

ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

სლავისტიკის დეპარტამენტი

ნინო ფარტენაძე

შიდაენობრივი და სემიოტიკათშორისი თარგმანები

უილიამ შექსპირის კომედიების მიხედვით

ლინგვისტიკა (თარგმანმცოდნეობა)

ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

ხელმძღვანელი: ასოც. პროფ.

ქეთევან სვანიძე

ბათუმი

2016

შინაარსი

შესავალი	3
თავი I. შექსპირის წერილობითი ტექსტებისა და მათი გაჟღერებული ვარიანტების ურთიერთმიმართება	8
1.1. წერილობითი და გაჟღერებული ტექსტების საერთო მახასიათებლები და განმასხვავებელი ნიშნები	8
1.2. შექსპირის დრამა, როგორც წერილობითი ტექსტი და როგორც პერფორმანსი	18
1.3. პიესა და პერფორმანსი, როგორც კომუნიკაციის სახეები	32
1.3.1 დრამატული ტექსტის ვერბალური კომუნიკაციის ასპექტები	36
1.3.2 პერფორმანსული კომუნიკაცია თეატრის სემიოტიკის ჭრილში	39
თავი II. შიდაენობრივი თარგმანი შექსპირის კომედიების მიხედვით	49
2.1. შიდაენობრივი თარგმანის ცნება თარგმანმცოდნეობაში	49
2.2. ტექსტის ადაპტირება, როგორც შიდაენობრივი თარგმანი	55
2.2.1. მკითხველზე ორიენტირებულობა და ტექსტის გამარტივება	59
2.2.2. შექსპირი ბავშვებისთვის – ზღაპრები და მოთხრობები	82
2.2.3. ჟანრობრივი ცვლილება – შექსპირის პოეტური და თანამედროვე პროზაული თარგმანები	87
თავი III. სემიოტიკათშორისი თარგმანის ტიპები და სტრატეგიები შექსპირის კომედიების მიხედვით	93
3.1. სემიოტიკათშორისი თარგმანის ადგილი თარგმანმცოდნეობაში, მისი სახეები და მნიშვნელობა თანამედროვე საზოგადოებაში	93
3.2 კომედიის ილუსტრაცია, როგორც სემიოტიკათშორისი თარგმანი	106
3.3. შექსპირის კომედიათა კრეოლიზებული ტექსტების სახეობების ანალიზი	118
დასკვნა	135
ბიბლიოგრაფია	137
დანართი	142

შესავალი

მესამე ათასწლეულში ჰუმანიტარული მეცნიერებები განვითარების ახალ საფეხურზე გადადის. იცვლება სამყარო და მასთან ერთად იცვლება ინფორმაციული ველიც, რომელიც ამ სამყაროს აკრავს. XXI საუკუნე ღირებულებათა გადაფასების საუკუნეა. გლობალიზაციისა და ინფორმაციული ტექნოლოგიების განვითარებას თანამედროვე პირობებში, კულტურისა და მისი ცალკეული წარმომადგენლის ურთიერთობას პრიორიტეტული მნიშვნელობა ენიჭება. ასეთ პირობებში ერთ–ერთი უმნიშვნელოვანესი გზა კულტურული გლობალიზაციაა, რამაც განაპირობა თარგმანთან დაკავშირებული საკითხებისა და პრობლემების სიღრმისეული შესწავლა და გაანალიზება. ბოლო ათწლეულების კვლევებმა გვიჩვენა, რომ თარგმანმცოდნეობა არის ინტერდისციპლინარული დარგი, რომელიც კომპლექსურად შეისწავლის თარგმანთან დაკავშირებულ ენობრივ, კულტურულ, რელიგიურ, ფსიქოლოგიურ და სხვ. ასპექტებს და დაკავშირებულია მეცნიერების სხვა დარგებთან (სემიოტიკა, ფსიქოლოგია, ლიტერატურათმცოდნეობა, სოციოლოგია და ა.შ).

დღეისათვის სემიოტიკა წარმოადგენს განვითარებულ თეორიას, რომლის კვლევითი მეთოდებიც საშუალებას გვაძლევს გავანალიზოთ ადამიანის შემოქმედების სრულიად განსხვავებული სფეროები. სემიოტიკა თანამედროვე ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა შორის ერთ–ერთი პრიორიტეტული მიმართულებაა. ის არის, ერთი მხრივ, კვლევის მეთოდოლოგია და მეორე მხრივ, დამოუკიდებელი სამეცნიერო დარგი. ის, როგორც შედარებით ახალგაზრდა მეცნიერება, საშუალებას იძლევა კვლევა წარიმართოს ახალი მიდგომებით. სწორედ აღნიშნულმა განაპირობა ჩვენი კვლევის აქტუალობა და ასევე, მისი სამეცნიერო სიახლეც. კერძოდ კი, ნაშრომის **აქტუალობას** განსაზღვრავს ის გარემოება, რომ ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში პირველად იქნება გაანალიზებული შექსპირის კომედიების შიდაენობრივი და სემიოტიკათშორისი თარგმანები. თემის აქტუალობას განაპირობებენ აგრეთვე ის

ფაქტორებიც, რომლებიც უშუალო კავშირში არიან ვერბალური ტექსტის სემიოტიკათმორის ტრანსფორმაციის მექანიზმებთან.

ნაშრომის **სიახლეს** წარმოადგენს ორიგინალური ტექსტის შიდაენობრივი ადაპტირებული ვარიანტების გაშუქება დროსა და სივრცეში (საკვლევი ობიექტი შესწავლილია დროის მონაკვეთში: ადრეული თანამედროვე ინგლისური ენა - Early Modern English (XVII ს.) – და თანამედროვე ინგლისური ენა - Modern English (XXI ს.), სივრცე - ბრიტანული საზოგადოება დროის აღნიშნულ მონაკვეთში); მეცნიერულ სიახლედ გვესახება ასევე წერილობითი და გაჟღერებული ტექსტების ურთიერთმიმართების საკითხის პრობლემის დასმა. ამასთანავე, თემის სიახლედ მიგვაჩნია ტექსტის კვლევა იმ ახლებური მეთოდებით, რომელსაც ანთროპოცენტრისტული პარადიგმა გვთავაზობს. აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ ტექსტის შესწავლას განვახორციელებთ სემიოტიკათმორისი თარგმანის ფუნქციურ-სემანტიკური საზღვრების ველისა და მისი შემადგენელი კომპონენტების, ველის სტრუქტურული (ფუნქციონალური, სისტემური თუ სხვა სახის ელემენტების) აღწერის, ტიპოლოგიისა და მათი კლასიფიცირების გზით. აღნიშნული ველის მეშვეობით კი შესაძლებელია გამოვლინდეს სხვადასხვა ტიპის მკითხველის (ჩუმი/ხმამაღალი მკითხველი, მსახიობი, რეჟისორი და ა.შ.) მიერ წაკითხული ტექსტის ნაირგვარობა, განპირობებული განსხვავებული მიზნითა და მიდგომით, გამოხატვის განსხვავებული უნარით, განსხვავებული გამოთქმით და შესტიკულაციით/მიმიკით. ყოველივე ეს დამოკიდებულია მეორეული ტექსტის „ავტორის“ მიერ წყარო ტექსტის აღქმასა და ინტერპრეტაციაზე, მის მიდგომასა და განზრახვაზე. მოცემულს კი უშუალოდ სემიოტიკათმორის თარგმანზე გავყავართ.

ნაშრომი **მიზნად** ისახავს უილიამ შექსპირის წერილობით ტექსტებსა და მათ გაჟღერებულ ვარიანტებს შორის შიდაენობრივი და სემიოტიკათმორისი ტრანსფორმაციების მექანიზმების განსაზღვრას; უილიამ შექსპირის კომედიების დროში სახეცვლილი, მოდიფიცირებული ტექსტების (ე.წ. შიდაენობრივი

თარგმანების) ძირითადი მახასიათებლების გამოვლენასა და აღწერას; კონკრეტულ მკითხველზე ფოკუსირებული სემიოტიკათშორისი თარგმანის ლინგვისტური და ექსტრალინგვისტური ცვლილებების განმაპირობებელი ფაქტორების გამოვლენას, ტრანსფორმაციის მექანიზმების დადგენას. კვლევის მიზანია ასევე შიდაენობრივი და სემიოტიკათშორისი თარგმანების ყველაზე მკაფიო მომენტების გამოვლენა და ლინგვისტურ თუ ექსტრალინგვისტურ მახასიათებლებზე დაყრდნობით მათი სპეციფიკურობის განმაპირობებელი ფაქტორების ახსნა. სწორედ ანთროპოცენტრისტული პარადიგმა მოგვცემს საშუალებას დავადგინოთ მეორეული ტექსტის „ავტორის“ მიერ აღქმული ტექსტის სხვაობა, გამოვიკვლიოთ, თუ რა სახის გარემოებებმა იქონია ზეგავლენა მათ მოდიფიცირებაზე, რა მექანიზმებით განხორციელდა აღნიშნული მოდიფიკაციები და როგორ აღიქვამს მას ადრესატი, ვისთვისაც ხდება ტექსტის ადაპტირება. ჩვენს ნაშრომში ტექსტის წერილობით ვარიანტს ვერბალურ ტექსტად მოვიაზრებთ, ხოლო გაჟღერებულს (ინტონაცია/ხმის ტემბრი) პერფორმანსად.

ჩამოთვლილი მიზნების მიღწევისათვის შემდეგი ამოცანების გადაჭრა დავისახეთ მიზნად:

1. განვსაზღვროთ წერილობითი და გაჟღერებული ტექსტების საერთო მახასიათებელი და განმასხვავებელი ნიშნები; დავახასიათოთ შექსპირის პიესა, როგორც ვერბალური (წერილობითი) ტექსტი და როგორც პერფორმანსი (მისი გაჟღერებული ვარიანტი);
2. განვახორციელოთ შექსპირის წერილობითი და გაჟღერებული ტექსტების ანალიზი და დავახასიათოთ პერფორმანსული კომუნიკაცია თეატრის სემიოტიკის ჭრილში;
3. გავაანალიზოთ შექსპირის კომედიათა შიდაენობრივი თარგმანები, გამოვაკვლინოთ შიდაენობრივი თარგმანების ნაირგვარობის

გამომწვევი მიზეზები და ასევე განვახორციელოთ სხვადასხვა ადაპტირებული გამოცემის ტექსტის ნიმუშთა ანალიზი;

4. შექსპირის კომედიის მაგალითებზე დაყრდნობით გავაშუქოთ, თუ რამდენადაა შესაძლებელი, ილუსტრაცია მივიჩნიოთ თარგმანად და რა მიზნითა და რა გზებით შეუძლია ილუსტრაციას ჩაანაცვლოს ვერბალური ტექსტი;
5. შექსპირის შიდაენობრივ და სემიოტიკათშორის თარგმანებზე დაყრდნობით კიდევ ერთხელ გავუსვათ ხაზი ტერმინის „თარგმანი“ ფართო მნიშვნელობას, რომელიც როგორც ლექსიკონებში ვპოულობთ, არ გულისხმობს აზრთა და ინფორმაციის მხოლოდ ენათშორის გაცვლას.

ნაშრომის **თეორიული** ღირებულება მდგომარეობს შიდაენობრივი და სემიოტიკათშორისი თარგმანების თეორიული და პრაქტიკული ბაზის ჩამოყალიბებაში, რაც თარგმანის ორი სახის ასპექტის კომპლექსურ შესწავლას გულისხმობს. ნაშრომის თეორიულ ღირებულებას ასევე განაპირობებს ამ მიმართულებით ნაშრომების სიმწირე. ნაშრომი გარკვეული სახის წვლილს შეიტანს თარგმანის კრიტიკის თეორიაშიც.

პრაქტიკული თვალსაზრისით ნაშრომი საინტერესო იქნება ფილოლოგებისათვის, პრაქტიკოსი და თეორეტიკოსი მთარგმნელებისათვის. წარმოდგენილი ნაშრომი საინტერესო იქნება შიდაენობრივი და სემიოტიკათშორისი თარგმანებით დაინტერესებულ მკვლევართათვისაც. ნაშრომის პრაქტიკული ღირებულება მდგომარეობს იმაშიც, რომ ნაშრომის მასალების და კვლევის შედეგების გამოყენება შესაძლებელი იქნება თარგმანმცოდნეობის სალექციო კურსებში, იგი სასარგებლო იქნება როგორც სტუდენტებისათვის, ასევე იმ მთარგმნელებისათვის, რომლებიც უშუალოდ იმუშავენ შიდაენობრივ და სემიოტიკათშორის თარგმანებზე.

ნაშრომში საკვლევ მასალად აღებული გვაქვს შექსპირის კომედიები: „აურზაური არაფრის გამო“, „ზაფხულის ღამის სიზმარი“, „როგორც გენებოთ“, „მეთორმეტე ღამე“, „ზამთრის ზღაპარი“ და ასევე, მათი სხვადასხვა სახის შიდაენობრივი და სემიოტიკათშორისი თარგმანები.

ნაშრომი შედგება შესავლისაგან, სამი თავისაგან, ზოგადი დასკვნებისა და გამოყენებული ლიტერატურისაგან. ნაშრომს დანართის სახით ახლავს კვლევისას გამოყენებული ემპირიული მასალის მნიშვნელოვანი ნაწილი.

თავი I

შექსპირის წერილობითი ტექსტებისა და მათი გაჟღერებული ვარიანტების ურთიერთმიმართება

1.1. წერილობითი და გაჟღერებული ტექსტების საერთო მახასიათებლები და განმასხვავებელი ნიშნები

წერილობითი და გაჟღერებული ტექსტები ინფორმაციის გადაცემის განსხვავებულ არხებს იყენებენ და შესაბამისად, სხვადასხვა სახის კომუნიკაციის დამყარებას ემსახურებიან. ისინი პირველ შემთხვევაში მკითხველის, მეორე შემთხვევაში კი მაცურებლის წინაშე განსხვავებული ფორმით და დატვირთვით წარდგებიან. თუ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტს, რომ შექსპირის ტექსტები/პიესები იქმნებოდა როგორც ვერბალური, ასევე არავერბალური კომუნიკაციის განსახორციელებლად, მაშინ აუცილებელია დავახასიათოთ წერილობითი და გაჟღერებული ტექსტების საერთო მახასიათებელი და განმასხვავებელი ნიშნები. ჩვენს ნაშრომში გაჟღერებული ტექსტი პირობითად აღინიშნება როგორც „ზეპირი მეტყველება“, წერილობითი ტექსტი კი „წერილი მეტყველება“.

მეტყველება განსაზღვრულ დროში გადმოცემული დინამიკური პროცესია; მოსაუბრე ყოველთვის ცდილობს ზეგავლენა მოახდინოს მსმენელზე თუ მსმენელთა ჯგუფზე, რაც გამოიხატება მისივე გამოთქმული აზრის დარწმუნებაში ან უარყოფაში. ვერბალურ კომუნიკაციას ემატება არალინგვისტური სტრუქტურა, როგორიცაა მეტყველებითი ქცევა, რაც მიმართულია არავერბალურ ნიშნებთან.

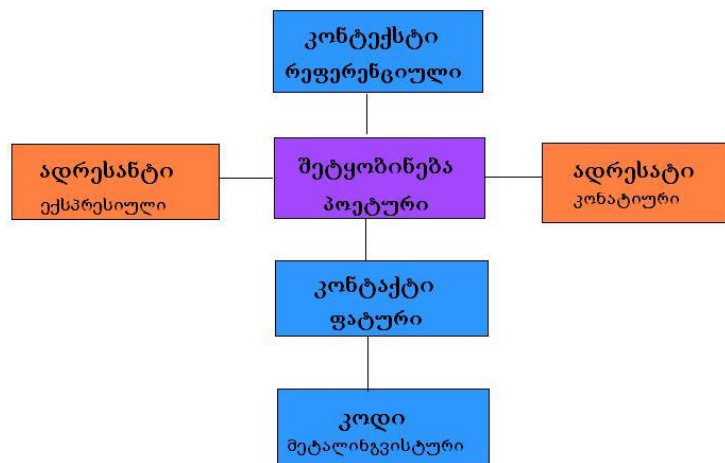
მეტყველების ფუნქციათა პირველი შრეობრივი მოდელი 1918 წ. გერმანელმა ფსიქოლოგმა და ენათმეცნიერმა, კ. ბოულერმა წარმოადგინა. 1953 წ. აღნიშნული მოდელი იერარქიული სახით განავითარა და მეოთხე ფუნქცია დაამატა ავსტრიელმა ფილოსოფოსმა კ. პოპერმა. პოპერისეული ვარიანტი შემდეგი სახისაა:

1. ექსპრესიული ანუ სიმპტომატიური ფუნქცია;
2. მასტიმულირებელი ანუ ინფორმაციული ფუნქცია;

3. დესკრიფციული ფუნქცია;
4. არგუმენტატიული ფუნქცია;

განსხვავებული სქემა წარმოადგინა რ. იაკობსონმა, რომელიც საკომუნიკაციო ელემენტებს ემყარება (ადრესატი, რეფერენტი, წარმომთქმელი, არხი, გამონათქვამი, კოდი):

1. კონატიური ფუნქცია: გამონათქვამი ცდილობს ადრესატის რეაქციის გამოწვევას;
2. რეფერენციული ფუნქცია: გამონათქვამი შეეხება საუბრის საგანს, აღწერს სამყაროს, გარემოს და ა.შ;
3. ექსპრესიული ფუნქცია: გამონათქვამი შეეხება მთქმელს;
4. ფატური ფუნქცია: გამონათქვამი შეეხება საკომუნიკაციო არხს;
5. პოეტური ფუნქცია: გამონათქვამი თავად გამონათქვამსვე შეეხება და თავისსავე ფორმაზე თამაშობს;
6. მეტალინგვისტური ფუნქცია: გამონათქვამი აღწერს გამოყენებულ კოდს;



კომუნიკაციის იაკობსონისეული სქემა 1 (ვიკიპედია)
www.ka.wikipedia.org/wiki/იაკობსონის_სქემა)

ტრადიციულად, ლინგვისტები და ენის პრობლემებზე მომუშავე სხვა მკვლევრები მიიჩნევდნენ, რომ ენის კორპუსი შედგებოდა მხოლოდ წერილობითი

წყაროებისგან, რომლებიც ქვეყნდებოდა წერილობითი ფორმით (ნოველა, პიესა, სატელევიზიო ტექსტი, ჟურნალ-გაზეთი, სახელმძღვანელო და ა.შ.). ტერმინი „სასაუბრო ენის ტექსტუალური კორპუსი“ spoken language text corpora გამოიყენებოდა წერილობითი ტექსტების მონაცემთა სისტემის აღსანიშნად. თუმცა, დ. კრისტალის მოსაზრების მიხედვით, წერილობითი ტექსტის და შესაბამისად, წერილობითი მეტყველების არსებობდამდე არსებობდა ზეპირი მეტყველება. საკმაოდ დიდი ხანი დასჭირდა ადამიანს შეექმნა და დაემკვიდრებინა გამაფრთხილებელი ხმა და მოძრაობა, მოგვიანებით კი, საერთო მნიშვნელობის მატარებელი სიტყვები (Crystal 2012: 92-108).

როგორც ცნობილია, თარგმანის სტრატეგიის შემუშავებისას ბევრ ფაქტორს აქვს არსებითი მნიშვნელობა. ამათგან ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია ტექსტის ტიპოლოგია და ტექსტის მკითხველის კატეგორიის გათვალისწინება. ზეპირი ტექსტის შესწავლის ისტორია გაცილებით უფრო ხანმოკლეა, ვიდრე წერილობითი ტექსტისა. სავარაუდოდ, აღნიშნულის მიზეზი ძველ ლათინურ გამონათქვამში უნდა ვეძიოთ: „Verba volant, scripta manent“, (წარმოთქმული) სიტყვები ქრება, დაწერილი (სიტყვები) რჩება. რადგანაც წერილობით ტექსტს აქვს დროში რეზერვაციის უფრო მეტი შესაძლებლობა, ამიტომაც სამეცნიერო ლიტერატურაში მეტი ყურადღება სწორედ ამ ტიპის კვლევას ეთმობოდა. ზეპირი მეტყველება კი არის სპონტანური თავისი ბუნებით და ფუნქციონალური დანიშნულებით.

დ. კრისტალის მიხედვით, მეტყველებასა და წერას შორის კავშირი სხვადასხვა საკომუნიკაციო გარემოში მყარდება. მეტყველებასა და წერას შორის კავშირის ანალიზი შესაძლებელია შემდეგი შვიდი ნიშნის მიხედვით განხორციელდეს (Crystal 2005: 3-5).

მ1 – მეტყველება დინამიკური და წარმავალია. მეტყველებისას საუბრის მონაწილენი ერთობლივად არსებობენ აწმყოში და მათ ჰყავთ კონკრეტული ადრესატი თუ ადრესატები.

წ1 – წერა არის სტატიკური. წერილობითი ტექსტის ავტორს არ აქვს პირდაპირი კონტაქტი მკითხველთან. შესაბამისად, მისთვის უცნობია ტექსტის მკითხველის კატეგორია.

მ2 – მეტყველება თავისი სპონტანურობით ართულებს მეტყველების წინასწარ დაგეგმვას. მეტყველების დროს ფიქრს მოაქვს სიტყვათა გამეორებანი და პარაფრაზირება. ინტონაცია და პაუზა ხანგრძლივ თხრობას ჰყოფს პატარა და საინტერესო ნაწილებად იმგვარად, რომ უზრუნველყოს მსმენელის ინტერესის გამოწვევა, ყურადღების გამახვილება და ასე შემდეგ. ხანგრძლივი ემოციური თხრობისას, როცა წინადადებათა კონსტრუქცია არის გრძელი, საკმაოდ რთულია განსაზღვრო სად სრულდება წინადადება.

წ2 – წერილობითი ტექსტის წაკითხვა და მისი სრული ანალიზი შესაძლებელია რამოდენიმეჯერ განხორციელდეს. წერა ხელს უწყობს აზრის მართებულად განვითარებას, რომელსაც მივყავართ წინადადების სტრუქტურის ჩამოყალიბებასთან. წერილობითი მსჯელობის შემადგენელი ნაწილები (წინადადებები, პარაგრაფები) ჩვეულებრივ მარტივად გასაგებია პუნქტუაციის გამოყენებით.

მ3 – იმდენად რამდენადაც მეტყველების სუბიექტები პირისპირ საუბარში იმყოფებიან, მათ შეუძლიათ გამოიყენონ ისეთი ექსტრალინგვისტური ნიშნები, როგორებიცაა სახის გამომეტყველება და ქესტიკულაცია. მეტყველება ხშირად ბუნდოვანი და გაურკვეველია, რაც გამოწვეულია კონკრეტულ სიტუაციაში განსაზღვრული მნიშვნელობის სიტყვის გამოყენებით.

წ3 – ვიზუალური კონტაქტის გარეშე კომუნიკაციის მონაწილენი ვერ ახდენენ ტექსტის სპონტანურ გაგებას, რასაც ჩვეულებისამებრ არ მოსდევს რეაქციის ნახვა. შესაბამისად, წერილობით ტექსტში მწერალი თავს არიდებს განმაზოგადოებელი სიტყვების – დიაქსიკური განათქვამების გამოყენებას. წერილობითი ტექსტის ავტორმა უნდა განსაზღვროს ტექსტის გაგების და ინტერპრეტაციის პრობლემები, რომლებიც წამოიჭრება სხვადასხვა დროსა და სივრცეში.

მ4 – მეტყველების უნიკალურ თვისებას წარმოადგენს პროსოდია (მახვილიან და უმახვილო, გრძელ და მოკლე მარცვალთა წარმოთქმის სისტემა მეტყველებაში). ინტონაციის, ხმის სიმაღლის, ტემბრის, რიტმის და სხვა ტონის ნიუანსები შეუძლებელია

უფრო ეფექტურად გადმოიცეს წერილობით ტექსტში ვიდრე მეტყველებაში. ამიტომ განვიხილავთ ჩვენ გაჟღერებულ ტექსტს როგორც პერფორმანსს.

წ4 – წერილობითი ტექსტი მოიცავს გვერდებს, ხაზებს, სიტყვათა გამოყოფებს და პუნქტუაციას. მხოლოდ რამოდენიმე გრაფიკული კონვენცია (graphic conventions) უკავშირდება პროსოდიას, როგორცაა კითხვითი ნიშნები და ხაზგასმა ემფატიკურობისთვის.

მ5 – მეტყველებაში, განსაკუთრებით კი არაფორმალურ მეტყველებაში, დამახასიათებელია უხვი სიტყვების და კონსტრუქციების გამოყენება. ჟარგონული სიტყვები შეიძლება ჩაანაცვლოს გრაფიკულმა ევფემიზმებმა (f**).

წ5 – სინონიმური ეკვივალენტობა და რთული კონსტრუქცია დამახასიათებელია წერილობითი ტექსტისთვის, მაგალითად რამოდენიმე პარაგრაფიან დაქვემდებარებულ წინადადებას ვხვდებით იურიდიული ტიპის ტექსტებში.

მ6 – მეტყველება კარგად ითვისებს სოციალურ და „ფატიკურ“ ფუნქციას. მაგალითად, ის კარგად ვლინდება სოციალური ურთიერთობის დროს, პირადი აზრის ან დამოკიდებულების გამოხატვისას, და ასევე, ისეთ შემთხვევაშიც, როცა ის განსაკუთრებით გადმოიცემა არავერბალური ნიშნებით.

წ6 – წერა ფაქტების, მოვლენების და იდეების აღწერას მოიცავს, რომელიც შემდგომში გადაიქცევა წარსულად და ქმნის ფართო სურათს წარსულის შესახებ. ცხრილი აჩვენებს მოვლენათა შორის დამოკიდებულებას, შენიშვნა და გრაფიკული სია კი კარგ ვიზუალურ მეხსიერებას უზრუნველყოფს. წერილობითი ტექსტი მკითხველმა შეიძლება მის მიერ შერჩეული და სასურველი სისწრაფით წაიკითხოს, იმის გათვალისწინებით, თუ რამდენად უმარტივდება მას მოვლენათა აღქმა, გაგება და დამახსოვრება.

მ7 – მეტყველებისას შესაძლებელია დაფიქრდე საუბრის მსვლელობის შესახებ. წარმოთქმული შეცდომა შესაძლებელია ჩაანაცვლოს პარაფრაზამ. მოსაუბრე უნდა

საუბრობდეს ყურადღებით და განსაზღვროს წინადადების მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი. შესაბამისად, მეტყველებისათვის დამახასიათებელია წინადადებათა წყვეტა.

წ7 – შეცდომა და გაუმართავი კონსტრუქცია შესაძლებელია მარტივად გამოსწორდეს წერილობით ტექსტში.

საკმაოდ დიდ სირთულეს წარმოადგენს იმის გაგება, თუ ზეპირი მეტყველების კულტურის რომელი შემადგენელი ნაწილი გამოჩნდა წერიითი კულტურის დამკვიდრებამდე. ზეპირი მეტყველების ნიმუშები შემორჩენილია როგორც წერილობით, ასევე ზეპირ მეტყველებაშიც. სწორედ მსგავსი კვლევებიდან განსაზღვრეს მეცნიერებმა სასაუბრო მეტყველების შემდეგი შვიდი სახის დამახასიათებელი ნიშანი, რომლებიც მას აღწერილობითი წერისაგან განასხვავებენ:

1– მეტყველება წარმავალია და არა მუდმივი. წერილობითი ენა კი მუდმივია. წერილობითი ტექსტი შეიძლება შევინახოთ, აღვადგინოთ და გავამრავლოთ.

2– მეტყველება არის რაფსოდული. ზეპირი ურთიერთმოქმედების დიალოგიური ბუნების გამო, მოსაუბრენი აღფრთოვანებით გამოთქვამენ თავიანთ მოსაზრებებს. წერილობით ტექსტში კი ინფორმაცია იერარქიულად არის გადმოცემული.

3– მეტყველება არის უშუალო კონტაქტი კომუნიკანტთა შორის. წერილობითი ტექსტი კი უშუალო კონტაქტს ავტორსა და მკითხველს შორის ვერ ახორციელებს. მსგავსი პირდაპირი კონტაქტის არ არსებობის გამო, წერა მიიჩნევა როგორც საშუალება, რომელიც ხელს უწყობს ანალიზს, ლოგიკურ მიზნობრიობას და თემატურ კატეგორიზაციას.

4– მეტყველება ხასიათდება სიტყვათა სიმრავლით. მოსაუბრე იყენებს პარაფრაზს, გამეორებებს ყურადღების მისაქცევად ან სხვა მიზნით; წერილობითი ტექსტი კი არ მოითხოვს ჭარბსიტყვიანობას, თუმცა ეს არ გამორიცხავს სინონიმებს.

5– მეტყველება უშვებს წინადადებათა აგებას გრამატიკული წესების დაცვის გარეშე, წერილობით ტექსტში წინადადებათა სინტაქსური წყობა გამართულია.

6– მეტყველება ორიენტირებულია მსმენელზე, წერილობითი ტექსტი კი სავარაუდო მკითხველზე;

7– დგას რა ცოცხალ სიტუაციასთან ახლოს, მეტყველება არის რეალურ კონტექსტზე დამოკიდებული. წერილობითი ტექსტი კი ორიენტირებულია სავარაუდო კონტექსტზე (Kramsch 2011: 37-41).

ელექტრონულმა საუკუნემ ცხადყო მეტყველების და წერის კიდევ ერთი განსხვავება: მეტყველება ინტერაქტიულია, წერა კი არა (Crystal 2005: 6).

ამრიგად, წერილობითი და ზეპირი ენის განმასხვავებელი ნიშნები კომპაქტური ფორმით შემდეგნაირად შეიძლება გამოვხატოთ:

ზეპირი ენა	წერილობითი ენა
ექსტრალინგვისტური ინფორმაციის გამოვლენა არ არის განსაზღვრული.	ექსტრალინგვისტური ინფორმაცია შესაძლებელია გამოვლინდეს. მაგ: ბავშვის ხელწერა
<p>რეაქცია</p> <p>ა) ზეპირი: (ხმა) <i>გავიგონე ხითხითი</i></p> <p>ბ) მხედველობითი: <i>თავი დახარა და გაიღიმა</i>; ჟესტიკულაცია, შეცბუნებული გამომეტყველება ა.შ.</p> <p>გ) პარალინგვისტური: მარტივად შესაცნობი და გასაგები ხასიათი</p> <p>დ) განსაკუთრებული შემთხვევა: სატელეფონო საუბარი (ვიზუალური რეაქციის გარეშე)</p>	<p>რეაქცია</p> <p>ა) მოგვიანებითი რეაქცია</p> <p>ბ) აუდიო-ვიზუალური გამოხატვის გარეშე</p>
<p>გრამატიკული ნიშნები</p> <p>ა) არასრული წინადადებები</p> <p>ბ) დაუსრულებელი სტრუქტურები</p> <p>გ) შეცვლილი სტრუქტურები</p>	<p>გრამატიკული ნიშნები</p> <p>ა) დაუსრულებელი და შეცვლილი წინადადების სტრუქტურების არ</p>

<p>დ) გამოცემული (ხმოვანი) პაუზები</p> <p>ე) „და“ კავშირით გადმოცემული გრძელი დაქვემდებარებული წინადადებები</p>	<p>არსებობა, თუკი ისინი მიზნობრივად არ არის დიალოგის სახით გადმოცემული</p> <p>ბ) დრო იძლევა საშუალებას ტექსტის ხელმეორედ გადასაკითხავად და შესასწორებლად</p> <p>გ) პუნქტუაციით ხდება წინადადებათა დაკავშირება და აგება.</p>
<p>ლექსიკა/ სიტყვათა მარაგი</p> <p>ტენდენცია:</p> <p>ა) სლენგი, მარტივი სიტყვების გამოყენება</p> <p>ბ) არაზუსტი დროის და ვითარების გარემოება (<i>დროზე, მალე, ერთ წუთში</i>)</p> <p>გ) ბილწსიტყვაობა</p> <p>დ) სასაუბრო</p> <p>ე) შეზღუდული სიტყვათა მარაგი</p> <p>ვ) დიალექტი/ აქცენტი/ კუთხური სიტყვები</p>	<p>ლექსიკა/ სიტყვათა მარაგი</p> <p>ტენდენცია:</p> <p>ა) ფორმალური სიტყვების გამოყენება</p> <p>ბ) ტექნიკური სიტყვები – მაგ: იურიდიული ჟარგონები</p> <p>გ) უფრო მეტი სიზუსტე – <i>ყოფილი, უკანასკნელი,</i></p> <p>დ) ბილწსიტყვაობა ჩვეულებრივ ნაკლები ინტენსივობით</p> <p>ე) საგანმანათლებლო, აკადემიური ტერმინოლოგია</p>
<p>ფონოლოგიური ნიშნები</p> <p>ა) ინტონაცია: ინტონაციას შეუძლია შეცვალოს წინადადების არსი.</p> <p>ბ) პაუზა: პაუზა გამოიყენება მახვილის დასასმელად, კულმინაციისთვის</p> <p>გ) სიჩქარე: გვაძლევს ინფორმაციას მოსაუბრის თვითდაჯერებულობის/ ნერვიული მდგომარეობის თუ აღშფოთების შესახებ</p>	<p>ფონოლოგიური ნიშნები</p> <p>ა) ინტონაცია: ზოგიერთი პირდაპირი გამონათქვამი შესაძლებელია ატარებდეს ინტონაციას (<i>მან თქვა დამუქრებით</i>) თუმცა ნათლად არ გამოიხატებოდეს.</p> <p>ბ) პაუზა: პაუზა გადმოიცემა პუნქტუაციის გამოყენებით, მაგრამ პუნქტუაცია არის მხოლოდ პირობითი ნიშანი.</p>
<p>ფუნქციები</p>	<p>ფუნქციები</p>

<p>სამეტყველო ენის მიზნობრიობა მოიცავს უფრო მეტ ფუქციას ვიდრე იდეათა გაცვლა:</p> <ul style="list-style-type: none"> - მიზნის მიღწევა (კომუნიკაციის დამყარება) - ემოციების გამოხატვა - მსმენელის პოზიციის გაგება - აზრთა სხვადასხვაობის განხილვა/ დათანხმება/უარყოფა 	<p>ა) კომუნიკაციის დამყარება მკითხველთან</p> <p>ბ) ზოგიერთი წერილობითი ტექსტი შექმნილია ზეპირი მეტყველებისთვის, მაგ: პიესები</p> <p>გ) თემის/არგუმენტის თემატურად განვითარება</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

წყარო: Speech New Zealand. August, 2008

ფართოდაა ცნობილი ფაქტი, რომ ადამიანის ზეპირი და წერილი მეტყველების უნარი ერთმანეთისგან განსხვავდება. მეტყველებასა და წერას შორის არსებული განსხვავებების კვლევა აქტიურად მიმდინარეობდა ლინგვისტიკის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე (ლაკოფი 1982 (Lakoff); მადეირა, 2004 (Madeira); მულდერი, 1994 (Mulder); ტანენი, 1982(Tannen); როსი 2000 (Rossi). მაგალითად, უ. ჩაფმა (Chafe, 1982,1991) გამოიკვლია ის ტიპური ნიშნები, რომლებიც გამოყოფენ ზეპირი და წერილობითი ტექსტის ნიშნებს ერთმანეთისაგან. მისი ნაშრომები ზეპირი და წერილობითი ტექსტის მახასიათებლების შესახებ, წარმოადგენს ერთ–ერთ ყველაზე ცნობილ წყაროს.

ი.ვ.ფ. მულდერის კვლევების მიხედვით, მიუხედავად იმისა, რომ ზეპირ და წერილობით ენას მაღალი მთარგმნელობითი პოტენციალი გააჩნია, ისინი წარმოადგენენ სხვადასხვა ვარიანტებს. მისი არგუმენტი შესწავლილია ფონოლოგიური სისტემის ბუნებასთან ურთიერთობაში. მის შრომებში აღწერილია ზეპირი და წერილობითი ენის განმასხვავებელი სისტემები. ი.ვ.ფ. მულდერის კვლევამ ცხადყო, რომ განსხვავებები ზეპირ და წერილობით მეტყველებას შორის სცილდება ფონოლოგიის, მორფოლოგიის, სინტაქსის ფარგლებს. ი.ვ.ფ. მულდერის აზრით, ერთ–ერთი დამატებითი განმასხვავებელი ნიშანი არის ისიც, რომ ზეპირ და წერილობით მეტყველებას განსხვავებული სემიოტიკური სისტემები აქვთ (Mulder 1994: 41).

ი.ვ.ფ. მულდერის მოსაზრებით ენის ზეპირი და წერილობითი ფორმით გაყოფა არ არის გამართლებული. მისივე აზრით ზეპირ და წერილობით ენებს შორის განსხვავება დაკავშირებულია ტექსტის ფუნქციურობასთან (Mulder 1994: 45).

1984 წელს დიდ ბრიტანეთში გაიმართა ლინგვისტიკის ასოციაციის მორიგი შეხვედრა, რომელიც მიემდვნა მეტყველებასა და წერას შორის მაღალი დონის განმასხვავებელი ნიშნების გამოვლენის საკითხის განხილვას. ასოციაციის შეხვედრას ესწრებოდა დიდი ბრიტანეთის უნივერსიტეტების მოწინავე ლინგვისტები, როგორებიცაა დ.ალერონი, დ. ბარტონი, მ. ბლორი, ჯ.ე. შანელი, დ. კორდინერი, რ. ფოკეტი და ლ. მილროი. აღნიშნულ შეხვედრაზე ლინგვისტიკაში ტრადიციულად აღიარებული მოსაზრება იმასთან დაკავშირებით, რომ წერითი მეტყველება გაცილებით მეტად მნიშვნელოვანია შესასწავლად ვიდრე ზეპირი მეტყველება მცდარად იქნა აღიარებული.

წერილობითი და სასაუბრო ენა განსხვავდება სხვადასხვა ნიშნით, ესენია: წერილობითი და გაჟღერებული ტექსტების შენახვის და რეზერვაციის უნარი, კომუნიკაციის დამყარების დრო და საპასუხო რეაქციის გამოვლენა, წერილობით ტექსტში პუნქტუაციის და სხვა გრაფიკული ნიშნების გამოყენება, ხოლო ზეპირ მეტყველებაში წინასწარ შერჩეული ხმის ტონის, მიმიკის გამოყენება მოსაუბრის ემოციის და მოდალობის გამოსახატავად.

დაბოლოს, შეჯამების მიზნით შესაძლებელია ვთქვათ, რომ ვიზიარებთ და ვეთანხმებით ი.ლოუს, მ. სტაბსის და ლ. მილროის მოსაზრებებს იმასთან დაკავშირებით, რომ ბევრი წერილობითი და გაჟღერებული ტექსტი ერთმანეთისაგან სხვადასხვა პარამეტრით განსხვავდება. მათ შორისაა: ფორმალობა, ენის სტანდარტულობა, ურთიერთქმედების მიზანი, ადრესატის სპეციფიკურობა, დროის ხანგრძლივობის არსებობა, გამომცემელსა და მიმღებს შორის არსებული ურთიერთქმედების მოცულობა, მომხსენებლის/ სპიკერის ჩართულობის დონე, ინფორმაციის მიმღების ვიზუალური არსებობა, კომუნიკაციის (სახალხო თუ კერძო) დონე. აღნიშნული პარამეტრების რთული ურთიერთქმედების გათვალისწინებით, ჩვენი აზრით აუცილებელია წინასწარ გავითვალისწინოთ გაჟღერებული და წერილობითი ტექსტის ჟანრი, ვიდრე უბრალოდ

გავმიჯნოთ მეტყველება და წერა ერთმანეთისაგან, საკითხთა მეტისმეტად გამარტივების თუ გართულების თავიდან აცილების მიზნით.

1.2. შექსპირის დრამა, როგორც წერილობითი ტექსტი და როგორც პერფორმანსი

თარგმანის უნარზე, როგორც ღვთაებრივ ჯილდოზე, მსჯელობს პავლე მოციქული: „...ხოლო თითოეულ ჩვენგანს სასიკეთოდ ეძლევა სულის გამოვლენა ... ვის სასწაულმოქმედება, ვის წინასწარმეტყველება, ვის სხვადასხვა ენა, ვის კიდევ – განმარტება სხვადასხვა ენის“ (პირველი კორინთელთა მიმართ 12: 7–10).

თარგმნა ერთი მხრივ, როგორც ერებსა და კულტურებს შორის ურთიერთობის პროცესი და მეორე მხრივ, თარგმანი, ანუ თარგმნილი ტექსტი, როგორც ამ ურთიერთობის შედეგად შექმნილი ნაშრომი, ძველთაგანი მოვლენაა და კაცობრიობის ცივილიზაციის პირველივე საფეხურზე ჩნდება.

მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრისათვის თარგმანის სფეროში იკვეთება ორი დიდი მეცნიერის ი. ნაიდას და პ. ნიუმარკის მოსაზრებანი და მეცნიერული კვლევები თარგმანის ირგვლივ. თარგმანის შესახებ მსჯელობისას მეტწილად სახელდება ადეკვატურობის ცნება, რომელსაც მეოცე საუკუნეში შეეშველა ეკვივალენტურობის ცნება. ი. ნაიდამ, XX საუკუნის მხატვრული თარგმანის ერთ–ერთმა ავტორიტეტმა, წამოაყენა დინამიკური ეკვივალენტობის თეორია, რომელიც ბუკვალური და თავისუფალი თარგმანის შერიგების ცდას წარმოადგენს და უპირატესობას თავისუფალ თარგმანს ანიჭებს. ი. ნაიდა საკითხის არსში ჩასაწვდომად მიმოიხილავს მეოცე საუკუნის თეორეტიკოსთა შეხედულებებს თარგმანის შესახებ. მივყვეთ მისი მიმოხილვის მსვლელობას:

„კ. ბ. უესტი მკაფიოდ შემოსაზღვრავს პრობლემის არსს: „ვინც ხელს ჰკიდებს თარგმანს, იღებს ვალს, რომლის გასტუმრებისას უნდა გადაიხადოს იგივე თანხა, ოღონდ სხვა ფულით“ (Naida 1996: 26).

„თარგმნის პროცესის წარმოდგენა შეუძლებელია მთარგმნელობითი ინტერპრეტაციის გარკვეული დოზის გარეშე და, როგორც ეს 1974 წელს დ.გ. როზიტემ შენიშნა: „თარგმანი შესაძლოა კომენტარების ყველაზე უმუალო ფორმას წარმოადგენდეს...“ (Naida 1996: 26).

მაღალხარისხოვან პოეტურ თარგმანს ჯ. მეტიუზი შემდეგნაირად განსაზღვრავს: „ცხადია: ლექსის ამომწურავი თარგმნა ნიშნავს ახალი ლექსის შექმნას. თარგმანი მთლიანობაში ზუსტად უნდა მისდევდეს შინაარსს და ფორმის თვალსაზრისითაც უნდა უახლოვდებოდეს ორიგინალს. გარდა ამისა, მასში უნდა გამოვლინდეს რაღაც საკუთარი, სახელდობრ, „მთარგმნელის ხმა“. ყველა შემთხვევაში, სულ ერთია, პროზა ითარგმნება თუ პოეზია, გათვალისწინებული უნდა იყოს მკითხველის რეაქცია. ამიტომ თარგმანის შეფასებისას საბოლოო მიზანი, ანუ პოტენციურ აუდიტორიაზე ზემოქმედება, თარგმანის ერთ–ერთი ძირითადი ფაქტორია“. ამავე მოსაზრებას უსვამს ხაზს ლ. ფორსტერი: „კარგი თარგმანი ისეთივე ამოცანას ახორციელებს თარგმანის ენაზე, როგორსაც ორიგინალ ენაზე“ (Naida 1996: 29).

მეტად საინტერესოა ინგლისელი თარგმანის თეორეტიკოსის პ. ნიუმარკის მოსაზრებანი: იგი მთარგმნელებს „მე–წყარო“ (sourcerers) და „მე–მიზანი“ (targeteers) ჰყოფს, წყარო ენისა (source language) და სამიზნე ენის (target language) ანალოგიით. „მე–მიზანი“ ტიპის მთარგმნელები შედეგისკენ იხრებიან, ხოლო „მე–წყარო“ მთარგმნელები კი მეთოდისკენ. „სილამაზე ნაცვლად სიმართლისა, ტექსტი ნაცვლად სიტყვისა, ინფორმაცია ნაცვლად მნიშვნელობისა, მკითხველი ნაცვლად მწერლისა, სოციალური ნაცვლად პერსონალურისა“ (Naida 1996: 31).

თარგმნა ენათშორისი და კულტურათშორისი დიალოგია. ადამიანმა თარგმანს უხსოვარი დროიდან ინფორმაციის გაზიარების და კომუნიკაციის დამყარების მიზნით მიმართა. მხატვრული თარგმანი კი უფრო შორს მიდის: ეს არის სურვილი გაუზიარო ამაღლებული გრძნობა და სულიერი სამყარო.

თარგმანი არის ორიგინალის ვარიაცია და არა იდენტური მოვლენა. ხშირად როცა მსოფლიო ლიტერატურის შესახებ ვმსჯელობთ, ძნელი დასადგენია ზღვარი

თარგმანსა და ორიგინალს შორის. შექსპირი თავის თხზულებათა სიუჟეტებს უშუალოდ ბერძნული და ლათინური ლიტერატურიდან იღებდა და ამუშავებდა. „იგი უფრო შორს მიდის და რომაელებს აინგლისელებს, რისი სრული უფლებაც აქვს, სხვაგვარად მისი ხალხი მას ვერ გაუგებდა,“ – ამბობს გოეთე (ჩხაიძე 2002: 17).

შექსპირი არ არის მთარგმნელი, მაგრამ იგი დრამატურგია, რომლის შემოქმედება ზოგადსაკაცობრიო მოვლენაა; მთარგმნელის პროდუქტი კი, რაც უნდა დიდი იყოს, ეროვნული მოვლენაა და საკუთარი ენის და კულტურის ფარგლებში რჩება, იგი ისე შორს ვერ წავა თავის შემოქმედებაში, როგორც შექსპირი, და თუმცა ათავისეროვნებს ავტორს, მაინც მის „ვასალად“ უნდა დარჩეს, სხვაგვარად მთარგმნელი აღარ იქნება (ჩხაიძე 2002: 17).

მხატვრული ნაწარმოების თარგმნა განსაზღვრულ მეთოდურ მიდგომას საჭიროებს, რომლის გარეშეც მთარგმნელი ვერასოდეს მიაღწევს დასახულ მიზანს. იგი არ ემნის საკუთარ სიუჟეტს, არც საკუთარ იდეებსა და სახეებს იძლევა. მას მხოლოდ ნაწარმოების სხვა ენაზე ამეტყველება მოეთხოვება, ანუ მოეთხოვება გადმოცემა არა მარტო დედანში მოთხრობილი ფაბულისა, არამედ ნაწარმოების ენის იდიომატიკის, სტილისტური თავისებურებისა და რიტმულ–ინტონაციური ჟღერადობისა. თითოეული სახე უნდა შევიცნოთ არა მარტო მის მიერ გამოთქმული აზრების მიხედვით, არამედ სასაუბრო სტილით, ინტონაციით, ლექსიკით. ამისათვის მთარგმნელს ესაჭიროება იმ ენის საფუძვლიანი ცოდნა, რომლიდანაც ის თარგმნის, და იმ ენისა, რომელზედაც თარგმნის. ის კარგად უნდა იცნობდეს ორივე ენის იდიომატიკას, სასაუბრო კილოს, ლექსიკურ მრავალფეროვნებას. მან უნდა შეისწავლოს ის ეპოქა, რომელშიც მწერალი მოღვაწეობდა, დაწვრილებით უნდა გაეცნოს იმდროინდელ მატერიალურ კულტურას, სოციალურ–პოლიტიკულ წყობას და სხვას. მხატვრულ თარგმანზე მუშაობისას მთარგმნელს შემუშავებული უნდა ჰქონდეს გარკვეული თვალსაზრისი, რომლითაც მისი მსჯელობა წარიმართება, ამ თვალსაზრისმა უნდა განსაზღვროს მისი მიზნები.

შექსპიროლოგთა შორის აზრთა სხვაობა პიესათა მიკუთვნების საკითხის შესახებ კლასიკური ლიტერატურისა თუ თეატრისათვის თითქმის საუკუნეს მოითვლის. მკვლევრები ჯერ კიდევ ცდილობენ დაადგინონ მგოსნის ინტენციურობა იმასთან

დაკავშირებით, ვისთვის ქმნიდა შექსპირი პიესებს, მკითხველისთვის თუ მაყურებლისთვის. სწორედ აღნიშნულმა გარემოებამ განაპირობა ჩვენი კვლევის პირველი ნაწილის ორი მიმართულებით წარმართვა: ერთი მხრივ შექსპირის დრამის, როგორც ტექსტის და მეორე მხრივ, როგორც პერფორმანსის გამოუქება.

დრამის შესწავლისას ზოგადად მისი ძირითადი სპეციფიკის გაუთვალისწინებლობა შეიმჩნევა. განაცხადი იმის შესახებ, რომ პიესა სცენისათვის არის დაწერილი და რომ სწორედ ეს შეადგენს მის სპეციფიკას, დასაბუთებას და პრაქტიკულ ხორცშესხმას მოითხოვს. ამიტომ, დრამის ესთეტიკური ღირებულების შეფასებისას, უპირველეს ყოვლისა საჭიროა გავითვალისწინოთ არა მხოლოდ მკითხველი, არამედ მაყურებელიც. ჩვენ მხედველობაში გვყავს არა სპექტაკლის, არამედ „პიესის მაყურებელი“, ანუ მკითხველი, რომელიც დრამატული ნაწარმოების კითხვისას მაყურებლის თვალთ უცქერს და აღიქვამს მას. ჩვეულებრივ მკითხველს, ბუნებრივია, არ მოეთხოვება რეჟისორისა თუ მსახიობის პროფესიული დამოკიდებულების გამოვლენა წაკითხულისადმი, მაგრამ მას უნდა შეეძლოს პიესის ვერბალურ მასალაში მოქმედების ადგილის, ხასიათის და ატმოსფეროს ზოგადი ან, შესაძლოა, მისი თვალთ დანახული კონკრეტული მოვლენისა თუ საგნის წარმოსახვა. დრამის ცხოვრების თეატრად წარმოდგენას „ჰამლეტში“ ორგანულად უკავშირდება მოჩვენებითისა და ნამდვილის ანტითეზა. ეს არ არის ე.წ. კონტრასტის ჩვეულებრივი ტრადიციული ხერხი, როცა ნამდვილისა და მოჩვენებითის კონტრასტულობის ჩვენებით, მათი შეპირისპირებითი გზით ხაზი გაესმის ნამდვილს, რომლის დროსაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ცხოვრებისეულს. პრობლემას ის კი არ წარმოადგენს, რომ თამაში, მოჩვენებითი სახე, ნიღაბი გავმიჯნოთ „რეალური არსებისგან“, არამედ გავერკვეთ ამ როლის მრავალსახეობაში, მის ყველა ასპექტსა და ყველა წახნაგში. ჭეშმარიტება ნიღბის ჩამოხსნაში კი არ შეიცნობა, არამედ ამ ნიღბის აღქმაში, რადგან ჭეშმარიტება ნიღაბშივეა საძიებელი“ (ყიასაშვილი 1987: 12).

შექსპირის პიესები წერილობითი და გაჟღერებული ტექსტების შერწყმის ნათელი და ამასთანავე, საინტერესო მაგალითია. როგორც წესი, შექსპირის პიესები თეატრისთვის იწერებოდა, სადაც ხდებოდა მათი ხმამაღლა კითხვა. პიესა არის როგორც

ლიტერატურის, ასევე თეატრის ნაწილი. ლიტერატურული ტექსტის სცენაზე გადმოსატანად რეჟისორს ყოველთვის უხდება ტექსტის გადაწერა, გადაკეთება, მასში გარკვეული ცვლილების შეტანა. მაგრამ ის, რაც აქცევს თეატრს ცოცხალ ხელოვნებად, არის მოქმედების შესრულება და მისი სცენაზე გადატანა. მოქმედება ხშირად ასახავს უფრო მეტს, ვიდრე ვერბალური ტექსტის წაკითხვა. თუმცა, გამოხატვის და დატვირთვის სიდიდის ფორმა გარკვეულ წილად არის დამოკიდებული ინფორმაციის მიმღებზე–ადრესატზე და იმაზე, თუ როგორ აღიქვამს ის. ამჟამად, დრამატურგები ერთდროულად მუშაობენ როგორც რეჟისორებთან, ასევე მსახიობებთანაც. შედეგად კი ვღებულობთ ქვეტექსტებს შედარებით გაშლილი ფორმით, ვიდრე პიესაშია მოცემული. მამასადამე, პიესასა და პერფორმანსს შორის მკაფიო ზღვარის გავლება შეუძლებელია.

შექსპირი მხოლოდ მაშინ მეტყველებს სათანოდ თარგმანში, როდესაც მთარგმნელი ითვალისწინებს ზემოთხსენებულ ზოგად პრინციპებსა და თავისებურებებს.

პიესის თარგმნისას, სადაც ვერბალური ტექსტის დიდი ნაწილი ჩამოყალიბებულია დიალოგების სახით, წერილობით ტექსტს აქვს ისეთივე ტიპური ფუნქციები როგორც ზეპირ ტექსტს. ტექსტის სახეებს შორის პიესა წარმოადგენს ერთ-ერთ რთულ ტექსტს თარგმანისთვის. როცა ვსაუბრობთ პიესის, როგორც ვერბალური ტექსტის შესახებ, უნდა გავმიჯნოთ თარგმანი პუბლიკაციისთვის და თარგმანი სცენაზე მოქმედებისათვის. თეატრისთვის ნათარგმნი ტექსტი ამ კუთხით ხდება მხატვრული თარგმანი, სადაც პირდაპირი მეტყველება არის გაცილებით უფრო ფართოდ გამოყენებული ვიდრე ირიბი (Logos 2008: 21).

შექსპირი რენესანსის დროის მწერალია. ეს იყო ერთ–ერთი უდიდესი პროგრესული გადატრიალება ხელოვნებაში. ამ დროს მოხდა დიდი გეოგრაფიული აღმოჩენები, მიმდინარეობდა სოციალურ–პოლიტიკური ძვრები, ყალიბდებოდა ახალი სავაჭრო–სამრეწველო ურთიერთობანი და იდეოლოგიურ–ესთეტიკური ნორმები. ყოველივე ეს მრავალხმრივ აისახა შექსპირის შემოქმედებაში.

მისი სამოღვაწეო ასპარეზი ქალაქი ლონდონია. „სახალხო თეატრი“, სადაც შექსპირის დრამები იდგმება, მოსახლეობის ფართო მასებს იზიდავს. აქ თავს იყრის ყველა კლასის და ფენის, პროფესიის და საქმიანობის ადამიანი; აქ შეხვდებით ვაჭრებსაც, ხელოსნებსაც და მეზღვაურებსაც. შეხვდებით პროვინციიდან ჩამოსულ წვრილ მემამულეებსაც და სამეფო კარის არისტოკრატებსაც. შექსპირი წვდება ცხოვრების ყველა კუთხეს და სფეროს. ის ითვისებს ყოველივე გაგონილს, ნახულს და წაკითხულს. ჩვეულებები, მისაღმების ფორმები, ტანსაცმლის თავისებურებანი, სპორტი და გასართობი თამაშები, მუსიკა, ხელოვნება, ავეჯის სახელწოდებები, სამხედრო საჭურველი, კანონები, სკოლის ცხოვრება, თავისებური წარმოდგენები ბუნების შესახებ, ასტრონომია, ასტროლოგია, ხალხური რწმენა, ჯადოქრების არსებობა – ყოველივე ეს შექსპირის ენაში აირეკლება, – წერს შექსპირის ცნობილი მკვლევარი ე. დოუდენი (Dowden 1913: 36).

სწორედ ამ გარემოებას უნდა მივაწეროთ შექსპირის ლექსიკის სიმდიდრე და მრავალფეროვნება. ხშირად ერთ ცნებას ის ექვსი-შვიდი სინონიმით გადმოსცემს, მაგალითად: „ჰამლეტში“ რვა სხვადასხვა სიტყვით არის გადმოცემული *სიგიჟე*: *lunacy, ecstasy, distraction, distemper, madness, confusion, bruinish, apprehension* და რაღა თქმა უნდა, ესოდენ მდიდარი ლექსიკის სათანადოდ გადმოცემა მთარგმნელისათვის დიდ სიძნელეს წარმოადგენს.

შექსპირის დრამატული ტექსტის თავისებურებაზე საუბრისას უნდა აღინიშნოს ერთი მნიშვნელოვანი გარემოება: შექსპირისდროინდელი ინგლისური ენის ნორმები ჯერ კიდევ არ არის სრულყოფილად შესწავლილი. ახლად წარმოშობილი გრამატიკული ფორმების პარალელურად ძველი ფორმებიც იხმარება. უმახვილო ხმოვნების შესუსტება სიტყვების დაბოლოებათა დაკარგვას იწვევს, რაც ხშირად მეტყველების სხვადასხვა ნაწილთა ფორმის გაიგივებას იწვევს, ამიტომ მეტყველების ერთი ნაწილისათვის მეორე ფუნქციის მინიჭება შესაძლებელი ხდება. ეს მოვლენა ხელს უწყობს ახალი სიტყვებისა და ამ სიტყვათა ახალი მნიშვნელობების წარმოშობას. შექსპირისეულ ინგლისურში სინტაქსური წყობა არ არის ისე განსაზღვრული, როგორც თანამედროვე ინგლისურში. ინგლისის ისტორიის ოქროს ხანის პერიოდში ინგლისური

ენა და ლექსიკონი არ იყო ჩამოყალიბებული. ელისაბედის ეპოქის ლექსიკონები იყო ერთიანად ხელმიუწვდომელი, ამიტომ სიტყვები იწერებოდა განსხვავებულ ფორმატში. თავად სახელი „უილიამ შექსპირი“ ზემოთხსენებულის კარგი საილუსტრაციო მაგალითია. ამ სახელის დაწერილობის გამოგნებელი ნაირგვარობა არსებობს: *Shakspere, Shalespere, Shakkespere, Shaxpere, Shakstaff, Sakspere, Shagspere, Shakeshafte* და თუნდაც *Chacsper*, მაგრამ თავად შექსპირი, საკუთარ გვარს წერდა შემდეგნაირად – *Shakspere* (Bryson 2009: 14).

უნდა აღინიშნოს, რომ იმ პერიოდში მიმდინარე სოციალურ–ისტორიული პროცესების ფონზე ინგლისურ ენაში უხვად მოედინება იტალიური და ესპანური სიტყვები. ანტიკური ლიტერატურის აღორძინება ბერძნული და, განსაკუთრებით, ლათინური სიტყვების შემოჭრას იწვევს. იქმნება ლათინურ–ფრანგული დუბლეტები. ახალი სიტყვიერი მასალა, ცხადია, ერთბაშად არ მკვიდრდება ენაში, ის თანდათანობით ეგუება არსებულ ენობრივ ნორმებს, თუმცა სპეციფიკურ სახეს ინარჩუნებს. იქმნება არა მარტო ახალი სიტყვები, არამედ ე.წ. სიტყვა–ჰიბრიდები (სახელდობრ, უცხო სიტყვას დაერთვის ინგლისური სუფიქსი, ან ინგლისურ სიტყვას ემატება უცხოური სუფიქსი). ენის ამგვარი განვითარებით მწერალს ახალი სიტყვების შექმნის ფართო შესაძლებლობა ეძლევა, რა თქმა უნდა, იმ შემთხვევაში, თუ მას ამისათვის სათანადო ენობრივი პოტენციალი მოეპოვება. შექსპირს რომ საამისოდ უზადლო ინტუიცია აქვს, ამას ის გარემოებაც ამტკიცებს, რომ მის მიერ შექმნილი და ენაში შემოტანილი სიტყვების დიდი ნაწილი დღესაც ცოცხალია ინგლისურ ენაში. შექსპირი ქმნის ან სრულიად ახალ სიტყვას, ანდა არსებულ სიტყვას ახალ მნიშვნელობას ანიჭებს. განსაკუთრებით დიდ თავისუფლებას იჩენს იგი ვრცელი ეპითეტებისა და მეტაფორების შედგენისას. მაგალითად, *wonder- wounded stars- გაოცებით დაჭრილი ვარსკვლავები; the free- footed fear - ფეხშიშველი შიში; a heaven- kissing hill - მთა, რომელიც ზეცას ეამბორება*. ზმნიდან *to heave*, რომელიც *ამოიხვრას* ნიშნავს, შექსპირი ქმნის არსებით სახელს *a heave- იხვრა*. სიტყვების ამგვარი გამოყენება მეტად ამდიდრებს და მრავალფეროვანს ხდის მას. აღნიშნული პერიოდის სიტყვების თანამედროვე შიდაენობრივი თარგმანის ნიმუშს შემდეგ ცხრილში მოვიყვანთ.

ტერმინი	თანამედროვე თარგმანი	ნიმუში/მაგალითი
<i>Anon</i>	<i>Soon</i>	<i>"I come, anon."</i>
<i>Art</i>	<i>Are</i>	<i>"For where thou art, there is the world itself, with every several pleasure in the world, and where thou aret not, desolation."</i>
<i>Dispatch</i>	<i>Leave or kill</i>	<i>"Mistress, dispatch you with your safest haste"</i>
<i>Doth</i>	<i>Does</i>	<i>"The lady doth protest too much."</i>
<i>Ere</i>	<i>Before</i>	<i>"I kissed thee ere I killed thee."</i>
<i>Hark</i>	<i>Listen</i>	<i>"Hark! Hark! The lark at heaven's gate sings."</i>
<i>Hither</i>	<i>Here</i>	<i>"Thou must be patient; we came crying hither"</i>
<i>Hath</i>	<i>Has</i>	<i>"He that hath a beard is more than a youth, and he that hath no beard is less than a man."</i>
<i>Ne'er</i>	<i>Never</i>	<i>"Oh, thou did'st then ne'er love so heartily."</i>
<i>Pray or prothee</i>	<i>Beg or ask</i>	<i>"I pray you, do not fall in love with me, for I am falser than vows made in wine."</i>
<i>whence</i>	<i>From where</i>	<i>"From whence doth spring the true Promethean fire."</i>
<i>Wherefore</i>	<i>Why</i>	<i>"O Romeo, Romeo, wherefore art thou Romeo".</i>

ელისაბედის ეპოქის მწერლები და დრამატურგები ემნიდნენ ახალ სიტყვებს. შექსპირის მიერ შექმნილი სიტყვების ოდენობა განისაზღვრება დაახლოებით 2,000 (ორიათასი) სიტყვით, რომლებიც ის თავის პიესებში გამოიყენა, მაგალითად: *accused, addiction, amusement, arouse, generous, gossip, torture, champion, label, lonely, worthless*, და ა.შ.

შექსპირის ტექსტების გაგებას აძნელებს ე.წ. ელიფსური ფორმები. ვინაიდან შექსპირი წერდა თეატრისთვის, ამიტომ ბევრ წინადადებაში სიტყვები გამოტოვებული იყო და კონტექსტით იგულისხმებოდა. წინადადების აზრი ხშირად მსახიობის სათანადო მიხვრა–მოხვრით ან ჟესტით ხდებოდა გასაგები.

შექსპირის პიესები დღესაც დიდი პოპულარობით სარგებლობს თანამედროვე საზოგადოებაში და წარმატებით იდგმება მსოფლიოს სხვადასხვა თეატრის სცენაზე. თეატრი „გლობუსი“ კი ყოველთვის ასოცირდება უილიამ შექსპირის სახელთან. „გლობუსი“ 1599 წელს შექსპირის მოთამაშეთა კომპანიის, ლორდ ჩემბერლენის მოთამაშეთა კომპანიის, მიწის მფლობელის თომას ბრენდისა და მისი მემკვიდრის, ნიკოლას ბრენდის, ასევე თომას ბრენდის შვილიშვილის სერ მეთიუ ბრენდის მიერ დაარსდა. დ. კრისტალის წყაროების მიხედვით, ზემოთ ჩამოთვლილ პიროვნებათა სიას, შექსპირის გვერდში მუდამ მდგომი პარტნიორი, ქათბერგ ბერბიჯის ძმა, რიჩარდ ბერბიჯი ემატება, რომელიც იმ პერიოდისთვის ყველაზე ცნობილ მსახიობს წარმოადგენდა. გლობუსის მფლობელობის წილი სხვადასხვა ბრიტანელის სახელთან არის დაკავშირებული, მათ შორის იყო თვით შექსპირი, რომელიც წილის დაახლოებით 7% ფლობდა, მაგრამ მხოლოდ რამოდენიმე წლის განმავლობაში. როგორც ვხედავთ, შექსპირი იყო არა მხოლოდ მწერალი, დრამატურგი, არამედ დღევანდელი გაგებით რეჟისორი და ასევე მსახიობიც. სწორედ თეატრის მართვას უკავშირდება მისი ფინანსური მდგომარეობის გამყარება და მემკვიდრეობით მიღებული ქონების ნელ–ნელა უკან დაბრუნება.

თეატრის მთავარი შესასვლელის კარებზე ამოტვიფრულია „totus mundus agit histrionem“ რაც გულისხმობს შემდეგს: მთელი სამყარო წარმოადგენს თეატრს. ეს არის ფრაზა, რომელიც ჟღერს პიესაში „როგორც გენებოთ“. თეატრი გათვლილი იყო 3 ათას მაყურებელზე. ყველა წარმოდგენა გლობუსში დღის ნათელი შუქის ფონზე იმართებოდა, დაახლოებით 2 საათიდან და სრულდებოდა 5 საათისთვის. აკუსტიკა თეატრში იყო ცუდი, რადგანაც წარმოდგენები პრაქტიკულად ღია ცის ქვეშ იმართებოდა. მსახიობებს უხდებოდათ თავიანთი გამოსვლების ხმამაღლა წარმოთქმა და გადაჭარბებული ჟესტების გამოყენება რათა ყველა მაყურებლისთვის ყოფილიყო სათანადოდ შესამჩნევი.

ამ პერიოდის თეატრებისათვის დამახასიათებელია ფერადი კოსტიუმების და სხვადასხვა ბუტაფორიების გამოყენება. მაგრამ მოცემული პერიოდისთვის თეატრში არ იყო ავანსცენის თალი, ფარდები და სცენის მუშა. მოქმედების შეცვლა გამოხატული იყო როგორც ექსპლიციტურად, ასევე იმპლიციტურად პიესათა მოქმედი გმირების მეტყველების გზით.

„გლობუსი“, როგორც წესი, ისევე როგორც შექსპირის შემოქმედება მთლიანად ასახავდა ელისაბედის ეპოქის რიგითი ადამიანებისა და მაცხოვრებლების ყოფას, აზროვნებას და კულტურას. თუმცა, ის სხვა თეატრებისგან განსხვავებით, მაგალითად, როგორცაა „Rose Theatre“ (1587) და „Hope Theatre“ (1613), რომელიც უმეტესწილად მაღალი კლასის ინგლისური საზოგადოებისთვის იყო განკუთვნილი, მასპინძლობდა როგორც ჩვეულებრივ მუშათა კლასის, ასევე მაღალი საზოგადოების წარმომადგენლებსაც. თეატრის ბილეთის საფასური იყო ერთი პენი (იმ პერიოდის მუშის ყოველდღიური ანაზღაურების 10%) და ასეთი ბილეთის მფლობელს შეეძლო ადგილი მდგომარე პოზიციაში სცენის წინა ცენტრში დაეჭირა. მეორე სართულზე რომ მომხვდარიყო, მაყურებელს უნდა გადაეხადა ერთი პენსით მეტი, ხოლო მესამე სართულზე კი 3 პენსი. დღევანდელი მაყურებლისაგან განსხვავებით, XVII საუკუნის მაყურებელს უნდა გამოეყენებინა თავისი ფანტაზიის უნარი, რადგანაც თეატრს არ ჰქონდა უკანა ფონი და განათება, პიესის განსაზღვრული ილუზიები მაყურებლის ფანტაზიაში უნდა განვითარებულიყო. პირველი პიესა, რომელიც „გლობუსში“ დაიდგა, როგორც ცნობილია, იყო „იულიუს კეისარი“ 1599 წელს. აღნიშნული ინფორმაცია დაფიქსირებულია შვეიცარიელი ტურისტის თომას პლატერის დღიურში, სადაც ის 1599 წლის 21 სექტემბერს წერს: „ჩვენ ვნახეთ პირველი იმპერატორის „იულიუს კეისარი“ უბრწყინვალესი წარმოდგენა“. ის აღნიშნავს, რომ წარმოდგენაში თამაშობდა 15 მსახიობი.

ქრონოლოგიურად პიესათა წარმოდგენები გამოიყურება შემდეგნაირად: „ჰამლეტი“ (1600–1601), „მეთორმეტე ღამე“, „როგორც გენებოთ“ (1601), „რიჩარდ II“ (1601), „მეფე ლირი“ (1605), „მაკბეტი“ (1606), „ქარიშხალი“ (1610), შექსპირის „დაკარგული“ პიესა – „კარდენიო“ (1612) და „ჰენრი VIII“ (1613).

მე-16 საუკუნის ინგლისში მსახიობის პროფესია ფრიად სახიფათო იყო. ყოველ თეატრს, როგორც წესი, უნდა ჰყოლოდა პატრონაჟი, რათა გარკვეული მიზეზების გამო, სამეფო კარის მიერ არ მომხდარიყო მისი დახურვა. წარმოდგენებში მონაწილეობის მიღების უფლება მხოლოდ მამრობითი სქესის წარმომადგენლებს ჰქონდათ, ვინაიდან ქალისთვის მსახიობობა აკრძალული და უფრო მეტიც, მიუღებელი იყო იმ პერიოდის ინგლისური საზოგადოებისა და კულტურისთვის. „გლობუსმა“ თავიდანვე მოიპოვა დედოფალი ელისაბედის და შემდგომში კი, მეფე ჯეიმს I მოწონება და სიმპატია.

გლობუსის მსახიობთა დასში მოიხსენიებოდა პირველი ფოლიოს პიესების შემსრულებელთა 26 მსახიობის სახელი. ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი მსახიობთაგანი იყო რიჩარდ ბერბიჯი, რომელიც ასრულებდა ჰამლეტის, მეფე ლირის, ოტელოს და რიჩარდ III-ის როლებს. რიჩარდ ბერბიჯთან ერთად აუცილებლად უნდა მოვიხსენიოთ ვილ კემპი და რობერტ არმინი. ვილ კემპი გლობუსში მისი გახსნის დღიდან მუშაობდა. მან შეასრულა მსახურის პიტერის როლი „რომეო და ჯულიეტა“-ში, ბოტომის როლი „ზაფხულის ღამის სიზმარში“ და ფოლსტაფი „ჰენრი IV“-ში. რობერტ არმინი კი ასრულებდა მასხარას როლს პიესაში „როგორც გენებოთ“ და ფესტეს როლს „მეთორმეტე ღამე“-ში. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ის გაცილებით ჭკვიანი იყო სულელის პერსონაჟის შესრულებაში. არმინი კომიკური როლების საუკეთესო შემსრულებელი იყო, ბერბიჯი კი ტრაგიკული როლების უზადო შემსრულებელი.

მიუხედავად იმისა, რომ დრამატურგის სიცოცხლეში თავისივე პიესები სხვადასხვა სცენაზე იდგმებოდა, თეატრი „გლობუსი“ წარმოადგენდა ადგილს, სადაც იმართებოდა შექსპირის პიესათა პრემიერები. 1590 წელს თეატრი „გლობუსი“ დაიხურა. დახურვის მიზეზად კი შემდეგი გარემოება სახელდება: „ჰენრი VIII“ პიესის დადგმის დროს თეატრს გაუჩნდა ცეცხლი, რამაც თეატრის სრული განადგურება გამოიწვია. თეატრის არსებობა დასრულდა 1613 წლის 29 ივნისს. მოცემული პერიოდისთვის შექსპირი უკვე იმყოფებოდა სტრეტფორდ-ონ-ეივონში, სადაც 3 წლის შემდეგ ის გარდაიცვალა.

ელისაბედის პერიოდის თეატრალური ცხოვრების სხვადასხვა წყაროში შექსპირი მოხსენიებულია თავისივე პიესის და ასევე, მისივე პერიოდის სხვა დრამატურგთა

პიესების მსახიობთა სიებშიც, შექსპირის პირველი ბიოგრაფი ნიკოლას როუ (Nicholas Rowe) აცხადებს, რომ შექსპირმა შეასრულა ჰამლეტის მამის სულის როლი. თუმცა, სამწუხაროდ მოცემული მოსაზრების დამადასტურებელი წერილობითი წყარო არ არის შემორჩენილი. მსგავსი წყაროების მიხედვით, 1603 წელს შექსპირმა თავისი თანამედროვე დრამატურგის, ბენ ჯონსონის მიერ დაწერილ პიესაში ერთ–ერთი როლი ითამაშა. 1996 წელს დამწვარი თეატრის ახლოს აშენდა ახალი თეატრი იმავე სახელწოდებით „გლობუსი“, რომლის კონსტრუქცია ძალიან ახლოს დგას ძველი თეატრის კონსტრუქციასთან.

შექსპირის პიესები, რომლებიც 1599–1613 წლებში „გლობუსის“ სცენაზე დაიდგა, ხასიათდება სპეციფიკური გამოთქმით, რომელიც თავის მხრივ მკვლევართა ცალკე კვლევის ობიექტია. დღეისათვის, ლინგვისტი დ. კრისტალი და მსახიობი ბ. კრისტალი აქტიურად მუშაობენ ორიგინალურ გამოთქმა. მათი კვლევების შედეგების მიხედვით, შექსპირისეული გამოთქმა უკავშირდება ადრეული თანამედროვე ინგლისური ენის ბგერათა სისტემას, რომელიც დაახლოებით 1600-იანი წლებით თარიღდება. ტერმინი ორიგინალური გამოთქმით (Original Pronunciation) ხდება სხვადასხვა კვლევის მიდგომათა შეჯამება.

დ. კრისტალის მოსაზრებით, შექსპირისეული გამოთქმით შესრულებული სპექტაკლი ნათელს ჰფენს შექსპირის წერილობითი ტექსტების ჟღერადობის საკითხს. ეს საშუალებას გვაძლევს აღვადგინოთ და მოვისმინოთ წერილობითი ტექსტების (პიესათა) დაკარგული ეფექტები. ამით ასევე შესაძლებელია თანამედროვე სოციალურ კონოტაციებზე თავის არიდება, რომლებიც თავს იჩენენ პიესების თანამედროვე აქცენტით წაკითხვისას. დ. კრისტალის მიხედვით, როცა განვიხილავთ შექსპირისეულ გამოთქმას, ეს ნიშნავს, რომ შევდვივართ ახალ სმენით სამყაროში. რითმა, რომელიც თანამედროვე ინგლისურ ენაში შეუძლებელია, იმ პერიოდის ინგლისურში ჩვენთვის მოულოდნელი სახით ირითმება. ახალი ასონანსი (ერთგვარ ხმოვანთა გამეორება) და რითმა წინადადებებს ახალ ელ-ფერს აძლევს. ის იძლევა ახალ კონტრასტს მეტყველების სტილში, როგორცაა *young & old, court & commoners, literate & illiterate* შორის, ამ გზით

მოქმედი გმირებისთვის წინადადებათა განსხვავებული ინტერპრეტაციის შესაძლებლობა იქმნება.

ყოველივე ამას მოწმობენ თანამედროვე მკვლევრების კომენტარები მართლწერის, დაბოლოებითი რითმის და სიტყვათა თამაშის შესახებ.

მეცნიერებმა, რომლებმაც თავიანთი კვლევა მართლწერის რეფორმას და პოეტურ პერფორმანსს მიუძღვნეს, დაგვიტოვეს რიგი კომენტარები ინგლისური ენის ორთოგრაფიის და გამოთქმის შესახებ. მაგალითად, რა გზით ხდება ჩვენთვის ცნობილი, რომ სიტყვები *love & prove* ირიტმებოდა. ბ. ჯონსონი თავის წიგნში „ინგლისური ენის გრამატიკა“ წერს, ასობგერა *O*-ს შესახებ და ახასიათებს შემდეგნაირად: „წარმოთქმა - მოკლე და ბრტყელი, ენათესავება *U*-ს, როგორც მაგალითად *brother, love, prove...*“ (Crystal 2012: 5).

ბ. ჯონსონი ასევე საუბრობს ხმოვნის შემდეგ მყოფ ასობგერა *r*-ს წარმოთქმაზე. როგორც აღნიშნულია მოცემულ წიგნში ასობგერა *r* წარმოითქმებოდა როგორც სიტყვის შუაში, ასევე დაბოლოებაშიც, განურჩევლად ხმოვანთან მდებარეობისა. იგი ასევე აღნიშნავს, რომ სიტყვები *all, small, fall* გამოითქმებოდა როგორც *calm*.

ბ. ჯონსონი ერთ-ერთი იმ ავტორთაგანია, რომლებმაც ელისაბედის ეპოქის ინგლისური ენის ბგერათა სისტემა და გამოთქმები გამოიკვლიეს. თუმცადა, ბევრი ავტორი არ ეთანხმება მათ მოსაზრებებს და აცხადებს, რომ საქმე გვაქვს სხვადასხვა დროის აქცენტებთან. ზოგადად, ისინი მოიშველიებენ და მიუთითებენ იმ წყაროს, რომელიც მიაწინებს, თუ როგორი იყო სიტყვათა წარმოთქმა აღნიშნული პერიოდისთვის.

ინგლისური ენის დამწერლობითმა (წერითი) სისტემამ ნაწილობრივ ჩამოყალიბებას 1600-იანი წლებისთვის მიაღწია, რაც მნიშვნელოვან მასალას გვაძლევს პირველად წარმოთქმასთან დაკავშირებით. მაგალითად, პირველ ფოლიოში მოცემული სიტყვა *murder* და მისი მონათესავე სიტყვა *murther* („მაკბეტი“-ს მონოლოგი), სიტყვა *burden* და *burthen* („რიჩარდ III“), საწინააღმდეგო ეფექტს იძლევა როდესაც *th* წარმოითქმება როგორც *d*, მაგალითად სიტყვაში *fadoms* და *fathoms* („ქარიშხალი“).

სიტყვა *curtsies* თანამედროვე წარმოთქმას არ ქონდა *t*, ვინაიდან წარმოთქმაში იკარგებოდა მოცემული ასო და ჟღერდა როგორც *corsies* („აურზაური არაფრის გამო“).

1600–იან წლებში მოიპოვებოდა ასობით ისეთი დაბოლოებითი რიტმა, რომლებიც დღესდღეობით არ ირითმება. მაგალითად:

ა) სონეტი 116: *love / remove, come / doom, proved / loved*

ბ) სონეტი 71: *moan / gone*

გ) სონეტი 154 სადაც შვიდიდან ოთხი კუპლეტი არ ირითმება თანამედროვე ინგლისურში: *warmed / disarmed, thrall / perpetual, by / remedy, prove / love*

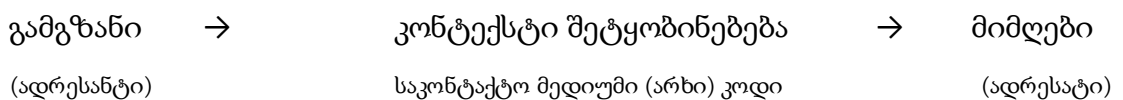
„ზაფხულის ღამის სიზმარში“ ორი ხმოვნის ხარისხი თანამედროვე ინგლისურში ანადგურებს რიტმის მაგიურ ეფექტს, რომელიც შენარჩუნებულია სიტყვათა შერჩევით: *dye / archery, eye / espy / gloriously; sky / by/ remedy* (ობერონის გამოსვლა).

შექსპიროლოგთა მიერ დათვლილია ასევე არარითმულობის შემთხვევათა სიხშირეც. სონეტებში 154 კუპლეტიდან 96 თანამედროვე ინგლისურში არ ირითმება. რაც შეეხება პიესებს, სადაც რითმული კუპლეტები ძირითადად ხურავდა სპექტაკლს, 376-დან 44 მაგალითი არ ირითმება. რითმულობის საკითხს დიდი წვლილი შეაქვს პირველადი წარმოთქმის გაგებაში.

არსებობს ბევრი ისეთი შემთხვევა, როდესაც სიტყვათა თამაშის ნაწილი მხოლოდ მაშინ მოქმედებს, თუკი ის განსაზღვრული წარმოთქმით არის წარმოთქმული. მაგალითად, ჰომოფონია სიტყვებში *hour* და *whore* ორივე წარმოითქმეოდა /o:R/, თუკი გვსურს იუმორის ძალას გავუსვათ ხაზი, უნდა გავიხსენოთ პიესა „როგორც გენებოთ“ იაკუესის გამოსვლა, სადაც მან აუდიტორია „საათობით“ აცინა. თანამედროვე ინგლისურში კი ხანგრძლივი სიცილის არანაირი მოტივი არ არსებობს (Crystal 2012:10).

1.3. პიესა და პერფორმანსი, როგორც კომუნიკაციის სახეები

ლიტერატურა, უწინარეს ყოვლისა, კომუნიკაციის ერთ–ერთი ყველაზე თავისებური და განსაკუთრებული საშუალებაა. როდესაც შემოქმედი თავის ნაწარმოებს ქმნის, იგი ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად ცდილობს გაგვიზიაროს თავისი აზრები, გრძნობები, შეხედულებები და ა.შ. ამდენად, ყოველი ნაწარმოები, ნახატი იქნება ეს, სკულპტურა თუ მუსიკალური კომპოზიცია, შეიცავს ერთგვარ შეტყობინებას, რომელსაც მაყურებელი, მკითხველი თუ მსმენელი აღიქვამს. არ არსებობს ნაწარმოები შემოქმედის გარეშე. თუმცა, ყოველი ნაწარმოები შინაარს მოკლებული აღმოჩნდება თუ არ არსებობს რეციპიენტი. აქედან გამომდინარე, ორივე ასპექტი– ავტორიც და რეციპიენტიც, აუცილებელი პირობაა მხატვრული ნაწარმოების არსებობისათვის. თვითონ ნაწარმოები კი შეიძლება განვიხილოთ როგორც ავტორსა და რეციპიენტს შორის კომუნიკაციის საშუალება. კომუნიკაციის ერთ–ერთი ყველაზე მარტივი და სადა მოდელი ჯერ კიდევ XX საუკუნის 50–იან წლებში რ. იაკობსონმა განავითარა. ამ მოდელის თანახმად, კომუნიკაციის ნებისმიერი ფორმა მოიცავს სამ ინსტანციას: გამგზავნი, მიმღები და შეტყობინება (ცაგარელი 2012: 56).



განვიხილოთ ამ მოდელის თითოეული ელემენტი: გამგზავნია ის, ვინც შეტყობინებას აგზავნის, ანუ მოსაუბრე ან ავტორი. შეტყობინება შეიძლება იყოს წინადადება ან ვრცელი ტექსტი, რომელსაც გამგზავნი წარმოთქვამს ან წერილობითი სახით ქმნის. საკონტაქტო მედიუმში იგულისხმება ინფორმაციის გადამტანი, ფიზიკური შუამავალი გამგზავნსა და მიმღებს შორის. მიმღები კი ისაა, ვინც შეტყობინებას იღებს, ანუ მსმენელი ან მკითხველი.

იმის მიხედვით, თუ რომელ ელემენტს ენიჭება კომუნიკაციის დროს განსაკუთრებული მნიშვნელობა, რ. იაკობსონმა განსაზღვრა ენის ექვსი ფუნქცია, ესენია:

ემოციური, რეფერენციული, ფატიკური, მეტაენობრივი, კონატიური და პოეტური. თუ გამონათქვამი უწინარესად გამგზავნს უკავშირდება (მაგალითად, *ცუდ ხასიათზე ვარ.*) მაშინ იგი ე.წ. ემოციურ ფუნქციას ასრულებს. წინადადებაში – *წვიმს.* – მნიშვნელოვანია კონტექსტი, გარე ტექსტობრივი სინამდვილე, მასში პირველადია ე.წ. რეფერენციული ფუნქცია. გამონათქვამი, რომელშიც მთავარია საკონტაქტო მედიუმი (მაგალითად, *ნაწერის წაკითხვა შეუძლებელია.*), ფატიკურ ფუნქციას ასრულებს.

კომუნიკაციის ის სახეობა, რომელშიც ლიტერატურული ტექსტია ჩართული, არსებითად განსხვავდება ყოველდღიური, არალიტერატურული კომუნიკაციისაგან. ყოველდღიური, ზეპირი კომუნიკაციის ფარგლებში მსმენელს აქვს შესაძლებლობა, უპასუხოს მოსაუბრეს, კითხვა დაუსვას მას ან/და სულაც გაუცვალოს მას როლი და თავად იქცეს ინფორმაციის გამგზავნად. ხოლო წერითი, ლიტერატურული კომუნიკაციის შემთხვევაში შეუძლებელია იმის შემოწმება თუ რამდენად სწორად აღიქმება ინფორმაცია. ლიტერატურული კომუნიკაცია არალიტერატურულისგან განსხვავებით ცალმხრივია: ავტორი (გამგზავნი) ქმნის ტექსტს (შეტყობინებას), რომელიც წიგნის ან ჟურნალის სახით (საკონტაქტო მედიუმი) აღწევს მკითხველამდე (მიმღები). ამრიგად, გამგზავნი და მიმღები დროით და სივრცით დაშორებული არიან ერთმანეთისგან. სწორედ ამ დაშორების დაძლევისა და დროითი–სივრცითი დისტანციის მიუხედავად, ტექსტის მნიშვნელობის გაგებას ემსახურება ლიტერატურათმცოდნეობითი ინტერპრეტაცია (ცაგარელი 2012: 4).

კომუნიკაცია წარმოადგენს ადამიანებს შორის აზრების, გრძნობების, დამოკიდებულებებისა და იდეების ურთიერთგაცვლას ვერბალური თუ არავერბალური სიმბოლოების საშუალებით. კომუნიკაცია მომდინარეობს ლათინური სიტყვიდან *communico*, რაც ნიშნავს „საერთოს ვხდი“ (www.ka.wikipedia.org/wiki).

ეფექტური კომუნიკაციის დროს ჩვენ უნდა გავიგოთ არა მხოლოდ ტექსტის პირდაპირი შინაარსი, არამედ ქვეტექსტიც. კომუნიკაციის უნარ–ჩვევებია: მოსმენა, ლაპარაკი, კითხვა, წერა, არავერბალური კომუნიკაცია, ინფორმაციის გარდაქმნა – ტრანსფორმაცია (სმენითი, წერილობითი და გრაფიკული ინფორმაციის ერთი ფორმიდან მეორეში გადატანა).

კომუნიკაციის თეორიასთან დაკავშირებულია ისეთი ცნებები, როგორცაა ურთიერთობა და მეტყველებითი ქმედება. ამიტომაც, კომუნიკაციის ცნების სიღრმისეული გაგების მიზნით, აუცილებელია გავავრცოთ ეს ცნება.

ურთიერთობა ადამიანთა საქმიანობის უმნიშვნელოვანესი პირობაა. მეტყველება კი არის ადამიანის საქმიანობის, კომუნიკაციის ერთ–ერთი სახე. მოცემული მოსაზრებით, მეტყველება უპირველეს ყოვლისა, არის კონკრეტული ქმედება გადმოცემული ზეპირი ან წერილობითი ფორმით, და მეორე მხრივ, მეტყველებად მიიჩნევა მოქმედების შედეგი – ტექსტი, სტატია, შეტყობინება და ა.შ.

კომუნიკაცია – ეს არის მექანიზმი, რომელიც მოიცავს ყველა აზრობრივ სიმბოლოს, მათი გადმოცემის და შემონახვის საშუალებებს სივრცესა და დროში (Мойсеева 2004: 6–10).

კომუნიკაციის თეორია, როგორც დისციპლინა, აშშ–ში მე–20 საუკუნის დასაწყისში გაჩნდა. კომუნიკაციის თეორიის გამორჩეულ თვისებად მისი ინტერდისციპლინარული ხასიათი ითვლება. კომუნიკაციის თეორიტიკოსებში გამოირჩევიან ჩ.ს. პარსონსი, პ. პირსი, ჯ.გ. მიდი, სოციოლოგები – ჩ. კული, ჰ. ბლუმერი, პოლიტოლოგები – ო. ტოფლერი, ჰ. ლასსელი, ფსიქოლოგები – დ.ბ. იუტსონო, კ. ლევინი, ფ. პერლზი და სხვ.

კომუნიკაცია, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მოიცავს სხვადასხვა პროცესს, რომლის დახმარებითაც, ადამიანი ზემოქმედებას ახდენს მეორე ადამიანზე (მაგალითად, მეტყველება, წერილობითი ტექსტები, მუსიკა, დრამატული ნაწარმოები, სახვითი ხელოვნება და ა.შ.).

შეტყობინება სხვადასხვა სახის ნიშნისგან შედგება (ვერბალური და არავერბალური). ნიშანთა ერთობლიობა ქმნის ნიშანთა სისტემას, კოდს ან ენას (ვერბალური ენა, ჟესტების ენა, კულტურული კოდი, პროგრამირების ენა და ა.შ.). კომუნიკაცია შესაძლებელია განხორციელდეს როგორც ვერბალური, ასევე არავერბალური საშუალებებით.

ადამიანისთვის ვერბალური კომუნიკაცია უმნიშვნელოვანესია თავისი უნივერსალური ბუნების გამო. ვერბალური კომუნიკაცია ენის ზეპირ და წერილობით ფორმებს მოიცავს. ლინგვისტიკა შეისწავლის ვერბალურ საშუალებებს. არავერბალური საშუალებები ორ ჯგუფად იყოფა: შესტების სისტემა (პანტომიმა) და მეორადი ენები (მორზეს ანბანი, მუსიკალური ნოტაციები, პროგრამირების ენა). არავერბალური საშუალებები პარალინგვისტიკაში და სემიოტიკაში შეისწავლება.

კომუნიკაციის საშუალებები შესაძლებელია გამოყენებულ იქნას როგორც მიზანდასახულად, ასევე სპონტანურად. ამერიკელმა მეცნიერმა ე. სეპირმა ყურადღება გაამახვილა კომუნიკაციის ფუნდამენტურ და მეორად საშუალებებზე. ფუნდამენტური ანუ კომუნიკაციის პირველადი საშუალებები, როგორც ე. სეპირი მიიჩნევდა, არის ენა, შესტიკულაცია და იმიტაცია. ხოლო კომუნიკაციის მეორადი საშუალებები პირველადი კომუნიკაციის გაიოლებისკენაა მიმართულია.

კომუნიკაციის სახეები განსხვავდებიან კომუნიკანტთა შემადგენლობის მიხედვით. ინტრაპერსონალური კომუნიკაციის დროს ადამიანი დიალოგში შედის საკუთარ თავთან, რაც ქმნის შიდა დიალოგს. ზოგჯერ ინტრაპერსონალური კომუნიკაცია განისაზღვრება როგორც ავტოკომუნიკაცია. ავტოკომუნიკაცია – ეს არის კომუნიკაციის ფორმა, რომელიც მიჯაჭვულია ერთ სუბიექტზე. ავტოკომუნიკაციას აქვს დიდი მნიშვნელობა ადამიანის პირადი შინაგანი სამყაროს ჩამოყალიბებაში.

კომუნიკაციის შემდეგი სახე არის – ინტერპერსონალური კომუნიკაცია, რომელშიც როგორც წესი, მოინაწილებს ორი კომუნიკანტი (მაგრამ არსებობს დამკვირვებელის თუ მაყურებელის ვარიანტი აუდიტორიაში, თეატრში, კაფეში და ა.შ.) (Моисеева 2004: 19–40).

კომუნიკაციის სივრცის არეალის ფარგლებში ვითარდება ყველა კომუნიკაციური დისკურსი. დისკურსად მოიაზრება სოციალური პროცესი, რომელშიც ჩართულია ტექსტი. სწორედ, ტექსტი წარმოადგენს კონკრეტულმატერიალურ ობიექტს. მამასადაამე, სახეზე გვაქვს ორი ურთიერთშემავსებელი ცნება, რომელიც ასახავს ერთსა და იმავე

რეალობას. რეალური ხედვა, სოციალური პროცესის თვალსაზრისით, გვაძლევს დისკურსს, ლინგვისტური პროცესის კუთხით კი ტექსტს (Почепцов 2001: 292–295).

მაშასადამე, კომუნიკაცია ერთიანი და განუყოფელი პროცესია, რომელშიც თანაბრად მონაწილეობენ შეტყობინების გამგზავნიც და მისი მიმღებიც. კომუნიკაციის აქტი, ყოველთვის ადამიანთა საზოგადოებრივი ცხოვრების რაიმე კონკრეტულ აუცილებლობასთან, კომუნიკანტთა განსხვავებულ ურთიერთობასა და ფსიქოლოგიურ განწყობასთანაა დაკავშირებული.

1.3.1. დრამატული ტექსტის ვერბალური კომუნიკაციის ასპექტები

ევროპული დრამის (ძვ. ბერძ. მოქმედება) ისტორია იწყება ანტიკურ საბერძნეთში. მისი წარმოშობა უკავშირდება რელიგიურ მისტერიებს. დრამა ორი სახით არსებობს – როგორც ფიქსირებული ტექსტი (პიესა) და როგორც თეატრალური დადგმა (ინსცენირება, სპექტაკლი). ლიტერატურათმცოდნეობა მხოლოდ პირველ მათგანს შეისწავლის, თეატრმცოდნეობა კი – ორივეს. დრამატული ტექსტის რეცეფცია ინდივიდუალურად ხორციელდება. მკითხველმა მოქმედება თავად უნდა წარმოიდგინოს, მას ძალუძს კითხვის დროს შეჩერდეს, უკან დაბრუნდეს ან პირიქით, წინ გაუსწროს მოვლენებს. სპექტაკლის მაყურებელი სრულიად განსხვავებულ მდგომარეობაშია, რადგან თითოეული ინსცენირება ნაწარმოების ერთგვარი ინტერპრეტაციაა, რომელსაც რეჟისორი, მსახიობები და თეატრალური ჯგუფი ახორციელებენ. ამასთან, სპექტაკლის პროდუქცია და რეცეფცია კოლექტიურია (მის შექმნაში მონაწილეობს რეჟისორი, მსახიობები და სხვა მრავალი პროფესიის წარმომადგენელი, ხოლო რეცეფციაში – მრავალი მაყურებელი).

აღსანიშნავია, რომ ტექსტი ანუ თემატურ–ლექსიკურად, გრამატიკულად და სტრუქტურულად ჩამოყალიბებული ინფორმაცია კომუნიკაციის დამყარების ერთ–ერთი საშუალებაა. ინფორმაციის გაცვლა შესაძლებელია სხვადასხვა ენობრივი არხით განხორციელდეს.

როგორც ცნობილია, ადამიანი ინფორმაციას ყველა საკომუნიკაციო არხის მეშვეობით ღებულობს. ამათგან, ზოგიერთი მათგანი ურთიერთობისათვის ფრიად მნიშვნელოვანია. ვერბალური კომუნიკაცია გულისხმობს სიტყვების საშუალებით ინფორმაციის გადაცემას. არავერბალური კომუნიკაცია (პოზა, მიმიკა, ჟესტიკულაცია, პაუზა, ხმის ინტონაცია) კი მოიცავს მოსაუბრის დამოკიდებულებას ნათქვამის მიმართ, რომელიც თან ახლავს და ავსებს ვერბალურ ინფორმაციას. არავერბალური სიგნალები მიგვითითებენ, თუ როგორ უნდა მოხდეს სიტყვების მნიშვნელობის გაგება.

ვერბალური კომუნიკაცია ატარებს უმნიშვნელოვანეს ხასიათს ადამიანის საქმიანობის ნებისმიერ სფეროში. მეტყველების კარგი უნარი არის პროფესიული წარმატების საწინდარი. ხშირად ვერბალური კომუნიკაციის გვერდით გამოიყენება ტერმინი ტექსტური კომუნიკაცია, ვინაიდან ტექსტი დღეისათვის ითვლება როგორც ვერბალური ისე არავერბალური კომუნიკაციის კვლევის ერთეულად.

წარმატებული ვერბალური კომუნიკაციის დროს დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მოსაუბრის და მსმენელის აზრთა დამთხვევას, ინტერესთა სფეროს, ხმის ტემბრს, ტონს, სასაუბრო თემის ირგვლის ფონურ ინფორმაციას, მეტყველებისა და გადმოცემის უნარს.

ვერბალური კომუნიკაციის ყოველი კონკრეტული აქტი პრაგმატულ მიმართებას გულისხმობს, რომელიც ამ აქტში მონაწილე პარტნიორზეა მიმართული. იგი გათვლილია რეალური, კონკრეტული ადრესტის ან პოტენციურად არსებულ ადრესატთა კრებისთი მოდელის ენობრივ გამოცდილებასა და იმ სათანადო ცოდნის მარაგზე, რომლის ფონზე უნდა მოხდეს მიღებული შეტყობინების გაცნობიერება. ამდენად, წარმატებული ვერბალური კომუნიკაციის განხორციელებისათვის ენობრივი კომპეტენციის გარდა არსებობს არანაკლებ მნიშვნელოვანი პირობა, რომელიც დაკავშირებულია ადრესატის მენტალურ თეზაურუსთან (Почепцов 2001:58).

კომუნიკაციის თეორიაში მკაფიოდ დაფიქსირებული კვლევების მიხედვით, ტელევიზიით გადმოცემული ინფორმაციის 69% მოდის ვიზუალურ ინფორმაციაზე. ფსიქოლოგები მიიჩნევენ, რომ 7% წარმოაგენს ის თუ რა სიტყვებს ვიყენებთ, 30% როგორ ვიყენებთ ამ სიტყვებს, და 63% მოდის არავერბალურ ნაწილზე, რადგან ინფორმაციის დაახლოებით 70%-ს ადამიანი აღიქვამს თვალთ.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, დრამატული ტექსტი მხატვრული ტექსტის ერთ-ერთი სახეობაა. ტექსტის წაკითხვას კი უკვე კომუნიკაციის დამყარებისკენ მივყავართ.

შექსპირის პიესათა კითხვის შემთხვევაში ჩვენ გამოვყოფთ ჩუმი კითხვის და ხმამაღალი კითხვის სახეებს, რაც კომუნიკაციის განსხვავებულ მოდელებს გვაძლევს. ჩუმი კითხვა არის კომუნიკაცია ავტორსა და მკითხველს შორის, სადაც კომუნიკაციის ინსტრუმენტად მივიჩნევთ ვერბალურ ტექსტს, ხმამაღალი კითხვისას დიალოგი მყარდება ავტორს, მკითხველსა და მაყურებელს შორის. ხმამაღალი კითხვის (მოკლე პერფორმანსი, ინსცენირება, სპექტაკლი) დროს ინფორმაციის გამგზავნად გვევლინება ავტორი, ტექსტი წარმოადგენს ინსტრუმენტს, მკითხველი არის მსახიობი, მსმენელი კი მაყურებელი, რეჟისორი და ა.შ. მოცემულ სამკომპონენტო კომუნიკაციაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს გამგზავნის, მსახიობის და მაყურებლის საერთო კოდის არსებობა, რაც უზრუნველყოფს წარმატებული კომუნიკაციის დამყარებას. პერფორმანსულ კომუნიკაციას ემატება თეატრის სემიოტიკური ნიშნები: ქესტიკულაცია, დეკორაცია, ხმოვანი ეფექტები, კოსტიუმირება, ვარცხნილობა, მუსიკა, გრიმი, სცენის განათება და ა.შ., რაც ერთიანობაში ხორცს ასხამს მას.

ჩუმი კითხვისას, მკითხველი საკუთარი წარმოსახვის უნარის გამოყენებით წარმოიდგენს სიუჟეტს და მოქმედ გმირებს. რეჟისორთა განსხვავებული ხედვა პიესებთან მიმართებაში სწორედ ამ უკანასკნელს ემყარება. ბევრჯერ გაჟღერებულა ისეთი შეხედულებაც, რომ უმრავლეს შემთხვევაში სწორედ ტექსტის ხმამაღლა წაკითხვა ავლენს ბევრ ისეთ ნიუანსს, რაც ჩუმი კითხვისას საერთოდ არ შეიმჩნევა. ხმამაღლა კითხვას თან ერთვის და ავსებს ქესტები, მიმიკა და ტონის თუ ტემბრის ცვლილება.

ჩუმი კითხვა, ჩვენი აზრით, წარმოადგენს კომუნიკაციის ისეთ მშრალ, სწორხაზოვან პროცესს, რომელშიც სუსტად ან არ ვლინდება დამოკიდებულება ტექსტსა და მკითხველს შორის, არ იკვეთება მკითხველის პოზიციის მიმართება ტექსტში მოცემულ შინაარსთან.

ზემოთ აღნიშნულის დასამოწმებლად, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ კომუნიკაციურ დისკურსს, ანუ სოციალურ პროცესს კომუნიკაციის სხვადასხვა სახის ურთიერთობის

დამყარებაში ძალიან მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება. ამიტომაც ნიშანდობლივია, თავიდანვე განვსაზღვროთ ტექსტის სახეობა, კომუნიკაციის მიზანი და ამ მიზნის მისაღწევად სწორი ფორმის შერჩევა.

1.3.2. პერფორმანსული კომუნიკაცია თეატრის სემიოტიკის ჭრილში

დრამის კვლევისას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება პლურიმედიალობას, ე.ი. ენობრივი და გარეენობრივი კოდების ერთობლიობას, რომლებიც შინაარსის გადმოცემას ემსახურება. დადგმის დროს გამოიყოფა გადმოცემის შემდეგი არხები:

- ქმედება (პერფორმაციული ტექსტი): მიმიკა, ჟესტები, გადაადგილება;
- სცენა (სასცენო კონტექსტი): სცენის ფორმა, სცენის დიზაინი, განათება, მუსიკა, ხმები;
- ხმა (ენობრივი ტექსტი): ხმა, წარმოთქმული სიტყვა, სიმღერა.

საგანგებო ანალიზს საჭიროებს დრამატული ტექსტის ჟანრობრივი თავისებურებები – მოქმედების სივრცე, მოქმედი პირები და მოქმედება. დრამატული ნაწარმოები თავისი ფორმითაც განსხვავდება ეპიკური თხზულებებისაგან. მისი ფორმალური მახასიათებლებია: მოქმედ პირთა ნუსხა; ტექსტის დანაწევრება მოქმედებებად, სცენებად და გამოსვლებად (ცაგარელი 2012: 75).

კომუნიკაციის პროცესი პერფორმანსულ ხელოვნებაში, რომელიც თვის მხრივ მოიცავს თეატრს, თამაშობს მნიშვნელოვან როლს პერფორმანსის წარმატების მოტანაში. ამ პროცესის მეშვეობით ხორციელდება პერფორმანსის ელემენტების, როგორცაა სიტყვათა ნიშანთა სისტემა, სახის გამომეტყველება, ტონი, ჟესტიკულაცია, მოძრაობა, გრიმი, თმის ვარცხნილობა, კოსტიუმირება, სცენის მორთვა, განათება, მუსიკა და ხმოვანი ეფექტები. თეატრის სემიოტიკაში დასახელებულ ელემენტებს თეატრალურ ნიშნებს უწოდებენ.

როგორც ცნობილია, თეატრში ყველაფერი ნიშნების მეშვეობით გადაიცემა. მეოცე საუკუნის დასავლეთის ტრადიციულ თეატრში ნიშანთა სისტემის ორგანიზების საკითხი

რეჟისორს ეკისრებოდა. ერთი მხრივ, შემსრულებელი ენის ნიშანთა სისტემის ინიციატორია, მაშინ როცა რეჟისორი თეატრის ყველა ფორმას მეთვალყურეობს და აკონტროლებს. მისი მოვალეობაა თეატრის ნიშანთა სისტემის (განათება, დეკორაცია და ა.შ.) ორგანიზება მოდიფიცირების პროცესში, რომელიც ჰარმონიაშია ტექსტის პროდუქციასთან. თუკი რეჟისორი მოცემულ სამუშაოს თავს ვერ გაართმევს, მაშინ სპექტაკლი მაყურებელმა შესაძლოა ვერ გაიგოს. ნიშანთა სისტემის არასწორ ორგანიზებას შესაძლოა რეჟისორის შემოქმედების მარცხი მოჰყვეს (Aston & Savona 1991: 100).

პერფორმანსის წარმატება თეატრალურ ნიშანზეა დამოკიდებული, რომელმაც ორი რამ უნდა გააერთიანოს. პირველი, მან უნდა შეძლოს მნიშვნელობის და შინაარსის გადაცემა, და მეორე, ეს ინფორმაცია იერარქიულად უნდა გადაეცემოდეს. მაგალითად, ფილმის სემიოტიკაში ფართოდ გამოიყენება ხერხი კამერის „თვალი“, რომელიც ირჩევს კონკრეტულ ობიექტს ჩვენი ყურადღების მისაქცევად. თეატრში კი მსგავსი მედიუმი არ არსებობს. ყველაფერი გაშლილია სცენაზე მაყურებლისთვის საერთო, ფართო სურათის სანახავად.

თეატრში ნიშნები დამატებით მნიშვნელობას ატარებენ მაყურებლისთვის, რომელიც მოცემული საზოგადოების სოციალურ, მორალურ და იდეოლოგიურ ფასეულობებთანაა დაკავშირებულია, რომელშიც თავის მხრივ, თვით შემსრულებელი და მაყურებელი მოღვაწეობენ. ამ საკითხთან დაკავშირებით, სემიოტიკოსი პ. ბოგატირევი აცხადებს, რომ თეატრალური კოსტიუმირება და სცენის განლაგება ხშირად იქცევა სპექტაკლის შინაარსის მახასიათებელ ნიშნად. ფაქტობრივად, თითოეული ნიუანსი ხდება ნიშანი, რომელიც მხოლოდ ნიშანს და არა მატერიალურ ნივთს მიუთითებს. მაგალითად, ომისთვის დამახასიათებელი კოსტიუმი განსზღვრული მაყურებლისთვის მიიჩნევა „სიმამაცის“, „ვაჟკაცობის“ და ა.შ. ნიშნად (Elam 1991: 10).

გარდა ამისა, პ. ბოგატირევი მოიხსენიებს ნიშნებს, რომლებიც ატარებენ დამატებით მნიშვნელობას „კონოტაცია“. სემიოტიკის სხვადასხვა ექსპერტმა კონოტაციის მექანიზმი შეისწავლა ენაში და სხვა ნიშანთა სისტემაში. კონოტაცია არის პარაზიტული სემანტიკური ფუნქცია, რომელიც აღმნიშვნელის ასპექტს ანიჭებს

მეორეხარისხოვან მნიშვნელობას. მაგალითად, მეფის გვირგვინს აქვს რამოდენიმე მეორადი თუ დამატებითი დატვირთვა, როგორცაა „სიძლიერე“, „სახელმწიფო გადატრიალება“ და ა.შ.

მნიშვნელოვანია, რომ სპექტაკლის ყველა ასპექტი გაიმართოს დენოტაციის დიალექტიკურობით, როგორებიცაა: სცენის მოწყობა, მსახიობის სხეული, მოძრაობა და მისი წარმოთქმა. მსაზღვრელი აუცილებლად კი არ უნდა ატარებდეს კონკრეტულ მნიშვნელობას, არამედ მას დამატებითი, მეორადი მნიშვნელობაც უნდა ჰქონდეს სპექტაკლში. მაგალითად, კაბა შესაძლებელია ატარებდეს კონკრეტული კოსტიუმის მატარებლის (პიროვნების) სოციალურ-ეკონომიკურ, ფსიქოლოგიურ და თუნდაც მორალურ ხასიათს (Elam 1991:11).

რა თქმა უნდა, თეატრის სემიოტიკაში კონოტაცია არ არის რაღაც უნიკალური. პირიქით, მაყურებლის უნარი – დაიჭიროს მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა დამოკიდებულია ექსტრა-თეატრალურ და კულტურულ ფასეულობებზე. სავსებით შესაძლებელია, რომ მაყურებელმა არ იცოდეს თეატრის ფენომენის მნიშვნელობა, მაგრამ თეატრალური კომუნიკაციის მეშვეობით ის იგებს მოცემულ მნიშვნელობას. ეს ნიშნავს იმას, რომ კონოტაციური ასპექტი იმდენად ჭარბობს სპექტაკლში, რომ მაყურებელს ეძლევა საშუალება გაანალიზოს მის წინაშე წარდგენილი სურათი, დადგენილი სოციალური ნორმებიდან გამომდინარე და, შესაბამისად, ის მიიჩნევს სპექტაკლს, როგორც „მნიშვნელობათა ბაღეს“ ან „ტექსტს“.

პერფორმანსს არ ქმნის მხოლოდ სცენა, დეკორაცია, არქიტექტურა, მორთვა, არამედ ამას თან ერთვის მოთამაშის ჟესტიკულაცია (როგორც, მაგალითად პანტომიმში) ვერბალური ინდიკატორების მეშვეობით ან აკუსტიკური ხელსაწყოებით. გარდა ამისა, არ არსებობს შემსრულებლის რეპრეზენტატულობის შეუცვლელი კანონი, უფრო მეტიც, შემსრულებელი შესაძლებელია წარმოდგენილი იყოს თოჯინის სახით.

დღესდღეობით, დროსა და სივრცეში გავრცობილი, სიტყვით თუ პლასტიკით გადმოცემული წარმოდგენები ერთგვარ შეტყობინებად განიხილება, რომლის განმახორციელებლებიც თეატრალური ჯგუფია, ხოლო მიმღები და ადრესატი კი

თეატრის მაცურებელი. დღეისთვის თანამედროვე პუბლიკა განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენს არავერბალური სანახაობებისადმი, რომელთა გამომსახველობაც ვერბალურ ინფორმაციაზე კი არ არის დაფუძნებული, არამედ გამოსახვის ენაზე, ხერხებსა და ფორმებზე.

თეატრის სემიოტიკურ კვლევას არც ისე დიდი ხნის ისტორია აქვს. ამ მიმართულებით სამი სკოლაა გამორჩეული: პოლონური, იტალიური და ფრანგული.

დრამის და თეატრის სემიოტიკური შესწავლა მეოცე საუკუნის 30-იან წლებში, უფრო ზუსტად კი 1931–1941 წლებში, პრადის ლინგვისტური წრის წარმომადგენელთა მიერ დაიწყო. ახალი მიმართულების ფუძემდებლები იყვნენ: ო. ზიხი (1879–1934), ი. მუკარჟოვსკი (1891–1975) და პ. ბოგატირევი (1893–1971). ო. ზიხმა თავის „დრამატული თეატრის ესთეტიკაში“, ხოლო ი. მუკარჟოვსკმა სტატიებში, წინა პლანზე თეატრის ფენომენის ნიშანთა სისტემის შესწავლა წამოაყენა. კომპოზიტორი და პედაგოგი ო. ზიხი დრამას განიხილავდა, როგორც თეატრალურ მოვლენას, ჩამოყალიბებულს ოპტიკური და აკუსტიკური ნიშნებისაგან. „ნიშანთა“ სისტემის შესწავლაში მნიშვნელოვანი წვლილი პრადის წრის ერთ–ერთ წამყვან თეორეტიკოსს პ. ბოგატირევს მიუძღვის.

თავდაპირველად, თეატრალური „ნიშნის“ გაგების ორი კონცეფცია არსებობდა: ანალიტიკური და ინტეგრაციული, სადაც თეატრალურ ნიშანთა ერთობლიობას განიხილავდნენ. ვერბალური და არავერბალური ნიშნების მატარებელი ხელოვნების შესახებ იტალიური სკოლის წარმომადგენლებიც წერდნენ. თუმცა, გამორჩეული და გაცილებით მკაფიოდ ჩამოყალიბებული წარმოდგენა თეატრალური „ნიშნის“ შესახებ მაინც ფრანგული სკოლის წარმომადგენლებმა შექმნეს. ამის მაგალითია ა. იუბერსფელდი, რომელიც სხვებისგან განსხვავებით, ცდილობდა განესაზღვრა და დაედგინა სპექტაკლის მინიმალური სემიოტიკური ერთეული. საბოლოოდ კი მივიდა დასკვნამდე, რომ თეატრალური ენა ძალიან რთული ქსოვილია და მინიმალური ერთეულების დადგენა, თითქმის შეუძლებელია (კიკნაველიძე 2012: 2).

დღეს უკვე თამამად შეიძლება ითქვას, რომ თეატრის სემიოტიკური კვლევა და ფრანგული სკოლა ვერ განვითარდებოდა რომ არა თანამედროვე თეატრის მკვლევარი,

თეორეტიკოსი და კრიტიკოსი პატრის პავი და მისი „თეატრალური ლექსიკონი“ (1980), „თეატრალური სემიოლოგიის პრობლემები“ (1976) და ა.შ.

აღსანიშნავია ასევე ა. ელბოს მიდგომა თეატრის სპეციფიკურობის საკითხის მიმართ. ის მოცემულს სამ თავისებურებაში ხედავდა, ესენია: დადგმა, დრამატურგია და დროზე სივრცის დომინირება. ამას ემატებოდა დრამატურგიული ინტუიციის მნიშვნელობა, მსახიობისა და სცენოგრაფის განსაკუთრებული როლი. ა. ელბო აღნიშნავს, რომ ნიშნები გარკვეულ ტიპოლოგიას უნდა დაექვემდებაროს. ამასთან, ნიშნებიც იყოფა სახეებად, ხატებად, ინდექსტებად, სიმბოლოებად, სახელწოდებად და ა.შ. გარდა ამისა, თეატრში განსაკუთრებულ როლს თამაშობს სტერეოტიპები, ე.ი. აღნიშნულ ელემენტთა ნაკრები, განმტკიცებული ტრადიციითა და დაკავშირებული განსაზღვრულ მნიშვნელობასთან (Elam 1991: 57).

წლების განმავლობაში დაგროვილ ცოდნასა და კვლევებზე დაყრდნობით, მეცნიერებმა გააკეთეს დასკვნები, რომ თეატრალური სემიოლოგია – ეს არის ანალიზის მეთოდი. თეატრალურ ნიშნებად შესაძლოა გამოყენებულ იქნეს ნიშნები ნებისმიერი სხვა ნიშანთა სისტემიდან. ამასთან, თეორეტიკოსთა აზრით, თეატრში ნიშნები სუფთა სახით იშვითად ჩნდება, თითოეული ჩართულია გამომსახველობითი საშუალების (ინტონაცია, მიმიკა, მოძრაობა, გრიმი და ა.შ.) ერთიან კომპლექსში. პოლონელი სემიოლოგის თ. კოვზანის კონცეფციის თანახმად, თეატრალური ნაწარმოების ანალიზი შეიძლება ვერტიკალური და ჰორიზონტალური დაყოფით, სპექტაკლის ხაზობრივ ერთეულებად დანაწევრებით, ან განსხვავებულ სისტემათა ნიშნების თანწყობის გამოყოფით. თ. კოვზანმა გამოყო 13 ნიშნიანი სისტემა, რომელიც შემდეგ 5 ჯგუფად გააერთიანა:

1. ტექსტის წარმოთქმა (მეტყველება, ტონი);
2. მსახიობის მოძრაობა (მიმიკა, მსახიობის მოძრაობა სასცენო სივრცეში);
3. მსახიობის გარეგანი სახე (გრიმი, ვარცხნილობა, კოსტიუმი);
4. სცენის იერსახე (აქსესუარები, დეკორაციები, განათება);
5. ხმის არავერბალური ეფექტები (მუსიკა, ხმოვანი ეფექტები) (Elam 1991:63).

აღნიშნული თეორია ძირითადად, პრივიტივიზმის გამო ნეგატიურად იქნა მიღებული.

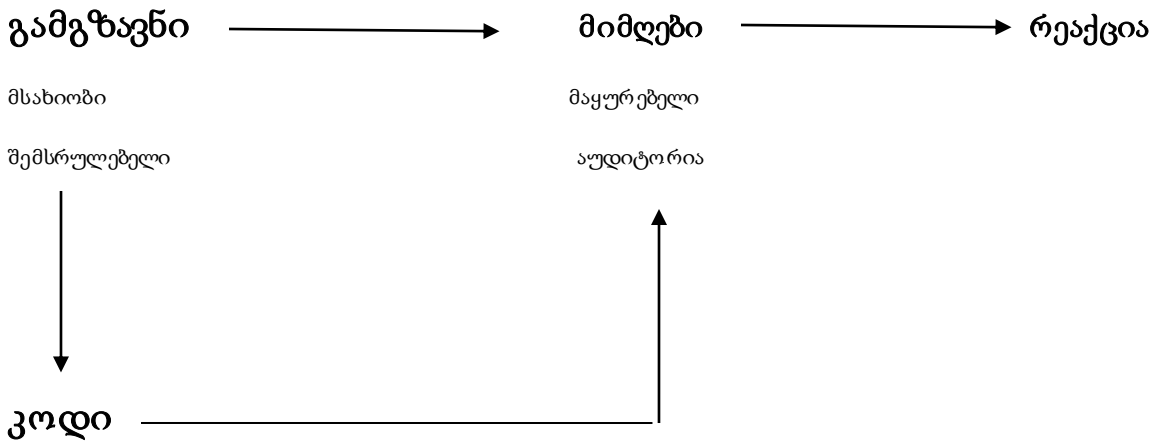
და ბოლოს, პ. პავის მოსაზრების თანახმად, თითოეული დადგმის თითოეული წარმოდგენა არის უნიკალური, რამდენადაც ის მსგავსი ფორმით არ მეორდება. აქედან გამომდინარე, ის მოითხოვს ინდივიდუალურ, გათვინობიერებულ და სენსიტიურ მაცურებელს, რომელიც ერთი წარმოდგენის, ერთი განუმეორებელი ჩვენების დროს თავმოყრილ ნიშანთა სისტემის ზემოქმედების ძალას განიცდის.

რაც შეეხება თეატრალური კომუნიკაციის პროცესს, პ. პავის მიდგომის მიხედვით, თეატრი განხილულია, როგორც კოდირებული პრაქტიკა. შესაბამისად, „კოდების“ გაშიფრვა აუცილებელია. მისი კომენტარებით არის გაჯერებული „თეატრალური ლექსიკონი“, რომელიც პარიზში 1987 წელს გამოიცა. პავისთვის თეატრი ყველაზე განსხვავებულად ვიზუალური, ხმოვანი და სტატიკური, დინამიური, ვერბალური და არავერბალური ნიშნების სიტემაა. პ. პავის ლექსიკონი, როგორც თავად აღნიშნავს, უფრო მეთოდოლოგიური ძიებაა, ვიდრე ტერმინთა წესრიგში მოყვანის მცდელობა.

1969 წელს ფრანგმა ლინგვისტმა ჟ. მუნენმა გააკრიტიკა შემსრულებელსა და მაცურებელს შორის არსებული კლასიფიკაცია. ჟ. მუნენის არგუმენტი დაფუძნებულია მოსაზრებაზე, რომ კომუნიკაცია ენობრივ შუამავალთან დამოკიდებულია ორ ან მეტ მხარეზე, რომლებიც ჩართულნი არიან ინფორმაციის გაცვლის პროცესში. ეს ის უნარია, რომელიც იყენებს ერთი და იმავე კოდს ისე, რომ „სანაცვლოდ ინფორმაციის გამგზავნი შესაძლებელია აღმოჩნდეს მიმღები და მიმღებიც შესაძლებელია იყოს გამგზავნი“. თუმცა, მსგავს შემთხვევას, ჟ. მუნენის თანახმად, ადგილი არა აქვს თეატრში. ეს გამოწვეულია იმ ფაქტით, რომ თეატრში ინფორმაციის მიწოდების პროცესი ცალმხრივია და მონაწილეთა როლები უცვლელია. რაც თავის მხრივ ნიშნავს იმას, რომ მსახიობი ყოველთვის ასრულებს თავის როლს და არის შეტყობინების გამგზავნი, მაშინ როცა მაცურებელი შეტყობინების მიმღებია.

რა თქმა უნდა, ჟ. მუნენის კონცეფცია თეატრალური პერფორმანსის კომუნიკაციის შესახებ ერთი შეხედვით არის რეაქცია გამოწვევაზე. ეს იმას ნიშნავს, რომ სიგნალები

ცალმხრივია და ქმნიან „ავტომატიურ“ (უნებლიე) რეფლექსებს, რომლებიც საპასუხოდ არ არიან კომუნაკაციური. აღნიშნული პროცესი შეიძლება გამოვსახოთ შემდეგნაირად.



თეატრის კომუნიკაციის მოცემული დიაგრამის მიხედვით და ჟ. მუნენის თვალსაზრისით, მიმღები უნდა იყოს ერთ პოზიციაში, რომელიც იყენებს ერთ კოდს და არხებს, ისე რომ შეძლოს მსგავსი სიგნალების გადაცემა. კომუნიკაციის პროცესში, გამგზავნის (მსახიობის) და მიმღების (მაყურებლის) საერთო კოდების ცოდნა აუცილებელი პირობაა წარმატებული კომუნიკაციის დამყარებისთვის.

სემიოტიკოსი, უ. ეკო გვთავაზობს ალტერნატიულ კომუნიკაციის პროცესს, სადაც ჩამოთვლილთაგან რამდენიმე ფაქტორი მონაწილეობს კომუნიკაციის პროცესში.

ხმაური

წყარო → გადამცემი → სიგნალი → არხი → სიგნალი → მიმღები → შეტყობინება → დანიშნულების ადგილი

კოდი

ინფორმაციის წყარო შესაძლებელია მოსაუბრის გაფიქრებული აზრიც კი იყოს. ინფორმაციის წყაროდან მომავალ გადამცემად გვევლინება მთხრობელის თუ მოსაუბრის ხმა, წერილი, ელექტრონული წერილი, და ა.შ. ის, რასაც შეუძლია გააგზავნოს სიგნალი (მაგალითად, ფონემა, გრაფიკული ნიშნები) ფიზიკური არხების მეშვეობით, როგორებიცაა ელექტრომაგვითული, შუქისა და ხმის ტალღა. არსობებს საკმაოდ ბევრი არხი, რომელიც ქმნის ხმაურს. შემდეგ კი, მიმღები მხედველობის, სმენის და შეგრძნების

არხებით სიგნალებს ღებულობს, რაც გარდაიქმნება შეტყობინებად და გასაგები ხდება დანიშნულების ადგილზე მიღწევის დროს.

უ. ეკოს კომუნიკაციის სქემის მიხედვით ვლინდება, რომ თეატრალური პერფორმანსი მოიცავს კომპლექსურ კომუნიკაციურ ფაქტორებს. კომუნიკაციის პროცესის თითოეულ ეტაპზე ვლინდება კომპონენტთა კრებული. მაყურებელი განმარტავს შეტყობინებებს დიალოგებიდან, ქესტებიდან და სხვა ექსრალინგვისტური ფაქტორებიდან გამომდინარე. ტექსტი ინტეგრირებულია თეატრის კოდთან და კულტურასთან. სანაცვლოდ ის იძენს სიგნალის გადამცემის როლს, რაც შესაძლოა გამოიხატოს სიცილის, აპლოდისმენტების, იუმორის ფორმით და გადაიცემა ვიზუალური თუ აკუსტიკური არხებით. ასეთი პროცესი და მაყურებლებს შორის ინტერკომუნიკაცია არის ცოცხალი თეატრის ერთ–ერთი მთავარი მახასიათებელი.

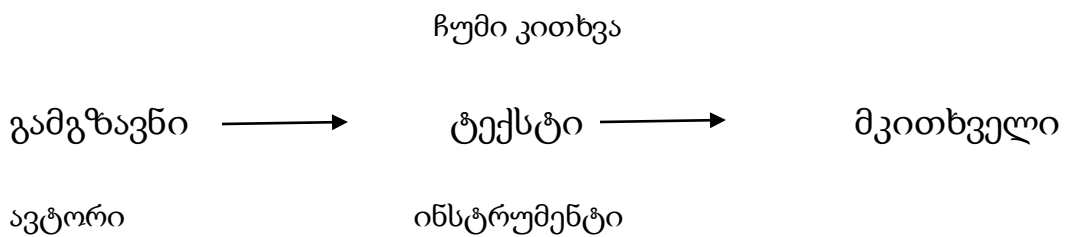
ყოველდღიურ კომუნიკაციაში, სიგნალის ინფორმაცია ფუნქციონირებს ნათლად, მაგრამ შეტყობინების სემანტიკის მნიშვნელობისგან ძალიან განსხვავებულად. თეატრის სცენაზე კი, ფიზიკური მახასიათებლები არა მხოლოდ პირადი ინტერესებიდან გამომდინარეა გამოყენებული, არამედ მათ წვლილი შეაქვთ მნიშვნელობის პროდუქციაში (Elam 1991: 41).

თუკი თეატრის თითოეული კომპონენტი განიხილავს სემანტიკურ ასპექტს, მაშინ თეორიულად, თეატრალურ კომუნიკაციაში მხოლოდ მცირე გადაჭარბებულობა არსებობს. პერფორმანსულ კომუნიკაციაში შეტყობინების კოდების შექმნა და გაგება სასარგებლოა ხმაურის შემცირების მიზნით. თეატრის არის არარედანტული მანამ სანამ თითოეულ სიგნალს აქვს ან უნდა ჰქონდეს ესთეტიკური გამართლება. სიგნალების შემცირება რადიკალურად ცვლის შეტყობინების და ტექსტის ფასეულობას.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ კომუნიკაციის პროცესში ხშირად ხდება სემანტიკური შეზღუდვები. ეს უკანასკნელი კი გამოწვეულია პერფორმანსის კოდის და კულტურის გაგებით, რომელიც მაყურებლისთვის უცნობია. თეორიულად, პერფორმანსის ინფორმაციული ფასეულობა არის აბსოლუტური და მაყურებლისგან ის მზარდ ყურადღებას და მზაობას მოითხოვს,

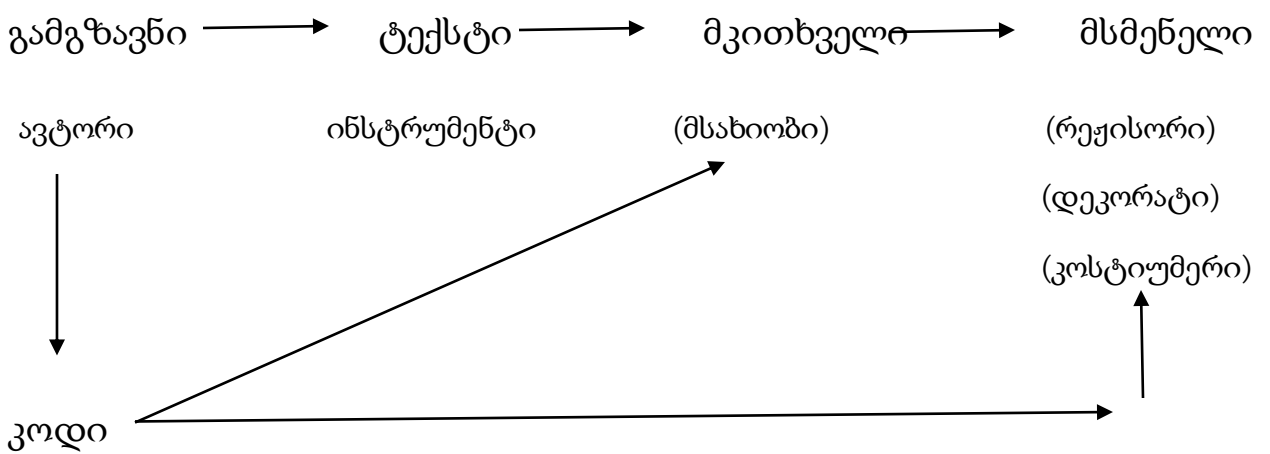
რადგანაც თითოეულ სიგნალს თავისი ტექსტუალური დატვირთვა გააჩნია. თუმცადა, პრაქტიკაში ვლინდება, რომ სწორედ მაყურებელი წყვეტს იმსახურებს თუ არა ყურადღებას ინფორმაცია. სავსებით შესაძლებელია, რომ მაყურებელმა იგნორირება გაუკეთოს მთელ ტექსტს მისი არაინფორმაციულობის გამო.

განვიხილეთ რა პერფორმანსული კომუნიკაცია თეატრის სემიოტიკის ჭრილში, მივიღეთ შექსპირის პიესათა ორი ერთმანეთისგან განსხვავებული თეატრალური კომუნიკაციის პროცესი, ჩუმი/ხმამალა კითხვის ნიშნით განსხვავებულები.



მოცემულ კომუნიკაციურ პროცესში, გამგზავნის როლში გვევლინება თვით ავტორი, ტექსტი კი წარმოადგენს კომუნიკაციის ინსტრუმენტს, და მკითხველი კი ინფორმაციის მიმღებს. ჩუმი კითხვის პროცესი არის ორკომპონენტური კომუნიკაციის პროცესი.

შექსპირის პიესათა ხმამალა კითხვა გვაძლევს სამკომპონენტურ მოდელს, რომელიც შემდეგნაირად შეიძლება გამოვსახოთ:



გავანალიზოთ რა რიგი გარემოებრივი კავშირი ზეპირ და გაქდერებულ ტექსტებს შორის, მივდივართ დასკვნამდე, რომ მათ შორის არსებობს როგორც ძირითადი

მახასიათებელი, ასევე განმასხვავებელი ნიშნებიც, რომლებიც თავის მხრივ უზრუნველყოფენ სხვადასხვა სახის კომუნიკაციის დამყარებას. შექსპირის პიესები შეგვიძლია მივიჩნიოდ ვერბალური ტექსტად, ხოლო პერფორმანსი კი გაჟღერებულ ტექსტად. შექსპირის ვერბალური ტექსტებისათვის მნიშვნელოვნად მახასიათებელია მისი მხატვრული ენა და ორიგინალური გამოთქმა. წერილობითი და გაჟღერებული ტექსტების მარტივი დიფერენციისათვის შემოგვაქვს ტექსტის წაკითხვის ორი ტიპი: ჩუმი და ხმამაღალი კითხვა. ჩუმი კითხვისას სახეზე გვაქვს ორკომპონენტური კომუნიკაცია, დიალოგი ავტორსა და მკითხველს შორის, ხმამაღალი კითხვისას კი დიალოგი მყარდება ავტორსა და მაყურებელს შორის და ეს დიალოგი მსახიობზე გავლით მყარდება. ხმამაღალი კითხვა თავის მხრივ შესაძლოა მივაკუთვნოთ თეატრალურ კომუნიკაციას, რომლისთვისაც დამახასიათებელია 5 ჯგუფად გაერთიანებული თეატრის 13 ნიშანი, ესენია: ტექსტის წარმოთქმა (მეტყველება, ტონი), მსახიობის მოძრაობა (მიმიკა, ჟესტიკულაცია, მსახიობის გადაადგილება სასცენო სივრცეში), მსახიობის გარეგანი სახე (გრიმი, ვარცხნილობა, კოსტიუმი), სცენის იერსახე (დეკორაცია, განათება) და ხმის არავერბალური ეფექტები (მუსიკა, ხმოვანი ეფექტები). მაშასადამე, ვერბალური ტექსტი თეატრალური ნიშნების დამატებისას სხვადასხვა სახის რთულ ტრანსფორმაციას განიცდის. პიესათა განსხვავებული აღქმა და რეჟისორის სპეციფიკური ხედვა გვევლინება ერთ–ერთ მნიშვნელოვან კომპონენტად შექსპირის პიესათა წარმატებული პერფორმანსისათვის.

თავი II

შიდაენობრივი თარგმანები შექსპირის კომედიების მიხედვით

2.1. შიდაენობრივი თარგმანის ცნება თარგმანმცოდნეობაში

ტერმინი “შიდაენობრივი თარგმანი” პირველად რ. იაკობსონმა გამოიყენა და განმარტა, რომლის მიხედვითაც შიდაენობრივი თარგმანი თარგმანის ქვეკატეგორიას წარმოადგენს, ისივე როგორც ენათშორისი და სემიოტიკათშორისი თარგმანები. უფრო კონკრეტულად კი, ის თარგმანის სამ სახეს გამოყოფს:

– შიდაენობრივი თარგმანი, იგივე რაც „სხვა სიტყვებით გადმოცემა“ (rewording) არის ვერბალური ნიშნების ინტერპრეტაცია იმავე ენის ვერბალური ნიშნების გზით.

– ენათშორისი თარგმანი, იგივე რაც „სათანადო“ თარგმანი არის ვერბალური ნიშნების ინტერპრეტაცია სხვა ენაში არსებული ნიშნების გადმოტანის გზით.

– სემიოტიკათშორისი თარგმანი, იგივე რაც ტრანსმუტაცია (გარდაქმნა), არის ვერბალური ნიშნების ინტერპრეტაცია არავერბალური ნიშანთა სისტემის ნიშნების გზით (Jakobson 1959: 114).

ერთ–ერთი ელექტრონული ლექსიკონის განმარტებით, შიდაენობრივი თარგმანი არის „სხვა სიტყვებით გადმოცემა, ტექსტის ადაპტირება იმავე ინაზე, რომელზედაც წყარო ტექსტია შექმნილი“ (www.en.wiktionary.org/wiki/intralingual).

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ სინონიმია არის უმნიშვნელოვანესი საკითხი შიდაენობრივი თარგმანის პროდუქციისთვის. თუმცა, ამ კუთხით, იაკობსონი ადასტურებს, რომ სინონიმია სრულად ვერ უზრუნველყოფს ტექსტის აბსოლუტურ ეკვივალენტობას. მაშინაც კი, როცა ერთი სიტყვა მეორეს ენაცვლება, იშვიათად ხდება გადატანილი მნიშვნელობის იდენტობის შენარჩუნება. აქედან გამომდინარე, მნიშვნელობითი ეკვივალენტობა შიდაენობრივი თარგმანის განხორციელებისას ერთ–ერთი ყველაზე პრობლემატური საკითხია (Jakobson 1959: 115).

შიდაენობრივი თარგმანი მოიცავს კომუნიკაციის სხვადასხვა სახეს, რომელიც თავის მხრივ გულისხმობს ლიტერატურული თუ საინფორმაციო, სამეცნიერო თუ შემეცნებითი ტექსტების მოკლე სახით გამოცემას. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, შიდაენობრივი თარგმანი უმეტესწილად სხვადასხვა სახის ტექსტის გამარტივებისკენაა მიმართული. შიდაენობრივი თარგმანის განხორციელებისას აუცილებლად გასათვალისწინებელია ტექსტის მკითხველის კატეგორია (Zethsen 2009: 808).

შიდაენობრივი თარგმანის ერთ–ერთი დამახასიათებელი თვისება, როგორცაა ტექსტის გამარტივება კ. ზეთსენის კვლევებშია დეტალურად განხილული. მკვლევარი გამოყოფს ოთხ ფაქტორს, რომლებიც შიდაენობრივი თარგმანისათვის უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებენ, ესენია: ცოდნა, დრო, კულტურა და სივრცე (Zethsen 2009: 805–807).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ენათშორისი თარგმანისგან განსხვავებით, შიდაენობრივი თარგმანის შესახებ ვრცელი სამეცნიერო ლიტერატურა არ მოიპოვება. აღნიშნულის სავარაუდო მიზეზად შეგვიძლია დავასახელოთ მეცნიერთა განსხვავებული მოსაზრებანი შიდაენობრივი თარგმანის შესახებ. თარგმანმცოდნეები და ლინგვისტები არ განიხილავენ შიდაენობრივ თარგმანს დეტალურად. ზოგიერთი მათგანი შიდაენობრივ თარგმანს ენათშორისი თარგმანის ქვეკატეგორიად მიიჩნევს. მოცემული მართებულად შენიშნა კ. ზეთსენმა, რომლის თანახმად, შიდაენობრივი თარგმანის შესახებ კვლევა ზოგადად მეორეხარისხოვანია ენათშორისი თარგმანის კვლევის ფონზე. თუმცადა, გამოყენების თვალსაზრისით, შიდაენობრივი თარგმანების ნაირფეროვნება ფართოდ ვლინდება თანამედროვე სამყაროში. შესაბამისად, საინტერესოა განვსაზღვროთ თუ როგორი ყურადღება უნდა დავუთმოთ შიდაენობრივ თარგმანს თარგმანის თეორიაში (Zethsen 2009: 797).

რ. იაკობსონის ცნობილ განმარტებაში, სიტყვა „თარგმანი“ შიდაენობრივი თარგმანის ფრაზის ნაწილია. მისივე განმარტებით, თარგმანმცოდნეობა არის: „პრებლემათა ერთობლიობა, რომელიც თარგმანის პროცესის ირგვლივ ტრიალებს“ (Munday 2001: 5).

ყურადსაღებია ის ფაქტიც, თუ რამდენად ფართოდ ან ვიწროდ არის განმარტებული ტერმინი „თარგმანი“. ცხადია, რომ ტერმინის განმარტება უნდა იყოს ინკლუზიური. იაკობსონის ზემოთ მოყვანილი ფორმულირებით კი, თარგმანი მიჩნეულია როგორც პროცესი და არა როგორც რეპროდუქცია. აღნიშნულმა მოსაზრებამ განვითარება ჰპოვა ჯ. სტეინერის კვლევებში. ის აცხადებს, რომ ცოცხალი კომუნიკაცია თავისი მნიშვნელობით და ბუნებით უთანაბრდება თარგმანს მიუხედავად იმისა, ის ხდება ენის შიგნით (შიდაენობრივი თარგმანი) თუ ენებს შორის (ენათშორისი თარგმანი). ჯ. სტეინერი მიიჩნევს, რომ შიდაენობრივ და ენათშორის თარგმანებს შორის არსებობს მსგავსება. კონკრეტულად კი, ის გამოყოფს სინონიმის და ეკვივალენტობის საკითხებს, რაც გამოიხატება სამიზნე ენაში წყარო ტექსტის ტერმინის იდენტური ეკვივალენტის არ არსებობით (Steiner 1992: 401).

მკვლევარი ჟ. დერიდა იზიარებს იაკობსონის განმარტებას და ერთ პარადოქსზე მიუთითებს, რომელიც მის ცნობილ განმარტებაში შენიშნა. კერძოდ, ის აცხადებს, რომ იაკობსონმა შიდაენობრივად თარგმნა ენათშორისი თარგმანი, როგორც სათანადო თარგმანი. შესაბამისად, ის თვლის, რომ სასურველი იყო იაკობსონს გაეთვალისწინებინა ის გარემოება, რომ ენათშორისი თარგმანი პროტოტიპული მთარგმნელობითი ქმედებაა და სიტყვა „სათანადო“-ს გამოყენებით, იაკობსონმა ენათშორისი თარგმანი გამოყო დანარჩენი ორი სახის თარგმანისგან. მისივე აზრით, სამი სახეობის თარგმანებს შორის არსებული განსხვავება არ იქნებოდა საჭირო თუ დასახელებული სამივე კატეგორია თარგმანის თანაბარ ქვე-კატეგორიებად იქნებოდა მიჩნეული (Munday 2001: 42).

არსებული პარადოქსის გაზიარებისა და თანხმობის შემდეგ, თ. ჰერმანსი დასძენს, რომ იაკობსონმა ერთმანეთს დაუკავშირა და გააერთიანა ორი დარგი, როგორებიცაა სემიოტიკა და თარგმანის სოციალური ინსტიტუტი. თ. ჰერმანსის თვალსაზრისით, თარგმანის სოციალურ ინსტიტუტში მოიაზრება თარგმანის არა აკადემიური საზოგადეობა. ის ამტკიცებს, რომ სემიოტიკის თვალსაზრისით, თარგმანი შეიძლება მოიცავდეს შიდაენობრივ თარგმანს, ვინაიდან თარგმანი გაგებულია როგორც ენის სისტემის ნიშანთა თარგმნა რომელიმე კონკრეტული ენის

მითითების გარეშე. თ. ჰერმანსის მიხედვით, იაკობსონს კარგად ჰქონდა გააზრებული ის ფაქტი, რომ ხალხი აღიქვამდა თარგმანს მხოლოდ ენათშორისი თარგმანის სახით და სწორედ ამან განაპირობა ზემოთ მოყვანილი პარადოქსი (Hermans 1997: 17).

კვლევა, რომელიც თუნდაც იაკობსონის ზემოთ დასახელებული განმარტების ირგვლივ არსებობს, ამტკიცებს თუ რამდენად რთული და დელიკატურია მტკიცება იმისა, რომ რა არის თარგმანის ზუსტი განმარტება. მიუხედავად ამისა, მკვლევართა უმრავლესობა ეთანხმება იმ მოსაზრებას, რომ ენათშორისი თარგმანი თარგმნელობითი საქმიანობის ერთ-ერთი სახეა. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ საზოგადოებაც იზიარებს დასახელებულ მოსაზრებას, ვინაიდან ლექსიკონებში თარგმანი განმარტებულია როგორც: „სიტყვის ან ტექსტის თარგმნა ერთი ენიდან მეორეზე“ (www.oxfordlearnersdictionaries.com). მსგავს განმარტებას მრავალ მკვლევართა შრომებში ვხვდებით. პ. ნიუმარკი ხედავს თარგმანს, როგორც ერთ ენაში ნათქვამის მეორე ენაზე გადმოცემას. როგორც ვხედავთ, მსგავსი განმარტება შიდაენობრივი თარგმანისათვის ადგილს არ ტოვებს (Zethsen 2009: 288).

თარგმანმცოდნე ა. შჯოლდაგერი ეთანხმება პ. ნიუმარკის თარგმანის ვიწრო განმარტებას და აცხადებს, რომ „თარგმანი არის ტექსტი, რომელიც გადმოსცემს ტექსტს სხვა ენაზე“ (Schjoldager 2008: 19).

მიუხედავად მკვლევართა განსხვავებული მოსაზრებების არსებობისა, მათი უმრავლესობის ყურადღება მაინც გამახვილებულია ენათშორის თარგმანზე. ჩვენი აზრით სწორედ ეს განაპირობებს იმ ფაქტს, რომ თარგმანმცოდნეობაში მთარგმნელობითი კვლევა უმეტესწილად ენათშორის თარგმანზე მოდის.

გ. ტოური ცდილობდა თარგმანმცოდნეობაში ჩამოეყალიბებინა თარგმანის „მუშა და მართებული ჰიპოთეზა“. მან მიზნად დაისახა გაერკვია თარგმანის არსებითი განსაზღვრება (Toury 1995: 32-33). ა. ჩესტერმანის განმარტებით, შეუძლებელია ყველა თარგმანი მივიჩნიოთ თარგმანად (Chesterman 1997: 62). ამიტომ, თარგმანის განსაზღვრების მიზნით გ. ტოურს შემოაქვს სამი პოსტულატი: წყარო ტექსტის, ტრანსფერის და ურთიერთმიმართების პოსტულატები. არსებითად, თარგმანი

მიიჩნევა თარგმანად თუკი ვიტყვით, რომ: ა) ტექსტი შეიქმნა სხვა ენასა და კულტურაში; ბ) თარგმანი განხორციელდა ტრანსფერის პროცესით და გ) არსებობს ინტერტექსტუალური ურთიერთობა წყარო და სამიზნე ტექსტებს შორის (Toury 1995: 35).

კ. ზეთსენის მოსაზრების თანახმად, გ. ტოურის მიდგომა არის მართებული თავისი მუშა ჰიპოთეზის გათვალისწინებით. კ. ზეთსენის მოსაზრება ეყრდნობა ლექსიკონებში მოცემულ განმარტებას. შესაბამისად, შეიძლება ითქვას, რომ ლექსიკონი გამოხატავს საზოგადოების მიერ ტერმინთა ზოგად აღქმასა და გაგებას. ლექსიკონებში თარგმანი განმარტებულია როგორც ენათშორისი თარგმანი. შესაბამისად, ლექსიკონებზე დაყრდნობით, შიდაენობრივი თარგმანი არ მიიჩნევა თარგმანად. აქედან გამომდინარე, გ. ტოურის მუშა ჰიპოთეზა ვერ მოიცავს შიდაენობრივ თარგმანს.

კ. ზეთსენი, რომელსაც სურს რომ შიდაენობრივი თარგმანი შედიოდეს თარგმანის განმარტებაში, თარგმანის შემდეგ დახასიათებას გვამღევს:

- წყარო ტექსტი არსებობს დროის განსაზღვრულ მომენტში.
- სამიზნე ტექსტი იქმნება წყარო ტექსტზე დაყრდნობით ტრანსფერის გზით. შესაბამისად, განსაზღვრული მსგავსება ვლინდება წყარო და სამიზნე ტექსტებს შორის.
- ტექსტთა ურთიერთდამოკიდებულებამ შეიძლება მიიღოს სხვადასხვა ფორმა. ის არ ეყრდნობა მხოლოდ ეკვივალენტობის ცნებას, ის ითვალისწინებს ასევე სამიზნე ტექსტის ფუნქციასაც – სკოპოს თეორია (Zethsen 2009: 299).

კ. ზეთსენის აზრით, შიდაენობრივ და ენათშორის თარგმანებს შორის არსებობს გარკვეული ტიპის მსგავსება. ის დასძენს, რომ გამოტოვება, განმარტება, პარაფრაზი გამოიყენება როგორც შიდაენობრივ, ასევე ენათშორის თარგმანებშიც (Zethsen 2009: 808). გარდა ამისა, მათ შორის განსხვავებაც არსებობს, მაგალითად შეიძლება ითქვას, რომ შიდაენობრივ თარგმანში გარკვეული კონცეპტის განმარტება უფრო დიდი მნიშვნელობის მატარებელია, ვიდრე ენათშორის თარგმანში. სხვა

სიტყვებით რომ ვთქვათ, ერთიდაიგივე მიკროსტრატეგია გამოიყენება ორივე სახის თარგმანის შესრულებაში. კ. ზეთსენის განმარტებით, მსგავსება ცხადყოფს და ადასტურებს, რომ ტერმინს „თარგმანი“ აქვს ზოგადი და ფართო განმარტება (Zethsen 2009: 795).

კ. ზეთსენის მოსაზრებას იზიარებს დ. ალი, რომელიც ხაზს უსვამს ეკვივალენტობის შენარჩუნების მნიშვნელობის საკითხს როგორც შიდაენობრივ, ასევე ენათშორის თარგმანში. ჯ. სტეინერი არ ეთანხმება კ. ზეთსენს და ასკვნის, რომ მათ შორის განსხვავება აუცილებლად უნდა გამოიყოს ვინაიდან ეკვივალენტობა შესაძლებელია იყოს ორივე, მაკრო და მიკრო სტრატეგიის დონეზე. ეკვივალენტობა კ. ზეთსენის განმარტებაში უნდა გავიგოთ როგორც მაკროსტრატეგია, ხოლოდ ჯ. სტეინერთან კი მიკროსტრატეგია.

დამატებით განვმარტავთ, რომ:

1. მაკროსტრატეგია – არის „საერთო მთარგმნელობითი სტრატეგია“ (Schjoldager 2008: 67).
2. მიკროსტრატეგია – არის „მთარგმნელობითო სტრატეგია, რომელიც გამოიყენება ტექსტში კონკრეტული პრობლემის გადაჭრაში“ (Schjoldager 2008: 89).

ა. პიმის აზრით, ტრანსფერის მომენტი მეტად მნიშვნელოვანია თარგმანის განხორციელებაში. შესაძლებელია ითქვას, რომ თარგმანი დამოკიდებულია ტრანსფერზე, რაც გულისხმობს ინფორმაციის ერთი ადგილიდან და დროიდან მეორე ადგილსა და დროში გადატანას (Pym 2010: 13–17). ბევრ მკვლევართაგან განსხვავებით, ა. პიმის პოზიცია მდგომარეობს იმაში, რომ შიდაენობრივ და ენათშორის თარგმანებს შორის არ არსებობს ნათლად გამიჯნული ორი განსხვავებული ტრანსფერი (Pym 2010: 24). გამომდინარე აქედან, შეუძლებელია განისაზღვროს, სად მთავრდება შიდაენობრივი ტრანსფერი და სად იწყება ენათშორისი. უნდა აღინიშნოს, რომ თარგმანის განხილვის დროს ა. პიმი დიდ ყურადღებას უთმობს კულტურას, რომელიც ენაში ბუნებრივად პოულობს ასახვას. მკვლევარის აზრით, შიდაენობრივ და

ენათშორის თარგმანებს შორის არსებობს მსგავსება ვინაიდან „თარგმანის სახეობები შესაძლებელია განხორციელდეს იდიოლექტების, სოციოლექტებისა და დიალექტების დონეზე. ისინი არსებითად არ განსხვავდებიან სხვადასხვა ენის სისტემებისგან“ (Pym 2010: 23-24).

ჩვენი აზრით, ა. პიმის წინადადება არის საკმაოდ საინტერესო იმ კუთხით, რომ თარგმანის ერთ–ერთ უმნიშვნელოვანეს განმსაზღვრელ ფაქტორად კულტურა უნდა მივიჩნიოთ და არა მხოლოდ ენა.

როგორც ვხედავთ, თარგმანის უნივერსალური განმარტება ჯერ კიდევ არ არსებობს და ჩვენს მიერ მოყვანილი არგუმენტები დიდი დისკუსიის მხოლოდ მოკლე მიმოხილვაა. შესაძლებელია ვთქვათ, რომ შიდაენობრივი თარგმანი, ანუ სხვა სიტყვებით გადმოცემა, ხორციელდება იმავე ენაზე, რომელზედაც წყარო ტექსტია შექმნილი. თარგმანმცოდნეობის, როგორც დამოუკიდებელი დისციპლინის პროგრესული განვითარების მიუხედავად, სამწუხაროდ შიდაენობრივი თარგმანის სფეროში კვლევები ისეთი სიხშირით არ მიმდინარეობს.

2.2. ტექსტის ადაპტირება, როგორც შიდაენობრივი თარგმანი

სამეცნიერო ლიტერატურაში ხშირად ვხვდებით განსხვავებულ მოსაზრებებს თარგმანის, ადაპტაციის სახედ აღიარების შესახებ. ტრადიციულად, ადაპტაციის არსი ეწინააღმდეგება თარგმანის არსს. როდესაც ვსაუბრობთ ტექსტის წარმოშობის საკითხზე (*მაგალითად*, „ეს თარგმანია?“ „არა, ეს ადაპტირებულია“), ცოცხალ მეტყველებაში პასუხი ჩვეულებრივ მიუთითებს, რომ ტექსტი არა მხოლოდ განიცდის შიდაენობრივ თარგმანს, არამედ ხდება მისი ექსპლიციტურად მანიპულირება შემდეგი მიზეზების გამო:

1. მეტატექსტთან შედარებით პროტოტექსტი ყოველთვის დიდია მოცულობით. შესაბამისად, მკითხველი ექსპლიციტურად მოითხოვს/ელოდება თარგმანის შემოკლებულ ვარიანტს. ზოგადი მოსაზრებით, მხოლოდ ტექნიკური და

ინფორმაციული ტიპის ტექსტები ექვემდებარება აღნიშნულ პრინციპს. ჩვენ კი ვცდილობთ ვაჩვენოთ, რომ მხატვრულ ტექსტზე დაყრდნობითაც იქმნება პროტოტექსტი, რომელიც ჩვენს შემთხვევაში წარმოადგენს შიდაენობრივ თარგმანს.

2. როდესაც მეტატექსტის მკითხველი მოზარდია, გამომცემელი მხედველობაში ღებულობს სოციალურ ხედვას თუ რა არის „სათანადო“ და ამასთანავე, „შეუსაბამო“ განსაზღვრული მიზნობრივი პუბლიკისთვის. გამომდინარე აქედან, გამომცემელი ამზადებს ადაპტირებულ ტექსტს, რომელიც გადის სხვადასხვა ტიპის ცენზურას, მაგალითად: სექსუალური და ფიზიკური ძალადობის ცენზურა, მიმდინარე პოლიტიკური რეჟიმის ცენზურა, საზოგადოებრივი მორალის საწინააღმდეგო ქმედებების ცენზურა და ა.შ.

4. მეტატექსტის კულტურული ნიშნები იმდენად განსხვავებულია, რომ ავტომატიურად მოითხოვს ტექსტის დიდი ნაწილის მოდიფიცირებას რათა ის გასაგები იყოს ტექსტის მკითხველისთვის.

თარგმანსა და ადაპტაციას შორის არსებითი, მკაფიო განსხვავება არ არსებობს. საკმაოდ თვალსაჩინოა ის ფაქტი, რომ თუკი თარგმანად ჩვენ მივიჩნევთ ადაპტაციას, მაშინ წერილობით ტექსტში აუცილებელია განისაზღვროს თუ რას უნდა შეეხოს ადაპტირება, ვის უნდა მოერგოს ადაპტირებული ვარიანტი და რატომ. ერთი მხრივ, შესაძლებელია ითქვას, რომ თავად თარგმანი არის ერთგვარი ადაპტაცია. თარგმანის საჭიროება გულისხმობს ადაპტაციის საჭიროებას კულტურათაშორის გაცვლის მიზნით. საჭიროება შესაძლოა მომდინარეობდეს ენის კოდის გაგებისგან.

კულტურათშორის ურთიერთობაში მთარგმნელს მიმართავენ მაშინ, როცა ორი მხრიდან ერთ–ერთს კომუნიკაციის დამყარების სათანადო რესურსი, ინტერესი ან სურვილი არ გააჩნია. მაგალითისათვის შეგვიძლია დავასახელოთ ვლადიმერ ნაბოკოვი, რომელმაც საკუთარი ნაწარმოები თარგმნა ინგლისურიდან რუსულად და პირიქით.

ტექსტის ადაპტირება, გამარტივება, მკითხველზე ორიენტირებულობა – ეს ის ტერმინებია, რომლებსაც ხშირად ვხვდებით შიდაენობრივი თარგმანის შესახებ

სამეცნიერო ლიტერატურის გაცნობისას. გაცილებით მეტი შემთხვევაა ისეთი, როდესაც მკითხველი ლეზულობს გადაწყვეტილებას ისწავლოს უცხო ენა იმ მიზნით, რათა მან შეძლოს წყარო ტექსტის წაკითხვა.

როდესაც ერთ–ერთი ზემოთ დასახელებული შემთხვევა იჩენს თავს, სახეზე გვაქვს ერთი მხრივ პროტოტექსტი და მისი პოტენციური მკითხველი, და მეორე მხრივ კი ადაპტაცია, რომელიც უმეტესწილად საჭირო ხდება მკითხველის კატეგორიის გათვალისწინებით. წყარო ტექსტში მკითხველმა შესაძლოა ვერ გაიგოს გარკვეული კულტურული ნიშანი. ამ შემთხვევაში, თუკი გავითვალსწინებთ უპირველეს ყოვლისა მკითხველს და არა ტექსტს, იქმნება მეორეული ტექსტი, სადაც დამატებითი ინფორმაცია და ყველაზე ბუნდოვანი ელემენტების ინტერპრეტაციაა მოცემული. მაგალითისათვის შეგვიძლია მოვიყვანოთ დ. დელაბასტიტას წიგნში „There’s a Double Tongue” აღწერილი ისტორია შექსპირის მეფე ლირის ჭრიალა და ჭრაჭუნა ფეხსაცმელების შესახებ. აღსანიშნავია, რომ მოცემული ნაწილი ექსპლიციტური შეტყობინების მატარებელია. კერძოდ, ელისაბედის მმართველობის პერიოდში ძალიან მოდური იყო ამ ტიპის ფეხსაცმლის ტარება. იგი ადამიანის სოციალური სტატუსის მაჩვენებელი იყო. მსგავს შემთხვევაში, მთარგმნელის წინაშე დგას ამოცანა განახორციელოს ლინგვისტური თარგმნა თუ ტექსტის ადაპტაცია. ლინგვისტური თარგმნის შემთხვევაში თანამედროვე მკითხველს შეექმნება ვიზუალური წარმოდგენა ჭრაჭუნა ფეხსაცმელების შესახებ, თუმცა ვერ ჩაწვდება მის ექსტრალინგვისტურ მნიშვნელობას. შესაბამისად, მსგავსი სიტუაციიდან საუკეთესო გამოსავალია ცნების განმარტება, ადაპტირება და დამატებითი ინფორმაციის მიწოდება მკითხველისთვის, რათა არ მოხდეს მთავარი მნიშვნელობის და ავტორისეული მოდალობის დაკარგვა. იმ შემთხვევაში, როცა მთარგმნელი ირჩევს მკითხველის ადაპტაციას ტექსტთან, დამატებითი შენიშვნის/კომენტარის გაკეთების ფორმით იქმნება მეტატექსტი, რომელიც მკითხველს აწვდის დამატებით ინფორმაციას კონკრეტული ფაქტის შესახებ. ხოლო როდესაც, მთარგმნელი ირჩევს ტექსტის ადაპტირებას მკითხველისთვის, მაშინ ტექსტი განიცდის მოდიფიკაციას და ჩვენს შემთხვევაში ჭრაჭუნა ფეხსაცმელების ნაცვლად, შესაძლებელია მოცემული იყოს ისეთი

დასახელების თანამედროვე ფეხსაცმელი, რაც კონკრეტული პერიოდის მკითხველისთვის არის ნაცნობი.

მკითხველისთვის ადაპტაცია გულისხმობს სხვადასხვა სტრატეგიით ინფორმაციის მიწოდებას მისთვის, რათა მოხდეს ტექსტის დეკოდირება. მთარგმნელი, რომელიც ასრულებს შიდაენობრივ თარგმანს, ვალდებულია განახორციელოს მეტატექსტუალური თარგმანი და მოამზადოს მითითებანი, რაც უზრუნველყოფს მკითხველისთვის წყარო ტექსტის სწორ გაგებას. უნდა აღინიშნოს, რომ შიდაენობრივი თარგმანი გარკვეულწილად ეხმარება უცხო ენის და კულტურის მკითხველს გაიზიაროს ორიგინალთან ახლოს მყოფი შიდაენობრივი მეორეული ტექსტი.

ჩვენ შიდაენობრივ თარგმანს მივიჩნევთ მეორეულ ტექსტად, რადგანაც ის წარმოადგენს წყარო ტექსტის განსხვავებულ ვარიაციას. ტექსტის გამარტივება მოიცავს სხვადასხვა ფაქტორს, როგორცაა ლექსიკური ფონის შეცვლა (არქაიზმების ამოღება და თანამედროვე ეკვივალენტებით ჩანაცვლება), წინადადებათა რთული გრამატიკული კონსტრუქციების შეცვლა მარტივი წინადადებების გამოყენებით და ა.შ.

ამრიგად, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ტექსტის ადაპტაცია ძირითადად ტექსტის იმპლიციტურ ნაწილს ეხება. ნებისმიერი ტექსტი შეიძლება შეიცავდეს ორ კომპონენტს: რაც არის ნათქვამი/დაწერილი/ გადმოცემული (ექსპლიციტური) და რაც არ არის ექსპლიციტურად ნათქვამი/დაწერილი/გადმოცემული (იმპლიციტური). სხვადასხვა კულტურაში შეტყობინების ქვეტექსტუალური ნაწილი განსხვავებულ ფუნქციას იძენს. იმპლიციტის მნიშვნელობა გარემოებრივი დატვირთვისგან განსხვავდება, მაგალითად წინანადება *ვისაუზმე* წარმოთქმული იტალიურ კულტურაში მოიაზრებს მაგალითად ერთ ფინჯან რძიან თუ რძის გარეშე ყავას, შესაძლოა კრუსანით ან პურით, კარაქით და მურაბით; ხოლო იგივე წინადადება ანგლო-საქსურ კულტურაში გულისხმობს: ხილის წვენს, კვერცხს, ბეკონს, უფრო ძლიერ ყავას ვიდრე იტალიურ ესპრესოს. როგორც ვხედავთ, მოცემულ

გასტრონომიულ მაგალითში, ქვეტექსტი ნამდვილად თამაშობს არსებით როლს შეტყობინების გადმოცემაში.

- კულტურათმორისი განსხვავება კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ ერთი კულტურის ფენომენი შესაძლოა მეორე კულტურაში არ არსებობდეს.
- თარგმანი არის კულტურათმორის ადაპტაცია.
- ბოლო პერიოდში, ადაპტაციის შესწავლა თარგმანმცოდნეობის დისციპლინისგან დამოუკიდებლად მიმდინარეობს.

და ბოლოს, ჩვენი აზრით აუცილებელია გავმიჯნოთ ერთმანეთისგან სიტყვა „ადაპტაციის“ ორმხრივი გაგება. ერთი მხრივ, ადაპტაციას ადგილი აქვს მაშინ როცა იცვლება შინაარსის გადმოცემის მედიუმი ანუ ხდება მისი ჟანრობრივი ცვლილება (მხატვრული ნაწარმოები/პიესა/ნოველა და მასზე დაყრდნობით გადაღებული ფილმი/დადგმული სპექტაკლი) და მეორე მხრივ, როცა ხდება ვერბალური ტექსტის შინაარსის გამარტივება და მოდიფიცირება სხვადასხვა მიზნობრივი გათვლებით.

2.2.1. მკითხველზე ორიენტირებულობა და ტექსტის გამარტივება

ტექსტის შექმნის არსებითი მიზანი მკითხველთან კომუნიკაციის დამყარებაა. არასწორად შერჩეული ტექსტი, რომელშიც იგულისხმება ენობრივი სირთულეები, ან არასათანადოდ შერჩეული მკითხველთა ჯგუფი ვერ უზრუნველყოფს წარმატებული კომუნიკაციის დამყარებას. წარმატებულ კომუნიკაციაში, კონკრეტულ შემთხვევაში, მოიაზრება ორმხრივი გაგება, კომუნიკაცია ავტორსა და მკითხველს შორის და კომუნიკაცია ავტორსა და მაცურებელს/მსმენელს შორის.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მხატვრული ტექსტი წარმოადგენს ენის და ერის ისტორიის, კულტურის, ადათ-წესების, ტრადიციების, მსოფლმხედველობის გადმოცემის განსაკუთრებულ პროდუქტს. სწორედ, მსგავსი კულტურული ფასეულობის ადეკვატური თარგმანი წარმოადგენს ერთ-ერთ აქტუალურ საკითხის თანამედროვე თარგმანმცოდნეობაში.

აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ შიდაენობრივი თარგმანი უცხო ენის და კულტურის მატერებელ მკითხველს გარკვეულწილად ეხმარება გაიზიაროს ორიგინალთან ახლოს მდგომი შიდაენობრივად ნათარგმნი, მეორეული მხატვრული ტექსტი. ჩვენ შიდაენობრივ თარგმანს მივიჩნევთ მეორეულ ტექსტად, რადგანაც ის წარმოადგენს წყარო ტექსტის განსხვავებულ ვარიაციას.

ტექსტის გამარტივება ითვალისწინებს სხვადასხვა ფაქტორს, ლექსიკური ფონის შეცვლას (არქაიზმების თანამედროვე ეკვივალენტებით ჩანაცვლება, მარტივად გასაგები და აღსაქმელი ლექსიკის გამოყენება), წინადადებათა რთული გრამატიკული წყობის შეცვლას მარტივი წინადადებებით, დამატებითი ინფორმაციის მიწოდებას (შენიშვნების სახით) თანამედროვე მკითხველისთვის და სხვ., რაც განსხვავებული მაგალითებით იქნება წარმოდგენილი მოცემული თავის პრაქტიკულ ნაწილში.

კონკრეტულ შემთხვევაში, ჩვენი მიზანია განვიხილოთ რიგი იმ გარემოებებისა და ფაქტორებისა, რომლებმაც განაპირობეს უ. შექსპირის პიესათა ტექსტუალური ადაპტირება საუკუნეთა განმავლობაში. ესენია: ენის ცვლის, განვითარების ფაქტორი, რომელიც თავის მხრივ მოიცავს გრამატიკულ ცვლილებებს, სიტყვათა მნიშვნელობის ცვლას, პუნქტუაციის ნიშნების მნიშვნელობისა და მართლწერის ცვლას. სწორედ აღნიშნულმა ფაქტორებმა შეასრულეს წამყვანი როლი პირველ, მეორე, მესამე და მეოთხე ფოლიოთა შექმნაში. მოცემული ფაქტორების განსაზღვრების მიზნით შევადარებთ პირველი ფოლიოს და თანამედროვე გამოცემათა ტექსტებს, ასევე განვსაზღვრავთ მათ შორის განსხვავებებს, დავადგენთ სახეცვლილების გზებს, მაგალითად პარაფრაზირება, გამოტოვება, სინონიმური ან/და ანტონიმური შიდაენობრივი თარგმანი თუ წინადადებათა გენერალიზაცია.

ტექსტის მართებულად აღქმისათვის და გაგებისათვის აღნიშნული ფაქტორები უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებენ. ცნობილი ფაქტია, რომ უილიამ შექსპირის ხელნაწერები შეუძლებელია მოხვედრილიყო რომელიმე კონკრეტული გამომცემლის ხელში, ის გადაეცემოდა მსახიობებს და გადადიოდა ხელიდან ხელში. ამიტომაცაა, რომ დღესდღეობით არსებობს ტექსტთა განსხვავებული ვარიანტები (Wood 2005:142).

ენის ცვლის/ცვალებადობის ფაქტორი - ცნობილია, რომ დროთა განმავლობაში ენა იცვლება. ენის მატარებელთათვის აღნიშნული ცვლილება შეუმჩნეველია. ენის განვითარების საკითხის განხილვისას ზოგიერთი ლინგვისტი ურთიერთშენაცვლებით იყენებს სიტყვებს „ცვლილება“ და „ევოლუცია“, რაც ცხადყოფს, რომ ზოგად გამოყენებაში ეს ორი ტერმინი ახლო სინონიმებია (Aitchison 1999: 245).

დადგენილია, რომ ენა იცვლება გარე და შიდა ფაქტორების ზეგავლენით. შიდა ცვლილებები გამოწვეულია ბუნებრივი პროცესებით, გარე ცვლილებები კი მომდინარეობს სოციალური და კულტურული კონტექსტიდან, რომელშიც ენა არსებობს. ერთი ენის კონტაქტი მეორე ენასთან მიჩნეულია გარე ფაქტორად. ისტორიულად, ინგლისურ ენას ჰქონდა მჭიდრო კავშირი სხვა ენებთან, რომლებმაც გარკვეული ზეგავლენა მოახდინეს ინგლისურ ენაზე.

1400-იან წლებში ინგლისურმა ენამ ბგერითი სისტემის არსებითი ცვლილება განიცადა. თანამედროვე ინგლისური ენა ხასიათდება ხმოვანთა დიდი ცვლილებით. ინგლისური ენა ცვლილებათა სახით გამდიდრდა ლონდონური დიალექტით, რომელიც გამოიყენებოდა ძირითადად სამთავრობო დაწესებულებებში ბეჭდვითი სისტემის სტანდარტიზაციით. სტანდარტიზაციისკენ მიმართულმა ტენდენციამ ენას შესძინა თვით-მოქმედების უნარი, რომელშიც მოიაზრება „აქცენტი“ და „დიალექტი“. უილიამ შექსპირის მოღვაწეობის პერიოდში (მე-16 საუკუნის შუა ხანები და მე-17 საუკუნე) ინგლისურ ენას თანამედროვე ინგლისური ენა ეწოდა. 1604 წელს გამოიკა პირველი ინგლისური ლექსიკონი. ინგლისურ საზოგადოებაში ცოდნის ამაღლებამ და ასევე, ქვეყნებს შორის სხვადასხვა სახის ურთიერთობების ჩამოყალიბებამ განაპირობა უცხო ენებიდან ნასესხები სიტყვების შემოტანა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია, ლათინური და ბერძნული ენებიდან ნასესხები სიტყვების შემოჭრა. იმ ფაქტის გათვალისწინებით, რომ სხვა ენებიდან შემოსული სიტყვები ჭარბად არსებობენ ინგლისურ ენაში, მათი არასწორად წარმოთქმის რისკიც შესაბამისად მაღალია. თუმცადა, ქვეყნის დასავლეთ ნაწილში, რამოდენიმე რეგიონალურ დიალექტებში მაინც შემორჩენილია სიტყვის წარმოთქმის ძველი ფორმები. XVI-XVII საუკუნეებში,

ნასესხები სიტყვები შემოსულია იტალიური, გერმანული და ებრაული ენებიდან (Bryson 2009: 92).

შექსპირის პერიოდის ინგლისურ ენასა (ადრეული თანამედროვე ინგლისური ენა) და თანამედროვე ინგლისურ ენას შორის არსებობს რიგი განსხვავებები, მაგრამ ჩვენ მხოლოდ რამოდენიმეს მოვიყვანთ:

1. **გრამატიკული წესის ცვლილება:** ეს არის მხოლოდითი რიცხვის მეორე პირის ასიმილაცია მრავლობით რიცხვის მეორე პირთან. *You can't keep your thoughts to yourself* კონტექსტის გარეშე შეუძლებელია განსაზღვრო ნათქვამი მიემართება მეორე პირის მხოლოდით თუ მრავლობით რიცხვს. შუა საუკუნეების ინგლისურ ენაში აღნიშნულის გამიჯვნა მარტივი იყო, ვინაიდან თუკი მხოლოდითი რიცხვის მეორე პირთან იყო მიმართება, გამოიყენებოდა სიტყვა *thou*, მაგალითად: *thou canst keep thy thoughts to thyself*. შექსპირი თავის პიესებში იწყებს *you*-ს გამოყენებას მხოლოდითი რიცხვის მეორე პირთან. მაგრამ ამავედროულად, ის კვლავ სარგებლობს შემდეგი სიტყვებით, *thou, thee, thy* და ასევე, ზმნური ფორმებით, რომლებიც სრულდებოდა *st* დაბოლოებით, ეს განსაკუთრებით ხდებოდა მაშინ, როცა საუბარი მიმდინარეობდა მოტრფიალეთა შორის. დროთა განმავლობაში მსგავსი ფორმების გამოყენება შეწყდა.

ადრეული თანამედროვე ინგლისური ენა თანამედროვე ინგლისური ენის მსგავსია, მაგრამ შეინიშნება მცირეოდენი განსხვავებები. ძველ ინგლისურში *thou*-ს გამოყენებით მიმართავდნენ ერთ ადამიანს, ხოლო *ye*-თი ერთზე მეტ ადამიანს. *Thou* და *ye* გამოხატავდა სუბიექტს, ხოლო *you* ობიექტს. ადრეულ თანამედროვე ინგლისურში *ye* და *you* შორის განსხვავება გაუჩინარდა და *you* გახდა ნორმა ყველა გრამატიკული წესისთვის. ადრეულ თანამედროვე ინგლისურ ენაში *you* გამოიყენებოდა დაბალი სტატუსის მქონე პირების აღსანიშნავად. განსხვავებით კი, *thee* და *thou* გამოიყენებოდა მაღალი რანგის ადამიანთა აღსანიშნავად. უფრო მეტიც, *thou* და *you*-ს გამოყენებას ჰქონდა სხვადასხვა ემოციური დატვირთვა. *Thou* ძირითადად გამოხატავდა სპეციფიკურ სიახლოვეს და სიყვარულს. *You* კი ფორმალურობას და თავაზიანობას.

2. **ორიგინალური გამოთქმა (პრონონსი):** ადრეული თანამედროვე ინგლისური ენის სიტყვათა გამოთქმა და ჟღერადობა არის განხვავებული. შექსპირის დროინდელ ინგლისურ ენაში სიტყვის დაბოლოებაში მოცემული ხმოვანი წარმოითქმებოდა, რასაც ადილი არა აქვს თანამედროვე ინგლისურ ენაში.

3. **ცვლილებები ენის ლექსიკაში:** გასული 400 წლის განმავლობაში ენის ლექსიკაში შევიდა გარკვეული ცვლილებები: გაჩნდა ახალი სიტყვები, ზოგიერთი კი მოძველდა. ცნობილია, ენაში ახალი სიტყვების გაჩენა დაკავშირებულია ტექნოლოგიების განვითარებასთან, მაგალითად, ჩვენ არ ვიყენებთ სიტყვა *jesses* ამჟამად, რადგან უკვე თითქმის აღარავინ ნადირობს შევარდენებით. ზოგიერთი ცვლილება კი გამოწვეულია ენის მუდმივი ბუნებრივი განვითარებით. თანამედროვე ინგლისურ ენაში არსებობს ბევრი ისეთი სიტყვა, რომელმაც დროს გაუძლო და მათ დღესაც ვიყენებთ, თუმცა განსხვავებული მნიშვნელობით ვიდრე მათ ჰქონდა შექსპირის დროს. მაგალითად, სიტყვა *silly* (სულელი)-ს მნიშვნელობა იყო *innocent* (უდანაშაულო). მკითხველს უძნელდება შექსპირის ტექსტების გაგება ვინაიდან ისინი ფიქრობენ, რომ მისი ენა არის განსხვავებული. საქმე ეხება არა ენის სირთულეს, არამედ მისი წერის სტილს. აღნიშნული კი განპირობებულია განსხვავებული რიტმული დიალოგების წერით. დროგამოშვებით შექსპირი მიმართავს ასევე უჩვეულო სინტაქსურ კონსტრუქციებს რათა მოხდეს სიტყვების შერწყმა. ის ასევე იყენებს განსხვავებული სახის მეტაფორებსა და სხვა სახის სტილისტურ ხერხებს (www.elizabethan-era.org.uk).

სასურველია აღვნიშნოთ რიგი იმ მიზეზებისა, რომლებმაც განაპირობეს შექსპირის ენის თარგმანის პრობლემატიკა:

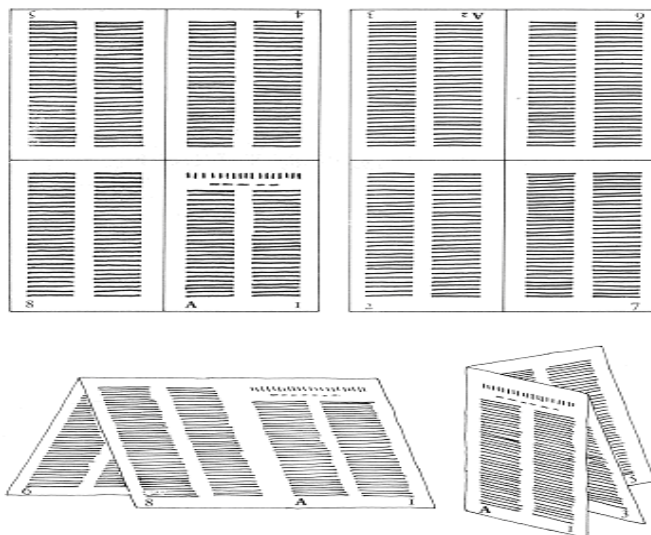
- ბევრი სიტყვა, რომელიც არსებობდა და გამოიყენებოდა მოცემული ეპოქის ინგლისურ ენაში, აღარ გამოიყენება დღეს. ისინი სხვა სიტყვებმა ჩაანაცვლეს.
- ადრეულ თანამედროვე ინგლისურ ენაში იყო 24 ასო, დღეს კი გვაქვს 26.
- ანბანში U და V- წარმოადგენდა ერთი და იგივე ასოს. იგივე შეიძლება ითქვას I და J- ზე. წერილობით ტექსტებში U გამოიყენებოდა სიტყვის შუაში, ხოლო V სიტყვის დასაწყისში.

- J -თი აღინიშნებოდა I – ს დიდი ასო.
- მოცემული ეპოქის პერიოდში ციფრების წერილობითი ფორმის თარგმნა იწვევდა გაუგებრობას. ციფრები ხშირად იწერებოდა რომაული რიცხვითი სახელებით. მაგალითად, *vijj March* (March 8- 8 მარტი).

როგორც ცნობილია, შექსპირის პიესები იწერებოდა სხვადასხვა ფორმატით. რამოდენიმე პიესაა დაბეჭდილი კვარტოს ფორმით. შექსპირის არც ერთი ორიგინალი ხელნაწერი არ არის შემორჩენილი. უფრო მეტიც, თვითონ შექსპირი არასდროს ყოფილა ჩართული საკუთარი პიესების ოფიციალურ პუბლიკაციაში. შექსპირის სიცოცხლეშივე გამოცემულ კრებულს კვარტო ჰქვია და შექსპიროლოგთა უმრავლესობის აზრით ის მიიჩნევა პირველ, საწყის წყარო ტექსტად (Bryson 2009: 126).

ა) კვარტო - Quarto (Q)

მარტივი ტექსტია, რომელსაც უწოდებდნენ კვარტოს წიგნის ზომიდან გამომდინარე. ის იბეჭდებოდა განსაკუთრებული მეთოდით. შექსპირის პიესათაგან თვრამეტი გამოქვეყნებულ იქნა მოცემული ფორმატით სხვადასხვა გამომცემლის მიერ 1594-1622 წლებში. მკვლევრები მიიჩნევენ, რომ კვარტოს ტექსტის თვრამეტი პიესიდან მხოლოდ თოთხმეტს აქვს წყარო ტექსტის ღირებულება.



ბ) პირველი ფოლიო (F1)

ჩვენ მიზნად ვისახავთ, პირველი ფოლიოს და გ.ბ. ჰარისონის გამოცემაზე დაყრდნობით განვახორციელოთ შექსპირის კომედიის „აურზაური არაფრის გამო“ შეპირისპირებითი ანალიზი. ამისათვის, ჩვენი აზრით, უმნიშვნელოვანესია სამი ფაქტორის გათვალისწინება, ესენია:

1. პუნქტუაცია
2. სიტყვათა მართლწერა
3. ორიგინალური გამოთქმა (Original Pronunciation)

1. პუნქტუაცია - გ.ბ. ჰარისონის ტექსტის პუნქტუაცია ეყრდნობა კვარტოს ტექსტს. თანამედროვე მართლწერის წესის მიხედვით, პუნქტუაცია ეყრდნობა სინტაქსს. მე-17 საუკუნის ინგლისური ენის პუნქტუაცია კი უმეტესწილად გამოწვეული იყო ზეპირი მეტყველების ფაქტორების გათვალისწინებით. კვარტოში მოცემულია მსუბუქი პუნქტუაცია, განსაკუთრებით პროზაულ მეტყველებაში, სადაც ერთმანეთს ენაცვლება მძიმე და ორწერტილი. „აურზაური არაფრის გამო“ არის პიესა, სადაც დომინრებს სწრაფი მეტყველება მცირე და მიზნობრივი პაუზებით. პუნქტუაციის თვალსაზრისით, გ.ბ. ჰარისონის ტექსტი ახლოს დგას კვარტოს ტექსტთან.

ჩვენი აზრით, შექსპირის ნებისმიერი გამოცემის პუნქტუაცია პიესის მსახიობებისა და რეჟისორებისათვის გაკეთებულ ქარაგმათა და მინიშნებათა ერთობლიობაა. ქარაგმა, რომლითაც მარტივია განხორციელდეს ტექსტში ცვლილების შეტანა. აღნიშნული რეჟისორებსა და მსახიობებს ეხმარება შეიმუშავონ სხვადასხვა მიდგომები ტექსტის განსხვავებული ინტერპრეტაციისთვის. შექსპირის ბოლო პერიოდის გამოცემების ავტორები დასძენენ, რომ ისინი ცდილობენ შეინარჩუნონ მარტივი პუნქტუაცია წინადადებათა აგების გრამატიკული წესების დაცვით. რადგანაც შექსპირი იყენებს რთულ წინადადებებს, ის მიმართავს ისეთი სახის პუნქტუაციას, რომ ტექსტი შესაძლებელია გაჟღერდეს სხვადასხვაგვარად და მრავალფეროვნად. თანამედროვე პუნქტუაცია მსახიობს აძლევს საშუალებას გაიგოს არა მხოლოდ ტექსტის ძირითადი აზრი, არამედ მათ ეძლევათ შესაძლებლობა გადმოსცენ ტექსტი ვერბალურად უფრო მეტი ემოციური დატვირთვით.

ჯ. ბრაუნის მოსაზრების მიხედვით, შექსპირის თანამედროვე გამოცემების ავტორები სასვენ ნიშნებს იყენებენ ტექსტში ისე, რომ მარტივად აღსაქმელი იყოს წინადადება ტექსტის ჩუმი მკითხველისთვის (White 1990:141).

მისივე აზრით, ხმამაღალი კითხვის პრაქტიკა ცხადყოფს, რომ ვერბალურ ტექსტში მოცემული პუნქტუაცია შეიძლება უცნაურად გაჟღერდეს სპექტაკლის მიმდინარეობისას, განსაკუთრებით მაშინ, როცა მას თან დაერთვის მსახიობის მოძრაობა, მიმიკა, ჟესტი და ა.შ. ამიტომაც, რეპეტიციის დაწყებამდე რეჟისორს უხდება პიესის ხელახლა გადაწერა და სასვენი ნიშნების მინიმალური რაოდენობით გამოყენება. წინადადებათა გამოყოფის მიზნით ის უმეტესად წერტილს იყენებს.

გ.ბ. ჰარისონი და თანამედროვე გამოცემების სხვა ავტორები შექსპირის წინადადებებს მარტივ წინადადებად ანაწევრებენ/ყოფენ. კვარტოს პუნქტუაცია ეხმარება მსახიობს, თავის გამოსვლას მისცეს მეტად რიტორიკული ფორმა და გამოხატოს მოსაუბრის გრძნობათა ცვლილებები.

დღეისათვის ჩვენთვის უცნობია როგორც კვარტოს, ასევე პირველი ფოლიოს წარმოშობის საკითხი. შექსპიროლოგთა ერთ-ერთი ვარაუდის თანახმად, ეს იყო ასოთამწყობთა პრეროგატივა – შეეცვალათ პუნქტუაცია იმის მიხედვით, თუ რამდენად ეწყობოდა წინადადებები სინტაქსურად ერთმანეთს. მაგრამ ვინაიდან წინადადებათა აგების გრამატიკული ნორმა არ იყო დადგენილი, შესაბამისად ისინი მტკიცედ არ მისდევდნენ გრამატიკის წესებს. ერთი ასოთამწყობის მუშაობის სპეციფიკა ყოველთვის განსხვავდებოდა მეორესგან. ფოლიოს ასოთამწყობი ანუ პირი, რომელიც ქმნიდა ტექსტის კოპიას, ჩანს, რომ იყენებდა პუნქტუაციას სრულყოფილად. შექსპირის პიესათა თანამედროვე გამოცემის ავტორი გ.ბ. ჰარისონი თვლის, რომ ასოთამწყობები კვარტოს ტექსტს იყენებდნენ ფოლიოს შესაქმნელად. ცხადია ასევე ისიც, რომ ფოლიო უფრო მეტად არის სავსე სასვენი ნიშნებით ვიდრე კვარტო. ფოლიოში ნაწილობრივ ჩანს სასვენი ნიშნების გამოყენება თითქოს პოეტური ფორმის აღსანიშნად. კერძოდ კი, მიმომეების დასმით, და ასევე, ფრაზებისა და დაქვემდებარებული წინადადებათა გამოსაყოფად.

ადრეული და თანამედროვე გამოცემების პუნქტუაციის მიმართ არსებული გაურკვევლობის შესახებ ჯ. ბრაუნი გვიჩვენებს, რომ მკითხველმა თუ მსახიობმა სკეპტიკურად უნდა მიუდგეს შექსპირის პიესებში არსებულ სასვენ ნიშნებს. მისივე აზრით, მსახიობმა თვითონ უნდა გადაწყვიტოს თუ როგორ გადასცეს მოცემული წინადადება მსმენელს (White 1990:141).

1911 წელს პ. სიმსონმა წიგნი „შექსპირისეული პუნქტუაცია“ მიუძღვნა კვლევას, რომელიც ამტკიცებს, რომ შექსპირის პუნქტუაცია ძირითადად რიტმულია. შესაძლოა ცოტათი უცნაურად, მაგრამ მაინც, სცადა განემტკიცებინა ის მოსაზრება, რომ პუნქტუაცია არ იყო გრამატიკული და იყო მხოლოდ რიტმული (White 1990: 141).

რასაკვირველია, შექსპირის პიესათა მე-17 საუკუნის და თანამედროვე დროის გამოცემები განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. შესაბამისად, ფუნქციური განსხვავება ვლინდება შუა საუკუნეების და თანამედროვე სასვენ ნიშნებშიც. მაგალითად, მე-16 და მე-17 საუკუნეების გრამატიკაში მძიმე გამოიყენებოდა მოკლე პაუზის გასაკეთებლად; ორწერტილი - ხანგრძლივი პაუზის გაკეთებლად; და წერტილი - სრული, საბოლოო გაჩერებისთვის. ორწერტილსა და წერტილმძიმეს შორის მოცემული განსაზღვრება, რომელიც ხაზს უსვამს ინტონაციას, აჩვენებს, თუ რამდენად ფრთხილად უნდა ვიყოთ, რათა არ მოხდეს სასვენი ნიშნების ფუნქციების გათანაბრება თანამედროვე სასვენი ნიშნების ფუნქციებთან. უფრო მეტიც, მძიმე, წერტილმძიმე და ორწერტილი უნდა მივიჩნიოთ ძირითადად ტონის სიძლიერის განმსაზღვრელ ნიშნებად, უმეტესწილად კი პაუზების მისანიშნებლად.

ელისაბედის პერიოდის დრამატული ტექსტების/პიესების სასვენი ნიშნების წარმოშობის საკითხი, განსხვავებულობა ინდივიდუალურ მიდგომებში, სასვენი ნიშნების განვითარების ეტაპები და მათი მნიშვნელობათა ცვლილებები – ყოველივე ეს ქმნის სასვენი ნიშნების სისტემას, რომელიც განსხვავებულ ასახვას პოულობს სხვადასხვა რეჟისორისა და მსახიობის შემოქმედებაში, პიესათა სპეციფიკის და აუდიტორიის გათვალისწინებით. კვარტოში წერტილი გამოიყენება გაცილებით ნაკლებად. მოქმედი პირის გამოსვლის დასასრული აღნიშნულია წერტილით, თუმცა ერთიან გამოსვლაში წერტილი ნაკლებად არის გამოყენებული. კვარტოს

დამახასიათებელი სასვენი ნიშანია მძიმე. თანამედროვე გამოცემებში კი ავტორები მეტწილად წერტილს მიმართავენ.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ კვარტოში მოცემული სასვენი ნიშნები უფრო დამაფიქრებელი და მაცდუნებელია ვიდრე ფოლიოში. ამის მიზეზი პირველ რიგში იმაში მდგომარეობს, რომ ფოლიოში გამოყენებულია უფრო მეტი წერტილი რათა მკითხველისთვის მარტივი იყოს ტექსტის წაკითხვა და აღქმა, რაც თავის მხრივ, ამცირებს წინადადების რიტორიკულ დატვირთვას. პირველ ფოლიოში კი, დამატებულია მეტი გრამატიკული და ცენზურული ნიშანი.

შექსპირის შემოქმედების მკვლევრებმა შეისწავლეს და დაითვალეს, რომ შექსპირს თავის შემოქმედებაში გამოყენებული აქვს 138,198 მძიმე; 26,794 ორწერტილი; და 15,785 კითხვითი ნიშანი (Bryson 2009: 35).

ყოველივე ზემოთ აღნიშნულიდან გამომდინარე, შესაძლებელია ითქვას, რომ კვარტოში მოცემული სასვენი ნიშნები უფრო შექსპირისეულია, ვიდრე მის ასლებში.

პირველი ფოლიო - 1623 წ.	გ.ბ. ჰარისონის გამოცემა– 1997 წ.	ცვლილება
<i>He is very <u>neere</u> by <u>this</u> ; he was not three Leagues off when I left him</i>	<i>He is very near by this, he was not three leagues off when I left <u>him</u>.</i>	: →,
<i>He hath an <u>Vnckle</u> heere in <u>Messina</u>, will be very much glad of it.</i>	<i>He hath an uncle here in <u>Messina</u> will be very much glad of it.</i>	, → 0
<i>A kinde ouerflowof kindnesse, there are no faces truer, then those that are so wash'd, how much better is to weepe at joy, then to joy at weeping?</i>	<i>A kind overflow of kindness, there are no faces truer than those that are wash'd. How much better is it to weep at joy, than to joy at weeping!</i>	, → 0 , → . ? →!

<p><i>Alas, he gets nothing by that. In our last conflict, foure of his fiue wits went halting off, and now is the whole man gouern'd with one: so that if hee haue wit enough to keepe himself warme, let him beare it for a difference betweene himselfe and his horse: for it is all the wealth that he hath left, to be knowne a reasonable creature. Who is his companion now? He hath euery month a new sworne brother</i></p>	<p><i>Alas he gets nothing by that, in our last conflict, four of his five wits went halting off, and now is the whole man govern'd with one, so that if he have with enough to keep himself warm, let him bear it for a difference between himself and his horse, for it is all the wealth that he hath left, to be known as a reasonable creature. Who is his companion now? He hath every month a new sworn brother.</i></p>	<p>. → , : → , : → ,</p>
<p><i>No, and he were, I would burne my study. But I pray you, who is his companion? Is there no young squarer now, that will make a voyage with him to the diuell?</i></p>	<p><i>No, and he were, I would burn my study, but I pray you who is his companion? Is there no young squarer now that will make a voyage with him to the devil?</i></p>	<p>, → . , → 0 , → 0</p>
<p><i>That a woman conceiued me, I thank her: that she brought mee up, I likewise giue her most humble thanks;</i></p>	<p><i>That a woman conceived me, I thank her: that she brought me up, I likewise give her most humble thanks:</i></p>	<p>; → :</p>
<p><i>To the tuition of God. From my house, if I had it.</i></p>	<p><i>To the tuition of God: from my house if I had it.</i></p>	<p>. → :</p>
<p><i>Thou wilt be like a louer presently, And tire the hearer with a booke of words: If thou dost loue faire Hero,</i></p>	<p><i>Thou wilt be like a lover presently, And tire the hearer with a book of words. If thou dost love fair Hero,</i></p>	<p>: → . . → , : → ,</p>

<p><i>cherish it.</i></p> <p><i>And I will breake with her : wast not to this end ,</i></p> <p><i>That thou beganst to twist so fine a story?</i></p>	<p><i>cherish it,</i></p> <p><i>And I will break with her, and with her father,</i></p> <p><i>And thou shalt have her: was't not to this end,</i></p> <p><i>That thou began's't to twist so fine a story</i></p>	
<p><i>Just, if he send me no husband, for that which blessings, I am at him vpon my knees euey morning and euening: Lord, I could not endure a husband with a beard on his face, I had rather lie in the woolen.</i></p>	<p><i>Just, if he send me no husband, for the which blessing I am at Him upon my knees every morning and evening: Lord, I could not endure a husband with a beard on his face, I had rather lie in wollen!</i></p>	<p>, → 0</p> <p>. → !</p>
<p><i>No, but to the gate, and there will be the Deuill meete mee like an old Cockold with hornes on his head, and say get you to heauen Beatrice, and get you to heauen, heere's no place for you maids, so deliuer I up my Apes, and away to S. Peter: for the heauens, hee showes mee where the Batchellers sit, and there liue wee as merry as the day is long.</i></p>	<p><i>No but to the gate, and there will the devil meet me like an old cuckold with horns on his head, and say, get you to heaven Beatrice, get you to heaven, here's no place for you maids, so deliver I up my apes and away to Saint Peter, for the heavens: he shows me where the bachelors sit, and there live we as merry as the day is long.</i></p>	<p>, → 0</p> <p>0 → ,</p> <p>, → 0</p> <p>: → ,</p> <p>, → :</p>

ჩვენს მიერ წარმოდგენილი მაგალითების საფუძველზე და სასვენი ნიშნების ფუნქციური მნიშვნელობის გათვალისწინებით, დავახასიათოთ ისინი შემდეგნაირად:

	თანამედროვე პუნქტუაცია	მე-17 საუკუნის პუნქტუაცია
1. წერტილი	გაჩერება, დასრულება	გაჩერება (მახვილით, ხაზგასმით)
2. მძიმე	მოკლე პაუზა, სუნთქვის გაკეთება	შეჩერება მოსაზრების შეცვლის მიზნით
3. ორწერტილი	ახალი აზრის გაცნობა	გადახტომა ახალ მოსაზრებაზე
4. წერტილ-მძიმე	ფსევდონიმი წერტილისა	გადმოცემული აზრის გაგრძელება, ახსნა

დღეისათვის წერტილი, კითხვითი და მახილის ნიშნები ასრულებენ იმავე ფუნქციას, რაც მათ შექსპირის დროს ეკისრებოდათ. მათ შორის მხოლოდ ერთი განსხვავება ვლინდება, ეს არის მათი გამოყენების სიხშირე. წერტილი აღნიშნავს აზრის დასრულებას. შექსპირი აზრთა სიმრავლის გადმოცემისას მარტივი წინადადებებით ვერ შემოიფარგლება და როგორც წესი, ის სცილდება ერთ ხაზს.

მარტივი შედარებისათვის ტექსტის და სასვენი ნიშნების ურთიერთმიმართების საკითხი შეიძლება წარმოვიდგინოთ შემდეგნაირად: ტექსტი არის გზა, სასვენი ნიშნები კი საგზაო ნიშნები, წერილი აღნიშნავს მაგისტრალის დასასრულს, მძიმე არის სიჩქარის შემზღუდავი ნიშანი, წერტილ-მძიმე შუქნიშანი და ცალმხრივი მოძრაობის ნიშანი (www.shakespeareanruminations.wordpress.com).

2. სიტყვათა მართლწერა -

ფოლიოსა და გ.ბ ჰარისონის გამოცემას შორის შედარებისას გამოვლინდა შემდეგი სახის სიტყვათა მართლწერის განსხვავებული ნიმუშები, რომლებიც ძირითადად დავაჯგუფეთ 3 კატეგორიად, ესენია:

ა) სიტყვათა დაბოლოება ასობგერა *e* ზე, განურჩევლად არსებითი სახელისა თუ ზმნისა.

ბ) ასოთაშეთანხმება *ie* ჩანაცვლება *y*-თი

გ) ასოთაშეთანხმება *au-ou-iu* ცვლელება *ve*-თი

E			IE- Y			AU-OU -VE	
Thinke	Think		Happie	happy		Haue	Have
childe	Child		Ladie	Lady		Liuing	Living
markes	marks		Cuttesie	courtesy		conuert	Convert
Deere	Deer		Onely	Only		Loue	Love
Meete	Meet		Furie	Fury		Euer	Ever
Foode	Food		Beautie	beauty		Driue	Drive
turne- coate	turn-coat		Maie	May		Louest	Lovest
Finde	find		Contrarie	Contrary		Servue	Serve
Beene	been		Sundaies	Sundays		Euery	Every
Neare	near		Mercie	mercy		euening	Evening
Heare	hear		Busie	Busy		heauen	Heaven
Minde	minde		Remedie	remedy		deliuer	Deliver
detaine	detain		Glorie	Glory		Grieue	Grieve
mee	me		Praise	Prays		Reuellers	Revelers

მკვლევართა მიერ კვარტოსა (Q) და ფოლიოს (F) ტექსტების ურთიერთშედარებისას გამოვლინდა როგორც შინაარსობრივი განსხვავება, ასევე სიუჟეტთა გამოტოვება. შექსპიროლოგები მოიაზრებენ, რომ კომედია „აურზაური არაფრის გამო“, დაწერილი კვარტოს ფორმატში, ეფუძვნება სწორედ იმ მსახიობთა

მახსოვრობას, რომლებიც მონაწილეობას ღებულობდნენ აღნიშნული პიესის დადგმაში.

ტექსტთა შორის განსხვავების დადგენის მიზნით ჩვენ ერთმანეთს შევადარებთ პირველ ფოლიოსა და თანამედროვე გამოცემის ტექსტებს და გამოვყოფთ მათ შორის განსხვავებებს.

პირველი ფოლიო (First Folio- 1623)

თანამედროვე გამოცემა (Modern Text-2003)

<p><u>LEONATO</u></p> <p><i>You must not, sir, mistake my niece. There is a kind of merry war betwixt Signor Benedick and her. They never meet but there's a skirmish of wit between them.</i></p> <p><u>BEATRICE</u></p> <p><i>Alas, he gets nothing by that. In our last conflict four of his five wits went halting off, and now is the whole man governed with one, so that if he have wit enough to keep himself warm, let him bear it for a difference between himself and his horse, for it is all the wealth that he hath left to be known a reasonable creature. Who is his companion now? He hath every month a new sworn brother.</i></p> <p><u>MESSENGER</u></p> <p><i>Is't possible?</i></p> <p><u>BEATRICE</u></p> <p><i>Very easily possible. He wears his faith but as the fashion of his hat; it ever</i></p>	<p><u>LEONATO</u></p> <p><i>Please don't take my niece the wrong way, sir. Benedick and Beatrice have been waging a war of wits between themselves. Whenever they meet, there's a little battle.</i></p> <p><u>BEATRICE</u></p> <p><i>And I always win. The last time we fought, he was so dazed by the end that he wasn't much smarter than his horse. So tell me, who is he hanging around with these days? Every month he has a new best friend.</i></p> <p><u>MESSENGER</u></p> <p><i>Is that possible?</i></p> <p><u>BEATRICE</u></p> <p><i>It's entirely possible. He's incredibly fickle—his affection changes faster than the</i></p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p><i>changes with the next block.</i></p> <p><u>MESSENGER</u></p> <p><i>I see, lady, the gentleman is not in your books.</i></p> <p><u>BEATRICE</u></p> <p><i>No. An he were, I would burn my study. But I pray you, who is his companion? Is there no young squarer now that will make a voyage with him to the devil?</i></p>	<p><i>latest fashions.</i></p> <p><u>MESSENGER</u></p> <p><i>I can see you don't like this gentleman.</i></p> <p><u>BEATRICE</u></p> <p><i>No, absolutely not. But please tell me, who's his best friend? Isn't there some new swaggering young ruffian who will happily go to hell with Benedick?</i></p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

როგორც ვხედავთ, თანამედროვე გამოცემის ტექსტში ვლინდება შემდეგი სახის მოდიფიკაციები:

1. შიდაენობრივი ანტონიმური თარგმანი

He gets nothing by that → and I always win

ფოლიოში ბეატრიჩე მტკიცედ გამოხატავს თავის პოზიციას და უარყოფს ფაქტს, რომ შესაძლებელია მან მარცხი განიცადოს.

2. შიდაენობრივი სინონიმური თარგმანი

To make a voyage to the devil → happily go to the hell

სიტყვა *ვოიაჟი* დადებითი კონოტაციაა თავად. ფოლიოში მოცემული ეს სიტყვათა კომპოზიცია მაყურებელში გაოცების გამოწვევას ისახავს მიზნად. თანამედროვე ტექსტში კი მოცემული შიდაენობრივი სინონიმური თარგმანი ვერ გადმოსცემს იმ სარკაზმს, რაც წყარო ტექსტშია მოცემული.

3. სტილისტური ხერხი გენერალიზაცია - ოქსიმორონი *a kind of merry war* და გამონათქვამი *skirmish of wit* შეიცვალა თანამედროვე ინგლისური ფრაზით *to wage a war of wits*.

4. პარაფრაზი– შიდაენობრივი თარგმანი

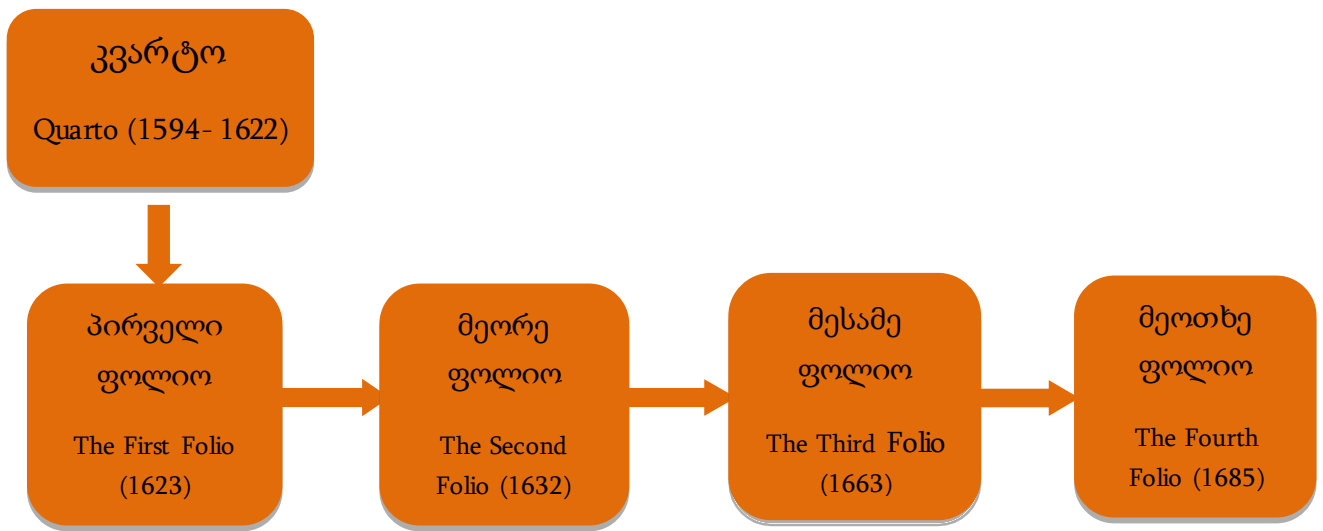
Must not mistake – do not take wrong way

Sworn brother – best friend

Young squarer – swaggering young ruffian

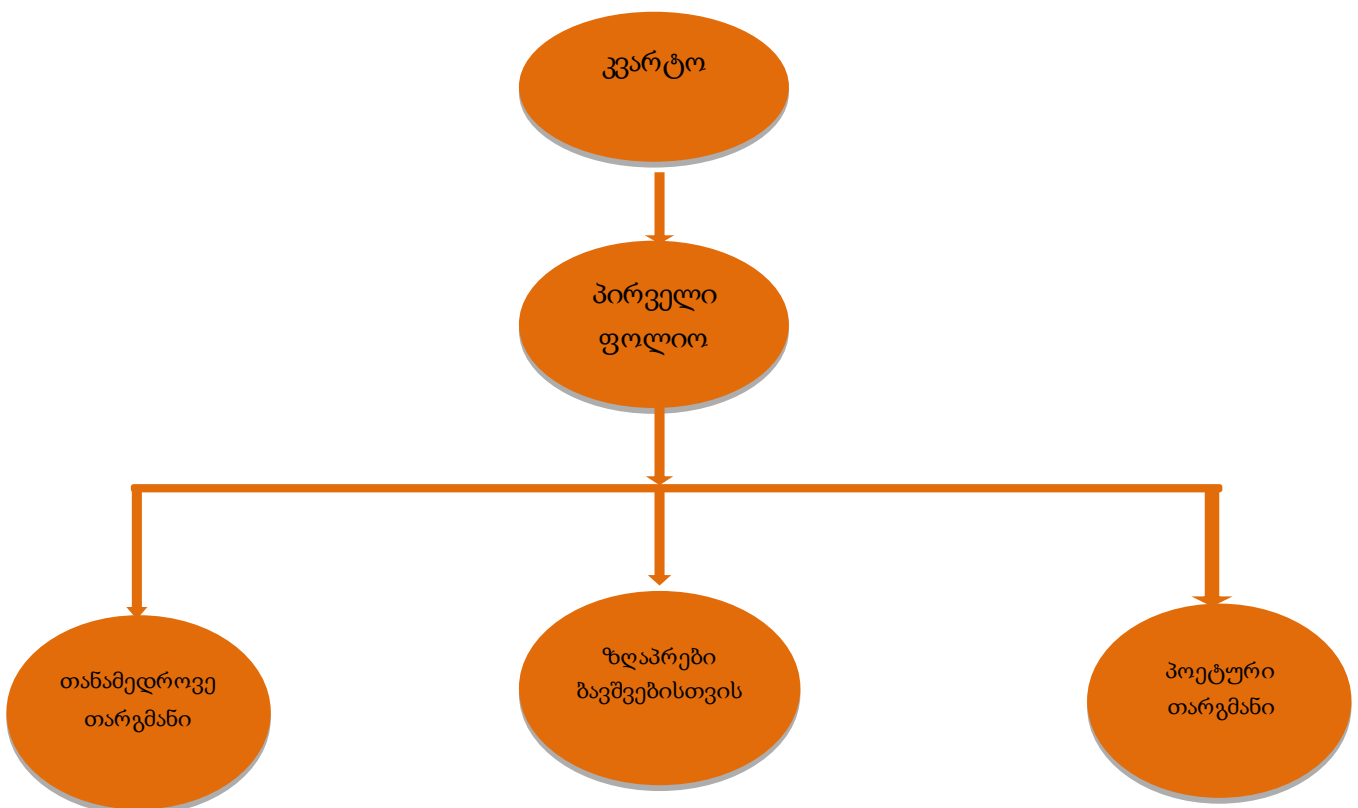
განხილულ პრაქტიკულ მაგალითებზე დაყრდნობით შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ შექსპირის პიესათა ტექსტუალური განსხვავებების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფაქტორია - ენის განვითარება; აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ სპექტაკლის მიმდინარეობის პროცესში, რომელშიც მოიაზრება მახსოვრობა, ტრანსკრიბირება, შესწორება, შედარება, გადაწერა და ბეჭდვა, ადგილი ჰქონდა შეუსაბამობებს, შესწორებებს, დამატებებსა თუ გამოტოვებებს. სწორედ მოცემულ გარემოებათა გამო მიმდინარეობს კამათი იმის შესახებ, თუ რა კავშირი შეიძლება არსებობდეს კვარტოსა და პირველ ფოლიოს შორის.

შექსპირის პიესების ისტორიის გათვალისწინებით, კვარტო, პირველი, მეორე, მესამე და მეოთხე ფოლიოები შეგვიძლია მივიჩნიოთ შიდაენობრივ თარგმანებად. ქრონოლოგიურად კი ისინი შემდეგნაირად შეიძლება გამოვსახოთ:



აღნიშნული ფოლიოები ემსახურებოდა მხოლოდ ტექსტის კორექტირებას და მკითხველის ფაქტორს არ ითვალისწინებდა.

მკითხველის კატეგორიის გათვალისწინებით, თანამედროვე სამყაროში ჩნდება შექსპირის პიესათა მრავალფეროვანი შიდაენობრივი თარგმანები. ჩვენ გავაშუქებთ მხოლოდ სამი სახის შიდაენობრივ თარგმანს, ესენია: თანამედროვე თარგმანი, ზღაპრები და პოეტური თარგმანი.



დღეისათვის შექსპირის პიესების თანამედროვე თარგმანების უხვი ნაირსახეობა მოიპოვება. ისინი სხვადასხვა თვალსაზრისით ამარტივებენ ტექსტს. გამარტივების ერთ-ერთი ფორმა უცხო ენის შემსწავლელთათვის შექსპირის ნაწარმოებების მორგებული ფორმით მიწოდებას ემსახურება. ტექსტი განიცდის ადაპტირებას როცა ის იქმნება იმ კატეგორიის მკითხველთათვის, რომლისთვისაც წყარო ტექსტის ენა არ არის მშობლიური. როგორც მოგვეხსენება, არსებობს უცხო ენის ფლობის განმსაზღვრელი დონეები: A1/A2/B1/B2/C1/C2. დონეებს შორის სხვაობები გულისხმობს გარკვეული ლექსიკური მარაგის არსებობას და გრამატიკული წესების ცოდნას. თუკი უცხოურ ენაზე მკითხველმა იცის მის მიერ შესასწავლი ენის ფლობის დონე ის ირჩევს თავისზე მორგებულ შესაბამისი დონის ტექსტს. ტექსტების გამარტივების პროცესი მიმდინარეობს რთულიდან მარტივისკენ. ხშირია ისეთი შემთხვევები, როცა ადაპტირებულ ტექსტებს დაერთვის კომენტარები ტექსტის ადეკვატურად აღქმისათვის. შექსპირის თანამედროვე გამოცემათა ავტორები იუწყებიან, რომ მსგავსი კომენტარების და ძირითადი ტექსტის თანმიმდევრულმა წაკითხვამ შესაძლოა ვერ უზრუნველყოს წარმატებული კომუნიკაციის დამყარება ტექსტის ავტორსა და მკითხველს შორის. ამიტომაც, ისინი ურჩევენ უცხო ენოვანი ტექსტის მკითხველს წაკითხონ გამარტივებული თანამედროვე თარგმანი ან კიდევ კონკრეტული დონის შესაბამისად ადაპტირებული ტექსტი.

გამოცემა No Fear Shakespeare (London, 2004) გვაწვდის წყარო ტექსტის სრულ ვერსიას, წინადადებათა თანამიმდევრულ თარგმანს, მოქმედ გმირთა აღწერილობას და ბევრ სასარგებლო კომენტარს. მაგალითად, ნაწყვეტილი კომედიიდან „აურზაური არაფრის გამო“.

წყარო ტექსტი – *Benedick: “Troth, my lord, I have played the part of Lady Fame. I found him here as melancholy as a lodge in a warren. I told him, and I think I told him true, that your Grace had got the goodwill of this young lady, and I offered him my company to a willow tree, either to make him a garland, as being forsaken, or to bind him up a rod, as being wothy to be whipped.”*

თანამედროვე ტექსტი - “Yes, my lord, I played the part of a gossip and I brought him the news. I found him here, as said as a rabbit in a burrow. I told him – and I think I was telling the truth – that you had won the lady’s heart. I offered to accompany him to the willow tree, where he could either make a garland- fit to be worn by an abandoned lover – or gather sticks into a bundle, ready for his beating” (Act 2, scene 1, No Fear Shakespeare).

მოცემულ თანამედროვე თარგმანს თან ერთვის შემდეგი სახის კომენტარი: Many disagree about what the original line means. Another translation may be: “as sad as a solitary house in an open field”. როგორც ვხედავთ, თავად გამოცემის ავტორი გვამცნობს, რომ ბევრი ვერ თანხმდება იმაზე, თუ რას გულისხმობდა წყარო ტექსტში მოცემული წინადადება. მისი თანამედროვე თარგმანი კი შესაძლებელია გაჟღერდეს შემდეგნაირად: *ისეთივე მწუხარე ვით მიტოვებული სახლი ღია მინდორში.*

ნ. ყიასაშვილის მიერ შესრულებული ქართული თარგმანი კი ჟღერს შემდეგნაირად: *უნდა გამოგიტყდეთ, თქვენო ბრწყინვალეზავ, ქალბატონ ჭორის როლი ვითამაშე. მე აქ ვპოვე ის სევდიანი, როგორც კურდღლის ოჩხში ჩასმული ძაღლი. შევატყობინე და ვფიქრობ, სიმართლევ ვუთხარი, რომ თქვენმა ბრწყინვალეზავმ ერთი ახალგაზრდა ქალბატონის გული მოინადირა. მე მას შევთავაზე წამოსულიყო უახლოეს ტირიფამდე, რათა დამეწნა მისთვის ყვავილწნული, როგორც მიტოვებული მიჯნურისთვის; ანდა გამომეჭრა წკეპლა, რადგან დაიმსახურა* (ყიასაშვილი 1987: 72).

ქართველი მთარგმნელის შენიშვნებში ვკითხულობთ, რომ კურდღელი მელანქოლიის ტრადიციულ სიმბოლოდ ითვლებოდა: *I found him here as melancholy as a lodge in a warren.* → *I found him here, as said as a rabbit in a burrow* → *მე აქ ვპოვე ის სევდიანი, როგორც კურდღლის ოჩხში ჩასმული ძაღლი*

თანამედროვე სინონიმური თარგმანის და პარაფრაზირების მაგალითებია შემდეგი წინადადებები:

1. *Do not swear, and eat it.* – Beatrice

Don't swear like that, and then go back and eat it later (No Fear Shakespeare, Much Ado About Nothing, act 4, Scene 1).

აღნიშნულ შიდაენობრივ თანამედროვე თარგმანში ბეატრიჩე წინადადებით *eat your words* (i.e. *go back on your pledge to love me*) გულისხმობს დაუბრუნდი შენს დანაპირებს რომ გეყვარები მე.

ნ. ყიასაშვილის თარგმანი ჟღერს შემდეგნაირად:

ხმლის დაფიცება რა არი, თქვენ მისი არიდება თქვით, თორემ?”

შენიშვნებში აღნიშნულია, რომ ხმლის დაფიცება რა არი, თქვენ მისი არიდება თქვით, თორემ! (რეპლიკა იბეჭდება მოცემული ტომის რედაქტორის მიერ).

2. *Just, if he sent me no husband, for the which I am blessing at him upon my knees every morning and eveving. Lord, I could not endure a husband with a beard on his face! I had rather lie in the woolen.*

Exactly, I pray every morning and night that the Lord won't send me a husband. Really, I couldn't stand a husband with a beard. I'd rather be wrapped in scratchy blankets all nights (No Fear Shakespeare, Much Ado About Nothing, Act 2, Scene 1).

ნ. ყიასაშვილის ქართული თარგმანი:

დიახ, თუ ქმარს არ მომცემს, რასაც დღე-ღამ ვევედრები მუხლმოდრეკილი. ღმერთო, ვერ ავიტან წვერიან ქმარს; მირჩევნია, მატყლის საბანში უზეწროდ ვიძინო (ყიასაშვილი 1987: 69).

3. *A very forward March-chick! How came you to this?* – Don John

A lively young one! How did you learn about this? (No Fear Shakespeare, Much Ado About Nothing, Act 1, Scene 3)

სწრაფად შებუმბლილა ბარტყი! მერე, როგორ გაიგეთ ეს ამბავი? (ყიასაშვილი 1987: 68)

4. *By my troth, niece, thou wilt never get thee a husband if thou be so shrewd of thy tongue.* – Leonato

Really, niece, you'll never get a husband if you keep saying such harsh things about people. (No Fear Shakespeare, Much Ado About Nothing, Act 2, Scene 1)

გარწმუნებ, ჩემო ძმისწულო, ვერასოდეს გათხოვდები, თუ ენას ლაგამი არ ამოხდეს (ყიასაშვილი 1987: 69).

5. *Ha!* "Against my will I am sent to bid you come in to dinner." There's a double meaning in that. "I took no more pains for thouse thanks than you took pains to thank me." that's as much as to say, "Any pains that I take for you is as easy as thanks". If I do not take pity of her, I am a villain. If I do not love her, I am a Jew. I will go get her picture (No fear Shakespeare, Much Ado About Nothing, act 2, scene 3, p: 95).

Ha! "Against my will, I've been told to bring you in to dinner." There's double meaning in that. "I didn't take any more pains bringing this message than you took pains in thanking me." That's like saying, "Any thing I do for you is as easy as saying 'thank you'". "If this doesn't move me to take pity on her, I'm a horrible person. If I don't love her, I'm completely hardhearted. I will go get her picture.

ეჰა, „ჩემი სურვილის წინააღმდეგ გამომგზავნეს, რათა სადილად წამოსვლა გათხოვოთ“ – აქ ორმაგი აზრია ჩაქსოვილი. „მე იმდენივე გარჯა მომიხდა თქვენი მადლობის დამსახურებისათვის, რამდენიც თქვენ – ჩემთვის მადლობის გადასახდელად“. ეს იგივეა, ვითომც ასე უთქვამს: „თქვენი გულისათვის ჩემი გარჯა ისევე ადვილია, როგორც მადლობის გადახდა,“მართლაც ავაზაკი ვიქნები, რომ არ შევიბრალო ეს ქალი! ურია ვიქნები, თუ არ შევიყვარებ. წავალ, ეგებ მისი სურათი ვიშოვო სადმე.

ბოლო მაგალითში მოცემული წინადადება მე არა ვარ ებრაელი გამარტივებული და ჩანაცვლებულია შიდაენობრივი ვარიანტით მე არა ვარ გულქვა ადამიანი. თანამედროვე თარგმანის ავტორმა გაითვალისწინა, რომ სტერეოტიპის სემანტიკიდან გამომდინარე, ებრაელები გულქვა ხალხია, რომელთაც არ გააჩნდათ ქველმოქმედების და შეწყალების შეგრძნება. როგორც ვხედავთ, მოცემული შიდაენობრივი თარგმანები საკმაოდ კარგად არის მორგებული თანამედროვე

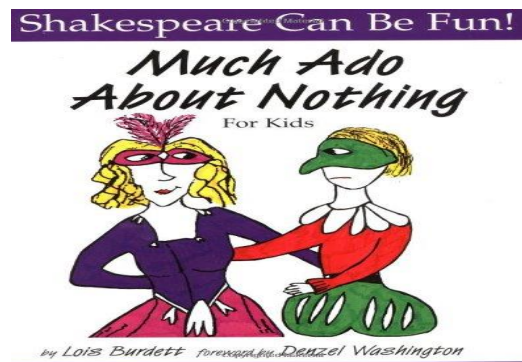
მკითხველზე. ხოლო რაც შეეხება ქართულ თარგმანს, ის ჩანაცვლებულია ქართული შესატყვისით ურია.

I'm a Jew → I'm completely hardhearted → ურია არა ვარ

მარტივად შესამჩნევია აღნიშნული სტერეოტიპის ჩანაცვლება და მისი ქართული ინტერპრეტაცია. ურია ქვეტექსტად ატარებს უცნობის/უცხოს მნიშვნელობას.

2.2.2. შექსპირი ბავშვებისთვის – ზღაპრები და მოთხრობები

შექსპირის კომედიის „აურზაური არაფრის გამო“ განსხვავებულ შიდაენობრივ თარგმანს წარმოადგენს ლ. ბურდეტის წიგნი „Shakespeare can Be Fun“ (Canada, 2011).



შექსპირის თეატრის ერთ-ერთი ცნობილი მსახიობი დენზელ ვაშინგტონი მოცემული წიგნის წინასიტყვაობაში წერს: „დიდი ხანია რაც შექსპირის მოტრფიალე ვარ, ვაღმერთებ მის უნარს უბადლოდ გადმოსცეს დიდებული ისტორიები. აღნიშნული პერიოდისთვის რამდენ მწერალს შეძლებია ერთი სიძლიერისა და ფასეულობის ტრაგედიისა და კომედიის დაწერა და ამავდროულად, გამხდარიყო არა მხოლოდ იმ ქვეყნის და ერის ისტორიის ნაწილი, რომელშიც ის მოღვაწეობდა, არამედ მთელი მსოფლიოსი?! როგორც კი შეაღებთ შექსპირის შემოქმედების კარებს, თქვენს წინაშე გადაიშლება შესანიშნავი აღმოჩენები. ჩემი ერთ-ერთი ყველაზე საყვარელი კომედიაა „აურზაური არაფრის გამო“. ეს არის ნაამბობი სიყვარულსა და ტყუილზე, რომელიც გახვეულია იუმორის ძვირადღირებულ მანტიაში და ატყვევებს მაყურებელს დღესაც ისეთივე სიმძაფრით, როგორც ეს ხდებოდა 400 წლის წინ. მქონდა პატივი

მეთამაშა ამ კომედიის ფილმის ვერსიაში დონ პედროს, არაგონის პრინცის როლი და ერთი რამ, რაც ჯერ კიდევ გონებაში მიტრიალებს არის ის, რომ რამდენად კარგად გაუძლო ამ კომედიის მოქმედმა გმირებმა დროს. ლ. ბურდეტს მართლაც მადლობა უნდა გადავუხადოთ შექსპირის ტექსტების მიმართ ინოვაციური მიდგომების გამო, რადგან სწორედ მან გაამდიდრა ბავშვთა ლიტერატურული სამყარო. არაჩვეულებრივ, გასართობი ხასიათის ტექსტებს დაერთვის აღსაზრდელთა კომენტარები და ნახატები, რამაც კიდევ ერთხელ გააცოცხლა და ახალი კუთხით წარმოადგინა ეს არაჩვეულებრივი კომედია „აურზაური არაფრის გამო“ (Burdett 2011: 3).

„ვინ არის შექსპირი?“ – ამ შეკითხვით მიმართავდა ლ. ბურდეტი დაწყებითი სკოლის აღსაზრდელებს 20 წლის განმავლობაში სტრატფორდში, ონტარიოში, კანადაში. ლ. ბურდეტის წიგნებმა და მასწავლებელთათვის ჩატარებულმა სემინარებმა მშობელთა, განმანათლებელთა და შექსპირის მოყვარულთა დიდი ყურადღება მიიქცევს. მრავალ ქებათა შორის ლოის ბურდეტს მიღებული აქვს ენციკლოპედია „ბრიტანიკა“-ს (Britannica) ეროვნული ჯილდო ბავშვთა ადრეული ასაკის განათლებაში. მოცემული გამოცემა გადმოცემულია რიტმული კუპლეტების ფორმატით, ის განკუთვნილია მოკლე საკლასო ინსცენირებისათვის და ასევე, ხმამაღალი კითხვისთვის.

ილუსტრირების მიზნით შესაძლოა მოვიშველიოთ ბავშვთა მიერ შესრულებული ნახატები და ლ. ბურდეტის მიერ ადაპტირებული ტექსტი კონკრეტული მკითხველის, 6 – 12 წლის ასაკის ბავშვების, გათვალისწინებით.

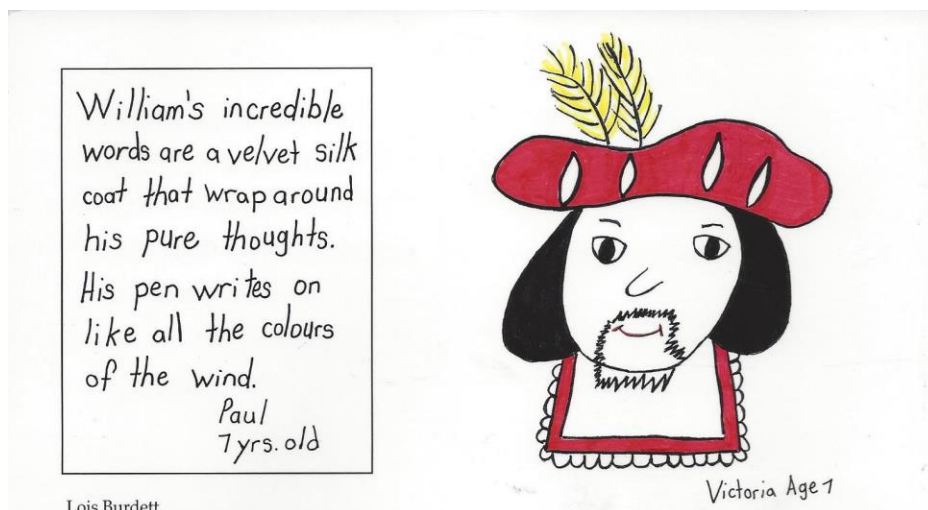




აღნიშნულ გამოცემაში დაწყებითი სკოლის ბავშვები საკუთარი სიტყვებით ახასიათებენ პიესის პერსონაჟებს, აღწერენ სიუჟეტებს და ხატავენ მოქმედ გმირებს. როგორც ვხედავთ აღსაზრდელთა წარმოსახვითი უნარი არის უსაზღვრო. ლ. ბურდეტის მოცემული შიდაენობრივი თარგმანი ამრავალფეროვნებს საბავშვო ლიტერატურას. მაგალითად, 7 წლის პოლი უილიამ შექსპირს შემდეგნაირად აღწერს:

„უილიამის საოცარი სიტყვები აბრეშუმის ხვერდოვან მუნდირს ჰგავს, რომელიც გარს ეკვრის მის სუფთა, უბიწო აზრებს. მისი კალამი აღწერს ქარის ყველა ფერს“.

7 წლის ვიქტორია კი, შემდეგნაირად წარმოიდგენს და ხატავს შექსპირს.

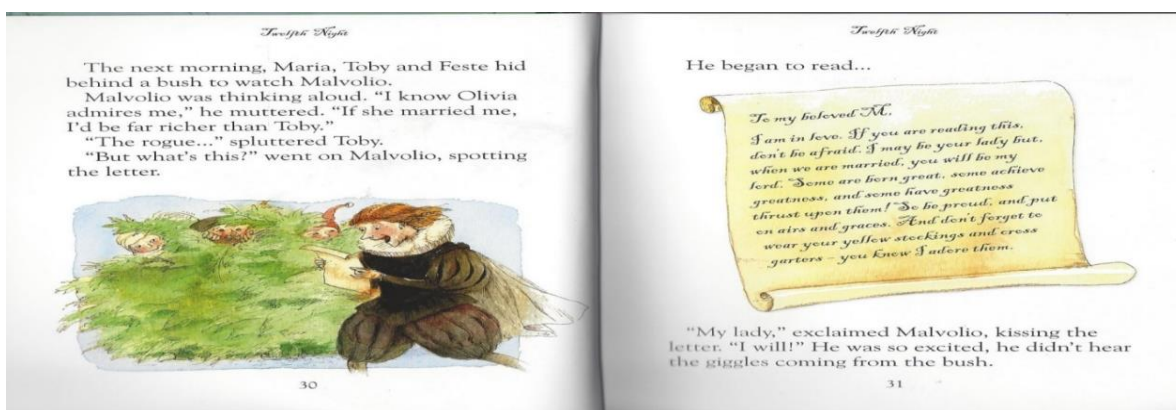


ბენედიქტის და ბეატრიჩეს სიყვარული 7 წლის ჯოი მაკკეუნის და 10 წლის ემლი კროპფისთვის შემდეგნაირად გამოიხატება:

მთელი ჩვენი ცხოვრება სავსეა ტყუილით, ისინი მოძრაობენ წინ და უკან უფრო სწრაფად ვიდრე ცეცხლის დიდი ბურთი. მაგრამ ახლა, ჩვენი სიტყვები გახვეულია სიყვარულის თბილ საბანში/ზეწარში.



რ. დიკინსის მიერ ადაპტირებული და ე. უნზნერის მიერ ილუსტრირებული უსბორნის გამოცემა „Illustrated Stories From Shakespeare” (London, 2010) მოიცავს ზღაპრის სტილში მონათხრობ შექსპირის კომედიებს და ტრაგედიებს. ეს არის კრებული ცოცხალი კომედიიდან ბნელ ტრაგედიამდე, ჯამბაზებით, ჯადოქრებით, გამოგნებული სასიყვარულო ამბებით სავსე. მოცემული შიდაენობრივი თარგმანი განკუთვნილია საბავშვო ბაღის აღსაზრდელთათვის.



მოცემულ შიდაენობრივ თარგმანში პროზაული სტილი გადმოცემულია თხრობის სახით და იკითხება როგორც ამბავი სიყვარულისა.

როგორც ვხედავთ, უილიამ შექსპირის შემოქმედების შიდაენობრივი თარგმანები სხვადასხვა ფორმით გვხდება საბავშვო ლიტერატურაში. საბავშვო ლიტერატურის გამოცემების ავტორთა თვალსაზრისით, სწორედ ამ სახით ხდება მომავალი თაობის ჯერ კიდევ ადრეულ ასაკში ინტერესის გაღვივება.

შემდეგი შიდაენობრივი თარგმანის ნიმუშია ჩარლზ და მერი ლამბის მიერ ადაპტირებული წიგნი Shakespeare Tales (London, 2008) „დავიწყებული წიგნები“–ს სერიიდან. წიგნის ილუსტრაციაზე მუშაობდა ართურ რაკჰამი 1899–1909 წლებში. აღნიშნული შიდაენობრივი თარგმანი განკუთვნილია ჩუმი მარტივი კითხვისათვის. წიგნის წინასიტყვაობაში მითითებულია, რომ „შექსპირის მოთხრობები“ მშობლიურ ენაზე მკითხველი მოზარდისთვის არის განკუთვნილი. შეიძლება ითქვას, რომ წიგნში მინიმუმამდეა დაყვანილი არქაული სიტყვები. ბავშვთა მარტივი წარმოდგენისთვის, შექსპირის რთულად აგებული სიუჟეტები უმეტესწილად გამარტივებულია. მოცემულ მოთხრობებში, განსაკუთრებით კი ტრაგედიებში, ახალგაზრდა მკითხველი შეიცნობს შექსპირის სიტყვებს მცირეოდენი ცვლილებებით. ხოლო რაც შეეხება კომედიებს, ავტორები საკმაოდ დიდ სირთულეს წააწყდნენ შექსპირის სიტყვების და მათი ზუსტი ინტერპრეტაციის შენარჩუნებაში. ეს მიაჩნებდათ იმ ფაქტს, რომ შექსპირის ენა კომედიებში გაცილებით რთულად გადმოსატანი და შესანარჩუნებელია ვიდრე ტრაგედიებში. რაც შეეხება პიესათა პოეტურ ნაწილს, ისინი მოცემულ შიდაენობრივ თარგმანში მინიმალური რაოდენობითაა შენარჩუნებული. ავტორთა განმარტებით, საკმაოდ დიდ სირთულეს წარმოადგენდა შექსპირის პოეტური ენის ინტერპრეტაცია. აღნიშნულ გამოცემაში ტექსტი მოცემულია თხრობითი ფორმით, იკითხება როგორც ამბავი, ნაამბობი, თუმცა არა როგორც ზღაპარი და შესაბამისად, მას არ გააჩნია ზღაპრის ტექსტის მახასიათებელი ნიშნები. ტექსტი არის მოცულობით საკმაოდ კომპრესირებული და მხოლოდ 10 გვერდისაგან შედგება.

2.2.3. ჟანრობრივი ცვლილება – შექსპირის პოეტური და თანამედროვე პროზაული თარგმანები

ყველასთვის ცნობილი ფაქტია, რომ შექსპირი თავისი მრავალფეროვანი თემატური შემოქმედებით ინარჩუნებს პოპულარობას არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მისი ნაწარმოებები შესულია მსოფლიო კლასიკური ლიტერატურის სიაში, არამედ იმიტომაც, რომ მისი პიესები წარმოადგენენ კვლევის საინტერესო ობიექტს ხელოვნებათმცოდნეთათვის, თეატრმცოდნეთათვის და თანამედროვე ლიტერატურული ნაწარმოების გადამკეთებელთათვისაც. მათზე აქტიურად მუშაობენ ანიმატორები, რეჟისორები, კინომცოდნეები, ლიტერატურული ნაწარმოების ადაპტატორები, მუსიკოსები, ქორეოგრაფები, ლინგვისტები და ა.შ. ყოველივე ეს იმის მანიშნებელია, რომ დრომოუჭმელი შექსპირის მრავალფეროვანი სამყარო წლებთან ერთად სხვა ელფერსა და ფასეულობას იძენს.

2013 წელს კ. რიჩმონდი მის მიერ შესრულებული შიდაენობრივი პოეტური თარგმანის შესახებ შემდეგი სახის კომენტარს აკეთებს: „აღნიშნულ თარგმანში უილიამ შექსპირის დრამის ენა არის უფრო თანამედროვე. არც ერთი ხაზი არ არის გამოტოვებული და გამარტივებული, ასევე არც ერთი მოქმედი გმირი და სიუჟეტი არ არის ამოღებული“ (Richmond 2013: 7).

ავტორის მიზანი იყო მკითხველისთვის მიეწოდებინა იმავე სირთულის ტექსტი, რომელიც შეიქმნა 400 წლის წინ. იმ პერიოდისთვის მაყურებელს არ სჭირდებოდა დამატებითი განმარტებები და სიტყვათა მარაგის ქონა, რათა გაეგო პიესათა შინაარსი ან გამოეცნო მოქმედი გმირის გარკვეული მიზნით შექმნილი ჟესტი თუ მიმიკა. პიესა გრძელდებოდა მხოლოდ რამოდენიმე საათი, რაც მიუთითებდა, რომ პიესაში მეტყველება იყო საკმაოდ სწრაფი, თუმცა მაყურებლისათვის გასაგებ ტემპში მიმდინარეობდა.

შექსპირის დედანთან ახლოს შესრულებულ თარგმანში, ავტორმა შეინარჩუნა მეტრული რიტმი იმდენად, რამდენადაც შესაძლებელი იყო. დედანში მოცემული იამბიკური პენტამეტრი შენარჩუნებულია პოეტურ თარგმანშიც. მაშინ როცა მოქმედი გმირების მეტყველება გადმოცემულია პროზაული ფორმით, შიდაენობრივი

თარგმანიც გადაერთვება პროზაულ თარგმანზე. ლექსებში ალიტერაცია და მეტრული უზუსტობები შენარჩუნებულია. ხუმრობებს და პოეტურ ხერხებს მოეძებნა თანამედროვე ეკვივალენტები. წინადადებათა სიგრძე და სინტაქსური კომპლექსურობა დაცულია. ავტორის მიერ გაჟღერებული ინფორმაციის მიხედვით, აღნიშნულ შიდაენობრივ თარგმანში, პოეტურ თარგმანს უჭირავს ტექსტის მხოლოდ 30%, დანარჩენი კი გადმოცემულია თხრობის ნარატივის ფორმით. ტექსტის უკეთ გაგებისათვის, ავტორი პერიოდულად აკეთებს მოკლე აღწერილობას, ფხიზლად უდგება მეტრიკულ რიტმს, რაც მოცემულია ორიგინალში. შექსპირი დროგამოშვებით მიმართავს ბერძნულ მითოლოგიას და თქმულებებს, რომლებიც დღეს უკვე არ არის ცნობილი. მაგ: *wheels of Phoebus* - ჩანაცვლებულია *the Sun God's Charoit, Hymmen* - შეცვლილია *The God of Marriage*. თანამედროვე მკითხველისთვის *cucckold* ({ხუმ} *რქადადგმული ქმარი*) შეცვალა ტერმინით *Horns of Jealousy* ან *Horns of Jealousy*. მოცემული ხერხით აღარ არის საჭირო შენიშვნების თუ კომენტარების გაკეთება წერილობით ტექსტში. წინააღმდეგ შემთხვევაში ის შექმნიდა გაუგებარობას ტექსტის მკითხველისთვის (Richmond 2013:7).

პირველი ფოლიო	პოეტური თარგმანი	თანამედროვე თარგმანი
<p><i>Oh, my lord, When you went onward on this ended action I looked upon her with a soldier's eyes, That lik'd, but had a rougher task in hand Than to drive liking to the names of love; But now I am return'd, and that war- thoughts Have left their places vacant, in their rooms Come thronging soft and delicate desires, All prompting me how fair young Hero is, Saying, I lik'd here ere I went to wars.</i></p>	<p><i>Oh my lord, When you pushed on in this campaign just ended, I looked upon her with a soldier's eye, With fondness, but I faced rougher task Than driving fondness to the point of love. But now that I've returned and thoughts of war Have left their quarters vacant, in their place Come throngs of soft and delicate desires, Reminding me how fine young Hero is, And I felt before I went to war.</i></p>	<p><i>Oh my lord, When you began this recently completed action, I looked at her the way a soldier would, That liked, but had a rougher job to do Than to pursue my liking and turn it to love; But now I have returned, and now that was-thoughts Have left their places empty, and in their old room Soft and delicate desires come crowding, All telling me how beautiful young Hero is, Saying I liked her before I went to wars.</i></p>

მოცემულ მაგალითებში, გარდა ლექსიკური და გრამატიკული ტრანსფორმაციებისა, სახეზე გვაქვს იამბიკური პენტამეტრით შესრულებული პოეტური თარგმანი.

შემდეგი მაგალითიც წარმოადგენს იამბიკური რიტმის ნათელ ნიმუშს.

პირველი ფოლიო	პოეტური თარგმანი	თანამედროვე თარგმანი
<p><i>Thou will be a lover presently, And tire the hearer with a book of words. If thou dost love fair Hero, cherish it, And I will break with her, and her father, And thou shalt have her. Was't not this end That thou began'st to twist so fine a story?</i></p>	<p><i>You'll sound more like a lover soon enough, And wear your listener down with reams of talk, So if you love dear Hero, nurture it, And I will raise it with her and her father, And I will win her. Wasn't this your aim In spinning out so delicate a tale?</i></p>	<p><i>You will soon be like a lover, And exhaust your listeners with a book's worth of words, If you do love beautiful Hero, cherish it, And I will tell her, and her father, And you shall have her. Wasn't this the reason That you began to tell me such a pretty story?</i></p>

პროზას დიდი ადგილი უჭირავს კომედიაში „აურზაური არაფრის გამო“. პიესის თითქმის მესამედი დაწერილია პროზაული ფორმით. მთავარი მოქმედი გმირების ბეატრიჩეს და ბენედიქტის ამქვეყნიური, რეალური და პრაგმატული შეხედულებები კი გადმოცემულია პროზის სახით. სიყვარულის თემა კომედიაში „აურზაური არაფრის გამო“ სრულიად განსხვავებული სახით არის გადმოცემული. აღნიშნულ კომედიაში სიყვარული პრაგმატული და რეალურია. დასახელებულ კომედიაში შექსპირი კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს იმ კრიტიკულ მოსაზრებას, რომ პროზაული მეტყველება გამოიყენებოდა უფრო დაბალი სოციალური სტატუსის მქონე მოქმედი გმირებში. ბენედიქტისა და ბეატრიჩეს იუმორი - ფაქტიურად კი წყევლა - გადმოცემულია პროზის სახით. თუმცა, ეს ასევე ხაზს უსვამს გაცილებით უფრო სათუთ გადახრას გმირების მხრიდან - თეატრალთა მოლოდინი იყო, რომ მოქმედ გმირებს პოეტურად, ლექსად ესაუბრათ. ბენედიქტი და ბეატრიჩე თავიანთი საუბარის მანერით იმედს უცრუებენ მაყურებელს. თუმცა მათთვის ნათელი ხდება, რომ საქმე ეხება სოციალური ნორმიდან გადახრის საკითხს. მათი შეხედულებები ქორწინების შესახებ მიაწინებებს, რომ ისინი თავიანთი დროის სოციალურ ნორმებს სცილდებიან. საზოგადოებაში, სადაც ქორწინება არის მნიშვნელოვანი, მოქმედი

გმირები სასაცილოდ აღიქვამენ მას. სამაგიეროდ, შექსპირის მიზანი იყო ეჩვენებინა, რომ ბენედიქტსა და ბეატრიჩეს სახით იგი ეწინააღმდეგებოდა ელისაბედის ეპოქის დრამის სტილისტურ შეხედულებებს. მაშასადამე, პოეტური სტილი მოცემულ პიესაში ძალიან მიზნობრივად არის გამოყენებული, მაღალი სოციალური რანგის მოქმედი გმირებისათვის.

რაც შეეხება შემდეგ შიდაენობრივ თანამედროვე თარგმანს, ის შესრულებულია მარტივი და თანამედროვე ინგლისური ენით. დღეისათვის თანამედროვე თარგმანების დიდი მრავალფეროვნება არსებობს, რომლებიც განკუთვნილია მკითხველის სხვადასხვა კატეგორიაზე. ჩვენთ ხელთ არსებული თანამედროვე თარგმანი გამოიცა 2011 წელს ამერიკის შეერთებულ შტატებში. თანამედროვე თარგმანების ნაირსახეობებს აღმოვაჩინთ ასევე ინტერნეტ სივრცეშიც. ყველა სახის თანამედროვე თარგმანი მიზნად ისახავს ტექსტის გამარტივებას XXI საუკუნის მკითხველისთვის.

ილუსტრირებისათვის შეგვიძლია განვახორციელოთ შეპირისპირებითი ანალიზი წყარო ტექსტსა და თანამედროვე თარგმანს შორის.

წყარო ტექსტი	<i>A victory is twice itself when the achiever brings home full number. I find here that Don Pedro hath bestowed much honour on a young Floretine called Claudio.</i>
თანამედროვე ტექსტი	<i>A victory is twice as good when the person who achieves victory brings home all the soldiers. I read here that Don Pedro has given much honor to a young Floretine called Claudio.</i>

როგორც ვხედავთ, მოყვანილ მაგალითში შემდეგი სახის ცვლილებები შეინიშნება:

ა) *achiever* – *person* – *victor* – განზოგადოება

ბ) *I find here* – *I read here* – *I see here* – პარაფრაზი

ბ) სინონიმური თარგმანები – *action/ combat/ battle; gentlemen – noblemen*

How many gentlemen have you lost in this action? (წყარო ტექსტი)

How many noblemen have you lost in combat? (თანამედროვე თარგმანი)

წყარო ტექსტში მოცემული კითხვითი წინადადება თანამედროვე თარგმანში შენარჩუნებულია იგივე ფორმით, თუმცა მას ენაცვლება განსხვავებული ლექსიკური ფრაზა, რომლებიც შინაარსობრივ დონეზე ერთი და იგივე მნიშვნელობის მატარებელია, მაგალითად *Did he break out into tears? – Did he burst into tears?*

განხილული მასალის საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ვიზიარებთ და ვეთანხმებით იაკობსონის მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ შიდაენობრივი თარგმანი წარმოადგენს თარგმანის ერთ–ერთ განსხვავებულ სახეს. გავანალიზებთ რა შიდაენობრივი თარგმანის ადგილი თარგმანმცოდნეობაში, მისი როლი თანამედროვე სამყაროში და შექსპირის პიესათა შიდაენობრივი თარგმანების განმაპირობებელი ფაქტორები, მივედით დასკვნამდე, რომ მკვლევართა შორის აზრთა სხვაობა თარგმანის განმარტების შესახებ, გამოწვეულია თავად ტერმინის ფართო მნიშვნელობით. თანამედროვე სამყარო და კულტურათშორისი გაიოლებული კომუნიკაციები მოითხოვს ტექსტის ტრანსფორმაციას სხვადასხვა კუთხითა და ფორმით, რათა ტექსტი მარტივად გასაგები და აღსაქმელი იყოს მკითხველისთვის. როგორც აღვნიშნეთ, შექსპირის პიესათა შიდაენობრივ თარგმანებს ხანგრძლივი ისტორია აქვს. პირველი ფოლიო მივიჩნით საწყის ტექსტად, ხოლო მასზე დაყრდნობით გამოცემული სხვადასხვა გამოცემა კი შიდაენობრივ თარგმანებად. დავადგინეთ, რომ შექსპირის ადრეული შიდაენობრივი თარგმანისთვის დამახასიათებელია ენის ცვლილება და მისი განვითარების ფაქტორი, ასევე შექსპირის ორიგინალი პროზონსი, მართლწერა და პუქტუაცია. როგორც შევნიშნეთ, თანამედროვე მკითხველისთვის ტექსტში მოცემული გარკვეული ლექსიკური ერთეულები და ფრაზები საჭიროებენ ადაპტირებას. ასევე, საჭირო ხდება რთული გრამატიკული კონსტრუქციების დაშლა და ზოგიერთ შემთხვევაში დამატებითი

შენიშვნების გაკეთება. ჩვენი მოსაზრების თანახმად, ადაპტირებული ტექსტი არის მეორეული ტექსტი ანუ შიდაენობრივი თარგმანი, რომლის დროსაც, როგორც ენათშორის თარგმანში, ხორციელდება ანტონიმური და სინონიმური თარგმანი, პარაფრაზი, გენერალიზაცია და ა.შ. ყოველივე ეს მიუთითებს, რომ შიდაენობრივი თარგმანებისთვის დამახასიათებელია იგივე ტიპის თარგმნელობითი ხერხები, როგორც ენათშორის თარგმანისთვის. როგორც განვმარტეთ, შემდეგი სახის გამოცემები, როგორიცაა პირველი, მეორე, მესამე და მეოთხე ფოლიო, ემსახურებოდა მხოლოდ ტექსტის რედაქტირებას და მოდიფიკაციას. შექსპირის შიდაენობრივ თარგმანებს შეგვიძლია მივაკუთვნოთ შემდეგი გამოცემები, როგორებიცაა: შექსპირის თანამედროვე თარგმანები, პოეტური და პროზაული თარგმანები, ზღაპრები და მოთხრობები ბავშვებისთვის. განხილული მაგილეთები ცხადყოფენ, რომ ყოველი დასახელებული თარგმანი განკუთვნილია განსაზღვრული კატეგორიის მკითხველისთვის. და ბოლოს, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ შექსპირის შიდაენობრივი თარგმანების ლაიტმოტივია „იყოს შექსპირი ყველასათვის გასაგები“.

თავი III

სემიოტიკათშორისი თარგმანის ტიპები და თარგმანის სტრატეგიები შექსპირის კომედიების მიხედვით

3.1. სემიოტიკათშორისი თარგმანის ადგილი თარგმანმცოდნეობაში, მისი სახეები და მნიშვნელობა თანამდროვე საზოგადოებაში

სემიოტიკა თანამედროვე ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა შორის ერთ–ერთი პრიორიტეტული მიმართულებაა. ის არის, ერთი მხრივ, კვლევის მეთოდოლოგია და მეორე მხრივ, დამოუკიდებელი სამეცნიერო დარგი.

შეიძლება ითქვას, რომ სემიოტიკა, როგორც დარგი არის ერთგვარი მეტამეცნიერებაც, რომელიც მე–20 საუკუნის დასაწყისში გამოჩნდა და მისი შექმნის იდეა რამდენიმე მეცნიერს გაუჩნდა ერთდროულად. სემიოტიკის ფუძემდებლად ითვლება ჩარლზ პირსი, რომლის იდეები შემდეგში ჩარლზ უილიამ მორისმა განავითარა, ხოლო ფერდინანდ დე სოსიურმა სემიოლოგიის საფუძვლები ჯერ კიდევ ზოგადი ლინგვისტიკის კურსში ჩამოაყალიბა. მე–20 საუკუნეში სემიოტიკა სხვადასხვა მიმართულებით განვითარდა. ამერიკულ სემიოტიკაში შესწავლის ობიექტი სხვადასხვა არავერბალური სიმბოლური სისტემები იყო. ევროპა კი გაჰყვა სოსიურის ტრადიციას და სემიოტიკა ძირითადად ლინგვისტიკებმა რ. იაკობსონმა, ს. კარცევსკიმ, ასევე ლიტერატურათმცოდნე ი. ტინიანოვმა განავითარეს, ხოლო უფრო მოგვიანებით კი, სტრუქტურული მეთოდები სოციალური და კულტურული მოვლენების ანალიზისას გამოიყენეს ფრანგმა და იტალიელმა სტრუქტურალისტებმა რ. ბარტმა და უ. ეკომ

სემიოტიკის შესწავლის საგანია ნიშანი და ნიშანთა სისტემები. როდესაც კონკრეტული მეცნიერი (ლინგვისტი, ფსიქოლოგი, ლოგიკოსი, კიბერნეტიკოსი, ლიტერატურათმცოდნე და სხვ.) აღწერს ნიშანს, ასეთ შემთხვევაში, ნიშნის განსაზღვრის დროს ის შემოიფარგლება კონკრეტული მეცნიერების მასალით, რის გამოც ნიშნის განსაზღვრა არაზუსტი და არასაკმარისია. სემიოტიკის კვლევის მიზანია

სხვადასხვა მეცნიერების გაერთიანებით გამოიმუშაოს ნიშნის მაქსიმალურად ზუსტი განსაზღვრება და დაადგინოს ის კანონები, რომლებითაც ნიშნები იმართებიან. სემიოტიკა ახალი დროის მეცნიერებაა, რომელიც შეისწავლის ნიშანთა სხვადასხვა სისტემის შექმნის, აგების და ფუნქციონირების კანონებს. ის თავისი კვლევის ობიექტს პოულობს ყველგან, იქნება ეს ენა, მათემატიკა, ლიტერატურა, არქიტექტურა, ქვეცნობიერი პროცესები, მითი, რიტუალი, აგრეთვე ცხოველთა და მცენარეთა სამყარო და ა.შ.

სემიოტიკის ძირითადი ტერმინია „ნიშანი“. სხვადასხვა დროსა და სხვადასხვა ავტორთან „ნიშანი“ განსხვავებულად განისაზღვრებოდა. არისტოტელესთან ნიშანი აღნიშნავს არა მარტო ნიშანს, არამედ სიტყვებსაც. ხოლო სიტყვები აზრის პირობით ნიშნებად არის მიჩნეული. ჩ. პირსის მიხედვით, ნიშანი სხვა არაფერია თუ არა უნივერსალური შუამავალი ადამიანის გონებასა და სამყაროს შორის. აღსანიშნავი დამოკიდებულების მიხედვით, ჩ. პირსი განასხვავებდა იკონურ, ინდექსურ და სიმბოლურ ნიშნებს. ჩ. პირსის სემიოტიკა განავითარა ჩ. მორისმა და მან სემიოტიკის ერთ–ერთი მთავარი ტერმინი „სემიოზისი“ განმარტა როგორც პროცესი, რომელშიც ნიშანი ფუნქციონირებს. ჩ. მორისმა გამოყო სემიოზისის სამი განზომილება, როგორებიცაა: სემანტიკა, რომელიც იკვლევს ნიშნის დამოკიდებულებას თავის ობიექტთან; სინტაქტიკა, რომელიც შეისწავლის ნიშნების ერთმანეთთან დამოკიდებულებას და პრაგმატიკა, რომელიც იკვლევს დამოკიდებულებას ნიშანსა და მის მომხმარებელს, ანუ ადამიანს შორის. ფ.დ. სოსიური განიხილავდა ნიშანს, როგორც დიატერალურს ანუ ორმხრივს, როგორც აღმნიშვნელსა და აღსანიშნის ერთიანობას, რომელსაც არა აქვს თავისთავად მნიშვნელობა და მხოლოდ სისტემის ელემენტებით განისაზღვრება. ფ.დ. სოსიურს მიზანშეწონილად არ მიაჩნდა ნიშნის სინონიმად სიმბოლოს განხილვა, რადგან ნიშანი არის პირობითი, ხოლო სიმბოლო არ შეიძლება ყოფილიყო ბოლომდე პირობითი.

ნიშნები ქმნიან ენას, რომელიც არის ყველა სხვა სისტემის ინტერპრეტატორი. მოგვიანებით, ს. კარცევსკიმ განავითარა ნიშნის იდეა და

შემოიტანა ასიმეტრიულობის, დუალიზმის გაგება. მისივე აზრით, აღმნიშვნელი და აღსანიშნი მხოლოდ წამიერად უკავშირდებიან ერთმანეთს. სხვადასხვა სკოლისა და ავტორის მიერ ნიშნისა და სიმბოლოს განსხვავებულმა, ზოგ შემთხვევაში სინონიმურმა განსაზღვრებებმა ამ ტერმინების აღრევა გამოიწვია. ჩ. პირსმა ნიშნის განსაკუთრებული სახე აღნიშნა სიმბოლოთი და ტერმინად გამოიყენა. ამ ფაქტმა გამოიწვია ომონიმია, რადგანაც ზოგიერთ ევროპურ ტრადიციაში შესაბამისი სიტყვით აღნიშნებოდა საერთო მნიშვნელობით ნიშანი. რაც შეეხება ფრანგულ ტრადიციას, ფრანგული ტრადიციის გათვალისწინებით, ბ. მალამბერგმა შემოგვთავაზა განგვესხვავებინა სემიოტიკა, რომელიც შეისწავლის არაენობრივ ნიშნებს, მეცნიერებისგან, რომელიც ენის სიმბოლოებს შეისწავლის. ხოლო ს. კასირელი სიმბოლურ ფორმებს მიაკუთვნებდა ენას, ნიჭსა და ხელოვნებას და სიმბოლურ სინონიმებად მიიჩნევდა. ზოგიერთი მეცნიერის მოსაზრებით კი, ნიშანი და სიმბოლო უბრალოდ სინონიმებია (<https://semioticsjournal.wordpress.com>).

ნიშნის საინტერესო ინტერპრეტაციას ვეთავაზობს რ. ბარტი, რომლის მიხედვით ნებისმიერი ნიშანი გულისხმობს სამი ტიპის დამოკიდებულებას. უპირველესად ის არის შინაგანი დამოკიდებულება, რომელიც აკავშირებს აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს და ორი გარეგანი დამოკიდებულება, რომელთაგან პირველი ვირტუალურია. იგი მიაკუთვნებს ნიშანს სხვა ნიშანთა განსაზღვრულ სისტემას, ხოლო მეორე დამოკიდებულება აქტუალურია და ის აერთიანებს ნიშანს გამონათქვამის სხვა ნიშნებთან. ამ დამოკიდებულებების მიხედვით, იგი გამოყოფს ნიშნის სამ განზომილებას. ეს განზომილებები გახლავთ: სიმბოლური, პარადიგმატული და სინტაგმატური.

ნიშნისა და სიმბოლოს სხვადასხვა განსაზღვრების შეჯერების საფუძველზე უნდა ვაღიაროთ სემიოტიკის ტერმინთა იერარქიაში 'ნიშანი' როგორც ძირითადი ტერმინი, რომლის მნიშვნელობა გაცილებით ფართოა ვიდრე სიმბოლოსი. სიმბოლო ნიშნის სახეა, რომელსაც თავისი მახასიათებლები აქვს და მხოლოდ ზოგ შემთხვევაში შეიძლება იყოს ის ნიშნის სინონიმი.

სემიოლოგები ლექსიკონებს „მნიშვნელობათა სასაფლაოს“ უწოდებენ. სემიოტიკას არ აინტერესებს სიტყვის მყარი ანუ სალექსიკონო მნიშვნელობა. ის არის ორიენტირებული არა იმდენად ნიშნის დენოტატიურ, რამდენადაც კონოტაციურ მნიშვნელობებზე, ანუ იმ მნიშვნელობებზე, რომელსაც სიტყვა იძენს ტექსტში ანუ კონტექსტში. სემიოზისის პროცესი პრაქტიკულად უსასრულოა, რადგან განსხვავებულია ის კონტექსტები, რომლებშიც ნიშანი ფუნქციონირებს. უმბერტო ეკოს აზრით, ნიშნის არსი იხსნება სწორედ ამ შემოუზღუდავ სემიოზისში, რაც იმაში გამოიხატება, რომ მნიშვნელობა არასდროს არ ქმნის ჩაკეტილ სისტემას, რამდენადაც ნიშანთა სამყარო კომუნიკაციის პროცესში მუდმივ მოძრაობაშია.

დღეისთვის სემიოტიკა წარმოადგენს საკმაოდ განვითარებულ თეორიას, რომლის მეთოდები საშუალებას გვაძლევს გავაანალიზოთ ადამიანის შემოქმედების სრულიად განსხვავებული სფეროები. ეს იქნება ლიტერატურის სფერო, პოლიტიკური სემიოტიკა, მასობრივი კომუნიკაციის სემიოტიკა, კინოს სემიოტიკა, თეატრის სემიოტიკა და სხვა. სემიოტიკის თვალთახედვით, სამყარო შეიძლება წარმოვიდგინოთ ისეთ ნიშანთა სისტემად, რომელიც თავის თავში უამრავ განსხვავებულ ქვესისტემას მოიცავს. თანაც ამ მიკროსისტემების ენა სრულიად განსხვავებულია ერთმანეთისაგან. შეიძლება თუ არა არსებობდეს განსხვავებულ სისტემათა საერთო ენა, ან რით განსხვავდება და რა საერთო აქვთ ერთი სისტემის ნიშანს მეორე სისტემის ნიშანთან. ან რატომ მოუყარა თავი სემიოტიკამ ყველა განსხვავებულ ნიშანს? არსებობს თუ არა უნივერსალური ნიშნები?

რ. ბარტის სიტყვებით, ნიშნის ისტორია, ეს მისი გაცნობიერების ისტორიაა. ეს არის მეცნიერების დამოკიდებულება ნიშნის მიმართ მისი ყველაზე ზედაპირული შესწავლიდან სიღრმისეული შესწავლისაკენ.

სემიოტიკის, როგორც მეცნიერების და როგორც კვლევის მეთოდის, გააქტიურება და გააქტუალურება თავისთავად უკვე იმის ნიშანია, რომ სამყარო გართულდა, ადამიანები „გართულდნენ“ და ნიშნები დაშორდნენ იმას, რასაც

ნამდვილად გამოხატავდნენ, ნიშნები დაშორდნენ არსს... ზოგ შემთხვევაში კი, ნიშნებმა მიატოვეს მნიშვნელობები და დაცარიელდნენ, მოხდა ნიშნის დესემანტიზაცია (<https://semioticsjournal.wordpress.com>).

თეორიულ მიდგომათა გარკვეული სხვადასხვაობის მიუხედავად, ნიშნის კლასიკურ განსაზღვრებად აღიარებულია ამერიკელი ფილოსოფოსის და ლოგიკოსის ჩარლზ პირსის დეფინიცია: „ნიშანი ახდენს საგნის რეპრეზენტაციას და ენაცვლება მას ცნობიერებაში“. პირსსავე ხვდა წილად სემიოტიკის, როგორც ახალი სამეცნიერო დისციპლინის, ფუძემდებლობის პატივი. ძველი ბერძნების წვლილი კი ტერმინის წარმოშობაში აღიბეჭდა: seemion – ნიშანი. „სემიოლოგიას“ უპირატესად ფრანგულ სტრუქტურალიზმს და პოსტსტრუქტურალისტურ თეორიებს უკავშირებენ და საკუთვრივ ლინგვისტური მეთოდის აღმნიშვნელ ტერმინად მოიაზრებენ. „სემიოტიკა“ კი ინგლისურ-ამერიკული სამეცნიერო სკოლების გამოკვლევებთან და ფორმალურ ლოგიკურ-მათემატიკურ მიმართულებასთან ასოცირდება.

სემიოტიკის განვითარება უშუალოდ უკავშირდება მე-19, მე-20 საუკუნეების დიდ მეცნიერულ აღმოჩენებს საბუნებისმეტყველო, ზუსტ და ჰუმანიტარულ სფეროებში და მათ ფილოსოფიურ-თეორიულ განზოგადებებს. ამ დროიდან ლოგიკოსებთან და მათემატიკოსებთან ერთად კვლევებში ჩაებენ ლინგვისტები, ლიტერატურათმცოდნეები, ფსიქოლოგები, ბიოლოგები და კულტუროლოგები. შესაბამისად, განსხვავებული მეთოდოლოგიები და მიდგომები გამოვლინდა.

თავისი ინტერესის ობიექტებს სემიოტიკა სამ დიდ ჯგუფში აერთიანებს: პირველი – ენისა და ლიტერატურის სემიოლოგია, რომელიც შეისწავლის და აღწერს სამეტყველო ენასთან დაკავშირებულ ნიშნობრივ მოვლენებს; მეორე – ხელოვნებისა და სოციალურ-კულტურული სისტემის სემიოტიკა (ფერწერა, მუსიკა, არქიტექტურა, კინო, მოდა, რიტუალები, წეს-ჩვეულებები და სხვა); მესამე – ცხოველთა კომუნიკაცია და ბიოლოგიურ კავშირთა სისტემები.

ნიშნის ყველაზე სრულყოფილ და გავრცელებულ სისტემას წარმოადგენს ენა. ე. ბენვენისტის მოსაზრებით, „იგი არის ყველა სხვა სისტემის ინტერპრეტატორი“. ამრიგად, ნიშნობრივ მოვლენათა შესწავლაში სწორედ ლინგვისტურ სემიოლოგიას ერგო წილად სამაგალითო დისციპლინათშორისი მეცნიერების როლი (ბარბაქაძე 2013: 25).

ჩ. პირსის განმარტებით, ელემენტარული ნიშნობრივი ურთიერთობისათვის, ანუ იმისათვის, რომ ნიშანი ნიშნად ჩაითვალოს, აუცილებელია, რომ: 1. იგი იყოს გამოსახვის საშუალება (რეპრეზენტატი); 2. მიეკუთვნებოდეს რაიმე ობიექტს (რეფერენტს) და 3. ახდენდეს იმ დამოკიდებულების რეალიზაციას, რომელსაც ინტერპრეტაციულს ვუწოდებთ (ინტერპრეტანტი). ეს უკანასკნელი აუცილებელი პირობაა იმისათვის, რომ სიტყვა ნიშნად ვაღიაროთ. ინტერპრეტაცია წარმოადგენს განმარტებას. ყოველი ნიშანი ბადებს ინტერპრეტაციას და ეს პროცესი უსასრულოა. ამრიგად, სემიოზისი, რომელიც როგორც პირსის, ისე პოსტსტრუქტურალისტური თეორიების ერთ–ერთი ფუნდამენტური ცნებაა და ნიშნის ინტერპრეტაციის დინამიკურ პროცესს წარმოადგენს (ბარბაქაძე 2013: 10).

განხილულის შედეგად, სემიოტიკა, როგორც მეცნიერების დარგი არის:

- მეცნიერება ნიშანთა შესახებ;
- მეცნიერება ნიშნებზე და ნიშანთა სისტემებზე;
- მეცნიერება ნიშანთა სისტემებზე, რომლებიც ფუნქციონირებენ ბუნებასა და საზოგადოებაში;
- მეცნიერება, რომელიც შეისწავლის განსხვავებულ ნიშანთა სისტემების აგებულებასა და ფუნქციონირების ზოგად კანონზომიერებებს.

ტრადიციულად, სემიოტიკა აღწერს ფორმალიზებულ ნიშანთა სისტემებს, რომელშიც კვლევის მეთოდი შემდეგნაირად გამოიყურება: ენა – ადამიანი,

სადაც ადამიანი განიხილება, როგორც სოციალური არსება, კომუნიკაციური პიროვნება, რომელიც ასრულებს ამა თუ იმ ენობრივ როლს სოციუმში.

სიღრმისეულ სემიოტიკაში კვლევის ვექტორი იცვლება: ადამიანი – ენა. სიღრმისეული სემიოტიკის შესწავლის ობიექტია ადამიანის შინაგანი სამყარო. შინაგანი, შემოქმედებითი ადამიანის პრეზენტაცია ენაში (ან სხვა ნიშანთა სისტემაში) ქმნის სრულიად განსხვავებულად ორგანიზებულ ნიშანთა სისტემებს. ერთი მხრივ, არსებობს ენა, როგორც შეტყობინების საშუალება მარტივი კომუნიკაციისთვის და, მეორეს მხრივ, არსებობს შემოქმედებითი ენა, რომელიც თავისი ფორმით უკვე მეტამორფულია. შემოქმედებითი ენა – ეს არის დიალოგი საკუთარ შინაგან მე–სთან, ამ დიალოგისას იბადება შინაგანი აზრობრივი სტრუქტურები. სემიოტიკური ჯაჭვი გამოიყურება შემდეგნაირად:

ადამიანი – შინაგანი ადამიანი – შინაგანი მეტყველება – ენა

როგორც მკვლევრები აცხადებენ, თანამედროვე სამყარო უფრო მეტად გახდა ვიზუალურად აღქმული, რადგან დრო დაჩქარდა, ახალი ტექნოლოგიები შემოიჭრა ჩვენს ცხოვრებაში და ადამიანი სულ უფრო და უფრო განიცდის დროის ნაკლებობას. ამიტომ მას ურჩევნია „დაინახოს“ ვიდრე „წაიკითხოს“. მაგრამ კომუნიკაციის საშუალებად მაინც ენა რჩება, რადგან სწორედ ის არის ჩვენი საზღვარი და უსაზღვროების წყაროც (<https://semioticsjournal.wordpress.com>).

პრინციპით: „ვხედავ, მესმის, ვგრძნობ!“ – ფსიქოლოგები აღქმის მიხედვით ადამიანებს ჰყოფენ: ვიზუალურად, აუდიალურად და კინესთეტიკურად.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, რ. იაკობსონს ეკუთვნის თარგმანის სამი სახეობის ფორმულირება. მისი აზრით, სემიოტიკათმორისი თარგმანი არის ვერბალური ნიშნების ინტერპრეტაცია არავერბალური ნიშანთა სისტემის ნიშნების გზით. იმდენად რამდენადაც, ყველა ენა ვერბალურია, „ენის“ შესახებ ვხვდებით შემდეგნაირ განმარტებას: “Animate communicative system working through the combination of sensory sign”. „ცოცხალი საკომუნიკაციო სისტემა, რომელიც

ფუნქციონირებს სენსორული ნიშნების კომბინაციაში“. ეს მიანიშნებს, რომ „ტექსტი“ შეიძლება განვსაზღვროთ, როგორც „ნებისმიერი სენსორული ნიშნების კომბინაცია, რომელიც მიზნად ისახავს კომუნიკაციის დამყარებას“ (Gottlieb 2003: 167).

ტექსტის მოცემულ განმარტებაზე დაყრდნობით, შეგვიძლია მოვიყვანოთ თარგმანის უფრო ფართო განმარტება, როგორცაა მაგალითად, „ნებისმიერი პროცესი, და აქედან გამომდინარე შედეგი, რომელშიც სენსორული ნიშნების კომბინაციის კომუნიკაციურ ინტენციას ენაცვლება სხვა რეფლექციური კომბინაცია“ (Gottlieb 2003: 168).

თარგმანის ფენომენის განმარტების კოლოსალური რაოდენობა, მისი მრავალგანზომილებიანი დეფინიციებით შემდეგი ოთხი პარამეტრის მიხედვით შეგვიძლია გავმიჯნოთ:

1. სემიოტიკური იდენტურობა თუ არაიდენტურობა წყარო და სამიზნე ენებს შორის, რომელიც ანსხვავებს შიდასემიოტიკურ თარგმანს და სემიოტიკათშორისი თარგმანის;
2. ცვლილებები თარგმანის სემიოტიკურ კომპოზიციაში შესაძლოა იყოს ა) იზოსემიოტიკური (იმავე არხ(ებ)ის გამოყენება, რომელიც წყარო ტექსტშია მოცემული), ბ) დიასემიოტიკური (სხვადასხვა არხის გამოყენება), სუპერსემიოტიკური (მეტი არხის გამოყენება) ან კიდევ ჰიპოსემიოტიკური (გაცილებით ნაკლები არხის გამოყენება ვიდრე წყარო ტექსტშია მოცემული);
3. მთარგმნელის საქმიანობის თავისუფლების დონე, რომელიც განასხვავებს ინსპირაციულ თარგმანს კონვენციური თარგმანისგან;
4. წყარო ან/და სამიზნე ტექსტში ვერბალური მასალის არსებობა ან არარსებობა, რომელიც ქმნის განსხვავებას თარგმანებს შორის და, რომელიც ა) რჩება ვერბალური, ბ) შემოაქვს არავერბალური

ელემენტები, გ) შემოაქვს ვერბალური ელემენტები და დ) რჩება არავერბალური.

ვიდრე განვიხილავდეთ თარგმანის ტიპებს, საჭიროა დავახასიათოთ ზემოთ ჩამოთვლილი ოთხი სახის სემიოტიკური თარგმანი:

I - სემიოტიკათშორისი და შიდასემიოტიკური თარგმანები

ა) სემიოტიკათშორისი (ინტერსემიოტიკური) თარგმანი ხორციელდება მაშინ, როცა სამიზნე ტექსტის კომუნიკაციის ერთი ან მეტი არხი განსხვავდება წყარო ტექსტის არხებისგან. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, სემიოტიკათშორის თარგმანს ადგილი აქვს მაშინ, როდესაც წყარო და სამიზნე ენის ტექსტები სემიოტიკურად არ არიან ეკვივალენტური.

ბ) შიდასემიოტიკური (ინტრასემიოტიკური) თარგმანი ხორციელდება მაშინ, როცა წყარო და სამიზნე ტექსტში გამოყენებულია ერთი და იგივე ნიშანთა სისტემა. რ. იაკობსონის ტერმინის ინტერსემიოტიკური თარგმანის გათვალისწინებით, შემოგვაქვს ინტრასემიოტიკური ანუ შიდასემიოტიკური თარგმანის ტერმინი.

✓ შიდაენობრივი – თარგმანი მოიცავს შემდეგ ქვეკატეგორიებს:

ა) დიაქრონული თარგმანი – ქვეყნის ისტორიის სხვადასხვა პერიოდში იმავე ენაზე შექმნილი ტექსტი;

ბ) დიალექტური თარგმანი – ამავე ენაზე, სხვადასხვა გეოგრაფიულ და სოციალურ გარემოებაში შექმნილი ტექსტი;

გ) დიამესიკური თარგმანი – გულისხმობს ცვლილებას ენის კილოში, მაგ: ზეპირი და წერით მეტყველება ან პირიქით, წერილობითი მეტყობინება და სატელეფონო საუბარი;

დ) ტრანსლიტერაციული თარგმანი – მოიცავს ალფაბეტში ცვლილებების შეტანას (<http://www.euroconferences.info/>).

II) იზოსემიოტიკური, დიასემიოტიკური, სუპერსემიოტიკური და ჰიპოსემიოტიკური თარგმანები.

ა) პროტოტიპული თარგმანი, რომელსაც ზოგჯერ „სათანადო თარგმანს“ უწოდებენ, არ არის მხოლოდ შიდაენობრივი, არამედ ის არის ასევე იზოსემიოტიკურიც, რომელიც კომუნიკაციას ამყარებს ზუსტად იმავე სემიოტიკური არხებით, რაც წყარო ტექსტშია მოცემული. ეს მოიცავს ყველა სახის წერილობით თარგმანს. იზოსემიოტიკური თარგმანი მოიცავს როგორც მონოსემიოტიკურ ტექსტს (ზეპირი დისკურსი ინტერპრეტირებული უცხო ენის მოსაუბრესთვის) ასევე, პოლისემიოტიკურ ტექსტსაც (ყველაზე ნათელი მაგალითია დუბლირება, სადაც წყარო სემიოტიკური კომპოზიცია შენარჩუნებულია თარგმანში).

ბ) დიასემიოტიკური თარგმანი ხასიათდება წყარო ტექსტისგან განსხვავებული კომუნიკაციის არხების გამოყენებით. დიასემიოტიკური თარგმანის მონოსემიოტიკური მაგალითია წერილობითი მუსიკალური ტექსტი (ნიშნები, რომელიც აჩვენებს მუსიკალურ ნოტებს), ხოლო პოლისემიოტიკური მაგალითი კი არის სუბტიტრები.

გ) სუპერსემიოტიკურ თარგმანში ნათარგმნი ტექსტი ავლენს მეტ სემიოტიკურ არხს ვიდრე წყარო ტექსტშია მოცემული, მაგალითად მხატვრულ ნაწარმოებზე დაყრდნობით გადაღებული მხატვრული თუ დოკუმენტური ფილმი.

დ) დაბოლოს, ჰიპოსემიოტიკური თარგმანი გულისხმობს, რომ თარგმანის სემიოტიკური „გამტარუნარიონობა“ არის ვიწრო ვიდრე წყარო ტექსტში. მაგალითად, როდესაც პანტომიმის მსახიობი გადმოსცემს დრამატული ტექსტის ვერბალურ ნაწილს. მოცემულ კატეგორიაში შედის ასევე სპეციალური სატელევიზიო გადაცემები სმენადაქვეითებული ადამიანებისთვის, ან კიდევ აუდიო პერფორმანსი მხედველობით შეზღუდული აუდიტორიისთვის.

III - კონვენციური და ინსპირაციული თარგმანები

ა) კონვენციური თარგმანი, შიდასემიოტიკური და სემიოტიკათშორისი თარგმანების ჩათვლით, წყარო და სამიზნე ტექსტებს შორის პირდაპირი კავშირის

დამყარებით რჩება ტრანსპარანტული. ის უმეტესწილად ეყრდნობა ლექსიკურ მნიშვნელობებს და სწორხაზოვნად იცავს ენობრივ თუ მთარგმნელობით ნორმებს. ის არ ახდენს კონტექსტუალური მნიშვნელობის ინტერპრეტირებას.

ბ) ინსპირაციული თარგმნისას ერთი ტექსტის არსებობა განაპირობებს მეორე ტექსტის შექმნის პირობას. ინსპირაციულ თარგმანს ზოგჯერ თავისუფალ თარგმანსაც უწოდებენ.

კონვენციური და ინსპირაციული თარგმანის ტერმინები გამოიყენება ნაწილობრივ იმისათვის, რომ მივუთითოთ ორ კონცეპტუალურ ტერმინს შორის განსხვავება. ფრანგულენოვან კონტექსტში, ტერმინი „ტრადაპტაცია“ (Tradaptation) გამოიყენებოდა როგორც ლექსიკური ხიდი თარგმანსა და ადაპტაციას შორის (<http://www.euroconferences.info/>).

ვისარგებლეთ რა 3. გოტლიბის მიერ განმარტებული თარგმანებით, მათი მოკლე აღწერილობა შესაძლებელია გამოვსახოთ შემდეგნაირად.

წყარო ტექსტის სემიოტიკა	სემიოტიკათშორისი თარგმანი					
	ინსპირაციული თარგმანი			კონვენციური თარგმანი		
	არავერბალური	დევერბალიზაცია	ვერბალიზაცია	არავერბალური	დევერბალიზაცია	ვერბალიზაცია
იზოსემიოტიკური (იგივე არხები როგორც ორიგინალში)	[0. შეუძლებელია: კონტრადიქცია ტერმინებში]					
დიასემიოტიკური (განსხვავებული არხები)	1. მუსიკა დაფუნდნებული სკულპტურაზე	4. პოემა ნახატში	7. სპორტული გადაცემა რადიოთი	10. დაწერილი მუსიკა	13. პიქტოგრამები	16. მორხეს კოდის დეშიფრაცია
სუპერსემიოტიკური (მეტი არხები)	2. ანიმაციური ფილმი მუსიკაზე დაყრდნობით	5. რომანის ეკრანიზებული ადაპტაცია	8. სპორტული გადაცემა ტელევიზიით	11. სტატისტიკური გრაფიკები	14. სასცენო მიმართულებები	17. ინტერპრეტირებული ნიშნის ენის მომხმარებელი
ჰიპოსემიოტიკური (ნაკლები არხები)	3. ფუტურის ცეკვის ესკიზი	6. პანტომიმა	9. DVD აუდიო ჩანაწერი	12. ბალეტის ნოტაცია	15. ბრაილის სახელმძღვანელო	18. სქემები ბრმათათვის

ცხრილი.1: თარგმანის ტაქსონომია აღქმული მიზნობრივი სამიზნე ტექსტების მიერ

წყარო ტექსტის სემიოტიკა	შიდასემიოტიკური თარგმანი					
	ინსპირაციული თარგმანი			კონვენციური თარგმანი		
	არავერბალური	ენათაშორის	შიდაენობრივი	არავერბალური	ენათაშორის	შიდაენობრივი
იზოსემიოტიკური (იგივე არხები რაც ორიგინალში)	19. ახალი მუსიკალური არანჟირება სტანდარტული ჰანგით	20. უცხოური ფილმის ახალი რიმეიჟინგი	21. კლასიკური ფილმის თანამედროვე ადაპტირება	22. ნიშნების ინტერპრეტაცია	23. დუბლირებული ფილმი	27. ტრანსლიტერაცია
დიასემიოტიკური (განსხვავებული არხები)	უცნობია ავტორისთვის				24. 'ეგზოტიკური' ფილმების სუბტიტრება	28. აუდიო წიგნები კომპაქტურ დისკზე
სუპერსემიოტიკური (მეტი არხები)					25. მსგავსი ენის ფილმის სუბტიტრება	29. რეკლამა ცოცხალი აუდიტორიისთვის
ჰიპოსემიოტიკური (ნაკლები არხები)					26. პირდაპირი რადიო გადაცემა	30. სუბტიტრების სმენა დაქვეითებულ აუდიტორიისთვის

ცხრილი. 2 – შიდასემიოტიკური ტიპები.

ზემოთ მოყვანილ ცხრილში კონკრეტული მაგალითები დასახელებულია თარგმანის თითოეულ ტიპისთვის. როგორც ვხედავთ, მოცემულია თარგმანის ტექსონიმია (<http://www.euroconferences.info/>).

განხილულ სემიოტიკურ თარგმანებზე დაყრდნობით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თანამედროვე დრო და საზოგადოება ბუნებრივად მოითხოვს აქამდე არსებულის და შექმნილის ადაპტირებას, გარდაქმნას და თარგმნას.

შექსპირის ვერბალური ტექსტების/პიესების თანამედროვე სემიოტიკათშორისი და შიდასემიოტიკური თარგმანები შემდეგი სახით ავსებენ ჰ. გოტლიბის ცხრილს.

შექსპირის პიესათა სემიოტიკათშორისი თარგმანების ტიპები

წყარო ტექსტის სემიოტიკა	სემიოტიკათშორისი თარგმანი					
	ინსპირაციული თარგმანი			კონვენციური თარგმანი		
	არავერბალური	დევერბალიზაცია	ვერბალიზაცია	არავერბალური	დევერბალიზაცია	ვერბალიზაცია
იზოსემიოტიკური (იგივე არხები როგორც ორიგინალში)	[0. შეუძლებელია: კონტრადიქცია ტერმინებში]					
დიასემიოტიკური (განსხვავებული არხები)	1. სკულპტურა ვერბალურ ტექსტზე დაყრდნობით (დანართი 1)	3. პიესა ნახატში (დანართი 3)		7. დაწერილი მუსიკა		
სუპერსემიოტიკური (მეტი არხები)	2. ანიმაციური ფილმი მხატვრულ ტექსტზე დაყრდნობით (დანართი 2)	4. რომანის ეკრანიზებული ადაპტაცია				
ჰიპოსემიოტიკური (ნაკლები არხები)		5. პანტომიმა (დანართი 4)	6. DVD აუდიო ჩანაწერი	8. ბალეტი (დანართი 5)	9. ბრაილის სახელმძღვანელო	

წყარო ტექსტის სემიოტიკა	შიდასემიოტიკური თარგმანი						
	ინსპირაციული თარგმანი			კონვენციური თარგმანი			
	არავერბალური	ენათაშორის	შიდაენობრივი	არავერბალური	ენათაშორის	შიდაენობრივი	
იზოსემიოტიკური (იგივე არხები რაც ორიგინალში)		უცხოური ფილმის თანამედროვე გადაღება	კლასიკური ფილმის ადაპტირება		დუბლირებული ფილმი		
დიასემიოტიკური (განსხვავებული არხები)	უცნობია ავტორისთვის					აუდიო წიგნები კომპაქტურ დისკზე	
სუპერსემიოტიკური (მეტი არხები)						ფილმის სუბტიტრეზა იმავე ენაზე	
ჰიპოსემიოტიკური (ნაკლები არხები)						სუბტიტრეზები სმენა დაქვეითებული აუდიტორისათვის	

როგორც ვხედავთ, შექსპირის პიესების სემიოტიკათშორისი თარგმანების საკმაოდ დიდი ნაირფერობა არსებობს და მოიცავს ადამიანის საქმიანობის თითქმის ყველა სფეროს. ის მორგებულია ყველა სახის მკითხველსა თუ მაყურებელზე, მათ მზარდ ინტერესსა და მოთხოვნაზე.

3.2. კომედიის ილუსტრაცია, როგორც სემიოტიკათშორისი თარგმანი

ხელნაწერი წიგნების ისტორია უხსოვარი დროიდან თარიღდება. ხელნაწერი წიგნების ფერადი სურათებით მორთვის ტრადიცია კი განვითარდა დასავლეთში. პირველი ილუსტრირებული წიგნი ჩნდება მე-15 საუკუნეში, რასაც მოჰყვა ქსილოგრაფიები– გრავიურები ხეზე და ლითოგრაფია (https://en.wikipedia.org/wiki/Book_illustration).

ილუსტრაცია, როგორც დღეს მას ჩვენ ვუწოდებთ, მოიცავს ადრეულ ევროპულ გრავიურულ ნამუშევრებს. 1400–იან წლებში, სათამაშო კარტის შექმნამ განაპირობა ილუსტრირებული ნახატების ლოგიკური წყობის პრინციპი. პირველი ილუსტრირებული წიგნები რელიგიური ხასიათის და საღვთო თემატიკის იყო. მოგვიანებით ილუსტრირებულმა წიგნებმა პოპულარობა მოიპოვა საზოგადოებაში და შესაბამისად, გამომცემლები ითვალისწინებდნენ როგორც საზოგადოების ინტერესს, ასევე წიგნის ავტორთა მოთხოვნებსაც. უფრო მოგვიანებით კი, ილუსტრაციამ ახალი დანიშნულება შეიძინა. კერძოდ კი, ის მარტივად აღსაქმელი გახდა კონკრეტული მკითხველისთვის. დღესათვის, მკითხველთა კატეგორიის გათვალისწინებით იქმნება შესაბამისი ილუსტრირებული წიგნები.

ვერბალური ტექსტის გვერდით ილუსტრაციის დართვა, ან კიდევ, ვერბალური ტექსტის ილუსტრაციით ჩანაცვლება და ამ ხერხით სიუჟეტის გადმოცემა

წარმოადგენს სწორედ სემიოტიკათშორის თარგმანს. თანდართული ილუსტრაცია ეხმარება მკითხველს ტექსტის ვიზუალურ აღქმაში.

რ. იაკობსონი თავის ცნობილ სტატიაში „თარგმანის ლინგვისტური ასპექტები“ (Jakobson 1959:113–118) აღწერს სემიოტიკათშორის თარგმანს, როგორც ერთ–ერთს სამ შესაძლებელ შორის. მისივე განმარტებით, სემიოტიკათშორისი თარგმანი ანუ „ტრანსმუტაცია“ (გარდაქმნა) არის ვერბალური ნიშნების ინტერპრეტაცია არავერბალურ ნიშანთა სისტემის ნიშნების გზით (Jakobson 1959: 114). მაგალითად, ვერბალური ტექსტი შეიძლება ჩაანაცვლოს მხატვრულმა ან მულტიფიკაციურმა ფილმმა, პერფორმანსმა, და ა.შ.

სემიოტიკათშორისი თარგმანი ქმნის შესაძლებლობას, რომ ორი განსხვავებული ნიშანთა სისტემა შესწავლილ იქნას თარგმანმცოდნეობის პრიზმაში. კერძოდ კი, კომედიის ილუსტრაცია გაშუქდეს როგორც თარგმანის სახე ილუსტრირებულ წიგნებში. ვერბალური ინფორმაციის კონვერსია არავერბალურ ინფორმაციად წარმოადგენს საკმაოდ რთულ და კომპლექსურ პროცესს. შესაბამისად, ჩვენი განხილვა ხორციელდება შემდეგ ვექტორზე: ტექსტს მივიჩნევთ საწყის წყაროდ, ხოლო ილუსტრაციას კი სამიზნე ქმედებად.

ვინაიდან ილუსტრაცია იქმნება ვერბალურ ტექსტზე დაყრდნობით და რიგი ნიუანსების გათვალისწინებით, ჩვენს კვლევაში ტექსტს ვადიარებთ საწყის/წყარო ტექსტად, ხოლო ილუსტრაციას კი მივიჩნევთ მეორეულ ტექსტად. თუმცა, მართალია ის მოსაზრებაც, რომ შესაძლებელია ჯერ შეიქმნას ილუსტრაცია და შემდგომ ტექსტი. მაგალითად, როდესაც დიკენსმა დაიწყო ნოველისტად მოღვაწეობა, მას დაავალეს დაეწერა მოთხრობა რობერტ სეიმორის (Robert Seymour) ილუსტრაციაზე დაყრდნობით; „პიკვიკის კლუბის ჩანაწერების“ პირველი გამომცემლობის წინასიტყვაობაში დიკენსი აღწერს, თუ როგორ შეიქმნა ნახატები: „ინტერვალი იყო ისეთი ხანმოკლე ხელნაწერის მიღებასა და მის პუბლიკაციას შორის, რომ მხატვარმა ილუსტრაციის დიდი ნაწილი შექმნა ავტორის მიერ ტექსტის ვერბალური აღწერით“.

თუმცა, მსგავსი კონკრეტული შემთხვევები, არ ეწინააღმდეგება არც იმ ფაქტს, რომ ილუსტრაცია ტექსტს ვიზუალური ფორმით წარმოადგენს და ბუნდოვნად არ ტოვებს ილუსტრირებული წიგნის მიზანს. ილუსტრაცია არის ილუსტრაცია, რადგანაც ის პირდაპირ კავშირშია ვერბალურ ტექსტთან, წინააღმდეგ შემთხვევაში ის იქნებოდა ნახატი ან კიდევ სურათი, ან სხვა რაიმე ვიზუალური ქმნილება, რომელიც დამოუკიდებლად იპოვიდა ადგილს ხელოვნების მუზეუმში თუ გალერეაში (<http://www.erudit.org/revue/meta/2008/v53/n1/017977ar.html>).

არსებობს ზოგადი ვარაუდი იმის შესახებ, რომ ვინაიდან ილუსტრაცია ხშირად იქმნება ვერბალური ტექსტის შემდეგ, ისინი წარმოადგენენ მეორეულ ან დაქვემდებარებულ ქმნილებას (Behrendt 1997:24).

ვიზიარებთ რა მოცემულ მოსაზრებას, ჩვენ ვაღიარებთ, რომ შემთხვევათა უმრავლესობაში ილუსტრაცია შეიძლება მივიჩნიოთ თარგმანად, რადგანაც პროცესი და მეთოდოლოგია, რომელსაც ილუსტრატორი იყენებს, იდენტურია ვერბალური ტექსტის თარგმანისას მთარგმნელის მიერ განხორციელებული პროცესისა და მის მიერ გამოყენებული მეთოდოლოგიისა (Bland 1958:35).

ჩვენს კვლევაში დასახული მიზნიდან გამომდინარე, გავაშუქებთ ილუსტრაციის თარგმანად მიჩნევის მიზეზებს და ასევე, ილუსტრაციით ტექსტის ჩანაცვლების გზებს.

რ. იაკობსონის მიერ ფორმულირებული თარგმანის კლასიფიკაციის მიხედვით, ილუსტრაცია შეუძლებელია მივიჩნიოთ თარგმანად. მისი ვარაუდი იმასთან დაკავშირებით, რომ მხატვრული ნაწარმოები ითარგმნება „კრეატიული ტრანსპოზიციით“ შესაძლებელია ილუსტრაციის არსად მივიჩნიოთ, რადგანაც ილუსტრაცია ლიტერატურულ ტექსტს იყენებს საყრდენად. თუმცადა, ეს არ გამორიცხავს იმ შესაძლებლობასაც, რომ ის შეფასდეს დამოუკიდებლად, როგორც ხელოვნების ნიმუში. რ. იაკობსონის იდეამ განვითარება ჰპოვა ბრაზილიაში, პოეტი–მთარგმნელის, ლიტერატურის თეორეტიკოსის ჰ.დ. კამპოსის კვლევებში. ჰ.დ.

კამპოსის თვალსაზრისით კრეატიული ტექსტის თარგმნა შესაძლებელია მხოლოდ ესთეტიკური რეკრეაციის გზით (Jakobson 1959: 118).

რეკრეაციის ანუ კვლავწარმოების თეორია პირდაპირ კავშირშია ილუსტრაციასთან. პოეზიის თარგმანის მსგავსად, ილუსტრირება მხოლოდ ტექსტუალური ელემენტების რეკრეაციის გზითაა შესაძლებელი. ისინი განსხვავდებიან ნიშანთა სისტემებისგან, მაგრამ ენაცვლებიან იგივე ტექსტის სხვა კონსტრუქციებს. ეს განსაკუთრებით ხდება კანონიკურ ნოველებში, რომლებიც უმეტეს შემთხვევაში ილუსტრირებულია სხვადასხვა მხატვრის მიერ. ილუსტრაცია ტექსტს არა მხოლოდ მხატვრულ, ესთეტიკურ თუ კულტურულ ფასეულობას სძენს, არამედ განსხვავებულ კულტურულ სისტემებში ის აორმაგებს აღნიშნულ ფასეულობებს. ილუსტრაცია გვევლინება როგორც ტექსტის რეფრაქცია/გადასვლა სხვა კულტურაში. ილუსტრაცია არა მხოლოდ უზრუნველყოფს კულტურული ელემენტების გადაცემას, არამედ სძენს მეტ ფასეულობას და უკვდავყოფს მას (Kallendorf 2001:121-148).

ზოგადად, ილუსტრაცია უნდა განისაზღვრებოდეს როგორც სემიოტიკათშორისი კავშირი უფრო კლასიფიკაციის თვალსაზრისით, ვიდრე პრაგმატული დატვირთვით. ილუსტრაცია იქმნება მსგავსი გზებით, როგორც ვერბალური თარგმანი, რაც სხვადასხვა მედიუმს შორის განსხვავებას ჰფენს ნათელს. აღნიშნულის სიცხადე ვლინდება ილუსტრაციის შექმნის პროცესის ბევრ ასპექტში. როცა ვსაუბრობთ თარგმანის მეთოდოლოგიაზე, უნდა აღვნიშნოთ, რომ მთარგმნელები და ილუსტრატორები იყენებენ მსგავს მთარგმნელობით მეთოდებს. ხერხები, როგორებიცაა დამატება, გამოტოვება, განმარტება და ვერბალური თარგმანის სხვა მახასიათებლები, გამოიყენება ილუსტრაციის შექმნაში.

ვერბალურ ტექსტისა და ილუსტრაციას შორის შესაძლოა დაფიქსირდეს სხვაობა, როგორიცაა მაგალითად ნაწყვეტი კომედიიდან „მეთორმეტე ღამე“.

– წადი აქედან, ვერ გაგვაჩერებ! – უყვირა ტობიმ.



– მაშ, კარგი, გრაფის ასულს ვეახლები და ყველაფერს ვეტყვი, – დაიქადნა მალვილიომ და ამპარტავნულად გავიდა გარეთ.

სერ ტობი მუშტით დაემუქრა.

მარიამ მკლავზე ხელი დაადო:

– წყნარად, სერ ტობი. მაგ კუდაბზიკას ისეთს მოვუწყობ, მთელმა ქვეყანამ მასხრად აივდოს.



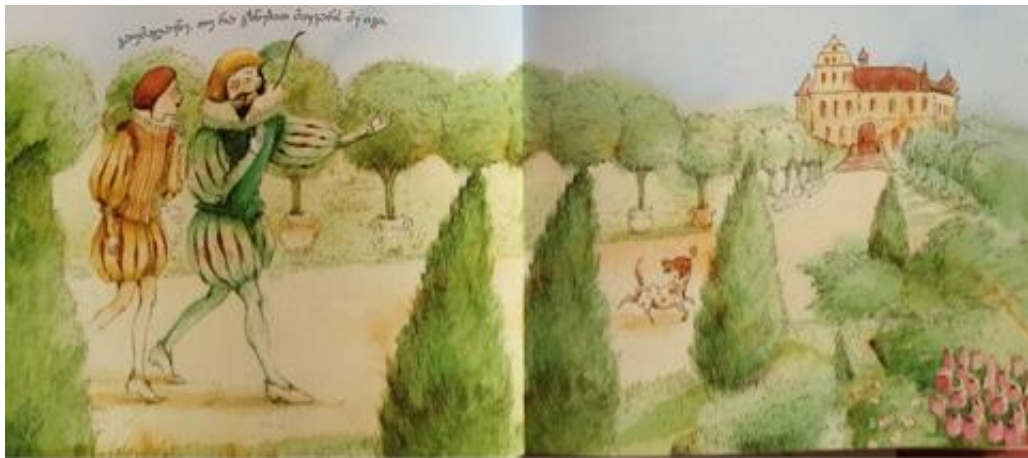
...სატრფიალო წერილს მივუგდებ, ვითომდა ლედი ოლივიასგან, და ეს ჩერჩეტიც დაიჯერებს, გრაფის ასულს ვუყვარვარო (უ.შექსპირის პიესები ბავშვებისთვის, 2014: 29).

აღნიშნულ მაგალითში, ნათლად ჩანს ილუსტრატორის პოზიცია, ის ტობის ყვირილს მაჩვენებელი თითის გამოყენებით დამუქრების ჟესტს გადმოსცემს. ილუსტრატორს გამოტოვებული აქვს მუშტით დამუქრების მომენტი. შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ ამის მიზეზი არის ილუსტრატორის მიდგომა მეორეხარისხოვან ინფორმაციის გადმოცემაზე.

რაც შეეხება დამატების მეთოდს, მაგალითი შესაძლებელია მოვიყვანოთ კომედიიდან „მეთორმეტე ღამე“.

„... მთელი სამი დღე ეჯდა და დაწვრილებით უამბობდა, როგორ უყვარდა ოლივია. ვიოლა, ანუ სეზარიო, კი უსმენდა და გული ტკბილად ეკუმშებოდა: ამნაირ კაცს ხომ ვერც ერთი ქალი ვერ ეტყვის უარს, ოლივია რაღად იწუნებს?“

– *მაშ, გამეგზავნე, სეზარიო, ოლივიასთან: ფრთა შეისხი და მასთან გაფრინდი, – დაავალა ბოლოს ჰერცოგმა, – ისე ქენი, რომ მოგისმინოს!*
ვიოლამ ტუჩი მოიკვნიტა. დარდით დანა პირს არ უხსნიდა – იმ სამ დღეში ისე მოხდა, რომ ორსინოს გულის კარი გაუღო და შეიყვარა.



მოცემულ ვერბალურ ტექსტში არ არის ნახსენები თუ სად შედგა მოქმედ პერსონაჟთა საუბარი. ილუსტრატორმა ის სასახლის მიმდებარე ბაღში წარმოიდგინა, სადაც პატარა ცუგა თან დასდევთ მათ. აღნიშნული მაგალითი არის ნათელი მანიშნებელი იმ მეთოდისა, თუ როგორ წარმოიდგენს ილუსტრატორი ვერბალურ

ტექსტს და გადმოსცემს მას არავერბალური გზით. ილუსტრაციაზე ასევე არ ჩანს ენის კვნიტის მომენტი, ერთი შეხედვით, სახეზე გვაქვს ჰერცოგის და მსახურის ბაასი სასახლის ეზოში.

მ. ტიმოზკო აღწერს, რომ თარგმანის მეტონიმიური ბუნება ეხება ილუსტრაციასაც. მისივე მოსაზრებით, თარგმანი ყოველთვის ხორციელდება მეტონიმიური გზით, ვინაიდან ტექსტი დატვირთულია ტექსტუალური, ლინგვისტური, ისტორიული და კულტურული ფასეულობებით, რომელთა სრული რეკრეაცია შეუძლებელია სამიზნე ტექსტში. მთარგმნელი ყოველთვის დგას არჩევანის წინაშე: „მთარგმნელი ირჩევს წყარო ტექსტის გარკვეულ ელემენტებს, ასპექტებს, რათა აქცენტი გადაიტანოს მთავარზე და გამოკვეთოს მთავარი აზრი; მთარგმნელი დიდ ყურადღებას უთმობს მხოლოდ გარკვეულ პარამეტრს და არა ყველას. შესაბამისად, მთარგმნელი წყარო ტექსტის რამოდენიმე ასპექტს ნაწილობრივ ან სრულად წარმოადგეს. დეფინიციის შესაბამისად, თარგმანი არის მეტონიმიური: ეს არის გამოხატვის ფორმა, რომელშიც წყარო ტექსტის ასპექტები უნდა იყოს ერთიანობაში შენარჩუნებული“ (Tymoczko 1999:41–61).

მსგავსი მიდგომა გამართლებულია ასევე ილუსტრაციის შექმნის დროსაც, რადგანაც ვერბალური ტექსტი სრულებით არასდროს ილუსტრირდება, ხდება მხოლოდ გარკვეულ სიუჟეტთა ასახვა. მთარგმნელის მსგავსად, ილუსტრატორიც დებულობს გადაწყვეტილებას და არჩევს მხოლოდ გარკვეულ ასპექტებს და ელემენტებს, განსაზღვრულ სცენებს და პასაჟებს.

მეტონიმია შესაძლებელია გაანალიზდეს ილუსტრაციაში არა მხოლოდ სურათის და ვერბალური ტექსტის ურთიერთობის კონტექსტში, არამედ თვით სურათით, სადაც ასახულია როგორც ტექსტუალური ასევე, ნარატიული ელემენტები. ტექსტუალური და ნარატიული ელემენტები შესაძლებელია მხოლოდ ნაწილობრივ იყოს გადმოცემული: მოქმედი გმირის მკლავით ან ფეხით შესაძლებელია გამოხატული იყოს მთელი სხეული, ან კიდევ, ფანჯარა აღნიშნავდეს სახლს და ა.შ.

ფაქტობრივად, ყველაფერი რაც ზეგავლენას ახდენს თარგმანზე, ა. ლეფვერის აზრით, განსაკუთრებით კი პოეტიკა, იდეოლოგია, და ა.შ., ვრცელდება ილუსტრაციაზე. როგორც წესი, გამომცემლები სამუშაოს დაკვეთით აძლევენ ილუსტრატორებს და მიუთითებენ ილუსტრაციის რაოდენობის შესაძლებლობას. ისინი წინასწარ განსაზღვრავენ მკითხველის კატეგორიას, სურათების ზომას და ილუსტრაციის სხვა თვისებებს, რომლებიც გათვლილია წიგნის კომერციულ მოთხოვნებზე. ბევრია ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც თავად ავტორი აქტიურად ჩართულია ილუსტრაციის შექმნაში. აღნიშნულ გარემოებაში, ისევე როგორც თარგმანში, მწვავედ დგას ვერბალურ ტექსტისა და ილუსტრაციის ეკვივალენტობის საკითხი (Lefevere 1992: 68).

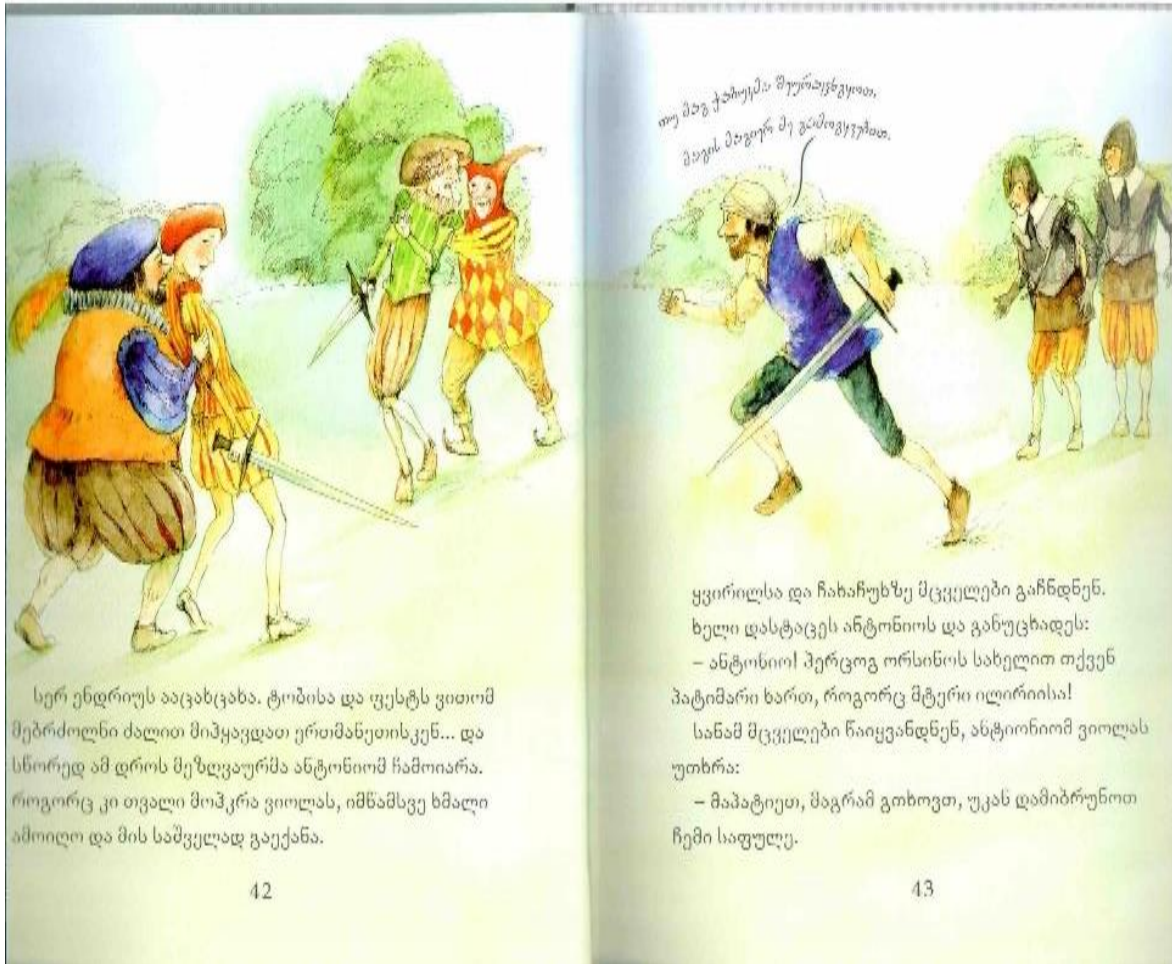
ილუსტრაციას შეუძლია ჩაანაცვლოს და თარგმნოს სიტყვები იმავე გზით, როგორც ითარგმნება ნებისმიერი ტექსტი წყარო ენიდან სამიზნე ენაზე. შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ არ არსებობს წინასწარ განსაზღვრული შეთანხმება, თუ როგორი ილუსტრაცია უნდა შედგეს ამა თუ იმ ტექსტისთვის. თუმცა, აღნიშნული შეზღუდვები შესაძლოა იყოს იმ აზრთა საწყისი ეტაპი, რომ თარგმანის ბევრი დამახასიათებელი თვისება ნაწილობრივ თუ სავსებით იდენტურია ილუსტრაციებისა. შესაბამისად, გამოვყოფთ ილუსტრაციის მიერ ტექსტის „თარგმნის“ ორ გზას:

1. სურათში ტექსტუალური ელემენტების ზუსტი გადმოცემა:

სემიოტიკათშორისი თარგმანის მაგალითები შესაძლებელია იყოს ყველაზე ნათელი ნიმუში იმისა, თუ როგორ ითარგმნება ტექსტუალური ელემენტები ვიზუალური ფორმით. ზუსტი თარგმანი ხორციელდება ილუსტრაციაში მაშინ, როდესაც ტექსტუალური ელემენტები (კონკრეტული და აბსტრაქტული რეფერენტები, ფერი, ფორმა, ა.შ) ნათლად არის ასახული ვერბალურ ტექსტში. მაგალითისთვის მოვიყვანთ ილუსტრაციას კომედიიდან „მეთორმეტე ღამე“.



ვერბალური ტექსტის გვერდით მოქმედ გმირთა სახეების ილუსტრირება და სიუჟეტის ზოგადი ვიზუალური ფონის შექმნა მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ ტექსტის მარტივად აღქმის საქმეში. ტექსტის და ილუსტრაციის ერთ ფურცელზე განთავსება უზრუნველყოფს კომუნიკაციის მარტივი გზით დამყარებას. მკითხველი კითხულობს ვერბალურ ტექსტს ვერტიკალურად, და ამავე დროს ვიზუალურად ხედავს მას ჰორიზინტალურად.



სერ ენდრიუს ააცახცახა. ტობისა და ფესტს ვითომ მეტროლნი ძალით მიჰყავდათ ერთმანეთისკენ... და სწორედ ამ დროს შეზღვაურმა ანტონიომ ჩამოიარა. როგორც კი თვალი მოჰკრა ვიოლას, იმწამსვე ხმალი ამოიღო და მის საშველად გაექანა.

თუ მანუ ქაბუკმა შურავენგყოით, მაგის მაგიერ მე ვაშთავყუბით.

ყვირილსა და ჩახაჩუხზე მცველები გაჩნდნენ. ხელი დასტაცეს ანტონიოს და განუცხადეს:
 - ანტონიო! პერცოგ ორსინოს სახელით თქვენ პატიმარი ხართ, როგორც მტერი ილირიისა!
 სანამ მცველები წაიყვანდნენ, ანტონიომ ვიოლას უთხრა:
 - მაპატიეთ, მაგრამ ვთხოვთ, უკან დამიბრუნოთ ჩემი საფულე.

2. სპეციფიკური თხრობითი ელემენტების ხაზგასმა:

ილუსტრატორი უმეტესწილად მოქმედების ზოგად აღწერაზეა ორიენტირებული, ის ილუსტრაციაში იყენებს თარგმანისგან განსხვავებულ სტრატეგიას, რაც სპეციფიკური თხრობითი ელემენტების ხაზგასმით შეგვიძლია მოვიხსენიოთ. ერთი თუ მეტი ტექსტუალური ნარატიული ელემენტი (მოქმედი გმირები, თვალთახედვა, თემატიკა და ა.შ.) მიმართულია ვიზუალური თხრობისკენ ილუსტრაციაში. ს. განონი აღწერს არა მარტო იმას თუ როგორ ვითარდება მოქმედება ილუსტრაციაში, არამედ გადმოსცემს მის ემოციურ მხარესაც (Gannon 1991:91).

მაგალითი მოცემულია კომედიიდან „ზაფხულის ღამის სიზმარი“:

– ო, ჩემო თისბე! შენს მანტიას სისხლი ატყვია? – და აქვითინდა, – ჩემო ბელურავ, ამას რას ვხედავ! – მერე დარბაზს გადახედა, ყალბი ხანჯალი აიღო და გულში „დაიცა“.

ნივილ-კივილით შემოვარდა ნიკ სტვირა-თისბე:
– მაშ, ჩემმა სატრფომ სული დალია? – შეჰკვივლა მჭახედ და ხანჯალი აიღო ხელში, – გემშვიდობებით, მეგობრებო, მეც



ჩემო მცრედო, ვძინავს განა?
თუ სიკვდილმა წაგიყვანა?
ო, პირამოს, ადუქ, წამო!

თან გავყვები, – დაიცა და გული გაიპო.
და როცა კოჭას გადაემხო გულგანგმირული,
მაყურებელმა ტაში დასცხო. ამ წარმოდგენას ელფთა
მეფე და დედოფალი თვალს ადევნებდნენ, თუმცა მათ
ვერვინ ამჩნევდა ირგვლივ. პაკიც თან ახლდათ.

მოცემულ ნაწილში, მოქმედი გმირის ემოციის გამოწვევა სატრფოს მხრიდან თავის მოკვლის მომენტია:

– მაშ, ჩემმა სატრფომ სული დალია?– შეკვივლა მჭახედ და ხანჯალი აიღო ხელში, – გემშვიდობებით, მეგობრებო, მეც თან გავყვები, – დაიცა და გული გაიპო (შექსპირის პიესები ბავშვებისთვის, 2014: 260).

გულგატეხილი სატრფოს მწუხარება ილუსტრატორმა ხანჯლით ხელში თვითმკვლელობის აღწერით გამოხატა.

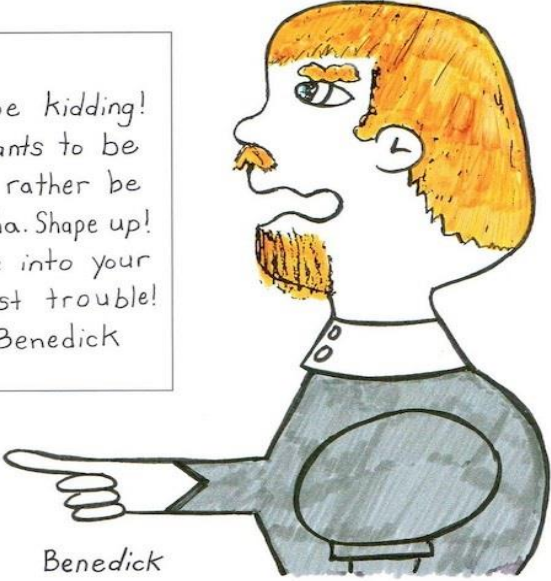
რა თქმა უნდა, ილუსტრატორს ყოველთვის ჰყავს ისეთი მოქმედი გმირები, რომლებიც ტექსტში შინაარსის განვითარების დასასრულამდე წინა პლანზე იმყოფებიან. გამოსახულებები მოცემულია სტატიკურ მდგომარეობაში პორტრეტის

სახით. მაგალითად, მოქმედი გმირი ბენედიქტი კომედიიდან „აურზაური არაფრის გამო“ (აქ მხოლოდ ერთ–ერთ მათგანს მოვიყვანთ).

This lovesick behaviour put Benedick in a stew,
“I hope you have no intent to turn husband, have you?”
Claudio persisted, “I want Hero in my life!
I would marry, if she were to be my wife.”
Benedick turned up his nose in disgust,
“Has it come to this? You should readjust.
Claudio, can’t you see you are acting insane?
Shall I never see a bachelor of threescore again?”

Dear Claudio,
You have got to be kidding!
A soldier who wants to be
married? I would rather be
eaten by a piranha. Shape up!
Knock some sense into your
brain! Girls are just trouble!
Benedick

Story: Willie Malmø (age 7)
Picture: Ashley Kropp (age 10)



Benedick

11

ყოველივე განხილული ცხადყოფს, რომ ილუსტრაცია არის გარკვეული შინაარსის მატარებელი, რომელიც გარდა იმისა, რომ ტექსტს მატებს დამატებით ვიზუალურ ეფექტს, ამავედროულად ამარტივებს ვერბალური ტექსტის აღქმას. ჩვენს მიერ მოძიებული და განხილული ემპირიული მასალა კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს თარგმანის ფართო ცნების ფაქტს და აღიარებს, რომ ის არის არა მხოლოდ ინფორმაციის ერთი ენიდან მეორე ენაზე გადატანა, არამედ თარგმანი არის განსაკუთრებული რეკრეაციის პროცესი.

3.3. შექსპირის კომედიათა კრეოლიზირებული ტექსტის სახეობების ანალიზი

ბოლო პერიოდში ლინგვისტიკის ახალმა მეცნიერულმა პარადიგმამ განაპირობა ენის ფენომენის გაგების გაფართოება, რაც მოიაზრებს თანამედროვე სამყაროში ტექსტის ანალიზს ინფორმაციის გადაცემის მომენტიდან მის მიღებამდე. დღეისათვის ტექსტუალური სივრცე და ტექსტის ანალიზი არ შემოიფარგლება მხოლოდ ენის ლინგვისტური პრობლემების შესწავლით, არამედ ის მოიცავს სხვადასხვა სემიოტიკურ სისტემებს. ამგვარად, ტექსტის შესწავლისას, რომელიც შედის როგორც ვერბალური, ისე არავერბალურ ელემენტები, ან კიდევ იკონური ელემენტები, ვაწყდებით ახალ ტერმინს როგორცაა „კრეოლიზებული ტექსტი“ „პოლიკოდურ ტექსტი“, „მულტიმოდალური ტექსტი“.

თანამედროვე კულტურათმორისმა კომუნიკაციამ ვიზუალიზაციის მიმართ მზარდი ინტერესი გამოიწვია. შედეგად კი, ენის მატარებელთა კულტურული და კულტურათმორისი მახასიათებელი ნიშნები ასახვას ენაში პოულობს.

წერილობითი კომუნიკაცია მჭიდრო კავშირშია ხელოვნებასთან. პირველი წერილობითი კომუნიკაცია სწორედ გამოსახულებების მეშვეობით შედგა. მოგვიანებით, ვერბალური ტექსტი და ვიზუალური გამოსახულებები ერთმანეთს ისე კარგად შეერწყნენ, რომ ტექსტის ფენომენის განმარტება/განსაზღვრება ესთეტიკური ნიშნითაც შეივსო.

ტექსტის როგორც საკომუნიკაციო ერთეულის შესწავლისას, რომელიც მოიცავს როგორც ვერბალურ, ასევე არავერბალურ ანუ იკონურ ელემენტებს, ვაწყდებით ახალ ტერმინს, როგორცაა „კრეოლიზებული ტექსტი“. ძირითადად, კრეოლიზებული ტექსტები, იგივე ჰიბრიდული ტექსტები, მულტიმოდალური, სემიოტიკურად კომპლექსური, ვიდეოვერბალური და პოლიკოდური ტექსტები შეისწავლება სემიოტიკაში (Beisenova, Bayekeyeva, Sapina 2014: 7).

თანამედროვე სემიოტიკაში აღიარებულია, რომ იკონური (ვიზუალური) ენის ნიშნები ფუნდამენტალურად არ განსხვავდებიან ვერბალური ნიშნებისგან. ამ მხრივ, კრეოლიზებულ ტექსტში სიტყვებს და გამოსახულებებს შეუძლიათ ერთ დონეზე გამოხატონ შეტყობინების ძირითადი არსი. თუმცა, ბევრი ლინგვისტი მიიჩნევს, რომ არ არსებობს ზუსტად გამომსახველი ერთეული, რომელიც ხაზს გაუსვამდა მოცემული ფენომენის სემანტიკურ მახასიათებლებს.

ამ თვალსაზრისით, ტექსტის განსაზღვრების საკითხი მოითხოვს უფრო ფართო და ღრმა კვლევას, ვინაიდან სახეზე გვაქვს ენაში არსებული სხვადასხვა სემიოტიკური ელემენტის კომბინაცია.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სხვადასხვა მკვლევარი კრეოლიზებული ტექსტის აღსანიშნად განსხვავებულ ტერმინს იყენებს. ჩვენს ნაშრომში კრეოლიზებული ტექსტი წარმოადგენს კომპლექსურ ტექტუალურ ფორმას, რომელშიც ვერბალური და არავერბალური ელემენტები ქმნიან ვიზუალურ, სტრუქტურულ, აზრობრივ და ფუნქციურ ერთეულს.

გარდა ზემოთ დასახელებული ტერმინისა, თანამედროვე ლინგვისტიკაში და სემიოტიკაში სხვა სინონიმური ტერმინებიც ფართოდ გამოიყენება. ტექსტის ტიპოლოგიაში ლ. იეგერი გვამღევეს მონო და პოლიკოდურ ტექსტების კონტრასტს, სადაც პოლიკოდური ტექსტების არსი გაცილებით ფართოდაა მიჩნეული ვიდრე კრეოლიზებულისა, იმის გათვალისწინებით, რომ მასში შედის სხვა სემიოტიკური ერთეულები, როგორებიცაა ხმა და ჟღერადობა (Basianova, Bayekeyeva, Sapina 2014: 5).

ბოლო ათწლეულში მიღწეულმა სამეცნიერო შედეგებმა საკვლევო ობიექტების მიმართ განსხვავებული მიდგომები განაპირობა. ცნობილია, რომ კვლევა ცოდნის ძიებაა. განასხვავებენ ფუნდამენტურ და გამოყენებით კვლევებს. ფუნდამენტურია კვლევა, რომელიც ემსახურება მეცნიერული ცოდნის გაღრმავებას ახალი თეორიების შექმნით. გამოყენებითი კვლევის ძირითად მიზანს კი თეორიების,

მექანიზმების, ტექნოლოგიების პრაქტიკაში დანერგვა და გამოყენება წარმოადგენს. კვლევის მეთოდები არ ატარებენ უნივერსალურ ხასიათს. ისინი შესაძლებელია განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან, ან უფრო მეტიც, განხვავებული ხერხით გამოვლინდნენ სხვადასხვა დისციპლინის მეცნიერულ კვლევებში. ენა, როგორც ცნობილია, არის საზოგადოების სულიერი კულტურის ძირითადი შემადგენელი ნაწილი. ფიზიკის და მსგავსი ზუსტი მეცნიერებების ციკლის განვითარების ზემოქმედებით, პირველი თეორია ფუნქციურ-სემანტიკური ველის შესახებ გაჩნდა გერმანულ ენათმეცნიერებაში. მოცემული კონცეფცია შემოიტანეს ისეთმა გერმანელმა მეცნიერებმა, როგორებიცაა, კ. ჰაიზერი და ი. ტირი; რუსულ ლინგვისტიკაში ამ საკითხის დეტალური და სისტემური შესწავლა განახორციელა ა. ბ. ბონდარკომ. მისი განმარტებით, ფუნქციონალურ-სემანტიკური ველი (შემდგომში „ფსვ“) არის „ენის მრავალდონიანი სისტემა“ (მორფოლოგიული, სინტაქსური, სიტყვათწარმოება-ფორმირება, ლექსიკური და ასევე კომბინირებული). ფსვ კომპონენტებად გვევლინება ენის კატეგორიები, ერთეულები და მათი ენობრივი მნიშვნელობები. ფუნქციურ-სემანტიკური ველი მიიჩნევა ლინგვისტური კვლევის ერთ-ერთ თანამედროვე მეთოდად. ფუნქციურ-სემანტიკურ ველზე მუშაობდნენ ცნობილი ენათმეცნიერები ა.ბ. ბონდარკო, ს.მ. პოლიანსკი, რ. იაკობსონი, ნ. ბ. ტელინი; ვ.გ. ადმონის, ე.ვ. გულიგის და ე.ი. შენდელსის შრომები ეძღვნება ველის ზოგად თეორიას ენათმეცნიერებაში. ფსვ-ში ბირთვი (ცენტრი) და პერიფერია ემიჯნება ერთმანეთს, ბირთვში ფოკუსირდება ძირითადი კატეგორია, პერიფერიაში კი ფსვ-ის ის წევრები, რომელთა ფუნქციონალური დატვირთვა იცვლება.

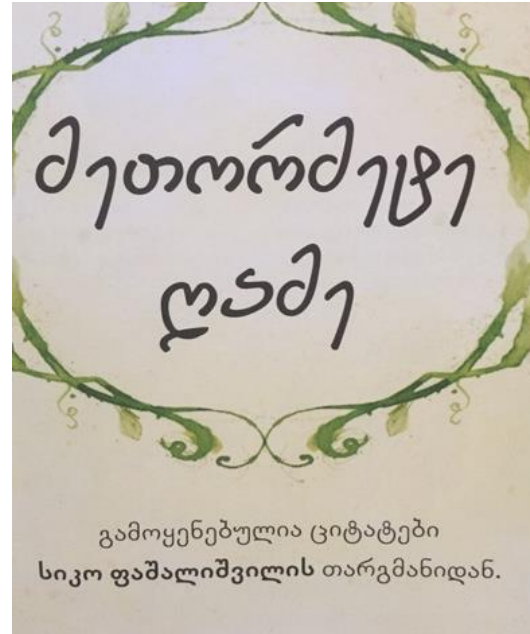
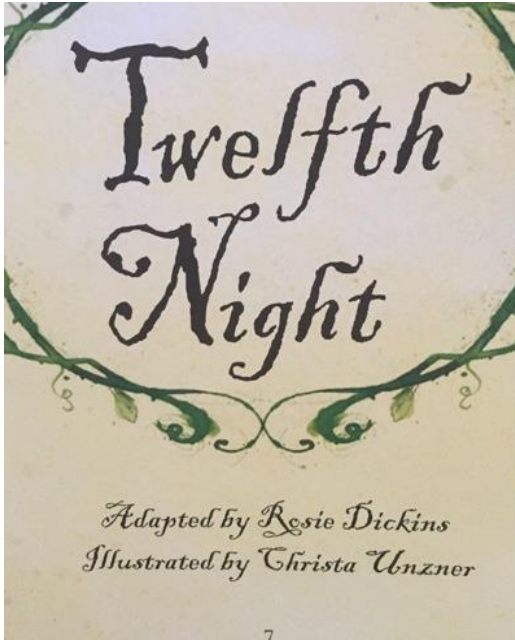
უილიამ შექსპირის კომედიათა კრეოლიზებული ტექსტების დახასიათება ფუნქციურ-სემანტიკური ველის ფარგლებში გვაჩვენებს, თუ როგორ იცვლება ყველა კრეოლიზებული ტექსტის ფუნქციური დატვირთვა.

კომედიათა ჩვენს ხელთ არსებული კრეოლიზებული ტექსტების ნაირსახეობა შემდეგნაირია:

- ილუსტრირებული პიესები ბავშვებისთვის;
- მანგა შექსპირი;
- გრაფიკული ნოველები;
- კლასიკური კომიქსები;
- შექსპირი ბავშვებისთვის;

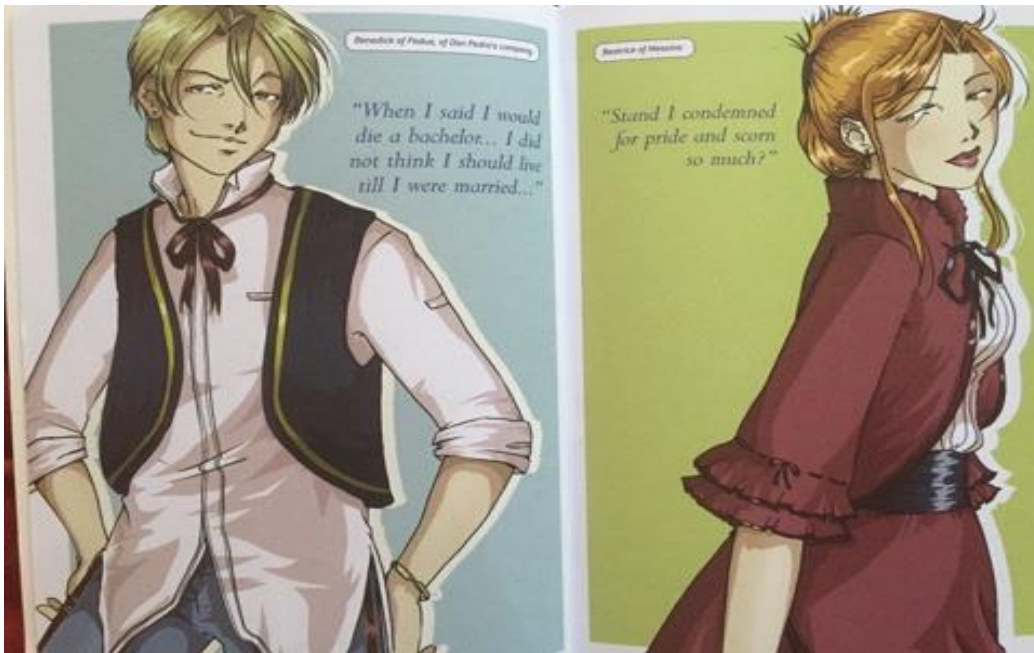
ა) ილუსტრირებული პიესები ბავშვებისთვის – უსბორნის პირველი პუბლიკაცია ლონდონში 2010 წელს გამოჩნდა. უსბორნის გამომცემლობის მთავარი მიზანია, რომ კლასიკური ლიტერატურული ნაწარმოებები ბავშვებისთვის მარტივად გასაგები გახადოს. მართლაც, ტექსტი იკითხება როგორც ზღაპარი ილუსტრაციების თანდართვით, რომელიც ვიზუალურ ფონს უქმნის მკითხველს და ამარტივებს ვერბალური ტექსტის აღქმას. წიგნის ანოტაციაში ვკითხულობთ: მხიარული ნახატებით გაფორმებული და მარტივი, ბავშვებისთვის გასაგები ენით მოთხრობილი უილიამ შექსპირის ექვსი ყველაზე ცნობილი პიესა დამწყებ მკითხველს მსოფლიოს ყველა დროის უდიდესი დრამატურგის საოცარ სამყაროს შეაყვარებს (უ.შექსპირის პიესები ბავშვებისთვის, 2014: 416).

უნდა აღინიშნოს, რომ უსბორნის გამომცემლობის ქართულ თარგმანს წარმოადგენს ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, სადაც ილუსტრაციები სრულიად შენარჩუნებულია, ციციო ხოცუაშვილის მიერ განხორციელებული ენათმორის თარგმანში გამოყენებულია ციტატები სიკო ფაშალიშვილის, ვახტანგ ჭელიძის, ივანე მაჩაბელის ქართული თარგმანებიდან. თუმცა, სამწუხაროდ, ქართულ პუბლიკაციაში არ არის მოხსენიებული მეორეული, კრეოლიზებული ინგლისურენოვანი ტექსტის ავტორი და ილუსტრატორი. წყარო ტექსტი თითოეულ პიესას ჰყავს სხვადასხვა ავტორი და ილუსტრატორი, მაგალითად, როგორცაა:



ბ) მანგა შექსპირი – მანგა იაპონური სიტყვაა და აღნიშნავს „კომიქსს“. პირველად მანგა იაპონიაში მე-19 საუკუნის ბოლოს გაჩნდა. მას აქვს ხანგრძლივი და რთული პრეისტორია ადრეულ იაპონურ ხელოვნებაში. იაპონიაში, მანგა წიგნებს ყველა ასაკის მკითხველი ჰყავს. შესაბამისად, ის პოპულარულია ყველა ასაკის მკითხველში. მანგას ჟანრი არ განსხვავდება ფილმისა და ანიმაციის ჟანრებისგან (კომედიური, სათავგადასავლო, მელოდრამული, ისტორიული დრამა, სამეცნიერო, მისტიური, დეტექტიური, კომერციული, ბიზნესის და ა.შ.). 1950–იანი წლებიდან დღემდე, მანგა მყარ ადგილს იკავებს იაპონურ გამომცემელთა ინდუსტრიაში.

ტრადიციულად, მანგა შავ-თეთრი ნახატებით შექმნილი კომიქსია, თუმცა ამჟამად მანგას ფერადი პუბლიკაციებიც გვხვდება. ამის მაგალითად მოვიყვანთ კომედიის „აურზაური არაფრის გამო“ მთავარი მოქმედი გმირების – ბენედიქტის და ბეატრიქეს პორტრეტებს.



(Manga Shakespeare, London, 2013)

მანგას ბეჭდვის ტრადიციის შესაბამისად, ის იბეჭდება მანგა ჟურნალში, სადაც ვერბალური ტექსტი თავებადაა დაყოფილი. იმ შემთხვევაში, თუკი საზოგადოება აიტაცებს მას და მოიხვეჭს პოპულარობას, მაშინ ის იბეჭდება ერთიანი წიგნის სახით. მანგას ავტორი, რომელსაც იაპონურად „მანგაკა“-ს ეძახიან, მუშაობს რამოდენიმე ასისტენტთან ერთად. ხშირია ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც მანგა პუბლიკაციას მოსდევს მანგა ანიმაცია.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მანგას უწოდებენ იმ კომიქსს, რომელიც იაპონიაში იბეჭდება, მაგრამ არსებობს ისეთი კომიქსებიც, რომლებიც მანგას გავლენის ქვეშ იმყოფება და იბეჭდება მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში, მაგალითად კორეაში, საფრანგეთში, ამერიკაში და ა.შ.

„მანგა შექსპირი“ უილიამ შექსპირის კრეოლოზებული ტექსტის ერთ-ერთი სახეობაა. მანგა შექსპირის ნახატები ეყრდნობა მანგას ნახატების შექმნის წესებს და ის იყენებს კომედიის წყარო ტექსტს. მანგა, როგორც წესი, იკითხება მარჯვნიდან მარცხნივ. თუმცა, ევროპულ პუბლიკაციებში მოცემული წაკითხვის წესი შეცვლილია და იკითხება ჩვეულებისამებრ, მარცხნიდან მარჯვნივ. მანგას ერთ გვერდზე განლაგებულია რამოდენიმე ჩარჩოში ჩასმული ოთხკუთხედი ფორმის გამოსახულება,

რომელშიც მოცემულია ნახატი თანდართული ვერბალური ტექსტით. ვერბალური ტექსტი ჩასმულია ბუშტის ფორმაში. მუქი ფერით აღნიშნული სიტყვა, როგორც წესი, წარმოითქმება გაცილებით ხმამაღლა ვიდრე სხვა დანარჩენი ნაწილი. რაც შეეხება ტილდას ნიშანს, ის მიუთითებს, რომ წინადადების ბოლოს ინტონაცია მაღლდება და წინადადება მოულოდნელად სრულდება მოცემულ ადგილას და რჩება დაუსრულებელი. მაგალითად, ნაწყვეტი კომედიიდან „აურზაური არაფრის გამო“.





რ. აპიგნანესის მიერ ადაპტირებული და ე. ვისელის მიერ ილუსტრირებული „მანგა შექპირი“ პირველად 2009 წელს დიდ ბრიტანეთში გამოიცა, რომელსაც თავიდანვე დიდი წარმატება მოჰყვა და დღესაც, ის დიდი პოპულარობით სარგებლობს (Manga Shakespeare, London, 2013).

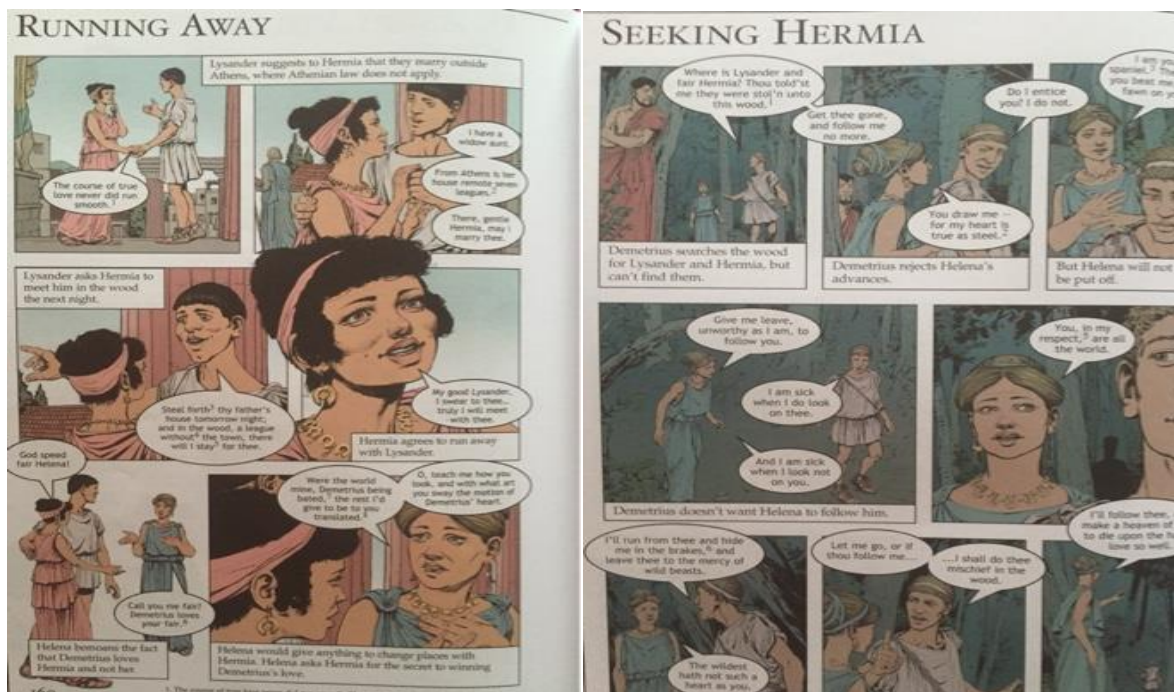
როგორც მოცემული წიგნის ავტორი აღნიშნავს, „მანგა შექსპირის“ მკითხველი შესაძლებელია იყოს ნებისმიერი ასაკის ადამიანი, ვისაც სურს იხილოს შექსპირის შემოქმედება ახალი ფორმით და განსხვავებული კუთხით.



მანგა შექსპირის ვერსიაში, ისევე როგორც კრეოლიზებულ ტექსტთა უმრავლესობაში, ვერბალური ტექსტი მაქსიმალურად კომპრესირებულია. მისი შერჩევის უფლებას მანგა შექსპირის ავტორი ინარჩუნებს. ვერბალური ნაწილი გადმოცემულია დიალოგებით. როგორც წესი, ტექსტის ინფორმაციის კომპრესირება და სხვადასხვა სახის ინფორმაციის გადმოცემა, ვერბალურად თუ არავერბალურად, მეორეული ტექსტის ავტორზეა დამოკიდებული.



გ) გრაფიკული ნოველები – გრაფიკული ნოველისთვის, ისევე როგორც სხვა კრეოლიზებული ტექსტისთვის, დამახასიათებელია შემდეგი თვისებები: ტექსტის გამარტივება, ვერბალურ ტექსტთან სიუჟეტურად ახლოს მდგომი ფერადი გამოსახულებების შედგენა და თითოეული გვერდის დასათაურება თავებად. შექსპირის კომედია „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ გრაფიკული ნოველის სახით შეადგინა იან გრაჰამმა, ილუსტრაცია კი შეასრულა პენკო გელევ.

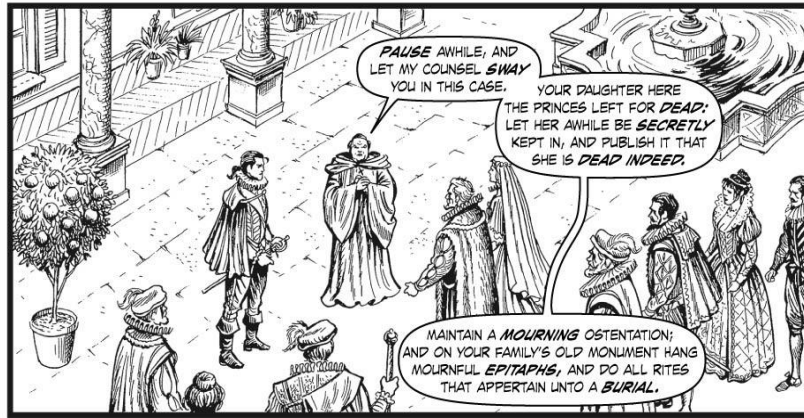


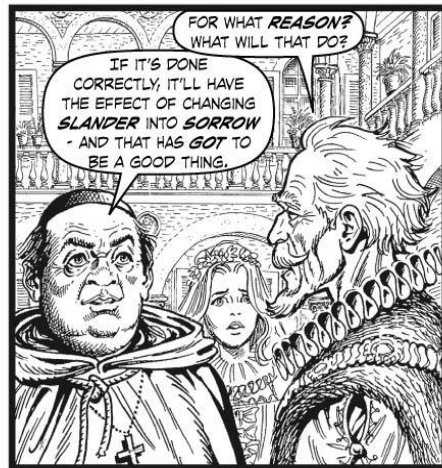
დ) კლასიკური კომიქსი არის ბრიტანული გამოცემა, რომელიც ლიტერატურული ნაწარმოების გრაფიკულ ნოველებს ადაპტირებული ფორმით აქვეყნებს. აღნიშნულ დრომდე კლასიკური კომიქსების სახით უილიამ შექსპირის, შარლოტა ბრონტეს და ჩარლზ დიკენსის ნაწარმოებებია გამოქვეყნებული. კლასიკური კომიქსების გამოცემებში ვერბალური ტექსტის სირთულის სამი ვერსია არსებობს: ორიგინალი, მარტივი ტექსტი და სწრაფად საკითხავი ტექსტი (quick text).

კლასიკური კომიქსის გამომცემლობის გენერალური დირექტორი აცხადებს: „ჩვენი მიზანი არ არის მხოლოდ ის, რომ დავეხმაროთ მასწავლებლებს ლიტერატურის გაკვეთილების ჩატარებაში, არამედ ჩვენ გვსურს კლასიკური კომიქსი სასარგებლო იყოს სხვა სიტუაციურ ვითარებებშიც. მასწავლებლებთან რიგი კონსულტაციის შემდეგ, ჩვენ გავიზიარეთ ის აზრი, რომ ვიზუალური მხარე ფრიად სასარგებლო და აუცილებელია არა მხოლოდ მხატვრული ტექსტის მარტივად აღქმისათვის, არამედ ზოგადად, მხატვრული შემოქმედების მრავალფეროვანი ისტორიისთვის და ხელოვნებისთვის (https://en.wikipedia.org/wiki/Classical_Comics).

კლასიკური კომიქსების გამოცემები გათვალისწინებულია სკოლის მოსწავლეებისთვის, მასწავლებლებისთვის და ნებისმიერი დაინტერესებული მკითხველისთვის ვისაც ემარტივება ტექსტის წაკითხვა გრაფიკული ნოველების სახით. ის ეხმარება მოსწავლეს ტექსტის მარტივად აღქმასა და გაგებაში. პიესის შინაარსი გადმოცემულია შესავალში თხრობის ფორმით და მხოლოდ განსაზღვრული მოქმედება/სცენა არის მოცემული გრაფიკების გამოყენებით. ილუსტრაციისათვის მოვიყვანთ ერთი და იგივე სიუჟეტის სამ ვერსიას ტექსტის სირთულის მიხედვით, რაც მოიცავს ორიგინალ, მარტივ და სწრაფად საკითხავ ტექსტებს.

ორიგინალი ტექსტი







სირთულეების დონის მიხედვით ვერბალური ნაწილი
გადმოცემულია შემდეგნაირად:

- *Pause awhile, and let me counsel sway you in this case.*
- *You daughter here, the princes left for dead: let her awhile be secretly kept in, and publish it that she is dead indeed. Maintain mourning ostentation; on your family's old monument hang mournful epitaphs, and do all rites that appertain into a burial.*

თანამედროვე მარტივი ტექსტი:

- *Wait a minute and listen to my advice.*
- *Claudio and Prince left her more or less for dead- so, keep her indoors and say she's dead. Make a big show of mourning for her, perform all the funeral ceremonies and hang sad apitaphs on your family tomb.*

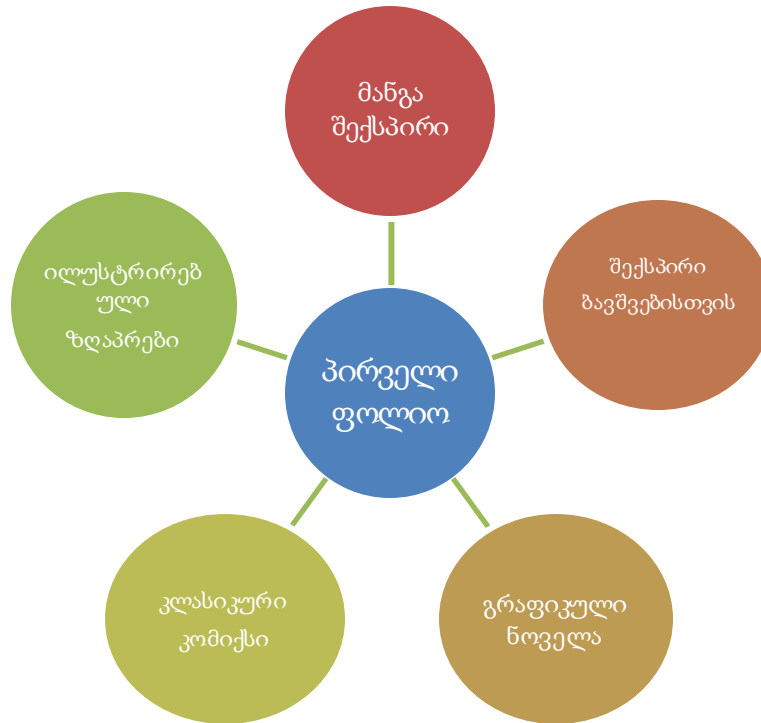
სწრაფი ტექსტი:

- *Wait! Take my advice and pretend that her is dead.*

როგორც ვხედავთ, პირველი თვალშისაცემი განსხვავება არის თვით ტექსტის მოცულობა. ორიგინალ და თანამედროვე ტექსტში განსხვავებას წარმოადგენს ასევე სიტყვათა წყობა და წინადადებათა კომპოზიცია. მეორე ტექსტი უფრო მარტივად წასაკითხი და აღსაქმელია, ვინაიდან მეორე ტექსტში წინადადებები აგებულია მორფოლოგიის წესების დაცვით.

ტერმინი სწრაფი ტექსტი - როგორც ვხედავთ ასრულებს თავის ფუნქციას. ის ვიზუალურად უფრო მარტივად აღსაქმელია, ნახატებით გადმოცემულ ეპიზოდში მოცემულია მხოლოდ ერთი ფრაზა, რომელიც ავტორის თვალსაზრისით არის მნიშვნელოვანი ინფორმაციის მატარებელი. ვერბალურად გადმოცემულია მხოლოდ უმნიშვნელოვანესი ინფორმაცია.

უილიამ შექსპირის კომედიების კრეოლიზებული ტექსტების ნაირსახეობა ანალიზი შესაძლებელია გრაფიკულად გამოვსახოთ შემდეგნაირად, რომელთა სათავეში რჩება პირველადი ტექსტი – პირველი ფოლიო.



ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ სემიოტიკათშორის თარგმანს საკმაოდ მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს თარგმანმცოდნეობაში. თანამედროვე საზოგადოებაში სემიოტიკათშორისი თარგმანების მრავალფეროვანი სახეები ვლინდება. შექსპირის პიესათა სემიოტიკათშორის თარგმანებზე აქტიურად მუშაობენ სხვადასხვა პროფესიის ადამიანები. ის ასახვას პოულობს არქიტექტურაში, მხატვრობაში, კინომატოგრაფიაში და სხვ. შექსპირის კომედიების ილუსტრაციები მივიჩნიეთ სემიოტიკათშორის

თარგმანებად და გამოყავით კონკრეტული მეთოდები და სტრატეგიები, რომლებიც დამახასიათებელია როგორც შიდაენობრივი, ასევე ენათშორისი თარგმანებისათვის. ჩვენს კვლევაში განხილულ მაგალითებზე დაყრდნობით შეგვიძლია ასევე დავასკვნათ, რომ შექსპირის კრეოლიზებული ტექსტის ავტორი მნიშვნელოვან როლს ასრულებს მეორეული ტექსტის შექმნაში, ვინაიდან სწორედ მასზეა დამოკიდებული ტექსტში არსებული ინფორმაციის დამუშავება, რაც მოიაზრებს ინფორმაციის ვერბალურად და არავერბალურად გადმოცემას. და ბოლოს, ჩვენს კვლევაში გაანალიზებული შექსპირის სემიოტიკათშორისი თარგმანი ეყრდნობა პირველი ფოლიოს ტექსტს, რომელსაც ჩვენ საწყის ტექსტად ვადიარებთ.

დასკვნა

ნაშრომის ბოლოს, ჩვენს მიერ დასახული მიზნებიდან და ამოცანებიდან გამომდინარე, სამეცნიერო ლიტერატურაზე დაყრდნობითა და ემპირიული მასალის ანალიზის საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ:

1. ადაპტირება წარმოადგენს შიდაენობრივი თარგმანის ერთ–ერთ ხერხს. ჩვენს შემთხვევაში, ადაპტირება როგორც ვერბალური ტექსტის გამარტივება, მოითხოვს მკითხველის კონკრეტული კატეგორიის გათვალისწინებას წარმატებული კომუნიკაციის დამყარების მიზნით;
2. შექსპირის შიდაენობრივი თარგმანის აუცილებლობის გამომწვევ მიზეზებად გვევლინება შემდეგი ფაქტორები:
 - ა) ენის განვითარება (სიტყვათა ლექსიკური მნიშვნელობების ცვლა, არქაული სიტყვების ამოღება, ძველი გრამატიკული კონსტრუქციების დაშლა, ორიგინალური გამოთქმა, მართლწერისა და პუნქტუაციური მნიშვნელობების განსხვავებული დატვირთვა);
 - ბ) მიზნობრივი კომპრესირებული ტექსტების შექმნა:

ტექსტის ფუნქციური დატვირთვის შესაბამისად შიდაენობრივი თარგმანი შესაძლოა შეიქმნას წინასწარ განსაზღვრული მიზნით. ჩვენს შემთხვევაში: სწავლების მიზნით, მცირე აუდიტორიის წინაშე მოკლე პერფორმანსის ჩასატარებლად და ტექსტის მარტივად აღქმისათვის. შექსპირის ადაპტირებული თანამედროვე თარგმანები, პოეტური თარგმანი და ზღაპრები გათვლილია სხვადასხვა ენობრივი კომპეტენციის მქონე და სხვადასხვა ასაკის აუდიტორიაზე.
3. შიდაენობრივი თარგმანისთვის დამახასიათებელია იგივე მეთოდები და სტრატეგიები, რაც ენათშორისი თარგმანისათვის. შიდაენობრივ თარგმანშიც მწვავედ დგას ეკვივალენტობის საკითხი. მოცემულ შემთხვევაში შევხვდებით

ანტონიმურ თუ სინონიმურ თარგმანებს, პარაფრაზს, ინტერპეტაციას, დამატებით მინიშნებებს, კომენტარებს;

4. ილუსტრაციას მივიჩნევთ სემიოტიკათშორის თარგმანის ინსტრუმენტად რაც თავის მხრივ კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს ტერმინის „თარგმანი“ ფართო გაგებას.
5. ილუსტრაციას ვადიარებთ მეორეულ ტექსტად, განურჩევლად იმისა, ის არის მთლიანად ილუსტრირებული წიგნად გამოცემული, თუ მხოლოდ ნაწილი კრეოლიზებული ტექსტისა. ილუსტრაცია არის თარგმანი.
6. კრეოლიზებულ ტექსტთა დიდი ნაირგვარობის არსებობა განპირობებულია საზოგადოების მზარდი ინტერესით და მოთხოვნით;
7. შექსპირის ნაწარმოებებზე შექმნილი კრეოლიზებული ტექსტები წარმოადგენენ განსაკუთრებულ სახეობებს, ვინაიდან სახეზე გვაქვს მათი ცვლადი დინამიკა ეპოქების მიხედვით, ამასთან შეინიშნება კრეოლიზებულ ტექსტთა ფუნქციური დატვირთვის ცვლაც;
8. კრეოლიზებული ტექსტის ავტორის ფაქტორი ერთ–ერთი მნიშვნელოვანი განმაპირობებელია ტექსტთა კომპრესიის ხერხების და სტრატეგიების გამოყენებისას.

ბიბლიოგრაფია

გამოყენებული წყაროები:

1. უილიამ შექსპირის პიესები ბავშვებისთვის, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, თბილისი, 2014
2. ყიასაშვილი ნ., უილიამ შექსპირი, თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად, თბილისი, 1987
3. Burdett L., Shakespeare Can Be Fun – Much Ado About Nothing for kids, Canada, 2011
4. Graphic Shakespeare, Salariya Book House, UK, 2014
5. Harrison G.B., Shakespeare W., Much Ado about Nothing, 1997
6. Illustrated Stories from Shakespeare, Usborne, London, 2010
7. Lamb C., Lamb M., Tales from Shakespeare, Easy Reading Series, Forgotten Books, London, 2008
8. Manga Shakespeare – Much Ado About Nothing, London, 2013
9. Mares F. H., Much Ado About Nothing, The New Cambridge Shakespeare, 2003
10. Much Ado About Nothing in Plain and Simple English, New York, 2011
11. No Fear Shakespeare, Much Ado About Nothing, New York, 2004
12. Richmond K., A Verse Translation – Much Ado About Nothing, California, 2013
13. Shakespeare W., Comedies, Histories, & Tragedies. Published according to the True Originall Copies, London, 1623
14. Shakespeare W., First Folio, 1623

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბარბაქაძე ც., რა არის სემიოტიკა, თბილისი, 2013
2. კიკნაველიძე თ., პატრის პავის „თეატრალური ლექსიკონის“ მნიშვნელობა თანამედროვე თეატრმცოდნეობაში, თბილისი, 2012
3. ჩხაიძე პ., ივანე მაჩაბელის ტრაგედია, თბილისი, 2002
4. ცაგარელი ლ. ლიტერატურათმცოდნეობის შესავალი, 2012

5. ძველი და ახალი აღთქმა, საქართველოს საპატრიარქოს გამომცემლობა, თბილისი, 1989
15. Aitchison J., Linguistics, London, 1999
16. Assimova Y.Y. Linguistics and Intercultural Communication, Moscow 2003
17. Aston E. & Savona G., Theater as a sign- system: Semiotics of Text and Performance, London, Routledge, 1991
18. Baker M., In Other Words, A Course book on Translation, Routledge, 2011
19. Behrendt S.C. Siblings Rivalries: Author and Artist in the Earlier Illustrated Book, Children's Literature, 1997
20. Beisenova S., Bayekeyeva T., Sapina S. The Study of Creolized Texts in Written Communication, Kazakh University Press, Volume 4, 2014
21. Bland D., A history of Book Illustration: The Illuminated Manuscript and The Printed Book, Faber and Faber Ltd, London, 1958
22. Bryson B., Mother Tongue , 2009
23. Bryson B., Shakespeare – The World as Stage, 2009,
24. Catford J.C., A Linguistic Theory of Translation, Oxford University Press, 1965
25. Chafe W., Spoken and Wriiten language: Exploring Orality and Literacy, Norwood, 1982
26. Chesterman A., Memes of translation. The Spread of Ideas in Translation Theory, Amsterdam, 1997
27. Crystal D., How Languages Work, Penguin Books, 2006
28. Crystal D., Shakespeare's Original Pronunciation, The British Library, 2012
29. Crystal D. , Speaking of Writing and Writing of Speaking, Pearson Education, 2005
30. Dowden E., Shakespeare: A Critical Study of His Mind and Art, 1913
31. Elam K., The Semiotics of Theatre and Drama, London, Routledge, 1991
32. Gannon S.R. The Illustrator as Interpreter: Children's Literature, 1991
33. Gee J. P., An Introduction to Discourse Analysis, Routledge, 2011
34. Gottlieb H., Parameters of Translation in Perspectives. Studies in Translatology II, 2003

35. Hatim & Mason, *Discourse and Translation*, Pearson Education, 1990
36. Hermans T., *Translation as Institution*, Prague, 1997
37. Jakobson R., (1959) *On Linguistic Aspects of Translation*, in VENUTI, L. (ed.) *The Translation Studies Reader*, London & New York, Routledge, 2000
38. Kallendorf C., *Illustration as Interpretation from the Renaissance to the Present*, Yale University Press, 2001
39. Karim-Cooper F., *Shakespeare's Theatres And The Effects of Performance*, The Arden Shakespeare, 2014
40. Kramersch C., *Language and Culture*, Oxford University press, 2011
41. Kress G. and Van Leeuwen T. *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*, 2001
42. Lefevere A., *Translation, History, Culture – London & New York*, Routledge, 1992
43. Logos- Multilingual Translation Portal, 2008
44. Mulder W., *Written and Spoken Languages as separate semiotic systems*, 1994
45. Munday J., *Introduction Translation Studies. Theories and Applications*, London, 2001
46. Munday J., *Translation Studies*, London, 2009
47. Naida., *The Sociolinguistics of Translation*, 1996
48. Newmark P., *About Translation*, 1993
49. Noth W., *Handbook of Semiotics*, Indiana University Press, 1990
50. Pavis P., *Theatre at the Crossroads of Culture*, London, Routledge, 1992
51. Schjoldager A., *understanding Translation*, 2008
52. Pym A., *Translation and Text Transfer. An Essay on the Principles of Intercultural Communication*, 2010
53. Shakespeare W., *As You Like It*, Penguin Popular Classics, 1994
54. Shakespeare W., *Much Ado About Nothing*, Signet Classics, 1998
55. Sorokin Yu. A., Tarasov Y.F. *Creolized Texts and their Communicative Functions*. Moscow, 1990

56. Steiner G., Aspects of Language and Translation, Oxford, 1992
57. Toury G., Descriptive Translation Studies and Beyond, Amsterdam, 1995
58. Tymoczko M. Translation In Postcolonial Context, Manchester, 1999
59. White A. G., Punctuation and Interpretation of Shakespeare Plays, Journal of Dramatic Theory and Criticism, 1990
60. Wood M., In Search of Shakespeare, BBC Books, 2005
61. Yeiger G.V. Yuht V.L. To Structure of Text Typology. Volume I, Moscow, 1974
62. Zethsen K.K., Intralingual Translation: An Attempt at Description, 2009
63. Моисеева А.П. Основы Теории Коммуникации, томск, 2004
64. Почепцов Г. Теория Коммуникации, 2001

ელექტრონული ჟურნალი

1. Differences between Spoken and Written Language, Speech New Zealand, 2008
<https://www.speechnz.co.nz/wp-content/uploads/2012/07/Differences-between-Written-and-Spoken.pdf>

ელექტრონული წყაროები:

- www.oxfordlearnersdictionaries.com
- www.en.wiktionary.org/wiki/intralingual
- www.shakespeareanrumination.wordpress.com
- <https://semioticsjournal.wordpress.com>
- <http://www.euroconferences.info/>
- <http://www.erudit.org/revue/meta/2008/v53/n1/017977ar.html>
- https://en.wikipedia.org/wiki/Classical_Comics
- <http://americanfriendsofsbt.org/gallery/great-garden-sculpture-trail>
- https://en.wikipedia.org/wiki/Shakespeare:_The_Animated_Tales
- http://shakespeare.emory.edu/illustrated_showimage.cfm?imageid=240
- <http://www.shortlist.com/entertainment/films/ten-great-shakespeare-movie-adaptations>

- http://www.hamhigh.co.uk/etcetera/theatre/shakespeare_s_panto_twelfth_night_at_hoxton_hall_1_1737047
- <http://www.reginalibrary.ca/pdf/shakespearedvd.pdf>
- <http://bookandbiscuit.com/2012/04/23/top-5-shakespeare-inspired-pop-songs/>
- <https://www.brb.org.uk/shakespeare>
- <http://www.braillebookstore.com/As-You-Like-It.1>
- <https://transmedialshakespeare.wordpress.com/2011/03/22/asian-shakespeares-on-screen/>
- <http://www.vh1.com/news/84918/remarkable-film-adaptations-of-shakespeare/>
- <http://www.mcelhearn.com/review-the-complete-arkangel-shakespeare-on-cd/>
- <http://www.opensubtitles.org/en/subtitles/610/shakespeare-in-love-en>

დანართები

დანართი 1. სკულპტურა ვერბალურ ტექსტზე დაყრდნობით

„ზაფხულის ღამის სიზმარი“



„ზამთრის ზღაპარი“.



დანართი 2. ანიმაციური ფილმი მხატვრულ ტექსტზე დაყრდნობით

„მეთორმეტე ღამე“



დანართი 3. პიესა ნახატში

„აურზაური არაფრის გამო“



„აურზაური არაფრის გამო“

ბეატრიჩე



დანართი 4. პანტომიმა

„მეთორმეტე ღამე“



დანართი 5. ბალეტი „ზაფხულის ღამის სიზმარი“

