

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი
თარგმანისა და ლიტერატურულ ურთიერთობათა სასწავლო-სამეცნიერო ინსტიტუტი

სადოქტორო პროგრამა: ფილოლოგია

ანა კოპალიანი

ამერიკელი ქალი პოეტების ქართული თარგმანები შედარებითი
ლიტერატურათმცოდნეობის კონტექსტში

ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის
მოსაპოვებლად წარმოდგენილი
დისერტაცია

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი ნანა
გაფრინდაშვილი
თანახელმძღვანელი: ფილოლოგიის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი რუსუდან
დოლიძე

თბილისი

2021 წელი

შინაარსი:

შესავალი	1
1. თავი I. თანამედროვე თარგმანმცოდნეობის დომინანტური თეორიები	5
2. თავი II. დასავლური ლიტერატურის თარგმნისპრინციპები და მეთოდოლოგია საბჭოთა და პოსტსაბჭოთა საქართველოში (ამერიკელ ქალ პოეტთა ქართულენოვანი თარგმანების მიხედვით)	15
2.1. ევფემისტური თარგმანი, როგორც მთარგმნელის კულტურულ-ეთიკური კომპრომისი	23
3. თავი III. პოეზიის თარგმნა - თეორიისა და პრაქტიკის ურთიერთმიმართების საკითხი	28
3. 1. პოეზიის მთარგმნელთა სოციალური და მატერიალური სტატუსი საქართველოსა და დასავლეთის ქვეყნების გამოცდილება	34
3.2. პოეზიის თარგმნა, როგორც ორიგინალური შემოქმედების ინსპირაცია და ახალი პოეტური მიგნებების საშუალება.....	35
4. თავი IV. ამერიკელი ქალი პოეტების შემოქმედება თანამედროვე ქართული სალიტერატურო პროცესის კონტექსტში (ზოგადი ტენდენციების მიმოხილვა). ..	38
5. თავი V. ემილი დიკინსონის შემოქმედების რეცეფცია ქართულ საბჭოთა და პოსტსაბჭოთა ლიტერატურაში	60
6. თავი VI. სილვია პლათი და ქართული სალიტერატურო სამყარო: პოეტური თარგმანები, ტიპოლოგიური მიმართებები, შემოქმედებითი აღქმა	91
7. თავი VII. მხატვრული თარგმანი, როგორც ლიტერატურული ტექსტის ინტერპრეტაცია (ენ სექსტონის ქართული თარგმანების მაგალითზე).....	123
8. თავი VIII. მხატვრული ეფექტის მიღწევის სტრატეგიები დენის დიუჰამელის ტაბუდადებული ობსცენური პოეზიის ქართულ თარგმანებში	150
9. ძირითადი დასკვნები და შედეგები	166
10. ბიბლიოგრაფია	174

შესავალი

პროცესი, რომლის აღწერასა და გაანალიზებასაც წინამდებარე ნაშრომი ისახავს მიზნად-ამერიკელი ქალი პოეტების ქართულად თარგმნა და მათი პოეზიის რეცეფცია თანამედროვე ქართული სალიტერატურო პროცესის მიერ - მეოცე საუკუნის სამოცდაათიან წლებში დაიწყო. ზვიად გამსახურდია, რომელიც საბჭოთა საქართველოში ამერიკული პოეზიის კვლევისა და თარგმნის სათავეებთან იდგა, თავის ნაშრომში „XX საუკუნის ამერიკული პოეზია“ ასე აღწერს იმ პერიოდის საქართველოს მიერ ამერიკული პოეზიის რეცეფციის პროცესს: „ამერიკულ პოეზიაზე მუშაობა დაკავშირებულია დიდ სირთულეებთან, თუნდაც იმიტომ, რომ ჩვენში, საქართველოში, ძნელად თუ მიგვიწვდება ხელი ყველა იმ მონოგრაფიასა და კრიტიკულ წერილთან, რომლებიც ქვეყნდება საზღვარგარეთ ამერიკული პოეზიის შესახებ. აღსანიშნავია აგრეთვე ის გარემოებაც, რომ ამერიკული პოეზიის შესწავლას არცთუ ისე დიდი ხანია რაც მისდევნ ჩვენში“ [გამსახურდია, 1972:3]. მიუხედავად ზემოაღნიშნული დაბრკოლებებისა, საბჭოთა პერიოდში მაინც ითარგმნა რამდენიმე ამერიკელი ქალი პოეტი: უპირველეს ყოვლისა, ემილი დიკინსონი, რომელიც თარგმნეს თავად ზვიად გამსახურდიამ, გიორგი ნიშნიანიძემ, დალი ინწკირველმა და სხვა მთარგმნელებმა (ბ. შაკიაშვილმა, ნ. გოგოლაშვილმა, მ.ზაალიშვილმა და ა.შ.); ასევე ითარგმნა ჰილდა დულიტილი (მთარგმნელი - ზვიად გამსახურდია) და სილვია პლათი (მთარგმნელი - გ. ნიშნიანიძე). ამერიკელ ქალ პოეტთა თარგმნისა და რეცეფციის პროცესი მეოცე საუკუნის მიწურულს, პოსტსაბჭოთა პერიოდში, გააქტიურდა და ახლაც ინტენსიურად მიმდინარეობს. ეს ცოცხალი და დინამიკური პროცესია, რომელიც განუწყვეტლივ ვითარდება და საერთო სურათიც გამუდმებით იცვლება. სწორედ ამ მიზეზით მკვლევრისათვის საკმაოდ რთულია განიხილოს ასეთ აქტიურ ფაზაში მყოფი პროცესის ლიტერატურული თუ ექსტრალიტერატურული მიზეზ-შედეგები მაშინ, როდესაც სამწერლობო მოვლენის შეფასებისათვის დროის თვალსაზრისით დისტანცირება, ერთიანი, დასრულებული სურათის დანახვაა სასურველი, თუმცა ზემოაღწერილი მოვლენის - ამერიკელი ქალი პოეტების ქართულ ენაზე თარგმნისა და ქართული სალიტერატურო პროცესის მიერ მისი რეცეფციის რაობის შესახებ პირველი დასკვნების გამოტანა და სიღრმისეული კვლევის დაწყება, ვფიქრობ, არა მხოლოდ შესაძლებელი,საჭირო არის, ვინაიდან სალიტერატურო ცხოვრების, მიმდინარე

ლიტერატურული პროცესების მეცნიერული ანალიზი, მათ შორის, არგუმენტირებული და კონსტრუქციული კრიტიკა - თუკი პროცესის მონაწილეები და შემქმნელები მას სასარგებლოდ მიიჩნევენ და შემდგომი საქმიანობისას გაითვალისწინებენ - სასიკეთო ზეგავლენას მოახდენს აქტიურ სალიტერატურო პროცესზე და მეტიც, შესაძლოა, გარკვეულწილად, გეზიც კი შეუცვალოს მას. აღსანიშნავია ასევე, რომ ერთი იმ მთარგმნელთაგანი, რომლებიც სადისერტაციო ნაშრომში წარმოჩენილი და შეფასებული პროცესის მონაწილეები არიან, ამ კვლევის ავტორიცაა, თუმცა აქვე დავძენ, რომ განსახილველად გამოტანილი ჩემი თარგმანები არანაკლებ ათი წლის წინ დღევანდელისაგან განსხვავებული მთარგმნელობითი პრინციპებით არის შესრულებული. ასე რომ, დროითმა დისტანციამ და, შესაბამისად, ერთგვარმა „გაუცხოებამ“ მათი ობიექტურად შეფასების საშუალება მომცა.

შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა, რომლის კვლევის ერთ-ერთი სფეროც სხვადასხვა ქვეყნის ლიტერატურათა შორის ურთიერმიმართება და ურთიერთზეგავლენაა, მხატვრული თარგმანის სიდრმისეული შესწავლის საინტერესო პერსპექტივებს შლის მკვლევართა წინაშე.

პოლისისტემათა თეორია, რომელიც მე-20 საუკუნის 70-იან წლებში ისრაელელმა მთარგმნელმა და მკვლევარმა ი. ევენ ზოჰარმა რუს „ფუნდამენტალისტ“ მეცნიერებზე დაყრდნობით შეიმუშავა, უარყოფს ლიტერატურის ავტონომიურად შესწავლას და წინა პლანზე სწევს მის კავშირს ისტორიულ, სოციალურ და კულტურულ პროცესებთან, მხატვრულ თარგმანს კი ზოჰარიამ პოლისისტემის განუყოფელ ნაწილად მიიჩნევდა, რადგან თარგმანიც ასევე სოციოკულტურული სინამდვილითაა განპირობებული და რომლის გარეშეც ლიტერატურული პროცესების შესწავლა სრულყოფილად შეუძლებელია: *“Translation is no longer a phenomenon whose nature and borders are given once and for all, but an activity dependent on the relations within a certain cultural system”*¹ [Even-Zohar, 1990:51]. სიუზენ ბასნეტიც, თარგმანმცოდნეობის ერთ-ერთი წამყვანი თანამედროვე მკვლევარი, მხატვრულ თარგმანს დაბეჯითებით მიაკუთვნებს ლიტერატურის სფეროს.

¹ „თარგმანი აღარ არის ფენომენი, რომლის ბუნება და საზღვრები ერთხელ და სამუდამოდაა განსაზღვრული, არამედ იქცა აქტივობად, რომელიც დამოკიდებულია კონკრეტულ კულტურულ სისტემაში არსებულ ურთიერთობებზე“ (თარგმანი ჩემია, - ა.კ.)

მხატვრულ თარგმანს ლიტერატურათმცოდნეობის კვლევის სფეროს მიაკუთვნებენ ქართველი მეცნიერებიც. ნ. გაფრინდაშვილი წიგნში „შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის თეორიული საფუძვლები“ წერს: „მხატვრული თარგმანი თარგმანმცოდნეობის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი დარგია. იგი ფუნქციონირებს მხატვრული ლიტერატურის სფეროში, წარმოადგენს სამყაროს კულტურული ათვისებისა და კაცობრიობის კოლექტიური მეხსიერების გაფართოების ინსტრუმენტს, რომლის კვლევის ობიექტია ერის სულიერი კულტურის გამომხატველი ფენომენის, სიტყვაკაზმული მწერლობის, თარგმანები“ [გაფრინდაშვილი, 2012:89].

ერებს შორის ლიტერატურული ურთიერთობების უმთავრეს ფორმათაგან განსაკუთრებით უნდა გამოვყოთ მხატვრული თარგმანი და უცხოეროვნული ტექსტის რეცეფცია, ანუ მისი აღქმა და უკუკავშირის მიგება მიმღები კულტურის მკითხველისა და ლიტერატურის მიერ. შეიძლება ჩაითვალოს, რომ ეს ერთი მთლიანი პროცესის ორი ეტაპია: რეცეფცია თარგმანის გარეშე შეუძლებელია, ხოლო თარგმნა რეცეფციის გარეშე - აზრს კარგავს. წინამდებარე ნაშრომში შევეცადეთ შეგვესწავლა ამ ორი პროცესის ურთიერთმიმართები, უმნიშვნელოვანესი საკითხები და მათი მთლიანობა გვეჩვენებინა.

თარგმანმცოდნეობა - მეცნიერება, რომელიც უშუალოდ შეისწავლის თარგმანს და მათ შორის, მხატვრულ თარგმანსაც, ინტერდისციპლინური დარგია. როგორც თანამედროვე თარგმანმცოდნეობის ერთ-ერთი ფუნდამენტური ნაშრომის - ფილადელფიის ტემპლის უნივერსიტეტის პროფესორის, ლორენს ვენუტის „მთარგმნელის უხილავობის“ (The Translator's Invisibility) - შესავალში წიგნის რედაქტორები სიუზენ ბასნეტი და ანდრე ლეფევერი აღნიშნავენ, თარგმანმცოდნეობითი ნაშრომის შექმნისას მკვლევარს გამუდმებით უწევს შეეხოს სხვადასხვა მეცნიერებას: ლინგვისტიკას, ლიტერატურათმცოდნეობას, ისტორიას, ანთროპოლოგიას, ფსიქოლოგიასა და ეკონომიკას [Venuti,2008:VII]. ეს ჩამონათვალი არცთუ სრულყოფილია (სხვადასხვა წყარო თარგმანმცოდნეობას ასევე აკავშირებს კომპიუტერულ მეცნიერებებთან, ფილოსოფიასთან, სემიოტიკასთან და ა.შ.) გასათვალისწინებელია თარგმანმცოდნეობის კავშირი სოციოლოგიასთანაც, ვინაიდან, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სოციოპოლიტიკური და სოციოკულტურული ფაქტორების კვლევა მნიშვნელოვან როლს ასრულებს თარგმანმცოდნეობის მუშაობაში.თუკი კორნელი კეკელიძეს

დავესესხებით: „ნათარგმნი თხზულებები შემთხვევით და უმიზეზოდ როდი ჩნდება ამა თუ იმ ლიტერატურაში, ისინი გამოწვეულნი არიან სოციალური და კულტურულ-ისტორიული მოთხოვნილებებით... მოთხოვნილება კი მაშინ წამოიჭრება, როცა მთარგმნელ ქვეყანაში თავს იჩენს იმგვარივე განწყობილებანი, რომელნიც გაფორმებულნი არიან გადმოსაღებ თხზულებაში“ [გაფრინდაშვილი, 2010:130]. გარდა ამისა, წინამდებარე ნაშრომში წარმოდგენილია ამერიკული ლიტერატურის, ლიტერატურული ურთიერთობების, პოსტკოლონიალიზმის, გენდერისა და თანამედროვე პოეზიის ტენდენციების საკითხებიც.

ამერიკელი ქალი პოეტების ქართული თარგმანები, საბედნიეროდ, ძალიან მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანია. მე, რასაკვირველია, მიზნად არ დამისახავს ყოველი პუბლიკაციისა და, მით უმეტეს, ყოველი თარგმანის მიმოხილვა (ეს ნაშრომის სპეციფიკიდან გამომდინარე, მიუღწეველი ამოცანა იქნებოდა), არამედ გამოვარჩიე ის ავტორები, რომლებსაც განსაკუთრებული წვლილი მიუძღვით ამერიკული პოეზიის განვითარებაში და ამასთანავე, მათი შემოქმედების ქართულმა თარგმანებმა კონცეპტუალური მნიშვნელობა შეიძინა ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში - მკაფიოდ გამოკვეთა პოსტსაბჭოთა პერიოდის საქართველოს სწრაფვა დასავლური სამყაროს ლიტერატურული ღირებულებებისაკენ და ამასთანავე, მიმართულების განმსაზღვრელ ერთგვარ ვექტორად იქცა ორიგინალური ქართული პოეზიისათვის.

ასევე უნდა აღვნიშნოთ, რომ წინამდებარე ნაშრომის თითქმის ყოველ თავში ვიყენებთ ერთი ლექსის რამდენიმე თარგმანის შედარების პრინციპს, რადგან ეს მრავალგზის ნაცადი პრინციპი საშუალებას გვაძლევს განვიხილოთ მთარგმნელობითი მეთოდოლოგიის მთელი სპექტრი სინქრონულ თუ დიაქრონულ ჭრილში და უფრო დასაბუთებული დასკვნები გამოვიტანოთ კონკრეტული მიდგომების ეფექტიანობის თვალსაზრისით.

თავი I

თანამედროვე თარგმანმცოდნეობის დომინანტური თეორიები და მათი ზოგადი მიმოხილვა

მიუხედავად იმისა, რომ თარგმანი ერთ-ერთი უძველესი მოვლენაა და ლიტერატურული თარგმანიც, მეცნიერთა ვარაუდით, თითქმის ორიგინალური ლიტერატურის თანადროულად შეიქმნა, თარგმანმცოდნეობა, როგორც მეცნიერების სისტემური დარგი, მხოლოდ მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში ჩამოყალიბდა. რასაკვირველია, მანამდე არსებობდა კონკრეტული მოსაზრებები და თეორიული კონცეფციები თარგმანის შესახებ, თუ როგორი პრინციპებით უნდა ემუშავათ მთარგმნელებს და ზოგადად, რა შეიძლებოდა მიჩნეულიყო კარგთარგმანად. ძირითადად, ამგვარი თეორიული ნაშრომები პრაქტიკოსი მთარგმნელების ავტორეფლექსიას წარმოადგენდა, რომელსაც მოგვიანებით დაემატა თეორეტიკოს ლინგვისტთა თუ ლიტერატურათმცოდნეთა ჰიპოთეზები. თარგმანმცოდნეობა, როგორც სამეცნიერო დარგი, 1970-იან წლებში ჩამოყალიბდა თარგმანის ლინგვისტური და ლიტერატურათმცოდნეობითი თეორიების შეჯერების მიზნით, რასაც სისტემური მთარგმნელობითი პარადიგმების შექმნა მოჰყვა; როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თარგმანმცოდნეობა კომპლექსური დარგია, რადგან გადაკვეთის წერტილებს უძებნის როგორც ლინგვისტიკასა და ლიტერატურათმცოდნეობას, ასევე ჰუმანიტარული და არამხოლოდ ჰუმანიტარული მეცნიერებების სხვადასხვა სფეროს. დარგის ფუძემდებლად და ტერმინ „თარგმანმცოდნეობის“ (Translation Studies) ავტორად ითვლება ამსტერდამში მოღვაწე ამერიკელი მეცნიერი ჯეიმს ს. ჰოლმსი, რომელსაც ეკუთვნის სტატია „The Name and Nature of Translation Studies“ (თარგმანმცოდნეობის სახელწოდება და ბუნება).

ქართველი მთარგმნელი და თარგმანის თეორეტიკოსი ვახუშტი კოტეტიშვილი წერდა: „ყოველი ენობრივი სისტემა თავისთავად წარმოადგენს ამ ენის მატარებელი ეთნოსის კოლექტიური აზროვნების წესსა და ნორმებს, მის მიერ აღქმულ სამყაროს მოდელს, ხატსა თუ სურათს. ამდენად, ენობრივ სისტემათა სხვადასხვაობა განაპირობებს ამ სისტემათა მიერ შექმნილი სამყაროს ხატის არაერთგვაროვნებას... უმარტივეს მსგავსებასაც კი არაერთგვაროვნად გადმოსცემენ ენები, მაშინ რას უნდა ველოდოთ

ისეთ სფეროებში, როგორც არის სულიერი სამყარო, მსოფლალქმა, ფილოსოფიური, ფსიქოლოგიური თუ ზნეობრივ-რელიგიური კატეგორიები“ [კოტეტიშვილი, 2007: 7]. ეს მოსაზრება ეყრდნობა საყოველთაოდ აღიარებულ სტრუქტურალიზმის თეორიას, რომლის მიხედვით, თუკი ყოველი ენა ერთი დიდი და განუმეორებელი, უნიკალური სტრუქტურაა, მაშასადამე, თარგმანის ყველა თეორეტიკოსი თუ პრაქტიკოსი მთარგმნელი უნდა თანხმდებოდეს ერთ უმთავრეს პრინციპზე - ერთი ენიდან მეორეზე თარგმნისას აბსოლუტური ეკვივალენტობის მიღწევა გამორიცხებულია, რაც იმას ნიშნავს, რომ თარგმანი გარდაუვლად გულისხმობს მთარგმნელისეულ ინტერპრეტაციას. შეფასების ექვიმუტანელი კრიტერიუმის უქონლობა თარგმანმცოდნეობას მეტ პირობითობას სძენს, „კარგი თარგმანის“ ცნებას ადამიანთა შეთანხმების საგნად აქცევს. სწორედ ეს არის მიზეზი ერთმანეთის მსგავსი თუ უალრესად განსხვავებული თარგმანმცოდნეობითი თეორიების სიუხვისა. თითოეული ამ თეორიათაგან, რეფლექსიითა იგი ინსპირირებული თუ სხვა მთარგმნელების მუშაობაზე დაკვირვებით, გამყარებულია უამრავი მაგალითით და სულ ცოტა, ჭიმმარიტების მარცვალს მაინც შეიცავს, მაგრამ შეუძლია თუ არა თარგმანმცოდნეობას გვასწავლოს, როგორ უნდა ვთარგმნოთ კარგად? ალბათ, არა, მაგრამ სამაგიეროდ, უდავოდ გვეხმარება იმის გარკვევაში, თუ როგორ არ უნდა ვთარგმნოთ.

იმ ძირითად პრინციპს, რომელიც საფუძვლად დაედო მეოცე საუკუნის დასავლური თარგმანის თითქმის ყველა თეორიას, კარგად გამოხატავს XVIII-XIX საუკუნეებში მოღვაწე გერმანელი თეოლოგისა და ფილოსოფოსის, ფრიდრიხ შლაიერმახერის, გამონათქვამი თარგმანის მეთოდების შესახებ: „there are only two. Either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader towards him; or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author toward him“ [Venuti, 1995: 19-20].

თარგმანმცოდნეობის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი თანამედროვე მკვლევარი, ესპანეთის ქალაქ ტარაგონას „როვირა ი ვირჯილის“ უნივერსიტეტის პროფესორი ენტონი პიმი თავის წიგნში „Exploring Translation Theories“ („თარგმანის თეორიების კვლევა“), ძირითადად მეოცე საუკუნის ყველაზე მნიშვნელოვან თარგმანის თეორიებს

² „მხოლოდ [თარგმანის მეთოდოლოგია] არსებობს. მთარგმნელ ან ავტორს ტყუებს შეძლებისდაგვარად მშვიდდ მკითხველ მიჰყავს მისკენ; ანდა მკითხველს ტყუებს შეძლებისდაგვარად მშვიდდ ავტორი მიჰყავს მისკენ“ (თარგმანი ჩემია - ა.კ.).

აჯამებს და მიმოიხილავს, ჩამოთვლის იმ ტერმინოლოგიას, რომელიც ანტიკური პერიოდიდან დღემდე შეიმუშავეს თეორეტიკოსებმა თარგმანის ბინარული მეთოდების აღსაწერად, რომლებიც პიმის თქმით, „ხშირად წარმოდგენილი არიან, როგორც პირდაპირი დიქტომია (ანუ ისე არიან წარმოჩენილნი, თითქოს აუცილებელია ან ერთი, ან მეორე მეთოდის არჩევა)“ [Pym, 2010:31].

ამ ტერმინოლოგიათაგან უძველესი არის თარგმანის რომაული ტრადიციის წარმომადგენლის, ციცერონის, ტერმინი *Ut interpres* (ჰორაციუსის ინტერპრეტაციით *fidus interpres* [ერთგული თარგმანი]), რომელსაც უპირისპირდება ცნება - *Ut Orator*.

Ut interpres (ლათ. როგორც თარგმანი) - გულისხმობს წყარო ენის თითოეული ელემენტისათვის ეკვივალენტის მოძებნას სამიზნე ენაში;

Ut orator (ლათ. როგორც ორატორი) - გულისხმობს წყარო ენაზე შექმნილი ტექსტის გაცილებით თავისუფალ ინტერპრეტაციას სამიზნე ენაზე, რათა იგი დამაჯერებლად ჟღერდეს სამიზნე კულტურის წარმომადგენლებისათვის. ამ უკანასკნელი მეთოდით თარგმნას ციცერონი სავარჯიშოდ მიიჩნევდა ორატორებისთვის.

ციცერონის მიერ სახელდებულის მსგავსი დიქტომია მრავალია დასავლური თარგმანმცოდნეობის ისტორიაში. ერთ-ერთი მათგანი ეკუთვნის მეცხრამეტე საუკუნის დასაწყისის გერმანელ ღვთისმეტყველსა და მთარგმნელს, ჩვენ მიერ უკვე ნახსენებ ფრიდრიხ შლაიერმახერს, რომელიც წერდა, რომ თარგმანი უნდა იყოს ან „უცხოური ელფერის“ (*VERFREMDEND*), ანდა „გაშინაურებული“ (*VERDEUTSCHEND*, „გაგერმანულებული“). ფ. შლაიერმახერი უპირატესობას „უცხოური ელფერის“ შენარჩუნების მეთოდს ანიჭებს, ხოლო ციცერონი - *UT ORATOR*-ს (რაც იგივე „გაშინაურების“ მეთოდია). თუმცა არის ერთი რამ, რაშიც ისინი თანხმდებიან -მათ მიაჩნიათ, რომ თარგმანის მეთოდი დამოკიდებულია მთარგმნელის არჩევანზე და წყარო ტექსტის სპეციფიკას არანაირ მნიშვნელობას არ ანიჭებენ [Pym, 2010:31].

ენტონი პიმის ჩამონათვალში მომდევნო ადგილი ამერიკელი ლინგვისტისა და „ამერიკის ბიბლიის ასოციაციის“ მრჩეველის, თანამედროვე თარგმანმცოდნეობის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, იუჯინ ნაიდას, 1960-იან წლებში შექმნილ თეორიას უკავია ფორმალური და დინამიკური (იმავე ფუნქციური) ეკვივალენტობის შესახებ. იუჯინ ნაიდამ ხმარებიდან ამოიღო თარგმანმცოდნეობის ტრადიციული ტერმინები:

„სიტყვასიტყვითი თარგმანი“, „თავისუფალი თარგმანი“, „ერთგული თარგმანი...“ და ისინი ჩაანაცვლა ფორმალური და დინამიკური/ფუნქციური ეკვივალენტობის ცნებით; ის, თუ რომელ მათგანს აირჩევს მთარგმნელი, განპირობებულია მიზნით, რომელიც მას თარგმნის პროცესში აქვს დასახული.

ფორმალური ეკვივალენტობა ნიშნავს ყურადღების გამახვილებას ორიგინალი ტექსტის სათქმელის ფორმისა თუ შინაარსის შენარჩუნებაზე თარგმანში. ფორმალური ეკვივალენტობა მიზნად ისახავს ორიგინალი და რეცეპტორი ენების ტექსტების შესაბამისობას - ტექსტი გარკვეულ დონეზე უნდა აირეკლავდეს ორიგინალი ენის ლექსიკას, გრამატიკას, სინტაქსსა და სტრუქტურას, რაც განაპირობებს თარგმანის სიზუსტესა და სანდოობას. ამისი მაგალითია ე.წ. „კომენტირებული თარგმანი“, რომელიც ყველაზე ახლოსაა ორიგინალის სტრუქტურასთან და დატვირთულია კომენტარებით, რომლებიც მკითხველს ორიგინალის ყველა ენობრივ და კულტურულ თავისებურებას განუმარტავს.

დინამიკური/ფუნქციური თარგმანი ემყარება იმ დებულებას, რომ სამიზნე აუდიტორიისათვის მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ის, რომ გაიგოს უცხო ტექსტის შინაარსი და ფორმა, არამედ ემოციურად აღიქვას იგი; ამიტომ მთარგმნელი იმგვარად ჩაანაცვლებს ორიგინალი ენის გამომსახველობით საშუალებებს რეცეპტორი ენის გამომსახველობითი საშუალებებით, რომ განაპირობოს მკითხველის იგივე რეაქცია, რაც ორიგინალი ენის მკითხველს ექნებოდა.

დინამიკური ეკვივალენტობის მაგალითად პიმს მოჰყავს ერთი საინტერესო შემთხვევა: იუჯინ ნაიდა, რომელიც სასულიერო პირი იყო, მისიონერად იყო მივლინებული ინუიტებთან - ალიასკაში, კანადასა და გრენლანდიაში მცხოვრებ ესკიმოსებთან. მან აუხსნა ინუიტებს, რომ მორწმუნე ადამიანი არის „ბატკანი ღვთისა“ (a lamb of God), მაგრამ აღმოჩნდა, რომ ყინულებში მცხოვრები ამ ტომის წარმომადგენლებს არასოდეს უნახავთ ბატკანი, მაშინ ნაიდამ სიტყვა „ბატკანი“ შეცვალა „სელაპით“ (Seal of the God) – „სელაპი ღვთისა“ ინუიტებისათვის ფუნქციონალური თარგმანი აღმოჩნდა.

თავად იუჯინ ნაიდა დინამიკური თარგმანის შესახებ ასე წერდა: „Dynamic equivalence is translation is far more than correct communication of information. In fact, one of the most essential, and yet often neglected elements is the expressive factor, for people must also feel as

well as understand what is said. The poetry of the Bible should read like poetry, not like a dull prose account. Similarly, the letters of Paul should reflect the freshness of a general letter, and not sound like a theological dissertation³[Nida... 1982:25].

მორიგი დიქტომია ეკუთვნის ინგლისელ თარგმანის კრიტიკოს პიტერ ნიუმარკს (1988), რომელიც თარგმანის „სემანტიკურ“ და „კომუნიკაციურ“ მეთოდებს გამოყოფს. სემანტიკური მეთოდი გულისხმობს წყარო ტექსტის ღირებულებებზე ორიენტირებას და თარგმანში მათ მაქსიმალურად შენარჩუნებას, ხოლო კომუნიკაციური - ყურადღების გამახვილებას ახალი ადრესატების ინტერესებზე და მათს საჭიროებებზე შემღებობისდაგვარად მაქსიმალურად მორგებას.

1980-იან წლებში თელ-ავივის უნივერსიტეტის შედარებითი ლიტერატურისა და თარგმანმცოდნეობის პროფესორი ჯიდეონ ტური, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა თარგმანის დესკრიპციულ თეორიას, გამოყოფდა თარგმანის ორ ტიპს - ადეკვატურსა და მისაღებ (adequate and acceptable) თარგმანს.

ჯ. ტური თარგმანს განიხილავს სოციალურ მოვლენად, რომელსაც გარკვეული ნორმები განაპირობებს და მართავს. აქედან გამომდინარე, მთარგმნელი სოციალურ როლს ასრულებს და მის თარგმანსაც მიმღებ კულტურაში კონკრეტული დანიშნულება აქვს, რომლის სრულყოფისთვისაც მთარგმნელი დამკვიდრებულ ნორმებს ემორჩილება. ტურის თანახმად, თარგმანის შექმნის მთელი პროცესის განმავლობაში თითოეულ ეტაპზე მთარგმნელის გადაწყვეტილება ამ ნორმებითაა ნაკარნახევი, რომელთაც განაპირობებს **თავდაპირველი ნორმა** - მთარგმნელების მთავარი არჩევანი. თავდაპირველი ნორმა განსაზღვრავს, მთარგმნელი თავის ნამუშევარს წყარო კულტურის მიერ დაწესებული ნორმების გათვალისწინებით გამართავს თუ - სამიზნე კულტურისა. უფრო კონკრეტულად კი, თუ თარგმანში გათვალისწინებულია წყარო კულტურის ნორმები, მაშინ იგი [დედნის] „ადეკვატური“ თარგმანია და პირიქით, თუკი თარგმანში სამიზნე კულტურის ნორმები დომინირებს, მაშინ საბოლოო პროდუქტი „მისაღები“ [სამიზნე კულტურისთვის] თარგმანია [Toury,1995:56-58].

³ „თარგმანის დნამიკური ეკვივალენტობა გაცილებით მეტია, ვიდრე უზრუნველყოფის მიწოდება მკითხველსთვის. ფქტობრივად ერთერთ ყველზე მნიშვნელოვანი ფქტორი, რომელსაც ხშირდუჯულებეფოფენ, გამოშსახველბით ფქტორია, რდფან ადმიანებმა არ მხოლოდქდ გაიგონ, არმედშეიგომონ ნაოქვამი. ბიბლის პოუნა პოუნადე უქდ ითარგმნოს დ არ რლც მოსაწყენი პოუნა უფებედბად ამის მსგავსადქმინდ პავლეს ეპისტოლეებს ზოგად დწეროლსათვის დ მახასიათებელ უშუღბა უქდ ეტუბოფს დ თოლოგის დრგმი დწეროლდსერტუციას არუქდ მოგვაგონებდს“ (თარგმანი ჩემია - ა.კ.).

შეპირისპირების იმავე პრინციპზეა აგებული მეოცე საუკუნის სხვა ცნობილი თარგმანის თეორიებიც: ჩეხი მთარგმნელისა და თარგმანმცოდნის, ჟირი ლევის, ანტიილუზიური და ილუზიური თარგმანის თეორია; აშკარა და ფარული თარგმანის თეორია (overt and covert translation theory), რომელიც ჰამბურგის უნივერსიტეტის პროფესორ ჯულიან ჰაუზს ეკუთვნის; კრისტიან ნორდის დოკუმენტური და ინსტრუმენტული თარგმანის თეორია და ლორენს ვენუტის შემფერხებელი და შეუფერხებელი (resistant and fluent) თარგმანის თეორია, რომელიც შლაიერმახერის „უცხო ელფერის შენარჩუნებისა“ და „გაშინაურების“ მეთოდებითაა ინსპირირებული. მის ამ კვლევას მოგვიანებით დავუბრუნდებით.

თუკი XX-XXI საუკუნეების წამყვან თარგმანმცოდნეობით თეორიებს შევაჯამებთ, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ თეორიათა შორის არსებული განსხვავებების მიუხედავად, ზემოაღწერილ დიქტომიათა პირველი კომპონენტები აღნიშნავენ თარგმანს, რომელიც წყარო ტექსტზეა ორიენტირებული, ხოლო მეორე კომპონენტები კი - სამიზნე კულტურაზე ორიენტირებულ თარგმანს. უკეთ განმარტებისათვის ისევ პიმისეულ მაგალითს მოვიშველიებთ: ინგლისურ კულტურაში ნავს დღედ არის მიჩნეული თვის მეცამეტე დღე, რომელიც პარასკევს ემთხვევა; ხოლო ესპანურ კულტურაში იგივე დატვირთვა აქვს მინიჭებული ცამეტ რიცხვს, თუ ის სამშაბათს ემთხვევა. მთარგმნელი, რომელიც წყარო ტექსტზეა ორიენტირებული „Friday, 13“ (ინგ. პარასკევი, 13) ესპანურ ენაზე თარგმანის, როგორც „Viernes y 13“ (ესპ. პარასკევი, 13), შესაძლებელია მან ესპანურენოვანი მკითხველისათვის განმარტება დაურთოს, თუ რა სიმბოლური დატვირთვა აქვს ინგლისურ ტრადიციულ აზროვნებაში ამ რიცხვს; ხოლო მთარგმნელი, რომელიც სამიზნე კულტურაზეა ორიენტირებული, ამ სემანტიკურ დეტალს ასე გადმოიტანს - „Martes y 13“ (ესპ. სამშაბათი, 13), რათა ესპანურენოვანი მკითხველისათვის ნათელყოს სათარგმნი ერთეულის კომუნიკაციური მნიშვნელობა.

მსჯელობის ბოლოს მეტი თვალსაჩინოებისათვის ესპანელი მკვლევარი დაურთავს ზემოაღწერილ დიქტომიათა ცხრილს, რომლის თარგმნა და ამ ნაშრომში ჩართვა მიზანშეწონილად მივიჩნიეთ. აქვე დავაზუსტებთ, რომ ცხრილი ეკუთვნის პიმს, ხოლო კლასიფიკაცია („ავტორი“, „წყარო ტექსტზე ორიენტირებული მიდგომა“ და „სამიზნე კულტურაზე ორიენტირებული მიდგომა“) ჩვენია:

ავტორი	წყარო ტექსტზე ორიენტირებული მეთოდი	სამიზნე კულტურაზე ორიენტირებული მეთოდი
ციცერონი	<i>Un interpres</i>	<i>Un orator</i>
შლაიერმახერი	<i>ფორინიზაცია (უცხო ელფერის შენარჩუნება)</i>	<i>დომესტიკაცია (მოშინაურება)</i>
ნაიდა	<i>ფორმალური</i>	<i>დინამიკური</i>
ნიუმარკი	<i>სემანტიკური</i>	<i>კომუნიკაციური</i>
ლევი	<i>ანტიილუზორული</i>	<i>ილუზორული</i>
ჰაუზი	<i>აშკარა</i>	<i>ფარული</i>
ნორდი	<i>დოკუმენტური</i>	<i>ინსტრუმენტული</i>
ტური	<i>ადეკვატური</i>	<i>მისაღები</i>
ვენუტი	<i>შემაფერხებელი</i>	<i>შეუფერხებელი</i>

[Pym, 2010:33].

მიუხედავად იმისა, რომ ორპოლუსიანი დიქოტომიები თარგმანის თეორიების ერთადერთი მიდგომა არ არის და არსებობს თეორიები, რომლებიც თარგმანის რამდენიმე სხვადასხვა ტიპს გამოყოფს (Viney and Darbelnet; Koller, Reiss), ურთიერთპოლარიზებული კომპონენტებისაგან შემდგარი დიქოტომიების სიმრავლე მაინც თვალშისაცემია. მოგვიანებით თარგმანმცოდნეობაში გაჩნდა შეკითხვა იმის შესახებ, თუ რამდენად სწორი და სარგებლის მომტანია ამგვარი მიდგომა. განა თარგმანის პრობლემები ისეთი მარტივი და სწორხაზოვანია, რომ მათ მხოლოდ ორგვარი გადაწყვეტა შეიძლება ჰქონდეს? არჩევანი „ან ერთი უკიდურესობა, ან - მეორე“ სინამდვილეში ნაკლებად ეფექტიანია. პრაქტიკოს მთარგმნელებს კონკრეტული პრობლემის სპეციფიკიდან გამომდინარე (თუნდაც ერთი ტექსტის ფარგლებში), მუდამ უწევთ მანევრირება სხვადასხვა მეთოდს შორის, ამიტომ ე.წ. „ფუნქციონალური“ თეორიები გაცილებით საინტერესო და თანამედროვეობის მოთხოვნებს მორგებული ჩანს, ვიდრე „ეკვივალენტურობის“ თეორიები. „ფუნქციონალური“ თეორიები ეფუძნება იმ მოსაზრებას, რომ „თარგმანი არ არის მხოლოდ ტექსტის ერთი ენიდან მეორეზე

ტრანსკოდირების აქტი, იგი სოციალური მოვლენაა და როგორც ყველა სხვა სოციალურ მოვლენას, ნებისმიერ თარგმანსაც აქვს კონკრეტული მიზანი“ [Routledge... 1998:235], თუკი თარგმანის მიზანი იგივეა, რაც წყარო ტექსტისა, მაშინ თარგმანი ეკვივალენტური იქნება; მაგალითად, თუ წყარო ტექსტი ინსტრუქციაა და იგი ადამიანს ასწავლის ელექტრომოწყობილობის გამოყენებას, მაშასადამე, ის უნდა ითარგმნოს ფორმალური ეკვივალენტობის პრინციპის დაცვით, რათა სამიზნე ენაზეც შეეძლოს ადამიანს, ელექტრომოწყობილობის სწორად გამოყენება შეასწავლოს. მაგრამ ხშირად თარგმანის მიზანდასახულობა გაცილებით უფრო არასწორხაზოვანია (მაგალითად, საბავშვო ლიტერატურის თარგმანი, პოეზიის თარგმანი). აქედან გამომდინარე, მთარგმნელმა თავად უნდა აირჩიოს მეთოდი, რომლითაც იგი კონკრეტული შინაარსის, მიზანდასახულობისა და თავისებურებების მქონე ტექსტს მიუდგება.

„სკოპოსის“ თეორია ოფიციალურად 1984 წელს გაჟღერდა და იგი გერმანელ თარგმანმცოდნეს, ფერმეერს, ეკუთვნის. *Skopos* ბერძნული სიტყვაა და ქართულად „მიზანს“ ნიშნავს. თეორიის მთავარი კონცეფციის ასახსნელად მეცნიერები ხშირად ციტირებენ ფერმეერის ციტატას: „Each text is produced for a given purpose and should serve the purpose. The skopos rule thus reads as follows: translate/interpret/speak/write in a way that enables your text/translation to function in the situation in which it is used and with the people who want to use it and in the way they want it to function“ [Vermeer... 2013:24].

„სკოპოსის“ თეორია მთარგმნელს არ აძლევს მითითებებს, თუ როგორ უნდა თარგმნოს ტექსტი; ამას მთარგმნელი თითოეული ტექსტის კონკრეტული სპეციფიკიდან გამომდინარე წყვეტს. მთარგმნელი, თავის მხრივ, ითვალისწინებს იმ სოციოკულტურულ გარემოს, რომლის კონტექსტსაც მის მიერ თარგმნილი ტექსტი უნდა მოერგოს.

„სკოპოსის“ თეორიის კიდევ ერთი ფუნქციონირება, ფერმეერის თანაავტორი კატარინა რაისი, უფრო კონკრეტულად გვთავაზობს იმ სკოპოსს, რომელიც ამა თუ იმ ტიპის ტექსტის თარგმნას შეიძლება განაპირობებდეს: „რაისი... ენის რეფერენციული, ექსპრესიული და აპელაციური ფუნქციების გათვალისწინებით სამი განსხვავებული

⁴ „ყოველი ტექსტი იქმნება კონკრეტული მიზანდასახულობით და ამ მიზანს ემსახურება. „სკოპოს“ წესი, შესაბამისად, ამგვარად ჟღერს: თარგმნე/ისაუბრე/წერე ისე, რომ შენმა ტექსტმა/თარგმანმა თავისი როლი შეასრულოს იმ მოცემულობაში, რომელშიც იყენებ; [გამოადგეთ] იმ ადამიანებს, რომელთაც მისი გამოყენება სურთ და ზუსტად იმ ფუნქციით, როგორითაც მათ ეს სურთ“ (თარგმანი ჩემია - ა.კ.).

რიტორიკული ფუნქციის ტექსტს გამოყოფს. იგი თითოეულ მათგანს შესაბამის მთარგმნელობით მიდგომას უსადაგებს. უფრო კონკრეტულად, რაისი იმ რეფერენციული ტექსტების სათარგმნად, რომლებიც რეალური სამყაროს ფაქტებსა და მოვლენებს გადმოგვცემს, „შინაარსზე ფოკუსირებული“ და მესამე პირისადრია მიმართული, ყველაზე მართებულ მიდგომად შინაარსის სისწორის დაცვას, „პროზაულ თარგმანს“ ასახელებს; ექსპრესიული ტექსტების შემთხვევაში, რომლებშიც შემოქმედებითი და ესთეტიკური კომპონენტი სჭარბობს, მთავარი ფუნქცია ესთეტიკურ ფორმას ენიჭება და პირველ პირზეა ორიენტირებული, ფორმისა და ესთეტიკური მახასიათებლების შენარჩუნებას ითვალისწინებს; აპელაციური ანუ ოპერატიული და შესაბამისად, დარწმუნების ფუნქციის მქონე ტექსტები, რომლებიც მეორე პირს მიემართება, ფორმასა და შინაარსზე მეტად ეკვივალენტური ეფექტის შენარჩუნებას მოითხოვს“ [მატარაძე... 2016: 406-439].

„სკოპოსის“ თეორიას მრავალი კრიტიკოსი ჰყავს, მაგრამ ერთი რამ უდავოა, ე.წ. ეკვივალენტობის თეორიებისაგან განსხვავებით, იგი გაცილებით სწორად აფასებს მთარგმნელის, როგორც გადაწყვეტილების მიმღების, როლს თარგმანის პროცესში.

ოცდამეერთე საუკუნემ ახალი სოციოპოლიტიკური რეალობა და აქედან გამომდინარე, თარგმანის ახალი თეორიები მოიტანა. მათ შორის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილია ინდოელი კულტურის თეორეტიკოსის, ჰომი ბჰაბჰას „კულტურული თარგმანის“ თეორია; იგი ემყარება ბრიტანეთში ემიგრირებული ინდოელი რომანისტის, სალმან რუმდის, „ემმაკეულ აიებს“ (სათაურის თარგმანი ეკუთვნის გ. ჭუმბურიძეს) და განიხილავს, თუ როგორ ხდება ემიგრანტის თვითმყოფადობის „თარგმანი“ ახალ კულტურაში. ბჰაბჰა გვთავაზობს კულტურული თარგმანის ორგვარ ვარიანტს, რომლებიც გამარტივებულად ასე წარმოგვიდგება: ემიგრანტი ან ინარჩუნებს თავისი კულტურის ნიშნებს და მისი საშუალებით წარუდგება ახალ კულტურას, ანდა იგი თვითონ ახდენს ახალ გარემოსთან ადაპტაციას [Pym, 2010:144]. კულტურული თარგმანის, ეთნოგრაფიული თარგმანისა და სოციოლოგიური თარგმანის უახლესი თეორიები თარგმანის ცნებას იაზრებენ, როგორც მეტაფორას მიგრაციით დაჩქარებულ კულტურათა გაცვლა-გამოცვლისათვის და ნაკლებად ეხებიან თარგმანს, როგორც ლინგვისტურ მოვლენას.

უკანასკნელი თეორია, რომლის შესახებაც ამ მიმოხილვაში გვსურს ვისაუბროთ, არის ინდოელი მეცნიერის, კოლუმბიის უნივერსიტეტის პროფესორის, გაიატრი სპივაკის თეორია თარგმანის პოლიტიკური ფსიქონალიზის შესახებ. ზოგადად, თარგმანის ფსიქონალიზის შესახებ არაერთი მეცნიერის კვლევა არსებობს, რადგან ფსიქონალიზის ენის გამოყენებას უკავშირდება, თარგმანი კი ენის გამოყენების ერთ-ერთი სახეა. მაშასადამე, სრულიად ლოგიკურია, რომ თარგმანში (და ასევე, სათარგმნი მასალის შერჩევაშიც - ა.კ.) ქვეცნობიერის ნიშნები ვეძიოთ. სპივაკი, როგორც პოსტკოლონიალიზმისა და ფემინიზმის მკვლევარი, თავის ცნობილ ნაშრომში: „Can a Subaltern Speak?“ ურთიერთგაგების იმ დეფიციტზე საუბრობს, რომელიც აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ფემინისტ ქალებს შორის არსებობს. მისი აზრით, თარგმანი უნდა იქცეს პოლიტიკურ იარაღად, რომელიც ფემინისტებს „ქალური სოლიდარობის“ მოპოვებაში დაეხმარება. ამისთვის იგი მზად არის, რომ თარგმანში რიტორიკული ელემენტები შეიტანოს (შდრ. ციცერონის Un Orator), რაც მის თეორიას „კულტურული თარგმანის“ თეორიების რიგში აყენებს. სპივაკის აზრით, მნიშვნელოვანია ე.წ. „მესამე სამყაროს“ ენების სწავლა, რათა თარგმანის საშუალებით შედარებით ცივილიზებული სამყაროს წარმომადგენელმა ქალებმა მხარი დაუჭირონ კულტურული და პოლიტიკური თვალსაზრისით მოწყვლად ქალთა ჯგუფებს. თვით თეორიის აღსაწერადაც კი სპივაკი იყენებს ფემინურ მეტაფორებს, რითაც კიდევ უფრო მეტად აძლიერებს თავისი მსჯელობის ფემინისტურ აქცენტებს. სპივაკის პოსტკოლონიური და ფემინისტური თეორიის ზოგადი ელემენტები შეგვიძლია ასევე თეორიულ ბაზად ჩავთვალოთ ჩვენი წინამდებარე ნაშრომისათვის, თუმცა, რასაკვირველია, განსხვავებული კონტექსტი და აქედან გამომდინარე, განსხვავებული განზოგადების საჭიროება გათვალისწინებული უნდა იქნას.

თავი II

დასავლური ლიტერატურის თარგმნისპრინციპები და მეთოდოლოგია საბჭოთა და
პოსტსაბჭოთა საქართველოში

(ამერიკელ ქალ პოეტთა ქართულენოვანი თარგმანების მიხედვით)

დეკონსტრუქტივიზმის გავრცელებასა და კულტუროლოგიული კვლევების განვითარებასთან ერთად, იდეოლოგიის, უფრო კონკრეტულად კი, ძალაუფლებასთან დაკავშირებული იდეოლოგიის, შესწავლა სულ უფრო მნიშვნელოვანი ხდება და სულ უფრო მკაფიოდ იკვეთება მოსაზრება, რომ იდეოლოგია, პირდაპირ თუ ირიბად, ზეგავლენას ახდენს ადამიანის ცხოვრების მრავალ სფეროზე, მათ შორის კი, რასაკვირველია, ლიტერატურაზეც. ა. ლეფვერის სიტყვებით, „There is a control factor in the literary system which sees to it that this particular system does not fall too far out of step with other systems that make up a society”⁵[Lefevere, 1992:17]. ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი ამ ზოგადი კანონზომიერებიდან გამონაკლისს არც თარგმანი წარმოადგენს, მეტიც, თარგმანი და იდეოლოგია ჯერ კიდევ ანტიკური პერიოდიდან მოდიან გვერდიგვერდ, რადგან მთარგმნელი არა მხოლოდ გვაცნობს უცხო ქვეყნების ლიტერატურას, არამედ ირჩევს იმ რაკურსსაც, რომლითაც მიმღები კულტურა ამ ლიტერატურას დაინახავს.

იდეოლოგიის სხვადასხვა გამოვლინებამ შეიძლება გავლენა მოახდინოს მთარგმნელობით სტრატეგიაზე. თარგმანის ისტორიაში ცნობილია შემთხვევები, როდესაც მთარგმნელი მიმღები საზოგადოების მორალურ-ეთიკური ნორმების ზეგავლენის ქვეშ ექცეოდა (ამისი მაგალითია თარგმანებში დედნის ეროტიკული, „მკრეხელური“, სკაბრეზული თუ სხვა კონტროვერსიული ელემენტების ევფემიზაცია, რომელთა შესახებაც ქვემოთ უფრო დაწვრილებით ვისაუბრებთ); როცა მთარგმნელის გადაწყვეტილებაზე ზეგავლენას ახდენდა რელიგიური იდეოლოგია (მაგალითად, შუა საუკუნეების პერიოდის თარგმანები), კულტურის დირექტივები (კლასიციტური პერიოდის თარგმანები ფრანგულ ენაზე), თუმცა ყველაზე უფრო ხშირი და

⁵ „ლიტერატურის სისტემას აქვს

თავისი კონტროლის მექანიზმი, რომელიც უზრუნველყოფს, რომ ეს სისტემა მეტსმეტად რადიკალურად ყველ იმ სისტემას, რომელსაც საზოგადოება შედეგადად (თარგმანი ჩემია - ა.კ.).

გავრცელებულია შემთხვევა, როდესაც მთარგმნელი პოლიტიკური იდეოლოგიის გამტარებელი ხდება.

რასაკვირველია, არ უნდა ჩავთვალოთ, რომ ამა თუ იმ იდეოლოგიის ზეგავლენით შექმნილი თარგმანი ყველა შემთხვევაში წინასწარგანზრახული და კონკრეტული პოლიტიკური მიზანდასახულობის მქონეა. აი, რას ამბობს იდეოლოგიისა და თარგმანის ურთიერთმიმართების შესახებ ცნობილი თარგმანმცოდნე, ლეისტერის უნივერსიტეტის პროფესორი პიტერ ფაუსეტი: „*If we accept the definition of ideology as an action-oriented set of beliefs [Salinger, 1976: 91-2, quoted in Ireland, 1989: 131], and if we assume those beliefs, even where they call themselves aesthetic, religious or poetic, to be political in the sense that their application establishes relations of dominance, then we can see how, throughout the centuries, individuals and institutions have applied their particular beliefs to the production of certain effects in translation*“⁶ [Routledge...1998:107].

მაშასადამე, იდეოლოგიის ზეგავლენა არ ნიშნავს მაინცდამაინც იმას, რომ მთარგმნელი თავის ნამუშევარში დედანს ცვლიდეს ისე, რომ კონკრეტული პოლიტიკური პარტიისა თუ დაჯგუფებისათვის ხელსაყრელ მრწამსს ავრცელებდეს, არამედ იმას, რომ არსებულმა პოლიტიკურმა გარემომ ისე ჩამოაყალიბა მთარგმნელის მსოფლმხედველობა, ლიტერატურული გემოვნება და ესთეტიკა, რომ იგი, დედნის ჩრდილქვეშ ყოფნის ნაცვლად, ცდილობს ორიგინალთან შედარებით დომინანტური მდგომარეობა მოუპოვოს თავის თარგმანს, ანუ სამიზნე კულტურის მსოფლმხედველობითი და ესთეტიკის ინსპირირებული საკუთარი შეხედულებების მიხედვით ცვლის წყაროტექსტის მთელ რიგ მოცემულობებს, მაშასადამე, იდეოლოგიურად მოტივირებული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელია „გაშინაურების“ (შლაიერმახერი), იგივე თარგმნის „შეუფერხებელი“ მეთოდი (ვენუტი), რაც იმას გულისხმობს, რომ თარგმანში უცხო და მშობლიური ელემენტების სინთეზირება კი არ ხდება (როგორც ეს დალი ფანჯიკიძის კრიტერიუმის მიხედვით მოეთხოვება კარგ თარგმანს), არამედ „უცხო“ ელემენტი მაქსიმალურად ითრგუნება და „მშობლიურს“ ენიჭება დომინაციის უფლება. ამგვარი მეთოდი „შეუფერხებელია“

⁶ „თუკი ჩვენ დავეთანხმებით განმარტებას, რომ იდეოლოგია ქმედებაზე ორიენტირებულ მრწამსთა ერთობლიობაა და დაუშვებთ მოსაზრებას, რომ ყველა ეს მრწამსი, მიუხედავად იმისა, საკუთარ თავს ესთეტიკურს უწოდებს, რელიგიურსა თუ პოეტურს, საბოლოოდ მაინც პოლიტიკურია იმ გაგებით, რომ დომინანტური დამოკიდებულების გასამყარებლად გამოიყენება, დავინახავთ, როგორ იყენებდნენ ინდივიდები თუ ინსტიტუციები საუკუნეების განმავლობაში თავიანთ მრწამსს თარგმანში კონკრეტული ეფექტის შექმნისათვის“ (თარგმანი ჩემია - ა.კ.).

(ვენუტი), რადგან მკითხველი არსად ფერხდება კითხვის დროს - მისი ყური შეჩვეულია ყველა ნიუანსს: მხატვრული ნაწარმოების შინაარსობრივ პლასტს, პოეტიკას, პროსოდias, მუსიკას, სტილს. ამ მეთოდოლოგიით შესრულებული თარგმანები, რაც არ უნდა მაღალი მხატვრული და ესთეტიკური ღირებულება ჰქონდეთ მათ, ვერ ასრულებს თარგმანის კულტურეგერულ დანიშნულებას [ფანჯიკიძე, 1999]: მიმღები ქვეყნის ლიტერატურას არაფერს ამცნობს მსოფლიო ლიტერატურის სიახლეების შესახებ, არ აძლევს შესაძლებლობას ერთ ენობრივ სივრცეს, დაეწიოს სხვა ენობრივ სივრცეში მომხდარ ძვრებს და განვითარდეს.

საქართველო და აქედან გამომდინარე, ქართული ლიტერატურაც, 70 წლის განმავლობაში იყო მსოფლიოს ისტორიაში ერთ-ერთი იდეოლოგიურად ყველაზე მართული სივრცის, საბჭოთა კავშირის, ნაწილი, რომელსაც, ვინაიდან ლიტერატურა მნიშვნელოვან იდეოლოგიურ იარაღს წარმოადგენს, მკაცრად და საგულდაგულოდ გაწერილი ლიტერატურულ ურთიერთობათა და თარგმანის პოლიტიკა ჰქონდა. საბჭოთა პერიოდის მკვლევარების, ნ. გაფრინდაშვილის, მ. მირესაშვილისა და ნ. წერეთლის ნაშრომში „სოციალისტური რეალიზმის თეორიული ისტორია (ქართული ლიტერატურის მაგალითზე)“, ვკითხულობთ: „საგარეო კულტურულ-ლიტერატურულ პოლიტიკას დიდად განსაზღვრავდა საბჭოთა ხელისუფლებისა და კომუნისტური პარტიის საგარეო პოლიტიკური ვექტორი. რაც უფრო ძლიერდებოდა საბჭოთა ხელისუფლება და „სიმწიფის ხანაში“ შედიოდა სოციალიზმი, მით უფრო ვიწროვდებოდა საბჭოთა ხელისუფლებისათვის მისაღები და კეთილსაიმედო მწერლების რაოდენობა... სოცრეალისტური კანონი ცნობდა და აღიარებდა მხოლოდ რეალისტურ ხელოვნებას, ამიტომ არარეალისტური ხელოვნებისა და ლიტერატურის საბჭოთა წარმომადგენლებიც იდევენობდნენ და არარეალისტური უცხოური ლიტერატურის ძეგლების თარგმნაც აკრძალული იყო, განსაკუთრებით დაზარალებდნენ XX საუკუნის უცხოელი მწერლები. შესაბამისად, დაზარალებდნენ საბჭოთა მკითხველი და ლიტერატურაც, რადგან იდეოლოგიური არაკეთილსაიმედოობის გამო ბევრმა შესანიშნავმა მწერალმა ვერ გაარღვია „რკინის ფარდა“ [გაფრინდაშვილი... 2010:132-133].

როდესაც საბჭოთა პერიოდის თარგმანებზე იდეოლოგიის ზეგავლენას მიმოვიხილავთ, რასაკვირველია, ვითვალისწინებთ იმას, რომ 1970-იანი წლებიდან, როდესაც ქართულ ენაზე პირველი ამერიკელი პოეტი ქალი თარგმნეს, საბჭოთა ცენზურა შედარებით

შერბილებული იყო და შორს ვართ იმ აზრისაგან, რომ საბჭოთა რეჟიმი, ყოველ შემთხვევაში, გვიანი პერიოდის საბჭოთა რეჟიმი, მთარგმნელებს პირდაპირ დირექტივას აძლევდა (შეიძლება, გარდა ზოგიერთი გამონაკლისი შემთხვევისა), თუ როგორ გადმოეტანათ ქართულ ენაზე უცხოური ლიტერატურული ნაწარმოები, რა შეენარჩუნებინათ დედანში და რა უკუეგდოთ. მით უმეტეს, შორს ვართ იმ აზრისაგან, რომ მთარგმნელები, რომელთა ნამუშევრებსაც ქვევით წარმოგიდგენთ, შესაძლებელია, რამე სახის დირექტივას დამორჩილებოდნენ, უბრალოდ, რეჟიმისათვის დამახასიათებელი კარჩაკეტილი პოლიტიკა, ე.წ. „რკინის ფარდა“ და „ცივი ომის“ მსვლელობისაგან გამომდინარე მსოფლმხედველობრივი შეზღუდულობა ერთგვარ პოეტურ გემოვნებას აყალიბებდა, რომელიც პოეზიის ტრადიციულ აღქმასთან შეზავებული მნიშვნელოვნად აფერხებდა მკვეთრად განსხვავებული სიახლის მიღებას, მით უმეტეს, იმ შემთხვევაში, როდესაც ეს სიახლე „მოწინააღმდეგე ბანაკის“ სახელმწიფოსაგან, ანუ ამერიკის შეერთებული შტატებისაგან, მოდიოდა.

ის ფაქტი, რომ ქართული საბჭოთა მთარგმნელობითი სკოლა, საბჭოთა კავშირში შემავალი ყველა სხვა ორგანიზმის მსგავსად, ცდილობდა, რომ გამიჯვნოდა დასავლური სამყაროს ტენდენციებს, არც თავად დასავლელი მეცნიერებისათვის დარჩა შეუმჩნეველი. „თარგმანმცოდნეობის ენციკლოპედიაში“ საბჭოთა თარგმანმცოდნეობის მიმოხილვისას პიტერ ფაუსეტი ასე ახასიათებს ცნობილი ქართველი თარგმანმცოდნის, გივი გაჩეჩილაძის, „რეალისტური თარგმანის“ თეორიას: „*At the same time, the methods used to reflect Marxist ideology, which is why Gachechiladze (1967) uses terms not normally found in other Western theories of translation. If the dominant theme of socialist art was social realism, achieved through a theory of reflection, then a theory of realistic translation must also be produced. In this theory, the free-literal dispute would be replaced by an appropriate Marxist dialectics in which the actual words used are secondary to the „artistic reality of the original“ as it is cognitively „revivified“ in the translator's mind (Gachechiladze 1967:90). As in all good dialectical practice, the thesis (source language) and antithesis (target language) are resolved in the synthesis of translation (ibid.:91)*“ [Routledge...1998:109].⁷

⁷„ამავდროულად ზემოთხსენებული [საბჭოთა მკვლევრის, ფიოდოროვის, მიერ გამოყენებული] მეთოდები აირეკლავდა მარქსისტულ იდეოლოგიას, სწორედ ამ მიზეზით გაჩეჩილაძე (1967) იყენებს ტერმინოლოგიას, რომელიც ჩვეულებრივ არ გვხვდება თარგმანის სხვა დასავლურ თეორიებში. თუკი სოციალისტური ხელოვნების წამყვანი თემა სოციალური რეალიზმი იყო, რომელიც არეკვლის თეორიას ეყრდნობოდა, არაა გასაკვირი

საბჭოთა საქართველოში თარგმანის თვალსაზრისით 1977 წლიდან (ანუ იმ პერიოდიდან, როდესაც სათავეს იღებს ის პროცესი, რომელსაც ჩვენი კვლევა განიხილავს) ამინდის მთავარი შემქმნელი იყო საქართველოს მწერალთა კავშირის მხატვრული თარგმანისა და ლიტერატურულ ურთიერთობათა მთავარი სარედაქციო კოლეგია, ე.წ. „მთარგმნელთა კოლეგია“, რომელიც მიზნად ისახავდა მსოფლიო ლიტერატურის საუკეთესო ნიმუშების ქართულ ენაზე თარგმნას და პირიქით - ქართული ლიტერატურის პოპულარიზებას საზღვარგარეთ. იგი დოტაციური ორგანიზაცია იყო, სახელმწიფოს მიერ ფინანსდებოდა და, გარკვეულწილად, სახელმწიფოს კონიუქტურას ემორჩილებოდა, რაც ძირითადად იმაში გამოიხატებოდა, რომ მაღალმხატვრული ლიტერატურის გვერდით თარგმნიდა შედარებით დაბალი ხარისხის ნაწარმოებებს საბჭოთა და კავშირის „მომძე“ ქვეყნების ნაწარმოებებს.

ა. კოპალიანისა და ს. ბენიძის ზემოაღწერილ კვლევაში ე.წ. „თარგმანის კოლეგიის“ მიერ მთარგმნელთა შერჩევის კრიტერიუმებზე ვკითხულობთ: „საკმაოდ საინტერესო და დღევანდელისაგან განსხვავებული იყო მთარგმნელთა შერჩევის პრინციპებიც - ორიგინალის ენის ცოდნაზე მეტად ყურადღება მთარგმნელის ლიტერატურულ შესაძლებლობებსა და მშობლიური ენის გამომსახველობითი ხერხების სრულყოფილ ფლობას ექცეოდა. ყოველივე ეს, რასაკვირველია, თავისუფალი თარგმანის დომინირების ბაზას ქმნიდა“ [კოპალიანი... 2012:15].

სწორედ ამიტომ არის, რომ გიორგი ნიშნიანიძის თარგმნილი დიკინსონი და პლათი და „დიოგენეს“ მიერ გამოცემული ემილი დიკინსონის ლექსების ორენოვანი კრებულის თარგმანების უმეტესობა მთლიანად ემორჩილება სამიზნე კულტურაში დამკვიდრებულ ესთეტიკურ ნორმებს და საკმაოდ ბუნდოვან წარმოდგენას გვიქმნიან თავად ამ ავტორების ორიგინალური სტილისა და მსოფლმხედველობის შესახებ.

იმის შესახებ, რომ საბჭოთა და პოსტსაბჭოთა ლიტერატურულ რეალობას შეიძლება ვუწოდოთ კოლონიური და პოსტკოლონიური, დღეს არაერთი ქართველი მეცნიერი მსჯელობს. 2018 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში „იმაგოლოგია: კულტურათა

რეალისტური თარგმანის თეორიის ჩამოყალიბებაც. ამ თეორიის მიხედვით, თავისუფალი სიტყვასიტყვითი მიდგომა უნდა შეიცვალოს შესაბამისი მარქსისტული დიალექტიკით, რომლის მიხედვითაც ფაქტობრივი სიტყვა მეორეხარისხოვანია „ორიგინალის არტისტულ რეალობასთან შედარებით“, რომელიც მთარგმნელის გონებაში გააზრებულად უნდა „გააცოცხლოს“ (გაჩეილაძე, 1967:90). როგორც ყველა კარგ დიალექტიკურ პრაქტიკაში, თეზა (წყარო ენა) და ანტითეზა (მიმღები ენა) თარგმანის მეშვეობით სინთეზირდება“ (იქვე:91)(თარგმანი ჩემია - ა.კ.).

დიალოგის თავისებურებანი (პოსტკოლონიური ქართული ლიტერატურის მაგალითზე)“ ავტორები - ნ. გაფრინდაშვილი, მ.მირესაშვილი და ნ. წერეთელი - წერენ: „კოლონიალიზმი ამა თუ იმ ქვეყნის ისტორიაში არ არის ერთხელ და სამუდამოდ მოცემული რეალობა. საქართველომ, რომელიც ორი საუკუნის განმავლობაში პრაქტიკულად რუსეთის კოლონია იყო, მე-20 საუკუნის ბოლოს მოიპოვა დამოუკიდებლობა და პოსტკოლონიურ რეალობაში განაგრძო პოლიტიკურ-კულტურული ცხოვრება... კოლონიური დისკურსის, რომელიც თავისთავად მეტად საინტერესო ფენომენია, ლოგიკური გაგრძელებაა პოსტკოლონიური დისკურსის აღმოცენება“ [გაფრინდაშვილი... 2018:72-72]. საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ ამერიკულ ქალ პოეტთა ინტეგრირება ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში სცდება წმინდა ლიტერატურულ ჩარჩოებს და პოლიტიკური თუ სოციოკულტურული პროცესების კონტექსტში განიხილება, იგი აირეკლავს იმ თვალსაჩინო ცვლილებებს, რომლებიც საბჭოთა კავშირის დაშლასა და დამოუკიდებელი საქართველოს მიერ ახალი პოლიტიკური კავშირების, ახალი სოციალური და კულტურული ფასეულობების ძიებას მოჰყვა. ე. მატარაძისა და ნ. ტატიშვილის ზემოაღნიშნულ მიმოხილვაში თარგმანის პოლისისტემური თეორიის დახასიათებისას ვკითხულობთ: „ევენ-ზოჰარის აზრით, თარგმანმა, შესაძლოა, ცენტრალური ადგილი დაიკავოს სამიზნე პოლისისტემაში, თუ: ა) ეს უკანასკნელი ჯერ კიდევ არ არის სრულყოფილად ჩამოყალიბებული „კრისტალიზებული“; ბ) სამიზნე პოლისისტემაში ნათარგმნი ტექსტის შესაბამისი ლიტერატურული სისტემა პერიფერიული ანდა სუსტია; გ)სამიზნე ლიტერატურა ცვლილებას ანდა კრიზისს განიცდის - არსებული ლიტერატურული მოდელებიდან ვერც ერთი ვერ იკავებს წამყვან პოზიციას, რაც ერთგვარ ლიტერატურულ „ვაკუუმს“ წარმოშობს“ [მატარაძე... 2016:409].

ზემოხსენებული სქემაში აღწერილი მეორე და მესამე მიზეზი ერთდროულად განაპირობებდა ქართულ ლიტერატურაში ამერიკული პოეზიის - მათ შორის, ქალთა პოეზიის - კონცეპტუალურად თარგმნას: ქართული ლიტერატურა ცდილობდა თავი დაეღწია საბჭოთა პერიოდში გაბატონებული ლიტერატურული ტრადიციებისაგან და ამავდროულად, გაედრმავებინა ის ლიტერატურული ტენდენციები, რომელთაც ჯერ კიდევ არ ჰქონდათ პოზიცია სათანადოდ გამყარებული ქართულ რეალობაში, მაგრამ უკვე დიდი ხნის დამკვიდრებული იყო ამერიკის შეერთებული შტატების

სალიტერატურო სივრცეში; პოსტკოლონიური საზოგადოებისათვის განსაკუთრებით მიზიდველი ჩანდა ამბოხის ლიტერატურა - „კონფესიონალისტები“, „ბიტნიკები“, ჯერ კიდევ კონტროლერსიულად მიჩნეული ღია ეროტიკული ნარატივის გამოყენება. განსაკუთრებული ლიტერატურული ვაკუუმი კი ფემინისტური ლიტერატურის, მათ შორის, ფემინისტური პოეზიის სფეროში ჩანდა - თუმცა ამ დროს უკვე არსებობდა ღია სტურუას, იზა ორჯონიკიძისა და სხვათა ფემინისტური ლექსები, ხოლო ქართულ პროზაში კი - ქეთი ნიჟარაძის ასევე ფემინისტური მცირე რომანი „ავტოპორტრეტი“ - ამერიკული ლიტერატურული ტენდენციების პირდაპირი მემკვიდრე; მაგრამ ეს ყველაფერი, ვინაიდან მწერლებისაგან განსაკუთრებულ გამბედაობასა და მკითხველის თვალსაწიერის გაფართოებას მოითხოვდა, საჭიროებდაერთგვარ „მხარდაჭერას“ თარგმანისა, სწორედ ამიტომ 1990-იანი წლებიდან, პოსტკოლონიური რემისიის პერიოდში, თარგმანი ახლად გათავისუფლებული ქვეყნის ლიტერატურაში არსებული ვაკუუმის შევსების მექანიზმად იქცევა, რასაც შემდეგ (და თანადროულადაც) მის მიერ ინსპირირებული თემატიკითა და პროსოდიული საშუალებებით შექმნილი ორიგინალური მწერლობაც მოჰყვება.

სოციოპოლიტიკური და სოციოკულტურული ფონის ცვალებადობა განაპირობებს თარგმანის მეთოდოლოგიის შეცვლასაც და წინა პლანზე ფორინიზაციის (უცხო ელფერის შენარჩუნების) მეთოდი იწევს, რომელიც, თუ მეოცე საუკუნის ცნობილ გერმანელ თარგმანმცოდნე უოლტერ ბენჟამენს დავიმოწმებთ, „მძლავრი იარაღია კულტურული განახლებისათვის“ [Routledge... 1998:242]. ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში ჩნდება მოთხოვნა, რომ მთარგმნელმა უცხო ენის არმცოდნე მკითხველამდე ორიგინალი ტექსტი მინიმალური დანაკარგებით მოიტანოს, რათა მკითხველმა „დროსთან დაწევა“, საბჭოთა საქართველოს პერიოდში უგულვებელყოფილი ტექსტებისა და ტენდენციების გაცნობა და მათგან სიახლის მიღება შეძლოს. უნდა აღვნიშნოთ, რომ თარგმანისათვის უცხო ელფერის შენარჩუნების მეთოდის გაბატონებასაც, როგორც წესი, შინაური პოლიტიკისა და კულტურის მოთხოვნები განაპირობებს ხოლმე. ფორინიზაციის მეთოდის უარყოფითი მხარე ის არის, რომ იგი ხშირად სიტყვასიტყვით, მოუქნელ, სამიზნე ენის სინტაქსისათვის არაორგანულ თარგმანში გადაიზრდება, რაც მკითხველზე ორიგინალის ადეკვატური ემოციურ-ესთეტიკური ზეგავლენის მოხდენასგამორიცხავს. მაგრამ, თუ ფორინიზაციის მეთოდს მთარგმნელმა

გააზრებულად მოჰკიდა ხელი და უცხო სა და მშობლიურის ბალანსირებული სინთეზირება შეძლო, იგი დღევანდელი გადასახედიდან შეიძლება უპირატეს მეთოდადაც ჩაითვალოს. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, მთარგმნელი მაქსიმალურად უნდა შეეცადოს ნატურალური ეკვივალენტობის დაცვას იქ, სადაც ეს შესაძლებელია, ხოლო თუკი ენობრივი და კულტურული განსხვავებანი ამას შეუძლებლად ხდის, აქ უკვე მთარგმნელის სწორ ინტერპრეტაციას ეძლევა ასპარეზი. აქვე აღვნიშნავ, რომ, ვინაიდან თარგმანის პოლიტიკას დიდწილად სოციოპოლიტიკური და სოციოკულტურული გარემო განაპირობებს, არ არის გამორიცხული, რომ, თუ ოდესმე ქართული ლიტერატურა მეტ თვითკმარობას მოიპოვებს და უმეტესად საკუთარი წიალიდან მიიღებს იმპულსს განვითარების გასაგრძელებლად, ფორინიზაციის მეთოდიც ისევე გადაფასდეს, როგორც პოსტკოლონიური საქართველოს ლიტერატურამ დომესტიკაციის მეთოდი გადააფასა.

დღესდღეობით კი, „გახანგრძლივებული და ერთგვარად სტაგნაციური პოსტკოლონიალიზმის პირობებში“ [წიფურია, 2016], ფორინიზაცია თარგმნის სასურველ მეთოდად რჩება, ვინაიდან საქართველო, პატარა ქვეყნების უმეტესობის მსგავსად, უფრო ლიტერატურული სიახლეების „მიმღები“ ქვეყანაა, ვიდრე - გამცემი. თუ ინგლისსა და ამერიკაში ნათარგმნი მხატვრული ლიტერატურის ხვედრითი წილი წლიურ 4%-ს არ აღემატება და ეს წიგნებიც დომესტიკაციის მეთოდით ითარგმნება, რაც ამერიკულ და ბრიტანულ წიგნის ბაზარს დომინანტი ქვეყნებისათვის დამახასიათებელ ნარცისულ ელფერს სძენს, ქართულ ბაზარზე თარგმნილი მხატვრული ლიტერატურის ყოველწლიური წილი გაცილებით მაღალია, ვიდრე - ორიგინალურისა და საუკეთესო ქართველი მთარგმნელებიც მთარგმნელის „უხილავობის“ პრინციპს სულ უფრო მეტად ემხრობიან.

დღესდღეობით ქართული თარგმანი დიდწილად „კვებავს“ ორიგინალურ ქართულ ლიტერატურას ახალ-ახალი თემებითა და გამომსახველობითი საშუალებებით, რომელთა ტრანსფერიც ორიგინალურ ქართულ ლიტერატურაში, თავის მხრივ, ასევე ქმნის ლექსიკურ, სინტაქსურ და თემატიკურ საფუძველს ქართულ ენაზე თარგმანის შემდეგი განვითარებისათვის.

2.1. ევფემისტური თარგმანი, როგორც მთარგმნელის კულტურულ-ეთიკური კომპრომისი

„ევფემიზმი“ ბერძნული სიტყვაა და „კარგად ლაპარაკს“ ნიშნავს. იგი ჯერ კიდევ ჰომეროსთან გვხვდება და უკავშირდება წარმართულ რიტუალს, რომლის მიხედვითაც მსხვერპლშეწირვის დროს მხოლოდ „კარგი“ სიტყვები უნდა გამოეყენებინათ. თანამედროვე კონტექსტით ამ ტერმინით აღნიშნავენ სიტყვას ან გამოთქმას, რომლითაც შეცვლილია სხვა, რაიმე თვალსაზრისით მიუღებელი, უხერხული სიტყვა ან გამოთქმა. კარლო ჯორჯანელის ნაშრომში „ევფემიზმები და სიტყვის ტაბუ“, ევფემიზმების გამოყენების მიზეზი ამგვარადაა აღწერილი: „რიგ მიზეზთა გამო ადამიანები შეგნებულად გვერდს უხვევენ გარკვეული ობიექტური მონაცემების აღმნიშვნელი სიტყვებისა და გამოთქმების ხმარებას. მათ ან სრულიად არ ასახელებენ, ანდა ამბობენ არაპირდაპირ, შემოვლით, აღწერით, შთაბეჭდილების შენელებით, რათა მისაღები გახადონ ადრესატისათვის“ [ჯორჯანელი, 1977:7].

როგორც უკვე აღვნიშნეთ კლასიკურ განმარტებაში ევფემიზმი კონკრეტული სიტყვის ან გამოთქმის რეგისტრის შეცვლას გულისხმობს, თუმცა, როდესაც ერთ ტექსტში ევფემიზაციის ხერხი მრავალჯერ არის გამოყენებული, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ევფემიზაცია უკვე იქცევა თარგმანის ტენდენციად და შეგვიძლია ამგვარ ნამუშევარს პირობითად „ევფემისტური თარგმანი“ ვუწოდოთ; თარგმანში ევფემისტური მეტყველების გამოყენების საკითხს ბევრი მკვლევარი მიმოიხილავს, მათ შორის არის თარგმანმცოდნე ლელა ებრალიძე, რომლის სტატიაშიც „ევფემიზმები და მათი თარგმნის სტრატეგიები (ქართული და ინგლისური ენების მასალაზე)“⁸ დამოწმებულია ლიტუველმეცნიერ ლაურა სამოსკაიტეს მიერ შემუშავებული ევფემიზმების კლასიფიკაცია. ამ კლასიფიკაციის მიხედვით, ევფემიზმების ერთ-ერთი გავრცელებული სახეა სექსსა და სექსუალობასთან დაკავშირებული ევფემიზმები, რომელთა გამოყენებაც დამახასიათებელია საბჭოთა და ადრეული პოსტსაბჭოთა პერიოდის ქართული თარგმანებისათვის; ხოლო რელიგიური თვალსაზრისით ევფემიზაცია კი ტაბუს უკავშირდება.

⁸ <http://www.spekali.tsu.ge/index.php/ge/article/viewArticle/11/110>

ცხადია, რომ ევფემისტური თარგმანი დომესტიკაციის მეთოდს უკავშირდება და მკაფიოდ წარმოაჩენს, თუ როგორ მოქმედებს გაბატონებული იდეოლოგიის წნეხი მთარგმნელზე არა მხოლოდ კოლონიურ, არამედ პოსტკოლონიურ პერიოდშიც. კულტურაში სექსუალობის ასახვის დასაშვები საზღვრები დროისა და სივრცის მიხედვით მკვეთრად ვარირებს. მსოფლიო თარგმანის ისტორიაში ცნობილია უამრავი შემთხვევა, როდესაც მიმღებმა კულტურამ შორს დაიჭირა წყარო კულტურის ნორმებისათვის სრულიად მისაღები ეროტიკული ნარატივი. ერთ-ერთი მაგალითია დოქტორ ჯონ ნოტის მიერ გატარებული რეფორმა: მეთვრამეტე საუკუნის ინგლისში, სადაც მხოლოდ ეპიკურ და სატირულ ნაწარმოებებს თარგმნიდნენ, ნოტმა ხელი მიჰყო სასიყვარულო ლირიკის თარგმნას, მათ შორის, პეტრარკას, ჰაფეზისა და კატულუსის ლექსებისა; კატულუსის თარგმნისას მან უგულვებელყო სამიზნე კულტურაში გამეფებული „გულაზიზი სწრაფვა დელიკატურობისადმი“, რომელიც მისგან რომაელი პოეტის ლექსებიდან ღიად ეროტიკული პასაჟების გაქრობას მოითხოვდა, რაკილა ნოტი ფიქრობდა, რომ ამგვარად ისტორიის გაყალბებას შეუწყობდა ხელს. მისმა თარგმანებმა მკითხველთა შორის მორალისტური პანიკა გამოიწვია და რამდენიმე წლის შემდეგ კატულუსის ლექსები უკვე ცენზურის გათვალისწინებით ხელახლა თარგმნა ჯორჯ ლემბმა [Routledge... 1998:43]. ამგვარ მაგალითებს ქართულ ლიტერატურაშიც ვხვდებით. მაგალითად, ცნობილია, რომ „ვისრამიანის“ ქართულ თარგმანში შერბილებულია სპარსული დედნისათვის ორგანული მთელი რიგი ეროტიკული პასაჟები. საბჭოური მსოფლმხედველობა ეროტიკულ ლიტერატურას (კინემატოგრაფიას, მხატვრობას...) „იდეოლოგიურად მიუღებლად“ მიიჩნევდა და ცენზურა მოქმედებდა ორივე ეტაპზე: როგორც სათარგმნი ნაწარმოების შერჩევისას, ისე - ეროტიკული პასაჟების გადმოტანისას. მაგალითად, ცნობილია, რომ საბჭოთა ცენზურა ჭრიდა „უხამს“ სცენებს უცხოური ფილმებიდან, ხოლო ნაწარმოების თარგმნისას კი იკარგებოდა ან „რბილდებოდა“ თითქმის ნებისმიერი ექსპლიციტური თუ იმპლიციტური სექსუალური ნიუანსი.

პოსტსაბჭოთა პერიოდის ქართული ლიტერატურა დილემის წინაშე დადგა: ერთი მხრივ, გაჩნდა ბუნებრივი დაინტერესება იმით, რაც მანამდე ხელმიუწვდომელი იყო, მაგრამ, მეორე მხრივ, არსებობდა ინერცია, რომელიც სიახლეების დამკვიდრებას აფერხებდა. მკვლევარი ბელა წიფურია თავის ნაშრომში „ქართული ტექსტი

საბჭოთა/პოსტსაბჭოთა/პოსტმოდერნულ კონტექსტში“ აღნიშნავს, რომ: „ის მჭიდრო კავშირი, რომელიც ქართულ კულტურასა და საკუთრივ ლიტერატურას, როგორც ამ კულტურის ერთ-ერთ ყველაზე აქტიურ სეგმენტს ჰქონდა საბჭოთა პერიოდის ქართულ მსოფლმხედველობრივ და სოციალურ სინამდვილესთან, პოსტსაბჭოთა პერიოდშიც განაპირობებს გარკვეულ მოლოდინს კულტურის სოციალური/მსოფლმხედველობრივი როლისადმი“ [წიფურია, 2016:11]. მიმღები საზოგადოების დიდ ნაწილს ჯერ კიდევ შეადგენენ ადამიანები, რომელთათვისაც საბჭოთა რეალობამ ლიტერატურა გარკვეულ, რამდენადმე პათეტიკურ კლიშეებთან დააკავშირა, ხოლო მთარგმნელს, მით უმეტეს, ნაკლებად გამოცდილს, მუდამ უწევს სამიზნე აუდიტორიის გემოვნების გათვალისწინება. სწორედ ამიტომაც აშკარა თვალშისაცემია ის ორჭოფობა, რომელიც ამერიკელი ქალების პოეზიის ქართველ მთარგმნელებს ახასიათებთ: ხშირად ერთი და იმავე ლექსის ფარგლებში ისინი მისდევენ როგორც ფორინიზაციის, ასევე - დომესტიკაციის მეთოდს: რიგ შემთხვევაში იჩენენ გამბედაობას და თარგმნიან იმავე რეგისტრით, რომელიც დედანშია, ხოლო სხვა შემთხვევებში კი ევფემიზაციას ამჯობინებენ. ქართულ ლიტერატურულ სივრცეებში დროდადრო ჩნდება მკითხველის პროტესტი ე.წ. „არანორმირებული“ ლექსიკისა თუ თემატიკის ნაწარმოებების ევფემიზაციასთან დაკავშირებით, რისი მაგალითიც არის ამ ნაშრომში დამოწმებული ვაკო ნაცვლიშვილის წერილი „The Fury of Cocks“⁹.

თუმცა, მეორე მხრივ, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგადად თარგმანის ენა, მისი მეორეული, დამოკიდებული ბუნებიდან გამომდინარე, ერიდება გამოხატვის სიმძაფრეს და მეტი რაფინირებულობისა და ფორმალურობისაკენაა მიდრეკილი, ვიდრე ორიგინალური მწერლობის ენა. ენტონი პიმი 2010 წელს იაპონიის რიკიოს უნივერსიტეტში ჩატარებულ ლექციაში¹⁰ ახსენებს მონა ბეიკერის, მანჩესტერის უნივერსიტეტის თარგმანმცოდნეობის პროფესორის, აღმოჩენას, რომლამდეც მეცნიერი თარგმანის კორპუსების ლინგვისტურმა კვლევამ მიიყვანა: სტატისტიკურად მთარგმნელები ხშირად იყენებენ ისეთ ფორმალურ გრამატიკულ კონსტრუქციებსა და ლექსიკას, რომელიც ცოცხალი სამეტყველო ენისათვის დიდი ხანია მოძველებულად ითვლება. აქვე შეგვიძლია გავიხსენოთ დალი ფანჯიკიძის დაკვირვება ქართულ

⁹ <https://targm.net/2013/07/11/kletamdzvinvareba/>

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=gP3bheM6fmg&t=77s>

სინამდვილეში „თარგმანის განზოგადებული ენის“ არსებობის შესახებ, რომლის ერთ-ერთი მახასიათებელიც არქაიზმების სიუხვე და ენისათვის მაღალფარდოვანი ელფერის მიცემაა [ფანჯიკიძე, 1999].

ის ფაქტი, რომ გარდამავალი პერიოდის ქართული თარგმანის ენა „არანორმატიული“ ლექსიკისა თუ შინაარსობრივი პლასტების მქონე ტექსტებში დედნის ეკვივალენტურ კონოტაციას არ ინარჩუნებს ხოლმე, ჩანს იმ ნაშრომებშიც, რომლებშიც თარგმანმცოდნეები ლიტერატურულ ტექსტებში ჟარგონის თარგმანს განიხილავენ [ებრალიძე, 2018].

ამერიკელი ქალი პოეტების ეროტიკული ლექსების მთარგმნელების მისიას ორმაგად ართულებს ის, რომ ქართველი მკითხველის წინაშე უნდა წარადგინოს არა უბრალოდ ეროტიკა, არამედ - ქალის მიერ დაწერილი ეროტიკა (და დენის დიუჰამელის შემთხვევაში, შეიძლება ითქვას, რომ პორნოგრაფიაც). ამ თვალსაზრისით ევფემიზაციის მეთოდის გამოყენებით მთარგმნელი სცოდავს არა მხოლოდ წყარო ენის ლიტერატურული ესთეტიკის წინაშე, არამედ - ფემინისტური დისკურსის წინაშეც, ვინაიდან ქალი ავტორისათვის, ზოგადად, წერა და მით უმეტეს, ღია ტექსტებით წერა არის თვითდამკვიდრების ის აქტი, რომელიც მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ მისთვის, არამედ ზოგადად ქალთა საზოგადოებისათვის - წერა საკუთარ სხეულსა და სექსუალობაზე (ისევე, როგორც ფსიქიკურ პრობლემებზე, დედად ყოფნის უარყოფით მხარეებზე და სხვა ტაბუირებულ თემებზე) შეიძლება ჩაითვალოს სხვა ქალებისადმი გამოვლენილი სოლიდარობის აქტად [Spivak, 2008], რომლის უგულვებელყოფა მთარგმნელისათვის, რაკიდა ამგვარი ტექსტების თარგმნა მიმღები საზოგადოების სოციალურ მოთხოვნადაც შეგვიძლია მივიჩნიოთ, ეთიკურად არასწორი საქციელია იმდენად, რამდენადაც ქალური ნარატივის გაძლიერებას უშლის ხელს.

მეორე მხრივ კი, რელიგიური თვალსაზრისით, ტექსტების ევფემიზაცია, ასევე იდეოლოგიის ზემოქმედებით განპირობებული მოვლენაა, თუმცა იგი უკავშირდება პოსტსაბჭოთა პერიოდის საზოგადოების სენსიტიურ დამოკიდებულებას მკრეხელობის, მათ შორის, ლიტერატურაში ასახული მკრეხელობის მიმართ. ენ სექსტონის ლექსის ქართველი მთარგმნელი ევფემისტური მეთოდით ცვლის ყველა იმ ნიუანსს, რომლებშიც ამერიკელი პოეტი ურწმუნოებასა და ღვთაებრივი სიკეთისა და

სულგრძელობის მიმართ დაეჭვებას გამოხატავს. საინტერესოა, რომელმა ფაქტორმა განაპირობა მთარგმნელის მეთოდოლოგიური არჩევანი: მისმა საკუთარმა რელიგიურმა გრძნობებმა თუ საზოგადოებაში გაბატონებულმა რელიგიურმა იდეოლოგიამ. თუმცა ნებისმიერ შემთხვევაში, ვფიქრობთ, ასეთ ვითარებაში მთარგმნელებს შეუძლიათ, უბრალოდ არ აირჩიონ სათარგმნელად მათთვის საჩოთირო ტექსტი და ამით თავიდან აირიდონ მსოფლმხედველობრივი შეუსაბამობა დედანსა და თარგმანს შორის.

თავი III

პოეზიის თარგმნა - თეორიისა და პრაქტიკის ურთიერთმიმართების საკითხი

თუკი ეკვივალენტობის თეორიებს წარმოვიდგენთ შკალად, რომლის მარცხენა უკიდურესი წერტილი სამიზნე ტექტის წყარო ტექსტთან მაქსიმალური სიახლოვის შესაძლებლობა იქნება, მაშინ პოეზიის თარგმანი, ეჭვი არაა, მარჯვენა უკიდურეს წერტილზე აღმოჩნდება. პოეზიის თარგმანი თეორიისა და პრაქტიკის ოქსიმორონია, თეორიულად იგი შეუძლებლად მიიჩნევა, პრაქტიკულად კი მრავალი საუკუნეა თითქმის ყველა საზოგადოებრივ სივრცეში უწყვეტად არსებობს და არცთუ იშვიათად ისეთ სიმაღლეს აღწევს, რომ მიმღები ენისა და ლიტერატურის შემდგომ განვითარებაზე უზარმაზარ გავლენას ახდენს.

საუკუნეების განმავლობაში პოეზიის თარგმანი არაერთხელ გამოუცხადებიათ შეუძლებლად; ქრესტომათიულ მაგალითად ითვლება რ. ფროსტის ფრაზა: „პოეზია არის სწორედ ის, რაც თარგმანში იკარგება“; ასევე - მ. სერვანტესის ცნობილი შედარება თარგმანისა და ხალიჩის უკუღმა პირის მსგავსების შესახებ. აქვე აღსანიშნავია ვ. ნაბოკოვის მოსაზრება, რომ ყველაზე მოუხეშავი სიტყვასიტყვითი თარგმანიც კი უფრო ღირებულია, ვიდრე - ყველაზე მშვენიერი პერიფრაზირება. პერიფრაზირება კი ისაა, რის გარეშეც პოეტური თარგმანი, ფაქტობრივად, ვერ შედგება. ცნობილი ქართველი პოეტი მირზა გელოვანი თარგმანის შესახებ ერთ-ერთ თავის „ფუნაგორიაში“ ასე წერდა: „ჩემთვის ლექსის თარგმანები ისე არის მკრთალი,

როგორც ორჯერ ნაქმარები ქალი.

მე ქალწულის შერთვის ფიქრი არ მაქვს - ახალს არ ვქმნი,

მე ქვრივს ვეძებ - ესე იგი ვთარგმნი“

[ფუნაგორიები, 2011:27].

აქვე შეგვიძლია გავიხსენოთ ქართველი პოეტის, ვახტანგ ჯავახაძის, სტრიქონი „...არ დაიჯერო, პოეტო, არ ითარგმნება ტკივილი“ და მისივე ლექსი: „ჩემი ლექსის მთარგმნელებს“, რომელშიც პოეტი ვერსიფიკაციული ვირტუოზობით გამოთქვამს ნიჰილისტურ მოსაზრებას ლექსის ადეკვატურად თარგმნის შესაძლებლობის

თაობაზე¹¹. აღსანიშნავია, რომ თვით იმ პოეტთა მოსაზრებებშიც კი, რომლებიც პოეზიის თარგმანს მხარს უჭერენ (და თავადაც აქვთ ამისი გამოცდილება), ამ საქმიანობის აღმნიშვნელი მეტაფორები ხშირად უარყოფითი კონოტაციის მატარებელია: „მკვდარ ლომს ცოცხალი ძაღლი სჯობს“, - ამბობს თარგმნილი პოეზიის შესახებედუარდ ფიტცჯერალდი. ამ ციტატიდან აშკარაა, რომ იგი იზიარებს მოსაზრებას, რომ თარგმნილი ლექსი უკვე „მკვდარი ლომია“ და ორიგინალსა და თარგმანს შორის ისეთივე შეფარდებაა, როგორც ლომისა და ძაღლის კულტურულ სიმბოლოებს შორის; და ამას ამბობს მიუხედავად იმისა, რომ თავად ე. ფიტცჯერალდის მიერ ნათარგმნი ომარ ხაიამის „რობაიები“ თარგმნილი პოეზიის ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშად მიიჩნევა მსოფლიოში.

ლექსის თარგმნის ამგვარ სირთულეს ძირითადად ორი ფაქტორი განაპირობებს: პოეტური მეტყველება ნიშნავს სათქმელის მაქსიმალურად კონდენსირებულად, შემჭიდროებულად გამოხატვას, რაც იმას გულისხმობს, რომ პოეტური ენა უმეტესწილად კონოტაციურია და არა - დენოტაციური; შინაარსის დიდი ნაწილი იმპლიციტურია. თუ ცნობილ შედარებას მივმართავთ, ლექსში ექსპლიციტური ინფორმაცია მხოლოდ აისბერგის წვერია, რომელიც წყლიდან მოჩანს, მთარგმნელის ამოცანა კი ახალ ენობრივ სივრცეში მთელი აისბერგის გადმოტანაა. ამგვარი ამოცანის

¹¹ჩემი ლექსის მთარგმნელებს
ჩემომომადგენო, თუგსურთ, რიტმიშეცვალებთ,
თუგსურთ, მეტრიცშეცვალებთმეორედდამესამედ.
თუგსურთ, გაამარტივებთშედგენილირიტმებიც,
ალიტერაციებსაცნულარმოერიდებით.
თუდაგჭირდეთ, დააწყვეთსტრიქონები თავიდან,
მეტაფორაცგაშიფრეთ, არაუშავს, აიტანს.
ნუმიზამავთსინტაქსურმსგავსებებსდაშეხვედრებს,
შედარებითიოლადშედარებებსშეხედეთ.
ქვეტექსტსადაქარაგმანსუგაუწევთანგარიშს,
ნუდაიცავთყოველიინვერსიისმაგალითს.
ნუდამებნითშესატყვისჟარგონსადაეპითეტს,
ზუსტინტონაციისშერჩევასაცერიდეთ.
ნუგამოედევნებითაქცენტსადაპაუზას,
შეგიძლიათ, ზოგრეფრენსხაზიარცკიგაუსვათ.
შეგიძლიათ, ხანდახან, ჰიპერბოლაცგაწიროთ,
ყველაქვესათაურიარიქნებასაჭირო.
გამოტოვეთგზადაგზაზუსტიზედსართავები,
გამოტოვეთსტროფიდაგამოტოვეთტაეპი.
გამოტოვეთორმოცჯერ, გამოტოვეთსამოცჯერ...
ოღონდჩემიგვარიდასახელიარგამოგრჩეთ!
<https://armuri.georgianforum.com/t553-topic>

შესრულება მთარგმნელისაგან მკვლევრის უნარებს მოითხოვს, რათა მან შეძლოს არამხოლოდ ტექსტის ფილოლოგიური ანალიზი, არა მხოლოდ იმპლიციტური ინფორმაციის წვდომა, არამედ მისი რეკონსტრუქცია სამიზნე ენაზე შექმნილ ახალ ტექსტში.

მეორე სირთულე, რომელსაც მთარგმნელი აწყდება, არის ლექსის პროსოდის რეკონსტრუქცია, რაც მთელ რიგ სირთულესთან არის დაკავშირებული, რომლებიც თარგმანში რიტმულ-მეტრული სტრუქტურის, სარიტმო ერთეულების, ლექსის მუსიკის, ტროპებისა და სტილისტიკური თავისებურებების შენარჩუნებას უკავშირდება. ეს ყველაფერი მთარგმნელისაგან მოითხოვს შემოქმედის ნიჭს, სათარგმნი პოეტის საპირწონე ვერსიფიკაციულ ოსტატობას, რათა მან შეძლოს, რომ სამიზნე ენას მიკუთვნებულ მკითხველამდე უცხოენოვანი ავტორის პოეტური ესთეტიკა ადეკვატურად მიიტანოს.

საუკეთესო შემთხვევაში ძირითადად მთარგმნელებს გამოსდით ან პირველი, ან მეორე მისიის შესრულება. პირველ შემთხვევაში ვიღებთ მაღალი მეცნიერული ღირებულების მქონე (ჩვეულებრივ, კომენტირებულ) თარგმანს, რომელიც პროფესიული და შემეცნებითი მიზნების დასაკმაყოფილებლად გამოდგება, მაგალითად, „ილიადისა“ და „ოდისეის“ პროზაული თარგმანები სხვადასხვა ევროპულ ენაზე, „ვეფხისტყაოსნის“ პროზაული თარგმანები, კონვენციური ლექსების ურითმო თარგმანები და ა.შ. თუმცა ამგვარი თარგმანების ფუნქცია მეტად შეზღუდულია, რადგან მათ არ შეუძლიათ მკითხველისათვის ესთეტიკური სიამოვნების მინიჭება და ემოციური დამოკიდებულების გამოწვევა. ეს მეთოდი, ასე თუ ისე, მხოლოდ კონკრეტული ეპიკური პოემების თარგმანისთვის თუ გამოდგება, რაც შეეხება ლირიკულ პოეზიას, აქ საკმაოდ ლოგიკურია ტაიტლერის პოზიცია: „to attempt... a translation of a lyric poem into prose, is the most absurd of all undertakings, for those very characters of the original which are essential and which constitute its highest beauties, if transferred to a prose translation, become unpardonable blemishes¹²“ [Tytler, 1970:131].

¹² „ლირიკული ლექსის პროზად თარგმნის მცდელობა ყველგან აბსურდულსაქმეთაგანია; ვინაიდან ორიგინალის ყველგან არსებით მახასიათებლები, რომლებიც მის უჩუნიეს მშვენიერებას ქმნიან, ამგვარდულსაქმებელ ნაკლვანებებადიქცვიან“ (თარგმანი ჩემია - ა.კ.).

მეორე შემთხვევაში ვიღებთ თარგმანებს, რომლებიც, დალი ფანჯიკიძეს თუ დავესესხებით: „დედანთან შედარებამდე... ჭეშმარიტ პოეზიასთან შეხვედრის განცდას ბადებს“ [ფანჯიკიძე, 1999]. ხშირია შემთხვევა, როდესაც მთარგმნელი დედნისეული ფორმის შენარჩუნების მიზნით, შინაარსს თარგმნის ისე, „როგორც მოუხდება“ და არათუ იმპლიციტურ, ექსპლიციტურ ინფორმაციასაც კი უგულვებელყოფს. ამგვარ თარგმანს ხშირად დედნისაგან დამოუკიდებელი ესთეტიკური ღირებულება აქვს, თუმცა მკითხველს არასწორ წარმოდგენას უქმნის კონკრეტული ავტორის შეხედულებების, მისი მსოფლმხედველობის, სამყაროსეული აღქმის შესახებ.

ანდრე ლეფვერის მოსაზრებით, პოეტურ თარგმანთა უმეტესი ნაწილი იმიტომ უცრუებს მკითხველს იმედს, რომ იგი კონცენტრაციას ახდენს წყარო ტექსტის ერთ კონკრეტულ ასპექტზე და არა ტექსტზე, როგორც ერთ მთლიანობაზე [Lefevere, 1975:99]. მართლაც, ნამდვილი სირთულე, რომელიც პოეტურ თარგმანს ხვდება, არის შინაარსობრივი და სტილისტიკური ელემენტების დაახლოებით იმგვარივე სინთეზირება, როგორც დედანშია, რაც წარმოადგენს კიდევ თარგმანის ეკვივალენტურობის მესამე ტიპის - კომუნიკაციურ/პრაგმატულ ეკვივალენტურობას და მოითხოვს, რომ თარგმნელი პოეზია სამიზნე ენაზე წამკითხველს ისეთსავე ემოციურ დამოკიდებულებას უქმნიდეს, როგორსაც - ორიგინალში წამკითხველს. ერთი შეხედვით, თარგმანის ეს კრიტერიუმი უტოპიურად გამოიყურება, მაგრამ პოეზიის კარგი მთარგმნელების პოზიციას აჯამებს თანამედროვე მთარგმნელის, უილიამ ტრესკის, გამონათქვამი: „Impossible of course... that is why I do it”¹³[Routledge...1998:171].

პასუხი იმაზე, თუ ამ ნაშრომში რომელი კრიტერიუმების მიხედვით ვაფასებთ პოეტურ თარგმანებს, იქნება ის, რომ ძირითადად ვეყრდნობით დალი ფანჯიკიძის მიერ შემუშავებულ თარგმანის შეფასების ოთხ კრიტერიუმს: 1. თარგმანი დედანს უნდა შეესაბამებოდეს შინაარსობრივ თუ ფორმობრივ დონეზე; 2. უნდა ეტყობოდეს თავისი ეპოქის კვალი; 3. თარგმანში უნდა მოხდეს უცხო და მშობლიური კულტურის სინთეზი; 4. თარგმანი უნდა უფართოებდეს თვალსაწიერს მკითხველს [ფანჯიკიძე, 1999:37]. თუმცა, ამას უნდა დავუმატოთ ნელი საყვარელიძის კრიტერიუმი თარგმანის ესთეტიკურ-ემოციური ზემოქმედების შესახებ [საყვარელიძე, 2001:32], რომელიც, ჩემი

¹³ „შეუძლებელია, რა თქმა უნდა, სწორედ ამიტომაც ვაკეთებ“ (თარგმანი ჩემია - ა.კ.).

აზრით, სწორედ ფორმოზრივი და შინაარსობრივი კომპონენტების სწორი სინთეზირებით მიიღწევა.

თავისთავად ცხადია, რომ თარგმანისა და მით უმეტეს, პოეზიის თარგმანის მკვლევარმა წინასწარ მოცემულობად უნდა ჩათვალოს, რომ საკვლევ ტექსტში საკმაოდ ხშირად შეხვდება მთარგმნელის ინტერპრეტაცია; მარინა ცვეტაევა, მაგალითად, აღწერდა თავის მთარგმნელობით გამოცდილებას: იმას, რაც ლექსში მთავარია, ვთარგმნი ზუსტად, ხოლო დანარჩენს - როგორც მომიხდება [კოტეტიშვილი, 2007]. თუმცა მნიშვნელოვანია მსჯელობა იმაზე, თუ რა მიიჩნია მთარგმნელმა „მთავრად“ ორიგინალში და სადამდე შეიძლება გავრცელდეს „როგორც მომიხდება“ საზღვრები.

დალი ფანჯიკიძე თავის წიგნში „ქართული თარგმანის კვლევის საკითხები“ თარგმანზე მუშაობის სამ ფაზას გამოყოფს. პირველი ფაზა - სათარგმნი მასალის მოძიება და მეორე ფაზა - ნაწარმოების შესწავლა შემეცნებითი და ანალიტიკური ფაზებია. ავტორის თქმით, „სათარგმნი მასალის შერჩევის პროცესში მას [მთარგმნელს]... მოუხდება დედნის ავტორის მთელი შემოქმედების შესწავლა, მისი მსოფლმხედველობის 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“ [ფანჯიკიძე, 1999:29]; მეორე ფაზაში ტექსტი იყოფა კომპონენტებად, თითოეულ კომპონენტზე ხდება დაკვირვება და ანალიზი, სწორედ ამ ეტაპზე დგინდება სტილის ზოგადი ნიშნები, ანუ მთარგმნელი საფუძვლიანად ეცნობა ტექსტს და „ორმაგად კითხულობს“ მას.

ეს ფაზები განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია იმისთვის, რომ მთარგმნელმა სწორად გაიაზროს, რას სწირავს ორიგინალის ტექსტიდან და რას ტოვებს. გარდა ამისა, ამ ეტაპის გულდასმით ჩატარებაზე არის დამოკიდებული ტექსტის სწორად ინტერპრეტირება: თუ მთარგმნელს ფორმის კომპონენტების შესანარჩუნებლად უხდება, მისი აზრით, ნაკლებად ღირებული შინაარსობრივი კომპონენტების გაწირვა, მან ეს გააზრებულად უნდა გააკეთოს. მაშინაც კი, როდესაც მთარგმნელი მიმართავს ინტერპრეტაციას, იგი, მსახიობის მსგავსად, შესული უნდა იყოს „პოეტის ტყავში“ და ინტერპრეტაციას ახდენდეს ავტორისა და არა საკუთარი ესთეტიკის მიხედვით. უნდა

დარწმუნდეს, რომ მისი ინტერპრეტაცია ლოგიკურად თანხვდება პოეტის ზოგად მსოფლმხედველობასა და კონკრეტული ლექსის სათქმელს (ან, სულ მცირე, არ ეწინააღმდეგება მაინც მას), ასევე არ ქმნის კულტუროლოგიურ შეუსაბამობას ლექსის ორგანულ გარემოსთან (რის მაგალითებსაც ამ ნაშრომის ძირითად ნაწილში განვიხილავთ); მნიშვნელოვანია, რომ მთარგმნელი სწორად იგებდეს ტექსტის შინაარსს და მთავარი სათქმელის მეორეხარისხოვნისგან გამოყოფა შეეძლოს, რათა არ გაწიროს პირველი მეორის სასარგებლოდ. ზემოხსენებულ ანალიზურ ეტაპზე განსაზღვრავს მთარგმნელი დედნის სტილის ზოგად ნიშნებსაც; ასევე - მხატვრული სახეების გამოყენების პოლიტიკას, რიტმულ-მეტრულ სტრუქტურასა და პროსოდიის სხვა ელემენტებსაც. რასაკვირველია, არც ერთი მკვლევარი არ ელის, რომ მთარგმნელი მოახერხებს სტილისა და მხატვრული სახეების სრულყოფილ რეკონსტრუქციას (სტილის უდანაკარგო რეკონსტრუქციის მაგალითები ნათარგმნ პოეზიაში ზოგჯერ გვხვდება, თუმცა არა იმ რაოდენობით, რომ თარგმანმცოდნეობამ ეს საყოველთაო კრიტერიუმად აქციოს), მაგრამ აუცილებელია, რომ თარგმანში გადმოცემული იყოს ორიგინალის სტილის ზოგადი ნიშნები; მაგალითად, თუ ორიგინალში გამოყენებულია ირონია, თარგმანშიც უნდა იგრძნობოდეს ირონიული განწყობა; იგივე ეხება ტროპის სხვა სახეებსაც. ამ შემთხვევაში მნიშვნელოვანია, რომ მთარგმნელი იყენებდეს კომპენსირების მეთოდს და ტექსტის კონკრეტულ მონაკვეთში აღადგენდეს იმ სტილისტურ ხერხებს, რომელთა რეკონსტრუქციაც ორიგინალის შესაბამის სტრიქონებში ვერ შეძლო.

მაშასადამე, როგორც უკვე არაერთხელ აღვნიშნეთ, პოეზიის პროფესიონალი მთარგმნელი არის ანალიტიკური აზროვნების მქონე ოსტატი ვერსიფიკატორი, რომელსაც აქვს საკმარისი განათლება იმისთვის, რომ თარგმნისას გაითვალისწინოს მთელი ფონური ინფორმაცია; კულტუროლოგიური, სოციოპოლიტიკური, ისტორიული, მოკლედ, ექსტრალიტერატურული ასპექტებიც და ამასთანავე, დააკმაყოფილოს გემოვნებიანი მკითხველის მხატვრულ-ესთეტიკური მოთხოვნები. თარგმანმცოდნეებმა უკვე დიდი ხანია შენიშნეს, თუ როგორ უნიკალურ უნარებს მოითხოვს პოეზიის თარგმნა: „It is widely recognized that poetry translators are highly gifted, for they ‘must perform some (but not all) of the functions of a critic, some (but not all) of

the functions of a poet and some functions not normally required of critics or poets“¹⁴ [Holmes,2001:11]. მოთხოვნები, რომლებსაც საზოგადოება ზოგადად მთარგმნელს და განსაკუთრებით, პოეზის მთარგმნელს უყენებს, როგორც ვხედავთ, ძალიან მაღალია, აქედან გამომდინარე, ინტერესს მოკლებული არ იქნება ორიოდ სიტყვით იმის მიმოხილვა, თუ როგორი სოციალური და მატერიალური სტატუსი აქვთ მთარგმნელებს დასავლეთის ქვეყნებსა და საქართველოში.

3. 1. პოეზიის მთარგმნელთა სოციალური და მატერიალური სტატუსი საქართველოსა და დასავლეთის ქვეყნებში

ლორენს ვენუტის „მთარგმნელის უხილავობის“ მიხედვით, ინგლისურენოვანი მთარგმნელების ეკონომიკური მდგომარეობა არცთუ სახარბიელოა. მეტისმეტად მწირი ანაზღაურება მათ აიძულებს თარგმნონ სპორადულად, ძირითადი სამუშაოსაგან თავისუფალ დროს (ჩვეულებრივ, ისინი მუშაობენ რედაქტორებად, ჟურნალისტებად, მასწავლებლებად) ანდა ერთდროულად იმუშაონ იმდენ თარგმანზე, რამდენის საშუალებასაც წიგნის ბაზრის მოთხოვნები და საკუთარი ადამიანური შესაძლებლობების ზღვარი მისცემთ. ვენუტი მოიხმობს ამერიკის „პენ-ცენტრის“ მიერ ჩატარებულ 1990 წლის გამოკვლევას [Marcus, 1990:13-14; cf. Gardam, 1990], რომლის თანახმადაც 300-გვერდიანი წიგნის თარგმნისათვის გასამრჯელო მერყეობდა 3.000-6000 დოლარს შორის მაშინ, როდესაც 1989 წელს სიღარიბის ზღვარი 65 წლამდე ადამიანისათვის 5936 დოლარი იყო. ვენუტი ასკვნის: „...Because this economic situation drives freelance translator to turn out several translation each year, it inevitably limits the literary inventions and critical reflection applied to the project, while pitting translators against each other – often unwittingly – in the competition for projects and the negotiation of fees“ [Venuti, 1995:11].¹⁵

¹⁴ „პოეზიის მთარგმნელების მაღალნიჭიერება საყოველთაოდაა აღიარებული, მათ უწყვეტ შეასრულონ კრიტიკოსის ზოგიერთი (თუმცა არა ყველა) ფუნქცია, პოეტის ზოგიერთი (თუმცა არა ყველა) ფუნქცია და იმგვარი ფუნქციებიც, რომელთა შესრულება არც პოეტსა და არც კრიტიკოსს არ მოეთხოვება“ (თარგმანი ჩემია - ა.კ.).

¹⁵ „ამგვარი ეკონომიკური მდგომარეობა აიძულებს მთარგმნელებს ყოველწლიურად რამდენიმე თარგმანის დასრულებას, რაც გარდაუვლად განაპირობებს თითოეულ პროექტში ჩადებული შემოქმედებითი მიდგომისა და კრიტიკული რეფლექსიის სიმწირეს; პროექტებისათვის ბრძოლა და გასამრჯელოსათვის გამართული მოლაპარაკებები მთარგმნელებს - ხშირად უნებურადაც - ერთმანეთის წინააღმდეგ განაწყობს“ (თარგმანი ჩემია - ა.კ.).

2012 წელს საქართველოში ჩატარებულ კვლევის მიხედვით (ანა კოპალიანი, სალომე ბენიძე - ქართულ ენაზე 1991 წლიდან მიმდინარე მთარგმნელობითი პროცესის მიმოხილვა - ფაქტები, ტენდენციები რეკომენდაციები)¹⁶ დაახლოებით იგივე სურათი იკვეთება ქართულ რეალობაშიც:

„მთარგმნელთა გამოკითხვის მიხედვით, ისინი მთარგმნელთა ანაზღაურების საკითხს ქართული წიგნის ბაზარზე არსებულ უპირველეს პრობლემად მიიჩნევენ... მთარგმნელთა სხვადასხვა საქმიანობიდან მიღებული წლიური შემოსავლის ის ნაწილი, რომელიც მათ მიერ შესრულებულ თარგმანებზე მოდის, საშუალოდ 10%-ს შეადგენს, უფრო ტიტულოვანი მთარგმნელებისათვის - მაქსიმუმ, შემოსავლის 50%-ს, რაც არცთუ ისე დიდი რიცხვია.

ის ფაქტი, რომ მხატვრულ მთარგმნელთა ანაზღაურება მათ მიერ გაწეულ შრომას არ შეესაბამება, მხატვრული თარგმანის დინამიკის კლებას განაპირობებს, ვინაიდან თუნდაც საუკეთესო მთარგმნელები უმეტესწილად იძულებულნი არიან, შემოსავლის სხვადასხვა წყარო ეძიონ, ხოლო მხატვრული თარგმანი მათთვის საქმიანობის დამატებით სფეროდ, ნაწილობრივ ჰობის დონეზე რჩება, რაც სამწუხაროა, ვინაიდან ის დრო და ძალისხმევა, რომელთაც ისინი შემოსავლის ალტერნატიული წყაროს ძიებას მოახმარენ, ქართული მხატვრული თარგმანის განვითარებას აფერხებს“ [კოპალიანი... 2013:22].

კიდევ უფრო მძიმეა პოეზიის მთარგმნელთა მატერიალური სტატუსი: ქართულ ბაზარზე წლიურად გამოცემულ 400-მდე თარგმნილი წიგნიდან მხოლოდ რამდენიმეა პოეზიის თარგმანი, ისიც ძირითადად სახელმწიფო პროგრამების ანდა დონორების მიერ დაფინანსებული და არა - გამომცემლობის ხარჯით, რაც ნათლად აჩვენებს თარგმნილი პოეზიის არაკომერციულ ბუნებას. ლექსის მთარგმნელებისათვის ასპარეზის ალტერნატიული საშუალება ჟურნალ-გაზეთებია, თუმცა მათ მკითხველთა საკმაოდ შეზღუდული წრე ჰყავს და მთარგმნელს მხოლოდ სიმბოლურ ანაზღაურებას თუ სთავაზობენ. აქედან გამომდინარე, პოეზიის თარგმნა არა პროფესიად, არამედ უფრო ჰობიდ ჩანს, რომლის პროდუქტიც ინტელექტუალთა ვიწრო წრისთვისაა განკუთვნილი.

¹⁶ <http://bookplatform.org/images/activities/49/geogreengeo.pdf>

3.2. პოეზიის თარგმნა, როგორც ორიგინალური შემოქმედების ინსპირაცია და ახალი პოეტური მიგნებების საშუალება

პოეზიის თარგმანზე საუბრისას გვერდს ვერ ავუვლით ტექსტის თავისუფალი ინტერპრეტირების ერთ ტენდენციას, რომელიც არ უკავშირდება არც კონკრეტულ ეპოქას, არც კონკრეტულ სივრცესა და იდეოლოგიას. იგი მეტად ზოგადი და საყოველთაო მოვლენაა და პოეზიის პოეტების მიერ თარგმნას გულისხმობს.

ვინაიდან პოეზიის თარგმანი ვერსიფიკაციისა და მკითხველზე ემოციური ზემოქმედების უნარს მოითხოვს, ბევრი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ პოეზია მხოლოდ პოეტებმა უნდა თარგმნონ, მაგრამ, მეორე მხრივ, პრაქტიკა ადასტურებს, რომ შესანიშნავი პოეტებიც კი იშვიათად არიან პოეზიის კარგი მთარგმნელები, მეტიც, შეიძლება ითქვას, რომ, რაც უფრო დახვეწილია პოეტი, რაც უფრო მკაფიოდ გამოკვეთილი სტილი და ღრმა ენობრივი წიაღსვლები აქვს, მით უფრო მოუქნელი შეიძლება აღმოჩნდეს იგი, როგორც მთარგმნელი, რადგან დიდ პოეტებს ხშირ შემთხვევაში პოეზიის თარგმნის მოტივაციაცა და მეთოდოლოგიაც სხვა მთარგმნელებისაგან განსხვავებული აქვთ. მეორე მხრივ, ხშირია შემთხვევა, როდესაც პოეზიის საუკეთესო მთარგმნელი არცთუ გამორჩეული ხმის პოეტია.

პოეტების მოტივაცია უცხოურ ენაზე შექმნილი ლექსის თარგმნისას, შეიძლება ითქვას, რომ მეტწილად ეგოცენტრისტულია: ისინი განვითარების ახალ გზებს ეძებენ საკუთარი შემოქმედებისათვის, ამიტომაც მათთვის ხშირად მნიშვნელოვანია უცხოურ ენაზე დაწერილი ლექსის ერთ რომელიმე ასპექტზე ხაზგასმა და მიზნად არ ისახავენ მშობლიურ ენაზე სამიზნე ტექსტის რაც შეიძლება ბევრი ასპექტის შენარჩუნებას, როგორც ამას სხვა მთარგმნელები ცდილობენ. ზოგიერთი პოეტი არც მალავს ამგვარ დამოკიდებულებას, მაგალითად, რობერტ ლოუელი აღნიშნავდა, რომ იგი პოეზიის თარგმანს იყენებდა, როგორც ერთგვარ სავარჯიშოს, თავისი მხატვრული ოსტატობის დასახვეწად.

სწორედ ამიტომ პოეტების მიერ ნათარგმნ ლექსებს, ხშირ შემთხვევაში, გაცილებით მეტი აქვთ საერთო თავად მთარგმნელების შემოქმედების ზოგად მახასიათებლებთან, ვიდრე - ავტორის სტილთან. მაგალითად, ამგვარია ეზრა პაუნდის ჩინური პოეზიის თარგმანები ანდა ქართული ლიტერატურიდან - გალაკტიონ ტაბიძის მიერ

თარგმნილი ედგარ პოსა და სხვათა ლექსები. მექსიკელი პოეტი და ესეისტი ოქტავიო პასი პოეტების მიერ პოეზიის თარგმნის შესახებ წერდა: „They [poets] almost invariably use the foreign poems as a point of departure toward their own. A good translation moves in the opposite direction: his intended destination is a poem analogous although not identical to the original poem... The reason many poets are unable to translate poetry is not purely psychological, although egoism has a part in it, but functional: poetic translation, as I intend to demonstrate, is a procedure analogous to the poetic creation, but it unfolds in the opposite direction¹⁷ [Theories...1992:158].

ამგვარად, პოეტების თარგმნილი პოეზია (მათი დიდი ნაწილი მაინც) ჰგავს და განსხვავდება კიდევ იდეოლოგიურად მართული პოეზიის თარგმანისაგან. ჰგავს იმით, რომ ორივე შემთხვევაში თარგმანი მოიპოვებს დომინანტობას დედანზე, ხოლო განსხვავდება იმით, რომ იდეოლოგიურად თარგმნილი პოეზია იყენებს დომესტიკაციის მეთოდს, რაც გულისხმობს ორიგინალის სამიზნე ლიტერატურაში გაბატონებული ესთეტიკის ნორმებისთვის დამორჩილებას - ეს ნორმები კი ლიტერატურული საზოგადოების ზოგადი შეთანხმების საგანია; რაც შეეხება პოეტის თარგმნილ პოეზიას - იგი მას უმორჩილებს პირადად თავის ესთეტიკას, სტილსა და მსოფლმხედველობას, რაც შეიძლება, ნოვაციაც იყოს მიმღები საზოგადოებისათვის.

ჩვენს კვლევაში საგანგებოდ იქნება შესწავლილი ის თარგმანები, რომლებსაც ვერ ვუწოდებთ დედნის ეკვივალენტურს, რადგან მათში ეკვივალენტობის მიღწევის მცდელობასაც კი ვერ ვხედავთ, თუმცა ისინი არ არის დომესტიკაციის მეთოდით ნათარგმნი - მათ არა სამიზნე კულტურის დომინანტი ესთეტიკის, არამედ კონკრეტული პოეტი-მთარგმნელის ინდივიდუალური პოეტიკისა და სტილისტიკის კვალი ეტყობათ.

¹⁷ „პოეტები თითქმის მუდამ იყენებენ უცხოურენოვან ლექსებს, როგორც საკუთარი პოეზიისაკენ მიმავალი გზის ათვლის წერტილს. კარგი თარგმანი კი საპირისპირო მიმართულებით მოძრაობს: მიზანი, რომლისკენაც მიეშურება, არის ლექსი, რომელიც ორიგინალის იდენტური არა, მაგრამ ანალოგიური... მიზეზი, რომლის გამოც ბევრ პოეტს არ შეუძლია პოეზიის თარგმნა, არ არის მხოლოდ წმინდა ფსიქოლოგიური, თუმცა ეგოიზმიც თავის როლს თამაშობს და საკმაოდ ქმედითსაც: პოეზიის თარგმნა, როგორც დემონსტრირების აქტი, პოეზიის შექმნის ანალოგიური პროცედურაა, მაგრამ მისი საწინააღმდეგო მიმართულებით უჭირავს გეზი“ (თარგმანი ჩემია - ა.კ.).

თავი IV

ამერიკელი ქალი პოეტების შემოქმედება თანამედროვე ქართული სალიტერატურო პროცესის კონტექსტში - ზოგადი ტენდენციების მიმოხილვა

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ჩვენს ქვეყანაში ამერიკელ ქალ პოეტთა თარგმნა 1970-იანი წლებიდან დაიწყო და პოსტსაბჭოთა პერიოდში გააქტიურდა. ბოლოდროინდელი ლიტერატურული პროცესები ცხადყოფს, რომ ქალი პოეტების აღმოჩენა, მხატვრულ-ესთეტიკური აღქმა დათარგმნა, როგორც მნიშვნელოვანი კულტურული ტრანსფერი, კვლავ აქტუალურ საკითხად რჩება ქართული ლიტერატურისათვის და, გარდაუვალია, რომ მომავალშიც გაგრძელდება. ნაშრომში შევეცდებით გავაანალიზოთ ის პუბლიკაციები, რომლებიც ქართულ ლიტერატურულ პერიოდიკაში ამერიკელ პოეტ ქალებსა და მათ ქართულ თარგმანებს ეძღვნებოდა; ჩვენი მიზანი არ არის აბსოლუტურად ყველა თარგმანისა და პუბლიკაციის განხილვა, ჩვენი მიზანია იმ ზოგადი თავისებურებებისა და ტენდენციების ჩვენება, რომლებიც ამ მიმართულებით გამოიკვეთა; ავარჩევთ და შევისწავლით იმ რამდენიმე ავტორს, რომლებიც ჩვენი კვლევისათვის მნიშვნელოვნად მივიჩნიეთ შემდეგი კრიტერიუმების მიხედვით: 1) მათი დამსახურება საყოველთაოდაა აღიარებული მათსავე სამშობლოში ლიტერატურათმცოდნეების მიერ; 2) მათი ქართულ ენაზე თარგმნა არის არა ერთჯერადი, არამედ ხანგრძლივი და უკვე ტრადიციული პროცესი; 3) ავტორებით დაინტერესებულია ერთზე მეტი მთარგმნელი; 4) ავტორების შემოქმედებამ გარკვეული გამოძახილი პოვა ქართულ ლიტერატურაში. ამგვარი ავტორები უპირველეს ყოვლისა, არიან ემილი დიკინსონი, სილვია პლათი, ენ სექსტონი და დენის დიუჰამელი, რომელთა შესახებ არსებული მასალის სიუხვე საშუალებას გვაძლევს ამ ავტორების თარგმნასა და რეცეფციას ქართულ ლიტერატურაში ნაშრომის ცალკე თავები მიუძღვნათ, ხოლო ამ თავში კი სხვა მნიშვნელოვან ამერიკელ ქალ პოეტთა თარგმნისა და აღქმის პროცესის მიმოხილვას შემოგთავაზებთ.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა დავასახელოთ ელიზაბეთ ბიშოპი და მისი შემოქმედება, რომელსაც უკვე დიდი ხანია, ქართულ ენაზე მანანა მათიაშვილი თარგმნის, თუმცა ამავე ავტორით დაინტერესებულნი არიან ლელა სამნიაშვილი და რეზო გეთიაშვილიც.

ელიზაბეთ ბიშოპი მეოცე საუკუნის ამერიკული პოეზიისათვის უაღრესად მნიშვნელოვანი სახელია. პოეტი 1911 წელს უორჩესტერში (მასაჩუსეტის შტატი) დაიბადა და ადრეული ბავშვობიდანვე, მშობლების მზრუნველობის გარეშე დარჩენილი, ახლო ნათესავებთან იზრდებოდა. ნიუ-იორკის ვასარის კოლეჯში სწავლისას გაიცნო დიდი ამერიკელი პოეტი მერიენ მური, რომელიც მის მენტორად და ახლო მეგობრად იქცა. სწორედ მერიენ მურისა და რობერტ ლოუელის მხარდაჭერითა და მფარველობით გადადგა მან პირველი ნაბიჯები პოეზიაში. რობერტ ლოუელი, თავად კონფესიონალისტი, როგორც ცნობილია, ხშირად ითავსებდა ახალგაზრდა კონფესიონალისტების მენტორისა და პროტექტორის როლს, თუმცა მან დიდი აღფრთოვანებით მიიღო ელიზაბეთ ბიშოპის ანტიკონფესიონალისტური, უაღრესად თავშეკავებული, ემოციებისაგან დაწურული, რაციონალური და მჭვრეტელობითი პოეზია.

ბიშოპი ძალიან ბევრს მოგზაურობდა, 14 წლის განმავლობაში იგი ბრაზილიაში, ქალაქ პეტროპოლისში ცხოვრობდა თავის საყვარელ ქალთან ერთად. მისი პოეზიის ერთ-ერთი მთავარი ხაზი სწორედ ამ მოგზაურობების დროს მიღებული შთაბეჭდილებებია - ესაა ხედებისა და გარემოს მშვიდი, დეტალური აღწერა, რომელსაც პოეტის ემოციები ძირითადად მხოლოდ ქვეტექსტად გასდევს. მისი კრებულების სათაურებიც „ჩრდილოეთი და სამხრეთი“, „ცივი გაზაფხული“ (რომელმაც პულიცერის პრემია მიიღო), „გეოგრაფია III“ ცხადყოფს ბიშოპის პოეზიის ამ ასპექტს. ამ ავტორის პოეზიაში გამჭრიახობა მეტია, ვიდრე - ემოცია. ტროპული სახეები უჩვეულოდ სადაა, სალექსო საზომი - საგულდაგულოდ მოფიქრებული და გათვლილი. ბიშოპის პერფექციონისტულ ბუნებას ცხადყოფს ისიც, რომ მას სულ 105 ლექსი აქვს დაწერილი (რომელთაგან 101 მის სიცოცხლეშივე გამოქვეყნდა) და თითოეული მათგანი დიდხანს და საგულდაგულოდ არის დამუშავებული. ბიშოპი სიცოცხლეშივე აღიარებული და მრავალი მნიშვნელოვანი ჯილდოს მფლობელი იყო, თუმცა სიკვდილის შემდეგ მისი ავტორიტეტი კიდევ უფრო გაიზარდა და კრიტიკოსებმაამერიკის ერთ-ერთ უდიდეს პოეტად შერაცხეს.

მიუხედავად იმისა, რომ ბიშოპი 1979 წელს გარდაიცვალა და როგორც აღვნიშნეთ, ამერიკაში აღიარება არ აკლდა, მისი შემოქმედების მკვლევარი და ქართულ ენაზე მთარგმნელი მანანა მათიაშვილი აღნიშნავს: „...2001 წლამდე ქართულ სალიტერატურო

სივრცეში ამ დიდი პროექტის სახელი არსად ყოფილა ნახსენები. 2001 წელს პირველად ითარგმნა და შესავალ წერილთან ერთად დაიბეჭდა რამდენიმე ლექსი ლიტერატურულ ჟურნალში „არილი“, N10, რასაც მოჰყვა მემუარების ერთი ნაწილისა და სხვა რამდენიმე ლექსის თარგმანის პუბლიკაციები“ [ჰუმანიტარულ... 2016:196].

ზემოაღნიშნულ ციტატაში გამოთქმული აზრი, ფაქტობრივად, სწორია, ერთი მცირე შესწორებით, 1972 წელს გამოქვეყნებულ მონოგრაფიაში „XX საუკუნის ამერიკელი პოეტები“ ზვიად გამსახურდია „შემდგომი თაობის გამორჩეულ პოეტებში“ სხვათა შორის მოიხსენიებს ელიზაბეტ ბიშოპსაც, თუმცა მის შესახებ მსჯელობას აღარ აგრძელებს და უფრო დაწვრილებით ე.ე. კამინგსისა და ოლან ტეიტის (ტრანსკრიპცია დაცულია) შემოქმედებაზე ამახვილებს ყურადღებას. ელიზაბეთ ბიშოპის სახელი არ გვხვდება არც ზვიად გამსახურდიას მიერ შედგენილ და თარგმნილ კრებულში „ამერიკელი პოეტები“ და არც გიორგი ნიშნიანიძის მიერ 1985 წელს გამოცემულ „ინგლისური და ამერიკული პოეზიის მცირე ანთოლოგიაში“. მაშასადამე, როგორც ამერიკელი პოეტი ქალების უმეტესობით, ბიშოპითაც ქართული სალიტერატურო სივრცე მხოლოდ პოსტსაბჭოთა პერიოდში ინტერესდება.

მანანა მათიაშვილის ზემოთ დამოწმებული სტატია ვრცელი, მრავალპლანიანი ნაშრომია, რომელიც ქართულ საზოგადოებას აცნობს ელიზაბეთ ბიშოპის ბიოგრაფიასა და შემოქმედების ინდივიდუალურ მახასიათებლებს. სტატიაში ასევე მიმოხილულია ბიშოპის პოეზიის ქართულად თარგმნის ისტორიაც, რომელიც ძირითადად სტატიის ავტორსავე უკავშირდება.

მანანა მათიაშვილის მიერ ნათარგმნი ბიშოპის ლექსების პირველი პუბლიკაცია 2001 წელს გამოჩნდა ლიტერატურულ ჟურნალ „არილში“ (N10, გვ. 23-24). იგი შედგებოდა მთარგმნელის მიერ ამერიკელი მწერლის შემოქმედების მცირე მიმოხილვისა - „თავშეკავების უსაზღვრო ძალა“ - და ხუთი ლექსისაგან: „თევზი“, „სესტინა“, „One Art“, „სასწაულია გაგვეღვიძოს ორივეს ერთად...“, „ჩემი ძვირფასი კომპასი...“. ყველა ეს ლექსი ელიზაბეთ ბიშოპის ქრესტომათიული ნამუშევარია და პირველი პუბლიკაციისათვის მათი არჩევა სრულიად ლოგიკურია. ამასთანავე, პუბლიკაციას ერთვის ცნობილი ირლანდიელი პოეტისა და ესეისტის, შეიმას ჰინის, ესე „სიტყვის ერთმმართველობა“, რომელიც ბიშოპის პოეზიას ეძღვნება და მთლიანადაა ჩართული პროექტის ერთი ლექსის

- „თევზსაშენის ფარდულებთან“ - თარგმანი (ესე და ლექსი თარგმნა მალხაზ ხარბედიამ და მიხო ხარაძის ფსევდონიმით გამოაქვეყნა).

ასე რომ, უკვე თითქმის ოცი წელია, რაც ელიზაბეთ ბიშოპის ლექსები ქართულ ენაზე ითარგმნება და ქვეყნდება, რაც საფუძველი გახდა იმისა, რომ ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში პოეტს თავისი ადგილი დაემკვიდრებინა. ელიზაბეთ ბიშოპის შემოქმედების ქართული თარგმანები ცალკე კრებულად არ გამოცემულა, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს იმ ფაქტს, რომამგვარი ლიტერატურის არაკომერციული ხასიათის გამო საქართველოში პოეზიის, და განსაკუთრებით თარგმნილი პოეზიის, წიგნად გამოცემა, ზოგადად, იშვიათი მოვლენაა. პოეტის შემოქმედებისადმი ინტერესს მოწმობს ისიც, რომ 2011 წელს „რადიო თავისუფლებამ“ ბიშოპის ასი წლის იუბილეს სპეციალური რეპორტაჟი მიუძღვნა, რომლითაც საზოგადოებას გააცნო ამერიკელი პოეტის ბიოგრაფია, შემოქმედება და მისი ქართულად თარგმნის ისტორია.

მანანა მათიაშვილი, რომელიც არა მხოლოდ მთარგმნელი, არამედ თარგმანის მკვლევარიცაა, სათარგმნ ტექსტთან ურთიერთობისას მუდამ ფორინიზაციისმეთოდს ირჩევს - ხაზგასმული სიზუსტით მისდევს ორიგინალის შინაარსს. აღსანიშნავია, რომ მან 2010 წელს გამომცემლობა „დიოგენეს“ მიერ ორგანიზებულ ვახუშტი კოტეტიშვილის სახელობის ახალგაზრდა მთარგმნელთა კონკურსში გაიმარჯვა და ეს გამარჯვება სწორედ ელიზაბეთ ბიშოპის ლექსების („ბენზინგასამართი სადგური“, „ყურე“ და „North Haven“) თარგმანებმა მოუტანა.

პოეზიის თარგმნისას დედნის ერთგულების პრინციპის მიყოლა, ერთი შეხედვით, შესაძლოა, ყველაზე მარტივ, პირდაპირ და არაკონტროვერსიულ მეთოდად ჩანდეს, რაც გაცილებით ნაკლებ ძალისხმევას ითხოვს მთარგმნელისაგან, მაგრამ თუკი ჩავუკვირდებით, აღმოჩნდება, რომ ამ მეთოდმაც შეიძლება იმდენივე კითხვის ნიშანი გააჩინოს, რამდენიც ე.წ. „თავისუფალმა თარგმანმა“.

შესაძლებელია თუ არა არსებობდეს მთარგმნელის ინიციატივისაგან მთლიანად დაცლილი თარგმანი? შეიძლება თუ არა პოეტურ ტექსტში მთარგმნელის „გაუჩინარება“, რასაც მეცნიერთა ნაწილი მთარგმნელის პროფესიონალიზმის უპირველეს მახასიათებლად მიიჩნევს? - ეს საკმაოდ პრობლემური საკითხია. ლექსის თარგმანის სპეციფიკური მახასიათებელი ის არის, რომ ემოციური ეკვივალენტობის

მისაღწევად საჭიროა როგორც ფორმის, ასევე შინაარსისა და, გარდა ამისა, კიდევ ერთი, თითქმის მოუხელთებელი კომპონენტის - ფორმისა და შინაარსის ურთიერთმიმართების დამახასიათებელი ნიშნების - შენარჩუნება. თუკი ლექსში ფორმოზრივი მხარე დომინანტურია, მაშინ მთარგმნელის „გაქრობა“ ტექსტში, ფაქტობრივად, გამორიცხულია, რადგან ფორმის კომპონენტების შენარჩუნება მთარგმნელის შემოქმედებითი ოსტატობისა და, მაშასადამე, მისი ინდივიდუალური სტილის ნიშნების წარმოჩენის გარეშე შეუძლებელია. ამის გამო მთელ მსოფლიოში სულ უფრო მეტად ვრცელდება პრაქტიკა პოეტური ტექსტების პროზად გადმოთარგმნისა, რაც, რა თქმა უნდა, გვხმარება ლექსის შინაარსის სრულყოფილად გაგებაში, თუმცა ასეთი თარგმანი კარგავს მკითხველზე ემოციური და ესთეტიკური ზემოქმედების მოხდენის უნარს, ამიტომაც პოეტური თარგმანში ერთგულება - ამ ცნების ყველაზე მკაცრი და უკომპრომისო გაგებით - მეტ-ნაკლებად მხოლოდ მაშინ არის შესაძლებელი, როდესაც ლექსი სრულიად თავისუფალია საზომებისაგან - აქ გარდა რითმის არარსებობისა, იგულისხმება მეტრული საზომის არქონაცა და შინაგანი რიტმის, მუსიკის უგულებელყოფაც. მაშასადამე, მთარგმნელის შემოქმედებითი გადაწყვეტილების გარეშე ვერც კონვენციური ლექსი და ვერც ვერლიბრი მიმდებ ენაზე ჩამოყალიბებულ, სტრუქტურირებულ, ესთეტიკური თვალსაზრისით შემდეგარ ლიტერატურულ მოვლენად ვერ იქცევა. მხოლოდ ვერბლანის თარგმნისას არის მეტ-ნაკლებად შესაძლებელი „ერთგულების“ გამოჩენა.

მართალია, ელიზაბეთ ბიშოპის პოეზიაში რითმას დომინანტური ადგილი არ უკავია, მაგრამ რიგ ლექსებში გვხვდება და თუკი ლექსის მუსიკალურობას არ განაპირობებს, მისი სტრუქტურულად შეკვრის მისია მაინც აკისრია, რომ არაფერი ვთქვათ იმ რთულ სალექსო საზომებზე, მკაცრად განსაზღვრულ, ფუნქციურად დატვირთულ რიტმულ-მეტრულ სტრუქტურაზე, რომლებიც ისეთივე მიზანმიმართულია, როგორც ბიშოპის მთელი პოეტიკა.

სწორედ ამიტომ მანანა მათიაშვილი უფრო მეტ წარმატებას სწორედ იმ ლექსების თარგმნისას აღწევს, რომლებიც ფორმის თვალსაზრისით მინიმალურ ძალისხმევას მოითხოვს. მთარგმნელი ცდილობს, უმცირესი შინაარსობრივი დანაკარგებით გადმოიტანოს ქართულ ენაზე ინგლისური ლექსი. ამის საუკეთესო მაგალითებია „თევზი“, „ხუთი აფრენა“, „ნორზ ჰავენი“, „ჯერონიმოს სახლი“, რომლებიც ორიგინალის

ადეკვატური, წარმატებული, დახვეწილი თარგმანებია. მთარგმნელი ახერხებს შეინარჩუნოს თითქმის ყველა დედნისეული რეალია, არ ცვლის სტრიქონების თანამიმდევრობას მაშინაც კი, როცა ქართული ენისათვის, შესაძლოა, ასე უფრო ბუნებრივი ყოფილიყო:

„... and victory filled up
the little rented boat,
from the pool of bilge.”

„...და ფსკერიდან მოაჯირამდე
ნაქირავები პატარა გემი
გამარჯვების ჟინმა აავსო...”

ქართული გრამატიკის კანონების მიხედვით გამოდის, რომ ლექსში აღწერილი პატარა გემი ფსკერიდან მოაჯირამდეა ნაქირავები; თუმცათუ თარგმანის ამ ციტატაში პირველი და მეორე სტრიქონები ადგილს გაცვლიდა, ეს ლაფსუსი აღმოიფხვრებოდა. იგივე გვხვდება ლექსში: „სასწაულია, გაგვეღვიძოს...“:

„To feel the air clear
As if electricity had passed through it
From a black mesh of wires in the sky”

„სასწაულია შეიგრძნობდე კამკამა ჰაერს,
რომელიც თითქოს ელექტრობამ დამუხტა განგებ
ცაზე გაჭიმულ მავთულების შავი ხლართიდან...”

წინადადებათა ამგვარი თანამიმდევრობა ინგლისურ ენაში ბუნებრივია, ქართულში კი მეტად აძნელებს აზრის აღქმას. ჩვენი აზრით, აქ აჯობებდა მეორე და მესამე სტრიქონების გადანაცვლება: „სასწაულია შეიგრძნობდე კამკამა ჰაერს/ცაზე გაბმული მავთულების შავი ხლართიდან/რომ დაუმუხტავს თითქოს განგებ ელექტრობას“, ამით წინადადებაც გაიმართებოდა სტილურად და აღარც გრამატიკული შეცდომის („დაჭიმულ მავთულების“) დაშვება დასჭირდებოდა მთარგმნელს.

„სასწაულია, გაგვეღვიძოს...“ მეტწილად თავისუფალი ლექსია, თუმცა ყოველ სტროფში მეშვიდე-მერვე სტრიქონები გართიმულია (hiss-kiss; lightening-frightening; blinking-thinking), რაც დინამიკას მატებს პროსოდიას და ერთგვარად „მოსხეპს“ ხოლმე სტროფების დაბოლოებას. მთარგმნელს ფორმის შენარჩუნება რითმის საფუძველზე უცდია (ასველებს- ნათელს; ჰაერში - საშიში; ის დრო - სამყაროს), თუმცა ამის გამო რამდენადმე შეცვლილა დედნის შინაარსობრივი პლასტი. რითმა არ არის ისეთი სრულყოფილი, როგორც ორიგინალში და, მაშასადამე, ვერც დედნის ადეკვატურ ფუნქციას ასრულებს.

ზემოთქმული შენიშვნა შეიძლება ასევე გავრცელდეს „მექვიშიაზე“, რომელიც დედნის მიხედვით ასევე კონვენციური ლექსია, ხოლო თარგმანში - თავისუფალი. თუმცა მთარგმნელი ქართულ ვერსიაში შინაარსობრივ მხარეს ხაზგასმული ერთგულებით იცავს.

ემოციური ეკვივალენტობის მიღწევისათვის ფორმის კომპონენტის შენარჩუნება არა მხოლოდ კონვენციურ (ან შერეულ) ლექსშია მნიშვნელოვანი. ძალიან ხშირად ვერლიბრი არანაკლებ ზარალდება, თუკი მთარგმნელმა არ შეინარჩუნა ის ფორმობრივი მახასიათებლები, რომლებსაც ლექსში მნიშვნელოვანი ფუნქცია და ესთეტიკური მიზანდასახულობა აქვს. ამის მაგალითია ზემოხსენებული პუბლიკაციის კიდევ ერთი თარგმანი: „ჩემი ძვირფასი კომპასი...“ („Dear, my compass...“):

„Dear, my compass

still points north

to wooden houses

and blue eyes,

fairy-tales where

flaxen-headed

younger sons

bring home the goose,

•

love in hay-lofts,

Protestants, and
heavy drinkers...”

როგორც ვხედავთ, ლექსში ავტორი დესკრიფციის მეთოდსა და მინიმალისტურ სტილს იყენებს, სანატრელ ჩრდილოეთს სურათების მონაცვლეობით აცოცხლებს. თითოეული ამ სურათთან დაკავშირებული ლაქონური, მაგრამ შთამბეჭდავია. აღწერით სტილს ქმნის ნაწყვეტ-ნაწყვეტი წინადადებები, მოკლე სტრიქონები და ზმნების შეზღუდული გამოყენება, შიგადაშიგ უშემასმენლო წინადადებებიც კი. თარგმანი კი დედნის ამ თავისებურებას იშვიათად ითვალისწინებს. ყოველ სტრიქონში გვხვდება ზმნა, რაც დინამიზმს ანიჭებს ქართულ ვერსიას, დედნის წყვეტილი წინადადები ქართულ თარგმანში მკაფიო გრამატიკული სტრუქტურით უკავშირდება ერთმანეთს და ერთ გამბულ თხრობას ქმნის. ამას ემატება შინაარსობრივი ლაფსუსები, რომელთა განხილვაც აქ მიზანშეწონილად არ მიმაჩნია, რადგან მთარგმნელისათვის უჩვეულოა და ბიშოპის ქართულ თარგმანებზე ვერ განვაზოგადებთ. ამიტომაც შეიძლება ითქვას, რომ „ძვირფასო, ჩემი კომპასი...“ პუბლიკაციის აქილევსის ქუსლი აღმოჩნდა.

თუ ლექსწყობის პრობლემებზე გავამახვილებთ ყურადღებას, აღსანიშნავია ამავე პუბლიკაციაში ჩართული ლექსი „სესტინა“. სესტინა სალექსო ფორმის სახელწოდებაა; იგი შუა საუკუნეების საფრანგეთში იღებს სათავეს და არის თავისუფალი ლექსი ექვსი სტროფით, რომელთაგან პირველი ხუთი ექვსსტრიქონიანია, ხოლო მეექვსე კი - სამსტრიქონიანი. თითოეულ სტროფში ყველა სტრიქონი სრულდება ექვსი განსაზღვრული სიტყვით, რომელთა თანამიმდევრობაც სტროფების მიხედვით იცვლება. ბიშოპის „სესტინა“ ამ სალექსო ფორმის ყველა სტანდარტს პირნათლად უპასუხებს, რასაც ვერ ვიტყვით მანანა მათიაშვილის იმ თარგმანზე, რომელიც 2001 წელს არის გამოქვეყნებული, თუმცა მთარგმნელის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მოგვიანებით, 2018 წელს ჟურნალ „აფინაჟში“ იმავე თარგმანის რედაქტირებული ვერსია გამოქვეყნდა, რომელიც უკვე ნამდვილად ჯდება სესტინისათვის დამახასიათებელ მკაცრ სალექსო საზომებში. ზოგადად, მანანა მათიაშვილი რაციონალურად უდგება თავის შემოქმედებით საქმიანობას - ესაა: კრიტიკოსთა შენიშვნების გათვალისწინება და ჩასწორება, თარგმანებზე წლობით მუშაობა და მათი სრულყოფა, რითაც იგი, გარკვეულწილად, თავის რჩეულ ავტორს, ელიზაბეთ ბიშოპს, ემსგავსება.

იმისათვის, რომ წარმოდგენა შევიქმნათ, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია პოეტური ნაწარმოების სხვა ენაზე გადატანისას ფორმის კომპონენტების შენარჩუნება, შეგვიძლია ელიზაბეთ ბიშოპის საკულტო ლექსის, „ერთი ხელოვნების“, ორი თარგმანი შევადაროთ ერთმანეთს: პირველი ეკუთვნის მანანა მათიაშვილს და იგი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, 2001 წელს დაიბეჭდა ჟურნალ „არილში“, ხოლო მეორე კი - ლელა სამნიაშვილს და ინტერნეტსივრცეშია გავრცელებული.

ბიშოპის ამ ლექსის სათქმელი არის ის, რომ დაკარგვა (საყვარელი ნივთების, პიროვნებებისა თუ ადგილებისა) ერთგვარი ხელოვნებაა, რომლის დაუფლებაც აუცილებელია, რათა ადამიანმა ცხოვრება გააგრძელოს. ბიშოპი ირონიას იყენებს, როცა ერთ ჭრილში ათავსებს გასაღებისა და საყვარელი ადამიანის დაკარგვას. „ერთი ხელოვნების“ ფორმა ვილანელია, ძველი ფრანგული ცხრამეტსტრიქონიანი სალექსო საზომი, რომელიც ხუთი ტერცეტისა და ფინალური ოთხტაეპედისაგან შედგება, ტექსტში არის ორი რეფრენი და aba (ოთხტაეპედში abaa) სარიტმო სტრუქტურა. ვილანელი საკმაოდ რთული სალექსო ფორმაა და ვერსიფიკაციაში დახელოვნებას მოითხოვს. ერთადერთი, რაც, განსხვავებით სესტინისაგან, მთარგმნელს შრომას უმსუბუქებს, არის ის, რომ ამ სალექსო ფორმით შექმნილი პოეტური ტექსტის (ვილანელის) პრეცედენტი ქართულ პოეზიაში არსებობს გალაკტიონ ტაბიძის ამავე სახელწოდების ლექსის სახით. გარდა ამისა, აუცილებლად უნდა აღინიშნოს ანჟაბემანი, რომელიც ლექსის რიტმს ამდოვრებს და ადინჯებს.

ჩვეულებისამებრ, მანანა მათიაშვილი პოეტური შინაარსის ერთგულების გზას ირჩევს: იგი იმდენად ცდილობს ორიგინალის ყველა დეტალი სემების დონეზეც კი შეინარჩუნოს, რომ ხანდახან მისი ერთგულება მის წინააღმდეგაც კი მუშაობს, მაგალითად, ტაეპს „Then practice loosing farther loosing faster“ იგი პირდაპირ თარგმნის: „დაგვეკარგება მერე რაღაც უფრო დიდი ხნით, ცხრა მთის გადაღმა“, მაშინ, როდესაც *loosing farther, loosing faster* ამ კონტექსტში ნიშნავს „დაკარგე კიდევ მეტი, დაკარგე უფრო ჩქარა“. აღსანიშნავია ასევე, რომ ამ პროცესში დარღვეულია რიტმულ-მეტრული სტრუქტურა: ბიშოპის ათმარცვლიანი ლექსისთვის მთარგმნელს ქართულ ენაში სრულიად მართებულად აქვს შერჩეული 14-მარცვლიანი ტაეპი: „ძნელი არ არის დაკარგვაში დახელოვნება...“, თუმცა მერე იმისთვის, რომ დედნის არც ერთი ინფორმაცია არ დაკარგოს, მთარგმნელი უსისტემოდ ზრდის სტრიქონებში მარცვლების

რაოდენობას 18-მდე, 19-მდე და ა.შ. მიუხედავად ამისა, იგი მაინც ვერ ირიდებს თავიდან შინაარსობრივ გადაცდომას: „შენც კი დაგკარგე (მე ხომ ისევ მიყვარს შენი ხმა)“, თუმცა დედანში საყვარელი ადამიანის დაკარგვა არის არა ფაქტი, არამედ დაშვება, რაც ლელა სამნიაშვილის თარგმანშიც ჩანს: „შენც რომ დაგკარგო (ეგ ღიმილი, ასე რომ მიყვარს!)...“ რაც შეეხება ფორმობრივ კომპონენტებს, შეიძლება ითქვას, რომ რითმას, რომელიც ვილანელის ამოსავალი წერტილია, მანანა მათიაშვილი უგულვებელყოფს, რითაც ლექსის სტრუქტურა იშლება. ასევე მის თარგმანში არ არის შენარჩუნებული ანჟაბემანიც - ყოველივე ამის გამო ლექსის ემოციური ეკვივალენტობა დიდწილად იკარგება.

მეორე მხრივ, ლელა სამნიაშვილის თარგმანში ვილანელის სტრუქტურა მეტწილად დაცულია: ყველა სტრიქონი თანაბრად 14-მარცვლიანია; b რითმა ექვსივე სტროფში შენარჩუნებულია, ხოლო a რითმა - სტრიქონთა უმეტესობაში. ანჟაბემანი სრულად არის რეკონსტრუირებული და იმეორებს ბიშოპისეულ რიტმს. გარდა ამისა, რაც განსაკუთრებით აღსანიშნავია, არის ის, რომ ლელა სამნიაშვილს შენარჩუნებული აქვს ბიშოპისეული ირონიაც: „ყოველდღიურად კარგე რამე, ნელა, უვნებლად...“; „განაგრძე კარგვა უფრო სწრაფად, მოხერხებულად“, რაც ქართველ მკითხველს შესაძლებლობას აძლევს, ლექსი სწორად აღიქვას. ამასთანავე, ლელა სამნიაშვილს შინაარსობრივი პლასტი უფრო ზუსტად აქვს გადმოცემული, რაც კიდევ ერთი დასტურია იმისა, რომ შინაარსის სასარგებლოდ ფორმის გაწირვა პოეზიის თარგმნისას გამართლებული არ არის.

როცა ფორმა ლექსის დომინანტური კომპონენტია, შინაარსის სასარგებლოდ ფორმის გაწირვა განსაკუთრებით ეწინააღმდეგება თარგმანის ადეკვატურობის პრინციპს. თვალსაჩინოებისათვის განვიხილოთ ბიშოპის ლექსი „სიმღერები ფერადკანიანი მომღერლისათვის“ (Songs for Colored Singer), რომელიც მანანა მათიაშვილმა თარგმნა და 2020 წლის თებერვალში მთარგმნელის წინასიტყვაობითურთ დაიბეჭდა ჟურნალ „ახალ საუნჯეში“.

ზემოხსენებული ლექსი ბიშოპის შემოქმედების ადრეულ პერიოდს მიეკუთვნება, ლენგსტონ ჰიუზის „ჯაზური პოეზიის“ ზეგავლენითაა შექმნილი და მისი ინსპირაცია მეოცე საუკუნის 40-50-იანი წლების დიდი აფროამერიკელი ჯაზის მომღერლის, ბილი

ჰოლიდის, შემოქმედებაა. მანანა მათიაშვილი წინასიტყვაობაში აღნიშნავს, რომ ბიშოპს იმედი ჰქონდა, რომ მის ამ ლექსს სწორედ ბილი ჰოლიდი აამღერებდა. ტექსტს ბლუზის ჟანრისთვის დამახასიათებელი შინაარსი აქვს: შავკანიანი ქალი აპროტესტებს თავის სოციალურ ყოფას და ამასთანავე, ათას ხათაბალას, რომელსაც საყვარელი მამაკაცი უქმნის. ლექსის მარტივი და ჟღერადი სარიტმო სტრუქტურა მიგვანიშნებს, რომ იგი სასიმღეროდაა შექმნილი. ტექსტი ძალიან დინამიკურია, პირველი და მესამე სტროფები ერთსა და იმავე რიტმაზეა აგებული, მეორე და მეოთხე სტროფებიც აირეკლავს ერთმანეთს, ლექსს აქვს რეფრენი, რაც, ზოგადად, დამახასიათებელია სიმღერის ტექსტისათვის და ქოროსთვისაა განკუთვნილი. მანანა მათიაშვილი, როგორც ეს პროფესიონალ მკვლევარს შეეფერება, კარგად იცნობს ლექსის ფონურ ინფორმაციას, მის მიზანდასახულობასა და ავტორისეულ აქცენტებს. იგი ახერხებს, რომ ლექსს ჰქონდეს ჯაზისთვის დამახასიათებელი რიტმი, მაგრამ რიტმის არარსებობის გამო (მთარგმნელი შიგადაშიგ ცდილობს შექმნას მახვილზე დაყრდნობილი სარიტმო სტრუქტურა, რომელიც ქართულ ლექსში „არ მუშაობს“) „სიმღერები ფერადკანიანი მომღერლისათვის“ გამოდის არა დედნის ადეკვატური ფუნქციის ლექსი, არამედ, ასე ვთქვათ, ინფორმაცია იმის შესახებ, თუ რა არის დედნის შინაარსი და პრობლემატიკა. ვინაიდან მას არა აქვს სრულყოფილი „ბლუზის ჟღერადობა“, ეთნოკულტურული დისკურსი მიჩქმალულია. გამოსავალი ამ სიტუაციიდან ალბათ ის არის, რომ მთარგმნელმა ლექსის სპეციფიკა სწორად უნდა შეაფასოს და ვერსიფიკაციული თვალსაზრისით განსაკუთრებული სირთულის ლექსს არ შეეჭიდოს მაშინ, როდესაც შეუძლია შექმნას დედნის ადეკვატური ღირებულების მქონე ვერლიბრი ანდა ვერბლანი. სხვა შემთხვევაში თარგმანი არღვევს მთარგნელობითი საქმიანობის მთავარ პრინციპს: მკითხველს სწორ წარმოდგენას ვერ უქმნის უცხოენოვანი ავტორის შემოქმედების მახასიათებლებზე.

თარგმანის მკვლევართათვის ძალიან საინტერესო და ნიშანდობლივია ელიზაბეთ ბიშოპის კიდევ ერთი ლექსის ქართული თარგმანი, რომელიც რეზო გეთიაშვილს ეკუთვნის. იგი ერთ-ერთია იმ თარგმანთაგან, რომელთა გამოც 2011 წელს გეთიაშვილმა ვახუშტი კოტეტიშვილის სახელობის ახალგაზრდა მთარგმნელთა კონკურსის მეორე პრემია მიიღო. ლექსს „საუზმის სასწაული“ (The Miracle for Breakfast) ეწოდება. მას ისევე, როგორც ჩვენ მიერ უკვე განხილულ ერთ-ერთ ლექსს, სესტინას ფორმა აქვს,

რასაც მთარგმნელი პირნათლად იცავს, თუმცა ალბათ ეს ერთადერთი კომპონენტია, რომელიც ორიგინალსა და თარგმანს აერთიანებს. რეზო გეთიაშვილი გამორჩეული, მკვეთრად ინდივიდუალური სტილის მქონე პოეტია, რომელმაც განსაკუთრებულ წარმატებას კონვენციურ პოეზიაში მიაღწია და შესანიშნავი ვერსიფიკატორიცაა. როგორც წესი, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, პოეტები, რომელთაც მკვეთრად ინდივიდუალური სამწერლო სტილი აქვთ, არცთუ წარმატებული მთარგმნელები არიან, რადგან ვერ ახერხებენ საკუთარი შემოქმედებითი ეგოს უკანა პლანზე გადაწევას და ავტორის სტილის მახასიათებლებისათვის უპირატესობის მინიჭებას. ისინი თავიანთ პოეტურ ენერჯიასა და ვერსიფიკაციულ ოსტატობას უწილადებენ სათარგმნელად შერჩეულ ავტორს, მაგრამ, ამავდროულად, კარგავენ ყველაფერ იმას, რაც მათსა და სათარგმნი პოეტის შემოქმედებას არ აქვს საერთო. როგორც ფრანგი პოეტი ივ ბონეფუა ამბობდა, ერთი პოეტის მიერ მეორის თარგმნა მხოლოდ მაშინ მოიტანს კარგ შედეგს, როდესაც მთარგმნელი პოეტის ინტერესი საკუთარ პოეზიაში სათარგმნი პოეტის შემოქმედებითი მახასიათებლების ტრანსფერირებაა [Theories...1992:188]. ამ შემთხვევაში რეზო გეთიაშვილისა და ელისაბეთ ბიშოპის ტანდემი არ შედგა, მთარგმნელი ამერიკელი პოეტის ლექსის თავისებურებათა უმეტეს ნაწილს კარგავს. ჯერ ერთი, იგი ბიშოპის ვერლიბრს კონვენციურ ლექსად აქცევს და რითმის გამო (რომელიც ამ ლექსს დედანში საერთოდ არა აქვს) ბევრჯერ არალოგიკურად და გაუმართლებლად არღვევს შინაარსს. ბიშოპის მშვიდი, რაციონალური მსჯელობა გეთიაშვილის თარგმანში დამაბულ, ნევროზულ ემოციად იქცევა.

თუ ჩვენ მიერ განხილული ბოლო ორი თარგმანის ანალიზს შევაჯამებთ, ვნახავთ, რომ რის გამოც მანანა მათიაშვილის მიერ თარგმნილ „ერთ ხელოვნებას“ ვაკრიტიკებდით, ზუსტად იმის საპირისპირო მახასიათებლების გამო ვიწუნებთ რეზო გეთიაშვილის მიერ თარგმნილ „საუზმის სასწაულს“ (რომელიც სინამდვილეში ქართულად ასე ითარგმნება - „სასწაული საუზმედ“), რაც კიდევ ერთხელ მიგვანიშნებს იმაზე, რომ თარგმანი არის დაბალანსების ხელოვნება. მთარგმნელს მართებს ერთდროულად გამოიყენოს მკვლევრის ანალიტიკური სიზუსტე და შემოქმედის ექსპრესია, რაც არცთუ ხშირად ხდება.

ელიზაბეთ ბიშოპის ქართულ თარგმანს უკავშირდება კიდევ ერთი საინტერესო და ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში უპრეცედენტო კოლაბორაცია - 2012 წელს გამოცემულ ჟურნალ „ახალი საუნჯის“ პირველ ნომერში დაიბეჭდა პუბლიკაცია, რომელშიც მთარგმნელი და თარგმანმცოდნე ანი კოპალიანი განიხილავდა მანანა მათიაშვილის მიერ ნათარგმნ ელიზაბეთ ბიშოპის ლექს „ჯერონიმოს სახლს“, ხოლო მანანა მათიაშვილი კი, რომელიც ასევე მთარგმნელიცაა და თარგმანმცოდნეც - ანი კოპალიანის მიერ ნათარგმნ მაია ენჯელოუს ლექს „ფენომენურ ქალს“. ეს იყო საკმაოდ საინტერესო და კომპეტენტური ურთიერთშეფასება, რომელსაც შედეგად მოჰყვა - მანანა მათიაშვილმა შენიშვნების გათვალისწინებით ჩაასწორა თავისი თარგმანი, რომლის რედაქტირებული ვერსია დაიბეჭდა ჟურნალ „აფინაჟში“ 2018 წელს.

იმ ამერიკელ პოეტ ქალთაგან, რომლებიც თანამედროვე ქართულ სალიტერატურო სივრცეში აქტუალური არიან, მაია ენჯელოუ კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი სახელია და ეს არც არის გასაკვირი, რადგან ენჯელოუ მეოცე საუკუნის ამერიკისათვის არა მხოლოდ შესანიშნავი მწერალი, არამედ მნიშვნელოვანი სოციალური ფიგურა იყო - სამხრეთის პროვინციულსა და რასისტულ შტატში გაზრდილი აფროამერიკელი, რომელიც ამერიკის შეერთებული შტატების სამოქალაქო უფლებების მოძრაობის მონაწილე იყო და მარტინ ლუთერ კინგ უმცროსსა და მალკოლმ იქსთან ერთად რასობრივი დისკრიმინაციის დასამარცხებლად იბრძოდა, ხოლო აფრიკის დეკოლონიზაციის პერიოდში ეგვიპტესა და განაში ჟურნალისტად მუშაობდა. ენჯელოუ ცნობილია თავისი ლექსების რამდენიმე კრებულითა და შვიდი ავტობიოგრაფიული წიგნით, რომლებშიც იგი გულწრფელად და ხატოვნად ჰყვება თავისი ცხოვრების ადრეული წლების შესახებ. ამ წიგნებს შორის აღსანიშნავია 1969 წელს გამოცემული „I Know Why the Caged Bird Sings“ („ვიცი, რად გალობს გალის ჩიტი“), რომელმაც მწერალს საერთაშორისო აღიარება მოუტანა. ცხოვრების ბოლო წლებში მაია ენჯელოუ, როგორც აფროამერიკელთა და ძალადობის მსხვერპლ ქალთა წარმომადგენელი და შავკანიანთა კულტურის დიდი ქომაგი, განსაკუთრებული პატივისცემით სარგებლობდა, იყო მრავალი უნივერსიტეტის საპატიო დოქტორი და ორმოცდაათზე მეტი ლიტერატურული ჯილდოს მფლობელი. მან 1993 წელს ამერიკის პრეზიდენტის, ბილ კლინტონის, ინაუგურაციაზე წაიკითხა თავისი ლექსი - ასეთი პატივი მანამდე მხოლოდ რობერტ ფროსტს ერგო 1961 წელს, როცა კენედი ხდებოდა

შეერთებული შტატების პრეზიდენტი. მათი ენჯელოუ 2014 წელს გარდაიცვალა და ამ დროს მის შემოქმედებას საქართველოში უკვე კარგად იცნობდნენ.

პირველად მათი ენჯელოუს ლექსის ქართული თარგმანი 2010 წელს დაიბეჭდა ჟურნალ „ცხელ შოკოლადში“ (აგვისტო-სექტემბერი, N8(38), გვ.16), რაც ჩვენი კვლევისათვის ძალიან საინტერესოა, პუბლიკაციას ერქვა „ამერიკელი პოეტი ქალები“, იგი პოეტმა რეზო გეთიაშვილმა თარგმნა და, გარდა ენჯელოუსი, კიდევ სამ ცნობილ პოეტს აერთიანებდა. პუბლიკაცია შეიცავდა ენჯელოუს ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ ლექსს *Phenomenal Woman* („ფენომენალური ქალი“). მსგავსად გეთიაშვილის წინა თარგმანისა, რომელიც ზემოთ განვიხილეთ, ესეც საკმაოდ თავისუფალი სტილითაა შესრულებული, თუმცა მაღალმხატვრული და ქარიზმატულია, რის გამოც შეძლო საზოგადოების ყურადღების მიპყრობა ენჯელოუს შემოქმედების მიმართ. იმავე წლის ბოლოს „ცხელმა შოკოლადმა“ ენჯელოუს კიდევ ოთხი ლექსი: „კაცები“, „აღვსდგები ისევ“, „უარყოფა“ და „შავკანიანთა მოდგმის აღთქმა“ დაბეჭდა, ამჯერად ქარდა ქარდუხის (ფრიდონ ქარდავას) თარგმანით. 2013 წელს „ახალმა საუნჯემ“ გამოაქვეყნა „ფენომენური ქალის“ ანი კოპალიანის თარგმანი.

წლების განმავლობაში ინტერნეტსივრცესა თუ ბეჭდურ გამოცემებში დროდადრო ჩნდებოდა მათი ენჯელოუს ლექსები ქარდა ქარდუხის, რეზო გეთიაშვილის, ანი კოპალიანის, ნინო დარბაისელის, ზაალ ჯალაღონიასა და სხვათა თარგმანებით, რამაც განაპირობა ის, რომ სხვა მნიშვნელოვან მწერალთა მსგავსად ამერიკელი პოეტი ჟურნალ „ახალი საუნჯის“ 2017 წლის პირველი ნომრის ავტორი გახდა: ნომრის ყდაზე დაიბეჭდა პოეტის ფოტო, ხოლო ჟურნალში თავი მოიყარა პოეტის ათი ლექსის ახალმა თარგმანმა (მთარგმნელები: ანი კოპალიანი, შოთა იათაშვილი, მანანა მათიაშვილი, ქარდა ქარდუხი) და ნაწყვეტმა მათი ენჯელოუს რომანიდან „ვიცი, რად გალობს გალიის ჩიტი“ (მთარგ. ანი კოპალიანი).

„ვიცი, რად გალობს გალიის ჩიტი“, მათი ენჯელოუს ავტოფიქციური რომანი, იმავე 2017 წელს დაბეჭდა გამომცემლობა „ინტელექტმა“ „აკრძალული წიგნების თაროს“ სერიით (მთარგმნელი - ანი კოპალიანი, პროექტის ავტორი - გვანცა ჯობავა), წიგნი საკმაოდ პოპულარული გახდა ქართველ მკითხველთა შორის, რასაც ინტერნეტსაიტებზე გამოქვეყნებული რეკომენდაციებისა და ბლოგბოსტების, ასევე მედიასაშუალებებში

გავრცელებული გამოხმაურებები მოწმობს. მათი საერთო შინაარსიდან გამომდინარე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ქართველი მკითხველისათვის მისაღები აღმოჩნდა ამერიკაში გავრცელებული კულტი მათი ენჯელოუსი, როგორც მებრძოლი ქალისა, რომელმაც შეძლო „მაინც აღმდგარიყო“, მიუხედავად იმისა, რომ უაღრესად არასახარბიელო პირობებში მოუწია ამქვეყნად მოვლინებამ.

მათი ენჯელოუს ქართულ თარგმანებში, ძირითადად, თარგმანისადმი ის მხატვრულ-ესთეტიკური მიდგომები სჭარბობს, რომლებიც უკვე დამკვიდრებულია ამერიკული ლიტერატურის თანამედროვე ქართულ თარგმანებში, თუმცა საგანგებოდ შევაჩერებთ ყურადღებას ერთ საკითხზე, რომელიც, როგორც ჩვენ მიერ განხილულმა მაგალითებმა დაადასტურა, საკმაოდ პრობლემურია ქართველი მთარგმნელებისათვის და ეს არის წოდებითი და სახელობითი ბრუნვების ერთმანეთში აღრევა. ინგლისურში, განსხვავებით ქართულისაგან, წოდებითი ბრუნვა (vocative case) ფორმოზრევად არ განსხვავდება სახელობითისაგან (nominative case), თუმცა მის იდენტიფიცირებას აიოლებს ის, რომ, მსგავსად ქართულისა, მიმართვა ინგლისურ ენაშიც მძიმეებით გამოიყოფა წინადადებისდანარჩენი წევრებისაგან. მიუხედავად ამისა, ამერიკელი ქალი პოეტების ქართულ თარგმანებზე დაკვირვებამ გვიჩვენა, რომ ამ ორი ფორმის აღრევა ტიპობრივ შეცდომადაა ქცეული: მანანა მათიაშვილი ბიშოპის ლექსს „Dear, My compass...“ ქართულ თარგმანში ასე იწყებს: „ჩემი ძვირფასი კომპასი...“, თუმცა ორიგინალში *Dear* მძიმითაა გამოყოფილი და, მაშასადამე, მიმართვაა და უნდა ითარგმნოს ასე: „ძვირფასო, ჩემი კომპასი...“ ამისი საპირისპირო შემთხვევები გვხვდება გიორგი ნიშნიანიძისა და რეზო გეთიაშვილის თარგმანებში - მათ ნომინატიურ ფორმებში მოწოდებული არსებითი სახელები ქართულ ენაზე მიმართვებად გადმოიტანეს: „Summer grows old, cold-blooded mother“ (პწკარედი: ზაფხული დაემსგავსა მოხუც, სისხლგაციებულ დედას) - გიორგი ნიშნიანიძის თარგმანი: „ზაფხული უკვე ბერდება, დედა...“; მათი ენჯელოუს სტრიქონი: „Pretty women wonder where my secret lies...“ (ლამაზ ქალებს უკვირთ, რაშია ჩემი საიდუმლო...) რეზო გეთიაშვილის თარგმანში არსებითი სახელი ასევე წოდებით ბრუნვაშია ჩაყენებული: „მითხარი, ლამაზმანო, საიდან საიდუმლო ჩვენში...“

საინტერესოა ამერიკელი ქალი პოეტის შერონ ოლდსის ლექსების ქართული თარგმანები, რომლებიც დალილა გოგიას ეკუთვნის. შერონ ოლდსი დღესდღეობით

ამერიკის ერთ-ერთ საუკეთესო პოეტად ითვლება და რაც ყველაზე საინტერესოა, ლიტერატურათმცოდნეები მას მერვე კონფესიონალისტ პოეტად მოიხსენიებენ, თუმცა 1942 წელს დაბადებული ოლდსი, რომელმაც პირველი კრებული „სატანა ამბობს“ 1980 წელს გამოსცა, რასაკვირველია, უფრო კონფესიონალისტების მემკვიდრეა, ვიდრე ერთ-ერთი მათგანი. და მაინც, მისი მსგავსება „აღმსარებელ“ პოეტებთან, განსაკუთრებით კი ენ სექსტონთან, თვალშისაცემია. მიუხედავად იმისა, რომ აკადემიური განათლების მქონე ოლდსი (იგი 30 წლის ასაკში უკვე კალიფორნიის უნივერსიტეტის დოქტორი იყო) უფრო რაფინირებული პოეტია, ვიდრე ყოველგვარ სისტემურ განათლებას მოკლებული სექსტონი, ეს ორი მწერალი უაღრესი გულახდილობით ჰგავს ერთმანეთს - ორივე მათგანს შეუძლია მეტისმეტად პირადულისა და ინტიმურის ფაქიზი ესთეტიკით ისე შეფუთვა, რომ ამან მკითხველთა დიდი ნაწილი კი არ შეაცბუნოს, ემპათია აგრძნობინოს; სწორედ ამიტომ ლოგიკურია, რომ შერონ ოლდსის პირველი გამოჩენა ქართულ ენაზე უშუალოდ არის დაკავშირებული ენ სექსტონთან და სექსტონის კიდევ ერთ სულიერ მემკვიდრესთან - დენიზ დიუჰამელთან. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, 2010 წელს დენიზ დიუჰამელს ქართველმა პოეტმა და ჟურნალისტმა ეკა ქევანიშვილმა ჩამოართვა ინტერვიუ, რომელიც ჟურნალ „ლიტერატურულ პალიტრაში“ დაიბეჭდა. ამ ინტერვიუში ჟურნალისტი რესპოდენტს ჩამოუთვლის ამერიკელ ქალ პოეტებს, რომლებიც დღეს საქართველოში პოპულარულნი არიან და სთხოვს, დაუსახელოს პოეტები, რომლებსაც თანამედროვე ამერიკა ანიჭებს უპირატესობას. დიუჰამელის პასუხი ასეთია: „ენ სექსტონი ერთ-ერთი ჩემი ფავორიტია!. მიხარია, რომ ის თქვენთანაც თარგმნეს. ამერიკული პოეზია კი დღეს საკმაოდ ჯანსაღი და მრავალფეროვანია. მე ვფიქრობ, ახალგაზრდა გოგონებში ძალიან პოპულარულია შერონ ოლდსი, დორიან ლოქსი. ისეთივე დოზით, როგორითაც წინა თაობისთვის სილვია პლათი და ენ სექსტონი იყვნენ“ [ლიტერატურული... 2010:166-167].

ეკა ქევანიშვილი, რომელიც თავადაც გამორჩეული პოეტია და შეიძლება ითქვას, რომ მისი შემოქმედება საკმაოდ ახლოსაა კონფესიონალიზმის მთავარ მახასიათებლებთან, როგორც ჩანს, ამ ინტერვიუს შემდეგ თანამედროვე ამერიკის ერთ-ერთი პოპულარული პოეტით დაინტერესდა და 2011 წელს გამომცემლობა „დიოგენეს“ მიერ ორგანიზებულ ვახუშტი კოტეტიშვილის სახელობის ახალგაზრდა მთარგმნელთა კონკურსზე შერონ

ოლდსის რამდენიმე თარგმანი წარადგინა. აღსანიშნავია, რომ ეკა ქევანიშვილისა და შერონ ოლდსის პოეზია საკმაოდ ჰგავს ერთმანეთს როგორც თემატიკით, ასევე თავისუფალი სალექსო საზომით. მიუხედავად ამ საინტერესო წინაპირობისა, ეკა ქევანიშვილმა ვერ შეძლო ამერიკელი ავტორის პოეტური სტილის სასარგებლოდ თავისი ინდივიდუალური პოეტური სტილი დაეთმო და, საბოლოოდ, მის მიერ ნათარგმნი შერონ ოლდსის პოეზია გაცილებით დოკუმენტური, ნაკლებ მგრძობიარე და პროსოდის თვალსაზრისით ღარიბი გამოვიდა.

2014 წელს სალიტერატურო რელიგიურ-ფილოსოფიურ და საზოგადოებრივ ჟურნალ „აფრაში“ (N20, გვ. 23-27) დაიბეჭდა შერონ ოლდსის დალილა გოგიას მიერ თარგმნილი შვიდი ლექსი: „პირველი მსოფლიო ომის დასასრული“, „ვოგის ფოტოსესია“, „თავსხმა“, „ვერ ვიტყვდი“, „პრიმიტივი“, „ნატურმოტი პეიზაჟში“, „ზამთარში სექსის შემდეგ“. ეს თარგმანები მეტწილად აკმაყოფილებს თარგმანის ადეკვატურობის შესახებ მოთხოვნას: თარგმანი ზუსტად იმეორებს დედნისეულ ინფორმაციას და ამისათვის არა ავტომატურად, არამედ გააზრებულად, ენის ბუნების წვდომით იყენებს სამიზნე ენის გამომსახველობით საშუალებებს. მთარგმნელი გრძობს სათარგმნი ლექსის მნიშვნელოვან, საკვანძო ფრაზებს და ემოციური აქცენტებით გამოყოფს მათ. დედნის მოკლემარცვლიანი სიტყვებისაგან შემდგარი ტაეპებს იგი უსადაგებს სხარტსა და ლაკონიურ ქართულ სტრიქონებს, რის გამოც ორიგინალის არც რიტმსა და არც დინამიკას არ ცვლის; დედნისადმი გულმოდგინე აზრობრივი ერთგულების გარდა, დალილა გოგია ახერხებს შეინარჩუნოს ქართული სინტაქსის თავისებურებანი და არ დაუქვემდებაროს იგი ინგლისურს. შერონ ოლდსის თავისუფალი სალექსო წყობა და მხატვრული ხერხებით არცთუ გადატვირთული სტრიქონები მთარგმნელს სამიზნე ენაზე ლექსის მინიმალური დანაკარგით ინტერპრეტირების საშუალებას აძლევს. იგივე შეიძლება ითქვას დალილა გოგიას მიერ თარგმნილი კიდევ ერთი ამერიკელი პოეტი ქალის, მერი რუფლის, შესახებ. თუმცა, მეორე მხრივ, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ დალილა გოგია იშვიათად იცავს შერონ ოლდსის ლექსებისათვის დამახასიათებელ ანჟაბემანს და ამერიკელი ავტორის მკვეთრი კონოტაციის მქონე ლექსიკის თარგმანში განეიტრალებას ცდილობ. მაგ., „wobbling as if new born“ (ახალშობილივით ბარბაცებდა) - „ახალშობილთა მსგავსად ფეხზე ვერ დგებოდნენ“ (დ. გოგიას თარგმანი).

წარმატებულად, რაციონალურად შერჩეულმა სათარგმნმა მასალამ და სწორად გამოყენებულმა ფორინიზაციის მეთოდმა საბოლოო ჯამში ქართულ ენაზე მოგვცა ლექსები, რომლებსაც შენარჩუნებული აქვს დედნის ინდივიდუალიზმი; ქართველი მკითხველი გრძნობს, რომ კითხულობს ამერიკული პოეზიის ავთენტურ ნიმუშს, რომელიც ქართული ენის სტრუქტურას ბუნებრივადაა მორგებული. სწორედ ამან განაპირობა პოეზიაში გარკვეული მკითხველის ნდობა ამ თარგმანების მიმართ.

ქართულ ლიტერატურულ ჟურნალ-გაზეთებსა თუ ინტერნეტსივრცეში გამოჩნდა ასევე რამდენიმე მნიშვნელოვანი პოეტი ქალი, რომელთა ქართველი მკითხველისათვის სრულყოფილად გაცნობა და სიღრმისეული აღქმა სამომავლო საქმედ რჩება; მათ შორის, უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია ინგლისში დაბადებული, მაგრამ ამერიკაში მოღვაწე პოეტი და ჰუმანისტი დენის ლევერტოვი. 2001 წელს „არილმა“ დაბეჭდა მისი რამდენიმე ლექსის ლელა სამნიაშვილის მიერ შესრულებული თარგმანი და ესე „დიადი მონაპოვარი“, რომელიც ლევერტოვის „მონათესავე სულის“ პოეტ უილიამ კარლოს უილიამსის შემოქმედებას ეძღვნებოდა (მთარგმნელი - მიხო ხარაძე). 2015 წელს „არილში“ კვლავ დაიბეჭდა დენის ლევერტოვის რამდენიმე ლექსი, ამჯერად ეფემია ჭავჭავანიძის თარგმანში. ამასთან დაკავშირებით აღსანიშნავია ერთი მცირე, თუმცა მრავლისმთქმელი დეტალი ანთროპონიმების გადმოღებისა: 2001 წლის „არილის“ პუბლიკაციაში ლევერტოვი მოხსენიებულია „დენიზა ლევერტოვად“ ისევე, როგორც თავის სტატიაში ელიზაბეთ ბიშოპის შესახებ მანანა მათიაშვილი მერიენ მურს „მარიანა მურად“ მოიხსენიებს, 2015 წლის „არილის“ პუბლიკაციაში ეფემია ჭავჭავანიძე პოეტის სახელს Diane Di Prima (დაიან დი პრიმა) თარგმნის როგორც „დაიანა დი პრიმას“, ასევე ეს ავტორი მოხსენიებული ქარდა ქარდუხის თარგმანშიც. რასაკვირველია, ყველა ამ მთარგმნელმა კარგად იცის ინგლისური ტრანსკრიპციის წესები და, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი იმ თაობის წარმომადგენლები არიან, რომლებიც ორიგინალში ეცნობიან ამ ნაწარმოებებს და არა შუალედური რუსული თარგმანების საშუალებით, როგორც ეს მრავალი წლის განმავლობაში ხდებოდა და ამერიკელ პოეტების ლექსებს მაქსიმალურად უნარჩუნებენ ავთენტურობას თარგმანებში, ანთროპონიმების გადმოღების ლიტერატურული ტრადიციები, მათ შორის, მცდარი - ამჯერად კი უცხოენოვანი ქალის სახელების -ა ასოზე დაბოლოებისათვის უპირატესობის მინიჭება - განსაკუთრებული მდგრადობით გამოირჩევა და ძნელად იცვლება. აღსანიშნავია, რომ

მოგვიანებით ეს ტრადიცია ირღვევა და ავტორთა სახელები მთავრგმნელებს უკვე ტრანსკრიპციული მეთოდით გადმოაქვთ.

აღსანიშნავია, რომ ზოგიერთი ამერიკელი პოეტი ქალი ქართულ სივრცეში უფრო მისი საზოგადოებრივი მნიშვნელობით არის ცნობილი, ვიდრე - ლიტერატურული მოღვაწეობით. მიუხედავად იმისა, რომ იმავე მაია ენჯელოუს შემოქმედებასა და მისი ნაწარმოებების გამორჩეულ ლიტერატურულ ღირებულებას ქართველი მკითხველი აფასებს, მის შესახებ დაწერილ ყოველ ბლოგსა თუ გამოხმაურებაში ავტორები ხაზგასმით მუდამ აღნიშნავენ ენჯელოუს მნიშვნელობას, როგორც საზოგადო მოღვაწისა და აფროამერიკელთა უფლებების დამცველისა. დოროთი პარკერი მნიშველოვანი სახელია ამერიკულ ლიტერატურაში, ქართველი მკითხველი იცნობს მის მოთხრობებს, მაგრამ არა მის პოეზიას, თუმცაღა ხშირად იბეჭდება სტატიები იმის შესახებ, თუ როგორ დაუტოვა მან მთელი ქონება მარტინ ლუთერ კინგს, რათა მას შავკანიანთა უფლებებისათვის ბრძოლაში დახმარებოდა. ასევე არაფერია ქართულად თარგმნილი ისეთი დიდი პოეტი ქალისა, როგორც ედრიენ რიჩია, სამაგიეროდ, ადამიანის უფლებათა დამცველი ორგანიზაციების წყალობით მას ისე იცნობენ, როგორც „ლგბტქ“ მოძრაობის აქტივისტსა და ლესბოსელების ქომავს (თავადაც ლესბოსელს).

თითო-ოროლა ლექსი მოგვეპოვება ქართულ ენაზე ისეთი მნიშვნელოვანი ამერიკელი პოეტებისა, როგორებიც არიან ჰილდა დულიტლი და მერიენ მური. თუმცა აღსანიშნავია, რომ ჰილდა დულიტლის, როგორც ცნობილი იმაჟისტი ქალის, ლექსის „ელენეს“ თარგმანი ჯერ კიდევ საბჭოთა პერიოდში, 1971 წელს შეიტანა ზვიად გამსახურდიამ თავის კრებულში „ამერიკელი პოეტები“, ხოლო მიმოხილვაში „XXსაუკუნის ამერიკული პოეზია“ იგი საუბრობს დულიტლის შემოქმედებაზე: „იმაჟისტებსშორისგანსაკუთრებითსაინტერესოაპოეტიქალიჰილდადულიტლი, რომელიცახდენსძველბერძნულილირიკისტრადიციებისერთგვარმოდერნიზაციას. იგიამავედროსცნობილია, როგორცსაუკეთესომთარგმნელიძველბერძენიპოეტებისა. იგიიყომეუღლეიმაჟისტიპოეტისრიჩარდოლდინგტონისა, რომელიცუფროცნობილიაროგორცრომანისტი.

ჰილდადულიტლიუფროტიპურიიმაჟისტია, ვიდრეპაუნდი.

მისიწიგნებიდან აღსანიშნავია „ჰელიოდორა“ (1924), „კედლები არიქცევია“ (1944) და „ხარკიანგელოზებისადმი“ (1946) [გამსახურდია, 1972:25].

ისევე როგორც ემილი დიკინსონის, ჰილდა დულიტლის შემთხვევაშიც ზვიად გამსახურდიას თარგმანს არ მოჰყოლია საზოგადოების ყურადღება - ამის მიზეზი შეიძლება ვეძიოთ როგორც მასალის შერჩევაში („ელენე“ არ არის დულიტლის საქრესტომათიო ლექსი), ასევე თარგმანშიც - რომელშიც გვხვდება შინაარსობრივი გადაცდომები, ფორმობრივი შეუსაბამობა დედანთან და ემოციური ეკვივალენტობის თვალსაზრისითაც არ არის მრავლისმთქმელი მკითხველისათვის.

ჰილდა დულიტლის „წითელი ვარდი და მათხოვარი“ 2019 წელს გამოქვეყნდა არტპორტალზე „demo.ge“ (მთარგმნელი - ირაკლი ყოლბაია), ხოლო პოეტის ყველაზე ცნობილი ლექსის „ვერიდიკეს“ ნაწყვეტი ქარდა ქარდუხმა თარგმნა. არც ერთ ამ პუბლიკაციას არ შეუძლია სრულყოფილი წარმოდგენა შეუქმნას ქართველ მკითხველს დულიტლის შესახებ, რაკილა პირველი მათგანი ძალიან სუსტი თარგმანია, ხოლო მეორე შემთხვევაში კი ქართული თარგმანი მხოლოდ ერთი მცირე ამონარიდია საკმაოდ ვრცელი ლექსიდან. ზ. გამსახურდიას ზემოხსენებულ მიმოხილვაში წარმოჩენილია ასევე მე-20 საუკუნის ერთ-ერთი წამყვანი პოეტის, მერიენ მურის, შემოქმედებითი მახასიათებლებიც: „მერიენ მურის პოეზია ემილი დიკინსონის და H.D.-ის მსგავსად დაწმენდილობითა და დიაპაზონის მოჩვენებითი სივიწროვით ხასიათდება.

მისი ლექსები უფრო მედიტაციური ხასიათისაა.

მის მიერ ტოპოგრაფიული ეფექტების გამოყენება არასოდეს გადადის სასტამბონიშნებითა და ნგლიორობაში, რაც ხშირია ზოგიერთ სხვა ამერიკელ პოსტ-მოდერნისტთა შემოქმედებაში. მისი წიგნებია „პანგლონი და სხვა ლექსები“, „რანიარიან წლები“ და სხვ.“ [გამსახურდია, 1972:28]. თუმცა, მსგავსად ბიშოპისა, გამსახურდია კმაყოფილდება მერიენ მურის მხოლოდ მოხსენიებით და მის მიერ შედგენილ კრებულში პოეტის ლექსები არ გვხვდება.

მერიენ მურის შვიდი ლექსი, 2018 წელს დაიბეჭდა საზოგადოებრივ-ლიტერატურული ჟურნალის, „არილის“, მაისის (N5) ნომერში (მთარგმნელი - ეფემია ჭავჭავანიძე). კვლავ „არილისა“ და ეფემია ჭავჭავანიძის სახელებს უკავშირდება ამერიკელი ფემინისტი პოეტის, „ბიტნიკების“ დაჯგუფების მნიშვნელოვანი წარმომადგენლის, დაიან დი

პრიმას ქართულად თარგმნა - ჟურნალ „არილში“ 2015, N7 (237) დაიბეჭდა მისი ოთხი ლექსი: „უარ(ყოფ)ის ლექსი“, „ფანჯარა“, „პირველი თოვლი, ქერჰანქსენი“, „ეტიუდები სინათლეზე“. დი პრიმას კიდევ ერთი ლექსი „მე შეგიყვარე ოქტომბრის თვეში“ ქართულად ქარდა ქარდუხმა თარგმნა. თუმცა პირველი პუბლიკაცია ქართულ ენაზე ამ პოეტი ქალის შესახებ სალომე ბენიძეს ეკუთვნის. 2011 წელს სალიტერატურო ჟურნალ „ქართულ მწერლობაში“ დაიბეჭდა მის მიერ თარგმნილი ნაწყვეტი ბრენდა ნაითის წიგნიდან „ბიტ თაობის ქალები“, სახელწოდებით: „დაიან დი პრიმა - პოეტი ღვთისმსახური“, რომელიც პოეტის ბიოგრაფიასა და შემოქმედებას მიმოიხილავდა და ასევე დი პრიმას ორი ლექსი: „ჩემი საყვარლის თვალები არ ჰგვანან მზეს“ და „ნიშნების დოქტრინა“. 2013 წელს ინტერნეტგაზეთ „მასწავლებელში“ გამოქვეყნდა სალომე ბენიძის სტატია „გზაზე და გზის მიღმა“, რომელიც ისტორიისაგან მიჩქმალულ „ბიტნიკ“ ქალებს ეძღვნებოდა. აღსანიშნავია, რომ „ბიტნიკების“ შესახებ 2015 წელს ჟურნალ „არილში“ დაიბეჭდა დალილა გოგიას კვლევა: „ბიტნიკები „წმინდა თავისუფლების“ ძიებაში“, რომელშიც ვრცლად და საინტერესოდ იყო გაანალიზებული ყველა ის შტრიხი, რომლებიც ბიტმოდრაობას ახასიათებდა და მიმოხილული იყო ყველა მთავარი „ბიტნიკის“ შემოქმედებისა და ბიოგრაფიის თავისებურებანი, ოღონდ ერთი გამონაკლისით - ამ საკმაოდ მნიშვნელოვან სტატიაში არაფერი თქმულა „ბიტნიკი“ ქალების შესახებ, რაც კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს იმას, რომ რაკილა ამერიკულმა ლიტერატურამ თავად მეორე პლანზე დააყენა „ბიტნიკი“ ქალები, არც ის უნდა გვიკვირდეს, რომ ქართულ ლიტერატურაში მათი სახელები მხოლოდ მას მერე გაჩნდა, რაც გინზბერგი, კერუაკი და ბეროუზი ითარგმნა.

ზოგადად, ქართული ლიტერატურის მიერ ამერიკული პოეზიის ძიება, თარგმნა და ტრანსფერირება ზოგჯერ არცთუ ძალიან თანამიმდევრული, მაგრამ ინტენსიური პროცესია. ქართულმა სამწერლობო სივრცემ აირეკლა „კონფესიონალიზმი“ და შეიძლება ითქვას, რომ 2000-იანი წლების დასაწყისში შექმნილი „ვარდისფერი ავტობუსისა“ და „ლაბორატორიის“ ლიტერატურული დაჯგუფებებიც თავისი არსით „ბიტნიკების“ მოძრაობის ხანმოკლე, მაგრამ საინტერესო ტრანსფერი იყო ქართულ სინამდვილეში. ქართველი ლიტერატორები ეცნობოდნენ საინტერესო ამერიკელ ავტორებს, მათ ქართულ ლიტერატურასა და ცნობიერებაში უკვალავდნენ გზას,

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მათამერიკელი ქალი პოეტები და მათი შემოქმედება ქართული ლიტერატურის მიმდინარე პროცესების მონაწილედ აქციეს.

2015 წლიდან თბილისში ტარდება საერთაშორისო ლიტერატურული ფესტივალი (TIFL), რომელიც ქვეყნის ლიტერატურული პროცესების მნიშვნელოვანი ნაწილი და ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული კულტურული ღონისძიებაა, რომელსაც მსოფლიოს უმნიშვნელოვანესი მწერლები სტუმრობენ. მათ ნაწარმოებებს ქართველი პოეტები და მთარგმნელები თარგმნიან და ორენოვან ფორმატში წარუდგენენ საზოგადოებას. 2015 წელს თბილისის საერთაშორისო ლიტერატურული ფესტივალის სტუმარი ამერიკელი პოეტი, კლასიკური ლიტერატურის მთარგმნელი და მკვლევარი კიმბერლი ჯონსონი იყო. მისი პოეზია, რომლისთვისაც, როგორც ფესტივალის ორგანიზატორის, „მწერალთა სახლის“ ვებგვერდზე გამოქვეყნებულ წარდგენა ახასიათებს, „დამახასიათებელია უჩვეულო სიტყვები და სიტყვათშეთანხმებები“ [Tbilisifest.ge], ქართულად მანანა მათიაშვილმა თარგმნა და წარადგინა. ეს თარგმანები შემდეგ არაერთ გამოცემაში დაიბეჭდა. იმავე წელს თბილისს სტუმრობდა ამერიკელი პოეტი კეროლინ ფორშე, პოეტი, აქტივისტი, ჯორჯთაუნის უნივერსიტეტის პროფესორი, გუგენჰაიმის სტიპენდიისა და ამერიკის პოეზიის აკადემიის სტიპენდიანტი, რომლის ლექსებიც ქართულ ენაზე საზოგადოებას დალილა გოგიამ წარუდგინა. იმავე ფესტივალის ფარგლებში ორივე პოეტმა ქალმა ზვიად რატიანთან ერთად მონაწილეობა მიიღო მარკ სტრენდის ხსოვნისადმი მიძღვნილ საღამოში. აღსანიშნავია ასევე ამერიკის შერთებული შტატების საელჩოს ძალისხმევა და მხარდაჭერა საქართველოში ამერიკული ლიტერატურის გასავრცელებლად. ყველა ეს ფაქტორი ბადებს იმის მოლოდინს, რომ ამერიკელ პოეტ ქალთა თარგმნა და ტრანსფერირება ქართულ ლიტერატურაში ჯერ მხოლოდ ახლა იღებს სტარტს და პოლიტიკური და სოციოკულტურული ფაქტორებიდან გამომდინარე სულ უფრო ინტენსიური გახდება.

თავი V

ემილი დიკინსონის შემოქმედების რეცეფცია ქართულ საბჭოთა და პოსტსაბჭოთა ლიტერატურაში

პირველი ამერიკელი პოეტი ქალი, რომლის შემოქმედების თარგმნაც საქართველოში დაიწყო და მეტ-ნაკლებად სრულად ითარგმნა კიდევ ქართულ ენაზე (რამდენადაც მისი ლექსების შთამბეჭდავი რაოდენობა - 1800 ერთეულზე მეტი - ამის შესაძლებლობას იძლევა), ემილი დიკინსონია. 1971 წელს გამოცემულ ზვიად გამსახურდიას მიერ შედგენილ კრებულ „ამერიკელ პოეტებში“ შეტანილია დიკინსონის ორი ლექსი: „გაზაფხულს სჩვევია ნათელი“ (*A Light Exists in Spring*) და „ჩიტი გადაფრინდა ბილიკზე“ (*A Bird, Came Down the Walk*). 1981 წელს გამომცემლობა „საბჭოთა აჭარამ“ გამოსცა ემილი დიკინსონის ლექსების კრებული დალი ინწკირველის თარგმანით - კრებულში შეტანილი ლექსები რაოდენობრივი თვალსაზრისით საკმაოდ დიდ ინფორმაციას აძლევს მკითხველს ემილი დიკინსონის პოეზიის შესახებ. დალი ინწკირველის დამსახურება ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში ემილი დიკინსონის პოეზიის რეცეფციის თვალსაზრისით ამით არ ამოიწურება, მასვე ეკუთვნის დიკინსონის შემოქმედების შესახებ ქართულ ენაზე შესრულებული პირველი სადისერტაციო ნაშრომი და რამდენიმე პუბლიკაცია, რომლებიც ამერიკელი პოეტის ცხოვრებას ეხებოდა. 1985 წელს გამოცემულ კრებულ „ინგლისური და ამერიკული ლიტერატურის მცირე ანთოლოგიაში“ დაიბეჭდა გიორგი ნიშნიანიძის მიერ თარგმნილი პოეტის 32 ლექსი. 2005 წელს გამომცემლობა „დიოგენემ“ ქართულ ენაზე პირველად გამოსცა ემილი დიკინსონის ორენოვანი კრებული (მთარგმნელები - გიორგი ნიშნიანიძე, მანანა კობაიძე, მაია ნათაძე, მაია ჯიჯეიშვილი, დავით ახალაძე, დალი ინწკირველი, მედეა ზაალიშვილი) თითოეული ლექსის პარალელური თარგმანებითა და მანანა კობაიძის შესანიშნავი წინასიტყვაობით. ამ კრებულის გამოცემას მოჰყვა ზეინაზ სარაძის პუბლიკაცია ჟურნალ „ლიტერატურულ პალიტრაში“ (#9, აგვისტო, 2010). 2015 წელს „უნივერსალმა“ გამოსცა ზეინაზ სარიას „ემილი დიკინსონი. მარინა ცვეტაევა. სილვია პლათი“. პერიოდიკასა და ინტერნეტსივრცეში გამოქვეყნებული ყველა იმ პუბლიკაციის ჩამოთვლა, რომლებიც დიკინსონის ცხოვრებასა და

შემოქმედებას ეძღვნება, შეუძლებელია მათი სიმრავლის გამო.თბილისის შოთა რუსთველის სახელობის თეატრში წლების განმავლობაში იდგმებოდა უილიამ ლუისის პიესა „ამჰერსტის მშვენება“ (რეჟისორი - რ. სტურუა; მთავარი როლის შემსრულებელი - ზ. კვერენჩილაძე), რომელიც დიკინსონის ცხოვრებას ეხებოდა. ამ პიესამ მოგვიანებით ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრის სცენაზე გადაინაცვლა და ბოლო ხანებამდე იდგმებოდა.

მეცხრამეტე საუკუნის შუა პერიოდი ამერიკული პოეზიისათვის დიდი გარდატეხების ხანა იყო. სწორედ ამ დროს გამოჩნდა ორი დიდი პოეტი, რომელთა ლექსებმაც მსოფლიოს ამერიკული პოეზიის, როგორც თვითმყოფადი, სრულიად განსხვავებული ფენომენის, აღქმის შესაძლებლობა მისცა. პირველი მათგანი უოლტ უიტმენი იყო. 1855 წელს გამოვიდა მისი „ბალახის ფოთლები“, რომელიც ახალი სიტყვა აღმოჩნდა ამერიკის შეერთებული შტატების ლიტერატურაში. მან ერთბაშად შეცვალა ამერიკული პოეზიის ესთეტიკა - საფუძველი ჩაუყარა ახალი ტიპის „ჟურნალისტურ“ ლექსს, რომლის სტრიქონებიც სინტაქსურ პარალელებსა და განმეორებებს ეყრდნობოდა და ყოველი ახალი ტაეპი, მიუხედავად მისი სიგრძისა, პირველი ფრაზის მიერ დაწესებულ სტანდარტს ექვემდებარებოდა, უიტმენისთვისუფალი სალექსო ფორმით შექმნილი პოეზია ნაკლებად მოითხოვდა ვერსიფიკაციულ ოსტატობას და არ იმეორებოდა მანამდე არსებულ მკაცრ სალექსო საზომებს. „ბალახის ფოთლების“ წინასიტყვაობაში უიტმენი ასე განსაზღვრავდა თავის შემოქმედებით კრედოს: „The art of art, the glory of expression and the sunshine of the light of letters, is simplicity. Nothing is better than simplicity – nothing can make up for excess, or for the lack of definiteness¹⁸” [Whitman, 1855:9].

სულ რამდენიმე წლის შემდეგ ამერიკულ პოეზიაში კიდევ ერთ რევოლუციურ გარდაქმნას ემილი დიკინსონი იწყებს. რადგანაც ჩვენი კვლევა კულტურათა ტრანსფერის ანალიზსაც გულისხმობს, მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ამერიკულ პოეტ ქალთა შემოქმედება, არამედ მათი ცხოვრების წესიც - ანუ ლიტერატურის სოციოლოგიური ასპექტიც, ამიტომ, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ბიოგრაფიულ დისკურსს, რომელიც გარკვეულწილად განაპირობებს კიდევ

¹⁸ „ხელვნებათა ხელვნება, გამოხატვის დღებულება და ასოთის შუის მომენი მის სხივი არის უზრუნველყოფა. არფრა უზრუნველყოფა უფესი - არფრა გვიბიძგებს გადჭრებისაკენ და არც ბუნდვანებისაკენ“ (თარგმანი ჩემია - ა.კ.).

შემოქმედების თავისებურებებს. ემილი დიკინსონის პოპულარობას ხელს მისი ლეგენდად ქცეული ბიოგრაფიაც უწყობს - დიკინსონისაგან ისტორიამ „განდევილი პოეტის“ საყოველთაოდ ცნობილი სახე შექმნა.

ემილი დიკინსონი 1830 წელს მასაჩუსეტსის შტატის ქალაქ ამჰერსტში დაიბადა. მისი ოჯახი ქალაქის ინტელიგენციას ეკუთვნოდა. მშობლებისაგან მემკვიდრეობით პურიტანული იდეალები და საოჯახო საქმეების მიმართ უზარმაზარი პასუხისმგებლობა ერგო. სკოლის დამთავრების შემდეგ ერთი წელი ჰოლიოუკის სემინარიაში სწავლობდა, მაგრამ მალე მიატოვა იქაურობა, ვინაიდან სემინარიის სტუდენტებს ეკლესიის ცხოვრებაში აქტიური მონაწილეობა ევალებოდათ, რაც ემილისთვის მიუღებელი იყო. საოცარია, რომ შინაგანად უაღრესად რელიგიური ადამიანი ვერაფრით ახერხებდა მრევლის მორჩილი წევრი ყოფილიყო, აქედან ჩანს მისი გულწრფელი და სერიოზული დამოკიდებულება გარემოს მიმართ, რომელიც ხელს უშლიდა შეგუებოდა საზოგადოების პირობითობებს. მალე იგი სახლში ბრუნდება და ოჯახის დიასახლისის როლს სჯერდება. საზოგადოებასთან ურთიერთობა თანდათან უფრო მეტად ავლენს მის ინტროვერტულ ბუნებას. დროთა განმავლობაში ემილი სულ უფრო ცოტა ადამიანს ხვდება, ხოლო მოგვიანებით კი იგი საერთოდ უარს ამბობს თავისი ოთახიდან გამოსვლაზე და, თუ მაინც ვინმეს მასპინძლობს, მას მეორე ოთახიდან ესაუბრება. ადამიანები იხსენებდნენ, რომ ემილი დიკინსონთან რამდენიმეწუთიანი ურთიერთობაც კი უზარმაზარი ენერჯის ფასად უჯდებოდათ. პოეტის ყველა ხანგრძლივი ურთიერთობა მიწერ-მოწერით შემოიფარგლებოდა. იგი იმდენად იყო მოცული თავისი სულიერი ცხოვრებით, რომ იმდროინდელი სოციალური მოვლენების მიმართ არანაირ ინტერესს არ ამჟღავნებდა და არც არასოდეს უცდია, საზოგადოებაში თავისი ადგილი დაემკვიდრებინა. ამ პერიოდში ემილიმ დაიწყო თეთრი ტანსაცმლის ტარება, რომელიც ცხოვრების ბოლომდე აღარ გაუხდია და თავის „თეთრ არჩევანს“ უწოდებდა. მისი ცხედარიც კი, მისივე ანდერძის თანახმად, მთავარი ქუჩების გვერდის ავლით, მინდორ-მინდორ მიიტანეს სასაფლაომდე.

დიკინსონის სიცოცხლეში მისი სულ ათიოდე ლექსი გამოქვეყნდა და ისინიც რედაქტორის საფუძვლიანი შესწორებებით. ამის გამოც პოეტმა საერთოდ უარი თქვა ლექსების დაბეჭდვაზე. სიკვდილის შემდეგ ემილი დიკინსონის დამ მის ოთახში იპოვა რკინის ყუთში ჩაკეტილი, რვეულებად აკინძული რამდენიმე ასეული ლექსი,

რომლებიც შემდეგ სწორედ იმ რედაქტორმა გამოაქვეყნა, რომელმაც პოეტის სიცოცხლეში მისი შემოქმედება წარუმატებელ ვარჯიშად მონათლა.

ჰიგინსონი გაუბედავად, ნაწილ-ნაწილ, საზოგადოების გემოვნებისათვის სამსხვერპლოდ გაღებული შესწორებებით გამოსცემდა დიკინსონის ლექსებს. მართალია, კრიტიკოსთა მტრულ რეცენზიებს არ დაუგვიანებია, მაგრამ თვით საზოგადოების დაინტერესება საოცრად დიდი აღმოჩნდა - 1890 წლის გამოცემა შემდეგი რვა წლის განმავლობაში თექვსმეტჯერ დაიბეჭდა. 2005 წელს გამოცემული კრებულის შესავალში მანანა კობაიძე ასე აღწერს ამ პროცესს: „საზოგადოება უფრო მზად აღმოჩნდა ამ პოეზიის თავისებურებათა მისაღებად, ვიდრე ამ საზოგადოების გემოვნების დასაცავად და გასაფრთხილებლად მოღვაწე კრიტიკოსები. ახლა უკვე საზოგადოების სწორი რეაქცია - ამ პოეზიის მიმართ ინტერესი - ეხმარება კრიტიკოსებს, რომ უფრო თამამად, „შელამაზების“ გარეშე გამოაქვეყნონ დიკინსონის ლექსები, ხორკლიანი, უსწორმასწორო რითმებითა და უცნაური, შეუჩვეველი რიტმით, დაუნდობლად მძაფრი განცდებით“ [დიკინსონი...2005:19].

საბოლოოდ 1945 წელს ყოველგვარი ჩასწორებების გარეშე გამოვიდა ემილი დიკინსონის შემოქმედება სრულად - ლექსების სამი ტომი და წერილების სამი ტომი.

ეს არის საყოველთაოდ გავრცელებული ლეგენდა დიკინსონის შესახებ - სიტყვა „ლეგენდა“ ამ შემთხვევაში გულისხმობს არა იმას, რომ ზემოთ ნახსენები ბიოგრაფიული დეტალები დოკუმენტურად არ არის დამტკიცებული, არამედ იმას, რომ ყოველივე ეს გარკვეულად ჰიპერბოლიზებულია საზოგადოების მიერ, რომელსაც სურს პოეტის პოეტურსავე საბურველში გახვეული ხატი შექმნას. საინტერესოა, თუ როგორ ინტერპრეტაციას აძლევს ამ საყოველთაოდ აღიარებულსა და შეთანხმებულ ისტორიას ქართველი მკვლევარი ზეინაბ სარაძე: „ემილის შესახებ გარკვეული სტერეოტიპია ჩამოყალიბებული: იყო ეული, მარტოსული, ცხოვრობდა კარჩაკეტილად, ლანდივით თუ ჩაიქროლებდა ხანდახან ბაღსა და ეზოში; სტუმრებსაც ერიდებოდაო და ა.შ. ბევრი ბიოგრაფი ცდილობს მეტი იდუმალებით შემოსოს პოეტის სახე, თუმცა, ბიოგრაფების აზრით, ემილი ცხოვრობდა ისე, როგორც მისი თანამედროვე ამერიკელი ქალების უმრავლესობა. მაშინ ქალები არ მოგზაურობდნენ ბევრს (ემილი ნამყოფი იყო ფილადელფიაში, ბოსტონში, კემბრიჯში, ვაშინგტონში), უმეტესობის ცხოვრება ოჯახით

შემოიფარგლებოდა (ემილი ცხოვრობდა მშობლებთან, ძმაც ოჯახითურთ იქვე, ღობის გადაღმა. ემილი უვლიდა ყვავილებს, აცხოვდა ნამცხვრებს, ჰყავდა ბევრი ნაცნობი, რომლებთანაც გაცხოველებული მიწერ-მოწერა ჰქონდა). ანგლოსაქსურ სივრცეში არც უცნაური იყო და არც - ტრაგედია ოჯახში ერთადერთი ქალიშვილის გაუთხოვრობა. რაღაცნაირად მიღებულიც კი იყო - სიბერეში მშობლებისათვის ვინმეს ხომ უნდა მიეხედა. დიკინსონის ოჯახი ამჰერსტის ელიტას წარმოადგენდა. ფინანსურადაც წელგამართულად ცხოვრობდნენ.

მე, პირადად, ემილის არამისტიფიცირებული ცხოვრების ვერსიისაკენ ვიხრები“ [სარაძე, 2010:134].

როგორც ოდესღაც ბაირონისაგან შეიქმნა პოეტი-დენდის სახე, დიკინსონიც ერთხელ და სამუდამოდ იქცა პოეტი-განდევილის სინონიმად, მაგრამ თუ საკამათოა ის, რომ მისი ცხოვრების წესი განსაკუთრებული იყო, არავინ დავობს იმაზე, რომ განსაკუთრებულია მისი შემოქმედება.

ის, რასაც ემილი დიკინსონი წერდა, არ იყო ლექსი ამ ცნების მე-19 საუკუნისეული გაგებით. ლიტერატურას დრო დასჭირდა, რათა ცნება „ლექსის“ შინაარსი გაეფართოვებინა და ემილი დიკინსონის შემოქმედება მის ნაწილად მოეაზრებინა. სწორედ ამიტომ, ემილი დიკინსონს უფრო მეოცე საუკუნის პოეტად მიიჩნევენ.

თუკი დიკინსონის პოეზიის მიღება და აღქმა მისსავე სამშობლოში გაუჭირდათ, რა გასაკვირია, რომ ქართულ სივრცეში ამ პოეტის შემოქმედების შემოსვლა მისი ლექსების გადმოტანა არაერთ სირთულესთან იყოს დაკავშირებული. მკვლევრისთვის საინტერესოა დიკინსონის პოეტიკის ის თავისებურებანი, რომლებიც მისი ორიგინალური შემოქმედების ინდივიდუალიზმს განაპირობებს.

1850 წელს ადვოკატის ასისტენტმა ბენჯამინ ნიუტონმა, რომელიც ემილი დიკინსონის მამასთან მუშაობდა, პოეტს სააღდგომო საჩუქრად რაღაც ვალდო ემერსონის ლექსების კრებული მიუტანა. ამის შემდეგ პოეტი ქალისათვის ემერსონი, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ცხოვრებისეული ღირებულებების საწყაოდ“ იქცა. წერაც მისი ლექსების ზეგავლენით დაიწყო. დიკინსონის შემოქმედებაზე განსაკუთრებული ზეგავლენა მოახდინა ემერსონის რომანტიკულმა ფილოსოფიამ, რომელიც, თავის მხრივ, ძენ-ბუდიზმსა და შელინგის მოძღვრებას ეფუძნებოდა. ემერსონის პოეზიისათვის

დამახასიათებელმა ლაკონურობამ, ეპიგრამულმა სისხარტემ დამინიმალიზმმა გარკვეულწილად განაპირობა დიკინსონის სალექსო ფორმა. ნიშანდობლივია, რომ ემილი დიკინსონის პოეზიის აღიარება დაემთხვა მინიმალისტური ესთეტიკის გააქტუალურების პერიოდს. მინიმალიზმის თეორიული წყარო, განსაკუთრებით კი ლიტერატურაში, სწორედ ძენ-ბუდიზმი იყო. გარდა ემერსონისა, როგორც ჩანს, დიკინსონზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინეს ინგლისურმა საეკლესიო ჰიმნებმა, განსაკუთრებით - ისააკ უოტსის მიერ შედგენილმა „ქრისტიანული ფსალმუნების კრებულმა“ და მისივე „ფსალმუნებმა, ჰიმნებმა და რელიგიურმა სიმღერებმა“, რომლებიც პოეტი ქალის ბავშვობაში საყოველთაოდ იყო ცნობილი. თუმცა, რასაკვირველია, ემილი დიკინსონის სალექსო ფორმა მხოლოდ ჰიმნის ვერსიფიკაციით არ შემოიფარგლება და ჰიმნების ფორმიდან თავისუფალი ლექსის ჩათვლით უამრავ ვარიაციას გულისხმობს.

მკვლევართა მოსაზრებებით, რომელთაც დამაჯერებლობა ნამდვილად არ აკლიათ, სწორედ ისააკ უოტსის საგალობლების გავლენა იგრძნობა ემილი დიკინსონის პოეზიისათვის დამახასიათებელ რითმის სტრუქტურაშიც. საერთოდ, რითმა არის ერთ-ერთი მეტად სპეციფიკური და ინდივიდუალური ნიშანი, რომელიც ამ ავტორს მკვეთრად განასხვავებს სხვათაგან. განსაკუთრებით უჩვეულო იყო რითმის ამგვარი ჟღერადობა მე-19 საუკუნისათვის, რადგან სავსებით არ ჯდებოდა იმდროინდელ ესთეტიკაში. ცნობილია, რომ ზოგადად რითმას ლექსში, გარდა სტრუქტურული და სემანტიკური ღირებულებებისა, დეკორატიული ფუნქციაც აკისრია. დიკინსონისეული რითმა კი მაქსიმალურად ზღუდავს ამ უკანასკნელს და დიდად არც ლექსის სტრუქტურულად შემკვრელის ფუნქციას ასრულებს.

და მაინც, როგორ სარიტმო სტრუქტურას იყენებს პოეტი? თუ გულდასმით გავაანალიზებთ მის პოეტიკას, აღმოვაჩენთ, რომ შესაძლოა ის ისეთი მეამბოხეც არაა, როგორც ერთი შეხედვით ჩანს. მოღვაწეობის დასაწყისში ემილი დიკინსონი უპირატესობას ტრადიციულ რითმას ანიჭებდა, მის ლექსებში არაერთგზის გვხვდება ჩვეულებრივი სტროფები და ტრიპლეტები, ასევე მას სრულიად ძალდაუტანებლად შეუძლია მთელი სტროფები ტრადიციული ლექსთწყობით გარიტმოს, თუკი ამას რამე ფუნქციური დანიშნულება განაპირობებს და შემდეგაც, დიდი ექსპერიმენტების პერიოდის გადავლის მერეც, ემილი დიკინსონი კვლავაც კონვენციონალისტ პოეტად

გვეკლინება. თუმცა არაზუსტი რითმა მაინც უფრო ნიშანდობლივი და დამახასიათებელია მისი პოეზიისათვის. დავაკონკრეტოთ, ამ შემთხვევაში ტერმინი „ზუსტი რითმა“ გულისხმობს, რომ პოეტმა გამოიყენა რითმული წყვილი, რომელთაგანაც ორივეს ბოლოში მოუდის ერთნაირი მახვილიანი ხმოვანი პლუს ერთგვარ თანხმოვანთა ჯგუფი, მაგ., part-chart; ხოლო არაზუსტია რითმა, რომელშიაც ნაწილობრივია დაცული ზემოთ აღნიშნული წყობა. დიკინსონი არაზუსტი რითმის შემდეგ სახეებს იყენებს: თანხმოვნური გარითმვა - როცა ერთმანეთთან წყვილდება ბოლო მარცვლის თანხმოვნები (მაგ., smart-port); ასონანსური რითმა - დიკინსონი რითმავს ნებისმიერ (არაერთგვაროვან) მარცვალს, რომელიც მხოლოდ ხმოვნ(ებ)ისაგან შედგება (blow-sky) და უმახვილო რითმა - როდესაც წყვილდება მარცვლები, რომლებსაც არ აქვთ მახვილი ანდა ძალიან სუსტი მახვილი მოუდით (down-following).

სხვათა შორის, იმ პოეტთაგან, რომლებმაც სხვადასხვა დროს დიკინსონის ლიტერატურული გემოვნება ჩამოაყალიბეს, გარდა ემერსონისა, კიდევ რამდენიმე იყენებდა არაზუსტ რითმას, მაგალითად, ელისაბეთ ბროუნინგი, რომელსაც ემილი ახალგაზრდობაში აღმერთებდა და „უცხოელ პოეტ ქალად“ მოიხსენიებდა, ასევე - ვოგანი¹⁹, რომ არაფერი ვთქვათ ძველი ინგლისური ბალადებისა და პოპულარული სიმღერებისათვის დამახასიათებელ რითმათა სტრუქტურაზე. მაგრამ წინა პერიოდებში არაზუსტი რითმის გამოყენებას უფრო შემთხვევითი, სპორადული ხასიათი ჰქონდა, დიკინსონი კი მათ ინტენსიურად იყენებდა ლექსებში და საბოლოოდ მისი, როგორც პოეტის, ინდივიდუალური სტილის შემადგენელი ნაწილი გახდა.

და მაინც, რატომ იყენებდა დიკინსონი არა საყოველთაოდ აღიარებულ, არამედ განსხვავებულ, ნაკლებად ევფონიურსა და მოუხელთებელ რითმებს; რა ფუნქციური დატვირთვა აქვს ამ ტიპის რითმას? ემილი დიკინსონის შემოქმედების მკვლევარი ბერტა ლინდბერგ-სეიერსტედი ასეთ ახსნას გვთავაზობს: „Attempts have been made to formulate one consistent pattern of meaning for them [slant-rhymes casual to Dickinson], or several terms of meaning. Thus, for instance, near rhymes are said to express _ almost without fail - notions which imply defeat, incongruity, suspense, failure, struggle, frustration, disillusion, thwarting, disruption or escape. Or with less detailed definition, the approximate rhymes are seen as the „auditory correlative" of the poet's vision. In my view, one can't make

¹⁹ჰენრი რაის ვოგანი (1621-1695) - უელსელი მწერალი, მეტაფიზიკოსი პოეტი და ბუნებისმეტყველი;

such overall distinctions. It is only possible to point to individual poems, where either kind of rhyme is appropriate to the meaning. In the great mass of poems no such obvious correlation will obtain. One trend, however, seems to me beyond question: the poet wishes to avoid a high degree of sound identity in her rhymes. This technique may relieve the monotonousness inherent in the hymn by blurring the rhyme scheme. It may perform other roles specific to some poems, such as counteracting parallel arrangements of sound and syntax, or - as suggested - supported a poems start meaning“ [Lindberg-Sayersted, 1968:139].²⁰

როგორც ვიცით, არსებობს ვერსიფიკაციის მტკიცედ განსაზღვრული საზომები: სტრიქონში ტერფთა რაოდენობა და ტიპი ქმნის მეტრს (მაგ., იამბური ტეტრამეტრი) და სტრიქონთა რაოდენობა - სტროფს (მაგ., ტერცეტი); სწორედ სტრიქონი არის ის ძირითადი ერთეული, რომელიც ლექსის ვიზუალური იერსახის ჩამოყალიბებაში მთავარ როლს ასრულებს. თუმცა, რასაკვირველია, არსებობს ლექსის ისეთი რიტმული ორგანიზების ფორმებიც, რომლებიც არც ერთ ტრადიციულ კლასიფიკაციაში არ ჯდება; ერთ-ერთი არის ე.წ. „4*4 ფორმულა“, როგორც ამას მკვლევარი დერეკ ეტრიჯი უწოდებს, ხოლო ემილი დიკინსონის პოეზიის მკვლევრები მარტა ნელ სმითი და მერი ლოუფელჰოლცი მას „stave“-ს უწოდებენ, რათა განასხვავონ ტერმინისაგან „stanza“ (ქართ. „სტროფი“). ეს უკანასკნელი ლექსის ვიზუალური კლასიფიცირებისაგან განსხვავებით, მკითხველის ყურადღებას მის რიტმულ მხარეზე ამახვილებს. სანიმუშოდ განვიხილოთ ორი ლექსი:

„It ceased to hurt me, though so slow

I couldn't see the trouble go-

²⁰²⁰ „არაერთხელ სცადეს დაედგინათ, რომელ ერთ ან თუნდაც რამდენიმე კონკრეტულ შემთხვევაში იყენებს ემილი დიკინსონი არაზუსტ რითმას. ასე, მაგალითად, ვარაუდობენ, რომ არაზუსტი რითმა თითქმის ყოველთვის გამოხატავს ცნებებს, რომლებიც გულისხმობენ იმედგაცრუებას, შეუთავსებლობას, მოლოდინს, მარცხს, ბრძოლას, ღონის მიხდას, გულის გატეხას, სიჯიუტეს, პიროვნულ ნგრევასა თუ გაქცევის სურვილს. თუკი უფრო განვაზოგადებთ, ეს არაზუსტი რითმები ჩანან, როგორც პოეტის შეგრძნებების „სმენითი კორელატები“. ჩემი აზრით, ასეთი ზოგადი დასკვნის გამოტანა არ არის სწორი, ჩვენ მხოლოდ და მხოლოდ შეგვიძლია ცალკეული ლექსების მიხედვით ვიმსჯელოთ რითმის ტიპი რამდენად შეესაბამება მის შინაარსობრივ მხარეს. ლექსების უდიდეს უმრავლესობაში ამგვარი ურთიერთმიმართება, თვალნათლივ მაინც, არ აღინიშნება. თუმცა ერთი რამ ჩემთვის ეჭვგარეშეა: პოეტს სურს, თავიდან აიცილოს ბგერათა იდენტობის მაღალი ხარისხი თავის ლექსებში. ეს ტექნიკა რითმული სტრუქტურის გაზუნდოვნების გზით შეიძლება ასუსტებდეს ჰიმნებისათვის დამახასიათებელ მონოტონურობას, ზოგიერთ ლექსში ისინი შეიძლება სხვა სპეციფიკურ როლსაც ასრულებდნენ, ვთქვათ, ანეიტრალდნენ პარალელური ბგერისა და სინტაქსის ჰარმონია, ან, როგორც ვარაუდობენ, ამძაფრებდნენ ლექსის შინაარსობრივ მხარეს“ (თარგმანი ჩემია - ა.კ.).

But only know by looking back-

That something - had obscured the Track“.

და:

„After great pain a formal feeling comes-

The nerves sit ceremonious like Tombs-

The stiff Heart questions, was it He, that bore'-

And, Yesterday or centuries before“.

ორივე სტროფი ემილი დიკინსონის შემოქმედებიდანაა და ორივე იამზია, ერთნაირი ლექსთწყობა აქვთ, თუმცა რიტმული თვალსაზრისით მკვეთრად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. პირველ სტროფში სტრიქონები ერთ მთლიანობად იკვრება, ხოლო მეორე სტროფში თითოეული სტრიქონი მკვეთრად ინდივიდუალურია და სტროფის სხვა ტაეპებისაგან განსხვავდება. პირველ მათგანს „სტროფული ფორმა“ ეწოდება, ხოლო მეორეს - „ტაეპური ფორმა“ [Smith... 2014:37]. როგორც ევრისტიკული კვლევა წარმოაჩენს, მათ შორის არსებული განსხვავება რიტმული მახვილების რაოდენობასა და ადგილმდებარეობაზეა დამოკიდებული.

სტროფული ფორმის განვითარებას ხელი შეუწყო ინგლისური ენისათვის დამახასიათებელი ძირეული რიტმული პრინციპის - მონაცვლეობის - მიერ თანდათან დომინანტური პოზიციის დაკავებამ. ინგლისური, ძველი ბერძნულის, ლათინურისა და მრავალი სხვა ენისაგან განსხვავებით, ეფუძნება მახვილს, ძლიერი და სუსტი მარცვლების მონაცვლეობას. სიტყვებს არ აქვთ ფიქსირებული მახვილი (განსხვავებით მრავალი ენისაგან), მათი მახვილი კონტექსტურია. პოეზიაში სუსტი და ძლიერი მახვილების მონაცვლეობა ქმნის საზომს - რიტმს, რომელიც დარტყმებისა და უკუქცევებისაგან (beats and offbeats) შედგება. სტროფული ფორმის არსებობისას ზემოთ აღწერილი მონაცვლეობის ფაქტორი იწვევს მახვილ-გამომახვილის ეფექტს, რომელიც კრავს სულ უფრო მოზრდილ სალექსო ერთეულებს, ვიდრე მათ სტროფად არ აქცევს. მაგ.:

მახილი:It ceased

გამოძახილი: to hurt me;

შემდეგ:

ძახილი: It ceased to hurt me;

გამოძახილი: though so slow;

შემდეგ:

ძახილი: It ceased to hurt me, though so slow;

გამოძახილი: I couldn't see the trouble go-

და ბოლოს იკვრება სტროფი:

ძახილი: It ceased to hurt me, though so slow

I couldn't see the trouble go-

გამოძახილი: But only knew by looking bac-k

That something - had obtained the Track.

თექვსმეტი რიტმული ერთეულისაგან (გნებავთ, რიტმული დარტყმისაგან) შემდგარი მონაკვეთი ქმნის მთლიანობის აუდიო და ფსიქოლოგიურ ეფექტს. თუმცა ხდება ისეც, რომ ლექსის ვიზუალური იერი არ თანხვდება მის რიტმულ სტრუქტურას და განსხვავებები რიტმულ სტრუქტურასა და ვიზუალურ იერსახეს შორის საშუალებას აძლევს დიკინსონს, რიტმულ სახესხვაობათა მრავალფეროვანი პალიტრა შექმნას.

დიკინსონის შემოქმედებაში არ გამოიყოფა მხოლოდ „სტროფული“ და „ტაეპური“ ფორმები, ანუ არ ვმსჯელობთ მხოლოდ მისი ლექსის რიტმულ მთლიანობასა და რიტმულ ინდივიდუალობაზე, არამედ მათი სხვადასხვა ვარიაციაც უნდა განვიხილოთ. სწორედ ამ ვარიაციების მრავალფეროვნება ქმნის დიკინსონისეულ მდიდარ მეტრულ გრამატიკას.

არაიამბური საზომები უფრო მეტად უწყობს ხელს რიტმული ერთიანობის მიღწევას, ვიდრე - იამბური; ასევე, რიტმული მთლიანობის ხელის შემწყობი ფაქტორია რითმაც. რაც უფრო მოზრდილი სალექსო ერთეულებია გართმული, მით უფრო ხელშესახებია ლექსის რიტმული მთლიანობა. მაგ., aabb რითმულ კომპლექსზე მეტად ეფექტურია

ababსტრუქტურა. ასევე რიტმული ერთიანობის მნიშვნელოვანი ფაქტორია ვირტუალური რიტმული მახვილებიც - ანუ დარტყმები, რომლებიც ვიზუალურად არ არსებობენ ლექსში, მაგრამ ხმამაღლა კითხვისას ხმოვანდებიან.

გარდა თავისებური რითმული სტრუქტურისა და მეტრული გრამატიკისა, დიკინსონის პოეზიის ინდივიდუალიზმს პოეტის მიერ პუნქტუაციისა და სხვა გრაფიკული გამომსახველობითი ნიშნების მეტად არანორმატიული გამოყენება ქმნის.

აშკარა და თვალშისაცემია, თუ როგორ იყენებს დიკინსონი მთავრულ ასოებს. ინგლისური ენისათვის არცთუ იშვიათია შემთხვევები, როდესაც მეტი ემპათიკურობისათვის არსებით სახელს, რომელიც წინადადების თავში არაა, დიდი ასოთი წერენ, მაგრამ ემილი დიკინსონი არა მხოლოდ არსებით სახელებს, არამედ ნაცვალსახელებსა და ზედსართავ სახელებს, რიგ შემთხვევებში ზმნებს, ზმნიზედებსა და არტიკლებსაც კი მსგავს ფუნქციას ანიჭებს. ამ მოვლენის განმარტება მკვლევრებს საკმაოდ უჭირთ, რადგან საზედაო ასოების დანიშნულება ხშირ შემთხვევაში საკმაოდ ბუნდოვანია. დევიდ პორტერი, დიკინსონის მიერ საზედაო ასოების არანორმატიული გამოყენების შესახებ წერს: „No single explanation serves to define the specific effect Emily Dickinson intended or indiscriminate and in different poems serves to produce different effects“ [Lindberg-Seyersred, 1968:190].²¹

თუმცა იგი იქვე გვთავაზობს თავის მიერვე შეუძლებლად გამოცხადებული განზოგადების საინტერესო მცდელობას: „It [the generalization] enhances those strongly operative words which carry the burden of the of the imagery and meaning“ [Lindberg-Seyersred, 1968:190].²²

ჩვენთვის ეს მოსაზრება სრულიად მისაღებია, რადგან, თუ გავითვალისწინებთ ემილი დიკინსონის ლექსების რაოდენობას, მივხვდებით, რომ ძნელია თითოეული მათგანის განხილვა და უფრო დასაბუთებული განზოგადების შემოთავაზება მოვითხოვოთ.

²¹არ არსებობს ერთი ახსნა იმისა, თუ რა კონკრეტული ეფექტის მისაღწევად იყენებდა ემილი დიკინსონი მათ [ასომთავრულით დაწყებულ სიტყვებს]. ისინი სხვადასხვა ლექსში განსხვავებულ ფუნქციას ასრულებენ“ (თარგმანი ჩემია - ა.კ.);

²²„იგი [საზედაო ასოთი] იწყებს იმ განსაკუთრებულად ქმედით სიტყვებს, რომლებიც წარმოსახვის ანდა აზროვნების ძირითად ტვირთს ეზიდებიან“ (თარგმანი ჩემია - ა.კ.).

ემილი დიკინსონისათვის დამახასიათებელი პუნქტუაციის განსაკუთრებულად თვალშისაცემი ელემენტია ტირეები. 1955 წელს ჰარვარდის უნივერსიტეტის გამომცემლობის მიერ დაბეჭდილმა დიკინსონის ლექსების კრებულმა საზოგადოება გააოგნა, ვინაიდან, თუ წინა გამოცემათა რედაქტორები ცდილობდნენ სასვენი ნიშნების გამოყენების საყოველთაოდ აღიარებული გრამატიკული წესებისათვის რამდენადმე მაინც მოერგოთ დიკინსონის პუნქტუაცია, ამ გამოცემამ მკითხველს მთლიანად ავტორისეული, „ხელუხლებელი“ ვარიანტი შესთავაზა - ერთი შეხედვით უაზროდ მიმოხილული ტირეების სიუხვე და უჩვეულო მდებარეობა ლექსების აღქმას მეტისმეტად აძნელებდა.

რიგ მკვლევართა მოსაზრებით, ემილი დიკინსონი ტირეს იყენებდა არა მხოლოდ ამ სასვენი ნიშნის საყოველთაოდ აღიარებული ფუნქციის შესაბამისად, არამედ - მძიმის ნაცვლადაც. ზოგიერთი მეცნიერი კი მას „გაძლიერებულ წერტილად“ მიიჩნევს.

ფაქტი ერთია, როგორც დიკინსონის ხელნაწერების მკვლევარი თეოდორა უორდი წერს, პრაქტიკულად გამორიცხულია ორი ნებისმიერი რედაქტორი ოდესმე ერთ აზრამდე მივიდეს, თუ როგორ შეიძლება ნაბეჭდ ტექსტში გადმოიცეს ეს უცნაური სისტემა [Ward, 1986: 756]. ალბათ, ასევე შეუძლებელია ორმა მთარგმნელმა ერთნაირად მოახერხოს მათი რეპროდუქცია მიმღებ ენაზე. აქედან გამომდინარე, შეუძლებელია სასვენი ნიშანთა ამ სისტემის მეორე ენაში გადატანისათვის თუნდაც მიახლოებითი ინსტრუქციის შექმნა. თუმცა იმის დადგენა, თუ რას ემსახურება ამ საყოველთაოდ ცნობილი ტირეების გამოყენება, მეტ-ნაკლებად გააიოლებდა საქმეს, ვინაიდან მთარგმნელმა ასე თუ ისე, თავისი ინტერპრეტაციის შესაბამისად მაინც, გარკვეული სახით უნდა შეინარჩუნოს დიკინსონის პოეზიის ეს თავისებურება, როგორც მისი სტილის განუყოფელი ნაწილი.

ალბათ, ჭეშმარიტებასთან ყველაზე ახლოსაა მოსაზრება, რომელიც დიკინსონის ლექსების ჰარვარდისეული გამოცემის რედაქტორს, თომას ჯონსონს, ეკუთვნის და რომლის თანახმადაც, ტირეები ამერიკელი პოეტი ქალის შემოქმედებაში გრამატიკული ფუნქციით კი არ გამოიყენება, არამედ მუსიკალური ეფექტის ვიზუალურად წარმოსაჩენად, ტირეების ადგილმდებარეობა სტრიქონების ბგერობრივ აქცენტებს ემთხვევა [Dickinson, 1955:355].

არანაკლებ საინტერესოა რიჩარდ სიუელის მოსაზრება. იგი მიიჩნევს, რომ ტირეები დიკინსონის იდიომატური აზროვნების ნაწილია. ვიზუალურად გამოხატავს მისი აზროვნების მანერას - „მერყევს, გაუბედავს, თითქოს სუნთქვაშეკრულს“ [Sewall, 1980:157].

ამრიგად, დიკინსონის პოეტური სტილის ამ მეტად სპეციფიკური ელემენტის, ტირეების, გამოყენების ფუნქცია შეიძლება სამგვარად გავიაზროთ: 1. ისინი ასახავენ პაუზას, რომელიც მოლოდინსა და ეჭვთან არის ასოცირებული; 2. ვიზუალურად გამოხატავენ ლექსის მუსიკალურ ეფექტებს; 3. აქცენტი გადააქვთ ცალკეულ სიტყვებზე.

როგორც ვხედავთ, ემილი დიკინსონის პოეზია მრავალ კითხვას უტოვებს მკითხველს, პირველ რიგში, მკითხველს, მერე კი - გამომცემლებსა და მთარგმნელებს. მიუხედავად იმისა, რომ მკითხველმა ემილი დიკინსონი დიდი ხანია აღიარა და მსოფლიომ ამერიკის ერთ-ერთ უდიდეს პოეტად შერაცხა, აშკარაა, რომ ბოლომდე მაინც ვერ ამოხსნა მისი საიდუმლო ვერც, როგორც პოეტისა და ვერც, როგორც პიროვნებისა.

თუმცა, რასაკვირველია, ზემოთ აღნიშნულ პრობლემებს ხელი არ შეუშლია მთარგმნელებისთვის მსოფლიოში, რომ ხელი მოეკიდათ ემილი დიკინსონის პოეზიის თარგმნისათვის. მათ შორის არც ქართველი მთარგმნელები შეუშინებია სირთულეებს, მითუმეტეს, რომ, როგორც თარგმანის ცნობილი თეორეტიკოსი დალიფანჯიკიძე აღნიშნავს, ქართულენა საქვს რესურსინების მიერ სირთულის პოეტური ტექსტის სრულფასოვანი ეკვივალენტი შექმნას: „ქართული ენა დალიტერატურული ტრადიციები განუსაზღვრელსა შუალეებსა სიძლევა ყოველი ტიპის პოეზიისთვის გამოინახოს ადეკვატებიან მშობლიური ენის გამომსახველობითი ერთეულების ბაზაზე შეიქმნას და დამკვიდრდეს ახალი მეტყველება, როცა საქმე ქართული პოეტური ტრადიციის აგანგანსხვავებული პოეზიის თარგმნას ეხება“ [ფანჯიკიძე, 1999:48].

დიკინსონის პირველი ქართველი მთარგმნელი, როგორც მრავალი სხვა ამერიკელი პოეტისა, ზვიად გამსახურდიანია. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, 1971 წელს გამოცემულ საეტაპო კრებულში „ამერიკელი პოეტები“ შეტანილია დიკინსონის ორი ლექსი: „ჩიტი

გადმოფრინდა ბილიკზე“ და „გაზაფხულს სჩვევია ნათელი“. დიკინსონის შემოქმედებას გამსახურდია ასევე მიმოიხილავს თავის ნაშრომში „XX საუკუნის ამერიკული პოეზია“ და ახასიათებს ასე: „ეს არის უნატიფესი კამერული ლირიკა, რომელიც გამოირჩევა უნატიფესი, ჭვრეტითი ხასიათით“ [გამსახურდია, 1972:6]. გამსახურდიას ამგვარი დამოკიდებულება დიკინსონის ლირიკის მიმართ აისახება მის მიერ შესრულებულ თარგმანებში, რომლებიც, სხვათა შორის, გაცილებით უფრო დაბალანსებული და ეკვივალენტურია, ვიდრე მომდევნო პერიოდის სხვა მთარგმნელთა ნამუშევრები.

ზვიად გამსახურდიას მიერ კრებული სათავის შერჩეული ორივე ლექსი ბუნების თემაზეა, აღსანიშნავია, რომ არც ერთი მათგანი არ არის განსაკუთრებით ცნობილი ნაწარმოები და არც ისეთი მნიშვნელოვანი, როგორსაც ჩვეულებრივ ირჩევენ ხოლმე მკითხველისათვის უცხოენოვანი პოეტის პირველად წარდგენის დროს - შესაძლოა სწორედ ამიტომაც ზვიად გამსახურდიას თარგმნილ ემილი დიკინსონს - განსხვავებით თუნდაც მისივე ნათარგმნი პაუნდისა და ედგარ ლი მასტერსისაგან - მკითხველის განსაკუთრებული დაინტერესება არ მოჰყოლია.

ზ. გამსახურდია იმდენად ინარჩუნებს დედნის შინაარსობრივ ეკვივალენტობას, რომ დღის წესრიგშიც კი არ დგას პრობლემა, რომელიც მუდამ წამოიჭრება ხოლმე დიკინსონის თარგმნისას - გადმოიტანა თუ არა მთარგმნელმა საზედაო ასოებით ხაზგასმული ლექსიკური ერთეულები. გარდა შინაარსისა, მთარგმნელი ახერხებს ფორმოზომიერ მახასიათებლების მეტ-ნაკლებად რეკონსტრუქციას - რამდენჯერმე იგი საოცარი ეკვივალენტობით ქართული ლექსისათვის არცთუ ისე ბუნებრივ არაზუსტ რითმას: (ტატნობზე-საგრძნობი; დროისთვის-მოირთავს; ბეჯითად-ბეჭედი), თუმცა სხვა შემთხვევაში იგი იყენებს ზუსტ - მხატვრული თვალსაზრისით არც თუ გამორჩეულ რითმებს (სხვათა შორის, დიკინსონიც ჩვეულებრივ, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას არ ანიჭებს რითმას), რის გამოც იკარგება ჩანაფიქრი - არაზუსტი რითმებიც მოჩანს როგორც უბრალოდ ცუდად შერჩეული რითმა და არა - მიზანდასახულად შექმნილი პროსოდიული ელემენტი.

ზვიად გამსახურდიას ნამდვილად ვერ დავწამებთ, რომ საბჭოთა პერიოდისთვის ჩვეული დომესტიკაციის მეთოდით თარგმნა დიკინსონის პოეზია, თუმცა იმ

პერიოდისათვის დამახასიათებელი პოეზიის თარგმანის განზოგადებული ენის ნიშნები (ფანჯიკიძე) ამ თარგმანებშიც იჩენს თავს: გვხვდება არქაიზმები - „მერმე“, მხოლოდ პოეზიის ენაში შემორჩენილი ლექსიკა - „ტატნობი“; შინაარსის არასწორი ინტერპრეტაცია, რომელიც ცვლის კონტექსტს (And the hopped sidewise to the Wall/to let a Beetle pass. პწკარედი: შემდეგ კი შეხტა გვერდით მესერზე/რომ გზა დაეთმო ხოჭოსთვის. თარგმანი: „გზისპირა ყორეს მიაშურა, ბზიკის დასაჭერად ჩასაფრდა“) - ჩიტი, რომელსაც ლექსის ლირიკული გმირი აკვირდება - დაბნეული და გაფაციცებულია, ოღონდ არა - ჩასაფრებული და სანადიროდ გამოსული. ერთგან ასევე გვხვდება დიკინსონისეული ტროპის „Velvet head“ ჩანაცვლება სამიზნე კულტურისათვის ორგანული და წყარო კულტურისათვის არაორგანული შედარებით: „თავი - გლუვი გიშრის ბეჭედი...“ (მოგეხსენებათ, ძვირფას და ნახევრადძვირფას ქვებთან შედარება ქართული ლიტერატურისათვის, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში განიცდიდა აღმოსავლური კულტურის ზეგავლენას, მეტად დამახასიათებელია, ხოლო ამერიკულისათვის - საკმაოდ უცხო). მიუხედავად ამ დეტალებისა, ზვიად გამსახურდიას თარგმანი ნამდვილად აკმაყოფილებს ეკვივალენტობის ორ ფაზას: შინაარსობრივ და ფორმობრივ ეკვივალენტობას, ხოლო, რაც შეეხება ემოციურ/პრაგმატულ ეკვივალენტობას, ეს უკვე საკამათოა და სუბიექტური აღქმის საკითხია.

როგორცდასაწყისში უკვე აღვნიშნეთ, ერთ-ერთი პირველი მთარგმნელი, რომელმაც ემილი დიკინსონი ქართულ ენაზე გადმოიტანა, გიორგი ნიშნიანიძე იყო. მისი თარგმანები მეტ-ნაკლებად სრულისახითაა შეტანილი 1985 წელს გამოცემულ „ინგლისური და ამერიკული პოეზიის მცირე ანთოლოგიაში“.

როგორც წინააღმდეგობრივად ართულებს იმ ცირეკომენტარიდან ჩანს, მთარგმნელი ემილი დიკინსონს ერთ-ერთსა უკეთესს ამერიკელ პოეტად მიიჩნევს და, სხვათა შორის, აღნიშნავს, რომ ამერიკელ პოეტთა განსწორებულ მანგამოიყენა პირველადე.წ. „პარა-რიტმა“²³ [„ინგლისური... 1985:316]. მაშასადამე, მთარგმნელი იცნობს იმექსპერიმენტულ ნოვაციებს, რომელთაც ამერიკელმა პოეტმა ჩაუყარა საფუძველი და, წესით, უნდა ითვალისწინებდეს კიდევ ცმათ თარგმნის დროს.

²³ იგივეა, რაც ჩვენ მიერ აღწერილი „არაზუსტი რითმის“ პირველი ტიპი.

ამერიკელი გამომცემლები, როგორც ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, თავდაპირველად უფრო ხოლმე დიკინსონის ავტენტური სახით დაბეჭდვას და ცდილობდნენ, ეს უჩვეულო პოეზია იმ პერიოდის ლიტერატურული გემოვნებისათვის მოერგოთ: ათანაბრებდნენ სტრიქონების რაოდენობას, „მართავდნენ“ რიტმულ სტრუქტურას, ცვლიდნენ რითმებს უფრო ჟღერადი წყვილებით, სასვენინიშნების გამოყენებას გრამატიკულ ნორმებს უმორჩილებდნენ, იმპლიციტურ ინფორმაციას ექსპლიციტურად აქცევდნენ და ა.შ.

ყოველივე ეს მეტისმეტად გვაგონებს იმას, თუ როგორ თარგმნიდნენ დასაწყისში იმ დიკინსონის შემოქმედებას საქართველოში, ვინაიდან, მიუხედავად იმისა, რომ დიკინსონის პოეზიის რეცეფციას დასავლეთის ქვეყნებში უკვე ხანგრძლივი ისტორია ჰქონდა, ჩვენი ქვეყნისათვის საბჭოთა იდეოლოგიის მიერ განპირობებული კულტურული კარჩაკეტილობის გამო სიახლეს წარმოადგენდა.

მაგალითისთვის გამოგვადგება დიკინსონის ალბათ ყველაზე ცნობილი ლექსი „I'm Nobody“ დამისი ყველაზე ცნობილი თარგმანი, რომელიც გიორგი ნიშნიანიძეს ეკუთვნის და რომელმაც, მიუხედავად დომესტიკაციის მეთოდის გადაჭარბებულად გამოყენებისა (ან სწორედ ამის გამოც) შეძლო ქართველი მკითხველის ცნობიერებაში მკვეთრად აღებეჭდა დიკინსონი, როგორც მნიშვნელოვანი ამერიკელი ავტორი:

„I'm Nobody! Who are you?

Are you – Nobody – too?

Then there's a pair of us!

Don't tell! they'd advertise – you know!

How dreary – to be – Somebody!

How public – like a Frog –

To tell one's name – the livelong June –

To an admiring Bog! [დიკინსონი, 2005:26].

„მევარავინ – შენნეტავვინხარ? –

ნუთუ შენც დღემდევარავინიყავ?

– კეთილი, მაგრამ ურავის ვეტიკით, –
ყველა არავინ იმ ქვეყნად მიჰყავთ.

ვიყოთ მედაშენბედის ანაბრად,

კიდევ კარგი, რომ არ ვინ არავართ –

როგორ იოლადა ვცდით ორივე,

აურზაურს და დავი დარაბას“ [დიკინსონი, 2005:27].

თარგმანი ძირითადად ინარჩუნებს დედნის შინაარსობრივ მხარეს, თუმცა გვხვდება გადახვევებიც. ორიგინალში წერია, რომ თუკი მათ, ლექსის ლირიკულ გმირს ადამიანთა თვისობის იქტს, გაუგეს, რომ არავინ არიან, ქვეყანას მოსდებენ და ისინი საზოგადოების აგანგაირიყებიან; გიორგინი მნიანი იმეცვლის ამპასაჟს: „არავინ“ თვითღმერთს მიჰყავს იმ ქვეყნად, რადგან მისი ადგილი დედამიწაზე არ არის. ჩემია ზრით, ესპასაჟი მნიშვნელოვნად ცვლის ლექსის კონცეფციას – თუ როგორი და უნდობელი ახალხი (დაარა - ღმერთი) იმ ადამიანების მიმართ, რომელთაც სოციალურის ტატუსი არ გააჩნიათ. გარდა ამისა, ტექსტში გვხვდება შემთხვევა, როდესაც დედნის ეული ლექსის ქვეტექსტი, რომელიც ბოლო ორსტრიქონშია, მთარგმნელმა ზედაპირზე გამოიტანა: „როგორ იოლა დმოვრჩით ორივე აურზაურს და დავი დარაბას“.

სამაგიეროდ, თარგმანში არ ჩანს ავტორის ეული შეფასება მოვლენებისა – დამამცირებელი აბრძოლა იმისთვის, რომ იმ ქვეყნად შენა ადგილი ექონდეს.

გარდა ამისა, ლექსში მთლიანად შეცვლილი ასტილური კომპონენტები: დედნის რიტმი წყვეტილია, წინადადებები და უსრულებელი, სინტაქსი – არანორმირებული; თარგმანში კი, პირიქით, თხრობა დინამიკურია, რიტმი – მუსიკალური, წინადადებები – სრულყოფილი. წინაპლანზე გადმოდის არაზიზღი საზოგადოებაში ადგილის დასამკვიდრებლად საჭირო ფუსფუსის მიმართ, არამედ კმაყოფილება, რომ მან ყველა იმ ქვეყნიურისა ზრუნავით ავიდანაიცილა.

ლექსში გამოყენებული ორი ტროპის აშუალებისაგან, ანაფორა და შედარება, თარგმანში არცერთი არაა შენარჩუნებული. განსაკუთრებით გაუმართლებლად მიგვაჩნია

იგნორირება უკანასკნელისა - ამქვეყნიური აღიარებისათვის დამაშვრალი ადამიანის შედარება ბაყაყთან, რომელიც საკუთარ სახელს უმეორებს მისით აღფრთოვანებულ ჭაობს. დედნისეულისატირა, დაძაბულობაშეცვლილია, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საკუთარ ხვედრს

შეგუებულია ადამიანის უდარდებლობით. ამსილაღეს ხაზს უსვამს თარგმანის დედნისაგანს ულიადგანს ხვავებულ ირი თმულ-მეტრულის ტრუქტურაც:

ემილი დიკინსონის ეული არათანაბარი რიტმული მახვილები: 3. 3. 3. 4. (I სტროფი) ქართულში გათანაბრებულია დამკვეთრე ფონიურ ჟღერადობას ქმნის, რასაც მატება გიორგი ნიშნიანიძისთვის ჩვეული მდიდრული დაქტილური რითმა (*ანაბრა დ/არავართ/დავიდარაბას*), რომელიც ნაცვლებს დიკინსონის მწირ, ფორმალურ ვაჟურ რითმას.

რაც შეეხება სასვენ ნიშნებს, გიორგი ნიშნიანიძე ამ კონკრეტულ შემთხვევაში აშკარად ცდილობს, ანგარიში გაუწიოს დედანს, ვინაიდან უფრო ხშირად იყენებს დეფისებს, ვიდრე ამას ქართული გრამატიკის ნორმები მოითხოვს, თუმცა თარგმანში დეფისების ფუნქცია ორიგინალისაგან განსხვავებულია (მთარგმნელი პირველ სტროფში მათ იყენებს დიალოგური ფორმის შესაქმნელად, რაც, სხვათა შორის, ლექსის კონცეფციიდან გამომდინარე, სრულიად შეუსაბამოა; ხოლო მეორე სტროფში დეფისი გამოყენებულია მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის აღსანიშნავად), დედანში იმავე დეფისებს ცალკეული სიტყვების ემპათიზაციის ფუნქცია ეკისრებათ და მონაწილეობას იღებენ წყვეტილი, „გულამომჯდარი“ ინტონაციის შექმნაში. აღსანიშნავია, რომ, გარდა სიტყვისა „Nobody“ (არავინ), მთარგმნელი არათუ ემპათიზაციას უნარჩუნებს დედანში მთავრული ასოებით დაწყებულ სიტყვებს, არამედ ისინი თარგმანში არც კი გადმოაქვს. პუნქტუაციის თვალსაზრისით დედანში ასევე შესამჩნევია ხშირად გამოყენებული ძახილის ნიშნები (ლირიკული გმირის რადიკალური და მშფოთვარე პოზიციის ვიზუალური ასახვა), რომლებიც თარგმანში არ გვხვდება იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ დედანში არც ავტორისეული მშფოთვარება ჩანს, არც მისი რადიკალური განწყობილება.

როგორც ვხედავთ, გიორგი ნიშნიანიძის თარგმანი ვერ ინარჩუნებს ემილი დიკინსონის პოეზიისათვის დამახასიათებელ ვერც ერთ ინდივიდუალურ ნიშანს. თუმცა, რასაკვირველია, სრულიად შეესაბამება ტრადიციული პოეზიის მოყვარული ქართველი

მკითხველის გემოვნებას და ისეთივე მაღალი დონის ვერსიფიკაციული ოსტატობითაა შესრულებული, როგორც ამავე მთარგმნელის სხვა ნამუშევრები. მაგრამ თარგმანის შეფასების თანამედროვე კრიტერიუმების მიხედვით, ვერც ეს ნიმუში და ვერც გ. ნიშნიანძის მიერ შესრულებული დიკინსონის დანარჩენი ლექსების თარგმანები ეკვივალენტურად ვერ ჩაითვლება და აშკარად ჩანს დომესტიკაციის მეთოდის დომინაცია. ცნობილი ფრანგი ლიტერატორი და მთარგმნელი ივ ბონეფუა წერდა, რომ პოეზიის თარგმანი ადამიანური შესაძლებლობების ზღვარზე მყოფი რამაა, რომ მხოლოდ მაშინ შეიძლება კარგი გამოვიდეს, თუ მთარგმნელისა და პოეტის სულიერი სამყაროები მეტად ახლოსაა ერთმანეთთან [Theories... 1992:190]. გ. ნიშნიანიძე კი, რომელმაც შესანიშნავად თარგმნა ჩოსერი და კლასიკური ხანის სხვა პოეტები, სავარაუდოდ, მათთან უფრო განიცდიდა სულიერ სიახლოვეს, ვიდრე - დიკინსონთან, პლათთან ან სხვა არაკონვენციონალისტ პოეტებთან, რომელთა ლექსების თარგმნასაც, სავარაუდოდ, მხოლოდ ანთოლოგიის გამრავალფეროვნების მიზნით მოჰკიდა ხელი.

გიორგინიშნიანიძეთვალსაჩინომთარგმნელიადა, როგორც წესი, მისი ნამუშევრები მეტყურად ლებას იქცევს, თუმცა და ის ნიშან-თვისებები, რომლებითაც ნიშნიანიძის ზემოხსენებული თარგმანები გამოვყავით, თამამად შეიძლება გავავრცელოთ როგორც ამავე მთარგმნელის მიერ შესრულებულ დიკინსონის სხვა ლექსების თარგმანებზე, ასევე - ამ პოეტის სხვა მთარგმნელთა ნამუშევრებზე - საბჭოთა პერიოდისა და საბჭოთა ესთეტიკის ინერციით შესრულებული პოსტსაბჭოთა პერიოდის თარგმანები გამოირჩევა იმით, რომ ისინი ხშირ შემთხვევაში დომინირებენ დედანზე, უარყოფენ მისი სტილის ინდივიდუალიზმს და დამკვიდრებული პოეტური გემოვნებით ხელმძღვანელობენ. დედანზე დომინირება რამდენიმე ნიშნით ხორციელდება:

- 1) მთარგმნელის სრული თავისუფლება - თარგმანი არც ერთ კომპონენტში არ თანხვდება დედანს; მთარგმნელი გაურბის ან ვერ ახერხებს ტექსტის ადეკვატურად გამომტანას ქართულ ენაზე და დედნის შინაარსისა და ფორმის ზოგადი მახასიათებლების ვარიაციებზე, ასე ვთქვათ, ორიგინალის „ჩონჩხზე“ ფაქტობრივად ახალ ლექსს ქმნის:

„This is my letter to the World,

That never wrote to Me –

The simple News that Nature told–

With tender Majesty... [დიკინსონი, 2005:22].

„ვუხმობსამყაროს, დაუსაბამოს,

მე, მონატრულიმისინუგეშის,

არდამდებიაგულზემალამოდ,

არჩავუკვრივართბილადუბეში. . .“ [დიკინსონი,2005:23].

(მთარგმნელიმიაჯიჯეიშვილი)

ანდა:

„Crackling with fever, they Essay,

I turned by brimming eyes away,

And come next hour to look“ [დიკინსონი, 2005:155].

„დამსკდარბაგესთანღვინოსმიიტანს,

წუთითდავტოვებთავისტკივილთან –

მისივარამისცქერამნელია“[დიკინსონი, 2005:156].

(მთარგმნელიდ. ახალაძე)

ანდა:

„Tis an honorable Thought,

And makes One lift One’s Hat,

As one encountered Gentlefolk

Upon a daily Street”

„ზოგჯერ ფიქრები საოცარი გულს გაგიყუჩებს
და გინდა ქუდი მოუხადო ლამაზ ზმანებას,
მტვრიან ქუჩაში თითქოს პრინცი შემოგხვდა უცებ
ან ჩაგიქროლეს მაღალი წრის ლამაზმანებმა“
[დიკინსონი, 2005:49].

2) პოეტის სტილური ინდივიდუალიზმის უგულებელყოფა - ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული შემთხვევაა, როდესაც მთარგმნელები არ ითვალისწინებენ დიკინსონის პოეზიისათვის დამახასიათებელ მინიმალიზმს და მოკლე, მცირემარცვლოვან სტრიქონებს ქართულ თარგმანში განავრცობენ. ამის მიზეზი, უპირველეს ყოვლისა, ქართულ ტრადიციულ პოეტიკაში მინიმალიზმის ნაკლებობაა, ხოლო მეორე კი ის, რომ ინგლისურ ენაში სიტყვების სიმოკლის გამო ფრაზა გაცილებით ტევადია, ვიდრე - ქართულ ენაში. მაგ:

„Heart! We will forget him!

You and I - tonight!

You may forget the warmth he gave _

I will forget the light!“

[დიკინსონი, 2005:40].

„გადავივიწყოთ, გულო ჩემო, იგი ამაღამ!

გადავივიწყოთ - ვიდრე ინათებს!

შენ დაივიწყე, რაც კი სითბო გახსოვდა მისგან -

მე დავივიწყებ სხივს და სინათლეს!“

[დიკინსონი, 2005:41].

გარდა ამისა, აღსანიშნავია არქაიზების, როგორც სტილური ნიშნის გამოყენება, რომელიც არ არის დამახასიათებელი ემილი დიკინსონის პოეზიისათვის, თუმცა, როგორც დალი ფანჯიკიძე სრულიად მართებულად აღნიშნავს, დამახასიათებელია საბჭოთა პერიოდის თარგმანის განზოგადებული ენისათვის:

„...ჩემს ზეცას ავსებს ხმები ფრთოსანთა

და უხორცოთა დასთა ოსანა

მომესმის სულის ლურჯ გუმბათიდან“

[დიკინსონი, 2005:53].

ამ და სხვა შემთხვევებში შესამჩნევია, რომ ქართველი მთარგმნელების მიერ მშობლიურ ენაზე გადმოტანილი ემილი დიკინსონის ლექსები ანა კალანდაძის პოეტური სტილის ნიშნებსაც ატარებს.

უკვევინსჯელეთდანიმუმისმიხედვითაცგანვიხილეთშემთხვევა, როდესაცმთარგმნელი, ტრადიციულიგემოვნებისშესაბამისად, ძირფესვიანადცვლისემილიდიკინსონისპოეტიკას, თუმცა, რასაკვირველია, ესარეხებამხოლოდერთმთარგმნელს, შეგვიძლიამოვიყვანოთ მრავალი მაგალითი, როგორჩაანაცვლამერიკელიპოეტისექსპერიმენტებიტრადიციულმამიმართულეზამქართულთარგმანებში.აი, ნიმუშიც:

„How dreary – to be – Somebody!

How public –like a Frog –

To tell one’s name –the livelong June –

To an admiring bog! “ [დიკინსონი, 2005:28].

„ხომდამღლელია, რომიყოვინმე,

ხავსებსუვარცხნოხაო,

შენისახელინასათუთევი

ამცნობიანჭაობს“ [დიკინსონი, 2005:27].

(მთარგმნელიმ. ჯიჯეიშვილი)

რომდარაფერივთქვათ „ნასათუთევისახელსა“ დათავისთავადმშვენიერპოეტურხატზე „ხავსებსუვარცხნოხაო“, რომელთაცარაფერიაქვთსაერთოდენისეულსტრიქონებთანდავერცლოგიკითნაკარნახ ევჩანართებადშევაფასებთ, ამსტროფშიგვხვდებაკიდევერთისინტაგმა– „ამცნობიანჭაობს“;

იგივესინტაგმალელსამნიაშვილსასეგადმოაქვს:

„დაბაყაყივით –შენისახელი –

ყიყინით მოსდოსან უკვარჯაობს“ [დიკინსონი, 2005:29].

ახლავნახოთ დალინწკირველისნამუშევარი:

„... დაალტაცებასგამოსტყუებ

ჭაობისვირთხას“ [დიკინსონი, 2005:29].

რატომ გამოიწვია აზრთა ასეთი სხვადასხვაობა დედნის ეულმასი ტყვათ შეთანხმებამ „admiring bog“? საქმეისაა, რომ „ჭაობი, რომელიც გაღმერთებს/ტაშს გიკრავს,“ მეტად არაორდინალური ხატია ღმობნ და ტრადიციული ცნობიერებისთვის. ქართულ სინამდვილეში „ჭაობი“ „ვერაგის“, „ჩამთრევის“, „უმოქმედობის“ მეტაფორაა, მაგრამ არა იმის, რაც გაღიარებს და შენით აღფრთოვანებულია. ამიტომ მთარგმნელები, შეიძლება ასეც ვთქვათ, არენდენ ფრაზის პირველ, თვალშისაცემში მზნელობას და სინტაგმის სხვაგვარი ინტერპრეტირებას ცადეს. ისეთია ხალგაზრდა და ნოვაციების შემომტანი მთარგმნელიც კი, როგორც ლეასამნია შვილია, ამფრაზამ ელემენტარულ შეცდომამ დემიიყვანა. მას ერთმანეთში აერთია „admiring“ – „ალტაცებული“, „მოთაყვანე“ დამისი პასიური ფორმა „admirable“ – „სანუკვარი“, „სათაყვანო“; მ.ჯიჯეი შვილმა უპირატესობა მიანიჭა ფორმას „ობიანიჭაობი“, ჯერ ერთი, იმიტომ, რომ ძვენს ქვეცნობიერად „ჭაობი“ ნესტა დაობს და უკავშირდება, მეორეც, ალბათ, იმიტომ, რომ „ობიანიჭაობი“ ალიტერაციაა და კეთილხმოვანია. რაც შეეხება თარგმანს „ჭაობისვირთხას“, ეს თავისუფალი ასოციაციური აზროვნების გამოხატულება დუნდა მივიჩნით.

როგორც შეინახსარაძეწერს, ემილი დიკინსონის თარგმნას ხელიმას შემდეგ მოჰკიდა, რაც „დიოგენეს“ მიერ გამოცემულ ორენოვან კრებულს გაეცნო და ჩათვალა, რომ ვერცერთმა მთარგმნელმა ვერ გაართვა თავი და სახულმიზანს. როგორც ჩანს, მისი მთარგმნელობითი პრინციპი მაქსიმალურად ეყრდნობა ფორინიზაციის მეთოდს და ორიგინალის აგანთარგმანის დისტანცირების ყოველგვარ გამოვლინებას უარყოფს. მისი თარგმანები შინაარსის თვალსაზრისით უსტადისემის დევს ინგლისურ ლექსებს, როგორც პწკარედული თარგმანი. შენარჩუნებულია არაზუსტი რითმა, არათანაბარი რიტმი, სპეციფიკური პუნქტუაცია. შეგვიძლია თამამად ვთქვათ, რომ შეინახსარაძე ნამდვილად არ განიცდის ქართული ტრადიციული პოეტიკის გავლენას,

მაქსიმალურადარიდებსთავსყოველგვარშაბლონსდაზედმიწევნიტიცავსმინიმალიზმის
მოთხოვნებს. ვნახოთ, როგორიშედეგიმოიტანამისმამგვარმამიდგომამ:

This is my letter to the world,

That never wrote to me,-

The simple news that Nature told,

With tender majesty.

Her message is committed

To hands I cannot see;

For love of her, sweet countrymen,

Judge tenderly of me! [დიკინსონი, 2005:22].

თარგმანი:

„ვუგ ზავნისამყაროსწერილს –

თავადისარმწერს –

ვაცნობებქალბატონბუნების

უბრალოახალამბებს.

უხილავხელებს

წერილიუკავიაამწამს.

ერთსავთხოვადრესატს –

ნუგანმსჯისმკაცრად“[ლიტერატურული . . . 2010:67]

ზეინახსარადისარჩევანილექსისყველაკომპონენტისმიზანმიმართულისიმპლიფიკაციაა,
სავარაუდოდ,

სხვამთარგმნელებისთვისდამახასიათებელიჰიპერბოლიზებულიტროპიზმისსაპირისპი
როდ. თუმცა, მეორემხრივ,

ამტენდენციასტექსტისმეტისმეტერთგულეხასთანვერგავაიგივებთ,

ვინაიდან დედანის ულაცარარის სემინიმალისტური,
როგორც სთარგმანს სურს წარმოგვიდგინოს,
ვერსიაში დაკარგულია ორი გენალის მხატვრული სახეები: საკმაოდ პათეტიკური ეპითეტი
„tender Majesty“ – „ნაზიდი დებულეა“ – საერთოდ ამოღებულია ისევე,
როგორც მაღალფარდოვანი მიმართვა „sweet countrymen“ – „ძვირფასო მოყვასნო“. იგი
შეცვლილია მშრალი და ოფიციალური კონოტაციის მქონე სიტყვით „ადრესატი“.
მიზანმიმართულად შეცვლილია დედნის ული ინტონაციაც –
ყველართული წინადადება თარგმანში მარტივად აქცეული.
საინტერესოა მთარგმნელის მცდელობა, ქართულს ინამდვილემი შემოიტანოს ე.წ.
არაზუსტი რითმა: „არმწერს – ამბებს“; „ამწამს – მკაცრად“. თუმცა, გასათვალისწინებელია,
რომ, ჯერ ერთი, ეს ლექსი ორი გენალში კონვენციური ადა, მეორეც,
ინგლისურენაში არაზუსტი რითმის მეტმხატვრულ გამომსახველობას განაპირობებს მახვი
ლი, რომლის საშუალებითაც ლექსის მუსიკალურობა მაინც შენარჩუნებულია.
რაც შეეხება ქართულენას,
მახვილის პასიური როლის გამოაქვეფონიური ჟღერადობის შესანარჩუნებლად ძირითადია
ქცენტი რითმაზე გადატანილი,
ამიტომ სარამის ულია რაზუსტი რითმები ვერქმნიან დიკინსონის ლექსების ეკვივალენტუ
რესთეტიკურ ღირებულებას.

შეგვიძლია დავასკვნათ,
რომ მთარგმნელის მხრიდან თუნდაც მინიმალისტური და სადაპოეტიკის მქონე მემოქმედის
პოეზიის ზომაზე მეტად გაუბრალოება და გამარტივება ისეთივე არაადეკვატური თარგმანს გვ
ამლევს შედეგად, როგორც
ტროპების სახეების ჰიპერბოლიზება და თარგმანის სხვადასხვა პოეტურის ამკაული თგადა
ტვირთვა.

ემილი დიკინსონის ქართველ მთარგმნელებს შორის ჯერჯერობით მეტ-
ნაკლებად სწორის ტრატეგიალელას ამნიაშვილს აქვს შერჩეული.
თუმცამისივე რსიები ეკვივალენტური თარგმანისათვის წაყენებული ყველა
მოთხოვნას სრულად ვერ უპასუხებენ,
მაგრამ რის გამოც მათ სხვამთარგმნელთან ამუშევრებთან შედარებით უპირატესობაში ძლე
ბამივანიჭოთ, უპირველეს ყოვლისა, ის არის,

რომმთარგმნელსგარკვეულიწონასწორობააქვსმოძებნილი - იგიმკვეთრად არასოდესშორდებადენისეულშინაარსს.მართალია,ზუსტრიტმებსანიჭებსუპირატესობას, მაგრამ მისი თარგმანებიდიკინსონისლექსებისმსგავსადარასოდესარისძალიანმელოდიურიდადინამიკური; ლელასამნიაშვილიზუსტადადადგენსტირეებისგამოყენებისავტორისეულფუნქციასდამათძირითადადცალკეულსიტყვათაემჰათიზაციისთვისიყენებს:

„მოსაწყენია – იყოვიღაცა –

სხვაყველასმსგავსი – ვინცცხოვრობს,

დაობს!

დაბაყაყივით – შენისახელი –

ყიყინითმოსდოსანუკვარჭაობს!“[დიკინსონი, 2005:29].

ანდა:

„ცადაბლაა. ღრუბლებიაპირქუში

დამღელვარედსივრცეშირომტრიალებს –

ბელისგასწვრივთულრმათხრილშიდაცემას –

ფიქრობს – თოვლისფიფი – მოხეტიალე“. [დიკინსონი, 2005:33].

მაგრამ კომპონენტი, რომელიცველაზემეტადქმნის ლელასამნიაშვილისთარგმანებისორიგინალთანმსგავსებისშეგრძნებას, არისდიკინსონისთვისდამახასიათებელიმეტრულიგრამატიკა, რომლისკომპენსირებაცმთარგმნელმამეტ-ნაკლებადმოახერხა. თუმცაქართულიპოეტიკისათვისმახვილზეყურადღებისგადატანასაკმაოდუჩვეულოა, ამკომპონენტისშენარჩუნება, ასეთუისე, შეუძლებელიმანცარაღმოჩნდადადიკინსონისეულიძახილ-გამოძახილისეფექტითარგმანშიზოგიერთშემთხვევაშიდარჩა:

„მემიყვარსფერიაგონიისა,

ვიცი, ისარისსუფთა –

კაციტანჯვასვერგამოიგონებს –

რაცბინდადჩაუგუბდა

ორივეთვალში. . . “ [დიკინსონი, 2005:145].

საბოლოოდ შეგვიძლიადავასკვნათ, რომქართველიმთარგმნელებისხვადასხვამთარგმნელობითიმეთოდისგამოყენებითცდილობენ,გასაღებიმოარგონდიკინსონისპოეტურსტილსდა,თუსაუკეთესოშედეგამთვალს აზრისითჯერ კიდევ არჩანს, აშკარაა, რომესინტერესიადრეთუგვიანწარმატებამდემიიყვანსმათ, მით უმეტეს, რომლელასამნიაშვილსუკვესწორი მხატვრულ-ესთეტიკურივექტორები აქვსშერჩეული.

თუკივიზბონეფუსამოსაზრებას დავუბრუნდებით, რომლექსისწარმატებულადთარგმნისერთადერთიწინაპირობაავტორისადამთარგმნელი სშემოქმედებითისამყარობისსიახლოვეა [Bonney, 1992:186], მაშინარარისგასაკვირი, რომლელასამნიაშვილმაყველასხვამთარგმნელზეუკეთესაართვათავიამოცანას, მან შეძლო

ემილიდიკინსონისპოეზიისათვისდამახასიათებელიინდივიდუალურიინიშნებისაკუთარ შემოქმედებითპრიზმაშიგადაეტეხადაასემიეწოდებინაქართველიმკითხველისათვის.

მათიტანდემიმშინშედეგა, როდესაცლელასამნიაშვილი, რომელიცდღესთანამედროვექართულპოეზიაშიანგარიშგასაწევიფიგურაა, ის-ისიყოლიტერატურულ-მთარგმნელობითსაქმიანობასიწყებდა.

თუკიამორიშემოქმედისინდივიდუალურსტილსშორისპარალელსგავავლებთ, ვნახავთ, რომისშთაბეჭდილება,

რომელიცემილიდიკინსონმამოახდინათავისახალგაზრდაქართველმთარგმნელზე, შემდეგშილელასამნიაშვილისპოეზიის განვითარების გარკვეულ ეტაპზე მისინდივიდუალურმახასიათებლადიქცადააქედანგამომდინარე, უფროორგანულიგახდაქართულიპოეზიისთვის. მაგალითად:

„შენიცა, მგონი, შენსჭაობზეუსიერია.

დაესდუმფარაცალბათციდანდაავდეწყალზე

დასიღრმისაკენჩაყოლეფესვებიბასრი.

არვიცი, როგორგაიმეტე. ანიქნებასე –

აუნთეჭაობსერთადერთიბრდღღვიალაჭალი.

ის – არცკიამჩნევსამსიბზნელეს. დააღბათარღირს

არცჩემგან – ასეთსაყვედურებს – ფოთლებისსიბრტყეს

ვაწერდე – შენთვის, რომდახედო. არცერთისიტყვა –

ჰაერისბუმტი – ბაყაყებისსლიპინაენებს

არასცდენია“. [სამნიაშვილი,2010:75]

აქ საინტერესოა ჭაობის თემა. ჭაობი ადამიანთაუზნეოდამერკანტილურიფუსფუსისმეტაფორაადამისიმკვიდრიბაყაყი კი – რიგითობივატელი, რომლისთვისაცსხვებისგანკითხვადიდისიამოვნებაა (შეადარეთემილიდიკინსონისეულიმეტაფორა: ბაყაყი, რომელიცციდილობსთავიმოაწონოსჭაობს). ნარატივისფორმამსჯელობა, მიზეზ-შედეგობრივიკავშირებისძებნა; ლექსს ახასიათებს წყვეტილი, თითქოსყოყმანითსავსე მდინარება, ემოციათარაციონალურიგააზრებისმცდელობა; ფორმის თვალსაზრისით საინტერესოა, რომ ლექსისეფონიას სტრიქონებშიმარცვლებისრიტმული მონაცვლეობა განსაზღვრავს (ქართულილიტერატურისთვისამგვარირიტმიამკარადუცხოა). ძირითადად სწორედ ყოველივე ეს ქმნის ლექსისთავშეკავებულმუსიკას, ხოლორიტმას, ტრადიციულადყველაზექდერადელემენტსქართულლექსში, ამჯერადმინიმალურიფუნქციააკისრია, როგორცეს ემილიდიკინსონისშემოქმედებისთვისაადამახასიათებელი. გარდაამისა, ლექსში რითმებიარაზუსტია: „ბასრი–ასე“, „წყალზე – ჭალი“, „სიბრტყე–სიტყვას“ დამალიანჰგავსამერიკელიპოეტიქალისსტილს, რომარაფერივთქვათპუნქტუაციაზე. ლელასამნიაშვილისამსტროფების (და, რასაკვირველია, არამხოლოდამსტროფების) მიხედვითამკარადჩანს, რომტირე (ქართულიპუნქტუაციისათვისარცთუარსებითიდანმინიმუნელოვანისასვენინიშანი) პოეტისათვის, მისიშემოქმედებისიმ კონკრეტულ ეტაპზე (რომელიც დროის გადმოსახედიდან შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ჩავლილი ეტაპია სამნიაშვილის პოეზიაში) მკვეთრადგამოხატულისტილურიმახასიათებელია, თანაცმისლექსებშიდეფისს

აქვს ზუსტად იგივე მხატვრული ფუნქცია,
რომელიც ემილი დიკინსონისათვის ადამახასიათებელი.
დეფისით გამოხატავს აზრის მდინარეების წყვეტილობას,
რასაც პოეტის გონებაში მდინარეში ნაგანი ბრძოლა განაპირობებს ან ცალკეულ სიტყვებსა
და ფრაზებს ექცენ ტის გადატანის ფუნქციით გამოიყენება. აღსანიშნავია,
რომ ლელასამნიაში ვილისთვის იმდენად ორგანული გახდა საკუთარი პოეტურისათქმელის
გამოხატვისას დეფისის გამოყენება,
რომ მას არამხოლოდ პოეტის ორიგინალურ შემოქმედებაში ვხვდებით,
არამედ მის მიერ ნათარგმნს ხვაპოეტალექსებშიც დეფისების სიუხვეა მკარად თვალში საცემია:

„მედავი ღალღამ ყველაფრით დასიკვდილს ველტვი,

რომარ ვუმზერდე – ღირსება რომ მათხოვრად იშვა, –

არარაობაროცა ზეობს და ამის მეტი

რაც გიერთგულებს, – ყოველივე – ღალატის ნიშნად. . .“ [შექსპირი, 2012:15].

(თარგმნა ლელასამნიაში ვილმა)

როგორც ვხედავთ, თვალსაჩინოა, რომ ლელასამნიაში ვილის პოეზიის ერთი
ეტაპისათვის
ადამახასიათებელი ზოგადი ინდივიდუალური ნიშნები ემილი დიკინსონის სტილისა ლუზ
იასქმნის. ასე მოიკიდა ფეხი ქართული ტერატურაში იმნოვაციებმა,
რომლებიც ერთდროს ამერიკის შეერთებულ შტატებში შეიქმნა.
თავისთავად ღირს შესანიშნავი ფაქტია,
რომ ქართულ პოეზიაში ემილი დიკინსონის სტილის პორტრეტი რება თვალსაჩინო შემოქმედის
დისმიერ ხდება.

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი თანამედროვე ქართველი პოეტი,
რომლის შემოქმედებაში ემილი დიკინსონის პოეზიის რემინისცენციებს ვხვდებით, ზვიად
რატია, თუმცა, ზემოთ აღნიშნული შემთხვევის აგანგანს ხვავეებით,
აქვს ვხვდებით არაპოეტის ინდივიდუალური სტილის იმპორტის [გაფრინდა შვილი,

როდესაც ერთი პოეტი გააზრებულა და დიარებს თავს მეორის მემკვიდრედ.

ზვიადრატიანი ღრმად და საფუძვლიანად იცნობს ამერიკულ პოეზიას.

მან არაერთი ამერიკელი პოეტი თარგმნა.

მათ შორის აღსანიშნავია ტომას ს. ელიოტის ოთხი პოემა და არაერთი კრიტიკული წერილით უესე, რომლებიც ამერიკული პოეზიის საკითხებს ეძღვნება. ზვიადრატიანი არის პოეტი, რომელმაც პირველად შემოიტანა ქართულ ლიტერატურაში ამერიკული პოეზიაში უკვე დამკვიდრებული არაერთი თემატური, ტროპული თუ სტრუქტურული კომპონენტი. იგი ნამდვილი კულტურტრეგერია, თუმცა თვითონ თავმდაბლურად უწოდებს თავს „გავლენების აგანშემდგარ“ პოეტს: „ვერგეტყვი, რომ რომელიმე კონკრეტულ პოეტს ვაძვამ, მაგრამ ძალიან ხშირად არის ჩემში ამათუმი ტიპის პოეზიის იმიტირების მომენტები.

სხვადასხვა დროს სხვადასხვა პოეტები ახდენდნენ ამ ზეგავლენას“ [კოდალაშვილი. www.lib.ge]. ზვიადრატიანის ცნობილი ლექსის - „წერილის აიდუმლოდება“ - ანალიზი გვაფიქრებინებს, რომ ლექსის ადრესატი, „საიდუმლოდება“, ემილი დიკინსონთან ასოცირდება.

უპირველეს ყოვლისა,

ლექსში პოეზიის აბსტრაქტული ცნება პერსონიფიცირებული ამდედრობითის ქესის არსებასთან, დედასთან, რომელთანაც პოეტი პოულობს თავშესაფარს, მაგრამ, ამავე დროულად, იგი მუდამ მიუწვდომელი რჩება ლექსის ლირიკული გმირისთვის.

პოეზიის განზოგადებული ცნების ქალადსუბლიმირება მკითხველს უღვიძებს შინაგანი ლოგიკით ინსპირირებულ განცდას,

რომი გიდაკავშირებული უნდა იყოს რომელიმე დიდი პოეტის ქალის სახესთან;

იმ მოსაზრებას, რომ შეიძლება ეს პოეტი ქალი დიკინსონი იყოს, აღვიძებს, რომ ლექსს ეპიგრაფად უძღვის დიკინსონის სტრიქონები:

„This is my letter to the world,

That never wrote to me, --

The simple news. . .“ [რატიანი, 2010:74].

გარდა ამისა,

ლექსის სტრუქტურა აშკარად აჩენს დიკინსონის პოეტურისტიკის ალუზიას:

ხშირად ააგამოყენებულა ამერიკელი პოეტი ქალის ნარატივისთვის დამახასიათებელი შეკი თხვების ფორმა, რომელსაც შემდეგ მსჯელობის განვითარებისაკენ მივყავართ:

„რა ტომები ყველაზე მეტად ფერს? რატომ ჩავთვალე,

რომ ის ხარ, ვისაც ყველაფერი უნდა გაგვანდო?

რაც უფრო ვტყუი, შენ მით უფრო რად ხარ მართალი?

ან რატომ გცდილობ, წარმოსახვად ავიგადო

შენით, რომელიც თუარსებობ, მისით არსებობ,

ამ წარმოსახვით. ..“ [რატანი, 2010:78].

ასევე თვალშისაცემია არათანაბარის ტრიქონები, რომლებიც თითქოს არღვევენ რიტმს, „აცრუებენ“ მკითხველის მოლოდინს, რომელიც ტრადიციულად მიჩვეულია, რომ ქმარცვალთარაოდენობაა შუკარად მეტი უნდა იყოს; გარდა ამისა, ზვიად რატანი ამ ლექსში ძალიან ხშირად იყენებს ანჟამბემანს.

ორივე ეს ხერხი ემილი დიკინსონის სპოეზიის მკვეთრად დამახასიათებელი ინდივიდუალური ნიშანია:

„რაც ლამაზია, ყველაფერი არიკოცნება.

შესაბამისად მეც მრჩება მანსი

გავხდემორწმუნე. თუნდაც მხოლოდ ლექსის ფარგლებში“ [რატანი, 2010:74].

გარდა ამისა, ლექსის საკვანძო ტაეები „შენიცი, ვინც ხარ. მე არ ვიცი. . .“ მკითხველს აშუკარად უქმნის ასოციაციას, რომ პასუხი ემილი დიკინსონის საყოველთაოდ ცნობილი ფრაზისა: „I’m nobody. Who are you?“ (მე ვარ არავინ. შენ ვინ ხარ?), რაც ბადებს ვარაუდს, რომ ეს მიმართვა აპოეტისა, რომელიც ჯერ კიდევ საკუთარად გილს ადახმას ეძებს სპოეზიაში, პოეტისადმი, რომელმაც უკვე თავი დაიშვიდრა და სპოეზიის ერთგვარს იმბოლოდ, როგორც უწოდებენ „სპოეზიის მონაზვნად“ იქცა.

შეგვიძლია თამამად დავასკვნათ, რომ ემილი დიკინსონის შემოქმედებამ ქართული ტერატურაში საკუთარი ადგილის დამკვიდრება შეძლო. იშვიათია შემთხვევა ჩვენს მთარგმნელობით ისტორიაში,

რომერთიპოეტიამდენიმეთარგმნელი დაინტერესებულიყოს.
ესფაქტიაშკარადმიგვითითებს, რომამერიკელპოეტქალსჩვენსქვეყანაშიიმშემოქმედად
მიიჩნევენ, რომლის ესთეტიკის ტრანსფერიცქართულკულტურას,
პოეზიასადააზროვნებასგამდიდრებსდაგამრავალფეროვნებს.

ემილი დიკინსონის პოეზიისადმი ინტერესი მეოცე საუკუნის ბოლო მეოთხედში
ჩნდება - ამ პერიოდის მთარგმნელები დიდად არ ითვალისწინებენ პოეტი ქალის
შემოქმედების ინდივიდუალურ თავისებურებებს და ტრადიციული პოეზიის
ჩარჩოებში ათავსებენ მის შემოქმედებას, მაგრამ ამ თარგმანებმა, გარდა იმისა, რომ
ისინი თავისთავად მშვენიერი, მაღალი ესთეტიკური ღირებულების ლექსები არიან,
ინტერკულტურული თვალსაზრისითაც შეასრულეს თავიანთი როლი - ქართველი
მკითხველისა და ლიტერატორთა წრეების ინტერესი გააღვივეს ემილი დიკინსონის
პოეზიისა და მისი ბიოგრაფიის მიმართ, რასაც მოჰყვა შემდეგი პერიოდის თარგმანები,
ახალი ინტერპრეტაციები, შესრულებული სხვადასხვა მთარგმნელობითი მეთოდით.
მთარგმნელები სულ უფრო მეტ ყურადღებას აქცევენ ტექსტის ერთგულების პრინციპს.

თანამედროვე ქართული პოეზიისორინიჭიერიშემოქმედის ლექსებშიდიკინსონის
შემოქმედებისრეცეფციის კვლევამ გვიჩვენა, რომ ლელა სამნიაშვილის, როგორც
დიკინსონისმთარგმნელის, შემთხვევაში საქმე გვაქვს ემილი დიკინსონის
ინდივიდუალურისტილისპორტრეტირებასთან, ხოლო, რაც შეეხება ზვიად რატიანს,
მართალია, იგი უშუალოდდიკინსონისმთარგმნელიარ არის, მაგრამამერიკული
პოეზიის ღრმად მცოდნე პოეტია და მისშემოქმედებაში ვხვდებით დიკინსონის,
როგორცშემოქმედისადაროგორცკულტის, რემინისცენციას.

ყოველივეზემოაღნიშნულის საფუძველზე შეიძლებაავივარაუდოთ,
რომდიდიამერიკელიპოეტიქალი, ემილიდიკინსონი,
კიდევდიდიხნისგანმავლობაშიდარჩებაქართულილიტერატურისათვისმეტადსაინტერე
სოდააქტუალურფიგურადდათარგმანისათულიტერატურულიტრანსფერისსხვა
გზებითჩაერთვებაქართულსალიტერატუროცხოვრებაში.

თავი VI

სილვია პლატი და ქართული სალიტერატურო სამყარო: პოეტური თარგმანები,
ტიპოლოგიური მიმართებები, შემოქმედებითი აღქმა

კიდევ ერთი ქალი პოეტი, რომლის შემოქმედებამაც ამერიკული პოეზიისათვის რევოლუციური მნიშვნელობა შეიძინა, სილვია პლატია. იგირობერტ ლოუელთან, ალენ გინსბერგთან, ჯორჯ ბერიმენტთან, ენ სექსტონსა და ვ. დ. სნოდგრასთან ერთად მიეკუთვნება ამერიკის შეერთებულ შტატებში 1950-იან წლებში გამოჩენილ ე.წ. „კონფესიონალისტ“ პოეტთა რიცხვს, რომელთა შემოქმედების თავისებურებაც ის არის, რომ მათი პოეზია ემყარებოდა მათივე ბიოგრაფიას და წინ წამოსწევდა ამერიკულ ლიტერატურაში მანამდე ტაბუდადებულ (ფსიქიკური დაავადებების, სექსუალობისა და თვითმკვლელობის) თემებს.

„კონფესიონალიზმის“, ანუ „აღმსარებლური პოეზიის“ სახელწოდებიდან გამომდინარეც აშკარაა, რომ ამ მიმართულების პოეტების შემოქმედება, მათ მიერ საკუთარი განცდების ასახვა გასაოცარი, ხშირად შოკისმომგვრელი გულწრფელობით გამოირჩევა. ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია ენ სექსტონისა და ალენ გინსბერგის ლექსები, რომლებიც, როგორც არაერთხელ აღუნიშნავთ, თავიანთი შინაარსიდან გამომდინარე ხშირად უხერხულობის შეგრძნებასაც კი უტოვებენ მკითხველებს; შეგრძნებას, რომ ეს პოეტები მხოლოდ თავიანთთვის წერენ და მათი ლექსების კითხვა თითქოს უცხო თვალის მიერ ლირიკული გმირისთვის მეტისმეტად ინტიმურ მომენტებში შესწრებას მოგვაგონებს.

სექსტონისაგან განსხვავებით, რომელიც სილვია პლატის თანამედროვე იყო და მეგობრობდა მასთან, პლატი შედარებით ნაკლები პოეტური გამბედაობით გამოირჩეოდა. მისი თითქმის ყველა ლექსი ავტობიოგრაფიულ დეტალებს ასახავს, მაგრამ ნარატივი რამდენადმე გაბუნდოვნებულია კონკრეტული მოვლენების სიმბოლიზებითა და მეტაფორული ხატების გამოყენებით. ცნობილი ირლანდიელი პოეტი და ესეისტი, ნობელის პრემიის ლაურეატი შეიმას ჰინი თავის ესეში „The Indefatigable Hoof-taps“ („დაუდგრომელთა ფლოქვისცემა“) აღნიშნავს: „...This was sometimes based on the allegorization of personal experience into an emblem or icon, sometimes on the compounding of the autobiographical and mythological. „Full Fathom Five“

and „Lorelei“, two poems based on her own reading of Jacques Cousteau, are typical examples of this latter procedure. The autobiographical matter they draw upon includes the death of her father when she was a child of eight and the family's subsequent move inland from the sea... The autobiographical element also includes a recognition of her suicide attempt in August 1953, and obviously takes some cognizance of the psychiatric treatment which ensued, with its conscious attempts at self-comprehension and self-renewal. But all this is secluded behind the literary and mythological aspects of the poems themselves, which are the products of a ripening skill...“ [Heaney, 2002:217].²⁴

ვინაიდან ყოველივე ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე სილვია პლათის ბიოგრაფიული დეტალების გათვალისწინება აუცილებელი ფონური ცოდნაა მისი პოეზიისა და მსოფლიო პოეზიის რუკაზე მისი ადგილის გააზრებისათვის, პოეტის ცხოვრების საკვანძო მომენტები აქტიურად აირეკლებოდა მის შემოქმედებაში და მათზე აქცენტირებითაც სილვია პლათის, როგორც მამაკაცებისაგან განწირული ქალის, სიმბოლო, ერთგვარი ფემინისტური ხატი შეიქმნა.

სილვია პლათი 1932 წელს დაიბადა მასაჩუსეტსის შტატში, ქალაქ ბოსტონის გარეუბან ჯამაიკა ფლენში. მამამისი, გერმანული წარმომავლობის ოტო პლათი, ბოსტონის უნივერსიტეტში ასწავლიდა გერმანულ ენასა და ბიოლოგიას. იგი ენტომოლოგისტი და ფუტკრების შესახებ გამოკვლევების ავტორი იყო (შეადარეთ პლათის „ფუტკრების ციკლი“). სილვიას ძმის, უორენის, დაბადებიდან ძალიან მალე, ოტო პლათი ავად გახდა, მან დაასკვნა, რომ ფილტვების კიბო სჭირდა და მკურნალობაზე უარი თქვა. ცოტა ხანში მტკივანი ფეხის სამკურნალოდ მიწვეულმა ექიმმა აღმოაჩინა, რომ პლათს განგრენა აწუხებდა, რომელიც დიაბეტის ფონზე გამოვლინდა. მალე მას ფეხის ამპუტაცია დასჭირდა. მამის ხანგრძლივმა ავადმყოფობამ, რომლის მიმდინარეობისასაც იგი

²⁴„ეს [პლათისათვის დამახასიათებელი წერის მანერა - ა.კ.] ხან პიროვნული გამოცდილების სიმბოლოებითა და სახეებით ალეგორიზებაში გამოიხატებოდა, ხანაც ავტობიოგრაფიულია და მითოლოგიურის ერთმანეთში აღრევაში. „სრული ხუთი საყენი“ და „ლორელაი“, ჟან კუსტოს ნაწარმოებების გავლენით შექმნილი ორი ლექსი, ამ უკანასკნელი შემთხვევის ტიპური მაგალითებია. ავტობიოგრაფიულია მამის სიკვდილთან დაკავშირებული ხაზიც, პლათის მამა მაშინ გარდაიცვალა, როცა პოეტი რვა წლის იყო და ამას მოჰყვა მისი ოჯახის გადასახლება ზღვისპირეთიდან... ავტობიოგრაფიულ ელემენტებს შორის ასევე იგულისხმება პოეტის მიერ 1953 წლის აგვისტოში ნაცადი თვითმკვლელობის აღიარება და თვითშემეცნებისა და თვითგანახლების გაცნობიერებული მცდელობანი, რომლებიც მას ფსიქიატრიული მკურნალობის შედეგად გამოუმუშავდა. თუმცა ყოველივე ეს იმალეა ლექსების ლიტერატურული და მითოლოგიური ასპექტების მიღმა, რაც, თავისთავად ცხადია, გამოცდილებისა და სიმწიფის ნაყოფია...“ (თარგმანი ჩემია - ა.კ.).

რთულ პიროვნულ თვისებებს ავლენდა, მთელი ოჯახი გატანჯა. სილვია პლათი თავის ჩანაწერებში აღიარებდა, რომ მამის სიკვდილს ნატრობდა, ხოლო, როდესაც ეს ნატვრა აუხდა, ისეთი საშინელი ფსიქოლოგიური ტრავმა მიიღო, რომელმაც მთელ მის დანარჩენ ცხოვრებას წარუშლელი დაღი დააჩნია. სილვია ასევე ადანაშაულებდა მამას, რომ მან უარი თქვა მკურნალობაზე და ნაადრევი სიკვდილით გააუბედურა ცოლ-შვილი.

ძალიან მგრძნობიარე სილვია ამავდროულად პერფექციონისტიც იყო. შეიძლება სწორედ ამიტომაც როგორც მისი მეუღლე და ბევრი ნაცნობი აღნიშნავდა, მას ყოველგვარ საზოგადოებაში ერთგვარი ნიღაბი ჰქონდა მორგებული და არასოდეს აჩენდა თავის ნამდვილ „მეს“. სრულყოფილებისაკენ სწრაფვასიყმაწვილეში აიძულებდა, თავდაუზოგავად ემეცადინა, რათა საუკეთესო მოსწავლე ყოფილიყო, როდესაც მან პრესტიჟული სმითის კოლეჯის სტიპენდია მიიღო, უკვე მრავალი პუბლიკაცია ჰქონდა გამოქვეყნებული. დიდი წარმატების მიუხედავად, პირველივე საზაფხულო არდადეგებზე შინ დაბრუნებულმა თვითმკვლელობა სცადა, უამრავი საძილე აბი გადაყლაპა. საბოლოოდ სილვია გადაარჩინეს და ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში მოათავსეს, სადაც, სხვათა შორის, ელექტროშოკითაც მკურნალობდნენ.

სმითის კოლეჯის დასრულების შემდეგ სილვია პლათმა ფულბრაიტის პრესტიჟული პრემია მიიღო და სასწავლებლად ინგლისში, კემბრიჯის უნივერსიტეტში, გაემგზავრა, სადაც სახელმოხვეჭილი ინგლისელი პოეტი ტედ ჰიუზი გაიცნო და ცოლად გაჰყვა მას.

ტედ ჰიუზთან ურთიერთობისას ყველაზე უკეთ გამოჩნდა სილვია პლათის ფსიქიკის სიმყიფე: იგი ქმრის ზეგავლენის ქვეშ მოექცა და მეუღლის ინტერესებითა და შეხედულებებით დაიწყო ცხოვრება. სილვია თვლიდა, რომ ჰიუზი არა მხოლოდ მასზე ქარიზმატული და მომხიბლავი იყო, არამედ მასზე უკეთესი პოეტიც. ეს არც იყო გასაკვირი, ვინაიდან იმხანად ლიტერატურულ წრეებში სილვია პლათს ძირითადად აღიქვამდნენ, როგორც ძალიან ნიჭიერი ინგლისელი პოეტის მეუღლეს, ხოლო საზოგადოებრივი აზრი ყოველთვის ბევრს ნიშნავდა პლათისთვის.

მართალია, პროფესიული თვალსაზრისით სილვია პლათი მეუღლის უპირატესობას უსიტყვოდ აღიარებდა და მეტოქედ არ აღიქვამდა მას, მაგრამ, სამაგიეროდ, როდესაც ტედ ჰიუზთან ერთად ამერიკაში დაბრუნდა, იგი სერიოზულად ზრუნავდა იმაზე, რომ

საუკეთესო ამერიკელი პოეტი ქალის სტატუსი დაემკვირდებინა. დაიან ვუდ მიდლბრუკი ენ სექსტონის ბიოგრაფიაში წერს: „იმავეზამთარსბოსტონისუნვერსიტეტშიგამართულლოუელისსამწერლოსემინარ ებსკიდევერთიმუდმივიმსმენელიშეემატა: სილვიაპლათი.

ოცდაექსიწლისასაკმიიგიბოსტონშიგადმოსახლდათავისქმართან, ბრიტანელპოეტტედჰიუზთანერთად, ბოსტონსადაკემბრიჯშიმასიცნობდნენ, როგორცჰიუზისცოლს, რომელიც „ასევეწერდა“.

ოცდაცხრაწლისჰიუზმალიტერატურულწრეებშითავიჯილდოთიაღნიშნულიწიგნით„ქორიწვიმაში“ დაიმკვიდრა. პლათმას-

ისიყოდაამთავრაერთწლიანისამასწავლებლოკურსისმიტისკოლეჯში.

იმჯერადიგიაპირებდამოთხრობადალექსებისკრებულიდაესრულებინა,

ხოლოშემდეგწელსკიბავშვიგაეჩინა.

პლათითავისიმიზნებისსაწყაოდვირჯინიავულფსმიღწევებსთვლიდა. „მემასვაჯობებ! - წერდაიგითავისდღიურში, - დაარავითარიბავშვები, სანამამასარვიზამ“.

დანაქადნრომშეესრულებინა, მანსაკუთართავსწერის, კითხვისადაგერმანულშიმეცადინეობისმკაცრიგრაფიკიშეუდგინა,

მაგრამოთხითვისშემდეგბოსტონშითავიუბედურშინაყუდადიგრძნო... 1959

წლისთებერვალშიმანლოუელისპოეტურსახელოსნოშიდაიწყოსიარული...პოეზიისკურს ებზესიარულიისევე, როგორცფსიქოთერაპიისსეანსები, მისთვის „ცხოვრებისაწყობის“

მცდელობაიყო, რითიცსაკუთართავისსიმულვილსუმკლავდებოდა, დროდადრორომშიემოუტევედახოლმე.

პლათსეზიზლებოდასაკუთარიხასიათისისთვისება, რომელსაცთავად „სიზარმაცეს“ უწოდებდახოლმედარაცხელსუმლიდა: „ვიმუშავოსადოქტოროდისერთაციაზე,

მესამეწიგნზეანდა ედრიენსესილრიჩის (მისითანამედროვეახალგაზრდაბოსტონელიპოეტი)

მსგავსადმყავდესოთხიშვილიდამქონდეს კარიერა“ [ჩვენი მწერლობა... 2010:20].

პლათირონით უყურებდა საკუთარამბიციურობას, მაგრამ, მიუხედავადამისა, მაინცყურადღებითაკვირდებოდააქაურ „მეტოქეებს“

დასაკუთარიწარმატებისშანსებსანგარიშობდა.

იგიგანსაკუთრებითმკაცრადგანიკითხავდაქალებს, მისივესიტყვებით:

„ესსრულიადსამართლიანიღვარძლიიყოფროკარგიპოეტისაიმქალთამიმართ, რომლებსაცკარგიპოეტისმხოლოდსახელიჰქონდათ” [ჩვენი მწერლობა... 2010:20].
ლოუელისმსგავსად,
პლათსაცჰქონდადიდიპოეტებისსაკუთარინუსხადადროგამომშვებით,
განსაკუთრებითშემოქმედებითინაყოფიერებისეტაპისდასასრულს,
საკუთართავსიმითაჯილოდოვებდა, რომამსიაშიუფრომაღალადგილსმიუჩენდახოლმე.
„მეთავხედივფიქრობ,
რომჩემილექსებიუფლებსამაძლევსამერიკელპოეტადვიწოდებოდე
(ხოლოტედიკინგლისისადამისიდომინიონებისპოეტიიქნება).

დავინარიანჩემიმეტოქეები? კარგი, წარსულიდან: საფო, ელისაბედბარეტბროუნინგი, ქრისტინაროსეტი, ემილოუელი, ემილიდიკინსონი, ედნასენტუინსეტმილეი-ესენიყველანიუკვედაიხოცნენ.

თანამედროვეები: ედიტსითუელიდამერიენმური,
ესბუმბერაზებიუკვესაკოვანარიანდაპოეზიისქალმერთიფილისმაკგინლიარითვლე
ბა-იგიგაიყიდა. უფრომეტად: მეისვენსონი, იზაბელაგარდნერიდაყველაზეუფრო-
ედრიენსესილრიჩი, რომელსაცმაღლეგავახუნებამრვაახალილექსით”[ჩვენი მწერლობა...
2010:22].

მოგვიანებით სილვია პლათი და ტედ ჰიუზი ამერიკიდან კვლავ ინგლისში დაბრუნდნენ - აქ გამოიცა პლათის პირველი წიგნი „კოლოსი” (1960), რომელსაც არ მოჰყოლია ისეთი გამოხმაურება, როგორის იმედიც პოეტს ჰქონდა.

ამ პერიოდში სილვია პლათი და ტედ ჰიუზი დევონში, პატარა სოფელში, დასახლდნენ და ორი შვილი შეეძინათ. პლათის პერფექციონიზმმა ოჯახურ ცხოვრებაშიც იჩინა თავი. პოეტის ბიოგრაფის, პოლ ალექსანდერის, ცნობების თანახმად 1961 წელს სილვიასთან სტუმრად ჩასულ დედას, ესთერ პლათს, პოეტი უყვებოდა, რომ მას ყველაფერი ჰქონდა, რაც სურდა: სახელგანთქმული ქმარი, ლამაზი შვილები, სახლი და წარმატებული კარიერა.

თუმცა პოეტი ქალის ეს თავდაჯერება დიდხანს არ გაგრძელებულა, მისი ვაჟიშვილი ნიკოლასი სულ რაღაც ათი თვის იყო, როდესაც ტედ ჰიუზმა აღიარებულ ლამაზმანთან, პოეტ დერეკ უევილის ცოლთან, ასია გუტმანთან, დაიწყო სასიყვარულო ურთიერთობა

და მალე მისი გულისთვის ცოლიც მიატოვა. სილვია შვილებთან ერთად ლონდონში გადმოსახლდა, იქირავა ბინა იმ სახლში, სადაც ოდესღაც ირლანდიელი პოეტი იეიტსი ცხოვრობდა და სცადა ყველაფერი ხელახლა დაეწყო. ამ პერიოდში იგი, სასოწარკვეთილი და წონასწორობადაკარული, თავის საუკეთესო ლექსებს წერს, რომელიც მისი სიკვდილის შემდეგ გამოცემულ კრებულ „არიელში“ გაერთიანდა.

1963 წლის 11 თებერვალს სილვია პლატმა თავი მოიკლა. სიკვდილის წინ მან მძინარე შვილების ოთახში თევზით პური და ორი რძიანი მათარა დატოვა. საძინებლისა და სამზარეულოს კარების ღრიჭოები საგულდაგულოდ ამოქოლა სველი პირსახოცებით, რათა გაშვებულ გაზს ბავშვები არ დაეხრჩო და გაზქურაში შეყო თავი. ასეთ მდგომარეობაში იპოვეს იგი მეორე დღეს.

სილვია პლატის სიკვდილის შემდეგ მთელი მისი შემოქმედების მემკვიდრე და პატრონი მისი მეუღლე, ტედ ჰიუზი, გახდა, რომელთანაც მან ოფიციალურად განქორწინება ვერ მოასწრო. სწორედ ტედ ჰიუზის ძალისხმევითა და წინასიტყვაობით გამოიცა პლატის მეორე კრებული „არიელი“, რომელმაც მთელი ინგლისი და ამერიკა აღაფრთოვანა და სილვია პლატს უდიდესი პოეტის სახელი დაუმკვიდრა.

სილვია პლატის პოეზიისადმი უჩვეულო, ერთბაშად „ამოხეთქილი“ ინტერესი, რასაკვირველია, მისი ლექსების ხარისხთან ერთად, მისი უიღბლო ქორწინების ისტორიამ და თვითმკვლელობამაც განაპირობა. ჩვენ მიერ ზემოთ ნახსენები პოლ ალექსანდერი წერს, რომ სილვია პლატის ოჯახი ფაქტობრივად არ ეკონტაქტებოდა პოეტის თავყვანისმცემლებს, იმდენად გადაჭარბებულად და არაჯანსაღად მიიჩნევდა მათ დაინტერესებას პლატის პირადი ცხოვრებისა და განსაკუთრებით ჰიუზთან ურთიერთობის დეტალებით. ესთერ პლატი მხოლოდ მას შემდეგ დათანხმდა ალექსანდერისთვის ინტერვიუ მიეცა, რაც მან უთხრა, რომ სილვიას შემოქმედებით იყო მონუსხული და ამიტომ აინტერესებდა პოეტის დედასთან შეხვედრა [Alexander, 2003:55]. ხოლო ტედ ჰიუზი, რომლისგანაც ორგული და უპასუხისმგებლო მამაკაცის სამულველი კულტი შექმნეს, საერთოდ არ საუბრობდა სილვიასა და მასთან გატარებული წლების შესახებ, მან ასევე გადაწყვიტა არასოდეს ესაუბრა ასია უევილზეც, რომელმაც არამხოლოდ თავი მოიკლა, როდესაც ჰიუზის ღალატის შესახებ შეიტყო, არამედ მათი საერთო ქალიშვილი, შურაც, მოკლა. სამაგიეროდ, ჰიუზმა

გამოაქვეყნა პლათისადმი მიძღვნილი ლექსების კრებული „დაბადების დღის წერილები“. აღსანიშნავია, რომ ჰიუსს დიდი წვლილი მიუძღვის პლათის, როგორც პოეტის, პოპულარიზების თვალსაზრისით.

სილვია პლათის ერთადერთი რომანი „ზარხუფი“, რომელიც პოეტმა ვიქტორია ლუკასის ფსევდონიმით დაბეჭდა და რომელშიც იგი პროტესტს გამოთქვამს იმის გამო, რომ მამაკაცებს ქალებთან შედარებით მეტი სექსუალური თავისუფლება აქვთ, ამ პერიოდში გააქტიურებულმა ფემინისტურმა მოძრაობამ ლამის გააფეტიშა. სილვია პლათი მამაკაცებისაგან დაჩაგრული ქალის ფემინისტურ სიმბოლოდ იქცა. ამის პასუხად მკვლევარი ჯონ როზენბლატი თავის წიგნში „Sylvia Plath: The Poetry of Initiation“ („სილვია პლათი - განდობილთა პოეზია“) წერს: „Finally feminists have generally agreed that Plath was actually victimized by the men around her“ [Rosenblatt, 1979:5].²⁵

ფემინისტი მწერალი ფილის ქესლერი მიუთითებდა იმაზე, რომ მასკულინური კულტურა უგულბებელყოფდა ქალ პოეტს და პლათი მამრთა სექსისტური დისკრიმინაციის, მათი უგულბებლყოფის მსხვერპლია: „Her death is a form of martyrdom; her life, a case history in the devilish cultural politics that favor men over women and destroy women's creativity“ [Chesler, 1972:25].²⁶

ჯონ როზენბლატი არ ეთანხმება პოეტი ქალის ამგვარი მსხვერპლად აღქმის ტენდენციას და ამის შესახებ საკუთარი არგუმენტებიც აქვს. იგი თვლის, რომ, თუკი პლათის ბიოგრაფიას გულმოდგინედ გადავავლებთ თვალს, აღმოვაჩინთ, რომ იგი საკმაოდ წარმატებული შემოქმედი იყო და ოცდაათი წლისას უკვე ატლანტის ოკეანის ორივე მხარეზე ჰქონდა ნიჭიერი პოეტის რეპუტაცია მოპოვებული. მისი ჯილდოების, სტიპენდიებისა და პრემიების ჩამონათვალს ორი გვერდი არ ჰყოფნიდა, მისი ლექსები მსოფლიოს საუკეთესო ჟურნალ-გაზეთებში იბეჭდებოდა და მუდამ საუკეთესო გამოხმაურება მოჰყვებოდა ხოლმე. სოციალური და მატერიალური პრობლემები იმ დროს ამერიკელ პოეტ მამაკაცებსაც არანაკლებ აწუხებდათ. და თუკი ტედ ჰიუსი

²⁵ „საბოლოოდ ფემინისტები ერთხმად შეთანხმდნენ, რომ პლათი მისმა გარშემომყოფმა მამაკაცებმა შეიწირეს მსხვერპლად“ (თარგმანი ჩემია - ა.კ.).

²⁶ „მისი სიკვდილი ერთგვარი მარტვილობა იყო; მისი სიცოცხლე _ ერთ-ერთი თვალსაჩინო მაგალითი იმვერაგული კულტურული პოლიტიკისა, რომელიც მამაკაცს ქალთან შედარებით უპირატესობას ანიჭებდა და ანადგურებდა ქალების შემოქმედებას“ (თარგმანი ჩემია - ა.კ.).

უფრო სახელმოხვეჭილ და აღიარებულ პოეტად ითვლებოდა, ვიდრე - სილვია, ეს მისი სქესის კი არა მისი პიროვნული ქარიზმის დამსახურება უფრო იყო (შევადართ ენ სექსტონს, რომელიც, მიუხედავად იმისა, რომ ასევე ქალი იყო, საყოველთაო აღიარებით სარგებლობდა, რადგან ტედ ჰიუზის მსგავსად, არაჩვეულებივი გარეგნული მომხიბვლელით, თავდაჯერებითა და გულგახსნილობით გამოირჩეოდა).

მკვლევარი წერს: „Plath's years in England were difficult for her, but the problems cannot be attributed to persecution or neglect suffered at the hands of men. She found it difficult to produce more than a few poems a year, she said in 1961, although it should be remembered what personal events surrounded her creative work in England that year: a miscarriage; an appendectomy ; a one-year-old child at home; and recurrent bouts of sinusitis. If she found her own literary success and achievements inadequate, then hers was a more severe judgment than anyone observing her career could have made. The only recognition that she lacked was internal; she could not believe that her success was both real and well-deserved.“²⁷[Rosenblatt, 1979:8].

ფემინისტები სილვია პლათს ერთმნიშვნელოვნად მიიჩნევენ ფემინისტური სულისკვეთების მქონე მწერლად, ეყრდნობიან რა მის ლექსებს „Daddy“, „Lady Lazarus“ და „The Applicant“, რომლებშიც პოეტი გამოხატავს თავის მრისხანებას მამაკაცების, კონკრეტულად კი საკუთარი მამისა და ქმრის მიმართ. თუმცა მეცნიერთა ნაწილი იზიარებს იმ აზრს, რომ პლათის უკმაყოფილება ეხება კონკრეტულ მამაკაცებს და არა ზოგადად მამრობით სქესს, იგი არ ატარებს თავის ლექსებში ფემინისტურ იდეოლოგიას. მის შემოქმედებაში ასევე შეიძლება მოვიძიოთ ნიმუშები, მაგ. „Lesbos“,

²⁷ „პლათის ცხოვრება ინგლისში ხშირად რთული იყო, მაგრამ ეს პრობლემები არ იყო დაკავშირებული კაცების მხრიდან უგულვებელყოფისა ან მათ მიერ თავის მობეზრების გამო ტანჯვასთან. იგი იტანჯებოდა, რადგან, როგორც 1961 წელს გამოტყდა, წელიწადში მხოლოდ ორიოდ ლექსს თუ წერდა; თანაც უნდა გავიხსენოთ, თუ რა პიროვნული ცხოვრებისეული მოვლენები აფერხებდა მის შემოქმედებითობას იმ წელს: მუცლის მოშლა, აპენდექტომია, ერთი წლის შვილის მოვლა, ქრონიკული სინუსიტის შემოტევები. თუკი მას საკუთარი ლიტერატურული წარმატებები და მიღწევები არ აკმაყოფილებდა, იმის ბრალი იყო, რომ ბევრად უფრო მკაცრად აფასებდა მათ, ვიდრე ნებისმიერი გარეშე დამკვირვებელი. ერთადერთი აღიარება, რომელიც მას აკლდა, მისივე საკუთარი აღიარება გახლდათ; მას არ სჯეროდა, რომ მისი წარმატება რეალური და დამსახურებული იყო (თარგმანი ჩემია - ა.კ.)“.

„Medusa“, რომლებშიც აღწერილია კონკრეტული ქალებისაკენ მიმართული იმავე ტიპის მრისხანება, თუმცადა, რასაკვირველია, პლათს ქალთმომძულეობაში ვერ დავადასაშაულებთ. ამ მეცნიერთა მტკიცებით, სილვია პლათი რომ ფემინისტი არ იყო, ამას ნათელჰყოფს თუნდაც მისი მეუღლისადმი დამოკიდებულება, რომელსაც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თავისზე უკეთეს პოეტად და უფრო გონიერ და საინტერესო ადამიანად მიიჩნევდა მუდამ.

საბოლოოდ შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ სილვია პლათის პოეზია, განსხვავებით მისი რომანისაგან, შესაძლოა, არ იყო მკვეთრად ფემინისტური ხასიათისა, თუმცადა ვინაიდან, დიკინსონისაგან განსხვავებით, მან გაიარა ქალთა უმეტესობისათვის დამახასიათებელი ცხოვრების გზა (ანუ იყო შვილი, რომელსაც ჰქონდა მეტ-ნაკლებად რთული დამოკიდებულება მშობლებთან, იყო შეყვარებული ქალი, ცოლი, დედა და ა.შ.) და თავისი ცხოვრების ყველა ეტაპს გულწრფელად ასახავდა თავის დიდი ემოციური ზეგავლენის მქონე პოეზიასა თუ სხვა ჟანრის ნაწარმოებებში და მისი ბიოგრაფიისაგან ერთგვარი პოპულარული მელოდრამატული ისტორია შეიქმნა, იგი იქცა კულტად ყველა იმ მიმდინარეობისა და ადამიანებისათვის, რომლებიც მეტ-ნაკლებად დაინტერესებულია ქალებისა და მამაკაცების ურთიერთდამოკიდებულების, ქალთა უფლებებისა თუ საზოგადოებაში ქალთა თვითრეალიზაციის საკითხებით.

როგორც ვიცით, პოსტსაბჭოთა სივრციდან გამოსვლისა და დასავლური სამყაროს სოციალურ-კულტურული ვითარებითა და ტენდენციებით დაინტერესების შემდეგ ქალთა უფლებების საკითხი საქართველოშიც მწვავედ დადგა და სულ უფრო მეტ ყურადღებას იმსახურებს, აქედან გამომდინარე, აქტუალურია ქალი ავტორებისა და ზოგადად, ქალთა პრობლემები - ეს კიდევ ერთი დამატებითი მიზეზი იყო, გარდა ამერიკელი ქალი პოეტის შემოქმედების მაღალმხატვრულობისა, რის გამოც ქართულმა სალიტერატურო სამყარომ სილვია პლათის მიმართ თავისი დაინტერესება გამოავლინა.

თუმცა 1971 წელს გამოცემულ „ამერიკულ პოეზიაში“, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, რომელიც ცნობილი მთარგმნელისა და მკვლევრის, ზვიად გამსახურდიას, მიერ ქართულ ენაზე თარგმნილი ამერიკული პოეზიის ნიმუშებისაგან შედგებოდა, სილვია პლათის ლექსები საერთოდ არ ყოფილა ჩართული. ის, რომ ასეთი ცნობილი მწერალი ვერ მოხვდა ზვიად გამსახურდიას შედგენილ ანთოლოგიაში და კიდევ შემდეგი

თოთხმეტი წლის განმავლობაში ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში მთარგმნელთა და ლიტერატურათმცოდნეთა ყურადღება ვერ მიიპყრო, მეტყველებს ერთ რამეზე: ქართული სოციოკულტურული სივრცისათვის იმ პერიოდში პლათი ჯერაც არ ითვლებოდა ამერიკული პოეზიის ისეთ საეტაპო პოეტად, რომლის ლექსების გარემეც მთარგმნელი თავის ანთოლოგიის ტიპის კრებულს არასრულყოფილად მიიჩნევდა. კომუნისტური სინამდვილის სპეციფიკიდან გამომდინარე ქართული ლიტერატურა დაგვიანებით იღებდა ინფორმაციას ამერიკულ პოეზიაში მიმდინარე პროცესების შესახებ, ეს გულისხმობს არა მხოლოდ იმას, რომ ქართველ მკვლევრებსა და მთარგმნელებს წმინდა ტექნიკური თვალსაზრისით არ მიუწვდებოდათ ხელი ოკეანის გაღმა მიმდინარე ლიტერატურულ პროცესებზე, არამედ იმასაც, რომ მათ დიდ ნაწილს ჰქონდა სრულიად განსხვავებული შეხედულება ღირებულ პოეზიაზე და ასევე – რადიკალურად სხვაგვარი სოციალური რეალობა და ინტერესები, რაც განსხვავებულ პოეტურ იდეოლოგიას ქმნიდა და განსხვავებული მხატვრულ-ესთეტიკური ფასეულობების ტირაჟირებას უწყობდა ხელს; ხოლო, როგორც თარგმანისა და იდეოლოგიის მკვლევარი ანდრე ლეფევერი წერს თავის ნაშრომში, რომელიც მისი სიკვდილის შემდეგ გამოიცა: „The translators ideology and the dominant target language poetics that were determiners of the translated text²⁸” [Bassnett... 1998:41], ხოლო ეს იდეოლოგია კი არის: „the conceptual grid that consists of opinion and attitudes acceptable in a certain time, and though readers and translators approach text²⁹” [Bassnett... 1998:41].

პირველად სილვია პლათის, ისევე როგორც მრავალი სხვა პოეტის, ლექსები ქართულ ენაზე გიორგი ნიშნიანიძემ თარგმნა. მის მიერ თარგმნილი სამი ლექსი „სარკე“, „სიკვდილი და კომპანი“ და „ბაყაყების შემოდგომა“ შეტანილია 1985 წელს გამოცემულ კრებულში „ინგლისური და ამერიკული პოეზიის ანთოლოგია.“

გიორგი ნიშნიანიძის მიერ თარგმნილი სილვია პლათის ამ სამი ლექსის მიხედვით გარკვეულწილად შეგვიძლია საბჭოთა პერიოდის თარგმანის სოციოკულტურულ ასპექტებზეც კი ვიმსჯელოთ. გიორგი ნიშნიანიძე თავისი თაობის ერთ-ერთი

²⁸ „თარგმნილ ტექსტს მახასიათებლებს მთარგმნელს იდეოლოგია და სამიწე ენის დომინანტური პოეტუკა განსაზღვრავს“ (თარგმანი ჩემია - ა.კ.).

²⁹ „ის კონცეპტუალური ჩარჩო, რომელსაც ქმნის კონკრეტულ დროში მისაღებად მიჩნეული მოსაზრებები და დამოკიდებულებები, რომლითაც მკითხველი და მთარგმნელი უდგება ტექსტს“ (თარგმანი ჩემია - ა.კ.).

საუკეთესო მთარგმნელია, მის მიერ თარგმნილი ინგლისური და შოტლანდიური ხალხური პოეზია, ჯეფრი ჩოსერის „კენტერბერიული მოთხრობები“, ოსკარ უაილდის „რედინგის ციხის ბალადა“ და მრავალი სხვა ნამუშევარი სამართლიანადაა აღიარებული ქართული თარგმანის კლასიკურ ნიმუშებად. გიორგი ნიშნიანიძეს ნამდვილად აქვს უნარი, უკანა პლანზე გადასწიოს თავისი ინდივიდუალური სტილი და მაქსიმალურად ეკვივალენტური თარგმანი შექმნას იმ შემთხვევაში, თუკი ბოლომდე ესმის ავტორის ჩანაფიქრი და იზიარებს მის პოეტურ ესთეტიკას. თუმცა სილვია პლათის ლექსების ნიშნიანიძისეული თარგმანები არ უპასუხებენ იმ მოთხოვნებს, რომელთაც მთარგმნელი საკუთარ თავს, როგორც პროფესიონალს, უყენებდა. ამის მიზეზად შეგვიძლია ის მივიჩნიოთ, რომ იმ პერიოდის ქართული საზოგადოება არც ერთი თვალსაზრისით არ იყო მზად სილვია პლათის პოეზიის მისაღებად: სილვია პლათის შემოქმედების თემატიკა იმდენად უცხო და გაუგებარი იყო მთარგმნელისათვის, რომ ინგლისური ენის საუკეთესო სპეციალისტის ნამუშევარში ხშირად შინაარსობრივ ლაფსუსებსაც კი ვხვდებით; დეპრესიული ტონალობა მეოცე საუკუნის 80-იანი წლების ქართული ლიტერატურისათვის ასევე უჩვეულოა, ადვილად შესამჩნევია, რომ მთარგმნელი ვერ სწვდება ავტორის სულისკვეთებას, არ თანაუგრძნობს მას, არ ესმის მისი განცდები. კიდევ უფრო გასაკვირია, რომ ვერსიფიკაციის ისეთი დიდოსტატი, როგორც გიორგი ნიშნიანიძეა, ვერ ახერხებს სილვია პლათის ლექსების სტრუქტურის რეკონსტრუქციას. მიუხედავად იმისა, რომ ვერლიბრის ტრადიცია ამ პერიოდის ქართულ ლიტერატურაში საკმაოდ ფეხმოკიდებულია, ერთ შემთხვევაში მთარგმნელი არღვევს ლექსის რიტმულ სტრუქტურას, ხოლო ლექსში „ბაყაყების შემოდგომა“ დედნისეულ ვერლიბრს თარგმანში კონვენციური წყობა ცვლის. განვიხილოთ ის ხარვეზები, რომლებიც გიორგი ნიშნიანიძის მიერ თარგმნილი სილვია პლათის ლექსებზე მთარგმნელისა და სამიზნე სოციუმის ესთეტიკის გავლენას ამტკიცებს:

„Summer grows old, cold-blooded mother“ - (პწკარედი: ზაფხული იქცა მოხუც, სისხლგაციებულ დედად). გ. ნიშნიანიძის თარგმანი: „ზაფხული უკვე დაბერდა, დედა...“ - „დედა“, რომელიც ორიგინალში ნომინატივია, თარგმანში ვოკატივად იქცა და აქედან გამომდინარე, დედნისეული შედარება ქართულ ლექსში მიმართვად გარდაიქმნა. თარგმანში პლათის ლექსის ამგვარი მოდიფიკაციის მიზეზი

ეთნოფსიქოლოგიური ფაქტორით უნდა იყოს განპირობებული: პოეზიის ტრადიციული ქართული აღქმისათვის დედის ღირიკული აღსარების ადრესატად განხილვა უფრო მისაღებია, ვიდრე - ბებერ და ცივისსხლიან არსებად.

ამავე ლექსში პლატის მინიმალისტური სტრიქონის ნაცვლად; Flies fail us (პწკარედი: ბუზებმა გაგვაწბილეს) ქართულ თარგმანში გვხვდება მკვეთრად ტრადიციული ქართული პოეტიკითა და ორმაგი ტროპიზმით (ეპითეტით - „შრიალა თქორი" და მეტაფორით - „მუმლის თქორი") დატვირთული ტაეპი - „ჩათავდა მუმლის შრიალა თქორი“. დედნისეული „ბუზი“ ჩანაცვლებულია „მუმლით“, ქართული პოეტური ტრადიციისათვის დამახასიათებელი მხატვრული სახით (შდრ. „მუმლი მუხასაო") - შედეგად პლატის ინდივიდუალისტური სტილი სრულიად უგულვებლყოფილია და მისადაგებულია სამიზნე კულტურის ესთეტიკასთან.

იგივე ტენდენცია გრძელდება ლექსის მესამე სტროფის თარგმნისასაც, პლატის სტრიქონი: Frost drops even the spider (პწკარედი: ყინვამ ობობაც კი ჩამოაგდო) გ. ნიშნიანძეს გადმოტანილი აქვს ასე: „დალოდავს ყინვის ობობა ხავსზე“, ვერ უარყოფთ, რომ ლექსში მთარგმნელის მიერ იმპროვიზებული ეს მეტაფორაც ძალიან ეფექტურია, თუმცა მეორე მხრივ, ამგვარი მთარგმნელისეული ჩანართების სიჭარბე მიგვანიშნებს იმაზე, რომ გიორგი ნიშნიანძისთვის, ასე ვთქვათ, „საკმარისი არ არის“ სილვია პლატის პოეტიკა და მის „შელამაზებას“ ცდილობს. ეს არ ეხება მხოლოდ ლექსის შინაარსობრივსა და სტილისტურ მხარეს, არამედ მის ფორმასაც. ასიმეტრიული ვერლიბრს თარგმანში კონვენციური ლექსის მახასიათებლები უჩნდება: სტრიქონები გათანაბრებულია და ქალური რითმით შეკრული, რაც ქართულ ლექსს ანიჭებს იმ მუსიკალურობას, რომელიც სრულიად ეწინააღმდეგება პლატის მიზანდასახულობას, როცა მას მდორე, მოსაწყენი ლექსწყობით სურდა ხაზი გაესვა ლექსის საერთო კონცეფციისთვის - იმ დეპრესიული განწყობისათვის, რომელსაც იწვევს ცხოვრების უძრაობა და შემოქმედებითი ინსპირაციის ნაკლებობა.

იგივე შეიძლება ითქვას სილვია პლატის მეორე ლექსის, „სარკის“, ქართულ თარგმანზეც, აღმოსავლური პოეტიკისთვის დამახასიათებელი პოეტური სამკაულებით ამრავალფეროვნებს მთარგმნელი ამერიკელი პოეტის სადა ტრაგიზმით სავსე ლექსს, მაგალითად, დედნისეულ სტრიქონს: „Each morning it is her face that replaces the

darkness“ (პწკარედი: ყოველ დილით სიბნელეს მისი სახე ანაცვლებს), გ.ნიშნიანიძის თარგმანი: „ღამის ბინდს მისი თვალთა სხივი ჩამომწმენდს დილით“.

თუმცა ამ ლექსის თარგმანში მაინც ყველაზე ნიშანდობლივია ის, თუ როგორ გადმოიტანა მთარგმნელმა „სარკის“ ფინალური სტრიქონები, რომლებიც ლექსს კონცეპტუალურად კრავს:

„In me she has drowned a young girl

and in me an old woman

Rises toward her day after day, like a terrible fish”.

(პწკარედი: ჩემს წიაღში დაახრჩო პატარა გოგო და ჩემი წიაღიდანვე ყოველ

დღე უახლოვდება მოხუცი ქალი, საშინელი თევზის მსგავსად).

მთარგმნელს ეს პასაჟი ასე აქვს გადმოტანილი:

„როგორ დაახრჩო ჩემს ტალღებში პატარა გოგო

და დღემდე მხოლოდ გაუმადარ ზვიგენებს უხმობს!“

ამ შემთხვევაში საკვანძო სტრიქონი, რომ სარკე არის ქალის ცხოვრების მეგზური გოგოობიდან მოხუცებულობამდე, რომლის მოახლოებაც ქალისთვის საზარელი თევზის მოახლოებას ჰგავს, თარგმანში სრულიად დაკარგულია, იმგვარად, რომ ლექსი აზრსაც კი კარგავს.

გიორგი ნიშნიანიძის მიერ თარგმნილ მესამე ლექსში: „სიკვდილი და კომპანია“ გვხვდება ასეთი სტრიქონი: „nude/verdigris of condor...“ (პწკარედი: *შიშველი/ქანგარო (სპილენძისმწვანა) [ამ კონკრეტულ შემთხვევაში აღნიშნავს ფერს] კონდორისა*), ნიშნიანიძისთარგმანი ასე ჟღერს:

„... კრემს იცხებს სვავის სლიკინა კისერზე.“

როგორ შეიძლება იქცეს „ქანგარო“ თარგმანში „კრემად“? სპილენძისმწვანაზე, რომელიც ერთ-ერთი პიგმენტი და ფუნგიციდია, მზადდება სხვადასხვა კრემი და მალამო, რომლებიც ეტიკეტზე ამავე სახელს „verdigris“ ატარებენ, ასე რომ, სრულიად შესაძლებელია, მთარგმნელს სიტყვის გამოყენების ეს ორი კონტექსტი ერთმანეთში

არეოდა, ასეთი რამ, სამწუხაროდ, ხდება და, ალბათ, ნებისმიერ, თუნდაც საუკეთესო მთარგმნელს შეიძლება მოუვიდეს ერთი-ორი ამგვარი ლაფსუსი, თუმცა ეს შეცდომა მაინც მრავლისმთქმელია და როგორც ჩვენ მიერ ზემოთ აღნიშნული ყველა ხარვეზი მეტყველებს იმაზე, რომ, სავარაუდოდ, გიორგი ნიშნიანიძემ სილვია პლატის ლექსები უფრო მეტად ანთოლოგიის სრულყოფის მიზნით თარგმნა და მთარგმნელი დიდად არ იყო დაინტერესებული პოეტის შემოქმედებით. თავისთავად ცხადია, რომ ამ პირველ ნაბიჯებს ქართველი მკითხველების განსაკუთრებული დაინტერესება პლატის პოეზიით არ გამოუწვევია. არც სოციალური ფონი და არც ლიტერატურული პრეფერენციები იმ პერიოდში საფუძველს არ ქმნიდა ამერიკელი პოეტი ქალის ქართულ სალიტერატურო რეალობაში მისაღებად. პერიოდი, როდესაც ქართული ლიტერატურა მომწიფდა იმისთვის, რომ „კონფესიონალისტი“ პოეტები მიეღო და აღექვა, როგორც უკვე ვთქვით, 90-იანი წლების მეორე ნახევარში დადგა. იმ პერიოდის ქართული ლიტერატურული ტრადიციებისაგან საკმაოდ განსხვავებული ტენდენციების შემოჭრას ხელი შეუწყო ლიტერატურული გამოცემების „არილის“, „აფრისა“ და „ალტერნატივის“ დაარსებამ, რომელთა გარშემოც შემოიკრიბა იმ პერიოდის ყველაზე პროგრესული ლიტერატორების ჯგუფი. უპირველეს ყოვლისა, ის, რაც ახალი თაობის მთარგმნელებს თავიანთი წინამორბედებისაგან განასხვავებს, არის სურვილი, ჩასწვდნენ დედნის არსს და იგი კი არ დაუმორჩილონ უკვე არსებულ პოეტურ იდეოლოგიას, არამედ ამერიკული პოეზიის ეკვივალენტურად თარგმნის მეშვეობით ქართული ლიტერატურის თვალსაწიერი გააფართოვონ. თავდაპირველად ის სრულიად ახლებური ლიტერატურა, რომელიც ამ ჟურნალებში იბეჭდებოდა, არცთუ ადვილი აღსაქმელი იყო სხვა ესთეტიკას მიჩვეულ მკითხველთა ფართო წრეებისთვის და საზოგადოების საკმაოდ არაერთგვაროვან რეაქციას იწვევდა, თუმცა დღესდღეობით შეგვიძლია თამამად ვთქვათ, რომ ამ გამოცემებმა გარდამტეხი როლი შეასრულეს საქართველოში უცხოური ლიტერატურის რეცეფციის თვალსაზრისით და დღესდღეობით იქ დაბეჭდილი ნაწარმოებების ნაწილი გარკვეულწილად ქართული ლიტერატურისა და თარგმანის კლასიკურ ნიმუშებად აღიქმებიან. სწორედ ამ ჟურნალებმა შეუწყვეს ხელი სილვია პლატის შემოქმედების თარგმნასა და პოპულარიზებას საქართველოში.

1999 წელს გამომცემლობა „მერანმა“ სერიით „ამერიკელი პოეტები“ გამოსცა სილვია პლატის ლექსების კრებული ლელა სამნიაშვილის თარგმანითა და წინასიტყვაობით; წინასიტყვაობაში მთარგმნელი მკითხველს აცნობს ამერიკელი პოეტის ბიოგრაფიას, მიმოიხილავს მისი შემოქმედების მთავარ მახასიათებლებს, სათითაოდ განიხილავს ყველაზე მნიშვნელოვან ლექსებს და დასკვნის სახით ცდილობს, დაგვანახვოს სილვია პლატის ადგილი ამერიკული პოეზიის ისტორიაში. კრებულში შესულია ამერიკელი პოეტის ოცდასამი ლექსი, მათ შორის: „მამილო“, „ლედი ლაზარე“ და „არიელი“. აღსანიშნავია, რომ, მიუხედავად იმისა, რომ მთარგმნელი კრებულზე მუშაობისას ძალიან ახალგაზრდა იყო და მისი გამოუცდელობა გარკვეულწილად შესამჩნევეცაა მკითხველისთვის, ყველა ნაბიჯზე იგრძნობა მისი დახვეწილი ლიტერატურული გემოვნება და ავტორის თანაბარი სიძლიერის ემოციური განწყობა და ინტელექტი. ქართულ ლიტერატურაში სილვია პლატის შემოქმედებამ სწორედ ლელა სამნიაშვილის თარგმანებით დაიმკვიდრა თავისი ადგილი, თუმცა სწორედ ამავე პერიოდში პლატის პოეზიის ქართული თარგმანების შექმნაზე მუშაობდა ასევე შოთა იათაშვილიც, რომელმაც ეს ლექსები შეიტანა 2004 წელს გამოცემულ კრებულში „ამერიკელი პოეტები“. შოთა იათაშვილის, როგორც მთარგმნელის, სტრატეგია ეფუძნება ფორინიზაციის მეთოდს და შეძლებისდაგვარად გამორიცხავს ყოველგვარ მთარგმნელისეულ ინიციატივას. ეს ერთგვარი დაპირისპირებაა წინა თაობის ზოგადმთარგმნელობით ტენდენციებთან და ტექსტში ავტორისა, და არა მთარგმნელის, დომინირებას ითვალისწინებს.

სილვია პლატის ლექსების ქართული თარგმანების რაოდენობა, საბედნიეროდ, საკმაოდ შთამბეჭდავია. პოსტსაბჭოთა პერიოდში ამერიკელი პოეტის თარგმნის მეთოდოლოგიების გამოსავლენად ერთი ლექსის რამდენიმე თარგმანის შედარებას მივმართეთ. ეს მეთოდი კარგად აპრობირებული, მოქნილი და მრავლისმომცემია, ვინაიდან მთარგმნელობითი მიდგომების ვრცელი სპექტრის წარმოჩენის შესაძლებლობას იძლევა როგორც დიაქრონულ, ისე სინქრონულ ჭრილში. შედარებითი კვლევისათვის ავირჩიეთ ლიტერატურის კრიტიკოსებისა და მკითხველის მიერ პლატის ერთ-ერთ საუკეთესო ლექსად აღიარებული „ტიტები“ (*Tulips*) და მისი სამი ქართული თარგმანი, რომელთაგან პირველი ეკუთვნის ლელა სამნიაშვილს და შევიდა 1999 წელს გამოცემულ კრებულში (გამომცემლობა „მერანი“), მეორე მათგანი შოთა

იათაშვილისაა - კრებული „ამერიკელი პოეტები“ („მერანი“, 2004), ხოლო მესამე ეკუთვის - გიორგი გოკიელს [„არილი“,2015:41] სამივე მთარგმნელის მაღალი კომპეტენცია და ტექსტისადმი პასუხისმგებლობით აღსავსე დამოკიდებულება საშუალებას გვაძლევს ვისაუბროთ მათ თარგმანებში არა მხოლოდ ტექსტის ზოგადი მახასიათებლების, არამედ ნიუანსების შესარჩუნების თავისებურებებზეც.

„ტიტები“ 1965 წელს გამოცემულ „პულიცერის“ პრემიის ლაურეატ კრებულ „არიელში“ შევიდა. პოეტის ქმრის, ტედ ჰიუზის, გადმოცემით სილვიამ იგი დაწერა აპენდოქტომიის შემდეგ, საავადმყოფოში, როდესაც ტიტების თაიგული გამოუგზავნეს. ლექსის განწყობით, თეთრი, სტერილური პალატა ლირიკული გმირისთვის თავშესაფარი, მოვალეობებისაგან თავდაღწევის, სულის მოთქმის ადგილია, ხოლო ტიტების გამომწვევი ხასხასი და სიცოცხლისეულობა სიმშვიდეს უკარგავს. ეს არის 9-სტროფიანი ლექსი, სტროფში შვიდი სტრიქონით, ურიტმო, ე.წ. „თავისუფალი ლექსი“, თუმცა ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ პლათი სრულიად უარს ამბობს რიტმზე - შეიძლება ითქვას, რომ გვაქვს „შეფარული იამბი“, რომელიც ზოგიერთ სტრიქონში იკარგება, თუმცა როდესაც ჟღერს, იგი ლექსს ანიჭებს მუსიკას, რიტმული და ე.წ.„ამოვარდნილი“ სტრიქონების მონაცვლეობა თანხვედბა ლექსის განწყობას: საავადმყოფოს პალატის მყუდროებას და მასში შემოჭრილ ფორიაქს, ტიტების „გამაღიზიანებელი“ სიწითლითა და ელვარებით გამოწვეულს. სამ მთარგმნელს შორის ლელა სამნიაშვილი ყველაზე მეტ ყურადღებას აქცევს ლექსში რიტმული ვიბრაციების შენარჩუნებას, რის გამოც მისი თარგმანი გაცილებით ემოციურია და ყველაზე ახლოს დგას ამ თვალსაზრისით ორიგინალთან, რომელშიც რიტმი ფუნქციურ როლს ასრულებს. რიტმული ცვალებადობა შენარჩუნებული აქვს შოთა იათაშვილსაც - თუმცა არა სამნიაშვილის მსგავსი გულმოდგინებით, ხოლო გიორგი გოკიელის თარგმანში კი მთავარი აქცენტი შინაარსზეა გადატანილი და რადგან მთარგმნელი საჭიროდ თვლის, რომ შინაარსის ყველა დეტალი უნდა დაზუსტდეს, სტრიქონში მარცვლების რაოდენობას საჭიროებისამებრ განუსაზღვრელად ზრდის:

„Now I have lost myself I am sick of baggage——

My patent leather overnight case like a black pillbox...”

„ახლა თავგზა მაქვს დაკარგული, მძიმედ მაწვება ბარგი -

ჩემი ლაკირებული ტყავის სამგზავრო ჩანთა - აბების შესანახ შავ კოლოფს რომ ჰგავს” - 16- და 26-მარცვლიანი სტრიქონების მონაცვლეობაა; შედარებისთვის ვნახოთ ლელა სამნიაშვილის თარგმანი იმავე სტრიქონებით, რომელშიც 14- და 17-მარცვლიანი სტრიქონების მონაცვლეობენ:

„უკვე დავკარგე ჩემი თავი და მქანცავს ტვირთი -

ის პატარა და შავი ჩანთა, რომ წააგავს წამლების კოლოფს...“

რიტმის შენარჩუნების მცდელობითაა განპირობებული ისიც, რომ, როდესაც ორიგინალი შესაძლებლობას იძლევა, ერთი შემასმენლით რამდენიმე წინადადება გაერთიანდეს, ლელა სამნიაშვილი ამ ხერხით ამოკლებს სტრიქონს:

„ახლა ჰაერი მათკენ იწევს - ტანზე იხვევენ,

როგორც მდინარეს - ჩაძირული, მყეფარი ძრავა...“

შევადართო სხვა მთარგმნელების ვერსიები:

„და მათ ირგვლივ **დატრიალდა** ჰაერი ისე, რიგირც მორევი

მდინარეში ჩაძირული დაჟანგული ძრავის ირგვლივ **ტრიალებს** ხოლმე...“ - შ.

იათაშვილი;

„ახლა ჰაერი მორევიში ჩათრეულივით **ბრუნავს და ტრიალებს** მათ გარშემო,

როგორც მდინარის ნაკადი **ბრუნავს და ტრიალებს** ჩაძირული, ჟანგიანი ძრავის

ირგვლივ,“ - გ. გოკიელი.

უნდა აღინიშნოს, რომ დედანში ამ სტრიქონში ორჯერ გვხვდება „snugs and eddies” - როგორც ეს გაა გოკიელის თარგმანშია შენარჩუნებული, ლელა სამნიაშვილი რიტმს ანიჭებს უპირატესობას, შოთა იათაშვილის ვერსია კი, შეიძლება ითქვას, შუალედურია. იგივე შემთხვევა გვხვდება ლექსის სხვა მონაკვეთის თარგმნისას: „My body is a pebble to them, they tend it as water/Tends to the pebbles it must run over, smoothing them gently”.

ლელა სამნიაშვილი ზმნის გამეორების ნაცვლად კვლავ აერთიანებს წინადადებებს საერთო შემასმენლის მეშვეობით და ამით უფრო შეკრულ, რიტმულ პროსოდირს ქმნის:

„ჩემი სხეული მათთვის არის პატარა ბროლი,

და ტალღებით ზედ უვლიან, რათა დაწმინდონ, მოაპირკეთონ...”

გიორგი გოკიელის თარგმანში პლათისეული გამეორება და რთული ქვეწყობილი წინადადებებით შედგენილი სტრუქტურა შენარჩუნებულია:

„ჩემი სხეული ზღვის კენჭია მათთვის და ისე უვლიან, როგორც წყალი

გადაუვლის ხოლმე კენჭებს და ნაზად აპრიალებს...”

ლელა სამნიაშვილი დასკვნით ორტაეპედსაც გაცილებით „კომპაქტური“ სახით გვთავაზობს: „The water I taste is warm and salt, like the sea,/And comes from a country far away as health” მის ვერსიაში ასეა წარმოდგენილი:

„წყალი, რომელსაც ნელა მოვსვამ, თბილია და მარილიანი

და ისეთივე შორეული ზღვებიდან მოდის, როგორც ჩემი გადარჩენა“.

პწკარედი: *წყალი, რომელსაც გემოს ვუსინჯავ ზღვასავით თბილი და მარილიანია/და ჯანმრთელობასავით შორეული ქვეყნიდან მოდის.*

სამნიაშვილის თარგმანში შედარება შეკვეცილია, მაგრამ კონცეფცია, რომ წყალი ზღვისას ჰგავს, მაინც რჩება „ზღვებიდან მოდის“, ამასთანავე „ზღვებმა“ მეორე შედარებაშიც შეასრულეს როლი - ისინი ისეთივე შორს არიან, როგორც ლირიკული გმირის გადარჩენა, „შორეული ზღვები“ კი ზუსტად ისეთივე სიზუსტით გამოხატავს შედარების არსს, როგორც „შორეული ქვეყანა“. სწორედ ამგვარი ოსტატური „შეკვეცისა“ და ასევე, ემოციური აღქმის თვალსაზრისით მეორეხარისხოვანი ინფორმაციის უგულვებელყოფის ხარჯზე ახერხებს ლელა სამნიაშვილი თავიდანვე არჩეული რიტმის შენარჩუნებას. შედარებისათვის ვნახოთ, როგორ თარგმნის იმავე დასკვნით ტაეპს შოთა იათაშვილი:

„გემოს ვუსინჯავ წყალს, ის ზღვასავით თბილია და მარილიანი,

და ისეთი სიშორიდან მოტანილია, რამსიშორეზეც მე დავშორდი ჩემს სიჯანსაღეს“.

ლელა სამნიაშვილის თარგმანს, შლაიერმახერის განსაზღვრებას თუ გავიხსენებთ, ავტორი მიჰყავს მკითხველისაკენ; იგი ქართველ აუდიტორიას სილვია პლათის ამ საკმაოდ რთული ლექსის აღქმას არა მხოლოდ რიტმულობით უმსუბუქებს, არამედ გარკვეულწილად ზედაპირზე ამოაქვს დედნის იმპლიციტური სიმძაფრე, რაც

პლათის ნეიტრალური ლექსიკის გაცილებით მკვეთრი და ემოციური ქართული შესატყვისებით ჩანაცვლებაში გამოიხატება:

„Scared and bare...” (შეშინებული და შიშველი) - „და შიშველი და დაჩეხილი...“;

„Even though the gift paper I could hear them breath...” (შესაფუთი ქაღალდის მიღმიდანაც კი მესმოდა მათი სუნთქვა) - „ქაღალდის მიღმაც კი მესმოდა მათი ქშინვა“;

„Their redness talks to my wound, it corresponds...” (მათი სიწითლე ჩემს ჭრილობას ესაუბრება. მას შესატყვისება) - „მათი სიწითლე ჩემს ჭრილობას ჰგავს და უყვივს“;

„The vivid tulips eat my oxygen...” (ხასხასა ტიტები ჩემს წილ ჟანგბადს შთანთქავენ) - „ტიტები წითლად ბდღვინავენ და ჰაერს მტაცებენ“;

„The walls also, seem to be warming themselves... (კედლების თითქოს საკუთარ თავს ათბობენ)- „თითქოს კედლებიც გადახურდნენ და ბული ასდით“;

„And comes from the country as far away as health.” (და მოდის ჯანმრთელობასავით შორეული ქვეყნიდან) - „ისეთივე შორეული ზღვებიდან მოდის, როგორც - ჩემი გადარჩენა“.

მეორე მხრივ, შოთა იათაშვილიცა და გიორგი გოკიელიც ცდილობენ შეინარჩუნონ პლათის გარეგნულად გაწონასწორებული ტონალობა და ნეიტრალური, დესკრიფციული ლექსიკა, ზოგჯერ ეს ემოციების შესუსტების ტენდენციამდეც კი მიდის, მაგალითად, როდესაც „loving associations“-ს გ. გოკიელი თარგმნის როგორც „ემოციურ კავშირებს“. აღსანიშნავია, რომ სხვა ენობრივ და სოციო-კულტურულ გარემოში ამგვარი მეთოდოლოგიის პირობებში ტექსტის შინაგანი ემოციური დამაბულობაც ფერმკრთალდება და მკითხველისათვის ნაკლებად საგრძნობი ხდება.

მესამე კომპონენტი, რომლითაც ლელა სამნიაშვილი პლათის „ტიტებს“ ქართველმკითხველთან აახლოებს, არის ლექსის რიგი ნიუანსის დომესტიკაცია. მაგალითად, სტრიქონს „My body is pebble to them...” იგი თარგმნის ასე - „ჩემი სხეული მათთვის არის პატარა ბროლი...“; pebble ქართულ ენაზე შეიძლება ითარგმნოს, როგორც „კენჭი“ (რაც არის კიდევ მისი ძირითადი მნიშვნელობა) და ასევე, როგორც „მთის ბროლი“, თუმცა ლექსის გაგრძელებიდან იოლი მისახვედრია, რომ პლათი ამ შემთხვევაში ამ სიტყვას „კენჭის“ მნიშვნელობით იყენებს (რაკილა ზღვის ტალღები

ევლებიან და აგლუვებენ კენჭებს და არა - მთის ბროლს); სავარაუდოდ, მიზეზი, რომელმაც განაპირობა, რომ დანარჩენი ორი მთარგმნელისაგან განსხვავებით, ლ. სამნიაშვილს არჩევანი „ბროლზე“ შეეჩერებინა, არის ქართული ეთნოკულტურული წინასწარგანწყობა, რომლის მიხედვითაც, პოეზიაში ქალის სხეულის ბროლთან შედარება გაცილებით უფრო მოსალოდნელია, ვიდრე - კენჭთან. განსაკუთრებით საინტერესოა დომესტიკაციის მეორე შემთხვევა, რომელიც ასევე წინასწარგანწყობით უნდა იყოს ნაკარნახევი: „ტიტებში“ სილვია პლათს აქვს სტრიქონი, რომელიც ნიშანდობლივია დედობასთან დაკავშირებული იმ კონტროვერსიული დამოკიდებულების თვალსაზრისით, რომელზეც მოგვიანებით გვექნება მსჯელობა. ეს სტრიქონია: „Even thought the gift paper I could hear them breathe/Lightly... like an awful baby” (შესაფუთი ქაღალდის მიღმაც კი მესმის როგორ სუნთქავენ[ტიტები]/მსუბუქად... როგორც საშინელი ბავშვი); სამნიაშვილის თარგმანში ეს სტრიქონი ასეა: „ქაღალდის მიღმაც კი მესმოდა მათი ქშინვა - ახალშობილის კრუნჩხვასავით გულგამყინავი“; ეპითეტი, რომელიც ახალშობილს მიემართება, „საშინელი“, გადმოტანილია „კრუნჩხვაზე“, რომელიც მართლაც საშინელია ტრადიციული აღქმით, ხოლო „საშინელი ახალშობილი“, რომელიც ოჯახური ტვირთით გაბეზრებული პლათის ემოციას გამოხატავს (იგი ამავე ლექსში ქმარ-შვილს „კაუჭებად“ მოიხსენიებს), იმავე ტრადიციული გაგებით ყურისმომჭრელი იქნებოდა მკითხველისათვის. სხვათა შორის, ამ ეპითეტს დანარჩენი ორი მთარგმნელიც არბილებს: შოთა იათაშვილი: „ისინი დაემსგავსნენ ჭინჭყლ ბავშვს...“; გიორგი გოკიელი: „...აუტანელი ჩვილი ბავშვივით“.

დომესტიკაციის მომენტი მსუბუქად, მაგრამ მაინც გაკრთება შ. იათაშვილის თარგმანში: „ჰაერი...იყო იმდენად სუფთა და გრილი...“ - ეს ქართული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი ჰაერის ტრადიციული, შაბლონური განსაზღვრებებია, თუმცა დედანში მსგავსი არაფერი წერია.

მიუხედავად ზემოგანხილული შემთხვევებისა, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ არც ერთი მთარგმნელი არ მისდევს დომესტიკაციის მეთოდს, რაც ლოგიკურია კიდევ პოსტკოლონიური პერიოდისა და ამ კონკრეტული ლექსის სპეციფიკისთვის. ლელა სამნიაშვილი დანარჩენ მთარგმნელებზე მეტად ცდილობს მოარგოს თავისი თარგმანი სამიზნე კულტურისა და პერიოდის მკითხველის ესთეტიკას და მიაღწიოს ემოციურ ეკვივალენტობას. იგი ამისთვის ყურადღებას ამახვილებს რიტმზე, იყენებს ემოციური

კონოტაციის ლექსიკას და სულ მცირე დოზითდომესტიკაციის მეთოდსაც; შეგვიძლია ვთქვათ, რომ იგი ცდილობს უცხოა და მშობლიურის სინთეზირებას თავის თარგმანში, ამიტომაც (და იმ მიზეზითაც, რომ ყველაზე ძველი თარგმანია) მის ვერსიას ყველაზე უკეთ იცნობენ მკითხველთა წრეებში. შოთა იათაშვილის ვერსიაზე თამამად ვიტყვით, რომ მიზნად ისახავს უცხო ელფერის შენარჩუნებას და ავტორის წინა პლანზე წამოწევას, რომ არა რამდენიმე შინაარსობრივი ლაფსუსი; ფორინიზაციის მეთოდის ქრესტომათიული ნიმუშია „ტიტების“ თარგმანი, რომელიც გიორგი გოკიელს ეკუთვნის: მთარგმნელი ინარჩუნებს დედნის შინაარსს სემების დონეზე (თუნდაც ამისთვის სტრიქონის უზომო დაგრძელება მოუხდეს), თავს იკავებს ყოველგვარი ინტერპრეტაციისა და მთარგმნელობითი ინიციატივისაგან, არ ცდილობს, რომ თავისი ნამუშევარი მოარგოს სამიზნე კულტურის ესთეტიკას და მაქსიმალურად ცდილობს პლატის თხრობის სადა რეგისტრის შენარჩუნებას. ერთადერთი, რითაც ეს თარგმანი ორიგინალს არ თანხვდება, რიტმია. თუმცა რამდენად ემოციურად ეკვივალენტურია ეს თარგმანი მკითხველისათვის, სუბიექტური განწყობის საკითხია.

გარდა ზემოაღნიშნული მთარგმნელებისა, სილვია პლატის ადრეული პერიოდის ერთი ლექსი „შემლილი გოგოს სიმღერა“ თარგმნა პოეტმა რეზო გეთიაშვილმა [„არილი“, 2010]; იგივე სათაური ასე ჟღერს პოეტ სალომე ბენიძის თარგმანში: „შემლილი გოგოს სატრფიალო სიმღერა“ - ის ერთადერთი გამოქვეყნებული თარგმანია სილვია პლატის ლექსებისა, რომელიც სალომე ბენიძეს ეკუთვნის, თუმცა იგი პოპულარიზებას უწევს ამერიკელ პოეტ ქალს - მან 2014 წელს „თავისუფალ უნივერსიტეტში“ ჩაატარა საჯარო ლექცია პლატის შესახებ, ხოლო იმავე წლის მაისში ონლაინპლატფორმა Mastsavlebeli.ge-ზე გამოქვეყნდა ს. ბენიძის ბლოგპოსტი „საკუთარი სილვია“. თუკი სილვია პლატის შესახებ ჩატარებულ საჯარო ლექციებზე ვისაუბრებთ, აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ 2015 წელს ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტში ჩატარებული დალილა გოგიას საჯარო ლექცია: „სიყვარულის მრავალკუთხედი: ტედ ჰიუზი - სილვია პლატი, ასია უევილი“. დალილა გოგიას ამავე სახელწოდების საინტერესო კვლევა მოგვიანებით ჟურნალ „ახალ საუნჯეში“ დაიბეჭდა. ზოგადად, სილვია პლატი ლიტერატურულ თემატიკაზე ორიენტირებული ინტერნეტსივრცის ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული ავტორია. ვინაიდან ბლოგები ისევე, როგორც ფორუმები და სოციალური ქსელები, თანამედროვე სამყაროს ინტერესების ამსახველი ერთ-ერთი

ყველაზე უტყუარი ინდიკატორია, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სილვია პლატის შემოქმედების რეცეფცია უკვე გასცდა პროფესიონალ ლიტერატორთა წრეს და მკითხველთა ფართო მასებში გადაინაცვლა.

სილვია პლატის კიდევ ერთი ლექსი „დილის სიმღერა“ პოეტმა ქეთი გზირიშვილმა თარგმნა. ერთი ლექსის, „მეტოქის“, მთარგმნელია პოეტი ქეთი თუთბერიძეც, მას ასევე ეკუთვნის ესეები პლატის შემოქმედების შესახებ: „სილვია პლატი - ლედი ლაზარე“, რომელშიც, როგორც სათაურიდანვე მისახვედრია, განიხილავს ერთ კონკრეტულ ლექსს (სტატია განთავსებულია ქართულ ლიტერატურულ პორტალ lib.ge-ზე) და „ნაცრიდან აღმდგარი - უცნაური მემკვიდრეობა“ [„ჩვენი მწერლობა“... 2009:28-29]; „მეტოქე“ ასევე თარგმნა ანი კოპალიანმა, თარგმანი ონლაინსივრცეშია განთავსებული [<http://www.biblioteka.litklubi.ge/view-nawarmoebi.php?id=12267>].

სილვია პლატის შემოქმედება მეტად საინტერესო აღმოჩნდა რეგიონული ლიტერატურული ჟურნალი „ეზურისათვის“, რომელიც ზუგდიდში გამოიცემა. ამ ჟურნალის ორი მესვეური - ზეინაბ სარია და ზაალ ჯალაღონია პერმანენტულად თარგმნიან და ბეჭდავენ სილვია პლატის ლექსებს, აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ, გარდა სილვია პლატისა, „ეზურის“ თითქმის ყოველ ნომერში იბეჭდება მისი თანამედროვე კონფესიონალისტიკისა და მეგობრის, ენ სექსტონის, პოეზიაც (ხათუნა გოგიას თარგმანებით), რაც, რასაკვირველია, მნიშვნელოვანი და საყურადღებო ფაქტია.

რასაკვირველია, როდესაც ესა თუ ის უცხოენოვანი ავტორი ასეთი პოპულარული ხდება ქვეყნის სამწერლობო სივრცეში, იგი აუცილებლად მოახდენს ზეგავლენას ეროვნული ლიტერატურის განვითარებაზე. არიან ქართველი პოეტები, რომელთა შემოქმედებაც გარკვეულ ტიპოლოგიურ მსგავსებას ავლენს სილვია პლატის ლექსებთან. აქ, უპირველეს ყოვლისა, მაია სარიშვილის შემოქმედება უნდა დავასახელოთ.

მაია სარიშვილის ლექსების წიგნმა „მიკროსკოპმა“ 2008 წლის „საუკეთესო პოეტური კრებულის“ ნომინაციაში მიიღო ლიტერატურული პრემია „საბა“. კრებულის წინასიტყვაობაში მაია სარიშვილის პოეზიის ნიდერლანდურ ენაზე მთარგმნელი, ბელგიელი მთარგმნელი ინგრიდ დეხრავე წერს: „მაია სარიშვილის ლექსები გვახსენებენ ანა ახმატოვას, მარინა ცვეტაევასა და სილვია პლატის დიდი შინაგანი ძალისა და ტრაგიზმით სავსე შემოქმედებასაც“ [სარიშვილი, 2007:6].

იგივე ასოციაცია უჩნდება ქართველ მთარგმნელსა და დრამატურგს, ასევე პრემია „საბას“ ლაურეატს, დავით გაბუნიას: „მაიას პოეზია გაშიშვლებულ ნერვთან თამაშს ჰგავს, როცა სიმართლეს იმაზე მეტი დოზით გაწვდიან, ვიდრე ამას მიჩვეული ხარ. მის ლექსებში „ცხადი“ დაფარულია, უკიდურესად ახლოდან, მიკროსკოპით დანახული რეალობა უცნაურ, შოკისმომგვრელ ხატებად გარდაიქმნება. მაია, ძირითადად, წერს ქალზე, რომელიც ჩვეულებრივი ცხოვრებით ცხოვრობს, მაგრამ არაჩვეულებრივად, ხალასი ნიჭითა და ორიგინალურობით გადმოგვცემს ნაფიქრსა და განცდილს. მის უშუალო პოეტურ წინამორბედს ქართულ პოეზიაში ტყუილად დავუწყებთ ძებნას, განწყობითა და სათქმელით სარიშვილი სილვია პლათთან გაცილებით ახლოსა“ [„ცხელი შოკოლადი“, 2008:140].

აღსანიშნავია, რომ მაია სარიშვილს აქვს კიდევ სილვია პლათისადმი მიძღვნილი ლექსი, რომლის მთავარი პლასტია აღნიშვნა იმ განსხვავებისა, რომელიც არსებობს პოეტს, მით უმეტეს, ფსიქიკურად გაუწონასწორებელ პოეტსა და ჩვეულებრივ ადამიანებს შორის:

„ როგორ ყველანი გაგისტუმრეთ ამ საგიჟიდან,
სადაც არ არის სავარძლები მოსასვენებლად.

მხოლოდ ქვებზე

ან გაურანდავ ფიცრებზე თუ ჩამოსხდებოდით,

მაგრამ სულ ჩქარობთ,

საათებში ჩანჩქერები გყავთ -

მისი შხეფების ნაკვალევზე ახტუნებთ სიტყვებს,

რომელთაც დავსდევ,

ბგერა-ბგერა აბუჩად ვიგდებ,

თქვენს შინაურ ხმებს

კვლავ გულდასმით ვაგარეულებ“

[სარიშვილი, 2007:69].

რასაკვირველია, ამ გარიყულ, მთელი სამყაროსაგან განსხვავებულსა და მემამბოხე ლირიკულ გმირში ავტორი, გარდა სილვია პლათისა, საკუთარ თავსაც მოიაზრებს. ლექსი გამოხატავს იმ საერთოს, რაც მათა სარიშვილსა და სილვია პლათს აქვს, რის გამოც მათთვის მიუღებელი ხდება სხვა ადამიანების ცხოვრების წესი და რის გამოც ისინი თავად არიან განსხვავებულნი საზოგადოებისათვის.

მათა სარიშვილისა და სილვია პლათის შემოქმედების მსგავსება აშკარაა, თუმცა საინტერესოა იმ კონკრეტული პლასტების მიმოხილვა, რომელთა თანხვედრაც ამ ორ ავტორს ანათესავებს. ესენია ფსიქიკური ჯანმრთელობის, საზოგადოებასთან გაუცხოების, ოჯახისა და დედაშვილობის თემები.

ზოგადად, მსოფლიო ლიტერატურაში, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში ძირითადად მხოლოდ მამაკაცების მიერ იქმნებოდა, დედობა აღქმული იყო, როგორც ქალის ყველაზე საპატიო მისია და მისი ყველაზე დიდი ბედნიერება. ეს გასაკვირი არცაა, ვინაიდან მამაკაცის თვალთახედვით, დედობა ქალის პრივილეგიაა, რომლის გამოც ამ უკანასკნელს სიხარული, კმაყოფილება და მადლიერება მართებს. ქალი ავტორები ზოგადად, რასაკვირველია, იზიარებენ ამდაგვარ სულისკვეთებას, თუმცა რიგი შესწორებით: კაცები, როგორც „გარეშე მაყურებლები“ დედაშვილობის თემას „უეკლო ვარდად“ განიხილავენ; ქალები კი, ამ საკმაოდ არაერთგვაროვანი ემოციების აღმძვრელი პროცესის უშუალო მონაწილეები, მიიჩნევენ, რომ დედაშვილობა, ბედნიერების გარდა, გარკვეულ სირთულეებსაც შეიცავს. ეს სირთულეები ქალი პოეტების შემოქმედებაში აისახება, რასაც, გარკვეულწილად, გამბედაობა სჭირდება, ვინაიდან, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, დედაშვილობა ლიტერატურაში (და არა მხოლოდ ლიტერატურაში) დამკვიდრებულია, როგორც სრულყოფილი ბედნიერების ერთგვარი კულტი, რომლის უარყოფითი მხარეების წარმოჩენაც შეიძლება საზოგადოებამ ქალ პოეტს ერთგვარ მკრეხელობადაც ჩაუთვალოს. ვფიქრობ, როდესაც მათა სარიშვილი ქართულ ლიტერატურაში არსებულ დედაშვილობის ტაბუს ამსხვრევდა, მას გამბედაობას მატებდა ის, რომ მის ამერიკულ წინამორბედს, სილვია პლათს, უკვე გულწრფელად და თამამად ჰქონდა განხილული მსგავსი პრობლემები თავის ლექსებში.

სილვია პლათი მუდამ ოცნებობდა შვილებზე, თუმცა, თუ კარგად დავაკვირდებით, აღმოვაჩინებთ, რომ მისთვის შვილების ყოლის იდეა ერთ-ერთი კომპონენტი იყო იმ

სოციალური სრულფასოვნების შეგრძნებისა, რომელსაც ასე მიეღწეოდა. იგი დიდხანს დარდობდა იმაზე, რომ არ ფეხმძიმდებოდა, თავს არასრულფასოვან ქალად მიიჩნევდა და იტანჯებოდა ამის გამო, თუმცა, როდესაც ნანატრი შვილები, ბოლოს და ბოლოს, გააჩინა, ისინი ვერ იქცნენ იმ სტიმულად, რომელიც პოეტს სიცოცხლის აზრს მისცემდა. როდესაც პლათს ოჯახი დაენგრა და მოეჩვენა, რომ კარიერაც, წერის ნიჭიც დაკარგა, მას აღარ შერჩა იმისი ძალა, რომ პატარა შვილები მარტო არ დაეტოვებინა.

მაია სარიშვილი, რომელიც ოთხი შვილის დედაა, ქართულ ლიტერატურაში სრულიად ახალ ნიუანსებს სძენს დედაშვილობის თემას. იგი ჩვეული უზომო, კვლავ დავით გაბუნias რომ დავესესხოთ, „თავზარდამცემი და დაუნდობელი გულახდილობით“ წერს იმაზე, თუ როგორ შეიძლება, რომ ქალისთვის დედობა იყოს საშური სოციალური სტატუსი, რომლითაც საზოგადოებას უნდა მოაწონო თავი და მისი კეთილგანწყობა დაიმსახურო.

მაია სარიშვილის ლექსების შინაარსიდან გამომდინარე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ პოეტისათვის თავისი სქესი და ამ სქესთან დაკავშირებული მოვალეობები, სიყვარული, ოჯახი და შვილები, უპირველეს ყოვლისა, უადრესად დამაბნეველია. ერთ-ერთ ლექსში პოეტი ოჯახის აღსანიშნავად იყენებს მეტაფორას მატარებლისა, რომელიც ოდესღაც სათამაშო იყო, ახლა კი „მოსაკლავად მისდევს“. ცხოვრება აღარ არის ძველებურად მარტივი, ახალი მოვალეობების სერიოზულობა აშინებს პოეტს:

„რადაც რკალები და ხვეულები

ნამდვილსიტყვება წერილებად მექცნენ,

თოჯინების ცივი ნესტოები -

შვილების მსუნთქავ ცხვირებად...“

[სარიშვილი, 2007:15].

ლექსის ფინალური ფრაზა ერთდროულად გამოხატავს შიშს, უმწეობასა და დაბნეულობას ოჯახური მოვალეობების წინაშე: „რა ვუყო ასეთ სიცოცხლეს?“ ოჯახური ცხოვრების თამაშის მეტაფორით შეფუთვა სიღვია პლათის პოეზიისთვისაც დამახასიათებელია, ლექსში „ფარდა“ იგი ქორწინებას ქალის თოჯინის სახელში

გამოკეტვას ადარებს. ქალებს ბავშვობის თამაშები რეალობად ექცევათ, მაგრამ ამას სულაც აღარ დაჰკრავს გართობის იერი.

შვილები მათ სარიშვილის პოეტურ აღქმაში ხშირად მოიაზრებიან ერთგვარ სოციალურ სამკაულებად, რომლებიც საზოგადოების თვალში ქალის მიმზიდველ სტატუსს ქმნიან. პოეტი მათ ადარებს ბიურგერული მყუდროების ერთგვარ სიმბოლოს - როიალზე შემოდგმულ ფაიფურის სამშვენისებს. იგივე კონცეფცია უფრო სიღრმისეულად არის გააზრებული მეორე ლექსში - „ასე იპარება შენგან მეგობარი...“ აქ შვილები ერთგვარი იარაღია საზოგადოების კეთილგანწყობის მოსაპოვებლად, დასაკარგად განწირული მეგობრის დასაბრუნებლად, სოციალური ხიზლის შესამენად:

„...სამ ბავშვს სასწრაფოდ ლექსებით ამოჩურთავ

და სტუმართან მოქცევის წესებით.

სიმღერებით მოუმინანქრებ დამჯერ ენებს.

ესენი ხვალ არ შეგარცხვენენ”

[სარიშვილი, 2007:14].

მკვლევარი ნევი ქრისტოდულიდესი, რომელსაც ეკუთვნის წიგნი: „Out of the Cradle Endlessly Rocking: Motherhood in Sylvia Plath's Work“ (დაუსრულებლად მოქანავე აკვნის მიღმა: დედობა სილვია პლათის შემოქმედებაში), წერს: „Plath's motherhood poems can be classified into two categories: poems focusing on procreativity or addressed to her children and numerous other poems not directly associated with motherhood, but ones in which babies and the experience of motherhood are simply „by-products“ and frequently negative „blotches“ in poetic images“^[30] [Christodoulides, 2005: 67].

ქრისტოდულიდესის მიერ მეორე კატეგორიისათვის მიკუთვნებულ ლექსებს შორისაა, მაგალითად, პლათის *Two Views of a Cadaver Room* („ორგზის თვალისშეველება გვამებით სავსე ოთახისათვის“), რომელშიდაც არის ფრაზა - „snail-nosed babies moon and glow“

³⁰ პლათის ლექსებში დედამვილობის თემატიკის ასახვაში იმდენად ბევრ კატეგორიად დაგვყოთ: ლექსები, რომლებშიც ყურადღება გამახვილებულია გენერატიულობაზე, ანუ შვილებისადმი მიძღვნილი ლექსები და რამდენიმე სხვა ლექსი, რომლებშიც გვიღებია დედობასთან დაკავშირებული საკითხები გაკვრიტთან ახსენებია და უარყოფით პოეტურ რხატებთან ასოცირდება (თარგმანი ჩემია - ა.კ.).“

(ლოკოკინასცხვირიანი ჩვილები უმაქნისად ციმციმებენ); ხოლო ლექსში „დაბადების დღის საჩუქარი“ პლატს აქვს ასეთი სტრიქონები:

„and the knife don't curve, but enter,

pure and clean as the cry of baby”

[Plath, 1985:27].

(პწკარედი: „და დანა კი არ იღუნება, არამედ სიღრმეში აღწევს, ჩვილის ტირილივით წმინდა და სუფთა).

ბავშვის მოულოდნელი ტირილი, რომელიც ოჯახური ცხოვრების განუყოფელი ნაწილია, ამ სტრიქონებში შედარებულია სხეულში ბასრი დანის შეღწევასთან. ასევე შეგვიძლია გავიხსენოთ ლექსი „ტიტები“, რომელშიც ქმარ-შვილი მოხსენიებულია, როგორც „კაუჭები“, რომელთა ხელშიც თავისუფლება არ გედირსება.

ზუსტად იმავე მეტაფორას, „კაუჭს“, იყენებს მაია სარიშვილი თავის ერთ-ერთ ლექსში, ოღონდ ამ შემთხვევაში „კაუჭები“ არა ქმარი და შვილი, არამედ თავად ოჯახური პასუხისმგებლობით დამძიმებული ქალები არიან:

„...ხოლო სხვა გოგოები

გამძლესაკიდებიანი მოვალეობებით მძიმდებიან -

მშვიდად ახერხებენ,

გადაიქცნენ შავ კაუჭებად...“

[სარიშვილი, 2007:22]

დედაშვილობის თემა სრულიად ახლებურადაა წამოჭრილი ლექს „დილის სიმღერაში“, რომლითაც იხსნება სილვია პლატის საკულტო კრებული „არიელი“. ამერიკელი მკვლევარი, დოქტორი სიმა ჩოდჰარი, თავის წიგნში „The Poetry of Sylvia Plath and Kamala Das: A Study of their Themes and Techniques“ („სილვია პლატისა და კამალა დას პოეზია: მათი თემატიკისა და ტექნიკის კვლევა“) წერს: „In her poems Plath also writes of her pregnancy and motherhood from a woman’s perspective. She deconstructs the myth of maternity and motherhood. Though the language of „Morning Song” is that of maternity with the motif of motherhood in words like „midwife”, „cry”, „nakedness” and „mother” and yet it

turns down the expectations of the conventional reader who expects the morning song with its reference of motherhood to be filled with the warmth and sunrise of a new birth. In a way, 'Morning Song' reveals the loss of identity that the mother experiences in the wake of a child's birth: "Our voices echo, magnifying your arrival. New statue. / In a drafty museum, your nakedness / Shadows our safety. We stand round blankly as walls" (4-6)³¹ [Chaudhary, 2011:218].

ამავე ლექსში გვხვდება სტრიქონი, რომელიც მიგვანიშნებს გავრცელებულ პრობლემაზე - პოსტნატალურ დეპრესიაზე, იმ უხერხულობაზე, რომელსაც ქალს თავისი შეცვლილი, დაუშნობელი სხეული უქმნის (შ. იათაშვილის თარგმანი):

„მხოლოდ ერთი წამოყვირება და მოვბობლავ ლოგინიდან,

ვიქტორიანულ ღამის პერანგში, ძროხასავით ზონზროხა და ყვავილოვანი...“

თითქმის ანალოგიური შედარება გვხვდება მაია სარიშვილის პოეზიაში:

„მნახე -

მზის გულზე მთვლემარე დედა ღორი...

... უწინ კი, ეს მაინც იყო,

რომ წინა მარჯვენა ფეხზე

ქალის თითები გამომესხმებოდა ხოლმე...“

[სარიშვილი, 2007:50].

მაია სარიშვილი ქართული პოეზიის აღიარებული ავტორია (სხვათა შორის, იგი იმ ქართველ პოეტთა არცთუ მრავალრიცხოვან ჯგუფს მიეკუთვნება, რომლებმაც საზღვარგარეთაც მოიპოვეს აღიარება - შესაძლოა იმიტომაც, რომ მისი შემოქმედება

³¹ „თავის ლექსებში პლთ ქალს გადმოსახედდნ აფსებს დედისა და დედბროვი სიყვარულს თემებს. იგი ანგრევს დედისა და დედბროვი სიყვარულს მიიუბს. თუცაღ „დღის სიმღერის“ ენა დედბროვია და დედშვილური სიყვარულს მოჭვი ჩანს ისეთ სიტყვებიდნ, როგორებიცაა: „ბებიაქალ“, „ტროლ“, „სიშიმვლ“ და „დედა“ და მაინც იგი მოლოდნს უჭრუბს კონვენციონალს ტმკიხველს, რომელიც ელოდება, რომ დედშვილბის თემაზე შექმნილ დღის სიმღერ სავსე იქნება ახალ სიცოცხლს სიიხით და დღესასწაულით ერთ მხრვ, „დღის სიმღერ“ ავლენს იფნტბის დაკარგვას, რომელსაც დედა განიცდს ბავშვის დაბადების პირველხანებში: „ჩვენი ხმა -ექოდ- ხოჭას ასხამს შენს მობრმანებას/შენ ხარახალ ქანდაკება და ესკიზების მუჭუჭში შენი სიშიმვლ/საფრხეს გვანიშნებს და დგყრებთ როგორც კედლები [ციტატაში გამოყენებულა ლელ სამნიშვილის თარგმანი] (თარგმანი ჩემია - ა.კ.)“.

ახლოსაა დასავლეთის ცნობილ პოეტურ ტრადიციებთან და ადვილი აღსაქმელია ევროპელი მკითხველისათვის), იგი სამაგალითოა უმცროსი თაობის პოეტი ქალებისათვის. სამაგალითოა სილვია პლატთან სულიერი სიახლოვის თვალსაზრისითაც. ახალგაზრდა ქართველი ქალი პოეტების შემოქმედებაში სულ უფრო მეტ საერთოს ამჟღავნებს პლატის პოეზიასთან.

ქართული ლიტერატურის მიერ პლატის შემოქმედებითი აღქმის თვალსაზრისით მეტად მნიშვნელოვანია პოეტის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ლექსის „Daddy“-ს გააზრება ქართულ ლიტერატურაში. ლექსს ლელა სამნიაშვილისეულ ქართულ თარგმანში „მამილო“ ეწოდება და იგი 90-იანი წლების ბოლოს გამოცემულ კრებულშია შეტანილი. „Daddy“ ძალიან საინტერესო წინააღმდეგობების შემცველი ლექსია - სილვია პლატი ამბობს მამის მიმართ საბავშვო ლექსებისათვის (ე.წ. „nursery rhymes“) დამახასიათებელი სალექსო საზომითა და რითმული სტრუქტურით გამოხატავს, რომელიც „ბავშვური ლულლულის“ ასოციაციას ქმნის, მეორე მხრივ, კი ლექსის შინაარსი პროტესტითაა აღსავსე: ავტორი, რომელიც ოცდაათი წელი მამის დამთრგუნველი ზეგავლენის ქვეშ იყო მოქცეული, გათავისუფლების სურვილს გამოხატავს. ამ ლექსში „მამა“ მხოლოდ ბიოლოგიური მამა არ არის, იგი სულისშემხუთველი დომინანტი მამრის განზოგადებული სახეა. ამერიკელი მკვლევარი, დოქტორი სიმა ჩოდჰარი, თავის წიგნში „The Poetry of Sylvia Plath and Kamala Das: A Study of their Themes and Techniques“ („სილვია პლატისა და კამალა დასის პოეზია: მათი თემატიკისა და ტექნიკის კვლევა“)წერს: „Plath then draws a connection between the figures of her father and her husband and ties them together. The powerful male force of these two figures is similar in the sense that it dominates and dictates her life leaving no space for individual autonomy. She therefore claims that she has killed both her father as well as her husband which symbolizes her freedom from their memories: If I've killed one man, I've killed two

The vampire who said he was you
and drank my blood for a year, Seven years,
if you want to know. (71-75)³² [Choudhary, 2011: 230].

³² „შემდეგ პლათ კავშირს აბამს თავის მამასა და ქმარს შორის და მათეროყალბში აქცევს. ეს ორი ძველამოცილი მამრი, ორი ფიგურა, ერთხანის ჰგავს იმ ნიშნით რომ ქალს ცხოვრებაზე დომინირებენ, მასზე მბრძანებლობენ, არ აძლევენ მას ინდივიდუალურობის, განცალკევების საშუალებას. აქედან გამომდინარე იგი აცხადებს, რომ მან ორივე

ეს მეორე ვამპირი, რასაკვირველია, ტედ ჰიუზია, სილვია პლათის ქმარი, რომელიც შვიდი წლის განმავლობაში მართავდა ამერიკელი ქალი პოეტის გრძნობებსა და გონებას და რომელმაც, როგორც მამამ, მიატოვა და საყრდენი გამოაცალა მის ფსიქიკას. პლათის მამა, ოტო პლათი, როგორც აღვნიშნე, გერმანელი იყო და ლექსში მისი სისასტიკისა და დიქტატურული ბუნების მეტაფორად ფაშისტის სახე გვხვდება: „every woman loves a fascist” - „ყოველი ქალი აღმერთებს ფაშისტს“ (ლ.სამნიაშვილის თარგმანი) წერს სილვია პლათი და ამით ხაზს უსვამს პატრიარქალური კულტურის მიერ ქალების აღზრდისას ჩანერგილ მაზოხისტურ სურვილს, დაემორჩილოს მამრობითი სქესის დომინაციას. ამ სტრიქონის გამოძახილია ეკა ქევანიშვილის ლექსი: „(არავინ იცის), რატომ მიყვარდა ფაშისტი“, რომელშიც იგი ასევე ფაშისტის მეტაფორის მოშველიებით აღწერს ლირიკული გმირის სასიყვარულო ურთიერთობას დიქტატორ მამაკაცთან, რომელიც თანდათან, შეტყუებით იჭრება ქალის პირად სივრცეში და მას თავისუფალ ნებას ართმევს:

„...დავიდექიმისწინგაზისკამერისთვისგამზადებული.

სასიამოვნოშხაპიიყო, ნელ–ნელავიწამლებოდი.

ჩემითგადავბარგდიმისბანაკში – ვცხოვრობდითორნი.

ბანაკიკიიყოგასაიდუმლოებულიდაშემოდობილი.

სადამოობითმასმოჰქონდაცოტასაჭმელი.

დამევისმენდითეორიებს (თურმე) ფაშისტურსიყვარულზე.

დამეესმომწონდა.

თავიდანყველაფერიკარგადიყო.

მეისმიყვარდა.

თავიდანყველაფერიიყოკარგად,

ვიდრემაჯაზე, გადავწყვეტიდი, დამეწერაჩემინომერი.

ნომერიმისიკუთვნილების.

დაჩემიფლობის.

დხოვა, ქმარცა და მამაც, რაც მეტაფორულდნიშნავს იმას, რომ შეძლოთავი დაეწია მათშესახებ მოგონებებისაგან:

„ოუი მოგკალ ერთ კაცი, მომიკლვს მეორეც
ვამპირი, რომელც ამბობდა, რომ შენ იყავი
და წლები სვამდა ჩემს სისხლს,
შვიდ წელ, ოუი ზუსტ დგინდა იცოდა (თარგმანი ჩემია - ა.კ.).”

მეღარმესვახასხასაწითელიპომადა.

არცგამჭვირვალეკაბამეცვა“.³³

[ქევანიშვილი, 2017:45]

ფაშისტის სიყვარულისაგან მოგვრილი იმედგაცრუება და სიმარტოვის შეგრძნება ასევე ქეთი თუთბერიძის ლექსის - „ადოლფისა და ევას“ - მთავარი თემა. სხვათა შორის, კიდევ ერთი აშკარა ასოციაცია, რომელიც ქართველი პოეტის ამ ლექსს სილვია პლატის შედევრთან აკავშირებს, არის გერმანულენოვანი ჩანართები ნარატივში, რომელიც ერთგვარი ქვეტექსტითაა წარმოდგენილი ორივე ლექსში. შედარებისთვის:

„It stuck in a barb wire snare.

Ich, ich, ich, ich,

I could hardly speak.

I thought every German was you.

And the language obscene

An engine, an engine

Chuffing me off like a Jew.

A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen”.

„თითქოსენაჩაებეჭდაუამრავჩამრთველს

Ich, ich, ich, ich,

მერთსიტყვასაცვერვამბობდი.

ყველაგერმანელსშენგამსგავსებდი.

დაცინიკურიყოენა

დამრავსავით

მეცდამყევდა, როგორცებრაელს.

ხოლოებრაელს – ჯოჯოხეთიდაჰაუსი, აუშვიცისდაბელსენისა” [სილვია პლატი,

„მამილო“ - ლელა სამნიაშვილის თარგმანი].

და აქვე ქეთი თუთბერიძის ლექსი, არამხოლოდ ასევე გერმანული ჩანართით, რომელშიც იდენტურად არის გადმოცემულიავტორის დამოკიდებულება გერმანული ენის მიმართ:

³³<https://www.lyrikline.org/de/gedichte/12079>

„ქელატიანი ვითიგლისებასიტყვები პირში, -

“ჰიშემ-იზბორებ.”

რასაშიშიამტრებისენა,

თითქოსორმოციდანაგედოსისედაგსერავს,

თითქოსორასჯერმოქნიოთსათიბშიცელი“ [თუთბერიძე, 2011].

სილვია პლათის აღიარებული შეგირდობის მაგალითს ვხვდებით კიდევ ერთი ახალგაზრდა პოეტი ქალის, ნატა ვარადას, შემოქმედებაში. ნატა ვარადას ორი ლექსი აქვს მიძღვნილი სილვია პლათისადმი: „თვითმკვლელთა გალობა“, რომელსაც ეპიგრაფად უძღვის სტრიქონები „ლედი ლაზარედან“ და „აპრილი. შვილი. სილვიას“. ორივე შემთხვევაში წინა პლანზე წამოწეულია ფსიქიკური აშლილობისა და თვითმკვლელობისკენ მიდრეკილების თემატიკა, დამახასიათებელი როგორც პლათის, ასევე ნატა ვარადას შემოქმედებისათვის. მძაფრი, ტრაგიკული თემატიკის გარდა, ქართველი ქალი პოეტი პლათისაგან თხრობის მანერასაც სესხულობს: ნატა ვარადას ლექსების მკვეთრი, ემოციური, მეტაფორებით სავსე, ხაზგასმულად მძიმე სტილი სილვია პლათისათვის დამახასიათებელი ნარატივითაა ნაკარნახევი.

კიდევ ერთი ახალგაზრდა ქალი პოეტი, რომლის სამწერლო სტილის აღიარებულ წინამორბედადაც სილვია პლათი მოიაზრება, ჩვენ მიერ უკვე ნახსენები ქეთი თუთბერიძეა. მას ეკუთვნის ლექსი „სილვია“, რომელშიც ავტორი ტრაგიკულ ფერებში წარმოგვიჩენს თვითმკვლელობის პირას მყოფი ამერიკელი პოეტის სულიერ მდგომარეობას. ქეთი თუთბერიძის საინტერესო პოეტური სტილი იმდენად ახლოს არის სილვია პლათის წერის მანერასთან, რომ ეს ზეგავლენა ლექსიკურ პლასტშიც კი შესამჩნევია. ეს არა უბრალოდ გავლენის, არამედ აღიარებული და დემონსტრირებული ტრანსფერირების მაგალითია.

ნატა ვარადასა და ქეთი თუთბერიძის შემოქმედებას უკვე აქვს გარკვეული ადგილი ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში. როდესაც ამ ავტორების ორიგინალური ხმა უფრო მეტად გამოიკვეთება, საინტერესო იქნება ძიება იმისა, თუ ლიტერატურული შეგირდობის პერიოდიდან გამოსვლის შემდეგ როგორი მიმართება დარჩება მათ ლექსებსა და პლათის შემოქმედებას შორის.

დასასრულ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სილვია პლათი ერთ-ერთი ყველაზე აქტუალური ავტორია დღეს ქართულ ლიტერატურულ სივრცეში, მისი რეცეფცია დიდი

ხანია, აღარ არის მხოლოდ მთარგმნელთა, პოეტთა და ლიტერატორთა საქმე და ამ პოეტის შემოქმედება მკითხველთა ფართო მასების ინტერესს იწვევს. მოვლენათა განვითარება ნებას გვაძლევს, ვივარაუდოთ, რომ სილვია პლათის შემოქმედება კიდევ არაერთი ქართველი მთარგმნელისა და ავტორის ყურადღებას მიიპყრობს და, შესაბამისად, მომავალში იგი კიდევ უფრო მნიშვნელოვან ადგილს დაიკავებს ქართულ სალიტერატურო სამყაროში.

თავი VII

მხატვრული თარგმანი, როგორც ლიტერატურული ტექსტის ინტერპრეტაცია - ენ სექსტონის ქართული თარგმანების მაგალითზე

სილვია პლატის შემოქმედების მიმართ ქართული ლიტერატურისა და მკითხველების ინტერესმა თავისი ლოგიკური გაგრძელება პოვა და ქართულ ლიტერატურაში შემოსასვლელად გზა გაუხსნა სხვა ამერიკელ პოეტებს, რომლებსაც პლატთან წერის სტილი, თემატიკა და ლიტერატურული მიმართულება აერთიანებთ. უპირველეს ყოვლისა, სილვია პლატის სახელთან ასოცირდებიან „კონფესიონალისტი“, ანუ აღმსარებლობითი პოეზიის წარმომადგენლები, რომელთაგან ყველაზე გამორჩეულები რობერტ ლოუელი, უილიამ დი უიტ სნოდგრასი და ენ სექსტონი არიან. აღმსარებლობით პოეზიას სამირკველი ჩაუყარა რობერტ ლოუელის კრებულმა „ცხოვრების გაკვეთილები“, რომელშიც პოეტი აღწერს ბრძოლას ფსიქიკურ დაავადებასა და ქორწინების სირთულეებთან. ეს ორი თემა თითქოს წითელ ხაზად გასდევს მთავარი კონფესიონალისტების ბედისწერას, ოთხივე მათგანს - ლოუელს, სნოდგრასს, სექსტონსა და პლატს - ფსიქიკური დაავადების კლინიკური დიაგნოზი ჰქონდა, ოთხივემ მძიმედ გადაიტანა განქორწინება. სწორედ ამიტომაცაა, რომ აღმსარებლობითი პოეზია მეტად წააგავს საუბარს ფსიქოთერაპევტთან. ამ მიმდინარეობის წარმომადგენელი ავტორები უაღრესად პირადულ, მტკივნეულ, ხშირად ტაბუდადებულ თემებზეც ლაპარაკობენ, მათი ემოციური გაუწონასწორობლობა, ფსიქოლოგიური საყრდენის ძიება მეტისმეტად მგრძნობიარე და გულახდილ პოეზიად გარდაიქმნება, რაც მკითხველს ერთდროულად აცბუნებს და ხიბლავს კიდეც.

კონფესიონალისტების მწერლური ბიოგრაფიები შესანიშნავი მაგალითია იმისა, რომ პაციენტის რეალიზება ხელოვნების რომელიმე სფეროში და განსაკუთრებით კი, პოეზიაში, ფსიქოთერაპიის ეფექტურ საშუალებად შეიძლება იქცეს: „Few communication experiences are as intimate as those in a trusting therapeutic relationship. In order to heal, the client becomes unusually vulnerable, and thus particularly honest with oneself and their therapist. Becoming vulnerable is often intimidating or frightening, leading many clients to resist. For this reason, therapy does well to take time to build the therapeutic relationship. Therapy has the unique goal of normalizing discourse on frequently private, even taboo topics.

It is important and healing for clients to become comfortable enough with their therapists to communicate deeply hidden secrets that are equally deeply rooted in their minds in an effort to reconnect with the world and their humanity. Poetry, in a somewhat similar fashion, has created this environment for centuries (Forsthoefel, 2014). In numerous ways, poetry has normalized emotional expression, which makes it a popular tool for adolescent struggles with inner turmoil, individual posttraumatic pain, and grief at any point in the lifespan (Furman & Collins, 2005; Horowitz, 2000). On the one hand, the same emotions that are often shunted from „normal” discourse are perfectly acceptable in poetry, and therapy addresses these same experiences (Furman & Collins, 2005). Although discussing personal matters on the street to strangers is considered inappropriate social behavior, divulging the most poignant or graphic experiences in images and metaphors of verse is considered creative, insightful, even accomplished³⁴ [Hoffman,2014:27].

ოთხივე მთავარი კონფესიონალისტის არამხოლოდ შემოქმედებაში, არამედ ბიოგრაფიაშიც გვხვდება ურთიერთგადაკვეთის წერტილები. ლოუელი სნოდგრასის მენტორი და ახლო მეგობარი იყო. სექსტონი და სნოდგრასი 1957 წელს კონფერენციაზე შეხვდნენ ერთმანეთს და მრავალი წლის განმავლობაში მეგობრობდნენ. სნოდგრასთან შეხვედრამ მთლიანად შეცვალა ენ სექსტონის ოჯახური ცხოვრებაცა და კარიერაც. მისმა ლექსმა „გულის ნემსი“, რომელიც სნოდგრასმა განქორწინების შემდეგ დედასთან დარჩენილ თავის სამი წლის ქალიშვილს მიუძღვნა, სექსტონზე უზარმაზარი შთაბეჭდილება მოახდინა. სწორედ ამ ლექსმა ასწავლა ყველა პირადული

³⁴ „ადამიანური ურთიერთობის სახეობებს შორის იშვიათად თუ მოიძებნება უფრო ინტიმური რამ, ვიდრე ფიქციურპევეტის მიმართ გამიჩენილ ნდობაა. განკუთვნილი სურვილი პაციენტში აღვიდებს უჩვეულ მგრძობიარობას და ამიტომაც იგი ხდება გუჯრფელ როგორც ფიქციურპევეტთან, ასევე - საკუთართვთან. ამგვარ მოწყვლადობა ხშირდსაფრთხის შეგრძნებას ბაღებს და მრავალპაციენტს აიძულებს შეეწინააღმდეგოს მას. ამ მიზეზის გამოსაჭიროა, რომ თურპიულ ურთიერთობები დროა განმავლობაში ჩამოყალბდეს. თურპიისერთადროს მიზნია, პაციენტს შეაძლებინოს საჭარო მეტად პირადულ ხშირად ტბუდდებულ საკითხებზე. მისთვის განსაკუთრებლდაუვილებელა, თავი კომფორტულად იგრძნოს თურპევეტთან და გაუთაროს მას ღრმად დფრულ საიდუმლოებები, რომლებსაც ფსევები გაუჯამს მის გრნებაში - რთა ამის შედეგადავიძირი აღდღინოს სამყაროსა და კაცობრიობასთან.

პოუთაც საუჭუნების განმავლობაში ცდლობდა დახლებით მსგავსი გარემო შეექმნა (ფრსტუფელ, 2014). არერთ თვალაზრისით პოუთამ ემოციური გამომსახველბა ნორმადაქცია, რც მას პოზუორულიარდადაქცევს ახალაზრებისათვის, რომლებიც შფთაგას, ინდვიდუალურ პოსტრვმულ ტვივილბადა ცხოვრების ნებისმიერ პერიოდში აღმოცენებულნადვებს ებრძვიან (ფუჯმანი და კოლნო, 2005; ჰოროვიცი, 2000). ერთ მხრვ, ის ემოციები, რომლებიც „ნორმალურ“ საჭარში უდვილდ ჩანს, სრულად მისაღებია პოუთისთვის და ასევე - ფიქციურპიისთვისაც (ფუჯმანი და კოლნო, 2005). თუცად საკუთარ პრობლემებზე ქჭაში გამვლბთანსაჭარო შეუფრებელსოციალურ ქმედბადიფლბა, ყველზე მტვივნიულ და მძაფრ სატნჯველს ლქსის ფრმითა და მეტფრებით გამომჟღავნება შემოქმედბითობის, გამჭრახობისა და დხვეწილბის გამოვლნებადმიჩნევა“ (თარმანი ჩემია - ა.კ.).

ტკივილისმოურიდებლად გადმოტანა პოეზიაში. ამის შემდეგ დაწერა მან „ორმაგი სახე“, რომელიც დედაშვილობის თემას ეძღვნებოდა და სახლში წამოიყვანა უმცროსი ქალიშვილი, რომელიც სექსტონის ავადმყოფობისა და დედობრივი გრძნობების სიმწირის გამო შვიდი თვის ასაკიდან ბებიასა და ბაბუასთან იზრდებოდა. სნოდგრასის სახელიყველა კარს უღებდა ახალბედა პოეტს. რედაქციებში გაგზავნილ ლექსებს, რომლებსაც სნოდგრასის რეკომენდაცია ერთვოდა, იშვიათად თუ აბრუნებდნენ უარით. სნოდგრასმავე გაუკვალა გზა რობერტ ლოუელამდე, რომლის მასტერკლასებსაც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სექსტონი ბოსტონის უნივერსიტეტში სილვია პლატთან ერთად ესწრებოდა. სწორედ ლოუელის პატრონაჟით გამოიცა 1960 წელს სექსტონის პირველი წიგნი „საგიჟეთისაკენ და ნახევარგზაზე უკან“, რომელშიც ამერიკელი პოეტი ქალი ძირითადად მენტალურ პრობლემებთან ბრძოლას ასახავს.

ლოუელი იყო პირველი, რომელმაც სილვია პლატისა და ენ სექსტონის შედარება დაიწყო. ეს შედარება არც პლატსა და არც სექსტონს საწყენად არ დარჩენიათ. ორივე პოეტის საერთო ბიოგრაფი, სტენფორდის უნივერსიტეტის პროფესორი დაიან ვუდ მიდლბრუკი, თავის ბიოგრაფიულ წიგნში „ენ სექსტონი“ აღნიშნავს: *„ქვეცნობიერი მიზეზებით იყო განპირობებული პლატის სიხარული და კმაყოფილება, რომელსაც იგი განიცდიდა, როდესაც სექსტონს ადარებდნენ. ცეცხლოვანი ღერძის გარშემო ასოციაციები დაფრინავდნენ, სექსტონთან იდენტიფიკაცია, როგორც პოეტთან, რომელიც დაუფარავად ებრძოდა სწორედ იმგვარ სირთულეებს, რომელთა შესახებაც პლატი საკუთარ ფსიქოთერაპევტთანაც კი ვერ საუბრობდა: სექსტონი ელიტარული ოჯახის შვილი, სექსტონი - დედა, სექსტონი - ლოუელის საყვარელი მოწაფე, სექსტონი - ქალი, რომელიც ყოველთვის შესანიშნავად გამოიყურებოდა და ვარცხნილობაც მუდამ უნაკლო ჰქონდა“* (თარგმნა ა. კოპალიანმა) [„ჩვენი მწერლობა“... 2010:22]. თავის მხრივ სექსტონს, რომელსაც კოლეჯიც არ ჰქონდა დამთავრებული, ადაფრთოვანებდა პლატის დახვეწილი აკადემიური განათლება და უაღრესი განსწავლულობა. ენი და სილვია მალე დამეგობრდნენ, პოეზიის სემინარების მერე დროს სიამოვნებით ატარებდნენ ერთად. როგორც მათი მუდმივი თანმხლები და კავალერი ჯორჯ სტარბაკი იხსენებს, პოეტი ქალების ძირითადი სალაპარაკო თემები იყო არა პოეზია, არამედ კიდევ ერთი რამ, რაც მათ აერთიანებდათ: თვითმკვლელობისაკენ მიდრეკილება, მენტალური პრობლემები და ფსიქოთერაპია. სექსტონი და პლატი ამ უკანასკნელის

გარდაცვალებამდე აგრძელებდნენ მიწერ-მოწერას. სილვიას თვითმკვლელობამ ენი შეძრა და სუიციდური ფიქრები განუახლა, მან ამ ამბავს ლექსიც მიუძღვნა. ეს ლექსი, „სილვიას სიკვდილი“, მედია ზაალიშვილმა თარგმნა ქართულ ენაზე და იგი 2013 წელს „ლიტერატურულ პალიტრაში“ #8(107) დაიბეჭდა.

მოხდა ისე, რომ ამ ორ პოეტს, პლათისა და სექსტონს, მუდამ ერთმანეთს ადარებენ მათი საერთო ნაცნობებიც, მკვლევარებიც, ლიტერატურის კრიტიკოსებიცა და მკითხველებიც. ადარებენ როგორც მათ ბიოგრაფიულ მომენტებს, ასევე - შემოქმედებასაც. ფემინისტურმა მოძრაობებმა მათი სახელები განუყრელად აქცია, ამიტომაც არ არის გასაკვირი, რომ სილვია პლათის შემდეგ ქართული ლიტერატურა უფრო ადრე დაინტერესდა ენ სექსტონით, ვიდრე - ტედ ჰიუზით, რომელიც სილვია პლათის ქმარი და თავისი თაობის უბრწყინვალესი პოეტი იყო.

ენ სექსტონი, დაქორწინებამდე ენ გრეი ჰარვი, 1928 წლის 9 ნოემბერს დაიბადა მასაჩუსეტის შტატის ქალაქ ნიუტონში, შეძლებული ვაჭრის ოჯახში. თავის ლექსში „ახალგაზრდა“ იგი იხსენებს თავის ბავშვობას, გატარებულს დიდ სახლში, რომლის ეზოშიც ოთხი მანქანა იდგა. სამშვილიანი ოჯახის ნაბოლარა ქალიშვილი გართობის მოყვარული მშობლების ყურადღების მიქცევას ვერ ახერხებდა, ამიტომაც ბავშვობაში მის გულითად მეგობრად ბებიის მოხუცი შინაბერა და, ანა ჰარვი, იქცა, რომელსაც ოჯახში „ნანას“ ეძახდნენ. სწორედ ნანას გარდაცვალებამ გამოავლინა ის, რომ თინეიჯერ ენს ფსიქიკური დაავადებისაკენ ჰქონდა მიდრეკილება, რომელიც როგორც მამის, ისე დედის მხარის ნათესავებისაგან გენეტიკურად ერგო. თუმცა ლამაზმა, გულდია, პოპულარულმა გოგონამ მალე გადააყოლა გული გართობას და რადგან იმჯერად მისი დაავადება არ გამწვავებულა, ამიტომაც ოჯახმა მისი პრობლემები გარდატეხის ასაკისათვის დამახასიათებელ ჩვეულებრივ გართულებად მიიჩნია. 20 წლის ასაკში ენი ცოლად გაჰყვა ალფრედ (კაიო)მიულერ სექსტონ მეორეს და როგორც შეძლებული ოჯახის ჩვეულებრივი დიასახლისი, ისე ცხოვრობდა. წყვილს ორი გოგონა შეეძინა. 1954 წელს ქალიშვილის, ჯოისის, დაბადების შემდეგ ენ სექსტონს პოსტნატალური დეპრესია დაემართა, რომლის შედეგადაც ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში მოხვდა და მთელი ცხოვრება ბიპოლარული აშლილობით იტანჯებოდა. მომდევნო წელს ენმა გაიცნო დოქტორი მარტინ ორნი, შესანიშნავი ფსიქიატრი, რომელმაც მისი დაავადების მართვა მოახერხა და სთხოვა, რომ თერაპიის მიზნით ხელოვნების რომელიმე დარგს

გაპყლოდა. ენ სექსტონმა ლექსების წერა დაიწყო და ოცდაშვიდი წლის ასაკში ასე გარემოებათა დამთხვევის წყალობით დაიბადა პოეტი, რომელმაც მეოცე საუკუნის ამერიკულ (და არა მხოლოდ ამერიკულ) ლიტერატურასა და სოციალურ ყოფას უზარმაზარი კვალი დააჩნია.

პოეზიამ ენ სექსტონი, ქალი, რომელიც თავის ვიწრო ბიურგერულ ყოფაში იხუთებოდა, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ დროებით მაინც გადაარჩინა. ფემინიზმის მკვლევარი შეფინურ შეფინი წერს: „Anne Sexton was always in fear of her writings. Anne Sexton started writing from the viewpoints of a housewife and mother who cannot bear the restrictions of a „normal“ society. She wants to do some productive work to occupy her mind with keeping creation so that writing becomes her only way to survival in life. She was always afraid of the appearance of her own creativity. She could not keep trust on her own talent which made her life vulnerable. Although her continuous writing kept her alive but she has lost control on her mind and body³⁵“ [Shafin, 2016:76].

როგორც უკვე აღვნიშნე, რობერტ ლოუელისა და ჯორჯ სტარბაკის ხელშეწყობით 1960 წელს „ჰოტონ მიფლინმა“ ენ სექსტონის ლექსების პირველი კრებული „საგაყეთისაკენ და ნახევარგზაზე უკან“ გამოსცა, 1966 წელს კი მეორე კრებული - „იცოცხლე ან მოკვდი“ - გამოვიდა, რომელმაც ამერიკის შეერთებული შტატების ყველაზე პრესტიჟული ლიტერატურული ჯილდო, პულიცერის პრემია, მოუტანა პოეტს. ეს საყოველთაო აღიარებას ნიშნავდა. შემდეგ გამოცემულ (მათ შორის, სიკვდილის შემდგომ) წიგნებში ლიტერატურის კრიტიკოსები ყველაზე მნიშვნელოვნად მიიჩნევენ „ტრანსფორმაციებს“ (1972), რომელიც ძმები გრიმების ზღაპრების ფემინისტურ გადააზრებას გვთავაზობს.

1974 წლის 4 ოქტომბერს 45 წლის ენ სექსტონი დილით ფსიქოთერაპევტს ეწვია, შემდეგ საუკეთესო მეგობართან, პოეტ მექსინ კუმინთან, ერთად ისადილა. ისინი ერთად ამზადებდნენ გამოსაცემად ენის წიგნს „დაუცხრომელი ლტოლვა ღმერთისაკენ“, რომელიც სულ მალე უნდა დაბეჭდილიყო. შინ დაბრუნებულმა სექსტონმა გარაჟში მანქანის გამონაბოლქვით მოიკლა თავი.

³⁵ „ენ სექსტონს ყოველთვის ეშინოდა თავისი შემოქმედებისა. მან წერა იმ დასახლისა და დღის პირობიდან დაიწყო რომელსაც „ნორმალური“ საზოგადოების მიერ დაწესებული შეზღუდვებისაგან სურს თავის დაღწევა. სურს, ხელი მოჰკიდოს ნაყოფიერსაქმიანობას, რომელშიც მთელ სულია და გულითიქნება ჩართული და თავის შემოქმედებით შესაძლებლობებსაც გამოავლენს. ამგვარად მისთვის მწერლობა გადარჩენის ერთადერთ გზად იქცა. მან ვერ შეძლო საკუთარი ნიჭიერება ერწმუნა, რაც ცხოვრებისეულ სისუსტედ იქცა. ოქციალ გამუდმებულ წერა იყო ის, რაც სიცოცხლეს უარჩუნებდა მაშინაც კი, როდესაც საკუთარსხეულსა და სულიერ კონტროლს დაკარგა“ (თარგმანი ჩემია - ა.კ.).

ლიტერატურის კრიტიკოსებს არაერთგვაროვანი შეხედულება აქვთ სექსტონის პოეზიის შესახებ. ნაწილი მას იმის გამო, რომ ერთი ქალის ყოველდღიურობის გარშემო ტრიალებს, „მელოდრამატულ საპნის ოპერას“ უწოდებს, ნაწილი კი ავტორს უაღრესად გამბედავ პოეტად მიიჩნევს, რომელიც ლექსის ფორმასა და შინაარსს თანაბარი ოსტატობით სრულყოფს. საქართველოში, ქვეყანაში, სადაც ფემინისტური ძვრები და ფემინისტური პოეზია აქტუალურია, სექსტონი პოპულარობით სარგებლობს, რასაც თუნდაც ის მეტად უჩვეულო ფაქტი მოწმობს, რომ ქვეყანაში, სადაც ლიტერატურისა და, განსაკუთრებით, პოეზიის მთარგმნელების მწირი რესურსია, ენ სექსტონის ლექსებით ათზე მეტი მთარგმნელი დაინტერესდა. ენ სექსტონი, ფაქტობრივად, საფოს შემდეგ პირველი ქალი პოეტია, რომლის ეროტიკული ლექსების მთელი სპექტრიც ითარგმნა ქართულ ენაზე. ეს ფაქტი მოგვიანებით წინაპირობად იქცა დენიზ დიუჰამელის ლექსების ქართული თარგმანებისთვისაც. სექსტონის ლექსებზე დაყრდნობით ქართულმა ფემინისტურმა პოეზიამ შეავსო მისთვის დამახასიათებელი ერთ-ერთი აუცილებელი, ეროტიკული პლანის, სიმწირე.

ქართველი მკითხველის ცნობიერებაში ენ სექსტონი ასოცირდება გამბედაობასთან, მენტალურ პრობლემებთან ბრძოლასა და ეროტიზმთან, გარდა ამისა, ფემინიზმთანაც, ვინაიდან იგი ყველაზე ღიად წერს ე.წ. „წმინდა ქალურ თემებზე“ - ქალის სექსუალობაზე, მენსტრუაციაზე, რეპროდუქციულ ფუნქციაზე, დედობის სირთულეებზე და ა.შ. ნიშანდობლივია, რომ ენ სექსტონი პირველად სწორედ სილვია პლათის მთარგმნელმა, ლელა სამნიაშვილმა, გააცნო ქართულ საზოგადოებას, როდესაც მისი საკულტო ლექსი „Her Kind“ („მისი მსგავსი“) თარგმნა 2000-იანი წლების დასაწყისში, მაშინ, როდესაც ლიტერატურული ცხოვრება ნელ-ნელა ჟურნალ-გაზეთებიდან ინტერნეტსივრცეში გადანაცვლებას იწყებდა. ამ დროს დაარსდა პორტალი „Literatura.ge“, რომელიც ლიტერატურული პროცესების დინამიკურად წარმართვას უწყობდა ხელს. სწორედ აქ ქვეყნდება ლელა სამნიაშვილის, ანი კოპალიანის, სალომე ბენიძისა და დავით გაბუნიას მიერ თარგმნილი ენ სექსტონის ლექსები. პარალელურად იგივე პროცესი ჟურნალ-გაზეთებშიც მიმდინარეობს - 2007 წელს ლიტერატურულ ჟურნალში „ლ'ილ“ პირველად დაიბეჭდა ანი კოპალიანის მიერ თარგმნილი ენ სექსტონის ხუთი ლექსი. ეს პროცესი დღემდე გრძელდება და ამჟამად ქართულ ენაზე ათიოდე სხვადასხვა მთარგმნელის მიერ ნათარგმნი სექსტონის 60-მდე

ლექსი გვაქვს. ავტორის შემოქმედებისადმი ამგვარმა ინტერესმა განაპირობა ინტერესი მისი ცხოვრებისეული ისტორიების მიმართაც. ითარგმნა ნაწყვეტები დაიან ვუდ მიდლბრუკის ბიოგრაფიული წიგნიდან „ენ სექსტონი“. ერთი ნაწყვეტი, რომელიც პირობითად დასათაურებულია როგორც „ორი ქალი, ორი პოეტი“, 2010 წელს დაიბეჭდა ჟურნალ „ჩვენი მწერლობის“ #5 (109) ნომერში. ნიშანდობლივია, რომ ეს ნაწყვეტი სწორედ ენ სექსტონისა და სილვია პლათის ურთიერთობას შეეხება. მეორე ნაწყვეტი „ხელოვანი ქალების საზოგადოება, 1963 წელი“ 2012 წელს ჟურნალ „ახალი საუნჯის“ პირველ ნომერში დაიბეჭდა. ორივე ნაწყვეტი ანი კოპალიანის თარგმნილია.

ჟურნალ „ახალი საუნჯის“ პირველსავე ნომერში რედაქტორმა შოთა იათაშვილმა ენ სექსტონი, როგორც იმ მომენტის ერთ-ერთი ყველაზე აქტუალური პოეტი, „ნომრის უცხოელ ავტორად“ გამოაცხადა და შეეცადა, თავი მოეყარა მანამდე დაუბეჭდავი მთელი იმ მასალისთვის, რომელიც ამერიკელი პოეტის შესახებ ქართულ ენაზე მოიძებნებოდა. ამ მცდელობის შედეგად ქართულმა ლიტერატურამ სექსტონის ცამეტი ლექსის თარგმანი (მთარგმნელები ლელა სამნიაშვილი, ანი კოპალიანი, სალომე ბენიძე, დავით გაბუნია, შოთა იათაშვილი, ქეთი გზირიშვილი) და პოეტის შესახებ მექსინ კუმინის, დაიან ვუდ მიდლბრუკისა და კურტ ვონეგუტის მოგონებები (მთარგმნელები დალილა გოგია, ანი კოპალიანი, სალომე ბენიძე) მიიღო. მიუხედავად იმისა, რომ შოთა იათაშვილმა ძალისხმევა არ დაიშურა, რათა ამ „შემაჯამებელ“ პუბლიკაციაში სექსტონის ქართულად თარგმნის მთელი სპექტრი წარმოეჩინა, ყურადღების მიღმა დარჩა ენ სექსტონის კიდევ ერთი მთარგმნელი, მედეა ზაალიშვილი, რომლის მიერ ნათარგმნი ლექსები: „დაწყვილება ანგელოსთან“, „ცალთვალა კაცის ლეგენდა“, „სიჩუმე“ 2010 წელს დაბეჭდა ჟურნალმა „ჩვენი მწერლობა“ (#11(115)). ლექსებს მთარგმნელის მცირე წინასიტყვაობაც ახლდა; 2013 წელს „ლიტერატურულ პალიტრაში“ გამოქვეყნდა მედეა ზაალიშვილის მიერ თარგმნილი ენ სექსტონის კიდევ რამდენიმე ლექსი.

2018 წელს ენ სექსტონის მთარგმნელთა რიცხვს ხათუნა გოგია შეემატა. ქ. ზუგდიდში გამოცემულ საზოგადოებრივ-ლიტერატურულ ჟურნალ „ებგურში“ იბეჭდება მის მიერ შესრულებული სექსტონის ლექსების თარგმანები. ამ პუბლიკაციას ადგილობრივი ტელევიზიის ლიტერატურული გადაცემა „თეზისის“ გამოშვებაც მიემდგვნა - ნიშანდობლივია, რომ, როდესაც სამწერლობო პროცესის ესა თუ ის ასპექტი

დედაქალაქიდან პერიფერიაში გადადის, ეს იმის მაჩვენებლად შეგვიძლია ჩავთვალოთ, რომ მან ქვეყნის ლიტერატურულ არეალში ფეხი საბოლოოდ მოიკიდა.

ასევე უნდა აღვნიშნოთ სილვია პლათისა და ენ სექსტონის პოპულარობა ინტერნეტსივრცეში. მათი შემოქმედებისადმი მიძღვნილი ყველა ბლოგპოსტის, ფორუმიდიალოგისა თუ სოციალურ ქსელებში არსებული გვერდის განხილვა რთულია, განსაკუთრებით იმ მიზეზით, რომ ინტერნეტგვერდების შექმნისა და გაქრობის პროცესი მეტად დინამიკურია და მონაცემები ძალიან სწრაფად იცვლება. თუმცა, მეორე მხრივ, ინტერნეტი ის სივრცეა, სადაც სულ უფრო მეტადაა წარმოჩენილი ლიტერატურაც, მეცნიერებაცა და სხვა დარგებიც, ამიტომაც იქ მიმდინარე პროცესების, ინტერნეტრეაქციების შესწავლა საჭიროა და მართებული. ინტერნეტგამოხმაურებები ადასტურებს, რომ ენ სექსტონის და სილვია პლათის პოეზიის, მათი ბიოგრაფიებისა და პრობლემატიკის მიმართ დიდი ინტერესი არსებობს. შეგვიძლია ამ თვალსაზრისით კონკრეტული სამიზნე აუდიტორიაც გამოვყოთ, რომელიც საქართველოშიც იგივეა, რაც მთელ დანარჩენ მსოფლიოში - ახალგაზრდა ქალები, რომელთაც სილვია პლათისა და ენ სექსტონის გულწრფელი, თვითანალიზზე ორიენტირებული შემოქმედება საკუთარი თავის, ადგილისა და წონასწორობის პოვნაში ეხმარება. ენ სექსტონის საუკეთესო მეგობარი და თავადაც მნიშვნელოვანი პოეტი მექსინ კუმინი წერდა: „ქალი პოეტები განსაკუთრებით არიან ვალში ენ სექსტონთან, რომელმაც დაამსხვრია ტაბუ და ღიად დაიწყო ისეთ საკითხებზე წერა, როგორებიცაა: ინცესტი, აბორტი, მენსტრუაცია, ნარკოტიკები და ა.შ. მან უშიშრად დახატა იმ დროის ქალის რეალური ნერვიული მდგომარეობა. თუმცა თავად ვერ შეძლო გამკლავებოდა საკუთარ ცხოვრებისეულ პრობლემებს, სხვებს დიდ სტიმულს აძლევდა. ენ სექსტონის თაყვანისმცემლები სწორედ გულწრფელობისათვის აღმერთებდნენ მას...“ (თარგმნა დალილა გოგიამ) [„ახალი... 2012:22].საინტერესოა იმის გაანალიზება, თუ როგორ მეთოდოლოგიას იყენებენ მთარგმნელები ენ სექსტონის საკმაოდ ნოვაციური თემატიკის, ტექნიკისა და ლექსიკის ქართულ ენაზე გადმოსატანად.

გასაკვირი არ არის, რომ ქართველმა მკითხველმა სექსტონი სწორედ ქრესტომათიული ლექსით „მისი მსგავსი“ („Her Kind“) გაიცნო, რადგან ეს ლექსი ყველაზე დამახასიათებელი და ნიშანდობლივია ამერიკელი პოეტი ქალის შემოქმედებისათვის. კრიტიკოსების აზრით, ლექსის სამი სტროფი გამოხატავს სექსტონის ბუნების

სამგვაროვნებას, როგორც კუდიანისა (მეტაფორა საზოგადოებისაგან მოკვეთილი შეშლილისათვის) – I სტროფში, დიასახლისისა - II სტროფში და მოღალატე ცოლისა - III სტროფში. სამივე სტროფი იწყება პირველი პირის ნაცვალსახელით „I“ (მე), რაც იმაზე მიუთითებს, რომ, მიუხედავად მეტაფორული გარსისა, ლექსი მკვეთრად ავტოფიქციურია. დაიან მიდლბრუკი ასე აღწერს სექსტონის დამოკიდებულებას მისი შედეგის მიმართ: „The poem had been through nineteen pages of drafting; as she noted on the final manuscript, „took one week complete“. From that time on, „Her Kind“ served as the poem with which she began her readings, telling the audience that it would show them what kind a woman she was, and what kind of poet... „Her Kind“ was Sexton’s debut as witch; it made the ideal keynote poem for *To Bedlam and Part Way Back*“³⁶[Middlebrook,1992:114-115].

„მსგავსი“ სექსტონის სხვა ლექსებისაგან განსხვავებით, ნაკლებად ატარებს კონფესიონალიზმის ნიშნებს და ერთი მთლიანი მეტაფორაა - შუა საუკუნეების „კუდიანებზე ნადირობისა“ და მათი კოცონზე დაწვის ისტორია თანამედროვე ყოფაშია გადმოტანილი: კუდიანი პოეტი ქალია, შეშლილი და ადამიანებისაგან მოკვეთილი, ცოლი და დედა, რომელსაც არ ჰყოფნის ტრადიციული როლი საზოგადოებაში და თვითრეალიზაციის ახალ გზებს ეძებს, რის გამოც სოციუმისაგან გაუცხოებულია.

ლექსის ფორმა კონვენციურია, რითმა და რიტმი ქმნის დინამიკას, რომელიც დედნის შინაარსს თანხვდება - პირველ სტროფში აღწერილი კუდიანის დაუდგრომელ გელვას მოგვაგონებს. „მისი მსგავსი“ სამსტროფიანია, თითოეული სტროფი შვიდი სტრიქონისაგან შედგება (6 სრული სტრიქონი და მოკლე რეფრენი), თითოეული სტრიქონი 8-მარცვლიანია, ხოლო რეფრენი კი - 4-მარცვლიანი. სტრიქონების უმეტესობა შუაში გაყოფილია ცეზურით (ეს კიდევ ერთი კომპონენტია, რომელიც სწრაფ რიტმს განაპირობებს). ლექსის აბსოლუტურად ყველა სტრიქონი რითმის სტრუქტურის ნაწილია: ABABCBC (ოდნავ განსხვავებულია მეორე სტროფი: ABABCAC), გარდა შინაარსობრივი პლასტებისა, ლექსში ძალიან მნიშვნელოვანია სწორედ რიტმულ-მეტრული სისტემის შენარჩუნება. ვინაიდან ქართულ ენაზე ამ ლექსის სამი

³⁶ „აჩუბობს ამ ლექსის ცხრამეტე „შავი“ ვარიანტი; როგორც მან [სექსტონმა] აღნიშნა, „მსგავსის“ შესაქმნელად ერთ კვირას დასჭირდა. ამის შემდეგ ყველ პოეტის საღამოს ამ ლექსითიწყებდა და აუტორიას აწყებდა, რომ სწორედმისი საშუალებითა იგებდნენ, როგორი ქალი და როგორი პოეტი იყო იგი... „მსგავსით“ შედგა სექსტონის დებიუტი, როგორც ჯდღერისა. იგი იდგა „სამარტო“ ლექსადიქცა მისი პირველ კრებულსათვის“ (თარგმანი ჩემია - ა.კ.).

თარგმანი გვაქვს (ლელა სამნიაშვილის, ანი კოპალიანის, სალომე ბენიძის), შეგვიძლია შედარების მეთოდი გამოვიყენოთ და ვიმსჯელოთ იმ მთარგმნელობით ტენდენციებზე, რომლებსაც ამ ლექსის თარგმანები უჩვენებს. აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ სამივე მათგანი აკმაყოფილებს ადეკვატური თარგმანისთვის დაწესებულ კრიტერიუმებს და ვინაიდან, როგორც თანამედროვე მთარგმნელი ბაჩანა ჩაბრაძე წერს: „თარგმნა, ზოგადად, გაწირვაა, გამეტებაა და მთარგმნელის ოსტატობა იმაში ვლინდება, თუ რას გაიმეტებს დედნიდან გადასაგდებად“ [Words.com.ge], ჩვენც შედარების მეთოდის გამოყენებით არა რომელიმე ამ თარგმანის უპირატესობის წარმოჩენას ვცდილობთ, არამედ იმისა, თუ ლექსის რომელი კომპონენტის გაწირვა მოუხდა თითოეულ მთარგმნელს, რათა ეს ცნობილი ნაწარმოები მკითხველისათვის ქართულ ენაზე წარედგინა.

პირველი თარგმანი, რომელიც ლელა სამნიაშვილს ეკუთვნის, ძირითადად მიჰყვება ორიგინალს - დედნის ერთგულებით გამოირჩევა, თუმცა მისთვის არც მთარგმნელისეული ინტერპრეტაციებია უცხო, რაც ძირითადად არა პოეტური შინაარსის ცვლილებაში, არამედ მკვეთრი კონოტაციისა და მძაფრი ჟღერადობის ლექსიკის გამოყენებაში გამოიხატება, მაშინ, როდესაც რიგი მთარგმნელებისა ქართულ ენაზე ნათარგმნ ლექსებში ერიდებიან ავტორისეული კონოტაციის გამძაფრებასა და ძირითადად ნეიტრალური ჟღერადობის ლექსიკას ირჩევენ, რათა თარგმანის ენის დომინანცია არ დაუშვან და ამით თარგმანის მეორეულ ბუნებას გაუსვან ხაზი. ვფიქრობ, ლელა სამნიაშვილის მიერ შერჩეული ლექსიკური სიმძაფრე „მის მსგავსს“, როგორც ალქაჯის მონოლოგს, უხდება და შინაარსობრივ პლასტს კიდევ უფრო გამოკვეთს.

ერთადერთი მნიშვნელოვანი ხარვეზი, რომელსაც პირველ თარგმანში ვხვდებით, არის სტრიქონში „შენი ავტობუსი მე დიდხანს მარწევდა“ (შევადაროთ დედანს *I have ridden in your cart driver* - სიტყვასიტყვით: მეც მიმგზავრია შენი ოთხთვალით, მეეტლევ), „ავტობუსი“ ამოვარდნილია ლექსის საერთო ანტურაჟიდან, რომელიც გაჯერებულია, ერთი მხრივ, შუა საუკუნეების, მეორე მხრივ კი, ზღაპრების რემინისცენციებით. აქვე აღსანიშნავია, რომ ლელა სამნიაშვილი ერთადერთია მთარგმნელთაგან, რომელმაც მოახერხა შეენარჩუნებინა პირველი სტროფის მეორე ორსტრიქონედში აღწერილი მხატვრული სახე ალქაჯისა, რომელიც ბანიან სახლებში დააბიჯებს და სათითაოდ აცლის სინათლეს მათ. ორივე დანარჩენ მთარგმნელს ეს დეტალი გამოტოვებული აქვს.

ლექსში თხრობა წარსულ დროში მიმდინარეობს, მხოლოდ ერთი სტრიქონია აწმყო დროში: *Where your flames still bite my thigh* (როდესაც შენი ცეცხლი ჯერ ისევ მიწვავს თეძოებს), ლექსის ეს ნიუანსი, რომელიც ხაზგასმულია დროის გარემოებით Still (ჯერ კიდევ), ასევე მხოლოდ ლელა სამნიაშვილის თარგმანშია შენარჩუნებული, ანი კოპალიანიცა და სალომე ბენიძეც ამ წინადადებას წარსულ დროში თარგმნიან: „...თუმცა ჯერაც მაშინ თეძოებს ცეცხლის ენები ლოკდნენ“ (ა.კოპალიანი), „მიწვავდა ბარძაყებს ვნება მხურვალეებით“ (ს.ბენიძე), რაც კიდევ ერთხელ მიგვითითებს, რომ ლექსის მიმართ ემოციური დამოკიდებულების ქონა საკმარისი არ არის და საჭიროა მისი საგულდაგულოდ გააზრება და ფილოლოგიური ანალიზი, ვიდრე თარგმნას მოვკიდებთ ხელს. ამ მოსაზრებას ადასტურებს ერთი მცირე დეტალიც, რომელსაც ანი კოპალიანის თარგმანში ვკითხულობთ: „ცხელი ქვაბული ვიპოვე ტყეში...“, დედანში გვაქვს worm caves (თბილი ქვაბულები/ფულუროები), თითქოს დიდი მნიშვნელობა არა აქვს მთარგმნელი სიტყვა „თბილს“ გამოიყენებს თუ „ცხელს“, მაგრამ იმის გათვალისწინებით, რომ ეს ლექსის მეორე სტროფია, რომელშიც სექსტონი თავისი, როგორც ცოლისა და ოჯახის დედის ამპლუას აღწერს, „თბილი“ „ცხელისაგან“ განსხვავებით, ოჯახური სიმყუდროვის შეგრძნებას ბადებს და მისი შენარჩუნება სასურველი იქნებოდა, მით უმეტეს, რომ არც რითმისა და არც რიტმის ჭირვეულობა არ ითხოვს მის ჩანაცვლებას.

„მისი მსგავსის“ მეორე სტროფშივე გვხვდება სურათხატი, რომელიც მოხდენილად აღწერს ლირიკული გმირის დიასახლისურ ყოფას: *...Whining, rearranging the disaligned* (სიტყვასიტყვით: *ბუზღუნით ვალაგებდი არეულ ნივთებს*), ეს სტრიქონი სამივე თარგმანში უგულებელყოფილია და ჩანაცვლებულია თითქმის არაფრისმთქმელი ფრაზებით, რომელთაც მხოლოდ ლექსის სტრუქტურის შეკვრის ფუნქცია თუ გააჩნია (გარდა, შესაძლოა, ანი კოპალიანის ვარიანტისა: „გლუვი კედლები დავფარე ხავსით“, რომელიც ასევე აღწერს მყუდრო ოჯახური კერის მოწყობის სურათს და ამიტომ თუმცა სრულიად განსხვავებული ანატომიის, მაგრამ კონტექსტურად მსგავსი ფრაზაა), რაც, თავისთავად ცხადია, აზარალებს თარგმანებს.

„მისი მსგავსის“ ქართული თარგმანების მიმოხილვისას აუცილებლად უნდა მივაქციოთ ყურადღება ერთ დეტალს, რომელიც თარგმანმცოდნეობის ერთ გავრცელებულ პრობლემას ასახავს და საკმაოდ საინტერესოა. ლექსში გვხვდება ასეთი სტრიქონი: I

have found warm caves in the woods... რომელშიც ერთდროულად ორი ომონიმური სიტყვაა: cave - გამოქვაბული/ფულურო და wood - ხე/ტყე. ქართულ ვერსიებში გვხვდება ყველა შესაძლო მნიშვნელობით შექმნილი თარგმანები („ხის ფულუროები მოვძებნე ფათურით...“ - ლ.სამნიაშვილი; „ცხელი ქვაბული ვიპოვე ტყეში...“ - ა.კოპალიანი; „ტყის გულში ვიპოვე ათასი ფულურო...“ - ს.ბენიძე) და ვინაიდან კონტექსტიც კი არ გვამღერებს რომელიმე ვარიანტისთვის უპირატესობის მინიჭების საბაზს, ისღა დაგვრჩენია, თითოეული ვარიაცია ლეგიტიმურად ჩავთვალოთ.

მსგავსად შინაარსისა, მთარგმნელები მეტ-ნაკლებად იცავენ ლექსის სტრუქტურასაც: ანი კოპალიანი მთლიანად ინარჩუნებს ლექსის რიტმულ-მეტრულ პარამეტრებს, თუმცა ამისთვის გარკვეულ დათმობებზე უწევს წასვლა: პირველ სტროფში იმისთვის, რომ რიტმში „ჩაეტიოს“, ორიგინალის ზოგად, ზედაპირულ ინტერპრეტირებას სჯერდება, მესამე სტროფის მეოთხე სტრიქონში კი პოეტური ლიცენცია „ლოკდენ“ შემოაქვს. იგი ასევე იცავს ცეზურას და ინარჩუნებს მთელ იმ დინამიკას, რომელიც, როგორც უკვე აღვნიშნე, მჭიდრო კავშირშია ლექსის შინაარსობრივ პლასტთან და გამომსახველობით ეფექტთან. მისგან განსხვავებით, დანარჩენი მთარგმნელები ლექსის ორიგინალურ საზომს - ABABCBC (ABABCAC) - რამდენადმე ცვლიან: ლელა სამნიაშვილი - ABABCDD; სალომე ბენიძე - ABABCCD, რაც ცოტათი ანელებს მათი თარგმანების რიტმს. ლელა სამნიაშვილისეულ ვერსიაში რიტმი კიდევ უფრო ნელია, რადგან ორიგინალისთვის დამახასიათებელი ცეზურის ნაცვლად მთარგმნელი მრავალჯერადად იყენებს ანჟაბემანს, რომელიც არ არის ორგანული ამ კონკრეტული ლექსისთვის და საკმაოდ ცვლის მის დინამიკას.

დასკვნის სახით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ „მისი მსგავსის“ სამივე ქართული თარგმანი დედნის ეკვივალენტურია და მეტ-ნაკლებად ადეკვატურია პოეტური შინაარსის, ფორმისა თუ ემოციის თვალსაზრისით. ამგვარ წარმატებულ დასაწყისს არანაკლებ საინტერესო გაგრძელებაც მოჰყვა და ენ სექსტონის პოეზიის ქართულად თარგმნის ისტორიაგვამღერებს იმის საშუალებასაც კი, რომ 21-ე საუკუნის ქართული პოეტური თარგმანის ზოგად ტენდენციებზე ვიმსჯელოთ და იმ ხარვეზებზეც, რომელთაც თანამედროვე ქართული მთარგმნელობითი სკოლა ჯერ კიდევ შესაწყნარებლად მიიჩნევს.

ენ სექსტონის ლექსი „Consorting with Angels“, პოეტის ერთ-ერთი გამოკვეთილად „კონფესიონალისტური“ ნაწარმოებია. ლექსის შინაარსი გამოხატავს ავტორის სურვილს, დათმოს თავისი სქესის ნიშნები, თავი დააღწიოს ქალობასთან დაკავშირებულ სტერეოტიპებს და სულიერების უფრო მაღალ ეტაპს მიაღწიოს. კრიტიკოსების ნაწილი ამ ლექსის პათოსს ფემინისტური სულისკვეთებითა და ეპოქის განწყობით ხსნის - „I'm tired of being woman...“ (მე დავიღალე ქალად ყოფნით...) - თითქოს ავტორი თავის თანამედროვე სამყაროში ქალის მძიმე როლს გაურბის. თუმცა ეს თეორია თავად ლექსის ანალიზის შემდეგ რამდენადმე სტერეოტიპული და ზედაპირული ჩანს. ჩემი აზრით, ლექსის ლირიკულ გმირს, რომელიც „დაიღალა თავისი ქალობით“, ქალისთვის დაკისრებული მოვალეობების შესრულებითა და მამაკაცთათვის სურვილის ობიექტად ყოფნით, საკუთარი სექსუალურობისაგან გათავისუფლება სურს. პოეტის ბიოგრაფიიდან ცნობილია, რომ სექსტონი, თავისი ცხოვრების წესიდან გამომდინარე (და ამაში მისი დაავადება არცთუ მცირე როლს ასრულებდა), ხშირად ეხვეოდა საკმაოდ ორაზროვან ინტიმურ თავგადასავლებში, რასაც შედეგად მძიმე სინდისის ქენჯნა მოჰყვებოდა ხოლმე. „Consorting with Angels“ ადამიანური ბუნებისა და მასთან დაკავშირებული ხორციელი სურვილებისაგან თავის დახსნის ნატვრაა, რომლის აღსაწერადაც იგი რელიგიურ მეტაფორებს იყენებს. ქართულ ენაზე ლექსის ორი თარგმანი არსებობს, პირველი ანი კოპალიანს ეკუთვნის და იგი 2007 წელს დაიბეჭდა ლიტერატურულ ჟურნალში „ლ'ილ“, მეორე კი, მედეა ზაალიშვილის მიერ შესრულებული, 2010 წელს გამოქვეყნდა „ჩვენი მწერლობის“ მე-11(115) ნომერში სექსტონის სხვა ლექსებთან ერთად ჟურნალის რედაქტორის წინასიტყვაობით, რომ „...ეს წარმატებული მცდელობა იქცეს დასაწყისად ენ სექსტონის დამკვიდრებისა ჩვენს ლიტერატურაში“ (თუმცადა, უნდა აღინიშნოს, რომ ამ დროისთვის ქართულ პერიოდიკაში უკვე სექსტონისადმი მიძღვნილი არაერთი პუბლიკაცია იყო გამოქვეყნებული -ა.კ.) [ჩვენი მწერლობა... 2010:11].

ლექსის სათაური ანი კოპალიანს გადმოტანილი აქვს, როგორც „ანგელოზად ქცევა“, ხოლო მედეა ზაალიშვილს - „ანგელოზთან შეწყვილება“, თუმცა ამ გადასახედიდან არც ერთი სათაური ზუსტი არ არის და კონტექსტიდან გამომდინარე „ანგელოზთა დასში ჩარიცხვა“ გაცილებით უკეთესი ეკვივალენტი იქნებოდა.

ორივე თარგმანი შინაარსობრივი თვალსაზრისით მეტ-ნაკლები ერთგულებით მისდევს ორიგინალს, თუ არ ჩავთლით ორიოდ უზუსტობას, რომლებიც, ძირითადად, ანი კოპალიანის თარგმანში გვხვდება, თუმცა მედეა ზაალიშვილის ვერსიაში ვაწყდებით ერთ საკმაოდ კონტროვერსიულ მომენტს - დედანში არის ასეთი ფრაზა: „...Where Joan was put to death in man's clothes...“, ვინაიდან მთელი ლექსი გაჯერებულია რემინისცენციებით ძველი და ახალი აღქმის წიგნებიდან, მედეა ზაალიშვილმა Joan აღიქვა იოანე ნათლისმცემლად („სადაც იოანე მოაკვდინეს კაცის სამოსში...“), თუმცა ლექსში იგულისხმება ჟანა დ'არკი (Joan of Arc), ისტორიული ქალი პერსონაჟი, რომელიც „დაუსხლტა“ მისი სქესისთვის დაწესებულ პირობით საზღვრებს და მოახერხა „ქალური ბუნებისაგან“ გათავისუფლებულიყო. მთარგმნელის ეს არსებითი შეცდომა კიდევ ერთხელ გვახსენებს იმ ფაქტს, რომ თარგმანი, ზოგადად, სინთეზური მოვლენაა და იგი გულისხმობს კვლევითი და შემოქმედებითი კომპონენტების შერწყმას, რისთვისაც მთარგმნელს ორგვარი სამუშაოს შესრულება სჭირდება: ტექსტის ფონური ინფორმაციის მოძიება, ფილოლოგიური კვლევა, შინაარსის ამომწურავი წვდომა და, ამავედროულად - ინსპირაციის, წმინდა ემოციური თანხვდომის პოვნა.

რაც შეეხება ლექსის ფორმას, ორივე მთარგმნელი იმეორებს სექსტონისეულ რიტმულ-მეტრულ საზომს, გრძელი და მოკლე მარცვლების მონაცვლეობას. მედეა ზაალიშვილი, თავად სექსტონის მსგავსად, იყენებს უბრალო, მარტივ, სადა ლექსიკას; ხოლო ანი კოპალიანი ყველა ფორმობრივი ასპექტის გამოყენებით ცდილობს, რომ ხაზი გაუსვას ლექსში გამოყენებულ რელიგიურ სიმბოლიკას, რისთვისაც ლექსიკურ, მორფოლოგიურ თუ სინტაქსურ პლანს ძველი და ახალი აღთქმის წიგნების ჟღერადობას უახლოებს: „გოლეულისთვის“, „შევაღე ბჭენი უცხო ქალაქის“, „ორნივე ქმნილნი უსახურად მიზეზთა ქვეყნად“, „არცრა საგანი მე აღარ ვიყავ“.

აღსანიშნავია, რომ ლექსის ბოლო სტროფში სექსტონი იყენებს რემინისცენციებს ძველი აღთქმის წიგნიდან „ქებათა ქება სოლომონისა“:

„ O daughters of Jerusalem,
the king has brought me into his chamber.
I am black and I am beautiful.“

ანი კოპალიანის თარგმანში ამ რემინისცენციის არსებობა ხაზგასმულია ბიბლიურთან მიახლოებული აგებულების ფრაზებით:

„ჰოი, ასულნო იერუსალიმისანო.

მე თვით ხელმწიფემ შემიყვანა თავის ოთახში.

მე შავი ვარ და ვარ მშვენიერი“

უნდა აღინიშნოს, რომ არც ორიგინალის სტრიქონები და არც კოპალიანის თარგმანი არ არის ზუსტი ციტატა სოლომონის „ქებათა-ქებიდან“.

მედია ზაალიშვილის თარგმანი სტრუქტურულად და ლექსიკურად შორდება ბიბლიურ პირველწყაროს და რემინისცენციის განცდას არ აჩენს:

„ო, ქალწულნო იერუსალიმის,

თავის დარბაზში შემიყვანა მე მეფის ნებამ,

მე შავი ვარ და ვარ ლამაზი...“

მედია ზაალიშვილის სურვილი ლექსის შინაარსის ზედმიწევნითი სიზუსტით გადმოტანისა, შიგადაშიგ სინტაქსურ ასპექტშიც იჩენს თავს. მაგალითად, ლექსის დასასრული „მე აღარა ვარ იმაზე მეტი ქალი, ვიდრე ქრისტე იყო კაცი“, პირდაპირ იმეორებს ინგლისური ენისათვის დამახასიათებელ კონსტრუქციას „I am no more a woman/than Christ was a man“ (სიტყვასიტყვით: მე ვარ ქალი არაუმეტეს იმისა, ვიდრე ქრისტეა კაცი, რისი ქართული ეკვივალენტიც იქნება: მე ისევე აღარ ვარ ქალი, როგორც ქრისტე - კაცი).

ენ სექსტონის ქართულ თარგმანებზე დაკვირვება გვაჩვენებს, რომ ხანდახან მთარგმნელები არჩეული ავტორის სამიზნე ლიტერატურის ესთეტიკასთან დასაახლოებლად არ სჯერდებიან მხოლოდ ცალკეული მხატვრული სახეების ადაპტაციას თუ სხვა ტიპის კომპრომისებზე წასვლას და უფრო შორსაც მიდიან. მაგალითად, მთარგმნელმა სალომე ბენიძემ სექსტონის თავისუფალი ლექსი „მისი კანის ხავსი“ („*The Moss of His Skin*“) ნაწილობრივ, ხოლო „შავი მაგია“ („*The Black Art*“) მთლიანად კონვეციურ ლექსად აქცია.

პოეზიის თარგმანის ისტორიაში ხშირია შემთხვევა, როდესაც მთარგმნელს, რომელიც გატაცებულია კონკრეტული ავტორით და სურს, რომ თავის მშობლიურ ენაზე გააცნოს იგი ფართო საზოგადოებას, მაგრამ ამისთვის ვერსიფიკაციული ოსტატობა არ ჰყოფნის, ავტორის კონვენციური ლექსი ვერლიბრის სახით გადმოაქვს, ამიტომაც მსოფლიო ლიტერატურის ისტორია მრავლად იცნობს მკაცრი მეტრულ-რიტმული სტრუქტურის მქონე პოეტური ტექსტის პროზაულ, პწკარედულსა თუ თავისუფალი საზომით გამართულ თარგმანებს, მაგრამ საპირისპირო შემთხვევა, როდესაც ვერლიბრს გამართული, ჟღერადი, კონვენციური ლექსით თარგმნიან, საკმაოდ უჩვეულოა და საინტერესოა კვლევა იმისა, თუ რა შეიძლებოდა მსგავსი ქმედების მოტივად ქცეულიყო.

ამის მიზეზი შეიძლება რამდენიმე იყოს: მათგან ყველაზე ლოგიკური ჩანს ის, რომ კონვენციური ლექსი ყოველთვის უფრო მკაფიო სტრუქტურით გამოირჩევა, ვიდრე ვერლიბრი და აქედან გამომდინარე, მკითხველისათვის გაცილებით უფრო იოლად აღსაქმელია. იმ ვითარებაში, როდესაც ქართველ მკითხველთა ერთი ნაწილი კლასიკურ ლექსს ვერლიბრთან შედარებით უპირატესობას ანიჭებს და თვით პროფესიულ წრეებშიც კი ისმის მოსაზრებები, რომ, მათი შესრულების სპეციფიკიდან გამომდინარე, კონვენციური და თავისუფალი საზომის ლექსები ერთმანეთისაგან უნდა გაიმიჯნოს და კონკურსებშიც კი ცალ-ცალკე ნომინაციები უნდა დაწესდეს მათთვის, გასაგებია, რომ ტრადიციული ჟღერადობის ლექსი და თანაც ისეთი ოსტატობით შესრულებული, როგორც სალომე ბენიძემ სექსტონის „შავი მაგია“ თარგმნა, უფრო მოკლე გზას იპოვის მკითხველის გულისაკენ და მთარგმნელის შესაძლებლობებსაც უკეთესად წარმოაჩენს მის წინაშე. მეორე მხრივ, თარგმანში არც ინსპირაციის ფაქტორი არის მეორეხარისხოვანი და შესაძლებელია იმ შემოქმედებითმა მუხტმა, რომელიც მთარგმნელის ქმედებას კონკრეტულ მომენტში წარმართავს, მისი მუშაობის მეთოდის თავისებურებაც განაპირობოს.

მაგრამ, მეორე მხრივ, თარგმანმცოდნეობის აღიარებული მიდგომის თანახმად, ლექსის რიტმულ-მეტრული სტრუქტურის შეცვლა არის ის, რაც მთარგმნელის კომპეტენციას სცდება. ენ სექსტონი ისევე შესანიშნავად ფლობდა ტრადიციული ლექსწყობის ყველა საზომს (მის ბიოგრაფიაში აღწერილია, თუ როგორი ბედნიერი იყო იგი, როდესაც კლასიკური სონეტის სრულყოფილად გამოყენება შეძლო), როგორც - თავისუფალი

ლექსისას. სექსტონის თავისუფალ ლექსს თითქმის ყოველთვის აქვს კონკრეტული სტრუქტურა, ის ან ვერლიბრია, ანდა ვერბლანი, რომელშიც სტრუქტურული ერთიანობა მიიღწევა ამა თუ იმ მხატვრული ხერხით, მაგალითად, რეფრენის, ანაფორის, რემინისცენციის, ციტირების და ა.შ. გამოყენებით, რაც მთარგმნელს საშუალებას აძლევს, რომ სექსტონისეული თავისუფალი ლექსი თავის ენაზე ფორმისა და შინაარსის ჰარმონიულ ერთობლიობად გადმოიტანოს. ენ სექსტონი დიდ დროს უთმობდა ვერსიფიკაციის დახვეწას და როდესაც იგი იყენებს კონვენციურ ლექსს, ვერლიბრსა თუ ვერბლანს, ამას ყოველთვის აქვს თავისი განზრახულობა: ან სურს ჟღერადობაზე გააკეთოს აქცენტი, ან ჟღერადობის უარყოფით მეტად გამოკვეთოს ლექსის შინაარსი. აღსანიშნავია, რომ მენტალურ პრობლემებთან დაკავშირებულ ლექსებში იგი ძირითადად ასიმეტრულ ვერბლანს იყენებს, რომელიც შფოთისა და გაუწონასწორობლობის განწყობას ქმნის, ხოლო სასიყვარულო პოეზიაში კი - ჟღერად კონვენციურ ლექსს. მართალია, „შავი მაგია“ სატრფიალო ჟანრს ეკუთვნის (იგი პოეტ ჯეიმს რაითს ეძღვნება), მაგრამ წმინდა წყლის ვერბლანია და მისი ასე რადიკალურად გარდაქმნა ადეკვატური თარგმანის პრინციპებს ეწინააღმდეგება.

ენ სექსტონის ეროტიკული პოეზიის ერთ-ერთი ყველაზე მშვენიერი და ამავდროულად, სკანდალური ლექსია „The Ballad of the Lonely Masturbator“. ამერიკელმა პოეტმა ქალმა, რომელსაც ფაქტობრივად არ ჰქონდა არანაირი ლიტერატურული განათლება, ინტუიციის წყალობით მოახერხა, რომ იმ პერიოდისათვის მეტისმეტად საჩოთირო თემატიკა (ქალი წერს ქალური მასტურბაციის შესახებ) გაეწონასწორებინა უაღრესად ნატიფი, ჟღერადი, კონვენციური ბალადის ფორმით. ეს ფორმა სექსტონისათვის საკმაოდ უჩვეულოა, თუმცა, მიუხედავად ამისა, მას დიდი ოსტატობით იყენებს. ლექსის შვიდივე ექვსტრიქონიან სტროფში მკაცრადაა დაცული ABABCC სარიტმო წყობა და ყოველ სტროფში მეორდება რეფრენი: „At night, alone, I marry the bed“ (ამადამ, მარტო, მე საწოლთან ვქორწინდები). ამ ბალადაში მკითხველის ყურადღებას ბევრი რამ მიიქცევს: იდეალური ლექსწყობა, სკანდალური თემატიკა და ამ ეპატაჟის უკან მიმალული ლექსის ძირითადი, სიღრმისეული პლასტი - სიმარტოვე და სასოწარკვეთა, დაჩაგრულობის შეგრძნება უსიყვარულობის გამო - იმის არქონის გამო, რაც სხვებს აქვთ. ყოველივე ამის შენარჩუნება თარგმანში არცთუ ისე მარტივი ამოცანაა. სექსტონის ამ ეპატაჟური ბალადის ქართული თარგმანი პირველად ჟურნალში „ლ'ილ“ დაიბეჭდა

ანი კოპალიანის თარგმანით და შეიძლება ითქვას, რომ სათაურიდანვე იგრძნობა ევფემიზაციის ის ტენდენცია, რომელიც მთელ ამ თარგმანს გასდევს წითელ ხაზად. თარგმანში კარგად აისახება პოსტკოლონიური პერიოდისათვის დამახასიათებელი სინდრომი: მასში შერწყმულია სიახლეების წყურვილი და ორჭოფობა, როგორ მიიღებს საზოგადოება სიახლეს. სიტყვა *masturbator* გადმოტანილია ისეთი ბიბლიური, მეტიც, ეპიტომიური ჟღერადობის სიტყვით, როგორცაა „მემრუშე“. ლექსის ევფემიზაციის, ეროტიკული დეტალების შერბილებისა და მათი მაღალფარდოვანი, ტრადიციული, ფსევდორომანტიკული პათოსით შეცვლის ტენდენცია უშუალოდ თარგმანის ტექსტშიც გრძელდება. მთარგმნელი თითქოს ცდილობს, შეძლებისდაგვარად აიცილოს თავიდან ყველა ის „ვულგარული“ ნიუანსი, რომელიც ქართველი მკითხველისათვის შესაძლებელია შემაცხუნებელი აღმოჩნდეს (თუმცაღა, მეტ-ნაკლებად შევისწავლეთ რა ამერიკელი მკითხველების მიმოხილვები, შეგვიძლია თამამად ვთქვათ, რომ ამ ლექსის შესახებ მის ავტენტურ გარემოშიც მეტად ორაზროვანი დამოკიდებულება არსებობს და ქართველმა მკითხველმა, შეიძლება ითქვას, გაცილებით მეტი კეთილგანწყობით მიიღო იგი, ვიდრე - ამერიკელმა). მაგალითად, სექსტონის სტრიქონი: „I beat her like a bell...“ (მე მას ვრეკავ, როგორც ზარს [იგულისხმება ქალის სასქესო ორგანო]...) თარგმანში საერთოდ გამოტოვებულია; ასევე თარგმანში არ გვხვდება სტრიქონი: „My little plum is what you said“ (შენ მას ჩემს პატარა ქლიავს უწოდებდი), ხოლო მის ნაცვლად გვაქვს სტრიქონი: „რაც იყო უხვი, ის გახდა ბერწი“, რომელიც შეიძლება ლექსის საერთო კონტექსტიდან არ იყოს ამოვარდნილი, მაგრამ გაცილებით აკადემიური და ტრადიციული ჟღერადობისაა, ვიდრე ორიგინალი და მით უმეტეს, არანაირი, არც შინაარსობრივი და არც სტილური მახასიათებლებით არ შეიძლება ჩაითვალოს საპირწონე სტრიქონის ეკვივალენტურად.

მრავლად შეგვიძლია მოვიყვანოთ თარგმანიდან მაგალითები იმგვარი მხატვრული სახეებისა, რომლებიც სექსტონის სტილზე გაცილებით მეტად ქართული სასიყვარულო პოეზიის უნიფიცირებულ, განზოგადებულ სახეებსა და ლექსიკას თანხვდება:

ანი კოპალიანის თარგმანი: „ფურცლები სცვივით ყვავილებს ზეწრის...“

ავტორისეული: you borrowed my on the flowered spread (პწკარედი: შენ დამეუფლე ყვავილებით მოფენილ ზედაპირზე). გარდა იმისა, რომ თარგმანი შინაარსობრივად

არაზუსტია, დედანთან შედარებით მეტისმეტად რომანტიკულია და ნახელმძღვანელებია კლიშეთი, რომ სასიყვარულო ლექსში ღიად ეროტიკულ სცენებზე მეტად გემოვნებიანი სვლაა მინიშნებები ეროტიზმზე (როგორც ამ შემთხვევაში ყვავილებიანი ზეწრის ხსენება). ამ მოსაზრებით უნდა იყოს განპირობებული შემდეგი მაგალითიც: „...და აუტანელ ტკივილებს დაღავს ნეკნზე ნეკნი და ნეკზე კი - ნეკი“, შეადარეთ დედანს: „with the joint overturning beneath, above“ (პწკარედი: ისინი [იგულისხმება წყვილები] სახსრებს ატრიალებენ ხან ქვევით, ხან ზევით).

ენ სექსტონი ამ ლექსში წერს: „I was the knocked-kneed broom instead“ (პწკარედი: მე კი დავემსგავსე წელკავიან ცოცხს). თარგმანი: „მე ვგავდი ძველ ცოცხს, ის ნათალს ლერწმის“. „ძველი ცოცხი“ სწორი გადაწყვეტილებაა, რადგან თავისთავად განაპირობებს დასკვნას, რომ ძველი ცოცხი უვარგისია, სექსტონსაც ამ შემთხვევაში სწორედ იმის თქმა სურს, რომ უვარგისად, ყავლგასულად მიიჩნიეს, მაგრამ საკამათოა ფრაზის მეორე ნაწილი „ის - ნათალს ლერწმის“. ლერწამი, როგორც ლამაზი სხეულის მეტაფორა, აღმოსავლური პოეზიისათვის დამახასიათებელი მოვლენაა და ქართულ ლიტერატურაშიც ამ გზით შემოვიდა. სექსტონის ლექსში ამგვარი ტროპის გამოყენება, მიუხედავად იმისა, რამდენად ბუნებრივიც არ უნდა იყოს იგი ქართველი მკითხველისათვის, კულტურათა შორის არსებული განსხვავებებით გამმოწვეული წმინდა წყლის აცდენა და მთარგმნელობითი შეცდომაა.

თარგმანის სტილი დედანთან შედარებით მეტად მაღალფარდოვანია: არქაიზებული და კლასიკური ნაწარმოებების სულისკვეთებით გაჯერებული, თითქოს მთარგმნელი ამგვარად ცდილობს ეპატაჟურ ლექსს მეტი სიდარბაისლე შესძინოს და მკითხველისათვის უფრო მისაღებად აქციოს. სექსტონისეული მარტივი, უბრალო, სასაუბრო ენით დაწერილ ფრაზას: „today's paper says that you are wed“ (პწკარედი: დღევანდელ გაზეთში წერენ, რომ შენ დაქორწინდი) ცვლის თარგმანის მაღალფარდოვანი სტრიქონი: „შენ გიდგას ჟამი გვირგვინის შეწვნის“.

„მარტოხელა მემრუმის ბალადაში“ გვხვდება ასევე სტრიქონი: „ისმის ხმა ზეცის ბჭეების ლეწვის“, რაც სრულიად მთარგმნელისეული განვრცობაა და ინსპირირებულია ქართული ლიტერატურის ტრადიციული სახე-ხატით, რომელიც ნეტარებას ზეცის კარიბჭის გადალახვასთან აიგივებს.

ყოველივე ზემოთქმულის შეჯამების შემდეგ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ენ სექსტონის ეს კონტროვერსიული ლექსი, ასე ვთქვათ, ადაპტირებული წარსდგა ქართველი მკითხველის წინაშე, რამდენადაც მთარგმნელი მაქსიმალურად შეეცადა მოეშორებინა მისთვის ყოველივე ეპატაჟური და ტრადიციული გემოვნებისათვის მოერგო. სამაგიეროდ, ზედმიწევნით შეინარჩუნა ბალადის კონვენციური საზომი და მშვენიერი ჟღერადობა, რომელიც ორიგინალშიც ყველა პარამეტრით შეეფერებოდა პოეზიის ტრადიციულ აღქმას.

2011 წელს გამომცემლობა „დიოგენემ“ დაბეჭდა ვახუშტი კოტეტიშვილის პრემიის - პოეზიის ახალგაზრდა მთარგმნელთა კონკურსის - კრებული, რომელშიც შევიდა ზემოხსენებული ლექსის თარგმანი (მთარგმნელი მარიკა აბაშიძე) სათაურით „ბალადა ვნებააშლილ მარტოსულზე“. მთარგმნელი ცდილობს, სიტყვასიტყვით მიჰყვეს ენ სექსტონის თხრობას, მაგრამ, როგორც ხშირად ხდება ხოლმე ასეთ შემთხვევაში, მას მთლიანად უსხლტება ხელიდან ლექსის ქარგა, რიტმულ-მეტრული სტრუქტურა, მხატვრული ქსოვილი და მარცხს განიცდის.

იმას, რომ ენ სექსტონის ეროტიკული პოეზიის თარგმნისას ევფემისტური თარგმანის მეთოდის გამოყენება ერთი მთარგმნელის არჩევანი კი არა, ეპოქისა და საზოგადოების გემოვნებით განპირობებული კომპრომისია, ის ფაქტიც ცხადყოფს, რომ გარდა ანი კოპალიანისა, სექსტონის მეორე მთარგმნელი, დავით გაბუნიაც მიმართავს ამ ხერხს. სექსტონის ლექსი „The Fury of Cocks“ მას ნათარგმნი აქვს, როგორც „ასოების მძვინვარება“, თუმცა ამერიკული სლენგი cock, აშკარად უფრო მკვეთრი კონოტაციით აღწერს მამაკაცის სასქესო ორგანოს, ვიდრე მთარგმნელის მიერ მოძიებული ქართული შესატყვისი „ასო“, რომელიც, ამ შემთხვევაში, თავდაპირველად უფრო ანბანისაკენ მიმართავს ჩვენს ასოციაციებს. ეს თარგმანი საფუძვლად დაედო ვაკო ნაცვლიშვილის საკმაოდ საინტერესო ბლოგპოსტს, რომელშიც ავტორი ლაპარაკობს იმაზე, თუ როგორ უჭირთ ქართველ მთარგმნელებს არანორმირებული ლექსიკის მშობლიურ ენაზე გადმოტანა: „ქართული გინსბერგი ლადო ასათიანივით ლაპარაკობს, ჰანტერ ტომპსონი - ოთარ ჭილაძესავით. ისინი ამით ჰგვანან ჟენეს მთარგმნელ სტუდენტს: ამახინჯებენ სათქმელს. ქართველი მთარგმნელები რაღაც სახესხვაობის სტილს აკეთებენ, აკადემიურ, მაგრამ ვულგარულ გვიანდელ სტილს“ [ნაცვლიშვილი, targmn.net].

ვფიქრობ, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ბლოგის ავტორის, როგორც ლიტერატურის მკითხველის, პრეტენზია აბსოლუტურად მართებულია: თუკი მთარგმნელს გაბედულება ჰყოფნის მშობლიურ ლიტერატურაში შემოიყვანოს ახალი ავტორი, რომელიც გააფართოვებს ამ ლიტერატურაში დასაშვების, ნორმატიულის ჰორიზონტს, მაშინ იმის გაბედულებაც უნდა ეყოს, რომ ავთენტური სტილით გადმოთარგმნოს იგი და არ შეეცადოს მის სამიზნე სოციოკულტურულ გარემოსთან ადაპტირებას. თუკი ავტორის სათქმელი და პრობლემატიკა ღირებული გამოდგება მიმღები საზოგადოებისათვის, იგი მას მიიღებს მთელი მისი ლექსიკითა და გამოხატვის ფორმებით. სხვაგვარად კი საკმაოდ ხელოვნური და გაუგებარი სიტუაცია იქმნება.

ევფემისტური თარგმანის კიდევ ერთი გამოვლინებაა ლექსი „Prayer“ („ლოცვა“), რომელიც ჟურნალ „ებგურის“ 2019 წლის 2(6) ნომერში გამოქვეყნდა ხათუნა გოგიას თარგმანით და მას რატომღაც „მლოცველი“ ეწოდება (სავარაუდოდ, იმ სიტყვების ანალოგიით, რომლებიც ინგლისურ ენაში -er მაწარმოებლის მეშვეობით მოქმედებითი გვარის მიმღობას იწარმოებენ, მაგ. Player, passenger და ა.შ.). ოღონდ ევფემიზაცია ამჯერად გამოყენებულია არა ეროტიკული, არამედ იმ მონაკვეთების შესარბილებლად, რომლებიც მთარგმნელმა მკრეხელურად მიიჩნია. „O, Mary, fragile mother“ - მიმართავს ლექსის დასაწყისში ავტორი ღვთისმშობელს, fragile ქართულად ნიშნავს „მციფეს, მსხვრევადს“, ხოლო გადატანითი მნიშვნელობით კი - *მერყევს; მას, ვისაც ვერ დაეყრდნობი*, სექსტონი სწორედ ამ მნიშვნელობით იყენებს ამ სიტყვას (მისი პათოსის უკეთ გაგებისათვის შევადაროთ გალაკტიონ ტაბიძის ლექსს „სილაჟვარდე, ანუ ვარდი სილაში“), მთარგმნელის ვერსია კი არის - „ჰოი, ეთეროვანო დედაო“. „The black rosary with its silver Christ/lies unblest in my hand/for I am the unbeliever,“ - წერს ენ სექსტონი (პწკარედი: შავი კრიალოსანი ვერცხლის ქრისტეთი/ უკურთხებლად მისვენია ხელებში/ რადგან ურწმუნო ვარ), ხოლო მთარგმნელი გვთავაზობს ასეთ ვარიანტს: „ხელში მისვენია შავი კრიალოსანი ვერცხლის ქრისტეთი/ უკურთხებელია, რაც არ მჯერა“. მთარგმნელი კატეგორიულად არ „იმჩნევს“ ლექსის მთავარ სათქმელს: ლირიკული გმირი არის ადამიანი, რომელსაც სურს, სწამდეს, ღმერთის იმედი ჰქონდეს, მაგრამ ამ საყრდენს მოკლებულია. სექსტონი, ისევე როგორც ყველა სხვა შემთხვევაში, გულწრფელია და აღიარებს რწმენის ნაკლებობას, იგივე მოტივი მეორედება მის არაერთ ლექსში, რომელთაგან რამდენიმე ქართულადაც არის თარგმნილი, მათ შორის

„ღმერთები“ (მთარგმნელი ქეთი გზირიშვილი) და „გულმოწყალება მუნწისათვის“ (მთარგმნელი ანი კოპალიანი), მამასადამე, სექსტონის პოეზიით დაინტერესებულმა ქართველმა მკითხველმა რელიგიის მიმართ პოეტის ორჭოფული დამოკიდებულების შესახებ მშვენივრად იცის. საინტერესოა, მთარგმნელი მკითხველის კრიტიკულ თვალს არიდებს ამერიკელი პოეტის „ურწმუნობას“, თუ ცვლის კონკრეტულ დეტალებს იმის გამო, რომ თავად მისთვის არის მიუღებელი სექსტონის დამოკიდებულება რელიგიის მიმართ. ამავე ლექსში ამერიკელი პოეტი საკუთარ თავს უწოდებს „beginner“-ს, ანუ დამწყებს (იგულისხმება დამწყები მლოცველი, ლოცვაში გამოუცდელი), რომელსაც მთარგმნელი ღვთისმშობლის ეპითეტად აღიქვამს და გადმოაქვს ასე: „ჰოი, დასაბამო“, რაც იმისი მაჩვენებელია, რომ მთარგმნელი ხელმძღვანელობს სოციოკულტურული წინასწაგანწყობით და ღვთისმშობელს მოიხსენიებს იმ რელიგიური კლიშე-ეპითეტით, რომლის გამოყენება სექსტონს აზრადაც არ მოსდის და რომლის გამოყენებასაც პრინციპში გამორიცხავს კიდევ ამ ლექსის პათოსი. სამაგიეროდ, ის ეპითეტი, რომელიც სექსტონს გამოყენებული აქვს წმინდა მარიამის მიმართ, მთარგმნელისათვის დამაბნეველი აღმოჩნდა: „O, mother of womb/Did I come for the blood alone?“ (პწკარედი: ჰოი, დედაო საშვილოსნოსა/ ნუთუ მხოლოდ სისხლისთვის მოვედი?) ხათუნა გოგია ამ მონაკვეთს ასე თარგმნის: „ჰოი, დედაო, ნუთუ მუცელში/მხოლოდ სისხლისთვის ჩავისახე?“ როგორც ჩანს, ეპითეტი „mother of womb“ (საშოს დედა) მთარგმნელისათვის ან გაუგებარია მისი უჩვეულობის გამო, ან მიუღებელი, ანდა - ორივე ერთად. მას სიტყვა womb საერთოდ ამოღებული აქვს იმ კონტექსტიდან, რომელსაც ეკუთვნის და მეორე წინადადების ნაწილად უქცევია, ოღონდ მას ქართულ ეკვივალენტად უძებნის არა „საშვილოსნოს/საშოს“, არამედ - „მუცელს“, რაც კიდევ ერთი დამატებითი ევფემიზმია. საბოლოო ჯამში კი ირღვევა ლექსის შინაარსიც, სტილიცა და ინდივიდუალიზმიც. ამ ლექსზე მუშაობისას მთარგმნელმა ევფემისტური მეთოდი რომ აირჩია და ლექსის თავისთვის მისაღებ რელიგიურ ნორმებში ჩასმა სცადა, ვფიქრობ, ზემოხსენებული მაგალითებიდანაც აშკარაა და მხოლოდ დამხმარე არგუმენტად თუ გამოდგება ის ფაქტი, რომ სექსტონის ეპითეტს ღვთისმშობლისადმი: „O, little mother“ (ჰოი, პატარა დედავ), ხათუნა გოგია თარგმნის როგორც „ჰოი, დედაო“, ანუ ტოვებს ეპითეტს „პატარა“, რომელიც მას, სავარაუდოდ, წმინდა მარიამის სიდიადისთვის შეუფერებლად მიაჩნია.

ზოგადად, სექსტონის ამ ლექსის ქართულ თარგმანში კარგად ჩანს მთარგმნელის დაბნეულობა ამერიკელი კონფესიონალისტის უჩვეულო მხატვრული სახეების ქართულ ენაზე გადმოტანისას. ამ მოსაზრების დასადასტურებლად განვიხილავ კონკრეტულ მაგალითებს, ხოლო შემდეგ კი მათს განზოგადებას შევეცდები:

დედანი: „...a fear of the horseman/who comes riding into my mouth“ (პწკარედი: ...და [მეშინია] მხედრის, რომელიც ჩემი პირისაკენ მოგელავს;

თარგმანი: „და მხედრის, რომელიც ჭიქას მოაჭენებს ჩემი ზაგისკენ“;

დედანი: „...as I rearrange my face, grow back/grow undeveloped and straight-haired“ (პწკარედი: ვილაგებ სახეს, ხელახლა ვიზრდი [იგულისხმება უკვე მოკვეთილი თავის ხელახლა გაზრდა] /ვიზრდი განუვითარებელსა და სწორთმიანს);

თარგმანი: „სახეს ვილაგებ/ვიზრდი უსახურ სწორ თმებს“.

დედანი: „O, Mary, tender physician/ come with powders and herbs/for I am in the center./It is very small and the air is gray/as in a steam house.“ (პწკარედი: ო, მარიამ, გულკეთილო ექიმო/მოდო ჩემთან ფხვნილებითა და ბალახეულით/ რადგანაც ცენტრში ვარ./ ის ძალიან პატარაა და ჰაერი ისე ჩარუხებულა, როგორც საუნაში);

თარგმანი: „ო, მარიამ, უჩუმარო მკურნალო,/ მომინახულე ფხვნილებითა და მცენარეებით/მე აქ ვარ, პატარა, ნესტიანი სახლის შუაში,/სადაც ჰაერი ნაცრისფერია“.

დედანი: „The wine itself is pitch-coloured, musty and secret“ (პწკარედი: თავად ღვინო კუპრისფერია, აშმორებული და იდუმალი);

თარგმანი: „...მდელოსფერი, აშუავებული, ამოუცნობი“.

დედანი: „I see myself as one would see another“ (პწკარედი: საკუთარ თავს ვხედავ ისე, როგორც ერთი მეორეს დაინახავდა {როგორც ადამიანი სხვა ადამიანს დაინახავდა});

თარგმანი: „ასეთ დროს ჩემს თავს ისე ვხედავ, თითქოს ორი ვარ“.

ყველა ზემოაღწერილ შემთხვევაში საქმე გვაქვს დაახლოებით ერთსა და იმავე მოვლენასთან, როდესაც მთარგმნელი ავტორისეულ აზრთა დინებას, მის ინდივიდუალისტურ ხედვას კი არ მიჰყვება და კი არ ცდილობს ჩასწვდეს სექსტონის მხატვრული სახეების უჩვეულო და მაინც სრულიად მწყობრ ლოგიკას, არამედ უკვე

არსებულს, შედარებით მარტივსა და ყურშეჩვეულს არგებს მათ. სწორთმიანი თავი, რომელიც ლირიკულმა გმირმა ხელახლა ამოზარდა სიკვდილთან შესახვედრად, ქართულ თარგმანში იქცევა ხელახლა წამოზრდილ სწორ თმებად; რაინდი, რომელიც მისი ღია პირისაკენ მიჭენაობს, იქცევა რაინდად, რომელიც ჭიქას მოაჭენებს ლირიკული გმირისაკენ და ა.შ. ყოველივე ეს კი გარკვეულ ჩარჩოებში სვამს სექსტონის შეშლილის ფანტომებით სავსე ლირიკას.

სექსტონის ქართულ თარგმანებში ვხვდებით ასევე იმ მოვლენას, რომელიც თარგმანის თეორიისათვის განსაკუთრებით ნიშანდობლივი და საინტერესოა და მას „მთარგმნელის ცრუ მეგობრები“ ეწოდება - ეს არის სიტყვები, რომლებიც ორივე, წყარო და სამიზნე, ენაში არსებობს, მაგრამ სხვადასხვა მნიშვნელობა აქვთ და ამიტომაც შეცდომაში შეჰყავთ მთარგმნელი. მაგალითად, ლექსში „Prayer“ არის სტრიქონები: „I'm handed wine as a child is handed milk/It is presented in a delicate glass“, რომელიც ქართულ თარგმანში ასე ჟღერს: „ხელში ღვინო ისე მიჭირავს,/ როგორც ბავშვს - რძე/ მომრგვალებულ და ნატიფ ჭიქაში დელიკატურად წარმოდგენილი“. „Delicate“ ინგლისურად „ნატიფს, დახვეწილს“ ნიშნავს, ხოლო ქართულ ენაში „დელიკატური“ „ტაქტიანის, გულისხმიერის“ კონტექსტით დამკვიდრდა. მთარგმნელს გამოყენებულებს აქვს „ნატიფი“, მაგრამ იქვე დამატებით გვხვდება „დელიკატურად წარმოდგენილი“, რაც ამ კონტექსტში არც სტილურად, არც შინაარსობრივად და არც თარგმანის ეკვივალენტურობის თვალსაზრისით არ არის გამართლებული; იგივე შემთხვევა გვხვდება ხათუნა გოგიას კიდევ ერთ თარგმანში ენ სექსტონის ლექსისა „Young“ („მოზარდი“): „...And I, in my brand new body/which was not a woman's yet...“ (პწკარედი: და მე ჩემს ახალთახალ სხეულში, რომელსაც ჯერ არ ეთქმოდა ქალისა...), თარგმანი: „მეუცხოება შეცვლილი ტანიც/თუმცა ჯერაც ქალის ბრენდმიუნიჭებელი...“ „Brand“ მართლაც ნიშნავს „ბრენდს, საქონლის ანდა მწარმოებლის საფირმო სახელწოდებას“ და იგი ამ მნიშვნელობით ქართულ ენაშიც მკვიდრება, მაგრამ brand new-ს „ახალთახლის“ მნიშვნელობა აქვს და ამ კონტექსტით აქვს გამოყენებული სექსტონს. „ქალობის ბრენდმიუნიჭებელი“ ასევე შინაარსობრივად, სტილურად თუ ემოციური ადეკვატურობის თვალსაზრისით მცდარი თარგმანია.

მაშასადამე, თუ ენ სექსტონის ქართულ თარგმანებს შევაჯამებთ, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ამერიკელი ავტორის ქართულ ენაზე გადმოტანით მთარგმნელებმა

უპასუხეს ეპოქისა და საზოგადოების მოთხოვნას და მოახერხეს, რომ ენ სექსტონი ქართველი მკითხველებისათვის საინტერესო და აქტუალურ ავტორად ექციათ, რაც, რასაკვირველია, თარგმანების სათანადო ხარისხის გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა, მიუხედავად ამისა, ენ სექსტონის ქართული თარგმანები, მსგავსად სხვა ამერიკელი ქალი პოეტებისა, კვლავაც ადაპტირებულია სამიზნე ენობრივ გარემოსთან და განიცდის სამიზნე კულტურის დომინანტური ესთეტიკის გავლენას, რაც იმით გამოიხატება, რომ:

1) მთარგმნელები ხშირად უგულებელყოფენ სექსტონისათვის ორგანულ, ორიგინალურ, მისი პოეზიის შინაგანი ლოგიკით განპირობებულ ტროპულ სახეებს და ახდენენ მათ დომესტიკაციას - ანაცვლებენ სამიზნე კულტურის ესთეტიკისათვის უფრო მისაღები, ყურმჩვეული, ტრადიციული მხატვრული სახეებით, რაც პოეტს უფრო „მისაღებს“ ხდის მკითხველისათვის, მაგრამ გარკვეულწილად ინდივიდუალიზმს უკარგავს მას;

2) მთარგმნელები უგულებელყოფენ დედნისეულ ლექსწყობას და კონვენციურ ლექსს თავისუფალით, თავისუფალს კი კონვენციურით ცვლიან; ეს უკანასკნელი შემთხვევაც დომესტიკაციაა და განპირობებული უნდა იყოს მთარგმნელის სურვილით, მის მიერ არჩეული ავტორი შედარებით უმტკივნეულოდ მიიღოს სამიზნე აუდიტორიამ, რომელიც უპირატესობას ტრადიციულ სალექსო ფორმას ანიჭებს;

3) მთარგმნელები მიმართავენ ევფემისტური თარგმანის მეთოდს, როდესაც საქმე ეხება შედარებით საჩოთირო, ეროტიკულ თემებსა და, აგრეთვე, რელიგიურ ლირიკას და ცდილობენ მათ ადაპტაციას ისე, რომ მკითხველთა ფართო მასები, როგორც მინიმუმ, არ აღაშფოთონ. ამით თავადაც იცილებენ საზოგადოების პოტენციურ გულისწყრომას „არასწორი“ არჩევანის გამო და რჩეულ პოეტსაც აცილებენ მას, რაც, საბოლოო ჯამში, არასწორი სტრატეგიაა.

რასაკვირველია, გარდა მიმღებ კულტურასთან ადაპტაციის ზემოაღნიშნული მცდელობებისა, ენ სექსტონის ქართველი მთარგმნელებიც უშვებენ იმ ორ მთავარ შეცდომას, რაც ყველა სხვა ავტორისა და ყველა სხვა ქვეყნის მთარგმნელებისათვისაა დამახასიათებელი და ესენია: ტექსტის არასაკმარისი წინარეფილოლოგიური კვლევა და თარგმანისადმი ერთგულების სახელით ქართული ენის სინტაქსური და სტილური მახასიათებლების უგულებელყოფა.

რასაკვირველია, ძალიან მნიშვნელოვანია ის რეცეფცია, რომელიც ენ სექსტონის პოეზიამ ორიგინალურ ქართულ პოეზიაში უკვე პოვა, მიუხედავად იმისა, რომ ამერიკელი პოეტის თარგმნისა და აღქმის პროცესი ჯერ ისევ მიმდინარეობს და არ დასრულებულა. სექსტონს ქართველი პოეტები (განსაკუთრებით, ქალი პოეტები, რომელთა შემოქმედებაც 21-ე საუკუნის დასაწყისს უკავშირდება) ხშირად ასახელებენ ავტორად, რომლისგანაც ინსპირაციას იღებენ. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა დიანა ანფიმიადის, ეკა ქევანიშვილის, ქეთი თუთბერიძის, ქეთი დიდიშვილის, ნატა ვარადას, ქეთი გზირიშვილისა და სხვათა ინტერვიუები, ლექსები თუ ბლოგპოსტები. ამ დამოკიდებულების შეჯამებაც კი შეიძლება დავით შემოქმედელის ლექსის („საალბომოდ“) ერთი ნაწყვეტით:

„გიმტკიცებენ რომ შორსააო -
ლექსაისბერგი,
სილვია პლათი, ენ სექსტონი
ალან გინსბერგი“.

მიუხედავად იმისა, რომ ეს ლექსი არცთუ მაღალი მხატვრული ღირებულებისაა, მასში ირეკლება ქართული ლიტერატურული საზოგადოების ერთი ნაწილის დამოკიდებულება ამერიკელი „კონფესიონალისტების“ მიმართ: კონფესიონალისტები, ერთი მხრივ, რევოლუციური ცვლილებების მესიებად ითვლებიან და, ამავდროულად, თავიანთი მეტისმეტი „მოდერნისტულობისა“ და ეპატაჟური პოპულარობის გამო ერთგვარად გამაღიზიანებელნიც არიან.

ენ სექსტონის ცნობილი ლექსის „The Ballad of Lonely Masturbator“, რომლის ქართული თარგმანიც ჩვენ ზევით უკვე განვიხილეთ, აშკარა გამოდახილი ჩანს ზაზა კომკაძის ლექსში „ანანისტის მემუარებიდან“. გარდა სათაურის აშკარა მსგავსებისა, სექსტონისეულ ასოციაციას იწვევს ზ. კომკაძის სტრატეგია: ეპატაჟური შინაარსისა და კლასიკური ფორმის შერწყმა. აღსანიშნავია, რომ ზაზა კომკაძე იყო „ვარდისფერი ავტობუსის“ წევრი, რომელიც მეოცე საუკუნის ამერიკული და განსაკუთრებით კი, „ბიტნიკების“ დაჯგუფების დიდ ზეგავლენას განიცდიდა, ხოლო „ბიტნიკები“ კი, თავის მხრივ, „კონფესიონალისტების“ უშუალო ლიტერატურული მემკვიდრენი იყვნენ.

ენ სექსტონის ცნობილი ლექსი „Kind Sir: These Woods...“ ქართულ ენაზე 2003 წელს ითარგმნა ასე „მოწყალეო სერ, ეს ტყეები“ და 2007 წელს დაიბეჭდა (მთარგმნელი ანი კოპალიანი, ლიტერატურული ჟურნალი „ლ'ილ“, #1), რამდენიმე წელში შეიქმნა ქართველი პოეტის, ეკა ქევანიშვილის, ლექსი სათაურით „მეტი არაფერი, ბატონო“, რომელშიც ქართველი ავტორი ამერიკელი პოეტის მსგავსად, რეფრენად იყენებს ფრაზას „მოწყალეო ბატონო“ (რაც იგივეა, რაც „kind sir“). ამერიკელი პოეტის ლექსი არ არის ეროტიკული შინაარსის, განსხვავებით ქართველი ავტორის ლექსისაგან, თუმცადა ენ სექსტონის სახელი ქართველი მკითხველისთვის იმდენად ასოცირდება ეროტიკულ პოეზიასთან, რომ ეკა ქევანიშვილმა თავისი ეროტიკული ლექსისათვის ქვეცნობიერად თუ გაცნობიერებულად სწორედ ენ სექსტონის ნაწარმოების რეფრენი გამოიყენა.

გარდა იმ რეფლექსიისა, რომელიც ენ სექსტონს თანამედროვე ქართულ პოეზიაში აქვს, აღსანიშნავია ისიც, რომ, როგორც სილვია პლათმა გაუხსნა კარი ქართულ სალიტერატურო სივრცეში ენ სექსტონს, ისევე სექსტონი იქცა მეგზურად კიდევ ერთი და კიდევ უფრო მეტად ეპატაჟური ამერიკელი პოეტი ქალის - დენის დიუჰამელის - მისაღებად ჩვენს ლიტერატურაში.

თავი VIII

მხატვრული ეფექტის მიღწევის სტრატეგიები დენის დიუჰამელის ტაბუდადებული ობსცენური პოეზიის ქართულ თარგმანებში

იმ ამერიკელ პოეტ ქალებს შორის, რომელთა აღმოჩენა და თარგმნაც ქართულმა ლიტერატურამ 2000-იან წლებში, სილვია პლათის, ენ სექსტონის და სხვა მკაფიოდ „ქალური“ ხმის პოეტების გაცნობის შემდეგ განაგრძო, ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფიგურა დენის დიუჰამელია. 2009 წელს ჟურნალ „ჩვენს მწერლობაში“ დაიბეჭდა პოეტ ქეთი თუთბერიძის მიერ თარგმნილი დენის დიუჰამელის რვა ლექსი კრებულიდან „ქალი ორი საშოთი“. კრებულში შემავალი ლექსი ამავე სათაურით მოგვიანებით თარგმნეს ნ. დიხამინჯიამ და ნ. გიორგაძემაც³⁷. ქართულ ენაზე უცნობი მთარგმნელის

³⁷ქალიორისაშოთი

ყველანაირადცდილობდაქალი, დაემალათავისიქმრისგან,
ორისაშორომჰკონდადათანაც
არაიქ, არაიმადგილას, სადაცწესია,
არამედ - ორთბილხელისგულში. თავისიქმარირომაღვზნო,
პენისსკერტებითეფერებოდა,
ანდაუკნიდანაცდუნებდა.
შორმხარეზე, საიდანაცქალიმოვიდა, არასოდეს
საუბრობდა, დაქმარსეგონა
ეროტიზმისასეთცოდნასიქეზიარა. კაცსუხაროდა,
სანამერთდღესაღმოაჩინა,
რომმისიცოლისთითებშუაწვეთავადაშარდი,
თითქოსჰიქაშეუყუდავიღაცამონკანს. კაცმინატრა
არცისცოდნოდა, რასაცმიხვდამოგვიანებით,
რომეშხინიმისიცოლილანდიყო.
მოფერებისდროაღარჩებოდა -
მოჩვენებამართობასულებდაკარებსდათოვლილქოხში.
კაცმაცცოლინავშიდააბა
დასახლიდანშორსმიატოვაგაყინულწყალზე.
უთხრა: წადიმკვდრებისქალაქში.
მოჩვენებასკიგულიუცემდა, არცცოცხლებში
დაარცმკვდრებშიეწერებოდა. ზოგიამბობს, რომ
ახლაცესმითმისიქვითინი: „აღარმეხება,
ჩემიქმარი! არვსურვარჩემქმარს!“
მაგრამარიცის, როგორძლიერენატრება
კაცმისიტყუპისაშოები, როგორცდილობსდაუმალოს
თავისახალცოლს. თუმცასოფელიპატარაა,
გაავდრებისას, ჭორიქარზესწრაფადვრცელდება.
ამბობენ, კაცი თავისახალცოლსაიძულებსგააწნასსილა,
რომჭრუანტელიიგრძნოსმისითბილითითებების,
მაგრამტირისთავჩარგულიმისუნაყოფოხელისგულეებში(თარგმანი აღებულია მთარგმნელის პირადი
გვერდიდან- ა.კ.).

მიერ ასევე გადმოტანილია დიუჰამელის პოეზიის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ნიმუშიც „სექსი ცნობილ პოეტთან“, რომელიც მხოლოდ ინტერნეტსივრცეშია მისაწვდომი. ავტორის მიმართ დიდი ინტერესიდან გამომდინარე, 2010 წელს პოეტმა და ჟურნალისტმა ეკა ქევანიშვილმა ინტერვიუ ჩამოართვა დენის დიუჰამელს. ეს ინტერვიუ, სახელწოდებით „ვწერ იმიტომ, რომ გაჩერება არ შემძლია“, ჟურნალ „ლიტერატურულ პალიტრაში“ დაიბეჭდა. 2012 წელს დიუჰამელის მთარგმნელმა ქეთი თუთბერიძემ მწერალსა და მის შემოქმედებას მიუძღვნა ბლოგპოსტი „დიუჰამელის ცრურწმენები და შემთხვევითი ინსპირაცია“, რომელშიც საკმაოდ ვრცლად და კომპეტენტურად საუბრობს `ამერიკელი პოეტის შესახებ.³⁸

დენის დიუჰამელი 1961 წელს დაიბადა როდ აილენდის შტატის ქალაქ ვუნსოკიტში, ბაკალავრის ხარისხი ემერსონის კოლეჯში მოიპოვა, ხოლო მაგისტრისა - სარა ლოურენსის კოლეჯში. ამჯერად იგი ფლორიდაში ცხოვრობს და ფლორიდის უნივერსიტეტში ასწავლის მხატვრულ წერასა და ლიტერატურას. იგი არის ოცამდე წიგნის ავტორი თუ თანაავტორი; დიუჰამელი თანამედროვე ამერიკულ პოეზიაში ძალიან დაფასებულ პოეტად ითვლება, მისი ლექსები თითქმის ყოველწლიურად შეაქვთ „საუკეთესო ამერიკული პოეზიის“ ანთოლოგიაში; 1999 წელს მან მიიღო სამხრეთ ილინოისის უნივერსიტეტის ლიტერატურული ჟურნალის პრემია კრებულისთვის „ვარსკვლავებით მოჩითული ალამი“. 2013 წელს დიუჰამელის კრებული „იოლი გამარჯვება“ მოხვდა „წიგნის კრიტიკოსთა ეროვნული საზოგადოების“ (NBCC) პრესტიჟული პრემიის ნომინანტთა შორის. 2014 წელს კი პოეტი გუგენჰეიმის ჯილდოს მფლობელი გახდა, რომელიც საიმონ გუგენჰეიმის სახელობის ფონდის წესდების თანახმად, გადაეცემათ „განსაკუთრებული შემოქმედებითი ნიჭით დაჯილდოებულ ხელოვანებს“. პოეტის ბოლო კრებული *Scald* (დამწვრობა) 2017 წელს წარსდგა მკითხველის წინაშე.

დენის დიუჰამელი, რომლის ადრეული პერიოდის შემოქმედებაზე დიდი ზეგავლენა მოახდინეს დილან ტომასმა და კეტლინ სპივაკმა, წარმატებით იყენებს როგორც თავისუფალ, ასევე კონვენციურ ლექსს და გაბედულ ვარიაციებს ქმნის პოლიტიკურ, ეროტიკულ და ეფემერულობის თემატიკაზე.

³⁸<http://ktutberidze.blogspot.com/2012/03/blog-post.html>

ამერიკის ერთ-ერთი წამყვანი ვებსაიტი პოეზიის შესახებ poetryfoundation.org დიუჰამელის მკითხველთან წარდგენისას იშველიებს პოეტ კარლა ჰიუსტონის სიტყვებს: „მის ლექსებში ველური მოურიდებლობა იგრძნობა [...] დიუჰამელი არ ერიდება ფორმობრივი თუ შინაარსობრივი თვალსაზრისით ექსპერიმენტების ჩატარებას და ქმნის პოეზიას, რომლის მეშვეობითაც მკითხველს აიძულებს გადააფასოს საკუთარი წარმოდგენა პოეზიის არსის შესახებ. წარმოაჩენს, რომ პოეზიას შეუძლია სავსებით გარდაიქმნას პოპკულტურად, გაითავისოს მისი ყველა შიში თუ სიხარული, და ამავედროულად, შეინარჩუნოს ადამიანური სისუსტეების გაკილვის ფუნქცია - ის ჩვენ ფიქრს გვაიძულებს“ [www.poetryfoundation.org/poets.denise-duhamel].

დენის დიუჰამელი, უპირველეს ყოვლისა, ფემინისტი პოეტია, თავის ერთ-ერთ ინტერვიუში ასე განსაზღვრავს საკუთარ პოეტურ იდენტობას: „More than nationality, I identify myself by gender. I'm very concerned with feminist poets, and that, more than anything else, puts me in a more global context“ [[www. Poetrysociety.org](http://www.Poetrysociety.org)].³⁹ აღსანიშნავია, რომ ზემოთ ნახსენებ ინტერვიუში ეკა ქევანიშვილთან დიუჰამელი ენ სექსტონს, ამერიკული „კონფესიონალიზმის“ ყველაზე ფემინისტ პოეტს, რომელიც საქართველოშიც პოპულარულია, თავის საყვარელ ავტორებს შორის მოიხსენიებს.

დიუჰამელის ყველაზე ცნობილი წიგნი „გარყვნილი“ 1997 წელს გამოიცა და დღემდე საყოველთაო აღიარებით სარგებლობს. წიგნის მთავარი პერსონაჟია თოჯინა ბარბი, როგორც ამერიკული პოპკულტურის განზოგადებული სახე. წიგნში ბარბი მრავალ სახეცვლილებას განიცდის: ვხვდებით გასუქებულ ბარბის, რელიგიურ ფანატიკოს ბარბის, ბარბის ფსიქოთერაპევტის კაბინეტში, ბისექსუალ ბარბის და ა.შ. საგულისხმოა ლექსი სახელწოდებით „ინდიელი ბარბი“, რომელიც სულ ერთი სტრიქონისგან შედგება: „მარტო ის დარჩა თავისი მოდემისგან“. წიგნი მკვეთრად ფემინისტურია და ეხება ყველა იმ პრობლემას, რომლებიც თანამედროვე ამერიკულმა კონსიუმერიზმმა მოახვია თავს ადამიანებს. ლექსების საერთო ტონალობა მსუბუქი და იუმორით გაჯერებულია, დიუჰამელი გაოცებული დარჩა, როდესაც წიგნის რუმინელმა მთარგმნელმა ზედმეტად სერიოზულად აღიქვა ამ ნაწარმოების სახალისო მომენტები.

³⁹(„ჩემს ეროვნებაზე უფრო მეტად თავს ჩემს სქესთან ვაიგივებ. მე ძალიან მჭიდრო კავშირი მაქვს ფემინისტ პოეტებთან და სწორედ ამის წყალობით ვუერთდები გლობალურ კონტექსტს“).

პოეტის მიზანია, რომ წეროს პოლიტიკური და სოციალური სატირა ყოველგვარი დიდაქტიკის გარეშე.

მიუხედავად იმისა, რომ „გარყვნილი“ ყველაზე ხშირად ითარგმნება სხვა ენებზე, როგორც ამერიკული ყოფის „რენტგენი“ თუ დენის დიუჰამელის პოეზიის „სამარკო ნიშანი“, ქართველმა მთარგმნელებმა უპირატესობა მიანიჭეს დიუჰამელის ადრეული პერიოდის კიდევ ერთ საინტერესო კრებულს „ქალი ორი საშოთი“, რომელიც პირველად 1994 წელს ალიასკაში გამოიცა „სალმონ რან პრესის“ მიერ.

„ქალი ორი საშოთი“ ეფუძნება ინუიტების - ჩრდილოეთ კანადაში მცხოვრების ესკიმოსების - მითოლოგიას, რითაც ის ეხმიანება მსოფლიო მითების თავიდან გააზრების ბოლო პერიოდისათვის დამახასიათებელ ტენდენციას. ძველი ბერძნული და რომაული მითოლოგია არის ის, რაზეც მსოფლიო ლიტერატურა დგას, თუმცა კაცობრიობის თვალსაწიერის განვითარებასთან ერთად თანამედროვე მწერლები თავიანთი სათქმელის უკეთ გადმოსაცემად იყენებენ ნაკლებად გავრცელებულ მითოლოგიურ სიუჟეტებსაც. მაგალითად, ინდოელი პოეტი ქალი შეფალი შაკ ჩოკსი - უძველეს ინდურ მითოლოგიას; ამერიკელი ჯინინ ჰოლ გეილი - ძველ იაპონურ მითოლოგიას, ხოლო დენის დიუჰამელი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ - ესკიმოსების მითოსს, რომლის საფუძველზეც უკიდურესად ფემინისტური სულისკვეთების ეროტიკული ლექსების კრებულს ქმნის.

„ქალი ორი საშოთი“ ოთხი ნაწილისაგან შედგება, მასში მეტისმეტად გულახდილად და საუბარი ადამიანის ძირითად ინსტინქტზე, მის სექსუალობაზე - ადამიანის ანატომიასა და ფსიქოლოგიაზე. ჩრდილოეთის ხალხთა სიბრძნე თავზარდამცემი პირდაპირობითაა გატარებული ახალგაზრდა ამერიკელი ქალის მსოფლმხედველობის პრიზმაში. ზოგადად, ღია ეროტიკული ტექსტის შექმნა ბევრად უფრო მოსახერხებელია სწორედ ლიტერატურის უძველეს ფორმაზე, მითოსზე დაყრდნობით, რომელიც ითხზებოდა იმ ეპოქაში, როდესაც სამყაროში ჯერ კიდევ არ არსებობდა ტაბუები და პირობითობები, როდესაც ადამიანები გაცილებით უმტკივნეულოდ აღიქვამდნენ საკუთარ ხორციელ ვნებებს. დიუჰამელი ინუიტური თქმულებებისათვის დამახასიათებელ სხვა ნიშან-თვისებებსაც ინარჩუნებს: თხრობის შეიძლება ითქვას, პრიმიტიულობამდე მარტივ სტრუქტურას, ყოველგვარი იმ მხატვრული სამკაულებისაგან დაცლილს, რომლებიც

შეიძლება სხვა ეპოქათა და კულტურულ სივრცეთა ლიტერატურულ მონაპოვრად ჩავთვალოთ. მიუხედავად, ერთი შეხედვით, სიმარტივისა, ლექსებს აქვს ძნელად მოსახელთებელი ლირიზმი, მისტიკური განწყობილება, რომელიც ქმნის მათ მხატვრულ ღირებულებას და რომლის გადმოტანაც აუცილებელია თარგმანში, რათა მკითხველს ხარისხიანი ლიტერატურის ნაცვლად ხელთ არ შერჩეს ვულგარული ეროტიკა. თუმცა ამ ყველაფრის მიღწევა არ შეიძლება მაღალფარდოვანი ანდა სტილიზებული ლექსიკის, ტროპიზმისა თუ ყველა იმ სხვა კომპონენტის დახმარებით, რომლებიც პოეზიის ტრადიციული გაგება ლექსის სამკაულად მიიჩნევს, რაკილა ამ შემთხვევაში დაიკარგება ის კონცეპტუალური პრიმიტივიზმი, რომელიც ჯაჭვს აბამს თანამედროვე ამერიკულ ლიტერატურასა და ინუიტების უძველეს თქმულებათა შორის. მოკლედ რომ ვთქვათ, ამ, ერთი შეხედვით, სხვა ენაზე მარტივად გადასატანი ლექსების ყველა მთარგმნელს მოუწევდა „ბეწვის ხიდზე“ გავლა დედანთან მეტ-ნაკლები ადეკვატურობის მისაღწევად.

ქეთი თუთბერიძემ, რომელიც პუბლიკაციის გამოქვეყნებისას ახალგაზრდა და არცთუ ძალიან გამოცდილი მთარგმნელი იყო (ყოველ შემთხვევაში მისი სხვა თარგმანები მკითხველების ფართო წრისათვის ნაკლებადაა ცნობილი), 2009 წელს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გამოაქვეყნა დენის დიუჰამელის რვა ლექსი: „გოგო, რომელიც ამქვეყნად დაბრუნდა“, „მთვარის კაცი“, „ორი ქალი, რომლებმაც თავისუფლება მოიპოვეს“, „ბიჭი, რომელიც მოჩვენებად გადაქცევას ცდილობდა“, „გამოშიგნული ადამიანები“, „ცოლი წამართვა დედაჩემმა“, „ის, ვისი ვაგინაც კაცებს ჭამდა“ და „ქალი ორი საშოთი“. მოგვიანებით, 2011 წელს, ინტერნეტსაიტ demo.ge-ზე გამოჩნდა იმავე მთარგმნელის მიერ ნათარგმნი დიუჰამელის ლექსი „სერმერსუაკი“ კვლავ ინუიტური ციკლის კრებულიდან.

ქეთი თუთბერიძის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მის მიერ თარგმნილმა ლექსებმა მოახერხა საზოგადოების ყურადღების მიპყრობა არა როგორც მხოლოდ ეპატაჟმა, არამედ როგორც ღირებულმა პოეზიამ, რომელმაც ლიტერატურულ წრეებში კონკრეტული ავტორის შემოქმედების მიმართ ინტერესი გაზარდა, რასაც მოჰყვა სხვა მთარგმნელთა აქტივობა, ზემოხსენებული ინტერვიუ დიუჰამელთან, განხილვები ფორუმებსა და ბლოგებზე და ა.შ.

ქეთი თუთბერიძის მთარგმნელობითი სტრატეგია ეფუძნება მეთოდს, რომელიც ქართულმა ლიტერატურამ 90-იანი წლებიდან შეითვისა და რომელიც თავდაპირველად სწორედ ამერიკული ვერლიბრის ქართულ ენაზე გადმოსატანად გამოიყენეს: იგი მაქსიმალურად უპირისპირდება ტრადიციული ქართული პოეტური თარგმანისათვის დამახასიათებელ სტილიზებულ მაღალფარდოვნებასა და შინაარსის გადმოტანის თავისუფლებას და ფორინიზაციის მეთოდს ეყრდნობა, რაც ზედმიწევნითი თანმიმდევრულობით თარგმნას გულისხმობს. ქეთი თუთბერიძე თითქმის ყოველთვის ინარჩუნებს დედნის შინაარსს და იმეორებს მის რიტმულ სტრუქტურას. აღსანიშნავია ისიც, მისი თარგმანების უმეტესობა თითქმის ყოველთვის რამდენიმე სტრიქონით მეტია ორიგინალზე, რისი მიზეზიც ის არის, რომ ინგლისურ სიტყვებში მარცვალთა რაოდენობა გაცილებით ნაკლებია, ვიდრე ქართულში, ამიტომაც იმისთვის, რომ რიტმული სტრუქტურა არ დაარღვიოს და თანაც დედნის პოეტური შინაარსი სრულყოფილად შეინარჩუნოს, მთარგმნელი სტრიქონების რაოდენობას ზრდის. მაგალითად, ლექსში „ორი ქალი, რომლებმაც თავისუფლება მოიპოვეს“, დედანში 25 სტრიქონია, თარგმანში კი - 29. ჩვეულებრივ, ამგვარ შემთხვევებში მთარგმნელები ფრაზების ლაკონიურობას მიმართავენ და ამგვარად პოულობენ გამოსავალს. ასევე აღსანიშნავია, რომ ქეთი თუთბერიძე, როგორც წესი, არ ითვალისწინებს ანჟაბემანს, რომელიც ერთ-ერთია იმ მწირ მხატვრულ ხერხთაგან, რომელსაც დენის დიუჰამელი ამ ციკლში იყენებს და ტიპურად ყველა წინადადებას ახალი სტრიქონიდან იწყებს, რაც, რასაკვირველია, კვალს აჩნევს თარგმანის გამომსახველობით ეფექტს.

თარგმანში ლაფსუსები არცთუ ხშირია და უმრავლეს შემთხვევაში, არ იწვევს კრიტიკულ შეუსაბამობას დედანთან, გარდა რამდენიმე შემთხვევისა, რომელიც, ასე ვთქვათ, სიმპტომურია ქართულ ენაზე შესრულებული თარგმანებისათვის და, მაშასადამე, საინტერესოა თარგმანის მკვლევრებისათვის.

ლექსის „გოგო, რომელიც ამქვეყნად დაბრუნდა“, მთავარი თემა, როგორც მკითხველი სათაურიდანვე მიხვდება, ყველა მითოსისათვის დამახასიათებელი მიცვალებულის დაბრუნების თემაა. დაბრუნებული მიცვალებული მიჰყავთ სოფლის დღესასწაულზე, სადაც ხვდება ხუთი წლის გოგოს, ავტორი ამ შეხვედრას ასე აღწერს:

„... Someone
introduced her to the five-year-old who had taken her name.
Their shared soul split as the child let out a mighty scream.“

ქეთი თუთბერიძის თარგმანში ეს სტრიქონები ასე გადმოდის:

„ვიღაცამ გოგო ხუთიოდე წლის ბავშვს გააცნო, მის მოსახელეს
და მათი სული ორ ნაწილად გაიყო თითქოს,
როგორც კი ბავშვმა საზარელი კივილი მორთო.“

დედანში არის „მათი ზიარი სული“ - ეს დეტალი გამოხატავს ესკიმოსების რწმენას სულთა რეინკარნაციის შესახებ, რაც მნიშვნელოვანი კულტუროლოგიური დეტალია და თარგმანში თუ არ იკარგება, ყოველ შემთხვევაში თითქოს ერთგვარად „სუსტდება“.

ლექს „მთვარის კაცში“, რომელიც უშვილობის თემაზეა, გვხვდება ასეთი სტრიქონები:

„slept with naked genitals
Tempting the moonlight“

იგი თარგმნილია ასე:

„შიშველი ტანით ვიძინებდი

მთვარის შუქის მოსანუსხად...“

მიუხედავად იმისა, რომ ქეთი თუთბერიძე არც როგორც პოეტი და არც როგორც მთარგმნელი არ უფრთხის გამოხატვის სითამამეს და ეპატაჟსაც კი, როგორც ჩანს, მძაფრი ეროტიკული შეფერილობის მქონე მონაკვეთების, სასქესო ორგანოების სახელწოდების ევფემიზაციის ტენდენცია ისეთი გამჯდარია (უფრო კი იყო - რაკილა ბოლო ათწლეულში ამ მხრივ ქართულ ლიტერატურაში და მათ შორის, ქართულ ენაზე თარგმნილ ლიტერატურაში დიდი ცვლილება მოხდა), რომ მთარგმნელი „genitals“ (გენიტალიებს) თარგმნის როგორც „სხეულს“ (გამოყენებულია სათარგმნი ერთეულის განზოგადების მეთოდი), ხოლო იქვე tempting (ცდუნება) თარგმნილია „მონუსხვად.“ ევფემიზაცია შეინიშნება სხვა ლექსებშიც, მაგ. „ქალი ორი საშოთი“, რომელსაც ქვემოთ

განვიხილავ, თუმცა რიგ შემთხვევაში, ვთქვათ, ლექსებში „ცოლი წამართვა დედაჩემმა“, „ის, ვისი ვაგინაც კაცებს ჭამდა“ მთარგმნელს შეულამაზებლად გადმოაქვს სასქესო ორგანოებს სახელწოდებები. მგონია, რომ მთარგმნელის ეს ორჭოფობა კონცეპტუალურად გაუმართლებელია თარგმანის ფემინისტური სარგებლის (სპივაკი) პერსპექტივიდან. ფრანგული ფემინიზმის მკვლევარი ენ როზალინდ ჯოუნსი წერს: „If the women are to discover and express who they are, to bring to the surface what masculine history has repressed in them, they must begin with their sexuality. And their sexuality begins with their bodies, with their genitals and libidinal differences from the men⁴⁰” [Jones, 1981:366]. მთარგმნელის ეს ორჭოფობა ზუსტად ასახავს გარდამავალი პერიოდის ამბივალენტურ დამოკიდებულებას ეროტიკული კონოტაციის მქონე პასაჟების თარგმანის მიმართ: ამ დროს მთარგმნელებმა უკვე გააცნობიერეს, რომ ევფემიზაცია თავის მოკატუნებას მოჰგავს, მაგრამ ვერც ბოლომდე უპირისპირდებიან პოეზიის ტრადიციულ აღქმას.

შესაძლოა, მთარგმნელის წინასწარგანწყობას დავაბრალოთ ლექს „მთვარის კაცის“ იმ ტროპის უთარგმნელობა, რომელიც მხატვრულ გამეორებას შეიცავს:

„as pearly white as the Moon
as pearly round as my womb”

ქეთი თუთბერიძის თარგმანში ეს სტრიქონები ასეა წარმოდგენილი:

„მთვარისნაირად ქათქათა თეთრი

მარგალიტივით, როგორც ჩემი მრგვალი მუცელი“

(სხვათა შორის, დედანში არის არა „მუცელი“, არამედ საშო [მარგალიტივით მრგვალი ჩემი საშოსავით], რაც ასევე შეიძლება ასევე ევფემიზაციის ტენდენციას მივაკუთვნოთ ანდა მთარგმნელის კულტუროლოგიურ წინასწარგანწყობას - ჩვეულებრივ პოეზიაში „მრგვალი მუცელი“ უფრო მოსალოდნელი სახეა, ვიდრე - „მრგვალი საშვილოსნო“).

ხოლო რაც შეეხება ტროპული სახის უგულვებლყოფას, ეს შეიძლება მივიჩნიოთ გარკვეულ ტენდენციად, რომელიც 90-იანი წლების თარგმანის მეთოდოლოგიის

⁴⁰ „ოუქალბს თვითაღიჩენა და თვითგამოხატვა სურთ თუკი სურთ ზედპირზე ამოტანონ ის, რასაც მასკულინური ისტორია მათში თრგუნავდა, ეს საკუთარ სექსუალბითუნად დიწყონ. მათ სექსუალბა კი იწყება მათვე სხეულებისგან, გენიტლებისა და მამაკაცებისაგან განსხვავებულ ლბიდოსაგან“ (თარგმანი ჩემია - ა.კ.).

ცვლილებას მოჰყვა და რომელიც გულისხმობდა რწმენას იმისა, რომ „ბიტნიკების“ პერიოდიდან მოყოლებული ამერიკული ვერლიბრი ტროპიზმს არ სცნობს, თუმცა ამ სტერეოტიპს მთარგმნელები ხშირად შეჰყავს შეცდომაში.

ქართველი მთარგმნელებისათვის კიდევ ერთი დიდი დაბრკოლებაა ის, რომ ქართულ ენაში, განსხვავებით ინდოევროპული და სლავური ენებისა, არ არსებობს მდედრობითი და მამრობითი სქესის განმასხვავებელი პირის ნაცვალსახელები, ამიტომაც ის სემანტიკური ერთეული, რომელიც ინგლისურ ენაში ერთმარცვლიანი ნიშნით გამოიხატება, ქართულში ხშირად შედარებით ვრცელ ახსნა-განმარტებას საჭიროებს. ვნახოთ ორიგინალი ლექსისა „გამოშიგნული ადამიანები“:

„ As they were sleeping the old spirit
Aukjuk, the stealer of entrails,
passed directly through their temporary ice wall.
Dish in hand, she walked up to the first man
and sucked out his entrails without waking him.“

პწკარედი: ვიდრე მათ ეძინათ, ბებერმა სულმა/ ოუკჯუკმა, ნაწლავთმპარავმა/პირდაპირ მათ დროებით ყინულის კედელში გაიარა/იგი, ხელში ლანგრით, მიუახლოვდა პირველ კაცს/ და ნაწლავები ამოწოვა ისე ,რომ არც გაუღვიძებია.

ქეთი თუთბერიძის თარგმანი:

„ხოლო როგორც კი ჩაეძინათ, ბოროტი სული ოუკჯუკი, ხორცისმჭამელი,
მათ ყინულოვან სამყოფელში შეძვრა კედლიდან.
თითქოს ქალს ჰგავდა; ორივე ხელში ჯამი ეჭირა...“

ფრაზა „თითქოს ქალს ჰგავდა“ მთლიანად მთარგმნელის ჩანართია დედნისეული „She“-ს საკომპენსაციოდ, მთარგმნელმა ჩათვალა, რომ პირის ნაცვალსახელით გამოხატული ოუკჯუკის სქესი აუცილებლად უნდა დაეზუსტებინა მკითხველისათვის. მისი ეს გადაწყვეტილება, ჩემი აზრით, სავსებით გამართლებულია, თუმცაღა, უმჯობესი იქნებოდა, ეს უფრო დახვეწილად გაეკეთებინა.

და კიდევ ერთი და ჩემი აზრით, ყველაზე საინტერესო შემთხვევა: შეცდომა ჰომოფონის თარგმნისას. ჰომოფონი არის მოვლენა, რომელიც ქართულ ენაში, მისი ფონეტიკური

სტრუქტურიდან გამომდინარე, არასოდეს გვხვდება, ხოლო ინგლისურისათვის კი მეტად დამახასიათებელია: როდესაც ორი სხვადასხვა მნიშვნელობის სიტყვა, რომლებსაც ასოების სხვადასხვაგვარი შემადგენლობა აქვთ, გამოთქმისას ერთნაირად ჟღერს (მაგ. Pear და pair - ორივე მათგანი გამოითქმის როგორც „ფეარ“, თუმცა სხვადასხვანაირად იწერება და მნიშვნელობაც განსხვავებული აქვს). დიუჰამელის ლექსში „ორი ქალი, რომლებმაც თავისუფლება მოიპოვეს“ არის ასეთი ფრაზა: „It wasn't fair...“ სიტყვასიტყვით: „ეს არ იყო სამართლიანი/ ეს უსამართლობა იყო“, ხოლო თარგმანში ვხვდებით მის ასეთ ეკვივალენტს: „არა, ეს შიში სულაც არ იყო...“ ეს შინაარსობრივი დაშორება დედნისაგან გამოიწვია იმან, რომ fair (სამართლიანი) და fear (შიში) ინგლისურ ენაში ზუსტად ერთნაირად ჟღერს. და ვინაიდან კონტექსტშიც არ ჯდება ცუდად, მთარგმნელმა დაუშვა მექანიკური, თუმცა ლინგვისტური გადმოსახედიდან ძალიან საგულისხმო შეცდომა.

ნებისმიერი მკვლევრისათვის მეტად მნიშვნელოვანი და მრავლისმომცემია ერთი ლექსის რამდენიმე თარგმანის შედარებითი განხილვა. ამ თვალსაზრისით ჩვენთვის მეტად საინტერესოა დიუჰამელის ლექსი „ქალი ორი საშოთი“, რომელიც ქეთი თუთბერიძის შემდეგ ნ. დიხამინჯიამ და ნ. გიორგაძემაც თარგმნეს.

ლექსის „ქალი ორი საშოთი“ პირველი თარგმანი ქართულ ენაზე ეკუთვნის ქეთი თუთბერიძეს, ხოლო ნ. დიხამინჯიამ და ნ. გიორგაძემ, როგორც თავად აღნიშნეს, ამ თარგმანით გაიცნეს ამერიკელი ავტორი და თარგმანის საკუთარი ვერსიის შექმნის იმპულსიც მიიღეს. იყო მეორე (მესამე და ა.შ.) მთარგმნელი ამა თუ იმ ნაწარმოებისა გაცილებით იოლია, ვინაიდან ეს გაძლევს საშუალებას, გაითვალისწინო და გამოასწორო წინა მთარგმნელის შეცდომები, ამასთანავე, მეტ-ნაკლებად გამოიყენო მისი წარმატებული მიგნებები. გაითვალისწინო, როგორ გაართვა თავი წინამორბედმა შედარებით საორჭოფო პასაჟებს. ამიტომ, ჩემი აზრით, თარგმანის მკვლევარიც, ზოგადად, მეორე და შემდეგი თარგმანის მიმართ უფრო მომთხოვნი უნდა იყოს.

ვინაიდან ტექსტის თარგმნის მთავარ სირთულეს წარმოადგენს ქართული ეკვივალენტების მოძებნა მისი მკაფიოდ ეროტიკული პასაჟებისათვის, რასაკვირველია, მათი გადმოტანის მეთოდები ჩვენი ყურადღების ცენტრში მოექცევა, თუმცა შევხებით ასევე სხვა საკითხებსაც.

ქეთი თუთბერიძის თარგმანი ასე იწყება:

„ქალი, რომელსაც ორი საშო ჰქონდა, ყოველნაირად ცდილობდა,

მეუღლისგან დაემალა ეს ნაკლი...“

მგონია, რომ ლექსი დასაწყისიდანვე კონცეპტუალურად ეწინააღმდეგება დედანს. ინუიტურ ციკლში შემავალი ლექსების უმეტესობა პირობითაც იყოფა ორ ნაწილად, პირველ ნაწილში აღწერილი ინდივიდების ისტორია, ხოლო მეორე ნაწილში კი შემოდის „სოფლის“, ანუ საზოგადოების ხმა, რომელიც, როგორც წესი, ეწინააღმდეგება ინდივიდის ინტერესს და მას საყოველთაოდ მიღებული წესების დამორჩილებისაკენ უბიძგებს. ლექსის ამ ნაწილში ავტორი სრულიად არ გულისხმობს, რომ ორი საშო შესაძლოა ნაკლი იყოს, პირიქით, ეს მოვლენის მოგვიანო, გარეშეთვალისეული აღქმაა. რა თქმა უნდა, სიტყვა „ნაკლი“ ამ ადგილას არც დედანში გვხვდება და მიუხედავად იმისა, რომ მთარგმნელს, რასაკვირველია, აქვს უფლება ლექსში დეტალები შეცვალოს, ყველა ეს ცვლილება უნდა იყოს ლოგიკურად განპირობებული და თანხვდებოდეს, ემსახურებოდეს ავტორის მთავარ ჩანაფიქრს.

ნენე გიორგაძის თარგმანში ვხვდებით ასეთ მონაკვეთს:

„...სანამ ერთ დღესაც აღმოაჩინა,

რომ მისი ცოლის თითებშუა წვეთავდა შარდი,

თითქოსდა ჭიქა შეუყუდა ვიღაცამ ონკანს...“

ორიგინალში გვაქვს: „... as though she were trying to cup running water“ (პწკარედი: თითქოს ცდილობდა პეშვში მოექცია გამდინარე წყალი). ნენე გიორგაძის ვერსია, ამ შემთხვევაში, გაუმართლებელია, რადგან გავიხსენოთ, რომ ლექსი ეხება ინუიტების მითოლოგიას, მასში ნახსენები არ არის არც ერთი ეთნოკულტურული ელემენტი, რომელიც არ არსებულა ესკიმოსების უძველეს ყოფაში, ავტორი ცდილობს, მაქსიმალურად ავთენტური ანტურაჟი შექმნას მოქმედებათა განვითარებისათვის. ამ დროს კი „ონკანის“ გამოჩენა სრულიად შეუსაბამოა და კიდევ ერთხელ გვიჩვენებს, თუ როგორი სიფრთხილე უნდა გამოიჩინოს მთარგმნელმა, როდესაც ავტორისეულ ხატს ცვლის.

ახლა კი რაც შეეხება იმ მონაკვეთებს, რომელთა თარგმნაც ქართულ ენაზე განსაკუთრებული გადაწყვეტილების მიღებას საჭიროებდა მთარგმნელებისაგან.

უპირველეს ყოვლისა, ეს არის ფრაზა: „or she took him into her backside.”

ნებისმიერი ქართული შესატყვისს, რომელიც არც შინაარსობივი და არც კონოტატიური თვალსაზრისით არ დაარღვევდა ტექსტს, გაცილებით ვულგარული და უხამსი ჟღერადობა ექნებოდა, ვიდრე ეს ინგლისურ ენაშია, რაც არ იქნებოდა გამართლებული, რადგან დენის დიუჰამელის ამ ლექსში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ეროტიკული წიადსვლები, რომლებიც მკითხველს გარკვეულწილად აცბუნებს, თუმცა მაინც ძალიან სადა ენით, თითქოს სასხვათაშორისოდაა აღწერილი და არ აუხეშებს იმ ლექსის საერთო ამადლებულ განწყობას, რომლის მთავარი თემაც მარადიული, რომანტიკული სიყვარულია.

ვფიქრობ, ქეთი თუთბერიძემ ამ ფრაზის თარგმანს კარგად გაართვა თავი - მისი ეკვივალენტი „ხან კი უკნიდან აცდუნებდა“ შეიძლება სტილურად ბოლომდე გამართული არ არის, მაგრამ არც შინაარსს ხვევს ბუნდოვანების საბურველში და არც ვულგარულად ჟღერს; ალბათ სწორედ ამიტომაც იგი უცვლელად გადაიტანა თავის თარგმანში ნენე გიორგაძემაც. ხოლო ნ. დიხამინჯია ასე თარგმნის „ანდა უკნიდან აყვარებდა თავს“, რაც, ჩემი აზრით, როგორც ყველა სხვა შემთხვევა, როდესაც სექსუალური აქტის აღსაწერად „სიყვარულს“ იყენებენ, ქართული ენისათვის საკმაოდ ხელოვნურად ჟღერს.

„სიყვარულის“ გამოყენებას არჩევს ქეთი თუთბერიძეც შემდეგი სტრიქონების თარგმნისას „...and her husband assumed/she learned her sexual practices there“ (პწკარედი: და ქმარიც ვარაუდობდა, რომ ქალმაც იქ შეისწავლა სექსის ხელოვნება) - „ქმარს კი ეგონა, იქ მიიღო **გასაოცარი სიყვარულის** ამგვარი ცოდნა“ (ქ. თუთბერიძე). ეს შემთხვევა თამამად შეგვიძლია მივაკუთვნოთ ევფემისტური თარგმანების რიგს. იმავე მონაკვეთის თარგმნას ნენე გიორგაძე ასეართმევს თავს: „...და ქმარს ეგონა, ეროტიზმის ასეთ ცოდნას იქ ეზიარა.“ შინაარსობრივად ეს უკანასკნელი უფრო ახლოსაა დედანთან, თუმცადა საკამათოა „ეროტიზმის“ ფორმალური კონოტაცია რამდენად შეესაბამება სტილურად ტექსტს. იგივე ფრაზა, ნ. დიხამინჯიას მიერ თარგმნილი, ასე ჟღერს: „და ფიქრობდა, რომ იქ შეეძინა ასეთი ცოდნა...“ რაც, რასაკვირველია, მეტად ზოგადი ვარიანტია.

თუკი ევფემისტური თარგმანზე მიდგება საქმე, აღსანიშნავია ასევე მთარგმნელთა სტრატეგია შემდეგი სტრიქონის ქართულ ენაზე გადმოტანისას: „This was no time for sentimental lust...” (ჰწკარედი: „სენტიმენტალური ავხორცობის დრო აღარ იყო...”)

ქ. თუთბერიძე: „განცდებისათვის დრო აღარ იყო“;

ნ. გიორგაძე: „მოფერების დრო აღარ რჩებოდა“;

ნ. დიხამინჯია: „მგრძობიარე სურვილისთვის დრო აღარ იყო.“

როგორც ვხედავთ, სიტყვა „ავხორცობა“ არც ერთ თარგმანში არ გვხვდება და ყველგან, ასე ვთქვათ, „შერბილებული“ ეკვივალენტითაა შეცვლილი.

ქმრისგან განდევნილი ქალი ვერ ბრუნდება მიცვალებულების სამეფოში და სოფლის მცხოვრებლებს ესმით მისი ქვითინი: „My husband will not have me! My husband will not have me!“ „have“ ინგლისურ ენაში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ზმნაა, მის უამრავ მნიშვნელობათა შორის უმთავრესია „ქონა/ყოლა“, ხოლო ერთ-ერთი კი - მამაკაცის მიერ ქალის დაუფლება, რომელიც ამ შემთხვევაში გვხვდება. ვნახოთ, როგორ გაართვეს ამ მონაკვეთს თავი ლექსის მთარგმნელებმა:

ქ.თუთბერიძე - „ჩემი ქმარი ვერ დამიბრუნებს! ჩემი ქმარი ვერ დამიბრუნებს!“ - თარგმანი ცხადჰყოფს, რომ ინტერპრეტირებულია არა ზმნის კონტექსტური, არამედ მთავარი მნიშვნელობა;

ნ.გიორგაძე - „აღარ მეხება ჩემი ქმარი! არ ვსურვარ ჩემს ქმარს!“ - თარგმანი შინაარსობრივად სწორია, თუმცა რაკილა პირველსა და მეორე წინადადებებში ერთი და იგივე ფრაზა არ მეორდება, გონგადასულის სასოწარკვეთილი, დაჟინებული ბუტბუტის ეფექტი ნელდება;

ნ.დიხამინჯია - „ჩემს ქმარს მე აღარ ვენდომები! ჩემს ქმარს მე აღარ ვენდომები!“ - ფრაზა სწორია როგორც შინაარსობრივად, ასევე ფორმითაც, თუმცა როგორც მთელ თარგმანს, მასაც ეტყობა ნაკლები ენობრივი ოსტატობის კვალი (თუნდაც პირველი პირის ნაცვალსახელის ორგზის გამოყენება ერთ წინადადებაში).

საბოლოო ჯამში შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ქეთი თუთბერიძის თარგმანი, მიუხედავად ზემოაღნიშნული ნაკლოვანებებისა, ყველაზე მეტ ემოციურ

ეკვივალენტობას აღწევს დედანთან, ინარჩუნებს იმ მისტიკურობასა და ეროტიკულობას, რომელიც დენის დიუჰამელის ლექსს აქვს და ასევე არ კარგავს ორიგინალის რომანტიკულ ელფერს.

დანარჩენი ორი თარგმანის ინსპირაციის წყარო, როგორც უკვე აღვნიშნე, ქეთი თუთბერიძის თარგმანია. ამას თავად ნ. გიორგაძე და ნ. დიხამინჯიაც ადასტურებენ და ტექსტის კვლევითაც იოლი მისახვედრია, რომ შემდგომი პერიოდის მთარგმნელები იცნობენ წინამორბედის შრომას: ამის დასამტკიცებლად საკმარისი იქნებოდა ფრაზა „ხან კი უკნიდან აცდუნებდა“, რომელიც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ნენე გიორგაძემ ქეთი თუთბერიძისაგან ისესხა და „და მოდრეიფე ყინულზე შესვა“, რომელიც ნ. დიხამინჯიამ გადმოიტანა თუთბერიძის ვერსიიდან და მთელ მის თარგმანში, შეიძლება ითქვას, ყველაზე მაღალმხატვრული და მოქნილი ფრაზაა. მაშასადამე, მეორე და მესამე მთარგმნელზე ემოციური ზემოქმედება მოახდინა პირველმა თარგმანმა და ამასთანავე, უკეთესი ვერსიის შექმნის სურვილი აღუძრა. უნდა ვთქვათ, რომ ნენე გიორგაძის თარგმანი ტექნიკური თვალსაზრისით, მართლაც, უკეთესია - მეტად დინამიკური და ლაკონიური ფრაზებით; ანჟაბემანიც სრულყოფილადაა დაცული, თუმცა მასში შეინიშნება ხარვეზები, რომლებზეც უკვე გავამახვილეთ ყურადღება და, გარდა ამისა, ვფიქრობთ, იგი ნაკლებ ემოციურ ეკვივალენტობას ავლენს დედანთან, ვიდრე ქეთი თუთბერიძის თარგმანი, რაც შეიძლება განპირობებული იყოს იმითაც, რომ ქეთი თუთბერიძის ორიგინალური პოეზია გაცილებით უფრო მეტი ნიშნით ენათესავება დიუჰამელისას, ვიდრე - ნენე გიორგაძისა.

რაც შეეხება ნ. დიხამინჯიას თარგმანს, იგი შინაარსობრივად გაცილებით უფრო ზუსტი და სკრუპულოზურია, ვიდრე მისი წინამორბედი ნამუშევარი, თუმცა, როდესაც პოეზიის თარგმანს განვიხილავთ, შინაარსობრივი სიზუსტე ყველაზე ღირებულ კრიტერიუმად, რასაკვირველია, ვერ ჩაითვლება.

რაკილა ვისაუბრეთ იმაზე, რომ ნ. გიორგაძისა და ნ. დიხამინჯიას დაინტერესება კონკრეტული ლექსით ქეთი თუთბერიძის თარგმანით არის ინსპირირებული, საინტერესოა, გავარკვიოთ, რამ განაპირობა ქეთი თუთბერიძის არჩევანი ეთარგმნა დენის დიუჰამელის პოეზია, რაც, ვფიქრობ, საგულისხმოა, ზოგადად, პოეზიის თარგმნის ინსპირაციას მიზეზების კვლევის თვალსაზრისითაც.

ქეთი თუთბერიძემ, რომელიც 2000-იანი წლების ბოლოს გამოჩნდა ლიტერატურულ ასპარეზზე, ყურადღება მიიპყრო არამხოლოდ როგორც ნიჭიერმა, არამედ როგორც საკმაოდ თამამმა პოეტმა. იგი ცდილობდა პოეზიაში ახალი თემებისა და ახალი ხედვის შემოტანას. მის ლექსებში ვხვდებით მითოლოგიურ, ფსიქოლოგიურ, მისტიკურ, ეროტიკულ რეფლექსებს. შეიძლება ითქვას, რომ ქეთი თუთბერიძე „ინტელექტუალურ პოეტა“ კატეგორიას განეკუთვნება, რომლის ლექსების გაგებაც რთულია შესაბამისი ფონური ცოდნის გარეშე. მის განათლებულობას ცხადყოფს არამხოლოდ ლექსების შინაარსი, არამედ მათი ფორმაც. ჩანს, რომ ავტორი საკმაოდ კარგად იცნობს მეოცე საუკუნის მსოფლიო პოეზიის თავისებურებებსა და სიახლეებს და ცდილობს მათ ტრანსპლანტირებას ქართულ ლიტერატურაში. განსაკუთრებით აშკარაა მის ლექსებში სილვია პლათისა და ენ სექსტონის გავლენა, ქეთი თუთბერიძე თავადაც აღნიშნავს რადიოინტერვიუში („სტუმრად კატოსთან“, 2014), რომ მისი უსათაურო ეპატაჟური ლექსი („ჩემო პირველო მამაკაცო...), რომელმაც აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია, სწორედ ენ სექსტონის გავლენით დაიწერა. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, თავის მხრივ, დენის დიუჰამელიც ასევე ენ სექსტონის სულიერ მემკვიდრედ მიიჩნევს თავს. ავტორსა და მის მთარგმნელს არამხოლოდ პოეტური ესთეტიკა, მითოლოგიის, მისტიკის, ეროტიკის პოეზიად ქცევისაკენ მისწრაფება აერთიანებთ, არამედ ეროვნული პოეზიის საზღვრების გაფართოების სურვილიც.

რატომ შეიძლება, პოეტს, რომელიც ზოგადად, თითქმის არასოდეს თარგმნის, გადაეწყვიტა დენის დიუჰამელის ლექსების ქართულ ენაზე გადმოტანა? ამას ვფიქრობ, ერთადერთი პასუხი აქვს. მისი მიზანი, სავარაუდოდ, იყო ეროვნულ ლიტერატურასა და ცნობიერებაში შემოეყვანა ავტორი, რომელიც გააფართოვებდა ეროვნული პოეზიის ჩარჩოებს და ქართველ მკითხველს თავად ქეთი თუთბერიძის შემოქმედების აღსაქმელად შეამზადებდა. პოეტი თარგმნის უცხოენოვან ავტორს, რათა მკითხველს დაანახვოს, რომ ესთეტიკა, რომელიც თავად მთარგმნელის ორიგინალური შემოქმედებისთვისაა დამახასიათებელი, მსოფლიოში უკვე მიღებული და დაფასებულია.

აღსანიშნავია, რომ ჯერჯერობით დენიზ დიუჰამელის მსგავსი სითამამისათვის თავის შემოქმედებაში არც ერთ ქართველ პოეტ ქალს, მათ შორის, არც თავად ქეთი თუთბერიძეს, არ მიუღწევია, თუმცადა ამ ამერიკელი პოეტის ქართული თარგმანები

საბოლოოდ დამკვიდრდა ქართულ ლიტერატურაში და მკითხველთა საზოგადოებაში საკმაოდ რესპექტაბელური ადგილი დაიკავა, მკითხველმა გადალახა ეპატაჟით გამოწვეული გაოცება თუ აღშფოთება და მის მიღმა ლექსის მშვენიერება დაინახა. რაც იმას ნიშნავს, რომ თარგმანმა ქართული ლიტერატურა მეტ-ნაკლებად შეამზადა თავისი დენის დიუჰამელის შესახვედრად.

ძირითადი დასკვნები და შედეგები

კოლონიალიზმისა და პოსტკოლონიალიზმის პერიოდების ლიტერატურის კვლევაჩვენს ქვეყანაში სულ უფრო აქტუალური ხდება და ინტერნსიურად მიმდინარეობს „გახანგრძლივებული... სტაგნაციური პოსტკოლონიალიზმის“ პერიოდში. მხატვრული თარგმანი, როგორც ლიტერატურის განუყოფელი ნაწილი, საინტერესოდ აირეკლავს და ასახავს სოციოპოლიტიკურსა და სოციოკულტურულ მოვლენებს. ქართულმა თარგმანმაც გაიარა კოლონიალიზმისა და პოსტკოლონიალიზმისათვის დამახასიათებელი ეტაპები და შეიძინა ამ პერიოდისათვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები. კოლონიური და პოსტკოლონიური ეპოქების ქართული თარგმანის შესწავლათარგმანმცოდნეობის აქტუალური ამოცანაა.

ამერიკელ ქალთაპოეზიის რეცეფციის შესწავლამ ქართულ ლიტერატურაში, კერძოდ, მათი თარგმანების შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის კონტექსტში კვლევამ, საინტერესო დასკვნების გამოტანის საშუალება მოგვცა. საკითხი ორმაგად საყურადღებო და მნიშვნელოვანია: პირველ რიგში, საგულისხმოა, როგორ ხდება ამერიკის, როგორც პოლიტიკური „მეორე პოლუსის“, ლიტერატურის აღქმა ქართულ საბჭოთა და პოსტსაბჭოთა სივრცეში, ხოლო მეორე მხრივ კი - კვლევა იმისა, თუ რა შეიცვალა საბჭოთა პერიოდიდან პოსტსაბჭოთა პერიოდად ე.წ. „ქალთა ლიტერატურის“ აღქმის თვალთახედვით. თუკი საბჭოთა პერიოდში ქართველი მთარგმნელები უპირატესობას ანიჭებდნენ გენდერული თვალსაზრისით შედარებით „ნეიტრალურ“ პოეტს, ემილი დიკინსონს, პოსტსაბჭოთა პერიოდში ქართულ ლიტერატურაში იფეთქა ინტერესმა იმ ამერიკელი ქალი პოეტების მიმართ, რომლებსაც გამოკვეთილი „ქალური ხმა“ აქვთ და წერენ გენდერულად სპეციფიკურ თემებზე: ქალის ფიზიოლოგიურ თავისებურებებზე, ქალის სექსუალობაზე, რეპროდუქციულ ფუნქციაზე, აბორტზე და ა.შ. ანდა ფემინისტური პოზიციიდან განიხილავენ თემებს, რომელთა მიმართაც ლიტერატურამ ძირითადად მხოლოდ კაცების დამოკიდებულება იცოდა - მაგალითად, დედაშვილობას, სასიყვარულო ურთიერთობას, ქორწინებას, ადიულტერს, ფსიქოლოგიურ ჯანმრთელობასა და ა.შ. ამიტომაც ქართული ლიტერატურული სივრცისთვის ინტერესი შეიძინეს ისეთმა ავტორებმა, როგორებიც არიან სილვია პლათი, ენ სექსტონი, დენიზ დიუჰამელი, შერონ ოლდსი და სხვ.

„სკოპოსის“ თეორიისა და დომესტიკაციისა და ფორინიზაციის მეთოდების შეპირისპირებამ, სოციოპოლიტიკური და სოციოკულტურული ფაქტორების გათვალისწინებამკოლონიური და პოსტკოლონიური პერიოდის არაერთგვაროვანი მთარგმნელობითი სურათი მოგვცა. არიან მთარგმნელები, რომლებიც კოლონიური პერიოდის ინერციით თარგმნიან დომესტიკაციის მეთოდით (სხვადასხვა მთარგმნელთა ნამუშევრები, რომლებიც შეტანილია 2000 წელს გამოცემულ ორენოვან კრებულში „ემილი დიკინსონი“) და მთარგმნელთა ახალი თაობა, რომელიც ცდილობს არა მხოლოდ გააცნოს ქართველ მკითხველს ამერიკელი ქალი ავტორები, არამედ გააცნოს ისინი მაქსიმალურად ავთენტური სახით, ქართულ ლიტერატურას გადაუსხას „ახალი სისხლი“ - შემოიტანოს ახალი თემები, ახლებური პოეტიკა და ემოცია ახალ სინამდვილეში. ამ მთარგმნელთა ნაწილი ფორინიზაციის მეთოდს მისდევს (შოთა იათაშვილი, მანანა მათიაშვილი, გიორგი გოკიელი, დალილა გოგია...), ნაწილი კი ცდილობს, რომ უცხო ელემენტები უკვე ნაცნობ ესთეტიკას შეუზავოს და ამგვარად მიაწოდოს მკითხველს (ლელა სამნიაშვილი, ანი კოპალიანი, სალომე ბენიძე...).

ჩვენ აპრიორი უპირატესობა არ მიგვინიჭებია რომელიმე კონკრეტული მეთოდისათვის. დომესტიკაციასა და ფორინიზაციას შორის არ გავიკეთებია არჩევანი.ორივე მათგანს აქვს თავისი მინუსები და პლუსები. დომესტიკაციის მეთოდს აქვს ერთი დიდი უპირატესობა - თუ იგი დახელოვნებული ვერსიფიკატორის მიერ გამოიყენება და მაღალი ესთეტიკური ღირებულება აქვს, მაშინ უცხოენოვანი ავტორი მარტივად იკვლევს გზას მკითხველთა გულებისაკენ, მარტივად ახდენს პირველ ეფექტს, რომელსაც მოჰყვება მიმღები კულტურისა და, შესაბამისად, სხვადასხვა მეთოდით მომუშავე მთარგმნელების დაინტერესება ამ ავტორით, ეს კი საბოლოოდ მკითხველს აძლევს საშუალებას,მრავალი განსხვავებული ასპექტით გაიცნოს პოეტი, რომელიც სხვა ქვეყნის ლიტერატურისათვის მნიშვნელოვანია. ამგვარი ფუნქცია შეასრულა გიორგი ნიშნიანიძის მიერ თარგმნილმა დიკინსონის საკულტო ლექსმა „მე ვარ არავინ“.მეორე მხრივ, დომესტიკაციის მეთოდით შესრულებული თარგმანი გაცილებით მეტს გვეუბნება მთარგმნელზე, ვიდრე - ავტორზე და იკარგება კულტრეგერის ის მისია, რომელიც კარგი თარგმანის დამახასიათებელი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კრიტერიუმია.

ფორინიზაციის მეთოდის უპირატესობა არის ის, რომ გრძელვადიან პერსპექტივაში გაცილებით მრავლისმომტანია სამიზნე ქვეყნის კულტურისათვის, უცხო ელფერის შენარჩუნებას შემოაქვს ახალი თემები და ახალი ტიპის პოეტიკა, რომელთა რეცეფციაც დროთა განმავლობაში ხდება სამიზნე ქვეყნის ლიტერატურის მიერ და მის თვალსაწიერს აფართოებს. რაც მეტია ახალი თარგმანი, მით უფრო იზრდება მიმღები ქვეყნის ლიტერატურული კონტექსტი, რაც საიმედო ბაზას ქმნის თარგმანის შემდგომი განვითარებისათვის. თარგმანი და ორიგინალური ლიტერატურა, ორი ურთიერთდამოკიდებული და ურთიერთგანმაპირობებელი ფენომენია. ისინი განუწყვეტლივ იღებენ და გასცემენ ერთმანეთისაგან, რაც კარგად გამოჩნდა ქართულ-ამერიკული ლიტერატურულ-მთარგმნელობითი ურთიერთობების მაგალითზე, და რამაც სერიოზული ბიძგი მისცა არა მხოლოდ ქართული თარგმანის, არამედ თანამედროვე ქართული ლიტერატურის განვითარებასაც.

კვლევამ დაადასტურა ფორინიზაციის მეთოდის სუსტი მხარეც, რაც იმაში გამოიხატება, რომ ამ პრინციპით თარგმნილი ლექსის აღქმა მკითხველთა ფართო მასების მიერ ხშირად სწრაფად არ ხდება და გარკვეული დრო სჭირდება. ზოგჯერ მთარგმნელი მეტისმეტად ემორჩილება ხოლმე წყარო ტექსტის „დირექტივას“, არ იცავს ზღვარს და სინტაქსური და სტილური თვალსაზრისით ტექსტი ნაკლებად ემორჩილება მიმღები ენის ნორმებს, როგორც ვთქვათ, მ.მათიაშვილის მიერ ადრეულ პერიოდში ნათარგმნ ბიშოპის რამდენიმე ლექსს ანდა მ. ზაალიშვილის მიერ ნათარგმნ სექსტონის ლექსს „დაწყვილება ანგელოზთან“ ახასიათებს.

კვლევამ გვაჩვენა, რომ თარგმანში უცხოთა და მშობლიურის გონივრული სინთეზირება საუკეთესო მეთოდია შედეგის მისაღწევად. რისი მაგალითიც არის, ვთქვათ, ლ. სამნიაშვილის მიერ თარგმნილი პლათის „ტიტები“, დ. გოგიას ნათარგმნი შერონ ოლდსის პოეზია ანდა ენ სექსტონის „მსგავსის“ ჩვენ მიერ განხილული სამივე თარგმანი.

თარგმანთა ერთი საინტერესო პლასტი შეიქმნა იმ მთარგმნელთა ნამუშევრებით, რომლებიც ლექსებს თარგმნიან მთარგმნელის წინასწარშემუშავებული, ინდივიდუალური სტილით. როგორც წესი, ამგვარ მეთოდს პოეტები მიმართავენ ხოლმე, რათა თარგმანი გამოიყენონ, როგორც ერთგვარი სავარჯიშო საკუთარ

შემოქმედებაში ახალი მიმართულების საპოვნელად. ამის მაგალითებია ზ. გამსახურდიას მიერ თარგმნილი ემილი დიკინსონისა და ჰილდა დულიტლის ლექსები; რეზო გეთიაშვილის მიერ თარგმნილი მაია ენჯელოუს „ფენომენალური ქალი“ და ელიზაბეთ ბიშოპის „საუზმის სასწაული“; ეკა ქევანიშვილის მიერ თარგმნილი შერონ ოლდის პოეზია; სალომე ბენიძის მიერ თარგმნილი ენ სექსტონის „შავი მაგია“ და სხვ.

პოსტსაბჭოთა პერიოდის თარგმანების კვლევამ გვიჩვენა, რომ მთარგმნელები ნაწილობრივ ახერხებენ ქართულ სოცოკულტურულ სივრცეში მიღებულისა და ნორმატიულის საზღვრების გაფართოებას. ფემინისტური ღიად ეროტიკული პოეზიის თარგმნაც ამ პერიოდის მნიშვნელოვანი ტენდენციაა. ეროტიკული შინაარსის დედნებისა და მათი თარგმანების შედარებამ (ენ სექსტონის „მარტოხელა მემრუმის ბალადა“ (მთარგმნელი - ანი კოპალიანი) და „ასობის აჯანყება“ (მთარგმნელი - დავით გაბუნია); ასევე დენიზ დიუჰამელის ეროტიკული პოეზია ციკლიდან „ქალი ორი საშოთი“ (მთარგმნელები - ქ. თუთბერიძე, ნ. გიორგაძე და ნ. დიხამინჯია) მიგვიყვანა დასკვნამდე, რომ პოსტსაბჭოთა პერიოდის პოეტური თარგმანისათვის დამახასიათებელია ეროტიკული პოეტური ტექსტების ევფემიზებული თარგმნა, რაც თამამად შეიძლება, რომ დომესტიკაციის - ტექსტის სამიზნე კულტურის ესთეტიკისათვის მორგების - მეთოდის ერთ-ერთ საგულისხმო მცდელობად მივიჩნიოთ.

დომესტიკაციის მეთოდის ერთ-ერთი გამოვლინებაა ასევე ვერლიბრის თარგმნა კონვენციურ ლექსად, რაც მეტად დამახასიათებელია როგორც საბჭოთა, ასევე პოსტსაბჭოთა პერიოდის ქართული თარგმანისათვის. ეს საკმაოდ მოულოდნელი და უცნაურია, რადგან მთელ მსოფლიოში პოეტური თარგმანის მიმართ სწორედ საპირისპირო მიდგომა არის დამკვიდრებული - კონვენციური ლექსის ვერლიბრად ანდა სულაც პროზად თარგმნისა, რათა, რაც შეიძლება, ნაკლები შინაარსობრივი ინფორმაცია დაიკარგოს თარგმანში. მიუხედავად ამისა, ჩვენ ვხვდებით არაერთ შემთხვევას, როდესაც ქართველი მთარგმნელები კონვენციურ ლექსად თარგმნიან ამერიკელი ქალი პოეტების ვერლიბრს. გიორგი ნიშნიანიძემ ამგვარად თარგმნა სილვია პლათის „ბაყაყების შემოდგომა“; რეზო გეთიაშვილმა - ბიშოპის „საუზმის სასწაული“, სალომე ბენიძემ - სექსტონის „შავი მაგია“... ამგვარ შემთხვევებს განაპირობებს საბჭოთა და გარდამავალი პერიოდის დომინანტური ესთეტიკა, რომელიც კონვენციურ

ლექსსუპირატესობას ანიჭებს. მთარგმნელი თითქოს აკეთილხმოვანებს და „აკეთილშობილებს“ ლექსს მკითხველთან წარსადგენად და ამასთანავე თვალსაჩინოს ხდის თავის ვერსიფიკაციულ ოსტატობას.

ქართველი მთარგმნელების პრობლემად კვლავ რჩება წყარო ტექსტის არასაკმარისი წინარეფილოლოგიური კვლევა - გაუთვალისწინებლობა იმ ფონური ინფორმაციისა, რომლის ცოდნა და გააზრებაც აუცილებელია მთარგმნელისათვის, რათა თარგმნისას უხეში შეცდომა არ დაუშვას, ვთქვათ, Joan of Arc (ჟანა დ'არკი) არ თარგმნოს, როგორც იოანე ნათლისმცემელი, როგორც ეს მ. ზაალიშვილის მიერ თარგმნილ „ანგელოზად ქცევაშია“ ანდა ლექსი, რომლის მთავარი თემაც ქრისტიანობაში ეჭვის შეტანაა, არ აქციოს რელიგიურ ოდად, როგორც ხ. გოგიამ თარგმნა ენ სექსტონის „ლოცვა“. მით უმეტეს, რომ თანამედროვე ტექნოლოგიების განვითარება, ხელმისაწვდომობა მეცნიერთა კვლევებზე, საძიებო სისტემებისა და ინფორმაციის სიმრავლე მთარგმნელისათვის ამგვარი შეცდომის თავიდან აცილების კარგი გარანტიაა. ასევე მნიშვნელოვანია, რომ მთარგმნელმა გაითვალისწინოს ლექსში ასახული ანტურაჟი, გარემო და ეპოქა და ამით სოციოკულტურული გადაცდენა აირიდოს თავიდან - არ ახსენოს „ავტობუსი“ შუა საუკუნეების ალუზიებით აღსავსე ლექსში, ანდა არ შემოიტანოს სიტყვა „ონკანი“ მითოლოგიურ ინუიტურ სურათში.

ჩვენ მიერ განხილულ თარგმანებში გვხვდება წმინდა ლინგვისტური ხასიათის ხარვეზები, რომლებიც ხაზს უსვამს ინგლისურ და ქართულ ენებს შორის არსებულ თვისობრივ განსხვავებებს და ამითაა განპირობებული, ესენია:

1. მთარგმნელის ცრუ მეგობრები: ერთგვარი წარმოშობის სიტყვები, რომლებსაც სხვადასხვა ენაში განსხვავებული მნიშვნელობა აქვთ და ხშირად შეჰყავთ მთარგმნელები შეცდომაში. (მაგ., როდესაც მთარგმნელი სიტყვათა შეთანხმებას brand new (ახალთახალი) თარგმნის როგორც „ბრენდმიუნიჭებელს“, ხოლო delicate (ნატიფი, დახვეწილი) თარგმნილია, როგორც „დელიკატური“);
2. ჰომოფონი: ლინგვისტური მოვლენა, რომელიც ქართულ ენაში არ არსებობს - სხვადასხვაგვარი დაწერილობის, თუმცა ერთგვარი ჟღერადობის სიტყვები. მთარგმნელს ქართულ ენაზე ნაცვლად სიტყვისა „fair“ (სამართლიანი),

გამოყენებული აქვს სიტყვა „fear” (შიში), ვინაიდან ეს ორი სიტყვა ინგლისურ ენაზე ერთნაირად ჟღერს.

3. ქართველ მთარგმნელებს ხშირად პრობლემას უქმნით ის ფაქტი, რომ ინგლისურ ენაში მესამე პირის ნაცვალსახელი პერსონაჟის სქესს გამოხატავს, ვინაიდან ქართულ ენაში ნაცვალსახელს იგივე ფუნქცია არ აქვს, მთარგმნელებს შინაარსობრივი კომპენსირებისათვის დამატებითი დეტალების ჩამატება უწევთ ლექსში, რაც ხშირად უარყოფითად მოქმედებს თარგმანის მხატვრულ-ესთეტიკურ თუ შინაარსობრივ მხარეზე;
4. იმის გამო, რომ ინგლისურ ენაში ნომინატივი და ვოკატივი (სახელობითი და წოდებითი ბრუნვა) ფორმოებრივად არ განსხვავდება ერთმანეთისაგან, ამერიკელი პოეტების ქართულ თარგმანებში საკმაოდ ხშირად გვხვდება მათი აღრევის შემთხვევები, რისი თავიდან არიდებაც მარტივად შეიძლებოდა როგორც კონტექსტის გათვალისწინებით, ისევე სასვენი ნიშნების კარნახით - ვოკატივი, ისევე როგორც ქართულ ენაში, ინგლისურშიც მძიმით გამოიყოფა დანარჩენი წინადადებისაგან.

ამერიკელი ქალი პოეტების შემოქმედების თარგმნამ, ერთი მხრივ, გაამდიდრა და გაამრავალფეროვნა ქართული ნათარგმნი ლიტერატურა და ახალი ფურცელი გადაშალა ქართული მთარგმნელობითი სკოლის ისტორიაში, მეორე მხრივ კი, მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ქართული, განსაკუთრებით კი პოსტკოლონიური პერიოდის, ქართული ლიტერატურის განვითარებაზე. გაამდიდრა ქართველ პოეტთა შემოქმედებითი პალიტრა, გაამრავალფეროვნა იგი ვერსიფიკაციული თვალსაზრისით, შემოიტანა სრულიად ახალი თემატიკა, მათ შორის, მძაფრი სოციალური პრობლემების, მანამდე ტაბუდადებულ ფსიქიკურ დაავადებათა, სექსუალობის, თვითმკვლელობის თემები.

ქართულმა ლექსმა ამერიკელი ქალი ავტორების შემოქმედების გავლენით შეიძინა განსხვავებული ჟღერადობა, რიგ შემთხვევაში ზემოქმედება პუნქტუაციის ნიშნების გამოყენებაშიც კი აშკარა გახდა. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ემილი დიკინსონის გავლენა.

მთარგმნელები ხშირ შემთხვევაში იმდენად ექცევიან მათ მიერ ნათარგმნი ამერიკელი ქალი ავტორების შემოქმედების შთაბეჭდილების ქვეშ, რომ ეს

აისახება მათ ორიგინალურ შემოქმედებაშიც და მათგან მიღებული თემატურ-ესთეტიკური იმპულსები ორგანული ხდება მათი და, შესაბამისად, პოსტკოლონიური ეპოქის ქართული პოეზიისათვის. ამის თვალსაჩინო მაგალითია დიკინსონის ჭაობის თემისა და ესთეტიკის ასევე პოეტური სტილის ტრანსფერი ლ. სამნიაშვილის პოეზიაში. საინტერესოა ასევე დიკინსონის პოეზიის ალუზიები ზვიად რატიანის შემოქმედებაში.

განსაკუთრებით საინტერესოა ის ასოციაციები, რომელთაც ქართველი პოეტის, მაია სარიშვილის, დიდი შინაგანი ძალითა და ტრაგიზმით სავსე პოეზია იწვევს სილვია პლათის შემოქმედებისადმი. ქართველი პოეტისდაინტერესებას ამერიკელით მოწმობს ისიც, რომ მას აქვს ლექსი „სილვიასადმი“, თუმცა ამ ფაქტის გარეშეც მკითხველისათვის აშკარაა ამ ორი პოეტის სულიერი ნათესაობა. სავარაუდოდ, პლათის პოეზიის გაცნობამ მისცა მაია სარიშვილს ბიძგი, ესაუბრა იმ თემებზე, რომელთაც სოციოკულტურული ფონი მანამდე დაუშვებელს ხდიდა: ფსიქიკური ჯანმრთელობის, საზოგადოებასთან გაუცხოების თემებზე; ოჯახისა და დედაშვილობის, როგორც ქალის ცხოვრებაში არცთუ ერთმნიშვნელოვნად დადებითი მოვლენების შესახებ.

სილვია პლათის ზეგავლენა შესამჩნევია მომდევნო თაობის ქალი პოეტების შემოქმედებაზეც: ნატა ვარადას შემოქმედებაში დასტურდება პლათის აღიარებული შეგირდობა, რასაც მოწმობს მისი პოეტური მიძღვნები ამერიკელი პოეტისადმი; მის შემოქმედებას პლათის პოეზიასთან აახლოებს ფსიქიკური აშლილობისა და თვითმკვლელობის თემატიკაც და ასევე წერის მანერაც - ხაზგასმულად მძიმე სტილი, მკვეთრი და მეტაფორებითა და ალუზიებით სავსე. იგივე შეიძლება ითქვას ქეთი თუთბერიძის შემოქმედებაზეც, რომლის ემოციურ დამოკიდებულებას ცნობილი ამერიკელი პოეტისადმი ააშკარავებს არა მხოლოდ მისდამი მიძღვნილი ლექსი „სილვია“, არამედ პოეტური სტილის სიახლოვე, რომელიც ლექსიკურ პლასტშიც კი ჩანს.

აღსანიშნავია ქართულ ლიტერატურაში „კონფესიონლისტი“ პოეტის, ენ სექსტონის, აღქმა, როგორც ეროტიკული პოეზიის კულტისა და მისი შემოქმედების ალუზიები ზაზა კომკაძისა და ეკა ქევანიშვილის ეროტიკული შინაარსის ლექსებში.

თანამედროვე სოციოპოლიტიკური და სოციოკულტურული კონტექსტი, ტექნოლოგიების განვითარება და საქართველოში ლიტერატურული ცხოვრების გააქტიურება - საერთაშორისო ლიტერატურული ფესტივალებისა და ღონისძიებების მომრავლება, რომლებიც მკითხველს ეხმარება უშუალო კომუნიკაცია ჰქონდეს ამერიკელ ქალ პოეტებთან, გვევლინება წინაპირობად, რომ ქართული ლიტერატურის მიერ ამერიკელი ქალი პოეტების რეცეფციის არსებული ტენდენციები მომავალშიც შენარჩუნდება და კიდევ უფრო ინტენსიურ და აქტუალურ პროცესად იქცევა.

ბიბლიოგრაფია:

1. „ამერიკელი პოეტები“(1971). შეადგინა და თარგმნა ზვიად გამსახურდიამ. თბილისი, „საბჭოთა საქართველო“, 1971;
2. ამერიკული პოეზია(2004). შეადგინა და თარგმნა შოთა იათაშვილმა, თბილისი, „მერანი“ 2004;
3. ბენიძე ს. (2013). „გზაზე და გზის მიღმა“. <http://mastsavlebeli.ge/?p=3095>;
4. ბიშოპი ე. (2001). - ლექსები (ინგ. თარგმნა მ. მათიაშვილმა). „არილი: საზოგადოებრივ-ლიტერატურული ჟურნალი“ (#10).2001, გვ. 23-24;
5. ბიშოპი ე. (2010) - ლექსები (თარგმნა მ. მათიაშვილმა). კრებულში: „ვახუშტი კოტეტიშვილის პრემია 2010“; თბილისი: „დიოგენე“, 2010;
6. ბიშოპი ე. (2011) - „საუზმის სასწაული“ (თარგმნა რ. გეთიაშვილმა). კრებულში: „ვახუშტი კოტეტიშვილის პრემია 2011“; თბილისი: „დიოგენე“, 2011;
7. ბიშოპი ე. (2015). - ლექსები (ინგ. თარგმნა მ. მათიაშვილმა). „არილისაზოგადოებრივ-ლიტერატურული ჟურნალი“ (#1(231), 2015, გვ. 15;
8. ბიშოპი ე. (2018). - ლექსები (ინგ. თარგმნა მ. მათიაშვილმა). <https://apinazhi.ge/journal/210--.html>;
9. ბიშოპი ე. (2020). - „სიმღერები ფერადკანიანი მომღერლისთვის“ (ინგ. თარგმნა მ. მათიაშვილმა). <https://newsaukje.ge/index.php?do=full&id=325>;
10. გაბუნია დ. (2008). - „8 ქალი“. „ცხელი შოკოლადი“ (#36). 2008, გვ.134-146;
11. გამსახურდია ზ. (1972). „XX საუკუნის ამერიკული პოეზია“, თბილისი, „საბჭოთა საქართველო“, 1972;
12. გაფრინდაშვილი ნ. (2012). *შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის თეორიული საფუძვლები*, თბილისი, „მერიდიანი“, 2012;
13. გაფრინდაშვილი ნ., მირესაშვილი მ., წერეთელი ნ. (2010) - „სოციალისტური რეალიზმის თეორიული ისტორია (ქართული ლიტერატურის მაგალითზე). სოციალისტური რეალიზმის იდეურ-ესთეტიკური თავისებურებები. წიგნი I“. თბილისი, „ნეკერი“, 2010;
14. გოგია დ. (2014). - „ბიტნიკები წმინდა თავისუფლების ძიებაში“. „არილი: საზოგადოებრივ-ლიტერატურული ჟურნალი“, #9 (229). 2014, გვ. 49-58;

15. დიკინსონი ე. (2005). *რჩეული ლირიკა*, თბილისი: „დიოგენე“, 2005;
16. დიკინსონი ე. (1981). *ლექსები* (თარგმნა და ბოლოსიტყვაობა დაურთო დ.ინწკირველმა), ბათუმი: „საბჭოთა აჭარა“, 1981;
17. დიკინსონი ე. ცვეტაევა მ. პლათი ს. (2015). - *ლექსები* (თარგმნა ზ. სარიამ), თბილისი: „უნივერსალი“, 2015;
18. დი პრიმა დ. (2011) - *ლექსები* (ინგ. თარგმნა ს. ბენიძემ). „*ქართული მწერლობა: სალიტერატურო ჟურნალი*“, #4. 2011, გვ. 64-65;
19. დი პრიმა დ. (2014) - „*მე შეგიყვარე ოქტომბრის თვეში*“ (ინგ. თარგმნა ქარდა ქარდუხმა). <http://www.biblioteka.litklubi.ge/view-nawarmoebi.php?id=3543>;
20. დი პრიმა დ. (2015) - *ლექსები* (ინგ. თარგმნა ე. ჭავჭავანიძემ) „*არილი: საზოგადოებრივ-ლიტერატურული ჟურნალი*“, #7 (237). 2015, გვ. 29-30;
21. დიუჰამელი დ. (2009) - *ლექსები* (ინგ. თარგმნა ქ. თუთბერიძემ). „*ჩვენი მწერლობა*“, #22(100). 2009, გვ. 59-61;
22. დულიტილი ჰ. (2019) - „*წითელი ვარდი და მათხოვარი*“ [ფრაგმენტი] (ინგ. თარგმნა ი. ყოლბაიამ). <https://demo.ge/index.php?do=full&id=1641>;
23. ებრალიძე ლ. (2018). „*ევფემიზმები და მათი თარგმნის სტრატეგიები* (ქართული და ინგლისური ენების მასალაზე); <http://www.spekali.tsu.ge/index.php/ge/article/viewArticle/11/110>;
24. ენჯელოუ მ. (2010). „*ფენომენალური ქალი*“ (ინგ. თარგმნა რ. გეთიაშვილმა). „*ცხელი შოკოლადი*“ #8(38), 2010, გვ.16;
25. ენჯელოუ მ. (2017). *ლექსები* (ინგ. თარგმნეს ა. კოპალიანმა, შ. იათაშვილმა, მ. მათიაშვილმა, ქარდა ქარდუხმა). „*ახალი საუნჯე: ტექსტებისა და კონტექსტების ჟურნალი*“, #1(43), 2017, გვ. 3-15;
26. ვარადა ნ. (2010). „*VaradaMurda სკნელ(ებ)ი*“, თბილისი: „საუნჯე“, 2010;
27. თუთბერიძე ქ. (2009). - „*სილვია პლათის „ლედი ლაზარე*“. <http://ktutberidze.blogspot.com/2009/12/blog-post.html>;
28. თუთბერიძე ქ. (2009). - „*ნაცრიდან აღმდგარი - უცნაური მემკვიდრეობა*“. „*ჩვენი მწერლობა*“, #14 (92). 2009, გვ. 28-29;
29. თუთბერიძე ქ. (2011). - „*ადოლფი და ევა*“. <https://demo.ge/index.php?do=full&id=728>;

30. თუთბერიძე ქ. (2012). - „დუჰამელის ცრურწმენები და შემთხვევითი ინსპირაცია“. <http://ktutberidze.blogspot.com/2012/03/blog-post.html>;
31. „ინგლისური და ამერიკული ლიტერატურის მცირე ანთოლოგია“ (თარგმნა და კომენტარები დაურთო გიორგი ნიშნიანიძემ) (1985). თბილისი: „საბჭოთა საქართველო,“ 1985;
32. კოდალაშვილი ლ. - „გავლენებისაგან შემდგარი პოეტი ზვიად რატიანი სხვადასხვაგვარი ნაბიჯებით არცთუ ისე გაკვაღულ პოეზიის ბილიკებზე“; <http://lib.ge/book.php?author=329@book=5724>;
33. კოპალიანი ა. ბენიძე ს. (2013). „ქართულ ენაზე 1991 წლიდან მიმდინარე მთარგმნელობითი პროცესის მიმოხილვა - ფაქტები, ტენდენციები, რეკომენდაციები“. <http://bookplatform.org/images/activities/49/geogreengeo.pdf>;
34. კოპალიანი ა. (2013). „ჯერონიმოს სახლი [ამერიკელი პოეტის, ელიზაბეტ ბიშოპის, ლექსის მანანა მათიაშვილისეული თარგმანის შესახებ]“. „ახალი საუნჯე: ტექსტებისა და კონტექსტების ჟურნალი“, #1;2013. გვ.104-107;
35. კოტეტიშვილი ვ. (2007) - „მხატვრული თარგმანის მასტერკლასები“; თბილისი: „დიოგენე,“ 2007;
36. კომკაძე ზაზა (2007) - „ანანისტის მემუარებიდან“; კრებულიდან „ვარდისფერი ავტობუსი“. თბილისი: „სიესტა,“ 2007;
37. კუმინი მ. (2012) - „ასე იყო...“ (ფრაგმენტი ენ სექსტონის სრული კრებულის წინასიტყვაობიდან) (ინგ. თარგმნა დ. გოგიამ). „ახალი საუნჯე: ტექსტებისა და კონტექსტების ჟურნალი“, #1;2012, გვ.21-22;
38. ლევერტოვი დ. (2001). - ლექსები (ინგ. თარგმნა ლ. სამნიაშვილმა). „არილი: საზოგადოებრივ-ლიტერატურული ჟურნალი“, #7 (237);2001, გვ. 27-28;
39. ლევერტოვი დ. (2015). - ლექსები (ინგ. თარგმნა ე. ჭავჭავანიძემ). „არილი: საზოგადოებრივ-ლიტერატურული ჟურნალი“, #8. 2015, გვ. 30-31;
40. მათიაშვილი მ. (2013). „ფენომენური ქალი [ამერიკელი პოეტის, მაია ენჯელოუს, ლექსის ანი კოპალიანისეული თარგმანის შესახებ]“. „ახალი საუნჯე: ტექსტებისა და კონტექსტების ჟურნალი“, #1;2013, გვ.104-107;
41. მათიაშვილი მ. (2016) - „ელიზაბეტ ბიშოპი: პოეტი-ასკეტი“. *ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა და სამართლის ფაკულტეტის შრომები, საქართველოს*

- საკატორიქოს წმინდა ანდრია პირველწოდებულის სახელობის ქართული უნივერსიტეტი, ტ. VI. 2016, გვ. 196-200;
42. მატარაძენ, ტატიშვილი ე. (2015)- თარგმანის კვლევების დასავლური პარადიგმები: ლიტერატურისმცოდნეობითი და ლინგვისტური პერსპექტივები. კადმოსი N8.2015, 406-439 (მიმოხილვის რუბრიკა);
 43. მიდლბრუკი დ. (2010). - „ორი ქალი, ორი პოეტი“ (ინგ. თარგმნა ა. კოპალიანმა). „ჩვენი მწერლობა“ #5 (109), გვ.20-22;
 44. მიდლბრუკი დ. (2012). - „ხელოვან ქალთა საზოგადოება“ (ნაწყვეტი ბიოგრაფიული რომანიდან „ენ სექსტონი“ - ინგ. თარგმნა ა. კოპალიანმა). „ახალი საუნჯე: ტექსტებისა და კონტექსტების ჟურნალი“, #1; 2012, გვ.23-26;
 45. მური მ. (2018). - ლექსები (ინგ. თარგმნა ე. ჭავჭავანიძემ). „არილი: საზოგადოებრივ-ლიტერატურული ჟურნალი“, #5 (269).2018, გვ. 29-32;
 46. ნათი ბ. - „ბიტ-თაობის ქალები“ [დაიან დი პრიმა] (ინგ. თარგმნა ს. ბენიძემ). „ქართული მწერლობა: სალიტერატურო ჟურნალი“, #4. 2011, გვ. 64-65;
 47. ნაცვლიშვილი ვ. (2003) – The Fury of Cocks. <https://targm.net/2013/07/11/kletamdzvinvareba/>;
 48. ოლდსი შ. (2011). ლექსები (ინგ. თარგმნა ე. ქევანიშვილმა). კრებულში: „ვახუშტი კოტეტიშვილის პრემია 2011“; თბილისი: „დიოგენე“, 2011, გვ. 13-16;
 49. ოლდსი შ. (2014). - ლექსები (ინგ. თარგმნა დ. გოგიაძემ), „აფრა“ (#20). 2014, გვ. 27-28;
 50. პლათი ს. (1999). ლექსები (თარგმნა და წინასიტყვაობა დაურთო ლელა სამნიაშვილმა), თბილისი: „მერანი“, 1999;
 51. პლათი ს. (2009). „მეტოქე“ (ინგ. თარგმნა ა. კოპალიანმა). <http://www.biblioteka.litklubi.ge/view-nawarmoebi.php?id=12267>;
 52. პლათი ს. (2014). „ზარხუფი“(თარგმნა და წინასიტყვაობა დაურთო ლელა სამნიაშვილმა), თბილისი: „დიოგენე“, 2014;
 53. პლათი ს. (2015). „ტიტები“ (თარგმნა გ. გოკიელმა). „არილი: საზოგადოებრივ-ლიტერატურული ჟურნალი“, #11(241);2015, გვ. 13-15;
 54. რატიანი ზ. (2010). „ნეგატივი“, თბილისი, „დიოგენე," 2010;

55. რუფლი მ. (2013). ლექსები (ინგ. თარგმნა დ. გოგიამ). <https://demo.ge/index.php?do=full&id=1067>;
56. სამნიაშვილი ლ. (2010). „ფრაქტალები“, თბილისი: „სიესტა“, 2010;
57. სარაძე ზ. (2010). „ლექსი უსასრულობას უერთდებოდა“, ჟურნალი „ლიტერატურული პალიტრა“, #9 აგვისტო, 2010, გვ. 13-14;
58. სარიშვილი მ. (2007). „მიკროსკოპი“, თბილისი: „Link“, 2007;
59. საყვარელიძე ნ. (2001). „თარგმანის თეორიის საკითხები: ლინგვისტური და ექსტრალინგვისტური ასპექტები“. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2001;
60. სექსტონი ე. (2007) - ლექსები (ინგ. თარგმნა ა. კოპალიანმა). „ლ'ილ: ლიტერატურული ჟურნალი“ #8. 2007, გვ. 3-4;
61. სექსტონი ე. (2010). - ლექსები (ინგ. თარგმნა მ. ზაალიშვილმა). „ჩვენი მწერლობა“ #11(115). 2010, გვ. 13;
62. სექსტონი ე. (2011). - „ბალადა ვნებააშლილ მარტოსულზე“ (ინგ. თარგმნა მ. აბაშიძემ). კრებულში: „ვახუშტი კოტეტიშვილის პრემია 2011“; თბილისი: „დიოგენე“, 2011, გვ.32;
63. სექსტონი ე. (2012) - ლექსები (ინგ. თარგმნეს ა. კოპალიანმა, ს. ბენიძემ, დ. გაბუნიაძემ, შ. იათაშვილმა, ქ. გზირიშვილმა). „ახალი საუნჯე: ტექსტებისა და კონტექსტების ჟურნალი“, #1; 2012, გვ. 3-22;
64. სექსტონი ე. (2013) - ლექსები (ინგ. თარგმნა მ. ზაალიშვილმა). „ლიტერატურული პალიტრა“, #8(107); 2013, გვ.16-17;
65. სექსტონი ე. (2018) - ლექსები (ინგ. თარგმნა ხ. გოგიამ). „ებგური: საზოგადოებრივ-სალიტერატურო ჟურნალი“, #4. 2018, გვ.84-86;
66. სექსტონი ე. (2020) - ლექსები (ინგ. თარგმნა ხ. გოგიამ). „ებგური: საზოგადოებრივ-სალიტერატურო ჟურნალი“, <http://ebguri.com/%E1%83%AE%E1%83%90%E1%83%97%E1%83%A3%E1%83%9C%E1%83%90-%E1%83%92%E1%83%9D%E1%83%92%E1%83%98%E1%83%90/>;
67. ფანჯიკიძე დ. (1995). „თარგმანის ახალი თეორიები და სტილის ეკვივალენტობის პრობლემა“. თბილისი: „განათლება“ 1995;

68. ფანჯიკიძე დ. (1999). „ქართული თარგმანის ისტორიის საკითხები“, თბილისი, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1999;
69. „ფუნაგორიები“ (2011). (რედ. ნ. აგიაშვილი, ლ. ასათიანი, კ.კალაძე). თბილისი: ლიტერატურის მუზეუმი, 2011;
70. ქევანიშვილი ე. (2010) - „*ვწერ იმიტომ, რომ გაჩერება არ შემიძლია*“ - ინტერვიუ დენის დუჰამელთან; „ლიტერატურული პალიტრა,“ 2010, #4 (67), გვ.62-74;
71. ქევანიშვილი ე. (2012) - „მეტი არაფერი, ბატონო“). <https://poetry.ge/pages/ekakevanishvili/poems/zcors-meti-araferi-batono>;
72. ქევანიშვილი ე. (2017) - „ევაკუაციის გეგმა“, ბათუმი: „წიგნები ბათუმში,“ 2017;
73. შექსპირი უ. (2011). - „*სამოცდამეექვსე სონეტი - ერთი შედევრის თერთმეტი ქართული თარგმანი*“, თბილისი, „ინტელექტი,“ 2011;
74. ჩაბრაძე ბ. (2019). - „მთარგმნელთა დღესთან დაკავშირებით“. <https://demo.ge/index.php?do=full&id=1709>;
75. წიფურია ბ. (2016). - „ქართული ტექსტი საბჭოთა/პოსტსაბჭოთა/პოსტმოდერნულ კონტექსტში“. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2016;
76. ხარბედია მ. (2011). - „ელიზაბეტ ბიშოპი 100“. <https://www.radiotavisupleba.ge/a/2314896.html>
77. ჯავახაძე ვ. (2008) - „ჩემი ლექსის მთარგმნელებს“. <https://armuri.georgianforum.com/t553-topic>;
78. ჯონსონი კ. (2015) - ლექსები (ინგ. თარგმნა მ. მათიაშვილმა). <http://tbilisilitfest.ge/index.php?do=full&id=5168>;
79. ჯორჯანელი კ. (1977). „ევფემიზმები და სიტყვის ტაბუ“. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1977;
80. „ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის შრომები“, VI, გამომცემლობა „ქართული უნივერსიტეტი“, თბილისი, 2016;
81. Alexander P. (2003). *Rough Magic: A biography of Sylvia Plath*, Cambridge: Da Capo Press, 2003;
82. Annas P. J. (1988) *A Disturbance in Mirror: The Poetry of Sylvia Plath*, Greenwood: Praeger, 1988;

83. Baker M. (1998). *In Other Words - A Course book in Translation*. London and New-York: Routledge, 1998;
84. Bassnett S. Lefevere A. (1998). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. https://www.researchgate.net/publication/327807380_Bassnett_Susan_Andre_Lefevere_1998_Constructing_Cultures_Essays_on_Literary_Translation;
85. Bonnefoy Y. (1992). *Translating Poetry* (translated by J. Alexander and C. Wilmer) In *Theories of Translation (An Anthology of Essays from Dryden to Derrida)*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992;
86. Chesler P. (1972). *Women and Madness*. London: Doubleday Books, 1972;
87. Choudhary S. (2011) – *The Poetry of Sylvia Plath and Kamala Das: A Study of Their Themes and Techniques*, Lawrence: Pinnacle Technology, 2011;
88. Christodoulides N. (2005). *Out of the Cradle Endlessly Rocking: Motherhood in Sylvia Plath's Work*, Amsterdam: Rodopi, 2005;
89. Dickinson E. (1955). – *The Poems of Emily Dickinson* Edited by Thomas Johnson, Harvard: Belknap Press, 1955;
90. Dillon E. M. (2004). *The Gender of Freedom*, California: Stanford University Press, 2004;
91. Duhamel D. (1994). *Woman with Two Vaginas*. Juneau: Salmon Run Press, 1994;
92. Even-Zohar I. (1990). *Polisystem Studies. Poetics Today 11:1*. Durham: Duke University Press, 1990;
93. Fawcett P. (1998). *Ideology and Translation*. In: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, (ed. By M. Baker); London-New York: Routledge, 1998, PP.251-265;
94. Heaney S. (2002). *Finders. Keepers*. London: Faber and Faber, 2002;
95. Hoffman L. (2014).– *Poetry as a Creative Process in Psychology*, Washington: L & Pate, 2014;
96. Holmes J.S. (2001). – *The Name and Nature of Translation Studies* (2-nd edition). London-New York: Routledge, 2001;
97. Jackson V. (2005). *Dickinson's Misery*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005;
98. Jones A. R. (1981). *Writing a Body: Toward an Understanding of "L'écriture Feminine"* In, *Feminist Studies* Vol. 7, #2.1981, P.P. 247-263;

99. Koller W. (1995). *The Concept of Equivalence and the Object of Translation Studies*. Amsterdam: John Benjamins, 1995;
100. Lefevere A. (1975). *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*. Amsterdam: Van Gorcum, 1975;
101. Lefevere A. (1992). *Translating Literature: Practice and Theory in Comparative Literature framework*. New York: MLA, 1992;
102. Levy J. (2011) – *The Arts of Translation*, Amsterdam: John Benjamins, 2011;
103. Lindberg-Seyersted B.(1968). *The Voice of Poet - Aspects of Style in the Poetry of Emily Dickinson*, Harvard: Harvard University Press, 1968;
104. Malcolm J. (1994). *Silent Woman: Sylvia Plath and Ted Hughes*, London: Granta Publication, 1994;
105. Middlebrook D. (2003). *Her Husband*. Boston: Little Brown, 2003;
106. Middlebrook D. (1992). *Anne Sexton – A Biography*, Boston: Vintage, 1992;
107. Newmark P. (1988). *A Textbook of Translation*; New Jersey: Prentice Hall Longman ELT, 1988;
108. Nida, E. A. and Taber C. R. (1982) – *The Theory and Practice of Translation*; Leiden: United Bible Societies, 1982;
109. Nord Ch. (1997) – *Translation as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained* (2-nd Edition). London-New York: Routledge, 1997;
110. Paz O. (1992). *Translation: Literature and Letters* (translated by I. de Corral) In *Theories of Translation (An Anthology of Essays from Dryden to Derrida)*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992, PP.185-202;
111. Plath S. (1985). *Selected Poems*, London: Faber and Faber, 1985;
112. Pym A. (2010). *Exploring Translation Theories*, London and New-York: Routledge, 2010;
113. Rosenblatt J. (1979). *Sylvia Plath: The Poetry of Initiation*, Carolina: University of North Carolina Press, 1979;
114. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (1998). edited by Mona Baker. London and New-York: Routledge, 1998;

115. Sewall R. (1980) - *The life of Emily Dickinson*. New York: Farrar, Straus and Gioux, 1980;
116. Sexton Anne (1999) – *Complete Poems*. Boston: Mariner Books, 1999;
117. Shafin S. (2016) – *Sylvia Plath and Anne Sexton: Feminism and the Reclamation of Self-portraits*, New Man Publication, 2016;
118. Smith M. N. and Loeffelholz. (2008). *A Companion to Emily Dickinson*, Massachusetts: Holden, 2008;
119. Spivak G. (2008) – *Can A Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea*; New York: Columbia University Press, 2008;
120. *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida* (1992). Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992;
121. Toury G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995;
122. Tytler A.F. (1970). *Essays on the Principles of Translation*. New York: Garland Publishing Inc, 1970;
123. Vermeer J. H. and Reiss K (2013). *Towards a General Theory of Translational Action (Translation from German by Christiane Nord)*; London-New York: Routledge, 2013;
124. Venuti L. (2008). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London-New York: Routledge, 2008;
125. Venuti L. (2013). *Translation Changes Everything: Theory and Practice*. London-New York: Routledge, 2013;
126. Vinay J.P. Darbelnet J. (1995) – *Comparative Stylistics for French and English. A Methodology for Translation* (Translated by Juan C. Sager, Marie-Josée Hamel). Amsterdam: John Benjamins, 1995;
127. Ward T. (1986) – *The Letters of Emily Dickinson (Introduction)*. Cambridge: Harvard University Press, 1986;
128. Whitman W. (1855) – *Leaves of Grass*. New York, 1855;
129. <https://www.poetryfoundation.org/poets/denise-duhamel>;
130. <https://poetrysociety.org/features/q-a-american-poetry-1/denise-duhamel>;
131. <https://www.youtube.com/watch?v=gP3bheM6fmg&t=79s>.

