთან არა აქვს პირდაპირი დამოკიდებულება, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, იგი არ ასახავს სინამდვილეს, მის შემეცნებაში არსებობს სინამდვილესთან რომელიმე მწერლის დამოკიდებულების მოდელი, განსხვავებული კონკრეტული ნაწარმოების ფორმისა და შინაარსის ერთიანობით. მთარგმნელის არჩევანი განპირობებულია იმით, რომ მას მოსწონს, ან აინტერესებს ეს მოდელი, ამასთან სავალდებულო არ არის იგი საეცებით ემთხვეოდეს ცოცხალ სინამდვილესთან მთარგმნელის, როგორც პიროვნებისა და შემოქმედის, დამოკიდებულებას*.

მთარგმნელი კი არ ასახავს, არამედ გადმოსცემს დედანში ასახულ

* ამდენად გაუმართლებლად მიმაჩნია შეხედულება, თითქოს მთარგმნელიც ცოცხალ სინამდვილეს ასახავდეს და არა იმ მხატვრულ სინამდვილეს, რაც მწერალს აქვს ნაწარმოებში მოცემული. იხ. П. Я. Яшвил, Сущность художественного перевода; Автореферат диссертации на соиск. уч. степ. канд. фил. наук, Тб., 1984, стр. 13.

სინამდვილეს, იგი სინამდვილეს სხვისი თვალთ უცქერის, მის წინა-
შე დგას უკვე ასახული სინამდვილე, შემეცნებული და გარდამტყდა-
რი ავტორის მსოფლმხედველობით პრიზმაში, განსხეულებული ავტო-
რის მიერ მონახული მხატვრული საშუალებებით და ამიტომ მთარ-
გმნელისათვის დედანში ასახული სინამდვილის წვედობა და გაღმარე-
მა გართულებულია ამ სინამდვილის ასასახავი საშუალებების მთელი
სისტემის არსებობით.

ამგვარად, სინამდვილე მთარგმნელს ეძლევა მხატვრული სინამ-
დვილის სახით, როგორც ნაწარმოების შინაარსისა და ფორმის ერთი-
ანობა, როგორც მხატვრული ნაწარმოების ობიექტური და სუბიექ-
ტური მხარის, სახისა და განცდის, ტექსტისა და ქვეტექსტის ერთიანო-
ბა და მან უნდა გაიმეოროს ეს სინამდვილე ამავე ერთიანობის შენარ-
ჩუნების გზით, სადაც შინაარსი ავტორის მიერ კონკრეტულ დროულ-
სივრცობრივ ფარგლებში მოქცეული სინამდვილის საფუძველზე შეიქ-
მნება, ხოლო ფორმა ავტორისავე შერჩეული მხატვრული საშუალე-
ბების ექვივალენტური საშუალებებით იქნება რეპროდუცირებული.

2. თარგმანის აბგივალენცრობა და თარგმანის ენა

მხატვრული თარგმანი რთული ესთეტიკური ფენომენია და თარ-
გმნის პროცესიც ორიგინალის ასლის გადმოღებას არ ნიშნავს. თარგ-
მნისას ერთმანეთს ზედება არა მარტო ორი სხვადასხვა ენა, არამედ
ორი სხვადასხვა კულტურა, სხვადასხვა ლიტერატურული ტრადიციე-
ბი, ცნებების აღქმისა და მოვლენების შეფასების განსხვავებული კრი-
ტერიუმები, თუნდაც სათაკილოსა და მოსაწონის, საჩოთიროსა და მი-
სალების, სამარცხვინოსა და საქებარის, სასაცილოსა და სატირალის
განსხვავებული გაგება სხვადასხვა ხალხის შემეცნებაში.

ყოველივე ამის გამო მრავალჯერ გამოთქმულა აზრი თარგმნის შე-
უძლებლობაზე. გერმანელი ენათმეცნიერი, თვითონ ანტიკური პოე-
ზიის მთარგმნელი ვილჰელმ ჰუმბოლდტი ასევე ანტიკური პოეზიის
მთარგმნელსა და მკვლევარს ავგუსტ შლეგელს სწერდა: „ყოველი თა-
რგმანი გადაუჭრელი ამოცანის გადაჭრის ამო ცდად წარმომიდგენია.
მთარგმნელი აუცილებლად დაიმსხვრევა ორიდან ერთ-ერთ წყალ-
ქვეშა კლდეზე. მაშინაც, თუ თავისი ხალხისა და ენის გემოვნების ხარ-
ჯზე ზედმიწევნით ზუსტად გაჰყვება დედანს და მაშინაც, თუ თავისი
ხალხის თავისებურებებს უერთგულებს და დედანს გასწირავს. ამათ
შორის რაღაც საშუალო არამცთუ ძნელი მისაღწევია, უბრალოდ,
შეუძლებელიც არის“.

ასეთ კატეგორიულ გამონათქვამს, ცხადია, საფუძვლად უდევს
უაღრესად გამკაცრებული სიზუსტის ცნება, უფრო სწორად, იგი სი-

ზუსტის სხვა შინაარსს შეიცავს. თუკი ვალიარებთ, რომ დედანსა და თარგმანს შორის უნდა შეიქმნას არა ფორმალური, არამედ დინამიკური ექვივალენტურობა, რომელიც ეფუძნება ექვივალენტური ეფექტის პრინციპს, მაშინ თავისთავად გაფართოვდება სიზუსტის ცნება და მთარგმნელიც მაინცდამაინც ორიგინალისა და თარგმანის ენფორმაციების ურთიერთდამთხვევას კი არ შეეცდება, არამედ დედნის რწორ-მაციასა და თარგმანის მკითხველს შორის დინამიკური კავშირის დამყარებას, რაც მისაღწევია კიდევ ყოველ თარგმანში.

თუკი მივიჩნევთ, რომ დედანსა და თარგმანს შორის მიღწეულია დინამიკური ექვივალენტურობა, მაშინ მცირეოდენი გადახვევები, განპირობებული ჩვენი მშობლიური ენის, კულტურის, ან ლიტერატურული ტრადიციების თავისებურებებით დედნის ხელყოფა არ ჩაითვლება, მაშინ შექმნილია ის „რალაც საშუალო“, რასაც ჰუმბოლდტი მიუღწევლად თვლის, ხოლო გოეთე „დასავლურ-აღმოსავლურ დივანში“ „რალაც მესამეს“ უწოდებს და ფიქრობს, რომ „იმ მესამემდე ჯერ უნდა ამაღლდეს მკითხველი მასების გემოვნება, რომელიც თავისი ეროვნული მსოფლშეგრძნებითაა შეზღუდული“.

ეს „რალაც საშუალო“, ანუ „რალაც მესამე“ არის თარგმანის ამბივალენტურობის გამოვლენის ფორმა, ურომლისოდაც არ შეიძლება არსებობდეს მხატვრული თარგმანი.

თარგმანის ამბივალენტურობის გამო ორიგინალური ნაწარმოებისაგან განსხვავებულ მიდგომასა და გადაჭრას მოითხოვს ზოგიერთი საკითხი, რომელთაგან ყველაზე მნიშვნელოვანია თარგმანის ენის დამოკიდებულება საერთო-სახალხო ენასთან. ენას მხატვრულ ნაწარმოებში კომუნიკაციურ ფუნქციასთან ერთად ეკისრება ესთეტიკური ფუნქცია, რადგან იგი აზრის გამოხატვის გარდა მხატვრული სახეებისა და ზასიათების აგებასაც ემსახურება. მხატვრული ნაწარმოების ენა სალიტერატურო ენას ემყარება, ამასთან იგი ფართოდ იყენებს საერთო სახალხო ენის სხვადასხვა ფუნქციურ სტილთა ელემენტებს, მაგრამ ამ დროს არ იქცევა წმინდა სასაუბრო, საკანცელარიო, ან სამეცნიერო ენად. ეს იმიტომ ხდება, რომ ამ სტილების ელემენტები მხატვრულ ტექსტში დამოუკიდებლად კი არ ცოცხლობენ, არამედ სრულიად ახალ მიმართებათა სისტემაში განაგრძობენ სიცოცხლეს, ექვემდებარებიან მხატვრულ სტილს, როგორც დაბალი მაღალს და იქცევიან გამომსახველობით საშუალებებად.

მხატვრული ნაწარმოების ენა შეიძლება დაესესხოს საერთო სახალხო ენის ისეთ შრეებსა და ელემენტებსაც, რომლებიც სალიტერატურო ენის მიღმა დგანან — ეს არის დიალექტი, ქარგონი, არგო —

აიყვანოს ეს ენობრივი საშუალებები. ესთეტიკურ ხარისხში და ერთ-სა და იმავე დროს შეასრულოს კომუნიკაციური, შემეცნებითი და ესთეტიკური ფუნქცია. აი, „ამიტომ გვაქვს უფლება ვილაპარაკოთ მხატვრული ლიტერატურის სტილზე, არა როგორც სხვადასხვა სტილთა ეკლექტიკურ ნარევზე, არამედ როგორც დამოუკიდებელ, განსაკუთრებულ ვალ განუმეორებელ კატეგორიაზე“⁵.

მხატვრული თარგმანი მხატვრული შემოქმედების ფორმაა. მხატვრული თარგმანის ენაც გვეძლევა, როგორც თვისობრივად განუმეორებელი კატეგორია, არც იგი შეიძლება წარმოადგენდეს სხვადასხვა სტილთა ეკლექტიკურ ნარევს. ასევე უპირატესია მხატვრული თარგმანის ენისათვის ესთეტიკური ფუნქცია, მაგრამ მხატვრული თარგმანის ენა მაინც განსხვავდება ორიგინალის ენისაგან სალიტერატურო ენის სტილებსა და მით უმეტეს სალიტერატურო ენის მიღმა მდებარე სტილისტურ შრეებთან. თავისი დამოკიდებულებით. კერძოდ, მხატვრული თარგმანის ენა თარგმანის სპეციფიკის, მისი ამბივალენტური, წინააღმდეგობრივი ხასიათის გამო, ორიგინალური ნაწარმოების ენასთან შედარებით შეზღუდულია. მხატვრულ თარგმანში ენობრივი რესურსების სრულად გამოყენებას ხელს უშლის თარგმანში გადმოცემულ უცხო შინაარსსა და მშობლიური ენობრივი საშუალებებით გამოხატულ ფორმას შორის არსებული დაძაბულობა, რომელიც ყოველთვის შეიძლება წინააღმდეგობაში გადაიზარდოს*. მთარგმნელს უხდება ამ წინააღმდეგობის მორიგება, რათა არ წარმოიქმნას მკვეთრი კონფლიქტი მოქმედების ადგილსა და მთარგმნელის მშობლიური ენის გამოსახველობით საშუალებებს შორის, ამ ამოცანის გადასაჭრელად კი აუცილებელია ერთი პირობა: თარგმანი უფრო მკაცრად უნდა მოექცეს სალიტერატურო ენის ფარგლებში, ვიდრე ორიგინალური შემოქმედება.

ყოველივე ზემოთქმულიდან შეიძლება გამოვიტანოთ დასკვნა: თარგმანი არ არის მონოლითური ნაწარმოები, იგი ამბივალენტურია თავისი ბუნებით. თარგმანში ერთმანეთს ერწყმის ორი სხვადასხვა კულტურა, ამასთან იგი გვევლინება, როგორც ორი სხვადასხვა ენის პოტენციის რეალიზების ნაყოფი და ორი სხვადასხვა ინდივიდის შემოქმედებითი ენერჯის ხხვადასხვა ენის ბაზაზე გამომჟღავნების შედეგი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, თარგმანი არის ორი სტრუქტურის სინთეზი, სადაც უცხო და მშობლიური ერთ მხატვრულ თვისობრიობადაა ქცეული.

* ეს დებულება ეკუთვნის ჩემ თეორეტიკოსს ირვი ლევის.

სინამდვილესთან თარგმანის დამოკიდებულებაზე მსჯელობისას აღინიშნა, რომ მთარგმნელისათვის დედანი ასრულებს იმავე როლს, რასაც მწერლისათვის ცოცხალი სინამდვილე, ითქვა აგრეთვე, რა მხარტვრული ამოცანა დგას დედნის ავტორისა და მთარგმნელის წინაშე. მაგრამ მსჯელობის საგნად არ ქცეულა მწერლისა და მთარგმნელის შემოქმედების შემეცნებითი და ფსიქოლოგიური ასპექტები. ბუნებრივია, ამგვარ მსჯელობაში წამყვანი იყოს მთარგმნელის შემოქმედებითი დამოკიდებულება დედანთან, მწერლის სინამდვილესთან დამოკიდებულების ფსიქოლოგიური და შემეცნებითი ასპექტები კი შეიძლება მხოლოდ შედარების პლანში დაგვეჭიროდეს.

თარგმნა ერთსა და იმავე დროს ანალიზური და სინთეზური შრომაა, სადაც ანალიზური მეცნიერულ კვლევას უახლოვდება, სინთეზური კი შემოქმედებით მომენტთანაა დაკავშირებული. ყოველ თარგმანში არის ფილოლოგიური და შემოქმედებითი შრომის წილი, ოღონდ ნაწარმოების ქანრისა და სტილის მიხედვით მათ შორის შეფარდება იცვლება. ასევე იცვლება ეს შეფარდება თარგმანზე მუშაობის სხვადასხვა ფაზაშიც, ამიტომ მართებული იქნება გამოვყოთ თარგმანზე მუშაობის ფაზები და ზემოხსენებული პოზიციიდან დავახასიათოთ თითოეული მათგანი. ეს ფაზებია: 1. სათარგმნი მასალის შერჩევა; 2. დედნის შესწავლა; 3. თარგმნის პროცესი.

საერთოდ, მთარგმნელის პროფესიონალიზმში ბევრი რამ იგულისხმება: უცხო და მშობლიური ენების საფუძვლიანი ცოდნა, გარდასახვის ნიჭი, ზოგადი განათლება, ლიტერატურული გემოვნება, მკითხველის ინტერესის ამოცნობის ალლო, თავის საქმისა და მკითხველის სიყვარული, ცოდნის სხვისთვის გაზიარებისა და ამ გზით მისი ინტერესის დაკმაყოფილების, ან ინტელექტუალური დონის ამაღლების სურვილი და ბოლოს, საკუთარი ნიჭისა და შესაძლებლობების კრიტიკული შეფასების უნარიც. პროფესიონალიზმში თანაბრად მქლავნდება თარგმანზე მუშაობის სამივე ფაზაში, მაგრამ თითქმის გადაამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება პირველივე ფაზაში.

პირველ ფაზას, ანუ სათარგმნი მასალის შერჩევას, ორი მხარე აქვს: უპირველეს ყოვლისა, არის თუ არა რომელიმე უცხო ნაწარმოები თავის შინაარსობრივი და მხატვრული ღირსებებით შენი ერის კულტურული განვითარების მოცემულ ეტაპზე მნიშვნელოვანი და მეორე — შეგწევს თუ არა ძალა დედნის ტოლფასი მხატვრული მთელი შექმნა მშობლიურ ენაზე. ამ უკანასკნელ პირობაში „საკუთარი“ ლიტერატურული ქანრის შეუმცდარად ამორჩევის თვითკრიტიკული

ნიჭი იგულისხმება, უფრო მეტიც, თვით რომელიმე ქანრის ფარგლებშიც კი მთარგმნელის შესაძლებლობების მიხედვით დიფერენცირებული არჩევანის უნარიც.

სათარგმნი მასალის შერჩევა ძირითადად შემეცნებითი საშუალოა, თუმცა მას აუცილებლად უძღვის წინ ფსიქოლოგიურე ქვეყნებში მთარგმნელისთვის ესა თუ ის ნაწარმოები თავიდანვე მუცხუარდუი ცვლევების საგანი არაა, მთარგმნელს კვალიფიციური მკითხველისაგან განსხვავებს მხოლოდ ის, რომ მას შეუძლია დედანში წაიკითხოს მხატვრული ნაწარმოები. ამ ნაწარმოებისგან მიღებული ესთეტიკური და ემოციური შთაბეჭდილება არის ის პირველი ფსიქოლოგიური იმპულსი, რომელიც მას ბიძგს აძლევს წმინდა პროფესიული თვალთ შეაფასოს წაკითხული ნაწარმოები. მთარგმნელის ინტელექტუალურ არსენალში წანამძღვრის სახით ძვეს იმ ქვეყნის ფილოსოფიის, ისტორიისა და ლიტერატურის ცოდნა, რომლის ენასაცაა დაუფლებული, მაგრამ სათარგმნი მასალის შერჩევის პროცესში მას მაინც მოუხდება დედნის ავტორის მთელი შემოქმედების შესწავლა, მის მსოფლმხედველობაში გარკვევა, სათარგმნი ნაწარმოების შექმნის ისტორიის მოძიება. ამ ნაწარმოების მიმართების დადგენა მწერლის მთელ შემოქმედებასთან და მისი მნიშვნელობისა და ადგილის განსაზღვრა მსოფლიო ლიტერატურის, ან თუნდაც მწერლის მშობლიური ქვეყნის ლიტერატურის კონტექსტში.

რაც შეეხება მთარგმნელის ლიტერატურულ გემოვნებას, იგი ყალიბდება მთარგმნელის ფილოლოგიური განსწავლის პერიოდში, მთარგმნელობითი საქმიანობის დაწყებამდე მას შეძენილი აქვს საიმისო ცოდნა, გამოცდილება და ლიტერატურული გემოვნება, რომ სუროგატისგან გაარჩიოს ჭეშმარიტი მხატვრული ნაწარმოები, მაგრამ სათარგმნი მასალის შერჩევის გზა მაინც შემეცნებითია და მხოლოდ ლიტერატურულ გემოვნებასა და ინტუიციას ვერ დაემყარება.

თარგმანზე მუშაობის მეორე ფაზა, რასაც ნაწარმოების შესწავლა ვუწოდეთ, ანალიზური ხასიათისაა და მხატვრული ნაწარმოების ჩვეულებრივი წაკითხვისაგან განსხვავდება, უპირველეს ყოვლისა, ერთზელ უკვე წაკითხულის მიმართ გაჩენილი პროფესიული ინტერესით. ანალიზისას გაიზრება ნაწარმოებისაგან მიღებული მთლიანი შთაბეჭდილება, შემდეგ კი ხდება მისი დანაწევრება და ყოველ სტილურ კომპონენტს, ყოველ მხატვრულ ხერხს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება, ხდება ჯერ მთლიანად ტექსტის, შემდეგ კი მისი ნაწილების ობიექტივაცია, ე. ი. ტექსტი „დაკვირვების საგანგებო, დამოუკიდებელ ობიექტად იქცევა“.⁶ ამ ფსიქოლოგიური მომენტის გარეშე შეუძლებელია ტექსტის შესწავლა, ანუ სათარგმნად მომზადება.

ანალიზის პროცესში საბოლოოდ ყალიბდება მთარგმნელის განწყობა, მხატვრული ტექსტი მის წინაშე დგას, როგორც სათარგმნი მასალა და ანალიზი საბოლოო მიზანს — ამ ტექსტის მშობლიურ ენაზე ამტკველებას ექვემდებარება.

თავის მხრივ მხატვრული ნაწარმოების სტილის ანალიზი ნიშნავს ნაწარმოების სტილისტურ სისტემაში ამა თუ იმ სტილისმიერის ელემენტის ფუნქციის გარკვევას, სტილის აბსტრაქტიზებული ნიშნების დადგენას, როგორცაა მაღალფარდოვნება თუ სისადავე, მოვლენებისა და პერსონაჟებისადმი დამოკიდებულება (ფილოსოფიური, თანამგრძნობი, ემოციური, იუმორისტული, ირონიული, გროტესკული და ა. შ.), მრავალსიტყვაობა თუ ლაკონიურობა, რიტმული სურათი (მდორე თუ აჩქარებული რიტმი), ექსპრესიულობა და მისთანანი, რომელთა კვლევა ყოველი ტექსტის ანალიზისას შეიძლება არც დაემორჩილოს წინასწარ შემუშავებულ ნორმებს და ზემოთ ჩამოთვლილი რომელიმე ასპექტის დომინანტობის ნიშნით წარიმართოს.

მხატვრულ თარგმანთან მიმართებით ნაწარმოების სტილისტური ანალიზი დამატებით მოითხოვს იმ არსებითი ელემენტების გამორჩევას, რომელთა რეპროდუქცია თარგმანის ენის ბუნებრიობის შეუღაზავად შესაძლებელია თარგმანში. სათარგმნი ნაწარმოების შესწავლის პროცესშივე ისახება ამ ელემენტების, ზოგჯერ კი ცალკეული სიტყვების ფუნქციური ექვივალენტების ძიების გზები.

სათარგმნი ნაწარმოების შესწავლის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი შედეგი ფსიქოლოგიური ხასიათისაა. ესაა მთარგმნელის ფსიქოლოგიური მზადყოფნა. მთარგმნელი უნდა განწყოს ტექსტზე სამუშაოდ, ფსიქოლოგიურად უნდა მოემზადოს თარგმნის პროცესისათვის, გაიყვინოს ნაწარმოების განწყობილებით, შეისისხლხორცოს მწერლის სიმპატია-ანტიპატია დედანში აღწერილი მოვლენებისა თუ პერსონაჟების მიმართ, განიმსჭვალოს ნაწარმოების საერთო რიტმით, მელოდიკითა და ინტონაციით.

ფსიქოლოგიური მზადყოფნა არის ის ძალა, რომელიც თარგმნის პროცესში ქვეშეცნეულად მოქმედებს და მთარგმნელის ყველა ძიებას დედანთან თარგმანის მხატვრული შესაბამისობის მთავარ მიზანს უქვემდებარებს*.

თარგმანზე მუშაობის მესამე ფაზა უპირატესად სინთეზური, შემოქმედებითი შრომის პროცესია, მაგრამ უეჭველად აქტიური პროცესი. მთარგმნელის წინაშე ყოველთვის დგას კითხვა: ემთხვევა თუ არა მის მიერ შერჩეული ენობრივი საშუალებები მხატვრული ფუნქციითა და

* ამავე საკითხზე იხ. გ. ვაჩეჩილაძე, მხატვრული თარგმანის თეორიის საკითხები. — ბ., 1957, გვ. 96, რომელიც თავის მხრივ დ. უზნაძის განწყობის თეორიას ეყრდნობა.

ღირებულებით მწერლის მიერ გამოყენებულ ენობრივ საშუალებებს? მწერალი ხშირად ქვეშეცნულად ჰქმნის მხატვრულ საშუალებათა სისტემას, მთაჩგმნელი კი ვალდებულია თარგმნისას ერთდროულად ამ სისტემის ანალიზიც მოახდინოს და სინთეზიც. მთარგმნელი განუწყვეტლივ იბრძვის ორი ენის შესაყარზე, არცერთ ენას დევლობის არედან, ერთმანეთს უპირისპირებს მათ კანონებს, ჩადის თითოეული ენის სპეციფიკის სიღრმეში, მაგრამ, ცხადია, თარგმნა არ არის ენობრივი შესატყვისების პრიმიტიული ძიების პროცესი. ენობრივი საშუალებების არჩევა იმ პირველი ანალიზის ბუნებრივი შედეგია, რასაც დედნის შესწავლა აძლევს მთარგმნელს, მთარგმნელი ენობრივ საშუალებებს ეძებს ნაწარმოების შესწავლის შედეგად შემუშავებული კონცეფციისა და ფსიქოლოგიური მზადყოფნის საფუძველზე. კონცეფციის ძიება გზადაგზა არ უნდა ხდებოდეს. ვინაიდან ახალი მხატვრული მთელის შექმნა წინასწარ შემუშავებული კონცეფციის საფუძველზე ხდება, თარგმანში ორიგინალურ შემოქმედებასთან შედარებით მაინც მეტია შემეცნებითი და არა ინტუიციური წვდომის ხვედრითი წილი. თარგმნისას იმას ვესწრაფვით, რომ „თარგმანის ენაზე გადმოღებული ინფორმაცია რაც შეიძლება მეტად შესატყვისებოდეს ორიგინალის ენაზე არსებულ ინფორმაციასა და მის ცალკეულ ელემენტებს. ხოლო ეს, კერძოდ, იმას ნიშნავს, რომ თარგმანის ენის კულტურულ ფონზე არსებული ინფორმაცია მუდმივად უნდა შეუდარონ ორიგინალის ენის კულტურულ ფონზე არსებულ ინფორმაციას იმ მიზნით, რომ განისაზღვროს სიზუსტისა და სისწორის კრიტერიუმები“⁷.

ამგვარად, მთარგმნელის გონებაში ზოგჯერ ელვის სისწრაფით (ზოგჯერ კი, სხვათა შორის, მეტისმეტად მძიმედ), მაგრამ უპირატესად შეგნებულად მიმდინარეობს ორიგინალის ფორმის შესატყვისი გამომსახველობითი საშუალებების ძიება, სადაც არც ცალკეულ სიტყვასთან კიდელია გამორიცხული*. ამგვარი მუშაობა სიტყვაზე, რა თქმა უნდა, ლინგვისტური ხასიათის არაა. თითქმის ყოველი სიტყვა პოლისემიურია და ყოველი მათგანი შეიძლება გამოვიყენოთ პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით. თარგმანში სიტყვის სწორად შერჩევაში გადამწყვეტი როლი ენიჭება კონტექსტს. ზოგჯერ სიტყვის არჩევანისთვის მიკროკონტექსტიც კმარა, ზოგჯერ კი სიტყვის ნამდვილი

* გ. ვაჩეჩილაძის ცნობით, ივ. მაჩაბლის ნაქონი შექსპირის დედანი აპრელ-ბული ყოფილა ინგლისური სიტყვებისა და გამოთქმების ქართული შესატყვისებით. ასევე მ. ლოზინსკის, ვარდა იმისა, რომ საფუძვლიანად შეუსწავლია ლანტეს გენიალური პოემა და მის ირგვლივ არსებული მასალები, ცალკე ჰქონია საქალაღდე „სიტყვა“, სადაც თავმოყრილი ყოფილა დედნის ცალკეული გამოთქმებისა და ენობრივი ფორმებისათვის მოძებნილი რუსული შესატყვისები.

მნიშვნელობა მაკროკონტექსტშია საძიებელი. მაკროკონტექსტი, თავის
ზხრივ, შეიძლება არც კი მოთავსდეს ერთი კონკრეტული ნაწარმოების
ფარგლებში და სიტყვის გააზრებას მწერლის მთელი შემოქმედების
გათვალისწინება დასჭირდეს, რაც ასევე შემეცნებით შემოქმედების
შირდება და სხვა.

ბიზლიჩიძე

თუ თარგმნის პროცესს ფსიქოლოგიური კუთხით მივუდგებით,
აღმოჩნდება, რომ თარგმნისას იქმნება თავისებური კომუნიკაციური
სიტუაცია, რომელშიც მონაწილეობს სამი წევრი: დედანი, მთარგმ-
ნელი და მკითხველი. ამ დროს მთარგმნელისა და მკითხველის როლი
თითქოს ერთმანეთს უნდა ემთხვეოდეს, მაგრამ ეს ასე არ არის. ის,
რაც უცხო ენობრივ და კულტურულ სამყაროში გაშინაურებული მთა-
რგმნელისათვის გასაგებია და ემოციის აღმძვრელი, თარგმანში მექა-
ნიკურად გადმოტანისას შეიძლება მკითხველისათვის ან გაუგებარი,
ან ემოციის თვალსაზრისით უსულო აღმოჩნდეს. მკითხველსა და თარ-
გმანს შორის უნდა დამყარდეს დინამიკური კავშირი და საამისოდ მთა-
რგმნელმა მკითხველს უნდა შესთავაზოს „მისი საკუთარი კულტურის
კონტექსტისადმი რელევანტური ქცევის მოდუსი. ინფორმაციის აღ-
საქმელად მას არ მოეთხოვება ესმოდეს ორიგინალის ენის კულტუ-
რის კონტექსტი“. ამიტომ არ არის მთარგმნელისათვის უცხო ინტერ-
პრეტატორის როლიც. ეს ფუნქცია, ცხადია, გარკვეულწილად თარგ-
მანზე დართულ კომენტარებსა და სქოლიოებსაც ეკისრება, მაგრამ
კომენტარებისა და სქოლიოს სიჭარბე აბრკოლებს თარგმანის ესთე-
ტიკურ აღქმას, შესაბამისად ანელებს მხატვრული ნაწარმოებისაგან
მოსალოდნელ ემოციურ შთაბეჭდილებას და სასურველად იგი მინი-
მუმამდე იქნას დაყვანილი.

თარგმანზე მუშაობის ფსიქოლოგიური მხარე მკიდროდ უკავშირ-
დება დედანში ასახული სინამდვილის აღქმასა და მის გარდასახვას
მშობლიურ ენაზე. თავისთავად ცხადია, რომ დედანზე ლაპარაკისას
შემშარბიტი მხატვრული ნაწარმოები ივლისსხმება და მთარგმნელშიც
შემოქმედ მთარგმნელს ვგულისხმობთ. თუ მწერალი ვერ ხედავს სა-
მოქმედო სიტუაციას, ვერ ხედავს თავის პერსონაჟებს, არ ესმის მათი
ხმა, მაშინ ნაწარმოები სათანადო ემოციურ შთაბეჭდილებას ვერ მო-
ახდენს მკითხველზე. დაახლოებით ასეთივე ფსიქოლოგიური სიტუა-
ცია იქმნება თარგმნისას: თუ მთარგმნელმა იგივე გზა არ გაიარა, თუ
ვერ „დაინახა“ აღწერილი პეიზაჟი, პერსონაჟების სამოქმედო გარემო,
ვერ წარმოიდგინა პერსონაჟის გარეგნობა, მანერები, ვერ „გაიგონა“
მისი ხმა, საექვთა მისმა თარგმანმა დედნის მსგავსი ემოციები აღძ-
რას მკითხველში. ამიტომაც, რომ ზოგჯერ თარგმანს თითქოს წუნს

ვერცხლად, თითქოს ყველაფერი რიგზეა, მაგრამ მასში არ იგრძნობა
შემოქმედებითი მუხტი და თარგმანი ემოციურ შთაბეჭდილებას ვერ
ახდენს მკითხველზე. აქედან გამომდინარე, დედანსა და მთარგმნელს
შორის უნდა დამყარდეს დედანსა და მწერალს შორის წყვილ-პრუფუნ
ში წარმოქმნილის მსგავსი ფსიქოლოგიური კავშირი და უფრო მეტი
თანადო კომუნიკაციური სიტუაცია. უამისოდ თარგმანი მოკლებული
იქნება იმას, რაც თარგმანს ლიტერატურული ფაქტიდან შემოქმედე-
ბით ფაქტად აქცევს.

II. თარგმანის შეფასების კრიტერიუმები და თარგმანის კრიტიკა

თარგმანის შეფასების კრიტერიუმებზე მსჯელობა შეიძლება ისტორიული ექსკურსით დავეწყო, ვინაიდან თარგმანის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე სხვადასხვაგვარი იყო თარგმანის დანიშნულება და მის მიმართ წაყენებული მოთხოვნები, მაგრამ თარგმანის თეორია, როგორც მეცნიერებისა და ხელოვნების ყოველი დარგი, უნდა შეესაბამებოდეს თანამედროვე ეპოქის მოთხოვნებს, ამიტომ ისტორიული ექსკურსი ამჯერად თვითმიზნური და უსარგებლო იქნებოდა. სხვა საქმეა ქართული თარგმანის კრიტიკის დღევანდელი მდგომარეობის კვლევა ასე თუ ისე აღიარებული კრიტერიუმებისა და თარგმანის ანალიზის ყველაზე ოპტიმალური სქემებისა და მეთოდების ფონზე.

თუ გადავხედავთ თანამედროვე მხატვრულ თარგმანზე არსებულ ქართულ კრიტიკულ ლიტერატურას, აღმოჩნდება, რომ იგი ერთგვაროვანი არაა. უფრო კვალიფიციურია თარგმანის ენისადმი მიძღვნილი წერილები, სადაც კომენტირებულია თარგმანში შემჩნეული უხეში აზრობრივი და ენობრივი შეცდომები და სათანადო დასკვნაცაა გამოტანილი, რომ ენობრივად გაუმართავი, ანუ ნორმატული სტილისტიკის დონეზე დაბლა მდგომი თარგმანები არ უნდა იბეჭდებოდეს. ამგვარი წერილების ერთ-ერთი სახეობაა სხვადასხვა თარგმანებიდან ამოკრებილი ენობრივი შეცდომების კლასიფიკაციისა და ქართული ენის ბუნებრიობის პოზიციიდან მათი არსის ახსნის მიზნით დაწერილი ნაშრომები, რომელთაგან სანიმუშოა ზ. ჭუმბურიძისა და თ. კობლატაძის „ქართული ენის ბუნებრიობის დასაცავად მხატვრულ თარგმანში“, რ. თვარაძის „რა ენა წახდეს“ და გ. წიბახაშვილის „თარგმნის სტილისტიკის ზოგიერთი საკითხი“. ზემოხსენებული წერილები ხასიათდება გამოკვეთილი მიზნით, ავტორისეული პოზიციითა და კონკრეტული საკითხების განზოგადოებისაკენ სწრაფვით. ისინი, ერთი მხრივ, დიდ სამსახურს უწევენ პრაქტიკოს მთარგმნელებს. კერძოდ, ეხმარებიან მათ თარგმნის ტექნიკის დაუფლებაში, მეორე მხრივ კი, მათი არსისა და დანიშნულების მცდა-

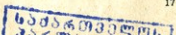
რად ვაგების გამო ჩნდება თარგმანის მხოლოდ ენის დონეზე შეფასების საფრთხე, ყალიბდება რეცენზიის სტერეოტიპი, რომელსაც პირობითად შეიძლება „სახობო“ ვუწოდოთ. ამ ტიპის რეცენზიებში შეფასების ერთადერთი კრიტერიუმი გამართული ქართული ენაა (მისი ინვარიანტებია: მშვენიერი, ლალი, ძარღვიანი, დახვეწილი ქართული და ა. შ.), ამ შეფასებას წინ უძღვის მწერლის ბიოგრაფია, თარგმნილი ნაწარმოების შინაარსი, დასკვნის სახით კი ბოლოში ერთვის ფრაზები: „გამომცემლობამ ამ თარგმანის გამოცემით კარგი საქმე გააკეთა“; „ან ქართველმა მკითხველმა ამ თარგმანის სახით მშვენიერი საჩუქარი მიიღო“ და მისთანანი. ქვემოთ თავს ნებას მივცემ სიმცირის გამო მთლიანად მოვიყვანო ერთი ასეთი ტიპური რეცენზია-ინფორმაცია, რომლის სქემას თითქმის უცვლელად იმეორებს თარგმანზე დაწერილი უფრო მოზრდილი რეცენზიების უმრავლესობაც.

„ჯენი გერჰარდტი“ ქართულად

„ცნობილი ამერიკელი კომუნისტი მწერლის თეოდორ დრაიზერის სახელი უკვე დიდი ხანია საკმაოდ პოპულარულია საქართველოში. 1927 წელს მწერალი ეწვია საბჭოთა კავშირს, იყო საქართველოშიც. თ. დრაიზერის ჩამოსვლის აღსანიშნავად ქართულად ითარგმნა და გამოიცა მისი მოთხრობების წიგნი „ნიუ-იორკის ფერადები“. სამამულო ომის შემდეგ ჩვენში განსაკუთრებით გაცხოველდა ინტერესი მწერლის შემოქმედებისადმი. ზედიზედ ითარგმნა რომანი „კერი“, „უმცროსი მოპასანი“ და „ფინანსისტი“, ამას მოჰყვა მწერლის გახმაურებული რომანი „ჯენი გერჰარდტი“, რომელიც ამ დღეებში „მერანმა“ გამოსცა.

თეოდორ დრაიზერმა თავის რომანებში ამხილა ამერიკული ცხოვრების წესის უკულმართობა, დიდი ოსტატობით დაგვიხატა ადამიანის განწირული ყოფა კაპიტალის სამყაროში. დრაიზერის შემოქმედებაზე არსებითი გავლენა მოახდინა დიდმა ოქტომბრის სოციალისტურმა რევოლუციამ.

რომანში „ჯენი გერჰარდტი“ დრაიზერი შეეცადა რეალისტურად აესაზა კაპიტალისტური სამყაროს სიმახინჯე, მისი მანკიერი მხარეები. რომანში დაპირისპირებულია მშრომელი ადამიანებისა და გამდიდრების ძინს აყოლილი, მომხვეჭელი კაპიტალისტის ბუნება. უბრალო ოჯახიდან გამოსული გულუბრყვილო და ალაღ-მართალი გოგონა ჯენი გერჰარდტი დიდი ჰუმანური თვისებებით შემკული ქალია. მას სურდა ადამიანური ცხოვრება, პატიოსანი შრომით ლუკმაპურის შოვნა, მაგრამ სიღარიბემ ისე ჩასჭიდა შეუბრალებელი კლანჭები, რომ მისგან თავი ვეღარ გაითავისუფლა.



1/11 204 225

რომანი „ჯენი გერპარდტი“ დედნიდან თარგმნა ამერიკული ლიტერატურის გამოცდილმა მთარგმნელმა ციალა ხაჩიძემ. რომანის ქართულად თარგმანში (!) თხრობა ლალია და ძალდაუტანებელი, იგრძნობა ძარღვიანი ქართულის ეში და სილამაზე: თარგმანის ღრსებაც სწორედ ეს არის“.

ერეკენული

საქმის ვითარებას არ ცვლის „ძარღვიანი ქართული“ რეცენზიები ნიმუში, რომელიც სხვა ასეთ რეცენზიებს ახლავს ხოლმე თან*.

მთავარი აქ ისაა, რომ ამგვარი რეცენზიების ავტორები უგულვებელყოფენ ერთ წინაპირობას: თარგმანის განვითარების დღევანდელ ეტაპზე გამართული ენა არის ის საფუძველი, რომელიც თარგმანს ლიტერატურულ ფაქტად აქცევს, ხოლო თარგმანის ავკარგიანობის საკითხი ამ დონის ზემოთ დგება. თარგმანზე იოლად წერის ტრადიციას კი ალბათ ისიც უწყობს ხელს, რომ ენის დონეზე გაცილებით იოლია თარგმანის გაკრიტიკება ან მოწონება, ვიდრე სტილის დონეზე ანალიზი.

სახობო რეცენზიის ნაირსახეობაა შედარებით კვალიფიციურად დაწერილი წერილები, სადაც არის თარგმანის სტილის დონეზე ანალიზის ცდა, შესაბამისი დასკვნებიცაა გამოტანილი, მაგრამ ზოგჯერ ამ ტიპის რეცენზიების ნაკლია თარგმანის შემფასებლის მცდარი პოზიცია, კერძოდ, არცთუ იშვიათად რომელიმე ქართველი მწერლის სტილის იმიტაციის ან თვით მთარგმნელის ინდივიდუალური სტილის დედნის სტილად გამოცხადების ცდები. ასე მაგალითად, ერთ-ერთ ასეთ რეცენზიაში განხილულია რუსული ბილინების თარგმანი და მის შესაფასებლად თითქოს სწორადაა მოხმობილი ზოგიერთი კრიტიკიუმი, ის, რომ თარგმანში საჭიროა დედნის რიტმის რეპროდუქცია, რადგან „რიტმი თხრობას ანიჭებს ჩვეულებრივობისაგან ამალღების ძალას“, მაგრამ ის, რაც ხსენებული თარგმანის კრიტიკოსს „ჩვენში უკვე დამკვიდრებულ რიტმიან პროზად“ მიაჩნია, არის მხოლოდ და მხოლოდ კ. გამსახურდიას რიტმული პროზის იმიტაცია, რეცენზიაში მოყვანილი სანიმუშო მაგალითებიდან კრიტიკოსის მცდარი პოზიციის ხაზუთად ერთის დამოწმებაც კმარა:

„მაშინვე ოქროს ვასაღები მოიძია კიევის მთავარმა, დაეშვა დაბლა, რკინის ცხრაკლიტული გააღო აჩქარებით, ჩავიდა ქვემოთ და იხილა ილია მურომეცი-კაზაკი გოლიათი. ტანზე ქურჭი ეცვა კვერნის ტყავისა ილია მურომეცს, ფეხებზე ხამლები ტარსიკონის, თავზე ეხურა ბეწვის ქული სიასამურის, საბან-გობანი მატყლისა და ბუმბულის ჰქონდა, თბილზე უთბილესი“.

* ცალკე მსჯელობის თემაა ე. წ. „ძარღვიანი ქართული“, მასზე ვრცლად ვისაუბრებ თავში „ეროვნული კოლორიტის ცნება თარგმანში“ და აქ აღარ შევჩერდები.

ხსენებული თარგმანისა და მისი შემფასებლის მთავარი შეცდომა ისაა, რომ ინდივიდუალური სტილის ელემენტების თარგმანში შეტანა კვალიფიციური მკითხველის შემეცნებაში ამ სტილის შესაბამის ასო-ციაციებს ბადებს და ბუნებრივია, ეს მეთოდი მაღალმხატვრული თარგმანის შესაქმნელად, ანუ დედნის რეპროდუქციისათვის კარგად გამოდგება.

ბევრი არ არის კრიტიკული წერილი, სადაც თარგმანი სტილის დონეზე განხილული და შეფასებაც თარგმანის თეორიის უახლეს და ყველაზე უფრო დასაბუთებულ კრიტერიუმებს ეყრდნობა. უპირველეს ყოვლისა, ამგვარი წერილების რიცხვში უნდა მოვიხსენიოთ მ. ნათაძის წერილი „გრემ გრინის „წყნარი ამერიკელის“ ქართული თარგმანი“, ლ. ბრეგაძის „სამგროშიანი ოპერა „ქართულად“ და „ვერთერის“ ახალი თარგმანი“, სადაც მოცემულია დედნისა და თარგმანის კვალიფიციური შეპირისპირებითი ანალიზი; თომას მანის შემოქმედების ფილოსოფიური ძირებისა და მისი სტილის ანალიზს ეყრდნობა ნ. კავაბაძის წერილი „თომას მანის მოთხრობების პირველი ქართული გამოცემის გამო“, სტილისტური ანალიზის ცდაა შ. რევიშვილის წერილი „ბუდენბროკები“ ლაპარაკობენ ქართულად“ და სხვა. ზემოთ ჩამოთვლილ წერილებში ჩანს მათი ავტორების პოზიცია. ზოგჯერ ისინი იქნებ თეორიული დებულებების სახით არც იშველიებენ თარგმანის შეფასების კრიტერიუმებს, მგვრამ ეს კრიტერიუმები თავს იჩენს მთელ თარგმანზე, თუ ცალკეულ მონაკვეთებზე მსჯელობისას და გამოტანილ დასკვნებსაც მეცნიერულ წონას მატებს.

დედნისა და თარგმანის შეპირისპირებითი ანალიზის ნიმუშია ნ. საყვარელიძის ორი წერილი, რომლებიც ჯეიმზ ჯოისის „ჯაკომო ჯოისისა“ და „ულისეს“ ნ. ყიასაშვილისეულ თარგმანებს ეძღვნება. გარდა იმისა, რომ ამ წერილებში კვალიფიციურადაა ახსნილი და დასაბუთებული მსოფლიო ლიტერატურაში ერთერთი ძნელად გასაგები და, აქედან გამომდინარე, ძნელი სათარგმნი მწერლის ჯეიმზ ჯოისის შემოქმედების თავისებურებანი, მოცემულია სწორი შეხედულებანი მთარგმნელობით საქმიანობაზე.

ანალიზური ხასიათის წერილებიდან აღსანიშნავია გ. პეტრიაშვილის ვრცელი წერილი „სილაღის“ მიზეზი და შედეგი“, სადაც ავტორი იყენებს თარგმანის შეფასების რამდენიმე კრიტერიუმს და მთავან ყველაზე განმარტავადებელსა და მთავარზე. კერძოდ დედნის ერთგულების მოთხოვნაზე, აგებს თავის მსჯელობას. გ. პეტრიაშვილის თეორიული მსჯელობიდან საინტერესოა მისი შეხედულებანი ე. წ. „პოეტურ“ სტილზე, „რომლის მიზანია შექმნას „ლაშაზი“, „ამაღლებული“ და „პოეტური“ ნაწარმოები“, პრაქტიკულად კი ეს ნიშნავს ნამდვილი პოეტურობისაგან და დედნისაგან თვითნებურ დაცილებას, რა-

საც რამდენიმე ქართველი მთარგმნელის ნამუშევრებიდან მოყვანილი მრავალი მაგალითის მოშველიებით ასაბუთებს კიდევ წერილის ავტორი.

პოეზიის თარგმნის საკითხებს ეხება თ. კობახიძის წერილზე უკმაყოფილო ელიოტის პოემის ქართულად თარგმნის გამო, ამ წერილში კრიტიკულად ადგას დედნისა და თარგმანის შეპირისპირებითი ანალიზის გზას და რაც მთავარია, იყენებს პოეტური თარგმანის შეფასების სწორ კრიტერიუმებს. წერილში წამოყენებულია სწორი მოსაზრება, რომ მთარგმნელმა „თუნდაც საკუთარი მხატვრული სტილის დათმობის ფასად, უნდა შეიმუშავოს ახალი, ტრადიციულისაგან განსხვავებული მთარგმნელობითი პოეტიკა“, როცა საქმე მოდერნისტულ პროზას, ან პოეზიას ეხება.

ამგვარად, ზემოხსენებული წერილები სანიმუშოდ შეიძლება ჩაითვალოს გამოკვეთილი ავტორისეული პოზიციით და თარგმანის თეორიაში აღიარებული, ან ყველაზე ოპტიმალური კრიტერიუმების მოშველიებით, თუმცა სიტყვა „აღიარებული“ დღევანდელი სიტუაციისთვის შეიძლება მთლად ზუსტი ვერც გამოდგეს.

საქმე ისაა, რომ დღესაც ვერ ვიტყვი, თითქოს მიღწეული იყოს სრული თანხმობა თარგმანის შეფასების კრიტერიუმებში, მაგრამ მაინც შეიძლება გამოიყოს რამდენიმე ოპტიმალური კრიტერიუმი, რომლებსაც აღიარებს თეორეტიკოსთა და პრაქტიკოსთა უმრავლესობა. თარგმანის თეორიის განვითარების დღევანდელ ეტაპზე თითქმის აღარ იწვევს დავას შემდეგი კრიტერიუმები: 1. თარგმანი რაც შეიძლება ზუსტად უნდა გადმოსცემდეს დედნის არა მარტო შინაარსს, არამედ მხატვრულ მხარესაც, ანუ, თარგმანში დაცული უნდა იყოს ფორმისა და შინაარსის ერთიანობა; 2. თარგმანს უნდა ეტყობოდეს თავისი ეპოქის კვალი; 3. თარგმანში უნდა მოხდეს უცხო და მშობლიური კულტურის სინთეზი; 4. თარგმანი უნდა ითვალისწინებდეს თავის მკითხველს, მაგრამ ამაღლებდეს მკითხველის დონეს და უფართოვებდეს თვალსაწიერს, ე. ი. მთარგმნელმა უნდა იყოს როს კულტურტრევერის მისიაც.

ჩამოთვლილი კრიტერიუმები თითქოს არც არის ახალი, მაგრამ თანამედროვე თეორიაში მათი გაშიფრვისას თავს იჩენს ახლებური ნიუანსები, მაგალითად, თანდათან ვიწროვდება ე. წ. „ლიცენცია პოეტიკას“ ფარგლები. ეს ფარგლები პროზაში თითქოს არც არასდროს ყოფილა მეტისმეტად ფართო, მაგრამ პოეზიაში „პოეტურ თავისუფლებას“ მეტი გასაქანი ჰქონდა და მრავალრიცხოვანიც გვაქვს თუნდაც ქართულ თარგმნულ პოეზიაში საამისო მაგალითები.

თარგმანის თეორიის თანამედროვე დონეს ასახავს იუჯინ ა. ნაიდას ნაშრომი „თარგმნის ხელოვნებისათვის“, სადაც უფრო დაკონკრეტე-

ბულია ზემოთ ჩამოთვლილი კრიტერიუმები: 1. „მთარგმნელს უნდა ესმოდეს ან გაეგებოდეს ორიგინალის სიტყვა, როგორც აზრობრივად, ისე სტილისტურად, 2. მან უნდა დასძლიოს ორ ლინგვისტურ სტრუქტურას შორის არსებული განსხვავება, 3. თავის თარგმანში მან უნდა ახლად შექმნას ორიგინალის სტილისტური სტრუქტურა“¹⁷⁰ სიტყვე საგულისხმოა დებულება, რომ „თარგმნილ ნაწარმოებში არ უნდა იგრძნობოდეს მთარგმნელის ინდივიდუალური ენის თავისებურებანი“¹¹.

სხვა სახით, მაგრამ პრინციპულად იგივე მოსაზრებები მაქვს გამოთქმული და დასაბუთებული ჩემს სტატიებში „ძარღვიანი ქართული“¹⁷¹, „თარგმანის ხელოვნება“ და „მთარგმნელი და მკითხველი“ (იხ. დ. ფანჯიკიძე, წერილები, „მერანი“, 1980).

ზემოთ ჩამოთვლილი დებულებებით ერთხელ კიდევ მინდა ხაზი გავუსვა, რომ ისინი იქნებ ამომწურავად არა, მაგრამ მაინც საკმაოდ ნათლად გამოხატავენ თანამედროვე თეორეტიკოსების უმრავლესობის მიერ აღიარებულ შეხედულებებს თარგმანის დანიშნულებაზე, მთარგმნელის ამოცანებზე და იძლევიან თარგმანის შეფასების მეტ-ნაკლებად უნივერსალურ კრიტერიუმებს.

როგორც აღვნიშნე, თარგმანის მხოლოდ ენის დონეზე უარყოფითად ან დადებითად შეფასება მცდარ კრიტერიუმებს ემყარება: თვით აღიარებულ მთარგმნელთა ნაწარმოებშიც არ არის ძნელი მოძებნო რამდენიმე ენობრივი ლაფსუსი (სხვათა შორის, ამგვარი შემთხვევისაგან არც ორიგინალური მხატვრული ნაწარმოებია დაზღვეული, მაგრამ მსგავს ფაქტებს ორიგინალურ მხატვრულ ნაწარმოებში რატომღაც სხვა კვალიფიკაცია ეძლევა), მაგრამ ენობრივი ლაფსუსების აღმოჩენა სრულიადაც არ არის ვადაწყვეტი თარგმანის დასაწუნებლად, ისევე როგორც ე. წ. „ძარღვიანი ქართული“ ვერ იქცევა თარგმანის მაღალ-მხატვრულობის ერთადერთ და ვადაწყვეტი კრიტერიუმად.

მხატვრული თარგმანი შემოქმედების ფორმაა და მისი ღირსება არ შეიძლება წმინდა ენობრივ მხარეზე იმაზე მეტად იყოს დამოკიდებული, ვიდრე ეს ორიგინალურ მხატვრულ ნაწარმოებშია დასაშვები. აქედან გამომდინარე, თარგმანის კრიტიკული ანალიზიც ძირითადად იმავე პრინციპით უნდა წარიმართოს, რითაც ორიგინალურ მხატვრულ ნაწარმოებს ვუდგებით ხოლმე, მაგრამ მხატვრული თარგმანის კრიტიკა აუცილებლად მოიცავს ისეთ სპეციფიკურ მომენტებს, რომელთა წარმოჩენა ორიგინალური მხატვრული ნაწარმოების ანალიზისას შეიძლება არასდროს დაგვჭირდეს.

მხატვრული თარგმანის კრიტიკული ანალიზის სპეციფიკა მის ამბივალენტურ ბუნებას ემყარება — მხატვრული თარგმანი ხომ ორიგინალის თავისებურებებსაც ვადამოსცემს და ამავე დროს სხვა ენობ-

რივი საშუალებებით განსხვავების გამო ამ ენაზე მოლაპარაკებელი ხალხის კულტურის მონაპოვართა მატარებელიცაა. ამიტომ მხატვრული თარგმანი მასში უცხო და მშობლიური კულტურის შერწყმის ხარისხით ფასდება, უცხო და მშობლიური კულტურის სინთეზი მით უფრო მაღალხარისხოვანი აღმოჩნდება, რაც უფრო ჰარმონიულად იქნება მასში მათი ელემენტები შერწყმული.

გარდა ამისა, თარგმანის შეფასებისას უქვევლად გასათვალისწინებელია ერთი მომენტი: დედანში ასახული სინამდვილის წვდომა და გადმოცემა გართულებულია ამ სინამდვილის ასასახავი საშუალებების მზა სისტემის არსებობით. თუ თარგმანში სწორედ ის მხატვრული საშუალებები არ იქნა აღდგენილი, რაც ორიგინალში იყო მოცემული, მაშინ დასაშვებ ნორმაზე გაცილებით მეტად გაიზრდება დედნისაგან თარგმანის დაშორების კოეფიციენტი. დასაშვებ ნორმას კი განსაზღვრავს ის ფაქტი, რომ ორიგინალისა და თარგმანის ენას შორის არსებული განსხვავების გამო თარგმანში ისედაც იკარგება ნაწარმოების სტილისტური სისტემის ზოგიერთი კომპონენტი და მათი დანაკარგების რიცხვი ამ იძულებით ნორმას არ უნდა ასცილდეს.

თარგმანის კრიტიკული ანალიზი დედნის ანალიზით იწყება, ოღონდ დედნის ანალიზში არ იგულისხმება მხოლოდ შინაარსის გადმოცემა, ორიგინალის ანალიზი ძირითადად სტილის სფეროში უნდა გადაწყდეს. ამასთან, ორიგინალური ნაწარმოების ანალიზისას, და შესაბამისად თარგმანისთვისაც, ერთ-ერთი გადამწყვეტია ჟანრის ფაქტორი. ზემოთ ჩამოთვლილი კრიტერიუმები საერთოა ყოველგვარი მხატვრული თარგმანისათვის, მაგრამ ანალიზისას აუცილებელია ჟანრის სპეციფიკის გათვალისწინება. ამიტომ მიზანშეწონილად მიმაჩნია გამოვალკევი ლიტერატურის სამი ძირითადი ჟანრი და აქ წარმოდგენილ ზოგად დებულებებს მივცე კონკრეტული მიმართულება. ამათგან ყველაზე ფართოდ წარმოდგენილი იქნება პროზა, რადგან ამის საშუალებას მაძლევს საკუთარი პრაქტიკული გამოცდილება*, პოეზიისა და ზღაპრის თარგმანის სტილისტიკაში კი უფრო მეტად ვეყრდნობი სხვა ავტორთა თეორიულ და პრაქტიკულ გამოცდილებას, ოღონდ სანამ ჟანრების ანალიზზე გადავიდოდე, მიზანშეწონილად მიმაჩნია შევეხო მთარგმნელის ინდივიდუალური სტილისა და თარგმანის ენის პრობლემას, რაც, ჩემი აზრით, მჭიდროდ უკავშირდება თარგმანში დედნის სტილის რეპროდუქციას და, როგორც ზემოთ დავინახეთ, თარგმანის შეფასების კრიტერიუმებს შორის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილიც უჭირავს.

* იხ.: თომას მანის რომანები „ბუდენბროკები“ (თბ., 1970) და ჯალისნურაშვილი (თბ., 1979, 1985). მაქს ფრიშის რომანები „Homo Faber“ და „ვიქნები თუნდაც განტენზიანი“ (თბ., 1981) ულრიხ პლენდორფის „ახალგაზრდა ვ.-ს ახალი ვენზანი“ (თბ., 1982) და სხვა.

III. მთარგმნელის ინდივიდუალური სტილი და მთარგმანის ენის პრობლემა

მთარგმანის თეორიაში დღემდე სადავოა ერთი საკითხი — უნდა ჰქონდეს თუ არა მთარგმნელს საკუთარი სტილი. აქ უნდა გავიხსენოთ კორნეი ჩუკოვსკის ცნობილი გამოხატულებაში შელის ბალმონტისეულ მთარგმანებზე, ეს არის არა შელი, არამედ ვინმე შელმონტიო. აქვე მთლიანად უნდა მოვიყვანო ერთი მოსაზრება, რომელიც ტიპური მგონია ქართული მთარგმნელობითი სკოლის, განსაკუთრებით პოეზიის მთარგმნელობითი სკოლისათვის: „ჩვეულებრივ ჰგონიათ, რომ მთარგმნელს არ გააჩნია, ან არ უნდა გააჩნდეს საკუთარი სტილი, — ის ხომ მთარგმნელია და არა ავტორი! მაგრამ ივიწყებენ, რომ სწორედ სტილი ამჟღავნებს შემოქმედში ღრმადპიროვნულ, სიღრმისეულ საწყისს და ეს საწყისი მთარგმანშიც უსათუოდ შესაბამისი პიროვნელობით უნდა იყოს აღბეჭდილი... საკუთარი სტილი, ამ შემთხვევაში უფრო მართებული იქნებოდა გვეთქვა, საკუთარი ენობრივი სტილი, მთარგმნელმაც ისევე უნდა შეიმუშაოს, როგორც ყოველმა შემოქმედმა, — წერს ცნობილი მთარგმნელი თ. ჩხენკელი და იქვე განაგრძობს: — უიტმენისა და „გიტანჯალის“ მთარგმნის დაწყებამდე კარგა ხნით ადრე მე შედგენილი მქონდა რუსთაველის, ძველი ქართული მწერლობის, საბას „სიტყვის კონისა“ და ვაჟა-ფშაველას „საკუთარი“ ლექსიკონები. ლექსიკური და იდიომური მასალა შემოქმედის სულში პიროვნული ტვიფარით იბეჭდება და, როგორც ჩანს, ამის შედეგად კრისტალდება ამა თუ იმ შემოქმედის ენობრივი სტილი“¹². ამჯერად საინტერესო არაა, პრაქტიკულად როგორ ახორციელებს თავის მოსაზრებებს თ. ჩხენკელი. მე მხოლოდ ამ მოსაზრებაში გაჩენილი წინააღმდეგობა მაინტერესებს. მთარგმნელის მიერ წინასწარ ჩატარებული მოსამზადებელი სამუშაო, ანუ ამა თუ იმ ნაწარმოების მთარგმნამდე საკუთარი ლექსიკონის შექმნა, სულაც არ ნიშნავს ინდივიდუალური სტილის შემუშავებას. ეს არის მთარგმნელის პროფესიონალიზმის გამოვლენა, და, სხვათა შორის, იქვე თ. ჩხენკელი სავსებით სწორ მოსაზრებებს გამოთქვამს თითოეული ახალი მთარგმანისათვის ახლებური ამოცანის დასახევაზე, ოღონდ ისაა, რომ მისი მსჯელობის მეორე და შესაძლოა მონაკვეთი აშკარად ეწინააღმდეგება პირველს, სადაც ავტორი

ინდივიდუალური სტილის დამცველად გამოდის. კერძოდ, იგი წერს: „რაც შეეხება გამოცდილებას, იგი უმნიშვნელო რამ არაა, მაგრამ მთარგმნელი ყოველი ახალი ავტორის თარგმნისას ახალი გამოცდის წინაშე დგას. სიტყვას ყოველთვის მოძიება სჭირდება და აქ მთავარი სათარგმნი ტექსტის სწორი ტონალობის დაქვერებაა. ამ ტონალობის ფონზე ესა თუ ის სიტყვა შთაბეჭდილებათა სხვადასხვაგვარ სტრუქტურაში ერთიანდება და მთარგმნელისათვის სასურველ ელფერს იძენს“ (ხაზი ჩემია, დ. ფ.)¹³.

როგორც ვხედავთ, აქ თითქმის სრულადაა ჩამოთვლილი ის კომპონენტები, რომელთა საფუძველზე ხდება თარგმანში დედნის სტილის რეპროდუქცია. დედნის სტილის ერთგულება კი, ჩემი აზრით, თავისთავად გამოირიცხავს მთარგმნელის ინდივიდუალური სტილის არსებობას. სწორედ იმიტომ, რომ „სტილი ამჟღავნებს შემოქმედში ღრმადპიროვნულ, სიღრმისმიერ საწყისს“, მთარგმნელს უფლება არა აქვს ამ საწყისს საკუთარი საწყისები შეანაცვლოს, და შესაბამისად, ადვილად საცნობი გახადოს სულ სხვადასხვა სტილის ნაწარმოებების თარგმანებში თავისი ინდივიდუალობა.

ინდივიდუალურ სტილზე საინტერესო მოსაზრებებს გამოთქვამს გილგამეშინისა და სხვა მრავალი მნიშვნელოვანი ნაწარმოების მთარგმნელი ზურაბ კიკნაძე. კერძოდ, იგი წერს: „მთარგმნელის ინდივიდუალობა აუცდენელი მომენტია თარგმანში, მაგრამ ის უნდა ითარგუნებოდეს, რომ თავისუფალი გზა მიეცეს უცხო კულტურის ფენომენის დაუბრკოლებლივ გადმოცემას ახალ ენაში, რომელიც თავისთავად ატარებს თავის ეპოქის და იმ კულტურის ინდივიდუალურ სახეს, სადაც ჩამოყალიბდა“¹⁴. ჩემი მხრივ დავუმატებდი, რომ ეს უკანასკნელი მახასიათებლები წმინდა ენობრივ მონაცემებთან ერთად ქმნის მშობლიური სალიტერატურო ენის ზოგად სტილისტურ სახეს, რომლის წიაღშიც იზრდება ყოველი მთარგმნელი. მთარგმნელს შეთვისებული აქვს მშობლიური ლიტერატურის ტრადიციები, ბევრი რამ მის შემეცნებაში მზამზარეულად არსებობს ლექსიკის, ცალკეული ფრაზებისა. თუ გამონათქვამების სახით, რის შედეგადაც ყალიბდება მთარგმნელის ძირითადი ლექსიკური ფონდი, მაგრამ გარდა ამისა მთარგმნელს მშობლიურ ენასთან უნდა ჰქონდეს შემოქმედებითი დამოკიდებულება, ოღონდ ბევრად უფრო გაცნობიერებული, ვიდრე ეს ორიგინალური ნაწარმოების ავტორს მოეთხოვება.

მთარგმნელი მშობლიურ ენას აღიქვამს, როგორც ერთ მთლიანობას, საიდანაც სათარგმნი ნაწარმოების ზასიათისა და შინაარსის მიხედვით უნდა შეძლოს ზოგჯერ სრულიად მივიწყებული, ან მისი ცნობიერების მიღმა არსებული ენობრივი პლასტების თუ ცალკეული

ლექსიკური ერთეულების ამოქებნა და უცხო ნაწარმოების შინაარს-
სა და სტილის გადმოსაცემად მათი ორგანიზება.

რაც შეეხება თ. ჩხენკელის მოსაზრებას, რომ მთარგმნელს შემუ-
შავებული უნდა ჰქონდეს საკუთარი სტილი, იგი თეორიულად დასაბუთ-
იმ რეალურ ვითარებას, რაც საკმაოდ მკაფიოდ ჩანს ჭრუჭერჭრუჭერულ
რგმნელის შემოქმედებაში. მაგალითად, პოეზიის ქართული თარგმა-
ნების ანალიზისას იკვეთება ერთი მოდელი, რომელიც სხვადასხვა
მთარგმნელის ხელში მხოლოდ მცირეოდენ ვარიაციას განიცდის და ამ
გზით სხვადასხვა ინდივიდუალურ სტილად ყალიბდება. ეს არის არ-
ქაიზებული, უნივერსალური ენა, რომელსაც პირობითად შეიძლება
„პოეტური ენა“ ვუწოდოთ, იგი განკუთვნილია უპირატესად სათარ-
გმნი პოეზიისათვის, რადგან ამ მზამზარეული პოეტური ენით დღეს
არ წერს არცერთი ქართველი პოეტი*.

ზემოთ აღვნიშნე, რომ ე. წ. პოეტური ენა სტილისტური თვალსაზ-
რისით არქაიზებული ენაა და იგი უქმნის ბაზისს პოეზიის მთარგმნე-
ლთა ინდივიდუალურ სტილს. იმავე სტილისტური ნიშნით აღბეჭდი-
ლი ენა, მართალია, ნაკლებად, მაგრამ მაინც იჩენს თავს პროზის თა-
რგმანშიც. პროზაშიც, თუკი გვაქვს მთარგმნელის ინდივიდუალური
სტილის გამოვლენის შემთხვევები, ეს სტილიც არქაიზებულ ენას
ეყრდნობა.

რას ვუწოდებთ არქაიზებულ ენას, რა ნიშან-თვისებებით ხასიათ-
დება იგი? არქაიზებული ენა, ჩემი აზრით, არ არის მონოლითური.
იგი წარმოადგენს დროისა და სივრცის გარეშე არსებულ ენას, ანუ
ძველი და ახალი ქართულის ნაზავს და სტილისტიკის პოზიციიდან შე-
იძლება შევაფასოთ, როგორც ძველი ქართულის იმიტაცია. აქედან გა-
მომდინარე, იგი საფუძველშივე გამორიცხავს სხვადასხვა სტილისტუ-
რი ელფერის გამოხატვის შესაძლებლობას. საქმე ისაა, რომ თარგმნი-
ლი თუ ორიგინალური ნაწარმოების ენაში არქაიზებების უზომოდ ჩარ-
თვა თვით ამ ენობრივ ერთეულს უკარგავს მრავალფეროვან სტილის-
ტურ ნიუანსებს. ლექსიკურ და გრამატიკულ არქაიზმს აქვს სტილის-
ტური შეფერილობის საკმაოდ დიდი მწკრივი: არქაიზმმა დედნის სიძ-
ველზე მინიშნების გარდა თარგმანში შეიძლება შემოიტანოს მალა-
ფარდოვნების, პაროდის, ირონიის, იუმორის ეფექტი. თარგმანის

* უნივერსალურ პოეტურ ენასა და ინდივიდუალურ სტილზე ადრეც გამოი-
თქვამს ჩემი აზრი. იხ. დ. ფანჯიკიძე, „თანამედროვე ქართული თარგმანი“, „ლიტ-
საქართველო“. № 1, 2, 3. 1983; ამავე საკითხს ინტენსიურად იკვლევს გ. პეტრაშვილი
წეროლებში: „ვისია სტილი ლამაზი“, „კრიტიკა“ № 2, 1979; „სილოას“ მიზე-
ზი და შედეგი“, „კრიტიკა“, № 5, 1985; მსგავს მოსაზრებას გამოთქვამს თ. კობახი-
ძე წერილში „ტომას ელიოტის პოემის ქართულად თარგმნის გამო“, „კრიტიკა“
№ 3, 1986.

ენაში არქაიზმებისათვის წამყვანი სტილისტური ფუნქციის დაკისრების გამო კი მას ეკარგება ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი სტილისტური პოტენცია, ენა იძენს მხოლოდ სიძველის ელფერს და თანამედროვე ენის ფონზე გადაჭარბებული ზეაწეულობითა და პათეტიკურობით გამოირჩევა. ამასთან მძიმე, ღვლარჭნილი, ზოგჯერ გაუგებარე ცხედება და ყოველივე ამის გამო კნინდება მკითხველზე თარგმანის ესეთეტიკური ზემოქმედების ხარისხი.

როცა არქაიზებული ენა საფუძვლად უდევს რომელიმე ძველი ძეგლის თარგმანს, იგი ასე თუ ისე გამოხატავს მთარგმნელის პოზიციას, მის მისწრაფებას სიძველის რეპროდუქციისაკენ, მაგრამ როცა ეს ენა საფუძვლად ედება თანამედროვე ნაწარმოების თარგმანს, ან რომელიმე ძველ ნაწარმოებს აჭარბებს სიძველის გამოხატვაში, მაშინ უფლება ვვაქვს ვივარაუდოთ, რომ იგი მთარგმნელის ინდივიდუალური სტილის გამოვლენაა და ამდენად, თითქმის ყოველთვის თავიდანვე გამოირიცხავს დედნის სტილისადმი ერთგულებას.

თვით ძველი ლიტერატურული ძეგლისთვისაც არქაულობა არ არის ორგანული, სტილისმიერი ნიშანი, იგი შეძენილია, სიძველის სტილისტური ნიშანი მას ემატება თანამედროვე მკითხველის პოზიციიდან და ამდენად, იგი არ შეიძლება ერთადერთ და ძირითად მახასიათებლად იქნას მიჩნეული. ძველი ნაწარმოების სტილისტური ნიშნების დასადგენად საჭიროა იმ მიმართებების გაანალიზება, რაც მას ჰქონდა მისი შემქმნელი ეპოქის სალიტერატურო ენასთან, ჩვენს ცნობიერებაში წარმოქმნილი დამატებითი სტილისტური ნიშანი კი — არქაულობა — შეიძლება გავიაზროთ, როგორც ერთ-ერთი და არა ერთადერთი სტილისტური ნიშანი. აქედან გამომდინარე, სიძველის მინიშნება მინიმალური საშუალებებითაც შეიძლება და ამ გზას ადგას კიდევ ძველი ლიტერატურის რამდენიმე მთარგმნელი.

ზემოთ რომ მთარგმნელის პოზიცია ვახსენეთ, ასეთ შემთხვევაში, ინდივიდუალური სტილის გამოვლენის გარდა, თავს იჩენს ორი პრინციპის ჭიდილი: თარგმანს უნდა ეტყობოდეს დედნის ეპოქის კვალი, თუ თარგმანის ეპოქის კვალი.

თუკი თარგმანის დანიშნულებაა რომელიმე ლიტერატურული ნაწარმოები ხელმისაწვდომი გახადოს თანამედროვე მკითხველისათვის, მაშინ არც ძველი ნაწარმოები უნდა ვთარგმნოთ ძველი ქართულით. ჯერ ერთი, შეუძლებელია ძველი ქართულის სრული რეპროდუქცია და ეს რომ მოვახერხოთ კიდევ, ჩვენი თარგმნილი უცხო ძეგლი შეავსებს ძველ ქართულ ლიტერატურას, თანამედროვე მკითხველს კი (მკითხველში ვგულისხმობ მასობრივ მკითხველს და არა ფილოლოგიურად

განსწავლულ მკითხველთა მცირერიცხოვან წრეს) მის მიმართ შეიძლება გაუჩნდეს ისეთივე მოწიწების გრძნობა, როგორც აქვს საკუთარი ლიტერატურის ძეგლებისადმი, მაგრამ გაუჭირდება წაიკითხოს იგი. ამავე საკითხზე თ. ჩხენკელი წერს: „ყოველი თარგმანი თანამედროვეთათვის კეთდება და იგი უპირველეს ყოვლისა თანადროულობის გემოვნებას უნდა აკმაყოფილებდეს“¹⁵. ერთი სიტყვით, ცოტანი როდი არიან ის თეორეტიკოსები, რომლებიც მიიჩნევენ, რომ თარგმანს უნდა აჩნდეს მისი შემქმნელი ეპოქის კვალი.

* * *

პროზის თარგმანში ინდივიდუალური სტილის გამოვლენის ერთ-ერთი სახეა თარგმანში რომელიმე მწერლის სტილის ელემენტების, ცალკეული მხატვრული სახეების, ეპითეტების, მეტაფორების, შედარებების შეტანა, ნაცნობი რიტმულ-ინტონაციური სურათის იმიტაცია, მშობლიური ლიტერატურიდან ნასესხები, საყოველთაოდ ცნობილი ფრაზების ჩართვა და სხვა. ამ მხრივ ქართულ თარგმნილ ლიტერატურაში ყველაზე უფრო ძლიერია კონსტანტინე გამსახურდიას სტილის შენაკადი. კ. გამსახურდიას სტილის ერთ-ერთი გამოკვეთილი ელემენტია თავისებური რიტმულ-ინტონაციური ხმოვანება, რასაც, ჩემი აზრით, საფუძვლად უდევს მეგრული წინადადების მელოდიკა, ორგანულად შერწყმული ქართულ ლექსიკასა და ფრაზეოლოგიასთან. ამ სტილის საშენი ელემენტებია აგრეთვე მწერლის მიერ გაცოცხლებული არჩაული ლექსიკა, საკუთარი ნეოლოგიზმები, ოკაზიური შედარებები და ეპითეტები, როგორცაა, მაგალითად, თავთუხისფერი კულულები, ქედნისფერი ზეგნები, ხვლიკისფერი მთები, ხობისყელისფერი საწმერთული, სულზე უტკბესი და მრავალი სხვა, რომლებიც წინადადების გამორჩეულ მელოდიკასთან ერთად ქმნიან იმ მკაფიო ინდივიდუალური ნიშნით აღბეჭდილ სტილს, რაც მხოლოდ და მხოლოდ კ. გამსახურდიას საკუთრებაა და ადვილად საცნობია მშობლიურ ლიტერატურაში გათვითცნობიერებული ყოველი მკითხველისათვის. ამიტომ სხვა შინაარსობრივ და ენობრივ გარემოში ჩართული ეს ელემენტები უცხო სხეულად ჩანან, აღძრავენ ნაცნობ ასოციაციებს და აბრკოლებენ უცხო ნაწარმოების ესთეტიკურ აღქმას. თავისთავად ცხადია, ასეთი ექსპერიმენტი ქმნის კ. გამსახურდიას სტილის იმიტაციას (ზოგჯერ პაროდის შთაბეჭდილებასაც კი) და საფუძველშივე გამორიცხავს დედნის სტილის რეპროდუქციას.



ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, თითქოს ერთმანეთს შეერწყა რამდენიმე საკითხი, კერძოდ, ჯერ ინდივიდუალური სტილის პრობლემა დაუწყვილდა მთარგმნელის პოზიციას, შემდეგ კი მსჯელობა წარიმართა თარგმანის ენის პრობლემისაკენ, მაგრამ, ჩემი აზრით, ამ მომენტებს შეიცავს მთარგმნელის ინდივიდუალური სტილის პრობლემა, უფრო სწორად, თარგმანის თეორიაში ერთ-ერთი ყველაზე საკმათო კითხვა: უნდა ჰქონდეს თუ არა მთარგმნელს საკუთარი სტილი.

დავუბრუნდეთ იმ დებულებას, რომ თარგმანი შემოქმედების ფორმაა, შესაბამისად, მთარგმნელიც შემოქმედელია და მას არ შეიძლება არ გააჩნდეს თავისი ინდივიდუალობა. ჩემი აზრით, მთარგმნელის ინდივიდუალობა, უპირველეს ყოვლისა, სათარგმნი მასალის შერჩევაში უნდა მკლავნდებოდეს, ყოველ ჰემმარიტ მთარგმნელს აქვს თავისი მსოფლმხედველობა, აქვს მაღალი ლიტერატურული გემოვნება და, რაც მთავარია, ამა თუ იმ ეტაპზე მკითხველის ინტერესების გამოცნობის უნარი. მთარგმნელს ასევე შეუძლია სწორად განსაზღვროს, რომელი ლიტერატურული ნაწარმოები ამაღლებს მკითხველის გემოვნებას, მიაწვდის მას რაღაც ახალს და წვლილს შეიტანს მის სულიერ განვითარებაში. აქ ერთხელ კიდევ სრულად მინდა დავიმოწმო გოეთეს აზრი: „ჩვენ ვცდილობთ შევექმნათ ორიგინალის იდენტური თარგმანი, რომელიც ორიგინალს არ უტოლდება, მაგრამ ყოველ შემთხვევაში, იმის პრეტენზია კი აქვს, რომ შეენაცვლოს ორიგინალს, თარგმანის ასეთი სახეობა პირველ ხანებში დიდ წინააღმდეგობას აწყდებოდა. აქ ხომ მთარგმნელი, რომელიც ორიგინალს ერთგულად მისდევს, ცოტად თუ ბევრად შორდება თავისი ერის ორიგინალობას და ამ გზით ქმნის რაღაც მესამეს. იმ მესამემდე კი ჯერ უნდა ამაღლდეს მკითხველთა მასების გემოვნება, რომელიც თავისი ეროვნული მსოფლშეგრძნებითაა შეზღუდული“. ამგვარად, მთარგმნელის ინდივიდუალობა კულტურტრეგერობაშიც შეიძლება გამოქვავდეს, მისი გემოვნება, ნიჭი და ერულიცია მნიშვნელოვანი სუბიექტური ფაქტორებია, რომელთა გარეშე მთარგმნელი არ შეიძლება შემოქმედად იქცეს. ამ ფაქტორებს ემატება „კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი — მთარგმნელის განწყობილებრივი გარდასახვის უნარი: „დროებით იქცეს იმ მწერლად“, ვის ნაწარმოებსაც თარგმნის¹⁶. მსგავსი მოსაზრებები გამოთქმული აქვთ სხვა საბჭოთა ავტორებსაც, ჩვენში კი რ. ნათაძის გარდასახვის ფსიქოლოგიურ ანალიზზე დაყრდნობით ამავე აზრს ანვითარებს პ. იაშვილი¹⁷.

რაც შეეხება მთარგმნელის ინდივიდუალური სტილის, ანუ მთარგმნელის მიერ წინასწარ შემუშავებული ენობრივი ფენომენის არსე-

ბობას, ეს, ჩემი აზრით, მხოლოდ ერთ შემთხვევაშია გამართლებული — თუ მთარგმნელი თარგმნის მხოლოდ ერთ რომელიმე მწერალს და ამ მწერლის სტილისტური სამყაროს გადმოსაცემად შესაფერად მიანი-
ნია თავისი სტილი, თუმცა აქვე ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ თავის-
თავად, მთარგმნელის ინდივიდუალური სტილის გამოვლენის ეს ფორ-
მაც დედნის სტილის ერთგულებას გულისხმობს და მთარგმნელის
ინდივიდუალური სტილის ჩვეულებრივ გაგებას უპირისპირდება.

ყოველივე ზემოთქმულის შედეგად შეიძლება გამოვიტანოთ დასკვ-
ნა, რომ ინდივიდუალური სტილი მწერლის საკუთრებაა, მთარგმნელს
კი მხოლოდ იმის უფლება აქვს, გამოამჟღავნოს ამ სტილის ობიექტუ-
რად შესაძლებელი სიზუსტით რეპროდუქციის ინდივიდუალური
უნარი.

დედნის სტილის თარგმანში გადმოტანის პრობლემა თავის მხრივ
მრავალწახნაგოვანია და იგი ზოგად პლანში არ შეიძლება გადაწყდეს,
ამ პრობლემაზე მსჯელობა ცალკეული ქანრების მიხედვით დაკონკრე-
ტებას მოითხოვს. ამიტომ შევეცდები ქანრული სტილის ფარგლებში
დავახასიათო ქართულ თარგმნილ ლიტერატურაში გამოკვეთილი ტენ-
დენციები და კონკრეტული მასალის მოშველიებით უფრო თვალსაჩი-
ნო გავხადო თეორიულ პლანში გამოთქმული მოსაზრებები.

ამ მიზნით მართებული მეჩვენება პოეზიის, პროზისა და ზღაპრის
თარგმნის სტილისტიკის გამოყოფა. რაც შეეხება კონკრეტულ მასა-
ლას, იგი შერჩეულია ტიპიურობის ნიშნით, ანალიზის მეთოდი კი წი-
ნა თავებში გამოთქმული მოსაზრებებიდან მომდინარეობს.



ქართველთა
წიგნების კავშირი

IV. პოეზიის თარგმნის სტილისტიკა და პოეტური თარგმანი პოეტური თარგმანის განვითარების ბუნდოვნება

„პოეტური ქმნილების სხვა ენაზე თარგმნა შეუძლებელია. ეს ფაქტი დიდი ხანია აღიარებულია, მაგრამ ვინ იცის, იქნებ ეს აზრი მაღალი პროზის მიმართაც სწორი იყოს?“ სწერდა თავის უნგრულ გამოცემელს თომას მანი. პოეზიის უთარგმნელობის იდეას დღესაც ბევრი მომხრე ჰყავს, მაგრამ ამავე დროს ყველა კულტურულ ენაზე ინტენსიურად ითარგმნება პოეზიის საუკეთესო ნიმუშები და, რაც კიდევ უფრო საკვირველია, თითქოს პოეზიის უთარგმნელობის იდეის „ჯიბრზე“ პროზასთან შედარებით, პოეზიას უფრო თავისუფლად და თამამად ეკიდებიან მთარგმნელები. ამერიკელი პოეტი უ. ჯ. სმიტი რუს პოეტ ლარისა ვასილიევასთან დიალოგში ამბობს: „ჩემი შეხედულებით, ჩვენი „ახალი“ პოეტების წყალობით, რომლებიც თარგმანის თავისუფლებას ჭადაგებენ, მთელ მსოფლიოში გავრცელდა აზრი, რომ მთარგმნელი არ უნდა იყოს დამოკიდებული ორიგინალზე. შესაძლოა უაპელაციოდ არ დაიცვა დედნის ფორმა, არ გარითმო თარგმანი, თუმცადა ორიგინალი გარითმულია, და პირიქით. ხოლო ისეთ „წვრილმანებზე“, როგორც სახეთა სისტემა, ალიტერაცია, ინვერსიული კონსტრუქციები, ლაპარაკიც ზედმეტია“¹⁸.

პოეზიის თარგმანზე ასეთი შეხედულების ფართოდ გავრცელების ბრალიცაა ალბათ ის, რომ პროზის თარგმნის სტილისტიკა უფრო მყარ თეორიულ საფუძველზე დგას, ვიდრე პოეზიისა. მიუხედავად ამისა, მაინც შეიძლება გამოიყოს პრინციპები, რომლებიც საერთოა ყველა თარგმანისათვის, მაგრამ, ბუნებრივია, ისევე როგორც პროზაში, პოეზიაშიც ანგარიში უნდა გაეწიოს ნაწარმოების თარგმნისას წამოჭრილ ცალკეულ ამოცანებს და ისინი ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში თავისებურად უნდა გადაწყდეს. ამ პოზიციიდან, უპირველეს ყოვლისა, უნდა დაისვას კითხვა, რა ემორჩილება ფუნქციურ კომპენსაციას და რა შეიძლება მივაკუთვნოთ „უთარგმნელ“ მომენტებს, ან რა აზრს იძენს პოეზიის თარგმანში დედნის სტილისადმი ერთგულება, რა ხვედრითი წონა შეიძლება ჰქონდეს მშობლიურ პოეტურ-

ტრადიციებს უცხო პოეტიკის მშობლიურ ნიადაგზე გადმოტანისას და სხვა. ჩემი აზრით, პოეზიის თარგმნისას, ისევე როგორც ყველა სხვა ქანრის ნაწარმოების თარგმნისას, ფუნქციურ კომპენსაციას ემორჩილება სტილის აბსტრაქტირებული ნიშნები, როგორცაა სისადავე თუ მაღალფარდოვნება, ენობრივი სიმშრალე თუ სიუხვე, მწიგნობრული თუ სახალბრო მეტყველება, განწყობილება, რიტმი და ინტონაცია; ემოცია თუ განსჯა, დამოკიდებულება ენის ცალკეულ შრეებთან (რის მიხედვითაც იქმნება არქაულობის, თანამედროვეობის, ლიტერატურული ან კუთხური მეტყველების შთაბეჭდილება), ამა თუ იმ ავტორის პოეტიკაში მკაფიოდ გამოკვეთილი ხერხები, ცალკეული პოეტური სახეები და სხვა.

ქართული ენა და ლიტერატურული ტრადიციები განუსაზღვრელ საშუალებას იძლევა ყოველი ტიპის პოეზიისათვის გამოინახოს ადეკვატები, ან მშობლიური ენის გამომსახველობითი ერთეულების ბაზაზე შეიქმნას და დამკვიდრდეს ახალი პოეტური მეტყველება, როცა საქმე ქართული პოეტური ტრადიციებისგან განსხვავებული პოეზიის თარგმნას ეხება.

ერთხელ კიდევ გავიხსენოთ დებულება, რომ მთარგმნელი შემოქმედია, მაგრამ იგი მიჯაჭვულია დედანზე და მისი მთავარი მიზანი უნდა იყოს დედანთან მაქსიმალური მიახლოება. ყოველი მთარგმნელი თავისებურად ცდილობს კიდევ მიუახლოვდეს დედანს, მაგრამ მაინც არ არსებობს ორი აბსოლუტურად იდენტური თარგმანი, თუმცა ყოველ სათარგმნელ ნაწარმოებში არის ისეთი კომპონენტები, რომლებიც ყველა თარგმანში ერთნაირად შეიძლება იყოს რეპროდუცირებული. როგორც ზემოთ ვახსენეთ, ეს არის სტილის აბსტრაქტირებული ნიშნები, რომლებიც ფუნქციურ კომპენსაციას ემორჩილება და თარგმანის სიზუსტეც მათ ზუსტ თუ მიახლოებით გადმოტანაზეა დამოკიდებული.

საერთოდ, თარგმანზე მსჯელობისას ყველაზე ხელსაყრელ მასალას ერთი დედნის რამდენიმე თარგმანი იძლევა. ასეთ შემთხვევაში უფრო იოლია ობიექტური დასკვნის გამოტანა, რა შეიძლებოდა თარგმანში ზუსტად გადმოცემულიყო და რა არა, ასევე სხვადასხვა თარგმანის შედარება საშუალებას გვაძლევს დავადგინოთ ობიექტურად შესაძლებელი სიზუსტის ფარგლები და შესაბამისად, მიახლოებით მაინც მოვნიშნოთ პოეტური თავისუფლების საზღვრებიც.

ამ მიზნით განვიხილოთ გოეთეს ცნობილი ლექსის „მგზავრის დამის სიძღერის“ ქართული თარგმანები და თვალსაჩინოებისთვის დედანი და მისი პუკარედული თარგმანი მოვიშველიოთ. ამასთან პუკარედში ზუსტად იქნება დაცული გოეთეს ლექსის სტრიქონების საზღვრები.

WANDERERS NACHTIG

Über allen Gipfeln
Ist Ruh'

In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen
Im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

მგზავრის ღამის სიმღერა
ყველა მწვერვალზე
სიმშვიდეა
ხის კენწეროებშიც
ვერ იგრძნობ
ფშვინვასაც კი;
ჩაჩუმებულან ჩიტები
ტყეში.
ოლონდ მოიცა, [და] მშენებელიც
შენც დამშვიდდები.



როგორც ვხედავთ, ლექსში აღწერილია სიმშვიდისა და სიწყნარის სურათი, ყველაფერი გაყუჩებულია, ფოთოლიც კი არ ინძრევა. ამ აღწერას ეთმობა ლექსის დიდი ნაწილი, ბოლო ორ სტრიქონში კი პოეტი იმედს და დაპირებას გამოთქვამს, ცოტაც მოიცადე და შენც დამშვიდდები. თუ აქ ჩატეულ აზრს ზემოთ ჩამოთვლილი აბსტრაქტიზებული ნიშნების ენაზე გადავიტანთ, პირველი ნიშანი ამ ლექსისა მსუბუქი სევდის, სიმშვიდისა და სიწყნარის განწყობილება იქნება. ამ განწყობილებას ექვემდებარება ლექსის საზომიც, სიტყვების შესაბამისი ორგანიზაცია და აქცენტების განაწილებაც, რის შედეგადაც ლექსი მდორედ მოედინება, ხოლო ინტონაცია მშვიდია და დარბაისლური. სტრიქონები დატეხილია ექვს და ორმარცვლიან პუქარებად. ერთმანეთს ენაცვლება ჭვარედინი და პარალელური რითმები. კერძოდ, ერთმანეთს ერთმება სიტყვები: გიბფელნ-ვიბფელნ; ჰაუხ-აუხ; ვალდე-ბალდე. ქართულ პუქარედში ეს სიტყვებია — მწვერვალზე — კენწეროებში; ფშვინვასაც — შენც; ტყეში — მალე.

კარგი თარგმანის საიდუმლო ის არის, რომ შენს მშობლიურ ენაზე აღადგინო იგივე რიტმი და ინტონაცია, შექმნა იგივე განწყობილება, ოლონდ არა ლექსის თითოეული კომპონენტისათვის ფორმალური შესატყვისის ძიების გზით. ასე, მაგალითად, იმავე რიტმს ქართულში ვერ შექმნის რვა მარცვლიანი, თუნდაც დედნის მსგავსად დატეხილი სტრიქონი.

ქართულში ასევე ვერ გაირითმება იგივე სიტყვები, რომლებიც დედანშია გარითმული, მაგრამ ლექსის რიტმული სურათისა და განწყობილების გადმოცემა მაინც შესაძლებელია.

ქართულად არსებობს ამ ლექსის ათამდე თარგმანი, მათგან კი დედნის განწყობილების შესაფერი რიტმი და ინტონაცია მოქმენილია მხოლოდ ორ თარგმანში. მომყავს ერთ-ერთი ასეთი თარგმანი:

„დაღუმებულან ზვიადი მთები,
ღამე სწვევიათ.
ხის კენწერონი ნიავის ფრთებით
არ ირხვეიან.
შავი ბურუსი ტყეს ეფინება,

სთვლემენ ჩიტები,
ლაოცა, მალე დაგეძინება,
შენც დამშვიდდები“. (თარგმ. ხ. ვარდოშვილისა).



როგორც აღვნიშნე, აქ შენარჩუნებულია დედნისეული რიტმი და ინტონაცია, მაგრამ ამ ამოცანას შეეწირა აზრობრივი სფეროს ლექსში გაჩნდა არარსებული დეტალები, რომლებმაც, ასე ვთქვათ, შემაჯსებული როლი ითამაშეს თარგმანის რიტმულ და ინტონაციურ ხმონებაში.

საინტერესოა, რომ გალაკტიონსაც უთარგმნია ეს ლექსი, მაგრამ საზომის არასწორად შერჩევის გამო დაუკარგავს მისთვის სიმშვიდისა და სევდის განწყობილება:

„სიმშვიდეში თვლემს,
მწვერვალები შთის,
ქარი არა სცემს,
ფოთოლი არ თრთის,
მოსვენების ვაჟს
მისცემია ტყეც,
მოითმინე წაჟს,
მოისვენებ შენც“.

როგორც ჩანს, გალაკტიონის თარგმანის ნერვიული რიტმი გოეთეს ლექსისათვის შესაფერისად მიუჩნევია ა. გელოვანს და თავის თარგმანში რვაპარცელიანი საზომით იმავე რიტმის შექმნას ცდილა. ა. გელოვანის თარგმანში აჩქარებულ, თითქმის „საეკევაო“ რიტმს აძლიერებს ჯვარედინი რითმა, საბოლოოდ კი ვლებულობთ დედნისგან განწყობილებით, რიტმითა და ინტონაციით სრულიად განსხვავებულ თარგმანს, რომელიც ლექსიკურადაც თვითნებურადაა „გამდიდრებული“:

„მღუპარებენ მწვერვალები,
მისცემიან რულს
ღუმან ზენი კენარები,
შთა და ბარი ღუმა.
აღარ ისმის ტყეში ჩქამი,
ჩიტიც არა სტვენს,
მოითმინე, მოვა ვამი,
მოისვენებ შენც!“

„მგზავრის ღამის სიმღერა“ ნათარგმნი აქვს კ. გამსახურდიასაც და შეიძლება ითქვას, რომ მისი თარგმანი სხვისაზე უფრო მიახლოებია დედანს, თუმცა ყველა სტრიქონში ერთი საზომის გამოყენების გამო აქაც ოდნავ აჩქარებულია რიტმი და იმ გოეთესეულ გარინდებასა და სიმშვიდეს ზუსტად მაინც არ შეეფერება:

„დადუმებულან თები, ველები,
 აღარ მოისმის არსიდან ჩქამი,
 აღარ ევიან ტყის ფრინველები,
 სთვლემენ თხემები ლამენასვამი,
 არ აკრთობს სმენას მცირელი ფშვენაც,
 მოიცა ცოტა, დასცხრები შენაც“.



ამგვარად, ეს ერთი შეხედვით ძალიან მარტივი და ადვილად სათარგმნი ლექსი მთარგმნელების ხელში სხვადასხვაფერად სფორმაციას განიცდის და დედანს ზუსტად მაინც არ შეეფარდება, თუმცა ცალკეული მიგნებები საფუძველს გვაძლევს დავასკვნათ, რომ ქართულად გოეთეს ცნობილი ლექსის ზუსტად გადმოტანა თავისუფლად შეიძლებოდა. დედნისგან დაშორების მიზეზები სხვადასხვაა, ზოგი მთარგმნელის უმწეობით აიხსნება, ზოგი მცდარი პოზიციით, მაგრამ ზემოთ განხილული ნიმუშები ამ მიზეზების კვლევის მიზნით არ მოგვიწოდებია. ეს ერთ-ერთი იშვიათი შემთხვევაა, როცა გვაქვს ერთი ნაწარმოების რამდენიმე თარგმანი, მხოლოდ თარგმანის ფენომენის სირთულის საილუსტრაციოდ დაგვჭირდა. გარდა ამისა გოეთეს თარგმნის ტრადიცია საქართველოში საკმაოდ ხანგრძლივია და მის სახელთან ბევრი მთარგმნელის გამარჯვებაც და მარცხიცაა დაკავშირებული.

აქვე აღვნიშნავთ, რომ ყველაზე თვალსაჩინოდ გოეთეს ქართულ თარგმანებში მელანდებია ქართულ მთარგმნელობით პრაქტიკაში ფეხმოკიდებული ერთ-ერთი მძლავრი ტენდენცია, რომელსაც პირობითად შეიძლება ვაღიქვავთ ტენდენცია ვუწოდოთ. საერთოდ, გოეთე მიეკუთვნება იმ პოეტთა რიცხვს, რომლებსაც ძალა შესწევთ უბრალო სიტყვების თავისებური ორგანიზაციით მიაღწიონ დიდ პოეტურ ეფექტს. ასეთი პოეზია ძნელი გასაგები არაა, აზრი ნათელია, სახეები გამჭვირვალე და ადვილად აღსაქმელი. ყოველივე ეს კი ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ ლექსი ადვილი სათარგმნელია და მას თამამად ეციდებიან ვალექსვის მოყვარული მთარგმნელები, მაგრამ მათ უჭირთ გოეთეს დიადი უბრალოების წვდომა და გადმოცემა და მათი თარგმნილი გოეთე მეტწილად მდაბიურ დონემდე ეშვება ხოლმე.

ვალექსვის ტიპიური ნიმუშია ქვემოთ მოყვანილი სტრიქონები, რომლებსაც არც გოეთესთან და არც პოეზიასთან არაფერი აქვთ საერთო:

„სხვა დროს გეტყვით, როგორ მოხდა ყველაფერი ესა,
 ვარ ამისთვის მეტისმეტად გულმოსული დღესა“.

ან:

„—რატომ ვაზეთს არ კითხულობ? — მე რად მინდა ვაზეთი?
 მხოლოდ დროის მსახურია, მე არ მიყვარს ასეთი!“

ასევე რიგიანად გამართული ვერ არის გოეთეს სხვა ლექსიც:

„სახლში სამხ მსახური რომ დაეილობს,
ვერ უშველის ბატონს მათი დარიგება,
სახლი, სადაც სამი ქალი საქმიანობს,
წესიერად დახვეტილი არ იქნება“*.
(სამივე თარგმანი ა. გელოვანისა)



გარდა იმისა, რომ ჰირს პოეტურ თარგმანად მივიჩნით ზემოთ მოყვანილი გალექსილი სტრიქონები, აქ შინაარსიც ვერაფერი გადმოცემული, ლექსში ნათქვამია, რომ ორი მსახურის ბედნიერება ნი კარგად მოვლილი ვერ იქნება, თარგმანში კი სამ მსახურზე და არ-არსებულ დარიგებაზეა საუბარი.

ასევე მდარედ გალექსილ გოეთეს გვთავაზობს მთარგმნელი ვ. ბე-წუქელი. „თითქმის არ არის მხატვრული გამოსახვის საშუალება, თი-თქმის არ არის სალექსო კომპონენტი, რომელსაც სრულყოფილად ფლობდეს ვ. ბეწუქელის მიერ შემოთავაზებული ქართული გოეთე“, სამართლიანად წერს ერთი რეცენზენტი და იქვე მოჰყავს ზემოთ გა-მოთქმული აზრის დამადასტურებელი მაგალითები¹⁹:

„ჩრდილში შევნიშნე ყვავილი,
შევხედე და გაშიცინა“.
„ტყელ მივდიოდი მღუმარედ,
გადაქცეული ფიქრად
და, რომ რაიმე მეძებნა,
არცა მქონია მიხნადა“.

მთარგმნელის უმწეობა ხშირად იქამდე მიდის, რომ ლექსში პოე-ტური ნორმების გარდა ენობრივი ნორმებიც ირღვევა ხოლმე. ნიმუ-შად იმავე რეცენზენტს მოჰყავს ასეთი მაგალითი:

„როს შეგხედავს ნაზი ტრფობით,
ლამისაა შევეცდე ჰკვაზე-
მეც ასე ვაპყრობ ამაო მზერით
სიერკეთა მიღმა თვალთ დანამუქართ,
მიუჩქე კლავიშთ ყელმოღერებით
იქ, სად შენს გვერდით ვიდექი ხოლმე“.

საერთოდ, გალექსვის მეთოდს საფუძვლად უდევს ქართული ტრა-დიციული პოეტიკა, მაგრამ ზოგიერთი მთარგმნელი პოეტური ნიჭის უკმარობის გამო სათანადოდ ვერ ფლობს და ვერ იყენებს გაცვეთილ პოეტურ ხერხებსაც კი. ზოგი კი პოეტური ნიჭისა და პოეზიაში გან-სწავლულობის წყალობით კარგად ფლობს ლექსის ტექნიკას და მათი თარგმანები დედანთან შეპირისპირებამდე არცთუ იშვიათად ჰეშმარიტ პოეზიასთან შეხვედრის განცდას ბადებს ხოლმე. აქ შენიღბულია ხსე-ნებული ტენდენცია, უფრო სწორად, პოეზიის ყველა კანონის მიხედ-ვით გამართული თარგმანები გალექსილ სტრიქონებად აღარ აღიქმე-

* მაგალითები ამოღებულია ნ. კაკაბაძის წერილიდან „გოეთეს ლირიკის ახალი თარგმანის გამო“, „საუნჯე“, № 3, 1974.

ბა, მათ ვერ მოვათავსებთ გალექსის კატეგორიაში, ამგვარი პრაქტიკა სხვა ტენდენციების მაჩვენებელია, კერძოდ, ესაა ან-ინდივიდუალური სტილის გამოვლენა ან ე. წ. პოეტური ენის ბაზაზე ყველა ეპოქისა და სტილის პოეზიის, თუნდაც მაღალ პოეტურ ლექსებზე განხილვებზე და უნივერსალიზაცია.

ბიზლიჩიძე

გავისხენოთ მოსაზრება, რომ მთარგმნელის ინდივიდუალური სტილის არსებობა საფუძველშივე გამორიცხავს დედნის სტილის ერთგულებას და ამდენად, თარგმანის მიზანსა და დანიშნულებას პრინციპულად ეწინააღმდეგება, მაგრამ ანგარიშგასაწვევია ერთი გარემოება: ინდივიდუალური სტილის მქონე მთარგმნელის ნაღვაწი არცთუ იშვიათად ჭეშმარიტი პოეზიის სიმალლეზე დგას და ესთეტიკურ ზემოქმედებას ახდენს მკითხველზე, ასევე შეიძლება დაგვებადოს ილუზორული განცდა, რომ თარგმანი სწორად გადმოსცემს დედნის სტილს, — იმდენად ოსტატურადაა შექმნილი ფორმისა და შინაარსის ერთიანობის შთაბეჭდილება. მართალია, როცა მთარგმნელი ერთი და იგივე პოეტური ხერხებით თარგმნის სულ სხვადასხვა სტილის ავტორებს, ის პირველი შთაბეჭდილება ქარწყლდება, მაგრამ ამგვარ თარგმანებს უნიჭოდ გალექსილი უცხო პოეზიის საპირისპიროდ, უდავოდ გააჩნიათ შემეცნებითი და ესთეტიკური ღირებულება.

ინდივიდუალური სტილის მქონე მთარგმნელებს ერთმანეთისაგან გამოარჩევს საერთო პოეტური ენის, ანუ ქართული ტრადიციული პოეტიკის შემოქმედებითად ფლობის განსხვავებული უნარი. ჩვენ შეიძლება არ ვაღიაროთ მთარგმნელის პრინციპი, მაგრამ გავაანალიზოთ პოეტური ტექნიკის მაღალი თუ დაბალი ხარისხი და ერთგვარი ახსნაც მოვუძებნოთ მთარგმნელის პრინციპსა და მეთოდებს. ამ მხრივ ყველაზე მდიდარ მასალას იძლევა ჯემალ აჯიაშვილის შემოქმედება. კერძოდ, შუა საუკუნეების ებრაული პოეზიის თარგმანი. ამ თარგმანების მიხედვით ჯემალ აჯიაშვილის შემოქმედებითი პრინციპები და მეთოდები შეიძლება ასე წარმოვიდგინოთ: რადგან საქმე ერთი გარკვეული ეპოქის პოეზიას ეხება, შეიძლება მთელი ამ პოეზიისათვის წინასწარ შეიმუშავო ერთი პოეტური ენა, რომელშიც გათვალისწინებული იქნება სათარგმნი მასალის საერთო სტილური თავისებურება: სიმძლეე, ფსალმუნისებური ლაღადისი, რიტმებისა და ინტონაციების სიმდიდრე, ალიტერაცია, მრავალფეროვანი პოეტური ხატები, რითმა, ლექსიკური სიუხვე, პათეტიკურობა და სხვა.*

* ჯემალ აჯიაშვილის პოეტიკას იკვლევს და ძირითადად დადებითად აფასებს კ. დანელია: წერილი „პოეტური ენის სპეციფიკისათვის“, იხ. „კრიტიკა“ № 3, 1983; უარყოფით შეფასებებს შეიცავს გ. პეტრიაშვილის წერილი „სილაღის“ მიზეზი და შედეგი“, („კრიტიკა“, № 5, 1985). კერძოდ, გ. პეტრიაშვილი ჩივიდაც პოემის თარგმანის ანალიზის საფუძველზე ეპიკურ აუწყებს შუა საუკუნეების ებრაული პოეზიის თარგმანების დედანთან შესაბამისობასაც.

ყველა ეს ნიშან-თვისება ქმნის ერთ ინდივიდუალურ ენობრივ ფენომენს, რომელიც თანაბრად ნაწილდება ყველა პოეტზე. ეს ენა რომ წინასწარ არის შემუშავებული, ამას სხვა მხატვრულ ხერხებთან ერთად ადასტურებს ერთი მარკირებული სტილისტური ხერხები: ვერბალიზება, რაც გამომდინარეობს ქართული ენის ტრადიციული საშუალებას იძლევა ზმნად ვაქციოთ ერთი შეხედვით საზმნოდ დაუმორჩილებელი ლექსიკური ერთეულებიც კი. ამ პოეტური ხერხის დომინანტი ყველა ლექსში ქმნის ერთგვაროვნების შეგრძნებას და გვაფიქრებინებს, რომ მთარგმნელმა მიზნად დაისახა ქართველი მკითხველისთვის გაეცნო არა ცალკეული პოეტები, არამედ ზოგადი წარმოდგენა შეექმნა შუა საუკუნეების მთელ ებრაულ პოეზიაზე. ამ მიმართებით კი ჯემალ აჯიაშვილი დიდ ოსტატობას ავლენს. სრულიად ახალია მისი ვერბალიზებული ენობრივი ერთეულები: მესიმღერება, გვეშიკრიკები, მესანთლები, შევემჭვერები, შეიფრთოსანებს, ჩანარგისდება, ჩავიზვირთებით, გესატკივრები, მომემცინარე, მოგინარგისებიაო, ძილქუშობს, მოგიდარბაზებიაო და მრავალი სხვა.

პოეტური ენის ერთგვარი ნიველირება რომ პრინციპია მთარგმნელისა და არა უმწიობა, ამას პოეტური მიგნებები, რიტმებისა და ინტონაციების მრავალფეროვნება, ზოგჯერ უცხო, ზოგჯერ კი მკაფიოდ გამოხატული ქართული რიტმები და საერთოდ, მთელი ამ ნაღველის ქეშმარიტ პოეზიასთან თანაზიარობა გვაფიქრებინებს.

მოვიყვან რიტმების რამდენიმე ნიმუშს:

„იღერე, ჩანგო, გარდაეგო მწუხრის ნიშანი,
ქარი მიმჭრალია, ღვარი — მიღვარული...“

„მალე მიწყდება ბინდის თარეში,
დღე გადმოდგება ოქროს შეილდებით,
სებია!“

„მიუყვება მწვერვალს მწყემსი, —
ძირი ელტვის თხემს...“

„მოთქმით გეტყვი,
— სებიაო,
ზღვათა გაღმა ზღვებიაო,
მოგიქარგავს სევდის სახლი,
მოგიდარბაზებიაო,
მოგიდარბაზებიაო,
სებია!“

„გარდმოდოდა ცათა შირონი, ქვეშ უღრტიწველად თვლემდა ლანდეთი
და წრიალებდა ნასახლარებზე მზის მგლოვიაჩე მარაჟანდელი“.

— „მე კი შენსკენ ვილტვი, სულთა საესავო,
რისთვის დამაწიე კრულვა ამისთანა:
მზემან განმიახლა

დღენი ურვისანი,
ცამან სინახული გამითანისთანა.
გამითანისთანა...
გამითანისთანა“.

„შენგან არ მზეობს, იგი სამზეო,
ვამი არ ეამობს იქამინდელი“ და სხვა.

აქ რიტმის მრავალფეროვნებისა და ვერბალიზების ახალი მიმუშევების გვერდით ძნელი შესამჩნევი არაა სხვა პოეტური ხერხების, კერძოდ, ალიტერაციის მრავალფეროვნება. თუ ზემოთ მოყვანილ მაგალითებს სიძველის რეპროდუქციის ნიშნითაც შევადარებთ, აღმოჩნდება, რომ სიძველეს ზომიერადაა მინიშნებული*.

დასკვნის სახით კი უნდა აღვნიშნოთ, რომ პოეტური ხერხების მრავალფეროვნების მიუხედავად, ჯ. აჯიშვილი მიეკუთვნება ინდივიდუალური სტილის მქონე მთარგმნელთა რიცხვს და ამას ადასტურებს მთელი მისი შემოქმედება.

პოეზიის თარგმანში ინდივიდუალური სტილის წარმოჩენას თეორიულადაც და პრაქტიკულადაც უჭერს მხარს მუხრან მაჭავარიანი. ერთ-ერთ ინტერვიუში, იგი, კერძოდ, წერს: „მკვეთრი საკუთარი სტილის პოეტმა ვინც უნდა თარგმნოს (უკეთეს ღირსეულად თარგმნის), საკუთარ სტილს ვერ გაექცევა“. (იხ. ვახ. „კომუნისტი“, 1.1, 1983). პრაქტიკულად კი ეს იდეა განხორციელებულია მის მიერ თარგმნილ ბულგარულ პოეზიაში. მოვიყვან ორ ყველაზე დამახასიათებელ მაგალითს:

„სკვპტიკოსები ამტკიცებენ, რომ თითქოს დღესაც,
საუკუნეა ტექნიკის, თუმცა,
სიცრუე კვლავც პარპაშებს ზოგან“.
„ფიქრობ, — რა ღმერთი მიწურება ნეტა?!
სათვალე სწორედ ასეთი უნდა,
შენც არ მომიკვდე, —
სიცრუე არ ჩანს,
რას შერები ახლა?!“

ეს თარგმანები აშკარად იწვევენ მუხრან მაჭავარიანის სტილის ასოციაციებს და, აქედან გამომდინარე, ბულგარული მოტივების საკუთარ კილოზე ამეტყველების მაგალითად რჩებიან.

ინდივიდუალური სტილის მქონე მთარგმნელთა შორის ასევე გამოკვეთილია თამაზ ჩხენკელის ფიგურა. მის შემოქმედებაზე სრულ წარმოდგენას იძლევა კრებული „მარიოტა“, სადაც თავმოყრილია მთარგმნელის მიერ 40 წლის მანძილზე თარგმნილი სულ სხვადასხვა ეპოქისა და სტილის პოეზია, კერძოდ, ჰორაციუსი, კატულუსი, ჯალალედ-დინ რუმი, უიტმენის, რაინერ მარია რაალკეს, ლორკას, ადამ მიცკევიჩის ლექსები, ჩინური და იაპონური პოეზიის ნიმუშები, ინდური პოეზიიდან თავორის „გიტანჯალი“, „ძველი ინდური საგალობლები“ და „ბჰავაგატაგიტა“, ანა ანმატოვას, მარინა ცვეტაევის, ალექსანდრ

* საპირისპირო აზრისაა ამ საკითხზე გრ. აბაშიძე, კერძოდ, იგი წერს, „რომ სიტყვათქმნალობით გატაცებას „მთარგმნელი ზოგჯერ გაუმართლებელი ფორმების შექმნაში შეიძლება, რაც არქაიზმებით ისედაც დატვირთულ ლექსებს ზედმეტად ამძიმებს და ზოგჯერ აღიზიანებს კიდევ მკითხველს“. (იხ. გრ. აბაშიძე, „შესასუენების ებრაული პოეზია, „ლიტ. საქართველო“, 22.VI.1982).

ბლოკის, ბორის პასტერნაკის ლექსები, ომარ ზაიამის რამდენიმე რობაი და სხვა. თარგმნილ ავტორთა სიმრავლე, ერთი მხრივ, მთარგმნელის მრავალმხრივი ინტერესების მაჩვენებელია, მეორეს მხრივ კი ეს ფაქტი დაფიქრების საბაბს იძლევა — დაცულია თუ არა თარგმანში დედნის სტილი, რამდენად შეესაბამება დედანს მთარგმნელის მიერ შერჩეული მხატვრული საშუალებები. ასეთი კითხვის გაჩენა ბუნებრივია, რადგან რუს ავტორთა გამოკლებით, ყველა თარგმანი პუკარედით, ან შუამავალი ენის დახმარებითაა შესრულებული. ჩემი აზრით, თ. ჩხენკელის შემოქმედების შეფასებისას უდავოა ორი რამ — ერთი, რომ მთარგმნელი ზედმიწევნით ოსტატურად ფლობს ქართულ პოეტიკას და მეორე, — მას ამოძრავებს კულტურტრეგერული მისია. მისივე სიტყვებით თუ ვიტყვით: სულერთი სულაც არ არის, „რომელ ენაზე შევიძინეთ ლიტერატურულ ცოდნას, რომელი ენის მეშვეობით შევითვისებთ უცხოურ ნაწარმოებს და ავიმალღებთ გემოვნებას“ და ეს იცოდა მოუღალავად იღვწის, რათა ქართველ მკითხველს მშობლიურ ენაზე გააცნოს მსოფლიო პოეზიის შედეგები, უკანასკნელ წლებში კი მისი მოღვაწეობა მამართულია ლიტერატურისა და ხელოვნების დარგის მნიშვნელოვანი ნაშრომების ქართულად ამტყველებსაქენ. სხვა საქმეა, სწორია თუ არა პრინციპი, ეს დიდი ამოცანები გადაიჭრას ინდივიდუალური სტილის წარმოჩენის გზით, რასაც, როგორც წინამოვალ თავში აღვნიშნეთ, თეორიულადაც და ალბათ, პრაქტიკულადაც იცავს თ. ჩხენკელი. აქვე აღვნიშნავ, რომ ხსენებულ პრინციპს ჩვენში მომხრეებიც ჰყავს და მოწინააღმდეგეინც და საბოლოოდ ეს პრობლემა ჩემს ნაშრომშიც ვერ გადაიჭრება.

მხოლოდ ერთხელ კიდევ აღვნიშნავ, რომ სავსებით გასაზიარებელია თ. ჩხენკელის ერთ-ერთი რეცენზენტის მ. გელაშვილის აზრი, რომ მის თარგმანებში „განცვიფრებას იწვევს სალექსო ფორმათა სიმრავლე, უფრო სწორად, მთარგმნელის სურვილი, სხვადასხვა სალექსო ფორმის დაურევებისა და ქართულ ენობრივ სტიქიაში მოქცევის: სონეტი, რობაი, თეთრი ლექსი, ჯარლიბრი, ხოკუ, ტანკა“...²⁰ მაგრამ როცა იმავე წერილში მ. გელაშვილი უკლებლივ ყველა თარგმანის მისამართით კატეგორიულად ამტკიცებს, რომ ყველგან შენარჩუნებულია დედნის სტილი და ძალიან ხშირად „თარგმანი სტრიქონ-სტრიქონ მიჰყვება დედანს“, ამგვარი კატეგორიულობა უკვე რეცენზენტის კომპეტენტურობაში დაეჭვების საბაბს იძლევა. წინააღმდეგობრივია თუნდაც მ. გელაშვილის აზრი, თითქოს „ამგვარი სიზუსტე არ გამოიციხავს მთარგმნელის თავისუფლებას (უფრო მეტიც, შემოქმედებითი თარგმანი სწორედ ამ ორის შეხამებით იქმნება), თავისუფლებას, რომელსაც თამაზ ჩხენკელი ძალიან გაბედულად იყენებს, როცა უცხო

ფორმათა კალკირების ნაცვლად ერთი შეხედვით საკმაოდ განსხვავებულ, მაგრამ შინაგანად მოტივირებულ ქართულ შესატყვისს გვიძებს. ასეთია, ვთქვათ, „ოდისეას“ თარგმნისას (ზურაბ კიკნაძესთან ერთად) პეგზამეტრზე უარის თქმა, ბო ძიუ-ის რვატაეპოვან ლექსად წარმოტანა, „ბჰავავატგიტას“ რიტმული პროზით, ხოლო თავროს „გიტანჯალის“ თეთრი ლექსით თარგმნა. „ჩემი აზრით კი, ამგვარი თარგმანი სწორედ პოეტური თავისუფლების საზღვრებიდან გამოდის და ისეთივე რიგის ექსპერიმენტებს განეკუთვნება, როგორც ხშირად გვხვდება მსოფლიო მთარგმნელობით პრაქტიკაში — სხვადასხვა მოსაზრებით, ვთქვათ, პროზად მოუთხრონ მკითხველს „ვეფხისტყაოსანი“, იგივე „ილიადა“ და „ოდისეა“, ან მსოფლიო პოეზიის სხვა შედეგები.

იქვე, მ. გელაშვილი კიდევ ერთ სადავო, უფრო სწორად, კვლავ წინააღმდეგობის შემცველ მოსაზრებას გამოთქვამს: „თამაზ ჩხენკელს აქვს მკვეთრად გამოკვეთილი საკუთარი სტილი, მაგრამ ეს ოდნავადაც არ უშლის ხელს თარგმანში სხვადასხვა ავტორის ინდივიდუალობის გამოვლენას“, — წერს იგი, იქვე კვლავ მთარგმნელის მიერ დედნის ზუსტად გადმოტანის სხვადასხვა ფაქტზე გვესაუბრება და რაც ყველაზე გასაოცარია, ზავს უსვამს მთარგმნელის უნარს, სწორად დაიჭიროს დედნის ტონალობა. დედნის ტონალობას მთარგმნელი ვერ დაიჭერს იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ მას უმრავლეს შემთხვევაში საშუალება ვერ ექნებოდა მოესმინა, როგორ ჟღერს დედანში მის მიერ თარგმნილი რომელიმე ნაწარმოები, და ამავე მიზეზის გამო, მე მგონი, ვერც რეცენზენტი უნდა გამოთქვამდეს ასეთ კატეგორიულ დასკვნებს. სულ სხვა საქმეა აქცენტი გავაკეთოთ იმაზე, რომ თ. ჩხენკელი დედნის ენის უცოდინარობას სხვა გზით ინაზღაურებს, კერძოდ, იგი საფუძვლიანად სწავლობს ჩინური პოეზიის რელიგიურ-ფილოსოფიურ საფუძვლებს, მას აინტერესებს ტანის ეპოქის მასაზრდოებელი წყაროები, რათა ღრმად ჩასწვდეს ამ ეპოქის ერთ-ერთი უდიდესი პოეტის ბო ძიუ-ის შემოქმედებას. ტანის ეპოქის პოეტური კოდექსი, თ. ჩხენკელის სიტყვით, ყოფილა „გრძნობების სინატიფე და არა სიძლიერე, თავშეკაეება და არა მგზნებარება, ლაკონიზმი და არა მრავალსიტყვაობა“. ყველაფერი ეს კი მოქცეულია ისეთ რიტმულ სტრუქტურაში, რაც, მთარგმნელის აზრით, ამ პოეზიის რვატაეპოვანი ლექსით თარგმნის შესაძლებლობას იძლევა. მთარგმნელის ერუდიციას რომ ითვალისწინებ, შეიძლება ივარაუდო, რომ დედანთან ახლოს დგას თავისთავად მშვენიერი პოეტური სტრიქონები, როგორიცაა:

„გააღნო თოვლი
გაზაფხულის თბილმა ქარებმა,
ღატყდა ვინული
და დაიძრა მდინარე მდოვრი.
მხოლოდ ეს ერთი

ვერ გააღწო მზის მხურვალეობამ —
ყვრიმალთა ზემოთ შეფენილი
ქაღარის თოვლი“.



ქართველნი
ბიზლირთუქს

ან:

„მდინარეს ვრეოლა მოკვებარა ქარმა,
ფურცელთა ჭრელი კაბა აცვია“.

ან:

ცვარი თითქოს წმინდა მარგალიტი არის,
მთვარე — მოკიშული მშვილდი“ და სხვა.

ასევე ხაზგასასმელია, რომ ინდური საგალობლების, თავორის „გი-
ტანჯალისა“ და „ბჰავავატგიტას“ მთარგმნელი მართო პყკარედს, ან
შუამავალ ეხას ვერ დასჯერდებოდა, მას უნდა შეესწავლა ინდური
ფილსოფიურ-რელიგიური ტრადიციები და მ. გელაშვილი სწორად
აფასებს ამ მიზნით მთარგმნელის მიერ გაწეულ შრომას. რაც შეეხე-
ბა მთარგმნელის დამოკიდებულებას დედნის სტილისადმი, ამ შემთხ-
ვევაში ზედმეტად კია დავა, ვინაიდან თ. ჩხენკელი თეორიულადაც
რცავს მთარგმნელის ინდივიდუალური სტილით. არსებობის უფლებას
და ამდენად, ჩვენც შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ თ. ჩხენკლის თარ-
გმანებში უპირატესობა საკუთარი სტილის წარმოჩენას ენიჭება.

ალბათ ადვილი არაა პყკარედით მუშაობისას დედნის სტილის გაღ-
მოცემა, მაგრამ ასეთი ცდა ჩანს გრიგოლ აბაშიძის თარგმანებში. გან-
საკუთრებით ეს ითქმის შანდორ პეტეფის პოეზიაზე. ამას გვაფიქრე-
ბინებს, ერთის მხრივ ის გარემოება, რომ პოეტს საფუძვლიანად აქვს
შესწავლილი შანდორ პეტეფის პოეზიის მასაზრდოებელი წყაროები,
იციობს მის ირგვლივ არსებულ კრიტიკულ ლიტერატურას, მიღებული
აქვს უნგრელ ლიტერატორთა კონსულტაციები, მეორეს მხრივ კი ის,
რომ თარგმანში დათრგუნულია გრიგოლ აბაშიძის ინდივიდუალური
სტილი. შანდორ პეტეფის პოეზიის თარგმანები იწვევს ჭეშმარიტ და
თან უცხო პოეზიასთან შეხვედრის განცდას, ეს უკანასკნელი პირობა
კი, ჩემი აზრით, ერთ-ერთ მთავარა თარგმანის პრაქტიკაში. უცხოო-
ბის განცდას ბადებს ქართული პოეტიკისათვის უცხო მხატვრული სა-
ხეები, გაუცვეთავი, მრავალფეროვანი რიტმები და გრძნობების გა-
მოხატვის არაქართული, ყოველ შემთხვევაში, ქართული პოეზიისათ-
ვის უცხო ფორმები. მოვიყვან რამდენიმე ნიმუშს:

„მე დარდიც მიყვარს შენი,
შენი ღიმილიც ფართო,
მე ცრემლიც მიყვარს შენი,
შენი კისკისიც მართობს,
მე შუქი მიყვარს შენი,
რა არის მისი ფასი!
მე ჩრდილიც მიყვარს შენი,
მზის დაბნელების მსგავსი“.

„მეფე რომ ვიყო, ლალებით სავსე
გვირგვინს დაემოხდოდა, ოღონდ სუროთა,
ოღონდ ყვავილთა გვირგვინი თავზე
შენი ხელებით მე დამხუროდა“.

„ვარდი ხარ? ვარდის რტოდ ვიქცე მინდა
ნამი ხარ? ვარდად ვიქცევი უცებ,
რომ ეფრქვეოდეს ცის ნამი წმინდა
ტრფობით აღეწილ ჩემს წითელ ფურცლებს“.

„ახლა ჩუმი სიო ვარ,
წყნარი, იცით როგორი?
მინდორ-მინდორ დაფურინავ,
ზეცის კარა მელება.
კვირტი ყველა ყვავილის,
ყველა ვარდის კოკორი
ჩემს ჩემ ამბოროს მოელის,
ჩემი ბავის შეხებას“.



ცხადია, უფლება არა გვაქვს კატეგორიულად ვამტკიცოთ, რომ ზემოთ მოყვანილი თარგმანები დედნის ზუსტი ადეკვატია როგორც შინაარსობრივი, ასევე მხატვრული თვალსაზრისით, მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ, ასეთი ვარაუდის გამოთქმის უფლებას მთარგმნელის ინდივიდუალური სტილის დათრგუნვის ფაქტი გვაძლევს და ეტყობა, ეს უმნიშვნელო მომენტი არაა.

ჩემი აზრით, პოეზიის თარგმანში ინდივიდუალური სტილის წარმოჩენის პრაქტიკა თარგმანის თავისუფლების იდეიდან მომდინარეობს და მას როგორც აღვნიშნეთ, მეორე განშტოებაც აქვს. ესაა პოეტური თარგმანის უნივერსალიზაციის ტენდენცია. იგი ვითარდება თავისებური ენობრივი ფენომენის ბაზაზე და მას პირობითად შეიძლება უნივერსალური პოეტური ენა ეწოდოს. ეს ენა თითქმის საყოველთაოა, რადგან ინდივიდუალური სტილის საპირისპიროდ, მთარგმნელთა მოზრდილ ჯგუფს „ემსახურება“, სტილისტური თვალსაზრისით კი ეს არის არქაიზებული ენა, ანუ თანამედროვე ქართულისა და ძველი ქართულის ნაზავი, თავიდანვე აღბეჭდილი ზეაწეული ელფერი, გაჭერებული მთელი ქართული პოეზიიდან ნასესხები პოეტური ზერხებით, მზამზარეული მხატვრული სახეებითა და მთელი სტრიქონებითაც კი.

ამ ენას ასევე შეიძლება თარგმანის ენაც ეწოდოს, რადგან იგი მხოლოდ პოეზიის თარგმანში გამოიყენება, ამგვარი არქაიზებული ენით დღეს არ წერს არცერთი ქართველი პოეტი.

არსებობს მოსაზრება, რომ „არქაიზმი, როგორც სტილური კომპონენტი, ყოველთვის იყო და იქნება ქართული პოეტური მეტყველების ერთ-ერთი უძირითადესი ინგრედიენტი, ქართულ პოეზიაში მისი კუთრი წონა ყოველთვის უფრო დიდი იქნება, ვიდრე ჩვენთვის ცნობილი ენების პოეზიაში და ეს გამართლებულია ქართული ენის ისტორიისა და ქართული პოეტური მეტყველების ტრადიციის თვალსაზრი-

სით. მსოფლიოში დღემდე არსებული ძველი კულტურის მქონე ხალხების შემოქმედთა შორის, ქართული ენის სპეციფიკური განვითარების გამო, მხოლოდ ქართველებს შეუძლიათ ათასხუთასწლოვანი კულტური ტრადიციის ერთბაშად და რეალურად წვდომა და გამოყენება²¹. მიუხედავად იმისა, რომ ამ მოსაზრების მიხედვით არქაიზმს დიდი ასპარეზი ეძლევა, აქ მაინც ლაპარაკია არქაიზმზე, როგორც სტილურ კომპონენტზე და არა ენის არქაიზაციაზე, რასაც მიმართავს პოეზიის ქართველ მთარგმნელთა უმრავლესობა. მათ შემოქმედებაში არქაიზმი, როგორც სტილური კომპონენტი, ქარბად გამოყენების გამო, ჰქარგავს სტილისტურ მრავალფეროვნებასა და ძალას. სიძველის ეფექტის გარდა მისი სტილისტური პოტენცია მალაღფარდოვნებასა და პათეტიკასაც შეიცავს და ეს თვისებები უფრო მკაფიოდ თანამედროვე ქართულის ფონზე ვლინდება, ვინაიდან „ენაში მარკირებული ელემენტების გვერდით ნეიტრალური ლექსიკა რომ არ არსებობდეს, ვერ იარსებებდა ამ ლექსიკის ფონზე წარმოჩენილი სტილისტური ეფექტი“²².

როგორც თარგმანის ენაზე მსჯელობისას აღვნიშნეთ, მთარგმნელისათვის, თუნდაც ძველი ლიტერატურული ძეგლების თარგმნისას, გადამწყვეტი უნდა იყოს დედნის დამოკიდებულება თავის თანამედროვე ენასთან. თუკი დედანი თავის დროზე ხასიათდებოდა ენის სისადავით, სიმსუბუქით, ხალხურობით, მოქნილობით და ა. შ. მისი მთავარი სტილური ნიშნები ეს იქნება და არა ჩვენი თვალთახედვიდან მისთვის მიკუთვნებული არაორგანული სტილური ნიშანი — სიძველის ელფერი, რაც თარგმანში მინიმალური ენობრივი საშუალებებითაც შეიძლება იქნას მინიშნებული.

ზემოთ მოცემულ პრინციპს იზიარებს ალბათ დ. წერედიანი, რომელმაც თანამედროვე ენობრივ ფონზე შეძლო აღედგინა ფრანსუა ვიიონის „მცირე“ და „დიდი ანდერძის“ ყველა ძირითადი სტილური ნიშანი: მისი სიახლოვე ხალხურ ენასთან, სითამამე, სილაღე, იუმორი და სკაბრეზულობაც კი, ხოლო სიძველე ისე ზომიერად მიანიშნა, რომ მკითხველს ფრანსუა ვიიონი არავითარ შემთხვევაში არ ეგონება თანამედროვე პოეტი.

ნიმუშად „დიდი ანდერძიდან“ მოვიყვან ერთ სტროფს:

„მე კი... მე უკვე მიწია... ვკვლები...
„ანდერძი“! ყურთან დარეკა ზარმა.
„ანდერძი“! მთხოვენ ნაჩეჩქვი ძვლები
და ააჭურვლენი, რაიცა არ მაქვს.
მყოფი სრულ გონზე, რომელიც ზესით
ვალად მომცეს და ვალივით მსუსხავს
ვწერ, უფრო სწორად, ვგმინავ და ვკენესი
ამ ანდერძს, ჩემი ცხოვრების ნუსხას“.

დ. წერდიანის თარგმანის კატეგორიული შეფასება, ცხადია, ფრანგული ენისა და ლიტერატურის სპეციალისტების საქმეა, აქ გამოთქმული მოსაზრება უფრო ფსიქოლოგიურ მომენტს ემყარება — ქართულ თარგმნილ პოეზიაში გამეფებული ენობრივი ერთფეროვნების ფონზე ცალკეული თარგმანები შეპირისპირებითი ანალიზის ჩაუტარებლადაც მკითხველის ნდობას იმსახურებს და გვაფიქრებინებს, რომ თარგმანი დედნის სტილის გადმოღების ცდაა და არა მთარგმნელის ინდივიდუალური სტილის, ან უნივერსალური ენის გამოვლენისა.

საგულისხმოა და, ალბათ, სავსებით გასაგებიც, ერთი გარემოება: მართალია, უნივერსალური პოეტური ენის, ან ინდივიდუალური სტილის თარგმანში წარმოჩენის შემთხვევებს დედნიდან შესრულებულ თარგმანებშიც ვხვდებით, მაგრამ ამგვარი ცდები პწკარედით მომუშავე მთარგმნელების შემოქმედებაში მაინც უფრო ხშირად დასტურდება. დედნის ენის უცოდინარობის გამო მათ შემეცნებაში ყველა პოეტური ნაწარმოები ძალაუვნებურად ერთ სტილურ განზომილებაში თავსდება — იგულისხმება, რომ პოეტური ქმნილება თავის ანტურაჟით პოეტური უნდა იყოს და ამ მიზნის მისაღწევად ყველაზე ოპტიმალური გზა უნივერსალური პოეტური ენის გამოყენებაა*.

ერთი შეხედვით, ყოველ შემთხვევაში თეორიულად მაინც, დედნის ერთგულების პრინციპს იზიარებს ფრიდრიხ ჰოლდერლინის მთარგმნელი, როცა თითქმის ზუსტად გადმოსცემს ამა თუ იმ ლექსის შინაარსს, მაგრამ სტილის სფეროში გამოჩენილი თავისუფლება, რომელსაც საფუძვლად უდევს ზემოხსენებული არქაიზებული პოეტური ენა, ამ შინაარსის ამოკითხვას აძნელებს და ეშვქვეშ აყენებს მთარგმნელის პოზიციას. მთარგმნელისავე სიტყვით, „ჰოლდერლინის ლექსი უარპყოფს საზოგნებას, სხივოსნებასა და უცხოდ ციალს მიელტვის იგი. არ თანსდევს პოეზიისთვის უცილობელი პლასტიური ლანდები (ს. ცვაიგი); მოუხეშავი, სადა და მარტივია (თვისივ სათაყვანებელ პინდარეს ოდებსაც ხომ ასევე აღიქვამდა). წყვეტილი, დაშორიშორებული სტრიქონები, უცხო ემოციითა და უჩვეულო წარმოსახვითი ძალით შეერთებული (ჰოლდერლინისეული მეოცნებური შემოსილობა ლექსისა), სიწრფელე, ჭაბუკური კუთხოვანება, შინაგანი მაუცხოებელი მუსიკალობა — ყველაფერი ერთად ჰქმნის იმატერიალურ სტრუქტურას, ჰოლდერლინისებურს, განცდა როდი გარდაისახება, არამედ

* ქართულ მთარგმნელობით პრაქტიკაში იმდენად ძლიერია უნივერსალური პოეტური ენის გამოყენების ტრადიცია, რომ საქმე ზოგჯერ კუროზებადღაც კი მიდის. სავსებით მართალია გ. პეტრიაშვილი, როცა პოეტურობისაკენ ლტოლვით ხსნის თარგმანებში გაპარულ უხეშ შეცდომებსაც კი. (იხ. „კრიტიკა“ № 5, 1985), ასევე მართებულ მოსაზრებებს გამოთქვამს თ. კობახიძე, როცა ტომას ელიოტის პოემის მთარგმნელს საყვედურობს მოდერნისტული პოეზიის ქართული ტრადიციული პოეტიკით თარგმნის გამო. (იხ. „კრიტიკა“ № 3, 1986).

ქრება, ააღდება, იმსხვრევა, ერთ ღრუბლად, ერთ მელოდიად გახვდება (ს. ცვაიგი)“²³.

თარგმანში ჰოლდერლინის პოეზია სტილის თვალსაზრისით ლამის ზემოთქმულის საწინააღმდეგო შთაბეჭდილებას ტოვებს ენის მკაფიოდ გამოხატული არქაულობის გამო. თუნდაც მთარგმნელი ისტყეს იმ მოზიციანზე, რომ თარგმანს უნდა ემჩნეოდეს დედნის უპოქის ცვლილს, ამოსავალი პრინციპი ის მაინც უნდა იყოს, თავის მშობლიური ენის ფონზე რამდენად მოძველებულად გამოიყურება დედანი. მართალია, ჰოლდერლინის შემოქმედება XVIII საუკუნის დამლევსა და XIX საუკუნის შუახანებს განეკუთვნება, მაგრამ გერმანულ ენას მისი დიდი რეფორმატორის ლუთერის ხანიდან (XVI ს.) დღემდე აღარ განუცდია ძირეული სტრუქტურული ცვლილება. ეს მოვლენა შეიძლება კარგად დავინახოთ თუნდაც ჰოლდერლინის ენაზე დაკვირვებისას, ამ ენაში ძალიან მცირეა არქაული ელემენტები და შესაბამისად, თანამედროვე გერმანული ენის ფონზე იგი არცთუ მოძველებული ჩანს. ენის სისადავის შთაბეჭდილებას დღევანდელი თვალთახედვიდან, ცხადია, ეს მომენტიც კჭმნის. აქედან გამომდინარე, მოსალოდნელი იყო, რომ ქართული თარგმანი თანამედროვე ქართული ენით იქნებოდა გამართული და მთარგმნელი ჰოლდერლინის ენის სისადავეს, უპირველეს ყოვლისა, ამ გზით გადმოსცემდა, სიძველის მისანიშნებლად კი სულ მცირე ენობრივ საშუალებებს იკმარებდა, მაგრამ მთარგმნელი დაადგა ენის არქაიზაციის გზას და სადა ლექსის ნაცვლად პათეტიკური, დელარქნილი ლექსი მივიღეთ.

ერთმანეთს შევადართო ერთ-ერთი ლექსის „მუხების“ დედანი და თარგმანი:

Aus den Gärten komm' ich zu euch ihr Söhne des Berges!
Aus den Gärten, da lebt die Natur geduldig und häuslich,
Pfliegend und wieder gepflegt mit dem fleissigen Menschen Zusammen.
Aber ihr, ihr Herlichen! steht, wie ein Volk von Titanen
In der zahmeren Welt und gehört nur euch und dem Himmel,
Der euch nährt' und erzog, und der Erde, die euch geboren.

თარგმანში დაცულია აზრობრივი სიზუსტე, შენარჩუნებულია დედნისეული რიტმი და ინტონაცია, მაგრამ თვითნებურადაა გართულებული და დამძიმებული ენობრივი ქსოვილი:

„განვეშორები ბაღ-წალოტთა, დავეშურთ რათა თქვენდა ძენო მთისანი!
დავაგდებ ბაღნარს, საღ თმენითა და სიმყურთით მყოფობს ბუნება,
მიწყვი შრდელი და მიწყვი ნაზარდი, მამერალთა სოფლის თანამყოფელი.
თქვენ თქვენგნივ ერთნი ჰხმევთ სილიადეს! დვაზართ აგრე ტიტანთ ტომივით
ამ ბეჩავ ქვეყნად, თავისა და იმ ცის ამარი, გვეკებათ რომელმან
და გამოგზარდათ, თქვენგივ მშობელი მიწის ამარი“.

თარგმანში დედნის ზომიერი პათეტიკა გაამძაფრა მარკირებულმა ლექსიკამ და სიტყვათმრავლობამ. ასე მაგალითად, გერმანული სტრუქტურალური სიტყვის „ბალის“ ნაცვლად თარგმანში გაჩნდნის ორი სინონიმი „ბალ-წალკოტი“ და „ბალნარი“, ხოლო ასევე სადაღ ნათქვამი ლაკონიური ფრაზა — „ბალიდან თქვენთან მოვალო“ გასცემს გულგრილ ვილეთ: „განვეშორები ბალ-წალკოტა“, „დავეშუროვოვარ და მტრე“ „დავავადებ ბალნარს“. ორი სიტყვიდან „თქვე დიადებო“ გაჩნდა მთელი სტრიქონი „თქვენ თქვენგნივ ერთნი ჰხმევთ სიდიადეს“. ლექსის ბოლო სტროფში ჰოლდერლინი ასევე სადაღ მიმართავს მუხებს, რა სიამოვნებით ვიცხოვრებდი თქვენს შორისო, თარგმანში კი, როგორც მოსალოდნელი იყო, კვლავ სიტყვათმრავლობა და გადაჭარბებული არქაიზება გახდა წამყვანი სტილური ნიშანი:

„მე რომ აგრერიგ დათმენოდი სოფელთ მონებას,
 არც წარმტყვევნიდა ტყის შეუფება,
 აღამისძეთა საკრებულოს შევემბრობოდი მაშინ უღრტენიველ
 მე რომ აგრე არ შევემსქვალე კაცთა შიშართ გულს,
 ვერ დამთმობელს სიყვარულისა,
 ვითარის შევბით შორის თქვენსა, დიდმუხებო,
 დავუღრდებოდი!“

ლექსის სტილისა და განწყობილების გამოსახატავად ბოლო სტროფში გამართლებულია „მუხების“ შეცვლა სიტყვით „დიდმუხები“, მთელი ლექსის მარკირებული ენობრივი ქსოვილით შემოსვა კი იქნებ თარგმანს ამალღებული სტილის პოეზიის მოყვარულთა თვალში ანიჭებდეს კიდევ პოეტურობას, მაგრამ, ჩემი აზრით, ეს სტილი ჰოლდერლინის სტილური სამყაროს ადეკვატად ვერ გამოდგება. ზემოთ განხილული თარგმანი შეიძლება გავიაზროთ, როგორც დედნისათვის ქართული ტრადიციული პოეტიკის მისადაგების ცდა. ამ გზით თითქოს შექმნილია ჰოლდერლინის პოეზიასთან მოახლოებული პოეტური სამყარო, მაგრამ როგორც აღინიშნა, ამ სამყაროს აღქმას ხელს უშლის მზამზარეული არქაიზებული ენა და ასევე ლექსიკური და გრამატიკული არქაიზების ბაზაზე დაფუძნებული ზედმეტი სიტყვათქმნადობა.

* * *

როგორც ზემოთ მოყვანილი მაგალითებიდან ჩანს, ინდივიდუალური სტილის მქონე მთარგმნელებისა და თარგმანში უნივერსალური პოეტური ენის დამამკვიდრებელთა შემოქმედებაში არცთუ იშვიათია ჰემარიტ პოეზიასთან თანაზიარობა. ეს თარგმანები უეჭველად ახდენენ მკითხველზე ესთეტიკურ ზემოქმედებას და თავისთავად შეიცავენ მხატვრულ ღირებულებას, მაგრამ უსაზღვრო პოეტურ თავი-

თარგმანში დედნის ზომიერი პათეტიკა გაამძაფრა მარკირებულმა ლექსიკამ და სიტყვათმრავლობამ. ასე მაგალითად, გერმანული სტრუქტურალური სიტყვის „ბალის“ ნაცვლად თარგმანში გაჩნდნის ორი სინონიმი „ბალ-წალკოტი“ და „ბალნარი“, ხოლო ასევე სადაღ ნათქვამი ლაკონიური ფრაზა — „ბალიდან თქვენთან მოვალო“ გასცემს გუნდაძემ ვიღეთ: „განვეშორები ბალ-წალკოტა“, „დავეშუროვოვარ და მტევე დავეავადებ ბალნარს“. ორი სიტყვიდან „თქვე დიაღებო“ გაჩნდა მთელი სტრიქონი „თქვენ თქვენგნივ ერთნი ჰხმევთ სიღიადეს“. ლექსის ბოლო სტროფში ჰოლდერლინი ასევე სადაღ მიმართავს მუხებს, რა სიამოვნებით ვიცხოვრებდი თქვენს შორისო, თარგმანში კი, როგორც მოსალოდნელი იყო, კვლავ სიტყვათმრავლობა და გადაჭარბებული არქაიზება გახდა წამყვანი სტილური ნიშანი:

„მე რომ აგრერიგ დათმენოდი სოფელთ მონებას,
 არც წარმტყვევნიდა ტყის შეუფება,
 აღამისძეთა საკრებულოს შევემბრობოდი მაშინ უღრტენიველ
 მე რომ აგრე არ შევემსქვალე კაცთა შიშართ გულს,
 ვერ დამთმობელს სიყვარულისა,
 ვითარის შევბით შორის თქვენსა, დიდმუხებო,
 დავუღრდებოდი!“

ლექსის სტილისა და განწყობილების გამოსახატავად ბოლო სტროფში გამართლებულია „მუხების“ შეცვლა სიტყვით „დიდმუხები“, მთელი ლექსის მარკირებული ენობრივი ქსოვილით შემოსვა კი იქნებ თარგმანს ამალღებული სტილის პოეზიის მოყვარულთა თვალში ანიჭებდეს კიდევ პოეტურობას, მაგრამ, ჩემი აზრით, ეს სტილი ჰოლდერლინის სტილური სამყაროს ადეკვატად ვერ გამოდგება. ზემოთ განხილული თარგმანი შეიძლება გავიაზროთ, როგორც დედნისათვის ქართული ტრადიციული პოეტიკის მისადაგების ცდა. ამ გზით თითქოს შექმნილია ჰოლდერლინის პოეზიასთან მოახლოებული პოეტური სამყარო, მაგრამ როგორც აღინიშნა, ამ სამყაროს აღქმას ხელს უშლის მზამზარეული არქაიზებული ენა და ასევე ლექსიკური და გრამატიკული არქაიზების ბაზაზე დაფუძნებული ზედმეტი სიტყვათქმნადობა.

* * *

როგორც ზემოთ მოყვანილი მაგალითებიდან ჩანს, ინდივიდუალური სტილის მქონე მთარგმნელებისა და თარგმანში უნივერსალური პოეტური ენის დამამკვიდრებელთა შემოქმედებაში არცთუ იშვიათია ჰემარიტ პოეზიასთან თანაზიარობა. ეს თარგმანები უეჭველად ახდენენ მკითხველზე ესთეტიკურ ზემოქმედებას და თავისთავად შეიცავენ მხატვრულ ღირებულებას, მაგრამ უსაზღვრო პოეტურ თავი-

სუფლებას დედნის სრული თუ არა ნაწილობრივი ხელყოფა მაინც მოჰყვება და, აქედან გამომდინარე, აზრი ეკარგება თარგმანის უპირველეს დანიშნულებას — მკითხველს მშობლიურ ენაზე გააცნოს უცხო პოეზია და სწორი წარმოდგენა შეუქმნას ძველ თუ თანამედროვე მსოფლიო პოეზიაზე.

აღბათ საკამათო არ უნდა იყოს, რომ ამ ამოცანის გადაჭრის ყველაზე ბუნებრივი და მისაღები გზა დედნის ერთგულებაა, მაგრამ ეს გზა ყველაზე ძნელიცაა სხვადასხვა მიზეზის გამო. აქ შეიძლება არსებობდეს მხოლოდ ერთი წინაპირობა: პოეზიას დედნიდან უნდა თარგმნიდეს ან პოეტი ან პოეტური ნიჭით დაჯილდოებული პროფესიონალი მთარგმნელი.

ზემოთ ხაზგასმული ბედნიერი დამთხვევის მაგალითებად შეიძლება მივიჩნიოთ გივი გეგეჭკორის, ვახუშტი კოტეტიშვილის, მაგალი თოდუას, ზურაბ კიკნაძის, რევაზ თვარაძის, თამარ ერისთავის, გიორგი ნიშნიანიძის, დავით წერედიანის, ოთარ ჭელიძის, იორამ ქემერტელიძის, მორის ფოცხიშვილის, იზა ორჯონიკიძის და რევაზ თაბუჯაშვილის შემოქმედება.

დედნის ერთგულების პრინციპი იკვეთება პოეტისა და პროფესიონალი მთარგმნელის გივი გეგეჭკორის შემოქმედებაში. ნიმუშად შეიძლება მოვიხმოთ ბოდლერის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ლექსის „ლეშის“ თარგმანი*. „ლეში“ ალექსანდრიული ლექსითაა დაწერილი, ოღონდ მეორე და მეოთხე სტრიქონები რვააუხლიანია, ხოლო პირველი და მესამე — ცამეტაუხლიანი. ალექსანდრიულ ლექსს ცეზურა შუაში მოუდის. ამ საზომის შესატყვისი რიტმი ქართულ თარგმანში იქმნება თოთხმეტმარცვლიანი და ათმარცვლიანი სტრიქონების მონაცვლეობით. ბოდლერის ლექსიკა ნატურალისტურია, შეუღამაზებლად, უფრო მეტიც, უხეშადაა გადმოცემული ტრივიალური ქეშმარიტება — ყველაფერი მტვრად იქცევა. თარგმანში, როგორც ჩანს, შენარჩუნებულია დედნის ყველა სტილური ნიშან-თვისება, რადგან თარგმანშიც ამაზრზენად მოჩანს სურათი:

„ბუზი ბზულით ესეოდა გადახსნილ სტომას
და ჩაშავებულ ბატლიონად
მოფუთფუთებდა სპა მატლისა და ისე ბლომად,
რომ შედედებულ სითხედ დიოდა“.

ზუსტ შესატყვისებს უძებნის მთარგმნელი ბოდლერისეულ შედარებებსა და ეპითეტებს: „იყო ქაოსი. იგი ჰგავდა მიგდებულ ტილოს, მხოლოდ ჩანახატს და ჯერ ფერებით გაუცოცხლებელს“; „და ყოველი-

* დედნის სტილისტური ანალოზისას ფრანგული ენისა და ლიტერატურის სპეციალისტების აზრს ვეყრდნობი.

ვე, როგორც ზვირთი გადარეული, მაღლა იწევდა, ფეხზე დგებოდა“ და სხვა.

ნიმუშად შეიძლება მოვიყვანოთ კიდევ ერთი ლექსი — „შემოდგომის სიმღერა“. ეს ჯვარედინი რითმებით გაწყობილი, სრული ალტკსანდრიული ლექსია და მის დინჯ მდინარეებს კარგად შეესაბამება ქართული თოთხმეტმარცვლიანი ლექსი. ასევე შენარჩუნებულია სიარულთა მანში ჯვარედინი რითმებიც, რომლებიც, უპირველეს ყოვლისა, გაუცვეთაობით იპყრობს მკითხველის ყურადღებას.

„დაიმორჩილებს სულს ზამთარი; უკუდმართობით, კატორღულ შრომით და კოშმარით რომ კვლავ ეწამოს, გული, პოლარულ ჯოჯობეთში, როგორც მნათობი, ლოდად ქცეული ემგვანება ყინულს მეწამულს“.

პეკარდით დასტურდება, რომ თარგმანში ზუსტად მეორდება დედნის სახეები: „ჩემთვის დაისის ეფემერულ თრობად იქეციოთ“; „თქვენი თვალების მომწვანო სხივს გაბნეულს უხვად“; „ჩემი გონება ციხე არის, რომლის კედლებსაც კატაპულტს სცემენ, რომ საყრდენი გამოეცალოს“ და სხვა.

გერმანულიდან თარგმნის პოეტი იორამ ქემერტელიძე. ი. ქემერტელიძეც მიეკუთვნება იმ მთარგმნელთა რიცხვს, რომლებიც მიელტვიან დედანთან მაქსიმალურ სიახლოვეს, ეძებენ თითოეული დედნის შესაფერ სალექსო ფორმას და თარგმანში წინასწარ შემუშავებულ „პოეტურ ენას“ არ იყენებენ. ი. ქემერტელიძის მთარგმნელობითი პრინციპები ნათლად არის გამოკვეთილი ჰაინეს პოეზიის თარგმანებში და საილუსტრაციოდ ამ წყაროს დავესესხები.

ჰაინეს პოეზიის ერთ-ერთი უპირველესი სტილური ნიშან-თვისებაა სისადავე და სიმსუბუქე, ლექსი არ არის დატვირთული პოეტური სამკაულებით, აზრიც ნათელია და, ერთი შეხედვით, მარტივი. ამ მხრივ ჰაინე შეიძლება შევადაროთ აკაკის, აქაც გარეგნულად მარტივ სალექსო ფორმასა და თითქოს უსამკაულო სტრიქონებს შორისაა ჩამალული ქეშმარიტი ხიბლი. ასეთი პოეზიის თარგმნა ძნელია. მთარგმნელს ბეწვის ხიდზე უწევს სიარული, ერთი წაბოროძიება და პოეზია ხელიდან გაგისხლტება და გარითმული სტრიქონებიღა შეგრჩება ხელთ. აკაკისავე მსგავსად, ჰაინესათვის უცხო არ არის სახუმარო ინტონაციები. საკმარისია ასეთი ლექსი სერიოზული ტონით ითარგმნოს, რომ მისგან აღარაფერი დარჩება. ნიმუშად მოვიყვან ერთი ასეთი ლექსის თარგმანს, სადაც ზედმიწევნით ზუსტადაა შენარჩუნებული დედნის სახუმარო კილო და მისივე შესატყვისი რიტმული სურათი. გერმანულ შედმარცვლიან, რითმიან ლექსს (გარითმულია მეორე და მეოთხე სტრიქონები) მშვენივრად ესადაგება ქართული რვა-მარცვლიანი ლექსი:

ვე, როგორც ზვირთი გადარეული, მაღლა იწევდა, ფეხზე დგებოდა“ და სხვა.

ნიმუშად შეიძლება მოვიყვანოთ კიდევ ერთი ლექსი — „შემოდგომის სიმღერა“. ეს ჯვარედინი რითმებით გაწყობილი, სრული ალექსანდრიული ლექსია და მის დინჯ მდინარებას კარგად შეესაბამება ქართული თოთხმეტმარცვლიანი ლექსი. ასევე შენარჩუნებულია მანში ჯვარედინი რითმებიც, რომლებიც, უპირველეს ყოვლისა, გაუცვეთაობით იპყრობს მკითხველის ყურადღებას.

— დაიმორჩილებს სულს ზამთარი; უკუღმართობით,
კატორღულ შრომით და კოშმარით რომ კვლავ ეწამოს,
გული, პოლარულ ჯოჯობეთში, როგორც მნათობი,
ლოდად ქცეული ემგვანება ყინულს მეწამულს“.

პუკარედით დასტურდება, რომ თარგმანში ზუსტად მეორდება დედნის სახეები: „ჩემთვის დაისის ეფემერულ თრობად იქეციო“; „თქვენი თვალების მომწვანო სხივს გაბნეულს უხვად“; „ჩემი გონება ციხე არის, რომლის კედლებსაც კატაპულტს სცემენ, რომ საყრდენი გამოეცალოს“ და სხვა.

გერმანულიდან თარგმნის პოეტი იორამ ქემერტელიძე. ი. ქემერტელიძეც მიეკუთვნება იმ მთარგმნელთა რიცხვს, რომლებიც მიელტვიან დედანთან მაქსიმალურ სიახლოვეს, ეძებენ თითოეული დედნის შესაფერ სალექსო ფორმას და თარგმანში წინასწარ შემუშავებულ „პოეტურ ენას“ არ იყენებენ. ი. ქემერტელიძის მთარგმნელობითი პრინციპები ნათლად არის გამოკვეთილი ჰაინეს პოეზიის თარგმანებში და საილუსტრაციოდ ამ წყაროს დავესესხებო.

ჰაინეს პოეზიის ერთ-ერთი უპირველესი სტილური ნიშან-თვისებაა სისადავე და სიმსუბუქე, ლექსი არ არის დატვირთული პოეტური სამკაულებით, აზრიც ნათელია და, ერთი შეხედვით, მარტივი. ამ მხრივ ჰაინე შეიძლება შევადაროთ აკაკის, აქაც გარეგნულად მარტივ სალექსო ფორმასა და თითქმის უსამკაულო სტრიქონებს შორისაა ჩამალული ჭეშმარიტი ხიბლი. ასეთი პოეზიის თარგმნა ძნელია. მთარგმნელს ბეწვის ხიდზე უწევს სიარული, ერთი წაბორძიკება და პოეზია ხელიდან გაგისხლტება და გარითმული სტრიქონებიდა შეგრჩება ხელთ. აკაკისავე მსგავსად, ჰაინესათვის უცხო არ არის სახუმარო ინტონაციები. საკმარისია ასეთი ლექსი სერიოზული ტონით ითარგმნოს, რომ მისგან აღარაფერი დარჩება. ნიმუშად მოვიყვან ერთი ასეთი ლექსის თარგმანს, სადაც ზედმიწევნით ზუსტადაა შენარჩუნებული დედნის სახუმარო კილო და მისივე შესატყვისი რიტმული სურათი. გერმანულ შედმარცვლიან, რითმიან ლექსს (გარითმულია მეორე და მეოთხე სტრიქონები) მშვენივრად ესადაგება ქართული რვა-მარცვლიანი ლექსი:

„ბორჯავს მეფე ვისვამიტრა, —
სურს ვაშისტას ჭრელი ძროხა,
ბრძოლითა და შურისგებით
გული ველარ მოიხზა.

ოი, მეფე ვისვამიტრავ,
რომელი შენ მყავხარ კერო,
რომ ამ ერთი ძროხისათვის
იბრძოლო და იფაფხურო“.



სულ სხვა პოეტური ხერხები სჭირდება ჰაინეს ლექსს „სალამი ზღვისადმი“. აქ მთარგმნელი ჩინებულად გადმოსცემს ლექსის ომახიანობას, ზედმიწევნით ზუსტად მიჰყვება დედანს და დედნის აზრსაც და ემოციურ მხარესაც თავისუფლად ატეხს ათმარცვლიან ქართულ ლექსში:

„დაგორაობდნენ ზღვაზე ტალღები,
დაგორაობდნენ და ხმაურობდნენ,
თამაშ-თამაშით და გაძალღებით
მზე ვარდისფერ შუქს ღვრიდა მიწაზე,
და თოლივები შეშინებულნი
დაფარფატებდნენ ყრანტალ-ყრანტალით,
ისმოდა ცხენთა ფლოქვის თქარუნი, ფართა ეღრილა
და ოთხივე მხრივ გამარჯვების იღვა ყიფინა:
„თალატა! თალატა!“

დედნის შესაბამისი ადგილი ასე ეღერს:

Es wogten die Fluten,
Sie wogten und brausten,
Die Sonne goß eilig herunter
Die spielenden Rosenlichter.
Die aufgeschweuchten Möwenzüge
Flatterten fort, lautschreiend,
Es stampften die Rosse, es klirrten die Schilde
Und weithin erscholl es wie Siegesruf:
Thalatta! Thalatta!

დედნის ერთგულების პრინციპს ეფუძნება გოეთეს პოეზიის მთარგმნელის ოთარ ჯინორიას შემოქმედება. მისაღები ჩანს ოთარ ჯინორიას ცდა გოეთეს პოეტიკიდან შეეღიოს მხოლოდ რითმას და სამაგიეროდ შეინარჩუნოს ყველა სხვა კომპონენტი, როგორცაა რიტმი და ინტონაცია, სახეთა სისტემა, განწყობილება, მუსიკალობა, სისადავესთან შერწყმული სილიადე და თან ზედმიწევნით ზუსტად გადმოსცეს ლექსის შინაარსობრივი მხარე, ერთი სიტყვით, პოეტური შემოქმედების ძალით თითქმის გაუტოლდეს დედანს.

ნიმუშად მოვიყვან ნაწიგეტს ლექსიდან „Prooemion“.

Im Namen dessen, der sich selbst erschuf!
Von Ewigkeit in schaffendem Beruf
In seinem Namen, der den Glauben schafft,

Vertrauen, Liebe, Tätigkeit und Kraft;
In jenes Namen, der so oft genannt,
Dem Wesen nach blieb immer unbekannt;



გოეთეს ლექსი დაწერილია ათმარცვლიან • ლექსით, *ქვეყნის მფლობელია ყოველი წყვილი სტრიქონი, პირველი და მესამე წყვილი წყვილი, ხოლო მეორე წყვილი ქალური, ანუ ერთმარცვლიანი რითმით. ქართულ თარგმანში არა გვაქვს რითმა, მაგრამ იგივე რიტმი გადმოცა ურითმო, თოთხმეტმარცვლიანი ლექსით:*

„სახელით მისით, თავი თვისი რომელმაც შექმნა!
მარადეამიერ შემოქმედად მოწოდებულმა,
სახელით მისით, ვინც წარმოშობს რწმენას და ნდობას,
ბადებს სიყვარულს, ნერვავს საქმეს და გემოსავს ძალით;
სახელით მისით, ეგზომ ხშირად სახელდებული,
თავისი არსით, კვლავ უცნობი მაინც რომ რჩება“.

რიტმისა და ინტონაციის აღქმად ურობის შესამოწმებლად ერთ-მანეთს შევადაროთ დედნისა და • თარგმანის თითო სტრიქონი:

„იმ წამენ დესსენ, დერ ზის ზტლბსტ ერშტუ!“
„სახელით მისით, თავი თვისი რომელმაც შექმნა!“

სხვაგან რიტმისა და ინტონაციის აღსადგენად ო. ჯინორია ზუსტად იცავს სტრიქონთა შორის მარცვალთა თანაფარდობას. გოეთეს ლექსში „პრომეთეოსი“, ერთმანეთს ენაცვლება რვა და ოთხმარცვლიანი სტრიქონები, თარგმანში ამ რიტმს ზუსტად გადმოხცემს ათ და ხუთმარცვლიანი სტრიქონების მონაცვლეობა. ორიგინალის პირველი სტროფი ასე უღერს:

Bedecke deinen Himmel, Zeus,
Mit Wolkendunst,
Und übe, dem Knaben gleich,
Der Disteln köpft,
An Eichen dich und Bergeshöhn,
Mußt mir meine Erde
Doch lassen stehn
Und meine Hütte, die du nicht gebaut,
Und meinen Herd
Um dessen Glut
Du mich beneidest.

ჯერ მთლიანად მოვიყვან ამ სტროფის თარგმანს და შემდეგ ცალ-ცალკე აღვიღებზე გავამახვილებ ყურადღებას:

„მრუმე ღრუბლებით ემანდ შებურე,
ზეესო, შენი ცა!
და ბიჟის დარად,

გვიმრას რომ მუსრავს,
სილუწ-მოლუწე მუხები და მთის მწვერვალები!
ოლონდ მე დამჩრჩეს
ეს ჩემი მიწა
და ჩემი ქოხი, —
შენგან როდია იგი ნაგები, —
და ჩემი კერა,
რომლის ცეცხლმაც
ავაგსო შურიით“.



თარგმანში, როგორც ვხედავთ, სტრიქონებში მარცვალთა ცვალებადობის გზით აღდგენილია დედნისეული რიტმი. ახლა ვნახოთ, რა შესატყვისები მოუძებნა მთარგმნელმა ცალკეულ პასაჟებს: ჩემი აზრით, პირველ სტრიქონში კუთხური „ემანდ“ ასუსტებს იმ პათეტიკურ ტონს, რაც აუცილებლად სჭირდება ამ ლექსს და სხვაგან კარგად არის შენარჩუნებული. „მრუმე ღრუბლები“ კარგი შესატყვისია გერმანული სიტყვისათვის „Wolkendunst“, ხოლო გერმანულ წინადადებას — „übe dich an Eichen und Rergeshöhn“, რომელიც სიტყვა-სიტყვით იქნებოდა ასე: „მოსინჯე შენი ძალა (ან ხელი გაივარჯიშე) მუხებსა და მთის მწვერვალებზე“, ესადაგება პოეტური თქმა: „მოლუწ-მოლუწე მუხები და მთის მწვერვალები“, რაც შესანიშნავად გამოხატავს ზევსის ბუნებასაც და კარგადაც ჯდება ქართულ სტრიქონში. დედნის აზრს კიდევ უფრო უსვამს ხაზს სტრიქონის ნაცვლად — „und meine Hütte, die du nicht gebaut“ — „და ჩემი ქოხი, რომელიც შენ არ აგვიგია“, მოძებნილი გამომწვევი ფრაზა: „შენგან როდია იგი ნაგები“, რაც ასევე კარგად გამოხატავს ლექსში დახატული პრომეთეს პათოსს და, თუ გნებავთ, მის კადნიერ დამოკიდებულებასაც ღმერთისადმი.

ზემოთ მოყვანილი მაგალითების ანალიზი გვიჩვენებს, რა შეუსაბამოა თვით მთარგმნელის მიერ გამოტანილი მსჯავრი, როცა იგი თავის თარგმანებს მხატვრულ პეკარედებს უწოდებს. სწორედ პეკარედის შესაფერი სიზუსტის შერწყმა პოეტურ მეტყველებასთან და რიტმულ-ინტონაციური სურათის სრული შესაბამისობა დედანთან ო. ჯინორიასეულ თარგმანებს დედნის ერთგულების ნიშნით აღბეჭდილი პოეტური თარგმანების რიგში აყენებს და სწორ გზას უჩვენებს გოეთეს პოეტური მემკვიდრეობის ქართულად ამეტყველების მსურველებს.

* * *

ზემოთ დახასიათებული ტენდენციები განსაკუთრებით თვალსაჩინო ხდება, როცა ერთ რომელიმე პოეტს თარგმნიან სხვადასხვა პოზიციებზე მდგომი მთარგმნელები. ამჯერად საშუალება გვაქვს განვიხი-

ლოთ რაინერ მარია რილკეს პოეზიის რამდენიმე ქართული თარგმანი, რომლებიც განზრახულია შევიდეს რილკეს სამტომეულში. მთარგმნელთაგან ერთი — გივი ალხაზიშვილი, ჩემი აზრით, მიეკუთვნება თარგმანში მთარგმნელის ინდივიდუალური სტილის წყნარ, მკაცრ, მზრუნველ რიტმს, მეორე კი — ვახუშტი კოტეტიშვილი, დედნის ქართულ-ლექსების პოზიციასზე დგას და თარგმანში ცდილობს დაიცვას მაქსიმალური სიზუსტე.

ქვემოთ მოცემული ანალიზის მიზანია გავერკვეთ, რამდენად ახლოა დედანთან ხსენებული თარგმანები და აქედან გამოვძინარე, სწორი წარმოდგენა შეექმნება თუ არა ქართველ მკითხველს რილკეს ანალიზის მეთოდი კი ასეთი იქნება: 1. რა არის არსებითი რილკეს პოეტიკაში 2. რა შეიძლება უმტკივნეულოდ გადმოსულიყო თარგმანში. 3. როგორ მესმის მე თვითონ „ლიცენცია პოეტიკა“ და არის თუ არა მისი საზღვრები ამ თარგმანებში დაცული.

შესაძარებლად ვიღებ რითმიან ლექსსაც და ურითმოსაც, ვინაიდან ეს მომენტი დიდ როლს თამაშობს სიზუსტის დაცვაში. კერძოდ, რითმიანი ლექსის ასევე რითმიანით გადმოტანის ცდა აუცილებლად იწვევს ტექსტში დანაკარგებს ან პირიქით, დანამატებს. აქაც მინდა ვიმსჯელოთ, რითმის გულისთვის რას შეიძლება შეველიოთ, ან რა შეიძლება ჩავამატოთ თარგმანში.

რილკეს პოეზიის ზოგადი ნიშნები, რომლებიც აუცილებლად უნდა აღსდგეს თარგმანში, მე ასე წარმომიდგენია. რილკეს პოეზია არავითარ შემთხვევაში არ არის სადა და მარტივი, პირიქით, იგი საკმაოდ ამალღებულია და რთულიც, როგორც წმინდა აზრობრივი მხარით, ასევე ამ აზრის გამოსახატავი საშუალებებით.

როგორც ყოველი ჭეშმარიტი პოეტი, იგი უარს ამბობს ტრადიციულ შედარებებზე და შემოაქვს გერმანული პოეზიისათვის არატრადიციული შედარებები, გარდა ამისა მისთვის დამახასიათებელია არა მარტო შედარებები, არამედ კონტრასტული წყვილებიც.

რილკე შედარებით იშვიათად მიმართავს ეპითეტს, მით უმეტეს, ტრადიციულს. მაგალითად, მასთან იშვიათად შეგხვდებით მაინცდამაინც „ლურჯი ცა“, მაინცდამაინც „აღელვებული ზღვა“ და ა. შ.

რილკეს პოეზიაში თვალშისაცემია განმეორებებისკენ ლტოლვა. ეს პოეტური ხერხი ამჟღავნებს ემოციას და დინამიკურს ხდის რიტმს. აქვე ხაზგასმით აღვნიშნავ, რომ იგი იმეორებს ერთსა და იმავე სიტყვებს, ან მთელ ფრაზებს და არა სინონიმებს, ან ამ ფრაზების ვარიანტებს. მისთვის ტიპურია, მაგალითად, ასეთი დაჟინებული განმეორებები:

Sie muß immer sinnen: ich bin... ich bin...
Wer bist du denn, Marie?
Eine Königin, eine Königin!
In die Knie vor mir, in die Knie!



იშვიათია რილკეს პოეზიაში ლექსი, რომ ეს პოეტური ^[ხეობა 48] ^[ქუჩა 3] იყოს გამოყენებული. ასევე ნიშანდობლივია მისი პოეზიაში ^[ქუჩა 3] ეულო მრავლობითები, მხედველობაში მაქვს ისეთი სახელების მრავლობით ფორმაში მოწოდება, რომლებიც, ჩვეულებრივ, მრავლობითში არ იხმარება. მაგალითად, ხშირია რილკესთან: ზამთრები, შიშები, სიხარულები და ა. შ.

რილკეს ბევრი აქვს ურითმო ლექსი, მაგრამ რითმა მაინც ერთ-ერთი წამყვანი და თან ძლიერი კომპონენტია მის პოეტიკაში. თუ ლექსი რითმიანია, ერთმანეთს ერთმეება ლამის ყოველი სტრიქონი, ერთ ლექსში შეიძლება სრული ჯვარედინი რითმაც იყოს და პარალელურიც.

მე აქ ჩამოვთვალე ის პოეტური ხერხები, რომლებიც ხელშესახება იკვთება რილკეს პოეზიაში და თან მგონია, რომ ისინი აუცილებლად უნდა ჩანდეს თარგმანში, მით უმეტეს, რომ ამგვარი სიზუსტის დაცვა შეუძლებელი არ უნდა იყოს. გამონაკლისია რითმა, რასაც ქვემოთაც დავუბრუნდები.

რაც შეეხება პოეტურ თავისუფლებას, ჩემი აზრით იგი უნდა მოექცეს კონკრეტული პოეტიკის ფარგლებში, მაგალითად, შეიძლება შევლიო უმნიშვნელო ელემენტს, ან ჩაამატო ლექსში რაიმე, ან განავრცო სტრიქონი მხოლოდ რილკესეული პოეტური ხერხებით და არა თვითნებურად უცვალო სახე პოეტურ მიგნებებს.

აქ წარმოსადგენი თარგმანების ანალიზმა დამარწმუნა, რომ ზემოთქმულის გატარება პრაქტიკაში შეუძლებელი სულაც არ არის და თუ ზოგან სიზუსტე არაა დაცული, ეს უფრო სუბიექტურ მიზეზებს მიეწერება. ამ ნიშნით განვიხილოთ ერთი რითმიანი ლექსი: *Das Lied der Rildsäule* — ქანდაკების სიმღერა (მთარგმნ. გივი ალხაზიშვილი). პირველი სტროფი დედანში ასეთია:

Wer ist es, wer mich so liebt, dass er
Sein liebes Leben verstößt?
Wenn einer für mich ertrinkt im Meer,
So bin ich vom Steine zur wiederkehr
ins Leben, ins Leben erlöst.

ახლა ვნახოთ თარგმანი მთლიანად:

ვინ შემოვიყარებს, ჩემთვის ვინ შეძლებს
დათმოს სიცოცხლე ნასათუთები
და გადაეშვას ბორცვულ ზღვაში...
მე გავიღვიძებ მარტოდენ მაშინ

და სიცოცხლეში კვლავ დავბრუნდები.
 ქვა ხომ მუნჯია და მებატრება
 ძარღვები სისხლმა რომ აამღეროს,
 მტანჯავს სურვილი დაუფარავი,
 არ აღმოჩნდება ნუთუ არავის,
 რომ სასიცოცხლო სული შთამბეროს?!
 თუკი ოდესმე მართლა გავცოცხლდი,
 სიცოცხლის განძით ვიქმენ მდიდარი,
 მწუხრის ცრემლები თვალს გამინათებს,
 რადგან ქვადყოფნას ისევ ვინატრებ,
 რად მინდა სისხლი ღვინოდ მდინარი?!
 იგი ხომ ზღვიდან ვერ გამოიხმობს,
 ვისაც ყველაზე მეტად ვუყვარდი.



პირველი შთაბეჭდილებაა, რომ წავიკითხეთ ქვეშარიტი პოეზიის ნიმუში. იგი იმეორებს დედნის რიტმულ სურათს, ზომიერად ამღლე-ბულია, ამ მხრივ სადავო არაფერი გვაქვს, განწყობილებაც დედნისე-ულია. ახლა ვნახოთ ცალკეული დეტალები:

დედნის ხუთტაებიან სტროფებში რიტმს ქმნის 9 და 7 მარცვლი-ანი სტრიქონების მონაცვლეობა (9/7—9/9—7). ამ საზომს მთარგმნელ-მა გივი ალხაზიშვილმა შეუფარდა ათმარცვლიანი ლექსი, მაგრამ, ამ-ით დედნის რიტმული სურათი მაინც შენარჩუნებულია. დედანში ერ-თმანეთს ერითმება 1, 3, 4 და 2 და 5 სტრიქონები, ქართულში კი 2,5 და 3,4, მაგრამ, ჩემი აზრით, რითმის სკრუპულოზური შენარჩუნება არ არის მთავარი, პირიქით, ამ მომენტზე ყურადღების ზედმეტად გა-მახვილებაში შეიძლება ლექსმა იმაზე მეტი ცვლილებები განიცადოს, რაც პოეტური თავისუფლების ნორმებითაა დასაშვები. თუკი ამ თარ-გმანს რაიმე ნაკლი აქვს, ჩემი აზრით, სწორედ რითმების სრულყოფი-ლებისკენ ლტოლვითაა ასახსნელი, მაგრამ არის ზოგიერთი უზუსტო-ბა, რომელიც ამ მიზეზითაც ვერ აიხსნება. მათგან მხოლოდ მთავარს გამოვყოფ, რაც ჩემი აზრით, ლექსის საერთო პათოსს ვნებს და პრინ-ციპულად მცდარია. ლექსის შინაარსი ასეთია: ქვის ქანდაკება ნატ-რობს, იქნებ ვინმე გამოჩნდეს, ვინც ისე შემეყვარებს, რომ ჩემთვის დათმობს სიცოცხლეს, და თავს დაიხრჩობს ზღვაში, აი მაშინ თუ და-ვალწევ ქვას თავს და დავბრუნდები სიცოცხლეშიო. მთელი ლექსი აგებულია ამ ქვადყოფნასა და ქვიდან თავის დაღწევაზე და ამიტომ მის ნაცვლად პირველ სტროფში ჩართული სტრიქონი „მე გავიღვი-ძებ მარტოდენ მაშინ“, მიუღებელი მგონია, „გაღვიძებაზე“ პოეტი ლაპარაკობს მეორე სტროფში და სხვა კონტექსტში: ნუთუ არავის ეყოფა გამბედაობა, ვისი შემწეობითაც გაღვიძებას ვინდომებდიო. ეს სტრიქონი, სხვათა შორის, გაძლიერებულია წინამავალი ტაეპით: *ich träume vom Leben; das Leben ist gut* — ვოცნებობ სიცოცხლეზე; სიცოცხლე კარგია, რომლის ნაცვლად დედანში გაჩნდა: „მტანჯავს სურვილი დაუფარავი“, რომელიც, სხვათა შორის მშვენიერად ერთ-

მება მომდევნო სტრიქონს „არ აღმოჩნდება ნუთუ არავინ“, მაგრამ რითმა, მე მგონი, მაშინაა მოსაწონი, თუ მას ლექსის მნიშვნელოვანი ელემენტი არ შეეწირება. ამავე სტროფის პირველ სტრიქონში ასეთი აზრია: *Ich sehne mich so nach dem rauschenden Blut der Stein ist so still* ვოცნებობ მჩქეფარე სისხლზე, ქვა ხომ ისე წყნარია, თუ გმანში ვკითხულობთ: „ქვა ხომ მუნჯია და მენატრება ძარღვები სისხლმა რომ აამღეროს“; უზუსტობად სულაც არ ჩაითვლება, მთარგმნელმა რომ გადაანაცვლა სტრიქონები, აქ არ უნდა დაკარგულიყო სისხლის ეპითეტი „მჩქეფარე“, რადგან მას ეხმაურება მესამე სტროფის სტრიქონი: „*Was hilft mir mein Blut, wenn es reift wie der Wein?*“, რაც სიტყვა-სიტყვით ასე იქნება: რალას მიშველის ჩემი სისხლი, თუკი იგი ღვინოსავით მომწიფდება, ე. ი. დაღვინდება და დაწყნარდებაო, თარგმანში კი ეს კავშირი დაიკარგა და მივიღეთ:

„თუკი ოდესმე მართლა გავცოცხლდი, სიცოცხლის განძით ვიქმენ მდიდარი მწუხრის ცრემლები თვალს გამინათებს, რადგან ქვადყოფნას ისევ ვინატრებ რად მინდა სისხლი ღვინოდ მდინარი იგი ხომ ზღვიდან ვერ გამოიხმობს, ვისაც ყველაზე მეტად ვუყვარდი“.

ამ სტროფში დედანს უახლოვდება პირველი და ბოლო ორ-ორი სტრიქონი, ხოლო დედანთან შეუდარებლადაც ჩანს ერთ-ერთი სტრიქონის ულოგიკობა: „მწუხრის ცრემლები თვალს გამინათებს“. ცრემლები თვალს კი არ გვინათებს, გვიბურავს, თავი რომ დავანებოთ იმას, რომ დედანში სულ სხვა რამ გვაქვს. დედანშია: *so werd ich allein weinen, weinen nach meinem Stein*. აქ დიდი მნიშვნელობა აქვს სიტყვას *allein* — „მარტო“. მთლიანად კი ამ სტრიქონის აზრი ასეთია: მარტო დარჩენილი უნდა მივსტიროდე, მივსტიროდე, ჩემს ქვას, აბა რალას მიშველის ჩემი დაღვინებული სისხლი, იგი ხომ ზღვიდან ვერ გამოიხმობს იმას, ვისაც თურმე ყველაზე მეტად ვუყვარდი.

გარდა ამისა, თავისუფლად შეიძლებოდა წარმოგვეჩინა განმეორებები, რომლებიც ორგან გვაქვს ამ პატარა ლექსში. ერთი სიტყვით, საეხებით შესაძლებელია არც რილკე დაზარალდეს და არც თარგმანმა დაკარგოს სწორად მიგნებული საერთო ჟღერადობა და დიდებულება.

ახლა ვნახოთ გ. ალხაზიშვილის თარგმნილი კიდევ ერთი ლექსი — „*Verkündigung*“ — „ხარება (ანგელოზის სიტყვები)“. ამჯერად დედნისა და თარგმანის დაწვრილებით ანალიზს აღარ შემოგთავაზებთ, ცალკე აღებული თარგმანი კვლავ მშვენიერ შთაბეჭდილებას ტოვებს, მაგრამ დედანთან შედარებისას მასაც აღმოაჩნდა რამდენიმე მნიშვნე-

ლოვანი ნაკლი. უპირველეს ყოვლისა ვგულისხმობ ისეთ თვალშისაცემ ელემენტს, რომელიც არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება და თვით-ნებურად გადაგვესხვაფერებინა. ესაა რეფრენი, აგებული დანარჩენი-რების ხერხით, სიტყვიერი ქსოვილით კი სავსებით სადა. იგი უპირ-ისპირდება ყველაფერს, რაც თქმულია სტროფში და თან რიტმულად კრავს მთელ ლექსს. რეფრენია: du aber bist der Baum — ხოლო შენ ხე ხარ.

ეს რეფრენი თარგმანში თითქოს ინარჩუნებს თავის ფუნქციას. მაგრამ ოთხივეჯერ სხვადასხვანაირად ფორმდება. ერთხელ გვაქვს: ხოლო შენ ხე ხარ — გითრთის ყვავილი; მეორეჯერ: ხოლო შენ ხე ხარ ტანმოშრიალე; მესამეჯერ: ხოლო შენ ხე ხარ რტომოყვავილე; განგებ ბოლოსთვის მოვიტოვე მესამე სტროფის დამასრულებელი კი-დევე უფრო სახეცვლილი ვარიანტი: შენ ხარ შრიალი და სურნელი ია-სამანთა. აქვე უნდა დავსძინო, რომ „იასამანი“ მთელ ტექსტში წამლად არ ურევია.

ეს თარგმანი პწკარდითაა შესრულებული, მაგრამ პწკარდში რომ რეფრენი გამოკვეთილი იქნებოდა, ამას ის მაფიქრებინებს, რომ სამ-გან რეფრენის პირველი ნაწილი მაინც ემთხვევა დედანს, მეორე ნა-წილი კი სამივეგან გარითმვის სურვილითაა წამატებული:

მწიფე სხივებით და სინარჩარით
ნათელს მოაფენ, ისე გაივლი.
მე დღე ვარ ვრცელი, მე ვარ ცვარნამი,
ხოლო შენ ხე ხარ — გითრთის ყვავილი“.

არ შემიძლია ისიც არ აღვნიშნო, რომ აქ დედნიველია მხოლოდ შემდეგი ფრაზები: „მე დღე ვარ“, „მე ვარ ცვარნამი“ და „ხოლო შენ ხე ხარ“, სხვა ყველაფერი მთარგმნელის ფანტაზიის ნაყოფია და მხოლოდ შორეულად თუ ეხმიანება რილკეს:

ასევე თვითნებურადაა შელამაზებულ-გადაკეთებული თავის რეფ-რენიანად მომდევნო სტროფი:

„გადავიღალე, შენს სახლამდე გზა შორეული
გამოვიარე, დამავიწყდა, ველარ გაჩუქე,
მისი ნათქვამი, ცის ოქროში ვინც შერეულა,
ვინც მზეშია და მზესვე აშუქებს.
რაც დამაბარეს დამავიწყდა, ვერას გაუბედავ,
ოთახის სივრცემ დამაშინა, გონი წამართვა,
ო, ფიქრიანო, აქ უცხო ვარ და ახალბედა,
შენ ხარ შრიალი და სურნელი იასამანთა“.

ამ ორ სტროფში, ჩემი აზრით, ყველაზე უფრო მკაფიოდ ჩანდა რეფრენის აზრი. ანგელოზი აქ ეუბნება ღვთისმშობელს, მე დამწყები

ვარ, შენ კი ხე ხარო. თუ მაინცდამაინც განგვევრცო რეფრენი-
სწორედ ეს სტროფი გვკარნახობდა საუკეთესო ვარიანტს. აქ აშკარად
ჩანს, რომ ეს ხე დიადია, ძლიერი, ფესვმაგარი, თუნდაც ვალმონდილი
და არა ლამაზი და ნარნარი, როგორც იგი თარგმანში წამსკვნილი
ელემენტების წყალობით მოჩანს. ამავე სტროფში დაშვებული შეც-
დომა — „ოთახის სივრცემ დამაშინა“ (უნდა იყოს: ოთახის სიმცირემ
გამაოგნა) ცვლის ლექსის პათოსს — ანგელოზი გაოგნებულია, ღვთის-
მშობელი რომ ასე უბრალოდ ცხოვრობს.

ღედანს საკმაოდ შორდება უკანასკნელი სტროფიც, სადაც, სხვა-
თა შორის, საკმაოდ მარტივადაა ნათქვამი:

So kam ich und vollendete
dir tausendeinen Traum.
Gott sah mich an; er blendete...
Du aber bist der Baum.

სიტყვა-სიტყვით ღედანში ასეა: აი მოვედი და დაგისრულე ათას-
შეერთე სიზმარი შენი. ღმერთმა შემომხედა; მან თვალი მომჭრა (ან-
დამაბრმავა), ხოლო შენ ხე ხარ.

თარგმანში ეს სტროფიც გავრცობილია და სახეცვლილი:

„ათასშეერთე ეს სიზმარი ასე მორჩება
მე დაგანახე, თუკი რამე გულში გავივლე;
ბრწყინავდა ღმერთი ჩემს პირდაპირ თვალისმომჭრელად,
ხოლო შენ ხე ხარ რტომოყვავილე“.

მშვენიერია პოეტურად, მაგრამ დაკარგულია რილკეს სახეები.
„ათასშეერთე ეს სიზმარი ასე მორჩება“ ნეიტრალური და უემოციო-
იმასთან შედარებით, რაც ღედანშია, ასევე ნეიტრალურია: „ბრწყინ-
ნავდა ღმერთი ჩემს პირდაპირ თვალისმომჭრელად“, როცა ღედანში
გვაქვს გამიზნული ფრაზა: „ღმერთმა შემომხედა და თვალი მომჭრა“.

ბოლოს კვლავ რეფრენს დაუვებრუნდები. ჩემი აზრით, თუკი ლექ-
სის რიტმული აღნაგობა ვერ იგუებდა ზუსტ ვარიანტს: „ხოლო შენ
ხე ხარ“, უფრო ნაკლები შეცოდება იქნებოდა ყველა სტროფში ერ-
თი რომელიმე, თუნდაც გავრცობილი ვარიანტის შენარჩუნება.

ახლა იმავე პრინციპით, ანუ ღედანთან სიახლოვის თვალსაზრისით
განვიხილოთ ვახუშტი კოტეტიშვილის თარგმანები. ჯერ ვნახოთ რით-
მიანი ლექსის ნიმუში, იმიტომ რომ ყველაზე უფრო რითმიან ლექს-
ში ჭირს სიზუსტის მიღწევა. ეს არის „ეროსი“, ათმარცვლიანი საზო-
მით დაწერილი ლექსი, უფრო სწორად, აქ ერთმანეთს მისდევს ათ
და ცხრამარცვლიანი სტრიქონები, მაგრამ ცხრამარცვლიანში გარეუ-
ლი თითო გრძელი ხმოვანი შემავსებელ როლს თამაშობს და იქმნე-

ბა ერთი მთლიანი რიტმული სურათი. რითმები ჯვარედინია, ე. წ. ქალური. ამ ლექსში წამყვანი ელემენტებია განმეორებები და შედარებები, რასაც მთარგმნელი ინარჩუნებს და აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ ჩემთვის ცნობილ მის ყველა თარგმანში ეს ელემენტები, განსაკუთრებით კი განმეორებები, რილკესებურად გამოირჩევა ლექსის სიტყვებში, მაგალითად, „ოქრომქედელში“: „Dinge, sag ich, Dinge, Dinge, Dinge!“ „ეხედავ და ვამბობ: ნივთი, ნივთი, ნივთი ნივთები!“ ლექსშიც „Immerwieder“ — „ისევ და ისევ“ შენარჩუნებულია ეს წამყვანი ელემენტი და სხვა.

ლექსი „ეროსიც“ აგებულია განმეორებებზე. მომყავს ერთი სტროფი:

Masken! Masken! Dass man Eros blende,
 Wer erträgt sein strahlendes Gesicht,
 wenn er die Sommersonnenwende
 frühlingliches Vorspiel unterbricht.

ამ რიტმული სურათის აღსადგენად მთარგმნელმა გამოიყენა ქართული ცხრაპარცვლიანი ლექსი და, ჩემი აზრით, სწორად გადმოსცა დედნის რიტმი. ასევე ყველგან შეინარჩუნა ჯვარედინი რითმები. ჯერ მთლიანად მოვიყვანოთ თარგმანი, რათა მთლიანობაში შევაფასოთ, რამდენად პოეტურია იგი, შემდეგ კი ჩავატაროთ ანალიზი:

„ნიღბები ჩქარა! დავაბნელოთ ეროსი ცხადი.
 მის ელვარებას ვინ გაუძღვებს? სახეს უმაღვენ,
 როდესაც იგი, ვით ზაფხულის მზედგომის ხვატი,
 საგაზაფხულო შემზადებას შეწყვეტს უმაღვე-
 როცა ბაასში რაღაც ჩნდება უცხო საზოგნად,
 თითქოს დინჯდება... უცებ კვიის და ხმას უმატებს...
 და მოსაუბრეთ უცნობ თრთოლვას ტაძრის თაღოვან
 შიდასივრცისებრ დაამზობს და ააგუმბათებს.
 ო, დაკარგულნი დაკარგულნი უცებ, უმეცრად!
 ო, ღვთაებათა ჩახუტებაც ფიცხი და ცხარო!
 სიკოცხლე შედგა, ბედისწერა იშვა უეცრად.
 და სიღრმისეულ წიღებში ატირდა წყარო“.

დედნის პირველ სტროფში ორჯერაა გამეორებული სიტყვა „ნიღბები“, მაგრამ მათი თარგმანში გამეორება იმ აზრს ვერ გადმოგვცემდა, რასაც პოეტი გულისხმობს. აქ მთარგმნელმა სწორად გადაჭრა ამოცანა, როცა ჩასვა: „ნიღბები ჩქარა!“ აქ არც შეიძლებოდა გამეორების ეფექტის სხვაგვარად გადმოცემა. სტროფი ზედმიწევნით ახლოა დედანთან, ერთადერთი გადახვევა, ისიც მცირე, რაც გართიმვამ შოითხოვა, ასეთია. დედანში გვაქვს: „ვინ გაუძღვებს მის მოელვარე სახეს“, მთარგმნელმა აქ შემოიტანა: „მის ელვარებას ვინ გაუძღვებს? სახეს უმაღვენ“, რომელიც გაერთიმა ასევე მიმატებულ „უმაღვენ“, რომელიც ბოლო სტრიქონში მაინც იგულისხმებოდა. აი, მეორე

სტროფში კი სიზუსტე დარღვეულია აქ უფრო ხელშეშახები და არა-
ორგანულია კვლავ რითმის გამო წამატებული სიტყვები და ამით გარ-
თულებულია რილკეს პოეტური აზროვნება. კერძოდ, მესამე და მე-
ოთხე სტრიქონში გვაქვს აზრი: „Und er wirft den namenlosen
Schauer, wie ein Tempelinnres über sie“ — და იგი მათ, ტაძრის
შიდა სივრცესავე დაამზობს თავზე შეუცნობელ, უფრო სუსტად:
სახელდაურქმეველ ძრწოლას და არა „თრთოლვას“, როგორც თარგ-
მანშია. თარგმანში დასაშვებია გავრცობილი ფრაზა: „ტაძრის თაღო-
ვან შიდასივრცისებრ“, მაგრამ ამკარად ზედმეტად აჩუქურთმებს აზრს,
უფრო მეტიც, ამ კონტექსტში წინააღმდეგობრივიც კია სიტყვა:
„ააგუმბათებს“. ამიტომ მივიღეთ აზრობრივადაც მცდარი და რილკეს
პოეტიკიდანაც ამოვარდნილი სტრიქონები: „და მოსაუბრეთ უცნობ
თრთოლვას ტაძრის თაღოვან შიდასივრცისებრ დაამზობს და ააგუმ-
ბათებს“.

მესამე სტროფში მთარგმნელი, ჩემი აზრით, არ არღვევს პოეტური
თავისუფლების საზღვრებს, თუმცა აქაც უმატებს გასართომ ერთეუ-
ლებს: როგორცაა „უმეცრად“, ასევე სიტყვა „სწრაფს“ განავრცობს
და ვღებულობთ: „ფიცხო და ცხარო“. სამაგიეროდ, აქვე ინარჩუნებს
განმეორებებს: „ო დაკარგულნი, დაკარგულნი“.

თავი რომ მოვუყაროთ ამ თარგმანის ანალიზისგან მიღებულ შე-
დეგებს, აღმოჩნდება, რომ მთარგმნელი ცდილობს მინიმუმამდე დაიყ-
ვანოს რითმის გულისთვის წამატებული ელემენტები, ე. ი. მისი პრინ-
ციპი მაინც დედნის ერთგულებაა. ეს აზრი რომ შელავათიანი არ გეჩ-
ვენოთ, ახლა წარმოვიდგენთ ერთ-ერთი ურითმო ლექსის თარგმანს,
სადაც მიღწეულია აბსოლუტური სიზუსტე, მართალია, აქ მთარ-
გმნელს არ სჭირდებოდა გართმევა, მაგრამ რიტმის გადმოცემა კი იყო
საჭირო და სწორედ ისაა აღსანიშნავი, რომ რიტმიც ზუსტად დედნი-
სეულია. რიტმის შესადარებლად მოვიყვანოთ დედნის ნაწყვეტი: ესაა
„ორფევსი. ევრიდიკე. ჰერმესი“ ციკლიდან „სონეტები ორფევსისად-
მი“ და ამავე სტროფის თარგმანი:

Das war der Seelen wunderliches Bergwerk.
Wie stille Silbererze gingen sie
als Adern durch sein Dunkel. Zwischen Wurzeln
entsprang das Blut, das fortgeht zu den Menschen,
und schwer wie Porphyry sah es aus im Dunkel,
sonst war nichts Rotes“.

„ეს იყო სულთა საოცარი მღაროები
ვერცხლის საბადოს ძარღვებით გამოსჰვიოდნენ
თავიანთ წყვილად. ფესვებს შორის ეონავდა სისხლი,
აქეთ, ხალხისკენ მომდინარე და ამ წყვილადში
ის პორფირით მძიმე ჩანდა
სხვა არაა იყო იქ წითელი“.

დედანში თერთმეტმარცვლიან სტრიქონებს ენაცვლება ათ და ხუთ-მარცვლიანი სტრიქონები და ეს მონაცვლეობა ქმნის თავისებურ რიტმს. მთარგმნელმა ლექსს საფუძვლად დაუდო თოთხმეტმარცვლიანი სტრიქონი, დატეხა ხუთ და ათმარცვლიან სტრიქონებად და ამ გზით ზუსტად აღადგინა დედნისეული რიტმი.

დედნისა და თარგმანის ზუსტ შესაბამისობაზე მიუთითებს საბუნებისმეტყველო ეპიგრამები: „Brücken über Leeres und jener große graue blinde Teich“ — „იყო ხიდები სიცარიელეს გადებულნი და ერთი დიდი მღვრიედ ნაბინდი რუხი ტბორი“, „ohne zu kauen fraß sein Schritt den Weg“ — „დაუღეკავად ნთქავდა მისი ხარბი ნაბიჯი გზის დიდ-დიდ ნაჭრებს“; „Wie Rosenranken in den Ast des Ölbaums“ — „ვით ზეთისხილის რტოს თანშეზრდილი პრწყალი ვარდისა“; „eine Sonne und ein gestirnter stiller Himmel ging, ein Klage-Himmel mit entstellten Sternen“ — „იყო მზე და ვარსკვლავნაყარი მდუმარე ზეცა, გოდების ცა მოალმაყეროდ გამრუდებული ვარსკვლავებით“, „Wie eine Frucht von Süßigkeit und Dunkel, so war sie voll von ihrem grossen Tode, der also neu war, daß sie nichts begriff“. — ეს უკანასკნელი სტროფი ერთ-ერთი უძნელესი სათარგმნი იყო ამ სონეტში, და უნდა ითქვას, რომ თარგმანში იგი უაღრესად რილკესეულია: „როგორც ნაყოფი, სიტკბოთი და სიბუნელით მწიფე, იგი აღივსო თავისივე დიდი სიკვდილით, რომელიც იყო ახალი და შეუცნობელი“.

დასკვნის სახით უნდა ვთქვა, რომ ეს ორი ნიმუში, მე მგონი, სწორად ასახავს იმ პრინციპებს, რითაც ხელმძღვანელობს ვახუშტი კოტეტიშვილი და იმასაც გვიჩვენებს, რომ მისთვის რილკეს თარგმნა ეპიზოდი კი არ არის შემოქმედებითი ცხოვრებიდან, არამედ სრულიად ახალი ეტაპია. იგი დედანთან სიახლოვეს და სიზუსტის მაქსიმუმს აღწევს ურთიმო ლექსებში, თუმცა რითმიან ლექსებშიც, ზოგიერთი გამოწკლისის გარდა, უაღრესად ავიწროებს პოეტური თავისუფლების საზღვრებს და ჩემი აზრით, ამ გზას უნდა ადგეს ყოველი ქეშმარიტი მთარგმნელი.

* * *

ცხადია, შეიძლებოდა მაგალითების გამრავლების გზით კიდევ უფრო ნათლად დაგვეხასიათებინა ქართული პოეტური თარგმანის განვითარების ტენდენციები, მაგრამ ჩემი აზრით, აქ მოხმობილი ნიმუშები ტიპიურია თითოეული ტენდენციისათვის და ამიტომ არც იყო აუცილებელი ქართული თარგმნილი პოეზიის უფრო სრულად წარმოჩენა.

ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ თარგმნილ პოეზიაში შეინიშნება ოთხი ტენდენცია: 1. გალექსეის გაიოლებული გზა, რამელიც მხოლოდ პირობითად თუ მოთავსდება პოეტური თარგმანის სფეროში; 2. ინდივიდუალური სტილის ყალიბში ნებისმიერი ეპოქისა და სტილის პოეზიის მოქცევა; 3. უნივერსალური პოეტური ენის გამოყენება ასევე ყველა ეპოქისა და სტილის პოეზიის სათარგმნელად და 4. დედნის ერთგულების პრინციპის დაცვა.

V. პროზის თარგმნის სტილისტიკა და თანამედროვე ქართული თარგმანის განვითარების ტენდენციები

1. დედნის სტილის ანალიზის პრინციპები

მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი, მისი სახეები და ხასიათები, მისი სტილი, ანუ ენობრივი საშუალებების შერჩევა და სათანადოდ ორგანიზება მწერლის იდეურ-მხატვრული პოზიციითაა განპირობებული. ამიტომ პროზის თარგმნის სტილისტიკაში ერთ-ერთი უპირველესი როლი ენიჭება მწერლის პოზიციის გარკვევას, მის დამოკიდებულებას მხატვრულ ნაწარმოებში ასახული სინამდვილის, მოვლენებისა და პერსონაჟებისადმი. ეს პოზიცია შეიძლება იყოს ფილოსოფიური, ირონიული, იუმორისტული, ნეიტრალური, თანამგრძნობი, დამგმობი და სხვა. ამასთან შესაძლებელია ერთი ნაწარმოების ფარგლებში მკლავნდებოდეს სიძულვილი, ან სიმპატია ცალკეული მოვლენებისა და პერსონაჟებისადმი, მთელ ნაწარმოებს კი წარმართავდეს ერთი რომელიმე, მკაფიოდ გამოკვეთილი პოზიცია, რომელიც ქმნის ნაწარმოების საერთო ატმოსფეროს და განსაზღვრავს მთელი ნაწარმოების ესთეტიკურ და შემეცნებით ღირებულებას.

მწერლის მხატვრულ პოზიციას თავის მხრივ აყალიბებს მისივე მსოფლმხედველობა, ლიტერატურული ტრადიციები, ლიტერატურული გავლენები, მწერლის სამშობლოსა და თანამედროვე მსოფლიოში მიმდინარე ეპოქალური ძვრები, მსოფლიო მეცნიერებისა და კულტურის საერთო დონე და სხვა. ეს მომენტები თავისებურად აისახება ლიტერატურულ შემოქმედებაში, ხოლო მათი რემინისცენციის მასშტაბსა და ხარისხს მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს მწერლის გარემო და ბიოგრაფია. ამიტომ ხდება ზემოთ დასახელებული მომენტები ლიტერატურის მკვლევარისა თუ მთარგმნელის ყურადღების საგანი.

ამასთან იგულისხმება, რომ კვალიფიციური მთარგმნელი იცნობს მწერლის მშობლიური ქვეყნის ლიტერატურულ ტრადიციებს და სტილის კვლევის შემდგომ ეტაპზე გაიაზრებს ამ ტრადიციებთან სათარგმნი მწერლის შემოქმედებით დამოკიდებულებას.

თავიდანვე უნდა აღინიშნოს, რომ მხატვრული ნაწარმოების სტილ-

ზე მსჯელობა შეიძლება წარიმართოს სხვადასხვა მასშტაბითა და სხვა-
დასხვა ასპექტით, მაგრამ საკვლევი პრობლემების წრე ყოველთვის
მთავარ ამოცანას უნდა ექვემდებარებოდეს. ჩვენი მთავარი ამოცანა
თარგმანში დედნის სტილის რეპროდუქციაა. ამიტომ, მხატვრული ნა-
წარმოების სტილისტური ანალიზისაგან განსხვავებით, აქ ყურადღება
გამახვილდება იმ ელემენტებზე, რომელთა რეპროდუქცია შესაძლე-
ბელია ფუნქციური კომპენსაციის გზით, ხოლო სხვა დანარჩენი განი-
ხილება, როგორც მწერლის სტილის მნიშვნელოვანი, მაგრამ ობიექტ-
ტური დაბრკოლებების გამო აღუდგენელი ელემენტები. ამ უკანასკ-
ნელთა გამოკვეთით ერთხელ კიდევ გაესმება ხაზი პრინციპს, რომ
დედნის სტილისმიერი დანაქარების რიცხვი ობიექტურად განპირო-
ბებულ რაოდენობას არ უნდა ასცილდეს, ვინაიდან არცთუ მცირეა
და უმნიშვნელო ასეთი დანაქარების რიცხვი.

ლიტერატურის თეორეტიკოსი რომან ინგარდენი, მართალია, უშუ-
ალოდ არ იკვლევს თარგმანის საკითხებს, მაგრამ ერთგან ჩვენთვის
საინტერესო მოსაზრებას გამოთქვამს. კერძოდ, იგი ეხება მხატვრული
ნაწარმოების ბგერით მხარეს, როგორც სტილის ერთ-ერთ უმნიშვნე-
ლოვანეს კომპონენტს და წერს: „ბგერით მხარეს რომ ნაწარმოების
პოლიფონიაში მართლა გააჩნია „საკუთარი ხმა“, ეს საუკეთესოდ
მტკიცდება, როცა ნაწარმოები უცხო ენაზე ითარგმნება. შესაძლებე-
ლიც რომ იყოს თარგმანის ისე ერთგულად შესრულება, რომ ბგერით
მხარესაც დიდი ანგარიში ეწეოდეს, თარგმანი ამ თვალსაზრისით ვე-
რასგზით ვერ გაუტოლდება დედანს, ვინაიდან ცალკეული ბგერების
სხვაგვარობა აუცილებლად განსხვავებული ბგერითი სურათისა და ხა-
სიათის შექმნას იწვევს.“²⁴

მხატვრული ნაწარმოების სტილისტური სისტემის ზოგიერთი ელემენტი
თარგმანში იკარგება ორ ენას შორის არსებული გრამატიკული
სხვაობის გამო. ეს ის ელემენტებია, რომლებიც მხოლოდ დედნის ენის
გრამატიკულ სტრუქტურებს ემყარება და შემოსხენებული ბგერითი
სურათის მსგავსად მხოლოდ ამ ენისთვის დამახასიათებელ ხმოვანებას
ქმნის. გრამატიკული სტრუქტურა აზრის გამფორმებელია და მას, ერ-
თი შეხედვით, თითქოს არც გააჩნია დამოუკიდებელი სტილისტური
ღირებულება, მაგრამ გრამატიკულ ფორმათა ერთობლიობა, მხატ-
ვრულ ტექსტში მათი ორგანიზება და ხმარების მეტნაკლები სიხშირე
ლექსიკურ ერთეულებთან ერთად აყალიბებს ნაწარმოების პოლიფო-
ნიას, მათ შორის, რიტმსა და ინტონაციას, რაც ერთ-ერთი მნიშვნე-
ლოვანი ფაქტორია პროზის სტილისტიკაში. თომას მანი წერდა: „პირ-
ველიდგან იყო რიტმი, — თქვა ჰანს ბიულოვმა. ეს ღირიყორის სიტყ-
ვებია, გეთანხმებით, მაგრამ, მე მგონი, იგი ხელოვნების ყველა სახე-

ობაზე ზედგამოჭრილი ვახლავთ, უპირველეს ყოვლისა კი წყობილსიტყვაობაზე, რაშიც მე მარტო ლირიკას არ ვგულისხმობ. დარწმუნებული ვარ, პროზის იდუმალი და უძლიერესი მიზიდულობის ძალა მის რიტმულობაში იმალება, ხოლო პროზის რიტმის კანონები ლექსწყობის მკაფიოდ გამოხატულ მეტრიკულ კანონებზე გაცილებით უფრო დელიკატურია.“²⁵

მართლაც, პროზის რიტმის კვლევა სტატისტიკურ და მექანიკურ გამოთვლებს ძნელად ემორჩილება, მაგრამ ერთი რამ აშკარაა: „მხატვრული ნაწარმოების დაყოფა ცალკეულ წინადადებებად იგივეა, რაც პოეტური ტექსტის დაყოფა სტროფებად და ტაეპებად, პროზაში სხვადასხვა მასშტაბის სინტაქსური სტრუქტურებისა და ერთეულების მონაცვლეობა იგივეა, რაც ლექსში საზომის მონაცვლეობა.“²⁶ ყველაფერი ეს კი მწერლის აზროვნებასთანაა დაკავშირებული, რადგან ამ აზროვნების გამოვლენა და ენობრივ ყალიბში მოქცევა ლექსიკურ საშუალებებთან ერთად გრამატიკული ფორმებისა და სტრუქტურების მეშვეობით ხდება. ამიტომ სულაც არ არის განუხრეველი, რა გრამატიკულ სტრუქტურაში იქნება რეალიზებული მწერლის აზრის მდინარება. მარტივია ეს სტრუქტურა, თუ რთული, როგორია ამა თუ იმ ფორმების წმარების სიხშირე, როგორია ტექსტის დაყოფის პრინციპი, რადგან ნაწარმოების რიტმს აწესრიგებს ჯერ თავებად, შემდეგ აბზაცებად, აბზაცის შიგნით კი წინადადებებად და ბოლოს, შიდაფრაზობრივ ერთეულებად, ანუ სინტაგმებად დაყოფა, რომელთაც გრამატიკული აგებულების შესაბამისად სხვადასხვა სემანტიკა და რიტმულ-მელოდიური ელერადობა გააჩნიათ.

აზრის სტრუქტურულ გაფორმებაში შედის პაუზებიც, რომლებიც თავის მხრივ სუნთქვასთან არის დაკავშირებული. აზრის მსვლელობა არ შეიძლება უადგილოდ გაწყდეს სუნთქვის პაუზით, აზრის ლოგიკური დასასრული სუნთქვის პაუზას უნდა ემთხვეოდეს. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ეს კავშირი გრძელი პერიოდის აგებისას, ვინაიდან გრძელი პერიოდი სპეციფიკური მხატვრული აზროვნების სტრუქტურული გამოვლენაა და ამ სტრუქტურამ უნდა გააიოლოს და არა გაართულოს ისედაც რთული აზრის აღქმის პროცესი. თარგმანში აზრის დასასრულისა და სუნთქვის პაუზის შეთანხმების გზით შეიძლება აღდგეს ყოველგვარი სიგრძისა და სირთულის პერიოდი. სრულიად უსაფუძვლოა მოართული აზრი, თითქოს ქართული ენა გრძელ პერიოდებს ვერ ეგუებოდეს და თარგმანში გრძელი პერიოდების გადმოღება ხელყოფდეს ქართული ენის ბუნებრიობას. ქართული, ისევე როგორც სხვა ენები, ვერ იტანს უთავბოლოდ აგებულ გრძელ პერიოდებს, თორემ ქართული სინტაქსის კანონებით შესაძლებელია ურთულესი კონსტრუქციების აგება.

დასკვნის სახით ერთხელ კიდევ ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ფრაზის სიგრძე-სიმოკლის დაცვა მეორეხარისხოვანი საკითხი არ არის პროზის თარგმანში. ფრაზის სიგრძე-სიმოკლეს მწერლის აზროვნების სპეციფიკა განსაზღვრავს, აქედანვე მომდინარეობს მისი რიტმი, ხოლო გრძელი თუ მოკლე ფრაზების ერთობლიობა, ან მათი მონაცვლეობა მთელი ნაწარმოების რიტმულ და განწყობილებრივ სურათს ქმნის. ამავდროულად დაკავშირებული თხრობის დინჯი, ნეიტრალური მდინარეობა თუ ექსპრესიულობა და საერთოდ თხრობის სიმსუბუქისა თუ სიმძიმის შეგრძნება.*

პროზის რიტმულობა ფრაზის შიგნით აქცენტების განაწილებასა და ძლიერი და სუსტი მარცვლების მონაცვლეობასაც ემყარება, მაგრამ ეს მხარე უფრო ინტუიციური წვდომის სფეროში თავსდება, იგი ანალიზს ძნელად ემორჩილება და მისი რეპროდუცირება თითქმის მთლიანად მთარგმნელის შინაგან სმენაზეა დამოკიდებული.

რიტმი თავის მხრივ შედის ინტონაციაში, როგორც მისი კომპონენტი. ყოველ ენას აქვს საკუთარი ინტონაცია, წინადადებაში აზრობრივი დანაწევრების ნორმები. წინადადებაში სასურველი ინტონაციის მისაღწევად სხვადასხვაგვარად ლაგდება სიტყვები, ნაწილდება პაუზები, შეირჩევა სასვენი ნიშნები. ინტონაციას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სინტაგმისა და წინადადების სემანტიკაში, იგი განსაზღვრავს მის სტრუქტურას და აქედან გამომდინარე, მის აზრობრივ ელფერსაც შესაბამისად აყალიბებს.

დიდი მოცულობის პროზაულ ნაწარმოებში მკაფიოდ გამოკვეთილ რიტმულ და ინტონაციურ ელემენტად შეიძლება თავის პირველი ფრაზა ჩაითვალოს. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია პირველი ფრაზის ქლერადობის დაჭერა ვრცელი ნაწარმოების თავებში, სადაც თითოეული თავის დასაწყისი მთელი ნაწარმოების რიტმულ-ინტონაციური მხარის მოწესრიგებას ემსახურება. რიტმისა და ინტონაციის ცვალებადობა შინაარსობრივი მხარის უკეთ აღქმას უწყობს ხელს, აფხიზლებს მკითხველის ყურადღებას, აწესრიგებს კითხვის დროს სუნთქვას.

ცალკეული თავების რიტმისა და ინტონაციის განსაზღვრავს სცენური თუ ეპიკური დასაწყისი. როცა თავი დიალოგით იწყება (სცენური დასაწყისი), რიტმულ-ინტონაციური სურათი დინამიკურია, ეპიკური დასაწყისი კი, ჩვეულებრივ, მდორე რიტმის შემომტანია ხოლმე. მართალია, ეპიკურ დასაწყისშიც შეიძლება ჩამოყალიბდეს აჩქარებული

* საინტერესო მოსაზრება აქვს გამოთქმული როსტომ ჩხეიძეს რიტმის როლზე საძველეს კოლორიტის შექმნაში. მისი აზრით, ერეკლე ტატიშვილისეულ თარგმანში "ესე იტყოდა ზარატუსტრა" ბიბლიისებური სურნელი ექმნება რიტმის და არა არქაული ლექსიკის ხარჯზე. იხ. „ცისკარი“, № 6, 1986, გვ. 139.

რიტმულ-ინტონაციური სურათი სხვადასხვა რიტმული აღნაგობის სინ-
ტაგმათა სწრაფი მონაცვლეობის გამო, მაგრამ ეპიკური დასაწყისი
მეტწილად მაინც თბრობის შენელებულ რიტმს გვთავაზობს და ამ
მხრივ სცენური დასაწყისისაგან განსხვავდება.

თუ რიტმის შემქმნელ საშუალებებს თარგმანის პლანში განვიხილ-
ლავთ, აღმოჩნდება, რომ „რიტმი, ისევე როგორც პროზაში, სადაც
იგი მეტყველების ბგერითი ერთეულების მოწესრიგებაზეა დამყარე-
ბული, ასევე პროზაშიც, სადაც იგი სინტაქსურ ფაქტორს, ანუ სხვა-
დასხვა სინტაქსური ერთეულების მონაცვლეობას ემყარება, ღრმად
სპეციფიურია ყოველი ენისათვის, იგი დაკავშირებულია მის შინაგან
კანონზომიერებასთან (ფონეტიკურთან და სინტაქსურთან). რიტმის
მექანიკური გადატანა ერთი ენიდან მეორეში შეუძლებელია (ისევე,
როგორც შეუძლებელია რომელიმე სხვა ენობრივი ელემენტის ასეთი-
ვე გადატანა)“.²⁷

თუ ზემოთ გამოთქმულ აზრს ჩვენი სამუშაო ტერმინების ენაზე
გადავიტანთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სხვადასხვა ენაში წმინდა გრა-
მატიკული თვალსაზრისით კონვერგენტული (ანუ მსგავსი) ფორმები და
სტრუქტურები შეიძლება რიტმისა და ინტონაციის ნიშნით დივერგენ-
ტულნი (ანუ განსხვავებულნი) აღმოჩნდნენ და თარგმანში ზუსტად
გადმოტანისას დედნისაგან განსხვავებული რიტმულ-ინტონაციური
სურათი მოგვეცენ. ✓

• • •

ერთხელ კიდევ აღვნიშნავთ, რომ ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი სტი-
ლისტური ელემენტის თარგმანში აღდგენა ფუნქციური კომპენსაციის
გზით ხორციელდება, თარგმანში ხელახლა ხდება ენობრივი საშუალე-
ბების ორგანიზება, რაც ინტუიციურ წვდომასთან ერთად შემეცნებით
მომენტთანაცაა დაკავშირებული.

შემეცნებითია თუნდაც თარგმანის დაწყებამდე და მით უმეტეს,
თარგმანის შეფასებისას მხატვრული ნაწარმოების ყოველგვარი ანალი-
ზი, და მათ შორის, სტილისტური ანალიზიც, რომელიც მრავალ პი-
რობითობას შეიცავს, კერძოდ, ანალიზისას ვერ ავცდებით ნაწარმოე-
ბის დანაწევრებას ჩვენთვის საინტერესო რომელიმე ნიშნით. მართა-
ლია, ანალიზს საფუძვლად უდევს მთელი ნაწარმოების ზოგადი სტი-
ლური ნიშნების კვლევა, მისგან მოგვრილი დაუნაწევრებელი ემო-
ციური და ესთეტიკური შთაბეჭდილება, საერთო ხმოვანება და ატმოს-
ფერო, მაგრამ ანალიზისას აუცილებელია გამოიყოს, თუ შეიძლება
ასე ითქვას, საკვლევი ზონები და მსჯელობამ მათ ფარგლებში მეტ-
ნაკლებად კონკრეტული ხასიათი შეიძინოს. კერძოდ, პროზაში ეს შე-

იძლება იყოს ავტორ-მთხრობელის ენა და პერსონაჟების ენობრივი პორტრეტები. ჭეშმარიტ მხატვრულ ნაწარმოებში ყოველთვის იკვეთება ეს ორი სტილური პლასტი. ავტორ-მთხრობელის ენა მუტწილად არ ემთხვევა პერსონაჟების ენობრივ პორტრეტებს, ასე რომ არ იყოს, მაშინ გმირთა ხასიათებს გამოეცლებოდა ერთ-ერთი უმთავრესი ტყუილი ზისი და ხასიათი ავტორისგან წინასწარ მოცემული ზოგადი აღწერის კანონების ამარა დარჩებოდა. უნდა აღვნიშნოთ, რომ აქ ვგულისხმობთ იმ შემთხვევას, როცა ნაწარმოებში არსებობს შემოხსენებული ორი სტილური პლასტი, თორემ ეპიკური თხრობის სტილით დაწერილ, ან პირველი პირით გაფორმებულ პროზაში ხასიათის დახატვა სხვა კუთხითა და ხერხებით ხდება. ეპიკური თხრობა, მაგალითად, აქცენტს ავტორისეულ დახასიათებაზე აკეთებს, აქ არ იქმნება პერსონაჟების ენობრივი პორტრეტები, ენობრივი პორტრეტების შემქმნელი საშუალებებიდან მხოლოდ ირიბი მეტყველება და განცდილი მეტყველება თუ იქნება გამოყენებული, ხასიათები ძირითადად ავტორის თვალით დანახული სიტუაციებისაგან და ამ სიტუაციაში პერსონაჟის მოქმედების დახატვის ხარჯზე იქმნება და ანალიზისას, ცხადია, ეს მომენტებია გამოსაკვეთი. თეორიულად კი ასეთი ანალიზი მაინც არ ეწინააღმდეგება პროზაში ორი სტილური პლასტის არსებობას. ასეა თუ ისე, ანალიზი ან ავტორ-მთხრობელის, ან პერსონაჟის ენობრივი პორტრეტების კვლევის ნიშნით მიმდინარეობს.

ავტორ-მთხრობელის პირობითი გამოყოფა ხელს არ უშლის სტილის ისეთი ზოგადი ნიშნების კვლევას, როგორცაა ნაწარმოების რიტმი, ინტონაცია და განწყობილება, ამავე წილში ხასიათდება ავტორის დამოკიდებულება ცალკეულ პერსონაჟებთან და მოვლენებთან და შესაბამისად ახსნა ექმნება პერსონაჟების ენობრივი პორტრეტების ლექსიკურ თუ გრამატიკულ გაფორმებას, მაგრამ არის მომენტები, რომლებიც მთლიანად ავტორ-მთხრობელის სტილურ პლასტში თავსდება. ეს არის, უპირველეს ყოვლისა, მწერლის სტილის ისეთი აბსტრაქტურებული ნიშნები, როგორცაა სისადავე, ან მაღალფარდოვნება, ლექსიკური სიუხვე თუ სიღარიბე, ავტორის დამოკიდებულება საერთო-სახალხო ენასთან, რის ბაზაზეც იქმნება კუთხურობის, არქაულობის, ქალაქური თუ სოფლური მეტყველების შთაბეჭდილება, მწერლის დამოკიდებულება წარგონთან და სალიტერატურო ენის მიღმა მდგომ შრეებთან, უცხო ლექსიკასთან, თვით სალიტერატურო ენის წილში მოქცეულ ფრაზეოლოგიზმებთან, ხატოვან თქმებთან, ანდაზებთან და სხვა.

თარგმანის ასპექტით სტილის კვლევისას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ტრადიციული, ე. ი. ენაში დამკვიდრებული და მწერ-

ლისეული მხატვრული საშუალებების გამოჩვენას და მათი ზუსტი ექვივალენტების ძიებას. ტრადიციული მხატვრული სახეების აღდგენა ხშირად იოლდება ბევრ ენაში მათი მსგავსების გამო. მაგალითისთვის შეიძლება დავასახელოთ შედარებები: ტყვიასავეთ მძიმე, თოვლივით თეთრი, ქარივით სწრაფი და სხვა, რომელთა საფუძველი ხშირად საერთოა არამონათესავე ენებშიც, მწერლისეული სახეები კი თავისი მოულოდნელობითა და ორიგინალობით გამოირჩევა, ისინი მწერლის სტილისტური სისტემის მნიშვნელოვან ელემენტთა რიცხვს მიეკუთვნებიან და თარგმნისას ერთ-ერთ მთავარ სიძნელესაც ისინი ქმნიან. მოულოდნელობისა და ორიგინალობის გამო ხშირად ძნელდება მათთვის ისეთი ბუნებრივი ენობრივი ფორმების გამოძებნა, რომლებიც მკითხველის ყურს არ ეხამუშება და ამავე დროს, ავტორის სტილის ნიშნითაა აღბეჭდილი.

როგორც აღინიშნა, მეორე „საკვლევი ზონაა“ პერსონაჟების ენობრივი პორტრეტები. „თხრობის ხასიათის მიხედვით პორტრეტის შესაქმნელად გამოიყენება: 1. პირდაპირი მეტყველება. 2. განცდილი მეტყველება. 3. იშვიათად — ირიბი მეტყველება და 4. ავტორისეული რემარკები“.²⁸ ჩემი მხრივ ენობრივი პორტრეტის შემქმნელი კომპონენტების რიცხვს დავუმატებდი წერილებს, როგორც პერსონაჟის ხასიათის კიდევ ერთი წახნავის წარმოჩენის საშუალებას.

რაც შეეხება ენობრივი პორტრეტის მიმართებას ავტორ-მთხრობელის სტილურ პლასტთან, როგორც აღვნიშნეთ, იგი, ჩვეულებრივ, განსხვავდება ავტორ-მთხრობელის ენობრივი ქსოვილისაგან. მართალია, პერსონაჟის ხასიათი ყალიბდება ავტორის მიერ მისთვის მოძებნილი სიტუაციებისაგან, გარეგნული და ფსიქოლოგიური პორტრეტისაგან და ენობრივი პორტრეტი ფაქტიურად ყველა ამ თვისების საფუძველზე ყალიბდება, მაგრამ ამა თუ იმ პერსონაჟის ენობრივი პორტრეტის შემქმნელი მხატვრული საშუალებების გამოცალკევებული კვლევა მაინც შესაძლებელია და საინტერესო დასკვნების გამოტანის საშუალებას იძლევა. აქ სწორედ ისაა საინტერესო, რამდენად შეეფერება ავტორის მიერ თხრობის ხერხით დახატულ ხასიათს მისივე ენობრივი პორტრეტი და ეს პორტრეტი ენის რომელი პლასტებიდან ნასესხები ენობრივი ერთეულებით საზრდოობს. თარგმანის ასპექტით ენობრივი პორტრეტის განხილვისას კი დგება საკითხი, რამდენად შეესატყვისება მთარგმნელის მიერ რეპროდუცირებული ენობრივი პორტრეტი დედნისეულს, რა ელემენტები დაიკარგა თარგმნისას, თითოეულ მათგანს რა როლი ეკისრებოდა დედანში, რატომ ვერ მოხერხდა მათი შენარჩუნება და სხვა.

ავტორ-მთხრობელის სტილური პლასტი და პერსონაჟების ენობრივი პორტრეტები თარგმანის პლანში კიდევ ერთი ნიშნით, კერძოდ, ეროვნული კოლორიტით განიხილება. ეროვნული კოლორიტის ცნებას თარგმანის თეორიაში ორი ასპექტი აქვს: თარგმანში უცხო ეროვნული კოლორიტის შენარჩუნებისა და გადაჭარბებული მშობლიური კოლორიტის შექმნისა.

გავიხსენოთ, რომ თარგმანი ამბივალენტურია თავისი ბუნებით, თარგმანში შერწყმულია ორი მონაცემი — უცხო შინაარსი და მშობლიური ენობრივი საშუალებებით განსხეულებული ფორმა, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, თარგმანი არის ორი სტრუქტურის სინთეზი, სადაც უცხო და მშობლიური ერთ მხატვრულ თვისობრიობად არის ქცეული. ეს სინთეზი რომ მყარი იყოს, ამისათვის მთარგმნელს უხდება უცხო შინაარსსა და მშობლიური ენობრივი საშუალებებით განსხეულებულ ფორმას შორის მოსალოდნელი წინააღმდეგობის განეიტრალება, რათა არ წარმოიქმნას მკვეთრი კონტრასტი მოქმედების ადგილსა და მთარგმნელის მშობლიური ენის გამომსახველობით საშუალებებს შორის. აი, ამ ამოცანის გადაწყვეტას ემსახურება თარგმანში უპირველეს ყოვლისა, უცხო კოლორიტის შენარჩუნება.

✓ ყველა ჰემარიტი მხატვრული ნაწარმოები აღბეჭდილია იმ ხალხის ეროვნული კოლორიტით, რომლის წარმომადგენელიცაა ესა თუ ის მწერალი, თუმცა შესაძლებელია სხვადასხვა იყოს ეროვნული კოლორიტის წარმოჩენის მკაფიობა და ხარისხი. როცა საკითხი თეორიულ პლანში განიხილება, მაშინ, ცხადია, ორიენტაციას ვიღებთ მხატვრული ნაწარმოების უფრო გავრცელებულ ტიპზე და არა გამონაკლისებზე. მსჯელობის გასაგრძელებლად აუცილებელია ჯერ გავიაზროთ, რა არის ეროვნული კოლორიტი, რის ხარჯზე იქმნება იგი, ხოლო კონკრეტული მასალის, ანუ დედნისა და თარგმანის ამ ნიშნით განხილვისას კიდევ უფრო დანაწევრდება და პირობითად გამოიყოფა ეროვნული კოლორიტის შემქმნელი ყველაზე ხელშესახები ელემენტები.

— ეროვნული კოლორიტი შედის ნაწარმოების ფორმისა და შინაარსის ერთიანობაში. ჩვენი პირობითი დაყოფა რომ მოვიშველიოთ, იგი თანაბრად მეტადნდება, როგორც ავტორ-მთხრობელთან, ასევე პერსონაჟების ენობრივ პორტრეტებში, მკითხველი მას აღიქვამს ნაწარმოებში აღწერილ უცხო ცხოვრებასა და უცხო ენასთან ერთად, უფრო ხელშესახებად კი იგი მეტწილად, მაგრამ, ცხადია, არა ყოველთვის, თავს იჩენს ისეთ ხატებში, რომლებიც უფრო უშუალოდ ასახავენ ხალხის ცხოვრების მატერიალურ გარემოსა და სოციალურ

პირობებს (კერძოდ, იგი ჩანს მოქმედი პირების ხასიათსა და მოქმედებაში), ან იდიომატიკის სისავსეში (ამ სიტყვის ფართო გაგებით)“. 29

მატერიალური გარემოს ძირითადი ატრიბუტებია ე. წ. ნაციონალური რეალიები, რომლებიც რამდენიმე ჯგუფად შეიქმნება დაიყოს. ესენია: გეოგრაფიული რეალიები, ეთნოგრაფიული რეალიები (სასამელ-საჰემელი, ტანსაცმელი, საცხოვრებელი, ავეჯი, ჭურჭელი, ტრანსპორტი; მუსიკა, ცეკვები, მუსიკალური ინსტრუმენტები; მითოლოგიური პერსონაჟები; საზოგადოებრივი-პოლიტიკური რეალიები (ადმინისტრაციულ-ტერიტორიული ერთეულები, როგორცაა გუბერნია, დეპარტამენტი, საგრაფო, ვალაიეთი, კანტონი); ხელისუფლების ორგანოები და შენობები, სასწავლებლები, სამხედრო რეალიები და სხვა. 30

თარგმანში უცხო ნაციონალური რეალიების არსებობა ყოველთვის ბადებს უცხო გარემოსთან შეხვედრის ასოციაციებს, იგი ხელს არ უშლის შინაარსის აღქმას, პირიქით, თვით ბუნდოვანი წარმოდგენაც კი ამა თუ იმ რეალიაზე აღვივებს ფანტაზიას და მკითხველი უცხო სამყაროში გადაჰყავს, ამიტომ თარგმანში ნაციონალური რეალიების ტრანსლიტერაციით გადმოტანა ეროვნული კოლორიტის შენარჩუნების ყველაზე სწორი გზაა, ხოლო ამის საპირისპიროდ, რომელიმე უცხო რეალიის თარგმანის ენაში არსებული ანალოგიით გადმოტანა წმინდა მშობლიურ ასოციაციებს იწვევს და უცხო სამყაროსთან შეხვედრის განცდა სუსტდება. ნაციონალური რეალიების გარდა ეროვნული კოლორიტი პერსონაჟების ხასიათებში მყდვენდება, უცხო ყოფით დეტალებში, უცხო შეხედულებებში, სასაცილოსა და სატირალის, საჩოთიროსა და მოსაწონის ჩვენგან განსხვავებულ აღქმაში, უცხო წეს-ჩვეულებებში და კერძების აღწერაშიც კი.

გარდა ზემოთ ჩამოთვლილი ელემენტებისა, ეროვნული კოლორიტის შექმნაში დიდ როლს თამაშობს ინტონაცია, რომელიც შეიძლება სხვადასხვა იყოს ავტორ-მთხრობელის სტილურ პლასტსა და პერსონაჟების პორტრეტებში, მაგრამ იგი მაინც ერთი საერთო ნიშნით — უცხო კოლორიტით იქნება აღბეჭდილი. აქაც, როგორც ყველა სხვა შემთხვევაში, დგება თარგმანში უცხო და მშობლიური ინტონაციის თანათარღობის, ე. ი. ერთის მხრივ, უცხო ინტონაციის შენარჩუნებისა და მეორეს მხრივ, ქართული ინტონაციის „განეიტრალების“ საკითხი. უცხო თუ მშობლიურ ხმოვანებას შიდაფრაზობრივი ერთეულების სხვადასხვანაირი განლაგება ქმნის, ამიტომ ზოგადი მსჯელობა ვერ დაიტევს თვით ყველაზე ტიპურ შემთხვევებსაც კი და ამიტომ ხსენებულ საკითხს კონკრეტული მასალის განხილვისას დავუბრუნდებით.

მხატვრული თარგმანის ენაზე მსჯელობისას გამოითქვა აზრი, რომ თარგმანის ენა ორიგინალური ნაწარმოების ენისაგან განსხვავდება სალიტერატურო ენის ფუნქციური სტილებისა და მით უმეტეს, სალიტერატურო ენის მიღმა მდებარე სტილისტურ შრეებთან თავისი დამოკიდებულებით. კერძოდ, მხატვრული თარგმანის ენა თარგმანის ბუნების გამო სრულად ვერ იყენებს საერთო-სახალხო ენის შთელ რესურსებს, მას ხელს უშლის თარგმანში გადმოცემულ უცხო შინა-არსსა და მშობლიური ენობრივი საშუალებებით ხორცშესხმულ ფორმას შორის არსებული დაძაბულობა. ამ დაძაბულობის წინააღმდეგობაში გადაზრდის მიზეზად კი შეიძლება იქცეს თარგმანში შექმნილი გადაჭარბებული ქართული კოლორიტი.

ჩვენ ხაზს ვუსვამთ სიტყვას „გადაჭარბებული“, ვინაიდან თარგმანი რომ მშობლიური კულტურის ნაწილად იქცეს, „ამ ამოცანას მთარგმნელი ვერ განახორციელებს, თუ თარგმანის ფორმაში რაღაც დოზით არ შეიტანა ისეთი ელემენტები, რომლებიც თარგმანის მკითხველისათვის მშობლიურობის ნიშნით იქნება აღბეჭდილი“.³¹ გამოთქმა „რაღაც დოზით“ თეორიული თვალსაზრისით ერთადერთ შესაძლებელ ფორმულირებად მიმაჩნია, ვინაიდან ამ დოზის ფარგლების მკაცრად განსაზღვრა შეუძლებელია. თარგმანში მშობლიური ელემენტების შეტანის ხარისხი ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში თავისებურად უნდა გადაწყდეს, მაგრამ რას ვგულისხმობთ „მშობლიურობის ნიშნით აღბეჭდილ ელემენტებში?“ უპირველეს ყოვლისა, სალიტერატურო ენის ფარგლებში მოქცეულ ელემენტებს და არა სალიტერატურო ენის მიღმა მდებარე შრეების კუთვნილ ენობრივ საშუალებებს, ვინაიდან მხატვრული თარგმანის ენა არალიტერატურული ენობრივი რესურსების გამოყენების სფეროში, როგორც ვთქვით, ორიგინალური ნაწარმოების ენაზე უფრო შეზღუდულია.

სალიტერატურო ენის ფარგლებში მოქცეული ენობრივი საშუალებებიდანაც თარგმანის ენისათვის განსაკუთრებული სიფრთხილითა და ტაქტით უნდა შეირჩეს წმინდა ქართული კოლორიტით აღბეჭდილი გამოთქმები, ვინაიდან ყველაზე უფრო მკვეთრად ენის ნაციონალურ სპეციფიკას ამა თუ იმ ხალხის ყოფასთან და ისტორიასთან დაკავშირებული ფრაზეოლოგიური და ლექსიკური ერთეულები ჰქმნის, უნივერსალური ენობრივი საშუალებების ექვივალენტების დაძებნა კი არცერთ კულტურულ ენაში არ არის ძნელი.

ფრაზეოლოგია ყოველი ენის ლექსიკური ფონდის ის ნაწილია, რომელიც სიტყვა-სიტყვით არ ითარგმნება, ვინაიდან მისი შემადგენელი ნაწილების ჯამი არ ემთხვევა სხვა ენაზე მოძებნილი იმავე სიტყვების ჯამს. ცხადია, ერთმანეთისგან ზედმიწევნით განსხვავებულ ენებშიც კი გვხვდება ფრაზეოლოგიზმების დამთხვევის მაგალითები, მაგრამ ფრა-

ზეოლოგიზმების უმეტესობას სხვადასხვა ენაში სხვადასხვა სემანტიკური საფუძველი აქვს და მისი სიტყვა-სიტყვით გადმოტანა ვაშლიცხულია. ამ შემთხვევაში თითქოს ერთადერთი გზაა ამა თუ იმ უცხო ფრაზეოლოგიზმისათვის ქართული შესატყვისის პოვნა, მაგრამ შინაარსით ტოლფასოვანი ფრაზეოლოგიზმები ხშირად ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავდებიან სტილისტური ელფერით. ამიტომ, როცა ნათელია მოტივაცია, აუცილებელი აღარ არის ფრაზეოლოგიზმს მაინცდამაინც მოეძებნოს ქართული შესატყვისი, ასეთ შემთხვევაში უფრო მართებული იქნება შესაფერისი ფორმით იმავე მოტივაციის შენარჩუნება.*

სტილისტური ელფერის განსაკუთრებით მდიდარი პალიტრა აქვს სალიტერატურო ენის მიღმა მდებარე ლექსიკურ შრეებს, მაგრამ თარგმანის ენაში ამ შრეების (დიალექტის, ქარგონის, არგოს) გამოყენებას შეიძლება ორმა ფაქტორმა შეუშალოს ხელი: თარგმანის ენაში არსებულმა ტრადიციამ და ამ ლექსიკაში მკაფიოდ გამოხატულმა ქართულმა ეროვნულმა კოლორიტმა.

ქართულ ლიტერატურაში არ არის შექმნილი ქარგონისა და არგოს გამოყენების ტრადიცია. ეს იმით აიხსნება, რომ ქართულ ლიტერატურაში ჯერჯერობით არ შექმნილა ისეთი ჭეშმარიტად მაღალმხატვრული ნაწარმოები, სადაც ქარგონი და არგო მხატვრული ხერხის სიმალემდე იქნებოდა აყვანილი. ეს გარემოება ზღუდავს თარგმანის ენაში ქარგონისა და არგოს სრულად გამოყენებას, თუმცა ესეცაა, რომ იგივე ტრადიცია, თარგმნილ ლიტერატურაშიც შეიძლება ჩამოყალიბდეს, მით უმეტეს რომ ბევრი უცხოელი მწერლის შემოქმედებაში ქარგონსა და არგოს მხატვრული ხასიათების შექმნის ამოცანა აქვს დაკისრებული.

იგივეს ვერ ვიტყვით დიალექტზე. მხატვრული მიზნით დიალექტის გამოყენებას ქართულ ლიტერატურაში მკვიდრი ტრადიცია აქვს. მაგალითად მართო დავით კლდიაშვილი იკმარებდა, რომლის შემოქმედებაში დიალექტი ისეთ მაღალ ესთეტიკურ ხარისხშია აყვანილი, რომ დაუვიწყარი მხატვრული ხასიათების შემქმნელად გვევლინება, ე. ი. ქართულ თარგმანში დიალექტის გამოყენებას ლიტერატურული ტრადიციის არარსებობა ვერ შეუშლის ხელს, მაგრამ როგორც აღვნიშნეთ, დიალექტში ყველაზე უფრო ნათლად მეღავენდება ხალხის, უფრო სწორად, მისი რომელიმე კუთხის წარმომადგენელთა ნაციონალური სპეციფიკა და თუ გავიზიარებთ იმ მოსაზრებას, რომ თარგ-

* ამ პერიფრაზით ვაღმოცემულია ჩემივე ადრე გამოქმული მოსაზრება (იხ. დ. ფანჯიქიძე, წერილები, თბ. 1975, გვ. 76), მსგავს მოსაზრებას გამოთქვამს ზ. კიკნაძეც (იხ. „გულგაშეშინი“, „ლიტ. საქართველო“, 23.XI.1984).

მანში გადმოცემულ უცხო შინაარსსა და მშობლიური ენის საშუალებებით აგებულ ფორმას შორის დაძაბულობის ძირითად მატარებლად ეროვნული კოლორიტი გვევლინება, მაშინ თარგმანში უცხო ხასიათების შესაქმნელად დიალექტის, როგორც მკაფიო ნაციონალური სპეციფიკით აღბეჭდილი მხატვრული ხერხის გამოყენების სფერო უმკველად მკაცრად შეზღუდული აღმოჩნდება.

თუ ორიგინალურ ნაწარმოებში ხასიათი შეიძლება გაყალბდეს პერსონაჟისათვის შეუფერებელი სიტუაციებისა და ენობრივი პორტრეტის შექმნით, თარგმანში გადაჭარბებული ქართული კოლორიტის შექმნა, ანუ თარგმანის გაქართულება, როგორც მთელი ნაწარმოების, ასევე პერსონაჟების გაორებისა და გაყალბების საფუძველი ხდება. მაგალითად, გერმანელი, ან ფრანგი გლეხის რომელიმე კუთხის ქართველი გლეხის ენით ალაპარაკება მკითხველში პაროდის ასოციაციას გამოიწვევს და თარგმანის შინაარსსა და ფორმას შორის არსებული დაძაბულობის წინააღმდეგობაში გადაზრდის მიზეზად იქცევა. მკითხველის გონებაში წარმოდგენილი უცხო პერსონაჟი, სწორედ იმიტომ, რომ უცხო პერსონაჟს მხოლოდ უცხო ენა და უცხო ნაციონალური რეალიები კი არ ჰქმნის, არამედ იგი უცხო მხატვრული ხასიათია, ქართული რომელიმე კუთხის დიალექტით შექმნილ ენობრივ პორტრეტს ვერ შეეთვისება.

ისმება კითხვა, მაშინ რაღა ვუყოთ ავტორის სტილის ამ კომპონენტს? თუ თარგმანში დიალექტს მთლიანად მოვხსნით, მეორე სიყალბეს ჩავდივართ, — იშლება პერსონაჟის ენობრივი პორტრეტი, პერსონაჟის ენა უნიფიცირდება. აქ შეიძლება მხოლოდ ერთი გამოსავალი არსებობდეს: დიალექტით გამოწვეული სტილისტური ეფექტი უნდა აღდგეს იმ ზოგადი დიალექტური ნიშნების მინიმალური გამოყენებით, რომლებიც დიალექტზე მიგვანიშნებენ, მაგრამ ფაქტიურად არცერთი ქართული კუთხის ასოციაციებს არ იწვევენ.

თარგმანში ასევე გადაჭარბებული ქართული კოლორიტის გაჩენის მიზეზი შეიძლება გახდეს არქაიზმების უხვად გამოყენება. ცნობილია, რომ ქართული ენის არქაული შრე, როგორც ლექსიკური ერთეულების, ასევე გრამატიკული ფორმების სიმდიდრით გამოირჩევა, ვინაიდან იგი ქართული ლიტერატურის ძველი, მაგრამ დღესაც აქტიური ძეგლების ენობრივი რესურსებით საზრდოობს. თარგმანში არქაიზმებს ფართო ასპარეზი ერთი ძირითადი მიზეზის გამო ვერ მიეცემა: თითოეული ენის დაძველება განუმეორებელია, იგი ენის სტრუქტურით, ამ ენაზე მოლაპარაკე ხალხის ისტორიითა და ლიტერატურული პროცესების თავისებურებებითაა განპირობებული, ზოგიერთ გრამატიკულ თუ ლექსიკურ არქაიზმს თარგმანში შეუძლია სრულიად მოულოდნელი, დედნისგან განსხვავებული ელფერი შემოიტანოს და აღძრას თარ-

გმანის ენის მატარებელი ხალხის და არა უცხო ხალხის ისტორიასა და ყოფასთან დაკავშირებული ასოციაციები.

გარდა ზემოთ განხილული ენობრივი საშუალებებისა, ქართული კოლორიტის შექმნასთან ერთად ე. წ. სტილისტურე შეიძლება გამოიწვიოს თარგმანში რომელიმე მწერლის ინდივიდუალური სტილის ელემენტების, ქართული ლიტერატურიდან ნასესხები მეტნაკლებად ცნობილი ფრაზების, გამოთქმების, ან მხატვრული სახეების ჩართვამ, ნაცნობმა ინტონაციებმა, ნაცნობმა რიტმებმა და სხვა, მაგრამ ამ საკითხებს თარგმანის ენაზე ზოგადი მსჯელობისას შევეხეთ და აქ აღარ გავიმეორებთ, დასკვნის სახით კი ვიტყვი, რომ უცხო ეროვნული კოლორიტის შენარჩუნების საფუძველია სალიტერატურო ენის ფარგლებში მტკიცედ მოქცეული ენა, უცხო რეალიების ტრანსლიტერაცია, უცხო ფრაზეოლოგიის, მხატვრული ხერხების, უცხო ინტონაციისა და რიტმის ფუნქციური კომპენსაცია. ამის საპირისპიროდ, გადაპარბებული ქართული კოლორიტი შეიძლება შეიქმნეს თარგმანის ტექსტში ქართული რეალიების შეტანით, წმინდა ქართული (და მით უმეტეს, კუთხური) ელფერით აღბეჭდილი ფრაზეოლოგიით, დიალექტოზმებით, ქართული ინტონაციით, რომელიმე ქართველი მწერლის ინდივიდუალური სტილის ელემენტებით, ნაცნობი მხატვრული ხერხებით და სხვა.

• • •

ამგვარად, ზოგადად მოიხაზა იმ საკითხების წრე, რომლებიც შედის პროზის თარგმნის სტილისტიკაში, ახლა კი შევეცდები კონკრეტული მასალის მოშველიებით უფრო თვალსაჩინო გავხადო ჩემი მოსაზრებანი, რომელთა შორის ძირითადია დედნის სტილის გადმოცემის ობიექტური და სუბიექტური ფაქტორები. ერთხელ კიდევ გავიხსენოთ, რომ ობიექტურ ფაქტორებში დედნის სტილის ის კომპონენტები იგულისხმება, რომელთა შენარჩუნება ფუნქციური კომპენსაციის გზით შესაძლებელია თარგმანში, სუბიექტურ ფაქტორებში კი გადამწყვეტი როლი მთარგმნელის პოზიციას, ერუდიციასა და შემოქმედებით პრინციპებს ენიჭება.

3. დედნისა და თარგმანის უპირისპირობითი ანალიზის რამდენიმე მაგალითი

ვინაიდან ჩემი მთარგმნელობითი პრინციპია თარგმანში მაქსიმალური სიზუსტით იყოს დაცული დედნის სტილი, მიზანშეწონილად მიმაჩნია ჯერ საკუთარი თარგმანების შეპირისპირებითი ანალიზის საფუძველზე დაეაკონკრეტო, რას ვგულისხმობ დედნის სტილის საკომ-

პენსაციო კომპონენტებში, როგორ წარმომიდგენია თარგმანში დედნის სტილის აბსტრაქტირებული ნიშნების აღდგენა, ავტორ-მთხრობელისა და პერსონაჟების ენობრივი პორტრეტების გამოკვეთა, თუკი ისინი დედანშიც გამოკვეთილია და სხვა. ამ მიზნით გერმანული ლიტერატურიდან შევარჩიე სამი სრულიად განსხვავებული სტილის მწერალი — თომას მანი, მაქს ფრიში და ულრიხ პლენცდორფი, რათა უფრო თვალსაჩინო ყოფილიყო, რამდენად შესაძლებელია ერთი მთარგმნელის შემოქმედებაში იგრძნობოდეს სტილის სხვადასხვაობა.

თომას მანის შემოქმედებიდან საანალიზოდ ვიღებ ადრეულ რომანს „ბუდენბროკებს“ (1901) და მოგვიანებით შექმნილ „ჯადოსნურ მთას“ (1913—1924).* ერთმანეთს დროის საკმაოდ ხანგრძლივი შუალედით დამორბეულ ამ ორ რომანში, გარდა იმისა, რომ მკაფიოდ ჩანს თომას მანის სტილის ძირითადი ნიშნები, ასევე კარგად იკვეთება ის სიახლეც, რაც შემოქმედებით სიმწიფეში შესული მწერლის სტილისტურ სამყაროში გაჩნდა ცხოვრებისეული და შემოქმედებითი გამოცდილების საფუძველზე. რაც შეეხება თარგმანში თომას მანის სტილის რეპროდუქციას, ბუნებრივია, როცა ანალიზის საგნად საკუთარი თარგმანია წარმოდგენილი, შეუძლებელია კატეგორიული დასკვნების გამოტანა, ახდენს თუ არა მკითხველზე სათანადო შთაბეჭდილებას თარგმანი, ან მთარგმნელის მიერ გააზრებულ სტილისტურ ელემენტებს ფუნქციურა კომპენსაციის გზით მოქმენილი აქვს თუ არა ისეთი შესატყვისები, რომ მკითხველს სრულად აგრძნობინოს დედნის სტილის თავისებურებანი, ამიტომ საკუთარი თარგმანის ანალიზი უნდა აღვიქვათ, როგორც მთარგმნელობითი პრინციპის ჩვენების ცდა, სადაც შეძლებისდაგვარად ობიექტურად იქნება გადმოცემული, სტილის რა კომპონენტები შეიძლებოდა შეგვენარჩუნებინა თარგმანში და რა მნიშვნელობა ენიჭებოდა ამ კომპონენტებს დედანში.

• • •

„ბუდენბროკები“ თომას მანის პირველი რომანია. თომას მანმა ამ რომანის წერა 22 წლისამ დაიწყო და 24 წლისამ დაამთავრა. სავსებით ბუნებრივი იყო, 22 წლის ჭაბუკი ვერ ასცდენოდა მსოფლიო პროზის საუკეთესო ნიმუშების გავლენას და რომანის წერა „წამხედურობით“ დაეწყო. „ბუდენბროკები“ მას სკანდინავური საოჯახო რომანებისა და ძმები გონკურების „რენე მოპრენის“ კითხვამ შთააგონა. თომას მანს

* Thomas Mann, Romane und Erzählungen, Bd. 1, Buddenbrooks; Bd. 2, der Zauberberg; Aufbau — Verlag, 1974. თომას მანი, ბუდენბროკები, თბ., „ნაკადული“, 1970; თომას მანი, ჯადოსნური მთა, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, წიგნი I, 1978, წიგნი II, 1984.

დაებადა იდეა, რომ გერმანული სინამდვილის ფონზე მასაც შეეძლო შეექმნა მსგავსი რომანი. თავიდან რომანის მოცულობაც კი პქონდა განსაზღვრული, მაგრამ მისივე სიტყვით, ჩაფიქრებული პატარა რომანის ნაცვლად ფართო ეპიკური ტილო გამოუვიდა. საბჭოთაობის შემთხვევაში, რომ თომას მანი თავიდანვე გრძობდა საკუთარი რომანის მდინარეს (და) იმ ხანებში თავის ძმას, ცნობილ გერმანელ მწერალს ჰაინრიხ მანს სწერდა, ნამდვილად ვიცი, იქ არის თავები, დღეს ბევრი მწერალი რომ ვერ დაწერდაო.

„ბუდენბროკების“ შინაარსობრივ და მსოფლმხედველობრივ მხარეს გერმანული სინამდვილე განაპირობებდა, მისი სტილი კი სხვადასხვა მხრიდან მომდინარე გავლენებმა განსაზღვრა, კერძოდ — ფრანგულმა, რუსულმა, სკანდინავიურმა ლიტერატურულმა ტრადიციებმა. ეს სტილი ავტორმა თავისივე სიტყვით, „დაღლილი ადამიანების ცხოვრების ფსიქოლოგიის და იმ სულიერი დახვეწილობისა და ესთეტიკური გარდაქმნის ასაწერად გამოიყენა, რაც ბიოლოგიურ დაცემას სდევდა თან“. ვარდა ამისა, რა თქმა უნდა, თომას მანი აგრძელებდა გერმანული პროზის ტრადიციებსაც.

თხრობის დინჯი, ეპიკური კილო, მოქმედების მდორე მსვლელობა განაპირობებს რომანის თავისებურად მარტივ კომპოზიციას. „ბუდენბროკებში“ მოვლენები ფენა-ფენა ეწყობა ერთმანეთს, ამბავი თანმიმდევრულად არის მოთხრობილი. კომპოზიციის თვალსაზრისით ერთადერთი გამოკვეთილი ფაქტორია პირველი ნაწილისა და უკანასკნელი თავის დაპირისპირება; აშკარად საგრძნობი განსხვავება პირველ, ხალხმრავალ თავყრილობასა და მგლოვიარე ქალების უღიმღამო თავშეყრას შორის მთელ რომანს კომპოზიციურად კრავს და დასრულებულ სახეს ანიჭებს. თითქოს პირველი ნაწილი გადატვირთულიც კია უამრავი წვრილმანით, ვრცლადაა აღწერილი ოთახის მოწყობილობა, მაგრამ აქ მაინც არცერთი დეტალი არ არის ზედმეტი, თუ პირველ ნაწილს რომანის შინაარსის განვითარების თვალსაზრისით შევაფასებთ. პირველ ნაწილში იკვეთება ქრისტიანის, ტონისა და თომასის ხასიათის ძირითადი თვისებები, თანდათანობით რომ ყალიბდებიან და შემდგომ სხვა მასშტაბით შედგენდებიან. აქვე გაისმის შეგონება: „ნათქვამია, იშრომე და ილოცეო“. ეს შეგონება მწერალს ჩაფიქრებული აქვს, როგორც ბუდენბროკების ოჯახის დევიზი, მაგრამ გარეგნულად ბრწყინვალე ზეიმის აღწერილობაში აქა-იქ ჩართული დეტალები მიგვანახებენ, რომ ბუდენბროკები უღალატებენ ამ დევიზს და გადაშენების გზას დაადგებიან.

თომას მანი „ბუდენბროკებს“ პესიმისტური იუმორით გაყენებით წიგნს უწოდებდა. მწერალი თანაგრძნობით ეკიდება რომანში ასახულ

დაცემის, გადაშენების გზაზე მდგარ სამყაროს, მაგრამ ცდილობს ამ უიმედო, დეკადენტური განწყობილებით აღსაესე სამყაროში მაინც გამონახოს ჰუმანიზმის დასაცავი გზა, ცდილობს იუმორისტული, ირონიული თვლით დაინახოს რეალური სინამდვილე და ბუდენბროკების გადაშენებით გამოწვეული სიმძიმელი თავის თავსაც გაუფრულეს და მკითხველსაც. ამიტომ ანიჭებს მწერალი ირონიასა და იუმორს დიდ მნიშვნელობას და აცხადებს, ეპიკა აპოლონური ხელოვნებაა, რადგან აპოლონი ობიექტურობის ღმერთია, ირონიის ღმერთია, ობიექტურობა არის ირონია, ხოლო ეპიკური ხელოვნების სული ირონიის სულიაო. რა იქნებოდა სიტყვაჯაშუღლი მწერლობა უირონიოდო, დასძენს მწერალი და ახასიათებს საკუთარ ირონიას: „აქ სიძულვილს, დაცინვასა და მასხრად აგდებას ხელი არა აქვს, ეპიკური ირონია უფრო გულთბილი ირონიაა — ეს გახლავთ მოწიფული კაცის ირონია, პატარა ბავშვისადმი სინაზით რომ აქვს გული სავსე“. მართლაც, „ბუდენბროკებში“ ყველა პერსონაჟი ობიექტურად არის დახატული, ყველგან იგრძნობა მანძილი ავტორსა და პერსონაჟს შორის, მაგრამ პერსონაჟებს თითქოს ყოველთვის თან სდევს ავტორის სიყვარულითა და თანაგრძნობით გამთბარი, ირონიული ღმილით გასხივოსნებული თვალი. თომას მანი საგნებს, მოვლენებს და ადამიანებს ირონიულ შუქში ხვევს და ამ ხერხით ყოველდღიურ, ჩვეულებრივ, მოვლენებსაც კი უჩვეულოდ წარმოგვიდგენს.

ადამიანი, ან ესა თუ ის მოვლენა ირონიულად რომ აღწერო, ან ირონიულად შეაფასო, აუცილებელია შორიდან, უცხო თვლით ჰვრეტდე მას. მაგრამ ნაცნობი და მშობლიური გარემოს შორიდან ჰვრეტა ადვილი არ იყო ახალგაზრდა მწერლისათვის და ამიტომაც, რომ „ბუდენბროკებში“ ყველა ვითარება და პერსონაჟი ერთნაირად არ არის დანახული. ირონიულადაა აღწერილი, მაგალითად, კონსულის მეუღლის სიკვდილის ეპიზოდში გაბნეული ცალკეული სცენები, მამის საფლავთან მუხლმოყრილი ტონის კეკლუცობა, თომას ბუდენბროკის ნეშტთან გამოთხოვება და სხვა. მაგრამ თომას მანს ყოველთვის არ ჰყოფნის ძალა ირონიული თვლით უცქიროს მშობლიურ სამყაროს. მაგალითად, თომას ბუდენბროკის ტრაგიზმამდე მისული კოკობზიკობის ირონიული თვლით დასანახად თომას მანს არ ყოფნის ძალა, ვერც ჰანო ბუდენბროკს უყურებს მწერალი ირონიული თვლით, რადგან ჰანო მისი სიყმაწვილის ჭირთათმენის განზოგადებული სახეა.

„ბუდენბროკებში“ ირონიის შუქითაა განათებული გიმნაზიის მასწავლებლების, ბენდიქს გრიუნლიხის, გოტჰოლდ ბუდენბროკის შინაბერა ქალიშვილების, დები გერჰარდტების, ალოიზ პერმანედერისა და ჰუგო ვაინშენკის სახეები. ირონიულად დახატულ პერსონაჟებს შორის გამოირჩევა ქრისტიან ბუდენბროკი. მწერალი ქრისტიანს ვერ

იმეტებს უკიდურესი ირონიისათვის, რადგან ეს სახე მისთვის, როგორც ხელოვანისათვის, ახლობელი და ინტიმურია. თბილი, სიყვარულით სავსე ირონიითაა დახატული ტონი ბუდენბროკი. ამ პერსონაჟის ხასიათში ბევრი რამ, ერთი შეხედვით, გროტესკულია, მაგრამ ავტორის სიმბატიის წყალობით მის გროტესკულ თვისებებსაც კი „არჩანის“ დასასრულს ტრაგიკული ელერადობა ეძლევა.

იუმორისა და ირონიის სამსახურში მწერალს მრავალი საშუალება აქვს ჩაყენებული. ამათგან უპირველეს ყოვლისა უნდა გამოვყოთ პერსონაჟთა სახელები, რომლებიც თავისთავად უკვე შეიცავენ იუმორისტულ ელემენტს. სამწუხაროდ, სახელებში ჩამალული იუმორისტული ეფექტი სრულიად შეუმჩნეველი რჩება თარგმანის მკითხველისათვის და ეს გარემოება, რა თქმა უნდა, ასუსტებს ამ პერსონაჟებისაგან მოგვირეულ ემოციებს.

ირონიული ეფექტი ზოგჯერ ერთი პერსონაჟის სახელისა და გვარის დაპირისპირებით მიიღწევა. ამის მაგალითად გამოდგება ბენდიქს გრიუნლიხი. სახელი „ბენდიქსი“, იგივე „ბენედიქტე“, ქრისტიანულს, სათნოსა და წმინდას ნიშნავს. „გრიუნლიხს“ კი „მომწვანოს“ მნიშვნელობა აქვს. ამ კაცის სახელი და გვარი თავისთავად აღძრავს საექვო ასოციაციებს. ამგვარად, ირონიული ეფექტი სახელისა და გვარის შერჩევისასაც მიიღწევა. კბილის ექიმ ბრეტის გვარი კბილის ქახანთან დაკავშირებულ ბევრით ასოციაციას იწვევს და ესეც ირონიულ ელფერს მატებს პერსონაჟს. „ვუნდერლიხი“ პასტორის გვარია და „საკვირველს“ ნიშნავს. აქაც ჩანს ავტორის ირონიული დამოკიდებულება პერსონაჟისადმი.

როგორც აღვნიშნეთ, თარგმანში ყველა ეს ფაქტი იკარგება, ამ სტილური ელემენტის ენასთან უშუალო კავშირის გამო, მაგრამ ზოგიერთი, ასევე გარკვეული ემოციის შესაქმნელად მოხმობილი სახელი, ვგონებ ქართველ მკითხველზეც უნდა ახდენდეს სათანადო შთაბეჭდილებას. მაგალითად, მკითხველს შეუმჩნეველი არ დარჩება, რომ ფრანგულ ტრადიციებზე აღზრდილ პირველი თაობის წარმომადგენელს, ქალბატონ ბუდენბროკს შემთხვევით არ ჰქვია „ანტუანეტა“. გერმანულ ატმოსფეროში გაშინაურებულ მკითხველს ასევე უნდა ეუცხოოს გერდა არნოლდსენის სახელი.

ზემოთ ჩამოთვლილი მაგალითები მოვიყვანე, როგორც ორიგინალის სტილის აუნაზღაურებელი ელემენტების ყველაზე თვალსაჩინო ნიმუშები. გზადაგზა კვლავ შევაგებ დაკარგული სტილური ნიუანსების „ნუსხას“, ჯერ კი შევეცდები გამოვკვეთო „ბუდენბროკების“ სტილის ის ნიშნები, უეჭველად რომ უნდა აღდგენილიყო თარგმანში.

ზემოთ ვახსენე, რა მნიშვნელობა აქვს „ბუდენბროკების“ პირველი ნაწილისა და უკანასკნელი თავის დაპირისპირებას რომანის კომ-

პოზიციისათვის, მაგრამ ხსენებული თავების როლი რომანში მხოლოდ ამ ფაქტორით არ განისაზღვრება. პირველ ნაწილში მკითხველმა სრულად უნდა შეიგრძნოს თომას მანის სტილი, უნდა დაებადოს ავბედითი წინათგრძნობა, თანაგრძნობით უნდა განიმსჭვალოს რომანის გვირგვინის მიმართ, უკანასკნელმა თავმა კი გულში ნაღველი უნდა ჩაუტოვოს ბუდენბროკების გაპარტახებული ოჯახის გამო.

„ბუდენბროკების“ პირველი ნაწილი მრავალფეროვანი და რთულია სტილისტური თვალსაზრისით. პირველივე გვერდებიდან თვალსაჩინო ხდება თომას მანის სტილის ანალიზურობა, პერსონაჟების გარეგნული და ენობრივი პორტრეტების შესაქმნელი ხერხების ორიგინალობა; პირველ ნაწილშივე აისახება თომას მანის სტილის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ელემენტი — ლაიტმოტივი. პირველი ნაწილი რიტმისა და ინტონაციის თვალსაზრისითაც მრავალფეროვანია. ეპიკურ, დინჯ რიტმს ენაცვლება აჩქარებული რიტმი, ხშირად იცვლება ინტონაცია. პირველ ნაწილში ბევრი აღწერა გვხვდება, თითქმის ერთნაირი სიზუსტითა და გულმოდგინებითაა დახატული პერსონაჟები, ნივთები, ოთახები, აქვეა თავმოყრილი ათზე მეტი ენობრივი პორტრეტი. რომანი იწყება დიალოგით, რასაც ერთბაშად შემოაქვს აჩქარებული რიტმი, მაგრამ მას მალე მოსდევს აღწერა და რიტმიც იცვლება. პირველ დიალოგს მოჰყვება ოთხი პორტრეტი, სადაც პირველად იჩენს თავს თომას მანის „კრიტიკული სიზუსტის სტილი“. ნიმუშად მოვიყვან მხოლოდ ერთ პორტრეტს: „კონსულის მეუღლე, კროგერების შთამომავალი ელიზაბეტ ბუდენბროკი კროგერებისებურად იცინოდა, რაღაც გაურკვეველ ფშვინიერ ბგერას გამოსცემდა და სიცილის ღროს ნიკაპს მკერდზე იბჯენდა. ყველა კროგერის მსგავსად ისიც ელეგანტურობით გამოირჩეოდა, მზეთუნახავს ვერ ეტყოდით, მაგრამ თავისი სუფთა ხმით, თავისი სიმშვიდით, სიღინჯითა და სინარნარით თითქოს ყველას ნათელს ჰფენდა და ნდობას უნერგავდა. მის სპილენძისფერ, კეფაზე დაგრაგნილ და ყურებზე ჩამოწეულ მსხვილ, ხელოვნურ კულულებს აქა-იქ გაბნეული პაწაწაინტელა ჭორფლით დაწინწკლული არაჩვეულებრივად ნაზი, რძისფერი პირისკანი მეტისმეტად შეენოდა. ელიზაბეტ ბუდენბროკის მოგრძოცხვირიან, პატარა ტუჩებით შემკულ სახეს კიდევ ერთი რამ ჰქონდა დამახასიათებელი — ნიკაპსა და ქვედა ტუჩს შორის არავითარი ღრმული არ ჩანდა. ხასხასა ყვავილებით მოჩითული ჰაეროვანი აბრეშუმის ვიწრო ქვედა კბაზე შემოცმული ფუფიფუა სახელოებიანი მოკლე ეაკეტი კონსულის მეუღლეს უზადოდ მშვენიერ ყელს უჩენდა... ყელზე შემოჭდობილ პრივილა ატლასის ლენტზე ბრილიანტები უციმციმებდა“. (ორიგ. გვ. 7, თარგმ. გვ. 6).

ერთმანეთზე მიყოლებული ოთხი პორტრეტი ანელებს თხრობის რიტმს, შემდეგ რიტმი ისევ ცოცხლდება დიალოგებით, დიალოგს კვლავ აღწერა მოსდევს და რიტმი დინჯი, ეპიკური ხდება. თარგმანში აუცილებლად უნდა იგრძნობოდეს რიტმის ეს მონაცვლეობა. „ბუდენბროკებში“ ეპიკური რიტმი ხშირად გრძელი, მრავალსიტყვიანი წინადადებებით და ამ წინადადებებში სინთაგმების თავისებური განლაგებით მიიღწევა. თარგმანში ყოველთვის არ ხერხდება წინადადების სიგრძის ზუსტად შენარჩუნება, მაგრამ რიტმის სწორად გადმოცემა სხვა საშუალებებითაც შეიძლება, კერძოდ, ქართული ზმნის უსრულასპექტიანი ფორმებით დაბოლოებული წინადადებები დინჯ, ეპიკურ სურათს ქმნის. ნიმუშად მოვიყვან ერთ მონაკვეთს: „ფანჯრის მოპირდაპირე შუშებიანი კარიდან ბინდბუნდში სვეტებიანი სადარბაზო ილანდებოდა, ხელმარცხნივ მაღალი, თეთრი ორფა კარი სასადილო დარბაზში გადიოდა. მეორე კედელზე ნახევარწრისებურ ნიშაში, დიდი ხელოვნებით ნაჭედ, ლაპლაპა რკინის ცხაურის უკან ღუმელი საამოდ გუზგუზებდა. სიციყეები ადრიანად დაიჭირა. ჯერ ისევ შუა ოქტომბერი იდგა, ქუჩის იქითა მხარეს, მარიენკირჰეს ეზოს ირგვლივ ჩარიგებულ ცაცხვებს კი ფოთლები უკვე გაჰყვითლებოდა. ეკლესიის გოთურ შილებსა და სამრეკლოებში ქარი დაზუზუნებდა. ცრიდა. უფროსი მადამ ბუდენბროკის ხათრით ფანჯრებში უკვე ორმაგი ჩარჩოები ჩაესვათ. ხუთშაბათი იყო. ამ დღეს ყოველ ორ კვირაში ერთხელ, მთელი ოჯახი თავს ერთად იყრიდა, მაგრამ დღეს ამ ქალაქში მცხოვრები ოჯახის წევრების გარდა უბრალო სადილზე რამდენიმე ახლო მეგობარიც მოეწვიათ. ნაშუადღევის ოთხი საათი სრულდებოდა. ქალაქში ბინდი წვებოდა. ბუდენბროკები ისხდნენ და სტუმრებს ელოდნენ“ (ორიგ. გვ. 9, თარგმ., გვ. 9).

პირველ ნაწილში, როგორც აღვნიშნე, დახატულია რამდენიმე ენობრივი პორტრეტი. უფროსი თაობის ბუდენბროკების ფრანგულითა და ქვემოგერმანულით შეზავებული მეტყველების აღდგენა თარგმანში გარკვეულ სიძნელეებთან იყო დაკავშირებული. კერძოდ, შეუძლებელი გახდა კუთხურობის ეფექტის სრული აღდგენა, ვინაიდან ქართული დიალექტური ფორმების ჰარბად ხმარებას უეჭველად მოჰყვებოდა წმინდა ქართული კოლორიტის შექმნა. ამიტომ დიალექტით შექმნილი ეფექტის კომპენსაცია მხოლოდ რამდენიმე და ისიც ზუსტად გამოხატული კუთხური ელფერიით აღბეჭდილი ენობრივი საშუალებებით ვარჩიეთ:

„ — პრაქტიკული იდეალები... ჰო... — მოხუცმა ბუდენბროკმა ყბები შეასვენა და თავისი ოქროს სათუთუნე აათამაშა, — პრაქტიკული იდეალები... აჰ, მაგას კი ვერ მივემხრობი! — გაცხარებულმა მო-

ხუცმა კუთხურად მოუქცია: — სახელოსნო, ტექნიკური და კომერციული სასწავლებლები სოკოებივით მრავლდებიან, თქვენი პირიმეთ, გიმნაზიები და კლასიკური განათლება ვითომ აღარაფერია, ხომ? მთელი ღუნია ტვინს მაღარობზე ფიქრით ილაყებს... ეს ინდუსტრიული ფულის ჩაყაჭვაო... კაი დაგემართოთ, კაი საქმე ეს იყოს! მჯერა, სხვებს მხრივ რომ შევხედოთ, ცოტა სიშტერე ხომ არ გამოდის ყველაფერი, ა? პირდაპირ არ ვიცი, ამ საქმეს რატომ ვერ ვეწყობი... უან, ღმერთმანი არაფერი მითქვამს... ივლისის მონარქია აღბათ კარგი საქმეა...“ (ორიგ. გვ. 27, თარგმ. გვ. 25).

აქვე კიდევ რამდენიმე ენობრივი პორტრეტია მოცემული, მაგრამ მათ აღარ შევხები. მხოლოდ აღვნიშნავ, რომ რომანის პირველი ნაწილი მეტისმეტად ხმაურიანია. მწერალი ისე სრულყოფილად ახასიათებს ყველა პერსონაჟის მეტყველებას, ისე ბუნებრივად და ერთმანეთისაგან განსხვავებულად აგებს ენობრივ პორტრეტებს, რომ მკითხველს თითქოს ესმის კიდევ მათი ხმა. უაღრესად ზუსტია ერთი დაკვირვება: „ბუდენბროკების“ პირველი ნაწილი ისე ხმაურიანია, რომ მისი დამთავრების შემდეგ თითქოს სიჩუმე ჩამოვარდება და ყურიც ისვენებსო.³² თარგმანში, რა თქმა უნდა, სრულად უნდა იყოს ეს ეფექტი გადმოცემული.

თუკი პირველი ნაწილის თარგმანს სტილური მრავალფეროვნება აძნელებს, უკანასკნელი თავის თარგმანისათვის მთავარია სწორი ინტონაციის პოვნა, რათა მაქსიმალურად აღსდგეს მწუხარე განწყობილება, განწყობილების შესაქმნელად კი დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ერთ აზვას: „შემოდგომის საღამო იდგა. პასტორ პრინგსჰაიმის მიერ კურთხეული პატარა იოჰანი — იუსტუს, იოჰან, კასპარი — ექვსი თვე იქნებოდა ქალაქის ჭიშკარგადაღმა, ჭალის პირას ქვიშაქვის ჯვრის ძირში, საგვარეულო გერბამოკვეთილი ფილის ქვეშ იწვა. წვიმა ბალის ნახევრად გაძარცულ ხეივანში დატყლაშუნებდა. ხანდახან ქარი დაუბერავდა და წვიმის წვეთებს ფანჯრის მინებს მოარეკავდა. რვავე ქალი ძაძებში იყო გახვეული“. (ორიგ. გვ. 780, თარგმ. გვ. 671). ქართულ თარგმანში სევდიან განწყობილებას დაღმავალი ინტონაციით აგებული ფრაზები ქმნის.

როგორც აღვნიშნე, რომანისათვის ძირითადად დამახასიათებელია ეპიკური, დინჯი რიტმი, მაგრამ შიგადაშიგ რიტმი ცოცხლდება. ამ ეფექტს მწერალი ხან თხრობაში დიალოგის ჩართვით აღწევს, ხან კი აჩქარებული რიტმით დაწერილ ვრცელ მონაკვეთებს გვთავაზობს. აჩქარებული რიტმით მეტწილად რომელიმე პერსონაჟის აფორიაქებული განცდებია გადმოცემული. ქართული ენა უსაზღვრო საშუალებებს იძლევა თარგმანში რიტმისა და განწყობილების ცვალებადობის შისაღწევად. მოვიყვან ერთ მაგალითს, სადაც ორიგინალის მიხედვით

თხრობა დაძაბული უნდა იყოს და ექსპრესიული: ნაწყვეტ-ნაწყვეტი ფრაზები, შინაგანი ექსპრესიით განმსჭვალული თხრობა, რომელიც საცაა უნდა გაწყდეს, თორემ არც პერსონაჟს და არც ავტორს არ ეყოფა ძალა გაუძლოს ამ დაძაბულობას — ასეთი უნდა იყოს თარგმანშიც ამ თავისაგან მოგვრილი შთაბეჭდილება:

„და შემდეგ ერთმანეთს გამუდმებით, სწრაფად ენაცვლებოდნენ ამოუცნობი, გაუგებარი ბგერები, რიტმები და ჰარმონიები. ჰანო მათზე ველარ მეუფეობდა, ისინი მისი თითების ქვეშ იბადებოდნენ, ფორმას იღებდნენ და იგიც ისევ განიცდიდა მათ, რომ წინასწარ არც ჰქონდა შეცნობილი, რას სჩადიოდა. ოდნავ წინ გადახრილი იჯდა, პირი ოდნავ გაეღო, თვალდანისლული სადღაც შორს იყურებოდა, წაბლისფერი კულულები საფეთქლებზე ეყარა. რა მოხდა? რას განიცდიდა პატარა ჰანო? იქნებ საშინელ დაბრკოლებებს სძლეოდა, დრაკონებს ხოცავდა, ტალღებს უძკლავდებოდა ან ცეცხლში იკაფავდა გზას! და კვლავ გამყივანი ხარხარივით, თუ საოცრად წმინდა ალთქმასავით გამოიკვლია გზა პირველმა მოტივმა, ამ უბრალო ხატმა, ამ ერთი ტონალობიდან მეორეში ჩაქარგვამ. დიახ, თითქოს ის კვლავ ახალსა და ახალ ძლიერ აღმაფრენას უხმობდა, მას ოქტავებში გადავლილი ყიყინა მოსდევდა, შემდეგ კი ბობოქარი ტალღები აიზიდნენ, ნელი, შეუჩერებელი ზეასვლა დაიწყო, დაუოკებელი, შმაგი ნაღველითა და დარდით აღსავსე ქრომატიული სწრაფვა; ბგერების ქარიშხალს უეცარი, შემაერთობელი და გულში ჩამწვდომი პიანისიმო ჰკვეთდა, თითქოს ფეხქვეშ მიწა გეცლებოდა და ვნებათა ღელვაში ინთქმებოდი... ტალღები ბობოქრობდნენ, უკან იხევდნენ, ყალყზე დგებოდნენ, ძირს ეშვებოდნენ და კვლავ გამოუთქმელი მიზნისაკენ მიილტვოდნენ. დასასრული უნდა დამდგარიყო, აი ახლა უნდა მოსულიყო, ამ წუთში, ამ ამაზრზენ კულმინაციურ წერტილზე, სადაც მოთქმა-ვაება უკვე აუტანელი ხდებოდა...“ (ორიგ. გვ. 774, თარგმ. გვ. 666).

დასაწყისში აღვნიშნეთ, რომ თომას მანისთვის დამახასიათებელია თხრობის ირონიული კილო, ირონიულ კილოს ხანდახან მკითხველთან შესიტყვების სურვილიც ერევა ხოლმე. საილუსტრაციოდ მოვიყვან მცირე მონაკვეთს თარგმანიდან: „უნდა გამოვტყდეი, კონსული რომელიმე წინადადებას რომ მოათავებდა, დაუძლეველ სურვილს გრძნობდა კალამი გვერდზე გადაეღო, თავის მეუღლესთან შესულიყო ან კანტორისათვის მიეხედა. მაგრამ როგორ? ნუთუ ასე ძალე მოქანცა უფალ ღმერთთან საუბარმა? განა ღვთის გმობა არ ქნება, ახლა რომ წერა შესწყვიტოს? არა, სწორედ თავი უნდა დაისაჯოს ასეთი მკრეხელური აზრებისათვის... და კონსული კიდევ უფრო ირცინა. ღვილღებს იშველიებდა საღვთო წერილიდან“. (ორიგ. გვ. 51, თარგმ. გვ. 45—46).

სხვაგან მწერლის ირონია მეღვინეობა ჯერ პერსონაჟის გარეგნული პორტრეტის აღწერაში, შემდეგ კი დიალოგში და ავტორისეულ რემარკებში. მოვიყვან მთელ მონაკვეთს, სადაც შენარჩუნებული უნდა იყოს თხრობის ირონიული კილო. ამ მონაკვეთში პირველად ვაშუქავ ნდება ბენდიქს გრიუნლიხი, ტონი ბუდენბროკის პირველ რემარკებში მით აღვნიშნე, რომ ამ პერსონაჟის დასახასიათებლად მოხმობილი ერთ-ერთი დეტალი — მისი სახელისა და გვარის ირონიული დაპირისპირება, თარგმანის მკითხველისათვის შეუმჩნეველი რჩება, მაგრამ უამისოდაც ეს სახე თარგმანში სისხლსავსედ უნდა აღიქმებოდეს. გრიუნლიხს მწერალი ჯერ გარეგნული პორტრეტით გვაცნობს: „ბაღში მოკლე-მოკლე ნაბიჯებით მოდიოდა წინ კისერწაწვდილი, საშუალო ტანის, ასე ოცდათორმეტიოდე წლის მამაკაცი. ქუდი და ჯოხი ერთ ხელში ეჭირა, ტანთ მომწვანო-მოყვითალო შალის გრძელკალთებიანი კოსტიუმი ეცვა, ხელზე ნაქსოვი ხელთათმანი ეკეთა. შეთხელებულ, ღია ქერა თმის ქვემოთ ვარდისფერი სახე უღიმოდა. ცხვირის ნესტოსთან კაიხელა მექექი აჭდა. ნიკაბი და საულვაშე სუფთად ჰქონდა გაპარსული, ცინცხალი ოქროსფერი ბაკენბარდები კი ინგლისურ ყაიდაზე დაეყენებინა“. (ორიგ. გვ. 93, თარგმ. გვ. 82).

გრიუნლიხის დასახასიათებელი ენობრივი პორტრეტით გრძელდება. ორიგინალში გრიუნლიხის მეტყველება მაღალფარდოვანია და პირფერული. რა თქმა უნდა, დიალოგში ყველა ფრაზა და ყველა სიტყვა მაღალფარდოვანების ნიშნით არ არის შერჩეული, მაღალფარდოვანების ეფექტს რამდენიმე სიტყვა ან გამოთქმა ჰქმნის. აუცილებელი არაა და ხშირად შეუძლებელიც კია მაინცდამაინც იმ სიტყვას ან გამოთქმას მოეძებნოს ზუსტი სტილისტური შესატყვისი, რომელსაც ორიგინალში შემოაქვს მაღალფარდოვანების ეფექტი. მთავარია მაღალფარდოვანების ელემენტი გაჩნდეს მთელ მონაკვეთში და თავისი სტილისტური ფუნქცია შეასრულოს. მაგალითად, გრიუნლიხის პირველივე ფრაზაში ჩემი აზრით, მაღალფარდოვანება უნდა შემოჰქონდეს ქართულ ფორმას „ბრძანდებით“. ვინაიდან მოკლე მონაკვეთები მომყავს, თვალსაჩინოებისთვის ორიგინალსაც მოვიშველიებ. „Man hat gute Bücher zu Hand genommen, man plaudert“, — ამბობს გრიუნლიხი. აქ ნეიტრალური სტილის ფარგლებს სცილდება ფრაზის პირველი ნაწილი. რა თქმა უნდა, ორიგინალში არ არის „ბრძან“-ძირიანი ფორმების ზუსტი სტილისტური შესატყვისი. ქართულად ეს ფრაზა ასე ელერს: „ზოგი საინტერესო წიგნს კითხულობთ, ზოგი საუბარში ბრძანდებით გართულნი“, ხოლო აბზაცის უკანასკნელი ნაწილი „Ich muß um Verzeihung bitten“, ჩემი აზრით იმშვენებს ქართულ

ფრაზას: „უმორჩილესად ვთხოვთ მომიტევოთ“, და მთელ აზრს მალაღმარდოვან ელფერს ანიჭებს. დიალოგი შემდეგაც მალაღმარდოვანად არის შეფერილი, რაც ქართულად დაუბრკოლებლად გადმოიცემა: „— როგორც მოგახსენეთ, — განაგრძო მან, — არ უაპირებ დაუპატიებელი სტუმრის როლი ვითამაშო... მე საქმეზე გეახელით. თუ ბატონი კონსული პატივს დამდებს და ბალში ჩემთან ერთად გამოისეირნებს...“ (ორიგ. გვ. 93, თარგმ. გვ. 83).

ფაქტიურად გერმანულ ფრაზაში მალაღმარდოვანება მინიშნებულია ერთი გამოთქმით: „wenn ich den Herren Konsul ersuchen dürfte“, მაგრამ ქართულ თარგმანში საჭირო გახდა სტილისტური თვალსაზრისით ნეიტრალური სიტყვებისთვისაც მოგვეძებნა მალაღმარდოვანების ნიშნით აღბეჭდილი სტილისტური შესატყვისები: მაგალითად, „wie gesagt“ გადმოგვეტანა „როგორც მოგახსენეთ“ და არა „როგორც ვითხარით“, „ich komme in Geschäften“, „მე საქმეზე გეახელით“ და არა „მე საქმეზე მოვედი“. ამ მონაკვეთშივე ფართო გასაქანი მიეცა ქართულ „ბრძან“-ძირიან სიტყვებს, რომელთაც გააჩნიათ თავაზიანობის გამომხატველი მრავალფეროვანი ნიუანსები.

ზოგჯერ თარგმანში მარკირებული ელემენტების შემოტანას ფრაზის შინაარსი იწვევს. მაგალითად, გრიუნლიხის სიტყვები: „Beachten Sie“, fuhr er wieder flüsternd fort, „wie die Sonne in dem Haare Ihres Fräulein Tochter spielt? — Ich habe niemals schöneres Haar gesehen!“ Sprach er plötzlich ernst vor Entzücken in die Luft hinein, als ob er zu Gott über seinem Herzen redete“. (S. 97). აუცილებლად მოითხოვდა მარკირებული ლექსიკით გაწყობას და თარგმანში ზემოთ მოყვანილმა ფრაზამ ასეთი სახე მიიღო: „ყურადღება მიაქციეთ, — ისევ ჩურჩულით განაგრძო მან, — როგორ თინათინობს მზე თქვენი ქალიშვილის თმებში. ამაზე მშვენიერი თმა ჩემს სიცოცხლეში არ მიხილავს“. (გვ. 86). აქ საგულისხმოა ავტორის რემარკა: „დასძინა მან უცებ სერიოზულად, აღტაცებულს არავისთვის არ მიუმართავს, თითქოს მხოლოდ ღმერთს თუ საკუთარ გულს ესაუბრებო“. ამ რემარკით აშკარავდება, რომ გრიუნლიხი ნაკლებად იმსახურებს ავტორის სიმპატიას და ამჯერად მის ირონიას გულთბილი ირონია აღარ ეთქმის. შესადარებლად მოვიყვან ერთ მონაკვეთს, სადაც აშკარად უნდა ჩანდეს ავტორის ირონიული, მაგრამ გულთბილი დამოკიდებულება პერსონაჟისადმი. თომას მანი სიყვარულით სავსე ირონიული ღიმილით აღწერს, როგორ „დიასახლისობს“ ახალგაზრდა მადამ გრიუნლიხი: „ტონი მშვიდად და მედიდურად მიაბიჯებდა. მადმუაზელ ბუდენბროკს მადამ გრიუნლიხად გადაქცევით, როგორც ჩანდა, საკუთარი ღირსების გრძნობა ოდნავადაც არ დაეკარგა. წელში გამართული ნიკაპს მკერდზე იბჯენდა და საგნებს ზემოდან დაჰყურებდა. ცალ

ხელში გასაღებების ნატიფი, გალაქული კალათა ეჭირა, მეორე ხელს შინდისფერი დილის ხალათის ჯიბეში მსუბუქად ჩაედო, სერიოზული სახე მიეღო და ისე მირონინებდა, რომ გრძელი პენუარის რბილ ნაკეცებში ტანი უკეთ გამონაკვთოდა. თუმცა ამავე დროს ტყუილად გულუბრყვილო და უმანკო გამომეტყველება ამხელდა, რომ მისი ეს დიდებულება რაღაც ზედმიწევნით უმწეო და ბავშვური თამაში იყო. ტონიმ პატარა სპილენძის სარწყავით მცენარეებს ჩამოუარა და შავი მიწა დაუნამა. პალმები თავს ერჩინა. ისინი ხომ ბინას ისეთ კეთილშობილურ იერს აძლევდნენ! მსხვილ ღეროზე ახლად ამოყრილი ყლორტი ფრთხილად მოსინჯა, მარაოსავით დიდებულად გაშლილ ფოთლებს ნაზად შეავლო ხელი და აქა-იქ გაყვითლებული წკვერტები მაკრატლით შეაცალა“. (ორიგ. გვ. 201, თარგმ. გვ. 182).

თომას მანის ირონიის მრავალფეროვნებისა და მისი გამოსახვის სხვადასხვა ხერხის საილუსტრაციოდ კიდევ ერთ მაგალითს მოვიყვან. მით უმეტეს, რომ ეს მაგალითი სხვა მხრივაც არის საინტერესო. თომას მანი მეტწილად ისე აგებს დიალოგს, რომ დიალოგი აკუსტიკურადაც მოაქვს მკითხველამდე. ასეთი „გახმოვანებული“ და თან ირონიით შეფერილი ანონიმური დიალოგით არის გადმოცემული ტრავემიუნდში დასასვენებლად ჩასული ტონის შეხვედრა ქალაქელ ნაცნობებთან. ხსენებული დიალოგი თარგმანშიც უნდა ინარჩუნებდეს ორიგინალის თავისებურებებს:

- „ — მადმუაზელ ბუდენბროკ!
- თქვენ აქა ხართ?
- რა შესანიშნავია!
- როდის ჩამობრუნდით?
- რა მშვენიერი კაბა გაცვიათ!
- სადა ხართ ჩამომხტარი?
- შვარცკოფებთან?
- უფროს ლოცმანთან?
- რა ორიგინალურია!
- ნამდვილად ორიგინალური!

მეტისმეტი ტულარქვისაგან, ან „ნემდვილადო“ ამბობდნენ“. (ორიგ. გვ. 133, თარგმ. გვ. 116).

პერსონაჟის ენობრივ პორტრეტს რომ ქმნის, თომას მანი ხშირად იყენებს მდაბიურ მეტყველებას. მდაბიური მეტყველების შთაბეჭდილება ხან სიტყვის, მეტწილად უცხო სიტყვის, დამახინჯებით იქმნება, ხან კი ამოჩემებული ფრაზებით. ნიმუშად მოვიყვანთ ლენის ვაჟარ კოპენის ენობრივ პორტრეტს: „Alle Achtung! Diese Weitläufigkeit, diese Noblesse... ich muß sagen, hier läßt sich leben, muß ich sagen!“ (S. 19). პირდაპირ მეტყველებას მოსდევს ვრცელი რემარკა.

ავტორი არ სჯერდებდა პირდაპირი მეტყველებით გამოწვეულ ეფექტს და ფერებს ამკვეთრებს: „Alle Achtung!“ ქართულად ნიშნავს: „დიდებულია! ჩინებულია! აი ეს მესმის!“ ვინაიდან ავტორს რემარკაში მითითებული აქვს, რომ კოპენი ამ სიტყვებს დამახინჯებულად წარმოთქვამს, საჭირო იყო ზემოთ ჩამოთვლილი სამი ვარიანტიდან ის ვარიანტი აგვეჩინა, რომელიც დამახინჯებით წარმოთქმის საშუალებას მოგვცემდა. გარდა ამისა საჭიროდ ვცანით ამოჩემებული ფრაზა „muß ich sagen“ — „უნდა გითხრათ“, გადმოგვეტანა გამოთქმით: „მე და ჩემმა ღმერთმა“ და საბოლოოდ აბზაცმა ასეთი სახე მიიღო: „— დიდებულია! რა სიხალვათეა, პირდაპირ ხელმწიფის საკადრისია. მე და ჩემმა ღმერთმა, აქ ღირს ცხოვრება, დიახ...“

ბატონი კოპენი ამ სახლის ძველ პატრონებთან მიღებული არ იყო, მისი სიმდიდრეც დიდ ხანს არ ითვლიდა, შთამომავლობითაც ვერ დაიკვებინდა და ზოგჯერ კუთხურადაც უქცევდა. გარდა იმისა, რომ „მე და ჩემმა ღმერთმა“ სულ პირზე ეყერა, „დიდებულიას“ მაგიერ „დიდებულიას“ ამბობდა“. (გვ. 18).

დიალექტისა და მდაბიურობის ეფექტის აღსადგენად სხვაგანაც დაგვეჭირდა სიტყვების დამახინჯება, ოღონდ ორიგინალისაგან განსხვავებით ორი დამახინჯებული სიტყვით დაკმაყოფილდით: „ის შენი ბუდენბროკი სულ მანშეტებითა და აბრეშუმის გალუსტიკით გამოპრანჭული დადის, ულვაშებიც რომ სულ წკიპზე აქვს დამდგარი! ისე დახტუნავს, ფრთამოტეხილი ჩიტი გეგონება“. (ორიგ. გვ. 425, თარგმ. გვ. 371).

განსაკუთრებით რთულია თარგმანში ალოიზ პერმანედერის ენობრივი პორტრეტის გადმოღება. ეს პორტრეტი ორიგინალში მთლიანად დიალექტითაა გამართული, მაგრამ აქაც შევეცადეთ კუთხური მეტყველება მინიმალური საშუალებებით მიგვენიშნებინა.

„— ეხ, ჩემო ბატონო! — უპასუხა ბატონმა პერმანედერმა, მეორე ხელი სკამის ზურგს ჩამოადო და სქელი, მოუხეშავი კისერი კონსულისაკენ ძლივს მიაბრუნა. — აბა რა სათქმელია, წვალებისა და ჯახირის მეტი არაფერია. მოგეხსენებათ, მიუხეხენი, — იგი თავის მშობლიური ქალაქის სახელს ისე გამოთქვამდა, კაცი გუმანით თუ მიუხეხდებოდა, რისი თქმა სურდა, — მიუხეხენი საქმიანი ქალაქი ვერ გახლავთ... ვისაც როგორ უნდა, ისე მყუდროდ ირთხამს ფეხს... დეპეშების კითხვითაც არავინ იტყვიებს ქამის დროს თავს, არა, თქვენც არ მომიკვდეთ. ზემოურებს კი საქმე სხვაგვარად გაქვთ, ეშმაკმა წამილოს, თუ ვტყუოდე! დიდი მადლობა, ერთ ჭიქას კიდევ ვხუხავდი... მისწრებაა პირდაპირ! ჩემი კომპანიონი ნოპე ნიურნბერგში აპირებს გადაბარგებას, იქ ბირჟაც არის და ხალხიც მარიფათიანიაო. მე კი ჩემი მიუხეხენიდან ფეხსაც არ მოვიცვლი... აბა, მამა უცხონდათ... ჩვენთან ჯოჯო-

ხეთური კონკურენცია კია, მაგრამ... ექსპორტი რა სათქმელია, სიცი-
ლად არ ეყოფა კაცს... რუსეთმაც კი თვითონ დაიწყო პლანტაციების
გაშენება“... (ორიგ. გვ. 337, თარგმ. გვ. 295)..

„ბუდენბროკებში“ პერსონაჟების ენობრივი პორტრეტების დასა-
ხატად კიდევ ერთი საინტერესო ხერხია გამოყენებული. ეს განლაგებ-
წერილები. ისინი ისე შეეფერება მათ ავტორთა ხასიათს, რომ მიჩვენებ-
ლივე ფრაზით შეიძლება წერილის ავტორის გამოცნობა. ზემოთ რამ-
დენიმე მაგალითით დავახასიათეთ ბენდიქს გრიუნლიხის მეტყველება,
ამ მაგალითებიდან ჩანს პერსონაჟის პირფერობა და ვატყვარქულო-
ბა. ცხადია, თარგმანშიც არ უნდა დაირღვეს პერსონაჟის ხასიათის
მთლიანობა, არ უნდა შეიცვალოს ერთხელ მიგნებული შტრიხები და
მეტყველების მანერა. ჩემი მოსაზრების საილუსტრაციოდ მოვიყვან
გრიუნლიხის ერთ-ერთ წერილს:

„უძვირფასესო მადმუაზელ ბუდენბროკ!

რა დიდი დრო გავიდა მას შემდეგ, რაც ქვემოთ ხელისმომწერს
მომხიბლავი გოგონას სახე არ უნახავს? ამ რამდენიმე სტრიქონმა
უნდა გამცნოთ, რომ თქვენი ხატება მუდამ ტრიალებდა მის სულიერ
თვალთა წინაშე. ამ ხანგრძლივი და დარდიანი კვირების განმავლობა-
ში გონებიდან არ მომშორებია თქვენი მშობლების სალონში გატა-
რებული ერთი ბედნიერი საღამო, როცა თქვენს ბაგეთაგან მოვისმინე
მორცხვი აღთქმა, რა თქმა უნდა, არა საბოლოო, მაგრამ მაინც სასო-
ების მომგვრელი. მას შემდეგ ვინ იცის, რამდენმა დღემ ჩაიარა, რაც
თქვენ აზრის მოსაკრებლად და საყუთარ გრძნობებში გასარკვევად გან-
მარტოება ინებეთ. იმედს ვიტოვებ, რომ გამოცდის დრომ უკვე გან-
ვლო. უძვირფასესო მადმუაზელ, ქვემოთ ამის ხელისმომწერი თავს
ნებას აძლევს სამარადისო სინაზისა და თქვენდამი პატივისცემის ნიშ-
ნად ბარათთან ერთად მოგართვათ ბეჭედი. გიძღვნით უერთგულეს
სალამს და სიყვარულით ვიკოცნით ხელებს.

თქვენი მონა-მორჩილი გრიუნლიხი“. (ორიგ. გვ. 147, თარგმ. გვ.
130).

პერსონაჟის ენობრივი პორტრეტის შესაქმნელად თომას მანი ასე-
ვე ხშირად იყენებს უცხო სიტყვებს, რაც სხვა ენობრივ საშუალებებ-
თან ერთად პერსონაჟის მეტყველებას თავისებურ ელფერს ანიჭებს.
ნიმუშად მოვიყვან ექიმ გრაბოვის დიალოგს თომას ბუდენბროკთან,
სადაც შენარჩუნებული უნდა იყოს უცხო ლექსიკაც და საუბრის
პროფესიული ტონი: „— მე, რა თქმა უნდა, იმას არ მოგახსენებთ,
რომ თქვენი ძვირფასი ქალბატონი დედოფო ხვალვე გამოვა სასეირ-
ნოდ, — ალერსიანად განაგრძო დოქტორმა გრამოვმა, — ასეთ შთა-
ბეჭდილებას პაციენტი არც თქვენზე მოახდენდა, ძვირფასო სენატო-

რო. ვერ უარყოფთ, რომ კატარი ამ ოცდაოთხი საათის განმავლობაში გაგვიმწვავდა. გუშინდელი შემცივნება ძალიან არ მომეწონა; დღეს კი საერთო მდგომარეობას გვერდებში ჩხვლეტა და სუნთქვის შეჭირვებაც დაემატა. პატარა სიცხეც გვაქვს, უმნიშვნელოა; მაგრამ შანსიც სიცხეა. მოკლედ, ძვირფასო სენატორო, არსებულ სიმპტომებს შაფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ცალი ფილტვი ოდნავ გალიზიანებულია“. (ორიგ. გვ. 572, თარგმ. გვ. 494):

პერსონაჟის დასახასიათებლად თომას მანი ყველაზე ნაკლებად მიმართავს ირიბ მეტყველებას და განცდილ მეტყველებას. სამაგიეროდ, ამ ხერხებით პერსონაჟის სათქმელის გადმოცემა განსაკუთრებულ ფუნქციას იძენს. თომას მანისეული ირიბი მეტყველების დასახასიათებლად მოვიყვან ერთ მაგალითს: თომას ბუდენბროკი სიკვდილამდე ცოტა ხნით ადრე მიემგზავრება ტრავემიუნდში. კურორტის ბაღში იგი თავისი წრის რამდენიმე წარმომადგენელს ესაუბრება. საუბარი, ავტორის თქმით, დუნედ მიმდინარეობს და არც არავინ ცდილობს თავის გამოდებას. თომას ბუდენბროკის მელანქოლიური განწყობილება, საუბრის თემით დაუინტერესებლობა მკითხველს ირიბი მეტყველების ფორმით ეძლევა. თომას ბუდენბროკის სულიერ მდგომარეობას ემოციისაგან დაცლილი ირიბი მეტყველება უფრო შეეფერება, ვიდრე დრამატიზებული პირდაპირი მეტყველება. ირიბი მეტყველების ასეთი გამიზნულობისა და სტილისტური დატვირთვის გამო მთარგმნელს უფლება არა აქვს რომელიმე, თუნდაც უმნიშვნელო რეპლიკა პირდაპირი მეტყველების ფორმით გადმოსცეს, თუკი ორიგინალში იგი ირიბი მეტყველების ფორმით არის მოწოდებული.

თომას მანისავე სიტყვით, „ბუდენბროკები“ დაღლილი ცხოვრების ფსიქოლოგიის გადმოცემის ცდაა და რომანში აღწერილი ამბები და მოვლენები რომანის ფსიქოლოგიის სამსახურშია ჩაყენებული. ამიტომაცაა, რომ „ბუდენბროკებში“ მოვლენები მეტწილად პერსონაჟების თვალთაა დანახული. მაგალითად, ტონის პერმანენდერთან დაშორების ამბავს მკითხველი ტონისაგან იგებს, ბუდენბროკების ოჯახის მატთანეს მკითხველი რომელიმე პერსონაჟთან ერთად კითხულობს, ჰანოს ცხოვრების ერთი დღე მისივე თვალთაა დანახული და სხვა. ასეთი მონაკვეთების თარგმნისას აუცილებელია იმ პერსონაჟების ხასიათისა და ენობრივი პორტრეტის გათვალისწინება, ვისი თვალთაცაა ესა თუ ის მოვლენა დანახული და განცდილი.

მაგალითად მოვიყვან ერთ მცირე მონაკვეთს. კონსული ბუდენბროკი, დიდი ღვთისმოსავე და ოჯახის ისტორიის პატივისმცემელი კაცი, საოჯახო მატთანეში ახალ ჩანაწერს აკეთებს ქალიშვილის დაბადების გამო. კონსულმა თვალი გადაავლო თავისი გვარის ისტორიას, ერთხელ კიდევ აღივსო ღვთისადმი მადლიერებისა და მოწიწების გრძნო-

ბით და ახალ ჩანაწერში შიგადაშიგ ადგილებს ურთავს ბიბლიიდან:
„... ergriff er noch einmal die Feder und schrieb hinter sein letztes
Amen: „Ja, Herr, ich will dich loben ewiglich!“ (S. 51).

ენობრივი თვალსაზრისით უკანასკნელი ფრაზა მთელი ტექსტიდან
მკვეთრად გამოირჩეული არ არის (ორიგინალში ჩართულია ადგილები
ლუთერის მიერ თარგმნილი ბიბლიიდან, რომელიც საფუძვლად უდევს
თანამედროვე გერმანულ ენას), მარკირებული ელემენტია მხოლოდ
ბოლოკიდური ზმნიზედა, თარგმანში კი ამ ფრაზამ ორიგინალთან შე-
დარებით უფრო ზეაწეული ელფერი მიიღო, მაგრამ იგი მაინც მოიხ-
დინა ღვთისმოსავი პერსონაჟის ხასიათმა: „კალამს ხელი დაავლო და
უკანასკნელ „ამინს“ ქვეშ მიაწერა: „აღგამაღლო შენ, ღმერთო ჩემო
და მეუფეო ჩემო, და ვაკურთხო სახელი შენი უკუნისამდე და უკუ-
ნითი უკუნისამდე“ (გვ. 46).

თომას მანის რომანის ფსიქოლოგია მეტაფიზიკური კითხვის —
ცხოვრებასა და გონს შორის, ნებასა და წარმოდგენას შორის არსე-
ბული წინააღმდეგობის გადაწყვეტას ემსახურება. ამ მიზნით მოხმო-
ბილი საშუალებების ფონზე გამოირჩევა შინაგანი მონოლოგი, ანუ
განცდილი მეტყველება, როგორც პერსონაჟის ფსიქოლოგიური გაშიშ-
ვლების ყველაზე რადიკალური საშუალება. განცდილი მეტყველება
მოქმედებს აჩრებებს და სათხრობი და მოთხრობილი დროის ტრადი-
ციული პროპორციის დარღვევას იწვევს. მწერალი განცდილი მეტყ-
ველების გზით ახლოს მიდის თავის პერსონაჟებთან, ჰკარგავს დის-
ტანციას (აქედან გამომდინარე, ირონიის გამოვლენის საშუალებასაც)
და პერსონაჟის სულის მოძრაობის უშუალო მონაწილე ხდება. აღსა-
ნიშნავია, რომ იმ პერსონაჟების სულიერ სამყაროში, რომლებიც
სისხლითა და ხორციტ ბუდენბროკები არ არიან, მწერალი საერთოდ
არ გვახედებს. ბუდენბროკების ოჯახიდანაც ამ ხერხით ძირითადად
თომასი და ჰანო, ნაწილობრივ კი ტონი ბუდენბროკი ხასიათდება. გან-
ცდილი მეტყველების ენობრივი ფორმა მეტწილად ემოციურია, რიტ-
მი — ექსპრესიული, განწყობილება — ცვალებადი. თარგმანში, რა
თქმა უნდა, აუცილებელია ამ ენობრივი ფორმის დაცვა. ნიმუშად მო-
ვიყვანთ მონაკვეთს, სადაც შოპენჰაუერის ფილოსოფიას ნაზიარები
თომას ბუდენბროკის განცდებად გამოცემული: „რა იყო სიკვდილი?..
აღსასრული და ხრწნა? სამგზის შესაბრალისია ყოველი კაცი, ვინც ამ
საცოდავ ცნებებს შეუშინდება! რას დაედება დასასრული და რა გა-
იხრწნება? მხოლოდ მისი სხეული, მისი პიროვნება და ინდივიდუალო-
ბა, ეს დაუძლეველი, ხელის შემშლელი, ცთომილი და სიძულვილის
ღირსი დაბრკოლება, რომელიც ხელს გიშლის სხვანაირი და უკეთესი
გახდე!

განა ყოველი კაცი ხელის მოცარვა და შეცდომა არ არის? განა ის დაბადებისთანავე სულთამხდელ ტყვეობაში არ ვარდება? საპყრობილე! საპყრობილე! ყველგან ბორკილები, მარწუხები! საკუთარი ინდივიდუალობის ცხაურიანი სარკმლიდან იმედწარბი (ცილიქ) შესცქერის კაცი გარეგან გარემოებათა წრედ შეკრულ კედლებს, განა მსხვერპლი არ მოვა და მას შინისაყენ, თავისუფლებისაყენ არ მოუხმობს“. (ორიგ. გვ. 676, თარგმ. გვ. 584).

ყველა ზემოთ მოყვანილი მაგალითი სხვადასხვა კუთხით ახასიათებს პერსონაჟის ხატვის თომას მანისეულ მანერას, აქა-იქ აღინიშნა თომას მანის, როგორც მთხრობელის, რამდენიმე დამახასიათებელი ნიშანიც, მაგრამ მთავარი, რაც შეიძლება ითქვას თომას მანის თხრობის ხელოვნებაზე, გახლავთ ის, რომ თომას მანმა შექმნა ინტელექტუალური თხრობის ახალი, თომას მანისეული სტილი, ე. წ. კრიტიკული სიზუსტის სტილი. „ხელოვნება, რომლის ხორცშესახსმელ საშუალებას ენა წარმოადგენს, ყოველთვის უალრესად კრიტიკული შემოქმედების ნაყოფს მოგვცემს, ვინაიდან ენა თვით არის ცხოვრების კრიტიკა, იგი სახელს არქმევს, იგი მიზანს ხვდება, იგი აღნიშნავს, იგი მსჯავრს დებს და თან სიცოცხლეს ანიჭებს საგანს“, — წერს თომას მანი. და მართლაც, თომას მანისათვის ენა არ წარმოადგენს პოეტური კანონებით მოწესრიგებულ თავისთავად ფენომენს, მისთვის ენა სინამოვილის კრიტიკული ასახვის საშუალებაა.

თომას მანის ერთ-ერთი ცნობილი მკვლევარის აზრით, თომას მანის ხელოვნება „პატარა სიტყვების“ დიდ მწვერვალზე აყვანაში გამოიხატება. როცა თომას მანი სამოცდაორი ზედსართავი სახელიდან თორმეტჯერ იხმარს სიტყვებს „დიდსა“ და „პატარას“, ეს სავესებით უტყუარი საბუთია მისი დიდი ენობრივი კულტურისა, ვინაიდან რაც უფრო ვიწროა სიტყვის მნიშვნელობათა სკალა, მით უფრო ზუსტია იგი, ოღონდ სტილისტმა შესაფერი ადგილი მიუჩინოს და მაშინ „პატარა“ სიტყვა ყველა „დიდ“ სიტყვაზე უფრო მეტ მნიშვნელობასა და სიზუსტეს შეიძენს.

სიზუსტისაყენ სწრაფვა თომას მანის სტილის ერთ-ერთ ყველაზე გამოკვეთილ ნიშანთვისებად უნდა ჩაითვალოს. თომას მანი არ სჯერდება საგნის ან მოვლენის ერთი ატრიბუტით დახასიათებას, იგი ეძებს სულ უფრო და უფრო ზუსტ ატრიბუტებს. სიზუსტისა და დიფერენცირებისაყენ სწრაფვის შედეგია ის, რომ ეს ატრიბუტები სულ მცირე ნიუანსებით განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. ნიმუშად მოვიყვან თარგმანსაც და ორიგინალსაც:

„Der Himmel leuchtete hell und kalt; es war eine frische, herbe, würzige Luft, ein windstilles, hartes, klares und reinliches

Wetter von fünf Grad Frost, ein Februartag sondergleichen“
(S. 168).

„ცა კამკამა, ლურჯი და ცივი იყო, ჰაერი წმინდა, მწკლარტე და
არომატული. თებერვლისათვის უჩვეულო უქარო, სუსხიანი, ნათელი,
ცინცხალი დარი იდგა. ყინვა ხუთ გრადუსამდე აღწევდა.“ (გვ. 148).

თომას მანი გამიზნულად იყენებს სინონიმებს, სტილისტურად
ტვირთავს მათ და სიტყვის გამომსახველობით ძალას აძლიერებს. მაგა-
ლითად მოვიყვან, რამდენნაირად იხსენიებს თომას მანი ქალთა სქე-
სის წარმომადგენლებს: თომას მანისათვის სულერთი არ არის ქალს
„მადამს“ უწოდებს თუ „ფრაუს“. პირველ მათგანს „ბუდენბროკე-
ში“ მეტი წონა აქვს და იგი ყველა ქალის მისამართით არ იხმარება.
„მადამად“ იხსენიება, მაგალითად, მოხუცი ქალბატონი ბუდენბროკი
„მადამ ანტუანეტა“, ტონი ბუდენბროკი იხსენიება, როგორც „მადამ
გრიუნლიხი“, ხოლო როცა იგი მდაბიო ალოიზ პერმანედერის ცოლი
ხდება, მწერალი მას „ფრაუ პერმანედერად“ იხსენიებს. ამ განსხვავე-
ბის შესანარჩუნებლად თარგმანში საჭიროდ ვცანით გამოგვეყენებინა
როგორც „მადამ“, ასევე „ფრაუ“, ხოლო როცა ხსენებული სიტყვები
სტილისტურად არ იყო დატვირთული, ქართული სიტყვა „ქალბატო-
ნი“ ვარჩიეთ. აქვე ფართო გასაქანი მიეცა სინონიმებს: მანდილოსა-
ნი, დედაკაცი, დიაცი, გომბიო და სხვა.

თომას მანის ენა არ გამოირჩევა ფრაზეოლოგიზმების განსაკუთ-
რებული სიუხვით, მაგრამ როგორც ყველა სხვა ენობრივი საშუალე-
ბა, ასევე მისი ფრაზეოლოგიზმებიც, ყოველთვის ზუსტია და პერსო-
ნაჟსა თუ სიტუაციას ჩინებულად მორგებული. ზემოთ აღვნიშნე, რომ
არ არის აუცილებელი ფრაზეოლოგიურ ერთეულს მაინცდამაინც
მოეძებნოს წმინდა ქართული შესატყვისი. თუ ნათელია მოტივაცია,
თავისუფლად შეიძლება შესაფერი ფორმით მისი ზუსტად გადმოტანა
ქართულ ენაზე. მაგალითად, გამოთქმისათვის: „Dem kalbt der
Ochse“, წმინდა ქართული შესატყვისი იქნებოდა „რწყილსაც კი გა-
ატყავენსო“, მაგრამ იმდენად ნათელი იყო მოტივაცია, რომ ამ ფრა-
ზეოლოგიური ერთეულის სიტყვასიტყვით გადმოტანა ვარჩიე: „ხარ-
საც კი ხბოს მოაგებინებსო“. ასევე ზუსტად გადმოვიტანე გამოთქმა:
„Ende nicht fünf Beine auf ein Schaf verlangen“ — „ხუთფეხა
ცხვარს, ძალიანაც რომ ვინდოდეს, ვერ იშოვიო“ და სხვა.

თომას მანი ლექსიკური მრავალფეროვნების მიღწევას სხვაგვარი
უფრო ცდილობს. მწერალს თითქოს არ ჰყოფნის ენაში არსებული
სიტყვები და უხვად შემოაქვს ნეოლოგიზმები ან თავისივე შექმნილი
კომპოზიტები, რომელთა შემადგენელი ელემენტები ხშირად ერთმა-
ნეთს უპირისპირდება. ასევე იყენებს თომას მანი უცხო სიტყვებს.
თავის დროზე მას კიდევ საყვედურობდნენ უცხო ლექსიკით მეტის-

მეტ გატაცებას. ერთი კრიტიკოსი წერდა, 30 სტრიქონში, თომას მან-
მა 10 უცხო სიტყვა მაინც რომ არ გაურიოს, არ იქნება, მთელ რუ-
მანში კი 10 000-მდე უცხო სიტყვა დაითვლებათ. ეს ~~ქართულად ასევე~~
მაგრამ უცხო სიტყვას თომას მანი მრავალფეროვან ~~ფუნქციას იყენებ~~
რებს: იგი ხან ეფემერიზმის სახით გამოდის, ხან კომიზმითაა აღბეჭდი-
ლი, ხან პერსონაჟის ენობრივი პორტრეტის შესაქმნელადაა აუცილე-
ბელი, ხან კი ენის ხელოვნურად გასართულვლად გამოიყენება. თვი-
თონ თომას მანი აღნიშნავს, ესა თუ ის აზრი შეიძლებოდა მარტივა-
დაც გამოთქმულიყო, მაგრამ მაშინ ეს ინტელექტუალურ-მეცნიერუ-
ლი ენა ხომ აღარ იქნებოდაო.

თარგმანში შევეცადე შემენარჩუნებინა თომას მანის სტილის ეს
თავისებურება, მაგრამ „ბუდენბროკებში“ გაბნეული უცხო სიტყვე-
ბის საკმაოდ დიდი ნაწილი ქართულში დამკვიდრებული არ არის და
იძულებული ვავხდი ზოგან უცხო სიტყვა მისი ქართული შესატყვი-
სით შემეცვალა. ასევე არ მოხერხდა ოკაზიური კომპოზიტების უხვად
ხმარებისაგან შექმნილი სტილისტური ეფექტის გადმოცემა.

ნაწარმოების სტილისტურ სისტემაში ყოველთვის გამოირჩევა რუ-
მელიმე ელემენტი, რომელიც წამყვან როლს ასრულებს და სხვა სა-
შუალებების ფონზე გამოკვეთილად გვევლინება. თომას მანთან ასე-
თად შეიძლება მივიჩნიოთ მკვლევარების მიერ „ლაიტმოტივის ტექ-
ნიკად“ წოდებული მხატვრული ხერხი. ეს მხატვრული ხერხი თ. მა-
ნის ადრეულ მცირე ზომის პროზაულ ნაწარმოებებშიც იჩენს თავს და
ნაწარმოების საერთო განწყობის შექმნას ემსახურება. ლაიტმოტივის
ტექნიკა, როგორც მოსალოდნელი იყო, დასრულებულ სახეს იღებს
დიდი ფორმის ნაწარმოებში, კერძოდ, „ბუდენბროკებში“ იგი სავსე-
ბით ჩამოყალიბებული, დახვეწილი და მრავალფეროვანია.

სანამ უშუალოდ „ბუდენბროკებში“ ლაიტმოტივის დახასიათებაზე
გადავიდოდე, საჭიროა რამდენიმე სიტყვით ითქვას, რის საფუძველზე
ყალიბდება ეს სტილისტური ხერხი.

თ. მანის მკვლევართა უმეტესობის აზრით, „ბუდენბროკები“ რეა-
ლისტური რომანია. თვითონ თ. მანი თავის რომანს ნატურალისტურს
უწოდებდა. საფიქრებელია, რომ ნატურალიზმში იგი გულისხმობდა სი-
ნამდვილის დეტალურად აღწერას, საერთოდ ასახი სინამდვილის
გარეგნული მხარით მეტისმეტ დაინტერესებას, მაგრამ თუ ამ ტერმინს
ფართო აზრით ვიხმართ, მაშინ ნატურალისტურ რომანში ბევრი აღა-
რაფერი დარჩება. რომანის რეალისტური ხასიათი იმითაც მტკიცდე-
ბა, რომ აქ მრავალი სახე სტატიკურად კი არ არის მოცემული, არა-
მედ დინამიკური განვითარების პროცესშია დანახული და გადმოცე-
მული. თბრობის ერთგვარი შენელებული ტემპის მიუხედავად, რო-
მანს ახასიათებს დაუოკებელი სწრაფვა წინ.

რომანში აღინიშნება სხვადასხვა ემოციური და სტილური პლასტები, მაგრამ თ. მანის სტილისათვის ფრიად მნიშვნელოვანია იმ ლოგიკური სიზუსტისა და ენობრივი ანალიზურობის განვითარება, რაც მის ადრეულ ნოველებშიც შეიმჩნეოდა. შემთხვევითი არ არის, რომ თ. მანზე დაწერილ ადრეულ შრომებშიც კი ანალიზურობა, მიჩნეულია მისი მწერლური მანერის უმნიშვნელოვანეს თვისებად. თ. მანისადმი მიძღვნილი პირველი სადისერტაციო შრომაც ასე იწოდება: „კრიტიკულ-ანალიზური ელემენტი თომას მანის შემოქმედებაში“.

„ბუდენროკების“ ენობრივი ფორმისათვის დამახასიათებელია გავრცობილი ფრაზა, რომელიც თითქოს წონის ობიექტს და გვიჩვენებს მას სხვა ობიექტებთან კავშირში. ეს ფორმა გამოყენებულია ყველგან, არა მარტო რომანის ელეგიურ და ფილოსოფიურ თავებში, არამედ მის სატირულ მონაკვეთებშიც კი, მხოლოდ დიალოგში და ზოგიერთ ფრაზაში, სადაც აშკარად გამოსკვივის ემოცია, იხმარება შედარებით მარტივი ენობრივი ფორმა. ენის ანალიზურობა და საერთოდ ანალიზური, კრიტიკულ-რეალისტური ასახვა ცხოვრებისა სულაც არ ნიშნავს ავტორის გულგრილობას ასახაბი ობიექტისადმი, ანალიზურობა და კრიტიციზმი თ. მანთან ერწყმის ჭეშმარიტ, თუმცა თავშეკავებულ მღელვარებას, ემოციურ სიახლოვეს თავის გმირებთან, მთელ იმ სამყაროსთან, რომელსაც მწერალი აღწერს.

სტატიაში „ბილზე და მე“, რომელიც „ბუდენროკების“ გამოქვეყნებიდან რამდენიმე წლის შემდეგ დაიწერა, თ. მანი თვითონვე უსვამს ხაზს გამოსახატავ ობიექტთან თავისი დამოკიდებულების სირთულეს.

ანალიზური სიფხიზლისა და ღრმა შინაგანი განცდის სინთეზი „ბუდენროკებს“ სტილის თვალსაზრისით რთულ ნაწარმოებად ხდის და ამავე დროს აქ იმალება ამ რომანის განუმეორებელი მომხიბლაობის ერთ-ერთი მიზეზიც. მეორე წყარო ამ მომხიბლაობისა თ. მანის პროზის სპეციფიკურ რიტმულობასა და მუსიკალურობაში უნდა ვეძიოთ.

სტილური პლასტების მრავალფეროვნება ნაწილობრივ ხსნის იმ ფაქტს, რომ ეს დიდი მოცულობის რომანი, რომელიც გადატვირთულია უამრავი, არცთუ მნიშვნელოვანი დეტალით, რომელსაც არ გააჩნია დამატებითი, შთამბეჭდავი სიუჟეტური ხაზი, მოსაწყენი არ ხდება, უფრო მეტიც, მკითხველს დაუოკებლად ეწევა წინ.

თ. მანი რომანის გამოსვლიდან 25 წლის შემდეგ წერდა: „ერთმა მიუჩვენებლმა მხატვარმა ქალმა მითხრა მაშინ: მე არ მიგრძენია მოწყენა თქვენი წიგნის კითხვისას და ყოველ გვერდზე მიკვირდა, რომ არ მწყინდებოდაო. მე ვუთხარი, თუ იცით, ამ სიტყვებით რა დიდ ქათინაურს მეუბნებით-მეთქი“.

რა თქმა უნდა, რომანის წარმატების მიზეზი მხოლოდ სხვადასხვა სტილური კომპონენტის სინთეზში არ უნდა ვეძიოთ. რომანის მომხიბლაობა თ. მანის სტილის სხვა მხარეებთანაც არის გაპირობებული.

განსაკუთრებით საგულისხმოა აქ მუსიკალურ-რეტორიკული მხარე, რომელიც ასე ბუნებრივსა და აუცილებელს ხდის ყრველ ფრაზას და გადასვლებს ფრაზებს შორის. ასევე ემსახურება ამ მიზანს ფრაზის სტრუქტურული აგებულება, რასაც აზრის კიდევ და კიდევ დაზუსტებისაკენ მივყავართ. მკითხველს აქ იპყრობს თვით აზრის მსვლელობა, რომელიც სიღრმისაკენ მიემართება. ასევე დამახასიათებელია თომას მანისათვის სიტუაციის განმეორებითი ჩაღრმავება და აბსოლუტური ამოწურვა მასალისა. თ. მანი არ კმაყოფილდება საგნის ან პიროვნების პირველი ზუსტი აღწერით, მისი ინტერესი მიმართულია საგნის, მოვლენის შინაგანი არსისაკენ. იგი თითქოს წონის ყოველ სიტყვას, თითქოს მერყეობს, მიიჩნის თუ არა ეს სიტყვა საბოლოოდ ზუსტად. ეს სიღრმე, სირთულე და დიფერენცირება სინამდვილის მოვლენებისა იქამდე მიდის, რომ საგანი ან მოვლენა ერთი რომელიმე ზუსტი სიტყვით კი არ ხასიათდება, არამედ სინონიმურად შეფერილი სიტყვების მთელი ჯგუფით. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ეს დახვევა სინონიმებისა და შინაარსობრივად მახლობელი სიტყვებისა უბრალოდ სიტყვების თამაში როდია, იგი გონების მოძრაობის სურათს გვიჩვენებს. შეიძლება თ. მანის ფრაზა შევადაროთ ნახევარტონებით შედგენილ აღმავალ გამას, სადაც თითოეულ ნახევარტონს თავისი ფუნქცია აკისრია და თავისი წინამავალი ტონის ელერადობით არის განპირობებული. თ. მანის ნაწარმოებში არ არსებობს ზედმეტი ფრაზა, ზედმეტი სიტყვა. აქ ყოველი სიტყვა ისე ზის მცირე და დიდ კონტექსტში, ისე თვალსაჩინოდ ემსახურება აზრის გახსნას, რომ შეუძლებელი ხდება მისი ფრაზიდან ამოგდება. თ. მანის სტილის ეს თავისებურება მოითხოვს ამ მწერლის ზუსტად თარგმნას. ხშირად ერთ ფრაზაში საჭირო ხდება ერთმანეთისაგან სულ ოდნავ განსხვავებული შინაარსის სიტყვების გამოძებნა, სადაც თითოეული მათგანი რაღაც ნიუანსს უმატებს ასასახ ობიექტს და საბოლოო აზრის დადასტურებას ემსახურება.

სამართლიანად აღნიშნავს გერმანელი მკვლევარი ფრიც მარტინი, რომ „თომას მანის ნაწარმოებებში არამცთუ წინადადების ნაწილას. ერთადერთი სიტყვის შეცვლის ყოველი ცდაც კი, არა მარტო საფრთხეს შეუქმნიდა, არამედ პირდაპირ გააცამტვერებდა მისი აზრის სტრუქტურასა და მისი ზემოქმედების ძალას“.³³

თ. მანთან ხშირად რომელიმე სიტყვას ენიჭება უპირატესობა, იგი გამოიყოფა, მიემაგრება საგანს ან მოვლენას და ლაიტმოტივად იქცევა. შეიძლება მას კიდევ დავმატოს ასევე ზუსტად მონახული სი-

ტყვა და ლაიტმოტივი საბოლოოდ ფრაზაში გაფორმდეს. ლაიტმოტივის გაჩენა სავსებით ბუნებრივი შედეგია თ. მანის სტილის ანალიზურობისა. ლაიტმოტივი ბრუნდება გამეორებულ, მაგრამ ნაწილობრივ ვარირებულ სიტუაციაში და ამა თუ იმ მოვლენას უფრო ღრმად ჩაწვდომას უწყობს ხელს.

თ. მანი „ბუნდებროკებში“ ხშირად იყენებს ლაიტმოტივს. თვითონ მწერალი „ბუნდებროკებს“ უწოდებდა „ეპიკურ, ლაიტმოტივებით შეკრულ და დაქსელილ თაობათა მსვლელობის რომანს“.

გარდა მუსიკალურ-რიტმული ფუნქციისა, რაც უეჭველად გამოძინარეობს თვით ლაიტმოტივის ბუნებიდან, ლაიტმოტივს „ბუნდებროკებში“ სხვადასხვა სტილისტური ფუნქცია აკისრია. ქვემოთ შევეცდები ცხადვყო, რამდენად მნიშვნელოვანია თარგმანში ყოველგვარი ტიპის ლაიტმოტივის შენარჩუნება.

„ბუნდებროკებში“ შეიძლება გავარჩიოთ ტექტონიკური ლაიტმოტივი, ატექტონიკური — გმირის ფიზიონომიური და ფსიქოლოგიური პორტრეტის შემქმნელი ლაიტმოტივი და ლაიტმოტივი — სიმბოლო. უპირატესად კი „ბუნდებროკებში“ ლაიტმოტივი-მინც სახასიათო დეტალის სახით გვევლინება. ამგვარი ლაიტმოტივი „ბუნდებროკების“ პირველ თავებშივე გვხვდება. მაგალითად, როცა ღვინის ვაჭარ კოპენის ენობრივ პორტრეტში **alle Achtung** შამდაუწუმ და თან დამახინჯებულად მეორდება, ეს გამოთქმა უკვე გმირის დამახასიათებელ დეტალად იქცევა, იგი რამდენჯერმე გამეორების შემდეგ ისე ერწყმის პერსონაჟს, რომ პერსონაჟის განუყოფელ თვისებად აღიქმება. ხსენებული ლაიტმოტივის მეშვეობით ისე ნათლად იხატება ღვინის ვაჭარ კოპენის ხასიათი, რომ ეს პერსონაჟი მკითხველს აღარ ავიწყდება, თუმცა რომანის შემდგომ თავებში იგი აღარ გვხვდება. ამ შემთხვევაში ლაიტმოტივი ნათლად ხატავს ახლახან გამდიდრებული მდაბიო კაცის ბუნებას.

რომანის პირველსავე თავებში ლაიტმოტივი ხშირად გამოდის ძლიერად აქცენტირებულ ადგილებზე. ამ საფუძველზე შეიძლება გამოვყოთ ტექტონიკური ლაიტმოტივები, რომლებიც რომანის მნიშვნელოვან ადგილებზე მეორდება და კიდევ უფრო ამძაფრებს სიტუაციას, ამავე დროს ეს ლაიტმოტივები ხშირად პერსონაჟის სახასიათო დეტალის როლშიც გვევლინება. რამდენად მნიშვნელოვანია ლაიტმოტივის ეს ტიპი და რა აზრობრივი და სტილისმიერი დარღვევა შეიძლება გამოიწვიოს თარგმანში ასეთი ლაიტმოტივის გამოტოვებამ ან შეცვლილი სახით გადმოცემამ, შეიძლება დავინახოთ ერთ-ერთი ასეთი ლაიტმოტივის განხილვის მაგალითზე.

ტექტონიკური ლაიტმოტივის ნიმუშია რომანში ბევრჯერ გამეორებული ჩვეულება თომას ბუნდებროკისა — ცალი წარბის აზიღვა.

გარდა ტექტონიკური ფუნქციისა, ამ ლაიტმოტივს გმირის ფსიქოლოგიური პორტრეტის შექმნაც აკისრია, სწორედ ლაიტმოტივის წყალობით ამასოვრდება მკითხველს თომას ბუდენბროკის ეს ჩვეულება და მის ცნობიერებაში თომასის ხასიათის განუყრელ ფეხებად იქცევა. პირველად თომასის ჩვეულება აღნიშნულია რომანის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ადგილას, ტონის ტრავემიუნდში გამგზავრების დროს. მეორეჯერ განმეორების წყალობით ეს დეტალი უკვე თომასის ლაიტმოტივად იქცევა. კერძოდ, ხსენებული ლაიტმოტივი ყოველთვის თავს იჩენს ხოლმე თომასის სულიერ ცხოვრებაში მომხდარი მნიშვნელოვანი ამბების გადმოცემის დროს. ზემოთ აღნიშნულ შემთხვევაში თომასი დას თანაუგრძნობს, რომელმაც პირველი სიყვარული დაკარგა, და თვითონაც თავის პირველ სიყვარულს ეთხოვება. იგივე ლაიტმოტივით სხვაგან ძველი სევდის გახსენებაა მინიშნებული და სხვა.

სამჯერ განმეორებული ლაიტმოტივი შეადგენს ერთ კომპლექსს, რომელიც გმირის ცხოვრებაში მომხდარ ერთ სულიერ ტრავმას უკავშირდება. შემდეგ ეს ლაიტმოტივი ორი შემთხვევის გარდა ტექტონიკურად ყოველთვის მნიშვნელოვან ადგილას გვხვდება: ერთხელ უფროსი ბუდენბროკის ანდერძის გახსენისას, მეორედ ქრისტიანისა და თომასის შეჯახების მომენტში, მესამეჯერ ჰანოს ნათლობაზე და სხვა.

ტექტონიკური ლაიტმოტივის მაგალითად კიდევ შეიძლება მოვიყვანოთ ბუდენბროკების წინაპრის შეგონება: „შეილო ჩემო, ბეჯითად იშრომე დღისით, მაგრამ გახსოვდეს, მხოლოდ ისეთ საქმეს მოჰკიდებ ხელი, რომელიც დაწე მშვიდ ძილს არ დაგიფრთხობს“. ეს ლაიტმოტივი სულ სამჯერ მეორდება მთელი რომანის მანძილზე, მაგრამ მისთვის შესაფერი ადგილის მიჩენის წყალობით ემოციურად და აზრობრივად ისე იტვირთება, რომ ტრავემიუნდის მომასწავებელი სიგნალის შთაბეჭდილებას სტოვებს. შეგონებას პირველად კონსული ბუდენბროკი კითხულობს ოჯახის მატთანეში, მეორეჯერ შეგონება ჩნდება მაშინ, როცა მამა აფრთხილებს თომასს, უჩვეულო საქმის წამოწყება სახიფათოაო, აქ უკვე განმეორების წყალობით ეს შეგონება ლაიტმოტივი ხდება. მესამეჯერ ხსენებული ლაიტმოტივი ფირმის 100 წლისთავზე თომასისათვის მირთმეულ სურათზეა წარწერილი. ამ ამბავს წინ უსწრებს თომასის მხრივ ფირმისათვის უჩვეულო სპეკულაციურ გარიგებაზე წასვლა.

ამ ლაიტმოტივის ტექტონიკურ მნიშვნელობაზე მიუთითებს შემდეგი გარემოება: შეგონება მოდის პირველი თაობიდან, მესამე თაობის წარმომადგენელი კონსული ბუდენბროკი მას გულდასმით კითხულობს და გადასცემს თავის ვაჟს, ბოლოს კი შეგონება ისეთ ადგილზე ჩნდება, როცა საქმეს ველარაფერი შევლის.

ეს ლაიტმოტივი შეიძლება ნაწარმოების ძირითად მოტივად ჩაითვალოს. მას ინგლისელი მკვლევარი რონალდ პიკოკი ასეც უწოდებს. რომანი „ბუდენბროკები“ ერთი ოჯახის გაპარტახების ამბავს მოგვითხრობს. ოჯახი ნელ-ნელა, თანდათანობით ინგრევა. ამ ხანგრძლივი პროცესის საჩვენებლად საჭირო იყო კულმინაციური წერტილის პოვნა და მისი გაშუქება, რათა აშკარა გამხდარიყო სინამდვილესა და მოჩვენებითობას შორის არსებული დაძაბულობა. თომას მანმა ამას ხსენებული ლაიტმოტივით მიაღწია.

საერთოდ, ტექტონიკურად რაც უფრო მნიშვნელოვან ადგილზე გამოდის ლაიტმოტივი, მას მით უფრო მეტი სიმძაფრე ენიჭება და გმირის ხასიათისა და რომანის შინაარსის გახსნასაც მით უფრო კარგად ემსახურება. რონალდ პიკოკი მართებულად აღნიშნავს: „სწორედ ზედაპირზე წამოწევაში და გათვალსაზიარებაში იმალება ლაიტმოტივის ზემოქმედების ძალა. სტრუქტურა, შენობა უკვე აგებულია, მოტივი კი აშუქებს მას.“³⁴

ლაიტმოტივის თითქმის ყოველთვის ერთნაირი ან ოდნავ ვარიანტული ენობრივი გაფორმება წარმოადგენს ლაიტმოტივისაგან მოგვრილი ემოციის აუცილებელ წინაპირობას, სწორედ ეს სიზუსტე ეცემა მკითხველს თვალში და ძალაუნებურად ამახვილებინებს ყურადღებას ლაიტმოტივის შინაარსსა და მიზანზე. ლაიტმოტივით გამაგრებული ხასიათი დასამახსოვრებელი ხდება, იგი გმირის ხასიათის თვალსაზიარებულ წარმოდგენისათვის არის გამიზნული. მკითხოვდენი უზუსტობის დაშვებაც კი „ბუდენბროკებში“ გაბნეული ლაიტმოტივების თარგმნისას ლაიტმოტივს სახეს დაუკარგავდა და იგი მკითხველისათვის, როგორც მხატვრული ხერხი, მიუწვდომელი დარჩებოდა.

ზემოთ განხილულ ლაიტმოტივებს, გარდა გმირის ხასიათის გახსნისა, რომანის მნიშვნელოვან ადგილებზე აქცენტის დასმის ფუნქციაც ეკისრება და ამდენად ისინი რომანის შინაარსობრივი მხარის სწორად აღქმასაც უწყობენ ხელს.

აზრობრივად შედარებით ნაკლებად არის დატვირთული ატექტონიკური ლაიტმოტივები, მაგრამ სამაგიეროდ ამ ლაიტმოტივებს მნიშვნელოვანი სტილური ფუნქცია აკისრიათ: ისინი გმირის ფიზიონომიური ან ფსიქოლოგიური პორტრეტის შექმნას ემსახურებიან. ლაიტმოტივად იქცევა ამა თუ იმ პერსონაჟის გარეგნობაში თუ ხასიათში შენიშნული რომელიმე მნიშვნელოვანი შტრიხი, მაგალითად, პერსონაჟის ფიზიონომიური პორტრეტის შექმნას ემსახურება შემდეგი ლაიტმოტივები: თომასის „უფერული წარბები“, ქრისტიანის „პატარ-პატარა, მრგვალ-მრგვალი, ფოსოებში ღრმად ჩამჯდარი თვალები“, „უშველვებელი ცხვირი“ და „მოგრეხილი, გაძვალტყავებული ფეხები“,

ჰანოს „მოოქროსფერო წაბლისფერი თვალები“, გრიუნლიხის ოქროს-
ფერი ბაკენბარდები და ცხვირის ნესტოზე ამოსული შექექი, გერდას
„ახლო-ახლო განლაგებული თათლისფერი თვალები“, „უბებში ჩაწო-
ლილი მოლურჯო ჩრდილები“ (ამ ჩრდილებს სიმბოლურად მნიშვნელო-
ბაც ენიჭება და მას ცალკე დაუბრუნდებით), „სპილენძისფერნი ხში-
რი თმა“ და „თეთრი, მედიდური სახე“, „ტონის მოციხფრო თვალე-
ბი“, „აბზეცილი ზედა ტუჩი“ და სხვა.

ასევე ლაიტმოტივად არის ქცეული პერსონაჟის ჩაცმულობის ესა
თუ ის ელემენტი, რაც ისევე ემსახურება გმირის ფიზიონომიური
პორტრეტის შექმნას, როგორც გარეგნობაში შენიშნული რომელიმე
სხვა დამახასიათებელი დეტალი. ამ ტიპის ლაიტმოტივებად შეიძლება
ჩაითვალოს: ქრისტიანის „კუბოკრული შარვალი“ და „მონაზვნის
ბოუსტიანი ხელჯოხი“, გრიუნლიხის „ზარისებური, მინაოკებული სერ-
თუკი“, კონსულის მეუღლის წკრიალა სამაჯურები, მაკლერ გოშის
იეზუიტის ქუდი და სხვა.

თომას მანი პერსონაჟის დახასიათებისას იმდენად დიდ მნიშვნე-
ლობას ანიჭებს მიმიკას, მიხრა-მოხრას და მეტყველებას, რომ თით-
ქმის ყველა პერსონაჟისთვის აქვს გამოჩნხული რომელიმე ამ თვისე-
ბის აღმნიშვნელი, ლაიტმოტივად ქცეული დეტალი. მაგალითად, თო-
მასი მუდამ ერთნაირი ექსტით ეწევა სიგარეტს, დამახასიათებლად
ისვამს ხელს შუბლზე, აღლეგებული ნერვიულად იკვარკნის ვაწკე-
პილი უღვაშის ბოლოს. ქრისტიანი მუდამ მოუსვენრად აცეცებს თვა-
ლებს და დიდ ცხვირს იკმუნხის. ჰანო მუდამ მტკივან კბილს ულაძუ-
ნებს ენას და ღრმად ჩაფიქრებული თვალბს ახამხამებს, დგომისას
მსუბუქად ეყრდნობა მარჯვენა ფეხის ცერს, კონსულის მეუღლე გული-
თადობის გამოხატვის ნიშნად საკოცნელად ხელისგულს უშვერს ში-
ნაურებსა და მეგობრებს, ასევე ლაიტმოტივადაა ქცეული მისი ექს-
ტი: „კონსულის მეუღლემ, ჩვეულებისამებრ, ტუჩის კიდიდან შუბ-
ლამდე აიცურა თითები, თითქოს აბეზარ კულულს ისწორებსო“. ტონი
ენის წვერს ეშმაკურად ათამაშებს ტუჩზე, ტირილის დროს კი გუ-
ლისამაჩუყებლად უცახცახებს ზედა ტუჩი. ოდნავ ვარირებულ ფორ-
მაში მეორდება რომანში ტონის ერთ-ერთი დამახასიათებელი მანერა:
„ტონი მშვიდად და მედიდურად მიაბიჯებდა... მხრებ აწურული
ნიკაპს მკერდზე იბჯენდა და საგნებს ზემოდან დასცქე-
როდა“.

თავისებურად იყენებს თომას მანი ლაიტმოტივის ტექნიკას, როცა
ორი პერსონაჟის სულიერ მსგავსებაზე ან ერთის მეორის გავლენაზე
სურს გაამახვილოს მკითხველის ყურადღება; ამ ტიპის ლაიტმოტივის
მაგალითად გამოდგება ტონი ბუდენბროკის ამოჩემებული ფრაზები,
რომლებიც მას მორტენ შვარცკოფისაგან აქვს გავონილი. ტონი ხში-

რად იმეორებს მორტენის სიტყვებს ფიჭა თაფლზე: „კაცა ის მინც იცი, რასა ჭამ“, ან „რა საცოდავი გაზეთია ეს „ქალაქური უწყებანი“, ესა და ეს დიდვაჭარი ვერცხლის ქორწილის გადახდას აზიერებსო. ვერაფერი საინტერესო ამბავი გახლავთ“ და ხზვა. ამ ლაიტმოტივებით იხატება ტონის ფსიქოლოგიური პორტრეტი, ხასიათდება „ტონის ბუნდნობროკის მიამიტური, გონებაშეზღუდული არსება, გერმანული კულტურის ტონისადმი მწერლის გულთბილი ირონიაც გამოსკვივის.

ტონისა და თომასის ერთნაირ განცდებზე მიგვანიშნებს რომანის სხვადასხვა ადგილზე ზღვის ერთნაირი აღწერილობა. ეს მონაკვეთები ორივე შემთხვევაში სევდიანი განწყობილების შექმნასაც ემსახურება და ტონისა და თომასის სულიერ ნათესაობასაც უსვამს ხაზს. თარგმანში ერთი ამოცანაა იმავე განწყობილების აღდგენა, მეორე კი ის, რომ გამოუცნობელი არ დაგვრჩეს ამ მონაკვეთის ლაიტმოტივისეული ფუნქცია. თარგმანში ეს ადგილი ასე გადმოიცა: „უკვე შემოდგომა იდგა. პირველად დაუბერა ქარმა. ცაზე რუხი, თხელი და მეჩხერი ღრუბლები დაფარფატებდნენ. მოქუშული, აბობოქრებული ზღვა თვალსაწიერზე ქაფით იყო დაფარული. დიდი, ძლიერი ტალღები ზვიდად, შიშისმომგვრელი სიმშვიდით მოგორავდნენ, მედიდურად იზნიჭებოდნენ, მუქ მწვანე, ფოლადივით ალაპლაპებულ რკალს ხაზავდნენ და ნაპირს ხმაურით ეხეთქებოდნენ“. (ორიგ. 142, 154, გვ. თარგმ. 126, 564 გვ.).

ასევე ჰგავს ერთმანეთს რომანის 158-ე და 655-ე გვერდებზე მოცემული მთელი მონაკვეთები. პირველ მონაკვეთში ტონის გამოგზავრებაა ტრავემიუნდედან აღწერილი, მეორეში კი ჰანოსი. ამ ხერხით მწერალი ტონისა და ჰანოს სულიერ ნათესაობაზე და ერთნაირ ნაღველზე მიგვანიშნებს, რაც თარგმანშიც ხსენებული მონაკვეთების იდენტურობით უნდა იყოს მინიშნებული (იხ. თარგმ. 138, 565 გვ.).

თომას მანისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს პერსონაჟის მეტყველების დახასიათებას. სავსებით სამართლიანად აღნიშნავს ჰანს არმინ პეტერი, რომ თომას მანისათვის, როგორც უაღრესად მუსიკალური მწერლისათვის, დამახასიათებელია ჯერ ბგერითი მხარის, შემდეგ კი ხილული მხარის აღქმა.³⁵

მწერალი თითქმის ყველა პერსონაჟის შემოყვანისას გვიხასიათებს მის მეტყველებას, ხშირად კი მეტყველებაში შენიშნული თავისებურებანი მწერლისათვის იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ ის ლაიტმოტივად იქცევა და გმირის სრულყოფილი პორტრეტის შექმნაში ერთერთ წამყვან ადგილს იკავს.

ასეთი ლაიტმოტივის ნათელი მაგალითია ტერეზა ვაიხბროდტის ჩვეული სიტყვები: „Sei glücklich du gutes Kind“, რომელიც ამავე დროს შეიძლება ტექტონიკურ მოტივადაც ჩაითვალოს, ვინაიდან ეს

ლაიტმოტივი რომანის მნიშვნელოვან ადგილებზე გვევლინება, უფრო მეტიც, მისი მეორედ მოსმენაც კი უკვე ავისმომასწავებლად გაისმის.

„ბუდენბროკებში“ ყველაზე ნაკლებად გვხვდება ლაიტმოტივის კიდევ ერთი სახე, კერძოდ, ლაიტმოტივი — სიმბოლო. მხედველობაში მაქვს თ. მანის მკვლევართა უმრავლესობის აზრით სიმბოლოდ მიჩნეული გერდა ბუდენბროკის თვალის უბებში ჩაწოლილი მოლურჯო ჩრდილები. ეს ნიშანი ჰანოზეც გადადის და ამდენად იგი შეიძლება ოჯახის გადაშენების სიმბოლოდ მივიჩნიოთ. რომანში ხსენებული მოტივი მეტისმეტად ხშირად მეორდება. როგორც სამართლიანად აღნიშნავს რონალდ პიკოკი, „ხშირი განმეორების გამართლება ალბათ ამ მოტივისათვის დიდი მნიშვნელობის მინიჭების ფაქტში უნდა ვეძიოთ, რადგან იგი ფიზიკურ სისუსტეს ასიმბოლოებს, ამით კი საბოლოოდ თვით ბუდენბროკების ოჯახის დაცემის სიმბოლოდ გვევლინება“.³⁶

ეს მოტივი ჩანს პანსიონში გერდას პირველი გამოჩენისას, მეორედ ბუდენბროკების ოჯახში მისი შემოსვლისას აღინიშნება, სიმბოლური მნიშვნელობა კი ხაზგასმით „ბუდენბროკების“ V ნაწილის ბოლოს ენიჭება:

„ამ დროს დერეფნის კარი გაიღო და მათ წინაშე ბინდით შებურვილი, თოვლივით ქათქათა ნაოჭებდაყრილ საშინაო კაბაში გამოწყობილი, წელგამართული ფიგურა გამოჩნდა. გრუზა, სპილენძისფერი თმები თეთრ სახეს გარს ევლებოდა, ახლო-ახლო განლაგებულ მუქი თაფლისფერი თვლების კუთხეებში კი მოლურჯო ჩრდილები ჩასწოლოდა.“

ეს იყო გერდა, დედა მომავალი ბუდენბროკებისა“.

გარდა ზემოთ ჩამოთვლილი ლაიტმოტივებისა, „ბუდენბროკებში“ უხვად გვხვდება ლაიტმოტივები, რომლებიც მხოლოდ „ეტიკეტის“ ფუნქციას ასრულებენ და რომანის სიუჟეტურ და სტილურ ქარგაში მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა ენიჭებათ, მაგრამ ისინი მაინც წარმოადგენენ თ. მანის სტილის მნიშვნელოვან ელემენტს, რამდენადაც ასეთი ლაიტმოტივები (ან შეიძლება მათ უბრალო განმეორებებიც ვუწოდოთ) მწერლის მახვილ თვალსა და სიზუსტისა და თვალსაჩინოებისაკენ მისწრაფებას ააშკარავებენ. ამდენად თარგმანში აუცილებელია თუნდაც ამ აზრობრივად და ემოციურად ნაკლებად დატვირთული ლაიტმოტივების შენარჩუნებაც.

ლაიტმოტივის ენობრივად ერთნაირად ან უმნიშვნელო, წინასწარ გამიზნული სახეცვლილებით გაფორმება წარმოადგენს, ერთი მხრივ, ლაიტმოტივის წარმოქმნის, მეორე მხრივ, კი, მისი სტილური და აზ-

რობრივი დატვირთვის წინაპირობას. ამიტომ „ბუდენბროკების“ თარგმნისას აუცილებელია ლაიტმოტივის ენობრივი ფორმის დაცვა. მცირეოდენი უზუსტობის დაშვებამაც კი შეიძლება, მწერლის სტილის დარღვევის გარდა, აზრობრივ შეცდომამდე მიგვიყვანოს. ამას კი შედეგად მოჰყვება ნაწარმოების როგორც აზრობრივი, ასევე ემტოლოგიური ლირებულების დაკნინება. „ბუდენბროკების“ ქართულ თარგმანში შეინარჩუნებულია ყველა ტექტონიკური და ატექტონიკური ლაიტმოტივი და ამდენად, მკითხველმა არ შეიძლება არ გააცნობიეროს თომას მანის სტილის ეს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი და მკაფიოდ გამოხატული თავისებურება.

• • •

ყველა ზემოთ განხილული ელემენტი ქმნის თომას მანის სტილისტურ სამყაროს, რომელიც მცირეოდენ ვარიაციას განიცდის თომას მანის სხვა რომანებში, სახელდობრ, იხვეწება ზოგიერთი სტილისტური ელემენტი, მეტი ყურადღება ექცევა ნაწარმოების ბგერით მხარეს, ცვლილებები შეიმჩნევა პერსონაჟების ენობრივი პორტრეტებისა და მათი შემავსებელი რემარკების აგებაში, მთლიანად კი აზრობრივი მხარის ჩაღრმავებისა და გართულების გამო შედარებით მძიმდება ენა, განსაკუთრებით განსჯითა და მედიტაციებით დატვირთულ მონაკვეთებში და სხვა.

„ბუდენბროკების“ ანალიზისას აღინიშნა თომას მანის შემოქმედებაზე ვაგნერის გავლენა, რაც ყველაზე ნათლად ლაიტმოტივის ტექნიკის დაუფლებაში გამოიხატა, „ჯადოსნურ მთაში“ კი საერთოდ ძლიერდება მუსიკალურობისაკენ სწრაფვა. „ჯადოსნური მთის“ ავტორი 1939 წელს პრინკეტონის უნივერსიტეტის სტუდენტებისათვის წაკითხულ მოხსენებაში ამბობდა. რომანი ყოველთვის იყო ჩემთვის სიმფონია, კონტრაპუნქტული ნაწარმოები. თემათა ქსელი, სადაც იდეები მუსიკალური მოტივების როლს თამაშობენო და მსმენელებს მოკრძალებით ურჩევდა ხელახლა წაეკითხათ „ჯადოსნური მთა“, რომ ამჯერად მისი მუსიკალურობით დამტკბარიყვნენ.

ფილოსოფიური სიღრმე, დახვეწილი, მუსიკალურობამდე ამაღლებული ენა, მიმზიდველი სიუჟეტი, მონუმენტური ფორმა ამ რომანს მსოფლიო ლიტერატურის საუკეთესო ქმნილებათა რიგში აყენებს.

„ძიებისა და ექსპერიმენტის ხანგრძლივი პერიოდის შემდეგ, როცა მრავალი ნოველისა და ესეს გვერდით დიდი ფორმის პროზაული ნაწარმოებებიდან მხოლოდ „მეფური უდიდებულებსობა“ შეიქმნა, თომას მანმა „ბუდენბროკების“ შემდეგ კვლავ მიაღწია დიდი რომანის სიმაღლეს“. (ფრიც ჰოფმანი).

გარდა ამისა, „ჯადოსნურ მთაში“ დასრულებული სახით გამოიქვეთა მე-20 საუკუნის ევროპული რომანის ახალი ფორმა, რომელსაც თვით თომას მანმა უწოდა „ინტელექტუალური რომანი“.

„ჯადოსნური მთის“ დაწერის საბაზად თომას მანმა მინერალის ერთი ეპიზოდი იქცა. 1912 წელს მწერლის მეუღლე კატია მანი დაავადდა ფილტვების წვეროების კატარით და იძულებული გახდა ორჯერ ზედღებულ რამდენიმე თვე შვეიცარიის მაღალმთიან კურორტებზე გაეტარებინა. თომას მანმა მეუღლე 1912 წლის ზაფხულში მოინახულა. დავოსის ტუბერკულოზიანთა სანატორიუმში გატარებულმა სამმა კვირამ იმდენი მასალა მისცა მწერალს, რომ თავიდან ჩაფიქრებული ნოველის მაგიერ ათასგვერდიან რომანს დაუდო სათავე.

„ჯადოსნურ მთაზე“ მუშაობა თომას მანმა 1913 წლის ზაფხულში დაიწყო: 1913 წლის ბოლოს „ნოიე რუნდშაუში“ წინასწარ გამოცხადდა ნოველის სათაური — „ჯადოქრის შეგირდი“, მაგრამ ეტყობა, მუშაობის დაწყებისთანავე ცხადი გახდა თომას მანისათვის, რომ კიდევ ერთ ახალ დიდ რომანს შეეჭიდებოდა. 1914 წლის 6 იანვრით დათარიღებულ წერილში იგი წერს: „არ იფიქროთ, იგი უკვე დამთავრებული მქონდეს. მას ეწოდება „ჯადოსნური მთა“ და იქნებ კარგი საკითხავი წიგნი გამოვიდეს, ნერვებმა თუ არ მიმტყუნა“.

1914 წელს კატია მანი კვლავ გაემგზავრა სამკურნალოდ. ამ დროს თომას მანი კასპარის ვალერიაში უკვე კითხულობს ნაწყვეტებს „ჯადოსნური მთიდან“, ხოლო ამავე წელს ფრაიბურგში კვლავ წარსდგება საზოგადოების წინაშე. პირველი მსოფლიო ომის დაწყების წინ, როგორც თომას მანის ერთი წერილიდან ირკვევა, მწერალს რომანის პირველი და მეორე თავები ჰქონია დაწერილი. თომას მანისავე თქმით, ომის შთაბეჭდილებებმა უეჭველად გაამდიდრეს რომანი და ასევე ფინალი მოაძებნინეს ავტორს, მაგრამ ომმა ჯერ დააბრკოლა, შემდეგ კი სავსებით შეაწყვეტინა რომანზე მუშაობა. თომას მანმა ომიანობის წლებში პუბლიცისტიკას მოჰკიდა ხელი, ამ დროს შექმნა მისი „ფიქრები ომიანობის ეამს“, „ფრიდრიხი და კოალიცია“, მაგრამ, რა თქმა უნდა, ფიქრით კვლავ თავის ახალ ნაწარმოებს დასტრიალებდა თავს. 1915 წელს თომას მანი პირველად იხსენიებს თავის ნაწარმოებს რომანად. ამავე წლებში ოჯახური საზრუნავიც უშლის ხელს მწერალს მუშაობაში, მაგრამ რომანის ძირითადი მიმართულება უკვე მოხაზული აქვს. კერძოდ, იგი თავის ნაწარმოებს უწოდებს „პედაგოგიურ-პოლიტიკურ ჩანაფიქრზე აგებულ ამბავს, სადაც ახალგაზრდა კაცი უმატდურეს ძალას, სიკვდილს შეეჯახება და ამ დროს მას კომიკურად და თან შემადარწუნებლად წარმართავენ ჰუმანურობისა და რომანტიკის, პროგრესისა და რეაქციის, ჯანმრთელობისა და ავადმყოფობის სულიერი წინააღმდეგობანი, ოლონდ ისინი მხოლოდ ორიენტაციას თუ აძ-

ლევენ და მეცნიერულად ანათლებენ მას, გადამწყვეტს კი ვერაფერს ეუბნებიან. მთელი ამ ამბის სულისკვეთება იუმორისტულ-ნიჰილისტურია და ტენდენცია, თუ გნებავთ, უფრო სიკვდილისადმი სიმპატიისაკენ იხრება. მას „ჯადოსნური მთა“ ეწოდება, ცოტა რამ იმ ჯუჯა ნაზესიცი ურევია შიგ, შვიდი წელი შვიდ დღედ რომ ექცეოდან, ფინალი სათვის და კვანძის გახსნისათვის კი სხვა აღარაფერი შეგულებას, ამას დაწყების გარდა. მწერალი ისედაც ვერ უგულებელყოფს ამ რეალობას, მე კი, მგონი, რაღაც უფლებაცა მაქვს მასზე, რადგან ამ ომის წინათგანობა ყველა ჩემს კონცეფციასა მოცემული“.

რომანზე მუშაობის გაგრძელება თომას მანმა 1918 წლამდე ველარ შეძლო. 3 წლის განმავლობაში მთელი შემოქმედებითი ენერჯია ეწირება ვრცელ ნაშრომს „აპოლიტიკური კაცის შეხედულებანი“. ეს იყო თვითგამოკვლევის, ევროპული წინააღმდეგობებისა და საჭირობოროტო პრობლემების ერთგვარი ნაზავი და მოსამზადებელი საფეხურიც „ჯადოსნური მთისათვის“. ამ ნაშრომს მოჰყვა ორი პატარა იდილია „სიმღერა ბავშვზე“ და „პატრონი და ძალი“ და მხოლოდ ასეთი „შესვენების“ შემდეგ დაუბრუნდა მწერალი „ჯადოსნურ მთას“, თუმცა შიგადაშიგ ამ სამუშაოს წყვეტდა ესეები „გოეთე და ტოლსტოი“, „გერმანული რესპუბლიკა“ და „იღუმალი განცდები“.

1920 წლის მაისში „ნოიე ციურიხერ ცაიტუნგში“ გამოქვეყნდა ნაწყვეტები რომანის პირველი თავიდან „ჩამოსვლა“, „№ 34“ და „რესტორანში“, რასაც თან ახლდა დაპირება, რომ იმავე წლის ზაფხულში მკითხველები დასრულებულ წიგნს მიიღებდნენ, მაგრამ „ჯადოსნური მთა“ კვლავ ნელა მიიწევდა წინ. რომანზე მუშაობას ხან მოგზაურობა სწყვეტდა, ხან მცირე ფორმის სტატიები, თუმცა მწერალი მოგზაურობაშიც არ ივიწყებდა რომანს და ფართო აუდიტორიის წინაშე კითხულობდა ნაწყვეტებს. თომას მანი სიამოვნებით მისდევდა დასავლეთეუროპულ ტრადიციას — ხშირად მართავდა პროზის საღამოებს და ჩინებულად კითხულობდა საკუთარ ნაწარმოებებს. აღსანიშნავია, რომ „ჯადოსნური მთის“ ნაწყვეტები თომას მანმა, თავისივე სიტყვით, „მოქმედების ადგილზე“, დავოსის კურჰაუსშიც წაიკითხა 1921 წლის 1 თებერვალს.

ამ წლებში თომას მანი ბევრს მოგზაურობდა და ყველგან გამოდიოდა ფართო აუდიტორიის წინაშე, პარალელურად აქვეყნებდა ესეებს, სტატიებს. ციურიხში ყოფნისას სამედიცინო ცოდნის გაღრმავების მიზნით ყოველდღე დადიოდა კლინიკაში და სხვა. რა თქმა უნდა, ამ მოგზაურობებსა და „შტუდიებს“ უკვალოდ არ ჩაუვლია, თუმცა რომანის დამთავრებას საკმაოდ შეუშალა ხელი. რომანი მძიმედ მიიწევდა წინ და მხოლოდ 1924 წლის 28 სექტემბერს გადაეცა გამომცემლობას ხელნაწერის სახით. რომანი გამოვიდა იმავე წლის ნოემბერში ორ ტომად,

ოციათასიანი ტირაჟით, ხოლო ოთხი წლის შემდეგ ტირაჟმა უკვე ასი ათასს მიაღწია.

გერმანულ გამოცემას თითქმის ფეხდაფეხ მოჰყვა უნგრული გამოცემა. „ჯადოსნური მთა“ სწრაფად ითარგმნა მსოფლიოს თითქმის ყველა კულტურულ ენაზე. მათ შორის გამოირჩეოდა ფრანგული თარგმანი. თომას მანი ამის თაობაზე თავის უნგრელ გამოცემელს სწერდა: „ეს არის ჩემი რომანის ჭეშმარიტი დაბადება სხვა ენაზე. ეს უკვე ფრანგული წიგნია, მაგრამ მაინც რაოდენ გერმანულია იგი“ (სხვათა შორის, აქ ჩანს, რა მოთხოვნებს უყენებს თომას მანი საერთოდ მხატვრულ თარგმანს).

ამერიკაში „ჯადოსნური მთა“ გამოცემისთანავე ბესტსელერად იქცა, იტალიაში კი ამ წიგნმა მთელ თაობაზე მოახდინა უდიდესი გავლენა. ესეისტი, მთარგმნელი და კრიტიკოსი ემილიო კარტელანი წერდა: „ძალიან ცოტა წიგნს თუ მოუხდენია იმაზე უფრო დიდი ზემოქმედება ჩემს თაობაზე, როგორც ამ წიგნმა მოახდინა. ამ წიგნმა დაიფარა ჩვენი ახალგაზრდობის დიდი ნაწილი იმ სულიერი სიკვდილისაგან, რასაც ფაშიზმი თესავდა ფასეულობათა სისტემატური გაყალბებისა და აგრესიული ანტიჰუმანიზმის დანერგვის გზით. ამ დიდებულ ნაწარმოებს მარტო ინტელიგენციაში კი არ გამოუწვევია აღტაცება, მან პროგრესული მუშა ახალგაზრდობაც დაიპყრო და იმ თაობის ლოზუნგად იქცა, რომელსაც იტალიის ისტორიის კრიტიკულ პერიოდში გადამწყვეტი როლი უნდა ეთამაშა“.

თომას მანის აზრით, სულ ათიოდე წლის წინ ეს რომანი ვერც დაიწერებოდა და არც მკითხველი ეყოლებოდა. ამ წიგნის აღსაქმელად საჭირო იყო მკითხველსაც და ავტორსაც საერთო ჭირ-ვარამი განეცადათ. ავტორის ღრმა რწმენით, გერმანულ მკითხველს უნდა ეცნო საკუთარი თავი რომანის უბრალო, მაგრამ „მზაკვარი“ გმირის სახეში.

გერმანელი ერის სულიერი და პოლიტიკური განვითარება, მისი ისტორიული ამოცანა — აი, რა პრობლემები დგება „ჯადოსნური მთის“ შექმნის პერიოდში მწერლის ყურადღების ცენტრში. 1922 წლის 16 აპრილს კი „ფრანკფურტერ ცაიტუნგში“ თომას მანი გარკვევით გამოთქვამს თავის მოსაზრებას, რომ გერმანიის ყველაზე აქტუალური ამოცანაა დაცლილ პილზად და შიშველ სასკოლო ფრაზად ქცეული ჰუმანურობის ცნება კვლავ აავსოს ჭეშმარიტი შინაარსით.

„ჯადოსნური მთის“ ფილოსოფიურ საფუძველს ნიცშესა და შოპენჰაუერის ფილოსოფიის ერთი თეზისი წარმოადგენს. ეს არის ავადმყოფობის მიმართება შემეცნებასთან, ოღონდ ფრიც ჰოფმანის აზრით, ამ თეზისის ორჭოფულობა „ჯადოსნურ მთაში“ წინააღმდეგობის სახეს იღებს, რადგან ჰანს კასტორპი ავადმყოფობას მხოლოდ „აღვირ-

ახსნილობის ერთ-ერთი ფორმის“ სახით ეცნობა, მისი ტრფობა კლავ-
დია მოშასადმი სხვა არა არის რა, თუ არა იმ სფეროსადმი სიმპატია,
სადაც ადამიანს ყოველგვარი პასუხისმგებლობა ეხსნება, ეხსნება ბი-
ურგერული ცხოვრების წესის ყველა მოვალეობა. ეს არის ცხოვრება,
სადაც სირცხვილი მეუფეობს ყველა თავისი უპირატესობით. ჰანს კას-
ტორპი ცხოვრებას ხელოვნებისა და პრაქტიკული შრომის შედეგით
როდღია ეცნობა, ცხოვრებასთან კონტაქტს მხოლოდ ავადმყოფობის
მედიუმის მეშვეობით ამყარებს, აქ სიკვდილისა და რომანტიკის ყველა
ჯადოსნური საშუალებაა მოხმობილი, რათა ადამიანი აცდუნონ, ხელი
ააღებინონ თავის ცხოვრებისეულ დანიშნულებასა და მიზნებზე და
უნებისყოფო, სიზმარულ ყოფაში მორიალე არსებად აქციონ.

თომას მანს აქ სამედიცინო თვალსაზრისით ნაკლებად აინტერესებს
ავადმყოფობა, თუმცა ამ დარგშიც საკმაოდ დიდ ცოდნასა და განსწავ-
ლულობას ამჟღავნებს. მას, უპირველეს ყოვლისა, ავადმყოფობის ფსი-
ქოლოგია და მისი მიზიდულობის ძალა აინტერესებს. ეს ძალაა, ჰანს
კასტორპს რომ მიაჩაჰყავს „ჯადოსნურ“ მთას და თავის ბიურგერულ
„მეს“ ავიწყებს.

როგორც სამართლიანად აღნიშნავს ფრიც ჰოფმანი, „ჯადოსნურ
მთაში“ ინდივიდი წინასწარ უჩვეულო სივრცობრივ და დროისმიერ
მიმართებაშია მოქცეული. „იმქვეყნიური“, თითქმის მითიური სივრცე,
სადაც ამბავი ხდება, დროის განცდასაც კი ახალ განზომილებას ანი-
ჭებს“. მთელი რომანი აგებულია დროის ფენომენის იმ გაგებაზე, რაც
კომპაქტურად მოცემულია თავში „ექსკურსი დროის არსის გაგები-
სათვის“.

თუ რომანს სოციალური და პოლიტიკური პოზიციიდან მივუდგე-
ბით, მაშინ „ბერგჰოფში“ თავმოყრილი ინტერნაციონალური საზოგა-
დოება თავისუფლად შეიძლება ჩაითვალოს „მსოფლიო ომის წინ ევ-
როპული ბურჟუაზიის პარაზიტად ქცეული ზედა ფენის მოდელად“
(აიკე მიდელი). თომას მანის სიტყვით, ეს რომანი უაღრესად გერმა-
ნულია, მაგრამ ამასთან იგი ევროპული განმანათლებლური და აღ-
მზრდელობითი რომანის მოდერნიზაციასაც წარმოადგენს და ცოტათი
ასეთი ტიპის რომანის პაროდისაც. რომანის ახალგაზრდა გმირმა ჰანს
კასტორპმა შვიდი წელი დაჰყო ინტერნაციონალურ სანატორიუმ
„ბერგჰოფში“. აქ ორი „აღმზრდელი“ ცდილობდა თავის ჰქუაზე მო-
ექცია იგი: იტალიელი ლიბერალი ჰუმანისტი სეტემბრინი და ასკეტი
ებრაელი ლეო ნაფტა. სეტემბრინის მაქსიმუმია ჰუმანიზმი, დემოკ-
რატია, ინტელექტი, თავისუფლება, იგი ანტიპატიურად უყურებს
ავადმყოფობას, სულიერ და ფიზიკურ სიძაბუნეს, ლეო ნაფტა კი სიკ-
ვდილის, მისტიკისა და ფანატიზმის მეხოტბეა. ამ ურთიერთსაპირის-

პირო ძალთა შეჯახებაში საბოლოოდ იკვეთება მწერლის პოზიცია — მისი განვითარების ძნელი გზა ავადმყოფობისა და სიკვდილის სიმპატიის გადახლართვით სიცოცხლისადმი სიმპატიისაკენ მიემართება. ამ რომანში თომას მანმა თავი დააღწია შობენსაუერისეულ პესნიმისა და სიკვდილის კულტს და გოეთესაკენ იბრუნა პირი. შეიძლება ვთქვათ, რომ მავლობაში ჯადოსნური სამყაროს ტყვეობაში მოქცეული მისი დეკადენტი გმირი ცხოვრებას უბრუნდება. მართალია, ეს ცხოვრება პირველი მსოფლიო ომის ბრძოლის ველითაა განსახიერებული, მაგრამ ნ. კაკაბაძის მართებული მოსაზრების თანახმად, „ომი აქ პირველი იმპერიალისტური ომი კი არ არის, არამედ რაღაც სტიქიური მოვლენაა, თავისებური ქარიშხალი, რომელიც წალეკვით ემუქრება ქვეყანას და ამიტომ ომს რომანში სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭება“.

„ჯადოსნური მთა“ საეტაპო ნაწარმოებია თომას მანისათვის არა მარტო იდეურ-შინაარსობრივი სიახლის წყალობით — ეს რომანი შხატერულობის თვალსაზრისითაც ახალ ეტაპს იწყებს თომას მანის შემოქმედებაში. აქ საბოლოოდ გამოიკვეთა თომას მანის სტილის ყველა ის თავისებურება, რაც მის ადრეულ ნოველებსა თუ რომანებში ზოგჯერ მხოლოდ ჩანასახის სახით იყო მოცემული, კერძოდ, „ჯადოსნურ მთაში“ თომას მანის ენა აერთიანებს პოეზიასა და შემეცნებას და ამით ინტელექტუალური თბრობის ახალ ტაპს აჭიმის“ (ფრიც მარტინი). ამასთან, „ბუდენბროკების“ მსგავსად, აქაც შენარჩუნებულია მისი თბრობის მანერისათვის დამახასიათებელი ეპიკური სიღინჯე, თბრობა მდორედ, თითქმის დაუძაბავად მიემართება წინ, სათბრობს შენაკადებივით ერთვის მთავარი სათქმელის შესავსებად მოწოდებული ხაზები. თომას მანს არ ახასიათებს ქარიშხალივით მოვარდნილი ტემპერამენტი, იგი ნელ-ნელა უყრის თავს დეტალებს და ბოლოს უჩვეულო სიცხადეს აღწევს. ეს სწრაფვა სიზუსტისა და არსებობისაკენ თომას მანის თბრობას ინტენსიურობასა და ინტელექტუალურ დაძაბულობას სძენს. ერთი შეხედვით თავშესაქცევი ტონით შიშინარე თბრობა ასაწერ საგანს თუ მოვლენას გზადაგზა უამრავ ძლივს შესამჩნევ ნიუანსს უმატებს, ვითომ უმნიშვნელო აღწერაში მწერალი მოულოდნელად ისეთ მნიშვნელოვან შინაარსს დებს, რომ მკითხველს აიძულებს ფიზიკურად მისდინოს მოვლენათა რბოლას, რომ მოულოდნელად ამოტივტივებული ის რაღაც მნიშვნელოვანი არ გამოჩნდეს.

თომას მანი-სათბრობელი ერთი შეხედვით საკმაოდ ენამკვეერი ჩანს, მაგრამ იგი ზედმეტს არაფერს სთავაზობს მკითხველს. მისი ყველა დეტალი (შეიძლება თავისთავად „ზედმეტად“ და სკრუპულოზურად დამუშავებული) აუცილებლად რაღაც მიზანს ემსახურება. ზოგჯერ კი თომას მანი პირიქით, სიტყვაძუნწობას იჩენს. მკვლევარები, მაგა-

ლითად, თომას მანის შემოქმედებას ულანდშაფტოს უწოდებენ, იმდენად იშვიათად და ძუნწად აღწერს მწერალი ბუნების სურათებს. თომას მანისათვის მართლაც უცხოა მხოლოდ ლამაზი ფრაზების დახვეწების მიზნით აღწერილი პეიზაჟი. მისთვის ბუნება ადამიანის სულიერი განცდის გარეშე არ არსებობს. მაგალითად, თომას მანისავე სიტყვით, „ზღვა ლანდშაფტი როდია, ეს არის მარადისობის, არარაობისა და სიკვდილის განცდა, მეტაფიზიკური ოცნება“. თომას მანთან პეიზაჟი ხან გმირის თვალითაა დანახული და მის სულიერ განცდებს ეხმაურება, პერსონაჟი აუცილებლად ფიქრობს იმ წუთში ლანდშაფტზე, მისთვის ბუნების ესა თუ ის სურათი გაუცნობიერებელი და, მით უმეტეს, შეუმჩნეველი არ რჩება, ხან კი ლანდშაფტს მთხრობელის თვალით ვხედავთ, ამჯერად იგი პერსონაჟის სულიერი განცდების ფონს ქმნის და არავითარ შემთხვევაში თხრობის „დასამშვენებლად“ არ არის მოწოდებული. ამგვარი, გარკვეული მიზნით დახატული ბუნების სურათები კი საკმაოდ მრავლად არის „ჯადოსნურ მთაში“. რომანის ქარგაში ლანდშაფტის გამიზნული ჩართვა თომას მანს, ჩემი აზრით, მსოფლიოს უახლესი პროზის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშან-თვისების დამფუძნებლად აქცევს. „ჯადოსნური მთის“ ერთ-ერთი უძლიერესი და უმშვენიერესი თავი „თოვლი“ სავსეა ბუნების სურათებით. ისინი რომანის გმირში დიდებულებისა და მარადისობის განცდებს აღძრავენ, მაგრამ ცალკე აღებულნიც ესთეტიკურ ტკობას გვანიჭებენ. ანდა გავიხსენოთ ჰანს კასტორპის „ზეასვლა“ მთებში. მთის პეიზაჟის ყოველი აღწერა თავისთავად წარმოადგენს ბუნების დახატვის ნიმუშს და თან გმირის სულიერი მდგომარეობის გამოკვეთას ემსახურება.

მოვიყვან ერთ ასეთ ადგილს: „ჰანს კასტორპს გაახსენდა, სადღაც ქვევით რომ მოიტოვა ფოთლოვანი ტყის ზონა, მასთან ერთად მგონო-მაგალობელ ფრინველთა სამყაროც და ბუნების ამ გაღატაკებასა და მიყუჩებაზე ფიქრმა თავბრუ დაახვია. გულშეღონებულმა ერთი წამით თვალზე აიფარა ხელი, მაგრამ თავბრუსხვევამ მალე გაუარა და დაინახა, რომ აღმართი აველოთ, უღელტეხილი უკვე გადაელახათ და მტარებელი ახლა ხეობაში ლაღად მისრიალებდა.

რვა საათს აღარაფერი აკლდა, მაგრამ ჯერ კიდევ დღის სინათლე ძალობდა. თვალწარმტაც სოროეთში მოჩანდა ტბა, წყალი რუხად ლივლივებდა, მის ირგვლივ შემოჭარულ მთების კალთებზე კი ჩამუქებულ ფიჭვის ტყეები შეფენილიყო. ტყეები თანდათან მეჩხერდებოდა, მერე სულ იკარგებოდა და ჯანდისფერ, სალ კლდეებს აჩენდა“. (ორიგ. გვ. 10, თარგმ. გვ. 32).

ზემოთ ხსენებულ თავში „თოვლი“ სტიქია ისე ძლიერადაა გან-

ცდილი ავტორი-მთხრობელის მიერ, რომ ამ თავისაგან მკითხველსაც ზუსტად ისეთივე ცვალებადი შეგრძნება და გუნება-განწყობილება ეუფლება. თარგმანში უნდა იგრძნობოდეს ეს ცვალებადობა.

ბუნების სურათები ასევე ორგანულადაა ჩართული თავში „ძველ-ვა-ძიებანი“ და ისინიც მხატვრულობით და, რაც მთავარია, ლამის ხელშესახები სიცხადით გამოირჩევიან. თარგმანში არ უნდა დიკარგოს ეს თავისებურება. ნიმუშად მხოლოდ ერთ მცირე მონაკვეთს მოვიყვან: „რამდენიმე დღე უბერავდა ქვენა ქარი, მზე აჭერდა, ხეობა თითქოს დამოკლებულიყო და დავიწროებულიყო, ისე ახლოს და უღიმღამოდ მოჩანდა ხეობის ყელში კულისებზევით ჩამომდგარი ალპები. შემდეგ პიც მიშელსა და ტინცენჰორნიდან ლეგა ღრუბლები წამოიშალნენ და ჩრდილო-დასავლეთისაკენ დაიძრნენ ჯოვად. ხეობა ჩაიჭუფრა. მძიმე-მძიმედ წამოვიდა წვიმა, ნელ-ნელა აიმღვრა და მოთეთრო ნაცრისფერი შეერია — ეს თოვლის ფანტელები აირია წვიმაში, შემდეგ კარგა ხანს მხოლოდ თოვლის ფიფქები ცვიოდა ციდან, ბოლოს კი ხეობაში ქარბუქი დატრიალდა“. (ორიგ. გვ. 381, თარგმ I, გვ. 412).

სხვაგან ასევე პერსონაჟის თვალთ დანახულ ბუნების სურათებში აღსანიშნავია თომას მანის სტილის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი თვისების — პრეციზულობისაკენ სწრაფვის წარმოჩენა. ასეთი მონაკვეთების თარგმნისას მთარგმნელს უფლება არა აქვს შეკვეცოს, ან ერთ სიტყვაში გააერთიანოს შინაარსით ერთმანეთისგან თითქოს არც ისე განსხვავებული არსებითი სახელები, ზედსართავები თუ ზმნები. მრავალთაგან მხოლოდ ერთ ნიმუშს დავიმოწმებ; „მოსეირნებს მოტივენათ, რომ იალალზე მაინც მეტისმეტად არათანაბრად იღო თოვლი, შორს, ტყიანი ფერდობის ძირში შედარებით სქლად მოჩანდა, ახლოს კი, ზედ დამკვირვებელთა თვალწინ, ნაზამთრალი, გამხმარი, უფერული ბალახი (winterlich dürre und mißfarbene) თოვლს მხოლოდ შეეფიფქა, დაეწინწკლა და მოეჩითა... (gesprenkelt, betupft, beblümt) უფრო ახლოს დააკვირდნენ, გაცეცხლები დაიხარნენ და ნახეს, რომ ეს თოვლი კი არა, ყვავილები იყო, თოვლის ყვავილები თუ ყვავილების თოვლი (es waren Blumen, Schneebumen, Blumenschnee) მოკლეყლორტიანი პაწაწკინტელა ფილები, თეთრი, მოთეთრო-მოციხფრო კროკუსები აღმოჩნდა, ღმერთმანი, იალალის გაყდენთილი მიწიდან მილიონობით ამოხეთქილ კროკუსს ისე გადაეპენტა იქაურობა, რომ ნამდვილად თოვლი გეგონებოდათ, და შორეთში მართლაც თოვლის საფარს შეუქმნევლად ერწყმოდნენ კიდევ“. (ორიგ. გვ. 514, თარგმნ. II, 32).

ზემოთ მოყვანილ მონაკვეთში შეიძლება დავაკვირდეთ თომას მანის სტილის კიდევ ერთ თავისებურებას, კერძოდ, მწერალი თითქოს

მკითხველის თვალწინ ეძებს საგნის ან მოვლენის დასახასიათებელ ყველაზე შესაფერ სიტყვას, ხან ერთ სიტყვას წამოსწევს წინ, მკისვე უკუაგდებს, მეორეს გვთავაზობს და ეს პროცესიც ინტერესის გაღვივებას ემსახურება. აქვე ჩანს მწერლის მოსიყვარულე, მოაღერსე თვალი, რასაც იმავე მონაკვეთის გაგრძელებაში შეიძლება დავაკვირდეთ: „თავიანთ შეცდომაზე გაეცინათ, სიხარულის სიცილი მოჰკვარათ საკუთარი თვალით ნანახმა სასწაულმა, ფრთხილად, გაუბედავად ამოწვერილი ორგანული სიცოცხლე ასე საყვარლად რომ დამფრთხალიყო და გარემოსთან შეხამებას ლამობდა“.

„ბუდენბროკებზე“ მსჯელობისას აღვნიშნეთ, რომ სიზუსტისაკენ სწრაფვა ხშირად ოკაზიური კომპოზიტების შექმნაშიც მკლავდება. თარგმანში მეტწილად შეუძლებელია ასეთი წარმონაქმნების დედნი-სეული ფორმით გადმოცემა, კომპოზიტების სიმრავლე გერმანული ენის ერთ-ერთი მკაფიოდ გამოხატული ზოგადსტილისტური ნიშანია. აქედან გამომდინარე, სტილისტური მიზნით ახალ-ახალი კომპოზიტების შექმნა გერმანული ენის ბუნებრიობას შელახვით არ ემუქრება, ქართულში კი გაცილებით ძნელია ორი, ან მეტი ცნების კომპოზიტის ფორმაში მოქცევა. ასეთ შემთხვევაში აუცილებელია კომპოზიტების შემადგენელი ნაწილები მაინც გადმოიცეს ზუსტად და უდანაკარგოდ და ამ გზით მოხდეს მათი აზრობრივი და სტილისტური ფუნქციის კომპენსაცია. ასეთებია კომპოზიტები: **Leidensort** — ტანჯვის საფანე (ამ კომპოზიტის სიტყვა-სიტყვით გადმოტანით „ტანჯვის ადგილი“; დაიკარგებოდა ირონია, რომელიც ახლავს მას თავის კონტექსტში. **heimlich — fühsames Sichregen** ასევე გადმოიცა მისი შემადგენელი ნაწილებით: „ძლივს შესაგრძნობია გაფანუნება“; **Seelenreinheit** — სულღერი უბიწოება; **Wahrheitsunlust** — სიმართლისათვის თვალის არიდება; **Selbstempfindlich — reizbar gewordene Materie** — საკუთარი თავისა და გაღიზიანების შემგრძნები მატერია; **Zeitverschüttung** — დაზვევებული ეამი; **das Wärmeprodukt formerhaltender Bestandslosigkeit** — ფორმაშენარჩუნებული ცვალებადობის თბური პროდუქტი და სხვა.

ზემოთ ჩამოთვლილი კომპოზიტების უმრავლესობა ამოღებულია რომანის ერთ-ერთი ურთულესი თავიდან „კვლევა-ძიებანი“, სადაც მწერალი ჰანს კასტორპის თვალით გვახედებს სიცოცხლის წარმოშობის საიდუმლოებებში. ამ თავის თარგმნას აძნელებს თითქმის მეცნიერული მსჯელობა ბიოლოგიისა და მედიცინის საკითხებზე და ამ მსჯელობის რთული სიტყვიერი ქსოვილი, შეზავებული ოკაზიური ნეოლოგიზმებითა და მეცნიერული ტერმინოლოგიით. ხსენებულ თავს სტილის თვალსაზრისით შუალედური ადგილი უჭირავს მეცნიერულ და მხატვრულ თხრობას შორის და თარგმანში აუცილებელია ამ „შუა-

ლედური სტილის“ მიგნება. ნიმუშად ერთ მცირე მონაკვეთს მოვიყვან: „თვითონ სიცოცხლე რალა იყო? იქნებ ისიც მატერიის ინფექციურ დაავადებას წარმოადგენდა, ისევე როგორც მხოლოდ ავადმყოფობა და გალიზიანების შედეგად არამატერიალურის გავრდა-მატება იყო ის, რისთვისაც მატერიის პირველქმნადობა შეძლებდა ვეწოდებინა, ბოროტების, ავხორცობისა და სიკვდილსავე უპირველესი ნაბიჯიც უეჭველად იქ უნდა გადადგმულიყო, სადაც უცნობი ინფილტრაციის ღიტიწმა გამოიწვია გონისმიერის ის პირველი გატლანქება და მისი ქსოვილის პათოლოგიური აფუება, ხოლო ამ ნახევრად ტკობამ, ნახევრად თავდაცვამ სუბსტანციის უადრესი საფეხური, არა მატერიალურის მატერიალურში გარდამავალი საფეხური შექმნა.“ (ორიგ. გვ. 406, თარგმ. I, 439).

ზემოთ მოყვანილი მონაკვეთის მსგავს სტილურ ქარგაზეა აგებული აგრეთვე მთავარი პერსონაჟის „ძიებანი“ ბოტანიკის, ასტრონომიისა და მედიცინის დარგში და მათაც ენობრივი საშუალებების თავისებური ორგანიზება სჭირდება, ასევე ნახევრად ფილოსოფიური და ნახევრად მხატვრულია თავი „ექსკურსი დროის არსის გაგებისათვის“, აზრობრივად და ენობრივად რთულია ლოდოვიკო სეტემბრინისა და ლეო ნაფტას ფილოსოფიურ-ისტორიული ხასიათის დიალოგები და სხვა.

თარგმანში ძნელად გადმოსატანი მომენტებიდან უნდა გამოვარჩიოთ სიტყვის თამაში, რასაც თომას მანი არცთუ ისე ხშირად მიმართავს, მაგრამ საკმაოდ მნიშვნელოვან მხატვრულ დატვირთვის კი ამლევს და ამიტომ საჭიროა შეძლებისდაგვარად მისი რეპროდუქცირება. გარდა იმისა, რომ ძნელია მნიშვნელობითა და ხმოვანებით ერთმანეთის მსგავსი შესატყვისების პოვნა, ასეთ შემთხვევაში ხშირია პარადოქსი — შეიძლება მთარგმნელის ჯაფა მკითხველისათვის შეუმჩნეველიც დარჩეს, ან პირიქით, გამაღიზიანებლადაც კი იმოქმედოს მასზე და მის დედნისეულ წარმომავლობაში ეჭვიც კი შეეპაროს. „ჯადოსნურ მთაში“ არის პერსონაჟი ფრაუ შტორი — Frau Stöhr, რომელსაც აქვს შტერული სახე — störrisches Gesicht და შტერულად — störrisch ლაპარაკობს. აქ ბედნიერი დამთხვევის წყალობით სულაც არ იყო ძნელი სიტყვის თამაშის გადმოცემა, მაგრამ ჩემი აზრით, ასეთმა ალიტერაციამ ქართულ თარგმანში ცოტა იაფი, ფელეტონისებური ეფექტი შექმნა. სხვაგან საჭირო გახდა „მცირეოდენი ოპერაცია“, რომ ივივესთვის მიმელწია. მაგალითად, პოფრატი ბერენსი ერთგან ეუბნება იოახიმს; „თუკი ნახევარ წელიწადს კიდევ მედგრად იდგებით თქვენი ჯანმრთელობის სადარაჯოზე, ისე გაკაყდებით, რომ თუნდაც კონსტანტინოპოლს დალაშქრავთ და მარტო თქვენი უსაზღვრო ჯანლონის გამო პირდაპირ სასაზღვრო ოლქის მთავარსარდლად დაგნიშნავენ“. აქ გათამაშებულია სიტყვები: „Markigkeit“ — ჯანმრთელობა

და „in den Marken“ — სასაზღვრო ოლქი. საჭირო გახდა „ჯანმრთე-
ლობის“ ნაცვლად „უსაზღვრო ჯან-ღონის“ ჩასმა, რათა ეს სიტყვები
შეხშიანებოდა „სასაზღვრო ოლქს“.

სხვაგან გათამაშებულია სიტყვა *einwickeln*, რაც პირდაპირი მნიშ-
ვნელობით „გახვევას“, ნიშნავს, გადატანითი მნიშვნელობით კი „თვა-
ლის ახვევას“, აქ სიტყვის თამაშის შენარჩუნების მიზნით მოხდა მკი-
რე ცვლილება და თარგმანში ამ ადგილმა ასეთი სახე მიიღო: „ჰანს
კასტორპი ბიძამის ფეხებს კვლავ საბნებში უხვევდა, თუმცა სიმართ-
ლე თუ გნებავთ, მართო ფეხებს კი არა, თვალსაც უხვევდა“. (ორიგ.
გვ. 615, თარგმ. II, 141).

ერთგან, მაგალითად, არ მოხერხდა სიტყვის თამაშის შენარჩუნება:
„Wie war das übrigens mit der „Lage“? Um sich in einer Lage
zu befinden, mußte er liegen und nicht stehen, damit das Wort
seinen gerechten und ordentlichen Sinn statt eines bloss meta-
phorischen, gewänne“.

თარგმანში ვერ გათამაშდა სიტყვები „Lage“ და „liegen“, მაგრამ
მაინც გადმოიცა ნათქვამის ქარავმული აზრი: „მაინც რას ნიშნავს
„შავ დღეში ჩავარდნა?“ შავ დღეში რომ ჩავარდე, კი არ უნდა იდგე,
უნდა იწვე, რათა ამ სიტყვამ მეტაფორულის ნაცვლად თავისი ნამ-
დვილი, ჩვეულებრივი აზრი შეიძინოს“. (ორიგ. გვ. 690, თარგმ. II,
გვ. 221).

მსგავსი მაგალითების მოყვანა კიდევ შეიძლებოდა, მაგრამ ამ
სტილური ხერხის საილუსტრაციოდ ესენიც კმარა. „ჯადოსნურ მთა-
ზე“ საუბრის დაწყებისთანავე აღინიშნა, რომ ამ რომანის აღნაგობა-
ში დიდ როლს თამაშობს ლაიტმოტივები, რომლებმაც თომას მანისავე
სიტყვით, „იდეური და ემოციური გამჭვირვალეობა შეიძინეს, მექანი-
კურობისგან განიტვირთნენ და მუსიკალურობამდე ამაღლდნენ“. გარ-
და ამისა „ჯადოსნური მთის“ ლაიტმოტივები სხვა მხრივაც განსხვავ-
დებიან თ. მანის ადრეულ ნაწარმოებებში, თუნდაც მის „ბუდენბრო-
კებში“, ამ „ლაიტმოტივებით დაქსელილ თაობათა მსვლელობის რო-
მანში“, გამოყენებული ლაიტმოტივებისაგან. „ჯადოსნურ მთაში“ ლა-
იტმოტივების მეშვეობით ერთმანეთს უკავშირდებიან პერსონაჟები
(მაგალითად, კლავდია შოშა და პშიბისლავ ჰიპე ლაიტმოტივით და-
კავშირებული პერსონაჟები არიან), აქ გვხვდება ე. წ. ვაგნერისეული
„გახსენების მოტივიც“, რაც ლაიტმოტივის თვისობრივად ასევე ახალ
ფუნქციას ანიჭებს და სხვა.

ერთ-ერთი „გახსენების მოტივი“ იგება პშიბისლავ ჰიპეს თვალე-
ბის ფერის ზუსტი დახასიათებით. პშიბისლავ ჰიპეს ირიბად გაჭრილი,
ყირგიზული თვალები „მიიბნინდებოდნენ, დაინისლებოდნენ და ღამე-

სავით ჩამუქდებოდნენ, როცა სივრცეში აღმაცერად და უჩინოდ იყუ-
რებოდნენ ხოლმე“. ჰანს კასტორპს კლავდია შოშას დანახვის დღი-
დანვე აწვალებს ფიქრი, ვის აგონებს ეს ქალი და ერთ დღეს უეცრად
მიხვდება, რომ კლავდია შოშა საოცრად ჰგავს პშიბისლაე ჰიპეს, მი-
სი სიყმაწვილის ოცნების საგანს. ამ „გახსენების“ ხაზგასასმელად მწე-
რალი ლაიტმოტივს იყენებს: ზუსტად ამავე სიტყვებით გვიხანისათებს
კლავდია შოშას თვალებს.

„ჯადოსნურ მთაში“ აზრობრივად ასე დატვირთული ლაიტმოტი-
ვების გარდა გვხვდება პერსონაჟის გარეგნული პორტრეტის ან ხასია-
თის ნათლად გამოკვეთის მიზნით მოწოდებული ლაიტმოტივები. მა-
გალითად, იოახიმ ციმსენი ხშირად „დაუღევრად და ფიცხლად“ იჩე-
ჩავს მხრებს, სეტემბრინის ყოველთვის ნატიფი ღიმილი აფენია სა-
ხეზე, კლავდია შოშა ჯერ სასადილოს შემინულ კარს აჯახუნებს, მერე
კი კისერწაწვილი, ფეხაკრაფით მიიპარება თავის მაგიდისაკენ, ფრაუ
შტორს მუდამ შტერული გამომეტყველება აქვს და სხვა. გარდა იმი-
სა, რომ ლაიტმოტივის მეშვეობით მკითხველს კარგად ამახსოვრდება
პერსონაჟი და ხელშესახებად წარმოუდგება თვალწინ, ზუსტად ერთ-
ნაირად ან მცირეოდენი ვარიაციით აგებული ფრაზა რამდენჯერმე
განმეორების წყალობით მუსიკალურადაც ეღერს.

დასაწყისში აღვნიშნეთ, რომ თომას მანმა „ბუდენბროკების“ შემ-
დგომ შემოქმედებაში უარი თქვა პერსონაჟის ენობრივი პორტრეტის
შექმნის ზოგიერთ ხერხზე, კერძოდ, ენობრივ პორტრეტში იგი თით-
ქმის აღარ იყენებს დიალექტს და პერსონაჟის მეტყველებას აკუსტი-
კურადაც შედარებით ნაკლებად ახასიათებს. ოღონდ ეს სრულიადაც
არ ნიშნავს იმას, რომ გვიანდელი ნაწარმოებების პერსონაჟთა ენობ-
რივი პორტრეტები ნაკლებად გამომსახველი გახდა. პირიქით, ენობრი-
ვი პორტრეტის შესაქმნელი ხერხებიდან ყველაზე მარტივი სწორედ
დიალექტი და აკუსტიკური დახასიათებაა. თომას მანი „ჯადოსნურ მთა-
ში“ ენობრივ პორტრეტებს გაცილებით რთული ხერხებით ხატავს. აქ
ყველა მნიშვნელოვანი თუ უმნიშვნელო პერსონაჟის ენობრივი პორ-
ტრეტი სალიტერატურო ენის ფონზე, ოღონდ ამ პერსონაჟის სულიე-
რი წყობის, მისი პროფესიისა და ინტელექტუალური დონის შესაფე-
რი ლექსიკით. ინტონაციითა და რიტმით იგება, ამასთან თითოეულ
პორტრეტში შეიძლება სტილის რამდენიმე აბსტრაპირებული ნიშანი
იყოს გაერთიანებული.

მაგალითად, „ჯადოსნურ მთაში“ ერთ-ერთი ყველაზე კოლორიტუ-
ლი და გამორჩეული პიროვნებაა ჰოფრატი ბერენსი. მისი მეტყველე-
ბა შეზავებულია პროფესიული ლექსიკით, მაგრამ ამავე დროს მეტა-
ფორულობით, თავისებური გონებამახვილობითა და უხეშობითაც ხა-

სიათღება. რიტმი აჩქარებულია, ინტონაცია — მხნე. ყველა ეს კომპონენტი მის ენას განასხვავებს სხვა პერსონაჟების ენისაგან და მკაფიოდ გამოჩნეულ ენობრივ პორტრეტს ქმნის. თომას მანი რომ მხოლოდ პროფესიული ლექსიკით არ ხატავს პერსონაჟის ენობრივ პორტრეტს, ამის დასამტკიცებლად მარტო ჰოფრატ ბერენსისა და დოქტორ კროკოვსკის ენობრივი პორტრეტების შედარება იკმარებდა. დოქტორი კროკოვსკიც ექიმი, ისიც ურთავს თავის მეტყველებაში პროფესიულ ლექსიკას, მაგრამ მისი მეტყველება მდორეა, ინტონაციაც ბერენსთან შედარებით „ხმადაბალი“ — ჰოფრატი ბერენსი მეტისმეტად „ხმადაბლა“ ლაპარაკობს. დოქტორ კროკოვსკის მეტყველებაში პროფესიული ლექსიკის გარდა გარეულია მეცნიერული ელემენტი და შეფარული ირონია, რაც მის ენობრივ პორტრეტს სულ სხვა ელფერს ანიჭებს.

თვალსაჩინოებისათვის ერთმანეთს შევადაროთ ეს ორი პორტრეტი.

ჰოფრატი ბერენსი სასადილო დარბაზში ჩამოვლაზეა, იგი შენიშნავს სანატორიუმში ახლახან ჩამოსულ ჰანს კასტორპს და მას და მის ბიძაშვილს, სანატორიუმის ძველ მკვიდრს, იოახიმ ციმსენს მხიარულად ესაუბრება: „...მერე კარგი მაინც არ იყოს აქ ყოფნა, გამოტყდით, ციმსენ, ხომ კარგია ჩვენთან ყოფნა! აი, ნახავთ, თქვენი ბატონი ბიძაშვილი ჩვენც თქვენზე უფრო დაგვაფასებს და არც თვითონ დაიკლებს სიამოვნებას. ქალებს თუ იკითხავთ, ქალებიც გვეშოვება — რა ჯურის ქალი არ გინდა, არ გვყავდეს აქ. ყოველ შემთხვევაში, გარედან ზოგი მეტისმეტად ტურფაა, მაგრამ ცოტა ფერზე თუ არ მოხვედით, დამიჯერეთ, ქალებში ვასავალი არ გექნებათ. სიცოცხლის ოქროს ხე კი უნდა იყოს მწვანე, მაგრამ სახისთვის მწვანე ფერი მაინცდამაინც დიდებული ვერ გახლავთ. დიახ, დიახ, რა თქმა უნდა. ტოტალურ ანემიასთან გვაქვს საქმე, — თქვა ბერენსმა, ჰანს კასტორპთან უცერემონიოდ მივიდა ახლოს და საჩვენებელი და შუა თითით უპე ჩამოუწია, — დიახ, დიახ, როგორც მოგახსენეთ, ტოტალურად ანემიური ბრძანდებით. იცით, რას გეტყვით? ძალიან კარგი გიქნიათ ის თქვენი ჰამბურგი ცოტა ხნით რომ მიგიტოვებიათ. ისე, ჰამბურგისთვის მადლობის მეტი რა გვეთქმის — თავისი ნესტიანი მეტეოროლოგიის წყალობით გვარიან კონტიგენტს გვიქმნის. თუ ნებას დამრთავთ, ერთ ძვირფას რჩევას მოგცემთ, სავსებით sine pecunia; იცოდეთ, სანამ აქა ხართ, ყველაფერი ისე გააკეთეთ, როგორც თქვენს ბიძაშვილსა აქვს დანიშნული. თქვენთვის ურიგო არ იქნება, ცოტა ხანს ისე იცხოვროთ, თითქოს მსუბუქი tuberculosis pulmonum ჭკირდეთ. ცოტაოდენი ცილის მომატება არ გაწყენთ. აქ, ჩვენთან, ცილოვან ნივთიერებათა ცვლის ამბავი ნამდვილად კურიოზულ ხა-

სიათხ იღებს. წვა გაძლიერებულია, ორგანიზმი კი ცილებს მაინც იმატებს... ერთი მიბრძანეთ, როგორ გეძინათ, ციმსენ? კარგად, სომ? აბა ახლა კი სასეირნოდ მოუსვით! მაგრამ ნახევარ საათზე მეტი არა! მერე კი ვერცხლისწყლიანი სიგარა გაიჩარეთ პირში! ჩვენება ყოველთვის ზუსტად ჩაიწერეთ, ციმსენ! ჯარისკაცურად! სინდისაყრად! შაბათს დავხედავ ტემპერატურის მრუდს! თქვენმა ბატონმა ბიძამხელმაც გაისინჯოს ხოლმე სიცხე: ამით არაფერი დაუშავდება. აბა, კარგად ბრძანდებოდეთ, ბატონებო, არ მოიწყინოთ!“ (ორიგ. გვ. 67, თარგმ. I, 93).

ახლა ვნახოთ დოქტორ კროკოვსკის ენობრივი პორტრეტი, რომელიც, მართალია, მეტწილად ირიბი მეტყველებითაა აგებული, მაგრამ პერსონაჟის ხასიათს მკაფიოდ გამოხატავს. კერძოდ, ირიბი მეტყველებითაა გადმოცემული დოქტორ კროკოვსკის ლექციის ნაწყვეტები, რომელიც ფსიქონალიზს ეძღვნება და სამედიცინოსთან ერთად ფილოსოფიური ტერმინებითაცაა შეზავებული. „ყველა ბუნებრივ ლტოლვათა შორის სიყვარული ყველაზე მერყევი და სახიფათო გრძნობაა, მას ძირშივე ცდუნებისა და განუკურნებელი გაუკუღმართებისკენ აქვს მიდრეკილება და ამაში არც არაფერია გასაოცარიო, — ამბობდა დოქტორი კროკოვსკი, ოღონდ ეს ძლიერი იმპულსი მარტივი არ გახლავთ, იგი თავისი ბუნებით ძალზე რთული და მრავალმხრივია და რაც უნდა კანონზომიერი იყოს იგი მთლიანობაში, საბოლოო ჯამში მაინც გაუკუღმართებული ნაწილებისაგან არის შემდგარიო. — მაგრამ ვინაიდან, — განაგრძო დოქტორმა კროკოვსკიმ, — ადამიანებს არ სურთ, და სავსებით სამართლიანადაც, შემადგენელი ნაწილების გაუკუღმართების გამო მთელის გაუკუღმართება დაასკვნან, ამიტომ იძულებულნი ვართ, მთელის თუ ყველა კანონზომიერება არა, მისი ერთი ნაწილი მაინც ცალკეულ გაუკუღმართებაზეც გავავრცელოთ. ასეთი გახლავთ ლოგიკის კანონი და ჩემს მსმენელებს ვთხოვ, ეს კარგად დაიმახსოვრონო.“ (ორიგ. გვ. 181. თარგმ. I, 208).

დოქტორ კროკოვსკის ენობრივ პორტრეტს მეორე სტილური პლასტიც აქვს. ესაა მიხი სასაუბრო ენა პაციენტებთან — ვითომ შეხუმრებული, სინამდვილეში კი ოდნავ გესლიანი და უსიამო გრძნობის მომგვრელი. მოგვყავს ერთი ასეთი „საუბარი“:

„ — აბა, კამერად, როგორ ბრძანდებით? — ეტყოდა ბარბაროსი რუსი ცოლ-ქმრის ლოჯიიდან გამოსული დოქტორი კროკოვსკი ჰანს კასტორპს და სასთუმალთან დაუდგებოდა. იმას კი, ვისაც ასე მხნედ მიმართავდნენ, ხელები გულზე დაეკრიფა, დოქტორს ყოველდღე ნაძალადევი მეგობრული ღმილით პასუხობდა ამ საზიზღარ მომართვაზე და თან შავ წვერებში გამომკრთალ ყვითელ კბილებზე აკვირდებო-

და, — კარგად მოისვენეთ? — განაგრძობდა დოქტორი კროკოვსკი, სიციხის მრული ქვემოთ იწევს? ახ, დღეს ზევით აიწიო? არაფერი ქორწილამდე ნორმაში ჩადგება. მიიღეთ ჩემი სალამი. — ამ სიტყვებით, რაც არანაკლებ საზიზღრად ქლერდა, რადგან იგი „საქმის“ გვიერ „სლამს“ ამბობდა, დოქტორი უკვე იოახიმისკენ მიემართებოდა (ორიგ. გვ. 519, თარგმ. II, 37).

გარდა იმისა, რომ თომას მანი დოქტორ კროკოვსკის ენობრივ პორტრეტს აზუსტებს აკუსტიკური დახასიათებით (ამ ხერხს კი, როგორც აღვნიშნეთ, „ბუდენბროკებთან“ შედარებით „ჯადოსნურ მთაში“ ნაკლებად მიმართავს), მის ენობრივ პორტრეტში შეაქვს სიტყვა „კამერად“, რაც „ამხანაგს“ ნიშნავს. ერთი შეხედვით, თითქოს შეიძლებოდა ეს სიტყვა ქართულად გვეთარგმნა, მაგრამ სიტყვა „ამხანაგს“ ქართულში სხვა ელფერი ემატება (მხედველობაში მაქვს მისი გამოყენების ასპარეზი ოფიციალურ საქმიანობაში), ეს ელფერი თითქმის ჩქმალავს ამ სიტყვის ძირითად სემანტიკურ მნიშვნელობას, როგორცაა საქმის, ბედის თანაზიარობა, დედანში კი სწორედ ეს უკანასკნელი მნიშვნელობაა აქცენტირებული. ამ სიტყვით კროკოვსკი ხაზს უსვამს და ღვარძლსაც ატანს იმ ფაქტს, რომ ჰანს კასტორპიც აქაურების ამხანაგი გახდა; მასაც აღმოაჩნდა ავადმყოფობა, მაშინ როცა ჩამოსვლის პირველ დღეს სწორედ კროკოვსკის მიახალა, სავსებით ჯანმრთელი გახლავართო. ყოველივე ამის გამო მიზანშეწონილად ჩავთვალე ტექსტში „კამერადი“ ჩამეტოვებინა, მით უმეტეს, რომ იგი გერმანულში უცხო, სახელდობრ, ესპანურიდან შემოსული სიტყვაა.

როგორც აღვნიშნე, „ჯადოსნურ მთაში“ ყველა ენობრივ პორტრეტს საფუძვლად უდევს სალიტერატურო ენა, მაგრამ ყველა პორტრეტს სხვადასხვა მხატვრული ხერხის მეშვეობით სხვადასხვანაირი ხმოვანება აქვს. მათ შორის ერთ-ერთი უმთავრესია ინტონაცია. შეიძლება ითქვას, რომ ძირითადად რიტმითა და ინტონაციით განსხვავდება ერთმანეთისგან ჰანს კასტორპისა და იოახიმ ციმსენის ენობრივ პორტრეტები. ჰანს კასტორპის ხალისიანი, ზოგჯერ კი მღელვარე ინტონაცია იოახიმის ნაღვლიან და დინჯ საუბარს ჭვირისპირდება. ნიმუშად მოვიყვან მაგალითებს „ჯადოსნური მთის“ თარგმანზე დაწერილი რეცენზიიდან, რადგან უცხო ყურს, ალბათ, უფრო ობიექტურად შეუძლია შეაფასოს ამ ორ პორტრეტს შორის თარგმანშიც შენარჩუნებული განსხვავება: „— ახლავე გეუბნები, მე ლამით არ დავწევები აივანზე, — განუცხადა ბიძაშვილს ჰანს კასტორპმა, — სალამობითაც რომ დავწვე, მეტისმეტი მომივა; ყველაფერს აქვს თავისი საზღვარი. ბოლოს და ბოლოს, რაღაცაზე ხომ უნდა მეტყობოდეს, რომ აქ, ზევით სტუმრად ვარ ამოსული. ცოტა ხანს შენთან ვიჯდები, სიგარას მოვწევ, როგორც წესი და რივია. საძაგელი გემო აქვს, მაგრამ

მე ხომ ვიცი, რომ კარგი სივარაა და დღეს ესეც მეყოფა ნუგეშად. მართალია, ჩემდა სავალალოდ, ჯერ ცხრა საათიც არ არის, მაგრამ საცაა ცხრა შესრულდება და მაშინ თითქმის ნორმალური იქნება, კიდევ დასაძინებლად დაწვეს“.

იოახიმსაც მოუესმინოთ:

ქრისტეშვილი

„თბილი დღეები სექტემბერშიც გამოერევა ხოლმე, მაგრამ სექტემბრისაა, რომ აქ წლის დროები ძალიან არ განირჩევიან ერთმანეთისაგან. იცი, ისინი, ასე ვთქვათ, ერთმანეთში ირევიან და კალენდარს არ ემორჩილებიან. ზამთარში ხანდახან ისე დააჭერს მზე, რომ ოფლად გაიღვრები და სეირნობისას პიჯაკსაც გაიხდი, ზაფხულში კი, თუმცა ზაფხულში შენც ხედავ, როგორ იცვლება ხანდახან ამინდი“.³⁷

ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესოა იტალიელი ლიტერატორის ლოდოვიკო სეტემბრინის ენობრივი პორტრეტი, იგი სხვა პერსონაჟების მეტყველების ფონზე მაღალფარდოვანებითა და ხატოვანებით გამოირჩევა. მეტყველებაში იგი ხშირად ურთავს იტალიურ და ლათინურ ფრაზებს, მოჰყავს ციტატები იტალიური და გერმანული ლიტერატურიდან, დეკლამატორობს, პათეტიკური შეძახილებით ავსებს დიალოგს და ირონიისა და სარკაზმის მახვილსაც ხშირად იშველიებს. ერთი სიტყვით, ესაა განათლებული, ენაშეყვარი ჰუმანისტისა და პედაგოგის ზედმიწევნით მეტყველი ენობრივი პორტრეტი. რომანში მას უპირისპირდება ასევე განათლებული და მჭევრმეტყველი, მაგრამ აუღელვებელი და გესლიანი იეზუიტი ლეო ნაფტა, ამიტომ აჯობებს, თუ მისი ენობრივი პორტრეტის დასახასიათებლად მათ რომელიმე დიალოგს მოვიშველიებთ:

„— მე პროტესტს ვაცხადებ! — წამოიძახა სეტემბრინიმ და მასპინძლისკენ ის ხელი გაიშვირა, რომელშიც ჩაის ფინჯანი ეჭირა, — პროტესტს ვაცხადებ, აზრს რომ მიმახინჯებთ, თითქოს მე შეთქვას, თანამედროვე სახელმწიფო ინდივიდის სატანურ დამონებას ნიშნავს შეთქი. სამგზის პროტესტს ვაცხადებ. სახელდობრ, იმის წინააღმდეგ, პრუსიული რეჟიმისა და გოტიკური რეაქციის უსიამოვნო ალტერნატივის წინაშე რომ გვაყენებთ! დემოკრატიის აზრი მხოლოდ ის ვახლავთ, რომ ყოველგვარ სახელმწიფო აბსოლუტიზმში შეიტანოს ინდივიდუალისტური შესწორებანი. ჭეშმარიტება და სამართლიანობა ინდივიდუალური ზნეობის მარგალიტია, მას სახელმწიფო ინტერესებთან განხეთქილებაც რომ მოუვიდეს და ანტისახელმწიფოებრივ ძალასაც რომ დაემსგავსოს, იგი მაინც უფრო მაღალი მიზნისათვის, ბარემ ვიტყვი კიდევ — სახელმწიფოს სულიერი კეთილდღეობისთვის იღვწის. რჯენსანსმა სათავე დაუდო სახელმწიფოს გაღმერთებასო! რა უბადრუკი ლოგიკაა, ამ მონაპოვარს — დიახ, ხაზს ვუსვამ ამ სიტყვის ეტი-

მოლოგიას — რენესანსისა და განმანათლებლობის მონაპოვარს, ბატონო ჩემო, სახელად პიროვნება, ადამიანის უფლებები და თავისუფლება ჰქვია.

... ნაფთა ჩუმად იჯდა, მაგრამ სახეზე დაძაბულობა ემჩნეოდა და გამხდარი ხელები კალთაში ეწყო. მან თქვა:

— მე შევეცადე, ჩვენს საუბარში ლოგია შემეტანა, თქვენს მალაღმარდოვანი სიტყვებით მპასუხობთ. რენესანსა რომ ამქვეყნად ყველაფერი მოიტანა, რასაც ლიბერალიზმს, ინდივიდუალიზმსა და ჰუმანისტურ მოქალაქეობრიობას ვეძახით, ეგ ჩემთვის საკმაოდ კარგადაა ცნობილი, თქვენს „ეტიმოლოგიურ ხაზგასმას“ კი სრულიადაც არ ავუღელვებია, რადგან მაგ თქვენმა იდეალებმა დიდი ხანია განვლეს „მებრძოლი“, ჰეროიკული ასაკი, ეს იდეალები უკვე მკვდარია, ან უკეთეს შემთხვევაში დღეს სულს დაფავს და ისინი, ვინც მათ ხელს მოუთავებენ, უკვე კარზე არიან მომდგარნი“. (ორიგ. გვ. 565—566, თარგმ. II, 87).

შორს წაგვიყვანდა ყველა იმ ენობრივი პორტრეტის განხილვა, რომელთაც სხვადასხვანაირად და შთამბეჭდავად ქმნის მწერალი. განსაკვირებელია თუნდაც მეორეხარისხოვანი, ან სულაც ეპიზოდური პერსონაჟების დასახასიათებელი ხერხების მრავალფეროვნება, მათი მეშვეობით დასამახსოვრებელი ხდება თითქმის ყველა ეპიზოდი, თვალწინ გიდგას თითქმის ყველა პერსონაჟი, გესმის მათი ხმა, მაგრამ ენობრივი პორტრეტების განხილვისას მაინც ვერ ავუვლით გვერდს კიდევ ერთ პერსონაჟს, რომელიც რომანის ბოლოს ჩნდება და ლამის მთავარ გმირებზე უფრო მკაფიო შთაბეჭდილებას ახდენს მკითხველზე. ესაა ჭეშმარიტად არაორდინარული პიროვნება მინჰერ პეპერკორნი და შეიძლება ითქვას, მისი ენობრივი პორტრეტი სათარგმნელადაც ერთ-ერთი უძნელესი და გამორჩეულია. აქ სიძნელეს ქმნის სტილის აბსტრაქტიზებული ნიშნების სიმრავლეც (ერთმანეთს ერწყმის ქედმალლობა, ირონია, გულთბილობა, გონებამახვილობა) და ნაწყვეტ-ნაწყვეტი ფრაზების სიმრავლის გამო გაჩენილი ერთგვარი აზრობრივი ბუნდოვანებაც. უფრო სწორად, ბუნდოვანი შეიძლება თარგმანში გახდეს აზრი, თუკი პედანტურად დავიცავთ დაუმთავრებელი და დამთავრებული ფრაზების რიცხვსა და თანმიმდევრობას. ზოგჯერ აუცილებელია გაწყვეტილი ფრაზა ნაგულისხმევი აზრით დავასრულოთ, მაგრამ იქვე შეიძლება დამთავრებულ ფრაზას წავაცალოთ ბოლო, რათა ნაწყვეტ-ნაწყვეტი ფრაზებისგან შექმნილი სტილისტური ეფექტი არ დაიკარგოს და ნიველირებული არ აღმოჩნდეს ეს საინტერესო ენობრივი პორტრეტი. ნიმუშად ერთ ნაწყვეტს მოვიყვანთ:

„ — ბატონებო... კარგი. კეთილი და პატიოსანი. მორჩა. ოღონდ

მხედველობაში მიიღეთ და არ... არც ერთი წუთით... არ უგულებელ-
პყოთ, რომ... მოდით, ამ პუნქტზე ნულარ შეეჩერდებით, რაც უნდა
მეთქვა, ის არაფერია, უაირველეს ყოვლისა და მხოლოდ და მხოლოდ
ის უნდა ვთქვა, რომ ჩვენ ვალდებულნი ვართ... ურყევ... ვიმყოფებ
და განსაკუთრებით ვუსვამ ხაზს ამ სიტყვებს... ჩვენსკენაა მარმაროუ-
ლი ურყევი მოთხოვნა... არა! არა, ბატონებო, ეგ არა! ისე კი ნუ გა-
მიგებთ, რომ მე ლამის... დიდი შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ
მე... მორჩა, ბატონებო! მორჩა და გათავდა. ვიცი, რომ ყველანი მგ-
თანხმებით და ამიტომ დროა საქმეს შევუდგეთ!“

აქვე ავტორისეულ ვრცელ რემარკას შემოგთავაზებთ, სადაც ფაქ-
ტიურად ნათქვამია, როგორი უნდა იყოს ამ ნაწყევტით შექმნილი
შთაბეჭდილება:

„პეპერკორნს სინამდვილეში არაფერი უთქვამს, მაგრამ ისეთ დიდ
შთაბეჭდილებას ახდენდა მისი თავი, ხოლო ესტ-მიმიკა იმდენად
მტკიცე, ენიანი და მეტყველი ჰქონდა, რომ ყველას, და მათ შორის
ჰანს კასტორპსაც, ეგონა, რაღაც დიდმნიშვნელოვანი მოვისმინეო,
ხოლო გული არც იმათ დასწყევტიათ, ვინც მიხვდა, რომ ამ დაუმთავ-
რებელი ნათქვამიდან აზრის გამოტანა შეუძლებელი იყო“. (ორიგ. გვ.
779, თარგმ. II, 318).

ზემოთ ჩამოთვლილი ნიშან-თვისებები კი, როგორცაა ქედმაღ-
ლობა, ირონია, გულთბილობა და გონებაშეხილობა კარგად უნდა
ჩანდეს ქვემოთ მოყვანილ ნაწყევტში:


„— ჩემო გოგონი, — მიმართა მან ლილიბუტს, — კარგი. აქამდე
ყველაფერი მშვენივრად იყო. თქვენ ტანით პატარა ხართ — მერე მე
რას მიშავებთ? პირიქით! მე დადებითად ვაფასებ ამ ამბავს, ღმერთს
მადლობას ვწირავ, როგორც ხართ, ისეთი რომ გაგაჩინათ, და თქვენი
თავისებური ტანმორჩილობით... კარგით, ამას მოვეშვათ! ჰოდა, რაც მე
თქვენგან მინდა, ისიც თქვენსავით პატარა რამ არის, პატარა და თა-
ვისებური. მაგრამ ჯერ ის მითხარით, რა გქვიათ?“

დარბაზის ასულმა ღიმილით წაიბუტბუტა რაღაც და შემდეგ თქვა,
ემერენცია მქვიათ.

— ჩინებულია — წამოიძახა პეპერკორნმა, სკამის საზურგეს მი-
ეყრდნო და ხელი ლილიბუტისკენ გაიშვირა. ეს სიტყვა ისეთი კილო-
თი წამოიძახა, თითქოს უნდოდა ეთქვა, რას ერჩით, ყველაფერი რიგ-
ზე ყოფილაო! — ჩემო გოგონი, — განაგრძო მან ზედმიწევნით სერი-
ოზულად, თითქმის მკაცრად, — ამას კი ნამდვილად არ მოველოდი,
ემერენცია. თქვენ ამ სახელს მოკრძალებით წარმოთქვამთ, ეს სახელი
კი... თანაც თქვენს პიროვნებასთან შეერთებული... ერთი სიტყვით,

უმშვენიერესი შესაძლებლობა გვეძლევა. თქვენი სახელი ნამდვილად იმსახურებს ერთგულებასა და სულითა და გულით შეყვარებას, რათა... მოფერებითი სახელი... ხომ გესმით, ჩემო გოგონი: თქვენი მოფერებითი სახელი შეიძლება რენცია იყოს, მაგრამ გულს ემშვენს მოესალმუნებოდა... და ამ წუთში უპირატესობას უყოყმანოდ ემშვენს ვანიჭებ. მაშ, ემპენ, ჩემო გოგონი, დაიმახსოვრე: სულ ცოტა პური მინდა, საყვარელო. შეჩერდი! სდექ! გაუგებრობა არ მოხდეს! ამის საშიშროება შენს, ცოტა არ იყოს ზომაზე უფრო დიდ სახეზე გაწერია... დიახ, პური მინდა, რენცენ, ოღონდ გამომცხვარი კი არა, გამომცხვარი თავზე საყრელი გვაქვს და თანაც ათასნაირი სახისა, მე გამომდილი პური მინდა, ჩემო ანგელოზო. პური ღვთისა, ანკარა პური, აი ის, პურს მოფერებით რომ ემახიან, ყელის გასასველებელი, დარწმუნებული არა ვარ, ამ სიტყვის აზრი გესმით, თუ არა... მის მაგივრად სხვა სიტყვას, კერძოდ, „მოსამაგრებელს“ შემოგთავაზებდით, მაგრამ აქაც მეშინია ჩვეულებრივი რამ არ იგულისხმით... მორჩა, რენცია. მორჩა და გათავდა, უფრო ჩვენი წმინდა მოვალეობისა და დანიშნულების ხათრით... თუნდაც ჩემზე დაკისრებული ღირსების გამო დავშთები შენი გამორჩეული ტანმორჩილობის სულითა და გულით პატივისმცემელი... ერთი ჯინი, საყვარელო! გულის გასახარად-მეთქი, გეუბნები. აბა პურის არაყი ემერენცენ! სწრაფად გასწი და ერთი ჭიქა მომიბრუნინე!“ (ორიგ. გვ. 780, თარგმ. II, 319).

საგულისხმოა, რომ თომას მანი საერთოდ არ ქმნის ზოგიერთი პერსონაჟის ენობრივ პორტრეტს. რომანის ბოლომდე სდუმს „ლაპარაკი მარუსია“, იგი მხოლოდ თავშეუკავებლად ხითხითებს ხოლმე, არ ლაპარაკობენ ჰერმინე კლეფილდი, დოქტორი ბლუმენკოლი და სხვები, მაგრამ მწერალი ამ ხერხითაც აღწევს ეფექტს — ასეთი უტყვი პერსონაჟები თავიანთი დუმილითაც იქცევენ ყურადღებას და გვამახსოვრდებიან. მართალია, მათ ფონზე უტყვე პერსონაჟად არ ჩაითვლება რომანის ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი პირი კლავდია შოშა, მაგრამ შეიძლება ითქვას, რომ რომანში არც მისი ენობრივი პორტრეტი მკაფიოდ გამოკვეთილი. მწერალი უფრო ხშირად შეგვახსენებს, რომ კლავდიას მოგუდული, სასიამოვნოდ ჩახრინწული ხმა აქვს და ამ გზით აძლიერებს ამ პერსონაჟის იდუმალებას, ხოლო იმ რამდენიმე სცენას, სადაც კლავდია შოშა ლაპარაკობს, ხან ფრანგულად აფორმებს, ხან კი ძუნწი დიალოგით კმაყოფილდება. გერმანულად წარმართულ დიალოგში კლავდია შოშას ენობრივი პორტრეტი მხოლოდ იმითაა დახასიათებული, რომ იგი გერმანულად თავისუფლად ვერ ლაპარაკობს. თარგმანში აუცილებელია ამ შებოჭილობის გადმოცემა, როგორც პერსონაჟის ენობრივი პორტრეტის ერთადერთი მკაფიოდ გამოხატული სტილისტური ნიშნისა.



თავი რომ მოვეყაროთ ყველა ნიშან-თვისებას და მხატვრულ ხერხს, რაც „ჯადოსნურ მთაში“ ახასიათებს თომას მანის მხატვრის მანერას, აღმოჩნდება, რომ ყველაფერი მიმართულია მხატვრის მიზნისაკენ — შეიქმნას ირონიული და თან ინტელექტუალური თხრობის შთაბეჭდილება, რომელიც შერწყმულია წმინდა გერმანულ ატმოსფეროსთან და გერმანულ ხასიათთან და თარგმანისაგან მიღებული შთაბეჭდილებაც საბოლოო ჯამში ამ ნიშანს უნდა ემყარებოდეს.

პროზის თარგმნის სტილისტიკაზე მსჯელობისას აღინიშნა, რომ ზოგადი მოსაზრებების დასაკონკრეტებლად თომას მანის შემდეგ მაქს ფრიშის პროზის საკუთარი თარგმანის ანალიზს მოვიშველიებდი და თავიდანვე ითქვა ისიც, რომ ფრიში თომას მანისაგან სრულიად განსხვავებული სტილის მწერალია. მართალია, მაქს ფრიშის შემოქმედების მკვლევარები ჯიუტად ეძებენ შტრიხებს, რომლებიც თომას მანთან, რობერტ მუზილთან, მარსელ პრუსტთან, ჯოისსა და ფრანც კაფკასთან მის შემოქმედებით ნათესაობას დაადასტურებდა, მაგრამ თვითონ მწერალი ასეთი აზრისაა ლიტერატურულ გავლენაზე: „როცა ასახელებენ ძველ ან თანამედროვე მწერლებს, ან ცალკეულ ნაწარმოებებს, რომელთა გავლენა ჩემზე ვითომცდა აშკარა იყოს, გაცემის გრძნობა მიპყრობს ხოლმე. მე ხომ ვიცი, ჩემი ესა თუ ის პიესა ან რომანი რომ შეიქმნა, მაშინ იმ ნაწარმოებებს არ ვიცნობდი. ოღონდ ამის თქმით ლიტერატურული გავლენის საერთოდ უარყოფა როდი მინდა. არსებობს არა მარტო პირდაპირი ლიტერატურული ცოდნა, არამედ ყურმოკრულიც. ადამიანს ბევრი ასეთი ცოდნა გიგროვდება და როცა ესა თუ ის მოტივი შენს საკუთარ ნაწარმოებში ამოტივტივდება, წყარო შეიძლება ვერც კი დაასახელო. ზოგჯერ პირიქით ხდება: მე თვითონ ვიცი, რისთვის მინდოდა მიმებაძა, მაგრამ ამოუცნობი სწორედ ის რჩება ხოლმე. ეტყობა, იმ ნიმუშს ვერ მივახლოვებდვარ... მეორე მხრივ, არსებობს ლიტერატურული მოდა, რომელიც გარკვეულ გავლენას ახდენს შემოქმედზე, თუნდაც ეს უკანასკნელი საგანგებოდ გაუბრბოდეს ამ მოდას. თომას მანისა, რომელიც ერთხანს გერმანული ლიტერატურის რეპრეზენტანტად ითვლებოდა, ბევრი არაფერი მაქვს წაკითხული. მაგალითად, საერთოდ არ წამიკითხავს „ჯადოსნური მთა“, მაგრამ ასეთი „არწაკითხულის“ ზეგავლენაც ძნელია უარყო კაცმა“.

ჩემი აზრით, ზემოთ ჩამოთვლილ მწერლებთან და მათ შორის, თომას მანთან, მაქს ფრიშს ანათესავენს ადამიანისადმი, პიროვნები-

საღმბო მკაფიო ინტერესი. ამ მწერალთა ნაწარმოებებში ფართო პლანით არ ჩანს სოციალური და პოლიტიკური მოვლენები, მათი ყურადღების ცენტრშია ადამიანი და მის სულში მიმდინარე პროცესები, ამასთან ყველა ეს მწერალი კარგად იცნობდა და ასახავდა თავის თანამედროვე ადამიანის შინაგან სამყაროს, მაქს ფრიშისათვის კი, ბუნებრივია, ინტერესის საგანს დღევანდელი ადამიანი წარმოადგენდა.

მაქს ფრიში თანამედროვე მწერალია მრავალი გაგებით, ხოლო მის შემოქმედებით პროფილს თუ უფრო დავაკონკრეტებთ, იგი ურბანისტული პროზის ოსტატია, ხოლო მისი პერსონაჟები განათლებული, ინტელიგენტური ადამიანები არიან.

როგორც პროზის სტილისტიკაზე მსჯელობისას აღინიშნა, მწერლის შემოქმედებაში სხვადასხვა სახითა და დოზით აირეკლება ოჯახური გარემო, განათლება, ცხოვრების წესი და სხვა. ბიოგრაფიის ცოდნა ერთგვარად აადვილებს მწერლის შემოქმედების გაგებას, გვაცნობს მის ინტერესთა სფეროს, ახსნას უძებნის მთელი შემოქმედების პრობლემატიკას, მთარგმნელს კი უძველესად ეხმარება საჭირო ინტონაციისა და ნაწარმოების სტილისტური ატმოსფეროს შეგრძნებასა და გადმოცემაში. მხოლოდ ამ მიზნით მომყავს მოკლედ მაქს ფრიშის ცხოვრებისა და შემოქმედების ძირითადი მომენტები.

მაქს ფრიში დაიბადა 1911 წლის ძაისს, ციურიხში, არქიტექტორის ოჯახში. 1931-33 წლებში სწავლობდა გერმანიისტიკას, უსახსრობის გამო თავი დაანება სწავლას და ერთხანს ჟურნალისტობით ირჩენდა თავს. 1936-40 წლებში სწავლობდა არქიტექტურის ფაკულტეტზე. 1940-50 წლებში ლიტერატურული საქმიანობის მიუხედავად, ძირითადად არქიტექტორობით ირჩენდა თავს. ამ სფეროში მის მოღვაწეობას უკვალოდ არ ჩაუვლია. მაგალითისთვის კმარა, რომ მაქს ფრიშის პროექტით არის აშენებული ციურიხის დიდი ღია საცურაო აუზი. 1931 წლიდან მოყოლებული, როცა გამოქვეყნდა მისი პირველი ნაწარმოები „მიმიკური პარტიტურა“, მაქს ფრიშს არ შეუწყვეტია ლიტერატურული მოღვაწეობა. 1934 წელს დაიწერა მისი პირველი რომანი „იურგ რაინჰარტი“, ხოლო 1937 წელს — „პასუხი სინჩუმიდან“. 1939 წელს მწერალი გაიწვიეს სასახლევრო ჯარში. ამ ხანის შთაბეჭდილებებზეა აგებული მისი დღიურები — „ზურგჩანთიდან ამოღებული ფურცლები“.

მაქს ფრიშის ქვეყანას უშუალოდ არ განუცდია მეორე მსოფლიო ომის საშინელებანი. შვეიცარია ომის დროსაც პატარა, მშვიდობიანი, შეძლებული ქვეყნის ცხოვრებით ცხოვრობდა, ომის შემდგომ კი გაპარტახებული ევროპის ფონზე განსაკუთრებით თვალშისაცემი იყო მისი კეთილდღეობა. მაგრამ თავის თანამემამულეთაგან განსხვავე-

შით არც ომის დროს და არც ომის დამთავრების შემდეგ მწერალი არ დაკმაყოფილებულა მსოფლიო სცენაზე მიმდინარე მოვლენების მკაყურებლს როლით. ომის შემდგომ წლებში მან ერთ-ერთმა პიროვნულმა მოპკიდა ხელი ფაშიზმის თემას. შევიცარიაშიც დაქვედრდა მათ. თაც დიდი წარმატებით იღვებოდა მისი პიესა „აი, ბესეგე, მღერისაჲ ისინი“, სადაც „მსოფლიო თეატრის“ სცენაზე დრამატურგმა გამოიყვანა ომი და ფაშიზმი.

საერთოდ, ფაშიზმის თემა ფრიშის შემოქმედებაში უშუალოდ უკავშირდება ბურჟუაზიული ცივილიზაციის კრიზისს, რადგან ომმა მწერალს კიდევ უფრო ნათლად დაანახვა ამ ცივილიზაციის ავბედითი მხარეები. მწერალს აძრწუნებდა ის, რომ „თანამედროვე კულტურის წილიდან ამოზრდილ ადამიანებს, ერუდიტებს, განათლებულ ხალხს, რომლებიც მგზნებარედ და საქმის ცოდნით ლაპარაკობდნენ ბახზე, ჰენდელზე, მოცარტზე, ბეთჰოვენზე ან ბრიუქნერზე, შეეძლოთ ამავე დროს ყოფილიყვენ დახელოვნებული ქალათები“, ხოლო ის ფაქტი, რომ ფაშისტი ქალათი ჰაიდრიხი საათობით გატაცებით უკრავდა მოცარტს, მაქს ფრიშს მუსიკისა და საერთოდ ხელოვნების ჰუმანურობაში აეჭვებდა.

ომის დამთავრებისთანავე ფრიშმა შემოიარა გერმანია, ჩეხოსლოვაკია, პოლონეთი და მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ ყველა ეს არნახული საშინელება არა ერთეულების, არამედ გუშინდელი მშვიდობიანი რიგითი ადამიანებისგან შემდგარი მთელი არმიების ნახელავი იყო და ჯანა დღეს განმეორების საფრთხეს არ ქმნიდა ის ფაქტი, რომ ამ ადამიანებმა კი არ გააანალოზეს ომის გამოცდილება, არამედ უბრალოდ უკუაგდეს და დაივიწყეს იგი? ომმა მაქს ფრიშის წინაშე დასვა კითხვები: როგორ იქცევა ჩვეულებრივი ადამიანი დამნაშავედ და მკვლელად? რა კანონებს ემორჩილება ეს გარდაქმნა? ხოლო ომის შემდეგ მთელ მსოფლიოში სწრაფი ტემპით განვითარებულმა მეცნიერულ-ტექნიკურმა რევოლუციამ წამოჭრა ახალი კითხვები: რა ცვლილებები გამოიწვია ჩვენმა ეპოქამ ადამიანის სულში? რომელია თანამედროვე ადამიანის „ნილაბი-როლი“ და რომელია მისი ჭეშმარიტი სახე? რატომაა ადამიანის პიროვნება ამბივალენტური, ე. ი. გაორებული?

ეს თემები სხვადასხვაგვარად მუშავდება მაქს ფრიშის დრამატურგისა და პროზაში. მთელი მისი შემოქმედება პასუხის ძიებაა ამ კითხვებზე. მწერალს თანამედროვე ადამიანის ჭეშმარიტი არსის გასაგებად ეპატარაება მშობლიური გარემო, იგი ბევრს მოგზაურობს, ოღონდ ტურისტის როლით როდი კმაყოფილდება — საკმაო ხნით ცხოვრობს ამა თუ იმ ქვეყანაში და ყოველ ქვეყანასა და მის ადამიანებზე ღრმა შთაბეჭდილებებს იქმნის.

1950 წლიდან მაქს ფრიშმა საბოლოოდ დაანება თავი არქიტექტორობას და თავისუფალ სამწერლო შრომას მიჰყო ხელი. ამ დროისათვის მას უკვე მსოფლიოში ცნობილი დრამატურგის სახელი ჰქონდა მოხვეჭილი. მისი პიესები „სანტა კრუსი“, „ჩინური კედელი“, „დღეიდან დღემდე“ და „ცეცხლის წამკიდებლები“, „დონ ჟუანი ანუ გეტმეტრიის სიყვარული“, „ანდორა“, „გრაფი ოედერლანდი“ და სხვები დიდი წარმატებით იდგმებოდა მსოფლიოს თეატრების სცენაზე.

1954 წლამდე მაქს ფრიში-პროზაიკოსი, შეიძლება ითქვას, მხოლოდ გერმანულენოვანი სამყაროსთვის იყო ცნობილი, 1954 წელს დაიწერა რომანი „შტილერი“, მას მალე მოჰყვა „Homo Faber“ (1957), ხოლო 1964 წელს დაწერილმა რომანმა „ვიქნები თუნდაც განტენბაინი“ მწერალს საბოლოოდ დაუმკვიდრა თანამედროვეობის ერთ-ერთი საინტერესო პროზაიკოსის სახელი.

„Homo Faber“ დღიურის ფორმით დაწერილი რომანია. ეს ფორმა, და აქედან გამომდინარე პირველ პირში თხრობა, მწერალს შემთხვევით არ აურჩევია. ეტყობა, თანამედროვე ადამიანის სულიერ წყობაში ღრმად ჩასახედალ თვითნალიზი და მისი გამოვლენის ფორმა — პირველ პირში თხრობა — ყველაზე უფრო მოქნილი საშუალებაა.

ვალტერ ფაბერი დღიურებში მოგვითხრობს რამდენიმე თვის ამბავს, მაგრამ შიგადაშიგ რეტროსპექტულად აგვიწერს მთელ თავის ცხოვრებას. ეს არის ტექნიკური ინტელიგენციის წარმომადგენლის ტიპური გზა. ვალტერ ფაბერი სიყმაწვილეშივე იჩენდა მათემატიკისაკენ მიდრეკილებას, შემდეგ პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში სწავლობდა. ინსტიტუტის დამთავრებისთანავე შესთავაზეს ხელსაყრელი ადგილი ერთ-ერთ ფირმაში. მისი კარიერა იღბლიანად წარიმართა და კარგა ხანია იუნესკოს ხაზით განვითარებად ქვეყნებში ელექტროტურბინების მონტაჟზე მუშაობს.

ამგვარად, ჩვენს წინაშეა ტექნიკური ინტელიგენციის ტიპური წარმომადგენელი და როგორც სიუჟეტიდან ჩანს, ჩინებული სპეციალისტიც. ამ ფაქტზეა აგებული გმირის ხასიათი, მისი დამოკიდებულება გარესამყაროსთან, ადამიანებთან, ადამიანურ გრძნობებთან. ეს დამოკიდებულება ყველა ზემოხსენებულ შემთხვევაში ტექნოკრატიულია, უფრო სწორად, ტექნოკრატიული იყო მანამ, სანამ ვალტერ ფაბერი სიყვარულს არ შეეჯახა, რომელიც საკუთარი ქალიშვილის სახით მოველინა. ამ სიყვარულით იწყება, ხოლო ზაბეტის დაღუპვის შემდეგ უფრო ინტენსიურად ვითარდება ვალტერ ფაბერის გარდაქმნის პროცესი, იცვლება მისი დამოკიდებულება ადამიანებთან, ცხოვრებასთან და ბუნებასთანაც კი.

დავიწყოთ ადამიანებთან დამოკიდებულებით: ვალტერ ფაბერს ღლის ადამიანებთან ურთიერთობა და ყოველნაირად ცდილობს თავი

აარიდოს ვინმესთან არათუ მეგობრობის, არამედ ნაცნობობის ვაბმა-
საც კი, ხოლო როცა მოულოდნელად გადაწყვეტს საქმე გადადოს,
გზიდან გადაუხვიოს და გვატემალაში წავიდეს სიყრმის მეგობრის/მო-
სანახულებლად, თვითონაც გაოცებულია თავისი გუდაწყვეტილებით,
იმდენად უცხოა მისთვის მგრძნობიარობის გამოჩენა. — უფრო უკნებ
სწორედ აქ ჩანდეს პირველად, რომ ვალტერ ფაბერი ძალას ატანს
თავს, იხშობს ბუნებრივ გრძნობებს, უნდა შეინარჩუნოს საქმის კა-
ცის, ტექნოკრატის პოზა (სხვათა შორის, აქაც ჩანს ფრიშის მუდმივი
პრობლემა, კონფლიქტი, პიროვნების ნამდვილ არსსა და ცხოვრებაში
ნაკისრ როლს შორის).

ვალტერ ფაბერის ურთიერთობა ჰანასთან ტექნოკრატის დამოკი-
დებულების მაგალითია სიყვარულთან და ცხოვრებასთან. ვალტერ
ფაბერი საყვარელ ქალთან ყოფნას ბაღდადში კარიერის გასაკეთებ-
ლად წასვლას ამჯობინებს. მართალია, იგი თავგამოდებით ცდილობს
დაამტკიცოს, თითქოს მართალი იყო ჰანასთან, მაგრამ მკითხველი
ხედება, ვის მხარეზეა სიმართლე.

ვალტერ ფაბერი ვერ იტანს ადამიანებს, „ჩემთვის ერთადერთი
გამოსავალი მარტოხელობაა“, — დაასკვნის იგი ვრცელი ტირადის
შემდეგ, სადაც ასაბუთებს, რომ ჰემარიტი მამაკაცი თავის სამუშაო-
თი უნდა ცოცხლობდეს, ადამიანს სხვა არაფერი სჭირდება. „უბედ-
ნიერესი წუთები მაშინ დგება ჩემთვის, როცა საზოგადოებას გამო-
ვემშვიდობები, მანქანაში ჩავჯდები, კარს მოვაჯახუნებ, ვასაღებს გა-
დავატრიალებ, რადიოს ჩავრთავ, ელექტროკვესით სიგარეტს მოვუკი-
დებ, მანქანას ავამუშავებ და გაზს ფეხს დავაჭერ. ადამიანები მღლიან,
ქალებიც და მამაკაცებით“, — ნათლად გამოხატავს იგი თავის დამო-
კიდებულებას ადამიანებთან.

მაქს ფრიშის არა ერთი კრიტიკოსი აღნიშნავს მისივე დონ ეჟანისა
და ვალტერ ფაბერის მსგავსებას. მაგალითად, მასაც დონ ეჟანივით
უყვარს ჰადრაკი, როგორც საქმიანი, ინტელექტუალური დროსტარე-
ბა, მაგრამ იგი დონ ეჟანზე უფრო გარკვევით აცხადებს, ჰადრაკს სხვა
გართობას იმიტომ ვამჯობინებ, რომ პარტნიორთან ნაკლები ურთიერ-
ობა მჭირდებაო, „დიდად ვაფასებ ჰადრაკს. საათობით შეგიძლია
ხმა არ ამოიღო. არც სხვისი ლაპარაკის მოსმენა აუცილებელი. უყუ-
რებ დაფას და უზრდევლობად სულაც არ ითვლება; თუ შენი პარტნი-
ორის ახლოს გაცნობის სურვილს არ გამოამყვანებ და მთელი გუ-
ლისყური თამაშზე გექნება გადატანილი“.

სხვა სიტუაციაში ვალტერ ფაბერი ადამიანს მხოლოდ იმიტომ ამ-
ჯობინებს რობოტს, რომ ამ უკანასკნელს გრძნობა არ გააჩნია: „რაც
მთავარია, მანქანა არაფერს არ განიცდის, არც ეშინია, არც არაფრის
იმედი აქვს, გრძნობები მხოლოდ ხელის შეშლელია. მანქანას არც

რამე სურვილი ამოძრავებს, ის წმინდა ლოგიკის კანონებით მუშაობს“.

ერთი შეხედვით ვალტერ ფაბერი გულწრფელიც ჩანს, ამას რომ ლაპარაკობს და თითქოს ეამაყება კიდევ მანქანასთან თავისი „გრძნობისმიერი მსგავსება“, თითქოს მტკიცედ უძლებს მარტოობას, მაგრამ აქა-იქ მაინც გამოსჰვივის მისი ლტოლვა სხვანაირი ცხოვრებისაკენ. იგი იძულებულია აღიაროს, რომ ხანდახან მაინც თრგუნავს მარტოობის გრძნობა. საშინელია, როცა გესმის „შენი საკუთარი ფეხის ხმა ცარიელ ბინაში“. გრძნობების ასე მოჭარბებას ვალტერ ფაბერი დაღლილობას აწერს, საკუთარ თავსაც არ უნდა გამოუტყდეს, რომ ვერც ისე შედგრად უძლებს მარტოობას, როგორც თვითონ ჰგონია. მწერლის მთავარი კონცეფციიდან რომ ამოვიდეთ, შეიძლება ვთქვათ, რომ ვალტერ ფაბერს მოსწონს თავისი როლი — საქმიანი კაცის, კარგი სპეციალისტის როლი, რომელსაც არ აინტერესებს არაფერი ტურბინების გარდა. ასეთი კაცი ლიტერატურას არაფრად ავლებს, ოპერაზეც ამ აზრისაა, ლუვრში ფეხს ვერ შეადგმევენებ, ბუნება მას არ აღელვებს. მისი კრებო: „მე ინჟინერი გახლავართ და მიჩვეული ვარ, ისე აღვიქვა საგნები, როგორც ისინი სინამდვილეში არიან“. ბუნების ულამაზეს მოვლენებს იგი ცდილობს მხოლოდ ტექნიკური ახსნა მოუძებნოს. მოკლედ, იგი ჰომო ფაბერის, ანუ მწარმოებელი ადამიანის იქნებ ოდნავ უტრირებული, მაგრამ მაინც დამაჯერებელი და შთამბეჭდავი სახეა.

როგორც აღვნიშნე, ვალტერ ფაბერის მეტამორფოზა იწყება ზაბეტთან მისი ურთიერთობით. მართალია, იძულებით, მაგრამ მაინც ინტერესდება იგი ხელოვნებით, თუმცა ჩვეულებრივი ადამიანის აღქმას ჯერ კიდევ ტექნოკრატის აზროვნება სძლევს. ვალტერ ფაბერს ეცვლება ბუნებასთან დამოკიდებულებაც, იგი უკვე მეტ ყურადღებას აქცევს ბუნებას, მაგრამ ბუნების სურათები მასში მაინც ტექნიკურ ასოციაციებს იწვევს, რაც კიდევ უფრო თვალსაჩინოდ იკვეთება ზაბეტის ასოციაციების ფონზე. აქ ერთმანეთს უპირისპირდება ზაბეტისა და ვალტერ ფაბერის შედარებები ბუნების ერთსა და იმავე მოვლენებზე. ვგულისხმობ კორინთოს მიდამოებში ღამით ხეტიალის ეპიზოდს.

თითქოს აუცილებელი იყო ზაბეტის ტრაგიკული დაღუპვა, რომ ვალტერ ფაბერში ადამიანს გაეღვიძა. ზაბეტის დაღუპვა, რა თქმა უნდა, რომანის სხვა სიუჟეტური ხაზითაც იყო „აუცილებელი“, ე. წ. ოიდიპოსის კომპლექსი მსხვერპლს მოითხოვს. აქ ვალტერ ფაბერიც განწირულია — ცოდვები მანაც სიკვდილით უნდა გამოისყიდოს, მაგრამ მანამდე სულიერი კათარზისია საჭირო. და აი, გულცივი ტექნოკრატი მიიღტვის ადამიანებისაკენ, ჩააკითხავს ჰერბერტს, ჰანას მიაშუ-

რებს, იცის, რომ გვერდით ჰანა უნდა ჰყავდეს, ორივემ უნდა უპატრონოს ქალიშვილის საფლავს. იცვლება ვალტერ ფაბერის დამოკიდებულებაც ბუნებასთან, სიცოცხლესაც ახლა სულ სხვა თვლით უყურებს ვალტერ ფაბერი. ის კაცი, ვისაც ნერვებს უშლიდა ხალხში ყოფნა, ახლა უცნობ ადამიანებსაც კი შეჰხარის. მეაჩვენებს ვალტერ ფაბერი ჰავანაში, პრადოზე და ტკბება ლამაზი ადამიანების ყურებით. მათი ხალისი გადამდებია, „არავითარი განსაკუთრებული საბაბი არ მქონდა ბედნიერად მეგრძნო თავი, მაგრამ მაინც ბედნიერი ვიყავი“, — ამბობს ფაბერი. სულ უფრო და უფრო იპყრობს აზრი: — „ცხოვრების თავიდან დაწყება რომ შეიძლებოდეს...“ სასიკვდილო სენით დაავადებულ ფაბერს გასაცოდავებული სიცოცხლეც არ ეთმობა. ფაბერმა უკვე იცის, რომ ამქვეყნად „სინათლესა და სიხარულს უნდა ჩებალაუქო... უნდა გწამდეს წამის მარადისობა“, თურმე უზენაეს ბედნიერება სიცოცხლე და სიცოცხლით ტკობა ყოფილა.

აქ კიდევ ერთხელ მინდა გავაკეთო დასკვნა: ადამიანი ან თვითონ ირჩევს როლს ან საზოგადოება დააკისრებს ამა თუ იმ როლს ცხოვრებაში, მასაც კარგა ხანს თავისთვის ზედგამოჭრილი ჰგონია ეს როლი, მაგრამ დგება დრო, როცა გრძნობ, რა შეცდომით გიცხოვრია ამქვეყნად, როგორ დაგიტოგუნავს საკუთარი პიროვნება, ამხედრებულხარ საკუთარი ბუნების წინააღმდეგ.

წაწარმოების მთავარი პერიპეტეიები თვითმიზნურად არ მოგვიწოდებია. ამ პერიპეტეიების მიხედვით იცვლება ფაბერის სულიერი სამყარო და შესაბამისად იცვლება მისი სულიერი გარდაქმნის გამოშხატველი მხატვრული ხერხების სტილისტური ელფერიც და მასაზრდობელი წყაროც. მთლიანად კი რომანი დაწერილია თანამედროვე ცხოვრებისთვის დამახასიათებელი აჩქარებული რიტმით, ენობრივი ფონი სადაა, ზოგჯერ მშრალი და წმინდა ინფორმაციულიც კი.

ავიღოთ თუნდაც პეიზაჟის ხატვის ფრიშისეული მანერა. ტრადიციული პროზისაგან განსხვავებით, სადაც ბუნების სურათებს ხშირად წმინდა ესთეტიკური ღირებულება გააჩნია და პერსონაჟის სულიერ სამყაროსთან არსებითი კავშირი არა აქვს, მაქს ფრიშის პროზაში ბუნება უშუალოდ პერსონაჟის თვალითაა დანახული და პერსონაჟის ხასოთი ამ ხედვაშიც ვლინდება. თარგმანში შენარჩუნებული უნდა იყოს პერსონაჟის ხასიათიდან გამომდინარე ხისადავე ენისა და ავტორისეული არატრადიციული ეპითეტები და შედარებები. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ეს მხატვრული ხერხები არატრადიციულია ასაწერი ობიექტის არატრადიციულობის გამოც. მიუხედავად იმისა, რომ თვითმფრინავი კარგა ხანია თანამედროვე ცხოვრების აუცილებელი ატრიბუტი გახდა, თანამედროვე პროზაში ჯერაც იშვიათია თვითმფრინავიდან დანახული პეიზაჟები. მოვიყვან ერთ ასეთ ნაწყვეტს:

„ჩვენს ქვემოთ კვლავ ჭაობები მოჩანს, თავთელი და უღიმღამო, მათ შორის აქა-იქ ქვიშნარი ხმელეთია შემოჭრილი. ჭაობს ზოგან მწვანე ფერი დაჰკრავს, ზოგან კი მოწითალო, პომადის ფერი. საგონებელში ჩავფარდი. კაცმა რომ თქვას, ამ ადგილებს ჭაობი არც ეთქმის, უფრო ლაგუნებს ჰგავს. სადაც მზის სხივი ეცემა, სირმასავანე მარწყუნავს. უფრო სწორად ფოლგასავით, ყოველ შემთხვევაში, ფოლგასავით მანც, შემდეგ კვლავ ცისფრად ელავს (აივის თვალბივით), ზოგან ყვითელი ღრუბლები გამოერევა, იისფერი მელნის ლაქებივით ჩაბუქებული ადგილები ალბათ წყალმცენარეებია, ერთგან რაღაც შესართავი მოჩანს, ამერიკული რძიანი ყავის ფერი. გულისამრევია!“ (ორიგ. გვ. 20. თარგმ. გვ. 16).*

ზემოთ ვთქვი, პერსონაჟის სულიერ გარდაქმნასთან ერთად იცვლება გამომსახველი საშუალებები-მეთქი, უბედურებაგამოვლილი, ცხოვრებისა და ადამიანების მიმართ გულგამთბარი ვალტერ ფაბერი უკვე სხვა თვალთ ხედავს ასევე თვითმფრინავიდან დანახულ პეიზაჟს. მის მეტყველებასაც მეტი ხატოვანება, უფრო მეტიც, პათეტიკაც კი ეპარება. თარგმანშიც, ცხადია, უნდა იგრძნობოდეს ეს განსხვავება. მოგვყავს სათანადო ნაწყვეტი: „ხეობები გვიანი ნაშუადღევის ირიბ შუქში გახვეულან, ქარაფებზე ჩრდილები აფენია, თეთრი ნაკადულებით დაქსელილ ხეობებში ჩრდილები ჩაწოლილა, იალაღებიც ირიბ შუქშია ჩაფლული, ფერდობზე მზით მოვარაყებულნი არდგმულები გაბნეულან. ერთგან, ტყის პირას თეთრი მატლებივით მოჩანს ფარა (ზაბეტი, რა თქმა უნდა, სხვანაირად იტყოდა, მაგრამ როგორ, არ ვიცი). თავში უაზრო ფიქრები მერევა. შუბლი ცივ მინას მივარჯენი. თივის დაყნოსვა მომინდა! აღარასოდეს აღარ ვიფრენ! მინდა მიწაზე გავიარო მზის გულზე აშოლტილ ნაძვებს ქვეშ, წიწვის სურნელი გიყნოსო, ნაკადულის ჩუხჩუხი გავიგონო და წყალს დავეწაფო...“ (ორიგ. გვ. 242; თარგმ. გვ. 193).

ზემოთ დამოწმებული ნაწყვეტი მკაფიოდ აჩენს პერსონაჟის სულში მომხდარ ცვლილებებს, მით უმეტეს, რომ რომანში სხვაგანაც უხვადაა გულცივი თვალთ დანახული ბუნების სურათები, გულცივად და გონების თვალთ უცქერს, მაგალითად, ვალტერ ფაბერი რომანის დასაწყისში უდაბნოსაც. აქ მისი მეტყველება ნერვიულადაც არის დამუხტული და ირონიულიცაა ჩვეულებრივი ადამიანების მიმართ, რომლებიც ბუნების სურათებს რომანტიკულად აღიქვამენ. მოვიყვან რამდენიმე დამახასიათებელ ნაწყვეტს: „ყველაფერს მშვენივრად ვხედავ,

* Max Frisch, Homo Faber, ein Bericht, Suhrkamp Verlag, 1975; მასს ფრისში, Homo Faber, ჩანაწერები, „მერანი“, თბ., 1986.

რასაც ისინი ხედავენ, ბრმა კი არა ვარ! ვხედავ ტამაულიპასის უღბ-
ნოს თავზე ამოსულ მთვარეს, იქნებ მართლაც უფრო კაშკაშას, ვიდ-
რე ოდესმე მინახავს, მაგრამ ეს ხომ განზომილებიანი სხეულია, რო-
მელიც ჩვენი პლანეტის ირგვლივ ბრუნავს, აქ ხომ გრავიტაციული ძე-
მედებს, გასაკვირი არაფერია. გეთანხმებით, რომ საინტერესოა იმ-
რამ რა შუაშია აქ განცდა? ვხედავ დაკბილულ ქარაფებს, რომლებიც
შავად მოჩანან მთვარის შუქზე. შესაძლოა ისინი მართლაც ჰგვანან
წარღვნამდელ ცხოველთა დაკბილულ ზურგებს, მაგრამ მე ხომ ვიცი:
ეს მხოლოდ ლოდებია, ალბათ ვულკანური წარმოშობისა, ეს კი უნდა
ნახო და დააზუსტო, მართლა ასეა თუ არა. რისი უნდა მეშინოდეს?
წარღვნამდელი ცხოველები გადაშენდნენ. ხელახლა რატომ უნდა გა-
მოვიგონო ისინი? ძალიან ვწუხვარ, მაგრამ ვერც გაქვევებულ ანგე-
ლოზებს ვხედავ და ვერც დემონებს. ვხედავ იმას, რაც არის: ვხედავ
ეროზიის ჩვეულებრივ ფორმებს, ვხედავ ქვიშაზე გაწოლილ საკუთარ
ჩრდილს, მაგრამ მოჩვენებებს კი არა. რა საჭიროა ქალური მგრძნო-
ბიარობა?“ (ორიგ. გვ. 28. თარგმ. გვ. 23).

მაქს ფრიშის სტილის დახასიათებისას არ შეიძლება არ აღინიშ-
ნოს მისი პროზის რიტმულობა, თვალშისაცემი კი არა, პროზას ცუდ
ლექსს რომ ამსგავსებს ხოლმე, არამედ ფარული, ნერვიულად დამუხ-
ტული რიტმი, რომელიც მოკლე ფრაზების სწრაფ მონაცვლეობას
ემყარება, ხოლო ფრაზები თავის მხრივ სტრუქტურულად ისეა აგე-
ბული, რომ თბრობის დინამიკასა და ექსპრესიას ანიჭებს. ნიმუშად
მოვიყვან ერთ ადგილს. მთბრობელი გვიყვება ჯუნგლებში მატარებ-
ლით მგზავრობის ამბავს. მატარებელი წამდაუწუმ ჩერდება, ვალიზი-
ანებული კაცი ამას ებიკური, დინჯი რიტმით ვერ მოგვიყვება. ფრა-
ზები აქ მოკლეა, ზოგჯერ უზმნოც და კარგად გამოხატავს მთბრობე-
ლის განწყობილებას. მონაკვეთის სიმცირის გამო თარგმანსაც მოვიშ-
ველიებ და ორიგინალსაც:

„Ab und zu hielt unser Zug auf offener Strecke in der Nacht,
man hatte keine Ahnung wieso, nirgends ein Licht, nur dank
eines fernen Gewitters erkannte man, daß es durch Dschungel
geht, teilweise Sumpf, Wetterleuchten hinter einem Geflecht von
schwarzen Bäumen, unsere Lokomotive tutete und tutete in die
Nacht hinaus, man konnte das Fenster nicht öffnen, um zu se-
hen, was los ist... Plötzlich fuhr er wieder: dreißig Stundenki-
lometer, obschon es topfeben ist, eine schnurgerade Strecke.
Immerhin war man zufrieden, daß es weiterging“. (S. 42).

„მატარებელი ხანდახან შუა გზაში ჩერდებოდა, რისი ბრალი იყო,
ვერ ვხვდებოდით, არსაიდან ჩანდა სინათლე. რომ გაიელვებდა, მა-
შინ თუ დაინახავდი, რომ ჯუნგლებში ვიყავით. ხან ქაობში მივდიო-

დით, ხანდახან შავი ხეების ზღარბებს ციაგი ანათებდა. ორთქლმა-
ვალი უკუნეთში გაჰკიოდა და გაჰკიოდა. სარკმლის გამოღებაც კი არ
შეიძლებოდა, რომ გაგვევო, მატარებელი რატომ ჩერდებოდა... უცებ
ისევ დაიძვრებოდა და ასე... საათში ოცდაათი კილომეტრის მერტს ვერ
გავდიოდით, თუმცა გზა ლარივით იყო გაჭიმული. იმეთავე მყოფი
ლი ვიყავით, რომ წინ მივიწვევდით“. (გვ. 34).

ფრიშის პროზისათვის დამახასიათებელია მოკლე ინფორმაციები,
რომლებიც, ჩვეულებრივ, უზმნო წინადადებებით გადმოიცემა. ნიმუ-
შად სამ მაგალითს მოვიყვან, ისე კი თარგმანში თითქმის ყველგან შე-
ნარჩუნებულია ეს სტილისტური ხერხი. „Bevölkerung: Indios“ —
„მოსახლეობა: ინდიელები“; „Abendessen: ein Käse — Sandwich,
eine halbe Banane“. — „ვახშამი: ყველიანი სენდვიჩი და ნახევარი
ბანანი“; „Zeit: 11. 05“ — „დრო: 11.05“. და სხვა.

უზმნო წინადადებებით შექმნილი ეფექტის აღდგენა თარგმანში
ზოგჯერ სრულად ვერ ხერხდება, რადგან ქართული ენა მეტწილად
წინადადების ზმნით შეესებას მოითხოვს, მაგრამ ასეთ შემთხვევებ-
შიც შეიძლება წინადადების რიტმული აღნაგობის შენარჩუნება. მაგ.
ორიგინალის უზმნო წინადადებები: „Dann Stille“; „Endlich die
Strickleiter!“ და სხვა, თარგმანში ზმნიანი წინადადებებით გადმო-
იცა: „სიჩუმე ჩამოვარდა“. „როგორც იქნა, გაჩნდა თოკის კიბე!“ მაგ-
რამ მთელი მონაკვეთის რიტმულ სურათში ამ მცირეოდენ იძულებით
გადახვევას, მგონი, დისონანსი არ შეუტანია.

ზოგჯერ ინფორმაციას თან ახლავს ლამის მეცნიერული აპარატუ-
რა. მაგალითად, ალბათობის თეორიაზე მსჯელობისას მითითებულია
წყაროები: „იხილე: ერნსტ მელის „ალბათობა და კანონი“, შემდეგ:
პანს რაიხენბახის „ალბათობის თეორია“ და ა. შ.“, სხვაგან წიგნის
გამოცემის წელიც კია მოცემული და სხვა.

ფრიშის პროზას თავისებურ ელფერს აძლევს შიგადაშიგ ჩართუ-
ლი უცხოენოვანი მთელი ფრაზები, ან ცალკეული სიტყვები და თარ-
გმანშიც, ცხადია, არ შეიძლებოდა ასეთი ჩანარების გაქართულება.

რომანში საქმიან სტილს, ანუ საქმის კაცის ენობრივ და ფსიქო-
ლოგიურ პორტრეტს ასევე აყალიბებს თარიღებისა და დროის ციფ-
რებით და არა სიტყვებით აღნიშვნა. დედანში ხშირად გვხვდება და
თარგმანშიც ყველგან შენარჩუნებულია ასეთი აღგილები. მაგ. „კო-
მეტა უკვე რამდენიმე დღეა ანათებდა. მერე რა, რომ იმ ღამეს აღ-
რინდელზე უფრო კაშკაშებდა. მთავარი ის იყო, რომ 26. IV-დან მო-
ჩანდა. ასე იყო თუ ისე, ჩემი დაბადების დღე (29. IV) არ მიხსენე-
ბია“. (ორიგ. გვ. 110, თარგმ. გვ. 88).

მაქს ფრიშის სტილი ერთი თავისებურების გამო შეიძლება მივამ-
სგავსოთ კიდევ თომას მანისას: ზოგჯერ ისიც მკითხველის წინაშე
9. დ. ფანჯიქიძე

ექებს ხოლმე საგნის, ან მოვლენის დასახასიათებელ შედარებებსა და ეპითეტებს და საბოლოო მიზნისაკენ ასე მიემართება: ამის ნიშნად გამოდგება ერთი მონაკვეთი, სადაც, ბუნების სურათებისა არ იყოს, ასაწერი საგანიც პერსონაჟის თვალითაა დანახული, უფრო უფრო აღწერილია, როგორ გრძნობებს აღძრავს იგი პერსონაჟს გულში. სტუ ზუსტის დაცვის გარდა აქ საჭირო იყო ნერვიული რიტმის შენარჩუნება: „მისი ხელი (მე, ასე ვთქვათ, მის ხელს ვესაუბრებოდი) მოცემდა. ბავშვივით პატარა ხელი ჰქონდა, უფრო მობერებული, ვიდრე თვითონ ჰანა იყო, ნერვიული, დამკნარი, ამაზრზენი, მართალი თუ გინდათ, ხელი კი არა, რაღაც უფორმო მასა, რბილი, თან ძვლიანი, თან მოღუნებული, დაქორფილი ცვილი, არა, ამაზრზენი კი არა, პირიქით, თითქოს საყვარელიც კი, მაგრამ რაღაც უცხო, შემადრწუნებელი, დამწუხრებული, უჩინო. ვლამარაკობდი, ვღუმდი, ვცდილობდი ზაბეტის ხელი წარმომედგინა, მაგრამ ამოდ, მხოლოდ ამ ხელს ვხედავდი, საფერფლის გვერდით რომ იდო მაგიდაზე, ადამიანის ხორცის ნაჭერს, კანქვეშ ძარღვები რომ მოუჩანდა და დაქმუჭნილ პაპიროსის ქალაღს ჰგავდა, მასავით გამჭვირვალე იყო და პრიალა“.

(თარგმ. გვ. 139).

ვნახოთ იგივე მონაკვეთი დედანში: „Ihre Hand (ich redete sozusagen nur noch zu ihrer Hand) war merkwürdig: klein wie eine Kinderhand, älter als die übrige Hanna, nervös und schalff, häßlich, eigentlich gar keine Hand, sondern etwas Verstümmeltes, weich und knochig und welk, Wachs mit Sommersprossen, eigentlich nicht häßlich, im Gegenteil, etwas Liebes, aber etwas Fremdes, etwas Entsetzliches, etwas Trauriges, etwas Blindes, ich redete und redete, ich schwieg, ich versuchte mir die Hand von Sabeth vorzustellen, aber erfolglos, ich sah nur, was neben dem Aschenbecher auf dem Tisch lag, Menschenfleisch mit Adern unter der Haut, die wie zerknittertes Seidenpapier aussieht, so mürbe und zugleich glänzend“.

თომას მანს მაქს ფრიში შეიძლება კიდევ ერთი თვისებით მივამსგავსოთ, ან შევადაროთ მაინც. ეს არის მისი ირონია, მაგრამ სულ სხვა ხერხებით განხორციელებული და სულ სხვა შინაარსით დატვირთული. ამჯერად ვარჩიე დამემოწმებინა ციტატა ერთი წერილიდან, ვინაიდან იქ თომას მანისა და მაქს ფრიშის ირონია ზემოთ განხილული თარგმანების მაგალითზე ხასიათდება. კერძოდ, რეცენზენტი წერს: „მაქს ფრიშის ირონია მჭიდროდ უკავშირდება იუმორსა და სატირას. იგი პარადოქსული ფრაზების დიდი ოსტატია. მოკლედ, მისი ირონია უფრო ტრადიციულია. თომას მანის ირონიისაგან განსხვავებით, ფრიშის ირონიაზე ვერ ვიტყვი, რომ იგი „საგნებს თავზე და-

პფარფატებს და ზემოდან დასცქერის ღიმილით“. მაქს ფრიშის ირო-
ნია, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ფაქტურაშივეა მოცემული, გაცილე-
ბით „ხელშესახებია“, მხიარულია, მისთვის უცხოა ის ღინჯი, განსჯი-
თი ინტონაცია, რაც თომას მანთან გვაქვს. ეს კი, თავის მხრივ, სენ-
ტაქსურ განსხვავებებს იწვევს: ფრიშის ირონიული პასაჟები მოკლე
და სხარტი ფრაზებით იგება. მისთვის უცხო არ არის ირონიული
პათეტიკაც“. ³⁸

მოვიყვან თარგმანში ირონიის რეალიზების რამდენიმე მაგალითს:
ერთ-ერთ სიტუაციაში მთხრობელი აბეზარ თანამგზავრზე ამბობს:
„...seinerseits die Höflichkeit in Person. Ich bedankte mich, indem
ich die Akten in meine Mappe versorgte, etwas zu herzlich, sche-
int es, denn er benutzte meinen Dank sofort, um weitere Fragen
zu stellen“. (S. 11). „ზრდილობის განსახიერება გახლდათ. ქაღალდები
პორტფელში ჩაეტენე და ეტყობა, მეტისმეტად გულთბილად გადავუ-
ხადე მადლობა, რაკი ჩემი გულისხმიერება დაუყოვნებლივ შემდგომი
შეკითხვისათვის გამოიყენა“. (გვ. 8); ავტორის ირონია შედგენილია,
მაგალითად, ასეთ ფრაზებში: „ჩემი ბინა სენტრალ პარკ ვესტზე უკ-
ვე დიდი ხანია მეძვირებოდა. ორი ოთახი ბალჩიანი ბანიტურთ, თანაც
ასეთ ადგილზე, ნამდვილად მშვენიერია, მაგრამ ძალიან ძვირია, თუ
კაცი შეყვარებული არა ხარ“. (ორიგ. გვ. 71; თარგმ. გვ. 57); „ერთ-
მა ვაი-უშველვებელი ატეხა, როცა გაიგო სახლში ერთი ქალიაო. ან
ებევრა, ან ეცოტავა, რაკი ვალეშილმა მთვრალმა სულ ლანძღვა-ვი-
ნებით ჩაიარა თექვსმეტი სართული“ (ორიგ. გვ. 80; თარგმ. გვ. 64);
„აქ შეგვხვდებოდა ათასი ჯურის დამკვანარი ქალი, ზოგს კი, მე მგონი,
არც არასდროს ღირსებია აყვავება. ესენი იყვნენ ამერიკელი ქალები,
კოსმეტიკის ქმნილებანი“. (ორიგ. გვ. 97; თარგმ. გვ. 77) და სხვა.

* * *

დასკვნის მაგიერ კვლავ ზემოთ ციტირებულ ავტორს დავესესხები:
„თომას მანი და მაქს ფრიში — ორი სრულიად განსხვავებული მხატ-
ვრული სამყარო, განსხვავებული სტილი, განსხვავებული ხელწერა...
აზრობრივ სიზუსტესთან ერთად, ცხადია, საჭიროა თარგმანში მწერ-
ლის სტილური ინდივიდუალობაც აისახოს; უფრო სწორად, უამისოდ
აზრობრივ სიზუსტესაც ვერ მივალწევთ“. ³⁹

* * *

ამგვარი აზრობრივი სიზუსტის გაანალიზების მიზნით უკვე გან-
ვიხილეთ თომას მანისა და მაქს ფრიშის რომანები, ახლა კი შევეც-
დებით წარმოვადგინოთ მათგან კიდევ უფრო განსხვავებული მხატ-

ვრული სამყარო და აღეწეროთ თარგმანში ამ სამყაროს შესანარჩუნებელი გზები. ესაა თანამედროვე გდრ-ელი მწერლის ულრიხ პლენცდორფის მოთხრობა „ახალგაზრდა ვ.-ს ახალი ვნებანი“.*

ულრიხ პლენცდორფის მოთხრობის სტილისტურა-მრავალფეროვნებას მისივე არქიტექტონიკა განაპირობებს. კერძოდ, აქ მინიმუმამდეა დაყვანილი ავტორ-მოთხრობელის როლი, ფაქტიურად ავტორი-მოთხრობელი მხოლოდ დასაწყისში გვაწვდის ინფორმაციას და ამ ინფორმაციასაც ორიგინალური ფორმა აქვს. ესაა გაზეთში გამოქვეყნებული ცნობა და სამგლოვიარო განცხადებები, რომელთა სტილური ამპლიტუდა მერყეობს ოფიციალური სტილიდან ყალბ პათეტიკამდე. განცხადებებით ვგებულობთ, რომ თხრობა რეტროსპექტული იქნება და ისიც ვიცით, რომ მწერალი ირთულებს ამოცანას: ფინალი უკვე ცნობილია, მოთხრობის მთავარი გმირი ტრაგიკულად დაიღუპა, ახლა მთავარია მკითხველის ინტერესი წარიმართოს კითხვისაკენ „როგორ?“ და ეს ინტერესი არ განელდეს ბოლომდე.

ზემოთ განცხადებების სტილი ვახსენე. თარგმანში აუცილებელია ზუსტად გადმოიცეს მათი სტილური სხვადასხვაობა, შეიქმნას სათანადო განწყობილება და ის ატმოსფერო, სადაც ჭერ ჩვენთვის უცნობ გმირს მოუწევს ცხოვრება და საქმიანობა.

პირველი განცხადება, უფრო სწორად, ინფორმაცია, წმინდა ოფიციალური ხასიათისაა და თარგმანში აუცილებელია ამ ოფიციალობის შენარჩუნება:

„24 დეკემბერს, საღამოს, ლიპტენბერგის რაიონში, კოლონია „სამოთხე II-ის“ ერთ-ერთ კოტეჯში აღმოჩენილია ყმაწვილ ედგარ ვ.-ს გვამი. სახალხო პოლიციამ დაადგინა, რომ ედგარ ვ., რომელიც დიდი ხნის მანძილზე ჩაუწერავად ცხოვრობდა ასაღებად გამოზადებულ კოტეჯში, თავისივე დაუდევრობის მიზეზით იმსხვერპლა ელექტროდენმა“.

ეს ცნობა ქმნის ნეიტრალურ ფონს, მისი მომდევნო განცხადებების პათეტიკური ტონალობა კი მიგვანიშნებს, რომ ყმაწვილის დაღუპვაში ამ განცხადებების ხელის მომწერთაც მიუძღვით წვლილი და ტრაგიკული ფაქტი უკვე სხვა ელერადობას იძენს:

„ოცდაოთხ დეკემბერს უბედური შემთხვევის გამო შეწყდა ჩვენი ახალგაზრდა კოლეგის ედგარ ვიბოს მაჯისცემა. მას მრავალი ჩანაფიქრი დარჩა განუხორციელებელი“.

როგორც აღვნიშნეთ, ამგვარი განცხადებებით ამოიწურა ავტორ-მოთხრობელის სათქმელი, შემდეგ კი ასპარეზი ბოლომდე პერსონაჟე-

* ულრიხ პლენცდორფი, ახალგაზრდა ვ.-ს ახალი ვნებანი, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1982; Ulrich Plenzdorf, Die neuen Leiden des jungen W., Hinstorff, 1973.

ბის ენობრივ პორტრეტებს ეთმობა, ხოლო მთავარი გმირის ენობრივი პორტრეტი მათ შორის ჩართულია, როგორც გარდაცვლილის „კომენტარები“ ცოცხალი პერსონაჟების დიალოგებისა თუ მონოლოგებისათვის. ძირითადი სტილური განმასხვავებელი ნიშანი მთავარ და მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა მეტყველებას შორის არის ის, რომ მთავარი გმირი ახალგაზრდული ქარგონით მეტყველებს, სხვა პერსონაჟები კი სალიტერატურო ენის ფარგლებში რჩებიან, თუმცა ერთმანეთისაგან მათაც განასხვავებს მცირე ნიუანსები. გარდა იმისა, რომ სხვა ენობრივ პორტრეტებში ზუსტდება ედგარ ვიბოს ცხოვრების დეტალები, იკვეთება თვით ამ პერსონაჟების ხასიათებიც.

აგილოთ თუნდაც დიალოგი ედგარის დედ-მამას შორის. დედის აგრესიული და მკაცრი ტონი შესაფერია დირექტორი ქალისათვის. იგი სალიტერატურო გერმანულით ლაპარაკობს, შიგადაშიგ ურთავს სასაუბრო გამოთქმებს, მაგრამ არც ისინი სცილდება სალიტერატურო ენის საზღვრებს, მათი ზომიერად გამოყენება დიალოგის ბუნებრივობას ემსახურება. დედანში ასეთი ელემენტებია: *er entpuht sich als Roudy! er hatte mich in eine unheimliche Situation gebracht; schmeißt die Lehre; rennt von zu Hause weg; der Kumpel; aus den Tonbänden würde jedenfalls kein Mensch schlau; Edgar gaulmelte nicht* და სხვა. თარგმანში მთავარი იყო შეგვენარჩუნებინა სასაუბრო ელფერიც და ლამის მწუხარების დამთრგუნველი აღშფოთების გამოხატველი ინტონაცია: „თავი მომეჭრა სასწავლებელშიც და ქარხანაშიც. აბა წარმოიდგინე, დირექტორის ვაჟი, სანიმუშო შეგირდი, წარჩინებული მოწაფე ხულიგანი აღმოჩნდა! მიატოვა სწავლა! გაიქცა სახლიდან! მერე იმანაც შემაჩერა, რომ სულ მალე მოგვაწვდინა ხმა, ოღონდ მე კი არა, როგორ გეკადრებათ, თავის ძმაკაცს — ვილის უგზავნიდა მაგნიტოფირებს. უცნაური ტექსტები იყო, მაღალფარდოვანი, გაფუყული. ბოლოს თვითონ ვილიმ მომასმენინა ის ტექსტები, ნერვებმა რომ ვეღარ გაუძლო. ედგარი თუ ბერლინში ცხოვრობდა, თავიდან არ გაუმხელია, იმ ფირებიდან კი ამას ვერ შეიტყობდი, თუმცა იმდენი კი შეგეძლო გაგეგო, რომ ედგარი კარგად იყო, მუშაობდა, უსაქმოდ არ დაყიალებდა“. (ორიგ. გვ. 7, თარგმ. გვ. 7).

მოთხრობის პირველივე გვერდებზე იწყება ედგარ ვიბოს ენობრივი პორტრეტი, რომელიც კონტრასტს ქმნის, როგორც დედის, ასევე სხვა პერსონაჟების ენობრივ პორტრეტებთან. ედგარის ენობრივი პორტრეტი განსაზღვრავს მთელი ნაწარმოების სტილისტიკას და თან თხრობის ორ პლანსაც კვეთს — ესა თუ ის ეპიზოდი ან პასაჟი ჭერ რომელიმე პერსონაჟის თვალთახედვით გადმოიცემა, შემდეგ კი მას უპირისპირდება იმავე ეპიზოდის ედგარისეული ვარიანტი, რომელიც უფრო სარწმუნოა და თანაგრძნობის აღმძვრელი.

ედგარის ენობრივი პორტრეტი ხასიათდება ახალგაზრდული ქარგონის სიჭარბით, ემოციური ლექსიკით, სკაბრეზულობით. ინტონაცია ზოგჯერ ხალისიანია, ზოგჯერ სევდიანი, შესაბამისად იცვლება რიტმიც. მისი მეტყველებისთვის არც იუმორია უცხო. თარგმანში, ცხადია, აუცილებელი იყო ყველა ამ ელემენტის რეპროდუქცია. — თბილისში ლიტერატურაში და შესაბამისად, თარგმანშიც, სწორედ ახალგაზრდული ქარგონით პერსონაჟის ხასიათის შექმნა — აქ ყოველთვის არსებობს გადაჭარბების საფრთხე. ჩემი აზრით, ენობრივი ნატურალიზმის თავიდან ასაცილებლად ახალგაზრდული ქარგონიდან უნდა გამოვიყენოთ მხოლოდ ის სიტყვები და გამოთქმები, რომლებიც ან უკვე დამკვიდრდნენ ენაში, ან გამჭვირვალობის გამო გასაგები მაინცაა მკითხველთა ფართო წრისათვის.

სავალდებულო არ არის და ხშირად შეუძლებელიცაა მაინცდამაინც იმ სიტყვას ან გამოთქმას შევუფარდოთ ქარგონიზმი, რომელიც დედანშია ქარგონით გამოხატული, მთავარია ქარგონიზმები ისეთი დონით იყოს გარეული ტექსტში, რომ შეიქმნას ქარგონით მეტყველების ეფექტი. რაც შეეხება ცალკეული შესატყვისობების დადგენას, ზოგჯერ შესაძლებელი გახდა ქართულ ქარგონში მოგვენახა ერთ-სა და იმავე ხატზე აგებული შესატყვისებიც, ზოგჯერ მცირედ სახეცვლილი ვარიანტები ვარჩიეთ, ზოგან მხოლოდ შინაარსობრივი მსგავსების მიღწევა შეეძლებოდა და ა. შ. ერთმანეთს შევადაროთ რამდენიმე ნიმუში:

das ist ein Humbug! — აი, ეგ კი პონტია! es war ziemlich sauer! — მაგრა გაუტყდა; der Kerl war wirklich hart — მართლა მაგარი ბიძა იყო (აქ ყმაწვილი შეიცვალა „ბიძით“, რადგან პროფესორზეა ლაპარაკი და თან ქართული ქარგონი ასეთ კონტექსტში „ბიძას“ ამჯობინებდა). Du bist in Ordnung, Willi. Du kannst so bleiben. Du bist ein Steher! — ასწორებ, ვილი! მიდი, ეგრე! მაგარი ხარ! aber ich war echt high — მაგრამ რა მექნა, კაიფში ვიყავი; wenn er nicht völlig verblödet war — ეგ თუ მთლად გამოქლიავებული არ იყო; der Kumpel — ძმაკაცი; ich hätte ychiff gehabt — მე მგონი, მანდრაჟი მექნებოდა; er hatte eine mächtige Wut im Bauch — ეს კაცი დაბოღმილი იყო; er hatte kaum abhauen können — მაშინ ასე იოლად კი ვერ მოტყდებოდა; Charlies Gören — შარლის შანტრაბა; sie war in Fahrt gekommen — აუ, რა გარეკა (ან რა გაახურა); ich sah sofort, der Alte war ein Vieh — იმწამსვე ვიციდე, ის ბიძა მხეცი (გერმანულშია „პირუტყვი“) რომ იყო; wie er eine Frau am Wickel hatte — ქალი რომ ჰყავდა გამოტყერილი; aber das spornete mich an — მაგრამ ეს მართლა მევასა და სხვა.

განსაკუთრებით ღირს ქართულ თარგმანში სკაბრეზული ლექსიკის

გადმოტანა. ქართულ ლიტერატურაში ისე დამკვიდრებული არ არის სკაბრეზი, რომ თარგმანში უხერხული არ იყოს მისი პირდაპირი, „შეუ-
ლამაზებელი შესატყვისის ჩართვა. მაგალითად, ერთ-ერთი ასეთი ფრა-
ზა თარგმანში ასე გადმოვიდა: „Dazu darf man natürlich keine
fetten Hüften haben und einen fetten Arsch schon gar nicht“ —
„აბა ქონიან ბარკლებზე და მით უმეტეს ქონიან კოზლახზე შეიძლება
ჯინსის შემოჭერა?“.

ედგარის ენობრივ პორტრეტში გვხვდება ამოჩემებული შეძახილები:
Leute — ხალხნო, ცალკეული სიტყვები, როგორიცაა oll, რასაც მიესადა-
გა „დამპალი“ და ყველგან ასე გადმოიდა კიდევ, ამოჩემებული ფრაზები:
ich weiß nicht, ob das einer begreift — „ხო აზრზე ხართ, რას
ვამბობ“ და მრავალი სხვა.

მოვიყვან ერთ ადგილს, სადაც პირველად ჩნდება წამყვანი ელე-
მენტის სახით ეს უკანასკნელი სიტყვა და ფრაზა: „Wibeau ist ein
alter Hugenottenname, na und, trotzdem war das natürlich kein
Grund, ollem Flemming die olle Platte auf seinen ollen Zeh zu
setzen. Das war eine echte Sauerei. Mir war gleich klar, daß
jetzt kein Schwein mehr über die Ausbildung reden würde, son-
dern bloß noch über die Platte und Zeh. Manchmal war mir
eben plötzlich heiß und Schwindling und machte ich was, von
dem ich nachher nicht mehr wußte, was es war. Das war mein
Hugenottenblut, oder ich hatte einen zu hohen Blutdruck. Zu
hohen Hugenottenblutdruck“. (S. 11).

„ისე, რომ იცოდეთ, ვიბო ძველი ჰუგენოტური გვარია, თუმცა
ისიც მართალია, რომ ამის გულისთვის ასე არ უნდა ავფსიხებულ-
ყავი და იმ დამპალი ფლემინგისათვის ის დამპალი რკინა დამპალ
თითზე არ უნდა დამეკერებინა, დავაკერე თუ არა, ეგრევე მივხვდი,
დღეის შემდეგ ყოველ კრებაზე ძალი და ღორი იმ რკინაზე და თით-
ზე გაახურებდა. რა ვქნა, ხანდახან მომდის ასე: ვავფსიხდები, თვა-
ლები დამიბნელდება და რას ვაკეთებ, აღარ ვიცი ხოლმე. ეს ან ჩემი
ჰუგენოტური სისხლი მიდულს ან სისხლის წნევა მაქვს მაღალი. ხო
აზრზე ხართ, მაღალი წნევა და ისიც ჰუგენოტური სისხლისა“. (გვ. 12).

ედგარ ვიბოს საკმაოდ თამამი იუმორი ხან უგემოვნობის წინააღ-
მდეგაა მიმართული, ხან სიყალბის, ხან დაშტამპული აზროვნების წი-
ნააღმდეგ და სხვა.

ვნახოთ ერთ-ერთი ასეთი ადგილი: „ხო აზრზე ხართ, აგიტატორი
მანამდე გამოულაყებდა ტვინს, სანამ ის ტიპი ყველაფერს არ მოი-
ნანიებდა და მოწინავეთა რიგებში არ ჩადგებოდა. ასეც მოხდა. იგი
მოწინავე ბრიგადირის მოწინავე ბრიგადაში ჩაირიცხა, გაიცნო მოწი-
ნავე სტუდენტი გოგონა. იმ გოგოს მშობლები ჯერ წინააღმდეგი იყ-

ვენე, მაგრამ მერე, რომ დაინახეს, ის ბიჭი რა მოწინავე გახდა, მოწინავეობაში თვითონაც ყველას გაასწორეს“. (ორიგ. გვ. 30, თარგმ. გვ. 36).

ულის პლენცდორფის მოთხოვნა სტილისტური კონტრასტებითაა მეტწილად აგებული. როგორც აღვნიშნეთ, თითქმის ყველაფერი იქმნება კონტრასტი მთავარი გმირის ენობრივ პორტრეტსა და სხვა პერსონაჟების პორტრეტებს შორის. ნიმუშად ერთ ნაწყვეტს მოვიყვან, სადაც განსაკუთრებით ნაკაფიოდ ჩანს ეს კონტრასტი, კერძოდ, ედგარ ვიბოს სინანულით, მაგრამ პათეტიკურად იხსენებს მისი ერთი თანამშრომელი:

„დიდი ტრაგედია დატრიალდა, თავხარი დაგვეცა ყველას. დღეს ბევრი რამ ნათელია ჩვენთვის — ედგარის სახით დიდებული ადამიანი დაკარგეთ“. მას იქვე „ეპასუხება“ გარდაცვლილი ედგარი: „ახლა კი ტეხავ, ადი. სულ ეგ იყო, მაგარი ხარ-მეთქი, რომ გეუბნებოდი? არ მეგონა, გაღმა ვასულ კაცზე ეგეთ სიგიჟეებს თუ გაახურებდი. მე და დიდებული ადამიანი?!“ (ორიგ. გვ. 63, თარგმ. გვ. 78).

ორიგინალურია მწერლის ჩანაფიქრი პარალელი გავლოს დღევანდელ ახალგაზრდობასა და გოეთეს „ვერთერს“ შორის. ეს ჩანაფიქრი ნაწარმოების სათაურშივე მეღვანდება. პერიფრაზის ქვეტექსტი სიყვარულის მარადიულობაზე მიგვანიშნებს, ხოლო ნაწარმოებში ჩართული მონაკვეთები გოეთეს „ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანიდან“ სტილისტურ კონტრასტს ქმნის და კიდევ უფრო ამძაფრებს ახალგაზრდა გმირის ტრაგიკულ ბედს. ედგარ ვიბოს ვითომ სიცილად არ ჰყოფნის ვერთერის ტრფობა ლოტესადმი, ასევე ღიმილს ჰგვრის გოეთეს ამაღლებული სტილი, მაგრამ წიგნის მიმართ გაჩენილი ცხოველი ინტერესი მიგვანიშნებს, რომ დღესაც შეიძლება არსებობდეს ვერთერისებური სიყვარული, შორს რომ არ წავიდეთ, თვითონ ჩვენი გმირიც ვერთერივითაა თავის შარლიზე შეყვარებული. მას მხოლოდ სტილი ეხამუშება, თორემ საკუთარი გრძნობების გამოსახატავად ვერ გამოადგებოდა იქ აღწერილი გაცდები და სიტუაციები. გოეთეს სტილზე კი ასე მსჯელობს ახალგაზრდა ვ.: „ახლა სტილს აღარ იკითხავთ? ატალახებულია მთელი წიგნი გულით, სულით, ბედნიერებითა და ცრემლებით. რაც გინდათ მითხარით და ვერ დავიჯერებ, ვინმე ოდესმე, თუნდაც სამასი წლის წინათ, ასე ლაპარაკობდა“ (ორიგ. გვ. 27, თარგმ. 32).

თარგმანში ზემოთ აღწერილი კონტრასტის შექმნა დიდ სიძნელეს არ წასწყდომია, კონსტანტინე გამსახურდიას თარგმნილი „ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანი“, ზოგიერთი აშკარა ლაფსუსის მიუხედავად, ისეთ ზუსტ მხატვრულ შესაბამისობას აღწევს დედანთან, რომ მისი

ციტირება ულრიხ პლენცდორფის ნაწარმოების ფონზე დედნის/ტოლფას ეფექტს უნდა ახდენდეს მკითხველზე. ამ აზრის საილუსტრაციოდ შეიძლება მოვიყვანოთ ნებისმიერი ადგილი. ასეთი კონტრასტებია შექმნილი თარგმანის მე-14, მე-15, 45-ე; 50-ე, 52-ე და სხვა შესაბამის გვერდებზე. ნიმუშად კი ერთ ნაწყვეტს მოვიყვან:

„მე საპასუხოდ ჩემი ნაცადი იარაღი, ბებერი ვერთერი ავალანა-რაკე: ჩემო კარგო, ადამიანი ყველა ადამიანია და ის მცირედი შეგნება, რომელიც ზოგიერთს მოეპოვება ცოტათი მეტი, ვიდრე მეორეს, რა ბედენაა იმ წუთებში, როცა ვნება აზვავდება და კაცობრიული გრძნობა გულზე მოასქდება. ამაზე კიდევ ბევრი ითქმის, მაგრამ სხვა დროს.

კაცობრიული გრძნობაო, ამაზე ქვევით ჩამოსვლას ბებერი ვერთერი როგორ იკადრებდა. აი დიტერი კი საბოლოოდ დავბრიდე, დიდი სისულელე მოუვიდა, ჩემს ნათქვამს რომ ჩაუფიქრდა. შარლი, ასეთებს რომ გავახურებდი, აღარც კი მისმენდა“. (ორიგ. გვ. 60, თარგმ. გვ. 74).

მოთხრობაში, როგორც აღვნიშნეთ, ხალისიანი ინტონაციის გვერდით ნაღველიც გამოერევა ხოლმე. ნაღვლიანი ინტონაციით ხასიათდება, მაგალითად, ედგარ ვიბოს უკანასკნელი მონოლოგი:

„არა, ისე ნუ გამიგებთ, თითქოს ჩემი ნებით ჩავიდოდი მიწაში, პირველივე კაუჭზე ჩამოვეკიდებოდი და ეგეთები, ეგ არა, მაგრამ მიტენბერგში კი მართლა აღარასოდეს დავბრუნდებოდი. არ ვიცი, ვესმით თუ არა ჩემი, ეტყობა, ჩემი ყველაზე დიდი ნაკლი ის იყო, დარტყმებს რომ ვერ ვუძლებდი, უბრალოდ, მარცხის მონელება არ შემძლო — მე ილიოტს მინდოდა მუდამ გამარჯვებული ვყოფილიყავი“.

დასასრულ, აუცილებელია ხაზი გავსვას ამ ნაწარმოების კიდევ ერთ თავისებურებას. ზემოთ ხსენებული ხალისიანობა, შეიძლება ითქვას, მოჩვენებითია. სინამდვილეში მთელი ნაწარმოები განმსჭვალულია განწირულობის სულსიკვეთებით. ეს სულსიკვეთება გადაედება მკითხველს და თანაგრძნობას უღვიძებს ახალგაზრდა გმირისადმი. თარგმანშიც აუცილებლად უნდა იგრძნობოდეს მოჩვენებით ხალისიანობას უკან მიმალული ტრაგიზმი და თარგმანის მკითხველიც თანაგრძნობით უნდა განიმსჭვალოს ახალგაზრდა გმირისადმი.

* * *

საკუთარი თარგმანების ანალიზს, გარდა იმისა, რომ უნდა დაეკონკრეტებინა და თვალსაჩინო გაეხადა ჩემივე შემოქმედებითი პრინციპები და თარგმანის თანამედროვე თეორიაში მეტ-ნაკლებად აღიარებული დებულებანი, ობიექტურადაც უნდა ეჩვენებინა, საერთოდ

მესაძლებელია თუ არა ერთი მთარგმნელის შემოქმედებაში სხვადასხვანაირი ჩანდეს სამი სხვადასხვა სტილის მწერალი, ე. ი. პრინციპში არის თუ არა შესაძლებელი დედნის სტილის რეპროდუქცია.* შემდგომი მსჯელობა, რომელიც თანამედროვე ქართულ ლიტერატურის განვითარების ტენდენციებს ეხება, კვლავ ამ ნიშნულზე წარმოადგენს, როგორც ზოგჯერ დედნისა და თარგმანის ანალიზს შეენაცვლება მკითხველის მთლიანი, გაუნალიზებული შთაბეჭდილება.

4. თანამედროვე ქართული თარგმანის განვითარების ტენდენციები

წინამავალი თავები, შიგადაშიგ ჩართული კონკრეტული მაგალითების მიუხედავად, მაინც თეორიული ხასიათისაა და არ იძლევა თანამედროვე ქართული თარგმანის პანორამას, ქართული თარგმანი კი საინტერესო საკვლევი მასალაა თუნდაც იმ თვალსაზრისით, თუ რამდენად ახდენს მასზე ზეგავლენას თარგმანის თეორიის დღევანდელი დონე და თითქმის საყოველთაოდ აღიარებული დებულებები, ამასთან ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ყოველ თეორეტიკოსს თუ პრაქტიკოს მთარგმნელს თავისი სუბიექტური დამოკიდებულება აქვს მთარგმნელობითი საქმიანობისადმი. თეორეტიკოსიც და მთარგმნელიც უკვე არსებულ ნაშრომებში ქვეშეცნეულად თუ შეგნებულად დაეძებს თავის საკუთარი მოსაზრებების დამადასტურებელ შეხედულებებს და ფაქტიურად საკუთარ პოზიციას იმაგრებს. აქედან გამომდინარე, ჩემი ცდა, წარმოვაჩინო თანამედროვე ქართული თარგმანის განვითარების ტენდენციები, ემყარება თარგმანის თეორიის მონაპოვრებით განმტკიცებულ საკუთარ პრინციპებს. ამასთან ტენდენციების გამოკვეთის ცდა არ შეიძლება მიზნად ისახავდეს თანამედროვე ქართული თარგმანის ყველა გამარჯვების, ან მარცხის სრულად წარმოჩენას. ქვემოთ განხილული თარგმანები მხოლოდ ტიპიურობის ნიშნითაა შერჩეული და ფაქტიურად ნაშრომის თეორიული ნაწილის ილუსტრირებას ემსახურება. რაც შეეხება ცნებას „თანამედროვე თარგმანი“, აქ იგულისხმება 50-იანი წლებიდან დღემდე შექმნილი თარგმანები. საწყის წერტილად 50-იანი წლების მიჩნევა გამართლებული მგონია იმის გამო, რომ ეს წლები ითვლება ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების ხელახალი აღმავლობის დასაწყისად და კანონზომიერი იქნება თანამედროვე ქართული თარგმანის კვლევაც დროის ამ მონაკვეთიდან დაიწყოს.

* ჩემს თარგმანებზე ამ თვალსაზრისით მსჯელობს ლ. ბრეგვაძე წიგნში „პერსონაჟები ხედებიან ერთმანეთს“, თბ., შერანი, 1982, გვ. 120—125.

50-იან წლებში კარგა ხნის დასრულებული იყო ისეთი დიდი მთარგმნელების ეპოქა, როგორც იყენენ თედო სახოკია, ნიკო ავალიშვილი, ივანე ახალშენიშვილი, ივ. მაქავარიანი და ჯერონტი ქიქოძე. მათ შემდეგ ქართულ თარგმანს დაუდგა უხვავაობის ხანა, 50-იან წლებში კი კვლავ ვაცხოველდა მთარგმნელობითი საქმიანობა და თანდათან გამოიკვეთა კიდევ სხვადასხვა ტენდენციები. 50-იან წლებში, უპირველეს ყოვლისა, თავი იჩინა თარგმანისადმი გაიოლებული მიდგომის მავნე ტენდენციამ და ეს ფაქტი შესაბამისად აისახა კიდევ იმ წლების თარგმნილ პროდუქციაში. ენობრივი თვალსაზრისით 50-იანი წლების თარგმანების უმრავლესობა ხასიათდება ქართული ენის შერყვითა და გაღარიბებით. ამ მოვლენას არ შეიძლებოდა არ მოჰყოლოდა რეაქცია და ენის საკითხებზე დაიწერა კიდევ კვალიფიციური წერილები, რომელთაგან იმთავითვე გამოირჩეოდა თ. კოპლატაძისა და ზ. ჭუმბურიძის „ქართული ენის ბუნებრიობის დასაცავად თარგმანში“ და რ. თვარაძის „რა ენა წახდეს“.

ის ფაქტი, რომ ხსენებული წერილები ერთ რომელიმე თარგმანს კი არ ეხება, არამედ თავს უყრის, კლასიფიკაციას უკეთებს და აანალიზებს 50-იან წლებში დასტამებული თარგმანებიდან ამოკრებილ ტიპიურ ენობრივ შეცდომებს, დამაჯერებლად მიუთითებს ზემოხსენებული ტენდენციის არსებობაზე. როგორც აღვნიშნეთ, ეს არის თარგმანისადმი იოლი მიდგომის ტენდენცია, რაც ვასაქანს აძლევს არაპროფესიონალი, შემთხვევითი პირების მომრავლებას მთარგმნელობით საქმიანობაში, ასეთ ვითარებაში, რა თქმა უნდა, აზრი არა აქვს მთარგმნელთა პოზიციის ძიებას — როცა თარგმანი არ აკმაყოფილებს გრამატიკისა და ნორმატიული სტილისტიკის ნორმებს, იქ არ არსებობს არავითარი პოზიცია.

ცხადია, მართებული არ იქნება 50-იანი წლები მხოლოდ ასეთ მუქ ფერებში წარმოვადგინოთ. ამ წლებშივე იკვეთება საპირისპირო ტენდენციებიც. მათ შორის ერთ-ერთი პირველი და მკაფიოდ გამოხატული ივანე მაჩაბლის მემკვიდრეობის შემოქმედებითად ათვისების ტენდენცია. მაჩაბლისეული თარგმანების სამ ტომს (1953 წ.), რომლებშიც შევიდა ტრაგედიები: „რიჩარდ მესამე“, „იულიუს კეისარი“, „ჰამლეტ“, „ოტელო“, „მეფე ლირი“, „მაკბეტ“, „ანტონიოს და კლეოპატრა“ და „კორიოლანოსი“, მოჰყვა შექსპირის დრამების, კომედიებისა და სონეტების თარგმანები, რამაც დღეს საშუალება მოგვცა ქართული თარგმანის ისტორიაში განვეხილოთ იქნებ უნიკალური გამოცემა — შექსპირის თხზულებათა სრული კრებული.

ეს ფაქტი შეიძლება გავიზაროთ, როგორც ენის დაკნინების წინა-

ღმდეგ გაჩენილი რეაქციის ერთ-ერთი გამოვლენა, რომელიც ხასიათდება დიდი მთარგმნელის მემკვიდრეობის შემოქმედებითი ათვისებითა და ახალი გზების ძიებით.

50-იან წლებშივე იღებს სათავეს თარგმანში ქართული ენის დანინების წინააღმდეგ მიმართული კიდევ ერთი ტენდენცია: მხედველობაში მაქვს კერძოდ, ენის არქაიზაციისაკენ ლტოლვა, რასაც გამართლება ეძებნებოდა ენის გამდიდრებისა და მოლონიერების კეთილშობილური სურვილით. სხვადასხვა მთარგმნელის შემოქმედებაში ამ ტენდენციამ მეტ-ნაკლებად მკაფიოდ გამოხატული სახე მიიღო, ზოგჯერ ასე თუ ისე მისაღები — სათარგმნი ლიტერატურის სიძველის გამო, ზოგჯერ კი სრულიად გაუმართლებელი ამ ენის საყოველთაო ფენომენად გამოცხადების გამო.

მკაფიოდ გამოიკვეთა აგრეთვე თარგმანის გაქართულების ტენდენციაც, რაც ზომიერების ფარგლებში შეიძლება გამართლებული იყოს მხოლოდ ზღაპარში, ლიტერატურის სხვა ენარებში კი მეტისმეტმა გაქართულებამ თარგმანს მხოლოდ ზიანი შეიძლება მოუტანოს. ზოგჯერ ეს ტენდენციაც აღიქმება, როგორც ქართული ენის დამახინჯების წინააღმდეგ მიმართული აქცია, მეტწილად კი იგი მთარგმნელის მცდარი პოზიციის გამოხატველია.

არქაიზაციის ტენდენციას იმთავითვე დაუპირისპირდა თარგმანში ე. წ. ახალი ქართული ენის დამკვიდრების ტენდენცია, ამ ორი ტენდენციის ჭიდილი თეორიულად თითქოს დასრულდა ეურნალ „ცისკარში“ 1968 წელს გამართულ დისკუსიაში, პრაქტიკულად კი იგი დღემდე გრძელდება და სხვადასხვა ასპექტში იჩენს ხოლმე თავს.*

ქვემოთ შევეცდები თითოეული ტენდენციის საილუსტრაციოდ განვიხილო რამდენიმე ქართული თარგმანი და ამ გზით ცხადვყო მათი მიმართება თარგმანის შეფასების კრიტერიუმებთან.

იმის გამო, რომ დედანში არ შემიძლია წავიკითხო ყველა ის ნაწარმოები, რომლებიც მკვირდება ჩემი მოსაზრებების საილუსტრაციოდ, ძირითად აქცენტს ვაკეთებ ქართულ მთარგმნელობით სკოლაში სხვადასხვა ენობრივი ტენდენციის არსებობაზე, ხოლო რამდენად შეიძლება ამა თუ იმ ენობრივი პოზიციიდან შესრულებული თარგმანი გადმოსცემდეს დედნის სტილს, ამის თაობაზე, გერმანული ლი-

* ვერ დავეთანხმები მთარგმნელსა და ლიტერატურათმცოდნეს რ. თვარაძეს, თითქოს ეს დავა, თუნდაც პრაქტიკულად, „არქაისტთა“ გამარჯვებით დასრულებულიყოს. ჩემი აზრით, „ხელეწიფებას“, „რამეთუს“, „გარნას“, „ვითარკას“, „დაუნჯებისა“ და სხვა მსგავსი სიტყვების მართლაცდა მომრავლება თარგმანებში და ეურნალ-ვახუშტის ფურცლებზე სტილისტური აღრევის მანქანებელი უფროა, ვიდრე ამ სიტყვების „გემოს გაგებისა“. (იხ. რ. თვარაძე, თხუთმეტსაუკუნოვანი მთლიანობა, თბ., 1985, გვ. 7—8).

ტერატურის გამოკლებით, დასკვნები გამომაქვს პწკარედისა და თარგმანის შეპირისპირების საფუძველზე, ან ვეყრდნობი ამა თუ იმ მწერლის ნაწარმოების ირგვლივ არსებულ კრიტიკულ ლიტერატურას. ამავე პრობლემების წრეში შედის ერთი საკითხიც — ქართულ მთარგმნელობით სკოლაში რამდენნაირი მიდგომა დასტურდება სათარგმნე მუშაოსათვის. აქ ერთმანეთისგან უნდა განვასხვავოთ ძველი ლიტერატურული ძეგლებისა და თანამედროვე ლიტერატურის თარგმნის ასპექტები, რადგან ჩემი აზრით, პრინციპებისა და მეთოდების მრავალფეროვნება ქართულ თარგმანში ყველაზე უფრო ამ ასპექტებში შეიმჩნევა.

ზემოთ აღვნიშნე, რომ 50-იან წლებში იღებს სათავეს თარგმანში არქაიზებული ენის გამოყენების ტენდენცია. თუ ქართულ თარგმნილ ლიტერატურას ამ თვალსაზრისით გადავხედავთ, აღმოჩნდება, რომ არქაიზებული ენა, უკანასკნელ ხანებში მაინც, იშვიათად უღვეს საფუძვლად თანამედროვე პროზის თარგმანებს, ყოველ შემთხვევაში, მსგავსი ფაქტების სიმცირე საფუძველს არ გვაძლევს ვილაპარაკოთ თანამედროვე პროზის თარგმანებში არქაიზებული ენის გამოყენების ჩამოყალიბებულ ტენდენციაზე. არქაიზების ტენდენცია ძირითადად შეიმჩნევა ძველი ლიტერატურული ძეგლების თარგმანებში, ამასთან მთარგმნელთა პოზიციისა და განსწავლულობის მიხედვით სხვადასხვა არქაიზების ხარისხი და მიზნები.* აქვე დასტურდება ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო პრინციპის ჭიდილი: თარგმანს უნდა ეტყობოდეს დედნის ეპოქის კვალი თუ თარგმანის ეპოქის კვალი.

თუ ვაღიარებთ დებულებას, რომ თარგმანს უნდა აჩნდეს თავის შემქმნელი ეპოქის კვალი, მაშინ ნაწარმოების სიძველის მიმანიშნებელი სტილისტური საშუალებები თარგმანში მინიმუმამდე უნდა იქნეს დაყვანილი. უთუოდ ამ პრინციპით ხელმძღვანელობს ცნობილი მთარგმნელი ბაჩანა ბრეგვაძე. საკმარისია თვალი გავადევნოთ ბაჩანა ბრეგვაძის უაღრესად ნაყოფიერ შემოქმედებას, რომ დავინახოთ პროფესიონალი მთარგმნელის ამოსაცნობი უპირველესი ნიშანი — ბაჩანა ბრეგვაძე ხელს არ ჰკიდებს თუნდაც მეორეხარისხოვან ლიტერატურას, მან იცის, რა სჭირდება ქართველ მკითხველს, რა ამაღლებს მის კულტურულ დონეს და ამ პოზიციიდან არჩევს სათარგმნ ნაწარმოებებს. 1964 წლიდან მოყოლებული დღემდე ბაჩანა ბრეგვაძემ თარგმნა პლატონის „ნადიმი“, პლატონისავე „ფედონი“, „დიდი ჰიპია, იონი, მენონი“, „დილოგები“, მარკუს აგრელიუსის „ფიქრები“, ფსევდო-ლონგინეს „ამაღლებულისათვის“, პლატონის „მშვენიერები-

* იხ. ზ. ჭუმბურიძე და თ. კობლაძის: „რამეთუ არა უწყიან“, წიგნში: ზ. ჭუმბურიძე, მაღლი დედენისა, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1982.

სათვის“, ფრანსუა დე ლაროშფუკოს „მაქსიმები“, არისტოტელეს „პოეტიკა“, პასკალის „აზრები“, პოლ ვალერის „ესსეები“... აქ მონაწილეობს ნაწარმოებთა უმრავლესობა ძველია და მთარგმნელს არ გაუჭირდებოდა ე. წ. „ძველი ქართულით“ ეთარგმნა ისინი, მაგრამ ბოლო გორც შემოთ აღვნიშნეთ, მთარგმნელი სავსებით მართებულია და არა აზრებს პრინციპს — თარგმანს აჩნდეს თავისი ეპოქის კვალი და გარდა ამისა, შეუმცდარი გემოვნების წყალობით ყოველ ნაწარმოებს თავის შესაფერ ინტონაციას უძებნის.* ნიმუშად მოვიყვან მცირე ნაწყვეტს პლატონის დიალოგიდან „კრიტონი“. ამ თარგმანს მოძებნილი აქვს დიალოგისთვის შესაფერი სასაუბრო ინტონაცია, მხოლოდ ასე ბუნებრივად, ყოველგვარი მაღალფარდოვნების გარეშე შეეძლო ესაუბრა სიკვდილმისჯილ კაცსა და მის მეგობარს. შემოთ მთარგმნელის გემოვნება ვახსენე. ისეთ ძეგლს, როგორც ხსენებული ნაწარმოებია, არ შეიძლება არ ედოს არქაული ელფერი, მაგრამ, როგორც უკვე აღვნიშნე, არქაულობა არ არის ძველი ძეგლის ორგანული სტილური ნიშანი. თუ მთარგმნელი არქაულობას ნაწარმოების ორგანულ სტილურ ნიშნად მიიჩნევს და მის აღდგენას შეეცდება, თარგმანი უეჭველად შეიძენს მაღალფარდოვან, ზეაწეულ ელერადობას, რადგან დღევანდელი მკითხველისათვის არქაულობა უეჭველად მაღალფარდოვნების სტილისტურ ეფექტს ჰქმნის. აქედან გამომდინარე, დაირღვევა ფორმისა და შინაარსის ერთიანობა, დიალოგის მონაწილენი იტყვიან იგივეს, ოღონდ მაღალფარდოვნად და სრულიად დაიკარგება ბუნებრიობისა და უშუალობის ეფექტი, რაც ამ დიალოგის უპირველეს სტილურ ნიშანს უნდა წარმოადგენდეს. რაც შეეხება სიძველეზე მინიშნებას, ეს ძუნწი საშუალებებითაც შეიძლება მოხერხდეს, და ამ ამოცანას, რა თქმა უნდა, სრულიად ძალდაუტანებლად ართმევს თავს მთარგმნელი, ტექსტის სიძველე იგრძნობა აქა-იქ გაბნეული მარკირებული სიტყვებითაც და ფრაზის აგებულებითაც, რომელიც ბუნებრივ სასაუბრო კილოში ზოგჯერ ოდნავ ზეაწეულ ინტონაციასაც შემოგვაპარებს ხოლმე:

„სოკრატე: ახლახან მოხვედი თუ დიდი ხანია?

კრიტონი: კაი ხანია.

სოკრატე: მერედა, რა ჩუმად ზიხარ, რად არ გამაღვიძე?

კრიტონი: ვფიცავ ზევსს, არ ვისურვებდი, სოკრატე, შენს დღეში ვიყო და ძილი რომ ძილია, ისიც კი არ შეკარებოდეს. აგერ, რამდენი ხანია გიყურებ და მიკვირს, რა ტკბილად გძინავს; გაღვიძებითაც განზრახ არ გაგაღვიძე, რათა შენთვის მყუდროება არ დამერღვია. აღრე

* ამავე მომენტზე ამხვილებს ყურადღებას მერი ჰელიძე, იხ. „ლიტ. საქართველო“, 24. II. 1984 წ.

ხომ, მთელი ჩვენი ნაცნობობის მანძილზე, მაკვირვებდა შენი ხასიათის სიმტკიცე, და მით უმეტეს მაკვირვებს ახლა, ამ საშინელი განსაცდელის უამს, შენი უდრტვინველობა და აუმღვრევლობა.

სოკრატე: კი მაგრამ, განა სიბრძივე არ იქნებოდა, კრეტონ, ჩემი ხნის კაცის დრტვინვა კარს მომდგარი სიკვდილის გამო?

როგორც ვხედავთ, დიალოგს საფუძვლად უდევს თანამედროვე ქართული ენა, მაგრამ მაინც იგრძნობა, რომ იგი თანამედროვე ნაწარმოები არ არის. სულ რამდენიმე სიტყვა, როგორცაა „უამს“, „უდრტვინველობა“, „დრტვინვა“ და მთელი დიალოგის ინტონაცია მიგვანიშნებს მის სიძველეზე და სათანადო შთაბეჭდილებასაც ახდენს.

იმის დასტურად, რომ მთარგმნელისთვის მთავარია ფორმისა და შინაარსის ერთიანობა, კიდევ შეიძლებოდა მოგვეყვანა მცირე ნაწყვეტი პოლ ვალერის „რვეულებიდან“. საერთოდ, ასეთი ტიპის ნაწარმოებისათვის მთავარია აზრის სიცხადე და სისხარტე. მკითხველს არ უნდა აღიზიანებდეს ენობრივი საფუძველი, ყურადღების კონცენტრირებას ხელს არაფერი არ უნდა უშლიდეს. ხატოვანებაც არ უნდა იყოს ზედმეტად რთული, ან იშვიათი, ისიც მხოლოდ სათქმელს უნდა მატებდეს თვალსაჩინოებას, გაქართულებაც ზომიერი ჯობს, რათა მთლიანად არ დაიკარგოს უცხო ეროვნული კოლორიტი. ყველა ამ მოთხოვნას პასუხობს ქვემოთ მოტანილი ნაწყვეტი:

„ჩემი მორალი მარტივია:

ა) ნუ გაამრავლებ, (თუ შეგიძლია) ტანჯვას ამ ქვეყნად.

ბ) აკეთე (როგორც შეგიძლია) რაიმე კაცური საქმე.

* * *

მე ვცხოვრობდი მომავლის გარეშე, გარეგანი მიზნის, მეტაფიზიკის გარეშე. მე მხოლოდ ვხნავდი და ვბარავდი ჩემს ყანას. ბედისწერა ყრიდა შიგ თესლს“.

ამგვარად, იმ პრინციპს, რომ თუნდაც ძველი ნაწარმოების თარგმანს ეტყობოდეს მთარგმნელის ეპოქის კვალი, პრაქტიკულად აღიარებს ბაჩანა ბრეგვაძე, ქართველ მთარგმნელთა უმრავლესობა კი მისდევს პრინციპს, რომ თარგმანს უნდა ეტყობოდეს დედნის ეპოქის კვალი, მაგრამ მათ თარგმანებში მაინც შეინიშნება სიძველის რეპროდუქციის სხვადასხვა ხარისხი. დედნისადმი სხვადასხვაგვარი მიდგომის საილუსტრაციოდ ყველაზე უფრო ხელსაყრელია ერთი და იმავე დედნის რამდენიმე თუ არა, ორი თარგმანი მაინც. სამწუხაროდ, თითებზე ჩამოითვლება ის ნაწარმოებები, მათი ერთზე მეტი თარგმანი რომ მოგვეპოვებოდეს. ერთ-ერთი ბედნიერი გამოჩაკლისია ფრანსუა რაბლეს „გარგანტუა და პანტაგრუელი“. ჩვენს ხელთაა ორი თარგ-

მანი, ერთი ელისაბედ ბაგრატიონისა (შესრ. 1973 წ.), მეორე კი გურამ გოგიაშვილისა (შესრ. 1977 წ.). ეს ორი თარგმანი, უპირველეს ყოვლისა, საინტერესოა სიძველის რეპროდუქციის ხარისხით, მაგრამ არანაკლებ საინტერესოა სხვა სტილური ნიშან-თვისებებიც, რომლებიც რაბლეს თხზულებას, გამორჩეულს ხდის შუა საუკუნეების ფრანკულ ლიტერატურაში. ამ მიზნით ერთ სანდო წყაროს დავესესხებთ: „რათა დიდი ხელოვნების დონემდე ამაღლებულიყო, მრავალფეროვანი, უხვი და ფანტასტიკური მასალა, რომლისგანაც შედგება რაბლეს ქმნილება, მოითხოვდა შესაფერი სიდიადისა და მასშტაბის გამომსახველ საშუალებებს. და მართლაც, რაბლეს სტილი შესანიშნავად შეესატყვისება მისი პერსონაჟების მჩქეფარე სიუჟეტს, ჩვენ ჰემშარიტად გვაოცებს მისი ლექსიკის წარმოუდგენელი მრავალფეროვნება. იგი იყენებს სულ სხვადასხვა დარგიდან ნასესხებ ტერმინებს — იურიდიულს, კომერციულს, სამხედროს, საზღვაოს, სამეურნეოს, რითაც ამარაგებდა მას ვეებერთელა ერუდიცია და ისევე ბუნებრივად ხმარობს მეცნიერულ და სქოლასტიკურ ტერმინოლოგიას, როგორც (ფრანსუა ვიიონის მსგავსად) ჭუჩის ქარგონს.

შეიძლება ითქვას, რომ რაბლეს თხზულების ფორმაც კი ენციკლოპედიურია, მაგრამ მთავარი მაინც ენაა, მდინარესავით წყალუხვი, კუნთმაგარი ფრანგული ენა, მთელი თავისი ჰემშარიტად დიონისური სიტყვების თამაშით, ალიტერაციებისა და სილაბიკური გართობის კორიანტელით, რაბლეს ენა, რომელმაც ახალი სიცოცხლე შთაბერა, მოქნილობა და ენერჯია შემატა შუასაუკუნოვან ენას, — წერს სერჯი წულაძე ელისაბედ ბაგრატიონის თარგმანზე დართულ ბოლოსიტყვაობაში. როგორც ვხედავთ, სერჯი წულაძე ზედმიწევნით ზუსტად ახასიათებს რაბლეს ენასა და სტილს. საინტერესოა, მთარგმნელებმა რომელი სტილური ნიშნები წამოსწიეს წინ თავიანთ თარგმანში და რა ენობრივი საშუალებები ირჩიეს მათ ხორცშესასხმელად, უპირველეს ყოვლისა კი ყურადღება მივაქციოთ სიძველის სტილური ნიშნის რეპროდუქციის ხარისხს. ამ მიმართებით საკმარისია თითო ნაწყვეტის შედარება.

შესადარებლად გამოდგება ნაწარმოების დასაწყისი, რადგან აქ წარმოჩენილი სიძველის ხარისხი ბოლომდე ერთნაირადაა შენარჩუნებული ორივე თარგმანში.

ავტორის პროლოგი

უბრწყინვალესო ლოთებო და თქვენ, ვენერას სენით შეპყრობილ-ნო (რამეთუ თქვენ, და არა სხვას ვისმე, ვუძღვნი მე ჩემს ნაწერებს)! ალკიბიადე პლატონის დიალოგ „ნალიძში“ ქებათა-ქებას ასხამს თავის

გამზრდელ სოკრატეს, უთუოდ უპირველეს დიდებულს ფილოსოფოს-
თა შორის, და ერთ ადგილას მას სილენებს ადარებს. სილენებს ოდეს-
ღაც უწოდებდნენ პატარა კოლოფებს, ისეთს, როგორსაც ახლა მე-
აფთიაქის დუქანში თუ ნახავთ; ზემოდან ეხატა სხვადასხვა სახეობის
და სასაცილო გამოსახულებანი: ჰარპიები, ლავამოდებულები, შატუ-
ბი, რქიანი კურდღლები, ხურჯინიანი იხვები, ფრთოსანი ვაცები, ულ-
ლიანი ირმები და კაცის სამხიარულოდ მოგონილი ბევრი სხვა სუ-
რათი, ამგვარივე თვისება ჰქონია სილენოსს, კეთილი ბახუსის მასწავ-
ლებელს! (თარგმანი ელისაბედ ბაგრატიონისა).

ვნახოთ ამავე მონაკვეთის მეორე თარგმანი:

„ამა წიგნისა მომღვაწებლისაგან

სახელმორჭმულნო მემთვრალენო და ღირსა პატივცემულნო ცულ-
ჭირშეყრილნო (რამეთუ თქვენდა ძღვნად, და არა ვინმე სხვისად, და-
მიწერია წიგნი ჩემი), ნადიმად სახელდებულ პლატონისა დიალოგში
ალკიბიადემ როს ქება შეასხა თავის მოძღვარს სოკრატესა, ჰეშმა-
რიტად ყოველთა ფილოსოფოსთა ფილოსოფოსსა, თანვე სილენეს
შეადარა იგი: სილენე უწინ იმისთანა კიდობანაკს ანუ გვადრუცს ერ-
ქვა, აწ მეაფთიაქეთ რომ უდგათ; ზედ სუყველას ათანანიირი საცინა-
რი და სასიამოვნო რამ ეხატა: ჰაი ჰარპიას, სატირიო, ჰაი დალაგ-
მული ღერღეტიას, რქიანი კურდღელიას, ჰაი პალნიანი იხვიო, ფრთი-
ანი ვაციო, ჰაი უღელდადგმული ირემიო, და სხვა ბევრსა შემაქცე-
ვარსა სურათსაც შემჩნევდა კაცისა თვალი, სიცილისა მომგვრელსა
(დასტურ ესეგვარი თვისებისა იყო სილენეც, ძველი ბახუსის მზრდე-
ლი)“. (მთარგმნელი გურამ გოგიაშვილი).

თუკი პირველ მთარგმნელს პრინციპად უღიარებია, თარგმანს მი-
ნიმალურად დასტყობოდა დედნის ეპოქის კვალი, გურამ გოგიაშვილს
აქცენტი გადაუტანია რაბლეს ენის სიძველეზე. ეს იმთავითვე მოგზ-
დებათ თვალში, რადგან მოყვანილი ნაწყვეტები თითქმის სიტყვა-სი-
ტყვიით იმეორებს ერთმანეთს, ოღონდ სადაც ე. ბაგრატიონის თარგ-
მანი თანამედროვე ქართული ენით საზრდოობს, იქ გ. გოგიაშვილი შე-
სატყვისის საპოვნელად ქართული ენის ძველ შრეებს მიმართავს
ხოლმე.

რაც შეეხება რაბლეს ენის სიმდიდრეს, ფერადოვნებასა და მრავალფეროვნებას, აქ გ. გოგიაშვილი სასწაულებს ახდენს. განცვიფ-
რების ეფექტი ენის სიმდიდრის გამო, რასაც სერგი წულაძე რაბლეს
ნაწარმოების ერთ-ერთ ძირითად სტილურ ნიშნად მიიჩნევს, ზედმი-
წევნით სრულად არის მიღწეული გ. გოგიაშვილისეულ თარგმანში.
ამ მხრივ სანიმუშოა მთელი წიგნი, ნებისმიერი მონაკვეთი ადასტუ-
რებს ამ აზრს. რაბლეს სტილის ამ ნიშან-თვისების ვადმოსატანად

მთარგმნელს გაუწევია ტიტანური შრომა, შეუძლებელია ერთი ადამიანი აქტიურად ატარებდეს ამოდენა სიმდიდრეს ქართული ენისას, ეს სიტყვაუხვობა შედეგია ლექსიკონებსა და ლიტერატურულ ძეგლებში გულმოდგინე ჩხრეკისა და ძიებისა. როგორც ვთქვით, ლექსიკური სიუხვის საილუსტრაციოდ გამოდგება ნებისმიერი ადგილი, მაშინდაც ეს:

„ბუდე საბიძლისა წყრთანახევრით წინ იყო გამოწეული, და საწმერთულსავით ამისთვისაც ალაგ-ალაგ ჩაქი დაეყოლებინათ სულ ისევ დატალღებული, ცისფერი დამასკური ჭიქნურით დამშვენებული, რა უკეთუ თვალს შეავლებდით ნაოქროხელ არ ოქრონემსულსა და ოქროქსოვილს, ხალასი ლალ-ანდამატით, ზურმუხტ-ფირუზითა და სპარსული მარგალიტით გაწყობილსა, საბიძალსა მას უცილოდ იხავარ სიუხვისა კოკას შეადრიდით, ძველთა ხელფურჩთაგან ნაოსტატარსა, რომლისა დარი და მსგავსიც ქალღმერთმა რემ ორსა ნიმფას უბოძა, ადრასტუსა და იდას, იუპიტერისა გამომზრდელთ, და მართლაც რალა კოკა სიუხვისა და რალა ოქრომთვალული საბიძალი იგი, მიწყვი აყვავებული, გალალებული, გათქვირებული, მიწყვი პოხიერი, მიწყვი ნოყიერი, მიწყვი ლონიერი, ნაყოფმდიდარი, სიტკბოჩამომდინარი, მიწყვი მცინარი, სიკეთითა და სიამით აღვსებული, თავად ღმერთთა მოწმე, რა დიდებული რამც იყო!“

დამოწმებული მონაკვეთიც საკმაოდ არის დამძიმებული არქაიზმებით, საერთოდ კი, არქაიზმების სიმრავლე, ჩემი აზრით, ვნებს რაბულეს ენის ერთ-ერთ, ასევე მნიშვნელოვან სტილურ ნიშანს — მოქნილობასა და მჩქეფარებას. ამავე მიზეზით გაუმართლებელი მეჩვენება ე. წ. ემფატიკური „ა“-ს სიუხვე, რომელიც გარდა იმისა, რომ ამძიმებს ენას, საკმაოდ ძლიერად მიგვანიშნებს ქართლ-კახურ დიალექტზე, ყველაფერი ეს კი დამატებით ქმნის ოდნავ გადაჭარბებულ ქართულ კოლორიტს.*

ზემოთ განხილული თარგმანის დედანი, სპეციალისტების აზრით, თანამედროვე ფრანგული ენის ფონზე მკვეთრად გამოხატული არქაული იერით გამოირჩევა და ამდენად შეიძლება გამართლებულიც იყოს თარგმანის საფუძვლად არქაიზებული ენის გამოყენება, ჩვენ უფლება გვაქვს გამოვთქვათ მხოლოდ სურვილი, რომ შეიძლებოდა თარგმანის ენის ოდნავ შემსუბუქება და გათანადრობლება, ქართულ თარგმნელ ლიტერატურაში კი გვაქვს იმის მაგალითებიც, როცა თარგმანი დედანს აჭარბებს სიძველის გამოხატვაში. მსგავსი ფაქტები შეიძლება მივიჩნიოთ დედნისადმი მეტისმეტად თავისუფალი მიდგომის

* დაახლოებით ასეთივე შეფასებას აძლევს გ. გოგიაშვილის თარგმანს ე. კვატაიშვილი, ქართულად ამეტყველებული რაბლე, იხ. „მართობი“, № 7, 1983.

ტენდენციის გამოვლინებად, ან შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მთარგმნელს შემუშავებული აქვს საკუთარი სტილი და უპირველეს ყოვლისა, ეს სტილი ხასიათდება მკაფიოდ გამოხატული არქაული ელფერით. ორივე შემთხვევაში მოსალოდნელია დედნის სტილის გამოვლინება და საკუთარი სტილის სამოსელში გახვევა.

ჩვენში ჯერ კიდევ ბოგინობს პარადოქსული მოსაზრება, თითქოს მთარგმნელმა მთავარია ზედმიწევნით კარგად იცოდეს მშობლიური ენა, ხოლო დედნის ენის ზედმიწევნით ცოდნა სავალდებულო არ იყოს. ეს მოსაზრება ერთხელ კიდევ მიგვანიშნებს, რომ ჯერ კიდევ ჩამოყალიბების პროცესშია დედანთან დამოკიდებულების პრინციპები და თარგმანზე მუშაობის მეთოდები. ყველა პრინციპი და მეთოდი კი ერთ ფოკუსში იყრის თავს: შესაძლებელია თუ არა საერთოდ დედნის სტილის რეპროდუქცია?

ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად ჩემსავე მოსაზრებას დავესწინებ: მხატვრული ნაწარმოების სტილისტური სისტემის ზოგიერთი ელემენტი თარგმანში იკარგება ორ ენას შორის არსებულ გრამატიკული და ლექსიკური სხვაობის გამო, მაგრამ ფუნქციური კომპენსაციის გზით თარგმანში შეიძლება გადმოიცეს სტილის აბსტრაქტურულ ნიშნები: მალაღმარდოვანება თუ სისადავე, ლექსიკური სიუხვე თუ სიღარიბე, სტრუქტურული სირთულე თუ სიმარტივე, რიტმი, ინტონაცია, განწყობილება და სხვა.

ცხადია, ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი კომპონენტის თარგმანში ანაზღაურება დედნის ენისა და მშობლიური ენის ღრმა ცოდნის გარდა ლიტერატურულ გემოვნებასა და ალღოსაც მოითხოვს, მაგრამ ერთხელ კიდევ გავიმეორებთ, რომ მთარგმნელის პოზიციას არანაკლები მნიშვნელობა ენიჭება.

დასაწყისში აღვნიშნე, რომ 50-იანი წლები გამოირჩევა ძიებებით, დასაბამს აძლევს სხვადასხვა ტენდენციებს და დედანთან სწორი დამოკიდებულების პირველი ცდებიც, ჩემი აზრით, ამ წლებში უნდა ვეძიოთ. 50-იანი წლების ბოლოს და 60-იანი წლების დასაწყისში ითარგმნება ერნესტ ჰემინგუეი და მთარგმნელი ვახტანგ ჭელიძე ქართულ ენაში, უპირველეს ყოვლისა, ჰემინგუეის უჩვეულო, არატრადიციული სტილის ადექვატისათვის ეძებს გამომსახველობით საშუალებებს. ამ წლებში თარგმნიან ჯორჯანელები ჰაინეს პროზას და გამარჯვებულს აღწევენ სწორედ დედნის სტილის გადმოტანისაკენ სწრაფვით.

ჰაინეს პროზის თარგმანი გამოქვეყნდა 1957 წელს, ეს იყო ჰაინეს პროზის თარგმნის პირველი ცდა და „უხარისხო პროდუქციის“ მოჭარბების ფონზე დედნის სტილის რეპროდუქციის ერთ-ერთი პირველი ცდაც. ჰაინრის ჰაინეს პროზა ე. წ. პოეტური პროზის ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს, მაგრამ აქ არცთუ იშვიათად პოეტურ პროზას

უნაცვლება იუმორით, ზოგჯერ კი სარკაზმით შეზავებული პროზა. ბუნების სურათებს პოეტი უაღრესად დახვეწილი, ნათელი და ხარნარი ენით აგვიწერს, უეცრად კი მოულოდნელი, კონტრასტული წყვილებით, მახვილგონივრული ეპითეტებითა და მეტაფორებით ირრინიულ ეფექტს ჰქმნის. ჰაინეს პროზაში მალიმალ იცვლება რიტმი, იგი ხან მდორეა, ხან აჩქარებული. მთლიანად კი ჰაინეს ენა მსუბუქია, მოქნილი, შეზავებული კალამბურებით, საკმაოდ დატვირთული ქვეტექსტებით, არცთუ იშვიათია ორაზროვნება და შეფარული სკაბრეზიც. როგორც აღვნიშნეთ, ჯორჯანულებისეული თარგმანი 50-იან წლებში დედნის სტილის რეპროდუქციის ერთ-ერთი პირველი და წარმატებით დაგვირგვინებული ცდაა. მოვიყვან რამდენიმე ნაწყვეტს, სადაც ჩემი აზრით, კარგად არის შენარჩუნებული ჰაინესეული „თამაშ-თამაშით“ თხრობა, ბუნების სურათების ნატიფი აღწერა, ზოგან კი ნათლად გამოსკვივის ირონია. ირონიით უნდა იყოს, მაგალითად, შეფერილი ქვემოთ მოტანილი ნაწყვეტი:

„საერთოდ გეტინგენის მკვიდრნი სტუდენტებად, პროფესორებად, ფილისტერებად და პირუტყვებად განიყოფიან, ამასთან ეს ოთხი წოდება ერთმანეთისაგან არცთუ ისე მკვეთრადაა გამიჯნული. პირუტყვთა წოდება უმრავლესობას შეადგენს. ყველა სტუდენტისა და ორდინარულ თუ არაორდინარულ პროფესორთა აქ ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანდა. თანაც ამ წუთში ყველა სტუდენტის გვარი არ მახსენდება, პროფესორთა შორის კი ზოგი ისეთიც არის, რომელსაც ჯერ კიდევ არავითარი სახელი არ გააჩნია“.

შევადაროთ ეს ადგილი დედანს:

„Im allgemeinen werden die Bewohner Göttingens eingeteilt in Studenten, Professoren, Philister und Vieh, welche vier Stände doch nichts weniger als streng geschieden sind. Der Viehstand ist der bedeutendste. Die Namen aller Studenten und aller ordentlichen und unordentlichen Professoren hier herzuzählen, wäre zu weitläufig; auch sind mir in diesem Augenblick nicht alle Studentennamen im Gedächtnisse, und unter den Professoren sind manche, die noch gar keinen Namen haben“.

მთელი თარგმანის სადა ენობრივი ფონი საშუალებას იძლევა ქვემოთ მოყვანილ პირველ ნაწყვეტში შთამბეჭდავად გადმოიცეს ბუნების სიმშვენიერე, მეორე ნაწყვეტში გამოყენებული მარკირებული ელემენტები კი ოდნავ ზეაწეულ ტონს ქმნიან და სათქმელს ასევე კარგად ესადაგებიან.

„ჩემი სამყოფელიდან რამელსბერგის დიდებული სანახები ჩანდა. მშვენიერი საღამო იყო. დამე თავის შავ რაშს მიაჭროლებდა და მის

ხშირ ფათარს წეწავდა ქარი. სარკმელთან მდგომი ვუქვრეტდი მრვა-
რეს“.

ნაწყვეტის სიმცირის გამო აქაც შეიძლება დავიმოწმთ დედანი:
„Mein Logis gewährte eine herrliche Aussicht nach dem Bam-
melsberg. Es war ein schöner Abend. Die Nacht jagte auf ihrem
schwarzen Rosse, und die langen Mähnen flatterten im Winde.
Ich stand am Fenster und betrachtete den Mond“.

მოვიყვან კიდევ ერთ ნაწყვეტს წიგნიდან „იდეები — წიგნი Le
Grand“, რომელიც აღსავსეა ჰაინესეული მახვილგონიერებით: „ჯო-
ჯოხეთში მართლაც ჯოჯოხეთური სიცხეა და როდესაც არდადეგების
დროს ერთხელ იქ მოვხვდი, პაპანაქება აუტანელი მეჩვენა. თქვენ
წარმოდგენაც კი არ გაქვთ ჯოჯოხეთზე, Madame! იქიდან ერთობ
მცირე ოფიციალურ ცნობებს ვიღებთ, რომ საბრალო სულელები იქ,
ქვევით, თითქოს ვალდებულნი იყვნენ მთელი ღღის განმავლობაში
იკითხონ ყველა ის უგემური ქადაგება, რომელიც კი იბეჭდება აქ,
ზევით — ეს ცილისწამებაა. ჯოჯოხეთი არც ამდენად საშინელია, ტანჯ-
ვის ამგვარ დახვეწილ მეთოდებს სატანა ვერ მოიგონებს“.

დედანში ეს ადგილი ასე ეღერს:

„In der Hölle ist es ganz höllisch heiß, und als ich mal in
den Hundestagen dort war, fand ich es nicht zum Aushalten.
Sie haben keine Idee von der Hölle, Madame. Wir erlangen dor-
ther wenig offizielle Nachrichten. Daß die armen Seelen da
drunten den ganzen Tag alle die schlechten Predigten lesen müs-
sen, die hier oben gedruckt werden — das ist Verleumdung. So
schlimm ist es nicht in der Hölle, so raffinierte Quallen wird Sa-
tana niemals ersinnen“.

ჩემი აზრით, მოყვანილ ნაწყვეტებში კარგად ჩანს ჰაინეს პროზის
მთავარი სტილური ნიშან-თვისება — „თამაშ-თამაშით“ თბრობა, დედ-
ნის შესაბამისად, თარგმანიც იშვიათად მძიმდება პათეტიკური სტი-
ლური ელემენტებით. როგორც ვხედავთ, ახალი ქართული ენა ხელ-
საყრელ ფონს ქმნის ყველა სტილური ნიუანსის გადმოსაცემად. მათ
შორის ფართო ასპარეზი ეძლევა არქაულ ენობრივ ერთეულებსაც,
რომლებიც ჰაინეს პროზაში ირონიის ან პაროდის ეფექტის შექმნას
ემსახურება. მათი მეშვეობით მიღწეული პათეტიკური მეტყველებაც
შესანიშნავად გადმოგვცემს ჰაინეს მიდრეკილებას კონტრასტებისაკენ,
ეს მეტყველება კვაზისერიოზულია და ზოგან საგანგებოდ უპირის-
პირდება თბრობის სისადავეს და ჭეშმარიტ სერიოზულობას.

ერთადერთი, რასაც დისონანსი შეაქვს ზემოთ განხილული თარ-
გმანის სტილურ მთლიანობაში, აქა-იქ გარეული არაჰაინესეული,
უფრო სწორად, კ. გამსახურდიასეული ინცონაციებია. დღევანდელი პო-

ზიციიდან ეს ექსპერიმენტი შეიძლება აიხსნას 50-იან წლებში ქართული ენის დაკნინების საპირისპირო ტენდენციის გაჩენით, რასაც ჩვენ არქაიზაციისაკენ ლტოლვა ვუწოდებთ, მაგრამ ერთ-ერთ პირველ კვალიფიციურ რეცენზიაში ამ თარგმანის გამოქვეყნებისთანავე სწორადაა შენიშნული თარგმანში ინდივიდუალური სტილის ^{ექსპრესივობის} გარეგანი შექმნილი სტილისტური შეუსაბამობა. ასეთი შეუსაბამობის მაგალითია შემდეგი ფრაზა: „მაგრამ იჩქითად ისე გაშეშლა ფიქრში წასული, იტყოდით — მრუმე ტკივილის ჟრუნტელმა დაურბინაო ანაზღუულად“, ასევე გამსახურდიასეული ინტონაცია ისმის ფრაზაში: „როცა პატარა ბიჭი ვიყავი, ჯადოსნურ და ზღაპრულ თქმულებებზე ვფიქრობდი მხოლოდ და ელფების დედოფალი მეგონა ყოველი ლამაზი ქალი“.

როგორც ხსენებული რეცენზიის ავტორი ნ. კაკაბაძე დაასკვნის, ასეთი მინარევები ზიანს აყენებს ჰაინეს პროზის თარგმანის სტილისა და ინტონაციის მთლიანობას.⁴⁰

ჩემი აზრით, თარგმანში დედნის სტილის რეპროდუქციის სანიმუშო მაგალითია ჯ. სელინჯერის „თამაში კვავის ყანაში“. ამასთან დაკავშირებით ერთხელ კიდევ მინდა გავიხსენოთ უბრალო ჭეშმარიტება, რომ თარგმანი უცხო ენის არმცოდნე მკითხველისთვის იქმნება — რა შთაბეჭდილებაც დარჩება მკითხველს ამა თუ იმ მხატვრულ ნაწარმოებზე, ეს თითქმის მთლიანად მთარგმნელზეა დამოკიდებული, თითქმის-მეტე, ვაშობ, რადგან თომას მანის სიტყვით რომ ვთქვათ, „თუ წიგნში არის ჭეშმარიტი დედააზრი, ცუდ თარგმანშიაც კი რჩება ბევრი რამ“, მაგრამ რამდენად მეტად უნდა დაფასდეს მთარგმნელის ღვაწლი, როცა ის ცდილობს მკითხველს დედნის მხოლოდ შინაარსი კი არ გააცნოს, არამედ მაქსიმალურად მიახლოებული წარმოდგენა შეუქმნას ავტორის სტილზე, თარგმანი მოგვაწოდოს, როგორც შინაარსისა და ფორმის ერთიანობა. ე. წ. კვალიფიციური მკითხველი თითქმის ყოველთვის შეუმცდარად გრძნობს, თარგმანში დაცულია თუ არა ეს ერთიანობა, ზუსტია თუ არა ის ენობრივი საფუძველი, რომელიც მთარგმნელმა შეურჩია დედანს და ა. შ. როგორც ორიგინალური ნაწარმოებისათვის, ასევე თარგმანისთვისაც, კამერტონის როლს ასრულებს პირველი ფრაზები. ეს ფრაზები ქმნიან განწყობასაც, გვაქცევენ თავის რიტმში, თავიდანვე მიგვანიშნებენ, საინტერესო იქნება თუ არა ის ამბავი, რომელიც ჩვენს თვალწინ უნდა გათამაშდეს. რა თქმა უნდა, ნაწარმოებში მოქმედების განვითარების შესაბამისად შეიძლება იცვლებოდეს რიტმი და ინტონაცია, მაგრამ პირველ ფრაზებს მაინც უდიდესი მნიშვნელობა აქვს მკითხველის ინტერესის გაღვივებისათვის.

სანიმუშოდ მოვიყვან დასაწყისს ჯერომ სელინჯერის რომანისა

„თამაში ჭკვის ყანაში“. თავიდანვე უნდა აღინიშნოს, რომ მთარგმნელმა ვახტანგ ჭელიძემ თარგმანს საფუძვლად დაუდო ახალგაზრდული ჟარგონით შეზავებული ენა, მაგრამ ეს ენა მხოლოდ სამრეცხო წლების ახალგაზრდობის ჟარგონით როდი საზრდოვებდა (თარგმანი გამოიცა 1963 წელს) იგი ახალგაზრდულია უპირველეს ყოვლისა მეტყველების რიტმითა და ინტონაციით, ხოლო ჟარგონის არჩევანი ემორჩილება იმ წესებსა და კანონებს, რითაც სალიტერატურო ენა განსხვავდება ცოცხალი მეტყველებისაგან — უპირველეს ყოვლისა, აქ მელანდრება მთარგმნელის გემოვნება და ენის გრძობა, რა დოზით შეიძლება თარგმანის ენაში შეიტანო ახალგაზრდული ჟარგონი, რომელია მათგან მარადიული, მეტყველი და ყველასათვის გასაგები. ზემოთ ახალგაზრდული მეტყველების რიტმი და ინტონაცია ვახსენეთ. საკმარისია წავიკითხოთ თარგმანის პირველივე ფრაზები, რომ ვიგრძნოთ: საკუთარ თავგადასავალს ყმაწვილი კაცი გვიამბობს. მოვიყვან თარგმანის დასაწყისს: „მართლა თუ გაინტერესებთ ჩემი თავგადასავლის მოსმენა, პირველად, ალბათ, იმას მკითხავთ, სად დავიბადე, რა საძაგელი ბავშვობა მქონდა, მშობლები რას აკეთებდნენ და ათასგვარ დავით კოპერფილდისებურ აბდაუბდას. მაგრამ მართალი თუ გინდათ, სულაც არ მეპიტნავენ ამეების ვახსენება. ჯერ ერთი, გულს ამირევს და მეორეც — ჩემი მშობლების პირადი საქმეები რომ ჩამოგივალოთ, თითო ამბის ხსენებაზე საწყლებს ორ-ორჯერ მიინც ჩაემქვევთ ტვინში სისხლი“. ეს რიტმი და ინტონაცია იმდენად ზუსტად ესადაგება პერსონაჟის ბუნებას, რომელიც პირველ პირში გვიყვება თავის ორი დღის თავგადასავალს, რომ იოტისოდენა ეჭვიც არ გინდებოდა, იქნებ დედანი ასე არ იყო დაწერილიო. სმენაგამახვილებულ მკითხველს მკაფიოდ ესმის კოლფილდ ჰოლდენის ხმა. კოლფილდ ჰოლდენს საოცრად უხდება ქართული ჟარგონი: „ჰმევეც ამას ჰქვია“, „თითქოს სულ დავენგრიე პინგ-პონგის თამაშში“, „არევის გუნებაზე ვიყავი“, „ბითურული ფილმი“, „აითესე“, „სიფათი“, „მოკეტე“ და სხვა. ქართული შეძახილიც ზედგამოჭრილია მისთვის: „ჰოი, ბიჭო!“ და სხვა გამოთქმებიც: „ასე მომეხუტურა“, „ახლა მე დავიჭოქე“, „რა ჯანდაბა მინდოდა“, „ესეც შეიტყაპუნა“, „გამომამანდურეს“, „რა ოხრობად მინდა?“ და სხვა.

მაგალითისთვის ავიღოთ ფრაზა: „თითქოს სულ დავენგრიე პინგ-პონგის თამაშში“. საკმარისი იქნებოდა აქ მთარგმნელს „პინგ-პონგის“ ნაცვლად ესმარა „მაგიდის ჩოგბურთი“, რომ ფრაზა სტილისტურად შეუფერებელი გამხდარიყო პერსონაჟისათვის. გაჩნდებოდა კონტრასტი წმინდა ლიტერატურულ „მაგიდის ჩოგბურთსა“ და ფრაზის ჟარგონით აგებულ მეორე ნახევარს შორის, დაირღვეოდა რიტმი და საერთოდ გაყალბდებოდა პერსონაჟის ენობრივი პორტრეტი.

თარგმანში, და არა მარტო თარგმანში, განსაკუთრებით ძნელია დიალოგის გამართვა, მისი სასაუბრო სტილის კალაპოტში მიქცევა, ბუნებრიობის შთაბეჭდილების შექმნა. ამ რომანში დიალოგიც კი სხვანაირია, რადგან ტრადიციული ავტორისეული რეჟისორის ნაცვლად მთავარი გმირის შინაგანი მონოლოგი გრძელდება ფიქსირებული იგი ბუნებრივად ჩაერთოს დიალოგის მდინარებაში. სანიმუშოდ გამოდგება ნებისმიერი ადგილი:

„ — ნამდვილი პრინცი ხარ, ჯენტლმენი და სწავლული ხარ, ბალო, — ვუთხარი მე და მართლაც ასე იყო. — შემთხვევით, სიგარეტი ხომ არა გაქვს? ნუ მეტყვი, „არაო“, თორემ ახლავე ფეხებს გაფშოკავ.

— არა, არა მაქვს. მოიხედე, მითხარი, რაზე იჩხუბეთ?

არ ვუპასუხე. წამოვდექი და ფანჯარას მივადექი. უცებ ისეთი ნალველი შემომაწვა!.. ნეტა ახლავე გამაცხებინა სული-მეთქი ვინატრე.

— მაინც, რა ჯანდაბაზე იჩხუბეთ? — ბარე ორმოცდაათჯერ ჩამეკითხა ელი. — მანამ ტვინს არ გაგვიხვრეტდა, რას მოგეშვებოდა!

— შენ გამო ვიჩხუბეთ.

— ჩემ გამო?! ნეტა რას ბოდავ!

— ნამდვილად. შენს ღირსებას ვიცავდი. დაიეინა, ეკლი ბინძური კაციაო. ამას მოვუთმენდი?!

ერთბაშად აპილპილდა.

— მართლა ასე თქვა? ნუ მომატყუებ. ასე ვითხრა?

გეხუმრები-მეთქი, ვუთხარი. მერე მოვბრუნდი და ელის ლოგინზე წამოვწექი. პოი, ბიჭო, რა ძალის გუნებაზე ვიყავი. როგორ მეწურებოდა გული!“

ისევე როგორც ორიგინალურ ნაწარმოებს, თარგმანსაც მოეთხოვება სტილის მთლიანობა. ზემოთ დასახელებული თარგმანი ერთ მთლიან სტილურ სურათს ქმნის, ამ ფონზე მკაფიოდ იკვეთება მთავარი გმირის ხასიათი, ზომიერად გადმოცემული უცხო ეროვნული კოლორიტის წყალობით კი პერსონაჟი მახლობელიცაა ქართველი მკითხველისათვის და თან ინარჩუნებს უცხო პერსონაჟის ნიშან-თვისებებს.

დედნის სტილის რეპროდუქციის ტენდენცია მეღავენდება 60-იანი და 70-იანი წლების თარგმანებში. ცალკეული მთარგმნელები, ცხადია, მეტნაკლები წარმატებით ართმევენ თავს ამოცანას, მაგრამ ამ შემთხვევაში გვაინტერესებს ხსენებული ტენდენციის მომძლავრების ფაქტი, რაც განსაკუთრებით შესამჩნევი ხდება უკანასკნელ წლებში, თუკი პოეზიაში ეს პროცესი თავს იჩენს ე. წ. მზამზარეულ უნივერ-

საღურ, პოეტურ ენაზე უარის თქმაში, რაც თავისთავად გულისხმობს დედანთან მიახლოების სურვილს, პროზაში ნერგავს ქართული ენის მთლიან საგანძურში დედნის სტილის შესაბამისი ელემენტების ძიების ჩვევებს, ამასთან თარგმანის ენობრივ საფუძვლად მეტწილად თანამედროვე ქართული ენა გამოიყენება. ენის მთლიანობა, ჩემი აზრით, შეიძლება გავიაზროთ, როგორც საუკუნეების განმავლობაში მივი განვითარების წყალობით შრეებად დალაგებული უზარმაზარი სიმდიდრე, სადაც ყოველ შრეს თავის სტილისტური ელფერი აძევს და საშუალება გვძლევს კონკრეტული ამოცანების შესაბამისად ყოველი შრიდან ავირჩიოთ საჭირო ენობრივი ერთეულები.

ენისადმი ასეთი მიდგომის ნიმუშად განვიხილავ გაბრიელ გარსია მარკესის რომანის „მარტოობის ასი წელიწადის“ ქართულ თარგმანს. დედნის დახასიათებისას ვეყრდნობი ესპანური ლიტერატურის მკვლევარების ვ. სტოლბოვისა და ვ. ზემსკოვის ნაშრომებს.⁴¹

მარკესის რომანი წარმოადგენს მრავალპლანიან ეპოსს, რომელიც ერთმანეთს უთავსებს ზღაპარს, მითსა და სინამდვილეს, იწოვს თხრობის უანრის სხვადასხვა სახეობებს, მაგრამ არ იკეტება მხოლოდ რომელიმე მათგანის ჩარჩოებში, ერთ მდინარებაში აქცევს სიმართლესა და გამონაგონს, ტრაგიკულსა და კომიკურს, დრამასა და ლირიკას. გარსია მარკესის პროზა მოქნილობით და რიტმისა და ინტონაციის მრავალფეროვნებით გამოირჩევა, მისთვის დამახასიათებელია მდიდარი პოლიფონია, წყალუხვად მოედინება ავტორისეული სიტყვა, შეყვარებული აურელიანოს ოცნებებიც სიტყვაში ცხადდება და პოეტურ რიტმს იძენს. სიმდიდრით გვანცვიფრებს რომანისტის ლექსიკური მარაგი. იგი უხვად სარგებლობს ალორძინების ხანის ესპანელ სიტყვის დიდოსტატთა საუნჯით. ამაში ეროვნული ხასიათიც არის, რადგან ლათინური ამერიკის სხვა ქვეყნებზე და თვით ესპანეთზე უფრო კოლუმბიაშია შემონახული ძველებური ესპანური. ამ კეთილშობილ, ზუსტ, ნატიფ ენას მწერალი „აახალგაზრდავებს“, შეაქვს ამ ენაში თანამედროვე სიტყვები და გამოთქმები, აჯერებს მას უბრალო ხალხის მეტყველებით, ზოგჯერ კი მწუთხე ხალხური გამოთქმებითაც: აპოხიერებს ხოლმე. ამასთან გარსია მარკესი ოსტატურად იყენებს ისეთ მხატვრულ ხერხებს, როგორიცაა ეპითეტი, მეტაფორა, შედარება. რომანის ერთ-ერთი მთავარი სტილური ნიშანია თავისებური ტონი, რომლისთვისაც მწერალს, თავისივე სიტყვით, დიდი თავისმტრევის შემდეგ მიუგნია. გამოსავალი მოიძებნა, როცა მწერალმა გადაწყვიტა ამბავი ისეთივე ბუნებრივი და სერიოზული ტონით მოეთხრო, როგორც ბებიაშისი უყვებოდა ხოლმე დაუჯერებელ და არარსებულ ამბებს. ეს ტონი ქმნის განსაკვიფრებელ ეფექტს და წიგნის კითხვისას თითქოს გვავიწყდება რეალურსა და ფანტასტიკურს შორის არსებული

ზღვარი, ავტორს არ ღალატობს ზომიერების გრძნობა და ამიტომ გვჩერა გამოგონილი ამბები, სინამდვილესავით აღვიქვამთ მათ, მხოლოდ დროდადრო თუ მოვალთ გონს და გაგვეღიმება, აქ ხომ ერთი მისხალი სიმართლე არ ურევიაო.

ზემოთქმულიდან ნათელია მთარგმნელის — ელზა ანელუდინის ამოცანა: იგი უნდა დაესესხოს ქართული ენის თითქმის ყველა სტილისტურ შრეს და ენობრივი ელემენტები მოაქციოს პოლიფონიურ მდინარებაში, ოღონდ ყველაზე ნათლად მაინც უნდა გამოიკვეთოს ძირითადი ინტონაცია — ეპიკური თხრობის ინტონაცია. ეს უკასაყნელი თარგმანში ქმნის ფონს და ამ ფონზე თხრობა ხან სერიოზულია, ხან ირონიაშეპარული, ზოგან ზომიერად ამალღებული, ზოგან კი ზღაპრის სისადავემდე დაყვანილი. რაც მთავარია, თარგმანის ენა ბუნებრივია, არსად არ აღიზიანებს მკითხველს, ხელს არ უშლის მას მისდიოს რომანის საკმაოდ რთულ, ფენა-ფენა მიწყობილ ფაბულას, უამრავ პერსონაჟს, უამრავ რეალურ და არარეალურ ამბავს. ქართული ზღაპრის ლექსიკა, რიტმი და ინტონაცია შეიცნობა რომანის ისეთ ადგილებში, სადაც ავტორიც კარგა ხნის მანძილზე მიმდინარე ამბებს მოკლედ გვიყვება, შესაფერი რიტმი და ინტონაცია აქ მიიღწევა ფრაზის სტრუქტურით, სადაც ყველაზე მნიშვნელოვანია ზმნისთვის შესაფერი ადგილის მიჩენა. ზღაპრისეულ ინტონაციას აძლიერებს სხვათა სიტყვის „ო“, რომელიც ერთვის ფრაზეოლოგიზმებს, გამოკვეთს მათ და თარგმანში უცხო კოლორიტის პარალელურად ზომიერ ქართულ კოლორიტს ქმნის. ნიმუშად მოვიყვან ერთ ასეთ მონაკვეთს: „ხოხე არკადიო ბუნდიას ცოლს ურსულა იგუარანს ამ პირუტყვის იმედი ჰქონდა, ეგებ ოჯახი ცოტა გაემართო წელშიო და ყოველნაირად ცდილობდა ქმრისთვის ხელი შეეშალა, მაგრამ მალე „ყელამდე ოქროში ჩავსვამო“, ჰპირდებოდა ქმარი და ამ დღიდან მოყოლებული ბარე ორი და სამი თვე ჭიუტად ცდილობდა დანაპირების აღსრულებას: მტკაველ-მტკაველ რომ გადათხარა სოფელი, მერე მდინარის ფსკერსაც მისწვდა. დაათრედა რკინის ძელებს და მეღკიადესის ნასწავლ შელოცვას ხმამალა იმეორებდა“.

თუკი ასეთ ყოფით ამბებს სავსებით შეეფერება ქართული ფოლკლორიდან ნასესხები ლექსიკა და ინტონაცია, დაუჭარბებელ, იღუმალებით მოსილ ეპიზოდებს მარკირებული, ოღნავ ზეაწეულად შეფერილი ლექსიკა და გრამატიკული ფორმები სჭირდება. ასეთი ენობრივი საშუალებები ზუსტად არის მოძებნილი მშვენიერი რემედლოსის „ცად ამალღების“ ეპიზოდის გადმოსაცემად. ვნახოთ ეს ადგილი:

„ეს თქვა მშვენიერმა რემედლოსმა და ფერნანდამ უცებ იგრძნო, აღერსიანმა და სხივიანმა იღუმალმა ქარმა ზეწარი გამოსტაცა ხელი-

დან, შერე დინახა, როგორ გადაიჭიმა ოთხივე კუთხით. ამარანტას კაბის მაქმანსაც უცნაური თრთოლვა შეუდგა და იმ წუთას, როცა მშვენიერმა რემედოსმა ყველას თვალწინ ზეცად იწყო ამაღლება, ზეწარის ბოლოს ჩაეჭიდა, არ წავიქცეო. მხოლოდ ურსულა, თითქმის სრულად თვალდაშრეტილი მოხუცი მიხვდა ყველაფერს. ეცნო და შემორჩილებელი ქარის ქროლვა და ზეწარი მის სხივიან ნაკადს მიანდო; ურსულა ხედავდა, როგორ ემშვიდობებოდა თეთრად მთრთოლვარე ზეწარს მინდობილი მშვენიერი რემედოსი თავის დიდ ბებიას — ქალიშვილმა და ზეწარმა განკვეთეს ბუზანკალებითა და გეორგინის სურნელით საგსე ჰაერი და მიიკარგნენ იქით, სადაც დღის ოთხი საათი აღარ იყო და სადაც მოგონებათა ფრთამალი ჩიტებიც ვერ დაეწეოდნენ შორეულ სივრცეში სამუდამოდ განზნუნულთ“.

თარგმანში ასევე კარგად ჩანს მარკესის სტილის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანი — ეპითეტების, მეტაფორებისა და შედარებების სიუხვე. ავტორისეულობა ატყვია გაუცვეთავ სახეებს: „პრეისტორიული კვერცხებივით უზარმაზარი ქვების თეთრი და კრიალა სარეცელი“, „დიდი შავი ქუდი, რომელიც გასაფრენად ფრთებგაშლილ ყვავს უფრო ჰგავდა“, „სისხლისფრად აბღვიალებული ბუჩქები“, „მზით დაფერილი მინდორი“, „ბუნდიამ და მეღკიადესმა მტვერი გადაბერტყეს თავიანთ ძველ მეგობრობას“ და სხვა.

ყველაფერი ეს, ლექსიკურ სიუხვესა და მრავალფეროვნებასთან ერთად, ჩემი აზრით, ქმნის იმ შთაბეჭდილებას, რაზეც ყურადღება მახვილდება ვ. სტოლბოვისა და ვ. ზემსკოვის ზემოთ გადმოცემულ მოსაზრებებში.

ახალი ქართული ენის ფონზე სტილის რეპროდუქციის მაგალითად ასევე შეიძლება დავასახელოთ გერმანელი რომანტიკოსის ერნსტ თეოდორ ამადეუს ჰოფმანის „კატა მურის“ თარგმანი. ჰოფმანის ნაწარმოებში ერთმანეთში გადახლართული რეალური და ფანტასტიკური მასალა მთარგმნელისაგან, ნანა გოგოლაშვილისაგან, დაახლოებით იმავე ენობრივ ხერხებსა და საშუალებებს მოითხოვდა, რითაც საზრდოობს მარკესის რომანის ქართული თარგმანი. ოღონდ განსხვავება ისაა, რომ ამ რომანში ნათლად იკვეთება ორი ინტონაციური ნაკადი, ერთი მხრივ, ავტორისეული დარბაისლური თხრობა, მეორე მხრივ კი რომანის გმირების მონოლოგებსა და დიალოგებში წარმოდგენილი ზღაპრული ამბების შესაფერი მალაფარდოვანი, თითქმის ლვლარქნილი მეტყველება. განსაკუთრებით იგრძნობა ეს სტილური ნიშნები კატა მურის „მონოლოგებში“, აქ მარკირებულ ლექსიკასთან შერწყმული პათეტიკური შეძახილები, სასაუბრო ენისთვის დამახასიათებელი ენობრივი ერთეულები და აქა-იქ გარეული ფრაზეოლოგიზმები ზედ-

მიწვევით ზუსტად გადმოსცემს დედნისეულ ინტონაციას, მონოლოგი „გახმოვანებულია“, მკითხველს ესმის პერსონაჟის ხმა, ნიმუშად ორ პატარა ნაწყვეტს მოვიყვან, პირველი კატის მონოლოგია, მეორე კი ადამიანის — კრაისლერისა. მართალია, ორივე პერსონაჟი მშვენიერ ფარდოვნად მეტყველებს, მაგრამ კატის მონოლოგში ჩატარებული დენიმე უხეში გამოთქმა განასხვავებს მის ენობრივ პორტრეტს კრაისლერის ენობრივი პორტრეტისაგან, რომელიც დედნის მიხედვით კატისაზე უფრო დახვეწილი და ამაღლებული უნდა იყოს.

ნაწყვეტი კატის მონოლოგიდან: „ბატონი რედაქტორები და გამომცემლები უმალ იკითხავენ: „კი მაგრამ, ვინ არის ეს მურიო?“ და როცა გაიგებენ, რომ კატა ვარ, დიახ, ამქვეყნად ერთ-ერთი უნიკიერესი, მაგრამ მაინც კატა, აგდებულად იტყვიან: „კატას რაღა ჯანდაბო უნდა მწერლობაშიო!“ ..ძალიან ბევრი კარგი რამ მსმენია ლიხტენბერგისა და ჰამანის შესახებ. ამბობენ, მკითხველთათვის მშვენიერ ნაწარმოებებს წერდნენო, მაგრამ ამჟამად ორივე საიქიოში იმყოფება, ეს კი საკმაოდ სახიფათო ამბავია მწერლისათვის, ვინც კი უკვდავებაზე ოცნებობს. ჰოდა, რისი თქმა მინდოდა ამით: ლიხტენბერგის მახვილგონიერებითა და ჰამანის აზრთა სიღრმითაც რომ ვიყო დაჯილდოებული, სულერთია, ხელნაწერს მაინც უკან დამიბრუნებდნენ. აბა გაგონილა ასეთი რამ? უბრძანებიათ, კატის ბრჭყალებს არ ძალუძო ჰემმარიტად პოეტური შედეგების შექმნაო! მოდი და გული ნუ გეტკინება! ო, ცრურწმენავ, მუხანათო და ვერაგო! როგორ აბრმავებ ხოლმე ხალხს, განსაკუთრებით იმათ, გამომცემლების სახელით რომ არიან ცნობილნი!“

განსხვავებულია კრაისლერის მეტყველება:

„თქვენს ხელში კი, ჩემო ქალბატონო, ეს საოცარი ჰარმონია მზით გაცისკროვნებულ უკიდვგანო ცის ტატნობში იჭრება და ცისარტყელას კაშკაშა ფერებად იღვრება! დიახ, დიახ, თქვენს სიმღერაში გრძნეული ძალით გამოჰვიოდა მტანჯველი სიყვარულის მთელი ნალველი, ტკბილი ოცნებების, იმედისა და წადილის აღმაფრენა; ყოველივე ეს, ერთ დიდ თაიგულად შეკრული, თავს დაჰფარფატებდა ტყე-ველს, მაცოცხლებელ ნექტარად ეპკურებოდა ყვავილთა ხალიჩას, ხსნად იღვრებოდა სმენად გატრუნული ბულბულების გულში!“

თუ ჰოფმანის პროზის ყველა სტილურ ნიშან-თვისებას გავაერთიანებთ, აღმოჩნდება, რომ ეს პროზა არ არის სადა, იგი მთლიანად ტოვებს თავისებური, ბრძნული იუმორით შეზავებული, ოდნავ ზეაწეული თხრობის შთაბეჭდილებას. ქართულ ენას უმდიდრესი საშუალებები მოეპოვება ამ სტილური ნიშნების გადმოსაცემად და მთარგმნელიც კარგად იყენებს მათ.

საერთოდ, თარგმანის სტილისმიერი შესაბამისობა დედანთან იმ-

დენად მნიშვნელოვანია, რომ რაგინდ პარადოქსულიც არ უნდა მოგვეჩვენოს ეს აზრი, აშკარა აზრობრივი ლაფსუსებიც კი „შეუმჩნეველი“ რჩება, როცა თარგმანი სტილისტური თვალსაზრისით დედნის ზუსტი ასლია. ამ მოსაზრების საბუთად გამოდგება კონსტანტინე გამსახურდიას თარგმნილი „ახალგაზრდა ვერტერის ვნებანი“⁴¹ უბრალოდ ლეს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს, რომ წარმოუდგენელიც კია ~~საქართველო~~ რის უკეთ თარგმნა, die Leiden არის სწორედ „ვნებანი“ და არა ვთქვათ, „ტანჯვა“, რასაც ალბათ ამ სიტყვას შეუფარდებდა ენის ნიუანსებში ჩახეხდავი მთარგმნელი. „ვერტერის“ სტილის დასახასიათებლად ნ. კაკაბაძეს დავესესხები: „ვერტერის“ სტილი ამალღებული, პათეტიკური, უაღრესად ემოციურია, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში არ არის მწიგნობრული და მაღალფარდოვანი. იგი ბიბლიური სისადავისაა იქ, სადაც იდილიურ სურათებს ხატავს; ზოგჯერ ის ნერვიულია, კალაპოტიდან ამოვარდნილი, ხან მომხიბლავად უშფოთველი, ზოგჯერ ლბილი, ელეგიური; მერე ისევ აღელვებული, დაუმცხრალი, ხან გვეონია, თითქოს ფსალმუნს ვისმენდეთ, ხან ჰიმნს, ზოგჯერ ჰომეროსი გაიეღვებს ჩვენს თვალწინ; მერე გვზარავს რომელიღაც დრამატული ფრაგმენტი. გრძელ პერიოდთა თვალისმომჭრელ კასკადებს ენაცვლება ძუნწი, ლაპიდარული ფრაზები; მზიურ, ნათელ სურათებს — მკმუნვარე ხილვანი, ჰომეროსს — ოსიანი. ენა აქ მუსიკის უწყვეტი დენალობაა. „ვერტერის“ სტილი პროზის ფარგლებში აკმაყოფილებს პოეზიის ყოველ პირობას. ის უაღრესად ექსპრესიულია, ზოგან გამომხატველობის მაქსიმუმს აღწევს. ხან ნიაღვარივითაა მოვარდნილი და ამსხვრევს გრამატიკის მიერ აგებულ ჩებირებს. კაცს თვალში ეცემა ინვერსიათა სიჭარბე, ხშირია წმინდად გოეთესებური გამოთქმები, ნეოლოგიზმები, აგრეთვე ხალხური და დიალექტური ენობრივი მიმოხვრანი. გვხვდება გაბედული ჰიპერბოლები და იგრძობა შინაგანი მოუთმენლობა იმის გამო, რომ ვერტერი იძულებულია სიტყვებით ილაპარაკოს“⁴².

ყველა ეს სტილური ნიშან-თვისება მაქსიმალურადაა შენარჩუნებული გამსახურდიასეულ თარგმანში, შექმნილია დედნის ადექვატური ემოციურ-ესთეტიკური საყარო და ამ ფონზე შეუმჩნეველი რჩება ისეთი აშკარა, აზრობრივი და ენობრივი ლაფსუსებიც კი, რასაც დედანთან შეჯერება არც სჭირდება ხოლმე. ამ ლაფსუსებს შეიძლება ასეთი ახსნა მოვუძებნოთ: კ. გამსახურდია, თუ შეიძლება ასე ითქვას, იმპრესიონისტულად მიუდგა გოეთეს „ვერტერს“, არც ცდილა ზუსტად დაემუშავებინა არათუ ცალკეული დეტალები, არამედ მთელი პასაჟებიც კი. მოზრდილი მონაკვეთების თარგმანი იმპრესიონისტულ აღქმას ეფუძნება, მთარგმნელი თავისებურად გადმოსცემს ერთი აღ-

ქმით მიღებულ შთაბეჭდილებას, განმსჭვალულია ნაწარმოების რიტ-
მითა და ექსპრესიით, ვერ იცლის გაარკვიოს გაუგებარი ადგილები ან
ცალკეული სიტყვები და თითქოს ამ დაუოკებელი წინ სწრაფებითა
უახლოვდება დედანს. არსებობს „ვერთერის“ სხვა თარგმანებიც, მაგ-
რამ შესადარებლად ჯობია უახლესი თარგმანი მოვიშველიოთ —

1983 წელს გამოვიდა „ვერთერის“ ოთარ ხუციშვილის თარგ-
მანი, რომელშიც თითქმის ვერ იპოვით აზრობრივ გადახვევებს, არც
რომელიმე მონაკვეთია გამოტოვებული, მაგრამ თუ ერთმანეთს შევა-
დარებთ გამსახურდიასა და ხუციშვილის თარგმანისაგან მოგვრილ სა-
ერთო შთაბეჭდილებას, აღმოჩნდება, რომ ო. ხუციშვილის თარგმანს
უექველი ღირსებების მიუხედავად, აკლია ის ემოციურობა და მგზნე-
ბარება, რაც ჭარბად აქვს კ. გამსახურდიას თარგმანს და რაც ეტყობა,
გადამწყვეტი ყოფილა „ვერთერის“ სტილისტიკაში.

ულრიხ პლენცდორფის მოთხრობის „ახალგაზრდა ვ.-ს ახალი ვნე-
ბანის“ თარგმანის ანალიზისას აღვნიშნე, რომ დედანთან კ. გამსახურ-
დიას თარგმანის ზემოთ აღწერილი სტილური შესაბამისობა საშუალებ-
ას იძლევა შეიქმნას სასურველი კონტრასტი ერთი და იმავე სიტუა-
ციის ან გრძნობის გადმოცემისას. შესადარებლად მოვიყვან ერთ ნაწყ-
ვეტს დედნიდან და ორივე თარგმანიდან:

„Nein, ich betrüge mich nicht! ich lese in ihren schwarzen
Augen wahre Teilnahme an mir und meinem Schicksal. Ja,
ich fühle, und darin darf ich meinem Herzen trauen, dass sie —
o. darf ich, kann ich den Himmel in diesen Worten ausspre-
chen? — dass sie mich liebt!

Mich liebt! — und wie wert ich mir selbst werde, wie ich —
dir darf ich's wohl sagen, du hast Sinn für so etwas — wie ich
mich selbst anbe, seitdem sie mich liebt!“

„არა, მე თავს არ ვიტყუებ.

მე მის თვალბში ნათლად ვკითხულობ: იგი ჩემი ბედით დაინტე-
რესებულია.

ვიცი, გული არ მატყუებს, თუმცა არ ვიცი, სახიერო, როგორ გავ-
ბედო ამ სიტყვის წარმოთქმა?

მე ვუყვარვარ მას?

ვუყვარვარ?

შენ გაიგებ ამას: მე შემიყვარდა ჩემივე თავი, მე ვაღმერთებ ჩემს
თავს მას შემდეგ, რაც დავრწმუნდი, რომ მას ვუყვარვარ.

კადნიერებაა ეს, თუ ნამდვილი განწყობილების გრძნობა?

მე არ მეგულება ისეთი ადამიანი, რომლისაც მეშინოდეს ლოტეს-
თვალში.

მაგრამ როცა იგი თავის დანიშნულზე სიტყვას ჩამოაგდებს, ისე.

გულტფილად, ისე ნაზად იხსენიებს მას, მაშინ მე ისეთივე გრძობა მეუფლება, როგორც უნდა ჰქონდეს ალბათ ღირსება-ახდისს, იარაღ-აყრილ რაინდს“. (თარგმ. კ. გამსახურდიასი).



ახლა მოვესმინოთ ოთარ ხუციშვილს:

„არა, თავს არ ვიტყუებ! მის შავ თვალეში ჩემდამი ღმრთეობა დისადმი ჰეშმარიტ თანაგრძობას ვკითხულობ. ჰო, ვგრძნობ ღმრთეობას ში კი შემძლია ვენდო ჩემს გულს, რომ — ოჰ, ჰაქვს კი უფლება; შემძლია კი ამ სიტყვებით გამოვხატო ზეციური ნეტარება? — რომ მას ვუყვარვარ?

ვუყვარვარ! ოჰ, როგორ ავმადლდი საკუთარ თვალში, როგორ... შეიძლება შენ ვითხრა ეს, რადგან გამიგებ, — როგორ ვეთაყვანები საკუთარ თავს მას შემდეგ, რაც მას ვუყვარვარ!

არ ვიცი, კადნიერებაა თუ უტყუარი ალღო — არ მეგულება მეორე კაცი, ვინც ლოტეს გულს შემეცილებოდა, მაგრამ მაინც — როცა იგი თავის საქმროზე მესაუბრება ხოლმე, სიტყვებს ისეთი სინაზით, ისეთი სიყვარულით წარმოთქვამს, თავი ის კაცი მგონია, რომელსაც ყველა პატივი, ყველა ღირსება აპყარეს და დაშნაც ჩამოართვეს“.

კ. გამსახურდიასთან გამოტოვებულია „შავი“ — თვალების ფერი, ხოლო მომდევნო ფრაზაში სიტყვა „Himmel“ გამსახურდიას გაგებულნი აქვს, როგორც „ღმერთი“ და მას „სახიერო“, ასე იხსენიებს. ეს ადგილი ო. ხუციშვილს სწორად აქვს გადმოტანილი, აქ იგულისხმება „ზეციური ნეტარება“, ასევე უფრო ზუსტია და ენობრივადც უფრო გამართული ო. ხუციშვილის „უტყუარი ალღო“ ცნებისათვის „Gefühl des wahren Verhältnisses“, ვიდრე კ. გამსახურდიასეული „ნამდვილი განწყობილების გრძობა“, ასევე უფრო სწორად თარგმნის ო. ხუციშვილი ფრაზას: „არ მეგულება მეორე კაცი, ვინც ლოტეს გულს შემეცილებოდა“ (ყველაზე ზუსტი იქნებოდა: „ვინც დამჯახნიდა ლოტეს თვალში“), სამაგიეროდ უკანასკნელი წინადადება კ. გამსახურდიას უფრო ზუსტად და მოხდენილადაც აქვს თარგმნილი. მხატვრულად უკეთესია: „იარაღაყრილი რაინდი“, ვიდრე სიტყვა-სიტყვით გადმოტანილი „კაცი, რომელსაც დაშნა ჩამოართვეს“.

ამ კონტექსტში „ვერთერის“ თარგმანები მხოლოდ იმ მოსაზრებით ჩავრთეთ, რომ კიდევ ერთხელ გვეჩვენებინა, რა ვადამწყვეტი როლი ენიჭება სტილის რეპროდუქციას, თუმცა მცირე ნაწყვეტების შედარებით მაინც ვერ ხერხდება თარგმანისაგან მოგვრილი მთლიანი შთაბეჭდილების თვალსაჩინოდ და დამაჯერებლად გადმოცემა. მთლიანი შთაბეჭდილების თვალსაზრისით კი კ. გამსახურდიას თარგმანი უფრო ახლოა დედანთან, ვიდრე ო. ხუციშვილისა, თუმცა, კიდევ ვიმეორებ, შინაარსობრივი სიზუსტის მხრივ აშკარა უპირატესობა ო. ხუციშვილის მხარესაა. რაც შეეხება კონტრასტის შექმნის მიზნით ციტირებას,

აქაც ზემოთ აღნიშნული ნიშან-თვისებების გამო, კ. გამსახურდიას თარგმანი უფრო გამოსადეგი აღმოჩნდა.

ყოველივე ზემოთქმულიდან, ცხადია, მართებული იქნება გამოვიტანოთ დასკვნა, რომ საუკეთესო ვარიანტია აზრობრივი და სტილის-მიერი სიზუსტის სრული შერწყმა, მაგრამ, როგორც ამ მაგალითზე დავინახეთ, ასეთი იდეალური ვარიანტის შექმნა უარესად რთული საქმეც არის.

თარგმანში სტილის რეპროდუცირებისაკენ სწრაფვას ამხელს კიდევ ერთი ტენდენციის მომძლავრება — ესაა თარგმანისადმი მეცნიერული მიდგომის ტენდენცია. დედნის შესწავლა არა მარტო საკუთარი დაკვირვებისა და ინტუიციის იმედით, არამედ მის ირგვლივ არსებული კრიტიკული ლიტერატურის მეშვეობითაც, მაშინაც საჭიროა, როცა მთარგმნელმა იცის დედნის ენა და მით უმეტეს აუცილებელია ასეთი სამუშაოს ჩატარება, როცა თარგმანი შუამავალი ენის დახმარებით ან პწკარედით სრულდება. პოეზიისგან განსხვავებით, ჯერ ალბათ ნაადრევია იაპონური და მით უმეტეს, ჩინური პროზის თარგმნის ქართულ ტრადიციასზე ლაპარაკი, თუმცა უკვე გვაქვს იაპონური პროზის რამდენიმე ნიმუში, მაგალითად, აკუტაგავას „რასიომონის კარიბჭე“ (მთარგმნ. გ. ბაქანიძე), სიუსაკო ენდოს „ოჯახი და სიყვარული“, (მთარგმნ. ს. ქეთელაური), კობო აბეს „ქალი ქვიშაში“ (მთარგმნ. ა. ბრეგვაძე) და რამდენიმე მოთხრობა, მაგრამ ამ თარგმანების მიხედვითაც შეიძლება დავასკვნათ, რომ ქართველი მთარგმნელები სერიოზულად ეკიდებიან იაპონური პროზის თარგმნას და ცდილობენ დედნის ენის უცოდინარობა კრიტიკული ლიტერატურის შესწავლით აინახალონ. ამგვარი ძიების კვალი ეტყობა, მაგალითად, იასუნარი კავაბატას რომანის თარგმანს, რომელიც 1980 წლის მეორე ნომერში გამოაქვეყნა „საუნჯემ“. მთარგმნელი ლილი მჭედლიშვილი ასე ახასიათებს იასუნარი კავაბატას სტილს: „იგი ლირიკას ჩვეულებრივ ყოველდღიურობაში ეძიებს, შინაგანი ლირიზმი, ნატიფი მოხდენილობა, ესთეტიურობა — აი, ის ძირითადი, რითაც განსაკუთრებით გამოირჩევა მწერლის მხატვრული სიტყვა“. ქვემოთ მთარგმნელი აღნიშნავს, რომ აქ წარმოდგენილი რომანისათვის „თოვლიანი მხარე“ ასევე ნიშანდობლივია სიმბოლიკა. თარგმანის შესწავლა ცხადპყოფს, რომ ლ. მჭედლიშვილს განსაკუთრებული ყურადღება მიუქცევია რომანის ზემოთ აღნიშნული თავისებურებებისათვის, იგი ცდილობს რუსულიდან შესრულებულ თარგმანს შემატოს მეტი სინატიფე და გამჭვირვალეობა, ზედმიწევნით დახვეწოს ბუნების სურათები, გვაგრძნობინოს ბუნების სილამაზე, რაც მისი აზრით, იასუნარი კავაბატას რომანში სიმბოლიკამდე მალღდება. თარგმანში მრავლად არის ადგილები, სადაც ტრა-

დღევანდელი მხატვრული სახეებით ფონს ვერ გახვალ, მოულოდნელი, ავტორისეული სახეები თარგმანშიც გაუცვეთავ შესატყვისებს (მოითხოვს. კარგია ხატი: „სარკის სიღრმეში მიმწუხრის ფრთადაკრული ბუნება მოლივლივებდა“, მშვენიერადაა გადმოცემული უჩვეულო, სურათი — ვაგონის ფანჯარაში არეკლილი ქალის სახე, რომელიც რომანის გმირს გამკვირვალე ეჩვენება, „ასე ეგონა, მიმწუხრით მოცული ეს მთები, ეს მინდვრები, საღაჯ, მინის უკან კი არა, ამ ქალის სახეზე მოიქავლებოდა... აი, ცეცხლის ათინათმა სარკეში არეკილ თვალში ჩაიხედა, შიგ ჩუქად ჩადგა და საღამოს ბინდისფერ ტალღებში მოკიალე, იღუმალებით მოცულ ციციანთელას დაამსგავსა“. ნათელი და მეტყველია და ალბათ შეესაბამება დედანს ფრაზები: „წიწვის მუქ სიმწვანეს ცა თალივით გადაეხურა, ხის ქვეშ ოდნავ, სულ ოდნავ მღეროდა სიჩუმე“, ანდა: „რატომღაც ჩრდილოეთით ხეს ტოტები გახმობოდა და ღეროში მარგლებივით ჩარქობილი აქეთ-იქით შავად გაჩხიკული როკები ზეცის მრისხანე იარაღს მიაგავდა“ და სხვ.

თუკი ეს მაგალითები ემსახურება იასუნარი კავბატას სტილის გადმოცემას და ქმნის კიდევ სინარჩარისა და სინატიფის ეფექტს, ამასვე ვერ ვიტყვით უჩვეულო, ზოგჯერ არასწორ ენობრივ ფორმებზე, რომლებსაც მთარგმნელი ალბათ იმავე მიზნით მიმართავს, მაგრამ ამ ფორმებმა შეიძლება ეჭვქვეშ დააყენონ მწერლის სტილთან შესაბამისობის თვალსაზრისით მონახული სხვა ხერხების სიზუსტე და ფერადოვნება. აქა იქ გაბნეული ენობრივი ანომალიები უეჭველად ვნებს თარგმანის მხატვრულ ქსოვილს. აქ დაეიშომწმებ ინგლისური ლიტერატურის მთარგმნელის ნ. საყვარელიძის აზრს: „ის, რასაც აბატიებენ მწერალს, ხშირად ადვილად არ ეპატიება ხოლმე მთარგმნელს და გამორიცხული არ არის, რომ ესა თუ ის ენობრივი ანომალია, რასაც მთარგმნელს დედნის ერთგულება კარნახობს, მიჩნეულ იქნას მთარგმნელის მიუტყვებელ ცოდვად და მისი ხელოვნების აკარგიანობის საზომად იქცეს“⁴³ დასკვნის სახით კი გავიმეორებ ჩემსავე დებულებას: თარგმანის ენა გაცილებით მკაცრად უნდა მოექცეს სალიტერატურო ენის ფარგლებში, ვიდრე ორიგინალური შემოქმედება.

ამ კონტექსტში დამოწმებული ჩემივე მოსაზრება შეიძლება შესავლად გამოვიყენო კიდევ ერთი ტენდენციის დასახასიათებლად, რასაც თარგმანის გაქართულება ჰქვია. ჩემი აზრით, კვალიფიციური მკითხველის დამოკიდებულება თარგმანთან შეიძლება იყოს ორგვარი, იმისდა მიხედვით, მიუწვდება თუ არა მას დედანზე ხელი. თუ მკითხველმა იცის დედნის ენა, იგი ძალაუნებურად ანალიზის გზით ცდილობს შეიქმნას შთაბეჭდილება თარგმანის ავ-კარგიანობაზე. თუ დედნის ენა არ იცის, მაშინ შთაბეჭდილება დაუნაწევრებელია, მაგრამ მაინც წინასწარაა „დაპროგრამებული“. მკითხველი ფრანგული ნაწარ-

მოების თარგმანისგან ქვეშეცნეულად მოელის „ფრანგულობის“ განცდას, ინგლისურისგან — „ინგლისურობისას“ და ა. შ. „ფრანგულობა“, „ინგლისურობა“, ან „გერმანულობა“ არის ალბათ ის რიტაც მოუხელთებელი, რომელიც ეროვნული კოლორიტის შექმნეულ საშუალებებში თეორიულად არ გაგვიანალიზებია. ეროვნული მუცადი ნიშანი, ეტყობა, ჩამალულია სტრიქონებშუა, მას ჯერ შეიგრძნობს მთარგმნელი და კარგ თარგმანში იგი მკითხველისთვისაც ასევე შესაგრძნობია. ჩემში, მაგალითად, ფრანგულობის ამგვარ განცდას ბადებს ფრანსუაზ საგანის რომანის „გამარჯობა, სევდავ!“ თარგმანი (მთარგმნელი ნუნუ ქადეიშვილი). ეს თარგმანი, ჩემი აზრით, აგრძელებს გერონტი ქიქოძის გზას — ქართული ენის შეულახავად შეიქმნას ზოგადფრანგული სტილი; იგივე სტილი მოჩანს თინათინ ქიქოძის თარგმანებში; ინგლისური ატმოსფეროა შენარჩუნებული დიკენსის „დავით კოპერფილდსა“ და „ნიკოლას ნიკლში“ (მთარგმნელი ვახტანგ ქელიძე), უილიამ თეკერის „ამოების ბაზარში“ (მთარგმნელი ალექსანდრე გამყრელიძე), რუსული ატმოსფეროა შექმნილი მზია გელაშვილის თარგმანებში, სომხურ ატმოსფეროს ვგრძნობთ ზეზვა მედულაშვილის თარგმანებში, რუსულ-ყირგიზული ატმოსფეროა გამეფებული რუსუდან ქებულაძის თარგმანში „და დღე იყო უფრო გრძელი წუთისოფელზე“ და სხვა. ეს, სხვათა შორის, იქიდანაც მოდის, რამდენად სრულყოფილად ფლობს მთარგმნელი იმ ენას, საიდანაც თარგმნის, რამდენადაა განმსჭვალული იმ ენის ინტონაციითა და მელოდიკით. აი მაშინ სავსებით ბუნებრივად ივლინდება თარგმანიც უცხო ხმოვანობით, ოღონდ, ცხადია, არა მშობლიური ენის დამახინჯების ხარჯზე. ერთი სიტყვით, „თარგმანი უნდა სრულდებოდეს უზადო ლიტერატურული ქართულით. სტილი, თხრობის კილო და კოლორიტი კი აუცილებლივ დედნისა უნდა დარჩეს.“⁴⁴

ამგვარად, თარგმანში ეროვნული კოლორიტის შენარჩუნების პრობლემას ორი მხარე აქვს: თარგმანში უცხო კოლორიტის შენარჩუნებისა და გადაჭარბებული ქართული კოლორიტის შექმნისა, რასაც სხვაგვარად გაქართულებასაც ვუწოდებთ ხოლმე.

გაქართულების ტენდენცია საკმაოდ მძლავრია თარგმნელ ლიტერატურაში, მაგალითებიც უხვად დაიძებნებოდა, მაგრამ საანალიზოდ გერმანული მასალა ვარჩიე.

1984-85 წლებში „საუნჯეში“ (№№ 5, 6, 1) დაიბეჭდა ერთი დიდტანიანი და მნიშვნელოვანი ნაწარმოები — ჰაინრიხ ბიოლის „უკაცო სახლი“. ჰაინრიხ ბიოლი უცნობი არ არის ქართველი მკითხველისათვის. ბიოლს თავის დროზე თარგმნიდა განსვენებული ნოდარ რუხაძე,

რომანი „კლოუნის თვალთახედვა“ თარგმნილი აქვს ნელი ამაშუკელს, ზემოხსენებული რომანი კი თარგმნა თენგიზ პატარაიამ.

ერთხელ უკვე ვთქვით, რომ ზოგჯერ უფრო საინტერესოც კია ჯერ მკითხველის პოზიციიდან, ანუ დედანთან შეუდარებლად, ვიდრე თარგმანი. ამ ხერხს ის უპირატესობა აქვს, რომ თარგმნის შემთხვევაში ზოგადი შთაბეჭდილება, უფრო კარგად გრძნობ, შენარჩუნებულია თუ არა ფორმისა და შინაარსის ერთიანობა. დამაჯერებელია თუ არა პერსონაჟთა ენობრივი პორტრეტები, იგრძნობა თუ არა უცხო ატმოსფერო და სხვა. სანამ განსახილველ თარგმანზე ამ კრიტერიუმებით ვიმსჯელებდეთ, მიზანშეწონილად მიმაჩნია მოკლედ დავახასიათო ჰაინრიხ ბიოლის სტილი და ასევე ორიოდ სიტყვით მიმოვიხილო რომან „უკაცო სახლის“ თემა და სტილური ატმოსფერო.

ჰაინრიხ ბიოლი გერმანიის ერთ-ერთ მოზრდილ ქალაქში — კიოლნიშია დაბადებული, გაიზარდა არქიტექტორის ოჯახში, მიღებული აქვს ფილოლოგიური განათლება. ბიოგრაფიულ მომენტებს მხოლოდ იმ მიზნით ვუხებები, რომ ხაზი გავუსვა ბიოლის ქალაქურ და ინტელიგენტურ წარმოშობას და აქედან გამოვძინარე, ავხსნა მისი პროზის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, წმინდა ქალაქური ხასიათი. ეს მომენტი მე პირადად, ბიოლის სტილის ერთ-ერთ უპირველეს ზოგად ნიშნად მიმაჩნია. გარდა ამისა, მისი სტილი, თუ ერთ გერმანულ წყაროს დავესესხებებით, არის: „ლაკონური, საქმიანი, ზუსტი და მეტყველი, ირონიით შეფერილი. „რაც შეეხება რომანს „უკაცო სახლი“, იგი, ცხადია, ინარჩუნებს ჰაინრიხ ბიოლის სტილის ზემოთ დასახელებულ მთავარ ნიშნებს, მაგრამ მწერლის სხვა ნაწარმოებებისგან მაინც განსხვავდება დეტალებისა და სიმბოლოების სიუხვით, პერსონაჟებისა და ეპიზოდების, ცოტა არ იყოს, გადაჭარბებული სიმრავლით. პერსონაჟთაგან ზოგი უპატრონოდ დარჩენილი ბავშვია, ზოგი ჯარისკაცის ქვრივი, ზოგი გზააბნეული ინტელექტუალი, აქვე ირევიან სხვადასხვა პროფესიისა და ფენის წარმომადგენლები, ერთი სიტყვით, რომანში მრავალი პერსონაჟი ტრიალებს, რაც, ცხადია, ართულებს მთარგმნელის ამოცანას, მოქმედება ვითარდება ქალაქში, რომანის ენობრივი ატმოსფერო მთლიანად ქალაქურია, მხოლოდ ზოგიერთი პერსონაჟის ენობრივ პორტრეტს ატყვია ოდნავ მდაბიური წარმომავლობა, მაგრამ მიუხედავად ამისა ავტორ-მთხრობელის ენა მტკიცედ არის მოქცეული სალიტერატურო ენის ფარგლებში, თხრობა დინჯია, რიტმი და ინტონაცია ეპიკური. ეს რიტმი თავიდანვე განგაწყობს გრძელი ამბის წასაკითხად, თუმცა, სიუჟეტის განვითარების კვალდაკვალ რიტმი ზოგჯერ ექსპრესიულიც ხდება.

წიგნს დედანში ჰქვია „Haus ohne Hüter“, რაც სიტყვასიტყვით უპატრონო, ან უფრო ზუსტად, უმფარველო სახლს ნიშნავს. მთარ-

გმნელის შერჩეული სათაური „უკაცო სახლი“ გარდა იმისა, რომ შეიცავს უპატრონობის ნიუანსს (ჩვენში უკაცო სახლს სწორედ მთარველის გარეშე დარჩენილ სახლს ეტყვიან), წიგნის მთელი შინაარსითაც გამართლებულია: ის ერთადერთი კაცი, ვისაც კანონიერად ერგებოდა ამ სახლში ოჯახის უფროსის როლი, სადაც რუსეთის მიწაში წევს და კედელს მისი სურათილა შემორჩენია. ასე რომ, ჩემი აზრით, თარგმანის სათაური სწორადაა შერჩეული. ასევე სწორადაა მიგნებული თარგმანის დასაწყისში რიტმი და ინტონაცია, პირველი გვერდების კითხვისას გვექმნება შთაბეჭდილება, რომ მთარგმნელს განუზრახავს დედნის სტილის რეპროდუქცია, მაგრამ ნელ-ნელა მთარგმნელის ენა ზედმეტად ხატოვანი ხდება. მთარგმნელი აშკარად ცდილობს ლექსიკა იყოს მრავალფეროვანი, ამ მიზნის მისაღწევად არ ერიდება საგანგებოდ შერჩეულ სიტყვებსა და გამოთქმებს, უხვად იყენებს შედარებებს, ეპითეტებს, და რაც მთავარია, ამ მიზნით მეტისმეტად ხშირად მიმართავს არამეტყუ კუთხურ ლექსიკას, არამედ გრამატიკულ დიალექტიზმებსაც კი. ყოველივე ეს ხელოვნურად დამძიმებული და თან ეკლექტიკური სტილის შთაბეჭდილებას ქმნის, თარგმანში ჩნდება ზედმიწევნით მკაფიოდ გამოხატული ქართული, უფრო ზუსტად, ერთ-ერთი ქართული კუთხის კოლორიტი. აქედან გამომდინარე, ცხადია, თავისთავად იკარგება გერმანული ატმოსფერო, აღარც ის იგრძნობა, რომ მოქმედება ქალაქში ხდება, ეს ენობრივი ფონი ხელს გიშლის ნაწარმოების აღქმაში და გაიძულებს ექვის თვალთ შეხედო მთარგმნელის კონცეფციას. მე აქ კონცეფციას მინდა გავუსვა ხაზი, იმიტომ რომ თარგმანს ზერელე ნაშუშევარს ვერასგზით ვერ ვუწოდებთ, პირიქით, აქ დიდი შრომაა ჩაქსოვილი, მაგრამ, ჩემი აზრით, მთარგმნელი სწორ პოზიციასზე არ დგას. უცხო ნაწარმოებში მთავარი მხოლოდ უცხო ენა როდია, უცხო ნაწარმოები არის უცხო გარემოს, უცხო ყოფის, უცხო ხასიათების ერთობლიობა, რასაც ემატება ინტონაციური წყობა, როგორც ავტორის სტილის განუყრელი ნაწილი და დედნის ნაციონალური ფორმის უმნიშვნელოვანესი ელემენტი. ეს ერთობლიობა, ცხადია, ვერ შეეგუება მკაფიოდ გამოხატულ ქართულ ენობრივ კოლორიტს (თუნდაც ამ კოლორიტის მიღწევის მიზნით სალიტერატურო ენის ნორმები არც იყოს დარღვეული) უცხო გარემოსა და მის ასაწერ ენობრივ ფონს შორის უეჭველად გაჩნდება წინააღმდეგობა, და რა თქმა უნდა, ეს წინააღმდეგობა კიდევ უფრო გამძაფრდება, როცა ქართული კოლორიტი სალიტერატურო ენის ნაცვლად დიალექტიზმებით შეზავებული ენითაა შექმნილი.

თუ ამ ვითარების გამომწვევ კონკრეტულ მიზეზებს ჩავუკვირდებით, აღმოჩნდება, რომ თ. პატარაის თარგმანში გვეჩოთირება ზოგი-

dem Hocker“, გარდა იმისა, რომ მკითხველში ჯორჯო წმინდა ქართულ ასოციაციებს აღძრავს, იგი გერმანული „ჰოკერის“ ექვივალენტი თარგმნათა არ არის, „ჰოკერი“ მალალი, უზურგო სკამია. აქ შეიძლება გვევარაუდა, რომ მთარგმნელი მოერიდა ბარბარიზმის უკუტარგმნა თქმას, მაგრამ გერმანულ კონტექსტში „ჯორჯოს“ ჩასმარგმნა ქართული ატმოსფეროს შექმნის გარდა სტილისტურ აფეთქებასაც იწვევს და ამდენად, პრინციპულად მიუღებელია.

თარგმანში საკმაოდ ხშირია სიტყვის უადგილოდ ხმარების მაგალითებიც: ასეთებია: „ჰაიტ, შე მუსუსო, მაინცდამაინც ამ შუალამისას უნდა ამოიყორო მუცელი, არა?“ (38,5) აქ დედანშია „Na, du gierige Schlunze“, რაც ნიშნავს ბინძურ, ფეთხუმ დედაკაცს, შეიძლება უწესოსაც ნიშნავდეს, მაგრამ გაუმამღრობასთან მისი მეზობლობა და მთელი წინადადების შინაარსი აშკარად მიუთითებს, რომ ეს სიტყვა „ღორმუცელად ან წუწკად“ უნდა ითარგმნოს. თუმცა, კაცმა რომ თქვას, დედანში ჩახედვაც არ იყო საჭირო იმის დასადგენად, რომ „მუსუსი“ მაინც აქ არაფერ შუაშია. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, მუსუსს კაცზე იტყვიან და არა ქალზე, აქ კი პერსონაჟი ქალია. ერთგან მთარგმნელი ხაბაზად იხსენიებს კაცს, რომელიც აშკარად კონდიტერის ან მეფუნთუშის საქმეს აკეთებს — ტორტსა და შაქარლამას აცხობს, გერმანული „Bäcker“ ქართული ხაბაზის ექვივალენტი არ არის; „აქეთ ყვითელ-ყვითელი, ასე ქათქათა მაკარონი აწყვიდა“ — ყვითელ-ყვითელი, ცხადია, ქათქათა ველარ იქნება; ასევე გაუგებარია, როგორია „ფერნაქცევი სიმწვანეში ჩაფლული მისი შუბლშეკრული პირისახე“, „მტვრისა და ბოლის ფერნაქცევი ნარევი“, „ფერნაქცევი და ბუდალა სახე“ და სხვა.

თარგმანი არც ენობრივი ლაფსუსებისგანაა დაზღვეული, რაც უადგილოდ ნახმარი ამაღლებული ფრაზების ფონზე კიდევ უფრო აძლიერებს ეკლექტიკურობის შთაბეჭდილებას. მაგალითად, ასეთი ფრაზების გვერდით: „სულიც აქ შეუმკმუნვარდა“, „ანაზდად იგრძნო, -ს დაყინებული მზერა ახლა სახეზე მომებჯინაო“, კიდევ უფრო თვალშისაცემია ენობრივი შეცდომები: „ბინძური ჩექმების ვაქსით ამოგანგლულ საველე სარეცელზე იწვა“. „ვაქსით ამოგანგლულს“ რომ თავი დავანებოთ, „საველე სარეცელი“ ენობრივი ანტაგონიზმის მაგალითი გვგონია, „სარეცელი“ ამ პოზიციაში მეტისმეტად ამაღლებული ჩანს. „ყოველთვის ასე ეჯერა, აქაოდა, დედასთან ერთად აუცილებლად უნდა იყოს ვინმე ძია“. ამ წინადადებაში არასწორი ფორმას გარდა „ეჯერა“, არც „აქაოდა“ ზის თავის ადგილზე და არც „დედასთან ერთად“. „რა ელირება ორი მერვედი ფუნტი ყავა“. უნდა იყოს „გირვანქა“, „დედას თვალდათვალ გადაუბრწყინდა სახე“. მთარგმნე-

ლი მეტისმეტად ხშირად ხმარობს ასეთ ფორმებს. სხვაგან ვკითხულობთ: „ექიმი შავად გადაღებულ საწერ მაგიდას მიუჯდა“. „ზავი სახდალოებით გადაღებული რკინის დიდი ცხაურა“, „ეს საქმე დიდ გადაღვადეთ“ და სხვა; სხვა სახისაა ამდაგვარი შეცდომები: „განაერთნელ და ორჯერ გაოგნებულა ჰაინრიხის ნათელი გონებით გაკვირვებული“; „სადაც რაი და ალბერტი ორი დღის განმავლობაში სიკვდილის პირას ეყარნენ“; „ღია ყვითელი ფერის ლაქალა ბლღინავს ზედ“ და სხვა.

ჩემი აზრით, თარგმანში პრინციპულად მიუღებელია საყოველთაოდ ცნობილი, მკაფიო ინდივიდუალური სტილის ელემენტების შეტანა, თენგიზ პატარაიას თარგმანში კი ლამის ყოველ გვერდზე ვხვდებით ასეთ მაგალითებს: „ექიმს... ორმოცდაათი წლის წინათ უთქვამს, — ცოტათი მაინც შეიცოდეთო პატარა“; „ერთ მშვენიერ დღეს გერტი გაქრა. მიწამ ჩაყლაბა თითქოს“; „ჰაინრიხის გახსენებამ შებბა მოუტანაო თითქოს“; „მაგრამ ქალმა არაფერი უთხრა, ენა დაება, რადგან წინდაწინ იგრძნო, ერთ მშვენიერ დღეს მაინც მოხდებაო ეს, ხოლო რაკილა ასეა, რატომ უნდა გავაწბილო მაინცდამაინც ერიხი, რომელიც არაფერს იშურებსო ჩემთვის“ და სხვა.

განსაკუთრებით თვალშისაცემია კ. გამსახურდიას სტილის იმიტაცია უფრო მოზრდილ მონაკვეთებში, რაც ინდივიდუალური სტილის ასოციაციების პარალელურად წმინდა ქართულ ასოციაციებსაც იწვევს და თარგმანში უცხოს ნაცვლად ქართულ კოლორიტს ქმნის.

ვნახოთ ერთი ასეთი ნაწყვეტი: „მაგრამ მოაწვედა თუ არა ბებიას ჩამოსვლის დღე, მარტინი სულ იმას ფიქრობდა, არ ჩამოვიდოდესო ნეტავ. ბებიას სიკვდილი არასოდეს უნატრია, კი ბატონო, იცოცხლოს რამდენიც უნდა, ოღონდ შორს იყოსო სადმე, იმიტომ რომ ჭირის დღესავით ეზარებოდა ბებიასეული იერიშები“.

ჩემი აზრით, კ. გამსახურდიას სტილის ერთ-ერთი თავისებურება, სხვათა სიტყვის ო-თი გაფორმებული ზმნის ქართული სალიტერატურო ენისათვის უჩვეულო პოზიციაში მოქცევა, თავისთავად მოითხოვს წინადადების განსხვავებულ სტრუქტურას და ამიტომ გარდა ზემოხსენებული სტილური ნიშნების გამოკვეთისა, ამ კომპონენტის თარგმანის ენის ქსოვილში ხელაღებით ჩართვა სტრუქტურული და რიტმულ-ინტონაციური ხასიათის სხვა დარღვევებსაც იწვევს, რაც ჩანს კიდევ მოყვანილ ნაწყვეტში.

რაც შეეხება თვით ამ სტილისტურ ხერხს, იგი მეგრული წარმომავლობისაა,* ოღონდ მეგრულში მას სტილისტური ელფერი არა აქვს,

* ამ ენობრივი მოვლენის მეგრულ-სვანურ წარმომობაზე მიუთითებს ზ. კუმ-ბურიძე, იხ. მისი „ენობრივი კოლორიტი ისტორიულ რომანში“, წიგნში: მადლო დედაენისა, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, გვ. 181.

განსხვავებულ რიტმულ-ინტონაციურ ელერადობას იგი მხოლოდ ქართული ენის ფონზე იძენს და მწერლის სტილის ერთ-ერთ მკაფიო კომპონენტად იქცევა. თარგმანში, როგორც არაერთხელ აღვნიშნეთ, პრინციპულად მიუღებელია ამდაგვარი მკაფიო სტილის სტილიზაციონენტების გარევა.

ბიზნისი

• • •

ამგვარად, ჩვენ შევეცადეთ თანამედროვე ქართულ თარგმანში გამოვეყო რამდენიმე ტენდენცია: 1. თარგმანისადმი გაიოლებული მიდგომის ტენდენცია, როცა მთარგმნელები მიზნად არ ისახავენ (ან ვერ ისახავენ) თარგმანის ნორმატიული სტილისტიკის დონეზე გამართვასაც კი. ამგვარი თარგმანები ლიტერატურულ ფაქტად არც ჩაითვლება, ისინი მხოლოდ აზრობრივი და ენობრივი შეცდომების განსაზოგადებელ მასალად შეიძლება გამოდგეს; 2. მეორე ტენდენციად მივიჩნიეთ ის პროცესი, როცა ქართული თარგმანის გაღარიბებულ და შერყვნილ ენას დაუპირისპირდა ენის გამდიდრებისკენ სწრაფვა. ეს ტენდენცია თეორიულად აისახა 1968 წელს „ცისკრის“ ფურცლებზე გამართულ დისკუსიაში, ხოლო პრაქტიკულად გრძელდება დღემდე და მას პირობითად თარგმანის ენის არქაიზაციის ტენდენცია ვუწოდეთ; 3. მესამე ტენდენცია გამოიხატა ივანე მაჩაბლისა და სხვა ქეშმარიტ მთარგმნელთა მემკვიდრეობის შემოქმედებითად ათვისებაში; 4. მეოთხე ტენდენციად მივიჩნიეთ თანამედროვე ქართული ენის ბაზაზე დედნის სტილის რეპროდუქციისკენ სწრაფვა და სათანადო მაგალითების მოშველიებით შევეცადეთ დაგვესაბუთებინა ამ ტენდენციის უპირატესობა; ამავე ტენდენციის განშტოებაა თარგმანისათვის მეცნიერული ბაზისის შექმნის პრაქტიკა; 5. მეხუთე ტენდენციას გაქართულების ტენდენცია ვუწოდეთ და მიუღებლად მივიჩნიეთ თარგმანში უცხო კოლორიტის სრული დათრგუნვის გამო.

• • •

ზემოთ განხილული ყველა ტენდენციის ჩამოყალიბებაში, ჩემი აზრით, დიდ როლს თამაშობს მთარგმნელის დამოკიდებულება თარგმანის ენასთან, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ყოველ ტენდენციას საფუძვლად უდევს თარგმანის ასპექტში ენის ფენომენის სხვადასხვაგვარა გააზრება. აქ ერთმანეთს უპირისპირდება ერთი მხრივ, უცხო ენის ზე-

გავლენით ქართული ენის სტრუქტურაზე ძალადობა და მეორე მხრივ — თარგმანის სრული გაქართულებისაკენ სწრაფვა. ორივე შემთხვევაში, შეგნებულად თუ შეუგნებლად, წინა პლანზე წამოიწიეს ენობრივი ინტერფერენციის ფაქტორი. ამიტომ მიზანშეწონილად მიმაჩნია ერთ-ერთ თავში გერმანული და ქართული ენების ~~შეგნებულად~~ ობრივი ინტერფერენციის ნიშნით განვიხილოთ თარგმანის ~~კერძო~~ ~~საქმე~~ ორიის, ანუ შეპირისპირებითი სტილისტიკის ზოგიერთი საკითხი, მანამდე კი მომდევნო თავში ვიმსჯელო ლიტერატურის კიდევ ერთი სპეციფიკური ქანრის — ზღაპრის თარგმნის სტილისტიკაზე.

VI. ზღაპრის თარგმანის სტილისტიკა

თარგმანის ანალიზის მეთოდებსა და შეფასების კრიტერიუმებზე მსჯელობისას აღინიშნა, რომ ანალიზისას და, შესაბამისად, თარგმანის შეფასებისას, ერთ-ერთი გადამწყვეტია ჟანრის ფაქტორი. ის, რაც მართებულია, ვთქვათ, მხატვრული პროზისათვის, შეიძლება ზუსტი არ აღმოჩნდეს ზღაპრის თარგმანისათვის და პირიქით. უფრო მეტიც, საჭიროა თვით ზღაპრის ჟანრშიც კი გამოვაცალკევოთ სახეობები, მაგალითად. ერთმანეთისგან განვასხვავოთ ხალხური და ლიტერატურული ზღაპარი. ქართული თარგმანის განვითარების ტენდენციებზე საუბრისას ითქვა და ამ შემთხვევაშიც საინტერესოა, რამდენად აისახება ქართულ თარგმნილ ლიტერატურაში თარგმანის თეორიის დღევანდელი დონე, იგრძნობა თუ არა, საერთოდ, თეორიის ზეგავლენა, თუ თარგმანის პრაქტიკა სტიქიურად ვითარდება და მისი ცალკეული გამარჯვებები მხოლოდ მთარგმნელთა ინტუიციასზეა დამყარებული? როგორც არაერთხელ აღინიშნა, მარტო თარგმანის თეორია ადამიანს ქეშმარიტ შემოქმედ-მთარგმნელად ვერ აქცევს, მაგრამ დღეს არ შეიძლება არ ვაღიაროთ თარგმანის თეორიის წარმმართველი როლი ისეთ საკითხებში, როგორცაა სწორი პოზიციის გამომუშავება დედანთან დამოკიდებულებაში, ენის ფენომენის გააზრება თარგმანის ასპექტში და სხვა, რაც საბოლოოდ თავს იყრის მთარგმნელის პროფესიონალიზმის ცნებაში. პროზისა და პოეზიის დარგში, მგონი, არ გამომჩენია არცერთი მნიშვნელოვანი ნაშრომი, სადაც თარგმანის თეორიის დღევანდელ დონეზე იქნებოდა განხილული თანამედროვე ქართული თარგმანის მარცხი თუ გამარჯვება, აღინიშნა ისიც, რომ საერთოდ, არცთუ ბევრია თარგმანის კვალიფიციური ანალიზის ნიმუშები. რაც შეეხება ზღაპრის თარგმანის სტილისტიკას, აქ შეიძლება დავასახელოთ ერთადერთი ნაშრომი — გ. წიბახაშვილის „მსოფლიოს მუზღაპრეები სტუმრად ქართველ ბავშვებთან“ („საყმაწვილო მოამბე“, 1974), სადაც განალიზებულია საკმაოდ უხვი მასალა და, რაც მთავარია, გამოტანილია ზოგადი დასკვნები, გამოყოფილია ზღაპრის სტილისტიკის ძირითადი საკითხები და მოცემულია ზღაპრის თარგმანის შეფასების კრიტერიუმები.

დასახელებული ნაშრომი ეხება მხოლოდ ხალხური ზღაპრის თარ-

გმნის სპეციფიკას, ჩვენ კი საჭიროდ ვცანით გამოგვეცალკეებინა ხალხური და ლიტერატურული ზღაპარი, მაგრამ თავიდანვე უნდა აღინიშნოს, რომ თარგმნის პრინციპები თითქმის საერთოა ოროვე სახეობისათვის და განსხვავება მხოლოდ ზოგიერთ ნიშან-თვისებათა ცალკეულ ნიუანსებში უნდა ვეძიოთ. როგორც ითქვა, ზღაპრის თარგმნულ სტილისტიკის ძირითადი ელემენტები გამოყოფილია გ. შინაგანად ნაშრომში, მე მხოლოდ შევეცდები შევავსო ეს ნუსხა და განვაერთო ზოგიერთი მათგანი.

ცნობილია, რომ ლიტერატურის ყოველ ენარს აქვს თავისი გამოჩენილი, ძირითადი სტილისმიერი ნიშანი, რომელსაც გადამწყვეტ მნიშვნელობა ენიჭება სწორედ ნაწარმოების ენარის დადგენაში. ჩემი აზრით, ზღაპრის სტილისტიკაში ასეთი ძირითადი ელემენტია რიტმი და ინტონაცია, როგორც მხატვრული პროზისაგან ზღაპრის განმასხვავებელი ძირითადი ნიშანი. სხვა ნიშნებია: თხრობის სისადავე და გამჭვირვალეობა; მხატვრული სახეების სიმარტივე; განმეორებები; ირიბი მეტყველების პრიმატი; დასაწყისისა და დასასრულის ენობრივი ფორმულები; მკაფიოდ გამოხატული ეროვნული კოლორიტი; ზღაპრის პერსონაჟების ტრადიციული სახელები, მათ გვერდით ე. წ. მოლაპარაკე (ფუნქციური) სახელები და ბოლოს თხრობაში ჩართული მთელი კუპლეტები თუ გართმული სტრიქონები.

როგორც არაერთხელ აღინიშნა, ორიგინალური ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი ყველა სტილისმიერი ნიშანი სხვა განზომილებას იძენს თარგმანის ასპექტში. ბუნებრივია ზღაპრის თარგმნის სტილისტიკაშიც დადგეს საკითხი, რომელი ნიშნები შეიძლება ფუნქციური კომპენსაციის გზით გადმოვიტანოთ თარგმანში, რომელ ნიშნებს მიესადაგება მშობლიურ ენასა და ლიტერატურაში არსებული მზამზარეული ფორმები, როგორი უნდა იყოს ზღაპარში უცხო და მშობლიური კოლორიტის შეფარდების ხარისხი და სხვა.

ჩემი აზრით, ფუნქციური კომპენსაციის გზით ზღაპრის თარგმანში შეიძლება გადმოვიტანოთ რიტმი და ინტონაცია, უფრო სწორად, უცხო ზღაპარს მოვარგოთ ქართული ზღაპრის რიტმისა და ინტონაციის შემქმნელი ენობრივი საშუალებები. ესაა წინადადების განსაკუთრებული სტრუქტურა, სადაც წარმმართველი როლი ზმნა-შემასმენელს ენიჭება. თუკი ეპიკურ ინტონაციას მხატვრულ პროზაში ძირითადად ბოლოკიდური ზმნა-შემასმენელი ქმნის, ზღაპარში ეპიკური ინტონაცია თავკიდურ შემასმენლიანი წინადადებებისა ან სინტაგმების ერთობლიობით იქმნება.

მაგ. „მივიდა შინ, გამოართვა ლიტრიანი ძმებს, აწყა თვალ-მარგალიტი და ლიტრიანი ისევ წაუღო. სულ ხუთი ლიტრა გამოუვიდა.

გამდიდრდა უმცროსი ძმა. მიღის თან და ისევ მოაქვს ცხენ-გორებით“.

ზღაპარს თავისებურ ინტონაციას ანიჭებს სხვათა სიტყვის ო-თხე გაფორმებული წინადადებების სიმრავლე, უფრო სწორად, ქართულ ზღაპარში არც იხმარება პირდაპირი მეტყველება და ჩემი პური, ეს ნიშან-თვისება თარგმნილ ხალხურ ზღაპარშიც უნდა დომინირებდეს.

მაგ. „მიღის გზაზე და იმეორებს: გორავ, გაიხსენიო, გორავ, შეიკარიო! მივიდა, უყო კარი გორამ და შევიდა. აწყო იქ ოქრო-ვერცხლი, ჩაყარა ტომრებში და აკი დაავიწყდა: გორავ გაიხსენიო, და დარჩა იქ“.

რაც შეეხება ზღაპრის სხვა სტილისმიერ ნიშნებს: პირველ რიგში თხრობის სისადავესა და გამჭვირვალებას, სტილის ეს აბსტრაქტიზებული ნიშანი ფუნქციურ კომპენსაციას ემორჩილება, ასევე არ არის ძნელი მხატვრული სახეების სიმარტივის რეპროდუცირება, ამ სფეროში ერთადერთი სიძნელე შეიძლება შედარებების უცხო (ქართველი მკითხველისათვის გაუგებარმა) საგნობრივმა საფუძველმა შექმნას და ტექსტშივე დაგვირდეს ამ საფუძვლის გაშიფვრა ან ნაცნობ საგანთან ან მოვლენასთან მისი დაახლოება. მკაფიოდ გამოკვეთილი სტილისმიერი ნიშანია აგრეთვე განმეორებები, რომლებიც კომპოზიციურად და ინტონაციურად კრავენ ზღაპარს და თარგმანშიც აუცილებელია ამ სტილისმიერი ნიშნის ზუსტი რეპროდუცირება.

ზღაპრის სტილისმიერ ნიშნებში მკაფიოდ გამოხატული ეროვნული კოლორიტი ვახსენეთ. ეროვნული კოლორიტი, ცხადია, ყველა შემთხვევაში ჩამოთვლილ კომპონენტშია ჩაბუდებული, მაგრამ უფრო ხელშეწყობად იგი ზღაპრის დასასრულისა და დასაწყისის ფორმულებში, ზღაპრის პერსონაჟების ტრადიციულ სახელებსა რა მოლაპარაკე, ანუ ფუნქციურ სახელებში მეტად ნიშნავს. ეროვნული კოლორიტი წარმოჩენილია აგრეთვე რიცხვის სიმბოლიკაში (ქართული ზღაპრისთვის ესაა, მაგალითად, რიცხვი „9“. იქ ამბავი ხშირად ხდება ცხრა ზღვასა და ცხრა მთას იქით, პერსონაჟი გადაივლის ცხრა ზღვასა და ცხრა მთას და სხვა), ქართულ ყოფით რეალიებსა და ქართულ ზღაპრულ რეალიებში (ამ უკანასკნელის მაგალითია ბროლის კოშკი, უკვდავებია წყალი, ჯადოსნური სარკე და სხვა).

ყველა შემთხვევაში ჩამოთვლილი ლექსიკური და გრამატიკული ერთეული არის ის მზამზარეული მასალა, რომელიც ზოგჯერ უცვლელად, უფრო ხშირად კი მოდელის სახით შეიძლება გამოიყენოს ზღაპრის მთარგმნელმა, რათა შექმნას სათანადო რიტმულ-ინტონაციური სურათი და ფსიქოლოგიური განწყობა. ამათგან შედარებით შეუზღუდავად ფრაზის სტრუქტურის გამოყენება შეიძლება, ხოლო რაც შეეხება ქართული ზღაპრის დასაწყისისა და დასასრულის ფორმულებს, ზღაპ-

რის პერსონაჟების ტრადიციულ სახელებსა და რეალიებს, ისინი ეროვნული კოლორიტის შემქმნელი ძირითადი საშუალებებია და მათი უცხო ზღაპრის თარგმანში ხელაღებით ჩართვა მიზანშეწონილი არ იქნებოდა.

დასაწყისისა და დასასრულის ფორმულებს ყველა ხალხის ზღაპარში ორგვარი დანიშნულება აქვს. მაგალითად, დასაწყისის ქართული ფორმულა, როგორცაა „იყო და არა იყო რა, ღვთის უკეთესი რა იქნებოდა“, გარდა იმისა, რომ თავისებური რიტმისა და ინტონაციის პირველი მაუწყებელია, განწყობის შექმნასაც ემსახურება. მას კვლავ თავკიდურშემასმენლიანი წინადადება მოჰყვება, სადაც მეტწილად იგივე ზმნა „იყო“ მეორდება. მომდევნო წინადადებაც ასევე შეიძლება ზღაპრის „ფორმულად“ აღვიქვათ — თხრობას თითქმის ყოველთვის აგრძელებს ზმნიზედა „ერთხელ...“ და ამ ენობრივ ერთეულსაც ერთდროულად ეკისრება რიტმის, ინტონაციისა და განწყობის შექმნის ფუნქცია. აქ იქმნება დაძაბულობა, აღიძვრება ინტერესი მოსასმენი თუ წასაკითხი ამბის მიმართ.

ასეთივე ფუნქციას ასრულებს უცხო ზღაპრის დასაწყისიც, მაგრამ ამავე დროს პირველი ფრაზა არის ის პირველი ინფორმაცია, რომელიც აღძრავს უცხო სამყაროში შესვლის მოლოდინს და ამ ფრაზის ქართული კლიშეით შეცვლა უპირველეს ყოვლისა ამ მოლოდინს გააქარწყლებდა. ზღაპარში ისედაც დიდია გადმოსაქართულებელი და არა ტრანსლიტერაციით გადმოსატანი ენობრივი ერთეულების ზედრითი წონა და მით უმეტეს გემართებს ზომიერება, რომ უცხო კოლორიტის მთლიანად დაკარგვამდე არ მივიდეთ. უცხო კოლორიტის შენარჩუნება კი გ. წიბახაშვილის მართებული დასკვნით, ზღაპარშიც არანაკლებ მნიშვნელოვანია, ვიდრე მხატვრულ პროზაში. სწორია აგრეთვე მისი მოსაზრება, რომ უცხო კოლორიტის დაკარგვის საფრთხე განსაკუთრებით დიდია თარგმანის თარგმანში, სახელდობრ, ქართულ თარგმანში უფრო მოსალოდნელია გაჩნდეს რუსული კოლორიტი (ჩვენთვის შუამავალი ენა, ფაქტიურად, არის რუსული), ვიდრე ზღაპრის შემქმნელი ხალხისა, რადგან რუსულ ენობრივ სამყაროში მოქცეულ უცხო ზღაპარს ნაწილობრივ უკვე შერეული აქვს რუსული კოლორიტი, ქართველი მთარგმნელი კი ქვეშეცნეულად, ან იქნებ შეგნებულადაც, თავის თარგმანში ან სულ სპობს უცხო კოლორიტს, ან კიდევ უფრო ამძაფრებს რუსულს და საბოლოო ჯამში ქართველი მკითხველისათვის შეუცნობელი რჩება სხვადასხვა ხალხის ეროვნული თავისებურებანი.

ეროვნული კოლორიტი საერთოდ დიდადაა დამოკიდებული უცხო და მშობლიური რეალიების შეთავსებაზე. გ. წიბახაშვილს მოჰყავს ერთი ასეთი მაგალითი, როცა გერმანული Backofen (ფურნე) მთარ-

გმნელს რატომღაც „თონედ“ ვადმოუტანია, რასაც მოჰყვა კიდევ უფრო გაუგებარი შეცდომა. იმის ნაცვლად, რომ მივახლოვებოდით დედანს, სადაც გოგო ნიჩბით იღებს პურებს, თარგმანში გაჩნდა ფრაზა: „ჩავიდა გოგო თონეში და ამოჰყარა შოთები“, რაც ეროვნულ კოლორიტს რომ თავი გავანებოთ, თონის კონსტრუქციის გამო მართლაც შეუძლებელია. ჩემი მხრივ მოვიყვან ერთ მაგალითს, სადაც ასევე ქართული რეალის შეტანის გამო გაჩნდა გაუგებრობა. ერთ თარგმანში ვკითხულობთ: „პეტრიამ ჭვესკნელიდან ოქრო მოზიდა. იმდენი იყო, რომ შვიდი დღე და ღამე ურმით ზიდა, შიგ ორი ცხენი ჰყავდა შებმული. წესით, აქ თუ ურემს ჩავსვამდით, მაშინ გამწევი ძალა უნდა შეგვეცვალა (ურემში ხარებს ამაბენ და არა ცხენებს), ისე კი უცხო ეროვნული კოლორიტის შენარჩუნების მიზნით აქ უფრო ფორანი ან ფურგონი ივარგებდა.

რაც შეეხება ზღაპრის პერსონაჟების სახელების გადმოტანის საკითხს, აქაც უნდა დავეთანხმოთ გ. წიბახაშვილს, რომ მცდარია უცხო ზღაპრის პერსონაჟების ქართული ზღაპრის სახელებით მონათვლის მეთოდი — მაგ. გერმანული „რიხეს“ „დევად“, ან „აშენაპუტელის“ „ნაცარქექიად“ გადმოტანა. ჩემი მხრივ დაუშვებელია, რომ გერმანული გნომებიც გნომებად უნდა გადმოვიდნენ თარგმანშიც და არა ქონდრისკაცებად, მაგრამ ჩემი აზრით, სხვაგვარად უნდა გადაწყდეს ცხოველების მეტსახელების გადმოტანის საკითხი. ისეთი სახელები, როგორცაა დათვისათვის მიშკა, კატის მეტსახელი ვასკა და სხვა, ეროვნული კოლორიტის შენარჩუნების მიზნით, ჯობია თავის განმარტებიანად შევიდეს ტექსტში, მაგალითად, ასე: დათუნია მიშკა, კატა ვასკა და ა. შ. ეს უფრო მიზანშეწონილი მგონია, ვიდრე მათთვის გაქართულებული ვარიანტების შერჩევა. ასევე შეიძლება გადაწყდეს ზოგიერთი ფუნქციური სახელის გადმოტანის საკითხიც, გაიშიფროს პერსონაჟის ფუნქცია, სახელი კი დედნისეული დარჩეს. მაგალითად, ერთი გერმანული ზღაპრის პერსონაჟის ფრაუ ჰოლეს „ხელობა“ თოვლის, ქარბუქის მოყვანაა. ამ სახელის თარგმანში გაუშიფრავად ჩატოვება ნამდვილად მიუძღებელია, მაგრამ ქალბატონ ქარბუქს (გ. წიბახაშვილისეული ვარიანტია) იქნებ სჯობდეს ასე: მე ქარბუქის ჯადოქარი, ფრაუ ჰოლე გახლავარ. სხვა შემთხვევაში, პირიქით, იქნებ სახელის გადმოქართულება, ან თარგმნა ჯობდეს — ცხადია, თეორიულად შეუძლებელია ყველა კონკრეტული შემთხვევის გაანალიზება და დამაჯერებელი არგუმენტირება.

რაც შეეხება კინობით სუფიქსებს, ჩემი აზრით, აქაც მაქსიმალურად უნდა ვეცადოთ უცხო სუფიქსების შენარჩუნებას. მაგალითად, უფრო სწორი მგონია რუსულ ზღაპრებში გვეტონდეს ივანუშკასულელი, ვიდრე ივანიკა-სულელი, ასევე გერმანულ ზღაპრებში ჯობია

მოქმედებდნენ ლიხპენი და პანსპენი და არა ლიხიკო და პანსიკო და სხვა.

ტექსტშივე სიტყვის განმარტების მეთოდი ზოგჯერ არც მხატვრული პროზისთვისაა წამგებიანი, მაგრამ, ჩემი აზრით, ზღაპარში მხოლოდ ეს მეთოდი უნდა მოქმედებდეს. მაგალითად, ერთ-ერთ ავსტრალიურ ზღაპარს დართული აქვს სქოლიო, როცა თავისუფლად შეიძლება ტექსტში ან მხოლოდ განმარტება ჩავესვა, ან უცხო სახელი და განმარტება ერთად. მაგალითად, ასე: „მრავლად იყო ჩანთოსანი დათვი კოალა და კენგურუ ვალიაბი“, მაშინ არ დაგვჭირდებოდა კოალასა და ვალიაბის სქოლიოში ჩატანა. (იხ. „საზღვარგარეთის ხალხთა ზღაპრები“, „ნაკადული“, თბ., 1964, გვ. 3).

ერთხელ კიდევ უნდა აღვნიშნოთ, რომ შეუძლებელია ყოველი კონკრეტული შემთხვევის თუნდაც თეორიული გააზრება, მაგრამ ჩემი აზრით, ზემოთ მოყვანილი მაგალითებით შეიძლება ზოგადი წარმოდგენა მაინც შეგვექმნას ზღაპრის თარგმნის პრინციპებზე.

გარდა ზემოთ ჩამოთვლილი კომპონენტებისა, ზღაპარში მრავლადაა ცალკეული, გამორჩეული დეტალები, რომლებიც მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ ტექსტის საერთო ხმოვანებაში. ერთ-ერთი ასეთი დეტალია ზღაპარში ჩართული კუბლეტები ან გართმული სტრიქონები. მათი დამახასიათებელი ნიშნებია ზღაპრის ინტონაციასთან შერწყმული სისხარტე და კეთილხმოვანება, ფორმის სიმარტივე, არცთუ იშვიათად იუმორი და მახვილგონიერებაც. სანიშნულად მოვიყვან კუბლეტს ერთი ფრანგული ზღაპრიდან და აქვე აღვნიშნავ, რომ ეს ზღაპარი უცხო ფოლკლორის თარგმანებს შორის ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშადაც შეიძლება მივიჩნიოთ. აი, ეს კუბლეტი:

დარგლან, დარგლან-ბატონო,
ნავთი შენ და ცეცხლიო!
დამიბრუნე ახლავე
ჩემი ოქრო-ვერცხლიო!*

ამგვარად, შეიძლება თეორიულად ამოწურულად მივიჩნიოთ ზღაპრის თარგმნის სტილისტიკის ძირითადი ელემენტების ანალიზი და ლიტერატურულ ზღაპარში ამ ელემენტების სახეცვლილებაზეც ვთქვათ ორიოდ სიტყვა.

ლიტერატურულ ზღაპარს ხალხურ ზღაპართან საერთო აქვს რიტმი და ინტონაცია და შესაბამისად, მათი შემქმნელი გრამატიკული სტრუქტურები. თხრობა აქაც გამჭვირვალეა, მაგრამ ხალხური ზღაპრისაგან განსხვავებით, იგი მხატვრული სახეების სიმრავლითა და ოდ-

* იხ. ზღაპარი მამალზე (თარგმ. მურმან ლებანიძისა), წიგნში, საზღვარგარეთის ხალხთა ზღაპრები, თბ., „ნაკადული“, 1964.

ნავ ზეაწეული ელფერით ხასიათდება. ზეაწეულობა იქმნება მარკირებული ლექსიკით, რომელიც ხან პერსონაჟის გუნება-განწყობის გამოხატვას ემსახურება, ხან კი ბუნების სურათების აღწერისთვისაა მოწოდებული. თავის მხრივ, პერსონაჟის სულიერი სამყაროთი დაინტერესება და მისთვის შესაფერი გარემოს შექმნა არის ის ერთ-ერთი ძირითადი სტილისმიერი ნიშანი, რაც ლიტერატურულ ზღაპარს განასხვავებს ხალხური ზღაპრისაგან. მართალია, ხალხურ ზღაპარშიც შეიძლება გადმოიკეს პერსონაჟის გუნება-განწყობა, მაგრამ იგი მეტწილად ორიოდ სიტყვით იქნება მინიშნებული, ასევე ძუნწად ან სულაც არ არის ხოლმე აღწერილი ხალხურ ზღაპარში ბუნება. ლიტერატურულ ზღაპარში ხალხურ ზღაპართან შედარებით ვრცელი ასპარეზი ეძლევა შორისდებულებს, რომლებიც მეტწილად პირდაპირ მეტყველებაშია ჩართული და პერსონაჟის ენობრივ პორტრეტს მაღალფარდოვნების ელფერით აღბეჭდავს. ირიბი მეტყველება არც ლიტერატურული ზღაპრისათვისაა უცხო, მაგრამ პირდაპირ მეტყველებას აქ უპირატესობა ენიჭება, ასეთივე შეფარდება მოლაპარაკე სახელებისა და შინაარსით დაუტვირთავი სახელების ხმარებას შორის — ხალხურ ზღაპართან შედარებით ლიტერატურულ ზღაპარში უფრო მცირეა მოლაპარაკე სახელების ხვედრითი წილი.

მაგალითისთვის მოვიშველიებ ნაწყვეტებს სამი სხვადასხვა თარგმანიდან, სადაც ჩემი აზრით, დაცულია ლიტერატურული ზღაპრის ზემოთ აღნიშნული სტილისმიერი თავისებურებანი.

„ბევრი იარა ჰან ფოკმა, ბოლოს მდინარის სათავეს მიაღწია და იქ განმარტოებით მდგარ ბამბუკის ქოხსაც მიაგნო. ქოხის წინ კი ჭილობზე ის მოხუცი იჯდა, მდინარის პირას ხესთან რომ იხილა, იჯდა და ბარბითზე უკრავდა. მოხუცმა დაინახა, რა მოწიწებით მიუახლოვდა სტუმარი, მაგრამ არც წამომდგარა და არც მისალმებია, მხოლოდ გაუღიმა და ნაზი თითები სიმებზე აათამაშა. ჯადოსნურმა მუსიკამ ვერცხლის ღრუბელივით გადაუარა ხეობას, ალტაცებული ჭაბუკი კი იდგა და ამ საამური გაოგნებისაგან ამქვეყნად აღარაფერი ახსოვდა. თავდავიწყებისგან მხოლოდ მაშინ გამოერკვა, როცა სრულქმნილი სიტყვის ოსტატმა ბარბითი გადადო და ქოხში შეუძღვა. მოწიწებით მიჰყვა ჰან ფოკი მოხუცს და იმ დღიდან მსახურად და მოწაფედ დაუდგა“. (Hermann Hesse, *Der Dichter*; in: *Die Morgenfahrt. Gedichte. Märchen*; M., 1981, S. 193; ჰერმან ჰესე, პოეტი, „განთიადი“, № 6, 1985, გვ. 120; თარგმანი დ. ფანჯიკიძისა).

ახლა ვნახოთ ნაწყვეტი იმავე ნაწარმოების სხვა თარგმანიდან:

„მეორედ ჭაბუკს ესიზმრა, ვითომ მამისეულ ბაღში ნერგს რგავდა. მისი ოჯახობაც იქვე ფუსფუსებდა. შვილები ახლადდარგულ ნერგს

ღვინითა და რძით რწყავდნენ. როცა გამოეღვიძა, ოთახი ერთიანად მთვარის შუქს გავნათებინა. აფორიაქებულმა ასადგომად წამოიწია და იქვე მთვლემარე დიდოსტატი დაინახა: ძილში ოდნავ უთრთოდა თოვლივით თეთრი წვერი. იმ წუთას ჰან ფოკი მოხუცის მიმართ საშინელმა სიძულვილმა შეიპყრო. ახლა უკვე მტკიცედ სწამდა, რომ ბერძენი კაცმა თავისი წინასწარმეტყველებით მთელი ცხოვრება აღუღო და მცდარ გზაზე დააყენა. ანაზღად დაუოკებელი სურვილი დაეუფლა მოხუცს ყელში წვდომოდა და მოეხრჩო, მაგრამ სწორედ ამ დროს დიდოსტატმა თვალები გაახილა და ისე ნაზად, მაგრამ თან ნაღვლიანად და უწყინრად გაუღიმა, რომ შეგირდმა უმაღლეს ფარხმალი დაყარა“. (თარგმანი ნ. გოგოლაშვილისა. „ლიტ. საქართველო“, 30. XI, 1984).

სტილის იგივე ნიშნები უნდა იყოს შენარჩუნებული ნოვალისის ერთი ზღაპრის თარგმანში: „სუმბული კი, რაც ძალი და ღონე ჰქონდა, მირბოდა ველ-მინდვრებსა და უდაბურ ადგილებში, გადადიოდა მთებსა და ნიაღვრებზე, მიეშურებოდა იღუმალი ქვეყნისაკენ. ადამიანებსა თუ მხეცებს, კლდეებსა თუ ხეებს ყველგან წმინდა ქალღმერთ იზიდას შესახებ ეკითხებოდა, ზოგნი იცინოდნენ, ზოგნი ღუმდნენ, პასუხს ვერსად ეღიროსა“. (Novalis, Das Märchen von Hyazinte und Rosenblüte; ნოვალისი, სუმბულისა და ვარდკოკორის ზღაპარი, „საუნჯე“ № 1, 1984, გვ. 209; თარგმანი მზია ებრალიძისა.)

ღედანში ზღაპრის ინტონაცია პირდაპირი სიტყვათწყობით, ერთი ზმნის ხარჯზე მიიღწევა, ქართულში კი იმავე ინტონაციის შესაქმნელად ზმნა-შემასმენლის წყებაა საჭირო. ასე გაჩნდა გერმანული „მირბოდას“ პარალელურად ზმნები „გადადიოდა, მიეშურებოდა“, რამაც აზრის შეუცვლელად შექმნა ზღაპრის ინტონაცია.

* * *

დასკვნის სახით უნდა ითქვას, რომ ზღაპრის თარგმნის პრობლემები, ისევე როგორც ყოველი სხვა ენის ნაწარმოებისა, წყდება სტილის ღონეზე და ეს გარემოება გასათვალისწინებელია არა მარტო თარგმანის პრაქტიკაში, არამედ თარგმანის კრიტიკაშიც და მას გადამწყვეტი მნიშვნელობა უნდა ენიჭებოდეს.

**VII. თარგმანის კარგო თეორიის, ანუ შეპირისპირებითი
სტილისტიკის ზოგიერთი საკითხი**

დღეს თარგმანის ზოგადი თეორიის პარალელურად ვითარდება თარგმანის კარგო თეორია, ანუ შეპირისპირებითი სტილისტიკა, რომელიც სტილისტიკის დონეზე რომელიმე ორი ენის შეპირისპირებას ისახავს მიზნად. თუკი მხატვრული თარგმანი შემოქმედების ფორმად ვაღიარეთ, მაშინ ერთი შეხედვით ზედმეტი უნდა იყოს თეორიის ასეთი განშტოების განვითარება, მაგრამ თარგმანზე პრაქტიკული მუშაობის გამოცდილებამ დღის წესრიგში დააყენა უცხო და მშობლიური ენის შესწავლა შეპირისპირებით პლანში. ასევე თანდათან ცხადი გახდა, რომ ყოველი წყვილი ენის ერთმანეთთან შეხვედრისას წარმოქმნილი სიძნელეები თავისებურია და იგი ზოგადი თეორიის მონაცემებით ვერ გადაიჭრება.

შეპირისპირებითი სტილისტიკის არსებობა არავითარ შემთხვევაში არ ხელპყფს თარგმანის შემოქმედებითობის იდეას, ეს არის თარგმანის ტექნიკის დასაუფლებლად მოწოდებული განშტოება სტილისტიკისა და უპირველეს ყოვლისა, ენობრივი ინტერფერენციის ფაქტორის გააზრებასა და დაძლევის ემსახურება.

ენობრივი ინტერფერენციას ორი ასპექტი აქვს: იგი, ერთის მხრივ, „აიძულებს“ მთარგმნელს უცხო ფორმები გადმოიტანოს მშობლიურ ენაში და მეორეს მხრივ, „ავიწყებს“ მშობლიურ ენაში ზოგიერთი ისეთი ფორმის არსებობას, რომელსაც არ შეიძლება ექვივალენტი ჰქონდეს უცხო ენაში და მნიშვნელოვანი კი იყოს მშობლიური ენის ზოგადსტილისტური სახისათვის. განსხვავებული ფორმების გარდა ორ შესაპირისპირებელ ენაში შეიძლება არსებობდეს იდენტური ფორმებიც, მაგრამ იდენტურობა არ გაცდეს გრამატიკის ფარგლებს, ე. ი. ეს ფორმები შეიძლება იდენტური იყვნენ გრამატიკის დონეზე, მაგრამ არაიდენტური აღმოჩნდნენ სტილისტიკის დონეზე. ვუწოდოთ იდენტურ ფორმებს კონვერგენტული, განსხვავებულთ — დივერგენტული, ოღონდ თავიდანვე ვაგმიჯნოთ ერთმანეთისაგან გრამატიკული და სტილისტური კონვერგენცია და დივერგენცია.

მაგალითად, ზმნის რომელიმე დროის ფორმას შეიძლება მეორე ენაში მოექმბნებოდეს პირდაპირი გრამატიკული შესატყვისი, მაგრამ

შესატყვისობა არ ვრცელდებოდეს მათ ყველა სტილისტურ ფუნქცი-
აზე, მაშინ ეს ორი ფორმა კონვერგენტული იქნება მხოლოდ გრამა-
ტიკული თვალსაზრისით, სტილისტური თვალსაზრისით კი დივერგენ-
ტული და ამდენად, ისინი თარგმანში ერთმანეთს ყოველთვის ვერ შე-
ენაცვლება. ასევე ანგარიშგასაწევი უცხო და მშობლიურ ენის კონ-
ვერგენტული ფორმების ხმარების სიხშირის მაჩვენებელი, რომელიც
ხშირად სხვადასხვა არათუ არამონათესავე, არამედ მონათესავე ენებ-
შიც კი და ენის ზოგადსტილისტური სახის ჩამოყალიბებაში მნიშვნე-
ლოვანი როლი ეკისრება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ენის ბუნებას ამა-
თუ იმ გრამატიკული ფორმის ან კატეგორიის მხოლოდ არსებობა კი
არ განსაზღვრავს, არამედ მისი სტილისტური ფუნქცია და ხმარების
სიხშირე განაპირობებს, რასაც სამუშაო ტერმინის სახით ქვანტიტა-
ტური მაჩვენებელი გვინდა ვუწოდოთ.

მაგალითისათვის ავიღოთ გერმანული *Dativus ethikus*. ეს ფორმა
გერმანულში გრამატიკულად განვითარებულია, მაგრამ სიხშირის და-
ბალი მაჩვენებლის გამო მისთვის არსებითად ვერ ჩაითვლება. მაგ.,
გერმანულისათვის უფრო ტიპურია ფრაზა: *mein Vater ist gestor-
ben* — (მამაჩემი მოკვდა), ვიდრე *mir ist der Vater gestorben* (მამა
მომიკვდა), მაშინ როცა ქცევის კატეგორიით გამოხატული იგივე მი-
მართება ქართულისათვის შეტად არის დამახასიათებელი. ასეთივე
დასკვნა შეიძლება გამოვიტანოთ გერმანული და ქართული პასიური
კონსტრუქციების ქვანტიტატური მაჩვენებლის შედარებისას: გერმა-
ნული პასივის ქვანტიტატური მაჩვენებელი პირიქით, გაცილებით მა-
ღალია ქართულისაზე, ეს ფაქტი გერმანული ენის ზოგადსტილისტურ-
ი სახის შექმნაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს და სხვა.

საერთოდ, გრამატიკულ ფორმებს იშვიათად აქვთ დამოუკიდებელი
სტილისტური ელფერი, (ამით განსხვავდებიან ისინი ლექსიკური ერ-
თეულებისაგან), გრამატიკული ფორმების სტილისტური ელფერი დი-
დად არის დამოკიდებული მათ ქვანტიტატურ მაჩვენებელზე. მაღალი
ქვანტიტატური მაჩვენებლის მქონე ფორმები სტილისტური თვალსაზ-
რისით, ნეიტრალურნი არიან. იშვიათად ხმარებული, ანუ დაბალმაჩ-
ვენებლიანი ფორმები კი მარკირებულობას იძენენ, ე. ი. სტილისტურ-
რად იფერებიან და ნეიტრალურად ვეღარ ჩაითვლებიან. ქვანტიტა-
ტური მაჩვენებელი გარკვეულ როლს თამაშობს ზოგიერთი ლექსი-
კური ერთეულის სტილისტური ელფერის ჩამოყალიბებაშიც, მაგრამ
ლექსიკური ერთეულების უმრავლესობას აქვს ქვანტიტური მაჩვე-
ნებლისგან დამოუკიდებელი სტილისტური პოტენცია.

ამგვარად, გრამატიკული ფორმების სტილისტურ პოტენციასა და მათ
როლს ენის ზოგადსტილისტური სახის შექმნაში ძირითადად განსაზღ-
ვრავს ხმარების სიხშირე და, აქედან გამომდინარე, ორი ენის შეპირის-

პირებისას მათ შორის სტილისტური განსხვავებების დადგენაში ერთ-ერთი ვადამწყვეტი როლი ცალკეული გრამატიკული ფორმების ქვანტიტატურ მაჩვენებელს უნდა მივანიჭოთ.

რა თქმა უნდა, შესაძლებელია ენათა წყვილების ~~გაყრუება~~ მოვეყაროთ თავი და სისტემაში მოვიყვანოთ ენობრივი წყვილები, რომლებიც ხელყოფენ ქართული ენის ბუნებრიობას, ე. ი. ამახინჯებენ ქართული ენის ზოგადსტილისტურ სახეს და ქართული ენის პოზიციიდან აგხსნათ მათი არსი, მაგრამ მთარგმნელობითი პრაქტიკა გვიჩვენებს, რომ აუცილებელია რომელიმე წყვილის ურთიერთშეპირისპირება და ერთი კონკრეტული ენიდან იმ მომენტების გამოყოფა, რომლებსაც ქართულთან მიმართებით ყველაზე უფრო მეტი აქვთ ინტერფერენციის ძალა და შესაბამისად, სხვა ენობრივ ფორმებთან შედარებით უფრო ქმნიან ენობრივი შეცდომების გაჩენის საფრთხეს. წინასწარ უნდა აღვნიშნო, რომ ამ საფრთხეს გრამატიკული თვალსაზრისით კონვერგენტული ენობრივი ერთეულები უფრო ქმნის, ვიდრე დივერგენტული, ვინაიდან გრამატიკული კონვერგენციის ფონზე უფრო ძნელი შესამჩნევია მათი სტილისტური დივერგენცია.

შეპირისპირებითი სტილისტიკის მიზანია შეძლებისდაგვარად სრულად გამოარჩიოს ორი ენის გრამატიკული სისტემიდან სპეციფიკური მომენტები და სტილისტიკის პოზიციიდან ახსნას მათი არსი. ამ შემთხვევაში ეს ორი ენა გერმანული და ქართული იქნება.

გერმანული ენა ანალიზურ-ფლექსიური ტიპის ენებს მიეკუთვნება, ხოლო ქართული აგლუტინაციური ენაა. სისტემური განსხვავება, ცხადია, ერთმანეთისაგან განსხვავებული ბევრი გრამატიკული ფორმისათუ კონსტრუქციის არსებობას განაპირობებს, მაგრამ მათგან ყველა როდია შეპირისპირებითი სტილისტიკისათვის საინტერესო. ქვემოთ შევეცდები გამოვყო და ერთმანეთს შევუპირისპირო სტილისტიკის პოზიციიდან საინტერესო გრამატიკული კატეგორიები, ფორმები და კონსტრუქციები.

* * *

დავიწყოთ არსებითი სახელით. არსებით სახელს გერმანულ ენაში აქვს სქესის, ბრუნვისა და რიცხვის კატეგორიები. ამ სამი კატეგორიიდან ქართულ ენასთან შეპირისპირებით პლანში დივერგენტულია მხოლოდ სქესის კატეგორია, მაგრამ იგი თავს იჩენს მხოლოდ ზოგიერთი ისეთი სახელის თარგმნისას, რომელსაც აქვს პარალელური — მამრობითი და მდედრობითი სქესის ვარიანტები. ამასთან ეს სიძნელე შეიძლება წარმოიქმნას მხოლოდ მიკროკონტექსტში და წინადადებაში მცირე სტილისტური ცვლილება გამოიწვიოს. ამგვარად, სქესის

კატეგორია სტილისტური თვალსაზრისით მნიშვნელოვან დივერგენტულ მომენტად არ ჩაითვლება, მაგრამ გერმანულში ბრუნვის რიტმისა და სქესის კატეგორიის გამოხატვა ეკისრება არტიკლს, არტიკლს კი ამ ფუნქციების გარდა აქვს განსაზღვრულობისა და განუსაზღვრელობის შინაარსი, რაც ლოგიკური მიმართებებს განსაზღვრულობისა და ამდენად ანგარიშგასაწევიც თარგმნის პროცესში ქართულში მიმართებით მთლიანად დივერგენტულია არტიკლის გრამატიკული კატეგორიები, განსაზღვრულობა-განუსაზღვრელობის კატეგორია კი შეიძლება შინაარსობრივი და სტილისტური თვალსაზრისით კონვერგენტულად მივიჩნიოთ. ეს გავება უპირისპირდება დამკვიდრებულ მცდარ შეხედულებას, თითქოს არტიკლს არავითარი მნიშვნელობა არ ჰქონდეს თარგმნისას.*

ქართულში არტიკლით გამოხატული ნიუანსი ლექსიკური და სინტაქსური საშუალებებით, კერძოდ, სიტყვათა რიგით გადმოიცემა.

ლექსიკური საშუალებებიდან გერმანულ განუსაზღვრელ არტიკლს შეესაბამება სიტყვები: ერთი, რომელიღაც, ვინმე, ვიღაც, ნამდვილი, ისეთი, დიდი და სხვა, რომელთა არჩევანს განუსაზღვრელი არტიკლის მაკლასიფიცირებელი ან მაკვალიფიცირებელი ფუნქცია განაპირობებს.

მაგ. „Meine Großmutter war eine kteine magere Frau“. „ბებიჩემი ერთი პატარა, გამხდარი ქალი იყო“. ან: „Ein Fuchs, dieser Hinrich Hagenström“. განუსაზღვრელ არტიკლს ორივეგან მაკვალიფიცირებელი ფუნქცია აკისრია და მას აუცილებლად უნდა გაესვას ხაზი ქართულ თარგმანში, მეორე შემთხვევაში წინადადების აზრს დააზუსტებს სიტყვა „დიდი“ და თარგმანი ასეთ სახეს მიიღებს: „დიდი მელა კია ეს ჰინრიხ ჰაგენშტრომი“.

გერმანული არტიკლის მსგავს ფუნქციას ასრულებს, ანუ ტექსტში ნაცნობიდან (თემიდან) უცნობზე (რემაზე) გადასვლას მიგვითითებენ ქართული ზღაპრის დასაწყისი: „იყო და არა იყო რა, იყო ერთი კაცი“, სადაც „ერთი“ განუსაზღვრელი არტიკლის შინაარსის გამოხატველია, ხოლო თემიდან რემაზე გადასვლა უკვე ჩვენებითი ნაცვალსახელის თანხლებით ხდება. „ეს კაცი... და ა. შ.“ ცნობილია, რომ განსაზღვრული არტიკლი ჩვენებითი ნაცვალსახელიდან მომდინარეობს და „ეს“ ნაცვალსახელი ამ შემთხვევაში თითქოს არტიკლის „როლს“ ასრულებს ქართულში, მაგრამ, ცხადია, ამ მაგალითით ქართულში არ-

* არტიკლი რომ „ითარგმნება“, ამის თაობაზე იხ. დ. ფანჯიციძე, წერილები, თბ., 1979, გვ. 258; ამავე მოსაზრებას გამოთქვამს, ოღონდ ძირითადად მეთოდოლოგურ პლანში, ც. ბეგლარიშვილი სტატიაში „არტიკლის ტექსტუალური ფუნქციის განსაზღვრა“ („უცხოური ენები სკოლაში“, № 4, 1982).

ტიკლის აღმოჩენა როდი გვინდა. ეს მაგალითი უფრო ხელშესახებად გვიჩვენებს იმ ლოგიკას, რასაც გერმანულში ეყრდნობა არტიკლის განსაზღვრულობა და განუსაზღვრელობა. ეს მომენტი სხვა სახის ტექსტში შეიძლება ასე ნათლად გამოკვეთილი არც იყოს: *გერმანულიდან ქართულად სწორად თარგმნილ ტექსტში* შეიძლება თვალი გავადევნოთ განუსაზღვრელი და განსაზღვრული არტიკლის ფუნქციების მონაცვლეობას.

როგორც აღინიშნა, არტიკლის ფუნქცია ქართულში სინტაქსური საშუალებებითაც გადმოიცემა, ესაა, უპირველეს ყოვლისა, სიტყვათა რიგი. შდრ. „ოთახში შემოვიდა ქალი“ და „ქალი ოთახში შემოვიდა“. პირველ წინადადებაში მკაფიოდ ჩანს განუსაზღვრელობა, აქ შეიძლება დაგვემატებინა ლექსიკური საშუალებებიც „ვიღაც“, „ერთი“ და ა. შ., მაგრამ უამისოდაც ნათელია ქალის „განუსაზღვრელობა“. მეორე წინადადებაში კი იგულისხმება, რომ ეს ქალი მოცემულ კომუნიკაციურ სიტუაციაში „განსაზღვრულია“.

ამგვარად, გრამატიკული დივერგენციის მიუხედავად, რასაც გერმანული არტიკლი ქართულთან მიმართებაში ავლენს, ქართულში არსებობს არტიკლით გამოხატული ლოგიკური მიმართებები და არტიკლის კომპენსაცია გერმანულიდან ქართულად თარგმნილ ტექსტში შესაძლებელი და აუცილებელიც არის.

ცნობილია, რომ საკუთარი სახელის წინ არტიკლის დასმა აუცილებელი არ არის, მაგრამ გარკვეული აზრობრივი ან სტილისტური ნიუანსის გამოსახატავად საკუთარი სახელის წინ შეიძლება როგორც განუსაზღვრელი, ისე განსაზღვრული არტიკლის გამოყენება.

სახელის წინ დასმულმა არტიკლმა შეიძლება მიგვანიშნოს ობიექტთან მოსაუბრის სხვადასხვანაირ დამოკიდებულებაზე. ეს დამოკიდებულება შეიძლება იყოს: განმაზოგადებელი, ფამილარული, ირონიული, ალერსიანი და სხვა.

მაგ. „Der Frank! rief er erfreut aus“. „აი, ჩვენი ფრანკი! წამოიძახა გაბარებულმა“. აქ არტიკლი ფამილარობის მაჩვენებელია. განმაზოგადებელი ფუნქცია ეკისრება არტიკლს ქვემოთ მოყვანილ მაგალითში: „Niemals wird die Sowjetunion das Opfer, eines Hitlers werden“. „საბჭოთა კავშირი აღარასოდეს განდება ჰიტლერისთანების მსხვერპლი“. ირონიის გამოხატვა ეკისრება არტიკლს შემდეგ წინადადებაში: „Das ist mein Trost, der max bleibit uns als Geisel“. „ისლა მანუგეშებს, რომ ეგ თქვენი მაქსი მძევლად გვრჩება“. სხვა შემთხვევაში არტიკლი ლოგიკურ აქცენტს სვამს: „Ein Wrangel war's, der vor Stralsund viel Böses mir zugefügt“; „სწორედ ვრანგელი იყო, შტრალზუნდთან ამდენი ვნება რომ მომაყენა“. ქვემოთ არტიკლი ერთხელ კიდევ უსვამს ხაზს სათქმელს: „Die war

wohl im Bilde, die Katharina“. „მაგან იცოდა ყველაფერი, მაგ კათარინამ“. მაკლასიფიცირებელ ფუნქციას ასრულებს არტიკლი კიდევ ერთ მაგალითში: „Es kommt darauf an, wer krank ist: ein Durchschnittsdummkopf, oder ein Nietzsche, ein Dostojewski“.

„საქმე ის გახლავთ, ვინ არის ავად: ვინმე საშუალო ადამიანი, თუ მსუბუქი თი პიროვნება, როგორც ნიცშეა, ან როგორც დოსტოევსკია“.

როგორც ვხედავთ, ქართულად ასეთ შემთხვევებში „ითარგმნება“ არა არტიკლი, არამედ სხვადასხვა ლექსიკური და გრამატიკული საშუალებებით გადმოიცემა ამა თუ იმ სახელისათვის არტიკლით მინიჭებული სტილისტური და აზრობრივი ელფერი. ამგვარად, თარგმნისას აუცილებელია არტიკლის ლოგიკური შინაარსის გათვალისწინება და მისთვის შესაფერი ექვივალენტის შერჩევა.

არსებითი სახელის სხვა კატეგორიებიდან მნიშვნელოვანია ბრუნვის კატეგორია, სადაც ასევე შეიძლება გამოვარჩიოთ დივერგენტული და კონვერგენტული მომენტები.

ბრუნების სისტემაში დივერგენციის საფუძველია გერმანული და ქართული ბრუნვების ფუნქციები და არა რიცხობრივი დაუმთხვევლობა. გერმანულში ოთხი ბრუნვა გვაქვს, ქართულში კი შვიდი, მაგრამ ამათგან გრამატიკული და სტილისტური შეცდომის ყველაზე მეტ საფრთხეს გერმანული ნომინატივი (ანუ სახელობითი) შეიცავს: ნომინატივის ძირითადი ფუნქცია გრამატიკული ქვემდებარის გაფორმება, გერმანულში მხოლოდ ამ ბრუნვაში ჩასმულ სახელს შეიძლება შევუწყოთ პირსა და რიცხვში ზმნა, მაშინ როცა ქართულში ამ ამოცანას სამი ბრუნვა — სახელობითი, მოთხრობითი და მიცემითი ემსახურება. ამ ელემენტარული წესის გახსენება თითქოს უადგილო ჩანს, მაგრამ თარგმნის ტექნიკის დაუფლებისას მას არცთუ უმნიშვნელო როლი ეკისრება. ენობრივი ინტერფერენციის გავლენით წინადადების თარგმნას, ჩვეულებრივ, ქვემდებარით იწყებენ ხოლმე და როცა ზმნა მას აღარ შეეწყობა, მერე საჭირო ხდება წინადადების გადაკეთება, მაშინ როცა თარგმნის სიტუაციის გარეშე, ქართულ წინადადებაში ჯერ ზმნა გაიზრება და მხოლოდ ამის შემდეგ ვირჩევთ ქვემდებარის ბრუნვას. ამგვარად, გერმანული ენის ინტერფერენციის გააზრებულ დაძლევისას თარგმნის ელემენტარული ტექნიკის დაუფლებაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება. თარგმნის ტექნიკის დაუფლების პირველ ეტაპს მიეკუთვნება დანარჩენი ბრუნვების ფუნქციების შეპირისპირებით პლანში გააზრებაც, მაგრამ ეს ამოცანა მთლიანად ზმნის სფეროშია გადასაწყვეტი და მას ზმნის განხილვისას დაუბრუნდებით.

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ გრამატიკულ ფორმებსა და კატეგორიებს იშვიათად აქვთ დამოუკიდებელი სტილისტური პოტენცია. ამ მხრივ ქართულში ერთ-ერთი გამორჩეულია არსებითი სახელის მრავლობი-

თი რიცხვი. ქართულში მრავლობითი რიცხვის ორი ფორმა გვაქვს — ებიანი და ნართანიანი, აქედან ნართანიანი მრავლობითის ბრუნვის პარადიგმა ხარვეზიანია, მას არ გააჩნია მოქმედებითი და ვითარებითი. მიუხედავად იმისა, რომ გერმანულს მრავლობითის მაწარმოებელი საშუალებები ქართულთან შედარებით გაცილებით მეტი აქვს, გერმანული მრავლობითის მაწარმოებელი საშუალებები გრამატიკული და ლექსიკური სინონიმის ფარგლებს არ სცილდება (მაგალითად, *das Band — die Bänder* — ლენტი, ბაფთა, ზონარი, თასმა, სალტი; *das Band — die Bände* — ტომი (წიგნისა), ხოლო *das Band — die Bande* — კავშირი, ხუნდები, ძაფი (მაგ. სიყვარულისა, მეგობრობისა), ქართული ებიანი და ნართანიანი მრავლობითის ფორმები კი სტილისტური სინონიმის ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს.

შდრ. „მაღალი მთები“ და „მთანი მაღალი“ (ნართანიანი მრავლობითი აშკარად მარკირებულია), ან: „იგი ამ ენაზე მოლაპარაკე ხალხის კულტურის მონაპოვართა (შდრ. მონაპოვრების) მატარებელია“. ამ უკანასკნელ მაგალითში ნართანიანი მრავლობითი სტილისტურ ფუნქციას ასრულებს — იგი ნათესაობითი ბრუნვის ერთგვაროვანი დაბოლოებების დახვედბას უშლის ხელს. სხვა შემთხვევაში ნართანიანი და ებიანი მრავლობითის მონაცვლეობამ შეიძლება რიტმის მოწესრიგებას შეუწყოს ხელი და ა. შ.

თუ გერმანული და ქართული არსებითი სახელის რიცხვის კატეგორიას სხვა კუთხითაც შევადარებთ ერთმანეთს, აღმოჩნდება, რომ ბევრ სახელს ქართულში, გერმანულისგან განსხვავებით, საერთოდ არა აქვს მრავლობითი რიცხვი, ზოგიერთი სახელი კი, პირიქით, მხოლოდ მრავლობითია იხმარება. ეს გარემოება ენობრივი ინტერფერენციის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან საფუძველს ჰქმნის და თარგმანში არათუ სტილისტური, არამედ ხშირად აზრობრივი შეცდომის მიზეზიც კი ხდება. განსაკუთრებით ბევრია რიცხვისმიერი დივერგენტული მომენტები გერმანულ და ქართულ ფრაზეოლოგიზმებში, რადგან ზოგიერთი ფრაზეოლოგიზმი მხოლოდ არსებითი სახელის მრავლობით თუ მხოლობით რიცხვს ემყარება.

მაგ. *seine Augen vor etwas verschließen*. გერმანულში აქ მრავლობითი რიცხვია ნახმარი, ქართულში კი ითქმის თვალის (და არა თვალების) დახუჭვა რაიმეზე. „თვალების დახუჭვა“ ქართულში ფრაზეოლოგიზმი აღარაა, იგი მხოლოდ ფიზიკური მოქმედების გამომხატველია. ამავე რიგისაა მაგალითები:

den Augen entschwinden — თვალს (და არა თვალებს) მიეფარა; *aus den Augen!* — თვალით (და არა თვალებით) არ დამენახო! და სხვა.

სხვათა შორის, „თვლიდან“ ნაწარმოებ სხვა გამოთქმებში გვხვდება რიცხვისმიერი დამთხვევის მაგალითებიც: die ganze Nacht kein Auge zutun — მთელი ღამე თვალი არ მოუხუტავს; j-m etw. an den Augen ansehen — თვალბზზე ეტყობა და სხვა.

ასევე განსხვავებულია გერმანული და ქართული არსებითი სახელის ზმნასთან რიცხვში შეთანხმების წესი. გერმანულში სახელის სულიერობის, უსულობის, აბსტრაქტულობის თუ კონკრეტულობის მიუხედავად ერთზე მეტ საგანს ზმნა მრავლობითში შეეწყობა, ქართულში კი ეს მიმართება სულიერობისა და უსულობის მიხედვით იცვლება. უსულო საგანს, რაოდენობის მიუხედავად ზმნა მხოლოდობითში ეწყობა. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ უკანასკნელ ხანებში, ალბათ. ევროპული ენების გავლენით, ქართულში შეიმჩნევა ამ წესის რღვევა. ამის გამო, სხვათა შორის, ისპობა ამ წესის სტილისტური მიზნით გამოყენების შესაძლებლობა. მაგალითად, მხატვრულ ლიტერატურაში უსულო საგნის გასულიერება სწორედ ზმნის მრავლობით რიცხვში ჩასმით იყო მინიშნებული, ე. ი. მხატვრულ ხერხს საფუძვლად ედო გრამატიკული კატეგორია.

ამგვარად, გერმანული და ქართული არსებითი სახელის შეპირისპირებისას დასტურდება კონვერგენციისა და დივერგენციის რამდენიმე მომენტი, რომლებიც მნიშვნელოვანი ჩანს ინტერფერენციის თვალსაზრისით და შესაბამისად, თარგმნისას სტილისტური შეცდომის გაჩენის საფრთხეს ქმნის.

ამავე თვალსაზრისით განვიხილოთ გერმანულ და ქართულ ნაცვალსახელთა სისტემა. აქ მთავარი დივერგენტული მომენტია გრამატიკული სქესის არსებობა გერმანულ ნაცვალსახელში. თუკი გერმანული არსებითი სახელის სქესის კატეგორია თითქმის არავითარ სიძნელეს არ ქმნის თარგმნისას, ამასვე ვერ ვიტყვით ნაცვალსახელზე. ნაცვალსახელს გერმანულშიც და ქართულშიც პირის გამოხატვის, ე. ი. გრამატიკული მნიშვნელობის გამოხატვის გარდა, სტილისტური პოტენციალიც გააჩნია. კერძოდ, სტილისტური თვალსაზრისით სრულიადაც არ არის განურჩეველი, საგანს სახელით მოვიხსენიებთ, თუ ნაცვალსახელით. ნაცვალსახელი ზოგჯერ დამაკნინებელ ელფერს ანიჭებს აღსანიშნავ საგანს, ზოგჯერ ის ევფემიზმია, ზოგჯერ არსებითი ან საკუთარი სახელის ხშირი განმეორებისაგან გვიცავს, ხან კი მას უფრო მაღალი მხატვრული ფუნქციაც აკისრია. მაგ. მხატვრული ხერხისათვის, ე. წ. განცდილი მეტყველებისათვის დამახასიათებელია ნაცვალსახელებით, უფრო ხშირად, მესამე პირის ნაცვალსახელით ოპერირება. „მესამე პირის ნაცვალსახელი ამ შემთხვევაში ძალიან მნიშვნელოვან და თავისებურ ამოცანას ასრულებს — ლირიკული ტექსტის შედუღაბების

ამოცანას. იგი აღარ არის მხოლოდ ანაფორულად ნახშირი ნაცვალსახელი, თუმცა ბუნებრივია, მისი ეს ფუნქციაც საკმაოდ საგრძნობია. იგი მოქმედებს როგორც ლირიკული „მეს“ მესამე პირი, არა ნაცვალსახელი, არამედ ნაცვალ-ნაცვალსახელი“.⁴⁵

ქართულ ენაში გრამატიკული სქესის უქონლობა მნიშვნელოვნად აძნელებს მხატვრული ფუნქციით დატვირთული ნაცვალსახელის სტილისტურ კომპენსაციას. მაგ. გერმანული მესამე პირის ნაცვალსახელის (პირისა, კუთვნილებითის, ჩვენებითის) „ქალით“ და „კაცით“ შეცვლას მხატვრულ ტექსტში ხშირად სულ სხვა ელფერი და ატმოსფერო შემოაქვს ხოლმე. ამგვარად, გერმანული ნაცვალსახელის ქართულში ნაცვალსახელითვე გადმოტანის შემზღუდველი ფაქტორი — გრამატიკული სქესის უქონლობა — საკმაოდ დიდ სიძნელეს უქმნის თარგმანში ორიგინალის სტილის აღდგენას.

მოვიყვან ერთ დამახასიათებელ ადგილს ორიგინალიდან, სადაც ნაწარმოების შინაარსობრივი და მხატვრული აღნაგობა აუცილებლად მოითხოვს ტექსტის ნაცვალსახელებით გაწყობას.

მაგ. მაქს ფრიშის რომანში „ვიქნები თუნდაც განტენბაინი“ თექვსმეტგვერდიანი მონაკვეთი ვარკვეული მხატვრული მიზნით მთლიანად ნაცვალსახელებითაა გაწყობილი. ამ მონაკვეთში მოქმედებენ „er“ და „sie“, მათ სახელები არა აქვთ, მწერლის მიზანია გვიჩვენოს საერთოდ აღამიანთა ურთიერთობა და არა რომელიმე მამაკაცისა და ქალისა. ნაცვალსახელი აქ კონკრეტული აღარ არის, იგი აბსტრაქტიზებულია. მწერალს არც ის უნდა თავის დაუკონკრეტებელ პერსონაჟებს დაარქვას „ქალი“ და „მამაკაცი“. აუცილებელია ასე აზრობრივად და სტილისტურად დატვირთული ნაცვალსახელის თარგმანში შენარჩუნება, ქართულში კი ეს ზოგჯერ ვერ ხერხდება, კონტექსტი ყოველთვის ვერ იძლევა მინიშნებას ქართული „ის“ ან „იგი“ მამაკაცს აღნიშნავს თუ ქალს. ასეთ შემთხვევაში იძულებულნი ვართ შემოვიტანოთ სიტყვები „ქალი“ და „მამაკაცი“, რასაც უექველად მოჰყვება მწერლის მხატვრულ ჩანაფიქრში განსხვავებული ნიუანსის შეტანა.

შდრ: „Sie löschte die Ständerlampe. Bisher war die ganze Wohnung erleuchtet gewesen, und alle Türen standen offen seit Stunden, seit sie die Karte von Peru gesucht hatte, sogar die Türe zur Küche, als hätten sie Scheu vor geschlossenen Türen. Es war seltsam, als-sie die Ständerlampe löschte, dann die Deckenlampe auch: er stand in der Halle, während sie hin und her ging im offenen Matel, zum Erstenmal, sie löschte eben das Licht im Studie sah er ihre Gestalt mit dem süßen Bewusstsein, das er diese Gestalt nie mehr vergessen würde — er wird sie vergessen! das wusste er, als er auf dem Sockelwulst saß, umgürtet von wei-

„Ben und grauen Tauben, unschlüssig, ob er sie wiedersehen sollte ober nicht“.

„ქალმა ტორშერი ჩააქრო, აქამდე მთელ ბინაში სინათლე ჩახა-
ხებდა და ყველა კარი ღია იყო, სანამ ქალი პერუს რუკას დაეძებდა.
სამზარეულოს კარიც კი ღია იყო, თითქოს დაკეტილი კარის ორივეს
ეშინიაო. უცნაური გრძნობა გაუჩნდა, როცა ქალმა ტორშერი ჩააქრო
და მერე ჭაღიც გამოთიშა, თვითონ პოლში იდგა, პალტოგაღებული
ქალი კი ოთახებში დაწრიალებდა. კაბინეტშიც რომ დააპირა შუქის
ჩაქრობა, პირველად მაშინ დაუარა ტანში ტყვილმა გრძნობამ, რომ
ეს ფიგურა არასოდეს დაავიწყდებოდა — მას კი დავიწყებდა: ეს მა-
შინაც იცოდა, სვეტის კვარცხლბეკზე რომ იჯდა თეთრი და ნაცრის-
ფერი მოღულუნე მტრედებით გარშემორტყმული და ვერ გადაეწყვი-
ტა, ქალი ისევ ენახა, თუ არა“.

თუ ორიგინალსა და მის შესაბამის ქართულ თარგმანს დავაკვირ-
დებით, დავინახავთ, რომ ნაცვალსახელის მაგიერ სიტყვა „ქალის“ ჩას-
მა ტექსტს განსხვავებულ ელერადობას ანიჭებს, მით უმეტეს, თუ
იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ ხსენებულ 16 გვერდიან მონაკვეთში
არსად არ ახსენებს მწერალი „die Frau“-ს.

ამგვარად, როცა ნაცვალსახელი ორიგინალში აზრობრივ და მხატ-
ვრულ ფუნქციას ასრულებს, საჭიროა მისი თარგმანში შენარჩუნება
და როგორც აღვნიშნეთ, აქ ხშირად ხელს გვიშლის ქართულში გრა-
მატიკული სქესის უქონლობა, მაგრამ ორიგინალის სტილზე მიმსგავ-
სების ყალბ განზრახვასთან ან უბრალოდ ქართული ენის უცოდინრო-
ბასთან გვაქვს საქმე, როცა ქართულ თარგმანში ვადმოღის გერმანუ-
ლი ორიგინალის უკლებლივ ყველა ნაცვალსახელი. ის რაც გერმანუ-
ლი ენის ბუნებიდან გამომდინარეობს და გრამატიკული აუცილებლო-
ბით არის გამოწვეული, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ის, რაც ამა თუ იმ
ენის ზოგადსტილისტურ სახეს ქმნის, ორიგინალის სტილის კომპონენ-
ტად ვერ ჩაითვლება და მით უმეტეს, ამგვარი წმინდა ენისმიერი ნიშ-
ნის თარგმანში ვადმოტანა ხომ თარგმანს ზიანის მეტს არაფერს მო-
უტანს.

ნაცვალსახელების სიმრავლე გერმანულ ტექსტში ბუნებრივია გერ-
მანული ზმნის თავისებურებების გამო. კერძოდ, გერმანულ ზმნაში სა-
ერთოდ ვერ გამოიხატება ობიექტური პირი, სუბიექტური პირიც ქარ-
თულთან შედარებით სუსტად არის გამოხატული. ცნობილია, რომ
გრამატიკულ ფორმაზე მაშინ ვლაპარაკობთ, როცა გვაქვს ორი ფორმა
შაინც, რომლებიც ბგერათა შედგენილობითაც განსხვავდებიან ერთ-
მანეთისაგან და ფუნქციის მიხედვითაც. თუ ამ თვალსაზრისით ერთ-
მანეთს შევუპირისპირებთ გერმანულ და ქართულ ზმნას, აღმოჩნდება,
რომ ქართულ ზმნას ნაცვალსახელის გარეშეც შეუძლია გამოხატოს

არა მარტო სუბიექტური, არამედ ობიექტური პირიც, გერმანულ ზმნას კი სუბიექტური პირის ნიშნებიც არა აქვს ისე მკვეთრად გამოხატული და ერთმანეთისაგან განსხვავებული, რომ ნაცვალსახელის გარეშე შესძლოს მიმართებათა ჩვენება.

მაგალითისთვის ავიღოთ ზმნა **lernen** და მისი ქართული შესატყვისი „სწავლობს“.

ich lerne	მე ვსწავლობ	wir lernen	ჩვენ ვსწავლობთ
du lernst	შენ სწავლობ	ihr lernt	თქვენ სწავლობთ
er lernt	ის სწავლობს	sie lernen	ისინი სწავლობენ

გერმანული ზმნის უღლების პარადიგმაში სრულად არის განვითარებული მხოლოდ ორი ფორმა: **lerne** და **lernst**, დანარჩენი ფორმები პირის ნიშნებით ერთმანეთს ისე ემსგავსებიან, რომ მათი ხმარება ნაცვალსახელის გარეშე შეუძლებელია. ქართული ზმნის ექვსივე ფორმა კი ერთმანეთისგან ან პირის ნიშნით გამოირჩევა ან ნულოვანი აფიქსით, რაც ასევე ფორმის შექმნას ემსახურება. ეს, რაც შეეხება სუბიექტურ პირს, ხოლო ობიექტური პირი კი, როგორც ვიცით, გერმანულ ზმნაში საერთოდ არ გამოიხატება. ეს ფაქტორი იწვევს გერმანულ ენაში ნაცვალსახელთა ბუნებრივ სიმრავლეს, რაც ქართული და გერმანული ენების ზოგადსტილისტური სახის ერთ-ერთ ძირითად განმასხვავებელ ნიშნად უნდა ჩაითვალოს.

* * *

ნაცვალსახელებზე მსჯელობისას ბუნებრივად მივადექით ზმნის პრობლემას, რასაც თავისთავად გამოვყავართ მორფოლოგიის სფეროდან, რადგან გერმანულშიც და ქართულშიც ძირითადი სინტაქსური მიმართებანი ზმნის ირგვლივ იყრის თავს.

სანამ ზმნის სინტაქსურ მიმართებებზე ვიმსჯელებდეთ, მანამ საჭიროდ მიგვაჩნია ორიოდ სიტყვით ვთქვათ, რა ხვედრითი წონა აქვს ზმნას გერმანულსა და ქართულში.

შვეიცარიელი ენათმეცნიერის შარლ ბალის აზრით, ენის ბუნებას, ანუ ენის ზოგადსტილისტურ სახეს, ერთგვარად განსაზღვრავს ზმნისა თუ არსებითი სახელისათვის უპირატესობის მინიჭება, ე. ი. ჩვენი შემოტანილი ტერმინით რომ ვთქვათ, განსაზღვრავს ზმნისა და არსებითი სახელის ხმარების ქვანტიტატური მაჩვენებელი. შარლ ბალი ამ აზრით ერთმანეთს უპირისპირებს გერმანულ და ფრანგულ ენებს და ასკვნის, რომ ფრანგული ენა გერმანულთან შედარებით უხვად იყენებს არსებით სახელს და, საერთოდ, სუბსტანტიურ კონსტრუქციებს და ამდენად, სტატიკურობისა და სიმშვიდის სურათს ქმნის, გერმანული ენა კი უპირატესობას ზმნას ანიჭებს და ამდენად იგი უფრო დინამიკური და ენერგიულია.⁴⁶

გერმანულ და ქართულ ენებს ამ თვალსაზრისით თუ მივუდგებით, აღმოჩნდება, რომ ქართულ ენაში გაცილებით უფრო მაღალია ზმნის ხმარების ქვანტიტატური მაჩვენებელი და ამდენად იგი შეიძლება გერმანულზე უფრო დიმიანიკურად წარმოვიდგინოთ.

ეს არ ნიშნავს იმას, თითქოს ქართული ენა არ იყენებდეს უზმნო მეტყველებას, მაგრამ უზმნობა ან მცირეზმნიანობა სტილისტური ხერხის ფარგლებს არ სცილდება, ზმნის სიმრავლე და მრავალფეროვნება კი ქართული ენის უპირველესი აბსტრაქტიზებული სტილისტური ნიშანია.

იმდენად დიდია ქართული ენის სწრაფვა ზმნისაკენ, რომ ძველი ქართული ლიტერატურული ძეგლებიდან მოყოლებული, ვიდრე ჩვენი საუკუნის ლიტერატურამდე უამრავი მაგალითი შეგვიძლია მოვიყვანოთ ზმნისთვის უპირატესობის მინიჭებისა. გავიხსენოთ რუსთაველისეული-ოკაზიური-ზმნები: ენა ენდა, მზე თინათინებდა, გასისხლმდინარდა, გიშერი აწამწამე და სხვა; ან გალაკტიონ ტაბიძის: დრო გვეუარესა, საყვარელ თითებს გავენაბები; გვრძნობენ, გფიქრობენ და მიგელიან; დღეები თოვლით გადილაღება; მას მომავალი ეალუბლება და სხვა. ზ. ბოლქვაძის: „იქაც გილოცებ, გიფიქრებ, გისიზმრებ, ისე ვიძინებ“.

გერმანული ენაც მიმართავს ხშირად არსებითი ან ზედსართავი სახელებიდან ზმნების ოკაზიურ წარმოებას, მაგრამ აღსანიშნავია, რომ გერმანული ენა ასეთ შემთხვევაში უფრო ხშირად უცხო სუფიქსს — *ieren* მოუხმობს საშველად და საერთო ფონზე ასეთი ზმნები უცხო სტილისტური ელფერიტაც გამოირჩევიან. განსაკუთრებით ხშირად იქმნება ასეთი ზმნები უცხო ძირებიდანვე: *iluminieren* (შებურების მნიშვ.), *campieren* (კარვების გაშლა), *präsentieren* (თავის წარდგენა) და სხვა, მაგრამ ასეთების გვერდით გვხვდება გერმანული ძირიდან ნაწარმოები *stolzieren* (მიიბღინძება). წმინდა გერმანული სუფიქსებით ოკაზიური ვერბალიზება კიდევ უფრო იშვიათია: მაგ. *bluten* (შეიძლება შეკვლაროთ: ქართულ ოკაზიურ წარმონაქმნს — სისხლმდინარებს (გასისხლმდინარდა); ოკაზიური ვერბალიზების ფარგლებში რჩება ასეთი მაგალითები: „*Tigert er auf dich hinaus, tatz ihn! wie die Katz die Maus!*) (მაგალითი ე. რიზელისეულია).

პირველი ზმნა ნაწარმოებია სიტყვიდან *der Tiger* — ვეფხვი, *tatzen* კი სიტყვიდან *die Tatze* — თათი, ტორი. ისინი შეიძლებოდა ზუსტად გამოგვეხატა ქართული ოკაზიური წარმონათქმებით „გვეფხვა“, ან „შეგვეფხვა“ და „დატორე“. აქვე შეიძლება მაგალითად მოვიყვანოთ შტ. ცვაიგის ოკაზიური *ernsten* — ასერიოზულებს; ან ერგ. შტრიტმატერის: „*Er pantoffelte sich durch das Zimmer*“. (იგი ოთახში დაფლატუნებდა (დაბაჩუნებდა).

ქართულ თარგმანში მსგავსი ვერბალური ვარიანტების შექმნა აზრის კომპაქტურად გადმოცემის მიზნით შესაძლებელიცაა და გამართლებულიც, რა თქმა უნდა მაშინ, როცა მწერალი ირონიის გამოსახატავად მიმართავს ასეთ ფორმებს. მაგ. წინადადებაში: „So eilte sie mit engen Trittchen, bei denen ihr Unterrock rauschte, zur Treppe“. სიტყვები: „კიბისკენ გაეშურა“ და „კიბის შარიშური“ შეიძლება მოექცეს ერთ ზმნაში — „წაშარიშურდა“, რაც საითყენდაც მიმართულებასაც გამოხატავს, ამ შემთხვევაში კიბისაკენ და კიბის შარიშურსაც.

თუნდაც ოკაზიური წარმონაქმნების სტატისტიკური გაანგარიშება რომ მოგვეხდინა, ქართულში გაცილებით მაღალი აღმოჩნდებოდა ამგვარი ვერბალიზების ქვანტიტატური მაჩვენებელი და ეს თავისთავად დაამტკიცებდა აზრს, რომ ქართული უპირატესად ზმნური ენაა, მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი მხარე იქნებოდა ჩვენთვის საინტერესო საკითხისა. ჩვენ გარდა ამისა გვინტერესებს დავადგინოთ გერმანული და ქართული ზმნის ერთმანეთისგან განმასხვავებელი სხვა ნიშნები და ამ განსხვავების ბაზაზე ვიკვლიოთ გერმანულიდან ქართულად თარგმნასას მოსალოდნელი სტილისტური შეცდომების არსი.

ნაცვალსახელზე მსჯელობისას აღვნიშნეთ, რომ გერმანულიდან თარგმნილ ლიტერატურულ პროდუქციაში განსაკუთრებით თვალშისაცემია ნაცვალსახელთა სიჭარბე, ე. ი. ის, რაც გერმანული წინადადების აუცილებელ კომპონენტს წარმოადგენს, ქართულში ზუსტად გადმოტანისას ან სტილისტურ დარღვევას იწვევს ან სტილისტურ ნიშანს იძენს. იქვე აღვნიშნეთ, რომ გერმანულ ზმნაში არათუ ობიექტური, სუბიექტური პირიც კი არ არის ზმნაში ნათლად გამოხატული, ქართული ზმნის უმთავრეს ნიშან-თვისებას კი მისი მრავალპირიანობა წარმოადგენს. მაგ. ქართული ზმნა „წერს“ (ის, მას) ორპირიანია, მაგრამ იმავე ზმნას შეუძლია გამოხატოს მესამე პირიც „სწერს“ (ის, მას, მას), ე. ი. ზმნაში გამოხატა სუბიექტური პირი და ორი სუბიექტური პირი, მაგრამ ქართულ ზმნაში აფიქსებით წარმოჩენილი პირის გარდა შეიძლება გამოხატოს ნაგულისხმევი მეოთხე პირიც. ამის მშვენიერი მაგალითებია: „ე პაწა არ დამიმშოთ, ფოცხვერს არ დამიჭმოთა“, (რ. ერისთავი) ან „არსენას ლექსიდან — „ამის ოტკა ჩამომისხი, მისვი მშიერ სალდათებსა“, „დამიჭმოთ“ ზმნა გულისხმობს ბავშვებსაც, მის შესაძლო შემჭმელსაც, მისივე მომვლელებსაც და ბავშვის მამასაც, ასევე „მისვით“ გულისხმობს არაყსაც, სალდათებსაც, მედუქნესაც და თავად არსენასაც (მაგალითები რევაზ თვარაძისეულია).

გერმანულში ზოგჯერ კუთვნილებითი ნაცვალსახელით გამოხატება ის, რაც ქართულში ზმნაშივე წარმოჩნდება ხოლმე. მაგ. გერმანულისთვის უფრო ბუნებრივია: seine Hände zitterten, ვიდრე ihm

zitterten die Hände“. პირველის ზუსტი გრამატიკული შესატყვისი იქნება: „მისი ხელები ცახცახებდნენ“, სტილისტური შესატყვისი კი აუცილებლად ზმნაში ობიექტური პირის წარმოჩენას თხოულობს: „ხელები უცახცახებდა“, რაც მეორე ვარიანტში ანალიზურად ფორმულად მოცემული, მაგრამ იშვიათად იხმარება. იშვიათია აგრეთვე ობიექტური პირის ასეთი ხაზგასმა: „ich sah ihm“ — „ვეჭექი“, რაც ქართულისთვის ნორმაა და სხვა. ამგვარად, ერთ-ერთ დივერგენტულ ფაქტორად შეიძლება ქართული ზმნის მრავალპირიანობა ჩაითვალოს.

ქართული ზმნის კიდევ ერთ მნიშვნელოვან განმასხვავებელ ნიშანს წარმოადგენს ქცევის კატეგორია. აქ ხაზი უნდა გავუსვათ, რომ ქცევის კატეგორია და არა მისი შინაარსი. ქცევა გამოხატავს იმას, თუ ვისთვის სრულდება ესა თუ ის მოქმედება. რა თქმა უნდა, გერმანულ ენაშიც თავისუფლად შეიძლება გამოიხატოს ამ კატეგორიის შინაარსი, ე. ი. აღინიშნოს, ვისთვის სრულდება ესა თუ ის მოქმედება. მაგ. გერმანული წინადადება „ich habe das Haus für mich (mir) gebaut“ ნათლად გვიჩვენებს შესრულებული მოქმედების მიმართულებას, მაგრამ თუკი ქართულში ეს „მიმართულება“ აფიქსით გამოიხატება „სახლი ავიშენე“, გერმანულში ამის გამოხატვას ან წინდებულიანი დამატება სჭირდება, ან მიცემითში ჩასმული პირის ნაცვალსახელი. განსხვავება გერმანულსა და ქართულს შორის ამ შემთხვევაში ისაა, რომ ის, რაც გერმანულისთვის ნორმაა, ქართულისათვის შეიძლება სტილისტური ნიუანსით იყოს აღბეჭდილი. მაგ. ქართულშიც შეიძლება გამოვიყენოთ ასეთი ფორმა „სახლი ჩემთვის ავაშენე“ (ჩემთვის უდრის გერმანულ für mich-ს ან mir-ს), მაგრამ ასეთი ხაზგასმა ქართულში შეიძლება დაუპირისპირდეს კონტრწინადადებას „სახლი ჩემთვის ავაშენე“ (და არა სხვისთვის) და ამით გარკვეული ნიუანსი მიენიჭოს ნათქვამს, ქცევიანი ფორმები კი: ავაშენე (საარვისო), ავიშენე (სათავისო) და ავუშენე (სასხვისო) ქართულში ნეიტრალურია და არავითარ განსაკუთრებულ ნიუანსს არ შეიცავს.

გარდა ამისა, აქ უფრო დიდ როლს თამაშობს ქართულში ქცევის კატეგორიის ხმარების მაღალი ქვანტიტატური მაჩვენებელი, ვიდრე ამ კატეგორიის გრამატიკული გამოხატულებების არსებობის ფაქტი. გერმანულში კი ქცევის შინაარსი ქართულთან შედარებით უფრო იშვიათად გამოიხატება.

აქამდე ჩვენ ვმსჯელობდით გერმანული და ქართული ზმნის ისეთ კატეგორიებზე, რომლებიც ამ ენებში თუნდაც რაოდენობრივი თვალსაზრისით თანაბრად არ არის განვითარებული. ამასვე ვერ ვიტყვით დროის კატეგორიაზე. დროის კატეგორია ორივე ენაში მძლავრად არის განვითარებული და იგი დივერგენტულ ფაქტორად ვერ ჩაითვლება,

მაგრამ საკმარისია გერმანული და ქართული ენების დროის ფორმები ერთმანეთს სტილისტური ფუნქციების მიხედვით შეუპირისპირათ, რომ ნათელი გახდეს, რა სტილისტური შეცდომები შეიძლება მოჰყვეს ამ ფუნქციების აღრევას, ან ქართული „ზედმეტი“ ფორმების უგულებელყოფას.*

საკითხის ნათლად წარმოდგენის მიზნით ერთად მრავალწარმოებულ გერმანული და ქართული ზმნის დროის ყველა ფორმას, და შედარებით გასაადვილებლად გამოვეყნოთ სამი წრე: აწმყოსი, წარსულისა და მყოფადისა. დავიწყეთ აწმყოს წრით:

გერმანული Präsens
ich lerne

ქართული ახლანდელი
ვსწავლობ

გერმანული და ქართული აწმყოს ფორმები გრამატიკული და სტილისტური ფუნქციებით ფარავენ ერთმანეთს. გერმანულში, ისევე როგორც ქართულში, აწმყოს დროის ფორმები გამოიყენება: 1. საუბრის თანადროული მოქმედების გამოსახატავად. 2. წარსულში მომხდარი ამბისათვის ექსპარესიის მისანიჭებლად. 3. განუსაზღვრელი დროის გამოსახატავად, 4. მომავლის გამოსახატავად.

ახლა წარმოვადგინოთ წარსულის წრე:

Imperfekt — ich lernte

უწყვეტელი — ვსწავლობდი;
წყვეტილი — ვისწავლე; I თურმეობითი — მისწავლია; II თურმეობითი — მესწავლა; I ხოლმეობითი — ვისწავლიდი; III კავშირებითი — მესწავლოს; აღწერილი ფორმები — მაქვს ნასწავლი, მქონდა ნასწავლი.

Perfekt — ich habe gelernt
Plusquamperfekt —
ich hatte gelernt

ქართული ზმნის დროის ფორმებში შეგვაქვს აღწერილი ფორმებიც: „მე მაქვს ნასწავლი, მქონდა ნასწავლი“, ოღონდ აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეს ფორმები არავეითარ შემთხვევაში არ წარმოადგენენ რომელიმე გერმანული ფორმის ზუსტ შესატყვისს, მიუხედავად იმისა, რომ ერთი შეხედვით ასე შეიძლება მოგვეჩვენოს. მაგ. „მე მაქვს ნასწავლი“ არ უდრის „ich habe gelernt“-ს, გერმანულ რთულ დროის ფორმაში დამხმარე ზმნას „haben“ — „ქონა“ — დაკარგული აქვს თავისი მნიშვნელობა, იგი მხოლოდ პირსა და რიცხვს გამოხატავს.

ქართული ზმნის წარსულის წრეში გერმანულთან შედარებით გვაქვს „ზედმეტი“ ფორმები, ამიტომ შეუძლებელია რომელიმე გერმანულ ფორმას ზუსტად „მივუჩინოთ“ ესა თუ ის ქართული ფორმა, აქ ერთადერთი გამოსავალი არსებობს: გერმანული წარსული

* ეს საკითხები განხილული მაქვს წიგნში: „წერილები“, თბ., 1979, გვ. 274—277; იმავე აზრს გამოთქვამს ნ. ნათაძე, იხ. „კრიტიკა“, № 3, 1986, გვ. 67—68.

დროის ფორმების „ერთობლიობას“ შეესაბამება ქართული ფორმების ასეთივე „ერთობლიობა“ საიდანაც სტილისტური ფუნქციის მახედვით უნდა შეირჩეს სულ სხვადასხვა ექვივალენტები.

ერთობლიობა

ამ წესის დარღვევის მაგალითია გერმანულიდან ნუფუგუნქურქუ ქა ფრაზა, სადაც გერმანული ზმნის დროის ფორმებს მექანიკურად ენაცვლება მათთვის „ტრადიციულად“ მიჩენილი ქართული ფორმები. მაგ. „ნუთუ შენ იმდენი დრო გაქვს, რომ ტელევიზორს უყურებ?“ (უნდა იყოს: უყურო); მეორეგან პერფექტი თურშეობითის ნაცვლად გადმოიცა „ტრადიციული“ ნამყოწყვეტილით: „და გოეს ომის დამთავრებამდე ერთი მშვიდი წუთი აღარ ჰქონდა“. (უნდა იყოს: „ჰქონია“) და სხვა.

მაგ. გერმანულ ფრაზაში: „Heute habe ich keine Zeitungen gelesen“ lesen ზმნის პერფექტს შეიძლება მიესადაგოს ორი ქართული ფორმა: „დღეს გაზეთები არ წამიკითხავს“, ან „დღეს გაზეთები არ წავიკითხე“, ოღონდ ამ ორ ფრაზას ერთმანეთისაგან განსხვავებული აზრობრივი ნიუანსი ექნება. „არ წამიკითხავს“ — ბუნებრივია და სტილისტური და შინაარსობრივი თვალსაზრისით — ნეიტრალური, „არ წავიკითხე“ კი გადმოგვეცემს ნიუანსს, რომ „გაზეთები რაღაც მოსაზრებით არ წავიკითხე“. სხვათა შორის, ამ ორი ფორმის არჩევანი განაპირობა უარყოფითმა ნაწილაკმა, სხვა შემთხვევაში კი გერმანული პერფექტი შეიძლებოდა გადმოსულიყო ფორმებით: „დღეს გაზეთები წავიკითხე“, ან „დღეს გაზეთებს ვკითხულობდი“, ასეთივე შესაბამისობა გვექნებოდა პერფექტის ნაცვლად რომ იმპერფექტი გვექონოდა, ამგვარად, ერთმა და იმავე ფორმამ — გერმანულმა პერფექტმა სხვადასხვა კონტექსტში მოითხოვა ქართული 4 ფორმა.

რაც შეეხება პლუსკვამპერფექტს, გარდა ზემოთ ჩამოთვლილი ფორმებისა, ზოგიერთ კონტექსტში შეიძლება მისთვის ქართული აღწერილობითი ფორმები დაგვეკირდეს, როგორცაა: მაქვს წაკითხული, მქონდა წაკითხული.

გერმანული მყოფადის წრეში შემავალ ორ ფორმას ფუტურუმ პირველსა და მეორეს ქართული თითო-თითო ფორმა შეესაბამება: Futurum I — ich werde lernen — „ვისწავლი“ და Futurum II — ich werde gelernt haben — „ნასწავლი მექნება“, რომელიც, სხვათა შორის, სტრუქტურული თვალსაზრისით გერმანული ფორმის იდენტურია.

ამგვარად, გერმანული და ქართული ზმნის დროის ფორმები რაოდენობრივადაც განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან და სტილისტური

ფუნქციებითაც მეტწილად ერთმანეთს ვერ ფარავენ: დროის სისტემაში აწმყოსა და მყოფადის გარდა ვერ იძებნება სტილისტური ფუნქციებით ერთმანეთის ზუსტი შესატყვისი წყვილები. ეს გარემოება უფლებას გვაძლევს დავასკვნათ: მიუხედავად იმისა, რომ ორივე ენაში მძლავრად არის განვითარებული დროის კატეგორია, გერმანულ და ქართული ზმნის დროის ფორმები სტილისტური თვალსაზრისით მაინც ამ ორ ენას შორის მოქმედი დივერგენტული ფაქტორების რიგში შედის.

ახეთივე ტიპის მოვლენაა გერმანული და ქართული ზმნის გვარის კატეგორია. როგორც ვიცით, გერმანულში არსებობს პასივისა და აქტივის პარალელური ფორმები, ე. ი. თუ ზმნა გარდამავალია, მას მოქმედებითი გვარის ფორმებიც ექნება და ვნებითი გვარისაც, წმინდა გრამატიკული თვალსაზრისით რომ მიეუდგეთ ამ საკითხს, აღმოჩნდება, რომ გერმანული და ქართული პასივი სხვადასხვა ტიპის მორფოლოგიური წარმონაქმნია. რა თქმა უნდა, ქართულშიც მრავლად არის გარდამავალი ზმნები, რომლებსაც აქვთ პარალელური ვნებითი, მაგრამ ბევრ ქართულ გარდამავალ ზმნას არ გააჩნია სათანადო ვნებითი. უფრო ზუსტი იქნება თუ ვიტყვით, რომ ქართულში გვაქვს მოქმედებითი, ვნებითი და საშუალი გვარის ზმნები, გერმანულში კი გვაქვს გარდამავალი ზმნების ორი პარალელური ფორმა: აქტივი და პასივი. მაგ. გერმანული ზმნა *rollen* შეიძლება იყოს გარდაუვალი და აღნიშნავდეს „გორავს, გორდება“ — ქართულში ამ ფორმებიდან პირველი მედიუმი (ანუ საშუალი გვარი), მეორე კი პასივი (ანუ ვნებითი); იგივე გერმანული ზმნა შეიძლება იყოს გარდამავალი და შეესაბამებოდეს ფორმას „ვაგორებ“. ეს ქართული ფორმა კი ზემოთ მოხსენიებული ორი ფორმის საპირისპირო მოქმედებითია და სხვა.

მაგრამ მთავარია მაინც არა გერმანული და ქართული პასივას მორფოლოგიური სხვადასხვაგვარობა, არამედ მათი ხმარების სიხშირე (ანუ ქვანტიტატური მაჩვენებელი) და მათი სტილისტური ფუნქცია. თუ გერმანულსა და ქართულ ენებს ერთმანეთს ამ თვალსაზრისით შევეუპირისპირებთ, აღმოჩნდება, რომ მორფოლოგიური ფორმების დამთხვევის დროსაც კი ქართული ენა პასივს აქტივს ამჯობინებს. ზოგჯერ ეს ზმნის შინაარსით იქნება გამოწვეული. ზოგიერთი გარდამავალი ზმნის პარალელური ვნებითის ფორმით შეცვლას განსხვავებული შინაარსობრივი ნიუანსი ახლავს თან. მაგალითისათვის ავიღოთ ზმნა *töten* და შევეუდაროთ ერთმანეთს გერმანული და ქართული ფორმები.

Aktiv
ich töte
du tötest
er tötet

მე ვკლავ
შენ კლავ
ის კლავს

Passiv
ich werde getötet
du wirst getötet
er wird getötet

მე ვიკვლება
შენ იკვლება
ის იკვლება



მორფოლოგიური თვალსაზრისით სავსებით შესაძლებელია ასეთი ფორმების არსებობა, მაგრამ ფორმას „იკვლება“ უკვე აღარა აქვს „მოკვლის“ შინაარსი, იგი უფრო „დაკვლის“ ასოციაციას იწვევს. სტილისტური შესატყვისი ასეთ შემთხვევაში იქნება — „მკლავენ“, ე. ი. მოკმ. გვარის ფორმა, ოღონდ განუსაზღვრელი სუბიექტით მოწოდებული. ე. ი. ეს არის ორწევრა პასივის აქტიური ტრანსფორმაცია, რომელიც გერმანულში man ნაცვალსახელით ფორმდება ხოლმე.

ასეთივე შესაბამისობა გვექნება ზმნა lesen-ის შემთხვევაშიც. ქართულ ზმნას „კითხულობს“ აქვს მორფოლოგიური თვალსაზრისით გამართული პასიური ფორმა — „იკითხება“, რაც უდრის გერმანულ ფორმას: wird gelesen, მაგრამ საკმარისია ეს ფორმა წინადადებაში დაგვჭირდეს, რომ ყველა სიტუაციაში აღარ გამოგვადგეს.

მაგ. „Die Werke von Goethe werden in der ganzen Welt gelesen“. ამ წინადადებაში გერმანული პასივი ქართული განუსაზღვრელი ფორმით გადმოვა და არა ფორმით „იკითხება“. წინადადება ასეთ სახეს შიილებს: „გოეთეს ნაწარმოებებს მთელ მსოფლიოში კითხულობენ“, ე. ი. აქ ჩვენ მოვახდინეთ ტრანსფორმაცია: ვთარგმნეთ გერმანული პასივის პარალელური აქტიური ფორმა man liest და არა sie werden gelesen. სამაგიეროდ სავსებით ბუნებრივი იქნება იმავე ზმნის პასიური ფორმის ქართული ვნებით გადმოტანა, ვთქვათ, ასეთ შემთხვევაში: Das Buch wird leicht gelesen — „წიგნი იოლად იკითხება“.

ქართულში სრულუფლებიანი ფორმებია ე. წ. აღწერილობითი ვნებითი, რომელიც გრამატიკული თვალსაზრისით ესადაგება გერმანულ პასივის წარსული დროის ფორმებს. ეს არის მეშველზმნიანი ფორმები: წაკითხულ იქნა, აღებულ იქნა, შდრ. es wurde gelesen, es ist (war) gelesen worden, მაგრამ თუ ასეთი ქართული ფორმების ქვანტიტატურ მაჩვენებელს გერმანულისას შევუდარებთ, აღმოჩნდება, რომ ის, რაც გერმანულისთვის ნორმაა და ხმარების მაღალი სიხშირით ხასიათდება, ქართულში ენის ზოგადსტილისტური სახიდან გამოირჩევა და იშვიათ შემთხვევაში იხმარება, უფრო ზუსტად, მისი გამოყენების სფერო შეზღუდულია, შეიძლება ითქვას, ასეთი ფორ-

შები მხოლოდ მეცნიერული ან საგაზეთო ენისთვისაა დამახასიათებელი.

განსაკუთრებით თვალშისაცემია ეს განსხვავება ე. წ. სამწევრა პასივის ქართულად ზუსტი გრამატიკული შესატყვისით გადმოტანის შემთხვევაში. მაგ. გრამატიკულად სავსებით შესაძლებელია *das Buch wurde von mir gelesen* — ითარგმნოს ზუსტად „წიგნი იკითხება ჩემს მიერ“ ან *das Buch ist (war) von mir gelesen worden* — „წიგნი წაკითხულ იქნა ჩემს მიერ“, მაგრამ ეს ფორმები იმდენად არაბუნებრივია ქართულისათვის, რომ ასეთ შემთხვევაშიც გვჭირდება გრამატიკული ტრანსფორმაცია და იმ ტრანსფორმირებული ვარიანტის თარგმნა.

უოველივე ზემოთქმულიდან შეიძლება გაკეთდეს დასკვნა:

გერმანულსა და ქართულში თანაბრად არის განვითარებული გვარის კატეგორია, მაგრამ აქტივისა და პასივის ურთიერთმიმართება ამ ენებში განსხვავდება როგორც გრამატიკული თვალსაზრისით, ასევე სტილისტური თვალსაზრისითაც, რაც ხმარების სხვადასხვა ქვანტიტატური მაჩვენებლითაა გამოხატული.

დივერგენტული ფაქტორები მძლავრად იჩენს თავს გერმანული და ქართული ზმნის კილოს კატეგორიის შედარებისას. ჩვენს მიერ აქამდე დახასიათებული ფორმები კილოს მიხედვით ერთნაირი იყო, კერძოდ, ჩვენი მსჯელობა თბრობით კილოს, ანუ ინდიკატივს არ გასცილებია. კონიუნქტივის, ანუ კავშირებითი კილოს ფორმები გრამატიკული თვალსაზრისით ორივე ენაში სრულყოფილად არის განვითარებული, მაგრამ აქ უფრო ბევრია სტილისტური ხასიათის განსხვავებები, ვიდრე თბრობით კილოში.

რას გამოხატავს საერთოდ, კავშირებითი კილო? თუკი თბრობითი კილო გვიჩვენებს მოქმედებას, რომელიც ფორმის მიხედვით უნდა გავიგოთ, როგორც უეჭველად მომხდარი ფაქტი, კავშირებითი კილო ასახავს მოქმედებას, რომელიც ან შესაძლებელია, ან სავარაუდებელი ან სასურველი. ეს არის ორივე ენაში კავშირებითი კილოს შინაარსი, მაგრამ გერმანულსა და ქართულშიც კავშირებით კილოს ამ შინაარსის გამოხატვის გარდა სხვა ფუნქციებიც გააჩნია და სწორედ ეს ფუნქციები არ ემთხვევა ერთმანეთს.

ქართულ კავშირებით კილოიან მწკრივში სამივე დრო შეიძლება იქნეს გადმოცემული, აწმყო, წარსული და მომავალი, მაგრამ მწკრივების რაოდენობით ის თბრობით კილოს ჩამორჩება, ე. ი. მას აქვს ხარვეზიანი პარადიგმები. გერმანულში კონიუნქტივს აქვს ინდიკატივის პარალელური ყველა ფორმა, ამას ემატება *Konditionalis 1* და *2*, თუმცა ხანდახან ეს ფორმები გარეგნულად ინდიკატივის ფორმებს ემთხვევა და ამიტომ უპირატესობა მკაფიოდ გამოხატულ ფორმებს ენი-

ჰება: ჩვენს მიზანს არ წარმოადგენს გერმანული და ქართული კავშირებითის ფორმების რაოდენობრივი შედარება, ჩვენ ამ ფორმების სტილისტური ფუნქციები გვაინტერესებს.

გერმანულში კონიუნქტივი გამოხატავს სურვილს: მაგ. *geheilig werde dein Name* — კურთხეულ იყოს შენი სახელი
ნატვრას: *hätte er doch noch länger gelebt* — ღმერთმა დიდხანს ეცოცხლა!

მორიდებულ სურვილს: *ich wünschte, daß Sie nachgäben* — შე ვისურვებდი, თქვენ დაგეთმოთ!

შესაძლებლობას: *du wärest bestimmt ein guter Beamter* — შენ კარგი მოხელე იქნებოდი.

ეჭვს: *das hättest du getan* — შენ ამას იზამდი.

ირეალობას: *ich würde gern gekommen* — სიამოვნებით მოვიდოდი; ან: *ich hätte dich nicht erkannt* — ვერ გიცნობდი.

ამავე მიზანს ემსახურება კავშირებითის აღწერილობითი ფორმები **Konditionalis 1** და **2**. გერმანულში კონიუნქტივი კიდევ იხმარება ირიბი მეტყველების, ანუ სხვათა სიტყვის გადმოსაცემად: *er sagte, er komme nicht*. თუკი ზემოთ ჩამოთვლილ ყველა ფორმას ქართულშიც კავშირებითი კილოს ფორმები შეესაბამებოდა, აქ ქართული ენა სხვათა სიტყვის ნაწილაკებს იყენებს, როგორცაა — ო,-მეთქი,-თქო, გარდა ამისა აქ ირღვევა პირთა შესაბამისობა, თუკი გერმანულ ენაში ასეთი რემარკაც და გადმოცემული სიტყვაც ერთი და იგივე პირით ფორმდება, ქართული აქ პირთა სხვა ურთიერთმიმართებას იძლევა. ქართულად ეს წინადადება იქნება: „მან თქვა, არ მოვალ“ და არა „მან თქვა, რომ ის არ მოვა“. ეს უკანასკნელი ვარიანტი უკვე სხვა აზრს გადმოგვცემს, აქ შეიძლება სულ სხვა პიროვნების მოსვლაზე იყოს ლაპარაკი.

ზემოთ ჩამოთვლილი გერმანული და ქართული ფორმების სტილისტური და აზრობრივი ფუნქციების დამთხვევა თითქოს ამ მოვლენების კონვერგენტულობას მოწმობს, მაგრამ თუკი აღვნიშნავთ ქართული კავშირებითის სხვა ფუნქციებსაც, ე. ი. აღვნიშნავთ ისეთ შემთხვევებს, სადაც გერმანულში თხრობითი კილო იხმარება, ქართულში კი კავშირებითი, კვლავ იმ დასკვნამდე მივალთ, რომ გერმანულისა და ქართულის ერთი შეხედვით კონვერგენტული ფორმების სტილისტური ფუნქციების ჯამი არ ემთხვევა და არ ფარავს ერთმანეთს. გარდა ზემოთ ჩამოთვლილი ფუნქციებისა, სადაც გერმანული და ქართული თანხედება ერთმანეთს, ქართულში კავშირებითის ფორმები გამოიყენება: ირიბი ბრძანების აღსანიშნავად: წავიდეს! (გერმ. *er muß gehen; laß ihn gehen*).

მოდალურზმნიან კონსტრუქციაში, სადაც ყოველ დროში იძვლება კავშირებითის ფორმა:

უნდა ვისწავლო, შესწავლა, ვსწავლობდე — ich soll (muß), ich sollte (muß-
ste) lernen.

შინდა ვისწავლო

შინდოდა შესწავლა

ich will (wollte) lernen

შინდა ვსწავლობდე

შინდა სწავლა

იძულებული ვარ (უნდა)

ich muß (mußte) lernen

ვისწავლო

იძულებული ვარ (უნდა) ვსწავლობდე

ich bin (war) gezwungen
zu lernen

იძულებული ვიყავი (უნდა) შესწავლა

ვარაუდის გამოსათქმელად, იქაც კი, სადაც გერმანულში ინდიკა-
ტივიცაა შესაძლებელი:

მაგ. ich glaubte nicht, daß du kommst — არ მეგონა, თუ მოხ-
ვიდოდი (და არა: არ მეგონა, რომ შენ მოხვალ).

დროის ფორმების მიმართებითი აზრით ხმარებისას: eher er
kommt, wird der Film zu Ende sein — სანამ ის მოვიდოდეს (და
არა: მოვა), ფილმი დამთავრდება.

გარდა ამისა, ქართულში კავშირებითის ფორმები იხმარება იქაც,
სადაც გერმანულში Infinitiv mit zu გვაქვს.

გერმანული ინფინიტიური ჯგუფი პასუხობს კითხვაზე „რა ექნა?“
ან „რა ქნას?“

მაგ. er versuchte, zu Fuß zu gehen — იგი შეეცადა (რა ექნა?)
ფეხით წასულიყო, ან er versucht einen Ausgang zu finden — იგი
ცდილობს (რა ქნას?) იპოვოს გამოსავალი.

ჩვენ აქ, რა თქმა უნდა, შედარებისთვის ტიპიურ ფორმებს ვიყე-
ნებთ, ე. ი. ისეთ ფორმებს წარმოვაჩინოთ, რომლებიც ხმარების მაღა-
ლი სიხშირით გამოირჩევიან და ენის ზოგადსტილისტურ სახეს ჰქმნიან,
თორემ ზოგ შემთხვევაში შეიძლება გერმანული და ქართული ფორ-
მები ან დაემთხვეს ან უფრო დაუახლოვდეს ერთმანეთს.

მაგ. კონსტრუქციამ ich will lernen, შეიძლება მოგვეცეს კავში-
რებითიც „მე მინდა ვისწავლო“ და მასდარიანი ფორმაც „მე მინდა
სწავლა“, რომელიც უფრო უახლოვდება გერმანულ კონსტრუქციას,
მაგრამ მისი სრულფასოვანი ექვივალენტი მაინც არ არის.

ცხადია, თეორიული მსჯელობისას ასეთ შემთხვევებს ვერ განვა-
ზოგადებთ, თუმცა საბოლოო ჯამში ეს ფორმებიც ადასტურებენ მო-
საზრებას, რომ რაც ერთ ენაში ნორმაა, ის მეორე ენაში ცალკეული
შემთხვევის ფარგლებს არ სცილდება და სწორედ ასეთი ფორმების

ურთიერთშეფარდებაზეა აგებული ყოველი ენის ზოგადსტილისტური სახე.

ამ ნიშნით ერთმანეთს შეედაროთ მოდალობის გამოსახატავი საშუალებები გერმანულსა და ქართულში. როგორც ვიცით, გერმანულში მოდალობის ძირითადი გამოსახატავი საშუალებებია მოდალური ზმნები, რომლებიც მკაფიოდ ჩამოყალიბებულ გრამატიკულ და სინტაქსურ ჯგუფს ჰქმნიან. ესენია: können, dürfen, sollen, müssen, wollen, mögen. გარდა ამისა, გერმანულში მოდალობას გამოხატავს ზმნები: pflegen, lassen, scheinen, vermögen, brauchen და კონსტრუქციები: sein+zu+Infinitiv; haben+zu+Infinitiv.

ე. ი. მოდალური ზმნების გარდა გერმანულში მოდალობას გამოხატავს სხვა ზმნებიც, მოდალური სიტყვები, ან მთელი კონსტრუქციები, რომლებიც შინაარსის მიხედვით შეიძლება მოდალურ ზმნამდე დავიყვანოთ, მაგრამ გერმანულში მოდალობის ძირითადი გამომხატველი მაინც მოდალური ზმნებია.

ქართულში არა გვაქვს გერმანული მოდალური ზმნების მსგავსად გამორჩეული ჯგუფი ზმნებისა. მაგრამ, სამაგიეროდ ქართულში მოდალობა ხან ზმნაშივე გამოიხატება, ხან ორი ზმნით, ხან ნაწილაკების დახმარებით, და რა თქმა უნდა, მოდალური სიტყვების დახმარებითაც. ვნახოთ, რა საშუალებებს მიმართავს ქართული გერმანული მოდალური ზმნებით ან მოდალური კონსტრუქციებით გამოხატული მოდალობის გამოსახატავად.

მაგ. können+Infinitiv — შემიძლია, ძალმიძს, უნარი მაქვს, უნარი შემწევს, ძალა შემწევს, ძალა (გული) მერჩის, ხელმეწიფება+კავშირებითი 1, 2, 3; sollen, müssen+Infinitiv, gezwungen sein+zu+Inf. — მე უნდა, იძულებული ვარ, აუცილებელია, მოვალე ვარ, სხვა გზა არა მაქვს, მმართველს, ვალდებული ვარ, რაღა დამრჩენია, უნდა... + კავშ. 1, 2, 3; dürfen+Inf.; das Recht haben+zu+Inf. — უფლება მაქვს, ნება მეძლევა, უფლებამოსილი ვარ, ნებას მრთავენ, შეიძლება+კავშ. 1, 2, 3.

mögen+Inf. — შემიძლია, მინდა, მიყვარს..., დაე, შესაძლოა + კავშ. 1, 2, 3 ან მასდარი.

wollen+Inf. — მინდა, მსურს, სურვილი მაქვს, მნებავს, მწაღია + კავშ. 1, 2, 3.

haben+zu+Inf. — მომავლის მიმღეობა + ქონა ზმნა. (მაგ. გასაკეთებელი მაქვს, დასაწერი მაქვს).

sein+zu+Inf. — მომავლის მიმღეობა + ყოფნა ზმნა და შეიძლება+მასდარი (მაგ. გასაკეთებელია; შეიძლება გაკეთება; გაკეთდეს).

pflügen+zu+Inf. — მჩვევია, ჩვეულებად მაქვს, ვიცი ხოლმე + მასდარი ან კავშ. 1, 2, 3.

brauchen+zu+Inf. — მჭირდება, საჭიროა+კავშ. 1, 2, 3.

vermögen+zu+Inf. — ხელმეწიფება, ძალა შემეწიფება, ძალა მერჩის + კავშ. 1, 2, 3.

აქ აუცილებლად მიგვაჩნია ხელმეორედ აღვნიშნოთ, რომ რამდენიმე გამოჩვეულების გარდა ქართულ ენაში ერთი ზმნის მეორე ზმნასთან დაკავშირებისას ზმნის პირიანი ფორმები იხმარება. გერმანულში ეს მომენტი საერთოდ გამოირიცხებულია. ქართული იშვიათად მიმართავს მასდარს. თუნდაც აქ ჩანს, რომ ქართული მასდარი და გერმანული ინფინიტივი თვისობრივად განსხვავებული ფორმებია. ქართული მასდარი უფრო უახლოვდება გერმანულ **zu+Infinitiv**-ს, ან არსებით სახელად ქვეულ ინფინიტივს, რომელსაც ზმნის თვისებები აღარ გააჩნია.

დავუბრუნდეთ ისევ მოდალობის გამოსახატავ საშუალებებს. გარდა ზემოთ ჩამოთვლილი ფორმებისა, ქართულ ენას უნარი შესწევს უაღრესად ფაქიზი ნიუანსებით გამოხატოს მოდალობა ერთ ზმნაში. მაგ. ქართული ზმნის ფორმები: „ჩაიცმევეა“ უდრის გერმანულ მოდალურზმნიან პასიურ კონსტრუქციას. მაგ. **es kann (darf) angezogen werden.** ან ზმნის ფორმა: „შეისვლება“-**man kann (darf) eintreten.** ზმნის ფორმები: მემღერება, მეტირება, ან მათი პარალელური ურყოფითი ფორმები: არ მემღერება, არ მეტირება, ან რა მემღერება, რა მეტირება (ეს უკანასკნელი ფორმები შეიძლება არს. სახელებისგანაც ვაწარმოოთ. მაგ. რა მეოპერება, რა მეკინოება და სხვა). კომპაქტურად გამოხატავს მოდალობას, რაღაც მინდა, რაღაცის გუნებაზე ვარ (ან არ მინდა, ამის გუნებაზე არა ვარ) და სხვა, რასაც გერმანულში, ჩვეულებრივ, მთელი კონსტრუქცია სჭირდება, როგორიცაა მაგ. **ich habe (keine) Lust, ich bin gelaunt etw. zu machen.** და სხვა.

მართალია, რთული კონსტრუქციის გარეშე გერმანულ ენაშიც შეიძლება გამოიხატოს ადამიანის ისეთივე უნებლიე გუნება-განწყობილება, როგორც ზემოთ დასახელებულ ქართულ ზმნებშია გამოხატული. ამის მაგალითებია: **es weint in mir** — მეტირება; **es lacht in mir** — მეკინება და ა. შ., მაგრამ გარდა იმისა, რომ ქართული ენა გუნება-განწყობას ზმნად ქვეული არსებითი სახელებითაც გამოხატავს (როგორიცაა: რა მეოპერება, რა მეკინოება და სხვა მისთანანი), ზემოხსენებული ფორმები ქართულისთვის გაცილებით უფრო ბუნებრივია და შესაბამისად, ქართულში გაცილებით უფრო მაღალია მსგავსი ფორმების ქვანტიტატიური მაჩვენებელი, ვიდრე გერმანულში. მაღალი ქვანტიტატიური მაჩვენებლის გამო ისინი ნეიტრალურ სტილის-

ტურ ელფერს ინარჩუნებენ, მაშინ, როცა გერმანული პირნაკლზმნიანი კონსტრუქციები დაბალი ქვანტიტატური მაჩვენებლის გამო სტილისტურად მარკირებულია და კონტექსტში უჩვეულო ელფერი შემოაქვს.

können ზმნითა და უარყოფითი ნაწილაკით შედგენილი კონსტრუქციის აზრს ასევე კომპაქტურად გამოხატავს ქართული უარყოფითი ნაწილაკი „ვერ, ველარ“.

მაგ. *ich kann nicht kommen* — „ვერ მოვალ“, *ich kann nicht mehr kommen* — „ველარ მოვალ“, ამ შემთხვევაში „ველარ“ დროისმიერ მიმართებასაც გამოხატავს.

რთული აზრობრივი და მოდალური ნიუანსია გადმოცემული ქართული ზმნის ასეთ იმპლიციტურ ფორმებში: შემოაკვდა, შემოელახა და სხვა. აქ ერთ ზმნაშია მოცემული ან შემთხვევითობა, ან უნებური მოქმედება; ასევე დატვირთულია ზმნის ფორმა „დაელევინება“. იგი მოიცავს მოდალობით შეფერილი აზრისა და გრამატიკულ კატეგორიათა კომპლექსს — შეიძლება (მოდალობა) დაალევიხო (შუალობითა კონტაქტი) მას, ის (ობიექტური პირები).

განსაკუთრებულ მოდალურ და აზრობრივ ელფერს იტევს ქართული ზმნის ასეთი ფორმები:

„მოიპარიზა, მოირომა, მოისტამბულა, —

მობრუნდა შინ და იუდასი

ექღენა ამბორი“.

(მ. მაჭავარიანის ლექსიდან „ისევ საბა“).

ოღენობას ზმნაშივე მიანშენებს ფორმები: წაიფლირტავა, მოისულელებს ან წაისულელებს, წავივარჯიშე, გაიცინასავით და სხვ.

გერმანული მოდალური ნიუანსით შეფერილ ზმნას *scheinen* (მეჩვენება), რომელიმე არს. სახელს, ან ზედსართავს და *sein* (ყოფნა) ზმნას *zu*-თი, იტევს ქართული ზმნის კომპაქტური ფორმა: რამ განოდარა (რა უგავს ნოდარს); მეპატარავება (პატარა მეჩვენება); ასევე *sich stellen* ზმნიანი კონსტრუქციები — *er stellt sich toll (tot)* — (თავს აჩვენებს გიჟად, მკვდრად, ქართულში გამოიხატება ერთი ზმნითაც: თავი მოიგიჟიანა, თავი მოიმკვდარუნა და ა. შ.

ქართულ ზმნას ასევე აქვს უნარი ერთ ზმნაში გამოხატოს მოძრაობა, მოძრაობის მიმართულება, ან არე, მოქმედების წყვეტილობა, ან უწყვეტელობა და მოძრაობის თანმხლები ხმაური. მაგალითად, „წახრიგინდა“ ნიშნავს საითკენღაც წასვლას ხრიგინ-ხრიგინით და თან გამოხატავს მოსაუბრის დამოკიდებულებასაც მოქმედი პირისადმი. „დახრიგინებს“ იტევს იგივე ნიუანსებს და განსხვავდება წინა ფორმისაგან მოქმედების არეზე მინიშნებით; „მიჰყვირის“ ფორმაში ჩანს, რომ ვი-

ლაც მისდევს ვილაცას ყვირილ-ყვირილით და სხვა. გერმანულში მსგავსი ნიუანსები ანალიზურად, კერძოდ, ზმნის პირიანი ფორმითა და ხმაურის გამომხატველი რომელიმე ზმნის პარტიციპით გამოიხატება, მაგრამ ისინიც ოკაზიური წარმონაქმნების სფეროში რჩება.

ზემოთ ჩამოთვლილი ფორმებით როდი გვინდა ქართულის უპირატესობას გავუსვათ ხაზი. ასეთი ფორმების აღნუსხვით გვინდა გავინსენოთ ის „ზედმეტი ფორმები“, რომლებიც გერმანული ენის ზეგავლენით თარგმნის პროცესში ზოგჯერ გვაიწყდება ხოლმე.



არსებითი სახელის ბრუნების სისტემის დახასიათებისას ერთმანეთს ფუნქციების მიხედვით შევედარეთ გერმანული და ქართული ბრუნვები და დავასკვნით, რომ რაოდენობრივი განსხვავების მიუხედავად, გერმანულ და ქართულ ბრუნვებს ფაქტიურად თანაბარი ფუნქციების შესრულება აკისრიათ. იქვე აღვნიშნეთ, რომ გერმანულიდან ქართულად თარგმნისას საკმაოდ ხშირია სახელის ბრუნვაში არასწორად ჩასმის შემთხვევები. იქვე ისიც დავსძინეთ, რომ ამ შეცდომის საფუძველს ზმნა წარმოადგენს.

გერმანული წინადადების ბირთვი, ე. წ. **Satzkern**, ზმნის რექციონზე ანუ ვალენტობაზე იგება. ასევეა ქართულშიც, მაგრამ ამ ორი ენის განსხვავებული გრამატიკული სტრუქტურის გამო გერმანული ზმნის ვალენტობა ქართულისას არ ემთხვევა, ვალენტობაში ყველაზე მკაფიოდ იჩენს თავს გერმანული და ქართული ენების სტრუქტურის ერთმანეთისაგან განსხვავებული შტრიხები. ის, რასაც პირობითად გვინდა თარგმნის ტექნიკა ვუწოდოთ, პირველ რიგში წინადადების ბირთვის აგების ხელოვნებას გულისხმობს.

ბირთვის აგების პირველი აუცილებელი ეტაპია გერმანული წინადადებიდან ქვემდებარისა და შემასმენლის გამოყოფა: ზმნა-შემასმენლის მეშვეობით პირველ რიგში უნდა დადგინდეს ქვემდებარის ბრუნვა და უნდა გადაიჭრას მასთან ზმნის პირიანი ფორმის რიცხვში შეთანხმების საკითხი. მეორე ეტაპია ჯერ გერმანული ზმნის ვალენტობის გარკვევა მოცემულ წინადადებაში და შემდეგ მისი შესატყვისი ქართული ზმნის ვალენტობის დადგენა.

სხვათა შორის, ქართული ზმნის შესწავლას აადვილებს მისი პირიანობის აღნიშვნა, მაგრამ პირიანობის აღნიშვნით გვეძლევა მხოლოდ სუბიექტი და პირდაპირი და ირიბი ობიექტები, აღუნიშვნელი კი რჩება ე. წ. უბრალო დამატება, რასაც გერმანულში წინდებულის დამატებას ვუწოდებთ. გერმანული ზმნის ვალენტობის გამომხატველ „ფორმულაში“ კი ყველა სახის დამატება აღინიშნება. თარგმნის ტექ-

ნიკის დაუფლების პროცესში სასარგებლოა გერმანული ზმნის ვალენტობის ანალოგიით ქართული ზმნის ვალენტობის დადგენა. გერმანული ზმნის ვალენტობის ყველა კომპონენტის შესატყვისი ქართული ფორმები მოგვცემს ქართული წინადადების ბირთვის, რომელზედაც შეგვიძლია ავაგოთ ქართული წინადადება, მაგრამ ეს, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს იმას, რომ ასე გამოძებნილი მოდელი შეიძლება ერთადერთი აღმოჩნდეს. ეს ხერხი თარგმნის ტექნიკის უპირველეს საფეხურზეა მიზანშეწონილი და გამართლებული, ხოლო სხვადასხვა მხატვრულმა მიზანმა შეიძლება სრულიად განსხვავებული მოდელი მოითხოვოს წინადადებისა. ამ შემთხვევაში ჩვენი მსჯელობა თარგმნის ტექნიკის ელემენტარულ საფეხურს არ სცილდება და აქ ცხადია, წინადადების კლასიკური მოდელიდან ყველა მოსალოდნელ გადახვევას ვერ გავითვალისწინებთ.

• • •

ჩვენი მსჯელობა აქამდე არ გასცილება ზმნის პირიან ფორმებს. მხოლოდ გაკვრით აღვნიშნეთ ინფინიტივის მიმართება ქართულ ფორმებთან, ახლა კი მოკლედ განვიხილოთ გერმანული და ქართული მიმდებობის სისტემა. გერმანულში გვაქვს ორი მიმდებობა: Partizip I და II. აქ არ შევუდგებით იმის განმარტებას, თუ რას გამოხატავს ან ერთი ან მეორე, ჩვენ ამ ფორმების ქართული ექვივალენტები გვიანტერესებს, თუმცა როგორც არა ერთხელ აღვვინიშნავს, გრამატიკული შესატყვისების არსებობა თარგმნისას გადამწყვეტი არ არის. მართალია, ქართულში გვაქვს Partizip I-ის შესატყვისი გრამატიკული ფორმა (როგორცაა: liegend — მწოლარე ან მწოლიარე, sprechend — მოლაპარაკე, lachend — მოცინარი), მაგრამ გერმანულისაგან განსხვავებით ყველა ქართულ ზმნას არ მოეპოვება გერმანული Partizip I-ის შესატყვისი მიმდებობა, რომელსაც ქართულში მედიაქტივ ზმნათა ან მედიოპასივ ზმნათა მიმდებობები ეწოდება, მაგრამ მთავარი მაინც ეს არ არის. როგორც ჩვენს მიერ განხილულ სხვა მრავალ შემთხვევაში, აქაც საკითხს გრამატიკული ფორმის არსებობა არ სწყვეტს: გერმანული Partizip I და ქართული მედიაქტივ და მედიოპასივ ზმნათა მიმდებობა ერთმანეთისაგან ფუნქციებით განსხვავდება. ქართული ენა ამ საკითხში გერმანულთან უფრო მეტ მსგავსებას მიმდებობის განსაზღვრებად ხმარებისას ამჟღავნებს, ზმნასთან იგი გაცილებით იშვიათად იხმარება. მაგალითად, თუკი გერმანულისთვის ბუნებრივია: er kam lachend ან er kam tanzend, ქართულში აქ მიმდებობა არ გამოგვადგება. ქართული ასეთ შემთხვევაში შეწყვილებულ მასდარს მიმართავს. ეს წინადადებები ქართულად ასე გადმოიცემა: იგი სიცილ-სი-

ცილით მოდიოდა (და არა სიცილით). იგი ცეკვა-ცეკვით მოდიოდა (და არა ცეკვით), მაგრამ სხვა ზმნისგან ნაწარმოები Partizip I ასეთივე პოზიციაში ქართული ზმნის კომპაქტურ ფორმას მოგვცემს და შინა-არსით ზუსტად გერმანული ნიმუშის შესატყვისი იქნება. მაგ. er kommt singend — მოიმღერის (მოდის და თან მღერის, სიმღერისმღერად მოდის). ასეთივე შესატყვისი გვექნება, თუ „სიცილის“ მაგიერ „ხარ-ხარს“ ვიტყვი — მოხარხარებს. სხვა შემთხვევაში შეიძლება კიდევ უფრო მეტი იყოს გრამატიკული მსგავსების მაგალითები. შეიძლება ითქვას, რომ Partizip I განსაზღვრების როლში ქართულადაც მეტწილად მიმღეობით გადმოიცემა. მაგ. das lachende Kind — მოცინარი ბავშვი, sprechende Puppe — მოლაპარაკე თოჯინა და სხვა.

უფრო უახლოვდება ერთმანეთს გრამატიკული აგებულებითა და სტილისტურ-გრამატიკული ფუნქციებით გერმანული Partizip II და ქართული ნამყო დროის მიმღეობა, მაგრამ აქაც გერმანული მიმღეობის მაგიერი ფორმის შერჩევა, განსაკუთრებით მხატვრულ თარგმანში, წინადადების მხატვრულ-ესთეტიკური და რიტმული მხარის გათვალისწინებით ხდება და არა თვითმიზნურად, რომ მიმღეობას მაინც-დამაინც მიმღეობა შევეუფარდოთ.

გარდა ამისა, ქართული ენა უფრო მდიდარია მიმღეობებით, რომლებიც ისეთ დროისმიერ და სხვა ნიუანსებს გადმოგვცემს, რაც გერმანულ მიმღეობაში არ გამოიხატება. ქართული ზმნის მიმღეობათა მდიდარი ფორმები საშუალებას გვაძლევს წინადადების კომპაქტურ ფორმაში მოქცევის მიზნით, ან რიტმის ორგანიზების სურვილით გერმანული წინადადების რთული კონსტრუქცია გავამარტივოთ.

მაგ. „Er hatte Bartkoteletts, die aussahen, als seien sie mit dem Pulver frisiert, mit dem man die weihnachtsnüssen vergol-det“. (Th. Mann).

ჯერ ვცადოთ ამ წინადადების თარგმნა ისე, რომ შევინარჩუნოთ გერმანული კონსტრუქცია: „მას ჰქონდა ბაყენბარდები, რომლებიც ისე გამოიყურებოდნენ, თითქოს ზედ შეეფრქვიოთ ფხვნილი, რომლითაც საშობაო კაკლებს ავარაყებენ“.

ახლა იგივე წინადადება ვთარგმნოთ ქართული ენის ბუნების შესაბამისად: „ისეთი ყვითელი ბაყენბარდები ჰქონდა, გევონებოდათ (ან: თითქოს) ზედ საშობაო კაკლების მოსავარაყებელი ფხვნილი შეუფრქვევიათ“. მეორე ვარიანტში ორი დამოკიდებული წინადადება შეცვალა მიმღეობით გაწყობილმა წინადადებამ და წინადადება სტრუქტურულადაც გაიმართა და რიტმული თვალსაზრისითაც.

სხვა შემთხვევაში გერმანული Partizip I შეიძლება შეიცვალოს ქართული ნამყო დროის მიმღეობით და ასე გაიმართოს წინადადება. მაგ. „Er hatte mit hängenden Armen, hängendem Kopfe und

hägendem Schnauzbart vor seiner Gattin gestanden“. (Th. Man).

„მკლავებჩამოყრილი, თავჩაქინდრული, უღვაშებჩამოშვებული რღვა იგი თავისი მეუღლის წინ“.

ეს მაგალითი გამოგვადგება იმის საილუსტრაციოდ, როგორ წინა-აღმდეგობას აწყდება მთარგმნელი მწერლის სტილის გედმეტყველებისას ამ წინადადებაში გარკვეული მხატვრული მიზნით არის ნახმარები არა მარტო ერთნაირი გრამატიკული ფორმა (ამ შემთხვევაში Partizip I), არამედ ერთი და იგივე ლექსიკური ერთეული. თუკი თარგმანში მოხერხდა გრამატიკული ერთგვაროვნების შექმნა, ამასვე ვერ ვიტყვით ლექსიკის სფეროში, რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანი იყო. აქ ერთხელ კიდევ გვინდა გავიხსენოთ დებულება: თარგმნისას იმდენად დიდია ობიექტური მიზეზებით დაკარგული სტილისტური კომპონენტების რიცხვი, რომ მწერლის სტილისაგან აღარაფერი დაგვრჩება, თუ ის სტილისტური კომპონენტები მაინც არ აღვადგინეთ, რომლებიც ფუნქციურ კომპენსაციას ემორჩილება. ამ შემთხვევაში გრამატიკული ერთგვაროვნების შექმნის გზით ნაწილობრივ მაინც იქნა შენარჩუნებული მწერლის სტილისმიერი ხერხი.

როგორც ვხედავთ, მეტწილად შეუძლებელია ყოველ გერმანულ მიმღეობას მოექმნოს ზუსტი გრამატიკული შესატყვისი. თარგმნისას დასტურდება, რომ გერმანულ მიმღეობათა სისტემას შეესაბამება ქართულ მიმღეობათა ან მთელი სისტემა ან სრულიად განსხვავებული გრამატიკული ფორმები, რომელთა არჩევანი კონკრეტული მხატვრული მიზნით იქნება განპირობებული, ზუსტი გრამატიკული შესატყვისის გამოქმენას კი შეიძლება მოულოდნელი სტილისტური ელფერი მოჰყვეს თან.

შეპირისპირებითი სტილისტიკის პლანში საინტერესო ჩანს გერმანული და ქართული განსაზღვრებით შედგენილი სინტაგმის ერთმანეთთან შეპირისპირება. მაგალითად, გერმანულ სუბსტანტიურ განსაზღვრებას, ისევე როგორც ქართულს, შეიძლება ჰქონდეს ორი პოზიცია: პრეპოზიცია და პოსტპოზიცია, მაგრამ ის, რაც ერთი ენისათვის სტილისტური თვალსაზრისით ნეიტრალურია, მეორე ენაში მარკირებული გახლავთ. გერმანულში ნეიტრალურია სუბსტანტიური განსაზღვრების პოსტპოზიცია, მაგრამ სამაგიეროდ მარკირებულია პრეპოზიციაში დასმული სუბსტანტიური განსაზღვრება. შდრ. das Nachtlid des Wanderers და Wanderers Nachtlid. ცხადია, მეორე ვარიანტი მარკირებულია. ქართულში პირიქით, ნეიტრალურად სუბსტანტიური განსაზღვრების პრეპოზიცია ითვლება. პოსტპოზიციაში ჩასმული სუბსტანტიური განსაზღვრება კი მარკირებულია, კერძოდ, მაღალფარდოვანების ან არქაულობის სტილისტური ელფერი ახლავს თან. შდრ. „ქართლის ბედი“ და „ბედი ქართლისა“.

ამგვარად, გერმანული ნეიტრალური წყობა ზუსტად გადმოტანისას ქართულში მარკირებულ ფორმას მოგვცემს და სტილისტური თვალსაზრისით ყოველთვის არ იქნება გამართლებული.

ბრუნვაში შეთანხმებული მსაზღვრელისა და საზღვარულსათვის ორივე ენაში ნეიტრალურია პრეპოზიციური წყობები მსაზღვრელის, პოსტპოზიციაცაში დასმა კი ორივე ენაში იწვევს სტილისტური ელფერის შეცვლას.

შდრ. *das röte Röslein* — წითელი ვარდი, და *Röslein rot* — ვარდი წითელი.

ამგვარად, ზემოთ განხილულ სინტაგმაში სიტყვათა რიგს გააჩნია სტილისტური პოტენცია, რაც თარგმნისას სწორად უნდა იქნას გათვალისწინებული.

* * *

შემთხვევითი არ არის, რომ გერმანული და ქართული ენების გრამატიკული მოვლენების სტილისტიკის დონეზე შეპირისპირებისას არ გაგვიმიჯნავს მორფოლოგიური და სინტაქსური ფორმები. მათი ერთობლივი ანალიზი საშუალებას გვაძლევს მოვამზადოთ წანამძღვრები წმინდა სინტაქსური კონსტრუქციების შეპირისპირებისათვის, რასაც ცხადია, გერმანულიდან ქართულად თარგმნის პრინციპების გამომუშავება აქვს მიზნად, წინასწარ უნდა აღვნიშნოთ, რომ პრინციპები გერმანულიდან ქართულად თარგმნის ყველა შემთხვევას ვერ გაითვალისწინებს, ჩვენი არჩეული სქემით იოლდება გერმანული რთული წინადადების ჯერ სწორად გაგება, შემდეგ კი გრამატიკული და სტილისტური თვალსაზრისით გამართული ქართული წინადადების მოდელის შექმნა. ამ პრინციპების პრაქტიკული გამოყენება არ სცილდება ვარჯიშის ფარგლებს და იგი, შეიძლება ითქვას, თარგმნის ტექნიკის დაუფლებას ემსახურება.

გერმანული წინადადების მიხედვით ქართული წინადადების მოდელის შექმნას საფუძვლად უდევს წინადადების გრამატიკული დაშლადანაწევრების პრინციპი, ამ გზით წინადადების ბირთვის გამოყოფა, ამ ბირთვის შესატყვისი ბირთვის შექმნა უკვე თარგმანის ენაზე და შემდეგ წინადადების შევსება ბირთვის გარეთ მდგომი წევრებით თუ მთელი წინადადებით.

თუ წინადადება რთულია, იგი პირობითად დაიყოფა აზრობრივი ცეზურებით, ე. ი. შეირჩევა რამდენიმე წერტილი, სადაც შეიძლება შეჩერება, სადაც მთავრდება რომელიმე შინაარსობრივი მონაკვეთი.

თითოეულ წინადადებაში გამოიყოფა ჯერ ქვემდებარე და შემასმენელი, შემდეგ შემასმენელში შემავალი ზმნის ჯგუფი — ირიბი, პირ-

დაპირი და წინდებულიანი დამატებები, ანუ ე. წ. წინადადების ბირთვი.

ამის შესაბამისად იქმნება ქართული წინადადების ბირთვი: ზმნის მიხედვით ჯერ სწორად უნდა შეირჩეს ქვემდებარის ბრუნვა, შემდეგ კი დადგინდეს მიმართებანი ზმნასა და მის დამატებებს შორის და აქედან შეირჩეს სათანადო ბრუნვები. შემდეგ თანდათან ხდებიან წინადადებებს ბირთვის შევსება ზმნის ჯგუფის გარეთ მდგარი ელემენტებით. მაგალითად, ქვემდებარისა და დამატების ჯგუფი შეივსება განსაზღვრებით. აქ განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს სუბსტანტიურ განსაზღვრებებს, რომლებიც ქართულში, გერმანულისაგან განსხვავებით, ჩვეულებრივ არსებითი სახელის წინ დგას ხოლმე. მეორე ეტაპია წინადადების გარემოებებით შევსება.

რთულ ქვეწყობილ წინადადებაში პირველ რიგში უნდა დადგინდეს მიმართებანი მთავარ და დამოკიდებულ წინადადებას (ან წინადადებებს) შორის. აქვე უნდა გამოიჩინოს ინფინიტიური კონსტრუქციები. ინფინიტიური კონსტრუქციის შესაბამისი ქართული მოდელის აგება ემყარება ამ კონსტრუქციისთვის კითხვის სწორად შერჩევას. მაგალითად Infinitivgruppe als Objekt მეტწილად პასუხობს კითხვას: „რა ქნას?“ ან „რა ექნა?“ Infinitivgruppe mit um+zu+Infinitiv პასუხობს კითხვებს: „რათა რა ქნას?“ ან „რათა რა ექნა?“ Infinitivgruppe ohne zu+Inf. I, II. პასუხობს კითხვებს: „როგორ?“ ან „ის, რომ რა არ უქნია?“ და ა. შ.

* * *

და თქმა უნდა, წარმოდგენილი სქემებით არ ამოიწურება გერმანული წინადადების ქართულად თარგმნის ყველა ვარიანტი. სხვაგან საჭირო ხდება გრამატიკული ტრანსფორმაციები. მაგალითად, გერმანული პასიური კონსტრუქცია ხშირად აქტიურად გარდაქმნას მოითხოვს, ზოგჯერ აუცილებელია გერმანული პარტიციპების ზმნის პირიანი ფორმით შეცვლა და ქართული წინადადების მოდელის ამ გზით აგება და სხვა.

გრამატიკული სტრუქტურის შეცვლა ხშირად ნაკარნახევია გერმანული და ქართული წინადადების სხვადასხვა ტევადობით. მაგალითად, გერმანული მარტივი გავრცობილი წინადადება გაცილებით უფრო ტევადია ქართულ ასეთივე ტიპის წინადადებასთან შედარებით. გერმანულში ტევადობა იზრდება ნაზმნარი სახელების თავისუფალი გამოყენების ხარჯზე, სხვათა შორის, აქ დასტურდება მოსაზრება, რომ ქართული უპირატესად ზმნური კონსტრუქციების ენაა, გერმანულ ნაზმნარ სახელში ჩატეულ აზრს ქართული მეტწილად ზმნის პირიანი

ფორმით გადმოსცემს და შესაბამისად, მარტივი გავრცობილი წინადადების ფარგლებში ველარ ეტევა.

მაგ. „Die DDR will mit ihrer Teilnahme an der 3. Konferenz zur Überprüfung der Wirkung des Vertrages über Nichtweiterverbreitung von Kernwaffen dazu beitragen, diesen Vertrag allseitig zu stärken und seine Universalität zu erreichen“. („ND“).

ზემოთ მოყვანილ გერმანულ წინადადებაში 4 ნაზმნარი სახელია: Teilnahme, Überprüfung, Wirkung, Nichtweiterverbreitung. ქართული წინადადებით იმავე აზრის გადმოსაცემად აუცილებელია სამი სახელზმნის პირიანი ფორმით შეცვლა და მარტივი გავრცობილი წინადადების ტრანსფორმაცია. წინადადების ერთ-ერთი ვარიანტი ასეთი იქნება: „გდრ-ს სურს მონაწილეობა მიიღოს მესამე კონფერენციაში, სადაც მოწმდება, როგორ მოქმედებს ბირთვული იარაღის შემდგომი გაუვრცელებლობის ხელშეკრულება და ამით წვლილი შეიტანოს ამ ხელშეკრულების განმტკიცებისა და უნივერსალიზაციის საქმეში“.

* * *

აქამდე ყურადღება არ გაგვიმახვილებია გრამატიკული ფორმებისა და კონსტრუქციების რიტმულ და ინტონაციურ პოტენციაზე. შეიძლება ზემოთ მოყვანილ მაგალითშიც თვალსაჩინო არ იყოს გრამატიკული ფორმებისა და მთელი წინადადებების სტრუქტურის გარდაქმნით გამოწვეული რიტმულ-ინტონაციური ცვლილებანი, ამიტომ მიზანშეწონილად მიმაჩნია ცალკე გამოიყოს **გრამატიკული ფორმებისა და სტრუქტურების რიტმულ-ინტონაციური პოტენციის საკითხი**. ხსენებული პოტენცია ყოველ გრამატიკულ ფორმას და სტრუქტურას გააჩნია, მაგრამ ყველაზე უფრო მკაფიოდ იგი ზმნის დროის ფორმებსა და სიტყვათა რიგში ვლინდება.

მაგალითად, გერმანულ ენაში შინაარსითა და მნიშვნელობით თითქმის ტოლფასოვანი ფორმები და იმპერფექტი და პერფექტი ერთმანეთს შეიძლება რიტმის შექმნის მიზნით ენაცვლებოდეს. ამის თვალსაჩინო მაგალითია შილერის ცნობილი ფრაზა: „Wir waren Troer! Troja hat gestanden“. ასეთივე ფუნქცია შეიძლება დაეკისროს დროის სხვა მარტივ და რთულ ფორმებს, მოდალურზმნიან კონსტრუქციებს და სხვა, მაგრამ თარგმანში გერმანული წინადადების რიტმს ვერ აღვადგენთ ფორმალური შესატყვისების ძიების გზით. ისევე როგორც დროის ფორმების სისტემაში ვერ ხერხდება აზრობრივი და სტილისტური ფუნქციით ტოლფასოვანი გერმანულ-ქართული წყვილების დადგენა, რიტმის სფეროშიც შეუძლებელია ასეთი წყვილების წინასწარ შერჩევა და ყოველი კონკრეტული შემთხვევისათვის გამოყენება.

ქართულში რიტმის შექმნას ძირითადად სრულ და უსრულსაპექტიანი ფორმების მონაცვლეობა ემსახურება, ასევე რიტმული ფუნქცია აკისრია ქართულ აღწერილობით ფორმებსაც, არსებითი სახელის სფეროდან კი არცთუ უმნიშვნელოა ებიანი და ნართანიანი მრავლობითის რიტმული პოტენცია.

როგორც აღვნიშნეთ, რიტმის შემქმნელი გრამატიკული საშუალებებიდან ერთ-ერთი უმთავრესია წინადადებასა ან ცალკეულ სინტაგმაში სიტყვათა რიგი, თვით სინტაგმების ადგილი წინადადებაში, ანუ სინტაგმების განაწილება მისი აზრობრივი და რიტმული აღნაგობა მიხედვით, რაც გერმანულსა და ქართულში ერთმანეთს თითქმის არასდროს არ ემთხვევა. ასევე გერმანულსა და ქართულში წინადადების რიტმისა და ინტონაციის შექმნაში სხვადასხვა წევრებს განსხვავებული როლი ეკისრება. ასე მაგალითად, გერმანულში სიტყვათა რიგი უფრო მკაცრადაა მოქცეული სტრუქტურულ ჩარჩოებში ამ ენის სუსტად გამოხატული ფლექსიის გამო. კერძოდ, ეს ეხება პირველ რიგში შემასმენელს, რომელსაც გერმანულ წინადადებაში მტკიცე ადგილი აქვს მიჩენილი. ამიტომ წინადადებაში რიტმისა და ინტონაციის მოწესრიგება, ასევე ექსპრესიის გაზრდა-შენელება ძირითადად სხვა წევრების ხარჯზე ხდება. მართალია, მტკიცედ ფიქსირებულ შემასმენელს სხვა წევრებთან შედარებით გაცილებით მეტი აქვს ექსპრესიის გამოხატვის ძალა და გერმანულ პროზაში გვაქვს კიდევ შემასმენლის ამ მიზნით გამოყენების ცდები, მაგრამ ასეთი შემთხვევები, მათი იშვიათობის გამო, ენების შეპირისპირებით პლანში არ განიხილება. შეპირისპირებისათვის ასევე მოსახერხებელია მარტივი გავრცობილი წინადადების ფარგლებში დარჩენა, ამიტომ ჩვენს მსჯელობაშიც წინადადების ხსენებისას მარტივი გავრცობილი წინადადება იგულისხმება. ამგვარად, გერმანულ წინადადებაში მეორე ადგილი შემასმენელს, უფრო ზუსტად, შემასმენლის უღლებად ნაწილს უჭირავს, პირველი ადგილი კი თავისუფალია, იგი შეიძლება დაიკავოს წინადადების ნებისმიერმა წევრმა და ამ წევრის არჩევანმა განაპირობოს წინადადების რიტმულ-ინტონაციური აღნაგობა და ექსპრესიის ხარისხი. ამ თვალსაზრისით ნეიტრალური წინადადება, ჩვეულებრივ, ქვემდებარა იწყება.

მაგ. „Diese Armgard hatte von ersten Augenblick an den größten Eindruck auf Tony gemacht“. (Th. Mann).

წინადადებაში რიტმი მდორეა, ინტონაცია დაღმავალი და ნეიტრალური. ასევე მცირე ექსპრესიის ძალა, მაგრამ საკმარისია პირველ ადგილზე მოვაქციოთ წინადადების სხვა რომელიმე წევრი, რომ შეიცვალოს სამივე ზემოთ დასახელებული კომპონენტის ხარისხი.

შდრ. „Vom ersten Augenblick an hatte diese Armgard den größten Eindruck auf Tony gemacht“.

თითქმის ასეთივე შედეგს მივიღებთ, თუ პირველ ადგილზე სხვა რომელიმე წევრს ვადმოვანაცვლებთ, ცხადია, იმ პირველზე რუმ-შემასმენელი ხელშეუხებელი დარჩება. ამგვარად, შემასმენელს შემსწავლარიაციებში არ დაეკისრება რიტმის, ინტონაციისა და ექსპრესიის მორგანიზებელი როლი. ქართულში კი პირიქით, შემასმენელი მოძრავია მისი მკვეთრად გამოხატული ფლექსიურობის გამო და რიტმის მოწესრიგების ფუნქცია ძირითადად შემასმენელს ეკისრება. ამ თვალსაზრისით ნეიტრალურია წინადადების ვარიანტი, სადაც შემასმენელი ბოლო ადგილზეა, მისი ცენტრში, ან თავში დაყენება კი წინადადების რიტმულ-ინტონაციური და ექსპრესიული უღერადობის შეცვლას იწვევს.

შდრ. „ვენახებში სავსე გოდრების ჭრიჭინი და სიცილ-კისკისი მიწყდა“ და „მიწყდა ვენახებში სავსე გოდრების ჭრიჭინი და სიცილ-კისკისი“, „უკანასკნელად გაიჭრიალა ფარდიანმა ურემმა“ და „ფარდიანმა ურემმა უკანასკნელად გაიჭრიალა“.

ქართულში მთელი მონაკვეთის თავისებური რიტმულ-ინტონაციური სურათი შეიძლება ჩამოაყალიბოს თავკიდური შემასმენლით გაფორმებული წინადადების წყებამ, კერძოდ, რიტმის აჩქარების ნაცვლად შეიქმნას მონოტონურობის შთაბეჭდილება და სხვ.

ზემოთ მოყვანილი მაგალითების საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ ბოლოკიდური შემასმენელი ქართულ წინადადებას მშვიდ, ეპიკურ ინტონაციას ანიჭებს, მისი მეშვეობით ფრაზის დასასრული ინტონაციურად ხაზგასმულია. თავკიდური შემასმენელი რიტმის აჩქარებას და შესაბამისად, ინტონაციის შეცვლას იწვევს, ასევე იცვლება ფრაზის ექსპრესია, შუაში მოქცეული შემასმენელი ასევე არღვევს ფრაზის ნეიტრალურ რიტმსა და ინტონაციას და ექსპრესიულობის ხარისხიც შესამჩნევად მალღდება. გერმანულში კი რიტმისა და ინტონაციის მოწესრიგება და ექსპრესიის გაძლიერება-შენელება ძირითადად მეორეხარისხოვანი წევრების ხარჯზე ხდება.

* * *

შეპირისპირებითი სტილისტიკის სფეროში შემოდის აგრეთვე ლექსიკის საკითხები, მაგრამ აქ იძულებულნი ვართ რამდენიმე მაგალითით და ზოგადი მსჯელობით შემოვიფარგლოთ. ლექსიკური შესატყვისების ძიება და მათი შეფასება მჭიდროდაა დაკავშირებული კონკრეტულ სათარგმნ მასალასთან, მიკრო და მაკროკონტექსტთან და მათზე

მსჯელობა ჯობია გერმანულიდან თარგმნილი ლიტერატურის ფონზე მიმდინარეობდეს.

თარგმანის ასპექტში ლექსიკის სფეროდან ერთ-ერთი ძირითადი სინონიმური მწკრივების ადექვატურობის საკითხი. ორივენიც სინონიმური მწკრივები იშვიათად ფარავს ერთმანეთს, ზოგიერთი ცნების სინონიმური მწკრივი ერთ ენაში შეიძლება უფრო მდიდარი იყოს, მეორე მწკრივი უფრო ღარიბი, მაგრამ ამ ფაქტს არ შეიძლება თარგმნისას გადაწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდეს. სინონიმური მრავალფეროვნების აღდგენა, ისევე როგორც სტილის სხვა კომპონენტებისა, შესაძლებელია სტილის აბსტრაქტიზებული ნიშნების აღდგენისა და ფუნქციური კომპენსაციის გზით. აუცილებელი არ არის უეჭველად იმ ცნებას მოექცნოს რამდენიმე სინონიმი, რომელსაც მწერალი წარმოგვიდგენს სინონიმებით. თუკი მწერლის სტილის ერთ-ერთი აბსტრაქტიზებული ნიშანია ლექსიკური სიუხვე და სინონიმური მრავალფეროვნება, იგი შეიძლება გაწონასწორდეს სხვა ცნებების სინონიმური მწკრივის მრავალფეროვნების წარმოჩენით, მაგრამ როცა მწერლის ენა და სტილი ლაკონიურობითა და სისადავით გამოირჩევა, მაშინ სინონიმური ძიებანი საჭირო არ არის.

სინონიმური მწკრივების დამთხვევის მაგალითად გამოდგება სიტყვა „ქალის“ გერმანულ-ქართული მწკრივი. გერმანული მწკრივი ასეთია: die Frau, das Weib, das Frauenzimmer, das Weibstück, die Dame, die Herrin. ქართული სინონიმური მწკრივი თითქმის ზუსტად მიჰყვება გერმანულს: ქალი, ქალბატონი, დიაცო, დედაკაცი, გომბიო; მანდილოსანი, ბანოვანი, ქალბატონი (სოციალური იერარქიით).

ასეთი შემთხვევები თარგმნისას, ცხადია, მეტ გასაქანს იძლევა, მაგრამ ლექსიკის შერჩევისას მაინც ვადაწყვეტია ცალკეული სიტყვების სტილისტური ფუნქციების გარკვევა და ზოგჯერ მხოლოდ თარგმანის ენაში დამკვიდრებული ლექსიკის მიკრო და მაკროკონტექსტისათვის მისადაგება. ამის მაგალითად გამოდგება ქართული „ბრძან-ძირიანი“ სიტყვების მწკრივი, რომელსაც გააჩნია უაღრესი თავაზიანობიდან უკიდურეს ირონიამდე მისული ნიუანსები: ასეთებია: ბრძანა („თქმის“ მნიშვნელობით), დაბრძანდით, მიბრძანდით, ბრძანდება, მი-აბრძანა, მობრძანდი და მობრძანდით და სხვა, რომელთა ადექვატი გერმანულში არ მოიძებნება, მაგრამ თარგმანში მათ დიდი ასპარეზი ეძლევა. ასეთივე მდიდარი ნიუანსები აქვთ სიტყვებს: გახლავთ, ეახლა, გეახლებით, გეახელით: მიირთვა, მიართვა, მიურბენინა; ემთხვია, ეამბორა და სხვა, რომელთაც ასევე შეიძლება გერმანულში არ გააჩნდეს პარალელები, მაგრამ თარგმანის ენის მხატვრულობისთვის დაგვიკირდეს.

ლექსიკასთან დაკავშირებულ საკითხებს კონკრეტულ მასალაზე

მსჯელობისას შეეხებთ, აქ კი ერთხელ კიდევ გავუსვამთ ხაზს შეპირისპირებითი სტილისტიკის როლს თარგმანის თეორიაში და პრაქტიკაში. აქვე აღვნიშნავთ, რომ გერმანული და ქართული ენების შეპირისპირებით სტილისტიკაში შეიძლება უფრო ფართო ფარგლებში შესაპირისპირებელი ერთეულების წრე, თარგმნის ტექნიკის დამუშავებისას შეიძლება წავაწყდეთ სიძნელებებს, რომლებიც ვერ მოექცა აქ განხილული საკითხების წრეში, მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ, თარგმნის ტექნიკის დაუფლების პირველ ეტაპზე საჭიროა უცხო და მშობლიური ენობრივი ფაქტების ობიექტივაცია, რის საფუძველზეც მთარგმნელის გონებაში ყალიბდება ენის ზოგადსტილისტური სახე. ეს სახე შემდგომ ეტაპზე უკვე ქვეცნობიერად არსებობს და პრაქტიკულად სობს მშობლიური ენის დამახინჯების საფრთხეს, მთარგმნელი უმკლავდება უცხო ენობრივ ინტერფერენციას და თარგმანი ძალდაუტანებლად სრულდება გამართული ქართულით, თავის მხრივ კი გამართული ქართული არის ის საფუძველი, რომელიც თარგმანს ლიტერატურულ ფაქტად აქცევს. თარგმნის ტექნიკის დაუფლების შემდეგ პირველ პლანზე ბუნებრივად წამოიწევს დედნის სტილის გადმოცემის პრობლემა, რის დაძლევისაც უკვე მთარგმნელის ნიჭი და ალლო, ლიტერატურული გემოვნება, განათლება, ერუდიცია და სწორი პოზიცია სჭირდება.

* * *

ზემოთ ჩამოთვლილი თვისებებიდან ზოგი თანდაყოლილია, იგი თარგმანის თეორიით არ შეიძინება, თარგმანის თეორიას შეუძლია პრაქტიკული ჩვევების გამომუშავებაში დაეხმაროს მთარგმნელს, გაცნობიერებისას ორი ენის შეხვედრისას წარმოქმნილი სიძნელები, დააძლევინოს უცხო ენისადმი გაჩენილი „შიში“, რომელიც მთარგმნელს ხშირად ხელს უშლის ერთმანეთისგან გაარჩიოს სათარგმნი ტექსტის წმინდა ენობრივი და სტილური თავისებურებანი, და შესაბამისად, შეუნარჩუნოს მშობლიურ ენასთან ბუნებრივი და თამამი დამოკიდებულება. ამას გარდა თარგმანის თეორია მთარგმნელს ეხმარება სწორი პოზიციის გამომუშავებაში, კონკრეტული მასალის ანალიზი კი საშუალებას აძლევს გამოიტანოს ობიექტური დასკვნები — მისაღებია თუ არა ზოგად თეორიულ ნაწილში მოცემული დებულებები. თავის მხრივ, კონკრეტული მასალა შერჩეულია ტიპიურობის ნიშნით, ანალიზის მეთოდი ზოგადთეორიულ საფუძველებს ეყრდნობა, საბოლოო ჯამში კი ყველაფერი ერთი მთავარი ამოცანის დაძლევის ემსახურება — შეიქმნას დედნის ადექვატური თარგმანი.

და ნ ა რ თ ი

გერმანული ლიტერატურის ქართული თარგმანების მიმოხილვა

წიგნის შესავალში აღვნიშნე, რომ ნაშრომში თარგმანის თეორიის ცალკეული საკითხების კვლევისას ჩემი პროფესიული ორიენტაციის გამო უპირატესობა მიენიჭებოდა გერმანულ მასალას და გზადაგზა კიდევ განვიხილე გერმანულიდან თარგმნილი სხვადასხვა ეპოქისა და სტილის არაერთი ნაწარმოები, მაგრამ ვინაიდან ისინი, უპირველეს ყოვლისა, თეორიული შეხედულებების დასაბუთების მიზნით იყო მოხმობილი, ცხადია, ვერ შეიქმნებოდა გერმანული თარგმნილი ლიტერატურის სრული პანორამა, წიგნის გერმანული ორიენტაცია კი, ჩემი აზრით, უეჭველად მოითხოვს მიმოხილვის დონეზე მაინც მოვუყაროთ თავი, რა გვაქვს თარგმნილი გერმანულენოვანი ლიტერატურიდან და რა პერსპექტივა ისახება ამ დარგში არსებული ხარვეზებზე ამოსავებად. ხსენებული საკითხების კვლევის პრიორიტეტი ეკუთვნით გერმანისტებს დ. ლაშქარაძესა და შ. რევიშვილს, მე მხოლოდ შევეცდები სისტემაში მოვიყვანო და შევავსო უკვე არსებული ლიტერატურა, კერძოდ, მასალა დაეალაგო ისე, რომ დავინახოთ, როგორ არიან ქართულ ენაზე წარმოდგენილი გერმანულენოვანი მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი მწერლები.

* * *

გერმანული ლიტერატურისადმი ქართული საზოგადოებრიობის ინტერესი, ალბათ, უფრო ძველია, ვიდრე ჩვენამდე მოღწეული თარგმანები ან ცნობები მათი არსებობის შესახებ. ასე, მაგალითად ჩვენთვის ცნობილია, რომ მე-19 საუკუნის 40-იან წლებში გიორგი ერისთავს უთარგმნია შილერის „ხელთათმანი“, 1841 წელს კი ნიკოლოზ ბარათაშვილმა, მართალია, რუსულიდან, მაგრამ მაინც თარგმნა ლაიხევიცის ტრაგედია „იულიუს ტარენტელი“. სამწუხაროდ, თარგმანი დაკარგულია და ჩვენ არა გვაქვს საშუალება შევადგასოთ იგი, მაგრამ ამ შემთხვევაში არანაკლებ მნიშვნელოვანია გერმანული ლიტერატურ-

რით ქართველი საზოგადოებრიობის და კერძოდ, ნიკოლოზ ბარათაშვილის დაინტერესება. ამ თარგმანთან დაკავშირებით ფიციონ ნ. ბარათაშვილი სწერს გრიგოლ ორბელიანს: „ჩვენმა ლიტერატურამ ორი კარგი თარგმანი იშოვა. კიბიანმა გადმოთარგმნა *Romeo и Джульетта*, შექსპირის ტრადედია და მე ვთარგმნე *Юлий Тарентский*, ტრადედია ლეიზევიცისა, თუ წაგიკითხავს, ბიბლიოტეკაში იყო დაბეჭდილი, მე ძალიან მომეწონა და ჩვენმა განათლებულმა ქალებმაც ასე გასინჯე, იტირეს“. ეტყობა, ბარათაშვილის სულიერ სამყაროს ეხმაურებოდა ლეიზევიცის ტრაგედიის პერსონაჟის გვიდოს დევიზი: „იყო ადამიანი — ნიშნავს იმოქმედო“. ქართულ სამყაროსთან ასეთივე სულიერი სიახლოვეთ უნდა აიხსნას, ალბათ, ისიც, რომ მოყოლებული 1841 წლიდან, როცა გ. ერისთავმა თარგმნა შილერის „ხელთათმანი“, ხოლო 1876 წელს ნ. ავალიშვილმა შილერის დრამა „ყაჩაღები“, დიდხანს არ შენელებულა ინტერესი შილერის ნაწარმოებებისადმი. შილერის ბალადები და ლირიკა თარგმნილი აქვს ხარიტონ ვარდოშვილს, „დონ კარლოსი“ 1927 წელს თარგმნა სანდრო შანშიაშვილმა, მასვე ეკუთვნის „ყაჩაღებისა“ და „ვილჰელმ ტელის“ თარგმანები, შილერის სხვა დრამები კი (მათ შორის ხელმეორედ „დონ კარლოსი“) „ორღეანელი ქალწული“, „მარიამ სტიუარტი“, „ტურანდოტი“ თარგმნა ვახტანგ ბეწუაშვილმა. შილერი ინტენსიურად იღვამებოდა ქართულ სცენაზე, შილერის გმირებს საუკეთესო ქართველი მსახიობები ანსახიერებდნენ და ბევრი მათგანის შემოქმედებაში ეს როლები მნიშვნელოვან ნიშანს ეტს წარმოადგენდა. იმდენად დიდი იყო შილერის წილი ქართულ თეატრალურ ცხოვრებაში, რომ სპეციალური გამოკვლევაც კია დაწერილი — „შილერი ქართულ სცენაზე“.

ქართველ მთარგმნელებს ასე ადრე არ გაძღვიებიათ ინტერესი გოეთესადმი. რა თქმა უნდა, გოეთე ცნობილი იყო მე-19 საუკუნის ქართული ინტელიგენციისათვის, კერძოდ, ილია კარგად იცნობდა გოეთეს შემოქმედებას, მაგრამ გოეთე შილერთან შედარებით გაცილებით გვიან ითარგმნა. 1908 წელს პეტრე მირიანაშვილს უთარგმნია „ფაუსტი“, მას შემდეგ „ფაუსტი“ 1927 წელს თარგმნა დიმიტრი ონიანაშვილმა. 1962 წელს კი ოთარ ჭინორიასა და დავით ლაშქარაძის რედაქციით კვლავ დიმიტრი ონიანაშვილის თარგმანი გამოიცა.

80-იან წლებში „ფაუსტის“ თარგმანზე მუშაობა დაასრულა ორმა მთარგმნელმა — გიორგი ჯორჯანელმა და იორამ ქემერტელიძემ. ორივე მთარგმნელს გამოკვეყნებული აქვს მხოლოდ ფრაგმენტები ამ უზარმაზარი ტრაგედიისა. გ. ჯორჯანელმა 1973 წელს „მნათობში“ დაბეჭდა „ფაუსტის“ „მიძღვნა“ და „პროლოგი თეატრში“, მანვე უკანასკნელ წლებში გამოაქვეყნა კიდევ რამდენიმე ფრაგმენტი. ი. ქემერ-

ტელიძეს ჯერჯერობით გამოქვეყნებული აქვს „მიძღვნა“, „პროლოგი თეატრში“ და კიდევ რამდენიმე ნაწყვეტი. რა თქმა უნდა, სანამ ორივე მთარგმნელის ნაშრომი სრულად არ გვექნება ხელთ, ძნელია მათ ღირსება-ნაკლოვანებებზე მსჯელობა, მაგრამ ერთი რამ ამთავითვეა ნათელი — ქართულ ენაზე გვექნება „ფაუსტის“ კიდევ ორი თარგმანა, უცვლელად ცნობილი ფრაგმენტებით კი შეიძლება დავასკვნათ, ბრძანა: ჩვენს თარგმანი მხატვრული ღირსებით აღემატება თავიანთ წინამორბედებს.

რადგან ორივე მთარგმნელს აქვს გამოქვეყნებული „მიძღვნა“, შედარებისთვის ნიმუშს ამ ნაწილიდან მოვიყვან. „ფაუსტი“ იწყება ასე:

Ihr naht euch, schwankende Gestalten,
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.
Versuch ich wohl, euch diesmal festzuhalten?
Fühl ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?
Ihr drängt euch zu! nun gut, so mögt ihr walten,
Wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt;
Mein Busen fühlt sich jugendlich erschüttert;
Vom Zauberhauch, der euren Zug umwittetv.

ჯერ შემოგთავაზებთ პწკარედს, რომ უფრო თვალსაჩინო გახდეს თარგმანების ღირსება-ნაკლოვანებანი:

თქვენ კვლავ მიახლოვდებით, მონანავე ხატებანო,
უწინ, ოდესღაც, დანისლულ მზერას ჩემსას რომ ჩვენებიხართ.
შევეცდები კი ამჯერად მაინც შეგაჩეროთ?
კვლავ მერჩის კი გული იმ ოცნებისათვის?
თქვენ მეძალებით! რა გაეწყობა, ძალა თქვენს ხელთაა,
რაკი ნისლიდან და ჯანლიდან ამოდიხართ და გარს მეხვევით,
გულს ჭაბუკურად მიძვერებს ის მომაჯადოებელი ფშვინვა
(ქროლვა),

რომლითაც თქვენი სვლაა გარემოსილი.

„ფაუსტის“ მიძღვნა დაწერილია თერთმეტმარცვლიანი ლექსით, რვასტრიქონიან სტროფებში ჯვარედინი რითმითაა გაწყობილი ექვსი სტრიქონი, ბოლო ორი სტრიქონი კი ერთმანეთს ერთმედა. ორივე მთარგმნელს აურჩევია თოთხმეტმარცვლიანი ლექსი, რაც, ჩემი აზრით, სავსებით სწორად აღადგენს ორიგინალის რიტმს. ორივე მთარგმნელს ასევე დაცული აქვს გოეთეს ლექსის რითმისეული სურათი.

„კვლავ ჩემსკენ მოხვალთ, ხატებანო დაუდგრომელნო,
უწინაც ხშირად რომ მწვევიხართ ბუნდოვან სახით.
იქნებ დღეს მაინც მოვახერხო ასახვა თქვენი,
თუკი ძალმიძს, რომ კვლავ აღვინთო ამგვარი ზრახვით.
ველარ გიოკებთ! ჰა, ცოცხლდება ოცნება ძველი,
ჩემს გარეშემო მორიალუ აჩრდილთა ნახვით...“

და, აყოლილი თქვენგანით მოგვირღო ჯადოსნურ ნისლებს,
ეს ჩემი გული ჰაბუტურად აძგერდა ისევ“.

(თარგმანი გ. ჯორჯანელისა, „მნათობი“, 1973, № 4)

„კვლავ ჩემთანა ხართ მინავლული ხილვებო ყრმობის,
სიხმარივით რომ მახსოვს თქვენი მიმჭრალი ლანდი, ერკინეშული
შეძლებს კი გული — ხმა შევეწყო იმ პირველყოფელ
და იმ შორეულ სიჭაბუქის ფიქრსა და წადილს?!“

ალარ მასვენებთ... მამ, კეთილი! სხვა გზა არაა, —

შემომხვევებხართ ნისლების და ღრუბლების გროვად...

კვლავ ჰაბუტურად შეატოკა, შეაქანავა

გული მაგ თქვენი ჯადოქრული ნისლების ქროლვამ“.

(თარგმანი ი. ქემერტელიძისა, „ცისკარი“, № 10, 1974).

როგორც აღვნიშნეთ, ჯერ აღრეა საბოლოო მსჯავრი გამოვუტანოთ რომელიმე თარგმანს, მაგრამ თუნდაც ამ თითო სტროფიდან ჩანს, რომ ჯერჯერობით ი. ქემერტელიძე უფრო ერთგულად იცავს ტექსტთან სიახლოვის პრინციპს და ამასთან, მისი თარგმანი პოეტურადაც უფრო დახვეწილი ჩანს.

ქართულად თარგმნილია გოეთეს მრავალი ლექსი. გოეთეს ლირიკა, პოემები და ბალადები სხვადასხვა დროს თარგმნილი აქვთ კ. ჭიჭინაძეს, კ. გამსახურდიას, ხ. ვარდოშვილს, ვ. ბეწუკელს, ა. გელოვანს, გოეთეს ღრამები: „გიოც ფონ ბერლიხინგენი“, „იფიგენია თავრიზში“, „ეგმონტი“ და სხვა თარგმნა ვ. ბეწუკელმა. გოეთეს ლირიკის ა. გელოვანისეული თარგმანები განხილული აქვს ნ. კაკაბაძეს (იხ. „საუნჯე“, № 3, 1974), ვ. ბეწუკელის თარგმანებზე ანონიმმა ავტორმა გამოაქვეყნა საკმაოდ ვრცელი რეცენზია (იხ. „განთიადი“, № 1, 1975), ხ. ვარდოშვილის თარგმანებს კი ეხება ნ. კაკაბაძის წერილი „გოეთეს ლექსების თარგმანისა და რედაქტორის წინასიტყვაობის გამო“ („ლოტერატურული გაზეთი“, 28. XI. 1952). აღსანიშნავია, რომ გოეთეს ლირიკის თარგმანთა უმრავლესობა ზემოთ ჩამოთვლილ წერილებში უარყოფითადაა შეფასებული, დაბალია მათი პოეტური დონე და აქედან გამომდინარე, იგი მკითხველს სწორ წარმოდგენას ვერ უქმნის გოეთეს პოეზიაზე. ჯერჯერობით გოეთეს პოეზიის საუკეთესო თარგმანებად ოთარ ჭინორიასეული თარგმანები უნდა ჩაითვალოს.

გოეთეს ფილოსოფიური ლირიკის თარგმნას ცნობილმა გერმანისტმა ოთარ ჭინორიამ სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში მოჰკიდა ხელი, თავისი თარგმანის პირველი ნიმუშები გამოაქვეყნა 1974 წელს „ცისკარში“ და დაურთო კომენტარი. სხვა პუბლიკაციებისაგან განსხვავებით, რომლებიც მან შემდგომ, 1975—1977 წლებში, „ცისკარსა“ და „განთიადში“ გამოაქვეყნა, პირველ ნიმუშებს თარგმნის პრინციპებიც ახლავს და ვფიქრობ, ეს შემთხვევითი არაა. აქ ო. ჭინორია მეცნიერული კეთილსინდისიერებით ამცნობს მკითხველს, რას შეეღია გოეთეს თარგმნისას და რა ვადმოიტანა შედარებით სრულყოფილად თავის

თარგმანებში. აუცილებელია აღინიშნოს, რომ იგი თავის თარგმანს უწოდებს „მხატვრულ პეკარედს“, რადგან მას აკლია გოეთეს პოეზიის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი კომპონენტი — რითმა. რითმა რომ მხოლოდ ლექსის სამკაული არ არის და კერძოდ, გოეთეს შემოქმედებაში ამ სალექსო კომპონენტს აზრობრივი და მუსიკალური მნიშვნელობა ენიჭება, ამას თვითონვე უსვამს ხაზს ო. ჯინორიას. ჯინორიას შეუსაბამო ჩანს სახელწოდება „მხატვრული პეკარედი“ ო. ჯინორიას ზოგიერთი თარგმანისათვის. მიუხედავად იმისა, რომ არცერთი თარგმანი გართმულ არ არის და ეს უეჭველად აკლებს გოეთეს პოეზიას მისთვის დამახასიათებელ მუსიკალურობას, ო. ჯინორიას თარგმანები ბევრჯერ სცილდება „მხატვრული პეკარედის“ ფარგლებს და ადის ქეშმარიტი პოეზიის სიმაღლემდე.

1928 წელს კონსტანტინე გამსახურდიამ თარგმნა „ახალგაზრდა ვერტერის ვნებანი“. მანამდე არსებობდა ივ. ახალშენიშვილის თარგმანი სათაურით „ვერტერი“ (იხ. დ. ლაშქარაძე, გოეთე ქართულ ლიტერატურაში, თბ., 1983). 1983 წელს კი გამოვიდა „ვერტერის“ ოთარ ხუციშვილისეული თარგმანი. კ. გამსახურდიას და ო. ხუციშვილის თარგმანების მოკლე ანალიზი მოცემულია პროზის თარგმნის სტილისტიკისადმი მიძღვნილ თავში და აქ აღარ გავიმეორებ, მხოლოდ აქაც აღვნიშნავ, რომ კ. გამსახურდიას თარგმანი უფრო ზუსტია სტილის თვალსაზრისით, ო. ხუციშვილის თარგმანი კი აზრობრივადაა გაცილებით ზუსტი და სანდო.

როგორც ვხედავთ, ქართულად არა გვაქვს გოეთეს ისეთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები, როგორცაა „პოეზია და სინამდვილე“, „დასავლურ-აღმოსავლური დივანი“, „ვილჰელმ მაისტერის განსწავლის წლები“ და სხვა და ეს ხარვეზი აუცილებლად ამოსავებია.

სისრულის თვალსაზრისით გერმანულენოვანი კლასიკური ლიტერატურიდან ქართულად ყველაზე უფრო კარგად ჰაინრიხ ჰაინეა წარმოდგენილი. 1978 წელს გამოცემულ ერთტომეულში შესულია ჰაინეს თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი ნაწარმოები, ინტერესი კი ჰაინრიხ ჰაინესადმიც XIX საუკუნეში ღვივდება. ჰაინრიხ ჰაინეს ლირიკა თარგმნილი აქვთ ი. ბაქრაძეს (სხვათა შორის, ი. ბაქრაძის თარგმნილი „Du schönes Fischermädchen“ მშვენიერ სიმღერად იქცა და დღეს ალბათ მხოლოდ სპეციალისტებმა თუ იციან, რომ ეს ჰაინეს ლექსია. (ვგულისხმობ სიმღერას: „ტურფავ, ტურფავ, რად მემღერი“), კ. ლომთათიძეს, კ. ჭიჭინაძეს, ხარიტონ ვარდოშვილს, კ. კალაძეს, ვრ. აბაშიძეს, გ. გეგეჭკორს, ი. ქემერტელიძეს, ა. გელოვანს და სხვებს, მათ შორის ყველაზე ნაყოფიერი გამოდგა იორამ ქემერტელიძის დაინტერესება ჰაინეს პოეზიით. მისი თარგმანები შესულია ჰაინეს ერთტო-

მეულშიც და ცალკე წიგნადაცაა გამოცემული. ჰაინეს პროზის დიდებული ნიმუში „მოგზაურობის სურათები“ წარმატებით თარგმნეს ჯორჯანელმა. დაწვრილებით აღარ შევჩერდები ჰაინრიხ ჰაინეს შემოქმედების ქართულ თარგმანებზე, ამ თემისადმი მიძღვნილია საკმაოდ სრული გამოკვლევა (იხ. ვენერა კავთიაშვილი, ჰაინრიხ ჰაინე ქართულ ლიტერატურაში, „მეცნიერება“, 1978), ამავე წიგნში ვხვები ზოგიერთ თარგმანს, აქ კი კიდევ ერთხელ უნდა მოვიხსენიო ჰაინეს „მოგზაურობის სურათები“, რადგან ეს თარგმანი მნიშვნელოვან მოვლენად მიმაჩნია ქართულ თარგმნილ ლიტერატურაში საერთოდ.

1957 წელს ფართო საზოგადოებრიობამ პირველად გაიგონა ორი ახალგაზრდა მთარგმნელის სახელი. შემოქმედებით ცხოვრებაში მათ ფსევდონიმად აირჩიეს გვარი „ჯორჯანელები“ და დღესაც ასე არიან ცნობილნი. მათი პირველი ერთობლივი თარგმანი, როგორც ითქვა, გახლდათ ჰაინეს „მოგზაურობის სურათები“. ჰაინეს ლირიკის ნიმუშებს ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნეში იცნობდა ქართველი მკითხველი, ჰაინეს პროზა კი 1957 წლამდე ალბათ მხოლოდ სპეციალისტებისათვის თუ იყო ცნობილი.

უფრო თვალსაჩინო რომ გახდეს ჰაინეს „მოგზაურობის სურათების“ ჯორჯანელებისეული თარგმანის მნიშვნელობა, ქართული თარგმნილი ლიტერატურის იმდროინდელ დონეზე შევაჩერებ ყურადღებას. რა თქმა უნდა, ჰაინეს პროზის გამოსვლამდეც მოიძებნებოდა ქართულ თარგმნილ ლიტერატურაში კარგი თარგმანები, მაგრამ 50-იან წლებში, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საკმაოდ მომრავლდა ლიტერატურული წუნი და დაეცა მთარგმნელობითი კულტურის საერთო დონე, ასეთ ფონზე გამოჩნდა ჯორჯანელების „მოგზაურობის სურათები“ და ერთბაშად მიიპყრო საყოველთაო ყურადღება გამართული, დახვეწილი ქართულით. პირადად ჩემთვის და შეიძლება დღეს მის მთარგმნელთათვისაც ორიგინალის სტილთან შესაბამისობის მხრივ ამ თარგმანში ზოგი რამ იყოს სადავო, მაგალითად, ჩემი აზრით, ქართული თარგმანის ენა ზოგიერთ მონაკვეთში უფრო მაღალფარდოვანია, ვიდრე ჰაინეს პროზის ენა (ჰაინეს მაღალფარდოვანება, უფრო პაროდული ხასიათისაა, მას ირონიული ელერადობა აქვს), ასევე მიუღებლად მიმაჩნია თარგმანში აქა-იქ გაბნეული კ. გამსახურდიასეული ინტონაციები, რაც აშკარად არღვევს საერთო ინტონაციას, იმ მსუბუქ ირონიულ ტონს, რაც კარგადაა აქვთ მონახული თარგმანის ავტორებს. თავის დროზე მთარგმნელებს უსაყვედურეს კ. გამსახურდიას ადვილად საცნობი სიტყვათწყობის თუ ცალკეული გამოთქმების გარევა თარგმანში, მაგრამ ეტყობა, მთარგმნელებს სამართლიანად არ მიუჩნევიათ ეს შენიშვნა, რაკი მსოფლიო ლიტერატურის ბიბლიოთეკის სერით გამოსულ გამოცემაში უცვლელად დაუტოვებიათ გამსახურდიასეული ინტონაცი-

ები და ცალკეული არქაული ლექსიკური თუ გრამატიკული ფორმები, მიუხედავად ამისა, ეს თარგმანი დღესაც აქტუალურია და ძირითადად სწორ წარმოდგენას უქმნის მკითხველს ჰაინეს პროზაზე.

თუ ქრონოლოგიურად მივყვებით გერმანულ ლიტერატურას, შეიძლება ითქვას, რომ ქართველ მთარგმნელებს არ გამოუჩინებიათ გოტ-ჰოლდ ეფრაიმ ლესინგი. ქართულად თარგმნილია ლესინგის „დამკვლავი“ „მებრძოლი ჰუმანისტი“, „მის სარა სამპსონი“, „მინა ფონ ბარნჰელმი ანუ ჯარისკაცის ბედნიერება“, 1986 წელს გამოვიდა ლესინგის ცნობილი თხზულება „ლაოკოონი“. (მთარგმნ. ა. გელოვანი), ასე რომ, ლესინგი საკმაოდ სრულადაა წარმოდგენილი ქართულ ენაზე.

მხოლოდ 80-იან წლებში ითარგმნა ნოვალისი, რომანი „ჰაინრიხ ფონ ოფტერდინგენი“ თარგმნა ნ. გოგოლაშვილმა.

ასევე საკმაოდ ადრე დაინტერესებულან ქართველი მთარგმნელები გერმარდ ჰაუბტმანიით. 1908 წელს ივ. ახალშენიშვილს უთარგმნია „ავადმყოფი ხალხი“, ხოლო 1910 წელს „ფეიქრები“. ქართულ სცენაზე იდგმებოდა მისივე დრამა „მზის ჩასვლის წინ“.

საქართველოში ჯერ კიდევ 20-იანი წლებიდან დიდი პოპულარობით სარგებლობდა შტეფან ცვაიგი. „ამოკი“, მაგალითად, ითარგმნა 1927 წელს, შტ. ცვაიგის სხვა ნაწარმოებების თარგმანები კი 60-იანი წლებიდან მოყოლებული თითქმის ზედიზედ მიჰყვა ერთმანეთს: 1959 წელს ითარგმნა „მაგელანი ამერიგო — უკვდავების ხიზანი“, 1962 წელს გამოვიდა შტ. ცვაიგის ნოველები და ლეგენდები, 1966 წელს — „ფანტასტიკური ღამე“ და „მოუთმენლობა გულისა“, 1968 წელს გამოიცა „სახლი ზღვის პირას“, 1971 წელს — „კაცობრიობის სცებდენიერი საათები“, ხოლო 1985 წელს „უცნობი ქალის წერილები“. თარგმნილია აგრეთვე „მარიამ სტიუარტი“.

შტ. ცვაიგის ზემოთ ჩამოთვლილი ნაწარმოებებიდან უმრავლესობა თარგმნილი აქვს კარლო ჯორჯანელს. ამავე დროს იგი ინტენსიურად სწავლობს შტ. ცვაიგის შემოქმედებას და ეს, ცხადია, ეხმარება მწერლის სამყაროსა და სტილის უკეთ წვდომაში. განსაკუთრებით ითქმის ეს „ეოზეფ ფუშეს“ თარგმანზე, სადაც შენარჩუნებულია ორიგინალის მთავარი სტილური ნიშან-თვისება: დოკუმენტური პროზისათვის დამახასიათებელი ლაკონიურობა და ზომიერი მხატვრობა.

50-იან წლებში ქართველი საზოგადოება დიდი ინტერესით კითხულობდა ერის მარია რემარკს. ჩვენში ერის მარია რემარკი, წესით, ოცდაათიან წლებში უნდა დამკვიდრებულიყო, როცა კონსტანტინე გამსახურდიამ თარგმნა მისი „დასავლეთის ფრონტი უცვლელია“, მაგრამ ეტყობა, ამ წიგნს მაშინ დიდი კვალი არ დაუტოვებია. 50-იან წლებში კი, როცა ჯერ რუსულად, შემდეგ კი ქართულად გამოვიდა „ჟამი სიცოცხლისა და ჟამი სიკვდილისა“ და „სამი მეგობარი“, ერის მარია

რემარკი ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული მწერალი გახდა საქართველოში. იმ წლებში „ჟამი სიცოცხლისა და ჟამი სიკვდილისა“ თარგმნეს ჯორჯანელებმა, „სამი მეგობარი“ თარგმნა გ. კარბელაშვილმა, (იხ. ნ. კაკაბაძე, მეტი პასუხისმგებლობა უცხო ავტორებზე, თარგმნილას, „ახალგაზრდა სტალინელი“, I. IV. 1960). 1977 წელს გამოვიდა „ნასესხები სიცოცხლე“ (მთარგმნელი გივი ბახტაძე) 1984 წელს კი „შავი ობელისკი“ (მთარგმნ. ო. ხუციშვილი).

ამ თარგმანებიდან გამოირჩეოდა ჯორჯანელების თარგმნილი „ჟამი სიცოცხლისა და ჟამი სიკვდილისა“ (1960). მართალია, კოლექტიურ ნაშრომში ძნელია გაერკვე, ვის რა წვლილი მიუძღვის თარგმანის ავტორში, მაგრამ ორი მთარგმნელის ერთად მუშაობის თვით ფაქტი გვაფიქრებინებს, რომ მათ მთარგმნელობითი პრინციპი მაინც ექნებათ საერთო. ზემოხსენებულ თარგმანში ჩანს მთარგმნელების მისწრაფება დაიცვან ორიგინალის სტილი, მაგალითად, ისინი ცდილობენ რემარკის სალდათური ქარგონიც (ან იქნებ ბილწისიტყვაობაც) გადმოსცენ თარგმანში. ქართულ ლიტერატურაში არა გვაქვს ქარგონის ხმარების ტრადიცია. ლიტერატურული ტრადიციის უქონლობა აძნელებს უცხო ორიგინალისთვის ზუსტი სტილური შესატყვისის გამოძენას, მაგრამ თარგმანის გზითაც შეიძლება შეიქმნას გარკვეული ლიტერატურული ტრადიცია და სწორედ ამ ამოცანას ისახავდნენ თავიანთი თარგმანით ჯორჯანელებიც, მაგრამ თუკი სრული წარმატებით ვერ გადასჭრეს ეს ამოცანა, ამაში ბრალი მათ ენობრივ პოზიციას მიუძღვის. ჯორჯანელების ენა მთლიანად თითქოს სადაა და თანამედროვე, მაგრამ შიგადაშიგ წააწყდებით ისეთ სიტყვებს, რომლებიც თავისი გამორჩეულობის წყალობით არღვევენ ენის საერთო სისადავეს და სტილიზების შთაბეჭდილებას ქმნიან. ასეთებია: იჭითად, ანაზღეულად, ზეაიხედა, საცნაურპყო“. ან ასეთი ფრაზები: „შემდეგ წელზე მოხვია მკლავი და ანაზღეულად ყოველივე ჩაინთქა ირგვლივ“. მით უმეტეს თვალშისაცემია ასეთი ექსპერიმენტები, როცა თარგმანში გვხვდება ენობრივი ლაფსუსებიც: „გთხოვთ გვაცნობოთ პაულ და მარია გრებერების შესახებ“, „ჯვარედინული დალამბვით იყო ზედ წითლად ამოქარგული“, „გმადლობთ ყავაზე“, და სხვ. ჰაინრიხ ჰაინეს პროზის მაღალ დონეზე მთარგმნელებს ზოგჯერ ლალატობთ სიტყვით გრძნობაც, მაგალითად, გრებერი ფრაუ ლიზერზე, რომელიც სიცოცხლეს უმწარებს მის სატრფოს, ასე ლაპარაკობს: „ეს რა მახრჩობელა ვინმე გყოლია! — თქვა გრებერმა. — საიდან გაჩნდა ეგ ჭინკა თქვენს ბინაში?“ ამავე ფრაზაში ჩანს შეუსაბამობა „მახრჩობელასა“ და „ჭინკას“ შორის. ქართულში „ჭინკას“ ხანშიშესულ და მით უმეტეს, საძულველ ადამიანს არ უწოდებენ, სწორედ რომ, პირიქით. ეს ლაფსუსი შემთხვევითი რომ არ

არის, დასტურდება სხვაგანაც. აქაც კითხულობს გრებერი: „სად წავიდა ის ჰინკა?“ ასევე უადგილოდ და ზედმეტად ხმარობენ მთარგმნელები მიმართვას „კაცო“, რასაც გადაჭარბებული ქართული კოლორითი შეაქვს თარგმანში და სხვ. მაგრამ მიუხედავად ამისა, თარგმანში მაინც ისახება დედნის სტილის ვადმოტანის საწყისებზე და ამ ფაქტს საზრისით იგი მაინც საინტერესოდ უნდა ჩაითვალოს.

ჯორჯანელების ერთობლივი ნამუშევრებიდან განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ბრეტის „კავკასიური ცარცის წრე“. აქ მათ შესძლეს ბრეტის პერსონაჟების თამამი, ორაზროვანი მეტყველებისათვის შესაფერი ენობრივი ქარგა მოეძებნათ და გადაჭარბებული არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ სპექტაკლის გამარჯვებაში მათ ჩინებულ თარგმანსაც შეაქვს წვლილი. უფრო ადრე მათ თარგმნეს „სამგროშინი ოპერა“, რომელიც დღესაც წარმატებით იდგმება ქართულ სცენაზე.*

ცალკე უნდა შევჩერდეთ თომას მანის თარგმნის ისტორიაზე. საოცარია, მაგრამ ფაქტია, რომ თომას მანს ძალიან დაავიანდა საქართველოში შემოსვლა. თომას მანით მთარგმნელები 60-იან წლებში დაინტერესდნენ. 1959 წელს ჯორჯანელებმა თარგმნეს „სასაფლაოს გზა“, 1960 წელს ნოდარ რუხაძემ თარგმნა „ლუიზენი“, 1964 წელს დაიბეჭდა ჩემი თარგმნილი მოთხრობა „იმედის გაცრუება“, 1966 წელს კი ოთარ ჯინორიას ინიციატივით და მისივე რედაქტორობით გამოვიდა თომას მანის მოთხრობების კრებული, სადაც შევიდა თომას მანის თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი მოთხრობა. კრებულის შექმნაში მთარგმნელთა შობრდილი ჯგუფი მონაწილეობდა. ამიტომ გასაკვირი არ არის ის სტილური სიჭრელე, რაც ამ კრებულს ახასიათებს. თუ ყველა მთარგმნელი ერთ პოზიციაზე არ დგას, ერთი პრინციპი არა აქვს მწერლის სტილის შენარჩუნების საკითხში, ცხადია, ასეთ სიჭრელეს ვერ ავცდებით. თომას მანის სტილთან შესაბამისობის თვალსაზრისით მართებულად არის შესრულებული (თუმცა არც ეს თარგმანებია დაზღვეული ცალკეული უზუსტობისა და ნაკლოვანებებისაგან) „პატარა ბატონი ფრიდემანი“, „ტრისტანი“, „მოტყუებული“. ამ თარგმანების სტილი მეტნაკლებად თომას მანისეულია, ოდნავ მძიმე, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში მაღალფარდოვანი, თანაბრად შეზავებული მსუბუქი ირონიით. განსაკუთრებით ვუსვამ ხაზს „მაღალფარდოვანებას“. კრებულში ამ მხრივ სცოდავს (თუმცა, სწორი ქართულის თვალსაზრისით ეს თარგმანი შეიძლება სხვებისას სჯობდეს კიდევ) ორი თარგმანი: „შევკლილი თავები“ და „სჯულისდება“. ნაწარმოების შინაარსი იხდენდა მაღალფარდოვან ფორმას და მთარგმნელებმაც ეს

* იხ. ლ. ბრეგაძე, „სამგროშინი ოპერა“ ქართულად, „საუნჯე“, № 5, 1976.

გზა აირჩიეს. სხვათა შორის, მკითხველს შეიძლება არც ეხამუშოს, უფრო მეტიც, ერთადერთ გამართლებულ ფორმადაც კი მოეჩვენოს მთარგმნელთა მიერ ნაწარმოების შინაარსზე მორგებული ფორმა, მაგრამ როგორც არაერთხელ აღინიშნა, მთარგმნელი პირველ რიგში ავტორის სტილის გადმოტანისთვის უნდა იღვწოდეს (კრებულის გარეშე — მოიხ. ნ. კაკაბაძე, „საუნჯე“, № 2, 1976). მიუხედავად ამისა, გადაჭარბებული არ იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ამ კრებულმა დიდი როლი შეასრულა თომას მანის პოპულარიზაციისათვის საქართველოში.

თომას მანის რომანებიდან ჭერჯერობით გამოქვეყნებულია მხოლოდ ჩემს მიერ ოარგმნილი „ბუდენბროკები“ (1970) და „ჯადოსნური მთა“ (1978, 1984)* და დავით პაპუაშვილის თარგმნილი რომანი „ლოტე ვაიმარში“ (1986).

თომას მანის უფროსი ძმის, ცნობილი ნოველისტისა და რომანისტის ჰაინრიხ მანის შემოქმედება ქართველ მკითხველს გააცნო ნოდარ რუხაძემ. მან თარგმნა ჰაინრიხ მანის ნოველები და რომანი „ანრი IV სიკაბუჯე“. ნოდარ რუხაძესვე ეკუთვნის თარგმანები ჰანს ფალადას რომანებისა „აჟ რალასა იქმ, პატარა კაცო“ და „სიკვდილის დროს ყველა მარტოა“, მანვე თარგმნა თანამედროვე დასავლეთგერმანელი მწერლის ჰაინრიხ ბიოლის „და არ უთქვამს არც ერთი სიტყვა“, გერმანული მოთხრობები, საერთო სათაურით „სიკვდილი იგვიანებს“, 1979 წელს კი გამოვიდა მისი უკანასკნელი თარგმანი — ფრიდრიხ დიურენმატის მოთხრობები.

ქართულ ენაზე საკმაოდ სრულად არის წარმოდგენილი ლეონჰარდ ფრანკი, თარგმნილია მისი მოთხრობები (მთარგმნელები ვ. ფურცელაძე, ვ. ვეზირიშვილი), რომანები „მარცხნივ, სადაც გულია“ (მთარგმნელი ლ. ცაგარეიშვილი), „მატილდა“ (მთარგმნ. ნ. კალანდარიშვილი) და „ქრისტეს მოწაფეები“ (მთარგმნ. ნელი ამაშუკელი).

ქართველი მკითხველი მშობლიურ ენაზე დიდი დაგვიანებით გაეცნო გერმანულენოვანი ლიტერატურის კიდევ ორ დიდ წარმომადგენელს: ესენი გახლავთ რობერტ მუზილი და ჰერმან ჰესე, თუმცა ამ მწერლების შემოქმედების გასაცნობად სრულიადაც არ კმარა მხოლოდ იმ ნაწარმოებების ცოდნა, რომლებიც ჭერჯერობით გვაქვს თარგმნილი. 1978 წელს თენგიზ პატარაიამ თარგმნა რობერტ მუზილის „სამი ქალი“, 1979 წელს გამოვიდა რეზო ყარალაშვილისა და რუსუ-

* ჩემი თარგმანების შეფასება მოცემულია წერილებში: ზ. ჩხენკელი, „ბუდენბროკები“ ქართულად, „ცისკარი“, № 8, 1971; შ. რევიშვილი „ბუდენბროკები ლაპარაკობენ ქართულად“, „ლიტერატურული საქართველო“, № 47, 1970; ლ. ბრეგაძე, მწერალი, სტილი, მთარგმნელი, „ლიტერატურული საქართველო“, № 48, 1979; გ. სარიშვილი, დაძლეული სიმწელები, „ლიტ. საქართველო“, № 34, 1980.

დან ქებულაძის თარგმნილი ჰერმან ჰესეს „მოხილვა დილის ქვეყნი-
სა“, 1985 წელს კი ნანა გოგოლაშვილმა თარგმნა „ტრამაის მგელი“.

დღეს გერმანულენოვან ლიტერატურაში ჩვენი საუფუნის ბრველ
ნახევართან შედარებით ნაკლებად არიან მსოფლიო სახელის მქონე
მწერლები. ჯარჯრობით, შეიძლება ითქვას, რომ მსოფლიო ლიტერატურა
ჰაინრიხ ბიოლის გარდა მოპოვებული აქვს კიდევ რამდენიმე მწერელს,
მათ შორის, შვეიცარიელებს მაქს ფრიშა და ფრიდრიხ დიურენმატს.
ქართულ მკითხველს დიურენმატი 1976 წელს გააცნო კ. ჯორჯანელ-
მა. მან თარგმნა „მოსამართლე და მისი ჯალათი“, 1978 წელს „საუნ-
ჯეში“ დაიბეჭდა ნანა გოგოლაშვილის მიერ თარგმნილი „ბერძენი
ეძებს ბერძენს“, ხოლო როგორც უკვე აღვნიშნე, 1979 წელს გამოიცა
ფრ. დიურენმატის მოთხრობების კრებული, საერთო სათაურით „ავა-
რია“ (მთარგმნ. ნ. რუხაძე). ნ. ამაშუკელმა თარგმნა, ჰ. ბიოლის „კლო-
უნის თვალთახედვა“.

მაქს ფრიში ქართულად 70-იან წლებში ითარგმნა. 1975 წელს გა-
მოვიდა ჩემი თარგმნილი „Homo Faber“, 1978 წელს „საუნჯეში“ გა-
მოვაქვეყნე ფრიშის მეორე რომანი „ვიქნები თუნდაც განტენბაინი“,
ხოლო 1979 წელს ვთარგმნე მისივე მოთხრობა „ბედნიერება“.

1964 წელს მკითხველთა ყურადღება მიიპყრო ვოლფგანგ ბორ-
ჰერტის პატარა კრებულმა „თოვლი, თოვლი, თოვლი“, რომელიც თარ-
გმნა ზურაბ ჩხენკელმა, მაგრამ ბორჰერტზე სრული წარმოდგენის შე-
საქმნელად, რა თქმა უნდა, ეს კრებული არ კმარა. ასევე თითო-ორო-
ლა ნაწარმოებით არიან ჩვენში ცნობილი XX საუკუნის გერმანულ-
ენოვანი ლიტერატურის მეტნაკლებად მნიშვნელოვანი წარმომადგენ-
ლები: იური ბრეზანი („ამბავი ერთი სიყვარულისა“, მთარგმნ. დ. ბუ-
ჩუკური), ბრიგიტე რაიმანი („და-ძმანი“, მთარგმნ. ც. ბიჩინაშვილი),
„ქალი სამარცხვინო ბოძე“ (მთარგმნ. ლ. ძინძიბაძე), ფრანც ფიუმა-
ნი („ღვთის სამსჯავრო“, მთარგმნ. რ. თაბუკაშვილი, ც. ჩხაიძე), ბრუ-
ნო აპიცი („შიშველი ხელით მგლის ხროვაში“, მთარგმნ. ვ. ქოჩორაძე),
დიტერ ნოლი („ვერნერ ჰოლტის თავგადასავალი“, მთარგმნ. ო. ხუ-
ციშვილი), ჰერმან კანტი („სააქტო დარბაზი“, მთარგმნ. ო. ხუციშვი-
ლი), ჰანს ვერნერ რიხტერი („არა კაც კლა“, მთარგმნ. ი. ლეჟავა),
ბოდო უზე („ნაპერწყლები წყვილიადში“, მთარგმნ. გ. ბახტაძე), მან-
ფრედ გრეგორი („ხიდი“, მთარგმნ. ლ. ზამბაძიხე, ლ. მამაცაშვილი) და
სხვ. სამი რომანითაა წარმოდგენილი ბ. კელერმანი. ესენია: „ძმები
შელენბერგები“ (მთარგმნ. ნ. კალანდარიშვილი), „გვირაბი“ (მთარგმნ.
ც. ცხენოსანიძე, მ. ბაჩღელი), „სიკვდილის როკვა“ (მთარგმნ. ნ. კა-
ლანდარიშვილი).

ქართულად თარგმნილია ლიონ ფოიჰტვანგერის სამი რომანი: „ეს-
პანური ბალადა“ (მთარგმნ. ლ. ხუჭუა, მ. კოდუა), „ცრუ ნერონი“

(მთარგმნ. დ. წერდიანი, ჯ. ქარჩხაძე) და „პერცოვის უსახური ასულა მაულტაში“ (მთარგმნ. ე. კვახაძე).

ზემოთ ჩამოთვლილი ნაწარმოებების გარდა ნ. კალანდარიშვილი თარგმნა ვილი ბრედელის ტრილოგიის სამი წიგნი და მიქივე, 50 დღე, 11 საკმაოდ კარგად არის საქართველოში ცნობილი ანა ზეგერსის ქართულად თარგმნილია მისი რომანები: „ლერწამი“ (მთარგმნ. ლ. თურმანიძე), „მიცვალებულნი ახალგაზრდები რჩებიან“ (მთარგმნ. თ. უღენტაი, თ. ველაშვილი) და „მეშვიდე ჯვარი“ (მთარგმნ. ც. ცხენოსანიძე), ხოლო ნოდარ კაკაბაძემ გამოაქვეყნა ა. ზეგერსის მეტად საინტერესო მოთხრობა „შეხვედრა მოგზაურობისას“ („საუნჯე“ № 2, 1979), რომელიც თითქოს განცალკევებით დგას ანა ზეგერსის შემოქმედებაში.

ნ. კაკაბაძე საერთოდ აქტიურად მოღვაწეობს გერმანული ლიტერატურის პოპულარიზაციის საქმეში. გარდა იმისა, რომ სისტემატურად აქვეყნებს მიმოხილვითი ხასიათის წერილებს, ქართველ მკითხველს აწვდის ცალკეული საინტერესო ნაწარმოებების თარგმანებს. მან პირველმა მოჰკიდა ხელი ფრანც კაფკას შემოქმედების თარგმნას. 1969 წელს ნ. კაკაბაძემ გამოაქვეყნა ფრანც კაფკას რამდენიმე მოთხრობა: „შიშშის ოსტატი“, „სიმართლე სანჩო პანსაზე“, „ახალი ვეჟილი“, „კანონის წინაშე“, „წერილი აკადემიას“, „ფერისცვალება“. ამ თარგმანებს მოჰყვა „განაჩენი“ (მთარგმნ. ზ. კაკაბაძე) და „არაბები და ტურები“ (მთარგმნ. ლ. ნაროუშვილი და თ. ჯავახიშვილი), ხოლო 1981 წელს ნელი ამაშუკელმა თარგმნა რომანი „პროცესი“ (იხ. ლ. ბრეგაძე, კაფკას „პროცესი“ ქართულად, „ლიტ. საქართველო“, 1. X. 1986).

ჩამოთვლილ ნაწარმოებებზე და მწერლებზე ერთი თვალის გადავლებითაც შეიძლება გამოვიტანოთ დასკვნა, რომ უკანასკნელ ხანებში გვითარგმნია ბევრი ისეთი მწერალი, რომელთა შემოქმედება ბევრს არაფერს შესძენდა ქართველ მკითხველს, უთარგმნელი ან თითქმის უთარგმნელი კი დაგვრჩენია ბევრი მართლაც საინტერესო მწერალი, ზოგიერთი მწერლის მეორეხარისხოვანი ნაწარმოები გვითარგმნია და არა პირველხარისხოვანი და ასე შემდეგ. უნდა ითქვას ისიც, რომ ზემოთ ჩამოთვლილ თარგმანთა საკმაოდ დიდი ნაწილი არ დგას სასურველ დონეზე. მხოლოდ იმიტომ არ ვასახელებთ კონკრეტულ თარგმანებს, რომ მიმოხილვით წერილში შეუძლებელია ყველა სუსტი თარგმანისათვის დასაბუთებული მსჯავრის გამოტანა. ჩვენ მხოლოდ შევეცადეთ მოგვეჩვენა საერთო პანორამა, რა გვაქვს სადღეისოდ თარგმნილი და ვინ მოღვაწეობს ამჟამად გერმანული ლიტერატურის თარგმნის საქმეში, შევჩერდით მხოლოდ იმ თარგმანებზე, რომლებიც ამა თუ იმ

ნიშნით საყურადღებო იყო გერმანული ლიტერატურის თარგმნის ისტორიის რომელიმე ეტაპზე და გზადაგზა, მგონი, არ გამოვგრჩენია არც მნიშვნელოვანი კრიტიკული წერილები.

გერმანული ლიტერატურის და საერთოდ, ქართული თარგმანის საქმეში რომი მიღწეული ცალკეული წარმატებები უფლებას გვაძლევს ვთქვათ პარაკოთ ქართული მთარგმნელობითი სკოლის საბოლოო ჩამოყალიბებამდე, რაშიც უმკველად დიდი როლი შეასრულა ჯერ ალმანახების „ხომლისა“ და „ცისარტყელას“, შემდეგ კი მათ ბაზაზე „საუნჯის“ შექმნამ. გარდა იმისა, რომ ეს ალმანახები საკმაოდ მტკიცედ იცავენ თანამედროვე ლიტერატურის მხოლოდ რჩეული ნიმუშების გამოქვეყნების პრინციპს, მათ ფურცლებზე უფრო ნათლად ჩანს უკვე აღიარებულ თუ დამწყებ მთარგმნელთა ღირსება-ნაკლოვანებები. დღეს „საუნჯეში“ აირეკლება ჩვენი მთარგმნელობითი კულტურის დონე. ალმანახს მკვიდრო ურთიერთობა აქვს უცხოური ლიტერატურის სპეციალისტებთან. ამ ურთიერთობის ნაყოფი იყო „საუნჯის“ ერთი ნომერი, რომელიც საინტერესო გამოდგა სხვადასხვა თვალსაზრისით.

1979 წელს მხატვრული თარგმანისა და ლიტერატურულ ურთიერთობათა მთავარმა სარედაქციო კოლეგიამ და ალმანახ „საუნჯის“ რედაქციამ ნოდარ კაკაბაძეს, ვიქტორ კახნიაშვილსა და რეზო ყარალაშვილს დაავალეს თანამედროვე გერმანულენოვანი ლიტერატურისადმი მიძღვნილი ნომრის შედგენა. ალმანახის ამ ნომერში („საუნჯე“ № 5, 1979) აისახა არა მარტო გერმანულენოვანი ლიტერატურის ყველა მნიშვნელოვანი მოვლენა, არამედ აქ თავი მოიყარა თითქმის ყველა მთარგმნელმა, ვინც დღეს აქტიურად მოღვაწეობს გერმანულენოვანი ლიტერატურის პოპულარიზაციის საქმეში. მწერალი და მთარგმნელი ნაირა გელაშვილი ძირითადად გერმანული პოეზიის თარგმანებზე მუშაობს. მის ადრეულ თარგმანებს — ჰოლდერლინისა და რილკეს პოეზიის ნიმუშებს დაემატა გეორგ ჰაიმის, პაულ ცელანისა და გეორგ თრაკლის ნაწარმოებები. თანამედროვე ავსტრიული პროზის ნიმუშები თარგმნა გეორგი მაჭუტაძემ, ავსტრიული პოეზია კი ნომერში ძირითადად წარმოდგენილია დავით წერედიანის თარგმანებით. კ. ჯორჯანელმა ამ ნომრისათვის თარგმნა კლაბუნდის „დათვი“, ზურაბ ჩხენკელმა — კურტ ტუხოლსკის „ანეკდოტი“, ნელი ამაშუკელმა თარგმნა ჰერმან კესტენის „შეყვარებული ქალ-ვაჟის სიკვდილი“ და არნოლდ ცვაიგის „ოტო ტემკეს ბედნიერება“, ბერტოლტ ბრეჰტის „კეისარი და მისი ლეგიონერი“ თარგმნა მედეა კოდუამ, ერვინ შრიტმატერისა და ვალტერ ფოგტის მცირე პროზის თარგმანი ეკუთვნის ოთარ ხუციშვილს, რამდენიმე თარგმანით არიან წარმოდგენილნი ნა-

თელა ხუციშვილი, ვაჟა ყუბუხიძე და მიხეილ ბეროშვილი. აღმანახის შემდგენლები ნოდარ კაკაბაძე, ვიქტორ კახიაშვილი და რეზო ყარალაშვილი მკითხველებს მიმოხილვითი წერილებით აცნობენ თანამედროვე გერმანულენოვანი ლიტერატურის მნიშვნელოვან მოვლენებს და თან რამდენიმე ნაწარმოების მთარგმნელობაც გვევლინებინან.

კერძოდ, ნ. კაკაბაძემ თარგმნა კლაუს მანის „შეზვედრა ჰერბერტ ჯორჯ უელსთან“, რეზო ყარალაშვილმა ზურაბ კიცანძესთან ერთად თარგმნა ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალის „წერილი“, ცალკე კი ნათარგმნი აქვს რობერტ ვალზერისა და პეტერ ბიქსელის ნაწარმოებები. ვ. კახიაშვილმა თარგმნა ვოლფგანგ ბორჰერტის, რაინერ კირშის, ზარა კირშის, აქსელ შულცესა და ჰანს-იორგ როთერის ნაწარმოებები. თამაზ ჩხენკელმა თარგმნა შტეფან გეორგესა და რილკეს ლექსები. ლევან ბრეგაძე მკითხველს აცნობს ფრიდრიხ დიურენმატის ორ საინტერესო წერილს. ნ. გოგოლაშვილმა თარგმნა იურეკ ბეკერის, კლაუს შლეზინგერის, ვალტერ მათიას დიველმანის მოთხრობები და თეოდორ ვ. ადორნოსა და ვალტერ იენსის თეორიული ხასიათის წერილები.

70-იან წლებში გდრ-ის ლიტერატურულ ცხოვრებაში მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა ულრიხ პლენცდორფის წიგნი „ახალგაზრდა ვ-ს ახალი ვნებანი“. აზრთა შეხლა-შემოხლა გამოიწვია მთავარი გმირის ტიპიურობის საკითხმაც და ნაწარმოების ენამაც. ასეა თუ ისე, „ახალგაზრდა ვ.-ს ახალი ვნებანი“ ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია გდრ-ის უახლესი ლიტერატურისა და უეჭველად გამართლებული იყო „საუნჯის“ რედაქციის ინიციატივა, რომელმაც შემომთავაზა სპეციალურად ზემოხსენებული ნომრისათვის მეთარგმნა ეს ნაწარმოები. ულრიხ პლენცდორფის ხსენებული მოთხრობის გარდა ამავე ნომერში გამოქვეყნდა ჩემი ორი თარგმანი — მაქს ფრიშის „ბედნიერება“ და იურგ ფედერშპილის „ფორთოხლები მის ფანჯარაზე“.

აღმანახის მცირე მოცულობის გამო, რა თქმა უნდა, შეუძლებელი იყო თანამედროვე გერმანულენოვანი ლიტერატურის ყველა ღირსშესანიშნავი მოვლენის უფრო სრულად ასახვა, მაგრამ ამ ნომერმა უეჭველად შეასრულა თუნდაც რეკლამის მოვალეობა, თავი მოუყარა თითქმის ყველა იმ მწერალს, რომელთა ნაწარმოებების თარგმნა სასურველი იქნებოდა ქართულ ენაზე.

ასეთი ნაწარმოებების რიცხვში შედის როგორც თანამედროვე გერმანულენოვანი ლიტერატურის ნიმუშები, ასევე უახლესი მემკვიდრეობაც. ამ მემკვიდრეობის ათვისების საქმეში ყველაზე მნიშვნელოვანია რაინერ მარია რილკეს სამტომეული, რომელსაც გამოსაცემად ამზადებს მხატვრული თარგმანის კოლეგია. სამტომეულის რედაქტორი-

სა და შემდგენლის ნაირა გელაშვილის გარდა (მასვე ეკუთვნის რაკ-
კეს პროზისა, პოეზიისა და წერილების რამდენიმე ნიმუშის თარგმა-
ნიც) სამტომეულზე მუშაობენ მთარგმნელები: ვ. კოტეტიშვილი,
გ. აღხაზიშვილი, ჯ. აჯიაშვილი, თ. ბაძალუა, ნ. დარბაისელი, ა. ბუბ-
ჩიძე, ლ. ჯაყელი, ო. თურმანაული, ა. ფიცხელაური, მ. გრგოლიშვი-
ლი, მ. გელაშვილი, დ. ფანჯიყიძე, გ. ჩხეიძე და მ. ბარამიძე. კომენ-
ტარებს ადგენენ: გ. ლებანიძე, დ. სიხარულიძე და ნ. გელაშვილი.

ასეთია სადღეისოდ გერმანულენოვანი ლიტერატურის ქართული
პანორამა.

ციბირაული ლიბრაბურა

1. Л. С. Бархударов. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода, М., 1975, стр. 18).
2. გ. გაჩეჩილაძე, მხატვრული თარგმანის თეორიის საკითხები. რეალისტური თარგმანის პრობლემა, თბ., 1959, გვ. 121.
3. Н. Чавчавадзе, О некоторых особенностях художественного отражения действительности, Тб., 1955, стр. 29.
4. იუჯინ ა. ნაიდა, თარგმნის ხელოვნებისათვის, „ლიტ. საქართველო“, 10. IX, 1982.
5. Р. Л. Будагов, Литературные языки и языковые стили, М., 1967, стр. 67.
6. დ. უზნაძე, შრომები, ტ. VI, თბ., 1977, გვ. 139.
7. იუჯინ ა. ნაიდა, დასახ. სტატია.
8. იქვე.
9. თ. კობახიძე, ტომას ელიოტის პოემის ქართულად თარგმნის გამო, „კრიტიკა“, № 3, 1986.
10. იუჯინ ა. ნაიდა, დასახ. სტატია.
11. იქვე.
12. თ. ჩხენკელი, პოეზია — სიბრძნის დარგი, თბ., 1978, გვ. 172—173.
13. იქვე.
14. „გილგამეშინი“, საუბარი ზურაბ კიკნაძესთან, „ლიტ. საქართველო“, 26. XI, 1984.
15. თ. ჩხენკელი, დასახ. ნაშრ. გვ. 91.
16. გ. წიბახაშვილი, თარგმანის სტილისტიკის ზოგიერთი საკითხი, „კრიტიკა“, №2, 1975, გვ. 129.
17. П. Я. Яшвили, Сущность художественного перевода; Автореферат диссертации на соиск. уч. степ. канд. фил. наук, Тб., 1984, стр. 17.
18. ტ. ტალაბაძე, მკითხველის რეკლამაცია, „განთიადი“ № 1, 1975.
19. დილოგი პოეზიის თარგმნის თაობაზე, „ლიტ. საქართველო“, 10. IX. 1981.
20. მ. გელაშვილი, ცხოვრების წიგნი, „ლიტ. საქართველო“, 31. X. 1986.
21. შ. ძიძიგური, შწერლის ენა, თბ., 1957, გვ. 21.
22. გ. მაჭავარიანი, სალიტერატურო ენის ნორმირების ზოგიერთი საკითხი, „ცისკარი“ № 12, 1968 გვ. 128.
23. ბ. ადგიეშვილი, „საუნჯე“ № 3, 1981, გვ. 101.
24. Roman Ingarden, Das literarische Kunstwerk, Tübingen, 1960, s. 55.
25. Thomas Mann. Gesammelte Werke, Brl., Aufbau-Verlag, 1955-56, Bd. XI, S. 762.
26. А. В. Федоров, Основы общей теории перевода (Лингвистический очерк), М., 1968, стр. 334.
27. В. Федоров, Назв. труд, стр. 351.
28. გ. გოგოჭური, პერსონაჟის ენობრივი პორტრეტი და მისი ტრანსფორმაცია თარგმანში, „საუნჯე“ № 5, 1981, გვ. 310.
29. С. Влахов, С. Флорин, Непереводимое в переводе, М., 1980, стр. 50.
30. იქვე, გვ. 51—65.
31. რ. თვარაძე, ლიტერატურული წერილები, თბ., 1964, გვ. 103.
32. ბ. კონტრიძე, პირდაპირი შეტყულება და პერსონაჟთა ენობრივი დახასიათება, „ქართული ენა და ლიტერატურა სკოლაში“, № 3, 1967, გვ. 15.
33. Fritz Martini, Das Wagnis der Sprache, Stuttgart, 1958, S. 190.

34. Ronald Peacock, Das Leitmotiv bei Thomas Mann, Bern, 1934, S. 14.

35. Hans Armin Peter, Thomas Mann und seine epische Charakterisierungskunst, Bern, 1929, S. 211.

36. Ronald Peacock, ebenda, S. 17.

37. ლ. ბრეგაძე, ითარგმნება „ჯადოსნური მთა“, წიგნში: *ტენორი* ზღაპრებიანი ერთმანეთს, თბ., „მერანი“, 1984, გვ. 125.

38. ლ. ბრეგაძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 125.

39. იქვე.

40. ნ. კაკაბაძე, ჰაინეს პროზის პირველი ქართული თარგმანი, „მნათობი“ № 9, 1957.

41. В. Столбов, В. Земсков, Предисловие к роману Габриель Гарсия Маркес. Сто лет одиночества. М. 1980.

42. ნ. კაკაბაძე, ბოლოსიტყვაობა წიგნისათვის: იოჰან ვოლფგანგ გოეთე, ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანი, თბ., „მერანი“, 1983.

43. ნ. საყვარელიძე, „ჯაკომო ჯოისი“ ქართულ ენაზე, „კრიტიკა“ № 4, 1981, გვ. 130.

44. გ. წიბახაშვილი, თარგმანის სტილისტიკის ზოგიერთი საკითხი „კრიტიკა“ №2, 1975, გვ. 133.

Л., «Просвещение», 1969, стр. 240.

45. T. Silman, Stilanalysen, L., 1969, S. 240.

46. Шарль Балли, Общая лингвистика и вопросы французского языка, М., 1955, стр. 378.



Панджикидзе Дали Александровна
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ПЕРЕВОДА
(на грузинском языке)

06.03.63.40
06.03.63.40

