

Ar Darba Sarkanā Karoga ordeni apbalvotā
Pēteris Stučka Latvijas Valsts universitāte

ĢERMĀNU FILOLOĢIJAS JAUTĀJUMI

*Stilistikas un
tulkošanas
problēmas*

Rīga • 1970

AR DARBA SARKANĀ KAROGA ORDENI APBALVOTĀ
PĒTERA STUČKAS LATVIJAS VALSTS UNIVERSITĀTE

Vācu filoloģijas katedra

ĢERMĀNU FILOLOĢIJAS JAUTĀJUMI

Stilistikas un tulkošanas
problēmas.

Zinātniskie raksti

133. sējums

R Ī G A - 1970

Krājumā sakopoti pētījumi par dažādām vācu un angļu valodas stilistikas problēmām un par dažādu vācu valodas stilistisku paradību atveidošanu, tulkojot latviešu valodā.

Krājumā ievietotie darbi saistīti ne tikai tematiski. Tos vieno arī kopīga metodologiska nostādne: pētījot stila paradības, tās aplūkotas nevis izoleti, bet kā komponenti zināmā struktūrā. Šai sakarā izvirzas jautājumi par daiļdarba tēlu struktūru, kas nosaka dažādo valodas līdzekļu īpašvaru tēlainības radīšanā, par rakstnieka idejisko koncepciju un tās izpausmi noteiktā māksliniecisko līdzekļu sistēmā, par dažādu valodas paradību modifikācijām un izlietojumu atkarībā no funkcionālā stila, runas situācijas, sacerējuma struktūras, autora individualstila un citiem faktoriem, kas izveido zināmu sistēmu, kurā reālizējas attiecīgās paradības stilistiskā izteiksmes vērtība, u. tml. Tādējādi krājums var ieinteresēt gan tulkotājus, gan valodniekus - stilistiķus, gan arī literatūrzinātniekus.



1795-31-70
2000 23474

Е.М.Гутман

К вопросу о стилистическом значении антитезы в различных функциональных стилях

Функционирование языка в различных условиях социального общения привело к созданию речевых стилей, получивших название функциональных.

Становясь уже классическим в советской лингвистической литературе определение функционального стиля, данное академиком В.В.Виноградовым, отражает как его суть, так и наиболее характерные особенности:

"Стиль это общественно осознанная и функционально обусловленная, внутренне объединенная совокупность приемов употребления, отбора и сочетания средств речевого общения в сфере того или иного общенародного, общенационального языка, соотносительная с другими такими же способами выражения, которые служат для иных целей, выполняя иные функции в речевой общественной практике данного народа" ¹).

Язык как средство общения естественно в первую очередь выполняет функцию передачи определенной информации, но этим не исчерпываются его задачи и возможности. Он стремится не только сообщить, но и оказать определенное воздействие, которое и определяется сферой его функционирования — функциональным стилем речи.

Сфера функционирования языка предопределяет характерные особенности, отличительные черты обслуживающего ее функционального стиля. Для выполнения своей стилистической задачи функциональный стиль производит отбор языковых средств, соответствующих его целям. В создании ха-

1) Виноградов В.В. Итоги обсуждения вопросов стилистики. ВЯ, 1955, №1, стр. 73.

рактрных черт функционального стиля участвуют языковые средства всех уровней языка. При этом одно и то же языковое средство может быть использовано в различных функциональных стилях. Попадая однако в различное стилевое окружение, такое языковое средство, сохраняя свое основное содержание, приобретает дополнительное значение, обусловленное контекстом. Это дополнительное значение и является стилистическим значением, образующим вместе с концептуальным и структурным сложное единство. Таким образом, одно и то же языковое средство подвергается определенной модификации, вызванной его контекстуальной средой. Эту особенность языковых средств подчеркивают многие лингвисты:

"Одни и те же стилистические категории в разных языковых стилях приобретают различное значение (и это очень существенно)" ¹⁾. "Я отношусь с легким недоверием к формулированной раз навсегда стилистической интерпретации грамматических явлений: в новом сочетании с целым они могут получить совсем иное освещение; одна и та же грамматическая форма может скрывать за собой самые разнообразные внутренние импульсы" ²⁾.

В сложном синтезе коммуникативного и экспрессивного содержания стилистику интересуют те "обертоны смысла, которые появляются в определенном контексте. Если основу коммуникативной, информационной функции составляет предметно-логическое содержание, то основой экспрессивной функции являются эти обертоны. В каждом функциональном стиле на предметно-логическое содержание языкового средства накладывается свойственное этому стилю экспрессивное или функционально-стилистическое содержание. Однако это не простой процесс присоединения, а сложный процесс взаимодействия, поскольку дополнительная экспрессивная

1) Р.А.Будагов. К вопросу о языковых стилях. ВЯ 1954, №3, стр.67.

2) Л.Випитцер. Словесное искусство и наука о языке. Сб. Проблемы литературной формы. Л.1928, стр.205.

функция влияет на основное содержание, что в свою очередь влечет за собой и изменение структуры, а следовательно и модификацию структурного значения.

Антитеза, как стилистический прием, нашла широкое применение в научном и публицистическом стиле, а также в художественной литературе. Для того, чтобы выявить стилистические значения антитезы, приобретаемые ею в этих стилях, необходимо кратко остановиться на их характеристике.

Ленинская теория отражения дает возможность наиболее четко показать различие форм восприятия и познания окружающего мира, представляющих собой интерес для лингвистики, поскольку они реализуются с помощью языковых средств. Различие форм отражения и познания действительности в мыслительном процессе особенно ярко проявляется в таких сферах человеческой деятельности как наука и художественная литература, на что обратил внимание еще В.Г.Белинский¹⁾.

Основной задачей научного стиля является логическая организация мысли, рассчитанная на логическое, интеллектуальное восприятие, что возможно в условиях максимальной объективности, лишенной эмоциональной окраски, хотя появление последней возможно как исключение главным образом в научной полемике. Необходимым условием научного стиля является терминологическая точность при названии предметов и явлений, исключающая образное или символическое их изображение. Логичность изложения требует четкого построения фразы. Кроме того, каждое научное положение нуждается в аргументации, обосновании, вследствие чего наряду с логичностью изложения появляется необходимость в обстоятельном доказательстве того или иного положения. Эти свойства научного стиля оказывают влияние на структуру антитезы и способствуют появлению в ней добавочных по отношению к основному значений.

В.Г.Белинский. Избранные философские сочинения, т. II. Госполитиздат 1948, стр. 453.

Антитеза в научном стиле имеет строгий синтаксический рисунок, объекты противопоставления носят конкретный характер и четко выделены. Четкости противопоставления способствует сочетание антитезы с параллелизмом, что дает возможность резко выделить контраст на фоне идентичных синтаксических построений:

"In der bürgerlichen Gesellschaft ist die lebendige Arbeit nur ein Mittel, die aufgehäufte Arbeit zu vermehren."

In der kommunistischen Gesellschaft ist die aufgehäufte Arbeit nur ein Mittel, um den Lebensprozess der Arbeiter zu erweitern, zu bereichern, zu befördern".

(K.Marx, F.Engels. Manifest der Kommunistischen Partei)

Характер связи между компонентами противопоставления может быть различным: союзным (противительные союзы, соединительные союзы) и бессоюзным. Однако более характерным является наличие противительного союза, способствующего контрастному выделению компонентов противопоставления. Особенно широко применяется союз "nicht - sondern", который не только способствует четкости и логичности изложения, но и участвует в выполняемой антитезой функции доказательства от противного:

"Das Wort ist nicht einfach als die Summe dieser verschiedenen Faktoren anzusehen, sondern es hat den Charakter einer strukturellen Einheit, in der sich Form und Inhalt gegenseitig bedingen".

(W.Schmidt. Lexikalische und aktuelle Bedeutung)

В результате приспособления антитезы к требованиям научного стиля у нее появляются добавочные значения, а именно:

I) конкретность и четкость:

"Der Witz lacht, der Humor lächelt. Der Witz ist geistreich, der Humor liebevoll. Der Witz funkelt, der

Humor strahlt. Der Witz entlarvt die Unzulänglichkeit der Welt, der Humor hilft uns über sie hinweg".

(L.Reiners. Deutsche Stilkunst)

2) доказательство от противного:

"Nicht auf die Menge der verwendeten Stilmittel kommt es an, sondern auf ihre Wirksamkeit, d.h. auf ihre Zweckmässigkeit und Funktionskraft".

(D.Paulseit, G.Kühn. Stilistische Mittel und Möglichkeiten der deutschen Sprache)

3) уточнения:

"Was den Kommunismus auszeichnet, ist nicht die Abschaffung des Eigentums überhaupt, sondern die Abschaffung des bürgerlichen Eigentums".

(K.Marx, F.Engels. Manifest der Kommunistischen Partei)

Публицистический стиль

Разнообразие жанров прессы вызывает неоднородность публицистического стиля. К нему относятся и краткие газетные сообщения и очерки, и передовые статьи, и статьи на темы экономической, политической, общественной жизни, на темы морали и т.д. К публицистическому стилю относятся также статьи и заметки научно-популярного характера, фельетоны, небольшие рассказы. Естественно, что эти разветвления публицистического стиля имеют свои характерные особенности как в отношении лексики, так и построения фраз. Публицистический стиль испытывает влияние тех функциональных стилей, к характеру которых приближается тот или иной жанр публицистического произведения. Так, научно-популярная статья будет приближаться к научному стилю, а очерк или рассказ к стилю художественной литературы. Таким образом, языковые средства, употребляемые в этих жанрах, будут испытывать двойное влияние.

Однако при всем разнообразии жанров публицистического стиля можно выделить те свойства, которые являются харак-

териями именно для публицистического стиля и присущи всем его разновидностям. Основная задача публицистического стиля — убедить читателя, причем не столько логической последовательностью в изложении материала, сколько эмоциональностью, страстностью высказывания. Поскольку в публицистическом стиле очень часто имеет место противопоставление мировоззрений, политических взглядов, различных общественных укладов и т.п., антитеза находит здесь широкое применение. Особенно часто она встречается в заголовках, которые должны отразить суть статьи или сообщения, выделить в них самое существенное. Выделить основное и передать его в лаконичной форме, обнажив при этом свое отношение к фактам, иными словами, дать им обнаженную, а не скрытую где-то в глубине оценку — таковы те требования, которые предъявляются к заголовку в публицистическом стиле.

Как эти требования преломляются в антитезе? Антитеза в заголовках имеет предельно краткую форму, вплоть до назывного предложения, что способствует созданию яркой эмоциональной выразительности. стилистическое значение антитезы в заголовках — обнаженность оценки и яркая эмоциональность:

"Kerker für die Patrioten!

Freispruch für Mörder!"

(Neues Deutschland. 10.12.1968)

Использование антитезы в очерках, статьях видоизменяет ее стилистическое значение, на которое влияет характер того жанра, в котором она употреблена. Наряду с эмоциональностью в ней появляются стилистические функции логического членения мысли, доказательства от противного. Изменяется и структура антитезы: лаконичность сменяется обстоятельностью изложения, появляются союзы, способствующие логическому членению фразы:

"Am Vorabend des 20. Jahrestages der Befreiung treten

vor aller Welt die beiden Linien der Politik in Deutschland noch schärfer hervor:

Die Linie der DDR, die die Lehren aus der Geschichte gezogen hat und beharrlich um Entspannung, Annäherung kämpft, die Bonner Linie der aggressiven Vorwärtsstrategie, des Revanchismus und der Provokationen".(ND 27.4.65)

В очерках и рассказах, приближающихся к жанру художественной литературы, появляется образность:

"Während der Freispruch von prominenten Kriegsverbrechern wie zum Beispiel der Fall des ehemaligen Reichsrichters Rehms die sanfte Hand der Justiz gegen rechts verdeutlicht, wird gegen links mit aller Härte vorgegangen".

(Neues Deutschland. 14.2.1969.)

Стиль художественной литературы

Художественная литература занимает особое место среди функциональных стилей. Это объясняется в первую очередь всеобъемлющим характером изображаемой действительности. В художественной литературе отображаются все сферы социальной жизни, все сферы человеческой деятельности, и уже в силу этого в ее стиль проникают элементы соответствующих функциональных стилей (официально-деловой, публицистической, научной, бытовой речи). Вводя элементы других стилей в художественную литературу, автор подвергает их определенной переработке, соотнося их с задачами художественной литературы. Основная задача стиля художественной литературы – образное отражение действительности – осуществляется с помощью эмоционально-чувственных образов, в создании которых участвуют различные языковые средства. Именно в художественной литературе особенно ярко проявляется эмотивная функция языка, которая заключается не только в способности выражать чувства, но и возбуждать их в других ^I).

1) St.Ullmann. Semantics. An Introduction to the Science of Meaning. Oxford, 1962, p.128.

Показывая события, человеческие характеры, писатель не остается при этом бесстрастным наблюдателем, летописцем, регистратором событий, он стремится убедить читателя, привлечь его на свою сторону. В то время, как в научном труде автор должен объяснить, доказать и убедить логичностью изложения, автор художественного произведения должен показать так, чтобы читатель не только представил себе изображаемую картину, но и проникся взглядами автора. Появление у языка при функционировании его в художественной литературе дополнительных функций является причиной того, что "в структуре художественного произведения происходит эмоционально-образная, эстетическая трансформация средств общенародного языка" ¹⁾.

Как же проявляются в антитезе эти основные черты стиля художественной литературы?

Все языковые средства, употребляемые в художественной литературе, подчинены главному требованию - созданию образности. И даже если сами по себе они не имеют формальных элементов образности, они служат ей в общем контексте. В силу этого, антитезы в художественной литературе, в отличие от предметно-логического характера антитезы в научной литературе, носят образный характер. Необходимо однако отметить, что образные антитезы могут быть двух видов: антитезы, у которых можно выделить формальные средства образности, и такие, у которых элементы образности отсутствуют.

Одним из наиболее распространенных средств образности в антитезе является перенос значения или метафоризация. В антитезах такого рода один из компонентов противопоставления употреблен в прямом смысле, а другой в переносном. Неожиданность сопоставления прямого и переносного значений усиливает образность:

"Der Bauch war leer von Brot und voll von Wut".
(E. Neutsch. Spur der Steine)

¹⁾ В. В. Виноградов. Язык художественного произведения. ВЯ 1954, № 5, стр. 6.

Оба противопоставляемых компонента сочетаются со словом в переносном значении, которое наполняет их зримым содержанием:

"Die Freude wäscht vieles ab, so wie das Leid vieles abwäscht."

(H.Böll. Der Zug war pünktlich)

Один или оба противопоставляемых компонента являются символами, с помощью которых перед глазами читателя не только встает описываемый образ, но и акцентируется его характерная черта:

"Am Esstisch gab es grosse Augen und kleine Bissen".

L.Frank. Links, wo das Herz ist)

"Ich glaube, dass zuletzt nicht die neuen Realisten, sondern die Don Quichottes die Sieger sein werden."

(F.Lützkendorf. Und Gott schweigt)

Средством создания образности может служить также персонификация, благодаря чему абстрактное понятие становится более близким, осязаемым:

"Kritik darf doch nicht nur zerstören, Kritik muss vor allem aufbauen".

(E.Neutsch. Spur der Steine)

"Böses kommt geritten, geht aber weg mit Schritten"

(Sprichwort)

"In diesem Hause

Wird laut gebrüllt, was Lüge ist.

Aber die Wahrheit

Muss schweigen".

(B.Brecht. Deutschland)

Сравнение также может быть использовано как средство создания образности, так как оно помогает раскрыть в об-

разной интерпретации сущность противопоставляемых объектов путем сопоставления их с чем-то более близким, знакомым:

"Wir wissen, was zum Leben nötig ist", erwidert Hungermann. "Das ist gewöhnlich etwas ganz anderes, als man in Schulen und Erziehungsanstalten lehrt".

(E.M.Remarque. Der schwarze Obelisk)

Образность достигается также с помощью противопоставления нейтрального и стилистически окрашенного синонимов, причем эмоциональная окраска является основой чувственного восприятия:

"Ich habe viele Menschen krepieren sehen. Nicht sterben - krepieren".

(E.M.Remarque. Der schwarze Obelisk)

Наряду с антитезами, у которых образность создается с помощью конкретных средств, в художественной литературе часто встречаются антитезы, у которых отсутствуют формальные средства образности, но вся антитеза в целом воспринимается как образ. Это объясняется в первую очередь тем, что в художественной литературе слова часто означают больше, чем их предметное значение, так как эмоциональность самого контекста способствует появлению образности, и за невыразительными на первый взгляд словами вырастают целые картины: "Нет слов и языковых форм, которые не могут стать материалом для образа. Необходимо лишь, чтобы применение их в целях художественной образности было стилистически и эстетически оправдано" ¹⁾.

Противопоставление тонкой струйки дыма из кухонного барака концлагеря и густого черного дыма из крематория вызывают у читателя картину концлагеря во всей ее чудовищности:

"Aus der Küchenbaracke stieg jetzt dünnere blauer Rauch auf und aus dem Krematorium kam dicker schwarzer

1) В.В.Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., АН СССР, 1963, стр. 119.

Qualm, der zum Glück südlich abzog; das Krematorium qualmte schon lange in dichten heftigen Schwaden".

(Н.Бöll. Wo warst du, Adam?)

Характеристика антитез, используемых в художественной литературе, была бы далеко не полной, если не остановиться на вопросе о речевых формах, играющих значительную роль в общей структуре художественного произведения¹⁾. Всякое произведение художественной литературы представляет собой синтез объективного — объекта изображения — и субъективного — личности писателя, его отношения к изображаемому. Ярче всего позиция автора проявляется в авторской речи, но и прямая и несобственно-прямая речь, служащая для образной характеристики действующих лиц, содержит в себе возможности для выражения авторской позиции. Как и все элементы художественного произведения, так и его речевые формы подчинены образности. Если в авторской речи перед нами воссоздается образная картина действительности такой, какую ее видит, воспринимает и оценивает автор, то в прямой и несобственно-прямой речи перед нами благодаря индивидуальной речевой характеристике персонажей встают их образы во всей сложности их внутреннего мира, их отношения к жизни. Но и здесь это происходит под углом зрения автора, так как образ автора это "внутренний стержень, вокруг которого группируется вся стилистическая система произведения"²⁾.

Речевые формы в авторской речи можно разделить на две основные группы: сообщение и показ. Наличие речевых видов речевых форм требует различной языковой оформленности и в первую очередь различной структуры предложений, а также способов связи между ними. Выбор той или иной структурной формы предопределяется характером самой речевой формы. Характерной чертой сообщения является изложение событий во временной последовательности. Основное стилистическое

1) См.: М.П.Брандес. О речевых формах в немецком языке. Уч.записки МГПИИЯ им.М.Тореза, т.33.М.,1965.

2) В.В.Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М.,АН СССР,1963,стр.92.

значение антитезы в этой речевой форме заключается в том, что она помогает показать события в ярком контрастном свете на фоне предшествовавших и при этом выделить в них наиболее существенную черту.

"Er war fünfundvierzig Jahre alt. Niemand nahm ihn mehr, wenn er einmal arbeitslos wurde. Das war das Elend; früher sackte man langsam ab; und es gab immer noch wieder Möglichkeiten, hochzukommen; aber heute stand hinter jeder Kündigung sofort der Abgrund der ewigen Arbeitslosigkeit".

(E.M.Remarque. Drei Kameraden)

Коренное отличие сообщения от описания заключается в том, что в первом случае излагаются события в хронологической последовательности, во втором же случае происходит описание какого-либо явления или синхронное описание различных явлений. Целью антитезы в описании является синхронное противопоставление контрастных явлений:

"Im Wirtshaus von Blumenau trinken Männer in schwarzen Röcken, Leichenträger und Totengräber. Ab und an lallt einer, ab und an lacht einer. Anton Dürres Freunde dämpfen den Schmerz mit Schnaps ab, seine Feinde feuern die Freude mit Schnaps an".

(E.Strittmatter. Ole Bienkopp)

Близость структур антитез в таких речевых формах как сообщение и описание свидетельствует о полифункциональности языковых средств, когда одно и то же языковое средство, одна и та же синтаксическая структура может служить разным целям, может выражать различное содержание.

Прямая и несобственно-прямая речь служит средством образной характеристики действующих лиц, вместе с тем она обладает рядом признаков, свойственных разговорной речи. Попадая в художественное произведение, она приобретает дополнительные качества, которые позволяют ей органически войти в художественную ткань произведения. Структура ан-

титезы в прямой речи подчиняется ее особенностям: предложения небольшие по размеру, часто неполные:

"In Vorsätzen ist der Mensch immer gross. Im Ausführen nicht".

(E.M.Remarque. Drei Kameraden)

"Ich glaube, Georg", sage ich, "es wird wirklich höchste Zeit, dass ich unseren Beruf verlasse. Er verroht zu sehr".

"Er verroht nicht. Er stumpft ab".

(E.M.Remarque. Der schwarze Obelisk)

Стилистическое значение антитезы в прямой речи проявляется в лаконичности, краткости изложения с целью быстрого восприятия излагаемой мысли, что, однако, не исключает возможности появления более развенутых антитез, когда этого требует соответствующая ситуация (рассуждения, доказательства в споре и т.п.).

Выступая в различных формах художественной речи: авторской, прямой и несобственно-прямой, антитеза наряду с общей стилистической задачей создания образности приобретает дополнительное стилистическое значение в зависимости от вида речевой формы.

I.A. Schmidt

Linguostilistische Charakteristik einiger Färbewörter.

Färbewörter sind, grammatisch gesehen, Partikeln oder partikelhafte Wörter und Wendungen, deren ursprüngliche lexikalische Bedeutung sich fast oder ganz aufgelöst hat. Sie bringen die mannigfaltigsten Schattierungen der Gefühlsbetonung meist implizit zum Ausdruck, da sie an sich keine oder nur geringe Inhaltswerte besitzen. Erst im Kontext werden sie mit allen möglichen Gefühlswerten angereichert, die vielfach vom Satztypus abhängen. Zwischen dem Kontext und den Färbewörtern besteht eine wechselseitige Wirkung: die Färbewörter erhalten vom Kontext die jeweilige Bedeutung, und die Färbewörter wiederum beeinflussen den Kontext, verleihen ihm eine konnotative Bedeutung¹ - sie gestalten die Rede ungezwungen, vertraut.

Die Färbewörter bilden kein Satzglied, ihre syntaktische Funktion besteht darin, dass sie strukturell zur Prädikatsgruppe gehören. Größtenteils sind sie ton- schwach.

¹ Siehe: O.C. Ахманова, Словарь лингвистических терминов, Москва, 1966, стр. 204-304. "Под коннотацией понимается дополнительное содержание слова, его сопутствующие семантические или стилистические оттенки, которые накладываются на его основное значение, служит для различного рода экспрессивно-эмоционально оценочных оборотов и могут придавать высказыванию торжественность, игривость, непринужденность, фамильярность и т

Der Gebrauch der Färbewörter ist meist fakultativ, da die logische und emotionale Expressivität in der mündlichen Rede in erster Linie durch die Intonation klanglich ausgedrückt wird. Sie erfüllen in der Rede eine stilistische Funktion: eine emotionale, intensivierende, belebende Funktion.

In der deutschen gesprochenen Rede funktionieren unseres Erachtens einige Lexeme als Färbewörter, die häufig zu den Adverbien gezählt werden.

Als solch ein Färbewort betrachten wir das bedeutungsgeminderte "da". K. Baumgärtner, der die Syntax der Umgangssprache in Leipzig untersucht hat, äußert sich in bezug auf "da" folgenderweise

" Das Adverb "da" mit zusammengefallen lokaler und temporaler Grundbedeutung kann als umgangssprachlich häufigstes gelten.

... Seinem Inhalt nach völlig verallgemeinert, wenn gleich nicht inhaltsleer, tritt es in jedem beliebigen Zusammenhang füllend auf." ¹

Die folgenden Beispiele mögen das veranschaulichen:

" Als sie bei dem Fahrer angekommen waren, fragte der missmutig: Wen bringen Sie denn da an?"

(W. Steinberg, "Wechsel auf die Zeit" S. 36)

" Nimm das Bild da von der Wand!"

Das Färbewort "da" weist in den angeführten Sätzen nur eine ganz schwache lokale Nuance auf, es ist unbetont und bildet kein Satzglied wie etwa im Satz:

1) K. Baumgärtner, Zur Syntax der Umgangssprache in Leipzig, Berlin, 1959, S. 47.

Dieser 'Mann 'da ist mir bekannt,

wo das betonte Adverb "da" das Substantiv "Mann" in bezug auf den Ort kennzeichnet. Und doch ist das unbetonte "da" kein sprachlicher Ballast. Es tritt klar zu Tage, wenn wir die entsprechenden Sätze mit und ohne Färbewort vergleichen:

Nimm das Bild da von der Wand!

Nimm das Bild von der Wand!

Der mit dem Färbewort "da" beschwerte Satz drückt den Auftrag genauer aus und klingt ungezwungen-locker.

"Einfach" funktioniert in der deutschen Gegenwarts-sprache auch als Färbewort. Betrachten wir folgende zwei Sätze:

Die Sache ist ganz einfach zu verstehen.

Ich verstehe es einfach nicht, wie man so handeln kann!

Im ersten Beispiel ist das betonte "einfach" ein Adverb, das als Adverbialbestimmung auftritt und so viel wie "leicht verständlich" bedeutet. Jedoch im zweiten Beispiel ist "einfach" schwachtonig, verfügt über keine eigentliche Bedeutung und bildet kein Satzglied. Es verstärkt die Verwunderung, die durch den ganzen Satz ausgedrückt wird, d.h. durch die lexikalische Füllung, Wortfolge, grammatischen Formen und Intonation. Als Mittel der Intensivierung dient das Färbewort "einfach" auch im folgenden Textbeispiel:

"Hunger habe ich, dachte Walter, einfach

Hunger, aber sie können in jeder Minute kommen und mich holen, dann wird ein anderer hier stehen, wenn es schon dunkel

ist".

(H. Kruschel "Das Mädchen Ann und der Soldat" S. 45)

"Fein" ist in der Alltagsrede ebenfalls als Färbewort anzutreffen, wenn es, unbetont, seiner eigentlichen Bedeutung beraubt, im Dienste der Verstärkung und Belebung der Rede dient, wie z. B.:

Das ist fein nicht so.

Das hat er fein nicht gewollt!

Das Färbewort "fein" ist im Süddeutschen sehr verbreitet, in anderen Gebieten Deutschlands gebraucht man dafür die Färbewörter "aber" oder "ja". Dialektal verkürzt lautet es "fei". So bedient sich der Hopfenhändler Permaneder, eine der handelnden Personen aus dem Roman von Th. Mann "Buddenbrooks" häufig dieses Wortes zur Bekräftigung der Aussage.

"München is koane G'schäftsstadt v...
Da will an jeder sei Ruh' und sei'
Mass ... Und a Depeschen tuat ma fei
nöt lesen beim Essen, dös fei net.

... Es is a Kreiz! Mei' Kompagnon,
der Noppe, hat allweil nach Nürnberg
g'wollt, weil s' da die Börse ham und
an Unternehmungsgeist ... aber i
verloss mei München nöt ... Dös fei
nöt .

(Th. Mann, "Buddenbrooks", S. 314)

Als Färbewort wird auch "gerade" in der modernen deutschen Sprache gebraucht. In dieser Funktion hat es sich von seiner ursprünglichen Bedeutung losgelöst. Das ist aus dem Vergleich der beiden Sätze ersichtlich, wo im ersten Beispiel das volltonige "gerade" ein Adverb ist, das die Handlung in bezug auf die Zeit kennzeichnet und durch "eben", "soeben" ersetzt werden kann, während das schwachtonige "gerade" im zweiten Beispiel nur der Intensivierung des Widerspruchs dient.

Ich bin gerade erst gekommen.

Nein, heute war gerade nicht das richtige Wetter zu einer Schifahrt.

Das Färbewort "gerade" tritt mit der Negation "nicht" auf. Wenn "gerade" vor "nicht" steht, betont es den Widerspruch, steht es jedoch nach "nicht", schwächt es ihn ab, wie z.B.:

Ich habe ein paar Nachhilfstunden mehr gegeben. Scheusslich, nicht? Aber dafür kaufe ich sonst Hefte - wenn ich nicht gerade Sekt kaufe."

(U. Dörge, "Brücke für Susanne",
S. 31)

"Issi lächelt: Naja, draufgefallen bist du nicht gerade, auf den Mund."

(R. Wenzel, "Issi", S. 26)

Das Lexem "gleich" kann gleichfalls als Färbewort betrachtet werden, wenn es partikelhaft auftritt wie etwa in den Sätzen:

Ich kann mich nicht erinnern, wo habe ich ihn

doch gleich gesehen?

Wie heisst doch gleich die Schauspielerin,
die im Film "Anna Karenina" die Titelrolle
spielt ?

In den hier zitierten Beispielen ist "gleich" unbetont
und bedeutungsgemindert. Es bildet kein Satzglied, bringt
implizit die subjektiv-emotionale Stellungnahme des Spre-
chers, Ungeduld, zum Ausdruck. Das Färbewort "gleich"
könnte in diesem Gebrauch durch das Färbewort "nur" er-
setzt werden.

Vgl.

Wo habe ich ihn doch nur gesehen?

Wie heisst doch nur die Schauspielerin?

Auch "ruhig" funktioniert im modernen Deutsch als
Färbewort. Im grossen deutschen Wörterbuch von G. Wahrig¹
wird "ruhig" in adverbialer Funktion angegeben. Uns
scheint jedoch, dass im Satz: "Du kannst ruhig mitkommen",
"ruhig" nicht adverbial funktioniert, da sich ein Adverb
gewöhnlich auf das Prädikat, "ruhig" sich jedoch auf die
ganze Satzaussage bezieht. Wir sind vielmehr der Ansicht,
dass "ruhig" in dieser Verwendung als Partikel funktioniert
und betrachten es als Färbewort, das die Verharmlosung
der Aussage unterstreicht.

"Liebst du sie? Du kannst es ruhig sa-
gen".

(R. Wenzel, "Issi", S. 93)

Du kannst es Jochen und Puck ruhig
erzählen, es geht mir gut hier".

(R. Wenzel, "Issi", S. 109)

1) G. Wahrig, Das grosse deutsche Wörterbuch, Berlin, 1966,
S. 2391

In den angeführten Sätzen betont der Sprecher, dass ihm das Geschehen nichts ausmacht.

Zu den Färbewörtern kann "so" gezählt werden, wenn es seiner lexikalischen Bedeutung beraubt und unbetont ist. Es steht in zögernd und unsicher ausgesprochenen Sätzen.

"Warst du gut in der Schule?"

"Wenn ich das so einschätzen soll", sagt Trullesand, "dann kommt wohl eher Nein raus. Ich würde mal sagen: so in der Mitte."

(H.Kant, "Die Aula", S.51)

"So" kann einen vorläufigen Hinweis auf die darauf folgende Angabe enthalten.

"Ich ging im Walde so für mich hin".

(J.W.Goethe)

Dem Färbewort "so" begegnet man bei Negationen, wo es eine gewisse Einschränkung der Behauptung impliziert.

"Ich bin nicht so ganz damit einverstanden."

"So" wird in der mündlichen Rede auch als Eröffnungsförm des Gesprächs gebraucht. Es hebt einen gewissen Abschluss als Übergang zu etwas Neuem hervor. In dieser Funktion wird das Färbewort "so" betont.

"So", sprechen wir uns einmal aus!"

"So , jetzt bin ich wieder der Alte."

In der modernen Alltagsrede ist das Färbewort "so" am Ende der Rede als unbestimmt-nachlässiger Abschluss stark in Umlauf, wie zum Beispiel:

"Meine Mutter wird sagen, ich bin faul
und so".

Synonym mit "und so" ist der auch unbestimmt-nachlässige Abschluss "und überhaupt."

Wenden wir uns dem stilistischen Wesen der hier betrachteten Färbewörter zu. Bei der Feststellung der stilistischen Bedeutung der Färbewörter gehen wir davon aus, dass die stilistische Bedeutung eines sprachlichen Gebildes aus seiner Stilfärbung erwächst, die unter drei Aspekten untersucht werden muss:

- 1) nach der Zugehörigkeit zu einem bestimmten Kommunikationsbereich,
- 2) nach Art und Grad der Expressivität,
- 3) nach dem Verhältnis zur neutralen Sprachnorm,

Da die Färbewörter Sprachmittel sind, die für die Rede geprägt sind, müssen wir ihre stilistische Bedeutung oder, besser gesagt, ihren stilistischen Ausdruckswert in zusammenhängender Rede feststellen. Unter stilistischem Ausdruckswert verstehen wir einen Begriff, der aus zwei Faktoren besteht:

1) Aus der Stilfärbung des Wortes im Kontext, die entweder sprachlich-explizit gekennzeichnet ist, oder implizit durch den Sinnzusammenhang zum Ausdruck kommen kann.

2) Aus stilistischen Konnotationen semantischen, emotionalen und voluntativen Charakters, die teils unmittelbar aus der situativen Stilfärbung des Wortes, teils aus dem Gesamtsinn der Information erwachsen.^I

^I) Siehe: E. Rieser, Stilistische Bedeutung und stilistischer Ausdruckswert des Wortes als paradigmatische und syntagmatische Kategorie (Deutsch als Fremdsprache, 6-1967, S. 323)

Den stilistischen Ausdruckswert der Färbewörter betrachten wir im einzelnen.

Das Färbewort "gerade" bedient man sich in der expressiven Rede, besonders in der gesprochenen, in der es verstärkend und mildernd wirkt. In der Rede hängt die jeweilige Stilfärbung nach dem Verhältnis zur neutralen Sprachnorm vom Kontext ab. Das veranschaulichen die folgenden Textbeispiele, in denen "gerade" bald einfach-literarisch, bald literarisch-umgangssprachlich ist.

"Nein, heute war gerade nicht das richtige Wetter zu einer Schifahrt."

"Issi lächelt; "Na ja, draufgefallen bist du nicht gerade, auf den Mund."

(R. Wenzel, "Issi", S. 26)

"Ruhig" wird ausser in der Alltagsrede noch in der mündlichen expressiven publizistischen und wissenschaftlichen Rede verwendet, die es umgangssprachlich und subjektiv färbt, wie z.B.:

"Wir können es ruhig aussprechen, dass die Gewerkschaftsführer solche politische Dienste leisten, dass die deutschen Gewerkschaftsführer und die deutschen Sozialdemokraten die infamsten und grössten Halunken, die in der Welt gelebt haben, sind."

(R. Luxemburg, "Ich war, ich bin, ich werde sein." S. 123)

Dem Färbewort "so", das Zögerung und Ungewissheit impliziert oder als Eröffnungsform dient, begegnen wir vor allem in der expressiven gesprochenen Rede. Seine normativ-stilistische Komponente der Stilfärbung passt sich der Kontextstilfärbung an, z.B.:

I. Rufen Sie mich so zwischen vier und fünf Uhr an.

2. Er hat eben so seine Mucken.

Im ersten angeführten Beispiel verstärkt "so" die einfach-literarische Stilfärbung des Kontextes, im zweiten die literarisch-umgangssprachliche.

Der unbestimmt-nachlässige Abschluss eines Satzes mit "und so" passt sich jedoch nicht der Kontextstilfärbung an, sondern, umgekehrt, wirkt auf die Kontextstilfärbung ein, die dadurch etwas gesenkt wird, wie etwa:

Die Debatte war Überaus lebendig, anregend und so.

Das Färbewort "da", dessen Heimatbereich die Alltagsrede ist, nuanciert sie umgangssprachlich-locker. "Da" wirkt also auf die Kontextstilfärbung ein, senkt sie. Wenn z.B. in den einfach-literarischen Satz:

"Die Frau sagt, dass sie den Unfall mit eigenen Augen gesehen hat",

das Färbewort "da" nach dem Substantiv "Unfall" eingeführt wird, wirkt der Satz schon literarisch-umgangssprachlich.

"Einfach" und "gleich" werden meist in der Alltagsrede im ganzen deutschen Sprachraum gebraucht, während wie schon früher hingewiesen "fein" nur in der süd-deutschen Sprachlandschaft sehr verbreitet ist.

Diese Färbewörter beeinflussen die Kontextstilfärbung ,
gestalten sie literarisch-umgangssprachlich und subjektiv
gefärbt. Sie dienen wie alle hier angeführten Färbewörter
der Intensivierung und Belebung der Rede.

B.Veinerte

Valainības atveidošana tulkojot.

Ko nozīmē tulkot?

Viena no daudzajām atbildēm uz šo jautājumu skan sekojoši: "Pilnīga un korekta oriģinālvalodas teikuma aktualās nozīmes (t.i. kontekstuāli nosacītās nozīmes) analīze un pēc iespējas adekvāta šīs nozīmes atveidošana ar tulkojuma valodas zīmju sistēmas palīdzību".^I Definīcija izvēlēta tās augstās vispārinājuma pakāpes dēļ, kas ļauj to principā attiecināt uz visiem tulkojuma veidiem, kā uz praktisko jeb t.s. utilitāro tulkošanu, ieskaitot mašintulkošanu, tā arī uz daļlīteratūras tulkošanu. Atkarībā no tulkojuma veida attiecīgi diferencēšanas analīze, tās apjoms un konkrētie uzdevumi, sašaurinās vai paplašinās konteksta jēdziens, mainās valodas zīmju sistēmas atsevišķo elementu relevance. Tātad analīze ar tai sekojošu sintezi. Noteikta satura transformācija no vienas valodas zīmju sistēmas citas valodas zīmju sistēmā.

Noteikta satura, mākslinieciska satura izpausme ir arī mākslas darbs, ja aplūkojam mākslu ar visiem tās paveidiem, tai skaitā arī daļlīteratūru, no dialektiski materiālistiskā viedokļa kā vienu no īstenības izziņas aspektiem.

^I Dr.phil.habil.E.Agricola, *Entwicklungsstand und Probleme der automatischen Sprachübersetzung*, in : *Sprachpflege*, Heft I/ 1969, S. I.

Daiļliteratūras tulkotāja uzdevums tāpat būtu (konkretizējot augšminēto definīciju) - pilnīga un korekta oriģināldarba mākslinieciskā satura analīze un tā atveidošana ar citas valodas izteiksmes līdzekļu palīdzību.

Mēģināsim precizēt jēdzienu "mākslinieciskā satura analīze."

Mākslinieciskā satura nesējs ir mākslas tāls, tālu sistēma, kas veido mākslas darba strukturu.

Padomju literatūrzinātnē apzīmējumiem "tēlainība", "mākslas tāls", "valodas tēlainība" trūkst konstruktīvu definīciju. Vārds "tēlainība", piem., tiek lietots dažādās, pat pretrunīgās nozīmēs. Ar to apzīmē gan lingvistiskā vai lingvostilistiskā plāksnē ņemtu metaforisku izteiksmes veidu, gan daiļliteratūras specifiku vispār. Šāda neprecīza, difūza minēto jēdzienu lietojuma sekas ir dažādas interpretācijas, kas apgrūtina vai pat dara neiespējamu to "viennozīmīgu saistījumu vienotā struktūrā",¹ t.i. to terminoloģisku precizējumu.

Mākslas tāla zinātniska interpretācija nesaraucjami saistīta ar tā gnozeoloģisku analīzi.

Kā māksla, tā zinātne izveidojušās kā objektīvi nepieciešami, uz īstenības pārveidošanu vērsti cilvēka aktīvas piemērošanās paveidi.² Bet aktīva piemērošanās, kā zināms, ir reize izziņa un uz izziņu balstīta vides mērķtiecīga pārveidošana. Kā māksla, tā zinātne ir īstenības izziņas formas. Kā mākslā, tā zinātnē izziņas priekšmets ir objektīvā īstenība, apkārtējā vide un izziņas līdzeklis domāšanas procesa dialektika, kas izpaužas kā konkrēti.

¹ Ю.М.Лотман, О разграничении лингвистического и литературоведческого понятия структуры, ВЯ 1963, №3, стр. 47.

² Б.Рунин, Логика науки и логика искусства. В кн.: Содружество наук и тайны творчества, М., "Искусство", 1968, стр.115.

jutekliskā un abstrakti loģiskā momenta mijiedarbība, jeb kā to formulā V.I. Leņins: "No dzīvā vērojuma uz abstrakto domāšanu un no tās uz praksi - tāds ir patiesības izziņas, objektīvās realitātes izziņas dialektiskais ceļš." ¹

Kā viēnota izziņas procesa aspektiem gnozeoloģiskie pamati mākslai un zinātnei ir kopēji, jo visu dabas un sabiedrības parādību izziņa ir vienots process, kas visās savās formās pakļaujas vispārējiem gnozeoloģijas likumiem.

Kopējie gnozeoloģiskie pamati palīdz izprast mākslas kā izziņas veida un līdzekļa patstāvīgo lomu, mērķus un iespējas, pretstatā vēl nesen teorētiskajā domā populārajam uzskatam, kas mākslu raksturo kā zinātnes piedēkli, objektīvo zināšanu tēlainu interpretāciju vai vispārīgo abstrakto ideju ilustrāciju.

Kā mākslā, tā zinātnē domāšanas procesa izejas punkts ir "dzīvais vērojums". Radošs domāšanas process vienmēr ir reālo dzīves faktu atlase, apguve un vispārinājums. ² Zinātnes specifika ir parādību objektīva analīze un to vispārinājums jēdzienu un secinājumu veidā, radot tāda veidā zināmā mērā shematisku īstenības atveidojumu jeb modeli, t.i. pētāmās parādības invariantu.

Mākslinieciskā domāšana turpretī virzās pa citu gultni. Ja zinātne vispārina, atmetot konkrēto, nebūtisko, tad mākslā vispārinājums parādās kā vispārējā iemlesojums konkrētajā. Balstoties uz savu subjektīvo pieredzi un objektīvajām zināšanām, mākslinieks pētāmo parādību it kā sabiezina, to konkretizē un individualizē, piesaistot citus priekšstatus, un izveido uz šī pamata jaunu saturu, ³ kas hipotētiski izskaidro īstenību un cilvēka vietu tajā, t.i. veic savā veida sintēzi, radot ar iztēles palīdzību savu, māksliniecisko īstenību kā reālās īstenības vispārinājumu - modeli.

¹ V.I. Leņins, Raksti, 38. sēj., 153. lpp.

² Ан. Дремов, Специфика художественной литературы, М., "Просвещение", 1964, стр. 35.

³ Б. Руния, Логика науки и логика искусства. В кн.: Содружество наук и тайны творчества, М. "Искусство", 1968, стр. 117.

Ja mēs attiecībā uz zinātnisko domāšanu izdarījām secinājumu, ka tās rezultātā iegūstam pētāmās parādības invariantu, tad runājot par tēlaino domāšanu, varam teikt, ka mākslas darbā atveidots pētāmās parādības variants, jeb izsakoties dialektiskā materiālisma kategorijās - zinātnisks secinājums atsedz parādības būtību, bet mākslā darbā būtība izpaužas kā parādība. ¹

Zinātnisks vispārinājums ir abstrahēšanās no konkrēti jutekliskā un individuālā. Mākslinieciskam vispārīnājumam jeb tēlam turpretī raksturīgs ir vispārīgā iemiesojums konkrēti jutekliskā individuāli estētiskā formā. ²

Mākslas tēla struktūras analīzi nevar atraut no visa mākslas darba struktūras izpratnes. Pēdējā laikā estētiskā doma mākslas darba analīzē sāk pielietot struktūras un elementu kategorijas. Mākslas darbs tiek aplūkots kā struktūra, kā organiska vienība, kurā veselais nav daļu summa, bet aktīvi tās ietekmē un pārrada, atsedz to īpašības; daļas savukārt nosaka veselo un tā raksturu. ³

Tēls ir mākslas darba struktūras konstruktīvs elements ar daudzplānu raksturu. Mākslas darbs veidojas no dažādslāņu tēlu organiskas vienības, kas savstarpēji un attiecībā pret veselo atrodas dialektiskās formas-satura attiecībās.

Starp saturu un formu tāpat kā starp citām marksistiskās dialektikas korelatīvajām kategorijām nevar novilkt absolūtu robežu. "Saturs nepastāv ārpus formas". Forma

-
- 2 Ан. Дремов, Специфика художественной литературы, М., "Просвещение", 1964, стр. 103.

¹ Par "invariantu" un "variantu" attiecībā uz zinātnisko un māksliniecisko domāšanu sk.:

Б. Руинин, Логика науки и логика искусства. В кн.:

Содружество наук и тайны творчества.

3. М. Сапаров, Художественное произведение как структура?

В кн.: Содружество наук и тайны творчества, М., "Искусство", 1968, стр. 157.

ir satura eksistences veids, satura iekšējā organizācija, kas dara iespējamu tā eksistenci". Saturs un forma "var pāriet viens otrā" un "tas, kas vienos sakaros un vienās attiecībās ir saturs, citos sakaros un citās attiecībās kļūst par formu."¹

Šāda formas un satura dialektiska vienība ir arī mākslas tēls. Tēls, kas vienos sakaros un vienās attiecībās parādās kā saturs, var savukārt tikt izmantots kā forma augstākas vispārinājuma pakāpes tēla veidošanai, tā radot hierarhisku tēlu sistēmu, kas tās kopumā sastāda mākslas darba struktūru.

Tatad precīzāk būtu runāt nevis par tēla saturu un par tēla formu, bet gan par tēlu kā saturīgu formu.

Mākslas darba saturs eksistē tikai kā noteikta mākslinieciska forma. Mainot šo formu, mainās arī saturs. Tēlaina domāšana nav iespējama neatkarīgi no formas, kādā tā realizējas. Tikai attiecīgi noteiktā formā mākslas darbs saglabā savu, nemainīgu psiholoģisku iedarbību. L.S. Vigotskis šo tēzi sauc par svarīgāko mākslinieciskās formas psiholoģijas aksiomu.²

Pat savā tapšanas stadijā ideja nekad nav nemateriāla, bezķermeniska, bet gan materiāli pamatotu asociāciju un priekšstatu komplekss.³

"Poēzijas ipatnība", saka E. Etkinds, "ir tieši tā, ka visi tās elementi, kā satura elementi, tā formas elementi, iekšējie un ārējie elementi, ir neatdalāmi viens no

¹ Marksistiskās filozofijas pamati, LVI, Rīgā, 1958., 256. lpp.

² Л.С. Выготский, Психология искусства, М., "Искусство", 1968, стр. 54.

³ Н.К. Гей, Искусство слова, М., "Наука", 1967, стр.

otra - tie ir savstarpēji saistīti un viens no otra atkarīgi ... Ja izmaina vienu no šiem elementiem, jāmaina viss, bez izņēmuma. Tāds ir poētiskā vārda dzelzs likums.¹

Tēla bāze ir sastatījums. Sastatot divus priekšmetus vai parādības, tie savstarpēji izgaismojas, parādās neparastā aspektā, atsedz jaunas, negaidītas puses un kvalitātes, izraisa asociāciju virkni, uz kuras pamata iztēlē rodas sastatījuma jauna, dziļāka, patstāvīga jēga, kādas nav katram priekšmetam vai parādībai atsevišķi vai arī to summai.²

Lingvistiski tēls parādās kā runas daļa, kuras kopējā jēga neatsedzas tās elementu leksiskās nozīmēs, bet pārsniedz to robežas. Tātad kā runas daļa, kuras jēga neatsedzas tieši caur vārdu, bet gan pastarpināti.

Visparastākais mākslas tēlu izraisošais sastatījuma veids ir attēlotā un neattēlotā sastatījums. Mākslas darbs kā īstenības modelis nekad nevar būt visās savās detaļās idents attēlojamam objektam, jo tad tas vairs nebūs objekta atveidojums, bet gan tā dubultojums un kā tāds bez kādas izziņas vērtības. Makslinieks, attēlojot reālo īstenību, veic noteiktu mērķtiecīgu detaļu atlasīšanu, neatveido kopīgo, visiem zināmo, bet parāda atšķirīgo. Bet tā kā atšķirīgā ir attiecība, ne priekšmets, to materiāli atveidot nevar, tā tiek apzināta, sastatot attēloto ar neattēloto. Maksliniecisķo efektu rada tieši šīs attiecības apzināšana.³

¹ Е.Эткинд, "Поэзия и перевод", М.-Л., "Сов. писатель", 1963, стр. 21.

² P.V. Palijsvskis, kurš galvenos vilcienos līdzīgi skaidro tēla uzbūvi, par elementārtēlu uzskata salīdzinājumu. Analīze tomēr parāda, ka salīdzinājums ir tikai viens no sastatījuma paveidiem.

См. Н.В.Палиевский, "Внутренняя структура образа", В кн.: Теория литературы, М., Изд. Академии наук СССР, 1962.

³ О.М. Лотман, "Лекции по структуральной поэтике", Тарту, 1964, стр. 22.

Ļas rezultātā izteļē rodas tēls vai tēla elements.

Kā galvenos sastatījuma paveidus var vēl izdalīt salīdzinājumu, uz kuru balstās salīdzinājums kā stila līdzeklis metafora ar tās paveidiem, antitēze, paralēlisms, un metonīmisku sastatījumu - divu priekšmetu vai parādību sastatījumu to loģiskajā atkarībā.

Sastatījuma rezultātā uz asociāciju pamata izteļē rodas mākslas tēls vai tā elementi -konkrēti jutekliski priekšatati un uztveres, vizuāli, akustiski, ar tausti, ožu vai garšu uztvertais, kas paši par sevi tēlu vēl neveido, jo tiem trūkst vispārinājuma. Tēls rodas to vispārinājuma rezultātā. Šādus tēlu veidojošus elementus varam saukt par tēla ģeneratīviem elementiem.

Rezūmējot varam dot sekojošu mākslas tēla raksturojumu:

1. Mākslas tēls ir māksliniecisks vispārinājums, t.i. vispārīgā iemīsojums konkrēti jutekliskā, individuāli estētiskā formā.

2. Tēls ir mākslas darba struktūras konstruktīvs elements ar daudzplānu raksturu, tā konkrētās izpausmes formas parādās kā korelatīvo kategoriju - formas un satura dialektika.

3. Tēls rodas uz sastatījuma vai salīdzinājuma bāzes.

4. Tēla jēga neatsedzas tieši caur vārdu, bet gan parstarpināti.

5. Tēls nav saistīts tikai ar t.s. tēlainiem vārdiem vai speciālajiem tēlainības izteiksmes līdzekļiem, kādus min poētikas. Tēla veidošanā var piedalīties visi valodas elementi.

6. Mākslas darba struktūru veido organiski vienota, hierarhiska tēlu sistēma.

Daiļliteratūrā tēls materializējas valodā. Valodai kā mākslas darba materiālam ir savdabīgs raksturs. Atšķirībā no citu mākslas veidu materiāliem valoda kā daiļliteratūras materiāls nav sociāli neitrāls, tā ir ne tikai izziņas līdzeklis, bet arī izziņas procesa rezultāts un izziņatā fiksācija. "Vārdu mākslas materiāls jau pats par sevi

gatur cilvēku apziņas darbības rezultātus".¹ Tātad vārdu mākslas materiāls jau pats par sevi ir ar noteiktu saturu kā sabiedrības komunikācijas līdzeklis un rezultāts. Tādēļ valodas estētiskā funkcija balstās uz tās komunikatīvo funkciju un ir ar to nesaraujami saistīta. Tas izskaidro arī valodas divplānu raksturu daļlīdztējas darbā.

Valoda kā mākslas tēla nesējs tiek lietota divos plānos:

1) tās tiešajā komunikatīvajā funkcijā kā "ārējās informācijas"² nesēja. Vārdi un vārdu savienojumi lietoti to eksplīcītās nozīmes.

2) tās estētiskajā funkcijā kā tēlainas informācijas nesēja. Vārdi un vārdu savienojumi to stilistiskās organizācijas rezultātā iegūst implīcītās nozīmes. Runas jēga atsedzas ne tieši caur vārdu, bet pastarpināti.

¹ И.М.Лотман, Лекции по структуральной поэтике, Тарту, 1964, стр.46.

²

Divdaļījumu "ārējā" un "tēlainā informācija" pamato V.Zareckis rakstā "Образ как информация" (ВЛ, 1963 № 2)

Ārējā informācija - priekšmetiska informācija, ko satur teksts neatkarīgi no tā stilistiskās un lingvistiskās organizācijas. Ārējā informācija saglabājas arī citādi noformētā tekstā, dota citā secībā, neatkarīgi no tā formas un kompozīcijas, pretstatā tēlainai informācijai, tēla nesējai, kuru satur ne vārds vai frāze pašā par sevi, bet jau cita teksta vienība. Tās rašanos nosaka attēloto priekšmetu atbilde, t.i., ārējā informācija un attēlojuma līdzekļi, t.i. teksta stilistiskā organizācija.

Tēlā abi valodas plāni ir nesaraujami savā starpā saistīti. Ārējā informācija veido bāzi, uz kuras ekstralingvistisku un lingvistisku faktoru ietekmē rodas tēls.

Atgriežoties pie sākumā dotās tulkošanas definīcijas kā noteikta setura transformācijas no vienas valodas zīmju sistēmas citas valodas zīmju sistēmā varam to, balstoties uz izdarītajiem secinājumiem, precizēt attiecībā uz daiļliteratūras tulkošanu, raksturojot literāra darba tulkošanu kā vārdu mākslas tēla transformāciju no vienas valodas zīmju sistēmas citas valodas zīmju sistēmā. Tātad pamatvienība, ar ko jāstrādā tulkotājam, ir mākslas tēls tā lingvistiski stilistiskajā saistījumā.

Tas nozīmē:

1) rūpīgu oriģināldarba tēlu sistēmas analīzi, tās hierarhiskās struktūras atsegšanu un tēlus veidojošo, generatīvo elementu fiksāciju;

2) tēla veidošanā iesaistīto lingvistisko un stilistisko elementu relevances noteikšanu.

Tēla adekvātas atveidošanas priekšnosacījums ir tā relevanto generatīvo elementu, kā lingvistisko, tā ekstralingvistisko, saglabāšana.

X

X

X

Sacītā ilustrācijai analizēsim fragmentu no Johanna Bobrovska romāna "Litauische Claviere".

Romāna idejiskās slodzes nesējs ir tā centrālais tēls-personažs -- dubulttēls Poška-Donelaitis, kurš veidojas, krusojoties diviem laika plāniem, tā uzsverot autora risināmās problēmas kontinuitāti un laikmetīgo aktualitāti.

Uz 1936. gada un aptuveni 1770. gada sastatījuma bāzes jaunā aspektā risinās Bobrovska centrālā tēma - Vācija un tās gadu simteņos iesakņojusies kļūmīgā un vainas pilnā attieksme pret austrumu kaimiņtautām, sākot ar vācu bruņi-

nieku ordeņa laikiem līdz pat nesenajai pagātnei.^I Tēma romānā konkretizējas kā cīņa par lietuviešu nacionālās literatūras pamatlicēja Kristijona Donelaiša humānistisko tradīciju saglabāšanu vācu fašisma un kolonizācijas draudu apstākļos.

Abi laika plāni veido uz analogiju balstītu paralēlismu:

1) 1936. gads. Lietuvas - Vācijas pierobeža, autonomais Mēmeles apgabals. Hitleriskās Vācijas aneksionistiskās politikas virzīta fašistiskās ideoloģijas iepludināšana, izmantojot sociāli noteicošo vietējo vācu tautības iedzīvotāju mantīgās šķiras šovinismu un gadsimtu tradīcijās nostiprinājušās kolonizatoriskās tieksmes. Kā pretspars tam - vācu un lietuviešu progresīvās inteligences cīņa par lietuviešu nacionālās kultūras tradīciju saglabāšanu un par nāciju savstarpēju cieņu un saprašanos uz humānisma pamatiem.

2) Lietuva 18. g.s. beigu posmā. Vācu muižnieku kolonizatoriskā politikā, lietuviešu dzimtļaužu sociālais beztiesiskums. Lietuviešu nacionālās literatūras pamatlicējs Kristijons Donelaitis, tā cīņa par tautas vitālā spēkā, tikumu un tradīciju saglabāšanu, par nacionālās kultūras veidošanu. Māksla, nacionālo kultūras vērtību saglabāšana kā viens no līdzekļiem cīņā par humānismu. Mākslinieks, rakstnieks kā nesavtīgs cīnītājs par progresu.

"Mani savilpo," saka Foigts par Donelaiti, "ši dzīve; es nezinu, vai to var ņemt par paraugu, varbūt nevar, droši vien nevar: šī lauku mācītāja dzīve; Prūsijas ciems ar lietuviešu iedzīvotājiem, cilvēks ar vācisku izglītību,

I Johannes Bobrowski, Lebenslauf. In: Johannes Bobrowski, Selbstzeugnisse und Beiträge über sein Werk, Union Verlag Berlin, 1967, S. 24.

kurš raksta velodā, kas toreiz viņa darbu lasītāju loku varēja tikai sašaurināt. Jeb vai viņš domāja, vai viņš tiešām varēja domāt, ka viņa zemnieki to lasīs? Ja ne tie, tad kurš gan cits?"¹

Dažādos laika plānus ārēji sasaista sižets - epizodes no materiālu vākšanas gaitas operai par Donelaiša dzīvi. Uz šī fona veidojas un izgaismojas romāna tēlu sistēma, atsedzot darba pamatideju - tautas nacionālo un humanistisko tradīciju un kultūras vērtību saglabāšana kā ie - guldiņums kopējā cīņā pret fašismu, imperiālistu un koloniālistu.

Romāna tēlu sistēma centrējas ap galveno tēlu - per - sonāžu Počka - Donelaitis, nostājoties pret to divējādā attieksmē; 1) kā generatīvi elementi atsevišķie daudzplānu tēli piedalās galvenā tēla veidošanā; 2) kā patstāvīgi tēli tie izgaismojas caur centrālo.

Tēlu veidošanās nesaraujami saistīta ar to materializāciju valodā. Johanness Bobrovska valoda ir savdabīga. Rakstnieka frāze īsa, lakoniska, semantiski piesātināta un dinamiski spriega. Autors attēlojamo objektu neapraksta, bet rāda to vizuāli un taustāmi tieši, nepastarpināti, ar negaidītu kadru maiņu, vienas vai otras detaļas pēkšņu izgaismojumu, mājienu un noklusējumu palīdzību aktivizējot lasītāja līdzdalību tēla veidošanā. Lasītājs visu laiku atrodas autora uzmanības centrā, ir vienmēr klātesošs sarunas partneris. Bobrovska rakstības veidu var raksturot kā sarunu ar lasītāju, ar kuras palīdzību autors domu ierosina, ļaujot lasītājam pašam to attīstīt tālāk un at - rast vajadzīgo atrisinājumu. Šāda autora pozīcija nosaka tā valodas lingvistiski stilistisko organizāciju. Bobrovska tēlojumam piemīt nepiespiesta sarunas vai iekšēja

I Johannes Bobrowski, Litauische Claviere, Union Verlag
Berlin, S.IOI.

monologa intonācija ar atbilstošu valodas izteiksmi: sintaktiskā saistījuma atslābinājums, relatīvi patstāvīgas sintaktiskas vienības, īsas un vienkāršas konstrukcijas ar tieksmi uz savrupinājumu un izolāciju, parentēzes, inkongruence, universallocijums.^I

Analizēsim sīkāk vienu no galvenajiem romāna tēliem - personāžiem - komponistu Gavēnu.

Gavēna raksturojumu galvenās līnijās autors dod romāna I. nodaļā, izmantojams kā galveno tēla veidošanas pamatu perspektīvas maiņu, ar dažādu redzes punktu sastatījuma palīdzību atsedzot tēla būtiskas iezīmes.

Skatījums vienā noteiktā perspektīvā izmantots kā tēlu radošs elements. Gavēna tēlā varam izdalīt sekojošus generatīvus elementus:

1) Stāstītāja perspektīva. Stāstītāja kā objektīvs novērotājs. Identificējas ar lasītāju. Tātad precīzāk: stāstītāja - lasītāja perspektīva. Vizuāls kadrs, kustības fiksācija momentu uzņēmumā. Izcelts atšķirīgais Gavēna ārienē un stājā, izdalot to no vides. Attēlotā un neattēlotā sastatījums ar noteiktu asociatīvu ievirzi:

"Lang, dünn, hoch aufgerichtet, Stelzbeine, betont kurze Schritte jedoch, dabei ein auffällig schlenkernder Arm, der linke, zur Entspannung das Schlenkern, der Hut wiederum in der Rechten, langes Gesicht, obwohl niemand sagen könnte, was es ausdrücken soll, Abwesenheit, Gleichgültigkeit: Gewohnheit tritt aus dem geöffneten Seitenportal auf die Strasse"

I Par sintaktiskā saistījuma atslābinājumu (Auflockerung) sk.: E. Riesel, Die Auflockerung - ein wesentliches Merkmal des modernen deutschen Satzbaus, Sprachpflege, 1962/ I un E. Riesel, Der Stil der deutschen Alltagsrede, M., 1964.

2 Johannes Bobrowski, Litauische Claviere, Union Verlag Berlin, S. 5.

Valodas lingvistiski stilistiskās organizācijas uzdevums citētajā rindkopā ir: a) radīt optisku iespaidu, par cik tāla elementus šeit veido vizuāli priekšstati; b) atveidot momentuzņēmumam raksturīgo statiskumu; c) radīt tieša vērojuma ilūziju, pakāpeniski fiksejot vizuālos iespaidus; d) izraisīt nepieciešamo asociatīvo ievirzi.

Izteiksmes līdzekļi šī mērķa sasniegšanai: sintaktiskā saistījuma atslābinājums, savrupinājumi, uzskaitījums, inkongruence, universāllocijums,¹ parentāze.

Pilnīgi laužot ietvara konstrukciju,² tekstā pirms apzīmējamā vārda savrupināti un lietoti universāllocijumā atributīvie un prepozicionālie apzīmētāji, veidojot uzskaitījumu Relatīvā sintaktiskā patstāvība un uzsvērtā sākuma pozīcija pastiprina pirms ietvara novietoto locekļu intonatīvo un optisko iedarbību. Mainās teikuma ritmiski melodiskais zīmējums. Uzsvērtās zilbes biežāk un regulārāk seko viena otrai. Palēninājums, ko rada pauzes, pastiprina optisko iespaidu. Ar savrupinājuma palīdzību izceltās būtiskās tāla iezīmes tiek parādītas it kā spilgti izgaismotā tuvplānā, tā spēcīgi iedarbojoties uz lasītāja iztēli. Statisku momentuzņēmuma iespaidu palīdz radīt pārsvarā nominālais uzskaitījums bez finītām verbu formām un tā locekļu lietojums universāllocijumā. Tieša vērojuma ilūziju izraisa pakāpeniskais detaļu uzskaitījums secībā, kādā tās fikse skatītājs,

I Viena no sintaktiskā saistījuma atslābinājuma iezīmēm vācu valodā ir inkongruenta nominatīva locījuma lietošana dažādās sintaktiskās funkcijās. Šis parādības apzīmēšanai lietosim kā praktisku darba terminu nosaukumu "universāllocijums", neiesaistoties diskusijā par tās lingvistisko klasifikāciju. Sk., piem., W. Admoni, Der deutsche Sprachbau, Leningrad, 1960. Wilhelm Schmidt, Grundfragen der deutschen Grammatik, Berlin, 1967.

2 Rahmenkonstruktion

un parentētiskais nosacījuma palīgteikums.

Minētie izteiksmes līdzekļi analizētajā rindkopā ir relevanti valodas lingvistiski stilistiskās organizācijas elementi un kā tādi saglabājami arī tulkojumā:

"Garš,kalns, taisni izslējies,kā uz koka kājām, tomēr uzsvērti īši soļi, turklāt acīs krītoši rokas vāzieni, ar kreiso, lai to atslābinātu, platmales labajā rokā, garena seja, lai gan neviens nevarētu pateikt, ko tā pauž, izklaidību, vienaldzību: Gavēns iznāk no atvērtā sānu portāla uz ielas."

Relevanti šeit visi uzskaitījuma locekļi. Atsevišķu locekļu izlaišana var deformēt tēlu, kā tas,piem., noticis krievu tulkojumā. E. Ļvovas krievu tulkojumā izlaists būtisks uzskaitījuma loceklis "zur Entspannung des Schlenkern" ar kuru autors lasītājam liek nojaust Gavēna profesiju. Līdz ar to neizprotama paliek detaļa *размахивает всю левую рукой*, turklāt ar tulkojumā ieviesto vārdu *вовсю* izraisot komiskas asociācijas, tā deformējot tēlu autora iecerei neatbilstošā virzienā:

Длинный, сухопарый, прямой, как жердь, ноги - ходули, а пагает нарочно мелкими шажками, размахивает всю левой рукой, зато в правой шляпа, лицо длинное, выражение не понять, отсутствующее оно, равнодушное - это Гавен выходит на улицу из боковой двери театра.¹

2) Perspektīvas maiņa. Gavēna raksturojumu turpina skatīties meistara Švillusa iekšējais monologs:

"Das sieht und hört nichts, Fiddel in die Hand, Noten vor die Nase; Künstler, dahinter ist die Welt zu Ende, Probe aus, da zieht er ab."²

¹ Иоганнес Бобровский, Литовские клавиры, Ил. лит., 1969, №4, стр. 9.

² Johannes Bobrowski, Litauische Claviere, Union Verlag Berlin, 1967, S. 5,6.

Relevants šeit iekšējais monologs ar tam raksturīgajiem lingvostilistiskajiem izteiksmes līdzekļiem. Domas fragmenti virknējas viens aiz otra secībā, kādā tie asociatīvi veidojas, Gavēnam parādoties. Tā kā doma netiek skaidri izrunāta un nav jābaidās, ka sarunas partneris varētu to nesaprast vai pārprast, nav nepieciešami to skaidri un pilnīgi formulēt. Tādēļ teikumu konstrukcija nepilnīga. Vienkārši paplašināti teikumi mijas ar eliptiskiem teikumiem. Domas nepārtrauktību un nenobeigtību, pakāpenisku papildinājumu ar jauniem fragmentiem raksturo atsevišķo daļu savienojums ar komātiem, formāli veidojot saliktu teikumu. Citētā rindkope satur arī citas iekšējam monologam raksturīgas sarunu valodas iezīmes: personu vietniekvārda "er" vietā lietots norādāmais vietniekvārds "das" kā subjektīvi emocionāls tēla negatīva raksturojuma līdzeklis; literārās valodas normām neatbilstošs ir arī leksikas elements "Fiddel", raksturīga sarunu valodas iezīme ir arī spriedums, izteikts ar tēlainas idiomas palīdzību (dahinter ist die Welt zu Ende).

"Tas nu gan nekā neredz un nedzird, pijole rokās, deguns notīs, mākslinieks, tur arī beidzas viņa pasaule, kā mēģinājums cauri, tā prom."

Šeit vēlreiz jāpolemizē ar krievu tulkojumu. Krievu tulkojumā Švillusa iekšējais monologs pārvērsts par tiešo runu, tā ieviešot kadrā tur neesošu nemērķtiecīgu darbību un Švillusa aktīvu protestu pret Gavēnu, kāda romānā nav.

"В дверях вырастает мастер сцены Швиллус и, сообщая давно и точно известный факт, отпускает вдогонку долгозвучную концертмейстеру:

-И не видит ничего, и не слышит ничего, скрипку в руки, уткнулся в ноты - артист! - а там хоть трава не расти, толь-

ко репетиция кончится, его и след простыл".¹

3) Ar atkārtotu perspektīvas maiņu tāla tālākā veidošanā aktīvi iesaistās stāstītājs - komentētājs. Stāstītāja - komentētāja iesaistīšana ir būtiska Bobrovska daiļradei, autors to uzskata par svarīgu līdzekli domas mērķtiecīgai virzīšanai, tā neļaujot tāliem novirzīties no autora iecerētās gultnes, izjaukt tā koncepciju un uzspiest negribātas konsekvences.²

"Gawehn, Konzertmeister oder, wie er noch immer genannt wird, Primgeiger, als einstiges Haupt eines Streichquarttets von Ubrigens gutem Ruf, damals, hat die Querstrasse erreicht. Sie heisst Philosophendamm und führt auf die Zellulosefabrik zu."³

Lingvostilistiski relevantie elementi - objektīvi neitrāla stāstījuma intonācija, mierīgs runas plūdums, paškaidrojoši elementi - parentēzes, apozīcijas.

"Gavēns, koncertmaistars jeb, kā viņš vēl joprojām tiek dēvēts, pirmais vijolnieks, bijušais stīgu kvarteta vadītājs, kuram, starp citu, savā laikā bija laba slava, sasniedzis šķērslu. Tā saucas Filozofu dambis un ved uz celulozes fabriku."

4) Vēlreizēja perspektīvas maiņa. Raksturojumu turpina paša tāla iekšējā runa:

"Es wäre besser, schon wieder abzubiegen, jetzt wird es laut, da ist das Fabriktor, wie war es heute schon laut im Stadttheater. Der Schmied von Marienburg, eine Oper, man streicht seinen Part."⁴

¹ Иоганнес Бобровский, Литовские клавиры, Ин. лит., 1969, № 4, стр. 10.

² Johannes Bobrowski, Vom Hausrecht des Autors. In: Johannes Bobrowski, Selbstzeugnisse und Beiträge über sein Werk, Union Verlag Berlin, 1967, S. 57, 58.

³ J. Bobrowski, Litauische Claviere, S. 6.

⁴ J. Bobrowski, Litauische Claviere, S. 6.

Asociatīvi domu lēcieni. Salīdzinājums: trokšņaina iela - trokšnis teātrī. Nogurdinoši skaļā opera, kurā spēlēts mehāniski, nedomājot un neiejutoties. Tiešā ārējās situācijas uztvere dota isos, konstatējošos vienkārši paplašinātos neatkarīgos teikumos, kuru savirknējums veido nepabeigtu salikšu sekārtotu teikumu. Gavēna domu gaitu pārtrauc ielas trokšņu izraisītās asociācijas. Teikumu virkne papildinās vēl ar vienu satura ziņā jau atšķirīgu locekli. Domas fragmentarismu un nenobeigtību raksturo atsevišķo daļu savienojums ar komatiem. Punkts seko pēc pirmā asociatīvā domu lēciena, iezīmējot pauzi, kuru izraisa steidzīgi viena otrai sekojošo asociāciju sablīvēšanās. Asociāciju gandrīz vienlaicīga rašanās valodā fiksējas vienkopas nominatīvteikumu veidā (Der Schmied von Marienburg, eine Oper) ar tiem sekojošu "man" - konstrukciju. Par iekšējo runu liecina arī asindētiskais savienojums un emocionāli negatīvi iekrāsotais "man streicht seinen Part".

Analīze parāda interpunkcijas būtisko lomu teksta satura atklāsmē. Interpunkcijas zīmes daļļiteratūras valodā īpaši aktivizējas un tiek vispusīgi izmantotas. Tās palīdz attēlot valodas emocionāli ekspresīvās nienses. Rakstnieks nereti atkāpjas no gramatikas proponētās interpunkcijas, ja tas nepieciešams viņa māksliniecisko nodomu realizēšanai^I. Tādēļ svarīgi arī tulkojumā pēc iespējas saglabāt oriģināldarba interpunkciju, ja tai ir noteikta stilistiska izteiksmes vērtība.

"Būtu labāk nogriezties sāpus, tūlī sāksies trokšnis, fabrikas vārti jau klāt, cik gan trokšņaini šodien bija teātrī. Marienburgas kalējs, opera, kārtējo reizi partija noīgāta."

Kā negatīvu piemēru arī šeit var minēt jau citāto krievu tulkojumu:

"Пожалуй, лучше бы свернуть — шумно здесь, вон и фабричные ворота, шум, как сегодня в городском театре. Опера "Мариенбургский кузнец", он исполнял скрипичную партию."¹

Tulkojumā runas plūdums mierīgāks, vairāk saistīts. Zudis asociatīvās domas pēkšņuma un nepabeigtības moments. Līdz ar to neitralizēta Gavēna iekšējās runas emocionalitāte. Stilistiski neitralizēta un emocionāli neiedarbīga ir arī oriģināldarbā spēcīgi ekspresīvā vārdkopa "man streicht seinen Part."

Perspektīvas maiņa Johanness Bobrovskas rokās ir apzināti mērķtiecīgs stila līdzeklis. Dažādo redzes punktu sastatījums palīdz autoram izraisīt attiecības, caur kurām izgaismojas tēlu būtība, izvairoties no iztēli paralizējoša detalizēti aprakstoša plašuma. Bobrovskas mērķis ir neļaut atslābt lasītāja uzmanībai, aktivizēt tā iztēli un iesaistīt to tēla veidošanā.

Vacu literatūrkritiķis Zigfrīds Štrellers salīdzina Bobrovskas rakstības veidu ar darbu pie mozaikas, kad mākslinieks ar atsevišķu akcentiņu palīdzību ievieido kontūras, kuras jāaizpilda lasītāja fantāzijai un kombinācijas spējam.²

Šādi mozaikas akcentiņi ir arī aplūkotās, četrus dažādu perspektīvu pagriezienā ieskicētās Gavēna tēla galvenās līnijas. Tēla raksturojums padziļinās un izvērsas romāna turpmākajā risinājumā savstarpējā saistījumā un mijiedarbībā ar pārējiem tēliem un romāna centrālo tēlu.

Tēla pilnīgs iztirzājums iespējams tikai visa romāna tēlu sistēmas strukturālas analīzes ietvaros, kas nav iespējama raksta robežās un nav arī tā mērķis.

1 Иоганнес Бобровский, Литовские клавиры, Ин. лит. 1969, № 4, стр. 10.

2 Siegfried Streller, Zeit und Verantwortung, In: Johannes Bobrowski, Selbstzeugnisse und Beiträge Über sein Werk Werk, Union Verlag Berlin, 1967, S. 124.

V. Zicāne

Paplašinātā apzīmētāja atveidošana,
tulkojot no vācu valodas latviešu
valodā.

(T.Manna "Budenbroki")

Tulkotāja uzdevums ir pēc iespējas pilnīgāk atveidot autoru. Šeit tad arī sākas tulkotāja grūtības, jo katrs autors raksta citādi, katram ir savs stils. Katrs īsts meistars pilnīgi atšķirīgi, savā veidā izsaka sevi.¹

K. Paustovskis uzskata, ka prāzai piemīt tāda pati iekšēja melodija kā dzejai un mūzikai,² un atrast daiļdarba "skaņu" - nozīmē atrast tā ritmu, tā pamatskanējumu.

No šejienes izriet tulkotāja uzdevums - nekļūdīgi uztvert oriģināldarba intonāciju un, izmantojot autora dotos leksiskos, gramatiskos, stilistiskos un fonētiskos līdzekļus, prasmīgi to pārnest uz tulkojumu. P. Zirkampfs (P. Suhrkamp) šo faktoru atzīst par tulkotāja galveno uzdevumu.³

Daiļdarbā leksiskais, gramatiskais, stilistiskais un fonētiskais materiāls veido vienu veselību, tāpēc tulkojumā vienlīdz svarīga ir visa valodas materiāla pareiza atveide.

Tulkotāja rīcībā allaž ir vairāki vienas vai otras gramatiskās konstrukcijas atveides varianti.

1. K. Paustovskis. Vienatnē ar rudeni. "Liesma", Rīgā, 1969. g. 267. lpp.

2. K. Paustovskis, Opus cit., 7. lpp.

3. Мастерство перевода, Москва, 1966, стр. 484

Taču tulkotāja rīcības brīvība ir autora ierobežota, tāpēc atbilstošo konstrukciju izvēlei ikreiz jābūt pārdomātai un pamatotai.

Tulkojums tāpat kā oriģināls ir mākslas darbs, tulkojums ir "mākslinieciska reprodukcija" (И.Левый.)¹ Pilnvērtīga šī mākslinieciskā reprodukcija ir tad, ja tās māksliniecisko vērtību nav negatīvi ietekmējis tulkošanas process. Tulkojuma kā mākslas darba vērtība parasti zūd divos gadījumos - ja autora valoda tiek "noplīcināta" vai -otra galējība - ja tulkotājs to izskaistina.

Tulkojot no vācu valodas latviešu valodā, nereti grūtības sagādā atributīvo konstrukciju atveide.

Šeit aplūkosit paplašinātā apzīmētāja tulkošanas variantus.

Paplašinātais apzīmētājs vācu valodā ir visai izplatīta parādība. Jau no seniem laikiem tam bijusi plaša pielietošanas sfēra publicistikā un zinātniskajos tekstos, taču bieži tas sastopams arī daīlliteratūrā un, kā norāda G.Müllers (G.Müller), te tā lietošana saistīta ar autora individualistilu.²

Paplašinātajam apzīmētājam, kā gramatiskai konstrukcijai ir arī sava stilistiskā slodze. K.Kieslings (K.Kiesling) uzskata apzīmētāju par stilistiski ļoti nozīmīgu teikuma locekli, jo : "... es (das Attribut, V.Z.) gibt dem Gedankeninhalt des Satzes Deutlichkeit und Farbe und vermag seinen lautlichen Ablauf zu beeinflussen."³

1. Мастерство перевода, 1966, стр.490

2. G.Müller. Praktische Stillehre. Leipzig, 1968. S.91

3. K.Kiesling. Deutsch. Die Ausdrucksmittel der Sprache
Leipzig, 1969. S.21

Šo apstākli ir sevišķi svarīgi ievērot tulkotājam, Rakstā apzīmētāja atveides iespēju pētīšanai izmantots Tomasa Manna romāna "Budenbroki"¹ tulkojums latviešu valodā.

Paplašinātais apzīmētājs šai romānā lietots bieži - gan personāžu, gan tēlojamā laikmeta un vides, gan notikumu raksturošanai. Daudzo apzīmētāju lietošana ir T. Manna individuālstila īpatnība.

Apzīmētāji, tovidm paplašinātais apzīmētājs, - nereti pat veselās apzīmētāju virknes - ir viens no līdzekļiem, kas autoram kalpo lakonisma un tēlojuma precizitātes sa- sniegšanai. Autors tādējādi var īsā, koncentrētā veidā dot lasītājam iespējami lielāku informācijas daudzumu.

Bet daudzie apzīmētāji ir arī viens no apstākļiem, kas Tomasa Manna teikumam piedod īpašu ritmu, savdabīgu ska- nējumu. Šis īpatnējās intonācijas (K. Paustovskis te lieto terminu "skapa" ! V. Z.) atveide sagādā grūtības tulkotā- jam. K. Rapa norāda, ka viens no grūtākajiem prozas tulkotāja uzdevumiem ir atveidot Tomasa Manna teikumu tā istajā skenējumā.²

"Budenbroku" tulkojumā ir ne mazums veiksmīgu atribu- tīvo konstrukciju atveides risinājumu, taču netrūkst arī diskutējamu gadījumu.

Paplašinātais apzīmētājs tulkojumā atveidots galveno- kārt divejādi:

1. ar paplašināto apzīmētāju,
2. ar apzīmētāja palīgteikumu.

Pēc A. V. Fjodorova uzskata gramatiskie varianti sti-

-
1. T. Manns, Budenbroki. Tulk. L. Skalbe, K. Štrāls, Z. Krodere. Izd. "Grāmatu Draugs", Rīgā, 1929. g.
 2. K. Rapa. "Einige Betrachtungen zur Sprachcharakteristik in den "Buddenbrooks" von Th. Mann".

listiski nesedzas.¹ (V.Z.)

Teiktais attiecināms arī uz paplašināto apzīmētāju un apzīmētāja paligteikumu. Nevaram tātad būt vienis prātis ar G. Melleru (G. Müller), ka paplašinātais apzīmētājs un apzīmētāja paligteikums satur a ziņā ir pilnīgi līdzvērtīgi.² Šis apgalvojums būtu ierobežojams, attiecinot to tikai uz lietišķo prozu (Sachprosa), bet ne uz dailiteratūru.

Paplašinātais apzīmētājs ir lakoniskāks nekā apzīmētāja paligteikums, to atzīst arī G. Mellers (G. Müller).³ Tātad abām šīm gramatiskajām konstrukcijām ir atšķirīgs iekšējais ritms.

Paplašinātais apzīmētājs ir arī stilistiski koncentrētāks nekā apzīmētāja paligteikums. Šis fakts savukārt rada atšķirības tēlojuma gleznā.

"Buddenbrooks" tulkojumā par veiksmīgajiem jāatzīst paplašinātā apzīmētāja atveides gadījumi, kad tulkotāji saglabājuši oriģinālā lietoto konstrukciju.

Piemēram:

Er hatte die ein wenig tief liegenden, blauen und aufmerksamen Augen seines Vaters, wenn ihr Ausdruck auch vielleicht träumerisch war.⁴

Vīram bija drusku iegrīmušās, tēva zilās un vērigās acis, ja arī tās varbūt lūkojās drusku sapņaināk.⁵

-
1. A. B. Федоров. Основы общей теории перевода. Москва, 1968, стр. 242.
 2. G. Müller. Praktische Stillehre, Leipzig, 1868, S. 90
 3. G. Müller. Praktische Stillehre Leipzig, 1968, S. 83
 4. Buddenbrooks von Th. Mann. S. Fischer Verlag, Berlin II
 5. T. Manns. Buddenbrooks. Tulk. L. Skalbe, K. Štrāls, Zelma Krodere. Izd. "Grāmatu Draugs" Rīga, 1929. g. 7. lpp.

Der hellblonde ,spärliche,fransenartig den Mund überhängende Schnurrbart gab dem kugelförmigen Kopf mit seiner gedrungenen Nase und seinem ziemlich dünnen und unfrisierten Haar etwas Seehundartiges. ¹

Palsās ,paplānās ,kā bārkstis pār muti nokārušās ūsas piešķīra viņa apaļajai galvai ar plakano degunu un diezgan plānajiem ,nesprogātajiem matiem kaut ko ronisku. ²

Es waren uralte ,gelbe,zerrissene Briefe,welche sorgende Mutter an ihre in der Fremde arbeitenden Söhne geschrieben hatten , und die vom Empfänger mit der Bemerkung versehen waren : "Wohl empfangen und den Inhalt beherzigt". ³

Tur bija vecumvecas,sadzeltājušas ,saplīsušas vēstules,ko rakstījušas mātes saviem svešumā nodarbinātiem dēliem,uz kurām stāvēja sapēmēju atzīmes,kā: "Sapēmta un saturs lasīts ar sirsnību." ⁴

1.Th.Manns,Budenbroki,Tulk.L.Skalbe,K.Štrāls,Z.Krodere.

Izd."Grāmata Draugs",Rīgā,1929.g. 7.lpp.

2.Th.Mann,Opus cit.,S.312

3. T. Manns,Opus cit.,294.lpp.

4. Th.Mann,Opus cit.,S.56.

Visos minētajos piemēros tulkojums tuvs oriģinālam. Nemainot gramatisko konstrukciju, tulkojumā saglabāts arī teikumu iekšējais ritms.

Apzīmētāji te izpilda epiteta funkcijas. (Jāpiezīmē, ka V.Valeinis principiāli nošķir makaliniecišķo apzīmētāju jeb epitetu no loģiskā apzīmētāja) ¹

Saglabājot paplašināto apzīmētāju, tulkojumā pilnība saglabājas arī autora radītā glezna. Bet pilnvērtīga tulkojuma radīšanā liela nozīme ir tieši gleznas saglabāšanai.

Reizēm "Budenbroku" tulkotāji paplašināto apzīmētāju atveidojuši ar apzīmētāja palīgteikumu.

Piemēram :

In diesen Augen ,deren obere Lider
sehr lange Wimpern haben, ist das Hell-
blau der väterlichen und das Braun der
mütterlichen Iris zu einem lichten, un-
bestimmten, nach der Beleuchtung wech-
selnden Goldbraun geworden. ²

Šais acis ar ļoti garām augšējām skrop-
tām, tēva gaiši zilais un mātes brūnais .
acu raugs ir vērties gaišā, nenoteiktā
zeltaini brūnā krāsā, kas mainās līdz ar
apgaismojumu. ³

1. V.Valeinis. Postika. LVI Rīga 1961. 184.lpp.

2. Th.Mann.Opus cit., S.380

3. T.Manns.Opus cit., 363.lpp."

Paplašinātā apzīmētāja aizstāšanu ar palīgteikumu šeit diktējusi nepieciešamība, jo divdabim "wechselnd" latviešu valodā nav atbilstošas formas.

Taču, gramatiskā konstrukcija tulkojumā ar tai atbilstošo konstrukciju oriģināldarbā šai gadījumā stilistiski sedzas tikai daļēji : saglabājusies autora radītā glezna, bet izmainījies teikuma iekšējais ritms.

Līdzīga parādība vērojama arī citā piemērā:

Sie saß, nach der Mode in changierende Sei-
de gekleidet, auf dem Sofa bei der Konsulin,
die ihrerseits eine schwerere Robe aus grau-
er, gerippter, mit schwarzen Spitzen besetzter
Seide trug. I

Vīpa sēdēja, pēc modes margojošā zīdā ģēr-
busies, uz sofaja pie konsulienes, kurai sa-
vukārt mugurā bija smaga pelēka zīda ripsa
kleita, melnām mežģinīm apšūta. 2

Jāatzīmē arī pret divdabja teikumu : "pēc modes margojošā zīdā ģērbusies", kas var radīt nepareizas asociācijas.

"Budenbroku" tulkojumā sastopami arī gadījumi, kad tulkotāji paplašināto apzīmētāju atmetuši.

Piemēram :

Als die Mahlzeit beendet war, als Diederich

I. Tā. Mann, Opus cit., S. 235

2. T. Manns, Opus cit., 222. lpp.

Schwarzkopf, der, mit weit von der weissen Weste zurückgeschlagenem Rock, behaglich in die Sonne blinzelte, und sein Sohn ihre kurzen Holzpfeifen zu rauchen begannen und Tom sich wieder seinen Zigaretten widmete, waren die jungen Leute in ein lebhaftes Gespräch über alte Schulgeschichten geraten, an dem Tony sich munter beteiligte.¹

Pēc maltītes, kad vecais Švarckopfs un viņa dēls aizpīpēja savas isās koka pīpes, bet Toms iemīļotās cigaretes, jaunieši atcerējās dzīvi skolas gados, arī Tonija tērzēja līdzī.²

Līdzīgas novirzes tulkojumā vērojamas vēl šādos piemēros :

Er stammt aus Franken, woselbst er während einiger Jahre inmitten von lauter Katholiken eine kleine lutherische Gemeinde gehalten hat, und sein Dialekt ist unter dem Störsprechen nach reiner und pathetischer Aussprache zu einer völlig eigenartigen Redeweise, mit langen und dunklen oder jäh akzentuierten Vokalen und einem an den Zähnen rollenden r geworden.³

1. Th. Mann. Opus cit., S. 118

2. T. Manns. Opus cit., 112. lpp.

3. Th. Mann. Opus cit., S. 381

Viņš bija dzimis franku zemē, kur tas da-
žus gadus, starp tīriem katoļiem, bija bi-
jis nelielas luterāņu draudzes gans, un,
cenšoties pēc skaidras un patētiskas iz-
runas, viņa izlokšne bija izveidojusies
pavisam īpatnēji ...¹

Drüben, auf dem Frühstückstische, ruhte die
Sonne blendend auf dem weissen, hie und da
von Brosamen gesprenkelten Leinen und spiel-
ten in kleinen, blitzenden Drehungen und
Sprüngen auf der Vergoldung der mörserför-
migen Tassen ...²

Saule krita istabas vidū uz brokastgalda,
zilbinoši apstarodama balto galdautu un kā
sīkām liesmiņām atzalgodama zeltītās, mie-
zerveidīgās tasēs....³

Abos gadījumos tulkojums ir neprecīzs. Pamatojoties uz
K.Kielinga atzinumu par apzīmētāja nozīmīgo lomu teiku-
mā, varam apgalvot, ka sakarā ar to, ka paplašinātais
apzīmētājs tulkojumā nav atveidots, radušās neitralizē-
tas gleznas.

Tulkojumā izmainījies arī oriģināldarba teikuma
iekšējais ritms, teikuma savdabīgais skaņējums.

1. T. Manns, Opus cit., 112. lpp.

2. Th. Mann, Opus cit., 8. 50

3. T. Manns, Opus cit., 45. lpp.

Tātad nevajadzīga atkāpšanās no autora dotajām gramatiskajām konstrukcijām ir atkāpšanās no autora individuālstila.

Bez tam teikums : "cenšoties pēc skaidras un patētiskas izrunas ,viņa izlokšne bija izveidojusies pavisam īpatnēji", ir gramatiski un leksiski nepareizs.

Kopsavilkumā varam secināt :

1. Tulkojot no vācu valodas latviešu valodā, paplašinātais apzīmētājs kā gramatiska konstrukcija jā saglabā, to dikts tā stilistiskās funkcijas,
2. izņēmums var būt gadījumi, kad kādai šīs konstrukcijas sastāvdaļai latviešu valodā nav ekvivalenta ,piem., divdabja formas,
3. nepieļaujama ir paplašinātā apzīmētāja atmešana: tā rada neprecīzu un mākslinieciskā ziņā nepilnvērtīgu tulkojumu.

THE ROLE OF REPETITION IN MACBETH

1. The Role of Recurrent Motifs in Delineating the Principal Characters

A. The Recurrent Motifs of Macbeth

In 'Macbeth', as well as in Shakespeare's other mature dramas, repetition helps to delineate characters through amplifying their personal motives. In so doing, repetition foremostly involves significant key-words and spins them into filaments of persistent ideas which grow into the complex tissue of the dramatic atmosphere and situation. Spurred by the clashing ideas of different characters, the dramatic situation gives rise to emotional tension which is the generating force of drama. Hence it follows that by reinforcing the leading motifs of the principal characters, repetition conduces to building up the dramatic conflict which forms the nucleus of the whole dramatic process.

The action of Shakespeare's greatest tragedies, and especially that of 'Macbeth', derives from the inner conflict of the protagonist whose thoughts and actions result from his reaction to the dramatic situation and the motifs of other characters. The rise of Macbeth's career proceeds from his social environment, the position he holds therein, and the personal qualities of his character. The mainspring of the dramatic tension derives its force from the antagonizing dualism of Macbeth's personality. On the one hand, he is a loving husband, 'full of the milk o'human kindness', and enjoys 'golden opinions from all sorts of people' who deem him 'noble', 'worthy', 'valiant' and 'brave' /1,2,16-67/. On the other, he is an ambitious, cruel general who has 'carved out his passage' 'with his

brandish'd steel' /1,2,19;17/ and is prepared 'to bathe in reeking wounds' /Ibid.,39/ to clear his way to the throne. Macbeth's mind is fully bent on 'the swelling act of the imperial theme' /1,3,128/ which must bring to accomplishment his aspiration for greatness. This stimulating motive of Macbeth's career is underscored by frequent allusions to 'great' and 'greatness' by secondary characters referring to Macbeth, as well as occurring in his own impassioned speeches. Ross extolls Macbeth's valiance in 'his kingdom's great defence' /1,3,99/; Banquo alludes to 'great prediction of noble having and of royal hope' /1,3,55-56/ bestowed upon Macbeth by the Witches; on hearing the Witches' prediction Macbeth exclaims -

Glamis, and thane of Cawdor

The greatest is behind.

/1,3,116-117/ -

and hurries to impart to his 'dearest partner of greatness... what greatness is promised' her that she might 'not lose the dues of rejoicing' /1,5,12-16/. The motif of greatness is taken up and further reverberated by Lady Macbeth in her deliberation of 'great Glamis' /1,5,23/, 'this night's great business' /1,5,69/ and 'our great quell' /1,7,72/.

In pursuit of his sinister scheme Macbeth seeks to hide his thoughts under the semblance of well-meaning. The hidden drift of Macbeth's hypocrisy is enhanced by his repeated references to darkness and robes, as safeguards for the secrecy of his true intentions:

Stars hide your fires;

Let not light see my black and deep desires

1,4,50-51;

Come, seeling night,

Scarf up the tender eye of pitiful day

3,2,46-47.

Scarfs, blankets and palls are invoked by Macbeth and his wife to screen their felonious schemes /1,5,48-51/;

3,2,46-47/. As C. Brooks puts it, 'the oldest symbol for the hypocrite is that of the man who cloaks his true nature under a disguise' ¹.

The recurrence of garment imagery forms an important motif in delineating the character of Macbeth who exerts all his skill in tailoring himself 'a giant's robe' /5,2,21/. In fact, the progress of the recurrent garment imagery reflects the whole development of Macbeth's career. At the outset of the play Macbeth is reported to have 'carved out his passage... faced the slave', 'unseam'd him from the nave to the chops, and fix'd his head upon our battlements' /1,2,19-23/, all these being the terms of the tailor's craft. When Macbeth for the last time attempts to refrain from murdering Duncan on the plea that he has bought

Golden opinions from all sorts of people,
Which would be worn now in their newest gloss,
Not cast aside so soon

1,7,33-35,

Lady Macbeth whips his flagging ambition by using the same sort of garment imagery:

Was the hope drunk
Wherein you dress'd yourself?

1,7,35-36.

If Macbeth, at the start of the dramatic development, still feels aversion at the thought of 'borrow'd robes' /1,3,109/, because, as Banquo states it, -

New honours...

Like our strange garments, cleave not to their mould
But with the aid of use

1,3,145-147,

after the murder of Duncan Macbeth experiences no constraint when he pontificates about the alleged 'murderers'

¹ C. Brooks, The Well Wrought Urn, N.Y., 1947, p.33.

'daggers unmannerly breech'd with gore' /2,3,121-122/ and hypocritically exhorts his guests to 'briefly put on manly readiness' /2,3,139/. However the ensuing tyranny of Macbeth's rule shortly unveils the truth and incites the populace to insurrection which proves to Macbeth that he 'cannot buckle his distemper'd cause within a belt of rule' /5,2,15/ and that 'his title hang/s/ loose about him, like a giant's robe upon a dwarfish thief' /5,2,20-22/. In the finale the garment motif passes from speech into dramatic action when, bewildered by the inevitability of crushing defeat, Macbeth confusedly commands Seyton to help him don his armour and then orders him to remove it /5,3,33-54/. Thus the recurrent robe imagery intensifies the effect of Macbeth's duplicity and traces its progress through the whole dramatic development.

The theme of Macbeth's duplicity is also reinforced by a series of adequate direct statements. For instance: 'Look like the time... look like the innocent flower' /1,5,65-66/; 'False face must hide what the false heart doth know' /1,7,82/; 'the false man' /2,3,143/; 'the undivulged pretence... of treasonous malice' /2,3,137-138/; 'Masking the business from the common-eye' /3,1,124/; 'And make our faces vizards to our hearts, Disguising what they are' /3,2,34-35/.

Macbeth's tragedy proceeds from the incompatibility between the sensitivity of his nature and the obduracy of his deeds. Highly susceptible to the emotional effect of his atrocious murders, Macbeth appraises his crimes through the recurrent conceptions of 'blood', 'murder' and 'horror'. The most distinguished feature of Macbeth's individualized speech is its most frequent allusion to 'blood', reiterated twenty two times throughout the tragedy, whereas in the speeches of other characters it occurs but seldom /in Macduff's - four times, in Lady Macbeth's - four times, twice in Malcolm's speech, and only once in Ross's/. Macbeth's allusions to blood are tinged with his aversion and are most amply felt in such phrases as -

'bloody instructions' /1,7,9/; 'gouts of blood' /2,1,46/; 'the bloody business' /2,1,48/; 'Will all great Neptune's ocean wash this blood clean from my hand?' /2,2,60-61/, etc.

The vehemence of Macbeth's pathetic reiteration of 'blood' contrasts with its frigid and factual mention by his wife after the assassination of Duncan:

go carry them, and smear
The sleepy grooms with blood.

2,2,49-50;

If he do bleed,
I'll gild the faces of the grooms withal.

2,2,55-56.

It is noteworthy, however, that at the final stage of her life Lady Macbeth also comes to visualize the murder of Duncan with awe and repugnance:

Yet who would have thought the old man
to have had so much blood in him?

5,1,38-39;

Here's the smell of the blood still.

Ibid., 48.

The pathetic impulse of Macbeth's reiteration of 'blood' is duly reinforced by his insistent emphasis on the horror of his committed butchery, 'Whose horrid image'- Macbeth declares - 'doth unfix my hair' /1,3,135/ and fills the time with 'the present horror' /2,1,59/ of 'this terrible feat' /1,7,80/. As a result, Macbeth's thoughts are wholly engrossed in 'the horrid deed' /1,7,24/ and mortified with 'horrible imaginings' /1,3,138/. Thus the shattering impact of unrestrained bloodshed in Macbeth's mind is magnified by his distinctive reiteration of 'murder' and 'horror', which occur in his speeches fifteen and seven times respectively in contrast with their rare occurrence in the speeches of other characters /in Macduff's they occur seven times and once respectively, in Lennox's twice and once, in Lady Macbeth's twice and not at all/.

B. The Intertwining Motifs of Macbeth and the Witches

The double nature of Macbeth's personality is dramatically anticipated and constantly reinforced by the equivocations of the Witches who personify the fermenting sperms of the leavening craft of Macbeth. Throughout the play the Witches appear to foreshadow the imminence of Macbeth's subsequent moral debasement.

The first indication of the kinship between the Witches' equivocations and Macbeth's impulsive thoughts was given by E. Dowden who found it very significant that Macbeth's opening words 'So foul and fair a day I have not seen' /1,3,38/ should echo the Witches' equivocal insinuation that 'Fair is foul, and foul is fair' /1,1,11/¹.

The Witches' equivocation strikes the key-note of Macbeth's double nature and his agonizing struggle for a great career, most implicitly reverberating both in the sinister incantation round the cauldron: 'Double, double toil and trouble...' /4,1,10; 20; 35/. The repetition of 'double' forms an important motif which recurs in the speeches of various characters to suggest the vehemence of Macbeth's nature, his agonizing doubt and the duplicity of his undertaking. The first implication is stressed in the sergeant's report about the valiance of Macbeth and Banquo in fighting the Norwegian invading host

I must report they were
As cannons overcharged with double cracks, so they
Doubly redoubled strokes upon the ice.

1,2,36-38.

The latent fraudulance of Macbeth's scheme is amply stated in his wife's reply to Duncan's remark that his visit has brought about a lot of 'trouble' to the Macbeths!

¹ E. Dowden, Shakespeare: His Mind and Art, L., 1892, p. 249.

All our service

In every point twice done and then done double
Were poor and single business...

1,6,14-16.

It is worthy of notice Lady Macbeth's reverberation of 'double' occurs in nearly the same framework of associations /'double - business - trouble'/ as that of the cauldron incantation /'double - toil - trouble'/.

In Macbeth's own speech the recurrent motif of 'double' amplifies his seething doubts and confusion. Thus before the murder of Duncan, Macbeth is agonized by the thought that -

He's here in double trust;
First, as I am his kinsman and his subject,
Strong both against the deed;

1,7,12-14.

The same recurs in Macbeth's faltering rumination about the killing of Macduff:

Then live Macduff: what need I fear of thee?
But yet I'll make assurance double sure,
And take a bond of fate: thou shalt not live

4,1,82-84.

The all-round implication of ardour, deceit and confusion culminates when Macbeth finally calls down a curse upon the Witches:

And be these juggling fiends no more believed,
That palter with us in a double sense;
That keep the word of promise to our ear,
And break it to our hope.

5,8,19-22.

The duality latent is Macbeth is dramatically anticipated by the threatening rumble of the Witches' thunder and their equivocal insinuation of the wickedness of human motives. This is time and again reverberated in the remarks of other characters as, for example, in the Sergeant's speech of foreboding to Duncan regarding his zealous

laudation of Macbeth:

D. O valiant cousin! worthy gentleman!

S. As whence the sun 'gins his reflection

Shipwrecking storms and direful thunders break,

So from that spring whence comfort seem'd to come

Discomfort swells. Mark, King of Scotland, mark.

1,2,24.-28.

The penultimate phrase of the Sergeant's caution is shortly resounded in Macbeth's rapt deliberation about 'the swelling act of the imperial theme' /1,3,128-129/ after his fatal encounter with the Witches.

The ambiguous hints of the Witches' prophecies /e.g. 'Lesser than Macbeth, and greater. Not so happy, yet much happier'. 1,3,65-66/ work havoc upon Macbeth's mind which aways in suspense between insoluble contradictions:

This supernatural soliciting

Cannot be ill, cannot be good: if ill

Why hath it given me earnest of success,

Commencing in a truth? I amthane of Cawdor.

If good, why do I yield to that suggestion

Whose horrid image doth unfix my hair...

1,3,130-135.

Bewildered by the insolubility of the question, Macbeth falls into total disbelief of moral principles and obligations and desperately concludes that 'nothing is but what is not' /Ibid., 141-142/.

Blindfolded by 'the fog and filthy air' /1,1,12/ of the Witches' 'riddles and affairs of death' /3,5,5/, Macbeth loses his mental balance and is precipitated into acts fraught with rash and reckless hazard. The dizziness and rashness of his undertakings reverberate in the amply recurrent images of 'heat', 'smoke', and disordered brain. Rashness is an innate feature of Macbeth's character, evidenced by the Sergeant's report of how in the heat of battle Macbeth's 'brandish'd steel... smoked with bloody execution' as if he 'meant to bathe in reeking wounds' /1,2,

17-18; 39/. The zeal of Macbeth's spirit is repeatedly stressed in such of his phrases as -

I burned in desire to question them further

1,5,4;

art thou but

A dagger of the mind, a false creation,
Proceeding from the heat-oppressed brain?

2,1,37-39;

Words to the heat of deeds too cool breath gives.

Ibid., 61;

This deed I'll do before this purpose cool.

The zeal of Macbeth's imagination is directly referred to by Hecate who contrives to demolish him by converting 'a vapourous drop' into -

such artificial sprites

As be the strength of their illusion

Shall draw him on to his confusion.

3,5,27-29.

Hecate's statement directly alludes to the 'fatal vision' of Macbeth's 'heat-oppressed brain' /2,1,37-39/ which led him to the murder of Duncan.

The path of crime leads both Macbeth and his outrageous spouse to insanity. The dramatic development of this theme is reinforced by suggestive references to overwrought brain and madness, recurring throughout the play fourteen times /1,3,139-141; 149; 1,7,58; 65-67; 2,2,34; 46; 3,3,73; 3,4,78-80; 5,2,13-14; 23; 5,3,40-42/. 'The flaws and starts' /3,4,63/ of Macbeth's growing anxiety betray 'his pester'd senses' /5,2,23/ whose outbreaks are widely interpreted as obvious manifestations of Macbeth's mental derangement:

Some say he's mad, others that lesser hate him

Do call it valiant fury.

5,2,13-14.

The climaxes of Macbeth's mental and emotional disturbance occur after his perpetration of murders, and the tumultuous upsurge of his excitement makes Lady Macbeth cha-

racterize him as 'mad', 'brainsick' and 'quifolly' /2,2,34; 3,3,73/. Macbeth himself all 'dull brain... wrought with things forgotten' to his morbid thought whose 'function is smomise' /Ibid., 139-141/ and admits to his gr'a strange infirmity' /3,4,86/. As a result spiritual devastation, life to Macbeth becomes

a tale

Told by an idiot, full of sound and fury
Signifying nothing.

5,5,26-28.

At the lowest ebb of his depression, Macbeth ent the Doctor to -

minister to a mind diseased...

Raze out the written troubles of the brain

And with some sweet oblivious antidote

Cleanse the stuff'd bosom of that perilous stuff

Which weighs upon the heart.

5,3,40-45.

The motif of Macbeth's insanity forms a prominent feature in the individualization of his character.

Another associative link between Macbeth and the Witches is outlined through Macbeth's increasing reference to ferocious beasts, venomous snakes and ominous birds -

'the wolf' /2,1,53/, 'bear', 'rhinoceros', 'tiger'

/3,4,100-101/; 'the snake' /3,2,13/, 'the serpent',

'the worm' /3,4,29/, 'her former tooth' /3,2,15/ -

'teeth' /3,4,31/ - 'poison' /3,2,24/ - 'venom' /3,4,

30/; 'the crow' /3,2,50/, 'the shard-borne beetle'

/3,2,42/; -

which also form the vicious ingredients of the Witches' cauldron.

In addition to that, the Witches' stimulating effect in inducing Macbeth to take his sanguinary course, is amply enhanced by the alternate use of 'wither'd' in modifying the Witches -

What are these

So wither'd and so wild in their attire?

1,3,39-40 -

in their instigated conception of murder -

witchcraft celebrates

Pale Hecate's offerings, and wither'd murder, ...

2,1,51-52 -

and in the eventual issue of Macbeth's murderous career, which is first indirectly implied by the First With's threat to 'drain him dry as hay' /1,3,18/, and ultimately fulfilled in Macbeth's touching complaint that his 'way of life is fall'n into the sear, the yellow leaf' /5,3, 22-23/:

Thus even the seemingly casual remarks of the Witches aim at projecting the forthcoming collapse of Macbeth's career. This may also be evidenced by the First Witch's ominous indication that -

Sleep shall neither night nor day

Hang upon his pent-house lid.

1,3,12-20 -

the subsequent fulfillment of which is repeatedly stated after the two successive murders:

Glamis hath murder'd sleep, and therefore Cawdor.

Shall sleep no more; Macbeth shall sleep no more.

2,2,42-43;

You lack the season of all natures, sleep.

3,4,141.

And finally, the implicit correlation between the vicious incentives of the Witches and Macbeth is clinched in their convergent association with darkness and hell. Thus the Witches are repeatedly referred to as 'the instruments of darkness' /1,3,124/, 'night's black agents' /3, 2,53/, 'juggling fiends' /5,8,19/, 'black Hecate' /5,8, 19/, while Macbeth is accordingly impugned as 'black Macbeth', 'devilish Macbeth', 'a devil', 'a hell-kite' /4,3,52; 117; 56; 217/ and a 'hell-hound' /5,8,3/.

C. Macbeth and his Fiend-like Queen

The dramatic tension in 'Macbeth' is built upon the association and contrast between the impelling motives of the leading characters. This is particularly evident in the parallel motifs of Macbeth and his wife whose minds are entirely fixed on the attainment of greatness.

Lady Macbeth's persistent adhesion to the idea of greatness is reinforced through its cumulative reverberation in her outspoken allusions to the aspired 'sovereign sway and masterdom' /1,5,71/:

'thou wouldst be great'; 'great Glamis'; 'great news',
'Great Glamis. worthy Cawsor. Greater than both...';
'this night's great business'; 'our grat quell'; 'our great feast' /1,5,19; 23; 55-56; 39; 69; 1,7,72;
3,1,13/.

Lady Macbeth is particularly fond of the word 'business' which duly conveys the obdurate cast of her felonious mind. By unscrupulously referring to 'business' Lady Macbeth insinuates her scheme of killing Duncan /'this night's great business, 1,5,69/, welcomes him at her castle, calling his lavish reception a 'poor and single business /1,6,16/, and eventually feigns her surprise at its predetermined issue:

What's the business,

That such a hideous trumpet calls to parley
The sleepers of the house?

2,3,86-88.

Lady Macbeth's exultant hard-heartedness creates great dramatic friction by coming in collision with the alert sensitivity of Macbeth who perceives 'this night's great business' as 'the deep damnation' of 'the bloody business', and 'the horrid deed' /1,7,20; 2,1,48/.

The dramatic conflict between the obduracy of one consort and the sensibility of the other is also strongly enhanced through the similarity and contrast of their invocations to 'night' before the perpetration of the murders. Lady Macbeth visualizes the 'night' thick with 'the dunnest

'smoke of hell' /1,5,48-49/, as an accomplice, ready to 'blanket' her 'keen knife' and 'the wounds it makes' /Ibid., 50-51/. Macbeth, on the contrary, thinks but little of the execution and rather concentrates on the aspect of its moral impact, entreating the 'night' to smother up his graving conscience:

Come, seeling night,
Scarf up the tender eye of pitiful day,
And with thy bloody and invisible hand
Cancel and tear to peaces that great bond
Which keeps me pale.

3,2,46-50.

The grossness of Lady Macbeth's depravity is emphasized through her phraseological correlation with Hecate who echoes Lady Macbeth in plotting her own 'great business' /3,5,22/ aimed at the 'fatal end' /Ibid., 21/ of Macbeth. /Compare with Lady Macbeth's 'this night's brest business', 1,5,69, and 'the fatal entrance of Duncan' 1,5,40/.

The recurrent motifs of poison and the equivocal manner of statement link Lady Macbeth with the Witches, and distantly with Hamlet's Uncle, Gloucester and Judas, and thus impetuously enhance her bent on murderous treachery.

The Witches' incessant preoccupation with 'the fog and filthy air', 'a paddock', 'a rat', and 'the passion'd entrails' of their 'swelter'd venom' /1,19; 12; 1,3,9; 4,1, 5; 8/ graphically conveys the malignancy of their character which is also /as indicated above/ reciprocated by Lady Macbeth. The implied association is manifest in Lady Macbeth's appeal to 'murdering ministers' to fill her mind with 'direst cruelty', 'make thick' her [■] blood' and substitute her 'milk for gall' /1,5,44-49/. Lady Macbeth's leaving malice and urge to imbue its spite into Macbeth -

Hie thee hither,
That I may pour my spirits in thine ear;

1,5,26-27 -

■ In this quote 'her' takes the place of 'my'. A.G.

suggestively resound the associational imagery of the Ghost's story of how Hamlet's Uncle 'in the porches of my ears did pour the leperous distilment' which 'like eager droppings into milk' curdled 'the thin and wholesome blood' /1,5,69-70/.

Lady Macbeth sounds perfectly in tune with the Witches when she ambiguously declares that Macbeth 'would not play false, and yet would wrongly win' /1,5,22-23/ and welcomes him with 'the all-hail hereafter.' /Ibid., 56/ thereby alluding to the Witches 'thrice reiterated prediction to Macbeth 'of noble having and of royal hope' /1,3,55-56/:

All hail, Macbeth. hail to thee, thane of Glamis.

All hail, Macbeth. hail to thee, thane of Cawdor.

All hail, Macbeth, that shalt be king hereafter.

1,3,48-50.

The implication of Lady Macbeth's latent perfidy is strongly enhanced by her impulsive echoing of the Witches' phrase which is resonant with Gloucester's implicit statement of his malignant purpose after kissing the head of his predestined victim:

To say the truth, so Judas kiss'd his master,
And cried 'all hail.' when as he meant all harm.

3 H.VI, 5,7,33-34.

In addition to that, the kinship of Lady Macbeth with the Witches in spurring on Macbeth to his atrocious career is also underscored by a symbolical identification of her with 'the owl... the fatal bellman which gives the sternest good night' /2,2,3-4/. The dramatic force of this implication is strongly foreshadowed by the words of Macbeth prowling towards the room or the sleeping Duncan:

Go bid thy mistress, when my drink is ready,
She strike upon the bell.

2,1,31-32;

I go, and it is done; the bell invites me.

Ibid., 62.

D. The Contrapuntal Motifs of Duncan and Other Victims of Macbeth's Treachery

The growing dramatic tension is duly impelled by the conflicting motifs of the Macbeths and their prospective victims. Thus, in contrast with Macbeth's predetermined bent on treachery, the framework of Duncan's mind is outlined in his cumulative insistence on such human values as 'absolute trust', 'honour', 'nobleness', 'plenteous joys', 'love', and 'great happiness' /1,4,14; 39; 1,6,10; 1,4,41; 33; 1,6,11-12; 23; 29; 1,2,58/, - and his unimpaired sense of justice, repeatedly stressed by him in the effusion of his gratitude to Macbeth: 'the sin of my ingratitude...', 'that swiftest wing of recompence...', 'the proportion both of thanks and payment...', 'thy due...' /1,4,15-21/.

The contrast between Duncan's humanitarianism and Macbeth's murky device of 'the bloody business' /2,1,48/ is most manifest in the antithetic spirit of the epithets recurrently employed by Duncan and Macbeth to express their determining sensations. Duncan's high esteem for valiancy and his confidence in people's good will, reverberate in his prevailing use of such commendatory and endearing epithets as 'worthy' /1,2,24; 48; 1,4,14; 47; 54/, 'valiant' /1,2,24; 1,4,54/, 'noble' /1,2,67; 1,4,29/, 'pleasant', 'sweet', 'gentle', 'most kind' /1,6,1-3; 2,1,16/. Macbeth's evaluative epithets, on the contrary, spring up from the dismal tumult of his self-centred mind: 'horrid', 'horrible', 'terrible', 'bloody', 'false', 'sightless', 'double', 'foul', 'roughest', 'blasted', 'smother'd' /1,3,135; 1,7,24; 1,3,138; 1,7,80; 9; 82; 23; 24; 1,3,38; 47; 77; 141/.

The Growth of Banquo's Seeds

The conflagration of Macbeth's violent passions is highlighted by Banquo's sobre tendency towards husbandry. This contrast is graphically conveyed by the recurrent juxtaposition of Banquo and Macbeth's antithetic sensations which

conspicuously diverge in reaction to the elements of the Witches' sphere: 'thunder', 'lightning', 'rain', and 'the heath', derived from the traditional elements of air, fire, water and earth. Macbeth immediately clings to the conflagratory elements of fire and air which are akin to the frenzied turbulence of his instincts. 'Enkindled... unto the crown' /1,3,121/, Macbeth 'burned in desire to question them further' however 'they made themselves air, into which they vanish'd' /1,5,3-5/. To Banquo, meanwhile, the Witches remain but earthy creatures -

The earth hath bubbles as the water has,
And these are of them.

1,3,79-80.

The initial divergence of the image themes is carried on by the suggestive contrariness between the repeatedly stressed barrenness of Macbeth's career -

Upon my head they placed a fruitless crown,
And put a barren sceptre in my gripe

3,1,61-62;

my way of life

Is fell'n into the sear, the yellow leaf

5,3,22-23 -

and Banquo's motif of the symbolical incessant growth of his issue, which is revealed through his recurrent references to seeds, grains, roots, growing and harvest /1,3,58-59; 84; 1,4,32-33; 3,1,5; 70/, and reinforced by his cumulative employment of domestic imagery highly suggestive of procreation and an industrious household: 'bed', 'cradle', 'breed', 'mansions', 'husbandry', 'candles', 'guest' /1,6,3-9/.

The Pathos of Macduff

The dramatic function of Macduff is to convey the pathos of the general suffering and incorporate its climax in his personal bereavement. Accordingly, the chief media of Macduff's expression are generalized motions of

dread and anguish which are most forcefully reverberated in the words and phrases that follow: 'horror' /2,3,45; 61/, 'murder' /2,3,48; 55; 67; 68; 81/; 'death' /2,3,57-58/, 'treason' /2,3,55/; 'doulour' /4,3,8/; 'new widows... new orphans... new sorrows' /4,3,5/; 'poor country', 'nation miserable' /4,3,31; 103/; 'tyranny' /4,3,32; 67/, 'tyrant' /4,3,36; 178; 5,7,14; 5,8,27/.

By right of justice, it is Macduff who most impetuously proclaims a judgment on 'the usurper' /5,7,55/ and eventually carries out its execution. The motif of Macduff's outspoken challenge to Macbeth's terror is magnified through a profuse accumulation of vehement stigmatic epithets branding Macbeth as a 'damn'd', 'bloody', 'accursed...' /4,3,56; 104; 107/ 'devil', 'hell-kite', 'fiend', 'hell-hound', 'villain', and a 'coward' /4,3,56; 217; 233; 5,8,3; 7; 23/.

Malcolm's Perceptive Mind

The speech characteristic of Malcolm is composed schematically. As the legitimate successor to the usurped throne, Malcolm regrets his people's woes, pathetically referring to his 'poor country', 'poor state', its 'deadly grief', 'strong sorrow', 'black scruples' and 'despair', and most frequently reiterating the words 'grief' and 'sorrow' /4,3, 46; 132; 53; 216; 2,3,130; 4,3,116; 174; 209, 215; 238; 5,8,50/.

In organizing the overthrow of Macbeth's watchful tyranny' /5,8,67/, Malcolm forms his judgments on the antithetic juxtaposition between the treachery of the 'black... devilish Macbeth' /4,3,52; 177/ and the 'heavenly gift of prophecy' and 'healing benediction' of the 'good king', the 'gracious England' /4,3,157; 155; 147; 43; 189/. Malcolm's keen and perceptive eye seeks out all the corners of Macbeth's dark personality which he delineates by the cumulative use of evaluative epithets: 'unfelt', 'false', 'once thought honest', 'luxurious, avaricious, false deceitful, sudden, malicious' etc. /2,3,118-119; 4,3,13,57-60/.

The generalized paragon of Malcolm's mind is most amply reflected in his emphatic setting of the indirectly implied Macbeth's 'voluptuosness', 'lust', 'avarice', 'quarrels unjust' and 'confineless harms' /4,3,61, 63, 78, 83, 55/ against his own accepted ideals of such 'king-becoming graces, as justice, verity; temperance, stableness, bounty, perseverance, mercy', etc. /4,3,91-94/. In vehemently denouncing Macbeth's iniquities, Malcolm champions 'virtue', 'grace', 'strong knots of love', 'the sweet milk of concord', 'the universal peace', 'all unity on earth', 'truth and honour' and 'modest wisdom' /4,3,119-119/.

The Choric Commentary of the Porter

There is nothing incidental in 'Macbeth', all the episodes and statements therein being fully subjected to the development of the principal theme of the tragedy. Even seemingly casual remarks, like those of the First Witch's threat to drain the 'master o' the Tiger' and to deprive him of the benefit of sleep, are designed to echo or to anticipate important dramatic issues.

With Shakespeare, his minor parts are frequently bestowed with the function of the choric commentary which has been pointedly observed by A. Nicoll:

'The fundamental comments made by the chanting crowds which appeared on the Athenian stage have been passed over in Elizabethan and modern drama to individual characters who sometimes, like Lear's Fool and Horatio, have an integral part in the working out of the tragic theme and sometimes, like Enobarbus, remain apart'¹.

Such choruses, as a rule, are chosen from the humble populace to represent their keen and witty estimation or the decisive issues of the tragedy. Thus the Gardener reproaches Richard II for permitting 'the noisome weeds' to

¹ A. Nicoll, The Theory of Drama, L., 1937, p. 159.

'suck the soil's fertility from wholesome flowers' /R.II, 3,4,38-39/. Falstaff jeers at the bellicose sense of knightly 'honour' declaring it 'a mere scutcheon' /1 H.IV,5,1, 142/. The Gravedigger acidly observes that through the corruption of Danish life there are 'many pocky courses now-a-days, that will scarce hold the laying in' /H., 5,1, 181-182/.

One of the popular voices in Shakespeare's tragedies is the Porter of Macbeth's 'hell' - castle. His snatchy remarks reiterate all the symbolic motifs of the infernal heat of the Macbeth's raving lust for royal power. By alluding to himself as 'porter of hell-gate' and by pledging to 'devil-porter it no further' because 'this place is too cold for hell' /2,3,2; 19-20/, the Porter amplifies the infernal motif of the consorts' scheme. The phrasing of his allusions directly resounds Lady Macbeth's invocation to the infernal spirits 'to stop up the access and passage to remorse' /1,5,42/ by blindfolding it 'in the dunnest smoke of hell' /1,5,49/, and echoes Macbeth's disappointment that 'words to the heat of deads too cool breath gives' /2,1,61/. The Porter's reiteration of 'Knock, knock, knock...' /2,3,4; 9; 15; 19/ reverberates the dramatic impact of Macbeth's tumultuous agony:

... And make my seated heart knock at my ribs,
Against the use of nature

1,3,136-137;

Whence is that knocking?

How is't with me, when every noise appals me

2,2,57-58;

Wake Duncan with thy knocking. I would thou couldst.

Ibid., 74.

The stirring motif of the Witches' equivocation and the consequent giddy oscillation of Macbeth's imagination, are also resonant in the delirious muttering of the Porter, which is indicative of the inevitable failure of Macbeth's undertaking:

Faith, here's an equivocator, that could swear in both the scales against either scale; who committed treason enough for God's sake, yet could not equivocate to heaven.

2,3,10-14.

In addition to that, the Porter's disconnected grumbling amplifies the significant motif of Macbeth's failure to tailor his career -

Faith, here's an English tailor come hither, for stealing out a French hose

2,3,16-17 -

which is also resonant in Menteith's remark that Macbeth's title hangs loose about him, like a giant's robe upon a dwarfish thief' /5,2,20-22/.

And finally, the Porter's reference to 'a farmer that hanged himself on the expectation of plenty' /2,3,5-8/ echoes Lady Macbeth's unfulfilled expectation that 'this night's great business... shall to all our nights and days to come give solely sovereign sway and masterdom' /1,5, 66-68/ and clinches the preliminary note of her ensuing suicide.

Through the Porter's grotesque allusions to 'hell', an avaricious 'farmer', a stealthy 'tailor', a traitor's equivocation, and a drunkard's obscenity, Shakespeare underscored the base character of Macbeth's overmastering passion for greatness; and by showing the Porter superior to deluding himself into degrading action Shakespeare magnified the popular acclaim to the tragedy.

3. The Role of the Recurrent Motifs in Promoting and Intensifying the Dramatic Progress

The fact that the recurrence of the principal motifs piles up and unifies the import of the dramatic conflict, has been unfailingly observed by all great dramatists who 'felt that in order to sound the depths of the soul of the

audience they must strike always at the same spot' ¹. The reiterative mode of augmenting dramatic involvement and suspense lies at the very root of all the structural design of tragedy. In order to bring about the outcome of his plot to the peak of catharsis² the dramatist 'not only has to introduce an artistic unity with beginning, middle, and end, in each act, while keeping that act subordinate and subservient to the general theme of his play; he must provide suggestions in his dialogue which will connect immediately any one act with that which went before' ².

The vehement persuasiveness of the Shakespearian tragedy is generated by the cumulative intensification of its associative and conflicting motifs. A.Nicoll has observed that 'in Macbeth the whole spirit of the play depends upon our appreciation of the significance underlying certain phrases which, at first sight, might appear to be of little import... The rimed reference to Macbeth in Scene 1 and the account of the battle by the bleeding soldier in Scene 3 are both calculated to impress themselves on the minds of the spectators' ³.

Like the orchestral prelude to an opera, the prefatory scenes in 'Macbeth' create and cumulatively condense the atmosphere of natural and social chaos which strikes the key-note of Macbeth's complete career. The ominous theme of 'shipwrecking storms and direful thunders' /1,2,26/ is alternately voiced by the Witches and the bleeding Sergeant in the three successive scenes of this prelude culminating in the bewildered upheaval of Macbeth's violently confused emotions conveyed through the recurrent key of a raging tempest:

The Witches: 'thunder, lightning, ... rain'; 'the hurlyburly'; 'the fog and filthy air'; 'a wind';

¹ A.Nicoll, The Theory of Drama, L., 1937, p. 56.

² Catharsis is the purifying or relieving of the emotions by the art of tragedy /ref. to Aristoteles, Poetics/.

² Op.cit., p. 78.

³ Ibid., p. 80.

'tempest-tost'; 'wreck'd' /1,1,2; 3; 12; 1,3,11;
25; 28/ -

The Sergeant: 'two spent swimmers'; 'the multiplying
villanies of nature'; 'shipwrecking storms and di-
reful thunder break'; 'discomfort swells' /1,2,8;
11; 26; 28/ -

Macbeth: 'so foul and fair a day I have not seen;
'blasted heath'; 'the wind'; the swelling act of
the imperial theme'; 'my thought... Shakes so my
single state of man...'; 'Time and the hour runs
through the roughest day'; 'But here, upon this
bank and shoal of time, we'd jump the life to
come'; '... shall blow the horrid deed in every
eye, That tears shall drown the wind'. /1,3,38; 77;
82, 128; 140; 147; 1,7,6-7; 24-25/.

Apart from the sustained theme of a raging tempest, the
incentive confusion of Macbeth's thoughts is foretold and
highlighted by suggestive equivocations which are recurrent-
ly enunciated by the Witches, the Sergeant, and Macbeth:

W. 'Fair is foul, and foul is fair'

1,1,11;

S. ... whence comfort seem'd to come
Discomfort swells.

1,2,27-28;

M. ... and nothing is
But what is not.

1,3,141-142.

It may be noted in passing that the raving commotion
of Macbeth's impulsive thoughts is also augmented by the
contrasting tranquillity of Duncan and Banquo's minds:

D. ... the air
Nimble and sweetly recommends itself
Unto our gentle senses.

1,3,1-3;

B. ... the heaven's breath
Smells wooingly here...
... The air is delicate.

Ibid., 5-6; 10.

Another function of the accumulative storm imagery is to pitch the note of Duncan's impending murder which is immediately preceded by an 'unruly' 'rough night' /2,3,59; 66/ during which 'chimneys were blown down' and 'strange screams of death' prophesied 'of dire combustion and confused events new hatch'd to the woeful time' /2,3,60-64/.

Shakespeare derived this implication of storm imagery from the popular prejudice of his time that such an imposing event as a monarch's murder should be presaged by an unusual commotion of nature. Accordingly, the overthrow and subsequent assassination of Richard II are foreshadowed by tokens 'witnessing storms to come, woe and unrest' /R.II, 2,4,22/, the impending deaths of Henry VI and Julius Caesar are dramatically anticipated by such suggestive phrases as 'hideous tempest shook down trees' /3 H.VI, 5,6,46/ and 'a tempest dropping fire' /J.C., 1,3,10/.

The whole atmosphere of 'Macbeth' is steeped in the reiterative imagery of night and hell, which were traditionally associated with crime, death and disaster. Shakespeare referred to 'night' throughout his writing career and, excepting comedies, usually visualized it as a -

Black stage for tragedies and murders fell!

Vast sin-concealing chaos! nurse of blame!

... Grim cave of death! whispering conspirator

With close-tongued treason and the ravisher.

R.L., 766-770.

In 'Macbeth' the implications of 'night' are condensed to such an ample degree that by pervading the characters and the dramatic action they dominate the entire mood of the tragedy. Macbeth contrives his schemes of 'this night's great business' /1,5,66/, induced thereto by the equivocal insinuations of the Witches who are also referred to as 'the

instruments of darkness' /1,3,124/, 'night's black agents' /3,2,53/, 'secret, black and midnight hags' /4,1,48/, - and carries them out under the cover of 'thick' and 'seeling night' /1,5,51; 3,2,46/. The impact of the murders is gradually augmented by suggestive preliminary allusions to 'night' occurring thirteen times before the slaying of Duncan and fifteen times before that of Banquo. The suspense before each of the catastrophes is greatly enhanced by repetition of the ominous 'to-night'.

Messenger. The King comes here to-night. 1,5,29;

Macbeth. Duncan comes here to-night. 1,5,57;

Duncan. We are your guest to-night. 1,6,25.

The recurrence of 'to-night' becomes especially prominent before the murder of Banquo by introducing Macbeth's inviting him to come to the 'solemn supper' /3,1,14/ without fail, and ending with Macbeth's ultimate conclusion:

To-night we hold a solemn supper, sir,
And I'll request your presence.

3,1,14-15;

It is concluded. Banquo, thy soul's flight,
If it find heaven, must find it out to-night.

Ibid., 140-141.

The import of the six-times repeated 'to-night' /3,1,14; 130; 141; 3,2,2; 28; 3,3,16/ is vigorously reinforced by Macbeth's insistent indication of the fatal hour -

Till you return at night.

Till seven at night.

Till supper time.

3,1,35; 41; 43, -

by the dramatic implication of Banquo's supposition that he 'must become a borrower of the night for a dark hour of twain' /3,1,26-27/, and its eventual reverberation by Macbeth in his strict instruction to the Murderers that both Banquo and his son 'must embrace the fate of that dark hour' /Ibid., 136-137/.

Apart from intensifying the dramatic tension before the impending murders, the reiterative image of 'night' enhances the popular condemnation of Macbeth's autocracy which, in Ross's phrase, like 'dark night strangles the travelling lamp' and enforces 'night's predominance, or the day's shame' /2,4,7-8/.

The atmosphere and the dramatic action of 'Macbeth' are literally soaked with the chilling sensation of fear and insecurity which is alluded to throughout the play no less than sixty-five times. The motif of fear threads through all the peripetia[■] of Macbeth's life and sprouts from the inception of his selfish career. Before confining himself to the rapacious desire for greatness, Macbeth served his country as a 'brave and 'valiant' warrior, 'nothing afraid... of strange images of death' /1,2,16; 24; 1,3, 96-97/. However he shakes with 'present fears' and 'horrible imaginings' /1,3,137-138/ while scheming the assassination of Duncan, and is entirely unnerved by its atrocious perpetration:

I'll go no more:

I am afraid to think what I have done.

Look on't again I dare not.

2,2,50-52.

Macbeth is incited to the murder of Banquo and the persecution of Macduff by his restive sensation of insecurity and a stirring suspicion of all possible rivals for his unsteady throne:

Our fears in Banquo

Stick deep; and in his royalty of nature

Reigns that which could be fear'd.

... There is none but he

Whose being I do fear

3,1,48-54;

■ Peripeteia /Gr., pl. -tia/ is sudden change of fortune in drama or in life.

Thou hast harp'd my fear aright.

4,1,74;

Then live; Macduff, what need I fear of thee?

But yet I'll make assurance double sure, ...

That I may tell pale-hearted fear it lies...

Ibid., 82-85.

The irrepressible vehemence of Macbeth's incessant fear is underscored in his repeated references to his 'terrible dreams', 'restless ecstasy', 'saucy doubts and fears' /3,2,18; 22; 3,4,25/. Fatigued by these overmastering sensations, at the close of his career Macbeth feigns to believe that he has 'supp'd full with horrors' and 'almost forgot the taste of fears' /5,5,13; 9/. Confronted with impending retribution, Macbeth strenuously fights the benumbing force of fear by desperately repeating to himself -

'I cannot taint with fear'; I will not be afraid';

'Fear not, Macbeth'; 'Fear not' /5,3,3; 59; 6; 5,5,44/. however, discerning fear's morbid image in the 'linen cheeks' of his 'cream-faced' servant, he feels 'sick at heart' /5,3,16; 11; 19/.

Macbeth's incentive sensation of fear is highlighted by the repeated remarks of other characters. Thus, noting Macbeth's startled reaction to the insinuating prediction of the Witches, Banquo exclaims:

Good sir, why do you start, and seem to fear

Things that do sound so fair?

1,3,51-52.

Banquo's remark is subsequently enlarged upon by Lady Macbeth who takes her husband's 'flaws and starts' as mere 'impostors to true fear' /3,4,63-64/ proceeding from his susceptible imagination:

'tis the eye of childhood

That fears a painted devil.

2,2,54-55;

This is the very painting of your fear.

3,4,61.

Knowing her spouse's nature well, she clearly understands that Macbeth's unwillingness to murder Duncan is brought about by his fear rather than by his lack of ambition:

... that which rather thou dost fear to do
Than wishest should be undone.

1,5,25-26.

In trying hard to inveigle Macbeth into doing the murder, Lady Macbeth expostulates with him that 'to alter favour always is to fear' /1,5,73/, and aiming a blow at his ambition she acidly declares:

Art thou afeard
To be the same in thine own act and valour
As thou art in desire?

1,7,39-41.

Subsequently time and again Lady Macbeth lashes her husband's ambition in order to curb his outbreaks of fear:

'Are you a man?'; 'Shame itself.'; 'What, quite unmann'd in folly?'; 'Fie, for shame.'; 'Fie, my lord, fie. a soldier, and afeard?' /3,4,58; 66; 73; 74; 5,1,35/.

The dramatic effect of Macbeth's overmastering fear is magnified through occasional contrasts with Banquo and Lady Macbeth's defiant audacity:

Speak then to me, who neither beg nor fear
Your favours nor your hate.

1,3,60-61;

My hands are of your colour; but I shame
To wear a heart so white.

2,2,64-65.

The motif of Macbeth's incessant dread is consummated in his fatal encounter with Macduff on the battlefield:

Macbeth. Accurs'd be that tongue that tells me so,
For it hath cow'd my better part of man.

... I'll not fight with thee.

Macduff. Then yield thee, coward, ...

5,8,16-23.

The rash perfidious acts of Macbeth's 'watchful tyranny' /5,8,67/ instill his subjects' minds with dread and distrust blighting their natural longing for mutual confidence and solidarity; or as Malcolm puts it, they -

Pour the sweet milk of concord into hell,
Uproar the universal peace, confound
All unity on earth.

4,3,98-100.

The motif of general dread is alternately voiced by a number of personages who represent different stages of the social hierarchy. Thus the first act of Macbeth's violence rouses 'the sleepers of the house' 'to countenance this horror' /2,3,88; 85/ whose breath-taking effect, in Banquo's words, is fraught with 'fears and scruples' /2,3,135/. The subsequent intensification of the populace's mounting fear is conveyed through the cumulative reiteration of 'fear' and 'I dare not' in a number of deeply suggestive statements:

'You know not whether it was his wisdom or his fear'; 'All is fear and nothing is the love'; 'I dare not speak much further'; 'we fear,... we fear...'; 'To fright you thus, methinks, I am too savage'; 'I dare abide no longer'; 'I think, but dare not speak' /4,2,4-5; 12; 17; 30; 70; 73; 5,1,87/.

The reiterative motif of fear culminates in Macduff's desperate effort to persuade Malcolm into heading the people's struggle for their rights against Macbeth's abusive autocracy:

But fear not yet
To take upon you what is yours

4,3,69-70;

yet do not fear;

Ibid., 87.

Finding, however, the legitimate successor to the Scottish throne unsettled and daunted, Macduff pathetically concludes that 'the title is sfer'd', the 'goodness dare not check' the tyranny and the 'poor country' is 'almost

afraid to know itself /4,3,33-34; 164-165/.

The dissociating impact of Macbeth's selfseeking career was hostile to the humanitarian disposition of Shakespeare who deemed Macbeth's atrocious deeds alien to human nature. This view is vigorously stressed through the multiple reiteration of such suggestive notions as 'unnatural' and 'strange' which are predominantly designed to modify Macbeth's outrageous exploits and their ravaging issues. Thus we hear that before Duncan's murder 'the earth was feverous and did shake' /2,3,65-66/, that the assassination was perpetrated 'gainst nature' /2,4,27/, and that the 'infected minds' are subject to 'a great perturbation in nature' /5,1,80; 107/ because 'unnatural deeds do breed unnatural troubles' /5,1,79-80/. The very conception of Macbeth's atrocities is branded as 'strange' and numerous alluded to as -

'strange intelligence', 'strange images of death', 'strange garments', 'strange screams of death', 'things strange', 'a thing most strange and certain', 'strange invention', 'strange things', 'my strange and self-abuse' /1,3,76; 97; 145; 2,3,37; 14; 3,1,33; 3,4,139;142/.

Macbeth admits that the morbid effect of his exploit 'is more strange than such a murder is' and that it makes him 'strange even to the disposition' that he owes /3,4,82-3; 112-113/.

Shakespeare perceived the chief malignancy of Macbeth's despotism in the growing dissociation of people which he instanced by Malcolm's distrust of his countrymen's envoys. Only after a searching inquiry into Macduff's motives does Malcolm disavow 'the taints and blames' he laid upon himself as 'strangers to' his 'nature' /4,3,124-125/. He even feigns not knowing Ross whom he had but recently introduced to Duncan /ref. 4,3,159-160; 1,2,45/. On satisfying himself that his suspicions are unfounded, Malcolm pledges his support to the popular movement so that by united effort they can 'betimes remove the means that makes' them 'strangers'.

/4,3,162-163/.

These are sufficient proofs that Shakespeare employed recurrent motifs not only for intensifying the progress of the dramatic events but also for highlighting their humanistic issues.

4. The Techniques and Functions of the Syntactical and Phonetical Types of Repetition in 'Macbeth'

Reiteration of syntactical units and sounds intensifies the rhythm and the emotional tonality of diction, and therefore it is predominantly employed to magnify the import of significant dramatic passages and statements. The prominence of rhythm in the artistic interpretation of the complex phenomena of human temperament is underscored in Aristotle's assertion that 'rhythm alone, without harmony, is the means in the dancer's imitations; for even he, by the rhythms of his attitudes, may represent men's characters, as well as what they do and suffer' ¹.

With regard to the verbal expression of the emotional manifestations of human character, A.Nicoll observed that 'through rhythm and melody we seem to reach some universal chords of human feeling. By rhythm alone we certainly touch vibrations otherwise impossible of realization' ². The rhythm of speech is controlled by the choice of syntactical structure correlated with matching word-lengths and their constituent sounds. Assertive unemphatic speech flows quietly and smoothly as does the following remark of Duncan:

This castle hath a pleasant seat; the air
Nimbly and sweetly recommends itself
Unto our gentle senses.

1,6,1-3.

However the cadence of utterance may be enhanced by use of reiterative syntactical units in the stylistical

¹ Aristotle, *On the Art of Poetry*, Translated by J.Bywater, Oxford, 1920, p. 24.
² A.Nicoll, *The Theory of Drama*, L. 1937, p.143.

patterns of parallelism, symmetry, anaphora and accumulation. E.g.

This supernatural soliciting
Cannot be ill, cannot be good: if ill,
Why...
If good, why...

1,3,130-134;

Hence, horrible shadow.

Unreal mockery, hence.

3,4,106-107;

... Come, you spirits
... Come, to my woman's breasts,
... Come, thick night

1,5,41-51.

bear welcome in your eye,

Your hand, your tongue

1,5,65-68.

The patterned forms of syntactical reiteration predominantly occur in the most emphatic statements indicating the variegating scale of the personages' temperaments. Their principal function being intensification of emotional diction, the forms of syntactical repetition are alien to the placid and undisturbed enunciation of Duncan, Malcolm /Act I/, Ross, Lennox, and some other minor characters. Of all the dramatic speeches in 'Macbeth' the most prominently patterned are those of the Witches. Their weird and ominous purport is adequately enhanced by anaphorical and symmetrical types of reiteration:

First Witch. When shall we three meet again...

Sec. Witch. When the hurlyburly's done,
When the battle's lost and won.

1,1,1-4;

First Witch. All hail, Macbeth. hail to thee, thane
of Glamis.

Sec. Witch. All hail, Macbeth. hail to thee, thane
of Cawdor.

Third.Witch. ... So all hail, Macbeth and Banquo.

First Witch. Banquo and Macbeth, all hail.

Ibid., 68-69.

Anaphorical accumulation of syntactically homogeneous periods is most typical of the vehement outbursts of Macbeth's flamboyant disposition, most frequently conveyed through syntactically anaphorical imperative periods /1,3,47; 70-78; 5,5,46; 51; 5,3,35-36; 58-50, etc.^x/:

'Speak, if you can...'

'Stay, you imperfect speakers, tell me more...'

'Say...' 'Speak...'

Arm, arm, and out!

... Ring the alarum-bell! Blow, wind! come wrack!

The fervour of Macbeth's tenacious character is also incandesced by a sustained accumulation of homogeneous anaphorical clauses in his demand that the Witches should answer his question:

Though you untie the winds and let them fight

Against the churches; though the yesty waves

Confound swallow navigation up;

Though bladed corn be lodged and trees blown down;

Though castles topple on their warders' heads;

Though palaces and pyramids do slope

Their heads to their foundations; though the treasure

Of nature's germens tumble all together,

Even till destruction sicken; answer me

To what I ask you.

4,1,52-61.

In the speeches of other characters, as well as in that of Macbeth, cumulative reiteration of homogeneous syntactical units is chiefly employed to intensify the import and cadence of the most pathetic statements. E.g.

... now I am cabin'd, cribb'd, confined, bound in

3,4,24;

^x The references underscored indicate the quoted instances.

each new morn

New widows howl, new orphans cry, new sorrows
Strike heaven on the face...

4,3,4-6;

Hence it follows that reiteration of homogeneous syntactical units enlivens the verbal characteristics of the personages and magnifies the emotional impetus of the most emphatic statements.

In addition to the aforesaid functions, the recurrence of homogeneous syntactical forms in 'Macbeth' intensifies its dominating sensations of fear and uncertainty. Interrogation is the most appropriate syntactical form of raising the suspense, therefore it is not accidental that 'Macbeth' abounds in cumulatively clustered questions the greater part of which are left unanswered /e.g. 1,3,38-43; 47; 51-54; 75-78; 83-85; 107; 132-137, etc./.

From the very outset of the tragedy the threat of impending evil is augmented by the significant use of questions in the beginning of the four initial scenes, questions which introduce such suggestive key-notes as the Witches' 'thunder' and 'killing', and Duncan's 'blood' and 'execution':

First Witch. When shall we three meet again
In thunder, lightning, or in rain?

1,1,1-2;

First Witch. Where hast thou been, sister?

Sec. Witch. Killing swine.

Third Witch. Sister, where thou?

1,3,1-3;

Duncan. What bloody man is that?

1,2,13

Duncan. Is execution done on Cawdor?

1,4,1.

The overmastering sensation of general bewilderment brought about by the assassination of Duncan is gradually increased through reiteration of the same question alternately asked by several characters:

Macbeth / What's the matter?
Lennox /

Lady Macbeth. What's the business...?

Donalbain. What is amiss?

2,3,70; 86; 102;

Macbeth. What is't you say? the life?

Lennox. Mean you his majesty?

Ibid., 74-75.

Throughout the play clustered cumulative questions incite mounting anxiety which usually culminates in an outburst of shattering dramatic pathos. Thus after the murder of Duncan, startled by the 'knocking within', Macbeth gives vent to his agonizing remorse and anxiety:

Whence is that knocking?

How is't with me, when every noise appals me?

What hands are here? ha. they pluck out my eyes.

Will all great Neptune's ocean wash this blood

Clean from my hand?

2,2,57-61.

Accumulation of questions gains the utmost emotional impetus in Macduff's heart-breaking effusion on hearing the news of the massacre of his family:

My children too?

... My wife kill'd too?

... All my pretty ones?

Did you say all? O hell-kite. All?

What, all my pretty chickens and their dam

At one fell swoop?

4,3,211-219.

Apart from augmenting the impact of mounting anxiety and pathos, cumulative questions in 'Macbeth' also enhance the conveyance of such forceful emotions as annihilating scorn /e.g. 1,7,35-45; 5,3,11-17/ and scathing sarcasm /3,6,8-14/. Most forceful, however, is the effect of cumulative curt questions occurring in broken lines of stichomythic dialogues in moments of the highest dramatic tension. An illustrious example of this is the breathless exchange

of impulsive questions between the two consorts, completely unnerved by the violent impact of their just committed murder:

Macbeth. ... Didst thou not hear a noise?

Lady M. ... Did not you speak?

Macb. When?

Lady M. Now.

Macb. As I descended?

Lady M. Ay.

Macb. Hark.

Who lies i'the second chamber?

2,2,15-20.

Apart from the repetition of homogeneous syntactical units, the import of speech may be intensified through close and ample reiteration of consonant and vowel sounds. In 'Macbeth' the reiteration of sounds is subtly designed to magnify the impact of the most emphatic speeches by amplifying their emotional tonality and underscoring their associated or contrasted notions. E.g.

My noble partner

You greet with present grace and great prediction
Of noble having and of royal hope, ...

1,3,54-56;

Turn, hell-hound, turn.

5,8,3.

The repetition of sounds prominent in some portentous statement invigorates the recurrence of its motif in the subsequent dramatic development. Thus the putrid sensation of the Witches' ominous key-note -

Fair is foul, and foul is fair:

Hover through the fog and filthy air.

1,1,11-12 -

is reinforced by the alliteration of 'f' which strengthens the dismal implication of the 'fair' human qualities being submerged into 'foul... fog and filthy air'. The repeated resonance of this dreary chord intensifies the prelude to

the Witches' incentive prediction, clinches the note of Macbeth's fatal decision and ultimately intones the outbreak of his utter despondency:

Macbeth. So foul and fair a day I have not seen.

Banquo. How far is't call'd to Forres?

1,3,38-39;

Banquo. Good sir, why do you start, and seem to fear
Things that do sound so fair?

Ibid., 51-52;

Macbeth. I am settled ...

Away, and mock the time with fairest show:

False face must hide what the false

heart doth know;

1,7,79-82;

/life/ is a tale

Told by an idiot, full of sound and fury

Signifying nothing.

5,5,26-28.

The same applies to the surreptitious hiss of 's', first prominently sounded in the Witches' intent to set out their scheme before 'the set of sun' /1,1,5/ and in the Sergeant's caution to Duncan that 'from that spring whence comfort seemed to come discomfort swells' /1,2, 27-28/. The motif of impending threat is further enhanced by Lennox's alliterative remark at the arrival of Ross with the latest news of Macbeth's exploits on the battlefield:

What haste looks through his eyes. So should he look
That seems to speak things strange.

1,2,46-47.

From the moment of his encounter with the Witches, the profuse reiteration of 's' in Macbeth's speeches reverberates the dismal notes of his anxiety and treachery:

Say from whence

You owe this strange intelligence? or why

Upon this blasted heath you stop our way

With such prophetic greeting? Speak, I charge you.

1,3,75-78.

This supernatural soliciting...

Why hath it given me earnest of success,

Commencing in a truth?...

Shakes so my single state of man that function

Is smother'd in surmise,...

Ibid., 130-141

if the assassination

Could trammel up the consequence, and catch

With his surcease success...

1,7,2-4;

To-night we hold a solemn supper, sir,

And I'll request your presence.

3,1,14-15.

The marked preeminence of 's' invigorates the dismal impetus of Macbeth's spontaneous emotions preceding and immediately following the murder of Duncan. Lured on by his 'fatal vision, sensible to feeling as to sight,... a false creation, proceeding from the heat-oppressed brain', Macbeth -

thus with stealthy pace,

With Tarquin's ravishing strides, towards his design
Moves like a ghost.

2,1,54-56.

His ghastly sensation of the murder committed is most impressively conveyed through the hissing vocalism of the ensuing phrases:

This is a sorry sight.

2,2,20;

The spring...

Is stopp'd; the very source of it is stopp'd.

2,3,103-104;

Here lay Duncan,

His silver skin laced with his golden blood,

And his gash'd stabs look'd like a breach in nature

For ruin's wasteful entrance.

Ibid., 117-120.

The dreary note of secret treachery and murder is also hissed through the insistent swish of swarming sibilants in the incentive speeches of Lady Macbeth:

Come you spirits, ... undex me here...

Stop up the acess and passage to remorse...

Wherever in your sightless substances

You wait on nature's mischief.

1,5,41-51;

look like the innocent flower,

But be the serpent under't. Ibid., 66-67.

you shall put

This hight's a great business into my dispatch;

Which shall to all our nights and days to come

Give solely sovereign sway and masterdom.

Ibid., 68-71;

But screw your courage to the sticking place,

And we'll not fail.

1,7,60-61.

By analogy, suggestive is the recurrence of 's' in characterizing Macbeth and his dreadful exploits whose mere account 'doth hiss the speaker' /4,3,175/:

Malcolm. This tyrant, whose sole name blisters our
tongues,

Was once thought honest

4,3,12-13;

Mal.

I grant him bloody,

Luxurious, avaricious, false, degeitful,

Sudden, malicious, smacking of every sin...

Ibid., 57-58;

Macduff.

new sorrows

Strike heaven on the face, that it resounds

As if it felt with Scotland and yell'd out

Like syllable of dolour.

Ibid., 5-8;

Ross.

Your castle is surprised; your wife, and babes
Savagely slaughter'd.

Ibid., 204-205.

Though less extensive, the effect of other reiterative sounds in 'Macbeth' is distinctly felt in the tonality of its crucial passages. Thus the energetic articulation of 'r' is used to reinforce the dramatic sway in the verbal conveyance of vehement acts and sweeping emotions. E.g.

'Around thee, witch.' the rump-fed ronyon ories.

1,3,6;

Time and hour runs through the roughest day.

Ibid., 147;

As from the graves rise up, and walk like sprites,
To countenance this horror. Ring the bell.

2,3,84-85;

Approach thou like the rugged Russian bear,
The arm'd rhinoceros, or the Hyrean tiger;

3,4,100-101;

Pluck from the memory rooted sorrow,
Raze out the written troubles of the brain.

5,3,41-42.

As in preceding tragedies, in 'Macbeth' the emotional impact of the dreariest implications of the ominous threat of murder and impending disaster is condensed and magnified through a uniting effect of the recurrent 'd' in closely associated notions. E.g.

'drugg'd - death - die - done - deed - daggers -
ready - done' /2,2,6-13/; 'I have done the deed'

/2,2,14/; 'the deed that's done' /2,4,11/; 'this
more than bloody deed' /Ibid., 22/; 'there shall be
done a deed of dreadful note' /3,2,43-44/; 'blood
will have blood' /3,4,122/; 'Macduff denies his per-
son at our great bidding' /3,4,128-129/; 'their dire
distresses' /4,3,188/; 'The way to dusty dearth'
/5,5,23/.

Very expressive in its own way is the reiteration of 'm', aimed at conveying the volcanic heat of penetra-

The onomatopoeic element of the recurrent 'm' is resonant in such suggestive notions as 'mute', 'mum', 'mumble', 'muffle', 'dumb', etc.

ting profound emotions:

Come to my woman's breasts
And take my milk for gall, you murdering ministers
1,5,45-46;

Good God, betimes remove
The means that make us strangers.

4,3,162-163;
My mind she has mated, and amazed my sight
5,1,76;

Mean you his majesty?

2,3,75;
Our royal master's murder'd.

Ibid., 92.

Repetition of vowel sounds is used in 'Macbeth' chiefly to reinforce the spontaneous outflow of the most turbulent emotions. E.g.

Prithee, see there. Behold. look. lo.

3,4,69;
Thy bones are marrowless, thy blood is cold.

Ibid., 94.

The most conducive to invigorating the scorching sensation of pathos is the repetition of the onomatopoeic vowel sounds /i:/, /o:/, /ai/ and /ou/ whose emotional implications echo the play's dominant key-notes of 'sighs and groans and shrieks' /4,3,168/. The spasmodic articulation of /i:/ intensifies to the utmost degree the effect of the searing anguish experienced by Macbeth during the murder of Duncan, poignantly conveyed through his impulsive speeches:

'I see thee still... sensible to feeling... proceeding from the heat-oppressed brain... I see thee yet... I see thee still... Nature seems dead, and wicked dreams abuse the curtain'd sleep... Words to the heat of deeds... 'Sleep no more. Macbeth doth murder sleep; the innocent sleep, sleep that knits up the ravell'd sleeve of care...'

2,1,35-61; 2,2,35-37.

The impetuous reiteration of /ai/, /o:/ and /ou/ is styled to intensify the sighs and moans of the direst distress whose dramatic effect reaches its crest in Macduff and Ross's outpourings of grief after the murder of Duncan and the atrocious massacre of Macduff's family, and also in Macbeth's deadly despair at the close of his dismal career:

/ou-ou-ou/ Macduff. Most sacrilegious murder hath broke ope
 /o:-ou/ The Lord's anointed temple, and stole
 thence

The life o'the building.

/ou/ ...Approach the chamber, and destroy
 your sight... 2,3,72-6;

/ou-ai-/ Ross. No mind that's honest
 /ou-ou-ei/ But in it shares some woe; though the
 main part

/ei-ou/ Pertains to you alone.

4,3,197-199;

/ou-o:/ Macduff. He has no children. All my pretty ones?
 /o:-ou-o:/ Did you say all? O hell-kite? All?
 /o:/ What, all my pretty chickens and their
 dam

At one fell swoop?

/ai-ai-ai-/ Macbeth. They have tied me to a stake; I cannot
 fly,

/ai-ai-ai-o:/ But bear-like, I must fight the course.

5,7,1-2;

/ai-ai-ou-ai/ Why should I play the Roman fool, and
 die

/ai-ou-o:-ai-ai-ai/ On mine own sword? Whiles I see lives,
 the gashes

Do better upon them.

5,8,1-3.

Reiteration of sounds, predominantly consonant, is used throughout the play to unite and intensify the emotional impact of close syntactically related notions, especially those of attributes and subjects, two or more predicates, etc. E.g.

'sightless substances' /1,5,47/, 'a sorry sight' /2,2,20/, 'his silver skin' /2,3,118/, 'our great revenge' /4,3,214/, 'the written troubles of the brain' /5,3,42/, 'bloody deed' /2,4,22/, 'dusty death' /5,5,23/, the blood-bolter'd Banquo' /4,1,123/, 'living light' /2,4,10/, 'the yellow leaf' /5,3,23/, 'the mortified man' /5,2,5/, 'the petty pace' /5,5,20/, 'savagely slaughter'd' /4,3,205/, 'to droop and drowse' /3,2,52/, 'there ran a rumour' /4,3,182/, 'carried to Colme-kill' /2,4,33/, 'If thou could'st, doctor, cast...' /5,3,50/, etc.

When dwelling at length on the dramatic effects of reiterative sounds, it may be opportune to notice that in 'Macbeth' the emotional impetus of the most impulsive thoughts is also enhanced by accumulation of successively accentuated monosyllables occurring, as a rule, at crucial moments in the dramatic development. E.g.

He brings great news.	1,5,36;
Come thick night.	Ibid., 48;
The great doom's image.	2,3,83;
Out, out, brief candle.	5,5,23;
Blow, wind, come, wrack.	Ibid., 51.

The most conspicuous of all the types of sound repetition is that of sounds clustered at the end of lines, or occasionally at the end of rhythmic periods, to effect a stronger cadence and a more intense import of the final notions. Such sound recurrence is traditionally termed rhyme. Its role in the stylistic composition of 'Macbeth' is great as it establishes a formal distinction of the Witches' patterned utterance from the more natural speeches of other characters which are predominantly composed in the flexible metre of blank verse. Apart from that, rhyme intensifies the dramatic effect of portentous statements closing the exitspeeches at the end of crucial scenes. By clinching the speakers' resolutions as to what course of further action they are going to take, the conclusive rhymed complements

greatly intensify the suspense of the dramatic progress.

E.g.

Away, and mock the time with fairest show:
False face must hide what the false heart doth know.

1,7,81-82;

I go, and it is done; the bell invites me.
Hear it not Duncan; for it is a knell
That summons thee to heaven or to hell.

2,1,62-64;

It is concluded: Banquo, thy soul's flight,
If it find heaven, must find it out to-night.

3,1,141-142.

The prominence of the speech - or scene - concluding couplet is used in 'Macbeth' /as well as in all Shakespeare's preceding tragedies/ to magnify the enunciation of sententious judgments, leave-taking statements and oaths:

Only look up clear;

To alter favour ever is to fear.

1,5,72-72;

So, good night:

My mind she has mated, and amazed my sight.

5,1,76-77;

The mind I sway by and the heart I bear
Shall never sag with doubt nor shake with fear.

5,3,9-10.

The import of all the above-quoted couplets is greatly reinforced by the lingering effect of sound recurrence in the rhyming words which vividly converge two diverse statements to a potential impact in the impetuous sway of impassioned diction.

Hence it may be concluded that throughout this tragedy Shakespeare employed the stylistic device of repetition to vivify its dramatic tenor and thereby to magnify the persuasiveness of its veracious art.

РЕЗЮМЕ

В "Макбете", как и в других зрелых драмах Шекспира, стилистический прием словоповтора сильно содействует индивидуализации характеров и нагнетанию драматической напряженности. Повторность ключевых образов /смятения, темноты, крови, краденой одежды.../ усугубляет тональность душевного состояния героев и сгущает атмосферу для разрешения их главных конфликтов.

В драматическом развитии значимыми оказываются, в эмоциональном и смысловом отношении, и скопления тождественных единиц синтаксической и фонетической фактуры речи. Повторность речевых единиц наиболее ярко выражена в кульминационные моменты эмоционального напряжения, индивидуализирована по своей специфике и строго подчинена эстетически-идейному замыслу произведения.

Satura rādītājs

E.Путман. К вопросу о стилистическом значении антитезы в различных функциональных стилях	3
I.Schmidt. Linguostilistische Charakteristik einiger Färberwörter	16
B.Veinerts. Tēlainības atveidošana tulkojot	27
V.Zicane. Paplašinātā apzīmētāja atveidošana, tulkojot no vācu valodas latviešu valodā	46
A.Geniušas. The Role of Repetition in Macbeth	55

ВОПРОСЫ ГЕРМАНСКОЙ ФИЛОЛОГИИ
Проблемы стилистики и перевода
Ученые записки, том 133

Редактор В.Бисениекс
Корректор А.Рутковска

Подписано к печати 16/УІІ 1970г. 07387 Зак. № 633.
Ф/б. 60x84/16. Писчая № 1. Физ.п.л. 6,4. Уч.и.л. 4,7
Тираж 290 экз. Цена 30 коп.

Отпечатано на ротапринте, Рига-Ц, бульв.Райниса, 19,
Латвийский государственный университет им.П.Стучки

29545

LU bibliotēka



200024474



ЦЕНА 90 коп.

PT-75
133

A large, stylized handwritten signature or scribble in dark ink is positioned to the left of the text 'PT-75' and '133'. It consists of several overlapping loops and sharp points.