

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

მეგი შალიკიანი-სხირელი

დრამის პოეტიკა და დრამატული დიალოგის ენობრივი განზომილება

(ოსკარ უაილდის დრამაზე „ქალბატონ უინდერმიერის მარაო“

დაყრდნობით)

დარგი/სპეციალობა 1005 – ფილოლოგია

ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი

პროფესორი გურამ ლებანიძე

ქუთაისი

2017

შესავალი	4
თავი 1. დრამატული დიალოგის სამგანზომილებიანი მოდელის კვლევის თეორიულ-მეთოდოლოგიური ასპექტები	15
1.1. თეორიულ და მეთოდოლოგიურ ასპექტთა ურთიერთობა	15
1.2. დრამატული დიალოგის ენობრივი განზომილება	17
1.3. დრამატული დიალოგის სიუჟეტური განზომილება	21
1.4. დრამატული დიალოგის კულტურული განზომილება	26
თავი 2. ოსკარ უაილდისეული დრამის ენობრივ-სიუჟეტური სტრუქტურა სიუჟეტური თვალსაზრისით	31
2.1. დრამის ექსპოზიცია და დრამატულ დიალოგთა ენობრივი სტრუქტურა	31
2.2. სიუჟეტური კვანძის შეკვრა და მისი დიალოგური სტრუქტურა ოსკარ უაილდის დრამაში	44
2.3. შეკრული კვანძის განვითარება და მარაოს როგორც ვერბალური სიმბოლოს როლი ამ პროცესში	52
2.4. შეკრული სიუჟეტური კვანძის გახსნის დასაწყისი და მარაოს როგორც ვერბალური სიმბოლოს როლი ამ პროცესში	68
2.5. სიუჟეტური კვანძის საბოლოო გახსნა და ფინალი	91
თავი 3. უაილდისეული დრამის დიალოგური სტრუქტურა ლინგვოკულტუროლოგიური თვალსაზრისით	105
3.1. ქრონოტოპი როგორც მხატვრულ-ესთეტიკური კატეგორია და უაილდისეული დრამატული დიალოგის ლინგვოკულტუროლოგიური კვლევის პრობლემა.....	105
3.2. უაილდისეულ დიალოგთა ინტეგრალურ-დროითი ხედვა და ამ ხედვის მოდელირება როგორც ხსენებულ დიალოგთა ლინგვოკულტუროლოგიური ინტერპრეტაციის საშუალება	109

3.3. მარაოს სიმბოლურ-ნომინაციური ფუნქცია და უაილდისეული დრამის სიმბოლურ-ნომინაციური კელი. დრამის დროით და სიმბოლურ ასპექტთა ურთიერთმიმართება	115
3.4. დრამატულ დიალოგთა სემიოესთეტიკური ხედვა: ტემპორალურ და სიმბოლურ ასპექტთა ენობრივ-კულტურული ერთიანობა	124
3.5. მარაო როგორც სიმბოლო და ამ სიმბოლოს კულტუროლოგიური ხედვა	127
დასკვნები	136
გამოყენებული სამეცნიერო ლიტერატურა	140

შესავალი

წარმოდგენილი სადისერტაციო ნაშრომის თემას წარმოადგენს ისეთი ლიტერატურული გვარის პოეტიკა როგორიცაა დრამა, ხოლო ამ პოეტიკის სტრუქტურიდან ჩვენი ყურადღების ცენტრში ექცევა მისი ენობრივი განზომილება, ანუ დიალოგი. ხსენებული თემის კვლევის ცენტრალურ ობიექტად განიხილება მე-19 საუკუნის დასასრულის ისეთი ინგლისურენოვანი დრამის ენობრივი (შესაბამისად, დიალოგური) განზომილება როგორც არის ოსკარ უაილდის პიესა „ქალბატონ უინდერმიერის მარაო“. კვლევის პრობლემაა ზემოთ ხსენებული ლიტერატურულ-ენობრივი ფენომენის არსი და სტრუქტურა, თუ ამ არსისა და სტრუქტურის განსაზღვრა და მათი გამოკვლევა მოხდება თანამედროვე ლინგვისტიკის დღეისათვის იმ დომინანტური პარადიგმის მიხედვით, რომელსაც ეწოდება ლინგვოკულტუროლოგიური პარადიგმა.

ზემოთ დასახელებული პრობლემის აქტუალობა განისაზღვრება ორი შემდეგი კვლევითი მომენტის ურთიერთკავშირით: პირველი მომენტი განისაზღვრება იმის დაკონკრეტებით, თუ ვერბალური დისკურსის რომელი ტიპია (და შესაბამისად, ქვეტიპია) წარმოდგენილი საკვლევი თემით; მეორე მომენტი კი უნდა იქნეს წარმოდგენილი იმ პარადიგმული სიტუაციით, რომელიც დამახასიათებელია თანამედროვე ლინგვისტიკის განვითარების მოცემული ეტაპისათვის, პარადიგმული სიტუაცია კი გაგებულ უნდა იქნეს როგორც თანამედროვე ლინგვისტიკის იმ პარადიგმის დომინირება, რომელიც ხასიათდება ორი შემდეგი არსებითი ნიშნით: ა) იგი წარმოადგენს თანამედროვე ლინგვისტიკის ერთ-ერთ, თუმცა ამავე დროს დღეისთვის დომინანტურ ეტაპს; ბ) დღეისათვის დომინანტური პარადიგმა კი არ აუქმებს წინა პარადიგმებით მიღწეულ კვლევით შედეგებს, არამედ ცდილობს ამ შედეგთა ახლებურად დანახვას. შესაბამისად, სადისერტაციო ნაშრომის სათაურის სტრუქტურა, თუ მას დავინახავთ როგორც თემისა და პრობლემის ერთიანობას, გულისხმობს ჩვენი კვლევითი პრობლემის აქტუალობას შემდეგი გაგებით: იგი აქტუალურია იმდენად, რამდენადაც გულისხმობს დრამატული ნაწარმოების ენობრივი განზომილების კვლევას ლინგვოკულტუროლოგიური თვალსაზრისით. ლინგვოკულტუროლოგია კი, როგორც ცნობილია, გაიგება როგორც თანამედროვე ლინგვისტიკის დომინანტური პარადიგმა. მაგრამ იმისათვის, რომ სრულად იქნეს

დანახული ჩვენი კვლევის პრობლემის აქტუალობა, აუცილებელია მივუთითოთ არ მხოლოდ ლინგვოკულტუროლოგიური პარადიგმის დომინანტურობაზე, არამედ იმაზეც, რაში მდგომარეობს მისი მიმართება თანამედროვე ლინგვისტიკის სხვა წინა პარადიგმებთან: ერთის მხრივ, იგი გადალახავს ენისადმი იმ მიდგომას, რომელიც დამახასიათებელი იყო ამ პარადიგმებისათვის, ანუ გადალახავს ლინგვისტურ იმანენტურობას; მეორეს მხრივ კი, ეყრდნობა ამ პარადიგმების ფარგლებში მოპოვებულ კვლევით შედეგებს, თუმცა ცდილობს ახლებურად დაინახოს ეს შედეგები. კვლევის ამგვარი, ანუ არაიმანენტური გაგებით, ლინგვოკულტუროლოგიური პარადიგმა ხედავს და იკვლევს ენას მთელი თანამედროვე ჰუმანიტარული აზროვნების პარადიგმულ სტრუქტურაზე დაყრდნობით. ამ სტრუქტურის ფარგლებში კი, როგორც ცნობილია, დომინირებს, ერთის მხრივ, ანთროპოცენტრიზმი, მეორეს მხრივ კი, კულტუროცენტრიზმი. შესაბამისად შეიძლება ითქვას, რომ ლინგვისტიკის მიერ ენობრივ მოვლენათა არაიმანენტური ხედვა ნიშნავს ამ მოვლენათა დაკავშირებას ადამიანური სინამდვილისათვის დამახასიათებელ ისეთ მოვლენებთან, რომლებსაც იკვლევენ სხვა ჰუმანიტარული დისციპლინებიც; ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ნიშნავს კვლევის ობიექტისადმი ინტერდისციპლინარულ მიდგომას.

საბოლოო ანგარიშში კი ლინგვოკულტუროლოგიური პარადიგმა, რომელიც დღეისათვის დომინირებს ლინგვისტიკაში, უნდა იქნეს აღქმული როგორც ზოგადჰუმანიტარულ ანთროპოცენტრიზმისა და კულტუროცენტრიზმის კერძო, ანუ საკუთრივ ლინგვისტურ გამოვლინებად.

ზემოთ ნათქვამიდან გამომდინარე ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის მეთოდოლოგია უნდა მივიჩნიოთ ინტერდისციპლინარულად, მაგრამ ამავე დროს ლინგვისტურად ცენტრირებულად. იმასთან დაკავშირებით კი, რომ ყოველივე ზემოთ ნათქვამით უკვე განვსაზღვრეთ ჩვენი კვლევის ზოგადთეორიული და ზოგადმეთოდოლოგიური ასპექტები, აუცილებელი ხდება დავაკონკრეტოთ ხსენებული ასპექტები იმ ენობრივ ფენომენტთა გათვალისწინებით, რომლებზეც მიუთითებს ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის სათაური. შესაბამისად უნდა ვუპასუხოთ კითხვას: კონკრეტულ ამოცანათა როგორ ერთობლიობასთან გვექნება საქმე, თუ ჩვენი კვლევის ობიექტად იქცევა დრამატული დიალოგი, კერძოდ კი

დრამატული დიალოგის ის კერძო „ვარიანტი“, რომელიც რეალიზებულია ოსკარ უაილდის პიესაში „ქალბატონ უინდერმიერის მარაო“.

მაგრამ, სანამ დავსვამთ კითხვას ხსენებულ კონკრეტულ ამოცანათა რაობაზე, გვსურს აღვიქვათ ჩვენი კვლევის თემა და პრობლემა არა მხოლოდ პარადიგმული თვალსაზრისით (ანუ იმ თვალსაზრისით, რომელიც გულისხმობს მოცემული პარადიგმის ფარგლებში თეორიისა და მეთოდოლოგიის დაპირისპირებას), არამედ იმ ზოგადმეცნიერული თვალსაზრისითაც, რომელიც გულისხმობს ჩვენი ცოდნის ემპირიულ და თეორიულ დონეთა გამიჯვნასა და ურთიერთდაკავშირებას. თეორიული თვალსაზრისით კი საჭიროა ვიცოდეთ, ერთის მხრივ, რა მიმართებაში უნდა იყოს ერთმანეთთან ზოგადად დრამის პოეტიკა და დრამატული დიალოგი და, მეორეს მხრივ კი, როგორია ამ მიმართების ენობრივი ასპექტი. მაგრამ ამავე დროს ხსენებული თეორიული ცოდნა უნდა იქნეს არა მხოლოდ დადასტურებული ემპირიულ დონეზე, არამედ გარკვეული თვალსაზრისით გაღრმავებულიც. ამ თვალსაზრისით დადასტურებისა და გაღრმავების ემპირიულ დონედ მივიჩნიეთ ოსკარ უაილდის დრამატული შემოქმედება, კერძოდ კი პიესა „ქალბატონ უინდერმიერის მარაო“. მაგრამ, რაც შეეხება ამგვარად დანახული თემის პრობლემურობას, მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით იგი უნდა შეიცავდეს ორ ასპექტს: ა) პირველი, რომელიც ჩვენს მიერ უკვე იქნა განხილული და რომელიც უკავშირდება თანამედროვე ლინგვისტიკის პარადიგმულ სიტუაციას და ბ) მეორე, რომელიც მოითხოვს შინაარსობრივ დადასტურებას იმ კონკრეტულ ამოცანათა ერთობლიობის გათვალისწინებით, რომელიც უშუალოდ გამომდინარეობს ხსენებული აქტუალურობიდან.

კვლევის მიზანი და მასთან დაკავშირებულ კვლევით ამოცანათა ერთობლიობა. ჩვენი კვლევის მიზანი იმ მეთოდოლოგიური საფუძვლის, კერძოდ ინტერდისციპლინარულობისა და ინტერპარადიგმულობის იმ პრობლემური ურთიერთმიმართების წარმოჩენა და დაკონკრეტებაა, რომლითაც ხასიათდება არა მხოლოდ ლინგვისტური, არამედ მთელი ჰუმანიტარული სააზროვნო სივრცე. საბოლოოდ კი ცენტრალურ მეთოდოლოგიურ პრობლემად მიჩნეული ინტერპარადიგმული კომპლექსის მიმართება იმ პარადიგმასთან, რომელსაც დომინანტური სტატუსი უკავია როგორც ლინგვისტური, ისე ზოგადჰუმანიტარული

თვალსაზრისით, ანუ ლინგვოკულტუროლოგიასთან ლინგვისტური თვალსაზრისით და კულტუროცენტრიზმთან ზოგადჰუმანიტარული თვალსაზრისით.

კვლევის მიზანთან დაკავშირებული კვლევითი ამოცანები:

1. კვლევის ლინგვისტურად ცენტრირებულობიდან გამომდინარე უნდა დაისვას შემდეგი კითხვა: როგორ ტრანსფორმირდება დიალოგი როგორც სამეტყველო ჟანრი დრამატულ დიალოგად?

ამ კითხვაზე პასუხის გაცემისას უნდა გავითვალისწინოთ ერთდროულად დიალოგთან როგორც ფენომენთან და ტერმინთან დაკავშირებული ორი მომენტი: ა) ის, რომ დიალოგი წარმოადგენს იმ სამეტყველო ჟანრს, რომელსაც ეფუძნება კომუნიკაციის ნებისმიერი ტიპი; ბ) ის, რით განსხვავდება დრამატული დიალოგი დიალოგის ყველა იმ ტიპისაგან, რომელიც შეიძლება არსებობდეს, ერთის მხრივ, დისკურსის განსხვავებული ტიპებისათვის დამახასიათებელი დიალოგისაგან, მეორეს მხრივ კი, დიალოგის იმ ქვეტიპებისაგან, რომელიც შეიძლება შეგხვდეს დრამისაგან განსხვავებულ სხვა ლიტერატურულ გვართა ფარგლებში;

2. იმის გათვალისწინებით, რომ ყოველი დრამატული ქმნილება ეკუთვნის არა მხოლოდ ამა თუ იმ ლიტერატურულ გვარსა თუ ჟანრს, არამედ ამავდროულად გარკვეულ ეპოქას და კონკრეტულად კი ამ ეპოქისათვის დამახასიათებელ მხატვრულ-ესთეტიკურ პარადიგმას, უნდა დაისვას კითხვა: რა გავლენას ახდენს დიალოგის როგორც სამეტყველო ჟანრის დრამატულ დიალოგად ტრანსფორმირებაზე ხსენებული პარადიგმა?

3. იმასთან დაკავშირებით კი, რომ ჩვენი კვლევა ხორციელდება არა მხოლოდ თეორიულ, არამედ ემპირიულ დონეზეც, აუცილებელია წინა პუნქტში თეორიულ დონეზე დასმული კითხვა გავიმეოროთ ემპირიულ დონეზეც: რას წარმოადგენს ის მხატვრულ-ესთეტიკური პარადიგმა, რომელსაც ეკუთვნოდა ოსკარ უაილდი თავისი შემოქმედებით? თუ დავეყრდნობით ოსკარ უაილდის ირგვლივ არსებულ ლიტერატურათმცოდნეობით-კულტუროლოგიურ ლიტერატურას, დავინახავთ, რომ ოსკარ უაილდისეული პოეტიკა ცალსახა ერთმნიშვნელობით ვერ უკავშირდება ამა თუ იმ ზუსტად განსაზღვრულ მხატვრულ-ესთეტიკურ პარადიგმას როგორც სინამდვილის ამა თუ იმ ეპოქისათვის დამახასიათებელ აღქმასა და გამოხატვას (ასე, მაგალითად, მისეულ პოეტიკას უკავშირებენ ისეთ მხატვრულ-ესთეტიკურ

პარადიგმებს, როგორცაა ესთეტიზმი, საუკუნის დასასრული (Fin de Siécle), დეკადანსი და იმპრესიონიზმიც კი);

4. ნათქვამიდან გამომდინარეობს შემდეგი კვლევითი ამოცანა: განვსაზღვროთ ოსკარ უაილდის ეპოქა როგორც მხატვრულობის პარადიგმა, ერთის მხრივ, ცნებით, მეორეს მხრივ კი, კონცეპტუალურ დონეზე. საკუთრივ ცნებით დონეზე ოსკარ უაილდის შემოქმედება ეკუთვნის მხატვრულობის იმ პარადიგმას, რომელიც დამახასიათებელია მე-19 საუკუნის დასასრულის ევროპული კულტურისათვის. შესაბამისად, როცა ვმსჯელობთ ოსკარ უაილდზე, გამართლებული იქნება მივაკუთვნოთ იგი როგორც შემოქმედი „საუკუნეთა მიჯნას“ როგორც ეპოქის მაქსიმალისტურად გაგებულ მხატვრულ პარადიგმას. და თუ ასე მოვიქცევით, მაშინ დაისმის შემდეგი კითხვები:

ა) როცა ვლაპარაკობთ ოსკარ უაილდის შემოქმედებაზე იმ მაქსიმალისტურად გაგებულ მხატვრულ-ესთეტიკური პარადიგმაზე დაყრდნობით, რომელსაც „საუკუნეთა მიჯნის“ პარადიგმა უნდა ვუწოდოთ, მაშინ უნდა განისაზღვროს, თუ ხსენებული ეპოქის რომელ დროით განზომილებისაკენ იხრება იგი? მე-19 საუკუნის იმ დასასრულისაკენ, რომელზეც უშუალოდ მიუთითებს ტერმინი „Fin de Siécle“, თუ მე-20 საუკუნის დასაწყისისაკენ, რომელიც ხასიათდება ავანგარდიზმით როგორც სრულიად ახალი მსოფლმხედველურ-ესთეტიკური პარადიგმულობით.

ბ) ოსკარ უაილდის შემოქმედების ის მრავალწახნაგოვანი ხედვა, რომლის შესახებაც ზემოთ გვქონდა საუბარი, ჩვენი აზრით, უნდა მიუთითებდეს შემდეგზე: ოსკარ უაილდი თავის ინდივიდუალურ სტილში სინთეზურად წარმოადგენდა სწორედ „საუკუნეთა მიჯნას“ როგორც ზემოთ ხსენებულ მხატვრულ-ესთეტიკურ პარადიგმათა გამაერთიანებელ პარადიგმას. რა თქმა უნდა, ამის თქმით ჩვენ გამოვხატავთ ერთ-ერთ იმ ჰიპოთეზათაგანს, რომლებიც საფუძვლად უნდა დაედონ ჩვენს კვლევას. მაგრამ, თუ გავითვალისწინებთ ჩვენი კვლევითი მეთოდოლოგიის იმ თავისებურებას, რომელიც გულისხმობს როგორც ინტერდისციპლინარულობას, ისე ლინგვისტურად ცენტრირებულობას, მაშინ აუცილებელი იქნება დავუკავშიროთ ხსენებული ჰიპოთეზა შემდეგი შინაარსის მეორე ჰიპოთეზას. კერძოდ, თუ მივიჩნევთ, რომ ოსკარ უაილდის შემოქმედება კულტუროლოგიურ-ესთეტიკური თვალსაზრისით მიეკუთვნება „საუკუნეთა მიჯნას“ (და არა ამ მეტაპარადიგმის

რომელიმე ცალკეულ ასპექტს), მაშინ უნდა მივიჩნიოთ, რომ ამ შემოქმედების ენობრივ (ტექსტობრივ) განზომილებაში უნდა აისახოს ზემოთ ხსენებული მხატვრულ-ესთეტიკური პარადიგმა.

5. თუ აქამდე აქტუალურ პრობლემასთან დაკავშირებულ ამოცანათა განხილვისას დომინირებდა ჩვენი კვლევითი მეთოდოლოგიის ინტერდისციპლინარული ასპექტი (სახელდობრ კი ვმსჯელობდით პრობლემის ლიტერატურათმცოდნეობით და კულტუროლოგიურ ასპექტთა ურთიერთმიმართებაზე), მოცემულ ეტაპზე აუცილებელი ხდება, ისევ ინტერდისციპლინარული, მაგრამ ამავე დროს ცენტრირებული სახით განვიხილოთ პრობლემის საკუთრივ ლინგვისტური ასპექტი. ხოლო, რაც შეეხება დრამატული დიალოგის საკუთრივ ლინგვისტურ ასპექტს, იგი უნდა წარმოადგენილ იქნეს როგორც შემდეგ საკუთრივ ენობრივ ასპექტთა და, შესაბამისად, პრობლემათა ერთობლიობით. ეს პრობლემებია:

ა) პირველ რიგში, რა თქმა უნდა, ეს არის განსახილველ დიალოგთა რეპლიკური სტრუქტურა;

ბ) იქედან გამომდინარე, რომ ნებისმიერი დიალოგის ყოველი რეპლიკა გარდუვალად წარმოადგენს ამა თუ იმ სამეტყველო კომპოზიციურ ფორმას, აუცილებელია გაანალიზებულ იქნეს დიალოგთა სამეტყველო-კომპოზიციური სტრუქტურა;

გ) იქედან გამომდინარე კი, რომ ყოველი სამეტყველო-კომპოზიციური ფორმა თავის მხრივ წარმოადგენს ამა თუ იმ საკომუნიკაციო თემის შინაარსობრივ განვითარებას, აუცილებელი ხდება გავანალიზოთ დიალოგთა თემა-რემატული სტრუქტურა. ხოლო, რაც შეეხება მეტყველების თემა-რემატულ სტრუქტურას, იგი წარმოადგენს მეტყველების შინაარსობრივი ასპექტის იმ უშუალო გამოხატულებას, რომელსაც ტრადიციულ ლინგვისტიკაში (ანუ იმ ლინგვისტიკაში, რომელიც წინ უსწრებდა ტექსტის ლინგვისტიკის დამკვიდრებას) უწოდებდნენ „წინადადების აქტუალურ დანაწევრებას“. მაგრამ, ამავე დროს, აუცილებლად გასათვალისწინებელია შემდეგი გარემოება: რაკი ტექსტის ლინგვისტური თეორიის მიხედვით უმაღლეს სამეტყველო (კომუნიკაციურ) ერთეულს წარმოადგენს არა წინადადება, არამედ ტექსტი, უნდა ვილაპარაკოთ ტექსტის აქტუალურ

დანაწევრებაზე ისე, რომ ამავე დროს შენარჩუნებულ იქნეს წინადადების აქტუალური დანაწევრებაც, თუმცა აქტუალური დანაწევრების ამ სინთეზური ხედვის ფარგლებში უპირატესობა უნდა მიენიჭოს ტექსტის აქტუალურ დანაწევრებას ანუ ტექსტის თემა-რემატულ სტრუქტურას.

ვფიქრობთ, რომ მეტყველების, ანუ დისკურსის, ამგვარი ე.ი. ვერტიკალურ-სიღრმისეული ხედვა (დიალოგიდან აქტუალურ დანაწევრებამდე) იძლევა იმის საშუალებას, რომ ერთიანი ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგიის ფარგლებში დავინახოთ და განვსაზღვროთ ამ მეთოდოლოგიის ლინგვისტურად ცენტრირებული ასპექტი.

როცა ვლაპარაკობთ ზემოთ ფორმულირებული პრობლემის კვლევის ისტორიაზე, არ უნდა დავივიწყოთ ის ფუძემდებელი გარემოება, რომ პრობლემა ჩვენს მიერ დანახულია როგორც ინტერდისციპლინარულად, ისე ლინგვისტურად ცენტრირებულად. სწორედ ამიტომ თამამად შეიძლება ითქვას, რომ როგორც თეორიული, ისე მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით ჩვენს მიერ სინთეზურად ფორმულირებულ პრობლემას არ აქვს კვლევის არავითარი ისტორია. მაგრამ ასევე უნდა ითქვას, რომ კვლევის ისტორია აქვს ჩვენს მიერ აქტუალურად დანახული პრობლემის ცალკეულ ასპექტებს. ასე, მაგალითად, ლინგვისტიკის მიერ გამოკვლეულია ის, რას წარმოადგენს დიალოგი როგორც სამეტყველო ჟანრი (თუმცა არ ყოფილა დასმული კითხვა იმის თაობაზე, როგორ ხდება ამ სამეტყველო ჟანრის ტრანსფორმირება დრამატულ დიალოგად); და სწორედ ასევე არსებობს დრამატული დიალოგის როგორც დისკურსის ტიპის ზოგადი ხედვა, თუმცა არ ისმის კითხვა იმის თაობაზე, რა მიმართებაა დიალოგის ამ ტიპსა და დიალოგის ზოგად სტრუქტურას შორის. ზუსტად ასევე, რა თქმა უნდა, გამოკვლეულია ოსკარ უაილდის შემოქმედება როგორც ზოგადად, ისე დრამატული თვალსაზრისით. მაგრამ, როგორც ზემოთ იქნა აღნიშნული, საკუთრივ კულტუროლოგიური თვალსაზრისით გამოთქმულ თვალსაზრისთა შორის არსებობს თვალშისაცემი სხვადასხვაობა. მაგრამ, ჩვენი აზრით, თანამედროვე ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგია და, შესაბამისად, თანამედროვე კულტუროცენტრიზმი უნდა გულისხმობდეს ოსკარ უაილდის შემოქმედების (კერძოდ კი დრამატული შემოქმედების) ისეთ სინთეზურ კულტუროლოგიურ ხედვას, რომელიც საშუალებას მოგვცემდა უფრო

სიღრმისეულად დაგვეჩინა მისი დრამატული დიალოგის საკუთრივ ენობრივი თავისებურება.

რა თქმა უნდა, შეიძლება ჩვენს კვლევასთან დაკავშირებულ პრობლემებზე ისეთ სხვა მტკიცებათა დაფიქსირებაც, რომელთა შინაარსის რეზიუმირება მიიღებდა ასეთ სახეს: როგორც დღევანდელი ლიგვისტიკის, ისე თანამედროვე ჰუმანიტარული პარადიგმული სიტუაციის თვალსაზრისით ჩვენს მიერ აქტუალურად ფორმულირებულ კვლევის პრობლემას ჯერ არ ქონია ადეკვატური კვლევა.

კვლევის სავარაუდო შედეგები ლოგიკურად უნდა გამომდინარეობდეს იმ კვლევით ამოცანათა ერთობლიობიდან, რომლებიც ჩვენს მიერ ზემოთ იქნა ფორმულირებული, რაც ნიშნავს შემდეგს: ოსკარ უაილდისეული დრამატული დიალოგი, როგორც ფუნქციური, ისე სტრუქტურული თვალსაზრისით უნდა იქნეს წარმოდგენილი, როგორც ისეთ ფენომენთან ურთიერთზემოქმედების შედეგი, როგორიცაა საკუთრივ ენობრივი, მხატვრულ-ესთეტიკური და ლიტერატურული ფენომენები. ამავე დროს კი ამგვარად სტრუქტურირებული დრამატული დიალოგის ფარგლებში უნდა გამოიკვეთოს მისი საკუთრივ ენობრივი განზომილება.

კვლევის სიახლე უკავშირდება ამ კვლევის ყველა ზემოთხსენებულ ასპექტს, ანუ, ა) პრობლემის აქტუალურობას, ბ) ამ აქტუალურობასთან დაკავშირებულ ამოცანათა ერთობლიობას, და, რა თქმა უნდა, გ) პრობლემის კვლევის ისტორიას.

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენი კვლევის ყველა ხსენებულ ასპექტში გამოიკვეთება გარკვეული სიახლე: ა) ოსკარ უაილდისეული დიალოგი (და ამდენად დრამატული დიალოგი ზოგადი გაგებით) პირველად იქნება გამოკვლეული როგორც ინტერდისციპლინარულად, ისე ლინგვისტურად ცენტრირებულად, ბ) ყველა ის კვლევითი ამოცანა, რომლებიც უკავშირდება პრობლემის აქტუალურობას, პირველად იქნება ფორმულირებული მოცემული სახით, გ) და რაც შეეხება პრობლემის კვლევის ისტორიას, ასევე თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ეს ისტორია მეტყველებს სიახლის ყველა იმ მომენტების მართებულობაზე, რომლებიც ჩვენს მიერ ზემოთ იქნა აღნიშნული.

საკვლევი პრობლემის ამგვარად, ანუ პარადიგმულ კრიტერიუმებზე დაყრდნობა განაპირობებს კვლევის მეთოდოლოგიას. ეს მეთოდოლოგია უნდა იყოს ინტერდისციპლინარული და ამავე დროს ლინგვისტურად ცენტრირებული.

კვლევის ინტერდისციპლინარულობა გულისხმობს ოსკარ უაილდის დრამატული შემოქმედების დაკავშირებას იმ ეპოქის ესთეტიკასთან, რომლის ფარგლებში იქმნებოდა ეს შემოქმედება, ამავე დროს იმის გათვალისწინებასაც, რა გავლენას ახდენდა ხსენებული ეპოქა დრამის პოეტიკაზე. აქედან გამომდინარე, რომ ჩვენი კვლევის მიზანია დრამატული დიალოგის როგორც ნებისმიერი დრამის გარდუვალი ენობრივი განზომილების კვლევა და სწორედ ამ მიზანს უკავშირდება პრობლემის აქტუალურობა, კვლევის მეთოდოლოგია უნდა იყოს ლინგვისტურად ცენტრირებული. ოსკარ უაილდის დრამატული დიალოგის კვლევისას ვცდილობთ იმის დადგენას, რა სახის ტრანსფორმაციას განიცდის დიალოგი როგორც სამეტყველო ჟანრი დრამის მხატვრულ-ესთეტიკურ კონტექსტში „მოხვედრის“ შედეგად. იგულისხმება, რომ პრობლემის ამგვარად გაგებული აქტუალურობა შეიცავს ორ ურთიერთდაკავშირებულ ასპექტს: ა) ზოგადს, ანუ კითხვას იმის თაობაზე, როგორ ტრანსფორმირდება დიალოგი, როგორც სამეტყველო ჟანრი დრამის პოეტიკის უშუალო ზეგავლენით და ბ) რა სპეციფიკით ხასიათდება დიალოგის ამგვარი ტრანსფორმირება ოსკარ უაილდის შემოქმედებით კონტექსტში.

საკვლევი პრობლემის ამგვარი განსაზღვრა განაპირობებს როგორც **კვლევის სიახლეს**, ისე მის **თეორიულ და პრაქტიკულ ღირებულებას**. მიუხედავად იმ დიდი ინტერესისა, რომელსაც ზოგადად იწვევს ოსკარ უაილდის შემოქმედება, ჩვენი კვლევის ფარგლებში პირველად ხდება ამ შემოქმედის დრამატული ასპექტის ინტერდისციპლინარული კვლევა. სწორედ კვლევის ხსენებული სიახლე კი თავის მხრივ განაპირობებს მის ღირებულებით ასპექტს. **თეორიული თვალსაზრისით** კვლევა ღირებულია უკვე იმიტომ, რომ წარმოადგენს ინტერდისციპლინარული კვლევის ნიმუშს იმ სფეროში, სადაც როგორც ლინგვისტური, ისე ზოგადჰუმანიტარული თვალსაზრისით ამგვარი კვლევა განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია. **პრაქტიკული თვალსაზრისით** კი კვლევა მნიშვნელოვანია იმიტომ, რომ მასში გამოყენებული მეთოდოლოგია შეიძლება გათვალისწინებული იქნეს როგორც საკუთრივ ლინგვისტური, ისე ზოგადჰუმანიტარული პროფილის საუნივერსიტეტო კურსების კითხვისას.

სადისერტაციო ნაშრომის არქიტექტონიკა განპირობებულია როგორც პრობლემის შინაარსობრივი ასპექტით, ისე კვლევის მეთოდოლოგიით. დისერტაცია მოიცავს 154 ნაბეჭდ გვერდს და შეიცავს შემდეგ სტრუქტურულ კომპონენტებს:

შესავალს, რომელშიც დასახელებულია და დახასიათებულია ნაშრომის თემა, პრობლემა, პრობლემის ხედვის თეორიული და მეთოდოლოგიური ასპექტები და პრობლემის აქტუალურობასთან დაკავშირებულ კვლევით ამოცანათა ერთობლიობა;

პირველ თავს, რომლის სათაურია „დრამატული დიალოგის სამგანზომილებიანი მოდელის კვლევის თეორიულ-მეთოდოლოგიური ასპექტები.“ მოცემულ თავში გაშლილი სახით წარმოდგენილია როგორც პრობლემის აქტუალურობა და ამ აქტუალურობით განპირობებულ ამოცანათა ერთობლიობა, ისე ის კვლევითი მეთოდოლოგია, რომლის განზომილებრივი სტრუქტურა უშუალოდ გამომდინარეობს პრობლემის აქტუალურობიდან.

მეორე თავს, რომლის სათაურია „ოსკარუაილდისეული დრამის ენობრივ-დიალოგური სტრუქტურა სიუჟეტური თვალსაზრისით.“ მეორე თავში ხდება წინა თავში ნათქვამის დაკონკრეტება იმ ტექსტობრივ ფენომენტთან დაკავშირებით, რომელსაც ვიკვლევთ (ოსკარ უაილდის დრამა „ქალბატონ უინდერმიერის მარაო“). მოცემულ თავში კვლევის თეორიულ და მეთოდოლოგიურ ასპექტებზე მსჯელობიდან გადავდივართ ტექსტობრივ ანალიტიკაზე. ეს ნიშნავს შემდეგს: დრამატული დიალოგის ენობრივი განზომილება უნდა ვიკვლიოთ იმ თვალსაზრისით, როგორ და რამდენად არის განპირობებული ხსენებული განზომილება სიუჟეტის სტრუქტურით.

მესამე თავს, რომლის სათაურია „ოსკარუაილდისეული დრამის დიალოგური სტრუქტურა ლინგვოკულტუროლოგიური თვალსაზრისით“ ვუძღვნით ოსკარუაილდისეული დრამატული დიალოგის ინტერდისციპლინარულ და ლინგვისტურად ცენტრირებულ კვლევას. მესამე თავში გაეცემა საბოლოო და ამომწურავი პასუხი იმ კითხვაზე, რომელსაც იმპლიციტურად გულისხმობს სადისერტაციო ნაშრომის სათაური. ეს კი გულისხმობს შემდეგს:

ა) დრამატული დიალოგის ენობრივი განზომილების სიუჟეტური განხილვის შემდეგ უნდა მოხდეს ხსენებული განზომილების შესაბამის კულტურულ ასპექტთან დაკავშირება და

ბ) უნდა მოხდეს საკუთრივ ენობრივ, ლიტერატურულ-ესთეტიკურ და კულტურულ განზომილებათა სინთეზი მხატვრული შემოქმედების იმ თანამედროვე კონცეფციაზე დაყრდნობით, რომელიც ცნობილია სემიოესთეტიკის სახელით, ე. ი. უნდა განხორციელდეს წინა თავში მიღებულ შედეგთა ისეთი სემიოესთეტიკურ-ლინგვოკულტუროლოგიური სინთეზი, რომლის ცენტრში სტრუქტურული თვალსაზრისით მოექცევა ფოკალიზაციის კონცეპტი.

ნაშრომის ბოლო მონაკვეთში ვახდენთ კვლევითი შედეგების რეზიუმირებას, ანუ ვაყალიბებთ მთელი ჩვენი კვლევის ამსახველ დასკვნებს. ნაშრომს თან ახლავს გამოყენებული სამეცნიერო ლიტერატურის სია.

პირველი თავი

დრამატული დიალოგის სამგანზომილებიანი მოდელის კვლევის თეორიულ-მეთოდოლოგიური ასპექტები

1. 1. თეორიულ და მეთოდოლოგიურ ასპექტთა ურთიერთმიმართება

შესავალში უკვე საკმარისად გამოიკვეთა ჩვენი კვლევის როგორც თეორიული, ისე მეთოდოლოგიური ასპექტი. თუმცა, ბუნებრივია, ამ თეორიულ და მეთოდოლოგიურ ასპექტთა გამოკვეთა ჯერ კიდევ დეკლარირებულ ხასიათს ატარებდა იმდენად, რამდენადაც არ ხდებოდა არსებულ სამეცნიერო ლიტერატურაზე დაყრდნობით მათი (ამ ასპექტთა) კონცეპტუალური მნიშვნელობის გაშლილი სახით წარმოდგენა. შესაბამისად მოცემული თავის დასაწყისშივე აუცილებლად მიგვაჩნია შევასრულოთ ერთდროულად ორი ამოცანა: ა) უნდა ითქვას, ამ სიტყვის ექსპლიციტური გაგებით, რა მიგვაჩნია ჩვენი კვლევის თეორიულ საფუძვლად და ბ) ასევე ექსპლიციტურად უნდა ითქვას, როგორ უნდა იქნეს გაგებული შინაგანი კავშირი კვლევის თეორიულ და მეთოდოლოგიურ ასპექტთა შორის. შესაბამისად შევეცადოთ თანმიმდევრულად გავცეთ პასუხი ამ ორი ამოცანით ნაგულისხმევ კითხვებზე.

კვლევის თეორიული ასპექტი. როცა ვლაპარაკობთ კვლევის თეორიულ ასპექტზე, ამ ასპექტით უნდა ვიგულისხმოთ, ჩვენი აზრით, ის, თუ როგორია კვლევის ძირითადი ობიექტის, ანუ დრამატული დიალოგის ჩვენი თეორიული ხედვა, შესაბამისად კი, რა თქმა უნდა, ხაზგასმით უნდა ითქვას, რომელია ის თეორია (თუ თეორიული კონცეფცია), რომელსაც ვეყრდნობით დრამატული დიალოგის კვლევის პროცესში. როგორც შესავალშივე ითქვა, ეს არის სემიოესთეტიკა, ანუ, უფრო ხაზგასმით თუ ვიტყვით, მხატვრული ვერბალური ტექსტის ისეთი ხედვა, რომელიც ახდენს ამ ტექსტის სემიოტიკურ და ესთეტიკურ განზომილებათა სინთეზირებას. ამავე დროს გადამწყვეტი მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს იმ გარემოებას, რომ მოცემულ შემთხვევაში ჩვენი კვლევის ობიექტის სემიოტიკური - ანუ ნიშნობრიობის ფენომენთან დაკავშირებული განზომილება ემთხვევა მის ენობრივ განზომილებას. შესაბამისად, მთელი ჩვენი შემდგომი კვლევისთვის მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს იმას, როგორ მოვახდენთ კვლევის ობიექტის, ანუ დრამატული დიალოგის ენობრივი განზომილების სემიოტიკურ აღქმას. ამავე დროს, აუცილებლად მიგვაჩნია კვლევის

შემდეგი პოსტულატის ფორმულირებაც. იქედან გამომდინარე, რომ ვიკვლევთ დრამატულ დიალოგს, ამ დიალოგის ენობრივი განზომილება ჩვენი ფორმულირებით „მზად უნდა იყოს“ შემდგომი მეთოდოლოგიური ნაბიჯისათვის. დიალოგის ენობრივი განზომილება უკვე თავისი სტრუქტურით უნდა „მოითხოვდეს“ კულტურულ განზომილებასთან შერწყმას (რადგან, როგორც ცნობილია, სინამდვილის ესთეტიკური და კულტურული განზომილებები ობიექტურად გულისხმობენ ერთმანეთს) და სწორედ ამის გათვალისწინებით ვეყრდნობით ვერბალურ-მხატვრული კომუნიკაციის იმ კონცეფციას, რომელსაც გვთავაზობს ვ. ტიუპა. ამ კონცეფციის მიხედვით ნებისმიერი ლიტერატურული ნაწარმოები ანუ მხატვრულ-ვერბალური ტექსტი შეიცავს კომუნიკაციური ხდომილების შემდეგ სამ ასპექტს: კრეატიულ ასპექტს, ანუ კომუნიკაციური ინიციატივის სუბიექტს (ავტორს); რეფერენტულ ასპექტს, ანუ ინტენციურ კომუნიკაციურ ობიექტს (გამონათქვამის საგნობრივ-აზრობრივ ასპექტს) და რეცეფციულ ასპექტს, ანუ იმ ადრესატის აუცილებელ ფიგურას, რომელიც უნდა ფლობდეს კომუნიკაციური კომპეტენციის ამა თუ იმ დონეს (ტიუპა 2001 : 24).

ვფიქრობთ, მხატვრულ-ესთეტიკური ტექსტის ზემოთ ფორმულირებული სამასპექტიანი სემიოესთეტიკური მოდელი იძლევა იმის საშუალებას, რომ კვლევის ამ ეტაპზე უკვე გვქონდეს დრამატული დიალოგის არსებითი ხედვის, ანუ მისი ჩვენეული თეორიის შემდეგი ჯერ კიდევ ჰიპოთეტური, მაგრამ უკვე გარკვეული სტრუქტურის მქონე კონცეფცია. შესაბამისად, ჯერ განვახორციელოთ ამ კონცეფციის ფორმულირება, შემდეგ კი, უკვე კვლევის მეთოდოლოგიური ასპექტის გათვალისწინებით, შევეცდებით ხსენებული თეორიული ხედვის გამართლებას.

ყოველივე ზემოთ ნათქვამის საფუძველზე შესაძლებლად მიგვაჩნია წარმოვიდგინოთ დრამატული დიალოგი როგორც ისეთი მრავალგანზომილებიანი (კონკრეტულად კი - სამგანზომილებიანი) ფენომენი, რომელიც უნდა შეიცავდეს შემდეგ სამ განზომილებას - ენობრივს, სიუჟეტურს და კულტურულს.

იმის შემდეგ კი, როცა უკვე დეკლარირებულია დრამატული დიალოგის ამგვარი სტრუქტურა და, შესაბამისად, ფორმულირებულია ჩვენი კვლევისთვის აუცილებელი საწყისი ჰიპოთეზა, აუცილებლად მიგვაჩნია დავასაბუთოდ ჩვენი კვლევისთვის ფუძემდებელი ჰიპოთეზის ადეკვატურობა. ეს იმას ნიშნავს რომ, ჰიპოთეზის

ადეკვატურობის დასაბუთება ერთდროულად კვლევის მეთოდოლოგიური ასპექტის ჩამოყალიბების პროცესსაც ნიშნავს, თუმცა, ამ მეთოდოლოგიური ასპექტის სრული და ექსპლიციტური ფორმულირება ხდება უკვე შემდეგ, მოცემული თავის ცალკე პარაგრაფის ფარგლებში.

ზემოთ ნათქვამის გათვალისწინებით თანმიმდევრულად უნდა განვახორციელოთ ზემოთ დეკლარირებული იმ სამი განზომილების ფორმულირება, რომელთა კვლევამაც უნდა შეადგინოს მთელი ჩვენი ნაშრომის ძირითადი შინაარსი.

1. 2. დრამატული დიალოგის ენობრივი განზომილება

როცა ვლაპარაკობთ „დრამატულ დიალოგზე“ როგორც კვლევის ობიექტზე თავიდანვე უნდა აღვიქვათ იგი ისეთ რთულ ტერმინად (კომპოზიტად), რომლის ფარგლებში გამოიყოფა შემდეგი ორი ფუძემდებელი - „დიალოგი“ და „დრამატული“. ეს კი ნიშნავს იმას, რომ თავად ჩვენი საკვლევი ობიექტის, ანუ დრამატული დიალოგის ამსახველი ტერმინი „დრამატული დიალოგი“ თავიდანვე გაგებულ უნდა იქნეს სინთეზურად და, შესაბამისად, დავსვათ კითხვა: რას უნდა ნიშნავდეს ეს სინთეზი? ბუნებრივია, იქედან გამომდინარე, რომ ამ კითხვაზე პასუხი საფუძვლად უნდა დაედოს მთელ ჩვენს კვლევით კონტექსტს, აუცილებელია, ისევე როგორც ყველა სხვა შემთხვევაში, ჯერ გავითვალისწინოთ ის, რასაც გვეუბნება არსებული ლიტერატურა ამ რთული ტერმინით ნაგულისხმევ ფენომენებზე, შემდეგ კი გამოვთქვათ მათ მიმართ ჩვენი საკუთარი დამოკიდებულება. შესაბამისად, ჯერ განვიხილოთ ის, რასაც გულისხმობს თანამედროვე ლინგვისტიკა „დიალოგში“, შემდეგ კი დავსვათ კითხვა, რამდენად ხდება თანამედროვე პოეტიკაში (ანუ ლიტერატურის თეორიაში) დიალოგისა და დრამის ურთიერთმიმართების სინთეზური გაგება.

რაც შეეხება დიალოგს, ერთ-ერთი ლინგვისტური ენციკლოპედიის მიხედვით დიალოგიური მეტყველება წარმოადგენს მეტყველების ისეთ ფორმას (ტიპს), რომლის შემადგენლობა გულისხმობს გამონათქვამ-რეპლიკათა ისეთ გაცვლა-გამოცვლას,

რომელიც ეფუძნება ადრესანტსა და ადრესატს შორის სამეტყველო ურთიერთობას (ვინოკური 1990 : 135). თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ ციტირებული ავტორის მიხედვით დიალოგური მეტყველება წარმოადგენს ენობრივი ურთიერთობის პირველად და ბუნებრივ ფორმას (ibid.), ამ ციტატის ფარგლებში არ არის ექსპლიციტურად ხაზგასმული ის, რა უნდა წარმოადგენდეს დიალოგის სტრუქტურაში შემავალ გამონათქვამ-რეპლიკათა აუცილებელ შინაარსს. სხვანაირად რომ ვთქვათ, თუ დიალოგი მართლაც წარმოადგენს „ენობრივი ურთიერთობის პირველად და ბუნებრივ ფორმას“, მაშინ უნდა ვიგულისხმოთ, რომ დიალოგში შემავალ რეპლიკათა სტრუქტურის წარმოქმნაში უნდა მონაწილეობდეს ყოველივე ის, რაზედაც შეიძლება მიაწინებდეს სინტაქსი როგორც გრამატიკული კატეგორია. ეს კი გულისხმობს შემდეგს: რა თქმა უნდა, დიალოგი, ნებისმიერ შემთხვევაში, უნდა შედგებოდეს რეპლიკებისგან, მაგრამ ნებისმიერი რეპლიკაც უნდა წარმოადგენდეს მთელ ენობრივ სისტემას მის სინტაქსურ განზომილებაშიც. აქედან გამომდინარე ის ფაქტი, რომ დიალოგი მუდამ შედგება რეპლიკებისგან, მიუთითებს დიალოგის მხოლოდ ჰორიზონტალურ სტრუქტურაზე; „მხოლოდ“ კი, ამ შემთხვევაში, გულისხმობს იმას, რომ რეპლიკათა როგორც დიალოგის კომპონენტთა ხსენება ჯერ კიდევ არაფერს გვეუბნება თავად ამ რეპლიკათა შინაარსობრივ სტრუქტურაზე. თუმცა, რა თქმა უნდა, ნებისმიერი დიალოგის შინაარსი და კომუნიკაციური ფუნქცია დამოკიდებულია სწორედ მათ ამგვარ სტრუქტურაზე.

თუმცა აქვე უნდა დაისვას კითხვა: იმის გათვალისწინებით, რომ ადამიანთა შორის ურთიერთობა უწყვეტად შედგება დიალოგებისაგან, რამდენად შეიძლება იყოს შესაძლებელი რეპლიკათა ერთიანი შინაარსის გამოყოფა? ეს ის კითხვაა, ჩვენი აზრით, რომლის დასმის გარეშე დიალოგის ჩვენეული კონცეფცია ვერ გასცდება იმას, რის შესახებაც გვეუბნება ზემოთ მოყვანილი ციტატა ე.ი. „ჰორიზონტალური სტრუქტურას“. ეს კი ნიშნავს იმას, რომ უნდა იქნეს გამოვლენილი დიალოგის ვერტიკალური სტრუქტურაც. მაგრამ რა იგულისხმება გამოთქმაში „ვერტიკალური სტრუქტურა“? ამ კითხვაზე პასუხი კი, ჩვენი აზრით, უნდა დაეფუძნოს ორ შემდეგ მოსაზრებას: ა) იმით, რასაც ჩვენ დიალოგის „ვერტიკალურ სტრუქტურას“ ვუწოდებთ, უნდა ხასიათდებოდეს ნებისმიერი დიალოგი - მიუხედავად იმისა, თუ სოციალური სინამდვილის რომელ სფეროს ეკუთვნის იგი, ე. ი. ზოგადი და

განმეორებითი სტრუქტურით; და ბ) ეს ზოგადი და განმეორებითი სტრუქტურა კი, თავის მხრივ, უნდა „ივსებოდეს“ უფრო კონკრეტული შინაარსით იმის და მიხედვით, თუ სოციალური სინამდვილის რომელ სფეროსთან გვაქვს საქმე.

შესაბამისად დავაკონკრეტოთ ის, რა იგულისხმება ორივე ამ მოსაზრებაში:

ა) განვიხილოთ დიალოგის რეპლიკათა ზოგადი (განმეორებითი) შინაარსობრივი სტრუქტურა.

იმის გათვალისწინებით, რომ ნებისმიერი რეპლიკა ამავე დროს უნდა წარმოადგენდეს გამონათქვამს (ისე, როგორც ნებისმიერი გამონათქვამი - რეპლიკას), ამ პრობლემური სტრუქტურის განსაზღვრის მიზნით უნდა მივმართოთ გამონათქვამის შესახებ არსებულ ორ ლინგვისტურ კონცეფციას, სახელდობრ ა) აქტუალური დანაწევრების თეორიას და ბ) სამეტყველო კომპოზიციურ ფორმათა თეორიას. ეს კი ნიშნავს იმას, რომ დიალოგში შემავალი ყოველი რეპლიკა - ექსპლიციტურად თუ იმპლიციტირად - უნდა შეიცავდეს შემდეგ ორ შინაარსობრივ მომენტს - გარკვეულ თემას და გარკვეულ რემას. მაგრამ, როგორც ზემოთ იქნა მინიშნებული, ამით არ მთავრდება რეპლიკათა შინაარსობრივი სტრუქტურის დაკონკრეტება. როგორც არ უნდა იყოს რეპლიკის როგორც გამონათქვამის თემა-რემატული სტრუქტურა, იგი (ეს გამონათქვამი) წარმოადგენს ამა თუ იმ სამეტყველო-კომპოზიციურ ფორმას - ან შეტყობინებას, ან აღწერას, ან მსჯელობას. მაგრამ, სანამ ჩვენ დავიმოწმებთ თანამედროვე ლინგვისტურ ლიტერატურას ზემოთ ნათქვამის დასადასტურებლად, საჭიროდ მიგვაჩნია გავაკეთოთ ორი შემდეგი განმაზოგადებელი დასკვნა:

ა) როგორც მთელი ჩვენი მსჯელობიდან გამომდინარეობს, ყოველ დიალოგს აქვს განზომილებრივი სტრუქტურა - ჰორიზონტალური (რომელიც გულისხმობს რეპლიკათა ურთიერთმონაცვლეობას) და ვერტიკალური (რომელიც გულისხმობს თავად რეპლიკათა თემა-რემატული სტრუქტურისა და კომპოზიციურ ფორმათა განუყოფლობას). ვფიქრობთ, დიალოგის ამ ორგანზომილებიანი სტრუქტურის მტკიცებით ჩვენ არა მხოლოდ ვეყრდნობით დიალოგის უკვე არსებულ ლინგვისტურ თეორიას, არამედ შევიტანეთ კიდევ ამ თეორიაში ის სიახლე, რომლის გარეშე ვერ ვილაპარაკეთ დრამატული დიალოგის შინაარსობრივ ტიპოლოგიურ თავისებურებაზე;

ბ) ზემოთ ნათქვამიდან გამომდინარე შეიძლება დავასკვნათ: დიალოგის ყოველი ცალკეულად არსებული ტიპი აუცილებლად უნდა მოიცავდეს ჩვენს მიერ ზემოთ ფორმულირებულ ორგანოზომლებიან ენობრივ სტრუქტურას, მაგრამ ამავე დროს უნდა წარმოადგენდეს ამ სტრუქტურის კონკრეტულ და სპეციფიკურ რეალიზაციასაც. სხვანაირად რომ ვთქვათ, დიალოგის ყოველი ცალკეულად არსებული ტიპი უნდა წარმოადგენდეს დიალოგის როგორც სამეტყველო ჟანრის ტიპოლოგიურად განპირობებული ტრანსფორმირების შედეგს ანუ მის ტრანსფორმს.

შესაბამისად კი, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ზემოთ ხსენებულ ტრანსფორმაციაში, ანუ პროცესში, რომელიც გულისხმობს დიალოგის როგორც სამეტყველო ჟანრის მის ჟანრობრივად სპეციფიკურ ტიპად ტრანსფორმირებას - უნდა მონაწილეობდეს ამ ტიპის დიალოგის მთელი განზომილებრივი სტრუქტურა - როგორც ჰორიზონტალური, ისე ვერტიკალური. რაც შეეხება ხსენებული სტრუქტურის ზოგადენობრივ ასპექტს, მის შესახებ უკვე საკმარისად ითქვა, ყოველ შემთხვევაში, ძალიან ზოგადი თვალსაზრისით მაინც. ხოლო რაც შეეხება ზემოთ ხსენებული ტრანსფორმაციის პროცესს, იგი მოცემულ შემთხვევაში, ანუ მაშინ, როცა საქმე გვაქვს დრამატულ დიალოგთან, განპირობებული უნდა იყოს ენობრივ განზომილებაზე სიუჟეტურ და კულტურულ განზომილებათა ერთობლივი ზემოქმედებით. მიგვაჩნია, რომ მხოლოდ ამ ვარაუდის გამოთქმით შეიძლება არა მხოლოდ შევინარჩუნოთ ჩვენი ამოსავალი ჰიპოთეზა დრამატული დიალოგის სამგანზომილებიანი სტრუქტურის შესახებ, არამედ, რაც მთავარია, მივანიჭოთ ხსენებულ სტრუქტურას ის შინაგანი დინამიკა, რომლის გარეშე ვერ იარსებებდა ვერავითარი დრამატული დიალოგი. ვფიქრობთ, ამ მოსაზრების გამოთქმით ჩვენ არა მხოლოდ უბრალოდ დავუბრუნდით ჩვენს ამოსავალ ჰიპოთეზას, არამედ უზრუნველყავით ისიც, რომლის გარეშეც იგი ვერ გასცდებოდა გარკვეული აბსტრაქციის დონეს, ანუ მოვაქციეთ ხსენებული სამგანზომილებრივი სტრუქტურა ყოველი პიესით ნაგულისხმევ მისი დინამიური სტრუქტურის ანუ სიუჟეტის ფარგლებში. სიუჟეტი კი, რა თქმა უნდა, თავის მხრივ, გულისხმობს როგორც პიესის პერსონაჟთა ერთობლიობას, ანუ თავად სიუჟეტის ეტაპობრივ სტრუქტურასაც (ექსპოზიცია, კვანძის შეკვრა და ა. შ.), ისე იმ კულტურულ ფონსაც, რომლის გარეშე სიუჟეტი შინაარსობრივად შეუძლებელი იქნებოდა.

1. 3. დრამატული დიალოგის სიუჟეტური განზომილება

როგორც წინა პარაგრაფებში ითქვა, ნებისმიერი დრამატული დიალოგი ჩვენს მიერ გაანალიზებულ უნდა იქნეს ორი შემდეგი ასპექტის ერთდროული გათვალისწინებით: ა) ანალიზი უნდა ნიშნავდეს ზემოთ ხსენებული სამივე განზომილების და, რაც მთავარია, მათ ჰორიზონტალურ და ვერტიკალურ მოცემულობაში განხილვას; ბ) მაგრამ, ზემოთ ნახსენები სტრუქტურული ასპექტი დაკარგავს თავის მნიშვნელობას, თუ არ მოხდა მთელი მისი „დინამიზაცია“. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ყოველი ცალკე აღებული დრამატული დიალოგი უნდა წარმოადგენდეს ერთგვარ ხდომილებას (some kind of event), რაც ნიშნავს, რომ სტრუქტურული განზომილება მის მთლიანობაში უნდა ტრანსფორმირდეს ხდომილებრივ განზომილებად. მაგრამ, რა თქმა უნდა, სწორედ სტრუქტურულობის ხდომილებრივად ტრანსფორმირების ამგვარ აუცილებლობას მივყავართ შემდეგ არანაკლები მნიშვნელობის მქონე აუცილებლობამდე. როგორც უკვე ვიცით, ნებისმიერი დრამატული ქმნილება წარმოადგენს დიალოგთა უწყვეტ ჯაჭვს და, შესაბამისად, ყოველი ცალკე აღებული დიალოგიც უნდა წარმოადგენდეს ამ ჯაჭვის კომპონენტს, რაც, თავის მხრივ, უნდა გულისხმობდეს შემდეგს: თუ გვსურს გვეჩვენოს ამა თუ იმ ცალკე აღებული დიალოგის ხდომილებრივი ხედვა, იგი უნდა მოვიაზროთ დიალოგთა ჯაჭვით წარმოდგენილი იმ „დიდი“ ხდომილების მონაწილედ, რომელსაც „სიუჟეტი“ (ამ შემთხვევაში კი - დრამატული სიუჟეტი) ეწოდება.

ჩვენ უკვე გვეჩვენა მსჯელობა სიუჟეტის შესახებ მაშინ, როცა განვიხილავდით დრამატული დიალოგის განზომილებრივ სტრუქტურას, მაგრამ, რა თქმა უნდა, ამ ცნება-კონცეპტის შინაარსობრივი სტრუქტურის დაკონკრეტების გარეშე. სწორედ იმიტომ, რომ მოცემულ ეტაპზე აუცილებელი ხდება დრამატული დიალოგის როგორც ზოგადი მნიშვნელობით, ისე მისი კონკრეტულ-ინდივიდუალურ მოცემულობაში „დინამიზაცია“. ხსენებული ცნება-კონცეპტი (ანუ სიუჟეტი) უნდა იქნეს განსაზღვრული პოეტიკის როგორც ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ზოგადი თეორიის ფარგლებში. ამავე დროს კი თავიდანვე უნდა იქნეს გათვალისწინებული შემდეგიც: რაც არ უნდა დიდი მნიშვნელობა ჰქონდეს მოცემულ კონტექსტში სიუჟეტს, მისი განხილვა მაინც ვერ იქნება საკმარისი სწორედ ამ კონტექსტის

გათვალისწინებით, რადგან ცხადია, რომ დრამატული ხდომილება (ანუ დრამატული სიუჟეტი) წარმოადგენს დრამის პერსონაჟთა შორის განვითარებულ ხდომილებას და, შესაბამისად, თავად დრამატული სიუჟეტის შინაარსი უნდა უშუალოდ დაუკავშირდეს დრამატული პერსონაჟის როგორც ცნება-კონცეპტის შინაარსს.

თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობითი თეორიის მიხედვით სიუჟეტი განისაზღვრება როგორც ხდომილებათა ის ჯაჭვი, რომელიც ასახულია ლიტერატურულ ნაწარმოებში, ანუ პერსონაჟთა ცხოვრებისეული არსებობა მის სივრცით და დროით განზომილებებში (ხალიშევი 1999 : 381); თუმცა, ამავე დროს, ნათქვამია ისიც, რომ სიუჟეტი წარმოადგენს დრამატულ და ეპიკურ ნაწარმოებთა მაორგანიზებელ საწყისს (ibid. : 381). როგორც ვხედავთ, დრამატული სიუჟეტი უნდა მივიჩნიოთ ნებისმიერი დრამის მაორგანიზებელ ფაქტორად. ამიტომ აუცილებელია გავითვალისწინოთ არა მხოლოდ მისი ზოგადი ტიპოლოგია, არამედ მისი უშუალო კავშირიც დრამის პერსონაჟულ სტრუქტურასთან.

ბუნებრივია, ვერ განვიხილავთ სიუჟეტის თემას მთელი მისი შესაძლო შინაარსობრივი სიფართოვის გათვალისწინებით იმიტომ, რომ ჩვენი კვლევა ცენტრირებულია არა ლიტერატურათმცოდნეობითად, არამედ ლინგვისტურად. მაგრამ აუცილებლად მიგვაჩნია მივუთითოთ იმაზე, რასაც გულისხმობს სიუჟეტის ზოგადი ტიპოლოგია და, რის მიხედვითაც გამოიყოფა ორი ძირითადი ტიპი - კონცეპტრიული და ქრონიკული. პირველ შემთხვევაში, ანუ კონცეპტრიული სიუჟეტის შემთხვევაში, წინა პლანზე გამოიტანება რომელიღაც ერთი ხდომილებრივი სიტუაცია და ნაწარმოები იგება ერთ სიუჟეტურ ხაზზე (ibid. : 383). რაც შეეხება ქრონიკალურ სიუჟეტს, ამ შემთხვევაში ხდომილებანი აღიქმება თანასწორუფლებიანად და ნაკლებად არიან ერთმანეთისაგან დამოკიდებულნი (ibid. : 384).

როგორც უკვე აღინიშნა ჩვენი კვლევის მეთოდოლოგიური ასპექტის განხილვისას, ეს კვლევა - მიუხედავად მისი ინტერდისციპლინარულობისა - უნდა იყოს ლინგვისტურად ცენტრირებული. სწორედ ამიტომ ჩვენ არ ვაპირებთ იმ ლიტერატურათმცოდნეობით ცნება-ტერმინთა გადრმავებულ განხილვაში შესვლას, რომელთაგან ერთ-ერთია ჩვენს მიერ უკვე ხსენებული „სიუჟეტი“. მაგრამ, ამავე დროს, აუცილებლად აღსანიშნავია ის ორგანული კავშირიც, რომელიც არსებობს

„სიუჟეტსა“ და „პერსონაჟს“ შორის. ამ შინაგან კავშირს კი, ბუნებრივია, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მაშინ, როცა საქმე ეხება დრამატულ დიალოგს (ან დიალოგს ზოგადად). უკვე ხსენებული დიალოგის ჰორიზონტალურ სტრუქტურაზე მსჯელობისას ლაპარაკი გვქონდა იმის შესახებ, რომ ხსენებული სტრუქტურა გულისხმობს რეპლიკათა ურთიერთმიმართებას; ყოველი რეპლიკა კი, თავის მხრივ, გულისხმობს ადრესანტისა და ადრესატის ურთიერთმიმართებას. მაგრამ, როგორც ითქვა, დრამატული დიალოგის კვლევა ლოგიკურად გულისხმობს მისი სიუჟეტური განზომილების კვლევასაც, ამ განზომილების ფარგლებში კი ნებისმიერი ზემოთ ხსენებული რეპლიკა ეკუთვნის დრამატულ სიუჟეტში მონაწილე ამა თუ იმ პერსონაჟს. როგორც ვნახავთ, დრამატულ დიალოგთა არა მხოლოდ ჰორიზონტალური, არამედ ვერტიკალური სტრუქტურის კვლევისას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება სწორედ შემდეგ ფაქტს: დიალოგის როგორც სამეტყველო ჟანრის დრამატულ დიალოგად ტრანსფორმირება გულისხმობს, რომ ამ ტრანსფორმირების ცენტრალურ მომენტს წარმოადგენს ადრესანტის და ადრესატის პერსონაჟად ტრანსფორმირებაც. შესაბამისად უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რა მნიშვნელობას იძენს ტრანსფორმირების ხსენებული ფაქტი კვლევის ინტერდისციპლინარული მიმართულების თვალსაზრისით. ვერ მოხდება ამ მეთოდოლოგიის ლინგვისტურად ცენტრირება და, შესაბამისად, მთელი ჩვენი კვლევა ვერ მიიღებს ლინგვისტურ მიმართულებას, თუ არ მოხდება ერთდროულად ტრანსფორმაციათა ზემოთ ნაგულისხმევი მთელი სპექტრის გათვალისწინება. ვერ დავინახავთ დრამატული დიალოგის რეპლიკურ სტრუქტურას, თუ არ დავეყრდნობით დისკურსის ლინგვისტურ თეორიას და ამ თეორიით ნაგულისხმევ ინტერსუბიექტურობის პრინციპს. ცხადია მოგვიხდება იმის გათვალისწინებაც, თუ დრამის რომელ პერსონაჟთა რეპლიკები უნდა მოექცეს ჩვენი ყურადღების ცენტრში.

პერსონაჟის როგორც ცნება-ტერმინის განხილვისას მოგვიხდება ორი ისეთი შინაარსობრივი ასპექტის მხედველობაში მიღება, რომლებსაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს რეპლიკათა ანალიზის პროცესში: ა) პირველი მნიშვნელოვანი მომენტი გულისხმობს, რა თქმა უნდა, „პერსონაჟის“ დეფინიციას. სწორედ ამ დეფინიციამ უნდა გვიჩვენოს ის, რას გულისხმობს ადრესანტის (თუ ადრესატის) ზოგადდისკურსული ცნება-კონცეპტის დრამატულ რეპლიკათა სუბიექტად

ტრანსფორმირება; ბ) პერსონაჟის ამგვარი დეფინიციის საფუძველზე მოგვეცემა საშუალება, რომ გადავწყვიტოთ, რომელნი უნდა იყვნენ უაილდისეული დრამის ის მონაწილენი, რომელთა რეპლიკები უნდა გაანალიზდეს განზომილებათა მთელი ერთობლიობის გათვალისწინებით. შედეგად დრამატული დიალოგის როგორც სიუჟეტურ, ისე კულტურულ განზომილებათა ანალიზისას უნდა ვეყრდნობოდეთ ორ შემდეგ ურთიერთდაკავშირებულ ცნება-ტერმინს - პერსონაჟისა და პერსონაჟთა სისტემის ცნება-ტერმინებს.

როგორც ზემოთ იქნა უკვე აღნიშნული, ჩვენი კვლევის ერთ-ერთ თეორიულ საფუძველს წარმოადგენს თეზისი იმის შესახებ, რომ დრამატული დიალოგი უნდა მოვიაზროთ დიალოგის როგორც სამეტყველო ჟანრის ტრანსფორმად. ამგვარად ადრესანტისა და ადრესატის ფენომენებიც დრამის ფარგლებში უნდა ტრანსფორმირდნენ პერსონაჟებად. რა თქმა უნდა, ამ თეზისის ამ შინაარსით გაჟღერება თავისთავად, ანუ პირდაპირ და უშუალოდ თითქოს და ვერ მიიჩნევა „დიდ აღმოჩენად“. მაგრამ, თუ გავითვალისწინებთ მთელი ჩვენი კვლევის საყრდენ მეთოდოლოგიას - იგი უნდა იყოს როგორც ინტერდისციპლინარული, ისე ლინგვისტურად ცენტრირებულიც - აუცილებელი ხდება იმის უწყვეტი გათვალისწინებაც, თუ დრამის პერსონაჟთა შორის რომლები და როგორ უნდა იქცნენ ამგვარი სინთეზური მეთოდოლოგიის რეალიზაციის „გარანტებად“. რაკი გვიხდება ანალიზის ლინგვისტურად ცენტრირება, აუცილებელია ამგვარი ცენტრირება ეყრდნობოდეს დრამის სიუჟეტურად განპირობებულ იმ ცენტრირებას, რომლის შედეგად საქმე უნდა გვქონდეს პერსონაჟთა მთელი ერთობლიობის იერარქიზაციასთან. აუცილებელია გამოიყოს პერსონაჟთა ის თვისობრივად გამართლებული ბირთვი, რომელთა რეპლიკები იქცევა ენობრივი ვერტიკალის გამოვლენის წყაროდ. მაგრამ, როგორც უკვე ვიცით, ამგვარი ლინგვისტური ცენტრირებულობა, თავის მხრივ, გულისხმობს ინტერდისციპლინარულობას და ამიტომ როგორც პერსონაჟის, ისე პერსონაჟთა სისტემის განმარტებისას უნდა დავეყრდნოთ ამ ცნება-ტერმინთა ლიტერატურათმცოდნეობით გაგებას - თუმცა ისე, რომ ხსენებული ლიტერატურათმცოდნეობითი გაგება თავიდანვე უნდა იქნეს ლინგვისტურად ინტერპრეტირებული. შესაბამისად, თანამედროვე პოეტიკაზე დაყრდნობით მოვახდენთ ჯერ პერსონაჟის როგორც დრამატული ფენომენის, შემდეგ

კი პერსონაჟთა სისტემის როგორც პერსონაჟთა ერთობლიობის იერარქიზაციის განმარტებას:

ა) პერსონაჟი განიმარტება როგორც მხატვრული ხატის ერთ-ერთი სახეობა, კონრეტულად კი ამა თუ იმ ნაწარმოების ფარგლებში ქმედების, განცდისა თუ გამონათქვამის სუბიექტი (ჩერნევი 1999 : 245). თუმცა, ამავე დროს, ციტირებული ავტორი აღნიშნავს, რომ იგივე მნიშვნელობით თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში გამოიყენება ისეთი სიტყვათშეხამებები, როგორიცაა ლიტერატურული გმირი და მოქმედი პირი (ძირითადად დრამაში), სადაც მოქმედ პირთა სია ტრადიციულად მოყვება პიესის სათაურს (ibid. : 245). ბუნებრივია, ჩვენც ვეყრდნობით პერსონაჟის ამგვარ ზოგად დეფინიციას, მაგრამ შემდეგი დაკონკრეტებით: ჩვენს მიერ ესა თუ ის პერსონაჟი იქნება საბოლოო ანგარიშში დიალოგის ის სუბიექტი, რომლის რეპლიკა თავის ვერტიკალურ სტრუქტურაში უნდა შეიცავდეს ამა თუ იმ კომპოზიციურ ფორმას თავისი თემა-რემატული სტრუქტურით. ეს სწორედ ის მეთოდოლოგიური მიდგომაა, რომლის გარეშე ვერ მოხდებოდა კვლევის ლინგვისტურად ცენტრირება, მაგრამ ამავე დროს ვხედავთ, რომ თავად ეს ცენტრირება ვერ მოხდებოდა პოეტიკაზე დაყრდნობის გარეშე, ანუ ინტერდისციპლინარულობის გარეშე;

ბ) ამავე დროს კი, სწორედ ჩვენი მეთოდოლოგიის ზემოთ განმარტებული გაგებიდან გამომდინარე აუცილებელია დრამის პერსონაჟთა ერთობლიობის იერარქიზაცია. იგივე ავტორის განმარტებით პერსონაჟთა სისტემის არსებობისათვის აუცილებელია, როგორც მინიმუმი ორი სუბიექტი მაინც (ibid. : 253). მაგრამ, რა თქმა უნდა, აღინიშნება ისიც, რომ სულაც არ არის აუცილებელი დრამის პერსონაჟთა ერთობლიობა დაიყვანებოდეს ამ მინიმუმამდე. მთავარ გმირთა ირგვლივ ჯგუფდებიან ისეთი მეორეხარისხოვანი გმირები რომლებიც მონაწილეობენ ბრძოლაში ამა თუ იმ მხარეზე, რაც განაპირობებს დრამატული სტრუქტურის უმთავრეს თვისებას - მის იერარქიულობას. (ibid. : 253). ვფიქრობთ, ეს სწორედ ის იერარქიულობაა, რომელიც ჩვენი ნაშრომის ფარგლებში უნდა იქცეს დრამატული დიალოგის კვლევის ერთ-ერთ საფუძვლად.

1. 4. დრამატული დიალოგის კულტურული განზომილება

იმისათვის, რომ დრამატული დიალოგის კულტურული განზომილება ისე, ანუ იმ თეორიული და მეთოდოლოგიური მიმართულებით იქნეს ინტერპრეტირებული, როგორც წინა პარაგრაფებში ინტერპრეტირებულ იქნა ენობრივი და სიუჟეტური განზომილებები, აუცილებელია, ჩვენი აზრით, სქემატურად მაინც კვლავ ითქვას ის, რაც საფუძვლად დაედო ჩვენს ამოსავალ კვლევით ჰიპოთეზას: ნებისმიერი დრამატული დიალოგი როგორც სტრუქტურული, ისე შინაარსობრივი თვალსაზრისით უნდა შედგებოდეს შემდეგი სამი განზომილებისაგან - ენობრივისაგან, სიუჟეტურისა და კულტურულისაგან. შედეგად დრამატული დიალოგი უნდა იქნეს აღქმული როგორც ამ სამი განზომილების სინთეზური მთლიანობა.

წინა პარაგრაფებში უკვე ითქვა იმის შესახებ, როგორ, ე.ი. როგორ კონცეპტუალურ კომპლექსებზე დაყრდნობით უნდა მოხდეს დრამატული დიალოგის ენობრივ და სიუჟეტურ განზომილებათა კვლევა. შესაბამისად მოცემული პარაგრაფი უნდა დაეთმოს დრამატული დიალოგის კულტურულ განზომილებას. თუ დავაკონკრეტებთ ამგვარად ფორმულირებულ ამოცანას, იგი, ჩვენი აზრით, მიიღებს შემდეგნაირად დასმული კითხვის სახეს: როგორ უნდა იქნეს გაგებული მიმართება დრამატული დიალოგისა (და ზოგადად დრამის) სიუჟეტურ და კულტურულ განზომილებებს შორის? მაგრამ, თუ გავითვალისწინებთ ჩვენი კვლევის კონკრეტულ ობიექტს და, შესაბამისად, ჯერ დავაკონკრეტებთ ზემოთ დასმულ კითხვას ოსკარ უაილდის უკვე ხსენებულ დრამაზე დაყრდნობით, შემდეგ კი მოვიხსენიებთ დაკონკრეტებულის კვლავ განზოგადებას, მაშინ ზემოთ დასმულ კითხვათა ერთობლიობა გამთლიანდება შემდეგი კითხვის სახით: როგორ უნდა იქნეს გაგებული - ევროპული კულტურის ისტორიიდან გამომდინარე - უაილდისეული პიესის კულტურული განზომილება? კითხვა, რომელი კულტურული ეპოქა „მონაწილეობს“ ამ დრამის პერსონაჟთა მეტყველების ტექსტობრივ სტრუქტურაში, საჭიროებს განსაკუთრებულ ყურადღებას შემდეგი გაგებით: ვერ მივიჩნევთ, რომ პიესის ავტორის, ანუ ოსკარ უაილდის შემოქმედება ერთნიშნად იყოს გააზრებული შესაბამის სამეცნიერო ლიტერატურაში. მაშინ, თუ ჩვენ რამდენამდე მაინც ვერ გადავლახავთ ამგვარ არაერთმნიშვნელოვან ხედვას,

მაშინ განსახილველი პიესის დრამატულ დიალოგთა ზემოთ ნახსენები სამგანზომილებიანი სტრუქტურაც ვერ იქნება ადეკვატურად აღქმული.

მაგრამ, რა იძლევა იმის ლოგიკურ საფუძველს, რომ უაილდისეული შემოქმედების კულტურული (და, შესაბამისად, ესთეტიკური) განზომილება არ იყოს მიჩნეული ერთნიშნად აღქმულად? პირველ რიგში, ვფიქრობთ, ამ შემოქმედის შესახებ გამოთქმულ აზრთა სპექტრი ხასიათდება დიდი შინაგანი გაფანტულობით: ერთის მხრივ, ფართოდ არის გავრცელებული ის მოსაზრება, რომელიც პირდაპირ და უშუალოდ ეფუძნება ამ ავტორის ცნობილი რომანის „დორეან გრეის პორტრეტის“ წინასიტყვაობის პირველსავე ფრაზას („The artist is the creator of beautiful things“) და, რომლის მიხედვითაც მას მიიჩნევენ „ესთეტიზმის“ წარმომადგენლად (თუმცა, ამავე დროს, არ იღებენ მხედველობაში ადამიანურ ურთიერთობათა იმ პრობლემატიკას, რომელიც თვით ხსენებულ რომანში ატარებს უფრო ეთიკურ, ვიდრე ესთეტიკურ ხასიათს). მაგრამ, მეორეს მხრივ, აზრთა ზემოთ ხსენებული „გაფანტულობა“ ცხადად ვლინდება შემდეგი ფაქტით: ოსკარ უაილდი როგორც შემოქმედი განიხილება ისეთი ფართო კულტურულ-ესთეტიკური ეპოქის კონტექსტში, როგორიცაა ახალი ხელოვნება (Art Nouveau) და, რომლის წარმომადგენლებად მიჩნეულ არიან სახელოვნებო დარგთა განსხვავებული წარმომადგენლები - სახელდობრ ფერმწერი კლიმტი, კომპოზიტორი მალერი და აგრეთვე, ოსკარ უაილდიც. ნათქვამის დასადასტურებლად საკმარისია, მივუთითოთ ისეთ მონოგრაფიაზე, როგორიცაა ანკე ვონ ჰეილის „ახალი ხელოვნება“ (ულმანი, 2009). მაგრამ ასევე საყურადღებოა ის ფაქტიც, რომ ხსენებული ეპოქის დასახასიათებლად ავტორი ერთნაირად იყენებს ისეთ ცნებებს, როგორიცაა დეკადენსი, საუკუნის დასასრული (Fin de Siècle), ესთეტიზმი, ექსპრესიონიზმი, ეკლექტიციზმი და ა. შ. სწორედ ხსენებული მონოგრაფიის იმ მონაკვეთში, რომელიც ეძღვნება ამ ეპოქას და, რომელიც წოდებულია „დეკადენტური ერის“ ლიტერატურად, ლაპარაკია ოსკარ უაილდზე (ანკე ვონ ჰეილი 2009 : 162-169). მაგრამ, აღსანიშნავია ისიც, რომ ოსკარ უაილდი თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობით-ისტორიულ ლიტერატურაში მოიხსენიება იმ შემთხვევაშიც, როცა ლაპარაკია იმპრესიონიზმზე როგორც სტილისტურ მიმართულებაზე. ასე, მაგალითად, როგორც შესაბამისი კრებულის ერთ-ერთი ავტორი, სახელდობრ ი. ბორევი ამბობს, რომ იმპრესიონიზმი

დამახასიათებელია ისეთი ინგლისელი ავტორებისათვის, როგორც არიან ოსკარ უაილდი და ა. საიმონსი (ბორევი 2001 : 264).

შესაბამისად ყოველივე ზემოთ ნათქვამის გათვალისწინებით, საჭირო იქნება გავცეთ პასუხი კითხვას: როგორ უნდა იქნეს განსაზღვრული უაილდისეული პიესის დრამატულ დიალოგთა კულტურული განზომილება? ვფიქრობთ ამ კითხვაზე ჯერ კიდევ შინაარსობრივად სქემატური პასუხი - როგორიც არ უნდა იყოს იგი - ერთდროულად უნდა გულისხმობდეს პასუხს შემდეგ კითხვაზეც: როგორ უკავშირდება ჩვენს მიერ ჰიპოთეტურად გააზრებული ეს კულტურული განზომილება უაილდისეულ დიალოგთა ენობრივ და სიუჟეტურ განზომილებებს?

მიგვაჩნია, რომ ზემოთ ნაგულისხმევ ამ ორ კითხვაზე თანმიმდევრულად შეგვიძლია გავცეთ შემდეგი ორი პასუხი:

ა) რაც შეეხება ოსკარ უაილდის დრამატულ დიალოგთა (და იქნებ ზოგადად ოსკარ უაილდის შემოქმედებისაც) კულტურულ განზომილებას, ვფიქრობთ, ეს განზომილება მის მთლიანობაში უნდა განისაზღვროს ამ ავტორის ირგვლივ არსებულ მოსაზრებათა იმ გაფანტულობის გადალახვით, რომლის შესახებ ზემოთ გვქონდა საუბარი. მაგრამ როგორ უნდა იქნეს შესრულებული ეს ამოცანა? ჩვენი აზრით, ხსენებული გაფანტულობა (როგორც, ალბათ, ზოგადად ნებისმიერი გაფანტულობა) შეიძლება გადალახულ იქნეს გაფანტულად არსებულ მოსაზრებათა სინთეზის გზით. შესაბამისად კი უნდა მივიჩნიოთ: რაკი ზემოთ ხსენებული (და ოსკარ უაილდთან დაკავშირებული) ყოველი „-იზმი“ ქრონოლოგიურად უკავშირდება მე-19 და მე-20 საუკუნეთა მიჯნას, ხოლო კულტურის ისტორიის ეს ქრონოლოგიური პერიოდი, როგორც ცნობილია, იწოდება „საუკუნეთა მიჯნად“, შეგვიძლია - და, ალბათ, გამართლებულიც იქნება - უაილდისეულ დრამატულ დიალოგთა კულტურულ განზომილებად ვიგულისხმოთ „საუკუნეთა მიჯნის“ კულტურული განზომილება. მაგრამ, რა თქმა უნდა, ჩვენი ნაშრომის მოცემული თავის ფორმატი ჯერ კიდევ ვერ იძლევა იმის საშუალებას, რომ გაშლილი სახით წარმოვადგინოთ ის, რას გულისხმობს კულტურული თვალსაზრისით „საუკუნეთა მიჯნის“ კონცეპტი. თუ მივიღებთ მხედველობაში იმ მიზანს, რომლითაც ვხელმძღვანელობდით „საუკუნეთა მიჯნის“ ტერმინისა და კატეგორიის გამოყენებით - ვგულისხმობდით, როგორც უკვე ითქვა, უაილდის შემოქმედებაზე არსებულ

კულტუროლოგიურ მოსაზრებათა გაფანტულობის გადალახვას, მაშინ, ჩვენი აზრით, უნდა ითქვას შემდეგი: ა) „საუკუნეთა მიჯნაზე“ (რა თქმა უნდა, ოსკარ უაილდთან მიმართების თვალსაზრისით) გაშლილი და გაღრმავებული სახით (ანუ უკვე კონცეპტუალური თვალსაზრისით) ვილაპარაკებთ ნაშრომის მესამე თავში, რომელიც მთლიანად ეძღვნება ჩვენთვის საინტერესო უაილდისეული დრამის კულტურულ განზომილებას; ბ) მაგრამ, ამავე დროს, არ უნდა გამოგვჩქეს მხედველობიდან ის, რას გულისხმობდა უაილდისეული დრამატული დიალოგის კვლევასთან დაკავშირებული ჩვენი ჰიპოთეზა. იგი ორიენტირებული იყო (და არის) ამ დიალოგის სინთეზურ განზომილებრივ წვდომაზე და, შესაბამისად, გულისხმობდა შემდეგს: უაილდისეულ დიალოგთა როგორც ენობრივი, ისე სიუჟეტური განზომილებაც აღქმულ უნდა იქნეს კულტურულ კონტექსტში, რაც ამ სიტყვის ჭეშმარიტი მნიშვნელობით შესაძლებელი იქნება მხოლოდ ერთ შემთხვევაში, თუ გვექნება გარკვეული წარმოდგენა მათ შესახებ. (ეს შესაძლებელია იმიტომ, რომ როგორც ლინგვისტიკა, ისე ლიტერატურათმცოდნეობა ფლობს - გაშლილი სახითაც - დიალოგთან და სიუჟეტთან დაკავშირებულ კონცეფციებს). ვფიქრობთ, ნაშრომის შესაბამის თავში გვექნება იმის საშუალება, რომ არა მხოლოდ დავეყრდნოთ „საუკუნეთა მიჯნის“ როგორც ტერმინისა და კატეგორიის ირგვლივ არსებულ მოსაზრებებს, არამედ - და ჩვენთვის ეს მთავარია - სიღრმისეულად დავუკავშიროთ ეს მოსაზრებები უაილდისეულ დიალოგთა როგორც ენობრივ, ისე სიუჟეტურ განზომილებასაც.

ბ) მაგრამ, მიუხედავად ზემოთ ნათქვამისა, შეუძლებელია ამავე დროს არ გავითვალისწინოთ მოცემული თავის სათაურით ნაგულისხმევი შინაარსი (საკუთრივ ის, რომ იგი უნდა ეძღვნებოდეს კვლევის მეთოდოლოგიურ ასპექტს) და სქემატურად მაინც არ იქნეს მითითებული იმ შინაგან კავშირზე, რომელიც - როგორც ამას გულისხმობს ჩვენი კვლევითი ჰიპოთეზა - უნდა არსებობდეს ზემოთ ხსენებულ განზომილებებს შორის. ვფიქრობთ, ამ კითხვაზე ადეკვატური პასუხის გაცემის საფუძველს იძლევა „საუკუნეთა მიჯნის“ როგორც კულტურული ეპოქის ის ზოგადი დახასიათება, რომელსაც გვთავაზობს ამ პრობლემის ერთ-ერთი მკვლევარი, სახელდობრ ლ. დოლგოპოლოვი. მისი აზრით, საუკუნეთა მიჯნის ადამიანი აღიქვამდა როგორც თავის დროს, ისე საკუთარ თავსაც თითქოსდა ორ

განზომილებაში, ერთის მხრივ, როგორც გარკვეულ „შედეგს“, მეორეს მხრივ კი, როგორც „საწყისს“ (დოლოგოპოლოვი 1985 : 13). ჩვენი კვლევითი კონტექსტის მიხედვით, ეს ნიშნავს, რომ სწორედ პერსონაჟთა იმ გამონათქვამებში, რომელთა ერთობლიობაც ქმნის დრამატულ დიალოგს, უნდა ვეძიოთ „საუკუნეთა მიჯნის“ ის ზემოთ ხსენებული ორმნიშვნელობა, რომელიც, მოყვანილი ციტატის მიხედვით, დამახასიათებელია „სუკუნეთა მიჯნის“ ეპოქისათვის. იქედან გამომდინარე, რომ ჩვენ უკვე რამდენადმე მაინც განსაზღვრული გვაქვს დრამატული დიალოგის ენობრივი და სიუჟეტური განზომილება, შეგვიძლია მივიჩნიოთ შემდეგიც: კვლევის ამ ეტაპზე უკვე გვაქვს მეტნაკლებად სრული თეორიული და მეთოდოლოგიური პლატფორმა იმისთვის, რომ ადეკვატურად, ანუ როგორც ინტერდისციპლინარულად, ისე საკუთრივ ლინგვისტურადაც გამოკვლეულ იქნეს ოსკარ უაილდის დრამატული დიალოგი.

მეორე თავი

ოსკარ უაილდისეული დრამის ენობრივ-დიალოგური სტრუქტურა სიუჟეტური თვალსაზრისით

2. 1. დრამის ექსპოზიცია და დრამატულ დიალოგთა ენობრივი სტრუქტურა

პირველი დიალოგი (მსახურ პარკერსა და ქალბატონ უინდერმიერს შორის) განვიხილოთ წმინდა ლინეარული თვალსაზრისით. ეს კი ნიშნავს, რომ ლინეარული თვალსაზრისი უნდა გავმიჯნოთ სიუჟეტური თვალსაზრისიდან, რადგან ეს დიალოგი ვერ მიეკუთვნება ექსპოზიციას. მაგრამ იქედან გამომდინარე, რომ ჩვენი კვლევის ძირითად ობიექტს წარმოადგენს დრამატული დიალოგი, ხოლო ამ დიალოგს განვიხილავთ როგორც სამგანზომილებიან სტრუქტურას (ანუ ენობრივ განზომილებას, სიუჟეტურ განზომილებას და მხატვრულ-ესთეტიკურ განზომილებას), შეგვიძლია ეს დიალოგი ქალბატონსა და მსახურს შორის, რომელიც, როგორც ზემოთ ითქვა, პირველია წმინდა ლინეარული თვალსაზრისით, განვიხილოთ როგორც მოცემული დრამის დიალოგური სტრუქტურის საწყისებრივი გამოვლინება, რაც ნიშნავს შემდეგს: იგი აუცილებლად უნდა შეიცავდეს ზემოთ ხსენებულ სამგანზომილებიანობას - თუმცა, რა თქმა უნდა, „ჩანასახობრივ“ დონეზე.

შესაბამისად უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ჩვენი კვლევის მეთოდოლოგია ცენტრირებულია ლინგვისტურად და ამისათვის გამოვყოთ, პირველ რიგში, ამ დიალოგის საკუთრივ ენობრივი განზომილება. ეს ნიშნავს, რომ დავინახოთ დიალოგი მის სამეტყველო ვერტიკალში. უშუალოდ ეს დიალოგი, როგორც ზოგადად ნებისმიერი სხვა, მოცემულია როგორც ჰორიზონტალური სტრუქტურა (რეპლიკა \rightleftharpoons რეპლიკა). შესაბამისად, უნდა განვახორციელოთ ანალიზი, რათა დავინახოთ იგივე დიალოგი სიღრმისეულად, ანუ მის ვერტიკალურ სტრუქტურაში და, საბოლოო ანგარიშში, ჰორიზონტალისა და ვერტიკალის ერთიანობაში. ნებისმიერი ანალიზი კი თავის თავში უნდა შეიცავდეს ორ ისეთ დონეს, რომლებიც ერთნაირად უნდა პასუხობდნენ კითხვაზე „როგორ?“ - მეთოდოლოგიური დონე და მეთოდური დონე. ნებისმიერი მეთოდოლოგია კვლევის პროცესში უნდა დაკონკრეტდეს მეთოდის სახით, ანუ უნდა მოხდეს როგორც მეთოდოლოგიის მის მთლიანობაში შენარჩუნება, ისე მისი გარკვეული რედუცირება. აქედან გამომდინარე

საჭიროა აღვიქვათ საკვლევი ტექსტის პირველი სეგმენტი ინტერდისციპლინარულად, შემდეგ კი მეთოდურად. ჩვენი მეთოდოლოგიიდან გამომდინარე კი მეთოდი უნდა გულისხმობდეს მოცემული სეგმენტის განსაზღვრას ლინგვისტურად, შემდეგ კი „მოკავშირე“ დისციპლინებზე დაყრდნობით. დრამატული ტექსტის მოცემული სეგმენტი ლინგვისტური თვალსაზრისით წარმოადგენს დიალოგს, შემდგარს ორი რეპლიკისაგან. ყოველი რეპლიკა კი თავისთავად წარმოადგენს ტექსტს, რომელიც შეიძლება იყოს როგორც გაშლილი (ანუ წინადადებათა თანმიმდევრობით წარმოდგენილი), ისე შეკვეცილი (ანუ შეიძლება შედგებოდეს ერთი წინადადებისაგანაც). მაგრამ, როგორც უკვე ვიცით, ნებისმიერ შემთხვევაში მოცემული რეპლიკა წარმოადგენს ამა თუ იმ სამეტყველო კომპოზიციურ ფორმას თავისი თემა-რემატული სტრუქტურით. შესაბამისად პირველი (ანუ დიალოგის მაინიციერებელი) რეპლიკა წარმოადგენს კითხვას, რომელიც თავის მხრივ კომპოზიციურ ფორმათა თეორიის თვალსაზრისით წარმოადგენს შეტყობინებას. ამ შეტყობინების თემა-რემატული სტრუქტურა კი ხასიათდება შემდეგი აქტუალური დანაწევრებით: დიალოგის მაინიციერებელი რეპლიკის თემად უნდა ვიგულისხმოთ ის ფაქტი, რომ ნაშუადღევს ერთნაირად შესაძლებელია როგორც ქალბატონის შინ ყოფნა, ისე შინ არ ყოფნაც; რემად კი უნდა ვიგულისხმოთ, ერთის მხრივ, ის გარემოება, რომ სტუმრად მოსულია ვიღაც, ვისაც სურს ქალბატონის ნახვა, მეორეს მხრივ კი, ის გარემოებაც, რომ მსახურმა იცის ქალბატონის ნება-სურვილზეა დამოკიდებული ის, თუ მისულმა სტუმარმა (იმისდა მიუხედავად, ვინ არის იგი) უნდა იცოდეს მისი შინ ყოფნის ან არყოფნის შესახებ. შესაბამისად უნდა მივიჩნიოთ, რომ პარკერისეული გამონათქვამის თემა შინაგანად ორკომპონენტია (ორასპექტოვანია; ორმომენტია): ერთის მხრივ, ქალბატონი მართლაც შეიძლება იყოს სახლში ან არ იყოს. მეორეს მხრივ კი - ვისთვის იყოს ან არ იყოს.

P a r k e r: Is your ladyship at home this afternoon?

L a d y W i n d e r m e r e: Yes – who has called?

P a r k e r: Lord Darlington, my lady.

L a d y W i n d e r m e r e (*hesitates for a moment*): Show him up – and I'm at home to any one who calls. (Oscar Wilde "Lady Windermere's Fan" 2004 : 23)

რისთვის დაგვჭირდა ამ დიალოგის ამგვარი (განზომილებრივი) ანალიზი? იმისათვის, რომ შეგვექმნა სიუჟეტური თვალსაზრისით უფრო მნიშვნელოვან დიალოგთა კვლევის საფუძველი. თუმცა, ამავე დროს კი სწორედ დიალოგის განზომილებრივი სტრუქტურიდან გამომდინარე ძნელია გადაწყვეტით ითქვას, რომ მოცემული დიალოგი სიუჟეტური თვალსაზრისით არ ეკუთვნის ექსპოზიციას, რადგან, მიუხედავად იმისა, რომ ეს დიალოგი ჯერ არ არის დიალოგი პროტაგონისტებს შორის, მის რეპლიკურ სტრუქტურაში უკვე გამოიკვეთა ქალბატონ უინდერმერის (წამყვანი პროტაგონისტის), როგორც ქალისა და სოციალური წევრის პოზიცია: ერთის მხრივ, მას სურს მოსული ჯენტლმენის ნახვა და მისგან კომპლიმენტების მოსმენა, მაგრამ, ამავე დროს, არ სურს რომ ამ ჯენტლმენს მიეცეს კომპლიმენტთა გადრმავება-გაფართოების საშუალება. შესაბამისად უნდა მივიჩნიოთ: თითქოსდა ეს ერთი შეხედვით „უმნიშვნელო“ დიალოგი (უმნიშვნელო იმდენად, რამდენადაც იგი არ მიმდინარეობს პროტაგონისტებს შორის), სიუჟეტური თვალსაზრისით მაინც ეკუთვნის ექსპოზიციას (იმდენად, რამდენადაც იგი უკვე გვიჩვენებს წამყვანი პროტაგონისტის ადამიანურ და სოციალურ პოზიციას).

ყოველივე ზემოთ ნათქვამიდან გამომდინარე მოცემული დიალოგის ანალიზის მიხედვით შეგვიძლია გამოვიტანოთ შემდეგი ორი დასკვნა: ა) უკვე თავს იჩენს ნებისმიერი ეპიკური თუ დრამატული ნაწარმოებისათვის აუცილებელი ის ნიშან-თვისება, რომლის მიხედვით ამ ნაწარმოების სიუჟეტი გულისხმობს იერარქიულად სტრუქტურირებულ პერსონაჟთა სისტემას: მიუხედავად ამ დიალოგით განპირობებული ექსპოზიციის ჯერ გაუშლელი ხასიათისა, ხსენებული იერარქიულობა უკვე სახეზეა და ამავე დროს ისე, რომ ვხედავთ მის (ამ იერარქიულობის) ორივე პოლუსს: „ზემო“ პოლუსზე არა მხოლოდ ქალბატონს, არამედ ჯერ კიდევ თითქოს „ჩრდილში მყოფ“ მეორე პერსონაჟს (ლორდ დარლინგტონს), ე.ი. ორ პროტაგონისტს, იერარქიის უკიდურესად „ქვემო“ პოლუსზე კი ვხედავთ მსახურს; ბ) მეორეს მხრივ კი, ჩვენი აზრით, მთლიანად დასტურდება ის პოსტულატი დრამატული დიალოგის სტრუქტურის შესახებ, რომელიც ჩვენს მიერ გამოთქმული იყო შესავალში, ანუ პოსტულატი ამ დიალოგის

მრავალგანზომილებიანობის შესახებ: მიუხედავად იმისა, რომ ხსენებული დიალოგი მიმდინარეობს (ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით) არა პროტაგონისტებს შორის, იგი მაინც მთლიანად „დატვირთულია“ მხატვრულ-ესთეტიკური განზომილებითაც. თუ მხატვრულ-ესთეტიკურ განზომილებად მივიჩნევთ ავტორის (ანუ მოცემული მხატვრული დისკურსის ადრესანტის) იმ სურვილს და განზრახვას - დაგვანახოს სოციალური სინამდვილის მისივე ეპოქისათვის დამახასიათებელი ხედვა - მაშინ უნდა მივიჩნიოთ, რომ ეს ხედვაც სახეზეა: პროტაგონისტი (ლედი უინდერმიერი) როგორც პიროვნება იმყოფება ისეთ შინაგან სიტუაციაში, რომ მას არ ძალუძს პირდაპირ გამოხატოს დამოკიდებულება პარკერის მიერ დაანონსირებული ვიზიტიორის მიმართ, თუმცა ამავე დროს ვერ ეტყვის მას უარს მიღებაზე. დრამატული კონფლიქტის მთელი შემდეგი სიუჟეტური განვითარება გვიჩვენებს იმას, რამდენად არის განპირობებული ეს კონფლიქტი მთავარი პროტაგონისტის ამგვარი შინაგანი სიტუაციით. შესაბამისად შეგვიძლია ვთქვათ: უკვე ამ ექსპოზიციურად არაერთმნიშვნელოვანმა დიალოგმა დაგვანახა როგორც ხსენებული სამგანზომილებიანობა, ისე - მინიშნების სახით - პერსონაჟთა სისტემის მთელი შესაძლო შინაგანი იერარქიულობა: თუმცა ლორდი უინდერმიერი არ არის ნახსენები, თავისთავად ცხადია, რომ სწორედ იგი უნდა შევიდეს პროტაგონისტთა რიცხვში. მაგრამ, დიალოგით ნაგულისხმევი ექსპოზიცია - როგორც ნებისმიერი სხვა ექსპოზიცია - მიუთითებს (პირდაპირ თუ მინიშნებით) არა მხოლოდ პროტაგონისტებზე, არამედ მოსალოდნელი (რამდენადმე უკვე მინიშნებული) კონფლიქტის დროით და სივრცით განზომილებაზეც. შესაბამისად კი, უნდა ვიგულისხმოთ რომ, საქმე გვაქვს არა მხოლოდ პროტაგონისტებთან, არამედ ე.წ. „მეორეხარისხოვან“ პერსონაჟთა ერთობლიობასთანაც.

იმისათვის კი, რომ არა მხოლოდ გავითვალისწინოთ და „დავაფიქსიროთ“ გასაანალიზებელ დიალოგთა ენობრივი განზომილება, არამედ აღვიქვათ კიდევ ხსენებული განზომილება სიუჟეტურ განზომილებასთან შინაგან კავშირში, აუცილებელია, ჩვენი აზრით, ყველა მოცემულ შემთხვევაში, ერთის მხრივ, გამოყოფილი, მეორეს მხრივ კი, ურთიერთდაკავშირებული იქნეს ხსენებული (ანუ ენობრივი) განზომილების როგორც ჰორიზონტალური (ანუ რეპლიკათშორისი), ისე ვერტიკალური (ანუ კომპოზიციურ-თემა-რემატული) სტრუქტურა. ვფიქრობთ,

ნებისმიერი დიალოგისადმი ამგვარი მეთოდური მიდგომა ადეკვატურად ასახავს ჩვენს მიერ დაკავებულ მეთოდოლოგიურ პოზიციას: მართალია, ჩვენთვის საბოლოო ანგარიშში თეორიული თვალსაზრისით გადამწყვეტია დიალოგთა ენობრივი განზომილება, რადგან, როგორც ვიცით, ჩვენი მეთოდოლოგია ლინგვისტურად ცენტრირებულია, მაგრამ - და ესეც ვიცით - ეს ცენტრირებულობა რეალიზებული უნდა იქნეს ინტერდისციპლინარულობის ფარგლებში. რა თქმა უნდა, გასაანალიზებელი დიალოგის ჰორიზონტალურ (ანუ რეპლიკატაშორის) სტრუქტურაში წინა პლანზე გამოვა სიუჟეტური ასპექტი, თუმცა თავად ამ ასპექტის ფარგლებშიც უკვე ცხადი გახდება ის საკუთრივ ენობრივი - ანუ ლინგვისტურად და არა ლიტერატურათმცოდნეობითად აღქმული - ის ასპექტი, რომელიც მთლიანად და ლინგვისტურად იქნება ინტერპრეტირებული რეპლიკათა ვერტიკალური სტრუქტურის ანალიზისას.

მაგრამ იმისათვის, რომ სრულად იქნეს რეალიზებული ჩვენი მეთოდოლოგიის ეს მეთოდური ასპექტი, საჭიროა დავუბრუნდეთ უაღდისეული დრამის იმ პირველ დიალოგს, რომლის ზოგადი სტრუქტურა ჩვენს მიერ უკვე იქნა მინიშნებული, მაგრამ ჯერ არ ყოფილა გაანალიზებული ზემოთ ნაგულისხმევი მეთოდური სიზუსტით. გავიხსენოთ როგორ გამოიყურება ხსენებული დიალოგი. (იხ. გვ 39).

როგორც ვნახეთ, ამ დიალოგის ვერტიკალური სტრუქტურის განხილვისას ითქვა ის, რომ ამ სტრუქტურის კომპოზიციურ-თემა-რემატულმა ასპექტმა ასახა - რა თქმა უნდა, ჯერ უაღრესად ზოგადი სახით - ეპოქის კულტურული სახე. მაგრამ, კვლევის ამ ეტაპზე, ჩვენი აზრით, უკვე აუცილებელი ხდება დავინახოთ ამ დიალოგის ჰორიზონტალური (ანუ რეპლიკატაშორის) სტრუქტურაც. მაგრამ, როცა ვლაპარაკობთ ხსენებული დიალოგის რეპლიკატაშორის სტრუქტურაზე, შეუძლებელია არ დავინახოთ შემდეგი: ერთის მხრივ - და ეს უკვე ითქვა - ხსენებული დიალოგი მთლიანად და განუყოფლად ეკუთვნის მოცემულ უაღდისეულ დრამას, მაგრამ ამავე დროს ვხედავთ იმასაც, რომ მის ფარგლებში მოქცეული რეპლიკები პირდაპირი გაგებით არ ეკუთვნიან დრამატულ კონფლიქტში ჩართულ პერსონაჟებს - არც პროტაგონისტებს და არც ე.წ. „მეორეხარისხოვან“ მოქმედ პირებს. რა თქმა უნდა, ერთი შეხედვით თითქოს და ამით ხაზი უნდა გასმოდა ამ დიალოგის სიუჟეტურ უმნიშვნელოვნობას, მაგრამ სწორედ ამის

წინააღმდეგ მეტყველებს ყოველივე ის რაც უკვე გვიჩვენა ვერტიკალმა. და, შესაბამისად, ისმის კითხვა: როგორ უნდა იქნეს გაგებული ხსენებული დიალოგის სტატუსი უაილდისეული დრამის ზოგად სტრუქტურაში, თუ, რა თქმა უნდა, ამ სტრუქტურას დავინახავთ ჩვენი კვლევითი მეთოდოლოგიის თანახმად, ანუ ინტერდისციპლინარულად და ამავე დროს ლინგვისტურად ცენტრირებულადაც?

იმისათვის კი, რომ გავცეთ პასუხი დასმულ კითხვაზე, უნდა გავითვალისწინოთ, ჩვენი აზრით, თავად ამ დიალოგთან დაკავშირებული ორი შინაარსობრივი მომენტი: ა) ის, რაც უკვე გვიჩვენა ამ დიალოგში შემავალ რეპლიკათა ვერტიკალურმა სტრუქტურამ და ბ) უაილდისეული დრამის შინაარსის იმ აუცილებელმა ცოდნამ, რომლის გარეშე წარმოუდგენელი იქნებოდა ჩვენს მიერ მისი კვლევით თემად შერჩევა. თუმცა, ამავე დროს, გასათვალისწინებელია ყოველივე ისიც, რაც როგორც თეორიული, ისე მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით თან ახლდა ამ შერჩევას და რის შესახებაც უკვე საკმარისად ითქვა შესავალში. ყოველივე ეს კი იძლევა იმის საფუძველს, რომ ითქვას: მსახურსა და ქალბატონს შორის არსებული ამ დიალოგის ჰორიზონტალური, ანუ რეპლიკათაშორისი სტრუქტურა (მის ვერტიკალურ სტრუქტურასთან ერთად) მეტყველებს მის იმ სტატუსზე, რომელსაც შეიძლება ვუწოდოთ „საწყისი სტატუსი“ ამ სიტყვის შემდეგი შინაარსობრივად დატვირთული გაგებით: ყოველი შემდეგი და უკვე პროტაგონისტთა შორის რეალიზებული დიალოგი თითქოსდა შინაარსობრივად შეავსებს ამ საწყის - მაგრამ საწყისს არა საწყისობრივის ნულოვანი გაგებით - სტატუსს.

როგორც ვხედავთ, პირველ დიალოგს, რომელიც უკვე შეიცავდა - თუმცა, ჯერ კიდევ საკმაოდ ბუნდოვნად - მინიშნებას მოსალოდნელ კონფლიქტზე და, შესაბამისად, ჯერ კიდევ ძირითადად ეკუთვნოდა ექსპოზიციას, უშუალოდ მოსდევს მეორე დიალოგი, ანუ დიალოგი ქალბატონსა და მის ვიზიტორს შორის, რომელიც უკვე მთლიანად სცილდება ექსპოზიციას და სიუჟეტური თვალსაზრისით შეიძლება მიჩნეულ იქნას კონფლიქტური კვანძის შეკვრად.

სწორედ იმისთვის, რომ ადეკვატურად გავაანალიზოთ ეს მეორე დიალოგი, აუცილებლად მიგვაჩნია დავუდოთ ამ ანალიზს საფუძვლად ორი შემდეგი თეორიული მომენტი:

1. რა მნიშვნელობისაა არ უნდა იყოს განსხვავება ამ ორ დიალოგს შორის, არ

უნდა დავივიწყოთ, რომ ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს დრამატულ დიალოგთან; ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ამ დიალოგისათვისაც სავალდებულოა ის სამგანზომილებრივი სტრუქტურა, რომელიც უკვე გამოავლინა პირველმა დიალოგმა. ეს განზომილებებია:

ა) მხატვრულ-ესთეტიკური განზომილება, ანუ ის ავტორისეული პოზიცია, რომლითაც ვლინდება ამ პოზიციისათვის დამახასიათებელი მხატვრულ-ესთეტიკურ პარადიგმა (რაც შეეხება თვით ამ მხატვრულ-ესთეტიკურ პარადიგმას, მის შესახებ, უფრო სწორად კი მისი პრობლემურობის შესახებ, გვექონდა საუბარი ჩვენი ნაშრომის წინა თავში);

ბ) ენობრივი განზომილება, ანუ ის განზომილება, რომელიც გულისხმობს ორი შემდეგი ურთიერთდაკავშირებული ასპექტის არსებობას: ჰორიზონტალურ ასპექტს (რეპლიკა↔რეპლიკა), და ვერტიკალურ ასპექტს (რეპლიკათა შიდა სტრუქტურა). როგორც გვახსოვს, სწორედ ამ განზომილებისა და მისი სხვა განზომილებებთან შინაგანი კავშირის გამოვლენით დასტურდება ჩვენი კვლევითი მეთოდოლოგიის ლინგვისტურად ცენტრირებულობა;

გ) სიუჟეტური განზომილება, ანუ ის განზომილება, რომლის საშუალებითაც ვლინდება სიუჟეტის სეგმენტი, რომელსაც ეს დიალოგი ეკუთვნის.

2. ყოველი დიალოგის ჩვენეული ანალიზი უნდა პასუხობდეს კითხვაზე: როგორ ვლინდება მოცემულ შემთხვევაში ზემოთ ხსენებულ განზომილებათა შინაგანი კავშირი?

როგორც უკვე ითქვა, დიალოგი ქალბატონსა და მსახურს შორის „ჩანასახობრივად“ უკვე შეიცავდა ჯერ თითქოს ბუნდოვან, მაგრამ ამავე დროს საკმარისად გამჭვირვალე მითითებას იმის თაობაზე, თუ რა უნდა ყოფილიყო შემდგომ სიუჟეტური კვანძის შეკვრის საფუძველი და, რაც მთავარია, როგორი უნდა ყოფილიყო კვანძის ამ შეკვრის როგორც დრამატული მოვლენის ძირითადი პერსონაჟული სტრუქტურა. მაგრამ, უაილდისეული დრამატურგიის ერთ-ერთი თავისებურება - ყოველ შემთხვევაში, ამ პიესის ფარგლებში - მდგომარეობს იმაში, რომ საქმე გვაქვს არა „უბრალოდ“ ექსპოზიციასთან, ანუ იმასთან, რასაც შეიძლება ეწოდოს პროტაგონისტთა შემოყვანა გარკვეულ დროით და სივრცით გარემოში, არამედ ხსენებული „კვანძით“ შინაგანად დატვირთულ ექსპოზიციასთან. ეს სწორედ

ის შინაგანი დატვირთულობაა, რომელსაც გვიჩვენებს საუბარი ქალბატონსა და მის ვიზიტორს შორის.

იმის დასადასტურებლად რაც ზემოთ ითქვა, საკმარისია განვახორციელოთ იმ პირველი დიალოგის ისეთი ანალიზი, რომელიც, რა თქმა უნდა, დაეფუძნება პიესის სიუჟეტურ განზომილებას, მაგრამ ამავე დროს, მიგვანიშნებს - თუნდაც პერსპექტივაში - სიუჟეტური განზომილების ენობრივ სტრუქტურაზეც:

L o r d D a r l i n g t o n: How do you do, Lady Windermere?

L a d y W i n d e r m e r e: How do you do, Lord Darlington? No, I can't shake hands with you. My hands are all wet with these roses. Aren't they lovely? They came up from Selby this morning. (Oscar Wilde "Lady Windermere's Fan" 2004 : 23-24)

რაც შეეხება მოცემული დიალოგის საკუთრივ სიუჟეტურ განზომილებას იმ გაგებით, რომლის შესახებ ზემოთ გვქონდა საუბარი: ქალბატონის რეპლიკა: "I can't shake hands with you..." აზრობრივად უკვე შეიცავს იმ კვანძს, რომლის შეკვრასაც და გახსნასაც მიეძღვნება მთელი სიუჟეტი. მას არ სურს მისცეს თავის თაყვანისმცემელს მასთან ფიზიკური სიახლოვის საშუალება. სიუჟეტის შემდგომი განვითარება უკვე დაგვანახებს როგორც აქ მინიშნებული კვანძის შეკვრასაც, ისე მის გახსნასთან დაკავშირებულ სიტუაციებს. მაგრამ, როგორც უკვე ითქვა, ჩვენთვის მნიშვნელოვანია (რადგან ჩვენი კვლევა უნდა იყოს ლინგვისტურად ცენტრირებული) იმის ჩვენებაც, როგორია სიუჟეტური კვანძის შემცველი ამ შინაარსობრივი სტრუქტურის ენობრივი განზომილება. ამ განზომილებას აქვს შემდეგი სტრუქტურა: ა) იგი გამოხატულია ისეთი სამეტყველო კომპოზიციური ფორმით, როგორიცაა შეტყობინება, ხოლო ეს შეტყობინება შეიცავს შემდეგ თემა-რემატულ სტრუქტურას: თემას წარმოადგენს ქალბატონის მხრივ იმის ცოდნა, რომ ვიზიტორი არის მისი თაყვანისმცემელი და მას განსაკუთრებით სურს მასთან ფიზიკური კონტაქტი; რემატ კი უნდა მივიჩნიოთ შეტყობინების ის მომენტი, რომლის საშუალებითაც ვიზიტორს არ ეძლევა ამ კონტაქტის განხორციელების საშუალება.

რა დასკვა შეიძლება იქნეს გამოტანილი ყოველივე ზემოთ ნათქვამიდან? ერთის მხრივ, სიუჟეტური თვალსაზრისით ექსპოზიცია რჩება ექსპოზიციად იმ გაგებით, რომ ნაწილობრივ მაინც მის ფარგლებში ხდება როგორც პროტაგონისტთა

წარმოდგენა, ისე მათ შორის ურთიერთობის მინიშნებაც. და რა კი ჩვენ გვაინტერესებს გასაანალიზებელ დიალოგთა ის ინტეგრალური (ანუ მთლიანობის გამომხატველი) სტრუქტურა, რომლის ფარგლებში ერთმანეთს დაუკავშირდება დიალოგის სიუჟეტურ და ენობრივ განზომილებათა შინაარსობრივი მომენტები, აუცილებელი ხდება იმის აღნიშვნა, თუ შინაარსობრივი თვალსაზრისით როგორ მიმართულებას იძენს ხსენებული ინტეგრალური შინაარსის გამომხატვა. ზოგადად კი, როგორც ჩანს, უკვე შეიძლება ითქვას შემდეგი: უაილდის პიესაში საქმე გვაქვს არა ექსპოზიციასა და კვანძის შეკვრას შორის ეტაპობრივ წყვეტილებასთან, არამედ სიუჟეტის ამ ორი მომენტის ურთიერთგადასვლასთან. იმისათვის კი, რომ შესაძლებელი გავხადოთ წყვეტილობისა და უწყვეტელობის ამგვარი ურთიერთმიმართების კონცეპტუალურ-ტერმინოლოგიური გამომხატვა, საჭიროდ მიგვაჩნია დიალოგთა შემდგომი ანალიზისას დავახასიათოთ ეს დიალოგები იმ შინაარსობრივ ვექტორზე დაყრდნობით, რომელიც, როგორც ჩანს, თავის თავში უნდა შეიცავდეს, ერთის მხრივ, წყვეტილობისა და უწყვეტელობის ზემოთ ხსენებულ ერთიანობას, ამავე დროს კი სიუჟეტით ნაკარნახევი შემდგომი ეტაპის თუნდაც „ჩანასახობრივ“, მაგრამ ამავე დროს უტყუარ მინიშნებას. შეიძლება, ალბათ, ითქვას: უაილდისეულ დიალოგთა ამგვარი, ანუ წყვეტილობისა და უწყვეტელობის ინტეგრალურად გამომხატველი ვექტორი ჩანასახობრივად უკვე ცხადი გახდა პირველ დიალოგში, ანუ ისეთი დიალოგის ფარგლებში, რომლის ერთ-ერთი მონაწილე (სახელდობრ მსახური) არ ეკუთვნოდა მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა რიცხვსაც კი. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ყოველი შემდგომი დიალოგის ანალიზი უნდა გულისხმობდეს ზემოთ აღნიშნული კონცეპტუალურ-ტერმინოლოგიური კომპლექსის აუცილებელ გამოყენებას.

L o r d D a r l i n g t o n: They are quite perfect. (*Sees a fan lying on the table*). And what a wonderful fan! May I look at it?

L a d y W i n d e r m e r e: Do. Pretty, isn't it! It's got my name on it, and everything. I have only just seen it myself. It's my husband's birthday present to me. You know to-day is my birthday? (Oscar Wilde "Lady Windermere's Fan" 2004 : 24)

ჯერ გავანალიზოთ დიალოგის განზომილებრივი სტრუქტურა, შემდეგ კი ამ განზომილებათა ურთიერთმიმართება სიუჟეტურ-ენობრივი ინტეგრალის (ანუ გამონათქვამთა სიუჟეტურ და ენობრივ ასპექტთა შერწყმულობის) გათვალისწინებით:

ა) რაც შეეხება ჰორიზონტალურ, ანუ რეპლიკათაშორის განზომილებას: ხსენებული განზომილება - მიუხედავად იმისა, რომ დიალოგი ჯერ კიდევ ეკუთვნის ექსპოზიციას - უკვე გამოკვეთს პროტაგონისტთა შინაგანად წინააღმდეგობრივ და მთელი დრამატული კონფლიქტის მიმანიშნებელ მომენტს: ლორდ დარლინგტონთან ურთიერთობისას ქალბატონი პირველად ახსენებს ქმარს, მისი ამგვარი ხსენება კი უკავშირდება იმ საგანს, რომელიც სულ უფრო და უფრო მეტი სემანტიკური დატვირთვით შეიძენს დრამით გამოხატული კონფლიქტის სიმბოლოს როლს. მარაოს ამგვარ სიმბოლურ როლზე გაშლილი სახით, რა თქმა უნდა, ლაპარაკი გვექნება ნაშრომის მესამე თავში, მაგრამ უკვე შეგვიძლია ვთქვათ: მარაოს ეს სიმბოლური როლი მოცემულ შემთხვევაში ისეთივე ვექტორული არაერთმნიშვნელოვნობითაა გამოხატული, როგორც გვექონდა პირველ დიალოგში, სადაც ჩანასახობრივად, მაგრამ ამავე დროს გამოკვეთილად უკვე იკვრებოდა მომავალი კონფლიქტის კვანძი;

ბ) რაც შეეხება ვერტიკალურ განზომილებას: როგორც დარლინგტონის, ისე ქალბატონის გამონათქვამები ლინგვისტური თვალსაზრისით წარმოადგენენ შეტყობინების კომპოზიციურ ფორმას. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ჰორიზონტალურ განზომილებაში გამოვლენილმა კვანძის შემკვრელმა დაპირისპირებამ თავი უნდა იჩინოს ამ შეტყობინებათა თემა-რემატულ სტრუქტურაში. მართლაც, თემა წარმოადგენილია დარლინგტონის რეპლიკაში მარაოს სახით, ხოლო რაც შეეხება რემას, მას წარმოადგენს ქალბატონის სიტყვები იმის თაობაზე, რომ ეს მარაო არის მეუღლის საჩუქარი დაბადების დღის აღსანიშნავად.

როგორც ხსენებულ პერსონაჟთა შორის დიალოგთა მთელი ჯაჭვი გვიჩვენებს, მათი შინაარსი წარმოადგენს მარაოთი სიმბოლიზებული კონფლიქტის შინაარსობრივ განვითარებას. შეუძლებელია, რა თქმა უნდა, მთელი ხსენებული ჯაჭვის სადისერტაციო ტექსტში გადმოტანა (გავიხსენოთ, რომ ჩვენი კვლევა ატარებს არა ლიტერატურათმცოდნეობით, არამედ ლინგვისტურ ხასიათს და ამიტომ ჩვენი

ყურადღების ცენტრში ექცევა სწორედ დიალოგთა ის ენობრივი სტრუქტურა, რომელიც, რა თქმა უნდა, უკავშირდება სიუჟეტს, მაგრამ ამავე დროს - და სწორედ სიუჟეტიდან გამომდინარე - უნდა ვლინდებოდეს, პირველ რიგში, და ყველაზე უფრო რელიეფურად პროტაგონისტთა მეტყველებაში. ზოგადად კი უნდა ითქვას: სადისერტაციო ტექსტში გადმოვიტანთ ლაკონიური სტრუქტურის მქონე დიალოგებს. დიალოგის ჯაჭვის მონახულება კი შესაძლებელი იქნება მხოლოდ სრულ ტექსტში). ამიტომ საჭიროდ მიგვაჩნია ხაზი გავუსვათ ორ მომენტს: როგორია რეპლიკათა კომპოზიციური სტრუქტურა და ის თემა-რემატული სტრუქტურა, რომელიც განაგრძობს მარაოთი სიმბოლიზებული კონფლიქტის დაკონკრეტებას:

ა) რაც შეეხება დიალოგთა ჰორიზონტალურ განზომილებას: იკვეთება პერსონაჟთა კონფლიქტური ურთიერთდაპირისპირება;

ბ) და რაც შეეხება ვერტიკალურ განზომილებას: ეს სწორედ ის განზომილებაა, რომელიც მთლიანად თავის თავზე იღებს ხსენებული დაპირისპირების იმ გამოხატვას, რომელიც ხდება, ერთის მხრივ, კომპოზიციურ ფორმათა ურთიერთმონაცვლეობით, მეორეს მხრივ კი, იმ თემა-რემატული სტრუქტურის დინამიური გაშლა-განვითარებით, რომელსაც ეს კომპოზიციური ფორმები შეიცავს. კონკრეტულად კი ზემოთ ნათქვამი გულისხმობს შემდეგს: ქალბატონის რეპლიკა შეიცავს შეტყობინებას (you kept paying me ...), ამ შეტყობინებას კი მეორე პერსონაჟის მხრიდან მოყვება დახასიათებაში გადასული აღწერა (nowadays we are all of us so hard up, that ...). მაგრამ ხსენებულ „ჯაჭვში“ გვაქვს არა მხოლოდ კომპოზიციურ ფორმათა ამგვარი მონაცვლეობა, არამედ მათი ურთიერთდაკავშირებაც ისეთი კომპოზიციური ფორმის ფარგლებში, როგორიცაა მსჯელობა (I don't see why a man should think ...). როგორც ვხედავთ, ამ მსჯელობის ფარგლებში გვაქვს როგორც შეტყობინება (... when he says to her a whole heap of things that he doesn't mean), ისე ამ შეტყობინების ლოგიკურად დამასრულებელი აღწერა-დახასიათება.

დიალოგური ჯაჭვის ზემოთ გაანალიზებულ მონაკვეთს მოყვება რეპლიკათა ის შეხვედრა-შეჯახება, რომელიც როგორც კომპოზიციურად, ისე თემა-რემატულად გამოავლენს სწორედ დიალოგთა ინტეგრალურ სტრუქტურას, ანუ იმ სტრუქტურას, რომლის ფარგლებში ერთ მთლიანობად „იკვრება“ ენობრივი, სიუჟეტური და ის

კულტურულ-ისტორიული ასპექტებიც, რომელთა გაანალიზებასაც შევუდგებით ნაშრომის მესამე თავში.

L o r d D a r l i n g t o n: We all have our little vanities, Lady Windermere. (ibid. : 24)

ლორდი ამას ამბობს იმის საპასუხოდ, რომ ქალბატონის აზრით მას სურს გამოჩნდეს მორალური თვალსაზრისით უფრო უარესი, ვიდრე სინამდვილეში არის.

L o r d D a r l i n g t o n (*still seated L. C.*): Oh, nowadays so many conceited people go about Society pretending to be good, that I think it shows rather a sweet and modest disposition to pretend to be bad. Besides, there is this to be said. If you pretend to be good, the world takes you very seriously. If you pretend to be bad, it doesn't. Such is the astounding stupidity of optimism. (Oscar Wilde "Lady Windermere's Fan" 2004 : 25)

როგორც ვხედავთ, ამ რეპლიკათა ფარგლებში წამყვან როლს ასრულებს ისეთი კომპოზიციური ფორმა როგორიცაა შეტყობინება. მაგრამ, რა თქმა უნდა, სიუჟეტური - და ამავე დროს კულტურულ-ისტორიული თვალსაზრისით - გადამწყვეტი ხდება ლორდის მიერ გამოყენებული შეტყობინების თემა-რემატული სტრუქტურა. თემად წარმოდგენილია - so many conceited people . . . to be good, რემად კი - it shows . . . to be bad. ლორდისეული რეპლიკა კი მთავრდება შეტყობინებითი ფორმის შემდეგი ფრაზით: Such is the astounding stupidity of optimism. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ზემოთ გამოვლენილი რემა თავად იქცევა თემად, რომელსაც მოყვება რემატული დასკვნა - Such is

დიალოგური ჯაჭვის შემდეგი მონაკვეთი კი გვიჩვენებს, რომ მას სურს, რომ ქალბატონმა გამოარჩიოს იგი სხვებისაგან სწორედ მისი მის, ანუ ქალბატონის მიმართ გულწრფელი დამოკიდებულების ნიშნით: I should like *you* to take me very seriously, Lady Windermere, *you* more than any one else in life. (ibid. : 25)

შემდეგ კი ქალბატონის რეპლიკა გვიჩვენებს, რომ მას სურს არ დატოვოს მასთან მოსაუბრემ მეგობრობის საზღვრები, რადგან იგი, ანუ თავად ქალბატონი მკაცრი მორალის მომხრეა (I have something of the Puritan in me). შემდეგ კი მისივე რეპლიკა გვიჩვენებს, რომ მისი მორალური სიმკაცრე კონფლიქტში მოდის ეპოქის მორალთან.

L a d y W i n d e r m e r e (*leaning back of the sofa*): You look on me as being behind the age. -Well, I am! I should be sorry to be on the same level as an age like this. (ibid. : 25)

როგორც ვხედავთ, მის რეპლიკაში კვლავ დომინირებს შეტყობინების კომპოზიციური ფორმა, მაგრამ დომინირებს ისე, რომ ქვეტექსტურად ეს შეტყობინება გადადის მსჯელობაში - თუმცა ისეთ მსჯელობაში, რომელიც სწორედ ამ ქვეტექსტურობის წყალობით თავისთავში შეიცავს ორმაგ აღწერა-დახასიათებას - როგორც საკუთარი თავისა, ისე ეპოქისა.

ჩვენი აზრით, ზემოთ მოცემულ დიალოგთა ანალიზმა გვიჩვენა ის, რაც უკვე მნიშვნელოვნად მივიჩნიეთ უაილდისეული დრამის სიუჟეტური თვალსაზრისით დახასიათებისას: მიუხედავად იმისა, რომ აქაც - ისე როგორც ნებისმიერ დრამატულ ნაწარმოებში - გვაქვს სიუჟეტის ტრადიციულად მიჩნეული დანაწილება, ამავე დროს აღნიშნულ იქნა შემდეგიც: სიუჟეტის „ნაწილები“ ერთმანეთში გადადიან წყვეტილობისა და უწყვეტელობის შერწყმის გზით. აქედან გამომდინარე კი შეიძლება ითქვას, რაკი ჩვენი კვლევა არ ატარებს საკუთრივ ლიტერატურათმცოდნეობით ხასიათს და, როგორც უკვე ვიცით, იგი უნდა იყოს არა მხოლოდ ინტერდისციპლინარული, არამედ ლინგვისტურად ცენტრირებულიც, შეუძლებლად მიგვაჩნია ბოლომდე მივყვეთ სიუჟეტის წყვეტილობისა და უწყვეტელობის ნიშან-თვისებას და ამიტომ ანალიზისათვის შევჩერდებით მხოლოდ სიუჟეტური თვალსაზრისით გადამწყვეტ სეგმენტებზე. ვფიქრობთ, ამგვარ სეგმენტებში განსაკუთრებული რელიეფურობით უნდა გამოიკვეთოს არა მხოლოდ დიალოგთა რეპლიკურ-ჰორიზონტალური, არამედ ენობრივ-ვერტიკალური სტრუქტურაც.

2.2. სიუჟეტური კვანძის შეკვრა და მისი დიალოგური სტრუქტურა ოსკარ უაილდის დრამაში

როგორც ზემოთ უკვე ხაზგასმით აღინიშნა, ჩვენი ანალიზის პროცესში არ გვავიწყდება დრამატული სიუჟეტის კომპონენტთა ურთიერთშერწყმის უკვე აღნიშნული უაილდისეული თავისებურება, მაგრამ არ ვაკეთებთ აქცენტს მასზე. შესაბამისად კი მოცემულ ეტაპზე ჩვენი ანალიზის საგანს უნდა წარმოადგენდეს

სიუჟეტის ის მონაკვეთი, რომლის ფარგლებში აშკარად ვხედავთ სიუჟეტური კვანძის შეკვრის მომენტს. რა თქმა უნდა, ამგვარი მომენტის მინიშნებათა ერთობლიობა გვქონდა აქამდეც, მაგრამ ამავე დროს ასევე დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, სწორედ ქალბატონი ბერვიკის ლედი უინდერმაიერთან სტუმრობისას ხდება ის, რასაც შეიძლება უკვე გადაწყვეტით ვუწოდოთ დრამატული კვანძის შეკვრა.

ვფიქრობთ, სწორედ ასეთ დიალოგურ მომენტთან გვაქვს საქმე ქალბატონ ბერვიკის იმ რეპლიკაში, რომლითაც იგი მიმართავს ქალბატონ მარგარეტს და სწორედ ამ მიმართვით სურს „გააფრთხილოს“ იგი მისი მეუღლის ქცევასთან დაკავშირებით. სახელდობრ იგი ლაპარაკობს ქალზე, რომელთანაც, მისი აზრით, რაღაც კავშირი აქვს მარგარეტის მეუღლეს:

Duchess of Berwick: Oh, on account of that horrid woman. She dresses so well, too, which makes it much worse, sets such a dreadful example. Augustus – you know my disreputable brother – such a trial to us all – well, Augustus is completely infatuated about her. It is quite scandalous, for she is absolutely inadmissible into society. Many a woman has a past, but I am told that she has at least a dozen, and that they all fit. (ibid. : 31)

როგორც ვხედავთ, მთლიანობაში ამ რეპლიკით მის ავტორს სურს დაახასიათოს ზემოთ ხსენებული ქალი და სწორედ ამით, როგორც უკვე ითქვა, უნდა შეიკრას დრამის სიუჟეტური კვანძი. სწორედ ამ მიზნით რეპლიკის ავტორი იყენებს კომპოზიციურ ფორმათა შემდეგ ერთობლიობას:

... She dresses so well ..., როგორც ვხედავთ აქ ხდება ერთი კომპოზიციური ფორმის, სახელდობრ, შეტყობინება-მტკიცების გამოყენება აღწერა-დახასიათებისთვის.

... which makes it much worse, sets such a dreadful example ..., ამ შემთხვევაში კი მსჯელობა, როგორც კომპოზიციური ფორმა გამოიყენება ხსენებული ქალის აღწერა-დახასიათებისათვის. როგორც ვხედავთ, უკვე სახეზეა ხსენებული ქალის აღწერა-დახასიათებისათვის საჭირო განსხვავებულ კომპოზიციურ ფორმათა გამოყენება. მაგრამ ქალბატონ ბერვიკის ამ რეპლიკისათვის დამახასიათებელია არა უბრალოდ ამ მიზნით გამოყენებულ კომპოზიციურ ფორმათა სხვადასხვაობა, არამედ ისიც, რომ

ერთი პერსონაჟის დახასიათებისას იგი იყენებს სხვა პერსონაჟს - სახელდობრ საკუთარ ძმას.

... Augustus – you know my disreputable brother - such a trial to us all – well, Augustus is completely infatuated about her ..., როგორც ვხედავთ, ამ შემთხვევაში კომპოზიციური ფორმა „აღწერა“ გამოიყენება მისი პირდაპირი (არა დახასიათებითი) მნიშვნელობით, მაგრამ საბოლოო ანგარიშში მაინც იმისათვის, რომ დახასიათდეს იგივე ქალბატონი.

... she is absolutely inadmissible into society ..., იგივე მიზნით კი აღწერა-დახასიათება გამოიყენება ამ კომპოზიციური ფორმის პირდაპირი დანიშნულებით.

... Many a woman has a past, but I am told that she has at least a dozen, and that they all fit ..., აქ კი, როგორც ვხედავთ, საქმე გვაქვს, ერთის მხრივ, ისევ აღწერა-დახასიათებასთან, მაგრამ ისეთთან, რომლის საშუალებითაც ხდება ერთი კონკრეტული ქალის დახასიათებიდან განზოგადოებულ დახასიათებაზე გადასვლა, მაგრამ, ამავე დროს, ამ რეპლიკაში ხდება არა მხოლოდ კონკრეტულიდან ზოგადზე გადასვლა, არამედ ამგვარი გადასვლის გამოყენებაც კონკრეტული ქალბატონის დახასიათების მიზნით. თუმცა, ამ მიზნით გამოიყენება შეტყობინება-მტკიცება.

ვფიქრობთ, ქალბატონ ბერვიკისეული ტექსტი, რომლითაც იგი „ახასიათებს“ იმ უცნობ ქალბატონს და, რომლითაც, ამავე დროს, პიესის ავტორი ახდენს სიუჟეტური კვანძის შეკვრას, გვიჩვენებს შემდეგ თავისებურებას: საკუთრივ ენობრივი თვალსაზრისით იგი წარმოადგენს განსხვავებულ კომპოზიციურ ფორმათა გაერთიანება-სინთეზს. რატომ უნდა ყოფილიყო საჭირო, ჩვენი აზრით, ხსენებული მომენტის აღნიშვნა? იმიტომ რომ, როგორც უკვე ვიცით, დრამატულ დიალოგთა გამაერთიანებელ მომენტად უნდა მივიჩნიოთ ეპოქალური კულტურის მიმანიშნებელი მომენტი და სწორედ ამით უნდა იქნეს მიღწეული ჩვენი კვლევის ლინგვოკულტუროლოგიური მიმართულება. შემდგომ თავში, როცა გაშლილი სახით შევეცდებით ამ ლინგვოკულტუროლოგიური მიმართულების გამოხატვას ეპოქალური კულტურის განსაზღვრისათვის გამოვიყენებთ ქრონოტოპის კონცეპტს. თანამედროვე აზროვნებაში ქრონოტოპი განიმარტება როგორც სივრცით და დროით პარამეტრთა ის ერთიანობა, რომელიც მიმართულია განსაზღვრული კულტურული თუ მხატვრული საზრისის გამოხატვისკენ (ირზა 1998 : 337). როგორც ვხედავთ,

ქრონოტოპს როგორც კონცეპტის ზემოთ მოყვანილ განმარტებაში მკაფიოდ გამოხატულია ამ კონცეპტის შინაგანი კავშირი ერთდროულად როგორც კულტურასთან, ისე მხატვრულ-ესთეტიკურ ფენომენტთან. მაგრამ, იმისათვის, რომ შესაძლებელი გახდეს გასაანალიზებელ დიალოგთა ამგვარად სრული ლინგვოკულტუროლოგიური დახასიათება, საჭიროა ყველა იმ დიალოგზე დაყრდნობა, რომლებმაც უნდა მიგვიყვანონ სიუჟეტური კვანძის არა მხოლოდ გახსნამდე, არამედ ამ გახსნით ნაგულისხმევ ფინალამდე. მაგრამ, მიუხედავად ამ ანალიტიკური მომენტის ჯერ კიდევ სიშორისა, მაინც აღსანიშნავია კომპოზიციურ ფორმათა ზემოთ ხსენებული შერწყმის ფაქტი და ამიტომ უნდა დაისვას კითხვა: როგორი უნდა იყოს ხსენებული შერწყმა იმისათვის, რომ ამ შერწყმის მთელ წიაღში აღქმულ იქნეს საუკუნეთა მიჯნის ქრონოტოპი?

მაგრამ, რა თქმა უნდა, სიუჟეტური კვანძის ჭეშმარიტი შეკვრა ხდება მაშინ, როცა ზემოთ ამგვარად, ანუ კომპოზიციურ ფორმათა ამგვარი შერწყმით დახასიათებული ქალბატონი დაუკავშირდება ბატონ უინდერმიერს:

D u c h e s s o f B e r w i c k: Don't you really know? I assure you we're all so distressed about it. Only last night at dear Lady Jansen's every one was saying how extraordinary it was that. Of all men in London, Windermere should behave in such a way.

L a d y W i n d e r m e r e: My husband – what has he got to do with any woman of that kind?

D u c h e s s o f B e r w i c k: Ah, what indeed, dear? That is the point. He goes to see her continually, and stops for hours at a time, and while he is there she is not at home to any one. (ibid.: 31-32)

როგორც ვხედავთ, იმ, ჯერ კიდევ უცნობი ქალბატონის დახასიათებას ქალბატონ ბერვიკმა მოაყოლა ბატონ უინდემიერის დახასიათებაც და ამისათვის გამოიყენა შეტყობინება-მტკიცება ანუ, მოახდინა ამ კომპოზიციურ ფორმათა ფუნქციური ტრანსპოზიცია. ამგვარად კიდევ ერთხელ იგივე პერსონაჟის ანუ ლედი ბერვიკის მეტყველებაში ვხედავთ არა უბრალოდ კომპოზიციურ ფორმათა შერწყმას, არამედ ამ ფორმათა ტრანსპოზიციის მომენტსაც. მაგრამ, როგორც ვხედავთ, ქალბატონი ბერვიკი სიუჟეტური კვანძის შეკვრას ახერხებს - ლინგვისტური ენით თუ ვიტყვი -

არა მხოლოდ კომპოზიციურ ფორმათა ტრანსპოზიციით, არამედ - და სწორედ ამაში ხედავს იგი თავის მიზანს - იმითაც, რომ სწორედ ამგვარ ტრანსპოზიციათა შერწყმით იგი „ოსტატურად“ აკავშირებს ერთმანეთთან იმ ქალბატონსა და ბატონ უინდერმერს:

Duchess of Berwick: ... And the worst of it all is that I have been told that this woman has got a great deal of money out of somebody, for it seems that she came to London six months ago without anything at all to speak of, and now she has this charming house in Mayfair, drives her ponies in the Park every afternoon and all – well, all – since she has known poor dear Windermere. (ibid. : 32)

ვფიქრობთ, კომპოზიციურ ფორმათა ამგვარ, ანუ შერწყმულ ტრანსპოზიციათა ერთობლიობამ - თუ, რა თქმა უნდა, ამგვარ შერწყმას კვლავაც ექნება ადგილი - სხვა სიუჟეტურ მომენტებთან ერთად ირიბად მაინც უნდა დაგვანახოს ეპოქალური კულტურის არსი, ე.ი. კვლევითი თვალსაზრისით შეასრულოს ლინგვოკულტუროლოგიური ფუნქცია.

მაგრამ ქალბატონ ბერვიკის მეტყველება - თუ, რა თქმა უნდა, მას ლინგვისტურად დავახასიათებთ - გამოირჩევა არა მხოლოდ კომპოზიციურ ფორმათა ზემოთაღნიშნული ტრანსპოზიცია-შერწყმით, არამედ იმითაც, რომ ტრანსპოზიციული გზით მიღებულ დახასიათებას გამოხატავს - ამა თუ იმ პერსონაჟის საბოლოო დახასიათებისთვის - უკვე არა ტრანსპოზიციულად, არამედ აღწერა-დახასიათების როგორც კომპოზიციური ფორმის პირდაპირი და უშუალო გამოყენებით:

Lady Windermere: Are all men bad?

Duchess of Berwick: Oh, all of them, my dear, all of them, without any exception. (ibid. : 33)

რა თქმა უნდა, ამა თუ იმ პერსონაჟის მიერ განზოგადოების ამგვარი ფუნქციის მქონე რეპლიკას შეიძლება მიეცეს ლინგვოკულტუროლოგიური ინტერპრეტაცია - თუმცა, ამგვარი დასკვნის გაკეთება, ალბათ, შესაძლებელი იქნება მხოლოდ სიუჟეტის განვითარების პროცესში. საბოლოოდ კი, ალბათ, კვლევის ბოლოს, როცა

უაილდისეულ დრამის მიერ შემცველ ენობრივ მოვლენებს მიეცემა ლინგვოკულტუროლოგიური ინტერპრეტაცია.

თუმცა საკუთარი რეპლიკისადმი ამგვარი, ანუ განმაზოგადოებელი ფუნქციის მინიჭებას ქალბატონი ბერვიკი ახორციელებს არა მხოლოდ სხვა პერსონაჟის (თუ პერსონაჟთა) დახასიათებისას, არამედ მაშინაც, როცა სურს დაახასიათოს მთელი საზოგადოება. თუ შევეცდებით ამ ორი მომენტის ფუნქციური თვალსაზრისით სინთეზირებას, მაშინ უნდა ითქვას, რომ ეს ქალბატონი ხედავს საზოგადოების აწმყოს ისე, როგორც მას უშუალოდ აღიქვამს. ეს კი ნიშნავს, რომ უკვე გამოიკვეთა არსებული სოციალური სინამდვილის განსხვავებული ხედვა. უინდერმიერი ნეგატიურად აფასებს აწმყოს და ამ ნეგატიურ შეფასებას აქვს შიდა ქრონოტოპული ვექტორი, რადგან აწმყო შეფასებულია წარსულის თვალთ (უკვე იკვეთება საუკუნეთა მიჯნის როგორც ინტეგრალურად გაგებული ქრონოტოპის მნიშვნელობა დრამის ავტორის მხატვრულ-ესთეტიკური პოზიციის აღქმის თვალსაზრისით). რაც შეეხება ქალბატონ ბერვიკს, იგი აღიქვამს აწმყოს სტატიკურად, ანუ არ მოძრაობს დროში წარსულისა და აწმყოს დაპირისპირების გზით. როგორც ვხედავთ, ამ ორი ქალბატონის როგორც დრამატულ პერსონაჟთა დაპირისპირება ხდება სწორედ ინტეგრალურად აღქმული ქრონოტოპის ფარგლებში.

მაგრამ, ჩვენი კვლევითი მიზნებიდან გამომდინარე, უნდა აღინიშნოს ის ფაქტიც, რომ ქალბატონი ბერვიკის საკმაოდ გრძელი რეპლიკა არა მხოლოდ იწყება შეტყობინების (we begin like that) როგორც კომპოზიციური ფორმის ტრანსპოზიციული გამოყენებით, არამედ ამ ფორმის გამოყენებისას იგი უბრალოდ უბრუნდება მის მიერ უკვე გამოყენებულ ენობრივ „ხერხს“ - შეტყობინების დახასიათება-აღწერად გამოყენებას ცალკეულ პერსონაჟთა დახასიათებისათვის. ასე რომ, კომპოზიციურ ფორმათა ტრანსპოზიციის შემთხვევაშიც საქმე გვაქვს გარკვეულ წრიულობასთან: ტრანსპოზიცია ცალკეულ პერსონაჟთან მიმართებაში ტრანსპოზიცია მთელ საზოგადოებასთან მიმართებაში.

სიუჟეტური კვანძის შეკვრის და ამ შეკვრისათვის გამოყენებულ ენობრივ საშუალებათა თვალსაზრისით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ქმართან დიალოგის ფარგლებში ქალბატონ უინდერმიერის ის რეპლიკა, რომელიც გვიჩვენებს: უკვე წასულმა ქალბატონმა ბერვიკმა მიაღწია თავის მიზანს და გაუჩინა ქალბატონ

უინდერმიერს ეჭვი ქმრის მიმართ. შეიძლება ითქვას, რომ ამ რეპლიკის ფარგლებშიც ხორციელდება შეტყობინების როგორც კომპოზიციური ფორმის ტრანსპოზიცია, ანუ მის მიერ დახასიათება-აღწერის ფუნქციის შეძენა, მაგრამ ისე რომ ფართოვდება ხსენებული ტრანსპოზიციის დროითი სტრუქტურა: შეტყობინება გვაქვს როგორც წარსულში, ისე აწმყოში.

L a d y W i n d e r m e r e: I think that you spend your money strangely. That is all. Oh, don't imagine I mind about the money. As far as I am concerned, you may squander everything we have. But what I *do* mind is that you who have loved me, you who have taught me to love you, should pass from the love that is given to the love that is bought. Oh, it's horrible! (*Sits on sofa*). And it is I who feel degraded! *You* don't feel anything. I feel stained, utterly stained. You can't realise, how hideous the last six months seem to me now – every kiss you have given me is tainted in my memory. (ibid. : 35)

როგორც ქალბატონისეული რეპლიკა გვიჩვენებს, პიესის ტექსტში შეიძლება საქმე გვქონდეს არა მხოლოდ კომპოზიციურ ფორმათა გამოყენების ზემოთ ნახსენებ წრიულობასთან, არამედ თავად ტრანსპოზიციის შიგნით არსებულ განმეორებით ტრანსპოზიციასთან და ამით ქვეტექსტის ეფექტის მიღწევასთან (It is an error of taste).

სიუჟეტური თვალსაზრისით შეიძლება ითქვას: თუ ქალბატონ ბერვიკთან საუბრის დროს შეიკრა სიუჟეტური კვანძი იმ გაგებით, რომ იმ ქალბატონმა შესძლო ქალბატონ უინდერმიერის გულში ქმრის მიმართ ეჭვის აღძვრა, მაგრამ ცოლ-ქმარს შორის დიალოგის ფარგლებში ხდება უკვე გახსნილი კვანძის განვითარება (განვითარების პირველი ეტაპი).

L o r d W i n d e r m e r e: ... But don't make chasm after chasm between us. God knows the last few minutes have thrust us wide enough apart. Sit down and write the card.

L a d y W i n d e r m e r e: Nothing in the whole world would induce me.

L o r d W i n d e r m e r e (*crossing the bureau*): Then I will! (*Rings electric bell, sits and writes card.*)

L a d y W i n d e r m e r e: You are going to invite this woman? (*Crossing to him.*)

Lord Windermere: Yes. (ibid. : 38)

აღსანიშნავია, რომ ამ დიალოგის ფარგლებში აღარა გვაქვს კომპოზიციურ ფორმათა ის წრიულობა, რომელიც გვქონდა ქალბატონთა შორის დიალოგში: სიუჟეტური კვანძი უკვე იმდენად შეკრულია, ე.ი. ქალბატონი უინდერმერი უკვე იმდენად დაეჭვებულია, რომ ცოლ-ქმრის მიერ გამოყენებული რეპლიკები პირდაპირ, ყოველგვარი ტრანსპოზიციის გარეშე, გამოხატავენ გახსნილი სიუჟეტური კვანძის ამგვარ განვითარებას. ისმის კითხვა: ხომ არ შეიძლება მივიჩნიოთ, რომ სიუჟეტური კვანძის შეკვრასა და განვითარებას გასაანალიზებელი პიესის ფარგლებში თან ახლავს ენობრივ ფორმათა (უფრო კონკრეტულად - კომპოზიციურ ფორმათა) ურთიერთმიმართების ისეთი დინამიკა, რომელსაც ექნებოდა შემდეგი ეტაპობრივი სტრუქტურა?

უაილდისეულ დრამაში სიუჟეტური კვანძის შეკვრისა და განვითარების მიმანიშნებელ კომპოზიციურ ფორმათა ურთიერთმიმართების დინამიკა:

I ეტაპი: კვანძის შეკვრას წინ უსწრებს კომპოზიციურ ფორმათა ისეთი პირდაპირი ფუნქციით გამოყენება, რომლის ფარგლებში უკვე ისახება ტრანსპოზიციის ნიშნები (გავიხსენოთ ამ თვალსაზრისით თუნდაც მსახურისა და ქალბატონის დიალოგი)



II ეტაპი: კვანძის შეკვრას, რომელიც ხდება ორ ქალბატონს შორის დიალოგის პროცესში, თან ახლავს კომპოზიციურ ფორმათა წრიულად განხორციელებული დინამიკა



III ეტაპი: კვანძი იმდენად შეკრულია, რომ იგი (კვანძი) იწყებს აქტიურ განვითარებას და სწორედ ამაზე მიუთითებს შემდეგი ფაქტი: შელაპარაკებისას ცოლ-ქმარი იყენებს კომპოზიციურ ფორმებს მხოლოდ პირდაპირი ფუნქციით, ყოველგვარი წრიულობისა და თუნდაც მარტივი ტრანსპოზიციის გარეშე.

მაგრამ, ამავე დროს, იკვეთება, ჩვენი აზრით, შინაგანი კავშირიც დრამის როგორც ერთიანი დინამიური სტრუქტურის მქონე ფენომენის ორ შემდეგ ურთიერთდაკავშირებულ ასპექტს შორის: კომპოზიციურ ფორმათა

ურთიერთმიმართების დინამიკა შინაგანად უკავშირდება დრამის სიუჟეტურ დინამიკას. მაგრამ, ამავე დროს, უნდა გავიხსენოთ ისიც, რომ კომპოზიციურ ფორმათა ფუნქციობა ნებისმიერ შემთხვევაში, ანუ იმისგან დამოუკიდებლად, როგორ ხდება ეს ფუნქციობა - პირდაპირი თუ ირიბი ნომინაციის ნიშნით - შინაგანად უკავშირდება მეტყველების თემა-რემატულ სტრუქტურას, რაც მიუთითებს მის შინაგან დროითობაზე (ტემპორალობაზე). ეს კი ნიშნავს, რომ გარდა ზემოთ აღნიშნული ორი დინამიკის ურთიერთკავშირისა, იკვეთება მესამე და, ამავე დროს, წინა ორთან შინაგან კავშირში მყოფი დინამიკა, რადგან ზემოთ აღნიშნული საკუთრივ ენობრივი დროითობა, რაც, როგორც უკვე ვიცით, გარდუვალად უნდა უკავშირდებოდეს დროითობის მეორე, ანუ ეპოქალურ განზომილებას - ქრონოტოპს. შესაბამისად კი, როგორც ვხედავთ, იკვეთება დროითობასთან როგორც შინაგანად ერთიან ფენომენტთან დაკავშირებული სამი სტრუქტურა - სიუჟეტი როგორც შიდადრამატული დრო, შიდაენობრივი დრო და ქრონოტოპული დრო. ბუნებრივია მივიჩნიოთ, რომ ჩვენი ნაშრომის მესამე თავში დროითობის ამგვარ (ტრიადულ) სტრუქტურას მიეცემა შესაბამისი ლინგვოკულტუროლოგიური ინტერპრეტაცია.

მაგრამ, რა თქმა უნდა, ყოველივე ის, რაც ზემოთ ითქვა მოცემული დრამის შინაგან დროითობაზე, უნდა იქნეს დანახული არა მხოლოდ სიუჟეტის ზოგად სტრუქტურაზე დაყრდნობით (ექსპოზიცია, კვანძის შეკვრა და ა.შ.), არამედ იმაზე დაყრდნობითაც, როგორ ვლინდება ეს სიუჟეტი უფრო კონკრეტულად, ანუ სიუჟეტში მონაწილე პერსონაჟთა ქმედებებში. ამასთან დაკავშირებით კი აუცილებელი ხდება გავიხსენოთ ისიც, რაც ეხება თავად პერსონაჟის თემას (მიუხედავად იმისა, თუ საქმე ეხება ეპიკურ ან დრამატულ ნაწარმოებებს): არიან პროტაგონისტები და არიან ე.წ. „მეორეხარისხოვანი“ პერსონაჟები. ეს ნიშნავს, რომ სიუჟეტის სტრუქტურას შეესაბამება პერსონაჟთა სისტემის გარკვეული სტრუქტურაც. როგორია ამ შესაბამისობის ფუნქციური არსი? ეს ის კითხვაა, რომელზეც საბოლოო ანგარიშში პასუხს გავცემთ ჩვენი ნაშრომის შემდეგ თავში, მაგრამ, ამავე დროს, აუცილებლად მიგვაჩნია, რომ მოცემული დრამის პერსონაჟთა სისტემის კონკრეტული სისტემა გამოვლინდება ერთ შემთხვევაში, თუ მივაღწევთ თვალს უკვე შეკრული სიუჟეტური კვანძის განვითარებას.

2. 3. შეკრული კვანძის განვითარება და მარაოს როგორც ვერბალური სიმბოლოს როლი ამ პროცესში

როგორც ზემოთ იქნა აღნიშნული, უაილდისეულ დრამაში „Fan“ (მარაო) ასრულებს სიმბოლურ, უფრო ზუსტად სიმბოლურ-ნომინაციურ ფუნქციას. ბუნებრივია, მის ამ ფუნქციასთან დაკავშირებით გვექნება მსჯელობა - თანაც უფრო გაშლილი სახით - მესამე თავშიც; მაგრამ, სწორედ იმისთვის, რომ ამგვარი მსჯელობა შესაძლებელი იყოს, თავად მარაოს ზემოთ ხსენებული სიმბოლური ფუნქცია დანახულ უნდა იქნეს მოცემულ თავში, ანუ მაშინ, როცა ერთმანეთს ვუკავშირებთ ნებისმიერი დრამატული ტექსტისათვის მნიშვნელოვან ორ შინაარსობრივ მომენტს - სიუჟეტურ დინამიკას და პერსონაჟთა დიალოგით ნაგულისხმევ რეპლიკათა სტრუქტურას. მაგრამ, სწორედ იმისათვის, რომ ხსენებული ანალიზი შესაძლებელი გახდეს, არ არის საკმარისი აღნიშნულ იქნეს მხოლოდ დრამატული სიუჟეტის ზემოთ ხსენებული ეტაპი, ანუ სიუჟეტის უკვე შეკრული კვანძის განვითარების ეტაპი. აუცილებელია, ჰიპოთეტურად მაინც, მიეთითოს, როგორია (მის მთლიანობაში) უაილდისეული დრამის პერსონაჟთა სისტემა მისი შინაგანი იერარქიულობის თვალსაზრისით. სხვანაირად რომ ვთქვათ - და ვთქვათ ისე, რომ დავუკავშიროთ ერთმანეთს უაილდისეული დრამის სამი ჩვენთვის მნიშვნელოვანი ასპექტი, ანუ სიუჟეტი, პერსონაჟთა სისტემა და მარაოს სიმბოლური ნომინაციურობა - პიესის ჩვენული კითხვის ამ ეტაპზე უკვე შეგვიძლია გამოვთქვათ აზრი ზემოთ ხსენებულ იერარქიულობაზე. ვფიქრობთ, უაილდისეული დრამის პერსონაჟთა სისტემა მისი შინაგანი იერარქიულობის თვალსაზრისით გამოიყურება შემდეგნაირად: გვყავს ოთხი პროტაგონისტი (ცოლ-ქმარი, ქალბატონ უინდერმიერის დედა და ქალბატონ უინდერმიერში შეყვარებული მამაკაცი) და ყველა დანარჩენი პერსონაჟი. მაგრამ, რა თქმა უნდა, ამ იერარქიული სტრუქტურის უბრალო და ამავე დროს ჰიპოთეტური დასახელება ვერ იქნება საკმარისი კვლევის იმ ეტაპზე, რომელიც უკავშირდება მარაოს სიმბოლურ ფუნქციას. აუცილებელია იმის თუნდაც ჰიპოთეტური ჩვენებაც, როგორ „ნაწილდება“ მარაოს ზემოთ ხსენებული სიმბოლური ნომინაცია პერსონაჟთა ამგვარ იერარქიაზე (რადგან, ჩვენის აზრით, შეუძლებელია უკვე დრამის სათაურშივე ხაზგასმული სიტყვის - ანუ მარაოს -

სიმბოლურობა არ ახდენდეს გავლენას როგორც სიუჟეტზე, ისე პერსონაჟთა სისტემაზე მთლიანობაში)?

როგორც ზემოთ ნათქვამიდან გამომდინარეობს, აუცილებელი ხდება სიტყვა მარაოს ის სიმბოლური ფუნქცია, რომელიც ჩვენთვის ცხადი ხდება უკვე სათაურში, აღვიქვამთ უფრო ფართოდ და უფრო ღრმად. და, თუ გავითვალისწინებთ, ერთის მხრივ, ჩვენს მიერ აქამდე განვითარებულ ანალიტიკურ მსჯელობას, მეორეს მხრივ კი, ჩვენი კვლევის საბოლოო მიზანს - ანუ მიზანს რომელიც გულისხმობს უაილდისეული დიალოგების ენობრივი განზომილების სრულ გამოვლენას - საჭიროდ მივიჩნევთ დავუკავშიროთ ერთმანეთს შემდეგი კვლევითი ნაბიჯები:

1. რაც შეეხება სიტყვა მარაოს სიმბოლურ მნიშვნელობას, იგი უნდა გამოვლინდეს შემდეგ სამ დონეზე: ა) იმ დონეზე, რომელიც გულისხმობს მის მოცემულობას დრამის სათაურში. და, თუ სრულად გავითვალისწინებთ თავად სათაურს, მაშინ აუცილებელი იქნება აღინიშნოს: სათაურში მარაო ნახსენებია პიესის პროტაგონისტის, ანუ ქალბატონ უინდერმიერის სახელთან ერთად, რაც გარდუვალად უნდა გულისხმობდეს იმას, რომ მისი (მარაოს) ამგვარი, ანუ სიმბოლური მნიშვნელობა, ექვს არ უნდა იწვევდეს თავად სათაურის სტრუქტურულიდან გამომდინარე. როგორც ვხედავთ, უაილდის პიესის ამ სათაურში გაერთიანებულადაა წარმოდგენილი პერსონაჟი როგორც პიროვნება, ანუ პერსონაჟი მისი ადამიანური არსით და არტეფაქტული სინამდვილის ისეთი წარმომადგენელი როგორიცაა მარაო. ეს კი, ჩვენი აზრით, ზოგადი სახით უკვე უნდა მიუთითებდეს ამ ორი სინამდვილისეული მომენტის (ადამიანურისა და არტეფაქტულის) შინაგან ურთიერთკავშირზე. და, რა კი, ჩვენი კვლევა ხორციელდება თანამედროვე ლინგვისტიკის დომინანტური, ანუ ლინგვოკულტუროლოგიური პარადიგმის პოზიციიდან, ამ ორი ხსენებული მომენტის ამგვარი სინთეზი უნდა გულისხმობდეს სწორედ სინამდვილის ენობრივ და კულტურულ ასპექტთა ურთიერთკავშირს. შესაბამისად, გამეორებით, მაგრამ უფრო გაღრმავებული მნიშვნელობით უნდა დაისვას კითხვა რომელიც უკვე დაისვა ჩვენს შესავალში და რომელიც ეხებოდა ოსკარ უაილდის მხატვრულ-ესთეტიკურ პოზიციას;

ბ) მაგრამ ის ფაქტი, რომ პიესის სათაურში საქმე გვაქვს ენობრივ და კულტურულ მომენტთა ამგვარ სინთეზთან, ასევე გარდუვალად უნდა გულისხმობდეს შემდეგს:

მარაო სიმბოლურად უნდა გამოხატავდეს პიესის პროტაგონისტთა შორის განვითარებულ ურთიერთობებს. მაგრამ, იქედან გამომდინარე, რომ საქმე გვაქვს არა ერთ, არამედ სულ მცირე ოთხ პროტაგონისტთან (თუმცა, მათ შორის ყველაზე მნიშვნელოვანია, რა თქმა უნდა, ქალბატონი უინდერმერი), გვაქვს იმის საფუძველიც, რომ ვილაპარაკოთ არა მხოლოდ მარაოს სიმბოლურ-ნომინაციურ ფუნქციაზე, არამედ მის სიმბოლურ-ნომინაციურ ველზეც. და როგორია ამ ველის სტრუქტურა, ანუ - სხვანაირად რომ ვთქვათ - როგორ ყალიბდება ეს სტრუქტურა დრამატული კონფლიქტის განვითარების პროცესში? ეს ის კითხვაა, რომელზეც უნდა გაეცეს პასუხი მარაოს სიმბოლური ფუნქციის კვლევის დასაწყისშივე;

გ) მაგრამ, როგორც ნებისმიერ სხვა დრამაში, ამ დრამაშიც პერსონაჟთა სისტემა მოიცავს არა მხოლოდ პროტაგონისტებს, არამედ ე.წ. „მეორეხარისხოვან“ პერსონაჟთა ქვესისტემასაც. და თუ წინა მოსაზრებიდან გამომდინარე უნდა გველაპარაკნა მარაოს სიმბოლურ-ნომინაციურ ველზე, ხსენებული ქვესისტემის მოცემულობა უნდა გულისხმობდეს შემდეგს: აუცილებელია მარაოს სიმბოლურ-ნომინაციური ველის, როგორც ნომინაციური კატეგორიის, არა მხოლოდ შენარჩუნება, არამედ მისი მნიშვნელობის გაფართოებაც და გაღრმავებაც: ამისათვის კი ხსენებული ველი უნდა დავუკავშიროთ პერსონაჟთა მთელ სისტემას.

მაგრამ იმისათვის, რომ, ერთის მხრივ, ჩვენი ანალიზის პროცესში ბოლომდე გამოჩნდეს მარაოს ზემოთ ხსენებული სიმბოლური ფუნქცია, მეორეს მხრივ კი, მისი ეს ფუნქცია ორგანულად დაუკავშირდეს ტემპორალურობის სიუჟეტურ და ქრონოტოპულ ასპექტებს, საჭიროდ მიგვაჩნია ყველა იმ დრამატული ეპიზოდის მთლიანი ციტირება, რომლის ფარგლებში მარაო ხდება პერსონაჟთა შორის დიალოგური ურთიერთობის ობიექტი - თუმცა, რა თქმა უნდა, ვგულისხმობთ პროტაგონისტთა შორის განხორციელებულ დიალოგებს. პირველ ასეთ ეპიზოდთან საქმე გვაქვს შემდეგ შემთხვევაში:

L a d y W i n d e r m e r e: Will you hold my fan for me, Lord Darlington? Thanks. (*Comes down to him.*)

L o r d W i n d e r m e r e (*crossing to her*): Margaret, what you said before dinner was, of course, impossible?

L a d y W i n d e r m e r e: That woman is not coming here to-night!

L o r d W i n d e r m e r e (R. C.): Mrs. Erlynne is coming here, and if you in any way annoy or wound her, you will bring shame and sorrow on us both. Remember that! Ah, Margaret! Only trust me! A wife should trust her husband!

L a d y W i n d e r m e r e (C): London is full of women who trust their husbands. One can always recognize them. They look so thoroughly unhappy. I am not going to be one of them. (*Moves up.*) Lord Darlington, will you give me back my fan, please? Thanks. ... A useful thing a fan, isn't it? ... I want a friend to-night, Lord Darlington; I didn't know I would want one so soon. (ibid. : 46)

როგორც ვხედავთ, მარაო ნახსენებია ისეთ კონტექსტში, რომელიც თავისი შინაარსით ახდენს, შეიძლება ითქვას, უაილდისეული დრამის მთელი პრობლემატიკის „სინთეზირებას“, რის პირდაპირ დადასტურებასაც წარმოადგენს ქალბატონ უინდერმიერის სიტყვები: „Lord Darlington, will you give me back my fan, please? Thanks. ... A useful thing a fan, isn't it?“ თუ დავუკვირდებით დიალოგში ჩასმულ ამ ფრაზას, დავინახავთ შემდეგს: როგორც ჩანს ქალბატონს უკვე ეპარება ეჭვი საკუთარ ქმარში, თორემ, სხვა შემთხვევაში იგი არ მიმართავდა ლორდ დარლინგტონს მსგავსი თხოვნით და ამ თხოვნის შესრულებას არ დაუკავშირებდა მარაოს;

2. მაგრამ, რა თქმა უნდა, ჩვენი კვლევის ლინგვოკულტუროლოგიური მიზანი მთელი სისრულით მიღწეული იქნება მხოლოდ შემდეგ შემთხვევაში, თუ ზემოთ ხსენებული სიმბოლურ-ნომინაციური ველი დაუკავშირდება - როგორც სტრუქტურულად, ისე შინაარსობრივად - კვლევის ტემპორალურ განზომილებას (ანუ იმ განზომილებას, რომელიც აქამდე ჩატარებული კვლევის ფარგლებში გულისხმობდა ტემპორალობის საკუთრივ ენობრივ, ქრონოტოპულ და სიუჟეტურ ასპექტებს).

რა თქმა უნდა, ყოველივე ზემოთ ნათქვამის ბოლომდე განხორციელება შესაძლებელი იქნება ჩვენი ნაშრომის მესამე თავში, როცა შესაძლებელი გახდება უკვე მოპოვებულ ანალიტიკურ შედეგთა ლინგვოკულტუროლოგიური შეჯამება. მაგრამ, იქედან გამომდინარე, რომ მოცემული თავის ფარგლებში მივყევით დრამატული

სიუჟეტის ეტაპობრივ სტრუქტურას, უკვე საჭირო იყო ხსენებულ ტემპორალურ და ნომინაციურ ასპექტთა ერთიანობის აღნიშვნა.

3.თუმცა, ამავე დროს, სწორედ ზემოთ ხსენებული ურთიერთკავშირის თვალსაზრისით აუცილებლად მიგვაჩნია აღნიშნოს შემდეგიც: თუ ვლაპარაკობთ მარაოს სიმბოლურ-ნომინაციურ ფუნქციაზე და დრამის პერსონაჟული სტრუქტურიდან გამომდინარე ვლაპარაკობთ აგრეთვე იგივე მარაოს სიმბოლურ-ნომინაციურ ველზე, ასევე, ჩვენი აზრით, აუცილებელი ხდება ვილაპარაკოთ ხსენებული ველის დინამიურ ხასიათზე. რა იძლევა ამგვარი - ანუ რიგით მესამე - ნაბიჯის საფუძველს? რა თქმა უნდა, ის, რომ დრამის პერსონაჟული სისტემის ზემოთ აღნიშნული სტრუქტურა, ანუ ის ფაქტი, რომ ეს სისტემა შინაგანად დიქტომიურია და შედგება პროტაგონისტული და არაპროტაგონისტული სეგმენტებისაგან, ლოგიკურად გულისხმობს, რომ ხსენებული დიქტომიურობა ვლინდება სიუჟეტური ხაზის განვითარების პროცესში. შესაბამისად უნდა ვილაპარაკოთ მარაოს არა უბრალოდ სიმბოლურ-ნომინაციურ ველზე, არამედ ამ ველის შინაგან დინამიკაზეც, ეს დინამიკა კი უნდა დავუკავშიროთ დრამატული სიუჟეტის განვითარებას.

რა თქმა უნდა, ჩვენი ანალიზის საბოლოო და ძირითად მიზანს წარმოადგენს ტემპორალურობისა და სიმბოლურობის ისეთი ლინგვოკულტუროლოგიური სინთეზი, რომლის ფარგლებში განხორციელებული იქნებოდა ჩვენი მეთოდოლოგიით ნაგულისხმევი ინტერდისციპლინარულობისა და ლინგვისტურად ცენტრირებულობის სინთეზი. ეს სინთეზი კი, ბუნებრივია, თავისი საბოლოო ფორმა-შინაარსით უნდა განხორციელდეს მესამე დამასრულებელ თავში. მაგრამ, რა თქმა უნდა, ასევე ბუნებრივია ითქვას, რომ მესამე თავის დამასრულებელი სინთეზი ვერ შედგება, თუ ტემპორალურობისა და სიმბოლურობის ზემოთ ხსენებული ურთიერთკავშირი არ იქნება აღქმული და „დაფიქსირებული“ უკვე პიესის კითხვის პროცესში - ანუ სწორედ იმ პროცესში, რომელიც ხორციელდება მეორე თავში და, რომლის განხორციელებისას მივყვებით პიესის სიუჟეტს.

როგორც ზემოთ ითქვა, ჩვენს მიერ განხორციელებულ ანალიზთა შემაჯამებელ ლინგვოკულტუროლოგიურ სინთეზს უნდა ველოდოთ მესამე თავში. მაგრამ, ჩვენი აზრით, ხსენებული სინთეზი ვერ შედგება იმ შემთხვევაში, თუ მისი თეორიულ-

მეთოდოლოგიური საფუძველი გარკვეული მოდელის სახით არ იქნება გააზრებული და ფორმულირებული უკვე წინასწარ, ანუ პიესის სიუჟეტურად განპირობებული კითხვის დროს. ხსენებული მოდელი კი გამოიყურება შემდეგნაირად: შეუძლებელია და, ალბათ, არც იქნებოდა გამართლებული ისეთივე სისრულით გაგვეანალიზებინა ე.წ. „მეორეხარისხოვან“ პერსონაჟთა დიალოგური რეპლიკები, როგორითაც უკვე გაანალიზებული გვაქვს პროტაგონისტთა რეპლიკები (ყოველ შემთხვევაში, დაწყებული გვაქვს ასეთი ანალიზი). შედეგად ამგვარმა ანალიზმა მოგვცა რეპლიკათა ენობრივი სტრუქტურის შემდეგი დინამიურ-წრიული მოდელი. (იხ. გვ 50)

მიგვაჩნია, რომ ზემოთ მოყვანილი ჩვენი მოდელი მთლიანად უნდა იქნეს შენარჩუნებული იმიტომ, რომ თავისი წრიულობით იგი არა მხოლოდ ასახავს რეპლიკათა საკუთრივ ენობრივ და დინამიურ ურთიერთმიმართებას, არამედ თავისი სრული მნიშვნელობით (შეიძლება ითქვას, თავისი სიუჟეტური სემანტიკით) აღემატება მას იმიტომ, რომ შინაგანად უკავშირდება პიესის სიუჟეტურ დინამიკას. მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს ხსენებული მოდელის კონსტრუირების შემდეგი მომენტიც: იმ სახით, რომლითაც იგი იქნა ჩვენს მიერ აგებული, იგი მიუთითებდა ორ პროტაგონისტს, სახელდობრ ცოლ-ქმარს შორის იმ ურთიერთობის განვითარებაზე, რომელიც ხდებოდა სიუჟეტური კვანძის შეკვრის დროს. ვფიქრობთ, საჭიროა როგორც ხსენებული მოდელის წრიულობის, ისე მისი იმ ასპექტის შენარჩუნებაც, რომლის მიხედვით იგი ასახავს პროტაგონისტთა შორის ურთიერთობის განვითარების მომენტს - თუმცა, არც ის უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ხსენებული ორი პროტაგონისტის გარდა „მოგვეპოვება“ კიდევ ორი - ლორდი დარლინგტონი და ქალბატონი ირლინი (ანუ ქალბატონ უინდერმიერის დედა). ეს კი საბოლოო ანგარიშში უნდა ნიშნავდეს შემდეგს: წრიულ მოდელს შევუნარჩუნებთ მთლიანად პროტაგონისტებს, ამავე დროს კი თვით ამ წრიულობას შევავსებთ ხსენებულ დანარჩენ პროტაგონისტთა „ხარჯზე“. რაც შეეხება ე.წ. „მეორეხარისხოვან“ პერსონაჟებს, მათი ურთიერთობრივი დინამიკა მხედველობაში იქნება მიღებული იმდენად, რამდენადაც იგი მოახდენს გავლენას ჩვენი წრიული მოდელის დინამიურ სტრუქტურაზე.

როგორც ვხედავთ, მარაოზე ჩვენმა დაკვირვებამ გამოკვეთა ჩვენი კვლევის პროცესისათვის მნიშვნელოვანი ორი კონცეპტი - თავად მარაოს სიმბოლურ-ნომინაციური ფუნქცია და მისი ამ ფუნქციის შესაბამისი სიმბოლურ-ნომინაციური ველის კონცეპტიც. გამოიკვეთა ის ფაქტიც, რომ შინაგანი კავშირი ამ ორ კონცეპტს შორის უნდა იქნეს უშუალოდ დაკავშირებული დრამის ორ ასპექტთან - პერსონაჟული სისტემის ზემოთხსენებულ დიქტომიზაციასთან და დრამის სიუჟეტურ დინამიკასთან, რაც, რა თქმა უნდა, გახდება ხსენებული ველის დინამიზაციის საფუძველი - ველის ამგვარი დინამიზაცია კი ერთდროულად უნდა დაუკავშირდეს ზემოთ ხსენებულ ორივე ფაქტორს.

რა თქმა უნდა, პროტაგონისტთა ზემოთ ხსენებული ოთხეულის შედარება ე.წ. „მეორეხარისხოვან“ პერსონაჟთა „ქვესისტემასთან“ იძლევა ისეთ შედეგს, რომ შეუძლებელი ხდება ყოველი დიალოგის ერთნაირი სიზუსტით გაანალიზება. შესაბამისად კი - თუ გვსურს დავინახოთ ზემოთ ხსენებული დინამიური სიმბოლურ-ნომინაციური ველი, გამართლებული იქნება „მეორეხარისხოვან“ პერსონაჟებს შორის წარმოებულ დიალოგთა შორის გამოვყოთ დიალოგები შემდეგი ნიშნის მიხედვით: მათ ფარგლებში უნდა გამოკვეთილად იხატებოდეს დამოკიდებულება პროტაგონისტთა მიმართ. ამ შემთხვევაში კი უნდა დასმული იქნეს კითხვა: ემთხვევა მათ მიერ გამოთქმული სოციალურ-კულტურული მოსაზრებები იმ მოსაზრებებს, რომლებსაც თავიანთ რეპლიკებში გამოხატავენ პროტაგონისტები თუ, პირიქით, უპირისპირდება მათ? თუ შევეცდებით დავამყაროთ ამგვარი კავშირი პერსონაჟთა სისტემის ამ ორ „ქვესისტემას“ შორის, მოგვეცემა იმის საფუძველიც, რომ წარმოვადგინოთ ზემოთ ხსენებული სიმბოლურ-ნომინაციური ველი დინამიური სახით.

რა თქმა უნდა, მარაოს სიმბოლურ ფუნქციაზე და, რაც მთავარია, მის ამ ფუნქციაზე დაფუძნებულ სიმბოლურ-ნომინაციურ ველზე ჩვენი კვლევისათვის გადამწყვეტი ლინგვოკულტუროლოგიური თვალსაზრისით ვიმსჯელებთ ნაშრომის შემდგომ თავში. მაგრამ, რაკი დრამის ტექსტობრივმა ანალიზმა უკვე აუცილებელი გახადა ამ თემის ჩვენს ანალიზში შემოტანა, საჭიროდ მიგვაჩნია - რა თქმა უნდა, გაშლილი სახით ამ თემის ლინგვოკულტუროლოგიური ასპექტის ექსპლიცირების გარეშე - სქემატურად მაინც შევეხოთ ხსენებულ თემას.

რას შეეხება მარაოს სიმბოლურ ფუნქციას, ნ. მატარაძის ნაშრომის მიხედვით მარაოს ზემოთ ხსენებული სიმბოლური ფუნქცია აგებული უნდა იქნეს შემდეგი სქემის მიხედვით:

„სიტყვა → დეტალი → სიმბოლო“ (მატარაძე 2005 : 9).

ამ სქემის მიხედვით (რომელიც გაშლილი და ლინგვოკულტუროლოგიურად მნიშვნელოვანი თვალსაზრისით თემატიზირებული იქნება მესამე თავში) ნებისმიერი სიტყვა ამა თუ იმ ტექსტის ფარგლებში - თუ იგი კონტექსტთან დაკავშირებით გამეორებული იქნება - შეიძლება გარდაიქმნას ჯერ კონტექსტუალური მნიშვნელობის დეტალად, საბოლოოდ კი - ხსენებული კონტექსტუალური მნიშვნელობის მაქსიმალურად წარმომადგენელ სიმბოლოდ. იქედან გამომდინარე კი, რომ მარაო ამგვარი მნიშვნელობით ფიგურირებს უკვე დრამის სათაურში, აუცილებელი ხდება მიენიჭოს მას ზემოთ ხსენებული სქემით ნაგულისხმევი ფუნქციები.

რაც შეეხება იგივე მარაოს სიმბოლურ-ნომინაციურ ველს, რომლის შინაგანი კავშირი დრამატულ დიალოგთა ტემპორალურ ასპექტთან ბოლომდე გახსნილი იქნება აგრეთვე მესამე თავში. რაკი მარაო მისი უშუალოდ დასახელებისა და მასზე საუბრის შემთხვევაში ცხადად ავლენს თავის სიმბოლურ ფუნქციას, მაგრამ, ამავე დროს, მას ასევე აქვს შორს მიმავალი, ანუ საბოლოო ანგარიშში ყველა პერსონაჟთან დაკავშირებული სიმბოლური ფუნქცია. უკვე ამ ეტაპზე გამართლებული იქნება შემდეგი: მარაოს სიმბოლური მნიშვნელობის მთლიანად გათვალისწინებით ვილაპარაკოთ მის სიმბოლურ-ნომინაციურ ველზე, ხოლო ამ ველის ცენტრად მივიჩნიოთ მისი ტექსტში გამოჩენის პირველი „ვარიანტი“, ხოლო ჩვენს მიერ პოსტულირებული მისი ზოგადი ფუნქციობა - ანუ ფუნქციობა ე.წ. „მეორეხარისხოვან“ პერსონაჟებს შორისაც - მივიჩნიოთ ხსენებული ველის პერიფერიად.

D u m b y (*coughs slightly and smooths his hair*): She's a Mrs Erlynne.

L a d y P l y m d a l e: That woman!

D u m b y: Yes; that is what every one calls her.

L a d y P l y m d a l e: How very interesting! How intensely interesting! I really must have a good stare at her. (*Goes to door of ball-room and looks in.*) I have heard the most shocking things about her. They say she is ruining poor Windermere. And Lady Windermere, who goes in for being so proper, invites her! How extremely amusing! It takes a thoroughly good woman to do a thoroughly stupid thing. You are to lunch there on Friday!

D u m b y: Why?

L a d y P l y m d a l e: Because I want you to take my husband with you. He has been so attentive lately, that he has become a perfect nuisance. Now, this woman is just the thing for him. He'll dance attendance upon her as long as she lets him, and won't bother me. I assure you, women of that kind are most useful. They form the basis of other people's marriages. (ibid. : 49-50)

რა თქმა უნდა, ამ შემთხვევაშიც საჭიროა ანალიზის პროცესში დავუკავშიროთ ერთმანეთს ტემპორალობის ჩვენს მიერ გამოყოფილი სამი ასპექტი - საკუთრივ ენობრივი, ქრონოტოპული და სიუჟეტური. სწორედ ამ მიზნით უნდა გავაანალიზოთ ქალბატონ ფლაიმდეილის რეპლიკური სტრუქტურა. ხსენებული სტრუქტურა კი გამოიყურება შემდეგნაირად:

ა) საკუთრივ ენობრივი თვალსაზრისით ხსენებული ქალბატონის რეპლიკებში დომინირებს ისეთი კომპოზიციური ფორმა, როგორიცაა შეტყობინება და დომინირებს იმ სიუჟეტური დატვირთვით, რომელიც გულისხმობს უკვე შეკრული კვანძის განვითარებას. ეს განვითარება კი გულისხმობს შემდეგს: ხსენებული ქალბატონი არავითარ შეფასებას არ გამოთქვამს ქალბატონ ირლინის მიმართ, მაგრამ გამოთქვამს მისით დაინტერესებას (I really must have a good stare at her.). როგორც ენობრივი, ისე სიუჟეტური თვალსაზრისით აღსანიშნავია ის, რომ თავის ამ ინტერესებს იგი ერთდროულად უკავშირებს პროტაგონისტებს - ბატონ უინდერმიერსა და ქალბატონ უინდერმიერს. ამავე დროს კი ვხედავთ, რომ ეს ინტერესი ატარებს არა მხოლოდ სიუჟეტურ, არამედ ასევე ქრონოტოპულ ხასიათს: And Lady Windermere, who goes in for being so proper, invites her! როგორც ვხედავთ, ამ ქალბატონისთვის გაუგებარია როგორ შეიძლება ხდებოდეს, რომ ქალი იწვევდეს სტუმრად ისეთ მეორე ქალს, რომელიც - როგორც ამბობენ - ცდილობს დაისაკუთროს

მისი ქმარი. ამავე დროს კი იგივე შეტყობინების ფორმით დახასიათებულია ქალბატონი უინდერმიერი: And Lady Windermere, who goes in for being so proper, invites her! თუ დავინახავთ, ამ დიალოგის ტემპორალურ სტრუქტურას ერთდროულად, საკუთრივ ენობრივ, სიუჟეტურ და ქრონოტოპულ ასპექტთა ერთიანობაში, მაშინ მოგვეცემა იმის საშუალებაც, რომ დავინახოთ ამ რეპლიკურ სტრუქტურაში უკვე გამოკვეთილი მარაოს სიმბოლურ-ნომინაციური ველის ნიშანი. ისმის კითხვა იმის თაობაზე, როგორ შეესაბამება ქალბატონ უინდერმიერის თვითშეფასება (ვგულისხმობთ თვითშეფასებას, რომელსაც იგი გამოთქვამს პროტაგონისტთა ოთხეულის ფარგლებში) საზოგადოების მხრიდან გამჟღავნებულ შეფასებას. როგორც ვხედავთ, ეს შეფასება ჯერჯერობით ბოლომდე გამოკვეთილი არ არის. იგი (ეს შეფასება) გამოხატავს მხოლოდ კითხვას, დაკავშირებულს ქალბატონ უინდერმიერის სოციალურ-მორალური პოზიციის შესახებ.

თუ გავიხსენებთ პიესის იმ ეპიზოდს, რომლის ფარგლებში უკვე გამოიკვეთა მარაოს სიმბოლური ფუნქცია - რა თქმა უნდა, მარაოსეული ველის ცენტრის სახით - გვექმნება იმის საფუძველი, რომ ქალბატონ ფლამდეილის რეპლიკათა შინაარსში დავინახოთ იგივე მარაოს სიმბოლური ფუნქციის ანარეკლი, შესაბამისად კი მარაოს სიმბოლური ველის პერიფერიული, თუმცა სავსებით რეალური ფუნქცია.

L o r d D a r l i n g t o n: I couldn't! A man can't tell these things about another man! But if I had known he was going to make you ask her here to-night, I think I would have told you. That insult, at any rate, you would have been spared.

L a d y W i n d e r m e r e: I did not ask her. He insisted on her coming – against my entreaties – against my commands. Oh! The house is tainted for me! I feel that every woman here sneers at me as she dances by with my husband. What have I done to deserve this? I gave him all my life. He took it – used it – spoiled it! I am degraded in my own eyes, and I lack courage – I am a coward! (*Sits down on sofa.*)

L o r d D a r l i n g t o n: If I know you at all, I know that you can't live with a man who treats you like this! What sort of life would you have with him? You would feel that he was lying to you every moment of the day. You would feel that the look in his eyes was false, his voice false, his touch false, his passion false. He would come to you when he was weary of

others; you would have to comfort him. He would come to you when he was devoted to others; you would have to charm him. You would have to be to him the mask of his real life, the cloak to hide his secret. (ibid. : 50)

ორ პროტაგონისტს ქალბატონ უინდერმიერსა და ლორდ დარლინგტონს შორის განვითარებული მოცემული ეს დიალოგი უკვე იძლევა იმის საშუალებას, რომ, ერთის მხრივ, კვლავაც ვილაპარაკოთ მარაოს სიმბოლურ ფუნქციაზე, მეორეს მხრივ კი, რაკი მარაოს სიმბოლური ველის ფუნქციური ცენტრი ჩნდება და ვითარდება სწორედ პროტაგონისტთა შორის, დავუკავშიროთ ამ დიალოგის რეპლიკური სტრუქტურა ამ რეპლიკათა როგორც სიუჟეტურ, ისე საკუთრივ ენობრივ ტემპორალობას, რა თქმა უნდა, სამივე ამ მომენტის ურთიერთდაკავშირებით. შესაბამისად, ეს ჩვენი კომენტარი შეიძლება დავყოთ სამ ასპექტად:

ა) რაც შეეხება მარაოს ზემოთ აღნიშნული სიმბოლური ფუნქციის გაშლან-განვითარების მომენტს, წინა კომენტარის ფარგლებში ერთმანეთს დაემთხვა ორი კონტექსტუალური მომენტი - ქალბატონმა დარლინგტონს თხოვა მოეწოდებინა მისთვის მარაო და ამავე დროს თხოვა, გაეწია მისთვის მეგობრობა მომავალი სტუმრობის დროს. ამგვარად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ეს ორი თხოვნა ერთიდაიგივეს ნიშნავდა და თხოვნის ამ იგივეობას კი, რა თქმა უნდა, ქმნის მარაოს ჩვენს მიერ უკვე ხსენებული სიმბოლური ფუნქცია;

ბ) რაც შეეხება სიუჟეტის განვითარებით ნაკარნახევ ტემპორალურ ასპექტს: იქედან გამომდინარე, რომ საქმე გვაქვს უკვე შეკრული კვანძის განვითარებასთან, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ რეპლიკათა შინაარსს განსაზღვრავს სწორედ ხსენებული სიუჟეტური მომენტი: ქალბატონს უკვე შეეპარა ეჭვი ქმრის ერთგულებაში და ამიტომაც იმ ქალბატონის იმ საღამოს მოსვლა მიაჩნია საშინელ და აუტანელ (monstrous, unbearable) ფაქტად. რაც შეეხება ლორდ დარლინგტონს, იგი ფრთხილად, მაგრამ მაინც ცდილობს გაუმყაროს ქალბატონს ზემოთ ხსენებული ეჭვი;

გ) რაც შეეხება რეპლიკათა საკუთრივ ენობრივ ასპექტს, ამ შემთხვევაში, როგორც ჩანს, შეგვიძლია მთლიანად დავეყრდნოთ ჩვენს მიერ ზემოთ მოცემულ სქემას რეპლიკათა წრიული სტრუქტურის შესახებ და ვთქვათ, რომ პერსონაჟები იყენებენ

წრიული სტრუქტურის მესამე ვარიანტს, კერძოდ კომპოზიციურ ფორმათა პირდაპირ, ანუ არატრანსპოზიციულ ფორმებს.

ლორდი დარლინგტონი: That insult, at any rate, you would have been spared.

ქალბატონი უინდერმერი: He insisted on her coming – against my entreaties – against my commands და ა.შ.

საინტერესოა იმის აღნიშვნაც, რომ ქალბატონი იყენებს შეტყობინების არატრანსპოზიციულ ფორმას მაშინაც კი, როცა იგი ასე აღელვებულია. ამით კი, როგორც ვხედავთ, დასტურდება ჩვენს მიერ ზემოთ ფორმულირებული წრიული სქემის ადეკვატურობა.

მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ის, რაც ზემოთ ითქვა რეპლიკათა ხსენებული სამი ასპექტის შესახებ და, რამაც, როგორც ჩვენ ვფიქრობთ, დაადასტურა ჩვენი მოსაზრება ამ სტრუქტურათა სამი ასპექტის შინაგანი ერთიანობის შესახებ, არსებობს არა სტატიკურად, არამედ დინამიურად. ამ დინამიურობას დრამის სიუჟეტური განვითარების დროს განსაზღვრავს, რა თქმა უნდა, პირველ რიგში, სწორედ ტემპორალობის სიუჟეტური ასპექტი. ეს სიუჟეტური ასპექტი კი, როგორც ვიცით, ემთხვევა იმ დრამატულ პერიოდს, რომელსაც აღვიქვამთ როგორც შეკრული კვანძის განვითარებას. ნათქვამის დასადასტურებლად კი შეგვიძლია მოვიყვანოთ ორ ხსენებულ პერსონაჟს შორის განვითარებული დიალოგი, რომელიც უშუალოდ მოსდევს წინა დიალოგს:

L a d y W i n d e r m e r e: You are right – you are terribly right. But where am I to turn? You said you would be my friend, Lord Darlington. – Tell me, what am I to do? Be my friend now.

L o r d D a r l i n g t o n: Between men and women there is no friendship possible. There is passion, enmity, worship, love, but no friendship. I love you - -

L a d y W i n d e r m e r e: No, no! (*Rises.*)

L o r d D a r l i n g t o n: Yes, I love you! You are more to me than anything in the whole world. What does your husband give you? Nothing. Whatever is in him he gives to this wretched woman, whom he has thrust into your society, into your home, to shame you before every one. I offer you me life - - (ibid. : 51)

რატომ იყო საჭირო და საინტერესო ამ დიალოგის ციტირება?

პასუხი ასეთია: მიუხედავად იმისა, რომ რეპლიკათა ავტორები, ბუნებრივია, იმყოფებიან მათთვის ბუნებრივ ემოციათა ტყვეობაში, განაგრძობენ თავიანთი გამონათქვამების არატრანსპოზიციული შეტყობინების ფორმით გადმოცემას. ზემოთ წარმოდგენილი ფრაგმენტის იგივე სამი ასპექტის მიხედვით გაანალიზებით შეიძლება გამოვიტანოთ შემდეგი დასკვნა:

ა) პირველ რიგში უნდა ითქვას, რომ თუმცა ამ რეპლიკურ კონტექსტში არც ერთხელ არ არის ნახსენები მარაო, იგი განაგრძობს თავისი სიმბოლური ფუნქციის შესრულებას და, როგორც ჩანს, სხვანაირად ვერც იქნებოდა. იმიტომ, რომ, როგორც ითქვა, მარაოს სიმბოლურობა შინაგანად უკავშირდება რეპლიკათა ტემპორალურ სტრუქტურას;

ბ) ის ფაქტი, რომ ვიმყოფებით შეკრული სიუჟეტური კვანძის განვითარების მომენტში, დასტურდება როგორც ლორდ დარლინგტონის, ისე ქალბატონ უინდერმიერის რეპლიკებით, რომლებშიც დარლინგტონი ცდილობს გაუმყაროს ქალბატონს ქმრისადმი უნდობლობა (Whatever is in him he gives to this wretched woman, ... to shame you before every one.). რაც შეეხება ქალბატონის რეპლიკას, იგი უკვე იმდენად ენდობა დარლინგტონს, რომ სურს მისგან მიიღოს რჩევა თავის შესაძლო ქცევასთან დაკავშირებით (But where am I to turn?);

გ) და, რაც მთავარია, ჩვენი მეთოდოლოგიის ლინგვისტურად ცენტრირებულობის თვალსაზრისით ისევ და ისევ დასტურდება ჩვენი მოსაზრება რეპლიკათა წრიული სტრუქტურის შესახებ. პროტაგონისტები განაგრძობენ რეპლიკების გამოთქმას არატრანსპოზიციური შეტყობინების ფორმით.

როგორც უკვე ვიცით, ტემპორალობა დრამატულ დიალოგებში არსებობს - როგორც იმპლიციტურად, ისე ექსპლიციტურადაც - და არა მხოლოდ სიუჟეტური და საკუთრივ ენობრივი, არამედ ქრონოტოპული თვალსაზრისითაც, თუმცა ერთი განსხვავებით: ტემპორალობის პირველი ორი ფორმა - სიუჟეტური და საკუთრივ ენობრივი - მუდამ და გარდუვალად მოცემულია ტექსტის „ზედაპირზე“, ანუ ექსპლიციტურად. მაგრამ, რაც შეეხება ტემპორალობის ქრონოტოპულ ასპექტს, იგი, როგორც წესი, „მოქმედებს“, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ტექსტის ქვეტექსტური სიღრმიდან. ამ შემთხვევაში კი ტემპორალობის ეს ასპექტი თითქოსდა ტოვებს

არსებობის თავის ჩვეულებრივ ფორმას და ცხადად ავლენს თავს დარლინგტონის შემდეგ გამონათქვამში: Between men and women there is no friendship possible. There is passion, enmity, worship, love, but no friendship.

როგორც ვხედავთ, ეს რეპლიკა ატარებს ცხადად ქრონოტოპულ ხასიათს ე.ი. ასახავს, იმ ეპოქას და იმ საზოგადოებას, რომელსაც უშუალოდ ეკუთვნის დარლინგტონი.

შემდეგი ფრაგმენტი კი - მიუხედავად მისი გარდუვალად რეპლიკური წარმოშობისა - დარლინგტონის გამონათქვამი აღიქმება უკვე როგორც მონოლოგი - იმდენად გაჯერებულია იგი მისი პირადი გრძნობებით:

L o r d D a r l i n g t o n: My life – my whole life. Take it, and do with it what you will. ... I love you – love you as I have never loved any living thing. From the moment I met you I loved you, loved you blindly, adoringly, madly! You did not know it then – you know it now! Leave this house to-night. I won't tell you that the world matters nothing, or the world's voice, or the voice of society. They matter a great deal. They matter far too much. But there are moments when one has to choose between living one's own life, fully, entirely, completely – or dragging out some false, shallow, degrading existence that the world in its hypocrisy demands. You have that moment now. Choose! Oh, my love, choose. (ibid. : 51)

მაგრამ, მიუხედავად ამ რეპლიკის ამგვარი მონოლოგურობისა, იგი მაინც წარმოადგენს კომპოზიციურ ფორმა-შეტყობინების პირდაპირი დანიშნულებით გამოყენების ჯაჭვს. როგორც ვხედავთ, მარაო იმპლიციტურად კვლავ განაგრძობს თავის სიმბოლურ ქმედებას. იმის შემდეგ, რაც ქალბატონმა სთხოვა დარლინგტონს რომ მიეწოდებინა ქმრის მიერ მისთვის საჩუქრად მირთმეული მარაო, დარლინგტონმა დაიჯერა, რომ გრძნობების მის ამგვარ ამოფრქვევას შეეძლო მისთვის წარმატების მოტანა.

ბუნებრივია ჩვენი კვლევითი კონტექსტის გათვალისწინებით საინტერესოა ქალბატონის ის რეპლიკა, რომელიც მეტყველებს მის შინაგანად რთულ მდგომარეობაზე: მას თითქმის სჯერა დარლინგტონის, მაგრამ ამავე დროს არ უნდა დაკარგოს ქმრისადმი ნდობაც ბოლომდე:

L a d y W i n d e r m e r e: I am afraid of being myself. Let me think. Let me wait! My husband may return to me. (ibid. : 52)

სწორედ ქალბატონის ამგვარი შინაგანი მდგომარეობის საპასუხოდ დარლინგტონი კარგავს ყოველგვარ იმედს და აცხადებს იმის შესახებ, რომ ამგვარი უიმედობის გამო ტოვებს ინგლისსაც კი:

L o r d D a r l i n g t o n: To-morrow I leave England. This is the last time I shall ever look on you. You will never see me again. For one moment our lives met – our souls touched. They must never meet or touch again. Good-bye, Margaret. (*Exit.*) (ibid. : 52)

ამ შემთხვევაში კი აღსანიშნავია შემდეგი ფაქტი: მიუხედავად დარლინგტონის უკიდურესად ემოციური შინაგანი მდგომარეობისა, გრძელდება მის მიერ კომპოზიციურ ფორმა-შეტყობინების არატრანსპოზიციულად გამოყენება.

იმის შემდეგ, როცა ვიმსჯელებთ ორ პროტაგონისტს შორის წარმართულ დიალოგზე და დავინახეთ ამ დიალოგის შინაარსობრივ სტრუქტურაში, ერთის მხრივ, მარაოს სიმბოლური ფუნქცია, მეორეს მხრივ კი, ტემპორალობის სიუჟეტურ, ქრონოტოპულ და საკუთრივ ენობრივ ასპექტთა ურთიერთმიმართება, შეგვიძლია მივმართოთ უკვე დიალოგს ისეთ ორ „მეორეხარისხოვან“ (ე.ი. არაპროტაგონისტ) პერსონაჟებს შორის, როგორებიცაა ქალბატონი ბერვიკი და ბატონი ჰოპერი. მაგრამ, სანამ შევუდგებით მათ შორის დიალოგის კომენტირებას, საჭიროა ვიმსჯელოთ ქალბატონ ბერვიკის იმ რეპლიკაზე რომელიც მიმართულია ქალბატონ უინდერმერისადმი და, რომელიც ასრულებს შუალედურ როლს იმ გაგებით, რომ ეს ვეღარ აღიქმება რეპლიკად ვერც პროტაგონისტთა შორის და ვერც მხოლოდ არაპროტაგონისტთა შორის.

D u c h e s s o f B e r w i c k: Dear Margaret, I've just been having such a delightful chat with Mrs. Erlynne. I am so sorry for what I said to you this afternoon about her. Of course, she must be all right if *you* invite her. A most attractive woman, and has such sensible views on life. Told me she entirely disapproved of people marrying more than once, so I feel quite safe about poor Augustus. Can't imagine why people speak against her. It's those horrid

nieces of mine – the Saville girls – they're always talking scandal. Still, I should go to Homburg, dear, I really should. She is just a little too attractive. (ibid. : 52-53)

ეს რეპლიკა ჩვენთვის საინტერესოა იმიტომ, რომ წარმოადგენს ქალბატონ ირლინის არაპირდაპირ, მაგრამ ამავე დროს როგორც ფიზიკურ, ისე მორალურ დახასიათებას. როგორც ვხედავთ, ამ შემთხვევაში წინა პლანზე გამოდის უკვე რეპლიკით გამოთქმული აზრის ქრონოტოპული ასპექტი. ქალბატონ ბერვიკს აღელვებს ერთდროულად საკუთარი ქალიშვილისა და, ამავე დროს, საკუთარი ბედიც. მართალია, მისი სიტყვით ირლინი ძალიან მომხიზვლელია, მაგრამ მას (ანუ ბერვიკს) შეუძლია მშვიდად იყოს თავისი ქმრის ქცევის თვალსაზრისით, რადგან ხსენებული ირლინი არ იწონებს ცოლ-ქმარს შორის ურთიერთობის შეწყვეტას ანუ მათ გაყრას და, შესაბამისად, მამაკაცის მეორედ დაქორწინებას. რაც შეეხება ამ რეპლიკის საკუთრივ ენობრივ მხარეს, იგი წარმოადგენს ორი კომპოზიციური ფორმის - აღწერა-დახასიათებისა და შეტყობინების ურთიერთმონაცვლეობას: A most attractive woman, and has such sensible views on life და ა.შ.

რაც შეეხება რეპლიკათა გაცვლა-გამოცვლას ქალბატონ ბერვიკსა და ჯერ ბატონ ჰოპერს, შემდეგ კი ბერვიკსა და მის ქალიშვილს შორის, ეს გაცვლა-გამოცვლა მთლიანად ადასტურებს დრამატულ დიალოგთა იმ ქრონოტოპულ კონტექსტს, რომელიც საბოლოო ანგარიშში მეტყველებს მხოლოდ ერთზე: ადამიანთა ურთიერთობის პრაგმატულ ასპექტზე. მაგრამ, რა თქმა უნდა, უნდა დავუბრუნდეთ დიალოგს პროტაგონისტებს შორის - ამ შემთხვევაში ქალბატონ ირლინსა და ლორდ უინდერმიერს შორის:

M r s. E r l y n n e: Charming ball it has been! Quite reminds me of old days. (*Sits on sofa.*) And I see that there are just as many fools in society as there used to be. So pleased to find that nothing has altered! Except Margaret. She's grown quite pretty. The last time I saw her – twenty years ago, she was a fright in flannel. Positive fright. I assure you. The dear Duchess! And that sweet Lady Agatha! Just the type of girl I like! Well, really, Windermere, if I am to be the Duchess's sister-in-law - -

L o r d W i n d e r m e r e (*sitting L. of her*): But are you - - ? (ibid. : 55)

როგორც ვხედავთ ქალბატონი ირლინის რეპლიკა თავისი შინაარსით მოიცავს მისი ინტერესის ორ ასპექტს - იმას, როგორ გამოიყურება მისი შვილი მარგარეტი და, ამავე დროს, ისიც, როგორია მის მიერ ოცი წლის წინ მიტოვებული ლონდონის საზოგადოება. შესაბამისად კი მისი რეპლიკაც წარმოადგენს აღწერა-დახასიათებისა და შეტყობინების ურთიერთმონაცვლეობას. რაც შეეხება საზოგადოებას - Charming ball it has been! Quite reminds me of old days, ხოლო რაც შეეხება მარგარეტს - She's grown quite pretty.

შეიძლება ითქვას, რომ პიესის მეორე მოქმედება, საიდანაც ჩვენ გვქონდა ციტირებული დიალოგური რეპლიკები, თავისი სიუჟეტური შინაარსით მთლიანობაში წარმოადგენს უკვე შეკრული კვანძის განვითარებას და ამით ამზადებს ნიადაგს იმისათვის, რასაც უნდა წარმოადგენდეს მესამე მოქმედება - რა თქმა უნდა, ამგვარად შეკრული კვანძის გახსნას.

2.4. შეკრული სიუჟეტური კვანძის გახსნის დასაწყისი და მარაოს როგორც ვერბალური სიმბოლოს როლი ამ პროცესში

პიესის მესამე მოქმედება, რომლითაც, ჩვენის აზრით, იწყება შეკრული სიუჟეტური კვანძის გაშლა, იწყება მონოლოგით - ამჯერად უკვე არა ისეთი პროტაგონისტის მონოლოგით, როგორიც არის ლორდ დარლინგტონი - არამედ უკვე ცენტრალური პროტაგონისტის, ანუ ქალბატონ უინდერმიერის მონოლოგით:

L a d y W i n d e r m e r e (*standing by the fireplace*): Why doesn't he come? This waiting is horrible. He should be here. Why is he not here, to wake by passionate words some fire within me? I am cold – cold as a loveless thing. Arthur must have read my letter by this time. If he cared for me, he would have come after me, would have taken me back by force. But he doesn't care. He's entrammelled by this woman – fascinated by her – dominated by her. If a woman wants to hold a man, she has merely to appeal to what is worst in him. We make gods of men and they leave us. Others make brutes of them and they fawn and are faithful. How hideous life is! ... Oh! It was mad of me to come here, horribly mad. And yet, which is

the worst, I wonder, to be at the mercy of a man who loves one, or the wife of a man who in one's own house dishonours one? What woman knows? What woman in the whole world? But will he love me always, this man to whom I am giving my life? What do I bring him? Lips that have lost the note of joy, eyes that are blinded by tears, chill hands and icy heart. I bring him nothing. I must go back – no; I can't go back, my letter has put me in their power – Arthur would not take me back! That fatal letter! No! Lord Darlington leaves England tomorrow. I will go with him – I have no choice. (*Sits down for a few moments. Then starts up and puts on her cloak.*) No, no! I will go back, let Arthur do with me what he pleases. I can't wait here. It has been madness my coming. I must go at once. As for Lord Darlington – Oh! Here he is! What shall I do? What can I say to him? Will he let me go away at all? I have heard that men are brutal, horrible. ... Oh! (*Hides her face in her hands.*) (ibid. : 60)

როგორც წინა, თუმცა განსხვავებული სიუჟეტური ფუნქციის მქონე მონოლოგში, ამჯერადაც პერსონაჟის რეპლიკურ სტრუქტურაში საქმე გვაქვს ერთდროულად ორ შინაარსობრივ მომენტთან. ეს ის მომენტია, რომელიც მთლიანად უკავშირდება ამ პროტაგონისტის შინაგან განწყობას და, რომელიც ცხადად მეტყველებს ამ განწყობაში მომხდარ დიდ ცვლილებაზე. მან თითქმის ბოლომდე დაიჯერა დარლინგტონის მიერ მისთვის „შემოთავაზებული“ სიცრუე და ფიქრობს, რომ ქმარი მას ღალატობს (If he cared for me, he would have come after me, would have taken me back by force.). მაგრამ, ამავე დროს, ეს რეპლიკური სტრუქტურა შეიცავს ისეთ განმაზოგადებელ გამონათქვამსაც, რომელსაც აქვს ქრონოტოპული ღირებულების პრეტენზია (If a woman wants to hold a man, she has merely to appeal to what is worst in him.). ამიტომ, საჭიროდ მიგვაჩნია, ამჯერადაც გამოვიყენოთ რეპლიკათა ჩვენს მიერ უკვე გამოყენებული სამასპექტიანი ინტერპრეტაციის მოდელი. ამ მოდელის მიხედვით კი მივიღებთ ამგვარ შედეგს:

ა) ბუნებრივია, ამ შემთხვევაშიც ქალბატონი ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით არ ახსენებს მარაოს; მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს ზემოთ უკვე ნახსენები შემდეგი ფაქტი. ეს ის სიმბოლური ფუნქციის მქონე ნივთია, რომელმაც უკვე „დაარტყა“ თავისი სიმბოლური წრე ისეთ სამ პროტაგონისტს შორის, როგორიცაა ქალბატონი, მისი მეუღლე და მასზე შეყვარებული დარლინგტონი. მარაომ ჯერ გამოხატა ცოლ-ქმრული სიახლოვის მომენტი, შემდეგ კი დავინახეთ ის, როგორ „ამოძრავდა“ იგი

დარლინგტონსა და ქალბატონს შორის. ამიტომ შეგვიძლია კვლავაც ვილაპარაკოთ მარაოს სიმბოლურ ფუნქციაზე და უფრო მეტიც - ამ ფუნქციის სიუჟეტურ გაღრმავებაზეც კი მიუხედავად იმისა, რომ არ ხდება თავად მისი ხსენება. როგორც ჩანს, ამ სიმბოლური ფუნქციის აღსანიშნავად საკმარისია ორი შემდეგი ფაქტი - ის, რომ მარაო ფიგურირებს პიესის სათაურში და ის, რაც ახლახან ვთქვით პროტაგონისტებს შორის მისი თითქმის წრიული მოძრაობის შესახებ;

ბ) მაგრამ, რა თქმა უნდა, წინა პუნქტში ნათქვამს უნდა ჰქონდეს თავისი საკუთრივ ენობრივი გამოხატულება მონოლოგად ქცეული რეპლიკის სტრუქტურაში. და მართლაც, თითქმის მთელი რეპლიკის ფარგლებში დომინირებს კომპოზიციური ფორმა - შეტყობინება - რა თქმა უნდა, განსხვავებულ გრამატიკულ ფორმებში. მაგრამ, ამავე დროს, ხდება ის, რაც ჯერ არ გვქონია შეტყობინებასა და აღწერა-დახასიათებას შორის. აღწერა-დახასიათება განიცდის ტრანსპოზიციას უკვე სრულიად ახალი ფორმით. იმისთვის, რომ აღწეროს და დაახასიათოს მამაკაცი, ქალბატონი ერთიმეორეს მიყოლებით იყენებს ამ დახასიათების გამომხატველ განმეორებით ასპექტებს (If a woman wants to hold a man, she has ... ; We make gods of men and they ... და ა.შ.). როგორც ვხედავთ, ქალბატონში მომხდარი სულიერი ძვრა პირდაპირ აირეკლება მის გამონათქვამთა ენობრივ სტრუქტურაზე;

გ) ყოველივე ზემოთ ნათქვამი, რა თქმა უნდა, დადასტურებას იძენს იმით, რომ ხაზგასმით გამოხატავს რეპლიკის შინაარსობრივად ქრონოტოპულ ხასიათს, თუმცა ემოციებით შეპყრობილი ქალბატონი ცდილობს გასცდეს თავად ქრონოტოპსაც. მის მიერ მამაკაცთა დახასიათება იმდენად კატეგორიულია, რომ თითქმის აქვს მამაკაცის მარადიული დახასიათების პრეტენზია.

ამ მონოლოგს მოსდევს დიალოგი ორ ქალბატონს - ქალბატონ უინდერმიერსა და ქალბატონ ირლინს შორის. შინაარსობრივად კი ეს დიალოგი შეიძლება დაიყოს ორ არათანაბარ ნაწილად. პირველი ნაწილი წარმოადგენს ორ ქალბატონს შორის რეპლიკათა გაცვლა-გამოცვლის ჯაჭვს, მეორე კი - ხასიათდება იმით, რომ დიალოგის ერთერთი მონაწილის, სახელდობრ ქალბატონ ირლინის რეპლიკა გარდაიქმნება მონოლოგად. მთელი ამ დიალოგის მოცულობა არ იძლევა იმის საშუალებას, რომ მთლიანად მოვახდინოთ მისი ციტირება. აქედან გამომდინარე შეგვიძლია კვლავ გამოვიყენოთ დიალოგთა მაინტერპრეტირებელი სამასპექტიანი

მოდელი და ამ მოდელის მიხედვით შევეცადოთ რეპლიკათა როგორც სიმბოლურ, ისე ტემპორალურ ასპექტთა დანახვას (რაც შეეხება მონოლოგად ქცეულ რეპლიკას, მასზე მოგვიხდება ცალკე შეჩერება):

ა) რაც შეეხება მარაოს სიმბოლურ ფუნქციას, თუ წინა შემთხვევაში შეგვეძლო გვესაუბრა ამ ფუნქციის გაღრმავებაზე, მოცემულ შემთხვევაში, ე.ი. მაშინ, როცა საქმე გვაქვს მარაოს სიმბოლურ ველში ახალი პროტაგონისტის, სახელდობრ ქალბატონ ირლინის შემოსვლასთან, შეგვიძლია უკვე ვილაპარაკოთ მარაოს უკვე გაღრმავებული სიმბოლური ფუნქციის გაფართოებაზე. ეს ნიშნავს შემდეგს: გაღრმავებისა და გაფართოების ამგვარი შერწყმით მარაო იძენს თითქმის ყოვლისმომცველ სიმბოლურ ფუნქციას. როგორც გვახსოვს, ამ ფუნქციას აქვს თვითგამოხატვის სამი კონტექსტი - პიესის სათაური, პროტაგონისტთა შორის ურთიერთობა და ე.წ. „მეორეხარისხოვან“ პერსონაჟთა ურთიერთობა. მაგრამ, მთავარი მაინც ისაა, რომ ხსენებული სიმბოლური კონტექსტი არ არის სტატიკური. იგი, როგორც ვხედავთ, მუდმივ მოძრაობაშია;

ბ) რაც შეეხება რეპლიკათა საკუთრივ ენობრივ ასპექტს, გრძელდება და ღრმავდება შეტყობინებასა და აღწერა-დახასიათებას შორის ის ტრანსპოზიციულად რთული ურთიერთმიმართება, რომლის დაფიქსირებაც უკვე მოვახდინეთ წინა პუნქტებში. საკმარისია მოვიყვანოთ ენობრივ სტრუქტურათა ამგვარი ურთიერთდამოკიდებულების რამდენიმე მაგალითი. მთელ რიგ შემთხვევებში საქმე გვაქვს უბრალოდ შეტყობინებასთან ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით (ქალბატონი ირლინი: You are on the brink of ruin, you are on the brink of a hideous precipice; ქალბატონი უინდერმიერი: There is something about you that stirs the wildest – rage within me). მაგრამ, ამავე დროს, გვაქვს ის შემთხვევებიც, როცა შეტყობინება იძენს ერთდროულად კონტექსტუალური დახასიათების ფუნქციას (ქალბატონი ირლინი: Lady Windermere, you wrong me horribly – you wrong your husband horribly): შეტყობინება გადადის დახასიათებაში, რის საპასუხოდ მეორე ქალბატონი ამბობს – How simple you think me!;

გ) რა თქმა უნდა, პროტაგონისტ-პერსონაჟებს შორის ურთიერთობის ამგვარ გართულებას თავისი ეფექტი მოაქვს რეპლიკათა ქრონოტოპულ ასპექტშიც. ამ

თვალსაზრისით ეპოქალური ქრონოტოპი იმდენად არაერთმნიშვნელოვანია, რომ ადვილად შეუძლია ამგვარად დაუპირისპიროს ერთმანეთს ადამიანები.

როგორც ზემოთ უკვე იქნა მინიშნებული, ჩვენ ვეყრდნობით ჩვენს მიერ უკვე გაკეთებულ შემდეგ დაკვირვებას: დრამატული სიუჟეტის მსვლელობისას რეგულარულად დგება ხოლმე დიალოგთა მონოლოგებად ტრანსფორმირების მომენტები. როგორც ჩანს, ეს სწორედ ის მომენტებია, რომლებიც ჩვენს მიერ აღქმული უნდა იყვნენ როგორც მოცემული პერსონაჟის ინდივიდუალური პოზიციის, ისე ეპოქალური ქრონოტოპის თვალსაზრისითაც. ამიტომ უნდა იყოს მნიშვნელოვანი ქალბატონ ირლინის მონოლოგი, რომელიც, მიუხედავად მისი დიდი მოცულობისა, მაინც წარმოადგენს რეაქციას ქალბატონ უინდერმიერის შემდეგ რეპლიკაზე: You talk as if you had a heart. Women like you have no hearts. Heart is not in you. You are bought and sold. (ibid. : 64)

რაც შეეხება თავად ამ მონოლოგს, მას აქვს შემდეგი შინაარსობრივი სტრუქტურა: შეიძლება ითქვას, რომ იგი შეიცავს სამ ურთიერთდაკავშირებულ მომენტს - სამ ისეთ რეპლიკას, რომლებმაც დაკარგეს თავიანთი ღიად რეპლიკური ფუნქცია და იქცნენ ამ ფართო შინაარსის მატარებელი მონოლოგის კომპონენტებად. შესაბამისად უნდა გამოვყოთ ეს სამი კომპონენტი, შემდეგ კი დავინახოთ მათი ენობრივ-ტემპორალური და ქრონოტოპული სტრუქტურა - რა თქმა უნდა, დრამის სიუჟეტურ სტრუქტურასთან დაკავშირებით:

1. ქალბატონი ირლინის მონოლოგის პირველი შინაარსობრივი კომპონენტი.

ეს კომპონენტი შეიცავს ქალბატონ ირლინის მიერ საკუთარი ცხოვრებისეული ბედის შეფასებას: You don't know what it is to fall into the pit, to be despised, mocked, abandoned, sneered at – to be an outcast! To find the door shut against one, to have to creep in by hideous byways, afraid every moment lest the mask should be stripped from one's face, and all the while to hear the laughter, the horrible laughter of the world, a thing more tragic than all the tears the world has ever shed. (ibid. : 65)

2. მეორე შინაარსობრივი კომპონენტი.

ეს კომპონენტი კი მდგომარეობს იმაში, რომ იგი ახდენს საკუთარი გამოცდილების განზოგადოებას: One pays for one's sin, and then one pays again, and all

one's life one pays. You must never know that. – As for me, suffering be an expiation, then at this moment I have expiated all my faults, whatever they have been. (ibid. : 65)

როგორც ვხედავთ, სახეზეა განზოგადოება, რაკი გამოყენებულია ნაცვალსახელი one, მაგრამ, ამავე დროს, ეს განზოგადოება ორგანულად ერწყმის საკუთარი გამოცდილების ერთგვარ შეფასებას (One pays ... ; As for me, ...).

3. მესამე შინაარსობრივი კომპონენტი.

მესამე კომპონენტი კი მდგომარეობს შემდეგში: ქალბატონი ირლინი რჩევას აძლევს მეორე ქალბატონს. ხსენებული რჩევა კი თავის სიღრმისეულ სტრუქტურაში ერთდროულად მოიცავს ზემოთ დასახელებულ ორივე კომპონენტს - როგორც განზოგადოებას, ისე ამ განზოგადოების ინდივიდუალურ წყაროს. თუმცა მონოლოგის ამ მესამე კომპონენტში ეს ორი წინა კომპონენტი შერწყმულადაა წარმოდგენილი. საინტერესო უნდა იყოს ამ თვალსაზრისით ხსენებულ კომპონენტთა შეპირისპირება მათში გამოყენებულ ნაცვალსახელებზე დაყრდნობით - შეიძლება ითქვას, მათ ნაცვალსახელურ სტრუქტურაზე დაყრდნობით: როცა ქალბატონის გამონათქვამი წარმოადგენს განზოგადოებას, იგი იყენებს ნაცვალსახელს one (One pays for one's sin, and then one pays again, and all one's life one pays). მაგრამ მაშინ, როცა ამ განზოგადოებას აკეთებს საკუთარი გამოცდილების საფუძველზე, იგი იყენებს ნაცვალსახელს I, me-ს და my-ს (at this moment I have expiated all my faults, ... ; I may have wrecked my own life, but I ...); მესამე შემთხვევაში კი, როცა მონოლოგის ავტორი რჩევებს იძლევა, იგი ძირითადად იყენებს ნაცვალსახელს you, რომელიც ზოგჯერ გადადის კუთვნილებით ზედსართავ სახელში yours (I may have wrecked my own life, but I will not let you wreck yours. You – why, you are a mere girl, you would be lost. You haven't got the kind of brains that enables a woman to get back. You have neither the wit nor the courage. You couldn't stand dishonour!).

თუმცა ზემოთ ჩვენ გამოვყავით ქალბატონ ირლინის მონოლოგის სამი შინაარსობრივი კომპონენტი, მაგრამ აუცილებელია ითქვას, რომ მონოლოგი სრულდება კომპონენტით, რომელიც სინამდვილეში აღარ წარმოადგენს კომპონენტს იმ გაგებით, რომ იგი ახორციელებს ზემოთ ხსენებული სამივე კომპონენტის სინთეზს. ეს სინთეზი კი გულისხმობს, მეორე ქალბატონის იმ მოვალეობას,

რომელიც უკავშირდება მისი როგორც დედის სტატუსს: თუ დედა ხარ, შენთვის მთავარი უნდა იყოს შვილზე ზრუნვა:

You have a child, Lady Windermere. Go back to that child who even now, in pain or in joy, may be calling to you. (*L a d y W i n d e r m e r e r i s e s .*) God gave you that child. He will require from you that you make his life fine, that you watch over him. What answer will you make to God if his life is ruined through you? Back to your house, Lady Windermere – your husband loves you! He has never swerved for a moment from the love he bears you. But even if he had a thousand loves, you must stay with your child. If he was harsh to you, you must stay with your child. If he ill-treated you, you must stay with your child. If he abandoned you, your place is with your child. (ibid. : 65)

მას შემდეგ, რაც გავაანალიზეთ ხსენებული მონოლოგი წმინდა შინაარსობრივი თვალსაზრისით, აუცილებელია, რა თქმა უნდა, გადავიყვანოთ ამ ანალიზის შედეგი მთელი ჩვენი კვლევისათვის მნიშვნელოვან იმ ტემპორალურ თვალსაზრისში, რომელიც ამ ტემპორალობას აღიქვამს სიუჟეტურ, ქრონოტოპულ და საკუთრივ ენობრივ ასპექტთა შერწყმით. თუ ამ თვალსაზრისით დავუბრუნდებით ხსენებულ მონოლოგს, მის შინაგან ტემპორალობას დავინახავთ ზემოთ მინიშნებული სამი ასპექტის მიხედვით:

ა) მთელი მონოლოგის შინაარსი, ანუ როგორც ზემოთ ხსენებული ყველა კომპონენტი, ისე მისი დასკვნითი ნაწილი, მეტყველებს იმაზე, რომ საქმე გვაქვს შეკრული სიუჟეტური კვანძის გახსნის საწყის მომენტთან - სხვანაირად ვერ გვექნებოდა საქმე ზემოთ აღნიშნულ შინაარსობრივ კომპონენტებთან;

ბ) მაგრამ, ამავე დროს, ტემპორალობის სიუჟეტური ასპექტი ადვილად გადადის ქრონოტოპულში, რადგან, როგორც ვნახეთ, ლაპარაკია საზოგადოებასა და ინდივიდის (პირველ რიგში - ქალის) ურთიერთმიმართებაზე, სახელდობრ კი იმაზე, როგორი დაუნდობელი შეიძლება იყოს საზოგადოება იმ შემთხვევაში, თუ ადამიანმა დაუშვა რაღაც შეცდომა. თუმცა, ამავე დროს, შეიძლება დავინახოთ შემდეგიც: ტემპორალობის ქრონოტოპული ასპექტი ადვილად გადადის იმაში, რასაც შეიძლება ეწოდოს ზექრონოტოპული (ანუ მარადიული) ასპექტი. ვფიქრობთ, ამ ჩვენს დასკვნას „ზურგს უმაგრებს“ ჩვენს მიერ ზემოთ აღნიშნული შემდეგი ფაქტი:

ქალბატონი ირლინი ახსენებს თავის მოსაუბრეს მის დედობას, ანუ ქალური საწყისისათვის ისეთ მნიშვნელოვან ნიშან-თვისებას, რომელსაც სწორედ რომ ზეჟრონოტოპული ხასიათი აქვს;

გ) რაც შეეხება მონოლოგის საკუთრივ ენობრივ ასპექტს: როგორც უმეტესად პროტაგონისტთა შორის, აქაც დომინირებს კომპოზიციური ფორმა - შეტყობინება ყოველგვარი ტრანსპოზიციის გარეშე.

როგორც ზემოთ გაანალიზებულმა მონოლოგმა გვიჩვენა, თავისი როგორც შინაარსობრივი, ისე ტემპორალური სტრუქტურის მიხედვით იგი ატარებდა სინთეზურ ხასიათს და სწორედ ამიტომ ქვეტექსტურად გულისხმობდა მის შინაარსობრივ სტრუქტურაში მარაოს სიმბოლურ ყოფნასაც. მაგრამ, როგორც უკვე ვიცით, ამ დრამაში - როგორც ზოგადად ნებისმიერ დრამაში - გარდა პროტაგონისტებისა, არიან ე.წ. „მეორეხარისხოვანი“ პერსონაჟებიც. შესაბამისად კი აუცილებელი ხდება, ჩვენის აზრით, განხორციელდეს მეორე და სხვაგვარი სინთეზიც: როგორც ზოგადშინაარსობრივი, ისე ტემპორალური და სიმბოლური თვალსაზრისითაც მოვაქციოთ დიალოგთა ეს ორი დონე (დიალოგი პროტაგონისტებსა და არაპროტაგონისტებს შორის) ერთიან კონტექსტში. ერთიანი კონტექსტი კი, როგორც უკვე ვიცით, უნდა გულისხმობდეს ტემპორალობის სამი ასპექტის - სიუჟეტურის, ქრონოტოპულის და საკუთრივ ენობრივის - ისეთ „ერთად ყოფნას“, რომელიც ამავე დროს უნდა ნიშნავდეს მარაოს მიერ თავისი სიმბოლური როლის ამა თუ იმ სახით შესრულებას. იმისათვის, რომ „გავდოთ გარკვეული ხიდი“ დრამატული დიალოგის ამ ორ დონეს შორის, მივმართოთ უკვე ერთ „არაპროტაგონისტულ“ დიალოგს:

D u m b y: Awfully commercial, women nowadays. Our grandmothers threw their caps over the mills, of course, but, by Jove, their granddaughters only throw their caps over mills that can raise the wind for them.

L o r d A u g u s t u s: You want to make her out a wicked woman. She is not!

C e c i l G r a h a m: Oh! Wicked women bother one. Good women bore one. That is the only difference between them.

L o r d A u g u s t u s (*puffing a cigar*): Mrs. Erlynne has a future before her.

D u m b y: Mrs. Erlynne has a past before her.

L o r d A u g u s t u s: I prefer women with a past. They're always so demmed amusing to talk to.

C e c i l G r a h a m: Well, you'll have lots of topics of conversation with *her*, Tuppy. (*Rising and going to him.*) (ibid. : 68)

ისმის კითხვა: არსებობს თუ არა პრინციპული განსხვავება ამგვარ „არაპროტაგონისტულ“ დიალოგსა და ზემოთ მოყვანილ იმ დიალოგურ სინთეზს შორის, რომელმაც სწორედ ამ სინთეზურობის საფუძველზე მიიღო მონოლოგის სახე.

ჩვენი აზრით, ამ პრინციპული განსხვავების დანახვა და განსაზღვრა უნდა ეფუძნებოდეს - თუნდაც მხოლოდ ფორმალურ-სტრუქტურული თვალსაზრისით - შემდეგ კრიტერიუმს: „არაპროტაგონისტული“ დიალოგი ვერ იქნება შინაარსობრივ-ტემპორალური თვალსაზრისით ისეთივე სინთეზური, როგორც პროტაგონისტული და, შესაბამისად, იგი უნდა გამოხატავდეს ზემოთ ჩვენს მიერ დახასიათებული სინთეზურობის ერთ რომელიმე განზომილებას. ვფიქრობთ, მოცემულ შემთხვევაში ამგვარ დომინანტურ ტემპორალურ განზომილებას უნდა წარმოადგენდეს ქრონოტოპული. პერსონაჟთა რეპლიკები გამოხატავს - სხვა საკითხია, ადეკვატურად თუ არა - საკუთარი ეპოქის ზნეობრივ ასპექტს. ამ თვალსაზრისით საკმარისია მივუთითოთ დიალოგის უკვე საწყის რეპლიკაზე: Awfully commercial, women nowadays. ამავე დროს კი საინტერესოდ გამოიყურება შემდეგი პარალელი ამ „არაპროტაგონისტ“ პერსონაჟებსა და პროტაგონისტ პერსონაჟებს შორის. ორივე შემთხვევაში ხდება წარსულისა და აწმყოს შეპირისპირება (Our grandmothers threw their caps over the mills, of course, but, by Jove, their granddaughters only throw their caps over mills that can raise the wind for them.). ვფიქრობთ, ხსენებული პარალელი გარკვეული თვალსაზრისით ღრმავდება შემდეგი ნიშნით, როცა ლაპარაკია გარკვეულ ქალზე, სახელდობრ კი ქალბატონ ირლინზე, ისიც დახასიათებულია წარსულისა და მომავლის თვალსაზრისით:

L o r d A u g u s t u s (*puffing a cigar*): Mrs. Erlynne has a future before her.

D u m b y: Mrs. Erlynne has a past before her. (ibid. : 68)

როგორც ვნახეთ, ჩვენს მიერ ზემოთ მოყვანილი არაპროტაგონისტული დიალოგი გამოირჩეოდა - თუ, რა თქმა უნდა, მას შევადარებთ პროტაგონისტულ დიალოგებს - ერთგანზომილებიანობით. მაგრამ, ბუნებრივია, ამ შემთხვევაშიც ისმის კითხვა: როგორ უნდა იქნას აღქმული ამ ერთგანზომილებიანობის ფარგლებში მარაოს სიმბოლური ფუნქცია? რა თქმა უნდა, ამგვარი კითხვის დასმისას კვლავ გვიხდება თავად სიმბოლურობის როგორც მხატვრული ფენომენის არსებითი ფუნქციის გახსენება. როგორ უნდა გაეცეს პასუხი ზემოთ ფორმულირებულ კითხვაზე იმის შემდეგ, როცა გარკვეული თვალსაზრისით უკვე გაანალიზებული გვაქვს მოცემული დიალოგი?

მიგვაჩნია, რომ სიტყვის სიმბოლური ფუნქციის შესახებ საუბრისას არ არის საკმარისი დავეფუძნოთ მხოლოდ ჩვენს მიერ უკვე გამოყენებულ ფორმულას

(სიტყვა → დეტალი → სიმბოლო).

ჩვენი აზრით, ასევე მნიშვნელოვანი უნდა იყოს თავად სიმბოლოდ ქცეული სიტყვის პოზიტიური თუ ნეგატიური შინაარსი. იმ შემთხვევაში, როცა საქმე გვაქვს პროტაგონისტთა ურთიერთობასთან, მარაო, ვფიქრობთ, ასრულებს პოზიტიურ როლს. სხვანაირად ვერც იქნებოდა იმიტომ, რომ ოთხივე პროტაგონისტი გულწრფელია როგორც ქმედებაში, ისე გრძნობების გამოხატვაში. მარაო კი სიმბოლურად გვიჩვენებს ამ ოთხ პერსონაჟს შორის განვითარებული დრამის პერიპეტიებს ემოციურ ვექტორთა ცვალებადობის ჩვენებით. გარკვეული დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ პროტაგონისტთა ურთიერთობის კონტექსტში მარაოს სიმბოლური ფუნქცია არის ერთდროულად სინთეზურიც და დინამიურიც ორივე ამ ტერმინის პოზიტიური გაგებით. რაც შეეხება მარაოს სიმბოლურ ფუნქციას უკვე არაპროტაგონისტულ დიალოგის ფარგლებში - თუ ამგვარი დიალოგის ნიმუშად მივიჩნევთ ზემოთ მოყვანილ დიალოგს, რა თქმა უნდა, მარაო, ამ შემთხვევაში როგორც სიმბოლო, ვერ არის ვერც სინთეზური და ვერც დინამიური, რადგან, როგორც უკვე ითქვა, ამ პერსონაჟთა შინაარსობრივ-ტემპორალური ასპექტი წარმოადგენს ზემოთ ხაზგასმული სინთეზურობის მხოლოდ ერთ და ამავე დროს სტატიკურად ფიქსირებულ განზომილებას. შეიძლება ითქვას, რომ მარაო აქაც

ასრულებს თავის სიმბოლურ ფუნქციას, მაგრამ უკვე პოლარულად განსხვავებულ, ანუ ნეგატიურ კონტექსტში.

რა თქმა უნდა, უაილდისეული დრამის დიალოგები თავისი რეპლიკური სტრუქტურით არ არის მხოლოდ და მხოლოდ ასე პოლარულად განაწილებული, ანუ არ ატარებენ ან მხოლოდ პროტაგონისტულ, ან მხოლოდ არაპროტაგონისტულ ხასიათს. გარდა ამისა, მარაოსაც „გაუჭირდებოდა“ ისეთი პოლარულობით შეესრულებინა თავისი ფუნქცია, როგორც ჩვენს მიერ ზემოთ იქნა ნაჩვენები იმ შემთხვევაში, როცა ერთმანეთს დავუპირისპირეთ პროტაგონისტული დიალოგის სინთეზურობა და არაპროტაგონისტული დიალოგის ერთგანზომილებიანობა. გარდა ამ დიალოგთა ამგვარი პოლარიზაციისა, გვაქვს შერეული ტიპიც - როცა ერთ-ერთი პროტაგონისტი ესაუბრება არაპროტაგონისტს (ან არაპროტაგონისტებს). მოვიყვანოთ ამგვარი დიალოგის ნიმუში:

D u m b y: Then Mrs. Erlynne sets an admirable example to the rest of her sex. It is perfectly brutal the way most women nowadays behave to men who are not their husbands.

L o r d W i n d e r m e r e: Dumby, you are ridiculous, and Cecil, you let your tongue run away with you. You must leave Mrs. Erlynne alone. You don't really know anything about her, and you're always talking scandal against her.

C e c i l G r a h a m (*coming towards him L. C.*): My dear Arthur, I never talk scandal. *I* only talk gossip.

L o r d W i n d e r m e r e: What is the difference between scandal and gossip?

C e c i l G r a h a m: Oh! Gossip is charming! History is merely gossip. But scandal is gossip made tedious by morality. Now, I never moralise. A man who moralises is usually a hypocrite, and a woman who moralises is invariably plain. There is nothing in the whole world so unbecoming to a woman as a Non-conformist conscience. And most women know it. I'm glad to say. (*ibid.* : 69)

ვფიქრობთ, ამ დიალოგის ფარგლებში ხდება სწორედ ზემოთ ჩვენს მიერ პოლარიზებულად განსხვავებულ დიალოგურ ტიპთა (ვგულისხმობთ პროტაგონისტულ და არაპროტაგონისტულ დიალოგებს) შეხვედრა-შერწყმა. ეს

შეხვედრა-შერწყმა კი პრინციპულად განსხვავდება იმ შეხვედრა-შერწყმისაგან, რომელთანაც გვქონდა საქმე მაშინ, როცა ვმსჯელობდით პროტაგონისტულ დიალოგზე. განსხვავება კი მდგომარეობს შემდეგში: ზემოთ ციტირებულ დიალოგში საქმე გვაქვს არა პროტაგონისტულ და არაპროტაგონისტულ პოზიციათა სინთეზთან, არამედ - შეიძლება ითქვას - კონფლიქტურ დაპირისპირებასთან; რაკი ამგვარი, ანუ შინაგანად კონფლიქტური დიალოგი პირველად გვხვდება ჩვენი ანალიზის პროცესში, საჭიროა მისი გაანალიზებაც ჩვენს მიერ უკვე გამოყენებული სამასპექტოვანი „ფორმულის“ მიხედვით:

ა) სიუჟეტური თვალსაზრისით, როგორც უკვე ვიცით, პიესის მესამე მოქმედებაში საქმე გვაქვს შეკრული სიუჟეტური კვანძის გახსნის დასაწყისთან და, შესაბამისად, ამ სიუჟეტური მომენტის ამგვარ ხასიათს ადასტურებს სწორედ დიალოგის ზემოთ ხსენებული პერსონაჟული სტრუქტურა. მის ფარგლებში ერთ-ერთი პროტაგონისტი, სახელდობრ კი ლორდ უინდერმიერი სიტყვიერად უპირისპირდება არაპროტაგონისტ პერსონაჟებს;

ბ) რაც შეეხება ქრონოტოპულ ასპექტს, როგორც ზემოთ მოცემული კომენტარით ვნახეთ, არაპროტაგონისტ პერსონაჟთა რეპლიკები ატარებდნენ ძირითადად ქრონოტოპულ ხასიათს და მოცემული დიალოგის ფარგლებში ეს არაპროტაგონისტები ინარჩუნებენ თავის ამგვარ ხასიათს, კონკრეტულად კი - სულ ერთია, გაცნობიერებულად თუ გაუცნობიერებლად - ახასიათებენ ეპოქას ქალის (თუ ქალების) დახასიათების ფონზე და პირუკუ - ქალს (თუ ქალებს) ეპოქის ფონზე. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა მოვახდინოთ ორი ისეთი პერსონაჟის რეპლიკების ციტირება, როგორიც არიან დამბი და სესილ გრეჰემი (D u m b y: Then Mrs. Erlynne sets an admirable example to the rest of her sex. It is perfectly brutal the way most women nowadays behave to men who are not their husbands.).

სწორედ ქრონოტოპული თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია, ჩვენი აზრით, ის, რაც ხდება ამ დიალოგის ფარგლებში. დამბის ზემოთ დახასიათებულ თვალსაზრისს არა უბრალოდ გააგრძელებს, არამედ, შეიძლება ითქვას, თავისებურად აწვითარებს მეორე არაპროტაგონისტი სესილ გრეჰემი იმით, რომ სწორედ ქალისა და ეპოქის ამგვარი ურთიერთმიმართების ფონზე, რომელსაც გამოხატავდა დამბი, ცდილობს გასცდეს თავად ეპოქის ფარგლებს და ამით განსაზღვროს თავად ისტორიის არსი

(Cecil Graham: Oh! Gossip is charming! History is merely gossip. But scandal is gossip made tedious by morality. Now, I never moralise. A man who moralises is usually a hypocrite, and a woman who moralises is invariably plain. There is nothing in the whole world so unbecoming to a woman as a Non-conformist conscience. And most women know it.).

როგორც ვხედავთ, ამ პერსონაჟის მიერ “ატაცებულია” ზემოთ დამბის მიერ განვითარებული თემა ისე, რომ თავად ისტორიის (და არა მხოლოდ ეპოქის) „ხედვაც“ ხდება ქალისა და მამაკაცის შეპირისპირების გზით. როგორც ვხედავთ, სესილ გრეჰემის რეპლიკაში დამბის პოზიცია, ერთის მხრივ, დადასტურებულია, მეორეს მხრივ კი, „გადალახულია“ ორი მიმართულებით: ეპოქის დახასიათება გადადის თავად ისტორიის დახასიათებაში, ქალის თემას კი შეერწყმის მამაკაცის თემაც, რაც გადადის ისტორიისა და ადამიანის ერთობლივ ხედვაში. მაგრამ, როგორც უკვე ითქვა, ამ დიალოგის ფარგლებში საქმე გვაქვს არა მხოლოდ არაპროტაგონისტ დამბისა და სესილ გრეჰემის პოზიციურ ჰარმონიასთან, არამედ იმასთანაც, რომ სწორედ ამ „ჰარმონიას“ უპირისპირდება პროტაგონისტი უინდერმიერი (Dumby, you are ridiculous, and Cecil, you let your tongue run away with you). მაგრამ, უინდერმიერის როგორც პროტაგონისტის რეპლიკაში საქმე გვაქვს არა მხოლოდ ორი ხსენებული არაპროტაგონისტის პოზიციის უბრალო, თუმცა სარკაზმული ფორმით დაგმობასთან - ამავე დროს იგი სწორედ ამგვარი დაგმობის ფონზე და მისი გამოყენებით ცდილობს დაიცვას ქალბატონი ირლინი (You must leave Mrs. Erlynne alone. You don't really know anything about her, and you're always talking scandal against her);

გ) რაც შეეხება დიალოგის საკუთრივ ენობრივ ასპექტს, როგორც ვნახეთ, საქმე გვაქვს, ერთის მხრივ, დამბისა და გრეჰემის თანხმობრივ პოზიციასთან, მეორეს მხრივ კი, ამ პოზიციისადმი უინდერმიერის დაპირისპირებასთან. სწორედ ეს ზემოთ უკვე გაანალიზებული, ერთის მხრივ, ჰარმონიულობა, მეორეს მხრივ კი, დაპირისპირებულობა აირეკლება დიალოგის საკუთრივ ენობრივ ასპექტში. ეს ასპექტი მთლიანად წარმოადგენს შეტყობინების არატრანსპოზიციულ ფორმას, თანაც ამ ფორმის იმგვარის უკიდურესობით გამოხატვით, რაზედაც მიუთითებს უწყვეტად გამეორებული აწმყო. როგორც ვხედავთ, პერსონაჟთა შორის ზემოთ ნახსენები დაპირისპირების შინაგანი ტემპორალური ასპექტი ატარებდა

ქრონოტოპულ ხასიათს და სწორედ ეს ქრონოტოპულობა აირეკლა მის მთლიანობაში კომპოზიციურ ფორმა - შეტყობინების აწმყოსეული ფორმით. ამავე დროს კი სწორედ ამ ხსენებულ ფორმას ახლავს თან ის, რასაც შეიძლება ვუწოდოთ თემა-რემატული სტატიკურობა (შეიძლება ითქვას “გაყინულობაც” კი).

თუ მოვინდომებთ ამ უკანასკნელი დიალოგური ნიმუშის გაანალიზებით მიღებულ შედეგთა განზოგადოებას, მაშინ, ალბათ, უნდა ვთქვათ, რომ დიალოგთა რეპლიკური სტრუქტურის ანალიზი უწყვეტად ადასტურებს ტემპორალობის სამი ასპექტის (სიუჟეტური, ქრონოტოპული და საკუთრივ ენობრივი) შინაგან ურთიერთდაკავშირებულობას.

ამავე დროს კი სწორედ სიუჟეტური ეტაპის ამ მონაკვეთში არაპროტაგონისტ პერსონაჟთა დიალოგში „შემოიჭრება“ მეორე პროტაგონისტი, სახელდობრ დარლინგტონი. და, რა თქმა უნდა, ჩვენი კვლევითი კონტექსტის გათვალისწინებით საინტერესო უნდა იყოს შემდეგი კითხვის დასმა: რა მიმართებაში იმყოფება ერთმანეთთან, ერთის მხრივ, ლორდ უინდერმიერის, მეორეს მხრივ კი, ლორდ დარლინგტონის, ანუ ორი პროტაგონისტის „ჩართვა“ არაპროტაგონისტთა დიალოგში? ამ კითხვაზე პასუხი, შეიძლება ითქვას, ადასტურებს ჩვენს მოსაზრებას, ერთის მხრივ, პიესის პერსონაჟთა სისტემის ორ ჯგუფად დაყოფის თაობაზე (პროტაგონისტები vs არაპროტაგონისტები), მეორეს მხრივ კი, იმის თაობაზე, როგორ, ანუ ტექსტობრივად და ქვეტექსტურადაც, ასრულებს თავის სიმბოლურ ფუნქციას მარაო.

L o r d D a r l i n g t o n: The woman I love is not free, or thinks she isn't. (*Glances instinctively at L o r d W i n d e r m e r e while he speaks.*)

C e c i l G r a h a m: A married woman, then! Well, there's nothing in the world like the devotion of a married woman. It's a thing no married man knows anything about.

L o r d D a r l i n g t o n: Oh! She doesn't love me. She is a good woman. She is the only good woman I have ever met in my life.

C e c i l G r a h a m: The only good woman you have ever met in your life?

L o r d D a r l i n g t o n: Yes!

C e c i l G r a h a m (*lighting a cigarette*): Well, you are a lucky fellow! Why, I have met hundreds of good women. I never seem to meet any but good women. The world is perfectly packed with good women. To know them is a middle-class education.

L o r d D a r l i n g t o n: This woman has purity and innocence. She has everything we men have lost. (ibid. : 70-71)

როგორც აქ ციტირებული დიალოგი გვიჩვენებს,დარლინგტონსა და უინდერმიერს მიუხედავად ყველაფრისა (პირველ რიგში კი მიუხედავად იმისა, რომ ისინი პიკანტური გაგებით მეტოქეებს წარმოადგენენ), მაინც პრინციპული გაგებით გამოდიან ამა თუ იმ ქალის (ან უბრალოდ დაუმსახურებლად დაჩაგრულის, ან საყვარელი ქალის) დამცველის როლში (She doesn't love me. She is a good woman. She is the only good woman I have ever met in my life ... , This woman has purity and innocence. She has everything we men have lost).

როგორც ვხედავთ, დარლინგტონიც უპირისპირდება დამბისა და გრეჰემის ცინიკურ პოზიციას, რაც მეტყველებს მისი გრძნობის გულწრფელობაზე (This woman has purity and innocence. She has everything we men have lost). მაგრამ ასევე აღსანიშნავია ამ დაპირისპირების მეორე ასპექტიც. როგორც წინა შემთხვევაში (ე.ი. როცა დიალოგში მონაწილეობდა უინდერმიერი), აქაც დიალოგის შინაარსი იძენს განზოგადოებულ ხასიათს და გადადის ქალთა და მამაკაცთა ზნეობრივ შეპირისპირებაში. როგორც ზემოთ მოყვანილი მისეული რეპლიკიდან ჩანს, მისთვის ძვირფასი ქალის მაგალითით იძლევა ამგვარი დაპირისპირების საფუძველს.

მაგრამ, როგორც წინა შემთხვევებში, ამჯერადაც უნდა დავუკავშიროთ ერთმანეთს ტემპორალობის სამი შესაბამისი ასპექტი:

ა) სიუჟეტური თვალსაზრისით, როგორც უკვე ვიცით, საქმე გვაქვს შეკრული სიუჟეტური კვანძის გახსნის საწყის ეტაპთან და, როგორც ჩანს, ამიტაც აიხსნება დრამის სტრუქტურაში ისეთი დიალოგის „შემოსვლა“, რომლის ფარგლებში ერთმანეთს უპირისპირდებიან პერსონაჟთა ზემოთ გამოყოფილი ორი ჯგუფის წარმომადგენლები;

ბ) ქრონოტოპული თვალსაზრისით, როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, ერთმანეთს უპირისპირდებიან, ერთის მხრივ, არაპროტაგონისტი პერსონაჟები, მეორეს მხრივ კი,

ერთ-ერთი პროტაგონისტი, ანუ ლორდ დარლინგტონი. ვნახეთ ისიც, რომ ორივე ეს კონფლიქტური პოზიცია ერთმანეთს უპირისპირდება ქალისა და მამაკაცის განსხვავებული ზნეობრივი ხედვის საფუძველზე;

გ) საკუთრივ ენობრივი თვალსაზრისით, იქედან გამომდინარე, რომ დიალოგში მონაწილე პერსონაჟები ერთმანეთს უპირისპირდებიან ქრონოტოპული და ზოგჯერ ზექრონოტოპული თვალსაზრისითაც, რეპლიკათა საკუთრივ ენობრივი სტრუქტურაში ხსენებული სიტუაცია თანმიმდევრულად აისახება - როგორც ზემოთ ხსენებულ დიალოგში - სტატიკური თემა-რემატულობით.

ზემოთ ციტირებულ დიალოგს კი მოყვება საკმაოდ გრძელი ისეთი დიალოგი, რომლის ფარგლებში გრძელდება და, ალბათ, უკვე პრინციპულ ხასიათსაც იძენს არაპროტაგონისტ პერსონაჟთა და მათთან მოსაუბრე დარლინგტონის ურთიერთდაპირისპირება. იქედან გამომდინარე, რომ ამგვარი, ანუ დაპირისპირებებით აღბეჭდილი დიალოგები პრინციპულ მნიშვნელობას იძენს კულტუროლოგიური თვალსაზრისით (ეს თვალსაზრისი კი ცენტრალური მნიშვნელობისაა ჩვენთვის გადამწყვეტი ლინგვოკულტუროლოგიური გაგებით) საჭიროდ მიგვაჩნია ამ დიალოგის ციტირება:

C e c i l G r a h a m: My dear fellow, what on earth should we men do going about with purity and innocence? A carefully thought-out buttonhole is much more effective.

D u m b y: She doesn't really love you then?

L o r d D a r l i n g t o n: No, she does not!

D u m b y: I congratulate you, my dear fellow. In this world there are only two tragedies. One is not getting what one wants, and the other is getting it. The last is much the worst; the last is a real tragedy! But I am interested to hear she does not love you. How long could you love a woman who didn't love you, Cecil?

C e c i l G r a h a m: A woman who didn't love me? Oh, all my life!

D u m b y: So could I. But it's so difficult to meet one.

L o r d D a r l i n g t o n: How can you be so conceited, Dumby?

D u m b y: I didn't say it as a matter of conceit. I said it as a matter of regret. I have been wildly, madly adored. I am sorry I have. It has been an immense nuisance. I should like to be allowed a little time to myself now and then.

L o r d A u g u s t u s (*looking round*): Time to educate yourself, I suppose.

D u m b y: No, time to forget all I have learned. That is much more important, dear Tuppy.

(L o r d A u g u s t u s moves uneasily in his chair.)

L o r d D a r l i n g t o n: What cynics you fellows are!

C e c i l G r a h a m: What is a cynic? (*Sitting on the back of the sofa.*)

L o r d D a r l i n g t o n: A man who knows the price of everything and the value of nothing.

C e c i l G r a h a m: And a sentimentalist, my dear Darlington, is a man who sees an absurd value in everything, and doesn't know the market price of any single thing.

L o r d D a r l i n g t o n: You always amuse me, Cecil. You talk as if you were a man of experience.

C e c i l G r a h a m: I am. (*Moves up to front of fireplace.*)

L o r d D a r l i n g t o n: You are far too young!

C e c i l G r a h a m: That is a great error. Experience is a question of instinct about life. I have got it. Tuppy hasn't. Experience is the name Tuppy gives to his mistakes. That is all. (ibid. : 71-72)

ტემპორალობის სამ ასპექტზე დაყრდნობით მოცემულ დიალოგს ვხედავთ შემდეგნაირად:

ა) სიუჟეტური თვალსაზრისით, ზემოთ უკვე გამოვთქვით აზრი იმის თაობაზე, რატომ ხდება ერთი დიალოგის ფარგლებში პროტაგონისტ დარლინგტონისა და არაპროტაგონისტ პერსონაჟთა რეპლიკური ურთიერთდაპირისპირება. ეს ხდება

იმიტომ, რომ დრამატული სიტუაცია უახლოვდება შეკრული კვანძის გახსნას. შეიძლება ითქვას, სიუჟეტური დრო უახლოვდება თავის ცენტრალურ მომენტს;

ბ) ქრონოტოპული თვალსაზრისით ფართოვდება ეპოქალური ქრონოტოპის ხედვისა და დახასიათების არეალი: თუ აქამდე ეპოქისა და თავად ისტორიის დახასიათებაც კი ხდებოდა ქალისა და მამაკაცის ხასიათებრივ-მორალური დაპირისპირების გზით, აქ უკვე ფართოვდება ეპოქის „მორალური“ ხედვა. საინტერესოა ხსენებული თვალსაზრისით იმის აღნიშვნა, როგორ ხდება ეპოქის ხედვის ამ ორი შინაგანი ეტაპის ერთი-მეორეში გადასვლა. ჯერ კიდევ გრძელდება ქალისა და მამაკაცის ურთიერთმიმართებითი ხედვა, შემდეგ კი - ამ ხედვიდან ზოგადი დასკვნის გამოტანის გზით - ხდება თავად ადამიანის ამ ქვეყნად ყოფნის შეფასების გამოხატვა (ჯერ ნათქვამია *what on earth should we men do going about with purity and innocence? A carefully thought-out buttonhole is much more effective*, შემდეგ კი *In this world there are only two tragedies. One is not getting what one wants, and the other is getting it. The last is much the worst; the last is a real tragedy!*). ამავე დროს კი კვლავ ვხედავთ იმას, როგორ უპირისპირდება ამგვარ მორალურ ხედვას პროტაგონისტი დარლინგტონი და იმასაც, რომ ეს დაპირისპირება იძენს უკვე ძალიან ზოგად და უკომპრომისო ხასიათს (*What cynics you fellows are!*). შეიძლება ითქვას, რომ ხსენებული დაპირისპირება იძენს უკვე უკომპრომისობით განპირობებულ სიმწვავესაც. სწორედ ასეთია სესილ გრეჰემისა და ლორდ დარლინგტონის „რეპლიკური დუელი“:

C e c i l G r a h a m: What is a cynic? (*Sitting on the back of the sofa.*)

L o r d D a r l i n g t o n: A man who knows the price of everything and the value of nothing.

C e c i l G r a h a m: And a sentimentalist, my dear Darlington, is a man who sees an absurd value in everything, and doesn't know the market price of any single thing. (*ibid.* : 71-72)

გ) რაც შეეხება ტემპორალობის საკუთრივ ენობრივ ასპექტს, ამ თვალსაზრისით მოცემული დიალოგი ვერ იქნებოდა წინა დიალოგისაგან განსხვავებული თუნდაც იმიტომ, რომ პერსონაჟის რეპლიკათა შინაარსი „მოძრაობს“ ადამიანის მორალური ხედვის ორ რაკურსს შორის, ერთის მხრივ, თითქოს ხდება ეპოქის დახასიათება,

მაგრამ მეორეს მხრივ, ეს დახასიათება მაშინვე იძენს უკიდურესად ზოგად ხასიათს. აქედან გამომდინარე კი კვლავაც ვრწმუნდებით ტემპორალობის სამი ასპექტის სიღრმისეულ ურთიერთკავშირში: ყველა რეპლიკაში საქმე გვაქვს, ერთის მხრივ, კომპოზიციურ ფორმა - შეტყობინებასთან, მეორეს მხრივ კი, მის შინაგან თემატურულ სტატიკურობასთან.

რაკი ზემოთ მოყვანილ დიალოგებზე დაყრდნობით კვლავაც დავინახეთ ტემპორალობის ჩვენს მიერ გამოყოფილი სამი ასპექტის შინაგანი ურთიერთდაკავშირებულობა, უკვე ამგვარი ხედვის დადასტურებიდან გამომდინარე უნდა დაისვას კითხვა: როგორ უკავშირდება ტემპორალობის სამი ასპექტის ამგვარი თანხვედრა იმას, რაც ჩვენ მივიჩნიეთ მარაოს სიმბოლურ ფუნქციად? რა თქმა უნდა, მარაოს სიმბოლური ფუნქციის საბოლოო, ანუ როგორც თეორიულ, ისე მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით ტემპორალობასთან დაკავშირება მოხდება შემდგომ თავში, როცა საბოლოო სახე მიეცემა ჩვენს მიერ უკვე შესავალში გამოთქმულ პოზიციებს. მაგრამ გავიხსენოთ ის, რაც უკვე ითქვა მაშინ, როცა ჩვენი კვლევის ობიექტი მიუახლოვდა დრამატული სიუჟეტის მოცემულ ეტაპს. კონკრეტულად კი, როცა იწყება სიუჟეტურად შეკრული კვანძის გახსნა: მარაო განაგრძობს თავისი სიმბოლური ფუნქციის შესრულებას, მაგრამ შინაგანად გართულებული ფორმითა და შინაარსით. არაპროტაგონისტ პერსონაჟთა რეპლიკებში იგი, როგორც ითქვა, ასრულებს მხოლოდ ნეგატიურ როლს, მაგრამ, როგორც უკვე ვიცით, დარლინგტონი როგორც პროტაგონისტი უშუალოდ უკავშირდება მარაოს. ეს კი სიმბოლური თვალსაზრისით უნდა ნიშნავდეს შემდეგს: თუ ვილაპარაკებთ არა მხოლოდ მარაოს სიმბოლურ ფუნქციაზე, არამედ მის სიმბოლურ ველზეც, მაშინ საჭირო იქნება ვილაპარაკოთ ამ ველის, ერთის მხრივ, დინამიურ, მეორეს მხრივ კი, შინაგანად წინააღმდეგობრივ ხასიათზეც. მაგრამ, როგორც უკვე ითქვა, მარაოს სიმბოლურ ფუნქციაზე და მისი ამ სიმბოლური ფუნქციის ტემპორალობასთან კავშირზე დასკვნითი სახით ვიმსჯელებთ შემდგომ თავში - ამ მომენტში კი საკმარისია ითქვას, რომ დრამის მოცემული სიუჟეტური მომენტი, ანუ სიუჟეტური კვანძის გახსნის მომენტი ხასიათდება იმით, რომ უკვე ნათლად იკვეთება მარაოს სიმბოლური ფუნქციის დინამიურ-წინააღმდეგობრივი სტრუქტურა და ხასიათი.

პიესის მესამე მოქმედება, ანუ ის მოქმედება, რომლის ფარგლებშიც იწყება და ვითარდება შეკრული სიუჟეტური კვანძის გახსნის პროცესი, სრულდება რეპლიკათა ისეთი თანმიმდევრობით, რომელიც სიტუაციურად უკვე პირდაპირ უკავშირდება მარაოს. რაკი ჩვენი ანალიზისათვის ასე მნიშვნელოვანია მარაოს სიმბოლური ფუნქციისა და დრამატულ დიალოგთა ტემპორალური სტრუქტურის ურთიერთკავშირი, აუცილებლად მიგვაჩნია ჯერ განვახორციელოთ ამ დამასრულებელი დიალოგის ციტირება, შემდეგ კი შევეცადოთ იმ სიმბოლური ფუნქციის გააზრება-დადგენას, რომელსაც ამ შემთხვევაში ასრულებს მარაო. ბუნებრივია, მოგვიხდება იმის გააზრებაც, როგორ უკავშირდება აქ წარმოდგენილი სიუჟეტური დრო, ერთის მხრივ, მარაოს სიმბოლურ ფუნქციას, მეორეს მხრივ კი, ამ სიმბოლური ფუნქციის ველს. იქედან გამომდინარე კი, რომ სახეზეა საკმაოდ გრძელი დიალოგი, თანაც ისეთი დიალოგი, რომელშიც ჩართულია ამ მომენტში ერთად მყოფი ყველა პერსონაჟი (დარლინგტონისა და უინდერმიერის ჩათვლით), მოვახდენთ ხსენებული დიალოგის (უფრო სწორად კი დიალოგთა მთელი კასკადის) მხოლოდ იმ ფრაგმენტთა ციტირებას, რომელთა ფარგლებში მარაო ფიგურირებს ექსპლიციტური სახით:

C e c i l G r a h a m (*in a low voice*): Yes, here is her fan. (*Points to the fan.*)

L o r d A u g u s t u s (*chuckling*): By Jove! By Jove!

L o r d W i n d e r m e r e (*up by door*): I am really off now, Lord Darlington. I am sorry you are leaving England so soon. Pray call on us when you come back! My wife and I will be charmed to see you! (ibid. : 73)

მარაოს ხსენება სესილ გრეჰემის რეპლიკის ფარგლებში განპირობებულია იმით, რომ მან - სხვებისაგან განსხვავებით - უკვე დაინახა იგი ტახტზე. მარაოს სიმბოლური ფუნქციიდან გამომდინარე უნდა მივიჩნიოთ - რაკი დარლინგტონიც და უინდერმიერიც აქვე არიან - რომ მან უნდა შეასრულოს - და უკვე ექსპლიციტურად - თავისი ზემოთ უკვე აღნიშნული ორივე ერთიმეორესთან დაკავშირებული ფუნქცია - ფუნქცია, რომელსაც იგი ასრულებს პროტაგონისტთა შორის და ფუნქცია, რომელსაც იგი ასრულებს პროტაგონისტთა და არაპროტაგონისტთა შორის კავშირის დამყარების თვალსაზრისით. სწორედ ამიტომ უინდერმიერი იძულებული ხდება

პირდაპირ მიმართოს დარლინგტონს და უთხრას მას: I am sorry you are leaving England so soon. Pray call on us when you come back! My wife and I will be charmed to see you! (ibid. : 73)

თუ გვსურს გავაანალიზოთ ეს რეპლიკური სტრუქტურა ზემოთ ნაჩვენები ორმაგი თვალსაზრისით - ანუ, ერთის მხრივ, ტემპორალობის გათვალისწინებით, მეორეს მხრივ კი, მარაოსეული სიმბოლიკის გათვალისწინებით, მაშინ მივიღებთ შემდეგ სურათს: ტემპორალურ-სიმბოლური თვალსაზრისით: ტემპორალური (კონკრეტულად კი სიუჟეტურ-ტემპორალური) თვალსაზრისით უკიდურესად მწვავდება და შეკრული კვანძის რეალურად გახსნას უახლოვდება დრამატული სიტუაცია. რაც შეეხება მარაოს, როგორც ვხედავთ, თავის სიმბოლურ ფუნქციას ასრულებს პროტაგონისტთა და არაპროტაგონისტთა ურთიერთობის პლანში. შესაბამისად უნდა მივიჩნიოთ, რომ გრძელდება სიმბოლური ველის ნეგატიურ-წინააღმდეგობრივი განზომილების ჩამოყალიბება. სწორედ, როგორც ჩანს, ამაზე მიუთითებს ის ფაქტი, რომ ერთი პროტაგონისტი, სახელდობრ კი უინდერმიერი მიმართავს მეორე პროტაგონისტს, სახელდობრ კი დარლინგტონს, სიტყვებით, რომლებიც მეტყველებენ იმ მომენტის მოახლოებაზე, როცა მართლაც უნდა გაიხსნას შეკრული კვანძი. ამ მომენტზე, ჩვენის აზრით, პირდაპირ მიუთითებს მისი სიტყვების არაგულწრფელობა: I am sorry you are leaving England so soon. Pray call on us when you come back! My wife and I will be charmed to see you! და რაკი ჩვენი კომენტარი ერთდროულად ეხება რეპლიკათა როგორც სიმბოლურ, ისე ტემპორალურ ასპექტსაც, უნდა მივუთითოთ - ორივე ამ ასპექტის გათვალისწინებით - ხსენებული რეპლიკის როგორც ქრონოტოპულ, ასევე საკუთრივ ენობრივ ასპექტებზეც. ქრონოტოპული თვალსაზრისით ნაჩვენებია ისეთი არაგულწრფელობის ნიმუში, რომლითაც შესაძლებელია დახასიათდეს პიესაში წარმოდგენილი საზოგადოება. რადგან საქმე ეხება ე.წ. „მაღალ“ საზოგადოებას, თუნდაც უკიდურესად უარყოფითი დამოკიდებულებაც უნდა იქნეს შენიღბული თავაზიანი სიტყვებით. რაც შეეხება საკუთრივ ენობრივ ასპექტს, ამ ასპექტით მთლიანად დასტურდება ზემოთ ნათქვამი. უინდერმიერი, მიმართავს რა თავის მეტოქეს, არ იყენებს ისეთ კომპოზიციურ ფორმებს, როგორიცაა აღწერა-დახასიათება თუ მსჯელობა. იგი იყენებს მხოლოდ

შეტყობინებას, რომელიც მოცემულ შემთხვევაში უნდა განვიხილოთ სწორედ მეტოქისადმი უარყოფითად განწყობის შენიღბვის საშუალებად.

შემდეგ რეპლიკურ სტრუქტურაში კვლავ ფიგურირებს მარაო - ამ შემთხვევაში უინდერმიერსა და გრეჰემს შორის. გრეჰემი ეუბნება უინდერმიერს, რომ დარლინგტონს თავისთან ქალი უნდა ჰყავდეს დამალული და სწორედ ამაზე მიუთითებს მარაო, რომელიც ტახტზე დევს (Darlington has got a woman here in his rooms. Here is her fan. Amusing, isn't it?). მაგრამ, რა თქმა უნდა, ხსენებული ფაქტი იწვევს შემდეგ რეაქციასაც: უინდერმიერი პირდაპირ - და უკვე უხეშად - ეკითხება დარლინგტონს (What is my wife's fan doing here in your rooms?). ამ რეპლიკას კი მოყვება შემდეგი რეპლიკური შელაპარაკება მათ შორის:

L o r d W i n d e r m e r e: What is my wife's fan doing here in your rooms? Hands off, Cecil. Don't touch me.

L o r d D a r l i n g t o n: Your wife's fan?

L o r d W i n d e r m e r e: Yes, here it is!

L o r d D a r l i n g t o n (*walking towards him*): I don't know!

L o r d W i n d e r m e r e: You must know. I demand an explanation. Don't hold me, you fool. (*To Cecil Graham.*) (ibid. : 74)

რაც შეეხება ამ დიალოგის ტემპორალურ-სიმბოლურ ფუნქციას, როგორც ვხედავთ, ამ შემთხვევაში ხდება ტემპორალობის მთელი სპექტრისა და მარაოს სიმბოლური ფუნქციის შერწყმა. სიუჟეტური თვალსაზრისით შეკრული კვანძი უკვე იმდენად იწყებს გახსნას, რომ ამით მიუთითებს ფინალზე. ქრონოტოპული თვალსაზრისით კი ვხედავთ, რომ მიუხედავად გამწვავებული შინაგანი რეაქციისა, უინდერმიერი მაინც იყენებს დაპირისპირების ძველ ტრადიციულ ფორმას - I demand an explanation. საკუთრივ ენობრივი თვალსაზრისით აქ ფიგურირებს მხოლოდ შეტყობინება, თუმცა თავისი შინაგანი დატვირთვით იგი, რა თქმა უნდა, გადალახავს თავის ჩვეულებრივ შინაარსობრივ დატვირთვას: შეიძლება ითქვას, რომ აქ საქმე გვაქვს ქვეტექსტურ ტრანსპოზიციასთან.

ამ ემოციურად დატვირთული დიალოგის გაგრძელება გამოიყურება შემდეგნაირად:

L o r d W i n d e r m e r e: Speak, sir! Why is my wife's fan here? Answer me! By God! I'll search your rooms, and if my wife's here, I'll - - (*Moves.*)

L o r d D a r l i n g t o n: You shall not search my rooms. You have no right to do so. I forbid you!

L o r d W i n d e r m e r e: You scoundrel! I'll not leave your room till I have searched every corner of it! What moves behind that curtain? (*Rushes towards the curtain C.*)

M r s. E r l y n n e (*enters behind R.*): Lord Windermere!

L o r d W i n d e r m e r e: Mrs. Erlynne! (*ibid.* : 74)

რაც შეეხება ციტირებულ ფრაგმენტს, იგი წარმოადგენს ზემოთ უკვე ციტირებულ რეპლიკათა უშუალო გაგრძელებას. შეიძლება ითქვას, რომ სიუჟეტური თვალსაზრისით იგი, ბუნებრივია, მიუთითებს კვანძის გახსნის გარდუვალობაზე, ქრონოტოპული თვალსაზრისით კი იმაზე, რომ საბოლოო ანგარიშში ამგვარი კონფლიქტის დროს დომინირებას იწყებს მაინც ადამიანური ემოციები. მაგრამ, რა თქმა უნდა, ყველაზე საინტერესო ჩვენთვის უნდა იყოს საკუთრივ ენობრივი ასპექტი, რომელიც მეტყველებს შემდეგზე: თუ ზემოთ მითითებულ იქნა აქ გამოყენებული „შეტყობინების“ შინაგან ტრანსპოზიციაზე, მოცემულ შემთხვევაში, ჩვენი აზრით, ეს შინაგანი ტრანსპოზიციულობა თავისი სემანტიკური დატვირთვით უკვე აღწევს პიკს. თუმცა ტექსტის ზედაპირზე ვხედავთ მხოლოდ „შეტყობინებას“, გვესმის, რომ ქვეტექსტურად იგი, ალბათ, ნიშნავს ყოველივე იმას, რაც გულში უტრიალებს უინდერმიერს და რის პირდაპირ თქმასაც იგი ამჯობინებდა. თუმცა თავისი რეპლიკის ბოლოს იგი მაინც კარგავს წონასწორობას და პირდაპირ ეუბნება მეტოქეს: You scoundrel! I'll not leave your room till I have searched every corner of it! მოქმედება მთავრდება იმით, რომ ფარდის მეორე მხრიდან გამოდის ქალბატონი ირლინი შემდეგი რეპლიკით: I am afraid I took your wife's fan in mistake for my own, when I was leaving your house to-night. I am so sorry.

საყურადღებოა, ის რომ ამ შემთხვევაში სცენაზე გამოდის კიდევ ერთი პროტაგონისტი და ცდილობს ახსნას ის ფაქტი, რატომ დევს დარლინგტონის ტახტზე ქალბატონ უინდერმიერის მარაო. როგორც ვხედავთ, ეს ქალბატონი ცდილობს თავისი ქცევით მიაღწიოს ორ მიზანს: დააშოშმინოს რისხვით სავსე უინდერმიერი და ამავე დროს საშუალება მისცეს ქალბატონ უინდერმიერს უჩუმრად დატოვოს დარლინგტონის სახლი. რა თქმა უნდა, არაფერი იცვლება სიუჟეტური თვალსაზრისით, ხოლო, რაც შეეხება საკუთრივ ენობრივ ასპექტს, გრძელდება „შეტყობინების“ ისეთი გამოყენება, როცა აღარა გვაქვს საქმე მისი ტრანსპოზიციული სემანტიკის ზემოთ აღნიშნულ სიმწვავესთან, მაგრამ, სამაგიეროდ, იგი ასრულებს უკვე თავის ძირითად ფუნქციას - რა თქმა უნდა, ამავე დროს ახდენს ამ თავისი ფუნქციის შერწყმას იმ ემმაკობის დაფარვასთან, რომლითაც ამ მომენტში ქალბატონი ირლინი არის დაკავებული.

2.5. სიუჟეტური კვანძის საბოლოო გახსნა და ფინალი

სიუჟეტური კვანძის საბოლოო გახსნას წინ უძღვის კიდევ ერთი მონოლოგი. მონოლოგები კი, როგორც უკვე ვიცით, ამ დრამის ფარგლებში ასრულებს შესაძლო რეპლიკათა შინაარსობრივი სინთეზის როლს და ამით, როგორც წესი, წინ უძღვის მნიშვნელოვან სიუჟეტურ ძვრებს. ზუსტად ასეთია, ჩვენის აზრით, ქალბატონ უინდერმიერის მონოლოგი, რომლითაც იწყება პიესის ბოლო, ანუ მეოთხე მოქმედება.

L a d y W i n d e r m e r e (*lying on sofa*): How can I tell him? I can't tell him. It would kill me. I wonder what happened after I escaped from that horrible room. Perhaps she told them the true reason of her being there, and the real meaning of that – fatal fan of mine. Oh, if he knows – how can I look him in the face again? He would never forgive me. (*Touches bell*.) How securely one thinks one lives – out of reach of temptation, sin, folly. And then suddenly – Oh! Life is terrible. It rules us, we do not rule it. (ibid. : 75)

მივყვეთ ჩვენს მიერ უკვე გამომუშავებულ ანალიტიკურ სქემას და გავაანალიზოთ ციტირებული მონოლოგი როგორც ტემპორალური, ისე სიმბოლური თვალსაზრისით - თუ, რა თქმა უნდა, სიმბოლურ თვალსაზრისად მივიჩნევთ ისევ მარაოს მიერ შესრულებულ სიმბოლურ ფუნქციას.

ა) სიუჟეტური თვალსაზრისით: იქედან გამომდინარე, რომ მონოლოგს წარმოთქვამს არა უბრალოდ ერთ-ერთი პროტაგონისთაგანი, არამედ ცენტრალური პროტაგონისტი (ცენტრალური უკვე იმიტომ, რომ მას ეკუთვნის დრამის სათაურშივე სიმბოლური ფუნქციის მატარებელი მარაო), უნდა მივიჩნიოთ, რომ ახლოვდება შეკრული კვანძის არა მხოლოდ საბოლოო გახსნა, არამედ უკვე ფინალიც. სწორედ ამაზე მიუთითებს მონოლოგში შემავალი შემდეგი მისი ფრაზა: *Oh, if he knows – how can I look him in the face again? He would never forgive me;*

ბ) ქრონოტოპული თვალსაზრისით: დიალოგთა გაანალიზებისას უკვე გვქონდა ისეთი მომენტები, როცა პერსონაჟები - როგორც პროტაგონისტები, ისე არაპროტაგონისტები - ეპოქის ქრონოტოპული ასპექტის დახასიათებისას სცილდებოდნენ ამ ქრონოტოპს და ლაპარაკობდნენ ადამიანური სინამდვილის მარადიულ პრობლემებზე. სწორედ ასეთ პრობლემურ ძვრასთან გვაქვს საქმე მონოლოგის დამასრულებელ ფრაზაში: *Oh! Life is terrible. It rules us, we do not rule it;*

გ) საკუთრივ ენობრივი თვალსაზრისით: პირველად ხდება უაილდისეული დრამის რეპლიკებში ის, რაც უწყვეტად გასდევს მთელ ამ მონოლოგს. ენობრივი თვალსაზრისით იგი მთლიანად წარმოადგენს „მსჯელობას“ - თუმცა ისეთ მსჯელობას, რომელიც თავისთავში ახდენს ყველა დანარჩენი კომპოზიციური ფორმის აკუმულირებას. ამაზე მეტყველებს, შეიძლება ითქვას, ამ მონოლოგის ყოველი ფრაზა. ვფიქრობთ, საკმარისია შემდეგი მაგალითები: *How can I tell him? – „მსჯელობა“, რომელსაც უშუალოდ მოსდევს „შეტყობინება“ - I can't tell him, თუმცა ამ შეტყობინებასაც კვლავ მოსდევს „მსჯელობა“ - It would kill me და ა.შ. თუმცა, რა თქმა უნდა, არ უნდა გამოვრიცხოთ ჩვენი ანალიზიდან მარაოც. მართალია, იგი ექსპლიციტურად არ ფიგურირებს მოცემულ ტექსტში, მაგრამ, შეიძლება ითქვას, უკვე სინთეზურად ასრულებს თავის სიმბოლურ როლს იმ გაგებით, რომ, როგორც ჩანს, ერთნაირად ძალუძს საბოლოოდ შეარიგოს, ან საბოლოოდ წააჩხუბის ცოლ-ქმარი.*

ამ მონოლოგს კი მოსდევს ქალბატონის ისეთი დიალოგი მსახურ ქალთან, რომლის ფაგრლებში მარაო კვლავ იწყებს ტესტში ექსპლიციტურად ფიგურირებას. ქალბატონის კითხვაზე, სთქვა თუ არა რაიმე მისმა მეუღლემ დილით, მსახური ქალი პასუხობს:

L a d y W i n d e r m e r e: Did he say anything?

R o s a l i e: Something about your ladyship's fan. I didn't quite catch what his lordship said. Has the fan been lost, my lady? I can't find it, and Parker says it was not left in any of the rooms. He has looked in all of them and on the terrace as well. (ibid. : 75)

ამ პატარა დიალოგს კი კვლავ მოყვება ქალბატონ უინდერმიერის მონოლოგი - უფრო სწორედ კი იმ მონოლოგის მეორე ნახევარი, რომლითაც იწყება მეოთხე მოქმედება.

L a d y W i n d e r m e r e (*rising*): She is sure to tell him. I can fancy a person doing a wonderful act of self-sacrifice, doing it spontaneously, recklessly, nobly – and afterwards finding out that it costs too much. Why should she hesitate between her ruin and mine? ... How strange! I would have publicly disgraced her in my own house. She accepts public disgrace in the house of another to save me. ... There is a bitter irony in things, a bitter irony in the way we talk of good and bad women. ... Oh, what a lesson! And what a pity that in life we only get our lessons when they are of no use to us! For even she doesn't tell, I must. Oh! The shame of it, the shame of it. To tell is to live through it all again. Actions are the first tragedy in life, words are the second. Words are perhaps the worst. Words are merciless ... Oh! (*Starts as L o r d W i n d e r m e r e enters.*) (ibid. : 76)

მონოლოგის ამ მეორე ნახევრისათვის დამახასიათებელია ის, რაც უკვე გვქონდა პირველი ნახევრის მარეზიუმებელ ნაწილში - განმაზოგადოებელი შინაარსის მქონე ფრაზები: Actions are the first tragedy in life, words are the second. Words are perhaps the worst. Words are merciless. რა თქმა უნდა, ამ შემთხვევაშიც ხდება შეფასებათა უკიდურესი გაფართოება და, რაც მთავარია, უკვე საკუთრივ ენობრივი თვალსაზრისით. ეს შეფასებები მთლიანად კეთდება „შეტყობინებათა“ სახით - იმდენად დარწმუნებულია ქალბატონი ამ ფრაზათა მართებულობაში.

ამ მონოლოგს კი მოყვება ისეთი დიალოგი ცოლ-ქმარს შორის, რომლის ფარგლებში ქალბატონი ახსენებს - თუმცა მხოლოდ ნაცვალსახელებით და უკვე მისდამი შეცვლილი დამოკიდებულებით - ქალბატონ ირლინს. ამავე დროს კი ამ შემთხვევაშიც სახეზეა ის, რაც უფრო და უფრო ხშირად ხდება დრამის დიალოგებში - როგორც რეპლიკებისგან შემდგარ ჭეშმარიტ დიალოგებში, ისე მონოლოგად ქცეულ შესაძლო დიალოგებში - რეპლიკები მთავრდება კვლავ განზოგადოების შემცველი ფრაზებით, თუმცა ერთი თავისებურებით: განზოგადოებები უკვე ეკუთვნის ცენტრალურ პროტაგონისტს:

L a d y W i n d e r m e r e: Arthur, Arthur, don't talk so bitterly about any woman. I don't think now that people can be divided into the good and the bad as though they were two separate races or creations. What are called good women may have terrible things in them, mad moods of recklessness, assertion, jealousy, sin. Bad women, as they are termed, may have in them sorrow, repentance, pity, sacrifice. And I don't think Mrs. Erlynne a bad woman – I know she's not. (ibid. : 77)

შემდეგ კი საქმე გვაქვს ცოლ-ქმარს შორის ისეთ დიალოგთან, რომლის ფარგლებში ხდება ქალბატონ ირლინის პერსონის განსჯა: ქმარს იგი უღირს ქალად მიაჩნია, ცოლმა კი იცის, რომ სწორედ ირლინმა იხსნა იგი.

ხსენებულ დიალოგს კი მოყვება ცალმხრივი დიალოგი, რომლის ფარგლებში სტუმრად მოსული ქალბატონი ირლინი ესაუბრება ცოლ-ქმარს. ორმხრივად მიმართულ ამ თავის რეპლიკებში იგი ჯერ ახსენებს მარაოს, შემდეგ კი - ისევე, როგორც ქალბატონი უინდერმიერი, წარმოთქვამს განმაზოგადოებელ ფრაზებს: ა) I am sorry about your fan. I can't imagine how I made such a silly mistake; ბ) I am going to live abroad again. The English climate doesn't suit me. My heart is affected here, and that I don't like. I prefer living in the south. London is too full of dogs and – and serious people, Lord Windermere. რეპლიკა მთავრდება იმით, რითაც ეს ქალბატონი ბოლომდე ახასიათებს ლონდონსა და მის საზოგადოებას: London is too full of dogs and – and serious people, Lord Windermere. Whether the fogs produce the serious people or whether the serious people produce the fogs, I don't know, but the whole thing rather gets on my nerves, and so I'm leaving this afternoon by the Club Train. (ibid. : 79)

საინტერესოა, რომ ამ ბოლო შემთხვევაში სიმბოლური დატვირთვა ეძლევა ლონდონურ ნისლს. შეიძლება ითქვას, რომ თითქოსდა ხდება ორი სიმბოლური ფუნქციის - მარაოსი და ნისლის ფუნქციათა - შერწყმა, რაც საფუძვლად ედება მთელ შექმნილ არაერთნიშნა სიტუაციას.

შემდეგ რეპლიკებში კი, როგორც ვხედავთ, ვითარდება ორი მოტივი: ქალბატონი უინდერმიერი სულ უფრო და უფრო თბება ქალბატონ ირლინის მიმართ, ლორდი უინდერმიერი კი პირიქით. შემდეგ კვლავაც საქმე გვაქვს კიდევ ერთ მონოლოგთან - ამ შემთხვევაში ლორდ უინდერმიერის მიერ წარმოთქმულ მონოლოგთან. თუმცა ეს მონოლოგი ნამდვილად განსხვავდება წინა მონოლოგებისაგან ერთი ნიშნით: თუ წინა მონოლოგებში პროტაგონისტები წარმოთქვამდნენ განმაზოგადებელ ფრაზებს და ამით ახდენდნენ თავიანთი ცხოვრებისეული გამოცდილების განზოგადოებას, ამ შემთხვევაში ლორდი უინდერმიერი ლაპარაკობს არა ცხოვრებაზე საერთოდ, არამედ თავის საკუთარ ოჯახურ გამოცდილებაზე:

L o r d W i n d e r m e r e (*standing C.*): I sometimes wish you had. I should have been spared then the misery, the anxiety, the annoyance of the last six months. But rather than my wife should know – that the mother whom she was taught to consider as dead, the mother whom she has mourned as dead, is living – a divorced woman, going about under an assumed name, a bad woman preying upon life, as I know you now to be – rather than that, I was ready to supply you with money to pay bill after bill, extravagance after extravagance, to risk what occurred yesterday, the first quarrel I have ever had with my wife. You don't understand what that means to me. How could you? But I tell you that the only bitter words that ever came from those sweet lips of hers were on your account, and I hate to see you next her. You sully the innocence that is in her. (*Moves L. C.*) And then I used to think that with all your faults you were frank and honest. You are not. (*ibid.* : 80)

მონოლოგი კი მთავრდება ქალბატონ ირლინისკენ მიმართული სიტყვებით: უინდერმიერი აბრალებს მას ნამდვილ სიბინძურეს.

მაგრამ ხსენებულ მონოლოგს მოყვება ისეთი დიალოგი მასსა და ქალბატონ ირლინს შორის, რომელიც გვიჩვენებს მთელი დრამატული სიუჟეტის შინაგანად

მამოძრავებელ მომენტს. როგორც უინდერმიერმა, ისე ირლინმა იციან, რომ ქალბატონი უინდერმიერი ირლინის ქალიშვილია:

Mrs. Erlynne: Why do you say that?

Lord Windermere: You made me get you an invitation to my wife's ball.

Mrs. Erlynne: For my daughter's ball – yes.

Lord Windermere: You came, and within an hour of your leaving the house you are found in a man's rooms – you are disgraced before every one. (*Goes up stage C.*)

Mrs. Erlynne: Yes.

Lord Windermere (*turning round on her*): Therefore I have a right to look upon you as what you are – a worthless, vicious woman. I have the right to tell you never to enter this house, never to attempt to come near my wife –

Mrs. Erlynne (*coldly*): My daughter, you mean.

Lord Windermere: You have no right to claim her as your daughter. You left her, abandoned her when she was but a child in the cradle, abandoned her for your lover, who abandoned you in turn. (*ibid.* : 80-81)

ჩვენი ანალიტიკური სქემის მიხედვით კომენტარი შეიძლება იყოს შემდეგი:

ა) სიუჟეტური თვალსაზრისით, ბუნებრივია, რომ ამგვარი ორმხრივი გულახდილობა კიდევ უფრო აახლოებს კვანძის გახსნას და თვით ფინალს, რადგან აღარ არსებობს ფაქტი, რომლის საფუძველზე ქალბატონ უინდერმიერისათვის ასე მიუღებელი იყო ირლინი. მართალია, მან ჯერ ბოლომდე არ იცის ირლინის საიდუმლო, მაგრამ უკვე მადლობელია მისი იმისათვის, რომ მან იგი გადაარჩინა წინა ეპიზოდში;

ბ) ქრონოტოპული თვალსაზრისით, რა თქმა უნდა, ამ დიალოგში შემავალი რეპლიკები არ შეიცავს ეპოქის თუ საზოგადოების დამახასიათებელ ფრაზებს ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით, მაგრამ ის, რასაც უინდერმიერი ამბობს ირლინზე, ნამდვილად მეტყველებს ერთდროულად ორ რამეზე: ერთის მხრივ, იგი უკვე იზიარებს ირლინისადმი საზოგადოების დამოკიდებულებას (I have a right to look

upon you as what you are – a worthless, vicious woman), მეორეს მხრივ კი, ვხედავთ იმასაც, როგორ უყვარს საკუთარი ცოლი. მისი შემდგომი რეპლიკაც მეტყველებს ამაზე (You have no right to claim her as your daughter);

გ) საკუთრივ ენობრივი თვალსაზრისით: როგორც წინა ანალიზებმა გვიჩვენა, ფინალის მოახლოებასთან ერთად პერსონაჟთა რეპლიკებში იზრდება ისეთი კომპოზიციური ფორმის როლი, როგორიცაა მსჯელობა. იგი იზრდება, ალბათ, იმიტომ, რომ ამ კომპოზიციურ ფორმას ძალუმს დაატეოს თავის თავში სიუჟეტურ და ქრონოტოპულ მომენტთა ერთობლიობა. ვფიქრობთ, ამის კარგი მაგალითია უინდერმერის ბოლო რეპლიკა (You have no right to claim her as your daughter. You left her, abandoned her when she was but a child in the cradle, abandoned her for your lover, who abandoned you in turn). როგორც ვხედავთ, ამ რეპლიკაში ერთმანეთს ერწყმის ორი კომპოზიციური ფორმა - „მსჯელობა“ და „შეტყობინება“: ჯერ გამოითქმის შეტყობინება, შემდეგ კი მოყვანილია მის ფარგლებში გამოთქმული აზრის დასაბუთება.

შემდეგ კი მოდის დიალოგი, რომლის ფარგლებში ნახსენებია მარაო:

L o r d W i n d e r m e r e: And as for your blunder in taking my wife's fan from here and then leaving it about in Darlington's rooms, it is unpardonable. I can't bear the sight of it now. I shall never let my wife use it again. The thing is soiled for me. You should have kept it and not brought it back.

M r s. E r l y n n e: I think I *shall* keep it. (*Goes up.*) It's extremely pretty. (*Takes up fan.*) I shall ask Margaret to give it to me.

L o r d W i n d e r m e r e: I hope my wife will give it you.

M r s. E r l y n n e: Oh, I'm sure she will have no objection. (ibid. : 82)

მარაოს გამოჩენა ამ დიალოგში ნიშნავს იმას, რომ კვლავაც უნდა დავუკავშიროთ მისი სიმბოლური ფუნქცია დიალოგის ტემპორალურ შინაარსს. თუმცა, ამ შემთხვევაში უნდა დავიწყოთ თავად მარაოთი. თანდათანობით ვხედავთ იმას, როგორ რთულდება შინაგანად ის, რასაც უკვე ვუწოდეთ მარაოს სიმბოლურ-ნომინაციური ველი. უკვე გვქონდა იმის თქმის საფუძველიც, რომ მარაოს

სიმბოლური ფუნქცია შეიძლება იყოს გამოხატული როგორც ტექსტობრივად, ისე ქვეტექსტურად და, გარდა ამისა, მან შეიძლება შეასრულოს როგორც პოზიტიური, ისე ნეგატიური როლიც. ამ შემთხვევაში კი, როგორც ჩანს, მარაოს სიმბოლური როლი აღარ არის ცალსახად ერთმნიშვნელოვანი და გამოხატავს თავად სიტუაციის გაურკვევლობას. რაც შეეხება ხსენებულის კავშირს დიალოგის ტემპორალურ ასპექტთან:

ა) სიუჟეტური თვალსაზრისით, ბუნებრივია, სწორედ მარაოს უკავშირდება ფინალის მოახლოების მიმნიშნებელი შემდეგი ფაქტი: უინდერმიერს უკვე სძულს მარაო (I can't bear the sight of it now), მაგრამ ვხედავთ, რომ ქალბატონ ირლინს უინდერმიერის საპირისპიროდ თითქმის შეუყვარდა მარაო (I think I *shall* keep it ... It's extremely pretty ... I shall ask Margaret to give it to me);

ბ) ქრონოტოპული თვალსაზრისით, რა თქმა უნდა, ვხედავთ უინდერმიერისა და ირლინის ისეთ ურთიერთდაპირისპირებას, რომელიც მეტყველებს, რომ მათი დამოკიდებულება ცოლ-ქმრული ერთგულების მიმართ ერთნაირია, მაგრამ აქვთ სრულიად განსხვავებული ინფორმაცია;

გ) საკუთრივ ენობრივი თვალსაზრისით, როგორც ჩანს, სიუჟეტის ამ მომენტისათვის დიალოგის ორივე მონაწილე - ორივე პროტაგონისტი აღარ ხმარობს კომპოზიციურ ფორმა - მსჯელობას შემდეგი გარემოების გამო: იმდენად არიან დარწმუნებულნი თავის სიმართლეში, რომ თანმიმდევრულად იყენებენ შეტყობინებას. როგორც ვხედავთ, ამ შემთხვევაშიც სახეზეა ტემპორალობის სიუჟეტურ, ქრონოტოპულ და საკუთრივ ენობრივ ასპექტთა ერთიანობა.

ამ დიალოგს კი მოყვება ქალბატონ ირლინის მონოლოგი:

M r s. E r l y n n e: Oh, don't imagine I am going to have a pathetic scene with her, weep on her neck and tell her who I am, and all that kind of thing. I have no ambition to play the part of a mother. Only once in my life have I known a mother's feelings. That was last night. They were terrible – they made me suffer – they made me suffer too much. For twenty years, as you say, I have lived childless – I want to live childless still. (*Hiding her feelings with a trivial laugh*). Besides, my dear Windermere, how on earth could I pose as a mother with a grown-up daughter? Margaret is twenty-one, and I have never admitted that I am more than twenty-nine, or thirty at the most. Twnety-nine when there are pink shades, thirty when

there are not. So you see what difficulties it would involve. No, as far as I am concerned, let your wife cherish the memory of this dead, stainless mother. Why should I interfere with her illusions? I find it hard enough to keep my own. I lost one illusion last night. I thought I had no heart. I find I have, and a heart doesn't suit me, Windermere. Somehow it doesn't go with modern dress. It makes one look old. (*Takes up hand-mirror from table and looks into it.*) And spoils one's career at critical moments. (ibid. : 82-83)

კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით, რომ მონოლოგები თითქოსდა ასრულებს დრამის სიუჟეტური განვითარების მასინთეზირებელ როლს. როგორც ვიცით, ასეთი როლი უკვე შეასრულეს ქალბატონ უინდერმიერის და თავად უინდერმიერის მონოლოგებმა. ახლა კი, როგორც ჩანს, მოვიდა ქალბატონ ირლინის რიგი. ამ მონოლოგის ფარგლებში იგი ცდილობს საკუთარი შვილის მიმართ მთელი თავისი ქცევის ახსნას (how on earth could I pose as a mother with a grown-up daughter? ... Why should I interfere with her illusions?).

რაც შეეხება მონოლოგის ტემპორალურ ასპექტს:

ა) სიუჟეტური თვალსაზრისით, რა თქმა უნდა, ამგვარად „ჩახლართული“ სიუჟეტი ვერ მიუახლოვდებოდა თავის ფინალს იმ გულახდილი გამონათქვამების გარეშე, რომლებსაც შეიცავს ეს მონოლოგი. შეიძლება ითქვას, რომ იგი წარმოადგენს კვანძის გახსნის მოახლოების უტყუარ მომენტს;

ბ) ქრონოტოპული თვალსაზრისით აქ არა გვაქვს ღიად განმაზოგადოებელი ფრაზები, მაგრამ ცხადია ერთი: ქვეტექსტურად მონოლოგი გვიჩვენებს იმას, რომ შეუძლებელია ამ საზოგადოებაში შეუთავსო ერთმანეთს ორი განსხვავებული, მაგრამ ერთნაირად მნიშვნელოვანი გრძნობა - შეყვარებული ქალისა და მოყვარული დედის;

გ) საკუთრივ ენობრივი თვალსაზრისით დომინირებს „შეტყობინება“, მაგრამ იმის გამო, რომ ქალბატონ ირლინს სჭირდება თავისი ადრეული ქცევის გამართლება, იგი მიმართავს „მსჯელობასაც“: Why should I interfere with her illusions? I find it hard enough to keep my own.

გარდა ამისა, გამოსაყოფია შემდეგი მომენტიც: „შეტყობინებას“ ქალბატონი ირლინი იყენებს არა მხოლოდ საკუთარი განცდების გამოსახატავად, არამედ ეპოქის დასახასიათებლადაც (Somehow it doesn't go with modern dress. It makes one look old. ... And spoils one's career at critical moments).

ამ მონოლოგს კი მოყვება დიალოგი იგივე ორ პერსონაჟს შორის და მათ რეპლიკებში ვხედავთ იმას, სად და როგორ მიიყვანა ისინი, სიუჟეტის მსვლელობამ. უინდერმიერი გამოთქვამს შეძრწუნებას ირლინის ისეთი სიტყვების გამო, რომლებიც, თუ მათ სიღრმისეულად ჩავუკვირდებით, გამოხატავს უფრო სასოწარკვეთილებას, ვიდრე ამ ყველაფრის დაჯერების სურვილს. სწორედ ამგვარად უნდა იქნას გაგებული, ჩვენის აზრით, ამ ქალბატონის შემდეგი სიტყვები: What consoles one nowadays is not repentance, but pleasure. Repentance is quite out of date. And besides, if a woman really repents, she has to go to a bad dressmaker, otherwise no one believes in her. გარდა ამისა, იგი ნაწილობრივ, რომ ჩაერთა უინდერმიერისა და მისი ცოლის ცხოვრებაში: I am going to pass entirely out of your two lives. My coming into them has been a mistake – I discovered that last night. (ibid. : 82-83)

ამ დიალოგს კი მოყვება დიალოგი ორ ქალბატონს - ქალბატონ უინდერმიერსა და ქალბატონ ირლინს შორის.

M r s. E r l y n n e: Yes. (*Pause.*) You are devoted to your mother's memory, Lady Windermere, your husband tells me.

L a d y W i n d e r m e r e: We all have ideals in life, At least we all should have. Mine is my mother.

M r s. E r l y n n e: Ideals are dangerous things. Realities are better. They wound, but they are better.

L a d y W i n d e r m e r e (*shaking her head*): If I lost my ideals, I should lose everything.

M r s. E r l y n n e: Everything?

L a d y W i n d e r m e r e: Yes. (*Pause.*) (ibid. : 85)

რა თქმა უნდა, ამ დიალოგის მსვლელობას თავის დაღს ასვამს, ერთის მხრივ, ირლინის ქალიშვილისადმი და შვილიშვილისადმი სინაზე, მეორეს მხრივ კი, ის ფაქტი, რომ ქალბატონი უინდერმიერი უკვე ღიად გამოთქვამს თავის ზოგად ცხოვრებისეულ შეხედულებებს (We all have ideals in life, At least we all should have. Mine is my mother). ამის საპასუხოდ კი ვხედავთ იმას, რომ ქალბატონი ირლინი

გამოთქვამს თავის ცხოვრებისეულ იმედგაცრუებებს (Ideals are dangerous things. Realities are better. They wound, but they are better). თუ კვლავაც მივყავით ჩვენს ანალიტიკურ სქემას, მაშინ იგი მიიღებს შემდეგ სახეს:

ა) სიუჟეტური თვალსაზრისით, ეს დიალოგიც დედა-შვილს შორის აახლოებს კვანძის გახსნას იმდენად, რამდენადაც თავის დროზე კვანძი იკვრებოდა სწორედ იმით, რომ ისინი ისე შორს იყვნენ ერთმანეთისაგან;

ბ) ქრონოტოპული თვალსაზრისით გრძელდება ის, რისი მოწმეებიც უკვე ვყოფილვართ ამ დრამატული სიუჟეტის მსვლელობის პროცესში. ქალბატონი უინდერმიერი გამოთქვამს ცხოვრებაში იდეალების აუცილებლობას, დედამისი კი კვლავაც სკეპტიკურად უყურებს მისი შვილის შეხედულებებს;

გ) საკუთრივ ენობრივი თვალსაზრისით ქალბატონი უინდერმიერი იყენებს „შეტყობინებას“, რადგან სწორედ ეს კომპოზიციური ფორმა გამოხატავს მისი შეხედულებების სიმყარეს; ირლინი კი თავის სკეპტიციზმს გამოხატავს „მსჯელობით“ (Ideals are dangerous things. Realities are better. They wound, but they are better).

მაგრამ, რა თქმა უნდა, არ უნდა დაგვავიწყდეს მარაოს სიმბოლური ფუნქცია: თუ წინა შემთხვევებში დავინახეთ მარაოს სიმბოლურ-ნომინაციური ველის შინაგანი დინამიურობა - მარაო ხან ზედაპირზე იყო, ხან მიდიოდა ქვეტექსტურ სიღრმეში, თან ასრულებდა ხან პოზიტიურ, ხან კი ნეგატიურ როლს, ბოლოს კი გვიჩვენებდა ამ როლის შინაგან გაურკვევლობას; და სწორედ ამ გაურკვევლობას ვხედავთ ამ შემთხვევაშიც:

L a d y W i n d e r m e r e (To M r s. E r l y n n e): Oh! What am I to say to you? You saved me last night? (*Goes towards her.*)

M r s. E r l y n n e: Hush – don't speak of it.

L a d y W i n d e r m e r e: I must speak of it. I can't let you think that I am going to accept this sacrifice. I am not. It is too great. I am going to tell my husband everything. It is my duty.

M r s. E r l y n n e: It is not your duty – at least you have duties to others besides him. You say you owe me something?

L a d y W i n d e r m e r e: I owe you everything.

M r s. E r l y n n e: Then pay your debt by silence. That is the only way in which it can be paid. Don't spoil the one good thing I have done in my life by telling it to any one. Promise me that what passed last night will remain a secret between us. You must not bring misery into your husband's life. Why spoil his love? You must not spoil it. Love is easily killed. Oh! How easily love is killed. Pledge me your word, Lady Windermere, that you will never tell him. I insist upon it.

L a d y W i n d e r m e r e (*with bowed head*): It is your will, not mine.

M r s. E r l y n n e: Yes, it is my will. And never forget your child – I like to think of you as a mother. I like you to think of yourself as one.

L a d y W i n d e r m e r e (*looking up*): I always will now. Only once in my life I have forgotten my own mother – that was last night. Oh, if I had remembered her, I should not have been so foolish, so wicked.

M r s. E r l y n n e (*with a slight shudder*): Hush, last night is quite over. (ibid. : 86)

ორ ქალბატონს შორის მოცემული ეს დიალოგი იძენს უფრო კონკრეტულად ცხოვრებისეულ მიმართულებას: ქალბატონი უინდერმიერი აპირებს უთხრას თავის ქმარს ყველაფერი წინა დამის ისტორიის შესახებ, ირლინი კი ურჩევს მას, რომ ეს არ გააკეთოს და, რაც მთავარია, თავის ამ რჩევას აფუძნებს კვლავაც თავის ცხოვრებისეულ სკეპტიციზმზე: Promise me that what passed last night will remain a secret between us. You must not bring misery into your husband's life. Why spoil his love? You must not spoil it. Love is easily killed. Oh! How easily love is killed. Pledge me your word, Lady Windermere, that you will never tell him (ibid. : 86).

რაც შეეხება დიალოგის ამ ფრაგმენტის ჩვენს სქემატურ ანალიზს:

ა) სიუჟეტური თვალსაზრისით იდგმება კიდევ ერთი ნაბიჯი კვანძის გახსნისაკენ. ბევრი რამე იქნება დამოკიდებული იმაზე, მოუყვება თუ არა ქალბატონი უინდერმიერი თავის ქმარს წინა სადამოს შესახებ;

ბ) ქრონოტოპული თვალსაზრისით გრძელდება უაილდისეულ დიალოგთა ის ნიშან-თვისება, რომლის მიხედვით პერსონაჟთა გამონათქვამები საკუთარ ცხოვრებისეულ ფაქტებზე ადვილად იღებენ განზოგადოებულ სახეს;

გ) საკუთრივ ენობრივი თვალსაზრისით როგორც დიალოგის პირველი ნახევრის ფარგლებში, აქაც გრძელდება შემდეგი სურათი: ქალბატონი უინდერმერის გამოთქვამს თავის გრძნობებს „შეტყობინების“ საშუალებით, ირლინი კი კვლავ მიმართავს „მსჯელობებს“, თუმცა ადვილად გადაყავს „მსჯელობა“ „შეტყობინებაში“ (Why spoil his love? You must not spoil it).

რაც შეეხება მარაოს სიმბოლურ ფუნქციას, გრძელდება მისი დინამიურად განვითარებული სიმბოლური ველის „გაურკვეველი“ ფაზა.

ვფიქრობთ, პიესის ფინალს წინ უძღვის ის დიალოგი ქალბატონ ირლინსა და ქალბატონ უინდერმერს შორის, რომელიც შეიძლება მივიჩნიოთ არა მხოლოდ მათ შორის ურთიერთობის, არამედ თავად პიესის სიუჟეტის საბოლოო და დასკვნით ეტაპად.

M r s. E r l y n n e: It makes no matter. I'll take a hansom. There is nothing in the world so respectable as a good Shrewsbury and Talbot. And now, dear Lady Windermere, I am afraid it is really good-bye. (*Moves up C.*) Oh, I remember. You'll think me absurd, but do you know I've taken a great fancy to this fan that I was silly enough to run away with last night from your ball. Now, I wonder would you give it to me? Lord Windermere says you may. I know it is his present.

L a d y W i n d e r m e r e: Oh, certainly, if it will give you any pleasure. But it has my name on it. It has "Margaret" on it.

M r s. E r l y n n e: But we have the same Christian name.

L a d y W i n d e r m e r e: Oh, I forget. Of course, do have it. What a wonderful chance our names being the same! (ibid. : 88)

საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ ამ დიალოგის ფარგლებში კვლავ ღიად ჩნდება მარაო. შეიძლება ითქვას. მარაოს ამგვარი საბოლოო გამოჩენა არა მხოლოდ

ასრულებს მისი დინამიურად წარმართული ველის ეტაპობრივ სტრუქტურას, არამედ ამყარებს კიდევ საბოლოო შინაგან კავშირს დიალოგთა მთელ ერთობლიობასთან.

მესამე თავი

უაილდისეული დრამის დიალოგური სტრუქტურა ლინგვოკულტუროლოგიური თვალსაზრისით

3.1. ქრონოტოპი როგორც მხატვრულ-ესთეტიკური კატეგორია და უაილდისეული დრამატული დიალოგის ლინგვოკულტუროლოგიური კვლევის პრობლემა

ჩვენი ნაშრომის შესავალში დაისვა კითხვა იმის თაობაზე, როგორ უნდა იქნეს დაკავშირებული უაილდისეულ დიალოგთა საკუთრივ ენობრივი განზომილება ამ დიალოგთა კულტურულ განზომილებასთან. ამგვარი კითხვის დასმა კი აუცილებელი გახდა იმის გათვალისწინებით, რომ ჩვენი კვლევის მეთოდოლოგია ერთდროულად უნდა ყოფილიყო როგორც ინტერდისციპლინარული, ისე ლინგვისტურად ცენტრირებული. ლინგვისტურად ცენტრირებულობა კი უნდა გულისხმობდეს არა მხოლოდ საკვლევ დიალოგთა ფარგლებში საკუთრივ ენობრივ ასპექტთა გამოყოფას, არამედ იმასაც - და სწორედ ეს უნდა მივიჩნიოთ ჩვენი მეთოდოლოგიის გადამწყვეტ ასპექტად - რომ ხსენებული ენობრივი ასპექტები უნდა იქნან აღქმული და შესწავლილი ლინგვოკულტუროლოგიურად. იქედან გამომდინარე, რომ ნაშრომის წინა თავში უაილდისეულ დრამატულ დიალოგთა ენობრივი სტრუქტურა როგორც ჰორიზონტალურ, ისე ვერტიკალურ დონეზე უკავშირდებოდა პიესის სიუჟეტურ ასპექტს და ამით უკვე გამოიკვეთა ლიტერატურათმცოდნეობის როგორც თანამედროვე ჰუმანიტარული დისციპლინის როლი ჩვენი კვლევის პროცესში, საჭირო ხდება, ჩვენი აზრით, კიდევ ერთხელ დავუბრუნდეთ კვლევის მეთოდოლოგიურ ასპექტს იმ მიზნით, რომ მეტი ხაზგასმით (და იქნებ მეტი სიღრმითაც) გამოიკვეთოს კვლევის საკუთრივ ლინგვოკულტუროლოგიური მიმართულება. იმისათვის კი, რომ ადეკვატურად იქნეს შესრულებული ეს ამოცანა, აუცილებლად მიგვაჩნია გადაიგდას შემდეგი კვლევითი ნაბიჯები:

ა) იქედან გამომდინარე, რომ დიალოგთა უკვე გამოყოფილი საკუთრივ ენობრივი ასპექტები დაკავშირებული იქნა პიესის სიუჟეტურ ასპექტთან, უნდა განისაზღვროს ხსენებულ ასპექტთა უკვე საკუთრივ კულტურული ასპექტიც. ეს ნიშნავს, რომ განმეორებით უნდა დაისვას კითხვა ამ კულტურული ასპექტის შინაარსის შესახებ.

შესავალში უკვე გვქონდა მსჯელობა იმის თაობაზე, რომ ოსკარ უაილდთან დაკავშირებულ მეცნიერულ ლიტერატურაში არსებობს აზრთა გარკვეული „გაფანტულობა“, დაკავშირებული ამ ავტორის მხატვრულ-ესთეტიკურ ორიენტაციასთან. სწორედ აზრთა ამგვარი სხვადასხვაობის გადალახვის მიზნით ჩვენს მიერ გამოთქმული იქნა შემდეგი ჰიპოთეზა: უაილდის მხატვრულ-ესთეტიკური ორიენტაციის ამგვარი ანუ არაერთნიშნა ხედვა გამოწვეულია არა ამ ორიენტაციის შინაგანი ეკლექტიკურობით, არამედ იმ გარემოებით, რომ უაილდის მხატვრულ-ესთეტიკური პარადიგმის დომინანტურ განზომილებას წარმოადგენს საუკუნეთა მიჯნის როგორც კულტურული ფენომენის არსის გამოხატვა. მაგრამ სწორედ ჩვენი კვლევითი მიზნების გათვალისწინებით, ბუნებრივია, უნდა დაისვას კითხვა: როგორ უკავშირდება საუკუნეთა მიჯნა უაილდისეულ დიალოგთა იმ ენობრივ ასპექტებს, რომლებიც უკვე იქნა გამოყოფილი და შესწავლილი ჩვენი ნაშრომის მეორე თავში?

ბ) სწორედ ზემოთ დასმულ კითხვასთან დაკავშირებით ხაზგასმით უნდა ითქვას, რომ ჩვენი კვლევითი კონტექსტის ფარგლებში უაილდისეულ დიალოგთა ლინგვოკულტუროლოგიური ხედვა ნიშნავს შემდეგს: ენობრივ ასპექტთა კულტუროლოგიური ხედვისას წინა პლანზე უნდა გამოვიდეს კულტურის - კონკრეტულად კი ევროპული კულტურის - ისტორიული ასპექტი; ისტორიული ასპექტი კი, ბუნებრივია, შინაგანი სემანტიკით უკავშირდება დროს - რა თქმა უნდა, ამ სიტყვის უკვე არა ყოველდღიური, არამედ კონცეპტუალური გაგებით. შესაბამისად საჭირო ხდება იმის განსაზღვრა, რომელი - და როგორი - უნდა იყოს ისტორიულად გაგებული ეპოქის ამგვარი კონცეპტუალური გამოხატვა. ცხადია, ჩვენი კვლევითი მეთოდოლოგიის გათვალისწინებით ეპოქის ამგვარი კონცეპტუალური გამოხატვა შინაგანად უნდა დაუკავშირდეს უაილდისეულ დრამატულ დიალოგთა ჩვენს მიერ უკვე შესწავლილ ენობრივ ასპექტებს;

გ) სწორედ იმისათვის, რომ გვქონდეს უაილდისეულ დრამატულ დიალოგთა შინაარსობრივი სტრუქტურის სრული ხედვის საშუალება, ხოლო თავად ეს სრული ხედვა დავუკავშიროთ ხსენებულ დიალოგთა არა მხოლოდ საკუთრივ ენობრივ, არამედ კულტურულ შინაარსსაც, საჭიროდ მიგვაჩნია დავეყრდნოთ თანამედროვე ესთეტიკისა და კულტუროლოგიის ისეთ კონცეპტს, როგორიცაა ქრონოტოპი.

სწორედ ამისათვის, ბუნებრივია, საჭირო ხდება ჯერ განვმარტოთ ხსენებული ტერმინ-კონცეპტის არსი, შემდეგ კი მოვუძებნოთ მას ადგილი ჩვენი კვლევის მიზნობრივ კონტექსტში.

თანამედროვე აზროვნებაში ქრონოტოპი განიმარტება როგორც სივრცით და დროით პარამეტრთა ის ერთიანობა, რომელიც მიმართულია განსაზღვრული კულტურული თუ მხატვრული საზრისის გამოხატვისკენ (ირზა 1998 : 337). როგორც ვხედავთ, ქრონოტოპს როგორც კონცეპტის ზემოთ მოყვანილ განმარტებაში მკაფიოდ გამოხატულია ამ კონცეპტის შინაგანი კავშირი ერთდროულად როგორც კულტურასთან, ისე მხატვრულ-ესთეტიკურ ფენომენთან. ამავე დროს კი ხაზი უნდა გაესვას იმ გარემოებას, რომელსაც აგრეთვე უნდა ჰქონდეს მნიშვნელობა ჩვენი კვლევისათვის. როგორც ცნობილია, ზემოთ მითითებული გაგებით „ქრონოტოპი“ როგორც ტერმინი თანამედროვე ჰუმანიტარულ აზროვნებაში შემოიტანა მ. ბახტინმა სწორედ იმ მიზნით, რომ დაეკავშირებინა ერთმანეთთან მხატვრული ნაწარმოების ორი შემდეგი მომენტი - მხატვრული დრო-სივრცე და ნაწარმოებში მოქმედ პერსონაჟთა პოზიციები. ბახტინის მიხედვით ქრონოტოპის სტრუქტურაში ცენტრალურად უნდა მივიჩნიოთ სივრცით-დროითი ერთიანობის აქსიოლოგიური მიმართულება. ამ მიმართულების ფუნქცია კი მდგომარეობს იმაში, რომ გამოხატულ იქნეს პერსონაჟთა პიროვნული პოზიცია (ibid. : 337). შესაბამისად ამა თუ იმ მხატვრულ ნაწარმოებთან დაკავშირებით შეიძლება ითქვას, რომ ქრონოტოპი გამოხატავს ხსენებული ნაწარმოებისათვის დომინანტურ ღირებულებათა ორიენტაციას (ibid. : 337).

იმის შემდეგ, როცა მეტნაკლები სისრულით განვმარტეთ ქრონოტოპის ტერმინ-კონცეპტი და ამით შევიძინეთ მნიშვნელოვანი კონცეპტუალური საშუალება უაილდისეულ დიალოგთა ლინგვოკულტუროლოგიური ანალიზისათვის, შეგვიძლია დავასახელოთ და გამოვყოთ ხსენებულ დიალოგთა კვლევის ის სამი კვლევითი ნაბიჯი, რომელთა გადადგმა აუცილებელი უნდა იყოს ზემოთ ხსენებული ამოცანის შესრულებისათვის, ანუ ხსენებულ დიალოგთა ლინგვოკულტუროლოგიური ხედვის რეალიზაციისათვის. შესაბამისად, ჯერ დავასახელოთ და გამოვყოთ ხსენებული ნაბიჯები, შემდეგ კი დავუთმოთ მოცემული თავის შემდგომი პარაგრაფები შესაბამის ამოცანათა რეალიზაციას.

დავასახელოთ ეს ნაბიჯები შესაბამისი ლოგიკური თანმიმდევრობით:

ა) პირველ რიგში, ჩვენი აზრით, აუცილებელია წარმოვიდგინოთ და გამოვხატოთ უაილდისეულ დიალოგთა მთლიანი (ინტეგრალური) ხედვის ის სტრუქტურა, რომლის ფარგლებში გაერთიანდება ხედვის საკუთრივ ლინგვისტური და კულტუროლოგიური ასპექტები, რაც იმას ნიშნავს, რომ ჩვენს მიერ მიღწეულია სწორედ ფენომენტთა საკუთრივ ლინგვოკულტუროლოგიური ხედვა. ვფიქრობთ, საჭირო და აუცილებელიც უნდა იყოს ამგვარი ხედვის ისეთი თვალნათლივ-გრაფიკული გამოხატვა, რომელიც გაგებულ იქნებოდა მის (ანუ ხედვის ასეთი სტრუქტურის) მოდელირებად. ამ მიზნით მივმართავთ ამგვარი მოდელირების ისეთ მაგალითს, რომელიც უკვე მოგვეპოვება კვლევის ქართულ ფილოლოგიურ პრაქტიკაში;

ბ) იმის შემდეგ კი, როცა უკვე შესრულებული იქნება ზემოთ მითითებული ამოცანა, ე.ი. ქრონოტოპულად გვექნება გააზრებული ნაშრომის მეორე თავში მიღებული შედეგები, შესაძლებელი და აუცილებელია იმ ამოცანის შესრულებაც, რომელიც უკვე დავისახეთ ნაშრომის შესავალში: გავიაზრებთ უაილდისეული დრამის ქრონოტოპს როგორც საუკუნეთა მიჯნას. რა თქმა უნდა, ჩვენი ნაშრომის შესავალში უკვე გვექონდა მსჯელობა იმის თაობაზე, რომ „საუკუნეთა მიჯნის“ როგორც მხატვრულ-ესთეტიკური პარადიგმის გამოყენებით შესაძლებელი იქნება შეხედულებათა იმ „გაფანტულობის“ გადალახვა, რომელიც არსებობს ოსკარ უაილდისეული პოეტიკის ირგვლივ. შესავალშივე ითქვა ისიც, რა უნდა მივიჩნიოთ „საუკუნეთა მიჯნის“ არსებით ნიშნად. საუკუნეთა მიჯნის ადამიანი აღიქვამდა როგორც თავის დროს, ისე საკუთარ თავსაც თითქოსდა ორ განზომილებაში - ერთის მხრივ, როგორც გარკვეულ „შედეგს“, მეორეს მხრივ კი, როგორც „საწყისს“ (დოლგოპოლოვი 1985 : 13). მაგრამ ციტირებული ავტორი იმასაც ამბობს, რომ მყარი ისტორიული პერიოდები ნაკლებად ნაყოფიერია ლიტერატურისათვის, მათი დანიშნულება იმაშია, რომ მოამზადონ ხელოვნების სფეროში მოსახდენი ძვრები, და სწორედ ამგვარი ძვრები ვერბალური ხელოვნების სფეროში წარმოადგენს ხოლმე უტყუარ მინიშნებებს იმაზე, რომ იწყება ეპოქათა მონაცვლეობა (ibid : 15). რა თქმა უნდა, საუკუნეთა მიჯნის ამგვარად გაგებულ არსზე დაყრდნობით და იმით, რომ სწორედ ამ კულტუროლოგიური კონცეპტის გამოყენება ჩავუდეთ საფუძვლად ჩვენს

ამოსავალ კვლევით ჰიპოთეზას, ჩვენ, შეიძლება ითქვას, თეორიული თვალსაზრისით უკვე გამოვხატეთ უაილდისეული დრამის ადეკვატური ინტერპრეტაციის წინაპირობა. მაგრამ, ასევე ცხადია ისიც რომ, ყოველი თეორიული მოსაზრება თუ ჰიპოთეზა საჭიროებს ემპირიულ დადასტურებას და, ვფიქრობთ, წინა თავის კვლევამ ჩვენ უკვე შეგვძინა ამგვარი დადასტურება. როგორც პროტაგონისტი, ისე არაპროტაგონისტი პერსონაჟთა რეპლიკებმა გვიჩვენა, რომ მათ ფარგლებში მყარად ვლინდება შემდეგი ტენდენცია: ხდება საკუთარი ინდივიდუალური გამოცდილების შეფასება მოცემული ეპოქის მორალურ ღირებულებათა ფონზე, ანუ ხდება საკუთარი ბიოგრაფიულ-ეგზისტენციალური დროის ქრონოტოპული ინტერპრეტაცია. თუმცა ამავე დროს ხდება ისიც, რასაც შეიძლება ვუწოდოთ ქრონოტოპის როგორც დროის სოციალური განზომილების გადალახვისა და ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებათა მოხმობის მცდელობა;

გ) იმის შემდეგ კი, როცა მიღწეული იქნება ზემოთ აღნიშნული ამოცანა და ამ გზით, როგორც ჩვენ ვფიქრობთ მიღწეული იქნება უაილდისეულ დიალოგთა ადეკვატური ლინგვოკულტუროლოგიური ხედვა, საჭირო და შესაძლებელია ნაშრომის მეორე თავში მოპოვებულ იმ შედეგთა საბოლოო, ანუ ლინგვოკულტუროლოგიური ინტერპრეტაცია, რომლებიც მიღებულ იქნა დიალოგთა ენობრივ და სიუჟეტურ ასპექტთა ერთობლივად გააზრების გზით.

3.2. უაილდისეულ დიალოგთა ინტეგრალურ-დროითი ხედვა და ამ ხედვის მოდელირება როგორც ხსენებულ დიალოგთა ლინგვოკულტუროლოგიური ინტერპრეტაციის საშუალება

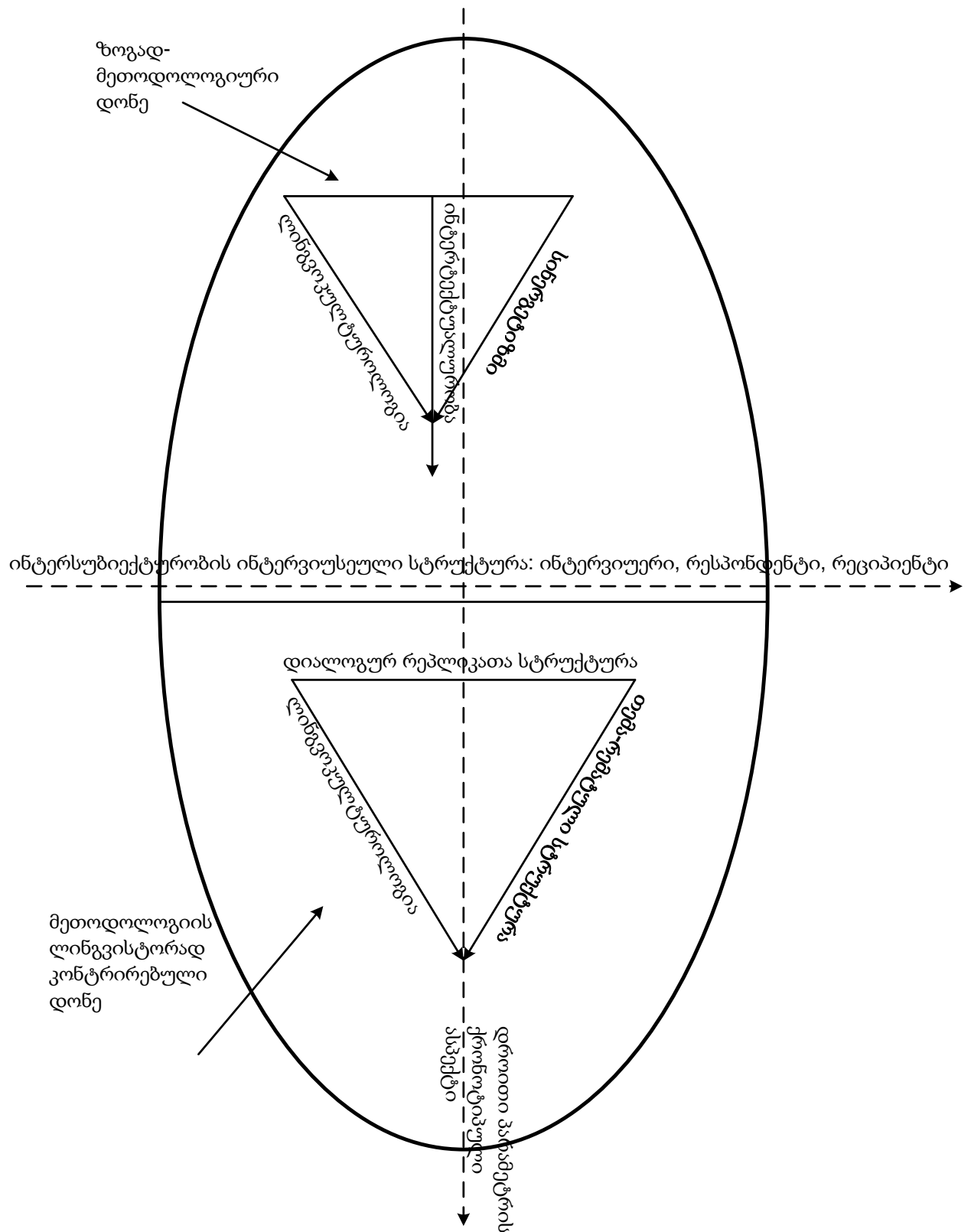
მოცემული თავის წინა პარაგრაფის შინაარსიდან გამომდინარე შეგვიძლია მივიჩნიოთ, რომ საჭირო და აუცილებელია უაილდისეულ დრამატულ დიალოგთა ინტეგრალური ანუ მათი მთლიანი სტრუქტურის ამსახველი გააზრება, რომელიც შეიძლება გატოლებული იქნეს მათ ლინგვოკულტუროლოგიურ ინტერპრეტაციასთან. თუ გვსურს ამ ამოცანის შესრულება, აუცილებელია, ჩვენი აზრით, ერთ კონცეპტუალურ სივრცეში მოვაქციოთ ჩვენს მიერ მეტნაკლები

სისრულით უკვე შემუშავებული შემდეგი სამი კვლევითი მომენტი: ჩვენი კვლევითი მეთოდოლოგია, რომელიც გულისხმობს ინტერდისციპლინარულ და საკუთრივ ლინგვისტურ თვალსაზრისთა შერწყმას, ქრონოტოპის როგორც კულტურულ-ესთეტიკურ კონცეპტის იმგვარ გამოყენებას, რომელიც განმარტებული იქნა წინა პარაგრაფში და, საბოლოოდ, სამივე ამ ხედვის გაერთიანებას შინაგანად ინტეგრირებული ხედვის ფარგლებში. მაგრამ ამავე დროს მიგვაჩნია, იმისათვის, რომ ფაქტობრივად და თვალნათლივ შედგეს ამგვარი, ანუ ინტეგრირებული ხედვა, საჭიროა მივმართოთ სწორედ მსგავს ხედვათა ინტეგრირების იმ გამოცდილებას, რომელიც, როგორც უკვე იქნა მინიშნებული წინა პარაგრაფში, უკვე არსებობს საქართველოში კვლევის ამ მიმართულებით. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ დავსვათ კითხვა: როგორ გამოიყურება ხსენებული გამოცდილება? და, სანამ ამ კითხვაზე სრულ პასუხს გავცემდეთ, უნდა ითქვას, რომ იგი გამოიყურება როგორც ხსენებულ კონცეპტუალურ ხედვათა მოდელირების მცდელობა. შესაბამისად კი ჯერ მოვახდინოთ ხსენებული მცდელობის ამგვარი (ანუ მოდელირების გზით მიმართული) მცდელობის ციტირება, შემდეგ კი დავსვათ კითხვა იმის თაობაზე, როგორ უნდა იქნეს ტრანსფორმირებული მოდელირების ეს გამოცდილება ჩვენს წინაშე მდგომი კვლევითი მიზნის გათვალისწინებით.

ერთ-ერთ ასეთ მცდელობად უნდა მივიჩნიოთ ის კვლევა, რომელიც ჩატარებული აქვს ეკატერინე ჯულაყიძეს ინტერვიუს როგორც ჟურნალისტური ჟანრის ტექსტობრივი სივრცის იმ ერთიანი ტექსტობრივი სტრუქტურის მოდელირებისას, რომელსაც იგი ხსენებული სივრცის „არქიტექტს“ უწოდებს (ჯულაყიძე 2015 : 24). რა თქმა უნდა, ჩვენ არა გვაქვს საქმე არც ამა თუ იმ ჟურნალისტურ ჟანრთან და, შესაბამისად, არც ამ ჟანრთან ტექსტობრივი სივრცის არქიტექტობრივ მოდელირებასთან, მაგრამ, სამაგიეროდ, ჩვენც, ისე როგორც დასახელებულ ავტორს, საქმე გვაქვს ისეთი სამი კვლევითი მონაცემის ერთ სტრუქტურაში ინტეგრირების ამოცანასთან, როგორიცაა კვლევის მეთოდოლოგიური პოზიცია, საკვლევი ტექსტობრივი სინამდვილის ქრონოტოპული ხედვა და ქრონოტოპული (ანუ დროით-კულტურული) ხედვის საკუთრივ ენობრივ ხედვასთან გაერთიანების, ანუ მათი სინთეზის ამოცანასთან. სწორედ ამ მიზნით საჭიროდ მიგვაჩნია მოვიქცეთ ისე, როგორც უკვე იქნა „დაანონსებული“ მოცემული პარაგრაფის წინა აბზაცში: ჯერ

მოვახდინოთ ე. ჯულაყიძის მიერ ჩატარებული კვლევის იმ შედეგის გრაფიკული ციტირება, რომელსაც იგი „არქიტექსტის დინამიური ვერტიკალის მოდელს“ უწოდებს (ibid. : 27). თავად მოდელი კი გამოიყურება შემდეგნაირად: (მოდელი იხილეთ 112 გვერდზე)

მიუხედავად იმისა, რომ ციტირებულ ნაშრომში ხდება არა დრამატულ-ტექსტობრივი, არამედ სრულიად განსხვავებული, სახელდობრ კი ჟურნალისტური ტექსტობრივი სივრცის კვლევა, სახეზეა, ჩვენის აზრით, იმ ზოგადმეთოდოლოგიურ ამოცანათა ისეთი თანხვედრა, რომლის არსებობას განაპირობებს კვლევით მიზანთა შინაგანი არსის იდენტურობა. ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს გარკვეული ტექსტობრივი სინამდვილის ლინგვოკულტუროლოგიურ კვლევასთან. მაგრამ ჩვენს კონცეპტუალურ შედეგთა საბოლოო მოდელირება - ანუ ზემოთ ციტირებული არქიტექსტული მოდელი ჩვენი მიზნებისათვის გამოყენება - შესაძლებელი იქნება მხოლოდ მაშინ, როცა საბოლოოდ გვექნება გამოკვეთილი უაილდისეულ დიალოგთა ტემპორალური და სიმბოლური ასპექტების ურთიერთმიმართება.



(ჯულაყიძე 2015 : 27).

იმის შემდეგ კი, როცა ქრონოტოპულად გვექნება გააზრებული ნაშრომის მეორე თავში მიღებული შედეგები, საჭირო იქნება თავად უაილდისეული დრამის ქრონოტოპის განსაზღვრა. როგორც უკვე შესავალში იქნა მინიშნებული - და სწორედ ამაში მდგომარეობს ჩვენი კვლევისთვის ფუძემდებელი ერთ-ერთი ჩვენი ჰიპოთეზა - ხსენებულ ქრონოტოპად ჩვენს მიერ მიჩნეული იქნება „საუკუნეთა მიჯნა“. რა თქმა უნდა, ამ ჩვენი კვლევითი ჰიპოთეზის ჭეშმარიტი ადეკვატურობა სრულიად ნაჩვენები იქნება მხოლოდ მაშინ, როცა განვახორციელებთ უაილდისეულ დიალოგთა ინტეგრალურ ანალიზს ზემოთ მითითებული მოდელის მიხედვით. მაგრამ უკვე ამ ეტაპზე შეგვიძლია იმის თქმა, რაში მდგომარეობს ამ ჩვენი ჰიპოთეზის არსი. როგორც შესავალში ითქვა, არსებულ სამეცნიერო ლიტერატურაში უაილდისეული პოეტიკა ცალსახა ერთმნიშვნელობით ვერ უკავშირდება ამა თუ იმ ზუსტად განსაზღვრულ მხატვრულ-ესთეტიკურ პარადიგმას როგორც სინამდვილის ამა თუ იმ ეპოქისათვის დამახასიათებელ აღქმასა და გამოხატვას (ასე მაგალითად, მისეულ პოეტიკას უკავშირებენ ისეთ მხატვრულ-ესთეტიკურ პარადიგმებს, როგორიცაა ესთეტიზმი, საუკუნის დასასრული (Fin de Siécle), დეკადანსი და იმპრესიონიზმიც კი) (დოპგოპოლოვი 1985 : 11). სწორედ ოსკარ უაილდთან დაკავშირებულ მოსაზრებათა ამგვარი, შეიძლება ითქვას უკიდურესი, გაფანტულობის გათვალისწინებით და, რაც მთავარია, მისი გადაღახვის მიზნით ჩვენს მიერ გამოითქვა ზემოთ ხსენებული ჰიპოთეზა, რომლის თანახმად როცა ვმსჯელობთ ოსკარ უაილდზე, გამართლებული იქნება მივაკუთვნოთ იგი როგორც შემოქმედი „საუკუნეთა მიჯნას“, როგორც ეპოქის მაქსიმალისტურად გაგებულ მხატვრულ პარადიგმას.

მოცემულ ეტაპზე არ ვაპირებთ ოსკარ უაილდთან დაკავშირებულ აზრთა ზემოთ ხსენებული გაფანტულობის დეტალურად აღწერას, რადგან შესავალშივე ხსენებული ეს მოსაზრებები კარგადაა ცნობილი: ესთეტიზმი, საუკუნის დასასრული (Fin de Siécle), დეკადანსი და იმპრესიონიზმიც კი. მაგრამ, სამაგიეროდ, საჭიროდ მიგვაჩნია იმის აღნიშვნა, როგორ განისაზღვრება „საუკუნეთა მიჯნა“ არსებულ კვლევით ლიტერატურაში: საუკუნეთა მიჯნის ადამიანი აღიქვამდა როგორც თავის დროს, ისე საკუთარ თავსაც თითქოს და ორ პლანში - როგორც გარკვეულ „შედეგს“ და როგორც გარკვეულ „საწყისს“. იგი აღიქვამდა საკუთარ თავს როგორც არსებულს ეპოქათა

ზღვარზე და სწორედ ეს აღქმა აღმოჩნდა მისი როგორც პიროვნების შინაგანი ორგანიზაციის ძირითადი ნიშანი. მხატვარი უჩვენებდა ამა თუ იმ ჭეშმარიტებას ადამიანებსაც და საკუთარ თავსაც, და ეს ჭეშმარიტება ატარებდა არა მხოლოდ განყენებულ-ფილოსოფიურ, არამედ ასევე კონკრეტულ-ისტორიულ ხასიათს (დოლგოპოლოვი 1985 : 13).

როგორც ზემოთ ითქვა, ჩვენი ნაშრომის მოცემულ თავში გვსურს განვახორციელოთ წინა თავში ჩატარებულ კვლევათა შედეგების თეორიულ-მეთოდოლოგიური რეზიუმირება და სწორედ ამ მიზნით ვიყენებთ მოდელირების იმ დინამიურ-ვერტიკალურ ტიპს, რომელიც ციტირებულ ავტორს სჭირდებოდა ერთ-ერთი ჟურნალისტური ჟანრის ტექსტობრივი სივრცის გააზრებისათვის. რა თქმა უნდა, ჩვენ არა გვაქვს საქმე ჟურნალისტურ ჟანრთან, მაგრამ არც იმის იგნორირება შეგვიძლია, რომ ზემოთ ციტირებულ ავტორსაც, ისე, როგორც ჩვენ, საქმე ჰქონდა დიალოგურ ტექსტთან. ეს კი იძლევა იმის საფუძველს, რომ ციტირებული მოდელის „ქვემო“ დონეზე ჩვენც გვქონდეს საქმე ისეთ ენობრივ სტრუქტურებთან, როგორიცაა კომპოზიციური ფორმები და თემა-რემატულობა. გარდა ამისა, ჩვენთვისაც მნიშვნელოვანია იმის გათვალისწინება, რომ ნებისმიერ შემთხვევაში, როცა საქმე გვაქვს დიალოგთან, რეპლიკათა სემანტიკურ სტრუქტურაში ენობრივი ასპექტი უნდა დავუქვემდებაროთ ქრონოტოპულ ასპექტს. მაგრამ მიგვაჩნია, რომ არსებობს მნიშვნელოვანი განსხვავებაც იმ კვლევით მიზნებს შორის, რომელთა მიღწევას ჩვენ გვსურს. შესაბამისად კი, ჯერ გამოვყოთ ხსენებულ განსხვავებათა ძირითადი მომენტები, შემდეგ კი „მივუჩინოთ მათ ადგილი“ ჩვენი მოდელის ფარგლებში. ვფიქრობთ, ეს მომენტებია:

ა) დიალოგის იმ ტიპისგან განსხვავებით, რომელსაც იკვლევდა ციტირებული ავტორი, ანუ ინტერვიუსეული დიალოგისაგან განსხვავებით, ჩვენ საქმე გვაქვს ისეთ დიალოგთან ერთობლიობასთან, რომელთა რეპლიკური სტრუქტურა - ინტერვიუსგან განსხვავებით - ასახავს რეპლიკათა ავტორებს შორის არსებულ და უწყვეტ განვითარებაში მყოფ კონფლიქტურ ურთიერთდამოკიდებულებას;

ბ) რა თქმა უნდა, დიალოგთა ამგვარი, ანუ კონფლიქტურობით განპირობებული სტრუქტურა შეიძლება გვქონდეს ადამიანური სინამდვილის სხვადასხვა სეგმენტებში, მაგრამ კიდევ ერთხელ უნდა გაესვას ხაზი იმ გარემოებას, რომ ჩვენს

კვლევით კონტექსტში ზემოთ ხსენებული კონფლიქტურობა უშუალოდ უკავშირდება დრამატულ სიუჟეტს. ეს კი ნიშნავს, რომ ჩვენმა მარეზიუმებელმა მოდელმა უნდა ასახოს რეპლიკათა ერთობლიობის ამგვარი, ე.ი. სიუჟეტურად განპირობებული შინაგანი ვექტორი;

გ) მაგრამ, ამავე დროს, გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ჩვენს კვლევით კონტექსტშიც რეპლიკათა ტემპორალური სტრუქტურა გულისხმობს ისეთ დროით განზომილებათა შერწყმას, როგორიცაა ქრონოტოპული და საკუთრივ ენობრივი, მაგრამ მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს იმასაც, რომ ხსენებული შერწყმა უნდა ხასიათდებოდეს შემდეგი ორი ნიშნით: 1) იგი უნდა უკავშირდებოდეს სიუჟეტს და, 2) ამავე დროს უნდა ამჟღავნებდეს ქრონოტოპული განზომილების გარკვეულ დომინირებას. რატომ? როგორც ჩანს, იმიტომ, რომ ნებისმიერი მხატვრული ქმნილება გარდუვალად ეკუთვნის ამა თუ იმ მხატვრულ-ესთეტიკურ პარადიგმას, ეს პარადიგმა კი თავის მხრივ ეკუთვნის ამა თუ იმ ქრონოტოპს.

3.3. მარაოს სიმბოლურ-ნომინაციური ფუნქცია და უაილდისეული დრამის სიმბოლურ-ნომინაციური ველი. დრამის დროით და სიმბოლურ ასპექტთა ურთიერთმიმართება

დიალოგურობის ზემოთ აღნიშნული სამივე ნიშანი, ბუნებრივია, მნიშვნელოვანია ყველა დრამატული ტექსტისათვის და, შესაბამისად, ისეთი უაილდისეული დრამისთვისაც როგორიცაა „ქალბატონ უინდერმიერის მარაო“. მაგრამ უაილდის პიესებს შორის იგი, ჩვენი აზრით, განსხვავდება შემდეგით: უკვე პიესის სათაურში გვაქვს სიტყვა (კონკრეტულად კი - არსებითი სახელი), რომელიც სიმბოლურად ასახავს დრამის სიუჟეტს. რომ არა ამ სიტყვის ასეთი სიმბოლური მნიშვნელობა, წარმოუდგენელი იქნებოდა სათაურშივე მისი ასეთი მოცემულობა. ვგულისხმობთ, რა თქმა უნდა, სიტყვა მარაოს. მიგვაჩნია, რომ უაილდისეულ დრამატულ დიალოგთა ჩვენეული ანალიზი ვერ იქნებოდა ჭეშმარიტად ადეკვატური, თუ ამ ანალიზის ფარგლებში არ განხორციელდებოდა ორი შემდეგი კვლევითი ნაბიჯი: უნდა მოხდეს მარაოს როგორც სიმბოლოს ლინგვისტური

გააზრება და, გარდა ამისა, ხსენებული გააზრების შედეგიც უნდა ასახულ იქნეს ჩვენს მარეზიუმებელ თეორიულ-მეთოდოლოგიურ მოდელში.

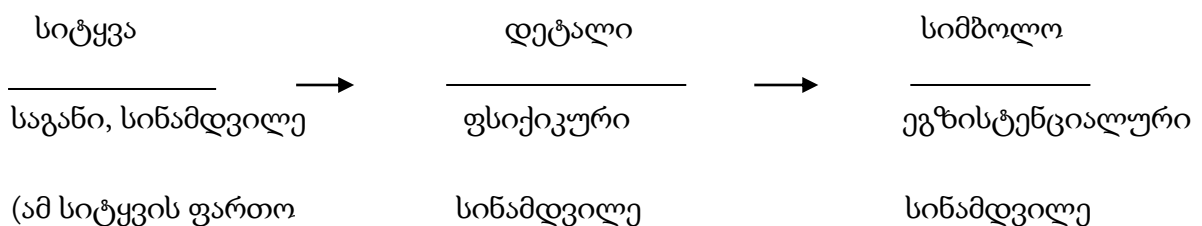
რა თქმა უნდა, ვერ იქნება საკმარისი იმის თქმა, რომ ზემოთ ხსენებულ მარაოს აქვს სიმბოლური მნიშვნელობა - მის ამგვარ მნიშვნელობაზე, როგორც უკვე ითქვა, მიუთითებს თავად პიესის სათაური. აუცილებელია, ჩვენი აზრით, გავიაზროთ ეს სიმბოლური მნიშვნელობა შემდეგი ორი თვალსაზრისით: ა) დავუკავშიროთ მარაო როგორც სიტყვა და როგორც არსებითი სახელი ისეთ ენობრივ ფენომენს, როგორიცაა ნომინაცია, ანუ სიტყვის როგორც ენობრივი ერთეულის ნომინაციურ ფუნქციას. მიგვაჩნია, რომ ჩვენი მეთოდოლოგიის ლინგვისტური ცენტრირებულობა ისევე მოითხოვს სიტყვის ნომინაციურ ფუნქციაზე დაყრდნობას, როგორც კომპოზიციურ ფორმებზე და თემა-რემატულ სტრუქტურაზე; ბ) მაგრამ, რა თქმა უნდა, სიტყვის, ამ შემთხვევაში კი ისეთი არსებითი სახელის, როგორიცაა მარაო, ნომინაციურ ფუნქციაზე როგორც უაილდისეული დრამის ფენომენზე დაყრდნობა შესაძლებელი და გააზრებული იქნება მხოლოდ ერთ შემთხვევაში, თუ მარაოს სიმბოლური ფუნქცია შინაარსობრივად დაუკავშირდება ქრონოტოპის როგორც კულტურული ფენომენის ფუნქციას. სხვანაირად რომ ვთქვათ, უაილდისეულ დრამატულ დიალოგთა ლინგვოკულტუროლოგიური ინტერპრეტაცია უნდა მოხდეს ამ ორი კონცეპტის - ქრონოტოპისა და ვერბალური სიმბოლოს - სინთეზირების გზით.

მაგრამ, ბუნებრივია, ზემოთ ხსენებული ორივე კონცეპტის ამგვარი სინთეზი შესაძლებელი იქნება მხოლოდ ერთ შემთხვევაში - თუ ეს სინთეზი თავისი ლინგვოკულტუროლოგიური შინაარსით მეტნაკლები სისრულით ასახავს ჩვენი ნაშრომის მეორე თავში განხორციელებულ ანალიზთა შედეგს. მანამდე კი, ანუ ამგვარი სინთეზის განხორციელებამდე, გვსურს მივუთითოთ იმ ნაშრომებზეც, რომელთა ფარგლებში მოცემულია სიმბოლური ნომინაციის როგორც მხატვრულ-ესთეტიკური და კულტურული ფენომენის კვლევა. სწორედ ამ მიზნით მივმართავთ ნინო მატარაძის ნაშრომს „მხატვრული დეტალი როგორც ენობრივ-კულტურული ფენომენი და ქვეტექსტური სემანტიკა მეოცე საუკუნოვან მხატვრულ ციკლში“ (მატარაძე 2005). ვფიქრობთ, ჩვენი კვლევითი კონტექსტის გათვალისწინებით ჩვენთვის მნიშვნელოვანი უნდა იყოს ნ. მატარაძის მიერ ჩატარებული კვლევის ორი შემდეგი მომენტი: ა) ის დინამიური სქემა, რომელიც ასახავს მხატვრული დეტალის

მხატვრულ სიმბოლოდ ქცევის პროცესს და ბ) ხსენებული ავტორის მიერ გამოკვლეული ის კავშირი, რომელიც უნდა არსებობდეს ხსენებულ სქემასა და საკვლევი მხატვრული ტექსტის ქვეტექსტს შორის. შესაბამისად, ჯერ მოვახდენთ ხსენებულ გრაფიკულ-დინამიური სქემის ციტირებას, შემდეგ კი ავტორისეულ ციტატაზე დაყრდნობით განვმარტავთ ხსენებულ სქემას:

სქემა #2

მხატვრული დეტალის მხატვრულ სიმბოლოდ ქცევის პროცესის დინამიური სქემა



მნიშვნელობით)

(ისრის ზემოთ ნაგულისხმევია გამოხატულების პლანი, ისრის ქვემოთ კი - შინაარსის) (მატარაძე 2005 : 9).

ბ) როგორც უკვე ითქვა, ხსენებული ნაშრომის მიხედვით სიტყვის მიერ შესრულებული სიმბოლური ნომინაცია საბოლოო ანგარიშში უკავშირდება ისეთი სიღრმის ქვეტექსტს, როგორიცაა ეგზისტენციალური ქვეტექსტი. ვფიქრობთ, ჩვენი კვლევის ერთ-ერთი მიზანიც უნდა იყოს - იმ შემთხვევაში, თუ ვიკვლევთ უაილდისეული მარაოს სიმბოლურ მნიშვნელობას - იმის დადგენა, როგორი უნდა იყოს ამ სიტყვიერი სიმბოლოს ქვეტექსტური მნიშვნელობა. რა თქმა უნდა, მოგვიხდება ამ ქვეტექსტური მნიშვნელობის დაკავშირება ჩვენს მიერ გაანალიზებულ დიალოგთა ქრონოტოპულ ასპექტთან, მაგრამ სწორედ ამგვარი ამოცანიდან გამომდინარე ჯერ მოვიყვანთ შესაბამის ციტატას უკვე ხსენებული ნაშრომიდან, რომლის თანახმად მხატვრულ ტექსტში დეტალის სიმბოლოდ ტრანსფორმირებას მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეიძლება ჰქონდეს საზრისი და გამართლება, თუ მის შედეგად მივიღებთ უფრო ღრმა ქვეტექსტურ სემანტიკას: სიმბოლო ინარჩუნებს დეტალის მიერ შექმნილ ქვეტექსტურ სემანტიკას, მაგრამ,

ამასთან, თვისობრივად გარდაქმნის მას მისთვის სრულიად ახლებური სიღრმის მინიჭების გზით. სიტყვიერი სიმბოლოს მიერ მინიშნებული ქვეტექსტის კონცეპტუალიზაცია ვცადეთ ეგზისტენციის ცნებაზე დაყრდნობით. გამოვთქვით მოსაზრება, რომ მხატვრული დეტალისაგან განსხვავებით, მხატვრული სიმბოლო მიუთითებს არა უბრალოდ შინაგან (თუ ფსიქიკურ), არამედ ეგზისტენციალურ ქვეტექსტზე (ბენფილდი 1982 : 8).

როგორც ქვეტექსტის ზემოთ განმარტებულმა (ანუ სიმბოლურ ნომინაციასთან დაკავშირებულმა) მნიშვნელობამ დაგვანახა ამგვარი ქვეტექსტი შინაარსობრივად უკავშირდება ეგზისტენციის ფენომენს. „ეგზისტენცია“ კი, როგორც ცნობილია, წარმოადგენს თანამედროვე (ანუ მეოცესაუკუნოვანი) ფილოსოფიის ერთ-ერთ ძირითად ტერმინ-კონცეპტს. „ეგზისტენციის“ როგორც ტერმინის მნიშვნელობა კი მისი როგორც სიტყვის ლექსიკონურ მნიშვნელობისაგან განსხვავებით უკავშირდება ადამიანს და მხოლოდ ადამიანს. როგორც გერმანელი ფილოსოფოსი ოტო ბოლნოვი წერს, ეგზისტენცია წარმოადგენს რადიკალურად ადამიანური გამოცდილების ფილოსოფიურ გამოხატვას (ბოლნოვი 1999 : 36). და განაგრძობს რა ამ ცნება-ტერმინზე მსჯელობას, ავტორი ამბობს, რომ ისეთ ცნებაზე დაყრდნობით, როგორიცაა ეგზისტენციალური არსებობის ცნება, გამოიხატება ადამიანის უშინაგანესი ბირთვი მისი ზღვრული და უპირობო საზრისით (ibid. : 36). მაგრამ, როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, სიმბოლური ნომინაცია იძენს ეგზისტენციალურ საზრისს იმ შემთხვევაში, როცა იგი (ანუ სიტყვა სიმბოლურ-ნომინაციური ფუნქციით) იძენს ქვეტექსტის მინიშნების ფუნქციას, ანუ ქვეტექსტურ სემანტიკას. ეს კი ჩვენს კვლევით კონტექსტში უნდა ნიშნავდეს შემდეგს: თუ სიტყვა მარაოს მივანიჭებთ სიმბოლურ მნიშვნელობას, მაშინ ამ სიტყვამ უნდა შეიძინოს ის ეგზისტენციალურ-ქვეტექსტური მნიშვნელობა, რომელზედაც ზემოთ გვქონდა მსჯელობა. მაგრამ, რა თქმა უნდა, ამ ეგზისტენციალურ-ქვეტექსტური მნიშვნელობის აღქმა და გაგება შესაძლებელი იქნება მხოლოდ ერთ შემთხვევაში, თუ დავეყრდნობით სიმბოლური მნიშვნელობის ქმნადობის ზემოთ მოცემულ მატარადისეულ დინამიურ სქემას. თუმცა, ამავე დროს, ამ ჩვენი კვლევითი ჰიპოთეზის განუყოფელ ნაწილს, თუ კვლავაც დავეყრდნობით ისეთ ფენომენტა განუყოფლობის იდეას, როგორიცაა ქრონოტოპი, სიმბოლური ნომინაცია და

ქვეტექსტი, უნდა წარმოადგენდეს არა მხოლოდ სიმბოლური ნომინაციის, არამედ ასევე იმ „სიმბოლურ-სემანტიკური ველის“ ცნებას, რომლის შესახებაც მსჯელობს ერეკლე ჩიგოგიძე ნაშრომში „სიმბოლური ნომინაცია როგორც ენობრივ-კულტურული ფენომენი და სიმბოლურ-სემანტიკური ველი მხატვრულ ნარატიულ ტექსტში“ (ჩიგოგიძე 2005).

მოცემული თავის ფარგლებშიც, როგორც ვხედავთ, ჩვენი კვლევის ძირითადი მიზანი იკვეთება შემდეგი სახით: ვცდილობთ აღვიქვათ უაილდისეული დრამა (და, ალბათ, დრამა ზოგადადაც, თუ მოვახდენთ ამ კვლევითი გამოცდილების განზოგადებას) ინტეგრალურად გაგებული ტემპორალობის ნიშნით - დრამატული სიუჟეტის დრო, დიალოგთა რეპლიკურ სტრუქტურაში გამოვლენილი საკუთრივ ენობრივი დრო და ქრონოტოპი. მაგრამ, როგორც ზემოთ განვითარებულმა მსჯელობამ გვიჩვენა, უაილდის დრამაში ხდება ხსენებული ინტეგრალურად გაგებული ტემპორალობის გამოხატვა სხვანაირადაც - სახელდობრ სიმბოლურ-ნომინაციური ფორმით. როგორც უკვე ითქვა, ამ ფუნქციას ასრულებს ლექსემა მარაო და მისი ეს ფუნქციური დატვირთვა ვლინდება უკვე დრამის სათაურშივე. მაგრამ, შეიძლება ითქვას, უაილდისეულ დრამაში ქრონოტოპულად აღქმული დროის დომინირება იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ იგი მთლიან და ამავე დროს თანამიმდევრულ გამოხატულებას პოვებს სიმბოლურ ნომინაციაზე დაყრდნობით. ტემპორალობის ის ტრიადული სტრუქტურა, რომლის შესახებაც უკვე გვქონდა მსჯელობა ნაშრომის მეორე თავში, ქვეტექსტურად, მაგრამ ასეთივე თანამიმდევრობით ვლინდება დრამის სიმბოლურ-ნომინაციურ ასპექტში. მაგრამ, ბუნებრივია, ისმის კითხვა: როგორი უნდა იყოს უკვე ხსენებული სიმბოლურ-ნომინაციური ლექსემის (მარაო) პოტენციალი იმისათვის, რომ განახორციელოს - უკვე განსხვავებული, მაგრამ არანაკლებ მნიშვნელოვანი ფორმა-შინაარსით - უაილდისეული დრამის ზემოთ ხსენებული და ამავე დროს ქრონოტოპის დომინანტურობით აღბეჭდილი ტემპორალობა? როგორც უკვე იქნა მინიშნებული, ხსენებული პოტენციალი ვლინდება იმით, რომ მარაოსეული სიმბოლური ნომინაცია დრამაში ვლინდება სიმბოლურ-სემანტიკური ველის სახით. როგორც უკვე ვიცით, სიმბოლური ნომინაციის როგორც კონცეპტის ამგვარ გამოყენებას ველის თეორიაზე დაყრდნობით ახორციელებს ე. ჩიგოგიძე ზემოთ მითითებულ ნაშრომში, მაგრამ

აღსანიშნავია ისიც, რომ ხსენებული ავტორი ამ შემთხვევაში ეყრდნობა არა მხოლოდ ველის თეორიას, არამედ სიმბოლური ნომინაციის იმ კონცეფციასაც, რომელიც, როგორც უკვე ვიცით, განვითარებული აქვს ნ. მატარაძეს. აქედან გამომდინარე კი უნდა დავსვათ კითხვა იმის თაობაზე, როგორ უნდა გამოიყურებოდეს უაილდისეულ დრამაში მარაოს ლექსიკურ-სემანტიკური ველი და უნდა იყოს თუ არა ეს ველი შინაგან თანხვედრაში დროითობის ჩვენს მიერ უკვე გაანალიზებულ ფენომენტთან. იქედან გამომდინარე, რომ უაილდისეულ დიალოგთა ჩვენეული ანალიზის პროცესში ნათლად გამოიკვეთა ამ დიალოგთა ორი განზომილება - ტემპორალური და სიმბოლური, აუცილებელი ხდება იმის თქმაც, რომ ორივე ეს განზომილება უნდა იქნეს მოყვანილი დინამიურ და სტრუქტურულ ურთიერთმიმართებაში. რაც შეეხება საკუთრივ ამ ურთიერთმიმართებას, დიალოგთა ტემპორალური განზომილება ჩვენს მიერ უკვე იქნა დაკონკრეტებული სიუჟეტურ, ქრონოტოპულ და საკუთრივ ენობრივ ასპექტთა გამოყოფისა და ურთიერთდაკავშირების გზით. გარდა ამისა, მეორე თავში ჩატარებულ ანალიზთა საფუძველზე უკვე გვქონდა იმის მინიშნებაც, რომ მარაოს სიმბოლური ფუნქცია დრამაში „ფორმდება“ ველის სახით და მინიშნებული იქნა თვით ამ ველის დინამიური სტრუქტურაც: ეს ველი შეიძლება იყოს ღიად ან ქვეტექსტურად მოცემული, შეიძლება ატარებდეს პოზიტიურ ან ნეგატიურ ხასიათს და ა. შ. მაგრამ სწორედ იმის გათვალისწინებით, რომ დიალოგთა სიმბოლური განზომილება ისევე მნიშვნელოვანია როგორც მათი ტემპორალური განზომილება, საჭირო ხდება იმის შემდგომი განმარტებაც თუ როგორი უნდა იყოს და რას უნდა ნიშნავდეს მოცემულ შემთხვევაში სიმბოლური ველის მოცემულობა. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ უნდა გადავდგათ სწორედ სიმბოლურ-ნომინაციურ ველთან დაკავშირებული შემდეგი ორი ურთიერთდაკავშირებული ნაბიჯი: ა) უნდა გავიხსენოთ ის, როგორ უკავშირდება ერთმანეთს კვლევით ლიტერატურაში, ერთის მხრივ, სიტყვის სიმბოლური ფუნქციისა და სიმბოლურ-ნომინაციური ველის კონცეფციები და ბ) რაც ჩვენი კვლევისათვის უფრო მნიშვნელოვანია, დავუკავშიროთ მარაოს სიმბოლურ-ნომინაციური ველი (იმდენად, რა თქმა უნდა, რამდენადაც ამგვარი ველი მართლა არსებობს) დიალოგთა სამასპექტოვან ტემპორალურ განზომილებას. ამით კი, ვფიქრობთ, რამდენადმე მაინც მიღწეულ იქნება უაილდისეულ დიალოგთა ის

გამთლიანებული ხედვა, რომელსაც გამოვხატავთ ჩვენს კონცეპტუალურ შედეგთა დინამიური მოდელირების გზით.

ზემოთ ნათქვამის შესაბამისად გავიხსენოთ ჯერ სიტყვის ნომინაციურ-სიმბოლური კონცეფციის გამომხატველი ის სქემა, რომელიც გამომუშავებული აქვს ნ. მატარაძეს, შემდეგ კი შევხვით სიმბოლურ-ნომინაციური ველის იმ კონცეფციასაც, რომელიც შემუშავებულია ე. ჩიგოგიძის მიერ (ჩიგოგიძე 2005). რაც შეეხება პირველ კონცეფციას, იგი როგორც უკვე ვიცით იღებს შემდეგ ფორმას: (იხ. გვ 117, სქემა #2)

როგორც უკვე ვიცით სიტყვის ამგვარი სიმბოლური ფუნქცია თეორიული თვალსაზრისით საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც იგი უკავშირდება მხატვრული ტექსტის ქვეტექსტურ ასპექტს. რაც შეეხება მეორე კონცეფციას, იგი, როგორც უკვე ითქვა, ეკუთვნის ე. ჩიგოგიძეს და ხასიათდება იმით, რომ ეყრდნობა ლინგვისტიკაში უკვე არსებულ ლექსიკურ-სემანტიკური ველის კონცეფციას. რაკი ჩვენი კვლევითი კონტექსტისათვისაც მნიშვნელოვანია სიმბოლური ველის კონცეფცია, საჭიროდ მიგვაჩნია ხსენებული ავტორის მიერ ციტირებულ ლექსიკურ-სემანტიკური ველის ლინგვისტური თეორიის პრინციპთა გახსენება.

ეს პრინციპებია:

1. მთლიანობის (ინტეგრალობის) პრინციპი;
2. სისტემურობის პრინციპი;
3. ურთიერთგანსაზღვრის პრინციპი;
4. სისრულის პრინციპი;
5. ურთიერთგამიჯნულობის პრინციპი;
6. სიცარიელეთა არარსებობის პრინციპი (ჩიგოგიძე 2005 : 24)

ვფიქრობთ, უაიდისეულ დიალოგთა იმ ანალიზის შემდეგ, რომელიც განხორციელებული გვაქვს წინა თავში, გასაგები უნდა იყოს, რომ ციტირებული ავტორის მიერ დასახელებული პრინციპები ასევე მნიშვნელოვანია ჩვენთვისაც. როგორც ანალიზმა გვიჩვენა, არ არსებობს ჩვენს მიერ განხილულ დიალოგთა არცერთი რეპლიკური მომენტი, რომლის ფარგლებში გარკვეულ როლს არ ასრულებდეს მარაოს სიმბოლური ფუნქცია - თუმცა ვნახეთ ისიც, რომ ეს ფუნქცია შეიძლება „მოქმედებდეს“ როგორც ღიადა, ანუ ტექსტობრიობის ექსპლიციტურ დონეზე, ასევე ქვეტექსტურად, ანუ ტექსტობრიობის იმპლიციტურ დონეზე. ვნახეთ

ისიც, რომ დრამის სიუჟეტურ დინამიკასთან ერთად ეს ველიც იცვლის თავის გამომხატველ-ღირებულებით ასპექტს. იგი შეიძლება იყოს პოზიტიურიც, ნეგატიურიც და ამ თვალსაზრისით შინაარსობრივად რამდენადმე გაურკვეველიც. ამავე დროს კი მიგვაჩნია, რომ ჩვენს შემთხვევაში მარაოს სიმბოლურმა კვლევამაც დაადასტურა სიმბოლური ველის ის დინამიური ხასიათი, რომლის შესახებაც ლაპარაკობს ჩვენს მიერ უკვე ციტირებული ავტორი.

თუ გავითვალისწინებთ ერთდროულად როგორც უაილდისეული ტემპორალობის უკვე ჩვენს მიერ გამოვლენილ სტრუქტურას და, ამავე დროს, სიმბოლური ნომინაციის ჩვენს მიერ უკვე ხაზგასმულ ქვეტექსტურ ფუნქციას, მაშინ, ჩვენი აზრით, აუცილებელი იქნება, რომ არა მხოლოდ ვეყრდნობოდეთ ზემოთ მითითებულ ავტორთა ნააზრევს, არამედ გარკვეული თვალსაზრისით მოვახდინოთ კიდევ მის გარკვეული მიმართულებით ტრანსფორმირებაც. ეს მიმართულება კი განპირობებულია შემდეგი ფაქტორებით:

1. თუ ზემოთ ციტირებული ავტორები სიმბოლური ნომინაციის ფენომენს იკვლევდნენ ეპიკური ჟანრის, ანუ თხრობით ტექსტებში, ჩვენ, მათგან განსხვავებით საქმე გვაქვს დრამატულ ტექსტთან. ეს კი ნიშნავს, რომ სიმბოლური ნომინაციის ველი - თუ ეს ველი მართლაც არსებობს - უნდა ატარებდეს დინამიურ ხასიათს და უნდა უშუალოდ უკავშირდებოდეს დრამატულ კონფლიქტში ჩართულ პერსონაჟთა ურთიერთმიმართებას;

2. იქედან გამომდინარე კი, რომ, როგორც ზემოთ ითქვა, მარაოს ლექსიკურ-სემანტიკური ველი უნდა ატარებდეს დინამიურ ხასიათს (ზემოთ განმარტებული მნიშვნელობით) და იგი (ანუ ხსენებული ველი) შინაგან კავშირში უნდა იყოს ტემპორალობის მთელ იმ სტრუქტურასთან, რომელიც ვლინდება დიალოგთა რეპლიკურ სტრუქტურაში. შეიძლება ითქვას, რომ ამ თვალსაზრისით საქმე გვაქვს ტემპორალობის როგორც ფენომენის ორ განსხვავებულ, თუმცა ურთიერთდაკავშირებულ გამოხატვასთან. შესაბამისად ისმის კითხვა: რა დანიშნულებას ასრულებს მარაოს დინამიურად გამოხატული ლექსიკურ-ნომინაციური ველი უაილდისეული დრამის როგორც მხატვრული ტექსტის ერთიან სტრუქტურაში? ვფიქრობთ, ამ კითხვაზე პასუხით შესაძლებელი იქნება

უაილდისეული დრამის როგორც ლინგვოკულტურული ფენომენის ახალი ასპექტის გამოვლინება;

3. ყოველივე ის, რაც ზემოთ ითქვა, საჭიროდ ხდის მარაოს მიერ შესრულებული სიმბოლური ფუნქციის შემდეგნაირად დანახვას: ის ფაქტი, რომ დრამატული ჟანრის მხატვრულ ტექსტში სიმბოლურ ფუნქციას თავის თავზე იღებს არა ესა თუ ის ენობრივი სტრუქტურა (სიტყვა თუ ფრაზა), არამედ გარკვეული სახის არტეფაქტი, უნდა მეტყველებდეს იმაზე, რომ უაილდისეულ დრამაში „საუკუნეთა მიჯნის“ ქრონოტოპი გამოხატულია არა მხოლოდ პერსონაჟების დიალოგთა სიუჟეტური და ენობრივი სტრუქტურით, არამედ იმითაც, რა ფუნქციასა და მნიშვნელობას იძენს ადამიანთა შორის ურთიერთობაში არტეფაქტული სამყარო;

4. ზემოთ ხსენებული თვალსაზრისით აუცილებელი ხდება იმის გამოვლენაც, რა მიმართებაშია მარაოსთან დაკავშირებული სიმბოლურ-სემანტიკური ველი დრამის პერსონაჟთა სისტემასთან და, რაც მთავარია, ამ სისტემის იმ სტრუქტურასთან, რომლის შესახებ უკვე გვქონდა მსჯელობა, ანუ ამ სისტემაში პროტაგონისტთა და „მეორეხარისხოვან“ პერსონაჟთა შორის განსხვავებასთან.

მაგრამ, რა თქმა უნდა, (და ამის შესახებ მინიშნებით მაინც უკვე იყო ნათქვამი) ჩვენი კვლევისათვის მნიშვნელოვანი უნდა იყოს არა მხოლოდ მარაოს სიმბოლურ-ნომინაციური ფუნქცია და არა მხოლოდ ის მოსაზრებაც, რომ მის ამგვარ ფუნქციას შეესაბამება მის მიერ ცენტრალიზებული სიმბოლურ-ნომინაციური ველი, არამედ შემდეგიც: რაკი დრამის სიმბოლურ-ნომინაციური ველი გარდუვალად უკავშირდება პერსონაჟთა სისტემას, ეს სისტემა კი თავის ფუნქციურ დინამიკას ავლენს სიუჟეტის განვითარების პროცესში, აუცილებელი ხდება თავად სიმბოლურ-ნომინაციური ველის როგორც ფენომენის დინამიზაცია - მისი წარმოდგენა არა სტატიკურად, არამედ როგორც განვითარებაში მყოფი სტრუქტურის გააზრება. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ უნდა მოხდეს დრამის ტემპორალურ და სიმბოლურ ასპექტთა ისეთი სინთეზი, რომელიც უშუალოდ უკავშირდება უაილდის როგორც შემოქმედის მხატვრულ-ესთეტიკურ პარადიგმას. როგორც ჩვენი ნაშრომის შესავალშივე ითქვა, ჯერ კიდევ სადისკუსიოდ უნდა მივიჩნიოთ ამ ავტორის მხატვრულ-ესთეტიკური პოზიცია, რაც უნდა ნიშნავდეს, ჩვენის მხრივ, იმ "გაფანტულობის" გადალახვას, რომლითაც ხასიათდება ხსენებული პოზიციის შეფასება. ასევე - შეიძლება ითქვას წინსწრებით -

გამოითქვა მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ ხსენებული "გაფანტულობის" გადალახვა შესაძლებელი იქნებოდა ისეთი მაინტეგრირებელი მხატვრულ-ესთეტიკური პარადიგმის საშუალებით, როგორიცაა "საუკუნეთა მიჯნა". მაგრამ, იმის შემდეგ, რაც ჩვენი ანალიზის საშუალებით გამოიკვეთა, ერთის მხრივ, უაილდისეული დრამის ტემპორალური, მეორეს მხრივ კი სიმბოლური ასპექტი, უკვე, ჩვენი აზრით, იქმნება ჩვენს მიერ გამოთქმული ამ ჰიპოთეზის არა მხოლოდ კონცეპტუალიზაციის, არამედ მოდელირების საშუალებაც. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ უნდა განხორციელდეს ტემპორალობის და სიმბოლურობის ლინგვოკულტუროლოგიური სინთეზი - თანაც ისეთი სინთეზი, რომლის ფარგლებში დრამატული ტექსტის ორივე ეს ასპექტი - ტემპორალობა და სიმბოლურობა - შეიძენენ ლინგვოკულტუროლოგიური თვალსაზრისით ერთიან ფუნქციას: ტემპორალობა იგულისხმებს სიმბოლურობას, სიმბოლურობა კი - ტემპორალობას.

3.4. დრამატულ დიალოგთა სემიოესთეტიკური ხედვა: ტემპორალურ და სიმბოლურ ასპექტთა ენობრივ-კულტურული ერთიანობა

როგორც ჩვენი ნაშრომის მეორე თავში, ისე მოცემულ თავში განხორციელებულმა ანალიტიკურმა მსჯელობამ გვიჩვენა, რომ ამ დიალოგთა ერთობლიობის ლინგვოკულტუროლოგიური გააზრება უნდა ნიშნავდეს მათ ტემპორალურ და სიმბოლურ ასპექტთა ერთიანობას. მაგრამ სწორედ იმისათვის, რომ ამგვარი ერთიანობა ბოლომდე რეალური იყოს, აუცილებელია, ჩვენის აზრით, ამ ერთიანობის ინტეგრირება მხატვრული ტექსტის იმ სინთეზური კონცეფციის ფარგლებში, რომელსაც ამგვარი ტექსტის „სემიოესთეტიკური კონცეფცია“ ეწოდება. ამისათვის კი, ჩვენი აზრით, საჭიროა გავითვალისწინოთ, ერთის მხრივ, თავად სემიოესთეტიკური კონცეფცია იმ სახით, რომლითაც იგი არსებობს თანამედროვე კვლევით ლიტერატურაში, შემდეგ კი ასევე გავითვალისწინოთ ჩვენს მიერ უკვე განხილული სიმბოლური ნომინაციის ის ასპექტი, რომელიც უშუალოდ უკავშირდება ეპოქალური კულტურის შინაგან სტრუქტურას და რომელიც გათვალისწინების გარეშე ვერ

იქნებოდა სრული ვერც თავად სემიოესთეტიკური კონცეფცია და ვერც ჩვენი ლინგვოკულტუროლოგიური კვლევა.

რაც შეეხება თანამედროვე სემიოესთეტიკურ თეორიას და უაილდისეულ დრამატულ დიალოგთა ლინგვოკულტუროლოგიურ კვლევას, დრამატულ დიალოგთა როგორც ტემპორალური, ისე სიმბოლური განხილვის დროს ჩვენ, რა თქმა უნდა, ვითვალისწინებთ ჩვენი ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგიით ნაგულისხმევ ლიტერატურათმცოდნეობით და მათთან დაკავშირებულ სიმბოლოლოგიურ მონაცემებს. სწორედ ამ თვალსაზრისით უნდა ითქვას, თუ გვსურს დრამატული დიალოგებისადმი ჩვენმა მიდგომამ და, რაც მთავარია, ამ მეთოდოლოგიით გათვალისწინებულმა ლინგვისტურად ცენტრირებულობამ მიიღოს საბოლოოდ ადეკვატური სახე, აუცილებელია მივმართოთ იმ თანამედროვე მაინტეგრირებელ თეორიას, რომლის ფარგლებში სინთეზურად იქნება წარმოდგენილი ჩვენი კვლევის ობიექტი (ანუ დრამატული დიალოგების როგორც ენობრივი, ისე ესთეტიკური განზომილება). ამისათვის კი, ვფიქრობთ, ხაზი უნდა გაესვას დრამატულ დიალოგთა შემდეგ სპეციფიკას: ა) ეს დიალოგები საბოლოო ანგარიშში წარმოადგენს ვერბალური დისკურსის ერთ-ერთ სახეობას, სახელდობრ კი იმ სახეობას, რომლის ფარგლებში ვერბალური კომუნიკაცია გვევლინება მაქსიმალურად კონცენტრირებული სახით, ე.ი. იმ სახით, როცა კომუნიკაცია წარმოუდგენელია დიალოგის ფორმით, თავად დიალოგები კი - რეპლიკების სახით. როგორც წესი, ჩვეულებრივი, ანუ ყოველდღიური სახით წარმოდგენილი კომუნიკაციის ფარგლებში არც დიალოგურობა, არც რეპლიკურობა არ არის ხოლმე რეალიზებული ამგვარი ექსპლიციტურობით; ბ) ამავე დროს კი კიდევ ერთხელ უნდა გავუსვათ ხაზი შემდეგ გარემოებას: ვერბალური კომუნიკაციის ამგვარი, ანუ მაქსიმალურად ექსპლიციტური სახით რეალიზაცია შესაძლებელია სწორედ მხატვრული ვერბალური შემოქმედების ისეთი სახეობის ფარგლებში, როგორიცაა დრამა. ზემოთ აღნიშნული ამ ორი მომენტის თეორიული გაერთიანება უნდა ნიშნავდეს სწორედ სემიოესთეტიკას, ანუ ისეთ თეორიულ ხედვას, რომლის ფარგლებში სინთეზირებულია ვერბალური კომუნიკაციის ორივე ეს - როგორც ლინგვოსემიოტიკური, ისე ესთეტიკური - განზომილება. შესაბამისად, თუ გვსურს საბოლოო სახე მიიღოს დრამატულ დიალოგთა ჩვენეულმა ხედვამ უნდა მივმართოთ თანამედროვე სემიოესთეტიკის

შემდეგ ორ თვალსაზრისს - თვალსაზრისს, რომელიც ეფუძნება ვერბალური კომუნიკაციური აქტის ელემენტარულ, მაგრამ ამავე დროს ფუნდამენტურ კონცეპტუალიზაციას და თვალსაზრისს, რომელიც ახდენს ამ კონცეპტუალიზაციის ესთეტიკურ გააზრებას. თავის ლინგვოსემიოტიკურ ასპექტში სემიოესთეტიკა, როგორც უკვე ითქვა, ეფუძნება კომუნიკაციური აქტის სტრუქტურას, უწოდებს რა ამ სტრუქტურას „კომუნიკაციურ ხდომილებას“. სემიოესთეტიკური კონცეფციის ერთ-ერთი წარმომადგენელი, სახელდობრ ვ. ტიუპა, ამგვარად აღწერს დასახელებულ ხდომილებას, თუმცა ამავე დროს წინსწრებით განიხილავს მას უკვე ესთეტიკურად, რადგან ხედავს მას ძირითადად მხატვრული ნაწარმოების ფარგლებში. მისი აზრით კომუნიკაციური ხდომილება შეიცავს ისეთ სამ ასპექტს, რომლებიც ერთნაირად უნდა იყვნენ წარმოდგენილნი ტექსტის მიერ, ესენია: კრეატიული ასპექტი, ანუ კომუნიკაციური ინიციატივის სუბიექტი (ავტორი); რეფერენტული ასპექტი, ანუ ინტენციონალური კომუნიკაციური ობიექტი (გამონათქვამის საგნობრივ-საზრისობრივი მხარე) და რეცეფციული ასპექტი, ანუ ადრესატის აუცილებელი ფიგურა (ტიუპა 2001 : 24). რა თქმა უნდა, ჩვენ ვერ მივყვებით ბოლომდე, ანუ ყველა მისი დეტალის გათვალისწინებით სემიოესთეტიკური თეორიის მთელ შინაარსს, მაგრამ მაინც საჭიროდ მივიჩნევთ გავითვალისწინოთ სემიოესთეტიკის როგორც ერთიანი თეორიული სისტემის ორი შემდეგი ასპექტი: ა) ის, რა იგულისხმება მხატვრულობის (თუ მხატვრული ტექსტის) ძირითად შინაარსად და ბ) როგორ უნდა წარმოვიდგინოთ ზოგადი სახით სემიოესთეტიკის არსი.

იმის გათვალისწინებით, რომ ჩვენი კვლევის პროცესში საქმე გვქონდა არა მხოლოდ დიალოგურ რეპლიკებთან როგორც ენობრივ მონაცემებთან, არამედ ამ რეპლიკებს მივაკუთვნებდით დრამის პერსონაჟებს, ხაზი უნდა გაესვას ამ პერსონაჟთა (და ასევე ნებისმიერ პერსონაჟთა) არსს ამ სიტყვის, რა თქმა უნდა, ესთეტიკური გაგებით. სწორედ ამ მოსაზრებით ციტირებული ავტორი ამბობს, რომ მხატვრულობის საგანს წარმოადგენს ადამიანის არსებობა როგორც მთლიანი ფენომენი, ანუ „მე-სამყარო“-ში ე.ი. თუ გამოვიყენებთ თანამედროვე ფილოსოფიურ ენას, ეგზისტენცია - არსებობის სპეციფიკურად ადამიანური სახეობა (გარე სინამდვილეში შინაგანი არსებობა) (ტიუპა 1999 : 463). მას შემდეგ, როცა უკვე შეძენილი გვაქვს დრამატულ დიალოგთა ანალიზით გამომუშავებული ცოდნა,

შეგვიძლია, ალბათ, თამამად ვთქვათ, რომ ყველა იმ შემთხვევაში, როცა ტემპორალური თუ სიმბოლური თვალსაზრისით ვაანალიზებდით დიალოგთა სტრუქტურას, საბოლოო ანგარიშში ვეხებოდით სწორედ რეპლიკებით წარმოდგენილ სუბიექტებს როგორც ეგზისტენციებს.

ვფიქრობთ, ზემოთ წარმოდგენილი ციტატებით უკვე ცხადი გაგზადეთ ჩვენს მიერ ჩატარებულ ანალიზთა სემიოესთეტიკური არსი. ზოგადად კი, იგივე ავტორის სიტყვებით რომ ვთქვათ, სემიოესთეტიკური ანალიზი თანაბრად უნდა ითვალისწინებდეს როგორც მხატვრული ნაწარმოების ესთეტიკურ სპეციფიკას, ისე ამ სპეციფიკის ტექსტობრივი გამოხატულების სემიოტიკურ ბუნებას (ტიუპა 2006 : 34).

3.5. მარაო როგორც სიმბოლო და ამ სიმბოლოს კულტუროლოგიური ხედვა

ვფიქრობთ, უაილდისეულ დრამატულ დიალოგთა როგორც სემიოესთეტიკური, ისე ლინგვოკულტუროლოგიური ხედვის განუყოფელ ასპექტად უნდა მოაზრებულ იქნეს მარაოს სიმბოლური ფუნქციის კულტურული ასპექტი, თუნდაც იმიტომ, რომ ამის გარეშე ვერ გავცემთ პასუხს შემდეგ კითხვას: რა განაპირობებს იმ ფაქტს, რომ უაილდისეულ დიალოგებს გამჭოლი სახით და, შეიძლება ითქვას, მთელი სიუჟეტური ვერტიკალის მოცულობით, მიყვება ისეთი სიმბოლო, როგორიცაა ქალბატონ უინდერმიერის მარაო? თუ ჩვენმა ანალიზმა გამოავლინა ამ სიმბოლოს და მასზე დაფუძნებული სიმბოლურ-ნომინაციური ველის სინთეზური შერწყმა ხსენებულ დიალოგთა ტემპორალურ ასტექტთან, მაშინ აუცილებელი ხდება ზემოთ დასმულ კითხვაზე ადეკვატური პასუხის გაცემა. შესაბამისად კი მოცემული პარაგრაფის ფარგლებში შევეცდებით გავცეთ პასუხი დასმულ კითხვაზე თანამედროვე აზროვნების იმ სფეროზე დაყრდნობით, რომელიც მაქსიმალურად შეესაბამება ჩვენი მეთოდოლოგიის ლინგვოკულტუროლოგიური ორიენტაციას, ანუ, სხვანაირად რომ ვთქვათ, კულტუროლოგიაზე დაყრდნობით. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ბოლომდე გააზრებული უნდა იქნეს მარაოს მიერ შესრულებული სიმბოლური ფუნქციის შემდეგი ასპექტი: ამგვარ, ანუ გამჭოლი სახით მოქმედ სიმბოლოდ, ანუ სიმბოლოდ, რომელიც თავის სიმბოლურ ფუნქციას ასრულებს პიესის სათაურიდან

მის ფინალამდე, ავტორს შერჩეული აქვს არა დრამის პერსონაჟებთან უშუალოდ დაკავშირებული ესა თუ ის პიროვნული მომენტი - მაგალითად, მათთან დაკავშირებული ჟესტი ან სიტყვა, არამედ საგნობრივი სამყაროს ერთ-ერთი ისეთი წარმომადგენელი, რომელსაც „არტეფაქტი“ ეწოდება (გავიხსენოთ, რომ არტეფაქტი ბუნებისეულ საგნებისაგან განსხვავებით წარმოადგენს ადამიანის მიერ შექმნილ საგანს). მიგვაჩნია, რომ ზემოთ დასმული კითხვით და, რაც მთავარია, ამ კითხვაზე კულტუროლოგიურად განპირობებული პასუხის გაცემით უფრო სრულს და, რაც მთავარია, უფრო ადეკვატურს გავხდით უაილდისეულ დიალოგთა ჩვენს ლინგვოკულტუროლოგიურ კვლევას.

ზემოთ დასმულ კითხვაზე პასუხს გავცემთ თანამედროვე კულტუროლოგიის, კერძოდ კი თანამედროვე კულტურულ-ისტორიული ფსიქოლოგიის ისეთ წარმომადგენელზე დაყრდნობით, როგორიც არის მაიკლ კოული. ამ არჩევანის ვაკეთებთ იმის გათვალისწინებით, რომ ნაშრომში, რომლის ციტირებაც ქვემოთ მოგვიხდება, ხსენებული ავტორი მსჯელობს სწორედ საგანთა იმ კლასის შესახებ, რომელსაც არტეფაქტთა კლასი ეწოდება და რომლებსაც ყოველგვარი ეჭვის გარეშე უნდა მივაკუთვნოთ მარაოც. თუ ყოველივე იმის შემდეგ, რაც უკვე ჩვენს მიერ ითქვა მარაოს სიმბოლური ფუნქციის შესახებ, მხედველობაში მივიღებთ არტეფაქტთა ისტორიულ-ფსიქოლოგიურ არსსაც, მაშინ ჩვენი ანალიზიც შეიძენს უფრო დასრულებულ ლინგვოკულტუროლოგიურ სახეს (ნუ დაგვავიწყდება ის, რაც უშუალოდ გამომდინარეობს უაილდისეული დრამის შინაარსიდან. ქალბატონ უინდერმიერის მარაო როგორც არტეფაქტი ეკუთვნის იმ კულტურულ სივრცეს, რომლის წარმომადგენლები არიან დრამის პერსონაჟები - როგორც პროტაგონისტები, ისე არაპროტაგონისტები). შეიძლება ითქვას, რომ მარაოს როგორც არტეფაქტის განხილვით ჩვენი ანალიზი იძენს იმ სიღრმისეულ განზომილებას, რომელსაც სწორედ „კულტურულ-ისტორიული განზომილება“ ეწოდება, კულტურულ-ისტორიული განზომილება კი წარმოადგენს ფენომენტა კულტუროლოგიური ხედვის აუცილებელ ასპექტს.

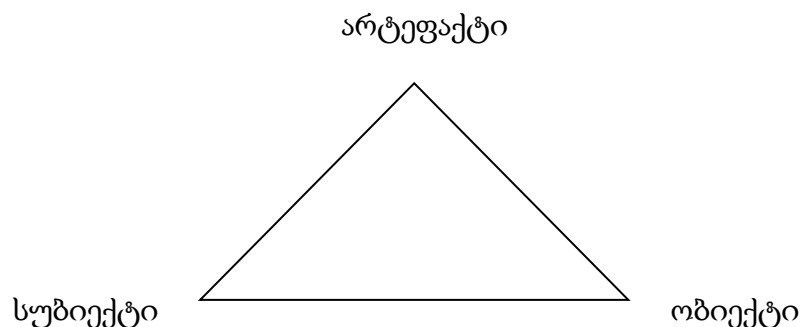
ზემოთ ხსენებული ავტორის იმ კონცეფციას, რომელსაც არტეფაქტთა კულტუროლოგიური კონცეფცია შეიძლება ვუწოდოთ, განვიხილავთ ამ კონცეფციის შემდეგი ასპექტების სქემატური, მაგრამ თანმიმდევრული წარმოდგენის გზით: ჯერ

შევეხებით არტეფაქტთა ზოგად არსს (იმის გათვალისწინებით, რა თქმა უნდა, რომ ეს ზოგადი არსი უნდა ვრცელდებოდეს „ჩვენს“ მარაოზეც), შემდეგ კი განვიხილავთ არტეფაქტთა ხსენებული ავტორის მიერ წარმოდგენილ ტიპოლოგიას - იმ მიზნით, რა თქმა უნდა, რომ ჩვენთვის მნიშვნელოვანი მარაოც მივაკუთვნოთ ამ ტიპოლოგიით განსაზღვრულ ტიპს.

ზემოთ დასახელებული ავტორის მიხედვით არტეფაქტი ჩვეულებრივად მოიაზრება როგორც მატერიალური ობიექტი - ისეთი ობიექტი, რომელიც შექმნილია ადამიანის მიერ (კოული 1997 : 140). მაგრამ, გარდა ამ ზოგადი ნიშან-თვისებისა, ანუ იმ ფაქტისა, რომ არტეფაქტი ბუნებისეულ საგნებისაგან განსხვავებით უშუალოდ უკავშირდება ადამიანს, აღსანიშნავია ისიც, რაც, ავტორის აზრით, განასხვავებს არტეფაქტს ადამიანთან დაკავშირებული სხვა ფენომენებისაგან (ამით კი კვლავ შევეხებით მოცემული პარაგრაფის დასაწყისში დასმულ კითხვას: რატომ გამოაქვს ავტორს დრამატულ დიალოგთა გამჭოლი სიმბოლოს სახით სწორედ არტეფაქტი და არა სხვა აგრეთვე ადამიანური წარმოშობის ფენომენი?). ანთროპოლოგიაში არტეფაქტთა კვლევას უკავშირებენ მატერიალური კულტურის კვლევას და ამით განასხვავებენ ამ კვლევას ადამიანის ქცევისა და ადამიანურ წარმოდგენათა კვლევისაგან (ibid.). სწორედ არტეფაქტის ამგვარად გაგებული არსის გამოხატვის მიზნით ავტორი გვთავაზობს გრაფიკულ სქემას, რომლის საშუალებით გამოიხატება ინდივიდის მიმართება გარემოსთან იმდენად, რამდენადაც ეს მიმართება განპირობებულია არტეფაქტით:

სქემა #3

ინდივიდის მიმართება გარემოსთან



ამ გრაფიკულ სქემას კი თან ახლავს კომენტარი, რომლის თანახმადაც საქმე გვაქვს განპირობების ბაზისურ სამკუთხედთან, რომელიც გვიჩვენებს, რომ სუბიექტი და ობიექტი დაკავშირებულია ერთმანეთთან არა მხოლოდ „პირდაპირ“, არამედ „არაპირდაპირადაც“, ანუ იმ შუამავლის საშუალებით, რომელიც წარმოადგენს არტეფაქტთა ერთობლიობას, ანუ კულტურას (კოული 1997 : 142). თავად კომენტარს კი ციტირებული ავტორი აკონკრეტებს და წერს, რომ ფუნქციები, რომლებსაც ვუწოდებთ „ბუნებრივ“ ფუნქციებს (ანუ „უშუალო“ ფუნქციები) თავსდება სამკუთხედის ფუძის გასწვრივ; ფუნქციები კი, რომლებსაც ვუწოდებთ „კულტურულ“ ფუნქციებს (ანუ „განპირობებული“ ფუნქციები) - ის ფუნქციებია, რომლებიც ქმნიან კავშირს სუბიექტსა და გარემოს შორის, ანუ იმ კავშირს, რომელსაც გვიჩვენებს სამკუთხედის მწვერვალი (არტეფაქტები) (ibid. : 143). მაგრამ, რა თქმა უნდა, ჩვენთვის არტეფაქტებზე საუბარს აზრი აქვს იმდენად, რამდენადაც ვსაუბრობთ ქალბატონ უინდერმიერის მარაოზე და ამ მარაოს როგორც არტეფაქტის მიერ შესრულებულ სიმბოლურ ფუნქციაზე. ამის გათვალისწინებით კი - და, რაც მთავარია, წინა თავში ჩატარებული ანალიზის საფუძველზე - შეგვიძლია ჩვენის მხრივ ვთქვათ: რა თქმა უნდა, თავად მარაო არ წარმოადგენს ისეთ არტეფაქტს, რომელიც განაპირობებს პერსონაჟთა შორის ურთიერთმიმართებას, მაგრამ, სამაგიეროდ, იგი სიმბოლურად მიუთითებს ამ მიმართებებზე, ე.ი. სიმბოლურად გამოხატავს მათ.

რაც შეეხება არტეფაქტთა ისტორიულ-კულტურულ ტიპოლოგიას და ამ ტიპოლოგიის კავშირს მარაოს სიმბოლურ ფუნქციასთან, საინტერესოა, როგორ წარმოადგენს ზემოთ ციტირებულ ნაშრომში ავტორი არტეფაქტთა დონეებრივ ტიპოლოგიას, რომლის მიხედვით ყოველი არტეფაქტი მიეკუთვნება არტეფაქტთა ერთობლიობის ამა თუ იმ დონეს. ეს დონეებია:

ა) პირველ დონეს წარმოადგენს პირველადი არტეფაქტები, ანუ ისინი, რომლებიც უშუალოდ გამოიყენება წარმოებაში. ... პირველადი არტეფაქტები მკაფიოდ წარმოადგენს ზოგადად არტეფაქტს, როგორც მატერიას, სახეშეცვლილს ადამიანთა წარსულში რეალიზებული მოღვაწეობით (კოული 1997 : 145). ბუნებრივია, ქალბატონ უინდერმიერის მარაოს ვერ მივიჩნევთ ამგვარად გაგებულ პირველად არტეფაქტად;

ბ) მეორადი არტეფაქტები მოიცავს როგორც პირველად არტეფაქტებს, ისე მათი გამოყენების სახეობებს. სწორედ მეორადი არტეფაქტები ასრულებს ცენტრალურ როლს პირველადი არტეფაქტების გამოყენების თვალსაზრისით. ისინი გულისხმობენ ინსტრუქციებს, ჩვეულებებს, ნორმებს და ა.შ. (ibid. : 145);

გ) ვფიქრობთ, ჩვენთვის განსაკუთრებულ ინტერესს უნდა წარმოადგენდეს არტეფაქტთა მესამე დონე, ანუ ის არტეფაქტები, რომლებმაც შეიძლება შექმნან ისეთი შედარებით ავტონომიური „სამყარო“, რომლის ფარგლებში წესები, კონვენციები და შედეგები უკვე აღარ წარმოგვიდგება უშუალოდ დაკავშირებულ პრაქტიკასთან და, რომლებიც სინამდვილეში წარმოადგენენ არაპრაქტიკული თუ „თავისუფალი“ თამაშის სფეროს (ibid. : 145).

რა თქმა უნდა, ქალბატონ უინდერმიერის მარაო უნდა მივაკუთვნოთ არტეფაქტთა ამ მესამე დონეს და, შესაბამისად, გასაგები გახდება ისიც, როგორია ის ავტონომიური სამყარო, რომლის ფარგლებშიც იგი ასრულებს თავის არტეფაქტულ როლს. თუმცა, რა თქმა უნდა, უაილდისეულ დიალოგთა ლინგვოკულტუროლოგიური ანალიზისათვის მნიშვნელოვანია არა ის უშუალოდ ნაგულისხმევი როლი, რომელსაც ასრულებს მარაოები, თუნდაც საზოგადოების უინდერმიერისეული ფენის ფარგლებში. ჩვენს მიერ გაანალიზებული დრამის ფარგლებში მარაო, რა თქმა უნდა, მართლაც წარმოადგენს მესამე დონის არტეფაქტს, მაგრამ მოცემულ შემთხვევაში მისი ეს „მესამე დონეებრიობა“ ტრანსფორმირებულია შემდეგნაირად: სიუჟეტის ექსპოზიციაშივე იგი წარმოგვიდგება არა უბრალოდ სათამაშოდ, არამედ საჩუქრად - ისეთ საჩუქრად, რომლის პირველადი მიზანი იყო მოსიყვარულე ქმრის მხრიდან ცოლისადმი სიყვარულის გამოხატვა. სწორედ ეს არის მარაოს ის პირველადი დანიშნულება, რომელიც მას აძლევს პერსონაჟთა შორის დინამიკურად განვითარებულ ურთიერთმიმართებათა გამოხატვის საშუალებას. თუმცა, როცა ვლაპარაკობთ მარაოზე როგორც არტეფაქტთა მესამე დონის წარმომადგენელზე, ბოლომდე უნდა იქნეს გათვალისწინებული მისი სიმბოლური ფუნქციის ასპექტი. ეს ფუნქცია სრულდება, როგორც უკვე ითქვა, არა მხოლოდ სიმბოლურ-ნომინაციური ველის გამოყენებით - იგი სრულდება იმითაც, რომ ხსენებული ველი თავისი ხდომილებრივი სტრუქტურით მოიცავს მთელ დრამატულ სიუჟეტს. შესაბამისად კი ისმის კითხვა, რომელზეც პასუხი უნდა წარმოგვიდგეს

მთელი ჩვენი ანალიზის დამასრულებელ ასპექტად - თუ გვსურს სწორედ ამ კითხვით და მასზე გაცემული პასუხით დავასრულოთ უაილდისეულ დიალოგთა ჩვენი ანალიზი მაშინ უნდა მივმართოთ თანამედროვე პოეტიკის ისეთ კონცეპტს, როგორიცაა ფოკალიზაციის კონცეპტი.

სანამ შევუდგებით ფოკალიზაციის კონცეპტის უშუალოდ განხილვას და, რაც მთავარია, გამოვიყენებთ ამ კონცეპტს მთელი ჩვენი ანალიზისადმი დამასრულებელი სახის მიცემის მიზნით, აუცილებელია აღინიშნოს, რომ თავისი ამჟამინდელი სახით ფოკალიზაციის კონცეპტი ეკუთვნის ნარატოლოგიას, მაგრამ თავად ნარატოლოგია ამ შემთხვევაში გაგებულ უნდა იქნეს უფრო ფართოდ, ვიდრე შეიძლება ეს გვეფიქრა იმ შემთხვევაში, თუ დავეყრდნობოდით ისეთი სიტყვის ტერმინოლოგიურ გაგებას, როგორიცაა *narrare* და, რომელიც ნიშნავს უბრალოდ თხრობას. იმ შემთხვევაში, თუ დავეყრდნობოდით მხოლოდ ამ სიტყვის თავდაპირველ მნიშვნელობას, მაშინ უნდა გვეფიქრა ისეთ ლიტერატურულ გვარზე, როგორიცაა ეპიკა, მაგრამ ნარატოლოგიის სპეციფიკა მდგომარეობს სწორედ იმაში, რომ იგი აფართოებს სწორედ ზემოთ მოყვანილი სიტყვის მნიშვნელობას. როგორც ვ. შმიდი ამბობს, ნარატოლოგია არის თხრობის თეორია. იმ ტრადიციული ტიპოლოგიებისგან განსხვავებით, რომელთა ფარგლებშიც განიხილებოდნენ მხოლოდ და მხოლოდ რომანისა თუ მოთხრობის ჟანრები, ... ნარატოლოგია ... მიისწრაფვის იმისკენ, რომ გამოავლინოს ყოველგვარი „ნარატივის“ ზოგადი სტრუქტურა (შმიდი 2008 : 9). ციტირებული ავტორის თანახმად, ნაშრომი, რომლის ციტირება ზემოთ უკვე მოვახდინეთ და, რომლის მიხედვით მოგვიხდება ფოკალიზაციის კონცეპტზე საუბარი, კონცენტრირებულია ორ პრობლემაზე: 1) იგი კონცენტრირებულია „პერსპექტივოლოგიაზე“ (ნარატივის კომუნიკაციური სტრუქტურა, თხრობითი ინსტანციები, თვალსაზრისი, ნარატორისა და პერსონაჟთა ტექსტთა მიმართება) და 2) იგი კონცენტრირებულია „სიუჟეტოლოგიაზე“ (ნარატიული ტრანსფორმაციები, არადროითი კავშირების როლი ნარატიულ ტექსტში) (ibid. : 9). როგორც ქვემოთ ცხადი გახდება, ფოკალიზაციის კონცეპტი, რომელიც წარმოადგენს თვალსაზრისს (*point of view*), თანამედროვე კონცეპტუალიზაციას, უნდა მივაკუთვნოთ პერსპექტივოლოგიას როგორც ნარატოლოგიის ერთ-ერთ და ამავე დროს ფუძემდებლურ სფეროს. ამავე დროს - როგორც შესავალშივე ითქვა - ფოკალიზაციის კონცეპტს მივმართავთ

იმისათვის, რომ სწორედ კონცეპტუალიზაციის თვალსაზრისით დასრულებული სახე მიეცეს ჩვენს ანალიზთა მთელ ერთობლიობას.

ბუნებრივია, არ ვაპირებთ ფოკალიზაციასთან და მით უმეტეს ზოგადად ნარატოლოგიასთან დაკავშირებული ყველა პრობლემის განხილვას, თუმცა, როგორც უკვე ითქვა, ჩვენთვის მნიშვნელოვანია ის პერსპექტივოლოგიური კონცეპტი, რომელსაც თანამედროვე ნარატოლოგიის ფარგლებში „ფოკალიზაცია“ ეწოდება. რა თქმა უნდა, არ ვაპირებთ არც თავად ფოკალიზაციის როგორც კონცეპტის ყველა ასპექტის მიმოხილვას, რადგან ამით გავცდებოდით ჩვენი კვლევითი კონტექსტით ნაგულისხმევ ძირითად მიზნებს. მაგრამ, ჩვენი აზრით, აუცილებელია შევეხოთ ხსენებულ კონცეპტთან დაკავშირებულ ორ შემდეგ პრობლემას: ა) პრობლემას, რომელიც უკავშირდება ფოკალიზაციის შინაგან კავშირს ისეთ ტრადიციულ ლიტერატურათმცოდნეობით კატეგორიასთან, როგორიც არის თვალსაზრისის კატეგორია და ბ) პრობლემას, რომელიც უკავშირდება ფოკალიზაციის ტიპოლოგიას.

რაც შეეხება ამ პრობლემათაგან პირველს, ანუ ფოკალიზაციის კავშირს ისეთ ტრადიციულ კატეგორიასთან, როგორიცაა თვალსაზრისის კატეგორია, ზემოთ დასახელებული ავტორი ამასთან დაკავშირებით ამბობს, რომ ნარატოლოგიის ცენტრალურ კატეგორიას წარმოადგენს „თვალსაზრისის“ კატეგორია (ინგლისურად - point of view, ფრანგულად - point de vue, ...). ეს ის ცნებაა, რომელიც ჩვეულებრივ გულისხმობს ნარატორის დამოკიდებულებას მოყოლილ ისტორიასთან (შმიდი 2008 : 107). თუმცა, ამავე დროს ავტორი გვეუბნება, რომ მოყოლებული ოთხმოციაწი წლებიდან ნარატოლოგიაში ფართო გავრცელება ნახა ჟ. ჟენეტის მიერ შემოღებულმა ფოკალიზაციის ცნებამ (ibid.). როგორც უკვე ითქვა, არ ვაპირებთ ამ ცნებასთან დაკავშირებული მთელი პრობლემატიკის განხილვას, რადგან ამით გავცდებოდით ჩვენი კვლევითი კონტექსტით ნაგულისხმევ მიზანს. მაგრამ, ვერ ავუვლით გვერდს უკვე ავტორის მიერ ხაზგასმულ შემდეგ ფაქტს: ფოკალიზაცია როგორც კონცეპტი წარმოადგენს ტერმინით „თვალსაზრისი“ (point of view) ნაგულისხმევი ვითარების თანამედროვე ხედვას. შესაბამისად კი უნდა გავითვალისწინოთ თვალსაზრისის, ანუ ფოკალიზაციის ის ტიპოლოგია, რომელსაც ზემოთ ხსენებულ ჟენეტზე დაყრდნობით გვთავაზობს ციტირებული ნაშრომის ავტორი (შმიდი 2008 : 107). ამ

„ტრიადული ტიპოლოგიის“ მიხედვით უნდა განვასხვავოთ როგორც ავტორი გვეუბნება, ფოკალიზაციის სამი დონე:

ფოკალიზაციის სამი დონე

სქემა #4

„მზერა უკნიდან“	ნარატორი > პერსონაჟი	„ნულოვანი ფოკალიზაცია“ „მთხრობელს აქვს უფრო ფართო ცოდნა ვიდრე პერსონაჟს, ან (უფრო ზუსტად თუ ვიტყვით) იგი ამბობს მეტს ვიდრე შეიძლება იცოდეს ნებისმიერმა პერსონაჟმა ...“
„მზერა ერთობლივად“	ნარატორი = პერსონაჟი	„შინაგანი ფოკალიზაცია“ „მთხრობელი ამბობს მხოლოდ იმას რაც იცის პერსონაჟმა; თხრობა გარკვეული „თვალსაზრისით“; თხრობა შინაგანი ფოკალიზაციით ...“
„მზერა გარედან“	ნარატორი < პერსონაჟი	„გარეგანი ფოკალიზაცია“ „მთხრობელი ამბობს ნაკლებს, ვიდრე იცის პერსონაჟმა; ობიექტური თხრობის შემთხვევა.“

ბუნებრივია, ჩვენ ფოკალიზაციის ზემოთ მოცემული ტიპოლოგია გვჭირდება იმისათვის, რომ, როგორც უკვე ითქვა, დასრულებული სახე მივცეთ უილდისეულ დიალოგთა ჩვენს მიერ გაანალიზებულ სტრუქტურას. მაგრამ, ამავე დროს, ჩვენი მიზანი უნდა იყოს ფოკალიზაციის კონცეპტზე და ტიპოლოგიაზე დაყრდნობით გავითვალისწინოთ ისიც, რასაც წინა პარაგრაფების მიხედვით გვეუბნება თანამედროვე სემიოესთეტიკა. სემიოესთეტიკის მიხედვით კი, როგორც უკვე ვიცით, დრამატული დიალოგები უნდა აღვიქვათ შემდეგნაირად: ყოველი დრამატული დიალოგი წარმოადგენს ისეთ კომუნიკაციურ ხდომილებას, რომელსაც საბოლოო ანგარიშში უნდა ჰქონდეს ეგზისტენციალური შინაარსი. ამავე დროს კი კვლავაც უნდა გავითვალისწინოთ ფოკალიზაციასთან, როგორც კონცეპტთან დაკავშირებული შემდეგი ფაქტი. იგი შეიძლება მივუსადაგოთ ყველა იმ მხატვრულ მოვლენას, რომელიც ამა თუ იმ გაგებით წარმოდგენილია სიუჟეტით - სიუჟეტი კი მიუხედავად მისი ჟანრობრივი კუთვნილებისა, საბოლოო ანგარიშში უკავშირდება იმას, რასაც გულისხმობს ზმნა *narrare* (თხრობა). თუ გავითვალისწინებთ ყოველივე ამას, მაშინ უნდა ითქვას შემდეგიც: რაკი ჩვენმა ანალიზმა გამოავლინა უილდისეულ დიალოგთა როგორც ტემპორალური, ისე სიმბოლურად დატვირთული სტრუქტურა, ხოლო დიალოგთა მთელი ერთობლიობა დაგვანახა ხდომილებრივ-დინამიური ველის სახით, ფოკალიზაციის კონცეპტით ნაგულისხმევი დიალოგური სიტუაციაც უნდა დანახულ იქნეს ეგზისტენციალურად, ხდომილებრივად და ტემპორალურად აღსაქმელ ფენომენად. ფოკალიზაციის ზემოთ ციტირებული სქემა, რა თქმა უნდა, გათვალისწინებული უნდა იქნეს ყოველი ცალკე აღებული დრამატული დიალოგის განხილვისას, მაგრამ იმ შემთხვევაში, თუ იგივე სქემას გამოვიყენებთ მთელი დრამატული სიუჟეტის სემიოესთეტიკური აღქმისათვის, მაშინ უნდა მოხდეს მისი დინამიზაცია, ანუ მისი მისადაგება დრამის სიუჟეტურ, ტემპორალურ და სიმბოლურ, საბოლოო ანგარიშში კი ხდომილებრივად ეგზისტენციალურ შინაარსთან.

დასკვნები

იქედან გამომდინარე, რომ ჩვენი კვლევის მეთოდოლოგია მოიცავს ორ ასპექტს, ანუ არის ერთდროულად ინტერდისციპლინარული და ამავე დროს ლინგვისტურად ცენტრირებული, დასახელდა და განისაზღვრა ის მეცნიერული დისციპლინაც, რომელიც თავის კონცეპტუალურ სტრუქტურაში შეძლებდა ორივე ამ ასპექტის სინთეზირებას. ასეთ დისციპლინად მიჩნეული იქნა სემიოესთეტიკა იქედან გამომდინარე, რომ იგი იძლევა დრამატული დიალოგის კრეატიულ, რეფერენტულ და რეცეფციულ ასპექტთა ურთიერთდაკავშირებას.

დრამატული დიალოგისადმი სემიოესთეტიკური მიდგომიდან გამომდინარე იგი (ანუ დრამატული დიალოგი) წარმოდგენილია ისეთ სამგანზომილებიან ფენომენად, რომელიც მოიცავს შემდეგ სამ განზომილებას - ენობრივს, სიუჟეტურსა და კულტურულს. რაკი, სწორედ დრამატული დიალოგის ამგვარმა ხედვამ განსაზღვრა ჩვენი კვლევითი ჰიპოთეზის შინაარსობრივი სტრუქტურა, აუცილებელი გახდა ხსენებული სამი განზომილების ექსპლიციტური და თანმიმდევრული ფორმულირება.

საკუთრივ ენობრივი თვალსაზრისით დიალოგში შემავალი ნებისმიერი რეპლიკა შეიცავს ენობრივი კომუნიკაციისათვის აუცილებელ ორ ენობრივ ფორმას - ამა თუ იმ სამეტყველო კომპოზიციურ ფორმას და ამ კომპოზიციური ფორმის ორ შინაგან შინაარსობრივ მომენტს - გარკვეულ თემას და გარკვეულ რემას. ყოველი დრამატული დიალოგი კი წარმოადგენს დიალოგის როგორც სამეტყველო ჟანრის ტიპოლოგიურად განპირობებული ტრანსფორმირების შედეგს ანუ მის ტრანსფორმს.

დრამატული სიუჟეტის თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობით გაგებაზე დაყრდნობით განხორციელდა მოცემული დრამის პერსონაჟთა ისეთი იერარქიზაცია, რომლის შედეგად გამოიყო, ერთის მხრივ, დრამის პროტაგონისტი (ან პროტაგონისტები), მეორეს მხრივ კი ე.წ. „მეორეხარისხოვანი“ პერსონაჟები, ხოლო დიალოგთა საკუთრივ ენობრივი სტრუქტურა, ანუ მისი კომპოზიციური და თემა-

რემატული შემადგენლობა, გაანალიზებული იქნა ხსენებული იერარქიის გათვალისწინებით.

იქედან გამომდინარე, რომ ნებისმიერი დრამატული დიალოგი როგორც სტრუქტურული, ისე შინაარსობრივი თვალსაზრისით შედგება სამი განზომილებისაგან - ენობრივი, სიუჟეტური და კულტურულისაგან, აუცილებელი ხდება განისაზღვროს ამ დიალოგის კულტურული განზომილებაც. მაგრამ სწორედ ამ თვალსაზრისით აღსანიშნავია, რომ ოსკარ უაილდის როგორც ჩვენს მიერ გასაანალიზებელი დრამის ავტორის კულტურულ განზომილებაზე მსჯელობა გამოირჩევა განსაკუთრებული გაფანტულობით, ე.ი. არ არსებობს ერთიანი მოსაზრება იმის თაობაზე, კონკრეტულად რომელ მხატვრულ-ესთეტიკურ პარადიგმას უნდა მივაკუთვნოთ მისი შემოქმედება. შესაბამისად, იქმნება იმის აუცილებლობა, რომ გადაღახულ იქნეს ოსკარ უაილდთან დაკავშირებულ მოსაზრებათა გაფანტულობა ისეთი კულტუროლოგიური კონცეპტის საშუალებით, რომელიც შინაარსობრივად მოიცავდა ხსენებული გაფანტულობის ყველა ასპექტს და, ამავე დროს, მოგვცემდა ამ შემოქმედის კულტუროლოგიური თვალსაზრისით ახლებური აღქმის საშუალებას. ასეთ კულტუროლოგიურ კონცეპტად მიჩნეული იქნა „საუკუნეთა მიჯნა“, ხოლო თავად „საუკუნეთა მიჯნის“ შინაარსი გაგებულ იქნა შემდეგნაირად: საუკუნეთა მიჯნის ადამიანი აღიქვამდა როგორც თავის დროს, ისე საკუთარ თავსაც თითქოსდა ორ განზომილებაში - ერთის მხრივ, როგორც „შედეგს“, მეორეს მხრივ კი, როგორც „საწყისს“. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ უაილდისეულ დრამატულ დიალოგთა ამგვარი კულტუროლოგიური განსაზღვრა შინაგანად დაუკავშირდა ამ დიალოგთა როგორც სიუჟეტურ, ისე საკუთრივ ენობრივ განზომილებებს.

ჩვენი კვლევითი მეთოდოლოგიის ინტერდისციპლინარული არსის გათვალისწინებით აუცილებელია დიალოგთა ზემოთ მინიშნებული სტრუქტურა მოიცავდეს როგორც ლიტერატურათმცოდნეობის, ისე კულტუროლოგიის და საკუთრივ ლინგვისტიკის მონაცემებზე დაფუძნებულ შედეგებს, თუმცა ამავე დროს ლინგვისტური ცენტრირებულობა უნდა წარმოადგენდეს ამ მეთოდოლოგიის აუცილებელ ასპექტს. უფრო კონკრეტულად კი მეთოდოლოგიის ამ ორი

განზომილების, ანუ ინტერდისციპლინარულობისა და ლინგვისტურად ცენტრირებულობის გათვალისწინებით გამომუშავდა დიალოგთა ანალიზის შემდეგი ეტაპობრივი სტრუქტურა: დიალოგთა სიუჟეტური ასპექტი → დიალოგთა ქრონოტოპული ასპექტი → დიალოგთა საკუთრივ ენობრივი ასპექტი.

დიალოგთა ანალიზით დადგინდა შემდეგი ორი ტექსტობრივი სტრუქტურის შინაგანი კავშირი. თუ რეპლიკათა საკუთრივ ენობრივი სტრუქტურა გულისხმობს წრიულობას (კომპოზიციურ ფორმათა შერწყმა → მათი ტრანსპოზიცია → მათი არატრანსპოზიციული ფორმის აღდგენა), ამგვარი წრიულობა თავის მხრივ განიცდის დრამის სიუჟეტური დინამიკის გავლენას. სიუჟეტური დინამიკა შინაგანად უკავშირდება კომპოზიციურ ფორმათა დინამიკას.

დიალოგთა მთელ ვერტიკალურად სტრუქტურირებულ ერთობლიობას თან ახლავს ორი შემდეგი ტექსტობრივი განზომილების - ზემოთ ხსენებული ტემპორალური განზომილებისა და მარაოს სიმბოლურ-ნომინაციური ფუნქციის გამოხატველი განზომილების - უწყვეტი ურთიერთკავშირი. საბოლოო ანგარიშში კი დიალოგთა ხსენებული ვერტიკალი წარმოგვიდგება სწორედ ტემპორალობისა და სიმბოლურობის უწყვეტ შერწყმა-სინთეზად.

დიალოგთა სიუჟეტურ, ქრონოტოპულ და საკუთრივ ენობრივ ასპექტებთან უწყვეტი კავშირის ფარგლებში დგინდება არა მხოლოდ მარაოს სიმბოლური ფუნქცია, არამედ ამ ფუნქციის დინამიურად ამსახველი ველიც. ისახება მარაოს ფუნქციურ-სიმბოლური ველის დინამიურ-ეტაპობრივი სტრუქტურაც: მარაოს როგორც სიმბოლოს ღია ტექსტობრივი და ქვეტექსტური გამოხატულება, ამ გამოხატულების პოზიტიური და ნეგატიური მოცემულობა და ამ მოცემულობათა ურთიერთმიმართების შესაძლო გაურკვევლობაც.

დიალოგთა შინაარსობრივი სტრუქტურის განუყოფელ ნაწილად გარდა ტემპორალური ასპექტისა განხილულ იქნა სიმბოლურ-ნომინაციური ველი, რომელსაც პიესის სათაურიდან ფინალამდე ქმნის მარაო თავისი სიმბოლურ-ნომინაციური ფუნქციით. რაკი ხსენებული ველი მიყვება დრამის მთელ სიუჟეტს, შესაბამისად გვაქვს ამ ველის შინაგანად ტიპოლოგიზირებული ხედვა: იგი შეიძლება ატარებდეს როგორც ღია ტექსტობრივ, ისე ქვეტექსტურ ხასიათს, შინაარსობრივად

პოზიტიურ ან ნეგატიურ ხასიათს და შეიძლება იყოს ამ ბოლო თვალსაზრისით გაურკვეველი ხასიათისაც.

დრამატულ დიალოგთა საბოლოო თეორიული ხედვა ახდენს სემიოესთეტიკურ და ლინგვოკულტუროლოგიურ ხედვათა სინთეზს. სემიოესთეტიკის მიხედვით ყოველი დიალოგი წარმოადგენს კომუნიკაციური ხდომილების ისეთი სამი ასპექტის ექსპლიციტურად წარმოდგენილ ერთიანობას, როგორიცაა კრეატიული, რეფერენტული და რეცეფციული ასპექტები, ხოლო ესთეტიკური თვალსაზრისით ასპექტთა ხსენებული ერთიანობა ასახავს დიალოგურ რეპლიკათა სუბიექტების ეგზისტენციალურ განზომილებას.

იმის გათვალისწინებით, რომ განხორციელდა დრამატულ დიალოგთა ჩვენებული ანალიზის ტემპორალურ და სიმბოლურ ასპექტთა ერთიან თეორიულ ხედვაში ინტეგრირება, საჭიროდ მივიჩნიეთ მიგვემართა თანამედროვე კულტუროლოგიისა და ნარატოლოგიის კონცეფციებისათვის: კონცეფციისთვის, რომლის მიხედვით მარაოს სიმბოლური ფუნქცია დაუკავშირდა არქეტიპთა თანამედროვე კულტუროლოგიურ თეორიას და კონცეფციისთვის, რომელიც ეფუძნება თანამედროვე ნარატოლოგიის ისეთ კონცეპტს, როგორიცაა ფოკალიზაციის კონცეპტი. დიალოგთა როგორც ტემპორალურ, ისე სიმბოლურ ასპექტთა ტიპოლოგიზაცია კი მოხდა, ერთის მხრივ, არქეტიპთა, მეორეს მხრივ, ფოკალიზაციასთან არსებულ ტიპოლოგიათა სინთეზის გზით.

გამოყენებული სამეცნიერო ლიტერატურა

1. აბრაჰამი 1991 – Abraham W. (ed.). (1991) Discourse particles across languages. Berlin: Mouton de Gruyter.
2. ალავიძე 2011 – ალავიძე მ. (2011). ინტერვიუს ქვეტექსტის ლინგვისტური ანალიზი (ინგლისური და ქართული ენების მასალაზე). ქუთაისი: აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის (აწსუ) გამომცემლობა.
3. ალენი 1966 - Allen R. L. (1966). The Verb System of Present Day American English. The Hague: Paris: Mouton.
4. ანდერსონი 1973 - Anderson J. (1973). An Assay Concerning Aspect. The Hague: Paris: Mouton.
5. არნოლდი 1981 – Арнолд И.В. (1981). Стилистика современного Английского языка, Ленинград.
6. არუტიუნოვა 1990 – Арутюнова Н. Д. (1990). Дискурс. Лингвистический энциклопедический словарь, Москва.
7. არუტინოვა 1972 - Арутюнова Н. Д. (1976). Предложение и его смысл: Логико-семантические проблемы. Москва: Высшая школа.
8. არუტიუნოვა 2003 - Арутюнова Н. Д. (1976). Предложение и его смысл. Москва: Наука, 1976, 3-е изд., Удиторил УРСС.
9. არჩვაძე 2009 – არჩვაძე ე. (2009). იმპლიკაციის გამოხატვის საშუალებები სხვადასხვა სისტემის ენებში (ინგლისური და ქართული ენების მასალაზე), ქუთაისი: აწსუ გამომცემლობა.
10. ახმანოვა 1966 - Ахманова О. С. (1966). Словарь лингвистических терминов. Москва: советская энциклопедия.

11. ბაბენკო 2004 - Бабенко Л. Г. (2004). Лингвистический анализ художественного текста. Москва: изд. Московского университета.
12. ბანცეროვსკი 1974 - Banczerowski J. (1974). Some contrastive considerations about semantics in the communicative process. Papers and studies in contrastive Linguistics.
13. ბარტი 2004 – Барт Р. (2004). Лингвистика дискурса in: Системамоды. Статьи по семиотике культуры, Москва.
14. ბაუგრანდი 2001 – Beaugrande De R. (2001). Text, Discourse and Process. Toward a Multidisciplinary Science of Texts. London: Longman.
15. ბახტინი 1975 – Бахтин М. (1975). Формы времени и хронотипа в романе. Вопросы литературы и эстетики. Москва. худож. литература.
16. ბახტინი 1979 - Бахтин М. М. (1979). Проблемы текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Москва: Высшая школа.
17. ბახტინი 1996 - Бахтин М. М. (1996). Проблема речевых жанров, Бахтин М. М. Собрание сочинений в семи томах, Москва, Русские словари, Т. 5.
18. ბარხუდაროვი 2004 - Бархударов Л. С. (2004). Общая лингвистика. Уровни лингвистического анализа. in: "Лингвистика XX века Система и структура языка", Часть 1, Москва: Прогресс.
19. ბარხუდაროვი 1975 (2) - Бархударов Л. С. язык и перевод. Москва: Междунар. отношения, (2).
20. ბენვენისტი 1965 - Бенвенист Э.(1965). Уровни лингвистического анализа. В кн.: Новое в лингвистике. москва: Прогресс, выш. III.
21. ბენფილდი 1982 - Banfield Ann. (1982). Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction, Boston; Routledge Kegan Paul. London.
22. ბესმერტნია, ვიტმერსი 1979 - Bessmertnja N, Wittmers E. (1979). Übungsbuch zur Textlinguistik" (1979). Moskau, Vyssaja škola.

23. ბლოხი 1942 - Bloch B. (1942). Outline of Linguistic Analysis. Baltimore: Linguistic Soc. of America.
24. ბოლნოვი 1999 – Больнов О. (1999) Философия экзистенциализма, Санкт-Петербург.
25. ბენფილდი 1982 - Banfield Ann. (1982). Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction, Boston; Routledge Kegan Paul. London.
26. ბიულერი 2001 - Бюлер К. (2001). Теория языка. Москва. Прогресс.
27. ბიულერი 1943/63 - Bühler, K. (1934/63). Theory of Language. (translated into English by D. Fraser Goodwin) Amsterdam/Philadelphia; John Benjamins Publishing.
28. ბიჭკოვი 2003 – Бычков В.В. (2003). К Философии Лексикона” in Лексикон Нонклассики Художественно-эстетическая культура XX века, Москва, РОССПЕН.
29. ბლუმფილდი 1933 - Bloomfield L. (1933). Language. New York, Holt.
30. ბოინი 1990 - Beun, R. (1990). The Recognition of Pragmatics. Oxford: Oxford University Press
31. ბოლინჯერი 1977 - Bolinger, D. (1977). Meaning and form. Ldn. and N. Y.: Longman.
32. ბრაუნი 1998 - Brown, G. (1998). Context creation in discourse understanding. in K. Malmkjaer and J. Williams (eds.) context in language learning and language understanding. Cambridge: Cambridge University Press.
33. ბუდაგოვი 1976 – Будагов Р. А. (1976). Человек и его язык. Изд. 2-й изд. Москва: Московского гос. ун-та.
34. გამყრელიძე 2002 - Гамкрелидзе Е. В. (2002). Лингвистическая типология и языковая реконструкция, html, <http://www.philology.ru/linguistics/gamkrkrelidze-99.htm>, 16.05.2009.
35. გამყრელიძე 2003 – გამყრელიძე თ., კიკნაძე ზ., შადური ი., შენგელია ნ. (2003). თეორიული ენათმეცნიერების კურსი, თბილისი: თსუ გამომცემლობა.

36. გალპერინი 1981 - Гальперин И. А. (1981). Текст как объект лингвистического исследования. Москва: Наука.
37. გარდინერი 1951 - Gardiner A. (1951). The Theory of Speech and Language. Oxford: Clarendon Press.
38. გასპაროვი 2001 – Гаспаров М. (2001). Литературная энциклопедия терминов и понятий. Москва. Интелвак.
39. გვენცაძე 1986 - Гвенцадзе М. А. (1986). коммуникативная лингвистика и типология текста. Москва: "Прогресс".
40. გოლანოვა 2000 - Голанова Е. И. (2000). Публичный диалог вчера и сегодня (речевая эволюция жанра интервью). Русский язык сегодня. Москва.
41. გრაიმსი 2004 - Грейфс А., Курте Ж. (2004). Словарь лингвистических терминов, in: Лингвистика XX века: Система структура языка, Часть II. М.
42. გრინი 1989 - Green G. (1989). Pragmatics and Natural Language Understanding. Hillsdale, N. J.: Erlbaum Associates.
43. გრაისი 1975 - Grice H. (1975). Logic and Conversation. In Syntax and Semantics, Vol. 3, Speech Acts, New York: Academic Press ed. by P. Cole & J. L. Morgan.
44. გრესერი 1994 - Greasser, Arthur C. Singer, Murray (1994). Trabasso, Tom. Constructing Inferences during Narrative Text Comprehension, Psychological Review.
45. გულიგა, შენდელსი 1969 – Гулыка Е. И., Шендельс Е. И. (1969). Грамматико-лексические поле. Москва: Просвещение.
46. გუხმანი 1968 - Гухман М. М. (1969). Грамматическая категория и структура парадигм. В кн: Исследования по общей теории грамматики. Москва: Наука.
47. დაივერი 1963 – Diver W. (1963). The Chronological System of the English Verb. In Word, vol. 19, No 2.

48. დაიკი ვან 1977 - Dijkvan T. A. (1977). Text and context: Exploration in the Semantics and Pragmatics of Discourse. - New York: Longman, XVII.
49. დეიკი ვან 1978 – Дейк ВанС. (1978). Вопросы прагматики текста. Новое в зарубежной лингвистике. Москва: Прогресс.
50. დრესლერი 1981 - Dressler, W. U. (1981). Introduction to Text Linguistics. Oxford: Oxford University Press.
51. დელაჰუნტი, გარვეი 2001 – Delahunty G. P. Garvey S. J. (2001). Language, Grammar and Communication. VcGRAW-HILL, INC.
52. დეშერიევა 1975 – Дешериева Т. И. (1975). Лингвистический аспект категории времени в его отношении к физическому и философическому аспекты. Вопросы языкознания, №2.
53. დოლოგოპოლოვი 1985 -Л. Долгополов, На рубеже веков, Л-д.
54. დოლონინი 1985 - Долинин Н. (1985). Интерпретация текста. Москва: Просвещение.
55. დოლონაძე 2010 - დოლონაძე ქ. (2010). რეფერენცია, როგორც ტექსტობრივი ფენომენი და როგორც ლინგვოკულტუროლოგიური პრობლემა, ქუთაისი: აწსუ გამომცემლობა.
56. ელისონი 2000 - Alison, L. (2000). Culture and Text: Discourse and Methodology in social research and Cultural Studies. Cambridge: Allen&Unwin.
57. ელისი 1966 - Ellis, J. (1966). On Contextual Meaning. London: Longman.
58. ვალგინა 2003 - Валгина Н. С. (2003). Теория текста. Москва: Менеджер.
59. ვაინრაიხი 1968 - Weinreich U. (1968). Language in contact. the Hague, Paris: mouton.
60. ვეჟბიკა 1985 - Вежбиска А. (1985). Речевые акты. Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. Москва: Прогресс.
61. ვეჟბიკაია 2006 - Вежбицкая А. (2006). Сопоставление культур через посредство лексики и прагматики. языки славянской культуры. Москва.

62. ვინოკური 1990 - Т. Винокур. Диалогическая речь, in: Лингвистический Энциклопедический Словарь, М, 1990.
63. ვუდი 2006 - Wood J. (2006). An Introduction to the Field of communication. Wadsworth.
64. ზარუბინა 1981 - Зарубина Р. Д. (1981). Тексл: Лингвистический и методический аспекты. Москва: "Русский Язык".
65. ზვეგინცევი 1976 - Звегинцев В. А. (1976). Предложение и его отношение к языку и речи. Москва: Изд. Моск. гос. ун-та.
66. ზვიადაძე 2005 - ზვიადაძე ნ. კ. ლ. (2005). პაიკისტაგმემიკური თეორია და მისი ანთროპოცენტრისტულ-კულტუროცენტრისტული განზომილება, ქუთაისი: აწსუ გამომცემლობა.
67. ზოგადი ენათმეცნიერება 1970 (I გამოშვება) - Общее языкознание. Формы существования функции историч. языка. / Под ред. Б. А. Серебренникова. Москва: Наука, (1970)
68. ზოგადი ენათმეცნიერება 1972 (II გამოშვება) – Общее языкознание. Внутренняя структура языка. / Под ред. Б. А. Серебренникова. Москва: Наука, (1972), вып.
69. ზოგადი ენათმეცნიერება 1973 (III გამოშვება) – Общее языкознание. методы лингвистических исследований. // Под ред. Б. А. Серебренникова. Москва: Наука, (1973).
70. თევდორაძე 2010 - თევდორაძე ნ. (2010). ტექსტის ლინგვისტიკა, თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი.
71. იაკობსონი 1961 – Якобсон Г. К. (1961). Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Poetics, Poetica. Warszawa.
72. იესპერსენი 1943 - Jespersen O. (1943). The Philosophy of Grammar, 5th impr. London.
73. ილინი 2001 - Ильини. П. (2001). Нарратология. Москва: "Интелвак".
74. ივანოვა 1961 – Иванова И. П. (1961). Вид и время в современном английском языке. Ленинград: Изд. Ленингр. гос. ун-та.

75. ირზა 1998 - Ирза Н.Д. , “ Хронотоп “. (1998). in Культурология, XX век, том второй. Санкт-петербург , Университетская книга.
76. იუსუპოვი 1980 - Юсупов У. К. (1980). Проблемы сопоставительной лингвистики. Ташкент: Фан.
77. კანკე 2001 - Канке В., (2001). Концепций современного естествоведения, москва.
78. კარასიკი 2004 - Карасик В. И. (2004). Языковой круг, личность, концепты, дискурс, Москва.
79. კარასიკი 2000 - Карасик В. И. (2000). О типах дискурса. Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: Сб. науч. тр. волгоград: Перемена.
80. კაცნელსონი 1972 -Кацнельсон С. Д. (1972). Типология языка и речевое мышление. Ленинград: Наука.
81. კარტერი 1997 - Carter R. A. and Nach, W. (1997). Seeing through Word Oxford: Blackwell.
82. კარტენი 1990 - Carten, R. A. (1990). Working with Texts. London: Routledge and Kegan Paul. 1997.
83. კვირკი, გრინბაუმი, ლიჩი, სვარტვიკი (1975) - Quirk R. Greenbaum S. Leech G. Svartvik J. A Grammar of Contemporary English. - London: Longman, XII.
84. კირვალიძე, კობახიძე 2005 - კირვალიძე ნ., კობახიძე შ. (2005). მეტაფორული აზროვნება და ხატოვანი შედარებები. თბილისი, გამომცემლობა ენა და კულტურა.
85. კისილევა 1998 - Кисилева Н. В. (1998) "Интервью как речевой жанр", Москва.
86. კირილოვა 2005 - КирилловаН. (2005) "Медиакультура", Москва.
87. კირილიევა 1998 - КирилеваН. В. (1998) "Интервью как речевой жанр", Москва.
88. კომლევა 2011 - Комлева Е. В. (2011). Соотношение понятий "речевой жанр" и "речевой акт" (на материале немецких апеллятивных текстов). Теория и практика.
89. კოსერიუ 1977 - Косериу Э. (1977). Современное положение в лингвистике. Москва: Серия литературы и языка.

90. კოლშანსკი 1980 - Колшанский Г. В. (1980). Контекстная семантика. Москва: Наука.
91. კომრი 1989 – Comrie D. (1989). Language Universals and Linguisticsa Typology. (2nd ed.). Chicago, IX+221).
92. კონორი 1996- Connor U. (1996). Contrastive Rhetoric: Cross-Cultural Aspects of Second Language Writing. Cambridge. Cambridge University Press.
93. კორდერი 1985 - Corder S. P. (1985). Introducing Applied Linguistics, Harmondsworth: Penguin 6th. ed.
94. კოული 1997 –Коул, Культурно-историческая психология, Москва, 1997.
95. კრავჩენკო 2008 - Кравченко Э. (2008). "Диалог" in: Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятия.
96. კრისტალი 1987 - Crystal D. (1987). The Cambridge Encyclopedia of Language. Cambridge. Cambridge University Press.
97. კრუზი 1986 - Cruse D. (1986). Lexical Semantics. Cambridge: Cambridge University Press.
98. კუზნეცოვი 1990 - Кузнецова А., (1990). статья "Поле" in: Лингвистический энциклопедический словарь. москва, "Советская энциклопедия".
99. კუკი 1994 - Cook, G. (1994). Discourse and Literature. London: Routledge and Kegan Paul.
100. კურილოვი 1976- Курилова Е. (1976). Заметки о знании слова. В кн. : Общее языкознание. Хрестоматия. Минск: Вышейшая школа.
101. კუხარენკო 1968 - Кухаренко В. А. (1968). Интерпретация текста. Москва: Просвещение.
102. კუზმინა 2004 - Кузьмина Н. А. (2004). "Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка", Москва.
103. ლადო 1957 - Lado R. (1957). Linguistics across Cultures. Syntactic Structures. Ann Arbor, VII.
104. ლაიონზი 1968 - Lyons J. (1968). Introduction to Theoretical Linguistics. Oxford: Oxford University Press.

105. ლაკოფი 1977 - Lakoff G. (1977). Semantics. Vambridge: Cambridge University Press.
106. ლაიონზი 197. - Lyons J. (1977). Semantics, London: New York: Melbourne, vol. 2.
107. ლებანიძე 1998 - ლებანიძე გ. (1998). ანთროპოცენტრიზმი და კომუნიკაციური ლინგვისტიკა. თბილისი: თბილისის ილია ჭავჭავაძის სახელობის დასავლურ ენათა და კულტურათა სახელმწიფო ინსტიტუტის გამომცემლობა „ენა და კულტურა“.
108. ლებანიძე 2004 - ლებანიძე გ. (2004). კომუნიკაციური ლინგვისტიკა. თბილისი: თბილისის ილია ჭავჭავაძის სახელობის დასავლურ ენათა და კულტურათა სახელმწიფო ინსტიტუტის გამომცემლობა „ენა და კულტურა“.
109. ლებანიძე 2009 - ლებანიძე გ. (2009) „შესავალი ფილოლოგიაში“, წახნაგი. ფილოლოგიის კვლევათაწელიწდეული 1. თბილისი: გამომცემლობა „მემკვიდრეობა“.
110. ლებანიძე 2004 - ლებანიძე გ. (2004). კულტუროლოგიის საფუძვლები, თბ., გამომცემლობა „ენა და კულტურა“.
111. ლებანიძე 2006 - ლებანიძე გ. (2006). სიღრმეთა დიალოგი და „ტრაგიკული ტრიადა“ (ლექციები მეტათეორიასა და კულტურის თეორიაში), თბილისი: ენა და კულტურა.
112. ლევინსონი 1983 - Ltvinson, S. (1983). Pragmatics, Cambridge: Cambridge University Press.
113. ლიტერატურული თეორია 2001 - Теория литературы, Том IV, “Литературный процесс”, М, 2001.
114. ლიჩი 1983 - Leech G. (1983). Principles pf Pragmatics. London: Longman.
115. ლოკი 2002 - Lock G. (2002). Functional English Grammar. Gambridge University Press.
116. ლოტმანი 1970 - ЛотманЮ. М. (1970). Структура художественного текста. Москва.
117. ლონგაკრე 1960 - Longacre, R. (1960). String Constituent Analysis. Cambridge.
118. მასლოვა 2004 – Маслова В. А. (2004). "Лингвокультурология", Москва, Академия.
119. მაკაროვი 2003 - Макаров, М. (2003). Основы теории дискурса, Москва: ИТДГК: ГНОЗИС.

120. მარტინი 1963 - Мартине А. (1963). Основы общей лингвистики. В кн. : Новое в лингвистике. Москва: Изд. Иностр. Лит., вып. 3, -С.
121. მარტინი 2010 - Мартин Б. Ф. (2010). Рингхем "Словарь Семиотики".
122. მატარაძე 2005 - ნინო მატარაძე, მხატვრული დეტალი როგორც ენობრივ-კულტურული ფენომენი და ქვეტექსტური სემანტიკა მეოცესაუკუნოვან მხატვრულ ციკლში, თბილისი, 2005.
123. მეგრელიშვილი 2012 - მეგრელიშვილი მ., გვილავა რ., ალავიძე მ., ნიჟარაძე ნ., ზვიადაძე ნ. (2012). ინგლისური და ქართული ენების შეპირისპირებითი ლინგვისტიკა (ზმნის კატეგორიათა მასალაზე), ქუთაისი: აწსუ გამომცემლობა.
124. მოსკალჩუკი 2003 -Москальчук Г. Г. (2003). "Структура текста как синергетический процесс", Москва.
125. ნებიერიძე 2003 - ნებიერიძე გ. (2003). ენათმეცნიერების შესავალი, თბილისი.
126. ნიკოლაევა 1978 - Николаева Т. М. (1978). Лингвистика текста. Новое в зарубежной лингвистике. Москва: Прогресс.
127. ნიჟარაძე 2010 - ნიჟარაძე ნ. (2010) - საკომუნიკაციო კომპეტენცია და სინტაქსური სინონიმია, როგორც ფსიქოლინგვისტური პრობლემა. დისერტაცია. ქუთაისი: აწსუ გამომცემლობა.
128. ნოზდრინა 2004 - Ноздрина Л. А. (2004). Поэтика грамматических категорий. Москва, Тезаурус.
129. პალმერი 1965 - Palmer F. R. (1965). A Linguistic Study of the English Verb. London: Longmans, I.
130. პაპინა 2002 – Папина А. (2002). Текст: его единицы и глобальные категории, Москва.
131. პომერანცი 1998 - Померанц Г. (1998). "Диалог" Диалог „Культурология XX века", Санкт-Петербург.
132. პოლინსკი 2007 – Polinsky M. Kluender, R. (2007). Linguistic typology and theory construction, pdf, -pp. <http://www.fas.harvard.edu/~language/teaching/23/1990/>.

133. პრადის ლინგვისტური წრე 1976 - Пражский лингвистический кружок, Принципы и методы семантических исследований. (1976). Москва: Наука.
134. რებოული 1996 - Reboul A. (1996). (ed.). Evolving reference: time and Benjamins, Amsterdam.
135. რეფეროვსკაია 1983 - Реферовская Е. А. (1983). Лингвистические исследования структуры текста. Ленинград: Наука.
136. როჟდესტვენსკი 1968 - Рождественский Ю. В. (1968). О лингвистических универсалиях. Вопросы языко знания, №2, -С.
137. საგი 1981 - Sag, Ivan. (1981). "Formal Semantics and Extralinguistic Context", in Peter Cole (ed.), Radical Pragmatics, Academic Press, NY.
138. საქსი 1978 - Sacks, Schegloff - Jefferson. (1978). A simplest systematics for the organization of turn - taking in conversation. In Schenkein.
139. სგალი 1985 - Сгалл П. К.(1985). Значение, содержание, прагматика. Новое в зарубежной лингвистике, Москва: вып.
140. სერლი 1969 - Searle J. R. (1969). Speech Acts. Cambridge, Cambridge University Press.
141. სეულსი 1990 - Swales J. M. (1990). Genre Analysis. Cambridge, Cambridge University Press.
142. სიდოროვი 2008 - Сидоров Е. В. (2008). "Онтология дискурса", Москва.
143. სკალიჩკა 1966 - Скаличка В. (1966). ОК. К вопросу о типологии. Вопросы языкознания, №4.
144. სკალიჩკა 1968 - Скаличка В. (1968). О современном состоянии типологии, html, <http://www.philology.ru/linguistics/skalicka-63.htm>.
145. სოსიური 1977 - Де Соссюр. (1977). Ф. Курс общей лингвистики. В кн.: Труды по языкознанию. Москва: Прогресс.
146. ტიუპა 2001 - Тюпа В. (2001). Аналитика художественного. Москва.

147. ტიუპა 1999 - Тюпа В. (1999). Художественность, in: Введение в Литературоведение, Москва.
148. ტიუპა 2006 - Тюпа В. (2006). Анализ художественного текста. М., Академия.
149. ტურაევა 1979 – Тураева З. Я. (1979). Категория времени. Время грамматическое и время художественное. Москва: Высшая школа.
150. ტურაევა 1986 - Тураева З. Я. (1986). Лингвистика текста. Москва: Просвещение.
151. უაილდი 2004 – Oscar Wilde “Plays” (2004). Moscow
152. ფილიპოვი 2003 - Филиппов К. А. (2003). Лингвистика текста, Санкт- Петербург.
153. ფილიპსი 2004 - Филлипс Л., Йоргенсен М. (2004). Дискурс-анализ. (Телория и метод. Харьков.
154. ფილმორი 1977 - Fill,ore, C. J. (1977). Pragmatocs and the description of discourse. In P. cole (ed.). Radical Pragmatics. Mew York: Academic Press.
155. ფურცელაძე 1998 - ფურცელაძე ვ. (1998). ტექსტი როგორც ენობრივი მოღვაწეობის წერილობითი გაცხადება. ნაწილი პირველი, გამომც. „სამშობლო“, თბილისი.
156. შარაშენიძე 1972 - შარაშენიძე თ. (1972). თანამედროვე ენათმეცნიერების თეორიული საკითხები. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“.
157. შევჩენკო 2003 - Шевченко И.В. (2003). "Основы лингвистики текста" Москва.
158. შიბაევა - Шибаева Л. "Жанры втеории и практике журналистики" (file://Internet/ Жанры втеории и практике журналистики) .
159. შევაკოვა 1990 - Шевакова В. (1990). Тема in: Лингвистический эрциклопедический словарь. Москиа, “Советская энциклопедия“.
160. შევჩენკო 2003 - Шевченко Н. В. (2003). Основы лингвистики текста. Москва: "Менеджер".
161. შმიდი 2008 - Шмид В. (2008). Нарратология. Москва: Языки Словянской Культуры.
162. შური 1974 - Шури Г. С. (1974). Теория поля в лингвистике. Москва. Наука.

163. შმიდტი 1978 - Шмидт Э. И. (1978). "Текст" и "история" как базовые категории. Москва: Новое в зарубежной лингвистике Вып. VII.
164. ჩაფერი, უოლსი 1994 - Chafer, Wallace, (1994). Discourse, Consciousness, and time. Chicago: University of Chicago Press.
165. ჩერნეცი 1999 – Чернец Л. (1999), Персонаж, in: Введение в Литературоведение, Москва.
166. ჩერნეცი 1999 - Чернец Л. (1999), Персонажей система, in: Введение в Литературоведение, Москва.
167. ჩერნიავსკაია ვ. 2005 – Чернявская В. Е. (2005). "Лингвистика текста", Москва.
168. ჩეიფი 1975 - Чейф У. Л. (1975). Значение и структура языка: Москва: Прогресс.
169. ჩიგოგიძე 2005 - ჩიგოგიძე ე. (2005). „სიმბოლური ნომინაცია როგორც ენობრივ-კულტურული ფენომენი და სიმბოლურ-სემანტიკური ველი მხატვრულ ნარატიულ ტექსტში“, თბილისი.
170. ჩხეიძე 1993 - ჩხეიძე მ. (1993). ენის ლექსიკურ-სემანტიკური სისტემის სტრუქტურირების პრობლემა. თბილისი: პეგრამენტი.
171. ჭეიშვილი 2006 - ჭეიშვილი ს. (2006). „ინტერვიუს როგორც ინფორმაციული ჟანრის ტექსტობრივი სივრცე: მისი სტრუქტურა, ტიპოლოგია და კვლევის ლინგვოკულტუროლოგიური პრობლემატიკა“. ენა და ლიტერატურა, ფილოლოგიური სერია №3, თბილისი.
172. ჭოხონელიძე 2014 - ჭოხონელიძე ქ. (2014). სადოქტორო დისერტაცია თემაზე „პრაგმატიკული მარკერების ფუნქციონის ლინგვოპრაგმატიკული ანალიზი“ ქუთაისი: აწსუ გამომცემლობა.
173. ხალიზევი 1999 – Хализев В. (1999) Сюжет, in Введение в Литературоведение, Москва.
174. ხეცურიანი 2000 - ხეცურიანი ნ. (2000). ფუნქციურ-სემანტიკური კატეგორია და ენათა შეპირისპირებითი ანალიზი. თბილისი: გამომცემლობა ენა და კულტურა.

175. ჯულაყიძე 2015 - ჯულაყიძე ე. (2015), ინტერტექსტუალობის თეორია და ჟურნალისტურ ჟანრთა ენობრივი ასპექტი ინტერვიუს ტექსტობრივი კვლევის საფუძველზე, ქუთაისი: აწსუ გამომცემლობა.
176. ჰალიდაი 1989 – Halliday M. A. Requiya H. (1989). Language, context and text: aspects of language in a social-semiotic perspective, Oxford University Press.
177. ჰანსენი 1998 - Hansen, M. (1998). The Functions of Discourse Particles: A Study with Special Reference to Spoken French. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
178. ჰეილი 2009 - Anke Von Heyl. “Art Nouveau”, Ullmann, 2009.
179. ჰილი 1958 - Hill A. A. (1958). Introduction to Linguistic Structures. New York: Harcourt, Brace, and Co.
180. ჰირტლი 1975 - Hirtle W. H. (1975). Time, Aspect and the Verb. Quebec: Presses de l'Univ. Laval.
181. ჰუმბოლდტი 1964 – Гумбольдт В. О. (1964). О сравнительном изучении языков применительно к различным эпохам их развития. В кн.: Звегинцев В. А. История языкознания XIX-XX веков в оценках и извлечениях. Москва: Просвещение, 1964.

ვებგვერდები:

<http://plato.stanford.edu/entries/implicature>

<http://www.phon.ucl.uk/home/robyn/pdf/woc.pdf>

<http://www.ling.canterbury.ac.nz/documents/implicature.pdf>

<http://userwww.sfsu.edu/kbach/Myth.htm>

<http://userwww.sfsu.edu./TopTen.pdf>

<http://www.ling.su.se/staff/harmut/UII.pdf>

www.dictionary.cambridge.org.