

ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

სლავისტიკის დეპარტამენტი

თეა ცაგურია

სამეტყველო აქტები და სამეტყველო სტრატეგიები ხელოვნების

დისკურსში

ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

წარმოდგენილი

დისერტაცია

სპეციალობა- ლინგვისტიკა

სამეცნიერო ხელმძღვანელები,

ასოც. პროფესორი ასმათ არძენაძე, ასოც. პროფესორი ნანა ცეცხლაძე

ბათუმი

2018

სამეტყველო აქტები და სამეტყველო სტრატეგიები ხელოვნების დისკურსში
შინაარსი

შესავალი	3
თავი I. დისკურსის რაობა და ხელოვნების დისკურსის სპეციფიკა	
I.1. დისკურსის ლინგვისტური კონცეფცია.....	9
I. 2. ხელოვნების დისკურსი.....	14
1.3. სასცენო დისკურსის თავისებურებანი.....	16
I. 4. მეტყველების ფორმა და სტილი სასცენო დისკურსში.....	20
I. 5. სასცენო დისკურსის ფუნქციები.....	22
თავი II. სამეტყველო აქტები, როგორც ლინგვისტური კვლევის ობიექტი	
II.1. სამეტყველო აქტების შესწავლის ისტორიიდან.....	25
II.2. ირიბი სამეტყველო აქტების პრაგმატიკული ფუნქციები.....	33
II 3. სამეტყველო აქტები სასცენო დისკურსში.....	45
თავი III. სამეტყველო სტრატეგიები სასცენო დისკურსში	
III.1. სამეტყველო სტრატეგიების რაობა.....	58
III. 2. სათაური, როგორც კოგნიტურ-სამეტყველო სტრატეგია.....	64
III. 3. ტექსტის სტრატეგია სასცენო დისკურსში.....	79
III. 4. დიალოგი, როგორც კომუნიკაციურ-კოგნიტური სტრატეგია.....	109
III. 5. მონოლოგი, როგორც კომუნიკაციურ-კოგნიტური სტრატეგია.....	117
III. 6. რემარკის როლი და ავტორის ჩართვა.....	120
დასკვნები.....	128
გამოყენებული ლიტერატურის სია.....	136

შესავალი

თანამედროვე ლინგვისტურ მეცნიერებებში ანთროპოცენტრისტული პარადიგმის მიხედვით ენა უშუალოდ უკავშირდება ადამიანის კომუნიკაციურ მოქმედებას. ამგვარი მიდგომა განაპირობებს ენის შესწავლის აუცილებლობას ფართო სოციოკულტურულ კონტექსტში.

გასული საუკუნის მეორე ნახევარში ოქსფორდის ანალიტიკოსთა (ფილოსოფიურ) სკოლაში წარმოიშვა სამეტყველო აქტების თეორია (ჯ. ოსტინი (1962), ჯ. სერლი (1969), 1975 და სხვა). ძირითადი დებულებანი ჩამოყალიბებულია ჯონ ოსტინის ნაშრომში „როგორ უნდა ვიმოქმედოთ სიტყვების მეშვეობით.“ მეცნიერი განასხვავებს **პირდაპირ და ირიბ სამეტყველო აქტებს**. პირდაპირ სამეტყველო აქტებში მოსაუბრის ილოკუციური მიზანი უშუალოდაა გადმოცემული ილოკუციური მაჩვენებლებით, ირიბში კი - არა. ასეთი ტიპის ზმნებს ეწოდება „პერფორმატივები.“ მათი მნიშვნელობა უკავშირდება გამოყენების რეალურ პროცესს, ამიტომ სამეტყველო აქტების კვლევის აქტუალური ამოცანაა ენობრივ საშუალებათა დამოკიდებულება კონკრეტულ კომუნიკაციურ სიტუაციაზე. აქედან გაჩნდა **ინტენციის ცნება**.

ირიბი ფრაზები მეტყველებაში ძალიან ხშირად გამოიყენება ჯანსაღი ადამიანური კლიმატის, სასიამოვნო, ზრდილობიანი ატმოსფეროს შესაქმნელად, ზოგჯერ ირონიზაციისთვის. მათ საგანგებოდ შეისწავლის ლინგვისტური პრაგმატიკა, რომელსაც ენა აინტერესებს, როგორც ადამიანის მიერ თავის საქმიანობაში გამოსაყენებელი საშუალება, ქმედების ინსტრუმენტი.

სამეტყველო აქტების თეორია წარმოადგენს თეორიულ ბაზას სამეტყველო ქცევის სტრატეგიისა და ტაქტიკის კვლევისათვის, რაც არის წარმატებული კომუნიკაციის გარანტია. ჩვენ მათ საგანგებოდ განვიხილავთ ნაშრომის მეორე თავში.

ლინგვისტიკის განვითარების თანამედროვე ეტაპზე აქტიურად შეისწავლება დისკურსი. ე. ზარეცკაიას, ნ. არუთინოვას, ი. არნოლდის და სხვა მეცნიერთა

ნამუშევრებში განხილულია მისი სხვადასხვა სახეობა, საქმიანი დისკურსის ცნება, ოფიციალური ეტიკეტი, ასევე სარეკლამო და პოლიტიკური დისკურსი.

დისკურსი ეს არის არა მხოლოდ ლინგვისტური, არამედ სოციალური მოვლენაც, მისი განვითარება დამოკიდებულია ურთიერთობის სიტუაციებსა და საზოგადოების მოთხოვნებზე. ენის კომუნიკაციურ-პრაგმატიკული მოდელებისა და კოგნიტური მეცნიერების იდეების გავლენით დისკურსის ანალიზში ჩამოყალიბდა ფუნქციურ-ლინგვისტური მიმდინარეობა.

დღესდღეობით აქტუალურად იკვლევენ დისკურსის სტრატეგიებს კულტურათაშორისი კომუნიკაციის კონტექსტში. გასული საუკუნის 70-იანი წლებიდან დისკურსის ანალიზი ხდება დისციპლინათშორისი კვლევების სფერო, ის იყენებს სხვადასხვა დარგის მიღწევებს.

სასცენო დისკურსი ხელოვნების დისკურსის სრულიად განსხვავებული, მრავალმხრივი და ნაკლებად შესწავლილი სახეა. ის უნიკალურია, ცოცხალია და უშუალოა ეს, ერთი მხრივ, სირთულეს ქმნის მისი შესწავლისას, მეორე მხრივ - მისი მრავალი კუთხით განხილვის წინაპირობაა.

დასახული მიზნების მიღწევისაკენ მიმართული კომუნიკაციური სტრატეგიების არჩევამ შეიძლება გადაწყვეტი ზეგავლენა მოახდინოს კულტურათაშორისი კომუნიკაციის წარმატება-წარუმატებლობაზე. ელჩებსა და მათს დამხმარეებს, რომლებიც არ იცნობენ კომუნიკაციურ სტრატეგიებს სხვადასხვა ქვეყანაში, ხშირად მოსდით შეცდომა, რაც მათ შორის არაკეთილმეგობრულ დამოკიდებულებას იწვევს.

კომუნიკაციის **სტრატეგია** რეალიზდება **სამეტყველო ტაქტიკაში**, **სამეტყველო ხერხების ერთობლიობაში**, რომელიც სასურველი მიზნების მიღწევის საშუალებას იძლევა.

არ არსებობს ტაქტიკა, რომელიც უნივერსალურია და აბსოლუტურად ეფექტური ყველა ცხოვრებისეულ შემთხვევაში. სხვადასხვა სიტუაციაში განსხვავებული სამეტყველო ტაქტიკის გამოყენებაა საჭირო, მაგ: ყოფით სიტუაციებში მოქმედებს სხვა სამეტყველო ტაქტიკა, საქმიან სფეროში - სხვა. ის ინდივიდუალურია სხვადასხვა სოციალური ჯგუფისთვისაც.

სასცენო ხელოვნების მიზანია, გამოვლინდეს საზოგადოებისთვის მტკივნეული სოციალური, მორალურ-ზნეობრივი, ფსიქოლოგიური და სხვა პრობლემები, საზოგადოებას ყურადღება გაამახვილებინოს მათ მიმართ, იმოქმედოს მაყურებლის ცნობიერებაზე და მას გაააზრებინოს პრობლემები. დრამატურგი ცდილობს საზოგადოების მცდარი მსოფლმხედველობის შეცვლას, აგრეთვე, უბიძგებს მას საპასუხო რეაქციისკენ. თუ კი ის ტაქტიკას სწორად და მიზანმიმართულად იყენებს, კომუნიკაცია წარმატებული იქნება და მიზანი - მიღწეული.

სასცენო მეტყველება ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებებთან ერთად მჭიდროდ უკავშირდება ერის კულტურას, აქ ხშირად თვალსაჩინოა დრამატურგის ეროვნული კულტურაც, ავტორისაც და იმ ერისაც, ვისთვისაც იქმნება ის.

სასცენო მეტყველება თითქმის შეუსწავლელია, მისი ფილოლოგიური კვლევა ჯერ მხოლოდ საწყის ეტაპზეა. ფრ. შილერი წერდა: „ხელოვნების არცერთი დარგის შესახებ არ თქმულა და არ დაწერილა იმდენი, რამდენიც თეატრის შესახებ, ამასთანავე, არცერთ მათგანში არ არის ისე ცოტა შესწავლილი, როგორც თეატრში.“ ეს სიტყვები დაახლოებით 200 წლის წინ ითქვა, მაგრამ ისევ აქტუალურია სასცენო დისკურსის შესწავლისას, რადგან თეატრი ცოცხალი ორგანიზმია და იგი სწრაფად რეაგირებს ცვლილებებზე, შესაბამისად მუდმივად იცვლება და აქედან გამომდინარე მუდმივად შესწავლის საგანია.

თანამედროვე თეატრის სპეციალისტები თვლიან, რომ მეტყველება მაქსიმალურად უნდა უახლოვდებოდეს სასაუბრო ენას, თუმცა ეს იმას არ ნიშნავს, რომ სცენაზე მსახიობის მეტყველება იყოს გაუბრალოებული და მდარე.

ზემოთ აღნიშნული საკითხების შესწავლა განაპირობებს **თემის აქტუალურობას**. წარმატებული სამეტყველო აქტების, სტრატეგიების და ტაქტიკის კვლევა რეჟისურის გაუმჯობესების საწინდარია.

ჩვენი ნაშრომის მიზანია, გამოვიკვლიოთ სასცენო დისკურსის, როგორც მრავალასპექტიანი მოვლენის, ზოგადი თავისებურებანი, მისი სტილური და ჟანრობრივი სპეციფიკა, განვიხილოთ სამეტყველო აქტები და სტრატეგიები სასცენო ხელოვნების ფუნქციებთან კავშირში, ასევე **ტექსტის ტრანფორმაცია, სათაური,**

როგორც კოგნიტურ-სამეტყველო სტრატეგია, დიალოგის, მონოლოგის და რემარკის ფუნქციები.

შესაბამისად დავისახეთ შემდეგი ამოცანები: სასცენო დისკურსის შესწავლა მეტყველების ფორმისა და სტილის მიხედვით, მისი ჟანრობრივი სპეციფიკის განხილვა; ასევე სამეტყველო აქტების, ცალკეული სამეტყველო ტაქტიკისა და სტრატეგიის გაანალიზება კონკრეტული წარმატებული სპექტაკლის მიხედვით; გამოვლენა იმისა, თუ რომელი სამეტყველო ტაქტიკა ქმნის ამა თუ იმ სტრატეგიას და რა მიზნით გამოიყენება ისინი სასცენო დისკურსში; ასევე განხილვა, თუ რა ცვლილებები მოსდის პიესის ტექსტს, როცა ის სცენაზე უნდა დაიდგას.

ნაშრომში გაანალიზებულია იმ სპექტაკლების სათაურები, რომლებიც დღეს იდგმება 1. ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრი; 2. შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი; 3. კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური დრამატული თეატრი; 4. ალექსანდრე გრიბოედოვის სახელობის სახელმწიფო რუსული დრამატული თეატრი; 5. ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის პროფესიული სახელმწიფო დრამატული თეატრი; 6. მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრი; 7. სანდრო ახმეტელის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრი; 8. ნოდარ დუმბაძის სახელობის მოზარდ მყურებელთა პროფესიული თეატრი; 9. სამეფო უზნის თეატრი; 10. თავისუფალი თეატრი; 11. ილიაუნის თეატრი; 12. თეატრი „პალომა.“

ნაშრომის მეთოდოლოგიური საფუძველი. წინამდებარე ნაშრომში გამოყენებულია შედარებით-შეპირისპირებითი, სემანტიკურ-პრაგმატიკური ანალიზის, ლინგვისტური დაკვირვების და აღწერის მეთოდები.

სადოქტორო ნაშრომის თეორიული ღირებულება განისაზღვრება იმით, რომ იგი შეიცავს ლინგვისტიკის, სტილისტიკის, ლიტერატურათმცოდნეობისა და თეატრმცოდნეობისთვის საჭირო დაკვირვებებს და დასკვნებს.

კვლევის პრაქტიკული ღირებულება ისაა, რომ ნაკვლევი მასალა შეიძლება გამოვიყენოთ ტექსტის ლინგვისტიკის, დისკურსის ანალიზის და სტილისტიკის, ასევე სასცენო დისკურსის სწავლების დროს. ის გამოადგებათ თეატრმცოდნეებს,

ასევე რეჟისორებს უკვე აპრობირებული და წარმატებული სამეტყველო აქტებისა და სტრატეგიების გამოყენებაში, რეჟისურის გაუმჯობესებაში.

ნაშრომის ემპირიულ მასალას წარმოადგენს:

1. ა. ჩეხოვის „ალუბლის ბაღი“ (რეჟისორი გიორგი მარგველაშვილი, მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრის სპექტაკლი, მსოფლიოში ერთ-ერთი ყველაზე ხშირად დადგმადი პიესა); 2. ჟან ანუის „ანტიგონე“ (რეჟისორი - გაბრიელ გოშაძე, ილიას უნივერსიტეტის თეატრის სპექტაკლი, 2014 წლის საუკეთესო რეჟისურა, მამაკაცის საუკეთესო როლისათვის, გაია როინიშვილი - კრეონტი); 3. უილიამ შექსპირის „რიჩარდ III“ (რეჟისორი რობერტ სტურუა, შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლი. სპექტაკლი შექსპირის საუკეთესო დადგმად იქნა აღიარებული).

განხილული გვაქვს ასევე 4. ბერტოლდ ბრეჰტის „კავკასიური ცარცის წრე“/ რეჟისორი რობერტ სტურუა (შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლი). საქართველოსა და მის ფარგლებს გარეთ ეს სპექტაკლი ითამაშეს შვიდასჯერ. ის 2002 წელს რამაზ ჩხიკვაძის დაბადებიდან 74 წლის აღსანიშნავად თბილისში რამდენიმეჯერ დაიდგა.

<https://rezoshatakishvili.wordpress.com//category/რეჟისორები/>

ჟურნალ „თეატრში“ გამოქვეყნდა მსოფლიოს საუკეთესო პოლიტიკურ სპექტაკლთა ათეული, რომელიც მსოფლიოში ცნობილი ხელოვნებათმცოდნეების შეფასებებს ეყრდნობა. ძალიან მნიშვნელოვან რეჟისორებსა და სპექტაკლებს შორის რობერტ სტურუა და მისი „რიჩარდ III“ დასახელდა.

<https://www.kvirispalitra.ge/kultura-da-shoubiznesi/14238-qrichard-iiiq-msoflios-ath-sauketheso-speqtakls-shorisaa.html?add=14>

ნაშრომის სიახლეს განაპირობებს შემდეგი საკითხები: ქართულ ლინგვისტიკაში პირველადაა გამოკვლეული სასცენო დისკურსის თავისებურებანი კონკრეტულ ემპირიულ მასალაზე დაყრდნობით. საკვლევად აღებულია პოპულარული სპექტაკლები და გაანალიზებულია, რომელ სამეტყველო აქტებსა და სამეტყველო ტაქტიკას თუ სტრატეგიას მიმართავდა რეჟისორი წარმატებული

რეჟისურისთვის. პრაქტიკიდან გამომდინარე კვლევა თეორიულთან შედარებით ეფექტიანი იქნება და პრაქტიკულ დახმარებას გაუწევს რეჟისორებს.

ნაშრომის სტრუქტურა და მოცულობა: წინამდებარე ნაშრომი შედგება შესავლის, 3 თავის, 14 პარაგრაფისა და დასკვნებისაგან. ნაშრომს თან ერთვის გამოყენებული სამეცნიერო ლიტერატურის სია.

შესავალში დასაბუთებულია საკვლევი პრობლემის არჩევის მართებულობა, ასევე ხაზგასმულია კვლევის აქტუალურობა, სიახლე, მიზნები და ამოცანები, ასევე მოცემულია ინფორმაცია ნაშრომის თეორიული და პრაქტიკული ღირებულებების შესახებ.

პირველი თავი, „დისკურსის რაობა და ხელოვნების დისკურსის სპეციფიკა“ 5 პარაგრაფისგან შედგება, აქ განხილულია დისკურსის ლინგვისტური კონცეფცია, ხელოვნების დისკურსი, სასცენო დისკურსის თავისებურებანი, მეტყველების ფორმა და სტილი სასცენო დისკურსში, ასევე ამ უკანასკნელის ფუნქციები.

ნაშრომის მეორე თავი - „სამეტყველო აქტები, როგორც ლინგვისტური კვლევის ობიექტი“, 3 პარაგრაფისგან შედგება. ნაშრომში აღწერილია სამეტყველო აქტების შესწავლის ისტორია, ირიბი სამეტყველო აქტების პრაგმატიკული ფუნქციები და სამეტყველო აქტები სასცენო ხელოვნებაში.

ნაშრომის მესამე თავში - „სამეტყველო სტრატეგიები სასცენო დისკურსში“ 6 პარაგრაფისგან შედგება, გაანალიზებულია სამეტყველო სტრატეგიების რაობა, მკითხველზე ემოციური ზემოქმედების სხვადასხვა საშუალებები: **სათაური, ტექსტი, დიალოგი, მონოლოგი, რემარკა და ავტორის ჩართვა.** დრამატურგი ზემოქმედების საშუალებად ირჩევს წამყვან კომუნიკაციურ სტრატეგიებს, რაც არის წარმატებულობის გარანტია.

დასკვნებში განზოგადებულია კვლევის შედეგები.

თავი I. დისკურსის რაობა და ხელოვნების დისკურსის სპეციფიკა

I.1. დისკურსის ლინგვისტური კონცეფცია

სამეტყველო აქტების თეორიამ დიდი გავლენა მოახდინა კომუნიკაციური გრამატიკის, დისკურსის ანალიზის, კონვერსაციული ანალიზის პრობლემათა დამუშავებაზე.

თანამედროვე ლინგვისტიკის ერთ-ერთი აქტუალური საკითხია დისკურსის შესწავლა. ე. ზარეცკაიას, ნ. არუთინოვას, ი. არნოლდის და სხვა მეცნიერთა ნამუშევრებში განხილულია მისი სხვადასხვა სახეობა, საქმიანი დისკურსის ცნება, ოფიციალური ეტიკეტი, ასევე სარეკლამო და პოლიტიკური დისკურსი.

დისკურსის ცნება ლინგვისტურ სამეცნიერო თეორიაში ამერიკელმა მეცნიერებმა დანერგეს. მის შესწავლას ბევრი სამეცნიერო კვლევა მიეძღვნა, თუმცა დისკურსის ზუსტი განმარტება მაინც არ არსებობს, რადგან იგი სხვადასხვა მეცნიერს სხვადასხვანაირად ესმის.

ენციკლოპედიური ლექსიკონის მიხედვით, „სიტყვა **დისკურსი** მომდინარეობს ფრანგული discours -ისგან და მეტყველებას ნიშნავს. ეს არის ტექსტი, შეპირობებული ექსტრალინგვისტურ-პრაგმატიკული, სოციოკულტურული, ფსიქოლოგიური და სხვა ფაქტორებით. ეს არის მეტყველება, რომელშიც განხილულია სოციალურ ქმედებასთან ადამიანისა და მისი ცნობიერების ურთიერთკავშირი“ (Арутюнова, 1990: 136-137).

შესაბამისად, **დისკურსი** არის ლინგვისტიკის, პარალინგვისტიკის, ფსიქოლოგიის, ეთნოგრაფიის, ლიტერატურათმცოდნეობის, სტილისტიკის, აგრეთვე გამოყენებითი ლინგვისტიკის შესწავლის ობიექტი. სოციალური კომუნიკაცია დისკურსით იმიტომ ინტერესდება, რომ მის ფარგლებში ინფორმაცია გადაიცემა, აღიქმება და იცვლება, ისე როგორც ურთიერთქმედებენ გარკვეული სოციუმის წევრები.

ე. ბენვენისტი დისკურსს განიხილავს, როგორც „ენის ფუნქციონირებას ცოცხალ საზოგადოებაში.“ მან პირველმა მისცა „დისკურსს“ ტერმინოლოგიური მნიშვნელობა, მანამდე ის ფრანგულ ლინგვისტიკაში აღნიშნავდა „მეტყველებას ურთიერთობაში“ ან „ტექსტს“ (<http://tapemark.narod.ru/les/136g.html>).

საგულისხმოა ასეთი ფაქტი: მეცნიერთა უმეტესობა ხაზს უსვამს იმას, რომ სიტუაცია, გარემო არის აუცილებელი პირობა იმისა, რათა გაჩნდეს ვერბალური ან არავერბალური ტექსტი.

პ. სერიო გამოყოფს ტერმინ **დისკურსის** რვა მნიშვნელობას.

1. ცნება „მეტყველების“ ეკვივალენტი, ე.ი. ნებისმიერი კონკრეტული გამონათქვამი;
2. ერთეული, რომელიც აღემატება ფრაზას;
3. გამონათქვამის ზემოქმედება მიმღებზე სიტუაციის გათვალისწინებით;
4. საუბარი, როგორც გამონათქვამის ძირითადი ტიპი;
5. მეტყველება მოსაუბრის პოზიციიდან, რომელიც არ ითვალისწინებს ამ პოზიციას;
6. ენის ერთეულების გამოყენება, აქტუალიზაცია მეტყველებაში;
7. სოციალურად ან იდეოლოგიურად შეზღუდული გამონათქვამები, რომლებიც ახასიათებს სოციუმის განსაზღვრულ სახეებს;
8. თეორიული კონსტრუქტი, რომელიც გათვლილია ტექსტის წარმოების კვლევისთვის“ (Серно, 1999: 26-27).

ვან დეიკი ცნობილ ნაშრომში- „ენა. შემეცნება. კომუნიკაცია“ აღნიშნავს, რომ „დისკურსი არის კატეგორია საზღვრების გარეშე, რაც აიხსნება ორი მიზეზით: ფორმირების ისტორიით, როცა ლექსემის სემანტიკურ მეხსიერებაში ჩანს მისი ადრინდელი გამოყენების და მიდგომების ნიშნები, ასევე იმითაც, რომ არ არის განსაზღვრული დისკურსის ადგილი ენის კატეგორიაში“ (Дейк, 1989: 46).

დისკურსის მახასიათებლების აღწერა, ისევე როგორც მისი შემადგენელი ნაწილებისა, დაკავშირებულია მისი გაჩენისა და ფუნქციონირების სხვადასხვა პროცესთან. ვან დეიკის მიერ მოწოდებული დისკურსის მოდელის ღირებულებაა

მისი, როგორც „კომუნიკაციური მოვლენის,“ ენობრივი ფორმის, მნიშვნელობისა და მოქმედების რთული ერთობა“ (Дейк, 1989: 46).

გ. სლიშკინი დისკურსს განმარტავს, როგორც კონცეპტს: „როგორც ნებისმიერი კულტურის არტეფაქტს, რომ „ნებისმიერი მეტყველებისა და ენის ერთეული შეიძლება იყოს საფუძველი ლინგვოკულტურული კონცეპტის წარმოქმნისთვის კოლექტიურ შემეცნებაში“ (Слышкин, 2000: 38-39).

თანამედროვე ჰუმანიტარული კვლევების ერთ-ერთ ამოცანას წარმოადგენს დისკურსის არსის მკაფიო განმარტება.

ნ. თევდორაძის დეფინიციით, „დისკურსი არის გამონათქვამთა კომპლექსი, პროცესი და რეზულტატი კომუნიკაციური აქტისა, ხოლო თავად ტექსტი არის დისკურსის პროდუქტი“ (თევდორაძე, 2011: 57). აქ ავტორი ეყრდნობა ნ. არუთინოვას განმარტებას, რომ „დისკურსი ...არის მეტყველება, რომელიც განიხილება, როგორც მიზანმიმართული სოციალური ქმედება...“ (Арутюнова, 1999: 136).

ამდენად, ლინგვისტური თვალსაზრისით დისკურსი თავისთავში მოიცავს ტექსტს, როგორც მეტყველებისა და იმ კონტექსტის ვერბალიზებულ შედეგს, რომელშიც იგი ფუნქციონირებს, იქნება ეს სიტუაციური თუ კულტურული.

როგორც ე. შეიგალი აღნიშნავს, „ენა, როგორც აბსტრაქტულ ნიშანთა სისტემა, რეალურად არსებობს დისკურსის, უფრო სწორად, დისკურსების სახით... ურთიერთობა ყოველთვის აღწევს ადამიანური ქმედებების გარკვეულ სფეროში, გარკვეულ სოციალურ სივრცეში“ (Шейгал, 2004: 15).

დისკურსი იქმნება ურთიერთობის კონკრეტულ სიტუაციაში, სადაც ინტერაქტანტებს გარკვეული სოციალური როლები აქვთ, გამოყოფენ შემდეგი ორი ტიპის დისკურსს: პიროვნულსა და ინსტიტუციონალურს.

„ინსტიტუციონალური დისკურსი წარმოადგენს სტატუსისა და როლების დაწესებულ ჩარჩოებში მოქცეულ ურთიერთობას და ხასიათდება ორი ნიშნით: მიზნითა და ინტერაქტანტებით“ (Карасик, 2002: 11). იგი მოცემული სოციალური ჯგუფის წარმომადგენლების ურთიერთობის შედეგია.

როგორც აღვნიშნეთ, დისკურსი ეს არის არა მხოლოდ ლინგვისტური, არამედ სოციალური მოვლენაც, ამიტომაც მისი არსებობა და განვითარება დამოკიდებულია

ურთიერთობის სიტუაციებსა და საზოგადოების მოთხოვნებზე, მიმდინარე სოციალურ-პოლიტიკურ ცვლილებებზე.

დისკურსი დამოკიდებულია კომუნიკაციაში მონაწილეების მენტალობაზე (ეთნოგრაფიული, ფსიქოლოგიური, სოციოკულტურული რეგულაციები და მეტყველების წარმოშობისა და გაგების სტრატეგიები სხვადასხვა პირობებში), სოციუმის იმ ფონურ ცოდნაზე, რომელსაც ის იყენებს მასში მონაწილეობისას, მის როლზე, სამეტყველო ტაქტიკასა და სტრატეგიებზე.

დისკურსის ანალიზი უკავშირდებოდა სტრუქტურალისტურად ორიენტირებული ტექსტის გრამატიკას, ტექსტებში წინადადებათა თანმიმდევრობას, კოჰერენციასა და კოჰეზიას, ტექსტის ლინგვისტიკას, დისკურსის სემანტიკას (თავდაპირველი ევროპული გაგებით) (ვ. დრესლური, პ. სიურენი, ო. გოსკალსკაია, ი. პოპოვი და სხვა).

უკანასკნელ ათწლეულში მსოფლიო ლინგვისტიკაში ფართო გავრცელება ჰპოვა დისკურსის ანალიზმა, როგორც მისი სხვადასხვა მიმართულების და გამოკვლევის ერთობლიობამ.

დისკურსის ანალიზში ფუნქციურ-ლინგვისტიკური მიმდინარეობა ჩამოყალიბდა ენის კომუნიკაციურ-პრაგმატიკული მოდელებისა და კოგნიტური მეცნიერების იდეების გავლენით. ისინი ყურადღებას ამახვილებენ დისკურსის, როგორც მწერლისა და მსმენლის/მკითხველის მიერ ჩამოყალიბებული პროცესის, დინამიკურ ხასიათზე (ჯიბრაუნი და ჯ. იული, ტ. ვანდეიკი). აქ პრაგმატიკული ანალიზის ფაქტორებთან ერთად გაითვალისწინება დისკურსის კონტექსტი, სიტუაცია, თემის როლი, საინფორმაციო სტრუქტურები, კოჰეზია და კოჰერენცია, სამყაროს ცოდნა (ფრეიმები, სკრიპტები, სცენარები, სქემები, მენტალური მოდელები).

დღესდღეობით აქტუალურად იკვლევენ დისკურსის სტრატეგიებს და დისკურსის ანალიზს. ე. ჰოფმანის სოციოლოგიურ თეორიაში მთავარია ცნება **ურთიერთგაცვლა** (exchange, intervange). სამეტყველო „რაუნდის“ დროს ორი აქტიური მონაწილე მრავალი ალტერნატიული მოქმედებიდან ამა თუ იმ მოქმედებას ირჩევს, რომელიც იწვევს კეთილსასურველ ან არაკეთილსასურველ შედეგებს.

გასული საუკუნის 70-იანი წლებიდან დისკურსის ანალიზი ხდება დისციპლინათშორისი კვლევების სფერო, რომელიც იყენებს მეცნიერების ხვადასხვა დარგის: ანთროპოლოგიის, მეტყველების ეთნოგრაფიის, სოციოლინგვისტიკის, ფსიქოლინგვისტიკის, კოგნიტური მეცნიერების, ხელოვნური ინტელექტის, ლინგვისტური ფილოსოფიის (სამეტყველო აქტების თეორიის), ენის სოციოლოგიისა და კონვერსაციული ანალიზის, რიტორიკისა და სტილისტიკის, ტექსტის ლინგვისტიკის მიღწევებს.

საწყის ეტაპზე კონვერსაციულ ანალიზში გამოიკვლეოდა ის ხერხები, რომელთა დახმარებით მოსაუბრეები (მაგ. რაიმე ისტორიების მოყოლის ან ხუმრობების დროს) ერთმანეთისთვის სამეტყველო „სვლების“ გადაცემით „ამყარებენ წესრიგს.“

შემდგომ მკვლევრები შეუდგნენ იმ სოციალური მოვლენების თანმიმდევრულობის შესწავლას, რომლებიც საუბრის ორგანიზაციაზე ზემოქმედებს. ყველაზე ძლიერ და ეფექტურ საშუალებად განიხილებოდა კომუნიკაციური როლების ცვლა, რაც ყველა მხარის ინტერესი იყო.

დისკურსი არის აქტუალიზებული მეტყველება. არ არსებობს ერთი გარკვეული მეთოდი და სტანდარტი დისკურსის საკვლევად, რადგანაც კვლევის მეთოდი ინდივიდუალურია და ეს დამოკიდებულია კვლევის მიზანზე, შესასწავლი ობიექტის ბუნებასა და თვითონ მკვლევრის ინტერესსა და კვალიფიკაციაზე.

არსებობს დისკურსის შესწავლის უამრავი გზა, ხერხი. ესენია: გრამატიკული ანალიზი; სამეტყველო აქტების პრაგმატიკული ანალიზი; რიტორიკული, სტილისტიკური, ჟანრობრივი, სემიოტიკური ანალიზი და ა.შ.

მოკლედ, დისკურსის ანალიზი შეისწავლის ენობრივი ურთიერთობების სოციოკულტურულ, ინტერაქციულ მხარეებს. დისკურსს ანალიზებენ, როგორც სოციალურ პრაქტიკას ან კომუნიკაციის ტიპს სოციალურ, კულტურულ, ისტორიულ, პოლიტიკურ კონტექსტში. დისკურსის შესწავლისას ჩვენ ორი ადამიანის ჩვეულებრივ საუბარს უნდა დავაკვირდეთ განსაკუთრებულ მდგომარეობაში, სხვადასხვა დროსა და სივრცეში.

ამრიგად, **დისკურსი** არამარტო ენობრივი, არამედ ფართო სოციალური მოვლენაა. თანამედროვე ლინგვისტიკაში განსაკუთრებული მას ყურადღება ექცევა, როგორც ტექსტს, რომელიც დაკავშირებულია ექსტრალინგვისტურ-პრაგმატიკულ, სოციოკულტურულ, ფსიქოლოგიურ და სხვა ფაქტორებთან. სწორედ ამიტომ არის დისკურსი ლინგვისტიკის, პარალინგვისტიკის, ფსიქოლოგიის, ეთნოგრაფიის, ლიტერატურათმცოდნეობის, სტილისტიკის, აგრეთვე გამოყენებითი ლინგვისტიკის შესწავლის ობიექტი, მაშინ როცა, დისკურსის ანალიზი თავდაპირველად არსებითად ემთხვეოდა გრამატიკას, ტექსტის ლინგვისტიკას, სემანტიკას. დღესდღეობით ენის კომუნიკაციურ-პრაგმატიკული მოდელებისა და კოგნიტური მეცნიერების იდეების გავლენით ჩამოყალიბდა არაერთი მიმდინარეობა, რომლებიც ყურადღებას ამახვილებენ დისკურსის დინამიკურ ხასიათზე; რადგან დისკურსი აღწევს ცხოვრების სხვადასხვა სფეროში, ენა, როგორც აბსტრაქტულ ნიშანთა სისტემა, რეალურად არსებობს დისკურსის, უფრო სწორად, **დისკურსების** სახით.

1.2. ხელოვნების დისკურსი

ვინაიდან დისკურსი ყოველთვის აღწევს ცხოვრების მრავალ სფეროს, გამოყოფენ მის სხვადასხვა ტიპს. ესენია: სამეცნიერო, მასმედიის, სამედიცინო, იურისპრუდენციის, ეკონომიკური, პოლიტიკური, ხელოვნების და ა. შ.

ხელოვნება არის სამყაროს შემოქმედებითი აღქმა. ის მოიცავს მხატვრულ ლიტერატურას, ფერწერას, ქანდაკებას, მუსიკას, არქიტექტურას, კინოს, თეატრს...

თანამედროვე ლინგვისტიკაში, XX საუკუნიდან მოყოლებული აქტუალურია **ხელოვნების დისკურსის** კვლევის საკითხი. ამით ყველაზე მეტად ინტერესდება ლინგვოსემიოტიკა.

სპეციალურ ლიტერატურაში ვკითხულობთ: „ხელოვნების თანამედროვე მკვლევრები, იმაზე დაყრდნობით, რომ ყოველნაირი სისტემა, რომელიც ორ ან უფრო მეტ ადამიანს შორის კომუნიკაციის საშუალებაა, შეიძლება განსაზღვრული იყოს როგორც ენა, ამტკიცებენ, რომ **ხელოვნების სხვადასხვა დარგს თავისი განსაკუთრებული ენა გააჩნია**. ვინაიდან ხელოვნება შეიცავს კომუნიკაციას, მას აუცილებლად აქვს ამ კომუნიკაციის განსახორციელებლად ორგანიზებული სისტემა,

ანუ ენა. აქედან გამომდინარე ჩვენ შეიძლება ვისაუბროთ **მუსიკის, თეატრის, ზოგადად ხელოვნების ენაზე**“ (ვასაძე, 2016:232).

ხელოვნების დისკურსს აქვს ყველა სხვა დისკურსთან საერთოც, მაგრამ „თუკი ხელოვნება კომუნიკაციის საშუალებაა და, აქედან გამომდინარე, ენაა, მაშინ ამ ენას აუცილებლად უნდა ჰქონდეს თავისი ნიშანთა სისტემა, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი (განსაზღვრული) სახით მოწყობილი“ (ვასაძე, 2016:9).

ხელოვნების დისკურსი ფართო, კომპლექსური ცნებაა. მასში კი განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს **სასცენო შემოქმედება**, რომელიც გამოირჩევა, როგორც **პოლიფონიური** ხელოვნება, სადაც მეტად ხელშესახებია ხელოვნების ყოველი დარგის მიგნებათა სინთეზი“ (არველაძე, 2010:7).

სათეატრო ენის მთავარი თავისებურებაა სემიოტიკური ერთობლიობა, „ის წარმოადგენს ნაკრებს სხვადასხვა ნიშნებისა, კოდებისა- მსახიობთა თამაში (**სხეულის პლასტიკა, ხმის ჟღერადობა, სივრცეში მოძრაობა და ა.შ.**) **დუმილი, სიჩუმე, პაუზა, მეტაფორები, სიმბოლოები** და სხვა...“ (ვასაძე, 2016:232).

თეატრის ენის ამავე თავისებურების შესახებ სპეციალურ ლიტერატურაში ვკითხულობთ: „მსახიობი ან მსახიობთა ჯგუფი ახდენს რაღაც შთაბეჭდილებას... ადამიანური ურთიერთობების საშუალებების მთელი კრებულიდან სიტყვა, მეტყველება გვევლინება ერთ-ერთ შესაძლო ვარიანტად. მეტყველების მიღმა არსებობს სხეულის ენა. ხმის ჟღერადობა - ესეც ენაა. სივრცეში მოძრაობა- აგრეთვე ენაა.. დუმილი, სიჩუმე- ეს ენაა, რიტმი- ეს ასევე ენაა... მსახიობთა თამაში, დეკორაციები, შუქი, მუსიკა- ყველაფერი ეს სათეატრო ენის ფორმებია, რომლებისგანაც იქმნება სპექტაკლი“ (Брык, 1963:288).

თეატრალურ დისკურსად შეიძლება მოიაზრებოდეს არა მხოლოდ ის, რაც სცენიდან ისმის, არამედ თეატრალური კრიტიკა, საუბრები თეატრის შესახებ და ა.შ. ეს ორი მოვლენა ერთმანეთისგან მკაფიოდ გაიმიჯნება. ჩვენი კვლევა კონკრეტულად სასცენო დისკურსს შეეხება.

სათეატრო ენა რეჟისორისთვის არის საშუალება, გამოხატოს თავისი მსოფლმხედველობა, საკუთარი კონცეფცია, იდეა. რეჟისორი ქმნის ინდივიდუალურ,

მისთვის დამახასიათებელ, უნიკალურ სამეტყველო და საკომუნიკაციო სტილს, რაც ერთობლიობაში ქმნის **სასცენო დისკურსს**.

I.3. სასცენო დისკურსის თავისებურებანი

ტექნიკის, სოციალური ყოფის, კომუნიკაციის საშუალებების განვითარებასთან ერთად დისკურსის კვლევის არეალი გაიზარდა და დისკურსის ცნებას ბევრი შესასწავლი დისციპლინა შეემატა. ერთ-ერთი ასეთია ხელოვნების დისკურსი, ის სრულიად განსხვავებული და მრავალმხრივია, თუმცა ნაკლებად შესწავლილი.

ხელოვნების დისკურსი მოიცავს სხვადასხვა განშტოებას. ჩვენ განვიხილავთ ერთ-ერთ მათგანს, სასცენო დისკურსს **ლინგვისტური და პრაგმატიკული** თვალსაზრისით. თეატრის სპეციფიკური სამეტყველო ენა, ცოცხალი სასცენო ქმედება, როგორც ნებისმიერი ენა, „საკუთარ სამყაროს ქმნის“ (Лотман,1992: 129).

სპექტაკლის საკომუნიკაციო ენა, როგორც ცნობილია, ცოცხალი სასცენო ქმედებაა. სასცენო სანახაობის შესწავლის სირთულე სწორედ ამ ენის უნიკალურობაა, მისი ეფემერულობაა, დროის ერთი მოცემულობითი განსაზღვრებაა“ (არველაძე, 2013: 38).

ის იცვლება ეპოქის, საზოგადოების მსოფლმხედველობის, პოლიტიკური თუ სოციალური ცვლილებების შესაბამისად და მისი კვლევის შედეგად შესაძლებელი ხდება ამა თუ იმ ერის ფონური ცოდნის, ისტორიის, შეხედულებების და სხვ. გაგება.

მხატვრული ნაწარმოების ავტორი ქმნის ახალ, ჯერ არარსებულ ფორმებს, მიილტვის რა იმისკენ, რომ შეავსოს თავისი ტექსტი არავერბალური შეტყობინებით, იმისათვის, რომ აზრის შეგრძნება და გაცნობიერება უფრო ზუსტი გახდეს, ანუ ქმნის განსაზღვრულ ტექსტს, ხოლო თეატრში ეს ტექსტი ისევ იცვლის სახეს რეჟისორის ხედვისა და მსახიობის ოსტატობის მიხედვით.

ტ. გრიგორიანცის შეხედულებით, „თეატრის ხელოვნება შეიძლება ჩაითვალოს უნიკალურ ხელოვნებად, რადგანაც მასში გაერთიანებულია ხელოვნების

ყველა სფერო, სხვადასხვა ლიტერატურული ჟანრიდან დაწყებული, დამთავრებული ცეკვით, მუსიკით, ცირკით, პანტომიმით, მხატვრობითა და სკულპტურით“ (Григорьянц) http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/304/image/304_066-069.pdf

ერთი მხრივ, ეს შეიძლება სირთულეს წარმოადგენდეს შესწავლისას, მაგრამ მეორე მხრივ იძლევა სასცენო დისკურსის მრავალი კუთხით განხილვის საშუალებას.

თეატრში ლაპარაკი მოქმედებას ნიშნავს, მასში „მოქმედებას ყოველთვის ფსიქოლოგიური შინაარსი აქვს“ (მრევლიშვილი, 2008:40).

ამიტომ პერსონაჟის მეტყველება არა მხოლოდ მსახიობის მიერ ჩადენილ მოქმედებას უნდა გამოხატავდეს, არამედ სამეტყველო აქტი თვითონ უნდა შეიცავდეს მოქმედებას.

სპექტაკლზე მუშაობა რთული და შრომატევადი პროცესია. დასაწყისში ჩნდება იდეა - სპექტაკლის ჩანაფიქრი, შემდეგ დგინდება გამოხატვის ხერხები, რომლებითაც ადეკვატურად და ზუსტადაა შესაძლებელი მისი გადმოცემა.

ერთი სიტყვით, **რეჟისორი** გვევლინება მომავალი სპექტაკლის ორგანიზატორად. ორგანიზებაში მას ეხმარებიან მუსიკოსები, მხატვრები და მსახიობები, სწორედ რეჟისორს მიაწერება სასცენო ტექსტის ავტორობა.

რაც შეეხება **მსახიობს**, მას სპექტაკლის შექმნის პროცესში მთავარი როლი ეკისრება. სასცენო დისკურსის უნიკალურობა ისაა, რომ სპექტაკლში მხატვრული სახის შექმნისას ის ერთდროულად წარმოადგენს პროცესის მასალას, ინსტრუმენტს და შედეგსაც; მსახიობიც მონაწილეობს სასცენო დისკურსის შექმნაში.

თეატრში საგანგებო როლი ენიჭება **მაყურებელს**, მან უფრო მეტი იცის, ვიდრე პერსონაჟმა, რადგანაც მაყურებელი ყველა სცენას ესწრება, შეუძლია შეაჯამოს მოქმედებები და გააანალიზოს.

„სათეატრო ხელოვნება... საერთოდ ხორციელდება ასეული ან ათასეული მაყურებლისთვის, როგორც თანაშემქმნელისათვის. უფრო ზუსტად, ზემოქმედების პროცესში ხდება მაყურებელი სპექტაკლის თანაშემქმნელი“ (არველაძე, 2013: 38).

„სანახაობას, როგორც ვიზუალურ-ვერბალურ აქტს, აქვს საკუთარი სპეციფიკური საკომუნიკაციო ენა, რომლის საშუალებითაც თეატრი ამყარებს კონტაქტს მაყურებელთან, მისი შემწეობით „ელაპარაკება“ მას და ცდილობს,

ორგანულად ჩამოაყალიბოს „თანამოაზრედ.“ თეატრი ამ ენის შემწეობით ზემოქმედებს მაყურებელზე და, როგორც ჯორჯ სტრეიერი აღნიშნავს, „ადამიანთა ამ უბრალო რაოდენობას პუბლიკად აქცევს“ (არველაძე, 2013: 38).

რეჟისორი რ. სტურუა აღნიშნავს, რომ „...სპექტაკლი იმ კონკრეტულ მომენტში ცოცხლობს, როდესაც სცენაზე თამაშდება და მას მაყურებელი ადევნებს თვალს... პარტერში სხვადასხვა ინტელექტის, ფენის წარმომადგენლები სხედან; შენ, როგორც რეჟისორმა, მუშაობის დროს უნდა იფიქრო ყველაზე, რათა ყველასთვის მისაღები გახდეს შენი ჩანაფიქრი, ყველამ უნდა გაიგოს რისი თქმა გსურს...“ (ვასაძე, 2016:42-43).

სპექტაკლის დისკურსი არის ტექსტებისა და სასცენო მასალების ერთობლიობა.

მ. პფისტერის აზრით, „როცა სასცენო ტექსტს არ ჰყავს მთხრობელი, დამატებითი ინფორმაცია, რომელიც აძლიერებს წარმოდგენას, ბუნების აღწერა, პერსონაჟის სოციალური თუ სულიერი მდგომარეობა და სხვა რეჟისორმა სხვადასხვა ვიზუალური ხერხით უნდა გამოხატოს. ეს ინფორმაცია შესაძლებელია სცენაზე გამოიხატოს ვერბალურად ან არავერბალურად, ანუ მოქმედებით, ჟესტით, მიმიკით, ჩაცმულობით, რეკვიზიტ-დეკორაციით და სხვა“ (Pfister, 1988: 105-118).

დრამატული მეტყველების და დრამატული ქმედების სხვადასხვაგვარი ურთიერთმიმართების შესახებ მ. პფისტერი წერს: „ერთ შემთხვევაში მსახიობის მოქმედება შინაარსობრივად მისი ტექსტის იდენტურია, ანუ მოქმედება ამართლებს მსახიობის მიერ წარმოთქმულ ტექსტს; მეორე შემთხვევაში მსახიობის ტექსტი და მისი მოქმედება საპირისპიროა, ანუ წამყვან როლს მოქმედება ასრულებს, ხოლო ტექსტი მისი დამატებაა“ (Pfister, 1988: 105-118).

მოკლედ, თუ მთავარი დატვირთვა არავერბალურ შეტყობინებაზე მოდის, ტექსტი მოქმედების დამატებაა.

გამოიყოფა სასცენო დისკურსის რამდენიმე თავისებურება. გერმანელი ლიტერატურათმცოდნის, მანფრედ პფისტერის აზრით, „დრამატულ მეტყველებასა და ყოველდღიურ მეტყველებას საერთო აქვთ ის, რომ გამონათქვამები სიტუაციურად უკავშირდება იმ დროსა და ადგილს, სადაც მოუბარნი იმყოფებიან.

სტილისტიკური თვალსაზრისით, დრამატულ ენას ახასიათებს **ენობრივი ნორმების დარღვევა** (წინადადების ინოვაციური წყობა, არქაიზმების გამოყენება) და დამატებითი სტრუქტურების გამოყენება (**რიტორიკული სტილიზაცია, რიტმული წყობა**). ასევე გასათვალისწინებელია, რომ დრამატული მეტყველების სტილი შეიძლება თვით სასცენო მეტყველების დამკვიდრებულ წესებსაც არღვევდეს“ (Pfister, 1988: 117).

სასცენო დისკურსს ახასიათებენ მასში მონაწილე პირთა რაოდენობის მიხედვითაც. მის ერთ-ერთ განმასხვავებელ ნიშან-თვისებას წარმოადგენს ის, რომ მსახიობს **სცენაზე ერთდროულად ორი ადრესატი ჰყავს, პირველი - პარტნიორი და მეორე - მაყურებელი**. განსხვავებული ვითარება გვაქვს ერთი მსახიობის თეატრში.

ვ. ხალიზევი დრამის ტექსტს სამი მონაწილისგან შემდგარ კომუნიკაციას უწოდებს, ესენია: „პირველი - მოსაუბრე, მეორე - სცენური პარტნიორი და მესამე - მაყურებელი, რომელიც კომუნიკაციის პროცესში მხოლოდ მიმღებია და არა ტექსტის გამცემი, ანუ დრამის ტექსტს შეიძლება ვუწოდოთ **ორადრესატიანი და სამსუბიექტიანი კომუნიკაცია**“ (Хализев, 1986: 191).

მსახიობის სათქმელი, წინასწარ არის განსაზღვრული, ის არ არის სპონტანური, თუმცა ზოგჯერ იმპროვიზაციულია. რაც შეეხება გამოხატვის ფორმას, სასცენო ტექსტი შეიძლება გამოიხატოს ინდივიდუალურადაც და კოლექტიურადაც (ამგვარი მაგალითი გვაქვს „კავკასიურ ცარცის წრეში,“ სადაც რეჟისორი საზოგადოებრივი აზრის სტერეოტიპულობის გამოსახატავად ტექსტს ერთდროულად ათქმევინებს ორ თავადის ქალს).

სასცენო დისკურსი ძირითადად გრამატიკულ **ახლანდელ დროზეა** აგებული: ის შეზღუდულია დროში, მოქმედება ხდება ახლანდელ დროში, უშუალოდ მაყურებლის წინაშე და ის არ წარმოადგენს ვისიმე მონათხრობს.

სასცენო დისკურსი **დიალოგურია**. დიალოგი დრამაში ერთ-ერთი ძირითადი კომპონენტია, მოქმედების განვითარებისა და პერსონაჟების ხასიათის გამოვლენის ძირითადი საშუალებაა, მასში იხსნება პერსონაჟის შინაგანი სამყარო და შეხედულებები, გრძნობები, ხასიათი და სხვა. სასცენო დისკურსში გვხვდება **მონოლოგიც**.

სცენაზე მეტყველება ნიშნავს მოქმედებას: პატრის პავი თეატრალურ ლექსიკონში ქმედით სიტყვას შემდეგნაირად განმარტავს: „მოქმედება თეატრში არ ნიშნავს ჩვეულებრივ გადაადგილებას ან სასცენო მოძრაობას, მოქმედება ხდება მსახიობის შინაგან სამყაროში, მის დისკურსში. აქედან მომდინარეობს ტერმინი **სიტყვიერი მოქმედება**, სცენიდან წარმოთქმული ნებისმიერი სიტყვა უფრო მეტად ქმედითია, ვიდრე - სხვაგან“ (Пави, 1991: 66).

დრამატურგის სიტყვა სასცენო დისკურსში იცვლება. ცვლილების პროცესი შესაძლებელია ასე გამოისახოს: **სიტყვა- სასცენო ქმედება- ქმედითი სიტყვა**.

სასცენო დისკურსის აღნიშნული თავისებურება განაპირობებს მის უნიკალურობას: „ხელოვნების ნებისმიერი ტექსტი (პროზა, პოეზია, ქანდაკება, ფერწერული ტილო, მუსიკალური ქმნილება, კინოფილმი და სხვა) არსებობს თავისთავად. მხოლოდ სათეატრო ტექსტია **ამოქმედებული, იმპროვიზაციულიც, ერთჯერადი**, მხოლოდ ადრესატის უშუალო თანამონაწილეობით არსებული მოცემულობა“ (არველაძე, 2013: 35).

სასცენო დისკურსი ცოცხალია, მსახიობს//მსახიობებსა და მაცურებელს შორის ინტერაქცია უშუალოა.

I. 3. მეტყველების ფორმა და სტილი სასცენო დისკურსში

საგანგებო ყურადღება უნდა მიექცეს მეტყველების ფორმასა და სტილს სასცენო დისკურსში, რაც მის სპეციფიკას ქმნის.

სასცენო დისკურსი ფორმის მიხედვით ზეპირია, თუმცა თეატრალური მეტყველება არ არის ზეპირი პირდაპირი გაგებით, ეს არის პირობითი წერილობითი ფორმა, რომელიც წარმოდგენილია ზეპირად. სცენური მეტყველება განსხვავდება ლიტერატურული მეტყველებისაგან მისი წარმოდგენის ძალით და მოქმედების სპექტრით. თეატრში მეტყველება ნიშნავს მოქმედებას.

რაც შეეხება სასცენო დისკურსის სტილს, გასათვალისწინებელია მკვლევართა შეხედულებანი. „სასცენო მეტყველება იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ არ შეიძლება სასცენო დისკურსი არ მოექცეს ყურადღების ცენტრში“- წერს პ. ლარტომა. ავტორი გამოყოფს სასცენო მეტყველების მნიშვნელოვან მომენტებს. ის განასხვავებს

ერთმანეთისაგან სასცენო და ლიტერატურულ მეტყველებას, „სასცენო მეტყველება, ლიტერატურულისგან განსხვავებით, გათვლილია არა მარტო თანამოსაუბრეზე, არამედ მაყურებელზეც. მაყურებელი არაპირდაპირ, მაგრამ მაინც ახდენს გავლენას სასცენო მეტყველებაზე“ (Лартома, 1972:443).

მაყურებლისთვის წმინდა ლიტერატურული სტილი მოსაწყენი და დამღლელიც იქნებოდა, ამიტომაც იჭრება სასცენო დისკურსში სასაუბრო სტილი, ცოცხალი მეტყველება.

მოკლედ, სასცენო დისკურსს ახასიათებს მეტყველების ნაირგვარი სტილი. სტილი ზოგადად ლიტერატურულია, მაგრამ ხშირად გვხვდება სასაუბრო სტილის მახასიათებლები: **არაოფიციალურობა, ბუნებრიობა, ყოფითი შინაარსი, დიალოგურობა ან პოლილოგურობა, ენობრივ საშუალებათა ეკონომია, არანორმირებულობა, ექსპრესიულ-ემოციური ლექსიკა, უსრული წინადადებები.**

მწიგნობრული სტილის მახასიათებლებია: სალიტერატურო ენის ნორმათა დაცვა, ნეიტრალური ლექსიკა, წინასწარ დაგეგმვა, მონოლოგურობა, ლოგიკურობა, დიდი მოცულობა, სრული, მეტწილად რთული ქვეწყობილი წინადადებები.

სასაუბრო მეტყველებაში გამოიყენება შემდეგი ენობრივი საშუალებანი: ექსპრესიული ზმნები, ემოციურობის გამომხატველი ზედსართავი სახელები, შორისდებულები; მწიგნობრულში - აბსტრაქტული სახელები, სახელზმნები, ტერმინოლოგია, პოსტპოზიციური მსაზღვრელ-საზღვრული.

სასცენო მეტყველება, რ. ბუდაგოვის მტკიცებით, ეფუძნება ლიტერატურულ და სასაუბრო სამეტყველო სტილებს. ასეთი ურთიერთკავშირი ანიჭებს მას განსაკუთრებულობას. ერთი მხრივ, ნებისმიერი პიესა განკუთვნილი სცენისთვის იწერება, მეორე მხრივ კი ის სცენაზე წარმოითქმება, როგორც ხმოვანი მეტყველება. აქედან გამომდინარე, სასცენო მეტყველება გვევლინება „კომპრომისად იმას შორის, რაც დაიწერა და იმას შორის, რაც უნდა წარმოითქვას ან წარმოითქვას“ (Будагов, 1972: 7-9).

სასცენო დისკურსს სასაუბრო სტილისგან ყველაზე მეტად ის განასხვავებს, რომ ის არაა დაუგეგმავი. პირიქით, აქ მეტყველების სტილური სახესხვაობანი

შეპირობებულია საუბრის მიზნით, თემით, სფეროთი, კონკრეტული სიტუაციით და ა. შ.

პ. ლარტომა ცდილობს, აღმოაჩინოს სასცენო მეტყველების სპეციფიკა, განსხვავება ცხოვრებისეული მეტყველებისაგან. სასცენო და ცხოვრებისეულ მეტყველებას ბევრი საერთო აქვს, მაგრამ მეცნიერი გამოყოფს რამდენიმე განსხვავებას. „იქაც კი, სადაც დრამატურგი ცდილობს მაქსიმალურად მიუახლოოს სასცენო მეტყველება ჩვეულებრივ, ბუნებრივ მეტყველებას, სასცენო მეტყველება მაინც არ ჰგავს მას. ეს განსხვავება ისაა, რომ სასცენო მეტყველება ესთეტიკურად გააზრებულია მაშინაც კი, როცა დრამატურგი მაქსიმალურად ცდილობს მიახლოვდეს მეტყველება და სცენები ცხოვრებისეულ სინამდვილეს“ (Лартома, 1972: 359).

ამრიგად, სასცენო დისკურსს ახასიათებს მეტყველების ნაირგვარი სტილი. ეს შეპირობებულია სხვადასხვა მიზნით. მწიგნობრული და სასაუბრო სტილების ასეთი ურთიერთკავშირი აძლევს მას განსაკუთრებულობას.

I.4. სასცენო დისკურსის ფუნქციები

დრამატული მეტყველება **მრავალფუნქციურია**. სასცენო დისკურსი უნიკალურია თავისი ფუნქციებით. აქ იკვეთება რეჟისორის მსოფლხედვა, აქტუალური პრობლემის დანახვა და მაყურებლისთვის მისი ორიგინალური ფორმით მიწოდების საჭიროება.

სპექტაკლის შექმნის პროცესზე გ. ტოვსტონოგოვი წერდა: „მისი ჩამოყალიბების დროს უნდა გავითვალისწინოთ, როგორც ავტორის, ისევე დადგმის დრო, დღევანდელი მაყურებლის მიერ აღქმის თავისებურებანი... სპექტაკლის ზემოცანა მაყურებელთა დარბაზშია საძიებელი და იგი რეჟისორმა უნდა აღმოაჩინოს.. მხოლოდ ავტორი და თანამედროვე მაყურებელი უნდა აინტერესებდეს რეჟისორს. მხოლოდ მათშია ნაწარმოების სცენური გადაწყვეტის სათავე. უნდა ესმოდეს საკითხთა ის წრე, რომლებიც დღევანდელ მაყურებელს აღელვებს“ (ვიმოწმებ ნ. არველაძის მიხედვით. არველაძე, 2013: 45).

გარდა ესთეტიკურობისა, სასცენო დისკურსს ახასიათებს ექსპრესიულობაც, უფრო მეტიც, მისი მთავარი **ფუნქცია ზემოქმედებაა**, მისი მიზანია საზოგადოებრივი

აზრის სასურველი მიმართულებით ფორმირება, საზოგადოების ინტერესისა და აქტიურობის გამოწვევა, სოციალური პროცესების წახალისება.

დრამატურგის მიერ პიესის შექმნის **ფუნქციებია** საზოგადოების სოციალური, მორალურ-ზნეობრივი, ფსიქოლოგიური, დემოგრაფიული და სხვა პრობლემების გამოვლინება, ხოლო მიზანი - საზოგადოების ყურადღების გამახვილება მათ მიმართ, მაყურებლის ცნობიერებაზე ზემოქმედება.

სასცენო დისკურსის მთავარი ფუნქცია არის **სუგესტი** - დარწმუნება, შთაგონება, არასწორი საზოგადოებრივი ქმედების შეგნება, პრობლემების გააზრება.

მან პროპაგანდა უნდა გაუწიოს **ცხოვრების აქტუალურ საკითხებს**, ხელი შეუწყოს **საზოგადოებრივი შეგნების, განათლების დონის ამაღლებას**, სხვადასხვა საკითხზე გარკვეული აზრის ჩამოყალიბებას, ზოგჯერ რაიმე საკითხის პროპაგანდას, საზოგადოების **მანკიერი მხარეების გამოვლენას** (პატივმოყვარეობა, ძალაუფლებისაკენ სწრაფვა, ამორალიზმი, სიხარბე, დესპოტიზმი), ხშირად მასში გამოხატულია სახელმწიფო წყობისადმი პროტესტი, ზოგჯერ ფარული, ზოგჯერ კი - აშკარა და აგრესიული.

თავისუფლებისათვის ბრძოლას და დიქტატურისადმი შეუგუებლობას ქადაგებს ჟ. ანუის „ანტიგონე“, ა. ჩეხოვის „ალუბლის ბაღის“ გვაფრთხილებს, რომ თუ ვერ ავუწყობთ ფეხს ახალ დროებას, „ლოპახინების“ ხელში ჩაცვივდებიან. სპექტაკლი „რიჩარდ III“ დიდაქტიკურია: გვიჩვენებს, რაოდენ ამაზრზენია განდიდების სურვილი და შეუბრალებლობა, ძალაუფლებისთვის ბინძური მეთოდებით ბრძოლა, ფუფუნების სიყვარული. ბერტოლდ ბრეჰტის სპექტაკლ „კავკასიური ცარცის წრეში“ გადმოცემულია თავადაზნაურთა კრიტიკა, სიმდიდრის, ფუფუნების სიყვარული. სპექტაკლი გვასწავლის, რომ ჰუმანიზმი და სიკეთე მარადიული ღირებულებებია.

კარგი სპექტაკლი დაუვიწყარ შთაბეჭდილებას ახდენს მაყურებელზე: „მაყურებელი (ადრესატი) სპექტაკლის დასრულების შემდეგ უბრუნდება მას. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ რაც უფრო მრავალშრიანია, მრავალფეროვანია, ბევრის დამტევი და გამომხატველია სპექტაკლი, მით უფრო დიდხანს გრძელდება მისი „ამოტივტივება“ მაყურებლის გონებაში სააზროვნოდ. ამასთანავე, უფრო და უფრო

ინტენსიურად უბიძგებს ინტელექტუალური მიგნებისაკენ. საკუთარ თავთან განმარტოებული ადამიანი კვლავ უღრმავდება ტექსტის შრეებს; აღმოაჩენს რა, სიხარულით აღვსილი, იგი კვლავ აგნებს ნიშანთა სისტემის სხვადასხვა ფენაში ჩადებულ აზრს და ქვეტექსტს, ახდენს მათ სახელდებას“ (არველაძე, 2013: 35-36).

ამრიგად, სასცენო დისკურსი ხელოვნების დისკურსის განსაკუთრებული სახეა. მისი უნიკალურობა განპირობებულია შემდეგი ფაქტორებით:

- იგი ქმედითი სიტყვაა;
- მოიცავს ლიტერატურულ, მუსიკალურ, სამხატვრო, პოეზიის დისკურსებს;
- სასცენო ტექსტი ერთი მთლიანი თეატრალური წარმოდგენის ინტეგრირებული ნაწილია;
- ის ორადრესტიანი და სამსუბიექტიანი კომუნიკაციაა (თუ ერთი მსახიობის თეატრი არაა);
- მრავალსტილიანია; მასში გვხვდება ლიტერატურული სტილიც და სასაუბროც მაგრამ ამ უკანასკნელისგან განსხვავებით, ესთეტიკურია;
- დიალოგურიცაა, მონოლოგურიც და პოლილოგურიც.
- მოქმედება ხდება ახლანდელ დროში, უშუალოდ მაყურებლის წინაშე მისი თანამონაწილეობით;
- ძირითადად წინასწარაა დაგეგმილი, მაგრამ ხშირად იმპროვიზაციულიცაა;
- ერთჯერადია.

ფუნქციის მიხედვით ის ექსპრესიულია, დიდაქტიკურია და საზემოქმედო, რადგან ტექსტი დრამაში დატვირთულია ემოციურ-დარწმუნებითი ძალით.

თავი II. სამეტყველო აქტები, როგორც ლინგვისტური კვლევის ობიექტი

II.1. სამეტყველო აქტების შესწავლის ისტორიიდან

ენისა და მეტყველების პრობლემებს არისტოტელედან მოყოლებული უამრავი მეცნიერი იკვლევს. ფორმისა და შინაარსის თანაფარდობა განსაკუთრებით მწვავედ დგას სტილისტიკაში. აღნიშნული საკითხი განხილულია ვ. ვინოგრადოვის, ვ. ჟირმუნსკის, რ. იაკობსონის, ა. ჰილისა და სხვა მეცნიერთა ნაშრომებში.

ტრადიციული გრამატიკა პრაქტიკულად ყურადღებას არ აქცევდა ირიბი სამეტყველო აქტების პრობლემატიკას. საკითხი მხოლოდ განიხილებოდა კითხვით წინადადებებთან კავშირში, რომლებიც ხშირად გამოიყენებოდა გადატანითი მნიშვნელობით, გამოხატავდა მოთხოვნას, თხოვნას, მუქარას და სხვა. ივარაუდება, რომ ექსპლიციტურად ან იმპლიციტურად კითხვით წინადადებას შეიძლება ჰქონდეს ორი ტიპი: შეკითხვის ძირითადი, პირდაპირი მნიშვნელობა და თხოვნის, მოთხოვნის ტიპის ერთი ან რამდენიმე გადატანითი მნიშვნელობა.

სამეტყველო აქტების თეორიაში განსხვავებენ პირდაპირ და ირიბ სამეტყველო აქტებს. ისინი ერთმანეთისგან განირჩევიან ილოკუციური მიზნის გამოხატვის ხერხებით. ის სამეტყველო აქტებში პირდაპირ გამოიხატება შესაბამისი პერფორმაციული ლექსიკურ-სინტაქსური კონსტრუქციებით (გებრძანებთ, გიკრძალავთ, გთხოვთ და ა. შ.), ან აზრობრივი ზმნის იმპერატიული ფორმით: გააკეთე(თ) ეს; არ გააკეთო(თ) ეს და ა. შ. იგივე ირიბადაც შეიძლება იყოს გამოიხატოს. ირიბი სამეტყველო აქტი რიტორიკული შეკითხვაც არის, რადგანაც ფაქტის კონსტატაცია ან აზრის გამოთქმა და არა კითხვაზე პასუხი.

ფართო გაგებით, „ირიბი შეიძლება ეწოდოს ნებისმიერ საკომუნიკაციო აქტს, რომლის ნამდვილი მიზანი არაა აშკარად გამოხატული. ერთ-ერთი მოსაუბრის

მაგიდიდან წამოდგომაც ადრესატის მაინფორმირებელი ირიბი საკომუნიკაციო აქტია, ნიშნავს, რომ საუბარი დამთავრებულია. ამ გაგებით ირიბი სამეტყველო აქტებია: მინიშნებები, ალუზიები, ინსინუაციები და სხვა“ (Korosteleva, Llayfep,1988).

„სამეტყველო აქტების თეორია წარმოიშვა ოქსფორდის ანალიტიკოსთა (ფილოსოფიურ) სკოლაში გასული საუკუნის 40-იან წლებში. ამ თეორიის ძირითადი დებულებანი ჩამოყალიბებულია ჯონ ოსტინის ნაშრომში „How to do things with words,“ „როგორ უნდა ვიმოქმედოთ სიტყვების მეშვეობით.“ ქმედებაში ჯ. ოსტინი მანიპულირებას გულისხმობს.

მეცნიერმა შეამჩნია, რომ ენაში ისეთი ზმნები არსებობს, რომელიც გარკვეულ პოზიციაში (1-ლი პირი, მხოლოდითი რიცხვი) მთლიანი წინადადების ჭეშმარიტებას პირობითს ხდის: იგი არც ჭეშმარიტია და არც - არაჭეშმარიტი. ამ პოზიციაში ზმნა თვითონ მოქმედებს. მაგ.: *მოგესალმებით, ბატონო პროფესორო* (თუ შემხვდა ქუჩაში ხანდაზმული პროფესორი); *სიტყვას გაძლევთ, რომ ეს აღარ განმეორდება* (დამნაშავე მოსწავლე ეუბნება მასწავლებელს) და ა.შ. ამ წინადადებებში არ არის აღწერილი რეალობა, მაგრამ არის თვით რეალობა, რადგან, როგორც ჯ. ოსტინი აღნიშნავს, მისაღმების წარმოთქმით უკვე ვესაღმებით პროფესორს.

ჯ. ოსტინის თეორიაში ასეთი ტიპის ზმნებს (ენაში საკმაოდ ბევრია) „პერფორმატივები“ (ინგლ. **Performance** - ქმედება, საქციელი, შესრულება) ეწოდება. მაგ.: *მწამს, გვედრები, ვგულისხმობ, ვაპირებ, მჯერა, ვვარაუდობ, უარვყოფ, ვაფასებ* და ა.შ. (Остин, 1986).

იმისათვის, რომ ის წინადადებები, სადაც რეალობა აღიწერება (ბიჭი სკოლაში წავიდა) გაემიჯნა პერფორმატივებისგან, ჯ. ოსტინმა შემოიღო ტერმინი „სამეტყველო აქტი.“ სამეტყველო აქტში იგულისხმება წინადადება, რომელშიც არის ზმნა-პერფორმატივი. XX საუკუნის 60-იან წლებში გამოითქვა აზრი, რომ თითქმის ყველა ზმნა პოტენციურად პერფორმაციულია, რადგან ნებისმიერ წინადადებას აქვს ე.წ. პრესუპოზიცია (ის, რასაც ვგულისხმობთ, მაგრამ არ ვამბობთ). და თუ ეს ასეა, მაშინ ყველა წინადადება პოტენციური სამეტყველო აქტია.

ჯ. სერლის აზრით, „სამეტყველო აქტების თეორია საშუალებას იძლევა ადვილად ავხსნათ, თუ რატომ ხდება, რომ ერთი ილოკუციური მნიშვნელობის

წინადადებები შეიძლება გამოიყენებოდეს სხვა ილოკუციური აქტის განსახორციელებლად“ (Серль, 1986: 164).

სამეტყველო აქტების თეორიაში ცნებები „ჭეშმარიტი-არაჭეშმარიტი“ იცვლება ცნებებით „წარმართებული-წარუმატებელი.“თუ პროფესორმა მიპასუხა, როდესაც მას მივესალმე, - წერს ჯ. ოსტინი და მოსწავლემ დროებით მაინც შეწყვიტა ცელქობა, მაშასადამე, სამეტყველო აქტი წარმატებულია. თუ კი პროფესორი არ მესალმება, გამიღობს, მოსწავლე კი განაგრძობს თავისას, სამეტყველო აქტი წარუმატებელია (მერაბიშვილი, 2011. #15) .

ირიბულობის ფენომენი საინტერესო მოვლენაა კვლევისათვის. ეს ენობრივი მოვლენა სტილისტიკაში შეისწავლებოდა, როგორც **ალუზია**, იგივე გადაკრული სიტყვა, **სიტყვათა თამაში**. ენის ფილოსოფიისა და სამეტყველო აქტების თეორიის განვითარებასთან ერთად მათ ახლებურად აშუქებენ.

ირიბი სამეტყველო აქტის ცნება ემყარება ენობრივი ფორმის პირველადი (სიტყვასიტყვითი) და მეორადი (კომუნიკაციური) მნიშვნელობების შეპირისპირებას.

ჯ. სერლის განმარტებით, „ირიბი სამეტყველო აქტების პრობლემაა, გაარკვიოს, თუ რამდენად შეუძლია მოსაუბრეს ზოგიერთი გამონათქვამის მეშვეობით არა მხოლოდ იმის გამოხატვა, რასაც ეს გამონათქვამი უშუალოდ აღნიშნავს. ამდენად, აღნიშნული პრობლემა მჭიდროდ არის დაკავშირებული იმ საკითხთან, თუ როგორ შეუძლია მსმენელს ირიბი სამეტყველო აქტის გაგება, რაკი მის მიერ მოსმენილი და გაგებული წინადადება რაღაც გაცილებით მეტს შეიცავს“ (Серль, 1986: 196).

ჯ. ალენისა და რ. პეროს განმარტებითაც, „ირიბი სამეტყველო აქტები ეწოდება წინადადებებს, რომლებიც ერთი შეხედვით ერთს აღნიშნავენ, მაგრამ აღქმისას იმგვარად ინტერპრეტირდებიან, თითქოს ისინი რაღაც სხვას აღნიშნავენ“ (Аллан, Перро, 1986:37).

ირიბი სამეტყველო აქტი, გადაკრული სიტყვა, განსაკუთრებული სამეტყველო სტრატეგიაა, პერლოკუტივია.

სამეტყველო ურთიერთობა ხასიათდება ორგანიზების სირთულით. მასში, ერთი მხრივ, მონაწილეობს ენა, რთული სისტემურ-სტრუქტურული წარმონაქმნი.

კომუნიკაციის მისაღწევ პირობათაგან უპირველესია ადრესატის მიერ ინფორმაციის ადრესანტის ჩანაფიქრის ადეკვატურად აღქმის აუცილებლობა, როგორ შეესაბამება გამონათქვამის შინაარსი მის გადმოსაცემ საშუალებებს, ყოველთვის ერთნაირია თუ არა მსმენლის მიერ აღქმულ და ადრესატის მიერ გაგზავნილ ინფორმაციათა მოცულობა და რაზეა ეს დამოკიდებული. ეს მრავალმხრივი პრობლემა დიდი ხანია იქცა განსხვავებული სფეროების მკვლევრების: ფილოსოფოსების თუ სოციოლოგების, ფსიქოლოგების თუ ენათმეცნიერების, ლიტერატორების, ინფორმაციის თეორიის სპეციალისტების ინტერესის საგნად.

სამეტყველო აქტის წარმატების წინაპირობა წინადადების მოდუსი, მისი პერფორმაციული ნაწილია. სამეტყველო აქტების თეორიის ერთ-ერთი დებულება ისაა, რომ ადამიანთა კომუნიკაციის მინიმალური ერთეული არა წინადადება ან გამოთქმაა, არამედ „გარკვეული ტიპის აქტების კითხვა, კონსტატაცია, ბრძანება, განმარტება, პატიება, მილოცვა განხორციელება და ა.შ. მიჩნეულია, რომ სამეტყველო აქტი შეიძლება იყოს წინადადებაზე// გამოთქმაზე მსხვილი, ან პირიქით, მაგრამ როგორც მკვლევრებს მიაჩნიათ, შეუძლებელია საუბარი წინადადების შინაარსზე, თუ არ განისაზღვრა სამეტყველო აქტის მიზანი. ის არავერბალურსა და ვერბალურს აერთიანებს და ამ საფუძველზე ვ. ზვეგინცევი თვლის, რომ „სამეტყველო აქტი ტექსტსა და ქვეტექსტს განსაზღვრავს“ (Звегинцев, 1976:298). მისი ძირითადი ამოცანა ადრესატზე ზეგავლენა და ამავდროულად რამდენიმე სუბიექტის შეგნებული ურთიერთქმედებაა.

სამეტყველო აქტი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც „რადაცაზე საუბრის“ აქტი. ამ შემთხვევაში განსახილველი სამეტყველო აქტი იკვლევს, როგორც „ლოკატიური აქტი“ (ლათინური სიტყვიდან locution - ლაპარაკი).

ილოკუციური აქტების უნივერსალური კლასიფიკაცია შეიმუშავა ამერიკელმა ფილოსოფოსმა ჯ. სერლიმ. ამ კლასიფიკაციის ბაზაა „ილოკუციურ აქტებს შორის განსხვავების მიმართულებები“(Серль, 1986: 201).

ძირითადი კრიტერიუმი ილოკუციური და პროპოზიციური შინაარსის განსხვავებაა.

ჯ. სერლის თანახმად, სამეტყველო აქტები არ არსებობს დამოუკიდებლად: ცნობიერებასთან კავშირის მეშვეობით სამეტყველო აქტს შეუძლია სამყაროში არსებული რეალების რეპრეზენტაცია (Серль, 1986: 201).

მკვლევარს შემოაქვს ცნება „ინტენციონალურობა,“ ანუ საგნებზე (რეალებზე) მიმართული გონება. შემოკლების მიზნით ჩვენ მას შემდგომ მოვიხსენიებთ, როგორც **ინტენციას**.

დ. გორდონმა და ჯ. ლაკოფმა შრომაში "Rosengren" გამოყვეს კითხვითი წინადადებების რამდენიმე ტიპური მაგალითი მოდალური და დამხმარე ზმნებით. სამეტყველო აქტების წარმატებულობასთან დაკავშირებით ისინი სწავლობენ შემდეგი ტიპის შეკითხვებს: „*შეგიძლიათ გადმომაწოდოთ მარილი?*“ - და ასკვნიან, რომ მსმენელს ირიბად მოეთხოვება, შეასრულოს ესა თუ ის მოქმედება. ე. ი. კითხვა შეიძლება იყოს ტოლფასი მოთხოვნისა.

„სამეტყველო აქტების პოსტულატები“ დ. გორდონისა და ჯ. ლაკოფის აზრით, „არ არის უნივერსალური და ისინი გამოიყენებიან მხოლოდ განსაზღვრულ სიტუაციებში, კითხვითი წინადადებით შეიძლება გამოიხატოს თხოვნა ან მოთხოვნა, მაგრამ არა ორივე ერთად, რადგანაც შესაბამისი წესები გამოიყენება ურთიერთგამომრიცხავ სიტუაციებში“ (Гордон, Лакоф, 1985: 86).

ირიბი სამეტყველო კონსტრუქციების ანალიზი საშუალებას იძლევა ვამტკიცოთ, რომ სასცენო დისკურსში ხშირად თავს იჩენს ჰიბრიდული გამონათქვამები.

ჯ. სერლი სტატიაში „ირიბი სამეტყველო აქტები“ გამოყოფს განსხვავებული კომუნიკაციური განზრახვის კითხვითი წინადადებების გამოყენების ტიპურ ნიმუშებს. ისიც ემხრობა იმ აზრს, რომ ირიბი მნიშვნელობა წარმოდგება კითხვითი წინადადების პირდაპირი მნიშვნელობისაგან. მკვლევარი აღნიშნავს, რომ საკუთრივ კითხვითი მნიშვნელობა ირიბი შეკითხვის წინადადებებში მაინც შენარჩუნდება. ამით მეცნიერი არ ეთანხმება, რომ მსგავს შემთხვევებში კითხვითი მნიშვნელობა სრულიად ქრება. იგი წინადადებების, როგორც ირიბი სამეტყველო აქტების, ინტერპრეტაციას უკავშირებს გაცილებით ზოგად კანონზომიერებებს და მას

განიხილავს, როგორც ლოგიკური არჩევანს, გარკვეული ოპერაციების შედეგს (Серп, 1986: 201).

მოკლედ, წინადადების პირდაპირი მნიშვნელობა ენობრივ სისტემას განეკუთვნება, ირიბი მნიშვნელობები კი ამ სისტემის რეალიზაციას, ლინგვოპრაგმატიკას. გამონათქვამის, როგორც ირიბი სამეტყველო აქტის, ინტერპრეტაციისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს სამეტყველო სიტუაციის პარამეტრებს, ამიტომ სამეტყველო მოქმედებაც უნდა განიხილებოდეს გაცილებით ფართო, არაენობრივ კონტექსტში.

რ. კონრადის აზრით, ყოველი სამეტყველო აქტისათვის არსებობს წარმატებულობის განსაკუთრებული სიტუაციური პირობები, რომლებიც შესრულებულად უნდა ჩაითვალოს, თუ კი წინადადება გამოიყენება, როგორც სამეტყველო აქტი, ზოგიერთი მისი ძირითადი ფუნქციის შესაბამისად. თუ ეს პირობა დაცულია, ჩნდება თანხმობა წინადადების მნიშვნელობასა და წარმატებულობის შესაბამის სიტუაციურ პირობებს შორის. თუ კითხვითი წინადადების გამოყენებისას მისი წარმატებულობის პირობები საერთოდ არაა შესრულებული ან მოქმედება ყოვნდება რომელიმე სხვა სამეტყველო აქტის (შესაძლოა, კითხვით სიტუაციასთან მჭიდროდ დაკავშირებულის) წარმატებულობის გამო, მაშინ ჩნდება არაინტეროგაციული წინადადების ინტერპრეტაცია, რადგან ამ შემთხვევაში წინადადება გამოიყენება მის ძირითად ფუნქციასთან შეუსაბამოდ (ან არასრული შესაბამისობით) (Конрад, 1985).

აზუსტებს რა ირიბი სამეტყველო აქტის არსებულ განსაზღვრებას, რ. კონრადი აღნიშნავს: „ირიბი სამეტყველო აქტი გვაქვს მაშინ, როცა ენობრივი სტრუქტურის მეშვეობით ენის სისტემაში ერთი სამეტყველო აქტი გამოხატულია რომელიმე სხვა სამეტყველო აქტით, სხვა გაგებას მოიცავს. უპირველესად, მასში არაფერია ნათქვამი, შენარჩუნდება პირველი სამეტყველო აქტის მნიშვნელობა თუ მას მთლიანად ცვლის ახალი მნიშვნელობა“ (Конрад, 1985: 355).

ამის გამო მეცნიერი გვთავაზობს ირიბი სამეტყველო აქტის შემდეგ განმარტებას: „ირიბია სამეტყველო აქტი, თუ ის მიიღება ლოგიკური დასკვნის მეშვეობით წინადადების პირდაპირი მნიშვნელობისგან და შესაბამისი

სიტუაციებიდან, რომლებიც არ უკავშირდება წინადადებას და პირდაპირ სამეტყველო აქტს“ (იქვე, 356).

რ. კონრადისავე აზრით, წინადადებების ირიბი გააზრებისათვის გადამწყვეტ ფაქტორს წარმოადგენს ტიპური „მოქმედების სქემები,“ რომლებიც თუ მიზნები წინასწარაა მოცემული, აშკარა და ბუნებრივია მოსაუბრისა და მსმენლისათვის. სიტუაციას, რომელშიც წარმოიქმნება კითხვითი წინადადება, ჩვეულებრივ, მოსდევს რაიმე თხოვნა, რომელიც უშუალოდაა დაკავშირებული ერთ რომელიმე სავარაუდო პასუხთან დასმულ შეკითხვაზე. ეს კავშირი, როგორც წესი, აშკარაა დიალოგის ორივე მონაწილისათვის, რომელთაც ქცევის (მათ შორის სამეტყველო) საერთო ტრადიცია აქვთ და მნიშვნელოვან როლს თამაშობს პრაქტიკული დასკვნის პროცესში, რომელსაც კითხვითი წინადადების ირიბი გააზრებისაკენ მივყავართ (იქვე).

ამრიგად, რ. კონრადი საბოლოო ჯამში კითხვითი წინადადებების ირიბი გამოყენების წყაროდ მიიჩნევს რამდენიმე სამეტყველო სიტუაციის თანმიმდევრობას, რომელსაც გარკვეული მნიშვნელობა აქვს.

სამეტყველო აქტების თეორია თვალსაჩინოს ხდის მოსაუბრის მიზანს (განზრახვას), ხსნის სამეტყველო ურთიერთქმედებათა პროცესებს.

ინტენცია უკავშირდება ექსტრალინგვისტურ ფაქტორებს (მოსაუბრის ფსიქოლოგიური მდგომარეობა, მისი ინტერესები, სოციალური სტატუსი, მისი წარმოდგენები საურთიერთო სიტუაციის, მათ შორის მსმენლისა და მისი ცოდნის ინტერესების, სოციალური სტატუსის შესახებ) და წინადადების ენობრივ სტრუქტურაში დაჩნდება მოსაუბრის ილოკაციური მიზნის გამოსახატავი ფორმები.

როგორც ნ. არუთინოვა აღნიშნავს, სამეტყველო აქტები უპირისპირდება პროპოზიციას, მათი მნიშვნელობა არ ემთხვევა მასში შემავალი პროპოზიციური შინაარსის მნიშვნელობას. ერთი და იგივე პროპოზიცია შეიძლება შედიოდეს სხვადასხვა სამეტყველო აქტში; „*მე ხვალ ჩამოვალ*,“ - შეიძლება შეიცავდეს დაპირებას, მუქარას, ცნობას. სამეტყველო აქტის გაგება, რომელიც ადეკვატურ რეაქციას უზრუნველყოფს, გულისხმობს მისი ილოკაციური ძალის სწორ ინტერპრეტაციას. ეს უკანასკნელი გარკვეულად ურთიერთმოქმედებს

პროპოზიციასთან, მაგალითად, განზრახვის და ვალდებულების მიზანია, შექმნას საგანთა ისეთი განლაგება, რომელიც პროპოზიციის მნიშვნელობის შესაბამისი იქნებოდა. ისინი პროპოზიციური შინაარსიდან მიმართულია სინამდვილისაკენ. პროპოზიცია ხასიათდება ჭეშმარიტებისთვის საჭირო პირობითობით, სამეტყველო აქტები კი წარმატებულობის პირობებით, რომელთა დაუცველობას ილოკუციური წარუმატებლობისაკენ მივყავართ. სამეტყველო აქტის ეფექტურობისათვის აუცილებელია განსაზღვრული სოციალური სიტუაცია (ბრძანება, სასჯელი და სხვა ზემოქმედებების ძალას ფლობს მხოლოდ იმ ადამიანების შემთხვევაში, რომლებიც შესაბამისი უფლებამოსილებით არიან აღჭურვილნი და ეყრდნობიან სოციალურ ინსტიტუტებს) ფრაზა - „გაცხადებთ ცოლ-ქმრად“ ძალაშია მხოლოდ მაშინ, თუ მას წარმოთქვამს სამღვდელი პირი ან შესაბამისი სამსახურის ჩინოვნიკი (Арутюнова,1999:133).

სამეტყველო აქტის წარმატებულობაში მოიაზრება, რომ ადრესატმა უნდა გამოიცნოს ილოკუციური ძალა, რომელიც მასში ვერბალურად ან არავერბალურად (პროსოდიურად, მიმიკურად) არის გამოხატული, მაგრამ არსებობს ირიბი სამეტყველო აქტების დიდი კატეგორია, რომელთა ილოკუციური ძალა იმპლიციტურია და ადრესატს კომუნიკაციური კომპეტენცია სჭირდება. ეს მოვლენა ფართოდ არის გავრცელებული და გამოიყენება საზოგადოებრივი ცხოვრების და საქმიანობის სხვადასხვა სფეროში.

ცხოვრებაში არაერთი სახის ანკეტის შევსება გვიხდება, სადაც უამრავ კითხვას (კითხვას არსის, კომუნიკაციური ფუნქციის თვალსაზრისით) ვცემთ პასუხს ეროვნების, ასაკის და მისთანების შესახებ, მასინ, როცა ისინი წარმოდგენილია კონსტატაციური ხასიათის მოკლე თხრობითი წინადადებით.

მოკლედ, გამონათქვამის მიზანს წარმოადგენს არა მისი ენობრივი ფორმა, არამედ კომუნიკაციური სიტუაციის ილოკუციური მიზანი და პარამეტრები (ადრესატისა და ადრესანტის სოციალური მდგომარეობა, ურთიერთდამოკიდებულება, საქმიანობის სფერო, სამყაროს შესახებ საერთო ცოდნა), ირიბ სამეტყველო აქტებში წინადადების (გამონათქვამის) ინტერპრეტირებისას გადამწყვეტ როლს ასრულებს სიტუაცია, „მოქმედების სქემები.“

ირიბი სამეტყველო აქტი გადაკრული სიტყვის სტრატეგიაა, ის უნდა ასრულებდეს დამხმარე როლს სხვა ილოკუციური აქტისთვის. მისი ეფექტურობა პ. გრაისის რეველენტურობის პრინციპზეა („ნუ გადაუხვევ თემიდან“) დამოკიდებული (Графс, 1985). სწორედ ამ ფართოდ გავრცელებულმა მოვლენამ შეიძინა ირიბი სამეტყველო აქტის სახელწოდება.

ამრიგად, ირიბი სამეტყველო აქტი მკვლევართათვის მეტად საინტერესო მოვლენაა, რადგან გამონათქვამი, გარდა საკუთარი მნიშვნელობისა, ერთგვარ დამატებით აზრს იძენს, რაც მრავალ ფაქტორზეა დამოკიდებული, როგორც ლინგვისტურზე, ისე ექსტრალინგვისტურზე.

II.2. ირიბი სამეტყველო აქტების პრაგმატიკული ფუნქციები

ბოლო ხანებში განსაკუთრებულად წარმატებით გამოიყენება სტატისტიკური მეთოდები, რომლებითაც სწავლობენ საინფორმაციო საშუალებათა პარადიგმატიკასა და სინტაგმატიკას. ჩატარებულ სამეცნიერო კვლევა-ძიებათა უმნიშვნელოვანესი მიღწევაა იმ ფაქტის გაცნობიერება, რომ ენობრივ საშუალებათა პოტენციალი მჟღავნდება მხოლოდ გამოყენების რეალურ პროცესში, მეტყველების კონკრეტულ სიტუაციაში, კომუნიკაციის დროს.

ლინგვისტური პრაგმატიკა ენის არა მხოლოდ თავისთავში და თავისთვის არსებულის შემსწავლელი დისციპლინაა, არამედ იგი იკვლევს ენას, როგორც ადამიანის მიერ თავის საქმიანობაში გამოსაყენებელ საშუალებას. ენა ადამიანებს შორის ურთიერთობის საშუალებაა, მაგრამ გარდა ე. წ. ფაქტობრივი კომუნიკაციისა ადამიანი მას იყენებს სხვა ამოცანების გადასაწყვეტადაც: აუწყოს მნიშვნელოვანი მოვლენის შესახებ, განაწყოს ადრესატი რაღაც მოქმედებებისათვის ან მათი შეწყვეტისათვის, გამოხატოს საკუთარი გრძნობები ან შეაფასოს ვიღაცის ქმედებები. და ბოლოს, რიგ შემთხვევაში ენის გამოყენებით ძირფესვიანად იცვლება სოციალური სინამდვილეს ან ადამიანის ბედ-იღბალი, ამიტომ სრულად გამართლებულია ენის, როგორც ქმედების ინსტრუმენტის შესწავლა. სწორედ ამ კუთხით განიხილება ენობრივი მოვლენები ლინგვისტურ პრაგმატიკაში.

ჯერ ერთი, ირიბი სამეტყველო აქტი პირველ რიგში ტევადი და ეკონომიურია. მეორე მხრივ, ის ხელს უწყობს ურთიერთობაში სასიამოვნო, ჯანსაღი ადამიანური კლიმატის, ზრდილობიანი ატმოსფეროს შესაქმნელად. მათი საშუალებით საუბარში ჩვენს განზრახვებს ენობრივი ვარირებით გადმოვცემთ და ამით ვცდილობთ, მივაღწიოთ მსმენელთა თანაგრძნობას, გაგებას.

მესამეც, ისინი ირონიულ ეფექტს ქმნის, რაც გამომდინარეობს არა მხოლოდ თავად გამონათქვამის სემანტიკიდან, არამედ განპირობებულია აგრეთვე ურთიერთობის ფონური ცოდნითა და პირობებით.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ტევადი და ეკონომიური ირიბი სამეტყველო აქტების გამოყენების უპირატესობა განპირობებულია მრავალი მიზეზით, მთავარი მოტივი არის ზრდილობა, მოსაუბრის ტაქტი, აშკარად და უხეშად არ წარმოაჩინოს თავისი განზრახვა.

როგორც ვიცით, სამეტყველო აქტების თეორიის შესახებ არსებულ გამოკვლევათა აქტუალური ამოცანაა განსაზღვრულ სოციუმში მიღებული ინტენციის და გამოხატვის საშუალებათა შორის თანაფარდობის შესწავლა, მაგრამ დღესდღეობით გამოვლენილია მხოლოდ სამეტყველო მოქმედების ლოგიკურ-სინტაქსური რეპრეზენტაციის თვისებები და არა რეალური სამეტყველო მოქმედებებისა.

რამდენადაც პრაგმატიკა არსებული რეპერტუარიდან ენობრივ საშუალებათა არჩევანს აკეთებს აზრის ან გრძნობის უკეთესად გამოსახატავად, იკვეთება რამდენიმე ფაქტორი. გამონათქვამის განმარტება მნიშვნელოვანწილად ადრესატზეა დამოკიდებული, საჭიროა მოსაუბრისა და მსმენელის ურთიერთშეთანხმების აუცილებლობა. მთავარი ისაა, რომ საუბარში რაიმე გამონათქვამი აღიქმება არა თავისთავად, არამედ როგორც რეპლიკა, ჩართული რთულ პრაგმატიკულ კომპლექსში.

მოკლედ, კომუნიკაციური სიტუაცია გავლენას ახდენს გამონათქვამის ლინგვისტურ და პრაგმატიკულ მნიშვნელობაზე, ირიბი გამონათქვამის კომუნიკაციური ფუნქცია ფაქტობრივად სიტუაციით განისაზღვრება.

კომუნიკაციური კონტექსტი მნიშვნელოვან როლს თამაშობს სამეტყველო აქტის გამოხატვის ფორმის არჩევისას. კომუნიკაციური სიტუაცია მნიშვნელოვანი კომპონენტების განსაზღვრული ერთობლიობაა: როლური ურთიერთობები (სამეტყველო კომუნიკაციურ კონტექსტში თანასწორი მიმართავს თანასწორს, ასიმეტრიულში კი უმცროსი უფროსს და უფროსი უმცროსს), სოციალურ-ფილოსოფიური დისტანციის დამოკიდებულება (ახლო ან შორი), საურთიერთო გარემო. კომუნიკაციური კონტექსტი მჭიდროდ უკავშირდება სამეტყველო აქტების გამოხატვის ფორმას, რომელიც უპირველესად განისაზღვრება მოსაუბრის კომუნიკაციური განზრახულობით.

ირიბი სამეტყველო აქტები რთული ბუნების მოვლენაა, რომლის აღწერა რელევანტურია უამრავ ასპექტში.

ამრიგად, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ირიბ სამეტყველო აქტებში გამონათქვამის შინაარსი და ფორმა არ შეესაბამება ერთმანეთს, რაც ენობრივი ნიშნის ასიმეტრიული დუალიზმის გამოვლინებაა, რადგან ტექსტი არის ენობრივი ნიშანი ტიპობრივი სიტუაციისა.

სამეტყველო აქტების თეორია კომუნიკაციის ძირითად ერთეულებად წარმოგვიდგენს არა ცალკეულ სიტყვას ან წინადადებას, არამედ თავისი სტრუქტურით მრავალპლანიანია.

ლოკუციურ აქტებს აქვს გარკვეული ილოკუციური ფუნქცია და მიმართულია განსაზღვრული ეფექტის მოხდენისაკენ (ანუ პერლოკუციური აქტების ფუნქცია).

ჯ. სერლი ამკვიდრებს კიდევ ერთ გამოთქმას- **პროპოზიციონალურ აქტებს**, რომლებიც თავის მხრივ ასე დაიყოფა **რეფერენციის** (მიმართებანი სამყაროსთან) და **პრედიკაციის** აქტებად (ანუ მოსაზრებანი სამყაროზე) (Серль, 1986: 176).

სამეტყველო აქტებისა და მათი განმარტების ტაქსონომიის სფეროში გაჩნდა მრავალრიცხოვანი მოდიფიკაცია (დ. ვუნდერლიჰი, ტ. ბალმერი და ვ. ბრენენშტული, დ. ვანდერვეკენი, ჯ. ვერსურენი, მ. ბირვიში, ჟ. ფოკონიე, ფრ. რეკანატი, ფ. კიფერი, ვ. მოტჩი, ზ. ვენდლერი, ა. ვეჟბიკაია, გ. პოჩეპცოვი, ვ. ბოგდანოვი, ი. აპრესიანი, მ. ნიკიტინი).

გამოიკა უამრავი შრომა, სადაც იკვლევენ **პერლოკუციებს**, განხილულია განსხვავებულ ენებში სხვადასხვა ტიპისა და სახეობის სამეტყველო აქტები, მონოლოგური და დიალოგური დისკურსი. მათ ფუნქციონირებას, ილოკუციის რეალიზების ენობრივ და არაენობრივ საშუალებებს იკვლევდა სხვადასხვა სკოლა (ი. **სუსოვის** სამეცნიერო სემანტიკურ-პრაგმატიკული სკოლა (კალინინის/ტვერის უნივერსიტეტი), ვ. ვ. **ლაზარევის** სკოლა (პიატიგორსკი)).

პრაგმალინგვისტიკა (ლინგვისტიკური პრაგმატიკა), როგორც ლინგვისტიკურ კვლევათა სფერო, ენობრივ ერთეულებს სწავლობს მათი გამოყენების პირობებთან გარკვეულ კომუნიკაციურ პრაგმატიკულ სფეროში, სადაც მოსაუბრე (მწერალი და მკითხველი, დრამატურგი, რეჟისორი და მაყურებელი) ურთიერთზემოქმედებენ. სამეტყველო ურთიერთქმედების ადგილსა და დრო მეტად მნიშვნელოვანია. პრაგმატიკის ცნება ჩნდება სემიოტიკის ადრინდელ შრომებში, რომლებიც მიზნად ისახავს ნიშნობრივი სიტუაციის სტრუქტურის შესწავლას (ჩარლზ სანდერს პირსი (1839-1914); ჩარლზ უილიამ მორისი (1901-1979)).

პრაგმატიკა მიმართულია ნიშანსა და მის ინტერპრეტატორს შორის დამოკიდებულების კვლევისაკენ.

ლინგვოპრაგმატიკა მჭიდროდ უკავშირდება სოციოლინგვისტიკასა და ფსიქოლინგვისტიკას (განსაკუთრებით ამერიკულ მეცნიერებაში), ენის ფილოსოფიას, სამეტყველო აქტების თეორიას, ფუნქციურ სინტაქსს, ტექსტის ლინგვისტიკას, დისკურსის ანალიზს, ტექსტის თეორიას (პრაგმატიკასა და ტექსტის თეორია გაიგივებულია ზიგფრიდ ი. შმიდტის შრომებში), კონვერსაციულ ანალიზს, მეტყველების ეთნოგრაფიას, ბოლო დროს - კოგნიტურ მეცნიერებასაც, ხელოვნური ინტელექტის სფეროში შექმნილ გამოკვლევებს, მოღვაწეობის ზოგად თეორიას, კომუნიკაციის თეორიას. ფართო გაგებით ლინგვისტურ პრაგმატიკაში ჩართულია დეიქსისის, კონვერსაციული იმპლიკატურის, პრესუპოზიციის, სამეტყველო აქტების, კონვერსაციული სტრუქტურების პრობლემები (Levinson, 1983).

პრაგმატიკაში ორი მიმდინარეობა იჩენს თავს: ა) პირველი ორიენტირებულია ენობრივი ერთეულების პრაგმატიკული პოტენციალის სისტემურ გამოკვლევაზე; ბ)

მეორე მიმართულია ენობრივი ურთიერთობის პროცესში კომუნიკატორების ურთიერთქმედების შესწავლისკენ.

პირველი მიმდინარეობის წარმომადგენელთა ძალისხმევა მიმართულია სემანტიკასა და პრაგმატიკას შორის საზღვრის გავლების საკითხის გადაწყვეტისკენ, რასაც აშკარად მივყავართ ენობრივი მნიშვნელობებისაკენ. არის მცდელობა, სემანტიკის სფეროს მიაკუთვნონ კონტექსტისაგან დამოუკიდებელი ენობრივი ერთეულების მნიშვნელობები (პროპოზიცია/ გამონათქვამები ჭეშმარიტების პირობები - კონტექსტისაგან დამოუკიდებლად აღებულ მხარეს), ხოლო პრაგმატიკას - ენობრივი გამონათქვამების სამეტყველო ფუნქციები და მათში გამოხატული პროპოზიციების სიტუაციური განპირობებულობა.

ლინგვისტური პრაგმატიკის მეორე მიმდინარეობა გასული საუკუნის 70-იანი წლებიდან სამეტყველო აქტების თეორიასაც გადაკვეთს. გაიზარდა ინტერესი ემპირიული კვლევების - პოლ გ. გრაისის კონვერსაციული მაქსიმებისადმი. სემანტიკისა და პრაგმატიკის ურთიერთდამოკიდებულების შესასწავლად ტარდება უამრავი ახალი ცდა (დეიქსისის, პრესუპოზიციების და სხვა მასალაზე დაყრდნობით) (Грайс, 1985),

განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა ენობრივი ურთიერთობის წესებსა და კონვენციებს, კომუნიკანტების სამეტყველო სვლებს, ფრაზათა აგების საშუალების შერჩევას (გადასაცემი ინფორმაციის რაოდენობის, ხარისხისა და რელევანტობის მოთხოვნათა შესაბამისად, მისი გადაცემისთვის შესაფერისი საშუალების, თანამოსაუბრისადმი პატივისცემის, ზრდილობის დაცვის, საჭირო შემთხვევაში ირონიის, კომუნიკანტების როლების გათვალისწინების, თანამოსაუბრის ცოდნისა და მისი ინფორმაციული მოთხოვნილების შესაბამისად).

ლინგვისტური პრაგმატიკის გამოკვლევები და შრომები ინტერნაციონალური ხასიათისაა, მრავალასპექტიანია. არსებობს საერთაშორისო პრაგმატიკული ასოციაცია, რომელიც რეგულარულად ატარებს კონგრესებს. გამოდის ჟურნალები „Pragmatics“ და „Journal of pragmatics.“

თანამედროვე ფილოსოფიაში შემეცნების უმთავრეს ატრიბუტად ინტენცია ითვლება. როგორც ჯ. სერლი წერს, „ჩემი სუბიექტური მდგომარეობა მე დანარჩენ

სამყაროსთან მაკავშირებს და ამ კავშირის ზოგადი სახელი ინტენციაა“ (Серп, 1999: 4). ფილოსოფოსები ჯერაც ვერ თანხმდებიან ინტენციის ბუნებაზე.

ინტენციის ცნებამ ლინგვისტიკაში შეაღწია სამეტყველო აქტების თეორიის მემწეობით, რომელსაც ლინგვისტები წარმატებით იყენებდნენ სემანტიკური ანალიზისთვის, მაგრამ პერფომაციულობისა და ილოკაციური ძალისგან განსხვავებით, ინტენციის ცნება ჯერ კიდევ არ იყო საბოლოოდ ათვისებული, ან ვერ მიიღო საყოველთაოდ აღიარებული ლინგვისტური შინაარსი, რომელიც შეესაბამისობოდა მის ფართო ფილოსოფიურ გაგებას.

ამრიგად, გამონათქვამის აზრის არსებითი ნაწილი, რომელიც ავსებს მის პროპოზიციურ შინაარსს, წარმოადგენს მეტ-ნაკლებად რთულ ინტენციურ კომპლექსს, რომელიც თავისთავში მოიცავს ინფორმაციას მოსაუბრის შემეცნების ყოველგვარი ინტენციური მდგომარეობის შესახებ, პირდაპირ თუ ირიბად, ექსპლიციტურად ან იმპლიციტურად კოდირებულს მის ენობრივ სტრუქტურაში.

გამონათქვამის აზრის პროპოზიციური კომპონენტი ამთლიანებს ინფორმაციას სამყაროში არსებული რაიმე მდგომარეობის შესახებ, ინტენციური კომპონენტი კი მოსაუბრის ჭეშმარიტ ან სიმულირებულ ინტენციურ მდგომარეობაზე. ინტენციის შინაარსიანი ობიექტი შეიძლება იყოს არა მარტო მთელი პროპოზიციული გამონათქვამი ან მისი რომელიმე ნაწილი, არამედ კომუნიკაციური სიტუაციის ესა თუ ის ელემენტიც. მოსაუბრისთვის გამონათქვამის საფუძველზე გარკვეული ინტენციების მიწერა ამგვარი აღქმის აუცილებელი პირობაა.

არსებობს უამრავი ვერბალური და არავერბალური „მასალა,“ რომლების საფუძველზეც კომუნიკანტები ხსნიან ერთმანეთის ინტენციას. ესენია: აღქმა, ფიქრები, ნებელობა, ემოციური მდგომარეობა და ურთიერთობანი. ყველა ეს დაკვირვება ჯერაც არ არის სისტემატიზებული გამონათქვამის აზრის ინტენციური კომპონენტის შეცნობის თვალსაზრისით.

„ინტენციური ლექსიკონის“ ლინგვისტიკური შესწავლა დაიწყო გასული საუკუნის 70-იან წლებში. რუსეთში მან ინტენსიური ხასიათი მიიღო 80-იანი წლებიდან, როცა ენის ინსტიტუტში მუშაობა დაიწყო პრობლემურმა ჯგუფმა „ენის ლოგიკური ანალიზი“ ნ. დ. არუთინოვას ხელმძღვანელობით. ი. აპრესიანის, ნ.

არუთინოვას, მ. დმიტროვსკაიას, ა. ზალიზნიაკის, ი. კობზევას, ნ. ლაუფერის, ი. შატუნოვსკისა და სხვათა შრომებში გაანალიზებულია „ინტენციური ენის“ უმნიშვნელოვანესი ტერმინები: აზრის, ცოდნის, დარწმუნების, ნებისყოფის, სურვილის, ემოციური მდგომარეობის პრედიკატები.

ინტენცია მოიაზრება, როგორც ხარისხობრივად განსხვავებული რამდენიმე სიმრავლის ერთობა (სენსორულის, მენტალურის, ემოციურისა და ნებითის) (Арутюнова, 1999:411).

ეს ქვესიმრავლეები არაა მკაფიო, შესაძლოა ერთმანეთს კვეთდეს. ზოგჯერ ერთი ინტენციის შემადგენლობაში შედის შედარებით უბრალო ინტენციები. „ელემენტარული ინტენცია, რომლებიც შედის რთული ინტენციის შემადგენლობაში, სხვადასხვა ხარისხისაა, ამიტომ პროპოზიციური მითითების პრედიკატის მნიშვნელობა დანაწევრდება ასერტიულ და პრესუპოზიციურ ნაწილებად (მაგ. ზმნა „ეჭვის მიტანა“- ანალიზი (Кобозева, Лауфер, 1974).

პროპოზიციური მითითების პრედიკატის მნიშვნელობა ბუნებრივ ენებში არ არის ელემენტარული ისეთ მარტივ ზმნებთანაც კი, როგორებიცაა: „ფიქრობს“ და „სურს.“ არცერთი ასეთი მნიშვნელობა არაა უნივერსალური, რადგან მოცემულ ენასა და კულტურაში სხვა მნიშვნელობებთან მათი კავშირები უნიკალურია. ენაში უმარტივესი ინტენციის ნიმუშებია „სემანტიკური კვარკები“ (Апресян, 1995:478-482); კონკრეტული ენების „კვარკები“ ეროვნულ-სპეციფიკურია.

არსებობს უნივერსალური ინტენციების აღმნიშვნელი სიტყვები (ანუ ისეთი სიტყვები, რომლებსაც თითქმის ყველა ენაში ზუსტი ეკვივალენტი მოეპოვებათ) და იმ ინტენციის აღმნიშვნელი სიტყვები, რომლებიც დამახასიათებელია მოცემული ლინგოკულტურული ერთობისათვის და სხვა ენებში არ აქვთ ზუსტი ლექსიკური შესაბამისობანი (იხ მაგ. რუსული, „Таска“ და გერმანული „Angst“. ა. ვეჟბიჯაიას 1999 წლის შრომაში (Вежбицкая. 1999).

სპეციალისტები მიუთითებენ ასევე, რომ პროპოზიციურ მითითებათა პრედიკატები ატარებენ დამატებით ინფორმაციას მოსაუბრის ინტენციის შესახებ, რომელიც მიმართულია იმავე ინტენციური ობიექტისადმი; განსხვავებანი სხვადასხვა პროპოზიციური მითითების პრედიკატებისა და ერთი და იმავე

პროპოზიციულ მითითებათა პრედიკატის მნიშვნელობებს შორის ყოველთვის როდია დენოტატური, მათ შესაძლოა წმინდა კომუნიკაციურ-პრაგმატიკული ბუნებაც ჰქონდეს.

სამეტყველო აქტების თეორია გამონათქვამებს მიიჩნევს, როგორც ქმედებას. ყველა ადრინდელი ლოგიკურ-ფილოსოფიური მიმდინარეობისგან განსხვავებით, მოცემული თეორია ინტერესდება იმით, რა ქმედებას ასრულებს ან ცდილობს შეასრულოს მოსაუბრე, როცა იყენებს ამა თუ იმ გამოთქმას, რა მიზნების მიღწევას ცდილობს ამით. გარდა რეპრეზენტატივებისა (**მტკიცება, ცნობა, აღწერა და სხვა**), არსებობს კითხვები, ბრძანებები, ფიცი, მონანიება, მილოცვა, მადლიერება და სხვა სახის სამეტყველო ქმედებები, რომლებსაც სრულიად სხვა მიზნები (გამონათქვამის დამოკიდებულება მთქმელთან და ადრესატთან) აქვს.

სამეტყველო აქტების თეორიაში ერთიანი სამეტყველო აქტი სამსაფეხურიანი წარმონაქმნია. იგი მისი მიმდინარეობის პროცესში გამოყენებული ენობრივი საშუალებების მიმართ დამოკიდებულებაში გამოდის, როგორც **ლოკუციური აქტი**; სამეტყველო აქტი მის დამოკიდებულებაში მოსაუბრის მიერ მანიფესტირებულ მიზანთან და ამ მიზნის განხორციელების პირობებთან გამოდის **ილოკუციური აქტი**; იმ ზემოქმედებასთან დამოკიდებულებაში, რომელიც სამეტყველო აქტმა მოახდინა მსმენელზე, ის გამოდის როგორც **პერლოკუციური სამეტყველო აქტი** (Остин, 1986). როცა ოპოზიციური გაზეთის პირველ გვერდზე ჩვენ ვხედავთ მსხვილი შრიფტით ფურცლის მთელ სიგანეზე აკრეფილ გამონათქვამს „გავზარდოთ საპროტესტო ზემოქმედება ხელისუფლებაზე,“ ეს მიმართვაა პოტენციური მკითხველებისადმი, რომ შეცვალონ თავიანთი პოლიტიკა. მოკლედ, აღნიშნული გამოთქმა ილოკუციურია, რადგან მისი მიზანია წააქეზოს აუდიტორია.

თუ ის გვინდა გავანალიზოთ, როგორც პერლოკუციური აქტი, მაშინ ჩვენ უნდა გამოვიკვლიოთ, როგორი ზეგავლენა იქონია მან აუდიტორიაზე: მკითხველთა რომელმა ნაწილმა გადაწყვიტა, უფრო აქტიური მონაწილეობა მიეღო საპროტესტო აქტებში, ზოგმა კი, შესაძლოა სულაც ვერ გაიგო, რაზეა საუბარი.

სამეტყველო ქმედების სამმაგი სტრუქტურა შეესაბამება შეხედულებას, რომ გამონათქვამს სამი მხარე აქვს. იყენებს რა **ლოკუციური აქტის** დროს ენობრივ

ხერხებს, მოსაუბრე სძენს თავის ნათქვამს ლოკუციურ მნიშვნელობას. აკეთებს რა ილოკუციის აქტის დროს განსაზღვრულ პირობებში საუბრის მიზნის მანიფესტირებას, მოსაუბრე გამოთქვამს მიზანს, მოსაუბრე გამონათქვამს აძლევს განსაზღვრულ ილოკუციურ ძალას. იწვევს რა ამა თუ იმ ცვლილებებს ადრესატის შეგნება პერლოკუციური აქტის დროს, ავტორი გამონათქვამის საშუალებით აღწევს გარკვეულ პერლოკუციურ ეფექტს.

ახასიათებდა რა შესაძლო გამონათქვამის ადრესატების მრავალფეროვნებას, მ. ბახტინი წერდა, რომ „ადრესატი შეიძლება იყოს საყოფაცხოვრებო დიალოგის უშუალო მონაწილე თანამოსაუბრე, შეიძლება იყოს დიფერენცირებული პუბლიკა, ხალხი, თანამედროვენი, თანამოაზრენი, მოწინააღმდეგენი და მტრები, ხელქვეითები, ხელმძღვანელები, დაბალი ფენა, მაღალი ფენა, ახლობლები, უცხონი და ა. შ. ის შეიძლება სრულიად განუსაზღვრელი დაუკონკრეტებელი და სხვა. ყველა ეს სახეობა და კონცეფცია ადრესატისა განისაზღვრება ადამიანის მოღვაწეობის და ყოფაცხოვრების იმ სფეროთი, რომლებისთვისაცაა განსაზღვრული მოცემული გამონათქვამები“ (Бахтин, 1979:275).

მეცნიერი შემდგომ მიუთითებს, რომ „ადრესანტის მიერ ენობრივი საშუალებების ამორჩევა გამონათქვამის წარმოშობისას ექცევა ადრესატის მცირე თუ ძლიერი ზეგავლენის ქვეშ“ (Бахтин, 1979: 280).

ამრიგად, სამეტყველო აქტის დაგეგმვის და რეალიზაციის დროს ადრესანტმა უნდა გაითვალისწინოს ადრესატის უამრავი სხვადასხვაგვარი მახასიათებელი. ზოგიერთი რამ საერთოა ყველანაირი სამეტყველო აქტისათვის: მაგალითად, ადრესატის სმენა და მეტყველება; იმ ენის ცოდნა, რომლის გამოყენებაცაა გათვალისწინებული; ადრესატის კულტურის და განათლების დონე, რომ გაიგოს მისი მისამართით ნათქვამი აზრი. სხვა მახასიათებლები შეიძლება იყოს სპეციფიკური ამა თუ იმ სამეტყველო აქტისათვის. ასე, მაგალითად, თუ კი ვგეგმავთ ადრესატის ამა თუ იმ ქმედების წაქეზებას, უნდა გავითვალისწინოთ მისი სოციალური სტატუსი. როცა ადრესატის სტატუსი ადრესანტის სტატუსზე უფრო მაღალია, უკანასკნელს შეუძლია სთხოვოს ან მოსთხოვოს, რომ ადრესატმა

შეასრულოს ქმედება, მაგრამ არ შეუძლია გასცეს ბრძანება ან დაავალოს, რომ მან ეს გააკეთოს.

ადრესატის სტატუსი და კომუნიკაციური აქტის მონაწილეთა ურთიერთობების სიახლოვე არეგულირებს ზრდილობას, რომელიც ვლინდება მიმართვის ფორმის არჩევანში, აზრის ჩამოყალიბების კატეგორიულობის ხარისხში, ხმის ტონში, ზრდილობის სპეციალური მარკერების გამოყენებაში. არგუმენტაციის სამეტყველო აქტისათვის მნიშვნელოვანია, თუ რა ფასეულობებს აღიარებს ადრესატი, რადგანაც ყველა არგუმენტაცია ეყრდნობა ფასეულობებს. ლოგიკურად უნაკლო არგუმენტიც კი განწირულია წარუმატებლობისათვის, თუ კი მისი ამოსავალი წერტილი ადრესატისთვის მიუღებელი პრინციპები და იდეალებია.

გამონათქვამების მიზნის შესაბამისად ადამიანები ხშირად ამჯობინებენ გამოხატონ საკუთარი სურვილები და აზრები არაპირდაპირ ანუ ირიბად. ირიბულობა აუცილებელი საშუალებაა ურთიერთობების დასამყარებლად, შესანარჩუნებლად, დისტანციის შესაქმნელად და ა. შ. ირიბობის პრაგმატიკული ეფექტიც სწორედ ესაა. ჯერ ერთი, იგი გამონათქვამის ავტორს აძლევს საშუალებას, საჭიროების შემთხვევაში თქვას, რომ მას არ ჰქონდა მხედველობაში ნათქვამის პირდაპირი მნიშვნელობა. მეორეც, იგი ამაღლებს საკომუნიკაციო აქტის ეტიკეტურობას, რამეთუ ზრდილობის ერთ-ერთი მთავარი პრინციპი ისაა, რომ ადრესატს მიეცეს უფრო მეტი საშუალება თავისუფალი რეაგირებისა.

II.2.1. წარმატებული კომუნიკაციის პრინციპები (პოსტულატები, მაქსიმები)

კომუნიკაციური აქტის ანალიზისთვის არსებითად გამოიყენება იგივე კატეგორიები, რომლებიც აუცილებელია ნებისმიერი ქმედების დახასიათების დროს: სუბიექტი, მიზანი, საშუალება, ინსტრუმენტი, ხერხი, რეზულტატი, პირობები, წარმატებულობა და ა. შ. სამეტყველო აქტის სუბიექტი (მოსაუბრე ან დამწერი) ქმნის გამონათქვამს, რომელიც, როგორც წესი, გათვლილია ადრესატის მიერ მის აღქმაზე. გამონათქვამი ერთდროულად გვევლინება სამეტყველო აქტის პროდუქტადაც და გარკვეული მიზნის მიღწევის ინსტრუმენტადაც. იმ გარემოების მიხედვით, რომელშიც სრულდება სამეტყველო აქტი, მან შეიძლება მიაღწიოს წარმატებას, ის

როგორც მინიმუმი, უნდა იყოს მართებული, წინააღმდეგ შემთხვევაში მოსაუბრეს კომუნიკაციური წარუმატებლობა ელის.

მოთხოვნებს, რომელთა დაცვა აუცილებელია სამეტყველო აქტის მართებულობისთვის, ეწოდება სამეტყველო აქტის წარმატებულობის პირობები. კომუნიკაციური წარუმატებლობის პირველი კლასიფიკაცია სამეტყველო აქტების თეორიის ჩარჩოში მოგვცა ჯ. ოსტინმა (Остин, 1986).

აქტის მართებულად ჩასათვლელად, სულ ცოტა, საჭიროა, რომ მის ადრესანტის მიერ შეთავაზებული ქმედებების კურსი ადრესატისთვის შესრულებადი იყოს და ეს შედიოდეს მის ინტერესში. თუ ჟურნალი გათვლილია ნაკლებად შემოსავლიან მკითხველთათვის, მაშინ საეჭვოა ეს ორი პირობა შესრულდეს. თუნდაც ყველა იმ პირობის დაცვის შემთხვევაში, რომლებიც უზრუნველყოფენ სამეტყველო აქტის მართებულობას, მისი რეზულტატი შეიძლება შეესაბამებოდეს ან არა მოსაუბრის მიერ დასახულ მიზანს. ფსიქოლოგის რჩევის რეზულტატი შეიძლება იყოს ან ადრესატის გადაწყვეტილება მისდიოს რჩევას, ან სპეციალისტის აზრის იგნორირება. რეკომენდაციებზე უარის თქმა შეიძლება იყო მოტივირებული ან არამოტივირებული. გააანალიზა რა კომუნიკაციური აქტის წარმატებულობის პირობები, სამეტყველო თეორიის აქტებით დადგინდა, რომ მრავალი პირობა დაკავშირებულია ადრესატთან, ამიტომაც არაა გასაკვირი, რომ ადრესატს ლინგვისტური პრაგმატიკა დიდ ყურადღებას აქცევს. თუკი საკომუნიკაციო აქტის მიზანს ის განსაზღვრავს, მისი მართებულობა ე. ი. წარუმატებლობაც ბევრადაა დამოკიდებული ადრესატზე.

სამეტყველო აქტის თეორიის გარდა, ლინგვისტური პრაგმატიკის კონცეპტუალურ აპარატში შედის კომუნიკაციური ურთიერთქმედებების პრინციპები, აგრეთვე წესები, რომლებიც უზრუნველყოფენ მათ დაცვას. უწინარეს ყოვლისა, როგორც ყველა მიზანშეწონილი ქმედება, კომუნიკაციური მოღვაწეობაც ექვემდებარება რაციონალურობის პრინციპს, ან ძალისხმევის დაზოგვის პრინციპს, რომ რაღაც მიზნის მიღწევის სურვილის შემთხვევაში, ადამიანი ირჩევს ისეთ ქმედებებს, რომლებიც მისცემს საშუალებას მიაღწიოს მიზანს ჩქარა და რესურსებისა და ძალისხმევის მინიმალური დახარჯვით.

მიზანმიმართული კომუნიკაციის საფუძველი, უმნიშვნელოვანესი პრინციპია საკომუნიკაციო თანამშრომლობა, რომელიც ჩამოაყალიბა ამერიკელმა ლოგიკოსმა პოლ გრაისმა თავის ნაშრომში „ლოგიკა და სამეტყველო ურთიერთობა.“ ის გვამცნობს: „საუბარში შენი წვლილი იმგვარად შეიტანე, როგორც ამას ითხოვს მიზანი ან საუბრის მიმართულება, რომელშიც შენ მონაწილეობ“ (Граїс, 1985), თუმცა ეს პრინციპი ჩამოყალიბებული იყო საუბრისთვის, ანუ ზეპირი ურთიერთობისთვის კონკრეტულ ადრესატსა და ადრესანტს შორის. ის ადვილად შეიძლება გავრცელდეს მასობრივი კომუნიკაციის შემთხვევაშიც, ამიტომ აქ მოქმედებს თანამშრომლობის პრინციპი და მისი მხარდამჭერი წესები, რომლებსაც გრაისი **მაქსიმებს** უწოდებს. ეს ნიშნავს, ადრესანტმა აცნობოს არც მეტი და არც ნაკლები ინფორმაცია, ვიდრე ეს საჭიროა კომუნიკაციის მოცემულ სტადიაზე. ინფორმაციის **ხარისხის მაქსიმები** (აცნობე მხოლოდ ის, რასაც ჭეშმარიტებად თვლი და რის დასადასტურებლადაც გაგაჩნია საკმარისი მტკიცებულება); **ურთიერთობის მაქსიმა** (ინფორმაცია უნდა იყოს რელევანტური); **ხერხის მაქსიმები** (გამონათქვამი უნდა იყოს მკაფიო, არაორაზროვანი, მოკლე და თანამიმდევრული) (Граїс, 1985),

აუდიტორია მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებისგან ელის ამ წესების დაცვას, მათი დემონსტრაციული დარღვევები წარმოშობს იმპლიკატურებს, ვარაუდს ინფორმაციისას, რომელიც არ გამოთქმულა ნათლად.

სამეტყველო აქტების კვლევის აქტუალურ ამოცანად შეიძლება ჩაითვალოს შესაბამისობა განზრახვასა და მისი გამოხატვის საშუალებებს შორის, რომლებიც მიღებულია ამ სოციუმში.

კომუნიკაციური სიტუაცია დიდ გავლენას ახდენს გამონათქვამის პრაგმატიკულ და ლინგვისტურ დახასიათებაზე. როცა წარმატებულობის პირობები ბლოკირებულია, გამონათქვამი ასრულებს სხვა ირიბ კომუნიკაციურ ფუნქციას, განსაზღვრულს აქტუალური სიტუაციით.

როგორც ვ. დემიანკოვი აღნიშნავს, „სამეტყველო აქტების თეორიის განვითარებამ მიაღწია ისეთ საფეხურს, როდესაც მისი ეგიდით შეიძლება გამოიყოს ორი დამოუკიდებელი დისციპლინა: 1) საკუთრივ სამეტყველო აქტების თეორია - სამეტყველო აქტების ანალიზი და კლასიფიკაცია სამეტყველო ხერხებისაგან

დამოუკიდებლად; 2) სამეტყველო აქტების ანალიზი, ანუ მეტყველების ლინგვისტური ანალიზი - სამეტყველო აქტებისა და მეტყველების ერთეულთა კავშირების დადგენა“ (Демьянков, 1986: 224-225).

მოკლედ, სამეტყველო აქტების თეორია წარმოადგენს თეორიული ბაზას სამეტყველო ქცევის სტრატეგიისა და ტაქტიკის კვლევისათვის.

სამეტყველო აქტის ილოკუციური შინაარსი და გამონათქვამის ფორმა ერთმანეთს შეესაბამება მხოლოდ პირდაპირ სამეტყველო აქტებში, ირიბ სამეტყველო აქტებში ეს ასე არ არის, რადგან ისინი პრაგმატიკული დანიშნულებისაა.

სწრაფვა, მიიღოს დადებითი შედეგი, კომუნიკაცია იყოს წარმატებული, მოსაუბრეს ავალდებულებს დაგეგმოს კომუნიკაცია, რაც ამავდროულად წარმოადგენს თანამოსაუბრის სტრატეგიას. ასევე რეჟისორიც ესწრაფვის სპექტაკლის წარმატებულობას, სრულყოფილად მიიტანოს მაყურებლამდე საკუთარი ჩანაფიქრი, რისთვისაც მას სჭირდება სტრატეგიების კარგად შერჩევა.

სიტყვა **სტრატეგია**ს რამდენიმე **განმარტება** აქვს. ის არის 1. საზოგადოებრივი, პოლიტიკური ბრძოლის მართვის ხელოვნება; 2. ომის წარმოების ხელოვნება; 3. პოლიტიკურმა მეცნიერებამ ტერმინი სამხედრო მეცნიერებებიდან შემოიტანა. რაც შეეხება **ტაქტიკას**, ის არის ბრძოლის მომზადებისა და წარმოების თეორია და პრაქტიკა; ბრძოლის წარმოების წესები თუ ხერხები; 2. საზოგადოებრივი და პოლიტიკური ბრძოლის ხერხები; 3. გადატ. რაიმე მიზნის მისაღწევად გამოყენებული ხერხები (ჭაბაშვილი, 1989).

უმეტეს შემთხვევაში საკომუნიკაციო სტრატეგია უკავშირდება მოტივებს, ინტენციას, მოსაუბრის გარკვეულ ზოგად (მაკრო) მიზნებს. ეს მთავარი ამოცანა მიიღწევა სამეტყველო-კომუნიკაციური ტაქტიკის დახმარებით, რომელიც სტრატეგიის განხორციელებისათვის აერთიანებს ერთ ან რამდენიმე მოქმედებას. რეალურ ურთიერთობათა სიტუაციას ახასიათებს ის ფაქტი, რომ კომუნიკაციის მიზანი მიიღწევა რამდენიმე საკომუნიკაციო ეტაპის განხორციელების პროცესში, რომელიც შეესაბამება ცნება - ტაქტიკას.

II.3. სამეტყველო აქტები სასცენო ხელოვნებაში

§1. პირდაპირი სამეტყველო აქტები

სამეტყველო აქტი, როგორც აღვნიშნეთ, ორგვარია: პირდაპირი და ირიბი. პირდაპირ სამეტყველო აქტებში მოსაუბრის ილოკუციური მიზანი უშუალოდ მანიფესტირებულია ილოკუციური მაჩვენებლებით, ირიბში კი - არა. ასეთი ტიპის ზმნებს ეწოდება „პერფორმატივები.“

განსახილველ მასალაში პირდაპირი აქტი მრავლადაა:

კრონტი-ახლავე წახვალ შინ! („ანტიგონე“).

გრუმე-სიმონ ჩაჩავას გარდა არავის გავყვები! („კავკასიური ცარცის წრე“).

ლუბა- ჩემი ძმა სად არის? („ალუბლის ბაღი“).

მეტად საინტერესოა მომდევნო მაგალითი: პიესა „რიჩარდ მესამეში“ გვაქვს: *მათი დახოცვის თანახმა ხარ? თუ არა, მითხარ!* (შექსპირი, 1953: 156).

სპექტაკლში ეს ტექსტი შემდეგნაირად ტრანსფორმირდება: *-რა, პირდაპირ გითხრა? მაგ ნაბიჭვრების სიკვდილი მწადაია, ახლავე დაუყოვნებლივ!*

პიესაში მეფე ავალდებულებს, ოღონდ არა ბრძანებითი წინადადებით, არამედ კითხვითით. სპექტაკლში გაჭრილად, პირდაპირ ეუბნება სათქმელს, აძლევს დირექტივს.

ამავე სპექტაკლში ტირან გლოსტერს ასე მიმართავს ქვრივი: *შენ დაუბნელე მზე, შენ სისხლისმწოველო!*

აქ გამოიხატება ქვრივის ვალდებულება, ამხილოს ქმრის მკვლელი.

პირდაპირი სამეტყველო აქტის გამოყენებაც განისაზღვრება კონტექსტით. თუ ირიბი სამეტყველო აქტების გამოყენების მთავარი მოტივი არის ზრდილობა, მოსაუბრის ტაქტი, პირდაპირ აქტში მოსაუბრე თავს ვალდებულად მიიჩნევს, დაუფარავად, ყოველგვარი ქვეტექსტის გარეშე დაარქვას მოვლენებს სახელი, ამხილოს დამნაშავე, აშკარად წარმოაჩინოს თავისი განზრახვა. ანალოგიურ სამეტყველო აქტებს ვხვდებით „კავკასიურ ცარცის წრეში,“ როცა გრუმე ამხელს აზდაკს, რომ მან საქმის განხილვისას აბაშვილის ქვრივისგან ქრთამი აიღო, რომ უსამართლობის მიზეზიც თვითონ არის და აღმასრულებელიც. ამას არც მოსამართლე უარყოფს.

პირდაპირი აქტები ძირითადად მაშინ გამოიყენება, როცა მოსაუბრეს არ უჭირს უთხრას სხვას სათქმელი პირდაპირ (იქნება ეს მეგობარი თუ ასაკით /უმცროსი და ა.შ.). ზოგჯერ ასე თქმის ვალდებულებაც არსებობს. ამგვარი აქტების გამოყენების მეტად საინტერესო შემთხვევა გვაქვს ა. ჩეხოვის „ალუბლის ბაღში“, სადაც გაღარიბებული ლიუბოვ ანდრეევნა ყოფილ მოახლეს, გამდიდრებულ ლოპახინს მოუწოდებს ცოლად შეირთოს მისი გერი- ვარია, რომელიც კარგი გოგოა, მთელი დღე მუშაობს და, რაც მთავარია, ლოპახინი უყვარს.

ლიუბოვ ანდრეევნა- ცოლი უნდა შეირთოთ, ჩემო მეგობარო.

ლოპახინი- ჰოო... ეგ მართალია.

ლიუბოვ ანდრეევნა- აი, თუნდაც ჩვენი ვარია, კარგი გოგოა!

ლოპახინი - დიახ!

ლიუბოვ ანდრეევნა - ძალიან უბრალო ვინმე მყავს, მთელი დღე მუშაობს და, რაც მთავარია, თქვენ უყვარხართ!

ლოპახინი- მერმე რა უშავს? მე უარზე არა ვარ. კარგი გოგოა (ჩეხოვი, 1962: 375).

აღნიშნულ სამეტყველო სიტუაციაში ლიუბოვ ანდრეევნა არ ცდილობს, დელიკატური სათქმელი შეფარვით, ირიბი სამეტყველო აქტით გადმოსცეს, რადგან მიიჩნევს, რომ ლოპახინი, მიუხედავად იმისა, რომ მდიდარია, წოდებით მასზე დაბლა დგას.

სასცენო დისკურსში საგანგებო ყურადღება ექცევა ირიბ სამეტყველო აქტებს, რადგან ისინი საგანგებო მიზნებს ემსახურება.

§2. ირიბი სამეტყველო აქტები

გამონათქვამის ილოკუციური ძალის ანალიზი ცხადყოფს, რომ ერთი და იმავე სამეტყველო აქტის რეალიზება შესაძლებელია სხვადასხვა წინადადების საშუალებით, ერთი სამეტყველო აქტის გამოხატვა სხვა სამეტყველო აქტების მეშვეობით.

თხოვნის, მოთხოვნის, მუქარის და სხვათა მნიშვნელობით კითხვითი წინადადებებიც გამოიყენება. ამ წინადადებების გამოყენების ტიპური ხერხების ანალიზი ხელს უწყობს სამეტყველო აქტების თეორიის, პრაგმატიკის საკითხების

გარკვევას. ფორმით სიმეტრიული და არსით კითხვითი კონსტრუქციების საპირისპიროა თხრობითი და ბრძანებითი ფორმის კონსტრუქციები, რომლებიც აზრობრივად კითხვას შეიცავენ. ანალიზის სირთულე უპირველესად ისაა, რომ მათი კითხვითი არსი მხოლოდ განსაზღვრულ სამეტყველო სიტუაციაში ვლინდება. მხოლოდ კომუნიკანტთა შორის დამოკიდებულების (ხშირად საკმაოდ რთული) ცოდნა და ურთიერთობისას შექმნილი სიტუაციის ყველა ნიუანსის გათვალისწინება საშუალებას იძლევა, სწორად გავიგოთ არაკითხვით კონსტრუქციაში იმპლიციტურად მოთავსებული შეკითხვა.

ილოკუციური აქტის ძირითად ნიშნად ითვლება მისი ინტენცია- მხოლოდ ის ილოკუციური მიზანი, რომელიც ადრესანტის ჩანაფიქრის შესაბამისად უნდა გამოიწიოს ადრესატმა.

მოდალობის, ანუ რაგვარობის მიხედვით განასხვავებენ წინადადების სამ ტიპს: **თხრობითს, კითხვითსა და ბრძანებითს.** „თითოეულ მათგანს შეიძლება ახლდეს ესა თუ ის ემოციური იერი ან გამოხატავს საკუთრივ მთქმელის ძლიერ გრძნობას. ამის მიხედვით გამოიყოფა ძახილისა და კითხვა-ძახილის წინადადებანი. თითოეულ ტიპში კიდევ რამდენიმე სახეობაა: ბრძანებითი წინადადება შეიძლება გამოხატავდეს არა მარტო საკუთრივ ბრძანებას, არამედ თხოვნას, რჩევას, გაფრთხილებას, მოწვევას“ (კვაჭაძე, 1966:24).

სათქმელის გამოსახატავად რომელი მოდალობის წინადადებას ავირჩევთ, ეს ჩვენზეა დამოკიდებული, მაგრამ მათ შორის განსხვავებას თვალნათლივ დავინახავთ, თუ შევცვლით რაგვარობას, ან რაიმე ნიუანსს, მოკლედ, ერთი და იგივე სათქმელი სრულიად სხვადასხვაგვარად გადმოიცემა.

უარყოფა შეიძლება გამოიხატოს წართქმითი ფორმითაც: უკუთქმითი თხრობითი წინადადებების ნაცვლად სტილისტიკური დანიშნულებით გამოიყენება ძახილის წინადადებები, რათა უფრო ემოციურად და ექსპრესიულად გადმოიცეს უარყოფა.

ჯ. სერლის კლასიფიკაციის მიხედვით, ილოკუციური აქტები იყოფა: ა) **ასერტივებად (რეპრეზენტატივები)**, რომლებიც გვაცნობენ საქმის ვითარებას და გვთავაზობენ რეალურ შეფასებას;

ბ) დირექტივებად, რომლებიც უბიძგებს ადრესატებს გარკვეული მოქმედებისაკენ, მთქმელის მიერ მოთხოვნილი პოტენციური ქმედება შეიძლება გამოიხატოს თხოვნის, რჩევის, ნებართვის, გაფრთხილების, მოთხოვნის, ინსტრუქციის, ბრძანების ფორმით;

გ) ექსპრესივები, რომლის აქტუალიზების დროსაც მთქმელი უჩვენებს საკუთარ დამოკიდებულებას მანამდე განხორციელებული ქმედების მიმართ ან თავის ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას (ეს გამოიხატება მადლობის, მადლიერების, ჩვილის, ბოდიშის, სინანულის, მილოცვის, პატიების, თხოვნის, მისალმების, დაფიცების გამომხატველი აქტების სახით);

დ) კომისივები, რომლებშიც მთქმელი ვალდებულებას იღებს, იმოქმედოს, რაც შეიძლება გამოიხატოს, როგორც შეთავაზება, დაპირება, ფიცის დადება;

ე) დეკლარატივები, რომლის პროპოზიცია მოიცავს ისეთი სახის დეკლარაციას, როგორცაა ადამიანის დამნაშავედ ცნობა ან საქორწინო სახლში ცოლ-ქმრად გამოცხადება, ან ბავშვის მონათვლის დეკლარირება (Серль, 1986:185).

ჩვენი მიზანია სასცენო დისკურსის ილოკუციური აქტების (ანუ მტკიცებითი, შეკითხვითი, ბრძანებითი, აღწერილობითი, განმარტებითი, მილოცვითი, მობოდიშება, მადლიერების გამომხატველი სამეტყველო მოქმედებების) სტრუქტურის ანალიზი და კლასიფიკაცია.

სასცენო დისკურსში ხშირად გვხვდება განსხვავებული რაგვარობის წინადადება განსხვავებული ფუნქციით:

სპექტაკლ რიჩარდ III-ში ხშირია მოდალობის ცვლა. მაგ:

-მოთმინება შემოიკრიბე

- მეტი რა გზა მაქვს, არ ვითმინო?!

პიესაში რიჩარდი გასცემს დირექტივს, ძმას მოთმინებისკენ მოუწოდებს. ეს უკანასკნელი კი რიტორიკული შეკითხვით პასუხობს, თავის უძღურებას ადასტურებს. სპექტაკლში ვალდებულებითი კილოა გამოყენებული.

-უნდა მოითმინო !

-უნდა მოვითმინო! მეტი რა გზა მაქვს.

ეს ერთგვარი კომისივია, რომლებშიც მთქმელი ვალდებულებას იღებს, იმოქმედოს, რაც შეიძლება გამოიხატოს, როგორც შეთავაზებით, **დაპირებით, ფიცის დადებით**. ამ დიალოგიდან ჩანს ერთი ძმის მენტორული ტონი, ძლევამოსილება და მეორის იძულებითი მდგომარეობა.

თხრობით კილოს ხშირად ცვლის ბრძანებითი: პიესაში გვაქვს- *უბრალოთ ჯავრის ამომყრელი მართლაც ღმერთია* (შექსპირი, 1953:41).

სპექტაკლში გვაქვს- *სამართლიანი ღმერთი უდანაშაულოთა სისხლს არავის შეარჩენს!*

ეს ფრაზები შესაძლებელია გავიგოთ ასერტივებად (რეპრეზენტატივები), ისინი გვამცნობენ საქმის ვითარებას და გვთავაზობენ ჭეშმარიტების შემცველ შეფასებას.

სასცენო დისკურსში თხრობით წინადადებას ხშირად ცვლის კითხვა-მახილისა:

პიესა „**რიჩარდ მესამეში**“ გვაქვს: *გადაავიწყდა ასე უეცრად პრინცი ედვარდ, ვაჟკაცი ქმარი* (შექსპირი, 1953: 41).

სპექტაკლში - ნუთუ დაავიწყდა თავისი ჭაბუკი ქმარი?!

ჩვენი აზრით, ეს არის ექსპრესივი, რომლის მიზანიცაა გადმოგვცეს პერსონაჟის დამოკიდებულება ქმრის სიკვდილის მიმართ.

თხრობითი წინადადება ვერ იგუა სასცენო დისკურსმა მომდევნო მაგალითის მიხედვითაც:

პიესა- *ბლუჯა-ბლუჯად ვგლეჯდი მიწიდან მის ამაყ მოცილეთ* (შექსპირი, 1953: 38)

სპექტაკლი- მე არ ვიყავი, მეფის მეტოქეები რომ ამოვძირკვე დედაბუდიანად? (ანუ მე ამოვძირკვე, გავანადგურე მეფის მეტოქეები).

ეს ერთგვარი **დეკლარატივია**, რომლის პროპოზიცია მოიცავს ისეთი სახის დეკლარაციას, როგორიცაა **მეფის მხარდაჭერა და მისი მეტოქეების ამოძირკვა**.

თხრობით წინადადებას ხშირად ცვლის მახილისა, მოვიყვანთ მაგალითს „კავკასიური ცარცის წრიდან:“

მხდალი ძმა იძულებული გახდა თავშესაფარი მიეცა მისთვის (ბრეჰტი, 1986: 148).

ძმამ მშიშარამ შეიკედლა, სხვა რა გზა ჰქონდა!

სიტყვები „მხდალი“ შეიცვალა „მშიშარათი“, ხოლო „იძულებული“- „სხვა რა გზა ჰქონდა“. რეჟისორმა თითქოს ამ ცვლილებით გაამძაფრა ტექსტი, ფრაზა „სხვა რა გზა ჰქონდა“ მსახიობის მიერ დამცინავად წარმოითქმება და უფრო მეტად გამოხატავს ირონიას. პიესის ტექსტში პირდაპირი აქტი გვაქვს. ავტორი თითქოს თანაუგრძნობს მხდალ ძმას, რომელიც „იძულებული“ გახდა. სპექტაკლში კი აშკარად გამოხატული ირონიაა, რომელიც ფრაზის- „სხვა რა გზა ჰქონდათი“ გამოიხატა და მსახიობის ოსტატობის საშუალებით - მისი ჟესტის მიმიკით და ტექსტის ირიბულობით გადმოიცა.

იმავე სპექტაკლის მომდევნო მაგალითში რამდენიმე ტაქტიკა ქმნის სამეტყველო სტრატეგიას: მიმართვა უშუალოდ მიემართება კრიტიკის ადრესატს, III პირი შეცვლილია II-თი, გამოყენებულია აკრძალვითი, ბრძანებითის ფორმა, სათქმელი შემოკლებული, და ამასთან, გამძაფრებულია:

- *ჩემს ძმას ბაასში კინკლაობა ჩვეულებად სჭირს* (შექსპირი, 1953: 106).

- *ნუ ხარ ასეთი ენამწარე!*

პიესაში რეპრეზენტატივი გვაქვს, სპექტაკლში - დირექტივი.

სხვადასხვა სტრატეგიაა გამოყენებული მომდევნო მაგალითში სპექტაკლში „ანტიგონე“.

ჩაფარი-იფიქრებდით, პატარა მხეციაო. დიურანმაც ასე თქვა, ნამდვილად ნადირიაო. ხომ არ გაგიჟდი-მეთქი, რა ნადირი, რის ნადირი, გოგოა-მეთქი. განა ნადირს შეუძლია ასეთი რამის გაკეთება? (ანუი, 1972: 39).

სპექტაკლში -*აი, ხომ გითხარით, ხომ გითხარით, ნადირივით იქცეოდა, ნადირივით, მე მისკენ გავეცანე და ზედაც არ შემოუხედავს, ქაჯი გეგონებოდათ!*

მტკიცებითი ფორმით, შედარებების საშუალებით, სათქმელის შემოკლებით რეჟისორი ქმნის სამეტყველო ტაქტიკას, ისე, რომ სხვის ნათქვამს კი არ იმოწმებს, არამედ, საკუთარი თვალთ ნანახს გადმოსცემს მეტი დამაჯერებლობისთვის,

რადგანაც საკუთარი თვალით დანახული მეტად სარწმუნოა. რეჟისორი ამ საშუალებით მეტად დამაჯერებელს ხდის პერსონაჟს მაცურებლის წინაშე.

პიესა „რიჩარდ მესამეში“ თხოვნაა, რჩევაა, ხოლო სასცენო დისკურსში - გაფრთხილებაა:

-ყურს ნუ დაუგდებთ მის ლაპარაკს, მეტყველი არის და გულს სიტყვებით მოგიღობთ (შექსპირი, 1953: 51).

სპექტაკლში *-გახსოვდეთ, კლარენსს ლაყბობა უყვარს და თავი არ შეგაბრალოთ!*

გარდა ზემოთ აღნიშნული ცვლილებისა, სპექტაკლში ტექსტი გამმაფრებულია და მასში აგრესია და უარყოფითი განწყობაა გამოხატული - პიესაში არის: „*კლარენს ტკბილად მეტყველი არის,*“ სპექტაკლში - „*კლარენსს ლაყბობა უყვარს.*“

ზოგჯერ სასცენო დისკურსში აშკარაა კატეგორიულობა:

პიესაში *-შენ კი არარა არ გეკუთვნის ჯოჯობეთს გარდა* (შექსპირი, 1953: 20).

სპექტაკლში *-ჯოჯობეთში უნდა კვნესოდე!*

იგივე ხდება „კავკასიურ ცარცი წრეში:“ - *მაგრამ მე რომ არ შემიძლია სხვა კაცს გავეყვე ცოლად, მე სიმონ ჩაჩავას უნდა დაველოდო* (ბრეჰტი, 1986: 151).

სპექტაკლში *-მე სიმონ ჩაჩავას გარდა არავის გავყვები!*

ასეთივე მაგალითი გვაქვს „ანტიგონეშიც“ -*კრეონტი- მაშ, მომისმინე, ახლავე შენს ოთახში დაბრუნდი* (ანუი, 1972: 39).

სპექტაკლში *-ახლავე წახვალ შინ!*

რამდენიმე სტრატეგიაა გამოყენებული „კავკასიური ცარცის წრის“ მომდევნო მაგალითშიც:

-პიესია: ...ამას რომ ბავშვი ჰყოლია, შენ კრინტიც არ დაგიძრავს.

- მერე და განა სულერთი არ არის? მაგის მდგომარეობაში მყოფი კაცისთვის მაგას რა მნიშვნელობა აქვს? (ბრეჰტი, 1986: 152).

სპექტაკლში *-ამას რომ ბავშვი ყოლია, რატომ არ მითხარი?*

-ნეტაი, ერთი შენ, მომაკვდავისთვის ამას რა მნიშვნელობა აქვს!

უკანსკნელ მაგალითში თხრობითი კილოს ფორმას ცვლის ნატვრითი კილო.

„რიჩარდ მესამეში“ მეტად საინტერესო ირიბი აქტი გვაქვს შემდეგ მაგალითში:

პიესაში *-შენს წინააღმდეგ ჩემი ლოცვა მედგრად იბრძოლებს* (შექსპირი, 1953: 178).

სპექტაკლში *-ამერიდან შენი მტრებისთვის ვილოცებ.*

პიესაში პირდაპირი სამეტყველო აქტია- დაპირება, რომ დედოფალი ილოცებს გლოსტერი წინააღმდეგ ხოლო სპექტაკლში რეჟისორს მცირე ცვლილებით შემოჰყავს დამხმარე პირი, მტერი, რომელიც ლოცვის დახმარებით თვითონ გაუმკლავდება რიჩარდს.

იმავე პიესაში: *-შენი ქმარი მე არ მომიკლავს!*

-მაშ, ცოცხალი ყოფილა? (შექსპირი, 1953: 15)

სპექტაკლში გვაქვს:

-იქნებ მე არ დამიხოცია?

-იქნებ არც არიან დახოცილები!

კითხვითი წინადადებებით დედოფალი თითქოს დაეჭვებას გამოხატავს, სინამდვილეში კი მისი დაეჭვება მოჩვენებითია და ირონიას, დაცინვას გამოხატავს ამით ის ამხელს მკვლელის თვალთმაქცობას.

„*იქნებ*“-ამ სიტყვით მკვლელი თავს იძვრენს და თითქოს სურს დააეჭვოს დაზარალებული, რომ მას არ მოუკლავს მისთვის ახლობელი ადამიანები. დიალოგში მონაწილე ორივე პირი სათქმელს ირიბი სამეტყველო აქტებით გადმოგვცემს, რაც დისკურსს უფრო დასამახსოვრებელს და შთამბეჭდავს ხდის.

ასევე პიესაში მრავლად გვაქვს თხრობითი წინადადებები, რომლებიც სპექტაკლში კითხვით წინადადებებად არის გადაკეთებული, რაც რობერტ სტურუას სტილისთვისაა დამახასიათებელი.

ჩვეულებრივ, კითხვითი წინადადების მიზანია, ინფორმაცია მიიღოს მოპასუხე მხარისგან. ჯ. სერლის მოსაზრებით, „კითხვითი წინადადება ეს არის დირექტივის ერთ-ერთი სახე, რომელიც უბიძგებს მოპასუხეს პასუხის გაცემისკენ“ (Серп, 1986:201).

მაშასადამე, თუკი ბრძანებითი წინადადება დირექტივაა და იგი თითქმის აიძულებს მოპასუხეს პასუხის გაცემას, რობერტ სტურუა კითხვითი წინადადებების საშუალებით უფრო მეტად ამძაფრებს მოქმედებას, აპირისპირებს პერსონაჟებს და უფრო აგრესიულს ხდის მათ. ეს ხერხი „რიჩარდ მესამის“ სასცენო დისკურსში გამოიყენება.

§2.1. რიტორიკული შეკითხვა. ირიბი სამეტყველო აქტი რიტორიკული შეკითხვაც არის, რადგანაც ფაქტის კონსტატაცია ან აზრის გამოთქმა და არა კითხვაზე პასუხი.

რიტორიკული შეკითხვა განსაკუთრებული სინტაქსური კონსტრუქცია, რომელსაც მწერალი ან ორატორი იყენებს მხატვრულ მეტყველებაში მეტი გამომხატველობისათვის. „ის რიტორიკული ფიგურის ერთ-ერთი სახე-მტკიცებაა, რომელიც შეკითხვის ფორმით არის გამოხატული“ (ჭაბაშვილი, 1989: 441). როცა კითხვითი წინადადება არ არის ორიენტირებული პასუხის მიღებაზე, მასში ექსპრესიულობა ჭარბობს.

განხილულ მასალაში, კერძოდ, რ. სტურუას მიერ დადგმულ სპექტაკლებში მრავლად გვხვდება რიტორიკული შეკითხვა, მაშინ როცა პიესაში თხრობითი კილოთია გადმოცემული სათქმელი.

პიესა „რიჩარდ მესამეში“ გვაქვს: -*გირჩევ, რომ ეს გლოვა მას დაანებო, ვისაც მიზეზი უმეტესი აქვს გლოვისათვის* (შექსპირი, 1953: 28).

სპექტაკლში გვაქვს: - *ჩემზე უკეთ ვის აქვს უნარი გლოვისა?*

ან კიდევ:

-*პიესა- მაგრამ მაინც კი მაგის ტანჯვამ შენ გაგაკეთა* (შექსპირი, 1953: 49).

სპექტაკლი - *არ დაგიშავებიათ? არ დაგიშავებიათ, მაგრამ თქვენ არ გერგოთ, რაც მას წაართვით?*

მომდევნო მაგალითში ძირითად ტექსტსა და სასცენო ვარიანტშიც კითხვითი წინადადებაა გამოყენებული, მაგრამ უკანასკნელი არაა ჩვეულებრივი კითხვა, ის რიტორიკულია:

-*პიესა -ოჰ, ნეტავ რად გსურთ, თავს რად მახვევთ მაგდენ საზრუნავს?* (შექსპირი, 1953: 145).

სპექტაკლში კი გვაქვს: -*ამხელა ტვირთს ჩემმა მხრებმა როგორ გაუძლოს?...*

განხილულ მასალაში ყველაზე ხშირად რიტორიკულ შეკითხვებს ვხვდებით რ. სტურუას მიერ დადგმულ სპექტაკლებში. რეჟისორი ხშირად ცვლის ტექსტს, სპექტაკლში მტკიცებითი და კითხვითი წინადადებები ხშირად რიტორიზებულია,

რაც სპექტაკლს მატებს ექსპრესიულობას და მაცურებელში ინტერესსა და ემოციას ამღიერებს.

§2.2. ირონია, როგორც ირიბი სამეტყველო აქტი

განვიხილოთ ირონია, როგორც ირიბი სამეტყველო აქტი. „ირონია არის ენის სისტემური ტროპი, რომელსაც ისევე, როგორც ყველა ტროპს, აქვს ორი პლანი: ექსპლიციტური და იმპლიციტური, ზედაპირული და სიღრმისეული და, რომლის კოდირება და დეკოდირება მიიღწევა ამ ორ პლანს შორის კონტექსტური „თამაშით““ (ქენჯამე, 2012:267). როგორც დ. მუეკე ამტკიცებს, „ირონია დაცინვის, სარკაზმის, ადამიანური ტრაგედიისა და კომედიის, კრიტიციზმის მნიშვნელოვანი ნაწილია და აუცილებლად ასოცირებულია ორაზროვნებასთან, პარადოქსულობასთან, გარკვეულ წინააღმდეგობასთან, მოულოდნელობასთან“ (Muecke, 1982).

ეს მოსაზრება კიდევ ერთხელ მიუთითებს იმაზე, რომ დღეს ირონიამ ანალიზის ახალი განზომილება შეიძინა, რომელიც მთქმელის ფონურ ცოდნას, მის მიერ სამყაროს სპეციფიკურ აღქმასა და აზროვნების ზოგად სტილს ეყრდნობა.

ს. ატარდო გამოყოფს ნათქვამის ირონიზაციის სამ მთავარ პირობას. ესენია: „1. ორაზროვნება, რომელიც მსმენელს ეხმარება, ადვილად დაინახოს ირონიული მნიშვნელობა; 2. ნათქვამის შეუსაბამისობა იმ კონტექსტთან, რომელშიც ის არის გამოყენებული და 3. მთქმელის ინტენცია“ (Attardo, 2000).

სხვა მკვლევრების აზრითაც, ირონია არაპირდაპირი უარყოფაა. შემდგომ რ. ჯიორა და ო. ფეინი დასძენენ, რომ „ირონია დაფუძნებულია გამონათქვამის ყველაზე ხშირად გამოყენებულ, მთავარ და წამყვან მნიშვნელობაზე, რომელთანაც მსმენელს დეკოდირების პროცესში ყველაზე პირველი ასოციაცია მოსდის“ (Giora and Fein, 1999).

ირონიის მეტყველების აქტების თეორიის თვალსაზრისით კვლევა მეტად საინტერესოა, რადგან მას აქვს პრაგმატიკულ-კონტექსტური ფუნქციები. აქ მთავარია აქტუალიზაციის მექანიზმები, მთქმელის ინტენცია, გამონათქვამის ილოკუციური ძალის მიმართება კონკრეტულ სიტუაციასთან.

ნებისმიერი მეტყველების აქტი მჭიდროდაა დაკავშირებული კონკრეტულ სოციოკულტურულ ფაქტორებთან და ეყრდნობა მთქმელის ინტენციასა და მის

ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას, რომელიც მოიცავს არა მხოლოდ ვერბალურ, არამედ არავერბალურ მომენტებსაც.

ამგვარად, ირონიის მეშვეობით მთქმელი აიძულებს მსმენელს, მიუხედავად მას ფარულ სათქმელს, ზუსტად გააკეთოს ნათქვამის ინტერპრეტაცია. ამის გამო, ცხადია, სამეტყველო აქტის „მონაწილეები მიუსადაგებენ საკუთარ ვერბალურ ქმედებას კონკრეტულ ადრესატებს და კონტექსტს, რათა მძლავრ ინტერპერსონალურ ეფექტს მიაღწიონ“ (Locher and Sage, 2010: 2).

სპექტაკლში მთავარი იდეის გადმოსაცემად ტექსტი ხშირად **ირონიზებულია**. ამას რეჟისორი მაყურებელზე შთაბეჭდილების მოსახდენად აკეთებს.

-ოჰ, შე საბრალო დედოფალო.

-ჰოი, საბრალო დედოფალავ!

ბრწყინვალედ ნაპოვნი შესატყვისია დედნის სიტყვებისათვის „Poor painted queen“ (საბრალო, დახატულო დედოფალო) მაჩაბელმა შესანიშნავად ისარგებლა მსგავსებით ქართული სიტყვებისა „დედოფალი“ და „დედოფალა“ (ტიკინა) -ასეთია კომენტარი, რომელიც ტექსტს დაერთვის, ჩვენი აზრით, აქ ენის სიტყვაწარმოებითი პოტენციალი რეჟისორმა გამოიყენა დაცინვისთვის.

პიესა „რიჩარდ მესამეში“ ვკითხულობთ:

სახსოვრად ჩლოუნგი იარაღი ჰკიდია კედელს (შექსპირი,1953:8)

სპექტაკლში კი გვაქვს:

ბასრი მახვილი მტერს ზარს რომ სცემს.

სამკაულებად დაჰკიდეს კედლებს.

პიესაში პირდაპირი სამეტყველო აქტია, „ჩლოუნგი იარაღი“, ის ითქვა რაც იგულისხმება, ხოლო სპექტაკლში რობერტ სტურუამ ირონიის საშუალებით, საგნის საპირისპიროდ აღწერით უფრო მეტად დააყინა და დასცინა სამეფოს, სადაც იარაღი უსაქმურობით დაუჩლოუნგდათ. ფრაზა „ბასრი მახვილი, მტერს ზარს რომ სცემს“ რომელიც ირიბი სამეტყველო აქტით გამოიხატა, თავისი პირდაპირი შინაარსით საერთოდ არ შეესაბამება ნაგულისხმევს.

ირონიზაციის მიზნით რეჟისორმა რობერტ სტურუამ გამოიყენა ატროფია, რომელიც ნიშნავს სიტყვის გრძნობის დასუსტებას, მის არასწორ და უმართებულო გამოყენებას.

რობერტ სტურუა ემოციის გასაძლიერებლად ამატებს კიდევ პიესის ტექსტში დადებითი სემანტიკის სიტყვებსაც, რომლებიც უარყოფით კონტექსტშია გამოყენებული.

პიესაში -*მაშ, ამ ბოლო დროს ლორდ ჰასტინგი რომ ციხეში ჩასვს, ამასაც იტყვი, არ არისო ეგ ჩემი ბრალი!* (შექსპირი, 1953: 37).

სპექტაკლში -იქნებ იმასაც უარყოფ, რომ თქვენი წყალობით დააპატიმრეს ლორდი ჰასტინგი?

წყალობა, შემწეობა, მეოხება დადებითი სემანტიკის სიტყვებია. მათ ხშირად უმართებულოდ იყენებენ უარყოფითი სემანტიკის სიტყვებთან. თუ სათქმელისადმი ირონიული დამოკიდებულება არ იგულისხმება, შეცდომაა: უყურადღებობის// დაუდევრობის//უკონტროლობის// უამინდობის წყალობით.

„რობერტ სტურუა შექსპირის ტრაგედიას ტრაგიფარსის ფორმით გვაწვდის. ტრაგიკულია ყველაფერი ის, რაც სცენაზე ხდება, რა თქმა უნდა, ტრაგედია ადამიანთა იმგვარი ყოფა, არსებობაა, როგორადაც ეს შექსპირის „რიჩარდ მესამეშია“ მოცემული, მაგრამ რეჟისორი ყველაფერ ამას ადამიანთა გაშმაგებულ ბრძოლას ძალაუფლების მოპოვებისთვის, ირონიულად უყურებს. თითქოს დასცინის კიდევ მათ“ (ვასაძე, 2015: 187).

ამრიგად, საანალიზო მასალაში, ბუნებრივია, გვაქვს პირდაპირი სამეტყველო აქტებიც, მაგრამ ირიბი აქტების მნიშვნელობა სასცენო დისკურსში განუზომლად დიდია, ხშირად ამგვარი ფრაზების ავტორი რეჟისორია, რომელიც ტექსტს უფრო ამძაფრებს და ზუსტად სვამს აქცენტს მთავარ სათქმელზე. საამისოდ ის ასერტივს ცვლის ექსპრესივით, რეპრეზენტატივს- დეკლარატივით, დირექტივს -კომისივით. ჭარბობს ექსპრესივების გამოყენება. ხშირია ირონიაც. მსგავსი ხერხები არა მხოლოდ ზოგადად დამახასიათებელია დრამატურგიისთვის. სამეფო კარის თეატრშიც მასხარა მეფისთვის ხუმრობით, ირონიის საშუალებით ცდილობდა გადაეცა საკუთარი ან ხალხის ან კიდევ ქვეყნის სათქმელი და სატკივარი. დღემდე თეატრის ერთ-ერთ

ფუნქციად ეს რჩება. მიუხედავად ამისა, რ. სტურუას ძირითადი სამეტყველო სტრატეგია სამეფო კარის ინტრიგების წინააღმდეგ საბრძოლველად ირონიაა.

ირიბი სამეტყველო აქტებიდან ყველაზე ხშირია რიტორიკული შეკითხვები. ეს კი განსაკუთრებით რ. სტურუას საყვარელი სამეტყველო სტრატეგიაა, რომელიც სპექტაკლს მატებს ექსპრესიულობას და მაყურებელში ინტერესსა და ემოციას აძლიერებს.

თავი III. სამეტყველო სტრატეგიები სასცენო დისკურსში

III.1. სამეტყველო სტრატეგიების რაობა

დღესდღეობით სხვადასხვა ტიპის დისკურსში აქტიურად იყენებენ კომუნიკაციის სტრატეგიებისა და ტაქტიკის განსხვავებულ კონცეფციებს. გამოიყოფა ორი ძირითადი მიდგომა: **კოგნიტური და ინტერაქციული** (სამეტყველო სტრატეგია), რომლებიც არ გამოირჩეხავს ერთმანეთს.

სტრატეგია არის ზოგადი, გრძელვადიანი სამოქმედო გეგმა, რომელიც გამოიყენება სასურველი მიზნის მისაღწევად. თვით ტერმინი ბერძნული წარმოშობისაა და ნიშნავს „გენერლის ხელოვნებას.“ მას თავდაპირველად მხოლოდ სამხედრო სფეროში იყენებდნენ, თუმცა ის დღეისათვის ბიზნესშიც გამოიყენება და ლინგვისტიკაშიც.

ტაქტიკა არის ერთგვარი ინსტრუმენტი, ის ხერხები და საშუალებებია, რომლებითაც უნდა დამარცხდეს მტერი. თანამედროვე სამხედრო სფეროში ტაქტიკა არის დაგეგმვის ყველაზე დაბალი დონე, ყველაზე მაღალი არის სტრატეგია, ხოლო შუაში არის ოპერაციული დონე (განსაზღვრავს ტაქტიკის ამოცანებსა და მისი განვითარების მიმართულებას, ტაქტიკის შესაძლებლობების გათვალისწინებით).

სხვა განმარტებით, **ტაქტიკა** არის შეზღუდული მოქმედებების გეგმა - და ინდივიდუალური მეთოდები - მოქმედების განსაკუთრებული ფორმა. შეზღუდული მიზნების მისაღწევად ეს მოქმედებები შეზღუდულია დროში, მასშტაბებსა და სპეციფიკურ საკითხებთან მიმართებაში. სტრატეგიის განსახორციელებლად გამოიყენება გარკვეული ტაქტიკა (პაპუაშვილი, 2002).

ან კიდევ: **ტაქტიკა** არის მოკლევადიანი სტრატეგია მიზნების მისაღწევად, რომელიც ჩვეულებრივად მუშავდება მართვის საშუალო დონეზე. იგი გათვალისწინებულია დროის უფრო მოკლე მონაკვეთზე, ვიდრე სტრატეგია (ჩვეულებრივ ერთი წელი) (შუბლამე, მღებრიშვილი, წოწკოლაური, 2008: 286-287).

სტრატეგიასა და ტაქტიკას შორის არსებობს შემდეგი ძირითადი განსხვავებები: სტრატეგია ნიშნავს მიზნის მისაღწევ გეგმას, ხოლო ტაქტიკა მოიცავს ყველა იმ ქმედებას, რომლებიც გამოიყენება ამ მიზნის მისაღწევად.

<https://geoarmada.wordpress.com/2013/02/14/%E1%83%92%E1%83%90%E1%83%9C%E1%83%A1%E1%83%AE%E1%83%95%E1%83%90%E1%83%95%E1%83%94%E1%83%91%E1%83%90%E1%83%A1%E1%83%A2%E1%83%A0%E1%83%90%E1%83%A2%E1%83%94%E1%83%92%E1%83%98%E1%83%90%E1%83%A1%E1%83%90/>.

სტრატეგია სამხედრო ხელოვნების ტერმინია და ნიშნავს კონცეფციას, ზოგად გეგმას, თუ რა ზომებია საჭირო მიზნის მისაღწევად კონფლიქტის გადამწყვეტ ფაზაში. მიზანი კი მინიმალური დანახარჯებით მაქსიმალურად კარგი შედეგის მიღებაა. შერჩეული სტრატეგიით განისაზღვრება, როდის და როგორ უნდა წარიმართოს ბრძოლა. საჭიროა არსებობდეს კონფლიქტის მართვის ყოვლისმომცველი გეგმა, რასაც დიდ სტრატეგიას უწოდებენ. დიდი სტრატეგია უნდა მოიცავდეს ინდივიდუალურ სტრატეგიებს (პაპუაშვილი, იქვე).

სტრატეგიას განსაზღვრავენ, როგორც ძირითად მიდგომას ან მეთოდს განსაზღვრული მიზნების, პრიორიტეტების მისაღწევად, ან კიდევ, ორგანიზაციის მისიის განხორციელებისა და მიზნების მიღწევის საერთო, ყოველმხრივ, კომპლექსურ გეგმას (გენერლის ხელოვნება) (შუბლამე, მღებრიშვილი, წოწკოლაური, 2008: 288).

ტერმინი მომდინარეობს ბერძნული სიტყვისგან **სტრატეგოს**, რაც ნიშნავს სამხედრო გენერალს. ამ ტერმინის ყველაზე ფართოდ გავრცელებული განმარტებაა: „მიზნის მიღწევის პროცედურა“ (ინკლუზიური განათლება, შესავალი კურსი/ბერიტ ჰ. ჰონსენისა და მირიამ დ. სკორტენის საერთო რედ. 2001).

სტრატეგია და ტაქტიკა ურთიერთდაკავშირებული ცნებებია, სტრატეგიის შერჩევა განსაზღვრავს რაიმეს წარმატება-წარუმატებლობას, მაგრამ სტრატეგია

თავისთავად, დამოუკიდებლად, კონკრეტული ქმედების გარეშე ვერ იარსებებს, ამ ქმედებას კი ქმნის ტაქტიკა.

კომუნიკაციის პროცესში ადამიანები ყოველთვის მიიღებენ მიზნისკენ. რისთვისაც აუცილებელია კომუნიკაციური სტრატეგია და ტაქტიკა. კომუნიკაციური მიზანი არის რეზულტატი, შედეგი, რომელზედაც ორიენტირებულია კომუნიკაციური აქტი.

უმეტეს შემთხვევაში საკომუნიკაციო სტრატეგია უკავშირდება მოტივებს, ინტენციას, მოსაუბრის ზოგად მიზნებს.

ინტენცია არის კომუნიკანტის სურვილი, განახორციელოს ქმედება კომუნიკაციური აქტის საშუალებით. კომუნიკაციური მიზნის მისაღწევად ჩვენ ვიყენებთ სხვადასხვა ვერბალურ თუ არავერბალურ საშუალებას. ადამიანები ყოველდღიურად იყენებენ მაგალითად ისეთ სტრატეგიას, როგორც არის მისაღმება. მისაღმება სხვადასხვა ადამიანთან სხვადასხვანაირია, ანუ ყველასთან სხვადასხვა მიზანს ემსახურება.

მთავარი ამოცანა მიიღწევა სტრატეგიის განხორციელებისათვის ერთი ან რამდენიმე მოქმედების გაერთიანებით, რამდენიმე საკომუნიკაციო ეტაპის განხორციელებით, სამეტყველო-კომუნიკაციური ტაქტიკით.

საკომუნიკაციო სტრატეგიებისა და ტაქტიკის მიმართება ჯერ კიდევ კვლევის სტადიაშია. მეცნიერთა ყურადღება მიმართულია კომპლექსურ ერთეულებზე: სამეტყველო ჟანრებზე, დიალოგურ ერთიანობაზე, სამეტყველო მოვლენასა და ბოლოს, საკომუნიკაციო-სამეტყველო სტრატეგიებზე, ტაქტიკაზე.

როგორც ო. ისერსი აღნიშნავს, „მხოლოდ ტაქტიკა ქმნის ერთეულების შესწავლის რეალურ შთაბეჭდილებას.“ ეს მოსაზრება არგუმენტირებულია იმით, რომ „ყოველთვის მოიძებნება სამეტყველო ქმედება (და არაერთი), ხოლო სამეტყველო აქტის რომელიმე ტიპის ან სამეტყველო ჟანრის მაგალითები რთულად მოსაძიებელია“. მეორე მხრივ, **ტაქტიკა** დაკავშირებულია სამეტყველო ჟანრთან, როგორც მის კომპონენტთან. მაგალითად, **მუქარის ინტენცია** შეიძლება განვიხილოთ, როგორც **სამეტყველო ტაქტიკა** (ე. მ. ვერეშაგინი), როგორც **სამეტყველო ჟანრი** (თ. ვ. ვა) და როგორც **სამეტყველო აქტიც** (ა. ა. რომანოვი).

კომუნიკაციური სტრატეგიების არჩევამ, მიმართულმა დასახული მიზნების მიღწევისაკენ, შეიძლება გადამწყვეტი ზეგავლენა იქონიოს კულტურათაშორისი კომუნიკაციის წარმატებასა და წარუმატებლობაზე. თ. კოლუმბუსი და ჯ. ვულფი დიპლომატიურ კომუნიკაციაზე დაყრდნობით ამტკიცებენ, რომ „მოლაპარაკების წარმართვა არა შინაარსზე, არამედ მანერებზე, ტონსა და ინფორმაციის გადაცემის სტილზეა დამოკიდებული. ელჩებსა და მათს დამხმარეებს, რომლებიც არ იცნობენ კომუნიკაციურ სტრატეგიებს სხვადასხვა ქვეყანაში, ზოგჯერ მოსდით შეცდომა, რაც მათ შორის არაკეთილმეგობრულ დამოკიდებულებას იწვევს“ (Couloumbis, Wolfe, 1990: 144).

კომუნიკაციური სტრატეგიების (მიზანდასახულობა; სიტუაციის შეფასება; ვერბალიზაცია, ინტერაქცია) შემადგენელი ნაწილებია: ა) არგუმენტაცია; ბ) მოტივაცია; გ) შეფასება; დ) ემოციის გამოხატვა; ე) ხმამაღლა ფიქრი; ვ) გამართლება და ა. შ.

როგორია სამეტყველო კომუნიკაციის მოდელი? რა პირობებშიც უნდა მყარდებოდეს კომუნიკაცია და რა საშუალებებითაც უნდა გადაიცეს ინფორმაცია, რამდენი ადამიანიც უნდა მონაწილეობდეს მასში, საფუძველში ემყარება ერთიან სქემას/მოდელს, რომლის კომპონენტებია:

- 1) **ინფორმაციის გამცემი** (ადრესანტი) - მოსაუბრე ან მწერალი;
- 2) **ინფორმაციის მიმღები** (ადრესატი) - მკითხველი ან მსმენელი;
- 3) **შეტყობინება** (ტექსტი ზეპირი ან წერილობითი სახით) - მოდელის განუყოფელი ნაწილი, რადგანაც ინფორმაციის გაცვლის გარეშე კომუნიკაციის დამყარება შეუძლებელია.

მოკლედ, მოდელი ასეთია: ინფორმაციის **გამცემი** >(შემტყობინებელი) > **შეტყობინება** > **მიმღები**.

კომუნიკაციის პროცესში ინფორმაციის გამგზავნი აგებს ინფორმაციას შინაგანი მეტყველების საშუალებით, ხოლო ინფორმაცია გადმოიცემა ბგერებით. მიმღები შეიგრძნობს მიღებულ სიგნალს, დეკოდირებით გაშიფრავს მის არსს. მიმღებს უჩნდება გამოთქმის სურვილი, რაც რეპლიკათა გაცვლა-გამოცვლის

უკუკავშირია. სხვა სიტყვით რომ ვთქვათ, შემტყობინებელი და მიმღები იცვლიან ადგილებს, თუმცა კომუნიკაციური აქტის სქემა უცვლელი რჩება.

ამგვარად, სამეტყველო კომუნიკაცია არის ადამიანებს შორის ურთიერთობა, რომელიც არამხოლოდ საუბრით არის გამოხატული, არამედ ნებისმიერი ურთიერთკავშირით, რომელიც ინფორმაციის გაცვლის მიზნით ხორციელდება (წერილის კითხვა).

კომუნიკაცია რომ წარმატებული იყოს, საჭიროა კომუნიკაციური გამოცდილება, რაც ე. კლუევის გაგებით, „არის წარმატებულ და წარუმატებელ კომუნიკაციურ ტაქტიკათა ერთობლიობა“ (Клюев, 1998: 19).

სამეტყველო სტრატეგია დამოკიდებულია საერთო ენის გამონახვაზე კომუნიკანტებს შორის, ეს გულისხმობს ინტონაციის შერჩევას, ენობრივი ხერხების გამონახვას, შესაფერის ლექსიკას და სხვა.

მ. კუზნეცოვი და ი. ციკუნოვი გამოყოფენ კომუნიკაციის სტრატეგიების შემდეგ ტიპებს: **ღიას და დახურულს; მონოლოგურ-დიალოგურს და როლურს** (გამომდინარე სოციალური როლიდან) (ვიმოწმებ კლიუევის მიხედვით, Клюев, 1998: 112).

ღია კომუნიკაცია არის სურვილი და უნარი, პერსონამ გამოხატოს საკუთარი მოსაზრება, მზადყოფნა სხვისი აზრის მოსმენა-გათვალისწინებისა. იდეალურ ვითარებაში კომუნიკაციის ყველა ტიპი ღია უნდა იყოს.

დახურული კომუნიკაცია არის სურვილის ან უნარის არქონა, ადამიანმა გამოხატოს საკუთარი აზრი.

წარმატებული საუბრის საზომია გაგება, რომელიც ორმხრივი პროცესია. იგი დამოკიდებულია მსოფლმხედველობრივ სიახლოვეზე, და იმაზეც, თუ რამდენად ახერხებს მოსაუბრე მსმენელის დაინტერესებას. გაგება გულისხმობს მოსაუბრის გუნება-განწყობილებაზე ზემოქმედებას, რაც მიიღწევა ენობრივ საშუალებათა ოპტიმალური შერჩევით. საანალიზო მასალაში, კერძოდ, ა. ჩეხოვის „ალუბლის ბაღში,“ და ჟან ანუის „ანტიგონეში,“ გამოვავლინეთ მეტად საინტერესო ნიმუშები დიალოგებისა, სადაც კომუნიკანტებს არ სურთ ერთმანეთის მოსმენა-გაგება, ძველი

თაობის წარმომადგენლებს უჭირთ შეგუება ახალ დროსთან, არ უნდათ ალუბლის ბაღის გაყიდვა:

„ალუბლის ბაღში“- ლოპახინი- ბოლოს და ბოლოს, უნდა გადაწყვიტოთ, დრო აღარ ითმენს. უბრალო საკითხია: თანახმა ხართ თუ არა, გააქიროთ მამული, რომ თქვენს მიწაზე აგარაკები აშენდეს? ჰო, თუ არა? მხოლოდ ერთი სიტყვაა საჭირო.

ლუბოვ ანდრეევნა- ღმერთო ჩემო, ვინ ეწევა ამდენ სიგარეტს?

გაევი- კარგია, რომ რკინიგზა გაიყვანეს, ქალაქში წავედით და ვისაუბრეთ! მარცხნიდან კუთხეში ვურტყამ! დუპლეტით შუაში!... ისე კი, შინ წასვლა აჯობებდა, ბილიარდს ვითამაშებდი! (ჩეხოვი, 2003: 247).

სამივე პერსონაჟი სხვადასხვა თემაზე საუბრობს, არცერთი არ პასუხობს ერთმანეთს, მათ ერთმანეთის არ ესმით, ისინი ვერ აღწევენ შეთანხმებას.

„ანტიგონეში“- ანტიგონე- ბაღს ჯერ კიდევ ეძინა. რა იცოდა, თუ ვუყურებდი რა ლამაზია, ძიძა, ბაღი, როცა ადამიანებზე არ ფიქრობს.

ძიძა- წახვედი და კარი კი ღია დატოვე ...

ანტიგონე- დაცვარული მინდორი, ირგვლივ ყველაფერი რაღაცას ელოდა. მე მარტო მივდიდოდი გზაზე, ჩემი ფეხის ხმა ყრუდ გაისმოდა სიჩუმეში (ანუი, 1972: 9).

მ. კუზნეცოვი და ი. ციკუნოვი გვთავაზობენ წარმატებული კონტაქტების დამყარების მეთოდუკას, რომელიც მოიცავს 5 ეტაპს:

1. ფსიქოლოგიური ბარიერის მოხსნა;
2. საერთო ინტერესების გამონახვა;
3. ურთიერთობისთვის საჭირო პრინციპების განსაზღვრა;
4. ურთიერთობის დამყარებისთვის რისკის შემცველი ელემენტების გამოვლენა;
5. პარტნიორთან ადაპტაცია და კონტაქტის დამყარება.

კომუნიკაციური კოდექსი წარმოადგენს რთული პრინციპების სისტემას რომელიც არეგულირებს კომუნიკაციის მონაწილეთა სამეტყველო ქმედებას“ (ვიმოწმებ კლიუევის მიხედვით, Ключев, 1998: 112).

კომუნიკაციის სტრატეგია რეალიზდება სამეტყველო ტაქტიკაში, სამეტყველო ხერხების ერთობლიობაში, რომელიც მიზნების მიღწევის საშუალებას იძლევა.

სხვადასხვა სიტუაციაში განსხვავებული სამეტყველო ტაქტიკის გამოყენებაა საჭირო, არცერთი ზემოთ მოყვანილი ტაქტიკა არ არის უნივერსალური და აბსოლუტურად ეფექტური ყველა ცხოვრებისეულ შემთხვევაში. მაგ: ყოფით სიტუაციებში მოქმედებს სხვა სამეტყველო ტაქტიკა, საქმიან სფეროში - სხვა. სხვადასხვა სოციალური ჯგუფისთვის უნდა შეირჩეს შესაბამისი სამეტყველო ტაქტიკა.

ჩვენს დროში, როდესაც მსოფლიოში ინფორმაციული ბუმი, კომუნიკაციის აქტუალურობა დღითიდღე იმატებს, რადგან მასზეა დამოკიდებული ცხოვრების გაიოლება.

დრამატურგი ცდილობს საზოგადოებისთვის მტკივნეული ყოფითი პრობლემების აქტუალიზებას და მცდარი მსოფლმხედველობის შეცვლას, აგრეთვე, უბიძგებს საზოგადოებას საპასუხო რეაქციისკენ. ამის მისაღწევად საჭიროა წარმატებული კომუნიკაციის დამყარება დრამატურგსა და რეჟისორს შორის, რეჟისორსა და მსახიობს შორის და, რაც ყველაზე მთავარია, ყველასი ერთად მაყურებელთან. ეს უკანასკნელი მთავარი ადრესატი და შემფასებელია სპექტაკლისა.

მაყურებელზე ემოციური ზემოქმედების სხვადასხვა საშუალება არსებობს: **სათაური, ტექსტი, მონოლოგი, დიალოგი, რემარკა, ავტორის ჩართვა და სხვა.** დრამატურგი ზემოქმედების საშუალებად ირჩევს წამყვან კომუნიკაციურ სტრატეგიებს, რომლებიც გამოხატულია სიუჟეტურად ან კონფლიქტის საშუალებით პიესაში.

III. 2. სათაური, როგორც კოგნიტურ-სამეტყველო სტრატეგია

ტექსტისთვის სახელის დარქმევა შემოქმედებითი მოღვაწეობაცაა და ერთგვარად შემოქმედის მიღწევაც...ის ახალი ქმნადობაა. ავტორი ტექსტის ბატონ-პატრონია, მან კარგად იცის, რისთვის, რატომ, რა მოტივებით შეიქმნა ტექსტი. მას გაცნობიერებული აქვს მისი არსი, ფუნქცია, დანიშნულება, აზრი (ყოველ შემთხვევაში, რამდენადაც ეს შესაძლებელია...). ენის ქაოსიდან ავტორი ქმნის ტექსტს, ანიჭებს მას სიცოცხლეს, სძენს დამოუკიდებლობას და აუცილებლად არქმევს სახელს (სათაურს). ტექსტის სათაური შეიძლება არ განსაზღვრავს და არ ამოწურავს ყველაფერს, მაგრამ აუცილებელია, როგორც მისი არსებობის ნიშანი.

ავტორები ძალიან ბევრს ფიქრობენ სათაურის დარქმევაზე და ეს ყოველთვის არის რთული პროცესი, რადგან ამით განისაზღვრება უკვე არა მხოლოდ ტექსტის აზრი, არამედ ორიენტაციაც, რა მიზანს უნდა მიაღწიოს ტექსტმა.

სათაურმა არ უნდა შეიყვანოს შეცდომაში მკითხველი/მსმენელი/მაყურებელი, ვინაიდან პირველი შთაბეჭდილება ძალიან მნიშვნელოვანია.

ი. ლოტმანი ანალოგიურად მიიჩნევს მიმართებას მხატვრულ ტექსტსა და მის სათაურს შორის. „ერთი მხრივ, ისინი შეგვიძლია განვიხილოთ, როგორც ორი დამოუკიდებელი ტექსტი, რომლებიც „ტექსტი-მეტატექსტის“ იერარქიაში სხვადასხვა დონეზე არიან განთავსებულნი, ხოლო მეორე მხრივ, ისინი შეიძლება განვიხილოთ ერთი ტექსტის ორ ქვეტექსტად. სათაური შეიძლება მიემართებოდეს მისი საშუალებით აღნიშნულ ტექსტს მეტაფორის ან მეტონიმის პრინციპით. ის შეიძლება რეალიზდებოდეს პირველადი ენის სიტყვების მეშვეობით, რომლებიც გადაითარგმნება მეტატექსტის რანგში, ან მეტაენის სიტყვების მეშვეობით და ა.შ. ამის შედეგად, სათაურსა და მისით აღნიშნულ ტექსტს შორის წარმოიქმნება რთული აზრობრივი გამა, რომელიც წარმოშობს ახალ შეტყობინებას“ (Лотман, 1992: 129-132).

სათაურს ეკისრება შემდეგი ფუნქციები: **1. სახელდებითი; 2. ინფორმაციული; 3. აპელირების; 4. ემოციური; 5. სარეკლამო.**

სათაურის ფუნქციები იყოფა გარეგან და შინაგან მახასიათებლებად.

I. გარეგნულია: რეპრეზენტაციული ფუნქცია, რომელიც მიემართება მკითხველს/მაყურებელს და უსვამს მას განსაზღვრულ კითხვას, რომელზე პასუხი წიგნის წაკითხვის/სპექტალის ნახვის შემდეგ უნდა მიიღოს;

შემაერთებელი ფუნქცია, რომელიც გულისხმობს ვითარებას, როცა სათაური გარკვეულად აკავშირებს მკითხველს/მაყურებელს და ნაწარმოებს/სპექტაკლს, ნაწარმოებსა და სხვა ტექსტებს, ასევე – ტექსტის ყველა ელემენტს. ამას ემატება მკითხველის აღქმის ორგანიზების ფუნქციაც.

II. შინაგანია: ნომინატიური ფუნქცია, საერთო ყველა ნაწარმოებისათვის, როცა სათაურის დანიშნულება ტექსტის/სპექტაკლის იდენტიფიკაციაა;

იზოლაციისა და დასრულებულობის ფუნქცია, როცა სათაური ტექსტს/სპექტაკლს სხვა ტექსტებისაგან/სპექტაკლებისგან გამოყოფს და ნაწარმოებს დამოუკიდებლობას ანიჭებს;

ტექსტწარმომქმნელი ფუნქცია, რომელიც მკითხველის/მაყურებლის აღქმის ორგანიზების გარეგნული ფუნქციის შინაგანი ეკვივალენტია.

ასევე მიუთითებენ **ინფორმაციულ ფუნქციაზე**, როცა სათაური მკითხველს/მაყურებელს შინაარსზე აწვდის ინფორმაციას;

სარეკლამო ფუნქციით იყენებენ სხვადასხვა საშუალებას: ფრთიან გამოთქმებს, აფორიზმებს, სატირულ ხერხებსა და სხვ. სარეკლამო ფუნქცია განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია პუბლიცისტურ ტექსტში.

ესთეტიკური ფუნქცია ემსახურება მკითხველზე/მაყურებელზე ემოციურ ზემოქმედებას (<http://mastsavlebeli.ge/?p=2266>).

სპექტაკლის, პუბლიცისტური და მხატვრული ტექსტების სათაურების ფუნქციებიც დაიყვანება სამამდე:

1. მკითხველის/მაყურებლის პირდაპირ და უშუალოდ ინფორმირება;
2. მკითხველის/მაყურებლის დაინტრიგება-დაინტერესება;
3. მკითხველის/მაყურებლის, აზროვნების აქტუალიზაცია;

დრამის კოგნიტურ-შემეცნებითი სივრცის ფორმირების ერთ-ერთ ძირითად სტრატეგიას, წარმოადგენს საზოგადოების დარწმუნება, არასწორი საზოგადოებრივი ქმედების შეგნება, პრობლემების გააზრება.

სუგესტის სტრატეგია მკითხველის/მაყურებლის ეპატაჟირებითაა შესაძლებელი, რაც ხორციელდება **სათაურის** საშუალებით.

ა. ვეჟბიციკაიას მიხედვით, კომუნიკაციური წარუმატებლობისას, როდესაც დრამატურგი ვერ ამართლებს მკითხველის მოლოდინს, სათაურის წაკითხვისას კომუნიკაცია მკითხველსა და დრამატურგს შორის წყდება“ (ვიმოწმებ ალეფირენკოს მიხედვით: *Алефиренко*, 2012: 173).

ეფექტური სათაური ტექსტის/სპექტაკლის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი დეტალია. დრამატურგიაში მას მაყურებლის მიზიდვის ფუნქცია აკისრია.

ყველა ტიპის სათაურს უნდა ახასიათებდეს:

ა) **ტექსტთან ბმულობა** – სათაური უნდა უკავშირდებოდეს ძირითად სათქმელს პირდაპირი ან ირიბი გზით;

ბ) **ლაკონიურობა** – სათაური უნდა იყოს მოკლე, ტევადი, სხარტი, მოქნილი, სტილის განმსაზღვრელი; თუმცა თანამედროვე ლიტერატურაში თუ დრამატურგიაში ასეთი სათაურები უკვე ხშირია.

გ) **ინფორმაციულობა** – სათაური ამომწურავად უნდა გადმოგვცემდეს ნაშრომის იდეას;

დ) სათაური უნდა იყოს **ინტერესის აღმძვრელი**.

სათაურის ფუნქციაა, მკითხველი მიიყვანოს ტექსტამდე, სათქმელი მიიტანოს მაყურებლამდე. ამისთვის ავტორები ან რეჟისორები განსხვავებულ ხერხებს მიმართავენ. როგორი შეიძლება იყოს კარგი სათაური? ორიგინალური, სხარტი, კრეატიული, რაღაც უნდა თქვას ტექსტზე და, ამავე დროს, არ უნდა თქვას ყველაფერი. ეგრეთ წოდებული, მოლაპარაკე სათაურები გვამლევს პუბლიკაციაზე პირველად წარმოდგენას, რითაც მკითხველი/მაყურებელი იღებს გადაწყვეტილებას, რა წაიკითხოს/ ნახოს პირველ რიგში და რა გადადოს. თუ მაყურებელი დაინტერესდება, სპექტაკლის ნახვას არ დააყოვნებს.

თანამედროვე საზოგადოებაში ყურადღებას იქცევს შემდეგი ტიპის სათაურები:

1. ყვითელი პრესის, მყვირალა სათაურები;

2. ნეგატიური ინფორმაციის შემცველი სათაური აგრეთვე იქცევს ყურადღებას პოზიტიურთან შედარებით;

3. პროვოკაციული და ეპატაჟური;

4. კრეატიული...

იშვიათად, სპექტაკლის, ისევე როგორც მხატვრული და პუბლიცისტური სტილის ტექსტის სათაური, შეიძლება ჩამოყალიბდეს **შეკითხვის** სახითაც, რაც მაყურებელს მეტ ინტერესს აღუძრავს: „ვის უგალობ, ვისა?“ „მერე რა, რომ სველია, სველია იასამანი?“

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს მხატვრული და პუბლიცისტური ტექსტების სათაურის განსხვავებაც. მხატვრულ ტექსტში სათაური პირდაპირ ან არაპირდაპირ,

მეტაფორულად გადმოგვცემს სათქმელს, პუბლიცისტურში კი ყველაფერი გამჭირვალეა. დრამაში შესაძლებელია შეგვხვდეს მეტაფორული სათაურიც, რაც კიდევ უფრო აღვივებს მაყურებლის ინტერესს, მას ეტანება როგორც უცხო ხილს.

ე. კუბრიაკოვამ დააჯგუფა სპექტაკლების სათაურები შემდეგი თავისებურებების მიხედვით:

1. საკუთარი სახელები სათაურებად;
2. სათაურები, რომლებიც მიუთითებენ სოციალურ სტატუსს;
3. სათაურები, რომლებიც აღნიშნავენ მოვლენებს;
4. მოქმედების ადგილის აღმნიშვნელი სათაურები;
5. მორალურ საქციელზე მიმართული სათაურები.

ავტორს ყურადღება გამახვილებული აქვს ისეთ სათაურებზე, რომლებიც ქმნის მოულოდნელობის ეფექტს, ეპატაჟს. ე. კუბრიაკოვა ცალკე ტიპად ასახელებს იმ საგნებისა და მოვლენების ასახვას, რომლებიც გადამწყვეტ როლს თამაშობენ სიუჟეტის განვითარებისა და პიესის პრობლემატიკის გახსნისას (Курякова, 2008: 33).

სათაური ერთი მხრივ ტექსტის ნაწილია, ხოლო მეორე მხრივ ნაწარმოების დამოუკიდებელი კომპონენტი, სათაურს მნიშვნელოვანი ფუნქცია ეკისრება, რადგანაც ის „ყიდის“ ტექსტს. ბოლო დროს ხშირად გვხვდება პიესების სათაურებად დრამატურგის მიერ ალუზიის გამოყენება სათაურში.

ენციკლოპედიური ლექსიკონის მიხედვით, **ალუზია** არის რიტორიკული ხერხი, გადაკვრით ხსენება რაიმე ცნობილი ისტორიული ფაქტის ან ლიტერატურული ნაწარმოებისა.

ქართულ დრამატურგიაში ამგვარი მაგალითია დათო ტურაშვილის „ჯამლეტი“, რომლის მთავარი პერსონაჟი თბილისელი (გლდანელი) ჯამლეტი იმავე პრობლემის წინაშე დგას, როგორშიც მისი პროტოტიპი, შექსპირისეული დანიელი „ჰამლეტი.“ იგივე შეიძლება ითქვას ერეკლე დეისაძის „საიდუმლო სირობასა“ და მის გამოუქვეყნებელ პიესა „facefuck“-ზე, ასევე დათო ტურაშვილის პიესა „დოდოს მოლოდინი.“

მსგავსი სათაურები ერთგვარ ტაქტიკას წარმოადგენს მაყურებლის დასაინტერესებლად. ეპატაჟურ სათაურს შეიძლება მივაკუთვნოთ ს. ახმეტელის თეატრში დადგმული „ტრუსები“, რომელიც ორიგინალური სათაურების ნუსხას მივაკუთვნეთ. აქვე შეიძლება განვიხილოთ ასოციაციური სათაური „იმერული რეკვიემი“, რომელიც სიტყვათა წყობით, ბგერათა მსგავსებით და მარცვალთა რაოდენობით „იმერულ ესკიზებს“ გვაგონებს.

გამოიყოფა ნაწარმოების ძირითადი თემისა თუ პრობლემის გამომხატველი სათაურები, რომლებიც მასში ასახული მოვლენების ზოგად სურათს გვიხატავენ; ასეთი სათაურები ხშირად სიმბოლურ ხასიათს იძენს. როგორც ნაწარმოების თემა მხატვრული ტექსტის კითხვისას ფართოვდება, სპექტაკლშიც, მაყურებლის წინაშე მისი მთავარი იდეა ყურებისას იშლება.

ნაწარმოების სიუჟეტის ამსახველი სათაურები თავის მხრივ, ორად განიყოფება: ა) ერთგვარი **ფაბულური** სათაურები, როცა მთელი სიუჟეტური რიგია წარმოდგენილი; ბ) ერთგვარი **კულმინაციური** სათაურები, რომლებიც გამოყოფენ მოქმედების განვითარების თვალსაზრისით უმთავრეს მომენტებს. ამ შემთხვევებში ჩანს თხრობის კულმინაცია, რომელიც ტექსტს ორ ნაწილად ყოფს: ამ მომენტამდე და მას შემდეგ.

სათაურში შეიძლება აღნიშნული იყოს **სიუჟეტური დეტალი**, რომელიც ექსპოზიციისას, კვანძის შეკვრის ან გახსნისათვის მნიშვნელოვანია („კავკასიური ცარცის წრე“).

III.2.1. რეჟისორთა მიერ სათაურების შეცვლის პრაქტიკა

სათაურზე რეჟისორიც ამხვილებს ყურადღებას, ამის მიხედვითაც არჩევს პიესას, რომ დადგას სპექტაკლი. მას შეუძლია შეცვალოს კიდევ სათაური.

ქართველი თეატრმცოდნე ლაშა ჩხარტიშვილი განიხილავს რეჟისორთა მიერ სათაურების შეცვლის პრაქტიკას და გამოყოფს რამდენიმე მიზეზს.

1. როცა რეჟისორები უცვლიან პიესას სათაურს იდეური მოტივაციის გარეშე, ან ეს მოტივაცია მაყურებლისთვის ბუნდოვანია და არ იკითხება;
2. კონცეპტუალური მოტივით;
3. პირველწყაროს სათაურის გამარტივების მიზნით;

4. საავტორო უფლებების დარღვევისგან თავის დაღწევის მიზნით;
5. ორიგინალურობისთვის, მაყურებლის ყურადღების მიქცევისთვის;
6. კლასიკური სიუჟეტის ირონიზებისა და ახალი თანამედროვე სიუჟეტის შექმნის მოტივით.

გარდა მეოთხე შემთხვევისა, ყველა ეს კატეგორია შეიძლება მივაკუთვნოთ რეჟისორის სტრატეგიას. ლაშა ჩხარტიშვილი აგრეთვე გამოყოფს ორიგინალურ, „ჩახლართულ“ სათაურებს, რომლებსაც კონცეპტუალური მნიშვნელობაც აქვს და მკითხველსაც იზიდავს.

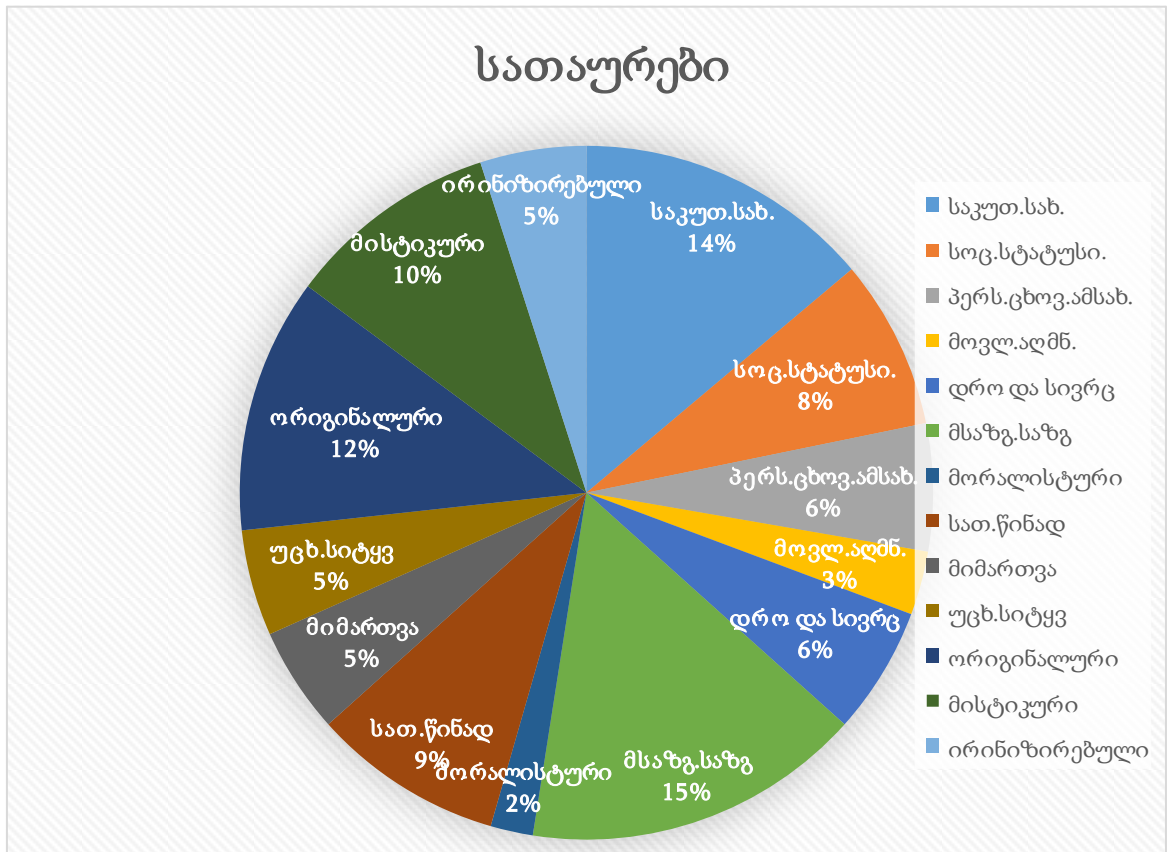
„დრამატურგ ირაკლი სამსონაძის ნაწარმოებები გამოირჩევა ორიგინალური სათაურებით (პროზაში - „ლუას საათი“, „ყურთბალიში“), მაგრამ მის დრამატურგიაში სათაურების შინაარსობრივ (სემანტიკურ) ორიგინალურობას მათი სიგრძეც განაპირობებს. „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“, „იქ, სადაც ღვარად მოედინება“, „ვანილის მოტკბო, სევდიანი სურნელი“, „აფრინდა ჭილყვავი, გადაიყრანტალა“, „სადამოს ბაღში, როგორც ფერად სიზმარში“, „კომანის გულწითელა-თეთრი მტრედი“ და სხვა – ეს ირაკლი სამსონაძის პიესების სათაურებია. როცა მთელი თანამედროვე მწერლობა, დრამატურგია და ყველაფერი ჩვენ ირგვლივ მიმართულია მაქსიმალური სისადავისა და გამარტივებისაკენ, ირაკლი სამსონაძე დინების საწინააღმდეგოდ მიექანება და თავის პიესებს გრძელ და „ჩახლართულ“ სათაურებს არქმევს. მათი ასეთი „მორთულობა“ და გარეგნული „სირთულე“ მხოლოდ ფასადია, ინტერიერში კი დიდი სიღრმეა.

ირაკლი სამსონაძესთან სათაურს კონცეპტუალური დატვირთვა აქვს და სათაურად გამოტანილი ფრაზები, რომლებიც სპექტაკლშიც გვხვდება (მას პერსონაჟები წარმოთქვამენ კულმინაციურ სცენებში), მის მსოფლმხედველობრივ კრედოს წარმოადგენს და წარმოთქმული ფრაზა პირდაპირ ან ირიბად ამ კონცეფციის გასაღები ხდება. თითოეული ფრაზა-სათაური გარკვეული ნიშნის (თითოეული სიტყვა ნიშანია) ერთობლიობაა, რომელიც მყარ ფილოსოფიურ, სიმბოლურ შეგრძნებებს ემყარება და რაც მთავარია, მაყურებლისთვის მათი აღქმა იოლია.“

https://lashachkhartishvili.blogspot.com/2012_05_27_archive.html?view=classic

როგორც ვნახეთ, ირაკლი სამსონაძესთან სპექტაკლის სათაურს პერსონაჟები წარმოთქვამენ კულმინაციურ სცენებში.

ჩვენ დავაჯგუფეთ თბილისში, ქუთაისსა და ბათუმში დადგმული სპექტაკლების სათაურები და დავყავით კატეგორიებად შემდეგი თეატრების რეპერტუარზე დაყრდნობით: 1. ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრი; 2. შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი; 3. კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური დრამატული თეატრი; 4. ალექსანდრე გრიბოედოვის სახელობის სახელმწიფო რუსული დრამატული თეატრი; 5. ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის პროფესიული სახელმწიფო დრამატული თეატრი; 6. მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრი; 7. სანდრო ახმეტელის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრი; 8. ნოდარ დუმბაძის სახელობის მოზარდ მაყურებელთა პროფესიული თეატრი; 9. სამეფო უბნის თეატრი; 10. თავისუფალი თეატრი; 11. ილიაუნის თეატრი; 12. თეატრი „პალომა.“



1.საკუთარი სახელები: ამგვარ სათაურებს პერსონაჟული, ანთროპონიმული სათაურები ეწოდება. ანთროპონიმთა განსაკუთრებულ ჯგუფს შეადგენს გამჭვირვალე შინაგანი ფორმის მქონე სახელები, რომლებიც გამოხატავენ ავტორის შეფასებას და სპექტაკლის ნახვამდე უქმნიან გარკვეულ შთაბეჭდილებას. ზოგი პერსონაჟის სახელი საზოგადო სახელადაც კი იქცევა.

ავტორმა სათაურში შეიძლება შემოიყვანოს ერთი ან რამდენიმე პერსონაჟი, რითაც მათ თანაბარ მნიშვნელობას გახაზავს.

1. „მაუგლი“ -თბილისის მოზარდთა მაცურებელთა თეატრი;
2. „სეზარი და დრანა“ -ილიაუნის თეატრი;
3. „ლივ შტაინი“ - თეატრი „თეთრი პალომა“;
4. „რაპუნცელი“ -ს. ახმეტელის თეატრი;
5. „მედეა“ -მუსიკისა და დრამის თეატრი;
6. „იულიუს კეისარი“ -შოთა რუსთაველის თეატრი;
7. „ლისისტრატე“- შოთა რუსთაველის თეატრი;
8. „ანტიგონე“ -ილიაუნის თეატრი;

9. „ბაში-აჩუკი - თბილისის მოზარდ მაცურებელთა თეატრი;
10. „კუკარაჩა“- თბილისის მოზარდ მაცურებელთა თეატრი;
11. „რომეო და ჯულიეტა“ -ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახელობის თეატრი;
12. „ანტიგონე“ - ილიაუნის თეატრი;
13. „მაკბეტი“ -მუსიკისა და დრამის თეატრი;
14. „დონკიხოტი“ -მ. თუმანიშვილის თეატრი.

2. სათაურები, რომლებიც გადმოსცემს სოციალურ სტატუსს, პერსონაჟის ადგილს საზოგადოებაში ან ნათესაურ კავშირს:

1. „მეფე უბიუ“- შოთა რუსთაველის თეატრი;
3. „მოხუცი ჯამბაზი“- შოთა რუსთაველის თეატრი;
4. „სტუმარ-მასპინძელი“ -ს. ახმეტელის თეატრი.
5. „მოახლეები“ -სამეფო უბნის თეატრი;
6. „მეფე ლირი“ - მ. თუმანიშვილის თეატრი.
7. „სამი და“ - მ. თუმანიშვილის თეატრი;
8. „დედა“ - ს. ახმეტელის თეატრი.

3. სათაურში შესაძლოა გადმოიცეს ამა თუ იმ პერსონაჟის ცხოვრება, თავგადასავალი:

1. „პიტერ პენის თავგადასავალი“ -ს. ახმეტელის თეატრი;
2. „ტაქსისტი გივის სასიყვარულო ისტორია“ -ს. ახმეტელის თეატრი;
3. „ცხოვრება იდიოტისა“ -მ. თუმანიშვილის თეატრი;
4. „ბონდოს ღამე“- ბათუმის ი. ჭავჭავაძის სახელობის დრამატული თეატრი;
5. „მარია კალასის გაკვეთილი“- შოთა რუსთაველის თეატრი;
6. „ირინეს ბედნიერება“ -თბილისის მოზარდთა მაცურებელთა თეატრი.

4. სათაურები, რომლებიც აღნიშნავენ მოვლენებს:

1. „კასტინგი“ / КАСТИНГ -ალ. გრიბოედოვის თეატრი;
2. „მეტამორფოზა“ -კ. მარჯანიშვილის თეატრი;
3. „ზვავი“- მ. თუმანიშვილის თეატრი.

5. დროისა და სივრცის აღნიშვნელი სათაურები

აქ მოიაზრება ის სათაურები, რომლებშიც აღნიშნულია ქრონოტოპოსის კოორდინატები. ციკლურ კოორდინატებთან ერთად (დღის, კვირის, თვის რომელიმე

მონაკვეთი) მოქმედების დრო შეიძლება აღინიშნოს ისტორიულ მოვლენასთან დაკავშირებული თარიღით, რეალური ისტორიული პერსონაჟით და ა.შ. ადგილის კოორდინატი შეიძლება გამოიხატოს კონკრეტულ-რეალური ან გამოგონილი ტოპონიმით და ა.შ.

1. „თამაში მაგიდასთან“ - ვ. მარჯანიშვილის თეატრი;
2. „მშვენიერი კვირადღე“ - ვ. მარჯანიშვილის თეატრი;
3. „ნადირობის სეზონი“ - შოთა რუსთაველის თეატრი;
4. „დაბადების დღე“-თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრი;
5. „დარაბებს მიღმა გაზაფხულია“- თეატრი „პალომა“;
6. „ფსკერზე“- მ. თუმანიშვილის თეატრი.

6. მსაზღვრელ-საზღვრულის ტიპის სათაურები: სათაური უნდა შეიცავდეს გასაღებ სიტყვებს და გამოხატავდეს სპექტაკლის არსს. გასაღები სიტყვების შერჩევა სათაურში მნიშვნელოვანია იმითაც, რომ ამის მიხედვით ხდება ინტერნეტსივრცეში მასალის ინდექსაცია; დრამის სათაურად ყველაზე ხშირად გამოიყენება მსაზღვრელები, რომლებიც გვიჩვენებს მოქმედ პირთა ნიშან-თვისებებს (ძვირფასი პამელა, „მგზნებარე შეყვარებული“), მათ სადაურობას („ტროელი ქალები“) იძლევა მოვლენათა დახასიათებას.

1. „ტროელი ქალები“- სამეფო უბნის თეატრი;
2. „არაბეთის სურნელოვანი ბალახები“- შოთა რუსთაველის თეატრი;
3. „თორმეტი განრისხებული მამაკაცი“ - შოთა რუსთაველის თეატრი;
4. „მოხუცი ქალი“ - მ. თუმანიშვილის სახელობის თეატრი;
5. „დაგვიანებული სიყვარული“- ალ. გრიბოედოვის თეატრი;
6. „ალისფერი ყვავილი“ - ალ. გრიბოედოვის თეატრი;
7. „ძვირფასი პამელა“ - თავისუფალი თეატრი;
8. „თაფლობის თვე“- თავისუფალი თეატრი;
9. „მებრძოლთა კლუბი“ - თეატრი „პალომა“;
10. „შეცდომათა კომედია“ - შოთა რუსთაველის თეატრი;
11. „გრონჰოლმის მეთოდი“ - ვ. მარჯანიშვილის თეატრი;

12. „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ - ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახელობის თეატრი;

13. „მგზნებარე შეყვარებული“ - თავისუფალი თეატრი;

14. „მემლილის წერილები“ - კ. მარჯანიშვილის თეატრი;

15. „ჯინსების თაობა“ - თავისუფალი თეატრი.

7. ცოტაა მორალურ საქციელზე დაფუძნებული სათაური:

1. „დაკანონებული უკანონობა“ - შოთა რუსთაველის თეატრი;

2. „მოდერის აღსარება“ - ს. ახმეტელის თეატრი.

8. სათაური- წინადადებები:

1. „მიყვარხარ, მიყვარხარ, მიყვარხარ“ - თავისუფალი თეატრი;

2. „ხომ ხოცავენ ქანცაწყვეტილ ცხენებს“ - თავისუფალი თეატრი;

3. „ბედისწერა შენს ხელშია“ - კ. მარჯანიშვილის თეატრი;

4. „ტკივილი არის ახალგაზრდობა“ - სამეფო უბნის თეატრი;

5. „უსასრულობის ათვლა დაიწყო“ - ქუთაისის თეატრი;

6. „ათვინიერებენ მიმინოს“ - კ. მარჯანიშვილის თეატრი;

7. „რა საოცარი დღეა“ - შოთა რუსთაველის თეატრი.

8. „ჯარისკაცი, სიყვარული, დაცვის ბიჭი და პრეზიდენტი“ - შოთა რუსთაველის თეატრი;

9. „არ გვიხდიან, არ გადავიხდით!“ - მ. თუმანიშვილის თეატრი.

9. მიმართვა, რომელშიც თხოვნა, მოწოდება ან ბრძანებაა:

1. „ღმერთო, რისთვის“ - ს. ახმეტელის თეატრი;

2. „ღმერთო, დაგვიფარე ჩვენ და ადამიანები“ - თავისუფალი თეატრი;

3. „დაანებეთ ჩემს ცოლს თავი“ - კ. მარჯანიშვილის თეატრი;

4. „არ დამივიწყო“- თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრი;

5. „როგორც გენებოთ“- კ. მარჯანიშვილის თეატრი;

10. უცხო სიტყვები სათაურად:

სპექტაკლის სათაურად უცხო სიტყვები იშვიათია, მაგრამ ძალიან ეფექტურია და თავისთავად გულისხმობს ისეთ მაყურებელს, რომელმაც იცის ამ სიტყვების მნიშვნელობა:

1. „Duplet“ - ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახელობის თეატრი;
2. „Art-ხელოვნება“ - კ.მარჯანიშვილის სახელობის თეატრი.
3. „BEGALUT“-უცხოობაში“ - კ. მარჯანიშვილის თეატრი;
4. „UNDERFRANDXXIY@YAHOO.COM“- მ. თუმანიშვილის თეატრი;
5. „PICNIC“ - ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახელობის თეატრი;

11. ორიგინალური, უცნაური სათაურები:

1. „ჯუჯა ცხვირი“ - თბილისის მოზარდ მაცურებელთა თეატრი;
2. „იმერული რეკვიემი“ - ს. ახმეტელის თეატრი;
4. „მაკულატურა“ - თეატრი „პალომა“;
5. „2+2=4“ - ს. ახმეტელის თეატრი;
6. „ტრუსები“ - ს. ახმეტელის თეატრი;
7. „სტრიპტიზი“ - სამეფო უბნის თეატრი;
8. „სახლი ღრუბლებში“ - კ. მარჯანიშვილის თეატრი;
9. „წვიმის გამყიდველი“ -თავისუფალი თეატრი;
10. „სინდრომი ანუ ვის უგალობ ვისაო?“ - ბათუმის ი.ჭავჭავაძის სახელობის

დრამატული თეატრი.

11. „მექანიკური ფორთოხალი“-თავისუფალი თეატრი;
- 12.„გაციხული სურათები“- ალ. გრიბოედოვის თეატრი.

12. შთაბეჭდავია ასევე მისტიკური ხასიათის სათაურები:

1.„კუდიანის წერილები“ - ბათუმის ი.ჭავჭავაძის სახელობის დრამატული თეატრი.

2. „ჟღერის ღმერთი“ - ილიაუნის თეატრი;
3. „ბედისწერის თეატრი“- ს. ახმეტელის თეატრი;
4. „მინის სამოთხე“ - კ. მარჯანიშვილის თეატრი;
5. „ბამბაზიის სამოთხე“ - ქუთაისი. ლ.მესხიშვილის თეატრი;
6. „შეხვედრა სამოთხეში“ - კ. მარჯანიშვილის თეატრი;
- 7.„მეორედ მოსვლა“ - კ. მარჯანიშვილის თეატრი;
8. „ყვითელი ანგელოზი“ - ალ. გრიბოედოვის თეატრი;
9. „სასტუმრო ორი სამყაროს გასაყარზე“ - ს. ახმეტელის თეატრი.

10. „წმინდა ანტუნის სასწაული“ - ილიაუნის თეატრი.

13. სათაური- კლასიკური სიუჟეტის ირონიზება:

1. „კორონალუს -რიჩარდ III“ - თავისუფალი თეატრი;

2. „მეფე ლირი თავშესაფარში“ - მოზარდთა მაყურებელთა თეატრი;

3. „ჰამლეტიკა“ -ს. ახმეტელის თეატრი;

4. „მაკბეტი -ბედისწერა შენს ხელშია“ - კ. მარჯანიშვილის თეატრი;

5. „R+J ბედისწერა დაბნეულია რომეო და ჯულიეტა“ - მ. თუმანიშვილის თეატრი.

ჩვენი კვლევის შედეგების მიხედვით ყველაზე გავრცელებულია მსაზღვრელ-საზღვრულის ტიპის სათაურები (16%) და სათაურები საკუთარი სახელებით (14%) ამ ტიპის სათაურებს შეიძლება **სტანდარტული, კლასიკური სათაური** ვუწოდოთ. შეიძლება ითქვას, დრამატურების, რეჟისორების უმრავლესობა თვლის, რომ ქართველ მაყურებელს მარტივი, იოლად გასაგები სათაურები მოსწონს, როცა სათაური არ არის მოულოდნელი და სიუჟეტი ვითარდება სტანდარტების მიხედვით, აგრეთვე ამართლებს მაყურებლის მოლოდინს. ისინი რეპერტუარში ათწლეულების განმავლობაში გვხვდება და ყველასთვის ნაცნობია. მათი 14% გადანაწილებულია სხვადასხვა ჯგუფში. სტანდარტულ სათაურებში შედის სოციალური სტატუსის განმსაზღვრელი სათაურები 8%, პერსონაჟის თავგადასავალის ამსახველი -6%, მოვლენების აღმნიშვნელი -3%, დროისა და სივრცის აღმნიშვნელი 6% და მორალისტური სათაურები -2%. ამ ტიპის სპექტაკლებში მთავარი მოქმედი პირი წინასწარვეა განსაზღვრული და მაყურებელმა თავიდანვე იცის, ვის ირგვლივ განვითარდება მოვლენები, ვის მიხედვით აიგება სიუჟეტი, ვინ იქნება სპექტაკლის კულმინაციის მთავარი გმირი ან ვისი საშუალებით ან მონაწილეობით გაიხსნება კვანძი და ა.შ.

სათაურების მეორე კატეგორიაა ორიგინალური სათაურები. ამ კატეგორიას მიეკუთვნება უცნაური სათაურები (12%), აგრეთვე მისტიკური (10%), რთული წინადადებებისგან შემდგარი სათაურები (9%), სათაურები. სათაურები, რომლებიც შედგება უცხო სიტყვებისგან (5%), სათაური-მიმართვა (5%)და ირონიზებული სათაურები (5%). **ორიგინალური, პროვოკაციული (ეპატაჟური) სათაურები**

ზემოქმედებს მკითხველზე, იწვევს ემოციას, ინტერესს, აინტრიგებს მას. ასეთ სათაურებს **სენსაციური** ჰქვია.

„თანამედროვე გაგებით, სენსაცია (ინგ.Sensation, amer. Scoop) არის: 1. ძლიერი შთაბეჭდილება, რომელსაც საზოგადოებაზე ახდენს რაიმე მოვლენა, შემთხვევა, ამბავი; 2. თვით ეს მოვლენა, რომელიც ძლიერ შთაბეჭდილებას, ხმაურს, მითქმა-მოთქმას იწვევს“ (ნადარეიშვილი, 1999:67).

„ რაც შეეხება ემოციურ ფუნქციას, სათაურში ავტორის პოზიცია შენიღბულია“ (ნადარეიშვილი, 1999:72).

არსებობს სათაურისა და ტექსტის ურთიერთკავშირის ორი ფორმა: **ექსპლიციტური და იმპლიციტური**.

ექსპლიციტური ურთიერთკავშირი გულისხმობს დისტანციურ გამეორებას, რომელსაც აყალიბებს არა მხოლოდ თვით ტექსტი, არამედ ნაწარმოების ქვეტექსტიც. ასეთი კავშირი ერთჯერადიგაა და მრავალჯერადიც.

ექსპლიციტური ურთიერთკავშირი ყველაზე მეტად მიიღწევა მაშინ, როცა სათაურის გამეორებადი ელემენტები მსჭვალავენ მთელ ტექსტს და თავსდებიან ნაწარმოების დასაწყისში ან ბოლოში ანუ – მის „ძლიერ პოზიციებზე.“

იმის მიხედვით, თუ რომელი ფუნქცია (გარეგანი თუ შინაგანი) დომინირებს, გამოყოფენ სათაურთა ორ ტიპს: **გარე მიმართულების** სათაურს, რომელიც მკითხველისკენაა მიმართული და მის ემოციებზე ზემოქმედებს და **შიდა მიმართულებისას**, რომელიც მიემართება ტექსტს და ცხოველმყოფელობას ანიჭებს ენის პარადიგმატიკულ საშუალებებს, მონაწილეობს ტექსტის სემანტიკურ და კომპოზიციურ ორგანიზებაში.

იმპლიციტური ურთიერთკავშირი გულისხმობს სათაურის გამაშუალებელ მდგომარეობას ტექსტთან, როცა სათაურის შინაარსი დაშიფრულია მეტაენის მეშვეობით, ხოლო ტექსტი მეტაფორიზებული სათაურის განხორციელებაა. იმპლიციტური კავშირი წარმოიქმნება მაშინ, როცა სათაური და ტექსტი წარმოქმნიან ახალ ერთიან შეტყობინებას.

საერთო ჯამში სათაურები ორ ტიპად დაიყო: **სტანდარტულად და ორიგინალურად**. ყველაზე დიდი წილი ცალკეულ კატეგორიაში სტანდარტულ

სათაურებზე მოდის (საკუთარი სახელი- 14%, მსაზღვრელ-საზღვრული- 16%), საერთო ჯამში პროცენტულობით სტანდარტული სათაურები ორიგინალურ სათაურებზე 10 %-ით მეტია. ეს სხვაობა არც ისე დიდია და აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ შეინიშნება ქართული თეატრის გათანამედროვეების ტენდენცია, დრამატურგები/რეჟისორები მაყურებლის მიზიდვის მიზნით ამგვარ ტაქტიკას მიმართავენ, თუმცა სასურველია თუ ეს გათანამედროვეება არა ეპატაჟის, არამედ ხარისხის ხარჯზე მოხდება.

ცნობილია, რომ „ნიშანთა სრული დეკოდირება მკითხველს, მაყურებელს არ შეუძლია, ისევე როგორც დრამატურგი ვერასოდეს ვერ შეძლებს სრულად გადასცეს მკითხველს სასურველი ჩანაფიქრი, თუმცაღა ავტორს აქვს შესაძლებლობა, ნაწილობრივ მისცეს საშუალება ინფორმაციის მიმღებს ტექსტის დეკოდირებისა, რაც კომუნიკაციური აქტის განხორციელებას უზრუნველყოფს (Алефиренко, 2012: 176).

სათაური ახდენს პირველ შთაბეჭდილებას მაყურებელზე და იზიდავს მას. „სათაური დისკურსზე ზემოქმედებს, ზემოქმედებს მკითხველზე პიესის კითხვის პროცესში ან წაკითხვის შემდეგ“ (Алефиренко, 2012:177).

სათაური ზოგჯერ არის სასცენო დისკურსის ნაწილიც: სპექტაკლ „კავკასიური ცარცის წრეში“ სათაურს სცენაზე სამ ენაზე წარმოთქვამენ: გერმანულად, რუსულად და ქართულად. ის რამდენიმეჯერ გაჟღერდება სცენაზე, დროთა განმავლობაში მეტაფორადაც იქცა.

ამგვარად, სათაურს სასცენო დისკურსის სტრატეგიისა და ტაქტიკის საკითხების კვლევაში დიდი მნიშვნელობა აქვს. სათაური შეიძლება იყოს როგორც პიესის ავტორის, ისე რეჟისორის სტრატეგია. როცა ეს უკანასკნელი ცვლის მას, ეს მხოლოდ მისი სტრატეგიაა. სათაურს საგანგებო მნიშვნელობა ენიჭება მაშინ, როცა ის სცენიდანაც გვესმის.

როგორც აღმოჩნდა, მაყურებელთა ფართო მასებს სწორედ გამჭვირვალე, კლასიკური სათაური იზიდავს. ჩვენი დაჯგუფების პრინციპის მიხედვით „რიჩარდ მესამე“ **გადმოსცემს სოციალურ სტატუსს**, „ალუბლის ბაღი“ **მსაზღვრელ-საზღვრულის** ტიპის სათაურია, „ანტიგონე“ **საკუთარ სახელთა ჯგუფს მიეკუთვნება**, რაც შეეხება „კავკასიური ცარცის წრეს“, ის **ორიგინალურ** სათაურებს შეგვიძლია

მივაკუთვნოთ. ერთი შეხედვით ის დამაბნეველია მაყურებლისთვის, თუმცა მასში მაინც არის მინიშნება თუ სად განვითარდება მოქმედება, „წრე“ კი გადამწყვეტ როლს ასრულებს სპექტაკლის კულმინაციურ ნაწილში.

III.3. ტექსტის სტრატეგია სასცენო დისკურსში

პიესის ანუ ძირითადი ტექსტის ტრანსფორმაცია პოლიტიკურ თუ სოციალურ მოვლენათა გათვალისწინებით არის რეჟისორის სამეტყველო სტრატეგია, რომელიც შემდგომში ერთ-ერთი გარანტია სპექტაკლის წარმატებულობისა.

მსმენელზე, მაყურებელზე ზეგავლენის მოხდენის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან სტრატეგიას წარმოადგენს **პიესის შინაარსი**, რომელსაც რეჟისორი გარდაქმნის, რათა მაყურებელში აღძრას ინტერესი, გაკვირვება, სიბრაღული, თანაგრძნობა, გამოიწვიოს საკუთარ თავთან გაიგივების შეგრძნება, დააკვირვოს ცხოვრებაში მსგავს პრობლემებზე, გაუჩინოს აქტუალური პრობლემის წარმოჩენის აუცილებლობის სურვილი, ითამაშოს მის გრძნობებზე (სიყვარული, შიში, ზიზღი).

ჯერ კიდევ ანტიკურ თეატრში სპექტაკლის რეჟისორად თვითონ დრამატურგი გვევლინებოდა, დრამატურგი ქმნიდა პიესას, სადაც წინასწარვე იყო განსაზღვრული მოქმედების დრო, ადგილი, მიზანსცენები, იდეა, მრწამსი და სხვა. მსგავსი ტენდენცია გაგრძელდა შექსპირის თეატრშიც, მსოფლიო დრამატურგიის ერთ-ერთი ყველაზე დიდებული წარმომადგენელი უილიამ შექსპირი იყო დრამატურგიც და რეჟისორიც, ამიტომაც პიესის რეჟისორული გადაკეთების, რეჟისორული თვითგამოხატულების მოთხოვნილება თავისთავად არც არსებობდა.

იგივე ხდებოდა ქართულ თეატრში, პირველი ქართული სპექტაკლ „გაყრის“ ავტორიც და რეჟისორიც გიორგი ერისთავია. ერისთავი უკვე პიესის შექმნისას საზღვრავდა მოქმედებებს სპექტაკლში და წინასწარვე ამზადებდა პიესას სცენისთვის.

ევროპულ და რუსულ თეატრში მიმდინარე რეფორმების შესაბამისად ქართველი თეატრის მოღვაწეების თეორიულ ნააზრევსა თუ პრაქტიკულ საქმიანობაში ნათლად იკვეთება ცვლილებების აუცილებლობა. ფაქტობრივად, იმჟამინდელ ევროპულ თეატრში არ წამოჭრილა არცერთი საკითხი, რომლებიც

ქართველი მოღვაწეების ყურადღების მიღმა დარჩენილიყო, მიუხედავად ამისა, ამ პერიოდის ქართულ თეატრს ბევრი პრობლემა ჰქონდა გადასაწყვეტი. ის პროცესები, რომლებიც წარმატებით ხორციელდებოდა ევროპულ თეატრში, საქართველოშიც იკიდებდა ფეხს. ერთ-ერთი ასეთი საკითხი სპექტაკლის დადგმა, ანუ რეჟისურა იყო.

„რეჟისურა თეატრის წიაღში ჩაისახა და შემდეგ მოხდა მისი თანდათანობითი პროფესიონალიზაცია. მან გაიარა ანტიკური პერიოდი, შუა საუკუნეები, აღორძინებისა და განათლების ეპოქა და მხოლოდ ერთი საუკუნის წინ მიაღწია პროფესიულ დამოუკიდებლობას“ (კიკნაძე, 1985: 10-11)

საქართველოში, ისევე როგორც ევროპაში XIX საუკუნიდან იწყება რეჟისურის, როგორც დამოუკიდებელი პროფესიის, ჩამოყალიბების პროცესი. „ეს პროცესი მეტად რთულ და შეუქცევად ხასიათს ატარებს. რეჟისორი, როგორც დამოუკიდებელი პროფესია, ჩამოყალიბდა XX საუკუნის 10-იან წლებში და იგი გვევლინება სასცენო ტექსტის ავტორად“ (კეჟერაძე, 2016:26).

სასცენო ტექსტზე მუშაობა მძიმე და შრომატევადი პროცესია, რეჟისორი იყენებს სხვადასხვა ხერხს წარმატების მისაღწევად დაწყებული დეკორაციით, მუსიკით, კოსტიუმით, დამთავრებული, სასცენო ტექსტით და ა. შ.

სასცენო ტექსტის ტრანსფორმაციისთვის რეჟისორი გარკვეულ სტრატეგიებს იყენებს, რათა წარმატებული კომუნიკაცია დაამყაროს მაყურებელთან.

„სამეტყველო კომუნიკაციის სტრატეგია ეს არის ურთიერთობის პროცესი, რომელიც მიმართულია გრძელვადიანი შედეგის მისაღწევად. მისი მიზანი შეიძლება იყოს ავტორიტეტის, სიყვარულის, აღიარების, თანამშრომლობის მოპოვება და სხვა. ტაქტიკა კი შეიცავს კონკრეტულ გზებს პარტნიორის ყურადღების მისაპყრობად, მასთან კონტაქტის დამყარების, მასზე ზეგავლენის მოხდენის მიზნით“ (Алефиренко 2012: 172).

„სპექტაკლის მსვლელობისას მაყურებელი პერსონაჟებთან ერთად განიცდის სცენაზე მომხდარს, ის სიტუაციის თანამონაწილეა. ის ფაქტი, რომ მოქმედება თანადროულია მაყურებლის რეალური ცხოვრებისა, აგრეთვე სწრაფ დროში გადატანილ ემოციათა ერთობლიობა, ზემოქმედების ეფექტს კიდევ უფრო ზრდის.

„სპექტაკლის შეფასების ერთადერთი კრიტერიუმი ამ სპექტაკლის მაყურებელზე ზემოქმედების ძალაა“ (ტოვსტონოგოვი, 1975: 78).

თუ კი რეჟისორი ტაქტიკას სწორად და მიზანმიმართულად იყენებს, კომუნიკაცია წარმატებული იქნება. იცვლება ეპოქები, იცვლება შეხედულებები სხვადასხვა მოვლენაზე, იმისათვის, რომ პიესამ არ დაკარგოს აქტუალურობა, რეჟისორული ჩარევა დრამატურგიაში აუცილებლობასაც კი წარმოადგენს. გ. ტოვსტონოგოვი წერდა: „პიესის უჩვეულობა, მისი ფორმის სიახლე რეჟისორის მიერ თანადროულობადაა მიჩნეული“ (ტოვსტონოგოვი, 1975:67).

ჩვენ მიერ განხილული სპექტაკლების მაღალი რეიტინგი სწორედ იმით არის განპირობებული, რომ მათი თემატიკა ყველა ეპოქაში აქტუალურია. მათში წარმოჩენილი პრობლემები ზოგადსაკაცობრიოა, მწვავედ დგას სხვადასხვა კულტურასა და ეპოქაში. შექსპირის პერსონაჟების მსგავსი, განდიდების, ძალაუფლების წყურვილით შეპყრობილი ადამიანები, რომლებიც თავის ოჯახის წევრებსაც კი არ ინდობენ, დღემდე არსებობენ ჩვენს საზოგადოებაში, დღემდე იბრძვიან ძალაუფლებისთვის და ხშირად არაფერზე იხევენ უკან.

რ. სტურუა უპირატესობას ანიჭებს **კლასიკურ პიესებს** კლასიკური პიესა იმით არის ღირებული, რომ ის ჰუმანურია და მასში მოცემული პრობლემები ყოველთვის, ყველა დროში აქტუალურია, თუმცა თანამედროვე დადგმაში საჭიროა მთავარი პრობლემის პოვნა და მისი თანადროულად წარმოჩენა. პიტერ ბრუკი აღნიშნავს: „შექსპირი ჩვენთვის კვლავ მისაბამი მაგალითია. აქედან გამომდინარე, ჩვენი მუშაობა შექსპირის სცენაზე განსახორციელებლად მიმართულია იქითკენ, რომ მის პიესებს მივანიჭოთ „თანამედროვე“ ჟღერადობა, ვინაიდან, მხოლოდ მაშინ, როდესაც მაყურებელს უშუალოდ გააღიზიანებს პიესის შინაარსი, შესაძლებელია, გადაიღახოს დრო და პირობითობა“ (Брук, 2003:143).

სპეციალურ ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ „შექსპირის „რიჩარდ მესამის“ ყველა გმირი არ არის არამზადა. სპექტაკლში ტექსტში აქცენტების გადაადგილებით, რეკლიკების ამოგდებით, ჩასმით, გადაკეთებით და სხვა ამგვარი საშუალებებით ყველანი - პატივმოყვარე, ძალაუფლებისაკენ სწრაფვით შეპყრობილნი აღმოჩნდნენ.

რეჟისორის კონცეფციით, რიჩარდს ზნეობრივად არაჯანსაღმა გარემოცვამ შეუწყო ხელი არაადამიანური ზრახვების აღმოცენებასა და აღსრულებაში“ (ვასაძე, 2015: 187).

ასევე აქტუალურია „კავკასიური ცარცის წრის“ პრობლემატიკაც, სადაც ხელისუფალთ ავიწყდებათ, რომ ისეთივე მოკვდავნი არიან, როგორებიც სხვები. მათთვის მთავარია სიმდიდრე, ფუფუნება და შვილიც კი ქონების დასაბრუნებლად უნდათ. სპექტაკლი გვასწავლის, რომ მშვიდობიანობა უფრო საშიშია, ადამიანმა მხოლოდ სიკეთე უნდა თესოს. ის ჰუმანიზმს გვიქადაგებს.

„ალუბლის ბაღის“ იდეა შემდეგია: ჩვენ გვერდით ისევ არსებობენ ადამიანები, რომლებიც ვერ უწყობენ ფეხს ახალ დროებას.

კვლავაც აქტუალურია ანტიგონეს ბრძოლა თავისუფლებისათვის და დიქტატურისადმი შეუგუებლობა.

ა) სასცენო დისკურსი და ცოცხალი მეტყველება

სასცენო მეტყველება ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებებთან ერთად მჭიდროდ უკავშირდება ერის კულტურას, მხატვრულ ლიტერატურას, სალიტერატურო ენის მდგომარეობას. აქ ხშირად თვალსაჩინოა დრამატურგის ეროვნული კულტურაც, ავტორისაც და იმ ერისაც, ვისთვისაც იქმნება ის.

თანამედროვე თეატრში ითვლება, რომ მეტყველება სცენაზე მაქსიმალურად უნდა იყოს მიახლოებული სასაუბრო ენასთან, თუმცა ეს იმას არ ნიშნავს რომ სცენაზე მსახიობის სასაუბრო სტილი იყოს არა მკაფიო, გაუგებარი, გაუბრალოებული და მდაბიო, მას მოეთხოვება ესთეტიკურობაც.

„პიტერ ბრუკი თავის წიგნში „ცარიელი სივრცე“ აღნიშნავს, რომ „სათეატრო ენა უნდა იყოს მარტივი, მაგრამ ყოველთვის სხვადასხვა, დამოკიდებული იმაზე, თუ სად და ვისთან თამაშობ“ (Брук, 2003:143).

სასცენო დისკურსი სხარტია: „რეჟისორის სათეატრო ენისთვის დამახასიათებელია სცენური თხრობის არაჩვეულებრივი დინამიკურობა“ (ვასაძე, 2015: 190).

ჩვენი მიზანია, განხილული სპექტაკლების მიხედვით გამოვკვეთოთ, რა გავლენას ახდენს სასცენო დისკურსზე ცოცხალი მეტყველება.

პიესა „რიჩარდ მესამეში“ ვკითხულობთ:

- ველარ ვიტყვი, ეს ქვეყანა გაუკულმართდა
და სადაც არწივნი ვერა ბედავენ დასხდომასაც კი,
იქ ჭინჭრაქები ნავარდობენ; სად წუწკნი გლეხნი
გააზნაურდნენ, დიდებულნი იქ გლებდებიან“ (შექსპირი, 1953:35).

სპექტაკლში გვესმის:

-მე ვერაფერი ვერ გავიგე, ისე როგორ გათახსირდა ეს ქვეყანა,
სადაც ჭინჭრაქები ნადირობენ, იქ არწივები დასხდომასაც ვერ ბედავენ,
სადაც გლებუჭები გააზნაურდნენ, იქ აზნაურებს აღარ დაგვედგომება!

პიესაშიც და სპექტაკლშიც წინადადებათა პარალელური გადაბმვა გამოყენებული. ერთგვარი მოწოდებაა, თხრობითი წინადადებები ძახილის წინადადებებითაა შეცვლილი.

სპექტაკლში ფაქტებია გადმოცემული, პიესაში კი ჩანს დამოკიდებულება ამ ფაქტებისადმი. გაუკულმართდა შეცვლილია გათახსირებით, აზნაურებს ქვეყნის გათახსირებად მიაჩნიათ გლეხების (აქ: გლებუჭების -კნინობითი ფორმა) გააზნაურება, ეს მათთვის შეურაცხმყოფელია. ამ ნიშნებით სასცენო დისკურსი ექსპრესიულობას იძენს. ამგვარ ხერხს რ. სტურუა ხშირად მიმართავს:

-„შენის ცდით ჩემი ძმა ციხეში ჩამწყვდეულია
მე მფარველობა ამაყარეს და დიდებულთ გვარებს
ულირსად სჯიან, ამცირებენ...“ (შექსპირი, 1953: 35).

სპექტაკლში ტექსტი დაუახლოვდა სასაუბრო მეტყველებას:

-ჩემი ძმა კლარენსი ციხეში ჩააგდეთ, მე შემრისხეთ
გლებუჭები გაგვიაზნაურეთ და თავზე წამოგვასხით.

ან კიდევ:

-ყბედი მოსაქმე როდი არის. მაგაზედ გვენდეთ,
ჩვენ ხელებს უფრო ვამუშავებ, ვიდრე ენას (შექსპირი, 1953: 51).

-მილორდ, ჩვენ სალაყბოდ კი არ მივდივართ, ჩვენ ხელით ვაკეთებთ საქმეს
და არა ენით!

ანალოგიურია შემდეგი მაგალითიც „რიჩარდ მესამიდან“:

პიესა-აბა გამოჩნდნენ ხელმწიფესთან რომ მამბეზლებენ... ვინც კი ხელმწიფეს ყურს აწვეთებს ამ შფოთის ხმებსა (შექსპირი, 1953: 34).

სპექტაკლი -მამბეზლებენ, ათას აბდაუბდას აწვეთებენ ყურში

ან კიდევ:

შფოთის ხმები პიესაში შეცვლილია სასაუბრო სტილის სიტყვა აბდაუბდათი, ამით თითქოს ის უარყოფს ბრალდებას, მონაჭორად თვლის.

ზოგჯერ წინადადებას მოკლე რეპლიკა ცვლის, რაც დამახასიათებელია სასაუბრო სტილისთვის ამგვარი მაგალითი გვაქვს „რიცარდ მესამეში:“

-განა გადაწყდა, რომ მფარველად ის ინიშნება? (შექსპირი, 1953: 32)

-როგორ, უკვე გადაწყდა? - ასეთნაირადაა გადმოცემული ძირითადი ტექსტის რთული ქვეწყობილი წინადადება რეპლიკით.

რამდენიმე ტაქტიკა ერთდროულად არის გამოყენებული ტექსტის გასამარტივებლად, მეტი ეფექტურობისა და ექსპრესიულობის მისაღწევად იმავე სპექტაკლში. ეს უკვე რეჟისორის ტაქტიკაა:

-რაკი პირმოთნედ ლაპარაკი არ შემოიძლია

არ შემოიძლიან მოქარგულის ენით ლაქუცი

პირში ღიმილი, ფრანგთა წესით დაბლა თავდახრა

და სხვა ამგვარი პრანჭვა-გრეხვა მაიმუნური,-

მტერი ვყოფილვარ, მოძულე და გულ-ჩახვეული! (შექსპირი, 1953: 34)

-პირმოთნე რომ არ ვარ და ლამაზ-ლამაზი სიტყვებით ლაპარაკი რომ არ ვიცი,

ფრანგების მსგავსად არ ვმაიმუნობ და ფეხქვეშ არავის ვეგები,

ამის გამო არა? უბოროტეს მტრად უნდა გამომაცხადოთ?

სასაუბრო სტილისთვის ნიშანდობლივია ვულგარიზმების, ჟარგონების გამოყენება. მხატვრულ ლიტერატურაში კი ისინი სტილიზაციის მიზნით გამოიყენება, იხმარება პერსონაჟის მხატვრული სახის შესაქმნელად. სასცენო დისკურსშიც მას იგივე ფუნქცია ეკისრება.

საგანგებოდ მიუთითებენ თანამედროვე ქართულში ვულგარიზაციის ტენდენციის ზრდაზე. „ამას შიდა პროცესებთან ერთად დასავლური, ე. წ. მასკულტურის ფართოდ შემოჭრამაც შეუწყო ხელი. ენის ვულგარიზაციის

აღნიშნულმა ტენდენციამ, ოფიციალური ურთიერთობების ფამილიარიზაციამ არა მხოლოდ სახელისუფლებო, საპარლამენტო და სატელევიზიო მეტყველებაში იჩინა თავი, არამედ ცენტრალური გაზეთების ისეთ პუბლიკაციებშიც გამომჟღავნდა, რომლებიც ოფიციალურ-საქმიანი სტილის ჩარჩოებში უნდა თავსდებოდნენ“ (არაბული, 2005: 237).

სასცენო დისკურსში ხშირია ამგვარი ლექსიკა, მაგალითი „რიჩარდ მესამიდან“ პიესაში ვკითხულობთ:

-ბუმბუმედ ვამბობ, ჩემო ტირელ, ციხეს რომ სხედან

და რომელთ ეხლავ ვანდობ მაგ შენს ხელოვნებასა (შექსპირი, 1953: 159).

სპექტაკლში- *ტაურში რომ ნაბიჭვრები სხედან, იმათზე გეუბნები*

იმავე პიესაში:-მწყალობელი ხარ, ვიცი, შენ იმ უნამუსოსი (შექსპირი, 1983: 194)

სპექტაკლში-**იმ ბოზ დედაკაცს იცავ?**

ან კიდევ „ანტიგონეში“:

-ჩაფარი-კარგი, კარგი გეყოფა (ანუი,1972: 68).

სპექტაკლში- *მორჩი ბაზარს!*

ბაზარი- ყბედობა, ყაყანი (როგორც ბაზარში იციან) (ბრეგამე, 2005: 24).

რეჟისორის მიზანდასახულობით ტექსტი შესაძლებელია „გაკეთილშობილდეს“, ასეთი შემთხვევა გვხვდება ჟან ანუის „ანტიგონეში“ (ძიმა აღმოაჩენს, რომ ანტიგონე დილით დაბრუნდა სახლში, რაც მის განრისხებას და ეჭვს გამოიწვევს).

ძიმა გოგონას უშვერი სიტყვებით მიმართავს: ... -*მაგრამ შენ ხომ სხვებს არ ჰგავდი, სარკე შენ არ გიყვარდა და სავარცხელი, არც ტუჩებს იღებავდი არც ბიჭებისკენ იხედებოდი. ვამბობდი, ღმერთო, რა ეშველება-მეთქი, ისმენეს შემხედვარე ამას ცოლად ვინ წაიყვანს-თქო, არადა, შენც შენი დაიკოს განაჭერი ყოფილხარ, უარესიც - თვალთმაქცი! ვინ არის მაინც ის ოხერი? ალბათ, ვილაც ავარა იქნება, ლაწირაკი, ისიც ვერ გაუბედა, მოვიდეს. გვითხრას, მიყვარს და ცოლად გამატანეთო. ხომ ასეა? მიპასუხე, უვარგისო!* (ანუი, 1972: 10).

სპექტაკლში კი არცერთი დისფემიზმი არაა გადმოსული: **სულ სხვანაირი ბავშვი იყავი ტუჩებს შენ არ იღებავდი, თმას შენ არ ივარცხნიდი, ბიჭებისკენ შენ არ**

იყურებოდი, ვფიქრობდი, აი ამას, რა გაათხოვებს-მეთქი. მაგრამ შენც შენი დისნაირი ყოფილხარ! გირჩევნია, სიმართლე მითხრა, მართლა პაემანზე იყავი?

რეჟისორის მთავარი მიზანია, თეატრმა არ დაკარგოს კონტაქტი მაყურებელთან. თეატრი თანადროულ ეპოქას და საზოგადოებას უნდა იყოს მორგებული, მას უნდა შეეძლოს წარსულისა და მომავლის აწმყოდ ქცევა. შორეული წარსულიდან „მოსული“ პერსონაჟი მაშინ არის საინტერესო მაყურებლისთვის, როცა იგი მახლობელია და მისი მეტყველება გასაგებია, ცოცხალი და უშუალო.

ბ) ტექსტის ტრანსფორმაცია

1. გამარტივება/ განტვირთვა. სცენაზე, ბუნებრივია, ყველაფერი მაქსიმალური სიზუსტით არ გადმოდის, ზოგი დეტალი ამოღებულია, ზოგიც - გადაადგილებული.

პირველი, რაც შეიძლება მოუვიდეს სასცენოდ გამზადებულ ტექსტს, ეს არის შემოკლება, თუმცა ზოგადად შემოკლების გარდა, დიდი მნიშვნელობა აქვს, ტექსტის რა ნაწილი და რატომ ამოიღო რეჟისორმა. სპექტაკლში მაყურებელს უნდა მიეწოდოს ადვილად გასაგები ტექსტი, რათა მას არ დაეკარგოს ინტერესი. ვრცელი ტექსტის აღქმა მას ჩვეულებრივ უჭირს, თანაც მას სათქმელი უნდა გადაეცეს ლაკონიურად, მოკლე დროში, აქტიური ზმნების გამოყენებით.

რეჟისორ რობერტ სტურუას რეჟისორული სტილის შესახებ აღნიშნულია სპეციალურ ლიტერატურაში. „რობერტ სტურუა „რიჩარდ მესამის“ დადგმისას რეჟისორული კონცეფციის გამოსახატავად შექსპირის ტექსტს თავისუფლად მოექცა, სპექტაკლში ზოგიერთი პერსონაჟი საერთოდ გაქრა, ტექსტი შემოკლდა, რიგი სცენები, რომლებიც შექსპირთან თანმიმდევრულად არის მოცემული, წარმოდგენაში გაერთიანდა პოლიფონიურ პლასტში“ (ვასაძე, 2015: 187).

სტილისტიკური ხერხების მოშველიებით სასცენო ტექსტი ექსპრესიული, სხარტი და დინამიკურია. რ. სტურუას „რიჩარდ მესამეში“ ამგვარი მაგალითი მრავლადაა.

- *ხელმწიფედ ყოფნა მწადია მე!*
- *ბრძანდებით კიდევ, ჩემო სამგზისად დიდო მეფევ, სახელ-განთქმულო.*
(შექსპირი, 1953:155)

სასცენო ტექსტი ასეთია: *-მეფედ ყოფნა მსურს*

-ხართ კიდევ

-ვითომ? ჭაბუკი ედვარდი რომ ცოცხალია?

ან კიდევ:

გინდათ, რომ ძალით ქვეყნის ტვირთი მაკისრებინოთ?

...თუმც სინდისი ეხლაც კიდევ ნებას არ მამლევს (შექსპირი, 1953: 146).

სასცენო ტექსტი შემოკლებულია: *-უნდა დავთანხმდე მეტი რა გზა მაქვს, მაგრამ, ვაი, რომ მქენჯნის სინდისი!*

ან კიდევ მაგალიტი „კავკასიური ცარცის წრიდან“:

-ბედნიერ აღდგომას დაესწარი, პატარა მიხეილ! (ბრეჰტი, 1986: 112).

აღნიშნული ფრაზა სასცენო დისკურსში ასე გადმოიცა: *-ქრისტე აღსდგა მიშიკოლო..*

თუნდაც „რიჩარდ მესამეში“:

- *ოჰ, ნეტავ, შენს გულს ვიცნობდე!*

- *მის გამომთქმელი ენაა ჩემი (შექსპირი, 1953: 26)*

სპექტაკლში გვაქვს: *რაც გულში მიდევს, ენაც იმასვე ამბობს.*

მაგალითების მოყვანა შორს წავგიყვანდა, ამიტომ ტიპური ნიმუშებით დავკმაყოფილდებით.

იგივე ხდება „ანტიგონეშიც“, სადაც ვკითხულობთ:

კრეონტი- შენ რა მართლა გჯერა დამარხვის ადათ-წესების? მართლა გგონია, რომ შენი ძმის აჩრდილი ასე კარიკარ იწანწალებს, ერთ მუჭა მიწას თუ არ მიაყრი და ლოცვებს არ წაიპუტუნებენ? თებეს ქურუმების ლოცვა მაინც არ მოგისმენია? არ გინახავს, ეს ბერები, ყველასგან დავიწყებული მსახურები წესს როგორ უგებენ მიცვალებულებს, სიჩქარისგან როგორ ყლაპავენ სიტყვებს, რათა სადილობამდე კიდევ ერთის დამარხვა მოასწრონ? (ანუი, 1972: 44).

სპექტაკლში გვაქვს *-შენ მართლა გჯერა რომ შენი ძმის სული კარდაკარ იწანწალებს ერთ მუჭა მიწას თუ არ მიაყრი და ლოცვებს თუ არ წაუკითხავ?*

თუ ერთმანეთს შევადარებთ მოცემულ მონაკვეთებს, დავინახავთ, რომ რეჟისორმა შეგნებულად აარიდა თავი ქურუმების კრიტიკას, ზოგადად რელიგიურ

საკითხებს, ან არა აქტუალურად ჩათვალა იგი. აქვე გამოყენებულია შემოკლების ხერხიც.

მოკლედ და სხარტადაა გადმოცემული სათქმელი შემდეგ მაგალითშიც, „რიჩარდ მესამიდან,“ სადაც პერსონაჟი ამბობს, რომ ღვთის წყალობაზე მეტად ადამიანებს მეფის წყალობა იზიდავთ.

აქ გამოყენებულია რამდენიმე სტრატეგია: **შემოკლება** სათქმელისა, ღვთისადმი უშუალო მიმართვა, ძირითად ტექსტში მესამე პირშია საუბარი, აქვე გამოტოვებულია შედარებაც.

პიესაში ვკითხულობთ:

–„ოჰ, რა ამოო ყოფილხარ შენ, კაცთა წყალობავ

თუმცა შენ შოვნას მეტად ვცდილობთ ღვთის წყალობაზედ;

ვინც თავის იმედის კოშკს შენით იშენებს,

მთვრალს მენავეს ჰგავს, ანძის წვერზედ აცოცებულსა,

რომელს უფსკრულში ჩანთქმა ელის ოდნავ რყევაზედ“ (შექსპირი, 1953: 127).

სპექტაკლში გვაქვს: მთელი ცხოვრება იმას ვცდილობთ, რომ გვწყალობდნენ ძლიერნი ამას ქვეყნისანი შენს წყალობას კი ვივიწყებთ და, აი, სამაგიეროდ, საბედისწერო შთანთქმელია. მთვრალს მენავეს ჰგავს, ანძის წვერზედ აცოცებულსა, რომელსაც უფსკრულში ჩანთქმა ელის ოდნავ რყევაზედ?

ძალმომრეობის კრიტიკა, დროის მეფობა და მოკვდავ მეფეთა წარმავლობა რამდენიმე სტრატეგიით არის გადმოცემული „კავკასიურ ცარცის წრეში:“ ესენია შედარებანი და ეპითეტები, ამასთან, სათქმელი შემოკლებულია:

–ჰოი, რაოდენ ბრმანი არიან ხელისუფალნი ამა ქვეყნისა!

უკვდავთა მსგავსი გულდაჯერებით დააბიჯებენ მორჩილთა მხრებზე.

დაქირავებულ მუშტს ენდობიან და იმედი აქვთ ძალმომრეობის,

ფიქრობენ რომ მათ ხანგრძლივ პარპაშს არ აქვს საზღვარი,

მაგრამ ხანგრძლივი არ ნიშნავს მარადს.

ჰე, დროებათა ცვალებადობავ, ჟამთა ტრიალო.

შენ, სასოებავ და სალბუნო წამებულ ხალხის (ბრეჰტი, 1986: 117).

–ჰოი, დიდებულთა ამა ქვეყნისა

როგორც უკვდავნი მედიდურად მოაბიჯებენ.

და იმედი აქვთ ნაქირავებ მუშტების ძალით.

მაგრამ ამ ქვეყნად ყველაფერი წარმავალია

დრონი მეფობენ, დრონი გადიან

ო, ჟამთა სვლაო, ერთადერთო იმედო ხალხის.

ამრიგად, ტექსტის შემოკლება, განტვირთვა და გამარტივება სასცენო დისკურსში ყველაზე გავრცელებული ხერხია.

2) ტექსტში ჩამატება. ტექსტის ტრანსფორმაციის ერთ-ერთი სახეა გავრცობა-ჩამატება. ამას სასცენო დისკურსში საგანგებო ფუნქცია ეკისრება: მაყურებელმა ყურადღება გაამახვილოს მთავარ მომენტებზე, მორალზე, გააქტიურდეს მისი ცნობიერება, შეეცვალოს აზრი რომელიმე მოვლენის მიმართ, ჩამოუყალიბოს სხვაგვარი დამოკიდებულება მანკიერებებისადმი. ამგვარი ტექსტი უფრო მეტადაა სოციალურად მიზანმიმართული, ვიდრე მოთხრობა ან პიესა, რომელიც უნდა დაიდგას. ჩამატება უშუალოდ ემსახურება რეჟისორის იდეას:

„მესამე მოქმედებაში რობერტ სტურუას შემოჰყავს შექსპირის ტრაგედიაში არარსებული პერსონაჟი - ჯამბაზი. იგი სცენაზე მიმდინარე მოქმედებას სარკასტულ, გამოსააშკარავებელ კომენტარებს უკეთებს. რეჟისორმა მას მაყურებლის გაუცხოების ფუნქცია დააკისრა. ჯამბაზი მაყურებელს ირონიულად ესაუბრებოდა ტრაგედიის ბუნების შესახებ, დასცინოდა სცენაზე მოქმედ პერსონაჟებს, ჯამბაზის ამგვარი ქმედება მაყურებელს საშუალებას აძლევდა, გაეანალიზებინა სცენაზე მომხდარი ამბის საშინელი უაზრობა და შეეგნო, რომ ძალაუფლებისათვის, განდიდებისათვის ბრძოლა კლავს ადამიანში ყოველგვარ ადამიანურს“ (ვასაძე, 2015: 187).

სპექტაკლში „რიჩარდ III“ ასეთი რამ ხშირია, ჩამატებები უმთავრესად მორალისტურია: *-ჩვენ, ცოდვილნი, ერთმანეთის მხოლოდ სახეს ვცნობთ და არა გულებს!*

ეს ადგილი არ არის პიესაში. რეჟისორს ამ სიტყვებით სურს მაყურებელი დააკვირვოს, დაანახვოს სამეფო კარზე გაბატონებული უგულობა, მორალი წაუკითხოს მას.

ამავე სპექტაკლში რეჟისორი რობერტ სტურუა მთავარი იდეის გადმოსაცემად ხშირად მიმართავს იმავე ხერხს: *-ასეთია ეს წუთისოფელი, ვინაა ისეთი ბრიყვი, რომ ვერ მიხვდეს სიმართლეს, მაგრამ ვინაა ისეთი თავზე ხელაღებული გაბედოს და თქვას მივხვდიო. წახდა ქვეყანა და კიდევ უარესია მოსალოდნელი, იმიტომ რომ ხედავ ბოროტებას და თვალებს იბრმავენ!*

ან კიდევ: *-ეჰ, რა ძვირად უღირს დიდებულებს მაღალი ტიტული, ცოდვები არ აძინებთ, რადგან სულიერ ტანჯვას იტანენ და მერე რისთვის! მოჩვენებით დიდების სანაცვლოდ!* მორალი ჩამატა რეჟისორმა, რათა გაეადვილებინა მაყურებლისთვის სპექტაკლის იდეის წვდომა.

მორალისტურია შემდეგი ჩამატების მიზანიც:

-ჩემი იყო ეს სამეფო დიდება, ჩვენ ცხოვრების მწვერვალზე ასულთ, ქარიშხლები გვარყევენ მუდამ... რა ძნელია, თუ ჩამოვარდი და დაიმსხვერი (ჩამატებულია).

ან კიდევ: *-არც ისე ძნელია ტრაგიკული როლის თამაში, დაიწყებ თუ არა ლაპარაკს, თვალები უნდა დააბრიალო, ფეთიანივით შეკრთე უბრალო ფაჩუნზე და უსაზღვრო სევდა გადმოღვარო მწარე ღიმილში. ძალიან ბევრი იქცევა ასე და მიზანს აღწევს.*

ზოგჯერ რომელიმე დეტალის დამატებით რეჟისორი გამოკვეთს განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას პერსონაჟისადმი, სურს, მაყურებელს დაანახვოს მისი რომელიმე თვისება, ძლიერება ან სისუსტე.

პიესა,, კავკასიურ ცარცის წრეში“ საუბარია გუბერნატორ გიორგი აბაშვილის შესახებ, რომ

...,მას ჰყავდა ლამაზი ცოლი

და ჰყავდა ჯანმრთელი ყრმა.

არც ერთ გუბერნატორს მთელ საქართველოში

არ მოეძეოდა იმდენი ცხენი, ბაგაზე მიბმული,

იმდენი მათხოვარი, კარებზე მიმდგარი,

ამდენი მთხოვნელი, ეზოს შიგნით დაყუდებული (ბრეჰტი, 1986: 110).

სასცენო დისკურსში დაზუსტებულია, რომ შვილს ერქვა მიხეილი, მისი ცოლი მზეთუნახავი იყო, დამატებულია ისიც, რომ გალავანზე აბჯარასხმული მხედრიონი ჰყავდა, ამით მის საომარ მზადყოფნაზე გაამახვილა მაცურებლის ყურადღება.

-მართავდა თურმე გუბერნატორი აბაშვილი, ვინმე ჯიოჯი.

მზეთუნახავი ცოლი უბოძა ღმერთმა,

მიხეილი კი, ძე მათი, მნათობსა ჰგავდა.

საქართველოში არცერთ თავადს ჯერ არ ჰყოლია ამდენი ცხენი

და არც ამდენი მათხოვარი სახლის კარებზე.

არც გალავანზე მხედრიონი აბჯარასხმული

რობერტ სტურუა ხშირად მცირე ცვლილების საშუალებით უფრო მეტად ამძაფრებს და შთამბეჭდავს ხდის ფაქტებს „*საქართველოში არც ერთ თავადს ჯერ არ ჰყოლია ამდენი ცხენი*“ და შედარება „*და არც ამდენი მათხოვარი...*“

სასცენო დისკურსში სრულიად განსხვავებული სტრატეგია აირჩია რ. სტურუამ „კავკასიურ ცარცის წრეში.“ მას სცენაზე გამოჰყავს მათხოვრები, რომელთაც ხელში უჭირავთ ლოზუნგები. მათი საშუალებით ვეცნობით საზოგადოებაში ფეხმოკიდებულ ჩაგვრას, უსამართლობას, უამრავ სხვა პრობლემას: მოგვხედეთ, გაგვამწარეს, გვიშველეთ... მოსამართლე მოსყიდულია... ბავშვი შიმშილით მიკვდება... მაცურებელი დიდი ინტერესით ეცნობა მათ.

ასევე საინტერესო ხერხით არის გადმოცემული ამავე სპექტაკლში ორი პერსონაჟის დიალოგი რომლებიც უხმოდ, არტიკულაციის, ჟესტისა და მიმიკის საშუალებით გადმოსცემენ სათქმელს ხოლო წამყვანი ახმოვანებს მათ.

რობერტ სტურუა ზოგჯერ ერთი სიტყვის ჩამატებით ტექსტს განტვირთავს და პერსონაჟის სიძულვილისა და ბოროტი ზრახვების ჩვენებას იწვევს შემდეგ მაგალითში, ფრაზა „*ნუ დაინდობ თვით ჩემს მშობლებსაც*“ გადმოიცა ფრაზით: „*სამწუხაროდ ჯერ ცოცხალია,*“ ასევე პირდაპირი აქტი შეცვალა ირიბმა აქტმა, დირექტივი შეიცვალა ასერტივით და ფრაზა გადმოვიდა ბოლოში, რომ უფრო დასამახსოვრებელი გამხდარიყო.

-თუ კი დაგჭირდეს, ნუ დაინდობ თვით ჩემს მშობლებსაც:

სთქვი, როდესაც კი დაორსულდა იმის დედა-თქო
იმ გაუმადლარ ედვარდზედა, მაშინ იორკი
იმისი მამა, საფრანგეთში ლაშქრად იყო-თქო;
და ანგარიშით თვალი საჩინოდ შეამჩნევინე,
რომ მამაჩემის მონაშენი არ იყო ედვარდ,
მაინც სახეზედ ეს ადვილად ეტყობოდა-თქო
და არა ჰგავდა სრულიად მის დიდებულ მამას
ამას სიფრთხილით გაჰკარ სიტყვა, ვით შორეულ ხმას.
ხომ იგი მილორდ, დედაჩემი ჯერ ცოცხალია (შექსპირი, 1953: 132).

სპექტაკლში: - ჩემი ძმა მეფე ედვარდი, დედაჩემის და მამაჩემის შვილი არ იყო, დედაჩემი რომ დაორსულდა, მამაჩემი იყო ომში, სისხლს ღვრიდა. ოღონდ ეს ისე ფრთხილად ჩააწვეთე, დედაჩემმა რომ არ გაიგოს, სამწუხაროდ, ჯერ არ მომკვდარა.

სამწუხაროდ, - ამ ერთი სიტყვით მოკლედ და ლაკონიურად გადმოიცა პერსონაჟის მთელი შინაგანი, სულიერი სამყარო.

ექსპრესიულობის მისაღწევად, საზოგადოებაზე ზეგავლენის მოსახდენად, ნათქვამის ჭეშმარიტებაში დასარწმუნებლად, მის ზნეობრივად ასამაღლებლად, რეჟისორი ხშირად მიმართავს **ბიბლიეზმებს, უფლის მცნებებს.**

ბიბლიეზმების დენოტაციურ-კონოტაციური ასპექტები, სტრუქტურა და სტილისტიკური ფუნქციები განსაკუთრებით საინტერესოა. ისინი თავიანთი ხატოვანებითა და ღრმა სემანტიკით წარმოადგენს დარწმუნების საუკეთესო საშუალებას. არაიშვიათად მათ ოკაზიურადაც იყენებენ, რაც „რალაც დამატებითი ინფორმაციის მიწოდებასაც გულისხმობს. რაც უფრო მოულოდნელია ოკაზიური მნიშვნელობა, მით უფრო ძლიერია „გაცრუებული მოლოდინის ეფექტი“ (ჩხვიმიანი, 2004: 87).

სპეციალურ ლიტერატურაში მითითებულია, რომ საეკლესიო-წიგნური ფრაზეოლოგია, „არქაული გამოთქმები ორგანულად არის ჩაქსოვილი ძირითად ტექსტში და ძველი ქართული ორნამენტებივით ამშვენებს მას“ (შალამბერიძე, 1966 :274). ბუნებრივია, ამ გამოთქმებს ავტორი არქაიზაციისთვის იყენებს, თუმცა ისინი

პირველ რიგში გამოიყენება როგორც ყველაზე მტკიცე, სარწმუნო არგუმენტები, შემდეგ კი უნდა ვიმსჯელოთ მათ სტილისტიკურ ფუნქციებსა თუ ნიუანსებზე.

შექსპირის პიესაში გვხვდება ამგვარი დიალოგი:

-კაცთმოყვარების კანონს რატომ არ მისდევ, ლედი, რაიც კეთილით უხდის ბოროტს და ლოცვით წყევლის? (შექსპირი, 1953: 17).

სპექტაკლში რეჟისორმა ჩაამატა: *რას ამბობს ღვთიური კანონი, ჩემო ქალბატონო, გიყვარდეს მტერი შენი, ვითარცა თავი თვისი* (ზღრ...*, მე კი გეუბნებით: გიყვარდეთ თქვენი მტერი, დალოცეთ თქვენი მაწყევრები, სიკეთე უყავით თქვენს მოძულეებს და ილოცეთ მათთვის, ვინც თქვენ გავიწროებთ და გდევნით*“ (მათე 5,44).

ბიბლიეზმის საშუალებით რეჟისორი მაყურებელს შეახსენებს უფლის ერთ მცნებათაგანს, დარწმუნების ხერხს მიმართავს.

ამავე ფუნქციისაა შემდეგი ტაეპებიც:

პიესაში ვკითხულობთ: *ეს შენი ძალა მის სხეულზედ გასჭრიდა მხოლოდ* (შექსპირი, 1953: 16).

სპექტაკლში გვაქვს:

შენ სხეულს სძლიე, მის სულს კი ვერაფერს ავნებ.

ამავე ფუნქციით ხშირად წყევლის ბიბლიური ფორმულებიც გამოიყენება:

წუწკო სატანა, ღვთის გულისთვის, ნულარ გვაშფოთებ;

ლამის ქვეყანა ბედნიერი ჯოჯოხეთად ჰქმნა,

აავსო იგი წყევლა-ქოქვით მწარე გოდებით! (შექსპირი, 1953: 16).

პიესაში ზოგადად ნათქვამია, რომ მწარედ წყევლიდა. სპექტაკლში კი კონკრეტულად ბიბლიური წყევლაა გადმოცემული. ის მოგვაგონებს ღვთის რისხვას ძველი აღთქმიდან: *ცაო მეხი დაჰკარ და ნაცრად აქციე. განხსენ მიწა და შთანთქე!*

დასარწმუნებლად სასცენო დისკურსში ღმერთის დამოწმებაცაა:

პიესაში გვაქვს -მე არაფერი არ მივნია, ვგონებ, მაგისტის (შექსპირი, 1953: 49).

სპექტაკლში- ღმერთმა იცის, არაფერი დამიშავებია მისთვის.

ასევე ხშირია ანდაზების გამოყენებაც: ხალხის მიერ საუკუნეების განმავლობაში დაგროვილი სიბრძნე ჭეშმარიტი სარწმუნო წყაროა. როგორც სასაუბრო სტილში, ისე პუბლიცისტიკაში, მხატვრულ ლიტერატურასა და სასცენო

დისკურსში ანდაზას არგუმენტის ფუნქცია ეკისრება: მსმენელისა თუ მკითხველის დარწმუნება ნათქვამის ჭეშმარიტებაში.

ამგვარ ხერხს ხშირად მიმართავენ რეჟისორებიც. დასამახსოვრებელია ანდაზა „კავკასიური ცარცის წრიდან“ - **ომი დამთავრდა, მშვიდობის გემინოდეთ, ხალხო!** ეს ფრაზა საყოველთაო გამოყენებისა გახდა სპექტაკლის პოპულარულობის გამო.

რობერტ სტურუა ტექსტში ამატებს ანდაზა-აფორიზმებს და მათებს მას დინამიზმს და სარწმუნოობას, ამით მეტ გავლენას ახდენს მაყურებელზე. მაგალითად:

სპექტაკლი- გლოსტერი- ბავშვი არ დაბადებულა და აბრაამს არქმევდნენ (პიესაში არ არის).

-იორკი- რას იზამ, კუზიანს მხოლოდ სამარე გაასწორებს! (პიესაში არ არის).

პიესაში გვაქვს:

„ჰე, დროებათა ცვალებადობავ, ჟამთა ტრიალო.

შენ, სასოებავ და სალბუნო წამებულ ხალხის“ (ბრეჰტი, 1986: 117).

სპექტაკლში- **დრონი მეფობენ, დრონი გადიან**

ო, ჟამთა სვლაო, ერთადერთო იმედო ხალხის.

ამავე ფუნქციით ხშირად გვხვდება ბრძნული გამონათქვამები:

პიესაში ვკითხულობთ: **ამზობენ, ესეთს ჭკუა-მოსწრებულ ბავშვებს თავის წერა გადაიტანსო** (შექსპირი, 1953: 102).

სპექტაკლში გვაქვს: **ამზობენ, მეტად გონიერი ბავშვები დიდხანს ვერ ცოცხლობენო.**

პიესაში- **ამზობენ, ადრე გაზაფხულს უკან მოსდევს მოკლე ზაფხული** (შექსპირი, 1953: 103).

სპექტაკლში- **ჩქარობ! ნაადრევმა გაზაფხულმა კი მოკლე ზაფხული იცისო.**

ან კიდევ: -**და ეს ქვეყანა სანავარდოდ მე დამიტოვოს** (შექსპირი, 1953: 13).

სპექტაკლში გამოყენებულია ფრაზეოლოგიზმი: **და მე დამრჩება ბურთიცა და მოედანიც.**

ზოგჯერ ტექსტში ჩამატებას დაზუსტება-დაკონკრეტების ფუნქცია აკისრია:

„ალუბლის ბაღში“ ლოპახინი მიმართავს ლუბოვ ანდრეევას: - ლუბოვ ანდრეევნა! ხუთ საათზე ხარკოვში უნდა გავემგზავრო, ძალზე მწყინს რომ ხეირიანად ვერ შეგხედეთ. **ვერც დაგელაპარაკეთ ...** ისევ ისეთი ლამაზი ხართ! (ჩეხოვი, 2003: 233)

სასცენო დისკურსში ლოპახინის მიმართვაში დაკონკრეტებულია, რაც უნდოდა მას: - **მაპატიეთ, დილის 5 საათზე ხარკოვში მივდივარ, თქვენი ნახვა მინდოდა, გამოთხოვება, იცით, თქვენ ისევ ისეთივე მშვენიერი ხართ.**

3. ტექსტის შეცვლა სხვადასხვა მიზანს ემსახურება. ერთ-ერთი ასეთია დაზუსტება „რიჩარდ მესამეში.“

-ჭკვიანიაო, სათნოებით სავსე და მისი დედოფალიცა დიდებული, შესაფერ ხნისა, ეჭვის არ მცოდნე მშვენიერი.

-რა სპეტაკია ჩვენი ხელმწიფე, და დედოფალიც მისი შესაფერისი სულაც არ არის ბებერი და ეჭვიანი.

აქ ჩანს ირონიზების გაძლიერება. გარდა იმისა, რომ ტექსტი შეცვლილია, სამეტყველო აქტიც ირიბია, შინაარსი ორაზროვანია. გლოსტერი ამბობს დედოფალზე, რომ ის მეფის შესაფერისი არ არის და ბებერი და ეჭვიანია, თუმცა წინადადების წყობა იმგვარია, რომ პერსონაჟს ვერავინ დასდებს ბრალს დედოფლის ცუდად მოხსენიებაში (რობერტ სტურუას ეს ჩანაფიქრი შემდგომში ბრწყინვალედ განახორციელა რამაზ ჩხიკვაძემ თავისი უბადლო მსახიობის ოსტატობის მეშვეობით).

ამავე კონტექსტში განვიხილავთ შემდეგ მაგალითსაც:

მეფე დასუსტდა, ავადმყოფობს, მოწყენით არის (შექსპირი, 1953: 12)

მეფე დასნეულდა, თავი დაიღუპა ლოთობით.

მოწყენილობა სპექტაკლში ლოთობითაა შეცვლილი, რითაც გამძაფრებულია მის მიმართ სიძულვილი. ასეთი რამ ხშირად გვხვდება რობერტ სტურუას მიერ დადგმულ სპექტაკლებში.

კომპონენტის შეცვლის მაგალითი არც თუ ისე იშვიათია. მოვიყვანთ ნიმუშს იმავე სპექტაკლიდან:

-ის არის ძნელი, რომ არჩივნი დაუმწყვდევიათ

ქორ-ძერანი კი თავისუფლად ასპარეზობენ (შექსპირი, 1953: 108).

-არწივებს გალიაში უნდა ამწყვდევენ და ყორნები კი თავისუფლად დანავარდობდნენ?

ქორ-ძერანი გადაკეთდა *ყორნებით*, ქართულ პოეზიასა თუ პროზაში ყორანი ხშირად არის შედარებული მტერს, ამიტომ, ვფიქრობთ, რობერტ სტურუამ ის მაყურებლის ფონური ცოდნის გათვალისწინებით შეცვალა (შდრ: „არწივი ვნახე დაჭრილი ყვავ-ყორნებს ეომებოდა...“

-რა ვუყოთ რომ მე დავუხოცე მამა და ქმარი?!

-რა ვუყოთ, რომ დავუხოცე ქმარი და მამამთილი (კომპონენტის შეცვლა).

პიესა „რიჩარდ მესამეში“ გვაქვს: *გადაავიწყდა ასე უეცრად პრინცი ედვარდ, ვაჟკაცი ქმარი* (შექსპირი, 1953: 41).

სპექტაკლში - ნუთუ დაავიწყდა თავისი ჭაბუკი ქმარი?!

ან კიდევ:

-ვეფხვს წყნარი შველი შეუპყრია და მტარვალობა.

-ურცხვადა ჰქელავს უმანკო ტახტს, უმწეოდ შთენილს (შექსპირი, 1953: 95).

-ღმერთო შეაჩვენე რიჩარდი, ყველაფერი მემხოზა თავზე, ჩემიანებს დაერივნენ, პირსისხლიანი ურჩხული ტახტისკენ იკვლევს გზას.

ან კიდევ, „კავკასიურ ცარცის წრეში“ ვკითხულობთ: რა ვიწრო არის მათი სენაკი (ბრეჰტი, 1986: 158).

სპექტაკლში გვაქვს: *-რა ვიწროა ლოგინი ქმრისა*. ამით რეჟისორმა ხაზი გაუსვა უზნეობასაც.

სასცენო დისკურსში აღნიშნულ შემთხვევაში კომპონენტის შეცვლა გამმაფრებას და დაკონკრეტებას ემსახურება. კომპონენტის შეცვლის შემთხვევები გვხვდება „ანტიგონეშიც:“

პიესაში ვკითხულობთ: შენ ახლა მახეში გაბმულ თრითინასავით საცოდავი ხარ (ანუი, 1972: 45).

სპექტაკლში გვესმის: -შენ მახეში გაბმული ჩიტით საცოდავი ხარ...

სამეტყველო სტრატეგიები ატარებს ეროვნულ ბუნებას, ყველა კულტურას გააჩნია მთელი რიგი საკუთარი სამეტყველო სტრატეგია და მათი შესაბამისი ენობრივი საშუალებები, რომლებიც ეფექტურ გავლენას ახდენენ ადრესატზე. ჩვენი

მიზანი არაა ამგვარი კვლევა, რადგან იგი გლობალური თემაა და ცალკე განხილვის საგანია. როგორც შესავალშივე აღვნიშნეთ, საკვლევი თემიდან გამომდინარე, აღნიშნულ საკითხსაც შევხებით.

-სტყუი ყელ-ძაღლო! (შექსპირი, 1953 :15)

-ტყუის შენი აქოთებული ხახა, იქნებ არც ეს მეფე მოგიკლავს?

ან კიდევ: -ვიდრემდე შენ და შენი ქმარი გამეფდებოდით,

მის მძიმე საქმეთ მე ვზიდავდი ბარგის ცხენივით (შექსპირი, 1953:38).

პიესის ქართულ თარგმანში ვკითხულობთ:

-ვიდრე შენ და შენი ქმარი გამეფდებოდით

მე არ ვიყავი, ვირივით რომ ვეზიდებოდი თქვენს დიდ საქმეს?

(შექსპირი,1953:30)

ვირივით მუშაობა მყარი შედარებაა და ნიშნავს თავდაუზოგაობას, გამეტებას-ვირი შინაურ ცხოველებში ყველაზე გამძლეა მუშაობაში, მომთმენი გაჭირვებისა და შიმშილისა. პატრონები წელში წყვეტენ მძიმე საპალნის ზიდვით, არ აკლებენ ცემას, საკმარის საკვებსაც არ აძლევს ბევრი (სახოკია, 1979: 203).

ქართულ კულტურაში მძიმე შრომა ლიტერატურასა თუ ზეპირ მეტყველებაში ვირის შრომასთან არის შედარებული, **ბარგის ცხენი**- ამგვარი გამოთქმა უცხოა ქართული კულტურისთვის, ამიტომაც რობერტ სტურუამ როგორც სხვაგან, აქაც გაითვალისწინა ქართველი მაყურებლის ფონური ცოდნა.

ზოგჯერ ტექსტში სახელის შეცვლის მიზანი გათანამედროვებაა, „რიჩარდ მესამეში“ ვკითხულობთ.

-გეორგი მქვია მე სახელად (შექსპირი, 1953:7).

სპექტაკლში გვაქვს საკუთარი სახელი **ჯორჯი**: *-იმის გამო რომ მე ჯორჯი მქვია.*

სახელის შეცვლა, გათანამედროვებასთან ერთად, დედანთან მიახლოებასაც ემსახურება.

-მაშ, ოსმალნი ხომ არ ვართ ჩვენ, ან ურჯულონი, რომ კანონის წესთ წინააღმდეგ მოგვეკვლევიან ასე სწრაფად ის არამზადა! (შექსპირი, 1953:130).

-ნუთუ თურქები ხომ არ გგონივართ მილორდ, ველურები, რო ასე უმიზეზოდ დაგვესაჯა ეს ავაზაკი!

4. ტექსტის შეცვლაც ერთ-ერთი ძლიერი ტაქტიკაა რეჟისორისა:

„ალუბლის ბაღში“ ერთი პერსონაჟი აცნობებს მეორეს ძიძის გარდაცვალების შესახებ. პიესაში იგრძნობა სინანული, სპექტაკლში კი - გულგრილობა

დრამაში ვკითხულობთ:

-გაევი- შენს არყოფნაში ლუბა ძიძა გარდაიცვალა.

ლუბა-ვიცი, შემატყობინეს... ღმერთმა აცხონოს საწყალი (ჩეხოვი, 2003: 233).

სპექტაკლში გვაქვს:

-გაევი- სხვათა შორის ლუბა, შენს არყოფნაში ჩვენი ძიძა გარდაიცვალა....

ლუბა- ეგ მახსოვს, უკვე მოძწერეს (გულგრილად, სიცილით) (რეჟისორი გიორგი მარგველაშვილი).

სიტყვა „სხვათა შორის“ ცვლის პერსონაჟების დამოკიდებულებას ძიძის მიმართ, ამით რეჟისორს, სავარაუდოდ, უნდა, უფრო მძაფრად დაგვიხატოს პერსონაჟთა ხასიათი, მათი გულგრილი დამოკიდებულება ყველაფრისადმი.

5) **გრამატიკული სტრატეგიები.** სასცენო დისკურსში ტექსტი გრამატიკულადაც ტრანსფორმირდება. ის ეხება თითქმის ყველა კატეგორიას, მეტწილად ისეთებს, რომლებიც ემსახურება ექსპრესიულობის ამაღლებას, დინამიკურობას, რათა თხრობა გახდეს სხარტი და შთამბეჭდავი.

ერთ-ერთი ასეთია **ზედსართავი სახელის დადებითი ხარისხის ფორმის აღმატებითი ხარისხის ფორმებით გადმოცემა:**

პიესაში გვაქვს:

ტკბილო წმინდანო ღვთის გულისთვის ნუ ილანძღებით (შექსპირი, 1952: 16)

სპექტაკლში ემოციურობის გასაძლიერებლად გვაქვს **ზედსართავი სახელის უფროობითი ხარისხის ფორმა:**

სულზე უტკბესო, ნუ ილანძღები, ღვთის გულისათვის!

მახინჯთა წრის უმახინჯესო, ღმერთო მოჰკითხე უდანაშაულოთა მოკითხვისათვის.

ა) ზმნის პირის შეცვლა

სასცენო დისკურსი უშუალოა, საამისოდ ხშირად საჭირო ხდება ზმნის პირის შეცვლა. თუ სამეცნიერო და მხატვრული ლიტერატურის სტილისთვის დამახასიათებელია მესამე პირში თხრობა, სასცენო დისკურსში ეს გამოიწვევდა

მაყურებლის ყურადღების მოდუნებას, ამიტომ ხდება აუცილებელი მეორე პირის ფორმების გამოყენება:

პიესაში ვკითხულობთ:

-კაცს ისე ვერა მოუპარავს რა, რომ მაშინვე ბრალი არ გამოუმყდებდეს;

ფიცს რომ აპირებდეს, ის ყანყრატოში მისწვდება;

მეზობლის ცოლს ისე ვერ გაუარშიყდება, რომ იმან ქვეყანას არ მოსდოს.

სინდისი მორცხვი, გაუბედავი აჩრდილია, ადამიანს

გულს უღელვებს და ყველგან გზაზედ წინ ეხიდება.

ქალაქებსა და დაბებში ბინა ვერსად მოუკიდნია. ვისაც კეთილი ცხოვრება სურს,

-თავის თავს უნდა მიენდოს და სინდისზედ კი ხელი აიღოს
(შექსპირი, 1952:59).

სპექტაკლში თხრობა მეორე პირშია:

-სინდისი, საშიში რამ არის სინდისი, უნდა უფროთხილდე მას,

იქურდებ, გაგყიდის, მეზობლის ცოლთან დაწვები, ქვეყანას შეგიყრის,
გამწარებული

ცასა და ქვეყანას შეაჩვენებ, ყელში გეცემა, გტანჯავს,

ამიტომაცაა, რომ ებრძვიან, ქალაქსა და სოფლად ებრძვიან!

მაგრამ დღემდის ვერაფერს გახდნენ, ვისაც არხეინად ცხოვრება უნდა,

სინდისს უნდა გამოეთხოვოს.

ტექსტში ღმერთი მესამე პირია, სპექტაკლში კი პერსონაჟი უშუალოდ მიმართავს უფალს, ამდენად, ის მეორე პირია.

თანაც ტექსტი უფრო დინამიკურია: ფრაზა- „ღმერთს მოეცა ჩემთვის კაჟის გული, ედვარდის მზგავსი და ის შეექმნა ჩემებრ ჩვილის შემბრალე გულით.“
(შექსპირი, 1952: 39).

შეცვლილია ასე: *რა იქნებოდა, ედვარდის გული ჩემთვის ჩაგედგა ან ედვარდი გაგეჩინა ჩემებრ გულჩვილი და შემბრალეული.*

სპექტაკლ „კავკასიურ ცარცის წრეში“ გვხვდება საპირისპირო შემთხვევა: პერსონაჟები: გრუმე ვაჩნაძეს ჯარიკაცი სვიმონ ჩაჩავა გარკვეული მიზნით მესამე პირის ფორმებით ესაუბრება, რაც მაცურებლის დიდ ინტერესს იწვევს:

-რატომ არ წავიდა ქალიშვილი საყდარში?

-წირვას რატომ აცდენს?

ან კიდევ: ქალიშვილი სულსწრაფი ხომ არ არის, მარწყვი ხომ არ მოუნდება ზამთარში?

ბ) სასცენო დისკურსსა და პიესის ტექსტში ზოგჯერ მონაცვლეობს დამოკიდებულ წინადადებათა სახეები:

პიესაში მიზნის გარემოებითი დამოკიდებული წინადადება გვაქვს, ხოლო სპექტაკლში- პირობით დამოკიდებული.

ღიად, ბატონო, დააშვეთ და ჩვენც გვწადია,

რომ მოგაშოროთ ამ თხოვნით ეგ დანაშაული (შექსპირი, 1953: 141).

და თუ ჩვენს თხოვნას შეასრულებთ, დანაშაულსაც გამოისყიდით.

ამგვარი რამ ხშირი არაა, მაგრამ გამოკვეთილია მიზანი, ნათქვამს შესძინოს სიმსუბუქე, სისხარტე.

დ) სასცენო დისკურსში გამოვლინდა განკერძოებული სიტყვებისა და გამოთქმების სტილისტიკური ფუნქციები:

„განკერძოებული სიტყვების საერთო ნიშანი განუკერძოებლისგან განსხვავებით ის არის, რომ მათ მეტი სემანტიკური წონა აქვთ, გამოყოფენ, ხაზს უსვამენ დეტალს, რომელსაც ისინი აღნიშნავენ“ (Гвоздев, 1955: 357).

გ. შალამბერიძე წერს: „განკერძოებული განსაზღვრება თავისი შინაარსით უახლოვდება განსაზღვრებით დამოკიდებულ წინადადებას. ასე რომ, ავტორს განკერძოებულ განსაზღვრებიან წინადადებებში შეეძლო განკერძოებული განსაზღვრების ნაცვლად განსაზღვრებითი დამოკიდებული წინადადებები გამოეყენებინა, მაგრამ წინადადება რომ შეკუმშული და ლაკონიური იყოს, იგი სწორედ განკერძოებულ განსაზღვრებებს ამჯობინებს“ (შალამბერიძე, 1966: 147).

რ. სტურუა ჩამატებულ ტექსტში განკერძოებას ამჯობინებს:

*ჩვენ, ცოდვილნი, ერთმანეთის მხოლოდ სახეს ვცნობთ და არა გულებს!
(რიჩარდ III);*

*ჩემი იყო ეს სამეფო დიდება, ჩვენ, ცხოვრების მწვერვალზე ასულთ,
ქარიშხლები გვარყევენ მუდამ... რა ძნელია, თუ ჩამოვარდი და დაიმსხვერი (იქვე).*

- *ხომ ხედავ, ჩემმა ძმამ, ტახტის მემკვიდრემ, გამასწრო სიმაღლეში.*

ასეთი ნიმუშები გვაქვს „კავკასიურ ცარცის წრეშიც:“

მართავდა თურმე გუბერნატორი აბაშვილი, ვინმე ჯიოქი.

მზეთუნახავი ცოლი უბოძა ღმერთმა,

მიხეილი კი, ძე მათი, მნათობსა ჰგავდა.

მიუხედავად ამისა, რომ ლაკონიურობას აქაც ექცევა დიდი ყურადღება, განსაზღვრებით დამოკიდებულ წინადადებას შეუძლია უფრო დინამიკურად გადმოგვცეს სათქმელი. სასცენო დისკურსშიც მას ენიჭება უპირატესობა:

„რიჩარდ მესამეში“ გვაქვს:

-და მომიცია შენთვის კიდეც ეგ ორი მტერი,

მომსპობნი, ჩემი მოსვენების და ტკბილი ძილის (შექსპირი, 1953 :159).

სპექტაკლში გვაქვს: *-მაშ, მიბოძებია შენთვის ორი მოსისხლე მტერი,
მოსვენებას რომ არ მაძლევენ და ძილს მიფრთხობენ.*

დამოკიდებული წინადადებით გადმოგვცემთ სათქმელს თუ განკერძოებული განსაზღვრებით, ეს ინდივიდუალურია და კონკრეტულ ენობრივ სიტუაციაზეა დამოკიდებული.

ე. რიტორიკული სტრატეგიები შთაბეჭდილების გასაძლიერებლად, ექსპრესიულობისთვის გამარტივებულ ტექსტს პიესაში ემატება ეპითეტები, ფრაზეოლოგიზმები.

სინონიმები. სინონიმიკა, როგორც ენის განსაკუთრებულ შესაძლებლობათა გამოყენების სფერო, დიდი სიმდიდრეა ადამიანის აზრებისა და გრძნობების გამოსახატავად. „სინონიმების შერჩევა მკვეთრად ატარებს მთქმელის შემოქმედებითი ხასიათის, იდეურ-ესთეტიკური მრწამსის ელფერს; ენის ფაქტში ამახვილებს ზეგავლენის ძალას, ამაღლებს ექსპრესიულ მხარეს, ამკვეთრებს მეტყველების საკომუნიკაციო ფუნქციას და სხვა“ (გვენცაძე, 1974: 63).

პიესა „რიჩარდ მესამეში“ ვკითხულობთ:

-ოჰ, ტკბილო პრინცი! შენი ნორჩი უმანკოება

ჯერ ვერ მიმხვდარა ამ ცხოვრების ბიწს და სიყალბეს,

კაცში შენ არჩევ ჯერედ მხოლოდ გარეგან სახეს,

რაც არ ჰფერობს სრულიად მის გულის წადილს (შექსპირი, 1953: 98).

სპექტაკლში გვაქვს:

-ჩემო ძვირფასო უფლისწულო, გამოუცდელი ბრძანდებით,

შენი უმანკო ბუნება ჯერ ვერ გაიგებს წუთისოფლის სივერაგეს და თვალთმაქცობას.

ყმაწვილი ადამიანებს გარეგნობით აფასებს, გარეგნობა კი იშვიათად გამოხატავს

სულის სიწმინდეს.

ხშირად გამოიყენება სინონიმური ფრაზეოლოგიზმები:

...ჩაფუშნამო სხვებს ამაო სიამოვნება (შექსპირი, 1953: 6).

რეჟისორმა ასეთი ფრაზეოლოგიზმი ამჯობინა: დავაწყველინო შობის საათი

სინონიმური ფრაზეოლოგიზმი სპექტაკლში უფრო აძლიერებს შთაბეჭდილებას:

დრამაში გვაქვს: ამასა ვიქმ მე და ისედაც გავაბი ქსელი (შექსპირი, 1953: 6).

სპექტაკლში გვაქვს:

... ვხლართე ქსელი ჯოჯობეთური

ყველგან ჩავაგდე ავი თესლი

კიდევ:

და მაინც კიდევ არა ზარობს, მომაპყრო თვალი

მე, რომელიც მთლად ვერა ვუდრი თვით ნახევარ ედვარდს (შექსპირი, 1953: 30).

სპექტაკლში გვაქვს სასაუბრო სტილის ფრაზეოლოგიზმი, რომელიც ამავე დროს

ლიტოტესიცაა: და მაინც მე მომხედა მე, რომელიც მისი ქმრის ფრჩხილადაც არ ვღირვარ.

პიესაში გვაქვს:

თმა სულ ყალყზე დამიყენა მაგისმა წყევლამ (შექსპირი, 1953: 48).

სპექტაკლში გვაქვს უფრო მეტად ექსპრესიული ფრაზეოლოგიზმი: სისხლი გამეყინა მაგდენი წყევლა-კრულოვისგან.

აქაც რეჟისორმა უფრო ექსპრესიული ფრაზეოლოგიზმი ამჯობინა.

სინონიმურ ლექსიკურ ერთეულთა მომარჯვებით რეჟისორი ცდილობს მაყურებლისთვის უფრო მიმზიდველი, საინტერესო გახადოს სასცენო დისკურსი:

პიესაში გვაქვს:

...ცოცხალთა შორის ნაადრევად მუცლით ნასხლეტი

ძალღნიც კი მყეფენ, როცა იმათ გვერდით უდგავარ (შექსპირი, 1953: 6)

სპექტაკლში - *ნაადრევად ამოგდებული დედის საშოდან,*

რომელსაც ეზოს ძაღლებიც კი შიშით შეჰყეფენ

ექსპრესიულობის მისაღებლად, მაყურებლის დასარწმუნებლად სპექტაკლში ხშირად გამოიყენება ღმერთის და სინდისის კონცეპტები.

...უბრალოთ ჯავრის ამომყრელი მართლაც ღმერთია (შექსპირი, 1953: 41)

სამართლიანი ღმერთი უდანაშაულოთა სისხლს არავის შეარჩენს!

პიესაში: სინდისის მატლმა გილრლნას მუდამ ეგ სული

შენთა მეგობართ მუხანათად სახავდე მუდამ

და მუხანათნი კი მიგაჩნდეს ტკბილ მეგობრებად (შექსპირი, 1953: 43).

სპექტაკლში გვაქვს ფრაზეოლოგიზმი, რომლის მაფრაზეოლოგიზებული სიტყვა სინდისია:

-უფალი მალაღია და არ დაგინდობს, სინდისის ჭია დაგილრლნის სულს.

ძილი არ მიეკარება მაგ წყეულ თვალებს

მეგობრებს მტრად მიიჩნევ, მტრებს კი მეგობრად.

რეჟისორის ერთ-ერთი რიტორიკული სტრატეგიაა გრადაცია. ის შთაბეჭდილებათა თანდათანობითი გაძლიერების ხერხია, მიღებული სიტყვათა თუ წინადადებათა გაერთიანების გზით.

გრადაციის მიზანია რომელიმე ცნების, საგნის, მოვლენის თუ შეხედულების წინ წამოწევა (ცეცხლაძე, ხახუტაიშვილი, 2013: 207).

მას ქმნის შთაბეჭდილებათა თანდათანობითი გაძლიერების მიზნით სინონიმური სიტყვების გამეორება; საგნის თვისებების ან მოვლენის თანდათანობითი განვითარების აღწერა, სიტყვათა გამეორება; გრადაციისა და გამეორების ერთობლიობა.

სასცენო დისკურსში ასეთი რამ ხშირია:

--- აბა, ეს რას ჰგავს, გალიაში არწივებს უნდა (მეორდება 3-ჯერ).

---ჩვენ, ცოდვილნი, ერთმანეთის მხოლოდ სახეს ვცნობთ და არა გულელებს (მეორდება 2-ჯერ).

კრეონტი- მხოლოდ ღმერთებმა იციან რამდენი საქმე მაქვს მე დღეს. მაგრამ მაინც ვკარგავ დროს იმისათვის, რათა როგორმე გადაგარჩინო უვარგისო ბავშვო! (ანუი, 1972: 47).

რამდენ დროს მაკარგვინებ, რამდენ დროს მაკარგვინებ, რამდენ დროს მაკარგვინებ?

სასცენო ტექსტი ესთეტიკურია, ის ხშირადაა გართმული- „კავკასიურ წრეში“ რ. სტურუა შეეცადა ესთეტიკურობა შეემატებინა ტექსტისთვის მისი გართმვის საშუალებით, რათა მაყურებლისთვის ის მეტად მიმზიდველი გაეხადა, თუმცა, ეს არი იყო გართმვა მხოლოდ გართმვისთვის, მხოლოდ ესთეტიკურობისთვის. ტექსტი გამარტივდა და დაკონკრეტდა, რამაც იგი მეტად შთამბეჭდავი და მისაწვდომი გახადა.

რ. იაკობსონის მიხედვით, „ენობრივი აქტის კიდევ ერთი ელემენტი- შეტყობინება, განაპირობებს ენის ესთეტიკურ (მშვენიერების წვდომის) ფუნქციას. ამთავითვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამის მიღწევა შეუძლებელია შეტყობინებისა და მისი ენობრივი ფორმის ერთმანეთისაგან მოწყვეტით. „შეტყობინება შეტყობინებისთვის“ ისე არ შეიძლება იყოს მშვენიერება, როგორც „ფორმა ფორმისთვის“ რადგან ერთიც და მეორეც უგულვებელყოფს მსმენელს. მშვენიერად შეტყობინება იქცევა მხოლოდ ფორმის სრულყოფით ანუ საუკეთესოდ წარმოჩენით“ (ვიმოწმებ ლ. ხალვაშის მიხედვით, ხალვაში, 2014: 75).

„კავკასიურ ცარცის წრეში“ გუბერნატორ გიორგი აბაშვილის ცხოვრება გართმულადაა გადმოცემული: **მოკლედ რომ გითხრათ, მისი ცხოვრება იყო ქეიფი და დროსტარება, ხალისი და ნეტარება (სპექტაკლში).**

პიესაში გვქონდა: -**იგი ტკბებოდა უქმი ცხოვრებით** - მხოლოდ ასეა გადმოცემული პიესაში გუბერნატორის ცხოვრების წესი (ბრეჰტი, 1986: 110).

მოვიყვანოთ სხვა მაგალითებსაც:

-როგორც ყოველთვის შემოდგომას მოჰყვა ზამთარი

და მოდიოდა ზამთარი ნელაა

და მოდიოდა ზამთარი ჩქარა

მაგრამ ზამთარი ხომ მაინც გავა

და გაზაფხული ხომ მაინც მოვა (სპექტაკლში)

-გავიდა შემოდგომა, დადგა ზამთარი,

ზამთარი ხანგრძლივი იყო.

ზამთარი ხანმოკლე იყო.

ხალხი ვერაფერს ვერ გაიგებდა,

თაგვები კბენას ვერ გაბედავდნენ,

გაზაფხული რომ არ დამდგარიყო (ბრეჰტი, 1986: 149).

სპეციალურ ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ „ფორმისა და შინაარსის მიმართება აქტუალურია ენის გამოყენების დროსაც. ესთეტიკური ფუნქციით ენა გამოიყენება მაშინ, როდესაც კომუნიკანტები აქცევენ ყურადღებას აღნიშნულ მიმართებას. მეტაფორა, სინტაქსური ფიგურები, რიტმისა და რითმის დაცვა, ასონანსი, ალიტერაცია, პარონომაზია და სხვა ის გარეგანი ხერხებია, რომლებიც მხოლოდ ხელს უწყობენ მეტყველების ჰარმონიას“ (ხალვაში, 2014: 75).

ერთ-ერთი ძლიერი სტრატეგიაა მოლოდინის ეფექტი. დრამატურგიაში ხშირ შემთხვევაში სიუჟეტის ხასიათი, ხშირად ფინალიც კი წინასწარ არის ცნობილი, მაგალითად, როცა ვუყურებთ კომედიას, ტრაგიკომედიას ან ტრაგედიას, ზოგადად ვიცნობთ ამგვარ ჟანრებს, ვიცით, დაახლოებით როგორ განვითარდება, სიუჟეტი, ფინალი როგორი იქნება.

ზოგჯერ რეჟისორიც მიმართავს მოლოდინის ხერხს და თვითონვე კარნახობს მაყურებელს ფინალს, მაგალითად, რ. სტურუა სპექტაკლ რიჩარდ III - ში თავიდანვე და რამდენიმეჯერ ათქმევინებს პერსონაჟს: „**ცხოვრება და სიკვდილი მეფე რიჩარდისა**“ ანუ მაყურებლისთვის წინასწარ არის ცნობილი რიჩარდის სიკვდილი.

ამრიგად, განხილულ მასალაში ტექსტის რიტორიზაციის სტრატეგიებად გამოყენებულია ეპითეტები, სინონიმური, უფრო ექსპრესიული ფრაზეოლოგიზმები, გამეორება და ა.შ.

ამ მაგალითებიდან ჩანს, რომ ყველა რეჟისორი თავისი ხედვისამებრ ცდილობს დადგას პიესა, გამოიყენოს სხვადასხვა სტრატეგია და ტაქტიკა იმისათვის, რომ უფრო მიმზიდველი, საინტერესო და ყურებადი გახადოს სასცენო დისკურსი. ჩვენ მოვიყვანეთ მაგალითები, თუ როგორ იცვლება ტექსტი **გამარტივება-განტივრთვით, ჩამატებით და ა.შ.**

ტექსტის ტრანსფორმაციით პერსონაჟების ხასიათები, მათი მსოფლმხედველობა, ზოგადად სპექტაკლის იდეაც კი შეიძლება შეიცვალოს.

ყველა ეპოქაში იკვეთება აქტუალური თემები, რეჟისორი ცდილობს სპექტაკლი, ანტიკური პერიოდისაგ კი, მოარგოს თანამედროვე ეპოქას და გამოავლინოს აქტუალური თემატიკა, რაშიც თავისთავად აისახება რეჟისორის განწყობა მოცემული პრობლემისადმი დამოკიდებულება, ან სატკივარი, რომელიც შეიძლება არც ემთხვეოდეს დრამატურგის შეხედულებებს.

„ალუბლის ბალის“ ავტორი- ანტონ ჩეხოვი ხშირად გამოთქვამდა უკმაყოფილებას რეჟისორისადმი, მათი ხედვა, ცხადია, ერთმანეთს ვერ დაემთხვეოდა. ანტონ ჩეხოვი განუმარტავდა სტანისლავსკის სპექტაკლზე მუშაობის პროცესში, რომ სიტყვა „ВИШНЁВЫИ უფრო რბილად უნდა წარმოითქვას, მოფერებით, ეს არის ბალი, რომელიც ბავშვობის მოგონებაა, ნაზი და თბილი დღეების მომსწრე და არა ალუბლის ბალი, რომელიც შემოსავალს იძლევა. „ანტონ პავლეს ძე ჩეხოვი კვლავ და კვლავ სიამოვნებით იმეორებდა პიესის სათაურს, თან განსაკუთრებით ხაზგასმით წარმოთქვამდა რუსულ *ѐ*-ს და სიტყვა *ВИШНЁВЫИ*-ს თითქოს ეალერსებოდა, ძველს, ლამაზს, მაგრამ უკვე გამოუსადეგარ ცხოვრებას, რომელსაც თვითონ გულისტკივილით ანგრევდა თავის პიესაში“ (Станиславский, 1988: 329).

თავიდან ა. ჩეხოვი „ალუბლის ბალს“ კომედიას უწოდებდა. მიხეილ თუმანიშვილისთვის ეს სპექტაკლი უფრო ტრაგიკული იყო, ის „ალუბლის ბალის“ პერსონაჟებს თანაუგრძნობს ბალის დაკარგვის გამო. ის ბევრს ფიქრობდა ამ პიესაზე, მან ალუბლის ბალში საკუთარი ბავშვობის მოგონებები იპოვა და ა. ჩეხოვის გმირების განცდებთან ერთად სურდა, თავისი განცდებიც გადმოეცა. „ალუბლის ბალი,“ -მე დავდგამ ამ პიესას! ეს იქნება სპექტაკლი დედაჩემის წარსულზე, ყოველივე იმაზე, რაც შემდგომ დედაჩემის და ჩემი ნათესავების ცხოვრებაში მოხდა, იმაზე, რაც

წარსულს მიეცა.“ მ. თუმანიშვილისთვის ეს ტრაგედია იყო წარსულ დღეებზე, რაც აღარ განმეორდება.

http://www.georgianart.ge/index.php?option=com_content&view=article&id=48&Itemid=&e d=7

გაზეთ „ივერიის“ 1909 წლის 23 ნოემბრის ნომერში ვაწყდებით ჩანაწერს, რომ ქუთაისის დრამატულმა დასმა დადგა „ალუბლის ბაღი“ „სალხინოს“ სახელწოდებით. იმავე სახელწოდებით თბილისშიც დაიდგა სპექტაკლი. ამ პერიოდში, როგორც ჩანს, ჩეხოვის სპექტაკლების ქართულად გადმოკეთება საკმაოდ ხშირი მოვლენა იყო. „სალხინოს“ სცენარი დაკარგულია, გაზეთ „ივერიაში“ არსებობს ჩანაწერი, რომ სტატიის ავტორი უკმაყოფილოა „გადმოქართულების“ ამ ხერხით. გადმოცემით სპექტაკლში შეცვლილი იყო პერსონაჟების სახელები, კოსტიუმები, დეკორაცია, სავარაუდოდ, შეცვლილი იყო თვით ალუბლის ბაღიც და მის ნაცვლად, ქართულ კულტურასთან დასაახლოებლად ალუბლის ნაცვლად მაყურებელს ვენახი ევლინებოდა. რეჟისორს, როგორც ჩანს, ქართული მაყურებლისთვის სპექტაკლის უფრო ახლოს მიტანა უცდია ტრადიციებისა და ზნე-ჩვეულებების გათვალისწინებით.

რადგანაც ვაზი ქართულ ენაში კონცეპტივ არის, მას საქართველოში სხვა დატვირთვაც აქვს. ვაზი ქართულ კულტურაში საკულტო მცენარეა, ის დაკავშირებულია საქართველოს გაქრისტიანებასთან (წმინდა ნინო ვაზის ჯვრით ხელში), ვაზის მნიშვნელობა კარგად იკვეთება ფილმში „ჯარისკაცის მამა“, გავრცელებული ფრაზა: „საქართველო ღვინის სამშობლო“, ქართული ლეგენდა სადაც ღმერთმა ვაზის დასარგავად საქართველო აირჩია და, სავარაუდოდ, სწორედ ამით იყო გამოწვეული ალუბლის ბაღის შეცვლა ვენახებით, თუმცა ამგვარმა მცდელობამ, ტექსტის ამგვარმა ტრანსფორმაციამ არ გაამართლა, ამავე სტატიაში რეჟისორი გაკრიტიკებეს და რეჟისორების მიერ თარგმნა-გადმოქართულების ამგვარი ტენდენციაც მალევე დასრულდა, რადგანაც არ იყო დაცული ზომიერება და პიესები იმგვარად „გადაქართულდებოდა“, რომ მთლიანად კარგავდა პირვანდელ სახეს.

აქედან გამომდინარე, რეჟისორმა სპექტაკლის დადგმისას არ უნდა დაკარგოს ზომიერება, უნდა გაითვალისწინოს ავტორის იდეა, ჩანაფიქრიც და ისე გადააკეთოს ტექსტი, რომ არ დაშორდეს დედანს, ისე რომ, საბოლოო ჯამში სრულიად არ ასცდეს პიესას.

ვფიქრობთ, ამგვარი ზომიერების ძალიან კარგი მაგალითია რობერტ სტურუას დადგმული „რიჩარდ III.“ ჩვენ მიერ მოყვანილი რეჟისორი ძალიან დიდი სიფრთხილით ეკიდება პიესას, თითქმის მთელი ტექსტი შეცვლილია, გათვალისწინებულია მაყურებლის მენტალობა, ფონური ცოდნა, მსოფლმხედველობა და სხვა, მაგრამ შექპირის ძირითადი სათქმელი დატოვებულია, იგი ძალიან ფრთხილად ეკიდება ტექსტს, მუშაობს მცირე დეტალებზე, წვეთ-წვეთად, დიდი სიფრთხილით აწვდის მაყურებელს იმას, რაც შემდგომში, ძლიერ შთაბეჭდილებას ტოვებს.

რობერტ სტურუას სტრატეგია ისაა, რომ ის ცდილობს ტექსტი მიუახლოოს მაყურებელს, გახადოს უფრო მარტივი, უშუალო, ლაკონიური, მაგრამ არა უბრალო, მდარე. რეჟისორმა ძალიან კარგად შეინარჩუნა ბალანსი, მან ტექსტი ისე გაამარტივა, რომ არ გააუბრალოვა, იმაზე რომ მის მიერ შერჩეული სტრატეგია და ტაქტიკა წარმატებულია მეტყველებს ის, რომ მოცემული სპექტაკლი მსოფლიოს ათი საუკეთესო სპექტაკლისგან ერთ-ერთია.

ამრიგად, სასცენო დისკურსში, განხილული მასალის მიხედვით, წარმატებულ სამეტყველო ტაქტიკას რამდენიმე სტრატეგია ქმნის: მიმართვა უშუალოდ მიემართება კრიტიკის ადრესატს, III პირი შეცვლილია II-თი, გამოყენებულია აკრძალვითი ბრძანებითის ფორმა, სათქმელი შემოკლებული, და, ამასთან, გამძაფრებულია, ირიბ სამეტყველო აქტებში კითხვითი წინადადებები ჭარბობს, რაც ემსახურება მიზანს, გამოიწვიოს მკითხველში არსებული მანკიერებების კრიტიკა.

რობერტ სტურუა უპირატესობას კლასიკურ სპექტაკლებს ანიჭებს, მაგრამ ის მეტყველების დეკლამატორულ სტილს თავს არიდებს და ითვალისწინებს, რომ თანამედროვე მაყურებელისთვის უშუალო მეტყველება უფრო მისაღებია.

III.4. დიალოგი, როგორც კომუნიკაციურ-კოგნიტური სტრატეგია

სიტყვა **დიალოგი** ბერძნული წარმომავლობისაა და ნიშნავს სიტყვიერ გაცვლა-გამოცვლას ორ, სამ ან მეტ მოსაუბრეს შორის.

დიალოგში მონაწილენი არავერბალურადაც ურთიერთობენ, ეს გამოიხატება თვალებით კონტაქტში, ხმის ტემბრში, ჟესტსა და მიმიკაში.

ი. შვიტალას მოსაზრებით, „იმისათვის რომ შედგეს დიალოგი, აუცილებელია იყოს კომუნიკაციის პროცესში მონაწილე მინიმუმ ორი ადამიანი, ეს ორი ადამიანი უნდა იყოს კონცენტრირებული ერთმანეთზე. შუამავალი ინფორმაციის გადაცემაში არის სიმბოლოების სისტემა, მოსაუბრესა და მსმენელს შორის როლები ერთხელ მაინც შეიცვალოს“ (Schwitalla, 1979: 38).

„დრამატული დიალოგი ეს არის ჩვეულებრივი სიტყვების გაცვლა-გამოცვლა მოქმედ პირებს შორის, თუმცა დიალოგის პროცესში შესაძლებელია ურთიერთობის სხვადასხვა სახე, მაგალითად, ურთიერთობა ხილულ და უხილავ პერსონაჟებს შორის, ადამიანსა და მოჩვენებას შორის, სულიერ და უსულო საგნებს შორის, მაგალითად, ტელეფონზე საუბარი. დიალოგის მთავარი კრიტერიუმებია კომუნიკაცია და კონტრკომუნიკაცია“ (Пави, 1991:74-75).

„დიალოგში სიტყვა ქმედითია. რეპლიკა და კონტრეპლიკა კი დარტყმა და კონტრდარტყმაა (დარტყმათა მონაცვლეობა), რომლებზედაც დრამატული დიალოგი იგება. მათი მონაცვლეობა ძლიერ ზემოქმედებს პარტნიორზე, ზოგჯერ ეს ზემოქმედება პირდაპირია, ბრძანებაა, თხოვნა ან შეკითხვა. ასეთ რეპლიკას შეიძლება მოქმედი ვუწოდოთ. თუ დრამატული რეპლიკა გამოიყენება დასარწმუნებლად, (გვხვდება შედარება და სხვა ხერხები), მას შეგვიძლია ვუწოდოთ რიტორიკული მეტყველება“ (Волькенштейн, 1925: 101-102).

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ სასცენო მეტყველებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია დიალოგს. **დიალოგი ცხოვრებაშიც და თეატრშიც** ძალზე მნიშვნელოვანია. ამ უკანასკნელს ცხოვრებისეული დიალოგისგან განსხვავებით თეატრში მას დამატებითი ფუნქციებიც გააჩნია: ნებისმიერი პიესა ხელოვნების ნიმუშია და დიალოგი მისი მთავარი შემადგენელი ნაწილია. მას ორმაგი როლი აკისრია თეატრში, იგი ავტორის ჩანაფიქრის ნაწილია.

აქედან გამომდინარე, სასცენო დიალოგს უნდა ჰქონდეს გარკვეული გრძლიობა, რაც სრულებით არ არის საჭირო ცხოვრებაში. ის უნდა იყოს წინასწარ გააზრებული, რაც ცხოვრებისეულ დიალოგში არ ხდება. ცხოვრებისეული დიალოგი ძირითადად სპონტანურია.

„დიალოგი მოქმედების განვითარებას ახდენს სცენაზე და სხვადასხვა ხერხით „აერთებს,“ აკავშირებს ქმნის კავშირს სხვა დიალოგთან იმავე პიესაში. სასცენო დიალოგში გათვალისწინებულია **დროის ფაქტორი, რიტმი და ტემპი**. ყველა ამ ნიშან-თვისებით დიალოგი, როგორც მხატვრული ხელოვნების ნიმუში, გვევლინება დრამის ნაწილად“ (Будагов, 1972: 15).

შეუძლებელია ცხოვრებისეული დიალოგი წარიმართოს რაიმე დაბრკოლებების გარეშე, იგივე ხდება პიესებშიც. ავტორი ცდილობს პერსონაჟები და სიტუაციები ბუნებრივს დაამსგავსოს, თუმცა მსგავს დაბრკოლებებს დიალოგისას გაიაზრებენ ავტორი და რეჟისორი. ის არაა სპონტანურ სიტყვათა ნაკადი, როგორც დიალოგი ცხოვრებისეულ მეტყველებაში.

ცხოვრებისეული დიალოგი დაზღვეულია ხელოვნურობისგან, ის ბუნებრივია. „თანამედროვე დიალოგი სცენაზე სწორედ ასეთი ბუნებრიობისკენ მიილტვის, თუმცა იგი ხელოვნების სფეროს არ უნდა სცდებოდეს და არ უნდა იქცეს პრიმიტიულ ნატურალიზმად“ (Будагов, 1972: 14).

დრამატული დიალოგი აწყობილია ე.წ. რეპლიკებზე - მოქმედ პირთა ცალკეულ გამონათქვამსა და ფრაზებზე.

ყველა რეპლიკა ურთიერთქმედებს და მათი სტრუქტურა კონკრეტული დრამატული ნაწარმოების მხატვრულ ლოგიკურ კანონს არის დამორჩილებული. ასე მაგალითად, რეალისტურ დრამაში, როგორც წესი, დიალოგი იგება თანამიმდევრული ლოგიკური ხაზით, ამავე დროს, ეგრეთ წოდებულ „აბსურდის თეატრში“ დიალოგის აგება შესაძლებელია ალოგიკური, ერთი შეხედვით, ერთმანეთთან აზრობრივად დაუკავშირებელი რეპლიკების მეშვეობით, მაგრამ როგორც პირველ, ისე მეორე შემთხვევაში, დრამატული დიალოგის აზრობრივ და მხატვრულ ერთიანობაში მოქცეული რეპლიკები სრულად ერწყმის ერთმანეთს და მთლიანდება მთლიანი დრამატურგიული ნაწარმოების კონტექსტში.

დიალოგი არის სამეტყველო ჟანრიც და დრამატული ტექსტის კომპონენტიც, ასევე კომუნიკაციურ-კოგნიტური სტრატეგია. ბოლო წლებში ყურადღება მიექცა იმას, თუ როგორ უნდა გამარტივდეს ადამიანებს შორის კომუნიკაცია, როგორ ავაგოთ ეფექტური და სრულფასოვანი დიალოგი. ეს თემა აქტუალურია არამარტო ცალკეულ ადამიანს შორის ეფექტური კომუნიკაციის დასამყარებლად, არამედ არსებობს ცნება **კულტურათშორისი დიალოგიც**. ჩვენ გვინტერესებს დიალოგი სასცენო დისკურსში, როგორც სამეტყველო სტრატეგია.

დიალოგი შედგება რეპლიკებისგან. თითოეული დრამატული რეპლიკა ერთდროულად რამდენიმე ფუნქციას ასრულებს შიგა კომუნიკაციური სისტემის ფარგლებში, თუმცა ერთ-ერთი ფუნქცია შეიძლება დომინანტური იყოს. ნებისმიერ შემთხვევაში, რეპლიკის დანიშნულება შიგა საკომუნიკაციო სისტემის (მოქმედი პირი - მოქმედი პირი) ფარგლებში ყოველთვის განსხვავდება იმ დანიშნულებისგან, რომელიც იმავე რეპლიკას გარე საკომუნიკაციო სისტემის (ავტორი - მაყურებელი) ფარგლებში ენიჭება.

მ. პფისტერის მიხედვით, დრამატულ რეპლიკას შეიძლება შემდეგი დანიშნულება ჰქონდეს:

1. **რეფერენციული ფუნქცია**. ეს ფუნქცია აქვს თხრობას, ექსპოზიციის ფარგლებში გადმოცემულ ამბავს, ე. წ. ელჩის ნაამბობსა და ტეიქოსკოპიას. ეს ხერხები გამოიყენება იმისთვის, რომ ენობრივად (და არა ვიზუალურად!) გადმოიცეს ის მოვლენები და ქმედებები, რომელთა დადგმაც სცენაზე ეკონომიკური და ტექნიკური მიზეზებით შეუძლებელია (მაგალითად, ძალადობის, მკვლელობის, სამხედრო შეტაკების, ეროტიკული სცენები). თუ რეფერენციული ფუნქციის მქონე რეპლიკები ზედმეტია, რადგან მსმენელმა მოქმედმა პირებმა თავადაც უწყიან ყველაფერი, მაშინ ამგვარ დრამაში აშკარავდება ეპიკურობის ტენდენცია;

2. **ექსპრესიული ფუნქცია**. ამ ფუნქციას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება გარესაკომუნიკაციო სისტემაში: მოქმედ პირთა სასაუბრო თემის არჩევანი და მეტყველების სტილი მათი დახასიათების ერთ-ერთი ხერხია. შიგა საკომუნიკაციო დონეზე კი ექსპრესიული ფუნქცია აქვს წამოძახილებსა და განსჯითს მონოლოგებს;

3. **აპელაციური ფუნქცია** უწინარესად შიგა საკომუნიკაციო სისტემის ფარგლებში, სახელდობრ, დიალოგებში გვხვდება. აპელაციური ფუნქცია აქვთ ისეთ დიალოგებს, რომლებიც პარტნიორზე გავლენის მოხდენას, მის დარწმუნებასა და გადაბირებას ემსახურება. როგორც წესი, სწორედ ამგვარ დიალოგებში აღწევს დრამატული დამაბულობა უკიდურეს წერტილს;

4. **ფატიკური ფუნქცია** უმეტესად გარე საკომუნიკაციო სისტემის ფარგლებში იჩენს თავს. ამ ფუნქციის მქონე რეპლიკები გამოხატავენ მოქმედ პირთა კომუნიკაციურ მზაობას, მათ უნარს, დაამყარონ კავშირი პარტნიორთან (მაგალითად, მიმართვა, პასუხი სხვის რეპლიკაზე, თვითმიზნური ლაპარაკი);

5. **მეტაენობრივი ფუნქცია** ძალიან იშვიათად შეინიშნება. იგი აშკარავდება, როდესაც მოქმედი პირები ენის შესახებ მსჯელობენ, ერთმანეთის გვერდიგვერდ სხვადასხვა ენობრივ კოდს იყენებენ ან სიტყვებით თამაშობენ (მაგალითად, კომედიაში);

6. **პოეტური ფუნქცია** მხოლოდ გარე საკომუნიკაციო სისტემის ფარგლებში აღიქმება. ამ ფუნქციის მატარებელია ყველა გარითმული რეპლიკა. ზოგადად დრამატულ მეტყველებაში აპელაციური ფუნქციის მქონე გამონათქვამები ჭარბობს, რეფერენციული ფუნქციისა კი ყველაზე იშვიათად გვხვდება (Pfister, 1988:105-118).

ამრიგად, დრამატული რეპლიკა ასრულებს **რეფერენციულ, ექსპრესიულ, აპელაციურ, ფატიკურ, მეტაენობრივ და პოეტურ ფუნქციებს.**

რეპლიკების საშუალებით დიალოგში მონაწილეები აჩვენებენ **დრამატულ დამაბულობას**, პერსონაჟების **სულიერ მდგომარეობას** და სხვა. საზოგადოების ყველა კატეგორიას აქვს თავისი **დამახასიათებელი სიტყვის მარაგი.**

დიალოგი საინტერესოა იმიტაც, თუ საუბრისას რა სწრაფად შეიძლება გამოვლინდეს ადამიანებში საერთო ან განსხვავებული ინტერესები. ეს იგრძნობა და ვლინდება ყველა წვრილმანში, მაშინაც კი, როცა ადამიანებს შორის სულ უმნიშვნელო რამეზეა საუბარი. შოპენჰაუერს აკვირვებდა დიალოგის პროცესში ის, „რომ მარტივი ფრაზებითაც კი შეიძლება ადამიანებს შორის წარმოიქმნას

არაკეთილგანწყობა და იმავე მარტივი ფრაზებით დამყარდეს სრული ჰარმონია“ (Schopenhauer, 1891: 61).

საინტერესო ის არის, რომ სცენაზე მოსაუბრეებს არ აქვთ პარტიტურა, რომლითაც ისინი იხელმძღვანელებდნენ, მაგრამ საკუთარ და სხვათა ნააზრევსაც კი ისინი ისე გამოთქვამენ, რომ თითქოს პარტიტურა არსებობს.

დიალოგს აქვს შინაგანი დინამიკა, დრამატიზმი, აზრები მოდის არა მხოლოდ საუბრის დაწყების წინ, არამედ თვითონ პროცესშიც. დიალოგი იმდენად ცოცხალი და უწყვეტია, თითქოს სცენა რეჟისორის მიერ წინასწარ იყოს მომზადებული და დადგმული. ხშირად ასეთი ორგანული და ცოცხალი დიალოგის თეატრში შექმნა არ ხერხდება.

საჭიროდ მიგვაჩნია მივუთითოთ დიალოგისა და მონოლოგის, როგორც ფენომენტა, კონცეპტუალურ არსსა და ურთიერთმიმართებაზეც. საჭიროდ მიგვაჩნია გავმიჯნოთ ერთმანეთისგან დიალოგის (შემდეგ კი – მონოლოგის) ორი ასპექტი: ენობრივ-ჟანრობრივი და დრამატულ-ჟანრობრივი. ბუნებრივია, შეპირისპირებითი ანალიზის დროს მოგვიხდება ამ ორი ასპექტის სინთეზური გათვალისწინება.

„დიალოგი სცენაზე ავტორსა და მკითხველს, ან მაყურებელს შორის კომუნიკაციის საშუალებაა. მონოლოგი და დიალოგი ერთმანეთის შემსვები და აუცილებელი ელემენტებია დრამაში. რომელიმე მათგანის არქონა ან გადაჭარბება არაა მიზანშეწონილი. ასევე არასასურველია დრამაში ძალიან ყოფითი და, ამასთანავე, მაღალფარდოვანი მეტყველება“ (Хализев, 1986: 194).

დიალოგი არის ფორმა, რომლითაც ადამიანი ხშირად თავის ნააზრევს გამოხატავს.

ვ. ვოლოშინოვი თვლიდა, რომ რეალურ ერთეულს ენობრივი მეტყველების გამოხატვის არა იზოლირებული მონოლოგური აზრის გამოხატვაა, არამედ სულ ცოტა ორი ადამიანის მიერ აზრის გამოხატვა (Волошинов, 1929: 194).

შოპენჰაუერი დიალოგს ადარებს მოცარტის მუსიკას, რომელიც დიალოგის სტრუქტურის მსგავსია – „ჯერ ერთი, ინსტრუმენტი ასრულებს სოლოს, შემდეგ მას ცვლის მეორე და ისინი ნელ-ნელა უახლოვდებიან მთავარ თემას, შემდეგ

რეკლიკების გაცვლა უფრო კონცენტრირებული ხდება, რის შედეგადაც მოსაუბრენი შეერწყმიან ერთმანეთს მეტყველებით, რაც განსაკუთრებით ჰგავს კადენციას“ (Schopenhauer, 1891:61) (კადენცია არის ჰარმონიული ან მელოდიური საქცევი, რომელიც მუსიკალურ ნაწარმოებს ან მის ნაწილს დაბოლოების ხასიათს აძლევს).

დიალოგის დროს პიესის/სპექტაკლის პერსონაჟი წარმოჩნდება მისი საქმიანობისთვის, ყოფის ან პროფესიისთვის დამახასიათებელი გამოთქმებით.

დიალოგის წარმართვისას პერსონაჟის მეტყველებას თავისებურ იერს აძლევს აკვიატებული სიტყვებისა და გამოთქმების ხშირი ხმარება, ეს კი მკითხველს მიანიშნებს მისი პიროვნების თავისებურებაზე, ხასიათზე, თვისებებსა და სულიერ მდგომარეობაზე. „მე რასაც ვაკეთებ ყველაფერს ლაზათიანად ვაკეთებ“ - მუდმივად იმეორებს „კავკასიურ ცარცის წრეში“ ერთ-ერთი პერსონაჟი, რომელიც მართლაც „ლაზათიანად“ ახორციელებს ვერაგულ საქმეებს.

სასცენო დიალოგს განსაკუთრებული ფუნქცია და მნიშვნელობა ენიჭება დრამატული ჟანრის ნაწარმოებში. იგი აქ მხატვრული ჩანაფიქრის რეალიზების მნიშვნელოვანი ფორმაა და უდიდეს როლს ასრულებს, როგორც პიესის სიუჟეტურ განვითარებაში, ისე პერსონაჟის ხასიათის, ინდივიდუალურობის, ფსიქიკის, სოციალური სტატუსის და მდგომარეობის წარმოჩენაში.

მოვიყვანთ დიალოგის ნიმუშს სპექტაკლ „ანტიგონედან:“

-ხომ იცით, რომ მე ჩემს არ დავიშლი.

- ხო , მაგრამ მე ხომ ავკრძალე!

-მე ვალდებული ვარ ... დაუმარხავთა აჩრდილები დაეხეტებიან... სიმშვიდეს ვერ პოულობენ... მას მამა ელოდება, დედა, ეთეოკლე.. მას აქვს დასვენების უფლება.

-ის მემშობხე იყო!

-ის ჩემი ძმა იყო!

-ნუთუ არ გაგიგია, არ წაგიკითხავს ჩემი ბრძანება?!

-გამიგია, წამიკითხავს.

-ესე იგი, იცოდი, რა ელოდა პოლინიკე გვამის დამმარხავს?

- დიხ, ვიცოდი!

-და იფიქრე, ოიდიპოსის ასული ვარ და ჩემს დასჯას ვერ გაზედავენო?!

-არა, ეს არ მიფიქრია!

-მეფის ასული სხვაზე მეტადაა ვალდებული, კანონი დაიცვას!

-ვინც არ უნდა ვყოფილიყავი, მაინც წავიდოდი ძმის დასამარხად!

-ტყუი!

-არა! გეცოდინებოდა, რომ დაგსჯიდნენ, შენ კი იფიქრე, მე მეფის სისხლი მაქვს, კრეონტის დისწული ვარ, მისი შვილის საცოლე, ჩემს დასჯას ვერ გაბედავენო.

-არა, მე დარწმუნებული ვიყავი, რომ დამსჯიდნენ („ანტიგონე“ - რეჟისორი გაბრიელ გოშაძე).

მოცემულ დიალოგში ნათლად ჩანს, თუ ვინ არიან პერსონაჟები ერთმანეთისთვის, რა აერთიანებთ მათ, როგორია მათი ხასიათი, სოციალური მდგომარეობა და სხვა.

დრამატურგიული დიალოგი მეტწილად ლაკონიურია, აქ ჭარბობს მარტივი, მოკლე წინადადებები, დიალოგებში თითქმის არ გვხვდება ზედმეტი სიტყვები, ის ძირითადად უსრული და მარტივი წინადადებებით არის გამოხატული, თუმცა ნათლად გადმოსცემს სათქმელსა და პერსონაჟის ხასიათს.

ჩვენს მასალაში ძირითადად გამოვლინდა ექსპრესიული, ფატიკური და აპელაციური ფუნქციის მქონე დიალოგები.

1. ექსპრესიული ფუნქცია:

- *რა დროა ახლა?*
- *ათს წამები აკლია*
- *თქვენთვის მიჩუქნია ეს წამები*
- *რას ბრძანებთ?*
- *10 საათზე სიცოცხლეს გამოგასალმებენ (რიჩარდ III).*

2. ფატიკური ფუნქცია:

- *ეს შენ ხარ?*
- *ვინ მე?*
- *უკანასკნელი ადამიანი, რომელსაც ვხედავ.*
- *ჰო, ალბათ.*
- *შემომხედე, კარგად დაგინახო („ანტიგონე“).*

-
- რამდენი წლის ხარ?
 - 38.
 - შვილი გყავს?
 - მყავს, ორი („ანტიგონე“).

.....

3. აპელაციური ფუნქცია

- მამა!
- დაივიწყე ჰემონ!
- შენ გაგიჟდი, მამაჩემო!
- მას შენ არ უყვარხარ, სიკვდილი აირჩია, მე იძულებული ვარ, რომ დავსაჯო.
- არ შეიძლება რომ რამე მოვიფიქროთ? მაგალითად, გიჟად გამოვაცხადოთ, გავიყვანოთ და მერე გავაპაროთ („ანტიგონე“).

მეტად საინტერესო დიალოგი გვაქვს „კავკასიური ცარცის წრის“ კვანძის გახსნისას, როცა ჯარისკაცი და მოსამართლე ერთმანეთს ეპაექრებიან. ეს დიალოგი რეპლიკებისგან კი არ შედგება, არამედ ანდაზებისგან:

- აზდაკი- *ნებვში ნაპოვნი მარგალიტი მირჩევნია ანკარა ნაკადულიდან ამოღებულ უბრალო ქვასო, -ნათქვამია.*
- სვიმონ ჩაჩავა- *მშვენიერი დარიაო, მოდიო, ვითევზაოთო, უთხრა მეთევზემ ჭიყყელას;*
- აზდაკი- *ჩემი თავის ბატონი მე ვარო, თქვა მონამ და ფეხი მოიჭრაო, - ნათქვამია;*
- სვიმონ ჩაჩავა- *შვილებივით მიყვარხართო, უთხრა მეფემ გლეხებს და უბრძანა, ყველასთვის თავი მოეჭრათ;*
- აზდაკი- *სულელი თავის თავის ყველაზე დიდი მტერიაო;*
- სვიმონ ჩაჩავა- *საკუთარი განაგალი არ ყარსო, - ესეც ნათქვამია.*

გარდა გრამატიკული სტრუქტურისა, ეს დიალოგი ყურადღებას იქცევს ექსპრესიულობით და აპელაციურობით.

ამრიგად, დიალოგი ავტორის ჩანაფიქრის ნაწილია. იგი აძლიერებს მკითხველის, მაყურებლის, ემოციას და ზემოქმედებს მის ცნობიერებაზე. თუკი სპექტაკლში მსახიობი მართებულად იღებს ინფორმაციას, ანალიზებს, იაზრებს და შემდეგ ასევე მართებულად უბრუნებს დიალოგის მეორე მონაწილეს- შეიძლება ითქვას, რომ სასცენო დიალოგი შედგა, რაც იმავდროულად წარმატებულ კომუნიკაციად შეიძლება ჩაითვალოს - დრამატურგს, რეჟისორს, მსახიობებს და მაყურებელს (მიმღებს) შორის. ეს კი პიესის, სპექტაკლის წარმატების ერთ-ერთი გასაღებია.

III.5. მონოლოგი, როგორც კომუნიკაციურ-კოგნიტური სტრატეგია

მონოლოგი დრამატურგის ერთ-ერთი ძლიერმოქმედი ტექტიკაა მაყურებლის მისამართით. იგი დრამაში შეიცავს გზავნილს მაყურებლისთვის.

ვ. ხალიზევის აზრით, „მონოლოგი დრამაში უნიკალური და შეუფასებელი საშუალებაა. ის გამოყოფს პიესის მთავარ აზრს და აძლიერებს დრამატულობას“ (Хализев, 1986:192).

„დიალოგი მონოლოგისგან გასხვავებით ენობრივად უფრო დატვირთულია: „ინტონაცია, ლექსიკა, სინტაქსური ფორმებიც აქ უფრო რთულია, ვიდრე დიალოგში“ (Виноградов, 1963: 11).

დ. დიდროს აზრით, „მონოლოგი არის სასცენო მოქმედების შესვენება, ხოლო პერსონაჟისთვის პირიქით,- ძლიერი დელუა“ (Дидро, 1936: 409).

დრამატურგი ზემოქმედების იარაღად იყენებს მონოლოგს, რომელსაც სპექტაკლში მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვს.

მონოლოგში უფრო ვრცლად არის გადმოცემული პერსონაჟის შეხედულებები, მისწრაფებები, სულიერი მდგომარეობა, მისი მანკიერი თუ დადებითი მხარეები.

სპექტაკლ „რიჩარდ მესამეში“ მთავარი გმირი - რიჩარდი საკმაოდ ვრცელი მონოლოგით გვაცნობს საკუთარ პერსონას:

„აგერ გააღღვო იორკის მზემ ვაებათა მკაცრი ზამთარი, შავი ღრუბელი ჩვენს სახლს რომ ადგა ღრმად ჩაიმარხა ოკეანის წყვილიად უბეში. აწ ჩვენი შუბლი

გამარჯვებამ დააგვირგვინა, ბასრი მახვილი მტერს ზარს რომ სცემდა, სამკაულებად დაჰკიდეს კედელს, პირდაღლეჭილმა ომის ღმერთმა გადაისწორა ნაოჭი და იმის ნაცვლად რომ მოახტეს მერანს, ზარი დასცეს და ააოხრეს დამფრთხალი მტერი განაზებულა და ღლაბუცობს, უსმენს და უსმენს ვნების აღმძვრელ ჰანგებს ქნარისა, უსმენს და ტკბება. მე კი არა ვარ გაჩენილი ლალობისათვის, მამურ მზერით რომ ჩავუარო ვნება ატეხილ ლამაზმანთა დასს და არც სარკის წინ კოხტაობა შემეფერება. მე დაგვაჯული, კუზიანი, გამასხრებული მუხანათი ბუნების მიერ, ნაადრევად გამოგდებული დედის საშოდან, რომელსაც ეზოს ძაღლებიც კი შიშით მყეფენ გვერდს რომ ჩავუვალი. რა ვიღონო ამ დამჩვარულ მშვიდობის დროში, როგორ მახარებს დროის ტარება და მხიარული ამფსონები. როდემდის ვიდგე ამ მზის ზვარეში და შევეყურებდე საკუთარ ჩრდილს დედამიწაზე მახინჯად ფენილს. თუ არ ვვარგვივარ არშიყად და დარდიმანდად, ბოროტმოქმედად ხომ გამოვდგები რომ ჩავუშხამო სიამე ყველას და ვაწყევლინო შობის საათი და ამიტომაც ვხლართე ქსელი ჯოჯობეთისა ყველგან ჩავაგდე ავი თესლი ცილისწამების, ვხმახე და ვხმახე ბოროტების ჭორი, რომ ერთმანეთი შესძულეზოდათ ჩემს ძმებს- ჯორჯ კლარენსს და მეფე ედვარდს და თუ ედვარდი არ დააყოვნებს თავის განზრახვას, მაშინ კლარენსი დღესვე უნდა ჩასვან ციხეში. მისნებს უთქვამთ, ასო ჯანით იწყებო მისი სახელი, ვინც ამოხოცავს ედვარდის მემკვიდრეებსო“ („რიჩარდ მესამე“- რეჟისორი რობერტ სტურუა).

მოცემული მონოლოგით მაყურებელი თავიდანვე იგებს, თუ ვინ არის წარმოდგენის მთავარი პერსონაჟი, ხედავს მის მანკიერ მხარეებს, მის ბოროტ ზრახვებს და ა.შ.

თუ დიალოგში მაყურებელი თვითონ არკვევს მოქმედი გმირის ხასიათს, მონოლოგი უშუალოდ გადმოგვცემს მის ნიშნებს, მღელვარებას, წუხილს, ოცნებას. მონოლოგში დრამატურგს/რეჟისორს ასევე საშუალება აქვს, მეტად გაამდიდროს ტექსტის ენა. პერსონაჟები მონოლოგში, დიალოგისგან განსხვავებით, რთული და შერწყმული წინადადებებით მეტყველებენ. თუ დიალოგში მარტივი და მოკლე რეპლიკებია, მონოლოგში პირიქით, მაქსიმალურად არის გამოყენებული გრამატიკული ხერხები, რათა ზემოქმედება ძლიერი იყოს და მაყურებლის ემოციაზე მოახდინოს გავლენა, ჩასწვდეს მის გრძნობებს და აღიბეჭდოს მის გონებაში.

მონოლოგში ექპრესიულობის გასაძლიერებლად ხშირია სიტყვების გამეორება: „უსმენს და უსმენს ვნების აღმძვრელ ჰანგებს ქნარისა, უსმენს და ტკბება,“ ასევე ვჩმახე და ვჩმახე ...“

„წინადადების რომელიმე წევრის გამეორებას გარკვეული ლოგიკური მახვილის ფუნქცია ეკისრება, იგი მსმენელის ყურადღებას აჩერებს და ამზადებს, გამოყოფს განსაკუთრებით მწვავე დრამატულ პუნქტს და ხელს უწყობს მოქმედების საერთო დაძაბულობის გაძლიერებას, აძლიერებს აღწერილი ფაქტის დამარწმუნებლობის ძალას, გახაზავს გმირის რომელიმე თვისებას ან შეხედულებას“ (ქავთარაძე, 1957: 234).

მონოლოგის ტექსტში გასაძლიერებლად გამოიყენება სინონიმები: „დაგვაჯული, კუზიანი, გამასხრებული.“ სინონიმები მწერალს საშუალებას აძლევს ნაირნაირი ფორმებიდან აირჩიოს ის, რომელიც ყველაზე უფრო მკაფიოდ, მეტი ემოციურობით გამოხატავს აზრს“ (შალამბერიძე, 1966: 159).

ამგვარი სინონიმების გამოყენებით მონოლოგში პერსონაჟი თვითკრიტიკულია, მას სხვა კი არ ახასიათებს ასეთად, არამედ თავისთავს უწოდებს დაგვაჯულს, კუზიანს. ამის გამოა ის გამასხრებული.

განვიხილოთ კიდევ ერთი მონოლოგი „კავკასიური ცარცის წრიდან:“

„იმ ღამის შემდეგ სამუდამოდ გაქრა აზდაკი, მას კიდევ დიდხანს იხსენებდა ქართველი ხალხი, დიდხანს ახსოვდათ ოქროს ხანის მოკლე დღეები, დღეები თითქმის სამართლიან მმართველობისა. თქვენ, კი, მსმენელო, დაიხსომეთ ეს ძველი სიბრძნე, ყველა სიკეთე, რაც არსებობს დედამიწაზე უთქმელად უნდა ეკუთვნოდეს იმას, ვინც სიკეთეს, სიკეთეს, სიკეთეს თესავს“ - ბერტოლდ ბრეჰტ!) („კავკასიური ცარცის წრე“, რეჟისორი რ. სტურუა).

მოცემულ მონოლოგში გვხვდება ჩართული სიტყვები, დღეები თითქმის სამართლიან მმართველობისა. ამ ერთი სიტყვით ტიპური მოსამართლის სახე დაგვიხატა ავტორმა. ისინი „წარმოგვიდგენს მოსაუბრის სულიერ განწყობილებას, მის დამოკიდებულებას ნათქვამისადმი“ (შალამბერიძე, 1966: 148).

გვხვდება ასევე გამეორება (...სიკეთეს, სიკეთეს, სიკეთეს თესავს...), იდიომები (..ოქროს ხანის...), აქვე გვაქვს რიტორიკული წინადადებები, მონოლოგი სრულდება

ავტორის მოწოდებითა და შეგონებით (...*თქვენ კი, მსმენელო, დაიხსომეთ ეს ძველი სიბრძნე, ყველა სიკეთე, რაც არსებობს დედამიწაზე, უთქმელად უნდა ეკუთვნოდეს იმას, ვინც სიკეთეს, სიკეთეს, სიკეთეს თესავს, ბერტოლდ ბრეჰტ!*)“).

ეს მონოლოგი ორიგინალურია იმიტაც, რომ ციტატას შეიცავს.

დიალოგისგან განსხვავებით, მონოლოგი სცენაზე უფრო ნაკლებ ხანს გრძელდება, თუმცა ის ხშირად უფრო რეალისტურია, უფრო გამომსახველი და მრავლისმთქმელი, ვიდრე თვით ცხოვრებისეული, რეალური მონოლოგი, რადგანაც მონოლოგი პიესაში წარმოადგენს მთლიანი პიესის ფაბულას, ხოლო მისი ადრესატი მაყურებელთა მთელი დარბაზია.

III.6. რემარკის როლი და ავტორის ჩართვა

რემარკა ერთ-ერთი სამეტყველო სტრატეგიაა. „მას დრამატული დისკურსის შექმნის პროცესში მნიშვნელოვანი ფუნქცია აკისრია. მასში აღწერილია მოქმედების დრო, ზუსტი ადგილი, საგნების (რეკვიზიტის) განლაგება და სხვა.

აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ რემარკა ქმნის ცხოვრებისეულ გარემოს. დ. არუთინოვას მტკიცებით, სწორედ ეს ქმნის მეტყველებას დისკურსულს“ (Курьякова, 2008: 9).

„ბოლო ათწლეულების განმავლობაში რემარკა განსაკუთრებული შესწავლის საგანი გახდა, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ დრამატული ტექსტის განხილვისას რემარკას მნიშვნელოვანი როლი უნდა დაეკისროს (Алефиренко, 2012: 138).

ტრადიციულად დრამატურგიაში რემარკას დამხმარე როლი ეკისრებოდა, მ. ბახტინი მას უწოდებს „მკვდარ სიტყვას.“ ადრეული პერიოდის რემარკები სტანდარტული სიტყვებითა თუ ფრაზებით შემოიფარგლებოდა: „ხმამაღლა,“ „ჩუმად,“ „ფარდა,“ და სხვა. თუმცა მოგვიანებით რემარკას დამატებითი როლი დაეკისრა.

ქართულ დრამატურგიაში იმთავითვე ასეთი სურათი გვქონდა: „გ. ერისთავის პიესის რემარკებიდან ჩანს, რომ ის დრამატურგიულ რემარკებს ხშირად მიმართავს, როგორც სამოქმედო გარემოს მიმნიშნებელად აქტის ან ეპიზოდის დაწყების წინ,

აგრეთვე სალაპარაკო სიტყვებს შორის ათავსებს მათ, რაც მხატვრისა და რეჟისორისთვის არის განკუთვნილი“ (ბიბილეიშვილი, 2012: 29).

ან კიდევ: „რემარკები და სხვა გარეგნული თავისებურებანი განსაზღვრავს ადამიანის სცენაზე არსებობის წესს“ (მრევლიშვილი, 2010:51)

თანამედროვე რემარკა ტრანსფორმირებულია: ნ. ალეფირენკო თვლის, რომ „რემარკის წყობა შეესაბამება ეპიკური ნაწარმოების კომუნიკაციურ კანონებს და მას შეიძლება ვუწოდოთ ეპიკური მინიატურა დრამის შიგნით“ (Алефиренко, 2012: 183).

ჩვენ მიერ განხილულ პიესებში ამგვარი რემარკა გამოვლინდა ა.ჩეხოვის „ალუბლის ბაღში.“ მასთან რემარკა დამოუკიდებელი, მნიშვნელოვანი ელემენტი ხდება. მის პიესებში რემარკა მეტად გამომსახველი გახდა და „მკვდარი სიტყვიდან“ „ცოცხალ სიტყვად“ გადაიქცა. მას აღარ ეკისრება მხოლოდ დამხმარე ფუნქცია პიესის ტექსტის რეალიზებაში.

განვიხილოთ რემარკა „ალუბლის ბაღიდან:“ „განთიადია, მალე მზე ამოვა, უკვე მაისია და ალუბლები აყვავებულა, თუმცა ბაღში ცივა, დილის სუსხია...“ (Станиславский, 1954:348).

ჩნდება კითხვა, როგორ განახორციელოს რეჟისორმა სცენაზე დრამატურგის ჩანაფიქრი, როგორ გადმოსცეს ის, რომ მალე ამოვა მზე, ის, რომ ბაღში ცივა და დილის სუსხია და ის, რომ მალე მაისი დადგება. ან კიდევ: „ოთახში, რომელიც ოდესღაც იყო საბავშვო.“ როგორ გაიგოს მაყურებელმა, რომ ოთახი ოდესღაც იყო საბავშვო? ერთი შეხედვით, ამის ცოდნა მხოლოდ მსახიობებისთვის არის შესაძლებელი, თუმცა ა. ჩეხოვი მსგავსი ფრაზებით აჩვენებს პერსონაჟების შინაგან სამყაროს, პიესის არსს, რაც დიდი დახმარებაა რეჟისორისთვისაც და მსახიობებისთვისაც. სწორედ ამიტომ დრამატურგი რემარკის საშუალებით უფრო სათუთად აღწერს პიესაში მიმდინარე მოვლენებს.

ა. ჩეხოვთან რემარკა იძენს დამატებით ფუნქციას, რაც ეხმარება ტექსტს, წარმატებით იყოს რეალიზებული სცენაზე, რემარკა ხდება მხატვრული ნაწარმოები. დრამატურგი რემარკაში ასახავს, როგორ აღიქვამენ ცხოვრებას პერსონაჟები, მხატვრულად აღწერს მოვლენებს, ცვლის მეტყველებას, რაც ტრადიციული რემარკისთვის უცხოა.

ა. ჩეხოვის რემარკები გვიჩვენებენ არამარტო მოქმედების ადგილს და რეკვიზიტების განლაგებას, არამედ ისინი ქმნიან მთლიან გარემოს, აჩვენებენ პერსონაჟების შინაგან განცდებსა და ემოციებს.

რემარკის საშუალებით ა. ჩეხოვი გვიხატავს პერსონაჟების ფსიქოლოგიურ პორტრეტს, მაგალითად, პიესა „ალუბლის ბაღში“ ჩვენ ვერ ვხედავთ ლუბოვ ანდრეევნას გარეგნულ აღწერას, მის შინაგან სამყაროს კი კარგად გვიჩვენებს რემარკა: „სახეზე ხელებს აიფარებს,“ „აცრემლებულია,“ „ძალზე აღელვებულია,“ „კოცნის კარადას“). ა. ჩეხოვი მოკლე, მაგრამ სემანტიკურად დატვირთული რემარკებით ქმნის გრძნობათა მთელ გამას და გადმოსცემს მოქმედი გმირის სულიერ მდგომარეობას.

ასევე საინტერესოა რემარკა მეორე მოქმედებაში: „ძველი, გვერდმოქცეული, მიტოვებული სამლოცველო, მის ახლოს ჭა, დიდრონი ქვები, ოდესღაც საფლავის ქვებიც იყო გამოყენებული, და ძველი მერხი, მოსჩანს გზა გაევის სახლისკენ.“ მოცემული რემარკით ა. ჩეხოვი გვიჩვენებს ტრაგედიას, სევდას ძველი დროებს ნგრევის გამო. ამ ძალიან დახვეწილი მინიშნებებით იხატება გარემო და ატმოსფერო, იკვეთება ძირითადი თემები და პიესის იდეაც კი, სწორედ რემარკები გადმოგვცემენ პერსონაჟების ხასიათს, მათ სისუსტეებს და განცდებს.

საბოლოოდ შეიძლება ითქვას, რომ რემარკა მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ა. ჩეხოვის დრამატურგიაში და ხდება პიესის სემანტიკურად და ფუნქციურად დამოუკიდებელი ელემენტი.

ამგვარად, ა. ჩეხოვის რემარკამ დაკარგა ჩვეული ფუნქცია და პიესის შემადგენელ ნაწილად იქცა. რემარკა დრამატურგთან სასცენო დისკურსის ნაწილი ხდება, რადგან მისი საშუალებით მოქმედი გმირები ქმნიან შესაფერის გარემოს და ტექსტითა თუ ქვეტექსტით, მიმიკით, ჟესტით და ა. შ. გადმოსცემს პიესის ავტორის და სპექტაკლის რეჟისორის ჩანაფიქრს სცენაზე, ითავისებენ დრამატურგის ჩანაფიქრს.

თანამედროვე დრამატურგიაში ამგვარი რემარკა იშვიათობას აღარ წარმოადგენს. მოვიყვანთ რამდენიმე საინტერესო მაგალითს თანამედროვე ქართული დრამატურგების პიესებიდან.

საგანგებო ყურადღება უნდა გავამახვილოთ რემარკებში ავტორის ჩართვაზე. ამ მოვლენის მეტად საინტერესო მაგალითია, ოთარ ბალათურის პიესა: „მეფე ლირი თავშესაფარში:“ „სცენაზე მარტოხელა ქალის საძინებელია, ბოდიშს ვიხდით, აქ, რომ შემოვიხედეთ, მაგრამ არა უშავს, ამ საძინებელში კარგა ხანია „ისეთი“ არაფერი მომხდარა. ქალი, რომელსაც პრაქტიკულად არ ეტყობა ასაკი, ღამის პერანგში დგას, შეიძლება 63 წლისაა, იქნებ 47-ის. ქალს ვერ გადაუწყვეტია რა ქნას – დარეკოს სადმე, წიგნი წაიკითხოს, დაიძინოს თუ თავი ჩამოიხრჩოს – ამ უკანასკნელზე მგონი სერიოზულად ფიქრობს, ხელში თოკი უჭირავს, ყულფს აკეთებს, შემდეგ თოკი ცოტა ხნით მიატოვს, წიგნი აიღო, ზერელედ გადაფურცლა, გვერდზე მიაგდო. ყურმილი აიღო, კრებს ნომერს, არ აცალა ვიღაცას – (ნეტა ვის დაურეკა?) – ყურმილის ალება, დადო ყურმილი. ისევ თოკს მიუბრუნდა, ყულფი ჩამოიცვს, სარკეში ჩაიხედა, თოკი ზევით ასწია, ენა გადმოაგდო, თვალები დაჭყიტა... არ მოეჩონა თავის თავი... სიგარეტს მოუკიდა, რეკავს ტელეფონი, დოდო – ასე ჰქვია ქალს – იღებს ყურმილის.“

„სადღაც გაქრა საძინებელი და ჩვენ მოხუცთა თავშესაფარში ვართ. სცენა წარმოადგენს მოხუცთა თავშესაფრის ეზოს, ეზოში სცენა „ნიჟარა“ დგას, სცენის „სცენაზე“ დეკორაციის დეტალებია, ეს არის ის, რაც მოახერხეს მოხუცმა „მსახიობებმა“. შემოდის ქუჩის მუსიკოსი, გახსნა ვიოლინოს ბუდე, ძირს დადო, რამდენიმე მონეტა ჩააგდო და დაკვრა დაიწყო. მუსიკოსი მთელი სპექტაკლის განმავლობაში სცენაზეა. იგი ხან თავისთვის უკრავს, ხან თავისებურ აკომპანიმენტს უკეთებს სცენაზე მიმდინარე მოქმედებას (ოთარ ბალათურია, „მეფე ლირი თავშესაფარში“) <https://armuri.wordpress.com>

თანამედროვე რემარკის საინტერესო მაგალითია ასევე მოცემული გ. ხუხაშვილის პიესა „დავითში:“ „დავითი, განცალკევებით მდგარი, ერთადერთი სკამისკენ წამოვა, მძიმედ დაჯდება. სცენის სიღრმიდან და პარტერიდან მისკენ მიემართებიან ადამიანები, რომელთა სახეებიც ნელ-ნელა ნათდება. ესენი პიესის გმირები არიან, რომელთაც ამ ორი საათის განმავლობაში ახლოს გავიცნობთ, თუ ყურადღებას დავუბრუნებთ და მოთმინებით აღვიჭურვებით (ხუხაშვილი, 1975:58).

ასევე: ეს არც ზღვის ხმაურია და არც ქარიშხლისა, ასეთი გუგუნის მხოლოდ მიწისძვრამ იცის, ამ ხმის გაგონებაზე ყოველი სულდგმული ძრწის, ცახცახებს და

თავზარდაცემული, შიშისგან დაზაფრული ქვეყნიერების დასასრულს ელოდება. ასეთი სიჩუმეც მხოლოდ მიწისძვრის შემდეგ ჩამოწვება ხოლმე, როცა კედლიდან უკანასკნელი მორყეული ლოდი ჩამოვარდება და ნანგრევებით მოფენილი არემარე ღია სამარეს დაემსგავსება (შატაიძე, 2004: 96).

ავილოთ მაგალითი პიესიდან- „ბოდვა დუეტისთვის“: უპრეტენზიო ოთახი: სკამები, საწოლი, სარკიანი კარადა, უკან- ფანჯარა. მარცხნივ და მარჯვნივ თითო კარი. ცოლი ზის სარკის წინ, რომელიც მარცხენა კარის ახლოს დგას. კარადა მარჯვენა კართან მოუთავსებიათ, ქმარი ოთახში ბოლთას სცემს, ძალიან ნერვიულად არა, მაგრამ მაინც... ხელები ზურვისკენ შემოუწყვია, ჭერსმიპყრობილი მზერით თითქოს ბუზებს ითვლის. გარედან ისმის ხმაური, ლანძღვა გინება, სროლის ხმა. სამოცი წამის მანძილზე უსიტყვოდ თამაშობენ - ქმარი მიმოდის, ცოლი დილის მაკიაჟითაა დაკავებული. ორივეს საშინაო ხალათი და ფლოსტლები აცვიათ. ქმრის ხალათი საკმაოდ გაცვეთილი და უსუფთაოა, ცოლის ხალათი მის შესაბრალის კეკლუცობას ამხელს. ქმარი გაუპარსავია. ამ წყვილზე, ახალგაზრდააო, ვერ იტყვი (იონესკო, 2004: 103).

ვარსკვლავებით მოჭედილი ცა. ისმის ჭრინების ღამეული კრუალი. ეს თითქოს ვარსკვლავების იდუმალი გალობაცაა, სადღაც „ალილოს“ მღერიან, ურემი მიჭრიალებს, წისქვილი ხმაურობს, მგზავრი მილილინებს, მავანი მავანს ერთი მთიდან მეორეზე გასძახის (გეწაძე, 1975: 85).

„კლასიკური რემარკის ტრანსფორმაციის ერთ-ერთ ენობრივ საშუალებას წარმოადგენს მასში ფრაზეოლოგიზმების გამოყენება და ავტორისეული შედარებები“ (Алефиренко, 2012: 184-185).

ფრაზეოლოგიზმები რემარკას ცოცხალ და ხატოვან ტექსტად აქცევს, ასევე ავტორის ჩართვა.

საყურადღებოა რემარკებში იდიომები, რადგანაც „იდიომები პირდაპირ უკავშირდება გარკვეული ერის მსოფლმხედველობას. ისინი განასახიერებენ ამ ერის ნაციონალურ ხასიათს. იდიომა არის ნაციონალური კულტურის ნაწილი“ (Федуленкова, 1999: 134).

განსაკუთრებული როლი რემარკაში აკისრია **კომპარატიულ სიტყვათ-შეთანხმებას**. ხშირია მათი გამოყენება XX საუკუნის თანამედროვე დრამატურგიაში.

რემარკა, როგორც ვთქვით, სამეტყველო სტრატეგიაა, მისი საშუალებით რეჟისორი აღწევს მიკრო და მაკრომიზნებს: „რემარკა, როგორც გარე კომუნიკაციის ნიშანი, რომელიც ასრულებს განსაზღვრულ ფუნქციებს, ხორციელდება ავტორის მიერ შერჩეული ტაქტიკით და შესაბამისი კომუნიკაციური სტრატეგიებით“ (Алефиренко, 2012: 85).

მოცემულ რემარკებში ნათლად არის გამოხატული მათი კომუნიკაციურ-დისკურსული როლი, რადგანაც ისინი ეს არის დრამატურგიული ტექსტის ორგანული ნაწილი, უშუალოდ კონტექსტთან დაკავშირებული.

ტექსტში ნათლად შეგვიძლია დავინახოთ ეპოქა და მოცემული პერიოდის საზოგადოებრივი მსოფლმხედველობა, რაც კიდევ ერთი არგუმენტია იმისა, რომ რემარკის დისკურსული ტექსტის ფარგლებში განხილვა არა თუ შესაძლებელი, არამედ აუცილებელიცაა.

III.6.1. რემარკის შეცვლა. თანამედროვე რეჟისურაში ავტორის რემარკა თითქმის ყოველთვის შეცვლილია, რეჟისორი თავისი შეხედულებისამებრ აწყობს მოქმედებას, მოვიყვანთ რამდენიმე მაგალითს ჟან ანუის „ანტიგონედან.“

პიესაში ვკითხულობთ: ამ დროს კარი იღება და შემოდინან დანარჩენი ჩაფარები. ანტიგონე დგება, მათ უყურებს. მერე პირველ ჩაფარზე გადაიტანს მზერას. ის მშვიდად იდებს ჯიბეში ბეჭედს და უბის წიგნაკს, როცა ანტიგონეს თვალებს შეეფეთება სხვების მოსაჩვენებლად ხრის.

-აბა აბა ჭკვიანად! (ანუი, 972: 73).

სპექტაკლში, როგორც ვთქვით, რემარკა შეიცვალა: *შემოდის მცველი აჰყავს ანტიგონე ხელში და გაჰყავს, ჩაფარი გართულია წერით ვერ ამჩნევს, იმეორებს ანტიგონეს სიტყვებს: „პატარა ანტიგონე... მიყვარხარ. თვალს ამორებს წერილს, გადახედავს ოთახს, ეძებს ანტიგონეს, ანტიგონე აღარ არის ის, მხრებს იჩეჩავს გულგრილად.*

-მაგრამ ეს წერილი ვის გადავცე?

იღებს სანთებელას და წერილს წვავს.

(პიესაში არ ჩანს, წერილი გადაეცემა თუ არა ადრესატს, მაგრამ არც ნადგურდება).

შეიცვალა რემარკა შემდეგ შემთხვევაში: თქვენი საქმე არ არის (ბოლთას სცემს ცოტა ხანს მხოლოდ მისი ნაბიჯების ხმა ისმის) (ანუი, 1972: 68.)

ეგ არ არის შენი საქმე (ზის აპრილებს ნაჭრით იარაღს)

რემარკა შეიცვალა სხვაგანაც:

ანტიგონე- მოიცა, კარგად შეგხედო!

ჩაფარი- (სახეს არიდებს უხერხულად) *მიყურე რა!* (ანუი, 1972: 68).

ანტიგონე-შემომხედე, კარგად დაგინახო!

ჩაფარი-მიყურე! (ხელებს შლის და მის პირდაპირ დგება დემონსტრაციულად).

რემარკაში შეცვლილია სპექტაკლის ფინალი, „ალუბლის ბაღში“ სცენაზე რჩება ლუბოვ ანდრეევნა, რომელიც სკივრიდან ალაგებს თავის კაბებს, ისვრის იქით-აქეთ და თვითონ ძვრება სკივრში თითქოს იქ იმალება, შემოდის ეპიხოდოვი და მუშასთან ერთად გააქვთ სკივრი (რეჟისორი გიორგი მარგველაშვილი, კ. მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური დრამატული თეატრი).

პიესაში კი ცულის კაკუნის ხმის ფონზე ჩანს ფირსი, ის სინჯავს კარებს, რომელიც უკვე დაუკეტავთ და სინანულით საუბრობს თავის განვლილ ცხოვრებაზე.

„ეს ოხერი ღონეც რომ გამომელია? აღარაფერი დაგრჩა, შე ბებერო, აღარაფერი... ჰოდა, იყავი ასე, დოყლაპიავ! (უძრავად წევს).

ანტონ ჩეხოვმა ფირსი დატოვა სცენაზე, როგორც ახალ დროში ძველის უადგილობის სიმბოლო.

მიხეილ თუმანიშვილის „ალუბლის ბაღის“ გეგმა-ექსპლიკაციაში სპექტაკლის ფინალი შემდეგნაირი უნდა ყოფილიყო: ძველი კარადა „კარადა ოთხივე მოქმედების დროს სცენაზეა. მისთვის ადგილს ვერ პოულობენ. ამ საწყალს ორიენტაცია აქვს დაკარგული და აღარ იცის, სად უნდა იდგეს, დაავიწყდა. უადგილოდ წინ და უკან დაათრევენ, ხან სად დადგამენ, ხან - სად და მთელი ეს ამბავი, საბოლოოდ, ამ კარადით დამთავრდება.“ ძველი კარადის საშუალებით რეჟისორი მ. თუმანიშვილი ცდილობდა, გამოეხატა ძველი თაობის უადგილობა, დაბნეულობა ახალ რეალობაში, ან იქნებ ის იყო ფირსი, რომლის ადგილიც საბოლოო ჯამში აღარ მოიძებნა.

<http://www.georgianart.ge>

აქ პიესის იდეა არ შეცვლილა, მაგრამ შეიცვალა გამოხატვის საშუალებანი. პიესაში მონოლოგის საშუალებით ვიგებთ მთავარი გმირის ხვედრს, სპექტაკლში კი ეს მოქმედებით არის გამოხატული.

სასცენო დისკურსში დასაშვებია სათქმელისადმი დამოკიდებულებაც შეიცვალოს, რეჟისორი მინიმალური სიტყვების ჩამატებით ან გადაადგილებით ცვლის ქვეტექსტს, გვიჩვენებს პერსონაჟების გუნება-განწყობილებას, მათს დამოკიდებულებას, ხასიათს.

XX საუკუნის ბოლოს დრამაში მიმდინარე ცვლილებებისა და ტენდენციების გათვალისწინებით, ერთეულ შემთხვევაში, ჩვენ შეგვიძლია დავეფუძნოთ ნ. ალფირენკოს მოსაზრებას და ვთქვათ, რომ დრამის შიგნით, რემარკის სახით წარმოიქმნება ნაწარმოები, რომელსაც აქვს უნარი შექმნას საკუთარი კომუნიკაციურ-კოგნიტური სივრცე.

ჩვენ ზემოთ მოვიყვანეთ მაგალითები, თუ რა ტაქტიკას მიმართავენ დრამატურგები, რეჟისორები, იმისათვის, რომ მიაღწიონ კონრეტულ სტრატეგიებს, რათა გამოავლინონ საზოგადოების სოციალური, მორალურ-ზნეობრივი, ფსიქოლოგიური, დემოგრაფიული თუ სხვა პრობლემები და საზოგადოებას გადაჭრისკენ მოუწოდონ.

დასკვნები

ლინგვისტიკის განვითარების თანამედროვე ეტაპზე განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა დისკურსს, როგორც ტექსტს, რომელიც დაკავშირებულია ექსტრალინგვისტურ-პრაგმატიკულ, სოციოკულტურულ, ფსიქოლოგიურ და სხვა ფაქტორებთან. სწორედ ამიტომ იქცა ის ინტერდისციპლინური (ლინგვისტიკის, ფსიქოლოგიის, ეთნოგრაფიის, ლიტერატურათმცოდნეობის, სტილისტიკის, გამოყენებითი ლინგვისტიკის) კვლევის საგნად.

რადგან დისკურსი აღწევს ცხოვრების სხვადასხვა სფეროში, გამოყოფენ სხვადასხვა სახის დისკურსს. ერთ-ერთი ასეთია ხელოვნების დისკურსი. სასცენო მეტყველება მისი სრულიად განსხვავებული, მრავალმხრივი და ნაკლებად შესწავლილი სახეა.

სასცენო ტექსტის ავტორი რეჟისორია, მსახიობი კი ქმნის სასცენო დისკურსს, რომელიც ორადრესატიანი და სამსუბიექტიანი კომუნიკაციაა (განსხვავებულია ერთი მსახიობის თეატრი).

•სასცენო დისკურსი უნიკალურია მრავალსტილიანობით. მასში ლიტერატურულთან ერთად ხშირად გვხვდება სასაუბრო სტილიც, ოღონდ ამ უკანასკნელისგან განსხვავებით, ესთეტიკურია. მეტყველების სტილური სახესხვაობანი შეპირობებულია საუბრის მიზნით, თემით, სფეროთი, კონკრეტული სამეტყველო სიტუაციით და ა. შ. სასცენო დისკურსში მოქმედება ხდება ახლანდელ დროში. სასცენო დიალოგი ცხოვრებისეულისგან განსხვავებით ხანგრძლივი და წინასწარ გააზრებულია. სასცენო დიალოგში გათვალისწინებულია დრო, რიტმი და ტემპი.

სასცენო დისკურსი **ექსპრესიული და საზემოქმედოა**, მისი მიზანია ინფორმირება, სასურველი მიმართულებით საზოგადოებრივი აზრის ფორმირება; შეგნების, განათლების დონის ამაღლება, მოქალაქეთა ინტერესისა და აქტიურობის გამოწვევა, სოციალური პროცესების წახალისება. მთავარი ფუნქცია არის **სუფესტი** - დარწმუნება, შთაგონება, არასწორი საზოგადოებრივი ქმედების შეგნება,

პრობლემების გააზრება. თუ სტრატეგია წარმატებულია, ამას უნდა მოჰყვეს საზოგადოების გამოცოცხლება ან კათარზისი, ზნეობრივი გაჯანსაღება.

რეჟისორის მიზანი (გაამახვილოს საზოგადოების ყურადღება პრობლემების მიმართ, იმოქმედოს მაყურებლის ცნობიერებაზე და პრობლემები გაააზრებინოს), მიიღწევა სხვადასხვა სამეტყველო-კომუნიკაციური ტაქტიკით და სტრატეგიით.

ჯერ კიდევ ანტიკურ თეატრში დრამატურგი თავად ქმნიდა პიესას, მსოფლიო დრამატურგიის ერთ-ერთი ყველაზე დიდი წარმომადგენელი - უილიამ შექსპირი იყო დრამატურგიც და რეჟისორიც, პირველი ქართული სპექტაკლის „გაყრის“ ავტორიც და რეჟისორიც გიორგი ერისთავი იყო. დღეს რეჟისორული ჩარევა დრამატურგიაში აუცილებელია, სასცენო დისკურსს ფაქტობრივად რეჟისორი ქმნის. თუ კი იგი ტაქტიკას სწორად და მიზანმიმართულად იყენებს, კომუნიკაცია წარმატებული იქნება.

აღნიშნული საკითხი შევისწავლეთ რამდენიმე პოპულარული სპექტაკლის კვალობაზე. ესენია: 1. ა. ჩეხოვის „ალუბლის ბაღი“ (რეჟისორი გიორგი მარგველაშვილი, მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრი სპექტაკლი); 2. ჟან ანუის „ანტიგონე“ (რეჟისორი - გაბრიელ გომამე, ილიას უნივერსიტეტის თეატრი); 3. უილიამ შექსპირის „რიჩარდ III“ (რეჟისორი რობერტ სტურუა, შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი); 4. ბერტოლდ ბრეჰტის „კავკასიური ცარცის წრე“ (რეჟისორი რობერტ სტურუა (შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი)).

სასცენო დისკურსში საგანგებო ყურადღება ექცევა ირიბ სამეტყველო აქტებს, რადგან ისინი კონკრეტულ სტრატეგიას ემსახურება. ხშირად ამგვარი ფრაზების ავტორი რეჟისორია, რომელიც ტექსტს უფრო ამძაფრებს და ზუსტად სვამს აქცენტს მთავარ სათქმელზე. საამისოდ ის ასერტივს ან ცვლის ექსპრესივით, რეპრეზენტატივს-დეკლარატივით, დირექტივს -კომისივით. მეტად ექსპრესიულია რიტორიკული შეკითხვაც, რომელიც თავად შეიცავს პასუხს კითხვაზე (საზოგადოებას მიუთითებს, რომ ასეთი რამ არ უნდა ხდებოდეს, ამაზე თითოეულმა ჩვენგანმა უნდა აიმაღლოს ხმა).

სამეტყველო სტრატეგიები: სათაური, ტექსტი, მონოლოგი, დიალოგი, რემარკა, ავტორის ჩართვა და სხვა. სხვადასხვა დრამატურგი ზემოქმედების საშუალებად ირჩევს ტაქტიკას და წამყვან კომუნიკაციურ სტრატეგიას.

ჩვენი კვლევის შედეგების მიხედვით ყველაზე გავრცელებულია **სტანდარტული სათაური**, ე.წ. კლასიკური სათაური. შედარებით ნაკლებია ორიგინალური სათაური (უცნაური და იმპლიციტური სათაურები).

ეს არის ზოგადი ტენდენცია, ჩვენ მიერ განხილული პოპულარული სპექტაკლების სათაურებიც კლასიკურია, სათაური „რიჩარდ მესამე“ **გადმოსცემს სოციალურ სტატუსს**, „ალუბლის ბაღი,“ - მსაზღვრელ-საზღვრულის ტიპის სათაურია, „ანტიგონე“ - **საკუთარ სახელთა ჯგუფს მიეკუთვნება**, რაც შეეხება „კავკასიური ცარცის წრეს,“ ის **ორიგინალურ** სათაურებს შეგვიძლია მივაკუთვნოთ, რადგან აღძრავს ცხოველ ინტერესს, რას უნდა ნიშნავდეს ცარცის წრე.

მაყურებელზე ზეგავლენის მოხდენის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან სტრატეგიას წარმოადგენს ტექსტი, **პიესის შინაარსი**, რომელმაც უნდა აღძრას ინტერესი, გაკვირვება, სიბრაღე, თანაგრძნობა, საკუთარ თავთან გაიგივების თუ ცხოვრებაში მსგავსი პრობლემის არსებობის შეგრძნება, აქტუალური პრობლემის წარმოჩენის აუცილებლობის სურვილი, გრძნობებზე „თამაში“ (სიყვარული, შიში, ზიზღი), მენტალური იდენტობა და სხვა.

რეჟისორი, პირველ რიგში, ამარტივებს, განტვირთავს ტექსტს, ლაკონიურს ხდის მას, რათა არ მაყურებელი არ გადაიღალოს. სასცენო ტექსტი სხარტია და დინამიკური.

რეჟისორი საჭიროებისამებრ ავრცობს ტექსტს. **გავრცობა-ჩამატების მიზნებია: დაზუსტება, ან კომპონენტის შეცვლა, რითაც** სათქმელისადმი დამოკიდებულებაც იცვლება.

სასცენო დისკურსში ძირითადი ტექსტი გრამატიკულადაც ტრანსფორმირდება. იცვლება **ზმნის პირი, დრო, კილო და ა.შ.** ექსპრესიულობის ასამაღლებლად რეჟისორი იყენებს ლექსიკურ საშუალებებსა და რიტორიკულ ფიგურებსაც.

დიალოგი არის სამეტყველო ჟანრიც, დრამატული ტექსტის კომპონენტიც და კომუნიკაციურ-კოგნიტური სტრატეგიაც. იგი მოკლე რეპლიკებისგან შედგება, წინადადებები ხშირად მარტივი, მოკლე და უსრულია. დიალოგის საშუალებით მაყურებელი იგებს პერსონაჟის ხასიათს.

ერთ-ერთი მთავარი ნიშანია **დიალოგურობა**. ჩვენ მიერ განხილულ მასალაში თითქმის არ გვხვდება **რეფერენციული** და **მეტაენობრივი** ფუნქციის რეპლიკები. დასტურდება **ექსპრესიული, აპელაციური, ფატიკური და პოეტური ფუნქციები**. საინტერესო დიალოგი გვაქვს „კავკასიური ცარცის წრის“ კვანძის გახსნისას, როცა ჯარისკაცი და მოსამართლე ერთმანეთს ეპაექრებიან. ეს დიალოგი რეპლიკებისგან კი არ შედგება, არამედ ანდაზებისგან და ამავდროულად მას ეკისრება **ექსპრესიული** და **აპელაციური ფუნქციები**.

დრამატურგის ერთ-ერთი ძლიერმოქმედი ტექტიკა **მონოლოგია**, ის დრამაში უნიკალური და შეუფასებელი საშუალებაა, გამოკვეთს პიესის მთავარ აზრს და ამლიერებს დრამატულობას, რადგან პერსონაჟი თავად გვიყვება და თვითკრიტიკულიცაა. თუ დიალოგში მაყურებელმა თვითონ უნდა ამოიციოს სპექტაკლში მიმდინარე მოვლენები, მონოლოგში დრამატურგი გვამლევს მზა ინფორმაციას. მონოლოგი ძირითადად რთული და შერწყმული წინადადებები გამოიყენება.

სასცენო ტექსტში დიდი მნიშვნელობა აქვს **რემარკასაც**. ჩვენ მიერ განხილული სპექტაკლებიდან ა. ჩეხოვის („ალუბლის ბაღი“) რემარკა იძენს დამატებით ფუნქციას (ასახულია, როგორ აღიქვამენ ცხოვრებას პერსონაჟები, მხატვრულადაა აღწერილი მოვლენები), რაც ტრადიციული რემარკისთვის უცხოა. რეჟისორი ჩვეულებრივ, თავისი შეხედულებისამებრ აწყობს მოქმედებას, **ცვლის რემარკას**.

რეჟისორი პირველ რიგში არჩევს აქტუალურ თემატიკას. ჩვენ მიერ განხილული პიესების მაღალი რეიტინგი სწორედ იმით არის განპირობებული, რომ მათი პრობლემატიკა ყველა ეპოქაში აქტუალურია, ზოგადასაკაცობრიოა. ეპოქისა თუ მსოფლმხედველობის, პოლიტიკური, სოციალური და სხვა მოვლენების

გათვალისწინებით ის ირჩევს სამეტყველო აქტებს და სტრატეგიებს, რაც სპექტაკლის წარმატება- წარუმატებლობას განაპირობებს.

რეჟისორის მოტივები, ინტენცია, ზოგადი (მაკრო) მიზნები განსაზღვრავს სამეტყველო აქტებსა და სტრატეგიებს, რომლებიც აერთიანებს ერთ ან რამდენიმე ტაქტიკას.

რეჟისორის სტრატეგია და ტაქტიკა მეტად მრავალფეროვანია და ემყარება მოცემული ენის ლექსიკურ, გრამატიკულ, სტილისტიკურ შესაძლებლობებს, პირდაპირი და მეტადრე ირიბი სამეტყველო აქტების პრაგმატიკულ ფუნქციებს, ტექსტის ტრანსფორმაციას, მის დინამიკურობას და სისხარტეს, ესთეტიკურობას.

ა. ჩეხოვის „ალუბლის ბალის“ იდეა შემდეგია: ჩვენ გვერდით ისევ არსებობენ ადამიანები, რომლებიც ვერ უწყობენ ფეხს ახალ დროებას და „ლოპახინების“ ხელში ცვივდებიან. ძველი თაობის წარმომადგენლების უნიათობის, განწირულობის დასახატავად რეჟისორი გიორგი მარგველაშვილი იყენებს პირდაპირ სამეტყველო აქტებს, ლექსიკურ სტრატეგიებს, აპელაციურ დიალოგებს. სხვა სპექტაკლებისგან განხვავებით, აქ რემარკა ქმნის საკუთარ კომუნიკაციურ-კოგნიტურ მიკროსივრცეს, მასში გამოხატულია ავტორისეული, სპეციფიკური მეტყველება, გვხვდება სხვადასხვა ენობრივი ხერხი: ფრაზეოლოგიზმები, იდიომები, სიტყვათშეთანხმებები, მყარი შედარებები. საინტერესოა ასევე ავტორის ჩართვა, საიდანაც საგნებისა და მოვლებისადმი ავტორის დამოკიდებულებაც წარმოჩნდება. რემარკაში შეცვლილია სპექტაკლის ფინალიც, რითაც გ. მარგველაშვილი ახალ დროში ძველის უადგილობას გვიჩვენებს.

ჟან ანუის „ანტიგონეს“ თემატიკა- ბრძოლა თავისუფლებისათვის და დიქტატურისადმი შეუფუებლობა კვლავაც აქტუალურია. რეჟისორი გაბრიელ გოშაძე ინტენტციის მისლწევად იყენებს შემდეგ ხერხებს: ლექსიკურ სტრატეგიებს (ჟარგონი, ევფემიზმი), რიტორიკულ ფიგურებს (გამეორება, გრადაცია). გამოიყენება პირდაპირი სამეტყველო აქტები, დირექტივები, ტექსტი შემოკლებული და გათანამედროვეებულია, დიალოგები ასრულებს აპელაციურ და ფატიკურ ფუნქციებს, შეცვლილია რემარკა.

სპექტაკლ „რიჩარდ III“-ში უილიამ შექსპირის ინტენციაა გააკრიტიკოს განდიდების სურვილი და შეუბრალებლობა, ძალაუფლებისთვის ბინძური მეთოდებით ბრძოლა, ფუფუნების სიყვარული. პატივმოყვარეობა, ძალაუფლებისაკენ სწრაფვა საზოგადო ჭირია. ადამიანთა გამმაგებულ ბრძოლას ძალაუფლების მოპოვებისთვის ის ირონიულად უყურებს.

რეჟისორ რობერტ სტურუას ეს იდეა გადმოცემული აქვს მრავალფეროვანი სამეტყველო აქტებითა და სტრატეგიებით: გრამატიკულ სტრატეგიათაგან აღსანიშნავია შემდეგი: ზმნის მესამე პირს მეორე პირი ცვლის, რითაც დისკურსი უშუალო და დინამიკური ხდება. სპექტაკლში საგანგებო ფუნქციას ასრულებს ირიბი სამეტყველო აქტები. რაც შეეხება მოდალობას, კითხვითი წინადადებები ჭარბობს, რაც ემსახურება მიზანს, გამოიწვიოს მკითხველში არსებული მანკიერებების კრიტიკა. ამავე მიზანს ემსახურება კატეგორიულობა, ირონია და რიტორიკული შეკითხვები. ამ სპექტაკლში ტრაგედიის და ფარსის ენობრივი კოდებია შერწყმული.

პიესის, ანუ ძირითად ტექსტს რ. სტურუა განხილულ სპექტაკლთა ყველა რეჟისორზე მეტად შემოქმედებითად ექცევა. მისი სასცენო ტექსტი გათანამედროვეებულია, შეცვლილია, შემოკლებულია.

რ. სტურუას რეჟისორული სტილის ერთ-ერთი გამოხატულებაა მორალისტური ჩამატებები სპექტაკლში. ექსპრესიულობის მისაღწევად, საზოგადოებაზე ზეგავლენის მოსახდენად, ნათქვამის ჭეშმარიტებაში დასარწმუნებლად, მის ზნეობრივად ასამაღლებლად რეჟისორი ხშირად მიმართავს ბიბლეიზმებს, უფლის მცნებებს, ანდაზა-აფორიზმებს, სინონიმებს, ფრაზეოლოგიზმებს, იყენებს სინდისის და ღმერთის კონცეპტებს. ყოველივე ეს დიდაქტიკურ სტილს ქმნის. ასევე საგანგებო ფუნქცია ეკისრება მონოლოგს. მასში სიტყვათა განკერძოება და არაერთი მხატვრული ხერხი იქცევა ყურადღებას.

მისი სამეტყველო სტრატეგიები ატარებს ეროვნულ ბუნებასაც, თარგმანის ლექსიკურ კომპონენტებს ცვლის მაყურებლის ფონური ცოდნის გათვალისწინებით (ყორანი, ვირი). ამ სპექტაკლში წამყვანია ლექსიკური და რიტორიკული სტრატეგიები, ტექსტის ტრანსფორმაცია და მონოლოგი.

ბერტოლდ ბრეჰტის „კავკასიური ცარცის წრის“ ინტენციაა თავადაზნაურთა წრის კრიტიკა. ხელისუფალთ ავიწყდებათ, რომ დრონი მეფობენ, ამიტომ მშვიდობიანობა უფრო საშიშია. მათთვის მთავარია სიმდიდრე, ფუფუნება და შვილიც კი ქონების დასაბრუნებლად უნდათ. სპექტაკლი გვასწავლის, რომ ჰუმანიზმი და სიკეთე მარადიული ღირებულებებია.

სათაური „კავკასიური ცარცის წრე“ მაყურებელს იზიდავს და მასზე ზემოქმედებს პიესის ნახვის შემდეგაც. ეს სათაური დრამატურგის სტრატეგიაა და რეჟისორისაც, რადგან სპექტაკლში მას სცენაზე სამ ენაზე წარმოთქვამენ: გერმანულად, რუსულად და ქართულად. ის რამდენიმეჯერ გაჟღერდება სცენაზე, დროთა განმავლობაში მეტაფორადაც იქცა და პოლიტიკურ დისკურსში მიმართავენ მის ალუზირებასაც. რეჟისორი ამატებს სოციალური პრობლემატიკის ამსახველ ტექსტებს (ლოზუნგები).

ტექსტი გართმულია, რაც მას ანიჭებს ესთეტიკურობას და ექსპრესიულობას. ეფექტიანი სამეტყველო სტრატეგიებია **ფატიკური და აპელაციური ფუნქციის მქონე დიალოგები**. რეჟისორმა ამ სპექტაკლში მიმართა ასეთ ტაქტიკას- გრუმე ვაჩნადის და სვიმონ ჩაჩავას დიალოგებში ზმნის მეორე პირი მესამეთი შეცვალა, რაც მაყურებლის ყურადღებას იქცევს. ხშირად გამოიყენება რიტორიკული სტრატეგიები:- გამეორება და გრადაცია.

რობერტ სტურუა უპირატესობას კლასიკურ სპექტაკლებს ანიჭებს, მაგრამ ის მეტყველების დეკლამატორულ სტილს თავს არიდებს და ითვალისწინებს, რომ თანამედროვე მაყურებელისთვის უშუალო მეტყველება უფრო მისაღებია. ის მრავალ სტრატეგიას იყენებს, ის ცდილობს ტექსტი მიუახლოოს მაყურებელს, გახადოს უფრო მარტივი, უშუალო, ლაკონიური, მაგრამ არა უბრალო და მდარე. იკვეთება რეჟისორის მრავალმხრივი განათლება, ნიჭი, საკუთარი ენის შესაძლებლობების ვირტუალური ფლობა, პროფესიონალიზმი, ინდივიდუალურობა და მხატვრული ოსტატობა.

ამრიგად, სპექტაკლის წარმატებისთვის საჭიროა წარმატებული კომუნიკაციის დამყარება დრამატურგსა და რეჟისორს შორის, რეჟისორსა და მსახიობს შორის და, რაც ყველაზე მთავარია, ყველასი ერთად მაყურებელთან, რომელიც მთავარი

ადრესატი და შემფასებელია. დრამატურგების და რეჟისორების ინტენციაა, გამოავლინონ საზოგადოების სოციალური, მორალურ-ზნეობრივი, ფსიქოლოგიური, დემოგრაფიული თუ სხვა პრობლემები და საზოგადოებას გადაჭრისკენ მოუწოდონ, გადაურჩნენ ძლიერ კონკურენციას. კარგად შერჩეული ტაქტიკა და სტრატეგია კი მიზნის მიღწევის გარანტიაა, სპექტაკლის პოპულარულობის საფუძველია, რაც მაყურებლის, კრიტიკოსის, თეატრმცოდნის, ხელოვნებათმცოდნის შესაფასებელი და გადასაწყვეტია.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ანუი ჟ., „ანტიგონე,“ გამომცემლობა ხელოვნება, თბილისი, 1972.
2. არაბული ა., ქართული მეტყველების კულტურა, თბილისი, 2005.
3. არველაძე ნ., თეატრმცოდნეობის საფუძვლები, გამომცემლობა „მერიდიანი“ თბ., 2013;
4. არველაძე ნ., სასცენო მეტაფორა, გამომცემლობა „მწიგნობარი,“ თბილისი, 2010.
5. ბრეგაძე ლ., „ქართული ჟარგონის ლექსიკონი“ ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, თბილისი, 2005.
6. ბრეჰტი ბ., „პიესები“, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1986.
7. ბიბილეიშვილი ვ., „ქართული რეჟისორული ხელოვნების ფორმირების ძირითადი პრინციპები“ (სადისერტაციო ნაშრომი) ბათუმი, 2012.
8. გეწაძე ა., „პიესები,“ საქართველოს თეატრალური საზოგადოება. თბილისი, 1975.
9. გვენცაძე ალ., ზოგადი სტილისტიკის საფუძვლები, თბილისი, 1974;
10. ვასაძე მ., კლასიკის თანამედროვე ინტერპრეტაციები რ. სტურუას ქართულ შექსპირიანაში, „ხელოვნებათმცოდნეობითი ეტიუდები VI“. ხელოვნების უნივერსიტეტის გამომცემლობა, ბათუმი, 2015;
11. ვასაძე მ., რობერტ სტურუას სათეატრო ენის სემიოტიკა, გამომცემლობა „კენტავრი,“ თბილისი, 2016.
12. თუმანიშვილი მ., სანამ რეპეტიცია დაიწყება, თბილისი, 2008;
13. თევდორაძე ნ., ტექსტის ლინგვისტიკა, თბილისი, 2011;
14. იონესკო ჟ., „ბოდვა დუეტისათვის,“ დრამატურგია, თბილისი, 2004;
15. ინკლუზიური განათლება, შესავალი კურსი/ბერიტ ჰ. ჰონსენისა და მირიამ დ. სკორტენის საერთო რედ.[ინგლ. თარგმნა მარიკა ჯიქიამ; ქართ. გამოც. მთ. რედ. მადონა ხარებავა. - oslo, Unipubforlag, 2001;
16. კეჟერაძე თ., შილერი საქართველოში, ხელოვნების უნივერსიტეტის გამომცემლობა, ბათუმი, 2016;
17. კიკნაძე ვ., „საუბარი ქართულ თეატრზე,“ გამომცემლობა „ნაკადული,“ თბილისი, 1985
18. კვაჭაძე ლ., თანამედროვე ქართული ენის სინტაქსი. თბილისი, 1966;
19. მენეჯმენტის საფუძვლები [სახელმძღვ. უმაღლ. სასწ. სტუდ.] / გიორგი შუბლაძე, ბაბულია მღებრიშვილი, ფიქრია წოწკოლაური.თბ. გამომცემლობა „უნივერსალი“, 2008;

20. მერაბიშვილი თ. სამეტყველო აქტების თეორია უახლეს ლინგვისტიკაში. „კულტურათაშორისი კომუნიკაციები“ #11, 2015.
21. მრევლიშვილი ს., მსახიობის ოსტატობა, თბილისი, 2008.
22. მრევლიშვილი ს., „გიორგი ტოვსტონოგოვის სარეჟისორო გაკვეთილები“, თბილისი, 2010.
23. ნადარეიშვილი მ., სათაურის მრავალსახეობა ამერიკულ პრესაში, თბილისი, 1999.
24. პაპუაშვილი ნ., მსოფლიო რელიგიები საქართველოში / [რედ.: სოზარ სუბარი] - თბ. : თავისუფლების ინ-ტი, 2002
25. სახოკია თ., ქართული ხატოვანი სიტყვა-თქმანი, თბილისი, 1979.
26. სიმბოლოები ქრისტიანულ ხელოვნებაში, ენციკლოპედია: [შეადგინა გიორგი კენჭიშვილმა] თბილისი, www.nplg.gov.ge/.../library.exe?...
27. ტოვსტონოგოვი გ., „რეჟისორის პროფესია“ თბილისი, საქ-ლოს თეატრალური საზოგადოება, 1975.
28. ქავთარაძე ი., ილიას ქართული: ილია ჭავჭავაძე, საიუბილეო კრებული, თბილისი, 1957.
29. ქენჭაძე ი. ირონიის ინტერპრეტაციის თაობაზე. საენათმეცნიერო მიუზანი. XXXIV. 256-269. საქართველო, 2012.
30. შალამბერიძე გ., ილია ჭავჭავაძის ენა, თბილისი, 1955.
31. შატაძე ნ., „დაბრუნება“ დრამატურგია, აღმანახი გამოდის საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვოს და სპორტის სამინისტროს დაფინანსებით, თბილისი 2004.
32. შექსპირი უ., ტრაგედიები I ტ. გამომცემლობა, საბჭოთა „მწერალი“, თბილისი, 1953.
33. შექსპირი უ, თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად. Iტ. გამომცემლობა ხელოვნება, თბილისი 1983.
34. შუბლაძე გ., მღებრიშვილი ბ., წიწკოლაური ფ., მენეჯმენტის საფუძვლები: სახელმძღვ. უმაღლ. სასწ. სტუდ. თბ.: უნივერსალი, 2008.
35. ჩეხოვი ა., „ალუბლის ბაღი“, გამომცემლობა პალიტრა L, თბილისი, 2003.
36. ჩიქობავა ა., ენათმეცნიერების შესავალი, თბილისი, 1952.
37. ჩხვიმიანი ს., ფრაზეოლოგიზმების ტრანსპოზიციის პრობლემა მხატვრულ თარგმანში, თბილისი, 2004.
38. ცეცხლაძე ნ, ხახუტაიშვილი მ., სტილისტიკა, გამომცემლობა „ივერიონი“, თბილისი, 2013
39. ჭაბაშვილი, მ., უცხო სიტყვათა ლექსიკონი, გამომცემლობა „განათლება“, თბ. 1989.
40. ხუბაშვილი გ., პიესები „მოსამართლე“, საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, თბილისი, 1975.

41. ხალვაში ლ., ზოგადი ენათმეცნიერება, გამომცემლობა „უნივერსალი“, თბილისი 2014.
42. Алефиренко. Н.Ф., Текст и Дискурс. Москва. Издательство „ФЛИНТА," 2012;
43. Аллан Ф., Перро Р. Выявление коммуникативного намерения, содержащегося в высказывании. НЗЛ. Вып. XVII. Москва. 1986;
44. Арнольд И. В., Стилистика современного английского языка. Л.1981.;
45. Апресян Ю.Д., Избранные труды: В 2 Т. М., 1995.
46. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. Москва. 1999.
47. Арутюнова Н.Д. Дискурс//Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Сов. Энциклопедия, 1990.
48. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Москва. 1979.
49. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М. С. 314. 1972.
50. Бенвенист Э., Общая лингвистика, М., 1974;
51. Брук П. Театр. Москва,1963. Т. 4; 5/1; 5/2.
52. Брук П. Пустое пространство, секретов нет. „Наука“, Москва, 2003.
53. Будагов Р.А. О сценической речи. М., //Филологические науки, №6, 1972.
54. Вежбицкая А., Семантические универсалии и описание языков. Москва.1999.
55. Вежбицкая А. Метатекст в тексте. НЗЛ. Вып. VIII. Москва. 1986.
56. Виноградов С.И. Нормативный и коммуникативно-прагматический аспекты культуры речи. Москва. 1996.
57. Виноградов В.В., Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М.: Изд-во АН СССР, 1963.
58. Волькенштейн В., Диалог // Словарь литературных терминов: В 2 т. Т. 1. Стлб. 201-202. 1925.
59. Волошинов В.Н., Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке. 1929.
60. Гордон Д., Лакофф Дж., Постулаты речевого общения. НЗЛ. Вып.XVI. Москва. 1985.
61. Грайс, П. Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 16. М. : Прогресс. 1985. С. 217–237. 1985.
62. Гвоздев А. Н., Очерки по стилистике русского языка М. 1955.
63. Дейк Ван Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. Москва. 1989.
64. Демьянков В.З. *Тайна диалога: (Введение)* Диалог: Теоретические проблемы и методы исследования. М.: ИНИОН РАН,1992
65. Демьянков В.З. «Теория речевых актов» в контексте современной лингвистической литературы: (Обзор направлений) // Новое в зарубежной лингвистике: Вып.17. Теория речевых актов. М.: Прогресс, 1986.
66. Дидро. д собр. соч т. 5.М-Л . 1936

67. Звегинцев В.А. Предложение и его отношение к языку и речи. Москва. 1976.
68. Федорова. Л.Л. Типология речевого воздействия и его место в структуре общения. ВЯ. №6. 1991
69. Карасик В.И., Языковой круг: личность, концепты, дискурс Волгоград "Перемена." 2002
70. Кобозева И.М., Лауфер Н.И. Об одном способе косвенного информирования// Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. № 5. 1988;
71. Конрад Р. Вопросительные предложения как косвенный речевые акты. НЗЛ. Вып. XVI. Москва. 1985
72. Кубрякова, Е.С. Драматургические произведения как особый объект дискурсивного анализа (к постановке проблемы) 2008.
73. Кубрякова Е. С., О. В. Александрова // Известия РАН. Серия литературы и языка. - Т. 67, N 4. - С. 3-10. 2008.
74. Кузнецов М., Цыкунов И. Как позволить другим делать по-вашему: Речевые и поведенческие стратегии журналиста. - М., 1999.
75. Ключев Е.В., Речевая коммуникация: Учебное пособие для университетов и вузов. - М.: "Издательство ПРИОР", 1998.
76. Лартома П., Драматический язык. Париж, 1972.
77. Лотман Ю. М., Семиотика культуры и понятие текста. Избранные статьи. Т. 1. - Таллинн, 1992.
78. Остин Ф., Слово как действие, НЗЛ, 17, Москва. 1986
79. Патрис Пави, Словарь Театра, Прогресс, Москва, 1991.
80. Пирс Ч.С. Из работы «Элементы логики. Grammatica Speculativa». – В кн.: Семиотика. М., 1983
81. Серль Дж. Р. Что такое речевой акт? НЗЛ. Вып. XVII. Москва, 1986;
82. Серль Дж. Косвенные речевые акты, НЗЛ. Вып. XVII. Москва, 1986.
83. Серль Дж. Р. Логический статус художественного дискурса / предисл. и пер. А. Д. Шмелева // Логос. 1999. № 3
84. Серио П. Как читают тексты во Франции // Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса / Пер. с франц. и португ. – М.: Прогресс, – С. 14-53. 1999.
85. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве Москва . 1988.
86. Станиславский К.С. Работа актера над собой, Работа актера над ролью. Собр. соч. в 8-ми тт. Тт. 2, 3, 4. М, 1954-1957.
87. Станиславский К.С. Собр. соч.: в 8 т. Т. 1. -М.: Искусство, 1954.
88. Слышкин Г. Г., Дискурс и концепт (о лингвокультурном подходе к изучению дискурса) // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс. – Волгоград: Перемена, – С. 38-45. 2000.

89. **Федуленкова Т.Н.** Вертикальный контекст как форма существования социокультурной информации // Культурно-языковые контакты: Материалы зон. межвуз. конф. Владивосток: Дальневосточ. гос. ун-т, С. 134-145. 1999.
90. **Хализев В.Е.,** Драма как род литературы, издательство московского университета.ст191.1986.
91. **Чехов А.П.** Повести и рассказы, Москва. 1982.
92. **Шейгал, Е. И.** Семиотика политического дискурса / Е. И. Шейгал. - М.: Гнозис, 2004.
93. **Austin, J.** How to Do Things with Words, J. O. Urmson and Marina. Sbisà eds., Oxford: Oxford University Press, 1962.
94. **Attardo S.** Irony as Relevant Inappropriateness, Journal of pragmatics, 32 (6), 793-826, NY. 2000.
95. **Brown P. and Levinson, S. C.** 1978: Universals in language use: politeness phenomena. In E. N. Goody, (Ed.), Questions and Politeness: Strategies in Social Interaction, New York: Cambridge University.Politeness: Some universals in language usage. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
96. **Brown P. & Levinson S.** Politeness: Some universals in Language Usage, Cambridge University Press, New York.1987.
97. **Brown R. L.** The Pragmatics of Verbal Irony. Language Use and the Use of Language. Washington, 1980.
98. **Coulombis T.A.** and J.H. Wolfe Introduction to International Relations: Power and Justice, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1990.
99. **Giora R. and Fein O.,** Irony: Context and salience, Metaphor and Symbol 14 (4), Philadelphia, USA. 1999;
- 100.**Pfister Manfred,** The theory and analysis of drama. Translated from the German by John Halliday. Cambridge University Press, 1988.
- 101.**Searle J.** Speech Acts // Syntax and Semantics. 1976. Vol. 3. 1976.
- 102.**Muecke D. C.** Irony and the ironic. The critical idiom, Methuen&Co, NY, 1982.
- 103.**Schwitalla J.** Dialogsteuerung in Interviews: Ansätze zu einer Theorie der Dialogsteuerung mit empirischen Untersuchungen von Politiker-, Experten- und Starinterviews im Rundfunk und Fernsehen. – München: Hueber, 1997.
- 104.**Schopenhauer.A.**1851/61 Parerga und Paralipomena: Kleine philosophische Schriften: Bd.1 // A.Schopenhauer's sämtliche Werke /Hrsgn. v. Julius Frauenstädt. 2. Aufl: Neue Ausgabe. Bd.5. – Lpz.: Brockhaus, 1891.
- 105.**Parerga und Paralipomena:** Kleine philosophische Schriften: Bd.1 // A.Schopenhauer's sämtliche Werke /Hrsgn. v. Julius Frauenstädt. 2. Aufl: Neue Ausgabe. Bd.5. – Lpz.: Brockhaus, 1891.

106. **Levinson**. Stephen C. Cambridge University Press, Jun 9, 1983 - Language Arts & Disciplines
107. **Locher, M. A. and Sage L. G.** Interpersonal pragmatics (handbook of pragmatics), Walter de Gruyter GmbH&Co. KG, Berlin. 2010;
108. **ქენჭაძე ი.**, ირონია მეტყველების აქტების თვალთახედვით, ჟურნალი "სპეკალი"
109. www.spekali.tsu.ge/index.php/ge/article/viewArticle/8/76 უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 20.04.2018.
110. <http://philologos.narod.ru/tamar/t27.html> უკანასკნელად გადამოწმდა 20.04.2018.
111. <http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=3&t=17347> უკანასკნელად გადამოწმდა 20.04.2018.
112. <http://tapemark.narod.ru/les/136g.html> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 20.04.2018.
113. <http://psyberlink.flogiston.ru/internet/bits/vandijk2.htm> Т. Ван Дейк უკანასკნელად გადამოწმდა 20.04.2018.
114. <http://yanko.lib.ru/books/cultur/makarov-osnovu teorii diskursa-8l.pdf> М. Макаров უკანასკნელად გადამოწმდა 20.04.2018.
115. http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/304/image/304_066-069.pdf (Т.А. Григорьянц, СЕМИОТИКА СЦЕНИЧЕСКОГО ТЕКСТА) უკანასკნელად გადამოწმდა 20.04.2018.
116. <http://semioticsjournal.wordpress.com/2012/01/27> უკანასკნელად გადამოწმდა 20.04.2018.
117. <http://www.philology.ru/linguistics1/revzina-05.htm> О. Г. Ревзина. უკანასკნელად გადამოწმდა 20.04.2018.
118. <http://www.infolex.ru/Taj.html> В.З. Демьянков. უკანასკნელად გადამოწმდა 20.04.2018.
119. <http://www.discourseanalysis.org> უკანასკნელად გადამოწმდა 20.04.2018.
120. <http://perevodovedcheskiy.academic.ru/184/%D0%B2%D0%BD%D1%83%D1%82%D1%80%D0%B8%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%B9%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%B4> უკანასკნელად გადამოწმდა 20.04.2018.
121. http://www.georgianart.ge/index.php?option=com_content&view=article&id=48&Itemid=&ed=7 უკანასკნელად გადამოწმდა 20.04.2018.
122. <https://www.youtube.com/watch?v=wEXEId5Mvxc> უკანასკნელად გადამოწმდა 20.04.2018.

123. <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le3/le3-2671.htm> უკანასკნელად გადამოწმდა 20.04.2018.
124. <https://www.youtube.com/watch?v=7D3mMOCnvQ> უკანასკნელად გადამოწმდა 20.04.2018.
125. <https://www.youtube.com/watch?v=EqeXgOUCCiQ> უკანასკნელად გადამოწმდა 20.04.2018.
126. https://www.youtube.com/watch?v=F19rMj_I6F4 უკანასკნელად გადამოწმდა 20.04.2018.
127. <https://www.youtube.com/watch?v=4fJq4DVcUkU> უკანასკნელად გადამოწმდა 20.04.2018.
128. <http://lektcii.com/1-143788.html> უკანასკნელად გადამოწმდა 20.04.2018.
129. https://lashachkhartishvili.blogspot.com/2012_05_27_archive.html?view=classic უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 20.04.2018.
130. <http://mastsavlebeli.ge/?p=2266>. უკანასკნელად გადამოწმდა 20.04.2018.
131. www.nplg.gov.ge/gsd/cgi-bin/library.exe?e=d-01000-00---off-0periodika--00-1---0-10-0---0---0prompt-10---4-----0-11--11-ka-50---20-about---00-3-1-00-0-0-11-1-0utfZz-8-00&a=d&c უკანასკნელად გადამოწმდა 20.04.2018.
132. <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:jgGScrBxXM8J:https://levan-tsagareli.files.wordpress.com/2014/03/dramascript1.docx+&cd=2&hl=ru&ct=clnk&gl=ge> (ლევან ცაგარელი, დრამის თეორია). უკანასკნელად გადამოწმდა 20.04.2018.
133. <https://geoarmada.wordpress.com/2013/02/14/%E1%83%92%E1%83%90%E1%83%9C%E1%83%A1%E1%83%AE%E1%83%95%E1%83%90%E1%83%95%E1%83%94%E1%83%91%E1%83%90%E1%83%A1%E1%83%A2%E1%83%A0%E1%83%90%E1%83%A2%E1%83%94%E1%83%92%E1%83%98%E1%83%90%E1%83%A1%E1%83%90/>. უკანასკნელად გადამოწმდა 20.04.2018.