დალი ფანჯიკიძე

თარგმანის თეორია და პრაქტიკა

გამომცემლობა „განათლება“
თბილისი — 1988

83. 3 Нем
Ф 255

წიგნში განზოგადებულია ავტორის ხანგრძლივი მთარგმნელობითი საქმიანობის მანძილზე დაგროვილი პრაქტიკული და თეორიული გამოცდილება. გერმანულენოვანი მწერლების თომას მანის, 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.

4603010000 — 436
П ——————— 260 — 88
М-602 (08) — 88

© გამომცემლობა „განათლება", 1988.

ISBN 5—505—00552—7

შ ე ს ა ვ ა ლ ი

მხატვრული თარგმანის კვლევა შეიძლება წარიმართოს 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 ჰქონდეს 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, როგორიცაა მხატვრული ტექსტის აზრობრივი მოცულობა, ეროვნული კოლორიტი, პროზის რიტმი, ნაწარმოების სიძველესა თუ სიახლესთან დაკავშირებული პრობლემები, ისტორიული ექსკურსი თარგმნის მეთოდებისა და შეფასების კრიტერიუმების სახეცვლილებათა შესახებ და სხვა, თუმცა წიგნში ძირითადად ლინგვისტიკური კვლევის მეთოდებია გამოყენებული. იგივე შეიძლება ითქვას ლიტმცოდნეობის პოზიციიდან დაწერილ ნაშრომებზეც, სადაც ავტორები საილუსტრაციო მასალის 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-

დინარე, თარგმანის თეორიაში წმინდა შემოქმედებითი პრობლემების გვერდით დგება პრაქტიკული საკითხებიც, რომლებიც უშუალოდ თარგმნის პროცესთან, ან თარგმნის ტექნიკის დაუფლებასთანაა დაკავშირებული და საკვლევი საკითხების დაკონკრეტებას მოითხოვს. ამასთან შემოქმედებითი პრობლემების კვლევისას მიღებული შედეგები საერთოა ნებისმიერი ენიდან შესრულებული თარგმანისათვის, ხოლო თარგმნის პროცესთან და თარგმნის 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 შუქდება 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 ქართველი მთარგმნელების შემოქმედება. საკუთარი თარგმანების გარდა ნაშრომში გამოვიყენე მხოლოდ ის თარგმანები, რომლებიც ყველაზე უფრო შესაფერი მეჩვენა ჩემი შეხედულებების დასასაბუთებლად. ამასთან ნაშრომში მეტი ყურადღება დაეთმო პროზის თარგმნის პრობლემებს, ლინგვისტიკური საკითხების კვლევისას კი უპირატესობა მიენიჭა გერმანული და ქართული ენების შეპირისპირებით ანალიზს, რაც აგრეთვე ჩემმა პროფესიულმა ორიენტაციამ განაპირობა.

I. ᲮᲔᲚᲝᲕᲜᲣᲚᲘ 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 კომბინაციური ცვლილებანი, სიტყვათშეკავშირების თავისებური კანონები, თუ ფრაზეოლოგიური ერთეულების სხვადასხვა მეტასომიოტური საფუძველი თარგმნისას გარკვეულ სიძნელეებს წარმოშობს, მაგრამ მთარგმნელს დედნის ენის ცოდნის გარდა ეხმარება „რეალური სიტუაციის, ანუ იმ გარეენობრივი 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[1].

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

1. თარგმანის დამოკიდებულება სინამდვილესთან.

2. თარგმანის ამბივალენტურობა და თარგმანის ენა.

3. თარგმანზე მუშაობის შემეცნებითი და ფსიქოლოგიური ასპექტები.

ისეთი საკითხები კი, როგორიცაა 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.

1. თარგმანის დამოკიდებულება სინამდვილესთან

ცნობილია, რომ ხელოვნების ნაწარმოებში მოცემული მხატვრული სიმართლე ცოცხალი სინამდვილის ზუსტი განმეორება არ არის. იგი ყოველთვის გულისხმობს სინამდვილის წვდომასა და გარდასახვას ხელოვნების ნაწარმოების ენაზე. მხატვრულ ნაწარმოებში თავისებურად აირეკლება სინამდვილის რეალური მიმართებანი, სინამდვილის ობიექტური ლოგიკა, მაგრამ ლიტერატურაში სინამდვილის ასახვა სარკისებურ არეკლვად არ უნდა მივიჩნიოთ. ლ. ფოიერბახის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ხელოვნება არ მოითხოვს მისი ნაწარმოები სინამდვილედ ვაღიაროთ, 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 ფიქრობს[3].

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, განსხეულებული კონკრეტული ნაწარმოების ფორმისა და შინაარსის ერთიანობით. მთარგმნელის არჩევანი განპირობებულია იმით, რომ მას მოსწონს, ან აინტერესებს ეს მოდელი. ამასთან საჭიროდ არ არის იგი სავსებით ეთანხმებოდეს 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. Яшвили, Сущность художественного перевода; Автореферат диссертации на соиск. уч. степ. канд. филл. наук, Тб., 1984, стр. 13.

სინამდვილეს, იგი სინამდვილეს სხვისი თვალით უცქერის, მის წინაშე დგას უკვე ასახული სინამდვილე, შემეცნებული და გარდამტყდარი ავტორის მსოფლმხედველობით პრიზმაში, განსხეულებული ავტორის მიერ მონახული მხატვრული საშუალებებით და ამიტომ მთარგმნელისათვის დედანში ასახული სინამდვილის წვდომა და გადმოცემა გართულებულია ამ სინამდვილის ასასახავი საშუალებების მთელი სისტემის არსებობით.

ამგვარად, სინამდვილე მთარგმნელს ეძლევა მხატვრული სინამდვილის სახით, როგორც ნაწარმოების შინაარსისა და ფორმის ერთიანობა, როგორც მხატვრული ნაწარმოების ობიექტური და სუბიექტური მხარის, სახისა და განცდის, ტექსტისა და ქვეტექსტის ერთიანობა და მან უნდა გაიმეოროს ეს სინამდვილე ამავე ერთიანობის შენარჩუნების გზით, სადაც შინაარსი ავტორის მიერ კონკრეტულ დროულსივრცობრივ ფარგლებში მოქცეული სინამდვილის საფუძველზე შეიქმნება, ხოლო ფორმა ავტორისავე შერჩეული მხატვრული საშუალებების ექვივალენტური საშუალებებით იქნება რეპროდუცირებული.

თარგმანის ადეკვატურობა და თარგმანის ენა

მხატვრული თარგმანი რთული ესთეტიკური ფენომენია და თარგმნის პროცესიც ორიგინალის ასლის გადმოღებას არ ნიშნავს. თარგმნისას ერთმანეთს ხვდება არა მარტო ორი სხვადასხვა ენა, არამედ ორი სხვადასხვა კულტურა, სხვადასხვა ლიტერატურული ტრადიციები, ცნებების აღქმისა და მოვლენების შეფასების განსხვავებული კრიტერიუმები, თუნდაც სათაკილოსა და მოსაწონის, საჩოთიროსა და მისალების, სამარცხვინოსა და საქებარის, სასაცილოსა და სატირალის განსხვავებული გაგება სხვადასხვა ხალხის შემეცნებაში.

ყოველივე ამის გამო მრავალჯერ გამოთქმულა აზრი თარგმნის შეუძლებლობაზე. გერმანელი ენათმეცნიერი, თეითონ ანტიკური პოეზიის მთარგმნელი ვილჰელმ ჰუმბოლდტი ასევე ანტიკური პოეზიის მთარგმნელსა და მკვლევარს ავგუსტ შლეგელს სწერდა: „ყოველი თარგმანი გადაუჭრელი ამოცანის გადაჭრის ამაო ცდად წარმომიდგენია. მთარგმნელი აუცილებლად დაიმსხვრევა ორიდან ერთ-ერთ წყალქვეშა კლდეზე. მაშინაც, თუ თავისი ხალხისა და ენის გემოვნების ხარჯზე 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 ვაღიარებთ, 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 ინფორმაციების ურთიერთდამთხვევას კი არ შეეცდება, არამედ დედნის ინფორმაციასა და თარგმანის მკითხველს შორის დინამიკური კავშირის დამყარებას, რაც მისაღწევია კიდეც ყოველ თარგმანში[4].

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

ეს „რაღაც საშუალო", ანუ „რაღაც 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 ხასიათების 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, ჟარგონი, არგო —

აიყვანოს ეს ენობრივი საშუალებები ესთეტიკურ ხარისხში და ერთსა 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, თვისობრივად 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 თარგმნის 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 გამომსახველობით 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 ეჯიბრება ორი სხვადასხვა კულტურა, ამასთან იგი გვევლინება, როგორც ორი სხვადასხვა ენის პოტენციის რეალიზების ნაყოფი და ორი სხვადასხვა ინდივიდის შემოქმედებითი ენერგიის სხვადასხვა ენის ბაზაზე გამომჟღავნების შედეგი, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, თარგმანი არის ორი სტრუქტურის სინთეზი, სადაც უცხო და მშობლიური ერთ მხატვრულ თვისობრიობადაა ქცეული.

---

* ეს დებულება ეკუთვნის ჩეხ თეორეტიკოსს იჟი ლევის.

8. თარგმანზე მუშაობის შემეცნებითი და ფსიქოლოგიური ასპექტები

სინამდვილესთან თარგმანის ურთიერთობაზე მსჯელობისას აღინიშნა, რომ მთარგმნელისათვის დედანი ასრულებს იმავე როლს, რასაც მწერლისათვის ცოცხალი სინამდვილე, ითქვა აგრეთვე, რა მხატვრული 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 დაგვჭირდეს.

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 ჟანრისა 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 ალღო, 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. პროფესიონალიზმი თანაბრად მეღავნდება თარგმანზე მუშაობის სამივე ფაზაში, მაგრამ თითქმის გადამწყვეტი 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 ჟანრის შეუმცდარად ამორჩევის თვითკრიტიკული

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

სათარგმნი მასალის შერჩევა ძირითადად შემეცნებითი სამეშაოა, თუმცა მას აუცილებლად უძღვის წინ ფსიქოლოგიური მომენტი. მთარგმნელისთვის ესა თუ ის ნაწარმოები თავიდანვე მეცნიერული კვლევის საგანი არაა, მთარგმნელს კვალიფიციური მკითხველისაგან განასხვავებს 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 თვალით შეაფასოს წაკითხული ნაწარმოები. მთარგმნელის ინტელექტუალურ არსენალში წანამძღვრის სახით ძევს 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 ეწოდება, ანალიზური ხასიათისაა და მხატვრული ნაწარმოების ჩვეულებრივი წაკითხვისაგან განსხვავდება, უპირველეს ყოვლისა, ერთხელ უკვე წაკითხულის მიმართ გაჩენილი პროფესიული ინტერესით. ანალიზისას გაიაზრება 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 ამეტყველებას ექვემდებარება.

თავის მხრივ მხატვრული ნაწარმოების სტილის ანალიზი ნიშნავს ნაწარმოების სტილისტურ სისტემაში ამა თუ იმ სტილისმიერი ელემენტის ფუნქციის გარკვევას, სტილის აბსტრაჰირებული ნიშნების დადგენას, როგორიცაა 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 შეულახავად 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 განეწყოს ტექსტზე სამუშაოდ, ფსიქოლოგიურად უნდა მოემზადოს თარგმნის პროცესისათვის. გაიჟღინთოს 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

---

* ამაზე საკითხზე იხ. გ. გაჩეჩილაძე, მხატვრული თარგმანის თეორიის საკითხები, —ბ., 1959, გვ. 96, რომელიც თავის მხრივ დ. უზნაძის განწყობის თეორიას ეყრდნობა.

ღირებულებით მწერლის მიერ გამოყენებულ ენობრივ საშუალებებს? მწერალი ხშირად ქვეშეცნეულად ჰქმნის მხატვრულ საშუალებათა სისტემას, მთარგმნელი კი ვალდებულია თარგმნისას ერთდროულად ამ სისტემის ანალიზიც მოახდინოს და სინთეზიც. მთარგმნელი განუწყვეტლივ იბრძვის ორი ენის შესაყარზე, არცერთ ენას არ უშვებს მხედველობის 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 წვლომის ხვედრითი წილი. თარგმნისას იმას ვესწრაფვით, რომ „თარგმანის ენაზე გადმოღებული ინფორმაცია რაც შეიძლება მეტად შეესატყვისებოდეს 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 ჰიდილია 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. გაჩეჩილაძის ცნობით, ივ. მაჩაბლის ნაქონი შექსპირის დედანი აჭრელებული ყოფილა ინგლისური სიტყვებისა და გამოთქმების ქართული შესატყვისებით. ასევე მ. ლოზინსკის, გარდა იმისა, რომ საფუძვლიანად შეუსწავლია დანტეს გენიალური პოემა და მის ირგვლივ არსებული მასალები, ცალკე ჰქონია საქაღალდე „სიტყვა", სადაც თავმოყრილი ყოფილა დედნის ცალკეული გამოთქმებისა და ენობრივი ფორმებისათვის მოძებნილი რუსული შესატყვისები.

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

თუ თარგმნის პროცესს ფსიქოლოგიური კუთხით მივუდგებით, აღმოჩნდება, რომ თარგმნისას იქმნება თავისებური კომუნიკაციური სიტუაცია, რომელშიც მონაწილეობს სამი წევრი: დედანი, მთარგმნელი 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 მთარგმნელისათვის გასაგებია და ემოციის აღმძვრელი, თარგმანში მექანიკურად გადმოტანისას შეიძლება მკითხველისათვის ან გაუგებარი, ან ემოციის თვალსაზრისით უსულო აღმოჩნდეს. მკითხველსა და თარგმანს შორის უნდა დამყარდეს დინამიკური კავშირი და საამისოდ მთარგმნელმა მკითხველს უნდა შესთავაზოს „მისი საკუთარი კულტურის კონტექსტისადმი რელევანტური ქცევის მოდუსი. ინფორმაციის აღსაქმელად მას არ მოეთხოვება ესმოდეს ორიგინალის ენის კულტურის კონტექსტი“[8]. ამიტომ არ არის მთარგმნელისათვის უცხო ინტერპრეტატორის როლიც. ეს ფუნქცია, ცხადია, გარკვეულწილად თარგმანზე დართულ კომენტარებსა და სქოლიოებსაც ეკისრება, მაგრამ კომენტარებისა და სქოლიოს სიჭარბე აბრკოლებს თარგმანის ესთეტიკურ აღქმას, შესაბამისად ანელებს მხატვრული ნაწარმოებისაგან მოსალოდნელ ემოციურ შთაბეჭდილებას და სასურველია იგი მინიმუმამდე იქნას დაყვანილი.

თარგმანზე მუშაობის ფსიქოლოგიური მხარე მჭიდროდ უკავშირდება დედანში ასახული სინამდვილის აღქმასა და მის გარდასახვას მშობლიურ ენაზე. თავისთავად ცხადია, რომ დედანზე ლაპარაკისას ჰეშმარიტი მხატვრული ნაწარმოები იგულისხმება და მთარგმნელშიც შემოქმედ მთარგმნელს ვგულისხმობთ. თუ მწერალი ვერ ხედავს სამოქმედო სიტუაციას, ვერ ხედავს თავის პერსონაჟებს, არ ესმის მათი ხმა, მაშინ ნაწარმოები სათანადო ემოციურ შთაბეჭდილებას ვერ მოახდენს მკითხველზე. დაახლოებით ასეთივე ფსიქოლოგიური სიტუაცია 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, საეჭვოა მისმა თარგმანმა დედნის მსგავსი ემოციები აღძრას მკითხველში. ამიტომაა, რომ ზოგჯერ თარგმანს თითქოს წუნს

ვერ დასდებ, 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 წერის პროცესში წარმოქმნილის მსგავსი ფსიქოლოგიური კავშირი და შეიქმნას სათანადო კომუნიკაციური სიტუაცია. უამისოდ თარგმანი მოკლებული იქნება იმას, რაც თარგმანს ლიტერატურული ფაქტიდან შემოქმედებით ფაქტად აქცევს.

11. თარგმანის შეფასების კრიტერიუმები და თარგმანის კრიტიკა

თარგმანის შეფასების კრიტერიუმებზე მსჯელობა შეიძლებოდა ისტორიული ექსკურსით დაგვეწყო, 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 საბეობაა სხვადასხვა თარგმანებიდან ამოკრებილი ენობრივი შეცდომების კლასიფიკაციისა და ქართული ენის ბუნებრიობის პოზიციდან მათი არსის ახსნის მიზნით დაწერილი ნაშრომები, რომელთაგან სანიმუშოა ზ. ჭუმბურიძისა და თ. კოპლატაძის „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 გაგების გამო ჩნდება თარგმანის მხოლოდ ენის დონეზე შეფასების საფრთხე, ყალიბდება რეცენზიის სტერეოტიპი, რომელსაც პირობითად შეიძლება „სახოტბო“ ვუწოდოთ. ამ ტიპის რეცენზიებში შეფასების ერთადერთი კრიტერიუმი გამართული ქართული ენაა (მისი ინვარიანტებია: მშვენიერი, ლაღი, 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 სიმციარის გამო მთლიანად მოვიყვანო ერთი ასეთი ტიპიური 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 უკუღმართობა, დიდი ოსტატობით დაგვიხატა ადამიანის განწირული ყოფა კაპიტალის სამყაროში. დრაიზერის შემოქმედებაზე არსებითი გავლენა მოახდინა დიდმა ოქტომბრის სოციალისტურმა რევოლუციამ.

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

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

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

მთავარი აქ ისაა, რომ ამგვარი რეცენზიების ავტორები უგულებელჰყოფენ 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.

სახოტბო 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 კრიტერიუმი, ის, რომ თარგმანში საჭიროა დედნის რიტმის რეპროდუქცია, რადგან „რიტმი თხრობას ანიჭებს ჩვეულებრივობისაგან ამაღლების 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 საბუთად ერთის დამოწმებაც კმარა:

„მაშინვე ოქროს გასაღები მოიძია კიევის მთავარმა, დაეშვა დაბლა, რკინის ცხრაკლიტული გააღო ბჭეებით, ჩავიდა ქვემოთ და იხილა ილია მურომეცი-კაზაკი გოლიათი. ტანზე ქურქი ეცვა კვერნის ტყავისა ილია მურომეცს, ფეხებზე ხამლები ტარსიკონის, თავზე ეხურა ბეწვის ქუდი 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 ასოციაციებს ბადებს და ბუნებრივია, ეს მეთოდი მაღალმხატვრული თარგმანის შესაქმნელად, ანუ დედნის რეპროდუქციისათვის ვერ გამოდგება.

ბევრი არ არის კრიტიკული წერილი, სადაც თარგმანი სტილის დონეზეა 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. კაკაბაძის 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, მაგრამ 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 მათგან ყველაზე განმაზოგადებელსა და მთავარზე. კერძოდ დედნის ერთგულების მოთხოვნაზე, აგებს თავის მსჯელობას. გ. პეტრიაშვილის თეორიული მსჯელობიდან საინტერესოა მისი შეხედულებანი ე. წ. „პოეტურ“ სტილზე, „რომლის მიზანია შექმნას „ლამაზი“, „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 კიდეც წერილის ავტორი.

პოეზიის თარგმნის საკითხებს ეხება თ. კობახიძის წერილი „ტომას ელიოტის პოემის ქართულად თარგმნის გამო", ამ წერილის ავტორიც 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"[9], 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 ვიტყვით, 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 ალარ 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 იკისროს კულტურტრეგერის ბრისიაც.

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 თარგმნილ 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"[10]. ასევე 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". „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 ნაშრომებშიც 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 გადამწყვეტი თარგმანის დასაწუნებლად, ისევე როგორც ე. წ. „ძარღვიანი ქართული" ვერ იქცევა თარგმანის მაღალმხატვრულობის ერთადერთ და გადამწყვეტ 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 გადმოსცემს და ამავე დროს სხვა ენობ-

რივი საშუალებებით განსხეულების გამო ამ ენაზე მოლაპარაკე 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 უეჭველად გასათვალისწინებელია ერთი მომენტი: დედანში ასახული სინამდვილის წვდომა და გადმოცემა გართულებულია ამ სინამდვილის ასასახავი საშუალებების ზღა 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 გამოვაცალკევო 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 ზეპირის თარგმნის 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 დაგინახეთ, თარგმანის შეფასების კრიტერიუმებს შორის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილიც უჭირავს.

---

* იხ.: თომას მანის რომანები „ბუდენბროკები" (თბ., 1970) და „ჯადოსნური მთა" (თბ., 1979, 1985). მაქს ფრიშის რომანები „Homo Faber" და „ვიქნები თუნდაც განტენბაინი" (თბ., 1981) ულრიხ პლენცდორფის „ახალგაზრდა ვ.-ს ახალი უნებანი" (თბ., 1982) და სხვა.

III. მთარგმნელის ინდივიდუალური სტილი და თარგმანის ენის პროგლემა

თარგმანის თეორიაში დღემდე სადავოა ერთი საკითხი — უნდა ჰქონდეს თუ არა მთარგმნელს საკუთარი სტილი. აქ უნდა გავიხსენო კორნეი ჩუკოვსკის ცნობილი გამონათქვამი შელის ბალმონტისეულ თარგმანებზე, ეს არის არა შელი, არამედ ვინმე შელმონტიო. აქვე მთლიანად უნდა მოვიყვანო ერთი მოსაზრება, რომელიც ტიპიური 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 ამეღავნებს შემოქმედში ღრმადპიროვნულ, სიღრმისეულ საწყისს და ეს საწყისი თარგმანშიც უსათუოდ შესაბამისი პიროვნულობით 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" თარგმნის დაწყებამდე კარგა ხნით ადრე მე შედგენილი მქონდა რუსთაველის, ძველი ქართული მწერლობის, საბას „სიტყვის კონისა" და ვეჟი-ხთხზულებების „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 თარგმნამდე საკუთარი ლექსიკონის შექმნა, სულაც არ ნიშნავს ინდივიდუალური სტილის შემუშავებას. ეს არის მთარგმნელის პროფესიონალიზმის გამოვლენა, და, სხვათა შორის, იქვე თ. ჩხენკელი საესებით სწორ მოსაზრებებს გამოთქვამს თითოეული ახალი თარგმანისათვის ახლებური ამოცანის დასახვაზე, ოღონდ ისაა, რომ მისი მსჯელობის მეორე და მესამე 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 დაჭერაა. 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 გამორიცხავს 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 გილგამეშიანისა და სხვა მრავალი მნიშვნელოვანი ნაწარმოების მთარგმნელი ზურაბ კიკნაძე. კერძოდ, იგი წერს: „მთარგმნელის ინდივიდუალობა აუცდენელი მომენტია თარგმანში, მაგრამ ის უნდა ითრგუნებოდეს, 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 ზეამზარეულად 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 ხათარგმნი ნაწარმოების ხასიათისა და შინაარსის მიხედვით უნდა შეძლოს ზოგჯერ სრულიად მივიწყებული, ან მისი ცნობიერების მიღმა არსებული ენობრივი პლასტების თუ ცალკეული

ლექსიკური ერთეულების ამოძებნა და უცხო ნაწარმოების შინაარსისა და სტილის გადმოსაცემად მათი ორგანიზება.

რაც შეეხება თ. ჩხენკელის მოსაზრებას, რომ მთარგმნელს შემუშავებული უნდა ჰქონდეს საკუთარი სტილი, ივი თეორიულად ასახავს იმ რეალურ ვითარებას, რაც საკმაოდ მკაფიოდ ჩანს ზოგიერთი მთარგმნელის შემოქმედებაში. მაგალითად, პოეზიის ქართული თარგმანების ანალიზისას იკვეთება ერთი მოდელი, რომელიც სხვადასხვა მთარგმნელის ხელში მხოლოდ მცირეოდენ ვარიაციას განიცდის და ამ გზით სხვადასხვა ინდივიდუალურ სტილად ყალიბდება. ეს არის არქაიზებული, უნივერსალური ენა, რომელსაც პირობითად შეიძლება „პოეტური ენა" ვუწოდოთ, იგი განკუთვნილია უპირატესად სათარგმნი პოეზიისათვის, რადგან ამ მზამზარეული პოეტური ენით დღეს არ წერს არცერთი ქართველი პოეტი*.

ზემოთ აღვნიშნე, რომ ე. წ. პოეტური ენა სტილისტური თვალსაზრისით არქაიზებული ენაა და იგი უქმნის ბაზისს პოეზიის მთარგმნელთა ინდივიდუალურ სტილს. იმავე სტილისტური ნიშნით აღბეჭდილი ენა, მართალია, ნაკლებად, მაგრამ მაინც იჩენს თავს პროზის თარგმანშიც. პროზაშიც, თუკი გვაქვს მთარგმნელის ინდივიდუალური სტილის გამოვლენის შემთხვევები, ეს სტილიც არქაიზებულ ენას ეყრდნობა.

რას ვუწოდებთ არქაიზებულ ენას, რა ნიშან-თვისებებით ხასიათდება 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 შეიძლება შევაფასოთ, როგორც ძველი ქართულის იმიტაცია. აქედან გამომდინარე, იგი საფუძველშივე გამორიცხავს სხვადასხვა სტილისტური ელფერის გამოხატვის შესაძლებლობას. საქმე ისაა, რომ თარგმნილი თუ ორიგინალური ნაწარმოების ენაში არქაიზმების უზომოდ ჩართვა თვით ამ ენობრივ ერთეულს უკარგავს მრავალფეროვან სტილისტურ ნიუანსებს. ლექსიკურ და გრამატიკულ არქაიზმს აქვს სტილისტური შეფერილობის საკმაოდ დიდი მწკრივი: არქაიზმმა დედნის სიძველეზე მინიშნების გარდა თარგმანში შეიძლება შემოიტანოს მაღალფარდოვნების, პაროდიის, ირონიის, იუმორის ეფექტი. თარგმანის

---

* უნივერსალურ პოეტურ ენასა და ინდივიდუალურ სტილზე ადრეც გამომითქვამს ჩემი აზრი. იხ. დ. ფანჯიკიძე, „თანამედროვე ქართული თარგმანი", „ლიტ. საქართველო". № 1, 2, 3. 1983; ამავე საკითხს ინტენსიურად იკვლევს გ. პეტრიაშვილი წერილებში: „ეისია სტილი ლამაზი", „კრიტიკა" № 2, 1979; „სილაღის" მიზეზი და შედეგი", „კრიტიკა", № 5, 1985; მსგავს მოსაზრებას გამოთქვამს ო. კობახიძეც 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 გაუგებარიც კი ხდება და ყოველივე ამის გამო კნინდება მკითხველზე თარგმანის ესთეტიკური 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 გვაქვს ვივარაუდოთ, რომ იგი მთარგმნელის ინდივიდუალური სტილის გამოვლენაა და ამდენად, თითქმის ყოველთვის თავიდანვე გამორიცხავს 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 კიდეც ძველი ლიტერატურის რამდენიმე მთარგმნელი.

ზემოთ რომ მთარგმნელის პოზიცია ვახსენეთ, ასეთ შემთხვევაში, ინდივიდუალური სტილის გამოვლენის გარდა, თავს იჩენს ორი პრინციპის ჰიდილი: 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 უს რომ მოვახერხოთ კიდეც, 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, როგორიც აქვს საკუთარი ლიტერატურის ძეგლებისადმი, მაგრამ გაუჭირდება წაიკითხოს იგი. ამაზე საკითხზე თ. ჩხენკელი წერს: „ყოველი თარგმანი თანამედროვეთათვის კეთდება და იგი უპირველეს ყოვლისა თანადროულობის გემოვნებას უნდა აკმაყოფილებდეს"[15]. ერთი სიტყვით, ცოტანი რომ ჰრიან ის თეორეტიკოსები, რომლებიც მიიჩნევენ, რომ თარგმანს უნდა აჩნდეს მისი შემქმნელი ეპოქის კვალი.

• • •

პროზის თარგმანში ინდივიდუალური სტილის გამოვლენის ერთერთი 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 არქაული ლექსიკა, საკუთარი ნეოლოგიზმები, ოკაზიური შედარებები და ეპითეტები, როგორიცაა, მაგალითად, თავთუხისფერი კულულები, ქედნისფერი ზეგნები, ხვლიკისფერი მთები, ხოხბისყელისფერი საწმერთული, სულზე უტკბესი და მრავალი სხვა, რომლებიც წინადადების გამორჩეულ მელოდიკასთან ერთად ქმნიან იმ მკაფრო 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, აღძრაენ ნაცნობ ასოციაციებს და აბრკოლებენ უცხო ნაწარმოების ესთეტიკურ აღქმას. თავისთავად ცხადია, ასეთი ექსპერიმენტი ქმნის კ. გამსახურდიას სტილის იმიტაციას (ზოგჯერ პაროდიის 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 საკამათო კითხვა: უნდა ჰქონდეს თუ არა მთარგმნელს საკუთარი სტილი.

დავუბრუნდეთ იმ დებულებას, რომ თარგმანი შემოქმედების ფორმაა, შესაბამისად, მთარგმნელიც შემოქმედია და მას არ შეიძლება არ გააჩნდეს თავისი ინდივიდუალობა. ჩემი აზრით, მთარგმნელის ინდივიდუალობა, უპირველეს ყოვლისა, სათარგმნი მასალის შერჩევაში უნდა მჟღავნდებოდეს, ყოველ ჰეშმარიტ 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 აამაღლებს მკითხველის გემოვნებას, მიაწვდის მას რაღაც ახალს და წვლილს შეიტანს მის სულიერ განვითარებაში. აქ ერთხელ კიდევ სრულად მინდა დაეიმოწმო გოეთეს აზრი: „ჩვენ ვცდილობთ შევქმნათ 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 გამომჟღავნდეს, მისი გემოვნება, ნიჭი და ერუდიცია 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 თარგმნის[16]. მსგავსი მოსაზრებები გამოთქმული აქვთ სხვა საბჭოთა ავტორებსაც, ჩვენში კი რ. ნათაძის გარდასახვის ფსიქოლოგიურ ანალიზზე დაყრდნობით ამავე აზრს ანვითარებს პ. იაშვილი[17].

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 მიაჩნია თავისი სტილი, თუმცა აქვე ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ თავისთავად, მთარგმნელის ინდივიდუალური სტილის გამოვლენის ეს ფორმაც დედნის სტილის ერთგულებას გულისხმობს და მთარგმნელის ინდივიდუალური სტილის ჩვეულებრივ გაგებას უპირისპირდება.

ყოველივე ზემოთქმულის შედეგად შეიძლება გამოვიტანოთ დასკვნა, რომ ინდივიდუალური სტილი მწერლის საკუთრებაა, მთარგმნელს კი მხოლოდ იმის უფლება აქვს, გამოამჟღავნოს ამ სტილის ობიექტურად შესაძლებელი სიზუსტით რეპროდუქციის ინდივიდუალური უნარი.

დედნის სტილის თარგმანში გადმოტანის პრობლემა თავის მხრივ მრავალწახნაგოვანია და იგი ზოგად პლანში არ შეიძლება გადაწყდეს, ამ პრობლემაზე მსჯელობა ცალკეული ჟანრების მიხედვით დაკონკრეტებას მოითხოვს. ამიტომ შევეცდები ჟანრული სტილის ფარგლებში დავახასიათო ქართულ თარგმნილ ლიტერატურაში გამოკვეთილი ტენდენციები და კონკრეტული მასალის მოშველიებით უფრო თვალსაჩინო გავხადო თეორიულ პლანში გამოთქმული მოსაზრებები.

ამ მიზნით მართებული მეჩვენება პოეზიის, პროზისა და ზღაპრის თარგმნის სტილისტიკის გამოყოფა. რაც შეეხება კონკრეტულ მასალას, იგი შერჩეულია ტიპიურობის ნიშნით, ანალიზის მეთოდი კი წინა თავებში გამოთქმული მოსაზრებებიდან მომდინარეობს.

IV. პოეზიის თარგმნის სტილისტიკა და ქართული პოეტური თარგმანის განვითარების ტენდენციები

„პოეტური ქმნილების სხვა ენაზე თარგმნა შეუძლებელია. ეს ფაქტი დიდი ხანია აღიარებულია, მაგრამ ვინ იცის, იქნებ ეს აზრი მაღალი პროზის მიმართაც სწორი იყოს?“ სწერდა თავის უნგრელ გამომცემელს 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 ქადაგებენ, მთელ მსოფლიოში გავრცელდა აზრი, რომ მთარგმნელი არ უნდა იყოს დამოკიდებული ორიგინალზე. შესაძლოა უაპელაციოდ არ დაიცვა დედნის ფორმა, არ გარითმო თარგმანი, თუმცაღა ორიგინალი გარითმულია, და პირიქით. ხოლო ისეთ „წვრილმანებზე“, როგორიც სახეთა სისტემა, ალიტერაცია, ინვერსიული კონსტრუქციებია, 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 ჟანრის ნაწარმოების თარგმნისას, ფუნქციურ კომპენსაციას ემორჩილება სტილის აბსტრაჰირებული ნიშნები, როგორიცაა სისადავე თუ მაღალფარდოვნება, ენობრივი სიმშრალე თუ სიუხვე, მწიგნობრული თუ სახაუბრო 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 კიდეც 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 აბსტრაჰირებული 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 ღამის სიმღერის“ ქართული თარგმანები და თვალსაჩინოებისთვის დედანი და მისი პწკარედული თარგმანი მოვიშველიოთ. ამასთან პწკარედში ზუსტად იქნება დაცული გოეთეს ლექსის სტრიქონების საზღვრები.

WANDERERS NACHTIED	**მგზავრის ღამის სიმღერა**
Über allen Gipfeln	ყველა მწვერვალზე
Ist Ruh'	სიმშვიდეა
In allen Wipfeln	ხის კენწეროებშიც
Spürest du	ვერ იგრძნობ
Kaum einen Hauch;	ფშვინვასაც კი;
Die Vögelein schweigen	ჩაჩუმებულან ჩიტები
Im Walde.	ტყეში.
Warte nur, balde	ოღონდ მოიცა, [და] მალე
Ruhest du auch.	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 დამშვიდდებიო. თუ აქ ჩატეულ აზრს ზემოთ ჩამოთვლილი აბსტრაჰირებული ნიშნების ენაზე გადავიტანთ, პირველი ნიშანი ამ ლექსისა მსუბუქი სევდის, სიმშვიდისა და სიწყნარის განწყობილება იქნება. ამ განწყობილებას ექვემდებარება ლექსის საზომიც, სიტყვების შესაბამისი ორგანიზაციაც და აქცენტების განაწილებაც, რის შედეგადაც ლექსი მდორედ მოედინება, ხოლო ინტონაცია მშვიდია და დარბაისლური. სტრიქონები დატეხილია ექვს და ორმარცვლიან პწკარებად. ერთმანეთს ენაცვლება ჯვარედინი და პარალელური რითმები. კერძოდ, ერთმანეთს ერითმება სიტყვები: გიპფელნ-ვიპფელნ; ჰაუხ-აუხ; ვალდე-ბალდე. ქართულ პწკარედში 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, ოღონდ არა ლექსის თითოეული კომპონენტისათვის ფორმალური შესატყვისის ძიების გზით. ასე, მაგალითად, იმავე რიტმს ქართულში ვერ შექმნის რვამარცვლიანი, 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 მოძებნილია მხოლოდ ორ თარგმანში. მომყავს ერთ-ერთი ასეთი თარგმანი:

„დადუმებულან ზეიდი მთები,
ღამე სწვევიათ.
ხის კენწერონი ნიავის ფრთებით
არ ირხევიან.
შავი ბურუსი ტყეს ეფინება,

სთელემენ ჩიტები,
დაიცა, მალე დაგეძინება,
შენც დაშშვიდები". (თარგმ. ხ. ვარდოშვილისა).

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

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

„სიმშვიდეში თელემს,
მწვერვალები მთის,
ქარი არა სცემს,
ფოთოლი არ თრთის,
მოსვენების ჟამს
მისცემია ტყეც,
მოითმინე ჭამს,
მოისვენებ შენც".

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

„მდუმარებენ მწვერვალები,
მისცემიან რულს
დუმან ხენი კენარები,
მთა და ბარი დემა.
აღარ ისმის ტყეში ჩქამი,
ჩიტიც არა სტვენს,
მოითმინე, მოვა ჟამი,
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 მთები, ველები,
აღარ მოისმის არსიდან ჩქამი,
აღარ ჟივიან ტყის ფრინველები,
სთელემენ თხემები ღამენასვამი,
არ აკრთობს სმენას მცირედი ფშვენაც,
მოიცა ცოტა, დასცხრები შენაც".

ამგვარად, ეს ერთი შეხედვით ძალიან მარტივი და თითქოს ადვილად სათარგმნი ლექსი მთარგმნელების ხელში სხვადასხვანაირ ტრანსფორმაციას 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 მეღავნდება ქართულ მთარგმნელობით პრაქტიკაში ფეხმოკიდებული ერთ-ერთი მძლავრი ტენდენცია, რომელსაც პირობითად შეიძლება გალექსვის 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 ეკიდებიან გალექსვის მოყვარული მთარგმნელები, მაგრამ მათ უჭირთ გოეთეს დიადი უბრალოების წვდომა და გადმოცემა და მათი თარგმნილი გოეთე მეტწილად მდაბიურ დონემდე ეშვება ხოლმე.

გალექსვის 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 გაზეთს არ კითხულობ? — მე რად მინდა გაზეთი?
მხოლოდ დროის მსახურია, მე არ მიყვარს ასეთი!"

ასევე რიგიანად გამართული ვერ არის გოეთეს სხვა ლექსიც:

„სახლში სამი მსახური რომ დაყიალობს,
ვერ უშველის ბატონს მათი დარიგება,
სახლი, სადაც სამი ქალი საქმიანობს,
წესიერად დახვეტილი არ იქნება“*.
(სამიეე თარგმანი ა. გელოვანისაა)

გარდა იმისა, რომ ჰირს პოეტურ თარგმანად მივიჩნიოთ ზემოთ მოყვანილი გალექსილი სტრიქონები, აქ შინაარსიც ვერაა სწორად გადმოცემული, ლექსში ნათქვამია, რომ ორი მსახურის ხელში ბატონი კარგად მოვლილი ვერ იქნება, თარგმანში კი სამ მსახურზე და არარსებულ დარიგებაზეა საუბარი.

ასევე მდარედ გალექსილ გოეთეს გვთავაზობს მთარგმნელი ვ. ბეწუკელი. „თითქმის არ არის მხატვრული გამოსახვის საშუალება, თითქმის არ არის სალექსო კომპონენტი, რომელსაც სრულყოფილად ფლობდეს ვ. ბეწუკელის მიერ შემოთავაზებული ქართველი გოეთე“, სამართლიანად წერს ერთი რეცენზენტი და იქვე მოჰყავს ზემოთ გამოთქმული აზრის დამადასტურებელი მაგალითები[19]:

„ჩრდილში შეენიშნე ყვავილი,
შეეხედე და გამიცინა“.
„ტყედ მიედიოდი მდუმარედ,
გადაქცეული ფიქრადა
და, რომ რაიმე მეძებნა,
არცა მჭონია მიზნადა“.

მთარგმნელის უმწეობა ხშირად იქამდე მიდის, რომ ლექსში პოეტური ნორმების გარდა ენობრივი ნორმებიც ირღვევა ხოლმე. ნიმუშად იმავე რეცენზენტს მოჰყავს ასეთი მაგალითი:

„როს შეგხედავს ნაზი ტრფობით,
ლამისაა შევცდე პკეაზე.
მეც ასე ვაპყრობ ამაო მზერით
სივრცეთა მიღმა თვალთ დანამუქართ,
მიუწვდეს კლავიშთ ყველმოღერებით
იქ, სად შენს გვერდით ვიდექი ხოლმე“.

საერთოდ, გალექსვის მეთოდს საფუძვლად უდევს ქართული ტრადიციული პოეტიკა, მაგრამ ზოგიერთი მთარგმნელი პოეტური ნიჭის უქმარობის გამო სათანადოდ ვერ ფლობს და ვერ იყენებს გაცვეთილ პოეტურ ხერხებსაც კი. ზოგი კი პოეტური ნიჭისა და პოეზიაში განსწავლულობის წყალობით კარგად ფლობს ლექსის ტექნიკას და მათი თარგმანები დედანთან შეპირისპირებამდე არცთუ იშვიათად ჰგვანან პოეზიასთან შეხვედრის განცდას ბადებს ხოლმე. აქ შენიშნულია ხსენებული ტენდენცია, უფრო სწორად, პოეზიის ყველა კანონის მიხედვით გამართული თარგმანები გალექსილ სტრიქონებად აღარ აღიქმე-

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

ბა, მათ ვერ მოვათავსებთ გალექსვის 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 დონეზე, ნიველირება და უნივერსალიზაცია.

გავიხსენოთ მოსაზრება, რომ მთარგმნელის ინდივიდუალური სტილის არსებობა საფუძველშივე გამორიცხავს დედნის სტილის ერთგულებას და ამდენად, თარგმანის მიზანსა და დანიშნულებას პრინციპულად ეწინააღმდეგება, მაგრამ ანგარიშგასაწევია ერთი გარემოებაც: ინდივიდუალური სტილის მქონე მთარგმნელის ნაღვაწი არცთუ იშვიათად ჰეშმარიტი პოეზიის სიმაღლეზე 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 უბრალო 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 შეიმუშაოს ერთი პოეტური ენა, რომელშიც გათვალისწინებული იქნება სათარგმნი მასალის საერთო სტილური თავისებურება: სიძველე, ფსალმუნისებური ღაღადისი, რიტმებისა და ინტონაციების სიმდიდრე, ალიტერაცია, მრავალფეროვანი პოეტური ხატები, რითმა, ლექსიკური სიუხვე, პათეტიკურობა და სხვა.*

* ჯემალ აჯიაშვილის პოეტიკას იკვლევს და ძირითადად დადებითად აფასებს კ. დანელია, წერილში „პოეტური ენის სპეციფიკისათვის", იხ. „კრიტიკა" № 3, 1983; უარყოფით შეფასებებს შეიცავს გ. პეტრიაშვილის წერილი „სილაღის" მიზეზი და შედეგი". („კრიტიკა", № 5, 1985). კერძოდ, გ. პეტრიაშვილი ჩიკიმაკუს პოემის თარგმანის ანალიზის საფუძველზე ეჭვქვეშ აყენებს 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 ხერხი, კერძოდ, ვერბალიზება, რაც გამომდინარეობს ქართული ენის ბუნებიდან და 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, შევემჭევრები, შეიფრთოსანებს, ჩანარგიზდება, ჩავიზვირთებით, გესატკივრები, მომემცინარე, მოგინარგისებიაო, ძილქუშობს, მოგიდარბაზებიაო და მრავალი სხვა.

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

მოვიყვან რიტმების რამდენიმე ნიმუშს:

„იმღერე, ჩანგო, გარდაეგო მწუხრის ნიშანი,
ქარი მიმქრალია, ღვარი — მიღეარული...“
„მალე მიწყდება ბინდის თარეში,
დღე გადმოდგება ოქროს შვილდებით,
სებია!“
„მიუყვება მწვერვალს მწყემსი, —
ძირი ელტვის თხემს...“
„მოთქმით გეტყვი,
— სებიაო,
ზღვათა გაღმა ზღვებიაო,
მოგიქარგავს სევდის სახლი,
მოგიდარბაზებიაო,
მოგიდარბაზებიაო,
სებია!“
„გარდმოდიოდა ცათა მირონი, ქვეშ უღრტვინველად თელემდა ლანდეთი
და წრიალებდა ნასახლარებზე მზის მგლოვიარე შარავანდედი“.
— „მე კი შენსკენ ვილტვი, სულთა საესაეო,
რისთვის დამაწიე კრულეა ამისთანა:
მზემან განმიახლა
დღენი ურვისანი,
ცამან სინანული გამითანისთანა.
გამითანისთანა...
გამითანისთანა“.
„შენგან არ მზეობს, იგი სამზეო,
ვამი არ ვამობს იმვამინდელი“ და სხვა.

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

დასკვნის სახით კი უნდა აღვნიშნოთ, რომ პოეტური ხერხების მრავალფეროვნების მიუხედავად, ჯ. აჯიაშვილი 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 (უკეთუ ღირსეულად თარგმნის), საკუთარ სტილს ვერ გაექცევა". (იხ. გაზ. „კომუნისტი", 1.I, 1983). პრაქტიკულად კი ეს იდეა განხორციელებულია მის მიერ თარგმნილ ბულგარულ პოეზიაში. მოვიყვან ორ ყველაზე დამახასიათებელ მაგალითს:

„სკეპტიკოსები ამტკიცებენ, რომ თითქოს დღესაც,
საუკუნეა ტექნიკის, თუმცა,
სიცრუე კვლავაც პარპაშებს ზოგან".
„ვფიქრობ, — რა ღმერთი მიწყრება 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 რილკეს, ლორკას, ადამ მიცკევიჩის ლექსები, ჩინური და იაპონური პოეზიის ნიმუშები, ინდური პოეზიიდან თაგორის „გიტანჯალი", „ძველი ინდური საგალობლები" და „ბჰაგავატგიტა", ანა ახმატოვას, მარინა ცვეტაევას, ალექსანდრ

* საპირისპირო აზრისაა ამ საკითხზე გრ. აბაშიძე, კერძოდ, იგი წერს, „რომ სიტყვათქმნადობით გატაცებას „მთარგმნელი ზოგჯერ გაუმართლებელი ფორმების შექმნამდე მიჰყავს, რაც არქაიზმებით ისედაც დატვირთულ ლექსებს ზედმეტად ამძიმებს და ზოგჯერ აღიზიანებს კიდეც მკითხველს". (იხ. გრ. აბაშიძე, შუასაუკუნეების ებრაული პოეზია, „ლიტ. საქართველო", 22.VI.1982).

ბლოკის, ბორის პასტერნაკის ლექსები, ომარ ხაიამის 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 პწკარედით, ან შუამავალი ენის დახმარებითაა შესრულებული. ჩემი აზრით, თ. ჩხენკელის შემოქმედების შეფასებისას უდაოა 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 შევიძენთ ლიტერატურულ ცოდნას, რომელი ენის მეშვეობით შევითვისებთ უცხოურ ნაწარმოებს და ავიმაღლებთ გემოვნებას“ და ისიც მოუღალავად იღვწის, რათა ქართველ მკითხველს მშობლიურ ენაზე გააცნოს მსოფლიო პოეზიის შედევრები, უკანასკნელ წლებში კი მისი მოღვაწეობა მიმართულია ლიტერატურისა და ხელოვნების დარგის მნიშვნელოვანი ნაშრომების ქართულად ამეტყველებისაკენ. სხვა საქმეა, სწორია თუ არა პრინციპი, ეს დიდი ამოცანები გადაიჭრას ინდივიდუალური სტილის წარმოჩენის გზით, რასაც, როგორც წინამავალ თავში აღვნიშნეთ, თეორიულადაც და ალბათ, პრაქტიკულადაც იცავს თ. ჩხენკელი. აქვე აღვნიშნავ, რომ ხსენებულ პრინციპს ჩვენში მომხრეებიც ჰყავს და მოწინააღმდეგენიც 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 დაურვებისა და ქართულ ენობრივ სტიქიაში მოქცევის: სონეტი, რობაი, თეთრი ლექსი, ვილანელი, 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 მიჰყება დედანს“, ამგვარი კატეგორიულობა უკვე რეცენზენტის კომპეტენტურობაში დაეჭვების საბაბს იძლევა. წინააღმდეგობრივია თუნდაც მ. გელაშვილის აზრი, თითქოს „ამგვარი სიზუსტე არ გამორიცხავს 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 ეძიებს. ასეთია, ვთქვათ, „ოდისეას“ თარგმნისას (ზურაბ კიკნაძესთან ერთად) ჰექზამეტრზე უარის თქმა, ბო ძიუ-ის რვატაეპოვან ლექსად გადმოტანა, „ბჰაგავატგიტას“ რიტმული პროზით, ხოლო თაგორის „გიტანჯალის“ თეთრი ლექსით თარგმნა. „ჩემი აზრით კი, ამგვარი თარგმანი სწორედ პოეტური თავისუფლების საზღვრებიდან გამოდის და ისეთივე რიგის ექსპერიმენტებს განეკუთვნება, როგორიც ხშირად გვხვდება მსოფლიო მთარგმნელობით პრაქტიკაში — სხვადასხვა მოსაზრებით, ვთქვათ, პროზად მოუთხრონ მკითხველს „ვეფხისტყაოსანი“, იგივე „ილიადა“ და „ოდისეა“, ან მსოფლიო პოეზიის სხვა შედევრები.

იქვე, მ. გელაშვილი კიდევ ერთ სადავო, უფრო სწორად, კვლავ წინააღმდეგობის შემცველ მოსაზრებას გამოთქვამს: „თამახ 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, ხაზს 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 ვგონი, 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, თავშეკავება 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:

„გაადნო თოელი
გაზაფხულის თბილმა ქარებმა,
დატყდა ყინული
და დაიძრა მდინარე მდოვრი.
მხოლოდ ეს ერთი

ვერ გაადნო შზის მხურვალებამ —
ყვრიმალთა ზემოთ შეფენილი
ჭაღარის თოვლი".

ან:

„მდინარეს ერეოლა მოჰგვარა ქარმა,
ფურცელთა პრელი კაბა აცვია".

ან:

ცვარი თითქოს წმინდა მარგალიტი არის,
მთვარე — მოკიმული მშვილდი" და სხვა.

ასევე ხაზგასასმელია, რომ ინდური საგალობლების, თაგორის „გიტანჯალისა" და „ბჰაგავატგიტას" მთარგმნელი მარტო პწკარედს, ან შუამავალ ენას ვერ დასჯერდებოდა, მას უნდა შეესწავლა ინდური ფილოსოფიურ-რელიგიური ტრადიციები და მ. გელაშვილი სწორად აფასებს ამ მიზნით მთარგმნელის მიერ გაწეულ შრომას. რაც შეეხება მთარგმნელის დამოკიდებულებას დედნის სტილისადმი, ამ შემთხვევაში ზედმეტიც კია დავა, ვინაიდან თ. ჩხენკელი თეორიულადაც იცავს მთარგმნელის ინდივიდუალური სტილის არსებობის უფლებას და ამდენად, ჩვენც შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ თ. ჩხენკელის თარგმანებში უპირატესობა საკუთარი სტილის წარმოჩენას ენიჭება

ალბათ ადვილი არაა პწკარედით მუშაობისას დედნის სტილის გადმოცემა, მაგრამ ასეთი ცდა ჩანს გრიგოლ აბაშიძის თარგმანებში. განსაკუთრებით ეს ითქმის შანდორ პეტეფის პოეზიაზე. ამას გვაფიქრებინებს, ერთის მხრივ ის გარემოება, რომ პოეტს საფუძვლიანად აქვს შესწავლილი შანდორ პეტეფის პოეზიის მასაზრდოებელი წყაროები, იცნობს 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 ჰეშმარიტ და თან უცხო პოეზიასთან შეხვედრის განცდას, ეს უკანასკნელი პირობა კი, ჩემი აზრით, ერთ-ერთი მთავარია თარგმანის პრაქტიკაში. უცხოობის განცდას ბადებს ქართული პოეტიკისათვის უცხო მხატვრული საშუალებები, გაუცვეთავი, მრავალფეროვანი რიტმები და გრძნობების გამოხატვის არაქართული, ყოველ შემთხვევაში, ქართული პოეზიისათვის 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,
შზის დაბნელების მსგავსი".

„მეფე რომ ვიყო, ლალებით სავსე
გვირგვინს დავთმობდი, ოღონდ სუროთა,
ოღონდ ყვავილთა გვირგვინი თავზე
შენი ხელებით მე დამხუროდა“.
„ვარდი ხარ? ვარდის რტოდ ვიქცე მინდა
ნამი ხარ? ვარდად ვიქცეი უცებ,
რომ ეფრქვეოდეს ცის ნამი წმინდა
ტრფობით აღვწილ ჩემს წითელ ფურცლებს“.
„ახლა ჩუმი სიო ვარ,
წყნარი, იცით როგორი?
მინდორ-მინდორ დავფრინავ,
ზეცის კარი მეღება.
კვირტი ყველა ყვავილის,
ყველა ვარდის კოკორი
ჩეძს ჩუმ ამბორს მოელის,
ჩემი ბაგის 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 ელფერით, გაჯერებული მთელი ქართული პოეზიიდან ნასესხები პოეტური ხერხებით, 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 პოეტური ტრადიციის ერთბაშად და რეალურად წვდომა და გამოყენება"[21]. 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, ჭარბად გამოყენების გამო, ჰყარგავს სტილისტურ მრავალფეროვნებასა და ძალას. სიძველის ეფექტის გარდა მისი სტილისტური პოტენცია მაღალფარდოვნებასა 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... ვკვდები...
„ანდერძი"! ყურთან დარეკა ზარმა.
„ანდერძი"! მთხოვენ ნაჩუქარი ძვლები
და საჭურჭლენი, რაიცა არ მაქვს.
მყოფი სრულ გონზე, რომელიც ზესით
ვალად მომცეს და ვალივით მსუსხავს
ეწერ, უფრო სწორად, ვგმინავ და ვკვნესი
ამ ანდერძს, ჩემი ცხოვრების ნუსხას".

დ. წერედიანის 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 ძალაუნებურად 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 ეშქვეშ აყენებს მთარგმნელის პოზიციას. მთარგმნელისაეე სიტყვით, „ჰოლდერლინის ლექსი უარჰყოფს სახოვნებას, 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, ჰაბუკური 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 კურიოზებამდეც 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, აალდება, იმსხვრევა, ერთ ღრუბლად, ერთ მელოდიად გაზავდება (ს. ცვაიგი)"[23].

თარგმანში ჰოლდერლინის პოეზია სტილის თვალსაზრისით ლაშის ზემოთქმულის საწინააღმდეგო შთაბეჭდილებას ტოვებს ენის მკაფიოდ გამოხატული არქაულობის გამო. თუნდაც მთარგმნელი იდგეს იმ პოზიციაზე, რომ თარგმანს უნდა ემჩნეოდეს დედნის ეპოქის კვალი, 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 ალარ 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 ჰქმნის. 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, ღვლარჭნილი ლექსი მიიღეთ.

ერთმანეთს შევადაროთ 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 geduldigund häuslich,
Pflegend 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:

„განეშორები ბაღ-წალკოტთა, დაეშურო რათა თქვენდა ძენო მთისანო!
დაუგდებ ბალნარს, სად თმენითა და სიმყუდროით მყოფობს ბუნება,
მიწყივ მზრდელი და მიწყივ ნაზარდი, მაშრალთა სოფლის თანამყოფელი.
თქვენ თქვენგანვე ერთნი ჰხმეეთ სიდიადეს! დგაბართ აგრე ტიტანთ ტომივით
ამ ბეჩავ ქვეყნად, თაესა და იმ ცის ამარი, გკვებათ რომელმან
და გამოგზარდათ, თქვენიე მშობელი მიწის ამარი".

თარგმანში დედნის ზომიერი პათეტიკა გაამძაფრა მარკირებულმა ლექსიკამ და სიტყვათმრავლობამ. ასე მაგალითად, გერმანული ნეიტრალური სიტყვის „ბაღის“ ნაცვლად თარგმანში გაჩნდა ორი სინონიმი „ბაღ-წვალკოტი“ და „ბაღნარი“, ხოლო ასევე სადად ნათქვამი ლაკონიური ფრაზა — „ბაღიდან თქვენთან მოვალო“ გასამმაგდა და მივიღეთ: „განვეშორები ბაღ-წვალკოტთა“, „დავეშურო რათა თქვენდა“, „დავაგაგდებ ბაღნარს“. ორი სიტყვიდან „თქვე დიადებო“ გაჩნდა მთელი სტრიქონი „თქვენ თქვენგნივ ერთნი ჰხმევთ სიდიადეს“. ლექსის ბოლო სტროფში ჰოლდერლინი ასევე სადად მიმართავს მუხებს, რა სიამოვნებით ვიცხოვრებდი თქვენს შორისო, თარგმანში კი, როგორც ბოსალოდნელი იყო, კვლავ სიტყვათმრავლობა და გადაჭარბებული არქაიზება გახდა წამყვანი სტილური ნიშანი:

„მე რომ აგრერიგ დავთმენოდი სოფელთ მონებას,
არც წარმტყვევნიდა ტყის მეუფება,
ადამისძეთა საკრებულოს შევემხრობოდი მაშინ უდრტვინველ
მე რომ აგრე არ შევემსჭვალე კაცთა მიმართ გულს,
ვერ დამთმობელს სიყვარულისა,
ეითარის შვებით შორის თქვენსა, დიდმუხებო,
დაეყუდრებოდი“!

ლექსის სტილისა და განწყობილების გამოსახატავად ბოლო სტროფში გამართლებულია „მუხების“ შეცვლა სიტყვით „დიდმუხები“, მთელი ლექსის მარკირებული ენობრივი ქსოვილით შემოსვა კი იქნებ თარგმანს ამაღლებული სტილის პოეზიის მოყვარულთა თვალში ანიჭებდეს კიდეც 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 არქაიზმების ბაზაზე დაფუძნებული ზედმეტი სიტყვათქმნადობა.

* *

როგორც ზემოთ მოყვანილი მაგალითებიდან ჩანს, ინდივიდუალური სტილის მქონე მთარგმნელებისა და თარგმანში უნივერსალური პოეტური ენის დამამკვიდრებელთა შემოქმედებაში არცთუ იშვიათია ჰეშმარიტ 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.

ალბათ 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 თეარაძის, თამარ ერისთავის, გიორგი ნიშნიანიძის, დავით წერედიანის, ოთარ ჭელიძის, იორამ ქემერტელიძის, მორის ფოცხიშვილის, იზა ორჯონიკიძის და რევაზ თაბუკაშვილის 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 რვამუხლიანია, ხოლო პირველი და მესამე — ცამეტმუხლიანი. ალექსანდრიულ ლექსს ცეზურა შუაში მოუდის. ამ საზომის შესატყვისი რიტმი ქართულ თარგმანში იქმნება თოთხმეტმარცვლიანი და ათმარცვლიანი სტრიქონების მონაცვლეობით. ბოდლერის ლექსიკა ნატურალისტურია, შეულამაზებლად, უფრო მეტიც, უხეშადაა გადმოცემული ტრივიალური ჰეშმარიტება — ყველაფერი მტვრად იქცევა. თარგმანში, როგორც ჩანს, შენარჩუნებულია დედნის ყველა სტილური ნიშან-თვისება, რადგან თარგმანშიც ამაზრზენად მოჩანს სურათი:

„ბუზი ბზუილით ესეოდა გადახსნილ სტომაქს
და ჩაშაეებულ ბატალიონად
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 ანალიზისას 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 ალექსანდრიული ლექსია და მის დინჯ მდინარებას კარგად შეესაბამება ქართული თოთხმეტმარცვლიანი ლექსი. ასევე შენარჩუნებულია თარგმანში ჯვარედინი რითმებიც, რომლებიც, უპირველეს ყოვლისა, გაუცვეთაობით იპყრობს მკითხველის ყურადღებას.

„დაიმორჩილებს სულს ზამთარი; უკუღმართობით,
კატორღულ შრომით და კოშმარით რომ კვლავ ეწამოს,
გული, პოლარულ ჯოჯოხეთში, როგორც მნათობი,
ღრმად ქცეული ემგვანება ყინულს მეწამულს“.

პწკარედით დასტურდება, რომ თარგმანში ზუსტად მეორდება დედნის სახეები: „ჩემთვის დაისის ეფემერულ თრობად იქეცით“; „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 თითქო‘ უსამკაულო სტრიქონებს შორისაა ჩამალული ჭეშმარიტი ხიბლი. ასეთი პოეზიის თარგმნა ძნელია. მთარგმნელს ბეწვის ხიდზე უწევს სიარული, ერთი წაბორძიკება 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 ალარაფერი დარჩება. ნიმუშად მოვიყვან ერთი ასეთი ლექსის თარგმანს, სადაც ზედმიწევნით ზუსტადაა შენარჩუნებული დედნის სახუმარო კილო და მისივე შესატყვისი რიტმული სურათი. გერმანულ შვიდმარცვლიან, რითმიან ლექსს (გარითმულია მეორე და მეოთხე სტრიქონები) მშვენივრად ესადაგება ქართული რვამარცვლიანი ლექსი:

„ბორგავს ძეფე ვისუამიტრა, —
სერს ვაშისტას ჭრელი ძროხა,
ბრძოლითა და შურისგებით
გული ეეღარ მოითხა.

ოი, მეფე ვისუამიტრავ,
რომელი შენ მუაცხარ კურო,
რომ ამ ერთი ძროხისათვის
იბრძოლო და იფაფხერო".

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 ატევს ათმარცვლიან ქართულ ლექსში:

„დაგორაობდნენ ზღვაზე ტალღები,
დაგორაობდნენ და ბმაურობდნენ,
თამამ-თამამით და გამალებით
მზე ვარდისფერ შუქს ღვრიდა მიწაზე,
და თოლიები შეშინებული
დაფარფატებდნენ ყრანტალ-ყრანტალით,
ისმოდა ცხენთა ფლოქვის თქარუნი, ფართა ქუხილი
და ოხრივე მხრიე გამარჯვების იდგა ყიეინა:
„თალატა! თალატა"!

დედნის შესაბამისი ადგილი ასე ჟღერს:

Es wogten die Fluten,
Sie wogten und brausten,
Die Sonne goß eilig herunter
Die spielenden Rosenlichter.
Die aufgescheuchten Möwenzüge
Flatterten fort, lautschrelend,
Es stampften die Rosse, es klirrten die Schilde
Und welthin 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, როგორიცაა რიტმი და ინტონაცია, სახეთა სისტემა, განწყობილება, მუსიკალობა, სისადავესთან შერწყმული სიდიადე და თან ზედმიწევნით ზუსტად გადმოსცეს ლექსის შინაარსობრივი მხარე, ერთი სიტყვით, პოეტური შემოქმედების ძალით თითქმის გაუტოლდეს დედანს.

ნიმუშად მოვიყვან ნაწვეტს 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 ათმარცვლიანი ლექსით, აქ გარითმულია ყოველი წყვილი სტრიქონი, პირველი და მესამე წყვილი ეაჟური, ხოლო მეორე წყვილი ქალური, ანუ ერთმარცვლიანი რითმით. ქართულ თარგმანში არა გვაქვს რითმა, მაგრამ იგივე რიტმი გადმოიცა ურითმო, თოთხმეტმარცვლიანი ლექსით:

„სახელით მისით, თავი თვისი რომელმაც შეჰქმნა
მარადჟამიერ შემოქმედად მოწოდებულმა,
სახელით მისით, ვინც წარმოშობს რწმენას და ნდობას,
ბადებს სიყვარულს, ნერგავს საქმეს და გვმოსავს ძალით;
სახელით მისით, ეგზომ ხშირად სახელდებული,
თავისი არსით, კვლავ უცნობი მაინც რომ რჩება".

რიტმისა და ინტონაციის ადექვატურობის შესამოწმებლად ერთმანეთს შევადაროთ დედნისა და თარგმანის თითო სტრიქონი:

„იმ ნამენ დესსენ, დერ ზიხ ზელბსტ ერშუფ!"
„სახელით მისით, თავი თვისი რომელმაც შეჰქმნა!"

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 გადმოსცემს ათ და ხუთმარცვლიანი სტრიქონების მონაცვლეობა. ორიგინალის პირველი სტროფი ასე ჟღერს:

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 ცალკეულ ადგილებზე გავამახვილებ ყურადღებას:

„მრუმე ღრუბლებით ემანდ შებურე,
ზევსო, შენი ცა!
და ბიჭის დარად,

გეიმრას რომ მუსრავს,
ბილენ-მოლენე მუხები და მთის მწვერვალები!
ოღონდ მე დამრჩეს
ეს ჩემი მიწა
და ჩემი ქოხი, —
შენგან როდია იგი ნაგები, —
და ჩემი კერა,
რომლის ცეცხლმაც
აგავსო შეროთ".

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. „ბრუმე ღრუბლები" კარგი შესატყვისია გერმანული სიტყვისათვის „Wolkendunst", ხოლო გერმანულ წინადადებას — „übe dich an Eichen und Rergeshöhn", რომელიც სიტყვასიტყვით იქნებოდა ასე: „მოსინჯე შენი ძალა (ან ხელი გაივარჯიშე) მუხებსა და მთის მწვერვალებზე", ესადაგება პოეტური თქმა: „მიწენ-მოლენე 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 აგიგია", 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 პწკარედებს უწოდებს. სწორედ პწკარედის 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 პოზიციაზე 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 წარმოჩენის მომხრეთა რიცხვს, მეორე კი — ვახუშტი კოტეტიშვილი დედნის ერთგულების პოზიციაზე დგას და თარგმანში ცდილობს დაიცვას მაქსიმალური სიზუსტე.

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

შესადარებლად 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 შეეწიროთ, ან რა შეიძლება ჩაეამატოთ 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 ამაღლებულია 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 შეგხვდებათ მაინცდამაინც „ლურჯი ცა“, მაინცდამაინც „აღელვებული ზღვა“ და ა. შ.

რილკეს პოეზიაში თვალშისაცემია განმეორებებისკენ ლტოლვა. ეს პოეტური ხერხი ამძაფრებს 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 ტიპიურია, 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 ხერხი არ იყოს გამოყენებული. ასევე ნიშანდობლივია მისი პოეზიისათვის უჩვეულო 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 ერითმება ლამის ყოველი სტრიქონი, ერთ ლექსში შეიძლება სრული ჯვარედინი რითმაც იყოს და პარალელურიც.

მე აქ ჩამოვთვალე ის პოეტური ხერხები, რომლებიც ხელშესახებად იკვეთება 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 შეელიო 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 შემიყვარებს, ჩემთვის ვინ შეძლებს
დათმოს სიცოცხლე ნასათუთები
და გადაეშვას ბორგნეულ ზღვაში...
მე გავიღვიძებ მარტოდენ მაშინ

და სიცოცხლეში კვლავ დაებრუნდები.
ქვა ხომ მუნჯია და მეხატრება
ძარღვები სისხლმა რომ ამღეროს,
მტანჯავს სურვილი დაუფარავი,
არ აღმოჩნდება ნეთუ არავინ,
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 გამოხჭმობს,
ვისაც ყველაზე მეტად ეუყვარდი.

პირველი შთაბეჭდილებაა, რომ წავიკითხეთ ჭეშმარიტი პოეზიის ნიმუში. იგი იმეორებს დედნის რიტმულ სურათს, ზომიერად ამაღლებულია, ამ მხრივ სადავო არაფერი გვაქვს, განწყობილებაც დედნისეულია. ახლა ვნახოთ ცალკეული დეტალები:

დედნის ხუთტაეპიან სტროფებში რიტმს ქმნის 9 და 7 მარცვლიანი სტრიქონების მონაცვლეობა (9/7—9/9—7). ამ საზომს მთარგმნელმა გივი ალხაზიშვილმა შეუფარდა ათმარცვლიანი ლექსი, მაგრამ, ამით დედნის რიტმული სურათი მაინც შენარჩუნებულია. დედანში ერთმანეთს 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 გამახვილებაში შეიძლება ლექსმა იმაზე მეტი ცვლილებები განიცადოს, რაც პოეტური თავისუფლების ნორმებითაა დასაშვები. თუკი ამ თარგმანს რაიმე ნაკლი აქვს, ჩემი აზრით, სწორედ რითმების სრულყოფილებისკენ ლტოლვითაა ასახსნელი, მაგრამ არის ზოგიერთი უზუსტობა, რომელიც ამ მიზეზითაც ვერ აიხსნება. მათგან მხოლოდ მთავარს გამოვყოფ, რაც ჩემი აზრით, ლექსის საერთო პათოსს ვნებს და პრინციპულად მცდარია. ლექსის შინაარსი ასეთია: ქვის ქანდაკება ნატრობს, იქნებ ვინმე გამოჩნდეს, ვინც ისე შემიყვარებს, რომ ჩემთვის დათმობს სიცოცხლეს, და თავს დაიხრჩობს ზღვაში, აი მაშინ თუ დავაღწევ ქვას თავს და დავბრუნდები სიცოცხლეშიო. მთელი ლექსი აგებულია ამ ქვადყოფნასა და ქვიდან თავის დაღწევაზე და ამიტომ მის ნაცვლად პირველ სტროფში ჩართული სტრიქონი „მე გავიღვიძებ 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 მშვენივრად ერით-

შება 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 Rlut, der Stein ist so still ვოცნებობ მჩქეფარე სისხლზე, ქვა ხომ ისე წუნარიაო. თარგმანში 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 Rlut, wenn es reift wie der Wein?“, რაც სიტყვა-სიტყვით ასე იქნება: რაღას მიშველის ჩემი სისხლი, თუკი იგი ღვინოსავით მომწიფდება, ე. ი. დაღვინდება და დაწუნარდებაო, თარგმანში კი ეს კავშირი დაიკარგა და მივიღეთ:

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

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 რაღას მიშველის ჩემი დაღვინებული სისხლი, იგი ხომ ზღვიდან ვერ გამოიხმობს იმას, ვისაც თურმე ყველაზე მეტად ეუყვარდი.

გარდა ამისა, თავისუფლად შეიძლებოდა წარმოგვეჩინა განმეორებები, რომლებიც ორგან გვაქვს ამ პატარა ლექსში. ერთი სიტყვით, საესებით 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 დაწერილებით ანალიზს აღარ შემოგთავაზებთ, ცალკე აღებული თარგმანი კვლავ მშვენიერ შთაბეჭდილებას ტოვებს, მაგრამ დედანთან შედარებისას მასაც აღმოაჩნდა რამდენიმე მნიშვნე-

ლოვანი ნაკლი. უპირველეს ყოვლისა ეგულისხმობ ისეთ თვალშისაცემ ელემენტს, რომელიც არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლებოდა თვითნებურად გადაგვესხვაფერებინა. ესაა რეფრენი, აგებული დაპირისპირების ხერხით, სიტყვიერი ქსოვილით კი სავსებით სადა. იგი უპირისპირდება 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 კიდევ უფრო სახეცვლილი ვარიანტი: შენ ხარ შრიალი და სურნელი იასამანთა. აქვე უნდა დავსძინო, რომ „იასამანი" მთელ ტექსტში წამლად არ ურევია.

ეს თარგმანი პწკარედითაა შესრულებული, მაგრამ პწკარედში რომ რეფრენი გამოკვეთილი იქნებოდა, ამას ის მაფიქრებინებს, რომ სამგან რეფრენის პირველი ნაწილი მაინც ემთხვევა დედანს, მეორე ნაწილი კი სამივეგან გარითმვის სურვილითაა წამატებული:

მწირე სხივებით და სინარნარით
ნათელს მოაფენ, ისე გაიელი.
მე დღე ვარ ერცელი, მე ვარ ცვარნამი,
ხოლო შენ ხე ხარ — გითრთის ყვავილი".

არ შემიძლია ისიც არ აღვნიშნო, რომ აქ დედნისეულია 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:

ასეევე თვითნებურადაა შელამაზებულ-გადაკეთებული თავის რეფრენიანად მომდევნო სტროფი:

„გადავიღალე, შენს სახლამდე გზა შორეული
გაძოვიარე, დამავიწყდა, ველარ გაჩუქე,
მისი ნათქვამი, ცის ოქროში ვინც შერეულა,
ვინც მზეშია და მზესვე აშუქებს.
რაც დამბარეს დამავიწყდა, ვერას გავბედავ,
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 ვალმოხდილი და არა ლამაზი და ნარნარი, როგორც იგი თარგმანში წამატებული ელემენტების წყალობით მოჩანს. ამავე სტროფში დაშვებული შეცდომა — „ოთახის სივრცემ დამაშინა" (უნდა იყოს: ოთახის სიმცირემ გამაოგნა) ცელის ლექსის პათოსს — ანგელოზი გაოგნებულია, ღვთისმშობელი რომ ასე უბრალოდ ცხოვრობს.

დედანს საკმაოდ შორდება უკანასკნელი სტროფიც, სადაც, სხვათა 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 დედანში ასეა: აი მოვედი და დაგისრულე ათას-მეერთე სიზმარი შენი. ღმერთმა შემომხედა; მან თვალი მომჭრა (ან: დამაბრმავა), ხოლო შენ ხე ხარ.

თარგმანში ეს სტროფიც გავრცობილია და სახეცვლილი:

„ათასმეერთე ეს სიზმარი ასე მორჩება
მე დაგანახე, თუკი რამე გულში გაგიელე,
ბრწყინავდა ღმერთი ჩემს პირდაპირ თვალისმომჭრელად.
ხოლო შენ ხე ხარ რტომოყუაყილე".

მშვენიერია პოეტურად, მაგრამ დაკარგულია რილკეს სახეები. „ათასმეერთე ეს სიზმარი ასე მორჩება" ნეიტრალური და უემოციოა იმასთან შედარებით, რაც დედანშია, ასევე ნეიტრალურია: „ბრწყინავდა ღმერთი ჩემს პირდაპირ თვალისმომჭრელად", როცა დედანში გვაქვს გამიზნული ფრაზა: „ღმერთმა შემომხედა და თვალი მომჭრა".

ბოლოს კვლავ რეფრენს დავუბრუნდები. ჩემი აზრით, თუკი ლექსის რიტმული აღნაგობა ვერ იგუებდა ზუსტ ვარიანტს: „ხოლო შენ ხე ხარ", უფრო ნაკლები შეცოდება იქნებოდა ყველა სტროფში ერთი რომელიმე, თუნდაც გავრცობილი ვარიანტის შენარჩუნება.

ახლა იმავე პრინციპით, ანუ დედანთან სიახლოვის თვალსაზრისით განვიხილოთ ვახუშტი კოტეტიშვილის თარგმანები. ჯერ ვნახოთ რითმიანი ლექსის ნიმუში, იმიტომ რომ ყველაზე უფრო რითმიან ლექსში ჰპირს სიზუსტის მიღწევა. ეს არის „ეროსი", ათმარცვლიანი საზომით დაწერილი ლექსი, უფრო სწორად, აქ ერთმანეთს მისდევს ათ- და ცხრამარცვლიანი სტრიქონები, მაგრამ ცხრამარცვლიანში გარეული 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 სიტყვიერ ქსოვილში, მაგალითად, „ოქრომჭედელში“: „Dinge, sag ich, Dinge, Dinge, Dinge!“ „ვხედავ 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 ცხრამარცვლიანი 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 გაუძლებს? სახეს უმალვენ,
როდესაც იგი, ვით ზაფხულის მზედგომის ხვატი,
საგაზაფხულო შემზადებას შეწყვეტს უმალვე.
როცა ბაასში რაღაც ჩნდება უცხოსახოვნად,
თითქოს დინჯდება... უცებ კივის და ხმას უმატებს...
და მოსაუბრეთ უცნობ თრთოლას ტაძრის თაღოვან
შიდასივრცისებრ დაამხობს და ააგუმბათებს.
ო, დაკარგულნი დაკარგულნი უცებ, უმეცრად!
ო, ღვთაებათა ჩახუტებაც ფიცხო და ცხარო!
სიცოცხლე შედგა, ბედისწერა იშვა უეცრად.
და სიღრმისეულ წიაღებში 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 გარითმვამ მოითხოვა, ასეთია. დედანში გვაქვს: „ვინ გაუძლებს მის მოელვარე სახეს“, მთარგმნელმა აქ შემოიტანა: „მის ელვარებას ვინ გაუძლებს? სახეს უმალვენ“, რომელიც გაერითმა ასევე მიმატებულ „უმალვეს“, რომელიც ბოლო სტრიქონში მაინც იგულისხმებოდა. აი, მეორე

სტროფში კი სიზუსტე დარღვეულია. აქ უფრო ხელშესახები და არაორგანულია კვლავ რითმის გამო წამატებული სიტყვები და ამით გართულებულია რილკეს პოეტური აზროვნება. კერძოდ, მესამე და მეოთხე სტრიქონში გვაქვს აზრი: „Und er wirft den namenlosen Schauder, wie ein Tempelinnres über sie" — და იგი მათ, ტაძრის შიდა სივრცესავით დაამხობს თავზე შეუცნობელ, უფრო ზუსტად: სახელდაურქმეველ ძრწოლას და არა „თრთოლვას", როგორც თარგმანშია. თარგმანში დასაშვებია გავრცობილი ფრაზა: „ტაძრის თაღოვან შიდასივრცისებრ", მაგრამ აშკარად 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 დაამხობს და ააგუმბათებს".

მესამე სტროფში მთარგმნელი, ჩემი აზრით, არ არღვევს პოეტური თავისუფლების საზღვრებს, თუმცა აქაც უმატებს გასარითმ ერთეულებს: როგორიცაა „უმეცრად", ასევე სიტყვა „სწრაფს" განავრცობს და ვღებულობთ: „ფიცხო და ცხარო". სამაგიეროდ, აქვე ინარჩუნებს განმეორებებს: „ო დაკარგულნი, დაკარგულნი".

თავი რომ მოვუყაროთ ამ თარგმანის ანალიზისგან მიღებულ შედეგებს, აღმოჩნდება, რომ მთარგმნელი ცდილობს მინიმუმამდე დაიყვანოს რითმის გულისთვის წამატებული ელემენტები, ე. ი. მისი პრინციპი მაინც დედნის ერთგულებაა. ეს აზრი რომ შეღავათიანი არ გეჩვენოთ, ახლა წარმოგიდგენთ ერთ-ერთი ურითმო ლექსის თარგმანს, სადაც მიღწეულია აბსოლუტური სიზუსტე, მართალია, აქ მთარგმნელს არ სჭირდებოდა გარითმვა, მაგრამ რიტმის გადმოცემა კი იყო საჭირო და სწორედ ისაა აღსანიშნავი, რომ რიტმიც ზუსტად დედნისეულია. რიტმის შესადარებლად მოვიყვანოთ დედნის ნაწყვეტი: ესაა „ორფევსი. ევრიდიკე. ჰერმესი" ციკლიდან „სონეტები ორფევსისადმი" 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 Porphyr sah es aus im Dunkel,
sonst war nichts Rotes".

„ეს იყო სულთა საოცარი მაღაროები
ვერცხლის საბადოს ძარღვებივით გამოსჭვიოდნენ
თავიანთ წყვდიადს. ფესვებს შორის ჟონავდა სისხლი,
აქეთ, ხალხისკენ მომდინარე და ამ წყვდიადში
ის პორფირივით მძიმე ჩანდა
სხვა არრა იყო იქ წითელი".

დედანში თერთმეტმარცვლიან სტრიქონებს ენაცვლება ათ და ხუთმარცვლიანი 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 სახეები: „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" — „დაუღეჭავად ნთქავდა მისი ხარბი ნაბიჯი გზის დიდ-დიდ ნაკრებს"; „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 მოალმაცეროდ 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 სიბნელით 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 ურითმო ლექსებში, თუმცა რითმიან ლექსებშიც, ზოგიერთი გამონაკლისის გარდა, უაღრესად ავიწროებს პოეტური თავისუფლების საზღვრებს და ჩემი აზრით, ამ გზას უნდა ადგეს ყოველი ჭეშმარიტი 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. გალექსვის გაიოლებული გზა, რომელიც 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 მეღავნდებოდეს 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 გაელენები, 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 სხვადასხვა ასპექტით, მაგრამ საკვლევი პრობლემების წრე ყოველთვის მთავარ ამოცანას უნდა ექვემდებარებოდეს. ჩვენი მთავარი ამოცანა თარგმანში დედნის სტილის რეპროდუქციაა. ამიტომ, მხატვრული ნაწარმოების სტილისტური ანალიზისაგან განსხვავებით, აქ ყურადღება გამახვილდება იმ ელემენტებზე, რომელთა რეპროდუქცია შესაძლებელია ფუნქციური კომპენსაციის გზით, ხოლო სხვა დანარჩენი განიხილება, როგორც მწერლის სტილის მნიშვნელოვანი, მაგრამ ობიექტური დაბრკოლებების გამო აღუდგენელი ელემენტები. ამ უკანასკნელთა გამოკვეთით ერთხელ კიდევ გაესმება ხაზი პრინციპს, რომ დედნის სტილისმიერი დანაკარგების რიცხვი ობიექტურად განპირობებულ რაოდენობას არ უნდა ასცილდეს, ვინაიდან არცთუ მცირეა და უმნიშვნელო ასეთი დანაკარგების რიცხვი.

ლიტერატურის თეორეტიკოსი რომან ინგარდენი, მართალია, უშუალოდ არ იკვლევს თარგმანის საკითხებს, მაგრამ ერთგან ჩვენთვის საინტერესო მოსაზრებას გამოთქვამს. კერძოდ, იგი ეხება მხატვრული ნაწარმოების ბგერით მხარეს, როგორც სტილის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს კომპონენტს და წერს: „ბგერით მხარეს რომ ნაწარმოების პოლიფონიაში მართლა გააჩნია „საკუთარი ხმა“, ეს საუკეთესოდ მტკიცდება, როცა ნაწარმოები უცხო ენაზე ითარგმნება. შესაძლებელიც რომ იყოს თარგმანის ისე ერთგულად შესრულება, რომ ბგერით მხარესაც დიდი ანგარიში ეწეოდეს, თარგმანი ამ თვალსაზრისით ვერასგზით ვერ გაუტოლდება დედანს, ვინაიდან ცალკეული ბგერების სხვაგვარობა აუცილებლად განსხვავებული ბგერითი სურათისა და ხასიათის 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 ზემოხსენებული ბგერითი სურათის მსგავსად მხოლოდ ამ ენისთვის დამახასიათებელ ხმოვანებას ქმნის. გრამატიკული სტრუქტურა აზრის გამფორმებელია და მას, ერთი შეხედვით, თითქოს არც გააჩნია დამოუკიდებელი სტილისტური ღირებულება, მაგრამ გრამატიკულ ფორმათა ერთობლიობა, მხატვრულ ტექსტში მათი ორგანიზება და ხმარების მეტნაკლები სიხშირე ლექსიკურ ერთეულებთან ერთად აყალიბებს ნაწარმოების პოლიფონიას, მათ შორის, რიტმსა და ინტონაციას, რაც ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორია პროზის სტილისტიკაში. თომას მანი წერდა: „პირველიდგან იყო რიტმი, — თქვა ჰანს ბიულოვმა. ეს დირიჟორის სიტყვებია, გეთანხმებით, მაგრამ, მე მგონი, იგი ხელოვნების ყველა სახე-

ობაზე ზედგამოჭრილი გახლავთ, უპირველეს ყოვლისა კი წყობილსიტყვაობაზე, რაშიც მე მარტო ლირიკას არ ეგულისხმობ. 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 დაყოფაა 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 განურჩეველი, რა გრამატიკულ სტრუქტურაში იქნება რეალიზებული მწერლის აზრის მდინარება. მარტივია ეს სტრუქტურა, თუ რთული, როგორია ამა თუ იმ ფორმების ზმარების 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 მოარული 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. ამავე მომენტებთანაა დაკავშირებული თხრობის დინჯი, ნეიტრალური მდინარება 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 ჟღერადობის 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 რიტმსა და ინტონაციას 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 სძველის კოლორიტის შექმნაში. მისი აზრით, ერეკლე ტატიშვილისეულ თარგმანში „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“ ბიბლიისებური სურნელი აქმნება რიტმის და არა არქაული ლექსიკის ხარჯზე. იხ. „ცისკარი“, № 6, 1986, გვ. 139.

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

თუ რიტმის შემქმნელ საშუალებებს თარგმანის პლანში განვიხილავთ, აღმოჩნდება, რომ „რიტმი, ისევე როგორც პოეზიაში, სადაც იგი მეტყველების ბგერითი ერთეულების მოწესრიგებაზეა დამყარებული, ასევე პროზაშიც, სადაც იგი სინტაქსურ ფაქტორს, ანუ სხვადასხვა 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 ასეთივე გადატანა)".[27]

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

• •

ერთხელ კიდევ აღვნიშნავთ, რომ ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი სტილისტური ელემენტის თარგმანში აღდგენა ფუნქციური კომპენსაციის გზით ხორციელდება, თარგმანში ხელახლა ხდება ენობრივი საშუალებების ორგანიზება, რაც ინტუიციურ წვდომასთან ერთად შემეცნებით მომენტთანაცაა დაკავშირებული.

შემეცნებითია თუნდაც თარგმნის დაწყებამდე და მით უმეტეს, თარგმანის შეფასებისას მხატვრული ნაწარმოების ყოველგვარი ანალიზი, და მათ შორის, სტილისტური ანალიზიც, რომელიც მრავალ პირობითობას შეიცავს, კერძოდ, ანალიზისას ვერ ავცდებით ნაწარმოების დანაწევრებას ჩვენთვის საინტერესო რომელიმე ნიშნით. მართალია, ანალიზს საფუძვლად უდევს მთელი ნაწარმოების ზოგადი სტილური ნიშნების კვლევა, მისგან მოგვრილი დაუნაწევრებელი ემოციური და ესთეტიკური შთაბეჭდილება, საერთო ხმოვანება და ატმოსფერო, მაგრამ ანალიზისას აუცილებელია გამოიყოს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, საკვლევი ზონები და მსჯელობამ მათ ფარგლებში მეტნაკლებად კონკრეტული ხასიათი შეიძინოს. კერძოდ, პროზაში ეს შე-

იძლება იყოს ავტორ-მთხრობელის ენა და პერსონაჟების ენობრივი პორტრეტები. ჰეშმარიტ მხატვრულ ნაწარმოებში ყოველთვის იკვეთება ეს ორი სტილური პლასტი. ავტორ-მთხრობელის ენა მეტწილად არ ემთხვევა პერსონაჟების ენობრივ პორტრეტებს, ასე რომ არ იყოს, მაშინ გმირთა ხასიათებს გამოეცლებოდა ერთ-ერთი უმთავრესი ბაზისი და ხასიათი ავტორისგან წინასწარ მოცემული ზოგადი აღწერილობის ამარა დარჩებოდა. უნდა აღვნიშნოთ, რომ აქ ვგულისხმობთ იმ შემთხვევას, როცა ნაწარმოებში არსებობს ზემოხსენებული 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 გაშოყოფა ხელს არ უშლის სტილის ისეთი ზოგადი ნიშნების კვლევას, როგორიცაა ნაწარმოების რიტმი, ინტონაცია და განწყობილება, ამავე წიაღში ხასიათდება ავტორის დამოკიდებულება ცალკეულ პერსონაჟებთან და მოვლენებთან და შესაბამისად ახსნა ეძებნება პერსონაჟების ენობრივი პორტრეტების ლექსიკურ თუ გრამატიკულ გაფორმებას, მაგრამ არის მომენტები, რომლებიც მთლიანად ავტორ-მთხრობელის სტილურ პლასტში თავსდება. ეს არის, უპირველეს ყოვლისა, მწერლის სტილის ისეთი აბსტრაჰირებული ნიშნები, როგორიცაა სისადავე, ან მაღალფარდოვნება, ლექსიკური სიუხვე თუ სიღარიბე, ავტორის დამოკიდებულება საერთოსახალხო ენასთან, რის ბაზაზეც იქმნება კუთხურობის, არქაულობის, ჭალაქური თუ სოფლური მეტყველების შთაბეჭდილება, მწერლის დამოკიდებულება ჟარგონთან და სალიტერატურო ენის მიღმა მდგომ შრეებთან, უცხო ლექსიკასთან, თვით სალიტერატურო ენის წიაღში მოქცეულ ფრაზეოლოგიზმებთან, ხატოვან თქმებთან, ანდაზებთან და სხვა.

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

ლისეული მხატვრული საშუალებების გამორჩევას და მათი ზუსტი ექვივალენტების ძიებას. ტრადიციული მხატვრული სახეების აღდგენა ხშირად იოლდება ბევრ ენაში მათი მსგავსების გამო. მაგალითისთვის შეიძლება დავასახელოთ შედარებები: ტყვიასავით 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 წახნაგის 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 ჰეშმარიტი 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 მეღავნდება, 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 (ცერძოდ, 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 შეიძლება დაიყოს. ესენია: გეოგრაფიული რეალიები, ეთნოგრაფიული რეალიები (სასმელ-საჭმელი, ტანსაცმელი, საცხოვრებელი, ავეჯი, ჭურჭელი, ტრანსპორტი; მუსიკა, ცეკვები, მუსიკალური ინსტრუნენტები; მითოლოგიური პერსონაჟები; საზომი ერთეულები და ფულის ნიშნები); საზოგადოებრივ-პოლიტიკური რეალიები (ადმინისტრაციულ-ტერიტორიული ერთეულები, როგორიცაა 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 ანალოგით გადმოტანა წმინდა მშობლიურ ასოციაციებს იწვევს და უცხო სამყაროსთან შეხვედრის განცდა სუსტდება. ნაციონალური რეალიების გარდა ეროვნული კოლორიტი პერსონაჟების ხასიათებში მჟღავნდება, 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 თანაფარდობის, 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 ტიპიურ შემთხვევებსაც კი და ამიტომ ხსენებულ საკითხს კონკრეტული მასალის განხილვისას დაუბრუნდებით.

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 მთელ რესურსებს, მას ხელს უშლის თარგმანში გადმოცემულ უცხო შინაარსსა 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 გამორიცხულია. 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, ჟარგონის, არგოს) გამოყენებას შეიძლება ორმა ფაქტორმა შეუშალოს ხელი: თარგმანის ენაში არსებულმა ტრადიციამ და ამ ლექსიკაში მკაფიოდ გამოხატულმა ქართულმა ეროვნულმა კოლორიტმა.

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

იგივეს ვერ ვიტყვით დიალექტზე. მხატვრული მიზნით დიალექტის გამოყენებას ქართულ ლიტერატურაში მკვიდრი ტრადიცია აქვს. მაგალითად მარტო 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 მეღავნდება ხალხის, უფრო სწორად, მისი რომელიმე კუთხის წარმომადგენელთა ნაციონალური სპეციფიკა და თუ გავიზიარებთ იმ მოსაზრებას, რომ თარგ-

---

* აქ პარიფრაზით გადმოცემულია ჩემივე ადრე გამოთქმული მოსაზრება (იხ. დ. ფანჯიკიძე, წერილები, თბ. 1975, გვ. 76), მსგავს მოსაზრებას გამოთქვამს ზ. კიკნაძეც (იხ. „გილგამეშიანი", „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 უეჭველად 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 პაროდიის 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 ჩაედივართ, — 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. სტილისტური აფეთქება 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 გაკიმეორებთ, დასკვნის სახით კი ვიტყვით, 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, გადაჭარბებული ქართული კოლორიტი შეიძლება შეიქმნეს თარგმანის ტექსტში ქართული რეალიების შეტანით, წმინდა ქართული (და მით უმეტეს, კუთხური) ელფერით აღბეჭდილი ფრაზეოლოგიით, დიალექტიზმებით, 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 შეპირისპირებითი ანალიზის რამდენიმე მაგალითი

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

პენსაციო კომპონენტებში, როგორ წარმომიდგენია თარგმანში დედნის სტილის აბსტრაჰირებული 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 დაშორებულ 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 ფუნქციური კომპენსაციის გზით მოძებნილი 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 გაელენას და რომანის წერა „წამხედურობით“ დაეწყო. „ბუდენბროკები“ მას სკანდინაური 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 ჰქონდა განსაზღვრული, მაგრამ მისიეე სიტყვით, ჩაფიქრებული პატარა რომანის ნაცვლად ფართო ეპიკური ტილო გაშოუვიდა. საგულისხმოა, რომ თომას მანი თავიდანვე გრძნობდა საკუთარი რომანის სიდიადეს 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“. გარდა ამისა, რა თქმა უნდა, თომას მანი აგრძელებდა გერმანული პროზის ტრადიციებსაც.

თხრობის დინჯი, ეპიკური კილო, მოქმედების მდორე მსელელობა 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 მეღავნდებიან. 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 მიგვანიშნებენ, რომ ბუდენბროკები უღალატებენ ამ დევიზს და გადაშენების გზას დაადგებიან.

თომანს მანი „ბუდენბროკებს“ პესიმისტური იუმორით გაჟღენთილ წიგნს უწოდებდა. მწერალი თანაგრძნობით ეკიდება რომანში ასახულ

დაცემის, გადაშენების გზაზე მდგარ სამყაროს, მაგრამ ცდილობს ამ უიმედო, დეკადენტური განწყობილებით აღსავსე სამყაროში მაინც გამონახოს ჰუმანიზმის დასაცავი გზა, ცდილობს იუმორისტული, ირონიული თვალით დაინახოს რეალური სინამდვილე და ბუდენბროკების გადაშენებით გამოწვეული სიმძიმილი თავის თავსაც გაუიოლოს 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 სიტყვაკაზმული 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 ღიმილით 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 თვალით ჭვრეტდე მას. მაგრამ ნაცნობი და მშობლიური გარემოს შორიდან ჭვრეტა ადვილი არ იყო ახალგაზრდა მწერლისათვის და ამიტომაა, 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 თვალით უცქიროს მშობლიურ სამყაროს. მაგალითად, თომას ბუდენბროკის ტრაგიზმამდე მისული კოკობზიკობის ირონიული თვალით დასანახად თომას მანს არ ყოფნის ძალა, ვერც ჰანო ბუდენბროკს უყურებს მწერალი ირონიული თვალით, რადგან ჰანო მისი სიყმაწვილის ჰირთათმენის 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 სიმპატიის წყალობით მის გროტესკულ თვისებებსაც კი რომანის დასასრულს ტრაგიკული ჟღერადობა 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 მოგვრილ 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 სავეპვო ასოციაციებს. ამგვარად, ირონიული ეფექტი სახელისა და გვარის შერჩევისასაც მიიღწევა. კბილის ექიმ ბრეხტის გვარი კბილის ჰახანთან დაკავშირებულ ბგერით 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 შევავსებ 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 გმირების 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 ინტონაციაც. 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 დროს ნიკაპს მკერდზე იბჯენდა. ყველა კროგერის მსგავსად ისიც ელეგანტურობით გამოირჩეოდა, მზეთუნახავს ვერ ეტყოდით, მაგრამ თავისი სუფთა ხმით, თავისი სიმშვიდით, სიდინჯითა და სინარნარით თითქოს ყველას ნათელს ჰფენდა და ნდობას უნერგავდა. მის სპილენძისფერ, კეფაზე დაგრაგნილ და ყურებზე ჩამოწეულ მსხვილ, ხელოვნურ კულულებს აქა-იქ გაბნეული პაწაწკინტელა ჭორფლით დაწინწკლული არაჩვეულებრივად ნაზი, რძისფერი პირისკანი მეტისმეტად შვენოდა. 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 კაბაზე შემოცმული ფუშფუშა სახელოებიანი მოკლე ჟაკეტი კონსულის მეუღლეს უზადოდ მშვენიერ ყელს უჩენდა... ყელზე შემოჭდობილ პრიალა 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 სინტაგმების 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 ნაქედ, ლაპლაპა რკინის ცხაურის უკან ღუმელი საამოდ გუზგუზებდა. სიცივეები ადრიანად დაიჭირა. ჯერ ისევ შუა ოქტომბერი იდგა, ქუჩის იქითა მხარეს, მარიენკირჰეს ეზოს ირგვლივ ჩარიგებულ ცაცხვებს კი ფოთლები უკვე გაჰყვითლებოდა. ეკლესიის გოთურ შპილებსა 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 ელფერით 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 ჰირიმეთ, გიმნაზიები და კლასიკური განათლება ვითომ აღარაფერია, ხომ? მთელი დუნია ტვინს მაღაროებზე ფიქრით ილაყებს... ეს ინდუსტრიაო... ეს ფულის ჩაყაჩვაო. . კაი დაგემართოთ, კაი საქმე ეს იყოს! მაგრამ სხვა მხრივ რომ შევხედოთ, ცოტა სიშტერე ხომ არ გამოდის ყველაფერი, ა? პირდაპირ არ ვიცი, ამ საქმეს რატომ ვერ ვეწყობი... ჟან, ღმერთმანი არაფერი მითქვამს... იელისის მონარქია ალბათ კარგი საქმეა..." (ორიგ. გვ. 27, თარგმ. გვ. 25).

აქვე კიდევ რამდენიმე ენობრივი პორტრეტია მოცემული, მაგრამ მათ აღარ შევეხები. 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 კიდეც მათი ხმა. უადრესად ზუსტია ერთი დაკვირვება: „ბუდენბროკების" პირველი ნაწილი ისე ხმაურიანია, რომ მისი დამთავრების შემდეგ თითქოს სიჩუმე ჩამოვარდება და ყურიც ისევნებსო.[32] თარგმანში, რა თქმა უნდა, სრულად უნდა იყოს ეს ეფექტი გადმოცემული.

თუკი პირველი ნაწილის თარგმნას სტილური მრავალფეროვნება აძნელებს, უკანასკნელი თავის თარგმანისათვის მთავარია სწორი ინტონაციის პოვნა, რათა მაქსიმალურად აღსდგეს მწუხარე განწყობილება, განწყობილების შესაქმნელად კი დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ერთ აბზაცს: „შემოდგომის საღამო იდგა. პასტორ პრინგსჰაიმის მიერ კურთხეული პატარა იოჰანი — იუსტუს, იოჰან, კასპარი — ექვსი თვე იქნებოდა ქალაქის ჰიშკარგადაღმა, ჰალის პირას ქვიშაქვის ჯვრის ძირში, საგვარეულო გერბამოკვეთილი ფილის ქვეშ იწვა. წვიმა ბაღის 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 მისაღწევად. 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 მოგერილი შთაბეჭდილება:

„და შემდეგ ერთმანეთს გამუდმებით, სწრაფად ენაცვლებოდნენ ამოუცნობი, გაუგებარი ბგერები, რიტმები და ჰარმონიები. ჰანო მათზე ვეღარ 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 სძლევდა, დრაკონებს ხოცავდა, ტალღებს უმკლავდებოდა ან ცეცხლში იკაფავდა გზას! და კვლავ გამყივანი ხარხარივით, თუ საოცრად წმინდა აღთქმასაით გამოიკვლია გზა პირველმა მოტივმა, ამ უბრალო ხატმა, ამ ერთი ტონალობიდან მეორეში ჩაკარგვამ. დიახ, თითქოს ის კვლავ ახალსა და ახალ ძლიერ აღმაფრენას უხმობდა, მას ოქტავებში გადავლილი ყიჟინა მოსდევდა, შემდეგ კი ბობოქარი ტალღები აიზიდნენ, ნელი, შეუჩერებელი ზეასვლა დაიწყო, დაუოკებელი, შმაგი ნაღველითა და დარდით აღსავსე ქრომატიული სწრაფვა; ბგერების ქარიშხალს უეცარი, შემაკრთობელი და გულში ჩამწედომი 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 გაპოეტყდეო, კონსული რომელიმე წინადადებას რომ მოათავებდა, დაუძლეველ სურვილს გრძნობდა კალამი გვერდზე გადაეღო, თავის მეუღლესთან შესულიყო ან კანტორისათვის მიეხედა. მაგრამ როგორ? ნუთუ ასე ძალე მოჭანცა უფალ ღმერთთან საუბარმა? განა ღვთის გმობა არ იქნება, ახლა რომ წერა შესწყვიტოს? არა, სწორედ თავი უნდა დაისაჯოს ასეთი მკრეხელური აზრებისათვის... და კონსული კიდევ უფრო ირცხვენდა ღვთისლებს იშველიებდა საღვთო წერილიდან“. (ორიგ. გვ. 51, თარგმ. გვ. 45—46).

სხვაგან მწერლის ირონია მეღავნდება ჯერ პერსონაჟის გარეგნული პორტრეტის აღწერაში, შემდეგ კი დიალოგში და ავტორისეულ რემარკებში. მოვიყვან მთელ მონაკვეთს, სადაც შენარჩუნებული უნდა იყოს თხრობის ირონიული კილო. ამ მონაკვეთში პირველად გამოჩნდება ბენდიქს გრიუნლიხი, ტონი ბუდენბროკის პირველი ქმარი. ზემოთ 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 მეჭეჭი აჯდა. ნიკაპი და საულვაშე სუფთად ჰქონდა გაპარსული, ცინცხალი ოქროსფერი ბაკენბარდები კი ინგლისურ ყაიდაზე დაეყენებინა“. (ორიგ. გვ. 93, თარგმ. გვ. 82).

გრიუნლიხის დახასიათება 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 ჟღერს: „ზოგი საინტერესო წიგნს კითხულობთ, ზოგი საუბარში ბრძანდებით გართულნი“, ხოლო აბზაცის უკანასკნელი ნაწილი „Ich muß um Verzeihung bitten“, ჩემი აზრით იმშვენებს ქართულ

ფრაზას: „უმორჩილესად გთხოვთ მომიტევოთ“, და მთელ აბზაცს მაღალფარდოვან ელფერს ანიჭებს. დიალოგი შემდეგაც მაღალფარდოვნად არის შეფერილი, რაც ქართულად დაუბრკოლებლად გადმოიცემა: „ — როგორც მოგახსენეთ, — განაგრძო მან, — არ ვაპირებ დაუპატიჟებელი სტუმრის როლი ვითამაშო... მე საქმეზე გეახელით. თუ ბატონი კონსული პატივს დამდებს და ბაღში ჩემთან ერთად გამოისეირნებს...“ (ორიგ. გვ. 93, თარგმ. გვ. 83).

ფაქტიურად გერმანულ ფრაზაში მაღალფარდოვანება მინიშნებულია ერთი გამოთქმით: „wenn ich den Herren Konsul ersuchen dürfte“, მაგრამ ქართულ თარგმანში საჭირო გახდა სტილისტური თვალსაზრისით ნეიტრალური სიტყვებისთვისაც მოგვეძებნა მაღალფარდოვანების ნიშნით აღბეჭდილი სტილისტური შესატყვისები: მაგალითად, „wie gesagt“ გადმოგვეტანა „როგორც მოგახსენეთ“ და არა „როგორც გითხარით“, „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 ober 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 ესაუბრებაო“. 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 კალთა ეჭირა, მეორე ხელი შინდისფერი დილის ხალათის ჯიბეში მსუბუქად ჩაედო, სერიოზული სახე მიეღო და ისე მირონინებდა, რომ გრძელი პენუარის რბილ ნაკეცებში ტანი უკეთ გამონაკვთოდა. თუმცა ამავე დროს ტუჩ-პირის გულუბრყვილო და უმანკო გამომეტყველება ამხელდა, რომ მთელი ეს დიდებულება რაღაც ზედმიწევნით უმწეო და ბავშვური თამაში იყო. ტონიმ პატარა სპილენძის სარწყავით მცენარეებს ჩამოუარა და შავი მიწა დაუნამა. პალმები თავს ერჩიენა. ისინი ხომ ბინას ისეთ კეთილშობილურ იერს აძლევდნენ! მსხვილ ღეროზე ახლად ამოყრილი ყლორტი ფრთხილად მოსინჯა, მარაოსავით დიდებულად გაშლილ ფოთლებს ნაზად შეაელო ხელი და აქა-იქ გაყვითლებული წკეერტები 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 ტრავემიუნდეში დასასვენებლად ჩასული ტონის შეხვედრა ქალაქელ ნაცნობებთან. ხსენებული დიალოგი თარგმანშიც უნდა ინარჩუნებდეს ორიგინალის თავისებურებებს:

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

მეტისმეტი ტყლარჩვისაგან [illegible] „ნემდვილადო" ამბობდნენ". (ორიგ. გვ. 133, თარგმ. გვ. 1[illegible]).

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 ღეინის ვაჭარ 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 სჯერდება 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 აგვერჩია, 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 დაიკვეხნიდა და ზოგჯერ კუთხურადაც უქცევდა. გარდა იმისა, რომ „მე და ჩემმა ღმერთმაო" სულ პირზე ეკერა, „დიდებულიას" მაგიერ „დიდებუიას" ამბობდა". (გვ. 18).

დიალექტისა და მდაბიურობის ეფექტის აღსადგენად სხეაგანაც დაგეჭირდა სიტყვების დამახინჯება, ოღონდ ორიგინალისაგან განსხვავებით ორი დამახინჯებული სიტყვით დავკმაყოფილდით: „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 მიგვეწინშნებინა.

„— 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, მიუნხენი, — იგი თავის მშობლიური ქალაქის სახელს ისე გამოთქვამდა, კაცი გუმანით თუ მიუხვდებოდა, რისი თქმა სურდა, — მიუნხენი საქმიანი ქალაქი ვერ გახლავთ... ვისაც როგორ უნდა, ისე მყუდროდ ირთხამს ფეხს... დეპეშების კითხვითაც არავინ იტკიებს ჯამის დროს თავს, არა, თქვენც არ მომიკვდეთ. ზემოურებს კი საქმე სხვაგვარად გაქვთ, ეშმაკმა წამიღოს, თუ ვტყუოდე! დიდი მადლობა, ერთ ჭიქას კიდევ ეხუხავდი... მისწრებაა პირდაპირ! ჩემი კომპანიონი ნოპე ნიურნბერგში აპირებს გადაბარგებას, იქ ბირჟაც არის და ხალხიც მარიფათიანიაო. მე კი ჩემი მიუნხენიდან ფეხსაც არ მოვიცვლი... აბა, მამა უცხონდათ... ჩვენთან ჯოჯო-

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

„ბუდენბროკებში" პერსონაჟების ენობრივი პორტრეტების დასახატად კიდევ ერთი საინტერესო ხერხია გამოყენებული. ეს გახლავთ წერილები. ისინი ისე შეეფერება მათ ავტორთა ხასიათს, რომ პირველივე ფრაზით შეიძლება წერილის ავტორის გამოცნობა. ზემოთ რამდენიმე მაგალითით დავახასიათეთ ბენდიქს გრიუნლიხის მეტყველება, ამ მაგალითებიდან ჩანს პერსონაჟის პირფერობა და გატყლარჭულობა. 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 ქვემორე ხელისმომწერს მომხიბლავი გოგონას სახე არ უნახავს? ამ რამდენიმე სტრიქონმა უნდა გამცნოთ, რომ თქვენი ხატება მუდამ ტრიალებდა მის სულიერ თვალთა წინაშე. ამ ხანგრძლივი და დარდიანი კვირეების განმავლობაში გონებიდან არ მომშორებია თქვენი მშობლების სალონში გატარებული ერთი ბედნიერი საღამო, როცა თქვენს ბაგეთაგან მოვისმინე მორცხვი აღთქმა, რა თქმა უნდა, არა საბოლოო, მაგრამ მაინც სასოების მომგვრელი. მას შემდეგ ვინ იცის, რამდენმა დღემ ჩაიარა, რაც თქვენ აზრის მოსაკრებად და საკუთარ გრძნობებში გასარკვევად განმარტოება ინებეთ. იმედს ვიტოვებ, რომ გამოცდის დრომ უკვე განელო. უძვირფასესო მადმუაზელ, ქვემორე ამის ხელისმომწერი თავს ნებას აძლევს სამარადისო სინაზისა და თქვენდამი პატივისცემის ნიშნად ბარათთან ერთად მოგართვათ ბეჭედი. გიძღვნით უერთგულეს სალამს და სიყვარულით გიკოცნით ხელებს.

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

პერსონაჟის ენობრივი პორტრეტის შესაქმნელად თომას მანი ასევე ხშირად იყენებს უცხო სიტყვებს, რაც სხვა ენობრივ საშუალებებთან ერთად პერსონაჟის მეტყველებას თავისებურ ელფერს ანიჭებს. ნიმუშად მოვიყვან ექიმ გრაბოვის დიალოგს თომას ბუდენბროკთან, სადაც შენარჩუნებული უნდა იყოს უცხო ლექსიკაც და საუბრის პროფესიული ტონიც: „ — მე, რა თქმა უნდა, იმას არ მოგახსენებთ, რომ თქვენი ძვირფასი ქალბატონი დედიკო ხვალვე გამოვა სასეირნოდ, — ალერსიანად განაგრძო დოქტორმა გრაბოვმა, — ასეთ შთაბეჭდილებას პაციენტი არც თქვენზე მოახდენდა, ძვირფასო სენატო-

რო. ვერ უარვყოფთ, 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, უმნიშვნელო, მაგრამ მაინც სიცხეა. მოკლედ, ძვირფასო სენატორო, არსებული სიმპტომების საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ცალი ფილტვი ოდნავ გაღიზიანებულია". (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 ტრავემიუნდეში. 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 თვალითაა დანახული. მაგალითად, ტონის პერმანედერთან დაშორების ამბავს მკითხველი ტონისაგან იგებს, ბუდენბროკების ოჯახის მატიანეს მკითხველი რომელიმე პერსონაჟთან ერთად კითხულობს, ჰანოს ცხოვრების ერთი დღე მისივე თვალითაა დანახული და სხვა. ასეთი მონაკვეთების თარგმნისას აუცილებელია იმ პერსონაჟების ხასიათისა და ენობრივი პორტრეტის გათვალისწინება, ვისი თვალითაცაა ესა თუ ის მოვლენა დანახული და განცდილი.

მაგალითად მოვიყვან ერთ მცირე მონაკვეთს. კონსული ბუდენბროკი, დიდი ღვთისმოსავი და ოჯახის ისტორიის პატივისმცემელი კაცი, საოჯახო მატიანეში 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 გამორჩეული 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 შედარებით უფრო ზეაწეული ელფერი მიიღო, მაგრამ იგი მაინც მოიხდინა ღვთისმოსავი პერსონაჟის ხასიათმა: „კალამს ხელი დაავლო და უკანასკნელ „ამინს“ ქეშ მიაწერა: „აღგამაღლო შენ, ღმერთო ჩემო და მეუფეო ჩემო, და ვაკურთხო სახელი შენი უკუნისამდე და უკუნითი უკუნისამდე“. (გვ. 46).

თომას მანის რომანის ფსიქოლოგია მეტაფიზიკური კითხვის — ცხოვრებასა და გონს შორის, ნებასა და წარმოდგენას შორის არსებული წინააღმდეგობის გადაწყვეტას ემსახურება. ამ მიზნით მოხმობილი საშუალებების ფონზე გამოირჩევა შინაგანი მონოლოგი, ანუ განცდილი მეტყველება, როგორც პერსონაჟის ფსიქოლოგიური გაშიშვლების ყველაზე რადიკალური საშუალება. განცდილი მეტყველება მოქმედებას აჩერებს და სათხრობი და მოთხრობილი დროის ტრადიციული პროპორციის დარღვევას იწვევს. მწერალი განცდილი მეტყველების გზით ახლოს მიდის თავის პერსონაჟებთან, ჰკარგავს დისტანციას (აქედან გამომდინარე, ირონიის გამოვლენის საშუალებასაც) და პერსონაჟის სულის მოძრაობის უშუალო მონაწილე ხდება. აღსანიშნავია, რომ იმ პერსონაჟების სულიერ სამყაროში, რომლებიც სისხლითა და ხორცით ბუდენბროკები არ არიან, მწერალი საერთოდ არ გვახედებს. ბუდენბროკების ოჯახიდანაც ამ ხერხით ძირითადად თომასი და ჰანო, ნაწილობრივ კი ტონი ბუდენბროკი ხასიათდება. განცდილი მეტყველების ენობრივი ფორმა მეტწილად ემოციურია, რიტმი — ექსპრესიული, განწყობილება — ცვალებადი. თარგმანში, რა თქმა უნდა, აუცილებელია ამ ენობრივი ფორმის დაცვა. ნიმუშად მოვიყვანთ მონაკვეთს, სადაც შოპენჰაუერის ფილოსოფიას ნაზიარები თომას ბუდენბროკის განცდებია გადმოცემული: „რა იყო სიკვდილი?.. აღსასრული და ხრწნა? სამგზის შესაბრალისია ყოველი კაცი, ვინც ამ საცოდავ ცნებებს შეუშინდება! რას დაედება დასასრული და რა გაიხრწნება? მხოლოდ მისი სხეული, მისი პიროვნება და ინდივიდუალობა, 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 იმედწარხოცილი შესცქერის კაცი გარეგან გარემოებათა წრედ შეკრულ კედლებს, სანამ სიკვდილი არ მოვა და მას შინისაკენ, თავისუფლებისაკენ 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 ხორცშესასხმელ საშუალებას ენა წარმოადგენს, ყოველთვის უაღრესად კრიტიკული შემოქმედების ნაყოფს მოგვცემს, ვინაიდან ენა თვით არის ცხოვრების კრიტიკა, იგი სახელს არქმევს, იგი მიზანს ხედება, იგი აღნიშნავს, იგი მსჯაყრს დებს და თან სიცოცხლეს ანიჭებს საგანს", — წერს თომას მანი. და მართლაც, თომას მანისათვის ენა არ წარმოადგენს პოეტური კანონებით მოწესრიგებულ თავისთავად ფენომენს, მისთვის ენა სინამდვილის 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 სავსებით 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.

სიზუსტისაკენ 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 დიფერენცირებისაკენ 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. მაგალითად მოვიყვან, რამდენნაირად იხსენიებს თომას მანი ქალთა სქესის წარმომადგენლებს: თომას მანისათვის სულერთი არ არის ქალს „მადამს" უწოდებს თუ „ფრაუს". პირველ მათგანს „ბუდენბროკებში" 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 განსხვავების შესანარჩუნებლად თარგმანში საჭიროდ ვცანით გამოგვეყენებინა როგორც „მადამ", ასევე „ფრაუ", ხოლო როცა ხსენებული სიტყვები სტილისტურად არ იყო დატვირთული, ქართული სიტყვა „ქალბატონი" ვარჩიეთ. აქვე ფართო გასაქანი მიეცა სინონიმებს: მანდილოსანი, დედაკაცი, დიაცი, გომბიო და სხვა.

თომას მანის ენა არ გამოირჩევა ფრაზეოლოგიზმების განსაკუთრებული სიუხვით, მაგრამ როგორც ყველა სხვა ენობრივი საშუალება, ასევე მისი ფრაზეოლოგიზმებიც, ყოველთვის ზუსტია და პერსონაჟსა 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 გაატყავებსო", მაგრამ იმდენად ნათელი იყო მოტივაცია, რომ ამ ფრაზეოლოგიური ერთეულის სიტყვასიტყვით გადმოტანა ვარჩიე: „ხარსაც კი ხბოს მოაგებინებსო". ასევე ზუსტად გადმოვიტანე გამოთქმა: „Ende nicht fünf Beine auf ein Schaf verlangen" — „ხუთფეხა ცხვარს, ძალიანაც რომ გინდოდეს, ვერ იშოვიო" და სხვა.

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

მეტ გატაცებას. ერთი კრიტიკოსი წერდა, 30 სტრიქონში, თომას მანმა 10 უცხო სიტყვა მაინც რომ არ გაურიოს, არ იქნება, მთელ რომანში კი 10 000-მდე უცხო სიტყვა დაითვლებაო. ეს მართლაც ასეა, მაგრამ უცხო სიტყვას თომას მანი მრავალფეროვან ფუნქციას აკისრებს: იგი ხან ევფემიზმის სახით გამოდის, ხან კომიზმითაა აღბეჭდილი, ხან პერსონაჟის ენობრივი პორტრეტის შესაქმნელადაა აუცილებელი, ხან კი ენის ხელოვნურად გასართულებლად გამოიყენება. თვითონ თომას მანი აღნიშნავს, ესა თუ ის აზრი შეიძლებოდა მარტივადაც გამოთქმულიყო, მაგრამ მაშინ ეს ინტელექტუალურ-მეცნიერული ენა ხომ აღარ იქნებოდაო.

თარგმანში შეეცადე შემენარჩუნებინა თომას მანის სტილის ეს თავისებურება, მაგრამ „ბუდენბროკებში“ გაბნეული უცხო სიტყვების საკმაოდ დიდი ნაწილი ქართულში დამკვიდრებული არ არის და იძულებული გავხდი ზოგან უცხო სიტყვა მისი ქართული შესატყვისით შემეცვალა. ასევე არ მოხერხდა ოკაზიური კომპოზიტების უხვად ხმარებისაგან შექმნილი სტილისტური ეფექტის გადმოცემა.

ნაწარმოების სტილისტურ სისტემაში ყოველთვის გამოირჩევა რომელიმე ელემენტი, რომელიც წამყვან როლს ასრულებს და სხვა საშუალებების ფონზე გამოკვეთილად გვეელინება. თომას მანთან ასეთად შეიძლება მივიჩნიოთ მკვლევარების მიერ „ლაიტმოტივის ტექნიკად“ წოდებული მხატვრული ხერხი. ეს მხატვრული ხერხი თ. მანის 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 საესებით 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“ რეალისტური რომანია. თვითონ თ. მანი თავის რომანს ნატურალისტურს უწოდებდა. საფიქრებელია, რომ ნატურალიზმში იგი გულისხმობდა სინამდვილის დეტალურად აღწერას, საერთოდ ასასახი სინამდვილის გარეგნული მხარით მეტისმეტ დაინტერესებას, მაგრამ თუ ამ ტერმინს ფართო აზრით ვიხმართ, მაშინ ნატურალისტურ რომანში ბევრი აღარაფერი დარჩება. რომანის რეალისტური ხასიათი იმითაც მტკიცდება, რომ აქ მრავალი სახე სტატიკურად კი არ არის მოცემული, არამედ დინამიკური განვითარების პროცესშია დანახული და გადმოცემული. თხრობის ერთგვარი შენელებული ტემპის მიუხედავად, რომანს 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“.

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

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

ანალიზური სიფხიზლისა და ღრმა შინაგანი განცდის სინთეზი „ბუდენბროკებს“ 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 დაძაბული, შთამბეჭდავი სიუჟეტური ხაზი, მოსაწყენი არ ხდება, უფრო მეტიც, მკითხველს დაუოკებლად ეწევა წინ.

თ. მანი რომანის გამოსვლიდან 25 წლის შემდეგ წერდა: „ერთმა მიუნჰენელმა მხატვარმა ქალმა მითხრა მაშინ: ძე არ მიგრძვნია 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 მხარეებითაც არის გაპირობებული.

განსაკუთრებით საგულისხმოა აქ მუსიკალურ-რიტმული მხარე, რომელიც ასე ბუნებრივსა და აუცილებელს ხდის ყოველ 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, მიიჩნიოს 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 დახვავება 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 ჟღერადობით 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 ნაწილის, 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 დაემატოს 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 მოვლენის არსში უფრო ღრმად ჩაწვდომას უწყობს ხელს.

თ. მანი „ბუდენბროკებში" ხშირად იყენებს ლაიტმოტივს. თვითონ მწერალი „ბუდენბროკებს" უწოდებდა „ეპიკურ, ლაიტმოტივებით შეკრულ და დაქსელილ თაობათა მსვლელობის რომანს".

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

„ბუდენბროკებში" შეიძლება გავარჩიოთ ტექტონიკური ლაიტმოტივი, ატექტონიკური — გმირის ფიზიონომიური და ფსიქოლოგიური პორტრეტის შემქმნელი ლაიტმოტივი და ლაიტმოტივი — სიმბოლო. უპირატესად კი „ბუდენბროკებში" ლაიტმოტივი. მაინც სახასიათო დეტალის სახით გვევლინება. ამგვარი ლაიტმოტივი „ბუდენბროკების" პირველ თავებშივე გვხვდება. მაგალითად, როცა ღვინის ვაჭარ კოპენის ენობრივ პორტრეტში alle Achtung წამდაუწუმ და თან დამახინჯებულად მეორდება, ეს გამოთქმა უკვე გმირის დამახასიათებელ დეტალად იქცევა, იგი რამდენჯერმე გამეორების შემდეგ ისე ერწყმის პერსონაჟს, რომ პერსონაჟის განუყრელ 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 ბუდენბროკისა — ცალი წარბის აზიდვა.

გარდა ტექტონიკური ფუნქციისა, ამ ლაიტმოტივს გმირის ფსიქოლოგიური პორტრეტის შექმნაც აკისრია, სწორედ ლაიტმოტივის წყალობით ამახსოვრდება მკითხველს თომას ბუდენბროკის ეს ჩვეულება და მის ცნობიერებაში თომასის ხასიათის განუყრელ თვისებად იქცევა. პირველად თომასის ჩვეულება აღნიშნულია რომანის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ადგილას, ტონის ტრავემიუნდეში 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 გახსნისას, მეორედ ქრისტიანისა და თომასის შეჯახების მომენტში, მესამეჯერ ჰანოს ნათლობაზე და სხვა.

ტექტონიკური ლაიტმოტივის მაგალითად კიდევ შეიძლება მოვიყვანოთ ბუდენბროკების წინაპრის შეგონება: „შვილო ჩემო, ბეჯითად იშრომე დღისით, მაგრამ გახსოვდეს, მხოლოდ ისეთ საქმეს მოჰკიდე ხელი, რომელიც ღამე მშვიდ ძილს არ დაგიფრთხობს". ეს ლაიტმოტივი სულ სამჯერ მეორდება მთელი რომანის მანძილზე, მაგრამ მისთვის შესაფერი ადგილის მიჩენის წყალობით ემოციურად და აზრობრივად ისე იტვირთება, რომ ტრაგედიის მომასწავებელი სიგნალის შთაბეჭდილებას სტოვებს. შეგონებას პირველად კონსული ბუდენბროკი კითხულობს ოჯახის მატიანეში, 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 ვეღარაფერი შველის.

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 გათვალსაჩინოებაში იმალება ლაიტმოტივის ზემოქმედების ძალა. სტრუქტურა, შენობა უკვე აგებულია, მოტივი კი აშუქებს მას“.[34]

ლაიტმოტივის თითქმის ყოველთვის ერთნაირი ან ოდნავ ვარირებული 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 თვალსაჩინო წარმოდგენისათვის არის გამიზნული. მცირეოდენი 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 „პატარა-პატარა, მრგვალ-მრგვალი, ფოსოებში ღრმად ჩამჯდარი თვალები“, „უშველებელი ცხვირი“ და „მოგრეხილი, გაძვალტყავებული ფეხები“,

ჰანოს „მოოქროსფერო წაბლისფერი თვალები“, გრიუნლიხის ოქროსფერი ბაკენბარდები და ცხვირის ნესტოზე ამოსული მეჭეჭი, გერდას „ახლო-ახლო განლაგებული თაფლისფერი თვალები“, „უპეებში ჩაწოლილი მოლურჯო ჩრდილები“ (ამ ჩრდილებს სიმბოლური მნიშვნელობაც ენიჭება და მას ცალკე დავუბრუნდებით), „სპილენძისფერი, ხშირი თმა“ და „თეთრი, მედიდური სახე“, „ტონის მოცისფრო თვალები“, „აბზეკილი 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 ბიუსტიანი ხელჯოხი“, გრიუნლიხის „ზარისებური, მინაოჭებული სერთუკი“, კონსულის მეუღლის წკრიალა სამაჯურები, მაკლერ გოშის იეზუიტის ქუდი და სხვა.

თომას მანი პერსონაჟის დახასიათებისას იმდენად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს მიმიკას, მიხრა-მოხრას და მეტყველებას, რომ თითქმის ყველა პერსონაჟისთვის აქვს გამონახული რომელიმე ამ თვისების აღმნიშვნელი, ლაიტმოტივად ქცეული დეტალი. მაგალითად, თომასი მუდამ ერთნაირი ჟესტით ეწევა სიგარეტს, დამახასიათებლად ისვამს ხელს შუბლზე, აღელვებული ნერვიულად იკვარკნის გაწკეპილი ულვაშის ბოლოს. ქრისტიანი მუდამ მოუსვენრად აცეცებს თვალებს და დიდ ცხვირს იშმუხნის. ჰანო მუდამ მტკივან კბილს ულამუნებს ენას და ღრმად ჩაფიქრებული თვალებს ახამხამებს, დგომისას მსუბუქად ეყრდნობა მარჯვენა ფეხის ცერს, კონსულის მეუღლე გულითადობის გამოხატვის ნიშნად საკოცნელად ხელისგულს უშვერს შინაურებსა და მეგობრებს, ასევე ლაიტმოტივადაა ქცეული მისი ჟესტი: „კონსულის მეუღლემ, ჩვეულებისამებრ, ტუჩის კიდიდან შუბლამდე აიცურა თითები, თითქოს აბეზარ კულულს ისწორებსო“. ტონი ენის წვერს ეშმაკურად ათამაშებს ტუჩზე, ტირილის დროს კი გულისამაჩუყებლად უცახცახებს ზედა ტუჩი. ოდნავ ვარირებულ ფორმაში მეორდება რომანში ტონის ერთ-ერთი დამახასიათებელი მანერა: „ტონი მშვიდად და მედიდურად მიაბიჯებდა... მ ხ რ ე ბ ა წ უ რ უ ლ ი ნ ი კ ა პ ს მ კ ე რ დ ზ ე ი ბ ჯ ე ნ დ ა და საგნებს ზემოდან დასცქეროდა“.

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

რად იმეორებს მორტენის სიტყვებს ფიქა თაფლზე: „კაცმა ის მაინც იცი, რასა ჭამ“, ან „რა საცოდავი გაზეთია ეს „ქალაქური უწყებანი“, ესა და ეს დიდვაჭარი ვერცხლის ქორწილის გადახდას აპირებსო, ვერაფერი საინტერესო ამბავი გახლავთ“ და სხვა. ამ ლაიტმოტივებით იხატება ტონის ფსიქოლოგიური პორტრეტი, ხასიათდება ტონი ბუდენბროკის მიამიტური, გონებაშეზღუდული არსება, გარდა ამისა, აქ ტონისადმი მწერლის გულთბილი ირონიაც გამოსჭვივის.

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 ზვიადად, შიშისმომგვრელი სიმშვიდით მოგორავდნენ, მედიდურად იზნიქებოდნენ, 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 გამომგზავრებაა 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. საყვედურით სამართლიანად აღნიშნავს ჰანს არმინ პეტერი, რომ თომას მანისათვის, როგორც უალრესად მუსიკალური მწერლისათვის, დამახასიათებელია ჯერ ბგერითი მხარის, შემდეგ კი ხილული მხარის აღქმაო.[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 იკერს.

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

ლაიტმოტივი რომანის მნიშვნელოვან ადგილებზე გვეელინება, 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 უპეებში 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 გვეელინება“.[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, ა ხ ლ ო-ა ხ ლ ო გ ა ნ ლ ა გ ე ბ უ ლ ი მ უ ქ ი თ ა ფ ლ ი ს ფ ე რ ი თ ვ ა ლ ე ბ ი ს კ უ თ ხ ე ე ბ შ ი კ ი მ ო ლ უ რ ჯ ო ჩ რ დ ი ლ ე ბ ი ჩ ა ს წ ო ლ ო დ ა.

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 ემოციური ღირებულების დაკნინება. „ბუდენბროკების“ ქართულ თარგმანში შენარჩუნებულია 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 პრინცენტონის 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 უდიდებულესობა“ შეიქმნა, თომას მანმა „ბუდენბროკების“ შემდეგ კვლავ მიაღწია დიდი რომანის სიმაღლეს“. (ფრიც ჰოფმანი).

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

„ჯადოსნური მთის“ დაწერის საბაბად თომას მანის ბიოგრაფიის ერთი ეპიზოდი იქცა. 1912 წელს მწერლის მეუღლე კატია მანი დაავადდა ფილტვების წვეროების კატარით და იძულებული გახდა ორჯერ ზედიზედ რამდენიმე თვე შვეიცარიის მაღალმთიან კურორტებზე გაეტარებინა. თომას მანმა მეუღლე 1912 წლის ზაფხულში მოინახულა. დავოსის ტუბერკულიოზიანთა 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 შეეპიდებოდა. 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 გალერეაში 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 უეცველად გაამდიდრეს რომანი და ასევე ფინალი მოაძებნინეს ავტორს, მაგრამ ომმა ჯერ დააბრკოლა, შემდეგ კი საესებით შეაწყვეტინა რომანზე მუშაობა. თომას მანმა ომიანობის წლებში პუბლიცისტიკას მოჰკიდა ხელი, ამ დროს შეიქმნა მისი „ფიქრები ომიანობის ჟამს“, „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 უმაცდურეს ძალას, სიკვდილს შეეჯახება და ამ დროს მას კომიკურად და თან შემაძრწუნებლად წარმართავენ ჰუმანურობისა და რომანტიკის, პროგრესისა და რეაქციის, ჯანმრთელობისა და ავადმყოფობის სულიერი წინააღმდეგობანი, ოღონდ ისინი მხოლოდ ორიენტაციას თუ აძ-

ლეენ 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 ნაზესიც ურევია შიგ, შვიდი წელი შვიდ დღედ რომ ექცეოდა, ფინალისათვის და კვანძის გახსნისათვის კი სხვა აღარაფერი მეგულება, ომის დაწყების გარდა. მწერალი ისედაც ვერ უგულებელყოფს ამ რეალობას, მე კი, მგონი, რაღაც უფლებაცა მაქვს მასზე, რადგან ამ ომის წინათგრძნობა ყველა ჩემს კონცეფციაშია მოცემული“.

რომანზე მუშაობის გაგრძელება თომას მანმა 1918 წლამდე ვეღარ შეძლო. 3 წლის განმავლობაში მთელი შემოქმედებითი ენერგია ეწირება ერცელ ნაშრომს „პოლიტიკური კაცის შეხედულებანი“. ეს იყო თვითგამოკვლევის, ევროპული წინააღმდეგობებისა და საჭირბოროტო პრობლემების ერთგვარი ნაზავიც და მოსამზადებელი საფეხურიც „ჯადოსნური მთისათვის“. ამ ნაშრომს მოჰყვა ორი პატარა იდილია „სიმღერა ბავშვზე“ და „პატრონი და ძაღლი“ და მხოლოდ ასეთი „შესვენების“ შემდეგ დაუბრუნდა მწერალი „ჯადოსნურ მთას“. თუმცა შიგადაშიგ ამ სამუშაოს წყვეტდა ესსეები „გოეთე და ტოლსტოი“, „გერმანული რესპუბლიკა“ და „იდუმალი 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 დასავლეთევროპულ ტრადიციას — ხშირად მართავდა პროზის საღამოებს და ჩინებულად კითხულობდა საკუთარ ნაწარმოებებს. აღსანიშნავია, რომ „ჯადოსნური მთის“ ნაწყვეტები თომას მანმა, თავისივე სიტყვით, „მოქშედების ადგილზე“, დავოსის კურჰაუსშიც წაიკითხა 1921 წლის 1 თებერვალს.

ამ წლებში თომას მანი ბევრს მოგზაურობდა და ყველგან გამოდიოდა ფართო აუდიტორიის წინაშე, პარალელურად აქვეყნებდა ესსეებს, 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 გამომცემელს სწერდა: „ეს არის ჩემი რომანის ჰეშმარიტი 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, როგორიც 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, გერმანელ 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 ჰილზად და შიშველ სასკოლო ფრაზად ქცეული ჰუმანურობის ცნება კვლავ აავსოს ჰეშმარიტი 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 კლავდია შოშანასადმი სხვა არა არის რა, თუ არა იმ სფეროსადმი სიმპატია, სადაც ადამიანს ყოველგვარი პასუხისმგებლობა ეხსნება, ეხსნება ბიურგერული ცხოვრების წესის ყველა მოვალეობა. ეს არის ცხოვრება, სადაც სირცხვილი მეუფეობს ყველა თავისი უპირატესობით. ჰანს კასტორპი ცხოვრებას ხელოვნებისა და პრაქტიკული შრომის მედიუმით როდიღა ეცნობა, ცხოვრებასთან კონტაქტს მხოლოდ ავადმყოფობის მედიუმის მეშვეობით ამყარებს, აქ სიკვდილისა და რომანტიკის ყველა ჯადოსნური საშუალებაა მოხმობილი, რათა ადამიანი აცდუნონ, ხელი აალებინონ თავის ცხოვრებისეულ დანიშნულებასა და მიზნებზე და უნებისყოფო, სიზმარეულ ყოფაში მორიალე არსებად აქციონ.

თომას მანს აქ სამედიცინო თვალსაზრისით ნაკლებად აინტერესებს ავადმყოფობა, თუმცა ამ დარგშიც საკმაოდ დიდ ცოდნასა და განსწავლულობას ამჟღავნებს. მას, უპირველეს ყოვლისა, ავადმყოფობის ფსიქოლოგია და მისი მიზიდულობის ძალა აინტერესებს. ეს ძალაა, ჰანს კასტორპს რომ მიაჯაჭვავს „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 ანიჭებს“. მთელი რომანი აგებულია დროის ფენომენის იმ გაგებაზე, რაც კომპაქტურად მოცემულია თავში „ექსკურსი დროის არსის გაგებისათვის“.

თუ რომანს სოციალური და პოლიტიკური პოზიციიდან მივუდგებით, მაშინ „ბერგჰოფში“ თავმოყრილი ინტერნაციონალური საზოგადოება თავისუფლად შეიძლება ჩაითვალოს „მსოფლიო ომის წინ ევროპული ბურჟუაზიის პარაზიტად ქცეული ზედა ფენის მოდელად“ (აიკე მიდელი). თომას მანის სიტყვით, ეს რომანი უაღრესად გერმანულია, მაგრამ ამასთან იგი ევროპული განმანათლებლური და აღმზრდელობითი რომანის მოდერნიზაციასაც წარმოადგენს და ცოტაოდენ ასეთი ტიპის რომანის პაროდიასაც. რომანის ახალგაზრდა გმირმა ჰანს. კასტორპმა შვიდი წელი დაჰყო ინტერნაციონალურ სანატორიუმ „ბერგჰოფში“. აქ ორი „აღმზრდელი“ ცდილობდა თავის ჭკუაზე მოექცია იგი: იტალიელი ლიბერალი ჰუმანისტი სეტემბრინი და ასკეტი ებრაელი ლეო ნაფტა. სეტემბრინის მაქსიმებია ჰუმანიზმი, დემოკრატია, ინტელექტი, თავისუფლება, იგი ანტიპატიურად უყურებს ავადმყოფობას, სულიერ და ფიზიკურ სიძაბუნეს, ლეო ნაფტა კი სიკვდილის, 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 შოპენჰაუერისეულ პესიმიზმსა და სიკვდილის კულტს და გოეთესაკენ იბრუნა პირი. შვიდი წლის განმავლობაში 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 მხატვრულობის 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 თხრობის ახალ ტიპს ჰქმნის" (ფრიც მარტინი). ამასთან, „ბუდენბროკების" მსგავსად, აქაც შენარჩუნებულია მისი თხრობის მანერისათვის დამახასიათებელი ეპიკური სიდინჯე, თხრობა მდორედ, თითქმის დაუძაბავად მიემართება წინ, სათხრობს 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 არსებითისაკენ თომას მანის თხრობას ინტენსიურობასა და ინტელექტუალურ დაძაბულობას სძენს. ერთი შეხედვით თავშესაქცევი ტონით მიმდინარე თხრობა ასაწერ საგანს თუ მოვლენას გზადაგზა უამრავ ძლივს შესამჩნევ ნიუანსს უმატებს, ვითომ უმნიშვნელო აღწერაში მწერალი მოულოდნელად ისეთ მნიშვნელოვან შინაარსს დებს, რომ მკითხველს აიძულებს ფხიზლად მისდიოს მოვლენათა რბოლას, რომ მოულოდნელად ამოტივტივებული ის რაღაც მნიშვნელოვანი არ გამორჩეს.

თომას მანი-მთხრობელი ერთი შეხედვით საკმაოდ ენამჭევრი 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 ი'შვიათად და ძუნწად აღწერს მწერალი ბუნების სურათებს. თომას მანისათვის მართლაც უცხოა მხოლოდ ლამაზი ფრაზების დახვეულების 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 არაეითარ 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 ტკბობას 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 მგონი მგალობელ ფრინველთა სამყაროც და ბუნების ამ გალატაკებასა და მიყუჩებაზე ფიქრმა თავბრუ დაახვია. გულშეღონებულმა ერთი წამით თვალზე აიფარა ხელი, მაგრამ თავბრუსხვევამ მალე გაუარა და დაინახა, რომ აღმართი აეცილოთ, უღელტეხილი უკვე გადაელახათ და მატარებელი ახლა ხეობაში ლაღად მისრიალებდა.

რვა საათს აღარაფერი აკლდა, მაგრამ ჯერ კიდევ დღის სინათლე ძალობდა. თვალწარმტაც შორეთში მოჩანდა ტბა, წყალი რუხად ლივლივებდა, მის ირგვლივ შემოჯარულ მთების კალთებზე კი ჩამუქებული ფიჭვის ტყეები შეფენილიყო. ტყეები თანდათან მეჩხერდებოდა, მერე სულ იკარგებოდა და ჯანლისფერ, 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 „კვლევა-ძიებანი“ და ისინიც მხატვრულობით და, რაც მთავარია, ლამის ხელშესახები სიცხადით გამოირჩევიან. თარგმანში არ უნდა დაიკარგოს 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 კულისებივით ჩამომდგარი ალპები. შემდეგ პიც მიშველსა და ტინცენჰორნიდან ლეგა ღრუბლები წამოიშალნენ და ჩრდილო-დასავლეთისაკენ დაიძრნენ ჯოგად. ხეობა ჩაიქუფრა. მძიმე-მძიმედ წამოვიდა წვიმა, ნელ-ნელა აიმღერა 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 თვალით 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; „მოსეირნეებს მოეჩვენათ, რომ იალაღზე მაინც მეტისმეტად არათანაბრად იდო 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, გაოცებულები დაიხარნენ და ნახეს, რომ ეს თოვლი კი არა, ყვავილები იყო, თოვლის ყვავილები თუ ყვავილების თოვლი (es waren Blumen, Schneeblumen, Blumenschnee) მოკლეყლორტიანი პაწაწკინტელა ფიალები, თეთრი, მოთეთრო-მოცისფრო კროკუსები აღმოჩნდა, ღმერთმანი, იალაღის გაყრუნთილი მიწიდან მილიონობით ამოხეთქილ კროკუსს ისე გადაეპენტა იქაურობა, რომ ნამდვილად თოვლი გეგონებოდათ, და შორეთში მართლაც თოვლის საფარს შეუმჩნეველად ერწყმოდნენ კიდეც“. (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, მყისვე უკუაგდებს, მეორეს გვთავაზობს და ეს პროცესიც ინტერესის გაღვივებას ემსახურება. აქვე ჩანს მწერლის მოსიყვარულე, მოალერსე თვალი, რასაც იმაეე მონაკვეთის გაგრძელებაში შეიძლება დავაკვირდეთ: „თავიანთ შეცდომაზე გაეცინათ, სიხარულის სიცილი მოჰგვარათ 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 მეღავნდება. თარგმანში მეტწილად შეუძლებელია ასეთი წარმონაქმნების დედნისეული 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 საკანე (ამ კომპოზიტის სიტყვა-სიტყვით გადმოტანით „ტანჯვის ადგილი", დაიკარგებოდა ირონია, რომელიც ახლავს მას თავის კონტექსტში. **heimlich — fühlsames Sichregen** ასევე გადმოიცა მისი შემადგენელი ნაწილებით: „ძლივს შესაგრძნობია გაფაჩუნება"; **Seelenreinheit** — სულიერი უბიწოება; **Wahrheitsunlust** — სიმართლისათვის თვალის არიდება; **Selbstempfindlich — reizbar gewordene Materie** — საკუთარი თავისა და გაღიზიანების შემგრძნები მატერია; **Zeitverschüttung** — დაზვავებული ჟამი; **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 რაღა იყო? იქნებ ისიც მატერიის ინფექციურ დაავადებას წარმოადგენდა, ისევე როგორც მხოლოდ ავადმყოფობა და გაღიზიანების შედეგად არამატერიალურის გაზრდა-მატება. იყო ის, რისთვისაც მატერიის პირველქმნადობა შეიძლებოდა გვეწოდებინა, ბოროტების, ავხორცობისა და სიკვდილისაკენ უპირველესი ნაბიჯიც უეჭველად იქ უნდა გადადგმულიყო, სადაც უცნობი ინფილტრაციის ღიტინმა გამოიწვია გონისმიერის ის პირველი გატლანქება და მისი ქსოვილის პათოლოგიური აფუება, ხოლო ამ ნახევრად ტკბობამ, 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 დატვირთვას კი აძლევს და ამიტომ საჭიროა შეძლებისდაგვარად მისი რეპროდუცირება. 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 იგივესთვის მიმეღწია. მაგალითად, ჰოფრატი ბერენსი ერთგან ეუბნება იოახიმს; „თუკი ნახევარ წელიწადს კიდევ მედგრად იდგებით თქვენი ჯანმრთელობის სადარაჯოზე, ისე გაკაჟდებით, რომ თუნდაც კონსტანტინოპოლს დალაშქრავთ და მარტო თქვენი უსაზღვრო ჯანღონის გამო პირდაპირ სასაზღვრო ოლქის მთავარსარდლად დაგნიშნავენ“. აქ გათამაშებულია სიტყვები: „Markigkeit“ — ჯანმრთელობა

და „in den Marken" — სასაზღვრო ოლქი. საჭირო გახდა „ჯანმრთელობის" ნაცვლად „უსაზღვრო ჯან-ღონის" ჩასმა, რათა ეს სიტყვები შეხმიანებოდა „სასაზღვრო ოლქს".

სხვაგან გათამაშებულია სიტყვა einwickeln, რაც პირდაპირი მნიშვნელობით „გახვევას", ნიშნავს, გადატანითი მნიშვნელობით კი „თვალის ახვევას", აქ სიტყვის თამაშის შენარჩუნების მიზნით მოხდა მცირე ცვლილება და თარგმანში ამ ადგილმა ასეთი სახე მიიღო: „ჰანს კასტორპი ბიძამისს ფეხებს კვლავ საბნებში უხვევდა, თუმცა სიმართლე თუ გნებავთ, მარტო 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 metaphorischen, gewänne".

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

მსგავსი მაგალითების მოყვანა კიდევ შეიძლებოდა, მაგრამ ამ სტილური ხერხის საილუსტრაციოდ ესენიც კმარა. „ჯადოსნურ მთაზე" საუბრის დაწყებისთანავე აღინიშნა, რომ ამ რომანის აღნაგობაში დიდ როლს თამაშობს ლაიტმოტივები, რომლებმაც თომას მანისავე სიტყვით, „იდეური და ემოციური გამჟვირვალება შეიძინეს, მექანიკურობისგან განიტვირთნენ და მუსიკალურობამდე ამაღლდნენ". გარდა ამისა „ჯადოსნური მთის" ლაიტმოტივები სხვა მხრივაც განსხვავდებიან თ. მანის ადრეულ ნაწარმოებებში, თუნდაც მის „ბუდენბროკებში", ამ „ლაიტმოტივებით დაქსელილ თაობათა მსვლელობის რომანში", გამოყენებული ლაიტმოტივებისაგან. „ჯადოსნურ მთაში" ლაიტმოტივების მეშვეობით ერთმანეთს უკავშირდებიან პერსონაჟები (მაგალითად, კლავდია შოშა და პშიბისლავ ჰიპე ლაიტმოტივით დაკავშირებული პერსონაჟები არიან), აქ გვხვდება ე. წ. ვაგნერისეული „გახსენების მოტივიც", რაც ლაიტმოტივს თვისობრივად ასევე ახალ ფუნქციას ანიჭებს და სხვა.

ერთ-ერთი „გახსენების მოტივი" იგება პშიბისლავ ჰიპეს თვალების ფერის ზუსტი დახასიათებით. პშიბისლავ ჰიპეს ირიბად გაჭრილი, ყირგიზული თვალები „მიიბნიდებოდნენ, დაინისლებოდნენ და ღამე-

სავით ჩამუქდებოდნენ, როცა სივრცეში ალმაცერად და უჩინოდ იყურებოდნენ ხოლმე". ჰანს კასტორპს კლავდია შოშას დანახვის დღიდანვე აწვალებს ფიქრი, ვის აგონებს ეს ქალი და ერთ დღეს უეცრად მიხვდება, რომ კლავდია შოშა საოცრად ჰგავს პშიბისლავ ჰიპეს, მისი სიყმაწვილის ოცნების საგანს. ამ „გახსენების" ხაზგასასმელად მწერალი ლაიტმოტივს იყენებს: ზუსტად ამავე სიტყვებით გვიხასიათებს კლავდია შოშას თვალებს.

„ჯადოსნურ მთაში" აზრობრივად ასე დატვირთული ლაიტმოტივების გარდა გვხვდება პერსონაჟის გარეგნული პორტრეტის ან ხასიათის ნათლად გამოკვეთის მიზნით მოწოდებული ლაიტმოტივები. მაგალითად, იოახიმ ციმსენი ხშირად „დაუდევრად და ფიცხლად" იჩეჩავს მხრებს, სეტემბრინის ყოველთვის ნატიფი ღიმილი აფენია სახეზე, კლავდია შოშა ჯერ სასადილოს შემინულ კარს აჯახუნებს, მერე კი კისერწაწვდილი, ფეხაკრაფით მიიპარება თავის მაგიდისაკენ, ფრაუ შტორს მუდამ შტერული გამომეტყველება აქვს და სხვა. გარდა იმისა, რომ ლაიტმოტივის მეშვეობით მკითხველს კარგად ამახსოვრდება პერსონაჟი და ხელშესახებად წარმოუდგება თვალწინ, ზუსტად ერთნაირად ან მცირეოდენი ვარიაციით აგებული ფრაზა რამდენჯერმე განმეორების წყალობით მუსიკალურადაც ჟღერს.

დასაწყისში აღვნიშნეთ, რომ თომას მანმა „ბუდენბროკების" შემდგომ შემოქმედებაში უარი თქვა პერსონაჟის ენობრივი პორტრეტის შექმნის ზოგიერთ ხერხზე, კერძოდ, ენობრივ პორტრეტში იგი თითქმის აღარ იყენებს დიალექტს და პერსონაჟის მეტყველებას აკუსტიკურადაც შედარებით ნაკლებად ახასიათებს. ოღონდ ეს სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, რომ გვიანდელი ნაწარმოებების პერსონაჟთა ენობრივი პორტრეტები ნაკლებად გამომსახველი გახდა. პირიქით, ენობრივი პორტრეტის შესაქმნელი ხერხებიდან ყველაზე მარტივი სწორედ დიალექტი და აკუსტიკური დახასიათებაა. თომას მანი „ჯადოსნურ მთაში" ენობრივ პორტრეტებს გაცილებით რთული ხერხებით ხატავს. აქ ყველა მნიშვნელოვანი თუ უმნიშვნელო პერსონაჟის ენობრივი პორტრეტი სალიტერატურო ენის ფონზე, ოღონდ ამ პერსონაჟის სულიერი წყობის, მისი პროფესიისა და ინტელექტუალური დონის შესაფერი ლექსიკით. ინტონაციითა და რიტმით იგება, ამასთან თითოეულ პორტრეტში შეიძლება სტილის რამდენიმე აბსტრაჰირებული ნიშანი იყოს გაერთიანებული.

მაგალითად, „ჯადოსნურ მთაში" ერთ-ერთი ყველაზე კოლორიტული და გამორჩეული პიროვნებაა ჰოფრატი ბერენსი. მისი მეტყველება შეზავებულია პროფესიული ლექსიკით, მაგრამ ამავე დროს მეტაფორულობით, თავისებური გონებამახვილობითა და უხეშობითაც ხა-

სიათდება. რიტმი აჩქარებულია, ინტონაცია — მხნე. ყველა ეს კომპონენტი მის ენას განასხვავებს სხვა პერსონაჟების ენისაგან და მკაფიოდ გამორჩეულ 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 ექიმია, ისიც ურთავს თავის მეტყველებაში პროფესიულ ლექსიკას, მაგრამ მისი მეტყველება მდორეა, ინტონაციაც ბერენსთან შედარებით „ხმადაბალი" — ჰოფრატი ბერენსი მეტისმეტად „ხმამაღლა" 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, გამოტყუდით, ციმსენ, ხომ კარგია ჩვენთან ყოფნა! აი, ნახავთ, თქვენი ბატონი ბიძაშვილი ჩვენც თქვენზე უფრო დაგეაფასებს 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 გასავალი 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 pekunia; იცოდეთ, სანამ აქა ხართ, ყველაფერი ისე გააკეთეთ, როგორც თქვენს ბიძაშვილსა აქვს დანიშნული. თქვენთვის ურიგო არ იქნება, ცოტა ხანს ისე იცხოვროთ, თითქოს მსუბუქი tuberculosis pulmonum გჭირდეთ. ცოტაოდენი ცილის მომატება არ გაწყენთ. აქ, ჩვენთან, ცილოვან ნივთიერებათა ცვლის ამბავი ნამდვილად კურიოზულ ხა-

სიათს იღებს. წვა გაძლიერებულია, ორგანიზმი კი ცილებს მაინც იმატებს... ერთი მიბრძანეთ, როგორ გეძინათ, ციმსენ? კარგად, ხომ? აბა ახლა კი სასეირნოდ მოუსვით! მაგრამ ნახევარ საათზე მეტი არა! მერე კი ვერცხლისწყლიანი სიგარა გაიჩარეთ პირში! ჩვენება ყოველთვის ზუსტად ჩაიწერეთ, ციმსენ! ჯარისკაცურად! სინდისიერად! შაბათს დავხედავ ტემპერატურის მრუდს! თქვენმა ბატონმა ბიძაშვილმაც 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 ფსიქოანალიზს 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 გასაკვირი, — 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 მისი სასაუბრო ენა პაციენტებთან — ვითომ შეხუმრებული, სინამდვილეში კი ოდნავ გესლიანი და უსიამო გრძნობის მომგვრელი. მოგვყავს ერთი ასეთი „საუბარი":

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

და, — კარგად მოისვენეთ? — განაგრძობდა დოქტორი კროკოვსკი, — სიცხის მრუდი ქვემოთ იწევს? ახ, დღეს ზევით აიწია? არაფერია, ჭორწილამდე ნორმაში ჩადგება. მიიღეთ ჩემი სალამი. — ამ სიტყვებით, რაც არანაკლებ საზიზღრად ეღერდა, რადგან იგი „სალამის“ მაგიერ „სლაშს“ 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 გეთარგმნა, მაგრამ სიტყვა „ამხანაგს“ ქართულში სხვა ელფერი ემატება (მხედველობაში მაქვს მისი გამოყენების ასპარეზი ოფიციალურ საქმიანობაში), ეს ელფერი თითქმის ჩქმალავს ამ სიტყვის ძირითად სემანტიკურ მნიშვნელობას, როგორიცაა 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 გერმანულიც 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 ენობრივი პორტრეტები. ჰანს კასტორპის ხალისიანი, ზოგჯერ კი მღელვარე ინტონაცია იოახიმის ნაღვლიან და დინჯ საუბარს უპირისპირდება. ნიმუშად მოვიყვანთ მაგალითებს „ჯადოსნური მთის“ თარგმანზე დაწერილი რეცენზიიდან, რადგან უცხო ყურს, ალბათ, უფრო ობიექტურად შეუძლია შეაფასოს ამ ორ პორტრეტს შორის თარგმანშიც შენარჩუნებული განსხვავება: „ — ახლავე გეუბნები, მე ღამით არ დავწვები აივანზე, — განუცხადა ბიძაშვილს ჰანს კასტორპმა, — საღამოობითაც 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 რიგია. საძაგელი გემო აქვს, მაგრამ

მე ბომ ვიცი, რომ კარგი სიგარაა და დღეს ესეც მეყოფა ნუგეშად. მართალია, ჩემდა სავალალოდ, ჯერ ცხრა საათიც არ არის, მაგრამ საცაა ცხრა შესრულდება და მაშინ თითქმის ნორმალური იქნება, კაცი დასაძინებლად დაწვეს".

ამასთანავე მოუსმინოთ:

„თბილი დღეები სექტემბერშიც გამოერევა ხოლმე, მაგრამ საქმე ისაა, რომ აქ წლის დროები ძალიან არ განირჩეოდნენ ერთმანეთისაგან. იცი, ისინი, ასე ვთქვათ, ერთმანეთში ირევიან და კალენდარს არ ემორჩილებიან. ზამთარში ხანდახან ისე დააჭერს მზე, რომ ოფლად გაიღერები 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, ენამჭევრი ჰუმანისტისა და პედაგოგის ზედმიწევნით მეტყველი ენობრივი პორტრეტი. რომანში მას უპირისპირდება ასევე განათლებული და მჭევრმეტყველი, მაგრამ აუღელვებელი და გესლიანი იეზუიტი ლეო ნაფტა, ამიტომ ავკობებს, 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 მიმახვინჯებთ, თითქოს მე მეთქვას, თანამედროვე სახელმწიფო ინდივიდის სატანურ დამონებას ნიშნავსმეთქი. სამგზის პროტესტს ვაცხადებ. სახელდობრ, იმის წინააღმდეგ, პრუსიული რეჟიმისა და გოტიკური რეაქციის უსიამოვნო ალტერნატივის წინაშე რომ გვაყენებთ! დემოკრატიის აზრი მხოლოდ ის გახლავთ, 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 კიდეც — სახელმწიფოს სულიერი კეთილდღეობისთვის იღვწის. რგნესანსმა 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.

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

— მე შევეცადე, ჩვენს საუბარში ლოგიკა შემეტანა, თქვენ კი მაღალფარდოვანი სიტყვებით მპასუხობთ. რენესანსძა რომ ამქვეყნად ყველაფერი მოიტანა, რასაც ლიბერალიზმს, ინდივიდუალიზმსა და ჰუმანისტურ მოქალაქეობრიობას ვეძახით, ეგ ჩემთვის საკმაოდ კარგადაა ცნობილი, თქვენს „ეტიმოლოგიურ ხაზგასმას" კი სრულიადაც არ ავუღელვებივარ, რადგან მაგ თქვენმა იდეალებმა დიდი ხანია განელეს „მებრძოლი", ჰეროიკული ასაკი, ეს იდეალები უკვე მკვდარია, ან უკეთეს შემთხვევაში დღეს სულს ღაფავს და ისინი, ვინც მათ ხელს მოუთაებენ, უკვე კარზე არიან მომდგარნი". (ორიგ. გვ. 565—566, თარგმ. II. 87).

შორს წაგვიყვანდა ყველა იმ ენობრივი პორტრეტის განხილვა, რომელთაც სხვადასხვანაირად და შთამბეჭდავად ქმნის მწერალი. განსაცვიფრებელია 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 ჰეშმარიტად არაორდინარული პიროვნება მინპერ პეპერკორნი და შეიძლება ითქვას, მისი ენობრივი პორტრეტი სათარგმნელადაც ერთ-ერთი უძნელესი და გამორჩეულია. აქ სიძნელეს ქმნის სტილის აბსტრაჰირებული ნიშნების სიმრავლეც (ერთმანეთს ერწყმის ქედმაღლობა, 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 უგულებვლ-ყოთ, რომ... მოდით, ამ პუნქტზე ნუღარ შევჩერდებით, რაც უნდა მეთქვა, ის არაფეროა, უპირველეს ყოვლისა და მხოლოდ და მხოლოდ ის უნდა ვთქვა, რომ ჩვენ ვალდებულნი ვართ... ურყევი... ვიმეორებ და განსაკუთრებით ვუსვამ ხაზს ამ სიტყვებს... ჩვენსკენაა მომართუ-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 მე-თანხმებით და ამიტომ დროა საქმეს შევუდგეთ!"

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

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

ზემოთ ჩამოთვლილი ნიშან-თვისებები კი, როგორიცაა ქედმაღ-ლობა, ირონია, გულთბილობა და გონებამახვილობა კარგად უნდა ჩანდეს ქვემოთ მოყვანილ ნაწყვეტში:

„ — ჩემო გოგონი, — მიმართა მან ლილიპუტს, — კარგი, აქამდე ყველაფერი მშვენივრად იყო. თქვენ ტანით პატარა ხართ — მერე მე რას მიშავებთ? პირიქით! მე დადებითად ვეფასებ ამ ამბავს, ღმერთს მადლობას ვწირავ, როგორიც 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 წაბუტბუტა რაღაც და შემდეგ თქვა, ემერენცია მქვიაო.

— ჩინებულია — წამოიძახა პეპერკორნმა, სკამის საზურგეს მი-ეყრდნო და ხელი ლილიპუტისკენ 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 ემჯნიც მოესალბუნებოდა... და ამ წუთში უპირატესობას უყოყმანოდ ემპენს 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, რენცჰენ, ოღონდ გამომცხვარი კი არა, გამომცხვარი თავზე საყრელი გვაქვს და თანაც ათასნაირი სახისა, მე გამოხდილი პური მინდა, ჩემო ანგელოზო. პური ღვთისა, ანკარა პური, აი ის, პურს მოფერებით რომ ეძახიან, ყელის გასასველებელი, დარწმუნებული არა ვარ, ამ სიტყვის აზრი გესმით, თუ არა... მის მაგიერად სხვა სიტყვას, კერძოდ, „მოსამაგრებელს“ შემოგთავაზებდით, მაგრამ აქაც მეშინია ჩვეულებრივი რამ არ იგულისხმოთ... მორ-ჩა, 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 ემერენცჰენ! სწრაფად გასწი და ერთი ჰიქა მომრბენინე!“ (ორიგ. გვ. 780, თარგმ. II, 319).

საგულისხმოა, რომ თომას მანი საერთოდ არ ქმნის ზოგიერთი პერსონაჟის ენობრივ პორტრეტს. რომანის ბოლომდე სდუმს „ლამაზი 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 უტყვ პერსონაჟად არ ჩაითვლება რომანის ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი პირი კლავდია შოშა, მაგრამ შეიძლება ითქვას, რომ რომანში არც მისი ენობრივი პორტრეტია 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 მოვუყაროთ ყველა ნიშან-თვისებას და მხატვრულ ხერხს, რაც „ჯადოსნურ მთაში“ ახასიათებს თომას მანის თხრობის მანერას, აღმოჩნდება, რომ ყველაფერი მიმართულია ერთი საერთო 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, გაოცების 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, წყაროს შეიძლება ვერც კი დაასახელო. ზოგჯერ პირიქით ხდება: მე თვითონ ვიცი, რისთვის მინდოდა მიმებაძა, მაგრამ ამოუცნობი სწორედ ის რჩება ხოლმე. ეტყობა, იმ ნიმუშს ვერ მივახლოვებივარ... მეორე მხრივ, არსებობს ლიტერატურული მოდა, რომელიც გარკვეულ გავლენას ახდენს შემოქმედზე, თუნდაც ეს უკანასკნელი საგანგებოდ გაურბოდეს 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 ანათესავებს ადამიანისადმი, პიროვნები-

სადმი 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 წარმოადგენდეს.

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

როგორც პრობის 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 უეჭველად ეხმარება საჭირო ინტონაციისა და ნაწარმოების სტილისტური ატმოსფეროს შეგრძნებისა 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 გერმანისტიკას, 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 რაინჰარდტი", ხოლო 1937 წელს — „პასუხი სიჩუმიდან". 1939 წელს მწერალი გაიწვიეს სასაზღვრო ჯარში. ამ ხანის შთაბეჭდილებებზეა აგებული მისი დღიურები — „ზურგჩანთიდან ამოღებული ფურცლები".

მაქს ფრიშის ქვეყანას უშუალოდ არ განუცდია მეორე მსოფლიო ომის საშინელებანი. შეიცარია 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 მაყურებლის როლით. ომის შემდგომ წლებში მან ერთ-ერთმა პირველმა მოჰკიდა ხელი ფაშიზმის თემას. შვეიცარიაშიც და საზღვარგარეთაც დიდი წარმატებით იდგმებოდა მისი პიესა „აი, ისევ მღერიან 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 წიაღიდან ამოზრდილ ადამიანებს, ერუდიტებს, განათლებულ ხალხს, რომლებიც მგზნებარედ და საქმის ცოდნით ლაპარაკობდნენ ბახზე, ჰენდელზე, მოცარტზე. ბეთჰოვენზე ან ბრიუკნერზე, შეეძლოთ ამავე დროს ყოფილიყვნენ დახელოვნებული ჯალათები", ხოლო ის ფაქტი, რომ ფაშისტი ჯალათი 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 განა დღეს განმეორების საფრთხეს არ ქმნიდა ის ფაქტი, რომ ამ ადამიანებმა კი არ გააანალიზეს 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 „ნიღაბი-როლი" და რომელია მისი ჰეშმარიტი სახე? რატომაა ადამიანის პიროვნება ამბივალენტური, ე. ი. გაორებული?

ეს თემები სხვადასხვაგვარად მუშავდება მაქს ფრიშის დრამატურგიასა და პროზაში. მთელი მისი შემოქმედება პასუხის ძიებაა ამ კითხვებზე. მწერალს თანამედროვე ადამიანის ჰეშმარიტი არსის გასაგებად ეპატარავება 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", „ბიდერმანი და ცეცხლის წამკიდებლები", „დონ ჟუანი ანუ გეომეტრიის 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 ჩასახედად თვითანალიზი 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 ტიპიური გზა. ვალტერ ფაბერი სიყმაწვილეშივე იჩენდა მათემატიკისაკენ მიდრეკილებას, შემდეგ პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში სწავლობდა. ინსტიტუტის დამთავრებისთანავე შესთავაზეს ხელსაყრელი ადგილი ერთ-ერთ ფირმაში. მისი კარიერა იღბლიანად წარიმართა და ქარგა ხანია იუნესკოს ხაზით განვითარებად ქვეყნებში ელექტროტურბინების მონტაჟზე მუშაობს.

ამგვარად, ჩვენს წინაშეა ტექნიკური ინტელიგენციის ტიპიური წარმომადგენელი და როგორც სიუჟეტიდან ჩანს, ჩინებული სპეციალისტიც. ამ ფაქტზეა აგებული გმირის ხასიათი, მისი დამოკიდებულება გარესამყაროსთან, ადამიანებთან, ადამიანურ გრძნობებთან. ეს დამოკიდებულება ყველა ზემოხსენებულ შემთხვევაში ტექნოკრატულია, უფრო სწორად, ტექნოკრატული იყო მანამ, სანამ ვალტერ ფაბერი სიყვარულს არ შეეჯახა, რომელიც საკუთარი ქალიშვილის სახით მოევლინა. 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 გაბმასაც კი, ხოლო როცა მოულოდნელად გადაწყვეტს საქმე გადადოს, გზიდან გადაუხვიოს და გეატემალაში წაიიდეს სიყრმის მეგობრის მოსანახულებლად, თვითონაც გაოცებულია თავისი გადაწყვეტილებით, იმდენად უცხოა მისთვის მგრძნობიარობის გამოჩენა. თუმცა იქნებ სწორედ აქ ჩანდეს პირველად, რომ ვალტერ ფაბერი ძალას ატანს თავს, იხშობს ბუნებრივ გრძნობებს, უნდა შეინარჩუნოს საქმის კაცის, ტექნოკრატის პოზა (სხვათა შორის, აქაც ჩანს ფრიშის მუდმივი პრობლემა, კონფლიქტი, პიროვნების ნამდვილ არსსა და ცხოვრებაში ნაკისრ როლს შორის).

ვალტერ ფაბერის ურთიერთობა ჰანასთან ტექნოკრატის დამოკიდებულების მაგალითია სიყვარულთან და ცხოვრებასთან. ვალტერ ფაბერი საყვარელ ქალთან ყოფნას ბაღდადში კარიერის გასაკეთებლად წასვლას ამჯობინებს. მართალია, იგი თავგამოდებით ცდილობს დაამტკიცოს, თითქოს მართალი იყო ჰანასთან, მაგრამ მკითხველი ხვდება, ვის მბარეზეა სიმართლე.

ვალტერ ფაბერი ვერ იტანს ადამიანებს, „ჩემთვის ერთადერთი გამოსავალი მარტოხელობაა“, — დაასკვნის იგი ვრცელი ტირადის შემდეგ, სადაც ასაბუთებს, რომ ჭეშმარიტი მამაკაცი თავის სამუშაოთი უნდა ცოცხლობდეს, ადამიანს სხვა არაფერი სჭირდება. „უბედნიერესი წუთები მაშინ დგება ჩემთვის, როცა საზოგადოებას გამოვემშვიდობები, მანქანაში ჩავჯდები, კარს მოვაჯახუნებ, გასაღებს გადავატრიალებ, რადიოს ჩავრთავ. ელექტროკეესით სიგარეტს მოვუკიდებ, მანქანას ავამუშავებ და გაზს ფეხს დავაჭერ. ადამიანები მღლიან, ქალებიც და მამაკაცებით“, — ნათლად გამოხატავს იგი თავის დამოკიდებულებას ადამიანებთან.

მაქს ფრიშის არა ერთი კრიტიკოსი აღნიშნავს მისივე დონ ჟუანისა და ვალტერ ფაბერის მსგავსებას. მაგალითად, მასაც დონ ჟუანივით უყვარს ჰადრაკი, როგორც საქმიანი, ინტელექტუალური დროსტარება, მაგრამ იგი დონ ჟუანზე უფრო გარკვევით აცხადებს, ჰადრაკს სხვა გართობას იმიტომ ვამჯობინებ, რომ პარტნიორთან ნაკლები ურთიერთობა მჭირდებაო, „დიდად ვაფასებ ჰადრაკს. საათობით შეგიძლია ხმა არ ამოიღო. არც სხვისი ლაპარაკის მოსმენაა აუცილებელი. უყურებ დაფას და უზრდელობად სულაც არ ითვლება, თუ შენი პარტნიორის ახლოს გაცნობის სურვილს არ გამოამჟღავნებ და მთელი გულისყური თამაშზე გექნება გადატანილი“.

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

რაიმე სურვილი ამოძრაველებს, ის წმინდა ლოგიკის კანონებით მუშაობს".

ერთი შეხედვით ვალტერ ფაბერი გულწრფელიც ჩანს, ამას რომ ლაპარაკობს და თითქოს ეამაყება კიდეც მანქანასთან თავისი „გრძნობის მიერი მსგავსება", თითქოს მტკიცედ უძლებს მარტოობას, მაგრამ აქა-იქ მაინც გამოსჭვივის მისი ლტოლვა სხვანაირი ცხოვრებისაკენ. იგი იძულებულია აღიაროს, რომ ხანდახან მაინც თრგუნავს მარტოობის გრძნობა. საშინელია, როცა გესმის „შენი საკუთარი ფეხის ხმა ცარიელ ბინაში". გრძნობების ასე მოჯარბებას ვალტერ ფაბერი დაღლილობას აწერს, საკუთარ თავსაც არ უნდა გამოუტყდეს, რომ ვერც ისე მედგრად 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 აგდებს, ოპერაზეც ამ აზრისაა, ლუვრში ფეხს ვერ შეადგმევინებ, ბუნება მას არ აღელვებს. მისი კრედო: „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. ეგეულისხმობ 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, გულციცი ტექნოკრატი მიილტვის 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 თვალით უყურებს ვალტერ ფაბერი. ის კაცი, ვისაც ნერვებს უშლიდა ხალხში ყოფნა, ახლა უცნობ ადამიანებსაც კი შეჰხარის. მიაბიჯებს 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 ჩაებღაუჭო... უნდა გწამდეს წამის მარადისობა", თურმე უზენაესი ბედნიერება სიცოცხლე და სიცოცხლით ტკბობა 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 დაგითრგუნავს საკუთარი პიროვნება, ამხედრებულხარ საკუთარი ბუნების წინააღმდეგ.

ნაწარმოების მთავარი პერიპეტიები თვითმიზნურად არ მოგვიწოდებია. ამ პერიპეტიების მიხედვით იცვლება ფაბერის სულიერი სამყარო და შესაბამისად იცვლება მისი სულიერი გარდაქმნის გამომხატველი მხატვრული ხერხების სტილისტური ელფერიც და მასაზრდოებელი 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 ხასიათი ამ ხედვაშიც ვლინდება. თარგმანში შენარჩუნებული უნდა იყოს პერსონაჟის ხასიათიდან გამომდინარე სისადავე 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 კლავ ჰაობები მოჩანს, თავთხელი და უღიმღამო, მათ შორის აქა-იქ ქვიშნარი ხმელეთია შემოჭრილი. ჰაობს ზოგან მწვანე ფერი დაჰკრავს, ზოგან კი მოწითალო, პომადის ფერი. საგონებელში ჩავვარდი. კაცმა რომ თქვას, ამ ადგილებს ჰაობი არც ეთქმის, უფრო ლაგუნებს ჰგავს. სადაც მზის სხივი ეცემა, სირმასავით ბრწყინავს, უფრო სწორად ფოლგასავით, ყოველ შემთხვევაში, ფოლადისფრად. მაინც, შემდეგ კვლავ ცისფრად ელავს (აივის თვალებივით), ზოგან. ყვითელი ღრუბლები გამოერევა, იისფერი მელნის ლაქებივით ჩამუქებული ადგილები ალბათ წყალმცენარეებია, ერთგან რაღაც შესარჩევი 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 თვალით 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 მოვარაყებული არდგმულები გაბნეულან. ერთგან, ტყის პირას თეთრი მატლებივით მოჩანს ფარა (ზაბეტი, რა თქმა უნდა, სხვანაირად იტყოდა, მაგრამ როგორ, არ ვიცი). თაეში უაზრო ფიქრები მერევა. შუბლი ცივ მინას მივაყრდენი. თივის დაყნოსვა მომინდა! აღარასოდეს აღარ ვიფრენ! მინდა მიწაზე გავიარო მზის გულზე აშოლტილ ნაძვებს ქვეშ, წიწვის სურნელი ვიყნოსო, 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 თვალით დანახული ბუნების სურათები, გულცივად და გონების თვალით უცქერს, მაგალითად, ვალტერ ფაბერი რომანის დასაწყისში უდაბნოსაც. აქ მისი მეტყველება ნერვიულადაც არის დაძაბული და ირონიულიცაა ჩვეულებრივი ადამიანების მიმართ, რომლებიც ბუნების სურათებს რომანტიკულად აღიქვამენ. მოვიყვან რამდენიმე დამახასიათებელ ნაწყვეტს: „ყველაფერს მშვენიერად ვხედავ,

---

* Max Frisch, Homo Faber, ein Bericht, Suhrkamp Verlag, 1975; მაქს ფრიში, Homo Faber, ჩანაწერები, „მერანი", თბ., 1986.

რასაც ისინი ხედავენ, ბრმა კი არა ვარ! ვხედავ ტამაულიპასის უდაბნოს თავზე ამოსულ მთვარეს, იქნებ მართლაც უფრო კაშკაშას, ვიდრე ოდესმე მინახავს, მაგრამ ეს ხომ განზომილებიანი სხეულია, რომელიც ჩვენი პლანეტის ირგვლივ ბრუნავს, აქ ხომ გრავიტაცია მოქმედებს, გასაკვირი არაფერია. გეთანხმებით, რომ საინტერესოა, მაგრამ 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 გამოვიგონო ისინი? ძალიან ვწუხვარ, მაგრამ ვერც გაქვავებულ ანგელოზებს ვხედავ და ვერც დემონებს, ვხედავ იმას, რაც არის: ვხედავ ეროზიის ჩვეულებრივ ფორმებს, ვხედავ ქვიშაზე გაწოლილ საკუთარ ჩრდილს, მაგრამ მოჩვენებებს კი არა. რა საჭიროა ქალური მგრძნობიარობა?“ (ორიგ. გვ. 28. თარგმ. გვ. 23).

მაქს ფრიშის სტილის დახასიათებისას არ შეიძლება არ აღინიშნოს მისი პროზის რიტმულობა, თვალშისაცემი კი არა, პროზას ცუდ ლექსს რომ ამსგავსებს ხოლმე, არამედ ფარული, ნერვიულად დამუხტული რიტმი, რომელიც მოკლე ფრაზების სწრაფ მონაცვლეობას ემყარება, ხოლო ფრაზები თავის მხრივ სტრუქტურულად ისეა აგებული, რომ თხრობის დინამიკასა და ექსპრესიას ანიშნებს. ნიმუშად მოვიყვან ერთ ადგილს. მთხრობელი გეყუება ჯუნგლებში მატარებლით მგზავრობის ამბავს. მატარებელი წამდაუწუმ ჩერდება, გალიზიანებული კაცი ამას ეპიკური, დინჯი რიტმით ვერ მოგვიყვება. ფრაზები აქ მოკლეა, ზოგჯერ უზმნოც და კარგად გამოხატავს მთხრობელის განწყობილებას. მონაკვეთის სიმცირის გამო თარგმანსაც მოვიშველიებ 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 sehen, was los ist... Piötzlich fuhr er wieder: dreißig Stundenkilometer, 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, მაშინ თუ დაინახავდი, რომ ჯუნგლებში ვიყავით. ხან ჭაობში მივდიო-

დით, ხანდახან შავი ხეების ხლართებს ციაგი ანათებდა. ორთქლმავალი უკუნეთში გაჰკიოდა და გაჰკიოდა. სარკმლის გამოღებაც კი არ შეიძლებოდა, რომ გაგვეგო, მატარებელი რატომ ჩერდებოდა... უცებ ისევ დაიძვრებოდა და ასე... საათში ოცდაათი კილომეტრის მეტს ვერ გავდიოდით, თუმცა გზა ლარივით იყო გაჭიმული. იმითაც კმაყოფილი ვიყავით, რომ წინ მივიწევდით". (გვ. 34).

ფრიშის პროზისათვის დამახასიათებელია მოკლე ინფორმაციები, რომლებიც, ჩვეულებრივ, უზმნო წინადადებებით გადმოიცემა. ნიმუშად სამ მაგალითს მოვიყვან, ისე კი თარგმანში თითქმის ყველგან შენარჩუნებულია 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 შემთხვევებშიც შეიძლება წინადადების რიტმული აღნაგობის შენარჩუნება. მაგ. ორიგინალის უზმნო წინადადებები: „Dann Stille"; „Endlich die Strikleiter!" და სხვა, თარგმანში ზმნიანი წინადადებებით გადმოიცა: „სიჩუმე ჩამოვარდა". „როგორც იქნა, გაჩნდა თოკის კიბე!" მაგრამ მთელი მონაკვეთის რიტმულ სურათში ამ მცირეოდენ იძულებით გადახვევას, მგონი, დისონანსი არ შეუტანია.

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

ფრიშის პროზას თავისებურ ელფერს აძლევს შიგადაშიგ ჩართული უცხოენოვანი მთელი ფრაზები, ან ცალკეული სიტყვები და თარგმანშიც, ცხადია, არ შეიძლებოდა ასეთი ჩანართების გაქართულება.

რომანში საქმიან სტილს, ანუ საქმის კაცის ენობრივ და ფსიქოლოგიურ პორტრეტს ასევე აყალიბებს თარიღებისა და დროის ციფრებით და არა სიტყვებით აღნიშვნა. დედანში ხშირად გვხვდება და თარგმანშიც ყველგან შენარჩუნებულია ასეთი ადგილები. მაგ. „კომეტა უკვე რამდენიმე დღეა ანათებდა. მერე რა, რომ იმ ღამეს ადრინდელზე უფრო კაშკაშებდა. მთავარი ის იყო, რომ 26. IV-დან მოჩანდა. ასე იყო თუ ისე, ჩემი დაბადების დღე (29. IV) არ მეხსენებია". (ორიგ. გვ. 110, თარგმ. გვ. 88).

მაქს ფრიშის სტილი ერთი თავისებურების გამო შეიძლება მივამსგავსოთ კიდეც თომას მანისას: ზოგჯერ ისიც მკითხველის წინაშე

ეძებს ხოლმე საგნის, ან მოვლენის დასახასიათებელ შედარებებსა და ეპითეტებს და საბოლოო მიზნისაკენ ასე მიემართება. ამის ნიმუშად გამოდგება ერთი მონაკვეთი, სადაც, ბუნების სურათებისა არ იყოს, ასაწერი საგანიც პერსონაჟის თვალითაა დანახული, უფრო სწორად, აღწერილია, როგორ გრძნობებს აღძრავს იგი პერსონაჟის გულში. სიზუსტის დაცვის გარდა აქ საჭირო იყო ნერვიული რიტმის შენარჩუნებაც: „მისი ხელი (მე, ასე ვთქვათ, მის ხელს ვესაუბრებოდი) მაოცებდა. ბავშვივით პატარა ხელი ჰქონდა, უფრო მობერებული, ვიდრე თვითონ ჰანა იყო, ნერვიული, დამჭკნარი, ამაზრზენი, მართალი თუ გინდათ, ხელი კი არა, რაღაც უფორმო მასა, რბილი, თან ძვლიანი, თან მოდუნებული, დაჭორფლილი ცვილი, არა, ამაზრზენი კი არა, პირიქით, თითქოს საყვარელიც კი, მაგრამ რაღაც უცხო, შემაძრწუნებელი, დამწუხრებული, უჩინო. ვლაპარაკობდი, ვდუმდი, ვცდილობდი ზაბეტის ხელი წარმომედგინა, მაგრამ ამაოდ, მხოლოდ იმ ხელს ვხედავდი, საფერფლის გვერდით რომ იდო მაგიდაზე, ადამიანის ხორცის ნაჭერს, კანქვეშ ძარღვები რომ მოუჩანდა და დაჭმუჭნილ პაპიროსის ქაღალდს ჰგავდა, მასავით გამქვირვალე 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 Sommersprössen, eigentlich nicht häßlich, im Gegentefl, 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". (S. 170).

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 ვიტყვით, რომ იგი „საგნებს თავზე და-

ჰფარფატებს და ზემოდან დასცქერის ღიმილით". მაქს ფრიშის ირონია, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ფაქტურაშივეა მოცემული, გაცილებით „ხელშესახებია", მხიარულია, მისთვის უცხოა ის დინჯი, განსჯითი ინტონაცია, რაც თომას მანთან გვაქვს. ეს კი, თავის მხრივ, სინტაქსურ 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, scheint es, denn er benutzte meinen Dank sofort, um weitere Fragen zu stellen". (S. 11). „ზრდილობის განსახიერება გახლდათ. ქაღალდები პორტფელში ჩავტენე და ეტყობა, მეტისმეტად გულთბილად გადაეუხადე მადლობა, რაკი ჩემი გულისხმიერება დაუყოვნებლივ შემდგომი შეკითხვისათვის გამოიყენა". (გვ. 8); ავტორის ირონია მჟღავნდება, მაგალითად, ასეთ ფრაზებში: „ჩემი ბინა სენტრალ პარკ ვესტზე უკვე დიდი ხანია მეძვირებოდა. ორი ოთახი ბაღჩიანი ბანითურთ, თანაც ასეთ ადგილზე, ნამდვილად მშვენიერია, მაგრამ ძალიან ძვირია, თუ კაცი შეყვარებული არა ხარ". (ორიგ. გვ. 71; თარგმ. გვ. 57); „ერთმა ვაი-უშველებელი ატეხა, როცა გაიგო სახლში ერთი ქალიაო. ან ებეერა, ან ეცოტავა, რაკი გალეშილმა მთვრალმა სულ ლანძღვა-გინებით ჩაიარა თექვსმეტი სართული" (ორიგ. გვ. 80; თარგმ. გვ. 64); „აქ შეგვხვდებოდა ათასი ჯურის დამჭკნარი 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 მხატერული სამყარო, განსხვავებული სტილი, განსხვავებული ხელწერა... აზრობრივ სიზუსტესთან ერთად, ცხადია, საჭიროა თარგმანში მწერლის სტილური ინდივიდუალობაც აისახოს; უფრო სწორად, უამისოდ აზრობრივ სიზუსტესაც ვერ მივაღწევთ".[39]

* * *

ამგვარი აზრობრივი სიზუსტის გაანალიზების მიზნით უკვე განვიხილეთ თომას მანისა და მაქს ფრიშის რომანები, ახლა კი შევეცდებით წარმოვადგინოთ მათგან კიდევ უფრო განსხვავებული მხატ-

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

ულრიხ პლენცდორფის მოთხრობის სტილისტურ მრავალფეროვნებას მისივე არქიტექტონიკა განაპირობებს. კერძოდ, აქ მინიმუმამდეა დაყვანილი ავტორ-მთხრობელის როლი, ფაქტიურად ავტორი-მთხრობელი 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 ჯერ ჩვენთვის უცნობ გმირს მოუწევს ცხოვრება და საქმიანობა.

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

„24 დეკემბერს, საღამოს, ლიჰტენბერგის 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 გამზადებულ 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 ჭღერადობას იძენს:

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

როგორც აღვნიშნეთ, ამგვარი განცხადებებით ამოიწურა ავტორ-მთხრობელის 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 ჟარგონით 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.

ავიღოთ 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 entpupt 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 gaumelte nicht და სხვა. თარგმანში მთავარი იყო შეგვენარჩუნებინა სასაუბრო ელფერიც და ლამის მწუხარების დამთრგუნველი აღშფოთების გამომხატველი 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 — ესაა თუ ის ეპიზოდი ან პასაჟი ჯერ რომელიმე პერსონაჟის თვალთახედვით გადმოიცემა, შემდეგ კი მას უპირისპირდება იმავე ეპიზოდის ედგარისეული ვარიანტი, რომელიც უფრო სარწმუნოა და თანაგრძნობის აღმძვრელი.

ედგარის ენობრივი პორტრეტი ხასიათდება ახალგაზრდული ჟარგონის სიუხვით, ემოციური ლექსიკით, სკაბრეზულობით. ინტონაცია ზოგჯერ ხალისიახია, ზოგჯერ სევდიანი, შესაბამისად იცვლება რიტმიც. მისი მეტყველებისთვის არც იუმორია უცხო. თარგმანში, ცხადია, აუცილებელი იყო ყველა ამ ელემენტის რეპროდუცირება. ორიგინალურ ლიტერატურაში და შესაბამისად, თარგმანშიც, სახიფათოა ჟარგონით პერსონაჟის ხასიათის შექმნა — აქ ყოველთვის არსებობს გადაჭარბების საფრთხე. ჩემი აზრით, ენობრივი ნატურალიზმის თავიდან ასაცილებლად ახალგაზრდული ჟარგონიდან უნდა გამოვიყენოთ მხოლოდ ის სიტყვები და გამოთქმები, რომლებიც ან უკვე დამკვიდრდნენ ენაში, ან გამკვირვალობის გამო გასაგები მაინცაა მკითხველთა ფართო წრისათვის.

საეალდებულო არ არის და ხშირად შეუძლებელიცაა მაინცდამაინც იმ სიტყვას ან გამოთქმას შევუფარდოთ ჟარგონიზმი, რომელიც დედანშია ჟარგონით გამოხატული, მთავარია ჟარგონიზმები ისეთი დოზით იყოს გარეული ტექსტში, რომ შეიქმნას ჟარგონით მეტყველების ეფექტი. რაც შეეხება ცალკეული შესატყვისობების დადგენას, ზოგჯერ შესაძლებელი გახდა ქართულ ჟარგონში მოგვენახა ერთსა და იმავე ხატზე აგებული შესატყვისებიც, ზოგჯერ მცირედ სახეცვლილი ვარიანტები ვარჩიეთ, ზოგან მხოლოდ შინაარსობრივი მსგავსების მიღწევა შეეძელით 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 ჟარგონი ასეთ კონტექსტში „ბიძას" ამჯობინებდა). Du bist in Ordnung, Willi. Du kannst so bleiben. Du bist ein Steher! — ასწორებ, ვილი! მიდი, ეგრე! Mაგარი 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 ychiß 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 ვიყიდე, ის ბიძა მხეცი (გერმანულშია „პირუტყვი") რომ იყო; wie er eine Frau am Wickel hatte — ქალი რომ ჰყავდა გამოჭერილი; aber das sporte mich an — მაგრამ ეს მართლა მევასა და სხვა.

განსაკუთრებით ჰირს ქართულ თარგმანში სკაბრეზული ლექსიკის

გადმოტანა. ქართულ ლიტერატურაში ისე დამკვიდრებული არ არის სკაბრეზი, რომ თარგმანში უხერხული არ იყოს მისი პირდაპირი, შეულამაზებელი შესატყვისის ჩართვა. მაგალითად, ერთ-ერთი ასეთი ფრაზა 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 კოზლაზე შეიძლება ჯინსის შემოჭერა?".

ედგარის ენობრივ პორტრეტში გვხვდება ამოჩემებული შეძახილები: Leute — ხალხნო, ცალკეული სიტყვები, როგორიცაა oll, რასაც მიესადაგა „დამპალი" და ყველგან ასე გადმოიცა კიდეც, ამოჩემებული ფრაზები: ich weiß nicht, ob das einer begreift — „ხო აზრზე ხართ, რას ვამბობ" და მრავალი სხვა.

მოვიყვან ერთ ადგილს, სადაც პირველად ჩნდება წამყვანი ელემენტის 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, sondern 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 ავფსიხებულიყავი და იმ დამპალი ფლემინგისათვის ის დამპალი რკინა დამპალ თითზე არ უნდა დამეკერებინა, დავაკერე თუ არა, ეგრევე მივხვდი, დღეის შემდეგ ყოველ კრებაზე ძაღლი და ღორი იმ რკინაზე და თითზე გაახურებდა. რა ექნა, ხანდახან მომდის ასე: გაეფსიხდები, თვალები დამიბნელდება და რას ვაკეთებ, აღარ ვიცი ხოლმე. ეს ან ჩემი ჰუგენოტური სისხლი მიდუღს ან სისხლის წნევა მაქვს მაღალი. ხო აზრზე ხართ. მაღალი წნევა და ისიც ჰუგენოტური სისხლისა". (გვ. 12).

ედგარ ვიბოს საკმაოდ თამამი იუმორი ხან უგემოვნობის წინაალმდეგაა მიმართული, ხან სიყალბის, ხან დაშტამპული აზროვნების წინააღმდეგ და სხვა.

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

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

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

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

ორიგინალურია მწერლის ჩანაფიქრი პარალელი გაავლოს დღევანდელ ახალგაზრდობასა და გოეთეს „ვერთერს“ შორის. ეს ჩანაფიქრი ნაწარმოების სათაურშივე მჟღავნდება. 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 განცდები 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 ტოლ-ფას 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 ეერთერი ავალაპა-რაკე: ჩემო კარგო, ადამიანი ყველა ადამიანია და ის მცირედი შეგ-ნება, 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 ქვეყით ჩამოსელას ბებერი ეერ-თერი როგორ იკადრებდა. აი დიტერი კი საბოლოოდ დავბრიდე, დი-დი სისულელე მოუვიდა, ჩემს ნათქვამს რომ ჩაუფიქრდა. შარლი, ასეთებს რომ გავახურებდი, აღარც კი მისმენდა". (ორიგ. გვ. 60, თარგმ. გვ. 74).

მოთხრობაში, როგორც აღვნიშნეთ, ხალისიანი ინტონაციის გვერ-დით ნაღველიც გამოერევა ხოლმე. ნაღელიანი ინტონაციით ხასიათ-დება, მაგალითად, ედგარ ვიბოს უკანასკნელი მონოლოგი:

„არა, ისე ნუ გამიგებთ, თითქოს ჩემი ნებით ჩავიდოდი მიწაში, პირველივე კაუჭზე ჩამოვეკიდებოდი და ეგეთები, ეგ არა, მაგრამ მი-ტენბერგში კი მართლა აღარასოდეს დავბრუნდებოდი. არ ვიცი, გეს-მით თუ არა ჩემი, ეტყობა, ჩემი ყველაზე დიდი ნაკლი ის იყო, დარ-ტყმებს რომ ვერ ვუძლებდი, უბრალოდ, მარცხის მონელება არ შე-მეძლო — მე იდიოტს მინდოდა მუდამ გამარჯვებული ვყოფილიყავი".

დასასრულ, აუცილებელია ხაზი გაესვას ამ ნაწარმოების კიდევ ერთ თავისებურებას. ზემოთ ხსენებული ხალისიანობა, შეიძლება ით-ქვას, მოჩვენებითია. სინამდვილეში მთელი ნაწარმოები განმსჭვალუ-ლია განწირულობის სულისკვეთებით. ეს სულისკვეთება გადაედება მკითხველს და თანაგრძნობას უღვიძებს ახალგაზრდა გმირისადმი. თარგმანშიც აუცილებლად უნდა იგრძნობოდეს მოჩვენებით ხალისია-ნობას უკან მიმალული ტრაგიზმი და თარგმანის მკითხველიც თანა-გრძნობით უნდა განიმსჭვალოს ახალგაზრდა გმირისადმი.

* * *

საკუთარი თარგმანების ანალიზს, გარდა იმისა, რომ უნდა დაე-კონკრეტებინა და თვალსაჩინო გაეხადა ჩემივე შემოქმედებითი პრინ-ციპები და თარგმანის თანამედროვე თეორიაში მეტ-ნაკლებად აღია-რებული 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 ქართული თარგმანის განვითარების ტენდენციებს ეხება, კვლავ ამ ნიშნით წარიმართება, ოღონდ ზოგჯერ დედნისა და თარგმანის ანალიზს შეენაცვლება მკითხველის მთლიანი, გაუანალიზებელი შთაბეჭდილება.

1. 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 აღმაღლობის დასაწყისად და კანონზომიერი იქნება თანამედროვე ქართული თარგმანის კვლევაც დროის ამ მონაკვეთიდან დავიწყოთ.

---

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

• • •

50-იან წლებში კარგა ხნის დასრულებული იყო ისეთი დიდი მთარგმნელების ეპოქა, როგორიც იყვნენ თედო სახოკია, ნიკო ავალიშვილი, ივანე ახალშენიშვილი, ივ. მაჭავარიანი და გერონტი ქიქოძე. მათ შემდეგ ქართულ თარგმანს დაუდგა უხვაობის ხანა, 50-იან წლებში კი კვლავ გაცხოველდა მთარგმნელობითი საქმიანობა და თანდათან გამოიკვეთა კიდეც სხვადასხვა ტენდენციები. 50-იან წლებში, უპირველეს ყოვლისა, თავი იჩინა თარგმანისადმი გაიოლებული მიდგომის მაუნე ტენდენციამ და ეს ფაქტი შესაბამისად აისახა კიდეც იმ წლების თარგმნილ პროდუქციაში. ენობრივი თვალსაზრისით 50-იანი წლების თარგმანების უმრავლესობა ხასიათდება ქართული ენის შეწყვნითა და გაღარიბებით. ამ მოვლენას არ შეიძლებოდა არ მოჰყოლოდა რეაქცია და ენის საკითხებზე დაიწერა კიდეც 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 დასტამბული თარგმანებიდან ამოკრებილ ტიპიურ ენობრივ შეცდომებს, დამაჯერებლად მიუთითებს ზემოხსენებული ტენდენციის არსებობაზე. როგორც აღვნიშნეთ, ეს არის თარგმანისადმი იოლი მიდგომის ტენდენცია, რაც გასაქანს აძლევს არაპროფესიონალი, შემთხვევითი პირების მომრავლებას მთარგმნელობით საქმიანობაში, ასეთ ვითარებაში, რა თქმა უნდა, აზრი არა აქვს მთარგმნელთა პოზიციის ძიებას — როცა თარგმანი არ აკმაყოფილებს გრამატიკისა და ნორმატული 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 განგვეხორციელებინა უნიკალური გამოცემა — შექსპირის თხზულებათა სრული კრებული.

ეს ფაქტი შეიძლება გავიაზროთ, როგორც ენის დაკნინების წინა-

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

50-იან წლებშივე იღებს სათავეს თარგმანში ქართული ენის დაკნინების წინააღმდეგ მიმართული კიდევ ერთი ტენდენცია. მხედველობაში მაქვს კერძოდ, ენის არქაიზაციისაკენ ლტოლვა, რასაც გამართლება ეძებნებოდა ენის გამდიდრებისა და მოღონიერების 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 ჟანრებში 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 გამომხატველია.

არქაიზაციის ტენდენციას იმთავითვე დაუპირისპირდა თარგმანში ე. წ. ახალი ქართული ენის დამკვიდრების ტენდენცია, ამ ორი ტენდენციის ჰიდეალი თეორიულად თითქოს დასრულდა ჟურნალ „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 მჭირდება 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“, „ვითარცას“, „დაუნჯებისა“ და სხვა მსგავსი სიტყვების მართლაცდა მომრავლება თარგმანებში და ჟურნალ-გაზეთების ფურცლებზე სტილისტური აღრევის მაჩვენებელი 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 სათარგმნი მასალისადმი. 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, ი შვიათად უდევს 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 აამაღლებს მის კულტურულ დონეს და ამ პოზიციიდან არჩევს სათარგმნ ნაწარმოებებს. 1964 წლიდან მოყოლებული დღემდე ბაჩანა ბრეგვაძემ თარგმნა პლატონის „ნადიმი“, პლატონისავე „ფედონი“, „დიდი ჰიპია, იონი, მენონი“, „დიალოგები“, მარკუს ავრელიუსის „ფიქრები“, ფსევდო-ლონგინეს „ამაღლებულისათვის“, პლატონის „მშვენიერები-

* იხ. ზ. ჭუმბურიძე და თ. კოპლატაძის: „რამეთუ არა უწყიან“, წიგნში: ზ. ჭუმბურიძე, მადლი დედაენისა, „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1982.

სათვის", ფრანსუა დე ლაროშფუკოს „მაქსიმები", არისტოტელეს „პოეტიკა", პასკალის „აზრები", პოლ ვალერის „ესსეები"... აქ მოხსენიებულ ნაწარმოებთა უმრავლესობა ძველია და მთარგმნელს არ გაუჭირდებოდა ე. წ. „ძველი ქართულით" ეთარგმნა ისინი, მაგრამ როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მთარგმნელი სავსებით მართებულად იზიარებს 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. ზემოთ მთარგმნელის გემოვნება ვახსენე. ისეთ ძეგლს, როგორიც 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 ჟღერადობას, 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: ეფიცავ ზევსს, არ კისურვებდი, სოკრატე, შენს დღეში ვიყო და ძილი რომ ძილია, ისიც კი არ მეკარებოდეს. აგერ, რამდენი ხანია გიყურებ და მიკვირს, რა ტკბილად გძინავს; გაღვიძებითაც განზრახ არ გაგაღვიძე, რათა შენთვის მყუდროება არ დამერღვია. ადრე

* ამავე მომენტზე ამახვილებს ყურადღებას მერი ჭელიძე, იხ. „ლიტ. საქართველო", 24. II. 1984 წ.

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

სოკრატე: კი მაგრამ, განა სიბრიყვე არ იქნებოდა, კრიტონ, 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, როგორიცაა „ჟამხ", „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) აქეთე (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 გამონაკლისია 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 ყოელისა, საინტერესოა სიძველის რეპროდუქციის ხარისხით, მაგრამ არანაკლებ საინტერესოა სხვა სტილური ნიშან-თვისებებიც, რომლებიც რაბლეს თხზულებას, გამორჩეულს ხდის შუა საუკუნეების ფრანგულ ლიტერატურაში. ამ მიზნით ერთ სანდო წყაროს დავესესხები:

„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 სიუხვეს, ჩვენ ჰეშმარიტად 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) ქუჩის ჟარგონს.

შეიძლება ითქვას, რომ რაბლეს თხზულების ფორმაც კი ენციკლოპედიურია, მაგრამ მთავარი მაინც ენაა, მდინარესავით წყალუხვი, კუნთმაგარი ფრანგული ენა, მთელი თავისი ჰეშმარიტად დიონისური სიტყვების თამაშით, ალიტერაციებისა და სილაბიკური გართობის კორიანტელით, რაბლეს ენა, რომელმაც ახალი სიცოცხლე შთაბერა, მოქნილობა და ენერგია შემატა შუასაუკუნოვან ენას“, — წერს სერგი წულაძე ელისაბედ ბაგრატიონის თარგმანზე დართულ ბოლოსიტყვაობაში. როგორც ვხედავთ, სერგი 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 ყოელისა 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 შეპყრობილნო (რამეთუ თქვენ, და არა სხვას ვისმე, ვუძღვნი მე ჩემს ნაწერებს)! ალკიბიადე პლატონის დიალოგ „ნადიმში“ ქებათა-ქებას ასხამს თავის

გამზრდელ სოკრატეს, უთუოდ უპირველეს დიდებულს ფილოსოფოსთა შორის, და ერთ ადგილას მას სილენებს ადარებს. სილენებს ოდესღაც უწოდებდნენ პატარა კოლოფებს, ისეთს, როგორსაც ახლა მეაფთიაქის დუქანში თუ ნახავთ; ზემოდან ეხატა სხვადასხვა სახუმარო და სასაცილო გამოსახულებანი: ჰარპიები, ლაგამამოდებული ბატები, რქიანი კურდღლები, ხურჯინიანი იხვები, ფრთოსანი ვაცები, ულლიანი ირმები და კაცის სამხიარულოდ მოგონილი ბევრი სხვა სურათი, ამგვარივე თვისება ჰქონია სილენოსს, კეთილი ბახუსის მასწავლებელს!" (თარგმანი ელისაბედ ბაგრატიონისა).

ვნახოთ ამაევ მონაკვეთის მეორე თარგმანი:

„ამა წიგნისა მომღვაწებლისაგან

სახელმორჩმულნო მემთვრალენო და ღირსა პატიეცემულნო ცუდჭირშეყრილნო (რამეთუ თქვენდა ძღვნად, და არა ვინმე სხვისად, დაჲწერია წიგნი ჩემი), ნადიმად სახელდებულ პლატონისა დიალოგში ალკიბიადემ როს ქება შეასხა თაყის მოძღვარს სოკრატესა, ჰეშმარიტად ყოველთა ფილოსოფოსთა ფილოსოფოსსა, თანვე სილენეს შეადარა იგი. სილენე უწინ იმისთანა კიდობანაკს ანუ გვადრუცს ერქვა, აწ მეაფთიაქეთ რომ უდგათ; ზედ სუყველას ათასნაირი საცინარი და სასიამოვნო რამ ეხატა: ჰაი ჰარპიაო, სატირიო, ჰაი დალაგმული ღერღეტიაო, რქიანი კურდღელიაო, ჰაი პალნიანი იხვიო, ფრთიანი ვაციო, ჰაი უღელდადგმული ირემიო, და სხვა ბევრსა შემაქცევარსა სურათსაც შეამჩნევდა კაცისა თვალი, სიცილისა მომგვრელსა (დასტურ ესეგვარი თვისებისა იყო სილენეც, ძველი ბახუსის მზრდელი)". (მთარგმნელი გურამ გოგიაშვილი).

თუკი პირველ მთარგმნელს პრინციპად უღიარებია, თარგმანს მინიმალურად დასტყობოდა დედნის ეპოქის კვალი, გურამ გოგიაშვილს აქცენტი გადაუტანია რაბლეს ენის სიძველეზე. ეს იმთავითვე მოგხვდებათ თვალში, რადგან მოყვანილი ნაწყვეტები თითქმის სიტყვა-სიტყვით იმეორებს ერთმანეთს, ოღონდ სადაც ე. ბაგრატიონის თარგმანი თანამედროვე ქართული ენით საზრდოობს, იქ გ. გოგიაშვილი შესატყვისის საპოვნელად ქართული ენის ძველ შრეებს მიმართავს ხოლმე.

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

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, თუნდაც ეს:

„ბუდე საბიძლისა წყართანახევრით წინ იყო გამოწეული, და საწმერთულსავით ამისთვისაც ალაგ-ალაგ ჩაჭი დაეყოლებინათ სულ ისევ დატალღებული, ცისფერი დამასკური ჰიჭნაურით დამშვენებული, რა უკეთუ თვალს შეავლებდით ნაოჭროხელ არ ოქრონემსულსა და ოქროქსოვილს, ხალასი ლალ-ანდამატით, ზურმუხტ-ფირუზითა და სპარსული მარგალიტით გაწყობილსა, საბიძალსა მას უცილოდ იაჯავარ სიუხვისა კოკას შეადრიდით, ძველთა ხელფურჩთაგან ნაოსტატარსა, რომლისა დარი და მსგავსიც ქალღმერთმა რეამ ორსა ნიმფას უბოძა, ადრასტუასა და იდას, იუპიტერისა გამომზრდელთ, და მართლაც რაღა კოკა სიუხვისა და რაღა ოქრომთვალული საბიძალი იგი, მიწყივ აყვავებული, გალაღებული, გათქვირებული, მიწყივ პოხიერი, მიწყივ ნოყიერი, მიწყივ ღონიერი, ნაყოფმდიდარი, სიტკბოჩამომდინარი, მიწყივ მცინარი, სიკეთითა და სიამით აღსებული, თავად ღმერთია მოწმე, რა დიდებული რამც იყო!“

დამოწმებული მონაკვეთიც საკმაოდ არის დამძიმებული არქაიზმებით, საერთოდ კი, არქაიზმების სიმრავლე, ჩემი აზრით, ვნებს რაბლეს 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 გათანადროულება, ქართულ თარგმნილ 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. კვიტაიშვილი, ქართულად ამეტყველებული რაბლე, იხ. „მნათობი“, № 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 გაყალბება 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 დავესესხები: 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 აბსტრაჰირებული ნიშნები: მაღალფარდოვანება 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 ხაშუალებებს. ამ წლებში თარგმნიან ჯორჯანელები ჰაინეს პროზას და გამარჯვებას აღწევენ სწორედ დედნის სტილის გადმოტანისაკენ სწრაფვით.

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

ენაცვლება იუმორით, ზოგჯერ კი სარკაზმით შეზავებული პროზა. ბუნების სურათებს პოეტი უაღრესად დახვეწილი, ნათელი და ნარნარი ენით აგვიწერს, უეცრად კი მოულოდნელი, კონტრასტული წყვილებით, მახვილგონივრული ეპითეტებითა და მეტაფორებით ირონიულ 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, ჯორჯანელებისეული 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 გამოსჭვივის 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. შშვენიერი საღამო იყო. ღამე თავის შავ რაშს მიაჭროლებდა და მის

ხშირ ფაფარს წეწავდა ქარი. სარკმელთან მდგომი ეუპვრეტდი მთვარეს".

ნაწყვეტის სიმცირის გამო აქაც შეიძლება დაეიმოწმოთ დედანი:

„Mein Logis gewährte eine herrliche Aussicht nach dem Rammelsberg. 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: „ჯოჯოხეთში 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 სულები იქ, ქვევით, თითქოს ვალდებულნი იყვნენ მთელი დღის განმავლობაში იკითხონ ყველა ის უგემური ქადაგება, რომელიც კი იბეჭდება აქ, ზევით — ეს ცილისწამებაა. ჯოჯოხეთი არც ამდენად საშინელია, ტანჯვის ამგვარ დახვეწილ მეთოდებს სატანა ვერ მოიგონებს".

დედანში ეს ადგილი ასე ჟღერს:

„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 dorther wenig offizielle Nachrichten. Daß die armen Seelen da drunten den ganzen Tag alle die schlechten Predigten lesen müssen, die hier oben gedruckt werden — das ist Verleumdung. So schlimm ist es nicht in der Hölle, so raffinierte Quallen wird Satana niemals ersinnen".

ჩემი აზრით, მოყვანილ ნაწყვეტებში კარგად ჩანს ჰაინეს პროზის მთავარი სტილური ნიშან-თვისება — „თამაშ-თამაშით" თხრობა, დედნის შესაბამისად, თარგმანიც იშვიათად მძიმდება პათეტიკური სტილური ელემენტებით. როგორც ეხედავთ, ახალი ქართული ენა ხელსაყრელ ფონს ქმნის ყველა სტილური ნიუანსის გადმოსაცემად. მათ შორის ფართო ასპარეზი ეძლევა არქაულ ენობრივ ერთეულებსაც, რომლებიც ჰაინეს პროზაში ირონიის ან პაროდიის ეფექტის შექმნას ემსახურება. მათი მეშვეობით მიღწეული პათეტიკური მეტყველებაც შესანიშნავად გადმოგვცემს ჰაინეს მიდრეკილებას კონტრასტებისაკენ, ეს მეტყველება კვაზისერიოზულია და ზოგან საგანგებოდ უპირისპირდება თხრობის სისადავეს და ჰეშმარიტ სერიოზულობას.

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

ზიციიდან ეს ექსპერიმენტი შეიძლება აიხსნას 50-იან წლებში ქართული ენის დაკნინების საპირისპირო ტენდენციის გაჩენით, რასაც ჩვენ არქაიზაციისაკენ ლტოლვა ეუწოდეთ, მაგრამ ერთ-ერთ პირველ კვალიფიციურ რეცენზიაში ამ თარგმანის გამოქვეყნებისთანავე სწორადაა შენიშნული თარგმანში ინდივიდუალური სტილის ელემენტების გარეშით შექმნილი სტილისტური შეუსაბამობა. ასეთი შეუსაბამობის მაგალითია შემდეგი ფრაზა: „მაგრამ იჩქითად ისე გაშეშდა ფიქრში წასული, იტყოდით — მრუმე ტკივილის ჟრუანტელმა დაურბინაო ანაზდეულად", ასევე გამსახურდიასეული ინტონაცია ისმის ფრაზაში: „როცა პატარა ბიჭი ვიყავი, ჯადოსნურ და ზღაპრულ თქმულებებზე ეფიქრობდი 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.[10]

ჩემი აზრით, თარგმანში დედნის სტილის რეპროდუქციის სანიმუშო მაგალითია ჯ. სელინჯერის „თამაში ჭვავის 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-მეთქი, ვამბობ, 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 ჰვაის ყანაში". თავიდანვე უნდა აღინიშნოს, რომ მთარგმნელმა ვახტანგ ჭელიძემ თარგმანს საფუძვლად დაუდო ახალგაზრდული ჟარგონით შეზავებული ენა, მაგრამ ეს ენა მხოლოდ სამოციანი წლების ახალგაზრდობის ჟარგონით როდი საზრდოობს (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 მეღავნდება მთარგმნელის გემოვნება და ენის გრძნობა, 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 გეიამბობს. მოვიყვან თარგმანის დასაწყისს: „მართლა თუ გაინტერესებთ ჩემი თავგადასავლის მოსმენა, პირველად, ალბათ, იმას მკითხავთ, სად დავიბადე, რა საძაგელი ბავშვობა მქონდა, მშობლები რას აკეთებდნენ და ათასგვარ დაეით კოპერფილდისებურ აბდაუბდას. მაგრამ მართალი თუ გინდათ, სულაც არ მეპიტნავება ამეების გახსენება. ჯერ ერთი, გულს ამირევს და მეორეც — ჩემი მშობლების პირადი საქმეები რომ ჩამოგითვალოთ, თითო ამბის ხსენებაზე საწყლებს ორ-ორჯერ მაინც ჩაექცევათ ტვინში სისხლი". ეს რიტმი და ინტონაცია იმდენად ზუსტად ესადაგება პერსონაჟის ბუნებას, რომელიც პირველ პირში გვიყვება თავის ორი დღის თავგადასავალს, რომ იოტისოდენა ეჭვიც არ გიჩნდებათ, იქნებ დედანი ასე არ იყო დაწერილიო. სმენაგამახვილებულ მკითხველს მკაფიოდ ესმის კოლფილდ ჰოლდენის ხმა. კოლფილდ ჰოლდენს საოცრად უხდება ქართული ჟარგონი: „პმეეაც 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 ძრომხუშტურა", „ახლა მე დავიჭოქე", „რა ჯანდაბა მინდოდა", „ესეც შეიტყაპუნა", „გამომაპანღურეს", „რა ოხრობად მინდა?" და სხვა.

მაგალითისთვის ავიღოთ ფრაზა: „თითქოს სულ დაეენგრიე პინგ-პონგის თამაშში". საკმარისი იქნებოდა აქ მთარგმნელს „პინგ-პონგის" ნაცვლად ეხმარა „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 გაუალბდებოდა პერსონაჟის ენობრივი პორტრეტი.

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

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

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

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

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

— შენ გამო ვიჩხუბეთ.

— ჩემ გამო?! ნეტა რას ბოდავ!

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

ერთბაშად აპილპილდა.

— მართლა ასე თქვა? ნუ მომატყუებ. ასე გითხრა?

გეხუმრები-მეთქი, ვუთხარი. მერე მოვბრუნდი და ელის ლოგინზე წამოვწექი. ჰოი, ბიჭო, რა ძაღლის 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 მეღავნდება 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-

სალურ, პოეტურ ენაზე უარის თქმაში, რაც თავისთავად გულისხმობს დედანთან მიახლოების სურვილს, პროზაში ნერგავს ქართული ენის მთლიან საგანძურში დედნის სტილის შესაბამისი ელემენტების ძიების ჩვეულებას, ამასთან თარგმანის ენობრივ საფუძვლად მეტწილად თანამედროვე ქართული ენა გამოიყენება. ენის მთლიანობა, ჩემი აზრით, შეიძლება გაიაზროთ, როგორც საუკუნეების მანძილზე მუდმივი განვითარების წყალობით შრეებად დალაგებული უზარმაზარი სიმდიდრე, სადაც ყოველ შრეს თავის სტილისტური ელფერი აძევს და საშუალება გვეძლევა 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.[1]

მარკესის რომანი წარმოადგენს მრავალპლანიან ეპოსს, რომელიც ერთმანეთს უთავსებს ზღაპარს, მითსა და სინამდვილეს, იწოვს თხრობის ჟანრის 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, შეუვარებული აურელიანოს ოცნებებიც სიტყვაში ცხადდება და პოეტურ რიტმს იძენს. სიმდიდრით გვანცვიფრებს რომანისტის ლექსიკური მარაგი. იგი უხვად სარგებლობს აღორძინების 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 თავისმტვრევის შემდეგ მიუგნია. გამოსავალი მოიძებნა, როცა მწერალმა გადაწყვიტა ამბავი ისეთივე ბუნებრივი და სერიოზული ტონით მოეთხრო, როგორც ბებიამისი უყვებოდა ხოლმე დაუჯერებელ და არარსებულ ამბებს. ეს ტონი ქმნის განსაცვიფრებელ ეფექტს და წიგნის კითხვისას თითქოს გვავიწყდება რეალურსა და ფანტასტიკურს შორის არსებული

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

ზემოთქმულიდან ნათელია მთარგმნელის — ელზა ახვლედიანის 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 უკასკნელი თარგმანში ქმნის ფონს და ამ ფონზე თხრობა ხან სერიოზულია, ხან ირონიაშეპარული, ზოგან ზომიერად ამაღლებული, 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: „ხოსე არკადიო ბუენდიას ცოლს ურსულა იგუარანს ამ პირუტყვის იმედი ჰქონდა. ეგებ ოჯახი ცოტა გაემართო წელში და ყოველნაირად ცდილობდა ქმრისთვის ხელი შეეშალა, მაგრამ მალე „ყელამდე ოქროში ჩაგსვამო“, ჰპირდებოდა ქმარი და ამ დღიდან მოყოლებული ბარე ორი და სამი თვე ჯიუტად ცდილობდა დანაპირების აღსრულებას: მტკაველ-მტკაველ რომ გადათხარა სოფელი, მერე მდინარის ფსკერსაც მისწვდა. დაათრევდა რკინის ძელებს და მელკიადესის ნასწავლ შელოცვას ხმამაღლა იმეორებდა“.

თუკი ასეთ ყოფით ამბებს სავსებით შეეფერება ქართული ფოლკლორიდან ნასესხები ლექსიკა და ინტონაცია, დაუჯერებელ, იდუმალებით მოსილ ეპიზოდებს მარკირებული, ოდნავ ზეაწეულად შეფერილი ლექსიკა და გრამატიკული ფორმები სჭირდება. ასეთი ენობრივი საშუალებები ზუსტად არის მოძებნილი მშვენიერი რემედიოსის „ცად ამაღლების“ ეპიზოდის გადმოსაცემად. ვნახოთ ეს ადგილი:

„ეს თქვა მშვენიერმა რემედიოსმა და ფერნანდამ უცებ იგრძნო, ალერსიანმა და სხივიანმა იდუმალმა ქარმა ზეწარი გამოსტაცა ხელი-

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

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 აბდღვიალებული ბუჩქები", „მზით დაფერილი მინდორი", „ბუენდიამ და მელკიადესმა მტვერი გადაბერტყეს თავიანთ ძველ მეგობრობას" და სხვა.

ყველაფერი ეს, ლექსიკური სიუხვესა და მრავალფეროვნებასთან ერთად, ჩემი აზრით, ქმნის იმ შთაბეჭდილებას, რაზეც ყურადღება მახვილდება ვ. სტოლბოვისა და ე. 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 მაღალფარდოვანი, თითქმის ღვლარწნილი 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-

მიწევნით 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 მაღალფარდოვნად მეტყველებს, მაგრამ კატის მონოლოგში ჩართული რამდენიმე 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 უნიჭიერესი, მაგრამ მაინც კატა, აგდებულად იტყვიან: „კატას რაღა ჯანდაბა 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 ძალუძთ ეშმარიტად პოეტური შედევრების შექმნაო! მოდი და გული ნუ გეტკინება! ო, ცრურწმენავ, მუხანათო და ეერაგო! როგორ აბრმავებ ხოლმე ხალხს, განსაკუთრებით იმათ, გამომცემლების სახელით რომ არიან ცნობილნი!“

განსხვავებულია კრაისლერის მეტყველება:

„თქვენს ხელში კი, ჩემო ქალბატონო, ეს საოცარი ჰარმონია მზით გაცისკროვნებულ უკიდეგანო ცის ტატნობში იჭრება და ცისარტყელას კაშკაშა ფერებად იღვრება! დიახ, დიახ, თქვენს სიმღერაში გრძნეული ძალით გამოჰვიოდა მტანჯველი სიყვარულის მთელი ნაღველი, 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 ენაბანი". უპირველეს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს, რომ წარმოუდგენელიც კია სათაურის უკეთ თარგმნა, die Leiden არის სწორედ „ვნებანი" და არა ვთქვათ, „ტანჯვა", რასაც ალბათ ამ სიტყვას შეუფარდებდა ენის ნიუანსებში ჩაუხედავი მთარგმნელი. „ვერთერის" სტილის დასახასიათებლად ნ. კაკაბაძეს დავესესხები: „ვერთერის" სტილი ამაღლებული, პათეტიკური, უაღრესად ემოციურია, მაგრამ არაივთარ 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 გვგონია, თითქოს ფსალმუნს ვისმენდეთ, ხან ჰიმნს, ზოგჯერ ჰომეროსი გაიელვებს ჩვენს თვალწინ; მერე გვზარავს რომელიღაც დრამატული ფრაგმენტი. გრძელ პერიოდთა თვალისმომჭრელ კასკადებს ენაცვლება ძუნწი, ლაპიდარული ფრაზები; მზიურ, ნათელ სურათებს — მჭმუნვარე ხილვანი, ჰომეროსს — ოსიანი. ენა აქ მუსიკის უწყვეტი დენადობაა. „ვერთერის" სტილი პროზის ფარგლებში აკმაყოფილებს პოეზიის ყოველ პირობას. ის უაღრესად ექსპრესიულია, ზოგან გამომხატველობის მაქსიმუმს აღწევს. ხან ნიაღვარივითაა მოვარდნილი და ამსხვრევს გრამატიკის მიერ აგებულ ჯებირებს. კაცს თვალში ეცემა ინვერსიათა სიჭარბე, ხშირია წმინდად გოეთესებური გამოთქმები, ნეოლოგიზმები, აგრეთვე ხალხური და დიალექტური ენობრივი მიმოხვრანი. გვხვდება გაბედული ჰიპერბოლები და იგრძნობა შინაგანი მოუთმენლობა იმის გამო, რომ ვერთერი იძულებულია სიტყვებით ილაპარაკოს".[42]

ყველა ეს სტილური ნიშან-თვისება მაქსიმალურადაა შენარჩუნებული გამსახურდიასეულ თარგმანში, შექმნილია დედნის ადექვატური ემოციურ-ესთეტიკური სამყარო 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 „ვერთერს", 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 რიტმითა და ექსპრესიით, ვერ იცლის გაარკვიოს გაუგებარი ადგილები ან ცალკეული სიტყვები და თითქოს ამ დაუოკებელი წინ სწრაფვითაც უახლოვდება დედანს. არსებობს „ვერთერის“ სხვა თარგმანებიც, მაგრამ შესადარებლად ჯობია უახლესი თარგმანი მოვიშველიოთ.

1983 წელს გამოვიდა „ვერთერის“ ოთარ ხუციშვილისეული თარგმანი, რომელშიც თითქმის ვერ იპოვით აზრობრივ გადახვევებს, არც რომელიმე მონაკვეთია გამოტოვებული, მაგრამ თუ ერთმანეთს შევადარებთ გამსახურდიასა და ხუციშვილის თარგმანისაგან მოგვრილ საერთო შთაბეჭდილებას, აღმოჩნდება, რომ ო. ხუციშვილის თარგმანს უეჭველი ღირსებების მიუხედავად, აკლია ის ემოციურობა და მგზნებარება, რაც ჰარბად აქვს კ. გამსახურდიას თარგმანს და რაც ეჭყობა, გადამწყვეტი ყოფილა „ვერთერის“ სტილისტიკაში.

ულრიხ პლენცდორფის მოთხრობის „ახალგაზრდა ვ.-ს ახალი ვნებანის“ თარგმანის ანალიზისას აღვნიშნე, რომ დედანთან კ. გამსახურდიას თარგმანის ზემოთ აღწერილი სტილური შესაბამისობა საშუალებას იძლევა შეიქმნას სასურველი კონტრასტი ერთი და იმავე სიტუაციის ან გრძნობის გადმოცემისას. შესადარებლად მოვიყვან ერთ ნაწყვეტს დედნიდან და ორივე თარგმანიდან:

„Nein, ich betrüge mich nicht! ich lese in ihren schwarzen Augen wahre Teilnehmung 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 aussprechen? — 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 anbete, seitdem sie mich liebt!“

„არა, მე თავს არ ვიტყუებ.

მე მის თვალებში ნათლად ვკითხულობ: იგი ჩემი ბედით დაინტერესებულია.

ვიცი, გული არ მატყუებს, თუმცა არ ვიცი, სახიერო, როგორ გავბედო ამ სიტყვის წარმოთქმა?

მე ვუყვარვარ მას?

ვუყვარვარ?

შენ გაიგებ ამას: მე შემიყვარდა ჩემივე თავი, ძე 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 გრძნობა მეუფლება, როგორიც უნდა ჰქონდეს ალბათ ღირხება-ახდილს, იარალაყრილ რაინდს". (თარგმ. კ. გამსახურდიასი).

ახლა მოვუსმინოთ ოთარ ხუციშვილს:

„არა, თავს არ ვიტყუებ! მის შავ თვალებში ჩემდამი და ჩემი ბედისადმი ჰეშმარიტ თანაგრძნობას ვკითხულობ. ჰო, ვგრძნობ, და ამაში კი შემიძლია ვენდო ჩემს გულს, რომ — ოჰ, ძაქვს კი უფლება; შემიძლია კი ამ სიტყვებით გამოვხატო ზეციური ნეტარება? — რომ მას ვუყვარვარ?

ვუყვარვარ! ოჰ, როგორ ავმაღლდი საკუთარ თვალში, როგორ... შეიძლება შენ გითხრა 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 აჰყარეს და დაშნაც ჩამოართვეს".

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

ამ კონტექსტში „ვერთერის" თარგმანები მხოლოდ იმ მოსაზრებით ჩავრთეთ, რომ კიდევ ერთხელ გვეჩვენებინა, რა გადამწყვეტი 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 სტილისმიერი სიზუსტის სრული შერწყმა, მაგრამ, როგორც ამ მაგალითზე დავინახეთ, ასეთი იდეალური ვარიანტის შექმნა უაღრესად 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 ტრადიციაზე 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 აინაზღაურონ. 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 ცხადჰყოფს, რომ ლ. მჭედლიშვილს განსაკუთრებული ყურადღება მიუქცევია რომანის ზემოთ აღნიშნული თავისებურებებისათვის, იგი ცდილობს რუსულიდან შესრულებულ თარგმანს შემატოს მეტი სინატიფე და გამჭვირვალება, ზედმიწევნით დახვეწოს ბუნების სურათები, გეაგრძნობინოს ბუნების სილამაზე, რაც მისი აზრით, იასუნარი კავაბატას რომანში სიმბოლიკამდე მაღლდება. თარგმანში მრავლად არის ადგილები, სადაც ტრა-

დიცული მხატერული 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 არაკლილი ქალის სახე, რომელიც რომანის გმირს გამჭვირვალე ეჩვენება, „ასე ეგონა, მიმწუხრით მოცული ეს მთები, ეს მინდვრები, სადღაც, მინის უკან კი არა. ამ ქალის სახეზე მოიკვალებოდა... აი, ცეცხლის ათინათმა სარკეში არეკლილ თვალში ჩაიხედა. შიგ ჩუქად ჩადგა და საღამოს ბინდის ფერ ტალღებში მოკიალე, იდუმალებით მოცულ ციცინათელას დაამსგავსა". ნათელი და მეტყველია და ალბათ შეესაბამება დედანს ფრაზები: „წიწვის მუქ სიმწვანეს ცა თალიფი გადაეხურა, ხის ქვეშ ოდნავ, სულ ოდნავ მღეროდა სიჩუმე", ანდა: „ჩრდილოეთით ხეს ტოტები გახმობოდა და ღეროში მარგალებივით ჩარჩობილი აქეთ-იქით შავად გაჩხიკული როკები ზეცის მრისხანე იარაღს მიაგავდა" და სხვ.

თუკი ეს მაგალითები ემსახურება იასუნარი კვეაბატას სტილის გადმოცემას და ქმნის კონტექსტის სინქრონიზაციის 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 ენებს თარგმანის მხატერულ ქსოვილს. აქ დაეთმოწმებ ინგლისური ლიტერატურის მთარგმნელის ნ. საყვარელიძის აზრს: „ის, რასაც ბატიებენ 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 მიუტევებელ ცოდვად და მისი ხელოვნების ავკარგიანობის საზომად იქცეს".[13] დასკვნის სახით კი გავიმეორებ ჩემსავე დებულებას: თარგმანის ენა გაცილებით მკაცრად უნდა მოეკცეს სალიტერატურო ენის ფარგლებში, ვიდრე ორიგინალური შემოქმედება.

ამ კონტექსტში დამოწმებული ბემიეე 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 რაღაც მოუხელთებელი, რომელიც ეროვნული კოლორიტის შემქმნელ საშუალებებში თეორიულად არ გაგვიანალიზებია. ეროვნულობის ზოგადი ნიშანი, ეტყობა, ჩამალულია სტრიქონებშუა, მას ჯერ შეიგრძნობს მთარგმნელი და კარგ თარგმანში იგი მკითხველისთვისაც ასეევე 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 ნიკლბში" (მთარგმნელი ვახტანგ ჭელიძე), უილიამ თეკერეის „ამაოების ბაზარში" (მთარგმნელი ალექსანდრე გამყრელიძე), რუსული ატმოსფეროა შექმნილი მზია გელაშვილის თარგმანებში, სომხურ ატმოსფეროს ვგრძნობთ ზეზვა მედულაშვილის თარგმანებში, რუსულ-ყირგიზული ატმოსფეროა გამეფებული რუსუდან ჭებულაძის 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 იჭრინთება თარგმანიც უცხო ხმოვანობით, ოღონდ, ცხადია, არა მშობლიური ენის დამახინჯების ხარჯზე. ერთი სიტყვით, „თარგმანი უნდა სრულდებოდეს უზადო ლიტერატურული ქართულით. სტილი, თხრობის კილო და კოლორიტი კი აუცილებლიე დედნისა უნდა დარჩეს".[11]

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 თარგმნილ 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 შევაფასოთ თარგმანი. ამ ხერხს ის უპირატესობა აქვს, რომ თარგმანზე გექმნება 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 ვიმსჯელებდე, მიზანშეწონილად მიმაჩნია მოკლედ დავახასიათო ჰაინრიხ ბიოლის სტილი და ასევე ორიოდე სიტყვით მიმოვიხილო რომან „უკაცო სახლის“ თემა და სტილური ატმოსფერო.

ჰაინრიხ ბიოლი გერმანიის ერთ-ერთ მოზრდილ ქალაქში — კიოლნშია დაბადებული, გაიზარდა არქიტექტორის ოჯახში, მიღებული აქვს ფილოლოგიური განათლება. ბიოგრაფიულ მომენტებს მხოლოდ იმ მიზნით ვეხები, რომ ხაზი გავუსვა ბიოლის ქალაქურ და ინტელიგენტურ წარმოშობას და აქედან გამომდინარე, 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 დავესესხებით, არის: „ლაკონიური, 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 მკითხველის ამოცანას, მოქმედება ვითარდება ქალაქში, რომანის ენობრივი ატმოსფერო მთლიანად ქალაქურია, მხოლოდ ზოგიერთი პერსონაჟის ენობრივ პორტრეტს ატყვია ოდნავ მდაბიური წარმომაველობა. 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 მფარველის გარეშე დარჩენილ სახლს ეტყვიან), წიგნის მთელი შინაარსითაც გამართლებულია: ის ერთადერთი კაცი, ვისაც კანონიერად ერგებოდა ამ სახლში ოჯახის უფროსის როლი, სადღაც რუსეთის მიწაში წევს და კედელს მისი სურათიღა 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 არამცთუ კუთხურ ლექსიკას, არამედ გრამატიკულ დიალექტიზმებსაც კი. ყოველივე ეს ხელოვნურად დამძიმებული და თან ეკლექტიკური სტილის შთაბეჭდილებას ქმნის, თარგმანში ჩნდება ზედმიწევნით მკაფიოდ გამოხატული ქართული. უფრო ზუსტად, ერთერთი 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 ეჭვის თვალით შეხედო მთარგმნელის კონცეფციას. მე აქ კონცეფციას მინდა გავუსვა ხაზი, იმიტომ რომ თარგმანს ზერელე ნამუშევარს ვერასგზით ვერ ვუწოდებთ, პირიქით, აქ დიდი შრომაა ჩაქსოვილი, მაგრამ, ჩემი აზრით, მთარგმნელი სწორ პოზიციაზე 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. პატარაიას თარგმანში გეეჩოთირება ზოგი-

ერთი სიტყვა თუ გამოთქმა, ზოგან მთარგმნელი უაღგილოდ ხმარობს სიტყვას, ზოგან ენობრივი ლაფსუსებიც კი მოსდის, ზოგან კ. გამსახურდიას სტილის იმიტაციაც გამოერევა და ა. შ. ამ მომენტებს იმიტომ გამოვყოფ, რომ სწორედ ასეთმა მომენტებმა დააყენა ეჭვქვეშ პირველი შთაბეჭდილება, ჰქონდა თუ არა მთარგმნელს განზრახული ჰაინრიხ ბიოლის სტილის რეპროდუქცია. თარგმანი დედანთან სიტყვა-სიტყვით არ შემიდარებია, ერთმანეთს შევუჯერე მხოლოდ დედნისა და თარგმანისგან მიღებული ზოგადი შთაბეჭდილება და შევამოწმე წინასწარ ამოწერილი მაგალითები, რომლებიც ზემოთ ჩამოთვლილი ნიშნების მიხედვით მესამეში და შეუფერებელი მეჩვენა არა მარტო ჰაინრიხ ბიოლის, არამედ საერთოდ გერმანული პროზის თარგმანისათვის.

ჯერ ჩამოვთვლი კუთხურ სიტყვებსა და გამოთქმებს და წინასწარ აღვნიშნავ, რომ აღნიშნული ამოწერილი სიტყვა თუ გამოთქმა დედანში დიალექტით არ არის მოწოდებული. აქვე იმასაც დავსძენ: დედანში ეს ადგილები რომელიმე გერმანული დიალექტითაც რომ ყოფილიყო გადმოცემული, თარგმანში მაინც დიდი თავშეკავება გვმართებდა — დიალექტი მხოლოდ ძუნწად, კუთხურობის ნიშნით აღბეჭდილი რამდენიმე გამოთქმით შეიძლებოდა მიგვენიშნებინა, თორემ, როცა რომანი სალიტერატურო გერმანულითაა დაწერილი და თანაც ქალაქური კოლორიტით აღბეჭდილი, მაშინ ხომ სრულიად გაუმართლებელია თარგმანში უხვად გარეული ასეთი ფრაზები: „ბუტერბროტებს კი გლუმი წაიმძღვარიებდა სამსახურში“; „საუზმის გაბაზირება“; „კიკილა კვერცხს თუ შეუშმდა“; „მინის პატარა სარკმელა გამოაღო“; „დედაკაცურ საფუტებელს რომ მოვკრავ თვალს, მაშინვე გული შეერევაო“, „სახე ჩაკაწამახებულმა დედამთილმა ასე უთხრა“; „ალბერტი სასკოლო ნიეთების მოჭუჭვაში ეხმარებოდა ლინს“; „შე უტიფრად მოზარალო ინტელიგენტო“ და სხვა.

ზოგჯერ მთარგმნელი „ეხმარება“ ავტორს. ბიოლი ერთგან უბრალოდ გვეუბნება: „wo ein Streifen grünen, üppigen Grabes wuchs“, სადაც მწვანე ბალახი ბიბინებდაო, მთარგმნელი კი წერს: „უხვად იყო ჟიჟო და ღრინჭოლა“. მთარგმნელი, გარდა იმისა, რომ ბალახის ჯიშებს უზუსტებს ავტორს, ამ სიტყვებით კუთხურ ატმოსფეროს ქმნის. სხვაგან ბიოლი წერს: „ein kleines Mädchen“ — პატარა გოგონაო, მთარგმნელი კი ამ გოგონას „მაცინცველას“ უწოდებს. სიტყვის არჩევანს, გარდა სხვა ფაქტორებისა, განაპირობებს ავტორის დამოკიდებულება პერსონაჟისადმი. როცა ავტორი ნეიტრალური სიტყვით იხსენიებს პერსონაჟს, მე მგონი, უფლება არა გვაქვს იქ ჩვენ სტილისტურად შეფერილი და თანაც კუთხური სიტყვა ვიხმაროთ.

კიდევ ერთ სიტყვაზე გვინდა შევაჩეროთ ყურადღება. მთარგმნელი ერთგან წერს, ქალიშვილი ჯორკოზე იჯდაო. დედანში აქ არის „auf

dem Hocker". გარდა იმისა, რომ მკითხველში ჯორკო წმინდა ქართულ ასოციაციებს აღძრავს, იგი გერმანული „ჰოკერის" ექვივალენტი ფორმითაც არ არის. „ჰოკერი" მაღალი, უზურგო სკამია. აქ შეიძლებოდა გვეპარაუდა, რომ მთარგმნელი მოერიდა ბარბარიზმის — ტაბურეტის თქმას, მაგრამ გერმანულ კონტექსტში „ჯორკოს" ჩასმა წმინდა ქართული ატმოსფეროს შექმნის გარდა სტილისტურ აფეთქებასაც იწვევს და ამდენად, პრინციპულად მიუღებელია.

თარგმანში საკმაოდ ხშირია სიტყვის უადგილოდ ხმარების მაგალითებიც: ასეთებია: „ჰაიტ, შე მუსუსო. მაინცდამაინც ამ შუაღამისას უნდა ამოიყოროო მუცელი, არა?" (38,5) აქ დედანშია „Na, du gierige Schlunze", რაც სიმნავს ბინძურ, ფეთხუმ დედაკაცს, შეიძლება უწესოსაც ნიშნავდეს. მაგრამ გაუმაძღრობასთან 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 მაკაროსი აწყვია" — ყვითელ-ყვითელი, ცხადია, ქათქათა ვერაფრით იქნება; ასევე გაუგებარია, როგორია „ფერნაქცევ 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 შეუმჭმუნვარდა", „ანაზდად იგრძნო, რ'ს დაჟინებული 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 იყოსო ვინმე ძია". ამ წინადადებაში არასწორი ფორმის გარდა „ეჯერა", არც „აქაოდა" ზის თავის ადგილზე და არც „დედასთან ერთად". „რა ეღირება ორი მერვედი ფუნტი ყავა". უნდა იყოს „გირვანქა", „დედას თვალდათვალ გადაუბერწყინდა სახე". მთარგმნე-

ლი მეტისმეტად ხშირად ხმარობს ასეთ ფორმებს. სხვაგან ვკითხულობთ: „ექიმი შაად გადაღებილ საწერ მაგიდას მიუჯდა". „შავი სახდალოზით გადაღებილი რკინის დიდი ცხაურა", „ეს საქმე თუ გადაივადეთ" და სხვა; სხვა სახისაა ამდაგვარი შეცდომები: „განა ერთხელ და ორჯერ გაოგნებულა ჰაინრიხის ნათელი გონებით გაკვირვებული"; „სადაც რაი და ალბერტი ორი დღის განმავლობაში სიკვდილის პირას ეყარნენ"; „ღია ყვითელი ფერის ლაქაღა ბდღვინავს 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 გაჭრა. მიწამ ჩაყლაპა თითქოს"; „ჰაინრიხის გახსენებამ შეება 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 მოაწევდა 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 ჰირის დღეებით 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 კიდეც მოყვანილ ნაწყვეტში.

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

---

* ამ ენობრივი მოვლენის მეგრულ-სვანურ წარმოშობაზე მიუთითებს ზ. ჭუმბურიძე, იხ. მისი „ენობრივი კოლორიტი ისტორიულ რომანში", წიგნში: მადლ დედაენისა, თბ., „საბჭოთა საქართველო", გვ. 181.

განსხვავებულ რიტმულ-ინტონაციურ ყღერადობას იგი მხოლოდ ქართული ენის ფონზე იძენს და მწერლის სტილის ერთ-ერთ მკაფიო კომპონენტად იქცევა. თარგმანში, როგორც არაერთხელ აღვნიშნეთ, პრინციპულად მიუღებელია ამდაგვარი მკაფიო სტილისტური კომპონენტების გარეკა.

• • •

ამგვარად, ჩვენ შევეცადეთ თანამედროვე ქართულ თარგმანში გამოგვეყო რამდენიმე ტენდენცია: 1. თარგმანისადმი გაიოლებული მიდგომის ტენდენცია, როცა მთარგმნელები მიზნად არ ისახავენ (ან ვერ ისახავენ) თარგმანის ნორმატული 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 ჰეშმარიტ 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 სხვადასხვაგვარი 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 წამოიწევს ენობრივი ინტერფერენციის ფაქტორი. ამიტომ მიზანშეწონილად მიმაჩნია ერთ-ერთ თავში გერმანული და ქართული ენების ბაზაზე ენობრივი ინტერფერენციის ნიშნით განვიხილოთ თარგმანის კერძო თეორიის, ანუ შეპირისპირებითი სტილისტიკის ზოგიერთი საკითხი, მანამდე კი მომდევნო თავში ვიმსჯელო ლიტერატურის კიდევ ერთი სპეციფიკური ჟანრის — ზღაპრის თარგმნის სტილისტიკაზე.

VI. ზღაპრის თარგმნის ხვედრიწილი

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 განვასხვაოთ 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 ინტუიციაზეა დამყარებული? როგორც არაერთხელ აღინიშნა, მარტო თარგმანის თეორია ადამიანს ვერშემარიტ შემოქმედ-მთარგმნელად ვერ აქცევს, მაგრამ დღეს არ შეიძლება არ ვაღიაროთ თარგმანის თეორიის წარმმართველი როლი ისეთ საკითხებში, როგორიცაა 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 გამოჰრჩენია 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 თარგმნის სტილისტიკას, აქ შეიძლება დავასახელოთ ერთადერთი ნაშრომი — გ. წიბახაშვილის „ჰსოფლიოს მეზღაპრეები სტუმრად ქართველ ბავშვებთან" („საყმაწვილო მოამბე", 1974), სადაც გაანალიზებულია 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 გამოგვეცალკევებინა ხალხური და ლიტერატურული ზღაპარი, მაგრამ თავიდანვე უნდა აღინიშნოს, რომ თარგმნის პრინციპები თითქმის საერთოა ორივე სახეობისათვის და განსხვავება მხოლოდ ზოგიერთ ნიშან-თვისებათა ცალკეულ ნიუანსებში უნდა ვეძიოთ. როგორც ითქვა, ზღაპრის თარგმნის სტილისტიკის ძირითადი ელემენტები გამოყოფილია გ. წიბახაშვილის ნაშრომში, მე მხოლოდ შევეცდები შევავსო ეს ნუსხა და განვავრცო ზოგიერთი მათგანი.

ცნობილია, რომ ლიტერატურის ყოველ ჟანრს აქვს თავისი გამორჩეული, ძირითადი სტილისმიერი ნიშანი, რომელსაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება სწორედ ნაწარმოების ჟანრის დადგენაში. ჩემი აზრით, ზღაპრის სტილისტიკაში ასეთი ძირითადი ელემენტია რიტმი და ინტონაცია, როგორც მხატვრული პროზისაგან ზღაპრის განმასხვავებელი ძირითადი ნიშანი. სხვა ნიშნებია: თხრობის სისადავე და გამჭვირვალება: 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 გარითმული 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 თავკიდურშემასმენლიანი 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. მიდის თან და ისევ მოაქვს ცხენ-ჯორებით".

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

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

რაც შეეხება ზღაპრის სხვა სტილისმიერ ნიშნებს: პირველ რიგში თხრობის სისადავესა და გამჭვირვალებას, სტილის ეს აბსტრაპირებული ნიშანი ფუნქციურ კომპენსაციას ემორჩილება, ასევე არ არია ძნელი მხატვრული სახეების სიმარტივის რეპროდუცირება, ამ სფეროში ერთადერთი სიძნელე შეიძლება შედარებების უცხო (ქართველი მკითხველისათვის გაუგებარმა) საგნობრივმა საფუძველმა შექმნას და ტექსტშივე დაგეჭირდეს ამ საფუძვლის გაშიფრა 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 ზემოთ ჩამოთვლილ კომპონენტშია ჩაბუდებული, მაგრამ უფრო ხელშესახებად იგი ზღაპრის დასასრულისა და დასაწყისის ფორმულებში, ზღაპრის პერსონაჟების ტრადიციულ სახელებსა რა მოლაპარაკე, ანუ ფუნქციურ სახელებში მეღავნდება. 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, უკვდავების წყალი, ჯადოსნური სარკე და სხვა).

ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი ლექსიკური და გრამატიკული ერთეული არის ის მზამზარეული მასალა, რომელიც ზოგჯერ უცელელად, 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, როგორიცაა „იყო და არა იყო რა, ღვთის უყეთესი რა იქნებოდა", გარდა იმისა, რომ თავისებური რიტმისა და ინტონაციის პირველი მაუწყებელია, განწყობის შექმნასაც ემსახურება. მას კელავ 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, აღიძერება 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 შესელის მოლოდინს და ამ ფრაზის ქართული კლიშეთი შეცვლა უპირველეს ყოვლისა ამ მოლოდინს გააქარწყლებდა. ზღაპარში ისედაც დიდია გადმოსაქართულებელი და არა ტრანსლიტერაციით გადმოსატანი ენობრივი ერთეულების ხვედრითი 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“ გადმოუტანია, 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 ქვესკნელიდან 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 სასელებით მონათვლის მეთოდი — მაგ. გერმანული „რიზეს“ „დევად“, ან „აშენპუტელის“ „ნაცარქექიად“ გადმოტანა. ჩემი მხრივ დავუმატებდი, რომ გერმანული გნომებიც გნომებად უნდა გადმოვიდნენ თარგმანშიც და არა ქონდრისკაცებად, მაგრამ ჩემი აზრით, სხვაგვარად უნდა გადაწყდეს ცხოველების მეტსახელების გადმოტანის საკითხი. ისეთი სახელები, როგორიცაა 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 გაჭართულებული 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 მიუღებელია, 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 კნინობით სუფიქსებს, ჩემი აზრით, აქაც მაქსიმალურად უნდა ვეცადოთ უცხო სუფიქსების შენარჩუნებას. მაგალითად, უფრო სწორი მგონია რუსულ ზღაპრებში გვქონდეს ივანუშკა-სულელი, ვიდრე ივანიკა-სულელი, ასევე გერმანულ ზღაპრებში ჯობია

მოქმედებდნენ ლიზპენი და პანსპენი და არა ლიზიკო და პანსიკო და სხვა.

ტექსტშივე სიტყვის განმარტების მეთოდი ზოგჯერ არც მხატვრული პროზისთვისაა წამგებიანი, მაგრამ, ჩემი აზრით, ზღაპარში მხოლოდ ეს მეთოდი უნდა მოქმედებდეს. მაგალითად, ერთ ავსტრალიურ ზღაპარს დართული აქვს სქოლიო, როცა თავისუფლად შეიძლებოდა ტექსტში ან მხოლოდ განმარტება ჩაგვესვა, ან უცხო სახელი და განმარტება ერთად. მაგალითად, ასე: „მრაველად იყო ჩანთოსანი დათვი კოალა და კენგურუ ვალიაბი", მაშინ არ დაგეჭირდებოდა 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 კუპლეტები ან გარითმული სტრიქონები. მათი დამახასიათებელი ნიშნებია ზღაპრის ინტონაციასთან შერწყმული სისხარტე და კეთილხმოვანება, ფორმის სიმარტივე. არცთუ იშვიათად იუმორი და მახვილგონიერებაც. სანიმუშოდ მოვიყვან კუპლეტს ერთი ფრანგული ზღაპრიდან და აქვე აღვნიშნავ, რომ ეს ზღაპარი უცხო ფოლკლორის თარგმანებს შორის ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშადაც შეიძლება მივიჩნიოთ. აი, ეს კუპლეტიც:

დარგლან, დარგლან-ბატონო,
ნაფთი 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 ორიოდე სიტყვა.

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

* იხ. ზღაპარი მამაზე (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 გადმოიცეს პერსონაჟის გუნება-განწყობა, მაგრამ იგი მეტწილად ორიოდე 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 შეფარდებაა 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, აღტაცებული ჰაბუკი 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 ჰაბუკს ესიზმრა, ვითომ მამისეულ ბაღში ნერგს რგავდა. მისი ოჯახობაც იქვე ფუსფუსებდა. შვილები ახლადდარგულ ნერგს

ღვინითა და რძით რწყავდნენ. როცა გამოელვიძა, ოთახი ერთიანად მთვარის შუქს გაენათებინა. 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 ბერიკაცმა თავისი წინასწარმეტყველებით მთელი ცხოვრება აურდაურია და მცდარ გზაზე დააყენა. ანაზდად 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 უმალ 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 იდუმალი ქვეყნისაკენ. ადამიანებსა თუ მხეცებს, კლდეებსა თუ ხეებს ყველგან წმინდა ქალღმერთ იზიდას შესახებ ეკითხებოდა, ზოგნი იცინოდნენ, ზოგნი დუმდნენ, პასუხს ვერსად ეღირსა". (Novalis, Das Märchen von Hyazinte und Rosenblüte; ნოვალისი, სუმბულისა და ვარდკოკორის ზღაპარი, „საუნჯე" № 1, 1984, გვ. 209; თარგმანი მზია ებრალიძისა.)

დედანში 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 ჟანრის ნაწარმოებისა, წყდება სტილის დონეზე და ეს გარემოება გასათვალისწინებელია არა მარტო თარგმანის პრაქტიკაში, არამედ თარგმანის კრიტიკაშიც და მას გადამწყვეტი მნიშვნელობა უნდა ენიჭებოდეს.

VII. თარგმანის კერძო თეორიის, ანუ შეპირისპირებითი სტილისტიკის ზოგიერთი საკითხი

დღეს თარგმანის ზოგადი თეორიის პარალელურად ვითარდება თარგმანის კერძო 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 ხელჰყოფს თარგმანის შემოქმედებითობის იდეას, ეს არის თარგმნის ტექნიკის დასაუფლებლად მოწოდებული განშტოება სტილისტიკისა და უპირველეს ყოვლისა, ენობრივი ინტერფერენციის ფაქტორის გააზრებასა და დაძლევას ემსახურება.

ენობრივ 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 გასცდეს გრამატიკის ფარგლებს, ე. ი. ეს ფორმები შეიძლება იდენტური იყვნენ გრამატიკის დონეზე, მაგრამ არაიდენტური აღმოჩნდნენ სტილისტიკის დონეზე. ვუწოდოთ იდენტურ ფორმებს კონვერგენტული, განსხვავებულთ — დივერგენტული, ოღონდ თავიდანვე გავმიჯნოთ ერთმანეთისაგან გრამატიკული და სტილისტური კონვერგენცია და დივერგენცია.

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

შესატყვისობა არ ვრცელდებოდეს მათ ყველა სტილისტურ ფუნქციაზე, მაშინ ეს ორი ფორმა კონვერგენტული იქნება მხოლოდ გრამატიკული თვალსაზრისით, სტილისტური თვალსაზრისით კი დივერგენტული და ამდენად, ისინი თარგმანში ერთმანეთს ყოველთვის ვერ შეენაცვლება. ასევე ანგარიშგასაწევია უცხო და მშობლიური ენის კონვერგენტული ფორმების ხმარების სიხშირის მაჩვენებელი, რომელიც ხშირად სხვადასხვაა არათუ არამონათესავე, არამედ მონათესავე ენებშიც კი და ენის ზოგადსტილისტური სახის ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვანი როლი ეკისრება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ენის ბუნებას აძა თუ იმ გრამატიკული ფორმის ან კატეგორიის მხოლოდ არსებობა კი არ განსაზღვრავს, არამედ მისი სტილისტური ფუნქცია და ხმარების სიხშირე განაპირობებს, რასაც სამუშაო ტერმინის სახით ქვანტიტატური მაჩვენებელი გვინდა ვუწოდოთ.

მაგალითისათვის ავიღოთ გერმანული Dativus ethikus. ეს ფორმა გერმანულში გრამატიკულად განვითარებულია, მაგრამ სიხშირის დაბალი მაჩვენებლის გამო მისთვის არსებითად ვერ ჩაითვლება. მაგ., გერმანულისათვის უფრო ტიპიურია ფრაზა: mein Vater ist gestorben — (მამაჩემი მოკვდა), ვიდრე mir ist der Vater gestorben (მამა მომიკვდა), მაშინ როცა ქცევის კატეგორიით გამოხატული იგივე მიმართება ქართულისათვის მეტად არის დამახასიათებელი. ასეთივე დასკვნა შეიძლება გამოვიტანოთ გერმანული და ქართული პასიური კონსტრუქციების ქვანტიტატური მაჩვენებლის შედარებისას: გერმანული პასივის ქვანტიტატური მაჩვენებელი პირიქით, გაცილებით მაღალია ქართულისაზე, ეს ფაქტი გერმანული ენის ზოგადსტილისტური სახის შექმნაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს და სხვა.

საერთოდ, გრამატიკულ ფორმებს იშვიათად აქვთ დამოუკიდებელი სტილისტური ელფერი, (ამით განსხვავდებიან ისინი ლექსიკური ერთეულებისაგან), გრამატიკული ფორმების სტილისტური ელფერი დიდად არის დამოკიდებული მათ ქვანტიტატურ მაჩვენებელზე. მაღალი ქვანტიტატური მაჩვენებლის მქონე ფორმები სტილისტური თვალსაზრისით, ნეიტრალურნი არიან. იშვიათად ხმარებული ,ანუ დაბალმაჩვენებლიანი ფორმები კი მარკირებულობას იძენენ, ე. ი. სტილისტურად იფერებიან და ნეიტრალურად ვეღარ ჩაითვლებიან. ქვანტიტატური მაჩვენებელი გარკვეულ როლს თამაშობს ზოგიერთი ლექსიკური ერთეულის სტილისტური ელფერის ჩამოყალიბებაშიც, მაგრამ ლექსიკური ერთეულების უმრავლესობას აქვს ქვანტიტური მაჩვენებლისგან დამოუკიდებელი სტილისტური პოტენცია.

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

პირებისას მათ შორის სტილისტური განსხვავებების დადგენაში ერთერთი გადამწყვეტი როლი ცალკეული გრამატიკული ფორმების ქვანტიტატურ მაჩვენებელს უნდა მივანიჭოთ.

რა თქმა უნდა, შესაძლებელია ენათა წყვილების გამოუყოფლადაც მოვუყაროთ თავი და სისტემაში მოვიყვანოთ ენობრივი შეცდომები, რომლებიც ხელყოფენ ქართული ენის ბუნებრიობას, ე. ი. ამახინჯებენ ქართული ენის ზოგადსტილისტურ სახეს და ქართული ენის პოზიციიდან აუხსნათ 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 დავერგენტული, 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 ფორმისა თუ 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, რიცხვისა და სქესის კატეგორიის გამოხატვა ეკისრება არტიკლს, არტიკლს კი ამ ფუნქციების გარდა აქვს განსაზღვრულობისა და განუსაზღვრელობის შინაარსი, რაც ლოგიკური მიმართებების გამომხატველია და ამდენად ანგარიშგასაწევიც თარგმნის პროცესში. ქართულთან მიმართებით მთლიანად დივერგენტულია არტიკლის გრამატიკული კატეგორიები, განსაზღვრულობა-განუსაზღვრელობის კატეგორია კი შეიძლება შინაარსობრივი და სტილისტური თვალსაზრისით კონვერგენტულად მივიჩნიოთ. ეს გაგება 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". „ბებიაჩემი 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 მიგვითითებს ქართული ზღაპრის დასაწყისი: „იყო და არა იყო რა, იყო ერთი კაცი", სადაც „ერთი" განუსაზღვრელი არტიკლის შინაარსის გამომხატველია, 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. ფანჯიკიძე, წერილები, თბ., 1979, გვ. 258; ამავე მოსაზრებას გამოთქვამს, ოღონდ ძირითადად მეთოდიკურ 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, მაგრამ გერმანულიდან ქართულად სწორად თარგმნილ ტექსტში ყოველთვის 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 შეიძლებოდა 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 ფრანკიც! წამოიძახა გახარებულმა“. აქ არტიკლი ფამილარობის მაჩვენებელია. განმაზოგადებელი ფუნქცია ეკისრება არტიკლს ქვემოთ მოყვანილ მაგალითში: “Niemals wird die Sowjetunion das Opfer, eines Hitlers werden“. „საბჭოთა კავშირი აღარასოდეს გახდება ჰიტლერისთანების მსხვერპლი“. ირონიის გამოხატვა ეკისრება არტიკლს შემდეგ წინადადებაში: „Das ist mein Trost, der max blebit uns als Geisel“. „ისღა 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 ისეთი პიროვნება, როგორიც ნიცშეა, ან როგორიც დოსტოევსკია".

როგორც ეხედავთ, ქართულად ასეთ შემთხვევებში „ითარგმნება" არა არტიკლი, არამედ სხვადასხვა ლექსიკური და გრამატიკული საშუალებებით გადმოიცემა ამა თუ იმ სახელისათვის არტიკლით მინიშნებული 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.

ბრუნვების 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 გაფორმებაა, გერმანულში მხოლოდ ამ ბრუნვაში ჩასმულ სახელს შეიძლება შეეუწყოთ 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 გაიაზრება და მხოლოდ ამის შემდეგ ვირჩევთ ქვემდებარის ბრუნვას. ამგვარად, გერმანული ენის ინტერფერენციის გააზრებულ დაძლევას თარგმნის ელემენტარული ტექნიკის დაუფლებაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება. თარგმნის ტექნიკის დაუფლების პირველ ეტაპს შეიკუთვნება დანარჩენი ბრუნვების ფუნქციების შეპირისპირებით პლანში გააზრებაც, მაგრამ ეს ამოცანა მთლიანად ზმნის სფეროშია გადასაწყვეტი და მას ზმნის განხილვისას დავუბრუნდებით.

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 ბრუნების 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 სინონიმიის ფარგლებს არ სცილდება (მაგალითად, das Band — die Bänder — ლენტი, ბაფთა, ზონარი, თასმა, სალტე; 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 სინონიმიის ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს.

შდრ. „მაღალი მთები“ და „მთანი მაღალნი“ (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 დახვავებას 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 მრავლობითშია 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, „თვალიდან" ნაწარმოებ სხვა გამოთქმებში გვხვედება რიცხვისმიერი დამთხვევის მაგალითებიც: **die ganze Nacht kein Auge zutun** — მთელი ღამე თვალი არ მოუხუჭავს; **j-m etw. an den Augen ansehen** — თვალებზე 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 მხოლობითში 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 ,ქერძოდ, 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 მაღალ 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 ნახმარი 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 გარკვეული მხატვრული მიზნით მთლიანად ნაცვალსახელებითაა გაწყობილი. ამ მონაკვეთში მოქმედებენ „er“ და „sie“, მათ სახელები არა აქვთ, მწერლის მიზანია გვიჩვენოს საერთოდ ადამიანთა ურთიერთობა და არა რომელიმე მამაკაცისა და ქალისა. ნაცვალსახელი აქ კონკრეტული აღარ არის, იგი აბსტრაჰირებულია. 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 უეჭველად მოჰყვება მწერლის მხატვრულ ჩანაფიქრში განსხვავებული ნიუანსის შეტანა.

შდრ: „Sie löschte die Ständerlampe. Bisher war die ganze Wohnung erleuchet 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 Bewustsein, das er diese Gestalt nie mehr vergessen würde — er wird sie vergessen! das wuste er, als er auf dem Sockelwulst saß, umgurrt von wei-

Ben und grauen Tauben, unschlüssig, ob er sie wiedersehen sollte oder nicht".

„ქალმა ტორშერი ჩააქრო, აქამდე მთელ ბინაში სინათლე ჩახჩახებდა და ყველა კარი ღია იყო, სანამ ქალი პერუს რუკას დაეძებდა. სამზარეულოს კარიც კი ღია იყო, თითქოს დაკეტილი კარის ორიევეს ეშინიაო. უცნაური გრძნობა გაუჩნდა, როცა ქალმა ტორშერი ჩააქრო და მერე ჭაღიც გამოთიშა, თვითონ ჰოლში იდგა, პალტოგაღებული ქალი კი ოთახებში დაწრიალებდა. კაბინეტშიც რომ დააპირა შუქის ჩაქრობა, პირველად მაშინ დაუარა ტანში ტკბილმა გრძნობამ, რომ ეს ფიგურა არასოდეს დაავიწყდებოდა — მას კი დაივიწყებდა: ეს მაშინაც იცოდა, სეეტის კვარცხლბეკზე რომ იჯდა თეთრი და ნაცრისფერი მოღუღუნე მტრედებით გარშემორტყმული და ვერ გადაეწყვიტა, ქალი ისევ ენახა, თუ არა".

თუ ორიგინალსა და მის შესაბამის ქართულ თარგმანს დავაკვირდებით, დაინახავთ, რომ ნაცვალსახელის მაგიერ სიტყვა „ქალის" ჩასმა ტექსტს განსხვავებულ ჟღერადობას ანიჭებს, მით უმეტეს, თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ ხსენებულ 16 გვერდიან მონაკვეთში არსად არ ახსენებს მწერალი „die Frau"-ს.

ამგვარად, როცა ნაცვალსახელი ორიგინალში აზრობრივ და მხატვრულ ფუნქციას ასრულებს, საჭიროა მისი თარგმანში შენარჩუნება და როგორც აღვნიშნეთ, აქ ხშირად ხელს გვიშლის ქართულში გრამატიკული სქესის უქონლობა, მაგრამ ორიგინალის სტილზე მიმსგავსების ყალბ განზრახვასთან ან უბრალოდ ქართული ენის უცოდინრობასთან გვაქვს საქმე, როცა ქართულ თარგმანში გადმოდის გერმანული ორიგინალის უკლებლივ ყველა ნაცვალსახელი. ის რაც გერმანული ენის ბუნებიდან გამომდინარეობს და გრამატიკული აუცილებლობით არის გამოწვეული, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ის, რაც ამა თუ იმ ენის ზოგადსტილისტურ სახეს ქმნის, ორიგინალის სტილის კომპონენტად ვერ ჩაითვლება და მით უმეტეს, ამგვარი წმინდა ენისმიერი ნიშნის თარგმანში გადმოტანა ხომ თარგმანს ზიანის მეტს არაფერს მოუტანს.

ნაცვალსახელების სიმრავლე გერმანულ ტექსტში ბუნებრივია გერმანული ზმნის თავისებურებების გამო. კერძოდ, გერმანულ ზმნაში საერთოდ ვერ გამოიხატება ობიექტური პირი, სუბიექტური პირიც ქართულთან შედარებით სუსტად არის გამოხატული. ცნობილია, რომ გრამატიკულ ფორმაზე მაშინ ვლაპარაკობთ, როცა გვაქვს ორი ფორმა მაინც, რომლებიც ბგერათა შედგენილობითაც განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან და ფუნქციის მიხედვითაც. თუ ამ თვალსაზრისით ერთმანეთს 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 ორიოდე 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.[10]

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 დიმანიკურად 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 აბსტრაჰირებული სტილისტური ნიშანია.

იმდენად დიდია ქართული ენის სწრაფვა ზმნისაკენ, რომ ძველი ქართული ლიტერატურული ძეგლებიდან მოყოლებული, ვიდრე ჩვენი საუკუნის ლიტერატურამდე უამრავი მაგალითი შეგვიძლია მოვიყვანოთ ზმნისთვის უპირატესობის მინიშებისა. გავიხსენოთ რუსთაველისეული-ოკაზიური-ზმნები: ენა ენდა, მზე თინათინებდა, გასისხლმდინარდა, გიშერი აწამწამე და სხვა; ან გალაკტიონ ტაბიძის: დრო გვეუარესა, საყვარელ თითებს გავენაბები; გგრძნობენ, გფიქრობენ და მიგელიან; დღეები თოვლით გადიღაღება; მას მომავალი ეალუბლება და სხვა. ზ. ბოლქვაძის: „იქაც გილოცებ, გიფიქრებ, გისიზმრებ, ისე ეიძინებ".

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 ელფერითაც გამოირჩევიან. განსაკუთრებით ხშირად იქმნება ასეთი ზმნები უცხო ძირებიდანვე: iluminieren (შეხურების 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 შეეუდაროთ: 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 „გევეფხვა", ან „შეგეეფხვა" და „დატორე". აქვე შეიძლება მაგალითად მოვიყვანოთ შტ. ცვაიგის ოკაზიური ernsten — ასერიოზულებს; ან ერვ. 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 „კაბის შარიშური“ შეიძლება მოექცეს ერთ ზმნაში — „წაშარიშურდა“, რაც საითკენღაც მიმართულებასაც გამოხატავს, ამ შემთხვევაში კიბისაკენ და კაბის 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 გვაინტერესებს დავადგინოთ გერმანული და ქართული ზმნის ერთმანეთისგან განმასხვავებელი სხვა ნიშნები და ამ განსხვავების ბაზაზე ვიკვლიოთ გერმანულიდან ქართულად თარგმნისას 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 გამოიხატა სუბიექტური პირი და ორი სუბიექტური პირი, მაგრამ ქართულ ზმნაში აფიქსებით წარმოჩენილი პირის გარდა შეიძლება გამოიხატოს ნაგულისხმევი მეოთხე პირიც. ამის მშვენიერი მაგალითებია: „ე პაწა არ დამიმშიოთ, ფოცხვერს არ დამიშმიოთა“, (რ. ერისთავი) ან „არსენას ლექსიდან“ — „ამის ოტკა ჩამომისხი, მისივი მშიერ სალდათებსა“, „დამიშმიოთ“ ზმნა გულისხმობს ბავშვებსაც, მის შესაძლო შემშმელსაც, მისივე მომვლელებსაც და ბავშვის მამასაც, ასევე „მისეით“ გულისხმობს არაყსაც, სალდათებსაც, მედუქნესაც და თავად არსენასაც (მაგალითები რევაზ თევარაძისეულია).

გერმანულში ზოგჯერ კუთვნილებითი ნაცვალსახელით გამოიხატება 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 ანალიზური ფორმითაა მოცემული, მაგრამ იშვიათად იხმარება. იშვიათია აგრეთვე ობიექტური პირის ასეთი ხაზგასმა: „ich saß ihm" — „ვჯექი", 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 გამოხატულების 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 შეუპირისპიროთ, რომ ნათელი გახდეს, რა სტილისტური შეცდომები შეიძლება მოჰყვეს ამ ფუნქციების აღრევას, ან ქართული „ზედმეტი“ ფორმების უგულებელყოფას.*

საკითხის ნათლად წარმოდგენის მიზნით ერთად მოვუყაროთ თავი გერმანული და ქართული ზმნის დროის ყველა ფორმას, და შედარებით გასაადვილებლად გამოვყოთ სამი წრე: აწმყოსი, წარსულისა და მყოფადისა. დავიწყოთ აწმყოს წრით:

გერმანული Präsens	ქართული ახლანდელი
ich lerne	ვსწავლობ

გერმანული და ქართული აწმყოს ფორმები გრამატიკული და სტილისტური ფუნქციებით ფარავენ ერთმანეთს. გერმანულში, ისევე როგორც ქართულში, აწმყო დროის ფორმები გამოიყენება: 1. საუბრის თანადროული მოქმედების გამოსახატავად. 2. წარსულში მომხდარი ამბისათვის ექსპრესიის მისანიჭებლად. 3. განუსაზღვრელი დროის გამოსახატავად, 4. მომაელის გამოსახატავად.

ახლა წარმოვადგინოთ წარსულის წრე:

Imperfekt — ich lernte	უწყვეტელი — ვსწავლობდი; წყვეტილი — ვისწავლე; I თურმეობითი — მისწავლია; II თურმეობითი — მესწავლა; I ბოლმეობითი — ვისწავლიდი; III კაშირებითი — მესწავლოს; აღწერითი ფორმები — მაქვს ნასწავლი, მქონდა ნასწავლი.
Perfekt — ich habe gelernt	
Plusquamperfekt — ich hatte gelernt	

ქართული ზმნის დროის ფორმებში შეგვაქვს აღწერითი ფორმებიც: „მე მაქვს ნასწავლი, მქონდა ნასწავლი“, ოღონდ აქვე უნდა აღენიშნოთ, რომ ეს ფორმები არავითარ შემთხვევაში არ წარმოადგენენ რომელიმე გერმანული ფორმის ზუსტ შესატყვისს, მიუხედავად იმისა, რომ ერთი შეხედვით ასე შეიძლება მოგვეჩვენოს. მაგ. „მე მაქვს ნასწაელი“ 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: გ ე რ მ ა ნ უ ლ ი წ ა რ ს უ ლ ი

* 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 მიხედვით უნდა შეირჩეს სულ სხვადასხვა ექვივალენტები.

ამ წესის დარღვევის მაგალითია გერმანულიდან ნათარგმნი ორი 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 თურმეობითის 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 გადმოგვცემს 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 გექონოდა, ამგვარად, ერთმა და იმავე ფორმამ — გერმანულმა პერფექტმა სხვადასხვა კონტექსტში მოითხოვა ქართული 4 ფორმა.

რაც შეეხება პლუსქვამპერფექტს, გარდა ზემოთ ჩამოთვლილი ფორმებისა, ზოგიერთ კონტექსტში შეიძლება მისთვის ქართული აღწერილობითი ფორმები დაგვჭირდეს, როგორიცაა: 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, გერმანული და ქართული ზმნის დროის ფორმები სტილისტური თვალსაზრისით მაინც ამ ორ ენას შორის მოქმედი დიეერგენტული 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 მივუდგეთ 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 მედიუმია (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 პასივის მორფოლოგიური სხვადასხვაგვარობა, არამედ მათი ხმარების სიხშირე (ანუ ქვანტიტატური მაჩვენებელი) და მათი სტილისტური ფუნქცია. თუ გერმანულსა და ქართულ ენებს ერთმანეთს ამ თვალსაზრისით შევუპირისპირებთ, 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 შევუდაროთ ერთმანეთს გერმანული და ქართული ფორმები.

Aktiv	Passiv
ich töte	ich werde getötet
du tötest	du wirst getötet
er tötet	er wird getötet
მე ვკლავ	მე ვიკვლები
შენ კლავ	შენ იკვლები
ის კლავს	ის იკვლება

მორფოლოგიური თვალსაზრისით საესებით 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. მოქმ. გვარის ფორმა, ოღონდ განუსაზღვრელი სუბიექტით მოწოდებული. ე. ი. ეს არის ორწევრა პასიური 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 დაგვეჭირდეს, 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 მიიღებს: „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 საესებით ბუნებრივი იქნება იმავე ზმნის პასიური ფორმის ქართული ვნებითით 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 wurd 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.

ყოველივე 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 თხრობით 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 თხრობით კილოში.

რას გამოხატავს საერთოდ, კავშირებითი კილო? თუკი თხრობითი 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 თხრობით 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. geheiligt werde dein Name — კურთხეულ იყოს შენი სახელი.

ნატერას: hätte er doch noch länger gelebt — ნეტავ უფრო დიდხანს ეცოცხლა!

მორიდებულ სურვილს: ich wünschte, daß Sie nachgäben — მე ვისურვებდი, თქვენ დაგეთმოთ!

შესაძლებლობას: du wärst 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, როგორიცაა — 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 მოვალო“ 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 აღვნუსხავთ ქართული კავშირებითის სხვა ფუნქციებსაც, ე. ი. აღვნუსხავთ 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 თანხვდება ერთმანეთს, ქართულში კავშირებითის ფორმები გამოიყენება: ირიბი ბრძანების აღსანიშნავად: წაიდეს! (გერმ. er muß gehen; laß ihn gehen).

მოდალურზმნიან კონსტრუქციაში, სადაც ყოველ დროში იცვლება კავშირებითის ფორმა:

უნდა ვისწავლო, მესწავლა, ვსწავლობდე — ich soll (muß), ich sollte (mußte) lernen.

მინდა ვისწავლო
მინდოდა მესწავლა — ich will (wollte) lernen
მინდა ვსწავლობდე
მინდა სწავლა

იძულებული ვარ (უნდა) ვისწავლო — ich muß (mußte) lernen

იძულებული ვარ (უნდა) ვსწავლობდე — ich bin (war) gezwungen zu lernen
იძულებული ვიყავი (უნდა) მესწავლა

ვარაუდის გამოსათქმელად, იქაც კი, სადაც გერმანულში ინდიკატივია შესაძლებელი:

მაგ. ich glaubte nicht, daß du kommst — არ მეგონა, თუ მოხვიდოდი (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 ვიყენებთ, ე. ი. ისეთ ფორმებს წარმოვაჩენთ, რომლებიც ხმარების მაღალი სიხშირით გამოირჩევიან და ენის ზოგადსტილისტურ სახეს ჰქმნიან, თორემ ზოგ შემთხვევაში შეიძლება გერმანული და ქართული ფორმები ან დაემთხვეს ან უფრო დაუახლოვდეს ერთმანეთს.

მაგ. კონსტრუქციამ ich will lernen, შეიძლება მოგვცეს კავშირებითიც „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 განვაზოგადებთ, თუმცა საბოლოო ჯამში ეს ფორმებიც ადასტურებენ მოსაზრებას, 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 შევადაროთ მოდალობის გამოსახატავი საშუალებები გერმანულსა და ქართულში. როგორც ვიცით, გერმანულში მოდალობის ძირითადი გამოსახატავი საშუალებებია მოდალური ზმნები, რომლებიც მკაფიოდ ჩამოყალიბებულ გრამატიკულ და ლექსიკურ 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, მმართებს, 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, მწადია + 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).

pflegen+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 შემწევს, ძალა (გული) მერჩის + კავშ. 1, 2, 3.

აქ აუცილებლად მიგვაჩნია ხელმეორედ აღვნიშნოთ, რომ რამდენიმე გამონაკლისის გარდა ქართულ ენაში ერთი ზმნის მეორე ზმნასთან დაკავშირებისას ზმნის პირიანი ფორმები იხმარება. გერმანულში ეს მომენტი საერთოდ გამორიცხულია. 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 ქცეულ 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: „ჩაიცმევა" უდრის გერმანულ მოდალურზმნიან პასიურ კონსტრუქციას. მაგ. es kann (darf) angezogen werden. ან ზმნის ფორმა: „შეისელება"-man kann (darf) eintreten. ზმნის ფორმები: მემღერება, მეტირება, ან მათი პარალელური უარყოფითი 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 გადმოხატავს 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, როგორიც ზემოთ დასახელებულ ქართულ ზმნებშია გამოხატული. ამის მაგალითებია: es weint in mir — მეტირება; es lacht in mir — მეცინება და ა. შ., მაგრამ გარდა იმისა, რომ ქართული ენა გუნება-განწყობას ზმნად ქცეული 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 ქვანტიტატური მაჩვენებელი, ვიდრე გერმანულში. მაღალი ქვანტიტატური 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, ვეღარ".

მაგ. **ich kann nicht kommen** — „ვერ მოვალ", **ich kann nicht mehr kommen** — „ვეღარ მოვალ", ამ შემთხვევაში „ვეღარ" 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) დაალევინო (შუალობითი კონტაქტი) მას, ის (ობიექტური პირები).

განსაკუთრებულ მოდალურ და აზრობრივ ელფერს იტევს ქართული ზმნის ასეთი ფორმები:

„მოიპარიზა, მოირომა, მოისტამბულა, —
მობრუნდა შინ და იუდასი
ეძღვნა ამბორი".

(მ. მაჭავარიანის ლექსიდან „ისევ საბა").

ოდენობას ზმნაშიევე მიანიშნებს ფორმები: წაიფლირტავა, მოისულელებს ან წაისულელებს, წავივარჯიშე, გაიცინასავით და სხვ.

გერმანული მოდალური ნიუანსით შეფერილ ზმნას **schleimen** (მეჩვენება), რომელიმე არს. სახელს, ან ზედსართავს და **sein** (ყოფნა) ზმნას **zu**-თი, იტევს ქართული ზმნის კომპაქტური ფორმა: რამ გაანოდარა (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 ეი-

ღაც მისდევს ვიღაცას 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 გავიხსენოთ ის „ზედმეტი ფორმები", რომლებიც გერმანული ენის ზეგავლენით თარგმნის პროცესში ზოგჯერ გვაიწყდება ხოლმე.

• • •

არსებითი სახელის ბრუნების სისტემის დახასიათებისას ერთმანეთს ფუნქციების მიხედვით შევუდარეთ გერმანული და ქართული ბრუნვები და დავასკვენით, 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. ასეევა 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 ეუწოდოთ, 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, აღუნიშნელი კი რჩება ე. წ. უბრალო დამატება, რასაც გერმანულში წინდებულიან დამატებას ეუწოდებთ. 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 ბირთვს, 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 გასცილებია ზმნის პირიან ფორმებს. მხოლოდ გაკვრით აღვნიშნეთ ინფინიტივის მიმართება ქართულ ფორმებთან, ახლა კი მოკლედ განვიხილოთ გერმანული და ქართული მიმღეობების სისტემა. გერმანულში გვაქვს ორი მიმღეობა: Partizip I და II. აქ არ შევუდგებით იმის განმარტებას, თუ რას გამოხატავს ან ერთი ან მეორე, ჩვენ ამ ფორმების ქართული ექვივალენტები გვაინტერესებს, თუმცა როგორც არა ერთხელ აღგვინიშნავს, გრამატიკული შესატყვისების არსებობა თარგმნისას გადამწყვეტი არ არის. მართალია, ქართულში გვაქვს Partizip I-ის შესატყვისი გრამატიკული ფორმა (როგორიცაა: liegend — მწოლარე ან მწოლიარე, sprechend — მოლაპარაკე, lachend — მოცინარი), მაგრამ გერმანულისაგან განსხვავებით ყველა ქართულ ზმნას არ მოეპოვება გერმანული Partizip I-ის შესატყვისი მიმღეობა, რომელსაც ქართულში მედიაქტივ ზმნათა ან მედიოპასივ ზმნათა მიმღეობები 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 მედიოაქტივ და მედიოპასივ ზმნათა მიმღეობა ერთმანეთისაგან ფუნქციებით განსხვავდება. ქართული ენა ამ საკითხში გერმანულთან უფრო მეტ მსგავსებას მიმღეობის განსაზღვრებად ხმარებისას ამჟღავნებს, ზმნასთან იგი გაცილებით იშვიათად იხმარება. მაგალითად, თუკი გერმანულისთვის ბუნებრივია: er kam lachend ან er kam tanzend, ქართულში აქ მიმღეობა 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 შინაარსით ზუსტად გერმანული ნიმუშის შესატყვისი იქნება. მაგ. er kommt singend — მოიმღერის (მოდის და თან მღერის, სიმღერა-სიმღერით მოდის). ასეთივე შესატყვისი გვექნება, თუ „სიცილის" მაგიერ „ხარხარს" ვიტყვით — 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 მაინცდამაინც მიმღეობა შევუფარდოთ.

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 vergoldet". (Th. Mann).

ჯერ ვცადოთ ამ წინადადების თარგმნა ისე, რომ შევინარჩუნოთ გერმანული კონსტრუქცია: „მას ჰქონდა ბაკენბარდები, რომლებიც ისე გამოიყურებოდნენ, თითქოს ზედ შეეფრქვიოთ ფხვნილი, რომლითაც საშობაო კაკლებს ავარაყებენ".

ახლა იგივე წინადადება ვთარგმნოთ ქართული ენის ბუნების შესაბამისად: „ისეთი ყვითელი ბაკენბარდები ჰქონდა, გეგონებოდათ (ან: თითქოს) ზედ საშობაო კაკლების მოსავარაყებელი ფხვნილი შეუფრქვეიათო". 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, ულვაშებჩამოშვებული იდგა იგი თავისი მეუღლის წინ".

ეს მაგალითი გამოგვადგება იმის საილუსტრაციოდ, როგორ წინააღმდეგობას აწყდება მთარგმნელი მწერლის სტილის გადმოტანისას. ამ წინადადებაში გარკვეული მხატერული მიზნით არის ნახმარი 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 ერთფეროვნების შექმნის გზით ნაწილობრივ მაინც იქნა შენარჩუნებული მწერლის სტილისმიერი ხერხი.

როგორც ვხედავთ, მეტწილად შეუძლებელია ყოველ გერმანულ მიმღეობას მოეძებნოს ზუსტი გრამატიკული შესატყვისი. თარგმნისას დასტურდება, რომ გერმანულ მიმღეობათა სისტემას შეესაბამება ქართულ მიმღეობათა ან მთელი სისტემა ან სრულიად განსხვავებული გრამატიკული ფორმები, რომელთა არჩევანი კონკრეტული მხატერული მიზნით იქნება განპირობებული, ზუსტი გრამატიკული შესატყვისის გამოძებნას 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 Nachtlied des Wanderers და Wanderers Nachtlied. 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 საზღვრულისათვის ორივე ენაში ნეიტრალურია პრეპოზიციური წყობა, მსაზღვრელის პოსტპოზიციაში 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 გაგვიმჯნავს 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 დაშლა-დანაწევრების 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 აქაც შეირჩეს სათანადო ბრუნვები. შემდეგ თანდათან ხდება წინადადების ბირთვის შევსება ზმნის ჯგუფის გარეთ მდგარი ელემენტებით. მაგალითად, ქვემდებარისა და დამატების ჯგუფი შეივსება განსაზღვრებებით. 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 გამოირჩეს ინფინიტიური კონსტრუქციები. ინფინიტიური კონსტრუქციის შესაბამისი ქართული მოდელის აგება ემყარება ამ კონსტრუქციისთვის კითხვის სწორად შერჩევას. მაგალითად Infinitivgruppe als Objekt მეტწილად პასუხობს კითხვაზე: „რა ქნას?“ ან „რა ექნა?“ Infinitivgruppe mit um+zu+Infinitiv პასუხობს კითხვებზე: „რათა რა ქნას?“ ან „რათა რა ექნა?“ Infinitivgruppe ohne zu+Inf. I, II. პასუხობს კითხვებზე: „როგორ?“ ან „ისე, 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 გაერცობილი წინადადების ფარგლებში ვეღარ 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 აქ 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 მისანშეწონილად 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 უსრულასპექტიანი 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 აღნაგობის 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 კიდეც 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, ქვემდებარით 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 მც რეა 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 გადმოვანაცვლებთ, ცხადია, იმ პირობით, რომ შემასმენელი ხელშეუხებელი დარჩება. ამგვარად, შემასმენელს ამ ვარიაციებში არ დაეკისრება რიტმის, ინტონაციისა და ექსპრესიის მაორგანიზებელი 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 ეღერადობის 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 მაღლდება. 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 ძირითადია სინონიმური მწკრივების ადექვატურობის საკითხი. ორი ენის 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 გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდეს. სინონიმური მრავალფეროვნების აღდგენა, ისევე როგორც სტილის სხვა კომპონენტებისა, შესაძლებელია სტილის აბსტრაჰირებული ნიშნების აღდგენისა და ფუნქციური კომპენსაციის გზით. აუცილებელი არ არის უეჭველად იმ ცნებას მოეძებნოს რამდენიმე სინონიმი, რომელსაც მწერალი წარმოგვიდგენს სინონიმებით. თუკი მწერლის სტილის ერთ-ერთი აბსტრაჰირებული 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, დიაცი, დედაკაცი, გომბიო; მანდილოსანი, ბანოვანი, ქალბატონი (სოციალური იერარქიით).

ასეთი შემთხვევები თარგმნისას, ცხადია, მეტ გასაქანს იძლევა, მაგრამ ლექსიკის შერჩევისას მაინც გადამწყვეტია ცალკეული სიტყვების სტილისტური ფუნქციების გარკვევა და ზოგჯერ მხოლოდ თარგმანის ენაში დამკვიდრებული ლექსიკის მიკრო და მაკროკონტექსტისათვის მისადაგება. ამის მაგალითად გამოდგება ქართული „ბრძანძირიანი" სიტყვების მწკრივი, რომელსაც გააჩნია უაღრესი თავაზიანობიდან უკიდურეს ირონიამდე მისული ნიუანსები: ასეთებია: ბრძანა („თქმის" მნიშვნელობით), დაბრძანდით, მიბრძანდით, ბრძანდება, მიაბრძანა, 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 დაგვჭირდეს.

ლექსიკასთან დაკავშირებულ საკითხებს კონკრეტულ მასალაზე

მსჯელობისას შეეხეთ, აქ კი ერთხელ კიდევ გავუსვამთ ხაზს შეპირისპირებითი სტილისტიკის როლს თარგმანის თეორიასა და პრაქტიკაში. აქვე აღვნიშნავთ, რომ გერმანული და ქართული ენების შეპირისპირებით სტილისტიკაში შეიძლებოდა უფრო ფართო ყოფილიყო შესაპირისპირებელი ერთეულების წრე, თარგმნის ტექნიკის დაუფლებისას შეიძლება წავაწყდეთ სიძნელეებს, 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 სპობს მშობლიური ენის დამახინჯების საფრთხეს, მთარგმნელი უშკლავდება 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 დაძლევასაც უკვე მთარგმნელის ნიჭი და ალღო, ლიტერატურული გემოვნება, განათლება, ერუდიცია და სწორი პოზიცია სჭირდება.

• • •

ზემოთ ჩამოთვლილი თვისებებიდან ზოგი თანდაყოლილია, ივი თარგმანის თეორიით არ შეიძინება, თარგმანის თეორიას შეუძლია პრაქტიკული ჩვევების გამომუშავებაში დაეხმაროს მთარგმნელს, გააცნობიერებინოს ორი ენის შეხვედრისას წარმოქმნილი სიძნელეები. 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 საფუძვლებს ეყრდნობა, საბოლოო ჯამში კი ყველაფერი ერთი მთავარი ამოცანის დაძლევას ემსახურება — შეიქმნას დედნის ადექვატური თარგმანი.

დანართი

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 კიდეც 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 ხარვეზების ამოსავსებად. ხსენებული საკითხების კვლევის პრიორიტეტი ეკუთვნით გერმანისტებს დ. ლაშქარაძესა და შ. რევიშვილს, მე მხოლოდ შევეცდები სისტემაში მოვიყვანო და შევავსო უკვე არსებული ლიტერატურა, კერძოდ, მასალა დავალაგო 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 ლაიზევიცის ტრაგედია „იულიუს ტარენტელი“. სამწუხაროდ, თარგმანი დაკარგულია და ჩვენ არა გვაქვს საშუალება შევაფასოთ იგი, მაგრამ ამ შემთხვევაში არანაკლებ მნიშვნელოვანია გერმანული ლიტერატუ-

რით ქართველი საზოგადოებრიობის და კერძოდ, ნიკოლოზ ბარათაშვილის დაინტერესება. ამ თარგმანთან დაკავშირებით თვითონ ნ. ბარათაშვილი სწერს გრიგოლ ორბელიანს: „ჩვენმა ლიტერატურამ ორი კარგი თარგმანი იშოვა. კიპიანმა გადმოთარგმნა Ромео и Джульетта, შექსპირის ტრაღედია და მე ვთარგმნე Юлий Тарешткий, ტრაღედია ლეიზევიცისა, თუ წაგიკითხავს, ბიბლიოტეკაში იყო დაბეჭდილი, მე ძალიან მომეწონა და ჩვენმა განათლებულმა ქალებმაც ასე გასინჯე, იტირეს". ეტყობა, ბარათაშვილის სულიერ სამყაროს ეხმაურებოდა ლაიზევიცის ტრაგედიის პერსონაჟის გვიდოს დევიზი: „იყო ადამიანი — ნიშნავს იმოქმედო". ქართულ სამყაროსთან ასეთივე სულიერი სიახლოვით 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") „ორლეანელი ქალწული", „მარიამ სტიუარტი", „ტურანდოტი" თარგმნა ვახტანგ ბეწუკელმა. შილერი ინტენსიურად იდგმებოდა ქართულ სცენაზე, შილერის გმირებს საუკეთესო ქართველი მსახიობები ანსახიერებდნენ და ბევრი მათგანის შემოქმედებაში ეს როლები მნიშვნელოვან ნიშანსვეტს წარმოადგენდა. იმდენად დიდი იყო შილერის წილი ქართულ თეატრალურ ცხოვრებაში, რომ სპეციალური გამოკვლევაც კია დაწერილი — „შილერი ქართულ სცენაზე".

ქართველ მთარგმნელებს ასე ადრე არ გაჰღვიძებიათ 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 ონიაშვილმა. 1962 წელს კი ოთარ ჯინორიასა და დავით ლაშქარაძის რედაქციით კვლავ დიმიტრი ონიაშვილის თარგმანი გამოიცა.

80-იან წლებში „ფაუსტის" თარგმანზე მუშაობა დაასრულა ორმა მთარგმნელმა — გიორგი ჯორჯანელმა და იორამ ქემერტელიძემ. ორივე მთარგმნელს გამოქვეყნებული 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 ამთაეითვეა ნათელი — ქართულ ენაზე გვექნება „ფაუსტის" კიდევ ორი თარგმანი, უკვე ცნობილი ფრაგმენტებით კი შეიძლება დავასკვნათ, რომ ორივე თარგმანი მხატერული ღირსებით აღემატება თაეიანთ 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 umwittevt.

ჯერ შემოგთავაზებთ პწკარედს, რომ უფრო თვალსაჩინო გახდეს თარგმანების ღირსება-ნაკლოვანებანი:

თქვენ კვლავ მიახლოვდებით, მონანაე ხატებანო,
უწინ, ოდესღაც, დანისლულ მზერას ჩემსას რომ ჩვენებიხართ.
შეეცდები კი ამჯერად მაინც შეგაჩეროთ?
კვლავ მერჩის კი გული იმ ოცნებისათვის?
თქვენ მეძალებით! რა გაეწყობა, ძალა თქვენს ხელთაა,
რაკი ნისლიდან და ჯანღიდან ამოდიხართ და გარს მეხვევით,
გულს ჰაბუკურად მიძგერებს ის მომაჯადოებელი ფშვინვა
(ქროლვა),

რომლითაც თქვენი სელაა გარემოსილი.

„ფაუსტის" მიძღვნა დაწერილია თერთმეტმარცვლიანი ლექსით, რვასტრიქონიან სტროფებში ჯვარედინი რითმითაა გაწყობილი ექვსი სტრიქონი, ბოლო ორი სტრიქონი კი ერთმანეთს ერითმება. ორივე მთარგმნელს აურჩევია თოთხმეტმარცვლიანი ლექსი, რაც, ჩემი აზრით, საესებით სწორად აღადგენს ორიგინალის რიტმს. ორივე მთარგმნელს ასევე დაცული აქვს გოეთეს ლექსის რითმისეული სურათი.

„კვლაე ჩემსკენ მოხვალთ, ხატებანო დაუდგრომელნო,
უწინაც ხშირად რომ მწვეეიხართ ბუნდოვან სახით.
იქნებ დღეს მაინც მოვახერხო ასახვა თქვენი,
თუკი ძალმიძს, რომ კვლაე აღეინთო ამგვარი ზრახვით.
ვეღარ გიოკებთ! ჰა, ცოცხლდება ოცნება ძველი,
ჩემს გარეშემო მორიალე აჩრდილთა ნახვით...

და, აყოლილი თქვენგნით მოგერილ ჯადოსნურ ნისლებს,
ეს ჩემი გული ჰაბუკურად აძგერდა ისევ".
(თარგმანი გ. ჯორჯანელისა, „მნათობი", 1973, № 4)

„კვლავ ჩემთანა ხართ მინაელული ხილეები ყრმობის,
სიზმარიეით რომ მახსოვს თქვენი მიმქრალი ლანდი,
შეძლებს კი გული — ხმა შევუწყო იმ პირველყოფილ
და იმ შორეულ სიჰაბუკის ფიქრსა და წადილს?!
აღარ მასვენებთ... მაშ, კეთილი! სხვა გზა არაა, —
შემომხვეეიხართ სისლების და ღრუბლების გროვად...
კვლავ ჰაბუკურად შეატოკა, შეაქანავა
გული მაგ თქვენი ჯადოქრული ნისლების ქროლვამ".
(თარგმანი ი. ქემერტელიძისა, „ცისკარი", № 10, 1974).

როგორც აღვნიშნეთ, ჯერ ადრეა 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 დრამები: „გიოც ფონ ბერლიხინგენი", „იფიგენია თაურიზში", „ეგმონტი" და სხვა თარგმნა ე. 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" („ლიტერატურული 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 ეფიქრობ, ეს შემთხვევითი არაა. აქ ო. ჭინორია მეცნიერული კეთილსინდისიერებით ამცნობს მკითხველს, რას შეელია გოეთეს თარგმნისას და რა გადმოიტანა შედარებით სრულყოფილად თავის

თარგმანებში. აუცილებელია აღინიშნოს, რომ იგი თავის თარგმანს უწოდებს „მხატვრულ პწკარედს“, რადგან მას აკლია გოეთეს პოეზიის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი კომპონენტი — რითმა. რითმა რომ მხოლოდ ლექსის სამკაული არ არის და კერძოდ, გოეთეს შემოქმედებაში ამ სალექსო კომპონენტს ესთეტიკური და ფსიქოლოგიური მნიშვნელობა ენიჭება, ამას თვითონვე უსვამს ხაზს ო. ჯინორია. პოეზიისადმი მიძღვნილ თავში შეეცადე მეჩვენებინა, რა შეუსაბამო ჩანს სახელწოდება „მხატვრული პწკარედი“ ო. ჯინორიას ზოგიერთი თარგმანისათვის. მიუხედავად იმისა, რომ არცერთი თარგმანი გარითმული არ არის და ეს უეჭველად აკლებს გოეთეს პოეზიას მისთვის დამახასიათებელ მუსიკალურობას, ო. ჯინორიას თარგმანები ბევრჯერ სცილდება „მხატვრული პწკარედის“ ფარგლებს და ადის ჭეშმარიტი პოეზიის სიმაღლემდე.

1928 წელს კონსტანტინე გამსახურდიამ თარგმნა „ახალგაზრდა ვერტერის ვნებანი“. მანამდე არსებობდა ი. ახალშენიშვილის თარგმანი სათაურით „ვერტერი“ (იხ. დ. ლაშქარაძე, გოეთე ქართულ ლიტერატურაში, თბ., 1983). 1983 წელს კი გამოვიდა „ვერთერის“ ოთარ ხუციშვილისეული თარგმანი. კ. გამსახურდიას და ო. ხუციშვილის თარგმანების მოკლე ანალიზი მოცემულია პროზის თარგმნის სტილისტიკისადმი მიძღვნილ თავში და აქ ალარ გაიმეორებ, 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, როგორიცაა „პოეზია და სინამდვილე“, „დასავლურ-აღმოსავლური დივანი“, „ვილჰელმ მაისტერის განსწავლის წლები“ და სხვა და ეს ხარვეზი აუცილებლად ამოსავსებია.

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. (ეგულისხმობ სიმღერას: „ტურფავ, ტურფავ, რად მემდური“), ჯ. ლომთათიძეს, კ. ჭიჭინაძეს, ხარიტონ ვარდოშვილს, კ. კალაძეს, გრ. 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 ჯორჯანელებმა. 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 ვეხები 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 ენაა (ჰაინეს მაღალფარდოვანება, უფრო პაროდიული ხასიათისაა, მას ირონიული ჟღერადობა აქვს), ასევე მიუღებლად მიმაჩნია თარგმანში აქა-იქ გაბნეული კ. გამსახურდიასეული ინტონაციები, რაც აშკარად არღვევს საერთო ინტონაციას, იმ მსუბუქ ირონიულ ტონს, რაც კარგადა 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 სერიით 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 გამორჩენიათ გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგი. ქართულად თარგმნილია ლესინგის დრამები: „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 გერჰარდ ჰაუპტმანით. 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 მიპყვა 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 სვებედნიერი საათები", ხოლო 1985 წელს „უცნობი ქალის წერილები". თარგმნილია აგრეთვე „მარიამ სტიუარტი".

შტ. ცვაიგის ზემოთ ჩამოთვლილი ნაწარმოებებიდან უმრავლესობა თარგმნილი აქვს კარლო ჯორჯანელს. ამაზე დროს იგი ინტენსიურად სწავლობს შტ. ცვაიგის შემოქმედებას და ეს, ცხადია, ეხმარება მწერლის სამყაროსა და სტილის უკეთ წვდომაში. განსაკუთრებით ითქმის ეს „ჟოზეფ ფუშეს" თარგმანზე, სადაც შენარჩუნებულია ორიგინალის მთავარი სტილური ნიშან-თვისება: დოკუმენტური პროზისათვის დამახასიათებელი ლაკონიურობა და ზომიერი მხატვრულობა.

50-იან წლებში ქართველი საზოგადოება დიდი ინტერესით კითხულობდა ერიხ მარია რემარკს. ჩვენში ერიხ 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", ერიხ 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 ავტორების თარგმნისას, „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 ავკარგში, 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 ჟარგონიც (ან იქნებ ბილწსიტყვაობაც) გადმოსცენ თარგმანში. ქართულ ლიტერატურაში არა გვაქვს ჟარგონის ხმარების ტრადიცია. ლიტერატურული ტრადიციის უქონლობა აძნელებს უცხო ორიგინალისთვის ზუსტი სტილური შესატყვისის გამოძებნას, 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: იჩქითად, ანაზდეულად, ზეაიხედა, საცნაურჰყო“. ან ასეთი ფრაზები: „შემდეგ წელზე მოხვია მკლავი და ანაზდეულად 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 ღალატობთ 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 ჭინკა?" ასევე უადგილოდ და ზედმეტად ხმარობენ მთარგმნელები მიმართვას „კაცო", რასაც გადაჭარბებული ქართული კოლორიტი შეაქვს თარგმანში და სხვ. მაგრამ მიუხედავად ამისა, თარგმანში მაინც ისახება დედნის სტილის გადმოტანის საწყისები და ამ თვალსაზრისით იგი მაინც საინტერესოდ უნდა ჩაითვალოს.

ჯორჯანელების ერთობლივი ნამუშევრებიდან განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრე". აქ მათ შესძლეს ბრეხტის 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 „სამგროშიანი ოპერა", რომელიც დღესაც წარმატებით იდგმება ქართულ სცენაზე.*

ცალკე უნდა შევჩერდეთ თომას მანის თარგმნის ისტორიაზე. საოცარია, მაგრამ ფაქტია, რომ თომას მანს ძალიან დაგვიანება საქართველოში შემოსელა. თომას მანით მთარგმნელები 60-იან წლებში დაინტერესდნენ. 1959 წელს ჯორჯანელებმა თარგმნეს „სასაფლაოს გზა", 1960 წელს ნოდარ რუხაძემ თარგმნა „ლუიზჰენი", 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 მოზრდილი 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 ეუსვამ ხაზს „მაღალფარდოვანებას". კრებულში ამ მხრივ სცოდავს (თუმცა. სწორი ქართულის თვალსაზრისით ეს თარგმანი შეიძლება სხვებისას სჯობდეს კიდეც) ორი თარგმანი: „შეცვლილი თავები" და „სჯულისდება". ნაწარმოების შინაარსი იხდენდა მაღალფარდოვან ფორმას და მთარგმნელებმაც ეს

* იხ. ლ. ბრეგაძე, „სამგროშიანი 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 გარშემო იხ. 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 ჯერჯერობით გამოქვეყნებულია მხოლოდ ჩემს მიერ ნათარგმნილი „ბუდენბროკები" (1970) და „ჯადოსნური მთა" (1978, 1984)* და დაეთ 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 სიჭაბუკე". ნოდარ რუხაძესვე ეკუთვნის თარგმანები ჰანს ფალადას რომანებისა „აწ რაღასა 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 ჯერჯერობით 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 სიძნელეები, „ლიტ. საქართველო", № 34, 1980.

დან ქებულაძის თარგმნილი ჰერმან ჰესეს „მოხილვა დილის ქვეყნისა“, 1985 წელს კი ნანა გოგოლაშვილმა თარგმნა „ტრამალის მგელი“.

დღეს გერმანულენოვან ლიტერატურაში ჩვენი საუკუნის პირველ ნახევართან შედარებით ნაკლებად არიან მსოფლიო სახელის მქონე მწერლები. ჯერჯერობით, შეიძლება ითქვას, რომ მსოფლიო აღიარება ჰაინრიხ ბიოლის გარდა მოპოვებული აქვს კიდევ რამდენიმე მწერალს. მათ შორის, შვეიცარიელებს მაქს ფრიშსა და ფრიდრიხ დიურენმატა. ქართველ მკითხველს დიურენმატი 1976 წელს გააცნო კ. ჯორჯანელმა. მან თარგმნა „მოსამართლე და მისი ჯალათი“, 1978 წელს „საუნჯეში“ დაიბეჭდა ნანა გოგოლაშვილის მიერ თარგმნილი „ბერძენი ეძებს ბერძენს“, ხოლო როგორც უკვე აღვნიშნე, 1979 წელს გამოიცა ფრ. დიურენმატის მოთხრობების კრებული, საერთო სათაურით „ავარია“ (მთარგმნ. ნ. რეხაძე). ნ. ამაშუკელმა თარგმნა, ჰ. ბიოლის „კლოუნის თვალთახედვა“.

მაქს ფრიში ქართულად 70-იან წლებში ითარგმნა. 1975 წელს გამოვიდა ჩემი თარგმნილი „Homo Faber“, 1978 წელს „საუნჯეში“ გამოვაქვეყნე ფრიშის მეორე რომანი „ვიქნები თუნდაც განტენბაინი“, ხოლო 1979 წელს ვთარგმნე მისივე მოთხრობა „ბედნიერება“.

1964 წელს მკითხველთა ყურადღება მიიპყრო ვოლფგანგ ბორჰერტის პატარა კრებულმა „თოვლი, თოვლი. თოვლი“, რომელიც თარგმნა ზურაბ ჩხენკელმა, მაგრამ ბორჰერტზე სრული წარმოდგენის შესაქმნელად, რა თქმა უნდა, ეს კრებული არ კმარა. ასევე თითო-ოროლა ნაწარმოებით არიან ჩვენში ცნობილი XX საუკუნის გერმანულენოვანი ლიტერატურის მეტნაკლებად მნიშვნელოვანი წარმომადგენლები: იური ბრეზანი („ამბავი ერთი სიყვარულისა“, მთარგმნ. დ. ბუჩუკური), ბრიგიტე რაიმანი („და-ძმანი“, მთარგმნ. ც. ბიჩინაშვილი), „ქალი სამარცხვინო ბოძზე“ (მთარგმნ. ლ. ძინძიბაძე), ფრანც ფიუმანი („ღუთის სამსჯავრო“, მთარგმნ. რ. თაბუკაშვილი, ც. ჩხაიძე), ბრუნო აპიცი („შიშველი ხელით მგლის ხროვაში“, მთარგმნ. ვ. ქოჩორაძე), დიტერ ნოლი („ვერნერ ჰოლტის თავგადასავალი“, მთარგმნ. ო. ხუციშვილი), ჰერმან კანტი („სააქტო დარბაზი“, მთარგმნ. ო. ხუციშვილი), ჰანს ვერნერ რიხტერი („არა კაც ჰკლა“, მთარგმნ. ი. ლეჟავა), ბოდო უზე („ნაპერწკლები წუვდიადში“, მთარგმნ. გ. ბახტაძე), მანფრედ 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. ბაჩელი), „სიკვდილის როკვა“ (მთარგმნ. ნ. კალანდარიშვილი).

ქართულად თარგმნილია ლიონ ფოიხტვანგერის სამი რომანი: „ესპანური ბალადა“ (მთარგმნ. ლ. ხუჭუა, მ. კოდუა), „ცრუ ნერონი“

(მთარგმნ. დ. წერედიანი, ჯ. ქარჩხაძე) და „პერცოგის უსახური ასული მაულტაში“ (მთარგმნ. ე. კვახაძე).

ზემოთ ჩამოთვლილი ნაწარმოებების გარდა ნ. კალანდარიშვილმა თარგმნა ვილი ბრედელის ტრილოგიის სამი წიგნი და მისივე „50 დღე“. საკმაოდ კარგად არის საქართველოში ცნობილი ანა ზეგერსიც. ქართულად თარგმნილია მისი რომანები: „ლერწამი“ (მთარგმნ. ლ. თურმანიძე), „მიცვალებულნი ახალგაზრდები რჩებიან“ (მთარგმნ. თ. ეღენტი, თ. გელაშვილი) 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: „შიშილის ოსტატი“, „სიმართლე სანჩო პანსაზე“, „ახალი ვექილი“, „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 მოგვეხაზა 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 გამოგვრჩენია არც მნიშვნელოვანი კრიტიკული წერილები.

გერმანული ლიტერატურის და საერთოდ, ქართული თარგმანის სფეროში მიღწეული ცალკეული წარმატებები უფლებას გვაძლევს ვილაპარაკოთ ქართული მთარგმნელობითი სკოლის საბოლოო ჩამოყალიბებაზე, რაშიც უეჭველად 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 მჭიდრო 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 უველა მნიშვნელოვანი მოვლენა, არამედ აქ თავი მოიყარა თითქმის უველა 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 გიორგი 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 პერმან 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 ყუბუსიძე და მიხეილ ბეროშვილი. ალმანახის შემდგენლები ნოდარ კაკაბაძე, ვიქტორ კახნიაშვილი და რეზო ყარალაშვილი მკითხველებს მიმოხილვითი წერილებით აცნობენ თანამედროვე გერმანულენოვანი ლიტერატურის მნიშვნელოვან მოვლენებს და თან რამდენიმე ნაწარმოების მთარგმნელებადაც გვეელინებიან.

კერძოდ, ნ. კაკაბაძემ თარგმნა კლაუს მანის „შეხვედრა ჰერბერტ ჯორჯ უელსთან", რეზო ყარალაშვილმა ზურაბ კიკნაძესთან ერთად თარგმნა ჰუგო ფონ ჰოფმანსტალის „წერილი", ცალკე კი ნათარგმნი აქვს რობერც ვალზერისა და პეტერ ბიქსელის ნაწარმოებები. ვ. კახნიაშვილმა 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 დიგელმანის 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 ენებანი". აზრთა შეხლა-შემოხლა გამოიწვია მთავარი გმირის ტიპიურობის საკითხმაც და ნაწარმოების ენამაც. ასეა თუ ისე, „ახალგაზრდა ვ.-ს ახალი ენებანი" 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".

ალმანახის 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 რილკეს პროზისა, პოეზიისა და წერილების რამდენიმე ნიმუშის თარგმანიც) სამტომეულზე მუშაობენ მთარგმნელები: ვ. კოტეტიშვილი, გ. ალხაზიშვილი, ჯ. აჯიაშვილი, თ. ბაძაღუა, ნ. დარბაისელი, ა. ბუაჩიძე, ლ. ჯაყელი, ო. თურმანაული, ა. ფიცხელაური, ნ. გოგოლაშვილი, მ. გელაშვილი, დ. ფანჯიკიძე, გ. ჩხეიძე და მ. ბარამიძე. კომენტარებს ადგენენ: გ. ლებანიძე, დ. სიხარულიძე და ნ. გელაშვილი.

ასეთია სადღეისოდ გერმანულენოვანი ლიტერატურის ქართული პანორამა.

ციტირებული ლიტერატურა

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. იუკინ 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. იუკინ ა. ნაიდა, დასახ. სტატია.
8. იქვე.
9. თ. კობახიძე, ტომას ელიოტის პოემის ქართულად თარგმნის გამო, „კრიტიკა", № 3, 1986.
10. იუკინ ა. ნაიდა, დასახ. სტატია.
11. იქვე.
12. თ. ჩხენკელი, პოეზია — სიბრძნის დარგი, თბ., 1978, გვ. 172—173.
13. იქვე.
14. „გილგამეშიანი", 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. филл. наук, Тб., 1984, стр. 17.
18. ტ. ტაბაძე, მკითხველის რეკლამაცია, „განთიადი" № 1, 1975.
19. დიალოგი პოეზიის თარგმნის თაობაზე, „ლიტ. საქართველო", 10. IX. 1981.
20. მ. გელაშვილი, ცხოვრების წიგნი, „ლიტ. საქართველო", 31. X. 1986.
21. შ. ძიძიგური, მწერლის ენა, თბ., 1957, გვ. 21.
22. გ. მაჭავარიანი, სალიტერატურო ენის ნორმირების ზოგიერთი საკითხი, „ცისკარი" № 12, 1968 გვ. 128.
23. ბ. ადეიშვილი, „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 მეტყველება 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 Peakock, 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 Peakock, ebenda, S. 17.

37. ლ. ბრეგაძე, ითარგმნება „ჯადოსნური მთა", წიგნში: პერსონაჟები ხვედებიან 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.

შ ი ნ ა ა რ ს ი

შესავალი 3
I. მხატვრული თარგმანის არსი 5
1. თარგმანის დამოკიდებულება სინამდვილესთან . 6
2. თარგმანის ამბივალენტურობა და თარგმანის ენა . . . 7
3. თარგმანზე მუშაობის შემეცნებითი და ფსიქოლოგიური ასპექტები 10
II. თარგმანის შეფასების კრიტერიუმები და თარგმანის კრიტიკა . . 16
III. მთარგმნელის ინდივიდუალური სტილი და თარგმანის ენის პრობლემა . 23
IV. პოეზიის თარგმნის სტილისტიკა და ქართული პოეტური თარგმანის განვითარების ტენდენციები 30
V. პროზის თარგმნის სტილისტიკა და თანამედროვე ქართული თარგმანის განვითარების ტენდენციები 62
1. დედნის სტილის ანალიზის პრინციპები 62
2. ეროვნული კოლორიტის ცნება თარგმანში 69
3. დედნისა და თარგმანის შეპირისპირებითი ანალიზის რამდენიმე მაგალითი 74
4. თანამედროვე ქართული თარგმანის განვითარების ტენდენციები . 138
VI. ზღაპრის თარგმნის სტილისტიკა 170
VII. თარგმანის კერძო თეორიის, ანუ შეპირისპირებითი სტილისტიკის ზოგიერთი საკითხი 178
დ ა ნ ა რ თ ი: გერმანულენოვანი ლიტერატურის ქართული თარგმანების მიმოხილვა 213
ციტირებული ლიტერატურა 228

რედაქტორი ნ. სეხნიაშვილი
მხატვრული რედაქტორი გ. ხაკაღაშვილი
ტექრედაქტორი თ. მანჯგალაძე
უფ. კორექტორი ი. დონაძე
კორექტორი ლ. ლიპარტელიანი
გამომშვები დ. ხუციშვილი

ИБ № 3773

გადაეცა ასაწყობად 25.09.87 წ. ხელმოწერილია დასაბეჭდად 9.03.88 წ. ქაღალდის ზომა 60×90¹/₁₆. ქაღალდი № 1. ნაბეჭდი თაბახი 14,5. პირობითი საღებავგატარება 14,5. საღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 13,32.
ტირაჟი 15000. უე 08414. შეკვ. № 1078.

ფასი 1 მან. 80 კაპ.

გამომცემლობა „განათლება", თბილისი, ორჯონიკიძის ქ. № 50.
Издательство «Ганатлеба», Тбилиси, ул. Орджоникидзе, № 50.
1988

საქართველოს სსრ გამომცემლობათა, პოლიგრაფიისა და წიგნის ვაჭრობის საქმეთა სახელმწიფო კომიტეტის № 1 სტამბა, თბილისი, ორჯონიკიძის ქ. № 50.
Типография № 1 Государственного комитета Грузинской ССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, Тбилиси, ул. Орджоникидзе № 50.