

საქართველოს საპატრიარქოს წმინდა ანდრია პირველწოდებულის სახელობის
ქართული უნივერსიტეტი

რუსუდან ხომერიკი

პოსტმოდერნისტული ტექსტის თარგმნის პრობლემები
(ორჰან ფამუქის რომანების „მე წითელი მქვია“ და „შავი
წიგნის“ ქართული თარგმანების მიხედვით)

სადოქტორო პროგრამა: ფილოლოგია
სადოქტორო ნაშრომი შესრულებულია
ფილოლოგიის დოქტორის
აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

*სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ელენე ჯაველიძე
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი*

თბილისი 2019

სარჩევი

ანოტაცია	3
Summary.....	5
შესავალი.....	7
ნაშრომის აქტუალობა.....	8
კვლევის ძირითადი მიზანი და ამოცანები.....	8
ნაშრომის მეცნიერული სიახლე და ძირითადი დებულებები.....	9
საკვლევი მასალა.....	10
კვლევის თეორია და მეთოდოლოგია.....	10
ნაშრომის თეორიული ღირებულება.....	10
თავი I. პოსტმოდერნისტული ლიტერატურა და მისი თარგმნის სპეციფიკა	13
1.1. ლიტერატურული პოსტმოდერნიზმის ზოგადი მიმოხილვა.....	13
1.2. თურქული ლიტერატურული პოსტმოდერნიზმის ზოგიერთი ნიშან-თვისება	22
1.3. პოსტმოდერნისტულ ტექსტებზე მუშაობისას მთარგმნელის ამოცანა.....	31
თავი II. ორჰან ფამუქის ცხოვრებისა და სამწერლობო მოღვაწეობის ძირითადი აქცენტები.....	51
2.1. ორჰან ფამუქის ბიოგრაფია და მოღვაწეობა.....	51
2.2. ორჰან ფამუქის სამწერლობო ორიენტირები.....	54
2.3. კრიტიკოსები ორჰან ფამუქის შესახებ.....	70
თავი III. ორჰან ფამუქის რომანების „მე წითელი მქვია“ და „შავი წიგნის“ თარგმნის სპეციფიკა და პრობლემები.....	81
3.1. ორჰან ფამუქის რომანის „მე წითელი მქვია“ ქართული თარგმანის ანალიტიკურ-კრიტიკული კვლევა.....	81
3.2. ორჰან ფამუქის რომანის „შავი წიგნის“ ქართული თარგმანის ანალიტიკურ-კრიტიკული კვლევა.....	124
დასკვნა.....	172
გამოყენებული ლიტერატურა	180
ელექტრონული რესურსები.....	184

ანოტაცია

როგორც ცნობილია, თარგმანის თეორიული ასპექტების თაობაზე არსებული მრავალი კონცეფტი მის მეთოდოლოგიურ საფუძვლებს განსაზღვრავს, რაც, თავის მხრივ, მეტყველებს მის სირთულესა და არაერთგვაროვნებაზე. აქედან გამომდინარე განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია თარგმანის არსის შესწავლა და გამოკვლევა. ყოველ ახალ ლიტერატურულ მიმდინარეობას მოაქვს ახალი გამოხატვის ფორმები, რაც იწვევს თარგმანის მეთოდოლოგიაში ახალი მიდგომებისა და კრიტერიუმების დანერგვას. ჩემ მიერ წარმოდგენილ ნაშრომში თურქული პოსტმოდერნისტული ტექსტების ქართული თარგმანები შესწავლილია, როგორც ზოგადად პოსტმოდერნისტული ტექსტების, ასევე კონკრეტულად თურქული პოსტმოდერნისტული ტექსტების თარგმნის პრობლემატიკა. საკვლევ მასალად გამოყენებულია გამოჩენილი თურქი პოსტმოდერნისტი ნობელიანტი მწერლის, ორჰან ფამუქის, რომანები: „მე წითელი მქვია“ და „შავი წიგნი“ (მთარგმნელები ღია ჩლაიძე და ნანა ჯანაშია).

კვლევაში წარმოდგენილია პოსტმოდერნის კულტურული ეპოქისა და ლიტერატურული პოსტმოდერნიზმის ჩასახვისა და განვითარების ტენდენციები, ასევე თურქული ლიტერატურული პოსტმოდერნიზმის ის თავისებურებები, რაც გამოარჩევს მას დასავლური პოსტმოდერნისტული ლიტერატურისგან. რამდენადაც საკვლევ მასალად შევარჩიე ორჰან ფამუქის რომანები, საჭიროდ ჩავთვალე მოკლედ განმეხილა მისი ბიოგრაფია, შემოქმედება, მისი ადგილი თურქულ და მსოფლიო ლიტერატურაში, მისი ლიტერატურული იდენტობა და კრიტიკოსების შეფასებები.

კვლევის ძირითად ნაწილში შევეცადე, წარმომედგინა პოსტმოდერნისტული ტექსტისათვის დამახასიათებელი ელემენტების (ინტერტექსტუალობა, ციტაცია, ალუზია, ორმაგი კოდირება, მეტაფიქცია, პაროდია, პასტიში, ირონია, თამაში და სხვა) თარგმნის სირთულეები, მათი გადაწყვეტის გზები და მთარგმნელის ძირითადი ამოცანები, სადაც ზოგად პრინციპებთან ერთად გამოიკვეთა თურქულიდან ქართულად თარგმნის თავისებურებებიც. ნაშრომისა და მისი საკითხების კვლევისას გამოყენებულია

აღწერილობითი, შედარებითი, ტიპოლოგიური, სტრუქტურული კვლევისა და სისტემური ანალიზის მეთოდი. გამოკვლეულ იქნა მთარგმნელების მიერ გამოყენებული თარგმნის სტრატეგია და მეთოდები როგორც ზოგადად პოსტმოდერნისტული ელემენტების თარგმნის თავისებურებების, ასევე გრამატიკული, ლექსიკური, სტილისტური და ენობრივი ნორმების ჭრილში.

პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ინტერტექსტუალური ელემენტების თარგმნა წარმოადგენს გარკვეულ სირთულეს, რომელიც უკავშირდება ორიგინალისა და თარგმანის ენებს შორის როგორც ენობრივი გამომხატველობითი საშუალებების, ასევე კულტურული თვალსაზრისით სხვაობას, ამიტომ მთარგმნელი მიმართავს თარგმნის სხვადასხვა მეთოდს (ადეკვატურს, ეკვივალენტურს, თავისუფალს, სარკისებურს, ტრანსლიტერაციას, კომენტარებს და სხვა). ჩემი მიზანი იყო წყარო-ტექსტებისა და მიზან-ტექსტების შედარების საფუძველზე თარგმანების ანალიზი და მათი ეკვივალენტურობის დადგენა, თარგმნის სირთულეების გამოკვეთა, მათი დაძლევის ხერხები და საბოლოოდ, მთარგმნელების მიერ გამოყენებული თარგმნის მეთოდების შეფასება პოსტმოდერნისტული ტექსტების თარგმნის თავისებურებების ჭრილში.

პოსტმოდერნისტული ტექსტების თარგმნისას მთარგმნელის მთავარი ამოცანების დადგენისა და ტექსტების შედარების მიზნით მოხდა ტექსტებიდან პოსტმოდერნისტული ელემენტების (ციტატები, ალუზია, პასტიში, პაროდია, თამაში, მეტაფიქცია და სხვა) ცალ-ცალკე გამოყოფა, შესაბამისი პასაჟების შერჩევა და მათი სათითაოდ შესწავლა. ანალიზის შედეგად გამოვლინდა, რომ პოსტმოდერნისტული ტექსტების თარგმნისას შეუძლებელია გამოყენებულ იქნას თარგმნის ერთი რომელიმე მეთოდი, რამდენადაც პოსტმოდერნიზმი თავის თავში მოიცავს სტილების, ჟანრების, დისკურსების მრავალფეროვნებას, რაც გულისხმობს მათ სხვადასხვა მეთოდით გადაწყვეტას. აგრეთვე, რამდენადაც პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ინტერტექსტუალური ელემენტების (ციტატები, ეპიგრაფი, ალუზია, ირონია, თამაში, პაროდია, მეტაფიქცია და სხვა) თარგმნა წარმოადგენს გარკვეულ სირთულეს, რომელიც უკავშირდება ორიგინალისა და თარგმანის ენებს შორის როგორც ენობრივი გამომხატველობითი საშუალებების, ასევე კულტურული თვალსაზრისით სხვაობას, ამიტომ მთარგმნელები იყენებენ თარგმნის განსხვავებულ

მეთოდებს: ძირითადად ადეკვატურ–ეკვივალენტურს, იშვიათად სარკისებურსა და თავისუფალს, ამასთან მკითხველის ფონური ცოდნის შექმნის მიზნით სხვადასხვა ტიპის კომენტარებს, რაც წარმოადგენს პოსტმოდერნისტული ტექსტების თარგმნის ერთ–ერთ მნიშვნელოვან მეთოდს. პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებების თარგმნა სხვა ტიპის ტექსტების თარგმნისაგან განსხვავებით, გარდა ლიტერატურულ–შემოქმედებითი საქმიანობისა, მოითხოვს სერიოზულ ისტორიულ, ლინგვო–კულტურულ და ფილოლოგიურ კვლევას, რაც კარგად ვლინდება ნაშრომში განხილული ნაწარმოებების თარგმანებში.

Summary

A great variety of translation concepts testify to its complexity and multiple techniques, which makes its in-depth study all the more important. A new literary trend brings about new forms of expression and, consequently, different approaches and criteria of translation. This study based on the Georgian translation of the Turkish postmodernist texts, deals with the translation problems of generally the postmodernist literature and the Turkish literary writings per se. For this purpose, we investigated *My Name is Red* and *The Black Book*, novels by Orhan Pamuk, the Turkish Nobel-prize winner in literature translated by Mmes. Lia Chlaidze and Nana Janashia.

In the study, we discussed the inception of the postmodernist literature and overall culture, as well as the peculiarities of the Turkish postmodernist literary works, which make them different from those of the West. Since the study has to do with the novels by Orhan Pamuk, I briefly surveyed his biography, the other literary works, his place within the context of the Turkish, and in broader terms, the world literature, his literary identity and the critical appraisal.

The main part of the study focuses on the difficulties emerging in the translation of the key elements of the postmodernist literature: intertextuality, citation, allusion, double coding, pastiche, irony pun etc.), the ways to overcome them and the tasks of a translator, as well as general principles of translation of the Turkish postmodernist texts and, more precisely so, the peculiarities of translating them into the Georgian language. In this connection I employed descriptive, comparative and typological methods and those of the structural investigation and systematic

analysis. There is also discussion of the translators' strategy both in terms of the postmodernist elements and the grammatical, lexical, stylistic and linguistic standards.

Translation of the intertextual elements is somewhat difficult due to the difference between the means of expression and cultures prompting a translator to employ the methods, such as adequate, equivalent, free, mirror, transliteration, commentaries etc. The objective of the study is the analysis of the translations by comparing the original and target texts in order to determine the adequacy of the translation, highlight the difficulties and the ways to overcome them and, ultimately, assess the translation methods in terms of peculiarities of the postmodernist texts.

In order to single out the tasks facing a translator of postmodernist texts and compare the texts, I picked out the relevant passages, set apart and considered the postmodernist elements like citation, allusion, pastiche, parody, pun, metafiction etc. The analysis showed that for translation of the postmodernist texts a single method is inadequate since the postmodernism embraces a wide range of styles, genres, discourses calling for different approaches. Given the difficulty of translation of the postmodernist intertextual elements (citation, epigraph, allusion, irony, pun, metafiction etc.) arising from the linguistic and cultural differences between the two languages, the translators employ different, mainly the adequate and equivalent and infrequently, mirror and free translation methods. For the purpose of the background knowledge necessary for the readers, they make commentaries so important where translation of the postmodernist texts is concerned. The translation of the abovementioned novels makes it evident that as against the other literary trends, translator of the postmodernist literature has to master not merely the relevant skills but carry out thorough historical, linguistic and cultural investigations as well.

შესავალი

წარმოდგენილ სადისერტაციო ნაშრომში განხილულია პოსტმოდერნისტული ტექსტების თარგმნის პრობლემები, მათი ანალიზი, მთარგმნელის ძირითადი ამოცანები და თარგმნის პრობლემების დაძლევის მეთოდები. პოსტმოდერნისტული ტექსტების თარგმნის სირთულეების, თავისებურებებისა და თარგმნის სტრატეგიის კვლევა განხორციელდა თურქი პოსტმოდერნისტი მწერლის, ორჰან ფამუქის, ორი რომანის: „მე წითელი მქვია“ და „შავი წიგნის“ ქართული თარგმანების მიხედვით, სადაც ზოგად პრინციპებთან ერთად გამოიკვეთა თურქულიდან ქართულად თარგმნის თავისებურებებიც.

თარგმნა საკმაოდ რთული და შრომატევადი საქმიანობაა. მთარგმნელს უდიდესი პასუხისმგებლობა აკისრია - აზიაროს მკითხველი სხვა ქვეყნის კულტურულ და სააზროვნო სივრცეს. მთარგმნელი, განსაკუთრებით მხატვრული ლიტერატურის თარგმნისას, ბეწვის ხიდზე გადის - მან ზუსტად უნდა გადმოსცეს მწერლის სული, თავისი მაღალი ოსტატობით მკითხველს ზედმიწევნით უნდა შეაგრძნობინოს ნაწარმოების „სურნელი“ და საბოლოოდ მიაღწიოს მიზანს, რაც კულტურათა შორის სრულყოფილ ურთიერთ-კავშირისა და დიალოგის ჩამოყალიბებას ემსახურება.

მთარგმნელი და მისი ნამუშევარი მრავალი კრიტერიუმით ფასდება. ენობრივი თვალსაზრისით მთარგმნელის ავკარგიანობა ფასდება იმ კუთხით, რამდენად კარგად იცნობს იგი სათარგმნ ენას და მის თავისებურებებს განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე და რამდენად სწორად შეუძლია, გამოიყენოს იგი. მთარგმნელის ზოგადი შეფასება კი ხდება იმ კრიტერიუმით, თუ „რამდენად წვდება სათარგმნი მწერლის შინაგან სამყაროსა და, კერძოდ, ამ შინაგანი სამყაროს იმ ნაწილს, რომელიც სათარგმნ საწარმოებშია გამჟღავნებული; რამდენად მახლობელი, რამდენად თავისი ხდება მთარგმნელისთვის ეს სამყარო; რამდენად ერკვევა იმ სიმბოლიკაში, რომელიც ამ სამყაროს გადმოცემის საშუალებაა; რამდენად შეუძლია იგივე სიმბოლიკა იპოვოს საკუთარ აზროვნებაში; რამდენად სწორად ესმის მწერლის წერის მანერა და ამ მანერის მიმართება ორიგინალის ენასთან საერთოდ; რამდენად შეუძლია, იპოვოს მშობლიურ ენაში მსგავსი მანერა

(ენისათვის ორგანული), რომელიც ისეთივე მიმართებაში იქნება მშობლიურ ენასთან. ყოველივე ეს პრაქტიკულად მთარგმნელობით საქმიანობაში მიიღწევა არა შესწავლით, შედარებითა და მეცნიერული კვლევა-ძიებით, არამედ მთარგმნელის ინტუიციით“ (ქარჩხაზე, 2009).

ნაშრომის აქტუალობა

ნაშრომის აქტუალობა პირდაპირ კავშირშია თანამედროვე სამყაროში პოსტმოდერნისტული კულტურის აქტუალობასთან. ჩვენ ვცხოვრობთ პოსტმოდერნის ეპოქაში, მის გავლენას ვაწყდებით ხელოვნებისა და კულტურის ყველა სფეროში. მე-20 საუკუნის 60-იანი წლებიდან პოსტმოდერნიზმმა განსაკუთრებული განვითარება ჰპოვა ლიტერატურაში და დღეს წარმოადგენს მკითხველისათვის ერთ-ერთ ყველაზე მიმზიდველ ლიტერატურულ მიმდინარეობას. პოსტმოდერნისტული ლიტერატურა საქართველოშიც დიდი პოპულარობით სარგებლობს, მკითხველი ყოველ დღე ელის ახალი პოსტმოდერნისტული წიგნების გამოჩენას. ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობები ითხოვს თარგმნის ახალ მიდგომებს, ახალი მეთოდებისა და პრინციპების დანერგვას. ეს პროცესი კი მჭიდრო კავშირშია მთარგმნელობითი საქმიანობის განვითარებასთან.

ბოლო პერიოდში საქართველოში განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობს თურქი პოსტმოდერნისტი მწერლის, ორჰან ფამუქის შემოქმედება: რომანები, მემუარები, ესეები. მკითხველის დიდი ინტერესის გათვალისწინებით ქართულად ითარგმნა და დაიბეჭდა ორჰან ფამუქის ყველა რომანი. ნაშრომში განხილულია მისი ორი პოპულარული ნაწარმოების თარგმანი, მათი ანალიზი და ამ ანალიზის საფუძველზე წარმოდგენილი ზოგადად პოსტმოდერნისტული ტექსტების და კერძოდ, თურქული პოსტმოდერნისტული ტექსტების თარგმნის პრობლემები. მათი გადაწყვეტის გზები და მეთოდები დაეხმარება მთარგმნელებს მომავალ საქმიანობაში.

კვლევის ძირითადი მიზანი და ამოცანა

ნაშრომის მიზანს წარმოადგენს ო. ფამუქის რომანების თარგმანების ანალიზის საფუძველზე პოსტმოდერნისტული ტექსტების თურქულიდან ქართულად თარგმნის

პრობლემების გამოვლენა და მათი გადაწყვეტის მეთოდებისა და სტრატეგიის განსაზღვრა.
ამ მიზნით დასახულ იქნა შემდეგი ამოცანები:

- რომანებში „მე წითელი მქვია“ და „შავი წიგნი“ პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი მთავარი ნიშნების: ინტერტექსტუალობის, როგორც ერთ ტექსტში სხვა ტექსტის არსებობის (ციტატა, ალუზია, პლაგიატი და სხვა); პარატექსტუალობის, როგორც ტექსტის სათაურთან, ეპიგრაფთან ან ბოლოსიტყვაობასთან კავშირის; მეტატექსტუალობასთან, როგორც პრეტექსტის კრიტიკული გზავნილის ან კომენტარის; ჰიპერტექსტუალობის, როგორც ერთი ტექსტით მეორის პაროდირების ან დაცინვის და არქიტექსტუალობის, როგორც ტექსტების ჟანრებს შორის კავშირის გამოვლენა და მათი თარგმანში ტრანსფორმაციის სირთულეების დადგენა;

- მთარგმნელების მიერ გამოყენებული მთარგმნელობითი სტრატეგიების განხილვა მორფოლოგიურ-სინტაქსური კატეგორიებისა და ლექსიკის დონეზე; მთარგმნელების მიერ გამოყენებული ზოგადად პოსტმოდერნისტული ტექსტების თარგმნის პრინციპების განხილვა;

- თარგმანების შეფასებები.

ნაშრომის მეცნიერული სიახლე და ძირითადი დებულებები

თუ გადავხედავთ პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის ქართულად თარგმნაზე არსებულ კრიტიკულ ლიტერატურას, ვნახავთ, რომ ფაქტობრივად არ არსებობს ორჰან ფამუქის ნაწარმოებების ქართული თარგმანების კრიტიკა, თურქული და ქართული პოსტმოდერნისტული ტექსტების შეპირისპირებითი ანალიზი. წინამდებარე ნაშრომის მეცნიერული სიახლე მდგომარეობს თურქული პოსტმოდერნისტული ტექსტების ქართულად თარგმნის სპეციფიკის შესწავლასა და დადგენაში. თურქული ტექსტების ქართულად თარგმნა მრავალჯერ ყოფილა განხილვის საგანი, მაგრამ პოსტმოდერნისტული ტექსტებისათვის დამახასიათებელი თავისებურებების გათვალისწინებით პირველად იქნა შესწავლილი თურქულიდან ქართულად თარგმნის პრობლემატიკა ორი კუთხით:

1. პოსტმოდერნისტული ელემენტების (ინტერტექსტუალობის, პარატექსტუალობის, მეტატექსტუალობის, ჰიპერტექსტუალობის, არქიტექსტუალობის) თავისებურებების თარგმნის სირთულეები, მათი გადაწყვეტის გზები და ტენდენციები;

2 პოსტმოდერნისტული ელემენტების თარგმანში გადმოტანა სხვადასხვა გრამატიკული (მორფო-სინტაქსური), სტილისტური და საერთო ენობრივი ნორმების კუთხით.

ნაშრომში ნათარგმნი ტექსტები განხილულია ორჯან ფამუქისათვის დამახასიათებელი მკვეთრად გამოხატული ეროვნული კოლორიტის შენარჩუნების თვალსაზრისითაც, თუ რამდენად დაძლიეს მთარგმნელებმა უცხო შინაარსსა და მშობლიურ გამომსახველობით ენობრივ საშუალებებს შორის მოსალოდნელი წინააღმდეგობები.

საკვლევი მასალა

საკვლევ მასალად გამოყენებულ იქნა ორჯან ფამუქის ორი რომანი: „მე წითელი მქვია“ და „შავი წიგნი“. ზედმიწევნით შესწავლილ იქნა აღნიშნული ნაწარმოებების თურქული და ქართული ვარიანტები, გაკეთდა მათი შეპირისპირებითი ანალიზი. დამხმარე მასალად გამოყენებულ იქნა ორჯან ფამუქის სხვა ნაწარმოებებიც („სტამბოლი - მოგონებების ქალაქი“, „სხვა ფერები“, „მამაჩემის ჩემოდანი“), კრიტიკოსთა შეფასებები და საკვლევ თემასთან კავშირში სხვადასხვა ლიტერატურის თეორეტიკოსების ნაშრომები.

კვლევის თეორია და მეთოდოლოგია

ნაშრომში დასმული საკითხების კვლევისას გამოყენებულ იქნა აღწერითი, შედარებითი, ტიპოლოგიური, სტრუქტურული კვლევის, ლექსიკოგრაფიული და სამეცნიერო მიდგომებისა და კონცეფციების თეორიული ანალიზის მეთოდი.

ნაშრომის თეორიული ღირებულება

ნაშრომის თეორიული ღირებულება მდგომარეობს იმაში, რომ პოსტმოდერნისტული ტექსტების თურქულიდან ქართულად თარგმნის დროს დაკვირვება

გვეხმარება, გამოვყოთ თურქული პოსტმოდერნისტული მხატვრული ლიტერატურის ქართულად თარგმნის სპეციფიკა, ზოგადი მახასიათებლები და ლექსიკური და გრამატიკული თანხვედრის სირთულეების გადაწყვეტის ხერხები. ნაშრომში წარმოდგენილია მცდელობა, დაამტკიცოს ამ ტიპის ტექსტების თარგმნისას უმეტესად ადეკვატური-ეკვივალენტური-ტოლფასოვანი თარგმნის მეთოდების გამოყენების მიზანშეწონილობა, რამდენადაც, მხატვრული თარგმანის თეორიაში ეს მეთოდი გულისხმობს დედანსა და თარგმანის ტექსტში აზრობრივი, შინაარსობრივი, სემანტიკური, სტილისტური და ფუნქციონალურ-კომუნიკაციური ინფორმაციის შედარებითი თანასწორობისა და ეკვივალენტობის შენარჩუნებას.

სადისერტაციო ნაშრომი მოიცავს შესავალს, სამ თავს, დასკვნასა და გამოყენებული ლიტერატურისა და ელექტრონული რესურსების სიას.

ნაშრომის **პირველ თავში** განხილულია ლიტერატურაში მოდერნიზმიდან პოსტმოდერნიზმზე გადასვლის, პოსტმოდერნიზმის განვითარების ისტორია, ისტორიულ და პოლიტიკურ კონტექსტში თურქული პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის ჩამოყალიბების ტენდენციები, მისი თავისებურებები და მოდიფიკაციები, თურქული პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის თვალსაჩინო წარმომადგენლების მოკლე მიმოხილვა, პოსტმოდერნისტული ტექსტების თარგმნის ზოგადი თავისებურებები და სირთულეები, მათი გადაწყვეტის გზები და თეორიები.

ნაშრომის **მეორე თავში** წარმოდგენილია თურქული პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის თვალსაჩინო წარმომადგენლის, ორჰან ფამუქის, ბიოგრაფიული შტრიხები, განხილულია შემოქმედება, ორჰან ფამუქის მხატვრული სამყაროს სპეციფიკის საკითხები, სამწერლობო ორიენტაცია და მისი შემოქმედებასთან დაკავშირებული თურქი და უცხოელი კრიტიკოსების შეფასებები.

ნაშრომის **მესამე თავში** წარმოდგენილია ძირითადი საკვლევი მასალების, ორჰან ფამუქის რომანების „მე წითელი მქვია“ და „შავი წიგნის“ ქართული თარგმანების (მთარგმნელები: ლია ჩლაიძე და ნანა ჯანაშია) გარჩევა, შედარებითი ანალიზი, თარგმანებში გამოყენებული თარგმნის სტრატეგიებისა და მეთოდების შეფასება.

სადისერტაციო თემის დასკვნაში მოცემულია საკვლევ მასალებზე დაყრდნობით გაკეთებული ანალიზის შედეგები.

თავი I

პოსტმოდერნისტული ლიტერატურა და მისი თარგმნის სპეციფიკა

1.1. ლიტერატურული პოსტმოდერნიზმის ზოგადი მიმოხილვა

სიტყვა „პოსტმოდერნიზმი“, ისევე როგორც „პოსტმოდერნი“, ბოლო დროს ერთ-ერთი საყოველთაოდ გამოყენების ტერმინებია, თუმცა მათი განსაზღვრება არაცალსახაა. არ არსებობს ერთიანი შეხედულება იმის თაობაზეც კი, ვინ გამოიყენა ის პირველად. ერთნი მის ავტორად ამერიკელ ლიტერატურათმცოდნე იჰაბ ჰასანს ასახელებენ, თუმცა, ეს ტერმინი პირველად 1917 წელს „ევროპული კულტურის კრიზისში“ რ. პანვიცმა გამოიყენა, სხვები – ფედერიკო დე ონის, მესამენი – ამიტაი ესციონის. ყველა შემთხვევაში ეს ტერმინი, როგორც ხდება კიდევ, რაზედაც იური ლოტმანიც წერდა, ჯერ ფურცელზე ლიტერატურამ აამეტყველა და შემდეგ გადაიქცა ის რეალობად (ბერეკაშვილი, 2010).

„პოსტმოდერნიზმი“, როგორც ხედვა, უფრო ადრე გაჩნდა, ვიდრე ის ეპოქას გამოსახავდა. ამავე დროს, ის ეპოქა ბევრად უფრო ადრე წარმოიშვა, ვიდრე მისი აღქმის გამოსახატავად გამოიყენებდნენ ტერმინს „პოსტმოდერნს“ ან „პოსტმოდერნიზმს“. ფილოსოფიურ და თეორიულ ლიტერატურაში აშკარად შეიმჩნევა პარალელი და საინტერესო ურთიერთდამოკიდებულება პოსტმოდერნისტულ მსოფლმხედველობასა და ტექნოლოგიურ ნოვაციებს შორის. ამ საკითხისადმი მიძღვნილი კვლევებიდან საგულისხმოა პოსტმოდერნიზმის წამყვან თეორეტიკოსად მიჩნეული ფრანგი კრიტიკოსის ჟან-ფრანსუა ლიოტარის ნაშრომი „პოსტმოდერნის მდგომარეობა“. მასში ლიოტარმა ტერმინი „პოსტმოდერნი“ თანამედროვე კულტურული მდგომარეობის დახასიათებისთვის გამოიყენა“ (ბურდული, 2010:18)

მართალია, პოსტმოდერნიზმი ზოგადად კულტურული ეპოქის აღმნიშვნელი გახდა, მაგრამ ზოგიერთი მკვლევარის, მაგალითად, ბრიტანელი სოციოლოგის ენტონ გიდენსის აზრით „პოსტმოდერნიზმი“ მოიცავს მხოლოდ მხატვრული კულტურის სფეროს: ლიტერატურას, ფერწერასა და არქიტექტურას და უარყოფს აზრს პოსტმოდერნისტული

დოქტრინის პოლიტიკაზე, ეკონომიკასა და სოციალურ ურთიერთობებზე თანაბრად გავრცელების შესახებ (Гидденс, 1999: 10).

„პოსტმოდერნიზმის და პოსტმოდერნის ცნებები ხშირად განიხილება როგორც იდენტური, მაგრამ ჩვენ ვიზიარებთ შეხედულებას, რომლის თანახმად, პოსტმოდერნი განსხვავდება პოსტმოდერნიზმისგან, რაც მარტო განსხვავებულ სახელწოდებებში არ იჩენს თავს. პოსტმოდერნიზმი ეს ხელოვნების სხვადასხვა სფეროსთვის დამახასიათებელი სრულიად განსაზღვრული სტილია, რომელსაც ზოგჯერ გვიანდელ მოდერნს მიაკუთვნებენ, ხოლო როდესაც საუბარია პოსტმოდერნზე, იგულისხმება არა რაღაც ვიწრო სტილისტური მიმდინარეობა, არამედ ისტორიული ვითარება, სიტუაცია, რომელშიც ყველა აღმოვჩნდით, იმისგან დამოუკიდებლად, თუ როგორია ჩვენი იდეები, შეხედულებები, გეოგრაფიული მდებარეობა, გემოვნება, ასაკი თუ სქესი. ამდენად, თუ პოსტმოდერნიზმი მიეკუთვნება უპირატესად კულტურას, პოსტმოდერნი - ისტორიას, პოსტმოდერნიზმი სუბიექტურია, ხოლო პოსტმოდერნი ობიექტურად ჩამოყალიბებული ვითარებაა“ (ბერეკაშვილი, 2010).

პოსტმოდერნული ეპოქის ჩამოყალიბება სათავეს იღებს მე-20 საუკუნის სამოციანი წლებიდან, როდესაც ადგილი ჰქონდა მასობრივ სტუდენტურ გამოსვლებს ევროპის, და არამარტო ევროპის, ბევრ ქვეყანაში.

პოსტმოდერნიზმმა ჩაანაცვლა მოდერნიზმი. თავად ტერმინი პოსტმოდერნიზმი მიუთითებს, რომ ის, ერთი მხრივ, ავითარებს მოდერნიზმის ტრადიციებს, მეორე მხრივ, წარმოადგენს მის ინვექტივას. პოსტმოდერნიზმზე მსჯელობისას უნდა განვიხილოთ, რა მიმართებაშია ის მოდერნიზმთან, რამდენად დაეფუძნა პოსტმოდერნისტული კულტურა მოდერნისტულ კულტურას, რამდენად უარყო მან მოდერნიზმისგან მიღებული პრინციპები ან რა სახეცვლილება განიცადა და როგორი განვითარება ჰპოვა ამ პრინციპებმა.

„პოსტმოდერნისტულ ეპოქას (როგორც ხელოვნებაში, ისე აზროვნებისა თუ სულიერი მოღვაწეობის ნებისმიერ სფეროში) მოდერნისტული ეპოქისაგან დარჩა ყველაზე მძიმე მემკვიდრეობა – კრიზისულობა. მოდერნიზმის ხანაში გამოკვეთილი და, შესაძლოა,

გამმაფრებული სულიერი თუ გამომსახველობითი კრიზისი პოსტმოდერნულ პერიოდში არ დაძლეულა. იკაბ ჰასანი აღნიშნავს, კვლავ გრძელდება სტრესი ხელოვნებაში, კულტურასა და ცნობიერებაში. „კრიზისი არის მოდერნული და პოსტმოდერნული, მიმდინარე და განგრძობითი“ სწორედ ამ დაუძლეველი კრიზისის ფონზე გრძელდება ადამიანური საქმიანობა პოსტმოდერნულ ხანაში“ (წიფურია, 2016: 410).

როგორც მოდერნიზმი, ისე პოსტმოდერნიზმი უტრიალებს კაცობრიობის ზოგად პრობლემებს, რომლებიც უკავშირდება ღრმა სულიერ კრიზისულ პროცესს, რომელიც დაიწყო დასავლეთში მოდერნიზმთან ერთად და გრძელდება დღემდე პოსტმოდერნიზმის სახით.

“თუკი მოდერნისტულ ეტაპზე ჭეშმარიტების არსებობა ეჭვქვეშ დგებოდა (რაც წარმოადგენდა კიდევ მოდერნისტული ეპოქის ადამიანის სულიერი პრობლემებისა და გარესამყაროს მიუღებლობის მიზეზს), პოსტმოდერნისტულ ეტაპზე ეს საკითხი, უბრალოდ, აღარ განიხილება. არსის ძიება აღარც კი მიმდინარეობს და გარესამყარო, მისი სოციალური თუ ხელოვნებისეული ფორმებითურთ, აღიქმება როგორც ჭეშმარიტებას (ორიგინალს) მოკლებული ასლი“ (წიფურია, 2016: 412).

ელიტარულ მომხმარებელზე გათვლილი მოდერნისტული კულტურისგან განსხვავებით პოსტმოდერნისტული ხელოვნება მასობრივ მომხმარებელზეა გათვლილი. პოსტმოდერნიზმი შლის საზღვრებს ელიტარულ ხელოვნებასა და მასკულტურას შორის. პოსტმოდერნიზმში ხელოვნება იქცა ყოველდღიური ყოფიერების ატრიბუტად, რაც მოდერნიზმისათვის სრულიად მიუღებელია.

თვისება, რომელიც მკაფიოდ განასხვავებს პოსტმოდერნისტულ მწერლობას მოდერნისტულისაგან, გახლავთ არა ლტოლვა რადიკალური განახლებისა და ტრადიციების მსხვრევისაკენ, არამედ სწრაფვა ძველისა და გარდასულის აღდგენა-განახლებისაკენ (სემიოტიკა, 2010).

„პოსტმოდერნიზმი მწერლისთვის არ არის მსოფლმხედველობა, იდეოლოგია, „სამყაროს სისტემა“ ან „ესთეტიკა“. იგი ისევე განიხილება, როგორც გვიანდელი მოდერნიზმი,

მონათესავე პრობლემებისა და კითხვების ანსამბლი, პრობლემატიკა, რომელზეც როგორც პიროვნებები, ასევე ჯგუფები ძალზე განსხვავებულად პასუხობენ“ (ბურდული, 2010: 36-37).

მე-20 საუკუნის 60-70-იან წლებში ჩასახული პოსტმოდერნიზმის მთავარ თავისებურებას წარმოადგენს ღირებულებების, ნორმების, იდენტობების, კონცეფციების პლურალიზმი, რაც გამორიცხავს ერთადერთი ყველასათვის საერთო ათვლის წერტილის არსებობას. ის ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რაც აქამდე იდეენობოდა ან ითრგუნებოდა. მისთვის მნიშვნელოვანია არა ის, რაც ცენტრშია, არამედ ყველაფერი მარგინალური. მოდერნის ეპოქისგან განსხვავებით თვით სუბიექტიც მოკლებულია უნარს, იყოს სამყაროს ცენტრი, რადგან სამყაროში იმდენივე სინამდვილე, ღირებულებათა სისტემა და სამყაროს ცენტრია, რამდენი ადამიანიც არის. პოსტმოდერნისტები უარს ამბობენ ადამიანური ქცევების რაციონალური ახსნის ძიებაზე, ისინი უარყოფენ სამყაროს ახსნის რაიმე უნივერსალური მოდელის შექმნის შესაძლებლობას. პოსტმოდერნისტებს არ აქვთ პრეტენზია რეალობის ამომწურავად ახსნისა, მაგრამ ამისდა მიუხედავად მაინც მიმართავენ მისი მრავალფეროვანი და ცვალებადი ფენომენის ახსნასა და ინტერპრეტაციას. პოსტმოდერნისტებს არ სწამთ სამყაროს შეცვლის შესაძლებლობის. მათი აზრით, ახლის შექმნა შეუძლებელია, რადგან თითოეული ახალი ქმნილება ძველის, ზოგჯერ ცოტა სახეცვლილი, გამეორებაა. თითოეული პოსტმოდერნისტული ტექსტი ერთგვარი მიპატიჟებაა სასიამოვნო თამაშში უკვე ნაცნობი ლიტერატურული ან სხვა მოტივებით, თემებით, მოქმედი პირებითა და სიუჟეტებით. იგი მოიცავს აშკარა და ფარულ მინიშნებებს და იკითხება როგორც უკვე ნაცნობი ტექსტის პაროდია. პოსტმოდერნისტული ტექსტი ორშრიანია: ერთი მხრივ, იგი მოგვითხრობს თავშესაქცევ ამბავს, მეორე მხრივ კი - მკითხველს აქცევს გამომძიებლად, რომელმაც უნდა იცნოს და ერთმანეთთან დააკავშიროს ტექსტში მიმობნეული ინტერტექსტობრივი მინიშნებები. პოსტმოდერნისტული ესთეტიკა მიმართულია არა ძველი ნორმების რღვევისა და გადაფასებისაკენ, არამედ მათი გახსენებისა და შენარჩუნებისაკენ, თუმცა ძველის გახსენება ხდება არა მიამიტურად, არამედ მსუბუქი და ოდნავ ნოსტალგიური ირონიით (ცაგარელი, 2010: 28-29).

არსებობს ორი შეხედულება პოსტმოდერნიზმის შესახებ. ერთნი (უმრავლესობა) მიიჩნევენ, რომ პოსტმოდერნიზმი არის ისტორიული მოვლენა, რომელიც ჩაისახა მე-20

საუკუნის შუა წლებში, როცა კრიზისს განიცდიდა კულტურა და ზოგადად ცივილიზაცია. მეორენი კი მიიჩნევენ, რომ ეს არის ტრანსისტორიული მოვლენა, რომელიც ჩნდება ნებისმიერ კრიზისულ ეპოქაში, ანუ ასეთ შემთხვევებში ყალიბდება კულტურა პოსტმოდერნიზმის ტიპოლოგიური პარამეტრებით, როგორც კრიზისის დამღევის უნივერსალური ფაქტორი. ცნობილი პოსტმოდერნისტი იტალიელი მწერალი, სემიოლოგი და შუა საუკუნეების მკვლევარი უმბერტო ეკო „მინაწერები „ვარდის სახელის“ არშიებზე“ წერს: ყოველ ეპოქას აქვს თავისი პოსტმოდერნიზმი, ყოველ ეპოქას (რეალიზმს) უდგება კრიზისი. წარსული გამძიმებს, გაწუხებს და გაშანტაჟებს. ისტორიული ავანგარდი (მოდერნიზმი) ცდილობს წარსულისგან თავის დახსნას... ავანგარდი ანგრევს, სახეს უცვლის წარსულს, მიჰყავს აბსტრაქციამდე, სიმახინჯემდე და ცარიელ ფურცლამდე. მაგრამ დგება ზღვარი, რის შემდეგაც ავანგარდს (მოდერნიზმს) წასვლა აღარ შეუძლია და მაშინ მის ადგილს იკავებს პოსტმოდერნიზმი: რამდენადაც წარსულის განადგურება შეუძლებელია, ანდა მის განადგურებას მივყავართ დადუმებამდე, მაშინ საჭიროა მისი გადაფასება: ირონიულად, გულუბრყვილობის გარეშე (ეკო, 2012: 730).

მიუხედავად იმისა, რომ თანამედროვე კულტურაში უმბერტო ეკოს განსაკუთრებული ავტორიტეტი გააჩნია, ლიტერატურათმცოდნეობაში გამყარდა წარმოდგენა პოსტმოდერნიზმზე როგორც ისტორიულ მოვლენაზე. სხვა საკითხია, როცა პოსტმოდერნიზმის პოეტიკის ელემენტები გვხვდება სხვა ეპოქების მსოფლიო ლიტერატურაში. თუმცა პოსტმოდერნიზმი, როგორც სისტემა, რომელსაც გააჩნია განსაზღვრული სახე და მთლიანობა, ჩამოყალიბდა მაინც თანამედროვე ლიტერატურულ პროცესში. „პოსტმოდერნი ერთგვარად სულის განწყობაა და მისი ქრონოლოგიურად შემოსაზღვრა შეუძლებელია“ - ამბობს უმბერტო ეკო (ეკო, 2012: 729).

კრიტიკოსები და პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსები აღნიშნავენ, რომ პირველად ირლანდიელი წარმოშობის ბრიტანელი მწერლის, ჯეიმს ჯოისის, შემოქმედებაში იჩინა თავი მოდერნიზმიდან პოსტმოდერნიზმზე გადასვლის ტენდენციებმა. ჯ. ჯოისის რომანი „ულისე“ არის პირველი მცდელობა ამ ე.წ. გადასვლისა, ხოლო მისი ბოლო რომანი „ფინეგანის სამძიმარი“ ფასდება, როგორც განსაზღვრული ზღვარი მოდერნიზმსა და პოსტმოდერნიზმს

შორის, სადაც უკვე გამოიხატა ლიტერატურის ის ესთეტიკური შესაძლებლობები, რომლის ფარგლებშიც განიხილება მხოლოდ პოსტმოდერნიზმი და არა მოდერნიზმის გამოცდილება.

პოსტმოდერნისტული რომანი უბრუნდება თხრობის ტრადიციულ ხერხებს, თუმცა განსახვავებული მიზნებით იყენებს მას. პოსტმოდერნისტი ავტორები ცდილობენ, ნებისმიერ არსს (ცხოვრების, ნაწარმოების და ა.შ.) მოუძებნონ ალტერნატივა. ამიტომ ისინი ეთამაშებიან იმგვარ ხედვას, რამდენად აქვს ცხოვრებას აზრი და რამდენად არის სამყარო ერთიანი და ჰარმონიული. ამ თამაშის ყველაზე გავრცელებული ხერხებია ციტატები, ინტერტექსტუალური მინიშნებები და ელემენტები სხვა ტექსტებიდან. პოსტმოდერნისტული რომანები მრავალშრიანი წარმონაქმნებია, რომელთაგან ერთი შრე საინტერესო და მარტივ სიუჟეტს გვთავაზობს, მეორე კი ინტერტექსტობრივ მითითებათა რთულ ქსელს, რომელთა ამოცნობაც ინტელექტუალურ მკითხველს დიდ სიამოვნებას გვრის.

პოსტმოდერნისტული ტექსტებისთვის დამახასიათებელია სუვერენული, ავტონომიური ინდივიდის უარყოფა და აქცენტების კეთება ანარქისტულ კოლექტიურ, ანონიმურ მიმართულებებზე. კოლაჟი, მრავალფეროვნება, მისტიკურად ვერგამოსახვადი დიონისური ვნებები მოქცეულია ყურადღების ფოკუსში. ყველაზე მნიშვნელოვანია განსხვავებათა გაქრობა, საზღვრების მოშლა სუბიექტურსა და ობიექტურს შორის, საკუთარ თავსა და სხვებს შორის.

პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელია ინტერტექსტუალობა, რაც გულისხმობს ტექსტის კავშირებს სხვა ტექსტებთან. ეს კატეგორია ვლინდება სხვა ტექსტების ღია და ფარულ ციტირებაში, სხვა ტექსტების დამოწმებაში და სხვ. აგრეთვე ის შეიძლება გამოვლინდეს სხვადასხვა ფორმით, ესენია: ციტაცია, მიბაძვა, სესხება, გავლენა, გადამუშავება, ალუზია, პაროდია, პლაგიატი, ეკრანიზაცია და სხვა (ნ. გაფრინდაშვილი., 2011: 266).

პოსტმოდერნისტული რომანი მეტატექსტია, რომელიც ძველს იმეორებს, ნაცნობი თემების არანაქრობასა და პაროდირებას ახდენს, მონტაჟის ტექნიკის გამოყენებით ქმნის კოლაჟებს, აპლიკაციებს, აგროვებს და თავს უყრის ცოდნას, თამაშით ართობს და ახალისებს მკითხველს. რომანი თავისი ფორმითაც და შინაარსითაც დუალიზმს ავლენს,

იგი ერთდროულად არის: ნოვატორულიც და ტრადიციულიც, კომიკურიც და ტრაგიკულიც, ძველიც და ახალიც, ღრმაც და ზედაპირულიც, რაც მეტყველებს ორმაგ კოდირებაზე.

პოსტმოდერნისტული ლიტერატურა ემყარება თამაშის პრინციპს, რომელიც შორს დგას რომანტიკული ირონიისგან. პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებებში მკვეთრად იზრდება თვითშეგნებისა და თვითკრიტიკის ხარისხი, მწერალი არ ფარავს მკითხველისგან, რა გზით აღწევს ამა თუ იმ ეფექტს, პირიქით, მკითხველს სთავაზობს იმ ვარიანტების განხილვას, რაც დგას ტექსტის ავტორის წინაშე და ეს განხილვებიც მკითხველთან ერთად იღებს დახვეწილი თამაშის ხასიათს.

პოსტმოდერნისტული აზროვნების სტილი არის „ციტატური აზროვნება“, ხოლო პოსტმოდერნისტული ტექსტები - „ციტატური ლიტერატურა“. ციტატა პოსტმოდერნისტულ ტექსტში იქცევა ამ ტექსტის ორგანულ შემადგენელ ნაწილად და ასევე ორგანულად არის ჩართული მთელი ნაწარმოების მხატვრულ-ესთეტიკურ სამყაროში.

პოსტმოდერნიზმის წინააღმდეგობრივ მახასიათებლებს გამოყოფს იჰაბ ჰასანი, მისეული კლასიფიკაცია ახდენს მიმართულების გაგებისა თუ კრიტიკის აღწერას:

- განუსაზღვრელობა, სიცხადის უქონლობა და გამოტოვების კულტი.
- ფრაგმენტულობა და მონტაჟის პრინციპი.
- „დეკანონიზირება“. ბრძოლა ტრადიციულ ღირებულებებთან: საკრალური ხელოვნებაში, ადამიანი, ეთნოსი, ლოგოსი, ავტორის პრიორიტეტი.
- „ყველაფერი ხდება ზედაპირზე“ – ფსიქოლოგიური და სიმბოლური სიღრმეების გარეშე. ჩვენ ვრჩებით ენობრივი თამაშების სფეროში ეგოს გარეშე.
- დუმილი. მიზეზისა და საწყისის უარყოფა.
- ირონია, თუმცა დადებითი, რომელიც პლურალისტურ სამყაროს ამკვიდრებს.
- ჟანრების აღრევა – მაღალისა და მდაბალის, სტილური სინკრეტიზმი.

- თანამედროვე კულტურის თეატრალიზაცია, მუშაობა პუბლიკაზე, აუდიტორიის აუცილებელი გათვალისწინება.

- კარნავალურობა (ბახტინის ზეგავლენა პოსტმოდერნიზმზე).

- იმანენტურობა – ცნობიერების შერწყმა კომუნიკაციის საშუალებებთან. უნარი შეეგუო მათ განახლებას და რეფლექსირება მათზე მოახდინო (მუმლაძე, 2004: 37)

პოსტმოდერნიზმის მხატვრული ტექსტები კოლაჟურია. მწერლები აღარ მიისწრაფიან იმისკენ, რომ მათი ნაწარმოებები გამოირჩეოდნენ იდეურ-ესთეტიკური თუ ფორმისეული მთლიანობით. ისინი შლიან და ანაწევრებენ ტექსტებს. მოდერნიზმიც მიმართავდა კოლაჟს, მაგრამ იქ კოლაჟი მკითხველს არწმუნებდა, რამდენად რთული იყო რეალობა. პოსტმოდერნისტული კოლაჟის მიზანი კი სინამდვილისგან დისტანცირება და კონტრასტის ეფექტის შექმნაა. (გაფრინდაშვილი..., 2011: 260)

პოსტმოდერნიზმის სამყაროს სურათის დახატვა, პოსტმოდერნისტული თხზულების გმირისა და ტექსტის მთავარი თემის განსაზღვრა შეუძლებელია იმდენად, რამდენადაც პოსტმოდერნიზმი როგორც თემატურად, ისე სიუჟეტის თვალსაზრისით მეტად ფართო და მრავალფეროვანია. ამიტომ მის შესახებ საუბრისას რაიმეს კატეგორიული მტკიცება მიუღებელია, შესაძლებელია მხოლოდ და მხოლოდ პოსტმოდერნიზმის ტემდენციებზე საუბარი.

მოდერნიზმის გმირი თავად ქმნის იმ სამყაროსა და რეალობას, სადაც ის ცხოვრობს, პოსტმოდერნიზმის გმირი კი გარედან ხედავს ამ სამყაროს და აღმოაჩენს, რომ სულაც არ იცნობდა მას ასეთს: საშინელს, ადამიანის მიმართ მტრულად განწყობილს და გააცნობიერებს, რომ ეს სამყარი თავის ჭეშმარიტ სახეს მალავს ცივილიზაციის ნიღბის ქვეშ. პოსტმოდერნისტული გმირის იარაღი საკუთარი გონებაა, რომლის საშუალებითაც ის ცდილობს აჯობოს მის წინააღმდეგ ამხედრებულ სამყაროს. იგი ხშირად ხვდება მისტიკური მოვლენების ეპიცენტრში, იწყებს გამოძიებას და მიდის იმ დასკვნამდე, რომ მის წინააღმდეგ იხლართება მსოფლიო შეთქმულება. მაგრამ მკითხველი ფინალისკენ აღმოაჩენს, რომ არავითარ შეთქმულებას ადგილი არ ჰქონია, რომ ეს იყო გმირის ფანტაზიის ნაყოფი, რომ მან არასწორად გაიგო გარემომცველი სამყაროს ნიშნები და

სიმბოლოები. პოსტმოდერნისტულ გმირს ეგონა, რომ სამყარო ფერხქვეშ ეცლებოდა, ეს ასე არ ყოფილა. სამყარო „თავის ადგილზე“ დარჩა, ხოლო იდუმალ, უცნობ ძალებთან მებრძოლმა ადამიანმა საკუთარი ინტელექტი თავისსავე წინააღმდეგ გამოიყენა, დაიშინა თავი ისე, რომ დევნის მანიაში მიიყვანა (გაფრინდაშვილი., 2011: 265).

„პოსტმოდერნისტული ხელოვნება და ლიტერატურა ეფუძნება უკვე ნაცნობის გარდაქმნას. ამგვარი გარდაქმნა ხორციელდება სხვადასხვა, ტრადიციულად შეუთავსებელი სტილისა თუ ჟანრის აღრევა-კომბინაციის სახით, ან ყოველდღიურის, ბანალურისა და ტრივიალურის ხელოვნებაში შემოტანის მეშვეობით. ამ მიზნით პოსტმოდერნისტი მწერლები ხშირად მიმართავენ ე.წ. ტრივიალური ლიტერატურის სქემებს და ახალი შინაარსით ავსებენ მათ. რადგან ნიშანი დაიშალა და ხელში მხოლოდ სიგნიფიკანტი შეგვრჩა, ყურადღებას იმსახურებს არა შინაარსი, მნიშვნელობა, არამედ სტილი და ტექსტის ზედაპირი. ავანგარდისტული მიმდინარეობების თანმიმდევრული მონაცვლეობა პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში შეიცვალა განსხვავებული მიმდინარეობების თანაარსებობით: „დღევანდელი ვითარება ხასიათდება პლურალიზმით, რომელიც ზოგჯერ ნებისმიერობის საზღვარს აღწევს. ლიტერატურული ტექსტის პროცესუალური ხასიათის გამოკვეთის მიზნით პოსტმოდერნისტი მწერლები არღვევენ თხრობის სტანდარტულ თანმიმდევრობას და მკითხველს მიანდობენ ცალკეული მონაკვეთების ურთიერთშეკავშირებას. ნებისმიერობის უკიდურესი გამოხატულება გახლავთ, მაგალითად, ე.წ. „ჰიპერტექსტი“, აგრეთვე ნაწარმოებები, რომლებშიც შემთხვევითობასა და გეგმას შორის სხვაობის დადგენა შეუძლებელია“. (<https://semioticsjournal.wordpress.com>)

მე-20 საუკუნის ყველა დიდი მწერალი რაღაცა ფორმით დაკავშირებულია პოსტმოდერნისტულ ხედვასთან, რაც ფართოდ არის გამხატული სხვადასხვა პერიოდის დასავლურ მწერლობაში. მაგ.: ფრანგული „ახალი რომანის“ წარმომადგენელთა - ნატალი საროტი, ანრი რობ-გრეიე, კლოდ სიმონი - ბევრი შემოქმედებითი პრინციპი გაზიარებულია პოსტმოდერნიზმში; გერმანულ ლიტერატურაში პოსტმოდერნისტული აზროვნება გვხვდება გიუნტერ გრასისა და პატრიკ ზიუსკინდის შემოქმედებაში; ამერიკელ მწერლებთან: ჯონ ბარნსი და თომას პინჩონი, ინგლისელებთან: ჯულიან ბარნსი, გრემ სვიფტი, სალმან რუშდი, იტალიელებთან: იტალო კალვინო და უმბერტო ეკო.

ასევე ლათინო-ამერიკულ ლიტერატურის „მაგიური რეალიზმის“ წარმომადგენლებთან: გაბრიელ გარსია მარკესი, ხულიო კორტასარი და აღმოსავლეთ ევროპელ მწერალთა შემოქმედებაში (მილან კუნდერა, აგოტა კრისტოფი, ვიქტორ პელევინი).

ქრესტომათიული პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებებია: უმბერტო ეკოს „ვარდის სახელი“, მილორად პავიჩის „ხაზარული ლექსიკონი“, ჯონ ფაულზის „ჯადოქარი“ და „ფრანგი ლეიტენანტის საყვარელი“, ჯონ ბარტის „ქიმერა“, ენტონი ბერჯესის „მექანიკური ფორთოხალი“, პატრიკ ზიუსკინდის „კონტრაბასი“ და „პარფიუმერი“, ბორის აკუნინის „აზაზელი“ და „თურქული გამბიტი“, ხორხე ლუის ბორხესის, ხულიო კორტასარის თხზულებები და სხვ.

პოსტმოდერნიზმი დასავლური ცივილიზაციის განვითარების იმდენად გვიანი სტადიის პროდუქტია, რომ რჩება შეგრძნება, თითქოს ყველაფერი უკვე ნათქვამია და ლიტერატურაში ახალი იდეების გატარება უკვე შეუძლებელია.

1990-იანი წლების ბოლოს ზოგიერთ თეორეტიკოსს გაუჩნდა შეგრძნება, რომ პოსტმოდერნიზმმა ამოწურა თავისი თავი. დაიწყო საუბრები მომავალ პოსტ-პოსტმოდერნიზმზე. ირონიის საგანი გახდა პოსტმოდერნიზმის მთავარი იდეები - „ავტორის გარდაცვალება“ და „ისტორიის დასასრული“. წინასწარმეტყველებდნენ პოსტმოდერნის დასრულებას, მაგრამ მიუხედავად ასეთი დასკვნებისა, ეს მიმდინარეობა ჯერ კიდევ არ გამხდარა წარსულის საკუთრება.

1.2. თურქული ლიტერატურული პოსტმოდერნიზმის

ზოგიერთი ნიშან-თვისება

თურქულმა ლიტერატურამ, რომელიც თითქოსდა მე-20 საუკუნის მსოფლიო ლიტერატურის პერიფერიაზე იყო დარჩენილი, 80-იანი წლებიდან სამართლიანად დაიკავა ადგილი ღირებულ და გავლენიან ეროვნულ ლიტერატურათა შორის. (Сулейманова, 2007) ამ მოვლენას მნიშვნელოვანწილად შეუწყო ხელი თურქულ ლიტერატურაში პოსტმოდერნისტული მიმართულების დამკვიდრებამ. დღეისათვის თურქულ ლიტერატურაში პოსტმოდერნიზმმა დაკარგა სიახლის ეფექტი, მაგრამ ის კვლავ რჩება

„უცნაურ“ მოვლენად. მან თურქულ ლიტერატურაში თავი იჩინა 80-იან წლებში, ამერიკულ და ევროპულ პოსტმოდერნიზმზე თითქმის ოცი წლით გვიან. ასეთი „დაგვიანება“ გამოწვეული იყო, ერთის მხრივ, თურქული საზოგადოების სულიერი მდგომარეობით, რომელიც უფრო გვიან აღმოჩნდა ჩათრეული გლობალიზაციის პროცესში, რამაც კულტურაში სწორედ, პოსტმოდერნიზმის სახით ჰპოვა გამოხატულება. მეორე მხრივ კი, ეს იყო თურქულ ლიტერატურაში მძლავრად ფეხმოკიდებული სოციალური რეალიზმი, რომელიც სერიოზულ დაბრკოლებად იქცა თურქულ ლიტერატურაში დასავლური კულტურისა და უნიფიცირებული იდეების გავრცელებისთვის და აგრეთვე სუსტად გამოხატული მოდერნიზმი, რომელიც არც კი იყო „სუფთა“ გაგებით მოდერნიზმი.

მოდერნიზმმა თურქულ ლიტერატურაში ვერ ჰპოვა სათანადო განვითარება, თუმცა ის იმ დოზითა და ფორმით იყო წარმოდგენილი ლიტერატურაში, რომ ნოყიერი ნიადაგი მოუმზადა პოსტმოდერნიზმის ჩასახვას. მე-20 საუკუნის 60-იანი წლების ბოლოს თურქულ ლიტერატურაში მოდერნიზმმა მიიღო „კრიზისული ლიტერატურის“ (bunalım) სახელწოდება, რაც გამოწვეული იყო სამხედრო გადატრიალების შედეგად პროგრესის მოლოდინში მყოფი საზოგადოების იმედგაცრუებით. თურქი მწერლების ახალგაზრდა თაობა წინ აღუდგა რა ლიტერატურის მიზანმიმართულ პოლიტიზაციას და მკაცრად განსაზღვრულ ჩარჩოებში პრობლემების აქტუალიზაციას, დაიწყო ახალი ფორმებისა და გამოხატვის საშუალებების ძებნა. თურქი პოსტმოდერნისტები ამუშავებენ ახალ ხერხებს, მიდგომებს, წერის ტექნიკას, რის საშუალებითაც შეძლებდნენ წარსულის აწმყოსთან დაკავშირებას ისე, რომ წარსული არ დაკარგულიყო და არ გაფერმკრთალებულიყო მისი ხსოვნა.

წარსულთან და ტრადიციებთან კავშირის გაწყვეტა იმ პირობებშიც კი, როცა ეფექტურად ტარდებოდა მოდერნიზაციის პროექტები (თურქეთში, ჩინეთში), უფრო რადიკალური აღმოჩნდა, ვიდრე კოლონიალურ ქვეყნებში (ინდოეთი). ამის გამო აღმოსავლურ ქვეყნებში ტრადიციებსა და თანამედროვეობას შორის კავშირი ატარებს თავისებურ ხასიათს: როცა გვგონია, რომ მოდერნისტული დეტრადიციონალისტური პროექტი უახლოვდება დასასრულს და გლობალიზაცია შთანთქავს ადგილობრივ ცხოვრების წესებსა და ტრადიციებს, მოულოდნელად და მოულოდნელი ფორმით კვლავ

ჩნდება წარსულის ნოსტალგია. ეს არის ჰარმონიის ძიება სუბიექტურობასა და თანამედროვეობას შორის და უფრო სურვილი წარსულის დღევანდელ პრიზმაში გატარებისა, ვიდრე წარსულში დაბრუნებისა (Pzaeva, 2015: 41).

მე-20 საუკუნის 80-იან წლებამდე თურქული ლიტერატურა ვითარდებოდა პოლიტიკური და სოციალური მოვლენების პარალელურად. ყოველი ასეთი მოვლენა უმაღლეს აისახებოდა ლიტერატურაში. რესპუბლიკის გამოცხადება, მრავალპარტიულ სისტემაზე გადასვლა, 1960, 1971 და 1980 წლის სამხედრო გადატრიალებები და მათი შედეგები გამოძახილს პოულობდა თურქულ ლიტერატურაში. დასავლური ლიტერატურის მოდერნისტული ტენდენციების გავლენის ქვეშ მყოფ თურქულ ლიტერატურაში ჟანრობრივ-სტილისტური მოდელის ცვლილება შეინიშნება „12 მარტის რომანის“ მოვლენის კვალდაკვალ, რაც იყო თურქი რომანისტების რეაქცია ქვეყანაში არსებულ პოლიტიკურ სიტუაციასა და სამხედრო გადატრიალებებზე.

თურქულ ლიტერატურაში აისახებოდა თურქეთის რესპუბლიკის პოლიტიკური ისტორიის ყოველი ეტაპი. თურქეთის ეროვნულ-განმათავისუფლებელმა ომმა, ევროპული და შემდეგ უკვე ამერიკული კულტურის ზეგავლენამ, ეკონომიკურმა კრიზისებმა, სამხედრო გადატრიალებებმა გამოძახილი ჰპოვეს ისეთი მწერლების შემოქმედებებში, როგორებიც იყვნენ ჰალიდე ედიფ ადივარი, რეშათ ნური გიუნთეჟინი, საბაჰათთინ ალი, სევგი სოისალი და სხვები.

თურქი ლიტერატურის კრიტიკოსთა დიდი ნაწილი 1980 წლის 12 სექტემბრის სამხედრო გადატრიალებას მიიჩნევს თურქულ ლიტერატურაში დიდი ცვლილების მიზეზად, რასაც მოჰყვა ლიტერატურის დეპოლიტიზირება. ცნობილი ლიტერატურათმცოდნე ილდიზ ეჯევითის აზრით, „1980 წლის სამხედრო გადატრიალებამ გზა გაუხსნა სოციალურ-პოლიტიკურ ცვლილებებს, რამაც თავის მხრივ ლიტერატურაში გააჩინა რიგი ტენდენციები. ეს იყო პარტიების დახურვისა და საზოგადოების დეპოლიტიზირების მოთხოვნის პერიოდი“ (Ecevit, 2001: 89).

ამ მხრივ პოსტმოდერნიზმს თურქულ ლიტერატურაში ნოყირი ნიადაგი დახვდა. თურქულ ნიადაგზე პოსტმოდერნიზმის აღმოცენებას მრავალი მიზეზი განაპირობებდა.

პირველ რიგში ეს იყო ესთეტიკური რეაქცია იმედგაცრუებაზე სოციალურ-ისტორიული, ფილოსოფიური, სამეცნიერო თუ მხატვრული თვალსაზრისით მანამდე საზოგადოებაში არსებული ყველა ტიპის უტოპიაზე. თურქულმა ლიტერატურამ ნელ-ნელა დაიწყო გათავისუფლება სოციუმის მარწუხებისგან, დაიწყო თვითგამორკვევა და თამაშის წესების განსაზღვრა.

თურქულ პოსტმოდერნიზმს, რომელიც გამოირჩევა თავისი მრავალფეროვანი ტენდენციებით, უჭირავს შუალედური მდგომარეობა დასავლური (ამერიკულ-დასავლეთ ევროპული) და აღმოსავლური (აღმოსავლეთ ევროპულ) პოსტმოდერნიზმის მოდიფიკაციებს შორის. მაგრამ უნდა აღინიშნოს მისი უფრო მეტად აღმოსავლურ (რუსულ, პოლონურ, მაკედონიურ) მოდიფიკაციებთან სიახლოვე, რაც გამოიხატება ტექსტის პოლიტიზირებასა და პესიმიზმში (Репенкова, 2009).

თურქი ლიტერატურათმცოდნეები: ბერნა მორანი, ილდიზ ეჯევითი, ბულენტ ქაჰრამანი, გურსელ აითაჩი, აჰმეთ ქაბაქლი და სხვები ლიტერატურულ პოსტმოდერნიზმს განიხილავენ პოსტმოდერნისტული ფილოსოფიისგან განცალკევებით, რამდენადაც მისი წარმოშობის მიზეზებს ძირითადად უკავშირებენ თურქეთის პოლიტიკურ-ეკონომიკურ კრიზისს. ამ აზრს არ იზიარებს თურქოლოგი მ. რეპენკოვა, რომელიც ერთ-ერთ ძირითად შეცდომად განიხილავს თურქული პოსტმოდერნიზმის ჩასახვის დაკავშირებას თურქეთის პოლიტიკურ ვითარებასთან, რომელიც შეიქმნა 1980 წლის 12 სექტემბრის სამხედრო გადატრიალების შედეგად. მას მიუღებლად მიაჩნია აზრი, რომლის მიხედვითაც თურქული პოსტმოდერნიზმი არის რეაქცია გადატრიალებაზე. აგრეთვე არ ეთანხმება თურქი კრიტიკოსების შეხედულებას, რომ მოდერნიზმთან მიმართებაში თურქული პოსტმოდერნიზმი არის „მეორეხარისხოვანი“ მოვლენა.

საწინააღმდეგო ვერსიით პოსტმოდერნის საფუძვლების კვლევისას, მისი განვითარების „ანამნეზში“ დევს პოლიტიკური ფაქტორებიც: 1947 წელს ისტორიკოსი არნოლდ ტონიზი წიგნში „ისტორიის წვდომა“ პოსტმოდერნს ანიჭებს კულტუროლოგიურ მნიშვნელობას: პოსტმოდერნი რელიგიასა და კულტურაზე დასავლეთის ბატონობის დასასრულის სიმბოლო ხდება. ამ ენციკლოპედიურ ნაშრომში, „პოსტმოდერნი“ აღნიშნავდა ევროპული კულტურის განვითარების იმ ხანას, როცა ეროვნული

სახელმწიფოს კატეგორიებზე დაშენებულ აზროვნებას ჩაენაცვლა საერთაშორისო ურთიერთობის გააზრებაზე აღმოცენებული პოლიტიკა. „და თუმცა ტონზის ეს ტერმინი არ აუვსია იმ შინაარსით, რომელსაც დღეს დებენ მასში, უნდა ითქვას, რომ მან მაინც იწინასწარმეტყველა გლობალიზაციისა და იმ პოსტმოდერნის უმაღლესი ურთიერთკავშირი, როგორადაც დღეს ესმით ეს ორივე ცნება“ (მუმლაძე, 2004: 45).

თანამედროვე თურქული რომანისტიკის მიმართ ინტერესი მოტივირებულია ამ ჟანრის საკმაოდ სწრაფი და ეფექტური განვითარებით. თურქეთის შემოქმედებითი ინტელიგენციის სურვილი, რომ აეღორძინებინა ნაციონალური ხელოვნება, მოეხდინა ორიენტირება კულტურული პარადიგმების ცვლილებებზე და შეექმნა ისეთი ლიტერატურა, რომელსაც შეეძლო აესახა თანამედროვე სამყაროს აღქმა - რეალიზდა მე-20 საუკუნის ბოლოს კონცეპტუალურად ახალი რომანის გამოჩენით. ახალი მხატვრული საშუალებებისა და სტილისტური დომინანტების ექსპერიმენტულმა ძიებებმა, ტრადიციული ნარატიული პრინციპების დეკონსტრუქციამ და ჟანრობრივმა მოდიფიკაციებმა შექმნა პოსტმოდერნისტული ლიტერატურა, რომელიც გვთავაზობს თურქული ლიტერატურისთვის პრონციპულად ახალ კონცეფციას პიროვნების შესახებ და აქედან გამომდინარე გვთავაზობს ახალ პერსონაჟს, რომელიც უარს ამბობს აბსურდზე და ჭეშმარიტების ძიებაში მიისწრაფის სამყაროსთან ჰარმონიისკენ. თურქი პოსტმოდერნისტი მწერლების: ორჰან ფამუქის, ლატიფე თექინის, მეთინ ქაჩანის, ფინარ ქიურის, ემინე იშინსუს გმირები განიცდიან თვითიდენტიფიკაციის პრობლემებს და მიდიან იმ გაგებამდე, რომ ჭეშმარიტების გზაზე შემდგარი ადამიანის მიერ სამყაროს შეცნობის პროცესი გაიგივებულია საკუთარი თავის შეცნობის პროცესთან, რამდენადაც ჭეშმარიტება თვით ადამიანშია, რომელიც თავის თავში იტევს მთელ სამყაროს (Репенкова, 1997: 47).

თურქული ლიტერატურული პოსტმოდერნიზმი არის მე-20 საუკუნის ბოლო მეოთხედიდან და 21-ე საუკუნის დასაწყისის თურქული ლიტერატურის ახალი მიმართულება, რომელსაც წარმოადგენს 80-იანელი მწერლების მცირე ჯგუფი. თავიდან თურქმა ლიტერატურათმცოდნეებმა ყურადღება არ მიაქციეს ამ მოვლენას. პოსტმოდერნიზმის თემაზე განხილვები მხოლოდ 90-იანი წლებიდან დაიწყო. კამათში მონაწილეები მას ხან „ავანგარდულ მოვლენად“, ხან - „ძალიან ახალ რომანად“

ნათლავდნენ. თურქი მკვლევარები ხშირად აკუთვნებდნენ პოსტმოდერნისტებს იმ მწერლებს, რომლებიც გამოირჩეოდნენ წერის არასტანდარტული მანერით, მაგრამ არაფერი ჰქონდათ საერთო პოსტმოდერნიზმთან. ასეთ მწერლებს მიეკუთვნებიან: ოლუზ ათაი, უსუფ ალთიგანი, დუიგუ ასენი. მაგრამ მაინც განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ამ მწერლების, განსაკუთრებით მოდერნისტი მწერლის, ნოველისტისა და პიესების ავტორის, ოლუზ ათაის, გავლენა თვით ნობელიანტ ორჰან ფამუქზე, მეჰმეთ ბაიდურზე, ბუქეთ უზუნერზე, ელიფ შაფაქზე, ლატიფე თექინსა და სხვა პოსტმოდერნისტ მწერლებზე, მათ შემოქმედებაზე და მსოფლმხედველობისა თუ წერის მანერის ჩამოყალიბებაზე. ოლუზ ათაის შემოქმედება გახდა მოდერნიზმიდან პოსტმოდერნიზმზე გადასვლის ერთგვარი შემობრუნებისა და ათვლის წერტილი.

თურქი კრიტიკოსების დიდი ნაწილი (ბ. მორანი, მ. დოღანი, ა. ქაბაქლი, ჰ. ქაჰრამანი, ფ. ნაჯი, ჰ. იავეზი და სხვ.) თვლის, რომ პოსტმოდერნიზმმა შეცვალა მოდერნიზმი, ანუ დაიკავა მისი ადგილი. მცირე ნაწილი ემხრობა აზრს ამ ორი მიმდინარეობის ერთდროულად, პარალელურად არსებობის (გ. აითაჩი), აგრეთვე მათი ერთიანობის/შერწყმის (ფ. აქათლი, ი. ეჯევიტი, ს. გუმუში) შესახებ. მ. რეპენკოვას აზრით, თურქი მკვლევარებისთვის გაუგებარი რჩება ის მთავარი ფაქტი, რომ თურქული პოსტმოდერნიზმის თავისებურება მდგომარეობს არა მის ჩამოშორებაში მოდერნიზმისგან (რომელმაც ისეც ვერ ჰპოვა სათანადო განვითარება თურქულ ლიტერატურაში), არამედ მის ჩამოშორებაში რეალიზმიდან, რომელიც თითქმის ნახევარი საუკუნის განმავლობაში დომინირებდა თურქულ ლიტერატურაში ჯერ კრიტიკული რეალიზმის (1930-40 წწ.), შემდეგ კი სოციალური რეალიზმის (1940-80 წწ.) სახით (Репенкова, 2013: 102–109).

თურქი ლიტერატურათმცოდნეები რატომღაც გაურბიან თურქული პოსტმოდერნიზმის, როგორც მსოფლიო პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი დამოუკიდებელი განშტოების, ლოკალურ ხასიათზე საუბარს და მასში ხედავენ მხოლოდ დასავლური ნიმუშების მიმბაძველობას მაშინ, როდესაც დასავლური კრიტიკა აღიარებს თურქული პოსტმოდერნიზმის თვითმყოფად და ორიგინალურ ხასიათს, რისი ნათელი დადასტურებაც 2006 წელს ორჰან ფამუქისთვის ნობელის პრემიის მინიჭება იყო.

მიუხედავად თურქული ლიტერატურათმცოდნეობის სუსტი თეორიული ბაზისა, 90-იან წლებში მისმა წარმომადგენლებმა მაინც შეძლეს პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელი მხატვრული თავისებურებების განსაზღვრა. ესენია: ინტერტექსტუალობა, პლურალიზმი, ავტორის თამაში და ირონია. ლიტერატურის მკვლევარს ილდიზ ეჯევითს ასე ესმის ტერმინის, „ინტერტექსტუალობის“, შინაარსი: თანამედროვე მწერალს არ ძალუძს ადექვატურად გადმოსცეს თავის ნაწარმოებში საკუთარი მოსაზრებები სამყაროზე, რომელშიც ის ცხოვრობს, რამდენადაც ეს სამყარო სულ უფრო და უფრო აუხსნელი ხდება, ამიტომ არჩევს მიმართოს სხვის გამოცდილებას, ანუ წინამორბედი ლიტერატურული ტრადიციებით შექმნილ ნაწარმოებებს. ასეთი ფორმით ჩნდება კავშირი ტექსტებს შორის. სხვისი იდეებით ნასაზრდოები პოსტმოდერნისტი მწერალი, სთავაზობს რა მკითხველს გამოცანას (რომელ ტექსტებს ეყრდნობა ის თავის რომანში), იწყებს თამაშს მკითხველთან და ისე კარგად ახერხებს შენიღბვას, რომ იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს ნაწარმოებს საერთოდ არ გააჩნია ავტორი და ის თვითონ ჰქმნის საკუთარ თავს. ილდიზ ეჯევითის აზრით, ზუსტად ავტორის ეს „დამალობანას“ თამაში წარმოადგენს პოსტმოდერნისტული თხრობის მთავარ ინსტრუმენტს (Ecevit, 1966: 18-19).

90-იან წლებში თურქულ ლიტერატურულ-კრიტიკულ ჟურნალში „Varlık“ აქტიურად განიხილებოდა პოსტმოდერნიზმის როგორც ახალი კულტურული ფენომენის დამკვიდრების საკითხი თურქულ ლიტერატურაში. თურქი ლიტერატურის კრიტიკოსები თანხმდებოდნენ, რომ პოსტმოდერნიზმი დასავლეთიდან შემოვიდა თურქულ ლიტერატურაში, მაგრამ 90-იან წლებში ვერ გახდა ისეთი გამორჩეული და მასიური მოვლენა, როგორც დასავლეთში. კრიტიკოსი მეჰმეთ ჰ. დოღანი ამას ხსნის იმ გარემოებით, რომ თურქულენოვანი თარგმანების არარსებობის გამო თურქ მკითხველს ნაკლებად მიუწვდებოდა ხელი დასავლურ პოსტმოდერნისტულ ფილოსოფიურ და ლიტერატურულ ტექსტებზე (Ercan, 1992: 16).

თურქულ ლიტერატურულ პოსტმოდერნიზმს გააჩნია ისეთივე მოდიფიკაციები, რომლებიც სავსებით მიესადაგება მსოფლიო პოსტმოდერნისტული ხელოვნების საზოგადოდ აღიარებულ კლასიფიკაციებს. ესენია: ნარატიული (ფ. ქიური), ლირიკული (ნ.

ერაი, ბ. ქარასუ), შიზოანალიტიკური (მ. მუნგანი), მელანქოლიური (ო. ფამუქი). მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ თურქული პოსტმოდერნიზმის „პირველ ტალღაში“ აშკარად დომინირებს „ლირიკული ხაზი“ (Репенкова, 2010).

თურქული პოსტმოდერნიზმის თავისებურებას, პირველ რიგში, განსაზღვრავს თვით თურქული ენა (როგორც პირველადი სემიოტიკური სისტემა), როგორც ლიტერატურული ენის შექმნის საშუალება, აგრეთვე ტექსტებში აღმოსავლური და კერძოდ, თურქული კულტურის დეკონსტრუირებული ციტირება, თურქეთისათვის მნიშვნელოვან, ანუ ეროვნულ პრობლემებზე ყურადღების გამახვილება, ეროვნული აზროვნება, იუმორისა და ირონიის გამოხატვის ფორმები.

თურქი ლიტერატურათმცოდნე პროფ. გიურსელ აითაჩი ამ პერიოდის ძირითად მხატვრულ თავისებურებებს შორის გამოჰყოფს ისეთი ხერხების გამოყენებას, როგორცაა: ცნობიერების ნაკადი, შინაგანი მონოლოგი, მონტაჟი, ინტერტექსტუალობა, ავტორის ინტროსპექცია და ქრონოტოპიული ფუნქცია, რეტროსპექტიულისა და პერსპექტიულის აღრევა, მოგონებების ფრაგმენტულობა (Aytaç, 1999: 86).

პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებების განხილვა შეიძლება სხვადასხვა ჭრილში. ეს დამოკიდებულია იმ კოდსა თუ კოდებზე, რომელთა ამოხსნასაც გვთავაზობს ნაწარმოები. როგორც წესი, ასეთ ნაწარმოებებში წინა პლანზე წამოწეულია დეტექტიური (ორჰან ფამუქის „შავი წიგნი“ (1990), „მე წითელი მქვია“ (1993), ფინარ ქიურის „ერთი მკვლელის რომანი“ (1989)), სათავგადასავლო (ორჰან ფამუქის „თეთრი ციხესიმაგრე“), ან ფანტასტიკის ელემენტებით გაჯერებული სიუჟეტები (მაჰირ ოზთაშის „მთვარის დაცვის კომიტეტი“ (1987), ნაზლი ერაის „შეყვარებული თუთიყუშის ბარი“ (1995), „სიყვარულით შემოსილი ადამიანი“ (2001)). ავტორები ასეთი ტიპის სიუჟეტებით ცდილობენ, რაც შეიძლება მეტი მკითხველი მიიზიდონ და ჩართონ საკვანძო სიტყვების, კოდებისა თუ აზრების დაუსრულებელ თამაშში, გაშიფრული აზრების რაოდენობა კი დამოკიდებულია თითოეული მკითხველის ინტელექტუალურ დონეზე.

პირველი პოსტმოდერნისტული ნაწარმოების გამოჩენა თურქულ ლიტერატურაში უკავშირდება 1985 წელს ორჰან ფამუქის რომანის, „თეთრი ციხესიმაგრის“ პუბლიკაციას.

თურქი მკითხველი, რომელიც მანამდე არ იცნობდა ამ მიმართულებას, არ აღმოჩნდა მზად ამ სიახლისთვის. ეს იყო წმინდა პოსტმოდერნისტული ნაწარმოები, რომელიც წარმოადგენს ორიენტალისტურ, აღმოსავლურ თემებზე შექმნილი ევროპული ნაწარმოებების პაროდირებას.

თურქულ პოსტმოდერნისტულ რომანებში შეინიშნება მნიშვნელოვანი ცვლილება ავტორის წარსულთან დამოკიდებულებაში, მის შეხედულებაში ისტორიაზე და ისტორიული წარსულის გადმოცემაში. ისტორიის აღქმის რადიკალური ცვლილების პირობებში გაჩნდა წარსულის მხატვრული გააზრების პრობლემა თანამედროვე ისტორიულ რომანებში.

თურქი პოსტმოდერნისტების (ო. ფამუქი, თ.იუჯელი, ი.ო.ანარი და სხვ.) შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს პოსტისტორიულ პრობლემატიკას. ისინი თურქეთის ისტორიას განიხილავენ სხვადასხვა რაკურსში და ცდილობენ, თავი აარიდონ ამ რთული ფენომენის ერთმნიშვნელოვნად გააზრებას და უპირატესობას ანიჭებენ მრავალმხრივობასა და ვარიატულობას. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, გვთავაზობენ ქვეყნის ისტორიის პოსტმოდერნისტულ ადეკვატს.

თუ მოდერნისტების საზოგადოებისგან გაუცხოებული, გაუბედავი და მარტოსული პერსონაჟები ხსნას ირონიაში პოულობენ, პოსტმოდერნისტები დასცინიან თვით ირონიას. ცნობილი თურქი პოეტისა და მწერლის ჰილმი იავუზის თქმით: „ოღუზ ათაის შემოქმედებაში ირონია არის „დაკარგული“ და გაუბედავი გმირებისთვის წამალი. მაგრამ ჩვენ პოსტმოდერნისტები, რომლებმაც აღმოვაჩინეთ ეს დამანგრეველი და პიროვნებისათვის საყრდენის გამომცლელი ძალა, დავცინით უკვე თვით ირონიას“ (Ercan, 1992: 15-16).

1980-იანი წლების ბოლოს ორჰან ფამუქის კვალდაკვალ ლიტერატურულ ასპარეზზე გამოჩნდა პოსტმოდერნისტთა მთელი პლეადა (ფინარ ქიური, ჰილმი იავუზი, ლატიფე თექინი, მურათჰან მუნგანი, მაჰირ ოზთაში, ნაზლი ერაი, მეჰმეთ ბაიდური, ბილგე ქარასუ, ინჯი არალი, ბუქეთ უზუნერი). თითოეული მათგანი პოსტმოდერნისტული პოეტიკის მრავალფეროვნებას მატებდა საკუთარ ინდივიდუალურ და განუმეორებელ შტრიხს. ისინი

უფრო აქტიურად და რადიკალურად იყენებენ პოსტმოდერნისტული ნარატივის სტილურ ელემენტებს განსხვავებით უფროსი თაობისგან (ბ. ბაქარსუ, ა. ალაოლლუ, ო. ათაი), რომლის პოსტმოდერნისტული პროზაული ტექნიკა კომბინირებულია საკუთარ, ინდივიდუალურ ტექნიკასთან, რომელიც უფრო ახლოა მოდერნიზმისა და რეალიზმის ტენდენციებთან. პოსტმოდერნისტ მწერალთა პირველი პლედის წყალობით თურქულ ლიტერატურაში დამკვიდრდა ახალი მხატვრული აზროვნება, ახალი ფილოსოფია, ახალი ესთეტიკა და ახალი ენა, მათ ჩაუყარეს საფუძველი ახალ ლიტერატურულ მიმდინარეობას, რომელიც 2000-იან წლებში იქცა მთავარ ნაციონალურ მხატვრულ პროცესად. თურქული ლიტერატურული პოსტმოდერნიზმი, რომელიც წარმოდგენილია სხვადასხვა სახის მოდიფიკაციებით: ნარატიული, ლირიკული, მელანქოლიური თუ შიზო-ანალიტიკური - გახდა მსოფლიო პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის ნაწილი, როგორც ორიგინალური ნაციონალური მოვლენა.

1.3. პოსტმოდერნისტულ ტექსტებზე მოშაობისას

მთარგმნელის ამოცანა

პოსტმოდერნისტული ნაწარმოების თარგმნა ნამდვილი გამოცდაა მთარგმნელისათვის. ენა, როგორც ცოცხალი ორგანიზმი, მუდმივად იცვლება დროსთან ერთად. პოსტმოდერნიზმიც დრომ მოიტანა, რამაც შეცვალა მწერლის საურთიერთო ენა და საშუალებები მკითხველთან.

ზოგადად ისმის კითხვა: შეიძლება, დაერქვას პოსტმოდერნისტული ტექსტის თარგმანს პოსტმოდერნისტული?

პოსტმოდერნის ეპოქაში ენობრივი სივრცის რეორგანიზაციამ მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა ტრადიციულ მთარგმნელობით სისტემაზე. უფრო კონკრეტულად რომ გავიგოთ ამ გავლენის შედეგები, საჭიროა, ზოგადად გავაანალიზოთ თარგმნის პროცესში მთარგმნელის წინაშე წარმოქმნილი პრობლემები.

დ. ფანჯიკიძე ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ „თარგმანი არ არის მონოლითური ნაწარმოები, იგი ამბივალენტურია თავისი ბუნებით. თარგმანში ერთმანეთს ერწყმის ორი სხვადასხვა კულტურა, ამასთან, იგი გვევლინება, როგორც ორი სხვადასხვა ენის პოტენციის რეალიზების ნაყოფი და ორი სხვადასხვა ინდივიდის შემოქმედებითი ენერჯის სხვადასხვა ენის ბაზაზე გამომჟღავნების შედეგი“ (ფანჯიკიძე, 1988: 9).

თავისთავად ცხადია, რომ ნებისმიერი ტექსტის თარგმანი, განურჩევლად ლიტერატურული მიმდინარეობისა, პირველ რიგში, შინაარსობრივი და მხატვრული ღირებულებებით ზუსტად უნდა შეესაბამებოდეს ორიგინალი ტექსტის მოთხოვნებს. პოსტმოდერნისტული ტექსტის შემთხვევაში თარგმანი დამატებით ითვალისწინებს პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ფორმების, ნიშნებისა და სიმბოლოების თარგმნის თავისებურებებს.

თარგმანის ორიგინალთან შესაბამისობის შეფასებისას, პირველ რიგში, განიხილება შინაარსობრივად მათი თანხვედრის საკითხი. მაგრამ თარგმანის შეფასებისას შეფასების მხოლოდ ეს კრიტერიუმი არ არის საკმარისი, რამდენადაც ტექსტის შინაარსი როგორც ორიგინალში, ასევე თარგმანში არ არსებობს განყენებულად, თავისთავადად, იგი გამოხატულია კონკრეტული ენობრივი საშუალებების მეშვეობით, რომლებიც არა მარტო გამოხატავენ შინაარსს, არამედ ანიჭებენ მას სიღრმეს. მთარგმნელობითი სამუშაოს სირთულე მდგომარეობს, სწორედ, ორიგინალი ტექსტის შინაარსისა და ფორმის ერთიანობის გადმოსაცემად ენობრივი საშუალებების მუდმივ ძიებასა და რამდენიმე შესაძლო ვარიანტიდან ყველაზე ოპტიმალურის შერჩევაში.

ენობრივი საშუალებების შერჩევა და გამოყენება მწერლის იდეურ-მხატვრული პოზიციითაა განპირობებული. მხატვრული ნაწარმოების თარგმნისას მნიშვნელოვანია დადგინდეს მწერლის პოზიცია, რომელიც ქმნის ნაწარმოების საერთო ატმოსფეროს და განსაზღვრავს მთელი ნაწარმოების ესთეტიკურ ღირებულებას. მწერლის მხატვრულ პოზიციას აყალიბებს თავის მხრივ მისივე მსოფლმხედველობა, მწერლის მშობლიური და მსოფლიო ლიტერატურული ტრადიციები, ლიტერატურული გავლენები, მწერლის სამშობლოსა და თანამედროვე მსოფლიოში მიმდინარე მოვლენები, კულტურის საერთო

დონე, მწერლის ბიოგრაფია და სხვა. ყველა ეს მომენტი მნიშვნელოვნად აისახება მწერლის შემოქმედებაში. ამიტომ კვალიფიციური მთარგმნელი კარგად უნდა იცნობდეს და ითვალისწინებდეს როგორც ზემოთ ჩამოთვლილ მომენტებს, ასევე მათ გავლენას კონკრეტულ, სათარგმნ ნაწარმოებზე. (ფანჯიკიძე, 1999: 80-81)

ზოგადად მთარგმნელობითი პროცესი მოიცავს მთარგმნელის მიერ ტექსტის გააზრებასა და თარგმანში მისი შინაარსის რეალიზაციას. მთარგმნელობითი თეორიის სპეციალისტის ვ. კომისაროვის აზრით, „ექვგარეშეა თარგმანში ორი ეტაპის არსებობა. ესენია: გააზრების ეტაპი და თარგმანის - ტექსტის სხვა ენაზე შექმნის ეტაპი.“ (Комиссаров, 1990: 150) თარგმნის პროცესის მეორე ეტაპზე, როცა მთარგმნელი ახდენს ორიგინალი ტექსტის გააზრებული ვარიანტის თარგმანში განხორციელებას, მის წინაშე ჩნდება ამოცანა, როგორ გადმოსცეს ტექსტის აზრი ერთდროულად, როგორც აზრების პლურალიზმის, ასევე ზოგადად აზრის არარსებობის პირობებში. პოსტმოდერნისტულ სათამაშო დისკურსში აზრების პლურალიზმის პრობლემა მდგომარეობს იმაში, რომ აზრი არ არის დამოკიდებული უშუალოდ სუბიექტის ინტერპრეტაციაზე, არამედ მუდმივად მუსირებს თვითონ ტექსტში და თითოეული ინტერპრეტატორი იღებს ამა თუ იმ სათამაშო ელემენტს სხვადასხვანაირად. ამდენად, ტექსტის ინტერპრეტაცია გადის რამდენიმე საფეხურს: ტექსტის ავტორისეული ინტერპრეტაცია, შემდეგ მთარგმნელის მიერ ტექსტის შინაარსის ინტერპრეტაცია და ბოლოს, თარგმანის ინტერპრეტაცია სხვა სუბიექტის მიერ.

პოსტმოდერნისტული ნაწარმოების კითხვისას პირველი შეგრძნება, რაც მკითხველს ეუფლება, არის - გაურკვეველობა და ამ გაურკვეველობიდან და ქაოსიდან თავის დასაღწევად იგი იპოვნის თუ არა სწორ გზას, მნიშვნელოვნადაა დამოკიდებული მთარგმნელის მიერ შესრულებულ სამუშაოზე. მთარგმნელი, პირველ რიგში არის მკითხველი, ოღონდ, სხვა მკითხველებისგან განსხვავებით, უფრო მეტი ვალდებულებისა და პასუხისმგებლობის მატარებელი, რომელმაც, პირველ რიგში, თვითონ უნდა გაიაზროს, სწორად ამოხსნას და შემდეგ ჩვეულებრივ მკითხველს მიაწოდოს ამოცანის პირობა ისეთი სიზუსტით, რომ მან შეძლოს პოსტმოდერნისტული აზრების პლურალიზმის პირობებში ზუსტი პასუხის მიგნება. რაც მთავარია, მთარგმნელი ნებისმიერ შემთხვევაში უნდა ფლობდეს უმაღლეს ენობრივ კომპეტენციას.

პოსტმოდერნიზმის მნიშვნელოვანი თვისებაა **თამაში**. ის თამაშობს ფორმებით, ნიშნებით, დისკურსებით, სხვადასხვა ეპოქის, სტილისა და მიმართულების კოდებით. ავტორი ეთამაშება ტექსტსაც და მკითხველსაც. სიტყვასთან თამაში კი იძლევა უფრო მეტ საშუალებას ემებო და მიაგნო სიტყვის ახალ მნიშვნელობებს, რომელსაც იძენს ის ამ თამაშისას. მთარგმნელს მნიშვნელოვანი როლი აკისრია პოსტმოდერნისტული ტექსტის სწორად გაგებასა და გაანალიზებაში. ავტორი თამაშის დაწყებისთანავე ტოვებს სათამაშო ველს და გარედან აკვირდება მოვლენებს, თითქოს, ის გარიყულია და არც კი ქმნის ლიტერატურულ ტექსტს, ხან პერსონაჟის სახით ჩნდება და თავს ახსენებს მკითხველსაც და გმირებს, მაგრამ, ცხადია, ეს ყველაფერი მოჩვენებითია და რომ ტექსტსაც და თამაშის წესებსაც ადგენს თავად ავტორი. მთარგმნელი, ისევე როგორც პოსტმოდერნისტი მწერალი, აბსოლუტურად თავისუფალია შემოქმედებით და თვითგამოხატვის პროცესში. როგორი სტრატეგიაც არ უნდა აირჩიოს მთარგმნელმა, მთავარია, რომ მან ისევე გადმოსცეს თამაში, როგორც ეს ორიგინალშია. მთარგმნელის ამოცანაა - გადმოსცეს ნაწარმოების თამაშის ბუნება და ამისთვის მთარგმნელი, რომელ სტრატეგიას აირჩევს - დამოკიდებულია მის პირად გადაწყვეტილებაზე.

თარგმნის მეთოდები, რომლებიც მიმართულია პოსტმოდერნიზმის თამაშის დისკურსის ენობრივი საშუალებებით გადმოცემისკენ, ეწინააღმდეგება ტრადიციულ მეთოდებს ისევე, როგორც პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკა არ ესადაგება ტრადიციულ სისტემას. არასტანდარტული ტექსტების თარგმნისას წარმოიქმნება ენობრივი თამაშის გამომხატველი ერთეულების გადმოცემის სირთულეები. აზრობრივად, ენობრივად და სტილისტურად დასრულებულ მხატვრული მთლიანობის შემადგენელ ნაწილებს ჟ. ვინე და ჟ. დარბელნე უწოდებენ „თარგმანის ერთეულებს“, რომლებიც ორგანულად უნდა ერწყმოდეს როგორც მის წინმსწრებს, ისე მის მომდევნო ტექსტს. „ტექსტის თარგმანის ერთეულებად დაყოფა საკმაოდ სუბიექტური ქმედებაა და მათი საზღვრების დადგენა დამოკიდებულია მთარგმნელის ერუდიციასა და გემოვნებაზე. მაგრამ ყოველი ტექსტის სტრუქტურაში არის რაღაც საზღვრები, რომელთა არშემჩნევაც არ შეიძლება. მკითხველი აშკარად გრძნობს, რომ ზღვარს აქეთ რაღაც დამთავრდა (აზრობრივად, ინტონაციურად, განწყობით, ტონით) და ზღვარს იქით იწყება რაღაც ახალი, განსხვავებული,

დამოუკიდებელი ღირებულებისა და მნიშვნელობის მქონე, რაც უნდა ითარგმნოს მისივე ჩარჩოებში, ყოველგვარი გადაადგილების გარეშე“ (გ. წიბახაშვილი, 2000: 9). მთარგმნელი მხედველობაში უნდა იღებდეს, რომ პოსტმოდერნიზმის დისკურსში არსებობს სათამაშო ენობრივი ერთეულები, რომლებსაც ის უნდა განიხილავდეს, როგორც ცალკე, ასევე მთლიანი ტექსტის მიხედვით.

ამგვარად, თარგმანის პირველ ეტაპზე, ანუ ტექსტის გააზრების ეტაპზე, მთარგმნელისთვის პირველ რიგში რისკს წარმოადგენს არა მხოლოდ თამაშის გამომხატველი ენობრივი ერთეულების აზრობრივი ინტერპრეტაციის გადმოცემა, არამედ მათი გამოყოფა მთლიანი ტექსტის ქსოვილიდან. „თარგმანის ერთეულების“ გამოყოფა წარმოადგენს თარგმანის პროცესის ერთ-ერთ ძირითად და მნიშვნელოვან შემადგენელ ნაწილს, რამდენადაც ტექსტის რომელიმე მონაკვეთის შეცდომით „თარგმანის ერთეულად“ მიჩნევა აუცილებლად გამოიწვევს აზრის დაკარგვას და მის არასწორ ინტერპრეტაციას.

სწორედ, თამაშის ერთეულების ამოცნობაა მთარგმნელისთვის ერთ-ერთი რთული გამოწვევა. პოსტმოდერნიზმი გვთავაზობს განსხვავებულ ტექსტობრივ სტრუქტურას, რაც, პირველ რიგში, უკავშირდება ავტორის მიერ ენობრივი ნორმების შეგნებულად დარღვევას. მთარგმნელს, რომელიც, როგორც წესი, არ წარმოადგენს ორიგინალი ენის მატარებელს, სირთულეს უქმნის ენობრივი ნორმების დარღვევის შემთხვევების ზუსტად ამოცნობა და მათი თარგმანის ენაზე გადმოტანა ისე, რომ არ დაიკარგოს აზრი და არ მოხდეს მთარგმნელის მიერ ენობრივი ადაპტაციის ხერხის გამოყენება, რაც გამოიწვევს ორიგინალი ტექსტის „გაუმჯობესებას“, რასაც კატეგორიულად ეწინააღმდეგება პოსტმოდერნიზმი. აღსანიშნავია, რომ მთარგმნელმა, იმისათვის, რომ სწორი ინტერპრეტირება გაუკეთოს თამაშის ერთეულებს, საჭიროა, თვითონ ჩაერთოს თამაშში. გერმანელი ფილოსოფოსი ჰანს-გეორგ გადამერი თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში „ჭეშმარიტება და მეთოდი“ აღნიშნავს, რომ თამაში მოიაზრებს მასში მონაწილისა და მაყურებლის ერთობლივ მონაწილეობას. „მოთამაშეებისთვის ეს ნიშნავს, რომ ისინი უბრალოდ კი არ ასრულებენ თავიანთ როლებს, როგორც ნებისმიერ თამაშში, არამედ ისინი ამ როლს ასრულებენ მაყურებლისთვის. მათი თამაშში მონაწილეობის ფორმა განისაზღვრება არა იმით, რომ ისინი სრულად არიან ჩართულნი მასში, არამედ იმით, რომ

ისინი თავიანთ როლებს თამაშობენ ამ სანახაობის მაცურებელთან ერთიანობის კავშირში“ (Гадамер, 1988: 155).

განსხვავება მოთამაშესა და მაცურებელს შორის მდგომარეობს იმაში, რომ მოთამაშემ, განსხვავებით მაცურებლისგან, რომელიც თამაშს გარედან აკვირდება, არ იცის თამაშის წესები. მთარგმნელის ამოცანაა, მოიხსნოს როგორც მოთამაშის, ისე მაცურებლის როლი და საბოლოოდ დაიკავოს, შუალედური პოზიცია ამ ორ სუბიექტს შორის.

მწერალი მკითხველს ანიჭებს ინტერპრეტაციის თავისუფლებას, მკითხველი კი თავის მხრივ ებმება თამაშში საკუთარი წარმოდგენებით. მთარგმნელმა უნდა გაიაზროს პოსტმოდერნიზმის კონტექსტში თამაშის მოვლენა და მისი აზრობრივი დატვირთვა, ასევე უნდა შეეძლოს ტექსტის ინტერპრეტაციის ერთი ფორმიდან მეორეზე გადასვლა. ხშირად ეს თამაში მოიცავს სხვა ტექსტებთან, მოვლენებთან თუ ისტორიულ ფაქტებთან შეხმიანებას. ტერმინს „ნარატიული თამაში“ ასე განსაზღვრავს კ. ბრეგაძე: „პოსტმოდერნისტული რომანის მნიშვნელოვანი მახასიათებელია ნარატიული თამაშები, რაც გამოიხატება კლასიკური ტექსტების გაგრძელებებსა და გადათამაშებებში“ (ბრეგაძე, 2013: 69).

ლიტერატურის კრიტიკოსებს შორის დღემდე სადავოდ რჩება საკითხი, შესაძლებელია თუ არა ე.წ. სათამაშო ტექსტების ადეკვატური და სრულფასოვანი თარგმანი. ენობრივი თამაშის გადმოცემისას ადეკვატური და ექვივალენტური თარგმანის გაგება საკმაოდ პირობითია კონკრეტულ ავტორთან და კონკრეტულ ტექსტთან მიმართებაში. ენობრივ თამაშს ყოველთვის გააჩნია რაიმე კონკრეტული მიზანი, რომლის იდენტურობის ხარისხის დადგენაც ნათარგმნ ტექსტში თითქმის შეუძლებელია, ან უკიდურეს შემთხვევაში - სუბიექტური. გამოცდილ მთარგმნელებსაც კი, რომლებიც საკმაოდ გათვითცნობიერებული არიან უცხო ენის ნიუანსებში, უჭირთ ბოლომდე შეიგრძნონ სათამაშო ტექსტის ზემოქმედება, რამდენადაც ისინი არიან განსხვავებული ასოციაციებისა და იუმორის გრძნობის მატარებელნი, ხოლო ენობრივი ნორმების დარღვევის ფაქტების აღქმა უმრავლეს შემთხვევაში განპირობებულია მშობლიური ენის მექანიზმებით. იმის დასადგენად, თუ თარგმანში რამდენად ადეკვატურადაა

გადმოტანილი ორიგინალი ტექსტის ენობრივი თამაშები, შესაძლოა, გამოყენებულ იქნას ერთ-ერთი მეთოდი, რომლის მიზანია მთარგმნელობითი სტრატეგიის დადგენა და მთარგმნელობითი ტრანსფორმაციის სისტემატიზაცია. მთარგმნელობით სტრატეგიაში იგულისხმება ტექსტზე მუშაობის პროცესში მთარგმნელის მიერ შემუშავებული მოქმედებების არსი, გეგმა და თარგმნის ხერხების ერთობლიობა. ამასთან აუცილებლად გასათვალისწინებელია მთარგმნელის პროფესიული ეთიკაც. მთარგმნელობითი სტრატეგია შეიძლება ეყრდნობოდეს ან წყარო-ტექსტზე (საწყისზე) ორიენტაციას, ან ნათარგმნ ტექსტზე და მკითხველზე (დანიშნულების წერტილზე) ორიენტაციას. (Жко, 2006: 202) ორიგინალის ტექსტზე ორიენტაციისას ყურადღება უნდა მიექცეს ავტორის ინდივიდუალური სტილის განხორციელებას თარგმანში, „თამაშის ერთეულების“ რაოდენობისა და თანმიმდევრობის შენარჩუნებას, ენობრივი თამაშის ხარისხს, ორიგინალში განხორციელებული ტრანსფორმაციების შეძლებისდაგვარად მაქსიმალურად გამოყენებას, ავტორისეული ასოციაციური აღქმის გადმოცემას. შედეგად მკითხველი თარგმანის ტექსტის აღქმისას და ინტერპრეტაციის დროს უფრო მეტად უახლოვდება მწერალს. თუმცა, თარგმანის ტექსტში შენარჩუნებული ორიგინალი ტექსტის ენის ასოციაციური სისტემა, შესაძლოა, მნიშვნელოვნად განსხვავდებოდეს თარგმანის ენის ასოციაციური სისტემისაგან და ამან გამოიწვიოს სპეციფიკური ნაციონალურ-კულტურული ასოციაციების უგულებელყოფა, შედეგად კი მივიღებთ - შესაძლო გაუგებრობას ან ენობრივი თამაშების არასათანადოდ შეფასებას.

პოსტმოდერნისტული ტექსტი ყოველთვის წარმოადგენს **ინტერტექსტს**. ტექსტი, პირდაპირ თუ შეფარულად, სხვადასხვა ინტერტექსტუალური ხერხებით მიუთითებს მის კავშირს სხვა ტექსტთან.

ტერმინი „ინტერტექსტუალობა“ XX ს-ის 60-იანი წლების ლიტერატურის თეორიაში დაამკვიდრა ფრანგმა მკვლევარმა იულია კრისტევამ. მან საკუთარი თეორიის შემუშავებისას მიმართა ჯერ კიდევ რუსი მეცნიერის - მიხაილ ბახტინის მიერ შემოღებულ ცნებას - „დიალოგურობას“. მ. ბახტინის აზრით, ყველა გამონათქვამში ისმის ერთგვარი ექო სხვა გამონათქვამებისა. რადგანაც ენა სოციალური ფენომენია, ჩვენს მიერ ხმარებული სიტყვები გაჯერებულია სხვა მოუბართა ინტენციებითა და აქცენტებით (Бахтин, 1975: 106).

ინტერტექსტის ქრესტომათიული განმარტება ეკუთვნის როლან ბარტს, რომელიც ამბობს, რომ „ყოველი ტექსტი წარმოადგენს ახალ ქსოვილს, რომელიც „მოქსოვილია“ ძველი ციტატებისაგან. კულტურულ კოდებს, ფორმულებს, რიტმული სტრუქტურების ნაწყვეტებს, სოციალური იდიომების ფრაგმენტებს და ა.შ. - ყველაფერს ტექსტი შთანთქმავს, ყველაფერი ტექსტშია არეული... ინტერტექსტუალობა, როგორც აუცილებელი წინასწარი პირობა ნებისმიერი ტექსტის არსებობისთვის, არ შეიძლება დავიყვანოთ წყაროებისა და გავლენის პრობლემამდე; იგი ანონიმური ფორმულების (რომელთა წარმომავლობა იშვიათად შეიძლება აღმოვაჩინოთ) და ბრჭყალების გარეშე მოცემული ქვეცნობიერი და ავტომატური ციტატების ზოგად ველს წარმოადგენს“ მოგვიანებით ტექსტად მიიჩნის არა მხოლოდ ლიტერატურული ნაწარმოები, არამედ ადამიანის ცნობიერება, კულტურა, საზოგადოება, ისტორიაც კი. (ნ. გაფრინდაშვილი..., 2011: 266.)

ინტერტექსტუალობა მხატვრულ ნაწარმოებში შეიძლება სხვადასხვანაირად წარმოჩნდეს: ციტატებით, სხვა ნაწარმოებთა პერსონაჟების შემოყვანით, მხატვრულ სახეთა "სესხებით", ანალოგიით, ალუზიებით, რემინისცენციებით და სხვა ტიპის მინიშნებებით. აქედან გამომდინარე, პოსტმოდერნისტული ტექსტების თარგმნისას მთარგმნელის ერთ-ერთი მთავარი ამოცანაა სხვადასხვა ტიპის ინტერტექსტუალური კავშირების ამოცნობა, მათი გაშიფვრა და თარგმანის ენაზე გადმოცემა.

პოსტმოდერნისტული ტექსტები, რომელთა საერთო მახასიათებელია ინტერტექსტუალობა, მრავალფეროვანია იმდენად, რამდენადაც არაერთგვაროვანია თვითონ ინტერტექსტუალობა.

ფრანგმა მკვლევარმა ჟერარ ჟენეტმა ჩამოაყალიბა ტექსტთა ურთიერთკავშირის შემდეგი ტიპები:

ინტერტექსტუალობა - ერთ ტექსტში ორი ან მეტი ტექსტის თანაარსებობა-ციტატა, ალუზია, პლაგიატი;

პარატექსტუალობა - ტექსტის მიმართება თავისი სათაურის, ეპიგრაფის თუ ეპილოგის, ილუსტრაციების, ბოლოსიტყვაობისა და სხვა ამგვარის მიმართ;

მეგატექსტუალობა - პრეტექსტის კრიტიკა თუ კომენტარი, პაროდია და ა.შ.

ჰიპერტექსტუალობა - ყველა ფორმის გამაერთიანებელი, როდესაც მომდევნო ტექსტი („ჰიპერტექსტი“) მთლიანად ან ნაწილობრივ ორიენტირებულია მანამდე არსებულ ტექსტზე („ჰიპოტექსტზე“) და ვერ იქნება გაგებული უკანასკნელის გარეშე.

არქიტექსტუალობა - დისკურსების ტიპების, გამონათქვამების ფორმების, ლიტერატურული ჟანრების კავშირები. არქიტექსტუალობის კატეგორიაში გაერთიანებულია შემდეგი დისკურსული საშუალებები: პაროდია, რომელიც წარმოადგენს ავტორის ნაწარმოების ან სტილის კომიკურ იმიტაციას; პასტიში, რომელიც წარმოადგენს ავტორის სტილის მიბადვას; რემინისცენცია, რომელიც დავიწყებულის გახსენებას ემსახურება. ყველა ეს ურთიერთობა ემსახურება ძველი ტექსტების საშუალებით ახალი ტექსტების შექმნას. (Женетт, 1982: 74)

პოსტმოდერნისტული მხატვრული ლიტერატურა თავის თავში მოიცავს უამრავ სირთულეს, რაც თარგმნის დროს განაპირობებს ცვლილებებსა და ზოგჯერ ავტორისეულ ჩანაფიქრთან დაშორებასაც კი. რამდენადაც თარგმნის პროცესში ხდება ნაწარმოების ერთი ლინგვო-კულტურული სივრციდან მეორეში გადატანა და შედეგად იცვლება ინტერტექსტუალური კავშირების ხასიათი, შესაძლოა, მოხდეს ტექსტში თავდაპირველად ჩადებული აზრის ტრანსფორმირება.

მთარგმნელისათვის სირთულე, ერთი მხრივ, მდგომარეობს იმ ტექსტების ამოცნობაში, რომლებთანაც აღნიშნული ტექსტი აწარმოებს „ინტერტექსტუალურ დიალოგს“, მეორე მხრივ კი - თარგმნისას ამ დიალოგის გადმოსაცემი საშუალებების მოძებნაში. მაგრამ პოსტმოდერნისტული ინტერტექსტების მიგნება და წყაროების იდენტიფიცირება სულაც არ ნიშნავს თხზულების ჩანაფიქრის ან ავტორის განწყობის დაკეტილი კარის გასაღების მიგნებას. „რეალურად ჩვენ ვიპოვეთ მხოლოდ პატარა ჭუჭყრუტანა, რომლიდანაც ამ რთული ტექსტების ერთი პატარა ნაწილი დავინახეთ, მაგრამ ისიც კი არ ვიცით, რა ადგილი აქვს მათ თხზულების ერთიან ქსოვილში.“ (<http://eprints.tsu.ge/768/1/Simp%2010.pdf>) ტექსტი უნდა გადაითარგმნოს მასში არსებული ინტერტექსტის ხასიათის გათვალისწინებით.

ზოგჯერ მკითხველი განიცდის ნათარგმნი ტექსტის აუცილებელი ფონური ცოდნის ნაკლებობას, რაც ხელს უშლის ინტერტექსტუალური კავშირებისა და ზოგადად პოსტმოდერნისტული ტექსტის ადეკვატურ გაგებას. ფონურ ცოდნაში იგულისხმება განსაზღვრული სოციალურ-კულტურული ინფორმაცია, რომელიც დამახასიათებელია ერთი რომელიმე ერისათვის, რომელიც გათავისებული აქვს მათ წარმომადგენლებს და რამაც ჰპოვა ასახვა ამ საზოგადოების ენაში. მთარგმნელის ამოცანა მდგომარეობს იმაში, რომ მიაწოდოს სხვა კულტურის მატარებელ მკითხველს ის აუცილებელი ცოდნა, რაც ფონად გასდევს ნათარგმნ მასალას და რომელიც აუცილებელია ვერტიკალური კონტექსტის შექმნისა და ორიგინალი ტექსტის კულტურულ სივრცეში შეღწევისათვის. აქედან გამომდინარე, პოსტმოდერნისტული ტექსტების თარგმნისას ამ ვერტიკალური კონტექსტის შექმნისთვის მნიშვნელოვანია მთარგმნელის კომენტარები, რომლებიც ეხმარება მკითხველს, უფრო ნათლად დაინახოს ტექსტში არსებული რეალიები და ინტერტექსტუალური კავშირები, ამოხსნას ტექსტში ჩადებული კოდები და ვერტიკალური კონტექსტი. მთარგმნელის კომენტარები დამატებით საშუალებას აძლევს მკითხველს ტექსტის მრავალფეროვანი ინტერპრეტაციისთვის და იმავე დროს წარმოადგენს ტექსტის გაგრძელებას. მთარგმნელის კომენტარი შეიძლება იყოს სუფთად ინფორმატიული, მშრალი, ან პირიქით - მასში ადვილად იკითხებოდეს მთარგმნელის დამოკიდებულება და რეაქცია კონკრეტულ მოვლენაზე, რამაც შესაძლოა მოახდინოს ტექსტის ტრანსფორმირება და გარკვეული მიმართულებაც კი მისცეს მკითხველის აზრს.

პოსტმოდერნისტულ ტექსტებში ხშირად გვხვდება ავტორის შეხმიანებები თავისივე ნაწარმოებების სიუჟეტებთან, გმირებთან, სახელებთან. ასეთი ტიპის ინტერტექსტუალური კავშირების ამოცნობისთვის მთარგმნელი კარგად უნდა იცნობდეს სათარგმნი ნაწარმოების ავტორის შემოქმედებას.

იმისათვის, რომ მთარგმნელმა თარგმნისას მაქსიმალურად კარგად გადმოსცეს ინტერტექსტი, კარგად უნდა გამოიკვლიოს და ზუსტად განსაზღვროს ის აუდიტორია, რომლისკენაცაა მიმართული ეს ინტერტექსტი. აუდიტორიის შესახებ ზუსტი წარმოდგენა მთარგმნელს აძლევს საშუალებას, ზუსტად განსაზღვროს თარგმნის ხერხები. მაგალითად, საყოველთაოდ ცნობილი ენციკლოპედიური ცოდნა, ლინგვო-ეთნოგრაფიული ხასიათის

ელემენტებისგან განსხვავებით, არ მოითხოვს თარგმნისას რაიმე განსაკუთრებულ მიდგომებს. ინტერტექსტუალური ელემენტები, რომლებიც წარმოდგენილია კულტურათაშორისი კავშირებით, პირველ რიგში აღმოჩენილ უნდა იქნას მთარგმნელის მიერ, რაც მოითხოვს არა მხოლოდ ლინგვო-კულტურულ ცოდნას, არამედ ტექსტის კონკრეტულ ანალიზსაც.

პოსტმოდერნისტულ ტექსტებში, რომლებიც გაჯერებულია ინტერტექსტუალური მინიშნებებით, ციტატებითა და ალუზიებით, ხშირად გვხვდება ინტერტექსტუალური ტიპის კომენტარები. ასეთი ტიპის ნაწარმოებების თარგმნა კი ხშირ შემთხვევაში ემსგავსება სერიოზულ ფილოლოგიურ თუ ისტორიულ კვლევას. აგრეთვე მნიშვნელოვანია, რომ მთარგმნელმა დაასახელოს კომენტარებში მითითებული ინფორმაციის წყაროც.

ინტერტექსტუალურ კავშირებზე მრავალრიცხოვანმა გამოკვლევებმა ცხადყო, თუ რაოდენ მნიშვნელოვან ზეგავლენას ახდენს ტექსტში ჩართული ციტატა ტექსტის სემანტიკაზე. ციტატა ხელს უწყობს ტექსტის ახლებურ გააზრებას და იგი ტექსტის სემანტიკური სტრუქტურის მნიშვნელოვანი ნაწილი ხდება. აქედან გამომდინარე, პოსტმოდერნისტული ტექსტების თარგმნისას მთარგმნელის მთავარი ამოცანა ხდება სხვადასხვა ტიპის ინტერტექსტუალური კავშირების ამოცნობა, გაშიფვრა და თარგმანის ენაზე გადმოცემა.

ასევე ყურადსაღებია, რომ ზოგ შემთხვევაში ციტატის მიზანი არ არის ავტორის რაიმე განზრახვასთან დაკავშირებული, ხშირად ავტორი არც კი მიუთითებს წყაროზე, არ იყენებს ბრჭყალებს. შესაძლოა, ციტატამ მკითხველს ერთდროულად რამდენიმე ავტორიც კი გაახსენოს და აღმოაჩინოს გაცილებით მეტი კავშირები, ვიდრე ეს ავტორს წარმოუდგენია.

პოსტმოდერნისტულ ტექსტებში სინამდვილესა და ფიქციას შორის საზღვარი სულ უფრო ბუნდოვანი გახდა, ყველაფერი: ხელოვნება, ისტორია თუ სინამდვილე - მხოლოდ ტექსტია. ამან გამოიწვია, სწორედ, შემოქმედი სუბიექტის უგულებელყოფა, ე.წ. „ავტორის სიკვდილი“.

ფრანგი ლიტერატურის კრიტიკოსი და ფილოსოფოსი როლან ბარტი თავის ნაშრომში „ავტორის სიკვდილი“ ასე განსაზღვრავს ამ პროცესს: „ავტორის მოკვეთა (ბრეხტის კვალად, აქ ნამდვილ „გაუცხოებაზე“ შეგვიძლია ვისაუბროთ - ავტორი პატარავდება და მხოლოდ მომცრო ფიგურად ჩანს ლიტერატურულ „სცენაზე“) - ეს არა უბრალოდ ისტორიული ფაქტია, ან წერის ეფექტი. მისი მეშვეობით საფუძვლიანად იცვლება მთელი თანამედროვე ტექსტი, ანუ - რაც ერთი და იგივეა - ახალი ტექსტი ისე იქმნება და იკითხება, რომ ავტორი აღარ ჩანს, ტექსტის ყველა დონეზე მისი კვალი ქრება. უპირველეს ყოვლისა, სხვანაირი გახდა დროითი პერსპექტივა. მათთვის, ვისაც სჯერა ავტორის, იგი ყოველთვის წარსულ დროში მოიაზრება და წინ უსწრებს თავის წიგნს; წიგნი და ავტორი თავისთავად განლაგდებიან საერთო ღერძზე, რომელის წინამავალსა და მომდევნოს შორის არის ორიენტირებული; ითვლება, რომ ავტორი გულით ატარებს წიგნს, ანუ მისი არსებობა წინ უსწრებს წიგნისას, იგი აზროვნებს, იტანჯება, ცხოვრობს ამისთვის, იგი ისეთივე წინამორბედია თავისი ნაწარმოებისთვის, როგორც მამა შვილისთვის. რაც შეეხება თანამედროვე სკრიპტორს, იგი ტექსტთან ერთად იბადება, არ გააჩნია არანაირი ყოფიერება წერის დაწყებამდე და წერის გარეშე, იგი სულაც არაა ის სუბიექტი, რომელთან მიმართებაშიც მისი წიგნი პრედიკატი იქნებოდა; მხოლოდ ერთი დრო რჩება - სამეტყველო აქტის დრო და ყოველი ტექსტი მუდამ აქ და ახლა იწერება“ (ბარტი, 2002: 54).

ავტორის სიკვდილის კონცეფციის არსი მდგომარეობს ტექსტის ავტონომიური არსებობის იდეაში, ავტორის პიროვნებისგან მის დამოუკიდებლობაში. რ. ბარტის მოსაზრებით, ტექსტის დაბადების შემდეგ ავტორი „კვდება“, ხოლო ტექსტი განაგრძობს სიცოცხლეს თითოეული მკითხველის გონებაში, ანუ, მთავარი აქცენტი გადადის მკითხველზე, რომელსაც ენიჭება თავისუფლება ტექსტის ინტერპრეტაციისას.

რ. ბარტის კონცეფცია გამომდინარეობს თანამედროვე ხელოვნების არსიდან, რომელმაც მიიღო სათამაშო ხასიათი. იგი მწერალს ადარებს გადამწერს, რომელიც გამუწყვეტლივ ბაძავს იმას, რაც მანამდე დაიწერა და ეს დაწერილიც, თავის მხრივ, არ წარმოადგენს რაღაც პირველადს. ამიტომ მწერალი მიმართავს კომპილაციას, პაროდირებას და სტილიზაციას უკვე დაწერილი ტექსტებისა. „ავტორის ნაცვლად მოვლენილი სკრიპტორი თავის თავში ვნებებს, ხასიათებს, გრძნობებს ან შთაბედილებებს კი არ

ატარებს, არამედ მხოლოდ ამგვარ უსასრულო ლექსიკონს, რისი მეშვეობითაც იგი წერს, წერს შეუჩერებლად, გაუწყვეტლივ. ცხოვრება მხოლოდ ბაძავს წიგნს, წიგნი კი ნიშნებითაა მოქსოვილი, თავადაც რაღაც უკვე დავიწყებულს ბაძავს და ასე უსასრულობამდე“. (ბარტი, 2002: 56).

მიუხედავად ინტერტექსტუალური კავშირებისა მთარგმნელმა უნდა დაადგინოს ავტორის **ინდივიდუალური სტილი**, მისი განსაკუთრებული მიდგომა ენობრივ თამაშთან და ენობრივი თამაშების აღქმა განსაზღვრულ რაკურსში. ენობრივი თამაში სცდება წმინდა ენობრივი მოვლენების ჩარჩოებს და იღებს სათამაშო ტექსტის გაგებას, რაშიც იგულისხმება მთელი სათამაშო სისტემა, რომელიც განსაზღვრავს ურთიერთობას მკითხველსა და ტექსტს შორის.

პოსტმოდერნისტული ხელოვნებისთვის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისებაა **კარნავალიზაცია**. ეს ტერმინი ეკუთვნის მიხეილ ბახტინს. იგი ამ მოვლენას შემდეგნაირად აღწერს: „კარნავალი არის სანახაობა რამპისა და შემსრულებლებად და მაყურებლებად დაყოფის გარეშე. კარნავალში ყველა უშუალო მონაწილეა, კარნავალური ქმედების თანაზიარია. კარნავალს არ უცქერენ და, მკაცრად რომ ვთქვათ, მის გათამაშებას კი არ ახდენენ, არამედ ცხოვრობენ მასში, ცხოვრობენ მისი კანონებით, ვიდრე ეს კანონები მოქმედებენ, ანუ კარნავალურ ცხოვრებას ეწევიან. თვითონ კარნავალური ცხოვრება არის ისეთი ცხოვრება, რომელიც ამოგდებულია ჩვეულებრივი კალაპოტიდან, ანუ ერთგვარი „უკუღმა ცხოვრება“, „გადმობრუნებული სამყარო“ („monde à l'envers“). კარნავალის დროს უქმდება წესები, აკრძალვები და შეზღუდვები, რომლებიც ჩვეულებრივი, ანუ არაკარნავალური ცხოვრების დინებასა და წყობას განსაზღვრავენ; უპირველესად უქმდება იერარქიული წყობა და მასთან დაკავშირებული შიშის, მოკრძალების, პიეტეტის, ეთიკეტის და ა.შ. ფორმები, ანუ ყოველივე ის, რასაც ადამიანთა სოციალურ-იერარქიული და ყველა სხვაგვარი (მათ შორის - ასაკობრივი) უთანასწორობა განაპირობებს. უქმდება ყოველგვარი დისტანცია ადამიანებს შორის და ძალაში შედის განსაკუთრებული კარნავალური კატეგორია - ლალი ფამილარული კონტაქტი ადამიანებს შორის. ეს არის კარნავალური მსოფლგანცდის ძალიან მნიშვნელოვანი მომენტი. ადამიანები, რომლებიც ცხოვრებაში შეუვალი იერარქიული ბარიერებით არიან დაყოფილნი, კარნავალურ

მოედანზე ერთმანეთთან თავისუფალ ფამილარულ კავშირს ამყარებენ. ფამილარული კავშირის ეს კატეგორია როგორც მასობრივ ქმედებათა ორგანიზაციის ხასიათს, ასევე თავისუფალ კარნავალურ ჟესტიკულაციასა და გულწრფელ კარნავალურ სიტყვას განსაზღვრავს“ (ზახტინი, 2008: 86). ზახტინის მოსაზრებით, კარნავალის პერსონაჟი თავის თავში ერთდროულად არის მატარებელი იდეისა და ამ იდეის მსხვერველსა - კარნავალიზებული ცნობიერება ახდენს ენის კარნავალიზაციას. ასეთი ენობრივი თამაში ეფუძნება სტერეოტიპების ნგრევას ამ სტერეოტიპების ხელშეუხებლობისა და სიმტკიცის შესახებ არსებული შეგნების პირობებში. (Горелов, Седов, 1997: 138) კარნავალი დღესასწაულობს, თითქოსდა, დროებით გათავისუფლებას გაბატონებული წესრიგისგან, იერარქიული ურთიერთობების, პროვილეგიების, ნორმებისა და აკრძალვების დროებით გაუქმებას. მასში მთელი სიმძაფრითაა წარმოდგენილი თამაშის, ჩანაცვლების ელემენტები.

პოსტმოდერნისტული კარნავალიზაციის ერთ-ერთი მთავარი გამოსახვის საშუალებაა **ირონია** - დაცინვის მიზნით, შებრუნებული მნიშვნელობით აზრის გამოთქმა. ირონია იკითხება სტრიქონებს შორის, ან გაბნეულია მთლიან ტექსტში. ამიტომ მთარგმნელი ირონიის გადმოცემისას აწყდება გარკვეულ სირთულეებს. რთულია ირონიის გადატანა ერთი კულტურიდან მეორეში ისე, რომ ადეკვატურად იქნას აღქმული სხვა კულტურის წარმომადგენლების მიერ. ამას გარდა, სხვადასხვა კულტურებში ირონიის გამოხატვის საშუალებები ხშირ შემთხვევაში არ ემთხვევა ერთმანეთს. ისინი ერთმანეთისგან განსხვავდებიან ფორმით, შინაარსით, ფუნქციით, ამიტომ რთულდება მისი გადმოცემა სხვა ენობრივი საშუალებებით. და ბოლოს, ირონია, შეიძლება, შეუმჩნეველი დარჩეს მთარგმნელისთვის, რაც ძირითადად დაკავშირებულია იმასთან, რომ მთარგმნელი არ ფლობს აუცილებელ ფონურ ცოდნასა და ერუდიციას. როცა მთარგმნელის ყურადღების მიღმა რჩება კულტურული ნიშნით მნიშვნელოვანი ინფორმაციის მატარებელი ირონია, თარგმანის ენაში წარმოიქმნება ფუნქციურ-სემანტიკური „სიცარიელე“.

პოსტმოდერნისტულმა მსოფლმხედველობამ ირონია და კარნავალიზაცია მჭიდროდ დააკავშირა ერთმანეთს და ჩამოყალიბდა „ტოტალური ირონიის“ სახით, რაც გულისხმობს

ყველაფრის დაცინვას, მისთვის არ არსებობს საზღვარი სიწმინდესა და ცოდვას, მშვენიერებასა და სიმახინჯეს შორის. ეს დაცინვა არ ემსახურება ახალი აზრის ჩამოყალიბებასა და განახლებას და ანგრევს ყველაფერს, რაც ადრე ჩანდა მყარი, ნამდვილი, მართალი და შეურყენელი.

პოსტმოდერნისტული ხელოვნება - როგორც მხატვრული ლიტერატურა, ისე ხელოვნების სხვა დარგები, გაჯერებულია სხვა ტექსტის საკუთარ სივრცეში არეკვლის სურვილით. ხელოვნების სარკეში არეკვლას კი, უპირველეს ყოვლისა, ხელს უწყობს ინტერტექსტუალობა, რომელიც ხან ხილულია, ადვილად აღსაქმელი და ამოსაცნობი, ხან კი - ფარული და შესაბამისად, ძნელი გამოსაცნობი.

მხატვრული ლიტერატურა ერთგვარი სარკეა, სადაც ირეკლება რეალობის ათასგვარი მეტამორფოზა, რეალობის პოლიტიკური, სოციალური, ეკონომიკურ და კულტურული კონტექსტი. პოსტმოდერნისტული რეალობის ამსახველი სარკე დამსხვრეულია და მის ნატეხებში ფრაგმენტულად არეკლილი ნაცნობი თუ უცნობი სახეები თამაშის გზით ეჩვენება მაყურებელს თუ მკითხველს. „სარკე გახლავთ პოსტმოდერნიზმის მთავარი იარაღი, ოღონდაც ეს სარკე გარე სამყაროზე კი არაა მიმართული, როგორც ეს სახელოვნებო რეალიზმშია მიღებული, არამედ სხვა სარკეებზეა მიმართული, სარკიდან სარკეში არეკლილი რეალობის „დასაჭერად“ (ქარუმძიმე, 2010: 2).

სარკის ფენომენი გახდა სემიოტიკის კვლევის საგანი. სარკე სხვა საგნებისგან განსხვავდება სემიოტიკური მნიშვნელობითა და ფუნქციური დატვირთვის სიმრავლით. პოსტმოდერნიზმის სარკე და სარკეში ასახული ერთმანეთისგან განსხვავებულია არა იმიტომ, რომ სარკე ცუდად ასახავს, არამედ იმიტომ, რომ არ არსებობს სარკეში ასახვის ობიექტი - ობიექტური რეალობა. სარკეში ჩნდება უამრავ სარკეში ასახული უამრავი გამოსახულება ისე, რომ ერთ სარკეში ასახული მეორესთვის ხდება რეალობის წყარო. მწერალი ერთმანეთში ასახული სარკეებით მიგვანიშნებს ერთმანეთში ასახულ ტექსტებზე, მათი უმრავლესობა განსხვავდება ტრადიციული ნარატივისგან და წარმოადგენს ამა თუ იმ ისტორიის ან სიუჟეტის პაროდიას. ასეთი ფორმით ერთმანეთში ასახული სარკეები ქმნიან სიმულაკრს. სარკე, რომელმაც მკითხველს უნდა გაუჩინოს ბუნებრივი განცდა, რომ

დაინახავს ობიექტურ რეალობას, მკითხველზე მოქმედებს პირიქით - იწვევს იმედგაცრუებას და უჩინს თავსატეხს - პასუხები ეძებოს მისთვის ნაცნობ თუ უცნობ ტექსტებსა და სიუჟეტებში. იმავე პრობლემის წინაშე დგას მთარგმნელიც, რომელმაც უნდა აღმოაჩინოს ის შემთხვევითი სიმბოლოები, რომლებიც არ ასახავენ რეალობას, მან კარგად უნდა შეისწავლოს ტექსტი, ცალკეული მონაკვეთების მნიშვნელობა კონტექსტში და გამოარკვიოს, თუ რას გულისმობდა მწერალი, რათა თარგმანის ტექსტი ააცილოს ორიგინალი ტექსტის პოლისემიას. მხატვრული ნაწარმოების სწორად გაგება მთარგმნელისაგან მხატვრული კოდის ცოდნას, მიგნებასა და აღმოჩენას მოითხოვს. ლიტერატურის თეორეტიკოსი რ. ყარალაშვილი ასეთ შედარებას იშველიებს: „ამ მხრივ მხატვრული ნაწარმოები შეიძლება სკივრს შევადაროთ. იმისათვის რომ სკივრში რამე ჩადო, უნდა გქონდეს გასაღები, რომელიც მას მიუდგება. სკივრის ყოველი სხვა გასაღებით გახსნის ცდას მხოლოდ ამ სკივრის (ე. ი. მხატვრული სისტემის) დამსხვრევა შეიძლება მოჰყვეს“ (ყარალაშვილი, 1977: 21-22).

ასევე მნიშვნელოვანია პოსტმოდერნისტული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი ალუზიური საკუთარი სახელების ადეკვატური თარგმნის საკითხიც. პოსტმოდერნისტულ ტექსტებში ალუზიური საკუთარი სახელების სამი ძირითადი გამოხატულება გვხვდება. ესენია: „**მოლაპარაკე სახელები**“, „**ლიტერატურული სახელები**“ და „**სახელი-სიმბოლოები**“. მთარგმნელმა ნაწარმოებში მოცემული საკუთარი სახელების კონოტაციური კავშირების რაოდენობისა და ფუნქციების მიხედვით უნდა განსაზღვროს მათი თარგმანში გადმოტანის მეთოდი (ტრანსლიტერაცია და ტრანსკრიფცია, ტრანსპოზიცია, თარგმანი კალკირებით და ნახევრადკალკირებით, ექვივალენტური).

პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის თარგმნისას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება საკუთარი სახელების აზრობრივი დატვირთვის სრულად შენარჩუნებას. რამდენად სრულად იქნება გაშიფრული ალუზიური საკუთარი სახელების პოტენციალი, დამოკიდებულია მხოლოდ მთარგმნელზე, როგორც ავტორსა და მკითხველს შორის შუამავალზე, და შემდეგ უკვე მკითხველის ცოდნასა და ლიტერატურულ მგრძობელობაზე.

„მოლაპარაკე სახელები“ გამოიყენება ობიექტის გარეგნობის, თვისებების, ქცევების, ცხოვრების სტილის, კონკრეტული საქციელის გამოსახატად. ხშირ შემთხვევაში „მოლაპარაკე სახელი“ წარმოადგენს გმირის მეტსახელს. ამგვარად, საკუთარი სახელი ლიტერატურაში ასრულებს არა მარტო იდენტიფიკაციის ფუნქციას, არამედ გამოიყენება ამ სახელის მატარებელი გმირის დასახასიათებლადაც. ლიტერატურის თეორეტიკოსთა ერთი ნაწილი თვლის, რომ შეუძლებელია „მოლაპარაკე სახელების“ თარგმნა, მეორე ნაწილის აზრით კი, შესაძლებელია საკუთარი სახელების თარგმნა ან მათი შეცვლა. „მოლაპარაკე სახელების“ თარგმნისას კონტექსტს შეუძლია ითამაშოს გადამწყვეტი როლი, მაგრამ ყველა შემთხვევაში მხატვრულ ტექსტებში „მოლაპარაკე სახელების“ თარგმანი, რომელიც გაჯერებულია ასოციაციური მნიშვნელობებით, მთარგმნელისთვის წარმოადგენს თავსატეხს, რამდენადაც თარგმანი, შესაძლოა, „დაუპირისპირდეს“ განსაზღვრულ კონტექსტს. ფამუქის „მე წითელი მქვიას“ ერდალ გოქნარის ინგლისურ თარგმანში სახელები ნათარგმნია, მაგ.: ბლექი, ელეგანტ ეფენდი, ასევე მორინ ფრილის „თოვლის“ თარგმანში სახელი ლაჯივერთი „ბლუ“-დ არის ნათარგმნი. ამდენად, საკუთარი სახელების თარგმანი არ წარმოადგენს მხოლოდ ლექსიკური დონის პრობლემას, იგი არის მთლიანად ტექსტის პრობლემა.

„მოლაპარაკე სახელების“ თარგმნისას მთარგმნელები ხშირად უშვებენ შეცდომას ტრანსლიტერაციისა და ტრანსკრიფციის გამოყენებით, რაც ხელს უშლის მისი შინაარსის გადმოცემას. ზოგ შემთხვევაში მთარგმნელი მიმართავს კომენტარს და ეს მეთოდი უფრო გამართლებულია.

უფრო იოლადაა საქმე „ლიტერატურული სახელების“ თარგმნისას. ამ ტიპის სახელები გამოიყენება ობიექტის რომელიმე ლიტერატურული პერსონაჟის მსგავსების დროს. მაგრამ აქ თავს იჩენს სხვა ტიპის პრობლემა, რაც დაკავშირებულია მკითხველის ცოდნასა და იმ მწერლისა თუ ნაწარმოების ცნობადობასთან, რომელზეც მიუთითებს ალუზია. თუ უფრო ცნობილი სახელების თარგმნისას მიზანშეწონილია ტრანსლიტერაციის მეთოდის გამოყენება, უფრო ნაკლებად ცნობილი საკუთარი სახელების თარგმნისას არჩევანი უნდა გაკეთდეს კომენტირების მეთოდს, კალკირებასა და ექვივალენტურ თარგმანს შორის.

„სახელი-სიმბოლოები“ მიეკუთვნება იმ საკუთარ სახელთა ჯგუფს, რომლებიც მიგვითითებენ რომელიმე ეპოქის, მოძრაობის, კულტურული მიმდინარეობის, გარკვეული წრის წარმომადგენელ სიმბოლოდ ქცეულ ცნობილ ადამიანებზე, პერსონაჟებზე. ისინი ავტორის მიერ, შესაძლოა, გამოყენებულ იქნას მიბამვის, ან პირიქით, ირონიის გამოსახატად. ისტორიულ და კულტურულ ასპექტში გამოყენებული „სახელი-სიმბოლოების“ თარგმნისას მიღებულია ტრანსლიტერაციის მეთოდის გამოყენება, ხოლო აბრევიატურით გამოხატული „სახელი-სიმბოლოები“ შესაძლებელია განმარტებულ იქნას კომენტარებით.

ამასთან, ორიგინალი ნაწარმოების ანალიზისას, და შესაბამისად თარგმანისთვისაც, ერთ-ერთი გადაწყვეტია ჟანრის ფაქტორიც. პოსტმოდერნისტი ავტორი ხშირად მიმართავს სხვადასხვა ჟანრების: დეტექტივისა და ზღაპრის, ისტორიულისა და ავტობიოგრაფიულის აღრევას და ამ გზით ცდილობს ახალი ჟანრების შექმნას. პოსტმოდერნისტულ რომანში სრულიად ირღვევა ფაბულისა და სიუჟეტის თემა, დარღვეულია მთლიანობა, მოხდა სიუჟეტის დანაწევრება, რამაც გაართულა მისი ერთ მთლიანობაში აღქმა. პოსტმოდერნისტული მხატვრული ტექსტები კოლაჟურია. მწერლები არ მიისწრაფვიან, რომ მათი ტექსტები გამოირჩეოდნენ იდეურ-ესთეტიკური თუ ფორმისეული მთლიანობით. ისინი შლიან და ანაწევრებენ ტექსტებს. პოსტმოდერნისტულ ტექსტში ვხვდებით სრულიად განსხვავებული ჟანრის, ხასიათისა და შინაარსის ნაწარმოებების სინთეზს. ტექსტთა არქიტექტურალური კავშირების გამოვლინებაა ჟანრების, სტილებისა და დისკურსების ურთიერთკავშირები. ტრადიციულად მთარგმნელი ცდილობს, რომ თარგმნისას ხელახლა შექმნას ორიგინალის ჟანრული და სტილისტური თავისებურებები, თუმცა არსებობს ორიგინალის არქიტექტურალური კავშირების მიზანმიმართული ტრანსფორმაციის მაგალითებიც. საუბარია თარგმნისას ნაწარმოების ჟანრის სტილისა და დისკურსის შეცვლაზე. (Нестерова, 2005: 202) მთარგმნელის ამოცანაა, გამოავლინოს ნაწარმოებში სხვადასხვა ჟანრები, სტილი და დისკურსი და ზუსტად გადაიტანოს თარგმანის ენაზე, რაც უზრუნველყოფს კომპოზიციური და სტილისტური თავისებურებებისა და შესაბამისი ენობრივი საშუალებების შენარჩუნებას თარგმანში.

ამგვარად, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, პოსტმოდერნისტული ტექსტების თარგმნისას მთარგმნელის ძირითადი ამოცანაა, დაეხმაროს მკითხველს ინტერტექსტუალური კავშირების დანახვასა და ვერტიკალური კონტექსტის აღდგენაში. ამიტომ ორიგინალი და თარგმანი, რამდენად ახლოს დგას ერთმანეთთან, ან რამდენად დაშორებულია ერთმანეთს, დამოკიდებულია მთელ რიგ ფაქტორებზე, როგორცაა: ტექსტის ჟანრი, თარგმნის მეთოდი და სტრატეგია, მთარგმნელის ფონური ცოდნა და, რაც მთავარია, მისი ალლო და უნარი ამოიცნოს და თარგმანში ზუსტად ასახოს ტექსტის ინტერტექსტუალური კავშირები და ქვეტექსტი.

მთარგმნელი, შესაძლოა, ორიგინალ ტექსტში წააწყდეს ისეთ ინტერტექსტუალურ კავშირებსა და აქცენტებს, რომლებიც ფართოდაა ცნობილი თარგმანის ენასა და კულტურაში. თუ ორიგინალ ტექსტში მინიშნებული წინარე ტექსტის თარგმანი ან თარგმანები უკვე არსებობს სათარგმნ ენაზე, მთარგმნელს შეუძლია, გამოიყენოს წინარე ტექსტის თარგმანი, ან რამდენიმე ვარიანტის არსებობის შემთხვევაში შეარჩიოს ყველაზე უკეთ შეფასებული თარგმანი, რაც ხელს შეუწყობს მკითხველს ინტერტექსტუალური კავშირების იდენტიფიცირებაში.

უფრო რთულადაა საქმე ნაკლებად ცნობილი ნაციონალური ტექსტების თარგმნის შემთხვევაში. ასეთ შემთხვევაში მთარგმნელს შესაძლოა, კარგი სამსახური გაუწიოს სათარგმნი მასალის შესახებ კრიტიკოსთა და ლიტერატორთა შეფასებებმა, სადაც, შესაძლოა, იგი წააწყდეს ამ ტიპის კავშირების შესახებ ინფორმაციას, შემდეგ მოიძიოს იგი და კომენტარის სახით გააცნოს მკითხველს.

მთარგმნელმა პოსტმოდერნისტული ტექსტების თარგმნისას აბსოლუტური ექვივალენტობის მისაღწევად, შესაძლოა, საკუთარ თავს მიანიჭოს თავისუფლება ენობრივი საშუალებების შერჩევაში და გამოიყენოს ის ენობრივი საშუალებები, რომლებიც მთარგმნელის შეხედულებით ყველაზე მეტად გამოხატავს ავტორის აზრსა და ჩანაფიქრს. ზოგადად პოსტმოდერნისტი ავტორები მიმართავენ ინტერტექსტუალური მრავალფეროვნებას და შესაბამისად პოსტმოდერნისტულ ტექსტებზე მუშაობისას მთარგმნელსაც ეძლევათ საშუალება, იყენენ საკმაოდ თავისუფლები შემოქმედებით საქმიანობაში.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებების თარგმნა სხვა ტიპის ტექსტების თარგმნისაგან განსხვავებით, გარდა ლიტერატურულ-შემოქმედებითი საქმიანობისა, მოითხოვს სერიოზულ ისტორიულ, ლინგვო-კულტურულ და ფილოლოგიურ კვლევას. მოძიებული მასალებით მთარგმნელმა უნდა შეავსოს მკითხველის ფონური ცოდნა, რაც დაეხმარება ამ უკანასკნელს ავტორის ჩანაფიქრის ამოხსნასა და ავტორისეული ვერტიკალური კონტექსტის დანახვაში.

და ბოლოს, მოვიშველიებთ იტალიელი მწერლის, სემიოტიკოსისა და ფილოსოფოსის, უმბერტო ეკოს სიტყვებს: „იდეალური თარგმანი მდგომარეობს იმაში, რომ გადმოსცე სხვა ენაზე არც მეტი და არც ნაკლები იმაზე, რაზეც მიგვითითებს ტექსტი-წყარო“ (Жко, 2006: 269)

თავი II

ორჰან ფამუქი - პოსტმოდერნისტი მწერალი

2.1. ორჰან ფამუქის ცხოვრებისა და სამწერლო მოღვაწეობის ძირითადი აქცენტები

ფერით ორჰან ფამუქი დაიბადა 1952 წელს ქ. სტამბოლში, შეძლებული ინჟინრის ოჯახში. როგორც თავის რომანებში „ჯევდეთ ბეი და მისი ვაჟიშვილები“ და „შავი წიგნი“, ფამუქის ბავშვობამაც მრავალრიცხოვან ოჯახში, სტამბოლის ევროპულ ნაწილში, ნიშანთაშის მდიდართა უბანში გაიარა.

ბავშვობიდან მხატვრობით გატაცებული ფამუქმა საბოლოოდ არჩევანი მწერლობაზე შეაჩერა და 23 წლის ასაკში, 1974 წლიდან, შეუდგა სამწერლო მოღვაწეობას, ხატვა კი მის მთავარ გატაცებად დარჩა.

1979 წელს ორჰან ფამუქმა პირველად მიიღო მონაწილეობა ეროვნულ ლიტერატურულ კონკურსში, სადაც პირველი ადგილი გაინაწილა მეჰმეთ ეროღლუსთან. კონკურსზე წარდგენილი იყო მისი რომანი „სიბნელე და სინათლე“, რომელიც 1982 წელს გამოიცა შეცვლილი სახელწოდებით „ჯევდეთ ბეი და მისი ვაჟიშვილები“. 1983 წელს ამავე რომანმა დაიმსახურა თურქეთის უმსხვილესი გაზეთის „მილიეთისა“ და „ორჰან ქემალის ლიტერატურული პრემია“.

შემდგომშიც ფამუქს მისმა რომანებმა არაერთი ლიტერატურული პრემია მოუტანა. მეორე რომანმა, „მდუმარე სახლი“, 1984 წელს მოიპოვა მადარალის ლიტერატურული პრემია. პირველი საერთაშორისო აღიარება ფამუქს მოუტანა 1985 წელს გამოცემულმა ისტორიულმა რომანმა „თეთრი ციხესიმაგრე“, რომელიც 1990 წელს აშშ-ში დაჯილდოვდა „უცხოური მხატვრული ლიტერატურის დამოუკიდებელი პრემიით“ (Independent Award for Foreign Fiction), 1991 წელს ფრანგულ ენაზე თარგმნილი რომანი „მდუმარე სახლი“ დაჯილდოვდა (Prix de la Découverte Européenne) „ევროპული აღმოჩენის პრემიით“. 1995

წელს მისმა რომანმა „შავი წიგნი“ მოიპოვა საფრანგეთის კულტურის პრემია (Prix France Culture). იგი მაშინვე იქცა ბესტსელერად და წლის განმავლობაში ითარგმნა 10 ენაზე.

1998 წელს გამოქვეყნებული რომანი „მე წითელი მქვია“ 34 ენაზე ითარგმნა, იგი 2002 წელს საფრანგეთში დაჯილდოებულ იქნა საუკეთესო უცხოური წიგნის ჯილდოთი და ამავე წელს იტალიაში გრინზან კავურის ლიტერატურული პრემიებით. 2003 წელს იგივე რომანი დაჯილდოვდა ირლანდიური პრემიით IMPAC Dublin. პოლიტიკურ ნაწარმოებად შეფასებულმა რომანმა „თოვლმა“ 2004 წელს აშშ-ში წლის საუკეთესო ათ წიგნს შორის დაიკავა ადგილი. 2005 წელს რომანმა „თოვლმა“ საფრანგეთში მიიღო ლიტერატურული პრემია. ამავე წელს ფამუქი დაჯილდოვდა გერმანელი მწერლის რიკარდა ჰუხის ლიტერატურული პრემიით და გადაეცა გერმანელ გამომცემელთა გაერთიანების „მშვიდობის მედალი“, 2006 წელს რომანმა „თოვლმა“ კვლავ საფრანგეთში მიიღო ხმელთაშუაზღვის ლიტერატურული პრემია “Etranger”. ორჯან ფამუქი სულ უფრო და უფრო პოპულარული ხდებოდა თურქეთის საზღვრებს გარეთ.

2003 წელს დუბლინის საერთაშორისო ლიტერატურულ დაჯილდოებაზე და ჟურნალ TIME-ს მიერ ფამუქი დასახელდა 100 ადამიანს შორის, რომლებმაც შეცვალეს მსოფლიო.

2006 წლის 12 ოქტომბერს ორჯან ფამუქს მიენიჭა ნობელის პრემია ლიტერატურის დარგში შემდეგი ფორმულირებით: „ავტორს, რომელმაც მშობლიური ქალაქის მელანქოლიური სულის ძიებაში მიაგნო ახალ სიმბოლოებს კულტურების დაპირისპირებასა და აღრევაში“ (The Nobel Prize in Literature 2006:). (ეს ფამუქის მეორე წარდგენა იყო ნობელის პრემიაზე, პირველად იგი წარადგინეს 2005 წელს, მაგრამ მაშინ პირველობა დაუთმო ინგლისელ მწერალს, ჰაროლდ პინტერს).

ნობელის პრემიამ კიდევ უფრო გაზარდა მსოფლიოში მისი პოპულარობა, იგი გახდა პირველი ნობელიანტი თურქეთის მოქალაქე. მისი ნაწარმოებები ითარგმნა მსოფლიოს 62 ენაზე.

2006 წელს აგრეთვე დაჯილდოვდა ვაშინგტონის უნივერსიტეტის „რჩეულ ჰუმანისტთა ჯილდოთი“ და საფრანგეთის ხელოვნებისა და ლიტერატურის ორდენით,

2008 წელს კი - რუმინეთის ლიტერატურული პრემიით. 2002 წელს ფამუქს ევროპის კულტურაში შეტანილი წვლილისთვის გადაეცა დანიელი მწერლის კარლ იოჰან სონნინგის პრემია.

ფამუქის ნაწარმოებების ეკრანიზაცია 90-იანი წლების დასაწყისში დაიწყო. 1992 წელს რეჟისორმა ომერ ქავუქმა ფამუქის სცენარის მიხედვით გადაიღო ფილმი „ფარული სახე“, რომელსაც საფუძვლად დაედო 1990 წელს გამოცემული რომანის „შავი წიგნის“ ერთ-ერთი თავი. ორჰან ფამუქის წერილებისა და ნარკვევების მიხედვით 1999 წელს გადაღებულ იქნა ფილმი „სხვა ფერები“.

ფამუქი 1985-1988 წლებში, აშშ-ში ცხოვრების პერიოდში მუშაობდა ქ. ნიუ-იორკის კოლუმბიისა და აიოვას უნივერსიტეტებში.

1990-იანი წლებიდან ფამუქი აქტიურად გამოდის ადამიანის უფლებებისა და სიტყვის თავისუფლების დასაცავად, იგი ხმამაღლა აცხადებს, რომ მის ქვეყანაში ფეხით ითელება ადამიანის უფლებები. ასეთი განცხადებებით იგი ღიად დაუპირისპირდა სახელმწიფო მანქანას, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ის პოლიტიკაში აქტიურად არასდროს ჩართულა. ფამუქს პირველი სერიოზული კონფლიქტი ხელისუფლებასთან მოუვიდა 1998 წლის დეკემბერში, როცა მან ქურთებთან მიმართებაში თურქეთის ხელისუფლების პოლიტიკის გამო უარი განაცხადა მინიჭებულ „სახალხო მწერლის“ ჯილდოზე.

2003 წელს გამოქვეყნებულ ნაწარმოებში „სტამბოლი: მოგონებები და ქალაქი“ სტამბოლისა და ოჯახური ურთიერთობების შესახებ მისი მოგონებების გარდა მოთხრობილია ეთნიკური დანაშაულებების შესახებ, რომლებსაც ახლო წარსულში ჰქონდა ადგილი.

2005 წელს შვედური გაზეთისთვის „Das Magazin“ მიცემულ ინტერვიუში ფამუქმა ღიად დაასახელა თურქეთში მოკლული სომხების რაოდენობა: 1 მილიონი სომეხი და 30 ათასი ქურთი. მის ამ განცხადებას მწვავე რეაქცია მოჰყვა როგორც საზოგადოების, ისე სახელმწიფოს მხრიდან და „თურქეთის შეურაცხყოფისთვის“ მის წინააღმდეგ 6 თვიდან 3 წლამდე პატიმრობა იქნა მოთხოვნილი, მაგრამ იუსტიციის სამინისტროს გადაწყვეტილებით ეს პროცესი არ შედგა. საზღვარგარეთის პრესაში დიდი ხმაური მოჰყვა

ფამუქის წინააღმდეგ აგორებულ კამპანიას. ევროპული საზოგადოების ზეწოლის შედეგად 2006 წლის იანვარში დაიხურა საქმე ფამუქის წინააღმდეგ, რომლის მიხედვითაც მას ბრალი ედებოდა თურქეთის კონსტიტუციის დარღვევაში. დადანაშაულებისა და დევნის რისკის მიუხედავად, ფამუქი მალევე ბრუნდება სამშობლოში იმავე განწყობით და აცხადებს: „ჩემთვის - იყო რომანისტი - ნიშნავს, შემოქმედებითად რეაგირებდე უახლეს მოვლენებზე“. (https://zn.ua/CULTURE/orhan_pamuk_ya_ochen_skromnyy_chelovek.html)

2007 წლის მაისში ორჰან ფამუქმა დაასრულა მუშაობა რომანზე „უმანკოების მუზეუმი“. მწერალმა რომანის გმირების, მათი ცხოვრებისა და სიყვარულის ამბავი მკითხველისთვის უფრო თვალსაჩინო და ხელშესახები რომ ყოფილიყო, ნიშანთაშიში შეიძინა სახლი, სადაც გახსნა თავისი შინაარსით უნიკალური მუზეუმი. წლების მანძილზე სათუთად შეგროვილი ნივთებით ფამუქმა გააცოცხლა მე-20 საუკუნის 50-იანი წლებიდან 2000 წლამდე სტამბოლის ყოფა, ორმოცწლიანი სიყვარულის ისტორია და ბოლოს, როგორც თვითონ ამბობს, გააცოცხლა თავისი ოცნებები ქალაქზე.

2009 წლის ოქტომბერში ფამუქმა ჰარვარდის უნივერსიტეტში წაიკითხა ლექციათა სერია თემაზე „გულუბრყვილო და სენტიმენტალური რომანისტი“, რომელიც 2010 წელს აშშ-ში დაიბეჭდა ინგლისურ ენაზე. ამავე წელს თურქეთში გამოქვეყნდა ესეების კრებული სახელწოდებით „პეიზაჟის ნაწილები: ცხოვრება, ქუჩები, ლიტერატურა“. 2010 წელს აშშ-ში ფამუქი დასახელდა 10 საუკეთესო მწერალს შორის. 2016 წელს ფამუქი გახდა „იასნაია პოლიანას“ პრემიის ლაურეატი „საზღვარგარეთის ლიტერატურის“ ნომინაციაში რომანისთვის „ჩემი უცნაური ფიქრები“. სამი წლის შემდეგ ფამუქი კვლავ დაუბრუნდა მშობლიურ ქალაქს. ამავე წელს მუშაობა დაასრულა რომანზე „წითური ქალი“, რომელმაც 2017 წელს იტალიაში მიიღო ლამბიდუსის ლიტერატურული პრემია. 2016 წლის 15 ივლისის ცნობილმა მოვლენებმა პროტესტი გამოიწვია მწერალში, იგი კვლავ ღიად ადანაშაულებს მთავრობას ადამიანის უფლებებისა და სიტყვის თავისუფლების დარღვევაში. ორჰან ფამუქი დღესაც აქტიურად განაგრძობს შემოქმედებით საქმიანობას, თანამშრომლობს კოლუმბიის უნივერსიტეტთან, ატარებს ყოველწლიურ ლექციებსა და შეხვედრებს ახლო აღმოსავლეთისა და აზიის ენებისა და კულტურის საკითხებზე. იგი

კვლავ განაგრძობს დემოკრატიული და ლიბერალური პრინციპების დაცვას, რაც მას უცილობლად მიაჩნია თავისი ქვეყნის გადარჩენისთვის.

1.1. ორჰან ფამუქის სამწერლობო ორიენტირები

2006 წელს თურქი მწერლის ორჰან ფამუქისათვის ნობელის პრემიის მინიჭება იყო მსოფლიოს მიერ თურქული ლიტერატურის ოფიციალურად პირველი აღიარების დასტური. მიუხედავად იმისა, რომ ამ დროისათვის თურქულ ლიტერატურაში უკვე არსებობდა თანამედროვე ლიტერატურული მიმდინარეობების საკმაოდ საინტერესო ნიმუშები, თურქულმა ლიტერატურამ, სწორედ, ამ ფაქტის შემდეგ მიიქცია მსოფლიოს ყურადღება.

მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში მოხდა რეალისტურიდან მოდერნისტულ ნარატიულ მოდელზე და შემდეგ პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკაზე გადასვლა და როგორც თურქი ლიტერატურათმცოდნე ილდიზ ეჯევითი აღნიშნავს, ამ პროცესს არ გააჩნია მკვეთრად გამოხატული დროის საზღვრები (Ecevit, 2001: 230.) აქედან გამომდინარე დიდ კამათს იწვევს ზოგიერთი თურქი რომანისტი (ოლუზ ათაი, ბილგე ქარასუ) მოდერნიზმისა თუ პოსტმოდერნიზმის მიმდინარეობის კუთვნილების საკითხი. დღესაც კრიტიკოსთა ერთი ნაწილი მიიჩნევს მათ მოდერნისტ, ნაწილი კი - პოსტმოდერნისტ მწერლებად. თუმცა ოლუზ ათაის შემოქმედება მაინც განიხილება მოდერნიზმიდან პოსტმოდერნიზმზე შემობრუნების წერტილად. არავისთვისაა საკამათო მოდერნისტი მწერლების გავლენა თანამედროვე თურქ მწერლებზე: ორჰან ფამუქზე, მეჰმეთ ბაიდურზე, ბუქეთ უზუნერზე, ლატიფე თექინზე, ელიფ შაფაქსა და სხვებზე.

მე-20 საუკუნის 60-იანი წლებიდან თურქული ლიტერატურის გამოცოცხლება და მასში ახალი, ავანგარდული და მოდერნისტული მიმდინარეობების გამოჩენა, შეიძლება ითქვას, შეუმჩნეველი დარჩა მსოფლიო ლიტერატურისთვის. რამდენადაც ამერიკული და ევროპული ლიტერატურა უფრო გასაგები და ადვილად მისაღები აღმოჩნდა უცხოელი მკითხველისათვის, იმდენად თურქული ლიტერატურა, რომელიც საკმაოდ გაჯერებული იყო თურქული სპეციფიკური რეალიებით, უფრო შორეული და ძნელად აღსაქმელი აღმოჩნდა მათთვის. ამას თურქი ლიტერატურათმცოდნეები ხსნიან, თურქულ ყოფაში

ნაკლებად გათვითცნობიერებული და თურქეთისა და თურქი ხალხის ზედაპირულად მცოდნე მთარგმნელების არსებობით, რომლებმაც სათანადოდ ვერ მიაწოდეს უცხოელ მკითხველს თურქული ლიტერატურა. მხოლოდ ამით შეიძლება აიხსნას ისეთი გამორჩეული მოდერნისტი მწერლების: აჰმეთ ჰამდი თანფინარისა და ოლუზ ათაის ნაკლებად ცნობადობა მსოფლიო ლიტერატურაში. ისინი არ მიეკუთვნებიან ადვილად სათარგმნ მწერალთა რიცხვს, მათთვის დამახასიათებელი წერის მანერით, თხრობის სტილითა თუ ენით (ოსმალურით, თანამედროვე თურქულით, ფრანგულად მოსაუბრე საზოგადოების სლენგით) ბევრ თავსატეხს უჩენენ მთარგმნელებს.

პერიფერიული ქვეყნების მწერლები კი, მსოფლიოს მკითხველამდე რომ მიეტანათ თავიანთი სათქმელი, იძულებულელებული იყვნენ შეეცვალათ და განევითარებინათ ლიტერატურული გამოხატვის საშუალებები და მეთოდები.

თავისი წინამორბედებისგან განსხვავებით ორჰან ფამუქმა, ამ დროისათვის საკმაოდ „ჩაკეტილი“ თურქული ლიტერატურის პირობებშიც კი, მოახერხა უცხოურ ლიტერატურაში დამკვიდრებული ნორმებისა და ხერხების გამოყენებით ეროვნული ტრადიციებისა და ყოფის ყოველგვარი შელამაზების გარეშე, უმტკივნეულოდ, ყველასათვის გასაგებ ენაზე ქვეყნის გარეთ გატანა. მაგრამ ამავედროულად იგი არასდროს ივიწყებს იმ თურქ მწერალთა გავლენას, რომელთა დამსახურებადაც მიიჩნევს თავის იმ ტიპის მწერლად ჩამოყალიბებას, როგორადაც ის ევლინება დღეს მსოფლიოს.

ორჰან ფამუქი მოდერნისტებზე საუბრისას ერთ-ერთ ინტერვიუში აღნიშნავს: „ჩემი გმირები არიან აჰმეთ ჰამდი თანფინარი, ოლუზ ათაი და უსუფ ათილგანი. მათი გავლენით გავხდი რომანისტი. თანფინართან დავინახე, თუ როგორ შეიძლება უყვარდეს ადამიანს თავისი წარსული, კულტურა და ამავე დროს იყოს სისხლით-ხორცამდე თანამედროვე. ოლუზ ათაისგან კი ვისწავლე საშუალო ფენის, ინტელექტუალთა ცხოვრების შესახებ წერა, ბედზე მომჩივანი ადამიანიდან ჩეხოვისეულ ადამიანის გაგებაზე გადასვლა, დასავლური ინოვაციების გამოყენება და მისი მშობლიურად გარდაქმნა. ოლუზ ათაი ჯეიმს ჯოისის, ნაბოკოვის დიდ გავლენას განიცდიდა, მაგრამ მას, როგორც მშობლიურს, ისე ვკითხულობთ. ამიტომ მიყვარს უსუფ ათილგანიც. მანაც იგივე ფოლკნერისა და დასავლური ტექნიკის გამოყენებით შეძლო დარჩენილიყო ეროვნულ მწერლად. ესენი ჩემი

გმირები არიან.“ (<https://okuryazarsanat.wordpress.com/2013/08/18/orhan-pamuk-kahramanlarim-ahmet-hamdi-tanpinar-oguz-atay-ve-yusuf-atilgandir/>)

ფამუქის პოსტმოდერნისტ მწერლად ჩამოყალიბებაში აგრეთვე დიდი წვლილი მიუძღვის იტალიელ მწერალს, უმბერტო ეკოს, რომელსაც ის თავის „ინტელექტუალურ მამასაც“ კი უწოდებს. ფამუქი იხსენებს: „80-იან წლებში, როცა პოსტმოდერნისტულ, ექსპერიმენტზე ორიენტირებულ ავტორად ქცევას ვცდილობდი, ვკითხულობდი მის წიგნებს და ვრწმუნდებოდი, რომ მისეული პოსტმოდერნისტული სიგიჟმაჟე, ისტორიულ რომანში გამოყენებული გონებამახვილობა, ინტელექტი და ირონია ძალიან მეხმარებოდა. სამყაროს იმ ნაწილში, სადაც მე ვცხოვრობ, თავისებური პრობლემები გვაქვს ისტორიასა და ტრადიციებთან მიმართებაში. უმბერტოს წიგნები მიჩვენებდნენ გზებს, როგორ მივსულიყავი ამ პრობლემებთან ახლოს.“ (Frankfurter Allgemeine, 2016)

მე-20 საუკუნის თურქეთში არავინ ელოდა ორჰან ფამუქის მსგავსი მწერლის გამოჩენას, მწერლისა, რომელიც გულახდილიც იყო და თამაშობდა კიდევ კულტურული მეტაფორებით. მისი პირველი პოსტმოდერნისტული ნაწარმოების „თეთრი ციხესიმაგრის“ გამოჩენა თურქულ ლიტერატურაში შოკისმომგვრელი აღმოჩნდა თურქი მკითხველისთვის, რომელიც მანამდე არ იცნობდა ამ ტიპის თურქულ ლიტერატურას.

ორჰან ფამუქმა ერთ-ერთმა პირველმა სცადა თანამედროვე ლიტერატურული ხერხებით აეხსნა ის ფაქტორები, რომლებიც იწვევდა დესტაბილიზაციას თურქულ საზოგადოებაში. ფამუქი ტრადიციონალისტი არ არის, მაგრამ ჯერ კიდევ აქვს იმ ტრადიციებისა და ღირებულებებისადმი პატივისცემა, რაც მას ბავშვობიდან მოჰყვება და ასე ნათლად ჩანს მის რომანებში.

თურქულ ნიადაგზე პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის ჩამოყალიბებაზე განსაკუთრებული გავლენა იქონია თვით ორჰან ფამუქის პიროვნებამ, მისმა არაორდინალურობამ. მან პირველმა შემოიტანა ეროვნულ ლიტერატურაში პოსტმოდერნისტული მსოფლმხედველობა: ჭეშმარიტების მრავალფეროვნების შეცნობა, რომელსაც არ მივყავართ ერთ, ცენტრალურ ნიშნულთან, დინება, გახსნილობა და

ამავდროულად ქაოსის შეგრძნება, თანამედროვე სამყაროს ფრაგმენტულობა, სამყარო, სადაც არ არსებობს ღირებულებების რაიმე კრიტერიუმები და „რწმენის კრიზისი“.

ორჰან ფამუქის, როგორც მწერლის, თავისებურება მდგომარეობს იმაში, რომ მის შემოქმედებაში გვხვდება როგორც პოსტმოდერნისტული, ასევე არაპოსტმოდერნისტული ნაწარმოებები. ფამუქის შემოქმედებაში შინაარსობრივი და სტრუქტურული თვალსაზრისით წმინდა პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებებია: „თეთრი ციხესიმაგრე“, „მე წითელი მქვია“, „შავი წიგნი“, „ახალი ცხოვრება“, „თოვლი“, „უმანკოების მუზეუმი“, „ჩემი უცნაური ფიქრები“, „წითური ქალი“. რომანები: „ჯევედეთ ბეი და მისი ვაჟიშვილები“ და „მდუმარე სახლი“ კი მოიაზრება სპეციფიკური პოსტმოდერნისტული წერის მანერის ჩარჩოებს მიღმა, ისინი უფრო ლოგიკურად ამზადებენ პოსტმოდერნისტულ ეტაპს ფამუქის შემოქმედებაში.

ორჰან ფამუქის შემოქმედება განიხილება თურქეთის ისტორიული, საზოგადოებრივ-პოლიტიკური, იდეოლოგიური, კულტურული და ეკონომიკური ცვლილებების კონტექსტში, რომლებსაც განიცდიდა მისი ქვეყანა მე-20 საუკუნეში. ძირითადი ყურადღება ექცევა ისტორიულ ასპექტებს, რომლებიც დაკავშირებულია თურქეთის ევროპეიზაციის პროცესთან, აგრეთვე ქემალიზმის იდეოლოგიასთან, თანამედროვე თურქულ საზოგადოებაში ჩასახულ ექსტრემიზმთან, მასებზე სულ უფრო მზარდ „პოლიტიკური ისლამის“ გავლენასთან, ეროვნულ მოძრაობებსა და ქურთების თემასთან.

ნობელის პრემიის გადაცემისას ფამუქმა თავის სიტყვაში ასე ახსნა ლიტერატურის მთავარი დანიშნულება: „მთავარი და აუცილებელი, რაც დღეს ლიტერატურამ უნდა ახსნას და იკვლიოს, კაცობრიობის უპირველესი სატკივარის მიღმა დარჩენა, საკუთარი არარაობის შეგნებისგან, მისგან გამომდინარე განცდებისგან: ამა თუ იმ საზოგადოებაში მცხოვრებთა შელახული თავმოყვარეობისგან, იმედგაცრუებისგან, განაწყენებისგან, დამცრობისგან, მრავალზე მრავალი აღშფოთებისა და სიბრაზისგან, გაუთავებელი, შეურაცხმყოფელი ილუზიებისგან და მათი ძმა და მეგობრის - ეროვნული თავმოთნეობისა და გადიდკაცებისგან გათავისუფლება.“ (ფამუქი, 2006)

ამ ფონზე ორჰან ფამუქის შემოქმედება თავისი თემატიკით, მართლაც, გამორჩეულია. იგი ყველა ამ ისტორიულ მოვლენაში ხედავს მხოლოდ მთავარს - ოსმალური ტრადიციული მსოფლმხედველობის ახალი ღირებულებებით შეცვლის შედეგს. მწერლის აზრით, ქემალიზმმა თავის თანამემამულეებს წაართვა ინდივიდუალიზმის შეგრძნება. სწორედ, ამის შედეგია ის, რომ ყოველ მის ნაწარმოებში იგრძნობა არასრულფასოვნების განცდა, მისი გმირები ვერ პოულობენ ადგილს თანამედროვე საზოგადოებაში, მუდმივად განიცდიან სიახლისა და ტრადიციულის დაკარგვის შიშს.

ორჰან ფამუქის შემოქმედებას მთავარ ლეიტმოტივად გასდევს თავისი თანამემამულეების თვითიდენტიფიკაციის მცდელობა. თურქისთვის უცხო აღმოჩნდა ორივე კულტურა: ერთი მხრივ, დასავლური ინდივიდუალური კულტურა, რომელსაც საფუძვლად უდევს ქრისტიანობა და მეორე მხრივ, მუსლიმური, რომელიც პოლიტიკური კონიუნქტურის ზეგავლენის ქვეშაა. ეს შინაგანი კონფლიქტი მუდმივად იგრძნობა მწერლის შემოქმედებაში. ის ფარულად აკრიტიკებს ქემალიზმს, მისთვის მიუღებელია ძალდატანებითი ევროპეიზაცია, უჩნდება შიში ინდივიდუალიზმის, ტრადიციულის დაკარგვისა, მაგრამ ამავდროულად მოსწონს დასავლური კულტურა, თავისუფალი აზროვნება და სურს, რომ მის ქვეყანაშიც ეს იყოს ბუნებრივი და არა ძალდატანებით თავსმოხვეული მიმზამველობა. ეროვნებით თურქი ორჰან ფამუქისთვის თურქეთის იმპერიულ წარსულში მოგზაურობა არის მცდელობა, ახსნას მუსლიმური ქვეყნის ევროპეიზაციის პროექტის სიმულაცია. მწერალი კარგად ითავისებს იმ ფაქტს, რომ თურქი ცდილობს იცხოვროს, როგორც ევროპელმა და მთელი ქვეყანაც ცხოვრობს ისე, თითქოს ის არ არის ის, რაც სინამდვილეშია. სწორედ, ამაში ხედავს მწერალი თურქეთის ევროპეიზაციის პროცესის სიმულაციას და ამიტომაც არიან მისი გმირები უბედურები და დროში დაკარგულები და არ იციან, რომელი ცხოვრებისეული სტრატეგია აირჩიონ.

პოსტმოდერნისტული მიმართულებისათვის დამახასიათებელი თითქმის ყველა ელემენტის თანხლებით ფამუქის შემოქმედებას გამოარჩევს მისი კონტრასტული განწყობები. ერთი მხრივ, დასავლური და აღმოსავლური სამყაროების ერთმანეთთან დაპირისპირება და მწერლის განცდა, რომ თურქეთი ბოლომდე ვერ გახდა ევროპული

შეხედულებების ქვეყანა, რომ თურქეთი ბოლომდე ვერ იღებს ევროპულ ცივილიზაციასა და ღირებულებებს, რომ თურქეთს, თითქოსდა, ეშინია ახალი, დასავლური ღირებულებების მიღებით არ დაკარგოს თვითმყოფადობა და მეორე მხრივ, იგი მძიმედ განიცდის, როცა ხედავს, რომ თურქეთი ტრადიციების რღვევის გზაზეა დამდგარი. თუმცა მე-19 საუკუნის ბოლოს თურქულ ლიტერატურაში არაერთხელ იქნა წამოწეული საკითხი დასავლეთის მიმბაძველობისა და ეროვნული თვითმყოფადობის დაკარგვისა. მაგრამ ფამუქმა ეს თემა თავის შემოქმედებაში ახლებურად, სხვა რაკურსით დაანახა მკითხველს. მწერალმა ეს თემა თავის ნაწარმოებებში ფართოდ გაშალა ზედმეტად გაევროპელებული და ზედმეტად კონსერვატიული საზოგადოებების დაპირისპირების ფონზე.

ო. ფამუქის შემოქმედებაში მკვეთრად გამოხატულია სამი ძირითადი პოსტულატი. ესენია: ოჯახური, საზოგადოებრივ-პოლიტიკური და ლიტერატურული კონტექსტი. მწერლის ნაწარმოებებში დომინანტურ ხაზად იკვეთება მისი ბიოგრაფია, ოჯახური ურთიერთობები და ამ ფონზე თურქეთის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ვითარების გაშლა. და ეს ყველაფერი ინტერპრეტირებულია ფამუქისეული შეფასებებით. მის შემოქმედებას თუ გადავხედავთ, ნათლად დავინახავთ მესამე მნიშვნელოვან ხაზსაც - რომანის ჟანრის განვითარებას თურქულ ლიტერატურაში. ეს სამივე მთავარი შტრიხი კარგად გამოჩნდა მის პირველივე რომანში „ჯევდეთ ბეი და მისი ვაჟიშვილები“ (1982 წ.).

„რომანი-ოჯახური ქრონიკა“ გვიჩვენებს, რომ მწერალმა გამოიყენა მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრისათვის დამახასიათებელი წერის ტრადიციული მოდელი, როცა დომინანტური ჟანრი იყო „რომანი-მდინარე“. ოჯახური ქრონიკის მოვლენები იშლება მე-20 საუკუნის 20-იანი წლებიდან 70-იან წლებამდე, თუმცა წიგნში დასმული პრობლემები დღესაც აქტუალურია არა მხოლოდ თურქეთის, არამედ მთელი აღმოსავლური სამყაროსათვის. ერთი ოჯახის სამი თაობის ისტორიის ფონზე ასახულია თურქული საზოგადოების განვითარებისა და თურქეთის რესპუბლიკის ჩამოყალიბების რთული გზა. მისი გმირები არიან ბურჟუაზიული კლასის წარმომადგენლები, რომლებიც ცხოვრობენ ევროპული საზოგადოების ღირებულებებით.

„ჯევდეთ ბეი და მისი ვაჟიშვილები“ კლასიკურ სტილში დაწერილი თანამედროვე რომანია. მასში არ არის წარმოდგენილი პოსტმოდერნისტული ელემენტები. ფამუქი აღნიშნავს, რომ სამწერლო მოღვაწეობის დასაწყისში, როცა ქმნიდა თავის პირველ რომანს „ჯევდეთ ბეი და მისი ვაჟიშვილები“, ის მე-19 საუკუნის კლასიკოსების: ტოლსტოის, დოსტოევსკის, სტენდალის დიდ გავლენას განიცდიდა, მაგრამ ფოლკნერის, ვირჯინია ვულფისა და ამერიკული მოდერნისტული ლიტერატურის წყალობით მალევე გათავისუფლდა ამ გავლენისგან. „ასე მივედი იმ აზრამდე, რომ პირველ რიგში, რაც უნდა იცოდე, არის ის, რომ რომანისტიკა არის არა წესების სამყარო, არამედ წესების გარეშე სამყარო, ჩემამდე შექმნილი ლიტერატურა კი მხოლოდ ის ქვებია, რომელსაც ფეხს დაჰკრავ და მაღლა გააკეთებ ნახტომს!“ - ამბობს მწერალი. (Biçer, 1998: 8)

ო. ფამუქის მეორე რომანიც „მდუმარე სახლი“ (1983 წ.) ასევე არ შეიძლება ჩაითვალოს პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებად, თუმცა მწერალი აქაც შესანიშნავად ახდენს თანამედროვე წერის ტექნიკის დემონსტრირებას: შინაგანი დიალოგი, ცნობიერების ნაკადი, სიუჟეტურ ხაზში თურქეთის ისტორიული რეალობის ფრაგმენტული ჩანართები და სხვა. აქ წამოჭრილი პრობლემები: იაკობინიზმი, გაუცხოება, არასრულფასოვნების განცდა - არახალია მსოფლიო ლიტერატურისათვის, მაგრამ ფამუქის, როგორც დიდი მწერლის, ღირსება იმაშია, რომ მეტ სიმძაფრეს სძენს კაცობრიობის მარადიულ სატკივარს. ამას ერთვის აღმოსავლეთ-დასავლეთის ურთიერთობის საკითხიც, რომელიც ფამუქის შემოქმედებაში პირველად სწორედ, „მდუმარე სახლში“ წამოიჭრა და შემდეგ მის სხვა ნაწარმოებებში ჰპოვა განვითარება. პირველად ამ რომანში დაფიქსირდა აზრი, რომ აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის ზღვარის მოშლის მცდელობა განწირულია.

ფამუქის რიგით მესამე რომანი „თეთრი ციხესიმაგრე“ (1985 წ.) არის პირდაპირი მნიშვნელობით პოსტმოდერნისტული ნაწარმოები, სადაც მკაფიოდ ისმის ირონიული კრიტიკა ორიენტალიზმისა, რომელიც თავისი ვიწრო მნიშვნელობით აღმოსავლეთის ევროპული კლიშეებითა და სტერეოტიპებით ხედვასა და გაგებას გულისხმობს. რომანში კომიკურად გამოიყურება ხოჯასა და ვენეციელი ტყვე ვაჭრის წყვილი, რომელიც წარმოადგენს ორი კულტურის სიმბოლოს. თურქულ ტყვეობაში აღმოჩენილი ვაჭრის თავგადასავალი, რომლის ბოლოსაც ის ტყვე მონიდან გადაიქცევა ხოჯას საუკეთესო

მეგობრად და დამრიგებლად, წარმოადგენს ტექსტის მხოლოდ ზედაპირულ იდეას. ფამუქი რომანში, როგორც პოსტმოდერნისტი, არღვევს წარსულის, აწმყოსა და მომავლის კავშირსა და თანმიმდევრულობას და აცამტვერებს „ნათელი მომავლის“ იდეას, რომელიც წარმოდგენილია „თეთრი ციხესიმაგრის“ სახით. სწორედ, ამიტომაც, რომ ოსმალთა ჯარი წლების მანძილზე ვერ ახერხებს თეთრი ციხესიმაგრის ხელში ჩაგდებას. უფრო მეტიც, რომანში მომავალი წარმოდგენილია, როგორც კატასტროფა, რაც სრულიად შეესატყვისება პოსტმოდერნისტულ მსოფლმხედველობას - უწყვეტ მოძრაობას ცივილიზაციის „გარდაცვალებისაკენ“.

ორჰან ფამუქი რომანში „თეთრი ციხესიმაგრე“ პოსტმოდერნისტული თხრობის მანერით ცდილობს შექმნას ქაოსი, რომელიც ვლინდება ყველა მიმართულებით და უპირველესად ჟანრობრივი კუთხით - რომანში წარმოდგენილია ჟანრების მთელი კოლაჟი.

ფამუქის შემოქმედებაში ფართოდაა წარმოდგენილი მე-20 საუკუნის ბოლოს თურქულ ლიტერატურაში განვითარებული დეტექტიური ჟანრი. მის რომანებში: „ახალი ცხოვრება“, „მე წითელი მქვია“ და „შავი წიგნი“ დეტექტიური ჟანრის თანამედროვე ნარატიულ პრინციპებთან შესაბამისობას ადასტურებს „ორმაგი თამაშის“ ხერხი როგორც ავტორსა და მკითხველს შორის, ასევე დეტექტივსა და დამნაშავეს შორის. (Pog, 2006.)

ფამუქმა რომანში „თეთრი ციხესიმაგრე“ წარმოდგენილი იდეები და წერის მანერა კიდევ უფრო განავითარა შემდეგ ნაწარმოებში „შავი წიგნი“ (1990 წ.), სადაც გაორების თემა უფრო მკვეთრი ფერებითაა წარმოდგენილი. წიგნის სიუჟეტი ბევრ შემთხვევაში იმეორებს და ახდენს შუა საუკუნეების აღმოსავლურ ლიტერატურაში განვითარებული სიუჟეტური ხაზის პაროდირებას, სადაც გმირი დაკარგული სატრფოს ძიებაში თავის თავში აღმოაჩენს ახალ სულიერ ძალასა და საყრდენს. რომანი გაჯერებულია დასავლურ და აღმოსავლურ ლიტერატურასთან ინტერტექსტუალური კავშირებით. წიგნში გმირის მოგზაურობა სტამბოლში და მასთან დაკავშირებული თავგადასავლები სრულად შეესატყვისება საკუთარი თავის ძიებაში მყოფი სულის სუფიურ მოტივებს. ამგვარად, წინა პლანზე გამოდის ფამუქის შემოქმედების მთავარი თემა - თურქების ეთნო-კულტურული თვითიდენტიფიკაციის პრობლემა.

რომანში „ახალი ცხოვრება“ (1994 წ.) ჩნდება ახალი სტილისტური თავისებურებები, რაც, პირველ რიგში, გულისხმობს პერსონაჟების თვისობრივად მახასიათებელი სახელების, ე.წ. „მოლაპარაკე სახელების“ ფართოდ გამოყენებას. ავტორის მიერ გმირებისათვის შერქმეული სახელები განსაზღვრავენ მათ ხასიათსა და ქმედებებს. რომანის ამ ჟანრობრივ მოდელში ერთიანდება დეტექტიური, მისტიკური და სათავგადასავლო ელემენტები გროტესკის ელემენტებთან ერთად. განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ინტერტექსტუალური კავშირები (როდესაც ფამუქი მიმართავს რილკესა და დანტეს გამოცდილებას) და სიმბოლოების მთელი კოლაჟი (წიგნები, ანგელოზები, ლაბირინთი, სიკვდილი, როგორც ახალი სიცოცხლის დასაწყისი და სხვ.). აქაც აქტუალურია საკუთარი თავის ძიება, მარტოობის განცდა.

რომანი „მე წითელი მქვია“ (1998 წ.) გადმოცემის ფორმით წინამორბედებთან შედარებით ბევრად მრავალფეროვანია. მე-16 საუკუნის თოვლიან სტამბოლში ცხრა დღეში განვითარებული სიუჟეტის ფონზე აღმოსავლური და დასავლური ცივილიზაციები ეჯახება ერთმანეთს. პოსტმოდერნისტულ დეტექტიურ ჟანრში დაწერილ რომანში მკვლელი, მოკლულები, მათი მეგობრები, ძაღლები, ხეები, ნახატები, ფული და, რაც მთავარია, წითელი ფერი - რომანის მთავარი ხმა - ცალ-ცალკე მოგვითხრობენ ჯერ ერთი მხატვრის, შემდეგ მხატვართუხუცესის მკვლელობის ამბავს. წინამორბედი რომანის მსგავსად ავტორი აქაც აგრძელებს ე.წ. „მოლაპარაკე სახელების“ ხაზს. წიგნის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი, როგორც ნამდვილი პოსტმოდერნისტული გმირი აწყდება რა მისტიკურ და ირაციონალურ მოვლენებს, იწყებს გამოძიებას, ცდილობს ცოდნისა და ლოგიკის საშუალებით გაიგოს სიმართლე და ჩასწვდეს ირაციონალურს. ავტორი მკითხველს აბამს ამ თამაშში, გმირებთან ერთად დაჰყავს ლაბირინთებში და სხვადასხვა კოდებითა და მინიშნებებით მიჰყავს კვანძის გახსნისკენ, მაგრამ მაინც უტოვებს მკითხველს „ღია“ ადგილებს ინტერპრეტაციისთვის.

ფამუქი თავისი რომანების პარალელურად აკეთებდა ჩანაწერებს, რომლებიც 1999 წელს გამოვიდა კრებულის სახით „სხვა ფერების“ სახელწოდებით. როგორც ჩანაწერების ტექსტების ფორმები (ესე, სტატია, საჯარო გამოსვლა, ინტერვიუ, მოთხრობა), ასევე მათი თემატიკაც განსხვავებულია: კულტურათა დაპირისპირება, ისტორია, პოლიტიკა,

რელიგია, თანამედროვე და კლასიკური ლიტერატურა... ამ მასშტაბურ თემებზე მსჯელობა წიგნის მხოლოდ ნაწილია. აქვეა ჩანაწერები, რომლებიც ყოფით და, შესაძლოა, მკითხველისთვის უფრო საინტერესო ამბებს ეხება; ის გულახდილად საუბრობს საყვარელი მწერლების: ფიოდორ დოსტოევსკის, აჰმეთ ჰამდი თანფინარის, ოლუზ ათაის, ქემალ თაჰირისა და სხვათა შემოქმედებაზე, ქალიშვილ რუიასთან მეგობრობის, მისი კინოს სიყვარულის, საზოგადოებისა და საკუთარი შიშებისა და პარანოიის შესახებ, როგორ დაანება თავი მოწევას, ან რა ახირებები აქვს მაჯის საათებთან დაკავშირებით... ჩანაწერების გარდა კრებულში შედის ერთი ავტობიოგრაფიული მოთხრობა „ფანჯრიდან მზერა“, რომლის მთავარი თემაა მოთხრობელის ბავშვობაში გადატანილი ტრავმა, რომლის შემდეგაც მთავარი გმირი განიცდის მთლიანობის დაკარგვის, მარტოობისა და წარუმატებლობის განცდას, რასაც თან ახლავს ქვეცნობიერად ემბრიონად გადაქცევისა და დედის სხეულში დაბრუნების გაუცნობიერებელი სურვილი. ერთი მხრივ, მოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი ამ სიმბოლოების გამოყენებით, მეორე მხრივ, ზიგმუნდ ფროიდის ფსიქო-ანალიტიკური და კლასიკური მითოლოგიის მოტივების ერთმანეთში აღრევით ფამუქი წარმოგვიდგება ერთსა და იმავე დროს როგორც მოდერნისტ, ისე პოსტმოდერნისტ მწერლად.

„ჩემი პირველი და უკანასკნელი პოლიტიკური რომანი“ - ასე დაასათაურა ფამუქმა რომანი „თოვლი“ (2002 წ.), რომელიც 70-იანი წლების თურქული პოლიტიკური რომანის პოსტმოდერნისტული, პაროდული ვარიანტია. მწერალი, პოსტმოდერნისტული თითქმის ყველა ხერხის გამოყენებით, იქნება ეს „ავტორის ნიღაბი“, თეატრალური ფარსი, ე.წ. „მოლაპარაკე სახელები“ თუ ინტერტექსტუალური კავშირები როგორც საკუთარ, ისე სხვა ლიტერატურულ ნაწარმოებებთან - დაუნდობლად კიცხავს და ყოველგვარი შელამაზების გარეშე წარმოაჩენს რეალობას.

ფსევდოავტობიოგრაფიულ ნაწარმოებში „სტამბოლი - მოგონებები და ქალაქი“ ავტორი ხდება პოსტმოდერნისტული გმირი, რაც ზუსტად შეესაბამება პოსტმოდერნიზმის სულისკვეთებას. მშობლიური ქალაქის ფონზე მწერლის მიერ დახატული ოჯახური პორტრეტი, მოგონებები და მის მიერ განცდილი და დანახული მელანქოლიური სტამბოლი - ავტორსა და ტექსტს შორის აყალიბებს განსაკუთრებულ ურთიერთობას.

პირველ რიგში აღსანიშნავია ნარატივის ფრაგმენტულობა, რომლითაც მწერალი საბოლოოდ ერთიან სურათს კრავს. წარსული, აწმყო და მომავალი ტექსტში იმის მიხედვით ირევა, თუ რა დროს რა გაახსენდება მთავარ პერსონაჟს. ეს არის წიგნი ფამუქის პირადი ალბომიდან და არქივებიდან მოძიებული ფოტოსურათების თანხლებით აქამდე მკითხველისთვის სრულიად უცნობი სტამბოლისა და მწერლის წარსულში მოგზაურობის შესახებ.

ფამუქის თითქმის ყველა ნაწარმოები გაჯერებულია ავტობიოგრაფიული ელემენტებით. მის რომანებში მძლავრად ისმის ავტორის ხმა. მწერალი ერთმანეთს უნაცვლებს რომანის ისეთი ქვე-ჟანრების ელემენტებს, როგორცაა ავტობიოგრაფია და მეტაფიქცია და მკითხველს ეხმარება, სწორად განსაზღვროს ავტორის მესიჯი. როგორც ფრანგი ლიტერატურის კრიტიკოსი და სემიოტიკოსი როლან ბარტი ამბობს: „ნაწარმოების ახსნას ყოველთვის მის შემოქმედში ეძიებენ, თითქოს საბოლოოდ, გამონაგონის მეტნაკლებად გამჭვირვალე ალეგორიულობის მიღმა, ჩვენ ყოველთვის ერთი და იგივე ადამიანის, ავტორის “აღსარების” ხმა გვესმის.“ (ბარტი, 2002: 53)

პოსტმოდერნისტული რომანის ერთ-ერთ მთავარ თავისებურებას, აგრეთვე, წარმოადგენს მკითხველის ჩაბმა პროცესში - ის უკვე აღარ არის შორიდან მაყურებელი. მკითხველი ერთვება ამ პროცესში და რომანის გმირებთან ერთად მოვლენების თანამონაწილე ხდება. ამის ყველაზე კარგი მაგალითია ორჰან ფამუქის რომანი „უმანკოების მუზეუმი“ (2008 წ.). ერთი მხრივ სიყვარულის ისტორიას, მეორე მხრივ 70-იანი წლების სტამბოლის ამბავს ორი მთხრობელი ჰყავს: მთავარი გმირისა და თვით ორჰან ფამუქის სახით, რომელიც მთავარი გმირის გარდაცვალების შემდეგ აგრძელებს თხრობას. მწერალი ეთამაშება მკითხველს, როცა მკითხველი მთავარ გმირს (ქემალს) აღიქვავს ავტორად და შეგრძნებაც კი ეუფლება, რომ ეს მთავარი გმირი ფამუქია, ამ დროს ჩნდება რომანში პერსონაჟი - მწერალი, სახელად ორჰანი, როგორც ამბის ერთ-ერთი მონაწილე და მთხრობელი. სასიყვარულო ისტორიის ბოლოს მწერალი მკითხველს აჩვენებს გზას, რომელსაც იგი სტამბოლის ერთ-ერთ უბანში მწერლის მიერ გახსნილ მუზეუმში მიჰყავს. მუზეუმში მოხვედრილი მკითხველი რომანის ერთ-ერთ გმირად გრძნობს თავს. მუზეუმი

კარგი დასტურია იმისა, რომ პოსტმოდერნიზმი ორჰან ფამუქისთვის არ არის მხოლოდ ლიტერატურული მოვლენა, რომ ის მისი ცხოვრების სტილიცაა (Bahadırođlu, 2016).

„პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსები ამგვარ მოვლენებს აღიქვამენ, როგორც თავიანთი ეპოქის სახეს, ანუ სოციალურ სახეს. ამავე დროს, პოსტმოდერნისტული ხელოვნება კვალავაც ქმნის ეპოქის მხატვრულ სახეებს. ხშირად ამგვარი ხელოვნებისათვის რელური სულიერი ვითარების ასახვის ფორმა ხდება ყოფიერი რეალობის სახეთა გამოვლინება. მხატვრული სახე იქმნება სოციალური სახის სახეობრიობის დაფიქსირებით. მაგალითად, მხატვარმა შეიძლება საგამოფენო ექსპონატად აქციოს ყოფის ესა თუ ის საგანი, რათა დააფიქსიროს ყოფიერებაზე მიჯაჭვულობა ან, მეორე მხრივ, ყოფიერების, მატერიალური სამყაროს ნამდვილობის ძიება“ (წიფურია, 2016: 426-427).

რომანში „ჩემი უცნაური ფიქრები“ (2014 წ.) ორჰან ფამუქი კვლავ საყვარელი ქალაქის - სტამბოლის თემას უბრუნდება და მთავარი გმირის თავგადასავლის აღწერის ფონზე აცოცხლებს ქალაქის ცხოვრების თითქმის 40 წლის (1969-დან 2012-მდე) ისტორიას. წიგნში დიდი ადგილი აქვს დათმობილი სტამბოლის ქუჩებს, ძველ არქიტექტურას, ტრადიციებს. როგორც მწერალი თავად ამბობს, ეს არის მე-19 საუკუნის სტილში დაწერილი ძველმოდური რომანი. „კულტურები ყოველთვის ჰგავს ერთმანეთს. მე ყოველთვის ვამბობ: ეს აღმოსავლური კულტურაა, ეს - დასავლური. ჩვენ ამაზე ვისაუბრებთ, მაგრამ, ბოლოს და ბოლოს, ეს არ არის მთავარი. ეს არის ჩემი ცხოვრების მთავარი დილემა. ეპიკურ რომანში „ჩემი უცნაური ფიქრები“ მე დამავიწყდა, სად არის აღმოსავლეთი, სად - დასავლეთი და უბრალოდ 40 წლის მანძილზე თან დავყვებოდი ჩემს მოკრძალებულ გმირს.“ - ამბობს მწერალი. (<https://lenta.ru/articles/2017/02/24/pamuk/>)

რაც შეეხება ორჰან ფამუქის პოსტმოდერნისტულ შეხედულებებს, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ განსაკუთრებით ბოლო ხანებში დაწერილ მის რომანებში „ინტერტექსტი“ მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს, ანუ ერთმანეთისგან განსხვავებული ტექსტების კავშირი მასთან ბუნებრივი პროცესია. ეს ეხება არა მარტო მისი რომანების ერთმანეთთან თემატურ კავშირს, არამედ მსოფლიო ლიტერატურასთან სიახლოვესაც. ამ მხრივ გამოირჩევა 2016 წელს გამოცემული რომანი „წითური ქალი“, რომელიც წარმოადგენს

ინტერტექსტუალობის შესანიშნავ მაგალითს. სოფოკლეს „ოიდიპოსისა“ და ფირდოუსის „შაჰ-ნამეს“ ისტორიების შთაბეჭდილების ქვეშ მყოფ მთავარ გმირს მთელი სიცოცხლის მანძილზე თან სდევს დანაშაულის გრძნობა, რომელიც აღმოსავლური და დასავლური ცივილიზაციების სიღმეებიდან იღებს სათავეს.

ავტორისეული შეფასებით, ეს არის მოკლე ინტელექტუალური რომანი, რომელსაც საფუძვლად უდევს რეალური ისტორია. როგორც მწერალი ამბობს: „წითურ ქალში“ მე თავს ვაძლევ უფლებას, ვიჟონგლიორო დიდი იდეებით, გამოვიყენო ყველა სტილისტური აკრობატიკა და გზები - ეს პრინციპულად განსხვავებული წიგნია“. (<https://lenta.ru/articles/2017/02/24/pamuk/>)

ორჰან ფამუქი არ არღვევს თავის თავისადმი მიცემულ პირობას იმის შესახებ, რომ დაწერდა ერთმანეთისგან განსხვავებულ წიგნებს, რომ არცერთი წიგნი არ იქნებოდა მეორის მსგავსი. მართლაც, მისი ყოველი წიგნი ამის დასტურია - ყოველ მათგანში იგრძნობა მწერლის განსხვავებული განცდა, მაგრამ ეს არ უშლის ხელს მკითხველს, რომ ყოველი ტექსტის უკან შეიგრძნოს მწერლის დაფარული ეგო, რომელიც გლობალურად აზროვნებს. ამაზე მისი რომანების მსოფლიოს მრავალ ენაზე თარგმნაც მეტყველებს.

„თუნდაც მარტოოდენ პროვინციულობის განცდისა და ნაღდი შემფოთების გამო, მოვახერხე და წიგნები დავწერე (მაგალითად, პროვინციულობის განცდით „თოვლი“, „სტამბოლი“, ჭეშმარიტი შემფოთებით „მე წითელი მქვია“, ანდა „შავი წიგნი“). მწერლობა, შინაგანად განცდილ, ზოგჯერ მარტოოდენ ჩვენთვის ნაცნობ, ფარულ ჭრილობებზე დაკვირვება, მათი რუდუნებით გამომზეურება, გაცნობა, დღის სინათლეზე ოსტატურად გამოტანა და საკუთარი ნაწერებისა და ვინაობის გაცნობიერებით ამ ჭრილობებისა და ტკივილებისთვის ჩვენივე უნარიტა და ოსტატობით სათანადო ფორმის მინიჭებაა. მწერლობა იმაზე საუბარია, რაც ყველამ იცის და თან არ იციან, რომ მათ ეს იციან. ამ ცოდნის მზის სინათლეზე გამოტანა, განვრცობა და მკითხველისთვის ძალზე ნაცნობ სამყაროში, საუცხოო მოგზაურობით ტკობაა მწერლობა. ამ სიამოვნებას, მთელი ჩვენი ცოდნის, ყოველივეს ნაწერებში გულწრფელად გადმოღვრის ხელოვნება გვანიჭებს. ოთახში წლობით განმარტოებითა და ოსტატობის დახვეწით მწერალი ახალი სამყაროს

შენებას ცდილობს, საქმეს საკუთარი ფარული ჭრილობებით იწყებს და, აცნობიერებს ამას თავად, თუ არა, კაცობრიობას რწმენას უწერგავს“ - ამბობს მწერალი ნობელის პრემიის მინიჭებისას წარმოთქმულ სიტყვაში. (მამაჩემის ჩემოდანი, 2006)

ორჰან ფამუქის ნაწარმოებებს ერთი მთავარი საკითხი - იდენტობის პრობლემა აერთიანებს. პიროვნული თუ ეროვნული იდენტობის თემა თვითმყოფადობის შენარჩუნება-არ შენარუნებასთან ჭიდილში სხვადასხვაგვარად წარმოჩინდება მის რომანებში. რომანის „ჯევედეთ ბეი და მისი ვაჟიშვილების“ გმირები ისტორიის ცვალებადობაში ეძებენ ხელის მოსაჭიდსა და საყრდენს, ცდილობენ განსაზღვრონ თავიანთი ადგილი ახალ საზოგადოებაში და თავიანთი ქვეყნის ადგილი სწრაფად განვითარებად მსოფლიოში. „შავი წიგნის“ მთავარი გმირი გალიფი დაკარგული ცოლისა და ბიძაშვილის ძებნაში ცდილობს რა საიდუმლო ნიშნებისა და კოდების ამოხსნას, ხვდება უცნაურ სამყაროში, სადაც ძნელია რეალურის ფანტასტიკისგან გარჩევა. ეს ძებნა-ძიება იშლება რამდენიმე მიმართულებით სხვადასხვა აზრობრივ პლანში. რომანში წამოწეულია თურქების ეთნოკულტურული თვითიდენტიფიკაციის პრობლემა. მწერლის აზრით, ქემალისტური იდეოლოგიის გამოისობით მისი თანამემამულეები „გაიჭედნენ“ ორ სამყაროს შორის, ისინი არ ეკუთვნოდნენ არც თანამედროვე დასავლეთს და აღარც თურქულ-ისლამურ კულტურას. რომანში მკვეთრად ისმის მწერლის მთავარი გზავნილი, რომ ყველაზე რთულია იდენტობის შენარჩუნება და ერი, რომელიც ამ საკითხს არ გადაჭრის, განწირულია გადაშენების, ნგრევისა და მონობისათვის. რომანში „მე წითელი მქვია“ ფამუქი კვლავ უბრუნდება თურქების მიერ ეთნიკური და კულტურული თვითმყოფადობის დაკარგვის თემას. მწერალი ცდილობს ჩაწვდეს, თუ როდის დაიწყო ეს პროცესი და რომელი კულტურისა და ტრადიციების დაკარგვა გამოიწვია ამ პროცესმა. ფამუქი წიგნში „სტამბოლი - მოგონებები, ქალაქი“ აღწერს, როგორ იმოქმედა მშობლიურმა ქალაქმა მის ცხოვრებასა და მისი პიროვნების ჩამოყალიბებაზე. რომანებს „სხვა ფერები“ („ფანჯრიდან მზერა“) და „წითური ქალი“ მწერლის სხვა ნაწარმოებებისგან გამოარჩევს ის გარემოება, რომ მათი მთავარი პერსონაჟები არიან არა მოწიფული ადამიანები, არამედ - ბავშვები და ამგვარად, მათში მოთხრობილი ამბები სხვებისგან განსხვავებით არ წარმოადგენს ადრე არსებული იდენტობის ცვლით ან დაკარგვით გამოწვეული

პრობლემებისა თუ სევდის დემონსტრირებას, არამედ პირიქით - გვიჩვენებს ახალ გარემოში ახალი იდენტობის, ახალი „მეს“ ჩასახვისა პროცესს და ფრანგი ფსიქოანალიტიკოსი ჟაკ ლაკანის კონცეფციის მსგავსად „სარკისებური მე“-ს „სოციალურ მე“-დ გარდაქმნის პროცესს.

„პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებებისათვის ტრადიციული გახდა მარგინალური, ასოციალური ყოფა თავისი პერსონაჟებისა, რომელთაც მასობრივი იდეოლოგიის წნეხის ქვეშ დაკარგეს საკუთარი „მე“, რაც ხაზს უსვავს სხვისი მიმზამველობის პრაქტიკის უპერსპექტივობას“. (http://www.ceninauku.ru/page_25537.htm)

ფამუქის შემოქმედების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან თავისებურებას აგრეთვე წარმოადგენს ნაციონალური ალეგორიის გამოყენება. მას, თავისი გმირების სულიერ სიმარტოვეზე, გარემოსთან და ირგვლივ მყოფ საზოგადოებასთან გაუცხოებაზე, მათ მსოფლმხედველობასა თუ ყოფაზე საუბრისას წინა პლანზე გამოაქვს ზოგადად საზოგადოების სახე. მან ამით შეძლო, გარედან დაენახა ის საზოგადოება, რომლის წევრადაც თვლის საკუთარ თავს. მწერლის მიერ გარედან დანახული პერსონაჟები ატარებენ ყველა იმ სოციალურ, პოლიტიკურ, კულტურულ თუ რელიგიურ ნიშან-თვისებას, რაც დამახასიათებელი იყო ამა თუ იმ პერიოდში თურქული საზოგადოებისთვის. „განსხვავება ორჰან ფამუქსა და სხვა თურქ მწერლებს შორის, რომლებიც იყენებენ ნაციონალურ ალეგორიას, არის ის, რომ მან შეცვალა მიდგომა: „შიდა მხარე“ დაანახო „შიგნით მყოფ მკითხველს“ ახალი მიდგომით - „შიდა მხარე“ დაანახო როგორც „შიგნით მყოფ“, ისე „გარეთ მყოფ“ მკითხველს. სწორედ, ესაა მისი წარმატების საიდუმლო“. (Doğan, 2014: 71)

აღმოსავლეთისა და დასავლეთის შედარება, გაუცხოება გარემოსა და ირგვლივ მყოფ საზოგადოებასთან და მსოფლიო ლიტერატურაში სხვა კარგად ნაცნობ თემებს ფამუქი თავის რომანებში აღწერს მისი ხელწერისათვის დამახასიათებელი სიღრმითა და სიმძაფრით.

ორჰან ფამუქი თავისი ლიტერატურული იდენტობით ევროპელია. იგი თავადაც აღნიშნავს, რომ აღმოსავლურ ფესვებზე ამოზრდილი დასავლური მსოფლმხედველობის

მქონე ადამიანია. ევროპულობისაკენ სწრაფვა და გულისწყვეტა იმაზე, თუ რატომ ვერ გახდნენ თურქები დღემდე ევროპელები, მისი პოსტმოდერნისტული რომანის მთავარი ლეიტმოტივია. იგი კარგად გრძნობს, რომ დიდი უფსკრული ყოფს აღმოსავლეთსა და დასავლეთს, თურქსა და ევროპელს.

1.2. კრიტიკოსები ორჰან ფამუქის შესახებ

ორჰან ფამუქმა თავისი პირველი რომანის, „ჯევდეთ ბეი და მისი ვაჟიშვილების“, გამოქვეყნებისთანავე მიიქცია კრიტიკოსთა ყურადღება. მას შემდეგ მისი ყოველი ახალი რომანი ითარგმნება და ლიტერატურულ წრეებში განხილვის თემად იქცევა ხოლმე. ფამუქი როგორც პოლიტიკური, ისე ლიტერატურული კუთხით, თავისი არაორდინალურობისა და პირდაპირობის გამო, განსაკუთრებით თავის სამშობლოში, არა ერთხელ გამხდარა მწვავე კრიტიკის ობიექტი. ამას მნიშვნელოვანწილად დაუდო საფუძველი მისმა პოლიტიკურმა განცხადებებმა და პოზიციამ, რამაც განსაზღვრა, განსაკუთრებით თურქეთში, როგორც ზოგადად ხალხის, ისე ლიტერატურის კრიტიკოსთა მისადმი დამოკიდებულება.

ორჰან ფამუქს არ მიუღია უბრალოდ პრემია, რომლითაც ჯილდოვდებიან ზოგადად მწერლები ან ფილოლოგები, მან მიიღო მსოფლიო პრემია (როგორც სხვაგვარად უწოდებენ ნობელის პრემიას) და ამასთან მსოფლიო აღიარებაც. იგი არ მიეკუთვნება იმ მწერლებს, რომლებიც მხოლოდ თავიანთი შემოქმედებით გართულნი არ რეაგირებენ საზოგადოებრივ მოვლენებზე, არ გაურბის საკუთარი აზრის ღიად გამოთქმას, რამაც შეიძლება საფრთხე შეუქმნას როგორც მის ფიზიკურ არსებობას, ასევე მის მწერლურ მოღვაწეობას. ფამუქი თურქეთში იყო პირველი, ვინც ღიად დაგმო „სატანისტური ლექსების“ ავტორის, სალმან რუმდის, წინააღმდეგ გამოცხადებული შურისძიება, ის აკრიტიკებდა თურქეთის ხელისუფლებას ქურთებთან მიმართებაში და 1995 წელს გამოვიდა სასამართლოს წინაშე წარმდგარი ქურთი მწერლის, გერმანიის წიგნის გამომცემელთა და გამავრცელებელთა კავშირის მშვიდობის პრემიის ლაურეატის, იაშარ ქემალის დასაცავად. ამავე წელს ფამუქი შეეხო თურქეთში აბსოლუტურად ტაბუდადებულ

თემას - მე-20 საუკუნის სომეხთა მასობრივ მკვლელობას. ნაციონალურად განწყობილმა თურქულმა მოსახლეობამ სომეხთა გენოციდზე ფამუქის განცხადებები ერის შეურაცხყოფად და ქვეყნის ღალატად აღიქვა. თურქეთის ყველაზე მრავალტირაჟიანმა გაზეთმა „Hürriyet“-მა დაიწყო მაშტაბური კამპანია ფამუქის წინააღმდეგ - მისი ჟურნალისტები ღიად მოითხოვდნენ მწერლის გასამართლებას ცილისწამების მუხლით. განსაკუთრებით რადიკალურად განწყობილი ნაციონალისტები საქვეყნოდ წვავდნენ ფამუქის წიგნებს, ზოგიერთი წიგნების მაღაზიის ვიტრინებზე გაჩნდა წარწერები: „აქ არ იყიდება ფამუქის წიგნები“. დროთა განმავლობაში ჩაცხრა „ანტი-ფამუქისტური“ ვნებათაღელვა, მაგრამ თავისი თანამემამულეების არცთუ მცირე ნაწილისთვის ფამუქი კვლავ რჩება „არასასურველ“ მწერლად. ბევრი უწოდებს სამშობლოში ფამუქს „ცუდ მწერალს“, უწუნებს ენას, წერის მანერას, ფორმებს და ამავედროულად გულახდილად აღიარებს, რომ არ წაუკითხავს იგი. ამასთან დაკავშირებით მწერალი და ლიტერატურის კრიტიკოსი ფატმა ბარბაროსოღლუ გაზეთ „ენი შაფაქში“-ში წერდა: „ვხედავ, რომ ისინი, ვისაც ორჯან ფამუქის არცერთი წიგნი არ წაუკითხავს, იცნობენ მხოლოდ მის გამონათქვამებს 30 ათასი ქურთისა და 1 მილიონი სომეხის მკვლელობისა და სომეხთა დეპორტაციის შესახებ... ასი წლის შემდეგ ორჯან ფამუქის „ეროვნული მწერლის“ სტატუსი საკამათო აღარ იქნება. თუ მეტყვით: ას წელს ნუ დაველოდებით და დღევანდელითავე ვისაუბროთ - ამაზე პასუხი მე არა, ევროპელ თიმ პარქსს (ბრიტანელი მწერალი - რ.ხ.) აქვს, რომელიც ამბობს: „ფამუქს აქვს გარემოს მძაფრად აღქმის უნარი, მაგრამ ეს არ არის მიმართული სიტუაციის შიგნიდან დასანახად, ის უფრო მეტად თურქეთის გარედან მაყურებლებისკენ არის მიმართული“. (Barbarosoglu, 2016)

მნიშვნელოვანია, როცა აღმოსავლელი მწერალი, რომლისთვისაც ძალიან ახლოებელია დასავლური კულტურა, საუბრობს აღმოსავლელი ადამიანის თვალთ დანახულ აღმოსავლეთზე. ორჯან ფამუქი არის მწერალი, რომელიც შესანიშნავად იცნობს აღმოსავლეთს და შეუძლია მასზე ისაუბროს ისე, რომ მოაწონოს იგი დასავლეთს, და რაც მთავარია, ისაუბროს ყველასთვის გასაგებ ენაზე. მან თავის რომანებში („შავი წიგნი“, „მე წითელი მქვია“, „თეთრი ციხესიმაგრე“) პირველმა შეძლო, ისლამთან და აღმოსავლეთის ისტორიასთან დაკავშირებული ლეგენდებითა და მისტიციზმით მოეთხრო მუსულმანურ

აღმოსავლეთზე ისე, რომ არ დაეფრთხო მკითხველი და გაეფანტა მისი წარმოდგენა „უცნობი აღმოსავლეთის სისასტიკეზე“. უფრო მეტიც, მისმა რომანებმა მოდად აქცია ყველაფერი აღმოსავლური, მკითხველმა შეიყვარა ფამუქის სტამბოლი თავისი ქუჩებით, ხედებითა და არქიტექტურით, უფრო ახლობელი და გასაგები გახადა იქ მცხოვრები ადამიანების სევდა, განცდები, ყოფა და ტრადიციები. ერთი სიტყვით, დასავლეთმა ფამუქის წიგნებით ხელახლა აღმოაჩინა აღმოსავლეთი.

ამდენად, დასავლური ლიტერატურული კრიტიკა ფამუქის შემოქმედების მიმართ დღესაც რჩება აღფრთოვანებული მკითხველის როლში. ამაზე მეტყველებს ის მრავალრიცხოვანი ჯილდო, აღიარება და ბოლოს - უმაღლესი ჯილდო - ნობელის პრემიაც, რითაც დასავლეთმა ფამუქს საბოლოოდ მიუჩინა ადგილი მსოფლიო მწერალთა თანავარსკვლავედში. დასავლელი ლიტერატურის კრიტიკოსები მას „თურქ უმბერტო ეკოსაც“ კი უწოდებენ.

ბოლო პერიოდში თურქეთში გაჩნდა უამრავი პუბლიკაცია ო. ფამუქის შემოქმედების შესახებ. მათ შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია ისეთი ლიტერატურულ-კრიტიკული შრომები, როგორცაა: ცნობილი თურქი ლიტერატურის კრიტიკოსის ბერნა მორანის „თურქული რომანის კრიტიკული ხედვა“, ილდიზ ეჯევითის „ორჰან ფამუქის კითხვა“, მ. თექინის „ორჰან ფამუქი და „ახალი ცხოვრება“ რომანისტის თვალთახედვით“, ე. ქილიჩის „ორჰან ფამუქის გაგება“, ა. ქაბაქლის „თურქული ლიტერატურა“ და სხვა.

თანამედროვე თურქი კრიტიკოსები ორჰან ფამუქზე საუბრისას უფრო მეტად ყურადღების მიქცევას ცდილობენ თავიანთი სკანდალური ბრალდებებით. ხშირად კრიტიკოსებს შორის მძაფრი კამათიც კი გამართულა იმ თემაზე, თუ პირველად ვინ ამხილა ფამუქი პლაგიატში. პლაგიატი - ეს არის ის თემა, რომელიც ყველაზე ხშირად გამოიყენება ფამუქის წინააღმდეგ.

ჟურნალისტმა და კრიტიკოსმა მურათ ბარდაქჩიმ თურქულ გამოცემა „იენი შაფაქში“ ფამუქი დაადანაშაულა რა პლაგიატში (ბარდაქჩიმდე „ამხილეს“ ფამუქი პლაგიატში, ამიტომ თვითონ ბარდაქჩი მიაჩნიათ პლაგიატორად), აღნიშნა, რომ „თეთრი ციხესიმაგრის,, სიუჟეტი მწერალმა მოიპარა ფუად ჯარიმის ნაწარმოებიდან „სტამბოლი

სულეიმან კანუნის ხანაში“, ხოლო „მე წითელი მქვია“ არის ამერიკელი მწერლის ნორმან მაილერის „ძველებური სადამოების“ ასლი. ბარდაქჩის პირველობა არ დაუთმო კრიტიკოსმა იბრაჰიმ ქირასმა, რომელიც აღნიშნავდა, რომ მან ბარდაქჩიზე ადრე ამხილა ფამუქი პლაგიატში და გაზეთ „Cumhuriyet“-ში წერდა, რომ ფამუქმა რომანის „მე წითელი მქვია“ სიუჟეტი მოიპარა უმბერტო ეკოს ცნობილი რომანიდან „ვარდის სახელი“, ხოლო რომანი „თოვლის“ სიუჟეტი აიღო დოსტოევსკის რომანიდან „ემმაკნი“.

(<http://xa.yimg.com/kq/groups/18969190/113860428/name/Orhan+P>)

ფამუქის შემოქმედებასთან დაკავშირებით საკითხი ასე დგას: ინტერტექსტუალობა თუ პლაგიატი?

პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელია ინტერტექსტუალობა, რომლის კონკრეტული ფორმები: თემებისა და სიუჟეტების გადამუშავება, დასესხება, ღია და ფარული ციტირება, თარგმანი, პლაგიატი, ალუზია, პერიფრაზი, მიბაძვა, ინსცენირება, ეპიგრაფების გამოყენება - ადვილად შეიძლება ინახოს ნებისმიერ თანამედროვე ტექსტში. როგორც თანამედროვე მკვლევარები ფიქრობენ, განმეორებადი კომპოზიციური სქემების გარდა ინტერტექსტუალობის გამოვლინებად ითვლება აგრეთვე ერთი მწერლის შემოქმედების გავლენა მეორე მწერლის შემოქმედებაზე, განმეორებადი თემები და ფოლკლორული სიუჟეტების მოტივები.

ცნობილი თურქი ლიტერატურის კრიტიკოსი ბერნა მორანის აზრით, ორჰან ფამუქი გამუდმებით აწყვილებს თავის თხრობას სხვა ნარატივებთან, რომლებიც შეიძლება მის დუბლად ჩაითვალოს. მის რომანებში გვხვდება ტექსტები როგორც აღმოსავლური, ასევე დასავლური ლიტერატურიდან. „შავ წიგნში“ გამოყენებულია მე-18 საუკუნის პოეტის, შეიხ გალიბის, პოემა „სილამაზე და სიყვარული“, „ათას ერთი ღამის“ ზღაპრები, ჯელალ ედ-დინ რუმისა და ათარის სუფიური მესნევიები, დოსტოევსკის „ძმები კარამაზოვებიდან“ „დიდი ინკვიზიტორის“ მოტივები. (ჯაველიძე, 2017: 120)

ლინგვისტური ინტერპრეტაციის მიხედვით, ინტერტექსტუალობის აღიარება ხდება იმ შემთხვევაში, თუ ავტორი შეგნებულად ახდენს აქცენტირებას ტექსტებს შორის

კავშირებზე და განსაკუთრებული ხერხებით უფრო თვალსაჩინოს ხდის მას მკითხველისთვის (Чернявская, 2009: 187).

ლიტერატურის კრიტიკოსი აჰმეთ ილდიზი არ ეწინააღმდეგება ინტერტექსტუალურ კავშირებს, მხოლოდ მწერლისგან მოითხოვს წყაროს მითითებას. მისი აზრით: „თუ მწერალი თავის ისტორიულ რომანში ზუსტად ასახავს ისტორიკოსების მიერ აღწერილ ფაქტებს, ეს გასაკიცხი კი არა, მისასალმებელიც კია. შეიძლება ისტორიკოსის მონათხრობის ზეგავლენის ქვეშაც კი მოექცეს, ზუსტად გადმოიტანოს ფაქტები, მაგრამ ეს ყველაფერი უნდა მოხდეს წყაროს მითითებით! სხვა შემთხვევაში, მსუბუქად რომ ვთქვათ, ეს იქნება მკითხველის მოტყუება!“ (Yıldız, 1996: 24).

ორჰან ფამუქმა ისტორიული წარსულის გამოყენებით მოახერხა, შეექმნა თურქეთის სახე. მისთვის ისტორია არის ცოდნის ამოუწურავი საგანძური, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მას არასდროს იტაცებს ისტორიული მოვლენების აღწერა და არასდროს ახდენს რომელიმე პერიოდის ან ფაქტის დრამატიზირებას, ისევე როგორც ეს გვხვდება ტოლსტოისთან ან შექსპირთან. ორჰან ფამუქი რომანებში აქტიურად და კეთილსინდისიერად იყენებს ისტორიულ ფაქტებს, მაგრამ ის, როგორც ნიჭიერი მწერალი, არ ეძებს განსაკუთრებულ მომენტებს ისტორიაში და სურს, რომ მკითხველი განაცვიფროს თავისი რომანებით და არა ისტორიით. ამით, პირველ რიგში, ცდილობს მკითხველის ყურადღება მიაპყროს თავისი შემოქმედებისკენ, რაც, შეიძლება ითქვას, რომ მას საკმაოდ კარგადაც გამოსდის.

თურქი ლიტერატურის კრიტიკოსი ფერიდუნ ანდაჩი ფამუქს ახასიათებს, როგორც კარგი წარმოსახვის უნარის მქონე მწერალს, რომელიც მთელი არსით გრძნობს ლიტერატურის სულს. „მისი რომანების სიუჟეტების უკან იმალება მისი მთავარი მხატვრული განსაკუთრებულობა, რაც მდგომარეობს კარგად მოგონილი და ერთმანეთში გადახლართული მოვლენების ერთ მხატვრულ მთლიანობაში მოქცევის საოცარ უნარში“ (Andaç, 2014: 192).

ლიტერატორი ჟალე პარლა თავის კომპლექსურ ნაშრომში „ლიტერატურა დონ კიხოტიდან დღემდე“ აღნიშნავს, რომ ფამუქმა თურქულ ლიტერატურაში მრავალ სიახლესთან ერთად შემოიტანა მოვლენების ახლებური ხედვა, მან ესთეტიკურ სიბრტყეში

გადაიტანა დასავლურ და აღმოსავლურ ცივილიზაციებს შორის დაპირისპირება და ეს დაპირისპირება თავისი კულტურული და ფსიქოლოგიური ასპექტებით უნაკლოდ გადაიტანა ლიტერატურაში (Jale Parla, 2015).

თურქი მწერალი და ლიტერატურათმცოდნე ჰილმი იავუზის თქმით, ორჰან ფამუქი არის მწერალი, რომელმაც პირვალმა შეცვალა თურქული ლიტერატურის მდგომარეობა, რომელიც გამუდმებით ჩამორჩებოდა დასავლურ ლიტერატურას და მუდამ უკან მადევრის როლში იყო (Yavuz, 2008: 77–78).

ნობელის პრემიის მიღებისას ორჰან ფამუქმა განაცხადა, რომ ეს პრემია მან კი არა, თურქულმა ენამ მიიღო. ალბათ, ამ ფაქტის გამო უფრო მეტი ყურადღება მიიქცია მისმა სამწერლო ენამ და წერის მანერამ.

თურქი ლიტერატურათმცოდნეების განსჯის საგანი ძირითადად ფამუქის თურქული ენა გახდა. კრიტიკოსთა ერთი ნაწილი ფამუქს ენას უწუნებს და ხშირად ადანაშაულებს მას თურქული ენის დამახინჯებაში. კრიტიკოსი ოლუზ დემირალპი წერს: „ნობელის პრემია თურქეთს ან თურქულ ენას კი არა, ფამუქს გადაეცა. ეს უნდა დავინახოთ. ერთადერთი, რაც შემიძლია რომ გავაკრიტიკო, არის ფამუქის ცუდი თურქული. ტექნიკური კუთხით თუ შევხედავ, მის თურქულს პრობლემები აქვს. რაც წამიკითხავს, სტრუქტურულად გამართულია და ამიტომ უნდა ვაღიაროთ, რომ ის წარმატებული მწერალია. მაგრამ ნობელის პრემიის მიმნიჭებლებს თურქულად რომ წაეკითხათ (მისი ნაწარმოებები - რ.ხ.), იგივე შეფასებას მისცემდნენ, თუ არა - ვერ ვიტყვი. მაგრამ ყველაფრის მიუხედავად, ფამუქის მიერ ნობელის მიღება ძალიან დიდი წარმატებაა. ყველანი უნდა ვამაყობდეთ (ამით).“ (<http://www.milliyet.com.tr/pamuk-un-turkcesi-kotu-mu--pembenar-detay-kultursanat-535455/>)

მწერალი და თურქული ენის პალატის თავმჯდომარე სევგი ოზელი ო. დემირალპის მსგავსად, აღიარებს ფამუქის განსაკუთრებულ სამწერლო ტექნიკას, მაგრამ უწუნებს ენას, რის მიზეზადაც ასახელებს ფამუქის ინგლისურენოვან განათლებას და ინგლისურ ენაზე აზროვნებას. თანამედროვე თურქი მწერლის, ფეიზა ჰეფჩილინგირლერის აზრით, „ფამუქის ნაწარმოებებში შესაძლოა აღმოაჩინო ენობრივი შეცდომები და გაუმართავი

გამოხატვის ფორმები, მაგრამ ამ დარღვევების არქონა სულაც არ ნიშნავს კარგ ლიტერატურას, წინააღმდეგ შემთხვევაში თურქული ენის მასწავლებლები ყველაზე კარგი მწერლები იქნებოდნენ. გრამატიკული შეცდომების გასწორება შესაძლებელია და თუ ფამუქის წიგნებში ეს შეცდომები გვხვდება, ეს მხოლოდ რედაქტორების ბრალია. ფამუქის შემოქმედების ენობრივი შეცდომების გამო დაკნინება, უბრალოდ, უსამართლობაა“.

[\(http://www.milliyet.com.tr/pamuk-un-turkcesi-kotu-mu--pembenar-detay-kultursanat-535455/](http://www.milliyet.com.tr/pamuk-un-turkcesi-kotu-mu--pembenar-detay-kultursanat-535455/)

თურქი ენათმეცნიერი პროფ. უსუფ ჩოთუქსოქენის აზრით, „მწერალი ბოლომდე იყენებს ენის შესაძლებლობებს და თუ ეს შეცდომები ძალიან თვალში საცემი არ არის, ის უფრო აფართოებს მის საზღვრებს. ასეთი ენობრივი შეცდომები სხვა მწერლებთანაც გვხვდება, მაგალითად, ჰალიდე ედიფ ადივართან. მაგრამ კარგი იქნება, თუ ამ საკითხს შევხედავთ ხელოვანის თავისუფლების კუთხიდან“.

[\(http://www.milliyet.com.tr/pamuk-un-turkcesi-kotu-mu--pembenar-detay-kultursanat-535455/](http://www.milliyet.com.tr/pamuk-un-turkcesi-kotu-mu--pembenar-detay-kultursanat-535455/)

ამერიკელი ნოველისტი და მთარგმნელი პროფესორი მორინ ფრილისათვის „ფამუქის თურქული განსაკუთრებული, განსხვავებული, ორიგინალური და ძლიერია. მისი რომანების თარგმნისას მესმის ავტორის ავთენტური ხმა. თურქული, რომელსაც ის იყენებს, მისივე ინდივიდუალური სტილიდან მომდინარეობს“.

ფამუქის თურქული ენის თავისებურ სტილზე ამახვილებს ყურადღებას თურქი მწერალი და მთარგმნელი ნეჯმიე ალფაი. მისი აზრითაც ფამუქი ადგილ-ადგილ სცდება სტანდარტული თურქულის საზღვრებს. მსგავსი შემთხვევების ერთი ნაწილი შეიძლება მივაწეროთ თავისებურ სტილს, მეორე კი არც თუ ისე სახარბიელო გადახრებს, რაშიც ის გამომცემლობებს ადანაშაულებს. ნ. ალფაი ურჩევს იმათ, ვინც ფამუქის ენას კარიტიკებს, წაიკითხონ „სტამბოლი“, სადაც ისინი ძალიან ლამაზ და უშეცდომო თურქულს აღმოაჩენენ, რაც იმას ნიშნავს, რომ ამ შემთხვევაში გამომცემლობამ კარგად იმუშავა.

თანამედროვე თურქი მწერალი შეზნემ იშიგუზელი ფამუქს უწოდებს ნაბოკოვის მსგავსად ზუსტი სიტყვების პოვნისა და შერჩევის ოსტატს, რომელიც ფლობს პროზის წერის მაგიას, რისი დასტურიცაა სტროფები, რომლებიც აღწერს „შავ წიგნში“ ბოსფორზე წყლის მიქცევასა და „თოვლში“ სარკმლიდან დანახულ ჰაერში მოტრიალე თოვლის

ნამქერს. „რომანს მაგიურობას მართლწერაზე მეტად სხვა რამეები ანიჭებს. ესენია: გრძნობა, მაგია, გული და იღბალი, რომელიც გაპოვნინებს სწორ ნარატიულ ხერხებს“ - ამბობს მწერალი. (<http://www.milliyet.com.tr/pamuk-un-turkcesi-kotu-mu--pembenar-detay-kultursanat-535455/>)

თურქ ლიტერატურის კრიტიკოსებს შორის ერთ-ერთი მთავარი კრიტიკის თემაა აგრეთვე ორჰან ფამუქის ორიენტალისტური ხედვა. ფამუქს აკრიტიკებენ თურქული საზოგადოების მიმართ მისი ორიენტალისტური დამოკიდებულების გამო, რომ ის აღმოსავლეთს უყურებს შიგნიდან არა აღმოსავლელი, არამედ დასავლელი ადამიანის თვალთ. მწერალი და ლიტერატურის კრიტიკოსი ჰილმი იავუზი ასე ახასიათებს ფამუქს: „ფამუქი, სხვა ორიენტალისტების მსგავსად, არადასავლურ ლიტერატურას „ლიტერატურად“ არ თვლის“ (Yavuz, 1999: 65). ჰილმი იავუზის აზრით, თურქეთის მოდერნიზაციის ძალისხმევის შედეგად წარმოიქმნა ორიენტალისტთა ელიტური კლასი, რომლის თვალსაჩინო წარმომადგენელიცაა ორჰან ფამუქი (Yavuz, 1999: 68-69).

თუ სამშობლოში ფამუქს ბრალდებად უყენებენ მის ორიენტალიზმს, საზღვარგარეთ მას „თურქ“, „მუსულმან“ მწერლად მოიხსენიებდნენ. „მე ძალიან მაღიზიანებდა ეს ფაქტი, განსაკუთრებით ჩემი კარიერის დასაწყისში. - ამბობს მწერალი - მე მაბრაზებდა, როცა ჩემს რომანებში ვწერდი სიყვარულზე ზოგადად, ამერიკელი და ევროპელი კრიტიკოსები კი ყოველ ჯერზე ამბობდნენ, რომ ფამუქი წერს თურქულ ან ისლამურ სიყვარულზე. მე მაღიზიანებდა ეს გეოგრაფიული მიკერძოება და ნაციონალური მწერლის იარლიყი. მე მინდოდა, მიმემართა მთელი კაცობრიობისთვის. ახლა, როცა ჩემი წიგნები ითარგმნა 62 ენაზე და მე მყავს მილიონობით მკითხველი, უკვე ისე ხშირად აღარ მესმის მსგავსი შეფასებები. შესაძლოა, დიდება ზოგჯერ გეხმარება“.

(<https://style.rbc.ru/impressions/581b35a59a79470deaaf6fa0>)

ლიტერატურათმცოდნე იავუზ დოდანი თავის წიგნში „ფამუქის შემოქმედებაში ისტორიისა და იდენტობის დისკურსი“ ინტერდისციპლინარული კუთხით იკვლევს ფამუქის ნაწარმოებებში აღმოსავლეთ-დასავლეთის, ცენტრისა და პროვინციის, ნაციონალური ალეგორიისა და იდენტობის პრობლემებს. მისი აზრით, „ცივილიზაციათა

შორის დაპირისპირება ყოველთვის არსებობდა როგორც ჩვენს გარეთ, ასევე საკუთრივ ჩვენში. ორი საუკუნის მანძილზე ამ თემაზე საზოგადოებაში არსებული დაპირისპირება შესანიშნავი მასალა გამოდგა მწერლებისთვის. პირველმა თანფინარის ტრადიციებიდან მოსულმა ორჰან ფამუქმა მოახერხა, ეს პრობლემა გამოეტანა დაპირისპირებისა და ბრძოლის ველიდან იაფფასიანი სინკრეტიზმის გარეშე. იგი აღმოსავლეთ-დასავლეთის ურთიერთობის საკითხზე მნიშვნელოვან პერსპექტივას გვთავაზობს. მე ამ პერსპექტივას მივესალმები, იმიტომ რომ ორჰან ფამუქი არის მწერალი, რომელმაც ეს საკითხი, იქნებ პირველმა არა, მაგრამ ძალიან შთამბეჭდავად წარმოაჩინა ლიტერატურის თავისუფლების კუთხით. მანამდე ეს პრობლემები ძირითადად სულ პოლიტიკური ანგაჟირების თემა იყო. თუმცა, ზუსტად ამ საკითხის გამო გახდა ორჰან ფამუქი სერიოზული კრიტიკის ობიექტი.“

[\(https://www.arkakapak.com/genel/zafer-dogan-orhan-pamuk-zamanasimina-ugramayacak-birkac-edebiyatcidan-biri/](https://www.arkakapak.com/genel/zafer-dogan-orhan-pamuk-zamanasimina-ugramayacak-birkac-edebiyatcidan-biri/)

თურქეთში ფამუქის მიმართ ჯანსაღი კრიტიკის ნაკლებობას უჩივის ლიტერატურის კრიტიკოსი ჟალე პარლა. მისი აზრით, „ფერებიდან დაწყებული გემოვნებით დამთავრებული - ყველა საკითხზე შესაძლებელია კამათი და შემდეგ მოკამათე მხარეების შეთანხმებაც, თუ ეს კამათი ეფუძნება ესთეტიკურ პრინციპებს, ანალიზის მეთოდებს, რაციონალურ შეფასებებსა და ობიექტური მსჯელობის კრიტერიუმებს. მაგრამ ვხედავ, რომ დღეს ორჰან ფამუქის მისამართით დაწერილი ზიზღით სავსე შეფასებები უკიდურესად პირადული, სუბიექტური, იდეოლოგიური და ტენდენციური დამოკიდებულების შედეგია. და ჩემთვის ყველაზე უფრო მიუღებელი არის ის, რომ ამ ნაციონალისტური თავდასხმების ორომტრიალში, როცა ის ადამიანებიც კი, ვინც ორჰან ფამუქი უნდა შეაფასოს, როგორც მწერალი, დაკავებულები არიან იმით, ორჰან ფამუქმა როდის, სად და რა თქვა“ (<http://www.haber7.com/kultur/haber/78090-prof-parladan-orhan-pamuka-ovgu>) საკუთრივ თურქეთში ფამუქის მიუღებლობა კი, ალბათ, იმითაც არის განპირობებული, რომ ის უშიშარი, საზოგადოებრივ-პოლიტიკური შეფასებებით გამორჩეული მწერალია, რომ გაუსწრო დროს და თანამედროვე თურქულ ლიტერატურასაც კი. უცხოელი მკითხველი კი განსაკუთრებული ინტერესით ელოდება ფამუქის ყოველი ახალი წიგნის გამოჩენას. მის წიგნებს ერთი უცნაური თავისებურება აქვს: ერთი რომელიმე წიგნი რომელიმე ერთ ქვეყანაში ხდება პოპულარული და განსაკუთრებით გამორჩეული. ასე მაგალითად: რომანი „თოვლი“ ამერიკაში, „მე წითელი

მქვია“ ჩინეთში, „წითური ქალი“ თურქეთში და ა.შ. მისი ყოველი ახალი წიგნი სერიოზული განსჯისა და კრიტიკის ოქიექტი ხდება, თუმცა თურქული კრიტიკისგან განსხვავებით საზღვარგარეთ მის მიმართ გამოთქმული კრიტიკა მოკლებულია პოლიტიკურ ზეგავლენას.

ფამუქმა შეაყვარა უცხოელ მკითხველს სტამბოლი. შვეიცარიელი ლიტერატურათმცოდნე და კრიტიკოსი ჰორაციო ენგდაჰლი წერს: დოსტოევსკიმ პეტერბურგის, ჯოისმა დუბლინის, პრუსტმა კი პარიზის აღწერით თითქოს ამ ქალაქებში დასახლეს მკითხველი, ორჰან ფამუქმაც სტამბოლის სახით მკითხველებისთვის შექმნა მკითხველებისთვის თითქოს მეორე ცხოვრების გასატარებელი ლიტერატურული ქალაქი. (<http://www.hurriyet.com.tr/ilk-turk-nobeli-aldi-5588774>)

ბოლო წლებში დასავლეთშიც იმატა ფამუქის კრიტიკამ. მისი ერთ-ერთი ბოლო რომანის „ჩემი უცნაური ფიქრების“ ინგლისურ ენაზე ჯერ დიდი ბრიტანეთში და შემდეგ აშშ-ში გამოცემას როგორც დადებითი, ისე მკვეთრად უარყოფითი შეფასებები მოჰყვა. პოპულარულ ამერიკულ ინტერნეტ გამოცემაში “The Daily Beast” ლიტერატურის კრიტიკოსმა ტომ ლეკლერმა თავის სტატიაში „ნობელის პრემიამ დაწყევლა ორჰან ფამუქი?“ მკაცრად გააკრიტიკა მწერალი და ბოლოს დასძინა: „თურქული გენია ნაადრევად გადის პენსიაში“. მსგავსი კრიტიკა გამოქვეყნდა ბრიტანულ გაზეთში „The Independent“, სადაც კრიტიკოსმა მაქს ლიუმ ბევრი სხვა კრიტიკოსის სახელით მკაცრად გააკრიტიკა მისი ბოლო ნაწარმოებები „წითური ქალი“ და „ჩემი უცნაური ფიქრები“, რომლებიც რადიკალურად განსხვავდება წინამორბედებისგან, სადაც მწერალს „თანამედროვე თურქეთის რეპრესიული პოლიტიკის, სიტყვის თავისუფლების აკრძალვის, ეთნიკური უმცირესობების შვიწროების, რელიგიური და სახელმწიფო საქმეების ერთმანეთისგან წარუმატებლად გამიჯვნისა და ისტორიული ფაქტების უარყოფის წარმოსაჩენად ხშირად უხდებოდა შემოვლითი გზებით სიარული, რისთვისაც იყენებდა კაფკასეულ ალეგორიას, ნაბოკოვისეულ თამაშებს, ისტორიულ „მორეულ სარკეებს...“ (<http://www.kulturservisi.com/p/abdden-sert-estiri-nobel-odulu-orhan-pamuku-lanetledi-mi/>)

დღეს კი ფამუქს ყველაფერ ამაზე უარის თქმასა და ნოსტალგიით შეპყრობილ მწერლად გადაქცევაში სდებენ ბრალს. ლიტერატურის კრიტიკოსი ზაფერ დოდანი აღნიშნავს, რომ „50 წლის შემდეგ შეწყდება ორჰან ფამუქთან დაკავშირებით ეს გაუთავებელი კამათი. ამ დროის განმავლობაში ქვეყანაში კიდევ ბევრი დიდი მწერალი გამოჩნდება, მაგრამ

მკითხველი მაინც გააგრძელებს ორჰან ფამუქის წიგნების კითხვასა და სიყვარულს ზუსტად ისე, როგორც ეს თანფინარისა და ათაის შემთხვევაში მოხდა. იმიტომ, რომ დრო არის ლიტერატურის ყველაზე ობიექტური და ჭეშმარიტი შემფასებელი. ჩემთვის ფამუქი არის ერთ-ერთი იმ მწერალთაგანი, რომელიც გაუძლებს დროს და აქ ნობელი არაფერ შუაშია, იმიტომ რომ ჰერი მარტინსონის, ეივინდ ჯონსონის, ტონი მორისონის, კლოდ სიმონის მსგავსი ნობელის ლაურეატი მწერლების სახელებიდან დღეს თითქმის აღარაფერი დარჩა, მაგრამ ისინი, ვისაც არ მიუღია ნობელის პრემია: ვლადიმერ ნაბოკოვის, მარსელ პრუსტის, ფრანს კაფკას მსგავსი მწერლები და ისინიც, ვინც დაიმსახურა ეს პრემია: ელიას კანეტის, უილიამ გოლდინგის, გაბრიელ გარსია მარკესი ანდა ორჰან ფამუქის მსგავსი მწერლები გაარღვევენ დროის საზღვრებს და სამუდამოდ დარჩებიან იქ. ამიტომ, სწორედ, ამ კუთხიდან უნდა შევხედოთ ამ საკითხს.“
(<https://www.arkakapak.com/genel/zafer-dogan-orhan-pamuk-zamanasimina-ugramayacak-birkac-edebiyatcidan-biri/>)

რაში მდგომარეობს ორჰან ფამუქის წარმატების საიდუმლო? ამას, ალბათ, ბევრი მიზეზი აქვს. პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს, რომ მისი ნაწარმოებები ყოველთვის მიმართულია სხვა კულტურის წარმომადგენლებისადმი და ეს ურთიერთობა წარმოდგება, როგორც დასავლეთსა და აღმოსავლეთს შორის დიალოგი, რაც ყველაზე მისაღები ფორმაა ამ ორ პოლუსს შორის ურთიერთგაგების დასამყარებლად. აქედან გამომდინარე შეიძლება ითქვას, რომ ფამუქის მიერ საკითხის მულტიკულტურული ფორმით წარმოჩენამ დიდი ალბათობით „მიიზიდა“ მკითხველი.

თავი III

ორჰან ფამუქის რომანების „მე წითელი მქვია“ და „შავი წიგნის თარგმნის სპეციფიკა“ და პრობლემები

3.1. ორჰან ფამუქის რომანის „მე წითელი მქვია“ ქართული თარგმანის ანალიტიკურ-კრიტიკული კვლევა

„ჩემი ყველაზე ფერადოვანი და ოპტიმისტური რომანი“ - ასე შეაფასა ორჰან ფამუქმა თავისი ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული, თანამედროვე კლასიკად აღიარებული ნაწარმოები „მე წითელი მქვია“. ერთდროულად ისტორიულ, სასიყვარულო და დეტექტიურ ჟანრში დაწერილი რომანის სიუჟეტი იშლება 1591 წლის თოვლიან სტამბოლში ცხრა დღის მანძილზე განვითარებული მოვლენებისა და რაც მთავარია, აღმოსავლური და დასავლური ცივილიზაციების დაპირისპირების ფონზე. მწერალი მათ შორის არსებულ წინააღმდეგობას აღმოსავლელი და ევროპელი მხატვრებისა და მათი ქმნილებების დაპირისპირების საშუალებით გადმოგვცემს. ამბავი ვითარდება მხატვართა ამქარში ერთი საიდუმლო წიგნის გარშემო. სწორედ, ეს წიგნი ხდება კონფლიქტის მიზეზი ორ განსხვავებულ მსოფლმხედველობასა და ტრადიციას შორის. მხატვართუხუცესი ენიშთე ეფენდი, რომელიც თავის დროზე ვენეციაში ყოფნისას აღფრთოვანებულა ვენეციური (ევროპული) მხატვრობითა და ხატვის ტექნიკით, ფადიშაჰისგან საიდუმლოდ იღებს დავალებას წიგნის მოხატვის შესახებ. იგი ცდილობს მხატვრობაში ვენეციური (ევროპული) დეტალების გამოყენებას და იგივეს მოითხოვს ამ მიზნით საგანგებოდ შერჩეული მხატვრებისგანაც. აღმოსავლელი მხატვრების ნაწილი ხატვისას ევროპული სტილის გამოყენებასა და ხელოვანის ინდივიდუალური სტილის წარმოჩენას ალაჰის შეურაცხყოფად მიიჩნევს და შიშობს ევროპული ხელოვნების ზიარებით არ დაკარგოს მხატვრობის საკუთარი ტრადიციები. ამ საკითხზე აზრთა სხვადასხვაობა ორი ადამიანის - მხატვრისა და მხატვართუხუცესის მკვლევლობის მიზეზი ხდება. წიგნის დეტექტიური სიუჟეტი ვითარდება მთავარი პერსონაჟების: შექურესა და ყარას სასიყვარულო ისტორიის პარალელურად. სიუჟეტი აგებულია სხვადასხვა მთხრობელის მოყოლილ ამბებზე.

ადამიანებთან ერთად მთხრობელებად გვევლინებიან ძაღლი, ხე, სატანა, ნახატი, ფული, სიკვდილი, ცხენი და ბოლოს - წითელი ფერი - რომანის მთავარი ხმა.

მრავალი მოსაზრება არსებობს წიგნის სათაურთან დაკავშირებით. ფამუქისათვის არ არის უცხო „ფერადი“ სათაურები („მე წითელი მქვია“, „შავი წიგნი“, „თეთრი ციხესიმაგრე“). ზოგადად ისლამურ კულტურაში ბევრი სიმბოლოა ფერებთან დაკავშირებული, მაგრამ როგორც მწერალი ამბობს, იგი ამ კუთხით არ იყენებს მათ. „ჩემთვის ფერი არის საშუალება, გადმოვცე ის, რისი აღწერაც რთულია. მაგალითად: ტაქტილური შეგრძნებები, გრძნობები, სუნები, შეხება, ქარი, სიცივე. ყველაფერი ეს შესაძლებელია ახსნა ფერების საშუალებით და რამდენადაც ჩემთვის მთავარია ჩემი გმირების შეგრძნებები, ამდენად ხშირად ვიყენებ ფერებს.“ - ამბობს მწერალი. (<http://tass.ru/opinions/interviews/4060708>)

წიგნი „მე წითელი მქვია“ დაახლოებით 60 ენაზეა თარგმნილი. ქართული თარგმანი ეკუთვნის გამოჩენილ თურქოლოგს, მთარგმნელსა და საზოგადო მოღვაწეს ქალბატონ ლია ჩლაიძეს. წიგნი ქართულად გამოიცა 2010 წელს და იმავე წელს შესანიშნავად შესრულებული თარგმანისათვის მიიღო „გალას“ ლიტერატურული პრემია. მრავალი თარგმანისა და პუბლიკაციის ავტორს, ლია ჩლაიძეს, ეკუთვნის აგრეთვე ორჯან ფამუქის მეორე წიგნის, „მდუმარე სახლის“ თარგმანიც.

ქალბატონი ლია ჩლაიძის თარგმანები ნამდვილ მეტოქეობას უწევს დედანს. ქართულმა კრიტიკამ „მე წითელი მქვია“ ერთხმად შეაფასა ერთ-ერთ საუკეთესო და შთამბეჭდავ თარგმანად ქართული თარგმანის ისტორიაში. ლია ჩლაიძის ფამუქის კითხვისას მკითხველი გრძნობს, რამდენად საინტერესოდ არის გააზრებული ორი კულტურის - ქართულ და თურქულ კულტურათა მრავალსაუკუნოვანი ურთიერთობა ენობრივი თვალსაზრისით. მის თარგმანში ქართული ენის ის შრეებია გააქტიურებული, რომელიც აღმოსავლეთთან და კერძოდ, თურქეთთან ურთიერთობის დიდი ხნის გამოცდილებამ ძალაუვნებურად მოიტანა და დაამკვიდრა ჩვენს ენაში.

საბედნიეროდ, პირადად მქონდა საშუალება, გავსაუბრებოდი (27 ნოემბერი, 2016) ქ-ნ ლიას „მე წითელი მქვია“ წიგნის თარგმანის თაობაზე, რომლის დროსაც უამრავი

საინტერესო და ყურადსაღები რამ შევიტყე მისი თარგმნის მეთოდისა და განსაკუთრებული მიდგომების შესახებ, თუ როგორი რუდუნებით არჩევდა თითოეულ სიტყვას, რათა ზუსტად მოეტანა მწერლის ნათქვამი და, რაც მთავარია, განწყობა. „ენის ცოდნა არ არის საკმარისი, ენა უნდა იგრძნო“ - თქვა ქალბატონმა ლიამ. ამაში მას კარგი სამსახური გაუწია ოსმალურის კარგად ცოდნამ. „წითელი წიგნი საერთოდ რთული სათარგმნი აღმოჩნდა. მოგეხსენებათ, ოსმალური აღარ არსებობს თურქეთში და აღარავინ წერს ოსმალურად, მაგრამ იმის გამო, რომ საქმე ეხება XVI საუკუნის თურქეთს, (მწერალი) ოდნავ მაინც აძველებს. არ აძველებს, ვთქვათ, სინტაქსს, რომელიც ოსმალურში მთლიანად არაბულ-სპარსული იყო. ეს თურქული ენა არის, მაგრამ დაძველებულია ცოტა ლექსიკა და ამიტომ, რთული სათარგმნი აღმოჩნდა მთარგმნელისთვის. მაგრამ მე მიშველა იმ ამბავმა, რომ ჩვენ გვზრდიდა ბატონი სერგი ჯიქია და უფრო მეტად ოსმალურით გვზრდიდა, იმიტომ რომ საქართველოს, მაშინ იზოლირებულს თურქეთისაგან, მხოლოდ ის ხელნაწერები აინტერესებდა, რომელიც საქართველოს ეხებოდა, თორემ სხვა ურთიერთობას არც ვაპირებდით. ამიტომ ვიცოდით ოსმალური და მე ძალიან არ გამჭირვებია.“ - (<https://www.radiotavisupleba.ge/a/library/25121159.html>)

მთარგმნელი ორი წლის მანძილზე თარგმნიდა რომანს „მე წითელი მქვია“. თარგმნის საინტერესო მეთოდი ჰქონდა ქალბატონ ლიას, არ სურდა თარგმანი სიტყვა-სიტყვით შეესრულებინა, ეს მისთვის შემოქმედებითი, ძიების პროცესი იყო. თითოეულ სიტყვას დიდი რუდუნებით არჩევდა, უძებნიდა სინონიმებს, ერთხანს თავს ანებებდა თარგმანს, რომ თურქული ტექსტი დაევიწყებინა და იმ დროს კითხულობდა ქართველ მწერლებს, რომლებიც მოსწონდა როგორც არა მწერლები, არამედ როგორც კარგი „მოქართულეები“. „როცა განვიმტკიცებ ქართულს, ვჯდები და როგორც კარგი ქართველი მწერალი და ლიტერატორი თავიდან ვიწყებ „შავი თარგმანის“ ჩასწორებას და გადაწერასო“ - ამბობს მთარგმნელი, რომელსაც ორჯერ გადაუწერია წიგნი.

ქ-ნ ლია ჩლაიძეს თარგმანებში კარგად ჩანს, რომ იგი არა მხოლოდ სრულყოფილად ფლობს თურქულ ენას, არამედ კარგად შეიგრძნობს მის თითოეულ სიტყვას თურქი ხალხის ტრადიციების თავისებურებების გათვალისწინებით და თუ რამდენად ახლობელია და კარგად იცნობს იგი ამ სამყაროს. მთარგმნელს კარგად ესმის რა მწერლის

წერის მანერა, ქართულ თარგმანში ზუსტად გადმოსცემს ფამუქისათვის დამახასიათებელ გულახდილობას, კულტურული მეტაფორებით თამაშსა და აღმოსავლური და დასავლური ლიტერატურისა და კულტურის საინტერესო სინთეზს.

ო. ფამუქი ერთ-ერთ ინტერვიუში აღნიშნავს: „თავიდან ძალიან განვიცდიდი, ეს (თარგმანი) ხომ უკვე ჩემი ტექსტი აღარ იყო. მე მიყვარს ფრაზებში შინაგანი რითმის გამოყენება, ყველაფერი ეს კი თარგმანში იკარგება.“ (<http://tass.ru/opinions/interviews/4060708>) დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ ლ. ჩლაიძის თარგმანებში არა თუ იკარგება, არამედ მკაფიოდ ჩანს შინაგანი რითმის განცდა და ფრაზის ენერგია. სწორედ, ამიტომ მიიღო ქართველმა მკითხველმა მისი თარგმანები და სათანადოდ შეაფასა კიდევ.

მთარგმნელი არა მარტო სრულყოფილად უნდა ფლობდეს უცხო ენას, არამედ უნდა ჰქონდეს მწერლის ნიჭი და სიტყვის შეგრძნება, იგი უნდა განიხილავდეს მის ყველა მნიშვნელობას და ხელახლა უნდა შექმნას ტექსტი ორიგინალური ენის კულტურული განსხვავებებისა და იმ ხალხის ტრადიციების თავისებურებების გათვალისწინებით, რომელსაც შეეხება თარგმანის ტექსტი.

სამეცნიერო ლიტერატურის მიხედვით თარგმანი შეიძლება იყოს: ზუსტი-სარკისებური, ადეკვატური, ტოლფასოვანი, ექვივალენტური და სხვა. დღეს ბევრს საუბრობენ იმაზე, თუ როგორი უნდა იყოს თარგმანი, მაგრამ პირველ რიგში, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ მთარგმნელობითი საქმიანობა არის მკვეთრად გამოხატული ინდივიდუალური შემოქმედებითი საქმიანობა და აქ ბევრი რამ არის დამოკიდებული მთარგმნელის ენის ცოდნაზე, ერუდიციაზე, გემოვნებაზე, ინტუიციაზე და, რაც მთავარია, მის მთარგმნელობით ეგოზე. პოსტმოდერნისტული ტექსტების მთარგმნელი კი, ისევე როგორც პოსტმოდერნისტი მწერალი, აბსოლუტურად თავისუფალია შემოქმედებასა და თვითგამოხატვაში, მაგრამ მან უნდა დაიცვას ერთი უმთავრესი პირობა - ზუსტად გადმოსცეს თამაში, რაც ორიგინალშია.

ორჰან ფამუქი არ მიეკუთვნება ადვილად სათარგმნ მწერალთა რიცხვს. წიგნების მოცულობის, ენის (ოსმალური, თანამედროვე თურქული), განსხვავებული გრამატიკული წყობის, თხრობის სტილის, კომენტარებისა და ინტერტექსტუალური კავშირების გამო ის

ბევრ თავსატეხს უჩენს მთარგმნელებს. მაგრამ ქ-ნი ლ. ჩლაიძის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მან არათუ საუკეთესოდ გაართვა თავი თარგმანს, მკითხველს იმის განცდაც კი გაუჩინა, რომ თარგმანი წიგნისა „მე წითელი მქვია“ ორიგინალს სჯობს.

„ხშირად გამიგია, რომ უფრო ლამაზია ვიდრე ორიგინალიო. არ არის უფრო ლამაზი. როდესაც მწერალი წერს ლამაზ წიგნს, მთარგმნელმაც უნდა თარგმნოს, როგორც ლამაზი წიგნი. მაგრამ ქართული ენის გამომხატველობითი საშუალებები ბევრად უფრო მდიდარია, ვიდრე თურქულის. ამიტომ შეიძლება ქართული უფრო ლამაზი გამოვიდეს მომენტებში, ვიდრე თურქული, მაგრამ ასე არ არის, რომ რაღაცა მოვიგონე მე და გავალამაზე. არა...“ – ამბობს ლია ჩლაიძე.

(<https://www.radiotavisupleba.ge/a/library/25121159.html>)

რომანი „მე წითელი მქვია“ ენობრივი თავსაზრისითაც ძალიან საინტერესოა, რაც ქართულ თარგმანშიც შესანიშნავადაა შენარჩუნებული. რამდენადაც ნაწარმოები აგებულია სხვადასხვა პერსონაჟების მონათხრობზე და თითოეულ მათგანს თხრობის განსხვავებული მანერა აქვს, რთულად სათარგმნ ნაწარმოებთა რიცხვს განეკუთვნება. ძირითადად პერსონაჟები ერთი წრისანი არიან და ერთ ენაზე საუბრობენ, მხატვართუხუცესი ენიშთეს ენა მათგან განსხვავებულია, უფრო მაღალფარდოვანი, ებრაელი ქალის, მეწვრილმანე ვაჭრისა და მაჭანკლის - ესთერის ენა კი - უფრო უბრალო. გარდა ამისა, თარგმანში არის უამრავი დეტალი, პროფესიული თვალსაზრისით, რომელიც ბრწყინალებდ არის შესრულებული და განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენს მკითხველზე. მთარგმნელი, ტექსტის სტილისტური სტრუქტურიდან გამომდინარე, იყენებს თარგმნის განსხვავებულ ტექტიკასა და სტრატეგიას, მაგრამ მისთვის მთავარი ამოსავლის წერილი მაინც რჩება ტექსტის ზუსტი აზრობრივი გამოხატვა და ავტორისეული სტილისტური მანერის გადმოცემა.

ინტერტექსტუალური კავშირები

ლიტერატურის მკვლევართა დიდი ნაწილი თანხმდება იმაზე, რომ არსებობს კავშირები სხვადასხვა მხატვრულ ნაწარმოებს შორის და აგრეთვე კონკრეტული ნაწარმოების კავშირები სხვადასხვა კულტურულ, ისტორიულ თუ სხვა მოვლენებთან და რომ ამ

კავშირების გამოვლენის მთავარ კრიტერიუმს წარმოადგენს პირდაპირი თუ ირიბი მინიშნებები პრეტექსტზე.

რომანი „მე წითელი მქვია“ აღმოსავლურ ზღაპარს მოგვაგონებს, რომელიც შედგება პატარ-პატარა მოთხრობებისგან. ქაოტური სტრუქტურითა და ჟანრების აღრევით იგი განსხვავდება ფამუქის სხვა ნაწარმოებებისგან, მასში მწერალმა გამოავლინა ისტორიის შესანიშნავი ცოდნა და წიგნში აღწერილი კონკრეტული ეპოქისთვის შესაბამისი ყოფითი ფონის შექმნის უნარი. ნაწარმოებში კარგად იკითხება იტალიელი მწერლის უმბერტო ეკოს გავლენა ფამუქზე, მისი ინტერტექსტუალური კავშირი ეკოს რომანთან „ვარდის სახელით“, რომლის მთავარი ინტრიგაც წიგნის გარშემო ტრიალებს. თუ ეკოს მთავარ სიმბოლურ პერსონაჟებად ტექსტი და ქრისტიანული კულტურა ჰყავს გამოყვანილი, ფამუქთან ასეთებად გვეგლინება ილუსტრაცია და გამომსახველობა და მათი ადგილი არაბულ-მუსულმანურ კულტურაში.

რომანი „მე წითელი მქვია“ ინტერტექსტუალური კავშირებით გაჯერებული ტექსტია. რომანს ლეიტმოტივად გასდევს მე-12 საუკუნეში მოღვაწე აზერბაიჯანელი პოეტის, ნიზამი განჯელის „ხოსროვი და შირინი“ და მე-10 საუკუნის სპარსი პოეტის, ფირდოუსის, „შაჰ-ნამე“. ადვილი შესამჩნევია პარალელები ფოლკნერისეულ თხრობის ტექნიკასთან და უმბერტო ეკოს რომანის „ვარდის სახელის“ სიუჟეტთან. ამასთან დაკავშირებით თურქი ლიტერატურის კრიტიკოსი ილდიზ ეჯევითი ამბობს: „ფამუქის რომანში ინტერტექსტუალობის მრავალხმიანობის ერთ-ერთი მძლავრი ხმა უმბერტო ეკოს საკულტო რომანიდან, „ვარდის სახელიდან“, ისმის. მან თავის ტექსტში ეკოს რომანის თემატური თარგი აღმოსავლურ კულტურას მიუსადაგა. „მე წითელი მქვია“ რომანის გამოცემის შემდეგ გაჩნდა პირველი პუბლიკაცია სათაურით „ვადრის სახელია წითელი“, რომელსაც მოჰყვა სხვა პუბლიკაციები სათაურებით: „არისტოტელეს დაკარგული წიგნი“, „ენიშთეს საიდუმლო წიგნი“ და სხვა. მონასტერში ერთმანეთს წაკიდებული ქრისტიანული სექტების ადგილი ფუნდამენტალისტმა ერზურუმელებმა დაიკავეს, მოკლული ბერები ერთმანეთის მიყოლებით მოკლულმა მხატვრებმა ჩაანაცვლეს, „ბიბლიიდან“ მოყვანილი ციტატები კი - „ყურანის“ სურებმა შეცვალეს“. (Ecevit, 2002: 155)

რომანში ასევე ვხვდებით ნიჰამი განჯელის „ლეილი და მაჯუნუნიდან“ სხვადასხვა სცენებს, ჯელალ-ედ-დინ რუმის „მესნევიდან“ და ყურანიდან ამონარიდებს, ფილოსოფოსების იბნ არაბისა და მუჰამედ ალ-დაზალის ნააზრევებსა და მუჰამედის ცხოვრების ამსახველ სცენებს. მწერალი განსაკუთრებით ხშირად იყენებს ისეთ ინტერტექსტუალობის გამომხატველ ხერხებს, როგორცაა: ციტაცია, ალუზია, პაროდია, პასტიში და სხვა ტექსტების თავიდან გადმოცემა. რამდენადაც ინტერტექსტუალური მინიშნებები და გზავნილები წარმოადგენს მხატვრული ნაწარმოების განუყოფელ ნაწილს და მათი თარგმანის ანალიზი არ შეიძლება გაკეთდეს მთლიანი ნაწარმოების თარგმანის ანალიზისგან ცალკე, დამოუკიდებლად, მიზანშეწონილად მიმაჩნია, განვიხილოთ ადეკვატური თარგმანის მისაღწევად მთარგმნელის მიერ გამოყენებული მიდგომები. უკვე დიდი ხანია, აღარ არის სადავო, რომ არც თავისუფალი თარგმანია მისაღები და არც სიტყვა-სიტყვითი, არამედ უპირატესობა ენიჭება დედნის ადეკვატურ, ტოლფასოვან თარგმანს, რომელიც გამოხატავს დედნის ყველა ძირითად ელემენტს და იმავე დროს წარმოაჩენს მთარგმნელის ინდივიდუალობას, რადგან თარგმნა შემოქმედებითი საქმიანობაა და არ უნდა ველოდოთ ორიგინალის მათემატიკური სიზუსტით გადმოტანას თარგმანის ენაზე.

ციტატები

რომანში მრავლადაა წარმოდგენილი ციტატები სხვადასხვა ტექსტებიდან. პარატექსტუალობის ერთ-ერთი გამოვლინება წიგნის ეპიგრაფშივე გვხვდება. წიგნს ეპიგრაფად წამძღვარებული აქვს სამი ციტატა ყურანიდან. ავტორი დასაწყისშივე მიუთითებს წიგნის ყურანთან კავშირზე და ამ ციტატებით მკითხველის ყურადღებას მიმართავს იმ სამი ძირითადი სიუჟეტური ხაზისკენ, რომლებიც ვითარდება რომანში. სამივე ციტატა მკაფიოდ განმარტავს მწერლის ჩანაფიქრს, ხელს უწყობს ტექსტის ახლებურ გააზრებას და წარმოადგენს ტექსტის სემანტიკური სტრუქტურის მნიშვნელოვან ნაწილს.

ყურანი ისლამის წმინდა წიგნია, რომელიც შედგება 114 თავისაგან, რომლებსაც არაბულად „სურები“ ეწოდება, სურები თავის მხრივ შედგება აიებისაგან. ერთი აია შეიძლება იყოს ერთი ციტატა.

პირველი ციტატა მიგვითითებს წიგნში დეტექტიური სიუჟეტის განვითარებაზე. მხატვარ ზარიფ ეფენდისა და მხატვართუხუცეს ენიშთე ეფენდის მკვლელობა და დეტექტიური დამაბულობა ერთ-ერთ მთავარ სიუჟეტურ ხაზად გასდევს რომანს.

“Bir adam öldürdüler ve arkalarında tartışılar” Kuran, Bakara. 72,,

„და აი, თქვენ მოკალით კაცი და მის გამო ერთმანეთს წაეკიდეთ“ ყურანი, „ძროხა“, აია 72.“

შემდეგი ციტატა მიუთითებს როგორც რომანის სასიყვარულო სიუჟეტზე, ასევე ისლამურ და ევროპულ კულტურებში ხელოვნებისა და ხელოვანის დანიშნულების შესახებ არსებული განსხვავებული შეხედულებების შესახებ. თუ ევროპელი მხატვრისთვის სიბრძნე უდიდესი ტრაგედიაა, თურქი მხატვრისთვის ის ალაჰის წყალობაა, რადგან თვალისჩინდაკარგული მხატვარი ისე ხედავს, როგორც ალაჰი.

“Körle gören bir olmaz” Kuran, Fatir,19”

„თანასწორი არ არიან ბრმა და მხედველი“, ყურანი, „ანგელოსნი“, აია 19“

მესამე ციტატაში კარგად ჩანს წიგნის მესამე მთავარი ხაზი - აღმოსავლეთ და დასავლეთ ცივილიზაციებს შორის დაპირისპირება, ევროპული სტილის გავლენისა და ისლამური კულტურული ტრადიციების გაქრობის შიში, განსხვავებულისა და სიახლის მიუღებლობა, რომელიც წარმოადგენს რომანის მთავარ ქვეტექსტს.

“Doğu da Batı da Allah’ındır” Kuran, Bakara, 115”

„ალაჰისაა აღმოსავლეთიც და დასავლეთიც“ ყურანი, „ძროხა“, აია 115“

აღნიშნული ციტატები პირდაპირ მიგვანიშნებენ პირველწყაროზე - ამ შემთხვევაში ყურანზე. ციტატას სპეციფიკური როლი ენიჭება ტექსტის ფუნქციონალურ სტრუქტურაში, ამიტომ მოითხოვს მთარგმნელისგან განსაკუთრებულ ყურადღებას. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ციტატები, რომლებიც მოყვანილია სხვა ენაზე შესრულებული ნაწარმოებებიდან, მთარგმნელს აძლევს საშუალებას, გამოიყენოს უკვე შესრულებული თარგმანი და რამდენიმე თარგმანის არსებობის შემთხვევაში ამოარჩიოს მათ შორის უკეთესად შეფასებული თარგმანი.

როგორც ცნობილია, არსებობს ყურანის ქართული თარგმანის სამი ვერსია: პირველად ყურანი ითარგმნა ფრანგული ენიდან 1905 წელს პეტრე მირიანაშვილის მიერ, მეორე თარგმანი არაბული ენიდან ეკუთვნის იმამყული ბათუანს (2007), რომლის მიზანიც იყო, გასაგები ყოფილიყო ფერეიდნელებისთვის, ხოლო მესამე ვერსია ეკუთვნის გიორგი ლობჯანიძეს, რომელმაც ყურანი არაბულიდან ქართულად თარგმნა 2013 წელს.

მთარგმნელმა აღნიშნული ციტატების თარგმნისას არსებული ვარიანტებიდან უპირატესობა მიანიჭა გ. ლობჯანიძისეული ყურანის თარგმანს, როგორც ყველაზე უკეთ შეფასებულ თარგმანსა და უცვლელად გადმოიტანა ტექსტში.

წიგნში კიდევ ერთხელ ვხვდებით ყურანის გ. ლობჯანიძისეულ თარგმანს, სადაც მთარგმნელი კომენტარში მიუთითებს ციტატის მთარგმნელს, გამომცემლობას, გამომცემის წელსა და ადგილს.

“Körle gören bir olmaz, “Ve ma yestevil’ama ve İ’ama ve’İ basiru’nun mealidir,” dedi Kelebek ve devam etti:

Karanlık ile aydınlık da bir olmaz.

Gölge ile sıcak yer de bir olmaz

1. Ve dirilerle ölüler de bir olmaz.” (Pamuk, 2013: 404-405)

„ბრმა და თვალხილული ერთი არ არის, - გაიმეორა ქელებექმა და გააგრძელა: „თანასწორი არ არიან ბრმა და მხედველი, წყვილი და შუქი, ჩრდილი და პაპანება; თანასწორი არ არიან ცოცხალნი და მკვდარნი“. (ფამუქი, 2010: 414)

ამ მონაკვეთში ჩვენთვის ყურადსაღებია ეპიგრაფში წარმოდგენილი მეორე ციტატა, რომელსაც წარმოთქვავს მხატვარი ქელებექი ჯერ თურქულად („Körle gören bir olmaz“), ხოლო შემდეგ იმავე ფრაზას იმეორებს ოსმალურად (“Ve ma yestevil’ama ve İ’ama ve’İ basiru’nun mealidir”). მთარგმელმა, იმისათვის რომ განესხვაგებინა ერთი და იგივე შინაარსის ფრაზა ერთმანეთისგან, სწორი აქცენტი გააკეთა და პირველ ნაწილი თარგმნა სიტყვა-სიტყვით („ბრმა და თვალხილული ერთი არ არის“), ხოლო იმავე ქელებექის მიერ

იგივე ფრაზის ოსმალურ ენაზე გამეორებასა და შემდგომ მის თურქულად გაგრძელებას დაურთო ყურანის გ. ლობჯანიძისეული თარგმანი, რითაც ხაზი გაუსვა მის ციტირებას ყურანის დედნიდან.

ფილოლოგებს შორის დიდი აზრთა სხვადასხვაობაა ზოგადად წმინდა წერილებისა და მისი ციტატების თარგმნასთან დაკავშირებით. ყურანის მთარგმნელი გ. ლობჯანიძე, წმინდა წერილების სპეციფიკიდან გამომდინარე, ემხრობა ტექსტის სიტყვა-სიტყვით გადმოღებას, „როცა მშობლიურ ენაზე ზუსტად ინარჩუნებ ორიგინალის აზრს და ამასთან ცდილობ, ხელიდან არ დაგისხლტეს უცხო ენის არცერთი მნიშვნელოვანი სტილური თუ გრამატიკული ნიუანსი. ასეთი მიდგომა საფუძველშივე გამორიცხავს, ერთი მხრივ, ბუკვალურობასა და, მეორე მხრივ, სათარგმნ მასალასთან ლად, გადამეტებულად შემოქმედებით დამოკიდებულებას. შედეგად კი მოაქვს ის, რომ მკითხველს ყველაზე უფრო ადეკვატური წარმოდგენა ექმნება დედნის აზრობრივ პერიპეტიებზე“ (ლობჯანიძე, 2013: 103) ამდენად, გამართლებულად მიმაჩნია მთარგმნელის მიერ ყურანის ციტატების ზუსტი, სიტყვა-სიტყვითი თარგმანის გადმოტანა ტექსტში.

როცა ვსაუბრობთ ტექსტის სხვა ტექსტებთან კავშირებზე, უნდა გვახსოვდეს, რომ ეს კავშირები სხვადასხვაგვარია. ციტატების სესხება შეიძლება, მოხდეს ფრაზების, ან ტექსტის მთლიანი ფრაგმენტების სახით. როლანდ ბარტი ინტერტექსტის განსაზღვრებაში წერს: „ყოველი ტექსტი წარმოადგენს ინტერტექსტს, სხვა ტექსტები მასში არსებობენ სხვადასხვა დონეზე, რომელთა დადგენა შესაძლებელია როგორც ტექსტში ადრე არსებული კულტურის, ისე გარე კულტურათა კოდების არსებობით. ყოველი ტექსტი წარმოადგენს ახალ ქსოვილს, შექმნილს ძველი ციტატებისაგან. კულტურათა კოდების ნაწყვეტები, ფორმულები, რითმული სტრუქტურები, სოციალური იდიომების ფრაგმენტები და ა.შ. - ტექსტის მიერაა შთანთქმული და შერეული მასში, ვინაიდან ტექსტამდე და მის გარშემო ყოველთვის არსებობს ენა. ტექსტისათვის აუცილებელი წინაპირობა არ შეიძლება დაყვანილ იქნას წყარომდე და გავლენამდე, იგი წარმოადგენს ანონიმური ფორმულების საერთო ველს, რომელთა წარმომავლობა ძნელად შეიძლება აღმოვაჩინოთ, ბრჭყალებმომხსნილ არაცნობიერ ან ავტომატურ ციტატებში. ამის შემდეგ ტექსტებში ავტომატურად ხდება შესაძლებელი ისტორიის „წაკითხვა“. (Барт, 1994: 78)

სხვა ტექსტების გადმოცემა

წიგნის ყურანთან კავშირი მხოლოდ ციტატებით არ შემოიფარგლება, მასში მრავლადაა წარმოდგენილი ყურანიდან აღებული ლეგენდები თუ სხვადასხვა გმირების ისტორიები, ანუ ვხვდებით ინტერტექსტუალური კავშირების ერთ-ერთ გამოვლინებას - სხვა ტექსტის თავიდან თხრობა-გადმოცემას. ამ მხრივ ყურადსაღებია ძალის ერთ მოყოლილი მე-18 სურა სახელწოდებით „გამოქვაბული“ ეს ამბავი ორიგინალში არ წარმოადგენს ყურანის ზუსტ ციტირებას, ისე როგორც ზემოთ განხილულ ვარიანტებში, ამიტომ მთარგმნელი მიმართავს მხატვრული ტექსტის ტოლფასოვან თარგმანს. ყურანის ამ მონაკვეთში მთარგმნელი კომენტარებით განმარტავს სიტყვებს: „ჰაფიზი“, „აია“ და „აფთესი“. მთარგმნელის კომენტარები ეხმარება მკითხველს, უფრო ნათლად დაინახოს ტექსტში არსებული რეალიები და ინტერტექსტუალური კავშირები.

სხვა ტექსტების გადმოცემის თვალსაზრისით, საინტერესოდ მივიჩნეე ძალის მიერ მოყოლილი ზღაპრის განხილვა.

“Evvel zaman içinde, kalbur saman içinde, bir zamanlar bir payitahtın en büyük camilerinden birine, hadi diyelim ki adı Beyazit Camii olsun, bir taşra şehrinden bir görgüsüz vaiz gelmiş. Adını belki saklamalı, mesela Husret Hoca demeli ona, ama başka ne yalan söylemeli, kalın kafalı bir vaizmiş bu adam. Ama kafasında ne kadar az çekirdek varsa dilinde de, maşallah, o kadar kudret varmış.” (Pamuk, 2013: 18)

„ძველსა დროში, ცხრილსა და ბზეში ერთი სატახტო ქალაქის ყველაზე დიდ ჯამეში, რომელსაც, თუნდაც, ბეიაზითის ჯამეს დავარქმევ, ერთი შორეული მიყრუებული ქალაქიდან ვიღაც უბირი მქადაგებელი ჩამოსულა. მისი სახელი, ალბათ, არ უნდა გავამხილოთ. შეიძლება, ჰუსრეთ ხოჯა დავარქვათ. ერთი გონებაჩლუნგი ვინმე იყო ეს კაცი, მაგრამ რაც უფრო ნაკლები ტვინი ჰქონდა თავში, მით მეტი ძალა ჰქონდა ენაში“.
(ფამუქი, 2010:18)

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ზღაპრის კლიშირებული ფორმულის თარგმანი, რომლის ორიგინალშიც ავტორი რჩება თურქული ზეპირსიტყვიერების ტრადიციის ჩარჩოებში. რამდენადაც ეს მოცემული ფორმულა წარმოადგენს თურქული

ზღაპრის სტილისტურ მარკერს, მისი ქართულ ენაზე ექვივალენტური თარგმანი შეუძლებელია, რადგანაც ეს იწვევს ტექსტის მხატვრული უნიკალურობის დაკარგვას. ამიტომ ეს კლიშეები ითარგმნება სიტყვა-სიტყვით და უკეთდება კომენტარი. მთარგმნელმა ზღაპრის დასაწყისი ფორმულა განმარტა კომენტარში, როგორც „თურქული ხალხური ზღაპრის დასაწყისი ფორმულის ფრაგმენტი“. ზუსტად, ზღაპრის დასაწყის და დასასრულ ფორმულებში მჟღავნდება ეროვნული კოლორიტი. მთარგმნელმა თარგმანში უცვლელად, სიტყვა-სიტყვით გადმოიტანა ზღაპრის დასაწყისი ფორმულა, რითაც შეუნარჩუნა მას ეროვნული სპეციფიკა, შექმნა სათანადო რიტმულ-ინტონაციური სურათი და ფსიქოლოგიური განწყობა. „პირველი ფრაზა არის ის პირველი ინფორმაცია, რომელიც აღძრავს უცხო სამყაროში შესვლის მოლოდინს და ამ ფრაზის ქართული კლიშეთი შეცვლა, უპირველეს ყოვლისა, ამ მოლოდინს გააქარწყლებდა. ზღაპარში ისედაც დიდია გადმოსაქართულებელი და არა ტრანსლიტერაციით გადმოსატანი ენობრივი ერთეულების ხვედრითი წონა და მითუმეტეს გვმართებს ზომიერება, რომ უცხო კოლორიტის მთლიანად დაკარგვამდე არ მივიდეთ“. (ფანჯიკიძე, 1988: 197-198)

მთარგმნელმა ზღაპრის საწყის ფორმულაში გამოიყენა სტილისტური არქაიზმი „ძველსა დროში“, რითაც ის ხაზს უსვამს ამბის სიძველეს და ამ ხერხით აძველებს თვით ენასაც. აქვე ყურადსაღებია მეჩეთის დასახელება „Beyazit Camii“, რომელიც, როგორც საკუთარი სახელი, თარგმანში გადმოტანილია პირდაპირ ქართული ტრანსკრიფციით, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ თურქულ ენაში სიტყვა „მეჩეთი“ გამოითქმის, როგორც „ჯამი“ (Cami, Camii), ხოლო მთარგმნელს გამოყენებული აქვს არაბული „ჯამე“. მართებულად მიმაჩნია მთარგმნელის ასეთი გადაწყვეტილება, რამდენადაც სიტყვა „ჯამე“ დღესაც აქტიურად გამოიყენება ქართულ ენაში საქართველოში არსებული მეჩეთების დასახელებებში, ხოლო სიტყვა „ჯამი“ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში არავითარი ინფორმაციის მატარებელი არ არის ქართველი მკითხველისათვის.

ყურანის გარდა რომანში ვხვდებით, აგრეთვე, სხვა რელიგიური წიგნებიდან გაცოცხლებულ სცენებს. განვიხილოთ მაგალითი:

„Okumaya çalıştığım cildin, Kitab-ül Ahval-ül Kıyamet'in bir sayfasında, ölümden üç gün sonra, ruhum Allah'tan izin alıp eskiden içinde yaşamakta olduğu gövdesini ziyarete gittiği yazıyordu. Ruh, kendi eski gövdesinin mezarda kanlar ve çürümüş sular içindeki acıklı halini görünce kederlenip, “Zavallı gövde, zavallı sevgili eski vüudum,” diye ağlamaklı olup, yas tutarmış.” (Pamuk, 2013: 102)

„ხელში წიგნი მეჭირა და გვერდებს ვათვალიერებდი. წიგნს ჰქვია „წიგნი ვითარებათა და მეორედ მოსვლის შესახებ“. მის ერთ გვერდზე წერია: „სიკვდილიდან მესამე დღეს სული ალაჰისგან ნებართვას იღებს და იმ სხეულის სანახავად მიდის, რომელშიც ადრე იდგა. როცა ნახავს, როგორ გდია დამპალ წყალში მისი გასისხლიანებული სხეული, ეცოდება და მოთქვავს, ჩემი საწყალი ტანი, ჩემი საცოდავი სხეულიო“. (ფამუქი, 2010:105)

ამ ეპიზოდში ჩემი ყურადღება მიიქცია წიგნის ოსმალური დასახელების თარგმანმა, სადაც სიტყვა „Kıyamet“ თარგმნილია, როგორც „მეორედ მოსვლა“. ოსმალურ და თურქულ ენაში სიტყვა „Kıyamet“ ნიშნავს „სამყაროს აღსასრულს“ (Türkçe Sözlük, 1998: 2, 1313) და მიუხედავად იმისა, რომ „მეორედ მოსვლა“ ქრისტიანულ რელიგიაში გაიგივებულია სამყაროს აღსასრულთან, მისი მთავარი არსი მდგომარეობს „ქრისტეს მეორედ მოსვლაში“, ამდენად არასწორად მიმაჩნია ამ ტერმინის ისლამურ მოძღვრებასთან მიმართებაში გამოყენება.

პაროდია და პასტიში

პაროდია შეიძლება დაკავშირებული იყოს როგორც კონკრეტული ავტორის სტილთან, ასევე მისი რომელიმე ნაწარმოების ჟანრთან, ან სულაც მის ლიტერატურულ მიმდინარეობასთან. პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსები ერთხმად აღიარებენ, რომ პოსტმოდერნისტული პაროდია ტრადიციული ლიტერატურული პაროდისგან განსხვავებით წარმოგვიდგება განსხვავებული ფორმითა და ფუნქციით. ო. ფრეიდენბერგი, მ.ზახტინი და ი. ტინიანოვი ფიქრობენ, რომ არ არის აუცილებელი, რომ პაროდია იყოს კრიტიკული და დამცინავი ორიგინალის მიმართ. პოსტმოდერნისტულმა პაროდიამ შეცვალა დამკვიდრებული პარადიგმები: პაროდია აღარ განიხილება, როგორც

კონტესტაცია, რაიმეს დამახინჯება, პროტესტი, სადაც დრამატული ტონები ფარავს კომიკურ საწყისს. პოსტმოდერნისტულ პაროდიაში მშვიდობიანად თანაარსებობენ სტილი და იდეები და ინტერტექსტუალობის ჭრილში გვთავაზობს კომედიურ თამაშებს. ზუსტად აქ გარდაისახება პაროდია პასტიშად, რომელმაც შეიძინა ახალი მნიშვნელობა: „იგი არის ხელოვნების ნიმუშის შეგნებულად დეფორმირებული ასლი, რომელშიც აქცენტი კეთდება ორიგინალის ამა თუ იმ ნიშანზე. პასტიშის ირონიას რომ ჩასწვდეს, მკითხველს გარკვეული ინტერტექსტუალური პოტენციალი უნდა ჰქონდეს. უპირველეს ყოვლისა, კი ის პირველწყაროს უნდა იცნობდეს. სხვა შემთხვევაში პასტიშის მხატვრულ-ესთეტიკური მიზანი მიუღწეველი დარჩება“. (ნ. გაფრინდაშვილი..., 2011: 268) პოსტმოდერნიზმში პაროდია ტრადიციული გაგებით აღარ არსებობს. ფრედრიკ ჯეიმისონის აზრით, თანამედროვე კულტურაში პაროდია ამოწურა თავისი თავი და მის ადგილს თანდათან იკავებს უცნაური ფენომენი - პასტიში - ემოციურად ნეიტრალური, უარყოფის ენერგიასა და სატირულ საწყისს მოკლებული, რომელიც, პაროდისგან განსხვავებით, არ ცნობს იდეალს. „პასტიში, ისევე როგორც პაროდია, არის ერთეული ან უნიკალური სტილის იმიტაცია, სტილისტური ნიღბის ტარება და მეტყველება მკვდარ ენაზე“. (http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm)

რომანში უხვადაა წარმოდგენილი სცენები სხვადასხვა მესნევიებიდან. („მესნევი“ - არაბული პოეტიკის მიხედვით ორსტრიქონიანი, წყვილად შერთმული სალექსო ფორმა, საგმირო, რომანული და დიდაქტიკური ჟანრის თხზულებები, პოემები, ფართოდ გავრცელებული აღმოსავლურ პოეზიაში - ავტ.) თურქი ლიტერატურათმცოდნეები ო. ფამუქის რომანს „მე წითელი მქვია“ „თანამედროვე მესნევისაც“ უწოდებენ. გარდა იმისა, რომ რომანსა და სხვადასხვა მესნევიებს შორის არსებობს შინაარსობრივი კავშირები, რომანის წერის სტრუქტურასა და ფორმაშიც კი ადვილი შესამჩნევია მესნევიების წერის სტილთან პარადიული კავშირები. მწერალი მიმართავს პასტიშს, როცა იყენებს მესნევიებისთვის დამახასიათებელ ქვეთავებს. მე-12, მე-13 და მე-14 თავები დაყოფილია ქვეთავებად, რომლებიც ასევე იყოფა ქვე-ქვეთავებად. აქ პასტიში წარმოადგენს პირვანდელი ტექსტის იმიტაციას, რაც გამოიხატება პირვანდელი ტექსტის პაროდირებასა და მიმბაძველობაში. როგორც ფრედრიკ ჯეიმისონი წერს, „სამყაროში, სადაც მეტი

სტილისტური ინოვაცია შეუძლებელია, დაგვრჩა პასტიში - მკვდარი სტილების იმიტირება და წარმოსახვითი მუზეუმიდან ნიღაბს ამოფარებული ამ სტილების ხმებით საუბარი“. (http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm)

რომანში წარმოდგენილ თითქმის ყველა პაროდია-პასტიშის მაგალითში ასევე პირდაპირი მინიშნებაა პრეტექსტზე. მთარგმნელი მათი პირველი ხსენებისას იყენებს კომენტარებს და მკითხველს დაწვრილებით ინფორმაციას აძლევს მესწვევიზე, მის ავტორსა და შექმნის თარიღზე. განვიხილოთ რამდენიმე მაგალითი.

“Benim atımın üzerinde, onun da pencerede duruşumuzun Hüsrev’in Şirin’in penceresinin altına geldiği o binlerce kere resmedilmiş meclise – aramızda ama biraz arkada kederli bir ağaç da vardı – ne kadar da çok benzediğini çok sonra, bana verdiği mektubu açtıktan, içindeki resmi gördükten sonra anladığımda sevdiğimiz, bayıldığımız o kitaplarda resmedildiği gibi aşktan cayır cayır yanmaktaydım.” (Pamuk, 2013: 43)

„მერე, როცა წერილი გავხსენი და იქიდან სურათი გადმოვარდა, მივხვდი, როგორ ჰგავდა ჩვენი შეხვედრა ხოსროვისა და შირინის შეხვედრას, ხშირად რომ ხატავენ ხოლმე - ხოსროვი შირინის ფანჯრის ძირას, მე - ცხენზე ამხედრებული, ის - ფანჯარაში, თუმცა ჩვენს შორის ერთი მოწყენილი ხეც იდგა. მე სიყვარულის ცეცხლში ვიწვოდი ისე, როგორც იმ წიგნებშია აღწერილი, ძალიან რომ გვიყვარდა“. (ფამუქი, 2010: 44)

„ხოსროვისა და შირინის“ პოემიდან ამ და ყველა მომდევნო სცენას აღარ ახლავს მთარგმნელის კომენტარი. რამდენადაც მთარგმნელმა ხოსროვისა და შირინის პირველი ხსენებისას კომენტარით გააკეთა განმარტება აღნიშნული პოემისა და მისი ავტორის შესახებ, მკითხველი აღარ საჭიროებს ზედმეტ კონკრეტიკას, მისთვის უკვე ნათელი ხდება მწერლის ჩანაფიქრი - პაროდირების საშუალებით მოიტანოს მკითხველამდე ზუსტი ემოცია და განწყობა.

ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ჩვენთვის საინტერესოა მთარგმნელის მიერ შერჩეული თარგმნის ტექნიკა. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ორჰან ფამუქი არ მიეკუთვნება ადვილად სათარგმნ მწერლებს მისთვის დამახასიათებელი რთული თანწყობილი წინადადებებით, განსხვავებული გრამატიკული წყობითა და მკვეთრად გამოკვეთილი ინდივიდუალური

წერის მანერით. მოყვანილ მაგალითში ორიგინალში აბზაცი იწყება „მე - ცხენზე ამხედრებული...“, რომელიც თარგმანში აბზაცის შუა ნაწილშია განთავსებული, ანუ მთარგმნელმა თარგმნა დაიწყო ამ რთული თანწყობილი წინადადების შუა მონაკვეთიდან, რომლითაც უფრო გასაგები გახადა პერსონაჟის მოქმედებების თანმიმდევრობა, რადგან ამ და მსგავს შემთხვევებში სიტყვა-სიტყვითი, ანუ სარკისებური თარგმანი გამოიწვევდა ან აზრის დაკარგვას, ან დაარღვევდა თარგმანის ენის (აქ; ქართულის) სისწორეს.

ნაწარმოებში ვხვდებით პირდაპირ და ირიბ მინიშნებებსა და კავშირებს სხვა ტექსტებთან. პირდაპირი მინიშნებების დროს ღიად ხდება სხვადასხვა ავტორების, მხატვრული თუ რელიგიური ლიტერატურის, პერსონაჟებისა და მოვლენების აღნიშვნა. ქვემოთ მოყვანილ მაგალითში პირდაპირი მინიშნებაა მე-12 საუკუნეში მოღვაწე ნიზამი განჯელის პოემაზე „ხოსროვი და შირინი“ და მწერალი აფრთხილებს კიდევ მკითხველს, რომ იგი ფირდოუსში არ აერიოს.

“Ustalar ustası, nakşın piri Behzat’ın bir resmini ele alalım. Bir cinayet resmi olduğu için, benim durumuma da iyi uyan bu harika şeye, acımasız bir taht kavgasında öldürülmüş bir Acem Şehzadesinin kütüphanesinden çıkmış Herat işi doksan yıllık bir kusursuz kitabın Hüsrev ile Şirin’in hikayesini anlatır sayfalarında rastlamıştım. Hüsrev ile Şirin’in sonunu bilirsiniz. Firdevsi’nin değil de, Nizami’nin anlattığını diyorum” (Pamuk, 2013: 25)

„ავიღოთ, ხატვის დიდოსტატის, მხატვართა ფირის, ბეჰზათის, ერთი სურათი. იგი მკველელობას ასახავს და ამის გამო ჩემს ახლანდელ მდგომარეობას ესადაგება. სურათი ჰერათის სკოლიდანაა გამოსული. ტახტისათვის სასტიკ ბრძოლაში მოკლული სპარსი უფლისწულის წიგნსაცავში წავაწყდი ოთხმოცდაათი წლის წინათ გაკეთებულ დიდებულ წიგნში „ხოსროვი და შირინი“. გახსოვთ ამ დესთანის დასასრული? ნიზამის „ხოსროვი და შირინზე“ მოგახსენებთ. ფირდოუსისა კი არა.“ (ფამუქი, 2010: 26)

მთარგმნელი აქვე, კომენტარების საშუალებით განმარტავს ნიზამი განჯელის, ფირდოუსისა და ბეჰზათ ქემალედინის ვინაობას და მოკლე ცნობას აწვდის მკითხველს მათ შესახებ. მისი კომენტარები ხელს უწყობს მკითხველს ფონური ცოდნის შექმნაში, რადგან თუ სხვა კულტურის მატარებელი მკითხველი არ იცნობს ამა თუ იმ ნაწარმოებს,

მწერალსა თუ ისტორიულ პირს, რომლებიც ნახსენებია რომანში, ისინი არ იწვევს მასში საჭირო ასოციაციებს და იკარგება დამატებითი აზრი. გარდა ამისა, ამ მოცემულ მონაკვეთსა და ზოგადად ტექსტში კარგად ჩანს მთარგმნელის მისწრაფება ადეკვატური თარგმანის შესრულებისკენ, მაგრამ, როგორც ზემოთ თავად მთარგმნელი აღნიშნავდა, ქართული ენობრივი გამოხატვის საშუალებები ბევრად მდიდარია თურქულ ენობრივ საშუალებებზე და როგორც ორივე ენის უზადო მცოდნე, ქ-ნი ღია ჩლაიძე, იყენებს როგორც ადეკვატური თარგმნის ტექნიკისთვის დამახასიათებელ პირდაპირ თარგმანს, ასევე ჩანაცვლების მეთოდს, თუმცა თარგმანი ორიგინალს აბსოლუტურად შეესაბამება ესთეტიური ფუნქციით.

მაგალითად: ზემოთ წარმოდგენილ მონაკვეთში სიტყვა „kusursuz“ პირდაპირ თარგმანში ქართულად აღნიშნავს „უნაკლოს“, „უზადოს“, რაც შეიძლება აგრეთვე გაგებულ იქნას, როგორც „იდეალური“, „სრულყოფილი“. თარგმანში ვხვდებით სიტყვას „დიდებულს“, რომელიც თავის თავში მოიცავს ყველა ზემოთ გამოთქმულ ეპითეტს, პლუს იმ აღფრთოვანებას, რომლითაც ამ წიგნზე საუბრობს თვით პერსონაჟი.

გრამატიკული ფორმების თვალსაზრისით საინტერესოა შემდეგი პაროდის ამსახველი მაგალითი.

„Uslu Çocuklar gibi hiç sesini çıkarmadan beni dinlemesi hoşuma gitti. “Efsaneyi Şahname’den bilirsin,” diye fısıldadım: “Babaları Feridun Şah yanlış bir iş yapar ve ülkesini üç bölerken en kötü ülkeleri iki büyük oğluna, en iyisi İran’ı da küçük İreç’e bırakır, intikama kararlı Tur, kıskandığı küçük kardeşi İreç’i aldatır ve gırtlığını kısımeden önce saçlarını tıpkı benim şimdi yaptığım gibi tutar ve tıpkı benim şimdi yaptığım gibi bütün vücuduyla abanır kardeşinin üzerine. Gövdemin ağırlığını üzerinde hissediyor musun?” (Pamuk, 2013: 384)

„დამჯერე ბავშვივით უსიტყვოდ მისმენდა და ეს ძალიან მომწონდა. ჩურჩული გავაგრძელე: - გახსოვს „შაჰნამე“? ფერიდუნ შაჰმა შეცდომა დაუშვა და თავისი სამეფო სამად გაყო? ყველაზე ცუდი მხარეები ორ უფროს ვაჟს არგუნა, საუკეთესო - ირანი - კი უმცროსს - ირგეჩს - დაუტოვა. თურმა შურისძიება გადაწყვიტა. მოატყუა უმცროსი ძმა და

სანამ ყელს გამოსჭრიდა, ზუსტად ასე ჰქონდა ხელში მოქცეული მისი თმები, ასე აწვებოდა მთელი ტანით. შენ გრძნობ ჩემი ტანის სიმძიმეს?“ (ფამუქი, 2010: 393)

პირველივე წინადადებაში ყურადღებას იქცევს არსებითი სახელის რიცხვებში განსხვავება. ორიგინალში წერია „Uslu Çocuklar gibi“, რაც ქართულად ნიშნავს „დამჯერე ბავშვების მსგავსად“, ქართულ თარგმანში კი სიტყვა „ბავშვები“ შეცვლილია მხოლოებით რიცხვით - „ბავშვი“. განსხვავებით თურქული ენისგან, რამდენადაც აღნიშნულ წინადადებაში ქვემდებარე მოიაზრება მხოლოდ რიცხვში, ქართულ ენაში უპრიანია, ქვემდებარის განსაზღვრებაც დადგეს მხოლოდ რიცხვში. ამიტომ მთარგმნელმა გამოიყენა სწორი ფორმა, როდესაც „ბავშვების“ ნაცვლად გამოიყენა სიტყვა „ბავშვი“. ამ აბზაცში ყურადღებას იპყრობს ზმნის დროის ფორმებიც. თურქულში გამოყენებულია აწმყო ხანგრძლივი დრო (yanlış bir iş yapar-შეცდომას უშვებს, bırakır-უტოვებს, aldatır-ატყუებს), რომელიც გამოიყენება მუდმივი ან ჩვევაში მქონე მოქმედებების აღსანიშნავად, აგრეთვე წარსულში მომხდარი ამბების გადმოსაცემად და რაიმე ამბის მოყოლისას, ან მომავალი განუსაზღვრელი დროის აღსანიშნავად. მთარგმნელმა აღნიშნულ შემთხვევაში გამოიყენა წარსული დრო (yanlış bir iş yapar-შეცდომა დაუშვა, bırakır-დაუტოვა, aldatır-მოატყუა), რამდენადაც მოქმედება, რომელიც მოხდა ან ხდებოდა თქმამდე, ქართულ ენაში გამოიხატება წარსული დასრულებული ან დაუსრულებელი დროით. ამავე აბზაცში თურქულში ვხვდებით იმავე აწმყო განუსაზღვრელი დროის ზმნებს (tutar - ხელში აქვს მოქცეული, უჭირავს, abanır - აწვება), რომლებიც, განსხვავებით წინა თარგმანისა, ქართულში გადმოტანილ იქნა არა ნამყო დასრულებულ, არამედ ნამყო განგრძობით დროში (tutar- ჰქონდა ხელში მოქცეული, abanır - აწვებოდა), რომელიც მოქმედებას უწყვეტად წარმოგვიდგენს. მთარგმნელმა გაითვალისწინა ყველა ელემენტის სემანტიკურ-სტილისტური მხარე და თითოეული გრამატიკული ფორმის აზრობრივი დატვირთვის გათვალისწინებით მოძებნა ზუსტი ეკვივალენტი და ზუსტად შეინარჩუნა მკითხველში ადეკვატური ემოცია.

წიგნში აგრეთვე გვხვდება ნიზამი განჯელის „ლეილი და მაჯუნის“ სხვადასხვა ფორმით პაროდირება. ქვემოთ მოყვანილ მაგალითში ჩვენს ყურადღებას იქცევს, აგრეთვე, გრამატიკული ფორმების თარგმნის ტექნიკა.

“Bu yüzden ben de bilmiyorum hangi sahifeden düştüğümü. Sizden ricam bana bakıp bunu söylemeniz. Acaba Leyla’yı çadırında çoban kılığında ziyaret eden Mecnun’a gölge mi olacaktım?” (Pamuk, 2013: 58)

„აი, რატომ არ ვიცი, რომელი გვერდიდან ჩამოვვარდი. გთხოვთ, შემომხედოთ და მითხრათ: იქნებ, ის ხე ვიყავი, რომელიც მეჯუნს უჩრდილავდა, როცა იგი, მწყემსად გადაცმული, ლეილის კარავში მივიდა?“ (ფამუქი, 2010: 59)

მითითებული მაგალითი თურქულად იწყება სიტყვებით “Bu yüzden ben de bilmiyorum“, რომლის სიტყვა-სიტყვითი თარგმანია: „ამის გამო, არც მე ვიცი“. მთარგმნელმა კი ფრაზა დაიწყო ჩვენებითი ნაწილაკით „აი, რატომ არ ვიცი“, რომელიც სულ სხვა ელფერს მატებს ამბის თხრობას და აქცენტს აკეთებს მიზეზზე. ამავე აზრად ვხვდებით მსგავს შემთხვევას, როცა მთარგმნელი სიცხადის გამოსახატავად მიმართავს ტერმინის დაკონკრეტებას, რის შედეგადაც თარგმანში აზრი უფრო გასაგები ხდება: „çoban kılığında ziyaret eden Mecnun“ ზუსტი თარგმანია „მწყემსის ტანსაცმელში მისული მეჯუნნი“, ლია ჩლაიძის თარგმანში კვითხულობთ: „მწყემსად გადაცმული“, სადაც მინიშნებაა გაკეთებული ამ ფაქტის საიდუმლოობაზე.

რომანში ხშირად ვხვდებით ერთდროულად სხვა ტექსტების თხრობასა და პაროდის. ამ მხრივ საინტერესოა სხვადასხვა მესწვევიებიდან და კერძოდ, „შაჰნამედან“ გაცოცხლებული სცენები.

“Aslında ne tam dövüşüyorduk, ne de tam oyun oynuyorduk. Şahname’deki böyle bir meclisin hikayesini anlattım. Az bilinen bir meclistir.

“Hamaran Dağı’nın eteklerinde bütün zırhları ve teçhizatıyla karşı karşıya dizilen İran ordusuyla Turan ordusunun karşılaşmasının üçüncü gününde, her gün bir büyük Turan savaşçısını katleden esrarengiz İran savaşçısının kim olduğunu öğrenmek için Turanlılar becerikli Şengil’i saldırdılar meydana,” diye hikayeye başladım. Şengil esrarengiz savaşçıya meydan okununca, öteki de kabul etti. İki tarafın, zırhları öğle güneşinde pırl pırl parlayan orduları, nefeslerini tutarak seyrederken, iki cengaverin zırhlı atları öyle bir hızla birbirlerine girdiler ki, zırhlardan fıskıran kıvılcımlar atların derilerini tütsüledi.” (Pamuk, 2013: 396-397)

„ჩვენი ძიძგილაობა არც ბრძოლა იყო და არც თამაში. ამან „შაჰნამეს“ ერთი ნაკლებადცნობილი ამბავი გამახსენა: ჰამარნის მთის კალთებზე ერთიმეორის პირისპირ იდგნენ ირანისა და თურანის მეომრები. სამი დღე იყო, რაც ირანელთა ერთი იდუმალი მებრძოლი მუსრს ავლებდა თურანელებს. მაშინ თურანელებმა ბრძოლის ველზე მარჯვე, მოხერხებული შენგილი გამოიყვანეს. შენგილმა იდუმალი მეომარი ბრძოლაში გამოიწვია. ისიც დასთანხმდა. ორივე ლაშქარი ორთაბრძოლას სულგანაბული ადევნებდა თვალს. მებრძოლთა შეჯავშნილი ცხენები ისეთი ძალითა სისწრაფით ეკვეთნენ ერთმანეთს, რომ მათი ჯავშნიდან ასხლეტილმა ნაპერწკლებმა ცხენებს ბალანი შეუტრუსა.“ (ფამუქი, 2010: 406-407)

წარმოდგენილ მაგალითში ვხვდებით როგორც ადეკვატურ, ასევე თავისუფალ თარგმანს. თურქული ტექსტი სიტყვა-სიტყვით ასე იწყება: „სინამდვილეში, ჩვენ არც მთლად ვიბრძოდით და არც მთლად ვთამაშობდით“. მთარგმნელმა გამოიყენა სიტყვა „ძიძგილაობა“, რომელიც ზუსტად ასახავს იმ მოქმედებას, რომელიც არც ბრძოლაა და არც თამაში, ანუ რაღაც შუალედური. ამის შემდეგ ამბის მთხრობელი, ლეილექი, ამბობს (სიტყვა-სიტყვით): „შაჰნამედან“ ასეთი სცენის ამბავი მოვეყვი. ნაკლებადცნობილი სცენაა“. მთარგმნელმა ეს ერთი წინადადებით გადმოსცა: „ამან „შაჰნამეს“ ერთი ნაკლებადცნობილი ამბავი გამახსენა“. დედანში სიტყვა „გახსენება“ არსად ფიგურირებს, მაგრამ სიუჟეტიდან ჩანს, რომ ზუსტად ამ „ძიძგილაობამ“ გააღვიძა ლეილექში „შაჰნამეს“ სცენა. გაგრძელებაში ქართულ თარგმანში გამოტოვებულია ის მონაკვეთი, სადაც წერია, რომ „თურანელებმა იმისათვის, რომ გაეგოთ, თუ ვინ იყო ის იდუმალი ირანელი მეომარი, რომელიც ყოველ დღე უკლავდა დიად (ძღვეამოსილ) თურანს მეომრებს, ბრძოლის ველზე შენგილი გამოიყვანეს“. ასევე გამოტოვებულია თარგმანში, რომ ერთმანეთის პირისპირ იდგნენ „ყველანაირი ჯავშნითა და აღჭურვილობით (შემოსილი) ირანისა და თურანის ჯარები“, ასევე ის, რომ „ორივე მხარის ლაშქარი, რომელთა ჯავშნებსაც შუა დღის მზეზე ლაპლაპი გაუდიოდა, სუნთქვაშეკრული ადევნებდა თვალს...“ განხილული მონაკვეთის თარგმანში, მიუხედავად ამ ტიპის გამოტოვებებისა, შინაარსი აბსოლუტურტად ესადაგება დედანს და მხატვრული გამომსახველობითი საშუალებებიც თითქმის დედნის ტოლფასია.

როგორც ვ. ვინოგრადოვი ფიქრობს, “არ შეიძლება არსებობდეს სრული იგივეობა ორიგინალსა და თარგამნს შორის. ორიგინალი მწერლის ინდივიდუალური შემოქმედების ერთადერთი და განუმეორებელი მატერიალური შედეგია, ამავე დროს, ეროვნული სიტყვიერი ხელოვნების ნაწილი. თარგმანი კი შეიძლება იყოს მხოლოდ ადეკვატური. იგი შეიძლება უსასრულოდ უახლოვდებოდეს დედანს, მაგრამ არასოდეს არ შეერწყმის მას, რადგან ჰყავს თავისი შემოქმედი, აქვს თავისი ენობრივი მასალა და თავისი ცხოვრება ენობრივ, ლიტერატურულ და სოციალურ სფეროში, რომელიც განსხვავდება ორიგინალის სფეროსაგან” (Виноградов, 1978: 8)

მეტაფიქცია

რომანში თავს იჩენს, აგრეთვე, მეტაფიქციური ელემენტები, რომლის დროსაც „ტექსტი ტექსტში“ პრინციპით მწერალი ამბის თხრობისას თხრობის ამბავსაც ყვება.

“Tıpkı senin Tebriz'deki hattatlar ve nakkaşlarla yaptığın gibi ben de bir kitap hazırlıyorum.’ dedim. ‘Benim siparişim Âlemin Temeli Padişahımız Hazretleri’dir. Kitap gizli olduğundan Padişahımız benim için Hazinedarbaşı’ndan gizli bir para çıkarttı. Padişahımız nakkaşhanesinin en usta nakkaşlarıyla tek tek anlaştım. Onların biri bir köpeği, kimine bir ağacı, kimine kenar süsleriyle ufuktaki bulutları, kimine atları resimletiyordum. (...) Para’yı resmettirdiysem küçümsemek içindir, Şeytan’ı ve Ölüm’ü korkuyoruz diye koydum” (Pamuk, 2013: 32)

„ახლა მეც ვაკეთებ ერთ წიგნს, როგორც შენ - თავრიზში-მეთქი. ჩემი დამკვეთი სამყაროს საფუძველი, მისი ბრწყინვალეობა, ჩვენი ფადიშაჰია. წიგნი საიდუმლოა და ფადიშაჰმა მეჭურჭლეთუხუცესს ფარულად მოაცემინა ფული. ჩვენი ფადიშაჰის ნაყაშხანაში საუკეთესო მხატვრებს სათითაოდ მოველაპარაკე. ზოგს ძაღლს ვახატვინებ, ზოგს - ხეს, ზოგს - ჰორიზონტზე გამლილ ღრუბლებს, წიგნის აშიებს, ცხენებს. (...) ფული იმისთვის დავახატვინე, მისი არარაობა მეჩვენებინა; ეშმაკი და სიკვდილი - რათა გვეთქვა, როგორ გვეშინია მათი“. (ფამუქი, 2010: 34)

ენიშთეს აღნიშნულ წიგნში ვხვდებით ძაღლს, ხეს, ფულს, ეშმაკსა და სიკვდილს, რომლებიც ამავე დროს არიან რომანის პერსონაჟებიც. პარადოქსია, მაგრამ მკითხველს

ექმნება ილუზია, რომ ამბავი, რომელსაც ენიშთე თავის მხატვრებს ახატვინებს, თვითონ წიგნში მოთხრობილი ამბავია. მეტაფიქციის მეორე გამოვლინება გვხვდება რომანის ბოლოს, როდესაც შექურე (ორჰან ფამუქის დედის სახელია - ავტ.) გვამცნობს, რომ წიგნში მოთხრობილი ამბავი, წერილობით გადმოცემის მიზნით, მოუყვა თავის შვილს, ორჰანს, რომელმაც ეს ამბავი მოგვაწოდა ამ ფორმით. შექურეს შვილის ორჰანის სახე ალუზიაა ორჰან ფამუქისა, რომელიც ასევე იმალება სხვა მოთხრობელების ნიღაბქვეშ.

“Resmedilemeyecek bu hikâyeyi, belki yazar diye, bu yüzden anlattım oğlum Orhan'a. Hasan'ın ve Kara'nın bana yolladığı mektupları, zavallı Zarif Efendi'nin üzerinden çıkan mürekkebi dağılmış at resimlerini çekinmeden verdim.” (Pamuk, 2013: 438)

„ვიფიქრე, მთელი ამ ამბის დახატვა შეუძლებელი თუა, იქნებ, დაიწეროს მაინც-მეთქი. ამიტომ ვუამბე ორჰანს. ჰასანისა და ყარას წერილებიც მივეცი და საწყალ ზარიფ ეფენდის გვამთან ერთად ჭაში რომ ცხენის ფერგადარეცხილი სურათი ეგდო, ისიც“. (ფამუქი, 2010: 450)

ზემოთ მოყვანილ მაგალითებში მეტაფიქციასთან ერთად თავს იჩენს პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თვისება - თამაში. ავტორი, თითქოს ტოვებს სათამაშო ველს და გარედან აკვირდება მოვლენებს, ამავე დროს თავისი ნამდვილი სახელით გვევლინება ერთ-ერთი პერსონაჟის სახით. მკითხველს თავიდან ეს უბრალო დამთხვევა ჰგონია და ფიქრობს, რომ ამბის მოთხრობელია წიგნის თითოეული პერსონაჟი, ზოგი სულიერი და ზოგიც უსულო, მაგრამ წიგნის ბოლოს აწყდება კიდევ ერთ თავსატეხს: ამ ამბის ავტორი შექურეა, თუ მისი შვილი ორჰანი.

აღნიშნულ მონაკვეთებში მთარგმნელი იყენებს ადეკვატურ თარგმანს და იგი ისევე გადმოსცემს თამაშს, როგორც ეს ორიგინალშია. აქ იგულისხმება: აზრისა და შინაარსის სიზუსტე, სტილის მაქსიმალური მიახლოება და ავტორისეული ენის თავისებურებათა შენარჩუნება. აგრეთვე მთარგმნელი სურათის სრულად გადმოცემის მიზნით ამდიდრებს თარგმანს გამომსახველობითი საშუალებებით, რითაც უფრო ნათელს ხდის მას. მოყვანილი მეორე მაგალითის წინადადების (...zavallı Zarif Efendi'nin üzerinden çıkan mürekkebi dağılmış at resimlerini çekinmeden verdim.) ზუსტი, სიტყვა-სიტყვითი თარგმანია:

საწყალი (საბრალო) ზარიფ ეფენდისთან ერთად ამოსული მეღანგაცლილი ცხენის ნახატები უყოყმანოდ მივეცი. („...მივეცი და ზარიფ ეფენდის გვამთან ერთად ჭაში რომ ცხენის ფერგადარეცხილი სურათი ეგდო, ისიც“). ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ადეკვატურ შენაცვლებასთან - ადეკვატური თარგმანის ერთ-ერთ კანონზომიერ ფორმასთან, როდესაც მთარგმნელი იძულებულია, აზრის ზუსტად გადმოცემისათვის, სიტყვიერი შესაბამისობის არსებობის შემთხვევაში, ნაწილობრივ დაშორდეს დედანს და გამოსავალი იპოვოს საკუთარი მხატვრული გადაწყვეტით. ნათელია, რომ მთარგმნელის მიერ გამოყენებულმა სტრატეგიამ გაამართლა, რამდენადაც არ შეცვალა ავტორისეული ვერსია და პირიქით, მეტი კონკრეტულობა შესძინა მას.

ალუზია

ტექსტში მრავლადაა წარმოდგენილი ლიტერატურული, კულტურული თუ ისტორიული ალუზიები, რაც საინტერესო საკითხავს ხდის მას. ლიტერატურული ალუზიების უმრავლესობა კარგად ცნობილი ტექსტებია, ან თვითონ ავტორი გვაძლევს წიგნშივე განმარტებას, ხოლო ნაკლებადცნობილი ალუზიური მინიშნებების შემთხვევაში, თითქმის ყველგან, მთარგმნელი მკითხველს კომენტარების საშუალებით აძლევს ინფორმაციას. განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ყურანის, ბიბლიის, „სურნამეს“, „ლეილისა და მაჯუნუნის“, „ხოსროვისა და შირინის“, „იოსებზილიხანიანის“, „ჰადისის“, „ბაიათარნამეს“, „ჰუნერნამეს“, „ზაფერნამესა“ და „ქილილა და დამანას“ მოტივებთან ალუზიური კავშირები. განვიხილოთ რამდენიმე მაგალითი:

„განა მუჰამედის დროს მევლუთს აკითხებდნენ?“ (ფამუქი, 2010:19.) მთარგმნელს კომენტარში განმარტებული აქვს „მევლუთის“ არსი, როგორც „მუჰამედის დაბადებისა და ცხოვრების აღწერა. იკითხება ზოგი საკულტო მსახურების დროს.“

„მხატვართუხუცეს ოსმანის ხელმძღვანელობით ჩვენი ფადიშაჰისათვის „სურნამეს“ ასურეთებენ“ (ფამუქი, 2010: 37-38). მთარგმნელმა კომენტარში მიუთითა „სურნამეს“ ქართული დასახელება „ბედის წიგნი“.

„ოსტატი ნასირი ნიზამის ჰამსეს ჩაჰკირკიტებს“ (ფამუქი, 2010:71). მთარგმნელმა კომენტარში ახსნა „ჰამსეს“ მნიშვნელობა: „ხუთწიგნეული“ - აღმოსავლურ კლასიკურ ლიტერატურაში ერთი ავტორის ხუთი პოემის ერთობლიობა“.

„იოსებზილიხანიანის“ ამ თავის დასურათება ძალიან მიყვარდა“ (ფამუქი, 2010:114). მთარგმნელმა კომენტარში მიუთითა აღნიშნული ნაწარმოების შესახებ ინფორმაცია და განმარტა: „სპარსული ლიტერატურის ცნობილი ძეგლი“.

„მერე ხელები გავშალე და სურა „ია სინ“ წავიკითხე“ (ფამუქი, 2010: 243). მთარგმნელი კომენტარში უთითებს „ია სინ“-ის რაობას და წერს: „ყურანის XXXVI სურა, რომელსაც მიცვალებულს უკითხავენ“.

„ამაზე უნდა დაწერილიყო ტექსტი და დახატულიყო სურათი, რომლის გულშიც, ისე, როგორც „ფერასეთნამეებშია“, მოთავსებული იქნებოდა ჩვენი ფადიშაჰის სურათი“ (ფამუქი, 2010:249). „ფერასეთნამე“ კომენტარში განმარტებულია, როგორც „გამჭრიახოვის წიგნი“.

„- ზარიფ ეფენდის ჭაში ჩაგდება და სიკვდილი შურიანი ძმების მიერ იოსების მოკვლას ჰგავს“ (ფამუქი, 2010:288). მთარგმნელს განმარტავს: „იგულისხმება ბიბლიურ სიუჟეტი იოსებ მშვენიერის შესახებ“.

ამ და სხვა მაგალითებში მთარგმნელი კომენტარებით განმარტავს ლიტერატურულ ალუზიებს, რაც მიგვანიშნებს მთარგმნელის მიერ გაწეულ დიდ სამუშაოზე, რათა დაეხმაროს მკითხველს ფონური ცოდნის შექმნაში, რომლის გარეშეც წარმოუდგენელია პოსტმოდერნისტული ტექსტის ადეკვატური აღქმა. თარგმანში კარგად ჩანს როგორც ლიტერატურული, ასევე ისტორიული ალუზიური მინიშნებების ამოსახსნელად მთარგმნელის მიერ ჩატარებული სერიოზული ისტორიული, კულტურული თუ ლიტერატურული კვლევა. მთარგმნელს მწერლის მიერ გაკეთებული თითქმის არცერთი ალუზია, მინიშნება, თუ გზავნილი დაუტოვებია კომენტარისა და განმარტების გარეშე. ისტორიული ალუზიების კუთხით ყურადღებას იპყრობს სხვადასხვა ისტორიულ მოვლენასა თუ ისტორიულ პირზე მთარგმნელის მიერ გაკეთებული კომენტარები. განვიხილოთ რამდენიმე მაგალითი:

„დასახლის სეფიანებთან ომში დაღუპულ თავის შვილს ვაგონებდი“. (ფამუქი, 2010:14). მთარგმნელი კომენტარის სახით აწვდის მკითხველს ინფორმაციას სეფიანთა შესახებ და წერს: „ირანის მმართველი დინასტია 1502-1736 წლებში“.

„მთელი ამ უზნეობის, სიძვირის, დანაშაულების დროს ბეიაზითის ჯამეში ერთი მქადაგებელი გამოჩენილა - ერზერუმელი ნუსრეთი, რომელიც თავს წინასწარმეტყველი მუჰამედის მოდგმის სეიდად აცხადებდა“. (ფამუქი, 2010:16). მთარგმნელმა ამ ერთ წინადადებას სამი კომენტარი დაურთო და განმარტა ბეიაზითის ვინაობა („სულთანი ბეიაზით ილდირიმი - (1389-1403)), სიტყვა „ჯამე“ („საკრებულო მეჩეთი“) და სიტყვა „სეიდი“ („მუჰამედ წინასწარმეტყველის საგვარეულოს წარმომადგენელი“).

„ავილოთ მხატვართა დიდოსტატის, მხატვართა ფირის, ბეჰზათის ერთი სურათი“. (გვ.26). მთარგმნელი კომენტარში განმარტავს სიტყვა „ფირის“ მნიშვნელობას („აქ; რომელიმე ხელობის მფარველი წმინდანი“) და ისტორიული პირის ბეჰზათ ქემალედინის ვინაობას. („ბეჰზათ ქემალედინი (1455-1535) - ჰერათის სამხატვრო სკოლის ცნობილი წარმომადგენელი“).

წიგნში მრავლადაა გამოყენებული მსგავსი **ალუზიური სახელები**, როგორცაა: შაჰ-აბასი, შაჰ-თამაზი, მუჰამედ ალ ლაზალი, სიაუში, მეჰმეთ ფათიჰი, სულთანი სულეიმან კანუნი, თემურლენგი, ულუღ ბეგი მუჰამედ თარაღაი, საადი, ჯელალედინ რუმი, ჰუსეინ ბაიყარამი, ფუზული და მრავალი სხვა. მწერალი რომანში ისტორიულ პირთა შემოყვანით ცდილობს, უფრო დამაჯერებელი გახადოს წიგნში აღწერილი ამბის რეალობა. მთარგმნელს კარგად აქვს გააზრებული, რომ მკითხველის ინფორმაციის ნაკლებობამ შეიძლება, გამოიწვიოს აზრობრივი დანაკარგი და ამ მიზნით გულდასმით შეუსწავლია ისტორიული პირების ვინაობის, მოღვაწეობის წლებისა და სხვა მნიშვნელოვანი მოვლენების შესახებ ინფორმაციები და კომენტარების სახით დაურთავს თარგმანისათვის.

გამონაკლისის სახით საინტერესოდ მივიჩნე ქვემოთ მოყვანილი პასაჟის განხილვა.

“Gävurların yaptığı gibi, Hazreti İsa'nın aynı zamanda - hâşâ – Allah olduğuna inansaydım, o zaman, Allah'ın dünyada görülebileceğini, hatta insanda belirebileceğini de anlayacak, insan resmi yapıp duvara asmayı kabul edebilecektim” (Pamuk, 2013: 122)

„მეც გაიურებივით რომ მწამდეს, რომ ისა მოციქული ღმერთიც არის - ალაჰმა მაშოროს!
- მაშინ იმასაც დავიჯერებდი, რომ შეიძლება ღმერთის ქვეყნად მოვლინება და ადამიანში განსხეულება. მაშინ ადამიანის სურათის კედელზე დაკიდებასაც დავანებებდი.“ (ფამუქი, 2010:125)

მთარგმნელს კომენტარში განმარტებული აქვს „ისას“ ვინაობა: „იესო ქრისტე. მას მუსლიმები მხოლოდ მოციქულად აღიარებენ“. მაგრამ აქ თავს იჩენს სხვა ტიპის პრობლემა: მიუხედავად იმისა, რომ მთარგმნელმა განმარტა „ისას“ ვინაობა, რამდენადაც სახელი „ისა“ ქართველი მკითხველისთვის არავითარი ინფორმაციის მატარებელი არ არის, გარდა თურქულში გავრცელებული ერთ-ერთი საკუთარი სახელისა, და რამდენადაც ბიბლიური თუ სახარებისეული სახელები მიმღებ ენაზე ისტორიულად დადგენილი ფორმებით უნდა ითარგმნებოდეს, ჩემი აზრით, უპრიანი იქნებოდა მისი პირდაპირ „იესოდ“ მოხსენიება. ამავე პრინციპით, საქმე რომ ეხებოდეს „იესოს“ ქართულიდან თურქულად თარგმნას, გამართლებული იქნებოდა მისი „ისად“ მოხსენიება და ყოველგვარი კომენტარის გარეშე ის სწორად იქნებოდა აღქმული თურქი მკითხველის მიერ.

წარმოდგენილი მაგალითის ფონზე საინტერესოდ მივიჩნეე შემდეგი პასაჟის განხილვა:

“Venediklinin sanki bir insan gibi çizdiği Ölüm, bizim Azrail gibi bir melek,” dedi. “Ama insan kılığında. Tıpkı Kuran’ı Kerim’i indirirken Cebrail’in Peygamberimize insan şeklinde gözükmesi gibi” (Pamuk, 2013: 139).

„ვენეციელები სიკვდილს ადამიანის სახით ხატავენ, ისეთს, როგორც ჩვენი ანგელოზი აზრაილია, ისე, როგორც მუჰამედ მოციქულს გამოეცხადა ჯებრაილი, როცა ალაჰმა მას წმინდა ყურანი მოუვლინა“ (ფამუქი, 2010: 143).

მთარგმნელმა კომენტარებში განმარტა აზრაილის შესახებ: „სიკვდილის ანგელოზი თურქულ მითოლოგიაში“ და ჯებრაილის შესახებ: „გაბრიელ მთავარანგელოზი“. ორივე: აზრაილიც და ჯებრაილიც, მთარგმნელმა ტრანსკრიფციის საშუალებით გადმოიტანა ქართულში და როგორც ზემოთ განხილულ (ისას) შემთხვევაში, აქაც არ გამოიყენა

ჯებრაილის ქართული ვარიანტი „გაბრიელი“. მაგრამ აქ გამართლებულად მიმაჩნია მთარგმნელის ასეთი გადაწყვეტილება, რადგან საქმე გვაქვს სხვა ტიპის შემთხვევასთან. აზრაილი, როგორც თურქული მოვლენა, შესაძლოა, ნაკლებადცნობილი იყოს ქართველი მკითხველისთვის, ამიტომ მთარგმნელმა აირჩია სწორი სტრატეგია, როცა გამოიყენა კალკირებისა და კომენტარების მეთოდი. „გაბრიელის“ შემთხვევაში საქმე გვაქვს მის ორმაგ მნიშვნელობასთან, ანუ მის როგორც ქრისტიანულ, ისე ისლამურ რელიგიაში გამოყენებასთან. „ისას“ მსგავსად „გაბრიელიც“ რომ მხოლოდ ბიბლიური სახელი ყოფილიყო, ანდა ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ნახსენები ყოფილიყო ქრისტიანულ რელიგიასთან კავშირში, სწორი იქნებოდა მისი „გაბრიელად“ თარგმნა. მაგრამ რამდენადაც ზემოთ წარმოდგენილ შემთხვევაში „გაბრიელი“ ნახსენებია მუჰამედის გამოცხადების კონტექსტში, ანუ ისლამთან კავშირში, სწორად მიმაჩნია მთარგმნელის მიერ გამოყენებული თურქული დასახელება „ჯებრაილი“ და მისი კომენტარის საშუალებით განმარტება. ამავე მონაკვეთის თარგმანში ყურადღებას იქცევს „მუჰამედისა“ და „ალაჰის“ ხსენება. დედანში ისინი ირიბად არიან ნახსენები. სიტყვა-სიტყვითი თარგმანი ასე გამოიყურება: „ზუსტად ისე, როგორც წმინდა ყურანის მოვლენისას ჯებრაილის ჩვენს მოციქულთან ადამიანის სახით გამოჩენისას“. „ჩვენს მოციქულში“ იგულისხმება მოციქული მუჰამედი, ხოლო მთლიანად წინადადებაში გვაქვს ალუზიური მინიშნება ალაჰისაგან მუჰამედისათვის ყურანის მოვლენის ამბავზე. მთარგმნელმა დედნის ტექსტში ნაგულისხმევი „მუჰამედი“ და „ალაჰი“ პირდაპირი ხსენებით შემოიყვანა თარგმანში. ამ პასაჟში კარგად ჩანს მთარგმნელის მიერ სათარგმნი ტექსტის მხატვრული გააზრება და მცდელობა იმისა, რომ ქართველი მკითხველისათვის უფრო გასაგები გახადოს მწერლის ჩანაფიქრი და უფრო მეტი ინფორმაცია მიაწოდოს მას.

ტოპონიმები

საკუთარი სახელების თარგმნასთან დაკავშირებით ყურადსაღებია, აგრეთვე, ტოპონიმების ისტორიულ-კულტურული გადმოცემის ტრადიციები. ა. ფიოდოროვის აზრით: „აქ შეიძლება, წავაწყდეთ, მართალია, არა აბსოლუტურს, მაგრამ ცნობილ ტენდენციას, რაც გამოიხატება იმაში, რომ შედარებით ცნობილი გეოგრაფიული სახელების შემთხვევაში, როგორცაა მთის დასახელება, გამოიყენება ტრანსლიტერაცია, ხოლო უფრო

ვიწრო ადგილობრივი დასახელებების დროს (როგორცაა მკვეთრად გამოხატული მნიშვნელობის მქონე ქუჩების, ადგილების, შენობების დასახელებები) აგრეთვე გამოიყენება თარგმანი“. ამასთან ფიოდოროვი აღნიშნავს, რომ „ამ ტენდენციიდან არის მთელი რიგი გადახრები“ (Фёдоров, 2002: 177).

ტექსტში მრავლადაა წარმოდგენილი გეოგრაფიული დასახელებები. მთარგმნელი, როცა საქმე ეხება ფართოდ გავრცელებულ სახელებს - დიდ ქალაქებსა და ისტორიულ დასახელებებს - ხელმძღვანელობს ტრადიციულად მიღებული წესით: შეძლებისდაგვარად მიუახლოვდეს სახელის დედნისეულ ჟღერადობას. ძირითადად, ტოპონიმების ქართული დასახელებები ძალიან ახლოს დგას წიგნში წარმოდგენილი თურქული, ირანული თუ უზბეკური დასახელებების ფონეტიკურ ფორმებთან. მთარგმნელმა ტრანსლიტერაციით გადმოიტანა ქართულში გეოგრაფიული დასახელებები: ყაზვინი, ისფაჰანი, ბუხარა, ქაშმირი, უსქუდარი, ლალელი, ქადირგა, ყულა, აქსარაი, ფენერქაფი, ჰარმანის მთა, ედირნექაფი, ჩარშიქაფი და ბეიაზითის ქუჩა. ყველა შემთხვევაში მთარგმნელი კომენტარით განმარტავს გეოგრაფიული დასახელებების მნიშვნელობასა და მათ ადგილმდებარეობას. მთარგმნელი კომენტარებით ეხმარება მკითხველს, უფრო ზუსტი წარმოდგენა შეექმნას წიგნში მოხსენიებული გეოგრაფიული დასახელებებისა და განსაკუთრებით სტამბოლის გეოგრაფიისა და უბნების შესახებ. წიგნში 60-ჯერ არის ნახსენები ქალაქი სტამბოლი, რომელიც თურქულად წარმოითქმის, როგორც „İstanbul“. ქართულში გამოიყენებოდა ორი ფორმა „სტამბოლი“ და „სტამბული“, რომელიც უფრო სავარაუდოა, რომ რუსული გავლენა იყოს. მთარგმნელმა გამოიყენა ქართულში ამ ტოპონიმის უპირატესი და სპეციალურ ლიტერატურაში დადასტურებული ვარიანტი „სტამბოლი“.

საინტერესოდ მივიჩნეო ქვემოთ მოყვანილი მაგალითის გარჩევა, სადაც კარგად ჩანს მთარგმნელის სტამბოლის ზედმიწევნითი ცოდნა და თარგმანში მისი საინტერესო გადაწყვეტა.

“Haliç’e bakan mezarlığa gittim.” (Pamuk, 2013: 13)

„სასაფლაოზე წავედი, ოქროს რქის ბეჭობზე“. (ფამუქი, 2010:13)

მთარგმნელმა სიტყვა „Haliç“-ის შემთხვევაში არ გამოიყენა ტრანსლიტერაციის მეთოდი და მიმართა თარგმანს. ამ წინადადების სიტყვა-სიტყვითი თარგმანი ასე გამოიყურება: „წავედი სასაფლაოზე, რომელიც ოქროს რქას უყურებდა (გადაჰყურებდა)“. როგორც ჩანს, დედანში სიტყვა „ბექობი“ არ არის ნახსენები, მაგრამ მთარგმნელმა ამ სიტყვით ახსნა ყურის გარშემო შემადგენელი რელიეფი, საიდანაც მოჩანდა ოქროს რქა. ამრიგად, მთარგმნელმა სიცხადის გამოსახატად მიმართა ტერმინის დაკონკრეტებას. მოყვანილ მაგალითსა და მსგავს შემთხვევებში ქ-ნი ლ. ჩლაიძე, როგორც კვალიფიციური მთარგმნელი, მექანიკურად კი არ მიჰყვება და იმეორებს ტექსტს, არამედ ცდილობს თავისი მშობლიური ენის გამომხატველობითი საშუალებებით შეუნარჩუნოს დედანს ეროვნული თავისებურებები, რიტმი და ინტონაცია და ამასთანავე მკითხველისათვის გასაგები და აღქმადი გახადოს ნაწარმოებში გადმოცემული უცხო გარემოს ნიუანსები. როგორც გ. გაჩეჩილაძე ამბობს: „მხატვრული თარგმანი რთული შემოქმედებითი პროცესია, მთარგმნელი კი სიტყვის მხატვარია და მაშასადამე, მისი ხელოვნების შეფასება ესთეტიკის საქმეა... მთარგმნელმა მექანიკურად კი არ უნდა გაიმეოროს ტექსტი, არამედ უნდა ეცადოს მშობლიურ ენაზე გამოხატოს, თუნდაც ენის ეროვნული თავისებურებების მეშვეობით“ (გაჩეჩილაძე, 1966: 37).

ენობრივი თამაში

ტექსტში წაშლილია ზღვარი სინამდვილესა და თამაშს შორის. ავტორი თამაშობს ფორმებით, ნიშნებით, ენობრივი ერთეულებით, თამაშს გადმოსცემს პასტიშის, პაროდის თუ კარნავალიზაციის სახით. ყველაფერი ერთად კი ქმნის ენობრივი და სიუჟეტური თამაშებით შექმნილ კოლაჟს. თეორიული კვლევები მოწმობს, რომ თანამედროვე ლინგვისტიკაში „ენობრივმა თამაშმა“ მიიღო „ენობრივი ანომალიისა“ და „ენობრივი ექსპერიმენტის“ ხასიათი.

მთარგმნელი მხედველობაში უნდა იღებდეს, რომ ენობრივი თამაში პოსტმოდერნიზმის დისკურსში მოიცავს თამაშის ენობრივი ერთეულების არაერთგვაროვან, ერთმანეთის საწინააღმდეგო მნიშვნელობებს, რომლებსაც ის უნდა განიხილავდეს, როგორც ცალკე, ასევე მთლიანი ტექსტის კონტექსტში.

განვიხილოთ რამდენიმე თვალსაჩინო მაგალითი:

“Yalnızca kör ve ihtiyar bir nakkaş olarak ben, Allah’ın alemi yedi yaşındaki akıllı bir çocuğun görmek isteyeceği gibi yarattığını biliyorum. Çünkü Allah alemi önce görülsün diye yarattı. Sonra da gördüğümüzü birbirimizle paylaşalım, konuşalım diye, kelimeleri verdi bize, ama biz kelimelerden hikayeler yaptık da nakşı bu hikayeler için yapılır sandık. Oysa nakış doğrudan Allah’ın hatıralarını aramak, alemi onun gördüğü gibi görmektir” (Pamuk, 2013: 89).

„მხოლოდ მე, მოხუცმა და უსინათლო მხატვარმა ვიცი: ალაჰის შექმნილი სამყარო ისეთია, როგორც ნახვაც შვიდი წლის ჰკვიან ბიჭს მოუნდებოდა. ალაჰმა ეს ქვეყანა დასანახად შექმნა. მერე კი, ნანახი ერთმანეთისთვის რომ გაგვეზიარებინა, მოგვცა სიტყვა. მაგრამ ჩვენ ამ სიტყვებით ამბები შევქმენით და გვგონია, ნახატები ამ ამბებისათვის კეთდება, მაშინ, როცა ნახატი ალაჰის ხსოვნის ძიებაა, სამყაროს ისე დანახვაა, როგორც ალაჰი ხედავს“. (ფამუქი, 2010:93)

“Aşk mı insanı budala yapıyor. Yoksa yalnızca budalalar mı aşık oluyor?” (Pamuk, 2013: 92)

„სიყვარული ასულელებს ადამიანს თუ მხოლოდ სულელები ხდებიან შეყვარებულები?“ (ფამუქი, 2010:95)

მთარგმნელი ორივე შემთხვევაში ინარჩუნებს ადეკვატური თარგმნის პრინციპებს, ზუსტად მიჰყვება თურქულ ტექსტს. იგი ზედმიწევნით გრძნობს მწერლის სტილს და სიტყვების თამაშის ადეკვატურად გადმოცემისა და დედნისეული ემოციური ჟღერადობის შექმნისას ეყრდნობა პირად ალლოსა და გემოვნებას.

საინტერესოდ მივიჩნე ე.წ. „უთარგმნელ სიტყვათა თამაშის“ - კალამბურის შემთხვევაში მთარგმნელის გადაწყვეტილების განხილვა. როგორც ნ. ლუბიმოვი აღნიშნავს: „თუ კალამბურს გააჩნია აბსოლუტურად განსაზღვრული სოციალურ-პოლიტიკური მისამართი, თუ მას აქვს იდეური დატვირთვა, მთარგმნელმა უნდა გასწიოს დიდი ძალისხმევა და გადმოსცეს იგი მხატვრული სიზუსტით. ხოლო იქ, სადაც არის სუფთად ხმოვანი თამაში, მთარგმნელს შეუძლია, უარი თქვას ორიგინალის ბგერებზე, თუ

მას არ ძალუმს შექმნას ის კომიკური ეფექტი, რისკენაც მისწავოდა ავტორი“. (Любимов, 1963:198-199.)

ქვემოთ განხილულ მაგალითში საქმე გვაქვს უთარგმნელ სიტყვათა თამაშთან, რომლის ადეკვატური, ტოლფასოვანი, სარკისებური თუ, გნებავთ, თავისუფალი თარგმანიც კი არ მოგვცემდა სათანადო რეზულტატს. ამიტომ სავსებით გამართლებულად მიმაჩნია მთარგმნელის გადაწყვეტილება, როცა უცვლელად გადმოიტანა თარგმანში ეს სიტყვები, რითაც ხაზი გაუსვა მათ ხმოვან მსგავსებას.

“ - Peki, hepsinin, bütün bunların... bu alemin anlamı ne?

“Sır,” diye içimde işittim. Ya da “Sev,” diye. Bu ikisinden de tam emin olamadım ama” (Pamuk, 2013: 250).

„ - ამ ყველაფრის, მთელი სამყაროს აზრი რაშია?

ჩამესმა „სირ“ თუ „სევ“, ვერ გავარჩიე“ (ფამუქი, 2010: 253).

მთარგმელმა თარგმანში ქართული ტრანსკრიფციით უცვლელად გადმოიტანა თურქული სიტყვები და კომენტარებში განმარტა: „Sır“ – „საიდუმლო“ და „Sev“ – „გიყვარდეს“. მთარგმნელის ეს გადაწყვეტილება განაპირობა თურქულ ენაში ამ ორი სიტყვის ჟღერადობით მსგავსებამ, მათი ქართულად თარგმნა კი გამოიწვევდა გაუგებრობას, თუ რატომ გახდა ძნელად გასარჩევი პერსონაჟისთვის ეს სიტყვები. მთარგმნელის ასეთი გადაწყვეტა გვიჩვენებს, რომ საქმე გვაქვს სიტყვათა თამაშთან და ეს ზუსტად ის შემთხვევაა, როცა მიმღებ ენაში აზრობრივი დანაკარგის გარეშე ექვივალენტის მოძებნა პრაქტიკულად შეუძლებელია. უნდა გვახსოვდეს, რომ პოსტმოდერნიზმის სათამაშო დისკურსში უფრო მნიშვნელოვანია ფორმის შენარჩუნება, რომელიც თავის თავში ინარჩუნებს აზრობრივ დატვირთვას, ვიდრე პირობითი აზრის გადმოცემა. საბოლოოდ, ავტორისეული ენის თავისებურებათა შენარჩუნების გზით მივიღეთ აზრისა და შინაარსის სიზუსტე, რაც ზუსტად ასახავს ავტორის მხატვრულ-ესთეტიკურ განზრახვას.

კომენტარები

პოსტმოდერნისტული ტექსტების თარგმნისას მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება მთარგმნელის კომენტარებს, რომლებიც თარგმნისას წარმოადგენს ერთ-ერთ ძირითად საშუალებას აზრობრივი დანაკარგების საკომპენსაციოდ. მთარგმნელი მას იყენებს იმ შემთხვევებში, როცა ტექსტის ფარგლებში შეუძლებელია აზრის სრულად გადმოცემა. (Гусева, 2009: 7)

უნდა აღინიშნოს ამ კუთხით ქ-ნი ლ. ჩლაიძის მიერ გაწეული დიდი შრომა. მას კარგად ესმის, რომ სხვა კულტურის მატარებელ მკითხველში ძნელია შესაბამისი ასოციაციების გამოწვევა ფონური ცოდნის გარეშე, ამიტომ ის უხვად იყენებს კომენტარებს ტექსტში ნახსენები ნაწარმოებებისა და გზავნილების შესახებ და ცდილობს, აზრობრივი დანაკარგების გარეშე სწორად მიიტანოს მკითხველამდე ავტორის ჩანაფიქრი. მთარგმელს ძირითადად გაკეთებული აქვს ენციკლოპედიური და კვლევითი ტიპის კომენტარები. ენციკლოპედიური ტიპის კომენტარები შემოიფარგლება ინფორმაციებით ტექსტში ნახსენები ფაქტების, მოვლენებისა და პიროვნებების შესახებ აღნიშნული ინფორმაციის ტექსტთან კავშირის ექსპლიკაციის გარეშე. კვლევითი სახის კომენტარები კი კონკრეტულ ინფორმაციასთან ერთად მოიცავს დამატებით ცნობებს ერთი მხრივ, სპეციფიკური, ნაციონალური, პოლიტიკური, კულტურული, ყოფითი საკითხების შესახებ და მეორე მხრივ, აღნიშნული ფაქტების, პიროვნებების, დასახელებებისა და ა.შ. ტექსტთან კავშირების განმარტებას. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ მთარგმნელს ძირითადად მაინც გამოყენებული აქვს ენციკლოპედიური ტიპის კომენტარები, რამდენადაც თვითონ ტექსტში ნაკლებადაა წარმოდგენილი ფარული ალუზიები, ხშირ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ღია ტიპის გზავნილებთან, რომლებიც, უნდა აღინიშნოს, რომ ყველა შემთხვევაში განმარტებულია მთარგმნელის მიერ.

რომანი „მე წითელი მქვია“ საკმაოდაა გაჯერებული თურქული სპეციფიკური რეალიებით. თარგმანში და თანდართულ კომენტარებში კარგად ჩანს მთარგმნელის ზედმიწევნითი ცოდნა როგორც თურქეთის, ისე ზოგადად აღმოსავლეთის ისტორიის, ლიტერატურისა თუ ისლამური რელიგიის მნიშვნელოვანი ნიუანსებისა. როგორც ზემოთ მოყვანილი მაგალითებიდან ჩანს, მთარგმნელი კომენტარებს იყენებს სხვადასხვა ისტორიული და კულტურული მოვლენის, ლიტერატურული ნაწარმოებებისა და

ალუზიური სახელების განმარტების მიზნით. ცალკე აღნიშვნის ღირსია ტექსტში მოყვანილი არაბული, სპარსული და ოსმალური-თურქული სიტყვების თარგმანში ტრანსლიტერაციით გადმოტანა და მათი კომენტარების საშუალებით ახსნა. ამ ტიპის სიტყვები ძირითადად გვხვდება ისლამური და თურქული კულტურის, რელიგიისა და ყოფითი სფეროებიდან. თითოეული მთარგმნელი თავად იღებს გადაწყვეტილებას მსგავსი სპეციფიკური ლექსიკის თარგმნასთან დაკავშირებით. ქ-ნი ლ. ჩლაიძე მიმართავს ტრანსლიტერაციას და პირდაპირ გადმოაქვს ქართულში ისეთი სიტყვები, როგორცაა: ნაყაშხანა, ჰათათი, მედაჰი, ჰაფიზი, ჰაჯი, თეზჰიფი, დესთანი, ენიშთე, ფალაკა, სოფთები, ნამაზი, ეზანი, მედრესე, სიფაჰი, რაჰლე, გიაური, მუზეჰიფი, მინდერი, თაღლითი, თიმარი, ყადი, იმამი, მეიხანა, ჰარამი, დეფდერდარი, თულრა, მუდერისი, ნამაჰრემი, სეჯადე, თეზჰერეჯი, შეიდიში, შერეფე, ჩელები, ბოსთანჯიბაში, ზარაფი, ჰიჯრა, იელეჟი, ფერაჯა, ქათიბი, გიაური და სხვა. ამ ტიპის სიტყვები შეიძლება დავყოთ ორ კატეგორიად: ერთი, რომელიც სუფთა ოსმალურ-თურქული ან ისლამური მოვლენაა და ქართულში არ გააჩნია ანალოგი და მეორე, რომლის ექვივალენტიც არსებობს ქართულში, მაგრამ დროთა განმავლობაში გახდა ისტორიულად დამკვიდრებული ფორმა. პირველ კატეგორიას მიეკითვნება ისეთი სიტყვები, როგორებიცაა: ნაყაშხანა (სამხატვრო სახელოსნო), ჰათათი (უმაღლესი დონის კალიგრაფი), მედაჰი (მოხეტიალე მთქმელ-შემსრულებელი, რომელიც ართობდა ყავახანაში თავშეყრილებს), ჰაფიზი (კაცი, რომელმაც ყურანი ზეპირად იცის), ჰაჯი (მუსლიმი, რომელმაც მექა მოილოცა), თეზჰიფი (ფერადი ან მოოქროვილი მხატვრობა წიგნის პირველ გვერდზე, თავების დასაწყისში; თავსამკაული), ფალაკა (საწამებელი იარაღი, სადაც მსხვერპლს აწვენდნენ და ფეხისგულებზე წკეპლას ურტყამდნენ), სოფთები (სასულოერო სასწავლებლის, მედრესეს მოსწავლეები), ეზანი (საგანგებო პირის, მუეზინის, მიერ მინარეთიდან მუსლიმთა ლოცვად მოწოდება), ზენე (სახალხო სანახაობებში ქალის როლის შემსრულებელი მამაკაცი), თულრა (სულთნის მონოგრამა) და სხვა მსგავსი სპეციფიკური შინაარსის სიტყვები, რომელთა ტრანსლიტერაციით თარგმანში გადმოტანა, პირდაპირი ქართული ექვივალენტის არარსებობის გამო, აბსოლუტურად დასაშვებია, თუ, რა თქმა უნდა, თან ახლავს მთარგმნელის კომენტარი. მეორე კატეგორიის სიტყვები, როგორცაა: დესთანი (ეპიკური

ნაწარმოები), ხოჯა (მასწავლებელი, მოძღვარი, სასულიერო პირი), იმამი (მუსლიმთა სულიერი ლიდერი), ნამაზი (ლოცვა, რომელსაც მუსლიმები დღეში ხუთჯერ ასრულებენ), მედრესე (მუსლიმური რელიგიური სასწავლებელი), გაიური (ურჯულო, ქრისტიანი), ჰიჯრა (მუჰამედის მექადან მედინაში გადასვლა) და სხვა - ქართულ ენაში ისტორიულად დამკვიდრებული სიტყვებია, რომელთაც ქართულში პირდაპირი ექვივალენტი მოეპოვებათ, მაგრამ რამდენადაც მათი ზოგადი მნიშვნელობა გასაგებია ქართველი მკითხველისათვის, ამიტომ უმრავლეს შემთხვევაში არ ხდება ასეთი ტიპის სიტყვების თარგმანით ჩანაცვლება. მაგრამ მაინც, მიუხედავად ამისა, მთარგმნელის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მისი კომენტარები კიდევ უფრო ამყარებს მკითხველის ცოდნას ამ მიმართულებით.

დ. ფანჯიკიძის აზრით: „თარგმანში უცხო ნაციონალური რეალიების არსებობა ყოველთვის ბადებს უცხო გარემოსთან შეხვედრის ასოციაციებს, იგი ხელს არ უშლის შინაარსის აღქმას, პირიქით, თვით ბუნდოვანი წარმოდგენაც კი ამა თუ იმ რეალიაზე აღვივებს ფანტაზიას და მკითხველი უცხო სამყაროში გადაჰყავს, ამიტომ თარგმანში ნაციონალური რეალიების ტრანსლიტერაციით გადმოტანა ეროვნული კოლორიტის შენარჩუნების ყველაზე სწორი გზაა, ხოლო ამის საპირისპიროდ, რომელიმე უცხო რეალიის თარგმანის ენაში არსებული ანალოგიით გადმოტანა წმინდა მშობლიურ ასოციაციებს იწვევს და უცხო სამყაროსთან შეხვედრის განცდა სუსტდება“. (ფანჯიკიძე, 1999: 89)

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მთარგმნელის ერთ-ერთი მთავარი მოვალეობაა, კარგად ერკვეოდეს იმ ქვეყნის ეროვნულ რეალიებში, სადაც ვითარდება ნაწარმოების სიუჟეტი და რომელსაც ეკუთვის მწერალი. მთარგმნელი თითქმის ყველა შემთხვევაში ავლენს ასეთ ცოდნას, თითოეული ვარიანტის თარგმნას უდგება ინდივიდუალურად და იყენებს თარგმნის განსხვავებულ ხერხებს. საინტერესოდ მივიჩნევ ქვემოთ მოყვანილი მონაკვეთის განხილვა, რამდენადაც ერთ წინადადებაში ვხვდებით თარგმნის სხვადასხვა პრინციპს.

“...cenaze namazını kılarken, musalla taşının üzerindeki tabuta gözüm takıldı...” (Pamuk, 2013: 102)

„ნამაზის დროს თვალი მუსალას ქვაზე დადგმული საცხედრისაკენ გამექცა...“ (ფამუქი, 2010: 106)

წინადადებაში სიტყვები „ნამაზი“ და „მუსალა“ მთარგმნელს გადმოტანილი აქვს ტრანსლიტერაციით. რამდენადაც სიტყვა „ნამაზი“ მთარგმნელს ტექსტში პირველივე ხსენებისას (ფამუქი, 2010:11) აქვს კომენტარში განმარტებული და ზოგადად ქართველი მკითხველისთვის წარმოადგენს მეტ-ნაკლებად ცნობილ მოვლენას და ზედმეტი კონკრეტიკის გარეშე ნიშნავს მუსულმანთა ლოცვას, კომენტარის გარეშეა წარმოდგენილი. ხოლო სიტყვა „მუსალა“ მთარგმნელმა კომენტარში განმარტა, როგორც „ქვის მაგიდა მეჩეთის ეზოში, რომელზედაც დაასვენებენ ხოლმე მიცვალებულს დაკრძალვის რიტუალის შესასრულებლად“. ყურადღებას იქცევს სიტყვა „tabut“-ის („კუბო“) თარგმანი, რომელიც ქართულ ტექსტში მოხსენიებულია, როგორც „საცხედრისი“. როგორც ცნობილია, შუა საუკუნეებში მუსლიმები მიცვალებულის დაკრძალვისას არ იყენებდნენ კუბოს და იყენებდნენ საკაცის მსგავს საგანს, რაზეც ასვენებდნენ მიცვალებულს. მთარგმნელმა ეს სიტყვა მექანიკურად არ გადმოიტანა თარგმანში და შეურჩია უფრო ზუსტი შესატყვისი, რითაც შეუნარჩუნა მას ეროვნული კოლორიტი და სწორი ისტორიული ფორმა. შეიძლება ითქვას, მთარგმნელმა მოახდინა პირდაპირი ჩარევა ტექსტში და გამოასწორა ფამუქის მიერ დაშვებული შეცდომა. ამასთან, მან კომენტარით განმარტა თავისივე გამოყენებული სიტყვის „საცხედრისის“ მნიშვნელობა.

საინტერესოდ მიმაჩნია, განვიხილო ისეთი შემთხვევა, როცა მთარგმნელი ავტორის სტილისა და ენის ქსოვილის შენარჩუნების მიზნით მიმართავს ოსმალური სიტყვების გამოყენებას. მსგავსი მაგალითები ხშირი არ არის თარგმანში, მაგრამ ყურადსაღებია იმდენად, რამდენადაც დედანში თანამედროვე თურქულით მოხსენიებული სიტყვები თარგმანში ჩანაცვლებულია არაბული ან ოსმალური ლექსიკით. განვიხილოთ რამდენიმე მაგალითი.

“Bu kuyuruklu yalanı, benim kırık kalbimi biraz olsun onarmak için attığını, bunun da şükranla selamlamam gereken bir iyi niyet belirtisi olduğunu düşündüm ve yolculuklarım sırasında, onu

aklımdan nasıl hiç çıkaramadığımı, geceler boyu hayalinin hayaletler gibi nasıl da bana geri geldiğini anlaymaya başladım” (Pamuk, 2013: 166).

„ეს ცოცხალი ტყუილი იმისთვის იყო ნათქვამი, რომ ცოტათი მაინც გაემთელებინა ჩემი გატეხილი გული. შექურეს სიტყვები კეთილი ნების გამოხატვად მივიღე და დავუწყე მოყოლა, თუ როგორ ვერ ვივიწყებდი მას მთელი ჩემი ყარიბობის დროს, ღამდამობით როგორ მოდიოდა იგი ჩემს ოცნებებში“ (ფამუქი, 2010: 169).

„yolculuklarım sırasında“, რაც სიტყვა-სიტყვით ნიშნავს „ჩემი მოგზაურობის დროს“, მთარგმნელს გადმოტანილი აქვს, როგორც „ჩემი ყარიბობის დროს“. მთარგმნელს კომენტარში განმარტებული აქვს არაბული სიტყვა „ყარიბი“ – „უცხოობაში მყოფი, გადახვეწილი“. მთარგმნელი უნარჩუნებს თარგმანს აღმოსავლურ ელფერს და ინტერპრეტაციის გზით ზუსტად ასახავს იმ მოვლენას, რასაც „უცხოობაში ყოფნა“ ჰქვია, რადგანაც სიუჟეტის მიხედვით ყარას სხვა ქვეყანაში ყოფნა უცხოობაში, იძულებით სხვაგან გადახვეწილი კაცის ცხოვრება უფროა, ვიდრე უბრალო მოგზაურობა. როგორც ჩანს, მთარგმნელი ინტერპრეტაციის გამოყენებით არ ერიდება დედნისეული ლექსიკის შეცვლას, რისი მიზანიცაა სიუჟეტურად და ლოგიკურად უფრო გამართლებული ვარიანტის შექმნა.

დედანში მოხსენიებული სიტყვა “kefere” (Pamuk, 2013: 66) არაბული წარმოშობის სიტყვაა, რომელიც დღეს თურქულში გამოითქმება, როგორც “kafir”. მთარგმნელს შეეძლო, თარგმანში გამოეყენებინა მისი პირდაპირი თარგმანი „ურჯულ“, „ურწმუნო“, მაგრამ მის მაგივრად ვხვდებით სიტყვა „გიაურს“ (გვ. 69), რომელსაც, ამ მნიშვნელობებთან ერთად, როგორც თურქულში, ასევე ქართულშიც აქვს, აგრეთვე, „უწმინდურის“ გაგებაც. სწორედ, ამ მნიშვნელობებს აერთიანებს ქართულ ენაში სიტყვა „გიაური“, რომელიც უფრო ნაცნობია თავისი შინაარსით ქართველი მკითხველისთვის და უფრო ზუსტ ემოციას იწვევს მასში.

როგორც ზემოთ მოყვანილი მაგალითებიდან ჩანს, მწერალს უხვად აქვს გამოყენებული არქაიზმები, ძველი არაბული და სპარსული წარმოშობის სიტყვები, რომლებიც გამოიყენებოდა ოსმალურში. ამ გზით მწერალი ცდილობს, შექმნას რომანში აღწერილი ეპოქის ატმოსფერო და მკითხველს შეაგრძნობინოს არა მარტო მე-16 საუკუნის სტამბოლის

ყოფა, არამედ მისი ენაც. ამ მხრივაც საინტერესოა მთარგმნელის მიერ ჩატარებული სამუშაო, რათა ეპოვა ზუსტი ქართული შესატყვისები. ამ მხრივ გამოვეყოფ რამდენიმე მაგალითს, სადაც კარგად ჩანს მთარგმნელის მიერ სიტყვის წარმოსახვითი გააზრება და მისი ისტორიულ სინამდვილესთან შესაბამისობით თარგმნა. განვიხილოთ სპარსული წარმოშობის სიტყვის “şehnişin”-ის (Pamuk, 2013: 82) ქართული შესატყვისი თარგმანში. სპარსული წარმოშობის სიტყვა “şehnişin” ნიშნავს აივანს, რომელსაც აქვს ფანჯრიანი გასასვლელი გარეთ (Devellioğlu, 1999: 986). მთარგმნელმა მას შეუსატყვისა სიტყვა „შუშაბანდი“ (ფამუქი, 2010: 6). აქ საინტერესოა ჩვენთვის ირანულ და თურქულ არქიტექტურას შორის სხვაობა. ირანული არქიტექტურისთვის დამახასიათებელი იყო, სწორედ, ღია ტიპის აივნები, რომლებსაც შიგნითა ფასადზე ჰქონდა ფანჯრები, ანუ სიტყვა “şehnişin” ზუსტად ასახავს აივნის ამ ტიპს. იგივე სიტყვა ოსმალურში ნიშნავს ზოგადად აივანს („balkon” უფრო მოგვიანებით შემოვიდა ფრანგულიდან თურქულში) და რადგან თურქული არქიტექტურისთვის დამახასიათებელია დახურული, შემინული ტიპის აივნები, ამდენად, სწორად მიმაჩნია მთარგმნელის ეს გადაწყვეტილება, რომ სიტყვა “şehnişin” ქართულში გადმოიტანა, როგორც „შუშაბანდი“. ამ მიდგომით, მთარგმნელმა ზუსტად გააცოცხლა იმ დროის თურქული არქიტექტურული სინამდვილე.

რომანში ვხვდებით არაბულ სიტყვა „sahife“-ს (Pamuk, 2013: 58), რომელიც თარგმანში პირდაპირ არის გადმოტანილი, როგორც „გვერდი“. ამ შემთხვევაში მთარგმნელმა გამოიყენა სიტყვა „გვერდი“, რომელიც არ იძლევა, ასე ვთქვათ, „დაძველების“ საშუალებას, მაგრამ თარგმანში ვხვდებით ისეთ ადგილებს, სადაც მთარგმნელიც ირჩევს მწერლის სტრატეგიას და აძველებს ენას. მაგალითად: „kaba samandan minder”(ფამუქი, 2010:121), (უხეში ჩალის ლეიბი) ნათარგმნია, როგორც “ჩალახეში” და კომენტარში მითითებული აქვს განმარტება: „ქერის ჩალით გატენილი პატარა ლეიბი“. მთარგმნელმა საინტერესო შესატყვისი მოუძებნა სიტყვებს „dar sokak” (ვიწრო ქუჩა) და თარგმანში გადმოიტანა, როგორც „ფოლორცი“ (ფამუქი, 2010:17) - იგივე შუკა, ვიწრო ქუჩა.

ისტორიული რეალიების გათვალისწინების კუთხით საინტერესო განმარტებას ვხვდებით შემდეგ წინადადებაში:

“Bayrampaşa Odaları’nda ölmekle olan fukara bir akrabası para istiyor.” (Pamuk, 2013: 145)

„ბაირამფაშას ხანაგაში ვილაც მაგის ნათესავი კვდება, ფულს ითხოვს“. (ფამუქი, 2010:148)

“Bayrampaşa Odaları“ სიტყვასიტყვით ნიშნავს „ბაირამფაშას ოთახებს“, სადაც ობოლთა და ღარიბთათვის თავშესაფრები იყო მოწყობილი. მთარგმნელმა „ოთახების“ ნაცვლად გამოიყენა არქაიზმი - სიტყვა „ხანაგა“ და კომენტარში განმარტა მისი მნიშვნელობა, რაც ზუსტად შეესაბამება „ბაირამფაშას ოთახების“ დანიშნულებას. ამ და მსგავს შემთხვევებში მთარგმნელის მიერ საგანგებოდ შერჩეული არქაული ლექსიკა სავსებით შეესაბამება ტექსტის შინაარსს, გადმოსცემს ეპოქის კოლორიტს და ლექსიკის დაძველებით სათქმელს სხვა, უფრო ამაღლებულ განწყობას მატებს.

ირონია

რომანში პოსტმოდერნისტული ირონია სხვადასხვა თემების ერთმანეთთან შერწყმითაა გამოხატული. ესენია: აღმოსავლური და დასავლური ცივილიზაციების დაპირისპირების თემა ხელოვნებისა და რელიგიის კონტექსტში, რომელიც ასევე მოიცავს განსხვავებულ ღირებულებებსა და დისკურსებს, კომიკური თუ ტრაგიკული ფორმით გამოხატულ ამაღლებულ იდეალებსა და არასრულფასოვნების შეგრძნებას, სიბრძნისა და სიბრიყვის, უხამსობისა და პურიტანიზმის განსხვავებულ აღქმას. ტექსტში ფუნქციური სატვირთვა აქვს ირონიას. აქ ირონიზებულია პერსონაჟები და მათი დამოკიდებულებები, როცა მწერალი ფულის, ხისა თუ ძაღლის ენით აქილიკებს ადამიანებს. ნაწარმოებში ირონიულადაა კოდირებული ორი კულტურის მუდმივი დაპირისპირება, რომელსაც არ გააჩნია დრო. წიგნი გაჟღენთილია ამ სულისკვეთებით და უამრავი მაგალითის მოყვანა შეიძლება ამ კუთხით, მაგრამ გამოვყოფდი ლექსს, რომელსაც წარმოთქვავს ქალად გადაცმული, იდენტობადაკარგული კაცი, რომელიც ადგილს ვერ პოულობს სამყაროში. სწორედ, აქ იმალება მწერლის მთავარი ირონია, როცა ორ კულტურას შორის „გაჩხერილ“ ადამიანს ადარებს იმ არსებას, რომელსაც ვერ გაურკვევია თავისი იდენტობა და ორიენტაცია. მაგრამ მწერალი არ ეძებს გამოსავალს, იგი არავითარ გზას არ აჩვენებს და

თავს არ ახვევს მკითხველს თავის აზრს, იგი ამ დაპირისპირებას წარმოაჩენს ირონიულად მხოლოდ მოცემულობის სახით.

“Diyor ki kararsız kalbım, Doğu'dayken Batı'da,

Batı'dayken Doğu'da olmak istiyorum.

Erkeksem kadım, kadınsam erkek olmak istiyorum, diyor öteki yerlerim.

Ne zormuş insan olmak, daha da çetini insan gibi bir hayat.

Hem önümle, hem arkamla, hem Doğu'yla hem Batı'yla keyif almak istiyorum.” (Pamuk, 2013: 377)

თარგმანში ვკითხულობთ:

„თუ აღმოსავლეთში ვარ, დასავლეთში მინდაო ყოფნა,

დასავლეთში მყოფს აღმოსავლეთი მენატრებაო, -

ამბობს ჩემი მოკრძალებული გული.

ჩემი სხეულიც იმავეს ამბობს:

„თუ კაცი ვარ, ქალობა მინდა, თუ ქალი ვარ კაცად ყოფნა ჩემი სურვილი“.

ძალზე ძნელია ადამიანად ყოფნა

და უფრო ძნელი - ადამიანურად ცხოვრება.

მთელი სხეულით სიამოვნების

მიღება მინდა დასავლეთისგან, აღმოსავლეთისგან“. (ფამუქი, 2010:385)

მწერლის მთავარი სათქმელი ირონიულად ისმის ამ ლექსში. ამიტომ მისი ზუსტად განსაზღვრა და გადმოტანა თარგმანში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ამოცანაა მთარგმნელისათვის. ქ-ნი ღია აღნიშნავდა, რომ ლექსის თარგმნისას მისი პრინციპი იყო, უცვლელად გადმოეტანა სიტყვები თარგმანში, რომ არასდროს ჩაემატებინა ან გამოეკლო სიტყვები რითმის გაუმჯობესების მიზნით. ამის საუკეთესო მაგალითია მოყვანილი ლექსის თარგმანი, სადაც გამოყენებულია სიტყვა-სიტყვითი თარგმნის მეთოდი. თუმცა, ერთ ადგილას ვხვდებით სიტყვის ჩანაცვლებას, რომელიც, ჩემი აზრით, მცირე დოზით უცვლის ლექსს მთავარ აზრს. ეს სიტყვაა „kararsız“, რაც აღნიშნავს „გადაუწყვეტელს“, „გადაწყვეტილების ძნელად მიმღებს“. აქ საუბარია გულზე, რომელიც ვერ იღებს გადაწყვეტილებას, თუ სად სურს ყოფნა - აღმოსავლეთში თუ დასავლეთში. ჩემი აზრით,

სიტყვა „მოკრძალებული“ ზუსტად ვერ ასახავს იმ დილემას, რომლის წინაშეც დგას პერსონაჟი.

ფრაზეოლოგია

ლინგვისტური ინტერტექსტუალობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტია ფრაზეოლოგიური კავშირები. ფრაზეოლოგიას განსაკუთრებული როლი ენიჭება ყოველი ენის ლექსიკაში. ფრაზეოლოგიაში, იდიომებში კარგად მჟღავნდება ეროვნული კოლორიტი, ყოფითი დეტალები, წეს-ჩვეულებები და ზოგადად ეროვნული მენტალობა. ამიტომ ამ ეროვნულ-კულტურული ინფორმაციის მატარებელი ფრაზეოლოგიისა და იდიომატური გამოთქმების თარგმნა განსაკუთრებულ ყურადღებას მოითხოვს მთარგმნელისაგან.

ქ-მა ლია ჩლაიძემ ამ კუთხით ძალიან დიდი შრომა გასწია ჯერ კიდევ 2001 წელს, როცა მისი რედაქტორობით გამოიცა ქართულ-თურქული ლექსიკონი, სადაც მრავლადაა წარმოდგენილი თურქული ფრაზეოლოგიზმებისა და მრავალსიტყვიანი იდიომატური გამოთქმების შესანიშნავი თარგმანები.

პოსტმოდერნისტულ კონტექსტში ფრაზეოლოგიზმების გამოყენება შეიძლება განვიხილოთ, როგორც შეხშიანება ეროვნულ ზეპირსიტყვიერებასთან და ხალხურ ცნობიერებაში დაღეჟილ ცოდნასთან. ფრაზეოლოგია არის ყოველი ენის ლექსიკური ფონდის მნიშვნელოვანი ნაწილი, რომელიც სხვა ხალხური გადმოცემების მსგავსად წარმოადგენს რთულ ინფორმატიულ ნაერთს, რომელსაც გააჩნია, როგორც საგნობრივ-ლოგიკური, ასევე კონოტატიური კომპონენტები (ემოციური, სტილისტური, ეროვნულ-ეთნიკური და სხვა). ზოგადად დიდ სირთულეს წარმოადგენს ფრაზეოლოგიური ერთეულების ფორმისა და მნიშვნელობის ექვივალენტური გადმოტანა თარგმანის ენაზე. უნდა აღინიშნოს, რომ ქართულ-თურქულ ენებში ფრაზეოლოგიური ერთეულების უმრავლესობას გააჩნია ექვივალენტური დამთხვევის ძალიან დაბალი ხარისხი. ეს განპირობებულია ამ ტიპის ფრაზეოლოგიური ერთეულების სემანტიკის ეროვნულ-ეთნიკური კომპონენტით.

წიგნში ვხვდებით ისეთ ფრაზეოლოგიასა და იდიომატურ გამოთქმებს, რომელთა მნიშვნელობაც არ არის დამოკიდებული კომპონენტთა მნიშვნელობაზე და ამდენად მათი ზუსტი, სიტყვა-სიტყვითი თარგმანი გაუგებარი შინაარსისაა და ძნელად თუ იძლევა რაიმე მინიშნებას. ამასთანავე, თარგმნის ასეთი მეთოდის გამოყენებისას გარდაუვალია სტილისტური და ინფორმაციული ხასიათის დანაკარგები. ამიტომ მთარგმნელი არ მიმართავს კალკირების მეთოდს. აქ კარგად ჩანს მთარგმნელის მიერ ჩატარებული მნიშვნელოვანი სამუშაო, რათა გამოეკვლია თითოეული მათგანის შინაარსი და ქვეტექსტი, რის შედეგადაც აბსოლუტური სიზუსტით გადმოსცა მისი ექვივალენტი ქართულში. მაგალითად:

“yüreğime taş basıp...” (Pamuk, 2013: 52) (სიტყვა-სიტყვით: გულზე ქვა დავიდე)

“ზედს დავმორჩილდი“ (ფამუქი, 2010: 54)

“Sirra kadem bastı” (Pamuk, 2013: 64) (სიტყვა-სიტყვით: საიდუმლო ადგილას ფეხის დადგმა)

„მიწამ ჩაყლაპა“ (ფამუქი, 2010:67)

„kılı kırk yarması... (Pamuk, 2013: 111) (სიტყვა-სიტყვით: ბალნის ორმოც ნაწილად დანაწევრება)

„ჩაჰკირკიტებდა“ (ფამუქი, 2010:115)

„ipin ucunu öyle bir kaçırıyorlar ki ...” (Pamuk, 2013: 19) (სიტყვა-სიტყვით: ძაფის წვერი ისე გაექცათ, რომ...)

„... ისე შტერდებიან,...” (ფამუქი, 2010:20)

“Kara. Etekleri zil çalarak.... geri döndü.” (Pamuk, 2013: 145) (სიტყვა-სიტყვით: მისი კაბა (კაბის ბოლოები) ზარს რეკდა)

„... ოთახში ყარა შემოიჭრა.“ (ფამუქი, 2010:149)

მაგრამ გვხვდება ისეთი იდიომებიც, რომლებსაც ქართულში გააჩნია ექვივალენტური შესატყვისი, მაგრამ მთარგმნელი მაინც მიმართავს სიტყვა-სიტყვით თარგმანს, რადგან დიდია ალბათობა იმისა, რომ მისი არსებული ანალოგიით გადმოტანა ქართულში გამოიწვევს წმინდა ქართულ ასოციაციებს, რაც დაასუსტებს უცხო სამყაროსთან შეხვედრის განცდას. ასეთი ტიპის იდიომაა, მაგალითად:

“Ununu elemiş, eleğini asmış...” (Pamuk, 2013: 362)

„ფქვილი გაცრა და საცერი კედელზე დაკიდა“ (ფამუქი, 2010:369). მთარგმნელმა კომენტარში განმარტა მისი არსი, როგორც „ყველაფერი მოითავა, ყველაფერი დაამთავრა“. ქ-ნი ღია აღნიშნავდა, რომ ამ მონაკვეთში შეეძლო, გამოეყენებინა მსგავსი შინაარსის ქართული შესატყვისი, როგორცაა „ცხოვრება გავლიე“, ან „ჩემი კალო გავლეწე“, მაგრამ რამდენადაც მსგავსი იდიომები მკითხველში უფრო ქართულ ასოციაციებს აღძრავს, მთარგმნელმა აირჩია თურქულ ყოფასთან უფრო ახლოს მდგომი ფორმა. ამ ტიპის იდიომას მიეკუთვნება შემდეგი მაგალითიც:

„Akraları, kanı yerde kalmayacak diyorlarmış” (Pamuk, 2013: 95)

“ნათესავებს უთქვამთ, ზარიფის სისხლს მიწაზე არ დავტოვებთო“. (ფამუქი, 2010:99). აქვე მთარგმნელი კომენტარში განმარტავს ამ იდიომას: „ზარიფის სისხლს ავიღებთო“.

მთარგმნელი აქაც თავს არიდებს მკაფიო ქართული სპეციფიკის ლექსიკურ ფორმებს, რომელიც, მისი აზრით, დაარღვევდა ორიგინალის თვითმყოფადობას.

ცხადია, რომ ერთმანეთისგან განსხვავებულ ენებშიც კი გვხვდება ფრაზეოლოგიზმების დამთხვევის მაგალითები. ასეთი ტიპის იდიომები, ზემოთ მოყვანილი მაგალითებისგან განსხვავებით, არ წარმოადგენს თურქული ყოფის ასე მკვეთრად ამსახველ ნიმუშებს. ამდენად, მათ ქართულში გადმოტანას არ მოუთხოვია დამატებითი კომენტარებით განმარტება, რადგან მათი შინაარსი გასაგებია ქართველი მკითხველისთვის და ხელს არ უშლის მას რეალობის აღქმაში. ამ ტიპის იდიომებს მიეკუთვნება შემდეგი მაგალითები:

“Ok yaydan çıkmıştı bir kere” (Pamuk, 2013: 28)

„ისარი უკვე წასროლი იყო“. (ფამუქი, 2010:29)

“gözünü dört açıp.....” (Pamuk, 2013: 269)

„ფართოდ გაახელს თვალებს...“ (ფამუქი, 2010:273)

“Ölecekler için toprak çekti derler...” (Pamuk, 2013: 13)

„მომაკვდავ ადამიანზე იტყვიან, მიწა თავისკენ ეწევაო“. (ფამუქი, 2010:12)

“yağmura burnunu hiç çıkarmadan...” (Pamuk, 2013: 398)

„წვიმაში ცხვირი არ გაუყვია...“ (ფამუქი, 2010:408)

“temize çıkaracaktır” (Pamuk, 2013: 269)

„სუფთად გამოიყვანს“ (ფამუქი, 2010:273)

“gözü yolda” (Pamuk, 2013: 143)

„თვალი კარისკენ უჭირავს“ (ფამუქი, 2010:146)

“kuyruklu yalan” (Pamuk, 2013: 166)

„ცოცხალი ტყუილი“ (ფამუქი, 2010:169)

ფრაზეოლოგიური გამოთქმების ლ. ჩლაიძისეული ქართული თარგმანი ცხადყოფს, რომ დედნისეულ სიტყვათა აზრობრივი გამოხატულება ყველგან შენარჩუნებულია, ხოლო ქართული ფრაზეოლოგიზმები გამოყენებულია იმ შემთხვევაში, როცა თურქული ფრაზეოლოგიის სარკისებური გადმოტანა არ იძლევა ადეკვატურ შედეგს და მთლიანად შლის სურათს. როგორც ზემოთ განხილული მაგალითებიდან ჩანს, მთარგმნელი ინდივიდუალურად უდგება თითოეული ფრაზეოლოგიური ერთეულის თარგმნას და კონტექსტის გათვალისწინებით სხვადასხვა ხერხებით აღწევს სათქმელის ადეკვატურ გადმოცემას თარგმანში.

დასკვნა

როგორც ზემოთ წარმოდგენილი ანალიზიდან ჩანს, მთარგმნელს ძირითადად გამოყენებული აქვს თარგმნის ადეკვატური მეთოდი, რომელიც პოსტმოდერნისტული ტექსტების თარგმნისას საბოლოო მიზნის მიღწევისთვის არის ერთადერთი სწორი გზა. ამასთან, რამდენადაც პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ინტერტექსტუალური ელემენტების (ციტატები, ეპიგრაფი, ალუზია, ირონია, თამაში, პაროდია, მეტაფიქცია და სხვა) თარგმნა წარმოადგენს გარკვეულ სირთულეს, რომელიც უკავშირდება ორიგინალისა და თარგმანის ენებს შორის როგორც ენობრივი გამომხატველობითი საშუალებების, ასევე კულტურული თვალსაზრისით სხვაობას, მთარგმნელი უხვად იყენებს კომენტარებს, როგორც პოსტმოდერნისტული ტექსტის თარგმნის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან კომპონენტს. ცალკეულ მონაკვეთებში, სადაც დედანი იძლევა ტექსტის პირდაპირ, დანაკარგის გარეშე აღქმის საშუალებას, მთარგმნელი იყენებს სარკისებურ თარგმანსაც. მართალია, არც თუ ისე ხშირად, მაგრამ თარგმანში აგრეთვე გვხვდება მთარგმნელის მიერ ტექსტში შეტანილი მიზანმიმართული ცვლილებები. პოსტმოდერნისტული ტექსტის თარგმნისას ზოგიერთ შემთხვევაში მთარგმნელის მიერ გაკეთებული ასეთი ტიპის ჩარევები, ან კონკრეტიკის შეტანა არა თუ მიუღებელი, აუცილებელიც კი არის, რაც აადვილებს ტექსტის როგორც შინაარსის, ასევე მხატვრული თვალსაზრისით ადეკვატურ აღქმას. მთარგმნელის მიერ გამოყენებული ყველა ეს ხერხი გვიჩვენებს, რომ ის მიზნად ისახავს, შექმნას დედნის ტოლფასი ლიტერატურული ნაწარმოები და მასში ზუსტად გადმოიტანოს დედანში ასახული ყოფის ნაციონალური ფორმები, ხალხის ფსიქოლოგია და კულტურა, ამასთან, ზუსტად მიიტანოს მკითხველამდე მწერლის მთავარი გზავნილები.

3.2. ორჰან ფამუქის რომანის „შავი წიგნის“

ქართული თარგმანის ანალიტიკურ-კრიტიკული კვლევა

წიგნისა და მთარგმნელის შესახებ

ორჰან ფამუქმა აიოვას შტატში 1985 წელს დაწყებული თავისი მეოთხე რომანი „შავი წიგნი“ ხუთი წლის შემდეგ თურქეთში დაასრულა. თავდაპირველად წიგნის სიუჟეტი

1970-იანი წლების ბოლოს უნდა განვითარებულიყო. მწერალმა სათაურიც კი შეურჩია - „დამსხვრეული მინიატურა“, რომლის მთავარი გმირიც იყო ოცდათხუთმეტი წლის მხატვარი, რომელიც სახლიდან გარბის და სხვადასხვა თავგადასავლებს განიცდის სტამბოლის ქუჩებში. „ყველაფერზე ვფიქრობდი - სტამბოლის გაუთავებელ ხმაურზე, მის ინტელიგენციაზე, იქ გამართულ ბრწყინვალე წვეულებებზე, ოჯახურ შეკრებებზე, დასაფლავებებზე, სილამაზის კონკურსებსა და ფეხბურთის მატჩებზე. ამ რომანის გეგმაზე ფიქრიც კი, რომელსაც შემდგომში „შავი წიგნი“ დავარქვი, მეტ სიამოვნებას მანიჭებდა, ვიდრე ის წიგნები, რომლებსაც იმ დროს ვწერდი“, - იხსენებს მწერალი წიგნზე მუშაობის პროცესს (ფამუქი, 2014: 427). წიგნში, მცირეოდენი სახეცვლილებით, მრავლადაა წარმოდგენილი მწერლის ბიოგრაფიული მომენტები და მოგონებები, მის ცხოვრებაში არსებული რეალური პირები. „მინდა, მკითხველმა იცოდეს, როგორ ვცდილობდი მასში იმდროინდელი ნიშანთაშის დახატვას, რაოდენ დიდ ყურადღებას ვაქცევდი თითოეული ქუჩისა და გამზირის სახელს, როგორ ვცდილობდი მათი ატმოსფეროს გაცოცხლებას.“ (ფამუქი, 2014: 429)

რომანი „შავი წიგნი“ მკვეთრად გამოხატული პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებია. აქ ერთმანეთში იხლართება დეტექტიური სიუჟეტი, სასიყვარულო ამბავი და ფილოსოფიური თავსატეხები. წიგნში მოქმედება ხდება 70-იანი წლების ბოლოს, სტამბოლში, რომელიც მკითხველში უფრო სიზმრის, მირაჟისა და ლაბირინთის ასოციაციებს იწვევს. დაკარგული ცოლის, რუიას, საძებნელად ქუჩაში გასული ადვოკატი გალიფი მალევე აღმოაჩენს, რომ დაიკარგა მისი ბიძაშვილი და რუიას ნახევარძმა, ცნობილი ჟურნალისტი, ჯელალ სალიქი. გალიფი სტამბოლის ქუჩებში დაიწყებს იმ საიდუმლო ნიშნების ძებნას, რომლებსაც შეუძლია მიიყვანოს ის რუიას ადგილსამყოფელში. მაგრამ ქალაქი არ გასცემს თავის საიდუმლოს და გალიფს ითრევს თავის რთულ და უცნაურ სამყაროში, სადაც უფრო მეტად რთულდება რეალობის ფანტაზიისგან გამიჯვნა. გალიფისათვის საყვარელი ადამიანების ძებნა საკუთარი „მეს“ ძიებაში გადაიზრდება და როდესაც იწყებს სხვისი, ანუ ჯელალის, ცხოვრებით ცხოვრებას, სწორედ, მაშინ პოულობს საკუთარ თავს. თავად ჯელალი კი წლების მანძილზე ცდილობდა მევლანას საიდუმლოს - შემსი თებრიზის გასაიდუმლოებული მკვლელობის ამოხსნას. ამას გარდა, როგორც ჩანს, ჟურნალისტი

პოლიტიკური თამაშების არასასურველი მოწმეც გამხდარა. კულუარული თამაშებისა და საიდუმლო საზოგადოების ფონზე რომანში შემოდის თურქეთის ძველი და ახალი ისტორია და მისი დამოკიდებულება დასავლეთთან. წიგნში აღწერილი მოვლენები და ნივთებიც კი თავისებურად გადმოსცემენ თურქეთის ისტორიას. ალადინის დუქანი მოგვაგონებს თურქეთისა და მაშინდელი საზოგადოების პატარა მოდელს თავისი მისწრაფებებითა და სხვადასხვა საკითხებზე აქცენტებით.

ჟანრის მიხედვით „შავი წიგნი“ არ ჯდება ტრადიციული რომანის მოდიფიკაციის ჩარჩოებში, ის პოსტმოდერნისტული ხერხებით თავის თავში აერთიანებს ინტელექტუალური, დეტექტიური და „სემიოტიკური“ ტიპის რომანებსა და შუასაუკუნეების სუფიურ პოემებს. ამავე დროს „შავი წიგნი“, ისევე როგორც ფამუქის ყველა სხვა ნაწარმოები, ფსევდო-ავტობიოგრაფიული ხასიათისაა, რაც ასევე მიესადაგება პოსტმოდერნისტულ მემუარულ პროზას.

თურქული გამოცემების წიგნებში წარმოდგენილია ფამუქის ხელით გაკეთებული ჩანახატები, ჩანაწერები და ქალაქის რუკები - ლაბირინთები. ამ ტიპის რუკები, თუ ჩანახატები არის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ფაქტორი პოსტმოდერნიზმისა. რუკებზე დატანებულია სტამბოლის ქუჩებში გალიფის გადაადგილებების მაჩვენებელი ხაზები, ოღონდ ფამუქის ლაბირინთს არ გააჩნია გასასვლელი ისევე, როგორც საბოლოოდ პასუხაუცემელი რჩება მთავარი კითხვები: რატომ წავიდა რუია ჯელალთან, რატომ იმალებოდნენ ერთად ჯელალის საიდუმლო ბინაში, ვინ არის მკვლელი და სხვა. ამგვარად, ფამუქის დეტექტივში საბოლოოდ ცოტა რამ თუ ირკვევა და გალიფის გამოძიებაც მარცხს განიცდის - ის ვერ პოულობს დაკარგულებს, მხოლოდ სხვისგან იგებს მათი მკვლელობის ამბავს.

წიგნის სიუჟეტი წარმოადგენს შუა საუკუნეების აღმოსავლური ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი სიუჟეტური ხაზისა და სტრუქტურის პაროდისა, სადაც მთავარი გმირი დაკარგული საყვარელი ადამიანის ძებნაში თავის თავში აღმოაჩენს ახალ სულიერ ძალასა და თვისებებს. რომანის მთავარი გმირების სტამბოლის ქუჩებში მოგზაურობა-ხეტიალი და მათი თავგადასავლები ძალიან უახლოვდება სუფიურ

მოტივებზე აბსოლუტის ძებნაში „სულის ხეტიალს“, „შავ წიგნში“ კი თანამედროვე გმირისთვის ეს აბსოლუტი წარმოადგენს საკუთარი „მეს“ პოვნას, რაც პოსტმოდერნისტულ ჭრილში აისახება ორეულებისა და პიროვნების გაორების სახით. ადამიანების გაორებისა და ორეულების თემა მთავარ ხაზად მიჰყვება რომანს როგორც მთავარი, ასევე მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების ისტორიების ფონზე. მწერალი ოსტატურად ახდენს ერთი პერსონაჟის მეორეთი შეცვლას, ერთის ფუნქცია-მოვალეობების მეორეზე გადატანას, ცვლის აქცენტებს და მნიშვნელოვან როლს ანიჭებს იმ დეტალებს, რაც ადრე ნაკლებად მნიშვნელოვანი იყო.

რომანი „შავი წიგნი“ 2013 წელს ქართულად თარგმნა თურქოლოგმა და მთარგმნელმა ნანა ჯანაშიამ. წიგნმა მაშინვე მიიპყრო ქართველი მკითხველის ყურადღება, რაშიც უდიდესი დამსახურება მიუძღვის შესანიშნავად შესრულებულ თარგმანს. ნ. ჯანაშია, აგრეთვე, არის ფამუქის „ჯევდეთ ბეი და მისი ვაჟიშვილების“, „თოვლისა“ და „წითური ქალის“ თარგმანების ავტორიც. ასევე მის კალამს ეკუთვნის ოია ბაიდარის, აჰმეთ უმითის, ფარნა-ბექა ჩილაშვილის, ქევსერ რუჰის, საბაჰათინ ალის, ნერმინ ბეზმენის, ჩილერ ილჰანის, ფაჰრიე ბაირამის, თუნჯერ ჯუჯენოღლუს, უსუფ დუნდარის, შირინ იელმენ ოქთარის, სელჩუქ ალთუნის, ასლი სანჯარის, ფატმა ბარბაროსოღლუს, თარიქ თუფანის, სელაჰათინ უსუფისა და ისქენდერ ფალას ნაწარმოებთა თარგმანები.

ინტერტექსტუალური კავშირები

რომანში „შავი წიგნი“ ისევე, როგორც ფამუქის სხვა ნაწარმოებებში, ინტერტექსტუალობა განსაკუთრებულ როლს თამაშობს. ინტერტექსტებისა და ინტერტექსტუალური გზავნილების ჩამონათვალი ტექსტში იმდენად დიდია, რომ შეიძლება ნაწარმოები მთლიანად აღქმულ იქნას ერთ მეტატექსტად. მწერალი უხვად იყენებს როგორც ფარულ, ასევე ღია მინიშნებებსა და გზავნილებს. მათ შორის ვხვდებით შეხმიანებებს ევროპელი კლასიკოსების (დ. დეფო, ე.ა.პო, რ. მ. რილკე, მ. პრუსტი) ნაწარმოებებსა და აღმოსავლური ლიტერატურის ძეგლებისადმი (ჯელალედდინ რუმის „მესნევი“, შეიქ გალიფის „ჰუსნ უ აშქი“ (სილაშხე და სიყვარული), „ათას ერთი ღამე“). უფრო მეტიც, ფამუქი ოსტატურად იყენებს მევლანასა და შემსი თებრიზის ისტორიას და

საინტერესო პარალელს ავლებს გალიფისა და ჯელალის ურთიერთობასთან. ასეთივე პარალელებს ვხვდებით აღმოსავლური და დასავლური კულტურის დაპირისპირებისა და ურთიერთქმედების საკითხებზე მსჯელობისას, როცა მწერალი საუბრობს იბნ-არაბისა და დანტეს „ღვთაებრივ კომედიაზე“, ან „დიდ ფაშა“ ფერით ქემალსა და „დიდ ინკვიზიტორზე“ დოსტოევსკის „ძმები კარამაზოვებიდან“. განსხვავებით რომანისგან „მე წითელი მქვია“, სადაც მკვეთრი ხაზია გავლებული აღმოსავლურ და დასავლურ კულტურას შორის და აშკარად იგრძნობა აღმოსავლეთის მიერ დასავლეთის მიუღებლობა, „შავ წიგნში“ თითქოს მწერალი ეძებს მათ შორის შეხების წერტილებს და აცხადებს, რომ თურქეთი არის მსოფლიო კულტურის ნაწილი. წიგნში ბევრგან ფიგურირებს დასავლური და აღმოსავლური ლიტერატურის შეპირისპირებისა და მათში უპირველესისა და უძველესის აღმოჩენის თემა. განვიხილოთ რამდენიმე მაგალითი:

“Şimdi, İbni Arabi'nin rehberi eşliğinde göğün yedi katını nasıl dolaştığını, oralarda gördüklerini, rastladığı Peygamberlerle neler söylediklerini anlatışına ya da bu kitabı tam 35 yaşında (1198) yazışına bakıp, Nizam adlı bu rüyalardan çıkma kızın doğru, Beatrice'in yanlış, ya da İbni Arabi'nin doğru, Dante'nin yanlış ya da Kitab Al İsna ile Makam Al Asra'nın doğru, Divina Commedia'nın yanlış olduğuna hükmetmek, demin sözünü ettiğim birinci cins saçmalığa örnektir”. (Pamuk, 2015: 166)

„იბნ არაბიმ ეს წიგნი 35 წლისამ (1198 წელს) დაწერა და მის მონათხრობზე დაყრდნობით (როგორ მოიარა ცის შვიდი ფენა, იქ რა ნახა, წინასწარმეტყველებს რაზე ესაუბრა) იმის მტკიცება, რომ ქალიშვილი, სახელად ნიზამი, რომელიც მას სიზმრებში გამოეცხადებოდა ხოლმე, „სწორია“, ხოლო ბეატრიჩე - „არასწორი“ ან იბნ არაბი „სწორია“, დანტე კი - „არასწორი“, ან „წიგნი ღამეული გადაყვანისა“ „სწორია“, ხოლო „ღვთაებრივი კომედია“ – „არასწორი“. (ფამუქი, 2013: 151-152)

“Endüslü filozof İbni Tufeyl'in ıssız adaya düşen bir çocuğun doğayı, nesnelere, kendisini emziren bir geyiği, denizi, ölümü, gökleri ve “ilahi gerçekleri” tanıyarak, orada tek başına yıllarca yaşayışını ta on birinci yüzyılda kaleme almasına bakıp, Hayy İbni Yakzan'ın Robinson Crusoe'dan altı yüz yıl ileri olduğuna karar vermek, ya da ikincisinin eşyaları ve araçları daha ayrıntıyla

anlatmasına bakıp İbni Tufeyl'in Daniel De Foe'dan altı yüzyıl geri olduğunu söylemek de ikinci cins saçmalığa örnektir” (Pamuk, 2015: 166).

„ანდალუსიელმა ფილოსოფოსმა, იბნ თუფეილმა ჯერ კიდევ მე-11 საუკუნეში აღწერა ისტორია უკაცრიელ კუნძულზე მოხვედრილი იმ ბავშვისა, რომელმაც ბუნება, საგნები, ირემი (ძუძუს რომ აწოვებდა), ზღვა, სიკვდილი, ზეცა და „ღვთიური ჭეშმარიტება“ აღიარა და იქ წლების განმავლობაში მარტოდმარტო ცხოვრობდა. მეორე ტიპის სისულელეა იმ დასკვნის გაკეთება, რომ „ჰაი იბნ იაკუზანი“ 600 წლით წინ უსწრებს „რობინზონ კრუზოს“, ან რომ ამ უკანასკნელში საგნები და იარაღები უფრო დეტალურადაა აღწერილი, რის გამოც იბნ თუფეილი დანიელ დეფოს 600 წლით ჩამორჩება“ (ფამუქი, 2013: 152)

აღნიშნული მონაკვეთები საინტერესოა იმ კუთხით, რომ თვითონ მწერალი ამახვილებს ყურადღებას ნაწარმოებებს შორის მსგავსებებსა და კავშირებზე და აღნიშნავს, რომ მიუხედავად მსგავსებისა, ყველა ტექსტი თავისთავადია და თუ რომელიმე წინ უსწრებს დროში, ეს მაინც არ ნიშნავს, რომ გვიანდელი ტექსტი მისი წაბადვითაა შექმნილი. მწერალი პირველ მონაკვეთში პარალელებს ავლებს იბნ არაბისა და დანტეს, ნიჰამსა და ბეატრიჩეს შორის, მეორეში კი - იბნ თუფეილის „ჰაი იბნ იაკუზანსა“ და დანიელ დეფოს „რობინზონ კრუზოს“ შორის. ორივე მონაკვეთში, როგორც ვხედავთ, გამოყენებულია ღია ტიპის ინტერტექსტუალური მინიშნებები. მოყვანილ მაგალითებში გამოვყოფდი დასახელებული სათაურების თარგმანებს. მთარგმნელი პასუხისმგებლობით ეკიდება თავის საქმეს და ტექსტში არსებულ სხვადასხვაენოვან ციტატებსა თუ ჩანართებს არ ტოვებს უთარგმნელს, ან არ გადმოაქვს ტრანსკრიფციით. როგორც ჩანს, იგი მიმართავდა სხვადასხვა საშუალებებს და საბოლოოდ მივიღეთ თარგმანის ტექსტში იბნ არაბის ნაწარმოების „Kitab Al İsna ile Makam Al Asra“ არაბული დასახელებიდან “წიგნი ღამეული გადაყვანისა“ და დანტეს „Divina Commedia“-ს იტალიური დასახელებიდან “ღვთაებრივი კომედია“.

ტექსტის ადეკვატური აღქმა დამოკიდებულია თარგმანის ექვივალენტურობაზე. მთარგმნელი ცდილობს ტექსტიდან გამოიტანოს მაქსიმალური ინფორმაცია და

მკითხველს შეუქმნას ის ფონური ცოდნა, რაც მას ტექსტის ადეკვატურ აღქმაში დაეხმარება.

ბახტინის პოლიფონიურობის თეორიის თანახმად, არ არსებობს იზოლირებულად ცალკე მდგომი გამონათქვამები და ტექსტები, არც ერთი მათგანი არ შეიძლება იყოს პირველადი ან საბოლოო, ისინი წარმოადგენენ ერთი ჯაჭვის რგოლებს, ამიტომ არ შეიძლება მათი განხილვა დამოუკიდებლად. ამავე დროს ბახტინი ფიქრობს, რომ სიტყვა-სიტყვითი ციტირების დროსაც კი არ მეორდება გამონათქვამები, რამდენადაც მათში იცვლება სუბიექტის, ადგილისა თუ დროის პრაგმატული ორიენტირები, ანუ, ტექსტი ერთსა და იმავე დროს არის გამეორებულიც და უნიკალურიც.

ამ თეორიის შესანიშნავი მაგალითია დოსტოევსკის „ძმები კარამაზოვების“ მოტივები „შავ წიგნში“.

“O'nu bütün gerçekliğiyle tasvir eden bu tek eseri, 'Le Grand Pacha'yı Fransızca yazıldığı için Türk edebiyatının bir parçası olarak görmemek ne kadar yanlışsa, 'Şadırvan' ya da 'Büyük Doğu' gibi Doğucu dergilerde, bazılarının bir eziklik duygusuyla, Rus romancısı Dostoyevski'nin 'Karamazov Kardeşler'indeki Büyük Engizitör parçacığının bu küçük risaleden yürütüldüğünü ileri sürmeleri de o kadar acıklıdır. Doğu'dan Batı'ya, ya da Batı'dan Doğu'ya yürütülmüş eserler efsanesi, bana hep şu düşüncemi hatırlatır: Dünya dediğimiz rüyalar âlemi, bir uykudagezerin şaşkınlığı içinde kapısından giriverdiğimiz bir evse eğer, edebiyatlar da, alışmak istediğimiz bu evin odalarına asılmış duvar saatlerine benzerler.“ (Pamuk, 2015: 165)

„ეს, რა თქმა უნდა, მცდარი შეხედულებაა ისევე, როგორც იმის მტკიცება, რომ რუსი რომანისტის - დოსტოევსკის ნაწარმოების, „ძმები კარამაზოვების“, ერთ-ერთი თავი - „დიდი ინკვიზიტორი“, ამ ბროშურიდანაა გადმოწერილი (რასაც „შადრევნისა“ და „დიადი აღმოსავლეთის“ მსგავს პროაღმოსავლურ ჟურნალებში ამტკიცებენ). საერთოდ, ლეგენდა ლიტერატურული ნაწარმოებების მითვისებისა და აღმოსავლეთიდან დასავლეთით ან დასავლეთიდან აღმოსავლეთით მიგრაციის შესახებ მუდმივად ერთ ჩემს აზრს მაგონებს: თუ სამყაროდ წოდებული სიზმრების ქვეყანა ის სახლია, რომელშიც მთვარეულებით

გზააბნეულები შევდივართ, მაშინ სხვადასხვა ლიტერატურა იმ კედლის საათებს ჰგავს, ამ სახლის ოთახებში რომ კიდა“ (ფამუქი, 2013:151)

ფამუქისათვის დამახასიათებელი გრძელი, მრავალსიტყვიანი წინადადებები დიდ თავსატეხს უჩენს ზოგადად მთარგმნელებს. ზოგი მთარგმნელი მიმართავს რთული წინადადებების მარტივ წინადადებად დაშლის მეთოდს. ნ. ჯანაშია ზოგადად იყენებს ადეკვატურ თარგმანს, იგი არ მიმართავს გამარტივების ხერხს და უმრავლეს შემთხვევაში რთული ქვეწყობილი წინადადებების სახით უნარჩუნებს წინადადებას თავის ფორმასა და შინაარსს, რაც ზემოთ მოყვანილი მაგალითებიდანაც კარგად ჩანს. ამავე დროს, ისეთ შემთხვევებში, როცა რთული წინადადების გარკვეული მონაკვეთები, რომლებიც უფრო ინფორმატიული ხასიათისაა და მისი ცალკე გამოყოფა არ აზიანებს ტექსტის შინაარსს, მთარგმნელს გამოაქვს ცალკე, ფრჩხილების სახით, რაც იძლევა აზრის დაკონკრეტების ეფექტს. მაგრამ ვხვდებით ისეთ მაგალითებსაც, როცა მწერალი ფრჩხილების გამოყენებით აკონკრეტებს ინფორმაციას, მთარგმნელი კი ხსნის ფრჩხილებს და დანართის სახით გადმოსცემს სათქმელს. მაგალითად:

“Mavi ciltli, 1870’te Paris’te yayımcı Poulet-Malassis tarafından kalınca bir saman kağıda basılmış bir kitap düşünün. Yalnızca doksanaltı sayfa. Bir Fransız ressama (De Tennielle) çizdirilmiş... (Pamuk, 2015: 167)

„წარმოიდგინეთ ლურჯყდიანი, საკმაოდ სქელ გასანთლულ ქაღალდზე დაბეჭდილი ტომი, რომელიც 1870 წელს პარიზელმა გამომცემელმა, Poulet-Malassis-მა გამოაქვეყნა. იგი მხოლოდ 96 გვერდისგან შედგება და ფრანგი მხატვრის, De Tennielle-ს მიერაა გაფორმებული.“ (ფამუქი, 2013: 153)

ორიგინალში ფრანგი მხატვარი De Tennielle ფრჩხილებითაა გამოყოფილი, თარგმანში კი - ფრჩხილების გარეშე, გაუვრცობელი დანართის სახითაა წარმოდგენილი. მთარგმნელის ეს გადაწყვეტილება გამართლებულად მიმაჩნია, რამდენადაც, წინა მაგალითებისგან განსხვავებით, სადაც ინფორმაციის დაკონკრეტება ხდება განსხვავებული შინაარსის ინფორმაციით, აქ საქმე გვაქვს ერთი და იმავე ინფორმაციის მატარებელ

სიტყვებთან, რომლებიც, უფრო უპრიანია, გამოყენებულ იქნას ფრჩხილების გარეშე, გაუვრცობელი დანართის სახით.

ამ მაგალითში ყურადღებას იქცევს ფრანგული დასახელებები, რომლებიც თარგმანში უცვლელად, ტრანსლიტერაციითაა გადმოტანილი. უცხოენოვანი ჩანართების თარგმანში გადმოტანის მეთოდი უმეტესწილად დამოკიდებულია პირველწყაროზე, ანუ, იმაზე, თუ თვითონ მწერალი როგორ ექცევა ამ ტიპის ჩანართებს. უცხოენოვანი ჩანართების კომენტარების სახით განმარტება მიზანშეწონილად ითვლება იმ შემთხვევაში, როცა საქმე ეხება ისტორიულ-კულტურულ, ან დედნისა და თარგმანის ენებს შორის სხვადასხვა განსხვავებებს, რის გამოც თარგმანის მკითხველი ტექსტს ვერ აღიქვავს ისე, როგორც დედნის ენის მატარებელი მკითხველი. სხვა დანარჩენ შემთხვევაში უცხოენოვანი ჩანართები თარგმანის ტექსტში ისევე უნდა იქნას გადმოტანილი, როგორც ეს ორიგინალშია, რამდენადაც მთარგმნელის ამოცანას წარმოადგენს დედნის სრულყოფილი გადმოცემა. თარგმანი უნდა ასრულებდეს იგივე ფუნქციას, რასაც ორიგინალი.

ფრანგულენოვან ჩანართს, “Le Grand Pacha” (ფრანგულად „დიდ ფაშას“ ნიშნავს), რომელიც თარგმანშიც იმავე სახით, ტრანსლიტერაციითაა გადმოტანილი, ტექსტში განსაკუთრებული დატვირთვა აქვს. წიგნში ერთი თავი, სათაურით „ყველანი მას ველოდებით“, ეხმიანება ფ. დოსტოევსკის „ძმები კარამაზოვების“ „დიდი ინკვიზიტორის“ ლეგენდას. „დიდი ფაშა“ ისევე, როგორც დოსტოევსკის „დიდი ინკვიზიტორი“ ესაუბრება დატყვევებულ მესიას და ცდილობს დაარწმუნოს, რომ მისი მოსვლა კარგს არაფერს მოუტანს სამყაროს, რის გამოც იგი თავისივე ხალხის მიერ იქნება უარყოფილი და ტყვეით განგმირული. წიგნში გამოყენებულ რეალურ პირებთან და წყაროებთან ერთად ვხვდებით გამოგონილ პერსონაჟებსა და ფაქტებს. როგორც ჟურნალისტი ჯელალი, ასევე ექიმი ფერით ქემალი, გამოგონილი პერსონაჟები არიან. ფერით ქემალმა ფრანგულად დაწერა “Le Grand Pacha”, რომელიც პარზში გამოიცა, რის გამოც „მას ჩვენი ლიტერატურის ნიმუშად არ მიიჩნევენ“ - ამბობს ჯელალი. (ფამუქი, 2013:151) მწერალიც, სწორედ, მისი ფრანგული კუთვნილების ხაზგასასმელად ყველგან ფრანგულ ტრანსკრიფციას იყენებს. ფრანგულთან ერთად “Le Grand Pacha” თურქულ ასოციაციასაც იწვევს („ფაშა“ - სამოქალაქო და სამხედრო უმაღლესი ტიტული ოსმალეთის ომპერიაში). ამ ფრანგულ-თურქული

ასოციაციების შერწყმას მიყვაროთ ისევ დასავლეთისა და აღმოსავლეთის სიმბოლოებთან. ამიტომ მთარგმნელის მიერ ტრანსლიტერაციის გამოყენება და ამ ნიშნით მისთვის მთავარი აზრის შენარჩუნება, გამართლებულად და აუცილებელ პირობად მიმაჩნია.

მხატვრული ნაწარმოების ინტერტექსტის თარგმანი საკმაოდ დიდ სირთულეებთანაა დაკავშირებული. მკითხველის მიერ ინტერტექსტის ამოცნობა, მისი სწორი ინტერპრეტაცია, აღქმა და საბოლოო გაგება დამოკიდებულია მთარგმნელის, როგორც დედანსა და მკითხველს შორის ერთადერთი მნიშვნელოვანი შუამავლის, სტილისა და აზრის სწორად ფორმირებაზე, ინტერტექსტის სხვა კულტურაში გადატანისა და ადაპტაციისას სწორი მესიჯების შენარჩუნებაზე.

განვიხილოთ შემდეგი მაგალითი:

“Sokaklarda, mutsuzlukla yürürken, tıpkı Proust’un romanındaki anlatıcının yaptığı gibi, evinde kendisini bekleyen genç ve güzel bir kadın olduğunu, bir zamanlar tanışmayı bile mutluluk sayacağı Abertine adlı bu kadının kendisini beklediğini ve beklerken de Albertine’in neler yaptığını hayal ediyormuş. Sobası bir türlü iyi yanmayan iki odalı kendi evine döndüğündeyse, ihtiyar gazeteci, Albertine’in Proust’u terk ettiği öteki ciltteki sayfaları kaderle hatırlar, boş evin hüznünü içinde hisseder, bir zamanlar burada Albertine ile gülüşerek konuştuıkları şeyleri, onun kendisini ancak zili çaldıktan sonra ziyaret etmesini, sabah kahvaltılarını, kendi bitip tükenmeyen kıskançlık nöbetlerini, birlikte çıkacakları Venedik yolculuğunun hayallerini tek tek, sanki kendisi hem Proust hem de kapatması Albertine imiş gibi, gözlerinden hüznün mutluluk yaşları akana kadar hatırlarmış.” (Pamuk, 2015: 188)

„ქუჩებში ხეტიალისას, ზუსტად პრუსტის რომანის მთხრობელივით ფიქრობდა, რას აკეთებდა ახალგაზრდა და ლამაზი ქალი, რომელიც შინ ელოდებოდა. ხოლო თავის ოროთახიან გაუმთბარ სახლში დაბრუნებული ნაღვლიანად იხსენებდა ნაწარმოების ერთ მონაკვეთს, სადაც ალბერტინა პრუსტს მიატოვებს. მაშინ ცარიელი სახლის სევდა სულის სიღრმემდე სწვდებოდა. თითქოს ერთსა და იმავე დროს პრუსტიც იყო და ალბერტინაც. სანამ თვალებიდან ბედნიერების ცრემლები არ წასკდებოდა, დეტალურად იგონებდა

მხიარულ საუბრებს, ერთობლივ საუბრეებს, თავის გაუთავებელ ეჭვიანობას, ვენეციაში მოგზაურობის გეგმებს“. (ფამუქი, 2013:171)

როგორც ვხედავთ, თხრობა მიმდინარეობს მოგონებებისა და ასოციაციების ფონზე. ლიტერატურის მოყვარული მკითხველისთვის ადვილი შესამჩნევია მარსელ პრუსტისთვის დამახასიათებელი წერის მანერა, ქვეცნობიერი მინიშნებებით გაცოცხლებული სამუდამოდ დაკარგული ამბები და ამ ამბების გახსენებით გამოწვეული სიხარული. მიუხედავად იმისა, რომ ფამუქი ღიად მინიშნებს პრუსტთან და მის პერსონაჟთან, ალბერტინასთან, კავშირზე, მთარგმნელის მიერ შესრულებული ადეკვატური, ტოლფასოვანი, თარგმანი მკითხველში იწვევს ეკვივალენტურ ასოციაციებს პრუსტის უკვდავი ნაწარმოების, „დაკარგული დროის ძიებაში“-ს ერთ-ერთ წიგნთან „დაკარგული ალბერტინა“.

„შავი წიგნი“ გაჯერებულია მსგავსი ღია მინიშნებებით, მაგრამ ეს არ უადვილებს საქმეს მთარგმნელს. იგი ცდილობს, ამომწურავი ინფორმაცია მიიღოს ტექსტიდან, რისთვისაც იგი, პირველ რიგში, უნდა ფლობდეს იმ ფონურ ცოდნასა და კულტურულ მეხსიერებას, რასაც ფლობს იმ ენის მატარებელი ხალხი. შემდეგ მაგალითში წარმოდგენილია ინტერტექსტუალური კავშირები როგორც ანტიკურ, ასევე აღმოსავლურ და დასავლურ ლიტერატურასთან.

„O kış gecesi, bir Fransız gazetesinde (Illustration) gördüğüm tuhaf suratlı bir ucubenin (gözünün biri aşağıdaydı, biri yukarıda) resmine bir an baktıktan sonra “tepegöz”ler üzerine bir çırpıda bir şeyler çiziktirmiştir: Dede Korkut’ta genç kızları korkutan, Homeros’un destanında Siklop adlı hain yaratıklara dönüşen, Buharı’nın Peygamberler Tarihi’nde Deccal’ın ta kendisi olan, Binbir Gece Masalları’nda vezirlerin haremine giren, Dante’nin Cennet’inde bana pek tanıdık gelen sevgili Beatrice’i ile buluşmadan önce, üzerinde mor bir elbiseyle şöyle birgözüküveren, “Mevlana Celalettin’in Mesnevi’sinde kervanların yolunu kesen ve pek sevdiğim Vathek’te de bir zenci kadın kılığına bürünen bu gözüpek yaratığın geçmişi özetledikten sonra, alnın tam ortasındakaranlık bir kuyu gibi duran bu tuhaf ve tek gözün neye benzediğini, neden bizleri irkilttiğini, ondan neden korkmanız ve sakınmanız gerektiğini yazmış, bir heyecan dalgasıyla

kalemimin ucuna geliveren iki hikayeciği de, kısa “monografime” ekleyivermiştir.” (Pamuk, 2015: 123)

„ზამთრის იმ ღამეს ერთ ფრანგულ გაზეთში („Illustration“) უცნაური მახინჯის (თვალეები აცა-ბაცა ჰქონდა) ფოტოს წავაწყდი და ხელის ერთი მოსმით „ციკლოპებზე“ დავწერე. ჯერ იმათზე მოვეყვი, „დედე ქორქუთში“ ახალგაზრდა გოგონებს რომ აშინებენ; ჰომეროსის ეპოსში გაიძვერა ციკლოპებად რომ გადაიქცევიან; ბუჰარის „წინასწარმეტყველების ისტორიაში“ თავად დეჯალს რომ განასახიერებენ; „ათას ერთი ღამის“ ზღაპრებში ვეზირების ჰარამხანებში რომ შედიან; დანტეს „სამოთხეში“ ბეატრიჩესთან (ის ჩემთვის უაღრესად ახლობელი გახლდათ) შეხვედრამდე იისფერი ტანისამოსით რომ გაიელვებს; მევლანა ჯელალედინის „მესნევიში“ ქარავნებს გზას რომ უჭრის და ჩემს საყვარელ „ვათეკში“ შავკანიანი ქალის გარეგნობას რომ იღებს. შემდეგ იმაზე ვისაუბრე, რას გვაგონებდა შუა შუბლზე ბნელ ორმოსავით პირდაღებული ერთადერთი თვალი, რატომ გვზარავდა, რატომ უნდა მოვრიდებოდით“. (ფამუქი, 2013:113)

მოცემულ ნაწყვეტში მთარგმნელი კომენტარების საშუალებით განმარტავს მკითხველისათვის (შესაძლო) უცნობ მოვლენებს, როგორცაა „დედე ქორქუთი“ („დედე ქორქუთის წიგნი“ - ოღლუზი თურქების საგმირო ეპოსი“), ასევე განმარტავს ბუჰარის ვინაობას („მუჰამედ იბნ ისმაილ ალ ბუჰარი, იგივე იმამ ბუჰარი (810-869) - გამოჩენილი ბუჰარელი ღვთისმეტყველი“). რამდენადაც აქვე ნახსენები დანტეს „სამოთხე“, ჯელალედინის „მესნევი“ და „ათას ერთი ღამე“ წიგნში რამდენჯერმე გვხვდება და პირველი ხსენებისას მთარგმნელმა კომენტარებით განმარტა მათი მნიშვნელობები, სწორედ, ამ მიზეზით აღარ გვხვდება ამ მონაკვეთში მათი ხელმეორე განმარტებები. გარდა ამისა, ამ მონაკვეთის მაგალითზე შეგვიძლია ვიმსჯელოთ, ენობრივი თვალსაზრისით, რამდენად საინტერესოაა შესრულებული თარგმანი. მაგალითად: “bir çarpıda” გამონათქვამი ქართულად ითარგმნება, როგორც „მყისიერად“, „წამიერად“, რაც მთარგმნელმა მხატვრულად შეცვალა „ერთი ხელის მოსმით“. ასევე თურქულ ტექსტში მოცემული „bir kuyu gibi duran... tek gözüün“ (ორმოსავით თვალის) მთარგმნელმა უფრო ხატოვნად წარმოაჩინა „ორმოსავით პირდაღებული ერთადერთი თვალი“, სადაც სიტყვა

„პირდაღებული“, რომელიც მთარგმნელის გადაწყვეტილებით იქნა ჩამატებული, უფრო ნათლად წარმოაჩენს ციკლოპის საზარელ გარეგნობას. მთარგმნელმა შესაძლოა, უბრალო მინიშნებებსა და გამონათქვამებში, უფრო მეტი ინფორმაცია ჩადოს, მაგრამ, ამავე დროს, ადეკვატური დატვირთვა შეუწარმუნოს ავტორისეულ მინიშნებებს.

ორჰან ფამუქის ინდივიდუალური სტილი ჩანს ისეთ ინტერტექსტუალურ კავშირებშიც, რომლებიც წარმოიქმნება საკუთრივ მის ნაწარმოებებს შორის. ამ მხრივ არც „შავი წიგნია“ გამონაკლისი. ჯელალ სალიქის ერთ-ერთ საგაზეთო სტატიაში ნახსენებია ჯევდეთ ბეი რომანიდან „ჯევდეთ ბეი და მისი ვაჟიშვილები“ და ენციკლოპედიისტი სელაჰათინი „მდუმარე სახლიდან“. მთარგმნელს მათი ვინაობა განმარტებული აქვს კომენტარების სახით, რაც ეხმარება მკითხველს ამ ნაწარმოებებს შორის აზრობრივი კავშირის დამყარებაში. რომანში მეორედაც ვხვდებით ჯევდეთ ბეის სახელს, სადაც იგი მოხსენიებულია, როგორც ერთ-ერთი მდიდარი სტამბოლელი.

ჯელალისა და გალიფის საგაზეთო სტატიებსა და მონათხრობებში ვხვდებით ჯელალედის რუმის „მესწვეის“, იბნ არაბის წიგნის, შეიხ გალიფის „ჰუსნ უ აშქისა“ „ყურანისა“ და სხვა აღმოსავლური ლიტერატურული ტექსტების საინტერესო ინტერპრეტაციებს. „ყურანის“ სურებს, როგორც „მე წითელი მქვია“ რომანის შემთხვევაში, განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს „შავ წიგნშიც“.

“Kuran bu konuda yalnızca harfleri okumasını bilenler için açık (“El-İsra” suresinin 97. Ayeti, “Ez-Zümer” suresinin Allah’ın Kuran’ı “birbirine benzer ve çift inzal” ettiğini söyleyen 23. Ayeti vs.) Kuran’ın inişinden üç yüz elli yıl sonra yazan Kudüslü Mutahhar İbni Tahir’in “Başlangıç ve Tarih” adlı kitabına göreyse, bu konudaki tek kanıt, Muhammed’in adı, görünüşü ya da bu ve benzeri hadislere kaynaklık eden öbür tanıkların şahitlikleri. Bundan gene üçyüze yedi yıl sonra, Şiiilerin Samarra’daki Hakim-ül Vakt Türbesi’nin yeraltındaki mahzeninde, O’nun zuhur etmesinin törenlerle beklendiğine İbni Batuta’nın Seyahatnamesi’nde kısaca değindiğini biliyoruz. Otuz yıl sonra ise, Firuz Şah’ın katibine yazdırdığına göre, Delhi’nin sarı ve tozlu sokaklarında, O’nu ifşa edeceği harflerin esrarıyla birlikte bekleyen binlerce mutsuz varmış. Yine aynı yıllarda, İbni Haldun’un O’nun ortaya çıkışıyla ilgili hadisleri aşırı Şii kaynaklarından ayıklayarak tek tek ele

aldığı Mukaddime'sinde, bir başka noktanın yeniden üzerinde durulduğunu biliyoruz: O'nunla birlikte Deccal'in, Şeytan'ın ya da Frenklerin anlayış ve diliyle söylersek Anti-Christ'in görüleceği ve o kıyamet ve kurtuluş gününde O'nun Deccal'i öldüreceği.” (Pamuk, 2015: 164)

„ყურანში ეს საკითხი მხოლოდ იმათთვისაა გასაგები, ვისაც მისი წაკითხვა ძალუმს („ალ ისრას“ 97-ე აიეთი; აზ ზუმარის 23-ე აიეთი, სადაც ნათქვამია, რომ ალაჰმა ყურანი „მსგავსად და წყვილად“ დაუმზა და სხვა). ყურანის გარდმოვლენიდან 350 წლის შემდეგ იერუსალიმელი მუჰათარ იბნ თაჰირის წიგნის, „დასაბამისა და ისტორიის“, მიხედვით, ამის ერთადერთი დამადასტურებელი საბუთი არის მუჰამედის („ვინმე ჩემი მსგავსი სახელითა, გარეგნობითა ან საქმიანობითა გიჩვენებთ გზას“) ან სხვა იმ მოწმეთა სიტყვები, მსგავს ხადისებს რომ უდევს საფუძვლად. კიდევ 350 წლის შემდეგ იბნ ბატუტამ თავის „მოგზაურობათა წიგნში“ გაკვრით ახსენა, რომ სამარაში, მუთავაქილის სასახლის სარდაფში, შიიტები „მის“ მობრძანებას ზარ-ზეიმით ელოდნენ. 30 წლის შემდეგ კი შაჰ ფირუზმა თავის მდივანს უკარნახა, დელის მტვრით გადაყვითლებულ ქუჩებში „მას“ და ასოების საიდუმლოს გამხელას ათასობით უბედური ადამიანი ელოდებოდაო. ცნობილია, რომ ამავე დროს იბნ ჰალდუნიმ თავისი „მუქადიმესთვის“ „მისი„ გამოჩენისადმი მიძღვნილი ხადისები შიიტური წყაროებიდან სათითაოდ შეარჩია და ეს საკითხი ახლებურად გააშუქა: „მასთან“ ერთად მოგვევლინებოდა დეჰალი - ეშმაკი თუ ევროპელების ანტიქრისტე და განკითხვისა და ხსნის დღეს „იგი“ დეჰალს მოკლავდა“. (ფამუქი, 2013:149-150)

ამ მონაკვეთის თარგმანის მიხედვით შეიძლება ვიმსჯელოთ ზოგადად მთარგმნელის მიერ გაწეულ შრომაზე, რაც გამოიხატება დედნის ტექსტში მოცემული ინფორმაციის გადამუშავებასა და მკითხველისთვის კომენტარების სახით განმარტებების გაკეთებაში. დასაწყისში ნახსენებია „ყურანის“ „ალ ისრასა“ და „აზ ზუმარის“ აიები. მთარგმნელმა დააზუსტა, რომელ სურებს ეკუთვნის აღნიშნული აიეთები (მე-17 და 39-ე სურები) და მკითხველისთვის უფრო გასაგები რომ ყოფილიყო, კომენტარებში განმარტა მათი არაბული დასახელებების მნიშვნელობები, როგორც „ღამეული გადაყვანა“ და „მწკრივნი“. მთარგმნელს ისტორიული ცნობები მოაქვს იერუსალიმელი მუჰათარ იბნ თაჰირის შესახებ, სადაც განმარტავს, რომ ზოგი გადმოცემის თანახმად, ის იყო სელჩუკთა

დიდი სახელმწიფოს ვეზირი, ნიზამულ-მულქის მკვლელი, ასასინი დერვიში. ამავე აბზაცში მთარგმნელი განმარტავს იბნ ბატუტასა („ცნობილი შუასაუკუნოვანი მოგზაური“) და შაჰ ფირუზის ვინაობებსა და მათი მოღვაწეობის პერიოდებს (დელის სულთანი (1309-1388)). აქვე გვხვდება გეოგრაფიული სახელის - სამარას - განმარტებაც („ქალაქი ერაყში“). ასევე ახსნილია არაბული წარმოშობის სიტყვა „ხადისი“ და თურქული სიტყვა „მუქადიმე“, რომლებიც მთარგმნელმა პირდაპირ, თარგმანის გარეშე გადმოიტანა ტექსტში და კომენტარებში განმარტა მათი მნიშვნელობები („ხადისი - გადმოცემა მუჰამედის სიტყვათა და საქმეთა შესახებ“ და „მუქადიმე - საჩუქარი, ძღვენი (თურქ.)“)

ზოგადად უცხო სიტყვათა თარგმნის პრობლემა ყოველთვის იყო საკამათო თემა. ამ საკითხზე საინტერესო აზრს გამოთქვავს ქ-ნი დ. ფანჯიკიძე: „თარგმანში არაა აუცილებელი ორიგინალის ხატოვან თქმებს ან სხვა გამომსახველობით ხერხებს ყოველთვის მოვუნახოთ წმინდა ქართული შესატყვისი, აქ უნდა გავარჩიოთ ავტორისეული და ტრადიციული მხატვრული საშუალებანი. ხშირად ავტორისეული გამომსახველობითი ხერხების შესაფერისი ფორმით ზუსტად გადმოტანა ამდიდრებს მშობლიურ ენას და გარდა ამისა, ანიჭებს თარგმნილ ნაწარმოებს იმ უცხო ელფერს, რაც ჩვენი აზრით, თარგმანს უეჭველად უნდა ახლდეს თან“. (ფანჯიკიძე, 1980: 19)

თარგმანში უცხო კოლორიტის შენარჩუნება უფრო აახლოებს მკითხველს იმ სამყაროსთან, რაზეც მოგვითხრობს წიგნი. ამიტომ მიმაჩნია, რომ მთარგმნელის ვალია დედნისეული სტილის, კოლორიტისა და რეალიების ამსახველი ლექსიკური ერთეულების შენარჩუნება. ასეთი ტიპის სიტყვებს მიეკუთვნება მთარგმნელის მიერ უთარგმნელად გადმოტანილი: ბეზიქი (ბანქოს ერთგვარი თამაში), ვაკუფი (ფონდი), გეჯექონდუ (ქალაქის გარეუბანში ერთ ღამეში არალეგალურად აშენებული ბარაკი), თექე (სერვიშთა სავანე), აბი (უფროსი ძმა), ეზანი (მოწოდება ლოცვისკენ), მუჰალებიჯი (ბრინჯის ფქვილისა და რძისგან დამზადებული ერთგვარი კერძის, მუჰალების, გამყიდველი) და სხვა.

ამავე აბზაცში ნახსენებია სამყაროს მხსნელი, მესია, რაც თურქულ ენაში გამოხატულია დიდი ასოთი დაწერილი მესამე პირის ნაცვალსახელით, რომელიც

სხვადასხვა ბრუნვის ნიშნისგან გამოყოფილია აპოსტროფით (O'nu, O'nun). ამით მწერალი ხაზს უსვავს მის განსაკუთრებულობას, ღვთაებრიობას. რამდენადაც ქართულ ენაში არ გვაქვს დიდ-პატარა ასოები, მთარგმნელმა, მწერლის ამ მოვლენისადმი დამოკიდებულების შენაჩუნების მიზნით გამოიყენა ბრჭყალები („ის“, „მის“, „მისი“, „მასთან“ და ა.შ.).

ციტატები

პარატექსტუალური კავშირების ყველაზე საინტერესო გამოვლინებებს წარმოადგენს წიგნში უხვად მოცემული ეპიგრაფები, რომლებიც წიგნის უკლებლივ ყველა თავს ამშვენებს. მწერალი პირველივე თავის ეპიგრაფში ვინმე ადლის პირით ამბობს: „ნუ იყენებთ ეპიგრაფს, იგი ნაწარმოებში საიდუმლოს კლავს!“ და ამით პირდაპირ მიანიშნებს ეპიგრაფსა და ტექსტს შორის უშუალო კავშირზე. ამავე თავის მეორე ეპიგრაფში მწერალი ასევე ვინმე ბაჰთის სახელით განაგრძობს აზრს: „და თუ ის მაინც უნდა მოკვდეს, საიდუმლოც შენ მოკალ და საიდუმლოს გამყიდველი ცრუ წინასწარმეტყველიც!“ (გვ. 5). აქვე მთარგმნელი მკითხველს კომენტარის სახით აწვდის ინფორმაციას ადლისა და ბაჰთის შესახებ, რომლებიც ზოგი ვერსიით მწერლის მიერ გამოგონილი პირები არიან, თუმცა აქვე დაურთავს, რომ „პირველი სულთან ბეიაზიდის ლიტერატურული ფსევდონიმი იყო, მეორე კი - აჰმედ - I-ისა“.

ასევე მწერლის მიერ გამოგონილი პირის, იბნ ზერჰანის, სახელით მეორე თავის ეპიგრაფში ვხვდებით ციტატას: „არაფერია ცხოვრებაზე უფრო გასაოცარი, გარდა სიტყვისა“. (ფამუქი, 2013:18) იგივე ფრაზა მეორდება წიგნში ცოტა სხვა წყობით („ცხოვრებაზე საოცარი მხოლოდ სიტყვაა“ (გვ.80) და ტოვებს შთაბეჭდილებას, რომ ერთ-ერთი პერსონაჟი, საიმი, იმეორებს ცნობილი ადამიანის ცნობილ სიტყვებს. უმბერტო ეკოს, ხორხე ლუის ბორხესისა და სხვა გამოჩენილი მწერლების მსგავსად ორჰან ფამუქიც არარსებული ადამიანებისა და მათი ნაწარმოებების გამოგონებით ქმნის პარალელურ ლიტერატურულ რეალობას.

ეპიგრაფების ავტორებს შორის ვხვდებით კიდევ ერთ გამოგონილ პირს - ბირონ ფაშას. უნდა ითქვას, რომ ორჰან ფამუქი არსად არ საუბრობს თავისივე გამოგონილ

„ავტორებზე“ და რამდენადაც მწერალი უხვად იყენებს წიგნში სხვადასხვა ცნობილი თუ ჩვენში ნაკლებად ცნობილი აღმოსავლელი ავტორების ციტატებს, მათ შორის ნამდვილი „ავტორების“ აღმოჩენა და შემდეგ მკითხველისათვის უტყუარი ინფორმაციის მიწოდება მთარგმნელის დიდ ყურადღებასა და შრომას საჭიროებს.

უფრო იოლადაა საქმე ეპიგრაფების ცნობილ ავტორებთან, როგორებიც არიან: რილკე, მარსელ პრუსტი, დანტე, ლუის კეროლი, სამუელ კოლრიჯი, ფიოდორ დოსტოევსკი, მევლანა, ფლობერი, ჟერარ დე ნერვალი და ედგარ ალან პო. ასევე ერთ ეპიგრაფად გამოყენებულია ამონარიდი „ათას ერთი ღამის ზღაპრებიდან“. აქ მთარგმნელი იმედს იტოვებს, რომ მკითხველი არ საჭიროებს აღნიშნულ ავტორთა განმარტებას, ხოლო სხვა ციტატების ნაკლებად ცნობილი ავტორების (ქართველი მკითხველისათვის, შეიძლება ითქვას, უცნობი თურქი მწერლებისა თუ მოღვაწეების) შემთხვევაში მთარგმნელი კომენტარების სახით მოკლე ინფორმაციას აწვდის მკითხველს მათი ვინაობისა და მოღვაწეობის შესახებ. ასეთ ავტორებს მიეკუთვნებიან ჩვენში ნაკლებად ცნობილი: თურქი პოეტი, პროზაიკოსი და დიპლომატი იაჰია ქემალი (თურქი პოეტი, პროზაიკოსი, დიპლომატი), აბდურაჰმან შერეფი (ოსმალთა ისტორიოგრაფი და სახელმწიფო მოღვაწე), ულუნაი (თურქი ჟურნალისტი და მწერალი), თურქან შორაი (თურქი მსახიობი ქალი), აჰმეთ რასიმი (თურქი მწერალი, ჟურნალისტი, ისტორიკოსი, დეპუტატი), ჰალით ზია უშაქლიგილი (თურქი მწერალი), ფერიდუნ ატარი (სპარსი სუფი მწერალი) და სხვა.

მთარგმნელი ევროპელი მწერლების ციტატების თარგმნისას ზოგ შემთხვევაში პირდაპირ თურქულიდან აკეთებს თარგმანს, ხოლო ისეთ შემთხვევაში, როცა არსებობს ამა თუ იმ მწერლის ციტატის ქართული თარგმანი, იყენებს მას, როგორც დედნის ენიდან უფრო პროფესიონალურად შესრულებულ თარგმანს. ამის საუკეთესო მაგალიათია დანტე ალიგიერის „ღვთაებრივი კომედიიდან“ აღებული ციტატა:

“...zaman dıŝı havayı titreten iç çekmeler” (Pamuk, 2015: 69)

ეს ციტატა მოყვანილია „ღვთაებრივი კომედიის“ „ჯოჯოხეთის“ თავიდან (ქება მეოთხე, 25-ე სტროფი). მისი სიტყვა სიტყვითი თარგმანი თურქულიდან ასე ჟღერს: „კვნესები, დროის მიღმა ჰაერს რომ არხევენ“. მთარგმნელმა მიიღო შესანიშნავი

გადაწყვეტილება, როცა თურქულიდან თარგმანს არჩია კ. გამსახურდიას მიერ შესრულებული შესანიშნავი თარგმანი, რომელიც, რა თქმა უნდა, უფრო მხატვრულად ჟღერს და მკითხველს საშუალებას აძლევს შეიცნოს ეპიგრაფის ავტორი და ციტირების წყარო. თარგმანში გამოყენებული დანტეს ციტატის კ. გამსახურდიასეული თარგმანი ასე ჟღერს:

„...მხოლოდ ეთერი ცახცახებდა, მარადჟამული

მძიმე კვნესისგან შენარხევი და შენადრწოლი“. (ფამუქი, 2013:61)

ეპიგრაფის მთავარი დანიშნულებაა მოკლედ და ლაკონურად გამოკვეთოს წიგნის მთავარი სიუჟეტური ხაზი, ავტორის დამოკიდებულება ამა თუ იმ საკითხთან და პერსონაჟთან, წინასწარ აუწყოს მკითხველს ნაწარმოებში გადმოცემული განწყობის შესახებ. სათანადოდ შერჩეული ეპიგრაფი ავსებს ნებისმიერ ტექსტს, ამიტომ ეპიგრაფის თარგმნა მოითხოვს მთარგმნელისგან განსაკუთრებულ პასუხისმგებლობას, მან აზრის დანაკარგის გარეშე უნდა მიიტანოს მკითხველადმდე ის მთავარი გზავნილი, რაც იკითხება სტროფებს შორის.

ფრაზეოლოგია, იდიომები

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ყველა ენაში იდიომები / ფრაზეოლოგიური გამოთქმები დაკავშირებულია ზეპირსიტყვიერებასთან, კულტურასთან, ყოფასა და ტრადიციებთან, ამიტომ მთარგმნელი კარგად უნდა იცნობდეს იმ ქვეყნის რეალიებს, რომელი ენიდანაც აკეთებს თარგმანს. ნებისმიერ ენაში ბევრი რამ არის იდიომატური, ანუ ისეთი, რაც სხვა ენაში არ მოიძებნება და ხშირ შემთხვევაში მისი ეკვივალენტის ძებნა მთარგმნელისთვის დიდ თავსატეხს წარმოადგენს. მაგრამ ყველაზე განსხვავებულ ენებსაც კი მოეძებნება იმდენი საერთო რამ, რაც პროფესიონალ მთარგმნელს საშუალებას მისცემს, სრულად ან თითქმის სრულად გადაიტანოს თარგმანში დედნის მხატვრულ-ესთეტიკური თვისებები და ამით უზრუნველყოს სათანადო ეფექტი.

თურქული როგორც სამეტყველო, ასევე ლიტერატურული ენა გაჯერებულია იდიომატური გამოთქმებით. ამ მხრივ არც ორჰან ფამუქის ენაა გამონაკლისი. იდიომები თუ ფრაზეოლოგიური გამოთქმები, რომლებიც „შავ წიგნში“ გვხვდება, ისვე როგორც

რომანის „მე მქვია წითელის“ შემთხვევაში, შეიძლება დაიყოს ორ კატეგორიად. ესენია: გამოთქმები, რომლებიც თავისი მნიშვნელობით ახლოს დგას ქართულ გამოთქმებთან და ეკვივალენტი მოიძებნება ქართულშიც და გამოთქმები, რომლის შინაარსიც უცხოა ქართული სინამდვილისთვის, მისი სიტყვა-სიტყვითი თარგმანი გაუგებარი რჩება მკითხველისთვის და ამიტომ მოითხოვს მთარგმნელის მიერ ენის ზედმიწევნით ცოდნას და, რა თქმა უნდა, მის კომპეტენტურ თარგმანს.

ფრაზეოლოგიური ერთეულები არის სემანტიკურად განუყოფელი მყარი შესიტყვებები, მტკიცედ ჩამოყალიბებული გამონათქვამები, რომლის შემადგენელ კომპონენტებსაც გააჩნიათ ერთიანი მიზნობრივი მნიშვნელობა და გამოირჩევა ამ მიზნის მუდმივობით. მაგალითად:

“...attan inip eşeğe biniyoruz, hayırlı olsun! “ (Pamuk, 2015: 38)

„ცხენიდან ჩამოვედით და ვირზე ვსხდებით, ღმერთმა აქაურობა ბედნიერებაში მოგახმაროსო“ (ფამუქი, 2013:30).

ეს გამოთქმა აღნიშნავს ცხოვრების დაბალ დონეზე დაშვებას. მთარგმნელმა იგი სიტყვა-სიტყვით თარგმნა, არ დასჭირვებია ქართული შესატყვისის მოძებნა, რამდენადაც მისი შინაარსი ადვილად გასაგებია ქართველი მკითხველისთვის, რასაც მისი შესაბამის კონტექსტში გამოყენებაც უწყობს ხელს.

თარგმანში ეკვივალენტურობის მაღალ ხარისხს უზრუნველყოფს ფრაზეოლოგიური ერთეულების აზრობრივი, სიმბოლური და სტრუქტურული ფორმების აბსოლუტური დამთხვევა. მაგალითად:

„bir deri bir kemik at...“ (Pamuk, 2015: 38) სიტყვა-სიტყვით: ძვალი და ტყავი, ანუ აღნიშნავს ძალიან გამხდარს, რაც მთარგმნელმა ზუსტად გადმოიტანა თარგმანში და აქცია მეტაფორად: „გამძვალტყავებული ცხენი...“ (ფამუქი, 2013: 30)

“boş laflar” (Pamuk, 2015: 110) - ზუსტი თარგმანია „ცარიელი სიტყვები“. მთარგმნელმა შინაარსის შენარჩუნებით უფრო ხატოვნად გადმოიტანა თარგმანში: „სიტყვების რახა-რუხი“ (ფამუქი, 2013:101)

“pavyondan ayağı kesilince...” (Pamuk, 2015: 183) – ზუსტი თარგმანია “სახელოსნოდან ფეხი ამოიკვეთა“, რაც მთარგმნელმა სხვა სიტყვებით გადმოსცა: “სახელოსნოში აღარ გამოჩენილა“ (ფამუქი, 2013:166).

“Yüzün kağıt gibi beyaz” (Pamuk, 2015: 65)

„მკვდრის ფერი გადევს“ (ფამუქი, 2013: 53)

თურქულის პირდაპირი თარგმანია: „სახე ქალღმერთით თეთრი გაქვს“. ქართულში მსგავსი შინაარსის გამოთქმებია: „სახეზე მკვდრის ფერი ადევს“, „სახეზე მიტკლის ფერი დაედო“, „სახეზე ფერი დაკარგა“, „ფერი წაუვიდა“ და სხვა. მთარგმნელის მიერ გამოყენებული ვარიანტი დედნის ეკვივალენტურია და სრულად ასახავს სათქმელს. ეს ის შემთხვევებია, როცა ფრაზეოლოგიური გამოთქმები ორივე ენაში აზრობრივად და სტრუქტურულად სრულად ემთხვევა ერთმანეთს.

“İnsanların ağzı torba değil ki büzesiniz” (Pamuk, 2015: 199)

„ადამიანებს პირს ხომ ვერ ამოუკერავ“ (ფამუქი, 2013:181)

თურქულის სიტყვა-სიტყვითი თარგმანია: „ადამიანების პირი ტომარა კი არ არის, თავი რომ მოუკრა“, ანუ, მთავარი აქცენტი კეთდება ადამიანების გაჩუმებაზე, რასაც ქართულში ზუსტი შესატყვისი მოუძებნა მთარგმნელმა და გამოიყენა გამოთქმა „პირის ამოკერვა“. მართალია, წინადადებიდან ამოვარდა ადამიანის პირის ტომარასთან შედარება, მაგრამ მას მოეძებნა ქართული შესატყვისი, რაშიც შენარჩუნდა მთავარი მოტივაცია.

“adı gibi biliyordu” (Pamuk, 2015: 142), რაც ნიშნავს რაღაცის ზედმიწევნით, თავის სახელივით კარგად ცოდნას. თარგმანში სიტყვა-სიტყვით არ იქნა გადმოტანილი სიტყვითი ერთეულები (adı gibi - თავის სახელივით), მაგრამ მისი აზრობრივი დატვირთვა შენარჩუნდა ეკვივალენტურ თარგმანში: „ზუსტად იცოდა“ (ფამუქი, 2013:130).

“burunlarının dibinde olduğu...” (Pamuk, 2015: 101) - სიტყვა-სიტყვით ნიშნავს “ცხვირის ძირში“. მთარგმნელმა გამოიყენა მისი ქართული ეკვივალენტი „ცხვირწინ“ (ფამუქი, 2013:95).

“Fıstık gibi maşallah” (Pamuk, 2015: 157)

„შოლტივითაა, თვალი არ ეცეს!“ (ფამუქი, 2013:143)

გამოთქმა “Fıstık gibi” თურქულში გამოიყენება გოგოს/ქალის მიმართ და სიტყვა-სიტყვით ქართულად ნიშნავს „არაქისივითაა“, რომლის პირდაპირი გადმოტანაც აბსოლუტურად გაუმართლებელი იქნებოდა, რადგან ყოველ ენაში ფრაზეოლოგიზმების უმრავლესობას სხვადასხვა სემანტიკური საფუძველი აქვს. მისი ქართული ეკვივალენტებია: „მარწყვივით“, „მწყერივით“ (გოგო) და ა.შ. თარგმანში გამოყენებული „შოლტივით“ უფრო ქალის სიმაღლესა და კარგ აღნაგობას უსვავს ხაზს, თუმცა არც ეს შედარება შეიძლება ჩაითვალოს უადგილოდ.

წიგნში ვხვდებით ავტორისეულ მეტაფორა-იდიომებს, რომლებიც ასახავს სამყაროს ავტორისეულ უნიკალურ, განსაკუთრებულ ესთეტიკურ ხედვას.

“bir bir benden kaçan anılarım...” (Pamuk, 2015: 50)

„სათითაოდ დაკარგული მოგონებების...“ (ფამუქი, 2013:42)

“Mutluluk bahçesi” (Pamuk, 2015: 125) - სიტყვა-სიტყვითი თარგმანია “ბედნიერების ბაღი“, რომელსაც მთარგმნელმა ბედნიერების სამყოფელი - ადგილის გაგების შესანიშნავი ანალოგი მოუძებნა „ედემის ბაღის“ სახით (ფამუქი, 2013:115).

“Hafıza bahçem” (Pamuk, 2015: 345)

„ჩემი მეხსიერების ბაღი“ (ფამუქი, 2013:316)

„hafızaların dipsiz kuyusu” (Pamuk, 2015: 208)

„მეხსიერების უძირო ორმო“ (ფამუქი, 2013:189)

ავტორისეული მეტაფორა-იდიომების თარგმნისას მთარგმნელმა თითქმის ყველა შემთხვევაში შეძლო, მიეღწია დედნისა და თარგმანის სრული ეკვივალენტობისთვის. უნდა ითქვას, რომ მიუხედავად იმისა, რომ ავტორისეული მეტაფორა-იდიომები ასახავს მწერლის ესთეტიკურ ხედვას, არის ორიგინალური და ეკუთვნის კონკრეტულად

რომელიმე ავტორს, მისი თარგმანი არ წარმოადგენს განსაკუთრებულ სირთულეს, რასაც, პირველ რიგში, განაპირობებს მისი „გამოყენების მოკლე ისტორია“, რაც მას ანიჭებს „თავისუფლებას“ და არ აქცევს ენობრივი სისტემის ჩარჩოებში.

განსაკუთრებულ სირთულეს წარმოადგენს ე.წ. უთარგმნელი ფრაზეოლოგია, რომელსაც არ მოეძებნება ქართულში შესაბამისი გაგების გამოთქმები. მაგალითად:

“Anasının gözü gibi gözüküyorsun” (Pamuk, 2015: 156) მისი სიტყვა-სიტყვითი თარგმანია: „დედის თვალივით გამოიყურები“, თურქულში იგი გამოიყენება ემპაკი, მოხერხებული ადამიანის განსაზღვრებად, რაც კარგად აქვს გადმოტანილი მთარგმნელს თარგმანში: „მოხერხებული ადამიანის შთაბეჭდილებას ტოვებ“ (ფამუქი, 2013:142) თარგმანში სტრუქტურული ეკვივალენტობა დარღვეულია, რაც გამოწვეულია ორიგინალისა და თარგმანის ენების გამოხატვის საშუალებებს შორის განსხვავებით. ამ შემთხვევაშიც კარგად ჩანს მთარგმნელის ღრმა ცოდნა ე.წ. ხალხური ენისა, რომელსაც შემონახული აქვს მსგავსი ტიპის ფრაზები მყარი, „გაქვავებული“ ფორმით, რომელიც ყოველგვარი ლოგიკის გარეშე იძენს ამა თუ იმ მნიშვნელობას.

სხვა ტექსტების გადმოცემა

წიგნში უხვად ვხვდებით ყურანიდან, სხვადასხვა ლიტერატურული ნაწარმოებებიდან თუ ისტორიიდან აღებული ამბების თხრობას. სუფიურ მოტივებს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ნაწარმოებში, რაც მჟღავნდება თვითონ წიგნის სტრუქტურაშიც. რომანში სუფიური იდეები წარმოგვიდგება ორ ასპექტად, ერთი - უზენაესისადმი სწრაფვასა და ძიებაში, მეორე - დაკარგული საყვარელი ადამიანის ძებნაში. სუფიური ტრაქტატების მთავარ სიუჟეტურ ხაზს ტრადიციულად წარმოადგენს მთავარი გმირის მიერ დაკარგული სიყვარულის ძებნის ისტორია, რომლის დროსაც მას უხდება უამრავი მორალური თუ სულიერი სირთულის გადალახვა, რის შედეგადაც თავის თავში აღმოაჩენს ახალ სულიერ თვისებებს. ასე ჯელალისა და გალიფის ურთიერთობა თანდათან ემსგავსება ჯელალედინ რუმისა და დერვიშ შემსი თებრიზის ისტორიას. ჯელალი თავის ჩანაწერებში, სხვა მნიშვნელოვან საკითხებთან ერთად, ცდილობს მევლანას საიდუმლოს ამოხსნას, მისი სულიერი მეგობრის, შემსი თებრიზის, იდუმალი „გაქრობის“ ამოხსნას,

რასაც რუმიმ მიუძღვნა თავისი დიდი „დარდის ნაყოფი“ - დიდებული „მესნევი“. ფამუქი სუფიზმს განიხილავს, როგორც აღმოსავლეთისა და დასავლეთის, ქრისტიანობისა და ისლამის გაერთიანების საშუალებას.

შუა საუკუნეების ისტორიის ახლებური გადმოცემა სრულად შეესატყვისება თავისუფალი ციტირების პოსტმოდერნისტულ პრინციპებს. ო. ფამუქი ჟურნალისტ ჯელალ სალიქს წარმოგვიდგენს ერთსა და იმავე დროს თანამედროვე „მხსნელად“, მე-20 საუკუნის შეჰრეზადად („ათას ერთი ღამიდან“), რომელიც ართობს ხალხს თავისი მონაყოლებით, და თანამედროვე ჯელალედინ რუმიდ, რომელიც სუფიური ალეგორიებით გაჯერებული საგაზეთო სტატიების მეშვეობით უჩვენებს ხალხს ახალ გზას, რომელიც გადის მორალურ სრულყოფასა და საკუთარი თავის შეცნობაზე. წიგნში მოყვანილია პოეტი-მისტიკოსის, ჯელალედინ რუმის, ცხოვრებიდან ეპიზოდები. განვიხილოთ მაგალითები:

“O da öyle yapmış. Şems'te derin bir kişilikle, etkileyici bir ruhla karşılaşmış gibi davranmıştı. Celal'e göre kırk beş yaşlarındaki Mevlana'nın o yağmurlu gün gerçekten böyle bir “ruh” ile karşılaşmaya, kendi suretini yüzünde göreceği birisine ihtiyacı vardı çünkü. Böylece, Şems'le karşılaşır karşılaşmaz, kendisini aradığı kişinin bu olduğuna inandırmış Şems'i de gerçek yüce kişiliğin kendisi olduğuna inandırması da, tabii, hiç zor olmamıştı. 23 Ekim 1244'teki bu karşılaşmadan hemen sonra, bir medrese hücrelerinde altı ay ne yaptıkları, ne konuştukları sorusunu, Mevlevilerin çok az değindikleri bu “laik” soruyu, Celal dindar okurlarını daha fazla öfkelenmemek için yazısında dikkatle bir kurcaladıktan sonra, asıl konusuna geçiyordu.” (Pamuk, 2015: 272)

„და იგი მართლაც, ასე მოიქცა - თითქოს შემსიში ღრმა ინდივიდუალობა, შთამბეჭდავი სულიერება დაინახა. ჯელალის აზრით, 45 წლის მევლანას იმ წვიმიან დღეს აუცილებლად სჭირდებოდა ამგვარი „სული“, ვინმე, ვისშიც თვითონ აირეკლებოდა. შესაბამისად, შემსისთან გასაუბრებისთანავე თავი დაირწმუნა, რომ, სწორედ, შემსის ეძებდა; მით უმეტეს, ადვილად დაარწმუნა საკუთარ სიდიადეში შემსი. 1244 წლის 23 ოქტომბერს, ამ შეხვედრიდან ძალიან მალე, შემსი და მევლანა მედრესეს საკანში

განმარტოვდნენ, საიდანაც 6 თვე არ გამოსულან. იქ რას აკეთებდნენ, რაზე ლაპარაკობდნენ? ამ სეკულარისტულ შეკითხვებს, რომელთაც მევლევის ორდენის წევრები მაქსიმალურად არიდებდნენ თავს, არც ჯელალი (მორწმუნე მკითხველის გულისწყრომის თავიდან ასაცილებლად) უღრმავდება და პირდაპირ მთავარ საკითხზე გადადის“. (ფამუქი, 2013:246)

პირველი წინადადების სიტყვა-სიტყვითი თარგმანია: „ისიც ასე მოიქცა“. მთარგმნელმა წინადადება დაიწყო „და“ კავშირით, რითაც მან ხაზი გაუსვა წინა აზრის გადმოცემული აზრის ლოგიკურ გაგრძელებას, რაც კიდევ ერთხელ გაამყარა ეს აზრი მეტყველების ნაწილაკით „მართლაც“, რომელიც ასევე არ არის ნახსენები დედანში. ამავე მონაკვეთში ვხვდებით წინადადებას „bir medrese hücresinde altı ay ne yaptıkları, ne konuştukları sorusunu....“, რაც სიტყვა-სიტყვით ითარგმნება შემდეგნაირად: „შეკითხვას: ერთი მედრესეს საკანში ექვსი თვე თუ რას აკეთებდნენ, რაზე საუბრობდნენ...“ მთარგმნელმა სიტყვა „შეკითხვა“ შეცვალა კითხვის ნიშნით და თხრობითი წინადადება აქცია კითხვით წინადადებად. მოყვანილ მაგალითებში საქმე გვაქვს მთარგმნელის ინდივიდუალური სტილის გამოვლინებასთან. თარგმანის თეორეტიკოსები ხშირად კამათობენ საკითხზე, თუ რამდენად უპრიანია, მთარგმნელმა გამოავლინოს თავისი ინდივიდუალური სტილი. თარგმანის ცნობილი თეორეტიკოსი ა.ვ. ფეოდოროვი ყოველგვარი ყოყმანის გარეშე აღნიშნავს, რომ „პროზის თარგმანში ვლინდება თუ არა მთარგმნელის ინდივიდუალობა, რომელიც განპირობებულია, რა თქმა უნდა, იმ ეპოქით, რომელშიც ის მოღვაწეობს, ნაციონალური გარემოთი და ლიტერატურული გარემოცვით - უნდა გაეცეს დამაჯერებელი პასუხი, რომელიც პირველ რიგში გამომდინარეობს იქიდან, რომ მხატვრული პროზის თარგმანი არის ამოცანა, რომელიც მოითხოვს და გულისხმობს არა ხელოსნურ-მექანიკურ, არამედ შემოქმედებით მიდგომას, ანუ „სიტყვის მხატვრის“ მონაწილეობას. მთარგმნელის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა ეს არის განსაკუთრებული ცნება, რამდენადაც თვითონ თარგმნის ხელოვნება (იქნება ეს პოეზია, თუ პროზა) არის გარდასახვის ხელოვნება, ხელოვნება - ძალზედ განსხვავებული ორიგინალების ხელახლა შექმნისა, რაშიც ამა თუ იმ მთარგმნელმა შესაძლოა, გამოავლინოს განსხვავებული შესაძლებლობები და ამდენად შედეგად დამოკიდებული

იქნება არა მხოლოდ მის დედანთან თანხვედრასა და მასზე მუშაობისას ინდივიდუალურ განწყობაზე, არამედ უნარზეც, რამდენად შეუძლია მას გადალახოს ეს უთანხმოებები და თავისი უარყოფითი განწყობები, ანუ განავითაროს თავისი მხატვრული შესაძლებლობები“ (Федоров, 2002: 334-335).

მკვლევრების დიდი ნაწილი თვლის, რომ მხატვრული ნაწარმოებების თარგმნისას მთავარ როლს ასრულებს ორიგინალის აზრობრივი და ესთეტიკური დატვირთვის ადეკვატური გადმოცემა, რომლის დროსაც დასაშვებია ფორმალური ეკვივალენტობის დათმობა ორიგინალის ესთეტიკური სრულყოფილების გადმოცემის სასარგებლოდ. იგივე შეიძლება ითქვას ინტერტექსტუალური ჩანართების შესახებაც, რომლებსაც იმდენად მჭიდრო კავშირი აქვთ ტექსტთან, რომ შეუძლებელია მათი კონტექსტიდან ამოგლეჯვა და ტექსტისგან დამოუკიდებლად განხილვა.

წიგნში უხვად გაბნეული სხვადასხვა ლიტერატურული სიუჟეტების გარდა ყურადღებას იქცევს ისტორიული ამბების თხრობა, რაც ინტერტექსტუალური კავშირების ერთ-ერთი საინტერესო გამოვლინებაა, რომლის დროსაც ერთდროულად ვხვდებით სხვა ამბების გადმოცემას, ალუზიურ სახელებს, პრეტექსტის პაროდირებასა და სხვა ინტერტექსტუალურ გამოვლინებებს. განვიხილოთ ერთ-ერთი მაგალითი:

“Sonra, yedi yüzyıl önce Bizans’tan Moğol Hakanı Hülagü’ye gelin olarak yollanan Prenses Mariya Palaeologina’yı düşünün. Sizin yaşadığınız bu şehirden, Konstantinopolis’ten de İran’a Hülagü’yle evlenmeye yollanmış, daha oraya varmadan Hülagü ölünce, yerine tahta geçen oğlu Abaka ile evlenmiş, İran’daki Moğol sarayında on beş yıl yaşamış, kocası öldürülünce sizin de üstünde huzurla uyumak istediğiniz bu tepelere geri dönmüştü.” (Pamuk, 2015: 263)

“... პრინცესა მარიამ პალეოლოგისზე იფიქრეთ, 700 წლის წინ ბიზანტიიდან მონღოლეთის გზას რომ გაუყენეს, რათა ყაენს, ჰულაგუს, ცოლად გაჰყოლოდა. იგი კონსტანტინოპოლიდან, ანუ ამ ქალაქიდან, რომელშიც თქვენ ცხოვრობთ, ირანში გაგზავნეს, მაგრამ ჰულაგუ მანამდე გარდაიცვალა, სანამ პრინცესა დანიშნულების ადგილამდე ჩააღწევდა. ამიტომ იგი ტახტის მემკვიდრეზე, ჰულაგუს ვაჟზე, აბაკაზე დაქორწინდა და ირანში, მონღოლების სასახლეში თხუთმეტი წელი გაატარა. მას შემდეგ

კი, რაც ქმარი მოუკლეს, ისევ ამ ბორცვებს დაუბრუნდა, სადაც თქვენ მშვიდ ძილს ნატრობთ“. (ფამუქი, 2013:239-240)

მოცემულ მონაკვეთში ვხვდებით ალუზიურ სახელებს: ჰულაგუ ყაენს, მარიამ პალეოლოგისა და აბაკას, რომელიც ქართულ წყაროებში მოიხსენიება, როგორც „აბაღ-ხანი“. მთარგმნელი კომენტარის სახით გვაწვდის ინფორმაციას მხოლოდ ჰულაგუ ყაენის ვინაობისა და ცხოვრების პერიოდის შესახებ. უნდა აღინიშნოს, რომ ისტორიული ამბების თხრობისას განსაკუთრებით ზედმიწევნით უახლოვდება თარგმანი დედანს - მთარგმნელი იყენებს უმეტესწილად ადეკვატურ და სიტყვა-სიტყვით თარგმანს.

პაროდია და პასტიში

რომანი „შავი წიგნი“ დეტექტიური ჟანრის პაროდირების მკაფიო გამოვლინებაა. მწერალი არღვევს კლასიკური დეტექტიური ჟანრის კანონებს: გამოძიება მიჰყავს მარცხისკენ და ტოვებს უამრავ შეკითხვას. ჟანრული სტერეოტიპის გარდა წიგნში უხვად გვხვდება ბიბლიური, ყურანისეული, შუა საუკუნეების ეპოსის, სუფიური, კლასიკური თუ თანამედროვე ლიტერატურის ცნობილი სიუჟეტებისა და პერსონაჟების პაროდია, რომელიც, პაროდის ტრადიციული გაგებისაგან განსხვავებით, უფრო მეტად ლიტერატურული თამაშის ფორმაა.

მ. ბახტინის აზრით, ყოველი ტექსტი არის არა მარტო სხვა ტექსტის, არამედ თავის თავის პაროდია, რაც ნიშნავს იმას, რომ ყოველი ტექსტი მეტ-ნაკლებად არის ლიტერატურული პაროდია იმ შემთხვევაშიც კი, თუ ის არ მიეკუთვნება ამ ჟანრს. ხოლო ინტერტექსტუალობის თეორიის ტერმინებით რომ ვთქვათ, ნებისმიერი ტექსტი შეიცავს ინტერტექსტუალური კავშირების აშკარა ან ფარულ გამოვლენებებს და თვითონვე წარმოადგენს ინტერტექსტის არსს. (Бахтин, 1979)

განვიხილოთ რამდენიმე მაგალითი და პაროდის თარგმნასთან დაკავშირებული პრობლემები:

“Yalnızca beyazlar giyen bir şeyh tanıdı, ama onu tanıdıktan sonra bembeyaz bir rüya görmüştü. Bembeyaz rüyada, bembeyaz bir Cadillac’ın arka koltuğunda Muhammed ile

birlikteydiler. Önde suratı gözükmeyen şoför ve beyaz elbiseler içinde Muhammed'in iki torunu küçük Hasan ile Hüseyin vardı. Beyaz Cadillac afişler, reklamlar, sinemalar, kerhanelerle dolu Beyoğlu'ndan geçerken torunlar arkaya, dedelerine dönüp, yüzlerini ekşitiyorlardı.” (Pamuk, 2015: 141)

„ერთ შეიხს იცნობდა, მუდამ თეთრებში გამოწყობილი რომ დადიოდა. შემდეგ კი თეთრი სიზმარი ესიზმრა, სადაც თოვლივით ქათქათა „კადილაკის“ უკანა სავარძელზე მუჰამედ წინასწარმეტყველთან ერთად იჯდა. წინ მძლოლი (მას სახე არ უჩანდა) და მუჰამედის ასევე თეთრებში ჩაცმული შვილიშვილები, ჰასანი და ჰუსეინი, ისხდნენ. თეთრი „კადილაკი“ აფიშებით, სარეკლამო ფარებით, კინოთეატრებით, საროსკიპოებით სავსე ბეიოლლუზე მისრიალებდა. ბავშვები ბაბუას უკმაყოფილო სახით შესცქეროდნენ“. (ფამუქი, 2013:129)

თურქულ ტექსტში მუჰამედი მხოლოდ სახელითაა მოხსენიებული. მთარგმნელს შეეძლო კომენტარის სახით განემარტა მუჰამედის ვინაობა, მაგრამ მან უშუალოდ თარგმანში გააკეთა ჩანართი „მუჰამედ წინასწარმეტყველის“ სახით, რითაც მკითხველს აქვე განუმარტა მისი ვინაობა. როგორც ცნობილია, პოსტმოდერნისტული ტექსტების თარგმნისას მთარგმნელი, იმისათვის რომ შეუქმნას მკითხველს ფონური ცოდნა და დაეხმაროს ამა თუ იმ მოვლენის ერთმანეთთან დაკავშირებაში, იყენებს კომენტარებით განმარტების მეთოდს. ამ შემთხვევაში მთარგმნელმა ერთი სიტყვის („წინასწარმეტყველის“) ჩამატებით მიიღო ის ეფექტი, რასაც კომენტარში გაკეთებული განმარტება იძლევა, რაც აბსოლუტურად გამართლებულია, რამდენადაც არ შეიძლება ამ ტიპის ჩანართი ჩაითვალოს დედნიდან გადახვევად.

ამავე მონაკვეთში სამგან ვხვდებით სიტყვა „bembeyaz“-ს, რომელიც წარმოებულია სიტყვა „beyaz“-ისგან (თეთრი). თურქულ ენაში ზედსართავი სახელებისთვის დამახასიათებელია რედუბლიკაცია, რომელსაც აღმატებით ხარისხში აჰყავს ის. „bembeyaz“ აღნიშნავს ძალიან თეთრს. მთარგმნელმა იმ შემთხვევაში, როცა საქმე ეხებოდა სიზმარს, თურქულში გამოყენებული აღმატებითი ხარისხის ნაცვლად გამოიყენა დადებითი ხარისხი, ანუ უბრალოდ „თეთრი“, რომელიც, დედნისგან განსხვავებით, ორის ნაცვლად

მხოლოდ ერთხელ აქვს გამოყენებული: მთარგმნელმა დედნისეული ორი მარტივი წინადადების შერწყმით მიიღო ერთი ქვეწყობილი წინადადება და „სადაც“ კავშირის დახმარებით, განსხვავებით დედნისგან, თავი აარიდა ტაფტოლოგიას, მესამე შემთხვევაში ზედსართავი შეცვალა შედარებით - „თოვლივით ქათქათა“, რითაც უფრო მეტი მხატვრულობა შესძინა სიტყვას. აბსოლუტურად დასაშვებად მიმაჩნია მთარგმნელის მხრიდან ასეთი ტიპის „ჩარევები“, რამდენადაც ის არ აზიანებს თარგმანს და არ ცვლის მწერლის სათქმელს, მით უმეტეს, რომ ქართული ენის მდიდარი გამომხატველობითი საშუალებები იძლევა იმის შესაძლებლობას, რომ უფრო ხატოვნად გადმოსცეს სათქმელი. ამის დასტურია აგრეთვე ამავე მონაკვეთში „Cadillac... geçerken“, რაც სიტყვა-სიტყვით ითარგმნება „კადილაკი... გადაადგილდებოდა“, რის ნაცვლადაც თარგმანში ვკითხულობთ „კადილაკი მისრიალებდა“, რაც გულისხმობს კონტექსტში ნაგულისხმებ „თეთრი“ მანქანის კარგ, გამართულ მდგომარეობასა და კომფორტს. მთარგმნელი შემოქმედებითად უდგება თარგმანს, იყენებს ინტერპრეტაციას, თუმცა არ არღვევს ადეკვატური თარგმნის პრინციპებს და ზედმიწევნით მიჰყვება დედანს.

ცალკეული მონაკვეთების გარდა მწერალი წიგნში მთელ თავებს უთმობს პაროდისა. ამის თვალსაჩინო მაგალითია თავი მეორე, „როცა ბოსფორი უკან დაიხევს“. ჯელალის ამ ცნობილ ესეზე მოხუცი ჟურნალისტი ამბობს: „განა ის ებუ ჰორასანის, იბნ ჰალდუნის, ყურანის, მეჰდის გამოცხადების მომასწავებელი კატასტროფისადმი მიძღვნილი ათასი წლის წინანდელი წიგნების გადამღერება არ არის?“ (ფამუქი, 2013:105) ამ და სხვა მაგალითებში ნათლად ჩანს თანამედროვეობის უწყვეტი კავშირი წარსულთან, რომელსაც გამარჯებული ფორმით წარმოგვიდგენს მწერალი. პაროდული მომენტების თარგმნისას მთარგმნელი ძირითადად იყენებს ადეკვატურ - ტოლფასოვან და სიტყვა-სიტყვით თარგმანს. როგორც აღვნიშნეთ, პოსტმოდერნისტული ტექსტების თარგმნისას მთარგმნელის მთავარ იარაღს წარმოადგენს მკითხველის კომენტარებით ინფორმირება. ამ მხრივ მთარგმნელის, ქ-ნი ნანა ჯანაშიას გაწეული შრომა ფასდაუდებელია. აღნიშნულ თავში, ისევე როგორც უკლებლივ ყველა იმ მომენტში, როცა მკითხველს სჭირდება დამატებითი ცოდნის მიღება, მთარგმნელი მნიშვნელოვან ინფორმაციას აწვდის მას როგორც ცალკეული პიროვნებების (იბნ ზერჰანი), გეოგრაფიული დასახელებების (აქინთი

ბურნუ), საინტერესო მოვლენებისა (ლოდოსი, ლოდოსჩუ, გეჯექონდუ, თექე) და ისტორიული ძეგლების (ქიზიქულესი) შესახებ. ამ ტიპის ნაციონალური რეალიებისა და ისტორიზმების აღმნიშვნელი სიტყვები წარმოადგენს არაეკვივალენტურ ლექსიკურ ერთეულებს, რომლებსაც არ გააჩნიათ თარგმანის ენაში რეგულარული (სრული ან ნაწილობრივი) შესატყვისები და შესაბამისად, თარგანში გადმოდის ტრანსკრიფციით, ან ტრანსლიტერაციით. არაეკვივალენტურ ლექსიკას, პირველ რიგში, მიეკუთვნება სიტყვები, რომლებიც აღნიშნავენ სპეციფიკურ საგნებსა და მოვლენებს, რასაც ადგილი აქვს მოცემული კულტურულ-ენობრივი საზოგადოების ცხოვრებაში და თითქმის არ მოეპოვება ანალოგი სათარგმნი ენის კულტურაში.

განსხვავებით პაროდიისგან პასტიში არ დასცინის ორიგინალს, იგი თითქოს პატივს მიაგებს მას, ინარჩუნებს ავტორისეულ სტილს, პერსონაჟებს, ანტურაჟსა და მოქმედების დროს. მისთვის, როგორც პაროდიისთვის, დამახასიათებელია ენობრივი თამაში, როგორც ენობრივი ექსპერიმენტი, რომელიც უპირველეს ყოვლისა, მიზნად ისახავს ენის პოტენციური შესაძლებლობების გამოვლენას. სწორედ, ამიტომ გამოიყენება ის ასე ფართოდ პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში.

ო. ფამუქი, როგორც პოსტმოდერნისტი მწერალი, ცდილობს განსხვავებული ფორმით თქვას ის, რაც ადრე უკვე ითქვა და ტექსტი ხელოვნურად მიიყვანოს აბსურდამდე ისე, რომ შეუნარჩუნოს მთავარი არსი. ამ მიზნით მას წიგნში საინტერესოდ შემოაქვს კინემატოგრაფიის თემა, როგორც მასებზე ზემოქმედების საშუალება. საროსკიპოში შესული მთავარი გმირი, გალიფი, უნებურად ერთვება ცნობილი თურქი მსახიობი ქალის, თურქან შორაის, ორეულის მიერ შემოთავაზებულ თამაშში და იწყებს თურქი მსახიობის, იზეთ გიუნაის ცნობილი როლის განსახიერებას. ისინი ერთად აცოცხლებენ სხვადასხვა სიუჟეტებს ფილმიდან „ჩემი საბუთიანი სატრფო“. ქალი გამუდმებით იმეორებს ფილმიდან თურქან შორაის ცნობილ სიტყვებს: “Çok eskiden rastlaşacaktık” („გაცილებით ადრე უნდა შევხვედროდით ერთმანეთს“).

პაროდიისა და პასტიშის თარგმნა გაცილებით რთულია იმის გათვალისწინებით, რომ თითოეული მათგანი ყოველთვის ეყრდნობა ტექსტს, რომელიც ზედმიწევნით

ცნობილია ერთი ენისთვის და ამავე დროს შესაძლებელია, რომ აბსოლუტურად უცნობი იყოს სათარგმნი ენისა და სხვა ენებისთვისაც. თურქან შორაის ეს სიტყვები ფილმიდან წამდღვარებული აქვს ამავე თავს “ნახე, ვინ მოვიდა“. მთარგმნელმა ეპიგრაფის კომენტარშივე განმარტა ამ სიტყვების ავტორის ვინაობა და მისი მოღვაწეობის პერიოდი, ასევე გვაწვდის ინფორმაციას აქვე ნახსენები სხვა თანამედროვე მსახიობების (მუჟდე არი, ჰულია ქოჩილითი, იზეთ გიუნაი) შესახებაც.

განვიხილოთ ერთი ეპიზოდი:

“Başını gene aynı şekilde, göğüslerini gösterecek bir biçimde, bir hareketle hayali bir çakmağa doğru eğdiğini fark ettiğinde Galip, bu sigara yakma jestinin ve kadının sözlerinin, Türkan Şoray’ın bir filminden çıktığını, kendisinin de aynı filmdeki baş erkek oyuncu İzzet Günay olması gerektiğini anladı.” (Pamuk, 2015: 155)

„წარმოსახვითი სანთებელისკენ ისევ გრაციოზულად დაიხარა. მკერდი გამოუჩნდა. გალიფი ახლავს მიხვდა, რომ ეს ფრაზა და ჟესტიც თურქან შორაის ერთ-ერთი ფილმიდან იყო, თავად კი, სავარაუდოდ, იზეთ გიუნაი გახლდათ - თურქანის პარტნიორი ამ ფილმში“.

(ფამუქი, 2013:141)

ამ ეპიზოდში ყველაფერო ნათელია: მსახიობები ცნობილია, ფილმიც, ასე თუ ისე - გარკვეულია. ასეთ შემთხვევაში თურქი მკითხველისთვის ადვილი მისახვედრია, რა კავშირი შეიძლება იყოს რომანის გმირებსა და ფილმის პერსონაჟებს შორის, ან რისი თქმა სურდა მწერალს ამ გზავნილით, რასაც ვერ ვიტყვით ქართველ მკითხველზე. მთარგმნელის როლი აქაც განსაკუთრებულია - მან ნათელი უნდა მოჰფინოს უცნობ დეტალებს და ზუსტად მიიტანოს მწერლის სათქმელი მკითხველამდე. ქ-ნი ნ. ჯანაშია, როგორც აღვნიშნეთ, კომენტარებით მაქსიმალურ ინფორმაციას აწვდის მკითხველს ფილმისა და მსახიობების შესახებ და სხვადასხვა ნიუანსების დასაზუსტებლად იყენებს ინფორმაციის შემცველ ინტერპრეტაციასაც. დედნის ამ ეპიზოდში მსახიობი იზეთ გიუნაი მოხსენიებულია, როგორც „მამაკაცის მთავარი როლის შემსრულებელი“ (baş erkek oyuncu), თარგმანში კი - „თურქანის პარტნიორი“. პერსონაჟებს შორის შემდგარი დიალოგი წარმოადგენს ენობრივ თამაშს, რომელიც ეყრდნობა მთავარ აზრსა და ამ აზრის

გადმოცემის საშუალებებს შორის შეუსაბამობას. პასტიშის მთარგმნელობითი ტრანსფორმაციის შედეგად ზედმიწევნით შენარჩუნებულია დედნის ენობრივი თამაში, რასაც მთარგმნელი აღწევს ზოგან ადეკვატური, ზოგან სარკისებური თარგმნის მეთოდის გამოყენებით.

ირონია

რომანში „შავი წიგნი“ ისევე, როგორც ფამუქის სხვა ნაწარმოებებში, ირონია უკავშირდება აღმოსავლური და დასავლური ცივილიზაციების დაპირისპირების თემას. პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში ირონიამ მიიღო ახალი ფორმა: ის ვლინდება, როგორც მელანქოლია და დაღლილობა. ზოგიერთი მკვლევარი მას განიხილავს, როგორც წარსულის ხელახალ პარადიულ გააზრებას.

“Celal barok bir öfkeyle kaleme alınmış bir yazısında, aklın derinliklerindeki karanlık noktaların bizlerde değil, daha çok, taklit etmeyi bir türlü öğrenemediğimiz, anlaşılmaz Batı Dünyası'nın tantanalı roman ve film kahramanlarında görüldüğünü yazmıştı.” (Pamuk, 2015: 43)

„ერთ ესეში გაბრაზებულმა ცხელ გულზე რომ დაწერა, ჯელალი ამბობდა, ცნობიერების სიღრმეში არსებული ბნელი წერტილები უფრო დასავლური რომანებისა და ფილმების (რომელთა მიზანძვა არა და არ გამოგვდიოდა) გმირებთან შემხვედრია, ვიდრე ჩვენშიო“. (ფამუქი, 2013: 35)

პირველი წინადადება სიტყვა-სიტყვით იწყება ასე: „ჯელალმა ბაროკოს სიბრაზით დაწერილ ერთ თავის ესეში...“ თარგმანში სიტყვა „ბაროკო“ ამოღებულია. ზოგადად ფამუქისთვის დამახასიათებელია მსგავსი ტიპის მეტაფორები, რომლებსაც როგორც მთლიან ტექსტში, ასევე კონკრეტულ კონტექსტში ძნელია, მოუძებნო ახსნა, ამიტომ მთარგმნელის გადაწყვეტილება, რომ ამოეღო ტექსტიდან სიტყვა „ბაროკო“, მიმაჩნია დასაშვებად, მით უმეტეს, რომ ეს არ აზიანებს ტექსტის შინაარსს და ამავე დროს, შესაძლებელია, დაბნეულობა გამოეწვია მკითხველში. სამაგიეროდ, ამავე წინადადების თარგმანში ვხვდებით მთარგმნელის მიერ ჩამატებულ იდიომას „ცხელ გულზე“, რომელიც უფრო ხატოვნად ასახავს იმ მომენტს, რამაც სიბრაზისგან ანთებულ ჯელალს მაშინვე ხელში ააღებინა კალამი. მეტაფორებით გამოხატული ირონიის თარგმნა ლექსიკურ

დონეზე თითოეულ შემთხვევაში ინდივიდუალურ გადაწყვეტას მოითხოვს და მთარგმნელმა ისე უნდა გადმოსცეს ირონია, რომ შეინარჩუნოს მასში ის მთავარი კომპონენტები, რაც წარმოადგენს ავტორისეული გამოხატვის ძირითად საშუალებებს.

“Kimse Albertine’i tanımadığı, kimse Proust’u bilmediği için bu kadar sefil ve acıklı bizim ülkemiz, diye düşünürdü ihtiyar gazeteci. Bir gün Proust’u ve Albertine’i anlayacak birileri bu ülkede çıktığında, evet belki o zaman sokaklardaki bıyıklı ve yoksul insanlar daha iyi bir hayat yaşamaya başlayacaklar, belki o zaman, ilk kıskançlı anında birbirlerini bıçaklayacaklarına, Proust gibi sevgililerinin hayalini gözlerinin önünde nasıl canlandırdıkları üzerine hayallere dalacaklardı.” (Pamuk, 2015: 189)

„ჩვენი ქვეყანა იმიტომაც არის ასეთი გაუბედურებული და დარდიანი, რომ აქ არც ალბერტინასა და არც პრუსტს არავინ იცნობსო, ფიქრობდა მოხუცი ჟურნალისტი. თუ ერთ დღეს ამ ქვეყანაში პრუსტისა და ალბერტინას გამგები ვინმე გამოჩნდება, მაშინ, შესაძლოა, ულვაშიან ლატაკებს უკეთესი ცხოვრება ეღირსოთ; მაშინ, შესაძლოა, ეჭვიანობით შეპყრობილებმა ერთმანეთს ყელი კი არ გამოსჭრან, არამედ, პრუსტის მსგავსად, შეყვარებულის თვალებით წარმოიდგინონ და მასზე ოცნებაში ჩაიძირონ“. (ფამუქი, 2013:171)

წარმოდგენილ ეპიზოდში საქმე გვაქვს ე.წ. ინტერტექსტუალურ ირონიასთან, რომელზეც მწერალი და სემიოტიკოსი უმბერტო ეკო ამბობს, რომ ინტერტექსტუალური ირონია გულისხმობს ტექსტში ისეთი ალუზიების არსებობას, რომელიც შესაძლოა, მასიურმა მკითხველმა ვერ აღმოაჩინოს, მაგრამ აღმოჩენის შემთხვევაში ის იღებს ტექსტისგან დიდ სიამოვნებას. (ჯაი, 2003: 255-256.) მოცემულ მაგალითში მწერალი ღიად მიანიშნებს ალუზიებზე, ამდენად მკითხველი აღარ საჭიროებს დამატებით განმარტებას. ყურადღებას იქცევს მწერლის ირონიული დამოკიდებულება გაუნათლებელი თანამემამულეების მიმართ, რომლებსაც ის „ულვაშიან ლატაკებად“ მოიხსენიებს. მსგავსი ტიპის ირონიულ დამოკიდებულებას ვხვდებით ქვემოთ მოყვანილ მაგალითებშიც.

“Batı eserini aşkla seven her Türk, bir süre sonra, kitabı yalnızca çok severek okuduğuna değil, onu yazdığına da içtenlikle inanmaya başlarmış.” (Pamuk, 2015: 189)

„ამა თუ იმ დასავლური რომანით აღფრთოვანებულ ყოველ თურქს გარკვეული ხნის შემდეგ ჰგონია ხოლმე, რომ ნაწარმოები მისი დაწერილია“. (ფამუქი, 2013:171-172)

“Bu geri zakalı millet artiste sanatçı değil, orospu diye bakıyor”. (Pamuk, 2015: 158)

„ამ იდიოტ ერს ყველა მსახიობი ბოზი ჰგონია და არა ხელოვანი“. (ფამუქი, 2013:144)

ყველა ზემოთ მოყვანილ მაგალითში მთარგმნელი იყენებს ადეკვატურ, ტოლფასოვან თარგმანს. ირონიის სრული თარგმანი ითვალისწინებს დედნის ტექსტის ინფორმაციული წყობის თარგმანის ენის ერთეულებში ზედმიწევნით გადმოცემას. ამგვარი თარგმანი სრულდება მაშინ, როცა ორივე ენაში ერთმანეთს ემთხვევა სოციო-კულტურული ასოციაციები და აგრეთვე, როცა დედნის ტექსტის ლექსიკური თუ გრამატიკული ფორმები იძლევა ამის საშუალებას. როცა ტექსტი შეიცავს ირონიულ გამოთქმების ისეთ კომპონენტებს, რომელიც უცნობია თარგმანის ენის მატარებელი კულტურისათვის, მაშინ აუცილებელიც კი არის კულტურულ-სიტუაციური ჩანაცვლებები, ან მთარგმნელის კომენტარები, მაგრამ თვით ირონია არ უნდა ცდებოდეს ავტორის ჩანაფიქრის საზღვრებს. წინააღმდეგ შემთხვევაში ის ვერ იქნება ადეკვატურად აღქმული.

„Galip, Nişantaşı Meydanı’ndaki İş Bankası’na girip (“İş Bankası” derdi Rüya meydanındaki tozu, dumanı, araba egzozlarınıve bacakardan fıskıran kirli mavi sisi her hatırlayışında)” (Pamuk, 2015:76).

„გალიფი ჯერ ნიშანთაშის მოედანზე „იშბანკის“ შენობაში შევიდა (მოედნის მტვრის, კვამლის, გამონაბოლქვისა და საკვამურებიდან ამოფრქვეული ჭუჭყიანი ცისფერი ნისლის გამო რუია მას „ისბანკს“ ეძახდა)“ (ფამუქი, 2013:68).

მთარგმნელის კომენტარის გარეშე აბსოლუტურად გაურკვეველი იქნებოდა მკითხველისათვის სიტყვათა თამაშით გადმოცემული ირონია, თუ რატომ ეძახდა რუია „იშბანკს“ „ისბანკს“. „იშბანკი“ (ბიზნეს-ბანკი) როგორც კერძო სახელი, რა თქმა უნდა, თარგმანში უნდა გადმოსულიყო ტრანსკრიფციით, მაგრამ „ისბანკის“ შემთხვევაში მთარგმნელს ჰქონდა ორი ვარიანტი: ან პირდაპირ გადაეთარგმნა, როგორც „ჭვარტლიანი

ბანკი“, ან ტრანსკრიფციით გადმოეტანა და კომენტარში განემარტა მისი მნიშვნელობა. მთარგმნელმა მეორე ვარიანტი არჩია, რაც სავსებით გამართლებულად მიმაჩნია, რამდენადაც ტრანსკრიფციით გადმოტანისას მკითხველი უკეთ ხედავს მსგავსებას ამ ორ სიტყვას შორის, თანაც არ ირღვევა დედნისეული სიტყვათა თამაშის პრინციპი.

როგორც ვხედავთ, არსებობს ირონიის თარგმნის გარკვეული წესები, მაგრამ ზოგიერთი თარგმანის თეორეტიკოსი თვლის, რომ ირონიის თარგმნისას თითოეულ კონკრეტულ შემთხვევაში აუცილებელია ინდივიდუალური მიდგომა.

მეტაფიქცია

რომანი „შავი წიგნი“, შეიძლება ითქვას, რომ თავიდან ბოლომე მეტაფიქციაა, სადაც მოქმედებს მეტაფიქციის ყველაზე გავრცელებული ფორმა „ტექსტი ტექსტში“, რომელიც ქმნის „ჩარჩოს“, როგორც რეალური და პირობითი სამყაროების გამყოფს. წიგნში გვევლინება ორი მთხრობელი: ჯელალი და ავტორი. ორივეს ხმა ერთნაირად მძლავრად ისმის რომანში, ქმნის ორ სიუჟეტურ ხაზს, თუმცა თითოეულ მათგანში მაინც მკვეთრად იგრძნობა მეორის არსებობა და გავლენა. მეტაფიქციის ცალკეულ გამოვლინებებს ვხვდებით ლაბირინთის, (როგორც სტამბოლის ქუჩების), „თვალის“ (როგორც გარედან მოთვალთვალე „მე“-ს), სარკის (როგორც რეალური და ირეალური სამყაროს ასახვის) და ჭის (როგორც დაკარგული სულების სამყოფელის) სახით.

ზოგიერთი მკვლევარი მეტაფიქციას განსაზღვრავს, როგორც წერას წერის პროცესზე. რამდენადაც ნაწარმოები აგებულია ძირითადად ჟურნალისტი და ესეისტის, ჯელალის სტატიებსა და ჩანაწერებზე, ხშირად ვხვდებით იმ მომენტებს, სადაც ავტორი-ჯელალი აღწერს წერის პროცესსა და ამ პროცესში განცდილ შეგრძნებებს. ჯელალი გვერდიდან უყურებს საკუთარ „მეს“ და აკვირდება, როგორ ქმნის ამ ნაწერებს, რომელსაც წერის პროცესში უკვე მკითხველი კითხულობს.

“Tanımak için can attığım kendi ruhunun sözlerini değil, benim şu okuduğunuz cümlelerimi yazmıştı yalnızca. Bu onun dünyası değil, benim dünyam. Onun kelimeleri değil, şimdi her birinin acele acele üzerinden geçtiğiniz (biraz yavaş, lütfen) benim kelimelerimdi. Karşı koymak, ona, kendi kelimelerini yazmasını söylemek istedim, ama tıpkı bir rüyadaki gibi onu

seyretmekten başka bir şey gelmiyordu elimden: Cümleler, kelimeler her biri bana biraz daha acı vererek birbirlerini izlediler.” (Pamuk, 2015: 131)

„სულის სიღრმიდან ამოხეთქილი სიტყვების ნაცვლად, რასაც მოუთმენლად ველოდი, ჩემი წინადადებები დამხვდა, ახლა თქვენ რომ კითხულობთ; არა მისი, არამედ ჩემი სამყარო; არა მისი სიტყვები, არამედ ჩემი, ახლა ნაჩქარევად რომ (ცოტა ნელა, თუ შეიძლება!) ეცნობით. აღვშფოთდი! მინდოდა მეთქვა, თავისი სიტყვები დაეწერა, მაგრამ მხოლოდ შორიდან ცქერა შემემძლო, როგორც სიზმარში. წინადადებები და სიტყვები კი, რომლებიც უსაზღვრო ტკივილს მაყენებდა, ერთმანეთს ებმოდა“. (ფამუქი, 2013:120)

ორჰან ფამუქის ენა გამოირჩევა რთული გრამატიკული წყობით. პირველივე წინადადებაში ვხვდებით სიტყვათა თავისებურ წყობას, რომელიც მთავრდება არა შემასმენლით, არამედ ნაწილაკით: „yalnızca“ („მხოლოდ“), რაც აძლიერებს ეფექტს, ანუ მოქმედების ეფექტს, რაც გამოხატულია შემასმენლით „yazmıştı yalnızca“ (დედაწში „ჩემი წინადადებები დაუწერია მხოლოდ“). თარგმანში აღნიშნული ფრაზა შეცვლილია წინადადებით : „ჩემი წინადადებები დამხვდა“. ასევე, ქართულ ტექსტში ვხვდებით ემოციურ-ექსპრესიული ინფორმაციის მატარებელ სიტყვებს: „აღვშფოთდი“, რომელიც მთარგმნელმა გამოიყენა ემოციურად შედარებით ნეიტრალური „Karşı koymak... istedim“ („მსურდა წინააღმდეგობის გაწევა“) ნაცვლად და „უსაზღვრო“, რომელიც ჩამატებულია სიტყვა „ტკივილის“ ეფექტის გასაძლიერებლად. მიუხედავად ამისა, ამ ცვლილებას არ გამოუწვევია შინაარსის აზრობრივი ცვლილება. თარგმანი შეიძლება, შეფასდეს ადეკვატურად (ეკვივალენტურად), რამდენადაც ადეკვატური თარგმანის დროს დასაშვებია ენობრივი საშუალებების არაპირდაპირი მნიშვნელობით გადმოტანა და მცირე გადახვევები ისე, რომ თარგმანში შენარჩუნდეს დედნის აზრობრივი და ემოციური აქცენტები.

განვიხილოთ შემდეგი მაგალითი:

“Anılarında kendilerine acıklı ve övünülecek bir geçmiş icat eden bütün yazarların kullandığı sıradan cümlelerden biriydi bu: “Elime ne geçerse okurdum”, diye yazmıştı Celal ve

Celal hakkında eline ne geçerse okuyan Galip, Celal'in ciltçi dükkanındaki günlerinden değil, kendisinden söz ettiğini anlamıştır.” (Pamuk, 2015: 282)

„...რაც ასევე ერთ-ერთ ესეში აღწერა, რომელშიც გალიფის ყურადღება ერთმა რიგითმა წინადადებამ (ამ წინადადებას საკუთარი ტრაგიკული და საამაყო წარსულის აღწერისას ყველა მწერალი იყენებდა) მიიპყრო; გალიფს ფრაზა წამით თავის მდგომარეობასთან დაკავშირებულ წინასწარმეტყველებად ეჩვენა: კვითხულობდი ყველაფერს, რაც კი ხელში ჩამივარდებოდაო, წერდა ჯელალი და გალიფმაც, რომელიც ჯელალზე მართლაც, ყველაფერს კითხულობდა, რასაც კი ხელში ჩაიგდებდა, გადაწყვიტა, რომ ჯელალი, არა ამკინძავის დუქანში გატარებულ დღეებს, არამედ მას გულისხმობდა“.

(ფამუქი, 2013:256)

როგორც ჩანს, დედანში მოცემული დამოუკიდებელი წინადადება თარგმანში არ არის დამოუკიდებელი და წარმოადგენს წინამორბედი წინადადების გაგრძელებას და ქმნის ერთ რთულ ქვეწყობილ წინადადებას, რომელიც მოცემულ შემთხვევაში შინაარსიდან გამომდინარე იწყება კავშირით „რაც“. ქართული ენისგან განსხვავებით, თურქულ ენაში უხვად გამოიყენება მიმღეობები (აქ; övünülecek, icat eden, okuyan), რომელიც ქართულში თარგმნისას მოითხოვს კავშირებითი სიტყვების გამოყენებას (აქ; რაც, რომელიც, რასაც, რომ) და შესაბამისად, თურქული მარტივი ან რთული თანწყობილი წინადადებები გადაიქცევა რთულ ქვეწყობილ წინადადებად. ამავე აზრის თარგმანში მთარგმნელმა ფრჩხილებით გამოჰყო წინადადება, რომელიც დედანში ასევე მიმღეობების საშუალებით (övünülecek, icat eden, kullandığı) არის ჩართული. ფრჩხილებმა ამ წინადადებას დამატებითი ინფორმაციის სახე შესძინა.

აქვე მინდა გავამახვილო ყურადღება ამავე აზრაცში გამოყენებულ სიტყვაზე „dükkan“, რაც ქართულად ნიშნავს როგორც „პატარა მაღაზიას“, ასევე „სახელოსნოს“. მთარგმნელმა იგი თარგმანში უცვლელად გადმოიტანა, როგორც „დუქანი“. ერთი მხრივ შეიძლება, გამართლებულად ჩაითვალოს ნაციონალური კოლორიტის მატარებელი ამ ტიპის სიტყვების პირდაპირ გადმოტანა თარგმანის ენაში, მით უმეტეს, თუ არსებობს პრეცედენტი ამ სიტყვის თარგმანის ენაში გამოყენებისა. მაგრამ რამდენადაც სიტყვა

„დუქანი“ ქართულში გამოიყენება, როგორც მხოლოდ სავაჭრო ადგილის, მაღაზიის აღნიშვნულ სიტყვად, ხოლო მოცემულ კონტექსტში აღნიშნული სიტყვა გამოყენებულია „სახელოსნოს“ გაგებით, შეიძლება, ამ სიტყვის პირდაპირმა გადმოტანამ გამოიწვიოს მკითხველის დაბნეულობა, რადგან ტექსტის მიხედვით ამკინძველი უფრო ასოცირდება სახელოსნოსთან, ვიდრე მაღაზიასთან.

შემდეგ მაგალითში მეტაფიქცია წარმოდგენილია პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი მთავარი ელემენტის - ლაბირინთის სახით. ფამუქის ლაბირინთი ძირითადად სტამბოლის ქუჩები და ქუჩების ამსახველი რუკებია.

„Beklendiği gibi, Binbir Gece Masalları’ndaki hikayeler Kahire haritasına yeşil bir tükenmez kalemin çizdiği oklarla işaretlenmişti. Şehir Rehberi’nin bazı sayfalarındaki haritalarda ise aynı kalemle olmasa bile, aynı yeşille çizilmiş bazı oklar gördü. Karmakarışık haritalar içerisinde, yeşil okların serüvenlerini izlerken İstanbul’da bir hafta süren kendi gezintilerinin haritasını da görür gibi oldu. Bunun gibi yanılısama olduğuna kendini inandırmak için, yeşil okun kendisinin ayak basmadığı hanlara, girmediği camilere, çıkmadığı yokuşlara uğradığını hatırlattı kendine, ama kendisi de bitişikteki hanlara uğramış, yakındaki camilere gitmiş, aynı tepelere çıkan yokuşları tırmanmıştı: Bütün İstanbul, haritadan nasıl gösterilirse gösterilsin, aynı yolculuğa çıkmış insanlarla kaynaşıyordu demek ki!” (Pamuk, 2015: 279)

„როგორც მოსალოდნელი იყო, „ათას ერთი ღამის ზღაპრები“ კაიროს რუქაზე ასევე მწვანე კალმით გავლებული ისრებით იყო მონიშნული. ქალაქის ცნობარის ზოგიერთ რუქაზე, მართალია, იგივე კალმისტარი არ უხმარია, მაგრამ ისრები იქაც მწვანე ფერის იყო. ისინი გალიფის ერთკვირიან მარშრუტს ემთხვეოდა. ძალიან უნდოდა თავი დაერწმუნებინა, რომ ისრებით მითითებულ ქარვასლებში, მეჩეთებსა თუ აღმართებზე ფეხი არ დაუდგამს, მაგრამ ზუსტად იცოდა, რომ მახლობელ ქარვასლებსა და მეჩეთებში შევიდა, მახლობელ აღმართებზე იარა. ეს კი იმას ნიშნავდა, რომ მთელი სტამბოლი იმ ადამიანებით იყო სავსე, ერთი და იგივე მოგზაურობა რომ წამოეწყოთ!“ (ფამუქი, 2013:253)

“Düşüncemin ya da hayalin, yanılısama aleminin – ne dersiniz deyin – ortasında gördüğüm şeyin benim bir benzerim değil, kendim olduğumu da hemen anladım. O zaman bakışımın, az önce

gördüğüm o “göz”ün bakışı olduğunu hissettim. Demek ki şimdi ben, az önceki “göz” olmuştum ve kendimi dışarıdan seyrediyordum” (Pamuk, 2015: 125).

„მაშინვე მივხვდი, რომ ჩემი ფიქრების, ოცნებებისა თუ ილუზორული სამყაროს - რაც გინდათ, ის დაარქვით - შუაგულში არა ჩემი ორეული, არამედ თავად მე ვიმყოფებოდი. მაშინ ჩემთვის ისიც გასაგები გახდა, რომ ჩემი მზერა იმავე თვალის მზერა იყო. ე.ი. წელანდელ თვალად ვიქეცი და საკუთარ თავს გვერდიდან ვუცქერდი“ (ფამუქი, 2013:115).

მეტაფიქციური ტექსტების სირთულის მიუხედავად, თარგმანის ტექსტი ადვილად აღსაქმელი და გასაგებია, რაც ადეკვატური (ეკვივალენტური) თარგმანის დამსახურებაა. მთარგმნელი თავისუფალია თარგმნის სტრატეგიის არჩევანში, მთავარია, მან ზუსტად გადმოსცეს ის თამაში, რაც ორიგინალშია.

წიგნში მეტაფიქციური ელემენტები განსაკუთრებულად მკვეთრად არის წარმოდგენილი ადამიანის სახეებზე გამოსახულ ციფრებსა და ნიშნებში, რომლის ამოხსნასაც ჯერ ჯელალი, შემდეგ კი უკვე გალიფი ცდილობს.

“Bir an yeniden aynanın karşısına geçip bir yaranın üzerini kaplayan kabuğu kazır gibi yüzünün üzerindeki o ince maskeyi çekip çıkarabileceğini hayal etti, altından çıkacak yüzün üzerindeki harfleri, tıpkı o alelade sokaklarda, sıradan duvar ilanlarında, plastik torbalarda görüp de okumadığı harfler ve işaretler gibi okumayacağını sanıyordu.” (Pamuk, 2015: 341)

„შემდეგ წამით წარმოიდგინა, რომ ისევ სარკეს მიუახლოვდა, ნიღაბი ჭრილობის ფუფხვიით აიგლიჯა, მაგრამ მის ქვეშ დარჩენილი ასოები ვეღარ წაიკითხა, ისევე - როგორც ქუჩების, განცხადებებისა და პოლიეთილენის პარკების წარწერები და მინიშნებები“ (ფამუქი, 2013:312).

მოყვანილ მაგალითში თარგმანი როგორც სემანტიკურად, ისე ფუნქციურად დედნის ეკვივალენტურია. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ აბსოლუტური ეკვივალენტობა შეფარდებითი ცნებაა, რადგან ასეთ ეკვივალენტებს, შესაძლოა, გააჩნდეს თავისი ნაციონალური სპეციფიკა, განსხვავებული სიტყვათა შეთანხმებები, ენობრივი

ერთეულების გამოყენების სიხშირე, სტილისტური ნიუანსები და ა.შ. მოყვანილ მაგალითში „kaplayan kabuğu kazır gibi... çekip“ (სიტყვა-სიტყვით: თითქოს, ფუფხი მოითხარა (სახიდან), ისე მოიძრო) ითარგმნა, როგორც: „ფუფხვით აიგლიჯა“, რაც წარმოადგენს ორიგინალის სტილისტურად და მნიშვნელობით ტოლფასოვან, ეკვივალენტურ ფრაზეოლოგიურ ერთეულს. როგორც თარგმანის თეორეტიკოსი ვ. ვინოგრადოვი აღნიშნავს: „ნებისმიერი ენობრივი ერთეულის შინაარსი განიხილება, როგორც ელემენტარული აზრობრივი, სტილისტური და სხვა მახასიათებლების ერთიანობა, რომლისთვისაც თარგმანის ენაში ირჩევა შესაბამისი ერთეულები. ასეთ დროს თარგმანის პროცესი ხორციელდება არა იმდენად სიტყვებისა და წინადადებების დონეზე, რამდენადაც ელემენტარული შემადგენელი კომპონენტების დონეზე. რამდენადაც დიდია დამთხვევა ორიგინალისა და თარგმანის ენაში ასეთი ელემენტარული აზრებისა, იმდენად ადეკვატურია თარგმანი“. (Виноградов, 2001: 18)

ორმაგი კოდირება

„შავ წიგნში“ მკაფიოდ არის წარმოდგენილი პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი მთავარი ელემენტი - ორმაგი კოდირება, როგორც გამონაგონისა და ნამდვილის აღრევა. მასში იგულისხმება წარსულის ირონიული პაროდია, რასაც ავტორი აღწევს განსხვავებული, შეუსაბამო ენობრივი კოდებითა და დისკურსით გადმოცემული თამაშით. მასში ნიშნებით დაშიფრული ინფორმაცია წარმოგვიდგება ორშრიანი ინფორმაციის სახით. ძირითადად, მასიური მკითხველი კითხულობს „ზედა შრეში“ ჩადებულ კოდს, ხოლო ელიტარული კითხველი - დაფარულ ინტელექტუალურ კოდს. ამ კუთხით მთარგმნელის მიერ სწორად შერჩეულ სტრატეგიას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს, რამდენადაც ავტორის მინიშნებები ყველა ტიპის მკითხველისათვის ერთნაირად გასაგები უნდა იყოს.

ქვემოთ მოყვანილ მაგალითში წარმოდგენილია გალიფსა და თურქი მსახიობი ქალის, თურქან შორაის, შორის დიალოგი (ზემოთ წარმოდგენილი პასტიშის ამსახველი მაგალითისგან განსხვავებით), რომელიც ქმნის სიმულაკრს - არარსებული, ვითომდა არსებული ტექსტის ორიგინალის ასლს.

“Ama, ne dedim şimdi ben?” dedi kadın yapmacık bir şaşkınlıkla, gözlerini kocaman açıp Türkan Şoray gibi kırıştıtarak. “Benimle evlenirsen arabamı kurtarır mısın, dedim. Hayır, arabamı kurtarırsan benimle evlenir misin, dedim. Plakasını vereyim; 34 CG 19 Mayıs 1919. Samsun’dan yola çıktı bütün Anadolu’yu kurtardı. 56 Chevrolet” (Pamuk, 2015: 159).

„განა ისეთი რა გითხარი? - გაიოცა ქალმა, თვალები დაჭყიტა და თურქან შორაივით დაახამხამა, - ცოლად შემირთე და მანქანა დამიბრუნე-მეთქი. არა, მანქანა დამიბრუნე და ცოლად შემირთე-მეთქი. ნომერს გეტყვი - 34 CG 19 მაისი 1919. სამსუნუდან დაიდრა და მთელი ანატოლია იხსნა. 56-ე „შევროლე“ (ფამუქი, 2013:145).

აღნიშნულ დიალოგში ორმაგი კოდირება წარმოდგენილია ისტორიულ ფაქტთან მიმართებაში, რომელიც დაშიფრულია მანქანის სანომრე ნიშანში: 34 CG 19 მაისი 1919. მთარგმნელი მკითხველს ეხმარება მის გაშიფვრაშიც და კომენტარის საშუალებით აწვდის ინფორმაციას: „ამ დღეს მუსტაფა ქემალ ათათურქი სამსუნში ჩავიდა. 19 მაისი ანტანტის სახელმწიფოების წინააღმდეგ განმათავისუფლებელი ომის დაწყების თარიღადაა აღიარებული. ამჟამად 19 მაისს თურქეთში ათათურქის ხსენების, ახალგაზრდობისა და სპორტის დღე აღინიშნება“.

პოსტმოდერნისტული ტექსტის თარგმანში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება კომენტარს, როგორც თარგმანში აზრობრივი დანაკარგის საპირწონე საშუალებას. კომენტარი გამოიყენება ისეთ დროს, როცა ტექსტში შეუძლებელია აზრის სრულყოფილი გადმოცემა. მოყვანილ მაგალითში გამოყენებულია ენციკლოპედიური ტიპის კომენტარი, რომელიც შემოიფარგლება მხოლოდ კონკრეტული ისტორიული ფაქტის შესახებ ინფორმაციით, აღნიშნულ ტექსტთან მისი კავშირის შესახებ სხვა რაიმე ინფორმაციის ექსპლიკაციის გარეშე.

როგორც ცნობილია, პოსტმოდერნისტული ტექსტებისათვის დამახასიათებელია კოდებითა და ნიშნებით ამბის გადმოცემა. „ორმაგი კოდირება“ არის ორიგინალური, სინამდვილის ამსახველი ნიშნების თავიდან დაშიფვრა-კოდირება, რაც ზუსტად პასუხობს პოსტმოდერნის დეკლარირებულ ნიშან-თვისებას - „მეორადობას“. მომდევნო მაგალითში ორმაგი კოდირების თარგმნისას მთარგმნელმა საინტერესო ხერხს მიმართა.

“Boynundaki yağlı ip kopunca ölüm ülkesinden geri dönen idamlık mahkum Cehennem’e yaptığı kısa yolculuk sırasında karşılaştığı haçları anlatıyor. Erciyes Postası, Kayseri 1962; haç biçimindeki o malûm harf yerine (.)’yı kullanmamızın milli (.)ürk (.)erbiyesine daha uygun olacağını başyazarımız Cumhurbaşkanımız’a bugün (.)elgrafla bildirmiştir” (Pamuk, 2015: 373-374).

„გაწყვეტილი თოკის გამო გამო საიქიოდან მობრუნებული სიკვდილმისჯილი იმ ჯვრებზე ჰყვება, ჯოჯოხეთში ხანმოკლე მოგზაურობისას რომ შეხვდა („ერჯიესის ფოსტა“, ქაისერი, 1962). „ჩვენმა სასიქადულო მწერალმა დღეს პრეზიდენ(.)ს დეპეშა გაუგზავნა, რომელშიც ა(.)ყობინებს, რომ თურქებისათვის ეთნიკურად გაცილებით უფრო მისაღებია, ჯვრის ფორმის მავანი ასოს ნაცვლად (.)-ის ხმარება“ (ფამუქი, 2013:346).

მთარგმნელი კომენტარში განმარტავს, რომ (.) ნიშანში იგულისხმება ლათინური T ასო, რომელშიც დაშიფრულია ჯვარი. „ეს [ჯვრის] ფორმა უძველესი ქალდეიდან მოდის. ის იყო ღვთაება თამუზის სიმბოლო (ჰქონდა მისი სახელის პირველი ასოს, მისტიკური T-ს ფორმა) როგორც ქალდეაში, ისე მეზობელ ქვეყნებში, მათ შორის ეგვიპტეში. ახ. წ. III საუკუნის შუახანებში ეკლესიებმა ქრისტიანულ რწმენაზე დაფუძნებული ზოგიერთი სწავლება უარყვეს ან დაამახინჯეს. განდგომილი ეკლესიის გავლენის გამძლიერების მიზნით წარმართებს რწმენის ჩაუნერგავად იღებდნენ ეკლესიებში და, ძირითადად, ნებას რთავდნენ, რომ შეენარჩუნებინათ თავიანთი წარმართული ნიშნები და სიმბოლოები. ამრიგად, T (ტაუ), რომელსაც ჰორიზონტალური ნაწილი უმეტესწილად ქვემოთ ჰქონდა ჩამოწეული, ქრისტეს ჯვრის სიმბოლოდ იქნა გადმოღებული“ (<https://wol.jw.org/ka/wol/d/r20/lp-ge/1101989219>)

მთარგმნელმა ამ ეპიზოდის თარგმანში უცვლელად გადმოიტანა ნიშანი (.), რომელიც თურქულ ტექსტში T-ს ნაცვლად იქნა გამოყენებული სიტყვებში: T-ürk, t-erbiye და t-elgraf, რომელთა ქართულ თარგმანებშიც (თურქი, (აქ); ეთნიკურად და დეპეშა) არ არის ასო-ბგერა „ტ“ და მთარგმნელმა, იმიტომ რომ არ დაკარგულიყო (.) ნიშნისა და მასში დაშიფრული ინფორმაციის მნიშვნელობა, ქართულ სიტყვებში „ტ“ ასოები იგივე ნიშნით ჩაანაცვლა. მართალია, თურქული ტექსტისგან განსხვავებით (.) ნიშანი მოხვდა

განსხვავებულ სიტყვებში (პრეზიდენ-ტ-ი, ა-ტ-ყობინებს), მაგრამ შენარჩუნდა მთავარი ინტრიგა და „ორმაგი კოდირების“ პრინციპი.

ენობრივი თამაში

ორჰან ფამუქმა „შავ წიგნში“ თამაში თვითმიზნად აქცია. ის თამაშობს არა მხოლოდ ჟანრებით, სტილებით, ენობრივი ერთეულებით, არამედ ტრადიციებითა და კულტურით, რომელსაც ის დროის მიღმა ხედავს და მათთან ქმნის დიალოგს. ის უფრო მეტად არის ორიენტირებული „ახალ მკითხველზე“, რომელიც იღებს მის მრავალფეროვან ენობრივ თამაშს და სიამოვნებით მონაწილეობს მასში.

თანამედროვე ენათმეცნიერებაში „ენობრივ თამაშს“ განიხილავენ ორი მიმართულებით. მკვლევართა ერთი ნაწილი სტილისტურ ხერხებს: „კალამბურსა“ და „სიტყვათა თამაშს“ განიხილავს სინონიმებად, ხოლო მეორე ნაწილი კატეგორიულად უარყოფს ამ მოსაზრებას და ამბობს, რომ ეს ორივე ტერმინი აღნიშნავს ერთსა და იმავე ენობრივ მოვლენას, მაგრამ განსხვავებულია მათი გამოყენების სფეროები, რამდენადაც „კალამბური“ მიეკუთვნება ლინგვისტიკის სფეროს, ხოლო „სიტყვათა თამაში“ არის ზოგადი გამოყენების ტერმინი.

სიტყვათა თამაშის საინტერესო მაგალითებია მოცემული მე-8 თავში („სამი მუშკეტერი“), სადაც ჟურნალისტებს შორის პაექრობა ეფუძნება, სწორედ, თამაშის ენას. განვიხილოთ რამდენიმე მაგალითი:

“34.B: Kolay yaz, kolay okunursun.

35.C: Zor yaz. Kolay okunursun.

36.B: Zor yazarsan ülser olursun.

37. A: Ülser olursan sanatçı olursun. (Pamuk, 2015: 97)

„34. ბ: მარტივად წერე, რათა შენი ესეები ადვილად წაიკითხონ.

35. ჯ: რთულად წერე, რათა ადვილად გაგიგონ.

36.ბ: რთულად თუ დაწერ, კუჭის წყლული გაგიჩნდება.

37.ა: წყლული თუ გაგიჩნდება, ჭეშმარიტი ხელოვანი გახდები“ (ფამუქი, 2013:91).

ყოველ ენას გააჩნია თავისი კანონზომიერებები და დამახასიათებელი გრამატიკული ფორმები. თურქულში ხშირად იხმარება ვნებითი გვარი, რაც ქართული ენისთვის ნაკლებად დამახასიათებელია. თურქული ვარიანტის პირველ და მეორე წინადადებაში ზმნა „okunursun“ ვნებით გვარშია და სიტყვა-სიტყვით ითარგმნება, როგორც „წაკითხულ იქნები“, მთარგმნელმა ქართულში იგი გადაიყვანა მოქმედებით გვარში ისე, რომ სიტყვების თამაშს შეუნარჩუნა ადეკვატური გაგება.

“17.A: Okuyucu, geçim sıkıntısı içinde, zeka yaşı on iki olan, evli, dört çocuklu iyi bir aile babasıdır.

18.C: Okuyucu kedi gibi nankördür.

19.B: Akıllı bir hayvan olan kedi nankör değildir, yalnızca köpkleri seven yazarlara güvenilmeyeceğini bilir.

20.A: Kediyle köpeklerle değil, memleket meseleleriyle ilgilen.” (Pamuk, 2015: 96–97)

„17. ა: მკითხველი თორმეტიოდე წლის მოზარდის გონებრივი განვითარების მქონე ოთხშვილიანი, გაჭირვებული ოჯახის მამაა.

18. ჯ: მკითხველი კატასავით უმადურია.

19.ბ: კატა ჭკვიანი ცხოველია და უმადური სულაც არ არის.

20. ა: ქვეყნის პრობლემებზე უნდა წერო და არა კატებსა და ძაღლებზე“ (ფამუქი, 2010: 90).

მოყვანილ მაგალითებში რამდენადაც დედანში გადმოცემულ სიტყვათა თამაშს და მის შემადგენელ ენობრივ ერთეულებს არ აქვს რაიმე განსაკუთრებული აზრობრივი დატვირთვა და ქართულში მისადაგებული ეკვივალენტები არ უცვლის შინაარსს,

აბსოლუტურად გამართლებულია მთარგმნელის მიერ კალკირების მეთოდის გამოყენება, სადაც უფრო ზუსტად წარმოჩინდება ავტორისეული თამაშის ტაქტიკა.

კალამბურების თარგმნა ერთ-ერთი სერიოზული პრობლემაა თარგმანის თეორიასა და პრაქტიკაში. ამ საკითხის ბევრი მკვლევარი, როგორებიც არიან ვ.ვინოგრადოვი, ვ. კომისაროვი, ა. ფიოდოროვი, ლ. ბარხუდაროვი - თანხმდება იმაზე, რომ ორიგინალური წარმოშობის კალამბური მთარგმნელობითი ტრანსფორმაციის დროს აუცილებლად უნდა ინარჩუნებდეს კალამბურის სახეს. რამდენადაც რთული არ უნდა იყოს თარგმანში სიტყვათა თამაშის გადმოცემა, მთარგმნელმა უნდა მიაღწიოს ექვივალენტობას, შეინარჩუნოს ორიგინალის ერთეულების სტილისტური თავისებურებები მხოლოდ და მხოლოდ კონტექსტის აზრობრივი გამოხატულების უმნიშვნელო დანაკარგის ხარჯზე. იმისათვის რომ მთარგმნელმა კალამბურის თარგმნისას მიიღოს სწორი გადაწყვეტილება, აუცილებელია, გაითვალისწინოს, რომ კალამბური არის მთლიანის ერთი ნაწილი, ხოლო მისი თარგმანი მთლიანად დამოკიდებულია კონტექსტზე.

განვიხილოთ შემდეგი მაგალითი:

“...cami aynaya çeviren eczaya Türkçede “sır” denmesinin bir rastlantı olmayacağını o an anlamıştın.” (Pamuk, 2015: 370-371)

„მაშინ მიხვდი, ნივთიერებას, რომელიც მინას სარკედ აქცევდა, თურქულად შემთხვევით არ ერქვა „სირ“ (ფამუქი, 2013: 343).

მთარგმნელმა კომენტარში განმარტა თურქული სიტყვის, „sır“ მნიშვნელობა, რომელიც ერთდროულად აღნიშნავს საიდუმლოსაც და ამაღამასაც - ნივთიერებას, რომელსაც სარკეების წარმოებაში იყენებენ. აქ საქმე გვაქვს ომონიმურ კალამბურთან, როცა სიტყვის ბგერითი შემადგენლობა ერთნაირია, ხოლო მნიშვნელობები - სხვადასხვა. ზოგადად ომონიმია წარმოადგენს კალამბურის მთავარ ელემენტს და როდესაც თარგმანში წარმოიქმნება ზუსტი ეკვივალენტის პრობლემა, მიზანშეწონილია, გამოყენებულ იქნას ლექსიკურ-გრამატიკული ტრანსფორმაციები ან კომპენსაცია, როგორც ტექსტის შიგნით (მცირე განმარტებით, რაც მიზანშეწონილია, გაკეთდეს ტექსტში უმნიშვნელო ცვლილების ხარჯზე), ან მის გარეთ - კომენტარის სახით. მთარგმნელმა არჩია კომენტარის მეთოდი,

რაც სრულებით გამართლებულია აღნიშნულ შემთხვევაში, რამდენადაც ტექსტშივე შეტანილი მცირედი აზრობრივი კომპენსაციაც კი გამოიწვევდა კალამზურის ეფექტის დაკარგვას.

ზოგჯერ სიტყვათა თამაში შესაძლოა, გადმოცემულ იქნას განმარტებითი - აღწერილობითი ხერხებით, თუმცა მასში შენარჩუნებული იყოს სემანტიკური (ნიშნებსა და რეალობას შორის მიმართება) და პრაგმატული (ნიშნებსა და მათ მომხმარებლებს შორის მიმართება) შინაარსი. განვიხილოთ შესაბამისი მაგალითი:

“Babanın dediği gibi, kaytan bir memur gravatı. Anne “gırvat” demez, “kravat” derdi: Eskiden Anne'nin ailesi daha zengin olduğu için.” (Pamuk, 2015: 15)

„...ზონრის ფორმის „კლერკის გალსტუკი“ (ამ სიტყვას ასე მამა გამოთქვამდა. დედა ყოველთვის „ჰალსტუხს“ ამბობდა, ალბათ, იმიტომ, წარმოშობით გაცილებით უფრო მდიდარი ოჯახიდან რომ იყო)“ (ფამუქი, 2013:7)

მსგავს ასოციაციებს იწვევს ქართულ ენაშიც სიტყვა „ჰალსტუხი“ და „გალსტუკი“, რომელიც რუსული ენის გავლენით (галстук) დარჩა მეტყველებაში ამ ფორმით. ეს უკანასკნელი და მსგავსი რუსული ბარბარიზმები (განსხვავებით სხვა წარმოშობის სიტყვებისგან), განსხვავებით საბჭოთა პერიოდისა, დღევანდელიაში აღიქმება „მდაბიურ“ გამონათქვამებად. ამიტომ მთარგმნელის მიერ გამოყენებული სიტყვა „გალსტუკი“ აბსოლუტურად ზუსტად ასახავს იმ ასოციაციას, რაც გადმოცემულია დედნის კონტექსტში.

ალუზია

„შავ წიგნში“ მრავლად მოიძებნება სხვადასხვა ლიტერატურული, მეცნიერული თუ რელიგიური ნაწარმოებებიდან ციტატები და მეტაფრაზები, მინიშნებები სხვადასხვა ისტორიულ ფაქტებსა და რეალურ პიროვნებებზე, რასაც ლიტერატურის თეორეტიკოსები აერთიანებენ „ინტერტექსტუალობის“ ცნების ქვეშ, რომლის ერთ-ერთ მთავარ ღერძს წარმოადგენს ალუზია. თითოეულ ალუზიაში მოიაზრება ტექსტი-პირველწყარო, რომლის

მინიშნებაც როლან ბარტის განსაზღვრებით შეიძლება, იყოს როგორც ღია, ასევე დაფარული.

ღია ალუზიებს მიეკუთვნება ავტორის მიერ წიგნში ღიად დასახელებული ნაწარმოებები, ფილმები, პერსონაჟები თუ ისტორიული ფაქტები და ცნობილი პიროვნებები. წიგნში ასეთი ღია მინიშნებები უხვადაა წარმოდგენილი. ზევით (ქვეთავებში „ინტერტექსტუალური კავშირები“ და „ციტატები“) განვიხილეთ ალუზიური კავშირები და მინიშნებები სხვადასხვა ლიტერატურულ და რელიგიურ ნაწარმოებებთან ინტერტექსტუალურ კავშირში. განხილული მაგალითების გარდა წიგნში მრავლადაა წარმოდგენილი ღია ალუზიური მინიშნებები სხვადასხვა ფილმებზე: „შარშან ზაფხულში, მოულოდნელად“, რომლის შესახებაც მთარგმნელი იძლევა შემდეგ განმარტებას: „ამერიკელი პროზაიკოსისა და დრამატურგის, ტენესი უილიამსის (1911-1983), პიესის (1958) მიხედვით გადაღებული ფილმი. ღია მინიშნებებია კინოფილმებზე: „ლამაზმანი“ და „ჩემი საბუთიანი შეყვარებული“. კომიქსი „კინოვა“ მთარგმნელმა ასე განმარტა კომენტარში: „იტალიელი მწერლის, ანდრეა ლავეზოლის, მულტიპლიკაციური ფილმი. ასევე კომიქსები „ტეხასა“ და „ტომიქსი“ კომენტარში განმარტებულია, როგორც „იტალიური კომიქსები, რომლებიც 1956 წლიდან თურქეთში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა“. ღია მინიშნებებია საგაზეთო რუბრიკებზე „გინდ დაიჯერე, გინდა არა“, პროგრამა „წარსულის დიდებაზე“, მედია-გამოცემებზე (გაზეთი „მილიეთი“, „მუჰბირი“, „ჰურიეთი“, „ყარაგიოზი“, „შრომის განთიადი“, BBC, ჟურნალები „ჰაიათი“ და „ხალხის შრომა“), კინოთეატრ „იენი მესლექზე“, სხვადასხვა დაწესებულებებზე (MIT- თურქეთის დაზვერვის სამსახური, ბანკები: „აქბანქ“, „იშბანქ“ და „სუმერბანქ“), თურქულ ფირმებსა და საფირმო მარკებზე (თურქული საავტომობილო მარკა „მურათსა“ და ამერიკულ „შევროლექზე“). ასევე წიგნში მრავლადაა წარმოდგენილი სხვადასხვა ისტორიული ფაქტები: 27 მაისის გადატრიალება, 19 მაისის მოვლენები, შიშლის თერაქის ლიცეუმისა და გალათას კოშკის დაარსების ისტორია, სხვადასხვა ისტორიული ძეგლების, შენობების, სასტუმროების („ფერა-ჰალასის“), პარტიების („ერთიანობისა და პროგრესის პარტიის“, იგივე „ახალგზრდა თურქების“) შესახებ ცნობები, სხვადასხვა სულთნებისა და ფადიშაჰების, აღმოსავლელი პოეტებისა და მოღვაწეების ცხოვრებისა და მოღვაწეობის,

სხვადასხვა ისლამური სექტების შესახებ ისტორიული ფაქტები და ყველა მათგანის შემთხვევაში ჩანს მთარგმნელის მიერ ჩატარებული დიდი სამუშაო, რაც გამოიხატება ინფორმაციის მოძიებასა და მკითხველისთვის კომენტარების სახით მიწოდებაში.

ასევე კომენტარის მეთოდს იყენებს მთარგმნელი ალუზიური სახელების განმარტებისას. წიგნში უხვადაა წარმოდგენილი სხვადასხვა სფეროდან ალუზიური სახელები, მათი ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანს, ამიტომ წარმოგიდგენთ ზოგიერთ მათგანს. ესენია: შეიხ გალიფი (თურქი პოეტი), ადნან მენდერესი (თურქეთის ყოფილი პრემიერ-მინისტრი), ანტუან გალანი (ფრანგი აღმოსავლეთმცოდნე), ემელ საინი (თურქი მომღერალი ქალი), მუსტაფა ქემალ ათათურქი (თურქეთის რესპუბლიკის დამაარსებელი და პირველი პრეზიდენტი), სულთან აბდულჰამიდი, გოეთე, ეკერმანი, პრუსტი, დანტე, იაჰია ქემალ ბეიათლი (თურქი პოეტი, პროზაიკოსი), იბნ არაბი (სუფი მოაზროვნე და პოეტი) ჯელალედინ რუმი (სუფი პოეტი), წინასწარმეტყველი მუჰამედი, ფერიდუნ ატარი (სპარსი სუფი პოეტი), ებუ ჰორასანი (ირანელი პოლიტიკოსი), აბდურაჰმან შერეფე (ოსმალთა ისტორიოგრაფი), რეჯეფ ულუნაი (თურქი ჟურნალისტი), მსახიობები ჯოან ბენეტი, დენ დურუა და თურქან შორაი, ატილა (ჰუნების ბელადი), აჰმეთ ჩელები (ოსმალთა მეცნიერი) და სხვა. ყველა ეს ჩამოთვლილი სახელები მიეკუთვნება ალუზიური სახელების „მოლაპარაკე სახელების“ ჯგუფს, რომელიც აერთიანებს რეალურ, ისტორიულ პირებს. მთარგმნელი ქართველი მკითხველისათვის ნაკლებად ცნობილი ისტორიული პირებისა და მოღვაწეების შესახებ მკითხველს კომენტარების სახით აწვდის ინფორმაციას.

ალუზიური სახელების თარგმნისას მათი ცნობადობის ხარისხის გათვალისწინებით მთარგმნელი იყენებს სხვადასხვა სტრატეგიას. წიგნში ვხვდებით „ლიტერატურულ ალუზიურ სახელებს“, რომელთა შემთხვევაშიც მთარგმნელის მიდგომა ასეთია: კომენტარებით განმარტავს მხოლოდ ისეთ სახელებს, რომელთა შესახებაც ნაკლებად სავარაუდოა, რომ ჰქონდეს ინფორმაცია მკითხველს. მთარგმნელი ისეთი ალუზიური ლიტერატურული სახელების შემთხვევაში, როგორებიცაა: სამი მუშკეტერი, შერლოკ ჰოლმსი, რობინზონ კრუზო, ალბერტინა, ბეატრიჩე და სხვა ცნობილი პერსონაჟები - არ აკეთებს არავითარ განმარტებას იმ მოტივით, რომ ნაკლებად სავარაუდოა, რომ მკითხველმა ვერ ამოიცნოს ისინი, ხოლო დანარჩენ შემთხვევაში, როცა საქმე ეხება

შედარებით ნაკლებად ცნობილ ლიტერატურულ გმირებს (ჯევედეთ ბეი, ენციკლოპედისტი სელაჰათინი, ჰუსუნი და აშქი, ჩელიქ ბილექი, ყარა ოლლანი, ინჯე მემეთი და სხვა), მთარგმნელი ყველა შემთხვევაში აკეთებს კომენტარის სახით განმარტებებს და იძლევა სრულყოფილ ინფორმაციას, რაც უადვილებს მკითხველს ამა თუ იმ ლიტერატურულ გმირთან ინტერტექსტუალური კავშირის დამყარებასა და გზავნილების ამოცნობაში.

დასკვნა

როგორც ზემოთ წარმოდგენილი ანალიზიდან ჩანს, „შავი წიგნის“ თარგმნისას ძირითადად გამოყენებულია ადეკვატური-ტოლფასოვანი თარგმანი და მთარგმნელი ახერხებს, ავტორისეულ მინიშნებებსა და გზავნილებს შეუნარჩუნოს ადეკვატური დატვირთვა. ავტორი თავისი ჩანაფიქრისა და მიზნის მისაღწევად წიგნში უხვად იყენებს ინტერტექსტუალურ ჩანართებსა (ციტატები, ალუზიები) და ელემენტებს (პაროდია, პასტიში, თამაში, მეტაფიქცია და სხვა), რომელთა შინაარსისა და ორიგინალის ესთეტიკური ფუნქციის შენარჩუნებაც წარმოუდგენელია ადეკვატური მთარგმნელობითი ტრანსფორმაციის გარეშე. ამას გარდა მთარგმნელი უხვად იყენებს კომენტირების მეთოდს, როგორც პოსტმოდერნისტული ტექსტის ადეკვატური გაგებისა და გააზრების საქმეში ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ხერხს და ამ გზით ეხმარება მკითხველს ცნობილ თუ ნაკლებად ცნობილ ტექსტებთან კავშირის დამყარებაში. იმ ეპიზოდებში, სადაც არ გვხვდება ინტერტექსტუალური მინიშნებები, მთარგმნელი იყენებს აგრეთვე, კალკირების მეთოდს. მთარგმნელის მიერ გამოყენებული თარგმნის სტრატეგია და მეთოდები ემსახურება ორიგინალის ჟანრობრივი თავისებურებისა და ტექსტში კოდირებული ინფორმაციების თარგმანის ტექსტში სრულად გადმოტანასა და იდენტური სახით შენარჩუნებას.

დასკვნა

წარმოდგენილ ნაშრომში განხილულია როგორც ზოგადად პოსტმოდერნისტული ტექსტების, ასევე კონკრეტულად თურქული პოსტმოდერნისტული ტექსტების ქართულად თარგმნის პრობლემატიკა, მთარგმნელის მთავარი ამოცანები, თარგმნის სტრატეგია და ხერხები. ამ ფონზე შეუძლებელი იქნებოდა არ განგვეხილა პოსტმოდერნიზმის, როგორც ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი და განსაკუთრებული კულტურული ეპოქის ჩასახვისა და განვითარების ტენდენციები, მისი გავლენა თურქულ ლიტერატურაზე და თურქული პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის თავისებურებანი, რომელიც გამოარჩევს მას დასავლური (ამერიკულ-დასავლეთ ევროპული) და აღმოსავლური (აღმოსავლეთ ევროპული) პოსტმოდერნიზმისგან.

პოსტმოდერნისტული ტექსტების თარგმნის სირთულეების განსახილველად შერჩეულ იქნა თურქული პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის თვალსაჩინო წარმომადგენლის ორჰან ფამუქის ორი რომანი: „მე წითელი მქვია“ და „შავი წიგნი“, სადაც თითქმის სრულად არის წარმოდგენილი პოსტმოდერნისტული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი ყველა ის მთავარი ელემენტი (ინტერტექსტუალობა, ციტაცია, ალუზია, ორმაგი კოდირება, მეტაფიქცია, პაროდია, პასტიში, თამაში და სხვა), რომელმაც საშუალება მომცა დეტალურად განმეხილა მათი თარგმანში გადმოტანის სპეციფიკა. ამ მიზნით სადისერტაციო ნაშრომის კვლევა წარვმართე ორი მიმართულებით: 1) პოსტმოდერნისტული ტექსტებისათვის დამახასიათებელი თავისებურებების გათვალისწინებით განვიხილეთ თარგმნის სირთულეები, მათი გადაწყვეტის გზები და ტენდენციები; 2) პოსტმოდერნისტული ელემენტების თარგმანები განვიხილეთ სხვადასხვა გრამატიკული (მორფო-სინტაქსური), სტილისტური და საერთო ენობრივი ნორმების კუთხით აღწერილობითი, შედარებითი და ტიპოლოგიური ანალიზის საფუძველზე.

ნაშრომში განხილული ნაწარმოებების დედნებისა და ქართული თარგმანების შეპირისპირებითმა ანალიზმა საშუალება მომცა გამეკეთებინა შემდეგი დასკვნები:

1. ნებისმიერი ტექსტის თარგმანი, განურჩევლად ლიტერატურული მიმდინარეობისა, პირველ რიგში, შინაარსობრივი და მხატვრული ღირებულებებით ზუსტად უნდა შეესაბამებოდეს ორიგინალი ტექსტის მოთხოვნებს. პოსტმოდერნისტული ტექსტის შემთხვევაში თარგმანი დამატებით ითვალისწინებს პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ფორმების, ნიშნებისა და სიმბოლოების თარგმნის თავისებურებებს. როგორი სტრატეგიაც არ უნდა აირჩიოს მთარგმნელმა, მთავარია, რომ მან ისევე გადმოსცეს პოსტმოდერნიზმის ერთ–ერთი მთავარი ელემენტი – თამაში, როგორც ეს ორიგინალშია. წარმოდგენილ ორივე საკვლევ მასალაში მწერალი თამაშობს ფორმებით, ნიშნებით, ენობრივი ერთეულებით; თამაშის ფორმით გადმოსცემს პაროდias, პასტიშს, ირონიას, მეტაფიქციასა თუ კარნავალიზაციას. განსაკუთრებულ სირთულეს წარმოადგენს მთარგმნელისათვის სათამაშო ენობრივი ერთეულების იდენტიფიცირება. ამისათვის საჭიროა, იგი ჩაერთოს თამაშში და დაიკავოს შუალედური პოზიცია მოთამაშესა და მაყურებელს შორის. შესწავლილი მასალების საფუძველზე ვადგენთ, რომ მთარგმნელები ენობრივი თამაშის თარგმანში შენარჩუნების მიზნით იყენებენ ძირითადად ადეკვატურ თარგმანს, ზოგ შემთხვევაში – კალკირების მეთოდს. ისინი ზედმიწევნით გრძნობენ მწერლის სტილს, თამაშის მანერას და მისი გადმოცემისა და დედნისეული ემოციური ჟღერადობის შექმნისას ეყრდნობიან პირად ალლოსა და გემოვნებას;

2. წარმოდგენილი კვლევის საფუძველზე დავადგინეთ, რომ მნიშვნელოვანია, მთარგმნელმა ყურადღება მიაქციოს ავტორის ინდივიდუალური სტილის განხორციელებას თარგმანში, „თამაშის ერთეულების“ რაოდენობისა და თანმიმდევრობის შენარჩუნებას, ენობრივი თამაშის ხარისხს, ორიგინალში განხორციელებული ტრანსფორმაციების შეძლებისდაგვარად მაქსიმალურად გამოყენებას, ავტორისეული ასოციაციური აღქმის გადმოცემას. სხვადასხვა ტიპის ენობრივი თამაშების განხილვისას განსაკუთრებულად გამოვყავი კალამბურების – ე.წ. „უთარგმნელ სიტყვათა თამაშის“ თარგმნის მეთოდები და უნდა აღინიშნოს, რომ ორივე შემთხვევაში მთარგმნელები (ზოგჯერ ტრანსკრიფციის, ზოგჯერ კალკირების მეთოდით) აღწევენ მხატვრული სიზუსტით სიტყვათა თამაშის ზედმიწევნით გადმოცემას;

3. პოსტმოდერნიზმის დისკურსში ავტორი იყენებს განსხვავებულ ტექსტობრივ სტრუქტურას და ხშირად მიმართავს ენობრივი ნორმების შეგნებულად დარღვევას. მთარგმნელს, რომელიც, როგორც წესი, არ წარმოადგენს ორიგინალი ენის მატარებელს, სირთულეს უქმნის ენობრივი ნორმების დარღვევის შემთხვევების ზუსტად ამოცნობა და მათი თარგმანის ენაზე გადმოტანა, მაგრამ პროფესიონალი მთარგმნელი კარგად უნდა იცნობდეს კონკრეტული ავტორის წერის მანერას და შეეცადოს, მაქსიმალურად მიუახლოვოს თარგმანის ტექსტი დედანს, შეინარჩუნოს ავტორისეული ენის თავისებურებები და ამავე დროს დაიცვას აზრისა და შინაარსის სიზუსტე. მთარგმნელებმა აზრის დანაკარგის გარეშე შეძლეს მთავარი გზავნილის მკითხველამდე მიტანა ისე, რომ არ მოახდინეს ორიგინალი ტექსტის „გაუმჯობესება“, რასაც კატეგორიულად ეწინააღმდეგება პოსტმოდერნიზმი;

4. პოსტმოდერნისტული ტექსტის მთავარი თვისებაა სხვა ტექსტებთან თუ მოვლენებთან „ნარატიული თამაში“. პოსტმოდერნისტი მწერალი თამაშობს ფორმებით, ნიშნებით, დისკურსებით, სხვადასხვა ეპოქის, სტილისა და მიმართულების კოდებით. მთარგმნელი უნდა ფლობდეს ინტერტექსტუალურ პოტენციალს, უნდა იცნობდეს პირველწყაროს და გააზრებული ჰქონდეს თითოეული ენობრივი ერთეულის მნიშვნელობა და მისი კავშირი პრეტექსტთან. ინტერტექსტუალობა მხატვრულ ნაწარმოებში შეიძლება სხვადასხვანაირად წარმოჩნდეს: ციტატებით, სხვა ნაწარმოებთა პერსონაჟების შემოყვანით, მხატვრულ სახეთა "სესხებით", ანალოგიით, ალუზიებით, რემინისცენციებით და სხვა ტიპის მინიშნებებით. აქედან გამომდინარე, პოსტმოდერნისტული ტექსტების თარგმნისას მთარგმნელის ერთ-ერთი მთავარი ამოცანაა სხვადასხვა ტიპის ინტერტექსტუალური კავშირების ამოცნობა, მათი გაშიფვრა და თარგმანის ენაზე გადმოცემა. ზოგჯერ მკითხველი განიცდის ნათარგმნი ტექსტის აუცილებელი ფონური ცოდნის ნაკლებობას, რაც გულისხმობს იმ სოციალურ-კულტურული ინფორმაციის ნაკლებობას, რომელიც დამახასიათებელია ერთი რომელიმე ეთნიკური ჯგუფისთვის და რამაც ასახვა ჰპოვა ამ საზოგადოების ენაში. მთარგმნელი ვერტიკალური კონტექსტის შექმნისა და ორიგინალი ტექსტის კულტურულ სივრცეში შედღწევისათვის იყენებს კომენტარებს, რომელიც წარმოადგენს პოსტმოდერნისტული

ტექსტების თარგმნისას ერთ–ერთ მთავარ საშუალებას. მთარგმნელის კომენტარები დამატებით შესაძლებლობას აძლევს მკითხველს ტექსტის სწორი ინტერპრეტაციისთვის და იმავე დროს წარმოადგენს ტექსტის გაგრძელებას. ორჰან ფამუქი იყენებს როგორც ღია, ასევე ფარული ტიპის ინტერტექსტუალურ მინიშნებებს. მთარგმნელები განსაკუთრებით ფარული ალუზიების შემთხვევაში თითქმის ყველგან იყენებენ კომენტარების მეთოდს, აგრეთვე ისეთი ღია მინიშნებების დროს, როცა შესაძლებელია, მკითხველი არ ფლობდეს საკმარის ცოდნას (მოცემულ შემთხვევაში ეს ეხება აღმოსავლური ლიტერატურისა და ისტორიის სფეროს, აღმოსავლეთის ნაციონალურ რეალიებს) ასევე იყენებენ კომენტარებს;

5. პოსტმოდერნისტი მწერლები ხშირად მიმართავენ საკუთარ ნაწარმოებებთან შეხმიანების მეთოდს, ამიტომ მთარგმნელი კარგად უნდა იცნობდეს სათარგმნი ტექსტის ავტორის შემოქმედებას და ტექსტში არსებული გზავნილების შესახებ კომენტარების საშუალებით აძლევდეს მკითხველს ინფორმაციას. „მავ წიგნში“ ვხვდებით ასეთი ტიპის შეხმიანებებს ფამუქის სხვა ნაწარმოებებთან: „ჯევდეთ ბეი და მისი ვაჟიშვილები“ და „მდუმარე სახლი“. მთარგმნელი ნ. ჯანაშია მკითხველს აღნიშნული ნაწარმოებებიდან ნახსენები ლიტერატურული ალუზიური სახელების შესახებ კომენტარების სახით აძლევს ინფორმაციას, რაც უადვილებს მკითხველს ამა თუ იმ ლიტერატურულ გმირთან ინტერტექსტუალური კავშირის დამყარებასა და გზავნილების ამოცნობაში. ზოგადად, სხვა „ლიტერატურულ ალუზიურ სახელებთან“ მიმართებაში, მთარგმნელების მიდგომა ასეთია: კომენტარებით განმარტავს მხოლოდ ისეთ სახელებს, რომელთა შესახებაც ნაკლებად სავარაუდოა, რომ ჰქონდეს ინფორმაცია მკითხველს.

6. პოსტმოდერნისტულ ტექსტებზე მუშაობა ხშირად ემსგავსება სერიოზულ ფილოლოგიურ თუ ისტორიულ კვლევას. ინტერტექსტუალური ელემენტები, რომლებიც წარმოდგენილია კულტურათაშორისი კავშირებით, პირველ რიგში აღმოჩენილ უნდა იქნას მთარგმნელის მიერ, რაც მოითხოვს არა მხოლოდ ლინგვო-კულტურულ ცოდნას, არამედ ტექსტის კონკრეტულ ანალიზსაც. მთარგმნელმა უნდა განსაზღვროს ის აუდიტორია, რომლისკენაცაა მიმართული ესა თუ ის ნაწარმოები და ამისდა მიხედვით აარჩიოს მასთან ურთიერთობის ფორმები: ინტელექტუალურ მკითხველს, შესაძლოა, არ დასჭირდეს ზედმეტი კონკრეტიკა, მაგრამ არის ისეთი ვიწრო ნაციონალური შინაარსის მქონე

ელემენტები, რომლებიც ყველა შემთხვევაში საჭიროებენ მთარგმნელის მხრიდან ახსნა-განმარტებასა და დამატებითი ინფორმაციის გაცემას. ამიტომ მთარგმნელი კარგად უნდა იცნობდეს იმ ქვეყნის ნაციონალურ რეალიებსა და ენის თავისებურებებს, რომლის წარმომადგენელიც არის ავტორი და რის შესახებაც წერს ის თავის ნაწარმოებში. განხილული ნაწარმოებების თარგმანში კარგად ჩანს ამ კუთხით მთარგმნელების კარგი ცოდნა აღმოსავლური და კერძოდ, თურქული ნაციონალური რეალიების, ყოფისა და ტრადიციების ამსახველი, ლიტერატურისა და ისტორიის კარგი ცოდნა და მათ მიერ ჩატარებული კვლევები ამა თუ იმ მოვლენის შესახებ მეტი ინფორმაციის მოპოვების მიზნით. ისინი მკითხველს ამომწურავ ინფორმაციას აწვდიან სხვადასხვა უცხო სიტყვების, მნიშვნელობისა და ტიპოლოგიური წარმოშობის, რელიგიური ლექსიკისა თუ გეოგრაფიული დასახელებების შესახებ. მთარგმნელები რელიგიური და ნაციონალური რეალიების აღმნიშვნელი ლექსიკის თარგმნისას იყენებენ ტრანსლიტერაციის მეთოდს (რა თქმა უნდა, კომენტარების საშუალებით ხსნიან მათ მნიშვნელობებს), რაც ყველაზე სწორი გზაა ეროვნული კოლორიტის შენარჩუნებისთვის, რადგან ამ ტიპის სიტყვების თარგმნა და თარგმანის ენაში არსებული ექვივალენტით ჩანაცვლება მკითხველში იწვევს უფრო მეტად მშობლიურ ასოციაციებს და უკარგავს წიგნის სამყაროსთან ზიარების განცდას;

7. პოსტმოდერნისტულ ტექსტში ვხვდებით სრულიად განსხვავებული ჟანრის, ხასიათისა და შინაარსის ნაწარმოებების სინთეზს. ტექსტთა არქიტექტურალური კავშირების გამოვლინებაა ჟანრების, სტილებისა და დისკურსების ურთიერთკავშირები. მთარგმნელის ამოცანაა, გამოავლინოს ნაწარმოებში სხვადასხვა ჟანრები, სტილი და დისკურსი და ზუსტად გადაიტანოს თარგმანის ენაზე, რაც უზრუნველყოფს კომპოზიციური და სტილისტური თავისებურებებისა და შესაბამისი ენობრივი საშუალებების შენარჩუნებას თარგმანში. ნაშრომში განხილული ნაწარმოებები გამოირჩევა სხვადასხვა ჟანრებისა და სტილების თამამი აღრევით. „მე წითელი მქვია“ ისტორიულ, სასიყვარულო და დეტექტიურ ჟანრში დაწერილი რომანია, ხოლო „შავი წიგნი“ აერთიანებს ინტელექტუალური, დეტექტიური და „სემიოტიკური“ ტიპის რომანებსა და შუასაუკუნეების სუფიურ პოემებს. ამავე დრო ორივე რომანი ისევე, როგორც ფამუქის ყველა სხვა რომანი, ფსევდო-ავტობიოგრაფიული ხასიათისაა. მთარგმნელების მიერ

გამოყენებულმა ძირითადად ადეკვატურმა და უფრო ნაკლებად სარკისებურმა თარგმანმა და კომენტარების მეთოდმა შეუნარჩუნა თარგმანის ტექსტებს ესთეტიკური ღირებულება;

8. მთარგმნელი, შესაძლოა, ორიგინალ ტექსტში წააწყდეს ისეთ ინტერტექსტუალურ კავშირებსა და აქცენტებს (განსაკუთრებით ეს ეხება ციტატებს სხვადასხვა ნაწარმოებებიდან), რომლებიც ფართოდაა ცნობილი თარგმანის ენასა და კულტურაში. თუ ორიგინალ ტექსტში მინიშნებული წინარე ტექსტის თარგმანი ან თარგმანები უკვე არსებობს სათარგმნ ენაზე, მთარგმნელს შეუძლია, გამოიყენოს წინარე ტექსტის თარგმანი, ან რამდენიმე ვარიანტის არსებობის შემთხვევაში შეარჩიოს ყველაზე უკეთ შეფასებული თარგმანი, რაც გაუადვილებს მკითხველს ინტერტექსტუალური კავშირების ამოცნობას. ამ პრინციპით ხელმძღვანელობენ მთარგმნელები, როცა ერთ შემთხვევაში ლ. ჩლაიძე იყენებს გ. ლობჯანიძისეულ „ყურანის“ თარგმანებს და მეორე შემთხვევაში – ნ. ჯანაშია იყენებს დანტეს კ. გამსახურდიასეულ თარგმანს;

9. მთარგმნელმა პოსტმოდერნისტული ტექსტების თარგმნისას აბსოლუტური ექვივალენტობის მისაღწევად, შესაძლოა, საკუთარ თავს მიანიჭოს თავისუფლება ენობრივი საშუალებების შერჩევაში და გამოიყენოს ის ენობრივი საშუალებები, რომლებიც მთარგმნელის შეხედულებით ყველაზე მეტად გამოხატავს ავტორის აზრსა და ჩანაფიქრს. კვლევაში წარმოდგენილია თავისუფალი თარგმნის მაგალითები, რომლებიც რამდენჯერმე გვხვდება ლ. ჩლაიძის თარგმანის ტექსტში, ზოგან ჩამატებებისა და ზოგან სიტყვების გამოტოვების სახით, მაგრამ უნდა ითქვას, რომ მთარგმნელი არც ერთ შემთხვევაში არ შორდება შინაარსს, ზუსტად შერჩეული მხატვრული გამომსახველობითი საშუალებების საშუალებით აღწევს ტექსტის ეკვივალენტურ გაგებას;

10. როგორც ზევით მრავალჯერ აღვნიშნეთ, პოსტმოდერნისტული ტექსტების თარგმნისას განსაკუთრებული მნიშვნელობა და დატვირთვა ენიჭება მთარგმნელების მიერ კომენტარების გამოყენებას. ორივე საკვლევ მასალაში მთარგმნელებს უხვად აქვთ გამოყენებული კომენტარები, რომლებიც თავისი შინაარსით არის როგორც ენციკლოპედიური, ისე კვლევითი სახის. მთარგმნელები ტექსტში ნახსენები ფაქტების, მოვლენებისა და პიროვნებების შესახებ მკითხველისათვის ინფორმაციის მიწოდებისთვის

იყენებენ ენციკლოპედიური ტიპის კომენტარებს, რომლებიც მხოლოდ ინფორმაციული ხასიათისაა და არ შეიცავს აღნიშნული ინფორმაციის ტექსტთან კავშირის ექსპლიკაციას. კვლევითი სახის კომენტარები უფრო ანალიტიკური ხასიათისაა და კონკრეტულ ინფორმაციასთან ერთად მოიცავს დამატებით ცნობებს ერთი მხრივ, სპეციფიკური, ნაციონალური, პოლიტიკური, კულტურული, ყოფითი საკითხების შესახებ და მეორე მხრივ, აღნიშნული ფაქტების, პიროვნებების, დასახელებებისა და ა.შ. ტექსტთან კავშირების განმარტებას.

ნაწარმოებების ანალიზიდან ჩანს, მთარგმნელები სხვადასხვა მთარგმნელობითი მეთოდებთან ერთად (თავისუფალი, სარკისებური) ძირითადად მიმართავენ თარგმნის ადეკვატურ–ეკვივალენტურ მეთოდს, რომელიც პოსტმოდერნისტული ტექსტების თარგმნისას საბოლოო მიზნის მიღწევისთვის არის ერთადერთი სწორი გზა. ამასთან, რამდენადაც პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ინტერტექსტუალური ელემენტების (ციტატები, ეპიგრაფი, ალუზია, ირონია, თამაში, პაროდია, მეტაფიქცია და სხვა) თარგმნა წარმოადგენს გარკვეულ სირთულეს, რომელიც უკავშირდება ორიგინალისა და თარგმანის ენებს შორის როგორც ენობრივი გამომხატველობითი საშუალებების, ასევე კულტურული თვალსაზრისით სხვაობას, მთარგმნელი უხვად იყენებს კომენტარებს, როგორც პოსტმოდერნისტული ტექსტის თარგმნის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან კომპონენტს. ცალკეულ მონაკვეთებში, სადაც დედანი იძლევა ტექსტის პირდაპირ, დანაკარგის გარეშე აღქმის საშუალებას, მთარგმნელები იყენებს სარკისებურ, სიტყვა–სიტყვით თარგმანსაც. ქ–ნ ლია ჩლაიძეს ზოგ შემთხვევაში მიზანმიმართულად შეაქვს თარგმანში ცვლილებები, რაც ემსახურება რაიმე ინფორმაციის ან მინიშნების დაკონკრეტებას, რაც თავის მხრივ ემსახურება ტექსტის, ყოფის ნაციონალური ფორმების, ხალხის ფსიქოლოგიისა და კულტურის ადეკვატურ აღქმას. აქედან გამომდინარე, პოსტმოდერნისტული ტექსტის თარგმნისას მთარგმნელის ჩარევა ორიგინალის ტექსტში არათუ დასაშვებია, ზოგჯერ აუცილებელიც კია. მიუხედავად ამ ტიპის გამონაკლისებისა, მთარგმნელები ქართული ენის მდიდარი მხატვრული გამომსახველობითი საშუალებებისა და გრამატიკული პოტენციალის გამოყენებით ახერხებენ თარგმანის ტექსტებში შეინარჩუნონ ავტორის განწყობები, სტილი და მანერა. უკვე დიდი ხანია, აღარ არის სადავო, რომ არც

თავისუფალი თარგმანია მისაღები და არც სიტყვა-სიტყვითი, არამედ უპირატესობა ენიჭება დედნის ადეკვატურ, ტოლფასოვან თარგმანს, რომელიც გამოხატავს დედნის ყველა ძირითად ელემენტს და იმავე დროს წარმოაჩენს მთარგმნელის ინდივიდუალობას, რადგან თარგმნა შემოქმედებითი საქმიანობაა და არ უნდა ველოდოთ ორიგინალის მათემატიკური სიზუსტით გადმოტანას თარგმანის ენაზე.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებების თარგმნა სხვა ტიპის ტექსტების თარგმნისაგან განსხვავებით, გარდა ლიტერატურულ-შემოქმედებითი საქმიანობისა, მოითხოვს სერიოზულ ისტორიულ, ლინგვო-კულტურულ და ფილოლოგიურ კვლევას. მოძიებული მასალებით მთარგმნელებმა შეავსეს მკითხველის ფონური ცოდნა, რაც დაეხმარება ამ უკანასკნელს ავტორის ჩანაფიქრის ამოხსნასა და ავტორისეული ვერტიკალური კონტექსტის დანახვაში.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ბარტი 2002, ბარტი რ. ავტორის სიკვდილი, „სჯანი“, No: 3. თბილისი, 2002.
2. ბახტინი 2008, ბახტინი მ. კარნავალიზებული ლიტერატურა, ჟურნალი „სჯანი“, No:9, თბილისი, 2008.
2. ბერეკაშვილი 2010, ბერეკაშვილი თ. „პოსტმოდერნიზმი და მასობრივი კულტურა“, სემიოტიკა, No: 3, თბილისი, 2010.
3. ბრეგაძე 2013, ბრეგაძე კ. „პოსტმოდერნისტული რომანი პოეტიკა“, „სჯანი“, No: 14 თბილისი, 2013.
4. ბურდული 2010, ბურდული ი. „პოსტმოდერნიზმის ზოგადკულტურული პარადიგმა პატრიკ ზიუსკინდის ნარატივში“, თბილისი. 2010.
5. გაფრინდაშვილი..., 2011, გაფრინდაშვილი ნ. მირესაშვილი მ. „ლიტერატურათმცოდნეობის საფუძვლები“, თბილისი, 2011.
6. გაჩეჩილაძე 1966, „მხატვრული თარგმანის თეორიის შესავალი“, თბილისი, 1966.
7. ეკო 2014, ეკო უ. „ვარდის სახელი“ („ბოლოთქმა „ვარდის სახელისათვის“), თბილისი, 2012.
8. მუმლაძე 2004, მუმლაძე მ. „პოსტმოდერნული ეპოქა რუსთაველის თეატრში“, „თეატრი და ცხოვრება“, No: 6, 2004 წელი.
9. ფამუქი 2006, ფამუქი ო. „მამაჩემი ჩემოდანი“, 2006.
10. ფამუქი 2010, ფამუქი ო. „მე წითელი მქვია“, თბილისი, 2010.
11. ფამუქი 2014, ფამუქი ო. „სხვა ფერები“, თბილისი, 2014.
12. ფამუქი 2013, ფამუქი ო. „შავი წიგნი“, თბილისი, 2013.
13. ფანჯიკიძე 1980, ფანჯიკიძე დ. „ენა, თარგმანი, მკითხველი“, თბილისი, 1980.
14. ფანჯიკიძე 1988, ფანჯიკიძე დ. „თარგმანის თეორია და პრაქტიკა“, თბილისი, 1988.
15. ფანჯიკიძე 1999, ფანჯიკიძე დ. „ქართული თარგმანის ისტორიის საკითხები“, თბილისი, 1999.

16. **ქარუმიძე 2010**, ქარუმიძე ზ. „პოსტსაბჭოთა საქართველო და პოსტმოდერნიზმი“, „არილი“, No: 7, თბილისი, 2010.
17. **ქარჩხაძე 2009**, ქარჩხაძე ჯ. თარგმანის შესახებ, „არილი“, No: 3, 2009.
18. **ყარალაშვილი 1977**, ყარალაშვილი რ. „წიგნი და მკითხველი“, თბილისი, 1977.
19. **ცაგარელი 2010**, ცაგარელი ლ. „მეტაფიქცია - როგორც სემიოტიკური ფენომენი“ სემიოტიკა, No:8, 2010 (semioticsjournal.wordpress.com)
20. **წიბახაშვილი 2000**, წიბახაშვილი გ. „თარგმანის თეორიისა და პრაქტიკის საკითხები“, თბილისი, 2000.
21. **წიფურია 2016**, წიფურია ბ., „ქართული ტექსტი საბჭოთა/პოსტსაბჭოთა/პოსტმოდერნულ კონტექსტში“, თბილისი, 2016.
22. **ჯაველიძე 2017**, ჯაველიძე ე. „ინტერტექსტუალობის საკითხი ორჰან ფამუქის რომანში „თოვლი“, „ახლო აღმოსავლეთი და საქართველო“, No:10, თბილისი, 2017.
23. **Andaç 2014**, Andaç F. Anonimleşen Edebiyat; Edebiyatımızın Yol Haritası, Varlık Yayınları, İstanbul, 2014.
24. **Aytaç 1999**, Aytaç G. Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler. Ankara, 1999.
25. **Bahadıroğlu 2016**, Bahadıroğlu D. „Postmodern Anlayış ve Türkiye’de Postmodernizm“, 2016, 29 Kasım.
26. **Barbarosoğlu 2016**, Barbarosoğlu F. "Milli ve yerli/ Milli olan kimdir?", 2016, 28 Aralık.
27. **Biçer 1998**, Biçer B. Orhan Pamuk’un Romancılığı ve Romanları Üzerine Bir İnceleme. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998.
28. **Devellioğlu 1999**, Devellioğlu F. Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat, 1999.
29. **Doğan 2014**, Doğan Z. Orhan Pamuk Edebiyatında Tarih ve Kimlik Söylemi, İstanbul. 2014
30. **Ecevit 2001**, Ecevit Y. Türk Romanında Postmodernist Açılımlar. – İstanbul: 2001.
31. **Ecevit 2002**, Ecevit Y. Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, 2. Baskı, İstanbul, 2002.
32. **Ecevit 1966**, Ecevit Y. Orhan Pamuk’u Okumak, İstanbul, 1966.
33. **Ercan 1992**, Ercan E. “Soruşturma. Edebiyatımızda bir Postmodern Durumdan söz edilir mi?” “Varlık” Edebiyat ve Sanat Dergisi, İstanbul, 1992, Aralık .
34. **Pamuk 2013**, Pamuk O. “Benim Adım Kırmızı”, 2013.

35. **Pamuk 2013**, Pamuk O. “Kara Kitap”, 2013.
36. **Parla 2015**, Parla J. Don Kişot’tan Bugüne Roman, 2015.
37. **Türkçe Sözlük 1998**, Türkçe Sözlük Türk Dil Kurumu, 9. Baskı, Ankara, 1998.
38. **Yavuz 2008**, Yavuz H. Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar, Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul. 2008.
39. **Yavuz 1999**, Yavuz H. Modernleşme, Oryantalizm ve İslam, Boyut Kitapları/Düşün Yazıları Dizisi 10, İstanbul. 1999.
40. **Yıldız 1996**, Yıldız A., “Roman Yazma Teknikleri İçin Bir İbret Belgesi”, Edebiyat ve Eleştiri Mart-Nisan 1996.
41. **Frankfurter Allgemeine 2016**, Frankfurter Allgemeine 22.02.2016.
42. **The Nobel Prize in Literature 2006**, The Nobel Prize in Literature Orhan Pamuk. — Nobelprize.org, No: 10, 2006.
43. **Барт 1994**, Барт Р. „Избранные Работы: Семиотика, Поэтика“, Москва, Прогресс 1994.
44. **Бахтин 1975**, Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Москва, 1975.
45. **Бахтин 1963**, Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского, Москва, 1963.
46. **Бахтин 1983**, Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Москва, 1983.
47. **Виноградов 2001**, Виноградов В. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы), Москва 2001.
48. **Виноградов 1978**, Виноградов В. Лексические вопросы перевода художественной прозы. Москва, 1978.
49. **Гадамер 1988**, Гадамер Х.-Г. Истина и Метод / перевод с немецкого, Москва. 1988.
50. **Гидденс 1999**, Гидденс Э., Последствия модернити. Новая постиндустриальная волна на западе. Антология. Москва, 1999.
51. **Горелов 1997**, Горелов И.Н., Седов К.Ф. Основы психолингвистики: Учеб. пособие. – Москва, 1997.
52. **Гусева 1009**, Гусева А.А. Интертекстуальность как переводческая проблема (на материале романа Дж. Джойса «Улисс» и его перевода на русский язык). Москва. 2009.

53. **Женетт 1982**, Женетт Ж. Палимпсесты: литература во второй степени, Москва 1982.
54. **Комиссаров 1990**, Комиссаров В. Теория перевода, Москва, 1990.
55. **Любимов 1964**, Любимов Н. Перевод — искусство // Мастерство перевода. 1963. Москва, 1964.
56. **Нестерова 2005**, Нестерова Н. Текст и перевод в зеркале современных философских парадигм. Пермь: 2005.
57. **Репенкова 1997**, Репенкова М. Некоторые тенденции в турецкой романистике 80-х - начала 90-х годов// Вестник Московского университета. Серия 13. Востоковедение. Москва, 1997. №1.
58. **Репенкова 2009**, Репенкова М. Турецкий Постмодернизм (На Примере Новеллистики Муратхана Мунгана) , 2009.
59. **Репенкова 2013**, Репенкова М. Особенности Литературного Процесса В Турции Конца XX – XXI Века, Вестник Челябинского государственного университета. 2013. № 23.
60. **Рзаева 2015**, Рзаева Р. Постмодерн и мультикультурализм: междисциплинарный дискурс Научная монография. Баку, 2015.
61. **Рог 2006**, Рог А. Жанрово-Стилевые Модели Современного Турецкого Романа (80-90г.) Киев, 2006.
62. **Сулейманова 2007**, Сулейманова А., Постмодернизм в современном турецком романе (на примере творчества Орхана Памука), Санкт-Петербург, 2007.
63. **Фёдоров 2002**, Фёдоров А.В. Основы общей теории перевода. Москва, 2002.
64. **Чернявская 2009**, Чернявская В. Лингвистика текста. Москва: Либроком, 2009.
65. **Эко 2006**, Эко У. Сказать почти тоже самое. Опыты перевода. Санкт-Петербург, 2006.

ელ. რესურსები

1. [Постмодернизм в литературе турции - mognovse.ru](#) «Постмодернизм в литературах Азии и Африки. Очерки» 2010 г.)
2. <http://xa.yimg.com/kq/groups/18969190/113860428/name/Orhan+P>
3. <http://www.milliyet.com.tr/pamuk-un-turkcesi-kotu-mu--pembenar-detay-kultursanat-535455/>)
4. (<https://style.rbc.ru/impressions/581b35a59a79470deaaf6fa0>)
5. <https://www.arkakapak.com/genel/zafer-dogan-orhan-pamuk-zamanasimina-ugramayacak-birkac-edebiyatcidan-biri/>
6. <http://www.haber7.com/kultur/haber/78090-prof-parladan-orhan-pamuka-ovgu>)
7. <http://www.hurriyet.com.tr/ilk-turk-nobeli-aldi-5588774>
8. <http://www.kulturservisi.com/p/abdden-sert-elestiri-nobel-odulu-orhan-pamuku-lanetledi-mi/>
9. <https://www.arkakapak.com/genel/zafer-dogan-orhan-pamuk-zamanasimina-ugramayacak-birkac-edebiyatcidan-biri/>
10. <https://okuryazarsanat.wordpress.com/2013/08/18/orhan-pamuk-kahramanlarim-ahmet-hamdi-tanpinar-oguz-atay-ve-yusuf-atilgandir/>
11. <https://www.makaleler.com/postmodern-anlayis-ve-turkiyede-postmodernizm>
„Postmodern Anlayış ve Türkiye’de Postmodernizm,, makaleler.com 29 Kasım 2016,
Yazar: [Diba Bahadıroğlu](#)
12. <https://lenta.ru/articles/2017/02/24/pamuk/>
13. http://www.ceninauku.ru/page_25537.htm)
14. <http://eprints.tsu.ge/768/1/Simp%2010.pdf>
15. <https://semioticsjournal.wordpress.com/2010/08/25/%E1%83%9A%E1%83%94%E1%83%95%E1%83%90%E1%83%9C%E1%83%AA%E1%83%90%E1%83%92%E1%83%90%E1%83%A0%E1%83%94%E1%83%9A%E1%83%98%E1%83%9B%E1%83%94%E1%83%A2%E1%83%90%E1%83%A4%E1%83%98%E1%83%A5%E1%83%AA>

16. https://zn.ua/CULTURE/orhan_pamuk_ya_ochen_skromnyy_chelovek.html
17. <http://tass.ru/opinions/interviews/4060708>
18. <https://www.radiotavisupleba.ge/a/library/25121159.html>)
19. http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm)
20. <https://wol.jw.org/ka/wol/d/r20/lp-ge/1101989219>